A PROJECT SUBMITTED FOR THE DEGREE OF

MASTER OF LIBRARY AND INFORMATION SCIENCE

AT SARDAR PATEL UNIVERSITY

2011-2012

DIGITIZATION OF GYAN GANGOTRY GRANTH SHRENI – 18 V.10

MANAV VIDYASHAKHA : LALITKALA DARSHAN -1

[ABHINAYA SHRAVYA]

SUBMITTED BY:

KRISHNA A. SUTHAR

GUIDE :

Prof. U.A. THAKER

Dr. NIMESH D. OZA (Asst. Prof)

DEPARTMENT OF LIBRARY AND INFORMATION SCIENCE

SARDAR PATEL UNIVERSITY

VALLABH VIDYANAGAR - 388 120

March-2012

Original Word	**Transliteration**	**Page No.**
અખ્તરીબાઈ	Akhatribāī	૨૦૦
અજમતહુસેન	Ajamathusena	૨૦૦
અત્રે, આચાર્ય	Atre, ācharyâ	૨૧૩
અબ્બાસ, કે.એ.	Abbāsa, Ke.e	૨૨૫, ૨૨૬
અમીન અલીખાં	Amīna Alīkhā	૧૯૯
અમીઝખાન	Amīrakhāna	૧૯૯
અલ્કાઝી, ઈ	Alkājhī, ī	૨૧૩, ૨૧૫, ૨૧૬, ૨૨૧
અલાઉદ્દીન ખાં (મ્હૈયઝના)	Alāūdina khā(Mhaiyaranā)	૧૯૯
અલાદિયાખાન(કોલ્હાપુરના)	Alādiyākhāna (kolhāpuranā)	૧૯૯
અલીઆબરખા	Alīakabarakhā	૨૦૦
અશ્વઘોષ	Asvaghoṣa	૨૦૦
આઈઝેન્સ્ટાઈન, એસ.એમ	Āījhenṣtāīna, esa.ema	૧૦૪, ૧૦૫, ૧૧૫, ૧૧૬, ૧૨૦, ૧૫૪, ૨૨૪, ૨૨૫, ૨૨૬, ૧૬
આઈનેસ્કો	Āīnesko	૭૬, ૭૯, ૯૦
આદિત્યરામ	Ādityarāma	૧૭૬
અદ્ય રંગાચાર્ય	Ādya Rangāchārryâ	૨૧૫
આર્દેન્તસે, બાન્દે	Ādrntase bālde	૫૮
આર્બુઝીવ, અલેક્ફસી	Ābrujhova alekasī	૧૮, ૨૦

Original Word	Transliteration	Page No.
આર્મસ્ટ્રોંગ, લૂઈ	Āmrsṭrôga Līū	૬૧, ૬૩
આલ્બી, એડવર્ડ	Ālbī eḍavarḍa	૯૦, ૧૩૪, ૮, ૧૨
આશિક અલીખાં	Āśika alīkhā	૧૯૫, ૧૯૯
ઈનાયતખાં	īnatatakhā	૧૯૯
ઈબ્સન, હેન્ની	ībsana, henni	૮૨, ૮૭, ૨૧૩, ૧, ૧૩, ૧૪
ઈલિંગ્ટન, ડયુક	īligṭana ḍayuka	૬૦, ૬૩, ૬૫
ઈસ્કિલસ	īsikalasa	૬૮
ઉડાલ, નિકોલસ	udāla nikolasa	૭૧, ૮૦
ઉનામુનો, મિગેલ	Unāmūno Migela	૮, ૮૬
એન્ડરસન, લિન્ડ્સે	endarasana, lendse	૧૩૮, ૧૦૭
એન્તોનિયોની, માઈકલ એન્જલો	entoniyonī, Māekala enjelo	૧૩૮, ૧૩૯, ૧૫૪, ૨૨૬, ૨૨૭
એરિસ્ટોટલ	âristôtala	૭૦, ૭૩, ૭૪, ૮૪
એરિસ્ટોફનીઝ	erisṭrophanījha	૬૬, ૭૦
એલિયટ, ટી.એસ	eliyaṭa ṭī.esa	૮૨, ૨૨૫
એસ્ટેર, ફ્રેડ	esṭera, pheḍa	૧૨૬, ૧૩૦, ૧૩૩
ઓખ્લોવ્કો, નિકોલાઈ	okhlovko Nikolāī	૧૮, ૨૦
ઑબ્રાત્સોવ	ôbratsova	૯૨, ૯૩
ઓ’ની (ને)લ	o’ ni(ne)la	૧૦૪, ૨૧૪, ૬, ૪, ૧૧
ઓફલ્સ, મેક્સ	ophalsa, Mâkasa	૧૪૦, ૧૪૨
ઓલિવિયઝ, લોરેન્સ(સર)	oliviyara, lôrensa (sara)	૮૨, ૧૩૭

Original Word	Transliteration	Page No.
ઓસ્ત્રોવ્સ્કી, એલેકઝાન્દર	ôstrovaskī elâkajhāndara	૧૬, ૧૭, ૨૦
ઓસ્બોર્ન, જોન	ôsbon, jôna	૧૩૬, ૧૩૮
કનિંગહામ, મર્સ	Kanigahāma, Masa	૧૪
કપિલેશ્વરી, બ્રઆ	Kapilesvari bUā	૧૯૯
કરમનુલ્લાખાન	Karamanullākhāna	૨૦૦
કનાર્ડ, ગિરીશ	kanāda, girīśha	૨૨૬, ૨૨૮
કલી	Kalī	૨૨૫
કલ્લીનાથ	Kalīnātha	૧૭૪, ૧૭૫
કંઠે મહારાજ	Kaṭhe Mahārāja	૧૯૯, ૨૦૦
કાનિટકર, વસન્ત	Kāniṭakata vasanta	૨૧૩
કાપ્રા, ફ્રાન્ક	Kāprā, phānka	૧૨૫, ૧૩૦
કાબરા, દામોદરલાલ	Kābrā, dāmodaralāla	૨૦૦
કામુ	kamu	૭૬
કારંત, બી.વી	Karenta, bī,vī.	૨૧૯
કાર્નો ફ્રેડ	kano pheḍa	૧૧૦
કાર્પિયો, લોપો ફેલિક્સ દ બેગા	kāpīyo Lope phelikasa da begā	૭૨, ૮૬
કાર્બુઝી, લ	kābrujhī la	૨૨૫
કાર્લાઈસ	Kālāīla	૭૯
કાર્સેજિના	kasevinā	૧૦, ૧૧
કાલિદાસ	Kāledasa	૧૬૨, ૧૭૨, ૨૦૬
કાર્વડ, નોઅલ	Kāvaḍa, noala	૮૨, ૧૩૬, ૧૩૭
કિડ (ફિલ્મ)	kiḍa(philma)	૮૦

Original Word	Transliteration	Page No.
કિસન મહારાજ	kisana maharāja	૧૯૯, ૨૦૦
કિંગ્સલી, સિડની	Kigslī Siḍaṇi	૯૦
કીટન, બસ્ટર	Kīṭana basṭara	૧૦૫, ૧૫૪
કીટસ	kiṭasa	૮૨
કીન	kīna	૨
કુકોર, જૉર્જ	kukora, jôjā	૧૩૦, ૧૩૨
કુગન, જેકી	kugana, jekī	૧૧૧
કુદૌસિંઘ	kudaUsingha	૧૯૯
કૂપર, ગેરી	Kūpara, gerī	૧૦૭
કે, ડેની	Ke, ḍenī	૧૩૧, ૧૩૩
કેઈન, ચાર્લ્સ ફોસ્ટર	Keīna, chālsa phosṭara	૧૨૮, ૧૨૯
કેચેટી, એનરિકો	kecheṭi, enariko	૮, ૧૧
કેલી, જીન	kelī, jīna	૧૨૭, ૧૩૨
કોકતો	kôkato	૧૪૧
કોપેસ્કી, જાન	Kopeskī, jāna	૬૭
કોનેલ, જોના	kônela, jonā	૭૫, ૭૭, ૧૩૬
કોનેલિયસ	kôneliyasa	૧૩૭
કોર્સાકોવ, રિમ્સ્કી	Kosākova, Rimskī	૩૪, ૩૬, ૩૭
કોલમેન, ઓનરટી	Kolmen, orenṭī	૬૫
કોલરિજ	kolrija	૮૨
કોલિયર, પેશન્સ	koliyara, peśhansa	૮૫
કોલ્પાકોવા, ઈરિના	kolpākovā, ītinā	૧૦
કૌલ, અવતાર	KaUla, avatara	૨૨૬

Original Word	Transliteration	Page No.
કૌલ, મણિ	KaUla, Maṇi	૨૨૮
ક્યુબ્રિક સ્ટેન્લી	KayUbri Sṭenlī	૧૩૩, ૧૫૪
ક્યુરોસાવા, અકિરા	KayUrosāvā, akirā	૧૪૭, ૧૫૪
ક્રીમ	Krima	૧૩૨
ક્રેગે ગોડન	krege gôḍana	૮૪, ૯૩
ક્રોનિન, એ.જે	kronina, e.je	૧૨૭
ક્રોસ્બી, બિંગ	Krôsbī biga	૧૩૦-૩૩
કર્લર, રેને	Kalâre, rene	૧૨૧, ૧૪૦
ખુશરૂ, અમીર	KhUśharū, amīra	૧૭૬, ૧૯૬
ગટે, યોહાન્ન વોલ્ફગાન્ગ	gaṭe, yohānna, volphaga	૮૪
ગાર્બો, ગ્રેટા	gābro, greṭā	૧૦૪, ૧૦૫
ગાલેન્ડ, જ્યુડી	gālenḍa jayUḍī	૧૩૦, ૧૩૩
ગાર્લ્સવર્ધી	gālsavardhī	૮૨
ગાંધર્વ, કુમાર	gādhava, Kumāra	૧૯૯
ગાંધી, શાંતા	gāndhī, śhāta	૨૧૯
ગિત્રી, સાશા	gitri, sāśhā	૧૪૦
ગિરિજાદેવી	girijādevī	૨૦૦
ગિરોદો	girodo	૭૬, ૭૯
ગિલુડ, જોન	gilagUḍa, jona	૮૨
ગિલેસ્પી, ડીઝી	gilespī, dījhi	૬૦, ૬૪
ગિલ્બર્ટ, જોન	gilbaṭa, jôna	૮૯, ૧૦૫, ૧૨૨
ગુલઝાર	gUlajāra	૨૨૮
ગેબલ, ક્લાર્ક	gebala, kalārka	૧૨૪, ૧૩૦

Original Word	Transliteration	Page No.
ગોગોલ	gogola	૧૧૩, ૨૧૫, ૧૪
ગોદાર્દ, જીનલુક	godārda, jīna lUka	૧૩૫, ૧૪૨, ૧૪૩, ૧૫૪, ૨૨૬, ૨૨૭
ગોપાળલાલ	gopāḷalāla	૧૭૯, ૧૯૭
ગોમેઝ, મેન્યુઅલ ઍક્ટેવિયો	gomejha MenyUala ôkaṭeviyo	૧૪૮
ગોર્કી, મેક્સિમ	gôkī, MekisaMa	૧૧૭, ૧૧૯, ૧૨૦, ૨૨૫, ૮, ૬૬, ૧૮
ગોલ્ડોની	golḍonī	૭૫, ૭૬
ગ્રાસ, ગુંટર	grāsa, guṭara	૯૦
ગ્રિફિથ, ડેવિડ વોક	griphitha, ḍeviḍa vôka	૧૦૨, ૧૦૩, ૧૦૪, ૧૧૨, ૧૨૩, ૧૩૨, ૨૨૬
ગ્રિફિયસ, આંદ્રિયા	griphiyasa, āddhaya	૮૨
ગ્રિયે, એલન રોબ	griya, elana roba	૧૪૨, ૧૪૩
ગ્રિન, ગ્રેહામ	grina, grihāma	૧૩૬, ૧૩૭
ગ્રેહામ, માર્થા	grimāma, Māthā	૧૦, ૧૪
ઘટક, ઋત્વિક	ghaṭaka, rutavaka	૨૨૫
ઘસીટખાન	ghasīṭakhāna	૧૧૯
ઘોષ, નિખિલ	ghoṣa nikhila	૨૦૦
ચર્કાસોવ, એન	chakrāsova, ena	૧૧૯
ચાપેક, કારેલ	chāpeka, karela	૮૪
ચાયકોવ્સ્કી	Chāyakovskī	૩૫-૩૭, ૪૧
ચિટિલોવા	chitilovā	૧૪૪, ૧૪૫

Original Word	Transliteration	Page No.
ચેખોવ	chekhôva	૨૧૩, ૪, ૧૦, ૧૪, ૧૫, ૧૬
ચેટરજી, બાસુ	cheṭarajī, basu	૨૨૬
ચેપ્લિન, ચાર્લી(ચાર્લ્સ)	Chepilana, chārli(charlsa)	૧૦૪, ૧૧૦, ૧૧૨, ૧૧૪, ૧૨૫, ૧૩૨, ૧૩૩, ૧૩૩, ૧૫૪
ચૈતન્ય	Chitanya	૧૯૭
જગન્નાથ	jagannātha	૧૯૮
જયદેવ	jayadeva	૧૯૬
જસરાસ બંધુઓ	jasarāja badhUo	૨૦૦
જેરી આલ્ફેડ	jerī ālpheḍa	૮૯, ૯૯
જોમ્સ, લી રોય	jonsa, lī roya	૯૪-૫
જોન્સ, સર વિલિયમ	jonsa, sara viliyama	૧૭૭
જોન્સન, બેન	jônsana bena	૭૪, ૮૦, ૮૧
જોન્સન, વાન	jônsana, vāna	૧૩૦, ૧૩૧
જોલ્સન આલ	jolsana āla	૧૨૩
જોહાનસન, કિશ્વિથન	johānasana kisrivyana	૧૧
જ્યુરા, ચેક	jayorā, cheka	૧૪૪
જ્યોતિરીદ્વનાથ	jayotiridhātha	૨૦૨, ૨૦૩
ઝાક્સ હાન્સ	jhākasa hānsa	૫૬, ૭૨
ઝિને, ઝા	jhine, jhā	૭૯, ૯૦
ટાગોર, રવીન્દ્રનાથ (જુઓ રવીન્દ્રનાથ)	ṭagora, ravīndhnātha(joo ravīndhnātha)	૮૨, ૨૨૫, ૨૨૯, ૨૩૦

Original Word	Transliteration	Page No.
ટેલર, ઈલિઝાબેથ	Telara, īlijābetha	૧૩૧
ટવેઈન, માર્ક	ṭavelīna Mārka	૩
ઠાકુર, પંડિત ઓકારનાથ	ṭhakura panḍita okaranātha	૨૦૩, ૨૦૬
ઠાકુર, દ્વિજેન્દ્રનાથ	ṭhakura ḍhijendranātha	૨૦૩, ૨૦૬
ડ(ડે)બૂસી, ક્લોડ એશીલ	ḍa(ḍe) būsī, klôḍa eśhila	૪૦, ૨૨૫
ડંકન, ઈસાડોરા	ḍakana, īsādorā	૧૧, ૧૨
ડાલી	ḍalī	૧૧૫, ૧૨૫
ડિકન્સ	ḍikansa	૧૩૭
ડિકન્સ, રેવ	ḍikansa, reva	૯૯, ૧૦૨
ડિઝની, વોલ્ટ	ḍijhanī, vôlṭa	૧૪૯, ૧૫૦, ૧૫૧, ૧૫૨
ડિટ્રિચ, માર્લિન	ḍiticha, Malina	૧૪૬
ડુમા, એલેકઝાન્ડર	ḍumā elekjhānḍra	૭૮
ડુમા, નાનો	ḍumā nāno	૭૯
ડુમા, મોટો	ḍumā Moṭo	૭૯
ડંકર	ḍenkara	૮૧
ડેનિસ, રુથ સેન્ટ	denisa, rUtha senṭa	૧૨, ૧૩
ડેવનાડે, (સર) વિલિયમ	devanānḍe (sara) viliyama	૮૧
ડેવિસ, બેટી	devisa, betī	૧૦૪
ડેવિસ, માઈલ્સ	devisa, maīlsa	૬૦, ૬૪, ૬૫

Original Word	Transliteration	Page No.
ડેવિસ, મેરિથયોન	devisa, Merithayona	૧૦૫, ૧૨૮
ડોનેન સ્ટેનલી	donena Sṭenlī	૧૨૭, ૧૩૩
ડ્રેયર, કાર્લ	ḍreyara, kala	૧૫૪, ૨૨૧, ૨૨૪, ૨૨૬
તનવીર હબીબ	Tanavīra habība	૨૧૯, ૨૨૧
તરકબાબુ	Taraka bābU	૧૯૯
તાઈ શેવ, એલેક્ઝાન્ડ્ર	Taīrova âlekjānḍra	૧૬, ૧૮
તાનસેન	Tanasena	૧૭૯, ૧૯૫, ૧૯૭
તારદુ	TaraU	૯૦
તુગનેવ	TUganeva	૬૧, ૧૬
તેદુલકર, વિજય	Tedulakara vijaya	૨૧૫, ૨૨૧
તોલ્સતોય	Tôlstôya	૧૪, ૧૮, ૨૦
તોલ્સતોનોગોવ, જર્યાજી	Tovstonovoga jayāji	૧, ૨૦
ત્યાગરાજ	Tyāgarāja	૧૭૬, ૧૯૯
ત્રુફો	TrUpho	૧૨૭, ૧૪૨, ૧૪૩
દત્ત, ઉત્પલ	data, Utpala	૨૧૩, ૨૧૯
દાન્તુત્સિઓ, ગ્રાબ્રિએલ	dantUtisao grābiela	૭૬
દાગ્શેન્કો, વ્લાદિમિર નેમિરોવિચ	dānśhenko vlādimira nemirovicha	૧૪, ૧૬, ૧૮
દાબીરખાં	Dābīrakhā	૧૯૯, ૨૦
દિયાગિલફે, સર્જી	diyāgilepha, sajī	૮, ૧૧
દેશપાંડે, પ્રુ,લ	deśhapānḍe, pu.la	૨૧૩, ૨૧૫, ૨૧૯
દોસ્તોયેવ્સ્કી	dostoyevskī	૧૪, ૧૯

Original Word	Transliteration	Page No.
નરસિંહ	narasiha	૧૯૭
નારદ	nārada	૧૬૮, ૧૭૫, ૧૯૬
નિજિન્સ્કી, વાસ્બેફ	nijinski, vāsbepha	૧૦, ૧૧, ૧૨
નેગ્રીપોલા	nrgrī polā	૧૦૫, ૧૨૨
પાણાવકર, દિલિપ	paḍagāvakara dilīpa	૨૨૮
પાર્કર, ચાર્લી	pārkara, chārli	૬૪, ૬૫
પાવલોવા, આના	pāvalovā, ānā	૧૧
પિકાસો	pikāso	૨૫, ૮૯, ૨૨૫
પિકફર્ડ, મેરી	pikaphaḍa, Merī	૧૧૨, ૧૨૨, ૧૩૨
પિન્ટર, હેરોલ્ડ	pintara, herolḍa	૯૦, ૧૩૬, ૧૩૮
પિરોંદેલો, લુઈજી	piroṇdelo, luīji	૭૨, ૭૬
સ્કિેતોર એરવિન	pisketora eravina	૮૪, ૮૯
પુડોવ્કીન, વ્સેવોલોદ	pUḍovkīna vsevoloda	૧૧૬,૧૧૭, ૧૨૦, ૨૨૪
પુરંદરદાસ	purndaradāsa	૧૯૯
પુશ્કિન	pUśhikana	૨૦
પુચીની જાકોમો	pūchīnī jākomo	૨૪, ૨૫
પેક, ગ્રેગરી	peka, gregarī	૨૪, ૨૫
પેગનીની નિકોલો	pôganīnī nikolo	૨૯, ૩૦
પેહરિસ્કવી	peharískavī	૨૧
પોગોદિન, નિકોલાઈ	pogodina, nikolāī	૧૬, ૨૦
પોપોવ, અલેક્સી	popova, alekūsī	૧૬, ૨૦
પોર્ટર, એડવીન એસ	poṭara edavīna esa	૧૦૧, ૧૦૬

Original Word	Transliteration	Page No.
પોવેલ, માઈકલ	povela, Māīkala	૬૪, ૧૩૭
પ્રિસ્ટલી	prisṭalī	૮૨
ફઝલ, અબુઝ	phajhala abUla	૧૯૭
ફાળકે, દાદાસાહેબ	phāḷake, dādāsāheba	૨૨૩, ૨૨૪
ફેરિસ્તા	pheriśhtā	૧૫૮
ફેલિનિ, ફેડેરિકો	phelinī, pheḍeriko	૧૪૦, ૧૫૪
ફૈયાઝખાન	phaiyājhakhānā	૧૯૯
ફોક્સ, વિલિયમ	phôkasa, viliyama	૧૦૧, ૧૦૨, ૧૦૫
ફોન્ટેન, માર્ગો	phontena, Mārgo	૧૦, ૧૧
ફોર્ડ, જાન	phôrḍa, jāna	૧૨૫, ૧૨૬, ૧૩૦
ફોર્ડ, જોન	phôrḍa, jôna	૮૧, ૧૪૭, ૧૫૪
ફ્રાન્ઝલિઝટ	phārnjhalijhata	૩૩
ફ્રોઈડ	phôrīḍa	૩૩
ફલેચર	phalechara	૮૧
ફલેમિંગ, વિક્ટર	phalemiga, vikaṭara	૧૩૦, ૨૨૫
ફલેહાર્ટી, રોબર્ટ	phalehā rôbaṭa	૧૦૭, ૨૨૪
ફલેહાર્ટી, લાએમ ઓ’	phalehātī, Laema o’	૧૨૬
બડે ગુલામ અલીખાં	baḍe gulāma alīkhā	૧૯૯
બર્ગમેન, ઈન્ગમાર	bagamen, īngamāra	૧૩૫, ૧૩૬, ૧૪૮, ૧૫૪, ૨૨૭, ૨૩૦
બહાદુરશાહ, સુલતાન	bahādūrśhāha, sultāna	૧૯૭
બાઉ, કબારા	bāu, Kbārā	૧૦૫, ૧૨૨
બાક, જોહાન સિબેસ્ટિયન	bāka johāna sibesityana	૧૭, ૧૮, ૨૫, ૨૭,

Original Word	Transliteration	Page No.
		૪૩, ૭૪, ૨૨૯
બાયરન, લોર્ડ	bāyarna, loḍa	૮૨
બાર્કર, ગ્રેનવિલ	bākra, grenvilā	૮૨
બારટોક, બેલા	bārtok, belā	૪૨, ૪૩
બાર્ડો, બ્રિજિટ	bāḍo, bijita	૧૪૩
બાલ ગાંધર્વ	bāla gādhava	૨૧૪
બિટ્ઝર, બિલી	bitjhar, bilī	૧૦૨, ૧૦૩
બુઆ, વઝે	bUā, vajhe	૧૯૭
બુનુએલ, લૂઈ	bUnUela, lūe	૧૪૮, ૧૫૪, ૨૨૪
બુસ્પતિ, આચાર્ય	bUhspati, āchāya	૧૭૩, ૧૭૪
બેકેટ, સેમ્યુઅલ	buketa, semyUala	૭૯, ૮૮, ૯૦, ૮
બેથોવન	bethovana	૧૮, ૨૦, ૨૨, ૨૮, ૩૦, ૪૧, ૪૩, ૨૨૯
બેનરજી, કરુણા	benarajī, karuṇa	૨૨૨
બેનેગલ, શ્યામ	benegla, śhyām	૨૨૮
બેરી, જેમ્સ(સર)	berī, jemsa (sar)	૮૨
બેલેચિયો, બર્નાડો બતોલુચ્ચી	belechiyo, bnāḍo btolUchchī	૧૪૦
બૈજુ	baiju	૧૭૬, ૧૯૭
બોરોદિન	borodin	૩૬, ૪૧
બોશાં ચાર્લ્સ	bośhā chālsa	૮, ૯
બ્રાઉન, ક્લિફર્ડ	brāUna, kilphaḍa	૬૫
બ્રુકનેર	brukner	૮૯

Original Word	Transliteration	Page No.
બ્રેખ્ત, બર્તોલ્ત	brekhta, batolta	૮૪, ૮૫, ૮૯, ૨૨૧, ૨૨૫, ૧૧, ૨૦
બ્રેસો, રોબર્ટ	breso, Robat	૧૪૧, ૧૫૪, ૨૨૬, ૨૨૭
બ્લેસિસ, કાર્લો	blesisa, kārlo	૮, ૯
ભટ્ટાચાર્ય, બાસુ	bhattachāry, bās	૨૨૮
ભરતમુનિ	bharaṭamUni	૬૭, ૧૫૫, ૧૫૬, ૧૬૦, ૧૭૩
ભાતખંડે, વિષ્ણુનારાયણ	bhātkhaḍe, visṇunarayana	૧૭૩, ૧૭૬, ૧૯૯, ૨૦૦, ૨૦૬
મ(મા)તંગ	m(mā)tang	૧૭૪, ૧૭૫, ૧૯૬
મફાઈ	mphāī	૭૫, ૭૬
મલિક, એલહાજી	malik, elhāji	૯૫
મલ્લિનાથ	malilanātha	૧૬૫
મહમદ, અલીખાં	mahmada, alīkhā	૧૯૫, ૧૯૮, ૧૯૯
મહમદ, વજીરખાં	mahmada, vajirkhā	૧૯૮
મહમદશાહ, બીજા	mahmadśhāha bījā	૧૫૮, ૧૯૮
મહેતા, પ્રો.આર.સી	maheta, pro. ār.si	૨૦૦
માતીસ	mātīs	૧૧૫, ૧૨૫
માનસિંહ, રાજા	mānasiha. rājā	૧૭૬, ૧૯૭
માયકોવ્સ્કી	māykovaskī	૨૨૫, ૧૬
માયર, લૂઈ બી	māyar, lūe bī	૧૦૪, ૧૦૫, ૧૭૧, ૧૨૩, ૧૨૯, ૧૭૧
માર્ટિન, ડીન	māŕtin, ḍīn	૧૩૩

Original Word	Transliteration	Page No.
માર્ટિની, પિસેન્ઝો	mārtinī, piṣhenjho	૭૬
માર્લો, ક્રિસ્ટોફર	marlo, kishtophar	૮૦
માલર, ગુસ્તાવ	mālar, gustāv	૩૯
માલરો	mālro	૨૨૫
મિચમ, રોબર્ટ	micham, Robat	૧૩૦
મિચિયાવેલી	michiyāveli	૭૪
મિઝોગુચિ, કેન્જી	mijhogUchi, kenji	૧૪૮, ૧૫૪
મિ(મી)લ, સેસીલ બી.દ	mi(mī)la, shesil bī.da	૧૦૪, ૧૦૫, ૧૩૩
મિત્ર, શંભુ	mitra, śambhU	૨૧૩
મિલર, આર્થર	milar, āthar	૪, ૮, ૯, ૧૧
મીરા	mīrā	૧૯૭
મુનસી, પ્રેમચંદ	munśhī, premchanda	૨૨૫
મુનિ, પોલ	muni, pola	૧૨૫
મુર્નો, એફ.ડબલ્યું	muno, epha. ḍabalyU	૧૦૫, ૧૨૨, ૧૫૪, ૨૨૪
મુલિગન, બેરી	muleganaberi	૬૫
મુસોરગાસ્કી	mUsoUrgāskī	૩૪, ૩૬
મૂળે, કુષ્ણરાવ	mūḷe, krUṣṇarāv	૧૭૩, ૨૦૦
મૂળે, સુહાસિની	mūḷe, suhāsinī	૨૦૦, ૨૨૨
મેઘાણી, ઝવેરચંદ	meghāṇī, jhaverchanḍ	૨૦૬
મેટરલિંક, મોરિસ	meṭarlika, môrisa	૪૧, ૭૯, ૪, ૧૪
મેન્કીવિક્ઝ, હરમેન જે	menkīvikjha, harmân je	૧૨૮, ૧૩૨
મેન્ડલસન, ફેલિક્સ	menḍalsan, pheliksa	૩૧, ૩૨, ૩૯

Original Word	Transliteration	Page No.
મેન્યુહિન	menyUhin	૨૮
મેયરહોલ્દ, વ્સોલોદ	meyarholḍa, vsoloda	૧૪, ૧૬, ૧૮
મોઝાર્ટ	mojhārṭa	૧૯, ૨૦, ૨૫, ૨૮, ૨૨૯
મોન્ટવર્દી	monatvadī	૧૭
મોન્થરનાટ	montharnāt	૭૬, ૭૯
મોપાસા	môpāsā	૧૪૦
મોમ, સમરસેટ	môm, samarset	૮૨
મોલિયર	Moliyar	૯, ૭૬, ૭૮, ૮૭
મૌલાબક્ષ, પ્રો	MaUlābkṣa, pro	૧૯૯, ૨૦૩
યુરિપિડીઝ	yuripiḍījha	૬૮
યુલનોવા, ગેલિના	yUlnôvā, gelinā	૧૦
યેટ્સ, વિલિયમ બટલર	yeṭas, viliyam-baṭlar	૮૨, ૮૩
રવિશંકર પંડિત	raviśhankar pandit	૨૦૦, ૨૨૯
રવીન્દ્રનાથ	ravīndharnatha	૨૦૧, ૨૦૨, ૨૦૩, ૨૦૪, ૨૦૫, ૨૦૬, ૨૧૩, ૨૧૬
રસૂલન	rasūlan	૨૦૦
રસેલ, કેન	rasel, kem	૬૦, ૧૩૮
રહેમતખાં હદું હસુખાન ધરણાવાળા	rahematkhā hadu hasukhān-dharṇāvāḷā	૧૯૫, ૧૯૯
રાઈઝ, કારેલ	rāījha, kārela	૧૩૮, ૧૪૮
રાઈનહાર્ટ, માકસ	rāīnahārt, mākas	૮૪

Original Word	Transliteration	Page No.
રાકેશ, મોહન	Rākeśha, mohan	૨૧૪, ૨૧૫
રાઠોડ, મોહન	Rāṭhoḍ kâtilāl	૨૨૬
રાવણ, રાજા	Rāvaṇa, Rājā	૧૭૯, ૧૯૫
રાર્સ	Rāsâ	૭૫, ૭૭
રિલ્કે	Rilke	૪૫
રિશલ્યુ, કાર્ડિનલ	Riśhalyo, kāḍinal	૭૭
રે, સત્યજિત	Re, satyajita	૨૨૨, ૨૨૪, ૨૨૫, ૨૨૭, ૨૨૯, ૨૩૦
રેઈનહાર્ટ	Reinahārt	૧૪૬
રેઈની, મા	Reinī, mā	૬૩
રેક્વીર, મિકોન દ સેન્ટ	Rekvīr-mikon ḍa sent	૫૨, ૫૩
રેનુઆં	RenUā	૧૪૦, ૧૪૧, ૨૨૭
રેનોઈર, જિન	renoīra, jina	૧૫૪
રેને એલેન	Rene elen	૧૩૫, ૧૪૨, ૧૪૩
રેવેલ, મોરિસ, જોસેફ	revelo môrisa-joshepha	૪૦, ૪૨, ૬૧
રેસનાઈ, એલેઈન	reshanāī, eleīna	૧૫૪
રોજર્સ, જીંજર	Rôjas, jijar	૧૨૬, ૧૩૩
રોથા, પોલ	Rothā, pôla	૧૪૮
રોન્ડી, ડીઈગો ફાબ્રી બુનેલો	Ronḍi diigo phārbi brUnelo	૭૭
રોબસ્ન, પોલ	Rôbasan, pôla	૯૪
રોસેલિની	Roselinī	૧૩૯
રોહમર, એરિક	Rohamar, erika	૧૪૨, ૧૪૩

Original Word	Transliteration	Page No.
લામૂર, ડોરેથી	lāmūr, ḍorethi	૧૩૦, ૧૩૨
લિરોય	liroy	૧૧
લી, વિવિયન માયરન	lī, viviyan māyran	૧૩૦
લીન, ડેવિન	līn ḍeviḍa	૧૩૭
લુઈસ, જેરી	laīsa, jerī	૧૩૩
લુઈ, ચૌદમો	lUi chaUdmo	૯, ૭૭
લેન્ગ ફિટઝ	lânga phitjha	૧૧૫, ૧૨૨, ૧૪૨, ૨૨૪
લેસિંગ	leshiga	૮૩, ૮૪
લોરેન્ઝો, મેડંચી રાજકુમાર	lôrenjho, meḍechi rājkumār	૭
લોર્કા, ગારસિયા	lôkā, gārashiyā	૮૬, ૮૭
વઝે, રામકુષ્ણ, બુઆ	vajhe, RāmkrUṣṇa būā	૧૯૯
વડઝજર્થ	vaḍajhavtha	૮૨
વર્દી, જૂઝેપ્પે	vadī, jaūjheppe	૨૪
વલ્લભદાસ સ્વામી	vallabhadas svamī	૨૦૦
વાઈઝ, રોબર્ટ	vaījha, Rôbata	૧૨૯, ૧૩૩
વાઈલ્ડ, ઓસ્કર	vaīlda aôskar	૮૨
વાઈલ્ડર બિલી	vaīlḍarabilī	૧૩૨
વાઈલ્ડર થોર્ન્ટન	vaīlḍara thontan	૬
વાગ્નર, રિચાર્ડ	vāgnara, richāḍ	૨૨, ૨૪, ૫૬
વાયડા, આન્દ્રે	vāyaḍa, ānḍdhra	૧૪૫
વિગોની, જ્યો	vigonī, jayo	૧૪૦, ૧૫૪

Original Word	Transliteration	Page No.
વિજયદેવજી	vijay devjī	૧૭૭, ૨૦૦
વિધાપતિ	vidhā pati	૧૯૭, ૨૦૬
વિન્ચી, લિયોનાર્દો	vinchī līyonaḍo	૬, ૭
વિલાપતખાં	vilāyatkhā	૧૯૯, ૨૦૦
વિલિયમ્સ, ઈસ્પર	viliyamsa īsathar	૧૩૧
વિલિયમ્સ, ટેનસી	viliyamsa tânesī	૪, ૬, ૭, ૧૨
વિવાલ્ડી, એન્ટોનિયો	vivālḍi, antoniyo	૨૦
વિશ્નેવ્સ્કી, વ્સેવોલોદ	viśhnevskī, vsevoloda	૧૭, ૧૮
વિષ્ણુ, દિગંબર, પંડિત	visana digabar panḍit	૧૯૯
વિસ્કોન્તી, લ્યુચિનો	viskontī-lyUchino	૧૩૮, ૧૫૪
વેઈન, જોન	veina, jon	૧૦૭, ૧૨૬, ૧૩૦
વેન્ટેડોર, બર્નાડ ડી	venteḍor barnād dī	૫૩, ૫૫
વેબર, કોન્સ્ટાન્ઝ	vebar, konstanjha	૨૦, ૪૫
વેલેન્ટીનો, રુડોલ્ફ	venentino, Rudolpha	૧૦૫, ૧૨૨
વેલ્સ, એચ.જી	velsa, echa ji	૧૨૭
વેલ્સ, ઓર્સન	velsa, aosana	૧૨૭, ૧૨૮, ૧૩૦, ૧૪૮, ૧૫૪
વોર્નર, ચાર્લ્સ ડડલી	vonar, chālsa ḍaḍali	૧૦૫, ૧૨૬, ૩
વોલ્તેર	volter	૭૬, ૭૯
વ્યંકટમખી	vyakatmkhī	૧૭૬, ૧૮૯
શનબર્ગ	śhanbaga	૪૧, ૪૨, ૪૫
શરાફતહુસેન	śharaphathusen	૨૦૦
શાતિયો, ગોત્યાદ દ	śhātiyo, gotyā ḍa	૫૨, ૫૪

Original Word	Transliteration	Page No.
શાંતાપ્રસાદ	śhātā prasāḍ	૨૦૦
શીલર, ફ્રિદરિખ	śhīlar, phidrikha	૮૪
શીર્કી, સુલતાનહુસેન	śhīkī, Soltanahusen	૧૭૯, ૧૯૮
શુબર્ટ	śhubart	૨૨, ૨૯, ૩૯
શુમાન રોબર્ટ	śhumāna, Rôbat	૩૧, ૩૩, ૩૯
શેક્સ્પિયર	śhekshpiyar	૨૬, ૩૫, ૪૧, ૭૪, ૭૬, ૮૦, ૮૧, ૮૩, ૮૭, ૧૪૫, ૧૪૭, ૧, ૭, ૯, ૧૪, ૧૮
શેપ, આર્ચિ	śhepa, āchi	૬૫
શેફર, જોર્જ જે	śhephar, jaja je	૧૨૭, ૧૨૮
શેરવુડ, રોબોટ ઈ	śhervUḍ Robat e	૪
શેરિડન	śhariḍan	૮૧
શેલી	śhelī	૮૨
શેવાલિયર, મોરિસ	śhevāliyar môrisa	૧૩૩
શો, બર્નાડ	śho, bnāda	૮૨, ૮૩, ૧૩૭, ૪, ૧૦, ૧૧
શોડરે, ટેડ	śhona, teḍa	૧૩
શોનબર્ગ	śhonbarga	૨૨૫
શોપે, ફ્રેડરિક ફાસ્વા	śhope, pheḍrik phāsvā	૩૯
શોલોખોવ	śholokhov	૧૧૭
શોસ્તાકોવિચ, ડી	śhostākovicha, dī	૪૭
શ્ચુકિન, બોરિસ	śhhahUkin, boris	૧૧૯

Original Word	Transliteration	Page No.
શ્લેસિંજર, જોન	śhlesijar, jôn	૧૩૮, ૧૪૮
સથ્થુ, એમ-એસ	sathyU, em-esa	૨૨૬, ૨૨૮
સરકાર, બાદલ	sarkār-bādal	૨૧૩, ૨૧૫
શહાની, કુમાર	sahānī, kUmār	૨૨૬, ૨૨૮
સાદુલ, જ્યોર્જઝ	sādUl, jayâjha	૨૨૪
સારંગ દેવ	sārga dev	૧૭૪, ૧૭૫, ૧૯૬
સારોયાન, વિલિયમ	sāroyān, viliyam	૬
સાર્ત્ર, ઝર્યા પોલ	sātra, jayā pol	૭૬, ૭૯, ૮૯, ૯૦, ૨૨૪
સાલાકુ, ડોનસ એમિયલ	sālāku, donas emiyal	૭૯
સિધ્ધેશ્વરી	siddhasvari	૨૦૦
સિનાટા, ફેન્ક	sinātā, phenka	૩૧
સિમોનોવ, રૂબેન	simonova rūben	૧૬, ૨૦
સીકા, વિતોરિયો દ	sīkā vitoriyo da	૧૩૯, ૧૫૪
સુરદાસ	surḍas	૧૯૭
સને, મૃણાલ	sen mrUṇāl	૨૨૨, ૨૨૩, ૨૨૪, ૨૨૬
સેનેકા	senekā	૭૦, ૭૨, ૮૬, ૮૯
સેનેટ, મેક	senet, mek	૧૪૫, ૧૧૦
સેન્ડ, જોજ	senḍa joja	૩૨
સેર્વાન્તિસ	sevānitas	૮૬, ૮૭
સોકાલોવ, ઓ	sokālov	૪૬
સોફો ક્લીઝ	sophoklījha	૬૮, ૭૦, ૬૬

Original Word	Transliteration	Page No.
સોમેશ્વર	someshvar	૧૭૫
સ્કાલા, ફલસમિનિયો	skālā, phalāminiyo	૭૫
સ્કેપિનો	skepino	૭૮
સ્ટાઈન્ડબર્ગ	stāīnḍabarg	૮૭
સ્ટાઈનબેક	stāīnbek	૧૨૬, ૧૩૮
સ્ટીવન્સ, જોજ	stīvans, joja	૧૨૬
સ્ટો, હેરિયટ, બીચર	sto, heriyat bīchar	૨
સ્ટ્રાવિન્સ્કી ઈગોર	strāvinsikī īgor	૨૫, ૪૩, ૪૪, ૨૨૫
સ્ટ્રેબો, વાલાફિડ	stebô vālāpheḍa	૫૨
સ્ટ્રોહાઈમ, એરિક ફોન	strohoīm erik phon	૧૦૪, ૧૦૫, ૧૨૩, ૧૫૪
સ્તાનિસ્લાવ્સ્કી, કોસ્તેન્તિન	stānislāvaski, kostenitain	૧૪, ૧૫, ૧૬, ૧૭, ૧૮, ૨૦
સ્મિથ, એફ,પર્સી	smitha, epha pasī	૧૦૭
સ્મિથ ગોડફે	smitha goḍaphe	૧૪૬
સ્મિથ, બેસી	smitha besī	૬૩
સ્મેટાના બેડરઝિક	smetānā bedarjhika	૩૮
સ્વા(સ્વો)ન્સન, ગોરિયા	svā(svo)nsan, gleriyā	૧૦૫, ૧૨૨
હરિદાસ, સ્વામી	haridas, svāmī	૧૭૯, ૧૯૭
હર્સ્ટ, રેન્ડોલ્ફ	hasta, renḍolpha	૧૨૮, ૧૨૯
હસ્ટન, જોન	hastan jon	૧૨૬, ૧૩૦
હંગલ, ગંગુબાઈ	hagal gangubāī	૨૦૦
હાઈડન	hāīḍan	૨૦, ૯૩

Original Word	Transliteration	Page No.
હારા, જૉન ઓ	hārā, jôn o	૧૨૯
હાર્ટ, વિલિયમ,એસ	hārt viliyam esa	૧૦૭
હાર્ડી, ટોમસ	hārḍī tômas	૧૩૮
હિચકોક, આલ્ફ્રેડ	hichakok, ālpheḍa	૧૦૫, ૧૩૩, ૧૪૨, ૧૪૮, ૧૫૪
હિન્ડમિટ, પોલ	hinḍamita pôl	૪૪, ૪૫
હિરોડોટસ	hiroḍôtas	૬૭
હિલ, પિટર	hil, pitar	૮૨
હેન્ડલ, જોર્જ ફ્રેડરિક	henḍal jaja pheḍarik	૧૮, ૧૯, ૨૮
હેમચંદ્રાચાર્ય	hemchanḍarchārya	૮૯
હમિંગ્વે	hemigve	૧૩૮
હેરિસ મિલ્ડ્રેડ	heris milḍreḍ	૧૧૨
હેલમાન, લિલિયન	helmān, liliyan	૪, ૮
હોપ, બોર્બ	hopa, bôba	૧૩૧, ૧૩૩
હોપ્ટમાન	hoptmana	૮૪, ૮૫
હોમર	homara	૫૦
હયુગો વિક્ટર	hyugô viktara	૭૮, ૭૯

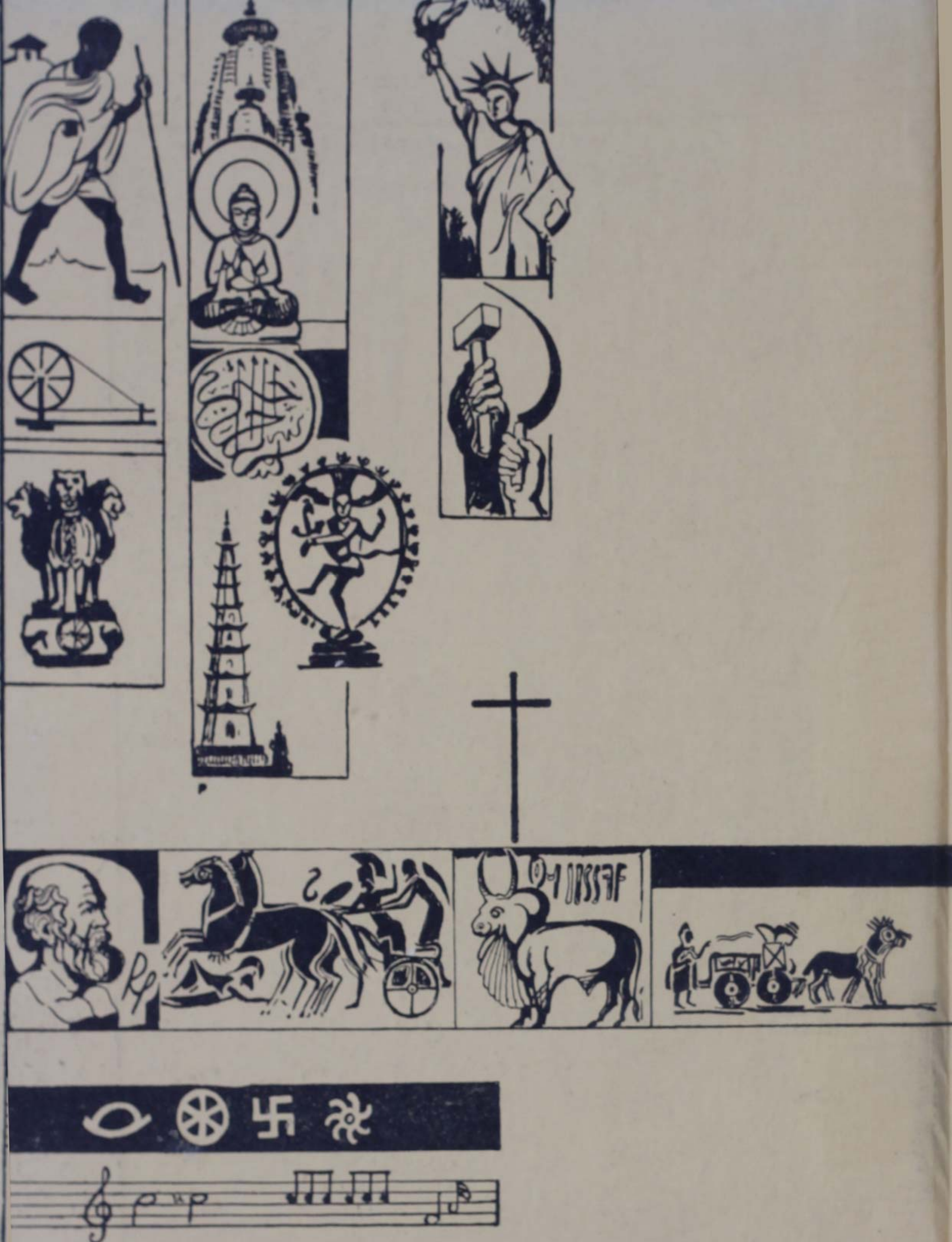
જ્ઞાન-ગંગોત્રી ગ્રંથ-શ્રેણી ૧૮

૧૦
માનવવિદ્યા શાખા

લલિત કલા દર્શન-૧

[અભિનય-શ્રાવ્ય]

SARDAR PATEL UNIVERSITY
VALLABH VIDYANAGAR
शीलवृत्तफलं श्रुतम्



E = MC²
Δ = D
ᐱ = C
Ɣ = K
6 = L

સંયોજક : ડૉ. આર. ડી. પટેલ

મુખ્ય સંપાદક : ભોગીભાઈ ગાંધી

સહસંપાદક : પ્રકાશ ન. શાહ

તંત્રીમંડળ

શ્રી આર. ડી. પટેલ · શ્રી રમેશ સુમંત મહેતા · શ્રી ઈશ્વરભાઈ પટેલ
શ્રી બાબુભાઈ જશભાઈ પટેલ · શ્રી ઉમાશંકર જોશી · શ્રી એચ. એમ. પટેલ
શ્રી રવિશંકર રાવળ · શ્રી બી. સી. પટેલ · શ્રી હરિહર પ્રા. ભટ્ટ
શ્રી વી. એચ. ભણોત · શ્રી યશવંત શુકલ · શ્રી નીરુભાઈ દેસાઈ
શ્રી વિજયગુપ્ત મૌર્ય · શ્રી પી. સી. વૈદ્ય · શ્રી ભોગીલાલ સાંડેસરા
શ્રી જશભાઈ કા. પટેલ · શ્રી અંબુભાઈ પટેલ · શ્રી જે. જી. ચૌહાણ
શ્રી રમણભાઈ પટેલ · શ્રી દિલાવરસિંહ જાડેજા

પરામર્શકો

પંડિત સુખલાલજી · શ્રી રસિકલાલ છો. પરીખ · શ્રી કાકાસાહેબ કાલેલકર
શ્રી રામપ્રસાદ બક્ષી · શ્રી અનંતરાય રાવળ · શ્રી ચંદ્રવદન મહેતા
શ્રી હંસાબહેન મહેતા · શ્રી બાપાલાલ વૈદ્ય · શ્રી ઉમાશંકર જોશી
પ્રો. ફીરોજ કા. દાવર · શ્રી હરિનારાયણ આચાર્ય · શ્રી સી એન. વકીલ
ડૉ. શાંતિલાલ મહેતા · પ્રો. ડી. ટી. લાકડાવાળા · શ્રી વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી
પ્રો. એમ. એલ. દાંતવાળા · શ્રી બચુભાઈ રાવત

૮
નગંગોત્રી ગ્રંથશ્રેણી

લલિત કલા દર્શન : ૧

[અભિનય-શ્રાવ્ય]

મૃણાલિની સારાભાઈ : હિંમતભાઈ કપાસી : ચંદ્રવદન ચી. મહેતા
સુધીર દલાલ : હરકાન્ત શુક્લ

સરદાર પટેલ યુનિવર્સિટી—વલ્લભવિદ્યાનગર

મૃણાલિની સારાભાઈ (સુપ્રસિદ્ધ નૃત્યાંગના, 'દર્પણ'નાં નિયામક)
હિંમતભાઈ કપાસી (આચાર્ય, શ્રી વિદ્યાનગર હાઈસ્કૂલ)
ચંદ્રવદન ચી. મહેતા (સુપ્રસિદ્ધ નાટ્યવિદ્)
સુધીર દલાલ (વાર્તાકાર, તરંગ ફિલ્મ સોસાયટીના અગ્રણી)
હરકાન્ત શુકલ (નિવૃત્ત સચિવ, ગુજરાત વિધાનસભા)

યોજના દાન : હરિઃ ૐ આશ્રમ, નડિયાદ
શ્રી લાલજીભાઈ જીવાભાઈ ચૌહાણ(અમદાવાદ)ના શ્રેયાર્થે

અનુદાન : શિક્ષા મંત્ર્યાલય, દિલ્હી; ગુજરાત સરકાર, ગાંધીનગર

પ્રકાશન : ઑક્ટોબર ૧૯૭૫
પહેલી આવૃત્તિ : પ્રત ૩૦૦૦

કિંમત : રૂ. ૩૦-૦૦ (Rs. 30-00)

પ્રકાશક : કાંતિભાઈ અમીન, રજિસ્ટ્રાર, સરદાર પટેલ યુનિવર્સિટી, વલ્લભવિદ્યાનગર (INDIA)
મુદ્રક : શાંતિલાલ હરજીવન શાહ, નવજીવન મુદ્રણાલય, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૧૪

નટરાજની ભૂમિકામાં અમેરિકી નર્તક ટેડ શૉન →

નિવેદન

સ્વરાજ આવ્યા પછી આપણા દેશમાં શિક્ષણનો વિસ્તાર વધ્યો છે. સાથે સાથે ઉચ્ચ શિક્ષણને કારણે જ્ઞાનવિસ્તારની નવી તકો ઊભી થઈ છે. ટેક્નૉલોજીના ક્ષેત્રે પણ આપણે મોટી ફાળ ભરી રહ્યા છીએ. આમ છતાં ઉચ્ચ શિક્ષણ પ્રાપ્ત કરતા સામાન્ય વિદ્યાર્થીનું જ્ઞાનસંસ્કારનું ભાથું અનેક કારણોસર પર્યાપ્ત નથી અને યુનિવર્સિટી કક્ષાના વિદ્યાર્થીનો જ્ઞાનવ્યાપ વામણો ભાસે છે.

વળી સ્વાધીન લોકશાહી સમાજના સર્વાંગી વિકાસ દરમ્યાન સર્વસાધારણ શિક્ષિત પ્રજાજનને પડકારતી અપરંપાર જટિલ સમસ્યાઓ ઉપસ્થિત થતી રહે એ સ્વાભાવિક છે. આવા પ્રસંગે બૌદ્ધિક તાલીમનું ભાથું અપર્યાપ્ત રહી જતાં સુસજ્જ નાગરિક તરીકેની તેની અધૂરપ વૈયક્તિક અને રાષ્ટ્રીય દૃષ્ટિએ અસરકારક પૂર્તિ માગી લે છે.

સરદાર પટેલ યુનિવર્સિટીએ પોતાની મર્યાદામાં રહીને યથાશક્તિ આ પૂર્તિ કરવાના ઉદ્દેશથી એક અદનો સન્નિષ્ઠ પ્રયાસ આદર્યો છે, અને 'જ્ઞાનગંગોત્રી' દ્વારા માનવવિદ્યા શાખાના ૨૦ અને વિજ્ઞાનવિદ્યા શાખાના ૧૦ એમ કુલ ૩૦ ગ્રંથોની શ્રેણીની યોજનાથી પ્રારંભ કર્યો છે.

આ ગ્રંથ-શ્રેણી કૉલેજ કક્ષાના વિદ્યાર્થીઓ અને શિક્ષિત નાગરિકોને લક્ષમાં રાખી તૈયાર કરવાનું નિરધાર્યું છે. આ શ્રેણી પાછળની નેમ એ છે કે (૧) અભ્યાસવાંછુઓ આ ગ્રંથો થોડાક પરિશ્રમે છતાં રસપૂર્વક વાંચે, એમની જ્ઞાનપિપાસા પ્રદીપ્ત બને; (૨) આ વાચનને અંતે બહુવિધ વિકાસના મુખ્ય તબક્કા વાચકના ચિત્તપટ સમક્ષ ઊપસી આવે; (૩) વાચકો માહિતી અને વિગતોની અનેકવિધતા દ્વારા જ્ઞાનપ્રાપ્તિની ચાવી હસ્તગત કરે; અને (૪) અભ્યાસીઓના ચિત્તમાં મૂળભૂત સત્ય અને મૂલ્યોની શ્રદ્ધાનાં બીજ રોપાય.

આ દૃષ્ટિએ ઇતિહાસ, ચિંતન, સાહિત્ય, લલિત કલા અને વિજ્ઞાન જેવાં વિવિધ ક્ષેત્રોનાં વિભિન્ન પ્રકારનાં આલેખન પાછળ કેટલીક આધારશિલાઓ સ્વીકારીને અમે ચાલ્યા છીએ — જેવી કે,

૧. માનવ-વિકાસ પાછળ અનેક પરિબળો કામ કરતાં હોય છે; પરંતુ અંતે તો, પરિસ્થિતિના પરિવર્તનમાં માનવીય ચેતના પ્રમુખ ભાગ ભજવે છે; અને વૈયક્તિક માનવના વ્યક્તિત્વના શક્ય-પૂર્ણ વિકાસના પાયા ઉપર જ સામાજિક-સામુદાયિક વિકાસની ઇમારત રચાવી જોઈએ.

૨. વિજ્ઞાનનું રહસ્ય સતત પરિવર્તનશીલતામાં રહેલું છે અને તેની ચાવી અખંડ સંશોધનવૃત્તિમાં છે. વિજ્ઞાનની વિલક્ષણતા હકીકતોના ભંડાર સંચિત કરવામાં નથી પરંતુ બાહ્ય વિશૃંખલતાઓની અંતર્નિહિત સંવાદિતા શોધી કાઢવામાં છે.

૩. સંશોધનની આ પ્રક્રિયામાં માનવીની ચેતના અને કલ્પનાશક્તિનું યોગદાન અસાધારણ છે; અને આ વૈજ્ઞાનિક સત્ય મુક્ત માનવનિર્ણયનું જ પરિણામ છે.

૪. અંતિમ વિશ્લેષણમાં વિજ્ઞાન પણ બીજાં માનવીય ક્ષેત્રોની જેમ મૂલ્યોના નિર્ણય વિના કેવળ યાંત્રિક પ્રવૃત્તિરૂપે ટકી શકે નહીં. આ સંદર્ભમાં વિજ્ઞાનો અને માનવવિદ્યાઓ વચ્ચેના જ્ઞાનસીમાડા એકરૂપ બનતા વરતાય છે.

૫. જીવનની સમગ્રતા સાથે આદિયુગથી સમરસ બનેલી સર્જનપ્રવૃત્તિઓ પ્રત્યે સવિશેષ અભિમુખતા અને આત્મીયતા કેળવવી ઘટે. આપણો વિદ્યાર્થી અને નાગરિક સૌંદર્ય નીરખતો થાય, ઓળખતો થાય અને

આસ્વાદતો થાય એટલે કે પરમાનંદી ઘૂંટ પીતો થાય, એ પ્રકારે ચૈતસિક સર્જનશક્તિનું રહસ્ય છતું કરવું જોઈએ.

૬. અંતે તો, જ્ઞાન એ કેવળ માહિતી નથી; વિજ્ઞાન એ કેવળ ભૌતિક-પ્રાકૃતિક હકીકતોનું સંકલન કે પૃથક્કરણ નથી; અનુભૂતિ કેવળ ઘટનાઓનો બાહ્ય સ્પર્શ નથી. જ્ઞાનાનુભૂતિ આ ઉપરાંત ઘણું વિશેષ છે. આ રહસ્ય અવગત કરવાનું આ ગ્રંથશ્રેણીનું લક્ષ્ય છે.

આ સિદ્ધ કરવાનું કાર્ય અત્યંત દુષ્કર છે એવી સભાનતા અમે હંમેશ અનુભવીએ છીએ. એક બાજુ યુવકો ને નાગરિકોની કક્ષા — તેમની અભિરુચિ, વાચનશક્તિઅને સમજશક્તિ—ની મર્યાદાઓ છે; તો બીજી બાજુ, ઇતિહાસવિકાસ અને ઘટનાવિકાસ, વિચારવિકાસ અને મૂલ્યવિકાસની ઝાંખી કરાવવાનું કાર્ય કઠિન છે. ગંભીર અને કઠણ ગણાતા વિષયો, ગંભીરપણે છતાં આસ્વાદ્ય બનાવીને રજૂ કરવાનું કાર્ય લેખકો માટે કસોટીરૂપ છે. સંપાદકોની મર્યાદાઓય હોવાની. આ પ્રયાસ મહત્ત્વાકાંક્ષી અને દુરારાધ્ય લેખાય તેવો હોવા છતાં અતિ-મહત્ત્વાકાંક્ષી કે અસાધ્ય નથી; અને ગંગાવતરણ કરવાનો નહીં તોયે ગંગોત્રીનું આચમન કરાવવા જેટલો તો યશ મળશે, એવી શ્રાદ્ધાએ અમે આ યાત્રા આરંભી છે. વળી પરભાષાના ગ્રંથોનાં ભાષાંતરો વા રૂપાંતરો રજૂ કરવાને બદલે શક્ય એટલો મૌલિક અભ્યાસ અને ચિંતન રજૂ કરવાનો હેતુ છે.

અમારા પ્રયાસમાં પૂજ્ય શ્રી મોટા તેમ જ ભારત સરકારના શિક્ષણ મંત્ર્યાલય, ગુજરાત રાજ્ય તથા અન્ય સદ્‌ગૃહસ્થો અને સંસ્થાઓ તરફથી જે આર્થિક સહાય પ્રાપ્ત થઈ છે તે માટે અમે સૌના અંતઃકરણ-પૂર્વક આભારી છીએ. વાસ્તવમાં એની બીજભૂમિકાનું યથાયોગ્ય શ્રેય પૂ. મોટાને ઘટે છે. હરિઃ ૐ આશ્રમ, નડિયાદ અને રાંદેરના પોતાના ભક્તો ને પ્રશંસકો દ્વારા રૂપિયા એક લાખનું દાન પૂ. મોટાએ સરદાર પટેલ યુનિવર્સિટીને આપી 'જ્ઞાનગંગોત્રી'ના આ કાર્યનું પદારોપણ કર્યું હતું અને બીજા એક લાખ રૂપિયાના વિશેષ દાન વડે તેને સુદૃઢ બનાવ્યું છે. અમારા પ્રયત્નની વાસ્તવિકતાને આથી ભારે શ્રેય અને બળ પ્રાપ્ત થયાં છે. બળ એ અર્થમાં કે યોજનાદાન બેવડાવાથી અમારો ઉત્સાહ દ્વિગુણ થયો છે અને શ્રેય એ અર્થમાં કે ગુજરાત-ની જનતાએ 'જ્ઞાનગંગોત્રી'ના ભગીરથ કાર્યને નાનીમોટી સખાવતો તેમ જ સભ્ય લવાજમો દ્વારા બિરદાવ્યું છે.

'જ્ઞાનગંગોત્રી'ની યોજનામાં પરામર્શકો તરીકે યા તંત્રવાહકોના રૂપમાં ગુજરાતના શ્રેષ્ઠ ચિંતકોનો અને વિદ્વાનોનો તથા લેખનકાર્યની જવાબદારી સ્વીકારી અમારી યોજનાને મૂર્ત સ્વરૂપ આપનાર અભ્યાસી લેખકોનો અમને જે સહકાર સાંપડયો છે તે માટે અમે ગૌરવ અનુભવીએ છીએ અને સાંપડેલી સેવા માટે સૌનો ઋણસ્વીકાર કરીએ છીએ.

છેલ્લે, યુનિવર્સિટી સિન્ડિકેટના સભ્યો, યુનિવર્સિટીના શિક્ષકો અને વહીવટી સેવકોએ દાખવેલા ઉત્સાહ-પૂર્વકના ટેકા માટે તેમનો તથા યોજનાના પ્રવાહને વહેતો રાખવાની નૈતિક કામગીરી અંગે સંપાદક શ્રી ભોગીભાઈ ગાંધી અને સહસંપાદક શ્રી પ્રકાશ ન. શાહનો આભાર માનું છું.

વલ્લભવિદ્યાનગર

ડૉ. આર. ડી. પટેલ
ઉપકુલપતિ
સરદાર પટેલ યુનિવર્સિટી

સંપાદકીય

જ્ઞાનગંગોત્રીનો આ અઢારમો ગ્રંથ છે, માનવવિદ્યા શાખાનો દસમો.

એક છેડે નૃત્ય, સંગીત, નાટ્ય અને ફિલ્મ જેવી અભિનયાત્મક ને શ્રાવ્ય કલાઓ, બીજે છેડે ભાવક વાચક - એ બંને વચ્ચે સેતુ રચવાના આશયથી આ ગ્રંથ તૈયાર કર્યો છે.

માનવીની સર્જક ચેતનાના અવનવા ઉન્મેષો આદિકાળથી પ્રગટ થતા રહ્યા છે. 'વિશ્વના નૃત્યપ્રકારો' એ પ્રથમ પ્રકરણની પ્રથમ પંક્તિ જ આ છે : માનવ હમેશાં નર્તનશીલ છે. તો, 'યુરોપીય રંગભૂમિ' પરના પ્રકરણમાં પ્રારંભે જ કહેવાયું છે કે નાટકશાળા ક્યાં, ક્યારે શરૂ થઈ, એનું પારણું કોણે ઘડયું, ક્યાં બંધાયું, એમાં કેવું કલેવર હીંચોળાયું, એનો કોઈ ચોક્કસ અંદાજ આપી શકે નહીં. પહેલી જે એક યા બે વ્યક્તિઓ યા એની ટોળી જ્યાં નાચીકૂદી ગાવા માંડી, ત્યાં નાટક શરૂ થયેલું કહેવાય. રંગભૂમિ પરના પ્રકરણનો આ પ્રકારનો ઉઘાડ એના લેખકને છાજે તેવો નાટયોચિત હશે, પણ એમાં સત્યાંશ ઓછો નથી. નૃત્ય, નાટ્ય,

સંગીત, ફિલ્મ—આ બધાં માનવીય સિસૃક્ષાનાં કલાવતરણો છે અને એનાં નાનાવિધ પ્રગટીકરણોમાંનાં કેટલાંય સર્વદેશીય ને સર્વકાલીન બની રહ્યાંનું આપણે જોઈએ છીએ. એ બધાંનો કોઠો આપી શકાય, પણ એમને એ માળખામાં બાંધી ન શકાય...

અને આ આખીયે દાસ્તાન પોતે જ કેવી રોમહર્ષક છે! બૅલેના પ્રચલિત સ્વરૂપમાં માનવમનની ઊર્મિલ, ઉડ્ડાનશીલ છટા પ્રગટ થતી હોય છે—અને ઈસાડોરા ડંકન વડે નવી જ ભોં ભંગાતાં, રુથ સેન્ટ ડેનિસ ને માર્થા ગ્રેહામની સાધનાથી 'અધ્ધર ઊડવાને બદલે શરીરને પૃથ્વી પર ઉતારી તેનો ઉપયોગ માનવ-સંઘર્ષોની અભિવ્યક્તિ' માટે કરવાની કેડી અંકાય છે. હૅન્ડલની સંગીતરચના 'મસીઆહ'થી મંત્રમુગ્ધ રાજા જૉર્જ બીજો એને સાંભળતાં સાંભળતાં સહસા ખડેપગ થઈ જાય છે અને ત્યારથી આ કૃતિના ગાન પ્રસંગે હરહંમેશ ઊભા થવાનો ચાલ પડી જાય છે. ચાર્લી ચૅપ્લિન જગત-નાગરિક સમા ટ્રૅમ્પ (આવારા) રૂપે અવતરે છે, અને પછી તો આ આવારા ચાર્લી ખુદ ચૅપ્લિન પર હુકમ ચલાવતો બની જાય છે! હિટલરની હાકે ધ્રૂજતી દુનિયા વચ્ચે આ જ ચાર્લી 'ધ ગ્રેટ ડિક્ટેટર' લઈને આવે છે, અને વળતો છાકો પાડી દે છે. અને ઍબ્સર્ડ નાટક? શબ્દકોશમાંનો અર્થ ન નિયોજાય, ન ઘટાવાય; બને કે એનો ઢંગ ધડા વિનાનો હોય– અને એમાં જ એનો અર્થ હોય!

આમ છેક આદમના વારાથી આજ દિન લગી, અને આપણા સમયમાં ઔદ્યોગિક ને તકનિકી વિકાસ-ને સહારે ને પડકારે, કાઠું કાઢતી રહેલી આ લલિત કલાઓને નિરૂપતા ગ્રંથનું આયોજન રસપ્રદ એટલું જ દુ:સાધ્ય પણ છે. વાચકને જે તે ક્ષેત્રના કસબી, કલાકાર કે દ્રષ્ટાની સંનિધિમાં લઈ જવાનું કાર્ય સરળ નથી. એની સિદ્ધિ માટે શૈલીની ચિત્રાત્મકતા, અભ્યાસપૂત પણ રંગદર્શી ઝાંયવાળી રજૂઆત અને કલાકાર તથા કલાવસ્તુની ઝાંખી કરાવતી ચિત્રસામગ્રી જોઈએ. અમારી કોશિશ મહદંશે એ દિશાની રહી છે.

આ ગ્રંથની એક વિશેષ ઉપલબ્ધિ તરફ ધ્યાન ખેંચીએ? એક અચ્છા વાર્તાકાર અને સિનેરસિક મિત્રની માવજત પામીને અહીં ફિલ્મ વિશે આપણી ભાષામાં આ પ્રકારનું કદાચ સર્વપ્રથમ પ્રકરણ સુલભ થયું છે. આપણે જોઈ નથી, કદાચ જોવા પામવાના પણ નથી; અને છતાં, જેની ખ્યાતિ આપણે કાને વારંવાર અથડાતી રહી છે એવી દેશદેશાન્તરની નિતાન્તસુન્દર ફિલ્મોનાં રીલ પર રીલ વાચકની આંખ આગળથી અહીં આબાદ પસાર થાય છે.

એક-બે મર્યાદાઓની વાત પણ કરી લઈએ. આપણને અલ્પપરિચિત એવી કલાસૃષ્ટિને પૃષ્ઠમર્યાદામાં રહીને વિશેષ ન્યાય આપવાના આશયથી ગ્રંથનો સિંહભાગ પશ્ચિમી કલાદર્શનને અપાયો છે. આ છતાં, ભારતીય લોકનાટ્ય, રવીન્દ્રસંગીત, સમાન્તર સિનેમા, સ્વાતંત્ર્યોત્તર રંગભૂમિ વગેરેને લગતી સામગ્રી પુરવણી રૂપે પ્રસ્તુત કરીને નોંધપાત્ર ભારતીય કલાસ્થાનોનો યથાશક્ય નિર્દેશ કર્યો જ છે.

આ ગ્રંથમાં લારૂસના 'એન્સાઇક્લોપીડિયા ઑવ મ્યૂઝિક'ની પ્રસ્તાવનામાંથી 'શ્રોત્રપેયનું શાસ્ત્ર' એ શીર્ષક હેઠળ એક અંશ ઉતાર્યો છે. એમાં યોગ્ય જ કહેવાયું છે કે વિગતો પૂરી પાડવાનું કામ મહત્ત્વનું છે, પણ એથીય અધિક અગત્યનું કામ એ વિગતોને યોગ્ય સાંસ્કૃતિક સંદર્ભમાં રજૂ કરવાનું છે. પ્રસ્તુત ગ્રંથમાં જ્યાં ક્યાંય આવો સંદર્ભ સહજપણે ઊપસી શક્યો છે ત્યાં અમને આનંદ છે. વચ્ચે વચ્ચે સાંસ્કૃતિક સંદર્ભનો સંકેત કરતા જઈ અભિનયાત્મક અને શ્રાવ્ય કલાઓને બે પૂઠાં વચ્ચે એક સાથે મૂકવાનું તો અહીં કેટલેક અંશે થયું જ છે.

ગ્રંથને ઉમળકાભેર આવકારવા માટે અમે આપણાં આંતરરાષ્ટ્રીય ખ્યાતિપ્રાપ્ત નૃત્યવિદ શ્રીમતી મૃણાલિની સારાભાઈના આભારી છીએ.

૧૧-૧૦-'૭૫

આવકાર

મૃણાલિની સારાભાઈ

જ્ઞાનગંગોત્રી ગ્રંથશ્રેણીના આ 'લલિત કલા દર્શન – ૧' ને આવકારતાં મને આનંદ થાય છે. નૃત્ય, રંગભૂમિ, ફિલ્મ, સંગીત આદિની વિશેષે કરીને પશ્ચિમી પૃષ્ઠભૂમાં ઝાંખી કરાવતો અને પૂર્વની પણ કંઈક ઝલક આપતો આ ગ્રંથ આપણા સર્વસાધારણ સુશિક્ષિત નાગરિકના ચિત્તમાં કલા પરત્વે પ્રીતિ અને અભિરુચિનો બીજનિક્ષેપ જરૂર કરશે. આ ગ્રંથને લગભગ એની પૃષ્ઠસંખ્યા જેટલાં જ ચિત્રોથી સભર અને સમૃદ્ધ બનાવીને સંપાદકોએ માનવીના સર્જનવ્યાપારોનાં વિવિધ કલારૂપોની નિરૂપણાને રોચક તેમ જીવન્ત બનાવવા ઉઠાવેલી જહેમત પણ નોંધપાત્ર છે.

ગુજરાતી ગ્રંથસૃષ્ટિમાં એનું હાર્દિક સ્વાગત!

૧૧–૧૦–'૭૫
ચિદમ્બરમ
અમદાવાદ : ૩૮૦ ૦૧૩

અનુક્રમણિકા

મૃણાલિની સારાભાઈ
આવકાર : vii

[ખંડ ૧ : પશ્ચિમી]

મૃણાલિની સારાભાઈ
વિશ્વના નૃત્યપ્રકારો ૧ : ૫

હિંમતભાઈ કપાસી
પશ્ચિમી સંગીત ૨ : ૧૭

ચંદ્રવદન ચી. મહેતા
યુરોપીય રંગભૂમિ ૩ : ૬૭

સુધીર દલાલ
ફિલ્મ ૪ : ૯૭

[ખંડ ૨ : પૂર્વીય]

મૃણાલિની સારાભાઈ
પૂર્વીય નૃત્યો ૫ : ૧૫૫

હરકાન્ત શુકલ
ભારતીય સંગીત ૬ : ૧૬૭

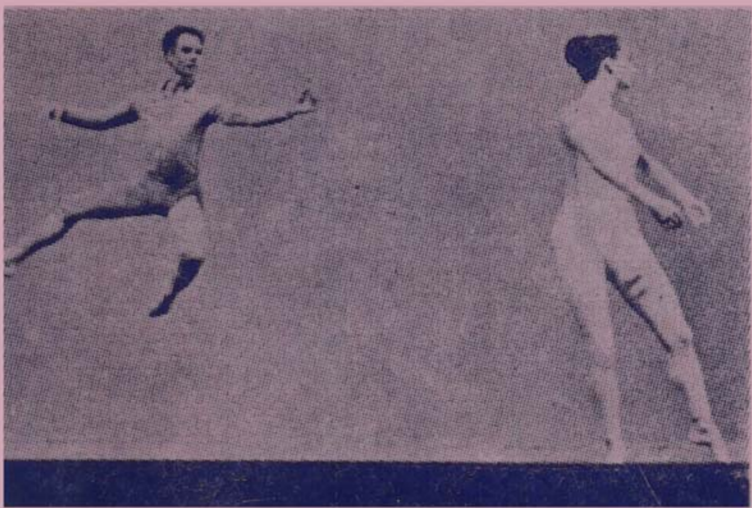
સૂચિ : ૨૨૯

પુરવણી

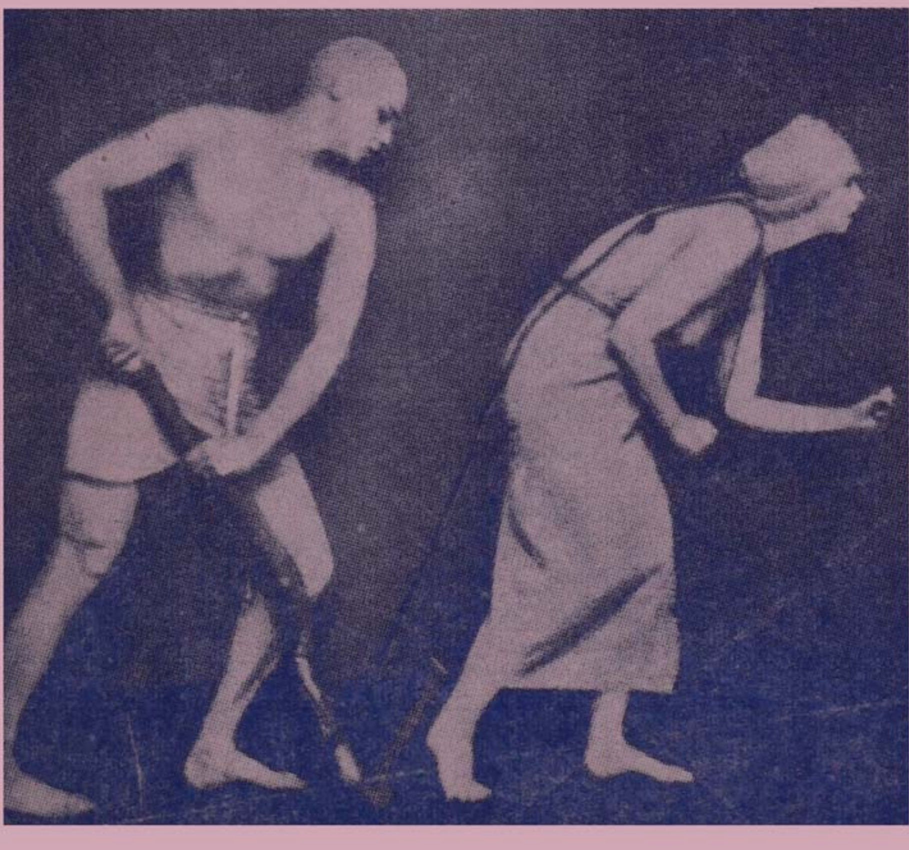
[૧] નૃત્યનું તત્ત્વજ્ઞાન — કનુભાઈ જાની : ૧
[૨] શ્રોત્રપેયનું શાસ્ત્ર — કનુભાઈ જાની : ૧૫
[૩] ઑપેરા સંગીતનો આદ્ય પ્રણેતા — હર્ષદ દવે : ૨૩
[૪] રૂસની ક્રાન્તિ પૂર્વેના સંક્રાન્તિકાળના સંગીતજ્ઞો — હર્ષદ દવે : ૩૬
[૫] વિખ્યાત સોવિયેત સંગીતરચનાકાર ડી. શોસ્તાકોવિચ — હર્ષદ દવે : ૪૭
[૬] જનસંગીતનાં આદિસ્થાનો — કનુભાઈ જાની : ૪૯
[૭] જાઝ સંગીતની દુનિયા — હર્ષદ દવે : ૬૧
[૮] અમેરિકી રંગભૂમિ — ચંદ્રવદન ચી. મહેતા : ૧
[૯] રશિયન રંગભૂમિ — [સંપાદક] : ૧૫
[૧૦] માલન ડિટ્રિચ — હર્ષદ દવે : ૧૪૬
[૧૧] કાર્ટૂન ફિલ્મનો સર્જક — હર્ષદ દવે : ૧૪૯
[૧૨] અભિનય — પનુભાઈ ભટ્ટ : ૧૬૧
[૧૩] રવીન્દ્રનાથનું પદ્યસંગીત — અજિત શેઠ : ૨૦૧
[૧૪] બિનયુરોપીય સંગીતપરંપરા — કનુભાઈ જાની : ૨૦૭
[૧૫] સ્વાતંત્ર્યોત્તર રંગભૂમિ — [સંપાદક] : ૨૧૩
[૧૬] લોકનાટ્ય ભણી ફરીને — હર્ષદ દવે : ૨૧૭
[૧૭] સમાન્તર સિનેમા — સુધીર દલાલ : ૨૩૨

પૃષ્ઠસંખ્યા : viii + ૨૩૬ + ૨૦ + ૨૧ (પ્લેટો) = ૨૮૫

। અદ્વિતીય રશિયન બૅલે નૃત્યકાર રુડૉલ્ફ નુરેયેફ 'બ્લ્યૂ બર્ડ' બૅલેમાં સ્વૈર ઉડ્ડયન અભિનયમાં →



← મુક્ત નર્તનની અભિનવ શૈલીનો પુરસ્કર્તા, અમેરિકાનો મહાન નર્તક, ગુરુ અને કોરિયોગ્રાફર મર્સ કનિંગહામ કૅરોલિન બ્રાઉન સાથે ઉડ્ડયન અભિનયમાં



ખંડ-૧ : પાશ્ચિમી

માનવસંઘર્ષોને નર્તન દ્વારા વાચા આપતી મુક્ત નર્તનની અભિનવ શૈલીની પ્રખર હિમાયતી અમેરિકન નર્તિકા રુથ સેન્ટ ડેનિસ પોતાના નર્તક પતિ ટેડ શૉન સાથે 'ટિલર ઑફ ધ સૉઈલ' નૃત્યમાં

૧

૨

૩

૧ 'ડાઈંગ સ્વાન'(મૃત્યુ પામતા હંસ)ની ભૂમિકામાં આના પાવલોવા

૨ સુપ્રસિદ્ધ બૅલે 'આરલેક્વિનેડ'માં આના પાવલોવા અને માઈકલ ફોકિન

૩ બૅલે 'સિન્ડ્રેલા'માં રેઈસા સ્ટ્રચકોવા અને મિખિલાઇ લાવરોવ્સ્કી

નૃત્યનું તત્ત્વજ્ઞાન

નૃત્યના તત્ત્વજ્ઞાનનો સાર કઈ રીતે આપવો? બધું સંક્ષેપમાં સમાઈ જાય તે 'સાર'. આ વિશ્વનો 'સાર' આપવો હોય તો કહેવાય કે એ ઈશના ચિત્તનો આવિષ્કાર કે એનું મૂર્ત રૂપ છે. એ જ રીતે કહેવાય કે નૃત્ય તે સકલ કાય-મન-ચેતનાનો અખંડ વ્યાપાર કે તેની અભેદ ઘટના (ફિનોમિનન) છે. ચેતાતંત્ર ને માનસશાસ્ત્રની શરીરવિદ્યાનો તે અભેદ-આવિષ્કાર છે, એમ પણ કહી શકાય. એ કાયા સાથે સંકળાયેલી કળા છે અથવા સમગ્ર દેહે સાધેલો ચિત્ત કે ઊર્મિઓનો મૂર્ત અનુયોગ (રિસ્પોન્સ) છે, એમ પણ કહી શકાય. આ બધું ઠીક છે. એમાં ચિન્તન છે, છતાં તે અપર્યાપ્ત છે. વિશાળ પરિમાણવાળી કોઈ પણ વસ્તુને વ્યાખ્યામાં બાંધવા જતાં ભાષા ટૂંકી પડવાની જ. નૃત્ય એમ સહેલાઈથી ઝલાય એવું નથી. આની સાથે સંકળાયેલો શબ્દાર્થ(સિમૅન્ટિક)નો પ્રશ્ન જેટલો સૂક્ષ્મ છે તેટલો વિશાળ પણ છે.

નૃત્યનું તત્ત્વજ્ઞાન : ૧

નૃત્યને કેટલીક વાર ટેકનિક સાથે કે ટેકનિક રૂપે ઓળખવાનો ગોટાળો કરવામાં આવે છે. અહીં મુશ્કેલી વાગ્મિતાની છે; કારણ કે એમ ઓળખાવવું હોય તો 'નાચવું'('ડાન્સિગ')ને ઓળખાવી શકાય, 'નાચ'-('ડાન્સ')ને નહીં. નાચવાનું તો પાર વિનાનું છે. વિવિધ સંજોગોમાં દરેક માણસ ક્યારેક ને ક્યારેક નાચ્યો તો હોય છે જ. આ દૃષ્ટિએ 'નાચવું' તે પ્રાણીમાત્રનો એક સહજ પ્રત્યાઘાત છે. લગભગ બધાં જ પશુ-પંખીઓ નાચે છે — ખાસ કરીને એમની વિજાતીય પ્રણયચેષ્ટામાં એ દેખાશે. એક અછડતી નજર આસપાસ નાખો તોય લાગશે કે નાચવું એ એક મૂળભૂત તરાહ (પૅટર્ન) છે. મહાન નૃત્યકારોને તો આ વાત હમેશાં ખ્યાલમાં હોય છે જ. એનો એક પુરાવો એ છે કે એમને ગમતાં પ્રાણીઓના વર્તનનું અનુકરણ આપોઆપ એમનાં નૃત્યમાં થઈ જતું હોય છે.

નાચવું તે સહજ ક્રિયા છે એમ કહી શકાય, અને આ ક્રિયા માત્ર માનવો પૂરતી મર્યાદિત નથી. પણ ચિત્ત જ્યારે આ નાચવાની ક્રિયાને સજ્જતાપૂર્વક અપનાવીને મનહર રૂપ આપે ત્યારે નૃત્ય બને. નાચવું તે ઊર્મિ-સંવેદનોનો સાહજિક પ્રતિભાવ છે; પણ નૃત્ય તે આંગિક અભિનય દ્વારા આકારિત થતો વિચાર છે.

એ ખરું કે વિચાર જેમ તુચ્છ હોઈ શકે તેમ નિગૂઢ ને અતિમહત્ત્વનો પણ હોઈ શકે. આપણી પાસે બધી જાતના કળાકારો હોય છે, ખાસ કરીને નૃત્યને રજૂ કરનારા. એમાંના કેટલાક બાહોશીથી ભાવકોના ચિત્ત સુધી પોતાનો આંતરિક માર્ગ કંડારી કાઢે છે અથવા એમનાં દિલ ગમે તેમ કરીને જીતે છે. બીજા કેટલાક સત્યના છેક તળિયાનો તાગ લેવા મથી, એમનાં સંશોધનોને નૃત્યમાં રૂપાંતરિત કરવા મથે છે. કેટલાક આ એક 'પ્રકાર'નો કે 'માધ્યમ'નો કે ટેકનિકનો આશરો લઈને કરે છે, બીજા કેટલાક વળી એથી ભિન્ન ચાતુરી-ઓ પ્રયોજે છે, એ પછી બૅલે (ballet) હોય કે કોઈ યુરોપીય આધુનિક પ્રકારનું નૃત્ય હોય કે ભારતીય નૃત્ય હોય. એ યાદીમાં તમારે જે નામો ઉમેરવાં હોય તે ઉમેરો; પણ આ નિષ્ણાતો ગમે તે હોય, એ વિચારની ઝાલરને ફરકાવતા પ્લુત ગતિએ ઠેકતા પોતાનો માર્ગ કાપતા જાય છે. મોટે ભાગે તો પોતાના પ્રેક્ષકોને ખુશ કરવાનું કે રાજી રાખવાનું એ તાકે છે. પણ એ ક્યારેક, પોતાની દૃષ્ટિએ જેવું લાગ્યું હોય તેવું, અસ્તિત્વનું રહસ્ય છતું કરવા પણ મથે છે, અને એમની શોધના પરિણામરૂપે એમને જે લાગ્યું હોય, જે વિચાર લાધ્યો હોય, તે બધું પણ રજૂ કરે છે.

સ્થળકાળથી પર એવાં સૂક્ષ્મ સંવેદનો તથા વિચારોની અભિવ્યક્તિ માટે પ્રયોજાય ત્યારે જ જેના રચનાબંધ(સ્ટ્રક્ચર)ની સાથે સંકળાયેલી મર્યાદાઓ ને ખામીઓ જણાઈ આવે એવું માધ્યમ નૃત્ય છે. એ રીતે જોતાં, નૃત્ય એ એક એવી ગહન ભાષા છે જેને એનું આગવું વ્યાકરણ છે, પદાન્વય છે, વાગ્મિતા છે. વધુ સ્પષ્ટ થવું હોય તો કહેવાય કે એ એક એવી ભાષા છે જેનું પૃથક્કરણ એના પોતાના જ ભાષાવિજ્ઞાન દ્વારા કરવું પડે; પણ એમ કરવા જતાં તે એવી અનેક ભાષાઓમાં વિભાજિત થાય જેમાંની પ્રત્યેકને એના આગવા વ્યાકરણ અને શબ્દભંડોળ હોય.

જેમ શબ્દકળામાં પૂરા પાવરધા હોય તેવા તો વિરલ જ રહેવાના — કોઈક શેક્સ્પિયર કે કોઈક ગથે, તેમ નૃત્યમાં પણ પ્રચંડ પ્રતિભા તો ક્યારેક જ જોવા મળવાની. છતાં સાહિત્યમાં જેમ મોટા, સારા, રસપ્રદ, ગણનાપાત્ર સાહિત્યકારોની ખોટ નથી, તેમ નૃત્યમાં પણ મોટા, સારા, રસપ્રદ, ગણનપાત્ર નૃત્યકારો મળી રહેવાના. એમાંના કેટલાક, બીજા કશા માટે નહીં તો કેટલીક બાબતોમાં આરંભ કરવા બદલ કે કેટલાંક ઐતિહાસિક કારણોસર સ્મરણીય ને ઉલ્લેખપાત્ર છે.

નૃત્ય એ કઠોર તિતિક્ષા છે. એ આકરો ગુરુ છે, શિક્ષક છે. આખર દમ તક એ છાલ ન છોડે. નૃત્ય જરાક ઠીક ન થયું તો પ્રેક્ષકને ને નૃત્યકારને બંનેને એની ખબર પડી જવાની. શરીર પૂરું કસાયેલું ન હોય ને પૂરેપૂરા પાવરધા ન થાઓ ત્યાં સુધી તમે ગણનાપાત્ર નૃત્યકાર થઈ રહ્યા — પછી ભલેને તમે ગમે તેટલો

પરિશ્રમ કર્યો હોય કે ઉત્તમમાં ઉત્તમ તાલીમ પ્રાપ્ત કરવા સદ્‌ભાગી થયા હો. અને ધારો કે તમે થોડો સમય મૂર્ધન્ય કક્ષાના નૃત્યકાર ગણાઈ ગયા તોય શું? પગે પાંખો ન હોય તો ક્યારેક પણ એ ઉચ્ચોચ્ચ શિખરેથી તમારે નીચે ઊતરવું પડે જ.

તમે સદા નિરામય ને ચેતનવંતા હો તો જ સારું નૃત્ય થાય. તમારામાં સાહસ હોય, કલ્પનાશક્તિ હોય, તો જ સારું નૃત્ય થાય. તીવ્ર ને સમૃદ્ધ સંવેદના હોય, કુશાગ્ર બુદ્ધિમત્તા હોય, તાલીમ માટે અવકાશ ને તત્પરતા હોય, ઉપરાંત પ્રત્યક્ષ જીવનનો તેમ જ નૃત્યના પ્રયોગોનોય સમૃદ્ધ અનુભવ હોય તો જ સારું નૃત્ય થાય.

સૂત્રધાર હલાવે એમ હાથ-પગ-ડોક હલાવીને નાચતા કઠપૂતળાથી વિરુદ્ધ, તમારે જો ખરેખર એક નૃત્યકાર થવું હોય તો ચવાઈ ગયેલ કે બીબાંઢાળ કે એકવિધ કે અમુક જ લઢણો કે આદતોમાં બંધાયેલા થવું પોષાય નહીં. નૃત્યની તરકીબ અજમાવીને પ્રેક્ષકોના મનોરંજનકાર બનવાથી વિરુદ્ધ, જો એક ખરેખર નૃત્યકાર તમારે થવું હોય તો વિશેષતા ભલે મેળવો, પણ વિશેષજ્ઞ બની બેસવું પોષાય નહીં. સ્થળકાળના માધ્યમ દ્વારા અસ્પર્શ્યને અભિવ્યક્ત કરતું શરીર-મનનું સાયુજ્ય તે સાચું નૃત્ય. નૃત્ય તે સ્નાયુઓનો ઊર્ધ્વચેતનાભર્યો વ્યાપાર. પ્લેટો અને ટૉમસ ઍક્વિનાસે જેને 'સનાતન સત્ય' કહ્યું તે પરમ વાસ્તવ કે સત્, અને સ્થળકાળમાં જે પ્રવત છે એવા કોઈ ગોચર—સ્પર્શક્ષમ માધ્યમથી આ સત્‌નો અનુભવ કરતું ચિત્—એ બે વચ્ચેનો નક્કર અને અમર્યાદ સેતુ નૃત્ય છે. એ રીતે નૃત્ય તે સત્યના આવિષ્કરણનું માધ્યમ છે. એક તરફથી સનાતન સત્ય અને બીજી તરફથી એને કળી જતું ચિત્ એ બે અસ્પર્શ્ય—અગોચરને સાંધતું સ્પર્શક્ષમ—ગોચર એવું સ્થળ-કાળનું માધ્યમ કે એ બેને જોડતી એવી કરામત તે નૃત્ય.

નૃત્ય એ કળા છે, સૌન્દર્ય છે, એ ખરું; પણ એ ભૂતધાતા છે, ભૂધર છે—નિરામયતા અર્પનાર, શક્તિ વધારનાર, યૌવનનું સંવર્ધન કરનાર. નૃત્ય એ એક વ્યાધિશામક ઉપચાર છે, અને જીવનમાં સ્થિરતા ગુમાવી બેસનાર માટે પુન: સ્થૈર્યપ્રદ છે. નૃત્ય એક તરફથી ઇહલોકનો નક્કર વ્યવહાર છે, તો બીજી તરફથી એ અત્યંત સૂક્ષ્મ ને નજાકતભરી કળા છે. કેટલીક વાર નૃત્યને કેવળ દિલ બહેલાવવા માટેનું કે છોકરીઓના કામનું ગણવામાં આવે છે. સૌન્દર્યને જ જો સ્રૈણ લેખવામાં આવે તો તો કશું કહેવાનું રહેતું જ નથી. બાકી, ઘણા નૃત્યકારો સુકુમાર લાગતા હોય છે, છતાં નૃત્યને સ્રૈણ ગણી શકાય એમ નથી.

નૃત્યકારોની નીતિમત્તા પરથી નૃત્યની નૈતિકતા નક્કી ન કરાય. વિપથગામી માની લેવાતા કેટલાકોને એ આકર્ષતું હોવા છતાં નૃત્ય અનૈતિકતા પ્રતિ લઈ જાય એવા પરિમાણવાળું નથી. જોકે આવો ગોટાળો બહુ સામાન્ય થઈ પડ્યો છે, અને એ કમનસીબી છે; કારણ કે આમનું એમ જ થાય એવા કાર્યકારણના મતિ-ભ્રમનું એ એક સુંદર દૃષ્ટાંત છે.

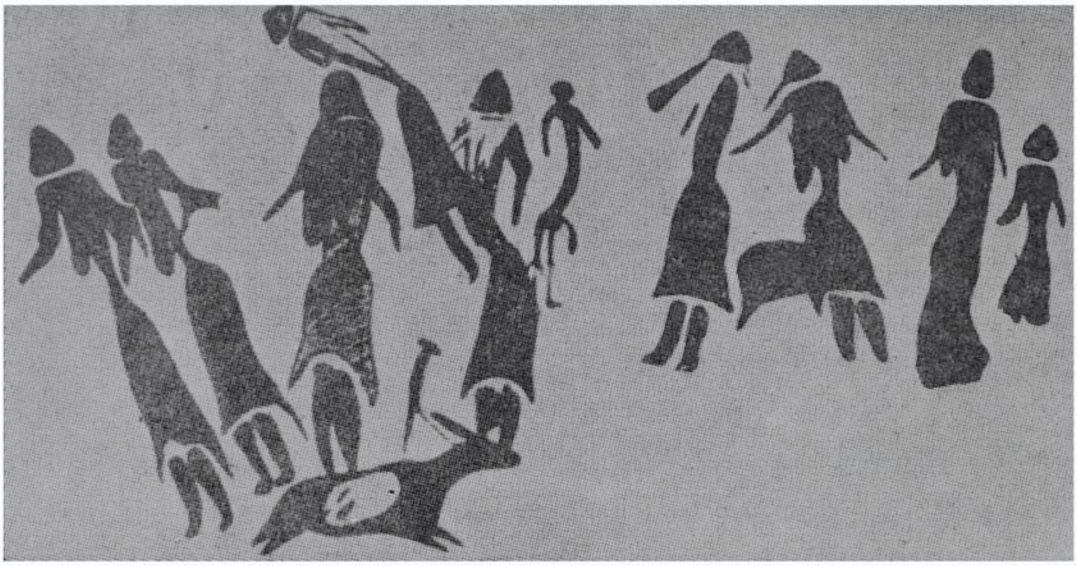
નૃત્ય એક તક છે, એક પડકાર છે. અશેષ ને રહસ્યભર્યા આત્મ-અન્વેષણ માટેનું અને આત્માભિવ્યક્તિ માટેનું એ ઇજન છે. સત્ય પ્રતિનો એ પ્રબળ અભિગમ છે, શરીરના ગુણો અને વરેણ્યતા (એક્સેલન્સ) એ બેનો વૈજ્ઞાનિક વિવેક તારવનાર એ પ્રમાણપુરુષ (આર્બિટર) છે.

આપણી આજની શિક્ષણવ્યવસ્થામાં નૃત્યને યોગ્ય સ્થાન આપવાનું હજી બાકી છે. નૃત્ય ખરેખર શું આપી શકે એમ છે એ બાબતમાં આપણા શિક્ષણશાસ્ત્રીઓ ને કેળવણીના વહીવટદારો સારી પેઠે ટૂંકી નજર-વાળા હતા ને છે. આ એક કમનસીબી છે. આ ભૂલને સુધારી લેવી જ રહી.

નૃત્ય કરવું એટલે જીવનને વધારે ભર્યુંભર્યું કરવું.*

---

* આનાતોલ ચુજોય (Anatole Chujoy) સંપાદિત 'ધ ડાન્સ એન્સાઇક્લોપીડિયા'(એ.એસ. બાર્ન્સ, ન્યૂયૉર્ક, ૧૯૪૯)ના પૃ. ૩૬૭–૩૬૯ પરના શેઈલર અપ્ટન લૉટનના લેખને અનુસરીને.



૧

૨

૧. પુરુષની ચોફેર નાચતી સ્ત્રીઓ (પાષાણયુગીન ચિત્ર, સ્પેન)
૨. જંતુની પેઠે પાંખો પ્રસારી નર્તતાં જંગલવાસી (દક્ષિણ આફ્રિકા)
૩. નાચતાં ભૂતડાં — દફન નૃત્ય (ઈ. સ. ૧૪૯૩)
૪. બનાણયણ (ઈ. પૂ. ૧૪૫૦માં ચિત્રિત ગુફાચિત્ર, ઇજિપ્ત)

૩

૪

૧ : વિશ્વના નૃત્યપ્રકારો

માનવ હમેશાં નર્તનશીલ છે. કુદરતનાં બિહામણાં બળો, વિદ્યુતના ઝબકારા અને મેઘની ગર્જના અને વનનાં હિંસ્ર પશુઓની પૂજા કંઈક ક્રિયાત્મક રીતે અને નૈવેદ્ય સાથે આદિકાળથી થતી રહી છે. યજ્ઞ અને યજ્ઞવિધિઓ, આ જ રીતે નિસર્ગનાં સત્ત્વોને પ્રસન્ન કરવા નિમિત્તે જ નિર્માણ થયા છે. મબલક અનાજ પાકે ત્યારે વળી ખેડૂતો આનંદવિભોર થઈ નાચી ઊઠતા અને લગ્નોત્સવવિધિ વખતે પણ ઉત્સવ-નૃત્યો થતાં. યુદ્ધમાં મળેલા વિજયોના ઉત્સવ વેળાએ પણ નૃત્ય થતાં અને દફનવિધિ વખતે મૃત્યુનાં નૃત્યો થતાં.

આ નૃત્યોમાં બહુધા માનવો વર્તુલાકારે ફરે છે. કદાચ એનું કારણ એકસાથે રહેવાની માનવસહજ વૃત્તિ હોય. વર્તુલાકારમાં વૃન્દની દરેક વ્યક્તિ અન્ય સાથે સળંગ રીતે સંબદ્ધ રહી શકે છે. ફળદ્રુપતાના પ્રતીક સમું વૃક્ષ અથવા આવી કોઈ ઇષ્ટ વસ્તુ કેન્દ્રમાં રાખવામાં આવતી.

પ્રાચીન ઇજિપ્તનાં દેવાલયોની દીવાલ પર અર્ધ ઉપસાવેલ શિલ્પના આકારો પાંચ હજાર વર્ષ પૂર્વેની આદિકાળની ધાર્મિક વિધિઓનાં નૃત્યોનાં નિશાનો રૂપે જોવા મળે છે. ઇતિહાસવિદો અને પુરાતત્ત્વવેત્તાઓ, જેમાં પુરુષો અને સ્ત્રીઓ બંને ભાગ લેતાં તેવાં વિલાપ નૃત્યોનો, યુદ્ધનૃત્યો અને કૃષિકારનાં નૃત્યોનો ઉલ્લેખ કરે છે. જન્મ નિમિત્તે પણ નર્તકો 'બેસ' દેવના વેશમાં જન્મની દેવી 'તા–ઉર્ત'ની મૂર્તિ ફરતાં નૃત્ય કરતાં. સામાન્ય રીતે જ્યારે નર્તિકાઓ નૃત્ય કરતી ત્યારે સાજિંદા તરીકે પણ સ્ત્રીઓ જ રહેતી. મૃત્યુના અવસરનાં નૃત્યો હજી આજે પણ, ભારતના કેટલાક ભાગોમાં જોવા મળે છે. દાખલા તરીકે દક્ષિણ ભારતમાં નીલગિરિ પર્વતની ટોડા જાતિના પુરુષો સ્મશાનગૃહની આસપાસ અંત્યેષ્ટિ વિધિ વખતે નૃત્ય કરે છે.

બાઈબલના જૂના કરારમાં નૃત્ય સંબંધે ઘણા ઉલ્લેખો છે. સાત બુરખા સાથેનું સાલોમેનું નૃત્ય પ્રસિદ્ધ છે. પરંપરાનો લોપ થયો અને આ પ્રાચીન લોકો કઈ રીતે નૃત્ય કરતા તે કોઈ જાણતું નથી.

ત્રણ હજાર વર્ષ પૂર્વે ગ્રીક લોકોએ નૃત્યને લોકપ્રિય બનાવ્યું. જાતિ તરીકે માનવદેહની પૂર્ણતાથી તેઓ મુગ્ધ થઈ ગયા હતા અને તેથી દેહને સ્વસ્થ રાખવા માટે તેઓએ તમામ પ્રયત્નો કર્યા. નર્તકોને તેમની સુંદરતા માટે સન્માનવામાં આવતા. એક લેખકે કહ્યું છે : 'નગરોમાં સૌથી મહાન અને ઉમદા લોકો નર્તકો છે.'

ગ્રીક લોકોએ નૃત્ય ઇજિપ્તમાંથી મેળવ્યું અને તેને પોતાની આગવી મૌલિક કલ્પનાશક્તિ વડે ખીલવ્યું. જોકે તેઓ પણ 'ડાઇથિરેમ્બસ' તરીકે ઓળખાતું પૂજનનૃત્ય કરતા. લગ્ન વખતનાં અને અંગકસરતની નિપુણતાભર્યાં નૃત્યો પણ તેમને સિદ્ધ હતાં. વળી નૃત્યકળાની નિપુણતાથી પોતાની પ્રિયતમાને મેળવવા યુવાનો એકબીજાની સ્પર્ધા કરતા.

પ્રાચીન ગ્રીક લોકો પોતાના સ્વાતંત્ર્ય માટે મગરૂર હતા. તેમની કલાકૃતિઓ દ્વારા તેઓએ સૌન્દર્યપૂર્ણ સંવાદિતાનું સર્જન કર્યું. ચારસો વરસની ગુલામી ભોગવ્યા છતાં કલામાં લોકનૃત્ય અને લોકસંગીત દ્વારા સાતત્ય જળવાઈ રહ્યું. નૃત્યોના વિવિધ પ્રકારો હતા. સિરટોસ (ખેંચવાનું નૃત્ય) અને પિડિકટોસ (કૂદવાનું નૃત્ય) પ્રકારનાં નૃત્યો હતાં. ધાર્મિક વિધિઓ કરતી વખતે પવિત્ર વેદીની આસપાસ સિરટોસ પ્રકારનું નૃત્ય થતું. નર્તકોનો નાયક હાથમાં રૂમાલ રાખતો. આ નૃત્ય વર્તુલાકારે કરવામાં આવતું. ઘણાં નૃત્યોમાં રૂમાલનો ઉપયોગ વાજિંત્રની જેમ થતો અને નાયક રૂમાલના હલનચલન વડે નૃત્યનાં પગલાંને દોરવણી આપતો.

૧

૨

૩

૪

૧. ફ્રાન્સના રાજા લૂઈ ચૌદમાએ ૧૪ વર્ષની ઉંમરે સૂર્યદેવની ભૂમિકામાં સુંદર વેશ પહેરી નૃત્ય કરેલું ૨. ગ્રીક દેવ ડાયોનિસસને રીઝવવા સર્પોની માળા સાથે ઉન્મત્ત નારીનું પૂજનનૃત્ય. ૩. વિવાહ નૃત્ય (ઈ. સ. ૧૫૩૮). ૪. આધુનિક જાઝ વાજિંત્રો સાથે નિગ્રો નૃત્ય.

'સાકોનિકોસ' પણ એક પ્રાચીન નૃત્યપ્રકાર છે. ઇતિહાસકારો કહે છે કે આ નૃત્યમાં ભુલભુલામણી અને તેમાંથી થતો નાયકનો છુટકારો સૂચિત છે. નર્તકો એકબીજાના હાથ મજબૂત પકડી રાખે છે. ક્યારેક હાથમાં દોરડું પકડીને નૃત્ય કરે છે.

પાછળથી વિશાળ નાટ્યગૃહો બંધાયાં અને નૃત્યોમાંથી ગ્રીક નાટકોનો વિકાસ થયો. આ નાટકો આજેય પ્રસિદ્ધ છે. સુંદરતમ ગ્રીક ઍમ્ફિથિયેટરોમાંનું એક એપિડૉરસમાં છે. તે ઈ. સ. પૂ. ૩૩૦માં બંધાયું હતું.

ગ્રીક ફૂલદાનીઓ પરનાં ચિત્રો અને આકૃતિઓનો ઝીણવટથી અભ્યાસ કરી ઘણા લોકોએ ગ્રીક નૃત્યને નિપજાવવાનો પ્રયાસ કર્યો છે. લાખ ઉપર નૃત્યની ભંગિઓને એકઠી કરી અને નિષ્ણાતોએ તેનો અભ્યાસ કરી તેમાંથી નૃત્યશાસ્ત્રનું નિર્માણ કર્યું છે. પશ્ચિમનો નૃત્યપ્રકાર બૅલે ગ્રીક નૃત્યના પાયા ઉપર રચાયો છે. આ હકીકત આ ગ્રીક નૃત્યશાસ્ત્ર પરથી સાબિત થઈ શકી છે, બાકી આ શાસ્ત્રની બહુ અગત્ય નથી. નર્તકોને બૅલેનું સર્જન કરવાની આમાંથી પ્રેરણા મળી અને સ્થિર આકૃતિઓમાંથી ગતિનો વિકાસ થયો. પશ્ચિમ યુરોપમાં વિજયી બનેલા રોમનો ગ્રીસની અન્ય કલા અને નૃત્યને ત્યાં લઈ ગયા. ખાસ કરીને 'મૂક-અભિનય' (માઈમ) લોકપ્રિય વિનોદ-સાધનોમાંનું એક છે. ઘણી વાર રોજિંદા જીવનનાં દૃશ્યો હલકા વિનોદ સાથે રજૂ કરવામાં આવતાં. આ દૃશ્યો નાટકોના અંકોની વચ્ચે મૂકી દેવામાં આવતાં. ભાષાની અગત્ય ન હતી. આથી રોમમાં આવતા અન્ય દેશોના મુલાકાતીઓ મુખ્ય નાટક કરતાંય મધ્યાંતરે આવતા મૂકાભિનયોનો ટેસ માણતા. જે કોઈ કલા વધારે પડતી લોકપ્રિય બની જાય છે તેનું સ્વરૂપ વધુ ને વધુ ગ્રામ્ય બનતું જાય છે. આ નાટકોને અંતે પ્રેક્ષકોમાં અંદરઅંદર ટંટાફિસાદ પણ થતા. આમ છતાં રોમની ધાર્મિક વિધિઓમાં પવિત્ર નૃત્ય જળવાઈ રહ્યું.

યુરોપમાં ખ્રિસ્તી ધર્મ ફેલાયો ત્યારે ખ્રિસ્તી પાદરીઓએ નૃત્યને આવકાર્યું નહીં. તેમને લાગ્યું કે આ નૃત્યવિધિ એક વિલાસ છે. પણ નૃત્યને સંપૂર્ણપણે નાબૂદ ન કરી શક્યા ત્યારે તેમણે તેને પોતાને અનુકૂળ રીતે સ્વીકારી લીધું. તેમણે અંત્યેષ્ટિ નૃત્યને અપનાવી લીધું. કારણ કે તેમણે એમ માની લીધું કે આથી મૃતાત્મા સ્વર્ગમાં દેવદૂતો સાથે જોડાઈ શકે છે. તેમણે કહ્યું, 'પ્રભુની આસપાસ દેવદૂતો સાથે તું નૃત્ય કરજે. પ્રભુ અનાદિ અને અનંત છે.' રોમના સામ્રાજ્યનો અસ્ત થયા પછી લોકો રીતભાતમાં વધારે સૌમ્ય બન્યા. હિંસાને ધિક્કારતા થયા. સૌન્દર્યની ખોજ કરતા થયા. પરિણામે નૃત્યમાં સુસંસ્કારિતા આવી. યુરોપમાં મધ્યયુગમાં અમીરોએ પ્રાચીન નૃત્યપ્રકારોને પોતાના દરબારમાં આવકાર્યા. આથી નૃત્યોમાં ભવ્યતા ભળી. આ અમીરના દરબારોમાંથી આજે આપણે પશ્ચિમમાં જેની બોલબાલા જોઈએ છીએ તે બૅલેની નૃત્યકળાનો ઉદ્ભવ થયો.

ઇટાલીમાં મેડિચી રાજકુમાર લૉરેન્ઝો, જેને 'મૅગ્નિફિસન્ટ' (ભવ્ય) તરીકે ઓળખવામાં આવતો તેણે કલાને આશ્રય આપ્યો. ભોજનસમારંભોની શરૂઆતમાં નોકરો મિષ્ટ વાનગીઓના વિશાળ થાળ સાથે નૃત્ય કરતા. ત્યાર પછી પ્રેમના વિષય પર નૃત્યો થવા લાગ્યાં. આમાં યુવાનો યુવતીનો પ્રેમ મેળવવા મથતા હોય તેવું બતાવાતું. આવા નાના નાના પ્રસંગોને વિષય બનાવી થતાં નૃત્યો 'બૅલી' કે 'બૅલે' કહેવાયાં અને પછી તો તે ઇટાલીમાં દરેક ઉત્સવમાં અનિવાર્ય બની ગયાં. ઈ. સ. ૧૪૯૪માં ફ્રાન્સના આઠમા ચાર્લ્સે નેપલ્સની ગાદીનો દાવો કર્યો ત્યારે તે મિલાન અને ફેરારાનાં અદ્ભુત નૃત્યો જોઈ દિંગ થઈ ગયો. કેટલીક વાર તો સો જેટલા નર્તકો નૃત્યમાં ભાગ લેતા. ઈ. સ. ૧૪૯૬માં મિલાનના એક ઉત્સવમાં પોશાક અને પ્રકાશ-આયોજન મહાન કલાકાર લિયોનાર્દો દ વિન્ચીએ કરેલું. અભ્યાસીઓ કહે છે કે 'બૅલે' નૃત્યનો ખરો જન્મ તો ઈ. સ. ૧૫૮૧માં બીજા હેન્રી અને કૅથેરિન દ મેડિચીની રાજસભામાં શાહી લગ્નોત્સવ પ્રસંગે નૃત્યનાટક 'લા બૅલે કૉમિક દ લા રેન' ભજવાયું ત્યારથી થયો છે. આ બૅલેમાં યુલિસીઝ અને ડાકણ સિર્સીનાં સાહસોની વાત આવે છે.

ચાર્લ્સ બોશાં

લૂઈ ડુપ્રે

જીન જ્યોર્જિસ નોવેર

જીન દોબરવલ

કાર્લો બ્લેસિસ

એનરિકો કેચેટી

સર્જ દિયાગિલેફ

જ્યોર્જ બાલેન્ચિ

ઇગોર મોઇસ્યેવ

નૃત્યગુરુઓની અખંડ પરંપરા

એક લેખક કહે છે કે ફ્રાન્સના રાજાની સેવામાં જોડાનાર ઇટાલીના નૃત્યવિદોમાંનો પહેલો નૃત્યવિદ પોમ્પિયો ડિયોબોનો હતો. તેને મિલાનથી પૅરિસ લાવનાર માર્શલ દ બ્રિસ્સેક હતો. તે જ વખતે માર્શલે ઇટાલીના સંગીતકારોની એક મંડળીને ફ્રાન્સ મોકલી આપી. આ મંડળીમાંનો એક તો એવી અસાધારણ શક્તિ ધરાવતો હતો કે તે ખ્રિસ્તી જગતના સર્વોત્તમ વાયોલિનવાદક તરીકે સ્વીકારાયો. તેનું નામ હતું બેલ્ટેઆરિની ડી બેલ્જિયોજોસો. બોઝોયાલ તરીકે તે ફ્રાન્સમાં ઓળખાવા લાગ્યો. તેની નિમણૂક કૅથેરિન ડી મેડિચીના રાજસેવક તરીકે કરવામાં આવી. મેડિચીના પુત્રો ચાર્લ્સ નવમા અને હેન્રી ત્રીજાના રાજ્યઅમલ દરમ્યાન હકીકતમાં તે પોતે જ સર્વસત્તાધીશ હતી. કૅથેરિન ભપકો – ઠાઠમાઠની ભારે હિમાયતી હતી. થોડા જ વખતમાં ઇટાલીની ઢબે રાજસભા માટે ઉત્સવો યોજવાનું કામ બોઝોયાલને સોંપાયું. આ કામનો તે પૂરેપૂરો જાણકાર હતો. રાજદરબારના મનોરંજનની મિલાનની પરંપરામાં તે પૂરો રંગાયેલો હતો. ફ્રાન્સમાં આવ્યા પછી બીજી અસરોને પણ તેણે પચાવી હતી. અલ્પજીવી બનેલ 'સંગીત અને કાવ્યની અકાદમી'ના સંગીત, કાવ્ય અને નૃત્યનો સમન્વય કરવા મથતા સિદ્ધાંતોની તેના પર ઊંડી અસર થઈ. ઇટાલીનાં કરુણાંત નાટકો અને પૅસ્ટોરલ (ગોપજીવન પર આધારિત કાવ્ય કે નાટકો) અને તેના અંકો વચ્ચેનાં નૃત્યો જે ઇટાલીના અભિનેતાઓ પૅરિસમાં ભજવતા તેની પણ ઊંડી અસર હતી. તેના અતિ પ્રસિદ્ધ 'બૅલે કૉમિક દ લા રેન'નું સ્વરૂપ ઘડવામાં આ અસરોએ નિશ્ચયાત્મક ભાગ ભજવ્યો છે.

ઇટાલીના લોકોએ કલાને પ્રોત્સાહન આપ્યું. જોકે તે વખતે નૃત્ય કરતાં ભપકો જ વધારે હતો. ફ્રાન્સના રાજદરબારમાં રાજા લૂઈ ચૌદમા(ઈ. સ. ૧૬૩૮–૧૭૧૫)એ નૃત્યને જબ્બર પ્રોત્સાહન આપ્યું. તેણે ઇટાલીના જીન લૂલી નામના એક કોરિયોગ્રાફરને નોકરીમાં રાખ્યો. આ કલાકારે પૂરી વાર્તાની આસપાસ નૃત્યની રચના પ્રથમ વાર અમલમાં મૂકી. નાટ્યકાર મોલિયેર અને નૃત્યગુરુ બોશાં (ઈ. સ. ૧૬૩૬–૧૭૦૫)ની મદદથી નૃત્ય અને નાટકનો સમન્વય સાધ્યો. ઈ. સ. ૧૬૩૬માં ફ્રાન્સમાં પ્રથમ નાટ્યગૃહ સ્થપાયું ત્યારે નર્તકોને યથાયોગ્ય સ્થાન મળ્યું. નૃત્ય એક સામાજિક મનોરંજન મટીને પ્રશિષ્ટ (ક્લાસિકલ) કલાસ્વરૂપ પામ્યું. આ કલા અભ્યાસ અને સાધનાનો વિષય બની.

ઈ. સ. ૧૬૬૧માં લૂઈ ચૌદમાનો સમય એ બૅલેનો સુવર્ણયુગ. લૂઈએ 'રૉયલ એકેડેમી ઑફ ડાન્સ'ની સ્થાપના કરી. તેમાં ચૌદ શિક્ષકોને રોક્યા. આ શિક્ષકોએ અદ્યાપિ પ્રવર્તમાન પગના ઠેકાના પાંચ પ્રકારની સ્થિતિઓવાળી શૈલી ઉપજાવી.

જીન નૉવૅર (ઈ. સ. ૧૭૨૭–૧૮૧૦) નામના કોરિયોગ્રાફરે ઈ. સ. ૧૭૫૪ની સાલમાં નૃત્યનું પાઠ્યપુસ્તક પાત્રોના રૂપમાં લખ્યું. તેમાં તેણે લખ્યું હતું :

> બૅલેએ નાટકના વિવિધ પ્રવાહોને અને ઘણીખરી કથાવસ્તુઓને સાંકળવી જોઈએ અને તે પણ નર્તકને અનુરૂપ રીતે, એ અર્થહીન છે અને અસંબદ્ધ છે. ભાવ અને રસના આવિર્ભાવથી ઉદાત્ત બનતું નૃત્ય, કોઈ ખરેખરા મેધાવીના દિગ્દર્શનના પ્રતાપે, સમય જતાં, સમજદાર જગત કાવ્ય અને કલાની જેવી પ્રશંસા કરે છે અને જેવું સન્માન મેળવે છે તેવાં જ પ્રશંસા અને સન્માન પ્રાપ્ત કરશે.

આ પછી, પિયર ગાર્ડેલ પાસે પૅરિસમાં તાલીમ પામેલા કાર્લો બ્લેસિસ (ઈ. સ. ૧૭૯૭–૧૮૭૮) નામના ઇટાલીના યુવાને નૃત્યપદ્ધતિને સંપૂર્ણ બનાવી. લૂઈ ચૌદમો પોતે નર્તક હતો અને તેણે બાર વર્ષની ઉંમરે 'કસેન્ડ્રે' નામના બૅલેમાં ભાગ લીધો હતો. સારા શિક્ષણની કિંમત તે સમજી શકતો હતો. તેણે નૃત્યને ખાસી દરબારી પ્રતિષ્ઠા – માન્યતા આપી.

પ્રારંભમાં, પુરુષો સ્ત્રીઓના પાઠ ભજવતા; પણ ૧૬૮૧માં ચાર પ્રસિદ્ધ નર્તિકાઓએ, મીલે લાફોન્ટેનની દોરવણી નીચે, ભાગ લીધો. યુરોપમાં એક નવા યુગનો પ્રારંભ થયો. વાર્તાઓ પ્રેમ અને સૌન્દર્યની

મેરી ટાગલિયોની

વાસ્લેફ નિજિન્સ્કી

ગેલિના યુલનોવા

કાર્સેવિના

માર્ગો ફોન્ટેન

માથા ગ્રેહામ

'સ્લીપિંગ બ્યૂટી'માં ઇરિના કોલ્પાકોવા

લખાઈ. પોશાક-પરિધાન હળવો ને ટૂંકો બનાવાયો. બૅલેમાં વપરાતા બૂટ ઉપરથી બંધ રહેતા કે જેથી નર્તકો-ને તેની ફણી પર ઊભું રહેવું સરલ બનતું.

ઇટાલીના ને ફ્રાન્સના ઘણા નર્તકો રશિયા ગયા. આમાંના ત્રણનાં નામો આગળ પડતાં છે. ફ્રાન્સથી મારિયસ પેટિપા (ઈ. સ. ૧૮૨૨–૧૯૧૦), ઇટાલીથી એનરિકો કેચેટી (ઈ. સ. ૧૮૫૦–૧૯૨૮) અને સ્વીડનથી ક્રિશ્ચિયન જોહાનસન (ઈ. સ. ૧૮૧૭–૧૯૦૭) ગયા. થોડા વખતમાં રશિયાની બૅલે મંડળી વિશ્વમાં સૌથી મોટી ગણાઈ. સર્જી દિયાગિલેફ (ઈ. સ. ૧૮૭૨–૧૯૨૯) નામના એક દિગ્દર્શકે ઇમ્પીરિયલ થિયેટરના ઉત્તમ નર્તકોને એકત્ર કર્યા અને બે દસકા (ઈ. સ. ૧૯૦૯–૧૯૨૯) સુધી આખા યુરોપમાં અને અમેરિકામાં ફર્યા. કેટલાય શ્રેષ્ઠ કલાકારોએ તેને સંગીત અને શણગારના સર્જનમાં સહાય કરી. સર્વત્ર તેમનું સહર્ષ સ્વાગત થયું. અને ટ્છસિન્સ્કાયા, આના પાવલોવા (ઈ. સ. ૧૮૮૧–૧૯૩૧), કાર્સેવિના (ઈ. સ. ૧૮૮૫–૧૯૫૦) અને વાસ્લેફ નિજિન્સ્કી(ઈ. સ. ૧૮૯૦–૧૯૫૦)નાં નામો પશ્ચિમની દુનિયામાં સન્માનિત બની ગયાં. 'સ્વાનલેક', 'જિઝેલ', 'શેરઝીદ', 'સ્લીપિંગ બ્યૂટી' અને 'પૅટ્રુશ્કા' બૅલે અદ્યાપિ યુગોથી ચાલુ છે; બીજા ઘણા નવા પ્રયોગો પણ થયા છે. બૅલેના ચાર સદીના ઇતિહાસમાં, મૂળભૂત પદવિન્યાસ એના એ જ રહ્યા છે અને આજ પણ નર્તકો કાર્લો બ્લેસિસે વિકસાવેલાં વલણો ધારણ કરે છે.

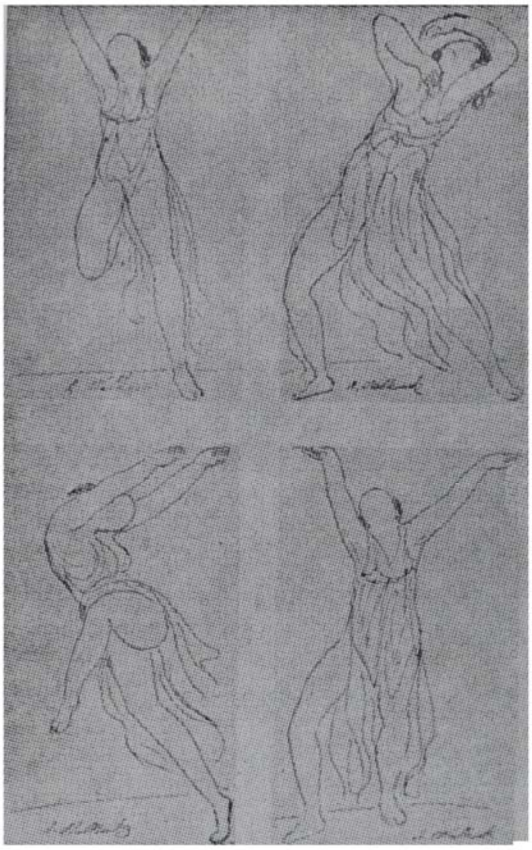
ઇંગ્લંડ: સત્તરમી સદીના ઉત્તર કાળમાં જૉન વીવર (ઈ. સ. ૧૬૭૩–૧૭૬૦) નામના માણસે કથાવસ્તુ અને રીતસરની વાર્તાઓ રજૂ કરતાં પ્રથમ મૂક-નૃત્યોનું સર્જન કર્યું. તેણે હાસ્યરસના તત્ત્વનો ઘણોબધો ઉપયોગ કર્યો અને પ્રાચીન વાર્તાઓ જેવી કે 'લવ્ઝ ઑફ માર્સ ઍન્ડ વીનસ' અને 'ઍન્ડ્રોમિડા' ભજવી. ઈ. સ. ૧૭૧૭ અને ૧૭૭૩ના ગાળામાં તેની મંડળીમાં નૃત્યાભિનય કરનારા હતા ઇંગ્લંડના હેસ્ટર સૅન્ટ્લો અને ફ્રાન્સના લૂઈ ડૅપ્રે (ઈ. સ. ૧૬૯૭–૧૭૭૪). જ્યારે દિયાગિલેફનાં બેલે ઈ. સ. ૧૯૧૧માં લંડન આવ્યાં ત્યારે ત્યાં તેને ઘણા ઉત્સાહી પ્રેક્ષકવૃન્દો મળી ગયાં અને આ મહાન દિગ્દર્શક માટે તેની શક્તિશાળી મંડળીને ટકાવી રાખવાનું શક્ય બનાવ્યું.

ઇંગ્લંડે થોડા જ વખતમાં કેટલાક ઉત્તમ નર્તકો પેદા કર્યા. આમાંની એક આલિસિઆ માર્કોવા સૌથી પ્રથમ દિયાગિલેફની મંડળીમાં જોડાઈ. ત્યાર પછી ઍન્ટોન ડોલિન આવી, અને બ્રિટિશ બૅલે તેના પૂર્ણ સ્વરૂપે ખીલ્યું. ત્યારે દિગ્દર્શક ઍન્ટની ટયૂડરે પોતાનાં જ બૅલે સર્જ્યાં અને માર્ગો ફોન્ટેન (ઈ. સ. ૧૯૧૯) નામની નર્તકી તો વિશ્વવિખ્યાત બની.

સ્પેન: આ રીતે, ફ્રાન્સ અને ઇંગ્લંડમાં નૃત્યને પૂર્ણતાએ પહોંચાડવાના પ્રયત્નો થયા, ત્યારે સ્પેનમાં તેની જિપ્સી-નૃત્યોની પરંપરાને જાળવી રાખવામાં આવી. આ નૃત્યપ્રકારમાં પગના ઠમકા અને હાથમાંના કાસ્ટેનેટનો તાલ હોય છે. આ નૃત્યોમાંનાં 'ફ્લેમેન્કો' નૃત્ય સૌથી વધારે લોકપ્રિય છે અને જ્યાં જ્યાં સ્પેનની અસર પહોંચી છે, દા. ત. દક્ષિણ અમેરિકાના વેનેઝુએલામાં, ત્યાં આ નૃત્ય જોવા મળે છે. જિપ્સી લોકો ભારતમાંથી આવ્યા હોવાનો સંભવ છે. અને તેઓ ભારતમાંથી નૃત્યનો સમૃદ્ધ વારસો લઈ ગયા હોય. ખરેખર, 'ફ્લેમેન્કો'માં આવતી પગની ગતિ ને હલનચલન ઉત્તર ભારતના કથક નૃત્યને મળતાં આવે છે.

યુનાઇટેડ સ્ટેટ્સ: અમેરિકામાં ઇસાડોરા ડંકન (ઈ. સ. ૧૮૭૮–૧૯૨૭) શ્રેષ્ઠ નર્તિકાઓમાંની એક હતી. બૅલે નૃત્યની ચુસ્ત પરંપરામાંથી નીકળી જનારામાં તે કદાચ પ્રથમ હતી. બૅલે પરંપરા અને તેનાં સખ્ત નિયમનોથી વધારે પડતું બંધિયાર બની ગયું છે એવું તેને લાગ્યું. તેણે એક મિત્રને કહ્યું :

> 'દેહના લયમાંથી માનવ આત્માનું દિવ્ય પ્રકટીકરણ કેવી રીતે કરવું તે શોધવામાં મેં સ્ટુડિયોમાં રાત્રિઓ અને દિવસો ગાળ્યાં છે. બૅલેની શૈલી આત્માને અનુરૂપ નહીં એવી માત્ર નકલી ને યાંત્રિક



અમેરિકાની શ્રેષ્ઠ નર્તકી ઇસાડોરા ડંકને મુક્ત આધુનિક નૃત્યની પહેલ કરી.

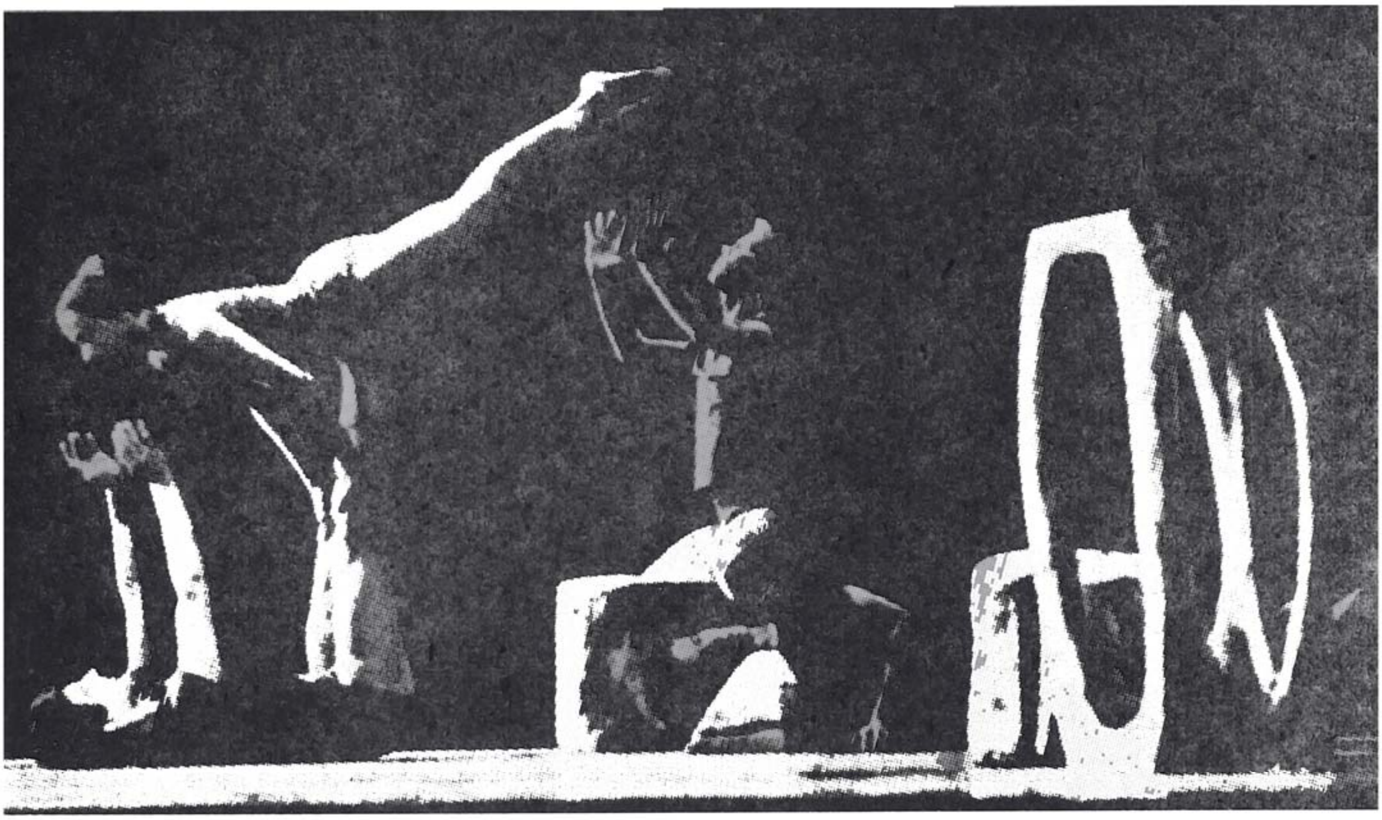
ગતિ જ પ્રકટાવે છે. તેને બદલે, મેં દેહના માધ્યમને આત્મા અને દર્શનને પ્રતિબિંબિત કરતા, ઝળહળતા પ્રકાશથી ભરી દઈ દિવ્યનો આવિર્ભાવ કરાવતાં મૂળને શોધવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે.'

બૅલેના મહાનમાં મહાન નર્તક વાસ્લેફ નિજિન્સ્કીએ કહ્યું છે તે આનાથી બહુ જુદું નથી. તેણે કહ્યું હતું :

'હું સૌન્દર્ય, પવિત્રતા અને પ્રેમ — સૌથી વિશેષ પ્રેમને તેના દિવ્ય સ્વરૂપમાં પ્રકટાવવા માગું છું. કલા, પ્રેમ, કુદરત, પરમાત્માની શક્તિના માત્ર અલ્પતમ અંશો છે. હું તેને ઝીલી જનતાને આપવા માગું છું કે જેથી તેને પ્રતીતિ થાય કે પરમાત્મા સર્વવ્યાપક છે. જો લોકોને આવી પ્રતીતિ થાય તો હું કહી શકું કે હું પરમાત્માને જ પ્રતિબિંબિત કરી રહ્યો છું.'

જોકે, ઈસાડોરા ડંકન આ વિષયમાં અગ્રેસર હતી પણ તે પોતાના પ્રદેશ — સાન ફ્રાન્સિસ્કો, કૅલિફૉર્નિયામાં બહુ સમય રહી ન હતી. વળી ત્યાં તેની કદર પણ બહુ ન થઈ. બહુ વર્ષો પછી જ નૃત્યમાં તેની અસર પ્રવર્તી. અન્ય મહાન નર્તકી રુથ સેન્ટ ડેનિસને પણ યુરોપના બૅલે પ્રકારના બંધનમાંથી નૃત્યને મુક્ત કરવાની જરૂર જણાઈ. પ્રેરણા માટે તે પૂર્વ તરફ વળી અને તેણે જે નૃત્યનું સર્જન કર્યું તે પૂર્વનું છે એમ તેને પોતાને પણ લાગ્યું. ભારતનાં ચિત્રો અને શિલ્પનો અભ્યાસ કરી તેમાંની અભિનયભંગિઓ વણી લઈ નૃત્યના આકારોનું સર્જન કર્યું. તેનું સૌથી વધારે પ્રસિદ્ધ નૃત્ય હતું 'રાધા'. તેના શિષ્યોએ સ્વાભાવિક રીતે જ તેની પદ્ધતિનો ઉપયોગ કર્યો.

સુપ્રસિદ્ધ નર્તકી માર્થા ગ્રેહામ (ઈ. સ. ૧૮૯૪) જ આખરે બૅલેમાંથી સંપૂર્ણ મુક્ત થઈ ગઈ. આ મુક્તિનો પ્રારંભ તેના નૃત્ય 'થ્રી ગોપી મેઇડન્સ'માં દેખાયો. અમેરિકાના આધુનિક નૃત્યપ્રકારમાંથી બૅલેના ઊર્મિતત્ત્વને



માર્થા ગ્રેહામની નૃત્ય મંડળી 'અ લુક એટ લાઇટનિંગ'માં

તિલાંજલિ આપવામાં આવી અને બીજી તમામ શકય પદ્ધતિઓનું આકલન કર્યું. અધ્ધર ઊડવાને બદલે શરીરને પૃથ્વી પર ઉતારી તેનો ઉપયોગ માનવના સંઘર્ષોની અભિવ્યક્તિમાં કર્યો.

જ્યારે 'રાધા' પ્રથમ વાર અમેરિકામાં બતાવવામાં આવ્યું ત્યારે તેનો ભારે પ્રભાવ પડયો. રુથ સેન્ટ ડેનિસને કોને દ્વીપના મેળામાં કેટલાક હિંદુ નર્તકોનો પરિચય થયો. આ નર્તકોના નૃત્યથી તે એટલી આનંદવિભોર થઈ ગઈ કે તેનાં પોતાનાં નૃત્યોમાં પૂર્વનો રંગ ભળ્યો. 'ધ ઈન્સેન્સ', 'ધ કૉબ્રાઝ', 'ધ ગ્રીન નૉચ' અને 'યોગી' તેનાં નૃત્યો છે; અને તે તમામમાં હિંદુ વિષય અને નિગૂઢતાનું વાતાવરણ છે.

આ વાતાવરણમાં માર્થા ગ્રેહામ ઘડાઈ હતી અને સ્વાભાવિક રીતે જ તેણે રુથ સેન્ટ ડેનિસનાં પૂર્વના પ્રભાવવાળાં વિવિધ નૃત્યોનો અભ્યાસ કર્યો. રુથ અને તેના નર્તક પતિ ટેડ શોને ઈ. સ. ૧૯૧૪માં ડેનિશોન મંડળીની સ્થાપના કરી હતી. માર્થા ડેનિશોન નૃત્યમંડળીમાં ઈ. સ. ૧૯૧૬માં જોડાઈ અને ટેડ શોન પાસે તાલીમ મેળવી. ઈ. સ. ૧૯૨૩માં પોતાની જ રચનાઓનું સર્જન કરવા તેણે તે મંડળી છોડી. ઈ. સ. ૧૯૩૬-માં મુખ્યત્વે ટેડ શોનની જ અસરવાળાં નૃત્યોથી તેણે પ્રારંભ કર્યો. પાછળથી તેણે 'પોતાની માન્યતાઓને દેહના માધ્યમમાં મૂર્ત' કરવાની પ્રબળ શૈલી ઉપજાવી.

ઈ. સ. ૧૯૩૮માં તેણે 'અમેરિકન ડૉકયુમેન્ટ' પ્રદર્શિત કર્યું ત્યારથી તે અમેરિકાના નૃત્યમાં અગ્રેસર બની ગઈ. અમેરિકાના નાગરિક જીવનમાંથી તેણે ઘણી નૃત્ય-કૃતિઓનું સર્જન કર્યું છે. 'એવરી સોલ ઈન એ સર્કસ'માં હાસ્ય સાથે કટાક્ષ છે. 'સાલેમ'માં દરિયો ખેડવા ગયેલા પતિના પુનરાગમનની પ્રતીક્ષા કરતી સ્ત્રીની કોમળ છતાં કઠોર કથા છે.

'લેટર્સ ટુ ધ વર્લ્ડ' અને 'ડેથ્સ ઍન્ડ એન્ટ્રાન્સિઝ'માં કાવ્યાત્મક આક્રન્દ છે. આમાં તે કવિ અને લેખકના અંતરતમ આત્માને ખુલ્લો કરી બતાવે છે.

તેની ઘણી અંગભંગિઓ કઠોર અને કદરૂપી છે: પણ તેમાં રચનાની તાકાત છે, જે તેના જીવનની ખેંચતાણને તેના ક્રૂર વાસ્તવિક સ્વરૂપમાં રજૂ કરે છે. પરંપરાગત ઊંડી માન્યતાઓમાં પ્રગટેલી 'ડાર્ક મિડો' જેવી સુંદર રચનામાં જીવનની શાશ્વતતા નિરૂપાઈ છે.

આજે અમેરિકામાં માર્થા ગ્રેહામના ઘણા શિષ્યો દા. ત. મર્સ કનિંગહમ, જીન અર્ડમન અને બીજાંઓને પોતપોતાની મંડળીઓ છે. તેઓ નવાં સ્વરૂપોની શોધ કરી રહ્યાં છે. દુનિયાના તમામ ભાગોમાંથી નૃત્યકારો અમેરિકામાં આવે છે અને નિ:શંક રીતે દરેક ત્યાંના નૃત્ય પર અસર પહોંચાડે છે. અમેરિકન હબસીઓનો પણ સમૃદ્ધ વારસો છે. તેમનાં સંગીત અને લયે તો જગતને મુગ્ધ કર્યું છે. ટ્રિનિદાદમાં જન્મેલો અમેરિકન હબસી પર્લ પ્રાઈમસ, ઈ. સ. ૧૯૪૮માં ખાસ શિષ્યવૃત્તિ મળવાથી, પોતાના પૂર્વજોની ભૂમિ આફ્રિકામાં નૃત્યને પુનર્જીવિત કરવા ગયો. પાછળથી કેથોરિન ડનહમે પોતાનાં નૃત્યોથી ઘણા લોકોને આ કળાનો પરિચય કરાવ્યો. તેમાંયે ખાસ કરીને નવી પેઢીના હબસી નર્તકોને.

નર્તકો હળવાં સંગીતમય સુખાંત નાટકોમાં અને ફિલ્મોમાં ભાગ લેવા લાગ્યા અને નૃત્યને એક કલા-સ્વરૂપ તરીકે આ ક્ષેત્રોમાં પ્રતિષ્ઠિત કર્યું. એગ્નિસ દ મિલે-એ 'ઓકલોહામા' નામના સંગીતપ્રધાન લોકપ્રિય નાટકમાં બતાવી આપ્યું કે હળવા નાટકમાં પણ લોકો સારા નૃત્યને માણી શકે. જેરોમ રૉબિન્સે (ઈ. સ. ૧૯૧૮) ફિલ્મના માધ્યમને અનુરૂપ નવા નૃત્યપ્રકારો સર્જ્યા અને તે 'વેસ્ટ સાઇડ સ્ટોરી'માં અતિશય સફળ થયા. 'વેસ્ટ સાઇડ સ્ટોરી' આધુનિક રોમિયો-જુલિયેટની કથા છે.

આજે મર્સ કનિંગહમ, પૉલ ટેયલર, જીન અર્ડમન અને નિકોલાઈ નામના અમેરિકાના નર્તકો નૃત્યનાં વિવિધ ક્ષેત્રોમાં કામ કરી રહ્યા છે. શરીરની શક્તિને તન અને મન બંનેમાં વિસ્તારવા માટેની તાલીમ માટે આ નૃત્યપદ્ધતિનો ઉપયોગ કરવામાં આવે છે. પૂર્વના વિચારોનું ભક્તિતત્ત્વ પાશ્ચાત્ય નર્તકોએ આત્મસાત્ કરી લીધું છે અને શનૈ: શનૈ: નૃત્ય માનવ આત્માના વિચાર અને આકાંક્ષાઓના આવિર્ભાવ કરાવતું થયું છે. હવે નૃત્ય અસ્તિત્વના પોતાના લયબદ્ધ છંદને પ્રસ્તુત કરતું થયું છે અને સમકાલીન પ્રતિમાઓનું અનંત ફલક નિર્માણ કરવામાં પોતાનો ફાળો આપે છે.

જૉર્જિયા કશમન

વિખ્યાત અમેરિકન નર્તકી જૉર્જિયા કશમને માર્થા ગ્રેહામ નૃત્યશાળામાં શિક્ષણ લઈ મદ્રાસમાં ભારતીય શાસ્ત્રીય નૃત્ય અને સંગીતનો પણ બે વર્ષ અભ્યાસ કર્યો અને મહાકાવ્ય રામાયણના કેટલાક પ્રસંગો અમેરિકાની ઘણી શાળા અને કૉલેજોમાં ભજવી બતાવ્યા છે.

શ્રોત્રપેયનું શાસ્ત્ર

સંગીત તો કાનનું અમી. એને માણવા માટે શાસ્ત્રસજ્જ થવું જરૂરી ખરું? કે સહૃદયતા અને સંગીત-પટુ શ્રવણેન્દ્રિય બસ થઈ પડે? સંગીતનો વિકાસ સધાય તે પાનાંનાં પાનાં સંગીત પર લખાય એથી કે સંગીતના ભાતભાતના પ્રયોગોથી? એની શક્તિનું માપ નીકળે તે એની અસરકારકતા પરથી કે સંગીતશાસ્ત્ર પરનાં ભાષ્યોથી? ભાષ્યોથી સંગીતનો પ્રભાવ વધે કે? ભાષ્યોની અસર સંગીત પર પડે ખરી કે?

સંગીત માટે નહીં, પણ આપણા જેવા શ્રોતાઓ માટે સંગીત વિશેની સમજ જરૂરી છે, જેથી સંગીતના પડકારને વધુ સજ્જતાથી ઝીલી શકાય. 'પડકાર' શબ્દ અહીં સહેતુક વપરાયો છે. ભાવને કે અર્થને પકડ્યા કે પામ્યા વિના જ, સૂરના પ્રવાહમાં સહેજે તણાઈ જવાય એમ બને છે. સંગીતને એની આગવી ભાષા છે ને પ્રત્યેક મહાન સંગીતકાર એની આ આગવી ભાષા પર આગવું જ પ્રભુત્વ ધરાવે છે. આપણે એ ભાષા બરાબર ઉકેલી શકીએ છીએ એવા ભ્રમમાં રહેવાની જરૂર નથી. જે તીવ્રતાથી એની આગવી ભાષામાં સંગીતકાર એનો સંદેશ લહરાવે છે એ જ તીવ્રતાથી એને પામવાનો પ્રયત્ન આપણે કરવો રહ્યો. તો જ એને જાણી શકાય.

તેમાંય આપણે તો એવા યુગમાં જીવીએ છીએ જેમાં સંગીતશ્રવણ પણ, ઘણુંખરું તો, યંત્રો દ્વારા જ આપણે કરવું પડે છે. એટલે સંગીતના સીધા સંપર્કનું તો અવમૂલ્યન જ થવા માંડયું છે. યંત્રોની સાથે તો ગમે તેમ ચેડાં કરી શકાય. ગ્રામોફોન કે રેડિયો એ એવાં નિર્વૈયક્તિક સાધનો છે કે એમને માઠું લાગવાનો સંભવ ન હોય. આપણે કશુંક ખોટું કરીએ છીએ એનો ફડકો રાખ્યા વિના, એ સંગીત લહેરાવતાં હોય ત્યારે પણ, બેધડક, આપણને તડાકા મારવાની છૂટ છે. એના સૂરને આપણી સગવડે આપણે ઊંચો-નીચો મૂકી દઈએ છીએ; આપણી અનુકૂળતા મુજબ વૉલ્યુમ ગોઠવી લઈએ છીએ. ઊંચા ઘોર ઘોષથી બેથોવનનો પ્રભાવક ધ્વનિ ઊઠતો હોય, એ જો રસોડામાંથી વહેતા સુકોમળ સ્નેહાદેશોને અવરોધતો લાગે તો, કોઈ પાળેલ જાનવરની જેમ કાન પકડીને આપણે એ પ્રચંડ ધ્વનિને પણ ચૂપ કરી, હેઠો બેસાડી દેવાના. મોઝાર્ટ બરાબર ચગ્યો હોય ત્યારે જ જો ટેલિફોનની ઘંટડી રણકે તો મોઝાર્ટને કાપી નાખવાના. પરંતુ, બીજી બાજુ, પ્રત્યક્ષમાં એ ગાતો-વગાડતો હોય તો, ત્યાં સુધી, આપણાથી વિવેક નહીં ચૂકી શકાય. અરે, એનું સંગીત કદાચ ન ગમે તોય એની બે આંખની શરમ પડવાની. એટલા ખાતરેય સંગીતકારનો જીવંત સન્મુખ પ્રયોગ આવકાર્ય છે. એ રીતેય એનું અસ્તિત્વ ઉપકારક થઈ પડે. યંત્રથી સાવધ રહેવું જરૂરી છે.

છતાં, પચાસેક વર્ષ પહેલાં તો જેની કલ્પનાય થઈ શકે એમ નહોતી એટલા મોટા પ્રમાણમાં યંત્રોએ આજે સંગીતના પ્રચાર-પ્રસારમાં ફાળો આપ્યો છે—ખાસ કરીને લૉંગ-પ્લેયિંગ રેકર્ડઝથી. પાંચેક સદીઓના સંગીતને માણનારાઓનો એક નવો આખો વર્ગ આવાં સાધનોએ આજે ઊભો કર્યો છે. ભિન્ન ભિન્ન સંસ્કૃતિ-ઓના ભિન્ન ભિન્ન પ્રકારના સંગીતને માણી શકવાની સગવડ આજે છે. આપણા જમાનાનો ઈલેક્ટ્રૉનિક સાઉન્ડ તો બરાબર, પણ છેક રેનેસાંના જમાનાનું સંગીત આજે પણ આપણા ઘરની અંદર જ લહેરાઈ શકે છે. બેથોવનનાં પિયાનો—સોનાટાઝ આખેઆખાં.

પશ્ચિમના સંગીત વિશે આવાં પુસ્તકોમાંથી જો થોડીક સમજ મળે ને ઉત્સુકતા જાગે તો, રેડિયો જેવાં માધ્યમ દ્વારા, પશ્ચિમની સંગીતસામગ્રી તો હાથમાં જ છે. આજે છે એવી સંગીતસામગ્રીની સુલભતા,

આજે છે તેવી શ્રવણેન્દ્રિયની કેળવણીની અનુકૂળતા, આજે છે તેવી સૂરની અજમાયેશની સભાનતા, માનવ-સંસ્કૃતિમાં ક્યારેય નહોતી. જોકે, કેવળ સૂરની સભાનતાથી એની સમજ આવતી નથી. શક્ય છે કે સૂરનો ખોરાક ભારે હોય ને ખાનાર ખાઉધરો હોય, એને નવા નવા સ્વાદનો જ ચસકો લાગ્યો હોય તો એ રુચિ જ ગુમાવે, એની સંવેદનપટુતા મંદ પડી જાય. અતિની સગવડ રુચિ-વિવેકને પાંગરવા ન દે. સંગીતની સુલભતા કદાચ એના અભ્યાસને અળસાવે.

જોકે, સંગીતનો અભ્યાસ, અંતે તો, સંગીત વડે જ થાય. તો પછી, પાછો, પેલો પ્રશ્ન થાય કે સંગીતનો ઇતિહાસ અથવા સંગીતકાર વિશેની વિગતોના કરતાં સંગીત જાતે જ જો મહત્ત્વનું હોય તો સંગીત વિશેની સામગ્રીવાળાં પુસ્તકો શા કામનાં? એ વિશે વિચારતાં એક આદર્શ સંગીતભોક્તામાં કેવા ગુણો હોય એની કલ્પના કરો. ધારો કે આપણે કોઈ સંગીતસમારોહમાં છીએ. આપણી બાજુમાં જ બેઠા છે બે વિલક્ષણ શ્રોતાઓ. એક પોતાના મનને જાણે સંગીતની સૂરાવલીને હવાલે કરી બેઠો છે. એ સંગીતને ઊર્મિથી — લાગણીતંત્રથી આસ્વાદે છે. તબલાંને એ સંગત દે છે, થાપી પર થાપી દે છે, સમ પર ગાયક આવતાં એ હલે છે; પણ આલાપચારીમાં એને મજા પડતી નથી. તંતુવાદ્યમાં મીંડની સૂક્ષ્મતાઓ એ પકડતો નથી. એક કલાકાર ને બીજા વચ્ચેની ગાયકીની કે વાદનની લાક્ષણિકતઓ એ તારવી કે પકડી શકતો નથી. સંગીતમાં એને દિલચસ્પી તો છે, એનો રસ કાંઈ ખોટો નથી, એમાં ઉત્સાહ છે, તન્મયતા છે. આ કાંઈ અવગણના-પાત્ર નથી.

પણ, એની પાછળ એક બીજો બેઠો છે — સંગીતનો ખાં. એ પણ સંગીતને માણે છે તો દિલ દઈને, પણ એની બારીકાઈઓ એ પકડી શકે છે. સંગીત અને સંગીતકાર સાથેની એની જાણપિછાણ બરાબર છે. ક્યારે ક્યાં સૂર-તાલ-તાન-આલાપ-ગમક-મીંડ-લય કોણે કેવાં છેડયાં, એમાં મૌલિકતા ક્યાં છે, કયા ભાવ-સંસ્કાર-રાગ-ગાયકી છે, સૂરોના એ મેળામાં ક્યાંક કોક લોકગીતનું પંખી કેવું કૂજી ગયું, સૂર-શ્રુતિએ કેવી ધારા રચી કે કેવા વળાંકો લઈ કેવો આકાર ધર્યો, સમગ્ર રચના કેવું રૂપ કેવી રીતે લે છે, કયા સંસ્કાર એમાં ગૂંથાયા તે — આ બધું લક્ષમાં લેતાં લેતાં પણ એ સમગ્ર રચનાને સળંગ રીતે માણે છે, સંગીતકૃતિનું સર્જન સંકુલ — જટિલ છે; એમ સંગીતશ્રવણ પણ એટલું જ સંકુલ છે, છતાં એક સળંગ અનુભૂતિથી જ એ પમાય એવું છે તે આ આદર્શ ભોક્તા જાણે છે, વળી, સંગીત એ પ્રજાનો કળાવારસો છે. એને પ્રજાના અન્ય કળા-સંસ્કારો સાથે પણ સંબંધ છે. એટલે એ બધાંથી સંગીતને વિખૂટું પાડીને માણી-જાણી ન શકાય.

સંગીત પરનું પુસ્તક તે એક સંદર્ભગ્રંથ જ બની જાય એ પૂરતું નથી. સંગીતના પારિભાષિક શબ્દો કે સંગીત વિશેની અન્ય વિગતોને અકારાદિ ક્રમે ગોઠવીને વિગતો આપતો કોશ જ માત્ર જો થાય તો એથી બહુ કામ સરશે નહીં. સંગીત વિશે વાંચતાં પ્રજાના સંસ્કારોનો ઇતિહાસ મળવો જોઈએ. એ દૃષ્ટિએ અન્ય કળાઓના સંદર્ભમાં સંગીતનો વિચાર થવો જોઈએ. સંગીત તો સમાજના સંસ્કારના વાતાવરણનો એક પડઘો છે. ઘણા માને છે કે આવા સંદર્ભગ્રંથનું પ્રથમ કામ છે વિગતો પૂરી પાડવાનું; પણ વિગતોને યોગ્ય સાંસ્કૃતિક સંદર્ભમાં મૂકીને રજૂ કરવાનું કામ વધારે અગત્યનું ને ઉપયોગી છે. સંગીત વિશે કોઈ પ્રશ્ન જાગતાં જ તૈયાર જવાબ માટે ગ્રંથ ફંફોળનારને જવાબની સાથે આગળ જવાની પ્રેરણા પણ મળે તો ગ્રંથ વધારે ઉપયોગી ગણાય. વિદ્યાની એક શાખાનું જ્ઞાન તત્ક્ષણ હાથવગું કરી દેવું, 'ઇન્સ્ટન્ટ નૉલેજ' આપવું — એ કામ આવા ગ્રંથનું નથી.

સંગીત વિશેનું પુસ્તક તે કોશ નહીં, મધપૂડો બને. સંગીત પરના પુસ્તકે સંગીત પ્રતિ વાચકને વાળવો જોઈએ. સંગીતની અનુભૂતિ-ક્ષમતા વધારવાનું એનું કામ. સંગીત આખરે તો શ્રોત્રપેય જ છે.*

---

* જ્યૉર્જી હિન્ડલે સંપાદિત, લારૂસ–પ્રકાશિત 'ઍન્સાઇક્લોપીડિયા ઑવ મ્યૂઝિક'ની ૧૯૭૧ની આવૃત્તિને આરંભે ઍન્ટની હૉપ્કિન્સે લખેલી પ્રસ્તાવનામાંથી.

૨ : પશ્ચિમી સંગીત

કંઠ્ય સંગીત

મોન્ટેવર્દી (ઈ. સ. ૧૫૬૭–૧૬૪૩)

સત્તરમી સદીમાં કંઠ્ય સંગીતની રચનાઓમાં ખાસ ધ્યાન ખેંચે છે ઇટાલીનો મોન્ટેવર્દી. ૧૫૬૭માં જન્મેલ મોન્ટેવર્દીએ પોતાની કારકિર્દીની શરૂઆત કરી દેવળમાં સમૂહપ્રાર્થના ગાતા વિદ્યાર્થી તરીકે. અને તેવીસમે વર્ષે બન્યો દેવળનો સંગીતકાર. માનતુઆન રાજ્યનો તે નાગરિક બન્યો. કોર્ટસિંગર (દરબારી ગાયિકા) ક્લૉડિયા સાથે લગ્ન કર્યું. પત્નીના અકાળ મૃત્યુની ઘેરી અસર લાંબો સમય મોન્ટેવર્દી પર રહી. વેતન-વધારાના સંદર્ભમાં રાજા સાથે સંબંધો ખરાબ થયા. નોકરી છોડી. બાદ વેનિસમાં સેન્ટ માર્ક સંગીતશાળાના આચાર્યપદનું ગૌરવભર્યું સ્થાન મેળવ્યું.

માનવ લાગણીઓ વ્યક્ત કરવા માટે, રૂઢિગત સ્વરૂપથી કંટાળી, તેણે નવા સ્વરૂપ — મેડરિગલ માધ્યમની શોધ કરી. પુરાતન-પ્રેમીઓ ખળભળી ઊઠ્યા. સવારની ખુશનુમા લહરીઓ અશાંત મનને શાતા આપે તેવા ભાવ ને મૃદુ ગાનથી શરૂ કરી વિસ્તૃત અવાજોનો આશરો લઈ પરોઢિયાને પ્રકટ કરે: મેડરિગલ માધ્યમની વિશેષતા હતી. મોન્ટેવર્દી કૃત 'ઑર્ફિયો'ને પ્રથમ મહાન ઑપેરા (સંગીત-નાટક) કૃતિ કહી શકાય. આ રચનાનું સ્વરૂપ ખાસ ધ્યાન ખેંચે છે. આ ઑપેરામાં, અસરકારક વાદ્યવૃન્દના સ્વરો છે. આ પછી તેણે માનવજીવનમાં પ્રેમ, પ્રેમની નિરાશા વ્યક્ત કરતી અનેક કૃતિઓ રચી. તેની અંતિમ કૃતિ 'ધ કોરોનેશન ઑફ પોપિયા' સૌથી મહાન સંગીતરચના ગણાય છે. કથાવસ્તુ રસપ્રદ છે: રોમન રાજા નીરો ઓતોનીની પ્રિયતમા પોપિયાના પ્રેમમાં પડે છે. રાજાએ ઓતોનીને રાજ્યમાંથી દૂર કર્યો છે; પોતાની પત્નીને છૂટાછેડા આપી દઈ પોપિયાને પોતાની પાસે રાખી છે. આ ઑપેરામાં સ્વરસૃષ્ટિની મદદથી માનવહૃદયની સંવેદના અદ્ભુત રીતે પ્રકટ થઈ છે. ૧૬૪૨માં વેનિસના ઑપેરા થિયેટરમાં આ કૃતિની પ્રથમ યશસ્વી રજૂઆત થયેલી.

બાક (ઈ. સ. ૧૬૮૫–૧૭૫૦)

જોહાન સિબેસ્ટિયન બાક જગતનો પ્રથમ શ્રેષ્ઠ સંગીતજ્ઞ. એક અન્ય શ્રેષ્ઠ સંગીતજ્ઞ વાગ્નરના શબ્દોમાં: 'The most stupendous miracle in all music'!

વિશ્વવંદનીય આ સંગીતકારનો જન્મ જર્મનીમાં ૨૧મી માર્ચ, ૧૬૮૫ને રોજ થયેલો. બાકની સંગીતસાધના જબરી હતી. પ્રેરણાની ક્ષણો કે ઈશ્વરપ્રેરિત જેવા શબ્દો બાકના સંદર્ભમાં નહીં વાપરી શકાય. એ પોતે કહેતો: 'હું ભારે જહેમતમાં માનું છું.' પ્રારંભમાં લ્યુનેબર્ગના ચર્ચમાં બાકે સંગીતની સાધના કરેલી. વિવિધ સ્વર-રચનાઓનાં શાસ્ત્રોમાં તે રમમાણ રહેતો. જિંદગીનાં અંતિમ સાત વર્ષ તેણે લિપઝિગના દેવળમાં નોકરી કરેલી. આ નોકરી દરમ્યાન તેને અનેક ઝંઝાવાતોમાંથી પસાર થવું પડયું. 'સેન્ટ મૅથ્યુ પૅશન', 'સેન્ટ જૉન પૅશન' તથા 'માસ ઇન બી માઇનોર' જેવી કંઠ્ય સંગીતની ભવ્ય કૃતિઓનું નિર્માણ આ સમય દરમ્યાન જ થયું. ૧૭૫૦માં તેનું મૃત્યુ થયેલું. તેની કબર પાસે તેના નામની તકતી પણ નહોતી. લગભગ દોઢસો વર્ષ બાદ

(૧૮૯૪માં) એની અદ્‌ભુત સર્જકતા પર યુરોપ ગાંડું બન્યું. બાકના શબને વિધિસર તેમ જ માનપૂર્વક ફરીથી દફનાવવામાં આવ્યું.

હકીકતે, બાકના મૃત્યુ પછીના દાયકાઓમાં સંગીત પ્રત્યે લાંબા સમય સુધી ઘોર ઉપેક્ષા સેવવામાં આવેલી. ૧૮૨૯માં વિખ્યાત સંગીતજ્ઞ મેન્ડલસને બાકની 'પૅશન ઍકોર્ડિંગ ટુ સેન્ટ જૉન' પુનઃસંસ્કરણ રૂપે બર્લિનમાં રજૂ કરી ત્યારે લોકો ચોંકી ગયા. બાક સ્વભાવે ધાર્મિક અને વાચન પણ મુખ્યત્વે ધાર્મિક પુસ્તકોનું. પરિણામે દેવળના સંદર્ભમાં રચાયેલું તેનું સંગીત ઉચ્ચ કોટિનું હતું. ઑપેરા ક્ષેત્રે 'પૅશન ઍકોર્ડિંગ ટુ સેન્ટ જૉન' અને 'પૅશન ઍકોર્ડિંગ ટુ સેન્ટ મૅથ્યુ'માં તેણે ઈશુ ખ્રિસ્તની જિંદગીનું સંગીતમય નિર્માણ કરેલું છે. આકારસૌષ્ઠવ, નાટ્યતત્ત્વ તથા સંગીતની શક્તિશાળી અભિવ્યક્તિની દૃષ્ટિએ 'સેન્ટ જૉન પૅશન' લાજવાબ છે. એની આગળ આ જ પ્રકારની પૂર્વસૂરિઓની કૃતિ ઘણી ફિસ્સી પડી જાય છે. પરંતુ 'સેન્ટ મૅથ્યુ પૅશન' (૧૭૩૦) એવી તો સંપૂર્ણ કલાકૃતિ છે કે જેની સાથે બાકને પોતાને પણ સ્પર્ધા કરવી હોય તો મુશ્કેલ પડે. આ કૃતિના આરંભે રજૂ થયેલા સ્વરો શ્રોતાને મહાન સંગીતકૃતિની આગાહી કરે છે.

સંગીતજ્ઞ ઉપરાંત બાક નાટ્ય-કવિ પણ છે તેવી પ્રતીતિ થાય છે. તેની ધાર્મિક કૃતિઓમાં 'ક્રિસ્ટમસ ઑરેટોરિયો' ઉત્તમ છે. નાતાલના દિવસો દરમ્યાન એના પવિત્ર સ્વર-શ્રવણથી સંગીતની દૃષ્ટિએ સંવેદનશીલ ખ્રિસ્તી પ્રભુનો સંસ્પર્શ અનુભવી શકે છે. આ કૃતિમાં ટ્રમ્પેટ, ટિમ્પની, બાંસુરી ને ઓબેના સમૂહ અવાજો ઉપરથી તરતા માનવ-સમૂહ અવાજો ચિત્તને જુદી જ દુનિયામાં લઈ જાય છે.

'માસ ઇન બી માઇનોર' એ અભૂતપૂર્વ સંગીતરચના પાંચ વિભાગોમાં વહેંચાઈ ગઈ છે. શરૂઆતનું સ્વરવહન ધીમા લયમાં થાય છે. કૃતિ-વહનની વચ્ચે સ્વરો કોમળમાંથી તીવ્ર સ્વરૂપ ધારણ કરી પ્રભુને પ્રાર્થે છે. અંતિમ ક્ષણોમાં ધ્રૂજી ઊઠતાં ડ્રમો ને એકસાથે ત્રણ ટ્રમ્પેટ 'ભવ્ય' શબ્દનો સાચો અર્થ સમજાવે છે. આ ધાર્મિક સમૂહગાનની કૃતિનું શિલ્પ એટલું તો સંપૂર્ણ છે કે એ મહાન કૃતિનું શ્રવણ નાતાલ તેમ જ ઈસ્ટરના તહેવારો દરમ્યાન વૉઇસ ઑફ અમેરિકા, બી. બી. સી., તેમ જ દિલ્હી-મુંબઈ આકાશવાણી પરથી હજીય વહ્યા કરે છે ને હજીય એટલું જ આસ્વાદ્ય બને છે. . . .

હૅન્ડલ (ઈ. સ. ૧૬૮૫–૧૭૫૯)

જૉર્જ ફ્રેડરિક હૅન્ડલની સંગીતશક્તિ પાસે સંગીતસમ્રાટ બેથોવનનેય ઝૂકવાનું મન થયેલું. અવારનવાર ભરતીઓટમાંથી હૅન્ડલની જિંદગી પસાર થયેલી. અંતિમ દિવસોમાં તો તે અંધ થઈ ગયેલો. અનેક સ્થળે

મોન્ટેવર્દી

જોહાન સિબેસ્ટિયન બાક

જૉર્જ ફ્રેડરિક હૅન્ડલ

દિવસો પસાર કર્યા પછી હૅન્ડલ લંડનમાં સ્થાયી થયો. રાણી એનની જન્મજયંતીના ઉપક્રમે તેણે એક રચના તૈયાર કરી, અને રાજયનો સંગીતકાર બની ગયો. ૧૭૪૨માં હૅન્ડલે 'મસીઆહ' નામની રચના કરી. રચના છે ધાર્મિક. કોઈ આધ્યાત્મિક તંદ્રામાં સ્વરોએ આકાર લીધો હોય તેમ જણાય છે. આ કૃતિ સાચી ધૂનમાં હૃદય કયા પ્રકારનું સર્જન કરે છે તેની પ્રતીતિ કરાવે છે. તેમાં તેણે શબ્દ અને સ્વરનો અદ્ભુત સમન્વય સાધ્યો છે પરંતુ ઑપેરા શૈલીમાં જે અભિનયનું તત્ત્વ હોય છે તે અહીં નથી.

આ રચનાની પ્રથમ રજૂઆત કરનાર ગાયકવૃન્દ તેમ જ વાદ્યકારો બંને ઉત્કૃષ્ટ કોટિના હતા. આ કાર્યક્રમની ખૂબ જાહેરાત થયેલી. થિયેટર હૉલમાં ૭૦૦ સંગીતપ્રેમીઓ ઊભરાયેલા. જૉર્જ બીજો તો, ગાનારા-ઓના અવાજમાંથી વહેતા સરસ્વતીપ્રસાદની અસર નીચે સહસા પોતાના પગ પર ઊભો થઈ ગયેલો. તે વિરલ દૃશ્ય જોઈને બીજા સંગીતપ્રેમીઓ પણ પોતાના સ્થાન પર ઊભા થઈ ગયેલા. ત્યારથી આ પવિત્ર કૃતિગાન સમયે ઊભા થવાનો રિવાજ પડી ગયો છે, જે હજુયે ચાલુ છે. અભિજાત પશ્ચિમી કંઠય સંગીતની ઉત્કૃષ્ટ ધારા આ રચનામાં સચવાયેલી છે.

આ ઉપરાંત ઑરેટોરિયો પ્રકાર(વાદ્ય અને કંઠયનો સમન્વય સાધતું સમૂહગાન)ની અનેક રચનાઓ હૅન્ડલે કરી છે.

મોઝાર્ટ (ઈ. સ. ૧૭૫૬–૧૭૯૧)

ઑસ્ટ્રિયાના સાલ્ઝબર્ગમાં મોઝાર્ટનો જન્મ થયેલો. અગાઉ સંગીતનાં જે જે સ્વરો – સ્વરૂપો પ્રગટ થયાં તે બધાં મોઝાર્ટને સિદ્ધ હતાં. જન્મજાત સંગીતની પ્રતિભા મોઝાર્ટમાં હતી, જે પુખ્તવયે વધુ સઘન બનેલ. શૈલી, આકાર ને સંગીતમય અભિવ્યક્તિના સંદર્ભમાં મોઝાર્ટે સંગીતની ભાષા બદલી નાખી એમ કહેવામાં કોઈ અતિશયોક્તિ નથી.

તે સંગીતજ્ઞ પિતાનો પુત્ર હતો. પોતાનાં અધૂરાં અરમાન મોઝાર્ટ દ્વારા પૂર્ણ કરવા પિતા તલસતો હતો. માત્ર ત્રણ વર્ષની ઉંમરે તેનામાં સંગીતશક્તિ પ્રકટેલી. મનના કોઈ પ્રબળ આવેગથી તે સ્વરોને પારખી લેતો. જેટલી આસાનીથી તે વાદ્યવાદન કરતો, તેટલી જ સ્વાભાવિક રીતે તે સ્વરરચના શીખી ગયેલો. આઠ વર્ષની ઉંમરે તો તેણે એક સિમ્ફની (સ્વર-ધ્વનિની સમતાપૂર્ણ રચના) રચેલી. પિતાજી નાનકડા મોઝાર્ટને આસપાસનાં

લુડવિગ બેથોવન

મોઝાર્ટ

ફ્રાન્ઝ પિયર શુબર્ટ

અનેક રજવાડાંમાં લઈ જઈ, પુત્રની શક્તિઓનું પ્રદર્શન કરતા. ત્રણ વર્ષે તો જ્વલંત સફળતા મળેલી. પોપ પાસેથી પણ તે ઇનામ જીતી ગયેલો. ઘણાને શંકા થયેલી કે તેનામાં કોઈક જાદુઈ શક્તિ છે.

૧૭૭૭માં તેના પ્રેમપ્રકરણની શરૂઆત થયેલી. મોઝાર્ટ નવા અનુભવોમાંથી પસાર થવા માંડયો. નાનપણમાં જે લોકો તેની પ્રશંસા કરતા તે જ લોકો અભિમાની તરીકે તેની નિંદા કરતા થઈ ગયા. ત્યાં તો માતાનું મૃત્યુ થયું. પ્રેમિકાએ તેને તરછોડયો. પિતાની આજ્ઞા માની તે સીધો સાલ્ઝબર્ગ પહોંચી ગયો. ત્યાં આર્કબિશપ સાથે સખત ઝઘડો થતાં વિયેના ચાલ્યો ગયો. ત્યાં રાજદરબારમાં ઑપેરા (સંગીત-નાટક) દ્વારા સફળતા મળી અને કૉન્સ્ટાન્ઝ વેબર નામની કન્યા સાથે લગ્ન કર્યાં. દિવસો તો મુસીબતમાં જ પસાર થતા. આ દરમ્યાન પણ સંગીત-રચનાઓ તો ઉપરાઉપરી રચ્યે જતો હતો. દેખાવમાં તે નાજુક, વિશાળ મસ્તક પરના વાળ પણ સરસ ગુચ્છાદાર. પીળા ચહેરામાં વેધક આંખો. જિંદગીને ચાહે. લાલ કોટ પહેરી નૃત્યને અંતે બિલિયર્ડ રમવાનો શોખીન. થોડીક બાળકબુદ્ધિ પણ ખરી. ઘરના હિસાબકિતાબ સાથે કોઈ સંબંધ નહીં. લોકોને ખૂબ ચાહે. રવિવારે ઘરે મિત્રો આવે, બીરપાર્ટી થાય, હલ્લાગુલ્લા થાય, પણ સંગીત તો સાથે જ. પોતે વાદન કરે અથવા મિત્રો વાદન કરે. આ પાર્ટીમાં વિખ્યાત સંગીતજ્ઞ હાઈડન પણ જોડાતો.

'મૅરેજ ઑફ ફિગારો' નામક તેની ઑપેરા કૃતિને સફળતા મળી. પરંતુ આવકનાં સાધનોમાં સદાયે ટાંચ. જિંદગીના અંત ભાગમાં પત્ની બીમાર, માથે દેવું. આવા કપરા સમયે એક સંયોજકના સૂચનથી તે એક નવતર ઑપેરાની રચનામાં ડૂબી ગયો હતો. તે દરમ્યાન રાખોડી રંગના પોશાકમાં એક ભેદી વ્યક્તિએ તેના ઘરમાં પ્રવેશ કર્યો. મોઝાર્ટ ચોંકી ઊઠયો. તે વ્યક્તિએ રેકિવયમ (મૃત્યુ સમયનું સમૂહગાન) રચવાનો આદેશ કર્યો. સફળ થાય તો સારા પૈસા આપવાનું જણાવ્યું. રેકિવયમની રચનામાં મોઝાર્ટને પોતાના મૃત્યુની આગાહી દેખાઈ. તે વ્યક્તિ તેને મોતની પ્રતિનિધિ જણાઈ. હકીકતમાં તે એક કાઉન્ટ હતો.

આવી ભ્રાન્તિમાં ને ભ્રાન્તિમાં મોઝાર્ટના પોતાના દિવસો નજીક આવ્યા. પોતાના શિષ્યને અધૂરી રચના કેમ પૂર્ણ કરવી તે સમજાવ્યું. ડિસેમ્બરની ચોથીએ તે પથારીમાં મુશ્કેલીથી બેઠો થયો. પોતાની અધૂરી રચના મિત્રોને ગાવા જણાવ્યું. દરમ્યાન તે ધ્રુસકે ધ્રુસકે રડી પડયો. સગાંસંબંધીની વિદાય લીધી ને મૃત્યુ પામ્યો. વરસાદનો દિવસ હતો. સ્મશાનયાત્રામાં થોડાક મિત્રો જ હતા. કબર ગરીબ માણસ જેવી હતી. કોઈ કશી તકતીય નહીં. પાછળથી તેની પત્નીય તેની કબર શોધી શકેલી નહીં!

મોઝાર્ટની કંઠચ સંગીતની પરંપરામાં 'રેકિવયમ' ખરેખર શ્રેષ્ઠ કૃતિ છે. એમાંય શ્રેષ્ઠ છે મોઝાર્ટના સ્વરો. મોઝાર્ટ અહીં ઉચ્ચતમ ભૂમિકા પર છે.

ઑપેરા સંગીતમાં મોઝાર્ટનું વિશિષ્ટ પ્રદાન છે. તેના 'ડૉન ગિયોવાની' નામક ઑપેરામાં જિંદગીની હળવી બાજુ તેમ જ મુશ્કેલીઓ પ્રકટ થાય છે. 'મૅરેજ ઑફ ફિગારો'માં તેણે કહેવાતા ઉમરાવોની ક્રૂરતા, સંકુચિતતા તેમ જ અનૈતિક પાસા પર પ્રકાશ પાડયો છે. તેની પ્રથમ રજૂઆતને અંતે વાદ્યવૃન્દ તેમ જ ગાયકવૃન્દ પર મોઝાર્ટના સ્વરોની એવી તો ભૂરકી નંખાયેલી કે તેઓ 'બ્રેવો, બ્રેવો, મોઝાર્ટ' કહેતા થાકેલા નહીં. શ્રોતાઓએય દરેક ગીતરચનાને 'વન્સમૉર' આપેલો. ખુદ રાજાએ પણ ઊભા થઈને પોતાની ખુશાલી વ્યક્ત કરેલી.

ઉચ્ચ કક્ષાના સંગીતપ્રેમીઓના અભિપ્રાયે આ જાતનું સંગીત તેઓએ પ્રાગમાં કદી સાંભળેલું નહીં. 'મૅજિક ફ્લ્યૂટ'ની રચનાય કલારસિકોને હેરત પમાડે તેવી છે. ખાસ તો, મોઝાર્ટ બીમારી, દેવું ને મોતના ભયપ્રદ ઓળાની નીચે હતો, તે સમયની આ સુરીલી રચના સાચા કલાકારની ઝિંદાદિલી પ્રગટ કરે છે.

બેથોવન (ઈ. સ. ૧૭૭૦–૧૮૨૭)

સંગીતના સંદર્ભમાં દૈવી શક્તિને હંફાવી શકે તેવી પ્રચંડ તાકાત જો કોઈનામાં હોય તો તે હતી બેથોવનમાં. જર્મનીના બોન શહેરમાં તેનો જન્મ થયેલો. તે થોડોક નીચો ને મજબૂત બાંધાનો હતો. મોટો

ચહેરો ને સદાયે આક્રમક ભાવ. વિશાળ કપાળ ને ખૂબ જ કાળા ને સાથે સાથે ભાગ્યે જોવા મળે તેવા જાડા વાળ. સદાયે ઝગારા મારે તેવી તેની નાની ને ઊંડી આંખો, ગુસ્સામાં ચમકી જાય, પ્રેરણાની પળોમાં જુદો જ આકાર લે, કોઈ અગમ્ય ચોકસાઈથી વિચારોને પ્રકટાવે. નાક નાનું પણ હોઠો નમણા. નીચેનો હોઠ ખાસ ધ્યાન ખેંચે. મજબૂત જડબાં જે નક્કર ચીજોને આસાનીથી તોડી શકે. સ્મિત ખૂબ જ મોહક. સામાન્ય રીતે વાતચીતમાં પ્રેમાળ. કદાચ તેનું ખડખડાટ હાસ્ય કોઈને પસંદ ના પણ પડે. મહદ અંશે તો તે ઉદાસ મૂડમાં જ રહેતો. ચહેરા પરના ભાવ ઘડી ઘડી પલટાય. જોકે, બેથોવન રસ્તા પરથી પસાર થતો હોય ત્યારે સૌ કોઈનું ધ્યાન ખેંચાવાનું. પિયાનોવાદન સમયે અનેકવિધ મુદ્રાઓ ચહેરા પર ઊપસી આવવાની. આ શબ્દો છે રોમાં રોલાંના.

બેથોવનનું જન્મસ્થળ બોન વિશ્વભરના સંગીતપ્રેમીઓ માટે ધાર્મિક સ્થળ ગણાય છે. ત્યાં તેણે વગાડેલો પિયાનો બીજી ચીજોની સાથે સાચવી રાખેલો છે. એનું આકર્ષણ અદ્‌ભુત છે. એક વાર એક મહિલા લાલચ રોકી ન શકી; તેણે તે પિયાનો પરથી બેથોવની સ્વરો સરકાવ્યા. ખુલાસા રૂપે મહિલાએ પોતાનો અદમ્ય આંતરિક ભાવ પ્રગટ કરતાં જવાબમાં પહેરેગીરે જણાવ્યું, 'ના એવું અનિવાર્ય નથી. ગયા અઠવાડિયે જ એક મુલાકાતીએ આ પિયાનોનો સ્પર્શ પણ કરવાનો ઈનકાર કરેલો, તે એટલા માટે કે પોતે તેને લાયક નથી તેમ જણાવેલું. તેનું નામ હતું પેહરિસ્ક્વી!' પેહરિસ્ક્વી એટલે વિશ્વનો મહાન પિયાનોવાદક.

મનુષ્યની શક્તિથી પર એવા સ્વરોને આકાર આપવાનો પ્રયાસ બેથોવને કરેલો. નસીબ સામે જીવલેણ સંઘર્ષ ખેલેલો ને અંતે જીતેલો. તેનું બાળપણ વીતકકથાઓથી ભરપૂર હતું. શરાબી પિતા બેથોવનની શક્તિનો લાભ ઉઠાવવા માગતા. સખત ગરીબી, કોઈ બાળમિત્ર નહીં. માત્ર સથવારો હતો મૃદુ માતાનો. માતાના મૃત્યુનો આઘાત તેને માટે જીરવવો મુશ્કેલ હતો. ઘરનો આર્થિક ભાર બેથોવનના માથે રહેતો. આજીવિકા માટે તે થિયેટરમાં વાયોલા વગાડતો, પૈસાપાત્ર ઘરોમાં ટ્યૂશન આપતો ને પિયાનો વગાડતો. તે યુગના મહાન સંગીતજ્ઞ હાઇડનને બેથોવની સંગીતનો પરિચય બોન નગરીમાં થયેલો. તેના સૂચનથી બેથોવન વિયેના ગયેલો. ત્યાંના નવા વાતાવરણમાં ગોઠવાવું મુશ્કેલ પડતું. પરંતુ તે કૃતનિશ્ચય હતો. તે હાઇડનનો શિષ્ય બન્યો. પણ તેને હાઇડન રૂઢિચુસ્ત જણાયો. ધીમે ધીમે કરતાં, વિયેનાનાં નવાબી ઘરોમાં બેથોવનની સુગંધ પ્રસરી. આ લોકો સંગીતના સાચા ચાહક તો હતા જ — બેથોવન ગુસ્સે થાય તોપણ તેઓ સહી લેતા.

૧૮૦૧માં તેને ખ્યાલ આવ્યો કે પોતે શ્રવણશક્તિ ગુમાવે છે. બધિર અવસ્થામાં તેની સર્જનશક્તિએ પ્રબળ વેગ પકડ્યો. એક પછી એક અદ્‌ભુત કૃતિઓ પ્રકટી. તે અનેક સ્ત્રીઓનો ચાહક હતો, જોકે એકેને સારી રીતે ચાહી નહીં શકેલો. ધીમે ધીમે મનુષ્યથી દૂર જઈ તે પ્રકૃતિ તેમ જ સંગીતસર્જનનો આશરો લેતો થઈ ગયો. નવમી અને છેલ્લી સિમ્ફનીની પ્રથમ રજૂઆત સમયે લોકોએ કદરરૂપે બેશુમાર તાળીઓ પાડેલી — બધિર બેથોવન તે સાંભળી તો નહીં શકેલો.

૧૮૨૬માં તે બીમારીમાં પટકાયો. ન્યુમોનિયાનો તાવ. કોઈ આશા રહી નહીં. ૧૮૨૭ની ૨૬મી માર્ચે વિયેનાના આકાશમાં ગર્જનાઓ થઈ. વીજળીઓ ચમકી. એ અવાજ બેથોવનના ખંડમાં પ્રવેશ્યો ને બેથોવનનું મૃત્યુ થયું. તેની ભવ્ય સ્મશાનયાત્રા નીકળી. સામાન્ય રીતે, કોઈ પણ ક્ષેત્રે જેને સાચેસાચ મહાન વ્યક્તિ ગણી શકાય તેવી વ્યક્તિ તો સદીઓના અંતરે જન્મતી હોય છે. જે યુગમાં મુક્ત હવા સંચાર કરે છે તેમાં સર્જનશક્તિ પણ મુક્ત આકાર લેતી થાય છે. આ વાત બેથોવનના સંદર્ભમાં એકદમ સાચી પડી છે. તે સમયે યુરોપમાં ફ્રાન્સની ક્રાન્તિનો જુસ્સો હતો. એ નવી હવા બેથોવનને સ્પર્શી ગયેલી. નવા વિચારો સામે જૂના વિચારો ટકી શકે તેમ નહોતું. સંગીતમાં જે નિયમો પ્રવર્તમાન હતા, તે બધા ઉલ્લંઘીને મુક્ત રીતે નવી દિશામાં બેથોવને પગરણ માંડ્યાં હતાં. આકાર અને શૈલી પરત્વે બેથોવને નવો વળાંક લીધો. તદ્દન

ભિન્ન પ્રકારનું નાદસૌંદર્ય, નવીન અવાજ. વાદ્યસંગીતમાં નવી શક્યતાઓ બેથોવને ઉપસાવી. સ્વતંત્રતા એ જ એનો સાચો આત્મા. માનવપ્રેમ ને માનવતા માટેનો સાચો ઉલ્લાસ બેથોવની સંગીતમાં છે. શરૂઆતની રચનાઓમાં અઢારમી સદીના સંગીતનું માધુર્ય છતાં તેમાં પણ રૂઢિભંજક આત્મા પ્રકટ થાય છે જ. જે ક્ષણે બેથોવને જાણ્યું કે તેની શ્રવણશક્તિ હણાઈ રહી છે, તે ક્ષણથી તેનું સંગીત વધુ ગહન બનતું ગયું. વધુ વ્યાપ્ત બન્યું.

બેથોવનની પ્રકૃતિને જેટલી વાદ્યસંગીતની રચનાઓ પ્રત્યે રુચિ હતી, તેના પ્રમાણમાં કંઠ્ય સંગીત પ્રત્યે અલ્પ. એક જ ઑપેરા કૃતિ છે જેનું સર્જન તેણે મહામુશ્કેલીથી કરેલું. થોડીક ગીતરચનાઓ પણ તેણે કરી છે. વળી, કેવળ સમૂહગાનમાં તેણે નાટકીય તત્ત્વોનું ઉમેરણ કર્યું છે. આ બધી ઊણપનું સાટું નવમી સિમ્ફનીના અંતિમ ભાગમાં વાળી દીધું છે. આ સિમ્ફનીને 'કોરલ સિમ્ફની' કહેવામાં આવે છે. સમસ્ત સિમ્ફનીમાં વાદ્યસંગીતની તમામ શક્યતાઓનો ઉપયોગ કર્યા પછી બેથોવનને માનવ અવાજના માધ્યમની જરૂર પડે છે. આ સમૂહ માનવ-અવાજો પરથી સરકે છે શીલરની કવિતા: 'ઓડ ટુ જૉય'. બેથોવનની આ અંતિમ સિમ્ફની જાણે તેનું માનવતા પ્રત્યેનું ઋણ! વાગ્નરના શબ્દોમાં: 'Pure and lasting humanity of this music.'

શુબર્ટ (ઈ. સ. ૧૭૯૭–૧૮૨૮)

શરૂમાં શુબર્ટે સંગીતસૂઝનો વિકાસ બેથોવની સંગીતની અસર નીચે કરેલો. આકારસૌષ્ઠવ કરતાં વિશેષ રંગદર્શી શૈલી તરફ શુબર્ટનું વિશેષ વલણ હતું. સંગીતમાં ઊર્મિલ સુરાવલીઓની છાંટ એ શુબર્ટ સંગીતની ખાસિયત, જે તત્ત્વ તેની ગીતરચનામાં ઉત્કૃષ્ટ કક્ષાએ પહોંચે છે. અહીં કલ્પનશક્તિનું ઉડ્ડયન વર્તાય છે.

આ શાળાશિક્ષકનો પુત્ર તે સમયના ઉસ્તાદોના હાથે તાલીમ પામેલો. તેણે પોતેય શાળાશિક્ષક તરીકે કાર્ય કરેલું. પણ રસ ના પડ્યો. અંતે ૬૫૦ કાવ્યોને સંગીતસ્વરૂપ આપીને, તે ગીતોને તેણે અમર કર્યાં. ઉપરાંત, સાજ-સંગતમાં માત્ર પિયાનો. પ્રથમ ગીતરચનાની સાથે જ શુબર્ટની સંગીતપ્રતિભા પુખ્ત બની ગઈ. જાણે જ્યુપિટરના મસ્તક પર મિનર્વા! આ ગીતો એટલે જાદુઈ સર્જન. 'આર્ટસૉંગ'નો નવો વિચાર પ્રસ્થાપિત થયો. કવિતાના શબ્દોને સહજ તેવી સુરાવલીઓ પ્રકટી. શુબર્ટ-સ્વરોની મદદથી કવિતાની ક્ષિતિજો વિસ્તરી, અને શુબર્ટ સુરાવલીના શ્રવણ પછી ખુદ કવિઓને પોતાની કૃતિનો નવો અર્થ સમજાયો.

આ ઉપરાંત તેણે ૧૮૨૩–૧૮૨૭માં ગીતવર્તુળ પ્રકટ કર્યું. 'ધિ લવલી મિલર મેઈડ' અને 'વિન્ટર જર્ની' આ રચનાઓમાં કલા સંપૂર્ણ સ્વરૂપે પાંગરી. ગીતવર્તુળમાં સ્વરોનું સાતત્ય નાનકડી નાટ્યકૃતિનો આભાસ કરાવે છે. શુબર્ટને ગામડાંની સીમનો સાદ વધુ ગમે છે. કુદરતનો તે દીવાનો છે. માટે તો આ ગીતો શુબર્ટ-સ્વરોથી જાનદાર બન્યાં છે. પાંગરતી વસંતથી શરૂ થઈ સ્વરો પાનખરમાં શમે છે, જેમાં આધ્યાત્મિક મૃત્યુના ઓળા ઊતરે છે. આ ગીતરચનાનું સંગીત એટલે વિશ્વસંગીતમાં સદાયે મહેકતાં પુષ્પો.

ગરીબીમાં સબડતો આ સંગીતકાર, કવિ અને કલાકાર મિત્રોની મદદથી જીવતો. તે જ મિત્રોએ તેની સંગીતરચનાઓનું પ્રકાશન કરેલું. ગરીબીના ઓથાર નીચે તેની સર્જનશક્તિ વધુ બુલંદ બની. જિંદગીના અંતિમ દિવસોમાં, વિયેનાના કાર્યક્રમ પછી, નસીબનું પાંદડું હાલેલું, પણ તે ઘણું મોડું પડ્યું. બેથોવનની કબરની સાથે જ તેની કબર સ્થાન પામી.

રિચાર્ડ વાગ્નર (ઈ. સ. ૧૮૧૩–૧૮૮૩)

જર્મનીના લિપઝિગમાં વાગ્નરનો જન્મ થયો હતો. બાળપણ ઝંઝાવાતભર્યું. પિતાનું મૃત્યુ, માતાનું બીજી વારનું લગ્ન વગેરે આપત્તિઓમાં ઊછરેલો. ઑપેરા સર્જકોનું સ્વપ્ન સાકાર કર્યું રિચાર્ડ વાગ્નરે. ઑપેરામાં

રિચાર્ડ વાગ્નર

ઑપેરા સંગીતનો આદ્ય પ્રણેતા

આજે પ્રવર્તમાન ઑપેરા ગીત-નાટ્ય સંગીત માટેનું બહુમાન આ મહાન સંગીતજ્ઞની અથાક મહેનતને આભારી છે. અભિજાત ગીત-સંગીત તેમ જ નાટ્યતત્ત્વને તેણે ઑપેરા સંગીતમાં ઓતપ્રોત કરી લીધેલાં.

ઑપેરા સંગીતની તેની પહેલી પ્રશંસા પામેલી મહત્ત્વની કૃતિ 'ધ ફ્લાઈંગ ડચમૅન' છે. આ કૃતિ પૌરાણિક દંતકથા-વસ્તુ પર સાંગોપાંગ આવિષ્કાર પામી છે. તેમાં ઇટાલિયન સંગીતના ઓછાયા પડ્યા હોવા છતાં, વાગ્નરે પૌરાણિક કથાઓમાંથી ઇતિહાસને પૂર્ણપણે મુક્ત કરવા તરફની પહેલ કરી છે. માનવસમાજના પુનરુદ્ધારમાં માનવ-પ્રેમ જ એકમાત્ર સબળ હથિયાર છે એવા એના જન્મથી દૃઢીભૂત થયેલા ખ્યાલને આ કૃતિ એક અભિવ્યક્તિ આપે છે.

તેના આ જીવનતત્ત્વજ્ઞાનના મધ્યવર્તી ખ્યાલની વર્ષો સુધી તેણે પોતાના ઑપેરા સંગીત દ્વારા માવજત કરી છે માનવ-પ્રેમ અંગે પોતે બાંધેલા આ ખ્યાલોને દૃઢીભૂત કરવા તેણે શુદ્ધ પૌરાણિક દંતકથાઓમાંથી ઐતિહાસિક તત્ત્વને તિલાંજલિ આપી 'ધ રિંગ ઑફ ધ નિબેલંગ' નામના એક અવિસ્મરણીય ઑપેરા સંગીતની રચના કરી છે. આ કૃતિ જર્મન દંતકથા પર રચાયેલ છે અને તેમાં તેણે નાટ્ય-સંગીતના પૂરા કદના ચાર સેટની એક દીર્ઘસૂત્રી ગીતકૃતિને ભારે કુનેહ વાપરી રોચક સ્વરૂપ આપ્યું છે.

દેવો, દાનવો અને વેંતિયાઓના મનમાં વસતી સત્તાલોલુપતા અને અહંકારમાંથી જન્મતી માનવ-વિકૃતિઓથી માનવીમાં વિશ્વપ્રેમની ઉત્કટ ભાવના હોવા છતાં તેનો કેવી લાચારીથી જગતમાં ધ્વંસ થઈ રહ્યો છે તેનું હૂબહૂ રૂપાન્તર નાટ્ય-સંગીતમાં કરવામાં વાગ્નર સિદ્ધહસ્ત પુરવાર થયો છે.

તેણે પરંપરાગત ચાલી આવતી ગીત-સંગીત રચનામાં ત્રિ-ભાગી રચનાઓના ચુસ્ત નિયમોને પણ સૌ પ્રથમ ફગાવી દીધા છે અને ગીત-સંગીતની રચનાઓ દ્વારા નાટ્યના પાત્ર-સંવાદોમાં પણ વાદ્ય-સંગીતના સૂરોનું સાદ્દશ સંમિશ્રણ કરીને ઑપેરા સંગીતને એક કડીબદ્ધ કૃતિમાં સાંકળવા અનેક રચનાઓ કરી છે.

સંગીતની દુનિયામાં વાગ્નરના સંગીતનું મૂલ્યાંકન કરવું હોય તો તેણે પોતે જ કહેલા આ શબ્દો કોઈ પણ વિવેચક માટે દિશાસૂચન કરે તેમ છે :

'મારી કૃતિમાં સૂર-સંવાદિતા અને વાદ્યસંગીત વચ્ચે જો કોઈ વિવેચક ભેદ પાડી સમજવા પ્રયત્ન કરે તો હું જરૂર માનીશ કે મારી કવિતાને મારા સંગીતથી અથવા મારાં ગીતોને મારા શબ્દોથી વિખૂટાં પાડવા જેવો તે ભેદ હશે.'

જૂઝેપ્પે વર્દી

રિચાર્ડ વાગ્નર

જાકોમો પૂચીની

પ્રવર્તમાન સંગીત તેમ જ નાટ્યતત્ત્વની સાથે વેષભૂષા, સ્ટેજક્રાફ્ટ, સેટિંગ્સ વગેરે પ્રકારના વૈવિધ્યે વાગ્નરની કૃતિઓને નવું જ રૂપ આપ્યું. પોતાના કાયમી વાદ્યવૃન્દની સ્થાપના કરીને તેણે પોતાની ઑપેરા કૃતિ માટે વાદ્યસંગીતની નવી શક્યતાઓ તપાસી. નવી હાર્મોનિક ભાષા શોધી કાઢી. સ્વરસંવાદથી ઉપસ્થિત નાદને ગોળાર્ધ (રાઉન્ડ મૉડ્યૂલેશન) અર્પ્યો. સુરાવલી સ્રોત અખંડ વહેતો. નાદસૌંદર્ય પરની તેની પકડ અદ્‌ભુત હતી. તેના સ્વરો ભાવકને રુચે કે ના રુચે પણ વિશ્વસંગીતમાં વાગ્નરની ઉપેક્ષા થઈ શકે તેમ નથી. 'ફ્લાઈંગ ડચમૅન' નામની તેની ઑપેરા કૃતિમાં લોકકથા તેમ જ વૈયક્તિક ભાવનું મિશ્રણ છે. દરિયાના ઝંઝાવાત ને નવા પ્રેમના સ્વાનુભવ વચ્ચે વાગ્નરને સામ્ય જણાય છે. 'ત્રિસ્તાન ઍન્ડ ઇસોલદે'ની રોમૅન્ટિક દંતકથા વાગ્નરને સર્જન માટે યોગ્ય જણાઈ. આ કથાવસ્તુને વાગ્નરે અપાર્થિવ સ્વરોથી જીવંત કરી છે. તે સમયે માથિલ્ડા નામની સ્ત્રી સાથે તે પ્રેમમાં હતો; અને નાયિકાના સ્વરચિત્રણ માટે સદાય તે માથિલ્ડાને નજર સમક્ષ રાખતો. આ કૃતિ ('ત્રિસ્તાન ઍન્ડ ઇસોલદે') અથાગ ઊંડાણનો અનુભવ કરાવે તેવી છે. ઑપેરા માટેની તેની મૌલિક માન્યતા પ્રત્યેની વફાદારી અહીં પ્રગટી છે. કૃતિની શરૂઆતમાં સેલો અને ઓબે વાદ્ય પરથી ધ્રૂજતા વહી જતા સ્વરોમાં મિલનની તડપ છે. ત્યાંથી જે સ્વરસૃષ્ટિ આકાર લે છે તે અંત સુધી આધ્યાત્મિક સ્વર-લોકનો આભાસ કરાવે છે. આ જાનની અનેક ઑપેરા રચનાઓ વાગ્નર-સ્વરોમાં ઝંકૃત થઈને અત્યારે પણ વિશ્વમાનવને ચકિત કરે છે.

જૂઝેપ્પે વર્દી (ઈ. સ. ૧૮૧૩–૧૯૦૧)

ઓગણીસમી સદીના પાછળના અર્ધભાગમાં વાગ્નર ને વર્દી : આ બંને ઑપેરાની દુનિયામાં ચમકતાં નામો છે. વાગ્નર જર્મન પ્રતિનિધિ છે, જ્યારે વર્દી ઇટાલિયન પ્રતિનિધિ. વર્દીમાં ઊર્મિલ સ્વરોની છાંટ વિશેષ છે. વાગ્નરે સેલો અને ઓબે આદિ વાદ્યો પાસેથી જે કામ લીધું છે તે ખરેખર ચમત્કારી છે. તે જ રીતે વર્દી માનવ-અવાજો પાસેથી કામ લે છે. વર્દી ખાસ કોઈ થિયરીની કે સંગીતમાં ક્રાંતિની વાતો કરતો નથી, પણ તેની કૃતિઓમાં ક્રાન્તિનાં વિશેષ સાચાં લક્ષણો જણાય છે. તેનામાં નાટકનો અને સંગીતનો જીવ છે. બંને વચ્ચે સંઘર્ષ ચાલે છે. તેની 'મૅકબેથ' જેવી કૃતિમાં નાટકના જીવનો વિજય થાય છે. જોકે, મૅકબેથની કૃતિમાં ચાલતી આવતી પ્રણાલિકાને તેણે તોડી નાખી છે. પોતાના સંગીત આત્માની ઉપરવટ જઈ, તે કવિને વધુ વફાદાર છે. વર્દી તેના ઑપેરામાં માત્ર નાદસૌન્દર્ય નહીં, પરંતુ અવાજની મદદથી પાત્રનિરૂપણ અદ્‌-ભુત રીતે કરે છે. તેમાંયે કરુણ રસનું તેનું નિરૂપણ તો ભવભૂતિની યાદ અપાવે! 'ઓથેલો' ને 'ફૉલસ્ટાફ'ના ઑપેરા સ્વરૂપમાં વર્દી સંગીતની મદદથી કરુણ તેમ જ માનવસુખની ક્ષણોને આબાદ રીતે પકડી લે છે.

આવી આ મહાન પ્રતિભાને મિલાનની વિખ્યાત સંગીતશાળામાં પ્રવેશ નહીં મળેલો; કારણ : તેની મોટી ઉંમર ને યોગ્ય તાલીમનો અભાવ. તેની બીજી પત્નીના અવસાન પછી તે ભારે નિરાશામાં સપડાયેલો. જોવાની તકલીફ, સાંભળવાની તકલીફ, લકવાનો હુમલો ને છેવટે મૃત્યુ!

'રિગોલેટો'-ઑપેરામાં વર્દીની પ્રતિભા ચરમ કક્ષાએ પહોંચે છે. જોકે, 'લા ટ્રાવિટા' વર્દીની મુશ્કેલ છતાં સૌથી વધુ લોકપ્રિય કૃતિ છે. આ ઑપેરામાં પ્લૉટ, સબપ્લૉટ છે. માની ન શકાય તેવાં ઉપરાઉપરી પાત્રો આવે છે. પણ તે બધાંને વર્દીએ કુશળતાથી સંભાળી લીધાં છે. ઉપરાઉપરી અસંભવિત પરિસ્થિતિઓ સર્જાય છે. મૃદુ ને કરુણ સ્વરો શ્રોતાઓને ખળભળાવી મૂકે છે. કૃતિની મીઠાશ ને સાદગી ચેમ્બર મ્યૂઝિક(દીવાનખાનાનું સંગીત)ની કક્ષાની છે. (ચેમ્બર મ્યૂઝિકની ખૂબી વાદ્ય સંગીતના પ્રકરણમાં આપણે જોઈશું.) 'અઈડા' ચાર વિભાગમાં વહેંચાયેલી કૃતિ છે. માનવીને રસ પડે તેવું કથાવસ્તુ, મૂલ્યવાન નાટ્યતત્ત્વ, વિશિષ્ટ પાત્રો, લાગણીનાં ઊંડાણ, અસરકારક ઊર્મિલપણું, — આ બધાં વર્દી-ઑપેરાનાં લક્ષણો તો ખરાં જ. વધારામાં ઉત્સવનું વાતાવરણ, બૅલે(નૃત્ય)ના અંશો, વિશાળ સમૂહગાનનું અવતરણ, ભવ્ય દૃશ્યો ને ઇન્દ્રિયોને બહેકાવે તેવો સંભાર ઉત્કૃષ્ટ કલાસ્વરૂપે અવતરે છે. સ્વરસંવાદનું તત્ત્વ ને ઉચ્ચગ્રાહી (હાઈબ્રો) વાદ્યસંગીતની પરંપરા પ્રકટે છે.

જાકોમો પૂચીની (ઈ. સ. ૧૮૫૮–૧૯૨૪)

ઇતિહાસ કે સાંપ્રત સમાજની કથાઓમાં અટવાયા વિના ગમગીન તેમ જ નાજુક નકશીકામ જેવી અંકિત સ્વરસૃષ્ટિ પૂચીની ખૂબ જ આસાનીથી ઉપસાવી શક્યો છે. શાંત રસને તે સ્વરોમાં વાચા આપે છે. પરિણામે સીધીસાદી છતાં ગમી જાય તેવી ઉત્તેજક અનેક નાટિકાઓને તેણે સ્વરોમાં જીવતી કરી છે. 'લા બોહેમિયા' તેની પ્રસિદ્ધ ઑપેરા કૃતિ છે, જેમાં પૅરિસની બોહેમિયન જિંદગીને તેણે સ્વરદેહે જીવતી કરી છે. 'લા બોહેમિયા'ના જાદુઈ સંગીતના પરિણામે તે કૃતિ ઇટાલીની ઑપેરાસૃષ્ટિમાં સદાયે ઝળહળતી રત્નકણિકા સમી છે. ઑપેરાપરસ્ત સંગીતપ્રેમીઓ આ કૃતિ પર દીવાના બની ગયેલા.

ઈગોર સ્ટ્રાવિન્સ્કી (ઈ. સ. ૧૮૮૨–૧૯૭૧)

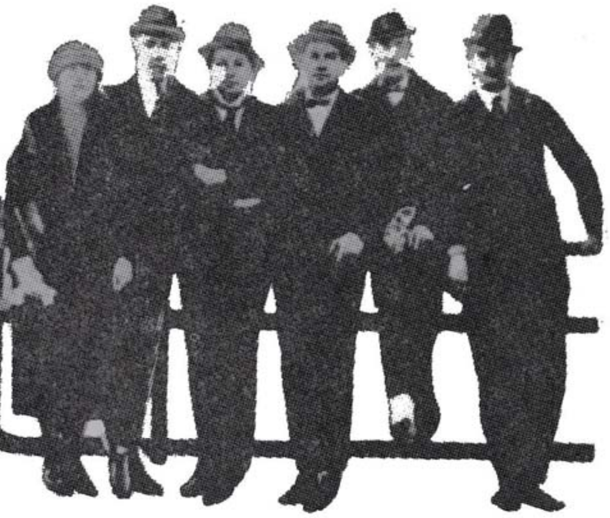
રશિયન કલાકાર સ્ટ્રાવિન્સ્કી સાચા અર્થમાં આંતરરાષ્ટ્રીય કલાકાર છે.

સંગીતમાં નાવીન્ય લાવવા માટે સ્ટ્રાવિન્સ્કીને મોઝાર્ટ અને બાકની કક્ષાએ મૂકી શકાય. છેલ્લાં સાઠ વર્ષ દરમ્યાન તેણે સંગીતની દુનિયામાં સતત ધ્યાન ખેંચ્યું છે. જેમ ચિત્રમાં પિકાસો, તેમ સંગીતમાં સ્ટ્રાવિન્સ્કી.

ઈગોર સ્ટ્રાવિન્સ્કીનું પિકાસોએ દોરેલું રેખાચિત્ર

આધુનિક વિચારોના બંને ખાસ આગ્રહી. અજાણ્યે, તેણે પોતાના સર્જનમાં એક પછી એક નવા તત્ત્વનો ઉમેરો કર્યો છે. ખાસ કરીને તેની કૃતિ 'રાઇટ ઑફ સ્પ્રિંગ'(ઈ. સ. ૧૯૧૩)માં રજૂ થયેલી લયકારીએ પુરાતન-વાદીઓને ખાસા ભડકાવેલા. એક રીતે આ કલાકાર વીતી ગયેલી નાગરિક સંસ્કૃતિનો પ્રતિનિધિ જણાય. આ સંસ્કૃતિ એટલે થકાન અનુભવતી સંસ્કૃતિ. આ કલાકારના સંગીતમાં અપાર સચ્ચાઈ છે, પરંતુ ભવિષ્યની આર્ષદૃષ્ટિનો અભાવ ઘણાને ખૂંચ્યો છે. જોકે, ભૂતકાળના સંશોધનનો સરસ રીતે સમન્વય તેના સંગીતમાં ઘણાને જણાય છે. દરેક સંસ્કૃતિએ તેના મન પર કોઈ ને કોઈ પ્રકારની વિશિષ્ટ અસરો મૂકી છે.

કંઠય સંગીતના સંદર્ભમાં તેના પ્રયોગો વિશિષ્ટ છે. કંઠય સંગીતની રચનાઓમાં અભૂતપૂર્વ સંગીતસૂઝની તેની અસરો સંવેદનશીલ શ્રોતાઓને પકડી રાખે છે. દા. ત. તેણે જાપાનનાં ત્રણ કાવ્યોને સુંદર સંગીત સ્વરૂપ આપ્યું છે, જેમાં સંગત છે માત્ર પિયાનોની. શેક્સ્પિયરનાં ત્રણ ગીતોનેય તેણે સંગીત-સ્વરૂપ આપ્યું છે; તેમાં સાજ-સંગત બાંસુરી, ક્લૅરિનેટ ને વાયોલાની છે. ડિલન ટૉમસનાં કાવ્યોનેય સંગીતદેહ આપીને વિશિષ્ટ સુરાવલીઓ તેણે પ્રકટાવી છે. આમ, કંઠય સંગીતમાં તેનું પ્રદાન અત્યન્ત મૌલિક છે.



૧ ૨ ૩ ૪ ૫ ૬

'લા સિક્સ'

૧. જર્મેની ટેઇલીફરી ૨. ફ્રાન્સિસ પોયુલન્ક ૩. આર્થર હોગ્નેગર ૪. ડારિયસ મિલહાઉડ ૫. કોક્ટીયુ ૬. જ્યોર્જેસ ઓરિક.

પહેલા વિશ્વયુદ્ધ પછી સંગીત જગતમાં 'લા સિક્સ'થી જાણીતી બનેલી ફ્રાન્સની આ છ સંગીતજ્ઞોની મંડળીએ પરંપરાગત શાસ્ત્રીય સંગીતમાંથી બીબાંઢાળ અને કંટાળાજનક એવી લાંબીલય સુરાવલીઓને સ્થાને અત્યંત કરકસરયુક્ત પ્રભાવી રચનાઓ બનાવીને ભાવ-નિર્ઝરતા અને સંવેદનશીલતાની સૂક્ષ્માતિસૂક્ષ્મ લાગણીઓને સંગીતમાં ઝીલી. સ્વચ્છન્દતાવાદી ગણાયા છતાં પણ તેઓ પોતાની રચનાઓનો બહોળો પ્રચાર કરવા મુક્ત મને યુરોપમાં ઠેર ઠેર ફર્યા અને સંગીતમાં પુનરુત્થાનના નવતર યુગનું મંડાણ કર્યું.

વાદ્યસંગીત

કંઠ્ય સંગીતના સંદર્ભમાં સ્વરરચયિતાના જીવન તેમ જ સર્જનનો ખ્યાલ લીધો. આ સ્વરરચયિતાઓ-માંના અનેકે અભૂતપૂર્વ વાદ્યસંગીતનુંય સર્જન કરેલું છે, તો કેટલાક સંગીતજ્ઞે માત્ર વાદ્યસંગીતમાં ઉચ્ચ સર્જન કર્યું છે.

ઇટાલિયન સંગીતજ્ઞ વિવાલ્ડી (૧૬૭૮–૧૭૪૧) ખાસ ધ્યાન ખેંચે છે. તેણે શુદ્ધ સંગીતમય અવાજ જેવી સંગીતરચનાઓ કરી છે. મુખ્યત્વે તો 'ફોર સિઝન'. આ વાદ્યસંગીતની રચનાના સ્વરો ઊર્મિલ ને કવિતા જેવા છે. તેમાં અભૂતપૂર્વ વાતાવરણ સર્જાય છે. આકાશવાણી પરથી આ કૃતિનું અનેક વાર પ્રસારણ થાય છે. આ જ અરસાનો વિખ્યાત સ્વરરચયિતા છે બાક (ઈ. સ. ૧૬૮૫–૧૭૫૦). તેણે જિંદગી દરમ્યાન અનેક નોકરીઓ કરેલી. કોટહેનના પ્રિન્સની નોકરી ફળદાયી નીવડેલી. તેની પાસે વાદ્યવૃન્દના ૧૮ ચુનંદા સંગીતકારો હતા. પરિણામે એક વાદ્ય માટે, નાનકડા વાદ્યવૃન્દ માટે, તેમ જ કૉન્સેર્ટો, સ્યૂટ, સોનાટા અને ક્લૉવિયર જેવાં વાદ્યો માટે તેણે અનેક સંગીતરચનાઓ કરી. ફ્રેડરિક ધ ગ્રેટ બાકની સંગીતશક્તિ પર મુગ્ધ થઈ ગયેલો. જિંદગીના અંતિમ દિવસોમાં બાકે દૃષ્ટિ ગુમાવેલી અને તે લકવાથી પીડાતો. તેની અંતિમ સંગીતકૃતિ હતી ઑર્ગનં (વાદ્ય) માટેની ધાર્મિક રચના.

પશ્ચિમી વાદ્યસંગીતમાં 'ચેમ્બર મ્યૂઝિક'નો ઉત્કૃષ્ટ પ્રકાર છે, જેમાં માત્ર ચારેક વાદ્યો હોય છે, ને સમન્વયતંતુ ઘણો અંગત હોય છે. કિંગ ફ્રેડરિક પ્રેરિત 'મ્યૂઝિકલ ઑફરિંગ' નામની સ્વરરચના આ કક્ષામાં સર્વાંગ સંપૂર્ણ કૃતિ છે. તેમાં ફ્લ્યૂટ, વાયોલિન અને સેલોનો ઉપયોગ થયો છે. બાકના સમયમાં હજુ પિયાનો-ની શોધ થયેલી નહોતી. તે સમયે ક્લૉવિયર ને હોપીકૉર્ડનો પ્રચાર હતો. આ વાદ્યો માટે રચેલી 'ધિ વેલ-ટૅમ્પર્ડ ક્લૉવિયર' તેની જગપ્રસિદ્ધ રચના છે. સંગીતશિક્ષણમાં તેનું સ્થાન અદ્વિતીય છે. જોકે તેના સ્વરોનું વહન અત્યારે પિયાનો પરથી થાય છે. સંગીતમય ઝીણા નકશીકામ માટે ઑરકેસ્ટ્રાની કૃતિઓમાં 'બ્રાન્ડેનબર્ગ કૉન્સેર્ટો' સમૂહમાંની 'ડી માઇનોર'ની રચના, ને 'ડબલ કૉન્સેર્ટો' જેમાં બે વાયોલિન ને વાદ્યવૃન્દનો ઉપયોગ થયો છે તે અદ્ભુત છે. અંતે, ઑર્ગન એટલે બાક ને બાક એટલે ઑર્ગન, જેમાં 'ટોકેટા' અને 'ફ્યુઝ ઇન ડી માઇનોર'ની કૃતિનો પરિચય સંગીતપ્રેમીઓને જકડી રાખે એવો છે.

ઍન્ટોનિયો વિવાલ્ડી

ઇટાલીનો મહાન સંગીતરચનાકાર અને વાયોલિનવાદક. તેણે વાદ્યસંગીતમાં 'કૉન્સર્ટો'ના પ્રકારને વિકસાવવામાં મહત્ત્વનો ભાગ ભજવ્યો છે. વેનિસની એક મહિલા અનાથશાળામાં વાયોલિનવાદનના પ્રાધ્યાપક તરીકે નોકરી મેળવતાં તેની નિમણૂક સમયે એક શરત મૂકવામાં આવી હતી કે તેણે શુદ્ધ ઑરકેસ્ટ્રા અને સેલો વાદ્ય સાથેના ઑરકેસ્ટ્રા માટે દર મહિને બે 'કૉન્સેર્ટો' તૈયાર કરીને આપવા. વિવાલ્ડીએ આ પડકારનો પ્રત્યુત્તર પોતાની પ્રતિભાસંપન્ન રચનાઓથી વાળ્યો એટલું જ નહીં પણ તેના સમકાલીન સંગીતજ્ઞ બાકે તેની રચનાઓથી પ્રભાવિત થઈને પોતાની રચનાઓમાં વિવાલ્ડીની ઘણી વાયોલિન કૉન્સર્ટોને સ્વરદેહ આપ્યો છે.

હેન્ડલ (ઈ. સ. ૧૬૮૫–૧૭૫૯)

હેન્ડલ સાહેબની જોરદાર રચના છે 'વૉટર મ્યૂઝિક સ્યૂટ'. રાજા અને તેના સાથીદારો બોટમાં ટેમ્સ નદીમાં સહેલગાહે ગયેલા. બીજી નાવમાં રાજાના સંગીતકારો હતા. નદીનાં પાણી પરથી વહેતા તે સ્વરો રાજાને સ્પર્શી ગયેલા. રાજા ખુશ થઈ ગયેલા, પરિણામે હેન્ડલ સાહેબનો પગાર ડબલ થઈ ગયો. ઇંગ્લંડે ફ્રાન્સ સામેના યુદ્ધમાં ૧૭૪૬માં વિજય મેળવ્યો તે સમયે હેન્ડલે 'ફાયરવર્ક' સંગીતને આકાર આપ્યો. તે કૃતિના શ્રવણ અર્થે બાર હજાર સંગીતપ્રેમીઓ આવેલા. ૧૭૫૯માં તેની કૃતિના સઘન કાર્યક્રમ દરમ્યાન તે બેભાન થઈ ગયો. એ પછી થોડા દિવસોએ તે મૃત્યુ પામેલો. 'વૉટર મ્યૂઝિક'ની રચનાનું આકર્ષણ હજુયે સંગીતપ્રેમી-ઓમાં ઓછું થતું નથી. તેમાં નૃત્ય, આનંદમય હવા ને ઉત્સવનું વાતાવરણ છે. શરૂઆત ફ્રેન્ચ શૈલીમાં છે. પરન્તુ ધીમા લયમાં વહેતા સંગીતમાં બ્રિટનના લોકસંગીતના સ્વરોનોય ઉપયોગ થયો છે. તે પછી આવે છે નૃત્યમય સ્વરો. ત્યાર પછી હૉર્ન પાઈપ પરથી દર્દીલું ગીત. અંતમાં, રજવાડી ઠાઠ છે, જેમાં મુખ્યત્વે હૉર્ન અને ટ્રમ્પેટ ખાસ ધ્યાન ખેંચે છે. 'ફાયરવર્ક' પણ આ વિભાગની ખાસ ધ્યાન ખેંચે તેવી રચના છે. તેમાં ચોવીસ ઓબે (એક પ્રકારનું વાદ્ય), બાર બસૂન (વાદ્ય), નવ ટ્રમ્પેટ, નવ હૉર્ન, એક નાનું બસૂન, ટિમ્પની-(લયકારીનું વાદ્ય)ની ત્રણ જોડી પરથી ઝળહળતા સંગીતનો પ્રકાશ થયો છે, જે આબાલવૃદ્ધને આંજી નાખે તેવો છે. આ બધી વાદ્યસંગીતની સામગ્રી સાથે ઑર્ગન કૉન્સેર્ટો ભુલાય તેવો નથી. આ કૉન્સેર્ટોની એક ભારતીય ગ્રામોફોન કંપનીએ સરસ રેકર્ડ પ્રકટ કરી છે, જેમાં વાદ્યવૃન્દનું સંચાલન વિખ્યાત વાયોલિનવાદક યહૂદી મેન્યુહિને કરેલું છે. સંગીતરસિકોને એમાં આધ્યાત્મિક સ્પર્શની અનુભૂતિ થાય છે.

ચેમ્બર મ્યૂઝિકમાં મોઝાર્ટ(૧૭૫૬–૧૭૯૧)ની ક્લૅરિનેટ માટેની કૃતિ કોઈ પણ સંગીતપ્રેમીને વશ કરી દે તેવી છે. તેમાં શરૂઆતના સ્વરો વાદ્યને અનુરૂપ ગોઠવેલા છે, જેમાં કરુણ રસની અભિવ્યક્તિ થાય છે. મુખ્યત્વે કોમળ સ્વરોવાળી 'ધિ ક્વિન્ટેટ ઇન જી માઇનોર' નામની રચના સંગીતના આ પ્રકારમાં શ્રેષ્ઠ છે. તેમાં વિધિની લાચારી સામે સતત અથડામણ છે. સિમ્ફનીમાં 'નં. ૪૦' ખૂબ મજા આપે છે. આ રચનાની શરૂઆતમાં ટપકતા મૃદુ સ્વરો ભારે દર્દીલા છે, ને સાથે ઉમંગ પણ છે. વચમાં જે સંઘર્ષ છે તે બેથોવનના સંગીતની યાદ અપાવે તેવો છે. સિમ્ફની 'નંબર ૪૧' (જ્યુપિટર) પણ ખૂબ વિખ્યાત છે. 'લિટલ નાઈટ મ્યૂઝિક' શીર્ષક નીચે રચેલી સંગીતરચનાઓ અદ્‌ભુત છે. 'કૉન્સેર્ટો ઇન ડી માઇનોર' અને 'કૉન્સેર્ટો ઇન સી માઇનોર'— આ બે રચનાઓમાં પિયાનોવાદનની ઉચ્ચ કલાની અભિવ્યક્તિ થાય છે. પ્રથમ કૃતિને 'કોરો-નેશન' શીર્ષક આપેલું છે, જેના આરંભ ને અંતમાં ઉત્સવપ્રિય સ્વરો છે. કૃતિનો વચલો ભાગ ઊર્મિલ છે. પિયાનોની આ પ્રથમ કૃતિમાં સંઘર્ષ છે, જ્યારે બીજીમાં કરુણ સ્વરસ્રોત. પ્રથમ રચનામાં ઓબે ને બસૂન જેવાં વાદ્યોનો ઉપયોગ થયો છે. આ વાદ્યો સામાન્ય રીતે વાતાવરણમાં એક પ્રકારનું ન સમજાય તેવું ગાંભીર્ય ઉપસાવે છે.

બેથોવનની બધિર અવસ્થાની શરૂઆતમાં 'ઇરોઇકા' સિમ્ફનીએ જન્મ લીધો ને સાથે 'એ પૅશનેટ' સોનાટા'એ. આ ક્ષણને ઘણા રોમૅન્ટિક મૂવમેન્ટની શરૂઆત ગણે છે. કલાની દૃષ્ટિએ જે નિયમો જરૂરી જણાયા, તેનો તેણે સ્વીકાર કર્યો. ટેકનિકમાં પરિવર્તન આણ્યું. બેથોવન-સંગીતને કવિતાનો અવાજ સાંપડયો. અગમ્ય વિચારોએ સંગીતમાં પ્રવેશ કર્યો. એ પછી આ જાતના વિચારોની સંગીતમાં અગત્ય સમજાઈ. છેલ્લી રચનાઓ તે 'સ્ટ્રિંગ ક્વાર્ટેટ'. આ રચનાઓમાં બેથોવનનો આધ્યાત્મિક અવાજ છે. એક વિવેચકના મતે વિશ્વનું સર્વ સંગીત એક બાજુએ ને બીજી બાજુએ આ 'સ્ટ્રિંગ ક્વાર્ટેટ'— બંને પલ્લાં સરખાં ઊતરશે. કેટલાક તો માત્ર આ સંગીતના ઘેલા છે. આ સ્વરોને પામવા માટે મનુષ્યની એક જિંદગી ઓછી પડે! 'મૂનલાઇટ સોનાટા'ના પ્રેમી સ્વરો ભારે મૃદુ છે. તેમાં પ્રકટ થતો લયવિન્યાસ મનને ચકરાવે ચડાવે તેવો છે. 'ઇરોઇકા' સિમ્ફનીમાં

ફ્યુનરલ માર્ચ સમયના ગમગીનીભર્યા સ્વરો ને 'નવમી સિમ્ફની'માંના માનવ અવાજોમાંથી સરકતી કવિતાની સ્પર્ધા કરે તેવા સ્વરો વિશ્વસંગીતમાં ભાગ્યે જ જડશે. પિયાનો કૉન્સેર્ટોમાં નંબર પાંચ જેનું શીર્ષક 'એમ્પરર' છે એ ખાસ સાંભળવા જેવો છે. નામ પ્રમાણે પૂરેપૂરો સ્વરવૈભવ અનુભવી શકાય છે. તે જ રીતે, પિયાનો કૉન્સેર્ટો નંબર ચારની ધીમી લયમાં વહેતી મૂવમેન્ટમાં પિયાનો અને વાદ્યવૃન્દ વચ્ચેનો સંવાદ સંગીતસૃષ્ટિનું સદાયનું આશ્ચર્ય છે.

વાદ્યસંગીતની વિશિષ્ટ રચનાઓ માટે શુબર્ટ (ઈ. સ. ૧૭૯૭–૧૮૨૮) ખાસ ધ્યાન ખેંચે છે, ખાસ તો તેની સિમ્ફની નંબર ૮ જે 'અનફિનિશ્ડ સિમ્ફની' પણ કહેવાય છે. હકીકતમાં આ અદ્ભુત સંગીતરચનાના નોટેશન પત્રો મિત્રને ત્યાં ખોવાઈ ગયેલા. શુબર્ટના અવસાન પછી ૩૨ વર્ષે તે હાથમાં આવેલા. અત્યારે આ સિમ્ફનીમાં પ્રથમ બે મૂવમેન્ટ પૂરેપૂરી છે. ત્રીજી મૂવમેન્ટની થોડીક શરૂઆત સંગીતરસિકોને માટે સદાયે રહસ્યની બાબત છે. પાછળની મૂવમેન્ટના નોટેશન પત્રો ખોવાઈ ગયા, કે સર્જકના સર્જનસ્રોતમાં ઓટ આવી? સાચી વાત એ કે પ્રથમ બે મૂવમેન્ટ સ્વરસૌન્દર્યની દૃષ્ટિએ એટલી તો સર્વાંગસંપૂર્ણ છે કે ત્યાર પછી વધુ ઉમેરવાનું સર્જકને યોગ્ય ના જણાયું. આ રચનાની શરૂઆતમાં 'બેઝિઝ' (લયકારીના વાદ્યો) અને સેલો પરથી અવતરણ પામતા સ્વરો, પ્રથમ મૂવમેન્ટનો મુખ્ય આધાર બની જાય છે. બીજી સ્વરસૃષ્ટિ તેની આસપાસ ગોઠવાઈ જાય છે. પછી ધીમે રહીને વાયોલિનનો મર્મર અવાજ પ્રસરે છે, જેની સાથે ઓબે ને ક્લૅરિનેટ પરથી સમાંતર સુરાવલી વહી જાય છે. જ્યારે વિન્ડ ઇન્સ્ટ્રુમેન્ટનો પ્રવેશ થાય છે ત્યારે વાતાવરણ એકાએક તંગ બને છે. અચાનક વાયોલા (નાના કદનું વાયોલિન) ક્લૅરિનેટની સંગતમાં સ્વરો દ્વારા જે સુંદર વિચાર તરતો મૂકે છે તે સમસ્ત સિમ્ફનીના ઇતિહાસમાં જડવો મુશ્કેલ છે. સેલો ગીતને વધુ નાજુકાઈથી વાયોલિનો વ્યક્ત કરે છે. સુમધુર અને શાંત વાતાવરણમાં ફરી ચિત્કાર થાય છે. વચમાં સુરાવલીનો પુનઃપ્રવેશ રાહત આપી જાય છે. હકીકતમાં તો સ્વરવિકાસમાં નાટ્યતત્ત્વ છે ને સ્વરોની પુનઃસ્મૃતિમાં ઊર્મિલ ભાવ સ્થિત છે. આ કૃતિની બીજી મૂવમેન્ટ એટલે વહી જતા સ્વરાનંદનો ઝરો. બરાબર તે જ ક્ષણે પાછળથી સરતા વાયોલિન સ્વરો અપાર્થિવ જણાય. ત્રોમ્બોન (વાદ્ય) અને વુડવિન્ડ વાદ્યો પર સ્વરોનો વેગ પકડાય છે, તે સમયે શરૂઆતની ખૂબસૂરત સુરાવલી ફરી વિસ્મયકારક પ્રવેશ કરે છે. ત્યાં તો ક્લૅરિનેટ પર બીજી સુરાવલી પ્રકટે છે. સાથે સાથે સમસ્ત વાદ્યવૃન્દ મહેકી ઊઠે છે. સાથે સાથે સ્વરોનું આવરણ પટ વિચ્છિન્ન રહે છે. અંતિમ વાર પ્રથમ સુરાવલીની આછી ચમક વર્તાય છે. સ્વરસર્જન ધીમે ધીમે સ્વરવિસર્જનમાં વિસ્તાર પામે છે. આ છે શુબર્ટની 'અનફિનિશ્ડ સિમ્ફની'.

વાયોલિનની સાથે સદાયે ઝળહળતું નામ છે ઇટાલીના નિકોલો પૅગનીની(ઈ. સ. ૧૭૮૨–૧૮૪૦)નું. આ દુનિયામાં ભૂલથી આવ્યો હોય તેવો દેખાવ, ખૂબ લાંબી લાંબી આંગળીઓ, સંમોહક ચહેરો દર્શકોને મુગ્ધ કરી દેતાં. તેનાથી લોકો ચકિત થઈ જતા. અભૌતિક તત્ત્વો સાથે તેનું સંધાન છે તેવું ઘણા સાચેસાચ માનતા. રસ્તા પરથી પૅગનીની પસાર થાય ત્યારે પાછળ આસ્તિકો હાથની મુદ્રાથી ક્રૉસ કરતા. પૅગનીનીના વ્યક્તિત્વમાંથી પ્રેરણા પામી કવિઓએ કવિતા રચેલી, નાટ્યકારોએ નાટકો. સ્ત્રીઓ મૂર્છાવશ બની જતી. ઇટાલિયન સંગીતજ્ઞ રોસીની જિંદગીમાં ત્રણ વખત રડેલો, તેમાં ત્રીજી વખત પૅગનીનીને વાયોલિન વગાડતાં સાંભળીને. ઘણા સંગીતજ્ઞોને એવો અનુભવ થતો કે જ્યાં એમની કલ્પનાશક્તિ પરાકાષ્ઠા અનુભવે છે, ત્યાંથી તો પૅગનીની શરૂઆત થાય છે. વાયોલિન વાદ્ય પરનો તેનો કાબૂ, તેના સંદર્ભમાં તેણે વિચારેલી મૌલિક ટેકનિક સંગીતપ્રેમીઓને માટે સદાયે આશ્ચર્યનો વિષય રહ્યો છે. જાણે વાયોલિન માટે અવાજોની નવી ક્ષિતિજો ઊઘડી ગઈ છે. . . . નાની નાની રચનાઓમાંથી વિસ્તૃત સ્વરલોક આકાર પામે છે. આ સંદર્ભમાં 'વિચિઝ ડાન્સ' અને 'પરપેચ્યુઅલ મોશન' વિખ્યાત કૃતિઓ છે. તેણે રચેલી ૨૪ 'કૅપ્રિસ' તેની સર્વાંગસંપૂર્ણ રચનાઓ છે.

ઇટાલિયન સુરાવલીઓ ઉત્કૃષ્ટ સ્વરૂપે ત્યાં પ્રકાશે છે. સ્વરસંવાદ સ્વચ્છ, સાદા ને છતાંય ખૂબ જ મૌલિક છે. પંગનીનીના સ્વરસંવાદ એટલે સાદગીમાં સૌન્દર્ય. તેનું નાદસૌન્દર્ય અશક્ય વાતને શક્ય બનાવે છે.

પંગનીનીને હેક્ટર બર્લિઓઝ(ઈ. સ. ૧૮૦૩–૧૮૬૯)ના સંગીતમાં બેથોવનના સંગીતની છાયા વર્તાતી. ખુદ બર્લિઓઝને પણ પોતે બેથોવનનો અવતાર છે તેમ જણાતું. બર્લિઓઝે સિમ્ફનીના સ્વરૂપને અવનવા આકાર આપવાના પ્રયાસો કરેલા. બેથોવન-પ્રણાલિકામાં તે પણ સ્વાનુભવરસિક હતો. બેથોવનના સંદર્ભમાં એમ કહી શકાય કે તે ક્લાસિકલમાંથી રોમૅન્ટિક તરફ ગતિ કરતો હતો, જ્યારે બર્લિઓઝને પૂર્ણ વિકસિત રોમૅન્ટિક કહી શકાય. જેવું સર્જન, તે જ જાતનું જીવન. સાહિત્યરસિક પણ ખરો. પોતાના સંગીતનિર્માણ માટે અવનવા સાહિત્યિક વિષયો પસંદ કરે. તેને સંગીતથી મઢી દેવા માટે ક્રાન્તિકારી રીતો અજમાવે. તેણે સંગીતમાં ચાલી આવતી લયકારીમાં આમૂલ ફેરફારો કર્યા. વાદ્યસમુદાયના પ્રચલિત કદને વિસ્તૃત બનાવ્યું. નાદસૌન્દર્યનાં જુદાં જુદાં રૂપો પ્રકટાવ્યાં.

'ફૅન્ટાસ્ટિક સિમ્ફની' એ બર્લિઓઝની ખાસ વિખ્યાત સંગીતકૃતિ. પાંચ વિભાગમાં આ રચના આકાર લે છે: (૧) સ્વપ્નિલ આશાઓ; (૨) નૃત્ય મહેફિલ; (૩) પ્રકૃતિ દૃશ્ય; (૪) કારાગૃહ તરફની કૂચ; અને

નિકોલો પૅગનીની

હેક્ટર બર્લિઓઝ
જેના સંગીતમાં પૅગનીનીને બેથોવનની છાયા વર્તાતી; જેણે નાદસૌન્દર્યનાં જુદાં જુદાં રૂપો પ્રગટાવ્યાં.

(૫) સ્વપ્નામાં ડાકણોની ભયપ્રદ લીલાઓ. આ શીર્ષકોને વિશેષ મહત્ત્વ ન આપીએ તોપણ અવાજસૃષ્ટિમાં આ ખતરનાક સંગીતરચના છે. અભિજાત સંગીત પર આધારિત સિમ્ફનીની રચનામાં વૉલ્ટઝ-લયકારીમાં નૃત્યશૈલીનું સંગીત પ્રવેશે તે સદંતર નવી વાત. આ જોરદાર કલાકૃતિના નિર્માણ પાછળ સર્જકની અનુભવ-સૃષ્ટિ વિશેષ જવાબદાર છે. બર્લિઓઝ રંગભૂમિની નાયિકા સાથે પોતાનું જીવન સમર્પણ કરી છૂટવાની ઉત્કટ પ્રેમ-લાગણી અનુભવે છે, છતાં નાયિકા એના તરફ બિલકુલ ધ્યાન આપતી નથી. બસ, સર્જકને સતાવે તેવું સર્જક તત્ત્વ હાથમાં આવી ગયું. પરિણામે રૂઢિગત શૈલીથી સદંતર વિરુદ્ધ નિર્માણ શક્ય બન્યું. આ કૃતિના અંત ભાગમાં સ્વરો જાદુઈ બની જાય છે. તેમાં ક્લેરિનેટ જેવાં વુડવિન્ડ વાદ્યો તેમ જ વિશિષ્ટ ઘંટનાદથી ભારઝીલું વાતાવરણ સર્જી દીધું છે, જેમાં ડાકણોનાં ડાકલાં સતત ખખડતાં રણકતાં હોય છે. અદ્ભુત છે આ 'ફેન્ટાસ્ટિક સિમ્ફની'.

આજીવન બાકભક્ત ફેલિકસ મેન્ડલસન (ઈ. સ. ૧૮૦૯–૧૮૪૭) જન્મે શ્રીમંત, સંસ્કારી અને ઉમરાવ કુટુંબનો. દાદા વિખ્યાત ફિલૉસૉફર. આ દેખાવડા સંગીતજ્ઞને પોતાની કારકિર્દી રચવા કોઈ જ મુશ્કેલી નહીં પડેલી. તેના સંગીતના સંદર્ભમાં વિચાર પ્રચલિત રૂઢિ પ્રમાણેના. નવો લય કે આકારમાં તોડફોડ આ કલાકારની રુચિની બહારની વાત. પરન્તુ મેન્ડલસન પોતાની સૂઝ પ્રમાણે જે સર્જન કરતો તે ઊર્મિલ, સાદું છતાં સૌન્દર્યથી અંકિત બની જતું. મેન્ડલસનની સ્વરભોમ સદાય લીલી લીલી. બાક-સંગીત પર તો તે આફરીન. આ દેખાવડો કલાકાર નાનપણથી જ નાજુક તબિયતનો. મુસાફરીઓ અનેક કરતો. પોતાની વહાલી બહેનના અવસાનથી તેને સખત આઘાત થયેલો. તે પોતે પણ અકાળે મૃત્યુ પામેલો. 'ઓવરચર ટુ મિડસમર નાઇટ્સ ડ્રીમ'ની રચના માત્ર અઢાર વર્ષની વયે કરેલી. પૂરી રોમૅન્ટિક રચના છે. પરીઓની સૃષ્ટિ સ્વરસૃષ્ટિમાં પરિવર્તન પામી છે. આદિથી અંત સુધી સ્વરો પરથી માદક તત્ત્વો એકબીજામાં ગૂંથાઈને શ્રોતાના મગજનો સંપૂર્ણ ઘેરો લે છે. મેન્ડલસને જ્યારે ઇટાલીની મુલાકાત લીધી ત્યારે ત્યાંની પ્રકૃતિ તેમ જ માનવીઓથી મુગ્ધ થઈ તે નાચી ઊઠેલો. તેની અસર ઝિલાઈ છે તેની 'ઇટાલિયન સિમ્ફની'માં. પ્રથમ વિભાગમાં વાયોલિન પરથી નર્યો આનંદ ઊતરે છે, જે સર્જકને ઇટાલીમાં સાંપડેલો. આ રચનામાં ક્લૅરિનેટ, બસૂન જેવાં વુડવિન્ડ વાદ્યોની ખાસ કમાલ વર્તાય છે. અંતિમ વિભાગમાં ઇટાલીઓ અને તેનાં લોકનૃત્યો મેન્ડલસન-સ્વરોમાં જીવંત બની સદાયને માટે અમર બની ગયાં છે.

રૉબર્ટ શુમાન સાહેબ(ઈ. સ. ૧૮૧૦–૧૮૫૬)ને પણ પશ્ચિમના (જર્મન) અભિજાત સંગીતમાં રોમૅન્ટિક શૈલીના જ પ્રતિનિધિ ગણી શકાય. નાનપણથી જ સાહિત્યિક રંગે રંગાયેલા. મિત્રો પણ સાહિત્યકારો. સંગીત-કારના કરતાં શુમાનને કવિ થવું વધુ પસંદ. શુમાનમાં રંગદર્શી સ્વરચિત્રણો અંતર્ગત હતાં. સૌથી વધુ કમાલ શુમાને કરી છે પિયાનો માટેના સંગીતમાં. આ પિયાનો-સંગીતમાં તે છે સંપૂર્ણ રંગદર્શી. કલ્પન ઉડ્ડયનના સંદર્ભમાં તે લાજવાબ છે. 'આર્ટસૉંગ'ના સંદર્ભમાં શુમાન શુબર્ટની સાથે ઊતરે છે. પછી વાદ્યવૃન્દની રચનાઓ ને સાથે સાથે 'ચેમ્બર મ્યૂઝિક'ની રચનાઓ. દરેકનો નિખાર એવો કે સંવેદનશીલ સંગીતપ્રેમી ઝૂમી ઊઠે.

શુમાન એટલે સતત પ્રવૃત્તિશીલ જીવ. તેણે સંગીતવિષયક પત્રિકાનું પ્રકાશન કરેલું. તે યુગમાં એ પ્રમાણભૂત પત્રિકા ગણાતી. તેમાં શુમાનનો વિવેચન પરનો કાબૂ વરતાતો. શોપેં ને બ્રામ્સ જેવા કલાકારોની કલાનું મહત્ત્વ, તે પત્રિકાના લેખો પછી લોકોને વિશેષ સમજાયું. શુમાન પોતાના ગુરુની પુત્રી ક્લૅરા સાથે પ્રેમમાં પડેલો. અનેક મુશ્કેલીઓ બાદ, અંતે, સંબંધ લગ્નમાં પરિવર્તન પામ્યો. ક્લૅરા પોતે પણ સુંદર રીતે પિયાનો વગાડતી. પરન્તુ આ મેધાવાન માનવીના અંતિમ દિવસો દુ:ખમાં પસાર થયા. નર્વસ ટેમ્પરામેન્ટ, ધીમે ધીમે ગાંડપણ, આપઘાતનો પ્રયાસ ને અંતિમ દિવસો પાગલખાનામાં. આ જાતનું ચક્કર ચાલ્યું.

ફેલિક્સ મેન્ડલસન

રૉબર્ટ શુમાન

ફ્રેડરિક ફ્રાંસ્વા શોપેં

પિયાનો માટેની રચના આર્ટસૉંગની સાથે 'રેહનિશ સિમ્ફની' એટલે આદિથી અંત સુધી સંગીત સંગીત જ. રેહનિશ નદી ને આસપાસની જિંદગી સાથેની આસક્તિમાંથી આ રચના ઊપસી છે. આ રચનામાં છે ઉત્સવપ્રિયતા. શરૂઆતમાં તો નાદપ્રવાહનો ધસારો સંવેદનશીલ. શ્રોતાના ચિત્તમાં વિશિષ્ટ દુનિયા રચી દે છે. લાગણીઓથી ઊભરાતું વિશ્વ. ત્યાર પછી બસૂન પરથી વહેતા આછેરા નૃત્યસ્વરો ઝુમાવી દે એવી ચીજ છે.

શોપેં સાહેબ(ઈ. સ. ૧૮૧૦–૧૮૪૯)ની વાત અજબ છે. નથી ઑપેરા રચ્યો, નથી સિમ્ફની બનાવી. બે-ત્રણ કૉન્સેર્ટોને બાદ કરતાં બધી રચનાઓ છે નાજુકડાં જૂઈ ફૂલ જેવી. છતાંયે સંગીતના સમસ્ત વિસ્તાર પર છવાઈ ગઈ છે. ઘણી ઘણી દૃષ્ટિએ તે અપૂર્વ છે. નાનામાં નાના સર્જનને ઝીણામાં ઝીણી નકશી કારીગરી-થી મઢી લે છે. તેની સહી નીચે પ્રકટેલું સંગીત અત્યારે પણ એટલું જ જીવંત છે. પિયાનોને જીવતો કરી મૂક્યો શોપેંએ. હકીકતમાં તો પિયાનો-યુગની શરૂઆત થઈ શોપેંથી. સુરાવલી અને સ્વરસંવાદ એટલાં તાજગીભર્યાં કે આજે પણ એ જ સુગંધ. નૃત્યની લયકારીમાં સ્વરવર્તુળોની આકૃતિઓ ભાતભાતની.

શોપેં હતો પોલૅન્ડનો. હર ચીજમાં પોલૅન્ડની ધરતીનો સંસ્પર્શ તો ખરો જ. શોપેં-પુષ્પોમાં ઊતરી આવ્યાં છે પોલૅન્ડનાં નૃત્યો ને લોકસ્વરો. વિશ્વનાં બીજાં સ્થાનો પર પગ મૂકતાં પહેલાં મિત્રોએ પોલૅન્ડ-ધરતીની ધૂળ સંસ્મરણ રૂપે આપેલી, જે તેણે જિંદગીભર સાચવી રાખેલી. જૉર્જ સૅન્ડ નામની પૅરિસની લેખિકા સાથે પરિચય થયો. બંનેનાં વ્યક્તિત્વ એકબીજાથી વિરોધાભાસી. તે જ બંને માટે આકર્ષણનું કારણ. શોપેં લાગણીઓ સાથે જીવે, જ્યારે જૉર્જ બુદ્ધિ સાથે. એકબીજાની સંગતમાં જબરજસ્ત સર્જન થયું. તેઓ પહાડી સ્થાનો પર વિહરવા ચાલ્યાં જતાં, જ્યાં ખોરાક ને આબોહવાની તકલીફ પડતી. ક્ષયનું દર્દ તો હતું જ. પૅરિસમાં પુનઃવસવાટ કરી ઉત્તમ સર્જન કર્યું. પરન્તુ, અંતમાં, ધીમે ધીમે બિસ્માર હાલત . . . બિલકુલ અંતિમ દિવસો તો મિત્રોની મદદથી પસાર કર્યા.

પિયાનો માટે 'પોલોનેસિસ' રચનાઓમાં પોલૅન્ડની ધરતીનાં નૃત્યોની સુગંધ મહેકે છે. તેવી જ છે 'મઝુરકા' રચનાઓ, જેમાં નૃત્યોની લયકારીની સાથે બોહેમિયન સ્વૈર-સ્વચ્છંદી સુરાવલીની છાંટ ભારે માદક છે. આ બંને રચનાઓ પર શોપેંપ્રેમીઓ દીવાના છે. વાદ્યવૃન્દો પરથી લહેરાતા સ્વરોની વચ્ચે પિયાનો પરથી સરકતા સ્વરો ધૂમ્રસેરની માફક અનેક વર્તુળો રચે છે, જેમાં પ્રેમિકા સાથેનાં સ્વપ્નો, તેની સાથેનો નૃત્યલય, તેમ જ મિનિયેચર પેઈન્ટિંગ જેવા પિયાનોસ્વરો અપાર્થિવ સૃષ્ટિ રચી દે છે. શોપેં રાત્રિનો ચાહક છે. નૉક્ચરલ સ્વરમુદ્રામાં રાત્રિનું સૌન્દર્ય અંકિત થયેલું છે. ભોંયરા પ્રકારના કાફે હાઉસના પિયાનો પર શોપેં, આસપાસ રસિક સ્ત્રીપુરુષો – સિગારેટ, કૉફી કે પ્યાલી સાથે, બારીમાંથી દેખાતો વહેતા આકાશનો ટુકડો. આ

ઉન્માદક ક્ષણોમાં શોપેંએ આસપાસના ખૂબસૂરત ચહેરાઓથી પ્રેરિત થઈ રાત્રિસૌન્દર્યને બહેકાવ્યું છે આ નૉક્ટર્ન સ્વરાકૃતિઓમાં.

ફ્રાન્ઝલિઝ્ટ(ઈ. સ. ૧૮૧૧–૧૮૮૬)નું એક પાસું એ કે તે પિયાનોવાદનની કરામતથી સ્ત્રીઓને મુગ્ધ કરી દે. રજૂઆત નાટ્યાત્મક કરે. મહદ અંશે તેની લોકપ્રિય રચનાઓ ખૂબ જ સેન્ટિમેન્ટલ. પરંતુ આ નખરાળા વ્યક્તિત્વની પાછળ ગંભીર વ્યક્તિત્વ પણ છે, જે એનું સાચું વ્યક્તિત્વ છે. ગંભીર, ધાર્મિક ને કરુણ સ્વરોનું વહન પ્રમાણમાં અલ્પ લોકપ્રિય, પણ તે જ તેની સાચી પ્રતિભા. તેની 'ફાઉસ્ટ સિમ્ફની'માં કલાની સચ્ચાઈ પ્રકટે છે. એમાં માનવની જિંદગીમાં સ્ત્રી અને પ્રેમનું મહત્ત્વ રજૂ થાય છે. આકારસૌષ્ઠવની દૃષ્ટિએ આ અદ્ભુત સંગીતરચના છે.

યુરોપનાં અનેક સ્થળે પરિભ્રમણ કરતો અંતે તે સ્થાયી બન્યો પૅરિસમાં. ત્યાંનાં સલૂનોનો તે લોકપ્રિય પિયાનોવાદક હતો. વચ્ચે બીજાં ક્ષેત્રો જેવાં કે ધર્મ, સાહિત્ય અને ફિલૉસોફીમાં ચમકવાનો પ્રયાસ કર્યો. પરન્તુ પૅગનિનીનાં વાયોલિનવાદન સાંભળ્યા પછી તે સંગીતમાં જ સ્થાયી બનેલો. ઘણા લોકો તેને પિયાનોનો પૅગનિની કહેતા. પ્રેમિકાઓ સાથેની પ્રેરણાત્મક પળોમાં તેણે વિખ્યાત કૃતિઓ રચી, એણે ઉચ્ચ કલાશિખરો સાધ્યાં છે 'લેસ પ્રિલ્યુડ'માં. જિંદગીની હર હસીન વાતોનો અંત આવશે મૃત્યુમાં. મૃત્યુ એ જ વાસ્તવિકતા. કમાલ કરી છે આ નાદસૌન્દર્યથી અંકિત કાવ્યમાં.

બ્રામ્સ (ઈ. સ. ૧૮૩૩–૧૮૯૭) : એ સ્વાભાવિક હતું કે વાગ્નર શૈલીના સંગીતજ્ઞો બ્રામ્સ સંગીતથી ખફા રહેતા. કારણ તેનું સંગીત સ્વરૂપ તેમ જ આકારની દૃષ્ટિએ પ્રાચીન શૈલીનો આશરો લેતું. બ્રામ્સ કોઈ એક કથાવસ્તુની આસપાસ સ્વરગૂંથણી કરતો નહીં. 'સ્વરોનું અસ્તિત્વ સ્વરોની ખાતર'નો ખાસ આગ્રહ. બ્રામ્સ એટલે ભૂતકાળનો માણસ, તેમાં કોઈ શંકા નહીં. સર્વાનુભવ તેમ જ સ્વાનુભવરસિક તત્ત્વો એકસાથે પ્રકટે છે બ્રામ્સની કલામાં. 'આર્ટસૉંગ' પ્રકારની રચનામાં બ્રામ્સ સોળે કળાએ વિકસે છે.

શરૂઆતમાં પિતાજી પાસેથી સંગીતની તાલીમ પામ્યો. ગરીબીને કારણે બેઆબરૂ સ્થાનો પર તે પિયાનો વગાડતો. આ વિશિષ્ટ અનુભવની અસર જિંદગીભર રહેલી — ખાસ તો સ્ત્રીઓના સંદર્ભમાં. હંગેરિયન પિયાનો-વાદક રેમેનિયન સાથે તે વાયોલિનની સંગત કરતો. આ પરિચયને કારણે તેને હંગેરિયન લોકસ્વરો, તેમ જ નૃત્યલયમાં રસ પડ્યો. રેમેનિયન દ્વારા તે રૉબર્ટ શુમાન અને ક્લૅરા શુમાનના પરિચયમાં આવ્યો. રૉબર્ટ શુમાનના મૃત્યુ પછી તેણે ક્લૅરા શુમાનની જવાબદારી ઉઠાવેલી. ત્યાર પછી તરક્કીના દિવસો આવ્યા. સારી સારી નોકરીઓ ને સારા માનચાંદ મેળવ્યા. તે અનેક સ્ત્રીઓને ચાહતો, જેમાં ક્લૅરા શુમાન પણ ખરી. જોકે તેણે લગ્ન કોઈની સાથે નહીં કરેલું. મોટા ભાગની જિંદગી તેણે પસાર કરી પોતાના ત્રણ રૂમના ઍપાર્ટમેન્ટમાં ને ઉનાળામાં

યોહાનસ બ્રામ્સ

જગવિખ્યાત જર્મન સંગીતજ્ઞ બેથોવને પ્રસ્થાપિત કરેલ નાના કદના ઑરકેસ્ટ્રાની રીતરસમોને ચુસ્તપણે વળગી રહીને બ્રામ્સે પોતાની ચાર સિમ્ફનીઓ રચી સંગીતકાર તરીકે ખ્યાતિ મેળવી. જોકે, પશ્ચિમી સંગીતજગત તેને બેથોવનની રૂઢ પ્રણાલીઓમાંથી બહાર ન નીકળનાર એક અડગ બેથોવની નાફેરવાદી સંગીતજ્ઞ માને છે.

નજીકના ગિરિવિહારોમાં. ૧૮૯૬માં ક્લૅરા શુમાનની દફનક્રિયામાં હાજરી આપ્યા પછી તે જીવલેણ શરદીમાં લાંબા સમય સુધી ફસાયેલો. અંતે લિવરના કૅન્સરથી મૃત્યુ પામ્યો. તેનાં સર્જનોમાં આર્ટસૉંગ પ્રકારનું સર્જન ખાસ વિશિષ્ટ ગણાય છે. કાવ્યના શબ્દોની સાથે સુરાવલીઓ મનના ઊંડાણની વાતોને પ્રકટ કરે છે. નાદસૌંદર્ય ચિત્રાત્મક શૈલીમાં અભિવ્યક્ત થાય છે. શુબર્ટ આર્ટસૉંગની ખુશબૂ બ્રાહ્મ્સમાં જરૂર માણી શકાય છે. વાદ્યવૃન્દની તેની રચનાઓમાં ખાસ સાંભળવા જેવી છે 'સિમ્ફની નંબર ૪' અને 'હંગેરિયન રૅપ્સોડી'. 'સિમ્ફની નંબર ૪' એટલે ડાર્ક ટોન મ્યૂઝિકની પરાકાષ્ઠા. આદિથી અંત સુધી કારુણ્ય. હંગેરિયન રચનાની શરૂઆતમાં તે જ ડાર્ક ટોન તો ખરો જ. સ્વરોનો સમસ્ત અવાજ વર્તુળ સ્વરૂપે પ્રકટવાનો. વચ્ચે વચ્ચે કોમળ સ્વરોની છાંટ. પરિણામે રાઉન્ડ ડાર્ક ટોન. હંગેરિયન ચીજમાં લયકારી નૃત્ય ને સ્વરવહન ખૂબ જ માદક. આ જ મજા છે તેના વિખ્યાત પિયાનો કૉન્સર્ટમાં.

મુસૉરગાસ્કી (ઈ. સ. ૧૮૩૯–૧૮૮૧) : આ મશહૂર રશિયન સંગીતજ્ઞની સંગીતસમજ વિશિષ્ટ હતી. રશિયન ધરતીના સ્વરોનો જ આગ્રહી. શુદ્ધ અવાજ, શુદ્ધ લય — આ બધાનો તે ખાસ આગ્રહી નહીં. કંઈક અંશે તેને આ બધું બકવાસ જણાય. સંગીત એટલે માનવજાતનું પ્રતિબિંબ — આ જાતની તેની કંઈક અંશે માન્યતા. તેનું સંગીત કંઈક પ્રાકૃત, બિલકુલ કુદરતી ને કંઈક અંશે અનિયંત્રિત જણાય. ઑપેરામાં પાત્રો ગાય તે સામાન્ય થતી વાતચીત જેટલું સ્વાભાવિક હોવું જોઈએ. સુરાવલીમાં જિંદગી પ્રકટવી જોઈએ. આ બધી તેની માન્યતા. લોકસ્વરોથી તે ઘણો પ્રભાવિત. અતિ સંવેદનશીલ કાન એટલે જ્યાંત્યાંથી જીવતા સ્વરોને પકડી લે. નાટ્યાત્મક ક્ષણો પકડવામાં પાવરધો — પછી તે ગીત હોય કે ઑપેરા.

'પિક્ચર્સ ઍટ ઍન એક્ઝિબિશન' એટલે વાદ્યસંગીતમાં સદાબહાર કૃતિ. મૃત્યુ પામેલા મિત્રનું ચિત્ર-પ્રદર્શન જોયા પછી આ સંગીતરચના જન્મી છે. એટલે એક રીતે જોઈએ તો મિત્રની સંગીતમાં અભિવ્યક્તિ. શરૂમાં રશિયન સુરાવલી સાથે પોતે ગૅલેરીમાં પરિભ્રમણ કરે છે, અલબત્ત સ્વરોની દુનિયામાં. ફટાકડા ફોડતા માનવીના ચિત્ર પર આધારિત સ્વરસૃષ્ટિમાં લયકારી ને ઉગ્ર સ્વરોનો અનુભવ થાય છે. ત્યાર પછી અતિ સુમધુર સુરાવલી આકાર લે છે, જેમાં વચ્ચે મધ્યકાલીન કિલ્લો સર્જાય છે. વચમાં પૅરિસનો બગીચો સ્વરોમાં આકાર લે છે, જેમાં સ્ત્રીઓ અને બાળકોનો સ્વર-ગુંજારવ માણી શકાય. સ્વરોમાં બજાર ઉપસ્થિત થાય છે, જેમાં સ્ત્રીઓની ગપ્પાંબાજી પણ ખરી. અંતમાં, મિત્ર-મૃત્યુ, તેની યાદ ને સાથે આવતા સ્વરો સંવેદનશીલ શ્રોતાને વિહ્વળ બનાવી દે છે.

રિમ્સ્કી-કોર્સાકોવ (ઈ. સ. ૧૮૪૪–૧૯૦૮) સંગીતશિક્ષક બન્યો ત્યાં સુધી સંગીતનું નિર્માણ મનની વૃત્તિ પ્રમાણે કરતો. ટેકનિકની વાત પાછળથી જાણી લીધી તેમ જ એવી તો સિદ્ધ કરી કે તે રશિયન સંગીતજ્ઞો-માં વૃન્દવાદનના સંદર્ભમાં બિનહરીફ ગણાયો. તેણે રશિયાના લોકસંગીત તેમ જ દેવળસંગીતમાંથી ઘણી પ્રેરણા લીધી હતી. પરીઓની દુનિયામાં ખોવાઈ જતો ત્યારે અદ્ભુત સંગીતનું સર્જન થતું. નૌકાદળમાં તેણે નોકરી લીધેલી. પરિણામે અનેક દરિયાઈ પ્રવાસો ખેડેલા. નેવી બૅન્ડ તેમ જ રશિયન સિમ્ફની કૉન્સર્ટમાં મુખ્ય નાયક બનેલો. વૃન્દવાદન તેમ જ ઑપેરાની અદ્ભુત સ્વરરચનાઓ તેણે કરી છે.

'કેપ્રિસિયો એસ્પાગ્નોલ' વૃન્દવાદન ક્ષેત્રે તેની સદાયે ચમકતી રચના છે. પ્રથમ વિભાગમાં પ્રભાતનું ગીત છે, જે ગીતની સાથે નૃત્યનો લય છે. ત્યાર પછી હૉર્ન, ટ્રમ્પેટ ને ડ્રમની મદદથી, રિમ્સ્કી શ્રોતાને જિપ્સી-ઓની દુનિયામાં લઈ જાય છે. અંતમાં સંપૂર્ણ સ્પૅનિશ સ્વરસૃષ્ટિ. 'શેરેઝેડ' : ઍરેબિયન નાઈટના પાત્રને આધારે ઉપસાવ્યું છે. આ આધાર લીધો છે સ્વરસૃષ્ટિના વિકાસ માટે, જેમાં સુલતાનનું પાત્ર બ્રાસ, વુડવિન્ડ અને સ્ટ્રિંગ વાદ્યો પર ઊપસે છે, જ્યારે શેરેઝેડનું વાયોલિન પર. સુલતાનની કથા, પ્રેમનું નિરૂપણ કરતી

સુરાવલી, બગદાદનો રંગ-ઉત્સવ, દરિયાના ખડક સાથે વહાણનું અફળાવું, શમી જતા તૂફાનની વાયોલિન પર અભિવ્યક્તિ — આ બધી છે સ્વરસૃષ્ટિ શેરેઝેડની.

'ધ રશિયન ઈસ્ટર' બેહદ જમાવટભરી રચના છે. રશિયાનાં દેવળોમાં રજૂ થતા સ્વરોનો સુંદર ઉપયોગ કરવામાં આવ્યો છે. તેમાં ઘંટનાદની ને લોકોના આનંદનૃત્યની ક્ષણોને બહુ જ સુંદર રીતે સ્વરોમાં મઢી લીધી છે.

ચાયકોવ્સ્કી(૧૮૪૦–૧૮૯૩)એ શરૂઆતમાં રશિયન સ્વરોમાંથી પ્રેરણા લીધેલી. ઝડપથી ચાયકોવ્સ્કી યુરોપિયન સ્વરોને સ્વીકારતો થયો. પરિણામે આ રશિયન કલાકાર સમસ્ત યુરોપમાં છવાઈ ગયો. હકીકતમાં તો તેના સ્વરો સંપૂર્ણ રશિયન જ હતા. તે જ લોકસંગીતની મીઠાશ, તે જ સુરાવલીઓ. યુરોપના સંગીતજ્ઞોને તે વધુ પડતો રશિયાનો જ કલાકાર જણાતો, જ્યારે રશિયન સંગીતજ્ઞોને તે યુરોપનો જણાતો. તેના સ્વરો શ્રોતાઓ સાથે તરત જ સ્વરસંધાન રચી દેતા. તેની સુરાવલીનું ગમગીન સૌંદર્ય કેફની અસર ઉપસાવતું. લાગણીઓના ધોધમાર પ્રપાતમાં તેનું પોતાનું વ્યક્તિત્વ પ્રકટતું.

ચાયકોવ્સ્કી ખાણોના ઈન્સ્પેક્ટરનો પુત્ર હતો. શરૂઆતમાં તે સરકારી ઑફિસમાં ક્લાર્ક હતો, જોકે ખૂબ થોડા સમય માટે. સંગીતની દુનિયામાં તેણે તરત જ પ્રવેશ કરેલો. ચાયકોવ્સ્કીના સ્ત્રીઓ સાથેના સંબંધો વિશિષ્ટ હતા. પહેલાં ઑપેરા ગાયિકાની સાથે પ્રેમમાં. ગાયિકાએ દાદ નહીં આપેલી, તેથી તે ભારે નિરાશ બનેલો. ત્યાર પછી શિષ્યા સાથે પ્રેમમાં. લગ્નનો પ્રસ્તાવ રજૂ કર્યો. આ ઉતાવળ માટે સજાતીય સંબંધોની વિકૃતિઓમાં તે ફસાયેલો છે, તેવો તેના પર આક્ષેપ હતો. શિષ્યા સાથેનું લગ્ન નિષ્ફળ નીવડેલું. બાદ પોતાના સંગીતની આશક એવી અમીર કુટુંબની સ્ત્રી સાથે તે પ્રેમમાં પડેલો. આ સંબંધ ચાલ્યો તેર વર્ષ. પત્રોની આપલે સતત ચાલુ રહેતી. કદર રૂપે તેને તે અમીર સ્ત્રી તરફથી સારા એવા પૈસા મળતા. આ સંબંધની વિશિષ્ટ વાત એ કે રૂબરૂમાં કદીયે તેમની મુલાકાત થયેલી નહીં. આ સંબંધની અસર નીચે ચાયકોવ્સ્કીએ મહાન સર્જન કર્યું. અચાનક આ સંબંધ તૂટી ગયો. આની ઘેરી અસર તેના ઉપર થયેલી. જિંદગીના અંતિમ દિવસોમાં પોતે પાગલ થઈ જશે તેમ એ માનતો. આખરે કૉલેરાના રોગથી તેનું મૃત્યુ થયું હતું.

ચાયકોવ્સ્કીએ રચેલી 'રોમિયો અને જુલિયેટ' ઑરકેસ્ટ્રા માટેની ઓવરચર ફૅન્ટેસી છે. શેક્સ્પિયરની કૃતિનું સૌંદર્ય આ રચનામાં વ્યક્ત થાય છે. એક રીતે જોઈએ તો આ સંગીતરચના નાટ્યાત્મક શૈલીમાં નાદસૌંદર્યનું કાવ્ય છે. 'સ્ટ્રિંગ કવાર્ટેટ ઇન ડી મેજર'નું વાદ્ય સાંભળીને વિખ્યાત લેખક ટૉલ્સ્ટૉય રડી પડેલો. સાદગીમાં સૌંદર્ય છે. બારીની બહાર કામ કરતા કારીગરના ગીતકાવ્યને સ્વરોમાં સુંદર રીતે મઢી લીધા છે. ચાયકોવ્સ્કી કૃત પિયાનો કૉન્સેર્ટોની અજબ કહાની છે. એક પિયાનો કૉન્સેર્ટો રચ્યો છે, તે પણ લાજવાબ. તે યુગના વિખ્યાત પિયાનોવાદક નિકોલસ રુબિનસ્ટાઇને જ્યારે આ કૉન્સેર્ટો પ્રથમ વાર જોયો ત્યારે ઠંડો થઈ ગયેલો. પરિણામે ચાયકોવ્સ્કી પણ ઘણો નિરાશ થયેલો. રુબિનસ્ટાઇને થોડાંક સૂચનો કર્યાં. પરંતુ સર્જકે એક સ્વર સુધ્ધાં બદલવાની ના પાડી. આજના યુગમાં તો આ રચના ખૂબ જ લોકપ્રિય છે. 'સ્વાનલેઇક' એટલે બૅલેસંગીત (નૃત્યસંગીત). આ સંગીતરચનામાં વૉલ્ટ્ઝ લયકારીમાં નૃત્યસંગીત ચકરાવી નાખે તેવું છે. આ જ જાતનું ભાવવાહી સંગીત છે 'સ્લીપિંગ બ્યૂટી'માં. સંગીતનો જાદુ એવો કે ભાવક પરીઓની દુનિયામાં ચાલ્યો જાય. ઇટાલીની ગલીઓમાં સાંભળેલાં લોકગીતો પરથી તેણે 'કેપ્રિસિયો ઇટાલિયન' નામક સંગીતરચના કરી છે. 'નટ ક્રેકર સ્યૂટ' પણ અદ્ભુત રચના છે. સંગીતમાં બાળકોની દુનિયા છે. પણ આબાલવૃદ્ધ દરેકને પસંદ પડી જાય, ઑરકેસ્ટ્રાનો રંગ જામી જાય છે આ રચનામાં. સૌથી નોંધપાત્ર રચના છે 'પેથેટિક સિમ્ફની'. શરૂઆતમાં બસૂન પરથી ભારે ગમગીન સ્વરો છેડાય છે. શરૂઆતથી જ મૃત્યુની આગાહી છે. સર્જકનું મન

રૂસની ક્રાન્તિ પૂર્વેના સંક્રાન્તિકાળના મહાન સંગીતજ્ઞો

ચાયકોવ્સ્કી

રશિયાએ પોતાના સંગીતના પ્રભાવથી વિશ્વના ખ્યાતનામ સંગીતજ્ઞોને છેલ્લાં ૭૫ વર્ષથી સતત પોતાના આંગણે આવવા આકર્ષ્યા છે તેનો સમગ્ર યશ આ મહાન સંગીતજ્ઞને આભારી છે. ૧૯૦૦ની સાલમાં મોસ્કોમાં આ સંગીતજ્ઞની સ્મૃતિને તાજી રાખવા બંધાયેલ 'ચાયકોવ્સ્કી મ્યૂઝિકલ હૉલ'માં આજ દિન સુધી વિશ્વભરમાંથી આવતા સંગીતજ્ઞો અને બૅલે-નૃત્યકારોએ પોતાની રચનાઓ ગાઈ-ભજવી બતાવીને ધન્યતા અનુભવી છે.

ચાયકોવ્સ્કી તમામ રશિયન સંગીતજ્ઞોમાં એક શુદ્ધ અને સાચા રશિયન સંગીતજ્ઞ કહેવાયા છે. પોતે નખશિખાંત રશિયન રહીને સંગીતના તમામ શાસ્ત્રીય પ્રકારોમાં — સિમ્ફની, બૅલે, ચેમ્બર, કોન્સેર્ટો, ઑરકેસ્ટ્રા અને દેવળ સંગીત (સૅક્રેડ મ્યૂઝિક) — એક સિદ્ધહસ્ત રચયિતાની હેસિયતથી અનેક સંગીત રચનાઓ કરી છે. સંગીતની દુનિયામાં આવી સર્વતોમુખી પ્રતિભા ધરાવનાર ભાગ્યે જ બીજો કોઈ સંગીતજ્ઞ હશે.

માનવવ્યવહારો અને મનોભાવોને સમજવા માટે માનવી-માનવી વચ્ચે ભાષાના ભેદ ભલે આલેખાયા હોય; છતાં સંગીત એક એવું માધ્યમ છે જેના દ્વારા સાચો સંગીતકાર આ બધા ભેદને ભુલાવી દઈ શકે છે. કંઠ્ય સંગીત રચયિતા પોતાના સંગીતની સુરાવલીના માધ્યમ દ્વારા પ્રત્યેક શબ્દનો અર્થસૂચક ધ્વનિ ઉપજાવી યથાર્થ નિર્બોધ કરે છે. એટલું જ નહીં, પણ તે પ્રત્યેક શબ્દના યોગ્ય ઉચ્ચારણ-ધ્વનિ દ્વારા ભાષ્ય પણ કરે છે અને શબ્દોની ગેયતા દ્વારા જે અર્થસભરતા ભરે છે તેનાથી ગાયક અને શ્રોતા બંને તાદાત્મ્ય અનુભવે છે.

ચાયકોવ્સ્કીની મૂળ રશિયન ભાષાની એક ઑપેરા-રચના 'યુજિન ઓનીજિન' ૧૯૬૮ની સાલમાં ઈંગ્લંડના ગ્લિન્ડીબર્ગ ઑપેરા હાઉસમાં રજૂ થયેલી ત્યારે અંગ્રેજી ભાષા બોલતા તમામ અંગ્રેજ શ્રોતાગણે આ રચનાના કેવળ કર્ણમધુર સંગીતનો જ આસ્વાદ માણેલો નહીં, પણ આ સંગીત કથા-પટના પ્રત્યેક પ્રસંગને સમજી પણ શક્યા હતા. ચાયકોવ્સ્કીનું સંગીત એક સદી — યુગ વટાવી જવા છતાં પણ આજે સાંગોપાંગ ઝિલાય છે, તે તેમની સંગીતમહત્તાનું દ્યોતક છે. રશિયાના એક મહાન આધુનિક સંગીતજ્ઞ દમિત્રી શૉસ્તાકોવિચે સાચે જ કહ્યું છે, કે ચાયકોવ્સ્કીની કોઈ સંગીતકૃતિ સાંભળવી એ મારે માટે વાદ્ય-સંગીત વિન્યાસશાસ્ત્રનો અમૂલ્ય પાઠ બની રહે છે.

ઍલેક્ઝાંડર બોરોદિન
(ઈ. સ. ૧૮૩૪-૧૮૮૭)

માત્ર તેર વર્ષની ઉંમરે, માધ્યમિક શાળામાં ભણતા હતા ત્યારે મેયરબીરના એક જાણીતા ઉપન્યાસ 'રૉબર્ટ ધ ડેવિલ'ની કથા-વસ્તુ પરથી ફ્લ્યૂટ અને પિયાનોના સૂરોનું સંવાદી સંમિશ્રણ કરીને એક કોન્સેર્ટો રચેલો. પોતે રશિયાના એક ખ્યાતનામ કેમિસ્ટ અને સંશોધનકાર હોવા છતાં પણ બચપણથી સંગીત પ્રત્યેની ભારે મમતાને કારણે આ ક્ષેત્રમાં એક પ્રતિભાવંત તજ્જ્ઞની હેસિયતથી સંગીત રચનાઓ પણ કરી છે. શરૂઆતમાં મુસોરગાસ્કીના સંપર્કમાં આવ્યા અને ત્યાર બાદ બાલાકિરેવની સંગીત મંડળીમાં જોડાઈને 'પ્રિન્સ ઈગોર'ની એક પ્રખ્યાત વીરકથા પરથી બૅલેની રચના કરી. તેમણે શરૂ કરેલી આ સંગીત-કથાનો પાછલો ભાગ તેમના મૃત્યુથી અધૂરો રહેવાથી, આ મહાન કૃતિની અમર યાદ ભૂંસાતી રોકવા માટે, રિમ્સ્કી-કોર્સાકોવે તે પૂરી કરેલી. બોરોદિને આ કૃતિને રશિયાના એક જાણીતા સંગીતજ્ઞ ગ્લિન્કાની સ્મૃતિમાં સમર્પિત કરેલી. પોતે વિજ્ઞાનક્ષેત્રના એક પ્રતિભાવંત સંશોધનકાર તરીકે રશિયામાં આભા ફેલાવેલી. પાશ્ચાત્ય સંગીતમાં પણ વૈજ્ઞાનિક દૃષ્ટિકોણનું બુદ્ધિપુરઃસર નિરૂપણ કરીને સંગીતરચનાઓ કરી. તેમનું સંગીત શ્રાવકોને સંગીતની લત લગાડે અને તેમનો કેડો ન છોડે તેવું છે.

તેમની સંગીત-રચનાઓ સુરીલા રાગોથી તરબોળ છે એટલું જ નહીં, પણ તેના સ્વરો સાહજિક રૂપે સ્વતઃ પ્રવર્તિત બનીને ઋજુતા અને આર્દ્રતાના ભાવોનું સ્વરૂપ પ્રકટાવે છે.

રિમ્સ્કી-કોર્સાકોવ

સંગીત-પ્રેમના અંકુર તેમનામાં શૈશવકાળથી ફૂટયા હતા. બાવીસ વર્ષની ઉંમરે નૌકા-સૈન્યની નોકરીને સલામ કરી શેષ જીવન સંગીતને સમર્પી દેનાર આ સંગીતજ્ઞ એક વિરલ સંગીત-પ્રેમી હતા. ઈ. સ. ૧૮૭૧ની સાલમાં સેન્ટ પીટસબર્ગની સંગીતશાળામાં ઑરકેસ્ટ્રાના પ્રાધ્યાપક તરીકે તેમની નિમણૂક થવાથી રશિયાના મહાન સંગીતજ્ઞ ચાયકોવ્સ્કીના સાન્નિધ્યમાં સંગીતના સિદ્ધાન્તોનું ઊંડું અધ્યયન કરવાની એક સોનેરી તક સાંપડી હતી.

'પ્રભુ વિષાદનાં આંસુથી આશીર્વાદ આપતો નથી. પ્રભુ સ્વર્ગીય આનંદના ઉલ્લાસભર્યાં આંસુથી આશિષ આપે છે.' — તેમના ઑપેરાસંગીત 'ક્રિટેઝ'માં વિખ્યાત ગાયિકા ફેવરોનિયાએ ગાયેલ ગીતની આ પંક્તિઓ કોઈ પણ સંગીત-રચયિતાનાં કાર્યોનું મૂલ્યાંકન કરવા સમર્થ બનીને કાનમાં ગુંજી ઊઠે તેવી છે.

કોર્સાકોવ સ્વભાવે ચિંતક હોવાથી માનવસહજ લાગતા પરસ્પર વિરોધાભાસી વલણો જેવાં કે, નિરંકુશ લાગણીવેડા અને જીવનની વાસ્તવિકતાઓ આ બંનેને સત્ય સ્વરૂપે સમજવા તાત્ત્વિક વિશ્લેષણથી નિહાળવાને બદલે અનુકંપાની ભલી લાગણીથી જોવા હમેશાં હિમાયત કરી છે. તેમને સંશયવાદીઓમાં પણ સતર્કતાની એક આછેરી ઝલક દેખાતી.

માનવ ભલાઈના તેમના આવા ખ્યાલો હોવા છતાં પોતાના સંગીતની એક તદ્દન નિરાળી દુનિયા રચી છે — તે જાદુઈ ચિરાગ જેવી છે. પોતે એક પ્રખર તત્ત્વજ્ઞાની હોવા છતાં સંગીતની રચના કરવા માટેની કથા-વસ્તુમાં માનવીની તીવ્ર ભાવનાઓનું સતત ચાલ્યા આવતા સંઘર્ષોનું વિશ્લેષણ કરી રાચવાને બદલે રશિયાની પરીકથાઓ અને પૌરાણિક દંતકથાઓને શુદ્ધ સંગીતમાં વણી છે. તેમને માનવ ઇતિહાસગાથાઓ કરતાં આ દંતકથાઓમાં નિષ્કપટતાના ભાવોનું પ્રબળ પ્રાધાન્ય લાગવાથી સંગીતમાં તેને સહજભાવે રૂપાંતરિત કરવા અનેકવિધ વૈવિધ્ય જણાયું છે. આ કથાઓમાં તેમને રશિયામાં લોકજીભે ચડેલી એક પ્રખ્યાત ઉક્તિ — 'વર્તમાનમાં ભૂતકાળનું પુનરાવર્તન થાય છે'—નું દર્શન થયેલું. આ જ ઉક્તિનું દર્શન મુસોરગાસ્કીને ઐતિહાસિક ઘટનાઓમાંથી થયેલું અને બોરોદિને આ ઉક્તિના સત્યને વીરરસસભર મહાકાવ્યોમાંથી ઝીલી જગતને પીરસ્યું છે.

રૂસી ક્રાન્તિ પૂર્વેના આ રશિયન સંગીતજ્ઞો પરંપરાગત ચાલી આવતી, ઉપર જણાવી તેવી લોકોક્તિઓના પ્રખર હિમાયતી હતા, પરંતુ તે સૌમાં કોર્સાકોવની વિશિષ્ટતા એ હતી કે, તેમને રશિયાની અદ્‌ભુત લોકકથાઓ અને પૌરાણિક દંતકથાઓમાં રશિયન પ્રજાની ગહન પ્રજ્ઞાનું દર્શન થયેલું અને તેથી જ તેમણે પોતાના સંગીતમાં ઑરકેસ્ટ્રાની રચનામાં ફક્ત પરીસૃષ્ટિ જેવા અવાજો નિર્માણ કરવા તીવ્ર ઝંખના જાગેલી. તેમની આવી ઝંખનાને લીધે સંગીતની દુનિયામાં તે એક મહાન સ્વપ્નશીલ અને સ્વૈરવિહારી કવિ તરીકે આલેખાયા છે અને તેમણે પ્રાપ્ત કરેલી આ મહત્તા ભાગ્યે જ બીજા કોઈ સંગીતજ્ઞે મેળવી હશે.

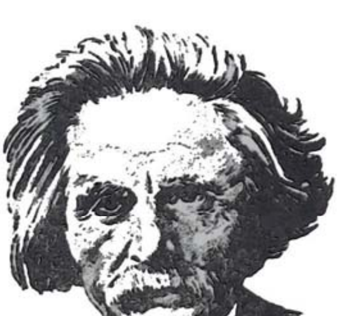
મૃત્યુની વાસ્તવિકતાથી ભારે ઉદાસ થાય છે. જિંદગીમાં આનંદની ક્ષણો તો હોય છે જ — વચ્ચે વચ્ચે આનંદના ભાવસૂચક સ્વરો છે. પરંતુ અંતે મૃત્યુની વાતનો સ્વીકાર થાય છે. એ સમયે ડ્રમ સતત હીબકતાં હોય છે. આ ચાયકોવ્સ્કીની અંતિમ રચના હતી.

સ્મેટાના (ઈ. સ. ૧૮૨૪–૧૮૮૪) એટલે બોહેમિયા(ચેકોસ્લોવાક)નો પ્રથમ રાષ્ટ્રીય સંગીતજ્ઞ. બોહેમિયાનાં લોકગીતો ને તે જ પ્રદેશનો નૃત્યલય એ સ્મેટાનાની ખાસ વાત. આ જ સામગ્રીને આંતરરાષ્ટ્રીય સ્વરૂપ આપીને બોહેમિયન સંગીતને સ્મેટાનાએ અમર કર્યું છે. 'ધ મોલાક' નાદસૌંદર્યનું કાવ્ય છે. દક્ષિણ બોહેમિયામાંથી પસાર થતી નદીનું સ્વરચિત્ર છે આ કૃતિમાં. નદીનાં વહેતાં પાણી શરૂઆતમાં બાંસુરીના સ્વર પરથી વહે છે. પાછળ સ્ટ્રિંગ વાદ્યોની સંગત. ત્યાર પછી બોહેમિયન લોકસંગીતના સ્વરો વાયોલિન પરથી રજૂ થાય છે. આ સ્વરો આ રચનાના મુખ્ય કેન્દ્રે છે. હૉર્ન પરથી શિકારીઓની કિકિયારીઓ સંભળાય છે. ઑરકેસ્ટ્રા પરથી સરતા સુખી સ્વરો લગ્નની ખુશી વ્યક્ત કરે છે. બાંસુરીના પુકાર સાથે ગ્રામ-ગૌરીઓ ને તેમનું હુશ્ન સંગીતમાં પ્રવેશે છે. ફરીથી પ્રદેશનાં લોકગીતો . . . ધીમે ધીમે આ ગીતો અદૃશ્ય થાય છે. અંતમાં નદી પરથી વહેતી પવનની લહરીઓ પ્રાગ શહેરને સ્પર્શે છે, — અલબત્ત, સંગીતની ભાષામાં.

ઍન્ટૉન વૉરઝાક (ઈ. સ. ૧૮૪૧–૧૯૦૪) : બોહેમિયાના આ સંગીતજ્ઞે આંતરરાષ્ટ્રીય ખ્યાતિ મેળવેલી. અમેરિકા પર તો તેણે કામણ કરેલું. નિગ્રોનાં ગીતોનો તેણે સુંદર રીતે ઉપયોગ કરેલો. સાથે સાથે તે બોહેમિયાનાં લોકનૃત્યોને પણ ભૂલેલો નહીં. સ્વરલોકના સૌંદર્યની અભિવ્યક્તિ તે દૃઢતાપૂર્વક કરતો. વિચારોની ગરીબી વૉરઝાકમાં બિલકુલ નહીં. તે બોહેમિયાના સંગીતમાંથી સતત પ્રેરણા લેતો. સામાન્ય માનવની સચ્ચાઈ વૉરઝાકમાં ખરી જ. તે મૂળથી જ આનંદપ્રેમી. એટલે ખુશાલીના સ્વરો પર તેનો ખાસ દાવ. પ્રકૃતિ તેમ જ લોક-ગીતોમાં રહેલું રંગદર્શન તે તરત જ પકડી લેતો. ભલે, વૉરઝાકની પંડિતમાં ગણતરી ન થતી હોય, પણ મીઠો નાદ તો વૉરઝાકનો જ. જિંદગીમાં તેણે ઘણો પ્રવાસ ખેડેલો.

સ્લાવ પ્રજા-શૈલીની નૃત્યરચના દ્વારા તે યુરોપમાં પ્રસિદ્ધ થયેલો. યુરોપિયન વિશ્વનું પરિભ્રમણ કરાવે તેવો જાદુ છે આ સંગીતરચનામાં. આ કૃતિમાં સ્વરો ઊર્મિલ છે. રંગીન બાબતો છે. ઇશ્કની લહેર પણ ફરકે

બેડરઝિક સ્મેટાના



એડવર્ડ ગ્રિગ

ઍન્ટૉન વૉરઝાક

છે. 'સિમ્ફની નંબર પાંચ' અથવા 'ન્યૂ વર્લ્ડ સિમ્ફની' સમસ્ત પશ્ચિમી સંગીતમાં ખાસ ધ્યાન ખેંચે તેવી રચના છે. આ રચનામાં બાહ્ય રીતે નિગ્રો સુરાવલીઓનો રંગ ઝિલાયો છે. પરંતુ ભીતરી સૌંદર્ય તો બોહેમિયાનું જ છે. અમેરિકામાં રહીને તે પોતાના દેશને ભૂલી શકતો નથી. તેણે સેલો, ઓબે, ફ્લ્યૂટ પર કરુણ સ્વરોનું વહન કર્યું છે. વચ્ચે વચ્ચે રંગીન લહરો તો ફરકતી જ હોય છે. વુડવિન્ડ વાદ્યોની સાથે સ્ટ્રિંગ વાદ્યોનું સૌંદર્ય અનુભવી શકાય છે. મુખ્ય સુરાવલીનો પુનઃપ્રવેશ કલાત્મક શૈલીમાં થાય છે.

એડવર્ડ ગ્રિગ (ઈ. સ. ૧૮૪૩–૧૯૦૭) : આ નૉર્વેજિયન કલાકાર શરૂઆતમાં જર્મન રોમૅન્ટિક સ્કૂલના શુમાન અને મેન્ડલસનની અસર નીચે હતો. નૉર્વેજિયન સંગીતજ્ઞ નોરડાર્કના સંપર્કથી તે પણ પોતાના દેશના સ્વરો સાથે પ્રેમમાં પડી ગયો. વિસ્તૃત સ્વરરચના કરતાં નાનકડી ચીજો પર તેનો ખાસ દાવ. તે ખડકો અને જંગલોમાંથી સ્વરો પકડતો. એકાંતનું સૌંદર્ય એ ગ્રિગની ખાસ વાત. તેનાં કલ્પન-ઉડ્ડયનો એકદમ બાળસહજ.

કૉન્સેર્ટો ઇન એ માઇનોર એ પિયાનો માટેની જાલિમ ચીજ છે. શોપેંનો પિયાનો કૉન્સેર્ટો ને આ કૉન્સેર્ટોના સંગીત માટે શબ્દો ના જડે. વિશ્વના સંગીતપ્રેમીઓએ આ રચનાઓથી પરિચિત થવા જેવું છે. શરૂઆતમાં લિટ્ઝે પિયાનો પર આના સ્વરો છેડ્યા ત્યારે ઝૂમી ઊઠ્યો. કોપનહેગનની પ્રથમ રજૂઆત સમયે કડકમાં કડક વિવેચકો પણ ઝૂમી ઊઠેલા. ત્યારે પ્રજા તો દીવાની બની જાય, એ જ સ્વાભાવિક વાત. જિંદગીનો આનંદ, જિંદગીની તરસ અને જુવાનીનો ચિરાગ સતત પ્રજળે છે આ રચનામાં. પ્રથમ મૂવમેન્ટમાં કવન છે ખુદ પોતાનું. પછી ઑરકેસ્ટ્રાનો સાથ લઈ, પિયાનો પરથી મુખ્ય સુરાવલી ઊતરે છે. સેલોની સંગતે પિયાનો પરથી કવિતા અવતરે છે. આરોહ તેમ જ અવરોહમાં સતત ફરી વળતા સ્વરો જલદ અંતમાં પરિણમે છે. પ્રકૃતિ પોતે સર્જકને દેવળમાંથી મુક્ત કરી પ્રભુનાં ખુલ્લાં ખેતરોમાં મૂકી દે છે. અંતમાં તો પ્રિયતમાનો ચહેરો સ્વરોમાં સર્જક પામી જાય છે. આ સ્વપ્ન સ્વરોમાં સાકાર થાય છે. આ છે સર્જકની અનુભૂતિ. સંવેદનશીલ શ્રોતા પર તે જ અસર થવાની.

ગુસ્તાવ માલર (ઈ. સ. ૧૮૬૦–૧૯૧૧) એટલે જર્મનીના રોમૅન્ટિક યુગ પછીનો સૌથી વધુ ચમકતો સંગીતજ્ઞ. તે સંગીત દ્વારા ફિલૉસૉફી ને મેટાફિઝિક્સની નજીક પહોંચી શકતો. ખૂબ જ નાટ્યાત્મક, સ્વાનુભવરસિક, ચિંતનાત્મક અને પ્રતીકાત્મક માલરમાં શુબર્ટની છાયા હંમેશાં વર્તાતી. ઘણાને માલર દૃષ્ટા જણાય છે, જ્યારે ઘણાને રુચિહીન માનવ. સત્ય બંનેની વચ્ચે પડ્યું છે. એક હકીકત જરૂર કે તે સ્વરો પાસેથી વધુ પડતો બોજો ઉપડાવતો.

તેણે (મુખ્ય અવાજ સહિતના) ઑરકેસ્ટ્રા માટે ચાર ગીતો લખ્યાં છે. આ ગીતોના સ્વરોમાં માલર પ્રેમમાં નિરાશા પામી આશરો લે છે પ્રકૃતિમાં. માલર પોતે સંગીતની રચનાઓને શીર્ષક આપવાનો વિરોધી. પ્રોગ્રામ-મ્યૂઝિક પર તે હંમેશાં હસતો. છતાંયે 'સિમ્ફની નંબર ૧' પ્રોગ્રામ-મ્યૂઝિકની કક્ષામાં રચી છે. આ સિમ્ફનીમાં મોરાવિયાના મેદાનનું કારુણ્ય બસૂન અને ઓબેના ડૂબતા સ્વપ્નિલ સ્વરોમાં વ્યક્ત થાય છે. તે જ રીતે અંત ભાગમાં આવતી નૃત્યની લહરો કાયમી સ્પર્શી જાય છે. સિમ્ફની નંબર ૨ (રીસરેક્શન) જિંદગીનું નાદ-રૂપક છે. મૃત્યુથી શરૂ થાય છે, ને બીજી, ત્રીજી મૂવમેન્ટ સુધી જિંદગીની હાલાકીઓ ને નરકાગારની પરિસ્થિતિઓનું સ્વરચિત્રણ થાય છે. જોકે બીજી મૂવમેન્ટમાં મજા આવી જાય તેવા સ્વરો છે. સર્જકને પોતાને મનુષ્યની જિંદગીમાં આવતી તે હળવી પળો જણાય છે. જ્યારે ત્રીજી મૂવમેન્ટમાં સંઘર્ષ એક ભૂતાવળ બનીને મનુષ્યની જિંદગીમાં આવે છે. ચોથી મૂવમેન્ટમાં મનુષ્ય પ્રભુને વિનંતી કરે છે સાચા રાહ માટે. અંતમાં અદ્‌ભુત સમૂહગાન છે. જે વાત કાવ્યમાં છે તેને માલર સ્વરોમાં ઉપસાવે છે. સિમ્ફની નંબર ત્રણ પણ તેની વિશિષ્ટ રચના છે.

ક્લૉડ એશીલ ડબૂસી→
(ઈ. સ. ૧૮૬૨–૧૯૧૮)

વીસમી સદીના સંગીતમાં મૌલિક (ઓરિજિનલ) ધ્વનિ નિર્માણ કરવા માટે આ ફ્રેન્ચ સંગીતજ્ઞ આદ્ય પુરસ્કર્તા ગણાયેલ છે. તેમણે સંગીતના પ્રાચીન આર્ષ પ્રયોગો (આર્કેઈક) અને પૌરસ્ત્ય (ઓરિયેન્ટલ) સંગીતની કે એકસ્વરી (મોનોડી) અને નવજાત (નૅસન્ટ) સૂરોની સંવાદિતા સાધવા શાસ્ત્રબદ્ધ સંગીતના ચુસ્ત ચોકઠામાં જકડાઈને ચીલાચાલુ સગીતને બદલે અનુભૂતિમૂલક (ઇમ્પિરિકલ) સ્વરશ્રેણીઓનો પોતાની સંગીતરચનાઓમાં સુમેળ કર્યો અને રંગદર્શી વાસ્તવિકતા લાવવા માટેનાં સ્પર્શબિન્દુઓને સંગીત સુરાવલીઓમાંથી તારવી બતાવ્યાં. તેથી તેઓ તેમના પુરોગામી સંગીતજ્ઞોથી અલગ પડી જાય છે.

મૉરિસ જોસેફ રૅવેલ→
(ઈ. સ. ૧૮૭૫–૧૯૩૭)

સંગીતમાં 'નવસંસ્કરણવાદી' તરીકે ડબૂસી અને રૅવેલ એકમેકના એટલા બધા સમકક્ષ બની ગયા છે કે સંગીતજગત તેમને આધુનિક સંગીતનું મંડાણ કરનારા એક સિક્કાની બે બાજુઓ જ માને છે.

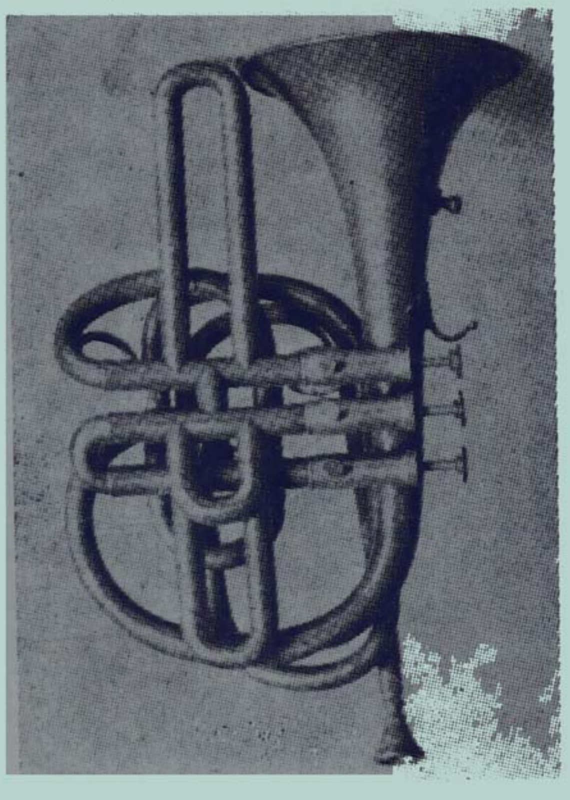
ડબૂસી (ઈ. સ. ૧૮૬૨–૧૯૧૮) એટલે વીસમી સદીનો સૌથી વધુ ધ્યાન ખેંચનાર સંગીતજ્ઞ. તેના સંગીતને સમજવા માટે ચિત્રની ભાષાની જરૂર પડે. જ્યારે તેણે પૅરિસ કૉન્ઝર્વેટરીમાં પોતાની કૃતિ રજૂ કરી ત્યારે ત્યાંના અધિષ્ઠાતા ચકરાઈ ગયેલા. ચકરાવાનું કારણ તેનું નાવીન્ય. જવાબમાં ડબૂસીએ જણાવ્યું કે 'મારું સંગીત-સર્જન હું પોતે જ કરું છું.' પૅરિસમાં તે નૂતન વિચારસરણી દ્વારા સંગીતજ્ઞો, પ્રતીકવાદના કવિઓ તેમ જ ઈમ્પ્રેશનિસ્ટ ચિત્રકારોના સંપર્કમાં આવ્યો. આ બધી અસરો તેના સંગીતમાં ઝિલાઈ. તે કલાસિકલ સંગીતની શિસ્તમાં માનતો નહોતો. તે જ રીતે રોમૅન્ટિક શૈલીના લાગણીવેડા પણ તેને બિલકુલ પસંદ નહીં. વાગ્નરની નાટચાત્મક શૈલી કે પ્રોગ્રામ-મ્યૂઝિકનો તે સખત વિરોધી હતો. તે તો રેનોર ને સૅઝાંનાં ચિત્રો તેમ જ માલાર્મેની કવિતા સંગીતમાં ઉતારવા માગતો. કથાવસ્તુના કરતાં વિશેષ તે મહત્ત્વ આપતો નાદસૌંદર્ય, રંગ, પ્રકાશ અને વાતાવરણને. વિચારોની ગુલામીમાં તે બિલકુલ માનતો નહીં. સંવેદનશીલ સુરાવલીઓનું સંશોધન ડબૂસીએ કર્યું. એની પ્રેરણા ઓરિયેન્ટલ સ્કેલ અને દેવળસંગીતની. ડબૂસી સંગીતમાં ચિત્રકાર બન્યો. નવા સંદર્ભો શોધ્યા. નવાં કલ્પનો યોજ્યાં. અવાજને અશકચ લાગતી ક્ષિતિજો સુધી વિસ્તાર્યો.

'ધ આફ્ટરનૂન ઑફ એ ફાન' એ વાદ્યવૃન્દની સંવેદનશીલ કૃતિ છે. આ કૃતિનું નિર્માણ માલાર્મેના વિખ્યાત કાવ્ય પર થયું છે. પ્રથમ રજૂઆતથી સંગીતપ્રેમીઓએ ભારે ઉત્સાહ બતાવેલો. કવિએ પણ સંતોષ વ્યક્ત કરેલો. પોતાના કાવ્યના અર્થને આ કૃતિ વિસ્તૃત કરે છે, તેમ જણાવેલું.

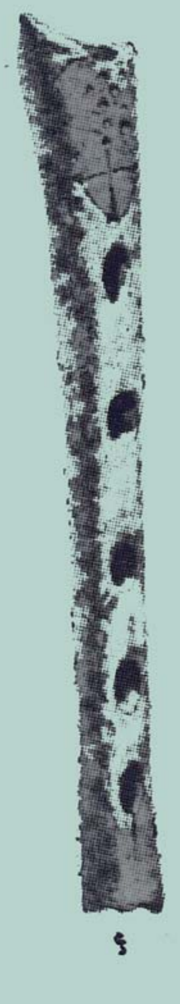
૧.

૨

૩



૪



૬

૫

૧ પ્રાચીન રેામન મેાઝેઈક (જડાવકામ): રેામન ગ્લૅડિયેટરલ રમત સંગીત સાથે, જેમાં એક ટ્યૂબા, બે કૅાર્નુંયા અને એક હાયડૅાલ્યુસ વાજિંત્રેા વગાડાતાં. ૨ ૧૮મી સદીમાં લાકડામાંથી જુદા જુદા આકારેા કરીને બનાવેલાં વાજિંત્રેા (અ) સુષિર (ફૂંકીને વગાડવાનાં). (બ) તંતુ (તાર બાંધીને વગાડાતાં)(ક) આનદ્ધ (ઠેાકીને અને અથડાવીને વગાડાતાં).→

પાછળના પાનાથી

૩. 'ધ ગૉડ પાને' શોધેલું મનાતું, ચાવીઓ કે પટ્ટીઓવાળું 'ઑર્ગન'. આ ટચૂકડું અને સુવાહ્ય વાજિંત્ર ગૃહસંગીતમાં ખૂબ પ્રચલિત બન્યું.

૪. ફ્રાન્સમાં સૌ પ્રથમ જાણીતું બનેલું 'કૉરનેટ-દ-પિસ્ટન્સ' બૅન્ડ-વાજાં મંડળીઓમાં ખૂબ પ્રચલિત છે.

૫. ઇંગ્લંડની 'જોહૅાન્સ પ્લેયર ફેસિટ' (ઈ. સ. ૧૬૮૦)કં. નું, પિયાનોને મળતી જાતનું 'ઇંગ્લિશ સ્પિનેટ' વાદ્ય.

૬. ઈ. સ. પૂર્વે ૩૦૦૦ પથ્થરયુગી, હાડકાંની બનાવેલી વાંસળી.

• •

સામે પાને →

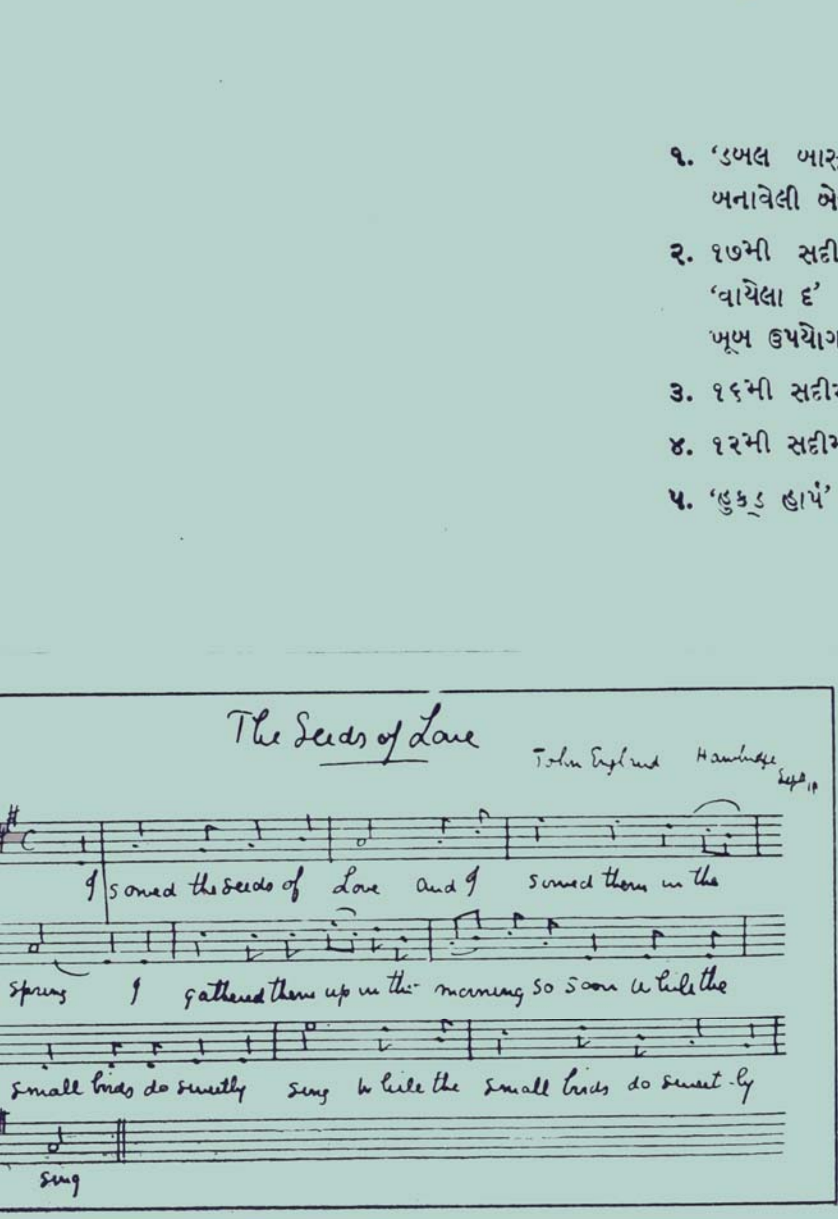
૧. 'ડબલ બાસૂન': ઈ. સ. ૧૭૩૨માં મિલાનના એનસિફ્યુટીએ બનાવેલી બેવડી વાંસળી.

૨. ૧૭મી સદીમાં ઇંગ્લંડમાં શોધાયેલી સાત તારવાળી વાયોલિન 'વાયેલા દ' મોર' જેનો ૧૮મી સદીના સંગીતકાર બાક અને વર્દીએ ખૂબ ઉપયોગ કરેલો.

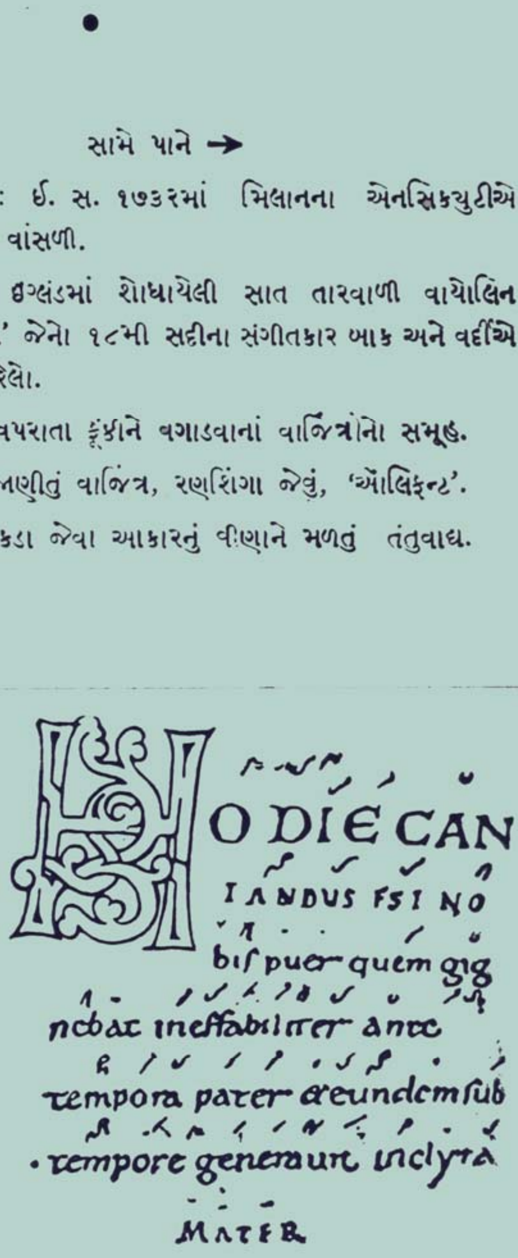
૩. ૧૬મી સદીમાં વપરાતા ફૂંકીને વગાડવાનાં વાજિંત્રોનો સમૂહ.

૪. ૧૨મી સદીમાં જાણીતું વાજિંત્ર, રણશિંગા જેવું, 'ઍલિફન્ટ'.

૫. 'હુક્ડ હાર્પ' આંકડા જેવા આકારનું વીણાને મળતું તંતુવાદ્ય.



૧

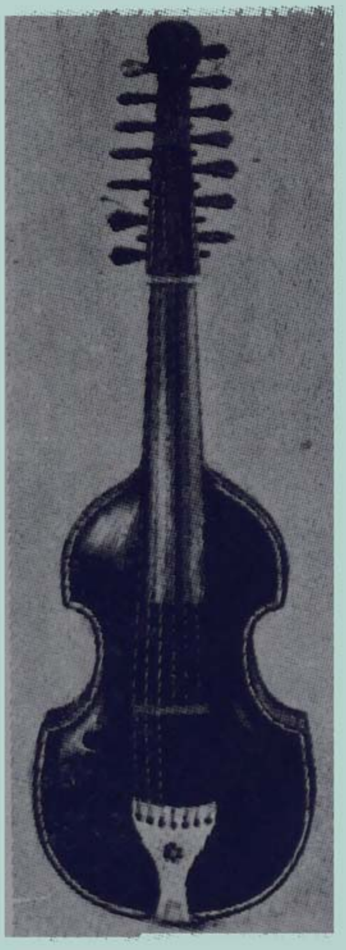


૨

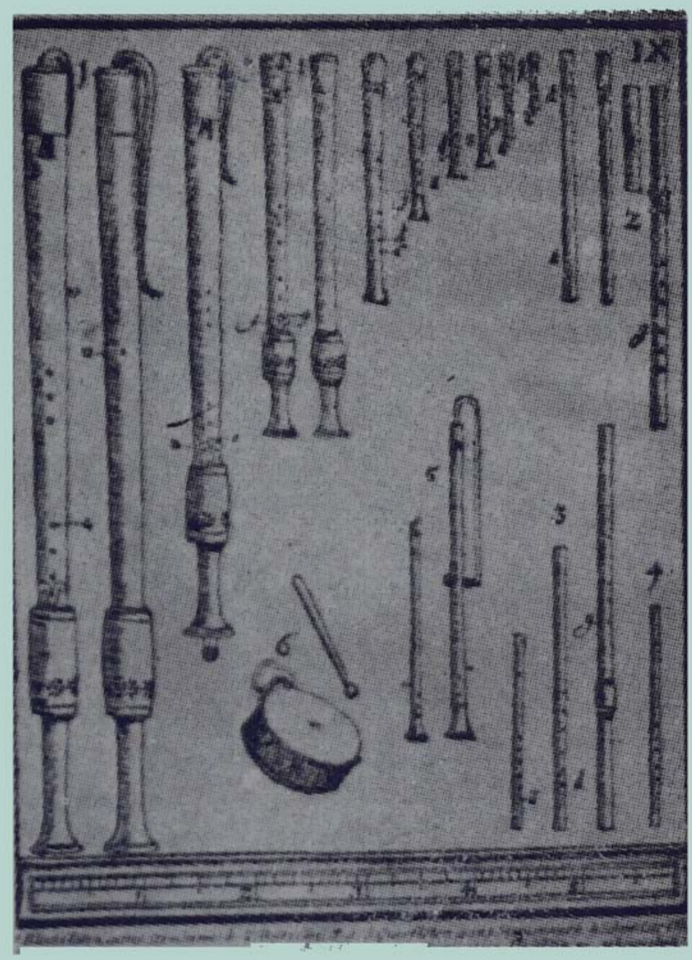
સમૂહ લોકગીતની સેસિલ શાર્પે રચિત સૌ પ્રથમ પ્રાપ્ય બનેલ 'ધ સીડ્ઝ ઑફ લવ'નું સ્વરાંકન.

સાદાં ગીતોના શબ્દોના અક્ષરો પરની સંજ્ઞાઓ વડે સૂરનો આરોહ-અવરોહ દર્શાવતો આવો હસ્તલિખિત પત્ર ગાનારને અપાતો જેનાથી તે સૂરમેળાપ અને તાલના સંકેતોથી વાકેફ બની ગાઈ શકતો.

૧

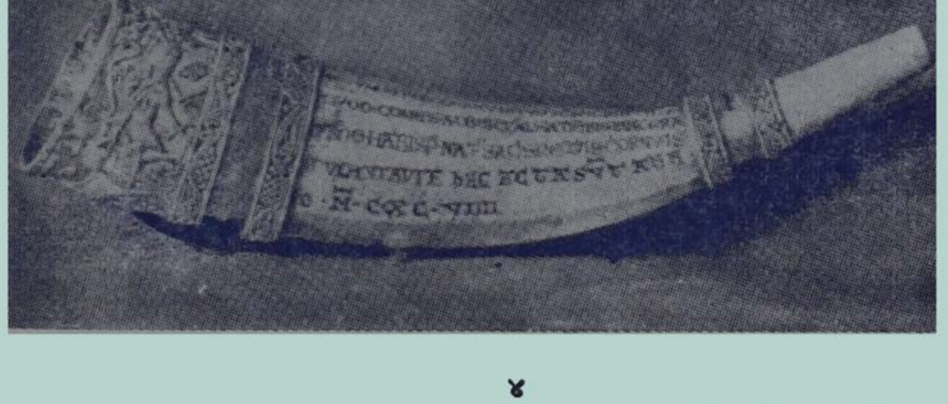


૨

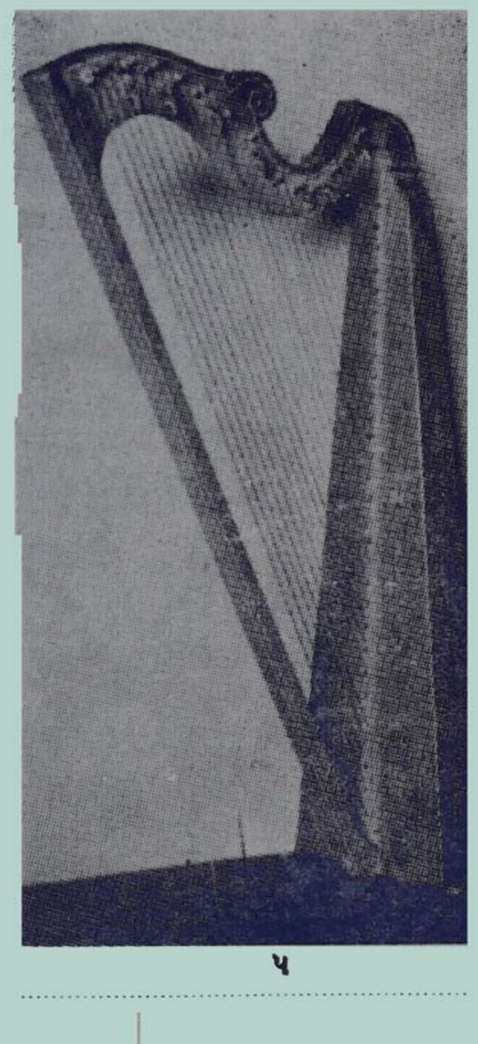


૩

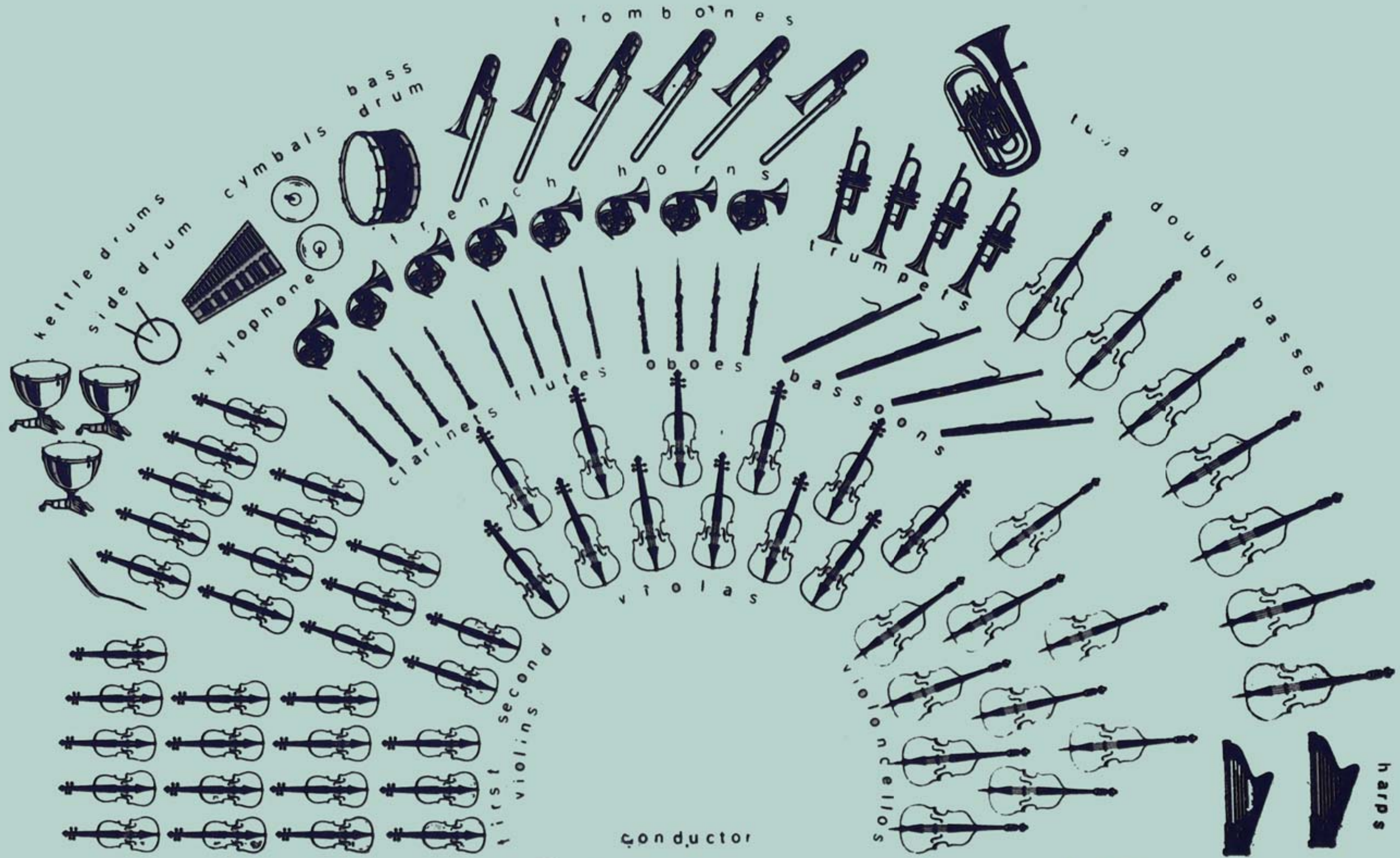
[← માહિતી સામે પાને]



૪



૫



વિવિધ ગતોવાળી સંગીતરચના—'સિમ્ફની' માટેની આવી ઓરકેસ્ટ્રા રચનાથી વિવિધ વાદ્યકારોનાં વાજિંત્રોના અવાજો લય અને તાલ સાથે ઉત્તમ સૂરમેળાપ સાધી શકે છે.

કૃતિના આરંભે બાંસુરી પરથી જે સૂરો છેડાય છે તે ઘેનભર્યા છે. પાર્થિવ અને અપાર્થિવ વચ્ચે સ્વર-સૃષ્ટિ ઝોલાં ખાય છે. ત્યાર પછી વુડવિન્ડ, હૉર્ન અને હાર્પ પરથી વહેતા સ્વરો ભેદી વાતાવરણ સર્જે છે. અંતમાં વાયોલિન – સોલોથી વાતાવરણમાં પરાકાષ્ઠા આવે છે. અંતિમ સંવેદનશીલ સ્વરો મુખ્ય પાત્ર અને પરીઓની સૃષ્ટિમાં લઈ જાય છે. પાછળથી આ સંગીતનો 'બૅલે સંગીત'ની કક્ષામાં સ્વીકાર થયેલો, જેમાં વિશ્વવિખ્યાત નૃત્યકાર નિજિન્સ્કીએ મુખ્ય પાત્ર ભજવેલું ને બૅલેનું નિરૂપણ કરેલું. પિયાનો માટેની રચના 'ક્લેર દ લુન'નું શ્રવણ કરવું એટલે જિંદગીનો લહાવો. ચાંદની રાત્રિનું આ પિયાનોસંગીત અજોડ છે. આ ભાવવાહી સુરાવલીનું અવતરણ, તેનું કાવ્યાત્મક ઝરણ મનુષ્યની કલ્પના બહારનું છે. આ કૃતિના શ્રવણ પછી સંવેદનશીલ શ્રોતા બીજી જ દુનિયામાં ખોવાઈ જાય છે. ઘણા સમય સુધી સ્વરોનું ઘેન મન પર જામેલું રહે છે.

ઝાન સિબેલિયુસ (ઈ. સ. ૧૮૬૫–૧૯૫૭) : ફિનલૅન્ડનો કલાકાર; તેની અદ્ભુત સિમ્ફનીઓને કારણે યુરોપ તેમ જ અમેરિકામાં વિખ્યાત બન્યો હતો. જર્મનીમાં તે બહુ સ્વીકૃત નહોતો; અને ફ્રાંસમાં તેની કોઈ ગણતરી નહોતી, એ એક નોંધપાત્ર હકીકત છે. અત્યારે વિશ્વભરના સંગીતપ્રેમીઓ તેની રચનાને માણે છે. તેની પોતાની સંગીતની ભાષા અને શૈલી વિશિષ્ટ હતી. શરૂઆતમાં બોરોદિનની અસર હતી. કંઈક અંશે ગ્રિગની પણ ખરી. ચાયકોવ્સ્કીની અસર ખૂબ છે એમ કહેવાતું. આ વાતમાં ખાસ તથ્ય નથી. હેલસિન્કીમાં સ્થાયી થઈને મૌલિક મુદ્રા ઉપસાવતા સંગીતનું સર્જન તે કરવા માંડ્યો. સ્વરસંવાદનું કામ અતિ સૂક્ષ્મ હતું, જેમાં ડબૂસીની અસર ખરી. છઠ્ઠી સિમ્ફનીમાં તો આ અસર ખૂબ વર્તાય છે. આ રચનામાં કાવ્યનો જાદુ છે. તેમાં લૅટિન છાંટ વર્તાય છે.

સિબેલિયુસે સાત સિમ્ફનીનું સર્જન કર્યું છે, જેમાં પ્રથમ બે રંગદર્શી છે ને ફિનલૅન્ડની ખાસિયત ધરાવે છે. ત્રીજી સિમ્ફનીથી સુરાવલીના સંદર્ભમાં નવીન સુરાવલીઓનો પ્રવેશ થાય છે. પાંચ, છ ને સાત સિમ્ફનીમાં આકારની દૃષ્ટિએ ક્રાંતિકારી ફેરફાર જોઈ શકાય છે. સ્વરકાવ્યોમાં 'ટેપીલા' વિખ્યાત છે. આ કૃતિના સ્વરોમાં ફિનલૅન્ડની પ્રકૃતિ, તેનાં જંગલોનું સૌંદર્ય ઝિલાય છે. સિબેલિયુસનો વાયોલિન – કૉન્સેર્ટો વિશિષ્ટ પ્રકારનાં મૌલિક તત્ત્વો ધરાવે છે. તેમાં ઑરકેસ્ટ્રા-આકાર ભિન્ન પ્રકારનો છે. 'સ્ટ્રિંગ ક્વાર્ટેટ'ની રચનાનું સ્વરસંધાન ઉચ્ચગ્રાહી છે, જેની સરખામણી બિથોવનની સ્ટ્રિંગ ક્વાર્ટેટની રચનાઓ સાથે થાય છે. શેક્સ્પિયર તેમ જ મેટરલિન્કની નાટ્યરચનાઓ પર આધારિત રચનાઓ તેણે કરી છે.

શનબર્ગ (ઈ. સ. ૧૮૭૪–૧૯૫૧) : વીસમી સદીની શરૂઆતમાં યુરોપિયન અભિજાત સંગીતમાં ક્રાન્તિ લાવનારામાં આ ઑસ્ટ્રિયન સંગીતજ્ઞનું ઉચ્ચ સ્થાન છે. ધીમે ધીમે તેના સંગીતમાંથી રંગદર્શી સ્પર્શ અદૃશ્ય થયો ને નાદનું ભિન્ન સ્વરૂપ વિકસવા માંડયું. શનબર્ગનાં માતાપિતા જ્યૂ કોમનાં. તેનો જન્મ વિયેનામાં, પિતા વેપારી, જ્યારે માતા પિયાનોનાં ટ્યૂશન કરતી. નાનપણથી શનબર્ગની સંગીતપ્રતિભા ચમકતી. સત્તરમા વર્ષે પ્રથમ સ્વરચના કરી. શરૂઆતના દિવસો વિકટ હતા. બીજાઓની રચના પરથી હળવી રચનાઓ તે રચી દેતો. બર્લિનમાં ઑરકેસ્ટ્રાના નિયોજકની કામગીરી સંભાળેલી. પાછળથી તે વિયેનામાં સંગીતશિક્ષણ અર્થે ગયેલો. બર્ગ, વેબર્ન જેવા આધુનિક સંગીતજ્ઞો શનબર્ગના મિત્રો. તેનું મુખ્ય પ્રદાન હતું સંગીતની થિયરીમાં સંશોધનનું. પ્રથમ વિશ્વયુદ્ધ સમયે તેણે સેવા આપેલી. ૧૯૨૧માં 'ટવેલ્વ નોટ સિસ્ટિમ ઑફ કૉમ્પોઝિશન' દ્વારા પોતાની રચનાઓ સાથે, નૂતન વિચારને પ્રકટ કર્યો. સ્વરોના સંદર્ભમાં આ નવા વિચારે યુરોપમાં ભારે ચર્ચા જગાવી.

જર્મનીમાં જ્યારે નાઝી રાજ્ય હતું, ત્યારે તેણે સ્પેનમાં આશરો લીધેલો. ત્યાર પછી પૅરિસમાં. તેણે રોમન કૅથલિક સમ્પ્રદાયનો સ્વીકાર કરેલો. પરંતુ ૧૯૩૩માં વળી તેણે જ્યૂ સંપ્રદાયનો પુન: સ્વીકાર કર્યો –

૧. વીસમી સદીના સંગીતમાં એક અનેરી ક્રાન્તિ સર્જનાર તરીકે ઑસ્ટ્રિયાનો આ સંગીતજ્ઞ એક મહાન પ્રોત્સાહક ગણાયો છે. સંગીતની શરૂઆત વાગ્નરી સંગીતથી કરીને 'સંગીતમાં તદ્દન નવો ચીલો' પાડવા તેમણે સંગીત-રચનાનાં તમામ પાસાંઓને મૂળથી મુખ સુધી ફંફોળી નાખ્યાં અને ઘણાં નવાં સંશોધનો કરીને નવી સંગીતપ્રણાલીઓ સર્જી સંગીતમાં પ્રભુત્વ જમાવ્યું છે.

જોકે, ૧૨ નોટેશનોનો જ તેણે સહારો લીધો ખરો અને તેનો જ ચુસ્ત હિમાયતી પણ રહ્યો, છતાં આ નોટેશનપદ્ધતિનો કરકસરયુક્ત ઉપયોગ અને શિસ્તબદ્ધ સંગીતપ્રણાલીઓ રચીને તેણે વીસમી સદીના ઘણા નામી સંગીતકારોને પોતાના સંગીત દ્વારા આકર્ષ્યા છે.

જર્મનીમાં નાઝીવાદનો ઉદય થવાથી યહૂદીવાદ તરફ સંપરિવર્તન કરવાની તેની મનઃસ્થિતિ, તેના ઑપેરા 'મોસિસ ઍન્ડ એરોન' (૧૯૩૦–૩૨)માં સ્પષ્ટરૂપે આલેખાઈ છે. આ ઑપેરા કૃતિને થિયેટરોમાં ભજવવા માટેની બેહદ મુશ્કેલીઓ પડવા છતાં તેણે અવિરત ખંતથી તેના નવસંસ્કરણના આ વિચારોવાળી કૃતિને ભજવી બતાવી અને ત્યાર બાદ તેના આ વિચારોને સંગીતમાં પ્રાધાન્ય મળ્યું છે.

આધુનિક સંગીતમાં ફિડલ કૉન્સેર્ટો અને ઑપેરા સંગીતમાં વૈવિધ્યનો જે મુખ્ય પ્રવાહ વહી રહ્યો છે તે મહદ્અંશે આ સંગીતજ્ઞને આભારી છે.

*

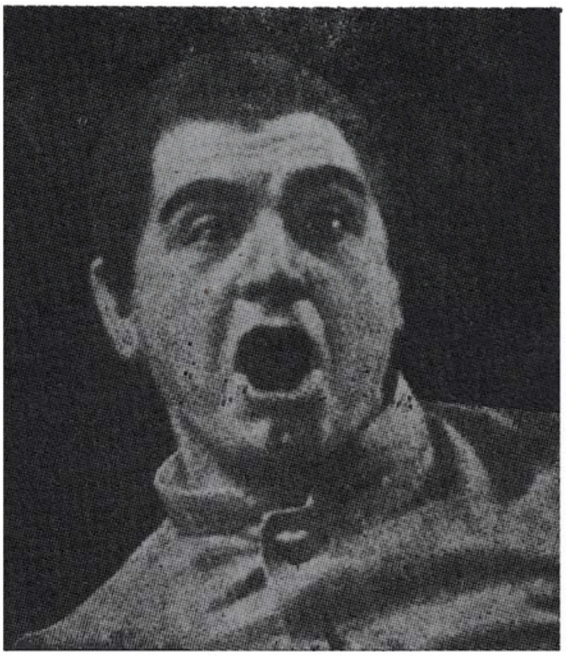
૨. જેમ ડબ્યૂસી અને રૅવેલને એકબીજાથી છૂટા કરી શકાય તેમ નથી તેમ સ્વરસંગતિયુક્ત 'વોઝેક' ઑપેરા સંગીતની દુનિયામા આલ્બન બર્ગ અને શનબર્ગને છૂટા પાડી શકાય તેમ નથી.

*

૩. વીસમી સદીમાં શાસ્ત્રીય સંગીતમાં નામના પામેલા ગણ્યાગાંઠ્યા સંગીતજ્ઞોમાંના આ જાણીતા હંગેરિયન સંગીતજ્ઞ અને પિયાનોવાદક પણ આગલી હરોળમાં સ્થાન પામ્યા છે.

માત્ર આઠ વર્ષની ઉંમરે એક ગીત-રચના કરેલી અને દસ વર્ષની ઉંમરે ઉત્તમ પિયાનોવાદક તરીકે જાહેરમાં પસંદગી પામેલા. તેઓ 'બીજા દોહનાની' તરીકે સંગીતજગતમાં ઓળખાય છે. પહેલા અને બીજા વિશ્વયુદ્ધના ગાળા દરમ્યાન ઑપેરા સંગીત, કૉન્સેર્ટો, ગીતો, ડ્યૂઓ અને પિયાનો વાદ્યની અનેક મૌલિક કૃતિઓ રચી છે.

શનબર્ગ (ઈ. સ. ૧૮૭૪–૧૯૫૧)



આલ્બનબર્ગ (ઈ. સ. ૧૮૮૫–૧૯૩૫)

બેલા બાર્ટોક (ઈ. સ. ૧૮૮૧–૧૯૪૫)

ખાસ તો હિટલરના વલણની વિરુદ્ધમાં. ૧૯૩૪માં તે અમેરિકા ગયો. ત્યાં બૉસ્ટન, કેલિફૉર્નિયાની વિદ્યાપીઠ તેમ જ લૉસ ઍન્જિલીસમાં તેણે સંગીતક્ષેત્રે પ્રદાન કરેલું. જિંદગીના અંતિમ દિવસોમાં તેને આર્થિક સંકડામણનો સામનો કરવો પડેલો. તબિયત પણ ભાંગી પડી. દૃષ્ટિ ગુમાવી. ૧૯૫૧માં તે લૉસ ઍન્જિલીસમાં મૃત્યુ પામ્યો.

બેલા બારટૉક (ઈ. સ. ૧૮૮૧–૧૯૪૫) હંગેરિયાનાં મેદાનોમાં વસેલા ખેતીવાડી સ્કૂલના આચાર્યનો પુત્ર. આસપાસની પ્રકૃતિએ બારટૉક ઉપર ભારે અસર કરેલી. બુડાપેસ્ટમાં સંગીતની તાલીમ લીધેલી ને શરૂઆતમાં બ્રામ્સ ને લિટ્ઝથી તે પ્રભાવિત થયેલો. જિગરી મિત્ર ને સંગીતકાર કોડેલીની સાથે હંગેરીનાં સાચાં લોક-ગીતોનો વૈજ્ઞાનિક પદ્ધતિએ અભ્યાસ કર્યો. ફોનોગ્રાફ ને વૅક્સ સિલિન્ડરોને લઈ બંને મિત્રો ગામડે ગામડે ફરેલા ને લોકગીતોનો સંગ્રહ કરેલો. ધરતીની સુરાવલી ને ધરતીના લય પર બારટૉકે સંગીતનું નિર્માણ કર્યું. વાદ્યો તેમ જ લયકારીનાં વાદ્યો સાથે અવનવા પ્રયોગો કર્યા. બારટૉકે લોકસંગીતની માત્ર અસર જ, તે પણ માત્ર ઉપાદાન સ્વરૂપે જ લીધેલી. લોકસંગીતનાં સર્જનાત્મક તત્ત્વોનો અભ્યાસ કરી તેણે મૌલિક સંગીતની રચના કરી.

માત્ર હંગેરીના જ નહીં પણ બલ્ગેરિયાના લોકસંગીતનો પણ તેણે અભ્યાસ કરેલો. તુર્કી અને ઉત્તર આફ્રિકાના લોકસંગીતનો પણ ખરો. આ બધા દેશોના લોકસંગીતનાં મૂળતત્ત્વોમાં સામ્ય છે એવી બારટૉકની માન્યતા હતી. આ બધાના લોકસ્વરોના યોગ્ય ઉપયોગ માટે તેણે સંગીતની નવી ભાષા ઉપજાવી. તેમાં ચાલતા આવતા સ્વરસંવાદ ને લયકારીના નિયમોમાં ધરખમ ફેરફારો કરવા જોઈએ એ બારટૉકની માન્યતા. લિટ્ઝને આ બધા વિચાર આવેલા. ડબૂસીએ તો એનામાંથી ઘણી પ્રેરણા લીધેલી. મધ્યયુગથી ટ્રાઇટોન (Tritone)ને સંગીતનો દુશ્મન ગણતા. આ ટ્રાઇટોન બારટૉક સંગીતમાં વિશેષ તત્ત્વ બની ગયો.

બારટૉકને વીસમી સદીનું મુખ્ય ક્રાન્તિકારી બળ ગણી શકાય. બારટૉકે લયકારીમાં ઉત્કૃષ્ટ વિકાસ સાધેલો. તેની વિકસતી સુરાવલીની સાથે આ લયકારી યોગ્ય જણાતી. આકારસૌષ્ઠવમાં બારટૉકે બાક કે બેથોવનમાંથી પ્રેરણા લીધેલી. બારટૉકની રચના 'કૉન્સેર્ટો ફૉર ઑરકેસ્ટ્રા'નું શિલ્પ ચકરાવી નાખે તેવું છે. એની મહાન રચનાઓ નીચે પ્રમાણે છે: 'ટુ પિયાનો ઍન્ડ પરકયુસન', 'ધિ કૉન્સેર્ટો', 'સ્ટ્રિંગ ક્વાર્ટેટ', 'બ્લ્યુ બર્ડ ઑપેરા', 'વુડનપ્રિન્સ બૅલે', 'મ્યૂઝિક ફૉર સ્ટ્રિંગ ઍન્ડ પરકયુસન', અને 'કૉન્સેર્ટો ફૉર ઑરકેસ્ટ્રા'.

૧૯૩૪માં સંગીતશિક્ષકની નોકરીમાંથી રાજીનામું આપી, બારટૉક લોકસંગીતના સંશોધનમાં સંપૂર્ણ વ્યસ્ત થઈ ગયો. પરંતુ હંગેરીના રાજકીય વાતાવરણથી ત્રાસી અમેરિકા ચાલ્યો ગયેલો. તેણે કોલંબિયાની વિદ્યાપીઠમાં સંગીતના પ્રાધ્યાપકની નોકરી સ્વીકારેલી. પરંતુ જિંદગીના છેલ્લા દિવસો બહુ સારા નહીં ગયેલા. તેની સ્મશાનયાત્રામાં ગણ્યાગાંઠ્યા માણસો હતા. જોકે, મૃત્યુ પછી તેના સર્જનમાં લોકોએ ઘણો રસ લીધેલો.

ઈગોર સ્ટ્રાવિન્સ્કી (ઈ. સ. ૧૮૮૨–૧૯૭૧) : વીસમી સદીના અભિજાત સંગીતમાં સ્ટ્રાવિન્સ્કીને મુખ્ય સંગીતજ્ઞ ગણી શકાય. જેમ ચિત્રમાં પિકાસો તેમ સંગીતમાં સ્ટ્રાવિન્સ્કી. બારટૉક, શનબર્ગ કે ડબૂસીની માફક સ્ટ્રાવિન્સ્કીએ સંગીતની નવી ભાષા નહીં શોધેલી. ખાસ તો લયકારીમાં ક્રાન્તિકારી વિચારો વહેતા મૂકેલા, જેણે તેની પહેલાંના સંગીતજ્ઞોને અસ્વસ્થ બનાવેલા. 'ધ રાઇટ ઑફસ્પ્રિંગ'માં તેણે ચાલી આવતો લય તોડી નાખ્યો. નિજિન્સ્કીએ આ સંગીતનું બૅલે સ્વરૂપ આપેલું. ૧૯૧૩માં પ્રથમ ભજવણી વખતે હોહા થઈ ગયેલી. કથા-વસ્તુનું પ્રેરકતત્ત્વ વિધિની રૂઢિ, દેવળો, જ્યાં કુંવારી કન્યાનો ભોગ અપાય. તે સમયે યુરોપિયન પ્રજાને આ

જાતની આદિમ વાતોમાં ઘણો રસ હતો. પરિણામે આ રસ ને રચનાની કથાવસ્તુ વચ્ચે સમન્વય થયો. રચનાનો ધ્રુજાવી નાખે તેવો નવો લય, વાદ્યોના અવાજોમાંથી ઊપસતો નવો આકાર માનવ સભ્ય સંસ્કૃતિની નીચે સંતાયેલા જંગલિયતના તત્ત્વને ઉપસાવતો. 'લેસ નોસિસ' રચનાનો આધાર રશિયન લોકસંગીત છે. પલસિનેલા બૅલે'માં નીઓ-ક્લાસિકલ સ્ટાઇલની જમાવટ છે. ત્યારે 'સોલ્જર ટેઈલ'માં જાઝનો પ્રયોગ થયો છે — મૌલિક રીતે. ૧૯૫૬થી સરરિયાલિઝમનાં તત્ત્વો આ કલાકારની કલામાં જોઈ શકાય છે. તેણે શનબર્ગ-ટેકનિકનો આશરોય લીધેલો. ભૂતકાળના યુરોપિયન સ્વરોમાંથી તેણે અથાગ પ્રેરણા લીધેલી.

આ કલાકારમાં ધ્યાન ખેંચે તેવી વાત એ છે કે એક વખત પોતે સંગીતજ્ઞ તરીકે સ્વીકારાયો, ત્યાર પછી સરજ્જિાલિઝમ જેવી નવી ટેકનિકની અસર નીચે તે આવ્યો. સ્ટ્રાવિન્સ્કીનું મોટામાં મોટું પ્રદાન છે લયક્ષેત્રે. તેમાં તેણે પરિવર્તન ઘણું કર્યું, પણ શિસ્તનો અભાવ નહીં.

વાદ્યસંગીતના ક્ષેત્રે સ્ટ્રાવિન્સ્કીએ અદ્‌ભુત રચનાઓ કરી છે. 'સિમ્ફની ફૉર વિન્ડ ઇન્સ્ટ્રુમેન્ટ', બીજા શબ્દોમાં 'ઇન મેમોરિયમ ડબૂસી'માં વિન્ડ ઇન્સ્ટ્રુમેન્ટ પાસેથી કલ્પી ન શકાય તેવું કામ તેણે લીધું છે. 'સિમ્ફની ઑફ સામ'માં પ્રભુનો મહિમા ગાયો છે. કૅપ્રિસિયો પિયાનો, ઑરકેસ્ટ્રા સ્ટડી, વાયોલિન કૉન્સેર્ટો, સરકસ પોલકા તથા એબોની કૉન્સેર્ટો વુડી હરમૅનના બિગ બૅન્ડ જાઝ માટેની રચના હતી. મૂવમેન્ટ ફૉર પિયાનો અને ઑરકેસ્ટ્રા — આ બધી રચનાઓ વિશિષ્ટ છે. 'સ્ટ્રિંગ ક્વાર્ટેટ'માં સ્ટ્રાવિન્સ્કી પૂરેપૂરો ખીલે છે. અત્રે સૂક્ષ્મ નિરૂપણ છે. થ્રી પીસિસ અને કૉન્સેર્ટિનો અદ્‌ભુત રચનાઓ છે. પિયાનો, ચેમ્બર અને વિન્ડ વાદ્યો માટે યાદગાર રચનાઓ તેણે રચી હતી. દેવળ-રચનાઓમાં વાદ્યસંગીત સુંદર રીતે મોરે છે. એના કૌશલ્ય પાછળ નાદનું જુદું પરિમાણ વર્તાય છે. બાક-રચના પર આધારિત ઑર્ગન માટે અત્યંત વિશિષ્ટ રચના તેણે રચી છે. ટી. એસ. એલિયટ મેમોરિયમમાં સોલો વાયોલા, ડબલ બેઈઝ, હાર્પ, પિયાનો, ટિમ્પની અને ટમ-ટમ વાદ્યો પાસે તેણે મૌલિક રીતે કામ લીધું છે. માનવમાં શક્ય એટલી સિદ્ધિઓ સ્ટ્રાવિન્સ્કીની કલામાં નજરે પડે છે.

પૉલ હિન્ડમિટ (ઈ. સ. ૧૮૯૬–૧૯૬૩): વીસમી સદીના જર્મન સંગીતજ્ઞોમાં તેનું નામ મશહૂર છે. વિખ્યાત બાર-સ્વરોની શૈલી તેમ જ આધુનિક 'પ્રયોગ ખાતર પ્રયોગ'નો આ કલાકાર વિરોધી હતો. શ્રવણ પછી આનંદ તો થવો જ જોઈએ, એ પ્રકારની તેની માન્યતા હતી. આઇવરી ટાવરમાં સંગીતજ્ઞ રાચી ના શકે. તેણે શાળાના વિદ્યાર્થીઓ, ફિલ્મ, રેડિયો માટે સંગીતનું સર્જન કર્યું. 'આંતરરાષ્ટ્રીય આમર સ્ટ્રિંગ ક્વાર્ટેટ'માં તે વાયોલાવાદક હતો. હિટલર તેમ જ ગોબેલ્સના વિચારોનો તેણે જાહેરમાં વિરોધ કરેલો. ઍન્ટિ-જર્મન કલાકારનો પ્રતિનિધિ ગણાતાં તેણે જર્મનીનો ત્યાગ કર્યો. પહેલાં સ્વિટ્ઝર્લૅન્ડ ને પછી અમેરિકાનો તેણે આશરો લીધેલો.

પૉલ હિન્ડમિટ

આ રંગદર્શી પ્રખર જર્મન સંગીતજ્ઞે, મુક્ત દ્વિશ્રુતિક સ્વરગ્રામ (ક્રૉમેટિસિઝમ) સંગીતનું જોમવંતી સ્વરસંગતિ (ટૉનાલિટી) દ્વારા પાકું ચણતર કર્યું છે અને તેમણે જર્મન સંગીતને પ્રતિક્રિયાત્મકતા તથા સ્વચ્છંદતાવાદના અતિરેકમાંથી ઉગારી લેવા એક પ્રત્યાયક પ્રતિનિધિ રહીને સંગીતસેવા કરી છે.

તેના સંગીતમાં ભૂકંપના ધ્રુજારા હતા. ઑપેરા-ભજવણી સમયે પોલીસને બોલાવવા પડેલા. બીજી સ્ટ્રિંગ ક્વાર્ટેટ રચનાથી તે સિદ્ધ કલાકારની રૂએ ગણતરી પામ્યો. શરૂઆતની ભૂકંપી રચનાઓ પછી તે રચનાકૌશલ્યના સંદર્ભમાં વધુ સ્વસ્થ બનેલો. રિલ્કેનાં કાવ્યોને તેણે સંગીત સ્વરૂપ આપ્યું, જેમાં તે સમયની પ્રસિદ્ધ નીઓક્લાસિકલ શૈલીનો ઉપયોગ કર્યો. બીજા પ્રદેશોની અસર ધીમે ધીમે ઓછી કરી, તેણે જર્મન અસરને વધુ ને વધુ સ્વીકારી; વાદ્યવૃન્દને વધુ ને વધુ વિકસિત બનાવ્યું. સંગીતના સંદર્ભમાં તેની માન્યતા અજબ હતી કે સંગીતના શ્રવણ કરતાં વધુ ને વધુ લોકોએ સંગીતસર્જનના સંદર્ભમાં વિચાર કરવો જોઈએ. તેનું વાદ્યોને વગાડવાની ટેકનિક પર વિશેષ પ્રભુત્વ હતું. કોઈ પણ રચના માટે સુરાવલી મુખ્ય આધાર હોવી જોઈએ તેવી એની દૃઢ માન્યતા હતી. જર્મનીના વિખ્યાત ખગોળવેત્તા કૅપ્લર પર તેણે સંગીતરચના બનાવી છે. વેબરકૃત 'મેટામૉર્ફોસિસ' પરથી અદ્ભુત રચના બનાવી છે.

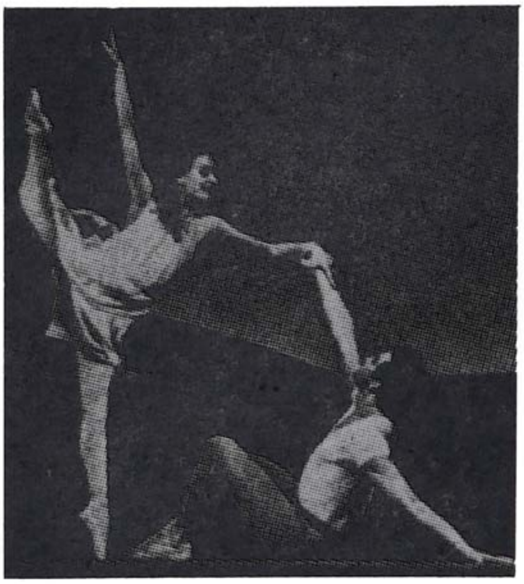
દમિત્રી શોસ્તાકોવિચ(ઈ. સ. ૧૯૦૬–૧૯૭૫)ના અભ્યાસથી ઘણી ઘણી વાતો પ્રકાશિત થાય છે. જે દેશમાં સાંસ્કૃતિક જવાબદારી સરકાર હસ્તક હોય, ત્યાં કલાકાર કેવી રીતે વિકાસ સાધે તેનો ખ્યાલ આ સંગીતજ્ઞના જીવનથી આવી શકશે. નાનપણથી જ આગાહીઓ થતી કે તે મહાન સંગીતજ્ઞ બનશે. ૨૧ વર્ષની ઉંમરે તો 'આંતરરાષ્ટ્રીય શોપેં' પારિતોષિક તેણે જીતી લીધેલું. પ્રથમ સિમ્ફની જ અતિ વિસ્તૃત. રજૂઆતની સાથે જ તે સિમ્ફની વિખ્યાત બની. ૧૯૨૦માં 'ઍસોસિયેશન ઑફ કૉન્ટેમ્પોરરી મ્યૂઝિક' સંસ્થા તરફથી આયોજિત કાર્યક્રમને સાંભળવાની તક તેણે ઝડપી લીધી. પરિણામે શનબર્ગ, આલ્બન બર્ગ ને હિન્ડમિટની રચનાઓ સાંભળીને શોસ્તાકોવિચની સંગીતસૂઝની નવી ક્ષિતિજો ઊઘડી ગઈ.

રશિયન સમાજ તરફ આ સંગીતજ્ઞને અપ્રતિમ પ્રેમ. ઍબ્સર્ડ આર્ટમાં તેને ઓછો વિશ્વાસ. છતાં સત્તાધીશો તરફથી તેને કનડગત થયેલી. તેમનો આક્ષેપ એવો હતો કે તે તેના સંગીતમાં ઍબ્સર્ડ આર્ટને પ્રવેશ આપે છે. જોકે, આ સંગીતજ્ઞ તેની રચનાઓમાં નવી ટેકનિક અનેક વાર લાવતો, પરંતુ તે સુરાવલીના ભોગે નહીં. લેનિનગ્રાદ કૉન્ઝર્વેટરીમાં પ્રોફેસર થયા પછી, તેણે રશિયાના સંગીતક્ષેત્રે ઘણું અગત્યનું નામ મેળવ્યું. જાણ્યેઅજાણ્યે તેનું મન પ્રોગ્રામ-મ્યૂઝિક તરફ ઢળી જતું. વિચારોની દૃષ્ટિએ તેમ જ સાંપ્રત પ્રવાહની તરતી વસ્તુઓને તે સ્વરોમાં તરત જ પકડી લેતો. ૧૯૦૫ની ક્રાન્તિ, લેનિનગ્રાદ, આ બધા તેના સંગીતના વિષયો બની શકે છે. ૧૨મી સિમ્ફની તો આદિથી અંત સુધી ક્રાન્તિનું સ્વરોમાં આલેખન કરે છે. પિયાનો માટેની કૃતિઓનું રશિયામાં કડક વિવેચન થયેલું. કારણ, તે રચનાઓમાં નવી ટેકનિકની અજમાયશ હતી. રશિયન ફિલ્મ 'હૅમ્લેટ'નું યાદગાર સંગીત આ કલાકારે બનાવ્યું છે.

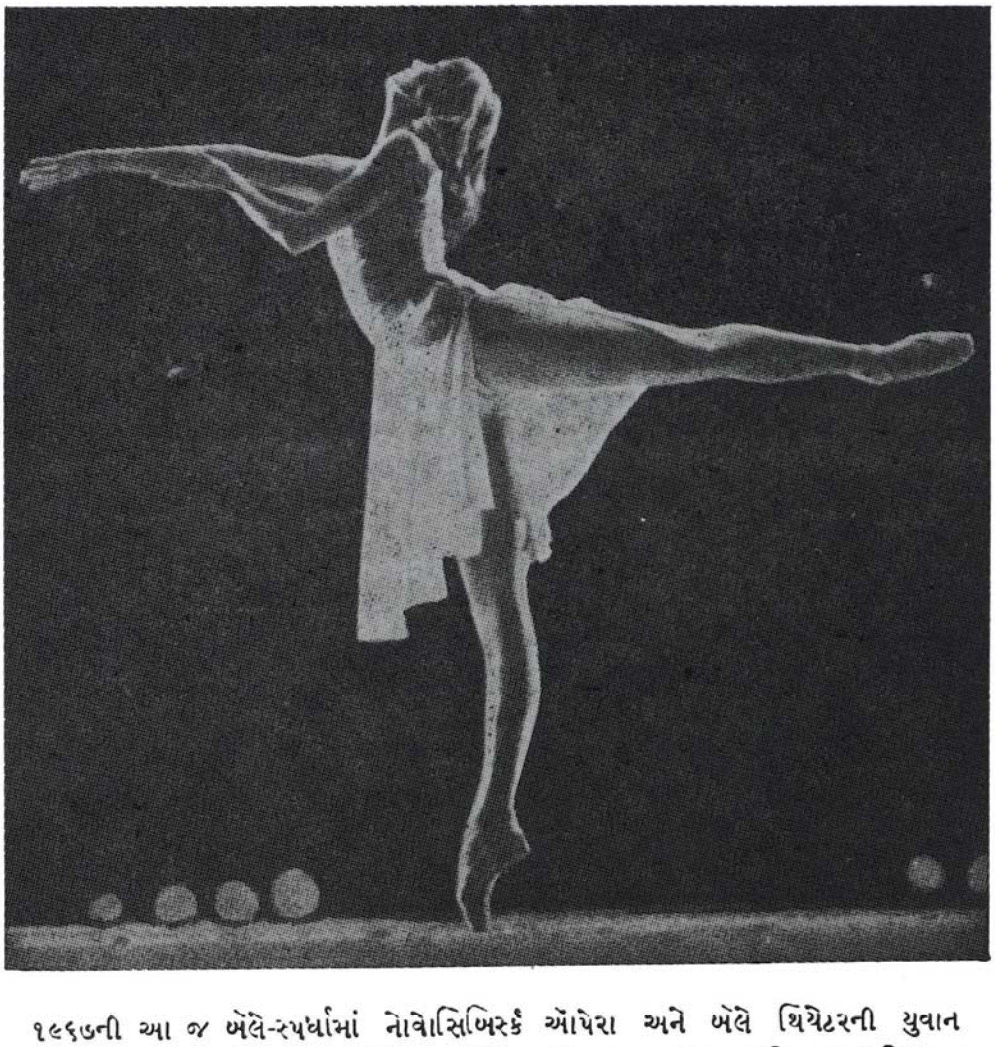
ચાર્લ્સ ઈવને અમેરિકન સંગીતજ્ઞોમાં ગણનાપાત્ર કહી શકાય. આધુનિક સંગીતસૃષ્ટિમાં તે વિશેષ ધ્યાન ખેંચે છે. તેની આસપાસ અવાજો હતા દેવળના ઘંટારવના, ને સૂરની બહાર કહી શકાય તેવા ગ્રામ્ય ઑર્ગનના. ગ્રામ્ય બૅન્ડવાજાંના અવાજો ને ન્યૂયૉર્ક શહેરના સંભળાતા અનેક અવાજો તેના સંગીત માટેની સામગ્રી હતી. સંગીત વિદ્યાપીઠના સંગીતશિક્ષણને તે જરાયે મહત્ત્વ આપતો નહોતો. છતાંયે યેલ વિદ્યા-પીઠમાં તેણે સંગીતનું શિક્ષણ લીધેલું. તેના સંગીતના વિચારો ગુરુઓ તેમ જ સાથીદારોને પાગલ જણાતા. તેના મત પ્રમાણે આરામખુરશીમાં લેટીને સંગીત ન સાંભળી શકાય. 'કૉનકોર્ડ માસ' તેની પિયાનોસોનેટાની રચના છે.

આવી બધી છે વાદ્ય સંગીતની રચના-કથા.

શોસ્તાકોવિચની વિશ્વવિખ્યાત સિમ્ફની 'લેનિનગ્રાદ'



૧૯૬૭માં લેનિનગ્રાદમાં યોજાયેલ 'આર્ટ ફેસ્ટિવલ્સ યુ.એસ.એસ.આર.'માં રશિયાના' નૃત્યકાર ડી. સિઝોવા અને એ. સોકોલોવ બૅલે-સ્પર્ધામાં શોસ્તાકોવિચની 'લેનિનગ્રાદ સિમ્ફની'માં



૧૯૬૭ની આ જ બૅલે-સ્પર્ધામાં નોવોસિબિર્સ્ક ઑપેરા અને બૅલે થિયેટરની યુવાન એકલ ગેય-વાદ્ય (સોલોઇસ્ટ) નર્તિકા માર્ગરિટા ઓકાટોવા શોસ્તાકોવિચની 'લેનિનગ્રાદ સિમ્ફની'ના એક દૃશ્યમાં મુક્ત નૃત્ય અભિનયમાં.

વિખ્યાત સોવિયત સંગીત રચનાકાર ડી. શોસ્તાકોવિચ

સોવિયેત સંઘના આ લોકકલાકારે વીસમી સદીના એક શ્રેષ્ઠ સંગીતજ્ઞ તરીકે ખ્યાતિ મેળવેલ છે. સંગીતના આ મહાન રચયિતાએ સોવિયેત સમાજના આદર્શોને પૂર્ણ પ્રતિબદ્ધતાથી પોતાના સંગીતમાં ઝીલ્યા છે અને તેમના સંગીતનો મધ્યવર્તી ખ્યાલ હરહંમેશ રશિયા પ્રત્યે નિઃસ્વાર્થ દેશપ્રેમનો રહ્યો છે.

એમણે પોતાની પ્રથમ સિમ્ફની લખી ત્યારે તેઓ લેનિનગ્રાદના સંગીત મહાવિદ્યાલયમા ભણતા ઓગણીસ વર્ષના યુવાન હતા. લેનિનગ્રાદ સંગીત-સમાજના શ્વેત સ્તંભોયુક્ત ખંડમાં, ૧૯૨૬માં પહેલી વાર રજૂ થયેલી એ સિમ્ફનીએ એક નૂતન તેજસ્વી પ્રતિભાના ઉદયની આગાહી કરી હતી. એમની એ પ્રથમ સિમ્ફની એક અદ્‌ભુત મૌલિક રચના હતી અને ભાવ તથા આવેગ, નર્મવિનોદ તથા તાજી કલ્પનાયુક્ત સહજ-સ્ફુરિત સ્વરાવલીથી સભર હતી. એ રચનાને તત્કાલ વિશ્વપ્રશંસા સાંપડી અને એક વરસ નહોતું વીત્યું તે પહેલા તો બર્લિનમાં બ્રૂનો વોલ્ટરે એ રજૂ કરી હતી. ત્યાર બાદ યુરોપ-અમેરિકાનાં સંગીતના જલસા કરતાં મુખ્ય શહેરોમાં બધે એની રજૂઆત થઈ. આર્તુરો ટોસ્કાંસિની, સર્ગે કાઉઝેવિત્સ્કી અને લિયોપોલ્ડ સ્તોકોવ્સ્કીએ એને પોતાના સંગીત કાર્યક્રમમાં સામેલ કરી.

એમણે પોતાની વિશ્વવિખ્યાત નવમી સિમ્ફની, પાછળથી ઈવાનોવોના એ જ આરામગૃહના બાગમાં, એમને માટે મિત્રોએ બનાવેલા ખરબચડા ટેબલ પર બેસી રચી હતી. એ રચના એમણે ૨૫ દિવસમાં પૂર્ણ કરી હતી. આટલી મોટી રચના માટે, આ અસામાન્ય એવો ઓછો સમય ગણાય. તેઓ ઝડપથી અને સામાન્ય રીતે પિયાનો વગર જ સ્વરરચના કરે છે. તેઓ પોતાના વિચારો સીધા સ્વરલિપિબદ્ધ કરે છે. અને રચના પૂર્ણ થતાં સુધીમા બહુ જૂજ ફેરફારો કે સુધારા કરે છે. એમના મનના કાન અસાધારણ કક્ષાએ સાફ છે અને રચના સ્વરલિપિબદ્ધ થયા પૂર્વે, બધી જટિલ સુરાવલીઓ, ભિન્ન ભિન્ન સ્વરસંયોજન અને વૃંદવાદ્ય નિયોજન સહિત આખાયે રચના એ મનમા જ બાંધે છે.

એમની મુખ્ય રચનાઓ સર્વપ્રથમ લેનિનગ્રાદમાં, લેનિનગ્રાદના સંગીત સમાજમાં ઉત્તમ વાદ્યવૃંદ દ્વારા રજૂ કરવાનો રિવાજ પડી ગયો છે. એ વાદ્યવૃંદનું સંચાલન એમના નિકટના મિત્ર યેવગેની મ્રાવિન્સ્કી કરે છે. શોસ્તાકોવિચે ૧૪ સિમ્ફનીઓ રચી છે. જેમાં ૧૦મી સિમ્ફનીનું વિચારવસ્તુ ૧૯૦૫ની રશિયન ક્રાન્તિ છે. તેઓએ તેમાં એ લડતમાંથી જન્મેલાં ગીતોને અત્યંત પ્રભાવક સ્વરલિપિમાં બાંધ્યાં છે.

જોસેફ સ્તાલિન પણ તેમના સંગીતની કદરદાની કર્યા વિના રહી શકેલા નહીં અને તેમના પિયાનો સંગીત માટે સ્તાલિન પારિતોષિક એનાયત કરતા જણાવેલું કે તેઓ રશિયાના એક ઉદાત્ત સંગીત-મુગુર્ગ છે. તેઓ આંતરરાષ્ટ્રીય શાંતિ પારિતોષિક વિજેતા પણ છે.

૧૯૪૨માં આર્તુરો ટોસ્કાસિનીએ એમની 'લેનિનગ્રાદ' સિમ્ફની રજૂ કરી હતી. એનો ઉત્તેજના-ભરપૂર પહેલા દિવસનો કાર્યક્રમ અમેરિકનોને અવશ્ય યાદ રહી ગયો હશે. કાઉઝેવિત્સ્કીએ એ વિશે લખ્યું હતું કે:

"જે સર્જક પોતાની જન્મભૂમિને પિછાણે છે એ ભાગ્યશાળી છે. એ એની શક્તિ અને એના સંગીતના પ્રાણપૂર્ણ સંસ્કાર વ્યક્ત કરી શકે છે. આવી સમજણ હોય તો લોકકલા યુદ્ધ અને વિનાશની વચ્ચે પણ જીવી, વિકસી શકે અને નવાં તથા પ્રબળ સાંસ્કારિક મૂલ્યો સર્જી શકે. શોસ્તાકોવિચ રશિયન જનતાનાં અખૂટ સર્જક બળોને મૂર્ત કરે છે, એનું સંગીત સર્જકના હૃદયમાંથી શ્રોતાના હૃદયને સ્પર્શવા નીકળે છે. આમા એની સરળતા અને એનું ડહાપણ રહેલું છે."

૧૯૩૭ની સાલમાં લેનિનગ્રાદ કૉન્ઝર્વેટરીમાં પ્રાધ્યાપક તરીકે તેમની નિમણૂક થયા પછી રશિયાના સંગીત-જીવનમાં તેઓ ઉચ્ચ સ્થાન પામ્યા છે. સોવિયેત સમાજની નૂતન સમાજરચનાના સિદ્ધાન્તો અને સમકાલીન તાત્ત્વિક મીમાંસા પર રચાયેલી તેમની સંગીતકૃતિઓ સરળતાથી ભજવી શકાય તેવી છે. 'ધ ગ્રેટ ઑક્ટોબર રેવોલ્યુશન' તેમણે રચેલી ૧૨મી સિમ્ફની છે, જેમાં તેમની સંગીત-પ્રજ્ઞા અને વસ્તુલક્ષી સંગીતની આભા પૂર્ણપણે વિકસી છે. તેમણે પોતાની રચનાઓમાં ક્યારેક વિસંવાદી સૂરોનો પણ ફળદાયી ઉપયોગ કર્યો છે; તો ક્યારેક સંવાદી સુરાવલી રચવા તાર સપ્તક સંગીત તત્ત્વ પણ અપનાવ્યાં છે. તેમ છતાં પણ તેમણે પાશ્ચાત્ય સંગીતની મૂળભૂત સ્વર સંગતિની સ્વરબહુલતા, એકરાગી સ્વરપદ્ધતિ કે મૂળ ૧૨ નોટેશન સંગીત સપ્તકની ક્યારેય અવજ્ઞા કરી નથી. તેમની રચનામાં આ બધા પ્રકારોનો સુમેળ અને સંવાદિતા થવાને લીધે આજે સંગીતના ક્ષેત્રે જૂની પેઢીના એક બુઝુર્ગ રશિયન કહેવાયા છતાં સંગીતના આધુનિકોને પણ તેઓ આકર્ષી શક્યા છે.

તેમનું સંગીત આપણા યુગની અને પ્રવર્તમાન સમયની ઇતિહાસગાથા, ચિંતન, હર્ષ અને વિષાદનું યથાર્થ પ્રતિબિંબ ઝીલે છે. બીજા વિશ્વયુદ્ધમાં ઈ. સ. ૧૯૪૧થી ૧૯૪૫ના સમયગાળા દરમ્યાન નાઝી જર્મનીએ રશિયા પર ચડાઈ કરેલી ત્યારે રશિયન પ્રજાએ જ્વલંત દેશભક્તિપૂર્ણ યુદ્ધ ખેલેલું. આ સમયે નાઝી સૈનિકોએ લેનિનગ્રાદ શહેરને ઘેરો ઘાલેલો ત્યારે આ સંગીતજ્ઞ પોતાની જગવિખ્યાત સાતમી સિમ્ફની રચેલી. શહેરની ચોતરફ દુશ્મનો ઘેરો ઘાલીને પડ્યા હતા ત્યારે રશિયન સૈનિકોની જવાંમર્દીને બિરદાવતું અને સ્વદેશાભિમાનની ઉદાત્ત ભાવનાનો સંચાર કરતું સંગીત નગરજનો સમક્ષ રજૂ કરવાની શોસ્તાકોવિચની હિંમત અને વિશેષે રશિયન પ્રજાના પ્રગલ્ભ શૌર્યની દાસ્તાન એક અવિસ્મરણીય ઘટના બની ગઈ છે.

તેમની આ સાતમી સિમ્ફની, ત્યાર બાદ વિશ્વના તમામ ઉત્તમ ઑરકેસ્ટ્રા સંગીતજ્ઞોએ પોતાના વતનમાં ભજવી છે. પરંતુ ચાલુ યુદ્ધ સમયે શોસ્તાકોવિચે જાતે ભજવેલા પહેલા ખેલના જોમવંતા સૂરો અને દેશભક્તિનું ઉદાત્ત દર્શન કરાવતો શાનદાર અભિનય કોઈના પણ મનમાંથી કદી હટે ન તેવો છે.

સંગીતમાં આવી અદ્વિતીય સિદ્ધિ હાંસલ કરનાર આ સંગીતજ્ઞનું તા. ૮-૮-'૭૫ના રોજ ૬૯ વર્ષની ઉંમરે હૃદયરોગના હુમલાથી દુઃખદ અવસાન થયું છે. સિમ્ફની સંગીતના સરતાજે સંગીત પર ૧૦૦ જેટલાં પુસ્તકો લખીને સંગીત આલમને પોતાની પ્રગાઢ પ્રજ્ઞાનો પરિચય કરાવ્યો છે. વિશ્વભરના સંગીતપ્રેમીઓએ તેમના અવસાન બદલ દિલસોજી પાઠવીને ભાવભીની શ્રદ્ધાંજલિ અર્પી છે.

યુરોપના સામાન્ય જનસંગીતનાં આદિસ્થાનો

બિનસામ્પ્રદાયિક સંગીતની દુનિયા

યુરોપમાં દેવળના સંગીતની સાથે સાથે, સમાંતરે, બિનસામ્પ્રદાયિક સંગીત પણ વહેતું રહ્યું છે. છૂટા-છવાયા સંગીતનિયોજકોની રચનાઓથી એ ધારા ચાલુ રહી. બિનસામ્પ્રદાયિક સંગીતધારાએ એક તરફથી લોક-પરંપરામાંથી તો બીજી તરફથી સમૂહ પ્રાર્થનાની સભાન સંગીતકલામાંથી એમ બંનેમાંથી પ્રેરણા લીધી હતી. દાખલા તરીકે 'ટ્રોવિયર' (trouvere) નામનાં સંગીતસંયોજનોમાં ખ્રિસ્તી દેવળમાં થતા જૂના સામુદાયિક ગાન 'પ્લેન સૉંગ'ના વિષયવસ્તુનો આધાર લેવામાં આવ્યો હતો. ચૌદમી સદીમાં તો દેવળના સંગીતની ધારા તેમ જ સામાન્ય જનસંગીત કે બિનસામ્પ્રદાયિક સંગીતધારા બંને એકબીજામાં એવી એકરૂપ થઈ ગઈ

કે કેટલીક વાર તો ગિયોમ દ મૅશો (Machaut) જેવા દેવળસંગીતના સંયોજકે કરેલી રચનાઓ પણ બિનસામ્પ્રદાયિક સંગીતની ઉત્તમોત્તમ રચનાઓ બની ગઈ. એ જ રીતે દેવળમાંની 'મોટેટ' નામની (બિબ્લિકલ કે અન્ય ધર્મગ્રંથના વસ્તુ પર આધારિત, ચર્ચમાંના એક વિશિષ્ટ સમૂહગાન-પઠનની) રચનાઓ પણ મૂળમાં સામ્પ્રદાયિક હતી છતાં થોડા સમયમાં જ બિનસામ્પ્રદાયિક સંગીતનિયોજકોનું એ એક પ્રિય સાધન બની ગઈ હતી. ગિયોમ દ મૅશો અને તેના સમકાલીનોએ જેને બિનસામ્પ્રદાયિક સંગીતના ઉત્તમ નમૂનાઓ ગણી શકાય તેવા બૅલાડ (ballade) અને રેાંદો (rondeau) આપ્યા. શકય છે કે દેવળના કેટલાક ગંભીર સંગીતકારોએ પ્રસંગોપાત્ત કેટલાંક ગીતો અને નૃત્યગીતોનું સંયોજન અગાઉ પણ કર્યું હોય, છતાં સામ્પ્રદાયિક-બિનસામ્પ્રદાયિક એ બે વચ્ચેની સીમારેખા ભૂંસાવા માંડી તે તો ચૌદમી સદીમાં જ. અને ત્યાર પછી તો બંનેમાંથી કોઈ પણ એક ક્ષેત્રના નિપુણાતે બીજામાં પણ આસાનીથી રચના કરી છે.

વળી, આ વિભાગો કંઈ માત્ર વિષયને કારણે પડેલા નહોતા, સંયોજનની શૈલીને કારણે પડેલા હતા. બહુસ્વરી સંગીત(polyphony)ની શ્રમસાધ્ય કળા વિકસી તે તો પહેલાં દેવળના ભક્તિસંગીતમાંથી, અને બિનસામ્પ્રદાયિક સંગીતમાં બહુસ્વરી પદ્ધતિ પ્રચલિત બની તે તો હકીકતે તેરમી સદીમાં 'મોટેટ' દાખલ થયા પછી. નૃત્યના વિશાળ ક્ષેત્રને બાદ કરીએ તો, રાજદરબારી સંગીતના આવિષ્કારોમાં બે મુખ્ય: કથાગીત કે 'નૅરેટિવ સૉંગ' અને મહાકાવ્ય કે 'એપિક'. પ્રાચીન ગ્રીસમાં જેમ હોમરનાં મહાકાવ્યોની હતી તેમ આની પણ સુદીર્ઘ ને આદરણીય પરંપરા હતી, અને છેક આજ સુધી એ દક્ષિણ-પૂર્વ યુરોપના લોકસંગીતમાં ઊતરી આવી છે. આજ સુધીની આ ત્રણ હજાર વર્ષની સુદીર્ઘ પરંપરા દરમિયાન એના મૂળ સ્વરૂપમાં ભાગ્યે જ ફેરફાર થયો હશે એમ કહી શકાય એમ છે. એ સમાજના કોઈ વીરના કે આ કથાઓના શ્રોતાઓના રાજવંશમાંના કોઈ પૂર્વજનાં પરાક્રમો આ દીર્ઘ પદ્યકથાઓનું વસ્તુ છે. વાર્તામાં ભળી જાય એ રીતે, પણ યાદ રાખવું ફાવે એ ખાતર, કેટલુંક પુનઃપુનઃ આવ્યાં કરે એવી કરામત એમાં છે. આ કાવ્યો તે, એક મૌખિક પરંપરાવાળા સમાજનો ઇતિહાસ અને એના મનોરંજનનું સાધન, એમ બેવડી અગત્ય ધરાવે છે. ગાનાર એક ધ્રુવપંક્તિને વારંવાર રટતો જાય, પછી તરત અટકીને પોતાની પાસેના વાદ્યને — લાયર કે હાર્પ કે રાવણહથ્થાને — રણઝણાવતો જાય ને એમ કાવ્યના લલકારની સાથે વાદ્ય પણ સાથ આપતું જાય. આમ, એ કાવ્યને રજૂ કરે છે. આવી રજૂઆતમાં ધ્રુવપંક્તિ યથાતથ રહે, મુખ્ય મુખ્ય રચના પણ મોટે ભાગે ન ફરે, છતાં દરેક રજૂઆતકાર — મીર કે ચારણ — પોતપોતાની વંશગત અને પોતાની આગવી કળાના રંગ વચમાં વચમાં પૂરતો જાય છે. એ રીતે સંગીતમાં ને શબ્દમાં બંનેમાં નવીનતા આવતી રહે છે. આ જાતનું 'એપિક સિંગિંગ' — કથાગાન પ્રત્યેક સંગીતપ્રિય જાતિમાં પ્રચલિત રહ્યું છે, અને એને રજૂ કરનાર કોઈ અલગ વિશિષ્ટ વર્ગ પણ રહ્યો છે. દાખલા તરીકે (ગુજરાતમાં ભાટ-ચારણની માફક) ફ્રાંસમાં મધ્યકાળમાં પ્રવાસી મિન્સ્ટ્રેલ્સ (ચારણ) નામે ઝેાંગ્લર (jongleur). અગિયારમી સદી સુધી યુરોપના અમીરઉમરાવોની મહેફિલમાં સંગીતના મુખ્ય કાર્યક્રમ તરીકે અર્ધઐતિહાસિક–પૌરાણિક કથાઓવાળાં ફ્રેન્ચ એપિકકાવ્ય — શાંસોંઝ દ ઝેસ્ટ('chansons de geste'), 'The Song of Ronald' અને નોર્સમૅનના 'the sagas' એ બધાં રહ્યાં છે. પણ એ ગાળામાં, પછી, ફ્રાન્સની દક્ષિણે નારીની આસપાસ ગૂંથાયેલાં નવી ઢબનાં પ્રણયગીતો પ્રચલિત બન્યાં. મેડિટરેનિયનને કાંઠે આવેલા પ્રોવન્સ પ્રદેશની, અને પછી દક્ષિણ ફ્રાંસમાંની રોમાન્સ ભાષાની લોકસંસ્કૃતિના કાવ્યસંગીતનું એ એક આગળ પડતું સ્વરૂપ બની ગયું, ને ત્યાંથી પછી એ બાકીના યુરોપમાં ફેલાયું.

ઉત્તર ફ્રાંસમાં બારમી–તેરમી સદીમાં રાજદરબારોમાંની પ્રણયકથાઓ પર ચોક્કસ પ્રકારની રચનાઓ કરનાર વિશિષ્ટ કવિવર્ગ ટ્રોબાડોર (troubadour) કે ટ્રોવિયર (trouvere) કહેવાતો. એમના સંગીતનો, યુરોપના બિનસામ્પ્રદાયિક સંગીત પર સૌથી વધુ પ્રભાવ હતો. એમનાં ગીતો જે તે લોકભાષામાં હતાં. એ જ વખતે

લૅટિન ભાષામાં હોય તેવાં અન્ય ગીતો પણ લોકોમાં સારી પેઠે પ્રચલિત હતાં. આ લૅટિન ભાષાનાં ગીતોમાં ગોલિયાર્ડની રચનાઓ મશહૂર હતી. ગોલિયાર્ડ તે બારમી–તેરમી સદીના ભટકતા વિદ્વાન કવિઓ હતા જે એમના છાકટાવેડા ને કટાક્ષયુક્ત લૅટિન પદ્યરચનાઓ માટે જાણીતા હતા. વ્યવસાયે એ વિદ્યાસેવીઓ હતા; દેવળમાં કામ કરતા, છતાં એમનાં ગીતો જીવનના ઉલ્લાસથી છલકતાં હતાં. પ્રેમ, જીવનનો આનંદ અને શરાબ – એમનાં ગીતોના પ્રિય વિષયો હતા. આ મધ્યકાલીન લૅટિન ગીતોમાંની પ્રાચીનતમ રચના તો છે નવમી સદી જેટલી જૂની, છતાં આ રચના એની સોળે કળાએ ખીલી તે તો બારમી સદીમાં.

મધ્યકાળનાં લોકપ્રિય ગીતસ્વરૂપો

જોકે મધ્યકાળમાં તો સમકાલીનોએ આ ઊર્મિગીતોને તેના વિષયને અનુલક્ષીને નામો આપેલાં, સ્વરૂપને અનુલક્ષીને નહીં; છતાં લોકપ્રિય સ્વરૂપો તરીકે ત્રણને સ્પષ્ટ રીતે જુદાં તારવી શકાય છે. એક 'બૅલાડ' (ballade), બીજું 'વિરલે' (virelay કે virelai) અને ત્રીજું 'રૉંદો' (rondeau).

'બૅલાડ' એ ફ્રેન્ચ કાવ્યસ્વરૂપ, ત્રણ કડીઓવાળું, પ્રત્યેક કડી આઠ પંક્તિની, પછી ચાર પંક્તિનો આંતરો કે એન્વૉઇ (envoi); પહેલી કડીની છેલ્લી પંક્તિ તે ધ્રુવપંક્તિ બનીને પ્રત્યેક કડીને અંતે ને એન્વૉઇને અંતે આવ્યા કરે, ત્રણે કડીની લયરચના સરખી રહે – એવું એનું પારંપરિક સ્વરૂપ હતું. એમાં પછી ફેરફારો ને પ્રયોગો પણ થયા છે. 'વિરલે' તેરમી સદીમાં ફ્રાંસમાં વિકસેલું કાવ્યસ્વરૂપ. આરંભે ધ્રુવપંક્તિ, પછી ચાર પંક્તિની કડી, એમાંની બેનો ઢાળ ધ્રુવપંક્તિથી જુદો ને પછીની બેનો ધ્રુવપંક્તિનો; કડીને અંતે પાછી ધ્રુવપંક્તિ ગવાય; એ રીતે બીજી બે કડીઓ આવે. આમ, કુલ ત્રણ કડીઓ ને તેર પંક્તિનું ટૂંકું એ ફ્રેન્ચ કાવ્યસ્વરૂપ હતું. 'રૉંદો' – પહેલી પાંચ પંક્તિની, બીજી ત્રણની ને ત્રીજી પાંચની એમ કુલ તેર પંક્તિની ત્રણ કડીવાળું મધ્યકાલીન ફ્રેન્ચ કાવ્યસ્વરૂપ. એમાં આરંભની પંક્તિનો પ્રથમ શબ્દ કે કેટલાક શબ્દો ક્યાંક ક્યાંક પુનરુક્ત થાય.

લૅટિનમાં હોય કે લોકબોલીમાં હોય પણ આ ત્રણે બિનસામ્પ્રદાયિક ગીતની ઇમારત(structure)નો આધારભૂત એકમ હતો 'સ્ટ્રૉફી' – સમાન લયાકારે બંધાયેલ એક કે અનેક પંક્તિઓનો એકમ, અને પછી લયવૈવિધ્યવાળી યોજના. 'સ્ટ્રૉફી'નો ઢાળ તે પછીનાં ગીતોમાં ઊતરી આવે, પણ 'સ્ટ્રૉફી'માં પંક્તિએ પંક્તિએ સંગીત વિકસતું રહે અથવા પુનરુક્તિ કે અલંકારોથી વ્યવસ્થિત આંતરા શોભે. ધ્રુવપંક્તિ કે મુખડો – એ તો એનો મૂલાધાર. 'બૅલાડ'માં પ્રત્યેક કડીને અંતે એ આવે, તો 'વિરલે'માં એ કડીની આગળપાછળ અને 'રૉંદો'માં પણ એમ જ. ત્રણેમાં વધુમાં વધુ સંકુલ સ્વરૂપ 'રૉંદો'નું. આ ત્રણે મૂળમાં તો નૃત્યનાં સહાનુવર્તી ગીતો. ફ્રેન્ચ 'બૅલાડ' અને ઇટાલિયન 'ballata' બન્નેની વ્યુત્પત્તિ સમાન; અંગ્રેજી શબ્દ 'ball'માં છે તેમ. (લૅટિન ballar = to dance, પરથી ફ્રેન્ચ, અંગ્રેજી વગેરેમાં આ શબ્દો આવ્યા.)

આ 'સ્ટ્રૉફી'-આધારિત સ્વરૂપો ઉપરાંત બીજાં ઘાટઘૂટ વિનાનાં પણ હતાં – જર્મન leich કે ફ્રેન્ચ lai જેવાં, જેમાં કડીનું કે લયનું કે ફલકનું કોઈ એક પ્રકારનું બંધન નહોતું, એટલું જ કે પહેલી કડીના આરંભનો ઢાળ છેલ્લીમાં પણ મોટે ભાગે રહેતો. 'સ્ટ્રૉફી'-આધારિત સ્વરૂપોમાં બીજાં કેટલાંક હતાં, દાખલા તરીકે પ્રભાતનું વિદાયગીત આલ્બા – alba. પ્રભાત એ પ્રેમીઓની વિદાયવેળા! એનો અફસોસ મોટે ભાગે આ આલ્બા-પ્રકારના ગીતમાં વ્યક્ત થાય. એ ગીતને કોઈ નિશ્ચિત સ્વરૂપ નથી પણ મોટે ભાગે દરેક કડીને અંતે આવે 'આલ્બા!' મધ્યકાળે રાતે રોન ભરતા પહેરેગીર, ઊંચા ટાવર પરથી રાત પૂરી થયાની આલબેલ (ઑલવેલ) પુકારતા. તે પરથી 'આલ્બા' શબ્દ આવ્યાનું અનુમાન છે. (જુઓ, એલેક્સ પ્રિમિન્વર સંપાદિત 'પ્રિન્સેટન એન્સાઇક્લોપીડિયા ઑફ પોએટ્રી ઍન્ડ પોએટિક્સ'.) 'આલ્બા'ના જેવું જ જર્મન પ્રભાતગીત tagelied. એની માફક સ્ટ્રૉફી-આધારિત બાકિક (bacchic) કે મદ્યપાનનાં ગીતો,

જેહાદનાં ગીતો, પ્લૅંક્ટસ (planctus) કે ફરિયાદનાં ગીતો. જર્મનીમાં 'સ્ટ્રૉફી'-આધારિત સ્વરૂપોની સામગ્રીનો સારો કસ કાઢવામાં આવ્યો છે.

વિવિધ પ્રકારના સંગીતકારો

મધ્યકાળમાં ઈ. સ. ૧૧૦૦થી ૧૩૫૦ દરમિયાન દક્ષિણ ફ્રાન્સમાં ટ્રોબાડોર્સે (troubadours) મુક્ત પ્રણયનાં ગીતો રચ્યાં. વિષય ને સ્વરૂપ બંને બાબતમાં યુરોપની કવિતામાં એમનું પ્રદાન અતિમહત્ત્વનું છે. એમણે પ્રોવન્સલ (Provancal) અને બીજી તળપદી બોલીઓમાં લખ્યું છે. તેરમી સદીમાં કેસ્ટિલીના રાજા આલ્ફાન્ઝોના દરબારમાં પણ આવા કવિઓ હતા. આ કવિઓની બીજી શાખા વિકસી હતી ઉત્તર ઇટાલીમાં બારમી સદીના અંતથી ચૌદમીના આરંભ દરમિયાન. એ કવિઓએ પ્રોવન્સલમાં રચનાઓ કરી છે. બીજા હતા મોટે ભાગે ટ્રોવિયર્સ (trouveres). બારમી સદીના ઉત્તરાર્ધ પછી એમની રચનાઓ મળે છે. અર્વાચીન ફ્રેન્ચ બોલનારાઓના પૂર્વજોની બોલીમાં એમણે રચનાઓ કરી છે. એમનું એક અગત્યનું કેન્દ્ર હતું ઉત્તર ફ્રાન્સમાં અરાસ. એ કવિઓ બહોળી સંખ્યામાં થઈ ગયા.

પછી યાદ કરવા જોઈએ જર્મનીના મિનિસિંગર(minnesingers)ને. minne એટલે પ્રેમ. આ મિનિસિંગર્સની કળા ટ્રોબાડોર સાથે સંકળાયેલી હતી. રાઇનલૅન્ડ અને બવેરિયામાં એ લોકો ઠીક ઠીક સક્રિય હતા. બારમી સદીમાં એ જાણીતા થયા, પણ છેક ચૌદમી સદી સુધી સક્રિય હતા. ક્યારેક લૅટિનમાં પણ મોટે ભાગે જૂની જર્મન ભાષામાં જ રચનાઓ કરતા.

પ્લૅંક્ટસ પ્રકારનાં અને પૅરિસની 'Bibliotheque Nationale'માં જે બારમી સદીની અધવચના ચોપડામાં જળવાયાં છે તે નવમી–દસમી સદીનાં રાજદ્વારી ગીતોને બાદ કરીએ તો પછી આવે છે વાલાફ્રિડ સ્ટ્રૅબો (Walafrid Strabo) અથવા મિકોન દ સેન્ટ રેકવીર (Micon de Saint Requier), અને તેની સાથે પ્રતિકાવ્ય ને અસંગતતા માટે જાણીતો, કવિ સેડયુલિયસ સ્કૉટસ (Sedulius Scottus: ઈ. સ. ૮૨૦). એનું અનુકરણ પણ પછી થયું છે, છેક અગિયારમી સદી સુધી. અગિયારમી સદીનો સંગ્રહ—'કેમ્બ્રિજ સૉંગબુક'—ગીતોથી સમૃદ્ધ છે. એમાં પ્લૅંક્ટસ ગીતો, રાજાઓનાં કરતૂકો ને બીજી રાજકીય ઘટનાઓ, આઇડિલિક (idyllic) અથવા વસન્ત પરનાં કપ્લેટ્સ, પ્રણયવિલાસ વગેરે અનેક વિષયનાં ગીતો છે. એમાંની બે રચનાઓ કેટલીક હસ્તપ્રતોમાં સ્વરાંકન સાથે મળી આવતાં એના ઢાળોનો ખ્યાલ આવ્યો; જોકે તાલ અજાણ્યો રહ્યો. આમાંની એક રચના અગિયારમી સદીના 'ફુલ્બર્ટ ઑફ ચાર્ટ્રસ' (Fulbert of Chartres)-ને નામે ચડી છે, તે 'ટુ ધ નાઇટિંગેલ' અતિ મધુર સ્વરોથી ભરેલી રચના છે.

'કેમ્બ્રિજ કલેકશન' અને બારમી સદીના કવિઓ બેને સાંકળતો કોઈ ક્ષમતાવાળો કવિ હોય તો તે પ્રખર વિચારક પિટર આબેલાર્ડ (Peter Abelard—ઈ. સ. ૧૦૭૯–૧૧૪૨). એનાં પ્રણયગીતો તો નાશ પામ્યાં છે, પણ 'પ્લૅંક્ટસ'ના મથાળાથી જાણીતી છ ઊર્મિ-રચનાઓ જળવાઈ છે. આ બૅલાડનાં ગીતો તે ગોલિયાર્ડનાં ગીતોની જાણે પૂર્વભૂમિકા છે, જેનો જાણીતો સંગ્રહ છે 'કાર્મિના બુરાના'. બારમી સદીમાંના ગોલિયાર્ડનાં ગીતોમાં ધર્મ, રાજકારણ, નીતિ, પ્રેમ, મદ્યપાન—એમ અનેક વિષયો છે. એમાંનાં કેટલાંક કટાક્ષ-યુક્ત પણ છે. અપવાદોને બાદ કરતાં એમાંની બધી રચનાઓ બારમી સદીની છે, અને કર્તાઓનાં નામો અપાયાં છે. મોટા ભાગની રચનાઓ ગોત્યા દ શાતિયોં (Gautier de Chatillon) કે લીલ(Lille)ની છે. એને નામે કેટલીક પ્રસિદ્ધ રચનાઓ છે, જેમાંની કેટલીક હવે ફળપ્રદ 'ટ્રોવિયર્સ' પ્રકારથી તેની કૃતિઓ તરીકે સિદ્ધ બનેલ છે. એની પૂર્વે હતો ઑર્લિયન્સનો હ્યુ જે 'પ્રિમેટ' તરીકે જાણીતો હતો અને એની પછી ફ્રાન્સમાં થયા વેન્દોમનો મૅટ્યુ (Mathieu), બ્લવા(Blois)નો પિયર અને છેલ્લે 'પૅરિસ(Paris)નો ચાન્સેલર' ફિલિપ જેની કેટલીક રચનાઓને પરોટિને સંગીતબદ્ધ કર્યાનું કહેવાય છે.

લૅટિન કવિઓ પ્રિમેટ ને આબેલાર્ડનો લગભગ સમકાલીન હતો વિલિયમ નવમો, એક્વિટેઇનનો ડયૂક (ઈ. સ. ૧૦૭૧–૧૧૨૭). એની બોલીનો એ સર્વપ્રથમ કવિ-ગાયક. પ્રોવન્સલ અને બીજી તળપદી બોલીમાં એનાં ૧૧ ગીતો અને એક નાની સંગીતરચનાનો ટુકડો — એટલું જળવાયું છે. ૧૧૩૦ની આસપાસના માર્કાબ્રુ (Marcabru)થી માંડીને તેરમી સદીના અંત સુધીના અનેકોમાં આરંભનું નામ ગણાય વિલિયમ નવમાનું. પછી તો ૪૬૦ જેટલા ટ્રોબાડોર્સ થયા, જેમણે ૨,૬૦૦ જેટલાં ગીતો રચ્યાં છે જેમાંનાં ૨૬૩ જ, ક્રમભાગ્યે, સ્વરબદ્ધ થયાં છે. એમાંનાં કેટલાક ગીતો કેટલાક સંગ્રહોમાં જળવાયાં છે; બીજાં છૂટીછવાઈ હસ્તપ્રતોમાં વેરાયેલાં છે. આ સ્વરબદ્ધ ગીતોમાંથી ૨૬ અનામી રચનાઓ છે, બાકીની રચનાઓ ૪૪ કવિઓમાં વહેંચાયેલી છે. છેલ્લો ટ્રોબાડોર કવિ મૃત્યુ પામ્યો ૧૨૮૨માં. આમાંથી જેને નામે સૌથી વધુ રચનાઓ હોય તેવો કવિ છે Guiraut Requier. એને નામે ૪૮ રચનાઓ છે.

આ કવિગાયકો, વિલિયમ નવમાની માફક, ક્યારેક મોટા અમીર-ઉમરાવો હતા, અથવા Bernard de Ventadourની માફક ઊતરતા દરજ્જાના ઉજળિયાતો કે દરબારીઓ હતા. બીજા કેટલાક સૈનિકો હતા, કેટલાક વળી સાવ સામાન્ય ગરીબ કુટુમ્બના — સામાન્ય પેટિયું કમાઈ ખાનાર પણ હતા. પરન્તુ આ ક્ષેત્રમાં કોઈ પણ કક્ષાનો પ્રતિભાસમ્પન્ન કવિ અમીરાઈ સુધી પહોંચી શકતો. ઊંચા ઘરની સ્ત્રીઓ આ કળા પર હાથ અજમાવવા ઉત્સુક રહેતી. ટ્રોવિયર્સમાંથી ૨૨૦ જેટલા તો ૨૨૦૦ ગીતોના સર્જકો તરીકે જાણીતા છે; ગોલિયાડ્ર્ઝ ને ટ્રોબાડોર્સથી તદ્દન વિરોધી હકીકત એ છે કે આમાંથી મોટા ભાગનાં ગીતોનાં સ્વરાંકનો થયેલાં છે. એ લગભગ ૨૦ હસ્તપ્રતોમાં છે. એમાંની એક ઉત્તમ હસ્તપ્રત પૅરિસમાં છે. બાકી, ફ્રેન્ચ ને અન્ય પરદેશી સંગ્રહોમાં પણ છે. આ કૃતિઓમાંથી ૬૦૦ અનામી રચનાઓ છે; બાકીની ભિન્ન ભિન્ન નામો પર છે — કેટલીક ઈ. સ. ૧૨૫૩માં મૃત્યુ પામેલ શેમ્પેનના કાઉન્ટ અને નવારના રાજવી ટીબોને નામે (૬૭ જેટલી), તો અન્ય બારમી સદીની શરૂઆતના Colin Muset જેવા ભટકતા મિન્સ્ટ્રેલ(ભાટ)ને નામે. કોલિન સારો કવિ ને ફિડલવાદક હતો. જર્મનીમાં પ્રથમ મિનિસિંગર બારમી સદીને અંતે થયો લાગે છે. ટ્રોબાડોર્સની માફક એ પણ સમાજના ઊપલાનીચલા કોઈ પણ થરમાંથી આવેલા લાગે છે.

કળાતત્ત્વો

સહેલાઈથી ઉકેલી શકાય એવી સંગીત સ્વરલિપિ હોય તો જ આ ઉપલબ્ધ સામગ્રીનાં ચર્ચાભ્યાસ થઈ શકે. ગોલિયાર્ડ, ટ્રોબાડોર અને ટ્રોવિયરનાં બારમી સદીનાં ગીતો કઈ રીતે ગવાતાં હશે એ આપણે જાણતા નથી. એ માટેની જૂનામાં જૂની સ્વરલિપિ તેરમી સદીની હસ્તપ્રતોમાં મળે છે. ગોલિયાર્ડનાં ગીતો અગિયારમી કે તેરમી સદીની સ્વરાંકન યોજના(ન્યૂમ્સ)માં છે. સદ્‌ભાગ્યે આમાંનાં કેટલાંક ગીતો તેરમી સદીની હસ્તપ્રતોમાં છે ને એ 'લાઇન નોટેશન'માં છે. એમાં મુખ્ય મુખ્ય ઢાળની પંક્તિઓ ઉકેલી શકાય છે. એટલે એ ગીતોને, મૂળના જ ઢાળોમાં નહીં તો લગભગ એને મળતા ઢાળોમાં ઉતારી શકાય છે. તેરમી સદીના સંગ્રહોમાં જળવાયેલાં ટ્રોબાડોર ગીતો ઘણાંખરાં લખાયાં તો છે ૩–૪–૫ કે ૬ લાઇનના 'સ્ટાવ્ઝ'માં ને સ્વરનો ઉચ્ચાવચતા (pitch) પણ દર્શાવે તો છે, છતાં એ સ્વરોના ગાનમાં કેટલો સમય લેવો તે એમાં દર્શાવવામાં આવ્યું નથી. આ મધ્યકાલીન ગીતોના સંગીતના પુનર્નિર્માણનો સૌથી વધુ મૂંઝવતો પ્રશ્ન તો છે એના લય(rhythm)નો. સ્વરની ઉચ્ચાવચતા અને એનો સમય બંનેને ઠીક ઠીક ચોકસાઈથી સ્વરલિપિ દર્શાવતી હોય ત્યાં પણ લય તો સ્પષ્ટ રીતે દર્શાવાયો હોતો જ નથી. પરિણામે, આ અંગેના સંગીતશાસ્ત્રીઓ-(musicologists)ના જુદા જુદા સિદ્ધાન્તો હોવા છતાં, આ સંગીતકળાને ફરીથી જીવતી કરી શકાઈ નથી. એના મૂળ રૂપે તો આ પરંપરા ગઈ તે ગઈ!

આ બિનસામ્પ્રદાયિક ઊર્મિસંગીતનું, આધુનિક માનસને આકર્ષતું એક લક્ષણ તે C-મુખ્ય સ્વરગ્રામ-(C-major scale)નો ઉપયોગ. ગોલિયાડ્ર્ઝ અને ટ્રોબાડોર્સ એ બંને ચર્ચ પાસેથી ઘણું શીખ્યા છે તે

નક્કી. આમાંનાં કેટલાંક ગીતોમાં પ્લેન સૉંગમાંનું વસ્તુ લેવાયું છે, તે આપણે નોંધ્યું છે. દેવળના સંગીતની આથીયે વધુ મોટી અસર દેખાય છે સ્વરરચનાઓના બંધો — modes — ના ઉપયોગમાં. છતાં પછીના સંગીતમાં જે સામાન્ય બની ગયો છે તે આ સી-મેજર સ્કેલ, આ સી-મુખ્ય સ્વરગ્રામ, દેવળના શિષ્ટ સંગીતની રચનાઓમાં દેખાતો નથી; એ મૂળ 'મ્યૂઝિકા નેચરાલિસ', કે મધ્યકાલીન ફ્રાન્સના ભટકતા લોકગાયકો – ઝૉંગ્લર્સ- (jongleurs)ની સંપત્તિ; અને પુરાણીઓ (histrions) કે મહાકથા માંડનાર એપિકસિંગર્સ આ સી-સ્વરનો પ્રયોગ કરતા. એ દૃષ્ટિએ નવી ઊર્મિકળાના નિષ્ણાતોને ગૌરવ અપાવનાર હતા એ બધા. અનુગામીઓ પર એમનો સારો પ્રભાવ હતો.

મધ્યકાલીન ગીત જાતે તો રસપ્રદ છે જ, છતાં ભૂતકાળ સાથેના એના સંબંધની રીતે, અને પછીના કાળ પર, જમાનાઓ સુધી, પડતા રહેલા એના પ્રભાવના સંદર્ભમાં તો એ વધારે રસપ્રદ થઈ પડે છે. સિદ્ધાન્તને બાજુ પર રાખીએ તોપણ, દેવળની સમૂહ-પ્રાર્થનાનાં કેટલાંક વિભિન્ન તત્ત્વો એ કાળના ઊર્મિ-ગાનના સંગીતનિયોજકોને આરંભે ખપમાં લાગ્યાં હતાં ખરાં. જોકે, છેક સોળમી સદીનો એક ઇટાલિયન લેખક જી. એમ. બાર્બીરી (G.M. Barbieri) પશ્ચિમના મધ્યકાલીન ગીતનાં મૂળ આરબ કવિતામાં હોવાનું ધારતો હતો, અને પછી એની આરબ-એન્ડાલ્યુશિયન (Arabo-Andalusian) તથા છેક જુડિયા-સ્પૅનિશ શાખાપ્રશાખાઓ ફેલાવાનું માનતો હતો. બાર્બીરીનું મંતવ્ય ઈ. સ. ૧૭૯૦ સુધી પ્રસિદ્ધ નહોતું થયું, છતાં એ પ્રશ્ન એ રીતે ત્યારથી ચર્ચાતો હતો અને એ ચર્ચાનું સાહિત્ય પણ ઠીક ઠીક હતું. જો આ મતને માન્ય રાખીએ તો મધ્યકાલીન યુરોપીય ઊર્મિગીતનાં મૂળ છેક ઈરાન જેટલે દૂર છે એમ ઠરે! જોકે એનાં મૂળ વિશેનું આખરી મંતવ્ય તો અણઊકલ્યો કોયડો રહી, કલ્પનાનો વિષય જ રહેશે; છતાં યુરોપનાં જુદાં જુદાં સ્વરૂપોનાં પરસ્પરનાં આદાનપ્રદાન અને સંબંધસૂત્રો વિશે ઠીક ઠીક માહિતી હવે ઉપલબ્ધ છે. દાખલા તરીકે મોટે ભાગે પ્રેયસીને ઉદ્દેશીને લખાયેલાં તેરમી સદીનાં પ્રણયવિષયક ફ્રેન્ચ લે (lai) નામે સ્વરૂપનાં કાવ્યો (અંગ્રેજી lay, ફ્રેન્ચ કથાકાવ્યો contes તથા ઇંગ્લંડનાં ચૌદમી સદીનાં Breton lay). આ બધાં 'લે'ના ઢાળો વિવિધ છે. એ ઢાળોનાં મૂળ પાછાં એવાં ગીતોમાં છે જે લેઝ પરથી પ્રચલિત બનેલાં! વળી, દેવળની પ્રાર્થ-નાનું સમૂહગાન અને અધાર્મિક ગણાતું સામાન્ય સંગીત, લૅટિન ને ફ્રેન્ચ ગીતો, એ બધાં વચ્ચે પણ અરસ-પરસ લેવડદેવડ થતી જ રહી છે. દેવળના બહુસ્વરી સંયોજનની ગરજ સારવા ગીતોના ટુકડાઓને વાપરવામાં આવતા અને મોટેટ્સમાં આખી ટૂકો કે ધ્રુવપંક્તિઓ વપરાતી. આ સ્વરૂપો ઉજળિયાતોમાં વપરાતાં તેથી શિષ્ટ (academic) ગણાયાં. એટલે લોકસાહિત્ય પર એની કોઈ જ અસર દેખાતી નથી. લોકગાયકોએ જો આ સામગ્રીમાંથી પણ કશું ઉછીનું લીધું હોય તો તેમણે એ ટ્રોવિયર્સના ઢાળ એવા પલટી નાખ્યા છે કે મૂળ કલાત્મક શિષ્ટ રૂપ અને લોકરૂપ વચ્ચેની કોઈ કડી શોધવી મુશ્કેલ થઈ પડે છે. લોકપ્રિય ગીત (popular song) પર વધારેમાં વધારે અસર કદાચ, આખા વર્ષ દરમિયાન જે દરેકને સાંભળવા મળતું તે દેવળની પ્રાર્થનાના સમૂહગાનની હશે. ગોલિયાર્ડ અને ટ્રોવિયર ગીતો વચ્ચેનું આદાનપ્રદાન કદાચ વધારે હશે, દાખલા તરીકે ગોત્યા દ શાતિયોં(Gautier de Chatilon) ની 'Veri(s) Pacis નામે રચના બ્લોંડેલ દ નેલ (Blondel de Nesle) દ્વારા મેલડી (melody) તરીકે ગવાઈ હતી. અનામી લૅટિન ગીત 'Procurans odium' પણ એ જ રીતે રજૂ થયું હતું. ઘણી બધી હસ્તપ્રતોમાં આ બન્ને ગીતો બે અવાજમાં છે; પરિણામે, એ ગીતોની મેલડી (ગાનરચના) કોની, તે પ્રશ્ન તો અનુત્તર જ રહે છે.

લિરિક ગીતનો વિકાસ

જર્મનીમાં મિનિસિંગરે (minnesinger) ટ્રોબાડોર્સ અને ટ્રોવિયર્સની સામગ્રીમાંથી છુટ્ટે હાથે લીધું છે. બારમી સદીના Friedrich von Hausen, Bernger nor Horheim, Heinrich von

Morungen અને બીજાઓનાં મિનિસિંગર ગીતોમાંથી ઘણાં ગીતો મૂળ Bernard de Ventadour, Chretien de Troyes, Gace Brule વગેરેનાં ગીતો પરથી રચાયેલાં લાગે છે. સ્પેનમાં Sta-Mariaનાં તેરમી સદીનાં contigas લગભગ બધાં વિરલે નામના સ્વરૂપમાં લખાયેલાં છે, અને સ્પૅનિશ લોકગીતોમાંથી કે ફ્રેન્ચ ગીતોમાંથી અને લેઝમાંથી ઘણું વારંવાર લેવાયું હશે એમ લાગે છે. ઊર્મિગીતના સાહિત્યભંડારની અસર તો એની આસપાસની દરેક વસ્તુ પર પડી છે. અગિયારમી સદીની આસપાસના જૂના સામ્પ્રદાયિક નાટક (લિર્ટજિકલ ડ્રામા) 'ધ સ્પોન્સસ'માં ગીતો છે તે કાં તો લિમોસિન (Limousin) બોલીમાં છે અથવા ગીત લૅટિનમાં અને ધ્રુવપંક્તિ જે તે તળપદી બોલીમાં છે. ક્યારેક ધ્રુવપંક્તિ વિના પણ એકલાં ગીતો લૅટિનમાં પણ છે. પછીના લિર્ટજિક (સામ્પ્રદાયિક) અથવા અર્ધસામ્પ્રદાયિક નાટકમાં તો બિનસામ્પ્રદાયિક સ્વરૂપોમાંથી ઉછીની લીધેલી આવી સામગ્રી એ સામાન્ય વસ્તુ થઈ પડી છે.

લિરિક સ્વરૂપોની અસર એપિક-રોમાન્સ સુધી થઈ, દાખલા તરીકે 'ટ્રિસ્ટાન' ('Tristan' ૧૧૭૦) રોમાન્સ જેવા એપિક-રોમાન્સ અને મોટેટ સુધી થઈ; તથા રૉંદોની જ શિલ્પરચના (structure) લૅટિન રૉંદો(Latin Rondeaux)માં પાછી દેખાય છે. એમાં જમણવારના દિવસોમાં દેવળમાં પાદરીઓ જે નૃત્ય લે છે તેનો લય વપરાયો છે. પૅરિસના નોત્રદામના દેવળ(Notre-Dame de Pari)ની એક તેરમી સદીની હસ્તપ્રતમાં ચાળીસેક જેટલાં ધ્રુવપંક્તિ સાથેનાં રૉંદો જળવાયેલાં છે.

ઊર્મિસંગીતનો જે સમૃદ્ધિભર્યો બહોળો વ્યાપ થયો તેને નથી કાળની સીમા નડી, નથી સ્થળની. એમાં વળી તેરમી–ચૌદમી સદીના ઇટાલિયન Laudiને ઉમેરી શકાય. ચૌદમી–પંદરમી સદીની ફ્રાન્સની અને બીજા દેશોની મેલડીઝનાં તત્ત્વો એમાં ઉમેરાતાં, સોળમી – સત્તરમી સદીના અમીરોનાં દરબારી ઍર્સ(airs) લ્યૂટ ગીતો તરીકે ફરી પ્રચલિત થયાં. તેમાં લિરિક-સંગીતનાં તત્ત્વો ઊતરી આવેલાં જણાય છે. ઓગણીસમી સદી સુધી કેટલીક મિનિસિંગર મેલડીઝ ઊતરી આવી; એથી વિરુદ્ધ ફ્રેન્ચ ટ્રોવિયર મેલડીઝ વિલીન થઈ ગઈ. ફ્રેન્ચ 'શાંસૉં' (chanson) નામે સ્વરૂપનાં કાયમી લક્ષણો નિશ્ચિત કરી આપવામાં, અને એ દ્વારા એના સ્વરૂપ(genre)ને અને શૈલીને સ્પષ્ટ કરવામાં, ફ્રેન્ચ ટ્રોવિયર-મેલડીઝનો સારો ફાળો છે. શાંસૉં કે કેન્સો (canso અથવા chanso) તે ઓલ્ડ પ્રોવન્સલ કવિઓનું માનીતું ફ્રેન્ચ મધ્યકાલીન પ્રણયગીત. યુરોપની બધી ભાષાના તે પછીના સાહિત્યને ટ્રોબાડોર્સનું એક અત્યન્ત મહત્ત્વનું પ્રદાન તે પ્રણયની એક ઉદાત્ત ભાવના. કાવ્યના બંધ વિશેનો આગ્રહ અને નારીની ઉત્ક્રાન્તિ પ્રત્યે લઈ જતા પ્રણયના ભાવનું આલેખન — એ શાંસૉંનાં બે આગળ તરી આવતાં લક્ષણો.

માઇસ્ટરસિંગર

અમીરો અને ઉજળિયાતો સાથે સંકળાયેલા મિનિસિંગરની પછી ચૌદમી સદીના આરંભે જર્મનીમાં આવ્યા શહેરોના મધ્યમવર્ગના કારીગર-વેપારી વર્ગ સાથે સંકળાયેલા Meistersingers. માઇસ્ટરસિંગર્સના મૂળ વંશજો તરીકે બાર માઇસ્ટર્સને ગણાવવામાં આવે છે. માઇસ્ટર્સ જાણીતા છે એમની વ્યવસ્થિત ધંધાકીય મંડળીઓ માટે અને એમની રચનાઓના ચુસ્ત બાંધો માટે. કહે છે કે મૂળ તો દેવળના સમૂહગાનને જાહેરમાં રજૂ કરવા માટે દેવળે જ આવાં મંડળો રચેલાં. ખેર! મૂળ ગમે તે હોય, માઇસ્ટર્સ એમની નિયમપરસ્તી માટે જાણીતા હતા. માઇસ્ટર્સ થવું સહેલું નહોતું. એ પદ પ્રાપ્ત કરવાની અભિલાષા રાખનારે પહેલાં કેટલાંક ક્રમશ: પગથિયાં પસાર કરવાં પડતાં. પહેલાં તાલીમાર્થી (schuler) થવું પડતું, પછી શાળાના મિત્ર (schul-freund), પછી ગાયક (singer), પછી કવિ (dichter). ઉત્તમ પદે પહોંચ્યા પછીયે એને કેટલીક મર્યાદાઓ પાળવી પડતી. માઇસ્ટર્સની મંડળીમાં (schulsingersમાં) માત્ર ધાર્મિક વિષયોનું ગાન જ થઈ શકતું. પણ અવિધિસરનાં બીજાં મિલનોમાં ગમે તે વિષય પરનું ગીત ગાઈ શકાતું. એ અમુક જ ઢાળોમાં ને છંદોમાં રચનાઓ કરી શકતા.

જાણીતા માઈસ્ટરસિંગર્સમાં ગણાય હાન્સ ફોલ્ટઝ (Hans Folz–મૃત્યુ ઈ. સ. ૧૫૧૫). એણે નવા ઢાળો ને છંદો વાપર્યા. બીજો, જેને વાગ્નર જેવા સંગીતકારે પોતાના ઑપેરાનો નાયક બનાવીને પ્રસિદ્ધ કર્યો છે તે હાન્સ ઝાક્સ (Hans Sachs). માઈસ્ટર્સ મોટે ભાગે રાઈનલૅન્ડમાં ને દક્ષિણ જર્મનીમાં થઈ ગયા. ઉત્તર જર્મનીમાં કેટલાક વ્યક્તિગત માઈસ્ટર થયા છે ખરા, પણ જૂથ કે મંડળ માટે જાણીતા માઈસ્ટર્સ તો દક્ષિણના જ, જોકે એમની તાલીમશાળાઓ જર્મનીમાં અનેક સ્થળે હતી, એ આગળ દર્શાવાયું છે.

કાવ્યબંધની બાબતમાં નિયત નિયમોને વળગી રહેવાની એમની પ્રથાને કારણે એમનાં ગીતોનાં સ્વરૂપો મર્યાદિત રહ્યાં. દરેક માઈસ્ટરસિંગરે લાંબી તાલીમમાંથી પસાર થવું પડતું. તાલીમાર્થીને યાંત્રિક ઢબે નિયમો શીખવા પડતા ને તાલીમ પણ ઠીક ઠીક લાંબી ને આંટીઘૂંટીવાળી રહેતી. જ્યાં ૧૩૧૮માં Franenlolo નામનો એક છેલ્લો મિનિસિંગર અવસાન પામ્યો તે સ્થળ માઈસ્ટરસિંગરનું જન્મસ્થાન ગણાય છે. પણ એમની તાલીમશાળાઓ, પછી, લગભગ આખા જર્મનીમાં ફેલાઈ હતી. ૧૪૫૦માં ઑગ્સબર્ગમાં, સ્ટ્રાસબર્ગમાં – ૧૪૯૦માં જ્યાં નિયમો ચર્ચાયા હતા તે, ૧૫૧૩માં ફ્રીબર્ગમાં, અને તે પછી તો કોલમેર, ઉલ્મ, મેમિંગન, વર્મ્સ, ફ્રૅન્કફર્ટ, પ્રેગ, ડ્રેસ્ડન, બ્રેસ્લો અને ડૅન્ઝિગમાં. આ અવેતન કલાકારોમાં હતા હાન્સ ફોલ્ટઝ, ફ્રિસ્ઝ કેટ્નર, માઈકલ બેહાઈમ (Michel Beheim). બેહાઈમ હતો ૩૯૯ લીડર(Lieder)નો કર્તા, પેલેટિનેટના પ્રિન્સ ઈલેક્ટરના દરબારમાં એ ઈ. સ. ૧૪૭૪માં અવસાન પામ્યો. ૧૫૬૦ના અરસામાં સક્રિય હતો જ્યૉર્જ વિક્રામ (Jorg Wichram); પછી ગણાવાય હાન્સ ઝાક્સ(Hans Sachs : ઈ. સ. ૧૪૯૪–૧૫૭૬)નો જે માલિક હતો તે વણકર નનેનબેક (Nunnenbeck). એ લોકશિક્ષક હતો. એણે નહીં નહીં તોય ૪૨૭૦ માઈસ્ટર-લીડરની રચના કરી છે. એના પરથી ધડો લઈને એના શિષ્યોએ રચનાઓ કરી – મોચી જ્યૉર્જ હેગન (George Hagen), જેણે ન્યુરેમ્બર્ગ ટૅબ્લેચર(Nuremberg tablature : સંગીત સ્વરપદ્ધતિ)માં સુધારા કર્યા, અને જેની ૧૫૮૪ની સિંગબુક(Singebuch)માં ૩૩૪ ટોનની યાદી છે. બીજો શિષ્ય ગોર્લિટ્ઝનો દરજી ઍડમ પુશમાન (Adam Puschmann); એ ડ્રેસ્ડનમાં ૧૬૦૦માં ગુજરી ગયો. 'સિંગબુક' મધ્યકાલીન જીવંત પરંપરાનું અશ્મીભૂત મુદ્રાંકન ગણાય છે. ૧૫૬૮માં જન્મેલા બેનેડિક્ટ વોન વૉટ(Benedict von Watt)નો ઉલ્લેખ પણ અહીં કરવો જોઈએ. એ ન્યુરેમ્બર્ગ સ્કૂલનો 'લૉરિયેટ' હતો. આ માઈસ્ટરસિંગરની પ્રથા સત્તરમી સદીના છેક અંત સુધી ચાલુ હતી. ૧૬૯૩માં જ્હોન ક્રિસ્તોફ વેગેન્ઝીલે (Johann Christoph Wagenseil) 'Buch von der Meistersinger holdseligen Kunst' પ્રસિદ્ધ કર્યું. વાગ્નરે એના 'ધ માસ્ટરસિંગર્સ ઑફ ન્યૂરેમ્બર્ગ'માં ઠેકડી ઉડાડી છે તે બધા યાદૃચ્છિક (arbitrary) નિયમો એમાં ગણાવ્યા છે.

નૃત્ય માટેનું સંગીત

દેવળથી અળગા રહેલા બિનસામ્પ્રદાયિક સંગીતના વિકાસનું એક બહુ મહત્ત્વનું પાસું હતું સમૃદ્ધ રીતે ફેલાતું રહેલું નૃત્ય માટેનું સંગીત. બારમી સદી પછી યુરોપના અમીરઉમરાવોના દરબારમાં એ સંગીતનું મહત્ત્વ વધતું ગયું હતું. આમ તો, પ્રાચીન કાળથી યુરોપમાં બધે સ્થળે નૃત્ય પ્રચલિત હતું, છતાં એની લોકપ્રિયતા એટલી બધી હતી કે દેવળનાં ફરમાનોમાં નૃત્યના અતિરેકને વારંવાર નિંદવામાં આવેલો હોવા છતાં, પાદરીઓને માટે પણ અમુક હદ સુધી નૃત્યમાં ભળવાની છૂટ રાખવી પડી હતી. દેવળમાં રજૂ થતાં લોકપ્રિય નૃત્યોનું ઘણું મહત્ત્વ ગણાતું. કેટલાક નૃત્યપ્રકારો તો ખાસ પાદરીઓ માટે જ નિયત થયેલા હતા, દાખલા તરીકે નો-ડૅમની હસ્તપ્રતમાં 'રોંદો' આ રીતે અનામત રખાયાનો ઉલ્લેખ છે. બેઝાંકન(Basancon)માં બર્ગરિટ્ટ નામે નૃત્યપ્રકારના જેવાં નૃત્યો જમણવાર જેવા ખાસ દિવસોએ બિશપો અને બીજા દેવળાધિકારીઓ પોતે રજૂ કરતા. ૧૪૬૬ સુધી, સ્ટ્રાસબર્ગ(Strasbourg)ના પાદરીને પ્રચ્છન્ન વેશે લોકોની વચ્ચે જઈને નૃત્ય

કરવાનો અધિકાર હતો. વેનિસમાં તો ૧૫૧૮માં બે કાર્ડિનલોએ હૅટડાન્સ કર્યાનો ઉલ્લેખ છે. જોકે આ બધા અપવાદો છે. સામાન્ય રીતે તો દેવળ દ્વારા નૃત્યને વખોડવામાં આવતું. જનસામાન્યમાં પણ ભિન્ન ભિન્ન સ્તરના લોકોમાં અમુક પ્રકારના નૃત્ય વિશે વત્તાઓછા પ્રમાણમાં ગમાઅણગમા હતા. ગ્રામનૃત્યો જ્યારે મહેલાતોમાં કે શહેરમાં જતાં ત્યારે એની રજૂઆતમાં વાતાવરણને અનુરૂપ મર્યાદાઓ પળાતી. નૃત્યનાં નામો સિવાયની, નૃત્યનાં પગલાં કે સહકારી સંગીત જેવી બીજી કોઈ માહિતી બારમી સદી સુધીની મળતી નથી. એટલું, અલબત્ત, જાણવા મળે છે કે નૃત્યની સાથે ક્યારેક કંઠ્ય સંગીત પણ અપાતું. આપણે અગાઉ જોયું તેમ, બૅલાડ, રૉંદો અને વિરલે મૂળમાં તો નૃત્ય સાથેનાં ગીતો હતાં; ને વિરલેની બાબતમાં તો ચોક્કસપણે કહી શકાય કે છેક ચૌદમી સદી સુધી એ પ્રથા ચાલુ હતી.

જૂનામાં જૂની નૃત્યપ્રથાઓમાંની એક હતી વર્તુળાકારે લેવાતી (ગરબા જેવી) સમૂહ-નૃત્યની પ્રથા. શિષ્ટ લેખકો(classical writers)ને આની જાણ હતી, એમ તો સ્પષ્ટ રીતે લાગે છે. એમને મતે પૃથ્વી ફરતું તારામંડળ પરિભ્રમણ કરે છે એના અનુકરણરૂપે આ નૃત્ય આવ્યું. ગ્રીક ટ્રેજડીના વર્તુળાકારી કોરસમાં તો આવું નૃત્ય હતું જ, પણ મૂળમાં બિનધાર્મિક જંગલી પ્રથા પરથી એ ઊતરી આવ્યું હતું ને મધ્યકાળના 'કૅરૉલ' નામના સ્તુતિગીત સાથે આવું વર્તુળાકારી નૃત્ય થતું. કેન્દ્રમાં કોઈ વ્યક્તિ રહેતી, એ અસુર — 'ડેવિલ' તરીકે ઓળખાતી; અથવા ફુવારો કે વૃક્ષ રહેતું; અને એની ફરતાં સ્ત્રીપુરુષો ઘૂમતાં, નૃત્ય લેતાં. ૧૧૯૦ની આસપાસ એને વચગાળામાં રાઉન્ડેટ દ કૅરૉલ (roundet de carole) નામ અપાયું લાગે છે. એમાંના 'રાઉન્ડેટ'-નો અર્થ થાય નૃત્ય માટેના તાલમાં ગાઈ શકાય તેવી રચના (કે ગરબો). કેટલાંક ટ્રૌબાડોર ને ટ્રૌવિયર ગીતો અમુક જ સ્થળ ને આકારમાં રજૂ કરવા માટેનાં હતાં. દાખલા તરીકે બેલાટા કે બૅલાડના પ્રકારનું એ સમયનું એક જાણીતું ગીત 'A l'entrada del tems clar' એ કોરસની ઢબે નૃત્ય સાથે ગવાતું હશે એમ લાગે છે.

એવી અટકળ છે કે પૅસ્ટોરલ્સ(pastourelles)ની રજૂઆતમાં સંવાદો પણ આવતા ને ઝૅંગ્લર્સ (મધ્યકાલીન યુરોપના ચારણ) ટીખળ પણ કરતા. આદાં દ લા આલ (Adam de la Halle) નામના લેખકનું બનાવેલું તેરમી સદીનું 'રૉબિન ઍન્ડ મેરિયન' ('Robin and Marion') નામે પૅસ્ટોરલ આમાંથી વિકસ્યું એમ મનાય છે. આ રચનાને આરંભે જે સંગીતાત્મક પ્રસ્તાવના છે તેની રજૂઆતમાં નટોને રૉંદોની ધ્રુવપંક્તિ લેતાં લેતાં નાચવું ગાવું પડતું. આમાં, આરંભકાળમાં નૃત્યસંગીત સાથે વાદ્યો પણ વપરાતાં તે તો નિશ્ચિત છે, પણ કયાં વાદ્યો અને કેવા મેળમાં વપરાતાં તે કહી શકાય એમ નથી.

નૃત્યસંગીતનાં જૂનામાં જૂનાં ઉપલબ્ધ સ્વરાંકનો તે તેરમી સદીનાં 'સ્પેગ્નોલા'(spagnola)નાં અને 'એસ્ટામ્પીઝ'(estampies)નાં તથા કેટલાંક રાજદરબારી નૃત્યોનાં. એ સ્વરાંકનો જ માત્ર છે, એની સાથે ગીતોનો પાઠ નથી. એટલે, એ વાદ્ય સંગીતનાં સ્વરાંકનો છે એ નક્કી. પણ કયાં વાદ્યો, તે વિગત મળતી નથી. વળી, કેટલાક લેખકો વાદ્યોનાં નામ આપે છે, દાખલા તરીકે બો-ફિડલ, હર્ડીગર્ડી, ધ ઓબૉય, બૅગપાઇપ્સ, ફ્લેજિયૉલેટ, કૉર્નેટ, ટૅમ્બોરિન; પણ એ ક્યારે વપરાતાં એ વિશે કોઈ માહિતી નથી. અગિયારમી સદીની એક હસ્તપ્રતમાં એક નટ એક જોડિયો ઓબૉય (hautboy) — પાવો વગાડતો ને ખેલ કરતો દર્શાવાયો છે. બીજી એક હસ્તપ્રતમાં ત્રણ નાચનાર છે ને એક જણ હાર્પ વગાડે છે' એમ બતાવ્યું છે. નૃત્યના ઉલ્લેખોથી ભરેલી કૃતિ છે 'Roman de Guillaume de Dole'. પણ એમાં ફિડલવાળાનો ઉલ્લેખ માત્ર એકબે વાર જ છે. રૉંદો ને બીજાં ઘણાંખરાં નૃત્યો ગીતો સાથેનાં જ હતાં. પંદરમી સદીનાં ચિત્રોમાં ઘણી વાર ટ્રમ્પેટ્સ, બૉમ્બાર્ડ્ઝ (bombards) અને કૉર્નેટ્સ (cornetts) વગાડનારના સમૂહો બૉલ્સ પાર્ટીમાં નૃત્યસંગીત વગાડતા બતાવાયા છે. એ તો ઠીક પણ, સોળમી સદીનું 'Orchesographie'

અગત્યનું છે. એમાંથી બાસ ડાન્સ(basse danse)ના સમૂહસંગીત વિશેની, – ડ્રમ, કૉર્નેટ ને કંઠ કેવી રીતે વપરાતાં તે, ચોક્કસ માહિતી મળે છે. બીજાં પવન્સ (pavans), ગૅલિયર્ડ્ઝ (galliards) અને વૉલ્ટે (volte) પ્રકારનાં નૃત્યો સાથે જે વાદ્યો વપરાય છે તે પરથી પણ આ માહિતી આધારભૂત હોવાનું જણાય છે.

એ કાળનાં બીજાં નૃત્યોમાં હતું ડુક્તિયા (ductia), સામ્પ્રદાયિક conductusના જેવું જ સામાન્ય જનનું નૃત્ય. પછી હતાં નોટા (nota), બ્રેનલ (branle) અને સૌથી વિશેષ નોંધપાત્ર તે બાસ ડાન્સ (basse danse). ચિહ્નો (points) અથવા પંક્ટા (puncta) નામે ઓળખાતા ભાતભાતના સંગીતમય શબ્દગુચ્છોના સંયોજનથી ડુક્તિયા અને એસ્ટામ્પીઝની રચના થતી. ડુક્તિયામાં એવાં ત્રણ કે ચાર 'ચિહ્નો' આવતાં, એસ્ટામ્પીઝમાં છ કે સાત અને નોટામાં ચાર.

છલંગો સાથે લેવાતા ડાન્સ-એન-હોટ(Danse-en-haut)થી તદ્દન ભિન્ન રીતે, કૂદકા કે છલંગો વિના જ લેવાતું હોવાને કારણે કદાચ એ નૃત્યને 'ધ બાસ ડાન્સ' (the basse danse) – હળવું નૃત્ય કહેવામાં આવતું. ચૌદમી સદીમાં એ પ્રચલિત હતું. ૧૪૧૬માં એનું વર્ણન મળી આવે છે. એ એક પ્રકારની નૃત્યશ્રેણી – suite of dances – નું બનેલું હતું. છ વ્યક્તિઓ એક પછી એક, જુદા જુદા લય-તાલ સાથે, હારબંધ એ રજૂ કરતી. એનો ક્રમ આ મુજબ રહેતો : પહેલાં પ્રસ્તાવના કે 'કૅપો' (capo); પછી મુખ્ય નૃત્ય જાતે 'બાસ ડાન્સ'; પછી ક્વૉડરનેરિયા (quadernaria); પછી હળવા કૂદકા સાથે લેવાનું સાલ્તા-રેલ્લો (saltarello) અથવા પા-દ-બેબન (Pas-de-Beban); પછી મશક (bagpipes) સાથે લેવાતું 'પીવા' (piva) નામનું લોકપ્રિય નૃત્ય; અને પાછું બાસ ડાન્સ. મુખ્ય બાસ ડાન્સ તે સંગીતાત્મક મોટિફ બનતું. (મોટિફ = વારંવાર વપરાતું, કૃતિને આકાર આપતું, રચનાતત્ત્વ) આરંભે એ મોટિફનો પ્રયોગ થતો; પછી આવતી વ્યક્તિઓ પણ એ બાસને અનુસરતી, તે વખતે અગાઉ વપરાયેલા લયનું જ થોડા ફેરફાર સાથે અનુસરણ થતું; પછીની દરેક વ્યક્તિ આગલી વ્યક્તિ કરતાં વધુ ઝડપી તાલ લેતી. બાસ ડાન્સ એ જોડામાં લેવાતું. ઉપલા વર્ગમાં આ નૃત્ય પ્રચલિત હતું. પણ એ રંગમંચ પર લેવાવા માટેનું નૃત્ય નહોતું. ગીતો ને વાદ્યો સાથે પણ એ નૃત્ય ક્યારેક લેવાતું.

બ્રેનલ્સ(branles)નો પ્રથમ ઉલ્લેખ થયો છે ૧૪૦૦માં. કૅરૉલ (carole) અને ટ્રેસ્ક (tresque) એ બંનેમાંથી ઊતરી આવેલી નૃત્યશ્રેણીનું એ બનેલું છે. એમાંનાં નૃત્યો એકબીજાંથી જુદાં પડે છે બે પગલાં વચ્ચેના અંતરથી અને આગળપાછળ એ લેવાની ગતિરીતિથી. ડાબી બાજુથી આરંભ કરીને એક બાજુ પર લેવાતા કૅરૉલના જેવું બ્રેનલ પણ બાજુ પર લેવાતું નૃત્ય છે. એ અનેકો જેમાં જોડાઈ શકે એ પ્રકારનું નૃત્ય હતું, જે પછી વર્તુળાકારી નૃત્યમાં પરિણમી શકતું. જુદા જુદા પ્રદેશોનાં નામો પરથી જુદા જુદા પ્રકાર-નાં બ્રેનલ્સને પણ નામો અપાતાં; ક્યારેક એની પદ્ધતિ પરથી પણ નામ અપાયું છે, દાખલા તરીકે Branle-de-poitou, Branle-de-Bourgogne, આનંદભર્યું The gay-branle, મશાલ કે દીપ સાથેનું The torch branle. ૧૫૮૮માં Thoinot Arbeau – થોઈનૉટ આર્બ્યોએ ઓગણીસ જેટલાં બ્રેનલ્સનું પૃથક્કરણ કરેલું છે. એમાં એણે પ્રત્યેક બ્રેનલના સંગીતનો ઉલ્લેખ પણ કર્યો છે. કેટલીક વાર બે જુદાં જુદાં બ્રેનલ્સનાં મિશ્રણ થતાં કે એવા બીજા પ્રયોગો પણ થતા, ત્યારે એના નિયત તાલમાં કે સમયમાં ફેરફાર પણ કરવામાં આવતો.

આ શ્રેણીબંધ નૃત્યો – suites કે danceries – સિવાયનાં નૃત્યો પણ હતાં. કૂદકામાં લેવાતું નૃત્ય પવન (pavan) અને સૌથી વિશેષ તો મૉરિસ (morris) કે મોરેસ્ક (moresque) – જે પ્રમાણમાં વધુ પ્રાચીન હતું; કારણ કે ૧૩૯૨માં બાલ્દે આર્દેન્ત્સે (Baldes Ardents) ચાર્લ્સ છઠ્ઠાના દરબારમાં

'Choreas Sarracennicas'નો સમાવેશ કર્યો હતો. ૧૪૫૯માં રાજા ચાર્લ્સ સાતમાની સમક્ષ મોરેસ્ક નૃત્ય રજૂ થયેલું. ૧૪૬૫માં સીના(Siena)માં એક સંગીતાત્મક મોરેસ્ક બાર નૃત્યકારોએ રજૂ કરેલું. ક્યારેક એ પ્રચ્છન્ન રૂપે રજૂ થતું ને ક્યારેક મજાકભર્યા શબ્દોમાં પણ રજૂ થતું. ક્યારેક એમાં એકલ વાદકો કે ગાયકો પગે ઘૂઘરા બાંધીને તાલ આપ્યે જતા. ઇટાલીમાં વળી આરંભનું મોરેસ્ક તલવાર નૃત્ય હતું.

મોરેસ્ક સિવાય પણ કેટલાક બીજા નૃત્યપ્રકારો ક્યારેક જમણના છેલ્લા તબક્કામાં અમીરઉમરાવોના સ્વાગતાર્થે રજૂ થતા અને જમણ પત્યા પછી ઉચ્ચ કક્ષાના અમીર અતિથિઓ દ્વારા કેટલાંક નૃત્યો થતાં. ક્યારેક એ અતિથિઓ પ્રચ્છન્ન વેશે નૃત્ય સ્થળે જતા. એમને એ સ્થળે દોરી જવા માટે વાદ્ય સંગીતનો ઉપયોગ થતો.

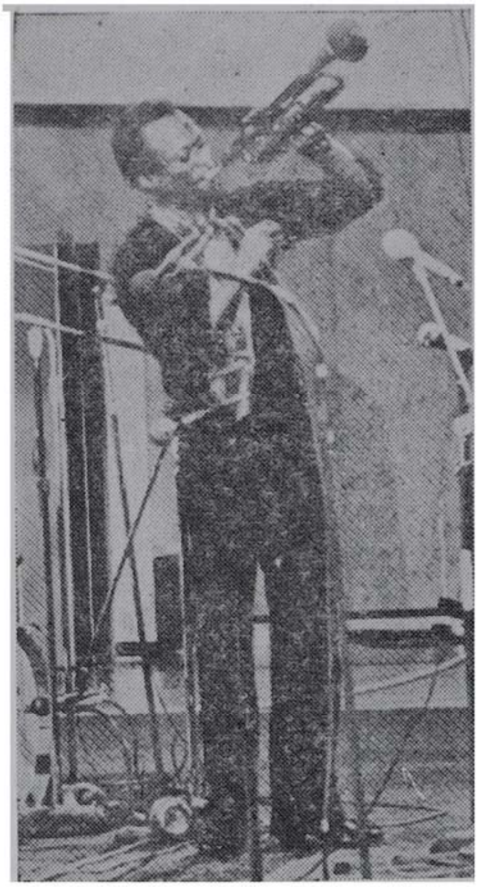
બીજું એક તદ્દન ભિન્ન મિજાજનું નૃત્ય તે ડાન્સ મૅકેબર (danse macabre). ચૌદમી સદીના અંતથી એનો પાઠ બધે જાણીતો બન્યો, અને એનું મજાનું દૃશ્ય, એના પરથી મજાનાં ભીંતચિત્રો થયાં તેની આગાહી કરે એવું ચક્ષુરમ્ય હતું. એની શ્રોતાઓ સમક્ષની રજૂઆત અલગ નટો દ્વારા થતી; શ્રોતાઓ આ નૃત્યમાં ભળતા નહીં.

જેમાં અમીરો અને તેમની સ્ત્રીઓ ભળતી તેવાં આ પ્રકારનાં ચક્ષુરમ્ય નૃત્યો એ તો બૅલેની ઉત્પત્તિનું કારણ બન્યાં. આંખને અત્યન્ત આકર્ષતું હોવાને કારણે ૧૫૮૧માં પૅરિસમાં રજૂ થયેલું નૃત્ય 'ધ બૅલે કૉમિક-દ લા રેન' ('The Ballet Comique de la Reine') માત્ર ધંધાદારી નૃત્યકારો દ્વારા જ રજૂ થઈને અટક્યું નહીં; શોખ ખાતર એને રજૂ કરનાર સમૂહોએ લાંબી તાલીમ લઈને એ વારંવાર રજૂ કર્યું છે. એ લોકોને સેલોન (salon) નૃત્યની તાલીમ સારી પેઠે આપવામાં આવેલી. એની પહેલાં ૧૫૩૯માં રજૂ થયેલાં 'ફ્લૉરેન્ટાઇન પૅસ્ટોરલ્સ'. એમાં સમૂહ વાદ્ય, ગીત ને નૃત્ય ત્રણેય હતાં. ૧૫૪૨માં પાન અને બીજા ગોપોએ ગીત ને વાદ્ય સાથેનું રજૂ કરેલું એક મોરેસ્ક–સંગીતનૃત્યમાં રજૂ કરેલું. ૧૫૮૧માં લૉસસે (Lassus) એક લિબ્રો દ વિલાનેલ (Libro de Villanele) નામે મોરેસ્ક બે કે ત્રણ અવાજમાં રજૂ કરવા માટે પ્રસિદ્ધ કરેલું.

ઉપર જણાવ્યું છે તેમ ઘણાં નૃત્યોનાં મૂળ લોકપરંપરામાં હતાં. આમાંનાં બે સ્પૅનિશ નૃત્યો ખાસ ઉલ્લેખપાત્ર છે. એક, ખચ્ચરો હાંકનારાઓનું ઉન્મત્ત પ્રાચીન નૃત્ય શેકોન (chaconne) અને બીજું સેરબેન્ડ. આ બીજું તો એના નિરંકુશ – ઉછાંછળા સ્વભાવને કારણે પ્રતિબંધિત બનેલું. એ બંને ઝડપથી રાજ-દરબારનાં માનીતાં નૃત્યો થઈ પડ્યાં. રાજવીઓના ભારેખમ જામા, ઝાકઝમાળભર્યા પોશાકો ને તલવારોની ધાક નીચે બંનેમાં ઘટતાં પરિવર્તનો આવ્યાં, બંને કાંઈક સંયત બન્યાં. આ રીતે, પૂર્વેનાં મોટા ભાગનાં ગ્રામ-નૃત્યો સમાજના ઉપલા થર સુધી પહોંચ્યાં; અને પછી, કોણ જાણે કેમ, નૃત્યમંચ પરથી એ અલગ પડી ગયાં! સત્તરમી સદીના વાદ્યસંગીતની શ્રેણીઓ(suite)માં એમણે વિકાસ સાધ્યો.*

*લારૂસના 'એન્સાઇક્લોપીડિયા ઑફ મ્યૂઝિક'ના 'ઑરિજિન્સ : ધ મ્યૂઝિક ઑફ સોસાયટી' એ પ્રકરણને આધારે.

જાઝ સંગીતને સમૃદ્ધ બનાવનાર સંગીતકારો



માઇલ્સ ડેવિસ: આધુનિક જાઝની 'પૂર્ણ મુક્ત' શૈલીનો પુરસ્કર્તા

૨

૩

૧

૧. **રસેલ**: શિકાગોનો એક ગોરો સંગીતકાર જેણે ટ્રમ્પેટ-વાદક તરીકે જાઝ સંગીતમાં ખ્યાતિ મેળવી. જાઝમાં તે 'પી.વી.' નામે ઓળખાય છે. ૨. **ડ્યૂક ઇલિંગ્ટન**: જેણે જાઝ સંગીતમાં ઑરકેસ્ટ્રાની રચનાઓ કરીને મોટી નામના પ્રાપ્ત કરી છે. ૩. **ડિઝિ ગિલેસ્પી**: ટ્રમ્પેટવાદક અને ઑલ્ટો-સેક્સોફોનિસ્ટ. તેણે જાઝમાં 'બીબોપ' શૈલી ઉપસાવી.

લૂઈ આર્મસ્ટ્રૉંગ: જાઝ સંગીતનો આદ્ય પ્રણેતા, ગાયક અને ટ્રમ્પેટવાદક

જાઝ સંગીતની દુનિયા

જાઝની કહાણી વાસ્તવમાં બન્દ્ધ સ્વરલિપિથી મુક્ત એવા લયકારી સૂરમેળાપની કહાણી છે. આ સંગીતના મહાન રચયિતાઓ અવાજોમાં સંપ્રાપ્ત એવું બધું ઝડપી લઈ તેને પોતાની કૃતિઓમાં સાંગોપાંગ ઉતારીને જાઝનું ફલક વિસ્તારતા ગયા છે. હબસી લોકસંગીતની પ્રણાલીઓને રૂપાંતરિત કરી જાઝ સંગીત દિનપ્રતિદિન નવા સ્વરૂપે વિકાસ પામતું રહ્યું છે. સ્વરતંત્રના કોમળ સાતમા સૂર(કૉર્ડ ઑફ ધ માઇનોર સેવન્થ)થી સ્વરસંઘાતનું પ્રાબલ્ય વધારી લયકારી તાલપરિવર્તન કરવું અને સ્વરતંત્રની ઝરમરતી વર્ષા કરીને સૂરમેળાપ(હાર્મની)નું મધુર તાલ-ગતવાળી સુરાવલી-(મેલડી)માં પરિવર્તન કરવું એ ઈ.સ. ૧૯૪૦ પછીના આધુનિક જાઝનું નોંધપાત્ર લક્ષણ છે.

સ્વરતંત્રના આ કોમળ સાતમા સૂરની સુરાવલી જાઝ સંગીત માટે વસ્તુતઃ નમણી નવોઢા જેવી હોવા છતાં, તેના સ્વરસંઘાતોની શ્રેણીઓ દ્વારા લયકારી તાલપરિવર્તન નિપજાવીને, આ સ્વરતંત્ર(કૉર્ડ)નું લાલનપાલન જાઝે માવજતથી કર્યું છે. ઈ. સ. ૧૯૪૦ પહેલાં આ સ્વરતંત્ર અમેરિકાના હબસીઓ સિવાયના બાકીના પશ્ચિમી જગતને સાવ અજાણ્યું હતું એમ કહી શકાય તેમ નથી. તેનું પગેરું શોધવું હોય તો ઈ. સ. ૧૮૫૯ની રશિયન સાહિત્યિક તુર્ગનેવની એક નવલકથામાંથી તેનો અણસાર મળે તેમ છે. તુર્ગનેવ પોતાના એક પાત્રના ગુણોનું વર્ણન કરતાં કહે છે, 'સ્વરતંત્રના કોમળ સાતમા સૂરની મોહક સુરાવલીનો ચંદરવો ખેંચાતાં જેમ વાતાવરણ સંમોહિત થઈ જાય, તેમ તે સંમોહિત થઈ ગયો.' આ એક સાહિત્યિક ઉલ્લેખ પછી બીજો ઉલ્લેખ સંગીતજ્ઞ રાવેલની જાણીતી સંગીતકૃતિ 'ઇન્ટ્રોડક્શન ઍન્ડ એલિગ્રો'-(ઈ. સ. ૧૯૦૭)માં મળે છે. આ કૃતિનો ઉઘાડ સ્વરતંત્રના સાતમા સૂરની સંગતિયુક્ત સુરાવલીથી એવો મોહક રીતે થયો છે કે જાઝ સંગીતકારોએ તેમાંથી અચૂક પ્રેરણા મેળવી હશે.

ગણ્યાગાંઠ્યા પશ્ચિમી શાસ્ત્રીય સંગીતકારો સિવાયના બાકીનાઓએ આ સ્વરતંત્રની ભલે અવહેલના કરી હોય, પરંતુ આ કોમલાંગી સ્વરતંત્રી ઈ. સ. ૧૯૪૦થી જાઝ સંગીતજ્ઞો માટે સ્વરસંગતિ કરવા માટેનું સબળ સાધન બનેલ

છે. જાઝ સંગીતે પશ્ચિમી સંગીતના બાર સૂરોવાળી સ્વરાંકન (નોટેશન) પદ્ધતિથી તદ્દન અલગ પડી જઈને, સંગીત જગતમાં પોતાનું આગવું અસ્તિત્વ અને આધિપત્ય જમાવવા, પરંપરાગત રૂઢિબદ્ધ સંગીતપ્રણાલીઓને બદલે ધ્વનિમા સંપ્રાપ્ત થતું બધું અપનાવતા જઈને તાલ, આલાપ, ઠેકા અને આરોહઅવરોહની સૂક્ષ્મ ગતિવિધિઓનું મધુર સંયોજન કરીને, વિકાસની એક આગવી પગદંડી પાડી છે.

આ વિકાસયાત્રા દરમ્યાન જાઝ છેક અપક્વ પુરાતન હબસી લોકસંગીતથી માંડીને આજની તદ્દન આધુનિક કહેવાય તેવી અતિ-સુફિયાણી નવતર પ્રશિષ્ટ શૈલી (હાઈપર સોફિસ્ટિકેટેડ નિયો-ક્લાસિસિઝમ) સુધી એવી રીતે વિકસતું ચાલ્યું છે કે તેની વિવિધ શૈલીઓ અને પરંપરાઓ આજે સંમિશ્રિત થઈ જવાથી કોઈને તેમાંથી કોઈ એક સંગીતપરંપરા કે કોઈ ઘરાણાની લઢણો અલગ પાડવી હોય તો ભારે મુશ્કેલી પડે તેમ છે. હવે તો ખુદ જાઝ સંગીતના જ આદિ ગુરુઓને ઈ.સ. ૧૯૬૦ પછી કલા તેમ જ સાહિત્યનાં તમામ ક્ષેત્રોમાં બધું ઉપરતળે કરી નાખીને કશુંક ઓર તરેહનું કરી નાખવા માગતા ઉત્કટ 'આવાં ગાર્દ' મતવાદી સંગીતકારો સાથે એક મંચ પર ભેગા થઈ, સંગીતગોષ્ઠિ કરીને, વિવાદાસ્પદ શૈલીઓનો તોડ લાવવો પડે એવી પરિસ્થિતિ ઊભી થઈ છે.

જાઝનો ઇતિહાસ

અમેરિકા–યુરોપના દેશોમાં શ્રેષ્ઠ કક્ષાએ ખીલેલું જાઝ સંગીત અમેરિકાના હબસીઓની વિવિધ જાતિઓના જીવનના એક ભાગરૂપ બની ગયેલ નાચ-ગાનની મૂળ પ્રણાલીઓમાં છે. હવે આફ્રો–એશિયાઈ દેશોમાં વસતી હબસી પ્રજાઓમાં પણ એ લોકપ્રિય થવા લાગ્યું છે અને તેમાં તેમની લોક–નૃત્ય–સંગીતની લઢણો પણ નવતર સ્વરૂપ ધારણ કરીને પ્રવેશવા લાગી છે.

ઈ. સ. ૧૮૮૫ના અમેરિકી આંતરવિગ્રહ પછી અમેરિકાની હબસી જાતિઓએ ગુલામગીરીમાંથી મુક્તિ મેળવી. પણ આ ખંડમાં પથરાયેલી મૂળ આદિવાસી પ્રજાઓના ઠેરઠેર વેરાયેલા સમૂહોને યુરોપમાંથી આવી વસેલા ગોરાઓ સાથે મનમેળ કરવાનો એક નવો યુગ આરંભાયો. ગોરી પ્રજાઓ માટે આ કાળી પ્રજા અત્યંત તિરસ્કૃત અને અસભ્ય ગણાતી હતી. રાજ્યકર્તા ગોરાઓએ હબસીઓને તેમની સંગીતશાળામાં દાખલ થવાની મનાઈ ફરમાવી. એટલું જ નહીં, પણ હબસીઓ પોતાની પ્રણાલીઓમાં અત્યંત સભ્ય અને સંસ્કારી ગણાય તેવી સંગીતરચનાઓ જાહેરમાં ગાઈ–બજાવી પણ શકતા ન હતા. આથી ક્રમે ક્રમે તેમનાં પરંપરાગત વાજિંત્રોનો લોપ થવા લાગ્યો. તેમને માટે આ પરિસ્થિતિ જીરવવી અસહ્ય હતી. પોતાના સંગીતનો પૂર્ણ ધ્વંસ થતો રોકવા માટે તેમણે છાનાછપના પ્રયત્નો કરીને ગોરાઓની સંગીતપ્રણાલીઓનું અધ્યયન શરૂ કર્યું અને પોતાની સંગીતપ્રણાલીઓ સાથે તેને સંમિશ્રિત કરી દઈને નવા સંગીતની જે પ્રણાલી ઊભી કરી તે જાઝ નામે ઓળખાવા લાગી. ઓગણીસમી સદીના અંતે આ પ્રજાએ અમેરિકામાં રૂઢ થયેલ શાસ્ત્રબદ્ધ સંગીતની પ્રણાલી સામે ઝીંક લઈને ટકી શકે તેવી સમાન્તર સંગીતની પરંપરા શરૂ કરી. આ સંગીતપરંપરાને આજે પશ્ચિમી જગતમાં જાઝ સંગીતના નામે સર્વત્ર માન્યતા મળી છે અને ગોરી પ્રજાને પણ એની લગની લાગી છે.

જાઝનાં વિવિધ ઘરાણાં

આમ, ઘણા ટૂંકા ગાળામાં જાઝે પોતાના નવતર સંગીત તરફ સમગ્ર દુનિયાનું આકર્ષણ જગાવ્યું છે. ગોરા સંગીતજ્ઞો આ સંગીતને 'સાઉન્ડ ઑફ સરપ્રાઇઝ' — આશ્ચર્યજનક અવાજવાળું સંગીત કહેતા થયા છે. 'વૉઇસ ઑફ અમેરિકા'ના શીર્ષક નીચે અપાતા વિવિધ રેડિયો કાર્યક્રમોમાં દરરોજ આ સંગીત માટે સારો એવો સમય ફાળવવામાં આવ્યો છે. હવે ગોરી પ્રજા જાઝ સંગીતને પોતીકું ગણીને 'અમેરિકી સંગીત' તરીકે ભારે મમતાથી બિરદાવવા લાગી છે.

હબસીઓની વાજિંત્રો વગાડવાની કુનેહનો પ્રથમ પ્રયોગ દારૂનાં પીઠાંઓમાં, છિનાળવાડાઓમાં અને નાઇટ ક્લબોમાં ચાલતા જુગારના અડ્ડાઓમાં મુલાકાતે આવતા ગોરાઓના મનોરંજન માટે થવા લાગ્યો હતો. આ ગૃહોમાં સંગીતની મહેફિલો જમાવીને હબસીઓ પોતાની રોજી રળતા. ગોરાઓમાં ખૂબ જ પ્રચલિત પિયાનો વાદ્યને અપનાવી લઈને હબસીઓ તેમાંથી જે લોકસંગીત વહાવતા તે તરફ ગોરી પ્રજાઓને કેફી આકર્ષણ જાગ્યું હતું. પરંતુ શિષ્ટ ગોરી પ્રજામાં આ બધા અડ્ડાઓ હલકી કોટિનાં ધામો ગણાયાથી તેમાથી વહેતું પિયાનો સંગીત પણ બીભત્સ અને હલકી કોટિનું ગણાયું. આ પિયાનોવાદનને તેઓ શરૂમાં 'બૅરલહાઉસ પિયાનો' કહી તેની ઘૃણા કરતા. જોકે, ક્રમે ક્રમે, તેમાં ઘટાડો થતો રહ્યો. પોતાના સંગીતને ગોરાઓના મોઢે શિષ્ટ કહેવડાવવા માટે હબસીઓએ એક નવતર પ્રયોગ શરૂ કર્યો.

વાજિંત્રોના ઘોઘરા અવાજો અને ધૂમધડાકા સાથેના ઠેકાઓવાળું સંગીત ધીમે ધીમે તીણા, મધુર અને લયકારી અવાજોવાળા 'બુગી-વુગી' સંગીતના નામે નવો સ્વાંગ ધારણ કરીને વહેતું થયું. હબસીઓનો આ સૌ પ્રથમ જાઝ સંગીતનો આવિષ્કાર છે. ગોરાઓમાં શિષ્ટ ગણાતાં વાજિંત્રો સાથેના હબસીઓના સંગીતની કદરદાની થવા લાગી. તેમાં સૂર મેળાપ કરતી અને લયકારી તાલપરિવર્તન પામતી ઉલ્લાસી, જોમવંતા અને થનગનતા સંગીતની નવી નવી સુરાવલી-ઓનો ઉદય થવા લાગ્યો.

ન્યૂઑર્લિયન્સ જાઝ : હબસી સંગીતમાં ઉપર્યુક્ત પલટાઓ આવ્યા પછી ઓગણીસમી સદીના અંતમાં અમેરિકાના લ્યૂસિયાનાના બંદરી શહેર ન્યૂઑર્લિયન્સમાં યુરોપીય સંગીતના સંમિશ્રણ સાથે જાઝ સંગીતમાં નવો પ્રાણ પુરાવા લાગ્યો. અમેરિકાના આંતરવિગ્રહ સમયે ગોરા સૈનિકોએ આ પ્રદેશમાં છોડી દીધેલાં વાજિંત્રોને હબસીઓએ અપનાવી લીધાં અને તેનો ઉપયોગ થવા લાગ્યો. હવે જાઝ સંગીતમાં, કૂચ કરતી બૅન્ડવાજાં મંડળીઓમાં, ઉત્સવોની સંગીત મહેફિલોમાં, લગ્નોત્સવ સંગીતમા અને દફનવિધિ સંગીતમાં આ વાજિંત્રોનો છૂટથી ઉપયોગ થવા લાગ્યો.

ન્યૂઑર્લિયન્સ એક વિલાસી અને રંગીલું બંદરી શહેર હતું. ત્યાં ક્રમે ક્રમે જાઝ સંગીતમાં રૂઢ બની ચૂકેલા વાજિંત્રો ટ્રમ્પેટ, કૉર્નેટ, ટ્રૉમ્બોન અને ક્લેરિનેટ સાથે ગોરાઓનાં વાજિંત્રો પિયાનો, બેન્જો, ટયૂબા, બાસ અને ડ્રમનો સુભગ સમન્વય થવાથી જાઝના ધ્વનિવિસ્તરણમાં હવે વધુ લયકારી અને તાલબદ્ધતા આવવા લાગી. ધ્વનિ આરોહ-અવરોહની અવનવી ગતોથી લોકમનોરંજન માટે સુરીલા સંગીતની ગેય અને વાદ્ય મંડળીઓનો ઠેરઠેર ઉદ્ભવ થયો. ગોરા નાગરિકોનાં વેશ્યાગૃહો માટે પ્રસિદ્ધ પરગણા સ્ટૉરીવિલેમાં જાઝ સંગીતની બહુસ્વરી (પૉલિફોની) વાજિંત્રોની સંગીતમંડળીઓએ પોતાના આગવા સંગીતથી અમેરિકા ખંડમાં વસતી ગોરી પ્રજામાં ઘેલું લગાડયું. આ સંગીતમાં ગમગીન સ્વરોથી ધબકતું અને અત્યંત સાહજિક લઢણથી ગવાતું 'બ્લ્યૂઝ' સંગીત અત્યંત લોકપ્રિય બનવા લાગ્યું. કૂચ સંગીતમાં, લોકપ્રિય ગીતોમાં અને દેવળ સંગીતની પ્રાર્થનાઓમાં પણ જાઝે પોતાની કર્ણમધુર સુરાવલીઓ ઉપસાવી આ નવજાત 'બ્લ્યૂઝ' સંગીતની યુરોપમાં પણ સુવાસ પ્રસરાવી.

સ્ટૉરીવિલે પરગણાની એક પ્રખ્યાત હબસી ગાયિકા મા રેઈનીએ હબસીઓમાં પ્રચલિત ઉત્કટ ભાવુકતાનો લોપ કરીને પોતાના હબસીપણાને પણ નામશેષ કરી નાખીને ગોરા સમાજમાં પોતાના મધુર કંઠય સંગીતથી પ્રવેશ મેળવ્યો. તેણે ઊર્મિગીતો ગાઈને જાઝ સંગીતમાં નવા વિષયનું નિરૂપણ કર્યું અને સંગીતની શ્રેષ્ઠ ગાયિકા તરીકે યાદગાર બની.

આ જ અરસામાં અમેરિકાના નૌકાસૈન્યે પોતાના નાવિકોની તંદુરસ્તીની હાનિ અટકાવવા ન્યૂઑર્લિયન્સ અને સ્ટૉરીવિલેમાં વ્યાપકપણે વિસ્તરેલ નાઇટ-ક્લબો, પીઠાંઓ અને વેશ્યાવાડાઓ બંધ કરી દીધાં આથી ઘણા હબસી સંગીતકારો બેકારીના ખપ્પરમાં હોમાઈ ગયા. કેટલીક જાણીતી બનેલી સંગીતમંડળીઓએ નાસી છૂટીને પાસેના શિકાગો રાજ્યમાં શરણું શોધ્યું અને ત્યાંની પ્રજા સાથે ઓતપ્રોત થઈને સંગીતમાં એક નવી પ્રણાલી ઊભી કરી.

શિકાગો જાઝ : ન્યૂઑર્લિયન્સથી નાસી આવેલી સંગીતમંડળીઓ શિકાગોમાં વસતા યુરોપિયન લોકોના સહવાસમા આવવાથી જાઝમાં હવે યુરોપીય શાસ્ત્રીય સંગીતની નવતર રૂપે ખિલાવટ થવા લાગી. જાઝની ઉમદા ગાયિકા મા રેઈનીની અંતેવાસી બનેલ બેસી સ્મિથે પોતાના કોકિલકંઠે નવાં નવાં ગીતો ગાઈને જાઝને વધુ સમૃદ્ધ બનાવ્યું. મા રેઈની અને બેસી સ્મિથે કિંગ ઑલિવરની પ્રસિદ્ધ સંગીતમંડળીમાં જોડાઈને શિકાગોમાં જાઝ સંગીતનો ભારે નાદ જગાવ્યો. આ બંને ગાયિકાઓ ઉપરાંત આ મંડળીમાં જુવાન ટ્રમ્પેટવાદક અને ગાયક લૂઈ આર્મસ્ટ્રૉંગ પણ જોડાયો હતો. તેણે બહુ જ ટૂંકા સમયમાં જાઝ વાજિંત્રોમાં પ્રધાન ગણાતા ટ્રમ્પેટ વાદ્યના એક શ્રેષ્ઠ વાદક તરીકે કીર્તિ સંપાદન કરી. જાઝ સંગીતનો તે આદ્ય પ્રણેતા ગણાય છે. અમેરિકામાં અવિરત ત્રણ દાયકાથી પણ વધુ સમય સુધી જાઝની ગાયકીઓ અને વાદ્ય સંગીતની બેનમૂન કરામતોથી તે આજ સુધીના જાઝ સંગીતમાં મોખરાની હરોળમાં સ્થાન પામ્યો છે. તેણે વાદ્ય સંગીતને એવું મોહક રૂપ આપ્યું છે કે જાઝ અમેરિકાના બંને છેડા વટાવીને વિશ્વભરના દેશોમાં સુવાસ પાથરીને પાંગરતું ચાલ્યું છે. શિકાગોની આ જાણીતી મંડળીમાં ફ્લેચર હેન્ડરસન અને ડ્યૂક ઈલિંગ્ટન જેવા નામી સંગીતરચનાકારો જોડાવાથી જાઝમાં ઑરકેસ્ટ્રા સંગીત પણ સમાવિષ્ટ થયું. જાઝ ઑરકેસ્ટ્રા સંગીતની ઉત્તમ કૃતિઓનું સર્જન આ બંને સંગીતકારોને આભારી છે.

ઈલિંગ્ટન જાઝ : જાઝ સંગીતમાં ઈલિંગ્ટન સૌથી વધુ માનને પાત્ર ઠર્યો તેના ઑરકેસ્ટ્રા સંગીતથી, જોકે તે જાઝ સંગીતના સાંપ્રત પ્રવાહોથી તદ્દન અલિપ્ત રહ્યા છે. છતાં તેણે એકસાથે બધાં વાદ્યોની ગતોનો ઉપયોગ કરવાને બદલે એક વાજિંત્રના

સમૂહ પછી બીજા, એમ વિભાગીકરણવાળા વૈયક્તિક ધ્વનિવિસ્તરણ કરતા ઑરકેસ્ટ્રા સંગીતની નવતર જાઝ શૈલી રૂઢ કરી છે. આમ તે બીજા જાઝ સંગીતકારો કરતાં અલગ તરી આવ્યો છે. તેના સંગીતના અવાજોમાં જન-સાધારણના માનવીય ભાવોનો આવિષ્કાર વધુ કુનેહથી ઝિલાયો છે અને તેનું સંગીત ઉષ્માભર્યું પણ છે. માનવીય ભાવોનું સંગીતમાં ઊર્ધ્વીકરણ કરવાની તેની શૈલી તમામ સુફિયાણા, શુષ્ક અને ફિસ્સા સંગીત સામે જેહાદ જગાવતી હોવા છતાં તેને જાઝની 'હાઈ બ્રો'—ઉન્નત ભ્રૂ શૈલીનો નમ્રસંગીતકાર કહે છે. ઉગ્ર અગ્રેસરવાદીઓ(આવાં ગાર્દ)માં તે વિનીત અગ્રેસરવાદી કહેવાય છે. તેના સંગીતમાં વહેતા બે સ્રોત — માનવીય ભાવોની સભરતા અને ઉષ્મા — અવિરત વહ્યા કરતા હોવાથી, ઘણી નવતર શૈલીઓ જાઝમાં સામેલ થવા છતાં, તેનું સંગીત આજદિન સુધી અજોડ રહ્યું છે. કેટલીક ઉભડક જાઝ શૈલીઓમાં ચળકાટ મારતાં પિત્તળનાં સુષિર વાદ્યો (ફૂંક મારીને વગાડવાનાં વાજિંત્રો) અને તંતુવાદ્યોની તાંતને ગજથી વગાડવાને બદલે 'પ્લગ-પદ્ધતિ'નાં જટિલ કળોવાળાં અસંખ્ય વાજિંત્રો — દા. ત. વીજળીથી ચાલતી કળોવાળી 'ઇલેક્ટ્રિક ગીટાર' — પણ પ્રવેશ્યાં છે ખરાં, પણ આ શૈલીઓએ ઉપજાવેલા સંગીતમાંથી લૌકિકતાનો મૂળ સ્રોત જ વિખૂટો પડી ગયો છે. એ સંગીત જાઝની નકલ કરે છે ખરું, પણ તે વધુ સ્વપ્નશીલ બનવાથી ઇહલોક પરથી તેના પગ જ ઊંચકાઈ જઈ ઝટ ઓસરી જવા લાગ્યું છે.

બિગ બૅન્ડ જાઝ: ઓગણીસમી સદીના ચોથા દાયકાથી જાઝમાં મોટા કદના ઑરકેસ્ટ્રાનું આગમન થવાથી જાઝમાં અવનવા અનેક પ્રયોગો થવા માંડ્યા. ઈ. સ. ૧૯૩૫થી બેની ગુડમૅનનો ઑરકેસ્ટ્રા સમગ્ર અમેરિકામાં લયકારી સંગીતની ધમધોકાર ડોલન શૈલીનાં ઝૂલણાં ઝુલાવીને 'સ્વિંગ' સંગીતના નામે લોકચાહના પામ્યો છે. આ ઑરકેસ્ટ્રામાં ધીટ અને પિત્તળિયા (બોલ્ડ ઍન્ડ બ્રાસી) ઠિઠિયારા અવાજોનો સુમેળ સાધનારા 'સ્વિંગ'ના જાણીતા પ્રતિપાદકો કાઉન્ટ બૅસી, જિમી લ્યૂન્સફર્ડ, જિમી અને ટૉમી ડોરસી તથા વૂડી હર્નમૅન છે. જાઝની નવી 'સ્વિંગ' શૈલીને કારણે એકલ ગાયક-વાદક (સોલોઇસ્ટ) મંડળીઓ અમેરિકામાં જાણીતી બની છે. કાઉન્ટ બૅસીની લોકપ્રિય બનેલ સંગીતમંડળીનો જાણીતો પિયાનોવાદક લેસ્ટર યંગ એક શ્રેષ્ઠ એકલવાદક ગણાય છે. તેના સમય સુધી જાઝમાં કેવળ ફૂંકીને વગાડવાનાં પિત્તળનાં વાજિંત્રોનું પ્રાધાન્ય હતું. તેમાં તેની મંડળીની પ્રતિસ્પર્ધી બનેલ કૉલમૅન હાકિન્સની ઑરકેસ્ટ્રા મંડળીમાં ફૂંકીને વગાડવાનાં પિત્તળનાં વાજિંત્રોમાંથી એકધારી મંથર ગતિથી ઊંચામાં ઊંચા તાર સપ્તકથી નીચામાં નીચા મંદ્ર સપ્તક સુધી સૂરસંધાન કરીને લયકારી સુરાવલીઓ ઉપજાવવાની ઉત્તમ લઢણ જાઝમાં વધુ લોકપ્રિય હતી. તેમ છતાં, લેસ્ટર યંગ પોતાના પિયાનો ઑરકેસ્ટ્રા સંગીતરચનાઓથી વધુ લોકપ્રિય બન્યો એટલું જ નહીં, પણ જાઝમાં યંગનો પ્રભાવ હજુ સુધી પથરાયેલો પડ્યો છે.

બીબોપ જાઝ : ઈ. સ. ૧૯૪૦ની સાલથી જાઝ સંગીતમાં તલસ્પર્શી અભિગમ શરૂ થયો છે, જે 'બીબોપ' શૈલીથી ઓળખાય છે. આ નવા જાઝ સંગીતનો ઉપક્રમ 'કૉર્ડ ઑફ ધ માઇનોર સેવન્થ' — સ્વરતંત્રના કોમળ સાતમા સૂરથી સ્વરસંઘાતોનું પ્રાબલ્ય વધારી લયકારી તાલપરિવર્તન કરવાની અને આ સ્વરતંત્રની ઝરમર વર્ષા કરીને સૂર-મેળાપો કરવાની શૈલી —થી શરૂ થયો છે. આવો સૂરમેળાપ કરીને તાલપરિવર્તન કરતી જટિલ સુરાવલીઓથી ભરપૂર રાગિણીઓ અને અલંકારપ્રચુર વાદ્ય સંગીતથી 'બીબોપ જાઝ' વધુ સમૃદ્ધ બન્યું છે. ફૂંકીને વગાડવાનાં વાજિંત્રો-માંથી સ્ત્રીઓની સમકક્ષ ઊંચો અને તીણો પૌરુષ અવાજ ઉપજાવીને 'ઑલ્ટો-સેક્સોફોનિસ્ટ' લઢણવાળું જાઝ સંગીત નિર્માણ થવા માંડ્યું છે. તેમાં 'ઑલ્ટો-સેક્સોફોનિસ્ટ' ચાર્લી પાર્કર, ટ્રમ્પેટવાદક ડિઝિ ગિલેસ્પી, પિયાનોવાદક પોવેલ અને થીલોનિયસ મૉન્ક તથા ડ્રમવાદક કેની ક્લાર્ક ઉત્તમ વાદકો છે. આ શૈલીનો અગ્રેસર ચાર્લી પાર્કર છે. તેણે પોતાના નવા પ્રયોગમાં સંવાદી અને તાલબદ્ધ સૂરોનું નિર્ભય મિશ્રણ કરીને વિવિધ ગુણાંકોવાળી સુરાવલીઓ ઉપજાવી છે. તે એકલવાદક (સોલોઇસ્ટ) સંગીતકારોમાં શિરોમણિ છે. તેની વાદ્યશૈલી રુદ્ર છતાં રસિક છે અને વાજિંત્રો વગાડવાની તેની ગતો આમળોવાળી હોવા છતાં તેની વાદ્ય શૈલી ક્લિષ્ટ નથી. જાઝના સમગ્ર ઇતિહાસમાં બીજા કોઈ જાઝ સંગીતકારે ચાર્લી પાર્કર જેટલી મોટી સંખ્યામાં લોકોને પ્રભાવિત કર્યા નથી.

કૂલ જાઝ: સ્વરૂપે ઠંડું પણ ભીતરમાં કાતિલ અને વેધક તથા આવેગોથી સભર એવું ચોથા દાયકાના અંતભાગમાં ઉદ્ભવેલું 'કૂલ જાઝ' સંગીત 'બીબોપ'ના વળતા પ્રહાર રૂપે છે. આ સંગીત સૌમ્ય છતાં સંકુલ છે. તેનો પુરસ્કર્તા માઈલ્સ ડેવિસ જાઝનો અત્યંત જાણીતો વાદક છે. તેણે પોતાની કારકિર્દી (ઈ. સ. ૧૯૪૯માં)ના ટૂંકા ગાળામાં 'કૂલ જાઝ'ની આઠ રચનાઓથી કરી છે. ત્યાર બાદ ઘણા લાંબા સમય સુધી જાઝ ક્ષેત્રે ભુલાઈ ગયા બાદ તે છેક ઈ. સ. ૧૯૬૦માં ફરી નવી 'પૂર્ણ મુક્ત જાઝ' શૈલીથી જાણીતો થયો છે. કૂલ જાઝ મુખ્યત્વે ગોરાઓના સંગીત સામે એક

અટ્ટહાસ્ય કરતું વિકૃત સંગીત છે. પણ મૂળ 'સ્વિંગ' લઢણમાં વિકાસ પામેલા 'બીબોપ' અને 'કૂલ' એ બંને જાઝ એટલાં બધાં જટિલ બની ગયાં કે એ પ્રકારોનું સંવર્ધન કરનાર સંગીતકારોના અભાવે આ બંને પ્રકારો જલદી અલોપ થઈ ગયા.

વેસ્ટ કોસ્ટ જાઝ : ઈ. સ. ૧૯૫૨માં ફૂંકીને વગાડવાનાં વાજિંત્રોમાં ઉચ્ચ સૂરોને બદલે મધ્યમ અને ષડ્જ વચ્ચેના સૂરોની વિવિધ સુરાવલીઓ રચીને સ્થપાયેલી નવી પ્રણાલી 'બેરીટોન-સેક્સોફોનિસ્ટ' તરીકે ઓળખાઈ. આ સૂરોમાં ફૂંકીને વગાડાતાં વાજિંત્રો સાથે એક ગોરા વાદક બેરી મુલીગને ચાર વાજિંત્રોના સેટ 'ક્વાર્ટેટ'ની એક નવી જાઝ પ્રણાલી ઊભી કરી. તેણે પોતાના ક્વાર્ટેટમાં પિયાનોને બાકાત રાખવાનું ભારે સાહસ ખેડ્યું હતું. છતાં તેની ક્વાર્ટેટ રચનાઓએ ઝડપથી સિદ્ધિ મેળવી. પણ કેલિફોર્નિયાના સંગીતકારોએ 'વેસ્ટ કોસ્ટ જાઝ' નામે ક્વાર્ટેટની એક નવી શૈલી ઉપજાવી. તેમાં મર્દાના તરજો — ઊંચા તાર સપ્તકની સુરાવલીઓ — નો લોપ કરીને વાદ્ય સંગીતને વધુ નમણું બનાવવા જતાં જાઝનો મૂળ આધાર જ તૂટી પડ્યો. તેથી 'ક્વાર્ટેટ'ની બેરી મુલીગનની નવી શૈલીએ પણ ભારે પછાડ ખાધી અને અંતે એક દાયકાની લોકચાહના મેળવ્યા બાદ તેની જાઝ પ્રણાલી નામશેષ બની ગઈ.

હાર્ડબોપ જાઝ : પાંચમા દાયકાના આ સમયગાળા દરમ્યાન જ ન્યૂયૉર્કના હબસી સંગીતજ્ઞોએ 'બીબોપ' જાઝ શૈલીમાંથી નિર્ઝરતા સબળ અવાજોને વધુ પ્રાણવાન બનાવીને જે પ્રકાર નિપજાવ્યો તે 'હાર્ડબોપ' તરીકે જાણીતો બન્યો. જાઝ ફરી તેના મૂળ સ્વરૂપે નિર્માણ કરવાનો પુરુષાર્થ શરૂ થયો. ઊંચામાં ઊંચા તાર સપ્તક સ્વરે ફૂંકીને વગાડાતાં પિત્તળનાં વાજિંત્રોના વાદકોનો ફરી ઉદય થવા લાગ્યો. તેમાં આ નવી પ્રાણવાન શૈલીથી સોની રોલિન્સ અને ટ્રમ્પેટવાદક ક્લિફર્ડ બ્રાઉન તથા ડ્રમવાદક આર્ટ બ્લેકી જાઝમાં નવા સિતારા બનીને ચમક્યા. પરંતુ આ સમય પછી હબસીઓનાં પોતાનાં મૂળ વતનો — લૅટિન અમેરિકાનાં રાજ્યોમાં જાઝની એક આધુનિક શૈલી 'પૂર્ણ મુક્ત જાઝ'નો ઉદય થવાથી ફરી અમેરિકાનું ધ્યાન આ મૂળ હબસી રાજ્યોના જાઝ તરફ વધુ બારીકાઈથી ખેંચાયું છે.

પૂર્ણ મુક્ત જાઝ : આ પ્રણાલીનો પ્રણેતા છે માઇલ્સ ડેવિસ. તેણે તંતુવાદ્યોની તાંતની સંબદ્ધ શ્રેણીઓથી સ્વરસંઘાતો આપીને તાલપરિવર્તન કરવાની અને આ શ્રેણીઓ દ્વારા લયકારી સુરાવલીઓ ઉપજાવવાને બદલે હબસીઓમાં પરાપૂર્વથી પ્રચલિત ફૂંકીને વગાડવાનાં વાજિંત્રોની સ્વરપટ્ટીના સ્વરતંત્રમાંથી આરોહ-અવરોહની સંબદ્ધ શ્રેણીઓ ઉપજાવીને લયકારી તાલપરિવર્તન પામતા અને સૂરમેળાપ કરતા જાઝ-સંગીતના મૂળ આધારસ્તંભોને વધુ ઊંડાણથી રોપવા માંડ્યા છે.

અગાઉ જણાવ્યું તેમ માઇલ્સ ડેવિસે તેની સંગીત કારકિર્દી 'કૂલ જાઝ' સંગીતથી શરૂ કરેલી. તે વખતનો તેનો જાણીતો સાથીદાર ચાર્લી પાર્કર હતો. પણ માઇલ્સ ઈ. સ. ૧૯૬૦થી તેણે પ્રસ્થાપિત કરેલ આ નવતર શૈલીથી આધુનિક જાઝમાં જગમશહૂર બન્યો છે. તેના ઑરકેસ્ટ્રા સંગીતની રેકર્ડો તેના હરીફ સંગીતજ્ઞ ડ્યૂક એલિંગ્ટનના સઘન સંગીતની બરોબરી કરીને ડ્યૂક જેટલી લોકપ્રિય બની છે અને અમેરિકામાં ઉત્તમ વેચાણમાં આવી છે.

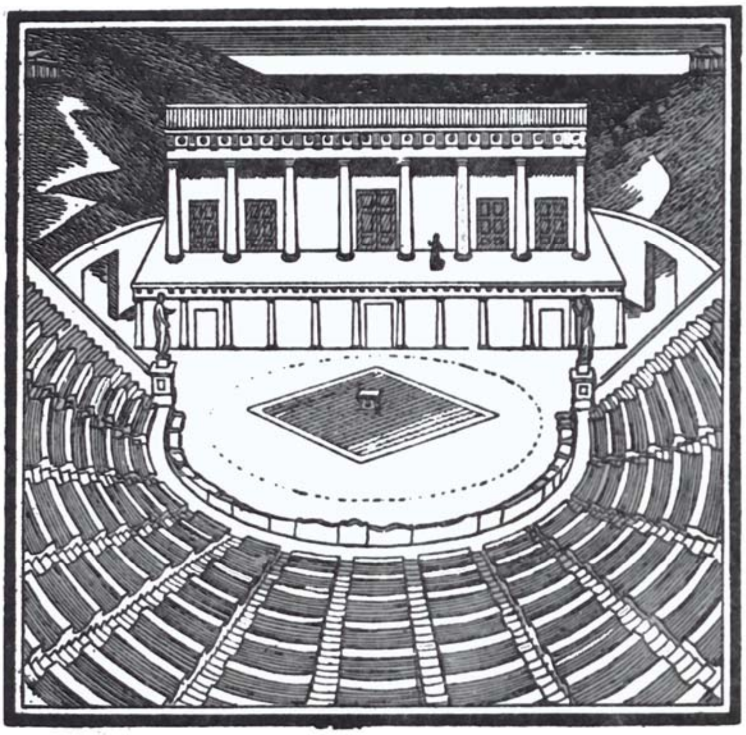
માઇલ્સ ડેવિસની આ નવી શૈલીમાં તેના જેટલા જ પુરુષાર્થી, તેના એક સમયના સાથીદાર, જૉન કોલ્ટ્રેને પણ 'પૂર્ણ મુક્ત જાઝ' શૈલીને વિકસાવવામાં મોટો ફાળો આપ્યો છે. તે માઇલ્સ ડેવિસ કરતાં પણ વધુ ઉજ્જ્વળ અને સિદ્ધહસ્ત જાઝ સંગીતજ્ઞ કહેવાયા છે. પણ ૪૦ વર્ષની યુવાન વયે જ તેમનું એક મોટર અકસ્માતમાં મૃત્યુ થવાને કારણે પૂર્ણ મુક્ત જાઝ શૈલીના આ બીજા મહાન પુરસ્કર્તાની જાઝ સંગીતને મોટી ખોટ પડી છે. જાઝ સંગીતજ્ઞો માને છે કે તેનું અકાળે મૃત્યુ ન થયું હોત તો બીજા કોઈ પણ જાઝ સંગીતકાર કરતાં વધુ મૌલિક સિદ્ધિઓ પ્રાપ્ત કરીને તે જાઝને વધુમાં વધુ સમૃદ્ધ બનાવી શકત.

આ શૈલીના બીજા જાણીતા વાદકો છે, ઑરનટી કોલમૅન, આલ્બર્ટ આયલર અને આર્ચિ શેપ. તેમનું જાઝ સંગીત તમામ પરંપરાઓનાં બંધનોથી મુક્ત છે. તેઓ તેમની ઇચ્છા થઈ આવે તેવું અને સંગીતમાં સંપ્રાપ્ત બને એવું નવું— ગમે તેટલું અટપટું કે અજાણ્યું કેમ ન હોય — ગાઈ-બજાવવાની હામ ભીડીને, જાઝમાં નવતર પ્રણાલીઓ ઊભી કરી રહ્યા છે. (આ સંગીતકારો પૈકીનાં ઑરનટી કોલમૅને તો એક ભારતીય ગાયિકા આશા પુતલીના અવાજની તમામ લઢણોને જાઝમાં સાંગોપાંગ ઉતારી છે. તે ભારતીય સંગીતપ્રણાલીઓથી ખૂબ પ્રભાવિત થયેલ છે.)

લારૂસના એન્સાઇક્લોપીડિયા ઑફ મ્યૂઝિકના 'ધ વર્લ્ડ ઑફ જાઝ'ના લેખની પ્રસ્તાવના તથા માર્શલ કૅવેન્ડિશ બુક્સ સિરીઝના 'મ્યૂઝિક, સૉંગ ઍન્ડ ડાન્સ' પુસ્તિકાના 'સાઉન્ડ ઑફ સરપ્રાઇઝ' લેખને આધારે.

યુરેાપીય રંગભૂમિનું ઉગમ સ્થાન

ઈ. સ. પૂર્વે ૫૫૦માં ગ્રીક લેાકેા તેમની રંગ-ભૂમિના દેવ ડાયેાનિસસને રીઝવવા ખાનપાનની મિજબાનીએા સાથે પશુએાના વેશ ધારણ કરીને આવી ઘેાડાકૂચના અભિનય સાથે વૃન્દગાનમાં નાચતા.



ગેાળાકાર ગ્રીક રંગભૂમિ

ગ્રીસમાં કલાના ધામ ગણાતા એથેન્સ શહેરમાં ઈ સ. પૂર્વે ૬૪૦માં 'એમ્ફિથિયેટર' —ગેાળાકાર બાંધણીવાળી રંગભૂમિ બંધાઈ હતી. ઊંચા રંગમંચ અને વ્યવસ્થિત સેટેાની સજાવટ તથા વાજિંત્રેા વગાડનારનાં સ્થાનેા આવાં થિયેટરેામાં મુકરર કરવામાં આવેલાં.

ગ્રીક નાટ્યલેખક એરિસ્ટોફનીઝના 'ધ બર્ડ્ઝ' નામના હાસ્યપ્રધાન નાટકમાં પક્ષીએાના જેવા પહેરવેશમાં સજ્જ કેારસ અદાકારેા

૩ : યુરોપીય રંગભૂમિ

૧. ઉદ્ભવ

નાટકશાળા ક્યાં, ક્યારે શરૂ થઈ, એનું પારણું કોણે ઘડ્યું, ક્યાં બંધાયું, એમાં કેવું કલેવર હીંચોળાયું, એનો કોઈ ચોક્કસ અંદાજ આપી શકે નહીં. પહેલી જે એક યા બે વ્યક્તિઓ યા એની ટોળી જ્યાં નાચી કૂદી ગાવા મંડી, ત્યાં નાટક શરૂ થયેલું કહેવાય. એમાં કોઈકે ચાળો કર્યો, કોઈકે ગીત ગાયું, તો સૌ કોઈ સાથે ગાવા મંડ્યાં, ક્યાંક ચોગાન, પછી નગરની શેરી યા શહેરનું પાદર, યા દેવદેવીનું મંદિર યા રાજાનો દરબાર, એમાં કોઈકે તારનું યા ચામડે મઢેલું, યા વાંસની યા ધાતુની નળીમાંથી ફૂંકેલું કંઈક વાદિત્ર બનાવ્યું, એમાંથી મનપસંદ સુરાવલી કાઢી, થાપ મારી તાલ-ઠેકા નિપજાવ્યા, જરા ઝાડડાળખાંના યા ફૂલગુચ્છોનાં પરિધાન સજ્યાં, સાદ બહેલાવ્યો, એ થકી પોતાનો જીવ તથા શ્રોતા-પ્રેક્ષકોના જીવ બહેલાવ્યા, ત્યાં નાટકશાળાનાં મંડાણ થઈ ચૂક્યાં જાણવાં.

આજ સુધી પશ્ચિમમાં એ જશ ગ્રીક પ્રજાને ફાળે જાય છે, અને એ પ્રચલિત માન્યતા અનેક અભ્યાસગ્રંથોમાં તેમ જ ઇતિહાસનાં પુસ્તકોમાં પ્રસિદ્ધ થઈ ગઈ છે. પણ એમાં હવે નવાં સંશોધનોને આધારે એ જશનો કળશ ગ્રીસ પ્રદેશમાંથી ઊંચકી દક્ષિણે ભૂમધ્ય સાગર ઓળંગી ઇજિપ્તના પ્રદેશમાં સ્થાપવાનો સમય આવી પહોંચ્યો છે. હિરોડોટસ(આશરે ઈ. પૂ. ૪૮૪–૪૨૪)ના લખાણમાં જ હાંસિયા ઉપર એણે કરેલી નોંધ, પછી વૈજ્ઞાનિકોનાં સંશોધનો, ચાર હજાર વર્ષો પહેલાં ઇજિપ્તની સંસ્કૃતિનો વિકાસ, એ બધું જોતાં નાઈલ નદીને કાંઠે નાટકશાળાની શરૂઆત થઈ એ આજથી ચાર હજાર વર્ષો પહેલાં — ગ્રીસમાં અઢી હજાર વર્ષો પહેલાં નાટકશાળા સ્થપાઈ એથી પણ દોઢ હજાર વર્ષ પહેલાં — એવી ગણતરી આજે કરવામાં આવી છે. બૅબિલોનિયામાંથી કેટલીક લેખિત પ્રતો હાથ લાગી છે, ઇજિપ્તમાંથી ત્રણચાર હજાર વર્ષ પહેલાંનાં થિયેટરોનાં ખંડિયેરો શોધી કાઢવામાં આવ્યાં છે; અને માસ્ક એટલે મહોરાનો ઉપયોગ અને તેનું સંશોધન (માનવી શિકાર કરવા જતો તે પોતે ઢાંકપિછોડો કરીને જતો), એની ભીંતો ઉપરની કોતરણી, જૂનાં સંશોધાયેલાં ત્યાંનાં દેવદેવીઓનાં મંદિરોમાંનાં ચોગાન સ્થાનો — એ બધું જોતાં આજે એ દાવો ઇજિપ્તને ફાળે જાય છે. પેલિયોલિથિક (બીજી પથ્થરયુગની: વચ્ચેનો ગાળો) કલામાંથી જે કંઈ બચ્યું છે, તે જોતાં આ દાવો ચાર હજાર વર્ષથી જૂનો હોઈ શકે એવી માન્યતા હવે દૃઢ થવા લાગી છે. માસ્ક — મહોરાં, પૂજાક્રિયામાં નૃત્યો, મૂક અભિનયો અને એમાં ચાળા, ચાર હજાર વર્ષ પહેલાં અસ્તિત્વમાં હોવાં જોઈએ એવું તો હવે ચોક્કસ માનવામાં આવે છે. આપણે ત્યાંના ઋગ્વેદના અને પછીના ઉપનિષદ સમયના સંવાદો, મહાભારત, રામાયણ, ભાગવતમાંના નાટક વિશેના ઇશારા આ સાથે સરખાવવાનો સમય આવી પહોંચ્યો છે, એમ 'ઇન્ટરનૅશનલ થિયેટર ઇન્ફર્મેશન' ઑટમ : ૧૯૭૧માંનો જાન કોપેસ્કીનો લેખ જોતાં લાગે છે. ભરતમુનિ ઋષિઓનો સંઘ લઈ બ્રહ્મા પાસે પહોંચી ગયા એ દિવસની કંઈ નોંધ મળે તો આ દિશામાં આપણો દાવો પણ ઘણો જૂનો પુરવાર થઈ શકે.

ગ્રીસ અને રોમ

રંગભૂમિની ચોક્કસ તવારીખ તો ઈ.સ. પૂર્વે ૪૯૦ના વર્ષમાં એથેન્સ નગરીમાં નાટકકાર ઈસ્કિલસે (ઈ.પૂ. ૫૨૫–૪૫૬) લખેલું 'ધ સપ્લાયન્ટ' નામનું નાટક ભજવાયું, એ નક્કી કહી શકાય. વળી એક થેસ્પિસ નામના નાટકકારે ઈ.સ. પૂર્વે છઠ્ઠી સદીમાં (આશરે ઈ. પૂ. ૫૫૦) એક નટ મારફત નાટકમાં કામ કરાવેલું. એ જ નટ મહોરાં બદલી બીજાં પાત્રનું કામ કરે, એની પણ એક નોંધ છે. ઈસ્કિલસે એક વધુ પાત્ર ઉમેર્યું. નાટકો સવારે ભજવાતાં. નાટકશાળા ગોળાકાર બેઠકોવાળી ખુલ્લી હતી. એમાં હજારોની સંખ્યામાં ચડઊતર બેઠકો ઉપર પ્રેક્ષકો બેસતા, સામે ખુલ્લા રંગમંચ ઉપર નટ પોતાના પાઠ ભજવતા. એ પૂરુ થતાં વચ્ચે ગાનારાઓનું ટોળું સંઘગાન કરી જતું. નટો મહોરાં પહેરે, દૂર બેઠેલા પ્રેક્ષકો પણ જોઈ શકે એટલે નટ મોટા ઝભ્ભા તથા ઊંચી એડીનાં પગરખાં પહેરે. પહેલાં એક જ નટ, પછી બે નટો, પછી ત્રણ નટો, એમ રંગભૂમિ ઉપર પાત્રોનો વિકાસ થતો રહ્યો. આ પાત્રો સંઘગાનમાં નાટકના મહત્ત્વના મુદ્દાઓ સ્પષ્ટ કરતાં, સાથે એકાદ વાદિત્ર વગાડતાં. એ જમાનામાં શરૂઆતના સમયમાં નાટકની બાંધણી આ પ્રકારની હતી; તે જતે કાળે વિકસતી રહી. સંઘગાન એટલે 'કોરસ'; એનું મહત્ત્વ વધારે હતું.

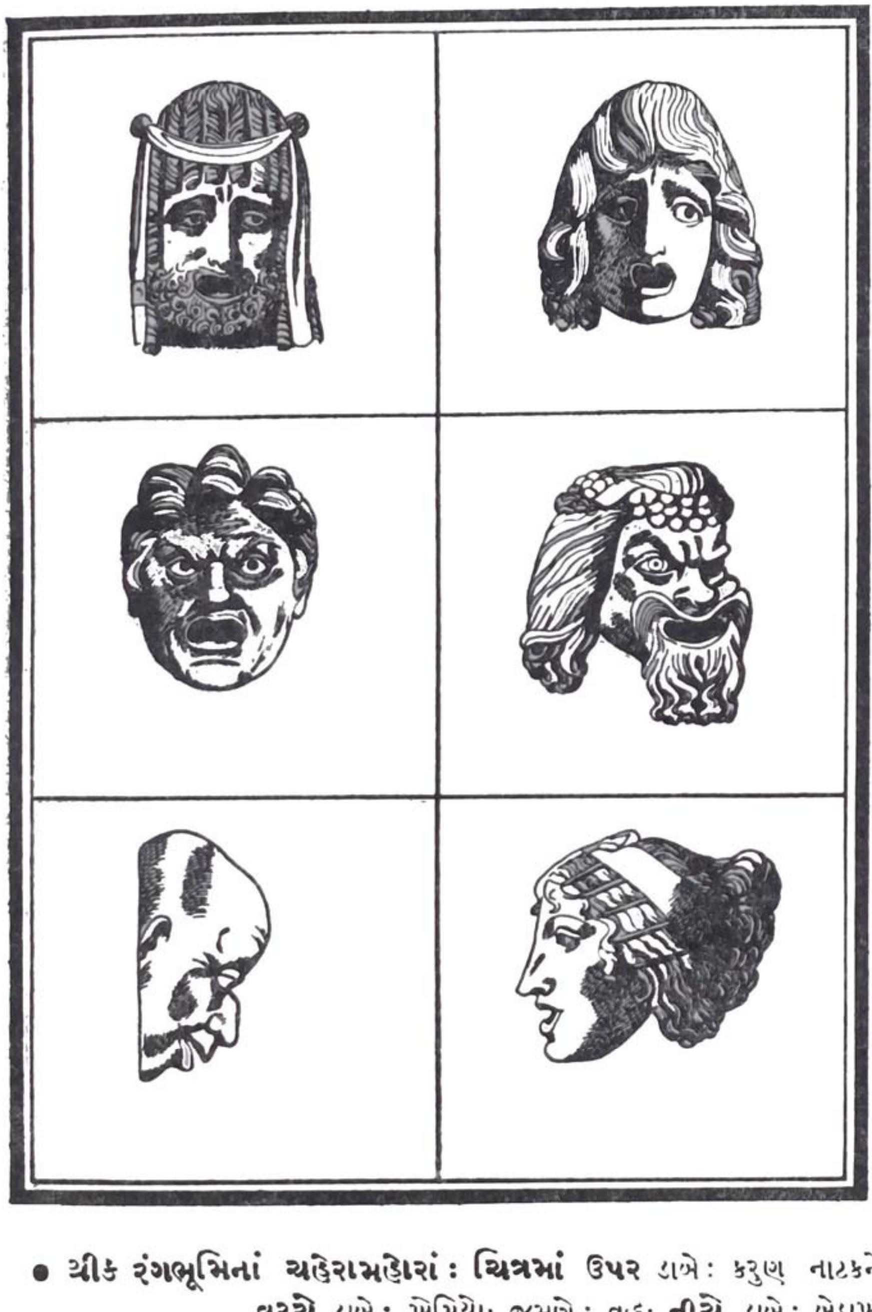
ઈસ્કિલસ પછી બીજો મોટો નાટકકાર સૉફોક્લીઝ આવ્યો. એ ઘણો દેખાવડો, બુદ્ધિશાળી, નૃત્યવિદ્યાનો જાણકાર, વ્યાયામવીર, હિંદની ફિલસૂફી પ્રમાણે 'દુઃખમાં નિરાશ ન થવું અને સુખમાં ચગી ન જવું'ના સિદ્ધાંતોને અનુસરી ૮૯ વર્ષનું જીવન જીવી, નાટકની બાંધણીને વિકસાવી, સંવાદ-યોજનામાં માધુર્ય અને સ્પષ્ટતા લાવી, પોતાનાં નાટકો માટે સજાવટ વિચારી, નાટકના સ્વરૂપને એણે વધારે સારો ઘાટ આપ્યો. એણે એકસો ને વીસ નાટકો લખ્યાં. આજે સાત જ પ્રાપ્ત છે એમાં 'ઍન્ટિગોન', 'એજાક્ષ' અને 'ઇલેક્ટ્રા' બહુ જાણીતાં છે.

એની પછી દસ જ વર્ષે ત્રીજો નાટકકાર જન્મ્યો. એનું નામ યુરિપિડીઝ (ઈ. પૂ. ૪૮૫–૪૦૭). ત્રણે નાટકકારો નાનામોટા છતાં સમકાલીન. આ નવા નાટકકારે વળી નાટકના બંધમાં ઓર સુધારાવધારા કર્યા. એણે નાટકની શરૂઆતમાં પ્રોલૉગ—પોતાને શું કહેવું છે તે આપણી 'નાન્દી' જેવું પણ વિસ્તૃત સ્વરૂપ—રચ્યું. જૂની આખ્યાયિકાઓને નવેસરથી નાણી એમાં તથ્ય કેટલું તે તારવવા મથ્યો. એની દૃષ્ટિ તથા વિચારસરણી આધુનિક હતી. ઈ. પૂર્વે ૪૧૩માં એણે પોતાની ૭૨ વર્ષની ઉંમરે 'ઇલેક્ટ્રા' લખ્યું. ઈસ્કિલસના નાટકમાંની એ જ નાયિકા વીર છે, સૉફોક્લીઝની એ જ નામના નાટકની નાયિકા આદર્શ પાત્ર તરીકે આવે છે, તો યુરિપિડીઝે દેવલોકની આખ્યાયિકામાં વણાયેલી આ નાયિકાને તે સમયના સમાજના એક સામાન્ય પાત્ર તરીકે ચીતરી છે. આમ, આ એક જ વસ્તુ, આ ત્રણ મહારથીઓની ત્રણ જુદી કૃતિઓ રૂપે જોવા મળે છે, ત્રણે લેખકોની લખાવટનો અભ્યાસ મહત્ત્વનો ગણાય છે. એના 'ફ્રિદ્રા' નામના નાટકમાં સ્ત્રી પાત્ર મારફત સ્ત્રીઓની અંતર્વ્યથા કાવ્યાત્મક ભાષામાં સુંદર રીતે વ્યક્ત થઈ છે. એનાં 'ટ્રોજન વિમેન' એક કરુણાંત કૃતિ તરીકે અતિ પ્રસિદ્ધ, અને વારંવાર ભજવાતું 'મીડિયા', બહુ ઘાટદાર નાટકો છે. એની કૃતિઓમાં નાટ્યછટા, સંવેદના અને ઊર્મિતત્ત્વો ભારોભાર માણવા મળે છે. એ જમાનામાં નાટકોની ભજવણીની હરીફાઈ પણ યોજાતી; એ એક મોટું પર્વ મનાતું.

આમ ગ્રીક પ્રજાના આ ત્રણ અતિ પ્રસિદ્ધ નાટકકારોની કૃતિઓમાંથી એ જમાનાની 'ટ્રૅજડી'નો સ્પષ્ટ અને સુરેખ પિંડ સાંપડ્યો. પૃથ્વીપટે નાટકની સૃષ્ટિમાં ગ્રીસની એ અમૂલ્ય દેણગી.

ડાયોનિસસ રંગભૂમિના આદિદેવ, આપણા નટરાજ જેવા—નૃત્યના ક્ષેત્રમાં નહીં પરંતુ ટ્રૅજડીના સંદર્ભમાં,—એની પૂજા અર્થે ગાયકો એકઠા મળી સંઘગાન કરતા, ત્યારે એવા મહોત્સવમાં શબ્દ અને સંગીતની એક પ્રકારની ગૌરવભરી અસર નીપજતી. એમાંથી ટ્રૅજડીનો પિંડ બંધાવા માંડ્યો. અહીં કવિજન

શબ્દો અને કાવ્યો દ્વારા શુદ્ધ ઉચ્ચારમાં એના સાથીદારો સાથે દેવને ઉદ્‌બોધન યા આહ્‌વાન પણ કરતા. એથી લોકોનાં હૃદય શબ્દધ્વનિ થકી ભાવોદ્રેકથી તરબોળાતાં, ભાષામાં લયછટા, માધુર્ય, અર્થ અને ઉચ્ચાર-સ્પષ્ટતા થકી ગૌરવ વધતાં, એ ઘાટ પ્રચલિત થવા માંડ્યો. એમાં કથાનકો આવવા માંડ્યાં. એમાં માનવીની ભૂલ, ક્ષતિ, પાપ સંયોજાયાં. એમાંથી બચવા મનોમન્થન, પરિતાપ, પશ્ચાત્તાપ, સમભાવ, દયાભાવ, સંવેદના ઉમેરાતાં, એ બધાનો સુમેળ થતાં, ઘટિત પાત્રાલેખન વિકસતાં, ટ્રૅજડીનું સ્વરૂપ ઘટ્ટ અને ઘાટદાર રચાયું. એમાં 'કૅથાર્સિસ' એટલે મનનો ઓથાર નિતારવાના તત્ત્વને મહત્ત્વનું ગણવામાં આવ્યું.



કરુણરસપ્રધાન ગ્રીક નાટકનાં નાયક-નાયિકાનાં પરિધાન

• **ગ્રીક રંગભૂમિનાં ચહેરામહોરાં : ચિત્રમાં ઉપર** ડાબે : કરુણ નાટકનો નાયક; જમણે : કરુણ નાટકની નાયિકા **વચ્ચે** ડાબે : ખેપિયો; જમણે : વૃદ્ધ; **નીચે** ડાબે : બેડાખાઉ; જમણે : ગણિકા

ટ્રેજડીની પાકી વ્યાખ્યા તો ઍરિસ્ટૉટલે (ઈ. પૂ. ૩૮૪–૩૨૨) બાંધી. સ્ટાગિરા શહેરના ઍરિસ્ટૉટલે પોતાની સંમુખ જે ત્રણ મહારથીની, ઉપરાંત અન્ય કૃતિઓ હતી તે ઉપરથી ટ્રૅજડીની વ્યાખ્યા બાંધી, પોએટિકસનું પુસ્તક લખ્યું અને કૉમેડી ઉપર પણ ગ્રંથ લખ્યો; પરંતુ છેલ્લો ગ્રંથ હાથ લાગ્યો નહીં. ટ્રૅજડી નાણવામાં મોટે ભાગે એણે સૉફૉક્લીઝની કૃતિઓ ઉપર વધારે ધ્યાન આપ્યું છે; અને એથી એની વ્યાખ્યા સીમિત છે; છતાં, એટલા ક્ષેત્રમાં એનું વિવેચન તલસ્પર્શી રહ્યું છે. એમાં યુનિટીઝનો સિદ્ધાંત — નાટકની કૃતિમાં સમય, સ્થાન અને ક્રિયા, ત્રણે સંકળાયલા બંધમાં રહેવાં જોઈએ — એ એનો નાટ્ય-વિવેચનામાં મોટામાં મોટો ફાળો છે. ટ્રૅજડીનો નાયક, એની ગૂંથણી, એમાં કાવ્યતત્ત્વ, ક્રિયા અને શાપ — દુ:ખથી વ્યથિત થતાં નીગળતો હૃદયનો ઓથાર, એ બધા પર ઍરિસ્ટૉટલનાં મંતવ્યો હજી આજે ભણાવાય છે, અને ગણનાને પાત્ર ગણાય છે. ઉપરાંત છેલ્લાં બે હજાર વર્ષોમાં ટ્રૅજડીના બીબામાંથી અનેક વિવિધ પ્રકારના ઘાટ પણ સર્જાયા છે, અને હજી 'ટ્રેજિક ફાર્સ' જેવા 'ફાર્સિકલ ટ્રૅજડી' જેવા બંધ પણ ઘડાતા જાય છે.

ઈ. પૂર્વે ૪૪૮ આસપાસ એક અનોખો લાલ, નામે ઍરિસ્ટૉફનીઝ પાક્યો, એણે 'કૉમસ' નામના હાહાઠીઠીવાળા ઉત્સવોમાં મસ્તીતોફાન થતાં એ જોઈ મનુષ્યને પશુપંખીઓનાં મહોરાં પહેરાવી પ્રયોગો લખ્યા, તે પહેલાં કૉમેડીના નામે પ્રસિદ્ધ થયા; એમાં કટાક્ષ — અતિશયોક્તિ — ગ્રામ્ય ઠેકડીઠઠ્ઠા ઉમેરી 'ઓલ્ડ કૉમેડી' નામ આપી એમાંથી ભારે હાસ્યરસ પેદા કર્યો. ચેનચાળા ચેટકનખરાં તો ચાલતાં જ હતાં, એમાં ટોળઠઠ્ઠા ઉપરાંત જીવંત વ્યક્તિની પણ ઠેકડી નિયોજી ઍરિસ્ટૉફનીઝે 'ફ્રૉગ્સ', 'એકારનિયન', 'ક્લાઉડ્સ', 'બર્ડ્ઝ' નૉમની કૃતિઓમાં પોતાનો પરચો બતાવી આ ક્ષેત્રમાં અનોખી કીર્તિ સંપાદન કરી લીધી. આ કૉમેડીના ઘાટ-માંથી પહેલી ઓલ્ડ કૉમેડી, પછી મિડલ કૉમેડી થઈ. ઍરિસ્ટૉફનીઝ પછી ઍથેન્સની પડતી દશા આવતાં નાટકના બંધમાંથી કોરસ ગાનારી ટોળી અળગી થવા લાગી. નટમંડળીઓ પોતાનું વ્યક્તિત્વ ખીલવવા મંડી. રંગમંચ ઊંચો અને વ્યવસ્થિત સેટથી શણગારાવા લાગ્યો, ચિતારાઓ દાખલ થયા, વાદિત્રો વગાડનારાઓએ પોતાનું સ્થાન મુકરર કર્યું, એમને માટે નાટકશાળાની બાંધણીમાં સગવડ વિચારાવા લાગી, પરિણામે ઍથેન્સ પડતાં ગ્રીસનાં જુદાં જુદાં શહેરોમાં પોતપોતાની રીતે નાટકશાળામાં રંગમંચ બંધાવો શરૂ થયો. કથાવસ્તુ વ્યવહારુ સાંસારિક રોજિંદી વાતોમાંથી વણાવા માંડી, પણ આખરે ગ્રીસ દેશમાંથી નાટકશાળાઓ ઇટાલીમાં અને ખાસ કરીને રોમમાં સરી જઈ ત્યાં પથારો પાથરવો શરૂ કર્યો.

રોમમાં ન્યૂ કૉમેડીના સર્જક તરીકે મિનેન્ડર(ઈ. સ. પૂ. ૩૪૩–૨૯૨)નું નામ જાણીતું છે. એના જમાનામાં ગ્રીસની ટ્રૅજડીનો જુવાળ ઓસરી ગયો હતો. રોમન ટ્રૅજડીમાં ગ્રીસને મુકાબલે કશો દમ નહોતો. મિનેન્ડરના સાથીદારોમાં ફિલેમોન, ડિફિલિયસ, પોસાઇડિપસ, પોલોડોરસ; પણ એ સૌમાં મિનેન્ડર મોખરે. પોતાનાં નાટકોમાં પ્રેમને વિવિધ રીતે ગૂંથ્યો — છણ્યો છે. એ પછી ઇટાલીમાં માઇમનો ચાળો ફરી શરૂ થાય છે, લોકોને ગમે પણ છે. એ મૂંગા ચાળામાં મિમિક્રી એટલે નકલ ભળે છે; એમાં, ઈ. સ. પૂ. ૨૫૪માં જન્મી, ૭૦ વર્ષ સુધી જીવી, રાઇટસ માસિયસ પ્લૉટસે પોતાનાં પ્રહસનોથી લોકોને હસાવી રમાડી જાણ્યા છે. એની પછી ઈ. સ. પૂર્વે ૧૯૫માં ટેરન્સે બુદ્ધિ કસે એવાં નાટકો લખ્યાં. પોતે ગુલામ, પણ માલિકે એને ભણાવ્યો. એની છ કૃતિઓ આજે સાંપડે છે, એમાં 'નવી કૉમેડી'ને એણે ઘણી રીતે ગૌરવાન્વિત અને સમૃદ્ધ કરી. જમાનો પલટાવા લાગ્યો. લોકોને મનોરંજન જ ગમવા માંડ્યું. આ દરમ્યાન ઈ. સ. પૂર્વેના ચોથા વર્ષમાં સ્પેનમાં જન્મી ઈ. સ. પછી ૬૫મે વર્ષે ગુજરી ગયેલા સેનેકા નામના લેખકે છ-સાત સારી ટ્રૅજડીઓ લખી, પણ એ ભજવી શકાઈ નહીં. પછી તો નટ મહત્ત્વનો યા પ્રેક્ષક મહત્ત્વનો એમ ચર્ચા ચાલી. વળી, એક રાજાને ટ્રૅજડી ગમી, બીજાને કૉમેડી ગમી. એમ કરતાં નાટકશાળાનાં ઉઠમણાં બેઠાં, નાટકશાળા ઉપર બંધનો આવ્યાં. તે છેક દસમી સદી સુધીમાં તો નટ નાટકશાળા રફેદફે થઈ ગયાં, જાહેરમાં નાટકો નિંદાવા માંડયાં; અને ધર્મ અને એના ઉત્સવ-આખ્યાયિકાઓમાંથી ઉત્પન્ન થયેલું નાટક આખરે દેવળોના મઠોમાં રક્ષાયું — ત્યાં છાનાછપના પ્રયોગો કરતું માંડ માંડ નહીં જેવું જીવતું રહ્યું.

યુરોપ : નવી ભૂમિકા

ફિલસૂફ અને નાટકકાર સેનેકાના ગજર્યા બાદનાં પંદરસો વર્ષ મોટે ભાગે નાટકના તખ્તા ઉપર પરદો પડેલો જ રહે છે. એમાં દસમી સદીથી ચોદમી સદીમાં ક્યાંક જુદા જુદા દેશમાં દેવળ, દેવળના ચોગાનમાં અને એની સાથે સંકળાયેલા મઠોમાં સંવાદ, મૂકનાટક, પ્રહસન અને નાટકનાં કોઈ કોઈ ચિત્રવિચિત્ર ઘાટ ભજવાયાનું જાણવા મળે છે. પરંતુ દસમી સદી સુધી તો ભારતમાં નાટકના ડંકા વાગતા હતા, ત્યારે પશ્ચિમમાં ઉઠમણાં અને અંધારપટ હતાં. ઈ. સ. ૯૩૦માં જર્મનીમાં ગાન્ડરશિમમાં કોઈ મઠાધિકારિણી – હ્રોસ વિથાએ ટેરેન્સનાં નાટકોની નકલ જેવાં થોડાં નાટકો લખ્યાં એટલું જાણવા મળે છે. એ જ પ્રમાણે ઈંગ્લંડ, ફ્રાન્સ, ઇટાલીનાં દેવળોમાં એ પછી ત્રણસો-ચારસો વર્ષ ધર્મના પ્રચારાર્થે, સાંપ્રદાયિક મતમતાંતરવાળાં, ક્રિયાકાંડને અનુમોદન આપનારાં, ભક્તિપરાયણ, નાતાલ તેમ જ ઈસ્ટરના તહેવારો ઊજવવા-ભજવવા ખાસ લખાયેલાં નાટકોનો થોકડો આજે સંશોધાયો છે. એમાં ભજનસંપ્રદાય, સાધુસંતોનાં જીવન, ધર્મકથાઓ, નીતિનિયમો ક્યાંક ઉચ્ચ પ્રકારની કવિતાઓ, ગદ્યપદ્યના નમૂનાઓ મળે છે. પણ મોટે ભાગે આ નાટકો 'મેગી', 'લિટરજી', 'મૉરાલિટી', 'ક્રિસ્ટમસ', 'રેસરેક્શન' 'સાઇકલ પ્લે' એવાં નામોથી ઓળખાય છે. આ બધાં ધર્મપ્રચારણ અને ધર્મપ્રસારણાર્થે લખાયેલાં હોઈ, શુદ્ધ નાટકના સ્વરૂપમાં ન હોવાથી, એનો આટલો ઇશારો માત્ર કરી આગળ જવું ઠીક ધાર્યું છે.

આદિશક્તિ તો બ્રહ્મા છે. બ્રહ્મા નહીં તો સર્જનહાર છે. પછી માનવી પોતે અમુક પ્રકારની પહેલ કરી સર્જકનો દાવો કરે છે; પરંતુ જ્યાં કંઈ અમુક પ્રકારની વિશિષ્ટ શરૂઆત થાય, એનાં મૂળ, એની ઉપર અસર તો શોધ કરનારા શોધી જ કાઢે છે. ગ્રીક મૂળ પ્રજા, પણ એ પ્રજા નાટકનો બાંધ લાવી ઇજિપ્તથી. ઇજિપ્ત વળી બૅબિલોનિયાથી, મેસોપોટેમિયાથી અને એની પ્રજા વળી ક્યાંકથી ઇશારા લાવી હોય એમ બને; એમ ઇંગ્લંડ, ફ્રાન્સ, જર્મની અને સ્પેન, પોતપોતાના પ્રદેશમાં ચૌદમી-પંદરમી સદીમાં નાટક લખાયા-ભજવાયાની બડાશો હાંકે તે ઘટિત છે, પરંતુ એ સર્વનાં મૂળ આવ્યાં તે ઇટાલીમાંથી એ નિર્વિવાદ વાત છે. ગ્રીસના અત્યંત ગૌરવશાળી ટ્રૅજેડીના બાંધને તોડીફોડી ચાળા-ચસકામાં ઉતારનાર મોજશોખમાં રચેલી રોમની પ્રજાએ નાટકના માળખાને સદંતર ફેંકી નાખ્યું, પછી જે નટનાં ચસકાં જાગ્રત રહ્યાં એ નટોની ટોળીએ ચૌટેચકલે, એક ગામથી બીજે ગામ, એમ 'હાથે તે સાથે' એવા રંગમંચો બાંધી, વેશો ભજવવા માંડ્યા. મોટે ભાગે પ્રાસંગિક, એ લખાણો અને દૃશ્યો લોકોને ગમતાં, અને મનોરંજન પૂરું પાડતાં. લખાણ હોય તો ઠીક ભલા, નહીં તો મોઢેથી અડાબ્યે રાખતા. એમ ગાડું ગબડાવતા ઇટાલીની ઉત્તરે પહોંચ્યા, ત્યાંથી પડોશમાં ફ્રાન્સની ધરતી ઉપર નીસર્યા, પૅરિસ ગયા, સ્પેન જર્મનીને પણ થોડો સ્વાદ ચખાડ્યો; એમાં ફ્રાન્સમાં એ ટોળીઓ બહુ લોકપ્રિય થવા માંડી. ત્યાં 'સોતી' નામના હળવા હાસ્ય બાંધના પ્રકારમાંથી ફાર્સનો બાંધ હસ્તીમાં આવ્યો. ફાર્સ એટલે જે ફાર્સ્યુર (નટ) પોતાના પહેરવેશમાં તેમ જ અભિનયમાં વધારે પડતો અતિશયોક્તિવાળો મરી-મસાલો ભરી ચાળો કરે તે; એ ફ્રેંચ ભાષામાંથી આવેલો શબ્દ છે. આ ફાર્સ પ્રકારનાં નાટકોની કોટિમાં સર્વ-શ્રેષ્ઠ અને પ્રથમ જાણીતી એવી કૃતિ 'માસ્તર પિયરે પેથેલિન', ભજવાયાની સાલ ૧૪૭૦. એના કર્તાની ભાળ હજી મળી નથી, પરંતુ એ કિસ્સાના વિવિધ અનુવાદ અને વેશપરિધાનાવતાર દેશે દેશ થતા રહ્યા છે. ફાર્સના ક્ષેત્રમાં સત્ર ભૂમિ ગોપાલકી એ ન્યાયે એના કર્તાકારવતા વિશે મોટે ભાગે કોઈ રણીધણી નહીં, એટલે જાહેર ગણાના ક્ષેત્રમાંથી એ સદીમાં તેમ જ આજની સદીમાં ગણી ગણાય નહીં એટલી ચોરીઓ થતી રહી છે. આ બાજુ, ઇંગ્લંડમાં પણ દેવળમાંથી છટકેલા નાટકે, ૧૫૫૦માં હેડમાસ્તર નિકોલાસ ઉડાલની કલમનો આશરો લઈ તદ્દન સ્વતંત્ર 'રાલ્ફ રોઇસ્ટર ડોઇસ્ટર' નામનું નાટક હાંસલ કર્યું, અને વિદ્યાર્થીઓ સમક્ષ ભજવાયું. ૧૫૬૦માં 'ગ્રામર ગરટનેસ નીડલ' નામનું ફાર્સ લખાયું. ૧૫૬૨માં રાણી ઇલિઝાબેથ અને એના દરબારીઓ સમક્ષ 'ગોરબોડક' ભજવાયું. એ અરસામાં જાણીતો લેખક જૉન હેવુડ, એનું પ્રખ્યાત નાટક 'ચાર પપ્પા' – 'પ' એટલે પામર, પાર્ડનર, પોટીકેરી અને પેડલર; એ ચારેમાંથી કોણ વધારેમાં વધારે જૂઠાણું ફેંકી શકે એની શરત પર એ કૃતિમાંનો મસાલો અને તેની બાંધણી, પંદરમી સદીમાં ફ્રાન્સની પ્રજાએ તો,

પોતે આ પેદા કરેલો ઘાટ, 'ફાર્સ' જ માણ્યા કર્યો. ઠઠ્ઠો-મજાક-મશ્કરી તે એવી કે દેવળના ધર્મગુરુઓને પણ ભાંડવા નિંદવામાંથી ટાળ્યા નથી. પરિણામે સરકાર જાગ્રત થતાં કાયદા ઘડાવા લાગ્યા. નટમંડળો વ્યવસ્થિત થવા લાગ્યાં. ધર્મપ્રસારણનાં અને ધર્મને નિંદનારાં નાટકો બંધ થતાં, ૧૫૫૦ પછી સ્વતંત્ર નાટકશાળા અને સ્વતંત્ર રીતે લખાતાં નાટકો હસ્તીમાં આવવા લાગ્યાં. ફ્રાન્સમાં ઝોડેલ એત્યેને (ઈ. સ. ૧૫૩૨–૧૫૭૩) ટ્રૅજડીનો ઘાટ બાંધવાની શરૂઆત કરી, દશવીશ નહીં પણ સેંકડોની સંખ્યામાં. નાટક લેખક લોપે દ બેગાએ, સ્પેનમાં નવતર નાટકોની પરંપરા પેદા કરી, જર્મનીમાં પણ પાંચસોએક વર્ષ દેવળમાં બંધિયાર રહેલું નાટક છટકેલું તે પ્રથમ ફાર્સના બીબામાં જ બહાર પ્રગટ થયું, એમાં 'રુમ્પોલ્ટ અને માટેશ્ટ' એક અતિપ્રખ્યાત અને સુંદર કૃતિ પ્રાપ્ત થઈ. નાયક નાયિકાને પરણવાનો હક જતો કરે છે, ત્યારે નાયિકા 'પરણું તો એને જ પરણું' કહી હઠ પર ચડે છે. એમાં વકીલો વિવિધ પ્રકારે લાભતા રહે છે, ત્યાં નાયિકા નાયક ઉપર જાતજાતનાં તહોમત મૂકી, નાયકે એની ઉપર આચરેલાં કરતૂકો એવી રીતે છતાં કરે છે કે નાયકને પરણ્યા વિના છૂટકો જ નથી. નાયક ફરી વાર એનો હક સાબિત કરે છે અને બધાં ગાનતાનમાં ગુલતાન થઈ ખાણીપીણી કરતાં નાચવામાં મજા માણે છે, એવી વસ્તુ છે. દક્ષિણ જર્મનીમાં 'માઈસ્ટર્સિંગર્સ' નામની ગવૈયા ટોળીએ જાતજાતના પ્રયોગો કર્યા, એમાં નુરેમ્બર્ગમાં બે લેખકો, એક હાન્સ રોઝનબ્લુટ, બીજો હાન્સ ફોલ્ઝ. એમણે સારી નામના મેળવી. પણ એ બેને પણ ટપી જાય એવો ત્રીજો હાન્સ ઝાક્સ (ઈ. સ. ૧૪૯૪–૧૫૭૬). એ પોતે નાટકો લખતો, ભજવતો, અને એની રીતે નટોને તાલીમ આપવાની નિશાળ પણ ચલાવતો. પછી ડયૂક ઑફ બ્રુન્સવિકના મહેમાન તરીકે ૧૫૯૨માં એક અંગ્રેજી નાટકો ભજવનારી ટોળી આવીને રહી. એથી એક નવી ભરતી આવી.

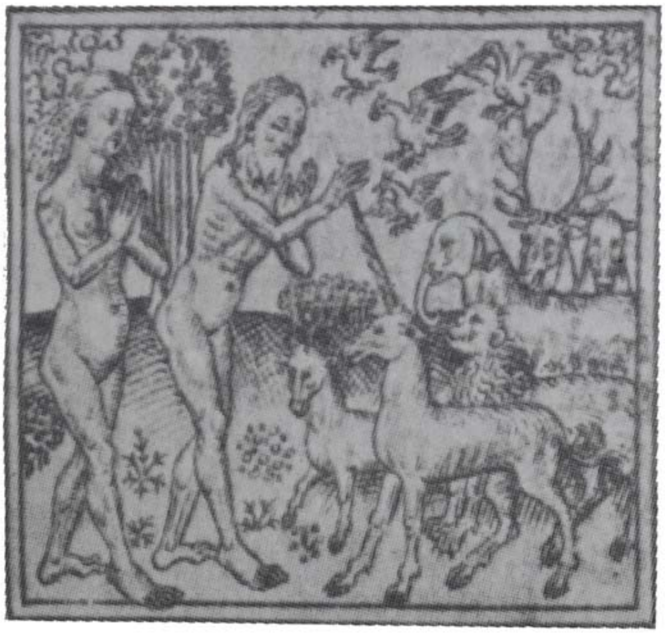
રેનેસાં

સ્પેન, ફ્રાન્સ, ઈંગ્લંડ, જર્મની અને ખુદ ઇટાલીમાં પંદરમી સદીના અંતમાં અને સોળમી સદીમાં નાટકનું નવું પુનરુત્થાન થયું એનાં અનેક કારણોમાં એક મહત્ત્વનું કારણ એ સમયનો 'રેનેસાં' કાળને નામે ગણાતો, નવા ભણતરનો, નવા વિચારકોનો, નવી દૃષ્ટિવાળા કવિલેખકોનો જમાનો જ ગણવો પડશે. આ 'રેનેસાંયુગ'ની અસર આખા યુરોપમાં ચારે કોર પ્રસરી હતી, એ એક અલાયદો ઇતિહાસ છે, પણ એનો ફાળો અને એની અસર દીર્ઘજીવી હોઈ એની સૌ કોઈને નોંધ લેવી ઘટે છે. ઉપરાંત, આપણે સેનેકાના નામનો ઉલ્લેખ કરી ગયા છીએ, એની હયાતીમાં એની છમાંથી એક પણ ટ્રૅજડી ભજવાઈ નહોતી, પણ ફ્રાન્સ, ઈંગ્લંડ, જર્મની અને સેનેકાની માતૃભૂમિ સ્પેન એ ચારે દેશોમાં ટ્રૅજડીનું ફરી વાર નિર્માણ થયું, એમાં સેનેકાના લાંબા સંવાદ-નિયોજિત નાટકોની બાંધણી અને એમાંની વસ્તુની ભારે અસર સૌ કોઈ વિવેચકોએ કબૂલ કરી છે. છેક વીસમી સદીમાં ફ્રાન્સ ઉપર ઇટાલીના પિરાંદેલોની અસર રહી છે, એમ આ સદીમાં પણ સેનેકા-નાં લખાણોની અસર ફ્રાન્સમાંથી હજી ઓસરી નથી. આ ચાર દેશો પછી સ્કૅન્ડિનેવિયા અને રશિયામાં નાટકનાં પગરણ મંડાય છે. ઑસ્ટ્રિયા-હંગેરીનો પણ ફાળો મહત્ત્વનો છે, પરંતુ એ જર્મન સામ્રાજ્યના એક ભાગ તરીકે યા એની અસર નીચે.

ફરીથી રેનેસાં : વિદ્યાભ્યાસની પદ્ધતિની નવેસરથી વિચારણા થતાં પ્રજાના સંસ્કાર-નેતાઓનું ધ્યાન જે શાસ્ત્રીય છે તેવા જ્ઞાન પ્રત્યે સહજમાં દોરાયું. આથી જે શિષ્ટ એટલે કે 'ક્લાસિકલ' સાહિત્ય ગણાય તે તરફ એટલે કે વ્યક્તિ પોતે સમાજનું એક પ્રતિષ્ઠિત પ્રતીક છે એ તરફ, એટલે કે સમાજમાં કલાકારની પ્રતિષ્ઠા ઘણી ઊંચી હોવી જોઈએ એ તરફ, ધ્યાન દોરાતાં, ઘણી બાબતો અને વિષયોમાં નવેસરથી મૂલ્યાંકનો થયાં. ટૂંકમાં, યુરોપમાં તો જાણે નવો યુગ જ બેઠો. મનુષ્ય-સ્વભાવનાં ઊંડાણ મપાયાં, નવી ખોજ શરૂ થઈ, માનવી એ દ્રષ્ટા અને સર્જક છે એનું ભાન થવા માંડયું. નાટકના ક્ષેત્રમાં જે નવા નવા પ્રયોગો થવા માંડયા હતા, એમાં ફાર્સના બાંધની સાથે એના પિતરાઈ ભાઈ જેવો 'બરલેસ્ક'—ફ્રેન્ચ 'બરલે'—નો બાંધ પણ લોકપ્રિય થતો રહ્યો. એમાંથી સંગીત સાથેની કૉમેડી, ચવચવના મુરબ્બા જેવું 'રેવ્યુ' સંગીત-નાટક,

ઑપેરાની શરૂઆત, પેન્ટોમાઈમ, નૃત્યનાટક જેવા નવા નવા ઘાટ ઘડાવાની તૈયારીમાં હતા. ઍરિસ્ટૉટલે બાંધેલી 'યુનિટીઝ' — સ્થળ-કાળ-વસ્તુનું એકસૂત્રાત્મક સંકલન યા એકતા એ સૂત્ર એક પક્ષના સ્વીકારવા તૈયાર નહોતા; બીજા રૂઢિચુસ્ત એને વળગીને જ ચાલવા મથતા હતા. ઉપરાંત નાટ્યક્ષેત્રે 'ક્લાઉન', 'ફૂલ', અને જર્મન 'નાર'નાં પાત્રો અસ્તિત્વમાં આવવા લાગ્યાં હતાં. આ ત્રણે પાત્રોના તબક્કાવાર અર્થ બદલાયા કર્યા છે, પરંતુ નાટકના વિકાસમાં અને એની ગૂંથણીમાં લેખકોએ એ ત્રણેનો મનોરંજન તેમ જ ડહાપણના પાઠ શિખવાડવા છૂટથી રસપૂર્વક અને કૌશલ્યથી ઉપયોગ કર્યો છે. આ મૂરખના મૂરખ, એ ડાહ્યાને ટપી જાય એવા, કંઈક જમાનાના ખાધેલાને આંટી જાય એ રીતે, નાટકોમાં સરજાય છે. ગ્રીક યુનિટી તૂટવા માંડી તેમ નાટકશાળાની બાંધણીમાં પણ ફેરફાર થવા લાગ્યા. ઉમરાવ, ઠાકોર, રાજા-બાદશાહોએ પોતાના મહેલોમાં નાટક કરવાને નાનામોટા રંગમંચો બાંધવા માંડ્યા હતા, એમાં કેટલાક તો અઢળક શણગાર અને વૈભવથી સુશોભિત પણ હતા.

સત્તરમી સદી સુધી નાટકોમાં સ્ત્રીઓ ભાગ લેતી નહીં. તેથી સ્ત્રીપાત્રની ભજવણી પુરુષ કલાકારો લાકડાના ટુકડાઓમાંથી બનાવેલ પહેરવેશ પહેરી કરતા. 'કિડ્ઝ' નામે સ્પૅનિશ કરુણાન્ત નાટક(ઈ. સ. ૧૫૮૯)માં નાથાન ફિલ્ડ નામના એક બાળ-કલાકારે સ્ત્રીનો ઉત્તમ અભિનય કરેલો તેનું એક દૃશ્ય.



પંદરમી સદીમાં નાટકોમાં 'વાસ્તવવાદ' (રિયાલિઝમ)-નો પ્રવેશ થયો. પ્રભુએ સર્જેલાં પહેલાં સ્ત્રીપુરુષ — 'આદમ અને ઈવ'નાં પણ નાટકો ભજવાવા લાગ્યાં. તેમાં નટ-નટીઓ તદ્દન નગ્નાવસ્થામાં અથવા સફેદ ચામડાનાં વસ્ત્રો પહેરીને અભિનય કરતાં.

ઇટાલી

રેનેસાં — નવા યુગની રોશની શરૂ થઈ એનું મૂળ તો ઇટાલીમાં જ, એટલે સૌથી પહેલાં આપણે ઇટાલીની પ્રવૃત્તિ ઉપર નજર ફેરવીએ. ૧૪૭૪–૧૫૩૩માં જીવી ગયેલા એરિયોસ્ટો, અને ૧૪૬૯–૧૫૨૭માં જીવી ગયેલા મિચિયાવેલી એ બે નવા પ્રકારની કૉમેડીના સર્જક તરીકે ગણાયા છે. એરિયોસ્ટોની 'કાસારિયા' અને મિચિયાવેલીની 'મન્ડ્રાગોલા' કૃતિઓ વાંચવા તથા ભજવવા જેવી છે, સુંદર છે. બંનેએ ઘણાં નાટકો લખ્યાં છે. ઇટાલીના લેખકો પ્લૉટની ચોક્કસ પ્રકારની આંટીઘૂંટીવાળી ગૂંથણી કરવામાં હોશિયાર હતા. વેનિસ અને ફ્લૉરેન્સ બે રળિયામણાં શહેરો અને એના લેખકો વચ્ચે ભારે સ્પર્ધા ચાલતી. એમાં ફ્લૉરેન્સનો ફાલ તો બહુ મોટો, સમૃદ્ધ અને વૈવિધ્યવાળો ગણાતો. જામ્બાત્તીસ્તા દેલ્લા પોર્ટા (ઈ. સ. ૧૫૩૮–૧૬૧૩) જાતે વૈજ્ઞાનિક, પણ એણે ત્રણ-ચાર સારી ટ્રૅજડીઓ લખી છે, છતાં એની બધી કૃતિઓ એક બ્રુનોની 'ઇલકેન્ડેલિયો' આગળ ઝાંખી લાગે છે. બ્રુનોની સરખામણી તો શેક્સ્પિયર યા બેન જૉન્સન સાથે કરવામાં આવે છે. એની આ કૃતિ બુદ્ધિશાળી અને ચતુર લેખકો માટે અભ્યાસ કરવાની સારી સામગ્રી પૂરી પાડે છે.

હજી યુરોપનાં ઘણાં ખૂણાખાંચરાનાં ચોગાનો સર કરનારા કોમેડલા આર્ટના નટવૈયા સારી રીતે પેટ-ગુજારો કરતા સક્રિય હતા. પોતીકા દેશને આંગણે નેપલ્સ, આસ્ટી અને પાદુઆમાં એ વધારે લોકપ્રિય હતા. એમાં બ્રાકા અથવા બ્રાસા, એલિયોને, કાલ્મો સારા લેખકો હતા અને પાદુઆની નજીક વેનિસ શહેરમાં પોતાની ટોળી લઈ નાટકના વેષો રજૂ કરતા. પાદુઆમાં તો યુરોપની એક જૂની યુનિવર્સિટી પાંગરતી. ત્યાંની લોકભાષા એટલી બધી વિકસેલી હતી કે ત્યાં ભજવાયેલી કૃતિઓની ભલભલા ફ્રેન્ચ વિવેચકોએ નોંધ લીધી છે અને એના અનુવાદો પણ કર્યા છે. આજે તો આ દિશામાં બહુ સારા પ્રમાણમાં સંશોધન થયું છે. પરંતુ મૂળ પાઠોમાંના મોટા પાઠોનો જ નાશ થયો હોઈ કેવળ નામોની જ યાદી, અમુક ઠાકોરોની મદદ અને

← **ઍલેરિના :** નર્તકી અને ગાયિકા. હાસ્ય-નાટકોના અંકો વચ્ચેના મધ્યાંતરે પોતાના નર્તન, ગાયન, વાદન અને અંગમરોડનાં લટકાં નખરાં કરી પ્રેક્ષકોને પેટ પકડીને હસાવતી નાયિકા 'કૉમેડી' નાટકોમાં ખૂબ લોકપ્રિય બની હતી.

મિન્સ્ટ્રલ

આપણા ભાટચારણોની જેમ શીઘ્રગીતો બનાવતાં અને વિવિધ વેશ-પરિધાન કરી બહુરૂપી જેવા વેશ ભજવતાં આવાં પાત્રો 'રેનેસાં' યુગથી નાટકોમાં ખૂબ લોકપ્રિય બન્યાં.

વિલ કેમ્પ→

ઇલિઝાબેથન યુગનાં હાસ્ય-નાટકોનો જગમશહૂર બનેલો હાસ્ય-નટ.

← લવર

ઇટાલિયન નાટકોમાં 'લવર'નું વિરહથી ઝૂરતું પાત્ર હાસ્ય-નટને માટે રમૂજનું રમકડું બનતું.

એ સમયના મહોરાં-સરંજામ સિવાય બીજી ઝાઝી માહિતી ઉપલબ્ધ નથી. હા, એમાંથી ઘણી ધંધાદારી નાટક-મંડળીઓ નીકળી એ એક અગત્યનું સીમાચિહ્ન જરૂર લેખી શકાય. આ સંસારમાં મહોરાં પહેરનારા ગમે તેટલા હોય પરંતુ પ્રેમમાં પડનારાં નાયકનાયિકા મહોરાં પહેર્યા વિના પ્રેમની જેટલી આંટીઘૂંટી, ઠાવકાઈ, ભોળપણ, લુચ્ચાઈ, ધોકાબાજી, સાચાંજૂઠાં, કોંટાકપટ, દાવપેચ, છેતરપિંડી અને કંઈક ખૂનનાં કામોનાં યોજાય એટલાં દૃશ્યો યોજતાં. ૧૬૧૧માં ફ્લામિનિયો સ્કાલાએ 'થિયેટ્રો' નામે ગ્રન્થ લખ્યો. એ આજે સંઘરાયેલો છે. એમાં ઘણી કૉમેડી અને ટ્રૅજડી છપાયલી છે. રોમ, ફ્લૉરેન્સ, વેનિસ, મોડેના, પૅરિસનાં ગ્રન્થાલયોમાં થોડી બીજી કૃતિઓ અને પ્રતો સંઘરાયલી મોજૂદ છે, પણ થોડી તો લેનિનગ્રાદનાં સંગ્રહસ્થાનોમાં પણ સચવાયલી રહી છે.

આ ઘટનામાંથી છેક અઢારમી સદીમાં ગોલ્ડોની અને કારલો ગોઝી નવાં પ્રસ્થાન માંડે છે. બંને એક-બીજાના પ્રતિસ્પર્ધી. જૂનામાંથી નવું સરજવાની ઝુંબેશ કરવાવાળા. પણ બંનેના રસ્તા જુદા રહે છે. ગોઝી ફાર્સમાં ફેરી ટેઇલ્સ – પરીકથાઓ ઉમેરતો અને એમાં કટાક્ષનો આશરો લેતો; ગોલ્ડોની જુનવાણી ઢબે ચાલતા નાટકે, જેવા પ્રેક્ષકો એ પ્રમાણે તક સાધી નટો પાસે કિસ્સા ઉમેરાવતો. એ બે પ્રતિસ્પર્ધીઓની મારામારી-માંથી એટલું ફલિત થયું કે નટનું કામ રીઝવવાનું છે, એ ધારે તે કરે. કવિ-લેખકનું કામ લખવાનું છે, એને ઠીક લાગે તેમ લખે. આ સૂત્ર ન જ ટકે, આખરે ન ટક્યું, અને પછીના જમાનામાં નાટક-લેખક અને નટ બંનેએ સહકાર કર્યા વિના ચાલ્યું નહીં. અઢારમી સદીમાં આ બધામાંથી ફરી વાર ટ્રૅજડી ઊભી થઈ. જેકોપો મારટેલી(ઈ. સ. ૧૬૬૫–૧૭૨૭)એ શાસ્ત્રીય પદ્ધતિ અનુસરી, જૂની આખ્યાયિકાઓ ખંખોળી, ઊંચી કોટિનાં નાટકો લખવાની પહેલ કરી. મજા જુઓ તો એ કે ઇટાલીમાંથી ફ્રાન્સમાં ગયેલા નાટકના બીબાની હવે આ મહાશય ફ્રાન્સના કરુણરસથી ભરપૂર નાટકો લખનારા કૉર્નેલ અને રાસીની નકલ કરે છે! પણ એનો પ્રયત્ન ફળ્યો, એની પછી ગ્રાવિના(ઈ. સ. ૧૬૬૪–૧૭૧૮)એ ગ્રીક ટ્રૅજડી તરફ ધ્યાન માંડયું અને કાવ્યતત્ત્વને આગળ ધર્યું. મફાઈ(ઈ. સ. ૧૬૭૫–૧૭૫૫)એ પોતાના પ્રયોગમાં ટ્રૅજડીઓ લખી, એમાં એણે ફ્રાન્સ અને ગ્રીસ બન્નેનો

સમન્વય સાધ્યો. ૧૭૨૩માં મફાઈ સાથે વૉલ્તેરનો ભેટો થયો ત્યારે તેણે મફાઈની કૃતિઓનો અનુવાદ કરવાની પણ રજા માગી. પણ વાત ત્યાંની ત્યાં રહી. પછીના લેખકો ફરી·કૉમેડી પ્રત્યે વળ્યા, અને મોલિયેરની સફળ કૃતિઓના અનુવાદ કરવામાં પડ્યા. ૧૭૫૦માં ગોલ્ડોનીએ પોતે સોળ નવી કૉમેડીઓ લખશે એવી જાહેરાત પણ કરી. ૧૭૪૮–૫૩માં એનો સૂર્ય મધ્યાહ્નમાં તપતો. એની 'લા લોકાન્ડાએરા' કૃતિ ભારે લોકપ્રિય નીવડી. યુરોપભરમાં એ થકી એની નામના વધી, વિવિધ ભાષાઓમાં એના અનુવાદો ભજવાયા. ૧૭૬૧માં બે વર્ષ માટે પૅરિસની એક ઈટાલિયન નાટક મંડળી માટે નાટકો લખવા એ પૅરિસ ગયો, પછી તો એ ત્યાં જ રહ્યો, ત્યાં જ તેણે ગરીબીમાં પ્રાણ છોડ્યા.

૧૭૭૦માં પારમાના ઉમરાવે સારી ટ્રૅજડી માટે દર સાલ ઈનામો આપવા ઠરાવ્યું, એમાં સિલ્વિયો પેલિકો (ઈ. સ. ૧૭૮૯–૧૮૫૪)એ પોતાની 'ફ્રાન્સેસ્કા દ રિમિની'ની કૃતિથી ભારે નામ કાઢયું. ઓગણીસમી સદીનો સૌથી પ્રખ્યાત અને ચબરાક લેખક તે એલેઝાન્ડ્રો માન્ઝેની (ઈ. સ. ૧૭૮૫–૧૮૭૩). એ શેક્સ્પિયરનો આશક એટલો જ ગટેનો. એણે ઈટાલીનો રોમાંચક નાટક સરજી આપ્યો. 'એડેલ્ચી' એની અતિ પ્રખ્યાત કૃતિ, કૉમેડી પણ પછીથી ફાલી. એમાં ૧૮૫૪માં પિન્સેન્ઝો માર્ટિની (ઈ. સ. ૧૮૦૩–૧૮૬૨) ટુરિનની હરીફાઈમાં ઈનામ જીતી ગયો. એના નાટકનું નામ 'લ કાવેલિયર દ ઈન્ડસ્ટ્રિયા'. પછી ફાઓલો ફરારી (ઈ. સ. ૧૮૨૨–૧૮૮૯) એક સફળ નાટકકાર તરીકે પેકાઈ ફ્લોરેન્સમાં ઈનામ જીત્યો. પછી રોવેટા, ગાયોકોસા, બરટોલામીના જમાના બાદ ગાબ્રિએલે દા'ન્નુત્સિઓએ ઈટાલીની બહાર સારી ખ્યાતિ પ્રાપ્ત કરી (ઈ. સ. ૧૮૬૨–૧૯૩૮). એના 'ગાયોકોન્ડા' નાટકમાં કલાકાર એ મહામાનવ છે, એવું એ પ્રતિપાદન કરે છે

આ પછી સૌ કોઈ નાટકકારને ટપી જાય એવા લુઈજી પિરાંદેલો(ઈ. સ. ૧૮૬૭–૧૯૩૭)એ નાટકની સૃષ્ટિમાં અનેરો વિક્રમ સરજ્યો છે. સિસિલીમાં જન્મી, રોમમાં રહી, આખરે એણે પૅરિસમાં પોતાનો અડ્ડો જમાવ્યો. શરૂઆતમાં અત્યંત દુઃખી જિંદગી ગાળી, એણે જે સત્ય એ જ માયા, યા માયા એ જ સત્ય એ સિદ્ધાંતો ઉપર પોતાની અનોખી શક્તિ અને શૈલી થકી ઈટાલી ઉપરાંત ફ્રાન્સ અને એની પછી જન્મેલા કંઈક આઇનેસ્કો, સાર્ત્ર, મોન્થરનાટ, ગિરોદો, કામૂ જેવા પ્રખ્યાત નાટકકારો ઉપર એણે પોતાના લખાણનો પ્રભાવ પાડ્યો છે, અને તે આજ સુધી ચાલુ છે. 'ઍબ્સર્ડ' થિયેટરના નામનું મૂળ નહીં પણ એ પ્રકારની બાંધણીનું મૂળ નાખનાર પિરાંદેલો છે, એવું ઘણા વિવેચકો માને છે. એની ઘણી કૃતિઓ હજી આજે ચારે કોર

ગાબ્રિએલે દા'ન્નુત્સિઓ

લુઈજી પિરાંદેલો

ભજવાતી રહી છે. એનાં 'હેન્રીએકો' અને 'સિક્સ કૅરેક્ટર ઈન સર્ચ ઑફ ઍન ઑથર' એ બે તો અતિ પ્રખ્યાત, કલાત્મક, અનેરા હાસ્ય અને કરુણ રસના મિશ્રાણથી નિયોજિત, ટ્રૅજડી અને કૉમેડી બંનેની ભેદરેખા નિર્મૂળ કરનારી, સજીવ અને ચિરંજીવી કૃતિઓ છે. માનસશાસ્ત્રના ઊંડાણમાં ઊતરી એણે આયોજનમાં અને કલામાં બહુ મહત્ત્વની સિદ્ધિ મેળવી છે. ૧૯૩૫માં એને નોબેલ ઇનામ પણ મળે છે.

ઇટાલીનો નાટ્યક્ષેત્રે અતિ મહત્ત્વનો ફાળો ઑપેરા હાઉસની પ્રથમ રચના અને બાંધણી. આજે પણ મિલાનમાં 'સ્કાલા થિયેટર' એક અજોડ નાટકશાળા ગણાય છે. નવા ઊગતા નાટકકારોમાં ઍન્ટોનિયો કૉન્ટી, (ઈ. સ. ૧૮૯૭), મારિયો ફ્રાટી (૧૯૨૭), વિન્ઝન્ટો ડી મારિયા (૧૯૩૨), પિરાંદેલોના શિષ્ય ડીઈગો ફાબ્રી બ્રુનેલા રોન્ડી (૧૯૨૪), જાણીતા થતા જાય છે. નાટકશાળાની બાંધણીમાં ઇટાલીની શિલ્પ-ચકાસણી, આરસની કોતરણી અને કલામાં સપ્રમાણ તત્ત્વોની જાળવણી પ્રસિદ્ધ છે, તેમ જ લખાવટમાં પણ એ તત્ત્વો આજે પણ જોવા મળે છે.

ફ્રાન્સ

ઇટાલીથી ઊપડેલા નટવૈયાઓએ ફ્રાન્સમાં જમાવી, ત્યાંના 'સોતી'ના સ્વરૂપમાંથી ફાર્સ નિપજાવી પૅરિસમાં, પછી ચારે કોર, એ ઘાટને પ્રસાર્યો એ આપણે જોઈ ગયા છીએ. ઝોડેલનાં શરૂઆતનાં નાટકો બાદ ત્યાં કૉર્નેલ અને રાસેએ પોતાની મૌલિક છાપની ટ્રૅજડી લખવા માંડી તે પહેલાં – પૅરિસની હોટેલ દ' બરગોનમાં રંગમંચ જેવું બાંધી નાટકો ભજવવાં શરૂ થયાં. સત્તરમી સદીમાં તો બે ધંધાદારી મંડળીઓ શોરજોરથી નાટકો ભજવતી થઈ ગઈ. ગ્રીક અને રોમન બીબાંને અનુસરતાં નાટકો લખાયાં, કૉર્નેલની ટ્રૅજડીઓ વખાણાવા લાગી. ૧૬૩૬માં એની 'લ સિડ' થકી ઇતિહાસ સરજાયો. એ જમાનામાં મશહૂર એવા કાર્ડિનલ રિશલ્યુ જેવા રાજપુરુષે નાટક અને રંગમંચના ઉદ્ધારમાં સક્રિય ફાળો આપ્યો; પછી કૉર્નેલના નાના ભાઈ ફિલિપ કીનો (Quinault) અને એબે બ્વારૉબૅર (Boisrobert) જેવા નાટકકારોએ પોતાનો હાથ અજમાવ્યો. પરંતુ એ બધાને ઝાંખા પાડી દે એવો, ટ્રૅજડીના ખોખાને આંટી પોતાની મૌલિક પ્રતિભાશક્તિથી નવા પ્રકારની કૉમેડીઓ લખી વિક્રમો સરજાવનાર, દુનિયાભરમાં નામ કાઢનાર અને એની ચારે કોર અસર નિપજાવનાર મોલિયેર (ઈ. સ. ૧૬૨૨–૧૬૭૩) પ્રકીર્તિત થયો. ઝાં બૅતીસ્ત પૉકલાં એનું (Jean Baptiste Poquelin) મૂળ નામ, પણ મોલિયેર નામ ધારણ કરી, રસ્તે શેરીઓમાં, શહેરોમાં ભટકતી નટોની ટોળીમાં રખડી ભમી, પાકો અનુભવ લઈ, 'લા ડૉક્ટર આમોર' પછી 'મેલડી ઇમેજીનરી', 'લ મિસન્થ્રોપ', 'Le Bourgeois Gentilhomme' અને 'ટારટૂફ' જેવી અદ્વિતીય કૉમેડીઓ લખી ભારે નામના મેળવી.

૧૫૪૮માં પૅરિસમાં એક ખાસ અદાલતે નાટકશાળા માટે એક કાયદો ઘડ્યો. મા તરફથી મળેલી વારસાની રકમમાંથી મોલિયેરે નાટકની ટોળી જમાવી, બાર વર્ષ ભટકી, કૉંટેના રાજકુંવરની મદદથી પૅરિસમાં અડ્ડો નાખી લુવ્રના રાજમહેલમાં નાટકો ભજવવાનું નિમંત્રણ મળતાં રાજાને રીઝવી, પ્રજાને રીઝવવા મથ્યો, બાદશાહ લૂઈ ચૌદમાના વર્સાઈના મહેલમાં મિત્ર તરીકે, નાટકકાર તરીકે સન્માન પામ્યો. વિરોધ-વિમાસણ-વિટંબણાના ઝંઝાવાતોનો સામનો કરી, બાદશાહની કૃપા સંપાદન કરી, સમાજનાં દંભ અને કરતૂકોને પોતાની કૃતિઓ થકી ઉઘાડાં પાડી દુનિયામાં ડાકટર, ટારટૂફ અને કંજૂસનાં ત્રણ અમર પાત્રો સરજી, ફ્રાન્સની કૉમેડીને નવા પોતીકા છંદથી શણગારી, ઊંચો મોભો આપી, ઉદ્ધારી, નવા ચીલા ચીંધી નાટકના ક્ષેત્રમાં ભારે કીર્તિ પ્રાપ્ત કરી, અનોખી સેવા કરતો ગયો.

લગભગ રંગમંચ ઉપર જ પ્રેમની સંવેદનામાં મોલિયેરના કરુણ અવસાન બાદ, પૅરિસમાં 'કૉમેડી ફ્રાન્સ્વા'ની રાજ્ય મદદથી સ્થાપના થઈ, એ એક પ્રખ્યાત સંસ્થા જેવી બની ગઈ. અઢારમી સદીમાં કૉમેડીનો જ યુગ ચાલ્યો.

[illegible]

વિક્ટર હ્યુગો

ફ્રાન્સની રંગભૂમિ પર આ નાટ્યલેખકોનો
પ્રભાવ આજ દિન સુધી રહ્યો છે

એલેક્ઝાન્ડર ડૂમા

સત્તરમી સદીમાં ભજવાતાં ઇટાલિયન 'કૉમેડી' નાટકો ફ્રાન્સમાં ગયા પછી ખૂબ પ્રશંસા પામેલાં. ઇટાલીના 'કૉમેડિયા ડિલારેટ' પ્રકારનાં હાસ્યનાટકોમાં સ્કેપિનો અને કેપ્ટન ઝરબિનો પ્રધાન હાસ્ય-નટો હતા. તેઓ વિવિધ વેશભૂષાઓ કરી રંગલાના ચેનચાળા, અંગમરોડો કરી પ્રેક્ષકોમા ખૂબ જાણીતા બનેલા.

મારિવિયો (ઈ. સ. ૧૬૮૮–૧૭૬૩), લા શોસી (ઈ. સ. ૧૬૯૨–૧૭૫૪), વોલ્તેર, બોમારકિસ જેવા નાટકકારોએ પણ પોતાની આગવી શક્તિથી કૉમેડીને શણગારી. એમાં પિયરે ઑગસ્ટિન કેરો દ બોમારકિસની કૃતિઓ અને એનું કામ નોંધને પાત્ર ઠરે છે. તાજગી, રોકકળ, હસાહસ, પ્રણયમસ્તી અને કાવ્યાત્મક રોમાંચક સંવેદનાવાળી એની કૃતિઓ જતે કાળે વખાણાવા લાગી. ૧૭૮૪માં ભજવાયેલું એનું 'મૅરેજ દ ફિગારો'નાં કાર્લાઈલ જેવાએ ભારે વખાણ કર્યાં છે. એની પછી વિકટર હ્યૂગો (ઈ. સ. ૧૮૦૨–૧૮૮૫), ડ્યૂમા (ઈ. સ.૧૮૦૨–૧૮૭૦) બંને નવલકથાના લેખકો, તોયે તેમણે નાટકના ક્ષેત્રમાંય સારી ખ્યાતિ મેળવી છે. યુજીન સ્ક્રાઈ(ઈ. સ. ૧૭૯૧–૧૮૬૧)એ એવો ફતવો બહાર પાડયો કે સમતોલ પ્રમાણસર ઘાટદાર પ્લૉટ હોય તે જ નાટક, અને એના અનુયાયી સારદુએ રંગમંચનો કબજો લીધો. નાનો ડ્યુમા (ઈ. સ. ૧૮૨૪–૧૮૯૫) વળી નાટક મારફત નીતિના નિયમો ઉદ્‌બોધવા નીકળ્યો, એ પણ એની એ પ્રકારની કૃતિઓથી લોકપ્રિય થયો. બેક, બ્રિયાએ સમાજનાં દૂષિત તત્ત્વો પ્રગટ કરી, પાકા વાસ્તવવાદના પાયા નાખ્યા. પણ એ બધામાં એક નાટકકાર એડમંડ રોસ્ટાંએ ૧૮૯૭માં 'સિરેનો દ બરઝરેક' લખી ભજવી, એ એક જ કૃતિથી ચોખંડમાં નામના મેળવી. નિકટમાં બેલ્જિયમમાં જન્મી ફ્રેન્ચમાં લખી મૉરિસ મૅટરલિંકે (ઈ. સ. ૧૮૬૨–૧૯૪૯) નાટકમાં કાવ્ય અને કલ્પનાતત્ત્વોને બહલાવ્યાં, પરીકથાઓ આણી. એમાં 'મોના વાના' અને 'પેલે ઍન્ડ મેલિસેન્ડા' બહુ પ્રખ્યાત નાટકો ગણાયાં. મૅટરલિંકને તો ઈ. સ. ૧૯૧૧માં નોબેલ પ્રાઇઝ પણ મળ્યું. પોલ ક્લોડેલ, જુલે રોમાં, લેનોરમાન્દ, ડૅનિસ ઍમિયલ સાલાક્રુ, માન્થરનાટ, ગિરોદો અને એ પછી સાર્ત્ર, આરમંદ, ઝાં ઝિને અને ફ્રાન્સના નહીં એવા બેકેટ અને આમાડોવ આર્યોનેસ્કો વીસમી સદીના અતિ પ્રખ્યાત નાટકકારો ગણાય છે.

આજે તો ફ્રાન્સ નાટકનું તીર્થક્ષેત્ર છે. ઇંગ્લંડ એક કાળે હતું, પણ યુનેસ્કોને આશ્રયે ફ્રાન્સમાં આંતરરાષ્ટ્રીય થિયેટર ઇન્સ્ટિટ્યૂટ કાઢી, આખા પૃથ્વી પરના દેશોની નાટક, નાટકશાળા અને નટની પ્રવૃત્તિઓને સાંકળી. માસિક તથા વાર્ષિક સામયિકો પ્રગટ કરી, ૧૯૪૭થી શરૂ કરી દર બબ્બે વર્ષ જુદા જુદા દેશોમાં — વિયેના, હેલસિન્કી, પ્રાગ, ન્યૂયૉર્ક, પોલૅન્ડ, મૉસ્કો, લંડનમાં — ચર્ચાસંમેલનો અને પરિષદો ભરી નાટકના અનેક પ્રકારના પ્રશ્નોને હલ કરવામાં ઘણો મહત્ત્વનો ફાળો આપ્યો છે. વળી થિયેટર દ નાસિયો – નેશન્સ, જેવી સંસ્થા દર સાલ પૃથ્વીપટે — કોરિયા, જાપાન, સિલોન, તુર્કી, હિંદ, લૅટિન અમેરિકા — ગમે તે દેશની અદ્યતન રંગમંચની પ્રવૃત્તિમાં પ્રકીર્તિત કૃતિને પૅરિસમાં નોતરી મહિનો બે મહિના એક અલાયદા સારા બર્નાહાડ થિયેટરમાં ભજવાવી, ભારે મહેનત અને જવાબદારીનું કામ ઉપાડી આ ક્ષેત્રમાં અમૂલ્ય સેવા કરતી રહી છે. ઉપરાંત પૅરિસથી બસો માઈલ દૂર નોંસી યુનિવર્સિટીમાં દુનિયાની યુનિવર્સિટીઓમાંથી ત્રીસ-પાંત્રીસ નાટકો ચૂંટી દસ-બાર દિવસની દર સાલ યુનિવર્સિટી નાટકની હરીફાઈ યોજી, એક ભારે મહત્ત્વનું કામ કરવામાં આવે છે. નાટકના ક્ષેત્રમાં આરટુડે 'થિયેટર ઑફ ક્રુએલ્ટી'નો ઘાટ ચલાવ્યો. નવા નાટકકારોએ 'થિયેટર ઑફ ઍબ્સર્ડ'ની જમાત સ્થાપી, લૂઈ સોળમાના જમાનામાંના લલી અને મોલિયેર તથા બાદશાહના સહયોગથી વિકસેલા પેન્ટોમાઇમ તથા બાલેના ઘાટને પ્રચલિત કરી આપ્યા. ત્યાર બાદ, નાટ્યશિક્ષણ, બાળનાટક, યુનિવર્સિટી નાટક, નટ મોટો કે નાટકકાર, નાટકકાર મોટો કે નાટકનું વિધાન કરનાર, રંગમંચ મહત્ત્વનો કે રંગમંચ ઉપર ભજવાતું નાટક, એ બધા ચર્ચાસ્પદ વિષયોની વારંવાર છણાવટ થતી રહી છે. આવાં ઘણાં કારણોથી પરદેશી નાટકકારો પણ પૅરિસને તીર્થધામ માની ફ્રેન્ચ ભાષામાં નાટકો લખી ત્યાંની વિવિધ પ્રકારની પ્રયોગાત્મક, ધંધાદારી, નવનિર્માણ કરનારી રંગભૂમિ ઉપર પોતાની કૃતિ ભજવી-ભજવાવી રહ્યા છે. નાટકની દિશામાં અવનવું કરવાની અને જોવાની ધગશ ધરાવતી વ્યક્તિએ વીસમી સદીમાં તો ફ્રાન્સ તરફ જ દૃષ્ટિ દોડાવવી પડશે.

લંડન

હવે આપણે પૅરિસથી લંડન પહોંચીએ. નિકોલસ ઉડાલનું 'રાલ્ફ રોઈસ્ટર ડોઈસ્ટર' પહેલું નાટક જોયું, પછી જૉન લીલી, માર્લો, પીલ અને કિડે ઇટાલીના નમૂનાઓ ઉપરથી અને પછીના લેખકોએ ફ્રાન્સના ફાર્સ ઉપરથી કંઈક કૉમેડીઓ ઉદ્ભાવી, નવી રચના પણ કરી, અને ભારોભાર અનુવાદો પણ કર્યા. એમાં ક્રિસ્ટોફર માર્લો(ઈ. સ. ૧૫૬૩–૧૫૯૩)નું 'ટેમ્બુરલેઇન ધ ગ્રેટ' એક મહત્ત્વની કૃતિ ગણાય છે. એના 'જ્યૂ ઑફ માલ્ટા' ઉપરથી શેક્સ્પિયરને 'મરચન્ટ ઑફ વેનિસ' લખવાની પ્રેરણા મળી હોય એવું વિવેચકો કહે છે. ગ્રીન કિડ ડ્રૂટન અને લૉજની ટોળીમાં શેક્સ્પિયર દાખલ થઈ ચૂકયો હતો, અને રિચાર્ડ બરબેઇજ શેક્સપિયરનો પછીથી ભાગિયો થઈ એનાં નાટકોની રજૂઆત કરવામાં જવાબદાર હતો. આ જમાનામાં નાટકના લેખકનું મહત્ત્વ હતું જ નહીં; નાટક કેવું ભજવાય છે, એ અગત્યની વાત હતી. દરમ્યાન માર્લોએ ડૉ. ફાઉસ્ટસ લખ્યું (ઈ. સ. ૧૫૮૮).

આમ કિડ અને માર્લો ટ્રૅજડીઓ ઉપર હાથ અજમાવતા હતા, ગ્રીન અને ડેકર નવાં નવાં નાટકો લખતા હતા, એ જ અરસામાં વિલિયમ શેક્સ્પિયરે (ઈ. સ. ૧૫૬૪–૧૭૧૬) રંગભૂમિના ક્ષેત્રમાં દેખા દીધી, અને વિવિધ પ્રકારનાં નાટકો લખી, ભજવી લોકોનાં દિલ જીતી લંડનમાં નામના કરી, ઈંગ્લંડની રંગભૂમિ સર કરી. આજે ચારસો વર્ષથી પૃથ્વીપટે સૌ કોઈ દેશની રંગભૂમિ ઉપર ચક્રવર્તી રાજા તરીકે એ રાજ્ય કરે છે. શેક્સ્પિયર તે શેક્સ્પિયર—એને માટે શું લખીએ? એની ઉપર, અને એનાં નાટકો ઉપર અઢળક સાહિત્ય લખાયું છે, ગુજરાતીમાં ઘણાં નાટકો એની કૃતિ ઉપરથી ઉપજાવાયાં છે, અનુવાદો થયા છે, ભજવાયાં છે. ઉપરાંત, પુસ્તકો પણ લખાયાં છે. એનાં ખ્યાતનામ નાટકોમાંથી હૅમ્લેટ, રોમિયો જુલિયેટ, મૅકબેથ, ઓથેલો, કિંગ લિયર, ટેમ્પેસ્ટ, મિડસમર નાઇટ્સ ડ્રીમ, મરચન્ટ ઑફ વેનિસ વાંચી બીજાં વાંચવાની ભલામણ કરી વિરમીશું. ટ્રૅજડી કૉમેડીના પ્રકારોમાં પણ એણે ભારે વૈવિધ્ય આણ્યું છે. જાતે નટ, દુનિયાના ડહાપણનો ભંડાર, નાટક લખવાની તરકીબોનો પાકો જાણકાર, અને એક અજોડ કવિ. એણે નાટક માટે છંદ 'બ્લૅંકનો બ્લૅંક અને વર્સનો વર્સ' નિયોજી આપ્યો, એ એનો અક્ષય રહે એવો ફાળો છે.

વિલિયમ શેક્સ્પિયર

બેન જોન્સન

ઈંગ્લંડની રંગભૂમિના આ સમર્થ નાટ્યલેખકોનાં નાટકો વિશ્વભરની નાટકશાળાઓમાં આજ દિન સુધી ભજવાય છે.

૧

૨

૩

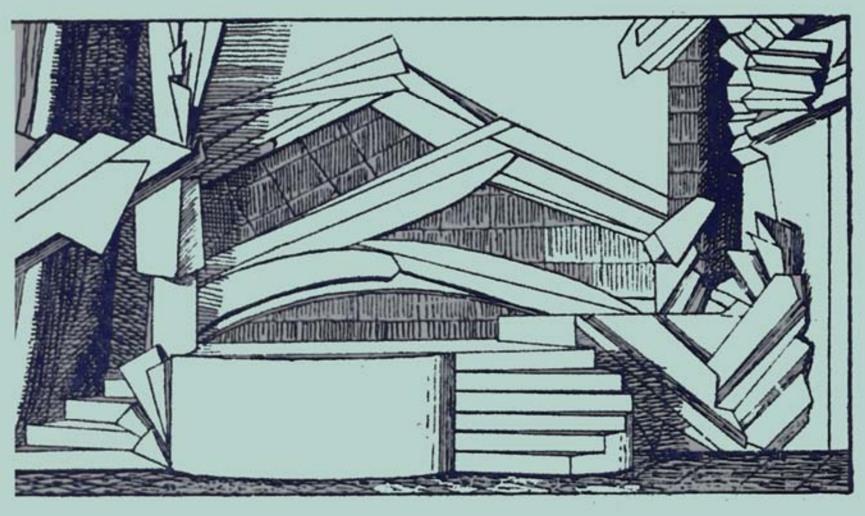
૪

૫

૬

૧. શેક્સ્પિયરિયન નાટકોનો વિક્ટોરિયન યુગનો જાણીતો કલાકાર મૅકરેડી હૅમ્લેટની ભૂમિકામાં ૨. ઈ. સ. ૧૬૬૧માં હૅમ્લેટનું પાત્ર ભજવનાર થૉમસ બેટરટન ૩. કોરિયોલેનસની ભૂમિકામાં જાણીતો કલાકાર કૅમ્બેલ ૪. ૧૮મી સદીનો મહાન અંગ્રેજ કલાકાર ડેવિડ એરિક કિંગ લિયરની ભૂમિકામાં ૫. ૧૮મી સદીનો બીજો મહાન કલાકાર મૅકલિન શાયલૉકની ભૂમિકામાં. ૬. [illegible]ની ભૂમિકામાં ઍડમન્ડ કીન

આયોજેલી રંગમંચની સજાવટ
અમૂર્ત ચિત્રકળાની અસર



ઍલેક્ઝાંડ્ર્ એકસ્ટરે કેમરની થિયેટરમાં 'રોમિયો ઍન્ડ જુલિયેટ' નાટક માટે ક્યુબિસ્ટ અસર નીચે કરેલી આયોજના

અમૂર્ત ચિત્રકળાના વિકાસને પગલે પગલે તખ્તા પરની ચીજવસ્તુઓ આકાર, ભાત, રંગ અને પોત બાબત નિરાળી જ બની રહી.

યુરોપીય રંગભૂમિ સજાવટ

એની પછી બોમૉન્ટ અને ફ્લેચરની જોડીએ નાટકો લખ્યાં. જૉન ફોર્ડે (ઈ. સ. ૧૫૮૬–૧૬૩૯) 'ઇટીઝ એ પિટી શી ઇઝ એ વ્હોર'ની કૃતિ આલેખી, પછી બેન જૉન્સને (ઈ. સ. ૧૫૭૩–૧૬૩૭) થોડી સારી કૉમેડી-ટ્રૅજડી લખી, હેવુડ અને ડેકરે એ ચીલો આગળ ચલાવ્યો. વિચરલી, કૉન્ગ્રેવ, વાનબ્રુગ અને ડ્રાઇડને પણ થોડી થોડી કીર્તિ સંપાદન કરી. પણ શેક્‌સ્પિયરની પ્રતિભાને કોઈ આંબી શક્યું નહીં. સોળમી સદીમાં 'ધ રિવેંજ પ્લેઝ' (વેરઝેરનાં નાટકો) જાણીતાં થયાં. ફ્રાન્સે ત્યાર બાદ આરટુડે ક્રુએલ્ટીનું થિયેટર (અરેરાટીનું નાટક) કાઢયું. 'રિવેંજ પ્લેઝ'માં વેબ્સ્ટર્સનાં 'ધ વ્હાઇટ ડેવિલ' અને 'ડચેસ ઑફ માલ્ફી' જાણીતાં થયાં. ત્યાર બાદ 'ડુમેસ્ટિક ટ્રૅજડી' આવી. એમાં હેવુડની 'એ વુમન કિલ્ડ વિથ કાઇન્ડનેસ' ભજવાઈ. પછી પાટિયું બદલાયું અને રોમાન્ટિક કૉમેડી આવી. એમાં ડેકરની 'શૂમેકર્સ હૉલીડે' પંકાઈ. ટૂંકમાં, ઇંગ્લંડમાં ત્યારે જરા નવી જાતનાં નાટક લખાય તો એને 'અપર ક્લાસ કૉમેડી', 'પાસ્તોરલ પ્લે', 'કૉમેડી ઑફ ઇન્ટ્રિગ' એવાં એવાં નામો અપાવાં માંડયાં.

સર વિલિયમ ડેવનાન્ટે (ઈ. સ. ૧૬૦૬–૧૬૬૮) ચાર્લ્સ પહેલાના દરબારમાં નાટક રજૂ કર્યા બાદ, અંગ્રેજી તખતા ઉપર પહેલવહેલાં સીન-સીનરી દાખલ કર્યાં. ૧૬૪૨માં સિવિલ વૉર થઈ એટલે તરત પાર્લમેન્ટમાં કાયદો કરી નાટકશાળાઓ બંધ કરાવી! ૧૬૬૦ બાદ થોડાં થિયેટર બંધાવા લાગ્યાં. 'મ્યૂઝિકલ કૉમેડી' ભજવવા રજા આપવામાં આવી, અને ફરીથી નાટકો ચાલુ થયાં. એ નાટકોમાં આજ સુધી છોકરાઓ છોકરીઓના પાઠ ભજવતા, એને બદલે હવે નારી પાકમાં નારીએ ભાગ લેવા માંડયો, એમાં નેલ ગ્વિને પહેલ કરી. પછી તો નાટકશાળામાં જાતજાતની સીનસીનરી, યંત્ર થકી ફેરફાર થતાં દૃશ્યો, શેક્‌સ્પિયરનાં નાટકો પરદા વિના થતાં એને બદલે જેને 'અપ્રોન સ્ટેજ'કહે છે તે, હસ્તીમાં આવ્યાં.

આ જ અરસામાં 'થિયેટર રૉયલ' એટલે કે ડ્રુરી લેઇન થિયેટરની સ્થાપના થઈ. આ જૂનામાં જૂની નાટકશાળાએ ઇતિહાસ સરજ્યો છે. ચાર્લ્સ બીજાના ખાસ હુકમ થકી એ બંધાયેલી, આજે હજી હયાત છે. નાટકના બધા ઘાટ બંધાયા એમાં આ જમાનામાં 'કૉમેડી ઑફ મૅનર્સ' ઘણી લોકપ્રિય થઈ પડી. અઢારમી સદીમાં પણ નાટકશાળાઓની માગણી તો હતી જ, પણ ઇમારતો બંધાતી નહોતી. ધીમે ધીમે એ પરિસ્થિતિ પણ પલટાઈ. ઇટાલિયનો નાટક કરવા આવવા લાગ્યા, અને પાકા ઑપેરા હાઉસની પણ બાંધણી તૈયાર થઈ. આ તબક્કામાં નાટકો થઈ ગયા બાદ લટકણિયાં એટલે કે 'નાના ફાર્સ' રજૂ કરવાનો રિવાજ શરૂ થયો. ૧૭૭૩માં ગોલ્ડસ્મિથે 'શી સ્ટૂપ્સ ટુ કૉંકર' અને પછી શેરિડને (ઈ. સ. ૧૭૫૧–૧૮૧૬) 'રાઈવલ્સ' અને

વિલિયમ ડેવનાન્ટ

લ,દ.–૬

૧૮મી સદીની એક શ્રેષ્ઠ નાયિકા મિસિસ સિન્ડોસ 'ધ મર્ચન્ટ ઑફ વેનિસ'માં પોર્શિયાની ભૂમિકામાં (ઈ. સ. ૧૭૭૫)

'ધ સ્કૂલ ફૉર સ્કૅન્ડલ' લખી નાટકો રજૂ કર્યાં. ડેવિડ ગેરિકે (ઈ. સ. ૧૭૧૭–૧૭૭૯) ભજવણીમાં પ્રકાશયોજના અને વેશભૂષાની સજાવટમાં ભારે પલટો આણ્યો.

ઓગણીસમી સદીમાં લૉર્ડ બાયરન, સર હેન્રી ટેલર, બુલવર લિટન નાટકકારોના ક્ષેત્રમાં પ્રવેશે છે. વર્ડ્ઝવર્થ, કીટ્સ, શેલી, કોલરિજ જેવા પ્રખ્યાત કવિઓ કાવ્ય-નાટક લખવા પોતાના હાથ અજમાવે છે. પણ રંગભૂમિ ઉપર સફળ થનારા હેન્રી આર્થર જોન્સ (ઈ. સ. ૧૮૫૧–૧૯૨૯) અને આર્થર પિનેરો (ઈ. સ. ૧૮૫૫–૧૯૩૪) જ પોતાનાં નાટકોથી કીર્તિ અને ધન કમાય છે. ૧૮૫૬માં બર્નાર્ડ શૉનો જન્મ, ૧૮૫૪માં ઑસ્કર વાઇલ્ડનો જન્મ, એ બંનેએ જુવાનીમાં નાટકના ક્ષેત્રમાં પ્રવેશ કર્યો. એમાં શૉએ ભારેનો ઊહાપોહ મચાવી, નવી જ પદ્ધતિનાં કટાક્ષ તથા હાસ્યથી ભરપૂર અને પ્રેક્ષકને ચિંતનશીલ કરી સમાજનો ઊધડો લેનારાં નાટકો લખી રજૂ કર્યાં. શૉનું 'વિડોઅર્સ હાઉસ' ૧૮૯૨માં લંડનમાં પહેલું ભજવાયું. આ જ અરસામાં સ્કૅન્ડિનેવિયાના લેખક ઇબ્સનનાં ચર્ચાત્મક નાટક તખતા ઉપર આકાર લઈ રહ્યાં હતાં, એમાં અહીં અગ્નિમાં ઘી ભળ્યું. શૉ સાહેબ તો વળી ઇબ્સનથી પણ સવાયા નીકળ્યા. રાજકારણ, ધર્મ, જાતિનેય પડકાર — પ્રશ્નો, કટાક્ષ; સમાજના સળગતા સવાલો, વહેમ, રૂઢિબંધનો — કોઈ ક્ષેત્ર શૉએ બાકી ન રાખ્યું. 'ડૉક્ટર્સ ડાયલેમા'માં દાક્તરો ઉપર પણ શસ્ત્રક્રિયા કરી. ફ્રાન્સના ઇતિહાસમાંથી ઉપજાવેલું 'સેન્ટ જૉન' એનું અતિ પ્રખ્યાત નાટક, એમાં નાયિકાના પાઠમાં સિબિલ થાર્નડાઇકે ભારે ખ્યાતિ મેળવી. શૉ પછી બુદ્ધિવાદી નાટકકારો મેદાને પડયા, એમાં ગાલ્સવર્ધી, કવિ મેસફીલ્ડ, નાટકસાહિત્યનો નિષ્ણાત વિવેચક ગ્રેનવિલ બાર્કર, એલન મૉંકહાઉસ અને સમરસેટ મોમ મોખરે હતા. અપવાદ સર જેમ્સ બેરીનો. એણે 'પિટર પાન'ની અદ્ભુત કલ્પનાશીલ કૃતિ રજૂ કરી. એ પછી નોવેલ કાવર્ડ અને પ્રિસ્ટલીનો જમાનો બેઠો. લંડનના હે માર્કેટ અને પિકાડેલીમાં વિવિધ પ્રકારની નાટકશાળાઓ હસ્તીમાં આવી.

વીસમી સદીમાં આયર્લૅન્ડમાં યેટ્સ અને ટાગોરને દોસ્તી જામી, એથી ફરી કાવ્યતત્ત્વવાળાં નાટકો માટે માગ જાગી. ટી. એસ. એલિયટે 'મર્ડર ઇન ધ કથીડ્રલ'માં પણ કાવ્યતત્ત્વને અપનાવ્યું; અવસાન પહેલાં નોબેલ ઈનામ (૧૯૪૮) પણ લીધું. આજના ઇંગ્લંડમાં મ્યૂઝિકલ કૉમેડી, ફાર્સ અને પ્રયોગાત્મક ગંભીર નાટકો મોખરો સાચવે છે. નવા નવા પ્રયોગો થાય છે, એમાં નાટકકાર કરતાં નટ અને નટ કરતાં નટમાંનો અનુભવી રજૂઆત કરનાર પોતાના હાથમાં નાટકની ભજવણીનો દોર જાળવતો રહ્યો છે. સર જૉન ગિલગુડ, સર લૉરેન્સ ઑલિવિયર, રેડગ્રેવ અને પિટર હિલ જેવા નાટક નિર્માણ કરનારાઓએ ભારે વિકાસ સાધ્યો છે. નાટકની કૃતિ ગમે તેવી હોય, એમાંનાં રહસ્ય તારવી, એને નવી દૃષ્ટિ તથા તાજગી આપી, સપ્રમાણ અભિનયમાં ઉદ્ધારી આપી, અવનવી દિશાઓ ખોલી આપી અઢળક જશ પ્રાપ્ત કર્યો છે. ઇંગ્લંડ પાસે પ્રમાણમાં નવા પ્રકારની

જ્યૉર્જ બર્નાર્ડ શૉ

વિલિયમ બટલર યેટ્સ

નાટકશાળાઓ નથી, જૂની ઘણી છે, પણ અવનવીન અભિનયની દિલચસ્પ શૈલી તો છે જ; અને એ જ રસની પરાકોટિ પ્રાપ્ત કરવાનો એની પાસે સબળ કીમિયો છે.

વળી ફ્રાન્સ જેટલી નહીં, પણ પોતાના કૉમનવેલ્થના પરિવારમાં રહી કૉમનવેલ્થની કૃતિઓનો ફેસ્ટિવલ ઇંગ્લંડ યોજે છે. દર સાલ એડિનબરો ફેસ્ટિવલમાં અવનવા પ્રકારનાં નાટકો કરનારાઓને પ્રોત્સાહન આપે છે. ઇંગ્લંડ આખો તો શેક્સ્પિયરનો દેશ છે, એટલે અભિનય શીખવવા વિવિધ પ્રકારનાં કેન્દ્રો, તાલીમશાળાઓ ત્યાં છે. મોટે ભાગે લંડનમાં તો સરકારની મદદ, અને લંડન બહાર યુનિવર્સિટી ક્ષેત્રમાં પણ, હવે ધીમે ધીમે, તાલીમની વ્યવસ્થા વિચારાવા માંડી છે. બ્રિસ્ટલ, બર્મિંગહામ, માન્ચેસ્ટર જેવાં કેન્દ્રોમાં એની યોજના અમલમાં પણ મુકાવા લાગી છે. પૅરિસ જેટલી સમૃદ્ધ પ્રણાલિકા લંડનમાં ભલે ન હોય, પરંતુ લંડનના નટ-નાટકકારોએ યુનાઈટેડ સ્ટેટ્સમાં નાટકના ક્ષેત્રમાં ભારે અસર કરી છે; અને લંડનથી થોડે દૂર શેક્સ્પિયરના જન્મસ્થાન સ્ટ્રાટફોર્ડ-અપૉન-એવોનમાં નવું બંધાયેલું મેમોરિયલ થિયેટર અંગ્રેજી બોલતી, ભણતી, જાણતી પ્રજાને મન હમેશનું તીર્થધામ રહેશે, એ નિશ્ચિત છે.

જર્મની

જર્મનીનો 'નાર', એટલે કે વિદૂષક એટલે કે અંગ્રેજી ફૂલ યા કલાઉન. એનો ઉદ્‌ગમ અને સાશ્ટનો ફાર્સ આપણે જોયાં. હવે આગળ ચાલીએ. અહીં પણ સેનેકાની અસર આપણે જોઈ, પરંતુ ત્યાં દેવળના પીંજરામાંથી નાટકને છૂટતાં વાર લાગી. આંદ્રિયા ગ્રિફિયસ (ઈ. સ. ૧૬૧૬–૧૬૬૪), ડાનિયેલ કાસ્પર (ઈ. સ. ૧૬૩૫–૧૬૮૩), ક્રિશ્ચિયન વાઈસ (ઈ. સ. ૧૬૪૨–૧૭૦૮), પછી ગોટ્સશેડ(ઈ. સ. ૧૭૦૦–૧૭૬૬)નું નામ નોંધવા જેવું છે. આ દરમ્યાન ઇટાલીથી અહીં પેઘેલો એક બારોક પ્રકારનો થિયેટરનો ચાળો કેટલાક ઉમરાવ-જાદાઓએ મોટા ખર્ચ કરી અપનાવ્યો—સોને મઢ્યાં થિયેટરો બાંધ્યાં; એમાં ખર્ચાળ નકશીકામ તથા મબલક મખમલ, ઝાલર-ઝૂલ, તથા ચિત્રકામથી એને શણગાર્યાં. અહીં બીજો પ્રવાહ અંગ્રેજી અને ફ્રેંચ નાટકોનો વહ્યો. એલિયાસ શ્લિગલ (ઈ. સ. ૧૭૧૯–૧૭૪૯) એક ભારેનો વિવેચક અને વિદ્વાન પાક્યો. એણે સંસ્કૃતનો પણ અભ્યાસ કર્યો. ટ્રેજડી-કૉમેડી પણ લખી, અને નાટકની પ્રવૃત્તિને ઘણો મોટો વેગ આપ્યો. પછી લેસિંગ (ઈ. સ. ૧૭૨૯–૧૭૮૧)નું 'નાથાન ધ વાઈઝ' રચાયું, અને એ હજી વારંવાર ભજવાય છે. વાઈમર અને વિયેના, આ બે શહેરો ઉપરાંત, લાઇપઝિકમાં આ પ્રવૃત્તિ જોર પકડે છે. ફ્રેડરિક શોડરે માનહાઇમમાં શેક્સ્પિયરનાં નાટકો ભજવવાનું કેન્દ્ર સ્થાપ્યું. લગભગ શેક્સ્પિયરનાં બધાં જ પાત્રોમાંના મહત્ત્વના પાઠ એ ભજવતો.

લેસિંગ

યોહાન્ન વૉલ્ફગાન્ગ ગટે

ફ્રિદરિખ શીલર

આ અરસામાં એ દેશનો એક મહાકવિ પેદા થાય છે, યોહાન્ન વૉલ્ફગાન્ગ ગટે (ઈ.સ. ૧૭૪૯–૧૮૩૨). એની અમર કૃતિ તે 'ફાઉસ્ટ' લાંબું કાવ્ય, ભવ્ય લખાણ, ઉદાત્ત ભાવના, અને ગંજાવર કદનું નાટક; કાવ્ય-તત્ત્વથી તરવરતું, પણ ભજવણી માટે કઠણ; ત્રીજો મહારથી તે શીલર (ઈ.સ. ૧૭૫૯–૧૮૦૫). એનું જાણીતું નાટક 'ધ રૉબર' ભજવાય એવું છે, ભજવાય છે. પણ એણે ગટેની અસર નીચે ભારોભાર કાવ્યતત્ત્વોથી ભરપૂર 'ડૉન કારલોસ' લખ્યું. એનું છેલ્લું 'વિલ્હેમ ટેલ' બહુ વખણાયું, સ્વિટ્ઝર્લૅન્ડમાં આ રાષ્ટ્રીય નાટક તરીકે પંકાયું. આ ત્રણે નાટકકારો ખરા, પણ પ્રથમ કવિ, ભારોભાર જ્ઞાનામૃતથી સંચિત, ભજવણીની આંટીઘૂંટીથી અજ્ઞાત; એટલે જર્મન સાહિત્ય સમૃદ્ધ થયું, પણ નાટકશાળાને ફાવે એવી કૃતિઓ મળી નહીં.

ઓગણીસમી સદીમાં હેન્રી વૉન ક્લાઇસ્ટ અને કોત્ઝેબુ : આ બે નાટકકારોની કૃતિઓ ધ્યાન ખેંચે એવી છે. હોપ્ટમાન (ઈ.સ. ૧૮૬૨–૧૯૪૬) અને એના હરીફ હરમાન શુડરમાન (ઈ.સ. ૧૮૫૭–૧૯૨૮) બંનેનાં નાટકો : એકનું 'ધ વીવર', બીજાનું 'હાઈમાટ'–જાણીતાં છે (હાઈમાટનો તો ગુજરાતીમાં અનુવાદ પણ થયો છે). એમની પછી વેડકીન્ડ (ઈ.સ. ૧૮૬૪–૧૯૧૮) એક્સ્પ્રેશનિઝમની સંવેદનાને સંપૂર્ણ રીતે વ્યક્ત કરનારી શૈલીનો પ્રણેતા ગણાય છે. એ સાથે ઑસ્ટ્રિયામાં આર્થર શ્નિત્ઝલર 'આનાતોલ' નામની કૃતિથી નામના સંપાદન કરે છે. ત્યાં વિયેના નાટકનું થાણું; સાલ્ઝબર્ગ સંગીતનું કેન્દ્ર સ્થપાય છે. ચેકોસ્લોવાકિયા ત્યારે ઑસ્ટ્રો-હંગેરીનો ભાગ; ત્યાં કારેલ ચાપેક 'આર. યુ. આર.' (Rossum's Universal Robots) નાટક લખી નવતર નાટકોનું નિર્માણ કરે છે.

જર્મનીમાં પ્રમાણમાં નાટકલેખકો ઓછા જન્મ્યા છે, પણ થિયેટર આર્ટ અને ક્રાફ્ટ્સમાં વીસમી સદીમાં એમનો ફાળો સુંદર, મહત્ત્વનો અને કદીક તો છક કરી દે એવો છે. ગૉર્ડન ક્રેગે વિયેનામાં નવા પ્રકારની સેટિંગની યોજના કરી ત્યારે એની સાથે માકસ રાઇનહાર્ટે સજાવટના ક્ષેત્રમાં સૂચનાત્મક, રચનાત્મક, સવિશેષ ભાવાત્મક અને શણગારાત્મક તખતાની ઝુંબેશ ચલાવી હતી. વળી એરવિન પિસ્કેતોરે 'એપિક' એટલે કે ઐતિહાસિક ઘટનાઓ ઉપરથી જ સત્ય સંશોધનાત્મક નાટકની ખોજ કરી હતી. એના શિષ્ય બર્તોલ્ત બ્રેખ્તે નાટકની દુનિયામાં એના ગુરુ પિસ્કેતોરના ખ્યાલોને વિકસાવી ઍરિસ્ટૉટલના રસના સિદ્ધાંતોને તોડી, નાટકમાં પાત્રે પોતાના પાઠ સાથે તદ્રૂપતા સાધવાની જરૂર નથી, એવી પદ્ધતિ અમલમાં મૂકી હતી. એની 'કૉકેસસ ચૉક સરકલ', 'થ્રી પેની ઑપેરા' અને 'મધર કરેજ' અત્યંત લોકપ્રિય અને ચર્ચાત્મક કૃતિઓ છે. એણે ઈસ્ટ

બર્લિનમાં શરૂ કરેલ પોતાની 'બર્લિનાર એન્સેમ્બલ'માં સૌ પ્રથમ રજૂઆત કર્યા પછી એ ઘણા દેશોમાં ભજવાવા માંડી છે. વળી બીજા વિશ્વયુદ્ધ બાદ અમેરિકાની દોલત વડે અને પશ્ચિમ જર્મનીના કુશાગ્ર બુદ્ધિબળે, તદ્દન નવી ઢબની — યંત્ર, વીજળી, ઇલેક્ટ્રૉનિક્સ જેવાં સાધનોથી સજ્જ — જાતજાતની નાટકશાળાઓ બાંધી અવનવા વિક્રમો સરજ્યા છે. જર્મની પાસે નાટકો નહીં હોય તો એ બીજા દેશોનાં સુંદર નાટકોમાંથી પસંદ કરી ભજવે છે. વળી જર્મન નાટકની રજૂઆતમાં ભાષા અને ઉચ્ચાર ઉપર સૌથી વધારે ભાર અને ધ્યાન આપવામાં આવે છે, એ એમનું વિશેષ લક્ષણ નોંધને પાત્ર છે. હજી આજે પણ બર્તોલ્ત બ્રેખ્ત ચર્ચાસ્પદ નાટકકાર તરીકે ગણાય.

ગેરહાર્ટ હોપ્ટમાન

બર્તોલ્ત બ્રેખ્ત

બર્તોલ્ત બ્રેખ્તના જાણીતા નાટક 'કૉકેસસન ચૉક સરકલે'માં જર્મન કલાકાર પેશન્સ કૉલિયર બુરખો પહેરીને ગવર્નરની પત્નીની ભૂમિકામાં (૧૯૬૨)

સ્પેન : સ્કેન્ડિનેવિયા

સદીની શરૂઆતમાં સ્પેનમાં જન્મી ઇટાલી ગયેલા સેનેકાની વાત આપણે જોઈ, એનાં લખાવટની અસર પરદેશમાં સારી પ્રસરી, પણ 'રેનેસાં' બાદ સ્પેનમાં ધંધાદારી નાટકશાળાના સ્થાપક તરીકે લોપે દ રુએધા (ઈ. સ. ૧૫૧૦–૧૫૬૫) જાણીતો છે. પણ ત્યાં 'સુવર્ણયુગ'નું બિરુદ અપાવનાર નાટકકાર તો લોપે ફેલિક્સ દ બેગા કાર્પિયો (ઈ. સ. ૧૫૬૨–૧૬૩૫). ગજબનો એ નાટકકાર. ધર્મ, સંસાર, વિજ્ઞાન, વ્યવહાર, સમાજ, રાજ્યકારભાર, પરીલોક કોઈ વિષય એવો નહીં હોય જેની ઉપર લોપે દ બેગાએ નાટક નહીં લખ્યું હોય. સેંકડો નહીં પણ હજાર ઉપરાંતની સંખ્યામાં ભજવ્યાં-ભજવાવ્યાં, નાટકશાળામાં સગવડો વિચારી, સજાવી શેક્સ્પિયરના સમકાલીન રહી સારી નામના મેળવી. એની પછી બીજો મહારથી તે પેડ્રો કાલ્દેરોન (ઈ. સ. ૧૬૦૦–૧૬૮૧). એ વળી ઇટાલીની બારોક શૈલીને લખાણમાં અનુસરતો. એના સમકાલીનોમાં રોજાસ ઝોરિલા (ઈ. સ. ૧૬૦૭–૪૮) પછીનો મોટેટો ય કાબાના (ઈ. સ. ૧૬૧૮–૧૬૬૯). આ ચાર લેખકોએ, અને નવલકથાકાર ડૉન કિહોટે-(કિવક્ઝોટ)ના લેખક સેર્વાન્તિસે (ઈ. સ. ૧૫૪૭–૧૬૧૬) સ્પેનની ભાષાને જે રીતે શણગારી, વૈવિધ્યથી ભરપૂર, મરોડવળાંકથી સુશોભિત કરી છે એટલી બીજા જમાનામાં કદી થઈ નથી.

ઓગણીસમી સદીના ખ્યાતનામ નાટકકારોમાં માર્ટિનેઝ રોઝા (ઈ. સ. ૧૭૮૭–૧૮૬૨), હેરેરોસ (ઈ. સ. ૧૭૯૬–૧૮૭૩) અને રોડ્રિગ્યુએઝ રૂબી (ઈ. સ. ૧૮૧૭–૧૮૯૦) ગણાય છે. પરન્તુ સ્પેન બહાર નામના મેળવનાર તે જોસે એશેગારે (ઈ. સ. ૧૮૩૨–૧૯૧૬). એણે પોતાની કૃતિઓથી નોબેલ પ્રાઇઝ પણ મેળવ્યું. અને પછી વીસમી સદીમાં જાણીતા થયેલા નાટકકાર તે જેનિટો બેનેવેન્ટે, પછી આજના જમાનામાં મિગેલ દે ઉનામૂનો(ઈ. સ. ૧૮૬૪–૧૯૩૭)એ પોતાની ફિલસૂફી તથા વિવેચના થકી સ્પેનની રંગભૂમિ ઉપર ભારે અસર કરી છે. ગારસિયા લૉર્કા (ઈ. સ. ૧૮૯૮–૧૯૩૬) અને આજના ઍબ્સર્ડ નાટક લખનારા – મેન્યુલ દ પડ્રોલો પણ સ્પેનની બહાર સારા પ્રમાણમાં જાણીતા થયા છે, અને ભજવાતા રહ્યા છે. પડ્રોલોનું 'ફુલ સર્કલ' એની ૧૯૭૦ની કૃતિ છે.

સ્કેન્ડિનેવિયા એટલે નૉર્વે, સ્વીડન, ડેનમાર્ક અને આઇસલૅન્ડ ગણો તો એ. એમાં ડેનમાર્ક યુરોપની સાથે નિકટ હોવાથી યુરોપની એ દેશ ઉપર અસર વધારે, એટલે એણે નાટ્યસાહિત્ય, તેમ જ ખાસ કરી બાલે નૃત્યના ક્ષેત્રમા સારો વિકાસ સાધ્યો છે. લુડ્વિગ હોલબર્ગે (ઈ. સ. ૧૬૮૪–૧૭૫૪) ડેનિશ ભાષામાં લખવું શરૂ

લોપે દ બેગા

કાલ્દેરોન

મિગેલ દે ઉનામૂનો

ગારસિયા લૉર્કા

હેન્રી ઇબ્સન

સેર્વાન્તિસ

કર્યું, એની ઉપર મોલિયેરની અસર; પછી ઇવાલ્ડ (ઈ. સ. ૧૭૪૩–૧૭૮૧) એની ઉપર જર્મન લેખકોની અસર, એનું ૧૭૭૦માં લખાયલ 'રોલ્ફ ક્રેગ' નાટક. પછી, આદમ ઓએલેન્શલાએગર (ઈ. સ. ૧૭૭૯–૧૮૫૦). એણે 'સેન્ટ જૉન્સ નાઇટ' અને બીજાં નાટકો લખી ભારે પ્રતિષ્ઠા મેળવી. એનું નાટક 'અલાદીન' પણ સારું વખણાયું. એડવર્ડ બ્રાન્ડિસ (ઈ. સ. ૧૮૪૭–૧૯૩૧), આમ તો મશહૂર વિવેચક, પણ 'એ વિઝિટ' અને બીજાં નાટકોથી એ વધારે જાણીતો થયો. વીસમી સદીમાં મધ્યગાળે કાઝ મુંક (ઈ. સ. ૧૮૯૮–૧૯૪૪) ઐતિહાસિક અને રંગભૂમિ ઉપર ભજવવા માટેનાં નાટકોથી જાણીતો છે. છેવટે, એબેલ (ઈ. સ. ૧૯૦૨) ડેનમાર્ક બહાર પણ પ્રખ્યાત થયો છે. એનું 'મેલડી ધૅટગૉટ લૉસ્ટ' ઇંગ્લંડમાં પણ ભજવાયું છે.

નૉર્વે ઉપર ડેનિશ અસર તો હતી જ, પણ નોર્ડાલ બ્રુનનું 'ઝરીન' ફ્રેન્ચ સંપ્રદાયને અનુસરી લખાયલું નાટક, પછી હેન્રી જેરેગોર્ડે (ઈ. સ. ૧૭૯૨–૧૮૪૨) ૧૮૩૨માં 'એડવેન્ચર ઑન ધ માઉન્ટન' લખ્યું. પણ ત્યાં તથા યુરોપમાં નાટકનું મેદાન સર કરનાર તો હેન્રી ઇબ્સન (ઈ. સ. ૧૮૨૬–૧૯૦૬). દંભનો પરદો ચીરનાર, માનસશાસ્ત્રનો ઊંડો અભ્યાસી; નાટકને સાદા સ્વરૂપમાં મૂકનાર સચોટ સંવાદકલાનો પ્રેરણાત્મક અને ચિંતનશીલ લેખક. એણે યુરોપભરમાં નાટ્યલેખન અને ભજવણીની પરંપરા ઉપર રંદા ફેરવી, નવેસરથી નાણવાની પ્રવૃત્તિ નિયોજી.

નૉર્વેના પડોશમાં સ્વીડન જઈએ તો ત્યાં સ્ટ્રાઇન્ડબર્ગ(ઈ. સ. ૧૮૪૯–૧૯૧૨)નું નામ લેવું જ પડે. એની પણ યુરોપભરમાં અસર, પણ ઇબ્સન જેટલી સુંવાળી રોમાંચક અને વિચારપ્રેરક નહીં. ત્યાંનો ઓલોફ ડેલિન (ઈ. સ. ૧૭૦૮–૧૭૬૩) 'બ્રિનહિલ્ડા' નામની પહેલી ટ્રૅજડી લખનાર; એ પછી તો ઘણાં નાટકો એણે લખ્યાં છે.

ડેનમાર્કના ભાગ જેવા આઇસલૅન્ડમાં પણ હવે નાટકની પ્રવૃત્તિ વિકસવા માંડી છે. તેમ જ નાનો એવો હોલૅન્ડ દેશ, ત્યાં પણ આ પ્રવૃત્તિ સારા પ્રમાણમાં જોર પકડતી થઈ છે. એમાં નોંધવા જેવી વાત બે. એક તો, હોલૅન્ડમાં દરસાલ હોલૅન્ડ ફેસ્ટિવલ યોજાય છે. પહેલી જૂનથી પહેલી જુલાઈ ચાલે. ત્યાંનાં ત્રણચાર શહેરોમાં યુરોપના ચાલુ વર્ષનાં સારામાં સારાં નાટકો રોજ બબ્બે-ત્રણ ત્રણ થિયેટરોમાં ભજવાય છે. આમ્સટરડામ, રોટરડામ, ઉટ્રેચ નગરમાં ખાસ, અને બધી નાટક, બૅલે, ઑપેરા કરનારી ટોળીને સાથે રાખી મહેમાની કરે. નૉર્વે અને સ્વીડનમાં બાળ-નાટકો ઉપર બહુ સુંદર અને વ્યવસ્થિત રીતે પૃથક્કરણ કરનારું

સંશોધન મંડળ ચાલે છે, અને આમ નાટકના એક મહત્ત્વના વિભાગની કીમતી સેવા બજાવે છે. પડોશમાં પોલૅન્ડમાં અને ઉત્તરે ફિનલૅન્ડમાં પણ નાટ્યપ્રવૃત્તિ તેમ જ નાટકશાળાની બાંધણી વિકસતી રહી છે; વૉર્સો તેમ જ હેલસિન્કી બંને શહેરોમાં આંતરરાષ્ટ્રીય નાટકશાળાનાં સંમેલનો ભરાઈ ચૂક્યાં છે. પોલૅન્ડમાં તો ૧૯૭૦ની આસપાસ 'થિયેટર ઑફ ધ પુઅર'ના ઊગતા નવનિર્માતા ઝેરી ગ્રોટોસ્કીએ નાટ્યશાસ્ત્રના સિદ્ધાન્તોને ભારતીય યોગ અને રસની દૃષ્ટિએ નાણી પોતાનું આગવું મંડળ ઊભું કરી, ઓછામાં ઓછા ખર્ચે યુરોપ તેમ જ ન્યૂયૉર્કમાં એની ટોળી મારફત નાટકો ભજવી નામના સંપાદન કરી છે, અને એક નવો સંપ્રદાય ઊભો કરી રહ્યો છે.

ઍબ્સર્ડ નાટકના સર્જકો

ઝ્યાં પૉલ સાર્ત્ર
(ઈ. સ. ૧૯૦૫–)

આયોનસ્કો
(ઈ. સ. ૧૯૧૨–)

સેમ્યુઅલ બેકેટ
(ઈ. સ. ૧૯૦૬–)

'વેઇટિંગ ફૉર ગોદો'નું એક દૃશ્ય

ઍબ્સર્ડ નાટક

'ઍબ્સર્ડ'નો શબ્દકોશનો અર્થ અહીં નાટકના ક્ષેત્રમાં નિયોજવો યા ઘટાડવો એ ઠીક નથી. કોઈ વાતનો પાયો નહીં એ ઍબ્સર્ડ, અધ્ધર વાત, યા ઘાટઘૂટ વિનાની વાત એવું આ પ્રકારનાં નાટકોમાં નથી. તેમ જ 'નૉનસેન્સ'—અર્થવિહોણાં—કાવ્યો જેવો પણ આ પ્રકાર નથી. સમાજમાં ફૅશન પોતાની ચાલ બદલતી રહી છે, એમ રંગભૂમિ ઉપર પણ ફૅશને પોતાનો પરચો દાખવ્યો છે. અસંભવ વાતો, કલ્પના-તરંગથી ભરપૂર પરી-કથાઓ, અલ્લાદીનના દીવાની અજાયબીમાં ગરકાવ કરી દે એવી યા ચમત્કારોથી ખીચોખીચ વાતો, જેમ સાહિત્યના ક્ષેત્રમાં ગણાવાતી વાતો છે, એમ ઍબ્સર્ડનો ઢંગ કદી ઘડા વિનાનો હોય તોયે એ નાટકની કૃતિ ગણાય છે.

આ પ્રકાર ક્યારથી ચાલુ થયો એ માટે કોઈ ચોક્કસ તારીખતિથિ આપી શકતું નથી, પણ જોહાન નેસ્ટ્રોયે (ઈ. સ. ૧૮૦૧–૧૮૩૬) ભાષામાં અવનવીન પ્રયોગો કર્યા, એ પહેલાં ઑસ્ટ્રિયામાં હાઈમુન્ડે 'ગામડિયો અને કરોડપતિ' નામના નાટકમાં અસંભવિત તર્ક-અશુદ્ધ વાતોની ગૂંથણી કરી જ હતી. પછી જર્મન નાટકકાર બ્યુકનેરે વોયઝેક''માં, બીજા જર્મન નાટકકાર ક્રિશ્ચિયન ગ્રાબે(ઈ. સ. ૧૮૦૧–૧૮૩૬)એ 'જોક—સટાયર—આઈરની ઍન્ડ ડીપર મીનિંગ'ના ફાર્સમાં અશક્ય અસંભવિત વાતો ગૂંથી. એમ તો, ઈસુની સદી પહેલાં જન્મેલા સેનેકાએ નાટકોમાં સ્વપ્નાવસ્થાની અકલિત વાતો ગૂંથી છે, એની પણ આ જમાતની શરૂ કરનારા લેખકોમાં ગણના કરવામાં આવે છે. હેમચન્દ્રા- ચાર્યના શિષ્યોએ લખેલાં નાટકોમાં 'પ્રબુદ્ધ રૌહિણેય'માં નાયક તસ્કર છે, એ કૃતિમાં પણ થોડીઘણી અસંભવિત લાગે એવી વાતો આવે જ છે. યુરોપમાં જેરીનું 'ઉબુરોય' કોકોશ્કોનું 'ફિરદોશી', ટ્રિસ્ટન ઝારાનું 'ગસહાર્ટ' શરૂઆતના ગાળાનાં ઍબ્સર્ડ નાટકોગણાવાય છે. વિધિસરનો નામસંસ્કરણવિધિ બીજા વિશ્વયુદ્ધ પછી ઝુરીચમાં કાબારે વોલ્તેરમાં મળેલા કલાકારોએ કર્યો. એમાં લેખકો, કવિઓ, નર્તકો, સંગીતકારો, ચિત્રકારોનો અડ્ડો જામેલો રહેતો.

'કલામાત્રને નાબૂદ કરવી' એવા સૂત્ર સાથે તા. ૨–૨–૧૯૧૬ના દિવસે ફ્રેન્ચ શબ્દ 'દાદા' એટલે 'હૉબીહૉર્સ' એટલે 'રમકડાનો ઘોડો' હાલ્યા કરે, પણ તસુ આગળ ન વધે, એવા અર્થમાં 'દાદાઈઝમ' નામક પ્રવૃત્તિ(મંડળ)ની રચના કરેલી. એમાં કિશોર પિકાસો, બ્રેખ્તના ગુરુ પિસ્કેતોર, સાર્ત્ર, ટ્રિસ્ટન ઝારા, ગિલ્બર્ટ જેવા હતા—ઊગતા, ખીજવાયેલા, નિરાશામાં ડૂબેલા, ભલભલી ક્રાન્તિ વિચારતા, લખતા, ગાતા, સ્થાપિત કલાનાં મંતવ્યોનો વિરોધ કરતા. આમ, કલાના ક્ષેત્રમાં યુરોપમાં નકારાત્મક શૂન્યવાદ ૧૯૧૬માં જન્મેલો. અર્થવિહોણી બાંધણી સરજાણી. ૧૯૨૦ની આસપાસ તો સારા પ્રમાણમાં એવી રચનાઓ મળી. એ નાટકોમાં કલાકાર પોતાનો પ્રાણ કાઢી વેચી દે છે કે મરવા પડેલું પાત્ર મરતું જ નથી, યા જાહેર ખબરોનું નૃત્ય થાય છે, વિદ્યાર્થી કંટાળીને પોતાનું મગજ રંગભૂમિ ઉપર ખેંચીને બહાર ભીંત સાથે દડાની માફક અફાળે છે, એવા અનેક બહારથી જોતાં અર્થ વિનાના કિસ્સાઓ જોવા મળ્યા. આમ, દાદાઈઝમમાંથી ઍબ્સર્ડનો જન્મ થયો, એમાં એનો અર્થવિસ્તાર શૂન્યમાંથી ફળતા ગૂઢ, છૂપા, કટાક્ષયુક્ત ધ્યેયમાં ફંટાયો.

એમાં યુજેન આયોનસ્કો, પૉલ સાર્ત્ર (ફ્રાન્સ), બેકેટ (આયર્લૅન્ડ), આમાડોવ, ગુંટર ગ્રાસ, વિવિયન બૉરિસ, ઝાં ઝિને, તારદુ, આરાબલ, દીનો બુઝાટી (ઇટાલી), મેક્સ ફ્રિશ, વુલ્ફાંગ હિલ્ડેશમિર, રૉબર્ટ પિંગેટ, હેરોલ્ડ પિન્ટર અને ઍડવર્ડ આલ્બી (અમેરિકા) જેવા લેખકોએ ઍબ્સર્ડ નાટકોમાં જુમલો વધારવાનો સક્રિય ફાળો આપ્યો. આમ વિવિધ દેશોના લેખકો એ જમાતમાં ભળ્યા. સાર્ત્રની 'નો એક્ઝિટ', – ત્રણ પાત્રો નરક-ગારમાં એકઠાં થતાં પોતપોતાની વ્યક્તિગત સ્વભાવની રાગદ્વેષાદિથી પેદા થતી ક્રિયાઓ મનોભાવો છોડતા નથી, અને અનંતકાળ સુધી એ જ દોજખમાં પડ્યા રહે છે.–યા આયોનેસ્કોનું 'ચૅર્સ', સંસારનું ખાલીખમપણું સૂચવતી કૃતિ, જોઈશું તો લાગશે કે ક્યાંક ધ્વનિ, ક્યાંક સંદેશો, ક્યાંક સૂચન, ક્યાંક કંઈનો કંઈ સાર નીકળતો યા સાંપડતો જણાય છે. આ કૃતિઓમાંથી કેટલીક કૃતિઓ તો કલાકૃતિ બની રહે છે, કલાની સુંદર આકૃતિ બની આહ્‌લાદક પણ થઈ રહે છે.

બેકેટની 'વેઇટિંગ ફૉર ગોદો' તો નોબેલ પ્રાઇઝને લાયક પણ ઠરે છે. નાટકલેખક ગમે તે જમાતમાં બેસે તોપણ એ પોતાનાં મનોમંથન યા પોતાની સંવેદના અને અંતરના સંઘર્ષમાંથી અળગો રહી શકતો નથી. બેકેટ પાસે તો ઈશ્વરદત્ત પ્રતિભા છે. વાસ્તવમાં જે છે તે નાટકના ઘાટમાં સાકાર કરે છે, સફળતાથી સાકાર કરે છે. એમ કરતાં નવા પ્રકારની વાક્યરચના, સંવાદશૈલી, સરજી આપે છે. આ બધી કૃતિઓમાં અંતરખોજ છે; પ્રભુમાં વિશ્વાસ ડગમગે તો શું થાય એ પ્રશ્ન છે. એનાં નાટકો અર્થ વગરનાં નથી, વાહિયાત નથી. ઊંડો મર્મ યા દર્દમય ધ્વનિ તેમાં છે. નિરાશા તો છે જ, એને પણ શબ્દ આપવામાં લેખકનો પુરુષાર્થ છે. યંત્રવાદ સામે — વિજ્ઞાનવાદી જડત્વ સામે — લાલબત્તી ધરનારી કૃતિઓ પણ છે. સંસાર અસાર છે તો અસાર તત્ત્વને પણ એમણે તારવી આપી, અસાર ભલે હોય, એ જે છે તેવા સંસારને પણ માણવો યા જીવવો — જીરવવો રહ્યો, એવું વાસ્તવિક ભાન કરાવનાર આ કૃતિઓ એક પ્રકારના ધ્યેયને સાર્થક તો કરે જ છે.

આ ઘાટમાં ઉપર સૂચવ્યાં તે ઉપરાંત, આયોનસ્કોનું 'ધ કિલર', 'ધ પિક્ચર', 'ધ ટેનેટ' એ પ્રત્યેક નાટકમાં લેખકને કંઈ ને કંઈ કહેવાનું છે. 'લેસન' નાનું પણ ઘાટીલું નાટક ક્રૂર છે, પણ વાસ્તવિક કૃતિ છે. ઝાં ઝિનેના 'ડેથવૉચ', 'ધ બાલ્કની', 'ધ બ્લૅક્સ' જોવા જેવાં છે. પિન્ટરનું 'બર્થ–ડે પાર્ટી', આલ્બીનું 'ઝૂ સ્ટોરી' પ્રખ્યાત કૃતિઓ છે. તારદુનું 'લા પ્રૉસ્ટિટ્યૂટ' પણ વાંચવા તથા જોવા જેવું છે.

આલ્ફ્રેડ જેરીએ 'ઉબુરૉય'થી શરૂઆત કરી, તે એક બળવાખોર તરીકે, અને એ જ હેતુ સર કરનારી કૃતિઓ એણે લખી. આદામોવે શૂન્યમાંથી 'લ પેરોડી', 'લ ઇન્વેઝન' 'પ્રો-તરાને,' 'લ પિંગપૉંગ' જેવી કૃતિઓ મારફત શૂન્ય છતાં આ માયાવી જગતમાં આશા જેવું પણ કંઈક છે — ભલે તે આશા વળી માયાવી હોય— એવું પણ તારવી બતાવ્યું છે. ઝાં ઝિને તો પોતાની કૃતિઓના માધ્યમ મારફત માયાવાદનાં પણ ચિત્રવિચિત્ર પડખાં બતાવે છે. એકંદરે જોઈશું તો ઍબ્સર્ડ નાટક વિરોધાભાસને સાકાર કરનારું નાટક છે. એ કેવળ અર્થ-વિહોણું નાટક નથી. તેમ જ ધ્યેય વિનાનું પણ નથી. આજે તો હવે એની બાંધણીમાં વળતાં પાણી થવા લાગ્યાં છે, અને નાટકકારો એનાથી થોડે આગળ, યા ફરી વાર ગ્રીક બીબાંઓ તરફ વળવા લાગ્યા છે.

પપેટ શો

પપેટ એટલે કઠપૂતળીનો ખેલ, એ વિશે જે લખાયું છે, તે ફક્ત પશ્ચિમના દેશોના સંદર્ભમાં, એથી એનાં પુસ્તકો જોતાં ધર્મ, સંપ્રદાય, સાથે સંકળાયેલી આ પ્રવૃત્તિ કેવળ ઇજિપ્ત અને પછી ગ્રીસમાં ઉદ્‌ભવી એવા ઉલ્લેખો મળે છે. પરંતુ ભારતનાં શાસ્ત્રોમાં નટપૂતળી, છાયા-નાટકોનાં ઠીક ઠીક પ્રમાણો ઉપલબ્ધ છે. પપેટ એટલે કોઈ પણ નિર્જીવ પૂતળું. એના હાથ, પગ આદિ અવયવોનો સંચાર કરે તે. અસલ ઈજિપ્ત, ગ્રીસનાં મંદિરોમાં આવાં પૂતળાં ગોઠવવામાં આવતાં, અને તે ધાર્યા પ્રમાણે ભગવાન યા મૂર્તિ પ્રત્યે પોતાનું ડોકું નમાવતાં, યા હાથ પણ જોડતાં. આફ્રિકાની કેટલીક જાતિઓમાં પણ આ પ્રકારનાં પૂતળાંઓના દોરીસંચાર કરવાના દાખલા આજે મળ્યા છે. ચીન, જાવા, બર્મામાં આ પ્રકારના કઠપૂતળીના ખેલો હિંદથી ગયાનાં ઘણાં પ્રમાણો જાણવા મળે છે. એમાં મોટે ભાગે, પ્રથમ તો, રામાયણ-મહાભારતની કથા, બૌદ્ધ કથા, બાઇબલના કિસ્સાઓ ગયા. જેવો દેશ અને જેવી પ્રજા તે પ્રમાણે ખેલો જોવા મળતા. આ પ્રવૃત્તિ આખા યુરોપમાં એક કાળે ઘણી ફાલી હતી; હિંદમાં પણ આજે છે એથીય વધારે પ્રાચીન સમયમાં ફાલી હતી.

એમાં ચામડાના યા કાગળના, યા કાષ્ઠનાં પૂતળાંઓનો આંગળીઓ ઉપર દોરી વીંટી સંચાર કરવામાં આવતો. પછીથી એમાં સંગીતનો ઉમેરો થયો, અને સંવાદ પણ તરત જ ઉમેરાયો. ૧૭૧૦ પછી યુરોપમાં આ પ્રવૃત્તિને ભારે જોર મળ્યું, અને જીવંત યા ઐતિહાસિક વ્યક્તિઓનાં પૂતળાં થકી ખેલોનું આયોજન થવા માંડ્યું. એમાં મોટે ભાગે કટાક્ષનો બહુ મોટો ઉપયોગ થતો જોવામાં આવ્યો. સમાજના અનેક પ્રશ્નોને આ બાંધણીમાં છણવામાં આવતા.

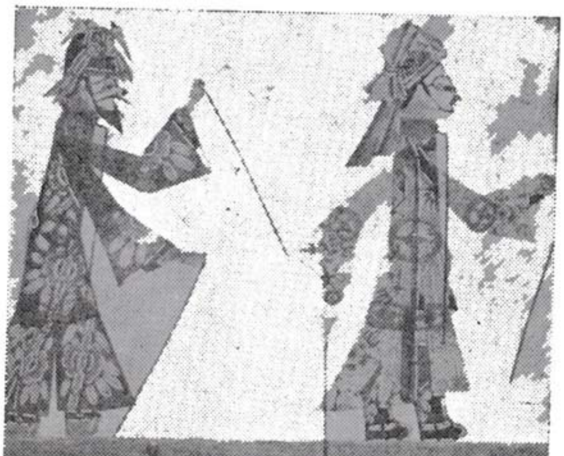
ધર્મની આખ્યાયિકાઓ ઉપરથી નિયોજિત આ પ્રકાર અઢારમી સદીમાં તો બહુ મહત્ત્વનું કલાસ્વરૂપ બની ગયો. એમાં ઇટાલી મોખરે રહ્યું, છતાં યુરોપના જુદા જુદા દેશોએ પોતપોતાના પ્રદેશની લોકરુચિ અને રૂઢિ અનુસાર આગવી પ્રતિભા દ્વારા એ પ્રયોગને ઘણો ખીલવ્યો. સૉલોમનનો દરબાર અથવા તો સૃષ્ટિની ઉત્પત્તિ નામે ઇંગ્લંડમાં પણ આ ઘાટનો પહેલો પ્રયોગ થયાનું નોંધાયું છે. મેળા-મહોત્સવોમાં કઠપૂતળીના ખેલો કરનારી પ્રવાસી મંડળીઓએ ભારે જાહેરાત કરી, વસ્તુને સારી લોકપ્રિયતા મેળવી આપી. બોહેમિયાના પ્રાંતે લોકશિક્ષણના પ્રયોગોમાં આ ઘાટને બિરદાવ્યો. એનું જોઈ ચેકોસ્લોવાકિયામાં એ વધારે પ્રમાણમાં પાંગર્યો.

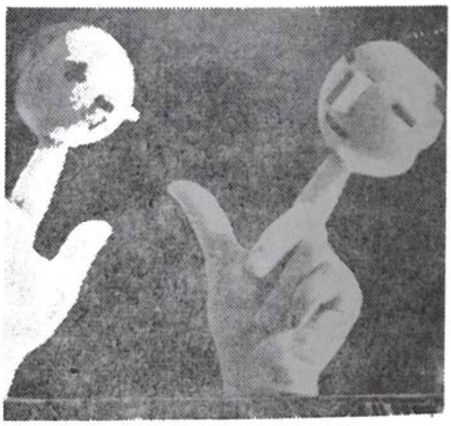
અઢારમી સદીના આ પ્રયોગોમાં નાટ્યતત્ત્વ કરતાં યંત્રક્રિયાને વધારે મહત્ત્વ આપવામાં આવતું. આ યાંત્રિક ક્રિયાઓ કદીક તો વિસ્મય પમાડે, યા ચકિત કરી દે એવી રીતે યોજવામાં આવતી, અને એનું રહસ્ય જેમ બને તેમ છૂપું રાખવા માટે અથાગ કાળજી લેવામાં આવતી. ઇંગ્લંડમાં મિ. ડેલવેઇનના ખેલો ત્યાંની સંગીતસભાઓમાં પુરબહારમાં યોજવામાં આવતા. એમાંના 'ગ્રાન્ડ ટર્ક'ના ખેલમાં નાયકપાત્રનાં હાથ, પગ, માથું, આંગળાં વગેરે અંગો છૂટાં પાડી, હવામાં વિવિધ પ્રકારનાં નૃત્યો કરી ફરી એ મૂળ સ્વરૂપમાં એકઠાં થઈ જતાં અને એ પાત્ર પ્રેક્ષકોને સલામ ભરતું હોય એમ બતાવવામાં આવતું. ખેલ અતિ લોકપ્રિય બન્યો, લોકોક્તિમાં પણ વપરાતો થયો.

ચાર્લ્સ બીજાએ ઇટાલીથી પધારેલા પપેટના ખેલો કરનારાઓના માનમાં લંડનના કોવેન્ટ ગાર્ડનમાં એક નાનકડી ખાસ નાટકશાળા બાંધી આપી. પછી તો શાહી મદદ વધારે મળતી થઈ. ૧૭૭૦માં જર્મનીના રાજ-

પૌરાણિક કથાઓ અને દંતકથાઓમાં આવતાં ઉગ્ર અને તામસી સ્વભાવનાં પાત્રોએ જાવાના પપેટ શોને લોકપ્રિય બનવામાં મહત્ત્વનો ભાગ ભજવ્યો છે. આવાં પાત્રોના દેહ-આકારો ચામડાંના બનાવતા અને પડદા પાછળથી પ્રકાશ ફેંકીને તેમને ચમકારા મારતાં અને હાલતાંચાલતાં રહી ભજવણી કરતાં બતાવાતાં. →

← 'પપેટ શો'નો જાણીતો પુરસ્કર્તા અને દિગ્દર્શક રશિયાનો સર્જી ઓબ્રાત્સોવ





આંગળીઓના ઇશારે નાચતાં લાકડાનાં પૂતળાં.

↑ ૩૦૦ વર્ષ પૂર્વે ચીનમાં માછલીની પારદર્શક ચામડીમાંથી આવાં કલાત્મક પૂતળાં બનાવીને તેની પર પ્રકાશ પાડીને હાલતાચાલતા અને અભિનય કરતાં કઠપૂતળાંનાં ખેલો ભજવાતા જે ખૂબ જ લોકપ્રિય હતા.

કુંવર એસ્ટ્રાઝીએ કઠપૂતળીના ખેલો કરાવવા ખાસ મકાન બાંધી, સંગીતકથાઓ લખવા વિખ્યાત સંગીતકાર હાઇડનને નોતર્યો. કટાક્ષના બાદશાહ સેમ્યુઅલ ફૂટે હે માર્કેટની જાણીતી લંડનની નાટકશાળામાં એક આખો અઢી કલાકનો કઠપૂતળીનો ખેલ ભજવી બતાવી વિક્રમ સરજ્યો. એ કટાક્ષનો પ્રહાર ઇટાલીના કલાકારોને હાથે રાજકારણી ક્ષેત્રે એટલો જલદ બન્યો કે રાજ્ય તરફથી પ્રતિબંધ મૂકવામાં આવ્યો (૧૮૫૦ની આસપાસ).

૧૮૬૦માં ફ્રાન્સમાં એક છાપાનો ધંધો કરનારા લેમર સિયર દ ન્યુવિલે રાજકારણ અને સાહિત્યના વિષયોનો એવડો સુંદર સુમેળ સાધી પપેટના ખેલો રજૂ કર્યા કે પૅરિસનાં ખાનગી દીવાનખાનાંઓ(સાલોં)માં આ પ્રવૃત્તિએ બહુ જોર પકડયું. એ જ અરસામાં નાહાંત ગામમાં મૉરિસ સૅન્ડ અને એની વિદ્વાન બહેને કઠપૂતળીના ખેલો માટે પોતાની અલાયદી નાટકશાળા બાંધી, પોતાનું તેમ જ પ્રજાનું મનોરંજન કરવામાં ભારે સફળતા મેળવી.

અલબત્ત, આ પ્રકારની પ્રવૃત્તિમાં પણ ભરતી અને ઓટ આવતાં થયાં છે. છતાં, ઇંગ્લંડમાં પ્રખ્યાત નાટયશાસ્ત્રવિશારદ ગૉર્ડન ક્રેગે નટોની તાલીમ માટે આ પ્રયોગોને નાટકના માધ્યમ તરીકે અતિઉપયોગી ગણ્યા, ત્યારથી ફરી વાર એ પ્રવૃત્તિએ જોર પકડયું. પછી તો, કોઠે કોઠે જુદી મતિ એમ સંખ્યાબંધ નીકળી પડયા અને ભારે નામના પ્રાપ્ત કરી. એ પ્રકાર જર્મનીમાં ખીલ્યો, ચેકોસ્લોવાકિયામાં વધારે ફાલ્યો. એ જોઈ અમેરિકામાં પ્રવૃત્તિ વેગીલી બની. સને ૧૯૪૦ સુધીમાં તો આ ધાટે યુરોપમાં પોતાનો ડંકો બજાવ્યો, તે એટલે સુધી કે કેટલાંક શહેરોમાં તો સ્થાયી મંડળીઓ — સ્થાયી નાટકશાળાઓ — વર્ષભર આ પ્રયોગો કરતી રહી. ખાસ કરીને, સોવિયેત દેશના વિવિધ પ્રદેશોમાં — ગ્રામવિસ્તારોમાં — કઠપૂતળીના ખેલોનો રાફડો ફાટયો. એમાંથી એક રાજ્યાશ્રિત સંસ્થા (સેન્ટ્રલ પપેટ થિયેટર) મૉસ્કોમાં ઊભી થઈ. એના કલ્પનાશીલ સંચાલક-નિયામક ઓબ્રાત્સોવે પોતાના દેશમાં તો ખરી, પણ દરિયાપારના દેશોમાં અપૂર્વ નામના મેળવી. આજે પણ આ સંસ્થા મૉસ્કોમાં રોજના અસંખ્ય પ્રેક્ષકોને કલાત્મક તેમ જ કટાક્ષાત્મક મનોરંજન પૂરું પાડતી રહી છે.

ઇંગ્લંડ, અમેરિકામાં 'બ્રિટિશ પપેટ ગિલ્ડ', અને 'અમેરિકન પપેટ મંડળી'ના નામે સ્થપાયેલી સંસ્થા આ દિશામાં સંશોધનના ક્ષેત્રે મહત્ત્વનો ફાળો આપે છે, એ વિષય સંબંધી પુસ્તકો છાપે છે. મૉસ્કોમાં જેમ ઓબ્રાત્સોવનું સેન્ટ્રલ પપેટ થિયેટર ચાલે છે, એમ ઑસ્ટ્રિયામાં સાલ્ઝબર્ગમાં અતિ પ્રખ્યાત આઇકર્સ મેરિયો-નેટ પપેટ થિયેટર ચાલે છે. ચેકોસ્લોવાકિયા તો પપેટનું તીર્થધામ ગણાય છે. એની પ્રાગ નગરીમાં 'થિયેટર ઑફ આર્ટિસ્ટિક એજ્યુકેશન' નામની ટેકનિકલ સંસ્થા ચાલે છે. આખા દેશમાં નાનાંમોટાં ગામોમાં કઠપૂતળીની મંડળીઓ ખેલો કરે છે; ઉપરાંત કઠપૂતળીઓનાં સંગ્રહસ્થાનો પણ રચાયાં છે. એમાં ભારત દેશની કઠપૂતળીઓ પણ ગોઠવવામાં આવી છે.

ઇંગ્લંડમાં ફ્લીટવુડમાં ઉનાળામાં બાળકો માટે એક ખાસ સત્ર યોજાય છે, માન્ચેસ્ટરમાં બૅલે-વ્યૂ પાર્કમાં, અને બીજાં બેત્રણ શહેરોમાં રોજના ખેલો નિયોજવામાં આવે છે. ફ્રાન્સમાં એમિયામાં, લિયોંમાં, અને અલ-બત્ત પૅરિસમાં લુક્ઝમબર્ગ બાગમાં વિવિધ પ્રકારના કઠપૂતળીના ખેલો થયા કરે છે. જર્મનીમાંય નાનાંમોટાં શહેરોમાં આ રોજિંદી પ્રવૃત્તિ ચાલી રહી છે. ગ્રીસ, ઇટાલી, સ્વિટ્ઝર્લૅન્ડ, એમ ઠેરઠેર કઠપૂતળીના ખેલો થયા કરે છે.

હિંદમાં અમદાવાદ, હૈદરાબાદ, ઉદેપુર, દિલ્હી, કલકત્તા શહેરોમાં આ પ્રવૃત્તિ ચાલે છે, તેમ જ કેટલાંક નાનાં ગામડાંઓમાં પ્રવાસી મંડળીઓ આ ખેલો કરે છે. પરંતુ મૉસ્કોમાં કે સાલ્ઝબર્ગમાં રોજિંદી નાટકશાળા ચાલે છે, એમ હજી હિંદમાં એવી સંસ્થા સ્થપાઈ નથી. ચીન–જપાનમાં પપેટ નાટકો અસલથી — એટલે કે ભારતમાં થતાં તે સમયથી — થતાં રહ્યાં છે. જાપાનમાં 'નો' નાટકો દાખલ થયાં તે પહેલાં ત્યાં ચીન-કોરિયાથી કઠપૂતળીનાં નાટકો શરૂ થયાં હતાં, અને રાજ્યાશ્રયે લાંબો કાળ ચાલ્યાં હતાં. એ પ્રણાલિકા હજી આજે પણ ચાલુ છે. મોટા ભાગનાં કાબૂકી (જપાની) નાટકોમાં કઠપૂતળીનાં નાટકોની કથા અવતારવામાં આવી છે. સામાન્ય રીતે કઠપૂતળાંનું પ્રમાણ નાનું હોય છે. પરંતુ જીવંત માનવીના કદનાં કઠપૂતળાંઓનાં નાટકો પણ જાપાનમાં એક સંસ્થાએ દાખલ કરી બતાવ્યાં, એને એક નવતર પ્રયોગ ગણાવવામાં આવ્યો છે.

બ્લૅક થિયેટર

૧૮૫૨માં 'અંકલ ટૉમ્સ કૅબિન' નવલકથા અમેરિકામાં પ્રગટ થઈ. નિગ્રો-ગુલામીની પ્રથા ઉપર પ્રકાશ પથરાયો. ત્યાર પછી એ નવલકથા ઉપરથી નાટકો રચાયાં અને નિગ્રો કાં તો નોકર તરીકે, ગુલામ તરીકે, યા રંગલા તરીકે રંગભૂમિ ઉપર પ્રવેશતો થયો. એ પછી નિગ્રો ગુલામ છે, એને ઉદ્ધારવા નાટકો લખાયાં. એ પ્રથા નાબૂદ થયા પછી, નિગ્રો એક સ્વતન્ત્ર માનવી તરીકે એ દેશમાં જીવવા લાગ્યો.

પહેલા વિશ્વયુદ્ધ પછી ૧૯૧૯માં યુજીન ઓ'નેલે 'ધ ડ્રીમી કિડ' નામે એકાંકી નાટક લખ્યું, એની પછી 'ઑલ ગૉડ્ઝ ચિલ્ડ્રન' નામે મોટું નાટક લખ્યું. એમાં બધા જ નિગ્રો નટોએ ભાગ લીધો; અને એ દેશના અતિપ્રખ્યાત નિગ્રો-ગીતો ગાનારા પૉલ રૉબ્સને એક નિગ્રો વકીલ તરીકે ગોરી મડમને પરણવાનો પાઠ ભજવ્યો. ત્યાર પછી 'એમ્પરર જૉન્સ'નું નાટક ભજવાયું. પૉલ ગ્રીને 'ઇન અબ્રહામ્સ બુઝમ'નું નાટક લખી પ્રખ્યાત પુલિત્ઝર ઇનામ મેળવ્યું.

ત્રીશીનાં આ નાટકોમાં એ સમાજનાં દુ:ખો, ગરીબાઈ, કાળીધોળી ચામડી ધરાવતી વ્યક્તિઓનાં લગ્નો વગેરે સવાલો ચર્ચવામાં આવ્યા; એની સાથે નિગ્રો પ્રજાના હકો અને એમના શિક્ષણના પ્રબંધ વિશે પણ સવાલો વિચારાતાં, નિગ્રો લેખકો ધીમે ધીમે વધારે કીર્તિ કમાવા લાગ્યા. ૧૯૨૩માં નિગ્રો લેખક રિચર્ડસને 'ધ ચીપ્સ વુમન્સ ફૉર્ચ્યુન' લખીને ભજવ્યું. એ દાયકામાં ન્યૂયૉર્કના હારલેમ લત્તાના કુટુંબની કથની 'લુલુ બૅલે'માં રજૂ થઈ. નિગ્રો પ્રજાની લોકકથાઓનો સુંદર ઉપયોગ કરનારો લેખક તે પૉલ ગ્રીન. એણે વિવિધ પ્રકારનાં નાટકો લખી બ્રૉડવેની નાટકશાળાઓમાં ભજવ્યાં. ૧૯૩૦થી ૧૯૪૦માં પણ જે અનેક નાટકો લખાયાં, ભજવાયાં, એમાં ૧૯૨૭માં લખાયેલ 'પોરગી' નાટકનું અમેરિકાના સર્વપ્રથમ ઑપેરામાં રૂપાંતર થયું, અને બહુ વખાણાયું (૧૯૩૫). ૧૯૩૬માં 'ધ હેઇટિયન મૅકબેથ' નામના નાટકે બૉસ્ટનથી માંડી સાન ફ્રાન્સિસ્કો સુધી દેશને બન્ને કિનારે ખ્યાતિ સંપાદન કરી. બાદ, અમેરિકન નિગ્રો-નાટકશાળાઓ રીતસરની સ્થપાઈ.

બીજા વિશ્વયુદ્ધ પછી તો આ પ્રવૃત્તિ ઘણી ફાલી. લૉરેન હેન્સબરીએ 'એ રેસિંગ ઇન ધ સન'નું નાટક લખી ડ્રામા ક્રિટિકનું ઇનામ મેળવ્યું. એમાં કાળા-ગોરાનો રંગભેદ વધારે વિસ્તારથી અને વિવાદથી ચર્ચાયો. ૧૯૬૧ પછી તો નિગ્રો-નાટકોમાં ગોરી પ્રજાની, અને એમની રહેણાકની ભારોભાર ઠેકડી થવા માંડી અને 'બ્લૅક થિયેટર'ને નામે નિગ્રોનાં નાટકો પંકાવા માંડ્યાં. ૧૯૬૨માં 'ફ્લાઈ બ્લૅક બર્ડ' વળી સંગીતિકા તરીકે વખાણાયું. નિગ્રો લેખકોનાં ઘણાં લખાણમાં સાહિત્યિક સર્જકતા કદાચ ઓછી લાગે, એનાં પણ કારણો છે. એમની ભાષા અને એમના મરોડ એમનાં પોતાનાં છે. કેટલીક વાર તો એમનાં લખાણો સામાન્યને સમ-જવાં પણ અઘરાં થઈ પડે છે. એ પ્રજાએ પોતાની કહેવતો, ઉક્તિઓ, અનોખી વાક્યાવલીઓ ઊભી કરી દીધી છે.

આ જમાતમાં અત્યારે જોવા જઈએ તો લી રૉય જૉન્સનો ફાળો મહત્ત્વનો છે. એનું 'ડચમૅન' નામનું નાટક એક સીમાચિહ્ન તરીકે ગણાય છે. થિયેટર–૬૪ નામની સંસ્થામાં એ ભજવાતાં ઊહાપોહ થઈ ગયો હતો.

ભૂગર્ભની એક ટ્રેનમાં એક બુદ્ધિશાળી નિગ્રો એક અમેરિકન ગોરી છોકરી સંગાથે પ્રવાસ કરે છે. છોકરી પેલા કાળા પુરુષને છંછેડે છે, એને પોતાની સાથે લાડ કરવા સંજ્ઞા સૂચનો કરે છે, પણ પેલો પુરુષ જરા પણ ચલિત થતો નથી, એટલે એ બાઈ વીફરી એને ગાળો દે છે: 'તારો બાપ ગુલામ, એનો બાપ ગુલામ.' આમ ગાળોની ઝડી વરસાવીને, એને નેકટાઈ વગેરે પહેરવાનો શો હક છે, એમ ટાણો મારે છે. આખરે નિગ્રો એને સણસણતા જવાબો આપે છે, ત્યારે કિશોરી ઉશ્કેરાઈ બ્લેડ વડે એને લોહીલુહાણ કરે છે, મારી નાખે છે. સ્ટેશન આવતાં પેલાના શબને ટ્રેનમાંથી દૂર કરવામાં આવે છે, અને ત્યાં બીજો નિગ્રો આવીને બેસે છે. ફરી એ જ સંવાદ, એ જ હાલચાલ, એ જ મતલબ, એ જ ચેનચાળા, એ જ ઘટના બને છે. . . .

ત્યાર પછીનાં નાટકોમાં ગોરી પ્રજા માટે ભારોભાર તિરસ્કાર અને ધિક્કાર પ્રગટ થતો જોવા મળે છે. 'બ્લૅક થિયેટર' નામનું એક મૅગેઝીન પણ હવે પ્રગટ થાય છે; અને 'નૅશનલ બ્લૅક થિયેટર' સ્થાપવાની વાતો પણ પ્રસિદ્ધ થઈ ચૂકી છે. લી રૉય જોન્સ ઉપરાંત એડ બુલિન્સ, એલ હાજી મલિક, બેન કાલ્ડવેલ, હર્બર્ટ સ્ટૉક્સ, કિંગ્સલી બાસ ઊગતા કિશોર નાટકકારો છે. એ બધાનાં છેલ્લા દાયકાનાં નાટકોમાં હિંસાની જાહેરાત અને હિંસક પ્રવૃત્તિ માટેનો અનુરોધ પ્રત્યક્ષ અને સ્પષ્ટ જોવામાં આવે છે. એક ગાળો તો એવો આવ્યો કે, ગલીચ, કંગાળ, મુતરડી, એવાં એવાં સ્થળોને આગળ ધરી, ત્યાં નાટકની ક્રિયા તરવરતી બતાવી, એમાં રંગરોપ, રંગભેદના ચિતાર તાદૃશ કરવામાં આવ્યા. કિશોરવયના કુમારોમાં પણ આ તિરસ્કાર વ્યક્ત થઈ રહેલો બતાવાયો છે. લી રૉય જોન્સ કાવ્યો પણ લખે છે, ઘરમાં બંદૂકો પણ રાખે છે. કોર્ટ-દરબારમાં સાક્ષીના પીંજરામાં ઊભા રહેવાના પ્રસંગો સમયે પણ રંગભેદનાં ગલીચ કાવ્યો વાંચે છે. એમ એનો ગુસ્સો જ એનું મોટું હથિયાર છે, અને એ થકી એની જમાતમાં એની બોલબાલા છે. ગોરા લોકો તરફથી એને નાટકમંડળીઓ ચલાવવા કદીક સારી જેવી રકમ પણ મળે છે; છતાં એનો રંગભેદનો રોષ વધતો ને વધતો રહે છે.

તાજેતરમાં 'નિગ્રો એન્સેમ્બલ' કંપનીનાં નાટકો સારા પ્રમાણમાં લોકપ્રિય થયાં છે. એ કંપનીને ફૉર્ડ ફાઉન્ડેશન ફંડમાંથી સારી મદદ અને સારો ફાળો મળતો રહે છે; અને ન્યૂયૉર્કના ઈસ્ટ વિલેજમાં એની નાટક-શાળા મોરે છે. એ જોવા ઘણા ગોરા લોકો જાય છે. લોન એલ્ડર ત્રીજાનું 'સેરિમનીઝ ઈન ડાર્ક ઓલ્ડ મૅન'ની નાટકની બાંધણીમાં એક ગાન-નાચ કરનારી નાટક મંડળીની નાયિકાને એના આખા કુટુંબ સાથે નીચેના થરના લોકોમાં રહેવા જતાં કેવી ભયંકર યાતનાઓ સહન કરવી પડે છે, એ બતાવવામાં આવ્યું છે. ચાર્લ્સ ગૉર્ડનના 'નો પ્લેસ ટુ બી સમબૉડી'ને અત્યાર સુધી ભજવાયેલાં નાટકોમાં સૌથી મહત્ત્વની કૃતિ ગણવામાં આવી છે. નિગ્રો પ્રજાને સ્વતંત્રતા મળ્યા બાદ, જે મોટા પ્રમાણમાં હકો મળ્યા એનો આધાર લઈને, ગૉર્ડને વસ્તુગૂંથણી કરી છે: વેસ્ટ વિલેજના એક પીઠામાં જૉનીના બારમાં વેશ્યા, વેશ્યાનો દલાલ, ગુંડો, પ્રેમી એવાં એવાં પાત્રો થકી (વેશ્યાઓ પણ કાળી અને ગોરી બંનેને હાજર કરી) ખૂનરેજીની ભારે કારુણિકા સરજી છે, જે વારંવાર ભજવાય છે.

બ્લૅક થિયેટરની પ્રવૃત્તિ હવે ચારે કોર જોર પકડતી થઈ છે. ન્યૂયૉર્ક, શિકાગો, સાન ફ્રાન્સિસ્કો અને દક્ષિણના ભાગોમાં એમની પોતીકી નાટક મંડળીઓ ચાલુ થઈ છે. એમને પોતાની ભાષામાં હવે વ્યક્ત કરતાં આવડયું છે. ભાષામાં હવે સુરુચિ-અરુચિનાં બંધન નડતાં ન હોવાને કારણે જોરદાર ભાષા વાપરે છે. રાજ્યક્ષેત્રે મહત્ત્વના સિદ્ધાંતો તથા પોતાના પ્રદેશને સ્વતંત્ર બનાવવાના ધ્યેય માટે નાટકોનો માધ્યમ તરીકે ઉપયોગ થાય છે. સેક્સના પ્રશ્નો છણવામાંય એમને કશો બાધ નડતો નથી. અહીં આપણને વિચિત્ર લાગે એવા, પણ વાસ્તવમાં ખરા એવા, 'સાયલંટ નાઈટ, લોનલી નાઈટ્સ'ના નાટકમાં ખેતરની પાળે નાનકડા દરવાજા આગળ

નાયક અને નાયિકા આખી સાંજ ઊભાં ઊભાં ગોષ્ઠિ, પછી પ્રેમગોષ્ઠિ, પછી પ્રણયચેષ્ટા, પછી સંભોગ કર્યા બાદ બંને પોતપોતાના પરણેતર પાસે જઈ નિરાંતે ઊંઘે છે, આ એક બાજુ છે, તો બીજી બાજુ નિગ્રો ગુનેગાર કોર્ટમાં હાજર થતાં ધોળા ન્યાયાધીશ ઉપર ધડાક દઈને ગોળીબાર કરતાં અચકાતો નથી, યા એના સાથીદારો અચકાતા નથી, એ બીજી બાજુ છે. આવું એમની કૃતિઓમાં ભારોભાર દેખાય છે. એ રસ્તે એ પ્રશ્ન ક્યાં જશે – એક સાચી યા નકલી ખડી થયેલી સંસ્કૃતિનો નાશ કરશે, કે પોતાની જમાતનો નાશ કરશે, એવો વિકટ સવાલ નાટકશાળાના ક્ષેત્રમાં આજે ઉપસ્થિત થઈ રહ્યો છે.

બ્લૅક થિયેટરના સંચાલકો ખુદ જીવનને – જેવું છે તેવું – એને એક જીવંત કલાનો પ્રકાર માને છે. એમાં નવીનતાનું જોર છે, અને વૈવિધ્ય પણ છે.

સો વર્ષ પહેલાં આ નિગ્રો જમાતને શબ્દ લખવાનું શીખવવામાં આવ્યું ત્યારે એ શબ્દનો મર્મ અને ધ્વનિ, એ શબ્દના ઉચ્ચાર વિશે કોઈને કશું ભાવિ જ્ઞાન નહોતું. જે ચીલાચાલુ પરંપરા હતી, તે ઉપર કંઈક આધાર હતો, અને બાકી તો, આફ્રિકાના જીવનસંસ્કારનો રણકાર હતો. એથી જ નાટકમાં દુ:ખની અરેરાટી યા આનંદનો સિત્કાર વ્યક્ત કરતી વખતે ગોરાં નટનટીઓ કરતાં કાળાં નટનટીઓ કંઈક અનેરી રીતે જ એ ધ્વનિ પ્રકટ કરતાં. એમાં તરવરાટ, જોસ્સો, લગની, ભભક અને મુલાયમતાનું લાવણ્ય વધારે હતું. આજેય કદાચ નિગ્રો જીવનનો ભડભડતો ધબકાર, તરવરતો છટપટાટ પ્રગટ થઈ રહ્યો છે. સ્પષ્ટ રીતે, નિશ્ચિતપણે, પ્રતિકાર કરવાના રૂઢ મનોબળ સાથે – ઇસ પાર કે ઉસ પાર – એક વાર યેન કેન પ્રકારેણ કોયડાનો ઉકેલ કરી લેવાની તમન્ના પ્રગટ થઈ રહી છે. ભાવિ વિશે એમને તો શંકા નથી જ. એમના સિવાયના ઘણાને ચિંતા તો છે જ: એ પ્રવૃત્તિ ક્યાં અટકશે એ આજે કોઈ કહી શકે એમ નથી.

અમેરિકન નાટક

વિકાસ

અમેરિકનોએ સ્વતંત્ર દેશ તરીકે પોતાના દેશને જાહેર કર્યો એટલે ઇંગ્લંડ સાથે વિખવાદ પૂરો ન થતાં વધતો રહ્યો. કારણ ઇંગ્લંડ એમ સત્તા જતી કરવા તૈયાર નહોતું. એ પરિસ્થિતિના પડઘા નાટકમાં પણ પડતા સંભળાયા. વર્જિનિયાના એક ખેડૂત કર્નલ રોબર્ટ મનફોર્ડે એક કૉમેડી લખી. એમાં પહેલી વાર મિ. નિનવેલ અને મિ. ટ્રુમૅન એવાં બે પાત્રોની પોતાના દેશ પ્રત્યેની દાઝ સ્પષ્ટ ભાષામાં આલેખવામાં આવી. સામે ખલ-નાયક તો નહીં, પણ વિરોધમાં કૅપ્ટન ફ્લૅશનું પાત્ર ગોઠવ્યું છે. નાટકનું નામ 'ધ પૅટ્રિયટ'. ઈ. સ. ૧૮૮૭માં હજી અમેરિકાનાં જુદાં જુદાં પરગણાંઓનું સંગઠન થતું હતું ત્યારે એક રૉયલ ટાઇલરે 'ધ કૉન્ટ્રાસ્ટ' નામનું નાટક લખ્યું, અને તે ન્યૂયૉર્કના પ્રખ્યાત જોનસ્ટ્રીટ થિયેટરમાં ભજવાયું. એ કૃતિ ગણનાપાત્ર છે. કૉન્ટ્રાસ્ટ એટલે ફરક. બે પરિસ્થિતિઓમાં ફરક; એક બાજુ અમેરિકાના પ્રજાજનની દેશદાઝ અને પ્રામાણિકપણું; બીજી બાજુ મિ. ડિમ્પલ જેવો ન્યૂયૉર્કનો રહેવાસી, જેટલું બ્રિટિશ એટલું જ ઉત્તમ એવું માને. તે પહેલાં ૧૭૭૫માં 'મેઇડ ઑફ ઑક્સ' નામનું નાટક મિ. બરગોઇને લખ્યું, એમાં પણ દેશ પ્રત્યેની લાગણી સ્પષ્ટ રીતે આલેખવામાં આવી. એક વાર બરગોઇનનું ફાર્સ 'બ્લૉકેડ ઑફ બૉસ્ટન' ભજવાયું હતું જેને જુનવાણી અંગ્રેજો સિવાય સૌ પ્રેક્ષકોએ ખુશખુશાલ થઈ વધાવ્યું. (ન્યૂયૉર્ક જ્યારે અંગ્રેજોના કબજામાં હતું ત્યારે નાટકોમાંથી થતી આવક એમના ઘવાયેલા સૈનિકોને મદદના કામમાં ફાળવવામાં જતી.)

બૉસ્ટનમાં ૧૭૮૩ની ૨૫મી નવેમ્બરે બ્રિટિશ વાવટો ડુબાડ્યો ત્યાં સુધી એક બાજુ હકૂમતના હોદ્દેદારો પોતે નાટક લખાવડાવી એમાં પોતાનાં બણગાં ફૂંક્યા જ કરતા, તો બીજી બાજુ એમની નાની-મોટી ક્ષતિઓ, અને જોરજુલમનાં કામો નાટકમાં વણી અમેરિકન દેશપ્રેમીઓ એમની ભારોભાર ઠેકડી ઉડાવતા. આમ બે કક્ષાનાં નાટકો થતાં રહ્યાં. મજા તો એ હતી કે 'ધ કૉન્ટ્રાસ્ટ' ભજવાયા બાદ એમને નવાં નાટકો ન મળતાં, નટમંડળીઓએ શેક્સ્પિયર ઉપર અને ઇબ્સન ઉપર આધાર રાખી એમનાં નાટકો ભજવવાં શરૂ કર્યાં. ધીમે ધીમે નવાં થિયેટરો પણ બંધાતાં રહ્યાં. લોકોની સૂગ નીકળવા માંડી, અને ૧૮૦૦ની સાલ પૂરી થાય તે પહેલાં તો ફિલાડેલ્ફિયા અને ન્યૂયૉર્ક વચ્ચે સારાં થિયેટરો બાંધવાની સ્પર્ધા ચાલી. આ સમયગાળામાં મિસિસ હાલામની મંડળી નામના મેળવતી હતી. આ મંડળીએ ફિલાડેલ્ફિયામાં એક ફ્રેન્ચ નાટક પરથી ઉતારેલી 'ધ વિડો ઑફ મલબાર' નામની ટ્રૅજડી ભજવી. એમાં હિંદુ સ્ત્રીના સતી થવાના રિવાજની ટીકા છે. આ ઉપરાંત એક જ દાયકાના સમયગાળામાં વિલિયમ ડનલાપે 'આન્દ્રે' નામની બ્લૅન્ક વર્સમાં એક ટ્રૅજડી લખી, ૧૭૯૮માં ન્યૂયૉર્કના પાર્ક થિયેટરમાં રજૂ કરી, એમાં અમેરિકન વિપ્લવનાં દૃશ્યો યોજ્યાં. સ્વતંત્રતા એ જ ધ્યેય, એ જ આદર્શ, એને નબળો પાડવા પગલાં ભરનારને મોતની જ સજા ઘટે એવો જનરલ વૉશિંગ્ટનનો નિર્ણય, જાસૂસી કરનારા જનરલે બેનિડિક્ટ આન્દ્રે ઉપર દયા બતાવી નહીં, અને એ નાટકમાંના કેટલાંક દૃશ્યો બ્રિટિશ સત્તાને છડેચોક પડકાર કરનારાં જોઈ, એ નાટકના લખાણમાંથી એક તંદુરસ્ત ચર્ચા ઊભી થઈ.

ઈ. સ. ૧૮૨૦ પછી નાટકો લખવાની પ્રવૃત્તિમાં બીજો ઝોક આવ્યો. દેશદાઝ અને સ્વતંત્રતાની ભાવના વ્યક્ત કરનારાં નાટકોમાંથી હવે, આ નવા પ્રદેશમાં ધોળિયા યા ગોરા જમીન હાથ કરી, ત્યાં ખેતી યા ધંધો જમાવી, અમેરિકાના અસલ વતનદારોને એલેઘની ગિરિમાળાની પેલી પાર હાંકયે રાખતા હતા એ અને એવા વિષય ઉપર ધ્યાન કેન્દ્રિત થવા માંડ્યું. આ સંબંધમાં એક નાટક નોંધપાત્ર છે. જૉન ઑગસ્ટસ સ્ટોનનું 'મેટામોરા' અથવા 'ધ લાસ્ટ ઑફ ધ વામ્પાનોઆગ્સ' નામનું નાટક ૧૮૨૯માં લખાયું અને અમેરિકામાં

ગુલામીની પ્રથા પર પ્રકાશ પાડતી વિશ્વવિખ્યાત નવલકથા 'અંકલ ટૉમ્સ કેબિન' પરથી એ જ નામે હેરિયેટ બીચર સ્ટોએ લખેલ નાટક વિશ્વભરના નાટ્ય દિગ્દર્શકોએ ભજવ્યું છે. અમેરિકામાં બ્રૉડવે નાટકશાળાએ ભજવેલ આ નાટકનું એક લાક્ષણિક દૃશ્ય

જન્મેલા પ્રખ્યાત નટ ઍડવિન ફૉરેસ્ટે ભજવ્યું. નાટકનો નાયક ગોરો નહીં, પણ ત્યાંની મૂળ ટુકડીઓનો નેતા મેટામોરા; રૂસોના 'નોબલ સૅવેજ'ના પાત્રને ધ્યાનમાં રાખી આ નાટકની રચના કરવામાં આવી.

ઈ. સ. ૧૮૨૦થી ૧૮૭૦ના પચાસ વર્ષના ગાળામાં આ વિશાળ પ્રદેશમાં છૂટીછવાઈ પણ ઘણી સૂચક ઘટનાઓ બની. નવા નટો ઊભા થયા. થોડી થોડી પણ ચારે દિશામાં નાટકશાળાઓ બંધાઈ રહી, અને એ થકી સાચી તળપદી કહી શકાય એવી અમેરિકન નાટકની પ્રવૃત્તિનાં ઊંડાં મૂળ નંખાયાં. ૧૮૨૪માં ચાથામ ગાર્ડન થિયેટર બંધાયું. એમાં પ્રખ્યાત નટ જેફરસને પાઠ કરવા માંડયા. પાર્ક થિયેટરમાં જુનિયસ બ્રૂટસ બૂથ ૧૮૨૧માં પોતાના અભિનયનો ડંકો વગાડયો. દરમ્યાન લાફાયટ થિયેટર બંધાયું, ભજવણી માટે એને તદ્દન નવા પ્રકારનાં સાધનોથી સજજ કરવામાં આવ્યું. ૧૮૩૦ની આસપાસ અમેરિકાના પ્રખ્યાત કૉમેડિયન વિલિયમ મિચેલે, લેસ્ટર વાલેકે અને બૂથ કુટુંબે ભારે ખ્યાતિ મેળવી. ઈંગ્લંડથી ત્યાંના પ્રખ્યાત નટો અમેરિકા આવવા માંડયા. કીન, કેમ્બલ જેવાઓએ પોતાની કળા અહીં દાખવી. અહીં શાર્લોટ કુશમાન, મિસિસ જૉન ડ્રયુ જેવાં નટનટીઓએ પોતાની યશસ્વી કારકિર્દી સંપાદિત કરી.

ટૉમસ ગૉડફ્રે 'પ્રિન્સ ઑફ પાર્થિયા'ના લેખક, પછી રૉયલ ટાઈલર 'ધ કોન્ટ્રાસ્ટ'ના લેખક, જેમ્સ નેલ્સન બાર્કર 'ધ ઈન્ડિયન પ્રિન્સેસ'ના લેખક, જૉન હાવર્ડ પેઈન, મોન્ટ મોગરી બર્ડ, જૉર્જ હેન્રી બોકર આ અમેરિકન નાટક-લેખકો, એમાં 'ધ ઈન્ડિયન પ્રિન્સેસ' તો વળી લંડનમાં ડ્રરી લેઈનમાં પણ ભજવાયું. આ બધાં ૧૮૨૦થી ૧૮૭૦ના ગાળામાં લખાયાં અને ભજવાયાં. આરંભે અંગ્રેજો સામે બળવો, પછી મૂળ અમેરિકન વતનદારો એમ બે વિષયો બાદ, ત્રીજો વિષય એમને ફાળે આવ્યો તે ત્યાંની નિગ્રો પ્રજાના જીવનવ્યવહારનો એમને માટે દિલસોજીનો, એમની સાથે સહકાર કરી સંસ્કારનો સમન્વય કરવાનો. હેરિયટ બીચર સ્ટોએ 'અંકલ ટૉમ્સ કૅબિન' નામની અતિ પ્રખ્યાત નવલકથા ઉપરથી એ જ નામનું નાટક લખ્યું, એમાં લખાણમા જરા જોશ, વધારે તીખાશ, સુધારા માટે દૃઢ આગ્રહ — એવો બધો સંભાર ભર્યો છે. આ નાટકમાંના સંઘર્ષે એક

એક ગણતરી પ્રમાણે ૧૮૦૦ની સાલમાં ૧૫૦ થિયેટરો હતાં, તો ૧૮૮૫માં ૩૫૦૦ ગામોમાં ૫૦૦૦થી વધારે નાટકશાળાઓ બંધાઈ, તો ૧૯૭૫–૮૫માં એથી બમણી તો શું, પણ ત્રણ કે ચાર ગણી સંખ્યામા થિયેટરો હોવાનો સંભવ છે.

ગુલામીની પ્રથા પર પ્રકાશ પાડતી વિશ્વવિખ્યાત નવલકથા 'અંકલ ટૉમ્સ કૅબિન' પરથી એ જ નામે હેરિયેટ બીચર સ્ટોએ લખેલ નાટક વિશ્વભરના નાટ્ય દિગ્દર્શકોએ ભજવ્યું છે. અમેરિકામાં બ્રોડવે નાટકશાળાએ ભજવેલ આ નાટકનું એક લાક્ષણિક દૃશ્ય

જન્મેલા પ્રખ્યાત નટ ઍડવિન ફૉરેસ્ટે ભજવ્યું. નાટકનો નાયક ગોરો નહીં, પણ ત્યાંની મૂળ ટુકડીઓનો નેતા મેટામોરા; રૂસોના 'નોબલ સેવેજ'ના પાત્રને ધ્યાનમાં રાખી આ નાટકની રચના કરવામાં આવી.

ઈ. સ. ૧૮૨૦થી ૧૮૭૦ના પચાસ વર્ષના ગાળામાં આ વિશાળ પ્રદેશમાં છૂટીછવાઈ પણ ઘણી સૂચક ઘટનાઓ બની. નવા નટો ઊભા થયા. થોડી થોડી પણ ચારે દિશામાં નાટકશાળાઓ બંધાઈ રહી, અને એ થકી સાચી તળપદી કહી શકાય એવી અમેરિકન નાટકની પ્રવૃત્તિનાં ઊંડાં મૂળ નંખાયાં. ૧૮૨૪માં ચાથામ ગાર્ડન થિયેટર બંધાયું. એમાં પ્રખ્યાત નટ જેફરસને પાઠ કરવા માંડયા. પાર્ક થિયેટરમાં જુનિયસ બ્રૂટસ બૂથ ૧૮૨૧માં પોતાના અભિનયનો ડંકો વગાડયો. દરમ્યાન લાફાયટ થિયેટર બંધાયું, ભજવણી માટે એને તદ્દન નવા પ્રકારનાં સાધનોથી સજ્જ કરવામાં આવ્યું. ૧૮૩૦ની આસપાસ અમેરિકાના પ્રખ્યાત કૉમેડિયન વિલિયમ મિચેલે, લેસ્ટર વાલેકે અને બૂથ કુટુંબે ભારે ખ્યાતિ મેળવી. ઈંગ્લંડથી ત્યાંના પ્રખ્યાત નટો અમેરિકા આવવા માંડયા. કીન, કેમ્બલ જેવાઓએ પોતાની કળા અહીં દાખવી. અહીં શાર્લોટ કુશમાન, મિસિસ જૉન ડ્ર્યુ જેવાં નટનટીઓએ પોતાની યશસ્વી કારકિર્દી સંપાદિત કરી.

ટૉમસ ગૉડફ્રે 'પ્રિન્સ ઑફ પાર્થિયા'ના લેખક, પછી રૉયલ ટાઇલર 'ધ કોન્ટ્રાસ્ટ'ના લેખક, જેમ્સ નેલ્સન બાર્કર 'ધ ઈન્ડિયન પ્રિન્સેસ'ના લેખક, જૉન હાવર્ડ પેઇન, મોન્ટ મોગરી બર્ડ, જૉર્જ હેન્રી બોકર આ અમેરિકન નાટક-લેખકો, એમાં 'ધ ઈન્ડિયન પ્રિન્સેસ' તો વળી લંડનમાં ડ્રુરી લેઇનમાં પણ ભજવાયું. આ બધાં ૧૮૨૦થી ૧૮૭૦ના ગાળામાં લખાયાં અને ભજવાયાં. આરંભે અંગ્રેજો સામે બળવો, પછી મૂળ અમેરિકન વતનદારો એમ બે વિષયો બાદ, ત્રીજો વિષય એમને ફાળે આવ્યો તે ત્યાંની નિગ્રો પ્રજાના જીવનવ્યવહારનો એમને માટે દિલસોજીનો, એમની સાથે સહકાર કરી સંસ્કારનો સમન્વય કરવાનો. હેરિયટ બીચર સ્ટોએ 'અંકલ ટૉમ્સ કૅબિન' નામની અતિ પ્રખ્યાત નવલકથા ઉપરથી એ જ નામનું નાટક લખ્યું, એમાં લખાણમાં જરા જોશ, વધારે તીખાશ, સુધારા માટે દૃઢ આગ્રહ — એવો બધો સંભાર ભર્યો છે. આ નાટકમાંના સંઘર્ષે એક

એક ગણતરી પ્રમાણે ૧૮૦૦ની સાલમાં ૧૫૦ થિયેટરો હતાં, તો ૧૮૮૫માં ૩૫૦૦ ગામોમાં ૫૦૦૦થી વધારે નાટકશાળાઓ બંધાઈ, તો ૧૯૭૫–૮૫માં એથી બમણી તો શું, પણ ત્રણ કે ચાર ગણી સંખ્યામાં થિયેટરો હોવાનો સંભવ છે.

રીતે અમેરિકન પ્રજામાં જાગૃતિ આણી. નાટકનો સંઘર્ષ સમાજવ્યવસ્થામાં છતો થયો. જૉર્જ હૅરિસ, એક નિગ્રો ગુલામ, ભણેલો, અક્કલવાળો, ગુલામીમાંથી છૂટવા મોતને ભેટવું પડે તો ભેટવું એવો દૃઢ નિશ્ચયી, બીજે પક્ષે અંકલ ટૉમ, પ્રામાણિક, વફાદાર, ભોળો. એનું ખૂન કરવામાં આવે છે. નાટકની ભજવણીથી સારો એવો ઊહાપોહ થયો. એક બાજુ ગુલામીની પ્રથા જાળવી રાખવા માગણી કરનારા દક્ષિણના માલેતુજાર જમીનદારો, બીજે પક્ષે ઉત્તરના ઉદ્યોગપતિઓ. સૌને સ્વાર્થ વહાલો હતો. નાના છમકલામાંથી સિવિલ વૉર — આંતરકલેશ ઊભો થઈ રીતસરના સામસામી મોરચા મંડાયા. ટૂંકમાં આદર્શવાદ અને પૈસાના લોભીઓના સ્વાર્થવાદ વચ્ચેનો ટંટો વધતાં બળવો, બંડ, તોફાનો ફાટી નીકળ્યાં. માનવ વ્યક્તિત્વને ગૌરવ અને એની સ્વતંત્રતા, બીજે પક્ષે ધનમદ અને સત્તામદ બે વચ્ચે ભારે ઘર્ષણ જામ્યું. હ્યુમન રાઇટ્સ અને હ્યુમન ડિગ્નિટીનું સૂત્ર એ સમયમાં અમેરિકામાં પોકારાયું. એમાં ઉત્તર અને દક્ષિણના પ્રાંતો વચ્ચે ભારે ઝઘડા થયા તથા યુદ્ધો ખેલાયાં. આ સંઘર્ષ તથા યુદ્ધોનો મામલો ઠીક પ્રમાણમાં નાટકમાં વાપરવામાં આવ્યો.

ઉત્તર અને દક્ષિણ અમેરિકા વચ્ચે જે સંઘર્ષો થયા એમાં વિલિયમ મૂડીનું 'ધ ગ્રેટ ડિવાઇડ' નામે નાટક એક ઉચ્ચ કોટિની કૃતિ ઠરી છે. ઉત્તર–દક્ષિણના ઝઘડા પત્યા એટલે દેશનો ઉત્કર્ષ થવા માંડ્યો. એમાં અઢળક દોલત જમીનમાંથી મળી આવી. માર્ક ટ્વેઇનની 'ધ ગિલ્ડેડ એઇજ' (૧૮૭૩) નામની નવલકથા. એનું એના મૂળ લેખક અને ચાર્લ્સ ડડલી વૉર્નરે સાથે બેસી નાટક ઘટાવ્યું. નાયક એક કર્નલ સેલર્સ, પાકો શેખચલ્લી, પૂરો વાચાળ, અડધી રાતમાં કરોડપતિ થઈ જવાના કોડ, પણ વાસ્તવિક દૃષ્ટિએ કુટુંબનું માંડ માંડ ભરણ-પોષણ થાય એવી પરિસ્થિતિ ન્યૂયૉર્કની વૉલસ્ટ્રીટ એટલે મુંબઈની દલાલ સ્ટ્રીટ જેવો શૅરસટ્ટાનો ચોકો, સટોડિયાઓનો અડ્ડો, ત્યાંથી સેલર્સને ત્યાં એની આસમાની સુલતાની યોજનાઓ સાંભળી દલાલો આંટાફેરા મારતા ઊભરાયા કરે. પછી તો દલાલો સાથે નાણાવટીઓ, બૅંકરો, કૉંગ્રેસમાં કામ કરનારા રાજકારણના પુરુષો, પ્રાંત–પરગણાના સરપંચો, ગવર્નરો પણ પોતાનાં ખિસ્સાં ભરવાના આશયે આવવા માંડ્યા. એ વરુઓના ઝુંડની સાથે એન્જિનિયરો, કૉન્ટ્રાક્ટરો, ઇમારત બાંધનારા પણ સાથે ભેગા આવવા લાગ્યા, અને સેલર્સ સાહેબ તો મૂળથી જ જાતને જાણ્યે-અજાણ્યે છેતરતા હતા. આ સ્વાર્થી લાલચુદાસો પણ હોંસે હોંસે રાતો-રાતમાં ધન પેદા કરવાની વૃત્તિથી છેતરાતા હતા; એમાં છેવટે બધાના ગિલિટ કેવા નીકળી જાય છે, એનો ખેલ બનાવ્યો છે. ૧૮૭૩માં આ નાટક થયું તો, ૧૮૮૭માં બ્રોનસન હાવર્ડનું 'હેનરીએટ્ટા' રજૂ થયું. અહીં સટોડિયાઓની અવદશા, શૅરસટ્ટાને ચાળે ચડી આખરે કેવાં કપરાં પરિણામ ભોગવે છે તે આલેખ્યું છે. આપણા કરસનદાસ મૂળજી અને નર્મદના જે ફજેતા તથા હાલ થયેલા એવા જ એ ખેલ. આમ આપસ આપસના ટંટામાંથી બચેલી પ્રજા લોભને માર્ગે વળી. એનાં કરતૂકો નાટકમાં વણવામાં આવ્યાં.

શૅરસટ્ટા, નવી દોલત, અવનવાં સાહસો અને નવા નવા ધંધામાં વળનારી પ્રજામાં કાળાધોળા માનવો વચ્ચે રંગભેદનો સવાલ નવા સ્વરૂપે ફણગ્યો, ભારેનો સળગ્યો, અને એ પ્રત્યે નાટક્લેખકોનું ધ્યાન કેન્દ્રિત થવા માંડ્યું.

આમ, રાજકારણના આટાપાટામાંથી, વિધિની કરામતોમાંથી, ચારે કોરથી આવી સાહસ, ઉદ્યોગ કરી કમાવા માગતી પ્રજા, એના રાગદ્વેષમાંથી જે જે સવાલો ઊભા થયા, હલ થયા, એ બધામાંથી સુભાગ્યે આવડા મોટા પ્રદેશમાંથી ઊભી થતી ઠરીઠામ થઈ રહી અને વીસમી સદીની શરૂઆતમાં બરકત ચારે કોરથી પાંગરવા લાગી. પોતા પાસે પૈસો, એ થકી કલાનાં વિવિધ ક્ષેત્રોમાં કલાકારીગરીના નમૂના ખરીદી લાવી, ભવ્ય મ્યુઝિયમો બાંધી, નાટકના ક્ષેત્રમાં અવનવાં થિયેટરો ઊભાં કરી, નવા નવા વિક્રમો સરજવા મથી રહી. નાટકલેખનનું શિક્ષણ વિચાર્યું, અમલમાં મૂક્યું, નાટક-ભજવણીનું શાસ્ત્ર વિચાર્યું, અમલમાં મૂક્યું, નાટકશાળાની બાંધણીના ઘાટ વિચાર્યા, એમાં વિજ્ઞાનની પૂરી મદદ લીધી અને યોજનાઓ અમલમાં મૂકી. આમ ચારે કોરથી અમેરિકાની કલાના ક્ષેત્રમાં આગેકૂચ થતી જોવામાં આવે છે.

યુજિન ઓ'નીલ
[ઈ. સ. ૧૮૮૮–૧૯૫૩]

ટેનેસી વિલિયમ્સ
[જન્મ ઈ. સ. ૧૯૧૪]

આર્થર મિલર
[જન્મ ઈ. સ. ૧૯૧૫]

અમેરિકામાં નાટકનાં મૂળ નાખી એની ઈમારત ચણનારા

ઈ. સ. ૧૯૦૦ની શરૂઆત પછી તો ચાળીસ વર્ષમાં નટોએ પોતાનું જૂથ જમાવ્યું. નાટકકારોએ પોતાનુ યુનિયન રચ્યું. તેનું મહત્ત્વનું કામ ન્યૂયૉર્કના વૉશિંગ્ટન સ્ક્વૅરના નટોએ કર્યું. એમણે એકઠા થઈ 'થિયેટર ગિલ્ડ'ની સંસ્થા સ્થાપી. બીજી બાજુ નાટકોની રજૂઆત કરનારી મંડળી પણ સ્થપાઈ. ઈ. સ. ૧૯૦૦ પછીની પચીસીમાં નવાં નવાં નાટકો સારાં લખાયાં અને ભજવાયાં. નાટ્યલેખકોમાં યુજિન ઓ'નીલ સૌથી મોખરે છે. યુજિન ઓ'નીલે 'બિયોન્ડ ધ હોરાઈઝન' અને 'એમ્પરર જોન્સ', 'ધ હેરી એઈપ' 'ઑલ ગૉડ્સ ચિલન ગૉટ વિંગ્સ' જેવાં નાટકોથી પ્રજાને ઠીક પ્રમાણમાં થોડા આંચકા પણ આપ્યા. ૧૯૨૮માં એના 'સ્ટ્રેન્જ ઈન્ટરલ્યૂડ' નામના નાટકે તો વિવેચકોમાં સારી જેવી ચકચાર ઊભી કરી આપી. ગ્રીક બીબાને ધ્યાનમાં રાખી 'મોર્નિંગ બીકમ્સ ઈલેક્ટ્રા' લખી એણે સારી ખ્યાતિ સંપાદન કરી. અમેરિકાના નાટકકારોમાં એનું સ્થાન અગ્રસ્થાને છે. એટલું જ નહીં, પણ દુનિયાના બે અઢી હજાર વર્ષમાં પેદા થયેલા નાટકકારોમાં સો નાટકકારોની યાદી બનાવીએ તો એમાં એનું નામ અચૂક આવે, એ પણ કબૂલ્યા વિના ચાલે એમ નથી.

અમેરિકામાં નોબેલ પ્રાઈઝ નાટકના ક્ષેત્રમાં પ્રાપ્ત કરનાર આ જ એક વ્યક્તિ છે. ઓ'નીલને, જોસેફ વુડ ક્રચ આજના એસ્કેલિસ સાથે સરખાવે છે એને જરૂર યાદ કરીએ. ટ્રેજડીને એણે ઊંચે પદે સ્થાપી. ઓ'નીલે આજના જમાનાનાં પ્રતીકો લઈ, આજનું મૂલ્યપરિવર્તન સંશોધી, એમાંથી ટ્રેજડીના ઘાટને નવેસરથી કસોટીએ ચડાવી નાટકમાં ઉતાર્યો એ નાટ્યક્ષેત્રે એની અદકી સેવા ગણાય છે. ગ્રીક નાટકોનો એણે સતતનો અભ્યાસ ચાલુ રાખ્યો એટલે એને આજના માનવીની અંતરખોજ કરવાની સૂઝ સાંપડી. જગતમાં યા માનવજીવનમાં શાંતિ મળતી નથી. એથી ઓ'નીલને અસંતોષ છે. પણ શાંતિ કોણે પ્રાપ્ત કરી છે? હા, સંસારમાંથી વિરક્ત થઈ જંગલમાં ચાલ્યા જાય એમની વાત જુદી છે. પરંતુ સંસારમાં રહી અસંતોષ તો મોટા ભાગના લોકોને રહ્યો જ છે. ગ્રીક જમાનાનાં ટ્રોજન યુદ્ધોને બદલે અમેરિકામાં ખેલાયેલાં યુદ્ધોને સ્થાન આપી, એણે પોતાની ખોજ ચાલુ રાખી છે. ૧૯૫૩માં એનું અવસાન થયું એ પહેલાં એનાં બે નાટકો બ્રૉડવે ઉપર નિષ્ફળ ગયાં ત્યારે વિવેચકો તૂટી પડેલા, 'અમે કહેતા જ હતા કે એનો સિતારો આથમી ગયો.' પણ એના અવસાન બાદ ૧૯૫૬માં એ જ નાટકો ઉપર ઊંચકાયાં, અને ફરી ઓ'નીલનાં લખાણો ઉપર પ્રશંસાના લેખો લખાવા માંડ્યા. આમ લોકોની નાડ, વિવેચકોની કલમ પણ ચંચળ બની

શકે છે. વળી બ્રૉડવેનાં દબાણોને વશ થઈ એણે પોતાનાં નાટકોમાં ફેરફાર કર્યા નથી. એમની માગ પ્રમાણે એણે લખ્યાં નથી. નાટ્યતત્ત્વો, એમની આંટીઘૂંટીઓનો એ જાણકાર, એટલે પોતાની નાટ્યકૃતિમાં આખી સૃષ્ટિનો નિચોડ દાખવવા એ શક્તિમાન અને એ નિચોડનું બને એટલું ઝીણું પૃથક્કરણ કરવા પણ તત્પર. આમ ઓ'નીલને એક મહત્ત્વના નાટકકાર તરીકે તો ગણવો જ પડશે.

ઈ. સ. ૧૯૧૫ અને ૧૯૨૯માં પ્રોવિન્સટાઉન અને વૉશિંગ્ટન સ્ક્વૅરના અભિનેતાઓએ નાટક અને નાટકશાળાને ગૌરવ જાળવીને બંધારણ ઘડી આપ્યું એથી એ દેશમાં નાટક પ્રત્યે માન અને લગની બંને વધ્યાં. એક ત્રીજી મંડળી તે 'નેબરહુડ પ્લેહાઉસ'ના નામે સામાજિક ક્ષેત્રમાં કામ કરતી થઈ. આ મંડળી પાસે ધનની સગવડ સારી હતી. એટલે એણે અખતરાઓ કર્યા, કલાની કક્ષા ઉચ્ચ કોટિએ લઈ જવા મથી, અને નાટક, સંગીત, અને નૃત્ય એ ત્રણે ક્ષેત્રે સારાં આયોજન રજૂ કર્યાં. એમાં 'ધ ગ્રાન્ડ સ્ટ્રીટ ફોલિઝ' રજૂ કરી એણે નાટકોની સૃષ્ટિમાં નવો ઝોક આણ્યો. ત્યારે કોઈને સંશય પણ નહોતો ગયો કે આ ઘાટ ન્યૂયૉર્કમાં અને ખાસ કરીને બ્રૉડવેમાં 'ધ મ્યૂઝિકલ'ને નામે અતિ લોકપ્રિય થશે, એટલું જ નહીં પણ ત્યાં જડ ઘાલીને બેસશે. બીજી કૃતિ તે આન્સ્કીનું એક લોકનાટક 'ધ ડાઈબુક' નવી તરેહની રજૂઆતમાં જોવા મળ્યું અને એમનું ત્રીજું સાહસ તે સંસ્કૃત નાટકોમાંથી 'મૃચ્છકટિક' – 'લિટલ ટૉય કાર્ટ' ભારે મહેનત અને કલ્પનાશક્તિનો સુમેળ સાધી રજૂ કર્યું. વૉશિંગ્ટન સ્ક્વૅરની મંડળીએ એક નવી દિશા પણ ખોલી. મોએલર, ગર્સ્ટનબર્ગ જેવાનાં ફ્રૉઇડની અસર હેઠળ લખાયેલાં નવાં એકાંકીઓ પણ રજૂ કર્યાં. પછી તો એકાંકીઓની પરંપરા ભજવી. ઓ'નીલનું 'ઇન ધ ઝોન'થી માંડી મેટરલિંક, ચેખૉવ, આન્દ્રેયેવ, અને બર્નાર્ડ શૉ જેવા પ્રખ્યાત નાટકકારોની એકાંકી તથા ત્રિઅંકી કૃતિઓ પણ એક પછી એક રજૂ કરવા માંડી.

ઈ. સ. ૧૯૩૦ની આસપાસ અમેરિકામાં ચારે કોર વધારે નાટકશાળાઓ બાંધવા અને નાટકો કરવા સારા પ્રમાણમાં ઝુંબેશ ચાલી. આ ગાળામાં જે કૃતિઓ રજૂ કરવામાં આવી એ માટે એમાં વૈવિધ્ય એ કૃતિઓમાં નાટકની ગૂંથણી અને અભિનયતત્ત્વ અને કદીક નવા પ્રકારની દૃષ્ટિ યા લખાવટને ધ્યાનમાં રાખી પોતાના દેશમાં લખાયેલાં ઉપરાંત પરદેશમાં લખાયેલાં એવાં નાટકો રજૂ કરવામાં આવ્યાં. ૧૯૩૦–૩૫ પછી આગળ ચાલીએ તો ત્રણ નાટકકારોનાં નાટકો અમેરિકામાં ખ્યાતિ પામે છે. મૅક્સવેલ ઍન્ડરસન, એન. એન. બહર-મન અને રૉબર્ટ ઈ. શેરવુડ. આ ઉપરાંત ૧૯૩૦ની આસપાસ કિશોર નાટકલેખકોનો ઝોક સામ્યવાદ તરફ ઢળતો હતો. એ જમાનામાં દેશમાં આર્થિક ભીંસ હતી અને એના પ્રત્યાઘાતો લેખનમાં સ્પષ્ટ દેખાતા હતા. ક્લિફર્ડ ઓડેટ્સનું 'વેઈટિંગ ફૉર લેફ્ટી' એ દૃષ્ટિએ જોવા જેવું નાટક છે. મજૂરોના સંઘના સવાલને એમાં સારી રીતે છણવામાં આવ્યો છે. 'વેઈટિંગ ફૉર લેફ્ટી'માં છેલ્લા અંકમાં પરિસ્થિતિ એવી ઊભી કરે છે કે આ પરિસ્થિતિનો હવે ઉકેલ શો, એવા એક પછી એક પાત્રો પ્રેક્ષકને સવાલ પૂછતા રહે. જોશ — ગરમી કટોકટી એવી તો આથે ચડતી રહે કે છેલ્લે જ્યારે બધા એ એક જ સવાલ પૂછે ત્યારે આખું શ્રોતામંડળ 'સ્ટ્રાઈક' – હડતાળ પાડો એવો તરત જ જવાબ આપે. ભલભલા શ્રોતામંડળને આ પ્રકારની વિચારશ્રેણીમાં ફેરવી નાખનાર નાટકમાં લખાવટની, તર્કની કેટલી તાકાત હોવી જોઈએ, એનો ખ્યાલ કરવો ઘટે.

ઉપરાંત, લિલિયન હેલમાન, ઓડેટ્સ કરતાં વધારે સ્પષ્ટ અને નક્કર વિચારશ્રેણી રજૂ કરનારી નાટક-લેખિકા છે. એનાં બે નાટકો ઘણાં લોકપ્રિય થયાં. એક 'ધ ચિલ્ડ્રન્સ અવર' અને બીજું 'ધ લિટલ ફૉક્સીઝ'. પહેલું ૧૯૩૪માં રજૂ થયું. એમાં ધનવાનો ગરીબો ઉપર જે સિતમો ગુજારે છે એનો ચિતાર છે. 'ધ લિટલ ફૉક્સીઝ' ૧૯૩૯માં ભજવાયું. ૩૦થી ૪૦ના દાયકામાં નાટક લખનારાઓને 'ડિપ્રેશન રાઈટર્સ'ની ઓળખથી નવાજવામાં આવ્યા છે.

બીજું વિશ્વયુદ્ધ થયું તે પહેલાં અમેરિકામાં જે મંદીનું મોજું ફરી વળ્યું હતું એની અસર ચારેકોર પડી એ હકીકત છે. 'મંદીના સમયના લેખકો'માંથી એક સનાતન પ્રશ્ન તો ઊભો થયો જ છે. સનાતન,

કારણ કે એનું સૂત્ર બાઈબલમાં ટંકાયું છે. 'આખરે મનુષ્યને શું મળે છે–કેટલો લાભ હાથ કરે છે, ભલે આખી દુનિયાનું સામ્રાજ્ય એને હાથ આવે, પણ એ સાટામાં એ પોતાનો અંતરાત્મા તો ગુમાવી જ દે છે, તો એકંદરે એ શું લાભ્યો?' આમ સ્વતંત્રતાના ઝઘડાના સવાલો પછી પ્રાંત પ્રાંતમાં ઠરીઠામ થવાના સવાલો બાદ, કાળાગોરાના, ગુલામીના ભેદભાવો નાબૂદ કરવાના પ્રયત્નો પૂરા કરી નાણાતંત્રના અનુભવોને લઈને માનવીની અંતરખોજમાં અહીંના લેખકો ઊતરે છે. અલબત્ત, એ દરમ્યાન રંગભેદનો કોયડો તો બલવત્તર યા મંદ રીતે સળવળતો તો રહે જ છે.

થોડી મંદી બાદ ભારે તેજીનો સમય

બીજા વિશ્વયુદ્ધ બાદ કેટલાક નાટકકારોએ અમેરિકા બહાર કીર્તિ સંપાદન કરી છે. તેમાં થૉર્ન્ટન વાઇલ્ડરને વિવેચકો બહુ ઊંચું સ્થાન આપે છે. એનું 'અવર ટાઉન' એક સર્વોત્કૃષ્ટ નાટક ગણાય છે. ૧૯૩૧ પછી એણે 'ધ લૉંગ ક્રિસ્ટમસ ડીનર અને બીજાં નાટકો' લખી પોતાની મહોર મારી આપી, પ્રતિષ્ઠા સંપાદન કરી લીધી. 'પુલ મેન કાર હિયાવાથા'માં એણે નવા જ પ્રકારની સંવાદશૈલી, અંતર અનુભવના વિવિધ પ્રકાર અને સ્થળ અને સમયનાં બંધનોથી પર, ભાવ અને ક્રિયા સાકાર કરાવવામાં અનોખું કૌશલ્ય દાખવ્યું છે.

કેવળ લોકપ્રિયતા માટે વાઇલ્ડરથી બીજી દિશામાં લખનાર નાટકકાર તે ટૅનેસી વિલિયમ્સ. ૧૯૪૫માં ન્યૂયૉર્કમાં એનું 'ધ ગ્લાસ મૅનેજરી' ભજવાયું. ભજવાતું રહ્યું. વિવેચકોના મતે ઑ'નીલની પહેલી પચીસી તો બીજી પચ્ચીસી ટૅનેસી વિલિયમ્સની; અને એ પછી એણે ઘણાં નાટકો લખી ભલભલાં ચોગાનો સર કરી દીધાં છે. આ લેખક ૧૯૩૯માં ગ્રૂપ થિયેટર ઑફ ન્યૂયૉર્કનું, ૧૯૪૦માં રૉકફેલર ફેલોશિપ ફૉર પ્લેરાઈટિંગનું, ૧૯૪૫માં ડ્રામા ક્રિટિકનું (અને તે લાગલાગટ ૧૯૪૭, ૧૯૫૫, ૧૯૬૧માં), ૧૯૪૭માં અને ૧૯૫૫માં પુલિત્ઝરનું એમ વિવિધ મંડળોનાં ઇનામો જીત્યા છે. વળી એની કૃતિઓ ઉપરથી ફિલ્મો પણ ઊતરી છે. ધંધાદારી રંગભૂમિ ઉપર કમાવું હોય તો એના મતે ચાર વસ્તુઓ આણવી–ગૂંથવી જોઈએ. સેક્સ, ભગવાન, સામ્યવાદ અને ઝાટકાપ્રહાર. રાજકારણ પણ વણે, જરૂર હોય ત્યાં વધારે પણ વણે. 'ધ ગ્લાસ મૅનેજરી' એ એનું એક સારું નાટક ગણાય છે. આ થકી જુદા જ ઘાટનું અને જુદા જ મર્મનું 'એ સ્ટ્રીટકાર નેઈમ્ડ ડિઝાયર' છે. ટૅનેસીએ વિવિધ પ્રકારનાં ફલકો ઉપર વિધવિધ પ્રકારની સૃષ્ટિ સરજી છે. વૈવિધ્યમાં એની બુદ્ધિએ ઘણાં અજાણ્યાં ક્ષેત્રો સર કર્યાં છે. સંઘર્ષ અંતરનો, એમાં એ બહુ ઊંડે ઊતરે છે. પરંતુ ખલનાયકો પૂરના પ્રમાણમાં ખલતત્ત્વને લઈને કે ગમે તે કારણે, સામનો કરી શકતા નથી. નીતિનો એ ઇજારદાર નથી, પરંતુ અનીતિને તો એ વખોડે જ છે. એક વાત સાચી કે એણે થિયેટરને લક્ષ્યમાં રાખીને લખ્યું છે અને પ્રેક્ષકોની અભિરુચિ પણ એટલા જ પ્રમાણમાં ધ્યાનમાં રાખી છે.

ઈ. સ. ૧૯૩૯માં ગ્રૂપ થિયેટરવાળા નટોએ એક નાટક ભજવ્યું, 'માય હાર્ટ્સ ઇન ધ હાઈ લૅન્ડ્ઝ'. અને પહેલા નાટકલેખનમાં એનો લેખક એકાએક ચર્ચાસ્પદ લેખક બની ગયો. એનું નામ વિલિયમ સારોયાન. એક સિતારાની માફક એ ઝબક્યો, અને પછી એકાએક એ તેજી અલોપ પણ થઈ ગઈ. એની સામે વિવેચકો ઝઝૂમ્યા. પણ એણે પોતાનાં મંતવ્યો સાથે બાંધછોડ કરી નહીં. ૧૯૫૭માં બ્રૉડવે ઉપર 'ધ કેવ ડ્વેલર્સ' ભજવાયું. લંડનમાં 'સામ ધ હાઈએસ્ટ જંપર ઑફ ધેમ ઑલ' એણે જાતે લંડન જઈ રજૂ કર્યું. 'લીલી ડાફ્નેન' વિયેનામાં સારું ઊપડ્યું, વખણાયું. તો પણ ટૅનેસી વિલિયમ્સ કરતાં આ નાટકલેખક બીજા જ માર્ગે વળ્યો. એણે બીજા વિશ્વયુદ્ધ પછીની યુરોપની ચીંથરેહાલ અવદશા આલેખી છે. વિલિયમ સારોયાન તેના 'હેલો આઉટ ધેર' નાટકમાં પ્રતીકો બતાવે છે. કેવ એટલે કે ગુફા–યા આ ગરીબ લોકની ઝૂંપડપટ્ટી તે ગર્ભ; ગર્ભાવસ્થા, ઘરનું ઘોંચલું, માળો, સંતાઈ રહેવાની જગ્યા. પછી એ દેવળ પણ હોય. નાટકશાળા

ઊભી પટ્ટી : ઉપર ન્યૂ હેવનમાં ધ લૉંગ વાર્ફ થિયેટર તરફથી ભજવાયેલ અમેરિકાના જાણીતા નાટ્યદિગ્દર્શક અરવિન બ્રાઉન દિગ્દર્શિત શેક્સ્પિયરના પ્રખ્યાત નાટક 'હૅમ્લેટ'માં જાણીતો નટ સ્ટૅસી કિચ હૅમ્લેટની ભૂમિકામાં ક્લોડિયસ(સ્ટીફન ગિયેરાશ્ચ)ને ઝેર પિવડાવે છે.

વચ્ચે : ટૅનેસી વિલિયમ્સ લિખિત પ્રસિદ્ધ નાટક 'અ સ્ટ્રીટકાર નેઈમ્ડ ડિઝાયર'માં જાણીતો અદાકાર ટોમ ઍટકિન્સ, અને નટીઓ જ્યોસિ ઍબર્ટ અને લૉરી કૅનેડી એક લાક્ષણિક મુદ્રામાં. **નીચે :** અમેરિકામાં ખૂબ જાણીતું બનેલું 'ટ્રાઈકા : ઍન ઈવનિંગ ઑફ રશિયન કૉમેડી' નાટકના એક દૃશ્યમાં અદાકાર વિલ લી મોરિસ કાર્નોવ્સ્કીને આશ્વાસન આપે છે.

ઉપર ડાબે છૂટું ચિત્ર : મૅજિક થિયેટર ઑફ બર્કલીમાં ભજવાયેલ રૉબર્ટ રિચ લિખિત નાટક 'ધ ગ્રેટ ૨૦૦૯થ ઍનિવર્સરી ઍચ-બૉમ્બ'માં જાણીતા અદાકારો રિચાર્ડ બ્રેસ્ટૉફ અને ડગ્લાસ જૉન્સન એક લાક્ષણિક અભિનયમુદ્રામાં

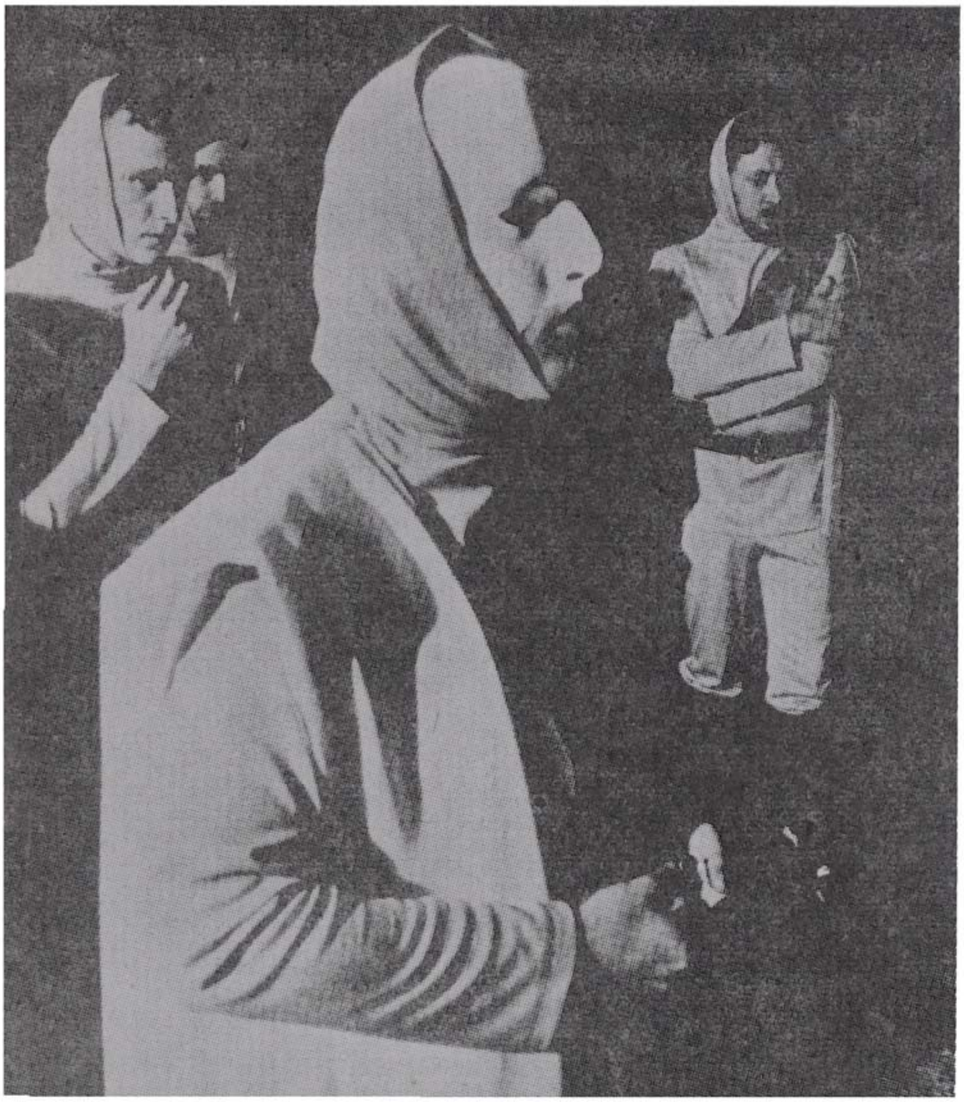
કે રાજમહાલય પણ હોય. રાજકારણ એ ઠઠ્ઠો છે, મજાક છે, અત્યંત બનાવટી જીવતર છે એમ એ માને છે. રાજકારણથી કોયડા ઊકલતા નથી, નાટકનો આ મધ્યવર્તી વિચાર આ નાટકમાં તેણે સુપેરે ઉપસાવ્યો છે. ૧૯૪૦માં એને પુલિત્ઝર ઇનામ મળ્યું તે એની કૃતિ 'ધ ટાઇમ ઑફ યૉર લાઇફ' માટે. એ એની સુંદર કૃતિ ગણાય છે, અને એને ગૉર્કીના 'લોઅર ડેપ્થસ' સાથે સરખાવવામાં આવે છે.

તેના પછી ખ્યાતિ પામનાર નાટકકાર છે આર્થર મિલર. તેણે 'ડેથ ઑફ એ સેલ્સમૅન' લખી ઘણા કિલ્લા સર કરી દીધા. એક તો એ એનું ઘણાને મતે ઉત્તમ નાટક; એ નાટક થકી ભલભલા વિવેચકોને જાગ્રત અને વિચારતા કરી દીધા. એક વિવેચક એને નિરાશાવાદી ગણાવે છે, તો બીજો એને આશાવાદી ઠેરવે છે, નાટક, કેવળ સંસાર યા જીવનની અવસ્થાનું દર્પણ નથી. પણ સત્યની ખોજ કરવાનું ઉપયોગી અને મહત્ત્વનું સાધન પણ છે એમ એ ઘટાવે છે. જડવાદ, કેવળ પૈસો, એ બધું તો ઠીક છે, પણ એ મહત્ત્વનું નથી. છે તે તો આધ્યાત્મિક દૃષ્ટિ, અંતરની સૂઝ, જે બાહ્ય જીવતર છે, એની ભીતરમાં આત્મા જેવી કોઈ વસ્તુ છે અને એની મહત્તા નક્કી કરવી એ જરૂરનું છે. 'ડેથ ઑફ એ સેલ્સમૅન'ના આ લેખકમાં અને 'આફ્ટર ધ ફૉલ'ના આ લેખકમાં ફેરફાર જણાયો. મિલરના નવ વર્ષના ગળામાં એના જીવતરમાં બે ત્રણ કડવામીઠા અનુભવો થઈ ગયા. બે લગ્નો, એમાં પરિણામે છૂટાછેડા અને પૃથ્વીપટે વિવિધ પ્રકારના ફેરફારો, એથી એની વિચારશ્રેણીમાં કપરા કડવા અનુભવે અને અવનવા અવલોકન – ચિંતનને કારણે ફેરફાર થયા જ કર્યા. 'શો મૅગેઝીન' એણે એના જમાનાની નાટકલેખિકા લિલિયન હેલમાનના જીવનમાંથી ઘટનાઓ ઉપાડી વણ્યું છે. એમાં એના પોતાના જીવનમાં આવેલી નાયિકાઓને પણ આ બીબામાં ઉતારી છે. આ નાટક ઉપર પણ ઘણી ચર્ચા જાગી હતી. 'એ વ્યૂ ફ્રૉમ ધી બ્રિજ'(૧૯૫૫)માં નાયક એડિક કારબોન પોતાના સાથીદારોને છોડી સામે પક્ષે જઈ બેસે છે એમ એક દગાખોર કેવા સંજોગોમાં દગો રમી શકે છે એનો ચિતાર છે. વળી અહીં સંઘર્ષ સેક્સ અને આદર્શ વચ્ચે છે, પણ નાટ્યાત્મકથાની દૃષ્ટિએ ઘાટ જરા નબળો લાગે છે. 'ધ ક્રૂસિબલ'માં માનવી રૂઢિગ્રસ્ત માન્યતાઓમાં સપડાય છે, ત્યારે અક્કલ ગીરો મુકાય છે, એ વાત સ્પષ્ટ કરવામાં આવે છે. 'ઇન્સીડંટ ઑફ વીશી' જર્મન અત્યાચારો ઉપરથી લખાયેલું નાટક છે. 'ધ પ્રાઇસ'(૧૯૬૮)માં એક સામાન્ય કુટુંબની મનોદશા – ગુનો કરવો અને જવાબદારી નહીં સ્વીકારવી એનો ચિતાર છે. એનો સંઘર્ષ છે.

આર્થર મિલર એક વાતે બધા નાટકકારોમાં જરા જુદો પડે છે. એ વારંવાર નિબંધો તથા લેખ તથા પરિસંવાદોમાં પોતાની કૃતિઓ માટે ખુલાસાઓ કર્યા કરે છે. 'ડેથ ઑફ એ સેલ્સમૅન'ની કૃતિને લઈને, તથા 'આફ્ટર ધ ફૉલ' જેવા નાટકને લઈને અમેરિકન નાટકલેખકોમાં એનું સ્થાન ઘણું ઊંચું છે.

આલ્બી અને ઊગતા

આલ્બીના 'ઝૂ સ્ટોરી' નાટકે દુનિયાભરમાં એને સારી કીર્તિ અપાવી; અને પછી 'હૂ ઇઝ અફ્રેડ ઑફ વર્જિનિયા વુલ્ફ' નાટકે તો એને નાટકની સૃષ્ટિમાં અમરત્વ અપાવી દીધું. એની ફિલ્મને પણ ભારે ઇનામો મળ્યાં. ૧૯૫૯ની સાલમાં બર્લિનમાં 'ઝૂ સ્ટોરી' નાટક ભજવ્યું. એ એનું પહેલું નાટક અને પહેલી ભજવણી. એનું બીજું નાટક 'હૂ ઇઝ અફ્રેડ ઑફ વર્જિનિયા વુલ્ફ' પણ જર્મનીમાં ભજવાયું. અમેરિકન નાટકશાળાના સંચાલકોએ બંને નાટકોને પાછાં વાળેલાં; ન ભજવી શકાય એવાં એમને લાગેલાં. ૧૯૬૦માં આલ્બી અને બેકેટનાં નાટકો ન્યૂયૉર્કમાં સાથે ભજવાયાં. બંનેનાં નાટકોમાં એક જ સૂર – ચારે કોર નિરાશા છે, બધું ખાલીખમ છે, નિષ્ક્રિયતામાંથી જગત આગળ જતું જ નથી. સ્થગિત છે. અમેરિકામાં 'હૂ ઇઝ અફ્રેડ ઑફ વર્જિનિયા વુલ્ફ' રજૂ થતાં જ થોડોઘણો ખળભળાટ થઈ ગયો હતો. આ નાટકની વાત સાદી, પણ ઊર્મિની કપરી આંટીઘૂંટીઓ છતી થયા કરે છે. અને એ પાત્રો પછી તો પ્રતીકરૂપે પણ સ્પષ્ટ થાય છે. તરંગી સૃષ્ટિ ખડી કરી તરંગોને શમાવતાં કારુણિકા સર્જાય છે. તોફાન પછી મસ્તી, પછી રુદન, પછી વેદના, પછી કટાક્ષ એમ એક પછી એક ભાવો ઝોલા ખાતા જ રહે છે. વળી સમાજના કહેવાતા પરદા,



અમેરિકાની જાણીતી નાટ્યસંસ્થા સેન્ટર સ્ટેજ કંપની (સી. એસ. સી.) રેપરેટરી દ્વારા ભજવાયેલ ક્રિસ્ટોફર માર્ટિન દિગ્દર્શિત શેક્સ્પિયરના પ્રખ્યાત નાટક 'જુલિયસ સિઝર'માં, સિઝરની ભૂમિકામાં માઈકલ બર્ગ (આગળ), કેસિયસની ભૂમિકામાં લાન્સ બ્રિલ્યેન્ટાઈન (પાછળ છેક ડાબે), લિગારસની ભૂમિકામાં પૉલ ડૅનિગર (પાછળ વચ્ચે) અને બ્રૂટસની ભૂમિકામાં હૅરિસ લાસ્કાવી (પાછળ જમણે છેડે)

બાલ્ટિમોર સેન્ટર સ્ટેજ નાટકશાળામાં ભજવાયેલ આર્થર મિલરના જાણીતા નાટક 'ડેથ ઑફ એ સેલ્સમૅન'માં જાણીતા અદાકારો ડેનિસ ટાટે, રિચાર્ડ વૉર્ડ અને ટેરી ઍલેક્ઝાંડરની ત્રિપુટી તથા જાણીતી નટી બાર્બારા ક્લાર્ક

મોભા પણ તૂટતા જાય છે. તીણા ઘેરા કટાક્ષ થકી ભરપૂર આ કૃતિ છે, તો ઘેરા વિષાદ અને સંવેદના થકી સભર પણ આ કૃતિ છે. ભજવવી અઘરી, પળે પળે છટપટાટ, એમાં જ ક્રિયા, આવેગ, પ્રેક્ષકોને ઘૃણા પણ ઉપજે, ઘડીભર પોતાના અનુભવોનું સામ્ય પણ અનુભવે, ઘડીભર ઉમળકા થકી છલકાય પણ ખરા. આ એક નાટકથી આલ્બી જગમશહૂર થઈ ગયો.

હવે થોડા ઊગતા અથવા અખતરાખોર લેખકોનો પરિચય કરી લઈએ. એમાં એક જૅક રિચર્ડસન પ્રતિભાવાળો લેખક જણાય છે. એની ઉપર શૉની, સ્વિસ નાટકકાર ડુરનમાટની સ્પષ્ટ અસર જણાય છે. આજના મોટા ભાગના લેખકો ગ્રીક આખ્યાયિકા ઉપર પોતાનું ધ્યાન કેન્દ્રિત કરે છે. અને નવી દૃષ્ટિએ એમનું અર્થઘટન કરવા પ્રયત્ન કરે છે. એમાં રિચર્ડસને 'પ્રૉડિગલ' નાટકમાં એવો એક સુંદર પ્રયોગ કર્યો છે. ઓરિસ્ટિયાની કથા એણે એમાં વણી છે. મનુષ્ય ધારે તે કરી શકે છે, પરંતુ સમાજનાં બંધનો એને એમ કરતો અટકાવે છે, એ વાતને એણે આજના સંદર્ભમાં વાપરી છે. ૧૯૬૦માં આ નાટક ન્યૂયૉર્કના ડાઉનટાઉન થિયેટરમાં રજૂ થયું અને ઠીક ઊંચકાયું. અલબત્ત, તરત બ્રૉડવે ઉપર તો ન જ આવ્યું. એમાં કિશોરનો ક્રોધ ભભૂકે છે, સમાજનાં બંધનોને તોડવા યા એમાંથી છટકવા એ મથે છે. એનામાં દેશદાઝ કે કુટુંબ પ્રત્યે લાગણી કંઈ જ નથી. માનો બીજા સાથે આડો સંબંધ છે, પણ એની એને કશી તમા કે ચીડ નથી. ઍગેમેમ્નૉનની અને ઓરિસ્ટિસની કથાને અનુસરી, એ વિધિ અને સંજોગ, સંસારવ્યવહારના ઉપદ્રવોને છોડી-વિછોડી એકલો ક્યાંક શાંતિ શોધવા જાય છે. પણ એના મિત્ર, એની પ્રિયતમા સૌ કોઈ એને એવી રીતે દમે છે કે ક્યાંય એને સુખ મળતું નથી, આખરે વનવાસમાંથી સત્તા હાથ ધરી નવેસરથી વિધિને, સમાજને આધીન થઈ સંસારમાં સત્તા થકી રાજ્ય કરવાનો નિર્ણય કરે છે. માનવ ધારે કંઈ, પણ ભાવિ કરાવે જુદું એમ સાર નીપજે છે, ઉપરાંત માનવ આખરે તો છે ત્યાંનો ત્યાં જ રહે છે.

એનું બીજું નાટક 'ગૅલોઝ હ્યુમર' પણ એક નવા વિષયને છણે છે. માનવી માનવી મટીને જ જીવે છે. યંત્ર જેવા, કોઈના દોરવેલા, બંધનમાં હજારો નિયમોને પાળનારા, જાણે ચાલે છે તે પણ ચાવી આપેલાં. કંઈ જ મનુષ્યના હાથમાં નથી, માનવી વિધિના હાથમાં કેવળ પ્યાદાં જેવો જ છે, એમ ફલિત થાય છે; અને એ જ સૂર; માનવી આખરે તો ત્યાંનો ત્યાં જ બંધાયેલો રહે છે. એ જ લેખકનું 'લૉરેન્ઝો' એક સરસ નાટક છે. ભૂમિકા ઇટાલીમાં છે. ભાષા સચોટ, વૈવિધ્યવાળી છે. જોકે, વાસ્તવવાદ ઉપર રંગભૂમિ કે માયાવાદ બેમાં કોણ ચડે તેનો નિર્ણય કરનારું આ નાટક નથી. આમ જુઓ તો રંગભૂમિ ઉપરની લીલા એ પણ એક પ્રકારનો સૃષ્ટિનો વાસ્તવવાદ જ છે.

બ્રૉડવે

કેટલાક લેખકો ફક્ત બ્રૉડવેની જ પેદાશ છે, બ્રૉડવે એમને ધન પેદા કરી આપે છે, એ લેખકો બ્રૉડવેની બહાર બીજી કોઈ કીર્તિ પેદા કરવાની ખ્વાએશ પણ ધરાવતા નથી, અને બ્રૉડવેના પ્રેક્ષકોનાં દિલ બહેલાવી ત્યાં જ જીવતર જીવે છે. એમનો મોટો સિદ્ધાંત મનોરંજન કરવાનો. એમ કરતાં હજાર નાનામોટા સવાલો ચર્ચી લેવાનો. પણ એ ચર્ચામાંથી ઉપદેશ, જ્ઞાન, ખુલાસો કે એવું કશું મેળવ્યા વિના ફક્ત મનોરંજન પૂરું પાડવાનો હોય છે. એમને કશી આંતરરાષ્ટ્રીય ખ્યાતિ મેળવવાની હોંશ હોતી નથી, થતી પણ નહીં હોય; કારણ એમાંના ઘણા નકલ કરનારા અથવા નાટકને નામે ચરી ખાનારા, નાટક લખે છે એવો ઢોંગ કરનારા, લાગ્યું તો તીર નહીં તો તુક્કો અને એમાં ક્યાંક ફાવી જનારા, મોટે ભાગે એક જ લોકપ્રિય થયેલા ઘાટ--બીબાને અનુસરનારા લેખકો હોય છે. બ્રૉડવે ભયંકર વનરાજ સિંહ છે. એની ભૂખ મોટી, એનો પ્રેક્ષકગણ અનોખો, રોજિંદો અને છતાં રોજનો જુદો જુદો. એમને જે ખપે તે આપવાવાળા નાટકકારો ઘણા છે. લિયોનાડ સ્પીગલગાસ, નૉર્મન ક્રાસ્ના, હેરી કુરનિટ્ઝ વગેરે. એમાં સિડની કિંગ્સ્લી, વિલિયમ ઇંગ, વિલિયમ ગિબ્સન, એ મોખરાના લેખકો ગણાય છે.

બ્રૉડવે ઉપર નવાં નાટકો ભજવાતાં રહે એવી એક પ્રણાલિકા પણ છે. અહીં બ્રેખ્તનું 'મધર કરેજ' અને 'આરટુરો ઉઈ' પણ જોવા મળે છે. 'એની વેડનસ ડે' નામનું મુરિયલ રેસનિકનું નવું નાટક વૉર્નર બ્રધર્સે સાડા સાત ડૉલરે ફિલ્મ માટે વેચાતું લીધું. શિશગલનાં બે એકાંકી 'ધ ટાઇપિસ્ટ' અને 'ધ ટાઇગર' સારાં ફળ્યાં. ૧૯૬૪માં એ જ લેખકનું 'લવ' બ્રૉડવે ઉપર ભારે ખ્યાતિ પામ્યું. લ્યુવિસ જૉન કારલિનોએ બ્રૉડવે ઉપર 'કેજીસ' લખીને દેખા દીધી. એનું 'ટૅલિમેકસ ક્લે' પણ બ્રૉડવે ઉપર ઝળક્યું.

બ્રૉડવે ઉપર નવા નવા નાટકકારો પણ પોતાના હાથ અજમાવતા રહે છે. ટરેન્સ મેક નેલી, લિયોનાર્ડ મેલ્ફી, રિશેલ ઓવન્સ, અને મેગન ટૅરી ખાસ નોંધને પાત્ર છે, એ જ રીતે બ્લૅક રાઈટર્સને નામે પંકાયેલા લિરૉ ય અને એડ બુલિન્સ છે.

મ્યૂઝિકલ

મ્યૂઝિકલ માટે જાતજાતના મત પ્રવર્તે છે, પ્રવર્તશે; પરંતુ એ બધાનો સરવાળો કાઢશો તો એક વાત સ્પષ્ટ થશે કે — એનો હેતુ કેવળ મનોરંજનનો જ છે. ત્યાં કોઈ સિદ્ધાંતો કે નીતિની વાતો શીખવા નથી જતું. કલાકસબ ખરો, કલાકૌશલ્ય ન હોય તો અઢી ત્રણ કલાક પ્રેક્ષકોના જીવને અધ્ધર રાખી પકડી શકાય જ નહીં. બૉક્સઑફિસને તડાકો છે, એકાદ નાટકકારનું કામ નથી. સહકારથી આયોજન કરવામાં આવે છે. બધાં અંગોનો સુમેળ સાધવાનો છે, એટલે રિયાઝ — તાલીમ બહુ અગત્યનાં છે. સંગીતમાં ગીતો ઉતારનાર, ગીતો લખનાર, પ્રકાશયોજના વિચારનાર — એમ ભિન્ન ભિન્ન કળાધરોના પગાર યા ઑનરેરિયમ મોટા હિસાબે ચૂકવાય છે. ઉપરાંત નટનટી, ઉપરાંત થિયેટરનાં ભાડાં. કારણ આ ઠાઠ યા ઘાટમાં રંગભૂમિના પ્રત્યેક તત્ત્વને આવરી લેવામાં આવે છે. આખરે તો નાટકશાળાનો જન્મ બે વાતના મેળમાંથી થયો છે. એક તો નૃત્ય કરવાની આરજૂ, અને બીજી કોઈ કથાવાર્તા સાંભળવાની જિજ્ઞાસા. એમાં મ્યૂઝિકલમાં સરકસ, જાદુ, નૃત્ય, સંઘગાન, કિસ્સો, ટુચકો, અલાયદું ગીત, સંવાદ, એ બધાંનો, જેને પારસી નાટકમંડળીવાળાઓ 'ચવચવનો મુરબ્બો' કહેતા યા શંભુમેળો કહીએ; એમ સર્વ પ્રકાર આવરી લેવાય. એના આયોજનમાં કળા નહીં તો કસબ તો છે જ. હા, નાની નાની કળાની કણિકા, કંડિકા આવે; એક સુંદર નૃત્યની લહરી, યા ઊર્મિગીતની ભાવવાહી કલાત્મક રજૂઆત થાય, પણ એ બધાંને એકમેળમાં સાંધો જડ ન લાગે એ રીતે, સાંકળી લેવામાં કસબ તો છે જ. મજાકના ટુકડા તો આપણે પણ જાણીએ છીએ. પરંતુ એક સળંગ પ્રવાહમાં એને ગૂંથવા, યા નવેસરથી વણવા યા નવતર દૃષ્ટિ થકી રજૂ કરવામાં કુનેહ અને કસબ રહેલાં છે.

યુજિન ઓ'નીલ, બર્નાર્ડ શૉ, આર્થર મિલર — આ બધા મહારથી, ગંભીર નાટકોના લેખકો, પરંતુ એમની અથવા એમના જેવાની કૃતિઓ ઘટ્ટ દહીંમાંથી છાશ બનાવી યા જરા વધારે પાણી રેડી છાશડી બનાવી તેમાં લસણ, જીરું, મરી, મીઠું, રાઈ, જેને જે રુચે એનો વઘાર કરી; જેમ બને તેમ વધારે સ્વાદિષ્ટ કરવામાં આવે તો, એ સૌ કોઈને રુચે, પચે, અને પોષાય, એમ આ મ્યૂઝિકલની બાબતમાં બન્યું છે. ભલે અમેરિકા એવો દાવો કરે કે અમે આ નવો ઠાઠ ઘડ્યો છે. તે દાવો ખોટો છે. પરંતુ એ ઠાઠને એમણે એમની રીતે, કોઈ પણ પ્રકારની પ્રાણાલિકાને અનુસર્યા વિના અવનવી રીતે શણગારતા રહી, લોકપ્રિય બનાવ્યો છે એ હકીકત છે. કેવળ લોકપ્રિય નહીં, પણ આ ઘાટ એકાએક ભૂલ્યો ભુલાશે નહીં. જાદુના ખેલ કરનારા હવે કેવળ એક રૂમાલમાંથી દસ રૂમાલ, યા પત્તાંની જોડમાંથી ધારેલાં પાનાં જ કાઢી બતાવતા નથી, પોતાના ધંધામાં જાતજાતની તરકીબો શોધતા જાય છે, એમાં માનસિક પ્રયોગો પણ ઉમેરે છે — મનની ધારણા જાહેર કરી આપે છે, આંખે પાટા બાંધી ગમે ત્યાં ચાલ્યા જાય છે, હિપ્નૉટિઝમ થકી યા માણસના મગજ ઉપર ભૂરકી નાખી એની પાસે ન કરાવવાનાં કામો પણ આજ્ઞા કરી કરાવી શકે છે. એમ આ ધંધામાં પડેલાઓ અવાજ, સૂર, વાજિંત્રો, સુંદર શરીર, પરદાપ્રકાશ અને જગતભરના જૂનાનવા સાહિત્યમાંથી કંઈ ને કંઈ અવનવું કરતા જ રહેશે. અને એ લોકોને ગમતું રહેશે એ ચોક્કસ છે.

ઑફ-બ્રૉડવે

બ્રૉડવે પર જવું જ્યાં અઘરું લાગે ત્યાં બ્રૉડવે બહાર અંગ્રેજીમાં 'ઑફ-બ્રૉડવે' (Off-Broadway) મે નવું ક્ષેત્ર ઊભું થયું. ૧૯૫૨માં આ ઘટના બની. 'ન્યૂયૉર્ક ટાઇમ્સ'ના પ્રખ્યાત વિવેચક બ્રૂક્સ ઍટકિન્સને ળે એનો જશ જાય છે. ટૅનેસી વિલિયમ્સનું 'સમર ઍન્ડ સ્મોક' બ્રૉડવે ઉપર ન ઊપડયું એટલે એને ફરતા ાસનારા પ્રેક્ષકો સમક્ષ શેરિડન સ્કવૅરની રંગભૂમિ ઉપર લઈ ગયા. ત્યાં જામ્યું. એમાં જોસે કિવન્ટેરોએ નાટકની રજૂઆત કરવાની કલામાં ભારે ખ્યાતિ મેળવી, અને આજે પણ એ મોખરાના રજૂઆત કરનાર કે, ડાઇરેક્ટર તરીકે વખણાય છે. આ થકી નાનાં થિયેટરો હસ્તીમાં આવવા લાગ્યાં. 'લિવિંગ થિયેટર', 'સરકલ ઇન ધ સ્કવૅર' 'એક્સપેરિમેન્ટલ થિયેટર' એમ ન્યૂયૉર્કમાં બ્રૉડવેની બહાર નવાં નવાં મંડળો હસ્તીમાં આવ્યાં, અને તરત સારી કીર્તિ સંપાદન કરતાં થયાં.

રિચાર્ડ બાર અને વિલિયમ રિટમાન એ ખરું પૂછો તો આલ્બી જેવા નાટકકારનાં નાટકોના ઘડવૈયા છે. ઘણી વાર નાટકલેખકને તખ્તાનું કંઈ પણ ભાન હોતું નથી. આલ્બી એકએ પ્રયોગોમાં શીખી ગયા. બાર અને રિટમાન સાથે કામ કરતાં એમની પોતીકી સૂઝ વધી, અને 'હૂ ઇઝ અફ્રેડ ઑફ વર્જિનિયા વુલ્ફ' કૃતિ લખી. એ પણ મઠારવી તો પડી, પણ એમણે જાતે મઠારી.

ઑફ-ઑફ-બ્રૉડવે

આગળ ચાલીએ. બ્રૉડવે ઉપર કોઈ નાટકકારનો ગજ ન વાગ્યો તો ઑફ-બ્રૉડવે પર ગયા, ત્યાં કંઈ ઘાટ ન બેઠો તો, ત્રીજું ક્ષેત્ર વિસ્તરવા માંડયું તે ઑફ-ઑફ-બ્રૉડવે. બ્રૉડવેથી બહાર અને એથી પણ વધારે બહાર! મોટા શહેરનો આ લાભ. પણ આ ન્યૂયૉર્કમાં થઈ શક્યું. એકાએક લંડનમાં ન બન્યું. આમ ઑફ-ઑફ-બ્રૉડવે ઊભું થવા માંડયું. પણ તખ્તો ક્યાંથી લાવવો? માનશો? કૉફી હાઉસમાં અને એ પછી દેવળોના ચોગાનમાં આ હિલચાલ શરૂ થઈ. મફત કૉફી પીતા રહો, મફત નાટક જુઓ. દેવળમાં જાઓ, મફત નાટક જુઓ, અને ફંડફાળો ઉઘરાવાય તો એમાં ગમ પડે એમ પૈસા નાખો. રજૂઆત કરનારા પણ નીકળ્યા. એમણે પૈસા ન લીધા, તો નટનટીઓ પણ વગર પૈસે કામ કરનારાં નીકળવા માંડયાં. વીસપચીસ વર્ષના જુવાન નાટકકારો માટે આ નવી ત્રીજી દિશા ખૂલી. દાખલા તરીકે 'કાફે સિનો'માં એના માલિક જો સિનોએ ત્રણ વર્ષ સુધી લગાતાર દર સપ્તાહમાં એકેક નાટક રજૂ કર્યું. એ બાદ કાફે 'લા મામા' પ્રખ્યાત થયું. ન્યૂયૉર્ક શહેરના કાયદાઓમાંથી બચવા યા એને આંટી જવા 'લા મામા' કાફેને કલબમાં ફેરવવી પડી, કૉફીનો એક ડૉલર, બાકી બધું મફત. આમ થવા થકી ભજવાયેલાં નાટકોની કીર્તિ વધવા બાદ રૉકફેલર ફંડ કે ગુગનહાઈમ ફંડના સંચાલકોનું ધ્યાન દોરાતાં આવી સંસ્થાઓને પૈસાની મદદ મળવા માંડી.

વળી એક અગત્યની અને ગમે તેવી વાત તે જડસન મેમોરિયલ ચર્ચમાં, યા સેન્ટ માર્કના ચર્ચમાં જે નવા નિશાળિયાઓ નાટક લખવા બેઠા અને રજૂઆત કરનારાઓએ સહારો આપ્યો એમાં દેવળના સંચાલકોએ જે નીતિ રાખી તે વખાણને પાત્ર જ છે. ત્યાં નાટક ભજવાય એ ઉપર કોઈ પ્રકારની સેન્સરની કલમ નહીં! નીતિઅનીતિની પણ ચર્ચા થાય, કદીક ધર્મની ભાવનાવાળાનાં દિલ દુભાય એવી પણ ઉક્તિઓ બોલાય પણ સંચાલકોએ હજી સુધી તટસ્થ વલણ દાખવી એમને આપમેળે ઘડાવા જ દીધા. આમ એ લેખકો પણ સાચી નાટકકલાની નિકટ આવતા ગયા, અમસ્થા છટપટાટ અને છીછરાવેડાથી આઘા રહેવાનું શીખ્યા. અને ગંભીર લેખન તરફ આપોઆપ વળવા માંડયા. આ કંઈ જેવો તેવો લાભ નહીં કહેવાય. દરમ્યાન આ રજૂઆત કરનારાઓએ પોતાનું મંડળ ઊભું કર્યું: 'દરમા થિયેટરનું નાટકલેખકોનું મંડળ'.

નાટકલેખકના ક્ષેત્રમાં આટલી તંદુરસ્ત પ્રથા જો ક્યાંય હોય તો બીજી ઇંગ્લંડમાં, 'બ્રિટિશ ડ્રામા લીગ'માં જોવા મળે; પરંતુ આપણે અહીં અમેરિકા સાથે કામ હોઈ આ પ્રથા માટે એમને અભિનંદન આપવાં ઘટે છે.

← વિલિયમ બૉલ દિગ્દર્શિત, ડેવિડ સ્ટોરે લિખિત, 'ધ કૉન્ટ્રેક્ટર' હાસ્યનાટકના એક દૃશ્યમાં જાણીતા હાસ્યનટો હર્બટ ફોસ્ટર અને ઈ. કેરિંગન પ્રેસ્કોટ

સામે ઉપર : માનસશાસ્ત્રના ઊંડા અભ્યાસી અને નાટકને સાદા સ્વરૂપમાં મૂકનાર સચોટ સંવાદકલાના પ્રેરણાત્મક અને ચિંતનશીલ નોર્વેજિયન· નાટ્યલેખક હેન્રી ઈબ્સનના એક પ્રસિદ્ધ નાટક 'ધ માસ્ટર બિલ્ડર'ને અમેરિકાના જાણીતા નાટ્યદિગ્દર્શક જેની ફિસ્ટે રાઉન્ડઍબાઉટ થિયેટર માટે ભજવેલ એક દૃશ્યમાં પૉલ સ્પેરર સોલનેસની પાત્ર ભૂમિકામાં અને જીલ ઓ'હરા હિલ્ડે વેન્ગલની પાત્રભૂમિકામાં. **નીચે :** ઈ. સ. ૧૯૬૯માં ધ કંપની થિયેટરમાં ભજવાયેલ સ્ટિવન કૅન્ટ દિગ્દર્શિત આમા ગિસ્ટા ફ્લૅમિંગ લિખિત એક પ્રખ્યાત નાટક 'ધ ઈમરજન્સ'માં જાણીતા અદાકારો માઈકલ કારલિન અને કૅન્ડેશ લોઘલિન મહોરાં પહેરીને લાક્ષણિક અભિનયમુદ્રામાં.

ઑફ-ઑફ-બ્રૉડવેના અનુસંધાનમાં 'ફોનિક્સ થિયેટર' 'મારટિનિક' — જોકે છે એ બ્રૉડવેની નિકટ પણ — 'થિયેટર—૬૦', 'ન્યૂ થિયેટર', 'રેપરટરી થિયેટર', 'અમેરિકન પ્લેસ થિયેટર' એવી કંઈક નાનીમોટી સંસ્થાઓ આ દિશામાં પોતાની પ્રવૃત્તિઓ કરી રહી છે. 'રેપરટરી થિયેટર ઑફ લિંકન સેન્ટર' વળી જુદી જ કક્ષામાં જાય, કારણ કે એના કાયદાકાનૂન અનોખા છે, એને સારી એવી ગ્રાન્ટ પણ મળે છે. અને તે પોનીકા નાટકકારો નભાવવાને બદલે પંકાયેલી વ્યક્તિઓ ઉપર વધારે ધ્યાન આપે એ દેખીતું છે. એક જોસેફ પાપ નામે અથાક મહેનત કરનાર આદર્શવાદી વ્યક્તિએ ન્યૂયૉર્કમાં શેક્સ્પિયર ફેસ્ટિવલ યોજ્યો. એ ન્યૂયૉર્કના સેન્ટ્રલ પાર્કમાં ઉનાળામાં નાટકો રજૂ કરે. એણે ન્યૂયૉર્કનાં ડાઉનટાઉનમાં આસ્ટર પ્લેસ લાઇબ્રેરીનું આલીશાન મકાન ખરીદી લઈ, લાઇબ્રેરીના ભાગને અનામત રાખી, એ ઉપરાંતની વિશાળ જગ્યામાં ત્રણ નાનાં નાનાં થિયેટરો બાંધી 'પબ્લિક થિયેટર'નું નામ આપી, ત્યાં નવા નાટકકારોને આગળ લાવવાની પ્રવૃત્તિ આદરી.

ન્યૂયૉર્ક એટલે બ્રૉડવે એવી એક માન્યતા છે, તો બ્રૉડવે એ અમેરિકાનાં નાટકો નહીં એવી પણ એક માન્યતા પ્રવર્તે છે. બંને સૂત્રો પોતપોતાની રીતે ખરાં છે. બ્રૉડવેની બહાર પણ ન્યૂયૉર્કમાં નાટકો ભજવાય છે અને આખા ન્યૂયૉર્ક ઉપરથી અમેરિકાનાં નાટકોનો અંદાજ કાઢીએ કે ઇતિહાસ જાણીએ તો તે પૂરો નહીં કહેવાય, કારણ બ્રૉડવેની બહાર અને એની પણ બહાર, તેમ ન્યૂયૉર્કની બહાર ઉત્તર અને દક્ષિણ, પશ્ચિમના લાંબા પટ ઉપર અને વિસ્તૃત પશ્ચિમના કિનારા ઉપરના લૉસ ઍન્જિલીસ અને સાનફ્રાન્સિસ્કો જેવાં શહેરોમાં, અને આસપાસનાં નાનાં નાનાં કેન્દ્રોમાં પણ વિવિધ પ્રકારની નાટ્યપ્રવૃત્તિ ચાલુ છે. લગભગ મધ્યદેશમાં શિકાગો નાટકોની ભજવણીનું મોટું કેન્દ્ર છે.

વિકાસ—વિહંગાવલોકન

ખરું જોતાં તો ૧૭૭૫થી ૧૯૭૫ના બસો વર્ષના અમેરિકાના થિયેટરના ઇતિહાસ-વિકાસમાં કંઈક રોમાંચક, રંગદર્શી અને વિલક્ષણ ઘટનાઓ બની ગઈ. કેટલાંક સુંદર નાટકો લખાયાં, વધારે સુંદર અને આકર્ષક અને ભભકભરી રીતે ભજવાયાં, અવનવીન નાટકશાળાઓ બંધાઈ, નાટ્યશિક્ષણના ક્ષેત્રે બહુ મૂલ્યવાન પ્રદાન નોંધાયું, અભિનયકલાના ક્ષેત્રમાં કોઈ પણ દેશની સાથે ઉત્તમમાં ઉત્તમ નટનટીઓ સાથે બેસી શકે એવા કલાકારો પાક્યા. આ ક્ષત્રમાં કામ કરતી અગણિત સંસ્થાઓ સ્થપાઈ, નાટ્યસંશોધન વિશે, નાટકોની, નાટ્ય-નિબંધોની યાદી કરનારી, નાટ્યના અભ્યાસ માટે શિષ્યવૃત્તિઓ આપનારી એવી કંઈક સંસ્થાઓ સ્થપાઈ. એ દેશ પાસે ધન અને ધગશ બંને હતાં, અને છે, એથી ઘણું કામ થયું, બધું કબૂલ; ગોરાઓએ કાળા કવિ, નટ, લેખક, રજૂઆત કરનારાઓને સારી મદદ કરી છે, કરતા રહે છે, કબૂલ. પણ હવેનો રસ્તો ક્યાં — સીધો જાય છે કે બે જુદા ફંટાય છે, એ સવાલ છે. કાળાઓ સમન્વયના સિદ્ધાંતો માન્ય રાખી પોતાનો ઉત્કર્ષ સાધવા માગે છે કે પોતાનો જુદો ચોકો સ્થાપી નવેસરથી પોતાની સંસ્કૃતિ સ્થાપવા માગે છે એ રાજકારણનો પ્રશ્ન છે. આપણે એની સાથે સંબંધ નથી; પરંતુ નાટકોની લખાવટમાં અને ભજવણીમાં અહિંસા કરતાં હિંસાનાં તત્ત્વોવાળાં, સમન્વયના સંદેશ આપવા કરતાં મારફાડ અને ખૂનરેજીનાં દૃશ્યોવાળાં વધારે નાટકો લખાતાં રહે છે, ભજવાતાં રહે છે. તો પ્રેક્ષકો તો નાટક જોઈને ઘેર જશે, પરંતુ કિશોરો બેચેન બને અને એમાંના કોઈ ગોરા અને કાળા બંને કાયદો પોતાના હાથમાં લઈ છૂટા થવાની વાતને અમલમાં મૂકવા નહીં લેવાના રસ્તા લે તો થિયેટર — નાટકે ઇતિહાસ સરજ્યો એમ તો જરૂર કહેવાશે, પણ ઝેરવેર વધારવાનો, અશાંતિનો, સમાજને કષ્ટકારક અને કષ્ટદાયક રસ્તો લીધો એમ જો નોંધાશે તો, નાટક-થિયેટરની રસસમૃદ્ધિ વિકસાવવાની શક્તિ કુંઠિત થશે, એ શસ્ત્ર તરીકે જ વપરાતાં એની કીર્તિને લાંછન લાગશે એ વાત પણ ચોક્કસ છે.

ચંદ્રવદન ચી. મહેતા લિખિત, ગુજરાત રાજ્ય યુનિવર્સિટી ગ્રંથનિર્માણ બોર્ડ પ્રકાશિત 'અમેરિકન નાટક' પુસ્તકમાંથી ઉદ્ધરિત (અંશભાગ).

રશિયન રંગભૂમિ

રશિયન ભૂમિની અભિનયકલાઓમાં ત્યાંની રંગભૂમિનું સ્થાન અનોખું છે. રશિયન રંગભૂમિ વિશ્વની એક ખ્યાતનામ રંગભૂમિ છે. તે કંઈ નહીં તોયે ત્રણસો વર્ષ જૂની છે. ખૂબીની વાત તો એ છે કે ઓગણીસમી સદીની આ આદિ રંગભૂમિનો ઝળહળાટ મૉસ્કો અને પેત્રોગ્રાદ (લેનિનગ્રાદ) કરતાંય યુક્રેન, જૉર્જિયા, આર્મીનિયા, લેતવિયા, ઈસ્તોનિયા જેવી અપશ્ચિમી — એશિયાઈ ધરતી પર વધુ દેખાયો હતો.

ઓગણીસમી સદીની મહાન સાહિત્યપરંપરા – ગોગાલ, તુર્ગનેવ, તૉલ્સ્તૉય, દોસ્તોયેવ્સ્કી અને ચેખૉવની કૃતિઓ સાથે ઘનિષ્ઠ રીતે ત્યાંની રંગભૂમિ સંકળાયેલી હતી. બલ્કે, એણે જ તો રશિયન રંગભૂમિને 'કલાસિકલ' નામાભિધાન માટે લાયક બનાવી હતી.

પરંતુ, આ રંગભૂમિને ખરેખર પરિપકવતા આપનારી ઘટના તે ૧૮૯૭માં બે મેધાવી કલાધરોનું મિલન : એક, વ્લાદિમિર નેમિરોવિચ દાન્શેન્કો અને બીજા કાર્સ્તેન્તિન સ્તાનિસ્લાવ્સ્કી. દાન્શેન્કો, ચાળીસની વયે, નાટ્ય-લેખક, વિવેચક, દિગ્દર્શક તરીકે ખ્યાતિ પામી ચૂકચો હતો. સ્તાનિસ્લાવ્સ્કી, છત્રીસની વયે, શ્રીમંત વેપારી, અવેતન રંગભૂમિનો અગ્રણી બની રહ્યો હતો. બંને અચ્છા કલાકારો અને દિગ્દર્શકો. આ બેઉના પુરુષાર્થમાંથી મૉસ્કો આર્ટ થિયેટરનો જન્મ થયો. ભજવણીનો આરંભ લિયો તૉલ્સ્તૉયના 'ઝાર ફિઓદોર' તથા 'મર્ચંટ ઑફ વેનિસ'થી કર્યો. થોડા જ સમયમાં સૉફોકલીઝ, ઇબ્સન અને ચેખૉવની કૃતિઓ દ્વારા આ રંગભૂમિ અને આ દિગ્દર્શકો-અદાકારોની નામના જામી ગઈ, તે એટલે સુધી કે ચેખોવના જે 'સી-ગલ' નાટકને નિષ્ફળતા સાંપડતાં તેણે નાટક લખવાનું જ માંડી વાળેલું તે આ દાન્શેન્કોના પ્રતાપે અત્યંત સફળ રીતે ભજવાયું; બાદ, એનાં 'અંકલ વાન્યા', 'થ્રી સિસ્ટર્સ', 'ચેરી ઑર્ચાર્ડ' સફળતાને વર્યાં; અને ચેખૉવની નાટ્યકાર તરીકેની કારકિર્દી પર યશકલગી ચડી! આ પછી મેટરલિંકના 'બ્લૂ બર્ડ' અને શેક્સ્પિયરના 'હૅમ્લેટ'ની લાક્ષણિક ભજવણીએ નવો વળાંક આપ્યો.

આ અરસામાં જે કેટલાક ઉત્કૃષ્ટ અદાકારોનો ફાલ નીપજ્યો તેમાં સ્તાનિસ્લાવ્સ્કી ઉપરાંત કાત્યાલોવ, લુઝ્સ્કી, ગ્રિબુનિન, મોસ્કવિન વગેરે નટો અને તેમની તોલે ન આવવા છતાં શક્તિશાળી દેખાયેલ કિનયર (ચેખૉવ સાથે લગ્ન), મેરી લિલિના (સ્તાનિસ્લાવ્સ્કીની પત્ની), જર્માનોવા, ઝદાનોવા અને બુતોયા વગેરે નટીઓ મુખ્ય હતી. આ યુગના 'નેચરાલિઝમ'ને વટાવી જઈ અલગ મૌલિક મેધા દાખવનાર નીકળ્યો દાન્શેન્કોનો શિષ્ય વ્સ્વોલોદ મેયરહોલ્ડ. એણે 'રંગભૂમિ'ના પરિવેશ(સેટિંગ્સ)માં ક્રાન્તિ આણી. આ જ સમયમાં કામેર્ની

'સર્જનાત્મક અભિનય'ની પ્રણાલીના રશિયન સર્જકો

સ્તાનિસ્લાવ્સ્કી

દાન્શેન્કો

રૂબેન સિમેનોવ

થિયેટરના સંચાલક-દિગ્દર્શક ઍલેક્ઝાંદ્ર તાઇરોવે વેશભૂષામાં પલટો આણ્યો. આ સમયની એક વધુ પ્રતિભા તે વાખ્તાનગોવ નાની વયે, ૧૯૨૨માં મૃત્યુ પામ્યો; પણ એ પૂર્વે પોતાની સાથેના અદાકારોની મદદથી એણે થિયેટરનો પાયો નાખી દીધો હતો.

ઈ.સ. ૧૯૧૪માં પ્રથમ વિશ્વયુદ્ધ ફાટી નીકળતાં વિકટ બનેલી પરિસ્થિતિમાંય રશિયન દિગ્દર્શકોએ ગૉર્કી, ચેખૉવ અને અન્ય પ્રશિષ્ટ કૃતિઓ પર મદાર બાંધી રંગભૂમિને તરતી રાખી. ઈ.સ. ૧૯૧૭માં ક્રાન્તિ થતાં રંગભૂમિનું ભવિષ્ય ધૂંધળું બનવાના ભણકારા વાગ્યા. પરંતુ સોવિયેત સરકારે રંગભૂમિનો ઉપયોગ વ્યાપક શિક્ષણ-પ્રચાર-સાધન તરીકે કરવાની નેમથી તેને ઉત્તેજન આપ્યું. મૉસ્કો ગૉર્કી થિયેટરના નવા નામાભિધાન સાથે, મૉસ્કો આર્ટ થિયેટર સ્તાનિસ્લાવ્સ્કી અને દાન્શેન્કોની રાહબરીમાં આગળ વધ્યું. પરંતુ, હવે, ક્રાન્તિ પછીની જરૂરિયાતોને પ્રથમ સ્થાન રહ્યું. આમ છતાં, રશિયન પ્રજાને રૂસી તથા પશ્ચિમી ક્લાસિકલ કૃતિઓનું એવું ઘેલું લાગી ચૂક્યું હતું કે એ ધારા વણતૂટી ચાલુ રહી. સાથોસાથ 'નૂતન ધારા'નો સંગમ થયો. ઇવાનોવ કૃત 'આર્મર્ડ ટ્રેન'થી ૧૯૨૨–૨૫ દરમ્યાન રશિયન નટમંડળીઓએ યુરોપમાં પહોંચી જઈ આકર્ષણ જમાવ્યું ખરું — જોકે, મોટે ભાગે ક્લાસિકલ કૃતિઓની ઉત્કૃષ્ટ ભજવણી દ્વારા.

ઈ.સ. ૧૯૨૩માં મહાન રશિયન નાટ્યકાર ઍલેક્ઝાન્દર ઑસ્ત્રોવ્સ્કીની જન્મશતાબ્દી સોવિયેત સંઘે ઊજવી: લગભગ વિસારી દેવામાં આવેલાને આવકાર મળ્યો: 'ઓસ્ત્રોવ્સ્કીને ફરી અપનાવો' — સોવિયેત શિક્ષણપ્રધાન લુનાચાર્સ્કીએ હાકલ કરી, અને ઓસ્ત્રોવ્સ્કીનાં અરધો ડઝન નાટકો રંગભૂમિ ઉપર ભજવાયાં. 'બૅટલશિપ પોતેમ્કિન'ની ખ્યાતિવાળા મહાન ફિલ્મ દિગ્દર્શક સર્ગેઇ આઇઝેન્સ્ટાઇને ૧૯૨૩માં ઓસ્ત્રોવ્સ્કીનું 'વાઇઝ મૅન' મૉસ્કોના કામદાર થિયેટરના તખ્તા પર રજૂ કર્યું, તો મેયરહોલ્ડે 'ધ વુડ્ઝ'ને નવતર રીતે રંગભૂમિ પર રમતું કર્યું.

ક્રાન્તિના વિજય પછી પ્રતિક્રાન્તિનાં વરસોએ જે રાજકીય વેરઝેર અને વિખવાદ પેટાવ્યો હતો તેની પાર્શ્વભૂમિકાને કારણે, તથા 'સમાજવાદી વાસ્તવતા' અંગેના આગ્રહને કારણે, યુક્રેઇનના આંતરવિગ્રહને વણી લેતી બુલ્ગાકોવની નવલકથા 'વ્હાઇટ ગાર્ડ' ઉપરથી નાટ્યરૂપાન્તર પામેલી કૃતિ 'ડેઝ ઑફ ધ તુર્બિન્સ' ઉપર કઠોર ટીકાઓની ઝડી વરસી. કલાદૃષ્ટિએ તે ઉત્કૃષ્ટ કૃતિ હોવા છતાં તેની અંદરનાં 'માનવીય તત્ત્વો'ને સહન ન કરી શકનારાઓએ એને 'વ્હાઇટ ગાર્ડઝની વકીલાત' ગણાવી એની ક્રોધભરી નિર્ભર્ત્સના કરી: આર્ટ થિયેટરને જ પરદેશી, ઝેરભર્યું, દુશ્મનાવટભર્યું અને અપમાનજનક ગણી — રાજાશાહી રક્ત ધરાવતું ગણી તેની સામે દુશ્મનાવટ જમાવી. અનેક નાટ્યલેખકોએ એમાં આગેવાની લીધી. પરિણામે, ત્રણ વરસ સુધી એ પુરાણી પ્રશિષ્ટ રંગભૂમિ ઉપર તવાઈ ઊતરી. આ પછી 'આર્મર્ડ ટ્રેન'ને સમાજવાદી ક્રાન્તિના પુરસ્કર્તા તરીકે આવકારવામાં આવ્યું. કવિ માયકોવ્સ્કીની કટાક્ષકૃતિ 'ધ બેડબગ'(૧૯૨૮)માં નવી પરિસ્થિતિમાં ગોઠવાઈ જવા માગતા દુષ્ટ ફિલિસ્ટનો ઉપર સણસણતો ઘા હતો. માયકોવ્સ્કીએ ઉત્સાહમાં આવી બીજું નાટક 'ધ બાથ હાઉસ' ભજવ્યું. તેમાં તેણે સમાજવાદી ઘડતરના મહાન શત્રુ 'નોકરશાહી' ઉપર સીધો ઘા કરેલો, પણ તે નિષ્ફળ ગયું.

આ અરસામાં (૧૯૩૧) ગૉર્કીનું 'યેગોર બુલિચોવ' દાન્શેન્કોએ રજૂ કર્યું: તેને 'સેંકડો પોસ્ટરો અને મોરચાઓ કરતાંય જલદ ક્રાન્તિના પેગામ' તરીકે આવકાર મળ્યો. એક વર્ષ બાદ આ નાટક સોવિયેત રંગભૂમિના ઇતિહાસમાં સીમાચિહ્ન ગણાયું, એનો યશ દિગ્દર્શક બોરિસ ઝીખાવા(વાખ્તનગોવના શિષ્ય)ને અને નટ શ્ચૂકીનને ફાળે ગયો. હવે નાટ્યકારોની એક નવી પેઢી આગળ આવી. નવા નટો અને નવા દિગ્દર્શકોની શોધ ચાલી. એમાં મોખરે દેખાયા નાટ્યકાર નિકોલાઈ પોગોદિન અને દિગ્દર્શક ઍલેક્સી પોપોવ. સામ્યવાદી પક્ષના દૈનિક 'પ્રવદા'ના પ્રવાસી ખબરપત્રી પોગોદિનની કૃતિ 'ધ ટેમ્પો'એ નવો 'દસ્તાવેજી' પ્રકાર પ્રસ્તુત કર્યો. પોપોવે આ પછી પોગોદિનનાં નાટકોનું સફળતાપૂર્વક દિગ્દર્શન કર્યું, જેમાં શ્રમ પ્રત્યેનો નવો જ દૃષ્ટિકોણ રજૂ થયો હોવાનું ગણાયું.

આ પછી ગૉર્કીનું 'એનિમીઝ' સર્વોત્તમ શ્રેણીનું ઠર્યું. ૧૯૦૫માં રશિયન કામદાર વર્ગનું સંગઠન તેમાં તાદૃશ થયું હતું. એ પછી તો ગૉર્કીનાં નાટકોની બોલબાલા વધી: 'દોસ્તિગાયેવ', 'પેટી બૂર્ઝ્વા', 'ઓલ્ડમૅન'

← માલી થિયેટરમા ભજવાયેલ ઑસ્ત્રોવ્સ્કીના નાટક 'વુલ્વ્ઝ ઍન્ડ શીપ'માં ઈ. ગોગોલીવા અને વી. વ્લાદિસ્લાવ્સ્કી એક લાક્ષણિક અભિનયમુદ્રામાં

લેનિનગ્રાદના પુશ્કિન થિયેટરમાં ભજવાયેલ વિશ્નેવ્સ્કીના 'ધ ઑપ્ટિમિસ્ટિક ટ્રૅજડી' નાટકમાં વેઈનોની ભૂમિકામાં એ. યાન અને સિપલેની ભૂમિકામાં એ. શોકોલોવ ↓

ાંયાના પ્રસિદ્ધ નાટ્યદિગ્દર્શક સ્તાનિસ્લાવ્સ્કી મૅક્સિમ ગૉર્કી લિખિત 'ધ લોઅર ડેપ્થ્સ'માં

યેરેએ રંગભૂમિને સર કરી. ૧૯૪૧માં, એક દાયકાને અંતે, જ્યારે સોવિયેત રંગ ઉપર '…રશિયન્સ'ની એક અનોખા ગહન અને ઘેરા કરુણ નાટક તરીકે રજૂઆત થઈ ત્યારે એ સિદ્ધિ …ક્કાપહાએ … .

પરંતુ આ દરમ્યાન સોવિયેત રંગભૂમિ પોતે જ એક કરુણઘેરા અનુભ…થી પસાર … હતો. ગાંકીના 'સમાજવાદી વાસ્તવતા'ના ઉછાળાની સાથે એક મશીનગન ચલાવનાર …લશ્કરી સૈનિક સેવાલોડ વિશ્નેવ્સ્કી પણ ઊછળીને ઉપર આવ્યા. એનાં 'ધ ફર્સ્ટ કેવલરી આર્મી', 'ધ લાસ્ …સાઇસિવ' ત… 'ઑપ્ટિમિસ્ટિક ટ્રેજડી' દ્વારા તે શ્રમજીવી નાટ્યકાર તરીકે ટોચે પહોંચ્યો હતો.

આ દરમ્યાન નવા દિગ્દર્શક તરીકે તાઇરોવ, અદાકાર તરીકે તેની પત્ની …સા કૂનન અ… રંગભૂમિ તરીકે કામેની થિયેટરે સિદ્ધિનાં શિખર સર કર્યાં હતાં. અન્ય કલાકારોની …માં લિયોનિદ લિયોનોવ, એલેક્ઝાન્દર અફિનોગેનોવ, એલેક્સી આર્બુઝોવ અને વાસિલી શકવારકિનનો ફાળ… …ધપાત્ર ઠર્યો …ના.

પરંતુ આ જ તો વરસો હતાં જ્યારે વધુ લાંબો અને કટુ-કઠોર વિવાદ …ભૂમિના ક્ષેત્રે …ચ્યો હતો (૧૯૩૪–૪૧): તખ્તા ઉપર વ્યક્તિગત જીવનને, 'ખાનગી ખોરડાં'ને કંઈ જ સ્થાન …થી, મહત્ત્વ … 'સામૂહિક સાહસ'ને, એ એની પાછળનો સૂર હતો. આ વિવાદ દરમ્યાન 'આશાવાદ' અને …વતાવાદ'ને નામે સમાજવાદી વાસ્તવતાની પદ્ધતિને એકમાત્ર સાચી કલાની પદ્ધતિ તરીકે માન્યતા મળી.

આ ઝંઝટમાં ન સપડાનારાઓએ વળી, કલાસિકલ નાટકોનો આશરો લી… તોલ્સ્તોયનાં 'પાવર ઑફ ધ ડાર્કનેસ' અને 'લિવિંગ કૉર્પ્સ', તથા 'રિસરેક્શન' નવા પ્રયોગો સાથે રજૂ થ… …આ દરમ્યાન …ર દાયકાથી મૉસ્કોના નગરજનોના લાડીલા બનેલા નટ વાસિલી કાચાલોવની કારકિર્દી શિ… ચડી. પરંતુ …જી બાજુ આ જ વરસોમાં મેયરહોલ્ડની પડતીનો આરંભ થયો . . . . તો ત્રીજી બાજુ … વરસો દરમ્યા… ક્રાન્તિના થિયેટર એલેક્સી પોપોવે શેક્સ્પિયરનાં અનેક નાટકોને નવાં અર્થઘટન આપીને ર… …ર્યાં, જેમાં મા… થિયેટરના નટ-અદાકાર તરીકે અલેક્ઝાન્દર ઓસ્તુઝેવે 'ઓથેલો' તથા યહૂદી થિયેટરના અદ… … અને દિગ્દર્શ… સોલોમન મિખોએલ્સે 'કિંગ લિયર'ની ભૂમિકા ભજવીને નામના પ્રાપ્ત કરી. ગમે તેમ … આ ઝંઝાવાત…ાં વરસોમાં તૉલ્સ્તોય, શેક્સ્પિયર અને ચેખોવનાં નાટકોને ભારે ઉમળકા સાથે બિરદાવાય… …આના તારાસો…ને આના કારેનિના તરીકે અને આલિસા કૂનનને માદમ બોવારીની એમા તરીકે ભારે ખ્યા… પ્રાપ્ત થઈ. વ…સી ત્રીસીનાં વરસો દરમ્યાન ચેખોવનાં નાટકો 'હતાશાવાદી, રોતલ સંધ્યા-ગાયક' તરીકે હડધુતા… …તાં, તે પાછાં નવાં અર્થઘટન સાથે રજૂ થયાં. ('થ્રી સિસ્ટર્સ,' 'સી-ગલ', 'ચેરી ઑર્ચાર્ડ,'). સમીક્ષકોએ … …લ ઑર્ચાર્ડ'ને 'પાછળ નહીં પરંતુ આગળ નજર નાખી રહ્યું છે' કહીને બિરદાવ્યું. એનો યશ સ્તાનિસ્લાવ…. ફાળે ગયો. ત…, 'થ્રી સિસ્ટર્સ'ને પણ એવો જ પુનર્જન્મ પ્રાપ્ત થયો, જેનો યશ દાન્શેન્કોને ફાળે … (૧૯૪૦).

સોવિયેત દેશમાં ૧૯૪૧થી હિટલર સાથેના યુદ્ધનો યુગ આરંભાયો. રંગભ… …ને, અન્ય કલાઓની જેમ, 'દેશાભિમાની યુદ્ધ'માં રૂસને વિજય અપાવવાના પ્રખર પ્રશિક્ષણ-પ્રચાર-સાધન… …કે ફાળો આપ્યો. નટોએ અને દિગ્દર્શકોએ ગણવેશ સજીને, ખાઈઓમાં પહોંચી જઈને, સૈનિકોનો સાહ… …ધ્યો. હજારો નાટ્ય ટુકડીઓએ સૈન્યને પાનો ચડાવે તેવાં નાટકો ભજવ્યાં. દુશ્મન પ્રત્યે ધિક્કારની લાગ… …જગાવનારાં એ દેશદાઝનાં નાટકોમાં અગ્રણી બન્યું ઍલેક્ઝાન્દર કોર્નિચુકનું 'ધ ફ્રન્ટ'. એમાં પત્રકારત્વની ક… …ા વિજય હતો; બીજા નંબરે આવ્યું લિયોનિદ લિયોનોવનું 'ધ ઇન્વેઝન'. ત્રીજું યશભાગી નાટક હતું કવિ-નાટ… … કોન્સ્તાન્તિન સિમોનોવનું 'ધ રશિયન્સ'. ઈ. સ. ૧૯૪૫ પછીનાં તરતનાં યુદ્ધોત્તર વર્ષો દરમ્યાન એકદ… પ્રશંસાને વરેલાં નાટકોમાં બોરિસ સિર્કોવનું 'ધ વિક્ટર્સ' પ્રથમ હતું. નામ મુજબ એમાં સામૂહિક …ર્યને બિરદાવવામાં આવેલ. નાટ્યવિવેચક એલેક્ઝાન્દર ફાદાયેવની નવલકથા 'ધ યંગ ગાર્ડ'નું એ જ ન… નાટ્યરૂપાન્તર કરનાર સ્વ. નિકોલાઈ ઓખ્લોપ્કોવનું નાટક એક નવા વળાંક તરીકે તરી આવ્યું. તેમાં 'સ… અને રોજનાં વાસ્તવતત્ત્વ' કાવ્યમય રીતે ઓતપ્રોત થયાં હતાં. આ નાટકના અંતમાં ગંજાવર લાલ ઝંડાની… …ર્શ્વભૂમિ સામે એક શિલ્પ-સમૂહના જેવી રચના કરી હતી તે દૃશ્ય, વીરરસના કલાત્મક અર્થઘટનનું શ્રેષ્ઠ… …ટાંત ગણાયું હતું.

નોંધપાત્ર હકીકત એ છે કે એક બાજુ રંગભૂમિની કલા અને બીજી બાજ… …ત્કાલિક રાજકીય-સામાજિક જરૂરિયાત વચ્ચેના સંઘર્ષ સામે જો કોઈ સ્થાયી તત્ત્વનો વિજય થતો રહ્યો હો… તે હતાં કલાસિકલ નાટકો.

← ગૉર્કી થિયેટરમા ૧૯૬૫માં ભજવાયેલ જ્યૉર્જી તોવ્સ્તોનોગોવ દિગ્દર્શિત રશિયન લેખક ચેખૉવના પ્રખ્યાત નાટક 'થ્રી સિસ્ટર્સ'-ના છેલ્લા અંકના એક લાક્ષણિક દૃશ્યમાં ઈરીનાની ભૂમિકામાં ઇવા પોપોવા (ઊંચે), નાતાશાની ભૂમિકામાં લ્યૂદમિલા માકરોવા (ઇરીનાએ હાથ ઝાલેલ) અને માશાની ભૂમિકા-માં તાત્યાના દોરોનિના

↑ લેનિનગ્રાદના ગૉર્કી થિયેટરમાં ૧૯૬૬માં દોસ્તોયેવ્સ્કીની જાણીતી નવલકથા 'ધ ઇડિયટ' પરથી દીગ્દર્શક જ્યૉર્જી તોવ્સ્તોનોગોવના નાટકમાં અદાકાર આઈ. સ્મોક્તુનોવ્સ્કી પ્રિન્સ માયશ્કિન(ઇડિયટ)ની લાક્ષણિક અભિ-નયમુદ્રામાં

★

← મૉસ્કોના વાખ્તનગોવ થિયેટરમાં ૧૯૬૭-ના લેનિન પુરસ્કાર વિજેતા રૂબેન સિમોનોવ દિગ્દર્શિત, આઈઝેક બાબેલ લિખિત પ્રખ્યાત નાટક 'કૅવલ્રી આર્મી'નું એક દૃશ્ય

આ સંઘર્ષ દરમ્યાન ઑસ્ત્રોવ્સ્કીનાં 'વુલ્વ્સ ઍન્ડ શીપ' અને 'ધ થંડર સ્ટૉર્મ' તરી આવ્યાં. અલબત્ત તેમાં નુતન દિગ્દર્શક ઑખ્લોપ્કોવે 'ધ થંડર સ્ટૉર્મ'માંના સમગ્ર કરુણ સૂરને આંતરિક ક્રોધ અને દર્દના પરિપાક તરીકે આગળ આણ્યાં. . . . યુદ્ધ પછીના નવા તબક્કાનો પ્રારંભ આ રીતે થયો.

આ તબક્કામાં માલી થિયેટરનો દિગ્દર્શક બોરિસ રાવેન્સ્કી તૉલ્સ્તોયના 'પાવર ઑફ ડાર્કનેસ'ને તખ્તા પર આણીને મહાન નાટ્યકારના આંતરિક હેતુને બહાર આણવા મથ્યો. અકીમનું પાત્ર ઇગોર ઇલિન્સ્કી અને મિત્રિયનું પાત્ર મિખાઈલ ઝારાવે માર્મિક રીતે ભજવીને એ હેતુ બર આણ્યો.

ઈ. સ. ૧૯૫૩માં સ્તાલિનનું અવસાન થયું. ૧૯૫૬ પછી ખ્રુશ્ચૉફના લિબરલાઇઝેશનનો યુગ શરૂ થયો. સ્તાલિનખંડનના એક સાધન તરીકે તેણે લેનિન અને ક્રાન્તિ(૧૯૧૭)નાં નાટકોને ઉત્તેજન આપ્યું : પોગાદિનનું ક્રેમલિન ચાઇમ્સ' અને 'ધ થર્ડ પૅથેટિક' ખ્યાતિ પામ્યાં. 'ક્રેમલિન ચાઇમ્સ'માં ક્રાન્તિ અને બુદ્ધિજીવીઓ, તો 'ધ થર્ડ પૅથેટિક'માં સામ્યવાદી પક્ષ અને જનતા, પક્ષ અને નેતાગીરી ઇત્યાદિ સંબંધોની સમસ્યા રજૂ થઈ. આ બંને નાટકોમાં લેનિનનું પાત્ર બોરિસ સ્મર્નોવે ભજવીને નામ કાઢ્યું—લેનિન પ્રાઇઝ મેળવ્યું.

લેનિનગ્રાદ બોલ્શોય ડ્રામા થિયેટરના મુખ્ય દિગ્દર્શક જ્યૉર્જી તોવ્સ્તોનોગોવે અગાઉ કામેર્ની થિયેટરમાં તાઇરોવે ભજવેલ તે 'ઑપ્ટિમિસ્ટિક ટ્રૅજેડી'નાં નવા અર્થઘટન સાથે રજૂઆત કરી. આ અરસામાંય જેમની કૃતિઓ વિવાદાસ્પદ બની હતી તેવા પીઢ પેઢીના દિગ્દર્શકો સામે જે નવા દિગ્દર્શકોની હારમાળા ઊભી થઈ તેમાં મોખરે હતા—મૉસ્કો થિયેટર સોવ્રેમેનિકના પ્રસ્થાપક ઓલેગ યેફ્રેમોવ. તેમની પસંદગી વિક્ટર રોઝોવના 'એવર લિવિંગ' પર ઊતરી. અગાઉ એ ઘણાં થિયેટરોમાં ચાલી ચૂક્યું હતું અને 'ગોલ્ડન પામ બ્રાન્ચ'નો ચંદ્રક મેળવી ચૂક્યું હતું. હવે એને નવેસરથી ઉતારવાની વાતમાં ઘણાને ધૃષ્ટતા દેખાઈ. આ ધૃષ્ટતા પાછળ, અવગણાઈ રહેલા સ્તાનિસ્લાવ્સ્કીના સિદ્ધાન્તોની પુન:પ્રતિષ્ઠા કરવાની સોવ્રેમેનિક મંડળીની ખ્વાહેશ હતી. ઈ. સ. ૧૯૬૬માં સોવ્રેમેનિક મંડળીની દસમી વર્ષગાંઠ ઊજવાઈ, ત્યાર સુધીમાં તેણે રંગભૂમિ તેમ જ ચિત્રપટના ક્ષેત્રે અનેક ઉત્તમ અભિનેતાઓનું જૂથ તૈયાર કર્યું હતું. એનો મુખ્ય યશ દિગ્દર્શક ઓલેગ યેફ્રેમોવને ફાળે જાય છે. આ વર્ષમાં જ નામાંકિત દિગ્દર્શક રૂબેન સિમોનોવના પુત્ર યેવગેની સિમોનોવે માલી થિયેટરના મુખ્ય નાટ્યદિગ્દર્શક તરીકે કાઠું કાઢ્યું. પુશ્કિનની 'માયનોર ટ્રૅજેડીઝ', આર્બુઝોવની 'સિટી ઍટ ડૉન' તથા 'ઇટ હેપન્ડ ઇન ઇર્કુતસ્ક' વગેરે રંગભૂમિ પર રજૂ કરી ઊગતા સિતારાનું સ્થાન ઝડપી લીધું. . . . વિવેચકના કહેવા મુજબ, વાખ્તનગોવ થિયેટરની કલાને અદ્વિતીય બનાવનાર, સુંદર છતાં સ્પષ્ટ સ્વરૂપમાં પ્રત્યક્ષ કરનાર, મુક્ત 'ઇમ્પ્રોવાઇઝેશન'ના સત્ત્વને અજબ ઝડપથી ગ્રહણ કરનાર યેવગેની સિમોનોવની કલાસૂઝ—પ્રતિભા અદ્વિતીય હતી. બીજો તેજસ્વી સિતારો તે આનાતોલી એફ્રોસ. એ ઍલેક્સી પોપોવ અને મારિયા કનેબેલનો શિષ્ય હતો; એ સ્તાનિસ્લાવ્સ્કીની પરંપરામાં શિક્ષણ પામ્યો હતો. ૧૯૬૪થી '૬૭નાં ત્રણ વર્ષમાં પ્રેક્ષકો તથા વિવેચકોને આકર્ષનાર હતું તાગાન્કા થિયેટર (અગાઉનું ડ્રામા અને કૉમેડી થિયેટર). તેનું સર્જનાત્મક જીવન જાણે જાદુઈ લાકડીથી થયું. બર્તોલ્ત બ્રેખ્તની વિખ્યાત કૃતિ 'ધ ગુડ વુમન ઑફ શેયુઆન' યુરી લ્યુબિમોવે રજૂ કરી. અણધાર્યું અર્થઘટન, યુવાન અદાકારોનો ઉત્સાહ અને કૌશલ્ય, બાહ્ય સચિત્રતાભરી રજૂઆત સાથે ભાવનાઓનું મિશ્રણ, તોફાની તાલમય ગતિ—આ બધા દ્વારા કોઈ નવા મૌલિક પ્રતિભાશાળી દિગ્દર્શકના જન્મની આગાહી થઈ રહી હતી. આ સફળતાના આધારે તેને તાગાન્કા થિયેટરની પૂરી જવાબદારી સુપરત થઈ. એક અચ્છો અદાકાર હવે પ્રતિભાવાન નાટ્યદિગ્દર્શક તરીકે નવાજાયો.

અદ્યતન રંગભૂમિ અગાઉની જેમ અનેકવિધ પ્રયોગો દ્વારા ક્લાસિકલથી માંડી કામદાર-કલાના નમૂનાઓ રજૂ કરી પોતાની પ્રણાલિકાને અનુસરી રહી હોવાનું જણાય છે. એક વાત નિશ્ચિત છે કે ક્રાન્તિ બાદ ઘણાં બધાં ઘર્ષણોમાંથી ત્યાંની રંગભૂમિ પસાર થઈ છે. પરંતુ, આ બધા છતાં, વિશ્વભરના અને રશિયાના પ્રતિભાવાન ઉત્કૃષ્ટ નાટ્યલેખકોની કૃતિઓ પ્રત્યે સદંતર આંખો બંધ કરવાનું કદી શક્ય બન્યું નથી—બલ્કે, જ્યારે જ્યારે રંગભૂમિ આંતરિક ઘર્ષણમાં અટવાતી થઈ છે ત્યારે ત્યારે ક્લાસિકલ કૃતિઓ અને લોક-પરંપરાગત કથાઓ (ફોક લોર) પર આધારિત નાટ્યકલા જ સૌના આદર અને આકર્ષણનું સ્થાન જાળવી રાખી શકી છે. રશિયન પ્રજાને હૈયે તો સદાકાળ એનું અવિચળ સ્થાન રહ્યું જ છે.

૪ : ફિલ્મ

સિનેમા એ વીસમી સદીની કલા છે. પુરાણા ઇતિહાસમાં એનાં મૂળ નથી અને તેથી વીસમી સદીની કેટલીક લાક્ષણિકતાઓને કારણે ચલચિત્રની કલા વિશિષ્ટતા પામી છે. સિનેમાનું આ સદીના માનવજીવનમાં આગવું સ્થાન રહ્યું છે અને માનવજાત પર એની ઊંડી અસર રહી છે. પરંતુ સિનેમાના વિકાસની વાત શરૂ કરતાં પહેલાં એની ખાસ લાક્ષણિકતાઓની નોંધ કરી લેવી ઘટે. ચલચિત્રનો વિકાસ બે સ્તર ઉપર આધારિત રહ્યો છે — વિજ્ઞાનના મૂળભૂત સિદ્ધાંતો અને સાધનોના વિકાસ ઉપર; તથા માનવીના આચાર-વિચારના વિકાસ ઉપર; એટલે કે કલાકારની કલાસૂઝના વિકાસ અને સર્જનાત્મક વિકાસ ઉપર.

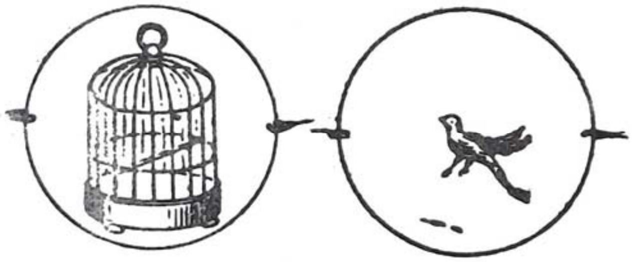
વિજ્ઞાનનાં સાધનો — એટલે કે મહદંશે યંત્ર ઉપર અવલંબેલી આ કલા એ રીતે બીજી કોઈ પણ કલાથી જુદી પડે છે અને એ કારણસર એનો વિકાસ આંતરરાષ્ટ્રીય રહ્યો છે. અમેરિકા એની જન્મભૂમિ હતી, વિકાસભૂમિ પણ રહી છે તે છતાં કોઈ પણ એક દેશનો એના વિકાસમાં એકાધિકાર રહ્યો નથી. વળી એની દરેક કૃતિનું સર્જન સમૂહગત પ્રક્રિયા રહી છે. દિગ્દર્શક તે બધાનો — એટલે કે છબીકાર, સંગીતકાર, સંકલન-કાર, અદાકાર અને ધ્વનિથી માંડી પ્રિન્ટ કાઢનારા સુધીના અનેક ટેકનિશિયનોનો — માત્ર નેતારૂપ અથવા સંયોજનકાર જ બની રહે છે. તે રીતેય એ કલા અન્ય કલાઓથી જુદી પડી આવે છે.

અનેક સાધનો પર અવલંબતી, પૃથ્વીના વિશાળ ફલક પર સર્જન પામતી અને તેને પ્રદર્શિત કરવા માટે પણ વિજ્ઞાનનાં સાધનો(પ્રોજેક્ટર વગેરે)થી માંડી લાઇટ, સાઉન્ડ, ફોટો, સ્ટેજની આગવી સુવિધાઓ તથા વિશિષ્ટ પ્રકારનાં થિયેટરો માગતી, અનેક માનવીઓનો ઠીક ઠીક લાંબા સમય સુધી પરિશ્રમ માગતી આ કલાનું સર્જન સ્વાભાવિક રીતે અત્યંત ખર્ચાળ પણ બને છે; તેથી કમસે કમ એ ખર્ચ નીકળી રહે તેટલા ગ્રાહકો મળી રહે તે જોવું જરૂરી બને છે. એટલે તો આ કલા એક ઉદ્યોગ બની છે. બીજી કોઈ પણ કલા એ અર્થમાં ઉદ્યોગ નથી.

બીજી રીતે જોઈએ તો ચલચિત્ર દૃશ્યની કલા છે. પરંતુ શબ્દ પર જેટલો એનો આધાર નથી એટલો એનો આધાર છાયા (ઇમેજ) પર છે. સિનેમાની ભાષા જ આગવી છે. છેલ્લાં વર્ષોમાં એ ભાષા એટલી તો વિકસી છે કે આજે નાનું બાળક પણ એ સમજી શકે છે. દા. ત., ધીમે ધીમે આખાય પડદા પર અંધારું પાથરી દઈ બીજા દૃશ્ય પર સરી જતી ફિલ્મ — જેને 'ડિઝોલ્વ ફેઇડ, ઇન ફેઇડ આઉટ' અથવા અજવાળું પાથરી દઈ બદલાતાં દૃશ્યો, જેને 'બ્લીચ આઉટ' કહેવામાં આવે છે — વગેરે ખૂબીઓથી દિગ્દર્શક પ્રેક્ષકને ક્ષણભરમાં એક સ્થાનથી બીજે સ્થાને, એક પાત્રસૃષ્ટિમાંથી બીજી પાત્રસૃષ્ટિમાં, અરે એક સમયમાંથી બીજા સમયમાં લઈ જાય છે. આજે સાદીસીધી લાગતી આ શૈલી સમયનું વહન કેટલી કરકસરથી બતાવે છે તેની આપણને કલ્પના પણ આવતી નથી અને છતાંય તે દુનિયાના કોઈ પણ છેડે, શિક્ષિત કે અશિક્ષિત દરેક વ્યક્તિ સમજી શકે છે. દિગ્દર્શક સિનેમાની આવી આગવી શૈલીથી ધારી સચોટ અસર ઉપજાવી શકે છે, એ આ કલાની મહાન સિદ્ધિ છે. સ્થળ, કાળ અને ભાષાના બંધનથી આમ મુક્ત બનેલી આ કલા સૌથી વધુ લોકશાહી દાખવતી કલા છે. જ્યારે ફિલ્મ 'મૂગી' હતી, 'ટૉકી' ન હતી — એટલે કે ચલચિત્ર જ હતું,

બોલતી-ચાલતી કચકડાની ફિલ્મો પૂર્વેની પડદા પરની દૃશ્ય કલાનો આરંભ

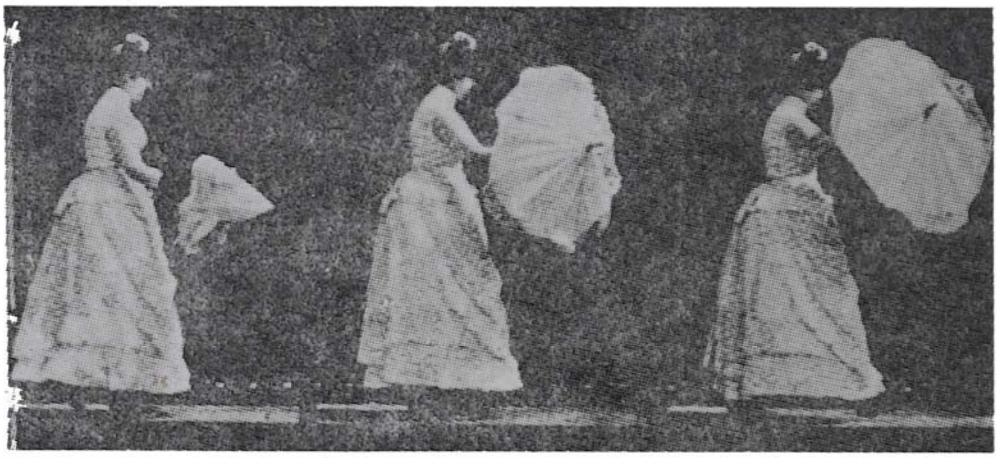
૧



૨

૧. કઠપૂતળીઓના પડછાયાઓને પડદા પર હાલતાચાલતા બતાવીને જાવાના લોકોએ નવસો વર્ષ સુધી ચલચિત્રપટવત્ આહ્લાદ મેળવ્યો.

૨. ઓગણીસમી સદીમાં પ્રકાશિત રમકડાંનો ઉપયોગ કરી ચમત્કૃતિ લાગે તેવાં દૃશ્યો પડદા પર બતાવવાની કળા પ્રચલિત બની. બે ગોળ ચપટી તકતીઓને ચકર-ચકર ઘુમાવીને બે દૃશ્યોનું સંયોજન કરાતું. દા. ત. પોપટ અને પાંજરું એ બંનેની તકતીઓને ઘુમાવીને પોપટ પાંજરામાં જાય છે તેવું દૃશ્ય પડદા પર દર્શાવાતું.



ઈ. સ. ૧૮૭૨માં બ્રિટનના ઇયાડવિયર્ડ માયબ્રિજે ભ્રમણ કરતી તકતીઓ પર ચિત્રોનું મુદ્રણ કરી ઉપરના ચિત્ર જેવી હારમાળાનું પડદા પર પરાવર્તન કરવાની ચલચિત્રકલાની શરૂઆત કરેલી.

બોલપટ ન હતું — એ જમાનામાં આ કલાએ જે શિખરો સર કર્યાં તે તેની દૃશ્યકલાને આભારી છે. છેલ્લા દાયકામાં વધુ ને વધુ કલાકારો શબ્દના ભારણથી ઠીક ઠીક મુક્ત થઈ સિનેમાની વિશિષ્ટ શૈલી ખીલવતા રહ્યા છે, તે આ કલામાં દૃશ્યનું પ્રાધાન્ય સૂચવી જાય છે.

આટલી ભૂમિકા પછી ફિલ્મનો વિકાસક્રમ સમજવો સહેલો થઈ પડશે.

૧ :

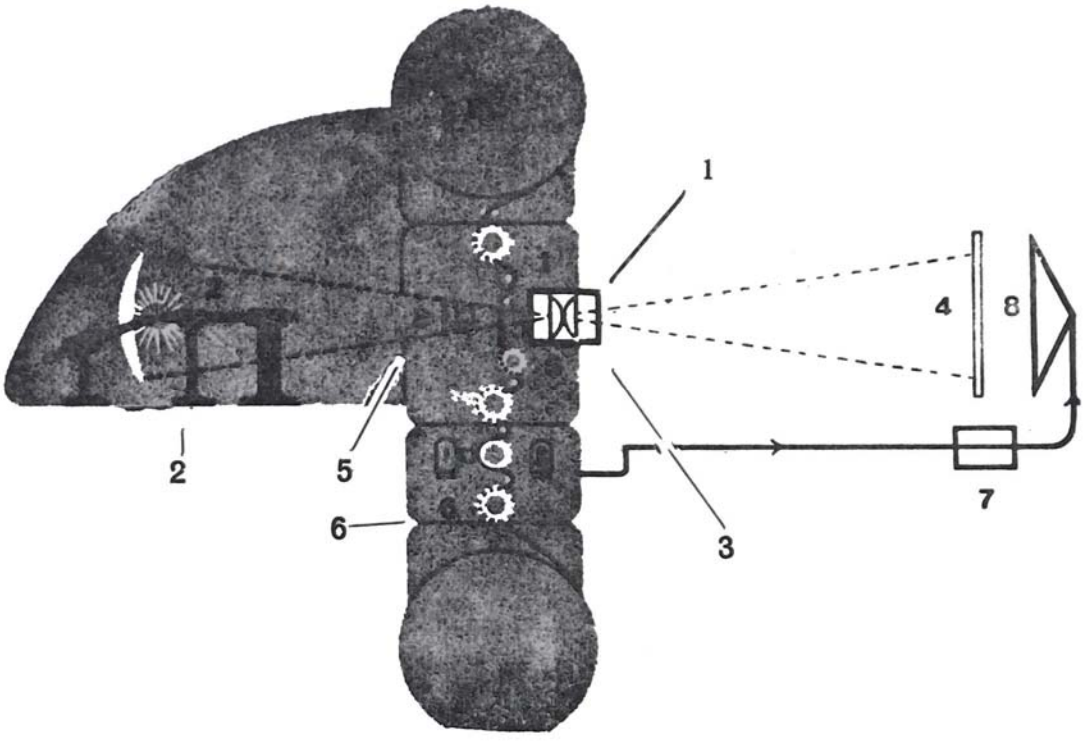
મૅજિક લૅન્ટર્નની શોધ છેક ઈ. સ. ૧૬૬૦માં એક ડચ વૈજ્ઞાનિક ક્રિશ્ચિયન હાયગેન્સે કરેલી, અને સૅમ્યુઅલ પેપીની ડાયરીમાં ઈ. સ. ૧૬૬૫માં એ વિશે નોંધ મળી આવે છે. ઈ. સ. ૧૮૨૬–૨૭ની સાલમાં ફ્રેન્ચ વૈજ્ઞાનિક જોસેફ નિસેફોર નીપસેએ પહેલવહેલો ફોટોગ્રાફ પાડ્યો. ઈ. સ. ૧૮૪૦ સુધીમાં તો નીપસેનો ભાગીદાર લુઈ જાકસ ડાગેરે (Louis Jaeques Mondé Daguerre) ધાતુની પ્લેટ ઉપર ફોટોગ્રાફની પ્રિન્ટ કાઢતો થઈ ગયેલો. પરંતુ કચકડાની ફિલ્મ સૌ પ્રથમ ઈસ્ટમન કોડાક કંપનીએ સને ૧૮૮૯માં રજૂ કરી અને ચલચિત્રની ભૂમિકા રચાઈ. આ પહેલાં એમિલી રેયનૉડે (ઇ. સ. ૧૮૪૪–૧૯૧૮) હાથે દોરેલાં ચલચિત્રો વડે અનેક દૃશ્ય-રમકડાં (ઑપ્ટિકલ ટૉય્ઝ) બનાવેલાં, જેમાં સને ૧૮૭૭માં બનાવેલું પ્રાકઝિનોસ્કોપ મુખ્ય છે.

ઈ. સ. ૧૮૭૭માં બ્રિટિશ ફોટોગ્રાફર માયબ્રિજે કલાકના ૨૦–૨૫ માઈલની ગતિએ દોડતા ઘોડાના ચારેચાર પગ એકાદ ક્ષણ માટે પણ જમીનથી અધ્ધર હોય છે તે સાબિત કરવા ચોવીસ કૅમેરાને ઘોડદોડના મેદાનની સામે લગોલગ ગોઠવ્યા અને ચોવીસ ફોટા એક પછી એક ઝડપી લીધા. વળી, ફ્રેન્ચ પ્રોફેસર ઈ. જે. મારેએ એક સેકન્ડમાં દસથી બાર ફોટો ખેંચવાની ઝડપવાળી એક ફોટોગ્રાફિક ગન બનાવી અને ઈ. સ. ૧૮૮૮થી ૧૮૯૦ સુધીમાં એણે સેકંડના ૫૦ એક્સપોઝરની ઝડપવાળા અને પેપરના વીંટાનો કે કચકડાની સળંગ પટ્ટીની ફિલ્મનો ઉપયોગ કરતા કૅમેરા બનાવ્યા અને માયબ્રિજના ચોવીસ કૅમેરાની જગ્યાએ એક જ કૅમેરાથી સતત સોએક ફોટા પાડી શકાય તેવી સુવિધા કરી દીધી. ઈ. સ. ૧૮૯૦માં ફિલ્મની બાજુનાં કાણાંઓ — પરફોરેશન્સ — ની શોધ થઈ અને ફિલ્મને એકધારી ગતિથી ફેરવવાનું શક્ય બન્યું. ઈ. સ. ૧૮૯૧માં જ્યૉર્જિઝ ડેમેનીએ પોતાનો કૅમેરા 'બાયોસ્કોપ' પેટન્ટ કરાવી લીધો અને બીજા જ વર્ષે અવાજને ચિત્ર સાથે સાંકળી લેવાના પ્રયોગો આદર્યા, જોકે તેમાં તે નિષ્ફળ નીવડ્યો.

અમેરિકન વૈજ્ઞાનિક ટૉમસ આલ્વા એડિસન (ઈ. સ. ૧૮૪૭–૧૯૩૧) અને એમના સહકાર્યકર્તા ડિક્સને ૧૮૯૧ની સાલમાં ચલચિત્રો ઉતારવાનો કૅમેરા કાઈનેટોગ્રાફ અને ચલચિત્રો બનાવવા માટે કાઇનેટોસ્કોપ બનાવ્યાં અને કાઈનેટોસ્કોપનું મોટા પાયે ઉત્પાદન શરૂ થયું. ખાલી ગોદામોમાં કાઇનેટોસ્કોપ ગોઠવાવા માંડ્યાં — આમ, 'થિયેટરો' શરૂ થઈ ગયાં. જે 'પેની આર્કેડ્ઝ' — એક પેન્સની ટિકિટવાળાં — તરીકે ઓળખાયાં. તેમાં એક કાઈનેટોસ્કોપમાં એકી સાથે એક જ માણસ ચલચિત્ર જોઈ શકતો. પચાસ ફૂટની ૩૫ મિ. મી.ની ફિલ્મ સેકન્ડનાં ૪૬ ચિત્રોની ગતિએ પંદર સેકન્ડમાં જોઈ શકાતી. એડિસનનું ફોનોગ્રાફ પણ ક્યારેક સાથે વગાડાતું અને એમ હાલતુંચાલતું અને બોલતું ચિત્રપટ ખાસ કરીને મજૂર–ગરીબ અને યુવાનવર્ગ ખૂબ શોખથી જોતો. એડિસને ૧૮૯૩માં મેરી કિવન ઑફ સ્કૉટના શિરચ્છેદની એક મિનિટની ફિલ્મ બનાવી. કુહાડીનો ઘા, છેદાતું માથું અને ધડથી જુદું પડેલું માથું જમીન પર દડી પડે છે એ આખું દૃશ્ય એમાં વણી લીધું. આ જ અરસામાં (૧૮૯૫માં) પૅરિસમાં લ્યુમીએ બંધુઓએ સિનેમેટોગ્રાફ મશીનનું ધંધાદારી ધોરણે ઉત્પાદન કર્યું.

શરૂ શરૂની ફિલ્મો — ચલચિત્રની વ્યાખ્યા મુજબ ક્રિયાઓ — હલનચલન — બતાવતી. સિનેમેટ્રોગ્રાફની ખૂબી ફિલ્મને ખસેડવાના મિકેનિઝમમાં હતી. ફિલ્મ બંને બાજુનાં કાણાંઓ વડે પકડાઈ રહેતી અને પ્રકાશિત

ચલચિત્રો(ફિલ્મ)ને પડદા પર બતાવતું આધુનિક યંત્ર
(ફિલ્મ પ્રોજેક્ટર)



યંત્રરચના : **(1)** ઉપર ગોઠવેલી ફિલ્મ વીંટાળીને રખાતી રીલમાંથી નીચેના રીલમાં જતી ફિલ્મની પટ્ટીનાં કાણાંઓ વડે પ્રત્યેક દૃશ્યને સરકાવતું ચોકઠું, જ્યાં દરેક દૃશ્ય પર **(2)** કાર્બન ફિલામેન્ટના વીજળી ગોળાથી પ્રકાશ ફેંકાઈને આભાસી પ્રતિબિંબ સર્જાઈને તેનું પરાવર્તન થાય છે. **(3)** પરાવર્તિત દૃશ્યને મોટું બનાવતા પારદર્શક લેન્સો, જેથી દૃશ્યનું પડદા પર વહન થાય છે. **(4)** પડદો. **(5)** એક પછી એક દૃશ્યનું ત્વરિત ગતિથી પડદા પર વહન થતું રહે ત્યારે પ્રકાશમાર્ગને આપોઆપ બંધ-ઉઘાડ કરતું સ્વયંચાલિત ઢાંકણ. **(6)** ફોટો-ઇલેક્ટ્રિક સેલ દ્વારા અવાજનું મુદ્રાંકન કરતી રચનાપેટી (ટેપ-રેકર્ડર) **(7)** અવાજને મોટો કરતું યંત્ર (ઍમ્પ્લિફાયર) **(8)** અવાજને દૂર સુધી પ્રસારતું યંત્ર (લાઉડ-સ્પીકર) પડદા પાછળ.

ગોળાની આગળની બારીમાં ફિલ્મની ફ્રેમ (ચોકઠું) બદલાતી ત્યારે તેટલો વખત એક શટર વચમાં આવી જતું અને પ્રકાશને અવરોધતું, જેથી ચલચિત્રનું સાતત્ય જળવાતું. કિનારે અથડાતાં મોજાં, ધસી આવતી આગગાડી, ટહેલતા પ્રજાજનો, મરઘાંની લડાઈ, મિલિટરી પરેડ વગેરે ચલચિત્રના કચકડે મઢાયાં.

ફ્રાન્સના જાદુગર જ્યૉર્જિઝ મેલીએ ઓગણીસમી સદી વટાવતાં સહેજ જ પહેલાં ચલચિત્રની જાદુઈ દુનિયાનો ઉપયોગ કરવા નાની નાની ફિલ્મો બનાવવા સ્ટુડિયો સ્થાપ્યો અને તેણે વિલિયમ ટેલ, સિન્ડ્રેલા, રેડ રાઈડિંગ હૂડ જેવી બાળવાર્તાઓની ટચૂકડી ફિલ્મો ઉતારવા માંડી. ૧૯૦૨માં તેણે જુલે વર્નની કથા પરથી ચંદ્રની યાત્રાનું ચિત્ર ઉતાર્યું અને પહેલવહેલી વાર ડિઝોલ્વ, ફેઇડ આઉટ, સુપર ઇમ્પોઝિશન, સ્લો મોશન, અને એનિમેશન કાર્ટૂનનો ઉપયોગ કર્યો તેમ જ ધંધાદારી અદાકારો રોકયા. કપડાં સિવડાવ્યાં, સેટ ખડા કર્યા અને ત્રીસ જેટલાં દૃશ્યો એક જ જગ્યાએ સ્થિર કેમેરામાં ઝડપ્યાં. ફ્રાન્સથી ઇંગ્લંડ અને ત્યાંથી અમેરિકાના લોકોને એણે ઘેલાં કર્યા.

મેલીની અનેકે નકલ કરી. પરંતુ આગવી સફળતા મળી ટૉમસ એડિસનની કંપનીના એક ભૂતપૂર્વ ઇલેક્ટ્રિશિયન એડવીન એસ. પોર્ટરને. ૧૯૦૪માં એણે આઠ મિનિટની ક્રાઇમ થ્રિલર ફિલ્મ ઉતારી – 'ધ ગ્રેટ ટ્રેન રૉબરી'. આમાં તેણે મેલીની સીધેસીધી વાર્તા કહેવાની નાટકી શૈલી ત્યજી દઈ સિનેમાની વાર્તા કહેવાની આગવી શૈલી ઊભી કરી હતી. સ્ટેશનની ટેલિગ્રાફ ઑફિસમાં લૂંટારાઓ ત્યાંના કર્મચારીને બાંધી દે છે અને તેની પાસે આવતી ટ્રેનને રોકાવે છે, સ્ટેશને ટ્રેન ઊભી રહે છે, લૂંટારુઓ ટ્રેનમાં ચડી જઈ લૂંટ ચલાવે છે. લૂંટનો સામાન લઈ ભાગી છૂટે છે, લૂંટેલું ધન સલૂનમાં જઈ વેડફે છે વગેરે આ વાર્તાનાં દૃશ્યો છે. એક જગ્યાએ કેમેરા રાખી આ વાર્તા ઉતારવાનું શક્ય નહોતું. પોર્ટરે વાર્તાનાં દૃશ્યો પ્રમાણે નાનામોટા ભાગ પાડી દીધા, ફિલ્મ પાડવાનાં સ્થળો (લોકેશન) નક્કી કરી લીધાં અને તે તે જગ્યાએ જ ફિલ્મ ઝડપવાનો અખતરો કર્યો અને પછી આ અનેક ચિત્રોને સળંગ સાંધી સંકલન – સંપાદન – (એડિટિંગ)ની ટેકનિકનો પ્રથમ પ્રયોગ કર્યો. સમાંતરે ચાલતા વાર્તાતંતુઓ એ પણ આ ફિલ્મની એક લાક્ષણિકતા હતી. એક દૃશ્યમાં લૂંટારુઓ લૂંટ ચલાવી ભાગી છૂટતા જોવામાં આવે છે; બીજી બાજુએ તરત જ બીજા દૃશ્યમાં લૂંટારુઓનો પીછો પકડવા તૈયાર થયેલા માણસો એકઠા થતા જાય છે. આમ, સમાંતરે ચાલતા બનાવો વારાફરતી બતાવવામાં આવ્યા.

૩૫૦ ડૉલરમાં બનાવેલી આ ફિલ્મે એક રીલની ફિલ્મોનો આખો એક જમાનો ઊભો કરી દીધો. આ યુગના ચલચિત્રના પ્રખ્યાત નિર્માતાઓ માર્કસ લો, એડોલ્ફ ઝૂકોર, લૂઈ બી. માયર, વિલિયમ ફૉક્સ વગેરે પાછળથી ચલચિત્રના બેતાજ બાદશાહો – 'મુવી મોગલ્સ' કહેવાયા. ગરીબ મજૂરોનું મનોરંજન કરનારી આ નિકલોડિયન (પાંચ સેન્ટવાળી) ફિલ્મો સાંપ્રત સમાજના પ્રશ્નો જેવા કે દારૂનું દૂષણ, શ્રમ વિરુદ્ધ સંપત્તિ, સ્ત્રીઓનો મતાધિકાર, લાંચની બદી વગેરે પણ ચર્ચતી; અને સાથે સાથે પ્રેક્ષકને કલ્પનાની પાંખે સવારી કરાવી પરીકથાઓ પણ કહેતી. પેટ પકડીને હસાવતી પણ ખરી.

શહેરોમાં યુરોપથી સ્થળાંતર કરી આવેલા ગરીબ મજૂરો સાંજ પડયે સિનેમામાં જઈ બેસતા. નાટક તેમને મોંઘું પડતું. અંગ્રેજી ભાષા સમજાતી નહીં. નિકલોડિયનમાં દૃશ્યની સાથે લખાતી આવતી અંગ્રેજી ભાષા દૃશ્યની મદદથી તેઓ ઝડપથી સમજવા માંડયા. અમેરિકન રીતભાત અને રીતરિવાજની તેમને પહોંચ પડવા માંડી. સિનેમાઘરો એ રીતે પરદેશીઓની વિદ્યાપીઠ બની ગયાં અને અમેરિકાના સમાજજીવનમાં તેમને વણી લેવાનું કામ સરળ થઈ ગયું.

આવા વિશાળ જનસમુદાયને ગ્રાહક બનાવતું સિનેમા લાખોની આવક ઊભું કરવારું જબરું સાધન બની ગયું. એડિસન અને બીજી કંપનીઓએ ભેગા થઈ, ફિલ્મ ઉત્પાદનની 'મોશન પિક્ચર પેટન્ટ્સ કંપની' ઊભી કરી, ફિલ્મના વિતરણ માટે પણ જનરલ ફિલ્મ કંપની નામની બીજી એક કંપની ઊભી કરી, એટલું

જ નહીં પ્રોજેક્ટર વાપરવાથી માંડી ફિલ્મ સુધીના લાઇસન્સના ભાવો નક્કી કરી દઈ, ગણતરીના કાળમાં સિનેમાનું એકહથ્થુ સામ્રાજ્ય સ્થાપી દીધું.

વિલિયમ ફોક્સ અને કાર્લ લેમ્લે જેવા દિગ્દર્શકોએ ખુલ્લો બળવો પોકાર્યો. સંઘર્ષ ખાસો ચાલ્યો. એમણે જાતે જ ફિલ્મનું ઉત્પાદન કરવા માંડ્યું. ઇજારદાર પેટંટ કંપનીને સાફ કરી નાખી.

૧૯૦૮માં ન્યૂયૉર્કની બાયોગ્રાફ કંપનીએ લેખક થવાનાં સ્વપ્ન સેવતા ડેવિડ વોર્ક ગ્રિફિથને નોકરીએ રાખ્યો. અમેરિકાનાં દક્ષિણ રાજ્યોના એક લશ્કરી અધિકારીના આ દીકરાને ત્યારે ખ્યાલ નહોતો કે ભવિષ્ય એને એક મહાન દિગ્દર્શક બનાવીને રહેવાનું છે. ૧૯૦૮માં એણે એક-રીલી ફિલ્મ 'ધ એડવેન્ચર્સ ઑફ ડૉલી' ઉતારી. એ પછી કૅમેરામૅન બિલી બિટ્ઝરની મદદથી તેણે એક વર્ષની અંદર સોએક 'એક-રીલી' ફિલ્મો બનાવતાં બનાવતાં ચલચિત્રની કલાના એટલા તો પ્રયોગો આદર્યા કે આજદિન સુધી બીજા કોઈ એક જ કલાકારે કોઈ પણ કલાને સમૃદ્ધ કરવા માટે આદર્યા નથી. ખોટ ખાતી બાયોગ્રાફ કંપનીને એક જ વર્ષમાં એણે ધૂમ નફો કરતી કરી દીધી. પોતાની આજુબાજુ શ્રેષ્ઠ કલાકારોનું વૃન્દ ખડું કરી દીધું અને આધુનિક ચલચિત્ર-કલાના લગભગ બધા જ નિયમો ઘડી કાઢ્યા.

આઇરિસ-ઇન અને આઇરિસ-આઉટ એટલે કે, કીકી બંધ-ઉઘાડ થાય એ રીતે દૃશ્યને વર્તુળાકારે બંધ કરવું અથવા ખુલ્લું કરવું એવી ટેકનિક, પાત્રો પર પ્રકાશ નાખવાની જુદી જુદી રીતો, ખાસ કરીને બૅક લાઇટિંગ — એટલે કે પશ્ચાદ્ભૂને પ્રકાશિત કરવાની રીત, કેટલોક ભાગ છાયામાં રાખી પ્રકાશમાં રહેતા દૃશ્યના ભાગ તરફ ધ્યાન ખેંચવાની રીત, એક દૃશ્યને અનેક નાનામોટા શૉટ્સમાં વહેંચી કાઢવા, એક જ દૃશ્યમાં કૅમેરાનો દૃષ્ટિકોણ બદલવો, અત્યાર સુધી સામેથી ૯૦ અંશથી ઝડપાતા દૃશ્યને બદલે પડખેથી, ખૂણેથી દૃશ્ય ઝડપી ક્રિયાને વધુ ગતિશીલ બનાવવી, દૃશ્યમાં ગતિશીલતા લાવવા માટે તથા ટેન્શન ઊભું કરવા માટે ધીમે ધીમે શૉટ્સને ટૂંકાવતા જવા અને શાંત, સ્થિર પળોને દીર્ઘ શૉટ્સથી વધુ સમય પડદા પર રાખી વધારે સ્થાયી અસર ઉપજાવવી, અનેક વાર્તાતંતુઓ સાંકળવા સમાંતર સંકલન, અનેક સાથે બનતા બનાવોને વારાફરતી પડદા પર રજૂ કરવાની (ક્રૉસ-કટિંગની) ટેકનિક વગેરે ટેકનિકો ગ્રિફિથે અજમાવી. ક્લોઝ-અપનો તો એણે સુંદર ઉપયોગ કરી બતાવ્યો. અત્યાર સુધી દૂરથી લેવાતા દૃશ્યને લીધે અદાકારો પોતાના મોં પરના ભાવો પ્રેક્ષકને સ્પષ્ટપણે સમજાય તે માટે વધારે પડતા હાવભાવ અને હલનચલનનો આશરો લેતા. તેથી ફિલ્મો વધુ પડતી નાટકી, અકુદરતી અને ઉપરછલ્લી બની જતી. ચહેરા ઉપર સૂક્ષ્મ ભાવ બતાવી શકાતા નહીં કારણ ક્લોઝ-અપ વગર તે ઝડપવાનું અશક્ય હતું. સિનેમા કંપનીવાળા કહેતા કે ક્લોઝ-અપમાં ઝડપાતો 'અડધો નટ' પ્રેક્ષક ચલાવી નહીં લે. પ્રેક્ષક પોતાના માનીતા અદાકારને આખો જોવા માટે પૈસા આપે છે. ગ્રિફિથે આ સલાહને અવગણીને ક્લોઝ-અપ શૉટ્સમાં પ્રેક્ષકને પોતાના એ જ માનીતા અદાકારના સૂક્ષ્મ ભાવ બતાવ્યા ત્યારે સૌએ એને વધાવી લીધો. નટ-નટીઓનાં નામ લોકજીભે રમતાં થઈ ગયાં. તેમના હાવભાવનું યુવાન-યુવતીઓ અનુકરણ કરવા માંડ્યાં. તેમના વસ્ત્રપરિધાનની નકલ થવા માંડી, અને 'સ્ટાર સિસ્ટમ'નો ઉદ્ભવ થયો. માનીતાં નટનટીની પ્રશંસક ક્લબો સ્થપાઈ, ફિલ્મ એના દિગ્દર્શક કે એની નિર્માતા કંપનીના આધારે નહીં પણ એનાં નટનટીનાં નામને આધારે સ્વીકારાવા માંડી. જોતજોતામાં નટનટીઓ મોંમાગ્યાં દામ મેળવવા લાગ્યાં અને ચલચિત્ર ઉતારવાનો ખર્ચ અનેકગણો વધી ગયો.

ગ્રિફિથ ત્રણેક વર્ષમાં તો આ એક રીલના બંધનથી અકળાવા માંડ્યો. એને લાંબી વાર્તાઓ કચકડે મઢવી હતી. એક લાંબી મહાન ફિલ્મ બનાવવા તે ઝંખતો હતો. એવી વાર્તા એને જડી આવી. રેવ. ડિક્સનની નવલકથાઓ 'ધ ક્લાન્સમૅન', 'ધ લેપર્ડ્ઝ સ્પૉટ્સ'માંથી એણે એક ચિત્રકથા બનાવી લીધી. 'ધ ક્લાન્સમૅન' જ્યારે ૧૯૧૫ના માર્ચમાં ન્યૂયૉર્કના લિબર્ટી થિયેટરમાં બે ડૉલરની અભૂતપૂર્વ પ્રવેશ ફી સાથે રજૂ કરવામાં આવી ત્યારે અમેરિકા ઘેલું બની ગયું. વાર્તાલિખક ડિક્સન પોતાની વાર્તાનો રૂપેરી દેહ જોતાં બોલી ઊઠ્યો,

"મહાન! આને તો 'એક રાષ્ટ્રનો ઉદય' નામ આપવું જોઈએ." અને ત્યારથી એનું નામ 'ધ બર્થ ઑફ એ નેશન' પડયું. વ્હાઈટ હાઉસમાં સૌ પ્રથમ ફિલ્મ શો વખતે વુડ્રો વિલ્સને એને માટે કહ્યું 'ઈટ ઈઝ લાઈક રાઈટિંગ હિસ્ટરી ઇન લાઈટનિંગ'.

ફિલ્મની શરૂઆત આ પ્રમાણે છે: આફ્રિકાથી હબસીઓને અમેરિકામાં લાવવામાં આવે છે અને દક્ષિણમાં તેમની ખુલ્લી હરાજી બોલાવાય છે. અમેરિકાના આંતરવિગ્રહનાં બીજ અહીં રોપાયાં. ઉત્તર અને દક્ષિણ અમેરિકા—પ્રતિસ્પર્ધીઓના પ્રતિનિધિરૂપ ઉત્તરનું કુટુંબ પેન્સિલવેનિયાનું સ્ટોનમૅન્સનું કુટુંબ, ઑસ્ટિન સ્ટોનમૅન એ કુટુંબનો વડીલ, સેનેટર, ગુલામીની પ્રથાનો કટ્ટો દુશ્મન, એની સુંદર પુત્રી એલ્સી, એના બે ગુલાબી મિજાજના પુત્રો, દક્ષિણ અમેરિકાના પ્રતિનિધિરૂપ દક્ષિણ કેરોલિનાના કૅમેરોન કુટુંબમાં હળેલામળેલા. કૅમેરોન ખેડૂત કુટુંબ, ભરાવદાર કાઠાનાં પ્રેમાળ માબાપ, બે રૂપાળી દીકરીઓ અને ત્રણ પુત્રો જેમાંનો જયેષ્ઠ બેન આ કથાનો નાયક—ધી લિટલ કર્નલના નામે. કપાસનાં એમનાં ખેતરો. બંને કુટુંબોને ઘરમેળ, મનમેળ, દીકરા-દીકરીઓ સામસામી જરાક પીગળેલાં પણ ખરાં.

આવા સુખી, નિર્વિઘ્ન વાતાવરણમાં દક્ષિણ અમેરિકા ગુલામીની નાબૂદીનો વિરોધ કરે છે અને સંઘમાંથી છૂટા પડવાનો નિર્ણય કરે છે. પ્રમુખ અબ્રાહમ લિંકન લશ્કર મોકલે છે. લડાઈ ફાટી નીકળે છે. ઉત્તરના સ્ટોનમૅન અને દક્ષિણના કૅમેરોનના જુવાન દીકરાઓ સામસામા લશ્કરમાં ભરતી થઈ જાય છે. દક્ષિણ હારતું જાય છે અને છેવટે એપોમેટોક્સ આગળ ઉત્તરને શરણે થાય છે. વિજયને વાર થઈ નથી ત્યાં લિંકનનું ખૂન થાય છે. શાંતિ મૂળ ઘાલે છે, પરંતુ તે બહારની. દક્ષિણના દિલમાં કારી ઘા પડયો છે. ગુલામો સ્વતંત્રતામાં કયારેક છકી ઊઠયા છે. ગોરાઓ કુ-કલુકસ-કલાન નામની ક્રૂર, છૂપી, બુરખા પહેરી ઘૂમતી, કાળાઓને રંજાડતી ટોળકી સ્થાપે છે. કૅમેરોનની દીકરી ફ્લોરા ઉપર સ્વતંત્ર બનેલો ગુલામ હસબી ગસ બળાત્કાર કરવા પ્રયત્ન કરે છે. ગસ પકડાય છે, મુકદ્દમો ચાલે છે, કુ-કલુકસ-કલાન એને ફાંસીની સજા કરે છે. સ્ટોનમૅનની દીકરી એલ્સીને એનો જ નોકર લિંચ પરણવા માગે છે પણ પહેલાં કુ-કલુકસ-કલાન એલ્સીને બચાવી લે છે. અને કુ-કલુકસ-કલાનના સ્વરૂપે દક્ષિણ અમેરિકા યુદ્ધની હારની નાલેશીમાંથી બહાર આવે છે.

આવી એની વાર્તા પૂર્વગ્રહથી મુક્ત નથી, ઈતિહાસને સંપૂર્ણપણે વળગી રહી નથી. તર્કશુદ્ધ પણ નથી. આથી એની અપરંપાર ટીકાઓ પણ થઈ. પરંતુ યુદ્ધની નિરર્થકતા, વિગ્રહના સમયે કુટુંબોની તારાજી, રાષ્ટ્રની છિન્નભિન્ન અવસ્થા—આ બે કુટુંબોની જ વાર્તામાં સુંદર રીતે વણી બતાવી ગ્રિફિથે એક મહાન કલાકાર તરીકેનો પરિચય આપ્યો. અત્યાર સુધી ફિલ્મ માત્ર 'ફ્લિકર' (flicker)—પટપટતું છાયાચિત્ર કહેવાતી. એવી સામાન્ય વ્યાખ્યામાંથી ઉગારી એણે એને કલાના ઉચ્ચ સ્થાને ગોઠવી દીધી.

ગ્રિફિથે તરત જ 'ધ બર્થ ઑફ એ નેશન' કરતાં પણ વધુ મહાન ચલચિત્ર આરંભ્યું. વીસ લાખ ડૉલરના ખર્ચે, વીસ હજાર એકસ્ટ્રા—ફાલતુઓને રોકી ઈતિહાસના ચાર કાળની ચાર વાર્તાઓને સાંકળી લઈ ૧૯૧૬માં 'ઈન્ટૉલરન્સ' બનાવ્યું. ૨૫૪ એકરમાં એના સેટ્સ ઊભા કર્યા, જ્યાં એણે બૅબિલોન બાંધ્યું. ૨૦૦ ફૂટની એની દીવાલો, ૫,૦૦૦ માણસોને સમાવતો ભોજનખંડ, હજારોનાં ટોળાં એવા વિશાળ ફલકની આ ફિલ્મે ચારે વાર્તાને સાથે ચલાવી એકસાથે ચારેને પરાકાષ્ઠાએ પહોંચાડી. આવડા વિશાળ ફલકને આવરી લેવા એના છબીકાર બિટ્ઝરને એણે બલૂનમાં બેસાડી ઉપર પહોંચાડી ધીમેથી નીચે આવતાં આવતાં ફિલ્મ ઝડપવા કહ્યું અને અત્યારના ઊંટડા(ક્રેઇન)ની મદદથી લેવાતા શૉટ્સની શરૂઆત કરી. આખું ચિત્ર ચારસો રીલની જંગી લંબાઈએ પહોંચ્યું અને હજુ તો પૂરું પણ થયું નહોતું, દેવામાં એ ખૂંપતો ગયો. પ્રેક્ષકે એને આવકાર ન આપ્યો. આખી ફિલ્મના ભાગ પાડી એણે 'ઈન્ટૉલરન્સ'ને પ્રદર્શિત કરી જોયું. પણ

નિરર્થક. ટીકાકારોએ કહ્યું કે સામાન્ય પ્રેક્ષક એની આંટીઘૂંટીથી અકળાઈ ઊઠે છે અને એની વિશાળતામાં ગળાઈ જાય છે. પ્રથમ વિશ્વયુદ્ધનાં નગારાં વાગતાં હોય ત્યાં 'ઇન્ટૉલરન્સ'નો શાંતિનો સંદેશો કોઈને પસંદ હોતો. એના દેશપ્રેમના સંદેશની, 'યુદ્ધ નહીં — શાંતિ'ના સંદેશની, પ્રેમ, સદ્ભાવના, દયાના સંદેશની કોઈને પડી નહોતી. ગ્રિફિથ ધીમે ધીમે વીસરાતો ગયો. પરંતુ સેસિલ બી. દ મીલ, રશિયાના આઈઝન્સ્ટાઈન, ચાર્લી ચૅપ્લિન અને એરિક ફૉન સ્ટ્રોહાઈમ જેવા નામી દિગ્દર્શકોને પ્રેરણા આપતો ગયો. આમ, એણે શરૂ કરેલ સિનેમાકલાની પરંપરા ચાલુ જ રહી.

૧૯૧૦થી બેએક દાયકાનો ઇતિહાસ તો જાણે ભારતના હાલના ચિત્રજગતની જ વાત હોય એવું લાગે છે.

૧

૩

૨

૧. લૂઈ બી. માયર : 'એમ. જી. એમ.'થી જગપ્રસિદ્ધ બનેલ ફિલ્મ કંપનીના નિર્માતા. ૨. બેટી ડેવિસ : વિશ્વની એક શ્રેષ્ઠ અભિનેત્રી જેણે અસંખ્ય ચલચિત્રોમાં કામ કરીને ઉત્તમ અભિનયથી વિશ્વચાહના સંપાદન કરી. ૩. ગ્રેટા ગાર્બો : વિશ્વની એક બીજી શ્રેષ્ઠ અભિનેત્રી જેણે 'એમ. જી. એમ.' કંપનીનાં અસંખ્ય ચિત્રોમાં મુખ્ય અભિનેત્રીની ભૂમિકા ભજવીને વિશ્વભરમાં નામના પ્રાપ્ત કરી છે.

ગરીબ, મજૂર પ્રજા અને બાળકો તથા કિશોરકિશોરીઓના પ્રેક્ષકગણથી શરૂઆત કરનાર આ વ્યવસાયે હવે ધૂમ પૈસા કમાવાની લાલચે આબાલવૃદ્ધ પ્રેક્ષકગણને ખેંચવા પાસા નાખવા માંડ્યા. સૌ સાથે મળી આનંદ માણી શકે એવાં ચલચિત્રોનાં સર્જન શરૂ થયાં. નિર્માતાઓનો ડોળો હવે ધનોપાર્જન પર વિશેષ હતો. વિશાળ સંભવિત બજાર પર કાબૂ જમાવવા સિનેમા કંપનીઓ વચ્ચે જબરી હરીફાઈ જામી. પાછળથી આ ક્ષેત્રમાં જન્મેલી 'એમ. જી. એમ.' લૂઈ બી. માયરના પ્રતાપે ક્યાંય આગળ વધી ગઈ. તે કાળના નામાંકિત કલાકારો તેના દફતરે નોંધાયેલા હતા : જૉન ગિલ્બર્ટ, ગ્રેટા ગાર્બો, લીલિયન ગીશ, લૉન ચેની, બસ્ટર કીટન, રેમોન નોવારો, મેરિયોન ડેવિસ અને નોર્મા શેરર. 'પૅરેમાઉન્ટ' કંઈ જાય તેવી નહોતી. તેણે ક્લારા બાઉ, પોલા નેગ્રી, ગ્લોરિયા સ્વોન્સન, હેરોલ્ડ લૉઇડને ચમકાવ્યા; અને રુડોલ્ફ વેલેન્ટીનો જેવા, સુંદરીઓથી માંડી ગૃહિણીઓ સુધીની સ્ત્રીઓની દિલ-કી-ધડકન જેવા, અભિનેતાને રૂપેરી પડદે રજૂ કર્યો. વૉર્નર જૉન બેરીમૂર લઈ આવ્યા તો ફૉક્સે જેનેટ ગેનર અને ચાર્લ્સ ફારેલને ચમકાવ્યા. પડાપડી ચાલી. ભાવો ચડતા ગયા. નાણાંની કોથળીઓની દોરીઓ ઢીલી મુકાઈ. ન્યૂયૉર્ક સ્ટૉક એક્સચેન્જમાં ૧૯૧૯માં સિનેમા કંપનીના શૅરોના ભાવ બોલાવા માંડ્યા. સિનેમા મહાઉદ્યોગ બની ગયો.

જગત પહેલા વિશ્વયુદ્ધ તરફ ઘસડાઈ ગયું હતું. યુરોપ પર ધીખતી ધરા થઈ હતી. બૉમ્બગોળા વચ્ચે ચલચિત્રો બનાવવાં બંધ પડી ગયાં હતાં. સામગ્રી નહોતી, લડાઈમાં ખેંચાઈ ગઈ હતી, ધન નહોતું. મૂડ નહોતો, વીજળી-કોલસાની તાણ હતી. તો બીજી બાજુ યુદ્ધ મોરચે લડતા સૈનિકોના મનોરંજનની મોટી જરૂરિયાત ખડી થઈ હતી. અમેરિકાને આવી અમૂલ્ય તક પચી ગઈ અને મનોરંજનથી ભરપૂર કલ્પનાની દુનિયામાં લઈ જતી ફિલ્મો કારખાનાના માલની જેમ બહાર પડવા માંડી. પાછળથી અમેરિકા પણ યુદ્ધમાં સંડોવાયું અને એનો પૂર્વ કાંઠો યુદ્ધની તૈયારીમાં વળગ્યો ત્યારે સ્વપ્નના વેપારીઓએ ડેરાતંબૂ ઉઠાવ્યા અને પશ્ચિમ કાંઠે સોનેરી સાગરકાંઠે લોસ એન્જિલીસના ઉત્તરપશ્ચિમ છેડે 'હૉલીવુડ'ની સુપ્ત ઉપનગરીમાં ધામા નાખ્યા. કેલિફોર્નિયાનું પ્રકૃતિસૌંદર્ય ખપમાં લાગે એવું હતું. યુદ્ધની આંચ પણ અહીં અડે એમ નહોતી. કુંવારી ધરતી હતી. અઢળક સંપત્તિ હતી. ફિલ્મી નગરીઓના પાયા નંખાઈ ગયા. હજારો એકરોમાં જાતજાતનાં નગરો ઊભાં થયાં. લાખોના ખર્ચે લગભગ કાયમી કહેવાય એવા સેટ્સ ઊભા થઈ ગયા. અનેક સ્ટુડિયોમાં એકસામટી અનેક ફિલ્મો ઊતરવા માંડી અને સુવર્ણયુગની શરૂઆત થઈ. ચાર્લી ચૅપ્લિન, મેરી પિકફર્ડ, ડગ્લાસ ફેરબૅન્કસ અને ગ્રિફિથે ભાગીદારીમાં શરૂ કરેલી 'યુનાઇટેડ આર્ટિસ્ટ્સ' કંપની આ ચળવળમાં મોખરે હતી. સેસિલ બી. દ મીલ, જેસી લાસ્કી, મેક સેનેટ, ટૉમસ ઇન્સ જેવા નામી દિગ્દર્શકો પશ્ચિમકાંઠે કાર્યરત બની ગયા.

હૉલિવુડ મોટું થતું ચાલ્યું તેમ તેની સત્તા ને શેહ પણ વધતાં ચાલ્યાં. હુકમ ચલાવવાની તેને આદત પડી ગઈ. સામ-દામ-દંડ-ભેદથી તેણે અંદરઅંદર પ્રતિસ્પર્ધીઓને જીતવા માંડ્યા. પરદેશમાં કોઈ ઊંચો થતો હતો? લાલચ આપી બંધ કરો; ન માને તો ખરીદી લો. તોપણ ન સમજે તો બોલતો બંધ કરી દો. આવી એની નીતિ હતી અને એમાં કેટલાય શક્તિશાળી માણસોની કારકિર્દીઓ રોળાઈ ગઈ. રશિયામાં મહાન દિગ્દર્શક સર્ગી આઇઝન્સ્ટાઇન નવા નવા પ્રયોગો કરી સિનેમાની સિકલ બદલતો હતો. હરીફાઈ ઊભી થતાં તેને અમેરિકા બોલાવી નોકરીએ રાખી લીધો. જર્મનીમાંથી મુર્નો અને સ્ટ્રોહાઇમને ખરીદ્યા. ઇંગ્લંડથી હિચકૉક આવ્યો. કેટલાક આ ગળાકાપ હરીફાઈમાં ઊગરી ગયા તો કેટલાક નાશ પામ્યા અને હૉલિવુડ સહજ રીતે તેમને ભૂલી ગયું. હૉલિવુડની સંપત્તિની, એના બગાડની, એના અહંની, એનાં વિચિત્ર ભેજાંઓની વાતો તો હવે કહેતીઓ થઈ ગઈ છે. મહાન, વિશાળ, ભવ્ય, અવર્ણનીય, અકલ્પ્ય એવાં વિશેષણો હૉલિવુડ માટે સામાન્ય હતાં.

એકાદ ફૉર્મ્યુલા સફળ થઈ કે હૉલિવુડ એ જ ફૉર્મ્યુલામાં ડઝનબંધ ચલચિત્રો ઉતારી દેતું. એમ. જી. એમ.નું યુદ્ધચિત્ર 'ધ બિગ પરેડ' સફળ થયું કે બધા જ યુદ્ધચિત્રો તરફ વળ્યા. હૉલિવુડ પૈસો ધીરે તો

સિનેમા થિયેટરોવાળા કંઈ જાય? ૧૯૧૪માં બ્રૉડવે ન્યૂયૉર્કમાં સ્ટ્રૅન્ડ થિયેટરના ઉદ્‌ઘાટને સિનેમાઘરોની એક નવી જ ભાત ઊભી કરી. અત્યાર સુધી તબેલા, ડેલાં કે ગોદામોમાં લાકડાંની પાટલીઓ ગોઠવી પતરાંનાં છાપરાં નીચે ચાલતા નિકલોડિયન (પાંચ સેન્ટવાળી) અને પેની આર્કેડ(એક પેન્સવાળી)ની જગ્યાએ લાખો ડૉલરના ખર્ચે બંધાયેલા, આરામદાયક મોંઘી ખુરસીઓ અને ગાલીચાં બિછાવાયેલા, ઝુમ્મરો ઝુમાવતા, યુનિફૉર્મમાં સજ્જ સ્મિત વેરતા બેઠકદર્શકો રોકેલા મુવી-મહાલો ઊભા થવા માંડ્યા. બબ્બે ડૉલર સુધીની પ્રવેશ ફી થઈ ગઈ. ગરીબ-મજૂરો માટે મુશ્કેલ બન્યું, તો મધ્યમ વર્ગે આવાં થિયેટરોને આવકાર્યાં. પાંચ પાંચ હજાર બેઠકો આવાં થિયેટરો ધરાવતાં થયાં. યુરોપના ઑપેરા ઘરોનો વૈભવ અને માનમોભો આ થિયેટરોએ પ્રાપ્ત કર્યો. પડદાની આગળ ૭૫થી ૧૦૦ જેટલા સંગીતવાદકોનું વાદ્યવૃન્દ ચલચિત્રને સંગત કરતું. ક્યારેક ચલચિત્ર દર્શાવવા પૂર્વે ચલચિત્રની વાર્તાની પૂર્વભૂમિકા સ્ટેજ પર ભજવી પ્રેક્ષકોને યોગ્ય માનસિક ભૂમિકાએ પહોંચાડવામાં આવતા. બાળકોને મફત આઈસક્રીમ, પીણું કે હળવો નાસ્તો વહેંચાતો. સિનેમા, આમ કૌટુંબિક મનોરંજન બની ગયું. આવા વાતાવરણમાં આવા, કૌટુંબિક ઝમેલાઓમાં ગંભીર વિષયો સિનેમા છેડી જ કેમ શકે?

સિનેમાના ઇતિહાસમાં આ સમય ખૂબ જ ઝડપી પરિવર્તનોનો છે.

સિનેમાના જે અનેક પ્રકારો, વિભાગો, પડ્યા તે સર્વેની શરૂઆત મોટા ભાગે આ કાળમાં થઈ.

૧૯૧૩માં અખબાર-યુદ્ધ થયું. વધુ ને વધુ વાચકો આકર્ષવા માટે જાતજાતના નુસખાઓ અજમાવાતા. ફેલાવો વધારવા માટે જે અનેક જાતની સામગ્રી પીરસવામાં આવતી તેમાંની એક હતી સીરિયલ — ચિત્રવાર્તા. ચિત્રવાર્તાઓ વાચકોને એટલી તો પ્રિય હતી કે 'શિકાગો ટ્રિબ્યૂને' પોતાના છાપામાં છપાતી ચિત્રવાર્તા જ રૂપેરી પડદે નિકલોડિયનોમાં પ્રદર્શિત થાય એવો નુસખો અજમાવ્યો. એથી એનો ફેલાવો દસ ટકા વધી ગયો. નિકલોડિયન-માલિકોને પણ ફાયદો જ થયો. સીરિયલોના આ ઘેલામાં બે રીલરને સ્થાને પાંચ-છ રીલરો બની ગયા. ટૂંકા ટુચકાની જગ્યાએ લાંબી વાર્તાઓ વણી લેવામાં આવી. ઍક્શન — વસ્તુવેગ એ આવી ફિલ્મોનું પ્રધાનસૂત્ર હતું. 'સ્ટન્ટ' અદાકારો પડદા ઉપર ચમકવા માંડ્યા. અભિનય સાહસિક થવા માંડ્યો. સીરિયલનાં નાયક-નાયિકા ઊડતા ઍરોપ્લેનમાંથી લટકતાં તો વળી બળતા ઘરમાંથી ભૂસકો મારતાં, ઘોડા ઉપર ખાઈ ખીણો પાર કરી જતાં તો વળી જાતજાતના કપરા સંજોગોનો સામનો કરતાં. ક્રૂરમાં ક્રૂર સજાઓય ભોગવતાં. રુથ રોલૅન્ડ અને પર્લ વ્હાઈટ જેવા કલાકારો આવા સ્ટન્ટ જાતે જ કરવા માટે ખૂબ પ્રખ્યાત થયા.

આવો જ પ્રિય પ્રકાર બની ગયો વેસ્ટર્ન. અને એમાં નવાઈ પણ નહોતી. વેગવસ્તુ જ એનો મંત્ર હતો. સિનેમાના જમાના પહેલાં પણ વાઈલ્ડ વેસ્ટ શો, રોડિયો, ઘોડેસવારીના ખેલો લોકોનું મનોરંજન કરતા જ હતા. કર્નલ બફેલો બિલ કોડીએ પશ્ચિમના પ્રદેશનાં પોતાનાં સાહસોની વાત સૌને પોસાય એવી સસ્તી નવલકથાઓમાં વહેતી મૂકેલી જ હતી. ૧૯૦૭માં એડવિન પોર્ટરના ચલચિત્ર 'ધ ગ્રેટ ટ્રેન રૉબરી'એ 'વેસ્ટર્ન'નો જમાનો શરૂ કરી દીધો. પરંતુ આ અદાકારોએ પશ્ચિમ તો શું ન્યૂયૉર્કના ટાઈમ્સ સ્કવૅરથી પશ્ચિમે પગ નહીં મૂકેલો. પશ્ચિમની કઠિન જિંદગીનો એમને અણસાર સરખો પણ હતો નહીં. એટલે શરૂઆતનાં આ વેસ્ટર્નો જૂઠાં લાગે છે. તેમ છતાંય પશ્ચિમકાંઠે જઈ પશ્ચિમના પહાડો, જંગલો, ખીણ-કોતરો અને અફાટ રણ-વેરાનોને પશ્ચાદ્‌ભૂમાં રાખી વેસ્ટર્નનો તખતો બ્રૉન્કો બિલી ઍન્ડરસને ગોઠવી દીધો જે આજ સુધી ચાલુ રહ્યો છે.

પશ્ચિમના અભેદ્ય દુર્ગમ પ્રદેશને નાથવાનો આ મહાપ્રયાસ, પૂર્વના સાહસિકોનું પશ્ચિમ તરફનું મહાપ્રસ્થાન, પશ્ચિમને વસવાટ યોગ્ય બનાવવાનો મહાયત્ન અમેરિકાનું એક યશસ્વી પ્રકરણ છે. ન્યાય ત્યારે અદાલતમાં નહીં, સામસામી છાતીએ શેરીઓમાં ચૂકવાતો. દરેક માનવી પોતે જ પોતાનો ન્યાયાધીશ હતો. પિસ્તોલ આખરી ફેંસલો હતો. કુદરત ક્રૂર હતી તો એ કુદરતના ખોળે ઊછરેલો માનવી ઓછો ક્રૂર નહોતો. લૂંટારાઓના ઘોડાઓના ડાબલા, દારૂના પીઠાની ઘેનચકચૂર દલીલબાજીઓ, પિયાનોના સરોદો, વેશ્યાઓની

ભિખિયારીઓ, તાપણાની આજુબાજુ ખુલ્લા દિલે ગવાતાં ગીતો : આવા હતા એ વેસ્ટર્નના અવાજો. શેરિફ, હજામ, લૂંટારુ, સુપાત્ર, કુપાત્ર, વેશ્યા, ઘોડા, બંદૂક, પહાડ, રણ, કોતર એવી સામગ્રીમાંથી એકધારી રીતે લગભગ સરખી વાર્તાઓ પર રચાયેલી વેસ્ટર્ન આજેય એટલી જ પ્રિય બને છે; કારણ એનો વેગ, એની સરળતા, એનાં સીધાંસાદાં પાત્રો, આંટીઘૂંટી વગરની કથા, અને અસત્ય પર સત્યનો, દુષ્ચરિત્ર પર સુચરિત્રનો વિજય, અનૃતનો હ્રાસ.

લોકો જ્યારે ઍન્ડરસનના અનુભવ વગરના બોદા વેસ્ટર્નથી થાક્યા ત્યારે પડદા ઉપર આવ્યો વિલિયમ એસ. હાર્ટ, પશ્ચિમનું જ એ ફરજંદ હતો. કઠનાઈઓમાં એનું બાળપણ વીત્યું હતું. પશ્ચિમના જીવનનું એકે-એક પાસું એ સંપૂર્ણપણે જાણતો હતો. એણે 'વેસ્ટર્ન'ને વાસ્તવિક બનાવ્યું. પશ્ચિમમાંથી જ એણે અદાકારોને પસંદ કર્યા કે જેમના લોહીમાં જ પશ્ચિમ વહેતું હતું. તેથી તેનાં ચલચિત્રો યથાર્થદર્શી બન્યાં.

વેસ્ટર્નની તમંચાબાજી જેવો જ બીજો એક પ્રકાર શરૂ થયો અને તે મારફાડથી ભરપૂર ચલચિત્રોનો. ૧૯૧૪માં 'ધ સ્પૉઇલર્સ' ઊતર્યું. વિલિયમ ફાર્નમ અને ટોમ સાંશીની મુક્કાબાજીએ તો કમાલ કરી દીધી. ત્યાર પછી આ જ નામે એ જ વાર્તાના ઊતરેલા ૧૯૨૨, ૩૦ અને ૪૨નાં ચિત્રોની મુક્કાબાજી પણ ૧૯૧૪ની તોલે ન આવી. વિલિયમ બૉઈડ અને ગૅરી કૂપર લડયા. રેન્ડોલ્ફ સ્કૉટ અને જૉન વેઈન બાઝયા પણ ફાર્નમ-સાંશી જેટલા નહીં.

આ બધી મારામારીની ખૂબી એ હતી કે કાચ કાગળ જેવો, મુક્કો દે હીરો ને ઝીલે કોઈ જુદો જ, કોનો મુક્કો કોની દાઢી, અવાજ નિષ્ણાત પાછળથી ચોટાડી દે અવાજો તડાક, તડાક, જડબેસલાક, ધીંગ ને ધૂમ અને નાનામોટા બધાય ખુરશીની ધાર પર, દાંત પીસતા, દે દે કરતા, રસતરબોળ થઈ જાય — છેતરાય, પણ કોને પરવાહ!

કૅમેરામાં સુધારાવધારા થતાં તે હલકો થતો ગયો, સાધનો સરળ સ્થળાંતર કરી શકાય તેવાં થતાં ગયાં તેમ તેમ એક નવો જ પ્રકાર પગભર થતો ગયો અને તે દસ્તાવેજી ફિલ્મો તથા પ્રવાસચિત્રોનો. છેક ૧૯૦૯માં હેપવર્થે પહેલવહેલી આ પ્રકારની ફિલ્મ 'ધ ડેટ ઇન્ડસ્ટ્રીઝ ઇન ઈજિપ્ત' ઉતારી. ૧૯૧૧માં ચેરી કિયર્ટન અને એચ. જી. પૉન્ટિંગે 'વિથ સ્કૉટ ટુ ધ સાઉથ પોલ' ઉતારીને પ્રવાસકથા ચિત્રોનો આરંભ કર્યો કહેવાય. ત્યાર પછી શેકલ્ટનની સફરોનાં ચિત્રો ઊતર્યાં. વૈજ્ઞાનિક ફિલ્મો પણ ઊતરતી હતી. ૧૯૧૦માં 'ધ બર્થ ઑફ એ ફ્લાવર' નામની ફિલ્મ એફ. પર્સી સ્મિથે ઉતારી અને પાછળથી બ્રુસ વુલ્ફના સહકારથી

રૉબર્ટ ફ્લેહાર્ટી : ફિલ્મ-દિગ્દર્શક, જેમણે દસ્તાવેજી ચલચિત્રોનું માળખું તૈયાર કરી આપ્યું. 'યાત્રા-ફિલ્મો' દ્વારા વિશ્વના જીર્ણ થતા પુરાતત્ત્વ અવશેષોને કચકડામાં મઢી લઈ યાદગાર બનાવવાની જેમને જીવનમાં ધખના જાગી હતી. તેમણે ભારતમાં ઉતારેલું 'એલિફન્ટ બૉય' એક યાદગાર ચિત્ર બની ગયું અને તેમણે સર્જેલો અભિનેતા 'સાબુ' લાખોનો માનીતો બન્યો છે.

સિકંટ ઑફ નેચર ' નામે ચિત્રોની હારમાળા રજૂ કરી. પ્રથમ વિશ્વયુદ્ધની લડાઈઓ સારા પ્રમાણમાં કચકડે રજૂ થઈ અને માહિતીચિત્રો શરૂ થયાં. આ બધાં આધુનિક દસ્તાવેજી ચલચિત્રોનાં પુરોગામી હતાં. ૧૯૨૨માં આયર્લૅન્ડમાં જન્મેલા પણ અમેરિકા આવી વસેલા રૉબર્ટ ફ્લેહાર્ટીએ દસ્તાવેજી ચલચિત્રનું આખું માળખું બાંધી આપ્યું. એ ફિલ્મ હતી 'નાનૂક ઑફ ધ નૉર્થ'. રૉબર્ટ ભૂસ્તરશાસ્ત્રી હતો અને એસ્કિમો સાથે હડસન પ્રદેશમાં બારેક વર્ષ રહેલો. નાનૂક નામના એક જ એસ્કિમોની દિનચર્યા એણે કચકડે મઢી. રૉક્સીએ સાઇડ પિક્ચર તરીકે એ પ્રદર્શિત કર્યું અને પ્રેક્ષકો અને વિવેચકો આફરીન પોકારી ગયા. પૅરેમાઉન્ટે એને પૈસાની છૂટ કરી આપી અને આ વખતે તે દક્ષિણ પાસિફિકના ટાપુઓની પૉલિનેશિયન પ્રજાને કચકડે કંડારવા ચાલ્યો. 'મોઆના' એણે ૧૯૨૬માં પૂરું કર્યું. પ્રખ્યાત વિવેચક અને આધુનિક દસ્તાવેજી ચલચિત્રોના પ્રણેતા સ્કૉચમૅન જૉન ગ્રિયર્સને ૧૯૨૬માં 'મોઆના'નો પરિચય કરાવતાં દસ્તાવેજી ચલચિત્રની વ્યાખ્યા બાંધી આપી — 'વાસ્તવિકતાનું સર્જનાત્મક નિરૂપણ', અને ફ્રેન્ચ ડૉક્યુમેન્તેર પરથી 'ડૉક્યુમેન્ટરી' શબ્દ ઘડી કાઢી સિનેમાની ભાષાને સમર્પિત કર્યો.

રશિયામાં ઝિગાવેર્તોવે 'ધ એનેવર્સરી ઑફ ધ ઑક્ટોબર રેવોલ્યૂશન ' ૧૯૧૮માં ઉતારીને દસ્તાવેજી ચલચિત્રોમાં નામના મેળવેલી. ફ્રાન્સમાં આલ્બર્તો કેવેલકૅન્ટીએ પૅરિસના એક દિવસની ઝાંખી ૧૯૨૬માં કરાવેલી. જર્મનીમાં વૉલ્ટર રટમૅને 'બર્લિન' ચિત્ર ઉતારેલું અને બિલી વાઇલ્ડરે રૉબર્ટ સિઓડમૅક સાથે 'પીપલ ઑન સન્ડે' — બર્લિનમાં છુટ્ટીના દિવસે ચાર યુવાનોની દિનચર્યા — રજૂ કરી. અમેરિકામાં મેરિયન કૂપર અને અર્નેસ્ટ શોડસૅકે 'ગ્રાસ' નામની સુંદર ફિલ્મ ૧૯૨૫માં ઉતારી, જેમાં પર્શિયાની એક આદિવાસી જાતનું જીવન વર્ણ્યું. ૧૯૨૮માં 'ચૅંગ'માં લાઓસના આદિવાસીનું જીવન નિરૂપ્યું.

દસ્તાવેજી ચલચિત્રને સૌથી વધુ વેગ આપનાર વ્યક્તિ હતી બ્રિટિશ નાગરિક જૉન ગ્રિયર્સન. હૅરિંગ માછલી પકડવાના મત્સ્યઉદ્યોગ વિશે 'ડ્રિફ્ટર્સ' નામની ફિલ્મ ૧૯૨૯માં ઉતારી તેણે બ્રિટનની આગવી ડૉક્યુમેન્ટરી પ્રણાલિકાનું ઉદ્ઘાટન કર્યું. એણે ફિલ્મકારોનું એક જૂથ ઊભું કર્યું, જે દસ્તાવેજી ચિત્રોમાં રસ લેતું હતું : બેસિલ રાઇટ, પૉલ રોથા, જૉન ટેલર, આર્થર એલ્ટન વગેરે. અનેક અભૂતપૂર્વ ચલચિત્રોની પરંપરાના સર્જનના પ્રેરક જૉન ગ્રિયર્સને અદ્‌ભુત કામ કર્યું. સામાજિક વાસ્તવિકતાઓનું સચોટ, સીધું અને સાચું નિરૂપણ એ આ જૂથનો ગુરુમંત્ર હતો. અમેરિકામાં પણ લૉરેન્ટ્ઝ, ઇવન્સ વગેરે દિગ્દર્શકોએ રૂઝવેલ્ટના 'ન્યૂ ડીલ'માં ફિલ્મ માધ્યમનો સાથ આપ્યો.

દસ્તાવેજી ચલચિત્રોમાં ડચ દિગ્દર્શકો જૅરીસ ઇવન્સ અને બર્ટ હાન્સ્ટ્રાનાં નામોનો ઉલ્લેખ કર્યા વગર ન ચાલે. કથાનક ચલચિત્રો — ફીચર ફિલ્મ તરફ દુર્લક્ષ સેવનાર ડચ પ્રજાએ દસ્તાવેજી ચલચિત્રને ખૂબ અપનાવ્યું. 'રેઈન' નામના ચલચિત્રમાં સૂર્યના પ્રકાશમાં ચમકતી નગરી પર ફરી વળતાં વાદળાંના વરસાદનું અને અસ્તવ્યસ્ત થતા વ્યવહારનું સુંદર ચિત્ર ઇવન્સે ઉપજાવ્યું. 'ઝાઇડરઝી'માં ડાઇક બાંધકામનો દસ્તાવેજ રજૂ કરી બાંધકામની આખરી પળોને સુંદર સંગીતમાં સાંકળી એક અદ્‌ભુત લયનું પ્રદર્શન કર્યું. હાન્સ્ટ્રાએ તો દરિયા પર, દરિયાની સપાટીથી નીચે જીવતા ડચ પ્રજાજનોનો પાણી સાથેનો નાતો અનેક ફિલ્મોમાં, ખાસ કરીને 'ધ વૉઈસ ઑફ વૉટર'માં સફળ રીતે બતાવ્યો. કાચનાં વાસણોના ઉત્પાદનની પુરાણી અને આધુનિક રીતને એવા જ સંગીતના સૂરોમાં સાંકળી કલા અને ઉદ્યોગ, માનવ અને યંત્ર, જેવા અનેક વિચારપ્રેરક મુદ્દાઓ એણે 'ગ્લાસ' નામના દસ્તાવેજી ચિત્રમાં પોતાની લાક્ષણિક રીતે રજૂ કરી બહુમાન મેળવ્યું.

દસ્તાવેજી ચિત્રે બીજા વિશ્વયુદ્ધમાં યુદ્ધ પરિસ્થિતિનું તાદૃશ બયાન કરવામાં જે ભાગ ભજવ્યો તે અનોખો હતો. દસ્તાવેજી ચલચિત્રના આ આખા વિહંગાવલોકન પછી ફરી પાછા આપણે આપણા મૂળ સ્થાને આવી જઈએ

ચલચિત્રોનો એક અત્યંત પ્રિય અને દીર્ઘજીવી પ્રકાર રહ્યો છે કૉમેડી. મુક્ત, મર્મ, વ્યંગ, બ્લૅક હ્યૂમર એવા અનેક પ્રકારોમાં વહેંચાઈ ગયેલો આ પ્રકાર સિનેમા જેટલો જ આદિ છે.

કૉમેડીનું ખેડાણ કરનાર અનેક વિરલ વિભૂતિઓમાં મૅક સૅનેટનું નામ વિશિષ્ટ સ્થાન ધરાવે છે. ગ્રિફિથની કૅમેરાકલા અને સંકલનકલાનો બાયોગ્રાફ સ્ટુડિયો ખાતે અનુભવ ધરાવી કૅસલ અને બાઉમાનનાં નાણાંના જોરે સૅનેટે કીસ્ટોન કંપની કાઢી અને બે વર્ષમાં તો યંત્રવત્ એકબે રીલની અઢીસો ઉપરાંત કૉમેડીનું ઉત્પાદન કરી નાખ્યું. અઢાર નહીં તો બેચાર અંગ તો ખરાં જ એવા વાંકાં અંગવાળા વિદૂષકોને એણે ભેગા કર્યા. બાંડિયો બેન ટર્પિન, જાડિયો ફૅટી આર્બકલ, તોતિંગ મૅક સ્વેઈન, હાડપિંજરિયો સ્લિમ સમરવિલ, ચાર્લી ચેઈઝ, ફૉર્ડ સ્ટર્લિંગ, મેબલ નૉર્મંડ અને એવા અનેક શક્તિશાળી કલાકારો એણે ચમકાવ્યા. ગ્રિફિથ કરતાં પણ પહેલાં એણે પૂરી લંબાઈનું પ્રથમ ચલચિત્ર બનાવ્યું – 'ટિલીઝ પન્કચર્ડ રોમાન્સ'. ચાર્લી ચૅપ્લિન અને હૅરી લૅંગ્ડને કારકિર્દીની શરૂઆત મૅક સૅનેટ પાસે કરી.

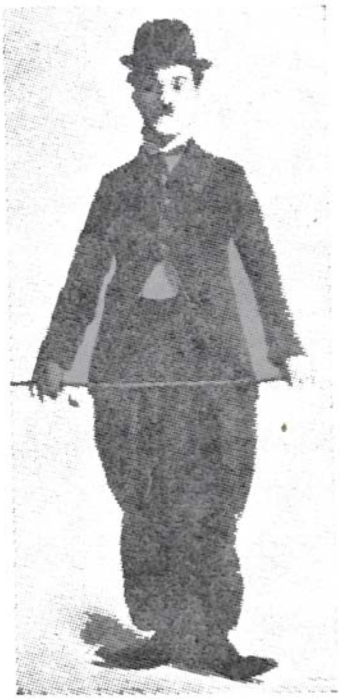
છ છ જેટલા લેખકો મૅક સૅનેટની એક એક કૉમેડીની હાસ્યપંક્તિઓ પૂરી પાડતા. ફ્રેન્ચ અને ઇટાલિયન ફારસોમાંથી એ પ્રેરણા લેતો. રોજબરોજની સામાન્ય વાતના તાણાવાણામાં એ એવી તો અરાજકતા ફેલાવતો કે એના પ્રેક્ષકો ઊંધાચત્તા થઈ જતા. એનાં પાત્રો કૅરિકેચર જેવા ઢોંગસોંગ બની જતાં. કોઈ પણ ક્રિયાની પ્રતિક્રિયા સૅનેટના ચલચિત્રમાં અનેકગણી વધારે હોય અથવા અનેકગણી ઓછી હોય. અનેક ગોળીઓની રમઝટ છતાં રૂંવાડુંય ન ખરે, જ્યારે પાંદડું પડતાં ધબ દઈને મરી જાય! સામાન્ય જગતનો વ્યવહાર એની ફિલ્મમાં જોવા ન મળે. ધર્મ, રોમાન્સ અને ચારિત્ર્યની એ ઠેકડી ઉડાવતો. પોલીસની તો એણે ભયંકર ઠઠ્ઠામશ્કરી કરી. એનાં કીસ્ટોન કૉપ્સ જોઈ પોલીસો પણ બેરહમ હસતા. એનું હાસ્ય ડંખરહિત રહેતું. કેક કસ્ટાર્ડ પાઈ અને ક્રીમની ડિશોથી ખરડાતું મોઢું કે રગદોળાતાં કપડાં, પીછો કરતાં કરતાં વારે ઘડીએ ગબડી પડતો પોલીસમૅન, ગજબના છબરડા, બુધ્ધુવેડા અને નાજુક સ્નાનસુંદરીઓ : એની કૉમેડીઓનો સંભાર હતો. આ પ્રકારની કૉમેડી 'સ્લૅપસ્ટિક કૉમેડી' કહેવાય છે.

કૉમેડીનો સમ્રાટ અને વીસમી સદીની એક મહાન વિભૂતિ, એ ચાર્લી ચૅપ્લિન. આ બટકા વિદૂષકે કલાનાં જે ઉત્તુંગ શિખરો સર કર્યાં તે આ સદીની એક અવિસ્મરણીય ઘટના છે. ઇંગ્લંડમાં જન્મેલા, લેમ્બેથની ગંદી ચાલોમાં ઊછરેલા ચાર્લીનું બાળપણ ગરીબાઈ અને તીવ્ર યાતનાઓમાં વીતેલું. બાપ દારૂડિયો હતો. એમાં જ એ ગયો. મા પણ દારૂની લતમાં કે માનસિક બીમારીના ભોગે ગાંડાની ઇસ્પિતાલોમાં વારે ઘડીએ જતી આવતી. રસ્તા ઉપર ચાર્લી રઝળી ખાતો. શરીરે કૃશ પણ શરૂઆતથી જ ચાળાચસકાની ટેવથી તે શેરીના દાદાઓ અને લફંગાઓ વચ્ચે પણ હસીહસાવી કામ ચલાવતો. નાની ઉંમરે અનાથઆશ્રમમાં અકલ્પ્ય ગુલામીમાં સળિયા પાછળ કુમળી બાલ્યાવસ્થા વિતાવનાર ચાર્લી વિશે રૉબર્ટ ફ્લેહાર્ટીએ નોંધ્યું છે : 'અગિયાર વર્ષની એની ઉંમર હતી. સૂવા માથે છાપરું નહીં. ક્યાંય ખૂણેખાંચરે રાતવાસો કરી લે. એક દિવસ એક માણસની નજરે આ ચડ્યો, એણે ચાર્લીને કહ્યું, ચાલ મરી સાથે, બટકું રોટલો છે મારે ઘેર, ઘર છે એક ખંડ માત્ર, પણ રાતવાસો કરવો હોય તો ભલે. ભોંય પર સૂવું પડશે.' ચાર્લીને જ્યાં ભોંય જ નહોતી ત્યાં ભોંય શું ને ખાટ શું! એ પેલા માણસની સાથે એના ઘરે ગયો. રાત્રે છો પર સૂતો તે સવાર વહેલી પડે. સવારે પેલો માણસ તો ચાલ્યો ગયેલો, પણ ચિઠ્ઠી મૂકતો ગયેલો કે ફરી રાત કાઢવી હોય તો નિ:સંકોચ આવજે. ચાર્લી રોજ રાત્રે સૂવા જાય છે. સવારે ઊઠે છે તો જુએ છે આદમી ના મળે. એને ભારે અચંબો થાય છે. આટલી સવારે વહેલો ઊઠી આ ક્યાં જતો હશે? એક દિવસ મનસૂબો કરી એ વહેલો ઊઠે છે. માણસ જવાની તૈયારી કરતો હોય છે. કબાટ ખોલે છે અને અંદરથી ફાંસીનું દોરડું કાઢે છે. ત્યારે જ ચાર્લીને સમજાય છે કે આ દયાળુ યજમાન એક ફાંસીગર છે.

ફ્રેડ કાર્નોની વુડેવિલ ટોળી — મનોરંજકોની પ્રવાસી ટોળીમાં જોડાઈ ૧૯૧૦માં ચાર્લી અમેરિકા આવ્યો. સતર સાલની ઉંમરે ચાર્લી આ ટોળીમાં જોડાઈ વિદૂષક બનેલો. અમેરિકા આવ્યો ત્યારે એની ઉંમર ૨૧ વર્ષની. ત્રણ વર્ષ અમેરિકામાં ગામેગામ લોકોનું મનોરંજન કરતો એ ફર્યો અને ત્યાં મૅક સેનેટની આંખે ચડયો. અઠવાડિયાના ૧૫૦ ડૉલર આપી સેનેટે ચાર્લીને કીસ્ટોનમાં નોકરીએ રાખી લીધો. ચાર્લી તખતો છોડી પડદે આવ્યો. ૧૯૧૪ની બીજી ફેબ્રુઆરીએ ચાર્લીનું પહેલું ચિત્ર 'મેઈકિંગ એ લિવિંગ' રજૂ થયું. પૈસેટકે ઘસાઈ ગયેલા ઈંગ્લિશમૅનની ભૂમિકામાં એણે વિવેચકો ઉપર ખૂબ જ સારી છાપ પાડી.

ચાર્લીનું અમર પાત્ર 'આવારા' (ધ ટ્રૅમ્પ) ચૅપ્લિનની ખ્યાતિ કરતાં પણ વધારે ખ્યાતિ પામ્યું છે. ૧૯૧૪ની સાતમી ફેબ્રુઆરી. 'કિડ ઑટો રેસીસ ઍટ વેનિસ' રજૂ થયું.) ચૅપ્લિનનો પેલો પ્રખ્યાત લેબાસ — સાંકડો કોટ, પહોળું પાટલૂન, માથે નાની ડર્બી હૅટ અને હાથમાં સોટી — આ ચલચિત્રમાં પહેલવહેલો એણે વાપર્યો. ચાર્લી એનાં સંભારણાંમાં નોંધે છે કે મને સમજ પડતી નહોતી કે મારે શો મેક-અપ કરવો. એમ અને એમ જ મેં નિશ્ચય કર્યો કે પહોળું પેન્ટ પહેરીશ તો સાંકડો કોટ પહેરીશ. માથું ન માય એવી હૅટ પહેરીશ, તો વધુ પડતાં મોટાં જૂતાં ચડાવીશ. હાથમાં સોટી ઘુમાવીશ. વિરોધાભાસની અસર ઊભી કરીશ. મૅક સેનેટ મને જરાક ઉંમરમાં મોટો બનાવવા માગતો હતો એટલે મેં હોઠ ઉપર નાનકડી મૂછો લગાડી. એથી મારી ઉંમર દેખીતી રીતે કંઈક વધી ગઈ. આર્બકલનું પેન્ટ મેં ચડાવેલું. ફૉર્ડ સ્ટર્લિંગના જોડા અને તેય ડાબાજમણી ઊંધા ચડાવેલા અને મૅક સ્વેઈનની મૂછો ચોંટાડી. મને ખબર પડતી નહોતી કે હું કેવું પાત્ર બનીશ. પરંતુ આ નવા લેબાસમાં પ્રવેશતાં જ જાણે મારામાં કોઈક નવી જ વ્યક્તિએ સંચાર કર્યો હોય એવો મને અનુભવ થયો. અને જ્યારે હું સ્ટેજ પર આવ્યો ત્યારે પેલી વ્યક્તિએ, પેલા આવારાએ જન્મ લીધો હતો.

૧૯૧૪ના અંત સુધીમાં તો ચૅપ્લિનની ખ્યાતિ અનેકગણી વધી ગઈ. સેનેટે એને છૂટો દોર આપ્યો અને ચૅપ્લિને પોતે જ પોતાની ફિલ્મોનું દિગ્દર્શન પણ સંભાળી લીધું. 'આવારા'નું પાત્ર નક્કર વાસ્તવિકતાથી રંગાતું ગયું અને વધુ ને વધુ આગવું વ્યક્તિત્વ ધરાવતું ગયું.



← વિશ્વનો અદ્વિતીય હાસ્ય-નટ ચાર્લી ચૅપ્લિન 'ધ ટ્રૅમ્પ', — આવારા ફિલ્મમાં 'એક સદ્‌ગૃહસ્થ, કવિ, સ્વપ્નદ્રષ્ટા, હંમેશાં પ્રણયનો આશાવાદી'. ચાર્લીએ પોતે જ મૂલ્યાંકન કરેલ પોતાના અભિનયનું આ ચિત્ર, વિશ્વનું એક અમર સંભારણું બની ગયું છે.

←

ચાર્લી ચેપ્લિન, પોતાના દિગ્દર્શન નીચે ઉતારેલી પૂરા કદની, પહેલી ફિલ્મ 'ધ કિડ' (ઈ. સ. ૧૯૨૧)માં – સાથે બાળ જેકી કુગન રાતોરાત શ્રેષ્ઠ અભિનેતા તરીકે ચમકયો.

•

મૂંગી ફિલ્મોમાં આવતા સંવાદનું લખાણ આ રીતે અવારનવાર પડદા પર બતાવવામાં આવતું.

↓

મ્યુચ્યુઅલે વાર્ષિક ૬,૭૦,૦૦૦ ડૉલરની માતબર રકમ ચૅપ્લિનને ધરી. ચૅપ્લિન ત્યારે છવ્વીસ વર્ષનો હતો એ મ્યુચ્યુઅલમાં આવી ગયો. 'ધ ઇમિગ્રન્ટ' (૧૯૧૭) અને 'ઇઝી સ્ટ્રીટ' (૧૯૧૭) આ કાળનાં અત્યંત લોકપ્રિય ચલચિત્રો બન્યાં. ચાર્લીનો 'આવારા' હવે સંપૂર્ણ બને છે.

'ધ કિડ' નામનું અદ્‌ભુત ચલચિત્ર ઉતારવા એ અઢળક ખર્ચ વહોરે છે. એની પ્રથમ પત્ની મિલ્ડ્રેડ હેરિસ સાથે અણબનાવ થતાં ફારગતીના કેસમાં પૈસો ખેંચાઈ જાય છે અને ચાર્લી ચૅપ્લિન નાદારી તરફ ધકેલાઈ જાય છે.

દરમિયાનમાં ગ્રિફિથ, ડગ્લાસ ફેરબૅન્ક્સ અને મેરી પિકફર્ડ સાથે ચાર્લીએ 'યુનાઇટેડ આર્ટિસ્ટ્સ' નામની કંપની ખોલી હોય છે. હવે યુ. એ.ના નેજા હેઠળ એની પ્રવૃત્તિ વિકસે છે. 'એ વુમન ઑફ પૅરિસ'નું દિગ્-દર્શન એ સંભાળે છે. અને પછી ૧૯૨૪માં 'ધ ગોલ્ડ રશ' નામની પ્રખ્યાત ફિલ્મ માંડે છે. વિવેચક અને પ્રેક્ષક બંનેને પ્રિય આ ફિલ્મ દુનિયાનાં શ્રેષ્ઠ ચલચિત્રોમાં આવે છે. એમાં ભૂખ્યા પેટે જોડાનું જમણ અને ખડકની ધાર પર કૅબિનનો ચિચૂડા જેવો ઘાટ દરેક સિનેમાપ્રેમીને જીવનભર યાદ રહી જાય એવી ક્ષણો છે. ૧૯૨૮માં એ 'ધ સર્કસ' રજૂ કરે છે. ૧૯૩૧માં 'સિટી લાઇટ્સ'માં એક અંધ કન્યા માટેનો આવારાનો પ્રેમ રજૂ કરી કૉમેડી અને ટ્રૅજડીને એવી તો ઓતપ્રોત વણી લે છે કે પ્રેક્ષકો એના પ્રવાહમાં તણાયા વગર ન રહે. ૧૯૩૬માં 'મૉડર્ન ટાઇમ્સ'માં આધુનિક યંત્રવાદની અમાનવતાની ઝાટકણી કાઢવામાં વર્ષો સુધી એ સામ્યવાદી તરીકે હડધૂત થાય છે. 'મૉડર્ન ટાઇમ્સ' જર્મનીમાં અને ઇટાલીમાં પ્રતિબંધિત થાય છે. ૧૯૪૦માં 'ધ ગ્રેટ ડિક્ટેટર'માં હિટલરની એ અઠંગ ઠેકડી ઉડાવે છે.

ચાર્લીનો ટ્રૅમ્પ—આવારા એક દંતકથાનું પાત્ર બની ગયું છે. ચાર્લી ચૅપ્લિન એટલે જ પેલો રખડુ અથવા રખડુ એટલે જ ચાર્લી એ એક સત્ય બની ગયું છે. આ પાત્ર એક કલ્પના છે એવું કેટલાક તો માનવા તૈયાર નહોતા. ક્યાંક દુ:ખી થયેલો ટ્રૅમ્પ ભારે પગે ક્ષિતિજ તરફ ચાલવા માંડે છે અને એની ચાલમાં અકથ્ય વેદના ભરેલી જણાય છે. ત્યાં તો . . . એક સહેજસાજ ઠેસ મારી, બાઉલર હૅટનો ખૂણો સરખો કરી પગ જરાક ઉછાળી, ખભા ઊંચકી, દર્દ ખંખેરી કાઢી શરીરમાં ચેતના ભરી નાચતોકૂદતો, લાકડી ઘુમાવતો ચાલ્યો જતો આ આશાવાદી રખડુ, જીવનના અવિરામ યુદ્ધમાંથી પણ આશા સિંચતો ચિરંજીવી માનવ છે. ચાર્લીની માનવતાવાદી દૃષ્ટિનું એ અપ્રતિમ પ્રતીક છે. એ નિરંતર પ્રવાસી છે. ક્યાંક ઘડીક થોભવું, છબરડા વાળવા, કોઈક રૂપસુંદરી કે કોઈક ભોળીભાળી સાથે મનોમન પ્રણય કરી લેવો, બોલવા જતાં, પ્રેમ કબૂલવા જતાં લાત ખાવી, અને છતાંય કોઈક સારો બદલો આપી વળી પાછા ચાલતા થવું એ એનો સ્વભાવ છે. આવારા એક તદ્દન સામાન્ય ગરીબ માણસ છે. ભદ્ર સમાજમાં ખપવા એણે માથે બાઉલર હૅટ ચડાવી છે અને હાથમાં લાકડી ઘુમાવી છે. પણ આ શોખ કરવા જતાં ખૂટેલા પૈસાનું પ્રતીક છે પેલો સાંકડો, માંડ બટન બીડી શકાય એવો ચડી ગયેલો કોટ. એની આ ખોડંગી ચાલમાં ભારોભાર આશાવાદ ભર્યો છે. ભાઈ-સાહેબ છે બાંકેવિહારી એટલે ટચૂકડી મૂછોનો શોખ કર્યો છે. ક્યારેક કઢંગો લાગતો, ક્યારેક ચીંથરેહાલ લાગતો આવારા—એના આ લેબાસમાં પણ ફૅશનેબલ—ડૅન્ડી—ના અંશો ઊતર્યા લાગે છે. સારો આશય હોવા છતાં, કોઈકનું ભલું કરવાની તમન્ના હોવા છતાં, દુનિયાદારીનું ભાન છે એવું બતાવવું હોવા છતાં, એ ભયંકર છબરડા વાળતો હોય છે, એને નેતા બનવાના, મહાન પ્રણયી બનવાના, વીર બનવાના, મોભાદાર અમીર બનવાના અભરખા છે અને એ બનવા જતાં ક્યાંક ભાંગરો વટાઈ જાય છે અને ખત્તા ખાવા પડે છે. એને જે થવું છે તે કદાપિ થઈ શકતો નથી અને છતાંય એ સોણલાં સેવવાનું ચૂકતો નથી. સ્વપ્નદ્રષ્ટા છે એ, પણ વારે ઘડીએ વાસ્તવિકતાની દીવાલે અફળાવાનું પણ એને બને છે. કેટલીય વિટંબણાઓમાંથી એ પોતાની આગવી ચપળતાથી છટકી જાય છે, પણ છેવટનો વિજય તો એને પડખે રાખીને પસાર થઈ જાય છે. ક્ષિતિજ તરફ ચાલ્યા જતા આ રખડુની છેલ્લી ઠેસમાં નર્યો આશાવાદ ભર્યો હોવા છતાં આપણે જાણીએ છીએ કે ફરી વળી આપણને એનો ભેટો થયો હશે ત્યારે એ પાછો કંઈક ભરાઈ જ પડેલો જોવા મળશે.

'વિશ્વ મારે મન આંગળીઓના ઇશારે નાચતું રમકડું છે,'—કૉમેડીનો સમ્રાટ ચાર્લી ચૅપ્લિન 'ધ ગ્રેટ ડિક્ટેટર' ફિલ્મમાં. હિટલરની ભૂમિકામાં ચાર્લીના ઉત્કૃષ્ટ અભિનયથી આખું વિશ્વ ખળભળી ઊઠયું હતું.

આ ટ્રૅમ્પ, આ રખડુ જો ચાર્લીએ શોધ્યો ન હોત તો એને ખોળી કાઢવો પડયો હોત. દુનિયા એના વગર ચાલત જ નહીં. વિરોધાભાસથી ભરપૂર—એક બાજુ ગરીબ, બીજી બાજુ અમીરી મિજાજ, એક બાજુ લઘરવઘર કપડાં, બીજી બાજુ ચકચકતી હૅટ, હૃદયમાં કોમળ, પણ પાટિયું ફેરવી જાણ્યે-અજાણ્યે કેટલાયને ભોંય ભેગા કરી દેતો, જૂતાંને પણ અદાથી આરોગવા બેસતો,—આ રખડુ કોઈ એક દેશનો નહીં સમષ્ટિનો વતની છે. દરેકને એની પોતીકી પહેચાન છે. આખા જગતનો એ નાગરિક છે. દરેક સ્થળ એનું કાર્યક્ષેત્ર છે અને છતાં ક્યાંય એ સમાતો નથી. જગતની મૂળભૂત પ્રતિક્રિયાનું એ પ્રતિબિંબ પાડે છે.

ચૅપ્લિને જન્મ આપેલું આ પાત્ર ક્યારેક એટલું આગવું વ્યક્તિત્વ ધરાવતું થઈ ગયું કે ચાર્લી પાસે એ ધાર્યું કરાવતું થઈ ગયું. ધીમે ધીમે પૂર્ણતાની પરાકાષ્ઠાએ પહોંચેલું આ પાત્ર એના સર્જકની પ્રતિભાનું ગૌરવ છે. ટ્રૅમ્પ ચાર્લી ક્યારેક આમ કેમ વર્તન કરે છે એ પછી તો ચૅપ્લિન પણ સમજાવી શકતો નહીં, એવું એનું સ્વતંત્ર વ્યક્તિત્વ સર્જાઈ ગયું હતું. ચૅપ્લિન પણ એ રીતે જ એના વિશે 'તે' અથવા 'ચાર્લી' એવા સંબોધનથી વાત કરે છે.

ચૅપ્લિન કહે છે કે આ ચાર્લી તમને ઠસાવવા પ્રયત્ન કરશે કે પોતે કોઈ વૈજ્ઞાનિક કે સંગીતકાર કે અમીરઉમરાવ કે પોલોનો અચ્છો ખેલાડી છે. તેમ છતાંય ક્યારેક ભોંયે પડેલું સિગારેટનું ઠૂંઠું કોઈ ન જોતું હોય ત્યારે ઉપાડી લેતાં અચકાતો નથી. ક્યારેક એ કોઈ બાળકની કૅન્ડી પણ ખૂંચવી લે છે અને જરૂર પડયે સ્ત્રીની પૂંઠે લાત પણ લગાવી દે છે. સમાજમાં એ એક બળવાખોર છે. તુક્કા લડાવવામાં એક્કો છે. ભલભલી આંટી-ઘૂંટીમાંથી રસ્તો કાઢવા અનેક તરકીબોય એ અજમાવી જાણે છે. પડયો પડયો પણ લડવાનું છોડતો નથી. એને પ્રણય કરવાની, કોઈ સુંદરી સાથે ઘર માંડવાની તીવ્ર ઇચ્છા છે પણ એ ક્યારેય ફળીભૂત થતી નથી. વર્ષો એના ઉપર દેખાતાં નથી. એ જ ચાપલ્ય, એ જ થનગનાટ, એ જ આશાવાદ, એ જ યુવાની અને આધેડ અવસ્થાનો સંધિકાળ, એ જ ફિક્કો, ઉદાસ અને છતાંય ચકળવકળ આંખવાળો ચહેરો. જર્જરિત વીશી એનો રહેવાસ છે, બાગબગીચા એનું કાર્યક્ષેત્ર છે. ચાર્લી એ રીતે સંપૂર્ણ વ્યક્તિત્વ છે, આપણા સૌ જેવું, આપણી જ આશાનિરાશાનું પ્રતિબિંબ છે.

'હિઝ પ્રી-હિસ્ટૉરિક પાસ્ટ'માં ચાર્લી હંમેશ મુજબ બાગના બાંકડે પોઢયો છે અને સ્વપ્નમાં એ પ્રાગૈતિહાસિક કાળમાં ચાલ્યો જાય છે. રાજા લૉ બ્રાઉને મારી હઠાવે છે અને રાણીઓનો કબજો લે છે ત્યાં તો રાજા કળ વળતાં ઊઠે છે અને એના માથે ઠોકે છે. ચાર્લી જાગી જાય છે. પોલીસ એના પર ઝઝૂમી રહ્યો છે.

'ધ ચૅમ્પિયન'માં ભાઈસાહેબ બને છે બૉક્સર. ઠઠલૂસ શરીર. સળેકડી જેવા હાથના પંજા પર જબરદસ્ત બૉક્સિંગ ગ્લવ્ઝ ચડાવ્યા છે. અને છતાંય સૌને એ હરાવી દે છે—મોજાની અંદર ઘોડાની નાળ રાખીને!

ચૅપ્લિન એક વાર એક ખરેખરા ટ્રૅમ્પને — આવારાને મળે છે. એની ખરબચડી જિંદગી જોવાનો એને લાભ મળે છે. જીવનનો આનંદ, બિનજવાબદારી, સ્વાતંત્ર્ય, ભૂખ, દુ:ખ એ જોઈ ચૅપ્લિનનો ટ્રૅમ્પ આકાર ધરે છે. અને ઉતારે છે: 'ધ ટ્રૅમ્પ'. ફરતો ફરતો જઈ ચડેલો રખડુ ચાર્લી એક ખેડૂતકન્યા એડનાને ચોરોના સકંજામાંથી બચાવે છે, પણ ઘવાય છે. એડના એની પ્રેમપૂર્વક ચાકરી કરે છે. ચાર્લી પણ પલળે છે ત્યાં તો એડનાનો પ્રણયી આવી ચડે છે. ચાર્લી સમજી જાય છે. ગઠરિયાં બાંધી એ પાછો રસ્તે પડે છે.

'ધ ઇમિગ્રન્ટ'માં એણે પરદેશથી અમેરિકા વસવાટ માટે આવનાર વસાહતીઓનો ચિતાર આપ્યો. પોતે પણ પરદેશી ક્યાં નહોતો? બહારનું માણસ, ત્રાહિત, આઉટસાઇડર? ચાર્લી રખડુ જેટલો લોકપ્રિય બન્યો તેટલો જ તેનો સર્જક ચૅપ્લિન પાછલી જિંદગીમાં સત્તાધારીઓને અપ્રિય બન્યો. અમેરિકન સરકારે મૅકાર્થીના જમાનામાં એની પાછળ પડી, સામ્યવાદી લેબલ લગાડી દઈ એને ફરી પરદેશી બનાવી દીધો. ચૅપ્લિન સ્વિટ્ઝરલૅન્ડ જઈ વસ્યો તે છેક હમણાં જ ફરી હૉલિવુડે પાછો બોલાવી તેનું બહુમાન કર્યું. જિંદગીભર ચૅપ્લિન સમાજવાદી રહ્યો. સમાજની અસમાનતા, ઊંચનીચ અને રંગના ભેદ સામે હાસ્યના અમોઘ શસ્ત્રથી એ લડતો રહ્યો. ફાસીવાદ, તંત્રવાદ એ બધા જ સામે એની જેહાદ ચાલુ રહી. કલાકારના જીવનની કરુણતા 'લાઈમ લાઇટ' નામના સુંદર ચિત્રમાં એણે ડૂમો ભરાય એવી રીતે જડી દીધી. મૂડીવાદ, યંત્રવાદ, હિટલર, મુસોલિની વગેરેની જડબેસલાક વ્યંગથી હાંસી ઉડાવી. ચલચિત્રના માધ્યમનો એક અભૂતપૂર્વ તત્ત્વચિંતક એ હતો. છેલ્લી 'કાઉન્ટેસ ફ્રૉમ હૉંગકૉંગ'માં જોકે એની કલાનો હ્રાસ થયો છે એવું સૌ વિવેચકનું માનવું છે. પરંતુ ચૅપ્લિનની મહાનતા તો છે એક રીલની અનેક ફિલ્મોથી અને 'ગોલ્ડ રશ', 'મૉડર્ન ટાઇમ્સ', 'મશ્યુ વર્દું' કે 'લાઈમ લાઇટ'થી. સામાન્ય પ્રજાને તો હમેશાં એ લાડીલો જ રહ્યો છે. કાર્લોટ, કાર્લિટો, જેવા નામથી પણ ક્યારેક ઓળખાયો છે. ચાર્લી તરીકે તો સૌ એને ઓળખે છે, 'ચૅપ્લિનવેડા' જેવો શબ્દપ્રયોગ આપણે ત્યાં પણ હવે રૂઢ થઈ ગયો છે. પુરાણકથાનું પાત્ર એ બની ગયો છે, કોઈકે એને સર ગેલહેડ, કે 'ડૉન વૉન' કે 'ફાઉસ્ટ' કે 'સાયરનો દ બર્ઝરક' કે 'ડૉન કિહોટે' (ક્વિક્ઝોટ) જેવાં કલ્પિત પાત્રો સાથે સરખાવ્યો છે; તો કોઈકે બોદલેર, રીમ્બો, બાયરન સાથે મૂક્યો છે. બ્રેર રેબીટ સાથે પણ સરખાવનારા પડ્યા છે. પરંતુ બાળકોએ શોધી કાઢેલો અને બાળકોનો લાડકો ચૅપ્લિન બાળરમતમાં અમર થઈ ગયો છે. બાળકો ગાય છે:

One two, three, four
Charlie Chaplin went to war.

કે

ભીંત પર બૉલ અફાળતાં અફાળતાં ટીખળમાં ગાય છે :

Don't forget to give it to Mary
And not to Charlie Chaplin.

૨ :

અત્યાર સુધી આપણે અમેરિકાને જ લક્ષમાં રાખી સિનેમાનો ઇતિહાસ જોયો. હવે આપણે અન્ય દેશોની સિદ્ધિઓ જોઈ લઈએ. ૧૯૦૦થી ૧૯૨૦ — બ્રિટને આ જમાનામાં કોઈ વિશેષ સિદ્ધિ પ્રાપ્ત કરી નથી. રશિયા નાટક-નવલોને કંટાળાજનક રૂપેરી દેહ આપતું હતું. ઇટાલીએ 'કો વાદી' જેવાં ભવ્ય ચલચિત્રો સર્જ્યાં હતાં. ફ્રાન્સ સંસ્કારિતામાં ગૂંથાયેલું હતું.

અમેરિકન ફિલ્મો અત્યાર સુધી બહિર્મુખી રહી હતી. ચૅપ્લિને સામાજિક વાસ્તવિકતાઓનું નિરૂપણ કર્યું હતું. પરંતુ માનવમનની આંતરિક સમસ્યાઓ હજુ કચકડે મઢાઈ નહોતી. એ અઘરું હતું. આંતરમનની વાત ફિલ્મ પર રજૂ કરવા માટેની ટેકનિક હજુ સુધરતી જતી હતી. જર્મનીએ તેમાં આગળ પડતો ભાગ ભજવ્યો.

ફ્રિટ્ઝ લૅન્ગ, મુર્નો, રૉબર્ટ વિયેન, પાસ્ટ, જેવા નામી દિગ્દર્શકોએ ચલચિત્રના માધ્યમનો ઉપયોગ મનોવ્યથા અને માનવમનનો સંઘર્ષ રજૂ કરવા કર્યો. ચરિત્રમાં જાણે ત્રીજું પરિમાણ ઉમેરાયું. પાત્રચરિત્ર વધુ ઘનીભૂત થયું. ૧૯૧૯માં રૉબર્ટ વિયેને 'ધ કૅબિનેટ ઑફ ડૉ. કાલીગેરી' રજૂ કર્યું.

ચિત્તભ્રમના દર્દીની મનોદશા અને ખૂનીનું આંતરમન બતાવવા વિયેને અદ્‌ભુત અતિવાસ્તવવાદી સર-રિયાલિસ્ટિક અને એક્સપ્રેશનિસ્ટિક પરિવેશ — સેટિંગ્ઝ બનાવડાવ્યા. હર્લ્થ, વૉર્મ અને રોહિગ નામના ત્રણ સંયોજકોની મદદથી એણે અવાસ્તવવાદી, વિરૂપ, ભયંકર, પશ્ચાદ્‌ભૂ ઊભી કરી. કાર્લ મેયરની પટકથા પરથી ઊતરેલી આ ફિલ્મનો એકેએક શૉટ સાલ્વેદોર ડાલી અને માતીસ જેવા વિખ્યાત ચિત્રકારોનું ક્લાસર્જન હોય એવી અનુભૂતિ થાય છે.

મુર્નોનું 'ધ લાસ્ટ લાફ' (૧૯૨૪) પણ મેયરની પટકથા પરથી ઊતરેલું હતું. વર્ષો સુધી હોટલના બારણે ખાનદાનોનું સ્વાગત કરતો દરવાન વૃદ્ધ બનતાં હોટલમાલિક એને પાયખાનાં સંભાળવા મૂકે છે. અપમાનના કડવા ઘૂંટડા દારૂના ઘૂંટડે ગળતા દરવાનનું કરુણાજનક પાત્ર મુર્નોએ સુંદર રીતે ઉપસાવ્યું. વૃદ્ધના ચહેરા પરની દર્દભરી રેખાઓ ઉપસાવવા ક્લોઝઅપમાં કૅમેરા નજદીક લઈ જવા મુર્નોએ ટ્રૉલીનો ઉપયોગ કર્યો. દરવાનના દારૂચકચૂર લથડિયાં ઝડપવા કૅમેરામૅને કૅમેરા શરીર પર લટકાવી લથડિયાં ખાતાં ખાતાં ફિલ્મ ઝડપી.

ફ્રિટ્ઝ લૅન્ગે 'મૅટ્રોપૉલિસ'(૧૯૨૬)માં યંત્રવાદ, મૂડીવાદ અને ફાસીવાદની ઝાટકણી કાઢી. આ ચિત્રના સેટ્સ એણે ખૂબ જ ભવ્ય બનાવ્યા. બહુમાળી મકાનો, મોટરો માટે ઓવરબ્રિજો વગેરે સેટ્સ આજે પણ ખૂબ પ્રભાવશાળી લાગે. ફ્રિટ્ઝ લૅન્ગને ધ્વનિની ખોટ સાલી અને એટલે ફિલ્મના સંવાદો કૃત્રિમ, ઉપરચોટિયા અને અતિસરળ બની ગયા.

પ્રચારના સાધન તરીકે ચલચિત્રના માધ્યમની વિશિષ્ટતાથી પ્રેરાઈને હિટલરે ફ્રિટ્ઝ લૅન્ગને નાઝીવાદ તરફી ફિલ્મો બતાવવા નિમંત્ર્યો.

રશિયામાં બીજા જ એક રાજકારણીએ આ માધ્યમના સંભવિત બળનું યોગ્ય મૂલ્યાંકન કર્યું. તે હતો લેનિન. એણે કહ્યું, 'બધી કલાઓમાં સિનેમાની કલા આપણે માટે સૌથી વધુ મહત્ત્વની છે.' ૧૯૧૯માં રશિયાના ફિલ્મ ઉદ્યોગનું રાષ્ટ્રીયકરણ થઈ ગયું. અમેરિકામાં જ્યારે અભૂતપૂર્વ ધન કમાવાનું આ સાધન વધુ ને વધુ અંગત માલિકીનું થતું જતું હતું ત્યારે રશિયામાં તે રાષ્ટ્રની માલિકીનું બની ગયું. ક્રાન્તિ પછી રશિયન રાજકારણીઓએ ક્રાન્તિને બિરદાવવા, નવા સમાજની પુનઃરચનાના પ્રચારમાં અને પ્રજામાં ઉત્સાહ પ્રેરવા દિગ્દર્શકોને નિમંત્ર્યા. એ પણ વિધિની એક વિચિત્રતા હતી કે વિષય રાજ્યસત્તા આપતી, દિગ્દર્શકોને તો માત્ર તેના સારાસારનો વિચાર કર્યા વગર પ્રાપ્ત વિષયને સારામાં સારો ઉઠાવ કઈ રીતે આપી શકાય તે જ જોવાનું હતું.

સંપાદન(એડિટિંગ)ની ટેકનિકથી પ્રેક્ષકના માનસ પર કેવી છાપ પાડી શકાય તેનું હૂબહૂ દર્શન કયુલેશોવે રશિયામાં બતાવેલું. મોઝૂખીન નામના એક અભિનેતાનો કોઈ પણ ભાવ વિનાનો એક શૉટ એણે લીધો. પડદા પર જ્યારે એ બતાવવામાં આવ્યો ત્યારે સૌએ સ્વીકાર કર્યો કે અદાકારનો ચહેરો ભાવરહિત છે. એ જ શૉટને એણે સૂપના વાડકાના શૉટ સાથે જોડયો. સૌને હવે એ જ ચહેરો, ભૂખત્રસ્ત લાગ્યો. ફરી એ જ શૉટને એણે રમકડું રમતા છોકરા સાથે જોડી દીધો. આદમી હવે આનંદમાં જણાયો. અને જ્યારે એ શૉટને એક બાઈના મૃતદેહના શૉટ સાથે બતાવવામાં આવ્યો ત્યારે માણસ ગમગીન જણાયો. મોન્ટાજની કલાના આવા વેધક પ્રયોગથી ચલચિત્રની કલામાં એડિટિંગનું કેટલું વિશિષ્ટ સ્થાન છે તે સૌએ જોયું. ગ્રિફિથે સંકલનમાં સારી એવી સર્જનાત્મકતા બતાવી હતી. હવે એસ. એમ. આઈઝન્સ્ટાઈને રશિયામાં સર્વોચ્ચ સિદ્ધિ બતાવી.

આંતરરાષ્ટ્રીય ખ્યાતિ ધરાવતા રશિયન ફિલ્મ સર્જકો

એલેક્ઝાંદર દોવઝેન્કો
(ઈ. સ. ૧૮૯૪–૧૯૫૬)

રશિયાના યુક્રેન રાજ્યના ખેડૂતના આ દીકરાએ ૩૪ વર્ષની ઉંમર સુધીમાં અભ્યાસી, સૈનિક અને રાજદૂત ઉપરાંત કુશળ કાર્ટૂનિસ્ટ અને ચિત્રકાર તરીકે નામના મેળવીને સિનેમા ક્ષેત્રે ઝંપલાવ્યું અને ચલચિત્રોના જગતમાં કાવ્યમય ચિત્રોનું નિર્માણ કરવામાં અજોડ સિદ્ધિ હાંસલ કરી. "કલાકારો અણિશુદ્ધ રંગોની મિલાવટ કરો. આપણે આપણા દીર્ઘકાળ પૂર્વે આથમેલા યૌવનનું ચિત્રણ કરીશું—" જગતના સૌ કલાકારો અને વિવેચકોને સંબોધતાં તેમનાં આ વાક્યો કલાક્ષેત્રે ખૂબ જ યાદગાર બની ગયાં છે.

•

સર્ગેઈ આઈઝેન્સ્ટાઈન
(ઈ. સ. ૧૮૯૮–૧૯૪૮)

વિશ્વને 'બૅટલશિપ પોટેમ્કિન' જેવાં શ્રેષ્ઠ ચિત્રની ભેટ ધરનાર આ સર્જકે આંતરરાષ્ટ્રીય ખ્યાતિ સંપાદન કરી છે. તેમની ચલચિત્રકલા ક્રાન્તિના મંચ પરથી થતાં ભાષણોના જેવી છે. તેમનાં ચિત્રોમાંનાં ક્રાન્તિકારી વલણ અને એમની પ્રચંડ પ્રયોગશક્તિ, સંયુક્ત રીતે તત્કાલીન સિનેમાનાં સર્વોત્તમ લક્ષણોને તારવી બતાવે છે.

•

વ્સેવોલોદ પુડોવ્કીન
(ઈ. સ. ૧૮૯૩–૧૯૫૩)

સિનેમા ક્ષેત્રે સફળતા અને નવીનતાનો આવો જ જોગાનુજોગ આ સર્જકના ચિત્રોમાં પણ જોવા મળે છે. ગૉર્કીની પ્રખ્યાત નવલકથા 'મધર' પરથી ઉતારેલ તેમનું ચલચિત્ર વિશ્વવ્યાપી ધોરણે એક નવીન કૃતિ બની ગયું. આ ચિત્રમાં પાત્રો એટલાં બધાં સાચાં હતા, અને ફિલ્મ દિગ્દર્શનના પ્રશ્નો પરત્વેનો એમનો અભિગમ એટલો બધો નવો હતો કે આ ફિલ્મે એના પ્રેક્ષકો અને વિવેચકોનાં દિલને હચમચાવી મૂકયાં.

•

૧

૨

૩

૧. રશિયાના વિખ્યાત લેખક મૅક્સિમ ગોર્કીની નવલકથા ‘મધર’ પરથી ઈ. સ. ૧૯૨૬માં વી. આઈ. પુડોવ્કીન દિગ્દર્શિત ફિલ્મનું એક દૃશ્ય. ૨. રશિયાના ખ્યાતનામ લેખક શોલોખોવની નવલકથા ‘ક્વાયેટ ફ્લોઝ ધ ડૉન’ પરથી ઉતારેલ ચિત્રમાં લાગણીઓના ઝંઝાવાતમાં ઘેરાયેલી દાર્યાના અભિનયમાં અભિનેત્રી લ્યુદમિલા ચુર્શિના. ૩. રશિયાના ઑપેરા સંગીતજ્ઞ ઝર્જિન્સ્કીએ આ જ લેખકની લઘુ નવલ ‘ધ ફેટ ઑફ એ મૅન’ના ઑપેરા અભિનયમાં આન્દ્રેઈના પાત્રમાં અભિનેતા બોરિસ શ્તોકોલોવ.

એ ફિલ્મ તે ૧૯૨૫નું મહાન ચલચિત્ર 'બૅટલશિપ પોટેમ્કિન'. ૧૯૬૨માં 'સાઇટ ઍન્ડ સાઉન્ડ' નામના ખ્યાત બ્રિટિશ ફિલ્મ માસિકે જગતના અગ્રગણ્ય વિવેચકો પાસે ચલચિત્ર-ઇતિહાસનાં સર્વશ્રેષ્ઠ દસ ચલચિત્રોનાં નામની માગણી કરી ત્યારે 'બૅટલશિપ પોટેમ્કિન' એ દસ ફિલ્મોમાં ત્રીજે સ્થાને હતી.

આ ફિલ્મનું બંધારણ પાંચ ભાગમાં વહેંચાયેલું છે. મધદરિયે એક નૌકાજહાજ પર નાવિકોમાં અશાન્તિ અને વિરોધ સળવળવા માંડયાં છે. તેમને અપાતા ખોરાક વિશે તેઓ ફરિયાદ કરે છે. એક માંસનો ટુકડો તૂતક પર લટકાવ્યો છે અને જહાજનો ડૉક્ટર તે જોવા માટે આવે છે. પાસે આવે છે. ચશ્માં ચઢાવી જોતાં માંસમાં જીવાત ફરતી દેખાય છે. માંસ સડેલું છે. દિગ્દર્શકે ચશ્માંના કાચનો ઉપયોગ નાટ્યાત્મક ક્લોઝઅપ માટે કર્યો છે. એકાએક આ પરિવર્ધન (મૅગ્નિફિકેશન) પ્રેક્ષક ઉપર સજ્જડ પ્રત્યાઘાત પાડે છે. એની અસર એટલી તો વેધક અને હચમચાવી મૂકે એવી છે કે ન્યૂયૉર્કમાં પ્રથમ વાર આ ચલચિત્ર પ્રદર્શિત થયું ત્યારે આ શૉટ જ કાઢી નાખવામાં આવેલો.

ડૉક્ટર માંસ સારું છે એવો અભિપ્રાય આપે છે. માણસો વીખરાય છે પરંતુ કર્ણોપકર્ણ શબ્દ ફેલાય છે કે આજના સૂપમાં સડેલું માંસ છે. બપોરે ખાણાના સમયે નાવિકો ભોજનનો બહિષ્કાર કરે છે. અફસરો એથી ઉશ્કેરાઈ સૌને તૂતક પર ભેગા થવાનો હુકમ છોડે છે.

ભાગ બે : કપ્તાન તૂતક પર આવે છે અને જે નાવિકોએ સૂપ ખાવાની ના પાડી હોય તેમને બે કદમ આગે આવવા હુકમ કરે છે. થોડાક આગળ આવે છે. કપ્તાન તેમને ગોળીએ દેવાનો હુકમ છોડે છે. બંદૂકધારી રક્ષકો બોલાવવામાં આવે છે. હુકમનો અમલ થાય તે પહેલાં અન્ય નાવિકો દોડભાગ કરે છે. તૂતક પર અરાજકતા ફેલાય છે. ઉપરથી આપણે નાવિકોની સફેદ ટોપીઓ અસ્તવ્યસ્ત દોડતી જોઈએ છીએ. કપ્તાન બંડખોરો ઉપર તાડપત્રી નાખવાના હુકમ છોડે છે.

એક વૃદ્ધ પાદરી માણસોના હૃદયમાં શાંતિ થાય એવી પ્રાર્થના કરે છે. તાડપત્રી નીચે માનવીઓ આકુળવ્યાકુળ બને છે.

નાખુદાઓનો નેતા વાકુલિન્ચુક બંદકનું નિશાન તાકતા રક્ષકોને શસ્ત્રત્યાગ કરવા સમજાવે છે. રક્ષકો ખામોશ બની જાય છે. બળવો શરૂ થાય છે. અફસરોની નાસભાગ, દોડતા પગ, તફડાવાતી રાઈફલો, ભાગતા માનવીઓ. કેટલાક અફસરો દરિયામાં ઝીંકાય છે. ડૉક્ટર પકડાય છે. માંસના લોચાની જેમ ઢસડાય છે અને ટાંગાટોળી કરી દરિયા પર ફેંકાય છે. જે ચશ્માંમાંથી જીવાત દેખાઈ હતી તે જ ચશ્માં તાર પર લટક્યા કરે છે.

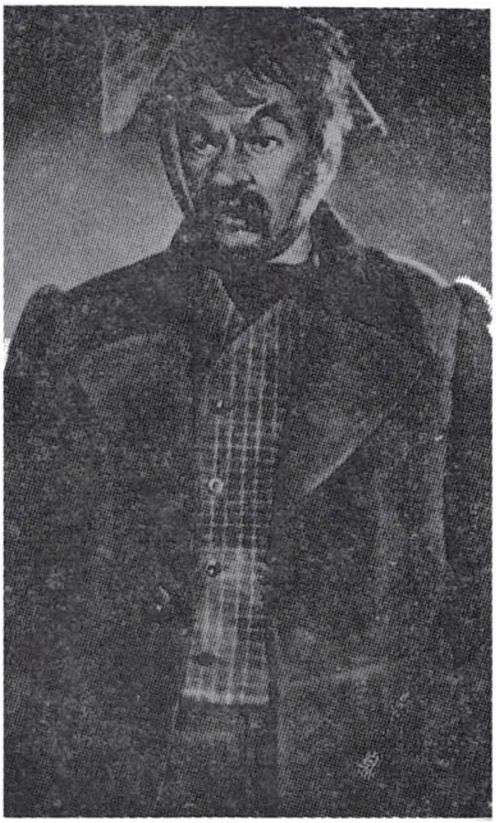
વાકુલિન્ચુકને એક અફસર ગોળી મારે છે. એનો મૃતદેહ દરિયામાં પડે છે અને મરજીવાઓ ઓડેસા શહેરના બારામાં પ્રવેશતી વિનાશિકાની આગળ ચાલતી નાવ પર એના મૃતદેહને ગોઠવે છે. જહાજ બારામાં લાંગરે છે. મૃતદેહ કિનારે લાવી તંબૂમાં મુકાય છે. તંબૂ પર પાટિયું લટકાવ્યું છે : 'ઑલ ફૉર અ સ્પૂનફુલ ઑફ સૂપ.'

પ્રભાત. ઓડેસાના શહેર મધ્યથી વિશાળ બારે પહોંચતા સંગેમરમરી પગથિયાં પહેલી ચહલપહલ શરૂ થતાં પહેલાં શાંત છે. ધીરે ધીરે લૉન્ગ શૉટમાં નાગરિકો આ તરફ આવતા દેખાય છે. એકાદ બે, બે-ચાર, દસ-બાર અને પછી ટોળામાં. અનેક ક્લોઝઅપમાં હવે શોકાતુર ચહેરા દેખાય છે. સૌ મૃતદેહના દર્શને જાય છે. એક નાનકડું બાળક મૃત માનવીની ટોપીમાં એક સિક્કો નાખે છે. બિડાયેલી મુઠ્ઠી. 'ડાઉન વિથ ધ ટાયરન્ટ્સ'. એક બાજુ ઊભેલો ભદ્રલોક મશ્કરી કરે છે. તિરસ્કારથી આ ગરીબ પ્રજાની શોકલાગણી નિહાળે છે.

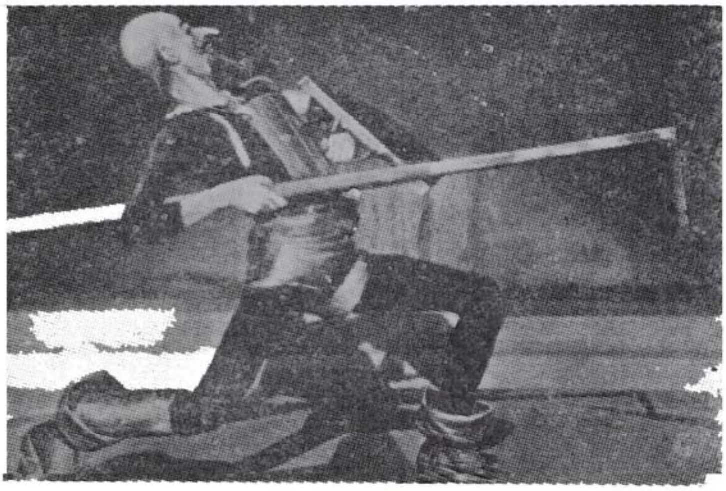
ક્રોધ વ્યાપ્યો છે. પ્રજામાં નાદ ઊઠે છે. ખભેખભા મિલાવો, કદમસે કદમ મિલાવો. રશિયાના ક્રાંતિકારી મજદૂરો એકત્ર થાઓ.

રશિયન અભિનેતા એન. ચર્કાસોવ : વિવિધ પાત્રોમાં

૧



૨



૩

૪

૧. 'ધ ગ્રેટ ઝાર'(૧૯૪૫)મા ઈવાન ધ ટેરિબલની ભૂમિકામાં. ૨. ગોગોલની પ્રખ્યાત નવલ 'ઇન્સ્પેક્ટર જનરલ' પરથી ઉતારેલ ચિત્ર(૧૯૩૬)માં મુખ્ય અભિનેતા તરીકે. ૩. 'ડોન કિવકઝોટ' (૧૯૨૬)માં મુખ્ય અભિનેતાની ભૂમિકામાં ૪. 'લેનિન ૧૯૧૮માં' ચિત્ર(૧૯૩૮)માં મેક્સિમ ગોર્કીની ભૂમિકામાં ચર્કાસોવ અને લેનિનની ભૂમિકામાં બોરિસ શ્ચુકિન

ત્યાં તો — ઉપલા પગથિયે દેખાતા સૈનિકોના બૂટનો ક્લોઝઅપ, બૂટની હાર. કૂચ શરૂ થાય છે. પગથિયાં ઊતરતા જાય છે. રાઈફલની તાકેલી નાળો. લૉન્ગ શૉટ. ઝડપથી પગથિયાં ઊતરતી ભાગવા મથતી મેદની. કૅમેરા ઉપર ચાલ્યો જાય છે. સૈનિકોની કૂચ કરતી હરોળો દેખાય છે; તાલબદ્ધ રીતે આગળ વધતી. માણસો ભાગે છે; સ્ત્રીઓ-બાળકો. ત્યાં તો બંદૂકના ગોળીબાર. ઢળી પડતાં શરીર. એક માતા બાળકીને લઈ ભાગે છે. બાળકીને પડતી એ જોતી નથી. ધડાક, પછી એને ખ્યાલ આવે છે, એ દોડે છે, બાળકને ઉપાડે છે, આર્તનાદ કરે છે.

નીચેનાં પગથિયાં પાસે ઘોડેસવાર સૈનિકો દેખાય છે. પગથિયાં ચડવા માંડે છે. નીચે ઊતરતી મેદની સામે ઘોડાઓ આવીને ઊભા રહે છે. ઉપલા પગથિયે એક બાઈ ગોળીએ વીંધાય છે. એની બાબાગાડી બાળક સાથે ગગડવા માંડે છે. પગથિયાં ઉપરથી, મૃતદેહો પર, ઘવાયેલાઓ ઉપર અથડાતીકુટાતી આગળ વધે છે. ચારે બાજુ હત્યાનાં ગોઝારાં દૃશ્યો દેખાય છે.

રાત પડે છે. બીજી સવાર. બળવાખોર જહાજનો કબજો લેવા કાફલો આવ્યો છે. પોટેમ્કિન જહાજ પરથી સંદેશો જાય છે: 'અમને સાથ આપો.' કાફલો બળવાખોરોને સાથ આપતો સંદેશો મોકલાવે છે. ફિલ્મ વિજયના ઉન્માદમાં પૂરી થાય છે.

'ઓડેસા પગથિયાં'ની સિક્વન્સ ચલચિત્રના ઇતિહાસની એક અવિસ્મરણીય સિક્વન્સ છે. વાસ્તવિકતામાં એ ઘટનાને જે સમય થયો હતો તે જ ઘટના પડદે લગભગ બમણો સમય લે છે! આઈઝન્સ્ટાઈને આખીય સિક્વન્સને નાના નાના ભાગોમાં વહેંચી કાઢી અને દરેક ભાગ વચ્ચે એણે ચોક્કસ સમયની માત્રા મૂકી, જેથી તે ભાગની વિશિષ્ટતાની ધારી અસર ઊપજે. આથી આખી ઘટનાના નિરૂપણમાં સંગીતમય તાલબદ્ધતા નજરે પડે છે. કૅમેરા આ ઘટનાને અનેક રીતે જુએ છે. ઘડીકમાં સૈનિકોના કૂચ કરતા બૂટમાં, ઘડીકમાં રાઈ-ફલની નાળમાં, ઘડીકમાં તેમના સફેદ પોશાકમાં, તો વળી તરત જ ભાગતા જનસમૂહમાં; તુરત જ વિહ્વળ ચહેરામાં, તો તે પછી લોહીતરસ્યા સૈનિકોમાં, અનેક તડોમાં ભાંગી પડતા ચશ્માંના વીંધાયેલા કાચમાં, સરકતી બાબાગાડીમાં; ક્લોઝઅપમાં રેખાએ રેખા, અણુએ અણુ ગણી શકાય એટલે નજદીકથી કે સમગ્ર દૃષ્ટિપટ ભરી દેતા લૉન્ગ શૉટથી. મોન્ટાજનો આ આખો પ્રયોગ શબ્દમાં વર્ણવવો અશક્ય છે. આ આખાય દૃશ્યનો ચિત્તતંત્ર પરનો પ્રત્યાઘાત તો આ ચલચિત્ર જોનાર માટે એક અનન્ય અનુભવ સમાન છે.

પાછળથી સામ્યવાદીઓ સાથે આઈઝન્સ્ટાઈનને અંટસ પડયો. એ અમેરિકા ગયો. ત્યાં પણ ફાવ્યો નહીં અને નિરાશ થઈ ગયો. પોટેમ્કિન પછી 'ઑક્ટોબર', 'ધ ઓલ્ડ ઍન્ડ ધ ન્યૂ' વગેરે ચલચિત્રો ઉતાર્યાં. અમેરિકામાં 'થન્ડર ઓવર મેક્સિકો' એ પૂરું કરી શક્યો નહીં.

અન્ય રશિયન દિગ્દર્શકોમાં પુડોવ્કીને ૧૯૨૮માં 'સ્ટૉર્મ ઓવર એશિયા' નામના ચલચિત્રમાં ખૂબ ખ્યાતિ મેળવી. તે ઉપરાંત ગૉર્કીની વાર્તા પરથી 'મધર' અને 'ધ એન્ડ ઑફ સેન્ટ પીટર્સબર્ગ' પણ ઉતાર્યાં.

અમેરિકાએ બાહ્ય વાસ્તવિકતા કચકડે મઢી. જર્મનીએ આગળ વધી માનવના મનની વાત કહી. તો ફ્રાન્સે માનવના સુષુપ્ત ભાગની, અર્ધચેતનની, સ્વપ્નમાનસની સૂક્ષ્મ મનની વાત કરી. અતિવાસ્તવવાદી સર-રિયાલિસ્ટિક નિરૂપણ કરી એણે આઘાત પહોંચાડયો. લૂઈ બુનુયેલે 'લા ચિએન એન્દેલું'માં એક યુવતીની આંખને બે ભાગમાં અસ્ત્રાની ધારથી કાપી નાખતા યુવાનને બતાવ્યો. સાલ્વેદોર દાલીના સહયોગથી એણે આ ફિલ્મ ઉતારી. વિશાળ પિયાનોમાં ગર્દભનો મૃતદેહ કે મુઠ્ઠી ઉઘાડતાં હથેળીમાં કીડીનું દર જેવી ઍબ્સ્ટ્રેક્ટ વાત કહી. પ્રેક્ષકને પોતપોતાના તારણ પર છોડી દીધા. 'ઍઇજ દ ઓર'માં બુનુએલે એક સમારંભમાં આમંત્રિતોને મોઢા પર માખીઓ બણબણતી હોય એવા બતાવ્યા. તો બીજી બાજુ આગ અને ધડાકાઓમાં ચાકરોને મરતા બતાવ્યા. ગરીબ પ્રજા તરફની ધનિકોની બેફિકરાઈ એને બતાવવી હતી. ઉપરાંત પ્રેક્ષકને ચિત્તભ્રમ કરાવી મૂકે

એવો ઘણો મસાલો ભર્યો. અટારી પરથી પડતું જિરાફ અને બળતું વૃક્ષ, પથારીમાં સૂતેલી ગાય, માર્કિવસ દ' સેઇડ બનતા જિસસ વગેરે.

રેને કલેરે ફિલ્મનો ઉપયોગ આઘાત કરતાં વિસ્મય ઉપજાવવા કર્યો. Entr'acteમાં પહેલા ભાગમાં એકબીજા વચ્ચે સંબંધ ન હોય એવાં દૃશ્યો છે. નૃત્ય કરતી તોપ, બે માણસો છાપરે શતરંજ ખેલે છે, મેળામાં એક આદમી બીજાને ગોળીએ દે છે, બૅલે નૃત્યકાર સ્ત્રીના પગ અને ત્યાંથી કૅમેરા એના ચહેરા ઉપર, જ્યાં કાળી દાઢી ઊગેલી છે!

બીજા ભાગમાં સ્મશાનયાત્રા નીકળી છે. ઊંટગાડી પર કફનપેટી છે. પાછળ ડાઘુઓ આવે છે. કાળા, સુઘડ પોશાકમાં. માથે ઊંચી હૅટ પહેરી છે. પૅરિસના પરામાં સ્મશાનયાત્રા પહોંચે છે. ઊંટગાડી ઝડપ પકડે છે, ડાઘુઓ ઝડપથી ચાલવા માંડે છે છતાં પાછળ રહેતા જાય છે. ધીમે ધીમે ગાડી એટલી ઝડપ પકડે છે કે, ડાઘુઓ પીછો કરતા હોય એમ દોટ મૂકે છે. ઊંટ છૂટું પડી જાય છે. ફિલ્મ ઝડપથી ફરે છે. એક અપંગ જે ચાલી પણ શકતો નહોતો તે ગાડીમાંથી ઊતરી દોડવા માંડે છે અને સૌને ટપી જાય છે. કફન ગાડી પરથી ગબડી પડે છે. એમાંથી મુડદું બેઠું થાય છે અને બહાર ઊતરે છે. ધીમે ધીમે બધા જ ડાઘુઓ હવામાં અદૃશ્ય થઈ જાય છે અને છેવટે મુડદું પણ.

રેને કલેર ફ્રાન્સના દિગ્દર્શકોમાં એના બુદ્ધિચાતુર્ય અને ચમત્કૃતિભર્યાં ચલચિત્રો માટે પ્રખ્યાત છે.

ફ્રાન્સ આવીને ચલચિત્રો ઉતારતા કાર્લ ડ્રૅયર નામના ડેનમાર્કના વતનીએ ૧૯૨૮માં એક સુંદર ચલ-ચિત્ર ઉતાર્યું. એ હતું 'ધ પૅશન ઑફ જોન ઑફ આર્ક'. બ્રિટિશ સામયિક' સાઇટ ઍન્ડ સાઉન્ડે' ૧૯૭૨માં લીધેલી મોજણી મુજબ અત્યાર સુધીનાં સર્વશ્રેષ્ઠ દસ ચલચિત્રોમાં આ ચલચિત્રનો સમાવેશ થાય છે.

માનવચહેરો જો પારદર્શક મહોરું હોત તો તેમાંથી આત્માનાં, એના આનંદનાં, એની વ્યથાનાં—કેવાં દર્શન થાત એ આ ચલચિત્રે અદ્ભુત રીતે નોંધ્યું. જૉન ઉપર મુકદ્દમો ચાલે છે ત્યાંથી જૉનને બાળી મૂકવામાં આવે છે ત્યાં સુધીની વાત એમાં વણી લીધી છે. જૉનની ભૂમિકામાં ફાલ્કોનેત્તી નામની અભિનેત્રીએ કમાલ કરી બતાવી. જૉનના પાત્રમાં એ એવી તો ઓતપ્રોત થઈ ગઈ કે પોતે જ એ પાત્ર તરીકે જીવતી હોય એવી એની મનોદશા હતી. આ ફિલ્મ પછી એ માનસિક રીતે એટલી તો ભાંગી ગઈ કે ફરી કદી એ કોઈ પણ ફિલ્મમાં કામ કરવા માટે અશક્ત બની ગઈ.

જૉનની ભૂમિકામાં ચહેરા પર એણે નાજુકમાં નાજુક, સૂક્ષ્મતમ ભાવો અદ્ભુત રીતે ઉપસાવ્યા. કૅમેરા-ના ક્લોઝઅપે એ બધાને નિર્દય રીતે નોંધ્યા. કશું જ છૂપું ન રહે, અદાકારને ક્યાંય, કશુંય છુપાવવાની છૂટ ન મળે એટલી હદે કૅમેરા પાસે લવાયો. ચહેરા પરનાં પ્રસ્વેદબિંદુઓ, જૉનના નખમાંની ધૂળ, મોઢા પરનો મસો, એના તહોમતદારોના ઘાતકી ભાવો, ક્રૂરતામાં રાચતા નિરંકુશ ધર્માંધોની વેરવૃત્તિ, બધું જ જાણે કોઈ દસ્તાવેજી ચિત્ર ઉતાર્યું હોય એટલી સ્વાભાવિકતા અને વાસ્તવિકતાથી નોંધાયું. એ ચિત્રની અસરથી તમે મુક્ત જ ન બનો એવો એનો પ્રભાવ હતો. કૅમેરાની દૃષ્ટિ જાણે પ્રેક્ષકને જ કોરી ખાતી હોય એવી લાગે. ધ્વનિની મદદ વગર એક મુકદ્દમાને આટલો હૃદયસ્પર્શી બનાવી શકાય એ તો અનુભવે જ સમજાય એવું છે. 'પૅશન ઑફ જૉન ઑફ આર્ક' મૂંગી ફિલ્મોની ચરમ સીમા છે.

પાછા અમેરિકા આવી જઈએ.

હૉલિવુડ ભરપેટે ધન કમાવામાં પડયું હતું. સૌ ફિલ્મ પાડવામાં પડયા હતા. મુકદ્દમાઓ, પેટન્ટભંગો, તકડચો અને એવા જ બીજા વાતાવરણમાં હૉલિવુડની વૃદ્ધિ થતી ચાલી. હૉલિવુડના નામ સાથે વૈભવ, ઘેલછા, બગાડ, વિશાળતા, અશ્લીલતા, ભગ્નતા, આકસ્મિક સાફલ્ય, ઉઠાવગીરી એવાં એવાં અનેક વિશેષણો ગોઠવાતાં હતાં. હૉલિવુડના સમરાંગણમાં શક્તિશાળી અને બિનશક્તિશાળી, મહત્ત્વાકાંક્ષી અને લોલુપ, સત્તા- અને ખ્યાતિભૂખ્યા સૌ કોઈ ધાડાંની જેમ ઊતરી આવ્યા હતા.

મેરી પિકફર્ડ, ડગ્લાસ ફેરબૅન્ક, ચાર્લી ચૅપ્લિન જેવા લોકહૃદય પર બિરાજેલાં હતાં, તેમાં રુડોલ્ફ વેલેન્ટીનો ઉમેરાયો. દેખાવે અત્યંત આકર્ષક, સ્ત્રીઓમાં ઘેલછા ઊભી કરે એવું વ્યક્તિત્વ, આંખોમાં જાદુઈ કામણ. પ્રણય-લીલામાં પ્રવીણ મનાતો આ લૅટિન પ્રણયી અમેરિકાની દરેક સ્ત્રીની ગુપ્ત સ્વપ્નાવસ્થાનો સ્વામી બન્યો. ધ ફોર હૉર્સમેન ઑફ ધ એપોકેલિપ્સ', 'ધ શેઈક', 'ધ ઈગલ' અને 'સન ઑફ ધ શેઈક'થી જગતને ઘેલું કરી નાની ઉંમરે એ પણ પૃથ્વી પરથી વિદાય થયો.

પોલા નેગ્રી, થેડા બારા, ગ્લોરિયા સ્વાન્સન, કલારા બાઉ જેવી અભિનેત્રીઓની અગ્રપંક્તિમાં જોડાઈ એક અવિસ્મરણીય વ્યક્તિ — ગ્રેટા ગાર્બો. સ્ત્રીઓને ઘેલું કરનાર વેલેન્ટીનોની જેમ એણે પુરુષોને એની સ્વપ્નિલ આંખોથી આકર્ષ્યા. સ્ટૉકહોમમાં ગરીબ કુટુંબમાં જન્મેલી ગ્રેટા ગાર્બો અમેરિકા આવી એકસાથે અનેક ચલ-ચિત્રમાં ચમકી : જૉન બેરીમૂર સાથે 'ગ્રાન્ડ હોટલ'માં ૧૯૩૨માં, મેલ્વિન ડગ્લાસ સાથે ૧૯૩૯માં 'નિનોચ્કા'માં અને ૧૯૩૬માં 'કેમિલ'માં. એની ભૂમિકાનાં ખૂબ જ વખાણ થયાં હોવા છતાં પ્રણયની સર્વોત્તમ અભિનેત્રીની ખરી ખ્યાતિ તો એના 'ફ્લૅશ ઍન્ડ ધ ડેવિલ' વગેરે મૂંગાં ચિત્રપટોના જમાનાની જૉન ગિલ્બર્ટ સાથેની ભૂમિકાની જ હતી.

યુરોપની શક્તિને આકર્ષતું હૉલિવુડ અનેકને ગમી ગયું. અનેક એની વ્યવસ્થામાં, એની રીતિ, નીતિ સાથે અનુકૂળ થઈ રહ્યા તે તરી ગયા, બાકીના ડૂબી ગયા. જર્મનીથી મુર્નાને બોલાવવામાં આવ્યો. 'વેરાઈટી'નો તો આખો કાફલો ઉપાડી લાવ્યા. ફ્રાન્સથી ફ્રેયદેર, સ્વીડનથી વિકટર સિસ્ટ્રોમ, જર્મનીથી ફ્રિટ્ઝ લૅન્ગ અને તે ઉપરાંત અર્ન્સ્ટ લુબિટ્શ, પૉલ લેની, પૉલ ફ્રેજો, બધા જ આવ્યા, અનેક ખરીદાયા. હૉલિવુડનું સૂત્ર હતું હરાવો કાં ખરીદો. 'ટેમ્પ્ટેશન' કે 'વન વીક ઑફ લવ' જેવાં સૂચક નામોવાળાં ચલચિત્રો આપી એણે પ્રજામાં જાતીયતાનો ઉન્માદ જગાવ્યો. આવાં ચિત્રો આપવામાં સેસીલ બી. દ મીલ પણ હતો, પણ પછી એણે પવન બીજી બાજુ ફૂંકાતો જોયો. ફરી ધર્મ, કુટુંબ, સિદ્ધાંત, ચરિત્ર, વ્યવહાર, લગ્નની પવિત્રતા, ઘર, જેવાં મૂલ્યો ઊંચાં આવતાં જોઈ દ મીલે ટોપી ફેરવી અને પવનની દિશામાં વહાણ હંકાર્યું. પરિસ્થિતિને પારખી અનુકૂળ થવાના એના આ સ્વભાવથી એ હમેશાં એક સફળ, દિગ્દર્શક રહ્યો. 'વ્હાય ચેન્જ યૉર વાઈફ' અને 'ફૉબિડન ફ્રૂટ'ના આ દિગ્દર્શકે સમયનાં વહેણ સાથે 'ધ ટેન કમાન્ડમેન્ટ્સ', ઈસુના જીવન પર 'કિંગ ઑફ કિંગ્ઝ' વગેરે ઉતાર્યાં.

જર્મનીથી આવેલો અર્ન્સ્ટ લુબિટ્શ વધારે શક્તિશાળી હતો. એણે ખૂબ જ સુંદર કૉમેડીના બાંધારણમાં અમેરિકન સમાજનું સૂક્ષ્મ અવલોકન કર્યું. એનાં પાત્રોનું ચરિત્ર વધુ સંપૂર્ણ રહેતું.

હૉલિવુડના છૂટછાટના જમાનાના વિરોધમાં જે વંટોળ પેદા થયો એના પરિણામે નિર્માતાઓએ સ્વબચા-વમાં જ એક સંસ્થા સ્થાપી. એનું નામ મોશન પિકચર પ્રોડયુસર્સ ઍન્ડ ડિસ્ટ્રિબ્યુટર્સ ઑફ અમેરિકા એનું સંચાલન કરવા વિલ હેઝને નીમ્યો. વિલ હેઝે આચારસંહિતા ઘડી કાઢી.

હેઝના 'કોડ'ની સાથોસાથ રોમન કૅથલિક ચર્ચના નેજા હેઠળ શરૂ થયેલા 'ધ લિજિયન ઑફ ડિસન્સી'-એ પણ પોતાની રીતે ચલચિત્રોને પાસનપાસ કરવા માંડયાં. આ બંને સેન્સરબોર્ડ જેવી સંસ્થાઓની અસર નીચે હૉલિવુડની ફિલ્મ અવાસ્તવિક અને કૃત્રિમ મહોરાવાળી બની ગઈ.

પરદેશી આયાતમાં એક ખૂબ જ શક્તિશાળી પ્રતિભા ઑસ્ટ્રિયાથી આવી અને તે એરિક ફોન સ્ટ્રોહાઈમ. ગ્રિફિથની ઑફિસે આવી એક દિવસ આ યુવાને જાહેરાત કરી, 'અભિનેતા, નાટ્યકાર, સ્ટન્ટમૅન, યુદ્ધવિદ્યાપ્રવીણ એરિક ફોન સ્ટ્રોહાઈમ અભિનંદે છે અને એને લાયક જો કંઈ ભૂમિકા હોય તો જાણવા માગે છે.'

રોજ આવી જાહેરાત કરતાં કરતાં એક દિવસ ગ્રિફિથે છેવટે એને 'ધ બર્થ ઑફ એ નેશન'માં એક નાનકડી ભૂમિકા આપી. ધીમે ધીમે એ ગ્રિફિથનો સહાયક દિગ્દર્શક બન્યો અને છેવટે પોતાની પટકથાઓ પરથી યુનિવર્સલ સ્ટુડિયો ખાતે ચલચિત્રોનું દિગ્દર્શન કરતો થઈ ગયો. સ્ટ્રોહાઈમ ઝીણામાં ઝીણી વિગત માટે ખૂબ જ આગ્રહી હતો. એક વાર એક કૂતરાને છીંક ખાતો ફિલ્મ કરવા ચારસો માણસોને એણે ત્રણ દિવસ સુધી રોકી રાખેલા. એ કદાપિ ખર્ચનો વિચાર કરતો નહીં. સંપૂર્ણતાનો એ પૂજારી હતો.

યુનિવર્સલ છોડયા પછી ગોલ્ડવીન કંપનીમાં એ જોડાયો. એક અત્યંત મહત્ત્વાકાંક્ષી મહાચિત્ર 'ગ્રીડ' ઉતારવાનું એણે નક્કી કર્યું. ફ્રૅન્ક નૉરિસની નવલકથા 'મૅકટીગ' ૧૮૯૯માં પ્રસિદ્ધ થઈ હતી. એક દાંતના દાક્તર અને એની પત્નીની સુવર્ણ માટેની ઘેલછા અને એ ઘેલછામાંથી પરિણમતી પાયમાલીનું હૂબહૂ દર્શન એ મહાનવલમાં કરાવવામાં આવેલું. અમેરિકન પ્રજાનું ભૌતિકવાદી, અસંસ્કૃત, શહેરી માનસ એમાં આબેહૂબ છતું થતું હતું. સ્ટ્રોહાઈમને આ નવલ અક્ષરશ: પડદે ઉતારવી હતી.

સ્ટ્રોહાઈમને ફિલ્મ પૂરી કરતાં નવ મહિના ગયા અને ૪૨ રીલ થયાં. કાપકૂપ કરી સ્ટ્રોહાઈમે એનાં ૨૪ રીલ બનાવ્યાં. તોપણ ફિલ્મ ચાર કલાક ચાલે! બે ભાગમાં બતાવવાની એની મુરાદ હતી. દરમિયાનમાં ગોલ્ડવીન કંપની મેટ્રો-ગોલ્ડવીન-મેયર બની. લૂઈ બી. મેયર એનો સૂત્રધાર. ઈરવિન થોલબર્ગ એનો જમણો હાથ. થોલબર્ગ અને સ્ટ્રોહાઈમને બાપમૂઆનું વેર. થોલબર્ગે 'ગ્રીડ' પર કાતર ચલાવી ચોવીસનાં દસ રીલ કરી મૂકયાં. એ તો ઠીક પણ દસ રીલ સિવાયની બાકીની ફિલ્મનું કચકડું બાળી નાખી એમ.જી.એમ. કંપનીએ એમાંના રસાયણ સિલ્વર નાઈટ્રેટમાંથી 'તેંતાલીસ' સેન્ટનું રૂપું એકઠું કરવાનુંય ન છોડયું. ૪,૭૦,૦૦૦ ડૉલરના ચલચિત્રની આવી અવદશા કર્યા પછી કચવાતા મને વગર ઉત્સાહે પ્રદર્શિત કરેલી 'ગ્રીડ' બૉક્સ ઑફિસે પણ નિષ્ફળ ગઈ. વિવેચકોએ વખોડી. છેવટે છેક ૧૯૬૨માં 'ગ્રીડ'ને એનું યોગ્ય સ્થાન મળ્યું. 'સાઈટ ઍન્ડ સાઉન્ડ'ના ઉપક્રમે યોજાયેલા વિવેચકોના પોલમાં સદાયની શ્રેષ્ઠ દસ ફિલ્મોમાં એણે ચોથું સ્થાન પ્રાપ્ત કર્યું.

ધ્વનિયુગનો આરંભ

વીસીનો દાયકો આગળ વધતો ગયો તેમ ચલચિત્રને ધંધાકીય રેડિયોની ટક્કર ઝીલવી પડી. મોટરકાર રસ્તા પર ફરતી થઈ હતી. કુટુંબો શનિ-રવિ ચલચિત્ર જોવાનું પસંદ કરવાને બદલે ઉજાણીએ જતાં હતાં. ગૉલ્ફ અને ટેનિસ પ્રિય થતાં જતાં હતાં. ફિલ્મોની એકરૂપતા કંટાળાજનક રીતે ચાલ્યા કરતી હતી.

વૉર્નર બ્રધર્સે આવી પરિસ્થિતિથી તંગ આવી જઈ કચકડે ધ્વનિ ગૂંથવાનો પરિશ્રમ કરવા માંડયો. ૧૯૨૬માં બેલ લૅબોરેટરીની શોધ વિટાફોનનો પ્રયોગ થયો. જાન બેરીમૂરના 'ડૉન વૉન' નામના ચલચિત્રની શરૂઆતમાં વૃન્દવાદન વગાડયું અને હોઠના ફફડાટ અને અવાજને સાંકળી બતાવ્યું. બાદ, વૉર્નરે 'ધ જાઝ સિંગર' નામના એક નાનકડા સામાન્ય કક્ષાના ચલચિત્રમાં પ્રખ્યાત જાઝ-ગાયક આલ જોલ્સનને ચમકાવ્યો અને ત્રણ ગાયનો અને નાનકડા સંવાદથી ધ્વનિયુગનો — બોલપટના યુગનો પ્રારંભ કર્યો.

'ધ જાઝ સિંગર' પછી માત્ર બે જ વર્ષમાં બોલપટની અનેક મુશ્કેલીઓ પાર કરી ચલચિત્ર એક અદ્‌ભુત ક્રાંતિના ઉંબરે આવીને ઊભું. અભિનેતા કે અભિનેત્રી પ્રેક્ષકની વધુ નજીક આવ્યાં. પ્રેક્ષકે તેમની સાથે વધુ આત્મીયતા અનુભવી.

આ નવી શોધની તાજી સફળતામાં સાનભાન ભૂલી ચલચિત્રે મૂંગાં ચિત્રપટની વર્ષો પછી એકઠી કરેલી કેટલીક કીમતી ટેકનિક શરૂઆતમાં ગુમાવી દીધી. અભિનયની કલા ખોવાઈ ગઈ. મૂક અભિનયથી અઘરામાં અઘરા ભાવો રજૂ કરવાની કલા ભૂંસાઈ ગઈ. સૌ નાદ પાછળ ગાંડા બન્યા. સિનેમાની વિશિષ્ટતા ભૂલી નાટકને સીધેસીધા સિનેમાના પડદે ઉતારવા માંડયા. શરૂઆતમાં કૅમેરા અવાજ કરતો હતો. એ અવાજ કચકડે મઢાઈ જતો એટલે કૅમેરાને સાઉન્ડપ્રૂફ ખોખામાં કેદ કર્યો. કૅમેરા એની ગતિશીલતા ગુમાવી બેઠો. બાહ્ય દૃશ્યો લેવાતાં બંધ પડયાં. સ્ટુડિયોમાં જ ફિલ્મ ઊતરવા માંડી. અવાજ બરાબર મુદ્રિત થઈ શકે એ માટે અદાકારોના હલનચલન પર અંકુશ મુકાયો. કૅમેરાને બદલે માઇક્રોફોનનું રાજ્ય સ્થપાયું. મૂંગાં ચલચિત્રના આખરી તબક્કામાં ઊતરેલાં શ્રેષ્ઠ ચિત્રો—'ધ ઇટાલિયન સ્ટ્રૉ હૅટ', 'ધ પૅશન ઑફ જાન ઑફ આર્ક' કે 'ધી એન્ડ ઑફ સેન્ટ પીટર્સબર્ગ'—સામે બોલપટો ઊણાં ઊતરવા માંડયાં, વિવેચકની દૃષ્ટિએ. પરંતુ પ્રેક્ષકને તો મજા પડી હતી. ટિકિટબારી પર ધસારો વધી ગયો અને ફરી હૉલિવુડ ટોચ પર પહોંચી ગયું.

ત્યાં તો ૧૯૨૯ની મંદી ચડી આવી. શરૂઆતમાં તો ચલચિત્રને અસર પહોંચી નહીં, પરંતુ પછીથી થિયેટરો બંધ થવા માંડયાં. ટિકિટ ઘટી. સિનેમા કંપનીઓનો વહીવટ કલાકાર, દિગ્દર્શક, સ્વપ્નદ્રષ્ટા, અને સાહસિકોના હાથમાંથી ધંધાદારીઓના હાથમાં જઈ ચડયો. નાની કંપનીઓ બંધ પડી ગઈ. પ્રેક્ષકો પણ હવે કંટાળ્યા હતા. ધ્વનિની નવાઈ હવે પૂરી થઈ હતી. મૂંગાં ચિત્રોના જમાનાના કેટલાક કલાકારો નવા માધ્યમમાં નાકામયાબ નીવડયા હતા. ઘણાયને છૂટા કરવામાં આવ્યા હતા. કેટલાક અદૃશ્ય થઈ ગયા હતા. એકાદ બે વર્ષ (૧૯૨૯–૩૦)માં ખૂબ જ સફળતા પામેલાં સંગીતમય ચલચિત્રો પણ હવે નિષ્ફળ જવા માંડયાં હતાં.

ધ્વનિને સંકલિત કરી શકાય, એનો યોગ્ય ઉપયોગ કરી કથાને વધુ ઉપસાવી શકાય, વધુ નાટયાત્મક બનાવી શકાય એ જેમ જેમ સમજાતું ગયું તેમ તેમ ચલચિત્રનું નવું કલેવર ઘડાતું ગયું. અતિ-અભિનય નકામો થઈ પડયો. સંવાદોનું—શબ્દનું મહત્ત્વ સમજાતું ગયું. ધ્વનિમુદ્રણની આંટીઘૂંટીઓ ઉકેલાતી ગઈ તેમ તેમ એક નવી જાગૃતિ પણ આવતી ગઈ. અદાકારોનો એક નવો ફાલ આવ્યો. પૉલ મુનિ, એડવર્ડ જી. રૉબિન્સન, સ્પેન્સર ટ્રેસી, ક્લાર્ક ગેબલ, ફ્રેડરિક માર્ચ, જેમ્સ ગેગ્ની, જેમ્સ સ્ટુઅર્ટ, હમ્ફ્રી બોગાર્ટ—એક પણ અસલની વ્યાખ્યા મુજબ દેખાવડા ન કહી શકાય એવા, પણ ખૂબ જ આગવું, પૌરુષમય વ્યક્તિત્વ અને

હૉલિવુડ ફિલ્મનગરીના રંગીલા અભિનેતા ક્લાર્ક ગેબલ અભિનેત્રી જેનેટ મેકડોનાલ્ડ સાથે એમ.જી.એમ.ની એક ફિલ્મ 'સાનફ્રાન્સિસ્કો'માં

સુંદર ભાવવાહી અવાજવાળા. અભિનેત્રી પણ હવે પડદે વાદવિવાદ કરતી, લપડાક મારતી, તરત પીગળી નહીં જતી સ્વત્વવાળી સ્ત્રીઓ બની.

લેખકને હવે યોગ્ય માન મળવા માંડયું. પટકથા-લેખકની માગ વધી. સાહિત્યકૃતિઓ પડદે રજૂ થવા માંડી. સમાજના પ્રશ્નો સમાજ આગળ મુકાવા માંડયા. કારાવાસની અંધારી બાજુનાં દર્શન 'આઈ એમ એ ફયુજિટિવ ફ્રૉમ ધ ચેઇન ગૅન્ગ'માં થયાં. ૧૯૩૬માં 'ફયુરી'માં ફ્રિટ્ઝ લૅન્ગે ટોળાંશાહીના હિંસાત્મક વલણની સુંદર છણાવટ કરી. સારા સારા, સંસ્કારી લાગતા, શિષ્ટ સમાજના ભદ્ર લોકો પણ અફવા, વહેમ, કહેતીઓનો ભોગ કેવા સહેલાઈથી બની જાય છે, સંસ્કારિતાના મહોરા પાછળ રાક્ષસી વૃત્તિઓ કેવી દેખા દે છે, નાના ગામનું જીવન કેવા નાજુક તાંતણે બંધાયેલું હોય છે એની આખી વાત 'ફયુરી'માં વણાઈ ગઈ છે.

'ધ ડાર્ક હૉર્સ' અને 'ધ ફ્રેન્ટમ પ્રેસિડેન્ટ' એ બે ચલચિત્રોએ ચૂંટણીમાં આચરાતી ગેરરીતિઓ વર્ણવી. સમાજના પ્રશ્નો માટે જેહાદ જગાવનારી વ્યક્તિઓનાં જીવન સમાજને પ્રેરણા આપવા કચકડે મઢાવા લાગ્યાં. 'ધ લાઇફ ઑફ એમિલ ઝોલા' એક એવી ફિલ્મ હતી. પૉલ મુનિએ એમાં અત્યંત સુંદર અદાકારી દાખવી. 'યંગ મિ. લિંકન' અને 'ઍબ લિંકન ઇન ઇલિનોય' વગેરે ફિલ્મોએ લોકશાહીનાં ગુણગાન ગાયાં. ચાર્લી ચૅપ્લિને 'ધ ગ્રેટ ડિક્ટેટર'માં આપખુદ સત્તાથી જન્મતો સર્વનાશ એની વિશિષ્ટ શૈલીમાં રજૂ કરી હિટલરને પોતાની રીતે વખોડી કાઢ્યો ત્યારે ઘણાએ એને વધુ પડતા ઍન્ટિ-ફાસીવાદી તરીકે વખોડી કાઢ્યો. આ દાયકાના પ્રખ્યાત દિગ્દર્શકોમાંનો એક હતો ફ્રાન્ક કાપ્રા. સાંપ્રત સમાજના પ્રશ્નોની યોગ્ય રજૂઆત માટે એણે સારી એવી નામના મેળવી હતી. જોકે એનાં ચલચિત્રોના અંત ઘણે ભાગે કૃત્રિમ, ઊર્મિલ, લાગણીવશ અને અસંભવિત રહેતા. ૧૯૩૬માં એણે 'મિ. ડીડ્ઝ ગોઝ ટુ ટાઉન' ઉતાર્યું. સત્તા અને સંપત્તિ માટે સિદ્ધાંત અને નીતિરીતિ અધ્ધર મૂકનારા સ્વાર્થી તકસાધુઓના એક જૂથમાં ગેરી કૂપર લૉન્ગફેલો ડીડ્ઝ બનીને આવે છે. લક્ષાધિપતિ છે, ઉદાર છે, નિર્મળ છે અને સ્વભાવગત રીતે જ પરોપકારી છે. પેલા ધૂર્તોને મન આ બોકડો ઠીક હાથમાં આવ્યો છે. પરંતુ મિ. ડીડ્ઝ તો એના ઉમદા સ્વભાવને લીધે અને પરોપકારમાં અવિચળ શ્રદ્ધાને લીધે તકસાધુઓની સાન ઠેકાણે લાવે છે.

કાપ્રાએ ત્યાર બાદ 'યુ કાન્ટ ટેઇક ઇટ વિથ યુ', 'મિ. સ્મિથ ગોઝ ટુ વૉશિંગ્ટન' અને 'ઇટ્સ એ વન્ડરફૂલ લાઇફ' ઉતાર્યાં. એની ફિલ્મોના રસિયાઓનો વિશાળ સમુદાય હતો. તેમને કાપ્રાનો આશાવાદ સ્પર્શી જતો. જાણ્યે-અજાણ્યે કાપ્રાએ પ્રેક્ષકોમાં એક પ્રકારનો ખોટો આશાવાદ પેદા કર્યો. કોઈક મિ. ડીડ્ઝ કે કોઈક મિ. સ્મિથ (હૃષીકેશ મુકરજીનો 'બાવરચી'?) આવશે અને સૌનું ભલું કરી જશે, આપણે તો કંઈ જ કરવાનું નથી, માત્ર આવા કોઈક રહસ્યમય આગંતુકની વાટ જ જોવાની છે એવી કિંકર્તવ્યતા પ્રેક્ષકોમાં ફેલાઈ.

કૉમેડી ઉપર કાપ્રાની અસલથી હથોટી હતી. પાત્રાલેખન અને અવલોકનની કળામાં તો ફ્રાન્ક કાપ્રાને કોઈ પણ આંબે એવું નહોતું. એનાં ચલચિત્રોમાં દરેકે દરેક પાત્ર ત્રિપરિમાણ રીતે ઊપસી આવતું.

જાન ફૉર્ડ આ જમાનાના એક અત્યંત ઉત્તમ દિગ્દર્શક તરીકે પંકાયો. અનેક એકૅડેમી એવૉર્ડના વિજેતા આ દિગ્દર્શકની વિશિષ્ટતા છે એનાં પૌરુષમય બહાદુર પાત્રો, સંકટો સામે ઝૂઝવાની એમની તાકાત, સમર્પણની ભાવના, મૈત્રી અને નિમકહલાલી, ભય અથવા મનોયાતનાના ભાર નીચે જીવતાં માનવીઓને એ ખૂબ સરસ રીતે રજૂ કરે છે. એનાં ચલચિત્રોમાં દૃશ્યોનાં કમ્પોઝિશન ધ્યાન ખેંચે એવાં હોય છે. સૂર્યની પ્રચંડ ગરમી, નિ:સીમ વેરાન, ખરબચડી મરુભૂમિ, અફાટ સાગર—એવા એવા એના સેટિંગ્ઝ છે. હાથે પરિશ્રમ કરનારી પ્રજા; નાવિકો, ખાણિયા, કાઉબૉય, ખેડૂત, સૈનિક—એનાં પાત્રો છે. એનાં પાત્રો ઘણી વાર કુદરત સામે હોડમાં મુકાયાં હોય છે. દીવાનખંડમાં પુરુષ-સ્ત્રીના નાજુક સંઘર્ષમાં એને એટલો રસ નથી, જેટલો રસ એને ક્રૂર કુદરતના સમરાંગણમાં યુદ્ધ ખેલતા કોઈ એકાકીના જીવનસંગ્રામમાં હોય. સંઘર્ષની રજૂઆત,

ભયનું ચિત્રણ, પરાકાષ્ઠા પર લઈ જતા નાનામોટા બનાવોનું નિરૂપણ, એમાં તવાઈ બહાર આવતા માનવીના ઉમદા સ્વભાવનાં ગુણગાન અને સંઘર્ષનું સમાપન એ એનાં ચલચિત્રનો આકાર. જૉન વેઇન, વિક્ટર મૅક-લૅગ્લેન એના પ્રિય અદાકારો.

૧૯૩૫માં 'ધ ઇન્ફૉર્મર' ચલચિત્રે એને ખૂબ પ્રશંસા મેળવી આપી. લાએમ ઓ' ફ્લેહાર્ટીની આ વાર્તા પરથી ત્રણેક અઠવાડિયાંમાં અને ટૂંકા બજેટમાં આયર્લૅન્ડનીસ્વાતંત્ર્ય ચળવળના સમયની વાત રજૂ કરી. અમેરિકા જવાનો ખ્વાબ સેવતા એક ક્રાન્તિકારીની દાનત બગડી અને વીસ પાઉન્ડની મામૂલી રકમના ઇનામની લાલચે પોતાના સહકાર્યકરની ભાળ આપી દીધી અને અંતે મરતાં મરતાં એણે પશ્ચાત્તાપથી ઝૂરતા હૈયે એ કાર્યકરની માતાની માફી માગી : એવી વાર્તા ગૂંથી ખૂબ જ પ્રભાવશાળી ચલચિત્રનું સર્જન કર્યું. ૧૯૪૮માં સ્ટાઇનબેકની નવલકથા 'ધ ગ્રેઇપ્સ ઑફ રૉથ'માં મંદીની આંધીમાં સપડાતા કટુંબની વાત કહી. 'હાઉ ગ્રીન વૉઝ માય વૅલી'માં (૧૯૪૧) ઔદ્યોગિક ક્રાન્તિના ઝપાટામાં આવી જતા વેલ્સના કુટુંબની વાર્તા કહી. ૧૯૪૫ પછી એણે 'વેસ્ટર્ન' પ્રકારનાં અનેક સુંદર ચલચિત્રો આપ્યાં છે.

ત્રીસીના દસકામાં ચલચિત્ર ક્ષેત્રે ધ્વનિની શોધના પ્રતાપે સંગીતમય ચલચિત્રોનો — મ્યૂઝિકલ્સનો — પ્રવેશ થયો. પરદેશી અર્ન્સ્ટ લુબિટ્શે ૧૯૨૯માં 'ધ લવ પરેડ'થી શરૂ કરી, 'મોન્ટેકાર્લો', 'ધ સ્માઇલિંગ લેફ્ટનન્ટ', 'ડિઝાઇન ફૉર લિવિંગ,' 'નિનોચ્કા' જેવાં સુંદર સંગીતચિત્રો આપ્યાં.

ત્રીસી પછી ફ્રેડ એસ્ટેર અને જીન્જર રૉજર્સે અનેક ફિલ્મોને પોતાનાં નૃત્યોથી નવો ઓપ આપ્યો. ઇર્વિંગ બર્લિનનાં ગીતો ચોપાસ ગુંજી ઊઠયાં. બસ્બી બર્કલીએ નૃત્યને કચકડે મઢવા કૅમેરાને સંપૂર્ણ સ્વતંત્રતા બક્ષી. નૃત્યકારના પગ સાથે જ કૅમેરાનો કાચ જડી દીધો હોય તેમ પ્રેક્ષકના હૃદયને નાચતું કરી મૂકયું. વૉર્નરે 'ફૉર્ટી સેકન્ડ સ્ટ્રીટ' રજૂ કર્યું. 'ટૉપ હૅટ', 'સ્વિંગ ટાઇમ', 'યાન્કી ડૂડલ ડૅન્ડી', 'ધિસ ઇઝ ધ આર્મી' વગેરે ચલચિત્રોએ યુદ્ધની યાતનાઓને ભૂલવામાં મદદ કરી અને સૈનિકોનું મનોરંજન કર્યું.

વિન્સેન્ટ મિનેલી સંગીતમય ચિત્રોનો એક અચ્છો દિગ્દર્શક હતો. એનાં ચલચિત્રોમાં 'મીટ મી ઇન સેન્ટ લુઈસ', 'ઝીગફેલ્ડ ફૉલીઝ', 'ઍન અમેરિકન ઇન પૅરિસ', 'જીજી' વગેરે ખૂબ જ પ્રખ્યાત થયાં છે. ઉપરનાં પહેલાં ત્રણ ચલચિત્રોમાં જ્યૂડી ગાર્લૅન્ડે ખૂબ જ સુંદર ભૂમિકા ભજવી અને કંઠ રેલાવ્યો.

'વેસ્ટર્ન' એ અમેરિકાનું સૌથી વિશિષ્ટ પ્રદાન છે. વેસ્ટર્ન ફિલ્મની સફળતાનાં રહસ્યોની અનેક વખત છણાવટ થઈ છે. આધુનિક સંસ્કૃતિનાં બંધનો અને નીતિનિયમોથી વેગળી તદ્દન સ્વતંત્ર જિંદગીની મીઠી યાદગીરી ખાતર વેસ્ટર્ન ચલચિત્ર ઉતારાય છે એમ કોઈક કહે છે. વડવાઓની બરછટ શારીરિક તાકાત, સહનશીલતા અને સાહસવૃત્તિને બિરદાવવા વેસ્ટર્ન ઊતરે છે એમ પણ ઘણા માને છે. આજે જ્યારે માનવજીવનના વ્યવહારના પ્રશ્નો અનેકગણા વધુ જટિલ થઈ ગયા છે ત્યારે વેસ્ટર્નમાં રજૂ થતા જીવનના પ્રશ્નો સરળ લાગે છે. એના ઉકેલમાં પણ ઝાઝી દ્વિધા નથી હોતી. ખરું અને ખોટું, સાચું અને જૂઠું એવા ચોક્કસ વિભાગોમાં દરેક પ્રશ્નનો ત્યારે વહેંચી શકાતા એમ આપણને લાગે. આજે એટલું એ સરળ નથી. બંદૂકની નાળમાં જ જવાબ રહેતો. માનવનો પ્રતિભાવ ઝડપી રહેતો. આજે પરિસ્થિતિ ઘણી વધુ ગૂંચવાડાભરી, ઘણી વધુ જટિલ છે.

જૉર્જ સ્ટીવન્સનું 'શેઈન', જૉન ફૉર્ડના 'સ્ટેજકોચ', 'માય ડાર્લિંગ કલેમન્ટાઇન' અને ફ્રેડ ઝીનેમાનનું 'હાઈ નૂન' ન ભુલાય એવાં છે. જૉન હસ્ટને પણ 'ધ મિસફિટ'માં વેસ્ટર્ન પર હાથ અજમાવ્યો છે. 'લાસ્ટ ટ્રેઇન ફ્રૉમ ગનહિલ', 'ધ મૅન હુ કિલ્ડ લિબર્ટી વેલન્સ', 'ધ ટ્રેઝર ઑફ સીએરા મેદર'થી માંડી છેક છેલ્લે 'ધ બૅલડ ઑફ કેબલ હોગ' અને 'ટ્રુ ગ્રિટ' જેવાં કલાત્મક વેસ્ટર્નનો તોટો નથી.

એવો જ બીજો દિગ્દર્શક છે સ્ટેન્લી ડોનેન. ૧૯૪૧થી એની કારકિર્દીની શરૂઆત થઈ અને એનાં ઘણાં ચલચિત્રોમાં પ્રખ્યાત નૃત્યકાર જીન કેલીએ સહદિગ્દર્શન પણ સંભાળ્યું. 'સિંગિંગ ઈન ધ રેઈન', 'સેવન બ્રાઇડ્સ ફૉર સેવન બ્રધર્સ', 'ઇટ ઇઝ ઑલ્વેઝ ફેર વેધર', 'ફની ફેર', 'પજામા ગેઈમ' વગેરે ડોનેનનાં સર્વોત્તમ ચલચિત્રો છે.

ડોનેને કૅમેરાને સ્ટુડિયો બહાર લઈ જઈ સંગીતચિત્રોની કૃત્રિમતા અને વેવલાઈ દૂર કરી. એનાં પાત્રો શેરીમાં ને ટ્રામ-ટ્રૉલી-બસમાં પણ ગાઈ ઊઠતાં. એમ્પાયર સ્ટેટ બિલ્ડિંગ પરથી સ્વરો છેડતા કે જંગલમાં ગળું ખોલતાં. સમગ્ર વિશ્વ એનાં ચિત્રોમાં સંગીતમય બની જતું. સ્વરોથી હવા ગુંજી ઊઠતી. નર્તન્તા પગ, ખીલી ઊઠતો કંઠ, પમરતો પ્રણય અને આકાશમાં ચમકતા મેઘધનુષથી આવાં ચલચિત્રોએ પ્રેક્ષક પર અજબ-ગજબની ભૂરકી છાંટી. ધીમે ધીમે ગીતોના શબ્દો વધારે અર્થપૂર્ણ બન્યા, કસમયનાં ગીતોને બદલે ઠીક સ્થાને ગીતો ગૂંથાયાં, અને પાત્રચારિત્ર્યને બંધબેસતાં અને વાર્તાનો તંતુ વધુ મજબૂત કરતાં, ગીતોથી સંગીતચિત્રોનું માળખું દૃઢ થયું. 'વેસ્ટ સાઇડ સ્ટોરી' અને 'સાઉન્ડ ઑફ મ્યૂઝિક' આ જ પરંપરાનાં સર્વશ્રેષ્ઠ સંગીત-ચિત્રો છે.

અન્ય દિગ્દર્શકોમાં કેટલાંક નામો અહીં જોઈ લઈ ત્રીસી-ચાલીસીના સંધિકાળની એક મહાન ઘટના ઉપર ચાલ્યા જઈશું.

કિંગ વિડોરે 'હલેલુજા'માં દક્ષિણ અમેરિકાના હબસીના જીવનની વિટંબણા, 'અવર ડેઈલી બ્રેડ'માં બેકારીની સમસ્યા અને 'ધ ક્રાઉડ'માં રાક્ષસી કદે ફાલતાં શહેરોનું જર્જરિત બનતું જતું પોત રજૂ કર્યું. એ. જે. ક્રૉનિનની નવલકથા 'ધ સિટાડેલ'નું એણે રૂપેરી રૂપાંતર કર્યું. લુઈસ માઈલસ્ટોને 'મ્યુટિની ઑન ધ બાઉન્ટી', 'ઑલ ક્વાયેટ ઑન ધ વેસ્ટર્ન ફ્રન્ટ', 'ધ ફ્રન્ટ પેઇજ' અને 'ઑફ માઇસ ઍન્ડ મૅન'માં ખ્યાતિ મેળવી. વિલિયમ વેલ્મૅને 'ધ પબ્લિક એનિમી', અને પછી' એ સ્ટાર ઇઝ બૉર્ન'માં હૉલિવુડની 'સ્ટાર-સિસ્ટમ' પર વેધક પ્રકાશ ફેંક્યો. તે ઉપરાંત, 'નથિંગ સેક્રેડ' અને 'ઓક્સબો ઇન્સિડન્ટ' જેવાં અર્થપૂર્ણ ચિત્રો આપી એક ગંભીર દિગ્દર્શક તરીકે નામના મેળવી.

૧૯૪૧ની મેની પહેલી તારીખે ન્યૂયૉર્કમાં ઑર્સન વેલ્સ નામના એક નાટ્યકારે પોતાનું પ્રથમ ચલચિત્ર 'સિટઝિન કેઈન' રજૂ કર્યું અને ઇતિહાસ સર્જ્યો. પ્રખ્યાત ફ્રેન્ચ વિવેચક અને દિગ્દર્શક ત્રુફોએ એ ચિત્ર માટે કહ્યું છે: Probably the one that has started the largest number of filmmakers on their careers.

પ્રખ્યાત બ્રિટિશ માસિક 'સાઇટ ઍન્ડ સાઉન્ડે' ૧૯૬૨ અને ૧૯૭૨માં લીધેલા સમગ્ર જગતના વિવેચકોના અભિપ્રાયમાં સર્વાનુમતે આ ચલચિત્રને જગતનું અત્યાર સુધીનું સર્વશ્રેષ્ઠ ચલચિત્ર ગણવામાં આવ્યું છે.

'સિટીઝન કેઈન'નો ઇતિહાસ ખૂબ રસપ્રદ છે. ઑર્સન વેલ્સ તખતાનો પ્રખ્યાત નટ. બાળવયે 'કિંગ લિયર'ના સંવાદો કડકડાટ બોલી જઈ સૌને એણે દંગ કરી મૂકેલા. ૧૯૩૭માં મર્ક્યુરી થિયેટરની ન્યૂયૉર્કમાં એણે સ્થાપના કરી. ૧૯૩૮માં હૉલિવુડનાં આર.કે.ઓ. સ્ટુડિયોના સૂત્રધાર બનેલા જૉર્જ જે. શેફરે નેલ્સન રૉકફેલરની મદદથી અવદશા પામેલા આર.કે.ઓ.નો ઉદ્ધાર કરવાનું બીડું ઝડપ્યું. દરમિયાનમાં ઑર્સન વેલ્સે તખતા પર તો નામ કાઢેલું જ. ૧૯૩૮માં એણે રેડિયો પરથી એચ. જી. વેલ્સના 'ધ વૉર ઑફ ધ વર્લ્ડ્ઝ'ની રજૂઆત નાટ્યાત્મક રીતે કરી આખાયે અમેરિકામાં ખળભળાટ મચાવી દીધો. ચાલુ કાર્યક્રમોને અટકાવી દઈ એણે આ નાટકની શરૂઆત એક જાહેરાતના સ્વરૂપમાં કરી. એણે જાહેર કર્યું કે 'પૃથ્વી ઉપર મંગળના માનવીઓનું ઉતરાણ થયું છે.' એકાએક કરવામાં આવેલી આ જાહેરાતે તો આખું અમેરિકા ઊંચુંનીચું થઈ ગયું. ટેલિફોનો રણકી ઊઠ્યા. મોટરો દોડવા માંડી. લોકોએ બેબાકળા અને ભયભીત બની નાસભાગ શરૂ કરી.

અને જ્યારે ખરી વાત બહાર આવી ત્યારે વેલ્સ પર પસ્તાળ પડી; અને સાથે સાથે પ્રશંસા. એક સાહસિક, કલ્પનાશીલ, યુવાન કલાકારના એ ઢોલતાસાં સાથેના આગમને એની કલા માટેનાં બધાં જ દ્વાર ખોલી નાખ્યાં. શેફરે તક ઝડપી વેલ્સને હૉલિવુડ બોલાવ્યો. પચીસ વર્ષના યુવાને શેફર પાસે માગણી રજૂ કરી કે એ જે ચલચિત્ર ઉતારે એ માટે એને પૂરેપૂરી સ્વતંત્રતા મળે. પોતે ચિત્ર પ્રદર્શિત કરે ત્યાં સુધી કોઈનેય પણ એ બતાવે નહીં. નાણાં અને સાધનોની છૂટ મળે. હૉલિવુડમાં આવી માગણીઓ કરવાની કોઈનીય હિંમત નહોતી અને હોય તોપણ હૉલિવુડ એવાને ફંગોળી ફેંકી દેતું. પણ વેલ્સ જુદી ખોપરીનો આદમી હતો. એની માગણીઓ મંજૂર થઈ ગઈ.

સિનેમા ક્ષેત્રે વેલ્સ નવોસવો હતો. પહેલું ચિત્ર ઉતારતાં પહેલાં એણે જૂનાં સેંકડો ચલચિત્રો જોઈ નાખ્યાં, પૂરતો અભ્યાસ કર્યો અને પછી જ એ સ્ટુડિયો પર આવ્યો. ન્યૂયૉર્કથી મર્ક્યુરી થિયેટરના પોતાના ગોઠિયાઓને એણે બોલાવી લીધા. જેવું સ્વાતંત્ર્ય પોતાને મળ્યું હતું તેવું જ તેણે પોતાના કર્મચારીઓને– ટેકનિશિયનોને આપ્યું. હૉલિવુડની ખૂબ જ જડસુ વ્યવસ્થામાંથી છૂટેલા ટેકનિશિયનોને તો મોકળું મેદાન મળી ગયું. સૌએ પોતપોતાનાં ભેજાં લડાવવા માંડયાં અને અત્યાર સુધી મગજમાં જ ઘુમાવેલા નૂતન વિચારોને અજમાવવા માંડયા.

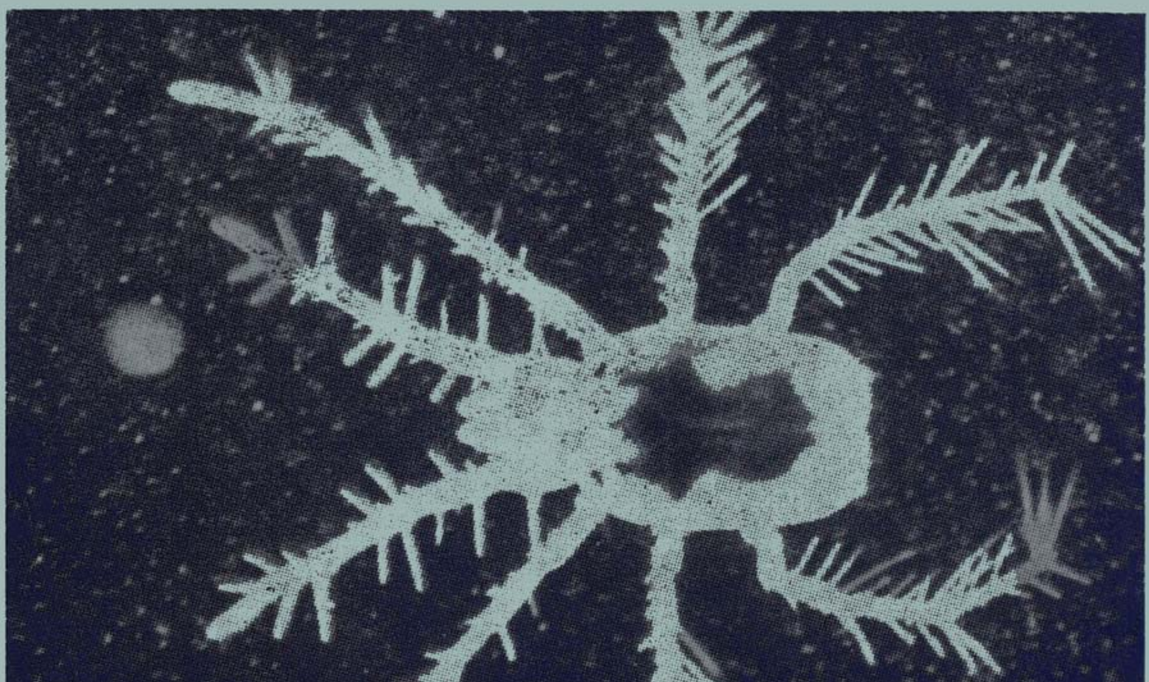
ઑર્સન વેલ્સે પોતાના મિત્ર હરમેન જે. મૅન્કીવિક્ઝ પાસે વાર્તા લખાવી. મૅન્કીવિક્ઝ પ્રખ્યાત અમેરિકન પ્રકાશક વિલિયમ રેન્ડોલ્ફ હર્સ્ટનો અને તેની પ્રિયતમા મેરિયન ડેવિસનો અંગત મિત્ર હતો. હર્સ્ટ અબજોપતિ હતો. એટલાં બધાં છાપાં માસિકો પર એનો કાબૂ હતો કે એ છાપાંઓનો રાજા — અખબારી સમ્રાટ — બની ગયો હતો. સંપત્તિનો શોખીન, આખા વિશ્વની કલાસામગ્રી એકઠી કરવાનો રસિયો, કેલિફોર્નિયાના દરિયાકાંઠે સાન સિમેઓનના કિલ્લા જેવા મકાનમાં એનો દલ્લો, દુર્ભેદ્ય ગઢ, ખાસ મિત્રો સિવાય ત્યાં કોઈની અવરજવર નહીં, મિજબાનીઓ ગોઠવે, સ્વભાવનો ઉગ્ર, મહત્ત્વાકાંક્ષી, સિદ્ધાંતહીન, સામ-દામ-દંડ-ભેદે પ્રતિસ્પર્ધી પ્રકાશકનું નિકંદન કાઢી નાખે. પત્ની તો ખરી જ પણ પ્રિયતમા પણ ખરી; તે મેરિયન ડેવિસ — સિનેતારિકા. એને આગળ લાવવા લખલૂટ ધન વેડફયું. અને છતાંય પોતાના સ્વભાવ અને જીદને કારણે ન ફાવ્યો એટલું જ નહીં એ નટીની કારકિર્દી બગાડી.

હવે હર્સ્ટની જગાએ મૂકો ચાર્લ્સ ફોસ્ટર કેઈન નામના પાત્રને. સાન સિમેઓનને બદલે ઝાનાડુ, મેરિયન ડેવિસની જગાએ સુઝાન ઍલેક્ઝાન્ડર અને સિટિઝન કેઈનની પટકથા તૈયાર. પણ મૅન્કીવિક્ઝે એને ખૂબ મઠાર્યું. ચોટદાર સંવાદો, વિવિધ પાત્રસૃષ્ટિ અને નાટયાત્મક ઘટનાઓનો મસાલો ભરી દીધો. પોતે જબરો દારૂડિયો. પીને પડયો રહે તે ફરી પીવા જ ઊઠે. પડે તો હાથપગ ભાંગે, અનેક પટકથાઓ લખી પંકાયેલો, અને ધન કમાયેલો, પણ વેડફી કાઢતાં વાર નહીં. વેલ્સે એને એક મિત્ર, મર્ક્યુરી થિયેટરના ભાગીદાર જૉન હાઉસમૅનને સોંપ્યો. મૅન્કીવિક્ઝને લઈ હાઉસમૅન એક રેન્ચ પર રહેવા ચાલ્યો ગયો. બાટલી મળે નહીં. ખાઈપીને લખ્યા જ કરવાનું. દારૂની લત છૂટે એ માટે દવાઓ લેવાની. અને એમ વેલ્સે પટકથા લખાવી અને ખરીદી લીધી. પછી લેખક તરીકે પોતાનું જ નામ આગળ લગાવી દીધું. જોકે મૅન્કીવિક્ઝે લડી-ઝઘડી છેવટે પોતાનું નામ સહલેખક તરીકે લખાવી નાખ્યું. મૅન્કીવિક્ઝે મિત્ર હર્સ્ટને છેતર્યો, અને વેલ્સે મૅન્કીવિક્ઝને. જોકે આવા અદ્ભુત ચલચિત્રને એક જ એકેડેમી એવૉર્ડ મળ્યો, અને તે મૌલિક પટકથા માટે. તેય પણ ભાગમાં — વેલ્સ અને મૅન્કીવિક્ઝને.

આમ, ઑર્સન વેલ્સ 'સિટીઝન કેઈન'નો નિર્માતા, નિર્દેશક, લેખક અને મુખ્ય અદાકાર.

હર્સ્ટને આ ચિત્ર જાહેરમાં રજૂ થતાં પહેલાં જ ખબર પડી ગઈ. હર્સ્ટ જેવા માણસને દુશ્મન બનાવવાનું આર.કે.ઓ.ને કેમ ફાવે? હર્સ્ટના હાથમાં એટલાં તો છાપાં-માસિકો હતાં કે ઘડીના છઠ્ઠા ભાગમાં એ

ફિલ્મ દિગ્દર્શક હાવર્ડ હોકના 'સ્કેરફેઈસ' ચિત્રમાં જાણીતા અભિનેતાઓ પૉલ મુની અને 'જ્યોર્જ' રેફ્ટ.



બ્રિટિશ દિગ્દર્શક પર્સી સ્મિથની ફિલ્મ 'સિક્રેટ્સ ઑફ નેચર'માં વૉટર-ફ્રેક—પાણીના કરોળિયાનું અદ્‌ભુત ચિત્ર

ઉપર : ફ્રેન્ચ દિગ્દર્શક જ્યાં રેનુઆંની ૧૯૩૫ની પ્રખ્યાત ફિલ્મ 'ટોની'માં બ્લેવેટ, ડેલમોન્ટ અને મોન્ટાલવન એક દૃશ્યમાં; **નીચે :** જપાનના વિખ્યાત દિગ્દર્શક અકિરા ક્યુરોસાવાએ ૧૯૫૦માં ઉતારેલ ફિલ્મ 'રશોમાન'માં અભિનેતા માચિકો અને ટોશિરો મિફ્યુન.

ચલચિત્રને ખૂબ જ ખરાબ ગણી વખોડી કાઢી પૂરું કરી નાખે. આર.કે.ઓ. પાસે પોતાનાં થિયેટરો ઓછાં. એમ.જી.એમ. ચલચિત્રોના વિતરક લો ઇન્ટરનૅશનલના ચૅરમૅન શૅન્કે શેફરને ન્યૂયૉર્ક તેડ્યો. એમ.જી.એમ.ના નિર્માતા લૂઈ બી. મેયર વતી એણે શેફરને 'સિટીઝન કેઈન'ની નેગેટિવ અને બધી પ્રિન્ટોનો નાશ કરવા માટે ૮,૪૨,૦૦૦ ડૉલર ધર્યા. કેઈનનો ખર્ચ ૬,૮૬,૦૩૩ ડૉલર. એટલે નફો તો હતો જ. કહેવાતું હતું કે મેયર એકલાએ આ આશરે ૮$\frac{3}{4}$ લાખ ડૉલરનું નજરાણું ધર્યું નહોતું. બીજાય ઉત્પાદકો ભેળા હતા. બધાયનું હર્સ્ટને નહીં છંછેડવામાં હિત હતું. શેફરે હિંમત બતાવી નજરાણું પાછું ઠેલ્યું. ન્યૂયૉર્કમાં ફેબ્રુઆરીની ૧૪મીએ રેડિયો સિટી મ્યૂઝિક હૉલ જેમાં આર.કે.ઓ.નો હિસ્સો હતો તેમાં 'સિટીઝન કેઈન'ના પ્રિમિયર -- પ્રથમ ખેલની તૈયારીઓ થઈ ગઈ. ત્યાં તો મ્યૂઝિક હૉલે નન્નો ભણ્યો. એણે તાબડતોબ રૉકફેલરને ટેલિફોન કર્યો. રૉકફેલર પણ મ્યૂઝિક હૉલમાં ભાગીદાર. લુએલા પાર્સન નામની હર્સ્ટની પ્રખ્યાત ગપસપકટાર લેખિકા(ગૉસિપ કૉલમ્નિસ્ટ)એ ધમકી આપી — જૉન રૉકફેલર વિશે હર્સ્ટના 'અમેરિકન વીકલી'માં બે પાન ભરીને આડીઅવળી વાતો આવે એ એને ગમશે? રૉકફેલર પાણીમાં બેસી ગયો. છાપાંઓ કેઈનની જાહેરાતો લેવા તૈયાર નહોતાં. શેફર મોટી બધી સિનેમા ઉત્પાદક કંપનીઓ ઉપર મૉનોપૉલીનો દાવો માંડવા તૈયાર થયો ત્યારે વૉર્નર બ્રધર્સ ઠેકાણે આવ્યું. એમણે થિયેટર આપ્યું. મેની પહેલીએ 'સિટીઝન કેઈન' રજૂ તો થયું પણ પ્રેક્ષકોએ આવકાર્યું નહીં. તેમ છતાં વિવેચકોએ એને હૉલિવુડના એક શ્રેષ્ઠ સર્જન તરીકે બિરદાવ્યું. જૉન ઓ હારાએ તો એનાં ભરપેટ વખાણ કર્યાં. 'સિટીઝન કેઈન' ખાસ કમાયું નહીં. દાયકાઓ પછી ફરીથી 'કેઈન'નાં ચડતાં પાણી થયાં. ફરી આર્ટ થિયેટરો, ફિલ્મ સોસાયટીઓમાં એ ફરવા માંડ્યું અને ફરી એનાં મોંફાટ વખાણ થયાં.

આવા ધનાધનીથી ભરપૂર વાતાવરણમાં ઊછરેલું 'સિટીઝન કેઈન', અંતે એની અદ્ભુત ટેકનિક માટે ખૂબ વખણાયું. અબજોપતિ કેઈન મરણપથારીએ છે ત્યાંથી ચલચિત્રની શરૂઆત. મૃત્યુ વખતે કેઈનના હોઠ ઉપરથી 'રોઝબડ' નામના શબ્દો સરે છે. એ શબ્દોમાં કેઈનનું શું રહસ્ય સમાયેલું હતું? મૃત્યુ વખતે આવા ધનપતિના મોઢામાંથી આ શબ્દો શાને? માર્ચ ઑફ ધ ન્યૂઝના દસ્તાવેજી ચલચિત્રોના સંપાદક એક માણસને આ રહસ્યનો તાગ મેળવવા મોકલે છે. એ પત્રકાર કેઈનના જીવનની અનેક વાતો, એનાં અનેક પાસાં જુદી જુદી વ્યક્તિઓ પાસેથી સમજે છે. એનું બાળપણ, એની રાજકીય કારકિર્દી, એની પ્રણયલીલા અને વ્યવસાય, અને એ બધા વૃત્તાંતોમાંથી કેઈનનું આખું પાત્ર ત્રિપરિમાણમાં સર્જાય છે. જુદા જુદા નિવેદકોનાં બયાનો આગળપાછળ જાય છે, એક જ પ્રસંગ જુદી જુદી વ્યક્તિઓની દૃષ્ટિથી પણ જોવાય છે. ચલચિત્ર એ રીતે સમયમાં આગળપાછળ જાય છે. કેઈનના જીવનના અનેક પ્રસંગોમાંથી અમેરિકન પ્રકાશન વ્યવસાય, રાજકીય વાતાવરણ, અને ધંધાકીય સ્પર્ધાઓનું આવું વિશાળ ફલક ચિત્રિત થાય છે. આખાય ચલચિત્રનું ઘણું બધું શ્રેય એના છબીકાર ગ્રેગ ટોલૅન્ડને ફાળે જાય છે. દૂર અને નજીકનાં પાત્રો તથા સેટિંગ્ઝને એકસરખા ફોકસમાં રાખવાની ડીપફોકસ ફોટોગ્રાફીની કળાથી એણે વાર્તાના કાર્યક્ષેત્રને ઊંડાણ આપ્યું. પ્રકાશના આયોજન-ની વિશિષ્ટતાથી પાત્રોને ઉપસાવ્યાં અથવા છાયામાં સમાવ્યાં. દસ્તાવેજી ચલચિત્રોનો ઉપયોગ કરી વાર્તાને વેગવંતી બનાવી અને ટૉપિકલ પણ બનાવી.

એડિટિંગમાં રૉબર્ટ વાઈઝ જે પાછળથી પોતે પણ એક સારા દિગ્દર્શક તરીકે પંકાયો (એનાં ચલચિત્રોમાં 'આઈ વૉન્ટ ટુ લિવ', 'વેસ્ટ સાઇડ સ્ટોરી', 'સાઉન્ડ ઑફ મ્યૂઝિક', 'ધ સેન્ડ પેબલ્સ' વ.) તેણે જમ્પકટ્સ — એટલે કે ફેઈડ ઇન ફેઈડ આઉટ કર્યા વગર સમય કે સ્થાનનો ફેરબદલો — જેવી ટેકનિકનો ખૂબ સુંદર ઉપયોગ કર્યો. એક સીનમાં કેઈનના લગ્નજીવનની બરબાદી ખૂબ જ કરકસરથી ઉપજાવી છે. કેઈન અને એની પત્ની સવારે નાસ્તો લેવા બેઠાં છે. વારાફરતી શૉટ્સ બદલતાં જતાં બંને વચ્ચે વધતું જતું ઘર્ષણ, ગોષ્ઠિમાંથી અબોલા, સ્મિતમાંથી છંછેડાટ, વર્ષોનું વહી જવું, અને વૃદ્ધાવસ્થાનો પગસંચાર બતાવ્યાં છે. છેલ્લા શૉટમાં બંને અબોલ છે, અને પત્ની કેઈનના પ્રતિસ્પર્ધીનું છાપું વાંચે છે!!

વેલ્સે નીચેથી ઊંચે તરફના ખૂણે શૉટ્સ લેવડાવ્યા જેથી માથે તોળાતી પણ સુંદર નકશીવાળી ખંડોની તો છબીમાં આવે. નવા કોણ, નવા સેટિંગ્ઝ, નવું પ્રકાશ આયોજન, અને ખૂબ જ ત્વરિત કથાપ્રવાહ. આવી આવી અનેક વિશિષ્ટતાઓથી ભરપૂર 'સિટીઝન કેઈન' આજે તો ખૂબ ખૂબ કીર્તિ પામ્યું છે; પરંતુ એના દિગ્દર્શક આર્સન વેલ્સનું નસીબ એટલું ઊજળું નથી રહ્યું એય એક વિચિત્રતા છે.

૧૯૩૬માં માર્ગરેટ મિચલની ૧૦૩૭ પાનાંની મહાનવલ 'ગૉન વિથ ધ વિન્ડ'એ વાચકોને ઘેલું લગાડયું હતું. વિશાળ ફલક પર વિસ્તરેલી નવલ પરથી એવા જ વિશાળ ફલક પર ઉતારવા ધારેલા ચલચિત્ર માટેના હકો ડેવિડ ઓ. સેલ્ઝનિકે ખરીદી લીધા, ત્યારથી પ્રેક્ષકોએ પણ એક યા બીજી રીતે એના નિર્માણમાં ભાગ લીધો. મહાકાબેલ, પહોંચેલી માયા રહેટ બટલરના પાત્ર માટે તો ક્લાર્ક ગેબલ જ ચૂંટાઈ ગયો હતો; પરંતુ એની ચપળ, ચાલાક, અહંકારી, સ્વતંત્ર મિજાજી સ્કાર્લેટ ઓ'હારાના પાત્રને પૂરતી ન્યાય આપે એવી અભિનેત્રીની ભાળ મળતી નહોતી. આખી ફિલ્મ આ એક તરંગી, સ્વમાની, ચંચળ નારી ઉપર અવલંબે છે.

ક્લાર્ક ગેબલ મેટ્રોના કૉન્ટ્રેક્ટ પર હતો. મેટ્રોએ ચલચિત્રોના વિતરણના હકો લઈને ગેબલને મુક્ત કર્યો. ક્લ્વરસિટીના પાથે સ્ટુડિયો પર ફિલ્મનું શૂટિંગ શરૂ કરવાનું હતું. જૂના સેટ્સ ખસેડવાના હતા. નવા બાંધવાના હતા. વિલિયમ મેન્ઝીઝ નામના કલા-દિગ્દર્શકે જૂના સેટ્સ ખસેડવાને બદલે એને સળગાવી મૂકી ભડકે બળતા એટલાન્ટા શહેરનાં દૃશ્યો એ આગમાંથી ઝડપી લેવાનું સૂચન મૂકયું. હૉલિવુડ માટે કશું અશક્ય નહોતું. સેટ્સ સળગાવી દૃશ્યો ઝડપાતાં હતાં ત્યાં ડેવિડ સેલ્ઝનિકનો ભાઈ માયરન વિવિયન લી નામની નાજુક, નમણી, ખૂબસૂરત અને ચપળ, નાનકડી ભૂમિકાઓના જ અનુભવવાળી બ્રિટિશ અભિનેત્રીને લઈને આવ્યો અને ડેવિડની આગળ તેને રજૂ કરતાં કહ્યું, 'લો તમારી સ્કાર્લેટ.' વિવિયન લી ડેવિડના દિલમાં વસી ગઈ. તરત જ એને સ્કાર્લેટનું પાત્ર સોંપાયું. દિગ્દર્શક જૉર્જ કુકોરે ત્રણેક અઠવાડિયાં કામ કર્યા પછી તેની જગ્યાએ વિકટર ફ્લેમિંગ આવ્યો અને એ માંદો પડતાં સૅમ વુડ આવ્યો. આમ ત્રણ દિગ્દર્શકોની કલામાંથી ત્રણ વર્ષની જહેમતે ચાલીસ લાખ ડૉલરના ખર્ચે ડિસેમ્બર, ૧૯૩૯માં ઍટલાન્ટામાં 'ગૉન વિથ ધ વિન્ડ' રજૂ થયું ત્યારથી અત્યાર સુધી એણે કમાણીના બધા જ વિક્રમો તોડયા છે. ક્લાર્ક ગેબલ, વિવિયન લી, ઓલિવિયા દ હેવીલૅન્ડ, લેસ્લી હાવર્ડ જેવા નામી અદાકારોના સુંદર અભિનય પર રચાયેલી ફિલ્મ એના વિસ્તાર, વૈવિધ્ય અને વિશાળતાથી જ આંજી દે છે. અમેરિકન આંતરવિગ્રહની પશ્ચાદ્ભૂ આગળ વાર્તા રચાય છે. આંતરવિગ્રહના પડઘા ઝીલતું એક કુટુંબ, એનાં પાત્રો, એની આ સ્કાર્લેટ જેવી બહાદુર સ્ત્રી, બળાત્કાર, લગ્નવિચ્છેદ, યુદ્ધ, યુદ્ધની યાતના, ખુનામરકી અને મરકીએ સર્જેલો વિનાશ, સુંદર રંગોમાં, હૉલિવુડની ટેકનિકથી એવાં તો ચિરસ્મરણીય રીતે રજૂ થયાં છે કે કલાત્મક દૃષ્ટિએ ઊણું ઊતરતું આ ચિત્ર અન્ય રીતે હૉલિવુડનું એક શિરમોર સમું છે. ચાલીસીનો હવે અહીં અંત આવે છે.

બીજા વિશ્વયુદ્ધના ઓળા ઊતરી આવ્યા હતા. અમેરિકા સંડોવાતું ગયું. આ સમયમાં બે પ્રકારનાં ચલચિત્રોની બોલબાલા રહી. એક તો મનોરંજનનાં અને બીજાં યુદ્ધવાર્તાનાં. ત્રીજો એક પ્રકાર જુદી જ રીતે ખીલ્યો અને તે દસ્તાવેજી ચલચિત્રોનો. બૉબ હોપ, બિંગ ક્રૉસ્બી, ડૉરોથી લામૂર, જ્યુડી ગાર્લેન્ડ, ફ્રેડ એસ્ટેર જેવા અદાકારો ગાતા-ગવડાવતા હસતા-હસાવતા રહ્યા. હેન્રી ફૉન્ડા, ક્લાર્ક ગેબલ, રૉબર્ટ માંગોમરી, જેમ્સ સ્ટુઅર્ટ, રૉબર્ટ ટેલર યુદ્ધના મોરચે લડવા ગયા તો તેમનું સ્થાન ગ્રેગરી પેક, રૉબર્ટ મિચમ, વાન જૉન્સન અને જૉન વેઈને લીધું.

દસ્તાવેજી ક્ષેત્રે ફ્રેન્ક કાપ્રા, જાન ફૉર્ડ, જૉન હસ્ટન, અને વિલિયમ વાઈલર જેવા પીઢ દિગ્દર્શકોએ પણ હાથ અજમાવ્યો અને 'ફાઈટિંગ લેડી', 'મેમ્ફિસ બૅલે', 'બૅટલ ઑફ સાન પિયેત્રો' જેવાં ચિત્રો અને 'વ્હાય વી ફાઈટ' જેવી શ્રેષ્ઠ શ્રેણી રજૂ કરી. 'ધ ટ્રુ ગ્લોરી' જેવાં પૂર્ણ લંબાઈનાં દસ્તાવેજી ચલચિત્રે તો કમાલ કરી નાખી. જનરલ આઈઝનહોવર એના વૃત્તાંતનિવેદક બન્યા.

યુદ્ધકથા ઉપર રચાયેલાં ચલચિત્રોમાં 'મિસિસ મિનિવર' શ્રેષ્ઠ છે. તે ઉપરાંત 'મિશન ટુ મૉસ્કો', 'સાર્જન્ટ યૉર્ક' અને 'હિટલર્સ ચિલ્ડ્રન' જેવાં ચિત્રો ઉતાર્યાં.

વાન જૉન્સને ૧૯૪૪માં 'થર્ટી સેકન્ડ્ઝ ઓવર ટોકિયો'માં યાદગાર ભૂમિકા કરી. લૉરેન બેકોલે 'ટુ હેવ ઍન્ડ હેવ નૉટ'ની દ્વિધા કરી. બાર વર્ષની ઇલિઝાબેથ ટેલરે 'નૅશનલ વેલ્વેટ'માં ભૂમિકા કરી અને ઇસ્થર વિલિયમ્સે ૧૯૪૪માં પાણીમાં પડતું મૂકી 'બેધિંગ બ્યૂટી' બતાવી. 'સૉંગ ઑફ બર્નાડેટ'માં જેનિફર જોન્સ પ્રશંસા પામી. જૂન એલિસને 'મ્યૂઝિક ફૉર ધ મિલિયન્સ'માં ગળું ખોંખાર્યું. ડેની કેએ 'અપ ઇન આર્મ્સ'મા વિદૂષક તરીકે શસ્ત્ર ઉગામ્યું. ફ્રૅન્ક સિનાટ્રાનું આગમન. 'બૉરા'માં કિલફ્ટન વેબ પાછો ફર્યો. ચલચિત્રની ગુણવત્તા ઘટી તો લંબાઈ વધી અને બે કલાક ઉપરનાં ચિત્રો સામાન્ય બન્યાં.

બડ ઍબોટ, લુ કોસ્ટેલોની જોડી જામી, બૉબ હોપ અને બિંગ ક્રૉસ્બીની 'રોડ ટુ . . .'ની શ્રેણીએ પ્રેક્ષકોને આકર્ષ્યા અને ગાતાં-ગવડાવતાં, હસતાં-હસાવતાં યુદ્ધની ચાનક ચડાવતાં ૧૯૪૫ની સાલ આવી અને યુદ્ધોત્તર ઘેરાતાં વાદળ ક્ષિતિજે દેખાયાં.

યુદ્ધોત્તર શાંતિ, ફરી ઊઘડેલું યુરોપનું બજાર, વિગ્રહની યાતનાથી માંડ છૂટેલી પ્રજા અને પાછા ફરતા સૈનિકોને મનોરંજનની ઊઘડેલી નવી ભૂખ – આ બધું હૉલિવુડના નવા ઉષ:કાળ તરફ આંગળી ચીંધતું હતું, અને છતાંય બન્યું કંઈક ઊંધું જ. યુરોપના દેશોએ ડૉલરના પ્રવાહ પર અંકુશો મૂક્યા. અદાલતે ફિલ્મ-ઉત્પાદન અને તેના વિતરણને અલગ પાડ્યાં; એક જ હાથમાં આ ઉદ્યોગની બધી જ દોરીઓ ન હોવી જોઈએ એવો ચુકાદો આવ્યો. થિયેટરોની માલિકી બદલાઈ. વિતરણની વ્યવસ્થામાં પણ ધરમૂળ ફેરફારો કરાયા. અને આ બધા કરતાંય સવિશેષ ટેલિવિઝન ઉદ્યોગ પરના અંકુશો ઊઠી ગયા. ઘરેઘરમાં ટેલિવિઝનની નોવેલ્ટી ફેલાઈ ગઈ. ફિલ્મ કંપનીઓએ પહેલાં તો ટી. વી.ને પોતાની ફિલ્મો ન આપી અને પછી પાછળથી જ્યારે આપવા માંડી ત્યારે ઘણું મોડું થઈ ગયું હતું. કંપનીના ખખડધજ પુરાણા માલિકો નવી હવા માટે વૃદ્ધ થઈ ચૂક્યા હતા. ત્રણેક દાયકા ઉપર જે તાજગી, પરિશ્રમ અને કલ્પનાશક્તિ આ ઉદ્યોગ વિકસાવવા ઉપયોગી બન્યાં હતાં તે વર્ષોની સમૃદ્ધિ અને વૃદ્ધાવસ્થાની શિથિલતાથી ચાલી ગયાં હતાં. હૉલિવુડે હવાતિયાં તો ઘણાં માર્યાં અને એમાં માર પણ ઘણો ખાધો. પ્રખ્યાત અદાકારોને છૂટા કર્યા. ચિત્રદીઠ ફી ઠરાવી. વાર્ષિક કરારો રદ કર્યા. અદાકારોએ એકઠી કરેલી કમાઈ ઉપર વાર્તા-પ્લૉટ ખરીદવા માંડ્યા. કોઈકે જાતે દિગ્દર્શન કરવા માંડ્યું,

ફ્રૅન્ક સિનાટ્રા
(ઈ. સ. ૧૯૧૫–   )

બિંગ ક્રૉસ્બીથી દશ વર્ષ નાનો, પણ ગીત અને અભિનય બંનેમાં ફિલ્મના રૂપેરી પડદે ઝડપથી ચમકેલો, આ અદાકાર થનગનતા યૌવનની ગેય-નર્તનની એક અજબની ગુલાબી સૃષ્ટિ સર્જીને એક સામાન્ય આદમીમાંથી અમેરિકાનો એક કોટ્યાધિપતિ પણ બન્યો છે. તેની ગીતકૃતિઓની રેકર્ડ કદાચ બિંગ ક્રૉસ્બીથી ઓછી ભલે રહી જશે, છતાં તેનું વેચાણ આજે અમેરિકામાં સૌથી વધુ છે.

કોઈકે નામી દિગ્દર્શક રોકવા માંડયા. ચૅપ્લિન, ગ્રિફિથ, પિકફર્ડ અને ફેરબૅન્કસની ચોકડીએ શરૂ કરેલી નાઈટેડ આર્ટિસ્ટ્સ કંપની કે જેનો વહીવટ ક્રીમ અને બૅન્જામિનની જોડીએ સંભાળી લીધો હતો તેના નેજા હેઠળ આ નવી શક્તિ એકઠી થઈ. આ કંપનીએ તેઓને નાણાંય આપ્યાં અને મુક્ત વાતાવરણ પણ આપ્યું. સ્ટેન્લી ક્રેમર, ઑટો પ્રેમિન્જર, સામ સ્પીગેલ વગેરે દિગ્દર્શકોની શક્તિને મોકળાશ મળી, તેથી કેટલાંક સ્મરણીય ચિત્રોનું નિર્માણ થયું. અમેરિકામાં તો પહેલી જ વાર યુરોપની જેમ ચલચિત્ર દિગ્દર્શકના નામથી પ્રખ્યાત થવા માંડયું. એટલે કે, એક રીતે, અભિનેતા-અભિનેત્રીનો યુગ આથમી ગયો એમ કહેવાય. હજુ કેટલાક સુંદર કલાકારો આપણને સાંપડવાના હતા, પરંતુ તે બધાય નામી દિગ્દર્શક પાસે કામ કરવા વધારે ઉત્સુક હતા. દિગ્દર્શકથી જ તેમની પ્રતિભા છે એવું તેઓ પણ કળી ગયા. આ સમયમાં ચલચિત્રોની શૈલીઓનો વિકાસ થયો. જૉન હસ્ટન, એલિયા કઝાન, ફ્રેડ ઝિનેમાન, જૉર્જ સ્ટિવન્સ વગેરેનાં ચલચિત્રો વગર નામે પણ પ્રેક્ષક ઓળખી શકે એવી એમની શૈલીની ચિરંજીવ અને ચોક્કસ છાપ હતી. માત્ર શૈલી જ નહીં, વાર્તાવસ્તુની પસંદગીમાં પણ દરેક દિગ્દર્શકની વિશિષ્ટતા છતી થયા વગર રહી નહીં.

યુદ્ધના વિષાદમાંથી કે જીવનના એકાકીપણામાંથી જન્મતું દારૂડિયાપણું — ગાંડપણ અને ધર્મની ખોજ, વ્યક્તિત્વની ચકાસણી આ બધા વિષયોની ચર્ચા બિલી વાઇલ્ડરના 'ધ લૉસ્ટ વીકએન્ડ' કે આનાતોલ લિટ્વાકના 'ધ સ્નેક પિટ' કે 'સૉંગ ઑફ બર્નાડિટ' જેવાં ચલચિત્રોમાં થઈ. તો ઘરઆંગણાના પ્રશ્નો — રંગભેદ, ગરીબાઈ, સામ્યવાદ વગેરે પણ છેડાયા; 'પિન્કી', 'ઇન્ટ્રુડર ઇન ધ ડસ્ટ', 'માઇ સન જૉન' આવાં ચલચિત્રો હતાં. વીસરાઈ ગયેલી, વૃદ્ધ થઈ ચૂકેલી હૉલિવુડની અભિનેત્રીઓના જીવનના વિષાદને બિલી વાઇલ્ડરે ગ્લોરિયા સ્વૉન્સનની યાદગાર ભૂમિકામાં 'સનસેટ બુલવાર્દ'(૧૯૫૦)માં સુંદર રીતે પ્રદર્શિત કર્યો. એવી જ રીતે બેટી ડેવિસની ભૂમિકામાં મૅન્કીવિક્ઝે 'ઑલ એબાઉટ ઈવ'(૧૯૫૦)માં, અને જ્યુડી ગાર્લૅન્ડની પ્રખ્યાત ભૂમિકામાં જૉર્જ કુકોરે 'એ સ્ટાર ઇઝ બૉર્ન'(૧૯૫૪)માં એ જ કરુણતાને સ્પર્શી.

'રોમન હોલિડે' જેવાં ગ્રેગરી પેક, ઑડ્રી હેપ્બર્નની આકર્ષક ભૂમિકાવાળાં હળવાં મનોરંજક, એસ્કેપિસ્ટ ચિત્રો નહોતાં ઊતરતાં એમ નહીં. એમ તો બોલતું ખચ્ચર પણ 'ફ્રાન્સિસ'ના નામે પડદે ઊતર્યું હતું અને 'કેટલ' પતિપત્ની મા ઍન્ડ પા કેટલ પણ આનંદ કરાવતાં હતાં. પેલા પ્રખ્યાત નટ, નર્તક, ગાયક, કોરિયોગ્રાફર જીન કેલીએ તો 'ઍન અમેરિકન ઇન પૅરિસ'(૧૯૫૧)થી જગતને ઘેલું લગાડયું હતું. સૌ કોઈ

ફિલ્મક્ષેત્રે ગાયકી અને અદાકારી, બંનેમાં શ્રેષ્ઠતા ધરાવનાર જૂજ વ્યક્તિઓમાં બિંગ ક્રોસ્બી અજોડ રહ્યો છે. ફિલ્મી ગીતોની અને જાઝ-પૉપ ગીત-સંગીતની તેની રેકર્ડો ૩૦૦૦ની સંખ્યાએ પહોંચવા આવી છે અને હજુ અમેરિકામાં સૌથી અધિક વેચાણમાં છે. 'માઇ વે' (મારો રાહ) ફિલ્મમાં પાદરીના મુખ્ય અભિનયમાં તેની અત્યંત સરળ અને સાહજિક ભૂમિકા બદલ તેને 'ઑસ્કાર' ફિલ્મ પુરસ્કાર એનાયત થયેલો છે. જોકે, તે વિશ્વમાં જાણીતો થયો છે સુપ્રસિદ્ધ સાહિત્યકૃતિ 'રોડટુ' પરથી ઊતરેલ ફિલ્મમાં બૉપ હોપ અને ડોરોથી લામૂર સાથેની તેની અદાકારીથી.

બિંગ ક્રૉસ્બી
(ઈ. સ. ૧૯૦૪–)

આલ્ફ્રેડ હિચકૉક
(ઈ. સ. ૧૮૯૯)

સ્ટેપ ડાન્સ કરવા લાગી ગયા હતા. પેલો લાંબડો ફ્રેડ એસ્ટેર જીંજર રૉજર્સને છોડી જ્યુડી ગાર્લન્ડની સાથે દ્વંદ્વનૃત્ય કરતો કરતો 'ઈસ્ટર પરેડ'(૧૯૪૮)માં દિલ ડોલાવી ગયેલો. એ જ પરંપરામાં રૉબર્ટ વાઈઝે ૧૯૬૧માં 'વેસ્ટ સાઈડ સ્ટોરી' અને ૧૯૬૪માં 'ધ સાઉન્ડ ઑફ મ્યૂઝિક' રજૂ કર્યાં. અને પેલા માયાળુ, મસ્તીખોર અને આંખોમાં નટખટ ચમકભર્યા, ફ્રેન્ચમૅન મૉરિસ શેવાલિયરની ભૂમિકાવાળા 'જીજી' (૧૯૫૮) કે સ્ટેન્લી ડોનેનની 'સૉબિંગ વિમેન', 'સેવન બ્રાઈડ્ઝ ફૉર સેવન બ્રધર્સ' યાદ કરી લઈએ અને સાથે સાથે ૧૯૬૪ના 'માઈ ફેર લેડી', ૧૯૬૭ના 'ફની ગર્લ' અને 'હેલો ડૉલી'થી ૧૯૬૮ સુધી આવી જઈએ.

બૉબ હોપે 'સેવન લિટલ ફોય'માં ભૂમિકા કરી અને ડેની કે અને બિંગ ક્રૉસ્બીએ ૧૯૫૪માં 'વ્હાઈટ ક્રિસ્મસ'ની ભાવના ફેલાવી. ડીન માર્ટિન અને જેરી લુઈસ ગાતા-હસાવતા છૂટા પડચા. જોકે, સેસિલ બી. દ મીલે મહાન-ભવ્ય-પ્રભાવશાળી એ સૂત્ર છોડયું નહોતું. ટેલિવિઝનના નાના ડબ્બાને માત કરવા રાક્ષસી કદના સિનેરમા, સિનેમાસ્કોપ, ટૉડ એ ઓ, ત્રિપારિમાણિક—થ્રી–ડી વગેરે વિધવિધ શોધોએ વિશાળ પડદો, ચોપાસથી ઘેરી વળતા સ્ટિરિયોફોનિક સાઉન્ડ—ધ્વનિ, સુંદર તાદૃશ રંગો વગેરે શસ્ત્રો સજ્યાં ત્યારે એ પડદાને ભરી દેવા દ મીલે લખલૂટ ધનથી 'સૅમ્સન ઍન્ડ ડિલાઈલાહ' (૧૯૪૯) કે 'ધ ગ્રેટેસ્ટ શો ઑન અર્થ' (૧૯૫૨) કે 'ધ ટેન કમાન્ડમેન્ટ્સ'(૧૯૫૬)ની ભવ્યતાથી પ્રેક્ષકને આંજી નાખ્યો. 'ધ રોબ'થી સિનેમાસ્કોપનું મંગલાચરણ થયું. સ્ટેન્લી કયુબ્રિકે '૨૦૦૧ : એ સ્પેસ ઓડીસી'માં સાયન્સ ફિક્શનને એની અર્થગંભીર પરાકાષ્ઠાએ પહોંચાડી દીધું એટલું જ નહીં પરંતુ ફિલ્મ માધ્યમની અનેક વિશિષ્ટતાઓની ચરમ સીમાઓ બતાવી. હજુ પણ 'ડેસ્ટિનેશન મૂન', 'વૉર ઑફ ધ વલ્ડર્ઝ', 'ફરબિડન પ્લૅનેટ્સ'થી માંડી 'પ્લૅનેટ ઑફ ધ એપ્સ' સુધીનાં આ શ્રેણીનાં આ ચિત્રો આપણે યાદ કરીએ છીએ.

ચૅપ્લિને ૧૯૫૨માં 'લાઈમલાઈટ'માં ફરી અસાધારણ શક્તિ બતાવી, પરંતુ ત્યાર બાદ તે ક્ષીણ થતી લાગે છે. આ સમયના એક અત્યંત પ્રખ્યાત, મહાન અને યુરોપના 'ન્યૂ વેવ' દિગ્દર્શકો જેને પૂજ્ય ગણે છે એવા એક દિગ્દર્શકના કાર્યની થોડીક ઝાંખી કરી લઈએ. એ છે આલ્ફ્રેડ હિચકૉક. ૧૯૪૦માં સ્થળાંતર કરી હૉલિવુડ આવેલા આ દિગ્દર્શકની શરૂઆત કોઈ જ રીતે યાદગાર નહોતી. ૧૯૪૫માં 'સ્પેલબાઉન્ડ' કે 'નોટોરિયસ' જેવી સારી ફિલ્મ ઉતારી હતી તેમ છતાં પણ હિચકૉકનો શ્રેષ્ઠ રચનાત્મક સમય ૫૦ પછીના દસકાનો છે. આ ગાળામાં 'સ્ટ્રેન્જર્સ ઑન એ ટ્રેન' (૧૯૫૧), 'આઈ કન્ફેસ' (૧૯૫૨), 'ડાયલ એમ ફૉર મર્ડર' અને 'રિયર વિન્ડો' (૧૯૫૪), 'ટુ કૅચ અ થીફ' (૧૯૫૫), 'ધ ટ્રબલ વિથ હૅરી' અને 'ધ મૅન હૂ ન્યૂ ટૂ મચ' (૧૯૫૬), 'વર્ટિગો' (૧૯૫૮), 'નૉર્થ બાય નૉર્થવેસ્ટ' (૧૯૫૯) અને ૧૯૬૦માં 'સાઈકો' તેમ જ ૧૯૬૧માં 'ધ બર્ડ્ઝ' જેવાં અવિસ્મરણીય ચલચિત્રોની પરંપરા આપી. ધંધાદારી સિનેમાના જ માળખામાં રહી, ક્યારેક ધંધાદારી દબાણોને વશ થઈને પણ, પ્રેક્ષકના મનોરંજનને વીસર્યા સિવાય કૅમેરા એ ચલચિત્રનું હાર્દ છે, એ સમજીને એણે થ્રીલરની જે પરંપરા સર્જી એ એની અનેકવિધ પ્રતિભાની ચલચિત્રજગતને દેણ છે. એ ખરું કે એની કૃતિઓ એકધારી ઉચ્ચ કોટિની નથી. પણ હિચકૉક પોતાની જાતને શુદ્ધ કલાકાર તરીકે ક્યારેય ખપાવતો નથી. એને માટે તો પોતે એક મનોરંજક, ટેકનિશિયન અને ક્રાફ્ટસમૅન છે. મોન્ટાજની કલા એને સિદ્ધહસ્ત છે. ભાવકને ચલચિત્રની પરિસ્થિતિમાં ખેંચી લાવવો, એનાં પાત્રો સાથે પ્રેક્ષકને એકતાનતાનો

નુભવ કરાવવો, પ્રેક્ષકને ધાર્યો પલોટવો, અને આખી કૃતિને એક સંપૂર્ણ રાઉન્ડેડ કૃતિ બનાવવી એ એનું યેય રહ્યું છે. એનાં ચલચિત્રોના મુખ્ય પાત્રને ગમે ત્યાંથી ન ધારેલી જગ્યાએથી વિપત્તિ આવી પડે છે. દૃષ્ટાંત રૂપે 'નૉર્થ બાય નૉર્થવેસ્ટ'નું પેલું અવિસ્મરણીય દૃશ્ય યાદ કરી લઈએ. અસીમ સપાટ ધરતી ઉપર બન્ને બાજુ દૃષ્ટિ નાખો ત્યાં સુધી ફેલાયેલાં ખેતરો વચ્ચે ક્ષિતિજથી ક્ષિતિજ સાંકળતો રસ્તો. એ ઉપર વાટ જોતો કેરી ગ્રાન્ટ. થોડી થોડી વારે જતાં આવતાં વાહનોની ઘરઘરાટી – શરૂ થતી, વધતી, શમી જતી. અને પાછી નીરવતા. એમાં ક્યાંકથી ચડી આવતું દવા છાંટનારું નાનકડું ઍરોપ્લેન અને એમાંથી છૂટતી ગોળીઓ. ઘડીક પહેલાંનું શાંત રમણીય છતાંય ગર્ભિત વાતાવરણ પલટાઈ પ્રગટ થતી ભયાનકતા. આ આખુંય દૃશ્ય ચલ-ચિત્રના ઇતિહાસમાં અમર થવાને સર્જાયું છે.

એનાં ચિત્રોમાં ન ધારેલી જગ્યાએ મૃતદેહ, સામાન્ય માનવીમાં પ્રગટ થતા ઉદાત્ત અને અધમ પ્રવાહો, યુનોમાં થતું ખૂન–કે મેળામાં કે મોટેલના બાથરૂમમાં; ભયાનક સ્વરૂપ લેતાં પંખીઓ, ભોંયરામાં ભંડારાયેલું ડરામણું મમી, એવું ઘણું બધું આગવું છે. ચલચિત્ર એ દૃશ્યકલા છે એ એણે સંપૂર્ણ રીતે સિદ્ધ કરી બતાવ્યું છે. પ્રેક્ષકના મનોવ્યાપારને ધારી રીતે એ કેળવી શકે છે. માનવજીવન કેટલું અનિર્ણીત છે, માનવમનથી અજ્ઞાત કેવાં કેવાં પરિબળો એના ઉપર કામ કરે છે, અને કેટલી સહજતાથી ઊથલપાથલ કરી નાખે છે એ એનાં ચલચિત્રોના કથાવસ્તુનું મધ્યબિંદુ રહ્યું છે.

જૉન ફ્રેન્કનહાઈમર એ એક અન્ય સિદ્ધ દિગ્દર્શક છે. 'ધ માંચુરિયન કૅન્ડિડેટ' અને 'સેકન્ડ્ઝ' નામનાં ચલચિત્રો પછી 'ગ્રાં પ્રી'(Grand Prix)માં મલ્ટીપલ સ્ક્રીનની ટેકનિકનો, સર્વોપરી કૅમેરા આંખનો કસબ એણે બતાવ્યો.

અમેરિકન ફિલ્મો વધુ ને વધુ સંવેદનશીલ, વધુ ને વધુ અંગત (પર્સનલ) બયાન રૂપ થતી જાય છે. સિડની લ્યૂમેએ 'ધ પૉનબ્રોકર'માં આત્માની અધોગતિનું સુંદર નિરૂપણ કર્યું છે. નાઝી અત્યાચારનો ભોગ બનેલ નાઝરમૅન, હબસી અને પોર્ટોરિકનનાં હાડમાંસ ચૂસતો જ નાઝરમૅન છે. બંને અત્યાચારોમાં કંઈ પણ ભેદ છે? એવો એ પ્રશ્ન કરે છે. ૧૯૬૬માં એડવર્ડ આલ્બીના નાટક 'હુ ઇઝ અફ્રેડ ઑફ વર્જિનિયા વુલ્ફ'ને માઈક નિકોલ્સ રૂપેરી પડદે એના એવા અને એવા આઘાતજનક સંવાદો સાથે લાવે છે. એકબીજાને પીંખી નાખતાં પતિપત્નીના દૂષિત લગ્નજીવનને જરા પણ ઓપ આપ્યા વગર એના બીભત્સ સ્વરૂપમાં એ રજૂ કરે છે. ગૅંગ્સ્ટર ચલચિત્રોની જ પરંપરામાં અને છતાંય એનાથી સાવ જુદું તરી આવતું આર્થર પેનનું 'બૉની ઍન્ડ ક્લાઇડ' (૧૯૬૭) નિરર્થક હિંસાને ખૂબ સરસ રીતે રજૂ કરે છે. એ અર્થમાં તેનાં પાત્રો ઍન્ટિહીરો છે. એનું મુખ્ય પાત્ર ક્લાઇડ તો વળી નપુંસક પણ છે. બૉની ઍન્ડ ક્લાઇડે અમેરિકાના ચલચિત્રને એક નવો જ વળાંક આપ્યો છે એમ કહી શકાય. ભૌતિકવાદની નિરર્થકતા તરફ આંગળી ચીંધતાં 'ધ ગ્રૅજ્યુ-એટ', 'ઝેબ્રિસ્કી પૉઇન્ટ' કે આધુનિક જગતમાં માનવીની મથામણ, સુખશાંતિની ખોજ કે જીવનમર્મની શોધમાં નીકળી પડતો વટેમાર્ગુ જેવો 'ઈઝી રાઈડર' માનવી આવાં આજનાં ગંભીર ચિત્રોનું પાત્ર છે.

જેમ જેમ કૅમેરાની બનાવટમાં સુધારો થતો ગયો, કિંમત ઘટતી ગઈ તેમ તેમ તે વધારે ને વધારે માનવના વિચારો રજૂ કરવાનું સાધન વ્યાપક બનતું ગયું છે. ૩૫માંથી ૧૬ મિ. મી. અને ત્યાંથી ૮ મિ. મી.નો નાનકડો કૅમેરા આજે કોઈ ચિત્રકારની પીંછી કે લેખકની લેખિની જેવો બની ગયો છે. 'કૅમેરા નિબંધો' લખાય છે. માનવીની અંતરતમ ખોજનું એ સાધન બની ગયો છે.

ધંધાદારી કંપનીઓથી વિખૂટા બની સ્વતંત્ર મિજાજી કેટલાક કલાકારોએ નિજાનંદ માટે અને પોતાની આગવી ફિલસૂફીને રજૂ કરવા 'અન્ડરગ્રાઉન્ડ' કહેવાતી શાખા સ્થાપી છે. ખરેખરા અર્થમાં એ પ્રયોગશીલ છે. ચલચિત્રની ખૂબીઓને એની ચરમ સીમાએ વિકસાવવા આ કલાકારો બહાર પડ્યા છે. સમાજનાં, નૈતિકતાનાં પરંપરાગત મૂલ્યોને તેઓએ ફગાવી દીધાં છે. એન્ડી વોર્હોલ ન્યૂયૉર્કના એમ્પાયર સ્ટેટ બિલ્ડિંગ

સામે કલાકો સુધી નિશ્ચેષ્ટ કૅમેરા ધરી રાખે છે કે સૂતેલા માનવી સામે અપલક આંખે મિનિટો સુધી જોયા કરે છે. એડ એમ્શવિલર, સ્ટાન વાન્ડરબિક, બ્રુસ બેઈલી વગેરે સહપંથીઓના નેતા જેવો જોનાસ મેકાસ આ નવી શાખાના સિદ્ધાંતો પ્રસ્થાપિત કરી મૂર્તિભંજકોનો સંવાદદાતા બન્યો છે. રંગ, રૂપ, આકાર, ધ્વનિ, છાયા, સંગીત એ દરેકે દરેકની સંપૂર્ણપણે ખૂબીઓ વિકસાવવા આ નવો કલાકાર તનમન અને ધન સમર્પિત કરી ન્યોછાવર થઈ ગયો છે. આજથી બેએક દાયકા ઉપર અમેરિકન દિગ્દર્શક યુરોપ અને તેમાંય ફ્રાન્સના પ્રયોગો તરફ મીટ માંડતો હતો ત્યારે આજે યુરોપનો દિગ્દર્શક અમેરિકાના 'અન્ડરગ્રાઉન્ડ' દિગ્દર્શક પાસેથી ખપતું શીખવા નજર દોડાવે છે. અહીં વર્તુળ પૂરું થાય છે. જે ખંડમાંથી આ કળાએ પ્રસ્થાન કર્યું અને જ્યાં તે જાહોજલાલી ભોગવતું રહ્યું તે જ ખંડમાં આજે એ કળાનું પુનરુત્થાન થશે એમ લાગે છે.

૪ :

અમેરિકામાં થયેલા ઉદયકાળથી ચલચિત્રોના આજ દિન સુધીના ઇતિહાસને લગભગ એકધારી રીતે જોઈ જવાનું ઠીક લાગવાથી, અન્ય દેશોમાં બીજા વિશ્વયુદ્ધ પછી થયેલો વિકાસ જોવા આપણે રોકાયા ન હતા. હવે આપણે ફરી યુરોપ તરફ આવીએ અને દેશદેશની પરિસ્થિતિ પર નજર નાખી લઈએ.

સ્વીડન :

એક કરોડથીય ઓછી વસ્તીવાળા દેશમાં ચલચિત્રને કમાવા માટે કેટલો મોટો પ્રેક્ષકગણ જોઈએ તે સમજી શકાય તેવું છે. બીજા વિશ્વયુદ્ધ પછી ટેલિવિઝનના આગમને અને મનોરંજન કરના ઊંચા દરે સ્વીડિશ ફિલ્મ ઉદ્યોગને કચડી નાખ્યો હતો. ૧૯૫૧થી નિર્માતાઓએ મનોરંજન કરના ઊંચા દર સામે સખત ઝુંબેશ શરૂ કરી. ૧૯૬૩માં હૅરી શાઈનાના પ્રયત્નોથી સરકારે સ્વીડિશ ફિલ્મ ઇન્સ્ટિટયૂટની સ્થાપના કરી, મનોરંજન કર નાબૂદ કર્યો અને સિનેમા હૉલની દસ ટકા આવક ઇન્સ્ટિટયૂટને આપવી એવો કાયદો કર્યો. ઇન્સ્ટિટયૂટ દરેકે દરેક ફિલ્મને આવશ્યક મદદ કરે છે અને તે ઉપરાંત કલાત્મક ચલચિત્રને પોતાના ભંડોળમાંથી ૩૩ ટકા જેવી વિશેષ મદદ કરે છે. આ પગલાથી છેલ્લા દસકામાં અનેક નવલોહિયા દિગ્દર્શકો આગળ આવ્યા છે, એટલું જ નહીં પરદેશના ઉત્તમ દિગ્દર્શકો જેવા કે ગોદાર્દ, રેને વગેરેનો સહયોગ પણ તેમને સાંપડયો છે.

બીજા વિશ્વયુદ્ધ પછીના ગાળાના સ્વીડિશ સિનેમાની વાત એટલે મહદ અંશે વિખ્યાત, જગતના શ્રેષ્ઠ દિગ્દર્શકોમાંના એક ઇન્ગમાર બર્ગમૅનની વાત થાય. બર્ગમૅન સ્વીડિશ સિનેમાનું હાર્દ છે. સ્વીડિશ જ નહીં પરંતુ જગતના માનવીના અંતરના પ્રશ્નો, એની ધાર્મિક ભાવના, એના ભય, એની તૃષ્ણા, એની લાગણીઓ, એની નીતિભાવના આ બધું એ પોતાના જ સંદર્ભમાં વણી લે છે. એટલે એ દુનિયાના કોઈ પણ છેડે પ્રેક્ષકની વિવેકબુદ્ધિને સતેજ કરી શકે છે. એનાં ચલચિત્રો સમજવાં સહેલાં નથી.

બર્ગમૅન પાદરીનો દીકરો. પાર્સનેજમાં બાળપણ વીત્યું. નાટચ તખતો અને રૂપેરી પડદો બન્ને એની કાર્યભૂમિ.

રૂંધાવી દેતા ક્લોઝઅપથી એ એનાં પાત્રોની માનસિક ભૂમિકાનું ડૉકટરની છરીની જેમ અન્વેષણ કરે છે. લગભગ બધાં જ ચલચિત્રોમાં બ્લૅક ઍન્ડ વ્હાઈટ પ્રકાશ-છાયાનો રહસ્યમય ઉપયોગ, સુંદર ફોટોગ્રાફી (સ્વેન નિકિવસ્ટની કે ગુન્નાર ફિશરની), સ્ત્રીપાત્રોની જોરદાર માવજત (લીવ ઉલમૅન, બીબી ઍન્ડરસન, ઇન્ગ્રિડ થુલિન) અને વિચારપ્રેરક કથાતત્ત્વ એ ઇન્ગમાર બર્ગમૅનની ફિલ્મોની લાક્ષણિકતા છે. બર્ગમૅન વિશે પુસ્તકો લખાયાં છે. લગભગ દરેક વર્ષે એક પછી એક વધુ ને વધુ ઉત્તમ ચિત્ર તે આપતા રહ્યા છે. તેમાં પણ 'ધ સેવન્થ સીલ', 'વાઇલ્ડ સ્ટ્રૉબેરીઝ', 'ધ સાઇલન્સ', 'વર્જિન સ્પ્રિંગ', 'સ્માઇલ્સ ઑફ એ સમર્સ નાઈટ', 'પર્સો', 'શેઈમ' તેનાં ઉત્તમ ચિત્રો ગણાયાં છે. તાજેતરમાં પ્રદર્શિત થયેલું 'ક્રાઇઝ ઍન્ડ વ્હિસ્પર્સ' ખૂબ જ વખણાયું છે.

વિશ્વયુદ્ધ પછીના તરતના ગાળામાં ફાઉસ્ટમૅન એના 'ફૉરિન હાર્બર' (૧૯૪૮) માટે અને આલ્ફ સબર્ગ Alf Sjöberg) એના 'મિસ જુલી' (૧૯૫૧) માટે વિખ્યાત થયા. ત્યાર બાદનાં તેમનાં ચલચિત્રો એ કક્ષાનાં બની શક્યાં નથી. આર્ને મૅટ્સનનાં 'ધ બ્રેડ ઑફ લવ' (૧૯૫૩), 'સાલ્કા વાલ્કા' (૧૯૫૪) અને 'ધ પીપલ ઑફ હેમ્સો' (૧૯૫૫) વખણાયાં. તેમ છતાં તેનું અત્યંત લોકપ્રિય ચિત્ર તો ૧૯૫૧નું 'વન સમર ઑફ હૅપીનેસ' જ રહ્યું છે. આ સમય પછીની એની કૃતિઓ ગુણવત્તામાં ઘણી ઊતરતી નીવડી છે.

છેલ્લા દાયકાના ત્રણ યુવાન દિગ્દર્શકો બો વિડરબર્ગ, જર્ન ડોનર, અને વિલ્ગોટ સોમૅન છે. ત્રણે દિગ્દર્શકો સાંપ્રત સ્વીડિશ જીવનના પ્રવાહોને ચલચિત્રોમાં વણે છે. શહેરી જીવન, વૈભવ અને ઊંચા જીવન-ધોરણથી પેદા થતો અસંતોષ અને શૂન્યતા, સ્વીડિશ સ્ત્રીપુરુષોની જાતીય માન્યતાઓ અને રાજકીય સહાનુભૂતિઓ આ દિગ્દર્શકોના પ્રિય વિષયો છે. વાઈડરબર્ગનાં ચલચિત્રોમાં 'એલ્વિરા મેડિગન' (૧૯૬૭), 'રેવન્સ ઍન્ડ' (૧૯૬૩), 'એડેલેન ૩૧' (૧૯૬૯), 'લવ' (૧૯૬૫), ડોનરનાં ચલચિત્રોમાં 'એ સન્ડે ઇન સપ્ટેમ્બર' (૧૯૬૩), 'બ્લૅક ઑન વ્હાઇટ' (૧૯૬૮) અને સોમૅનના ચલચિત્રોમાં 'આઇ એમ ક્યુરિયસ યલો' (૧૯૬૭) અને 'બ્લુ' (૧૯૬૮) વિશેષ પ્રશંસનીય બન્યાં છે.

તે ઉપરાંત માઇ ઝેટર્લિંગ નામની સ્વીડિશ અભિનેત્રીએ 'લવિંગ કપલ્સ' (૧૯૬૬) તથા 'ધ ગર્લ્સ' (૧૯૬૮) નામનાં ચલચિત્રોનું દિગ્દર્શન કરી નામના મેળવી છે અને જાન ટ્રોલ નામના દિગ્દર્શકે 'હિયર ઇઝ યૉર લાઇફ' (૧૯૬૬) તથા 'હુ સૉ હિમ ડાઈ' (૧૯૬૮) જેવાં ખૂબ જ સફળ ચિત્રો ઉતાર્યાં છે. જાન હોલ્ડોફ, જેલ ગ્રેડે, અને જોના કૉર્નેલ ('હગ્ઝ ઍન્ડ કિસિઝ' : ૧૯૬૭) એ ત્રણ અન્ય નોંધપાત્ર દિગ્દર્શકો છે. બર્ગમૅન સિવાય લગભગ બધા -જ દિગ્દર્શકો સ્વીડિશ નાગરિક અને તેનો સ્વીડિશ સમાજ સાથેનો સંબંધ અથવા કુદરત સાથેનો સંઘર્ષ રજૂ કરે છે. જ્યારે બર્ગમૅન માનવ અને તેના આત્માના પ્રશ્નોમાં જ ખૂંપેલો છે. યુદ્ધોત્તર જગતમાં સ્વીડિશ ચલચિત્ર ઉદ્યોગ તેના ઉત્પાદન આંકમાં અત્યંત નબળો હોવા છતાં કલાત્મક સર્જનની પરિપાટીમાં પ્રથમ પંક્તિમાં છે એ નિર્વિવાદ છે.

બ્રિટન :

બીજા વિશ્વયુદ્ધની અસરથી એક પણ બ્રિટનવાસી મુક્ત નહોતો રહ્યો. બિનસલામતી, સતત ભય, વિચ્છેદ અને ચિંતા, તો બીજી તરફ દેશભક્તિ, સહચાર, સમાન ભયમાંથી જન્મતી ભ્રાતૃભાવના અને જેને આપણે બ્રિટિશ કૅરેક્ટર — ચારિત્ર્ય કહીએ, આ બધો જ મસાલો પટકથા માટે તૈયાર હતો.

યુદ્ધ દરમિયાન ડૉક્યુમેન્ટરી — દસ્તાવેજી ચિત્રે અસાધારણ પ્રગતિ સાધી હતી. રાષ્ટ્રીય ધ્યેય અને રાષ્ટ્રકર્મનું ગૌરવ ગાતાં અનેક દસ્તાવેજી ચિત્રોની શાળામાંથી અને ત્યાર બાદ ટેલિવિઝનની ટૂંકી ફિલ્મોના ક્ષેત્રમાંથી બ્રિટનને અનેક અચ્છા અચ્છા દિગ્દર્શકો સાંપડ્યા.

યુદ્ધોત્તર પહેલા દસકામાં બ્રિટિશ ચલચિત્રોનું કથાતત્ત્વ હતું સામાજિક વ્યવસ્થા, યુદ્ધોત્તર અસરો (આફ્ટર-મૉથ), યુદ્ધ દરમિયાનનાં વૈયક્તિક સાહસોના દસ્તાવેજો અને ભીષણ વિટંબણામાંય બ્રિટનને હસતું રાખતી મ્યૂઝિક હૉલ પરંપરાની બ્રિટિશ વિનોદવૃત્તિ. આ સમય દરમિયાન ઇલિંગ સ્ટુડિયોની કૉમેડીઓ એક વિશિષ્ટ પ્રદાન ગણી શકાય.

ત્યાર પછીના દસકામાં બ્રિટનના તરવરતા ક્રુદ્ધ તરુણો (ઍંગ્રી યંગ મેન) એ યુદ્ધોત્તર સમયના કૃત્રિમ સંતોષ, યુદ્ધના ગાળાનાં ધ્યેય, મહત્ત્વાકાંક્ષા અને પ્રેરણાના લોપમાંથી જન્મેલી દિશાશૂન્યતા, ચુસ્ત વર્ગવ્યવસ્થા અને દક્ષિણ પ્રાંતપ્રભાવની સામે જેહાદ જગાવી ચલચિત્રોમાં મધ્યમવર્ગ અને કર્મચારી વર્ગના જીવનની ઝાંખી કરાવી.

નોઅલ કાવર્ડ, ગ્રેહામ ગ્રીન, અને ટી. ઈ. બી. કલાર્ક જેવા કલમબાજોની કૃતિઓ પરથી પ્રથમ દસકાનાં ચિત્રો યોજાયાં, તો ત્યાર બાદ જૉન ઑસ્બોર્ન કે હૅરોલ્ડ પિન્ટર જેવા સમર્થ નાટ્યકારો અને નવલકથા-

કારોની કૃતિઓ મઢાઈ. ડિકન્સ, વાઈલ્ડ કે શૉની કૃતિઓ તો પ્રસંગોપાત્ત તૈયાર જ હતી. આમ બ્રિટિશ સિનેમાને સમર્થ લેખકોનો હંમેશ સાથ સાંપડયો.

ઉપરની પૂર્વભૂમિકા પછી બ્રિટિશ ચલચિત્ર-પરિપાટી પર એક ત્વરિત નજર નાખી લઈએ. નોઅલ કાવર્ડની પટકથા પરથી યુદ્ધ દરમિયાન અને યુદ્ધ બાદ ડેવિડ લીને કેટલાંક સફળ ચિત્રો ઉતાર્યાં હતાં. તેમાં 'ધિસ હૅપી બ્રિડ' (૧૯૪૪), 'બ્લાઈધ સ્પિરિટ' (૧૯૪૫) અને 'બ્રીફ એન્કાઉન્ટર' (૧૯૪૫) મુખ્ય છે. ડિકન્સના 'ગ્રેટ એક્સ્પેક્ટેશન' અને 'ઑલિવર ટ્વિસ્ટ'ને આપેલા રૂપેરી દેહમાં ડિકન્સનાં સફળ પાત્રાલેખનો ખૂબ સચોટતાથી લીન પડદે લાવી શક્યો. ૧૯૫૭માં લીને 'ધ બ્રિજ ઑન ધ રિવર ક્વાઈ' ઉતારી વિશાળ ફલક પર દૃષ્ટિસભર ચલચિત્રોની હારમાળાનો આરંભ કર્યો. ૧૯૬૨માં 'લૉરેન્સ ઑફ અરેબિયા' અને ૧૯૬૬માં 'ડૉ. ઝિવાગો' એની આ પ્રતિભાનાં સુંદર ઉદાહરણો બની રહ્યાં. રશિયન ક્રાંતિની પશ્ચાદ્ભૂમાં સર્જાતા પ્રણયના પલટા અને સમાજની ઊથલપાથલના પડઘા ઝીલતી તવારીખ અવિસ્મરણીય રીતે લીને 'ડૉ. ઝિવાગો'માં દર્શાવી છે.

અભિનેતાઓ પાસે સફળ રીતે અભિનય લેતો બીજો દિગ્દર્શક તે કૅરોલ રીડ. 'ધ થર્ડ મૅન'(૧૯૪૯)માં ટ્રેવર હાવર્ડની અને 'ઑડ મૅન આઉટ'(૧૯૪૭)માં જેમ્સ મેસનની ભૂમિકા ચિરસ્મરણીય હતી. લેખક ગ્રેહામ ગ્રીનની વાર્તાઓ પરથી એણે ચલચિત્રો ઉતાર્યાં. શહેરી વાતાવરણનો તે સમર્થ સર્જક. વરસાદે ભીંજયા નગર-માર્ગોના પ્રકાશ-છાયા-મિશ્રિત દૃશ્યો કૅરોલ રીડની શૈલીની ખાસિયત ગણાઈ છે. છેલ્લે ૧૯૬૮માં તેનું ડિકન્સની કથાનું સંગીતમય દેહધારી 'ઑલિવર' પ્રેક્ષકો સમક્ષ રજૂ થયું છે. માઈકલ પૉવેલનું 'એ મૅટર ઑફ લાઈફ ઍન્ડ ડેથ' (૧૯૪૬) ભાવાત્મક રંગોપયોગ માટે યાદગાર બન્યું. તો ૧૯૪૮માં 'ધ રેડ શૂઝ' નામના ચિત્રે દિલ ડોલાવ્યાં.

માઈકલ બાલ્કનની રાહબરી હેઠળ ઈલિંગ સ્ટુડિયોમાં જે અનેક કૉમેડી ચિત્રો સર્જાયાં તેમાં ચાર્લ્સ ક્રીચ્ટનનું 'ધ લવેન્ડર હિલ મૉબ' (૧૯૫૧), 'ધ બૅટલ ઑફ સેકિસઝ' (૧૯૫૯), હેન્રી કૉર્નેલિયસનું 'પાસપોર્ટ ટુ પિમ્લિકો', ૧૯૫૩માં સર્જાયેલું 'જીનિવીવ', અને ૧૯૪૯નું હેમર સર્જિત 'કાઈન્ડ હાર્ટ્સ ઍન્ડ કૉરોનેટ્સ' આ ઉપરાંત રૉબર્ટ હેમરનાં 'ફાધર બ્રાઉન' અને 'ધ સ્કેપગોટ' તેમ જ 'સ્કૂલ ફૉર સ્કાઉન્ડ્રેલ્સ' (૧૯૬૦) પણ જાણીતાં છે.

૧૯૪૮માં 'વિન્સ્લો બૉય', ૧૯૫૧માં 'ધ બ્રાઉનિંગ વર્ઝન' તથા ૧૯૫૨માં ઑસ્કર વાઈલ્ડની નવલ 'ધ ઈમ્પૉર્ટન્સ ઑફ બીઈંગ અર્નેસ્ટ' નામનાં ચલચિત્રો એસ્કિવથે ઉતાર્યાં. શૉનાં નાટ્યરૂપાંતરોમાં 'ધ ડૉક્ટર્સ ડાઈલેમા' અને 'ધ મિલિયોનેરેસ' મુખ્ય છે.

આ રંગીલા અભિનેતા અને દિગ્દર્શકે બ્રિટનની નાટકશાળાઓ તેમ જ છબીઘરોને શ્રેષ્ઠ અદાકારીથી હંમેશાં 'હાઉસ-ફૂલ' રાખ્યાં છે. ફિલ્મક્ષેત્રે પોતાની બીજી પત્ની બ્રિટનની જાણીતી અભિનેત્રી વિવિયન લી અને હાલની પત્ની ફિલ્મ અભિનેત્રી જૉન પ્લોરિટ સાથે ઘણી ફિલ્મોમાં સફળ અદાકારી બતાવી છે.

લૉર્ડ ઑલિવિયર
(ઈ.સ. ૧૯૦૭–)

તરુણ તુર્કોમાં જૅક ક્લેટને 'રૂમ ઍટ ધ ટૉપ'(૧૯૫૮)માં વર્ગભેદ, જાતીયતા, ધનલોલુપતા અને હત્વાકાંક્ષાના વિષયોને છેડયા. ૧૯૬૪નું 'ધ પમ્પકિન ઈટર' પણ એનું સુંદર સર્જન છે. જૉન ઑસ્બોર્નનું નાટક 'બુક બૅક ઇન ઍંગર' ૧૯૫૯માં ઉતારી ટૉની રિચાર્ડસને ખૂબ નામના પ્રાપ્ત કરી. ૧૯૬૧માં 'એ ટેસ્ટ ઑફ હની', ૧૯૬૩માં 'ટૉમ જોન્સ' અને ૧૯૬૮માં 'ધ ચાર્જ ઑફ ધ લાઇટ બ્રિગેડ' જેવાં સ્મરણીય ચલચિત્રોનો આ દિગ્દર્શક જોકે સર્વદા ઉચ્ચ કલાતત્ત્વ જાળવી શક્યો નથી એવું કહેવાય છે. યુવાન દિગ્દર્શક લિન્ડ્સે ઍન્ડરસન એક સારો વિવેચક પણ હતો. ફ્રી સિનેમા મૂવમેન્ટના સ્થાપકોમાંનો એક ઍન્ડરસન સામાજિક સત્યનો આઘાતજનક વિનિયોગ કરતો. 'ઇફ . . . .' (૧૯૬૯) એવું એક ચિત્ર છે.

'વી આર ધ લૅમ્બેથ બૉઈઝ' (૧૯૫૮) જેવા દસ્તાવેજી પ્રકારનાં ચિત્રોનો સર્જક કારેલ રાઈઝ વિનોદ અને દસ્તાવેજી અવલોકન માટે ખ્યાતિ પામ્યો. 'સૅટરડે નાઇટ ઍન્ડ સન્ડે મૉર્નિંગ' (૧૯૬૦) અને 'ઇઝાડોરા' (૧૯૬૯) એનાં વિખ્યાત ચિત્રો.

અમેરિકાથી ઇંગ્લંડ આવી વસેલા જોસેફ લોઝીએ હૅરોલ્ડ પિન્ટરના 'ધ સર્વંટ'(૧૯૬૩)નું તેમ જ 'ઍક્સિડન્ટ'(૧૯૬૭)નું રૂપાંતર કર્યું. ૧૯૬૪માં સર્જાયેલું 'કિંગ ઍન્ડ કન્ટ્રી' ઘણાના મતે એનું શ્રેષ્ઠ સર્જન છે. ક્લાઇવ ડોનરે પણ પિન્ટરની પટકથા પરથી ૧૯૬૩માં 'ધ કૅરટેકર' રજૂ કર્યું.

બી.બી.સી. પરથી ચલચિત્ર તરફ વળેલો જૉન શ્લેસિંજર પણ લીનની માફક સ્થળકાળનાં હૂબહૂ ચિત્રણ માટે વિખ્યાત બન્યો. ટૉમસ હાર્ડીની નવલકથા 'ફાર ફ્રૉમ ધ મૅડિંગ ક્રાઉડ'નું વિશાળ ફલક યાદગાર બન્યું. અમેરિકામાં સર્જાયેલા 'મિડનાઇટ કાઉબૉય'(૧૯૬૯)માં ન્યૂયૉર્ક મૅનહટનની અંધારી બાજુનું દર્શન કરાવ્યું.

અમેરિકામાં જઈ વસેલા પીટર યૅટ્સે 'બુલિટ'(૧૯૬૮)માં ખૂબ જ સુઘડ અને જલદ થ્રીલર સર્જ્યું અને સંકલન માટે નામના મેળવી. જૉન બુરમૅને ૧૯૬૭માં એવું જ 'પૉઇન્ટ બ્લૅન્ક' રજૂ કર્યું. ઍન્ટની હાર્વીએ 'ડચમૅન'(૧૯૬૭)માં ગોરી છોકરી અને હબસી યુવાન વચ્ચે સર્જાતા સંઘર્ષમય પ્રસંગનું તીવ્ર ચિત્ર રજૂ કર્યું. ૧૯૬૮માં 'ધ લાયન ઇન ધ વિન્ટર'માં સંવાદોનું જોરદાર દિગ્દર્શન કરી બતાવ્યું. આ ઉપરાંત ડેસ્મન્ડ ડેવિસ કે કેન રસેલ, કેનેથ લોચ જેવા યુવાન દિગ્દર્શકો આજે આંતરરાષ્ટ્રીય સિદ્ધિ પામે એવો અણસાર પ્રાપ્ત થાય છે.

ઈટાલી :

ત્રીસી અને ચાલીસીના દાયકાઓમાં ઘણા ઇટાલિયન દિગ્દર્શક ફ્રાન્સમાં કામ કરતા હતા. ફોકનર, હેમિંગ્વે કે સ્ટાઇનબૅક જેવા અમેરિકન નવલકથાલેખકોની અસર તેમના ઉપર ઘણી હતી. દિગ્દર્શન સંભાળતાં પહેલાં તેઓ પત્રકારત્વનો કે પટકથા લેખકનો વ્યવસાય કરતા હતા. આવી વ્યક્તિઓમાં ખાસ ઉલ્લેખનીય તે માઈકલએન્જેલો એન્તોનિયોની તથા લ્યુચિનો વિસ્કોન્તી.

પટકથા લેખકોમાંના એક ઝાવાટિનીએ સિનેમા અંગેનાં પોતાનાં મંતવ્યો રજૂ કર્યાં અને સારી એવી ચર્ચા જગાવી. એણે ફિલ્મકારોને શેરીમાં પહોંચી જવા, સામાન્ય માનવીની સામાન્ય લાગતી ક્ષણોમાંથી નાટ્યાત્મક તત્ત્વ શોધી, ઝાઝી ટેકનિકલ આળપંપાળ વગર સીધીસાદી શૈલીમાં વાસ્તવિકતાની રજૂઆત કરવાની શીખ આપી. નિયો-રિયાલિઝમની ચળવળનાં મંડાણ એણે કરી આપ્યાં. તો વિસ્કોન્તીએ અમેરિકન નવલકથા 'ધ પોસ્ટમૅન ઑલ્વેઝ રિંગ્ઝ ટ્વાઇસ'ને ઇટાલિયન પશ્ચાદ્ભૂમાં રૂપાંતર કરી Ossessione નામની ફિલ્મ બનાવી. એન્તોનિયોનીએ Il Gente del Po નામની એક દસ્તાવેજી ટૂંકી ફિલ્મ બનાવી અને નિયો-રિયાલિઝમ માટે પૂર્વતૈયારી કરી દીધી. પરન્તુ, ૧૯૪૫માં રૉબર્ટો રોસેલિનીએ 'રોમ — ઓપન સિટી' ઉતાર્યું, જેને નિયો-રિયાલિઝમની ફિલસૂફી પર ઉતારેલું પ્રથમ ચિત્ર ગણી શકાય. એક સામ્યવાદી ભૂગર્ભ નેતાની ધરપકડ કરવા મથતી નાઝી છૂપી પોલીસ ગેસ્ટાપો સંસ્થાની વાત એમાં વણાઈ છે. લોકેશન શૂટિંગ અને શૂટિંગ પૂરું થયા પછી ધ્વનિના મુદ્રણ જેવી નિયો-રિયાલિઝમની વિશિષ્ટતા તથા વાસ્તવિકતાનું હૂબહૂ બિનઅલંકૃત ચિત્રણ જોવા મળ્યું.

ઇટાલિયન દિગ્દર્શક વિત્તોરિયો દ સીકાની વિશ્વવિખ્યાત ફિલ્મ 'બાઇસિકલ થીવ્ઝ'માં અદાકાર લેમ્બર્ટો મૅગિ-યોરની લાક્ષણિક અભિનયમુદ્રા.

૧૯૪૬માં રોસેલિનીએ બીજું ચિત્ર 'પૈસાં' રજૂ કર્યું જે 'રોમ — ઓપન સિટી' કરતાં કંઈક મોળું ઊતર્યું.

૧૯૪૬માં વિત્તોરિયો દ સીકાએ 'શુશાઈન' ચિત્ર ઉતાર્યું. દિગ્દર્શક દ' સીકા સાથે પટકથા લેખક ઝપા-ટિની જોડાયો. બે વર્ષ બાદ 'બાઈસિકલ થીવ્ઝ' ઊતર્યું. 'સાઇટ ઍન્ડ સાઉન્ડ' માસિકે ૧૯૫૨માં જગત-ભરના વિવેચકો પાસે શ્રેષ્ઠ દસ ચિત્રોનાં નામ મંગાવ્યાં. તેમાં 'બાઈસિકલ થીવ્ઝ' પ્રથમ આવ્યું. ૧૯૫૦માં દ સીકાએ 'મિરેકલ ઇન મિલાન' નામની વિનોદી કટાક્ષિકા રજૂ કરી. ફરી 'ઉમ્બર્ટો ડી'(૧૯૫૧)માં તે પાછો નિયો-રિયાલિઝમ તરફ વળ્યો. નિયો-રિયાલિઝમનું આ છેલ્લું શ્રેષ્ઠ સર્જન હતું.

વિસ્કોન્તીએ સિસિલીના ગરીબ માછીમારોના જીવન પરથી 'લા ટેરા ટ્રેમા' ૧૯૪૭માં ઉતાર્યું. ગરીબાઈ અને વર્ગભેદનું વેધક વિશ્લેષણ કર્યું. વિસ્કોન્તી કુટુંબ, કુટુંબનું છિન્નભિન્ન થવું, અને માનવની પડતીનો દિગ્દર્શક ગણાયો છે. છેલ્લાં વીસ વર્ષથી એકધારી રીતે તે સુંદર ચિત્રો સર્જતો આવ્યો છે જેમાં 'સેન્સો', 'રોક્કો ઍન્ડ હિઝ બ્રધર્સ', 'ધ લેપર્ડ,' 'ધ ડેમ્ડ' (૧૯૬૯) અને 'ડેથ ઇન વેનિસ' (૧૯૭૧) મુખ્ય છે. હમણાં જ દિલ્હીના ફિલ્મ ફેસ્ટીવલ(૧૯૭૪)માં તેનું 'લુડવીગ' રજૂ થયું.

માઈકલએન્જેલો એન્તોનિયોનીએ શરૂઆત દસ્તાવેજી ચિત્રોથી કરી; પરન્તુ ૧૯૬૦માં કાન્સ ફિલ્મ ફેસ્ટીવલમાં તેની કૃતિ 'લ એવેન્તુરા'ને બહુમાન મળ્યું ત્યારથી એક પ્રભાવશાળી દિગ્દર્શક તરીકે તેણે નિશ્ચિત સ્થાન પ્રાપ્ત કર્યું. પાત્રોના મનોભાવનું વેધક વિશ્લેષણ, પ્રેમનો અભાવ અથવા નિષ્ફળ પ્રેમ, જીવનથી નિરાશ થયેલાં પાત્રો, યુવાનોની સમસ્યાઓ એ એન્તોનિયોનીનાં ચલચિત્રોની લાક્ષણિકતા: 'ધ ગર્લ ફ્રેન્ડ્ઝ' (૧૯૫૫), 'ધ ક્રાય' (૧૯૫૭), 'ધ નાઈટ' (૧૯૬૧), 'ધ એકિલપ્સ' (૧૯૬૨), 'ધ રેડ ડેઝર્ટ' (૧૯૬૪), 'બ્લો અપ' (૧૯૬૭) અને 'ઝેબ્રિસ્કી પૉઇન્ટ' (૧૯૭૦) એનાં કેટલાંક ઉત્તમ ચિત્રો છે. 'બ્લો અપ'માં ઇંગ્લંડ અને 'ઝેબ્રિસ્કી પૉઇન્ટ'માં અમેરિકા એની વાર્તાનું તેમ જ એનું પોતાનું કાર્યક્ષેત્ર છે. 'ઝેબ્રિસ્કી

ઇન્ટ'માં ચિત્રના અંતભાગમાં થતા ધડાકામાં સળગતું મકાન અને આકાશમાં ઊડતા મકાનના ભાગો, વા માલસામાનનું સ્લો મોશન ચિત્રાંકન કાવ્યમય છે, એટલું જ નહીં આ ભૌતિક સુખોની દુનિયાને ઉડાવી વાની એની ફિલસૂફીનું દ્યોતક છે.

ત્રીજા દિગ્દર્શક છે ફેડેરિકો ફેલિની. દરિયાકાંઠાના રિમિનીમાં જન્મ થયો હોવાથી સાગર અને પાણી એનાં ચિત્રોમાં અગત્યની ભૂમિકા બને છે. એના આત્મકથાનક સમાં 'I Vitelloni', 'લા ડોલ્ચે વીટા' અથવા 'ધ સ્વીટ લાઇફ' (૧૯૬૦) અને '૮½' (૧૯૬૩) આ ત્રણ ચિત્રોએ ફેલિનીને પ્રથમ હરોળમાં લાવી મૂક્યો. 'જુલિયેટ ઑફ ધ સ્પિરિટ્સ' ૧૯૬૫માં ઉતાર્યું. તેની પત્નીની ભૂમિકાવાળાં પણ કેટલાંક સુંદર ચિત્રો ઉતાર્યાં અને ૧૯૬૯માં 'સૅટાયરિકોન'માં ઈસુ પૂર્વેના સમયની પુરાણકથાનું નિર્માણ કર્યું, તેનું છેલ્લું ચિત્ર 'અમરકોર્ડ' ઘણા વિવેચકોના મતે તેનું સર્વોત્તમ ચિત્ર છે. ૧૯૭૪ના દિલ્હી ફિલ્મ ફેસ્ટીવલમાં તે રજૂ થયું છે.

છેલ્લા દાયકામાં પિયર પાઓલો પાસોલિનીએ 'એકેટોન' (૧૯૬૧), 'મામા રોમા' (૧૯૬૨), 'ધ ગૉસ્પેલ ઍકોર્ડિંગ ટુ સેન્ટ મેથ્યુ' (૧૯૬૪), 'ઇડિપસ રેક્સ' (૧૯૬૭) અને 'ટેઓરેમા' (૧૯૬૮) દ્વારા ઇટાલીના શ્રેષ્ઠ દિગ્દર્શકોમાં સ્થાન પ્રાપ્ત કર્યું છે. તે ઉપરાંત ફ્રાન્સેસ્કો રોસી પેત્રી, ફેરેરી અને છેલ્લે બર્નાડો બર્તોલુચ્ચી બેલોચિયો ('ચાઈના ઇઝ નિયર', 'ઇન ધ નેમ ઑફ ધ ફાધર') ચલચિત્ર ક્ષેત્રે નામના મેળવી ચૂક્યાં છે. બર્તોલુચ્ચીના 'બિફોર ધ રેવોલ્યૂશન' (૧૯૬૪) તથા 'ધ કન્ફર્મિસ્ટ' અને 'ધ સ્પાઈડ સ્ટ્રૅટેજી' (૧૯૭૦) યાદગાર ચિત્રો છે. છેલ્લે 'લાસ્ટ ટેન્ગો ઇન પારી' ચિત્રે એને ઘણી નામના કમાવી આપી છે.

હમણાં હમણાં ઇટાલીમાં ઊતરેલાં 'વેસ્ટર્ન' પ્રકારનાં ચિત્રો લોકપ્રિય બન્યાં છે. તેમાં સર્જિયો લિયોનેના 'એ ફિસ્ટફુલ ઑફ ડૉલર્સ', 'ફૉર એ ફ્યૂ ડૉલર્સ મૉર', અને 'ધ ગુડ, ધ બૅડ ઍન્ડ ધ અગ્લી' મુખ્ય છે.

ફ્રાન્સ :

ધ્વનિની શોધ પછી ફ્રાન્સે ચલચિત્ર ક્ષેત્રે જે પ્રગતિ સાધી તેમાં ત્રીસીના દાયકામાં રેને ક્લેરનું નામ મોખરે છે. ક્લેરે કેટલીક ખૂબ સફળ કૉમેડીઓનું દિગ્દર્શન કર્યું. 'Le Million' કે 'A Nous la Liberte' જેવાં ચલચિત્રોએ ક્લેરને નામના અપાવી. એબલ ગાન્સે એની મૂંગી ફિલ્મોનું ધ્વનિયુક્ત ફિલ્મોમાં રૂપાંતર કર્યું — 'નેપોલિયન' અને 'આઈ એક્યુઝ'ને ઠીક ઠીક સફળતા સાંપડી. પ્રખ્યાત લેખકો સાશા ગિત્રી અને માર્સેલ પાગ્નોલે ચલચિત્રને વેધક સંવાદો આપ્યા. પ્રખ્યાત ચિત્રકાર રેનુઆંના પુત્ર જ્યાં રેનુઆંએ ત્રીસીના દાયકામાં કેટલાંક ખૂબ જ સફળ ચિત્રો રજૂ કર્યાં. 'મેદમ બોવેરી' ૧૯૩૪માં ઉતાર્યું અને 'ટૉની' પણ તે જ સાલમાં ઉતાર્યું. ડાબેરી વિચારધારાના પુરસ્કર્તા તરીકે કેટલાક સમાજવાદી વિચારસરણીવાળાં ચલચિત્રો તેણે આ ગાળા દરમિયાન આપ્યાં, તેમાં 'Le Crime de Monsieur Lange' (૧૯૩૫) મુખ્ય છે. ૧૯૩૬માં માંપાસાંની વાર્તા પરથી પ્રણયચિત્ર 'Une Partie de Campagne'નું નિર્માણ કર્યું. આ ચિત્રના ઇમ્પ્રેશનિસ્ટિક વાતાવરણને વિવેચકોએ ખૂબ વખાણ્યું. શાંતિ અને સહઅસ્તિત્વની ભાવનાથી ૧૯૩૭માં 'La Grande Illusion' ઉતારી યુદ્ધને એક ભ્રમણા તરીકે વર્ણવ્યું. ૧૯૩૯માં નિર્માતા, દિગ્દર્શક, પટકથાલેખક અને નાયકના ચારે રોલમાં રેનુઆંએ પોતાની જાતને મૂકી 'La Re'gle du Jeu' અથવા 'રૂલ્સ ઑફ ધ ગેઈમ' નામનું શિરમોર સમું ચલચિત્ર બનાવ્યું. વિવેચકોએ એને એક શ્રેષ્ઠ કલાચિત્ર કહ્યું; અને જગતમાં સૌ કાળનાં શ્રેષ્ઠ ચલચિત્રોનાં દસ નામમાં એનો સમાવેશ કરી બહુમાન કર્યું.

જ્યાં વિગોનીએ ૨૯ વર્ષની તેની ટૂંકી જિંદગીમાં 'Zero de Conduite' (૧૯૩૩) અને 'L'Atalante' (૧૯૩૪) એ બે શ્રેષ્ઠ ચલચિત્રો દ્વારા સાદાઈભરી પણ કવિત્વમય કલાપૂર્ણ રજૂઆત કરી. બીજા વિશ્વયુદ્ધમાં ફ્રાન્સ છોડી અમેરિકા વસવાટ કરવા જતાં પહેલાં મેક્સ ઑફલ્સે સુંદર છતાં દુ:ખી નાયિકાઓવાળી

જ્યાં રેનુઆં
(ઈ. સ. ૧૮૯૪–)

મેલોડ્રામેટિક ફિલ્મો ઉતારી. આ ઉપરાંત જુલિયેન દુવિવિએ અને એ ફેયદેરે પણ કેટલીક સુંદર ફિલ્મો બનાવી. રેને ક્લેર અને ફેયદેરના સહાયક દિગ્દર્શક માર્સેલ કાર્નેએ ૧૯૩૮માં 'Quai des Brumes' અને ૧૯૩૯માં 'Le Jour Se L'evc' એ બંને ચિત્રો પોતાની આગવી શૈલીમાં રજૂ કરી ફ્રાન્સના મહાન ચલચિત્ર દિગ્દર્શકોમાં સ્થાન પ્રાપ્ત કર્યું. બીજું વિશ્વયુદ્ધ ફાટી નીકળતાં ફ્રાન્સનો ચલચિત્ર ઉદ્યોગ અસ્તવ્યસ્ત થઈ ગયો. ફેયદેર, દુવિવિએ, રેનુઆં અને ક્લેર પરદેશ ચાલ્યા ગયા હતા. કાર્નેએ યુદ્ધના ગાળા દરમિયાન મધ્યયુગની લોકકથા પરથી ઉતારેલ 'Les Visiteurs du Soir'માં ઠીક ઠીક દાર્શનિક છટા બતાવી. યુદ્ધ પૂરું થતાં જાણે દિગ્દર્શકોનું હીર ચુસાઈ ગયું હોય તેવી પરિસ્થિતિ ઊભી થઈ. રેને ક્લેરે ફાઉસ્ટ–કથા પરથી 'La Beaute' du Diablc' અને પરીકથા 'Les Belles de Nuit' (૧૯૫૨) તથા 'Les Grande Manoeuvres' (૧૯૫૫) પછી ખાસ કંઈ નોંધનીય રજૂ કર્યું નથી.

રેનુઆંએ ભારતમાં આવી રંગીન ચિત્ર 'The River' ઉતાર્યું અને ઈટાલીમાં 'ધ ગોલ્ડન કોચ' (૧૯૫૨) ઉતાર્યું. ૧૯૫૪નું 'French Cancan' અને ૧૯૫૯–૬૦ના 'Le De' Jeuner Sur L'Herbe' તથા 'Le Testament du Docteur Cordelier' પછી રેનુઆંએ પણ કંઈ નોંધપાત્ર કામ કર્યું નથી. છેલ્લાં બે ચલચિત્રોમાં ટેલિવિઝન ચિત્રનિર્માણની શૈલીનો ઉપયોગ થયો છે. બે કે વિશેષ કૅમેરાથી એક સાથે ઝડપાતાં દૃશ્યો એની લાક્ષણિકતા. એનાં ચલચિત્રોમાં સ્થળકાળનું એટલું તો આબેહૂબ ચિત્રણ એ કરતો કે પ્રેક્ષક પણ સાચે જ અનુભવ કરી શકતો. કૅમેરા ચૂપકીદીથી ગુપ્ત રીતે જાણે બધું નીરખતો હોય, કૅમેરાની ફ્રેમમાં પાત્રો આવતાં હોય અને પાછાં પાઠ ભજવી ચાલ્યાં જતાં હોય અને કૅમેરા એમનો પીછો પકડતો હોય એવું પ્રેક્ષકને લાગતું. રેનુઆંની કૅમેરાકલા એ રીતે જીવંત, જાગ્રત અને તાદૃશ હતી.

૧૯૫૦ના દસકાની શરૂઆતમાં કેટલાંક યાદગાર ચલચિત્રોનાં સર્જન થયાં તેમાં કૉકતોનું ૧૯૫૦નું 'ઑર્ફી' હતું. કવિ અને મૃત્યુના સંબંધ વિશે કૉકતોએ રજૂઆત કરી. હેન્રી કલુઝોએ 'ધ વેઈજીઝ ઑફ ફિયર' નામનું દક્ષિણ અમેરિકાની ભૂમિ ઉપર વિનાશક ટી.એન.ટી. ભરી દોડતી બે લૉરીની વાર્તાનું ચલચિત્ર ઉતાર્યું. ટાટીએ પોતાની આગવી વિનોદવૃત્તિથી મ. હૂલોના પાત્રમાં ચૅપ્લિન કક્ષાનું વિદૂષક પાત્ર ઉપસાવ્યું. ચૅપ્લિનની જેમ જ હૂલોનું પાત્ર ચિરસ્મરણીય બની રહ્યું છે.

રૉબર્ટ બ્રેસોંએ આ કાળમાં દિગ્દર્શનની શરૂઆત કરી ત્યારથી આજ સુધી ઉત્તરોત્તર ખૂબ જ કલાત્મક, સાદગીભર્યાં છતાં પોતાની આગવી ફિલસૂફી રજૂ કરતાં ચલચિત્રો સર્જ્યાં છે. એની શૈલી ખૂબ જ નિરાડંબરી રહી છે. પાત્રના હાવભાવ, હાથપગના હલનચલનના અર્થસભર કલોઝઅપ અને નાટ્યાત્મકતાનો અભાવ એનાં ચલચિત્રોનાં પ્રધાન લક્ષણો છે. ૧૯૫૯માં રજૂ થયેલાં 'પિકપૉકેટ'નામના ચલચિત્રમાં પૉકેટમારની હાથ-ચાલાકીની શ્રેણીબંધ તસવીર ચલચિત્રના ઇતિહાસની એક ખૂબ જ યાદગાર શ્રેણી ગણાઈ છે. એનાં ચિત્રોમાં જેટલું મહત્ત્વ ધ્વનિનું છે એટલું જ નીરવતાનું છે. બ્રેસોંની શૈલી પર્સનલ સિનેમાનો શ્રેષ્ઠ નમૂનો છે. 'ઓ હસાર્ડ બાલ્થઝાર', 'મુશે', 'એ જેન્ટલ ક્રીચર' એ બ્રેસોંની યાદગાર ફિલ્મો.

હૉલિવુડમાંથી પાછા ફરી મેક્સ ઓફલ્સે જે કેટલીક સુંદર રચનાઓ કરી તેમાં સિનેમાસ્કોપ તથા રંગીન કૃતિ 'લોલા મોન્ટેઝ' છે. ઓફલ્સ ખૂબ જ ભવ્ય સેટ્સ માટે જાણીતો છે અને એના સેટ્સ પર પ્રેમપૂર્વક ચીવટથી, ધીરજથી નજર ફેરવતા કૅમેરાનો ટ્રૅકિંગ શૉટ ઓફલ્સની વિશેષતા છે. હમણાં 'ધ સૉરો ઍન્ડ ધ પિટી' નામના એના ચિત્રે ફ્રાન્સમાં ઘણો ઊહાપોહ મચાવ્યો છે. બીજા વિશ્વયુદ્ધમાં ફ્રાન્સે ફાસીવાદી જર્મનીને સાથ-સહકાર આપ્યો એવું તહોમતનામું મૂકી એણે ખળભળાટ મચાવ્યો છે.

પચાસ પછીના દાયકામાં ફ્રેન્ચ ચલચિત્રજગત પર ધૂળ ચડી ગઈ હતી. નવા પ્રયોગો થતા નહોતા. જૂના દિગ્દર્શકો થાકી ગયા હતા અને એની એ જ ઘરેડમાં ચિત્રો ઊતર્યે જતાં હતાં. ૧૯૫૧માં આન્દ્રે બાઝિન નામના વિવેચકે અન્ય વિવેચકો સાથે 'કાહિયર્સ દુ સિનેમા' નામના ચલચિત્ર સાપ્તાહિકની સ્થાપના કરી. એ સાપ્તાહિકના લેખકોએ માત્ર 'કન્ટેન્ટ'ને અપાતા મહત્ત્વ સામે બળવો પોકાર્યો અને શૈલીને પ્રાધાન્ય આપવું જોઈએ, એવું પ્રતિપાદન કર્યું. ચલચિત્રને પોતાની આગવી હવા જોઈએ. Mise en Scene એ જ ચલચિત્રનું હાર્દ છે. કૅમેરાએ સ્ટુડિયોની બહાર નીકળવું જોઈએ. ફિલ્મ ખર્ચાળ હોવી જરૂરી નથી. ૧૬ મિ.મી.ના કૅમેરા વડે ખૂબ સરળતાથી ઝાઝી આળપંપાળ વગર, ઝાઝી સાધનસામગ્રી વગર ઉતારેલી ફિલ્મોમાં જ ચલચિત્રનું ઊજળું ભાવિ છે વગેરે એલાનોને સાક્ષાત્ કરી બતાવ્યાં. ત્રુફો, ગોદાર્દ, ચેબ્રૉલ રીવેટ અને રોહમર જેવા વિવેચકોમાંથી દિગ્દર્શકો બનેલા ચલચિત્રરસિકોએ અમેરિકન તથા અન્ય દિગ્દર્શકો જેવા કે હિચકૉક, ઑટો પ્રેમિન્જર, ફ્રિટ્ઝ લૅન્ગ, નિકોલસ રે વગેરેને સર્વોચ્ચ સ્થાને બેસાડ્યા. ફ્રાન્સમાં ૧૯૫૯માં ત્રુફોના ચિત્ર '400 Blows'ને બહુમાન મળ્યા પછી અન્ય વિવેચકોએ આ શ્રેણીનાં ચલચિત્રોને એક નવું નામ આપ્યું: ન્યૂ વેવ. ગોદાર્દે આ જ શ્રેણીમાં 'બુ દ' સુફલે' ઉતાર્યું. ચેબ્રૉવે 'લા કઝિન્સ' ઉતાર્યું. વિશિષ્ટ શૈલીનાં રમતિયાળ, હળવાં છતાં ક્યારેક આઘાત આપી જતાં ન્યૂ વેવ ચિત્રોએ આખા વિશ્વમાં એક નવી જ હવા ફેલાવી દીધી અને સૌ કોઈ ન્યૂ વેવ ચિત્રોની નકલો કરવા મંડ્યા.

બીજી બાજુ એગ્નસ વર્દા નામની દિગ્દર્શિકાએ 'La Pointe Courte' નામની એક ફિલ્મમાં એક નવી જ શ્રેણીની શરૂઆત કરી. એમાં એલેન રેનેએ ૧૯૫૯માં 'હિરોશિમા મોં આમુ' નામનું ચિત્ર ઉતાર્યું. એક જાપાની યુવક અને ફ્રેન્ચ યુવતી વચ્ચે ઍટમ બૉમ્બના ભંગાર એવા હિરોશિમા શહેરમાં ઉદ્ભવતા પ્રેમનું એ ચિત્ર એની ફ્લૅશબૅક વગેરે ટેકનિકને લીધે ખૂબ જ પ્રશંસા પામ્યું. રેનેએ ત્યાર બાદ એલન રોબ ગ્રિયેની પટકથા પરથી ઉતારેલા 'L'Anne'e Derniere a' Marienbad' (૧૯૬૧) ચલચિત્રમાં સમયનો પૂરેપૂરો છેદ ઉડાડી દીધો. બંને ચિત્રો શૈલીની સમૃદ્ધિમાં વિશિષ્ટ ગણાયાં છે.

જીન લુક ગોદાર્દ
(ઈ. સ. ૧૯૩૦–)

'ન્યૂ વેવ'ની શૈલીથી જાણીતો ફ્રેન્ચ દિગ્દર્શક

એલેન રેને
(ઈ. સ. ૧૯૨૨–)

ગોદાર્દે 'પર્સનલ' સિનેમાને એની અંતિમ હદે ખેડયું છે. પોલિટિકલ સિનેમાનો એ પ્રખર થિયોરેટિશિયન મનાયો છે. એણે પોતાની ડાબેરી ફિલસૂફી રજૂ કરવા આગવી જ શૈલી ઉપજાવી છે અને સિનેમાની ભાષાને સમૃદ્ધ કરવામાં ગોદાર્દનું સૌથી મોટું પ્રદાન છે. 'આલ્ફાવીલા', 'Pierrot', 'Le Fon', 'Le Chinoise', 'Week-end' વગેરે એનાં ચિત્રો.

ત્રુફોનું 'જુલે ઍન્ડ જીમ' તો એની હળવી રમતિયાળ શૈલી માટે અને જ્યાં મોરોની સુંદર ભૂમિકા-વાળા પાત્રાલેખન માટે પ્રખ્યાત છે. 'શૂટ ધ પિયાનો પ્લેયર', 'ફેરનહીટ ૪૫૧' (૧૯૬૬), 'ધ બ્રાઈડ વૉર બ્લૅક' (૧૯૬૭), 'Le' Enfant Sauvage' (૧૯૭૦) એનાં કેટલાંક યાદગાર ચિત્રો છે. એના છેલ્લા ચિત્ર 'ડે ફૉર નાઈટ'ને પણ ખૂબ પ્રશંસા સાંપડી છે.

એરિક રોહમરના 'La Collectionneuse' (૧૯૬૭) તથા રમૂજી 'માઈ નાઈટ વિથ મૉડ' (૧૯૬૯) કે 'ક્લેર્સ ની' (૧૯૭૦), એલન જેસુઆનું 'Jeu de Massacre', ચેબ્રૉલનાં 'Les Biches' (૧૯૬૮) અને 'La Femme Infidele' (૧૯૬૯), લેલુચનાનું 'એ મૅન ઍન્ડ એ વુમન', ડેમીનું 'અમ્બ્રેલાઝ ઑફ શેબુર્ગ', રોજર વાડિમનું 'ઍન્ડ ગૉડ ક્રિયેટેડ વુમન' જેમાં બ્રિજિટ બાર્ડો પ્રખ્યાત થઈ: આવાં અનેક ચિત્રોએ આજે ફ્રાન્સને કલાત્મક ચલચિત્રોની પ્રેરણાભૂમિ બનાવ્યું છે. ગ્રીક દિગ્દર્શક કોસ્ટા ગાવ્રાસ ફ્રાન્સમાં પોલિટિકલ ફિલ્મ 'Z' બનાવે છે. લેખકો કલમ છોડી મેગાફોન ઝડપે છે. રોબ ગ્રિયે 'લા ઈમ્મોત્તેલ,' 'ટ્રાન્સ યુરોપ એકસ્પ્રેસ' અને 'ધ લાયર' જેવી ફિલ્મો ઉતારે છે. ફ્રાન્સમાં પ્રથમથી જ ચલચિત્ર એ કલાનું માધ્યમ ગણાયું છે અને એસ્ટ્રુક કહે છે તેમ 'કૅમેરા સ્ટાઈલો' – લેખકની કલમની જેમ – દિગ્દર્શકો કૅમેરાથી પોતાનું નિવેદન રજૂ કરે છે.

ફ્રાન્સની ચલચિત્ર કલા વિશે તો એક સંપૂર્ણ ગ્રંથ તૈયાર થઈ શકે તેમ છતાં અત્યારે આપણે આ વિહંગાવલોકનથી જ સંતોષ માનીએ.

પૂર્વ યુરોપ અને રશિયા :

આ સામ્યવાદી દેશોનો ચલચિત્રનો યુદ્ધોત્તર ઈતિહાસ લગભગ એક સરખો જ છે.

યુદ્ધ દરમિયાન મોટા ભાગના ફિલ્મ સ્ટુડિયોનો વિનાશ, વેરણછેરણ બની ગયેલો ચલચિત્ર ઉદ્યોગ, યુદ્ધનાં વર્ષોમાં ધ્યાન કેન્દ્રિત કરાયેલાં દસ્તાવેજી ચિત્રો, યુદ્ધ પછીનાં પાંચેક વર્ષોમાં ચલચિત્ર ઉદ્યોગના રાષ્ટ્રીયકરણનું મહત્ત્વનું પગલું, પચાસ પછીના દાયકાના પહેલાં પાંચેક વર્ષ પગભર થવામાં, પાછળનાં પાંચેક વર્ષમાં પુનર્જાગૃતિ-ના અણસાર, સાઠીના દાયકામાં પુનરુત્થાન અને 'ન્યૂ વેવ' ચલચિત્રોનું નિર્માણ, છેલ્લાં પાંચેક વર્ષમાં વળી પાછો સરકારી અને વૈચારિક અંકુશોથી ખીલેલી શક્તિઓનો થયેલો હ્રાસ. આ છે છેલ્લાં ત્રીસેક વર્ષનો આ દેશોનો સર્વસામાન્ય ઈતિહાસ.

પોલૅન્ડની જાણીતી ફિલ્મ 'ઍશિઝ ઍન્ડ ડાયમન્ડ'માં જાણીતા પૉલિશ અદાકાર ઝેબિગ્ન્ સ્યીબૂલ્સ્કી.

યુદ્ધના વિનાશક સંહારમાંથી માંડ બેઠા થયેલા ઉદ્યોગને સ્ટૅલિનકાળના રૂંધી નાખતા અંકુશોએ ગૂંગળાવી માર્યો. વળી સ્ટૅલિનયુગના અંતે મુક્ત હવાનો અનુભવ થતાં પાંગરતો ઉદ્યોગ ફરી પાછો સ્વાતંત્ર્યચળવળને દાબી દેતાં બળોના ઝપાટામાં સંકોચાઈ ગયો.

પૂર્વ યુરોપના બે દેશો પોલૅન્ડ અને ચેકોસ્લોવાકિયાએ ચલચિત્ર ક્ષેત્રે સારી એવી નામના મેળવી છે.

યુદ્ધ દરમિયાન બ્રિટનમાં દસ્તાવેજી ચિત્રો ઉતારતો જીરી વાઈઝ ચેકોસ્લોવાકિયા પાછો ફર્યો. ૧૯૫૦ પછી ચિત્રશાળા FAMUના સ્નાતકો એ ક્ષેત્રે પ્રવેશ્યા. ૧૯૫૭માં વાઈઝે 'વુલ્ફ ટ્રૅપ' ઉતાર્યું અને વેનિસ પારિતોષિક પ્રાપ્ત કર્યું. જેઝનીનું 'ડિઝાયર' પણ કાન્સ ફિલ્મ ફેસ્ટિવલમાં પ્રશંસા પામ્યું. ૧૯૬૦માં વાઈઝે 'રોમિયો, જુલિયેટ ઍન્ડ ડાર્કનેસ'માં એક યુવાન વિદ્યાર્થી અને યહૂદી સ્ત્રીના પ્રણયની વાત કહી અને અનેક પારિતોષિકો મેળવ્યાં. ૧૯૬૪માં કાદર-ક્લૉસની જોડીએ 'એ શૉપ ઑન ધ મેઈન સ્ટ્રીટ' ઉતાર્યું અને હૉલિવુડનું ઑસ્કાર પારિતોષિક પ્રાપ્ત કર્યું.

સાઠીના દાયકાની શરૂઆતમાં ચેક 'ન્યૂ વેવ'ની સ્થાપના થઈ. ન્યૂ વેવનાં ચલચિત્રોના, એની ટેકનિક, કથા, શૈલી વગેરેના આધારે, બે વિભાગો પાડી શકાય. પહેલા વિભાગના દિગ્દર્શકો ચિટિલોવા, શોર્મ, જાન નેમેક, જ્યુરાચેક, જેરોમિલ જિરેઝ; જેમનો ઝોક વિચારવૈવિધ્ય તરફ હતો; તો બીજા વિભાગના મિલોસ ફોરમૅન, પાસેર અને જિરી મેન્ઝેલ જેવા દિગ્દર્શકો માનવચારિત્ર્ય અને માનવીય નબળાઈઓનો તાગ મેળવતા હતા.

ચિટિલોવાના 'ધ સિલિંગ' અને ઉહરના 'સનશાઈન ઈન એ નેટ' ચિત્રોએ ન્યૂ વેવની સ્થાપના કરી. મિલોસ ફોરમૅને ૧૯૬૩માં 'પીટર ઍન્ડ પાવલા' રજૂ કર્યું અને જિરેઝે 'ધ ક્રાય' રજૂ કર્યું. જાન નેમેકે 'ડાયમન્ડ્ઝ ઑફ ધ નાઈટ' નામનું સુંદર ચિત્ર બનાવ્યું. જિરી મેન્ઝેલે યુદ્ધની પશ્ચાદ્‌ભૂમાં તરુણની સૂક્ષ્મ

મનોદશાનું સુંદર ચિત્રણ કરતું ચિત્ર 'ક્લોઝલી ઑબ્ઝર્વ્ડ ટ્રેઈન્સ' રજૂ કરી ઑસ્કાર એવૉર્ડ પ્રાપ્ત કર્યો. બ્રિનિચે 'ધ ફિફ્થ રાઈડર ઇઝ ફીયર'માં આશંકાઓનાં ઘેરાં વમળમાં ડૂબતાં પ્રજાજનોનું અકળાવનારું ચિત્ર દોર્યું. નેમેકે 'એ રિપોર્ટ ઑન ધ પાર્ટી ઍન્ડ ધ ગેસ્ટ્સ' ૧૯૬૬માં ઉતાર્યું અને શાસકોની ખફા મરજી વહોરી. એ જ દશા થઈ ચિટિલોવાના ચિત્ર 'ડેઈઝિઝ'ની. અન્ય સુંદર ચિત્રોમાં જિરેઝનું 'ધ જોક', વાસિલ-નું 'ધ વૅલી ઑફ ધ બીઝ' (૧૯૬૮), ઓટાકાર વાવરાનું 'રોમાન્સ ફૉર ધ બ્યૂગલ' (૧૯૬૬), મેન્ઝેલનું 'કેપ્રિશિયસ સમર્સ', ફોરમૅનનું 'લવ્ઝ ઑફ એ બ્લૉન્ડ' (૧૯૬૫), અને 'ધ ફાયરમૅન્સ બૉલ' (૧૯૬૭), 'ટૅકિંગ ઑફ' વગેરે.

કાર્ટૂન અને પપેટ ફિલ્મોમાં પણ ચેકોસ્લોવાકિયાએ અનેરી સિદ્ધિ મેળવી છે. જીરી ટ્રિન્કાનું 'ધ હૅન્ડ્ઝ' નામનું ટૂંકું ચિત્ર આ શ્રેણીનું એક સર્વશ્રેષ્ઠ સર્જન મનાય છે.

પોલૅન્ડનાં પ્રથમ ચિત્રોનું સર્વસામાન્ય કથાવસ્તુ યુદ્ધના અનુભવોમાંથી મેળવાયું. વૈયક્તિક અને સામૂહિક શૂરાતનની વીરગાથાઓ, ભૂગર્ભ ચળવળ, યાતનાઓ સહન કરતી પ્રજાના ખમીરના પ્રસંગો, કૉન્સન્ટ્રેશન કૅમ્પમાં નાઝીઓએ ગુજારેલા સિતમો વગેરે અખૂટ વાર્તાતત્ત્વનો ઉપયોગ કરાયો.

પરંતુ પોલિશ સિનેમાનો અભ્યુદય જેનાથી થયો તે પ્રખ્યાત દિગ્દર્શકો હતા ઑન્દ્રે વાયડા, ઑન્દ્રે મુન્ક, જર્ઝી સ્કોલિમોવ્સ્કી અને રોમાન પોલાન્સ્કી. વાયડાના 'કનાલ' (૧૯૫૬), 'ઍશિઝ ઍન્ડ ડાયમન્ડ્ઝ' (૧૯૫૮), 'ઇનોસન્ટ સૉર્સરર્સ' (૧૯૬૦), મુન્કના 'મૅન ઑન ધ ટ્રૅક', 'ઇરોઇકા' અને 'પૅસેન્જર' (૧૯૬૩), સ્કોલિમોવ્સ્કીના 'આઇડેન્ટિફિકેશન માર્ક્સ — નન', 'વૉકઓવર', 'લા ડિપાર્ટ' તથા પોલાન્સ્કીના 'નાઈફ ઇન ધ વૉટર', તથા પશ્ચિમના દેશોમાં જઈ ઉતારેલા 'રિપલ્ઝન' અને 'રોઝમેરીઝ બેબી' ઉત્તમ ચિત્રો ગણાયાં છે.

હંગેરીમાં ઝોલ્ટન ફાબ્રીના 'ટ્વેન્ટી અવર્સ' જેવાં ચિત્રોએ નવી હવા ફેલાવી હતી. કારોલી માકે 'ધ હાઉસ અન્ડર ધ રૉક્સ' (૧૯૫૮) ઉતાર્યું. મિકલોસ જાન્સ્કોએ 'ધ રાઉન્ડ રૉક્સ' (૧૯૬૫) તથા 'ધ સાઈલન્સ ઍન્ડ ક્રાય' (૧૯૬૯) ઉતાર્યાં. આ ઉપરાંત લાઝલો રાનોડી, ઈસ્તવાન ઝાબો, સ્તવાન ગાલ, પાલસેન્ડોર વગેરે દિગ્દર્શકો-એ સત્ત્વશીલ કામ કર્યું છે. યુગોસ્લાવિયાના માકાવેજેવે પશ્ચિમના દેશોમાં પણ સારું એવું નામ બનાવ્યું છે. એના 'ધ સ્વિચબોર્ડ ઑપરેટર' તથા 'ઇનોસન્સ અનપ્રોટેક્ટેડ' નામનાં ચિત્રો પ્રખ્યાત બન્યાં છે.

બીજા વિશ્વયુદ્ધનાં છેલ્લાં વર્ષોમાં રશિયાના આઇઝેન્સ્ટાઈને 'ઇવાન ધ ટેરિબલ' બે ભાગમાં ઉતાર્યું. પરંતુ તેના બીજા ભાગ સાથે સત્તાવાળાઓને વાંકું પડયું અને છેક ૧૯૫૮ સુધી તે બીજો ભાગ પ્રદર્શિત કરવામાં ન આવ્યો. યુદ્ધ પછી ફાસીવાદ વિરોધી ચલચિત્રો યોજાયાં જેમાં ગેરાસિમોવનું 'ધ યંગ ગાર્ડ' નોંધનીય હતું. ૧૯૬૦ સુધીમાં તો બોન્દારચુક અને ચુખ્રાઈ નામના બે દિગ્દર્શકો પોતાની પ્રતિભા બતાવી ચૂક્યા હતા. બોન્દારચુકનું 'ડેસ્ટિની ઑફ એ મૅન' અને ચુખ્રાઈનું 'બૅલડ ઑફ એ સોલ્જર' વિવેચકોની પ્રશંસા પામ્યાં હતાં. બોન્દારચુકનાં અન્ય ચિત્રોમાં 'વૉર ઍન્ડ પીસ' અને 'વૉટર્લૂ' પ્રખ્યાત છે. આવા ઐતિહાસિક, કે નવલકથા ઑપેરા કે બૅલે પરથી ઉતારેલાં સાહિત્યિક ચલચિત્રો રશિયનોને ખૂબ જ પ્રિય રહ્યાં છે. 'ધ બ્રધર્સ કારામાઝોવ', 'આના કારેનિના' વગેરે ચલચિત્રો એ રીતે ખૂબ જ સફળ થયાં છે. તે જ પ્રમાણે ગ્રિગોરી કોઝિન્ટઝેવના 'હૅમ્લેટ' અને 'કિંગ લીઅર' પણ શેક્સ્પિયરની અમર કૃતિઓની સફળ રૂપેરી આવૃત્તિઓ બની છે.

આમ કેટલાંક કલાત્મક અને સુંદર ચલચિત્રો આપવા છતાંય પૂર્વ યુરોપના દેશોનો વિકાસ સંપૂર્ણ મુક્ત વાતાવરણમાં થયો નથી એવું લાગ્યા વગર રહેતું નથી. તેમ છતાં સમાજને ઉપયોગી ચલચિત્રોના સર્જનમાં ચલચિત્ર ઉદ્યોગનું રાષ્ટ્રીયકરણ કેટલોક મહત્ત્વનો ફાળો આપી શકે તે પૂર્વ યુરોપના દેશો તેમ જ રશિયાએ બતાવી આપ્યું છે.

માર્લિન ડિટ્રિચ

(જન્મ ઈ. સ. ૧૯૦૧)

ફિલ્મી ઇલમની ચીલેચાલુ તરાહ પરત્વે ઉદાસીન અને પોતાના અભિનયકાળ દરમ્યાન જ દંતકથા રૂપ બની ગયેલી આ અભિનેત્રી ફિલ્મરસિયાઓ માટે વીસમી સદીના એક સદૈવ અલભ્ય એવા કામપ્રતીક સમી હતી. જન્મે જર્મન એવી આ અભિનેત્રીનાં કુટુંબ કે વય અંગે કોઈ ચોક્કસ માહિતી ઉપલબ્ધ નથી. (સૌને એક જ જવાબ, 'એમ જ માનોને કે હું ૭૫ વર્ષની છું !') છતાં આ અભિનેત્રી માટે એટલું ચોક્કસ છે કે યુદ્ધોત્તર વર્ષો પૂર્વે તેના જર્મન વતનમાં સખ્તાઈથી કામ લેનાર એક જાણીતા દિગ્દર્શક રેઈનહાર્ટની રાહબરી નીચે તેણે ઘણી જર્મન ફિલ્મોમાં કામ કર્યું હતું અને જર્મન રંગમંચને પણ પોતાની અદાકારીથી ઝૂમતો રાખ્યો હતો.

હૉલિવુડ જઈ વસેલો એક જર્મન દિગ્દર્શક જોસફ વૉન સ્ટર્નબર્ગ પોતે ઉતારવા માગતો હતો તે 'ધ બ્લ્યુ એન્જલ' ફિલ્મ માટે લોલાની ભૂમિકા ભજવી શકે તેવા પાત્રની શોધમાં જર્મની આવ્યો અને અનાયાસે ડિટ્રિચનો ભેટો થઈ ગયો. લોલાનું પાત્ર ભજવવા ડિટ્રિચે પહેલાં તો ભારોભાર તિરસ્કાર દાખવ્યો; પણ અંતે સ્ટર્નબર્ગ સાથે ફિલ્મ કરાર થયો અને હૉલિવુડ ગઈ. બસ પછી તો સ્ટર્નબર્ગ સાથે ફિલ્મ ભાગીદારીના ધંધામાં જોડાઈને દિગ્દર્શકને વશવર્તી બનીને એણે પાંચ ફિલ્મોમાં કામ કર્યું. 'મોરોક્કો', 'ડિઝઑનર્ડ', 'શાંઘાઈ ઍક્સપ્રેસ', 'બ્લૉન્ડ વિનસ', 'ધ સ્કારલેટ એમ્પ્રેસ' અને 'ધ ડેવિલ ઇઝ ધ વુમન'–આ બધી ફિલ્મોની એક શ્રેણી દ્વારા સ્ટર્નબર્ગ અને ડિટ્રિચ બંને ફિલ્મી જગતમાં એકદમ ચમક્યાં. બૉક્સ ઑફિસોએ નાણાંનો વરસાદ વરસ્યો. ડિટ્રિચ હૉલિવુડની રૂપાંદે અભિનેત્રી બની ગઈ.

સ્ટર્નબર્ગે તેની સાથેના ફિલ્મ ભાગીદારીના ધંધા દરમ્યાન તેના કોમળ મુખડા પર, ગુલાબી ગાલ પર, કપોલ પર, ભ્રકુટી પર, નેત્રચ્છદો પર અને તેના લાંબા, સુરેખ અને અનુપમ પગ પર કૅમેરાની આંખ વડે કોણ જાણે કેટલીયે તેજરેખાઓ અને છાયાઓ ઉપસાવીને, આ નટખટ નટીના હાવભાવ અને સ્વભાવમાંથી ઝરતી લાક્ષણિકતાઓને––વિશેષ શૃંગારને ઝીલીને તેના અભિનયને પુરાણકલ્પનની કક્ષાએ ઉઠાવ આપ્યો.

સ્ટર્નબર્ગ અને તેની વચ્ચે ફિલ્મ ભાગીદારી તૂટી ગયા પછી પણ ડિટ્રિચ આગવી પ્રતિભાશક્તિના જોરે ટકી––બલ્કે ચમકી શકી છે. ફિલ્મક્ષેત્રે ગણીએ તો હાલાકી-હાડમારી દર્શાવતી તેની ફિલ્મ 'ડેસ્ટ્રી રાઇઝ અગેઈન' ૧૯૩૯માં, ૧૯૪૮માં વ્યંગચિત્ર 'અ ફૉરિન અફે'અર', ૧૯૬૧માં નાઝીવાદ પ્રત્યે ફિટકાર દર્શાવતી ફિલ્મ 'જજમેન્ટ ઍટ ન્યૂરેમ્બર્ગ' છે, અને ત્યાર પછીના જીવનમાં કેબરે ગાયિકા તરીકે ભૂમિકાઓ ભજવવામાં તેણે પોતાના રોમહર્ષક, પૌરુષપૂર્ણ અને સંગીત માટે અગેય લેખાય એવા અવાજનો પણ નિયોજિત ઉપયોગ કરીને નામના મેળવી છે.

(ગૉડફ્રે સ્મિથ સંપાદિત ડેવિડ ઍન્ડ ચાર્લ્સ: ન્યૂટન ઍબોટ પ્રકાશિત '૧૦૦૦ મેકર્સ ઑફ ધ ટ્વેન્ટિએથ સેન્ચુરી' ગ્રંથના આધારે)

અકિરા કયુરોસાવા

જપાન

બાહ્ય જગતને જપાનનાં કલાત્મક ચલચિત્રોનો પરિચય અકિરા કયુરોસાવાનાં ચલચિત્રોએ કરાવ્યો છે. ૧૯૫૫માં ૪૦૦ જેટલાં ચલચિત્રો ઉતારનાર જપાનમાં કલાત્મક ચલચિત્રો સાથે સાથે ધંધાદારી ચલચિત્રોનો મોટો હિસ્સો હોય તે સમજી શકાય એવું છે. વળી ત્યાં તો છએક જેટલા મોટા સ્ટુડિયોએ પટકથાના જુદા જુદા પ્રકારો જેવા કે યુદ્ધકથા, કૉમેડી, શહેરી પ્રશ્નો અને યુવા પેઢીના વિષયો છણતાં ચિત્રો, ઐતિહાસિક ચિત્રો જેવા પ્રકારો પ્રમાણે પોતાનાં કાર્યક્ષેત્રો પણ વહેંચી લીધાં છે અને એક પ્રકારની મૉનોપોલીનાં સામ્રાજ્યો સ્થાપ્યાં છે. સામાન્ય રીતે જપાની ચલચિત્રો બે ચોક્કસ પ્રકારોમાં વહેંચી શકાય એમ છે : ઐતિહાસિક (પિરિયડપીસ) અને આધુનિક.

૧૯૫૧માં કયુરોસાવાના 'રેશોમોન'ને વેનિસ ફિલ્મ ફેસ્ટીવલનું સર્વોચ્ચ પારિતોષિક પ્રાપ્ત થયું જેણે જપાનના ચલચિત્રને વિશાળ જગત સમક્ષ ખુલ્લું મૂકયું ત્યારથી લગભગ ૧૯૬૮ સુધીમાં ચારસો જેટલાં ઈનામો પ્રાપ્ત કરી જગતનાં કલાત્મક ચલચિત્રો નિર્માણ કરતા દેશોની પ્રથમ પંક્તિમાં જપાને સ્થાન મેળવી લીધું છે.

જૉન ફૉર્ડની કૃતિઓમાંથી પ્રેરણા લેનાર કયુરોસાવાએ પોતાનાં ચલચિત્રોમાં કથાનું સુદૃઢ બંધારણ, સંઘર્ષની સચોટ રજૂઆત, વાર્તાવૈવિધ્ય, સિનેમા કલા પર પૂર્ણ પ્રભુત્વ અને અદાકારો પાસેથી સુંદર અભિનય લેવાની શક્તિનું દર્શન કરાવ્યું છે.

જંગલમાં આકાર લેતી એક ગુનાહિત ઘટનાની જુદા જુદા ચાર સાક્ષીઓની નિરાળી રજૂઆતમાંથી સ્વરૂપ ધરતી 'રેશોમોન'ની વાર્તા ખૂબ જ રસપ્રદ રીતે કહેવાઈ છે. ટોશિરો મિફ્યુને અભિનેતા તરીકે અભિનયની વિવિધતા માટે ખૂબ જ પ્રભાવશાળી ઠર્યો છે. શેક્સ્પિયરની કૃતિ મૅકબેથ પરથી કયુરોસાવાએ કરેલા રૂપાંતર 'થ્રોન ઑફ બ્લડ', આ જ અભિનેતામાં શહેરી ગુનાને સ્પર્શતા 'હાઈ ઍન્ડ લો' કે 'સેવન સમુરાઈ'માં સમુરાઈનું પાત્રાલેખન અથવા કોબાયાશીના 'રેબેલિયન'માં પિતાના પાત્રમાં આખરી જંગ ખેલતા યોદ્ધાના અભિનયને સરખાવી જોવા જેવો છે.

કૉન ઈચિકાવાએ 'સ્ટ્રીટ ઑફ શેઈમ'માં વેશ્યાવૃત્તિના દૂષણ પર પ્રકાશ પાડી સરકારને કાયદો ઘડવાની ફરજ પાડી. એનું 'ઍન ઍક્ટર્સ રિવેંજ' એની રંગીન ચિત્રાત્મકતા માટે દર્શનીય બન્યું છે. આપણામાંના ઘણાએ એના 'ટોકિયો ઑલિમ્પિયેડ'નું ચિત્ર તો જોયું હશે. એ ચિત્ર પણ ઈચિકાવાની એક સિદ્ધિરૂપ લેખાય છે.

કાનેટો શિન્ડોનું 'ધ આઈલૅન્ડ' સંવાદરહિત ચિત્ર છે. દરિયાનાં ખારાં પાણી વચ્ચે આવેલા ઉજ્જડ ખડકાળ ટાપુ ઉપર જીવન જીવવાના સંઘર્ષનું તીવ્ર નિરૂપણનું રૂપક સચોટ અને વેધક બન્યું છે.

'વુમન ઑફ ધ ડયુન્સ'માં ટેશિગાહારાએ એક સુંદર રૂપકના આધારે જપાની તાઓ ફિલસૂફીની નાટયાત્મક રજૂઆત કરી છે. રેતીના ઢૂવાઓની વચ્ચે આવેલા ખાડામાં ફેંકાતા યુવાનના બહાર આવવાના પ્રયત્નો, ખાડામાં વસેલી એકાકી નારીનો સ્વીકાર અને એ રીતે કુદરતનાં બળો સામે નમતું જોખીને જ જીવન જીવી શકાય એ સત્યનો સ્વીકાર, અને સ્વીકારને અંતે રેતીની શુષ્કતામાં પણ પાણીની વીરડીનું સ્ફુરણ : એક વિચારમય રૂપક રજૂ કરે છે.

હમણાં હમણાં નાગિસા ઓશિમાનાં ચલચિત્રોએ પાશ્ચાત્ય દેશોમાં સારો એવો રસ ઉપજાવ્યો છે. 'ડેથ બાય હૅન્ગિંગ', 'ડાયરી ઑફ એ શિન્જુકુ થીફ', 'જાપાનીઝ સમર', 'ડબલ સુઈસાઈડ' અને

બોય' જેવાં ચિત્રોમાં હિંસા, પ્રતિકાર, યુવાપેઢીનો અસંતોષ અને જાતીયવૃત્તિની બેધડક રજૂઆત જોવા મળે છે.

આ ઉપરાંત મિઝોગુચિ, ઓઝુ કિનુગાસા જેવા કેટલાક દિગ્દર્શકોનું કામ પણ જપાન બહાર જાણીતું થયું છે. ટેલિવિઝનના આગમન છતાં જપાની ચલચિત્ર ઉદ્યોગનું આરોગ્ય જળવાઈ રહ્યું છે. એ એક સારી વાત છે.

ત્રીજા વિશ્વનો ચલચિત્ર ઉદ્યોગ પણ ઠીક ઠીક ચેતનવંતો જણાય છે. બ્રાઝિલમાં ડૉસ સાન્ટોસ, રાય ગ્વેરા અને ક્રાંતિકારી ગ્લાઉબર રોચા વગેરે બ્રાઝિલના નૂતન સિનેમા(સિનેમા નોવો)ના પ્રણેતાઓ છે.

સ્પેન, મેક્સિકો, ફ્રાન્સ વચ્ચે અવરજવર કરતો લૂઈ બુનુએલ વીસીના દાયકામાં એક્સ્પ્રેશનિસ્ટિક કૃતિઓથી આજ સુધી એકધારું પ્રશંસનીય કામ કરતો રહ્યો છે. ૧૯૫૮માં 'નાઝરિન', ૧૯૬૧માં 'વિરિડિયાના', ૧૯૬૨માં 'ધ એક્સ્ટર્મિનેટિંગ એન્જલ', ૧૯૬૪માં 'ડાયરી ઑફ એ ચૅમ્બરમેઇડ', ૧૯૬૭માં 'બૅલે દ જૂ', અને 'ડિસ્ક્રીટ ચાર્મ ઑફ ધ બૂર્ઝ્વા' (૧૯૭૩) રજૂ થયાં છે. બુનુએલનું જગત નિરાશાજનક છે. એનાં નઠારાં પાત્રો પણ દયા પ્રેરી જાય છે. એ રીતે જોતાં એના સહૃદય વાસ્તવવાદ માટે માન થાય એમ છે. બુનુએલ જગતના શ્રેષ્ઠ દિગ્દર્શકોમાં સ્થાન પામે છે.

ક્યૂબાનો યુવાન ઉદ્યોગ યુવાસહજ ચેતન અને મિજાજ બતાવે છે. ક્રાંતિના મધ્યબિંદુ આજુબાજુ એનાં અનેક ચલચિત્રો યોજાયાં છે. ક્યૂબાના દિગ્દર્શકોએ કથાવસ્તુને અનુરૂપ ખૂબ જ સચોટ ઝમકવંતી શૈલી ઉપસાવી છે. જનજાગૃતિના દ્યોતક તરીકે સિનેમાનો ઉપયોગ એના સહેતુક વિકાસ માટે ઉપકારક નીવડયો છે. મૅન્યુએલ ઑક્ટેવિયો ગોમેઝે કેટલાંક રસપ્રદ દસ્તાવેજી ચિત્રો ઉતાર્યાં છે. ટોમાસ એલિયાએ 'મેમરીઝ ઑફ અન્ડરડેવલપમેન્ટ'માં ક્રાંતિકારી સમાજમાં એક સુખી આગંતુકની સમસ્યાનું વિચારપ્રેરક નિરૂપણ કર્યું છે. હુમ્બર્ટો સોલાસે ક્યૂબન સ્ત્રીના પાત્રની પાસાદાર રજૂઆત કરી છે. 'મૅન્યુએલા'(૧૯૬૬)માં એક યુવાન બિનઅનુભવી ખેડૂત કન્યાનો ક્રાંતિકારી વિકાસ રજૂ કર્યો છે. 'લ્યુસિયા' (૧૯૬૮) સોલાસની સર્વશ્રેષ્ઠ કૃતિ છે અને ક્યૂબાનાં જ નહીં પણ જગતભરનાં ચલચિત્રોના દૃશ્ય માધ્યમનું સર્વોચ્ચ શિખર એણે સર કર્યું છે. લ્યુસિયા ત્રણ અધ્યાયમાં વહેંચાયેલું છે. એમાંય એનો પહેલો ભાગ તો પ્રેક્ષકને જકડી રાખે એવો તેજસ્વી છે.

આર્જેન્ટિનાનો ટોરે નિલ્સન આ ક્ષેત્રે ખૂબ જ માન પામ્યો છે. જગતની વિવિધ શૈલીઓ અને મહાન દિગ્દર્શકોની શક્તિઓનો નિચોડ એની કૃતિઓમાં જોવા મળે છે. બર્ગમૅન, બુનુએલ, ઑર્સન વેલ્સ અને હિચકૉકમાંથી એણે પ્રેરણા લીધી છે. 'ધ એન્જલ' (૧૯૫૭), 'ધ હૅન્ડ ઇન ધ ટ્રૅપ' (૧૯૬૧), 'સમર સ્કીન' અને 'ધ હાઉસ ઑફ ધ એન્જલ' (૧૯૬૪) એનાં યાદગાર ચિત્રો છે.

ટૂંકાં અને દસ્તાવેજી ચિત્રોના ક્ષેત્રે પૉલ રોથા, કૅનેડાના નૉર્મન મૅકલારેન, ઑસ્ટ્રેલિયન જૉન હેયર, બ્રિટિશ જૉન શ્લેસિંજર, ડોનાલ્ડ ઍલેક્ઝાન્ડર, લિન્ડ્સે ઍન્ડરસન, કારેલ રાઈઝ, ડચ બર્ટ હાન્સ્ટ્રા વગેરેએ ખૂબ જ ખેડાણ કર્યું છે. એકંદર, બીજા વિશ્વયુદ્ધ પછીના ગાળામાં ચલચિત્રના માધ્યમનું ખૂબ જ ઝડપી અને અનેકવિધ ખેડાણ થયું છે. જે વિકાસ એણે પહેલાં પચાસ વર્ષમાં કર્યો તે એણે છેલ્લા બે દાયકામાં કર્યો છે. ટેલિવિઝનની સ્પર્ધામાં એણે નકામો મેદ ઉતારી કાઢ્યો છે. સિનેમાનું સ્થાન અને એનો વિકાસક્રમ નક્કી થઈ ગયો છે. અનેક શક્તિશાળી પ્રતિભાઓ આ માધ્યમની પૂરેપૂરી ગુંજાશ ખીલવવા કટિબદ્ધ થઈ છે અને વિજ્ઞાને એને પૂરેપૂરો સાથ આપ્યો છે. આજે જે ટેકનિકલ વૈવિધ્ય જોવા મળે છે તે વીસેક વર્ષ પહેલાં અકલ્પિત હતું. સિનેમાસ્કોપ, સિનેરમા, સ્ટિરિયોફોનિક સાઉન્ડ, ત્રિપરિમાણ — થ્રી-ડી — અને એવા અનેક લટકણિયાંથી પ્રેક્ષકને આકર્ષવા મથતું આ માધ્યમ છેવટે તો એની મૂળભૂત શક્તિઓ તરફ વળે છે. એ છે કથા, દિગ્દર્શન, સંકલન, અભિનય અને ધ્વનિ; અને એ બધા ઉપર દિગ્દર્શકની કલાસૂઝ.

વૈજ્ઞાનિક શોધોના પરિપાકરૂપે આજે કૅમેરા, ફિલ્મ, પ્રોજેક્ટર વગેરે એટલાં સસ્તાં, સરળ અને સુલભ બન્યાં છે કે આજનો અને કાલનો યુવાન એસ્ટ્રૂક કૅમેરા સ્ટાઇલોની વાત કરે છે એમ કૅમેરા-કલમે નિબંધ કે વાર્તા દ્વારા પોતાના વિચારો રજૂ કરતો થશે એ રીતે સિનેમાની આવતી કાલ જરૂર ઉજ્જ્વળ કહી શકાય. સિનેમા વધુ અને વધુ દસ્તાવેજી રૂપ ધારણ કરે એવી શક્યતા નકારી ન શકાય.

કાર્ટૂન ફિલ્મનો સર્જક

'વૉલ્ટ ડિઝની-વિશ્વ' અત્યારે ૧૦૦૦ હેક્ટાર જગા રોકે છે. જતે દિવસે એમાં ૯૯૬૦ હેક્ટારનો ઉમેરો થશે. પરિણામે, વૉલ્ટ ડિઝની વિસ્તાર યૉર્કના મૅનહટન ટાપુ કરતાં બમણો અને લગભગ સાન ફ્રાન્સિસ્કો શહેર જેટલો થશે.

(ઈ. સ. ૧૯૦૧–૧૯૬૬)

વૉલ્ટ એક મોટા ઓરડામાં મેજ સામે બેસતો. તેની ફરતા તેના બાર સાથીઓ હાથમાં છોલેલી પેન્સિલો સાથે તૈયાર રહેતા. સામે એક તખ્તી રહેતી. એકાએક તેમાંથી કોઈ બોલી ઊઠયું, "મને મળી ગયું." બધાનું ધ્યાન તે તરફ ખેંચાય છે. પોતાના સાથીએ કૂતરાને પજવતી માખીને પારખી લીધી હતી.

હવે બધા કલ્પનાઓના ઘોડા દોડાવે છે. દરેક પોતપોતાની કલ્પના અનુસાર માખીનો આકાર, પ્રકાર અને મનોદશાનું રેખાંકન કરે છે.

આ રીતે વ્યંગચિત્રનું માળખું તૈયાર કરવામાં આવે છે. માખીનાં જીવનની જુદી જુદી અવસ્થાઓ ડિઝનીની ચિત્રપોથીમાં અંકિત કરવામાં આવે છે અને ધીમે ધીમે તે બધાનો વિકાસ થતો રહેતો હોય છે —એટલે સુધી કે તેનું સળંગસૂત્ર ચલચિત્ર વાર્તાનું માળખું તૈયાર કરીને બીજા વિભાગોમાં મોકલવામાં આવે છે. ત્યાર બાદ સંપૂર્ણ દૃશ્ય યંત્ર વિભાગમાં મોકલવામાં આવે છે, જ્યાં છસો-સાતસો માણસો ચિત્રોમાં પ્રાણસંચાર

કરે છે. આ વિભાગનું નિરીક્ષણ વૉલ્ટ પોતે કરતો. ચિત્ર બરોબર થયા પછી યંત્રાલયમાં મોકલવામાં આવે છે જ્યાં ચિત્રોનું વાર્તાનુસાર ચલચિત્ર બનાવવામાં આવે છે. આ યંત્રમાં એકમાંથી અનેક ચિત્રો બનાવવામાં આવે છે. ફિલ્મનું એક રીલ આશરે પંદર હજાર ચિત્રોનું બને છે. ત્યાર બાદ ચિત્ર રંગશાળામાં જાય છે. આ લો, ચિત્ર તૈયાર થઈ ગયું! તેને તૈયાર કરવામાં લગભગ ૫૦ હજાર ડૉલરનો ખર્ચ થતો, જે હાલ વધુ સુવિધા ઉમેરાયાથી લગભગ બેવડાઈ ગયો છે. આ ચિત્રનું વેચાણ થતાં ડિઝનીને ૫૦ હજાર ડૉલરના ખર્ચ સામે ૧૨૦ હજાર ડૉલર મળતા.

આ તો કાર્ટૂન-ચિત્રના આરંભનાં વર્ષોનાં ખર્ચના આંકડા છે. ત્યાર બાદ આ ચલચિત્રકળા ખૂબ વિકાસ પામી છે. જેમ આજના ગણકયંત્રના જમાનામાં 'રોબોટ' જેવા યંત્રમાનવ પાસેથી બ્રહ્માંડ સમસ્તની સૂક્ષ્માતિસૂક્ષ્મ વિગતો અને કળ-અકળ ગણાતી ઘટનાઓના ભેદ જાણી શકાય છે, તેમ આજના યુગમાં આવી બધી વૈજ્ઞાનિક અને યંત્રશિલ્પ-વિજ્ઞાનની શોધોના સહારે કાર્ટૂન-ચિત્રોનું ફલક ઘણું વિશાળ બન્યું છે. કાર્ટૂન-ચિત્રો કેવળ શિશુઓના શિક્ષણ અને મનોરંજન પૂરતાં અને પશુપક્ષીઓ કે નિસર્ગનું નિરૂપણ કરવા પૂરતાં જ સીમિત રહ્યાં નથી. માનવ અદાકારોના અભિનય દ્વારા જેમ માનવસહજ લાક્ષણિકતાઓ અને હાવ-ભાવો કૅમેરાની આંખ વડે કચકડામાં મઢીને સિને-વાર્તાને તાદૃશ બનાવાય છે, તેમ માનવીને બદલે આ કાર્ટૂન ચિત્રો તેવી અને એટલી જ સાહજિકતા અને તાદૃશતા, નિર્માણ કરી શકે છે. તેમાં હવે કોઈને આશ્ચર્ય લાગતું નથી. અમેરિકામાં 'હૉલિવુડ'ના જેવું 'ડિઝની-નગર' રચાઈ ગયું છે અને કાર્ટૂન ચલચિત્રોની પણ એક આગવી નિરાળી દુનિયા ઊપસી રહી છે.

●

મિકી માઉસનો પિતા — વૉલ્ટ ડિઝની

[વૉલ્ટ ડિઝનીની પ્રતિભા તથા તેની સફળતાથી આજે કોણ અપરિચિત છે? અહીં તેના અદ્ભુત અને અદ્વિતીય સ્ટુડિયોની તથા તથા તેના કર્મઠ-કૌશલની ઝાંખી કરાવી છે.]

કૂતરો તેના શરીર પર બેઠેલી પજવતી માખીને મારવા પ્રયત્ન કરી રહ્યો છે. માખી કૂતરાના પંજાની ઝાપટોને ચૂકવીને વારંવાર કૂતરાને ડંખ મારી લે છે. આવા પ્રસંગે માખીની ચંચળતા, તેના ચહેરા પરના ભાવ અને કૂતરાની ખીજ, ચીડિયાપણું અને તેના મનના આવેગોને એક વાસ્તવિક રૂપ આપીને ચિત્રમાં અંકિત કરવું એ કોઈને નર્યું ગાંડપણ જ લાગશે. પરંતુ હૉલિવુડના વૉલ્ટ ડિઝનીના સ્ટુડિયો — 'પાગલખાના'માં નોકરી મેળવવા માટે આવતા પ્રત્યેક નવાગંતુકને એક પરીક્ષા આપવી પડે છે. તેમાં ઉપર જણાવેલ પ્રસંગ-દૃશ્યના ચરિત્રાણનું પણ એક પરીક્ષાપત્ર હોય છે. તેમાં ઉત્તીર્ણ થનારને જ નોકરી મેળવવા લાયક ઠરાવવામાં આવે છે.

આ પાગલખાનાના અધ્યક્ષનો જન્મ ઈ. સ. ૧૯૦૧માં થયો હતો. પિતા તરફથી અને સ્વકમાઈથી મેળવેલ બધી મિલકત તે વ્યંગ-ચિત્રો બનાવવામાં ખર્ચતો હતો. તેના પિતા એલિયાસ, ડિઝનીના વ્યવસાયને ગાંડપણનો એક તાદૃશ નમૂનો લેખતા હતા. છતાં વૉલ્ટ ડિઝનીનું આ ગાંડપણ અવિરત ચાલુ જ રહ્યું.

હવે તેને પરીઓનાં ચિત્રો બનાવવાનો વિચાર સ્ફુર્યો અને પંદર હજાર ડૉલરનો ખર્ચ કરીને એક રીલવાળાં ચાર ચિત્રો તૈયાર કર્યાં. પરંતુ આ દિવસોમાં સિનેમા ઉદ્યોગની દશા સારી ન હતી, તેથી તેને વધુ લાભ ન મળ્યો.

વૉલ્ટ એક દિવસ ચાળીસ હજાર ડૉલર લઈને હૉલિવુડ જવા નીકળી પડયો. સિને જગતમાં કોઈ ક્રાંતિકારી પરિવર્તન લાવવાની ઇચ્છાથી તે ત્યાં ગયો ન હતો, પણ પોતાના ભાઈ રાયના કહેણ મુજબ નોકરીની શોધમાં ગયો હતો. વ્યંગ-ચિત્રકલાને તિલાંજલિ આપીને બીજા ઉપાયો દ્વારા પોતાનો પેટગુજારો કરવાની તેની ઇચ્છા હતી. ત્યાં પહોંચ્યા પછી ઘણા દિવસો સુધી તેણે વ્યંગ-ચિત્રો બનાવ્યાં નહીં. પરંતુ અંતે રાયની સૂચના મુજબ તથા તેમના તરફથી મળેલ આર્થિક સહાય વડે તેણે 'ઑસ્વાલ્ડ ધ રેબિટ' નામે એક સામાન્ય કોટિનું હાસ્ય-ચિત્ર બનાવ્યું. તે દિવસોનાં પ્રચલિત વ્યંગ-ચિત્રો જોતાં આ ચિત્ર ઉત્તમ સાબિત કર્યું. અને તેથી વૉલ્ટને સારો એવો આર્થિક લાભ પણ મળ્યો. આ ચિત્ર ઉતારવામાં તેના ભાઈ રાયે જેટલું ધન ખર્ચ્યું હતું તે તેમને પાછું મળી ગયું અને વૉલ્ટને લગ્ન કરીને પોતાના બાંધાવેલા ઘરમાં રહેવાની સુવિધા પણ પ્રાપ્ત થઈ. જ્યારે તેની પાસે પર્યાપ્ત ધન ભેગું થઈ ગયું ત્યારે તેને પ્રવાસ ખેડવાની ઇચ્છા થઈ અને રેલવે દ્વારા મુસાફરી કરવાનું તેણે નક્કી કર્યું.

પ્રવાસ માટે રેલવે દ્વારા મુસાફરી કરવી એ બિના તેની કક્ષાના માનવી માટે તે દિવસોમાં પણ તદ્દન હલકી ગણાતી. છતાં વૉલ્ટે આવી સામાન્ય પ્રકારની મુસાફરી સ્વીકારીને રેલવેના એક ડબ્બાના ખૂણામાં બેસીને જે મુસાફરી કરી તેમાં તેને માટે એક દિશાસૂચક એવી મહત્ત્વની ઘટનાએ મનમાં આકાર લીધો. આ પ્રવાસ દરમ્યાન જ તેણે પોતાના વિશ્વવિખ્યાત 'મિકી-માઉસ' વ્યંગ-ચિત્રનું નિર્માણ કરવાની યોજનાને ઝીણી વિગતો સાથે મનમાં ગોઠવી દઈને સાકાર બનાવવાનો મનસૂબો પણ કરી દીધો હતો.

હૉલિવુડ પહોંચીને તેણે એક નવા ચલચિત્ર વિતરકની અને પોતાના ભાઈ રાયની મદદથી પોતાની આગવી પ્રયોગશાળા ખોલી અને ત્યાં તેણે 'મિકી'નો વિસ્તાર કરવાની શરૂઆત કરી. પરંતુ 'મિકી'નું વ્યંગ-ચિત્ર લોકોની સમજમાં ત્યાં સુધી ન આવ્યું જ્યાં સુધી તેણે 'સ્ટીમબોટ વિલી' નામનું એક બીજું વ્યંગ-ચિત્ર તૈયાર કરીને મૂક્યું. આ બીજું ચિત્ર લોકો આગળ રજૂ થતાં જ ડિઝનીના ચિત્રની ખૂબ માગ થવા લાગી અને તેનાં ચિત્રો જોઈને પ્રેક્ષકો હસી હસીને બેવડા વળી જતા.

'મિકી-માઉસ'ની ૨૧ આવૃત્તિઓ સફળ પાર પડી. હવે તેણે જલદી નવી પ્રયોગશાળા બનાવી, જેમાં બસોથી વધુ નોકરિયાતોને કામે રાખ્યા. ચિત્રશાળા પૂરી તૈયાર થતાં દોઢ લાખ ડૉલર(લગભગ સાડા સાત લાખ રૂપિયા)થી પણ વધુ ખર્ચ થયો. વૉલ્ટ ડિઝનીની ખ્યાતિ રોજબરોજ વધવા લાગી અને 'મિકી-માઉસ'ની વધતી માગને પહોંચી વળવા તેણે 'કોલંબિયા યુનાઇટેડ આર્ટિસ્ટ' તથા 'આર. કે. ઓ.'ને પોતાની કૃતિઓના વિતરણ માટે નિયુક્ત કર્યા.

કાર્ટૂન-ચિત્રોને ચલચિત્રનું રૂપ આપવાનું સૌ પ્રથમ શ્રેય વૉલ્ટ ડિઝનીને ઘટે છે. 'મિકી-માઉસ' અને 'સ્ટીમબોટ વિલી'એ સારા જગતને હાસ્યની છોળોથી તરબોળ કરેલ છે. દેશવિદેશના લોકો આ ચિત્રોની ભારે પ્રશંસા કરવા લાગ્યા. આ ચિત્રોનું એક રીલ સાતસોથી આઠસો ફૂટ લાંબું રહેતું, જેને મોટાં રીલોની આગળ કે પાછળ જોડવામાં આવતું.

ભાગ્યે જ કોઈ શિક્ષિત વ્યક્તિ એવી હશે જેણે 'મિકી-માઉસ' ન જોયું હોય. પરન્તુ તેના નિર્માતા વિશે લોકો ઘણું ઓછું જાણે છે. ફ્રેન્ચ-કટ ભરાવદાર મૂછોવાળો આ અલગારી આદમી સાદાઈથી રહેતો અને તેના સ્વભાવને કારણે દુનિયાદારીની બીજી કોઈ ઝંઝટોમાં તેને રસ ન હતો. પોતાની પત્ની અને બાળકો સાથે પોતાના ભવનમાં આનંદ-મસ્તીમાં રહેવું તેને પસંદ હતું. એની વિશેષતા તો એ છે કે ધન અને ખ્યાતિ બંને પ્રાપ્ત થયાં છતાં તેણે પોતાનાં ચિત્રોની એકધારી સફળતા પ્રાપ્ત કરવામાં છેવટ સુધી સહેજ પણ અકર્મણ્યતા દાખવી નહીં.

ડિઝનીનાં અસંખ્ય વ્યંગ-ચિત્રો પ્રકાશિત થયાં પણ તેમાં 'ધ લિટલ-પિગ્ઝ' બહાર પડતાંની સાથે જ ડિઝનીની ખ્યાતિમાં ચાર ચાંદ લાગી ગયા હતા. દેશવિદેશમાંથી તેને થોકબંધ અભિનંદન મળ્યાં. છતાં આ બધા તરફ તેણે વિશેષ ધ્યાન આપ્યું નહીં. પોતાની સફળતાનું કારણ પૂછતાં એક વાર તેણે કહેલું : 'અમે ફક્ત એક ઉત્તમ ચિત્ર નિર્માણ કરવા માટે અવિરત પરિશ્રમ કર્યે જઈએ છીએ. અમારી સફળતાનું આ જ કારણ છે.'

ડિઝનીની એક ખાસ વિશેષતા હતી કે તે સાર્વજનિક રુચિઓને જલદી પારખી લેવામાં ખૂબ જ બાહોશ હતો. 'મિકી-માઉસ'ની ખ્યાતિ પછી તેણે લોકરુચિ મુજબ તેમાં નવો આવિષ્કાર કર્યો. તેણે પોતાનાં ચિત્રોમાં કેટલાક રંગોનો તલસ્પર્શી ઓપ આપવાનો અને તેનાં પાત્રોને અનુરૂપ ચિત્રવિચિત્ર પ્રકારની બોલીઓ બોલાવીને નિર્જીવ મૂંગાં કાર્ટૂન-ચિત્રોમાં ચેતન અને સજીવતા બતાવવાનો પણ સફળ પ્રયોગ કર્યો. પોતાની સફળતાઓથી પ્રોત્સાહિત થઈને તેણે ૧૯૩૭માં એક લાંબી ફિલ્મ 'સ્નો વ્હાઈટ ઍન્ડ સેવન ડ્વાર્ફ્સ' ઉતારી. આ ચિત્રની સજીવતા અને અસાધારણતા માટે તેને એક વિશેષ પુરસ્કાર પણ મળ્યો હતો.

કાર્ટૂન-ચિત્રોને પ્રાકૃત હાસ્યવિનોદથી તર કરી કચકડામાં મઢીને સળંગસૂત્ર કથાનકનું ચલચિત્ર સ્વરૂપ સર્જવામાં વૉલ્ટ ડિઝનીએ પોતાની એક આગવી પ્રતિભા અને સૂઝ દાખવ્યાં છે. કાર્ટૂન-ચિત્રોમાં ધ્વનિનું સંયોજન કરવામાં પણ તે પ્રથમ હતો. ઉપરાંત કાર્ટૂન-ચિત્રોને થ્રી-કલર ટેકનિકલર રંગોથી મઢવામાં તે પ્રથમ હતો.

સૌ પ્રથમ તેણે ૧૯૨૮માં તેના 'સ્ટીમબોટ વિલી' કાર્ટૂન ચિત્રમાં ધ્વનિનું સફળ આરોપણ કર્યું. તેના વિશ્વવિખ્યાત 'મિકી-માઉસ' કાર્ટૂન-ચિત્ર પછી 'ડોનાલ્ડ ડક', 'ગૂફી', 'પ્લૂટો' અને 'ફર્ડિનાન્ડ ધ બુલ' ધ્વનિ-યુક્ત કાર્ટૂન-ચિત્રોની સફળ હારમાળા છે. જ્યારે થ્રી-કલર ટેકનિકલરમાં તેનું 'ફ્લાવર્સ ઍન્ડ ટ્રીઝ' પ્રથમ છતાં અત્યંત સફળ ટેકનિકલર ચિત્ર હતું.

તેણે 'ધ અગ્લી ડકલિંગ', 'થ્રી લિટલ પિગ્ઝ', 'મધર ગૂઝ ગોઝ હૉલિવુડ' અને 'પિક્યુલિયર પેન્ગ-વિન' જેવાં એક રીલનાં ટૂંકાં ચિત્રો દ્વારા કરુણા, નિંદા અને વિનોદની સાથે સાથે ક્રૂરતા અને ધૂર્તતાને વ્યંગ-કાર્ટૂન-ચિત્રો દ્વારા વ્યક્ત કરવામાં માનવ અદાકારીને પણ થાપ ખવડાવી નાખે એટલી હદે પોતાનો આગવો કસબ બતાવ્યો છે, — જે ડિઝનીની અજોડ સિદ્ધિ લેખાઈ છે.

૧૯૩૭ની સાલમાં તેણે તેના સાથી કલાકારોની મદદથી કાર્ટૂનચિત્રોને સળંગ-સૂત્ર વાર્તા સ્વરૂપે ગૂંથ-વાનો પણ સફળ પ્રયત્ન કર્યો, જેમાં તેનું 'સ્નો વ્હાઈટ ઍન્ડ સેવન ડ્વાર્ફ્સ' પ્રથમ સળંગ વાર્તાચિત્ર અસાધારણ કીર્તિ પામ્યું છે. આ કાર્ટૂન ચિત્ર 'મિકી-માઉસ' જેટલું જ ચિરંતન યાદગાર રહેશે.

તેણે 'પિનોક્યિયો' અને 'ડુમ્બો' આ બે કાર્ટૂન-ચિત્રોમાં ઓડનું ચોડ કરી બેસવાની વિલક્ષણતાને તેની પરિસીમા સુધી સચોટ રીતે બતાવીને ખરેખર અપ્રતિમ સિદ્ધિ મેળવી છે; જ્યારે 'ફેન્ટાસિયા' ચિત્રમાં તેણે સંગીતની ધીર ગંભીર સુરાવલીઓ સરજીને આસભ્યતા અને સાફલ્ય વચ્ચે દ્વન્દ્વાત્મક આરોહઅવરોહ સર્જવામાં અનોખો કસબ બતાવ્યો છે. આ ચિત્રમાં તેની સંગીતની સૂઝ પણ બેનમૂન છે.

કાર્ટૂન-ચિત્રો ઉપરાંત તેણે જંગલનાં પ્રાણીઓનું જીવન અને નિસર્ગનાં પણ એકલદોકલ ચિત્રો સર્જીને તેમાં પણ અદ્‌ભુત સિદ્ધિ મેળવી છે. તેમાં તેનું 'ધ લિવિંગ ડેઝર્ટ' યાદગાર ચિત્ર છે.

તેના જીવનની આવી એકધારી સફળતાથી વિઘ્નસંતોષી એવા તેના પ્રતિસ્પર્ધીઓએ તેની ઉત્તરાવસ્થામાં કેટલીક સુફિયાણી રીતરસમો અખત્યાર કરીને ચિત્રોમાં જોમ પૂરવાની તેની કાર્યશૈલી અંગે જે વિખવાદ ચલા-વેલો તે નરી ધૂર્તતા હતી. છતાં તેની સફળતાને બટ્ટો લગાડવાની તમામ તરકીબો નિષ્ફળ પુરવાર થઈ છે.

કાર્ટૂન-ચિત્રોના સર્જનહાર તરીકે વૉલ્ટ ડિઝનીની પ્રતિભાને કદી કોઈ ભૂંસી શકશે નહીં. તે એક નિર્વિવાદ હકીકત બની ચૂકી છે.

વિશ્વના ફિલ્મ મહોત્સવો

ચલચિત્રજગતનું એક અવિભાજ્ય અંગ છે ચલચિત્ર મહોત્સવ. લગભગ ચાળીસથી પણ વિશેષ નાનામોટા આંતરરાષ્ટ્રીય ચલચિત્ર મહોત્સવો દરવર્ષે યોજાય છે. ફિલ્મ માધ્યમની ચર્ચા અને છણાવટ, યુવાન દિગ્દર્શકોની પ્રથમ કૃતિઓનું પ્રદર્શન, વર્ષના નવા ફાલનું વિહંગાવલોકન, એકાદ દિગ્દર્શકના કે એકાદ દેશના કે એકાદ શૈલી (genre) કે એકાદ કાળનાં સમગ્ર ચલચિત્રોનો અભ્યાસ, નવા પ્રયાસો, નવા પ્રયોગો, નવાં પ્રસ્થાનો જોવા, સમજવા, અપનાવવાનું ફોરમ, આ મહોત્સવો પૂરાં પાડે છે. ચલચિત્રના ઉત્પાદકો, વિતરકો અને પ્રેક્ષકોને સાંકળતી એ કડી છે. ચલચિત્રનું એ ધંધાકીય બજાર છે, જ્યાં ફિલ્મોના વિતરણના હકોના સોદા સધાય છે.

આંતરરાષ્ટ્રીય ખ્યાતિ પ્રાપ્ત કરેલા મહોત્સવોમાં બર્લિન, કાન્સ, શિકાગો, કોર્ક, એડિનબરો, લંડન, લોકાર્નો, મૉસ્કો વગેરે મહોત્સવોનો સમાવેશ થાય છે. સત્યજિત રે બર્લિન ફિલ્મ ફેસ્ટીવલના લાડકા છે. બર્લિન 'સુવર્ણ રીંછ' (ગૉલ્ડન બેર) પ્રદાન કરે છે. કાન્સમાં પખવાડિયામાં છસોએક ચલચિત્રો પ્રદર્શિત થાય છે અને વીસેક હજાર ચાહકો અને ધંધાદારીઓ કાન્સના મેળાવડામાં ઊતરી આવે છે. કાન્સનો મહોત્સવ સૌથી વધુ પ્રખ્યાત છે. એના ચાર વિભાગો છે — મુખ્ય સ્પર્ધાત્મક વિભાગ, વિવેચક સપ્તાહ, દિગ્દર્શક સપ્તાહ અને વિતરણ વિભાગ. એનું શ્રેષ્ઠ પારિતોષક છે 'ગ્રાં પ્રી'. શિકાગો 'ગોલ્ડ હ્યુગો' પ્રદાન કરે છે. કોર્કનો મહોત્સવ ટૅકનિકલ સિદ્ધિઓને વિશેષ નવાજે છે. એડિનબરો પ્રાયોગિક અને જડબેસલાક રજૂઆતને પ્રાધાન્ય અર્પે છે. જ્યારે કાર્લોવી વારી તથા મૉસ્કો પૂર્વ યુરોપના દેશોનાં ચલચિત્રોની બારી ખોલે છે. લોકાર્નો અને તહેરાન, એશિયા અને આફ્રિકા તથા દક્ષિણ અમેરિકાના દેશોનાં ચિત્રોને મહત્ત્વ આપે છે. વળી લોકાર્નોનો ઝોક યુવા-સિનેમા તરફ સવિશેષ છે. લંડન દેશવિદેશોના મહોત્સવોની શ્રેષ્ઠ રજૂઆતોને એકઠી કરી લાવી પ્રદર્શિત કરે છે. મિલાન ધંધાદારીઓ માટેનું બજાર છે. સોરેન્ટોમાં કોઈ એક જ દેશની ફિલ્મોને રજૂ કરવાની પ્રણાલી છે. વેનિસનો મહોત્સવ એક વખતે ખૂબ લોકપ્રિય હતો, પણ હવે એનાં વળતાં પાણી થયાં છે. છેલ્લાં કેટલાંક વર્ષોમાં ભારતે પણ દિલ્હીમાં મહોત્સવો યોજી આ ક્ષેત્રે પ્રવેશ કર્યો છે.

ટૂંકી, દસ્તાવેજી કે કાર્ટૂન (એનિમેશન) ફિલ્મોના ક્ષેત્રે ઑબરહાઉસન(પ. જર્મની)નો મહોત્સવ પંકાય છે. તે ઉપરાંત માનહાઈમ, ઝાગ્રેગ, બેલ્ગ્રેડ, ક્રેકો (પોલેન્ડ), લિપ્ઝિગ, આ ક્ષેત્રે અગત્યના મહોત્સવો છે. ટ્રિયેસ્ટ (ઇટાલી) સાયન્સ-ફિક્શન ફિલ્મના ક્ષેત્રે ઇનામ પ્રદાન કરે છે. ગૉટવાલ્ડૉવ(ચેકોસ્લોવાકિયા)માં બાલજગત માટેનાં ચલચિત્રોમાંથી બાળકો દ્વારા જ શ્રેષ્ઠ ચિત્રો ચૂંટવામાં આવે છે અને તેને 'ગોલ્ડ ટાઇની લિટલ શૂ' આપવામાં આવે છે.

અમેરિકાના એકેડેમી ઑફ મોશન પિક્ચર્સ આર્ટ્સ ઍન્ડ સાયન્સીઝના દિગ્દર્શક, અદાકાર, કલાકાર, સંગીતકાર અને ટેકનિશિયન સભ્યો વર્ષભરનાં ચિત્રોમાંથી શ્રેષ્ઠ ચિત્ર, શ્રેષ્ઠ દિગ્દર્શક, શ્રેષ્ઠ પુરુષ અદાકાર, શ્રેષ્ઠ સ્ત્રી અદાકાર વગેરે વિભિન્ન ક્ષેત્રે ઑસ્કાર નામનો પુરસ્કાર અર્પે છે. આ એકેડેમી એવૉર્ડ્ઝ વિતરણ સમારંભો અમેરિકાની ઝળાહળાં ઘટના બની રહે છે.

(સંકલન : **સુધીર દલાલ**)

ફિલ્મ : ૧૫૩

સાઈટ ઍન્ડ સાઉન્ડ' યેાજિત ચલચિત્ર સ્પર્ધા–૧૯૬૨ અને ૧૯૭૨ : વિજેતા ચિત્રો

'સાઈટ ઍન્ડ સાઉન્ડ' નામના બ્રિટિશ ત્રિમાસિકે સને ૧૯૬૨માં અને ત્યાર બાદ ફરી દસ વર્ષે **1972**માં જગતનાં અનેક રાષ્ટ્રોના નામાંકિત ચલચિત્ર-વિવેચકોને સર્વકલાશ્રેષ્ઠ ચલચિત્રોની નામાવલિ કરી મોકલવા નિમંત્ર્યા. આ બંને મોજણીઓની સૌંથી વધુ મત પ્રમાણે કાઢેલી તારવણી નીચે મુજબ હતી.

1962

ing	Film	Year	Country	Director
1.	Citizen Kane	1941	USA	Orson Welles
2.	L'avventura	1960	Italy	Michaelangelo Antonioni
3.	La Ra'gle du Jeu	1939	France	Jean Renoir
4.	Greed	1924	USA	Erich Von Stroheim
5.	Ugetsu Monogatari	1953	Japan	Kenji Mizoguchi
6.	Battleship Potemkin	1925	USSR	Sergei Eisenstein
7.	Bicycle Thieves	1949	Italy	Vittorio De Sica
8.	Ivan the Terrible	1946–43	USSR	Sergei Eisenstein
9.	La Terra Trema	1948	Italy	Luchino Visconti
10.	L'Atalante	1933	France	Jean Vigo

1972

1.	Citizen Kane	1941	USA	Orson Welles
2.	La Re'gle du Jeu	1939	France	Jean Renoir
3.	Battleship Potemkin	1925	USSR	Sergei Eisenstein
4.	8½	1963	Italy	Federico Fellini
5.	L'avventura	1960	Italy	Michaelangelo Antonioni
6.	Persona	1967	Sweeden	Ingmar Bergman
7.	The Passion of Joan of Arc	1928	France	Carl Dreyer (Denmark)
8.	The General	1926	USA	Buster Keaton
9.	The Magnificent Ambersons	1942	USA	Orson Welles
10.	Ugetsu Monogatari	1953	Japan	Kenji Mizoguchi
11.	Wild Strawberries	1957	Sweeden	Ingmar Bergman
12.	The Gold Rush	1925	USA	Charles Chaplin
13.	Hiroshima, Mon Amour	1959	France	Alain Resnais
14.	Ikiru	1952	Japan	Akira Kurosawa
15.	Ivan, the Terrible	1943–46	USSR	Sergei Eisenstein
16.	Pierrot Le Fou	1965	France	Jean-Luc Godard
17.	Vertigo	1958	USA	Alfred Hitchcock
18.	La Grande Illusion	1937	France	Jean Renoir
19.	Mouchette	1966	France	Robert Bresson
20.	The Searchers	1956	USA	John Ford
21.	Sunrise	1927	Germany	F. W. Murnau
22.	2001: A Space Odyssey	1968	USA	Stanley Kubrick
23.	Viridiana	1961	Spain-Mexico	Luis Bunuel

(સંકલન : સુધીર દલાલ)

મૃણાલિની સારાભાઈ ચાત્તુન્ની પનીકર સાથે સર્જનાત્મક નૃત્યનાટક 'માયા'માં

ખંડ-૨ : પૂર્વીય

કહાન-ગોપીની રાસલીલા મણિપુરી નૃત્ય શૈલીમાં

નૃત્યકાર ઉદયશંકર ભરતનાટ્યમ્ શૈલીમાં

ભારતીય નૃત્યપરંપરા

ભરતનાટ્યમ્ શૈલીના પ્રખર હિમાયતી નૃત્યકાર રામગોપાલ

ભરતનાટ્યમ્ નૃત્યશૈલીમાં અગ્રણી નર્તિકા અને લેખિકા
રુક્મિણીદેવી એક લાક્ષણિક હસ્ત વિનિયોગ મુદ્રામાં.

૫ : પૂર્વીય નૃત્યો

પ્રાચીન કાળથી ભારતમાં માનવજીવનનો મૂળ સ્રોત દેવાલયો જ હતાં. પવિત્ર દેવાલયોની અંદરનું જીવનદર્શન અને ઘર અને ખેતરનું જીવનદર્શન એ બે વચ્ચે ભેદ હતો જ નહીં. આજે જોકે ઘણીબધી શિષ્ટતા લુપ્ત થઈ ગઈ છે અને પ્રાચીન કાળનાં ધોરણો ભુલાઈ ગયાં છે, તેમ છતાં હિંદુ જાતિ સમસ્ત જીવન અને તમામ કર્મોને પરમાત્મા સાથે જોડે છે. નૃત્યને દેવોની પ્રિયતમ એક ધાર્મિક વિધિ ગણવામાં આવતું અને ફૂલો તથા અન્ય પૂજનસામગ્રી કરતાં વધારે મંગળ. પરંતુ બધી કળાઓ પરસ્પર સંમિલિત મનાતી અને પ્રત્યેક કર્મ પરમાત્માને સમર્પિત કરીને આરાધના કરવામાં આવતી.

ચિત્રકલા અને શિલ્પ, નૃત્ય અને સંગીત, ગદ્ય અને પદ્ય સાહિત્ય આજે પણ દક્ષિણ ભારતનાં મંદિરોમાં હયાત છે. તેથી જ આપણા દેશની પ્રાચીન સંસ્કૃતિ અવિરત રીતે રક્ષાઈ રહેલી છે. હજી હમણાં સુધી નૃત્યનાટિકાઓ મંદિરની પવિત્ર પૂજાવિધિનો એક ભાગ ગણાતી. હજી આજેય તામિલનાડુમાં ધ્વજારોહણ વિધિ સમયે મંદિરની નવ દિશાઓના નવ દેવો માટેની 'નવસંધિ'-વિધિમાં સંગીત અને નૃત્યનો સંયોગ કરવામાં આવે છે.

ખરેખર, દેવો પોતે જ ઉત્કૃષ્ટ નર્તકો હતા. બ્રહ્મા, વિષ્ણુ અને શિવ અનુક્રમે સર્જન, સંવર્ધન અને સંહારના દેવોની ત્રિપુટી છે. પણ આદિકાળથી જ ઋષિઓએ ભારપૂર્વક કહ્યું છે કે 'एकं सत् विप्रा बहुधा वदन्ति' એટલે કે 'બહુ નામોથી ઓળખાતું હોવા છતાં અસ્તિત્વ માત્ર એક જ છે.'

યુગે યુગે વિશ્વના પાલનહાર વિષ્ણુ, જ્યારે જ્યારે દુષ્ટો માનવજાતિને પીડે છે ત્યારે ત્યારે પોતાના દિવ્ય અંશને માનવસ્વરૂપમાં અવતાર રૂપે પ્રકટાવે છે. ભગવદ્‌ગીતા મનુષ્યને પોતાની પ્રકૃતિને અનુકૂળ માર્ગને મુક્તિના માર્ગ તરીકે સૂચવે છે. જ્ઞાનયોગ, ભક્તિયોગ અને કર્મયોગ એમ ત્રિવિધ માર્ગો સૂચવાયા છે.

પ્રલયના દેવ મહાદેવ નૃત્યના ઈશ છે અને તે નટરાજ કહેવાય છે. શિવનાં અર્ધાંગિની સુમધ્યમા પાર્વતી સુંદર હતાં. તે હિમાલયનાં પુત્રી હતાં. પૃથ્વી પરના લોકોને શીખવવા નૃત્યને સ્વર્ગમાંથી નીચે લાવનાર તેઓ પ્રથમ નૃત્યકાર હતાં.

શિવનું તાંડવ નૃત્ય શિલ્પમાં અમર બન્યું છે. સંભવત: આધ્યાત્મિક અર્થ અને સૌંદર્યમાં વધારે સંપૂર્ણ કશું ક્યાંય શિલ્પમાં સર્જાયું નથી. જમણા હાથમાં રહેલું ડમરુ સૂચવે છે કે વિશ્વનું સર્જન શાશ્વત નીરવતામાંથી વિનિ:સૃત પ્રથમ ધ્વનિમાંથી થયું છે. જન્મ અને સર્જનની સાથે જ મૃત્યુ અને પ્રલય આવ્યાં જે ડાબા હાથમાં રહેલી અગ્નિશિખાથી સૂચવાયાં છે, — તે અસ્તિત્વમાત્રનું અંતિમ સ્વરૂપ છે. ત્રીજો હાથ આશીર્વાદની મુદ્રાથી પરમાત્માનું શાશ્વત સંરક્ષણ સૂચવે છે. ચોથો હાથ અધ્ધર રાખેલા પગ તરફ વળેલો છે અને તે મનુષ્યને કહે છે કે સત્ય અને ધર્મથી જીવવાનો પુરુષાર્થ કરનારા જ મોક્ષ મેળવી શકે છે.

અનિષ્ટના કારણરૂપ અજ્ઞાન અને વિસ્મૃતિના પ્રતીકશી એક આકૃતિ ઉપર જમણો પગ આરોપ્યો છે. ડાબો પગ માનવઆત્માની પ્રકાશ માટેની ઝંખના સૂચવે છે. વિશ્વનટેશ્વર નટરાજની મૂર્તિની આસપાસ સતત ગતિમાન જીવનનું વર્તુલ છે. માનવજીવનના આ વર્તુલમાં જ આપણે સૌ પરિભ્રમણ કરી રહ્યાં છીએ.

સદીઓ દરમ્યાન નૃત્યનો ધીમે ધીમે વિકાસ થતો ગયો. વિવિધ નિયમનો અને પરંપરાઓ પ્રસ્થાપિત થયાં. ઈ. સ. પૂર્વેની બીજી સદીની આસપાસ નૃત્ય, નાટ્ય અને સંગીત વિશેનો પ્રથમ ગ્રંથ, ભરતનું 'નાટ્ય-

શાસ્ત્ર લખાયો. આ ગ્રંથમાં ભરતે કલાના ઉગમ વિશે સમજૂતી આપી છે. જ્યારે જગત તૃષ્ણા અને વાસના, ઇર્ષ્યા અને ક્રોધ, સુખ અને દુ:ખમાં ગરકાવ થઈ ગયું હતું ત્યારે જગતના લોકોએ બ્રહ્મા પાસે માગણી કરી 'બ્રહ્મદેવ! અમને સાદાં અને સરલ શાસ્ત્રો આપો. ધર્મશાસ્ત્રોની ભાષા અમારે માટે વાંચવી અને સમજવી કઠિન પડે છે.'

સત્યદ્રષ્ટા બ્રહ્મા સમાધિમાં સરી ગયા, અને સમસ્ત શાસ્ત્રોના દોહનરૂપ પાંચમું શાસ્ત્ર સર્જ્યું. આ પાચમું શાસ્ત્ર તે નીતિ અને સત્યનું નિરૂપણ કરતું નાટયશાસ્ત્ર. તેમણે લોકોને કહ્યું: "આ કલા માત્ર તમારા સુખ માટે નથી પણ ત્રણે ભુવન માટેના ભાવને પ્રદર્શિત કરનારું તત્ત્વ છે. કામ કે રમતગમત, લાભ, શાંતિ, હાસ્ય, યુદ્ધ કે ખૂનરેજીમાં રમમાણ જગતની ગતિ જોઈને મેં આ કલા સરજી છે. નીતિના કાયદાને અનુસરનારાને તે સદાચારનું ફળ આપે છે; નિરંકુશને અંકુશમાં રાખે છે, વિદ્વાનમાં વિદ્યા પ્રકટાવે છે અને રાજવીઓને વિનોદ અને દુ:ખપીડિતોને સહનશક્તિ આપે છે. તે કલા વિધવિધ ભાવોથી પ્રચુર છે, આત્માનાં પરિવર્તનશીલ અરમાનોનું તેમાં જ્ઞાન છે. ઉત્તમથી મધ્યમ અને કનિષ્ઠ પ્રકારની માનવજાતિનાં કર્મોને તેમાં સાંકળી લઈ તેને ઉત્તમ શિખામણ, આનંદ અને સર્વ કાંઈ આપે છે."

પ્રથમ નાટકની રચના કરી લીધા પછી ભરત નૃત્યના પદવિન્યાસ માટે શિવની સહાય લેવા ગયા. શિવે તેમાં શિષ્ય તંડુ અને પાર્વતીને પદવિન્યાસની કલા શીખવી. પ્રતીકાત્મક રીતે નૃત્યમાં નર અને નારી તત્ત્વનો સંવાદ સધાયો છે. ઇતિહાસવિદોને યાદ છે ત્યાં સુધી, એટલે કે ઈશુના સંવત્સરથી પૂર્વે એક સદીથી આ પરંપરા ચાલતી આવી છે. આજે પણ નૃત્ય અને નાટય વિશે ભરતના નાટયશાસ્ત્રથી વધારે પરિપૂર્ણ ગ્રંથ ઉપલબ્ધ નથી. આ ગ્રંથ આખો જ કેવળ નાટયતંત્ર વિશેનું તંત્રશાસ્ત્ર નથી; ભરતે કેટલીક સૂચનાઓ આપી છે તેમાંની ઘણી આજે પણ ભારતની રંગભૂમિ પર અનુસરી શકાય તેવી છે. તે કહે છે: 'જો ગાન, સંગીત અને નૃત્યો વધારે પડતાં લાંબાં ચાલે તો તે કલાકારો અને પ્રેક્ષકોને કંટાળો આપે છે.' અને વળી કહ્યું છે: 'ખરાબ કલાની રજૂઆતથી જેટલી આગ ફેલાય છે તેટલી તો પ્રબળ પવનથી ભભૂકતો અગ્નિ પણ ફેલાવી શકતો નથી.'

હાલમાં, ભરતનાટયમ્‌ના નૃત્યકારો બીજો ઉપયોગ નંદીકેશ્વરના 'અભિનયદર્પણ'નો કરે છે. અભિનય શબ્દનો અર્થ છે 'નાટકને અર્થસ્ફોટ તરફ લઈ જવું'. અભિનેતાઓએ ભાવ, ચેષ્ટા અને ગતિથી અર્થસ્ફોટ કરવાનો હોય છે. આથી જ તો નર્તકે મસ્તક, આંખ, મુખ, ગ્રીવા, હાથ અને શરીરના પ્રત્યેક હલનચલનનો અભ્યાસ કરવો પડે છે. ભારતમાં નૃત્યકલાના અભ્યાસ માટે સાત કે તેથી વધારે વર્ષોની જરૂર રહે છે. કલાના પ્રત્યક્ષ અભ્યાસની જ માત્ર જરૂર રહે છે એટલું જ નહીં પણ કથાની અંદર નિરૂપેલા જીવનનો પણ અભ્યાસ કરવો પડે છે ને તે સમજવું પડે છે. અગાઉ એક વખત જે મુદ્રાઓ પુરોહિતો માત્ર પૂજાવિધિમાં વાપરતા તે 'હસ્તમુદ્રાઓ' નર્તકને માટે નૃત્યની પરિભાષા બની ગઈ:

'જ્યાં હાથ જાતા, નયનો અનુસરે, જ્યાં જ્યાં મન, ભાવ સદાય સંચરે,
જ્યાં નેત્ર દોરે, મનને જવાનું; જ્યાં ભાવ ત્યાં રસનો જ જન્મ.'

રસ માત્ર નર્તકની જ મતા નથી. પ્રેક્ષકે પણ કલાનાં સૌંદર્ય ને આનંદને ખરેખર જાણવા ને માણવા માટે સમજતાં શીખવું જોઈએ.

પાછળથી ધર્મદત્ત નામના એક વિવેચક કહે છે: 'નાટયગૃહમાં જેઓ કલ્પનાશક્તિથી વંચિત છે તેઓ તો માત્ર નાટકશાળાનાં લક્કડકામ, પથ્થરો ને દીવાલો જેવા છે.' કવિ ભર્તૃહરિ કહે છે, 'સાહિત્ય, સંગીત અને કલાવિહીન લોકો શિંગડાં ને પૂછડાં વિનાનાં જનાવરો છે.'

પ્રેક્ષકસભાને સિદ્ધિના વૃક્ષની સાથે સરખાવવામાં આવી છે. પવિત્ર શાસ્ત્રો આ વૃક્ષની શાખાઓ છે અને કલાનાં શાસ્ત્રો તેનાં ફૂલ છે. પંડિતો ભ્રમર છે. પ્રેક્ષકસભામાં સત્યવાદી, ઉચ્ચ ગુણોથી યુક્ત અને સદાચારી લોક હોય છે. તેમાં ઇતિહાસ અને પુરાણવિદો પણ હોય છે. આ પરથી આપણને ખ્યાલ આવે છે કે નૃત્ય

અને નાટક એવા લોકો માટે છે કે જેઓ કલાના મર્મને સમજી શકે. શાસ્ત્રીય નૃત્ય માત્ર કલારસિકો માટે જ હતું, લોકનૃત્ય આમજનતા માટે.

તામિલ ભારતનાં ભરતનાટયમ્ શૈલીમાં સામાન્ય રીતે એક નર્તિકા એકલી નૃત્ય કરે છે. તેનાં પદો શુદ્ધ પ્રેમભક્તિનાં ગીતો હોય છે. નર્તિકા ભક્ત છે અને ભગવાન તેના પ્રિયતમ છે. અવાજ અને મૃદંગના લયબદ્ધ સ્વરોથી શરૂઆત કરી અદ્‌ભુત કલાકૃતિ રૂપ 'વર્ણમ્' સુધી પહોંચે છે. સંગીત, નૃત્ય, કાવ્ય, શિલ્પની ભંગિઓ, લય અને આધ્યાત્મિક જ્ઞાનના સમન્વયથી આ 'વર્ણમ્'ની રચના સમસ્ત કલાઓમાં રહેલી સંપૂર્ણ એકતાનું દર્શન કરાવે છે. ભક્તિગીત પર રચાયેલ નૃત્યને સેંકડો રીતે સમજાવી શકાય છે. નર્તકને પોતાની આપસૂઝ, ચાતુર્ય અને જ્ઞાનથી નૃત્યને સમૃદ્ધ કરવાનું હોય છે. કલાકારના આ અનુભવમાં પ્રેક્ષક જો પૂર્ણ રીતે સહભાગી બની શકે તો સાક્ષાત્કારની ધન્ય ઘડી આવે છે. આવી ક્ષણ આવતી જ હોય છે. એવા પ્રસંગો મને યાદ છે કે 'ઓ સખી, ભગવાન કૃષ્ણ આવી રહ્યા છે,' એવી સાદી પંક્તિ પર નૃત્ય કરતાં કરતાં આવી સાક્ષાત્કારની ધન્ય ક્ષણો આવી જાય છે. આવી ક્ષણોમાં કલાકાર અને પ્રેક્ષકો એકી સાથે કોઈ દિવ્ય તત્ત્વની હાજરીની ઝાંખી કરે છે. આવે વખતે નૃત્ય એકાએક ગોચર અને અગોચર સંદેશનું વાહન બની જાય છે. નૃત્યનાટકના વિષયનું, ભારતનાં નૃત્યોનાં બધાં જ પદોનું મૂળ પ્રાચીન સનાતન ધર્મ અને તત્ત્વદર્શનના સિદ્ધાંતોમાં રહેલું છે.

કથકલિ શબ્દનો અર્થ કથા-નાટ્ય છે. આ નૃત્યપ્રકાર કેરળનો છે. તેમાં વિસ્તારથી, અસત્ય ઉપર સત્યના વિજયને વર્ણવવામાં આવે છે. નર્તકોના ચહેરા ભભકતા રંગથી સજવામાં આવે છે. માથે મુકુટ પહેરે છે. ભભકદાર ભવ્ય પોશાકોથી સજ્જ થયેલો નર્તક અદ્‌ભુત અલૌકિક સૃષ્ટિનો આભાસ ઊભો કરે છે. આ શૈલીમાં કંઈક અસામાન્ય તત્ત્વ રહેલું છે.

કથકલિ નૃત્યશૈલીના બે મુખ્ય પ્રકારો

તાંડવ

થિરાનોટ્ટમ

આ નૃત્યના બંને પ્રકારો દક્ષિણ ભારતમાં ખૂબ પ્રચલિત છે, જેમાં તાંડવ સૃષ્ટિના સર્જન અને સંહારની નર્તન દ્વારા અભિવ્યક્તિ કરે છે અને થિરાનોટ્ટમ વિનાશકારી યુદ્ધનું આગમન દર્શાવતું અને પિશાચી તથા નરાધમવૃત્તિનું અભિલક્ષણ દર્શાવે છે.

તેલના દીવાના પ્રકાશમાં, તાલવૃક્ષો અને પોપટિયા રંગનાં હરિયાળાં ખેતરો વચ્ચે રાતભર આ નૃત્ય-નાટક ચાલે છે. ખરેખર, મુખ્ય નર્તક તો સવારના ત્રણેક વાગ્યે જ પ્રવેશે છે. ઘણી વાર તો મશાલચીઓ પ્રક્ષકોની વચ્ચેથી આ મુખ્ય નર્તકના આગમનને સૂચવે છે. ભયાનક યુદ્ધ રંગમંચ પર જ નહીં પણ પ્રેક્ષક-વૃન્દની વચ્ચે ખેલાય છે. લોકો દિંગ બની આ જુએ છે અને આ રીતે નાયકોને પોતાની વચ્ચે નજીક જોઈ જવાથી પણ તેનો જાદુ ઓછો થતો નથી. વહેલી સવારે ભગવાન અસુરનો વધ કરે છે અને અસત્ય પર સત્યનો વિજય થાય છે, — કથકલિ નૃત્ય-નાટકમાંનો તેના જેવો રસપ્રદ અનુભવ બીજે ભાગ્યે જ હોઈ શકે. પરન્તુ વાર્તા જાણવી જોઈએ અને ભાષા સમજવી જોઈએ.

ઉત્તર પૂર્વ ભારતમાં, દૂર ખૂણામાંનો મૃદુ મણિપુરી નૃત્ય પ્રકાર આનાથી બીજો છે. ભગવાન શિવ અને પાર્વતીએ આ સુંદર ખીણમાં પ્રથમ વાર 'મણિપુરી' પ્રકારનું નૃત્ય કર્યું : પાછળથી રાજા ભાગ્યચંદ્રે તેને આજના સ્વરૂપમાં મૂક્યું. મણિપુરી નૃત્યમાં મુખ પરના ભાવોને બહુ ઓછું સ્થાન છે. નાજુક, સુંદર દેહના ડોલનનું એમાં પ્રાધાન્ય છે. તત્ત્વત: આ એક લોકકલા છે. કારણ કે તેની શૈલીમાં સહજતાનો ગુણ છે. ખાસ કરીને 'મૃદંગ નૃત્ય'માં મૃદંગના આવેશમાં નર્તક અને મૃદંગ એકરૂપ બનીને ઘૂમે છે. આ દેખીતી કોમળ છતાં કઠિન શૈલી છે અને તે માટે વર્ષોનો લાંબો અભ્યાસ આવશ્યક છે.

વધારે અભ્યાસી મંડળીઓ પશ્ચિમમાં પ્રવાસે જતી થઈ તે પહેલાં હિંદુ નર્તિકા તરીકે ઓળખાતી પ્રસિદ્ધ 'નાચ'-નારી હતી. આ નાચ-નારી દેહનો મધ્યભાગ ઉઘાડો રાખી, ઘાઘરો ઘુમાવીને નૃત્ય કરતી. આ નાચ-નારી મોગલ બાદશાહોની બક્ષિશ હતી. મોગલો આ નર્તિકાઓને રાજદરબારમાં મહેમાનોનું મનોરંજન કરવા માટે ઈરાનથી લઈ આવ્યા હતા. બાદશાહો આ નાચ-નારીને પોષતા. સ્વાભાવિક રીતે આ નાચ-નારીઓ ભારતની નૃત્યશૈલીઓ અપનાવવા માંડી. આ સમયે, હિંદુ પ્રજાનો કથાકાર—વાર્તાકાર વાર્તાને ગ્રામજનો માટે વધારે જીવંત બનાવવાના ઈરાદાથી સંગીત અને નૃત્યનો ઉપયોગ કરવા લાગ્યો. આ વાર્તાઓ રાધાકૃષ્ણની હતી અને ધીમે ધીમે શબ્દ જ નૃત્ય બની ગયો. આ નૃત્યશૈલી તે ઉત્તર ભારતની કથ્થક નૃત્યશૈલી. મોગલ રાજદરબારની નર્તિકાઓએ કથ્થક નૃત્યશૈલી અપનાવી અને આથી સદીઓ દરમ્યાન તે રાજદરબારનું નૃત્ય બની ગઈ. દુર્ભાગ્યે સોળમીથી ઓગણીસમી સદી દરમ્યાન જે પ્રવાસીઓ હિંદમાં આવ્યા તેમણે આ નાચ-નારીનાં નૃત્યો જ જોયાં હતાં. આથી તેમણે લખેલા અહેવાલોમાં વિલાસી પ્રકારનાં નૃત્યોનો જ ઉલ્લેખ છે.

ફેરિશ્તા નામનો લેખક લખે છે: 'બહ્મની રાજા મહમદશાહ બીજા(ઈ. સ. ૧૩૭૯–૧૩૯૭)ના શાસનકાળમાં વિકૃત રુચિવાળો રાજા તેની વિકૃતિનો ચેપ શિક્ષણના વ્યવસાયમાં પડેલાઓને પણ કેવી રીતે બગાડે છે તેનું ઉદાહરણ પૂરું પાડે છે. આ રાજાને હલકા આનંદનો બહુ શોખ હતો અને તેનો દરબાર દિલ્હી, લાહોર, ઈરાન અને ખોરાસાનમાંથી આવેલાં ગાયકો અને નાચ-નારીઓનો આશ્રયસ્થાન બન્યો હતો.'

પંજાબનાં હિંદુ મહારાજા રણજિતસિંહ નાચનો શોખીન હતો. ખાસ કરીને કાશ્મીરની એક નર્તકી 'કમલને' તેણે જુદે જુદે વખતે સાત ગામડાં બક્ષિસ તરીકે આપ્યાં હતાં. ત્યાર પછીનો રાયગઢનો રાજા કથ્થકનો મહાન પુરસ્કર્તા હતો. તેના સમયથી કથ્થક શૈલી ભારે સુંદર અને શાસ્ત્રીય બની છે. તેમાં ભાર લયબદ્ધ સ્વરરચનાઓ અને તાલના બોલ અને તોડા સાથેના ત્વરિત પદવિન્યાસ ઉપર હોય છે. તેમાં સુંદર કાવ્યનું પણ સંયોજન કરવામાં આવે છે.

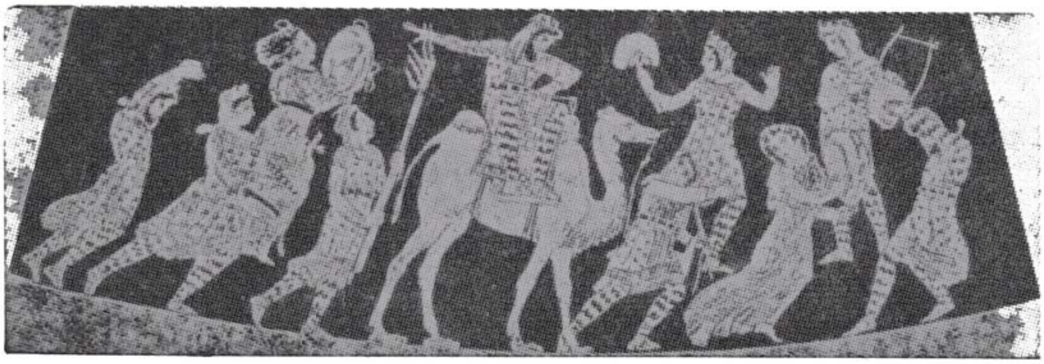
ભરતનાટ્યમ્, કથકલિ, કથ્થક અને મણિપુરી એ ભારતનાં નૃત્યના ચાર શાસ્ત્રીય પ્રકારો છે. નૃત્ય મંદિરના ગર્ભાગારમાંથી જન્મતું હોય કે આસપાસની કુદરતમાંથી પ્રેરિત થતું હોય તોપણ નર્તકમાં આધ્યાત્મિક સમર્પણની ભાવના હોવી આવશ્યક છે.

આ ચાર મુખ્ય પ્રકારો ઉપરાંત તેમને મળતા આવતા અન્ય નૃત્યપ્રકારો છે. તામિલનાડુના 'ભાગવત-મેલા-નાટકમ્' અને આંધ્રનું 'કુચિપુડી' ભરતનાટ્યમ્‌ને મળતાં સ્વરૂપો છે. આમાં નર્તકો ગાય છે, અભિનય કરે છે ને નૃત્ય કરે છે. ઓરિસાના ઊડિસી નૃત્યપ્રકાર ઉપર કુચિપુડીની અસર છે. આ નૃત્ય આજે પણ ઓરિસાનાં મંદિરોમાં થાય છે. કેરળમાં કુડિઆટ્ટમ, ઓટ્ટયતુલ્લાલ કથકલિને મળતા પ્રકારો છે. મોહિનીઆટ્ટમ્

૧

૨

૩



૪

૧. પ્રાચીન ઍસીરિયન પ્રજાના સૈનિક નૃત્ય-સંગીતની એક ઝલક. ૨. જપાનનાં પ્રખ્યાત બુગાકુ નૃત્યોની જેમ તેનાં ગીગાકુ મહોરાં પણ પ્રખ્યાત છે. ૩. ચીનની પ્રજાને સિંહ અજાણ્યો છે પણ ભારતથી ચીન ગયેલા ધર્મ ઉપદેશકો પાસેથી ત્યાંની પ્રજાએ આ પ્રાણીની ખાસિયતો જાણેલી અને તેની નકલ કરતાં તે આવાં નૃત્યો કરતી. ૪. પ્રાચીન ગ્રીક પ્રજાની ફૂલદાની પરનાં આવાં અસંખ્ય ચિત્રો પ્રવાસીઓને આશ્ચર્યથી ગરકાવ કરી મૂકે છે; શું પ્રાચીન ભારતમાંથી ગ્રીસ કે પ્રાચીન ગ્રીસમાંથી ભારતમાં નર્તનના વિવિધ પ્રકારોની લેણદેણ થઈ હશે ?

કથકલિ અને ભરતનાટયમ્‌નું સંમિશ્રણ છે. સેરાય કેલા અને મયૂરભંજ રાજ્યોમાં સુંદર છાઉનૃત્ય પ્રકાર છે. આ નૃત્ય મહોરાં સાથે અને મહોરાં વિના પણ થાય છે. ભારતનાં નૃત્યોનો પ્રસાર થતાં બહારના દેશોમાં આખા દક્ષિણ-પૂર્વ એશિયામાં તેની ઊંડી અસર પહોંચી છે.

*

બર્મા, સિયામ, કમ્બોડિયા, જાવા, બાલિ અને ઇન્ડોનેશિયાના અન્ય દ્વીપોમાં મહાભારત અને રામાયણની આપણી જ વાર્તાઓ પર નૃત્યો થતાં જોવામાં આવે છે. ત્યાંનાં તમાલ નૃત્યપ્રકારોમાં ભરતનાટયમ્ અને કથકલિની અસર સહેલાઈથી જોઈ શકાય છે. સિયામમાં નર્તકો નૃત્યની વર્ણમાલા (alphabet) શીખે છે. હાથ અને પગની જુદી જુદી ગતિને બદલે તેઓ આખા વાક્યનો નૃત્ય દ્વારા સંકેત કરે છે. દાખલા તરીકે અમુક ભાવભંગિ — ચાલના 'પવન કેળના પાનને ડોલાવે છે,' એમ સૂચવે છે. તેવી જ રીતે 'માછલી જીવનનો આનંદ મહાસાગરમાં અનુભવે છે' એમ સૂચવતી એક બીજી ભાવભંગિ હોય છે. નર્તકો આવાં પાયાનાં વાક્યો પર નૃત્ય કરતાં પ્રથમ શીખે છે અને પછી તેને એક આખા નૃત્યમાં ગૂંથી લે છે.

*

બે હજાર વર્ષો પહેલાં હિંદુ રાજાઓ દક્ષિણ-પૂર્વ એશિયામાં રાજ્ય કરતા હતા અને તેથી ભારતના નૃત્યની અસર છેક જપાન સુધી પહોંચેલી જોવામાં આવે છે. આ રાજાઓ પોતે જીતેલા દેશોમાં ભારતીય સંસ્કૃતિ લઈ ગયા હતા. તેમનાં ત્યાંનાં રાજ્યો લુપ્ત થઈ ગયાં, પણ સંસ્કૃતિ ટકી રહી છે.

જપાનનો પ્રાચીનતમ નાટયપ્રકાર નોહ છે. જોકે તેમાં પોશાકો અને મહોરાંનો ઉપયોગ કરે છે, છતાં તે સમજવું ઘણું કઠિન હોય છે. અભિનેતા અમુક સ્થિતિમાં ઊભો રહી જાય અને તે સ્થિતિમાં દીર્ઘ સમય સુધી રહીને કાવ્યપંક્તિ ગાતો રહે છે ને વાંસળી અને તાલ સાથે નૃત્ય કરે છે.

કાબુકી નાટયપ્રકાર જપાનમાં ઘણો લોકપ્રિય છે. આશ્ચર્ય થાય, પણ આ પ્રકારનાં ભજવાતાં નાટકો મૂળ ઢીંગલી કે પપેટ-નાટક રૂપે લખાયાં હતાં. કથકલિની જેમ અભિનેતાઓની ભારે સજાવટ કરવામાં આવે છે. હાથમાં સિંહણનું મહોરું લઈ નાચતી નાયિકા યાયોગીની વાર્તા ભારે આનંદપ્રદ છે. યાયોગી આખરે સિંહણના ભાવમાં તન્મય બની જાય છે અને અંતમાં સિંહમાં રૂપાંતર પામે છે. સિંહણ લાંબી સફેદ કેશવાળી સાથે ધ્વનિ અને ગતિના આવેશમાં મસ્તક ગોળ ગોળ ઘુમાવે છે તે આ નૃત્યનો અત્યંત આકર્ષક અંત છે.

*

વ્યાંગ વોંગ અને સેરિમ્પી જાવાના બે સ્પષ્ટ નૃત્યપ્રકારો છે. વ્યાંગ વોંગમાં આપણાં પ્રાચીન મહા-કાવ્યોમાંથી લીધેલા પ્રસંગોનાં દૃશ્યો ભજવાય છે. સેરિમ્પી નૃત્ય રાજદરબારમાં રાજકુમારીઓ કરે છે. આ નૃત્યપ્રકાર શુદ્ધ નૃત્ છે. તેમાં અર્થનો ભાર હોતો નથી. ખરેખર તો ચાર નર્તિકાઓ આ નૃત્ય એકસાથે કરે છે. આ નૃત્યનું સૂચન છે: ચાર પુષ્પો મંદ પવનમાં ડોલે છે; સૂર્યનો પ્રકાશ ઝીલવા પોતાની પાંખડીઓ ખોલે છે.

કથા એવી છે કે બ્રહ્મદેવે ચાર કીમતી પથ્થરોમાંથી ચાર ચારુ સેરિમ્પી નર્તકીઓને સરજી. જ્યારે તેઓ ગોળ ગોળ નાચવા લાગી ત્યારે તેમનાં નૃત્યને જોવા બ્રહ્મદેવે પોતાનાં ચાર મસ્તકો પેદા કર્યાં, કારણ કે મોટા દેવ પાછળ ફરીને જોઈ ન શકે.

*

પશ્ચિમી નૃત્ય અંગેના પ્રથમ પ્રકરણમાં અને અહીં, મુખ્યત્વે વિશ્વનાં શાસ્ત્રીય નૃત્યોનો જ વિચાર કર્યો છે. લોકનૃત્યો કૃતજ્ઞતા અને આનંદ વ્યક્ત કરવા માટેનાં લોકોનાં સાહજિક નૃત્યો છે. ધાર્મિક કથાવસ્તુ યાને કુદરત તેના મુખ્ય વિષયો છે. કલહમુક્ત જીવનની માનવ ઝંખનાને વ્યક્ત કરતાં તમામ લોકનૃત્યો સામાન્ય રીતે સરખાં જ હોય છે. યુદ્ધ અને અનિષ્ટ તત્ત્વોને હાંકી કાઢવા માટેનાં એ નૃત્યો હોય છે.

નૃત્ય એ હર્ષમાં ને શોકમાં, માનવ ભાવોને અને વિચારોને વ્યક્ત કરવા માટેનું માધ્યમ છે અને રહેશે. હજારો વર્ષો પહેલાં ભરતમુનિએ કહ્યું છે કે નૃત્ય જીવનનું પ્રતિબિંબ છે.

અભિનય

અભિનય શબ્દ નૃત્ય તેમ જ નાટ્ય બંને સાથે સંકળાયેલો છે, તેથી તેનો ઇતિહાસ પણ નૃત્ય અને નાટ્ય અથવા રૂપક બંને સાથે સંકળાયેલો છે.

અભિનય અને નૃત્ય : નાટક

સામાન્ય રીતે અભિનય વિશેની ચર્ચા સંગીતના ગ્રંથોમાં નૃત્ત કે નૃત્યના વિભાગમાં કરવામાં આવી હોય છે અને 'અભિનયદર્પણ' જેવા ગ્રંથ મુખ્યત્વે નૃત્યને લક્ષમાં રાખીને લખાયેલા લાગે છે. આની પશ્ચાદ્‌ભૂ, અભિનયનો વ્યવસ્થિત અભ્યાસ, તેમ જ વ્યવસ્થીકરણ, સૌ પ્રથમ નૃત્યના અનુસંધાનમાં કરવામાં આવ્યાં હશે તેમ લાગે છે. તથા નાટ્યને જે નૃત્ય બાદનું વ્યવસ્થિત રૂપ ગણી શકાય તેમાં નાટ્ય અને નૃત્ય પરસ્પર સંબદ્ધ હોઈ અભિનય તેનું સ્વાભાવિક અંગ બની જાય. ભરત મુનિએ નાટ્યશાસ્ત્રમાં સ્પષ્ટપણે ઉલ્લેખ કર્યો છે કે :

मृदुदलितपदार्थं गूढशब्दार्थहीनं बहुरसकृतमार्गं सन्धिसन्धानयुक्तं
बुधजनसुखयोग्यं बुद्धिमन्नृत्ययोग्यम् । भवति जगति योग्यं नाटकं प्रेक्षकाणाम् ।। – १७–१२३

નાટક એવી રીતે લખાવું જોઈએ કે તે નૃત્તયોગ્ય હોય. નાટક નટ્ પરથી બનેલો શબ્દ છે એ સુવિદિત છે. નટ્ નૃત્‌નું પ્રાકૃત રૂપ છે. એ રીતે પણ નાટકનો જન્મ નર્તનની સાથે સંકળાયેલો છે. પ્રાચીન સાહિત્યમાં નાટક નર્તન દ્વારા અભિનીત થતું. 'હરિવંશ'માં નાટકમ્ નનૃતુ: (૯૩–૨૮) તેમ જ રાજશેખરની 'કર્પૂરમંજરી'માં સટ્ટઅમ્ ણચ્ચિવિદમ્ — સટ્ટક નામનો નાટ્યપ્રકાર નર્તન દ્વારા બતાવવાનો છે. વળી નાટકો કરનાર નટ કહેવાય છે, નટ શબ્દ મૂળ નર્તક પરથી આવેલો છે. પાછળથી તે નાટક કરનારના અર્થમાં વપરાતો થયો.

નાટ્યનો જન્મ નાટ્યશાસ્ત્રના અભિપ્રાય મુજબ વેદોમાંથી થયો છે. 'અભિનયદર્પણ' પણ નાટ્યવેદ બ્રહ્માએ ભરતને આપ્યો એમ ઉલ્લેખે છે અને બંને ઋગ્વેદ, યજુર્વેદ, સામ અને અથર્વવેદમાંથી પાઠ્ય, અભિનય, ગીત અને રસ લીધા એમ નોંધે છે. નાટ્યશાસ્ત્રનો જન્મ યજુર્વેદમાંથી મનાયો. અહીં અભિનયનો જન્મ યજુર્વેદમાંથી સ્વીકાર્યો છે. એ પણ યજુર્વેદ સાથેનો નાટ્ય અને અભિનયનો સંબંધ સ્પષ્ટ કરે છે. વળી, રામાયણ, મહાભારત વગેરેના પ્રયોગો પણ કથકો વ્યક્ત કરતા, ત્યારે અભિનયની મદદ દ્વારા તેને વધુ અસરકારક બનાવતા.

અભિનય વિશેના પ્રાચીન સંદર્ભો લક્ષમાં લઈએ તો તેના વિકાસની કલ્પના કરવામાં તે મદદરૂપ થશે. કૌટિલ્યના અર્થશાસ્ત્રમાં પ્રેક્ષાનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. તેમ જ પતંજલિએ પણ ઉલ્લેખ કરેલો છે. અશ્વઘોષનાં નાટકોમાં તેનો સવિશેષ સંદર્ભ આવે છે. ઉપરાંત 'હાલાસપ્તશતિ' પૂર્વરંગની અને નાટકની વાત કરે છે. પૂર્વ-રંગ નાટકનો જ શબ્દ છે, તેથી તે કળાના વિકાસનો પણ ખ્યાલ કરવામાં મદદરૂપ થાય. વળી 'અવદાનશતક' બૌદ્ધ નાટકના ભજવવાનો ઉલ્લેખ કરે છે. તેમાં આવતા નટાચાર્ય વગેરે શબ્દો પણ તેના તાંત્રિક વિકાસની પ્રતીતિ કરાવવા પૂરતા કહી શકાય. 'હરિવંશ'માં તો નાન્દી, વિદૂષક, નેપથ્ય વગેરે નાટકને લગતા અનેક શબ્દોના પ્રયોગો જોવા મળે છે. તેમ જ ભાસનાં નાટકોમાં ચારી, ગતિ જેવા નૃત્યશાસ્ત્રના શબ્દો પણ પ્રયુક્ત થયેલા

રૂપક, જે જોઈ શકાય છે તે દૃશ્ય; પણ તે કાવ્ય જ છે. સાહિત્યની ભાષામાં અલંકારનું નામ પણ રૂપક છે. આ બંનેમાં જેને ઍક્શન — ક્રિયા કહીએ છીએ તે નથી. અર્થાત્ તેનું, એક રીતે, જોઈએ તેટલું સ્થાન નથી. નાટ્ય રૂપકને બદલે વપરાય છે. નટ્ ધાતુ નૃત્ ઉપરથી થયેલું પ્રાકૃત રૂપ છે; અને તેનો અર્થ નૃત્ય કરવું, નાચવું એવો થાય છે. પ્રાચીન ભારતીય નાટકોમાં લય અને કાવ્યતત્ત્વનું પ્રાધાન્ય છે અને તેમાં ઍક્શનને ખૂબ જ ગૌણ સ્થાન મળેલું છે. આવાં કાવ્યતત્ત્વપ્રધાન નાટકોમાં વાસ્તવનું સ્થાન પણ ઓછું જ હોય. કવિ અથવા નાટ્યરચયિતાનો હેતુ 'રસ' પેદા કરવાનો છે, નહીં કે યથાર્થ પરિસ્થિતિ. તેથી તે સૂચનનો આશરો લે છે. આથી પ્રાચીન ભારતીય રૂપકોને કાવ્ય-નાટ્યાત્મક દૃશ્યો કહી શકાય.

અભિનય અને ઍક્ટિંગ

આ રૂપકોને અભિનય દ્વારા રજૂ કરવામાં આવતાં. અભિનય अभि + नी પરથી બનેલો છે. अभि — ના તરફ; नी દોરવું, લઈ જવું (અથવા —ની સદૃશ ભાવ પેદા કરવો). અભિનયનું કાર્ય પ્રેક્ષકો સુધી નાટકને અભિ-વ્યક્તિ દ્વારા લઈ જવાનું ને તેમને તેમાં ઓતપ્રોત કરવાનું છે. 'સાહિત્યદર્પણ' અભિનયને भवेदभिनयोऽवस्थानुकृतिः (૬ : ૨) કહે છે. તો મલ્લિનાથ अभिनयोरसभावादि व्यञ्जकचेष्टाविशेषः (किरात १०–४१) એવી વ્યાખ્યા કરે છે. જ્યારે ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર —

अत्राह अभिनय इति कस्मात् अत्रोच्यते अभीत्युत्सर्गः णीञ् प्रापणार्थको धातुः। अस्याभिनीत्येवं व्यवस्थितस्याच्प्रत्ययान्तस्याभिनय इत्येव रूपं सिद्धम्। एतच्च धात्वनुवचनेनावधार्यं भवति।

अभिपूर्वस्तु णीञ् धातुराभिमुख्यार्थ निर्णये। यस्यान्पदार्थान्नयति तस्मादभिनयः स्मृतः ॥६॥ (अ० ८)

આ પ્રમાણે વ્યાખ્યા કરે છે. મલ્લિનાથ કહે છે તે પ્રમાણે અભિનય રસ અને ભાવની વ્યંજના કરનારી ચેષ્ટા છે, તેમ જ અવસ્થાનુકૃતિ પણ છે. અભિનયના ચાર પ્રકારો આંગિક, વાચિક, આહાર્ય (કૃત્રિમ વેશ) અને સાત્ત્વિકમાં આંગિકની પ્રમુખતા સ્વીકારાય છે. પ્રાચીન ભરતનાટ્યશાસ્ત્રજ્ઞોએ આંગિક અભિનયને ઉત્તમ રીતે વિશ્લેષિત કરી તેનાં પ્રમાણભૂત રૂપો સર્જ્યાં છે. આ પ્રમાણભૂત અવસ્થા કોઈ પણ અંગ કે ઉપાંગની હોય, આજ સુધી તેમાં, એટલે કે તે દ્વારા વ્યક્ત થતા અર્થ કે વ્યંજનામાં ક્યાંય ફેરફાર કરવો પડ્યો નથી. તેમાંય હસ્ત એટલે મુદ્રાઓ દ્વારા અભિનયનું જે અર્થ અને ભાવયુક્ત પાસું વ્યક્ત થાય છે તે બીજા કશાથી એટલા પ્રમાણમાં વ્યક્ત થતું નથી. એટલે સાચું સમજવા પ્રયત્ન કરીએ તો અભિનયમાં માત્ર અવસ્થાનુકૃતિ— જેને બીજા રૂપે આપણે ઍક્ટિંગ કહીએ તે — નથી, પરંતુ ઍક્ટિંગ કે અવસ્થાનુકૃતિ કરતાં વિશેષ છે, તે સ્વીકારવું પડે છે.

ઍક્ટિંગનો અર્થ વેબ્સ્ટરના શબ્દકોશ પ્રમાણે impersonating upon the stage — અર્થાત્ અવસ્થાનુકૃતિને મળતો થાય છે, જ્યારે અભિનયમાં નૃત્યની મુદ્રાઓ જે રીતે વપરાય છે તે સામાન્ય અવસ્થાનું અનુકરણ માત્ર નથી; કારણ કે આ મુદ્રાઓનું રૂપ તથા તેમાંથી નિષ્પન્ન થતા અર્થો એક કરતાં વધુ હોવા છતાં સંશ્લિષ્ટ અને અર્થઘન તેમ જ સ્ટૅન્ડર્ડાઇઝ્ડ હોય છે. ભારતીય અભિનયપટુઓએ શરીરના પ્રત્યેક ભાગનો — શરીરસ્થિતિઓનો, અંગઉપાંગોનો અભ્યાસ કરી તેની ભાવાભિવ્યક્તિની શક્તિનું અસાધારણ કહી શકાય તેવું વિશ્લેષણ, દરેક ભાવ કે કાર્ય માટે અલગ અલગ અંગ-ઉપાંગનું હલનચલન તારવીને આપ્યું છે. આ જાણી લેતાં નટ કે અભિનેતા સરળતાથી ભાવસાદૃશ્ય લાવી શકે, અને પ્રેક્ષકને માત્ર શરીરસ્થિતિ પરથી કે મુદ્રાની રજૂઆત પરથી પણ ભાવાભિવ્યક્તિ, કથન કે વર્ણનનો સ્પષ્ટ ખ્યાલ આપી શકે. મુદ્રાનો ઉપયોગ તો એટલું બધું પ્રાધાન્ય ધરાવે છે કે 'અભિનયદર્પણ'ના રચયિતાને કહેવું પડ્યું કે :

यतो हस्तस्ततो दृष्टि: यतो दृष्टिस्ततो मनः। यतो मनस्ततो भावो यतो भावस्ततो रसः॥

આમ, ભારતીય અભિનયમાં હસ્ત એટલે કે મુદ્રાનું પ્રાધાન્ય વિશેષ અને સચોટ ભાવવ્યંજક તેમ જ ઍક્ટિંગના સામાન્ય અર્થ કરતાં તો ઘણું ગહન, અર્થપૂર્ણ છે એમ સ્વીકારવું જોઈએ.

વળી, અભિનયમાં લયબદ્ધ નર્તન, અર્થપૂર્ણ શરીરસ્થિતિનો પ્રયોગ — એવા નર્તનના અંશોનો પણ સમાવેશ થાય છે. આમ તે ઍક્ટિંગ કરતાં વધુ હેતુલક્ષી પણ છે. પ્રાચીન ભારતીય નટને દિગ્દર્શકની બધી સૂચનાઓ

લેવા જવું પડતું નહીં. નાટકનાં પાત્રો અભિનયનું શાસ્ત્ર જાણતાં હોય તેથી કથાને ને ભજવણીને લગતી અછડતી દોરવણી બસ થતી. બાકી તો જે અવસ્થાનુકૃતિઓ દ્વારા તેને વ્યક્ત કરવાનું હોય છે તેનાથી તે પૂર્ણતયા વાકેફ હતો; કારણ અભિનયના શાસ્ત્રજ્ઞાન દ્વારા તેઓ શરીરની આદર્શ સ્થિતિ — ક્યારે ક્યાં કેવી રીતે યોજવું તે — જાણતાં હોય છે. એ શાસ્ત્રના નિયમોના પાલન દ્વારા વ્યક્ત કરે છે. અહીં એમ લાગે છે ખરું કે પાત્રોને સ્વતંત્ર વ્યક્તિત્વ બતાવવાનો મોકો ન મળે, પરંતુ એવું નથી. હકીકતે તો, પાત્રે શાસ્ત્રમાં જેટલી સિદ્ધિ મેળવી હોય તેટલી તેની અભિવ્યક્તિ સાર્થ, સ-રસ થાય. બે પાત્રો એક જ શાસ્ત્રનિયમનું પાલન કરવા છતાં બંનેનું વ્યક્તિત્વ અને સિદ્ધિનો ભેદ સ્પષ્ટપણે દેખાઈ આવવાનો જ. આમ તેમાં પણ વ્યક્તિત્વ દર્શાવ-વાનો મોકો તો મળતો જ. પાત્રો શાસ્ત્રોક્ત અભિનય કરતાં. પ્રેક્ષકો ચાલુ રહેતા પ્રયોગોને કારણે આ પ્રકારના અભિનયથી પરિચિત રહેતા, અને તેમાંથી નીરક્ષીરવિવેક કરી શકતા. ઉદાહરણ રૂપે ડૉ. મનોમોહન ઘોષે રાઘવ ભટ્ટની શાકુન્તલની ટીકામાંથી આપેલી વૃક્ષસેચનની ક્રિયાનું વર્ણન જોઈએ :

वृक्षसेचनं रूपयति। अभिनयतीत्यर्थः। नलिनीपद्मकोशौ कृत्वा स्कन्धप्रदेशं नीत्वावधूतेन शिरसा मनाङ्नामितया देहयष्टया च सहाधोमुखौ अवनीतांविति।

ભ્રમરબાધા : વિધૂત શીર્ષ કરી, કંપિત હોઠ રાખી મુખ આગળ નીચે ઇંગિત કરતો ત્રિપતાક હાથ કરવો.

શૃંગારલજ્જા : પરાવૃત્ત શીર્ષ અને લજ્જિત દૃષ્ટિ કરવી.

પ્રસાધન : ત્રિપતાક મુદ્રાયુક્ત હાથ વડે કપાળ પર તિલક કરવું, પરાઙ્મુખ અને સંદંશ (જમણો, ડાબો) હાથ વડે હાર પહેરવો, ભ્રમર હસ્ત વડે વલય અને કુંડળ પહેરવાં, કર્તરીમુખ હસ્ત વડે પગે અળતો લગાડવો, તેમ જ હંસાસ્ય અને ચ્યુત-સંદંશ હસ્ત વડે વીંટી પહેરવી, રથ પર ચડવું — ઊર્ધ્વજાનુ ચારી વડે ચડવું. આમાં નિયમાનુસાર બધું કરવું જરૂરી હોય તેમ છતાં આ ક્રિયા કરવામાં લાસ્ય, કળા કે સિદ્ધિ બતાવ-વાનો પૂરો અવકાશ રહે જ છે.

પ્રાચીન નાટક અને તેની રજૂઆત

અભિનયશાસ્ત્ર નાટકમાં કઈ રીતે ફાળો આપતું તે વિશે કંઈક ખ્યાલ કરવો જરૂરી છે. સૂત્રધાર પાત્રોને નાટક વિશે વાત કરે, પાત્રો તૈયારી બતાવે, પછી નાટક અભિનીત થાય. નાટકનાં પુસ્તકોમાં અભિનયની કેટલીક પ્રક્રિયાઓ સૂચવાય છે, જેમાં

ततः प्रविशति मृगानुसारी सशरचापहस्तो राजा, रथेन सूतश्च, इति शरसंधानं नाटयति, रथवेगं निरूप्य, इति रथं स्थापयति, इति भूयो रथवेगं निरूपयति, इति वृक्षसेचनं रूपयति, इति भ्रमरबाधां निरूपयति।

આવા પ્રયોગો વિશિષ્ટ પ્રકારનું અભિનયનું જ્ઞાન માગી લે છે, કારણ કે નાટકમાં દોડતા રથમાં રાજાને રંગમંચ પર લાવવામાં વાસ્તવિક રીતે રજૂ કરવાનો હોય તો તકલીફ પડે તે સમજી શકાય તેમ છે. તેથી અભિનયશાસ્ત્રે ચારી; ચાલ, જેમ કે અશ્વચારી, દેવચારી, ગતિ(હલનચલનનો પ્રકાર–હંસગતિ, શ્વાનગતિ વગેરે)ની મદદથી કામ સરળ કરી દીધું છે. ઊભા રહેવા માટે ઉચિત સ્થાનકનો ઉપયોગ, હિલચાલ માટે ભ્રમરી(ફરવાની પદ્ધતિ)નો ઉપયોગ અને વિવિધ પ્રક્રિયાની અભિવ્યક્તિ માટે અંગોપાંગના અભિનયો જે તે પ્રક્રિયા દર્શાવવા વપરાય તેનું જ્ઞાન પણ અભિનયશાસ્ત્રમાંથી મળે. આમ, નટ પાસે આખુંય અભિવ્યક્તિનું શાસ્ત્ર પ્રયોગ અને અભ્યાસથી સિદ્ધ કરેલું હોય છે. તેના આધારે તે પોતાનું પાત્ર રજૂ કરે છે; અને પ્રેક્ષકો પણ આ અભિવ્યક્તિની પદ્ધતિથી વાકેફ હોઈ સહૃદય ભાવક બની શકે છે.

આ પ્રાચીન નાટકો આપણા યુગમાં ભજવવા માટે આપણી રજૂઆતની ટેકનિક તેમાં એટલી સફળ ન થાય, કારણ કે આપણે માત્ર અવસ્થાનુકૃતિના આધારે ચાલીએ છીએ. પરિણામે પ્રાચીન નાટકોમાં આવાં કેટલાંક દૃશ્યો, સ્થિતિઓ વગેરે અભિવ્યક્ત કરવામાં ભૂલ કરીએ છીએ. એટલે તે નાટકોને ઉચિત રીતે રજૂ કરવાં હોય તો તે યુગના વાતાવરણને, સાર્થ અભિનયશાસ્ત્રને પુનર્જીવિત કરવાનો પ્રયત્ન કરવો જોઇએ. 'અભિનય-દર્પણે' તેમ જ નાટ્યશાસ્ત્રે વિરલમાં વિરલ અને વિકટમાં વિકટ શરીરસ્થિતિને શાસ્ત્રીય રૂપ આપ્યું છે, જેવી

ભરતનાટ્યમ્ નૃત્ય પ્રકારમાં વિશિષ્ટ હસ્તવિનિયેાગ

દેવતા-હસ્ત : અનુક્રમે : (૧) પાર્વતી : ડાબા-જમણા બંને હાથે પતાક મુદ્રા; (૨) સરસ્વતી : જમણા હાથે સૂચિ અને ડાબા હાથે કપિત્થ મુદ્રા; (૩) વિનાયક : બંને હાથે કપિત્થ મુદ્રા મેાં પાસેથી લઈ વક્ષઃસંમુખ દંતૂશળનું સૂચન; (૪) શિવ : જમણા હાથે ત્રિપતાક અને ડાબે હાથે સિંહમુખ; (૫) ષણ્મુખ (કાર્તિકેય) : જમણા હાથે ત્રિશૂલ અને ડાબા હાથે શિખર મુદ્રા; (૬) વિષ્ણુ : બંને હાથે ત્રિપતાક મુદ્રા. મુદ્રાના વિનિયેાગ સાથે હસ્તની સ્થિતિ અને અંગભંગ પણ જુએા. નૃત્યમાં દેહનું પ્રત્યેક હલનચલન અને અંગભંગિ કલામય જ હેાવાં અતિ આવશ્યક છે.

દેવતા-હસ્ત : અનુક્રમે : (૧) બ્રહ્મા : જમણા હાથે હંસાસ્ય અને ડાબા હાથે ચતુર મુદ્રા; (૨) ઇન્દ્ર : બંને હાથે ત્રિપતાક મુદ્રા; (૩) અગ્નિ : જમણા હાથે ત્રિપતાક, ડાબા હાથે કાંગુલ મુદ્રા; (૪) યમ : જમણા હાથે સૂચિ, ડાબા હાથે પાશ-તામ્રચૂડ મુદ્રા; (૫) વાયુ : જમણા હાથે અરાલ, ડાબા હાથે અર્ધ પતાક મુદ્રા.

'કુમાર' માસિક અને સુનીલ કેાઠારીના સૌજન્યથી

કે ગંગાવતરણનો કરણ. એમાં આખું શરીર કમાન વાળી દેવાનું હોય છે, જે એક રીતે અસ્વાભાવિક કહેવાય તેમ છતાં તેનો આવશ્યક પ્રયોગ આવશ્યક સમયે કરી શકાતો.

પ્રાચીન નાટકોને અત્યારના રંગમંચ પર જરૂર સફળતાપૂર્વક અભિનીત કરી શકાય તેમ છે. તે માટે 'અભિનયદર્પણ'નો અભ્યાસ જરૂરી બને છે. ઉપરાંત, ભરતનાટયશાસ્ત્રે પાત્રોના સ્વભાવ, જાતિ ને પ્રકાર પ્રમાણે જે રંગોની, વેશની, સન્નિવેશની યોજના કરી છે તેનો પણ અભ્યાસ થવો જરૂરી બને છે. ઉપરાંત, ભરતનાટયશાસ્ત્રના 'તાંડવલક્ષણમ્'ના અધ્યાયનો પણ અભ્યાસ આવશ્યક છે, જેથી અંગહાર, કરણ અને શરીર-સ્થિતિઓ સરળતાથી વ્યક્ત કરી શકાય અને પાત્રો પોતાના અભિનયમાં મનોભાવ અને નાટયસ્થિતિ અંગ-સ્થિતિ દ્વારા, મુદ્રા દ્વારા વ્યક્ત કરી શકે.

ભાસનાં કે કાલિદાસનાં નાટકો આ પ્રકારના જ્ઞાનની મદદથી જરૂર સારી રીતે ભજવી શકાશે.

અભિનયના પ્રકાર

સામાન્ય રીતે શાસ્ત્રજ્ઞોએ અભિનયના ચાર પ્રકાર પાડયા છે: (૧) આંગિક (૨) વાચિક (૩) આહાર્ય, અને (૪) સાત્ત્વિક.

આંગિક : 'અભિનયદર્પણ' મુખ્યત્વે આંગિક અભિનય માટે જ લખાયેલ ગ્રંથ છે. આમેય, શરીરનાં અંગો જ વાચિક તેમ જ આહાર્ય ને સાત્ત્વિક ઉપાદાન છે અને અંગોપાંગોનું હનલચલન આંગિક અભિનયનું ક્ષેત્ર છે. મુદ્રાઓનો પ્રયોગ નૃત્ય તેમ જ અભિનયમાં અલગ અલગ રીતે થાય છે જરૂર, પરંતુ તેઓની અર્થસૂચકતા તેટલી જ રહે છે. વાચિક અભિનયમાં પણ આંગિક અભિનયનું સ્થાન તો રહે જ; કારણ કે ભાવોની અભિવ્યક્તિ વાણીના નીકળવાની સાથે તેને અનુરૂપ થતી જતી હોય છે. મુદ્રાઓ દ્વારા ઇંગિતનું સુંદર સૂચન થાય છે, તો અંગોપાંગના હલનચલન વડે શરીરને ભાવોની અભિવ્યક્તિના યોગ્ય વાહક તરીકે ઉપયોગમાં લેવાય છે. નૃત્ય, અભિનય અને મુદ્રા થોડુંઘણું આગવું વ્યક્તિત્વ ધારણ કરવા છતાં તે કલાત્મક, પ્રતીકાત્મક, પ્રાકૃતિક અને સરળ હોય છે અને સીધી અસર સર્જનારાં હોય છે.

વાચિક : વાણી દ્વારા વ્યક્ત થતો અભિનય. ગીત, પ્રલાપ વગેરે વાચિક અભિનય દ્વારા વ્યક્ત કરાય છે.

આહાર્ય : વેશભૂષા, સન્નિવેશ વગેરેની મદદથી સર્જાય છે. વાસ્તવિકતાના સર્જન માટે, વ્યક્તિસાદૃશ્ય, સ્થિતિસાદૃશ્ય માટે તેનો ઉપયોગ થાય છે.

સાત્ત્વિક : અનેક પ્રકારના ભાવવિભાવ, સંચારી ભાવોની મદદથી એક અંતરંગ ભાવ વ્યક્ત કરાય અને તેના દ્વારા પાત્રનું આંતરિક વ્યક્તિત્વ વ્યક્ત કરતા અભિનયને સાત્ત્વિક અભિનય કહેવામાં આવે છે.

અત્યારના નૃત્યપ્રકારો અને 'અભિનયદર્પણ'

એક રીતે જોઈએ તો 'અભિનયદર્પણ'નો યુગ વીતી ગયો છે. ભારતીય નાટયપ્રકારોમાંના ચાર મુખ્ય નૃત્યપ્રકારો (૧) ભરતનાટયમ્, (૨) કથકલિ, (૩) કથક અને (૪) મણિપુરી છે; તેમાં સૌથી વધુ 'અભિનય-દર્પણ' અનુસાર કેળવણી ભરતનાટયમ્‌માં અપાય છે. 'અભિનયદર્પણ'ના ગ્રંથને ભરતનાટયમ્‌માં પાઠયપુસ્તક તરીકે ચલાવવામાં આવે છે. આમ તે ભરતનાટયમ્‌નું મુખ્ય અંગ છે. જ્યારે બીજાં નૃત્યોમાં મુદ્રાઓનો પ્રયોગ એક યા બીજા સ્વરૂપે થાય છે.

આમ તો, આ બધા નૃત્યપ્રકારોનો ઇતિહાસ મધ્યયુગથી શરૂ થાય. પણ તેમનાં મૂળ પ્રાચીન ભરત-નાટયશાસ્ત્ર તેમ જ તેના ગ્રંથોમાં છે. સાથે સાથે તેનો પ્રયોગ વિવિધ કાળે વિવિધ રૂપો ધારણ કરતો થયો છે તેમ છતાં 'અભિનયદર્પણ'નો ઉપયોગ ભરતનાટયમ્‌માં યથાવત્ ચાલુ રહ્યો તે અનેક રીતે આશીર્વાદરૂપ છે.

બીજી રીતે જોઈએ તો 'અભિનયદર્પણ' કોઈ ખાસ નૃત્યપ્રકારનું પ્રતિપાદન કરનાર ગ્રંથ નથી. તેમાંનાં શાસ્ત્રીય વિશ્લેષણોનો એટલે કે મુદ્રા, ચારી, ગતિ, ભ્રમરી, દૃષ્ટિભેદ, ગ્રીવાભેદ વગેરેનો અત્યારે પ્રચલિત નૃત્ય પ્રકારોમાં છૂટથી પ્રયોગ કરવામાં આવે તો તે વધારે અસરકારક અને સમૃદ્ધ બનશે એમાં કોઈ શંકા નથી.

['અભિનયદર્પણ' ગ્રંથની પ્રસ્તાવનામાંથી]

૬ : ભારતીય સંગીત

ઉત્પત્તિ : સામસંગીત

ભારતનું વેદસાહિત્ય જો માનવજાતિનું પ્રાચીનતમ સાહિત્ય ગણાતું હોય તો ભારતના વેદોમાંથી મળી આવતા તેના સંગીતને માનવજાતનું પ્રાચીન સંગીત ગણવામાં કોઈ વાંધો હોઈ શકે નહીં. કેટલાક માનવશાસ્ત્રીઓ માને છે કે માણસજાતે ભાષા શોધી તે પહેલાં માણસ ગાતાં શીખ્યો હતો. પરંતુ સ્વરોનો ઉદ્ભવ ઊર્મિની ઉત્તેજનાને કારણે થતો હોવાથી સ્વરોનો ભાવાર્થ ગૂઢ રહે છે અને તેથી શબ્દાર્થ જેટલો સ્વરાર્થ કદાપિ સ્પષ્ટ થઈ શકતો નથી. તેથી જ સ્વરનો આનંદ એ બ્રહ્માનંદ જેવો અવર્ણનીય અને આત્મભૂતિનો આનંદ રહ્યો છે. બીજી કલાઓમાં કલાકાર પથ્થર, રંગ, કૅન્વાસ વગેરે માધ્યમ દ્વારા કલાની અભિવ્યક્તિ કરે છે. જ્યારે સંગીતમાં આવી માધ્યમની જરૂરિયાત રહેતી નથી. કલાનો સંસર્ગ સીધો અને વ્યાપ્ત રહે છે. સંગીતમાં ચિત્ર કે શિલ્પની જેમ કુદરતના કોઈ આકારની કે કૃતિની મદદ લઈ શકાતી નથી. તે તો મનઃસૃષ્ટિની ઊર્મિ અને ચેતના-ની ઉત્તેજનામાંથી સરી પડે છે. સંગીત અને નૃત્યના ચેતના સાથેના આ સીધા સંપર્કને કારણે તે હંમેશાં અન્ય કલાઓમાં વધુ તાત્કાલિક અને સીધી અસર કરનારી કલાઓ ગણાય છે.

આર્ય સંસ્કૃતિ પહેલાંની સિંધુ સંસ્કૃતિના જે અવશેષો ભારતમાંથી મળી આવ્યા છે તેનઃ ઉપરથી તે કાળનો માનવી ગાતો નાચતો હશે તેમ માની શકાય પણ એથી વધુ કહેવું મુશ્કેલ છે. સિંધુ સંસ્કૃતિ પછી વેદકાળમાં આવતાં ભારતના સંગીતનું સાચું પગેરું આપણને વેદોમાંથી લાધે છે. અન્ય લલિત કલાઓનો ઉદ્ભવ ભારતમાં ક્યારે થયો અને કેમ થયો તે કોઈ જાણતું નથી. પણ કાવ્ય અને સંગીતની ગંગોત્રી અને જમનોત્રી આપણને વેદોમાંથી મળી આવે છે તે સ્પષ્ટ છે. ભારતમાં કાવ્ય અને સંગીતનાં મૂળ વેદોમાં પડ્યાં છે. વેદકાળના પ્રાચીન મહર્ષિઓએ ભારતની સંસ્કૃતિને આધિદૈવિક બળ આપવાની જે યોજના કરી તેમાં સંગીતકલા સવિશેષ બંધબેસતી થઈ આવી અને સંગીતનો એ ઉપયોગ માત્ર મનોરંજન કે ઊર્મિની ઉત્તેજનાના સાધન તરીકે ન થતાં ઈશ્વરીય કે વિશ્વના સૌંદર્ય સાથે તાદાત્મ્ય સાધવાના સાધન તરીકે થયો.

વેદો ચાર છે : ઋક્, યજુસ્, સામ અને અથર્વ. કર્મમાત્રમાં પ્રથમ ત્રણનો વારંવાર ઉપયોગ કરવાની જરૂરિયાતથી તેમને ત્રયી કહેવામાં આવે છે. વેદનો સમય ૪,૦૦૦ વર્ષ પૂર્વેનો ગણાય છે. બધા વેદોમાં ઋગ્વેદ સૌથી પ્રાચીન અને ઐતિહાસિક દૃષ્ટિએ વધુ મહત્ત્વનો તથા બધા વેદોના મૂળરૂપ વેદ ગણાય છે. આ વેદોના કર્તા પ્રાચીન મહર્ષિઓ છે, જેઓ મંત્રદ્રષ્ટા કહેવાય છે. અને વેદોને ઈશ્વરપ્રેરિત માનવામાં આવેલા છે. આખો ઋગ્વેદ પદ્યમાં છે. ઋગ્વેદનાં સૂક્તો એ ઇન્દ્ર, અગ્નિ, વરુણ, મિત્ર, સૂર્ય, પવમાન વગેરે દેવતા-ઓની છંદમય સ્તુતિઓ છે. દરેક સૂક્ત ૧૦–૧૨થી માંડી ૫૩–૫૮ ઋચાઓનું બનેલું હોય છે. અને છંદોમાં ગાયત્રી, ત્રિષ્ટુભ, અનુષ્ટુભ અને જગતી મુખ્ય છંદો છે. યજ્ઞકર્મમાં દેવતાઓને સ્તુતિપૂર્વક આવાહન કરવું એ કર્મ ઋગ્વેદીય ઋત્વિજનું છે અને તે હોતા કહેવાય છે.

ઋગ્વેદનું સંગીત

ઋગ્વેદ ત્રણ સ્વરોથી ઉચ્ચારાય છે : ઉદાત્ત, અનુદાત્ત અને સ્વરિત. આ ઉદાત્ત, અનુદાત્ત અને સ્વરિત એ સંગીતગ્રામના કોઈ સ્વરો નથી, પણ મનુષ્ય અવાજની સ્થિતિ અગર પ્રમાણ છે. આને અંગ્રેજીમાં

ય' કહેવામાં આવે છે. અવાજની ઊંચી સ્થિતિને ઉદાત્ત તરીકે અને નીચી સ્થિતિને અનુદાત્ત તરીકે ઓળખ-
ાં આવે છે. ઉદાત્ત, અનુદાત્ત ઉપરાંતનો સ્વર 'સ્વરિત' છે. સ્વરિત એટલે ઊંચેથી ગવાયેલ. ઋગ્વેદમાં
.રિતનું સ્થાન ઉદાત્તથી ઉચ્ચતર છે, જ્યારે ઋગ્વેદ પછીનાં પુસ્તકોમાં સ્વરિત તે માત્ર ઉદાત્ત અને અનુદાત્ત
ચેનું એક જાતનું આલંકારિક સ્વરૂપ છે. આથી સ્વરિત વસ્તુત: કોઈ સ્વતંત્ર સ્વર નહીં પણ સ્વરોની
ક્રાન્તિની એક અવસ્થા છે.

સ્વરિતની નીચી ગતિને પ્રચય કહેવામાં આવે છે. પ્રચયમાંથી ઉદાત્ત અને સ્વરિત ઉપર જતાં, અવાજ સન્નતાર અને અનુદાત્ત તારના સ્વરમાં આવે છે. તેમ જ ઉદાત્ત પહેલાં એકથી વધુ અનુદાત્ત આવે તો સહુથી છેલ્લો તે અનુદાત્ત થાય છે. આ નીચેના મંત્ર ઉપરથી સમજી શકાય તેમ છે :

૨ અ ગ્નિ મી ડે પુ રો હિ ત મ
યુ જ્ઞ સ્ય દે વ મ્ ઋ ત્વિ જમ્
૩ હો તા રમ્ ર ત્ન ધા ત મા મ્

અક્ષર ઉપરની નિશાની સ્વરિતની છે, જ્યારે અક્ષર નીચેની અનુદાત્તની છે. ઉદાત્ત ચિહ્ન વગરનો છે. આમાં ફક્ત એક જ જાતનો સ્વરિત ઉપયોગમાં લેવામાં આવેલ છે.

ઋગ્વેદ પછી યજુર્વેદનું સ્થાન આવે છે. યજુર્વેદ ઋગ્વેદના મંત્રોના આધારે રચાયેલ છે. તેમાં મુખ્ય વાત યજ્ઞકર્મ સંબંધી જ આવે છે. યજ્ઞમાં આહુતિ વગેરે આપનાર યજુર્વેદીય ઋત્વિજ હોય છે અને તે અધ્વર્યુ કહેવાય છે. યજુર્વેદના મંત્રો પણ સ્વરોના બનેલા ગ્રામમાં બોલાય છે, જે સા, રે, ની છે

ક	યા	ન	શ્ચિ	ત્રા	ભુ	વ	દે	તિ	સ	દા	વૃ	ધ:
સા	રે	સા	સા	સા	સા	સા	રે	સા	નિ	સા	સા	સા
સ	ખા	ક	યા	શ	ચિ	ષ્ટા	યા	વૃ	ત: ।।			
સ	રે	રે	સા	સા	સા	રે	સા	ની	સા ।।			

ભારતીય સંગીતશાસ્ત્રનો ઈતિહાસ

ભારતની અન્ય કલાઓ કરતાં સંગીત અને નૃત્ય એ રીતે જુદાં પડે છે કે તેના ઉત્પાદકો પૌરાણિક કલ્પના મુજબ દેવદેવીઓ છે. ઘણાખરા દેવોની મૂર્તિઓ નૃત્યના અંગભંગ સાથે જોવામાં આવે છે. આ કલ્પના મુજબ શિવ સંગીતના આદિ સ્રષ્ટા મનાય છે અને સરસ્વતીને સંગીતની અધિષ્ઠાત્રી દેવી માનવામાં આવે છે. શિવના ઉલ્લાસનૃત્યથી વિશ્વસર્જનની પ્રક્રિયા ઉદ્ભવી અને તેમના નૃત્ય સાથે ડમરુવાદનમાંથી કાલ, લય, સ્વર, શબ્દ વગેરેનો ઉદ્ભવ થયો તેમ જણાય છે. વિશ્વનું તાલબદ્ધ ચલન એ નટરાજના નૃત્યની તાલબદ્ધતાનું પ્રતિબિંબ માનવામાં આવે છે. શિવપાર્વતીના નૃત્ય સમયે સ્વર્ગ તથા પૃથ્વીમાં વિચરતા નારદ ઋષિએ નાદવિદ્યાનું જ્ઞાન પ્રાપ્ત કર્યું અને નારદે ભરત મુનિને શીખવ્યું અને ભરતે સંગીતને નિયમ-બદ્ધ બનાવી તેનું શાસ્ત્ર રચ્યું. સંગીત-ઉત્પત્તિની આ પૌરાણિક કલ્પના છે.

વેદકાળમાં સામવેદના સમયથી કંઠ્ય સંગીતના વિકાસની ભૂમિકા બંધાવાની શરૂઆત થાય છે. સામવેદ કાળ પહેલાંના પ્રાકૃતિક સંગીતને નિયમબદ્ધ કરવાની અને તેનો ધાર્મિક ક્રિયામાં ઉપયોગ કરવાની વેદકાળથી શરૂઆત થાય છે. સામ સંગીતના વિકાસને પાંચસો વર્ષથી વધુ સમય થયાનું કહેવાય છે. સામવેદ એટલે ઋગ્વેદનાં સૂક્તોને સંગીતમાં ગાવાનો વેદ. અહીં કાવ્ય અને સંગીતનો સુમેળ થયો હોવા છતાં, તેમાં સંગીતનું પ્રભુત્વ રહે છે. અર્થાત્ તે કાળમાં સ્વરોના આલાપ જેવું સંગીતનું સ્વરૂપ અસ્તિત્વમાં હશે તેમ માની શકાય.

બ્રાહ્મણ, આરણ્યક, ઉપનિષદ અને સૂત્રકાળ

વેદ પછીનો જે કાળ છે તે બ્રાહ્મણ, આરણ્યક, ઉપનિષદ અને સૂત્રોનો કાળ છે. આ કાળ પણ લગભગ પાંચસો વર્ષ જેટલો ચાલે છે. આ કાળમાં વેદમાં વેરાયેલાં તત્ત્વચિંતનનાં બીજ વિકસવા લાગે છે અને કાવ્ય અને સંગીત મોટે ભાગે પાર્શ્વભૂમિકારૂપે સમન્વિત થતું જાય છે. આ કાળમાં વાજિત્રની શોધ થતાં વાજિત્રસંગીત વિકસતાં સંગીત, તેના સ્વરો, સપ્તક વગેરે વ્યવસ્થિત રીતે, શાસ્ત્રીય રીતે ગોઠવાય છે. આથી વેદકાળમાં સંગીતની જે પરિભાષા છે તેમાં વધારો થવા લાગે છે. આ કાળમાં લખાયેલાં પુસ્તકો બહુધા સામસંગીતને લગતાં હોવાથી તેમાંથી સવિશેષ મળતું નથી. વાજિત્રોનાં નામો મળે છે, પણ તે કેમ બજાવવાં, તેનાં સપ્તકો કેવાં હતાં તેની સ્પષ્ટ માહિતી મળતી નથી. જે કાંઈ ઉલ્લેખો મળે છે તે છૂટાછવાયા છે, જેથી તેનો પદ્ધતિસરનો વિકાસ કેમ થયો તે જાણવા માટે કોઈ સાધન મળતું નથી. શતપથ-બ્રાહ્મણમાં ઉત્તરમંદ્રા નામની મૂર્છનાનો ઉલ્લેખ થયો છે. આ મૂર્છના એ ષડ્જ સ્વરની મૂર્છના છે. આ કાળમાં સ્વર સપ્તક કે મૂર્છના પદ્ધતિનો ઉદ્ભવ થઈ ગયો હશે તેમ ગણી શકાય. બ્રાહ્મણો એ વેદો ઉપરનાં ભાષ્યો છે અને યજ્ઞકર્મમાં સંગીતનો ઉપયોગ થતો હોવાથી જે વાજિત્રોનો ઉલ્લેખ થયો છે તેમાં બધા પ્રકારનાં વાજિત્રો જોવામાં આવે છે. તુણ, તુણાવ, તુણ્વ, વીણા, વાણ, દુંદુભિ, શંખ વગેરેનો ઉલ્લેખ જોતાં સુષિર, તાર અને આનદ્ધ વાદ્ય એમ વાદ્યોના જુદા જુદા પ્રકારો પણ જોવામાં આવે છે. વાણ નામની વીણામાં સ્વર મંડળની જેમ સો જેટલા તાર બાંધવામાં આવતા અને પાછળથી તે શતતંત્રી વીણા તરીકે ઓળખાય છે. સિંધુ સંસ્કૃતિ કાળમાં ભારતનો સુમેર, મિસર, અસુર વગેરે દેશો સાથેનો સંબંધ જાણીતો છે. પ્રાચીન મિસર(ઇજિપ્ત)માં જે વીણાનો પ્રચાર થયો હતો તેને 'બાન' કહેવામાં આવતી, જે આપણી 'વાણ' નામની શતતંત્રી વીણાના નામને હૂબહૂ મળતી આવે છે. આર્યો ભારતમાં આવ્યા તે પહેલાં ભારતમાં કેટલાંક વાજિત્રોનું અસ્તિત્વ હતું જ. સંભવ છે કે પ્રાગૈતિહાસિક કાળની સંગીત સંસ્કૃતિ એ મધ્ય એશિયાની સહિયારી સંસ્કૃતિ હોય અને પછી તેનો જુદી જુદી રીતે સ્થાનિક વિકાસ થયો હોય.

આરણ્યક ગ્રંથોમાં પણ કંઠ્ય સંગીત કરતાં વાદ્ય સંગીતનાં વાજિત્રોનો વારંવાર ઉલ્લેખ થાય છે. કાઠક, મૈત્રાયણી તથા અન્ય સંહિતાઓમાં દુંદુભિ, ભૂમિદુંદુભિ, વીણા, કાણ્ડવીણા, નાબી, તુણવ, વનસ્પતિ, વાણ, શતતંત્રી વીણાનો ઉલ્લેખ થયેલો જોવામાં આવે છે. તે ઉપરથી લાગે છે કે કંઠ્ય સંગીતની સાથે વાદ્ય સંગીત પણ વિકસતું હતું અને બંનેનો ધાર્મિક ક્રિયાઓ અને યજ્ઞોમાં ઉપયોગ કરવામાં આવતો. ભારતમાં સંગીતનો જન્મ ધર્મમાંથી થયો છે અને આજ સુધી આ અસર ઉત્તર હિંદમાં બહુ નહીં તો દક્ષિણ હિંદમાં તો ઘણી જોઈ શકાય છે.

ઉપનિષદકાળ એ વેદકાળની પ્રાન્ત અવસ્થા મનાય છે. આ કાળમાં કંઠ્ય સંગીત સાથે વાદ્ય તથા નૃત્યનો સાથ થતો તેવા સ્પષ્ટ ઉલ્લેખ મળી આવે છે. છાંદોગ્યોપનિષદ, બૃહદારણ્યક અને ગર્ભોપનિષદકાળ સુધીમાં તો ષડ્જ, ઋષભ, ગાંધાર, મધ્યમ, પંચમ, ધૈવત, નિષાદ એમ સાતે સ્વરોનાં નામો ઉપલબ્ધ થાય છે. સૂત્રકાળમાં કર્મકાંડનું પ્રભુત્વ વધતાં તેમાં સંગીતનો ઉપયોગ ક્યારે અને ક્યાં કરવો તેનો ઉલ્લેખ મળી આવે છે. શાંખાયન શ્રૌતસૂત્રમાં તો શતતંત્રી વીણા કયા લાકડામાંથી બનાવવી અને શાનાથી બજાવવી તેનો પણ ઉલ્લેખ થયો છે. લાટ્યાયન શ્વેતસૂત્રમાં અલાબુ વીણા એટલે તુંબડાવાળી વીણાની માહિતી પ્રાપ્ત થાય છે.

આ કાળમાં સંગીત ઉપરનો કોઈ વ્યક્તિગત ગ્રંથ મળી આવતો નથી. પણ સંગીતની પરિભાષામાં વધારો થતો જાય છે. જે સંગીત કંઠમાં હંમેશાં પ્રવાહી અને અચોક્કસ સ્વરૂપમાં હતું તે વાદ્ય આવતાં વધુ સ્થિર અને વધુ વ્યવસ્થિત બને છે. આ કાળમાં આવતાં સામવેદના કૃષ્ટ, પ્રથમ, દ્વિતીય વગેરે સપ્તકના સ્વરોનાં નામો ષડ્જ, ઋષભ, ગાંધાર વગેરે નામોમાં રૂપાંતર પામે છે. પણ આ રૂપાંતર માત્ર નામનું જ

નથી સપ્તકના સ્વરોની સ્થિતિ ચોક્કસ બનતાં ભારતના સંગીતના સ્વર સપ્તકમાં પણ ફેરફાર થયો છે. અને આ કાલથી ભારતનું સ્વર સપ્તક જે અવરોહણમાં હતું તે હવે આરોહમાં થયું અને આજ સુધી આ સપ્તક એક યા બીજા સ્વરૂપે ચાલુ રહ્યું છે. વાજિંત્રની શોધ સાથે જ આ પરિસ્થિતિ પેદા થયેલ છે. જે કોઈ વાજિંત્ર વગાડવાના સામાન્ય નિયમો જાણે છે તે સમજી શકે કે વાજિંત્ર વગાડવાનો શુદ્ધ મેળ ગમે તે હોય, પરંતુ શુદ્ધ સ્વરોવાળો બિલાવલ મેળ એ કુદરતી સપ્તક છે અને જગતના અન્ય દેશોના સંગીતવિકાસમાં પણ આ જ સ્થિતિ જોવામાં આવે છે. આમ આ કાળની મોટામાં મોટી સંગીતસિદ્ધિ હોય તો તે વાજિંત્ર પરથી શરૂ થયેલું સ્વરવિજ્ઞાન અને સ્વરશાસ્ત્ર છે.

વેદ પછીના તેના અંત સુધીના કાળની સમાલોચના કરીએ તો સ્પષ્ટ થાય છે કે સંગીત એક સ્વતંત્ર શાસ્ત્ર તરીકે ગણાવા લાગ્યું અને તેનો ઉપયોગ ધાર્મિક ક્રિયાઓમાં થતો હોવાથી તે આધિદૈવિક કલા ગણાવા લાગી. આ કાળથી જ સંગીતમાં ગીત, વાદ્ય અને નૃત્યનો સમાવેશ થયો હોય તેમ લાગે છે. કારણ કે ગાયક, વાદક અને નર્તક એ ત્રણે ભેગા થઈને સંગીત રજૂ કરતા. 'गीतं वाद्यं तथा नृत्यं त्रयं संगीतमुच्यते' તે વ્યાખ્યાવ્યવહાર આ કાળથી શરૂ થઈ ચૂક્યો હતો. વાદ્યો કેમ બનાવવાં અને બજાવવાં તેની પણ શાસ્ત્રીય માહિતી શરૂ થઈ ચૂકી હતી અને સંગીતમાં પુરુષો ઉપરાંત સ્ત્રીઓએ પણ ભાગ લેવાનું શરૂ કર્યું હતું. સંગીતમાં સ્વરો ક્યાં સુધી લંબાવવા તે માટે નોટેશન પદ્ધતિ જેવી એક પદ્ધતિની શરૂઆત તો ક્યારની થઈ ચૂકી હતી.

મહાકાવ્ય યુગ (ઈ. સ. પૂ. ૬૦૦ – ઈ. સ. ૨૦૦)

વેદ અને ઉપનિષદકાળ પછી મહાકાવ્ય યુગ શરૂ થાય છે. આ યુગની વિશિષ્ટતા એ છે કે આ યુગમાં સંગીત રાજદરબારનું આશ્રિત થયેલ જોવામાં આવે છે. વેદકાળનો સભા અને સમિતિના લોકશાહી અંકુશવાળો રાજા સર્વસત્તાધીશ બની ધર્મ, નીતિ, કલા, સાહિત્ય એ બધાનો સંરક્ષક અને આશ્રયદાતા બની જતાં, કલાકારો, સાહિત્યકારો તથા પંડિતો રાજ્યાશ્રય મેળવવા લાગે છે. રામાયણમાં દશરથ પાસે યુવાન રામ અને લક્ષ્મણનું થયેલ કાવ્યગાન; સુગ્રીવના દરબારમાં લક્ષ્મણે સાંભળેલ વીણાનું સુંદર સંગીત, ગાંધર્વ, હાહા, હુહુ, વિશ્વવસુ, ધૃરિ, વિશ્વાચિહેમા, નાગદંતા, અબંલુપા વગેરે સંગીત કરતી જાતોનાં નામો અને સંગીત વાજિંત્રોમાં ભેરી, દુંદુભિ, મૃદંગ, પટહ, તુણાવ, દિંડીય, આડંબર, કિન્નરી, વંશવિપચી, પણવ, મહુક તથા ગજ અને મિજરાફથી વાગતી વીણાઓનાં નામો જોતાં આ યુગમાં સંગીતે વણથંભી કૂચ જારી રાખી છે. મહત્ત્વની બાબત તો એ છે કે રામાયણમાં રાગો નહીં, પણ જાતિઓનો ઉલ્લેખ થયેલ છે. જે બતાવે છે કે ભારતનું સંગીત મધુરતાના સિદ્ધાંતો ઉપર વિકાસ પામતું હતું. રામાયણના ખલનાયક રાવણ પોતે મહાન સંગીતકાર અને નૃત્યકાર હોવા ઉપરાંત વાદ્યકાર પણ હતા અને તેમણે પ્રચલિત કરેલ વીણાને રાવણ હસ્ત-વીણા કહેવાય છે, જેનું પ્રાકૃત સ્વરૂપ રાવણહથ્થો હોવાનું મનાય છે. રામાયણકાળમાં ભેરી, પટહ, પણવ જેવાં રણવાદ્યો વગાડનારા અને સંગીત, નૃત્યનો ધંધો કરનારા લોકો સમાજનું મહત્ત્વનું અંગ મનાતા અને રાજકુમારોને સંગીતકલાનું શિક્ષણ પણ આપવામાં આવતું હતું. એટલું જ નહીં, રાજાના મહેલમાં જ સંગીત અને નૃત્યશાળા રાખવામાં આવતી અને ત્યાં નાટ્યપ્રયોગો કરવામાં આવતા.

મહાભારતકાળ અને હરિવંશકાળ

મહાભારતકાળ સુધીમાં આવતાં ષડ્જાદિ સ્વર સપ્તકનું વર્ણન જોવામાં આવે છે. એટલું જ નહીં, સ્વર નામનો પણ ઉલ્લેખ થતો જોવામાં આવે છે. આ કાળમાં ગાંધાર ગ્રામ મુખ્ય હોવાનું જણાય છે. ઉપરાંત વાદી, વિવાદી અને અનુવાદી સ્વરોનો ઉલ્લેખ જોતાં ગ્રામ રાગોની ઉત્પત્તિ થઈ ચૂકી હતી તેમ માનવામાં આવે છે. મહાભારતનાં ઘણાં પાત્રો સંગીત-નૃત્યનાં જાણકાર હતાં. મહાભારતના સર્વોચ્ચ નાયક શ્રીકૃષ્ણ પોતે

જ મોટા સંગીતકાર હતા. તેમના પરિવારમાં સામ્બ, પ્રદ્યુમ્ન, અનિરુદ્ધ, ઉષા, ઉત્તરા — એ બધાં સંગીત-નૃત્યનાં નિષ્ણાતો હતાં. એટલું જ નહીં પણ મહાભારતનો નાયક અર્જુન પોતે નૃત્યપ્રવીણ હતો અને વિરાટ રાજાને ત્યાં નૃત્યકલા સ્ત્રીઓને શીખવવા રહ્યો હતો તે જાણીતી કથા છે. મહાભારતમાં તો સંગીતના અનેક ઉલ્લેખ થયા છે, જેમાં સવિશેષ કરીને આદિપર્વ, સભાપર્વ, વિરાટપર્વ, ઉદ્યોગપર્વ, દ્રોણપર્વ, શાંતિપર્વમાં સંગીત અને નૃત્યકલાના ઘણા નિર્દેશો થયા છે. આદિપર્વમાં અધ્યાય ૨૧૪ના શ્લોક ૪૯માં જણાવેલ છે કે 'वीणेव मधुरालापा गांधार स्वरमूर्च्छिता' અર્થાત્ વીણાના મંદ ષડ્જના તારમાંથી ગાંધાર સ્વર નીકળે છે એ હકીકત મહાભારતકાળનો સંગીતકાર સારી રીતે જાણતો હતો. એટલે મહાભારતકાળના સપ્તકમાં ગાંધાર એ શુદ્ધ ગાંધાર જ હોવો જોઈએ. મહાભારતમાં અનેક વાદ્યો જેવાં કે મૃદંગ, ભેરી, તૂર્ય, પણવ, નાન્દી, આનક, ગોમુખ, આડંબર, દુંદુભિનો ઉલ્લેખ છે. ઝર્ઝરી એટલે ઝાંઝ એવા ઘન વાદ્યનો પણ ઉદ્‌ભવ થઈ ચૂક્યો હતો. વીણામાં તુંબી વીણાનો એટલે તુંબડાવાળી વીણાનો પણ પ્રયોગ રીતસર શરૂ થઈ ચૂક્યો હતો. મહાભારતકાળમાં સંગીતની સ્થિતિ જોતાં એ કાળમાં ષડ્જ ગ્રામ એ મુખ્ય ગ્રામ બની ગયેલ હોવાનું લાગે છે. અને ષડ્જમાંથી શુદ્ધ ગાંધાર મળતાં ષડ્જ સપ્તકનો શુદ્ધ મેળ અસ્તિત્વમાં હોવો જોઈએ. મહાભારતમાં થયેલ ઉલ્લેખોમાં સંગીત કરતાં નૃત્ય ઉપરના ઉલ્લેખો સવિશેષ છે. એ બતાવે છે કે પ્રજાએ સંગીત ઉપરાંત નૃત્યને પણ એટલું જ ઉન્નત સ્થાન આપ્યું હતું. શ્રીકૃષ્ણનાં પૌત્રવધૂ ઉષાએ દ્વારકામાં પ્રચલિત કરેલ લાસ્ય નૃત્યની પરંપરા ત્યાંની ગોપીઓ અને સૌરાષ્ટ્રની યુવતીઓ મારફત આજ સુધી ગુજરાતના ગરબા નૃત્યમાં જળવાઈ રહેલ છે.

મહાભારત એ મુખ્યત્વે યુદ્ધની કથા હોવાથી તેમાં જુદાં જુદાં રણવાદ્યોના પ્રકારોનું વર્ણન છે. આ રણવાદ્યો યુદ્ધભૂમિ ઉપર સૈનિકોને જોશ ચડે તે રીતે વગાડવામાં આવતાં. આ વાદ્યકારોને સૈનિકોની જેમ દારૂ પાવામાં આવતો અને તેઓ દારૂના આવેશમાં વાદ્યો વગાડી સૈનિકોમાં વીરરસ પેદા કરતા. આપણે ત્યાં નાનાં યુદ્ધોમાં અને ધિંગાણાંમાં બૂંગિયો, ઢોલ વગાડવાની પ્રથા પ્રચલિત હતી તે સુવિદિત છે.

મહાભારત પછી ૨૦૦ વર્ષે થયેલા હરિવંશમાં છાલિકય ગાનનું જે વર્ણન છે તેમાં 'षड्ग्राम रागादि समाधियुक्तम्' એવું જણાવેલ છે. અર્થાત્ આ કાળમાં છ ગ્રામરાગોનાં સ્થાનો નિયત થઈ ગયેલાં જણાય છે. અને 'राग' એ શબ્દનો પહેલી વાર ઉલ્લેખ થતો જોવામાં આવે છે. મૂર્છના, જાતિ, ગ્રામ અને રાગ એમ ઉત્તરોત્તર ભારતીય સંગીતનો જે વિકાસ થયો છે તે આ ઉલ્લેખો પરથી સ્પષ્ટ થાય છે. હરિવંશમાં ષડ્ગ્રામ રાગોનો થયેલ ઉલ્લેખ જોતાં પ્રાચીન કાળમાં પણ છ રાગો મુખ્ય રાગો હતા અને બીજા તેના આનુષંગિક જન્ય રાગો હતા તેમ માની શકાય. છ રાગો, તેની ભાર્યાઓ તથા પુત્ર રાગોનું જે વર્ગીકરણ થોડા કાળ પહેલાં ઉત્તર હિંદમાં પ્રચલિત હતું તે પ્રાચીન કાળની પરંપરા હશે એમ માની શકાય. આ કાળમાં ષડ્જ, ગાંધાર અને મધ્યમ એમ ત્રણ ગ્રામોની ગ્રામરાગ પદ્ધતિ પ્રચારમાં હતી અને ત્રણે ગ્રામોની પ્રત્યેકની સાત મૂર્છના પ્રમાણ એકવીસ મૂર્છનાની વ્યવસ્થા હોવાનું જણાય છે. છાલિકય ગાનનું જે વર્ણન હરિવંશમાં થયું છે તે ગાંધર્વો અને અપ્સરાઓ જ ગાઈ શકતાં અને આ ગાનપદ્ધતિમાં શ્રીકૃષ્ણ, બલરામ, સામ્બ, પ્રદ્યુમ્ન વગેરે નિષ્ણાત ગણાતા. છાલિકય ગાનમાં છ ગ્રામરાગોની મૂર્છનાઓ આવે છે અને તેને યથાસ્થાન ગોઠવવા માટે સંગીત અને સ્વરોનું ઊંડું જ્ઞાન આવશ્યક હતું તેમ મનાય છે. હરિવંશમાં જલદુર્દર નામના વાજિંત્રનો ઉલ્લેખ થયો છે. જલદુર્દર એ જલતરંગ જેવું વાદ્ય હશે તેમ માનવામાં આવે છે. આ બધા ઉપરથી એમ લાગે છે કે મહાભારતકાળ અને હરિવંશકાળ સુધીમાં સંગીતનો શાસ્ત્રીય વિકાસ ઠીક ઠીક પ્રમાણમાં થયો હતો. આ કાળમાં માર્ગ અને દેશી એવા સંગીતના ભેદો જોવામાં આવતા નથી. પરંતુ દેશી સંગીતનું અસ્તિત્વ આદિકાળથી હોવું જોઈએ અને તેનો સંગીતગ્રંથમાં કોઈએ ઉલ્લેખ કર્યો હોય તો તે પહેલી વાર 'બૃહદ્-દેશીય' અને 'સંગીતરત્નાકર'માંથી આપણને મળે છે.

બૌદ્ધ, જૈન ગ્રંથોના ઉલ્લેખો

બૌદ્ધ અને જૈન ધર્મો બંને લગભગ સમકાલીન ધર્મો છે. બંને ધર્મોમાં કડક શિસ્ત, ત્યાગ અને વૈરાગ્યની ભાવના છે. એટલે બૌદ્ધ, જૈન ધર્મમાં શિલ્પ, સ્થાપત્ય તથા ચિત્રકલાને જેટલું મહત્ત્વ આપવામાં આવ્યું છે તેટલું સંગીત-નૃત્યને નથી મળ્યું. બૌદ્ધ વિદ્યાપીઠોમાં પણ આ કલાના અભ્યાસને અળગો રાખવામાં આવતો તેમ છતાં બૌદ્ધ, જૈન ધર્મના પંડિતોના ખ્યાલ બહાર આ કલાઓ રહી નથી. મહાવગ્ગ, વિનય-પિટક, દીઘનિકાય મહાજનસતક, શિલપદીકારમ્, સદ્ધર્મ પુંડરીક તથા જાતકકથાઓમાં સંગીત અંગેના છૂટાછવાયા ઉલ્લેખો મળી આવે છે. આ વખતમાં જે રાજવીઓએ બૌદ્ધ ધર્મ અપનાવ્યો હતો તેઓ રાજ્યમાં તથા દરબારમાં સંગીત-નૃત્યનો છૂટથી ઉપયોગ કરતા. જૈન ધર્મના જૂના ગ્રંથોમાં સ્થાનાંગ સૂત્ર ઈ. સ. પૂર્વે પહેલી કે બીજી શતાબ્દીનો પ્રાચીન ગ્રંથ ગણાય છે. સ્થાનાંગ સૂત્રમાં ષડ્જ, ઋષભ ઇત્યાદિ સાત સ્વરો, ષડ્જ, ગાંધાર, મધ્યમ ગ્રામ તથા ષડ્જ ગ્રામની મૂર્છનાઓનો ઉલ્લેખ છે. સંગીતને ભલે જૈન ધર્મમાં સ્થાન મળ્યું ન હોય, પરંતુ તે જૈન વિદ્વાનોના અભ્યાસ બહારની કલા ન હતી.

નાટ્ય યુગ (ઈ. સ. ૨૦૦)

મહાકાવ્યો પછીનો જે સંસ્કૃતનો શિષ્ટ કાળ આવ્યો અને તેનાં જે નાટકો લખાયાં તેમાં કવિકુલગુરુ કાલિદાસ મોખરે છે. કાલિદાસનું 'માલવિકાગ્નિમિત્ર' નામનું નાટક સંગીતનૃત્યોના વિષયોથી ભરપૂર છે. બે સંગીતાચાર્યોનો વિવાદ, માલવિકાનું નૃત્ય તથા માલવિકાનું નૃત્ય કરતાં ગવાતું ગીત એ સંબંધમાં જે વર્ણન થયેલ છે તે જોતાં ભારતમાં નાટ્યશાસ્ત્રને સંગીત અને નૃત્યકલા સાથે કેવો અવિભાજ્ય સંબંધ રહ્યો છે તે જણાય છે. 'વિક્રમોર્વશીય'ના ચોથા અંકમાં પણ સંગીત બાબતનું વર્ણન છે. 'મૃચ્છકટિક'માં કુંભિલક નાટક જોયા પછી સંગીતના ગુણદોષ અને શુદ્ધ મેળના સાત સ્વરો, અસ્થાઈ, અંતરાનું સ્વરૂપ વર્ણવે છે અને વીણાને સાત તારો અને મુરલીને સાત કાણાં હોવાનું જણાવે છે. ઈ. સ. ૫૦૦માં અમરસિંહ નામના બૌદ્ધ પંડિતે લખેલ 'અમરકોષ'ના પ્રથમ કાણ્ડના શબ્દાદિ વર્ગમાં સાત સ્વરોનાં આધુનિક નામો આપ્યાં છે. 'માલવિકા-ગ્નિમિત્ર'માં નૃત્ય સાથે માલવિકા જે ગીત ગાય છે તે હળવા પ્રકારનું શૃંગારગીત હતું. તે ઉપરથી માનવામાં આવે છે કે નૃત્યની સાથે ગવાતાં ગીત, સંગીતનો પ્રકાર શિષ્ટ કરતાં પણ વધુ હળવો હતો. નૃત્યમાં શૃંગાર રસ એ પ્રધાન રસ છે. એટલે તેમાં ભારે સંગીત ચાલી જ ન શકે. પરંતુ આ નૃત્યસંગીતમાંથી કાળે કરીને આપણે ત્યાં ઠુમરીનો ઉદ્ભવ થયો છે તે ભૂલવું ન જોઈએ. ઠુમરી એ નૃત્યના ઠુમક ઉપરથી ઉદ્ભવેલ શબ્દ છે. એટલે કાલિદાસકાળમાં શાસ્ત્રીય સંગીતમાં નૃત્ય સાથે ગાઈ શકાય તેવા હળવા સંગીતની શરૂઆત થઈ ચૂકેલી હોવી જોઈએ. ગુપ્તકાળમાં આવતાં સુધીમાં થોડી રાજકીય અસ્થિરતા ઊભી થઈ હતી. પણ તેથી કરીને શિષ્ટ કલાના વિકાસમાં કોઈ અંતરાયો પેદા થયેલ નથી. સંગીત અને નૃત્યને સમાજે અપનાવી લીધાં હતાં અને સંગીતકારો તથા નૃત્યકારોને સમાજમાં ઊંચું સ્થાન પણ આપવામાં આવતું. રાજદરબારમાં સંગીતનૃત્યને આશ્રય આપવાની પ્રણાલી રામાયણ અને મહાભારતકાળ જેટલી પ્રાચીન છે અને તે પ્રણાલી સ્વરાજ્ય પહેલાંનાં દેશી રાજ્યોએ જાળવી રાખી હતી. યુરોપમાં નાટ્યકલામાં સંગીતનૃત્યને ઘણા સમય પછી સ્થાન મળે છે. પરંતુ આપણે ત્યાં સંગીત તથા નૃત્યને નાટ્યકલાના અવિભાજ્ય અંગ તરીકે પહેલેથી જ ગણવામાં આવેલ છે. ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર તેનો જ્વલંત દાખલો છે. ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર મુખ્યત્વે નાટ્યકલા ઉપરનો ગ્રંથ હોવા છતાં સંગીત-નૃત્ય માટે પણ તે આપણો આદિગ્રંથ ગણાય છે.

ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર (ઈ. સ. પૂ. ૨૦૦ – ઈ. સ. ૨૦૦)

મહાકાવ્ય યુગ પૂરો થયા બાદ સંગીતશાસ્ત્રની ચર્ચા કરતા જે મહત્ત્વના ગ્રંથો મળ્યા છે તેમાં ભરત-નાટ્યશાસ્ત્ર એ સીમાચિહ્નરૂપ ગ્રંથ ગણાય છે. આજના સંગીતશાસ્ત્રનો મૂળ પાયો ત્યાંથી શરૂ થાય છે. ભરત-નાટ્યશાસ્ત્ર આમ ઇતિહાસ અને સંગીતશાસ્ત્રની દૃષ્ટિએ ઘણો મહત્ત્વનો ગ્રંથ ગણાય છે. આ ગ્રંથ નાટ્યશાસ્ત્ર

ઉપરનો ગ્રંથ છે, પરંતુ પ્રાચીન કાળમાં સંગીત અને નૃત્યકલા નાટ્યનો અનિવાર્ય ભાગ ગણાતી તેથી તેના ઉપરની ચર્ચા કરવામાં આવેલ છે. આ ચર્ચા જોકે પ્રાસંગિક છે, છતાં આ કાળમાં નાટ્ય, સંગીત તથા નૃત્યની શી પરિસ્થિતિ હતી તેનો ખ્યાલ આવે છે. આ ગ્રંથમાં સંગીત ઉપર ત્રણ પ્રકરણો છે, જેમાં સામવેદના સંગીતની વાત નથી, પરંતુ પ્રાચીન શ્રુતિ, ગ્રામ, મૂર્છના તથા જાતિઓ અંગેના સિદ્ધાંતનું દશ અધ્યાયોમાં નિરૂપણ થયેલ છે. આ કાળમાં રાગ શબ્દનો ઉદ્‌ભવ થઈ ગયો હતો, છતાં આ ગ્રંથમાં રાગ વિશે કોઈ ઉલ્લેખ થયો નથી. એ ઉપરથી અનુમાન થઈ શકે કે કાં તો ભરતનાટ્યશાસ્ત્રનો સમય માનવામાં આવે છે તે પહેલાંનો હોય, અગર તો રાગવ્યવસ્થા એવી શાસ્ત્રીય ભૂમિકા ઉપર મુકાયેલી ન હોય કે જેથી આવો ઉલ્લેખ કરવાની જરૂર લાગે. બીજી મુશ્કેલી એ છે કે સામસંગીતનો કાળ અને તે પછીના કાળમાં સંગીતની ઉત્ક્રાન્તિ શી રીતે થઈ હતી તે સમજાવતો કોઈ ગ્રંથ ઉપલબ્ધ નથી, અગર તો કોઈ ગ્રંથકારે આ ઉત્ક્રાન્તિને સમજી શકાય તેવી માહિતી આપી નથી. મહાકાવ્યયુગમાં સંગીત તથા નૃત્યકલાએ જે રીતે સમાજમાં ઉન્નત સ્થાન પ્રાપ્ત કર્યું હતું, જે રીતે સંગીતશાળાઓ અને નૃત્યશાળાઓ ચાલતી હતી, અર્થાત્ શાસ્ત્ર કે કલા તરીકે સંગીત અને નૃત્યકલાએ જે સ્થાન પ્રાપ્ત કર્યું હતું, તે કલાઓ કેવી રીતે શીખવવામાં આવતી, કયા આધારે શીખવવામાં આવતી, તેની કોઈ વિશ્વસનીય માહિતી મળતી નથી. એટલે ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર આપણે ત્યાં પ્રાચીન નાટ્યકલા, સંગીત તથા નૃત્યકલા માટે પ્રમાણભૂત આદિગ્રંથ બની જાય છે. ભરત મુનિએ તેમના ગ્રંથમાં કેટલાક સંગીત અને નૃત્યકલા ઉપરના અગાઉ થઈ ગયેલા ગ્રંથકારો અને આચાર્યોનાં નામો આપ્યાં છે, જેમાંથી માત્ર 'દંતિલકોહલીયમ્' નામનો ગ્રંથ મળી આવેલ છે. આ ગ્રંથ નૃત્ય ઉપરનો ગ્રંથ છે. એટલે સંગીતની ચર્ચા પ્રાસંગિક કરવામાં આવી છે. દંતિલ અને કોહલ નામના વિદ્વાનોએ રચેલ આ ગ્રંથમાં ૧૮ જાતિઓનું વર્ણન કરેલ છે, જેમાં સાત ષડ્જ ગ્રામની અને અગિયાર મધ્યમ ગ્રામની છે. તેમ જ ગ્રહ, અંશ, ન્યાસ, વાદી, વિવાદી, અનુવાદી સ્વરોની સ્પષ્ટતા કરી છે.

ભરત મુનિએ 'દંતિલકોહલીયમ્' મુજબ જાતિના અઢાર વર્ગ કરેલા છે, જેમાં ષડ્જ ગ્રામની સાત અને મધ્યમ ગ્રામની અગિયાર જાતિઓનું વર્ગીકરણ કર્યું છે. તદુપરાંત જાતિલક્ષણોમાં ગ્રહ, અંશ, તાર, મન્દ્ર, ન્યાસ, અપન્યાસ, અલ્પત્વ, બહુત્વ, ઓડવ, ષાડષ વગેરે દશ લક્ષણો આપ્યાં છે. ભરત મુનિએ આપેલ સ્વર સપ્તકનાં નામો ષડ્જ, ઋષભાદિ છે, જ્યારે બાવીસ શ્રુતિઓનાં જે નામો આપેલ છે તે આજ સુધી પ્રચલિત છે. વાદી સંવાદીનું ધોરણ તથા ત્રણ મન્દ્ર, મધ્ય અને તાર ગ્રામોનું વર્ણન થયેલ છે તે આજ સુધી પ્રચલિત છે. આ ઉપરાંત આ ગ્રંથ પહેલો છે જેમાં સ્વરોના અને જાતિઓના રસ અને ભાવનું વર્ણન કરેલ છે. ષડ્જ ગ્રામના સ્વરોનું શ્રુત્યંતર નક્કી કરતાં ભરતનાટ્ય જણાવે છે કે, ષડ્જ ચાર શ્રુતિનો, ઋષભ ત્રણ શ્રુતિનો, ગાંધાર બેનો, મધ્યમ ચારનો, પંચમ ચારનો, ધૈવત ત્રણનો અને નિષાદ બે શ્રુતિનો જણાવ્યો છે. આ સ્વર સ્થાપિત કરવા માટે વીણા ઉપર ચતુઃસારણાનો ઉપયોગ કરવાનું જણાવેલ છે. પરંતુ વીણા ઉપરથી આ સ્વરોનું સ્થાન મેળવવા માટે પંડિતોમાં મોટો વિવાદ ઊભો થયો છે. ભાતખંડે અને વાસુદેવ ફડકે માને છે કે ભરતકાળમાં જે બાવીસ શ્રુતિઓ અસ્તિત્વમાં હતી અને જેનો ઉલ્લેખ ભરતનાટ્યમાં કરેલો છે તે સપ્તકના બાવીસ જેટલા સમ ભાગ કરી ભરતે તેને બાવીસ શ્રુતિઓમાં વહેંચી નાખેલ છે અને આમ કરવાથી ભરતે જે શ્રુત્યંતર આપેલ છે તેમાંથી શુદ્ધ મેળ તરીકે કાફી રાગનું સપ્તક સંભવે છે. આ બાબતની લાંબો કાળ ચર્ચા થઈ. ક્લૅમેન્ટ્સ તથા દેવળ જેવા સંશોધકોએ પણ આ અંગે પોતાનાં મંતવ્યો રજૂ કર્યાં છે. પરંતુ થોડા કાળ પહેલાં પ્રો. વી. જી. પરાંજપે, કૃષ્ણરાવ મૂળે, પ્રો. લલિતકિશોર સિંહ, આચાર્ય બૃહસ્પતિ તથા પંડિત ઓમકારનાથજી જેવા સમર્થ સંગીતશાસ્ત્રીઓએ આ મંતવ્ય સામે પડકાર કર્યો છે. તેઓ માને છે કે ભરતનું શ્રુત્યંતર સમભાગી ન હતું, પણ સ્વરસૌંદર્ય અને સ્વરગણિત અને અનુનાદના હિસાબે ગોઠવાયેલ આધુનિક ષડ્જ ગ્રામનું શુદ્ધ સપ્તક હતું, જે આજ સુધી પ્રચલિત છે. ઉત્તર હિંદની સંગીતપદ્ધતિ અને

દક્ષિણની કર્ણાટક સંગીતપદ્ધતિમાં બંનેના શુદ્ધ મેળમાં જે તફાવત છે તે ઘણા જૂના કાળથી પ્રચલિત છે અને દક્ષિણના પંડિતોએ ઉત્તરના સંગીતને શાસ્ત્રીય રીતે સમજાવવા જતાં ઊભી કરેલ ગેરસમજૂતીનું પરિણામ છે ઉત્તર હિંદમાં કાફી થાટનો શુદ્ધ મેળ હોય અને તેમાં મુસ્લિમો આવતાં હજારો વર્ષની પ્રણાલીમાં એકાએક ફેરફાર થઈ જાય તે માનવું કઠિન છે. ભારત તેની કલાઓ અને શાસ્ત્રોમાં ઘણો રૂઢિચુસ્ત દેશ છે. અને ન હોય તોપણ સંગીત જેવી જીવંત કલાની પદ્ધતિમાં અને પ્રણાલીમાં ફેરફાર કરવો મુશ્કેલ છે. મુસ્લિમકાળમાં સંગીતમાં વિકાસ થયો છે, પણ તેના શાસ્ત્રમાં પાયાના ફેરફારો થયા નથી. નાટ્યશાસ્ત્રમાં વર્ણવેલ ચતુઃસારણા અંગે આચાર્ય બૃહસ્પતિ અને પંડિત ઓમકારનાથજીનાં ભરતનાટ્યનાં શુદ્ધ સપ્તક અંગેનાં મંતવ્યો સહેજે ગળે ઉતરી જાય તેવાં દલીલબદ્ધ અને પ્રમાણયુક્ત છે. આ ચર્ચા હાલ તો તાત્ત્વિક બની ગયેલ છે. કારણ કે છેલ્લાં પાંચસો વર્ષ થયાં ઉત્તર ભારતમાં જે સંગીતપદ્ધતિ અસ્તિત્વમાં છે તેમાં શુદ્ધ મેળ બિલાવલ થાટ જ રહ્યો છે અને આ બિલાવલ થાટ ઉપર જ સંગીતનાં રાગરાગિણીઓ વગેરેની રચના થઈ છે. દક્ષિણની સંગીતપદ્ધતિમાં ગાનપદ્ધતિ, રાગોનાં નામો તથા રજૂઆતમાં ભલે ફેરફાર હોય પરંતુ સંગીતશાસ્ત્રની ભૂમિકા તો તેની તે જ રહી છે. જાતિઓ છોડીને ત્યાં પણ રાગો ઉદ્ભવ્યા છે. દક્ષિણનો મૂળ મેળ ભલે કનકાંગી કે મુખારી હોય, પણ આજે તો બંને પદ્ધતિનો મૂળ મેળ બિલાવલ રહ્યો છે. 'સંગીતરત્નાકર'ના સમયથી દક્ષિણના સંસ્કૃત ગ્રંથકર્તાઓની શ્રુતિ–ગોઠવણી અગર તેનાં સ્વરમૂલ્યોની વ્યવસ્થાને કારણે ઊભો થયેલો શાસ્ત્રીય વિવાદ અને વિખવાદ હવે નિરર્થક બની ગયો છે તેમ માનીને ચાલવામાં વાંધો નથી.

ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર ઉપર લખાયેલા ગ્રંથો

ભરતનાટ્ય ઉપર લખાયેલાં ભાષ્યોમાં નાન્યદેવનું 'ભરતભાષ્ય' અને કલ્લીનાથની ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર ઉપરની ટીકાઓ મહત્ત્વનાં પુસ્તકો ગણાય છે. નાન્યદેવ અગિયારમી શતાબ્દીમાં થઈ ગયા હતા. 'ભરતભાષ્ય' એ ભરતનાટ્ય ઉપરનું એમનું જાણીતું ભાષ્ય છે. ત્યાર બાદ કલ્લીનાથે સારંગદેવના રત્નાકર પર ટીકા લખી છે પરંતુ તેમણે સારંગદેવ પહેલાંના ગ્રંથકારોની જે સમીક્ષા કરી છે તે તેની વિશિષ્ટતા છે.

નારદીય શિક્ષા

વેદ ઉપરના શાખ્યો તથા શિક્ષાગ્રંથોમાં બહુધા સામસંગીતના સ્વરો, સામગાન વગેરેનો ઉલ્લેખ થયો છે, પરંતુ આ બધામાં નારદીય શિક્ષા એક એવો ગ્રંથ છે જેમાં સંગીતના ગ્રામો, શ્રુતિઓ, તેનાં નામો, સ્વરો, મૂર્છના વગેરેનો ઉલ્લેખ થયો છે. એટલે નારદીય શિક્ષા બીજા શિક્ષાગ્રંથોમાં સંગીતની દષ્ટિએ મહત્ત્વનું સ્થાન ધરાવે છે. નારદીય શિક્ષામાં જે શ્રુતિઓનાં નામો આપવામાં આવ્યાં છે તે ભરતે જણાવેલ નામો કરતાં તદ્દન જુદાં છે. એટલે આ ગ્રંથકર્તાના સમય બાબતમાં ઘણો ગૂંચવાડો પેદા થયો છે. ઘણા તેમને ભરતનાટ્યના સમય પહેલાંના ગણાવે છે, જ્યારે ઘણા તેમનો કાળ ઈ.સ. ૧૦૦૦નો ગણે છે. નારદીય શિક્ષાનો જે કાળ હોય તે, પણ એ કાળમાં સંગીત ગ્રામ, શ્રુતિ, સ્વર, મૂર્છના, જાતિ વગેરેમાં વિભાજિત થતાં વ્યવસ્થિત બની ગયું હતું. નારદીય શિક્ષાનાં શ્રુતિનામો બીજા કોઈ ગ્રંથમાં જોવામાં આવતાં નથી. એટલે તેમનું શુદ્ધ સપ્તક ક્યું હશે તે નિર્ણય હજુ સુધી થયો નથી.

માતંગ કૃત 'બૃહદ્દેશીય'

ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર પછી થોડી શતાબ્દી બાદ લખાયેલ કોઈ મહત્ત્વનો ગ્રંથ હોય તો તે માતંગ કૃત 'બૃહદ્દેશીય' છે. 'બૃહદ્દેશીય'ના કાળમાં દેશી સંગીતનો પ્રચાર, ઘણો વધી ગયો હતો, જે આ ગ્રંથના નામ ઉપરથી સ્પષ્ટ થાય છે. આજે પણ શિષ્ટ નૃત્ય કરતાં લોકનૃત્ય કરનારા, સમજનારા અને તેમાં ભાગ લેનારાઓનો સમૂહ મોટો છે, તેમ તે કાળમાં દેશી સંગીતનું પણ હોવું જોઈએ. એટલે દેશી સંગીતની બહારનું સંગીત અર્થાત્ 'બૃહદ્દેશીય' તેવું નામ આપવામાં આવ્યું છે. 'બૃહદ્દેશીય' પહેલો ગ્રંથ છે, જેમાં રાગ એવો શબ્દ મળી

આવે છે. આ પુસ્તકમાં દેશી સંગીતની ઉત્પત્તિ તથા લક્ષણ ઉપર પણ પ્રકાશ પાડવામાં આવેલ છે. આ ગ્રંથના કર્તા માતંગે રાગની વ્યાખ્યા તથા તે બાબતના પ્રચલિત આઠ રાગોના પ્રકારો વર્ણવ્યા છે અને કેટલીક રાગગતિઓ અર્થાત્ ગાયનો પણ આપેલ છે. માતંગે જણાવેલા રાગો જેવા કે ટક્ક, માલવકૌશિક, હિંડોલક, કકુભ આજે ટંકિકા, માલકોષ, હિંડોલ તથા કુકુભ તરીકે જાણીતા છે.

'બૃહદ્દેશીય' પછી 'સંગીતરત્નાકર'(૧૨૧૦–૩૭)ના સમય સુધીમાં પ્રગટ થયેલા ગ્રંથોમાંથી કેટલાક ગ્રંથો આજે મળી આવ્યા છે,–નારદ કૃત 'સંગીતમકરંદ' (આઠમી શતાબ્દી), સોમેશ્વરકૃત 'અભિલાષાર્થ ચિંતામણિ' (ઈ. સ. ૧૧૦૦), જગદેક મલ્લ કૃત 'સંગીતચૂડામણિ' (૧૧૩૮–૫૦), હરિપાલ કૃત 'સંગીતસુધાકર' (અગિયારમી શતાબ્દી), પાર્શ્વદેવ કૃત 'સંગીત સમયસાર' (તેરમી શતાબ્દી). આ બધામાં 'અભિલાષાર્થ ચિંતામણિ'ના કર્તા સોમેશ્વર કલ્યાણીના રાજા હતા. તેમના પુત્ર જગદેક મલ્લ પણ કલ્યાણીના રાજવી હતા. 'સંગીત સુધાકર'ના કર્તા હરિપાલ એ ગુજરાતના સોલંકી વંશના ભીમ પહેલાના પુત્ર ક્ષેમરાજના પુત્ર થાય. ભીમે જ્યારે અવસ્થાના કારણે પુત્ર ક્ષેમરાજને પાટણની ગાદી સોંપી નિવૃત્ત થવાનું જણાવ્યું ત્યારે ક્ષેમરાજે રાજ્ય કરવાને બદલે તપસ્યા કરવાનું વધુ પસંદ કર્યું હતું. તેણે ગુજરાતના રાજા થવાની ના પાડતાં ગુજરાતની ગાદીએ કર્ણદેવ (ઈ. સ. ૧૦૬૪–૧૦૯૪) આવ્યો. ક્ષેમરાજના પુત્ર હરિપાલ હતા જે ગુજરાત છોડીને દક્ષિણમાં શ્રીરંગના મંદિરમાં ભક્તિ માટે ગયા અને ત્યાં જ મોટે ભાગે જિંદગી વિતાવી હતી. તેમણે ત્યાં જઈ 'સંગીત-સુધાકર' નામનો સંગીત ઉપર તામિલ ભાષામાં ગ્રંથ રચ્યો હતો, જેની એક પ્રત વડોદરાની ઓરિયેન્ટલ ઈન્સ્ટિટયૂટમાં આજે મોજૂદ છે. ગુજરાતમાંથી સંગીત પર અને તે પણ તામિલ ભાષામાં ગ્રંથ લખનાર હરપાલ હજુ એક અને અજોડ ગણી શકાય.

'સંગીતરત્નાકર'

ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર પછી તેની સરખામણીમાં ઊભો રહી શકે તેવો મહત્ત્વનો બીજો ગ્રંથ હોય તો તે સારંગદેવ કૃત 'સંગીતરત્નાકર' છે, જેનો સમય ઈ. સ. ૧૨૧૦થી ૧૨૪૭નો મનાય છે. આ વખતે દિલ્હીમાં અલ્લાઉદ્દીન ખીલજીનું રાજ્ય ચાલતું હતું અને ઉત્તરની સંગીત રાગપદ્ધતિ સ્થાપિત સિદ્ધાંતો પર આગળ વધી રહી હતી. સારંગદેવ દક્ષિણમાં આવેલ દેવગિરિ — આધુનિક દોલતાબાદ—ના યાદવ રાજા સિંઘણના દરબારમાં સંગીતકાર હતા. ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર મુખ્યત્વે નાટ્યશાસ્ત્ર ઉપરનો ગ્રંથ હતો અને સંગીતનૃત્યની ચર્ચા તેમાં પ્રાસંગિક છે, જ્યારે 'સંગીતરત્નાકર' એ કેવળ સંગીત પર લખાયેલો પહેલો ગ્રંથ છે. આ ગ્રંથના પ્રથમ સ્વાધ્યાયમાં સ્વરોનું વિવેચન કરવામાં આવ્યું છે. પણ તે અસ્પષ્ટ હોવાથી શુદ્ધ સ્વર સપ્તક કયું હશે તેનો નિશ્ચિત ખુલાસો મળતો નથી. ભરતે કરેલી એક સપ્તકની બાવીસ શ્રુતિઓ 'સંગીતરત્નાકરે' અપનાવી લીધી છે. પરંતુ વિકૃત સ્વરોની સંખ્યા વધારે હોવાથી તથા વિકૃત સ્વરોનો ઉપયોગ કેમ કરવામાં આવતો તે માહિતીનો અભાવ હોવાથી અસ્પષ્ટતામાં વધારો થયો છે. દક્ષિણના ગ્રંથકારોએ ઉત્તરની પદ્ધતિને પોતાની પદ્ધતિએ મૂલવવા જતાં આ ગોટાળો થયો છે તેમ ઘણા સંગીતપંડિતોનું માનવું છે. આ ગ્રંથમાં અનેક મતોનું મંથન હોવાથી તેનું ઐતિહાસિક મહત્ત્વ ઘણું ગણાય છે. 'રત્નાકર' સમય સુધીમાં તો સંગીતના માર્ગ અને દેશી એવા વિભાગો જે 'બૃહદ્દેશીય' કાળથી પડી ગયા હતા તેનું આમાં વિવરણ કરવામાં આવ્યું છે. જે સંગીતશાસ્ત્ર સિદ્ધાંતોને કારણે નિયમબદ્ધ સંગીત હતું તે માર્ગી, અને જે લોકરુચિ પ્રમાણે લોકોમાં સ્વયંભૂ રીતે પ્રચલિત થયેલું તે દેશી સંગીત ગણાતું. દેશી સંગીત માર્ગી કરતાં વધુ પરિવર્તનશીલ રહ્યું હતું અને જનરુચિ પ્રમાણે તે ઉપસ્થિત થતું હોવાથી તે વધુ સ્હેલું અને સરળ રહ્યું હતું.

'સંગીતરત્નાકર' પર થયેલાં ભાષ્યોમાં પંડિત કલ્લીનાથની ટીકા ઘણી પ્રસિદ્ધ છે. તે સિવાય સિંહ ભૂપાલ, હંસ ભૂપાલ અને ગંગારામની ટીકા પણ ઉપલબ્ધ છે. કલ્લીનાથ પંદરમી સદીમાં થયા હતા

અને દાક્ષિણાત્ય હતા. એમણે 'સંગીતરત્નાકર'ના સિદ્ધાંતોને સમજાવવામાં ઘણી મહેનત કરી છે. પરંતુ આ કાળ સુધીમાં ઉત્તર અને દક્ષિણ એમ સંગીતની બે પદ્ધતિઓ અસ્તિત્વમાં આવી ચૂકી હતી તે ભૂલવું ન જોઈએ અને 'રત્નાકર' પછી આ બે ભાગોને અનુસરીને જ ગ્રંથો લખાયા છે. મુસ્લિમ આક્રમણનો પહેલો ભોગ ઉત્તર ભારત બન્યું હતું એટલે ત્યાં સંગીતશાસ્ત્રનો પરિચય છૂટી જવા લાગ્યો અને ફક્ત કલા જ જીવંત રહી. જ્યારે દક્ષિણ આ ફેરફારોથી મોટે ભાગે અલિપ્ત રહ્યું અને તેથી દક્ષિણનું સંગીત શાસ્ત્રના સિદ્ધાંતોને વધુ અનુરૂપ અને વધુ વફાદાર રહ્યું છે અને મુસ્લિમકાળમાં પણ સંગીત ઉપરના શાસ્ત્રીય ગ્રંથો આ કારણે જ દક્ષિણમાંથી વધુ ઉપલબ્ધ બન્યા છે અને પરિણામે દક્ષિણમાં સંગીતની પરિભાષા કાયમ રહી છે. 'રત્નાકરકાળ'માં અલ્લાઉદ્દીન ખીલજીના દરબારી કવિ અમીર ખુશરૂએ ભારતના સંગીતમાં કેટલાક ઈરાની રાગો જેવા કે સરપરદા, ઝીલફ વગેરે અને તરાણા તથા કવ્વાલી પદ્ધતિ દાખલ કરેલ હોવાનું કહેવાય છે. એ કાળમાં મૃદંગમાંથી તબલાં બનાવવા તથા વીણામાંથી સિતાર બનાવવાનો યશ પણ તેમને આપવામાં આવે છે. અગાઉના કેટલાક મુસ્લિમો જેમણે તે કાળનું હિંદુ સંગીત અપનાવ્યું તે કલા પૂરતું જ હતું. સંસ્કૃત ભાષાથી તેઓ અનભિજ્ઞ હોવાને કારણે સંગીતશાસ્ત્રમાં તેઓનો ફાળો નહીંવત્ છે. 'સંગીતરત્નાકર' પછી જે પાંચ સદીઓ થઈ તેમાં ઉત્તરના સંગીત પરના સંસ્કૃત ગ્રંથોની સંખ્યા ક્રમશ: ઘટતી ગયેલ છે અને જે ગ્રંથો લખાયા તે બહુધા દાક્ષિણાત્ય પદ્ધતિ ઉપરના દક્ષિણી પંડિતોના હતા. શાસ્ત્રથી ઊખડી ગયેલા ઉત્તર હિંદના સંગીતની પરિભાષામાં પણ ફેરફાર થવા લાગ્યો અને ઉત્તર-દક્ષિણ એવા સંગીતના પડી ગયેલા ફાંટાઓ કાયમના બની ગયા.

'રત્નાકર' પછીના ગ્રંથો

'સંગીતરત્નાકર' પછીની પાંચ શતાબ્દીના સમયમાં લોચન કવિનો 'રાસતરંગિણી', પુંડરીક વિઠ્ઠલના 'સદ્રાગ ચંદ્રોદય', 'રાગમાલા', 'રાગમંજરી,' 'નર્તનનિર્ણય', રામામાત્યનો 'સ્વરમેલ કલાનિધિ', સોમનાથ કૃત 'રાગ-વિબોધ', અહોબળનો 'સંગીતપારિજાત', વ્યંકટમખીનો 'ચતુર્દંડ પ્રકાશિકા', તુલજાજી કૃત 'સંગીતસારામૃતમ્', ત્યાગરાજનો 'સ્વરાર્ણવ' વગેરે ગ્રંથો દક્ષિણના ગ્રંથકારોના છે, જેમાં દક્ષિણના સ્વર સપ્તકની ભૂમિકા મુખ્ય છે. જ્યારે ઉત્તરની પદ્ધતિ મુજબના લખાયેલા મહત્ત્વના ગ્રંથોમાં ૧૯૭૫માં લખાયેલ દામોદર મિશ્ર કૃત 'સંગીત-દર્પણ', ભાવ ભટ્ટ કૃત 'અનુપસંગત રત્નાકર', 'અનુપાંકુશ', અને 'અનુપવિલાસ', તાનસેન કૃત 'રાગમાળા', બોજુ કૃત 'ઓકદ્રેશા', કૃષ્ણાનંદ વ્યાસ કૃત 'સંગીત કલ્પદ્રુમ', માનસિંહ કૃત 'રાગસાગર', મહમદ રેઝા કૃત 'નગમાતે આસફી', આદિત્યરામ કૃત 'સંગીતાદિત્ય' વગેરે મુખ્ય છે. પાછળના કેટલાક ગ્રંથો હિંદી ભાષામાં લખાયેલા છે તે નોંધપાત્ર વસ્તુ છે. અર્થાત્ સંગીતશાસ્ત્રને સામાન્ય માણસો સુધી પહોંચતું કરવા માટેનો આ પ્રયત્ન છે. ઉપર જણાવેલા ગ્રંથોમાં દક્ષિણમાં જનક અને જન્મમેળોમાં વિભાગીકરણ થયું છે અને તેને વ્યંકટમખીએ ઘણું વ્યવસ્થિત સ્વરૂપ આપી દાક્ષિણાત્ય પદ્ધતિનું શાસ્ત્રીય સ્વરૂપ જાળવી રાખ્યું છે. જ્યારે ઉત્તરમાં રાગરાગિણી, પુત્રપરિવારની પદ્ધતિમાં પટણાના મહમદ રેઝાએ ફેરફાર કરી થાટ પદ્ધતિની સ્થાપના કરી અને છેવટે પંડિત ભાતખંડેએ મહમદ રેઝાની થાટ પદ્ધતિમાં ફેરફાર કરી ઉત્તર પદ્ધતિને વ્યવસ્થિત ભૂમિકા ઉપર મૂકવાનું કામ કરેલ છે. બિકાનેરના મહારાજા અનુપસિંહે સંગીત પરિષદ બોલાવી ઉત્તરના સંગીતને શાસ્ત્રીય ભૂમિકા પર મૂકવાનો પ્રયાસ કર્યો છે. આ પછી આધુનિક ઉત્તર હિંદુસ્તાની પદ્ધતિ માટે સંસ્કૃત ભાષામાં 'લક્ષ્યસંગીત' નામનો ગ્રંથ રચનાર વિષ્ણુ નારાયણ ભાતખંડે હતા અને એ રીતે સંગીત ઉપરના સંસ્કૃત ગ્રંથકર્તાઓની લાંબી હરોળમાં અત્યાર સુધી તો તેમનું સ્થાન છેલ્લું રહ્યું છે.

સંગીત પરના અંગ્રેજી ગ્રંથો

આ સિવાય પ્રાન્તિક ભાષાઓ ઉપરાંત અંગ્રેજીમાં પણ સંગીત ઉપર પુસ્તકો લખાયેલાં છે, જેમાં કૅપ્ટન વિલાર્ડનું 'ટ્રિટાઇઝ ઑન ધિ મ્યૂઝિક ઑફ હિંદુસ્તાન', એ. સી. બર્નેલનું 'સામન ચૅન્ટ', ફૉક્સ સ્ટ્રૅંગવેયઝનું

'મ્યૂઝિક ઑફ હિંદુસ્તાન', પેટરસનનું 'ગ્રામાઝ ઍન્ડ મ્યૂઝિકલ સ્કેલ ઑફ હિંદુઝ', સર વિલિયમ જોન્સનું 'મ્યૂઝિક ઍન્ડ મ્યૂઝિકલ મોડ્ઝ ઑફ હિંદુઝ', રે પોપલીનું 'મ્યૂઝિક ઑફ ઇન્ડિયા', સુરેન્દ્રમોહન ટાગોરનું 'યુનિવર્સલ હિસ્ટરી ઑફ મ્યૂઝિક ઇન ઇન્ડિયા', ક્લૅમેન્ટનું 'એલિમેન્ટ્સ ઑફ ઇન્ડિયન મ્યૂઝિક', ભવાનરાવ પિંગળેનું 'ઇન્ડિયન મ્યૂઝિક', એલૉન ડેનલૉનું 'નૉર્થ ઇન્ડિયન મ્યૂઝિક', કૃષ્ણરાવ કૃત 'સાઇકોલૉજી ઑફ ઇન્ડિયન મ્યૂઝિક', સ્વરૂપનું 'થિયરી ઑફ ઇન્ડિયન મ્યૂઝિક', વિજયદેવજી કૃત 'સંગીતભાવ', ડી. પી. મુકરજી કૃત 'ઇન્ડિયન મ્યૂઝિક', આતિયા બેગમ કૃત 'સંગીત ઑફ ઇન્ડિયા', રોસેનથાલ કૃત 'ઇન્ડિયન મ્યૂઝિક ઍન્ડ મ્યૂઝિકલ ઇન્સ્ટ્રુમેન્ટ્સ', કૅપ્ટન ડે કૃત 'મ્યૂઝિક ઍન્ડ મ્યૂઝિકલ ઇન્સ્ટ્રુમેન્ટ્સ ઑફ સાઉથ ઇન્ડિયા ઍન્ડ ડક્કન', શ્રીનિવાસ આયંગર કૃત 'ધિ કલ્ચરલ આસ્પેક્ટ ઑફ ઇન્ડિયન મ્યૂઝિક ઍન્ડ ડાન્સિંગ' વગેરે અંગ્રેજીમાં લખાયેલાં પુસ્તકો છે.

આજે હવે ભારતમાં કેટલીક યુનિવર્સિટીઓએ સંગીત-નૃત્ય અંગે ડિગ્રીઓ તથા ડિપ્લોમા આપવી શરૂ કરી છે અને તે માટે કૉલેજો પણ થયેલી છે. પરંતુ આ કૉલેજોમાં સંગીતશાસ્ત્રનું શિક્ષણ આપવા માટે હજુ વિશ્વસનીય ઇતિહાસ આપતું અભ્યાસપુસ્તક નથી પ્રગટ થયું અંગ્રેજીમાં કે નથી થયું પ્રાંતિક ભાષામાં. તાજેતરમાં ચોખમ્બા રાષ્ટ્રભાષા ગ્રંથમાલામાં ડૉ. શરચ્ચંદ્ર પરાંજપેનું હિંદીમાં બહાર પડેલ 'ભારતીય સંગીતકા ઇતિહાસ' નામનું પુસ્તક પ્રમાણભૂત પુસ્તક ગણાય છે. શાળા-કૉલેજોમાં સંગીતકલાનું પ્રૅક્ટિકલ શિક્ષણ આપ-વામાં આવે અને તે મુખ્ય બાબત હોય તે સમજી શકાય. પરંતુ સંગીતશાસ્ત્ર, તેનો ઇતિહાસ, સંગીતના સ્વર, સપ્તક, શ્રુતિ, રાગો વગેરેનો અભ્યાસ અત્યંત આવશ્યક લાગે છે.

હિંદી સંગીતનું સ્વરૂપ

બધી લલિત કલાઓમાં કાવ્ય, ચિત્રકલા કે શિલ્પને તો પોતાની ભૂમિકા રચવા માટે તૈયાર વસ્તુ જીવન-ના સાધારણ ક્રમમાંથી મળી રહે છે, કેમ કે તેઓનું કામ નિસર્ગનું કે માનવજીવનનું પ્રતિબિંબ ઉતારવાનું હોય છે. પરંતુ સંગીતનો વિચાર કરતાં જોવામાં આવે છે કે આ કલા ઇન્દ્રિયોએ જીવનમાંથી વીણેલા અનુભવો પર પોતાનું ચણતર કરતી નથી, પણ પોતાની સ્વકીય સ્વતંત્ર ઊર્મિસૃષ્ટિ જ રચે છે, જેમાં બાહ્ય સૃષ્ટિનું અનુકરણ ક્યારેક ભલે આવે, પણ તેનું પ્રતિબિંબ તો હરગિજ નહીં જ. આથી કરીને બીજી કલાઓની જેમ સંગીતનું વૈજ્ઞાનિક પદ્ધતિએ પૃથક્કરણ કરવું લગભગ અશક્ય છે. એની તો આખીય સૃષ્ટિ છેવટ સુધી અગમ્ય અને અજબ આકર્ષણભરી રહે છે; કેમ કે સંગીત તે મનુષ્યના અંતરની વ્યક્તિગત સંવેદના વ્યક્ત કરતી કલા છે. સંગીતમાં બીજી કલાઓની જેમ કુદરતનું બાહ્ય અનુકરણ નથી, પણ લાગણીઓની ઉત્કૃષ્ટ અવસ્થાનો અનુભવ છે. આથી જ સંગીતની ફિલસૂફી ગૂઢ, અનંત અને અદ્ભુત લાગે છે. સંગીતનું ચણતર લાગણી ઉપર છે, અને તે લાગણી વ્યક્ત કરવા જીવનનાં અનુભવજન્ય તત્ત્વો કામ કરે છે. લાગણીને કલામય રીતે વ્યક્ત કરવા તાલ, સ્વર, લય, સ્વરસંવાદ અને સુમધુરતાના નિયમોના પરિપાલનની જરૂર રહે છે.

રાગરચનાનો મુખ્ય આધાર થાટ, જાતિ, સ્વરોનું અલ્પત્વ, બહુત્વ, વક્રત્વ વગેરે તત્ત્વો પર છે. સ્વરોમાં ષડ્જ સ્વર મુખ્ય ભૂમિકા છે જેને અંગ્રેજીમાં 'ટોનિક નોટ' કહેવામાં આવે છે. હિંદી સંગીતમાં પ્રાધાન્ય ષડ્જ સ્વરનું હોવાથી ગાયન વખતે પશ્ચિમ ભૂમિકામાં ષડ્જ તથા વાદસ્વરનું મિશ્રણ કરી રચનાત્મક નાદ ચાલુ સ્થિતિમાં રાખવામાં આવે છે. આથી કરીને સંગીતનું વાતાવરણ ઉત્પન્ન થાય છે અને સંગીતના રંગમંચની ભૂમિકા તૈયાર બને છે. આ રચનાત્મક નાદને 'ડ્રોન' કહેવામાં આવે છે. તેથી શાંતિ પ્રસરે છે, અને રાગની જમાવટ થાય છે અને વાતાવરણ નાદમય બને છે.

સંગીતની શરૂઆત મધ્ય સપ્તકથી થાય છે. ગ્રહ, અંશ, ન્યાસ, અપન્યાસ, મંદ, મધ્ય, તાર, વક્રત્વ, અલ્પત્વ, બહુત્વ, સંપૂર્ણત્વ, પાડત્વ વગેરે વિષયોના પ્રકાશન સહિત વિસ્તારની સાથે રાગનું સ્વરૂપ પ્રગટ

ાય તેને રાગાલાપ કહેવામાં આવે છે. હિંદી સંગીતમાં આલાપ ત્રણ પ્રકારના છે: રાગાલાપ, રૂપક આલાપ નને આક્ષિપ્રિકા આલાપ. ગાયન શરૂ થતાં પહેલાં આલાપ મુખ્યત્વે કરીને રાગનું વ્યવસ્થિત સ્વરૂપ ખડું કરે છે. પ્રારંભમાં મધ્ય સપ્તકના ષડ્જ પર ટકવાથી શાંતિ પ્રસરતાં રાગની જમાવટ થાય છે. આવી રીતે શરૂ થયા બાદ બબ્બે ત્રણ ત્રણ સ્વરોના સમુદાયની રચના કર્યા પછી પૂર્વાંગ અને ઉત્તરાંગ રાગરચનાનુસાર સ્વરોનું મિશ્રણ કર્યા પછી વિશ્રાંતિસ્થાન પર ફરી મધ્ય સપ્તકના ષડ્જ પર આવી ઠરતાં આલાપનો પ્રથમ ભાગ પૂર્ણ થાય છે.

હિંદી સંગીતમાં યુરોપીય સંગીતની જેમ સહસંવાદિત્વનો અભાવ હોવાથી મધુરતા અને રસવૃત્તિ ટકાવી રાખવા ગમક જેને અંગ્રેજીમાં ગ્રેઇસ કહેવામાં આવે છે તેનો ઘણો ઉપયોગ થતો જોવામાં આવે છે. સ્વરભેદ થયા વગર એક સ્વરથી બીજા સ્વર પર ચલન કરવું તેને ગમક કહેવામાં આવે છે. ગમક એક અલંકારનો પ્રકાર છે. પ્રાચીન પુસ્તકોમાં ગમકના ઘણા પ્રકારો વર્ણવવામાં આવે છે. પરંતુ હાલ મુખ્યત્વે કરીને ગમકના દશ-બાર પ્રકારો માત્ર પ્રચલિત છે. ગમકને મીંડ અગર ઘસીટ પણ કહેવામાં આવે છે. વાજિંત્રોમાં ગમકનો ખાસ ઉપયોગ વીણા તથા સિતારમાં થાય છે. વીણાના બજવૈયાઓને ખબર છે કે કેટલાં વર્ષોના તપ પછી તે સાધ્ય બને છે.

હાલના સમયમાં પ્રચારમાં આવેલ ગમકના પ્રકારોમાં કમ્પિત, આન્દોલિત, ત્રિભિન્ન, ઉલ્લાસિત, પ્લાવિત વગેરે જોવામાં આવે છે.

આ બધા પ્રચલિત ગમકો સિવાય જમજમા, મુર્કી, લાગ, ડાટ, પુકાર વગેરે સાધારણ ગમકોના પ્રકારો છે. આલંકારિક સ્વરોના સ્પર્શ બાદ મૂળ સ્વર ઉપર આવી જવું તેને જમજમા કહેવામાં આવે છે. સિતાર બજાવનાર જમજમાથી ખૂબ પરિચિત હોય છે. લાગમાં ગવાતા મૂળ સ્વરની આગળ અગર પાછળના સ્વર છોડી ઇચ્છિત સ્વર લેવામાં આવે છે. બે સ્વરો વચ્ચે એક જ સ્વર નીચે અગર ઊંચે લેવો તેને પુકાર કહેવામાં આવે છે અને બે સ્વરો વચ્ચે એક સ્વર દબાવવો તેને ડાટ કહેવામાં આવે છે.

રાગની ગતિ અગર તેના ચલન પ્રમાણે રાગઆલાપના યથાર્થ વિસ્તાર થયા બાદ રૂપક આલાપ થાય છે. શબ્દસંગીતને ગીત અગર ગાયન કહેવામાં આવે છે. ગાયનના અસ્તાઈ, અંતરો, સંચારી અને આભોગ એમ ચાર વિભાગ કરવામાં આવેલ છે. વાદી સ્વર તે રાગનો મુખ્ય પ્રધાન સ્વર હોવાથી પૂર્વાંગમાં હોય છે, અને પૂર્વાંગ-પ્રધાન રાગોનો ઉઠાવ વાદી સ્વરથી થાય છે, અને કેવળ મંદ તથા સપ્તકોના અનેક નાના અગર મોટા સમુદાય કરવાથી રાગવિસ્તાર થાય છે. રાગનો વાદી સ્વર જો સપ્તકના ઉત્તરાંગમાં હોય છે, તો રાગનો ઉઠાવ તથા ગતિ ઘણું કરીને મધ્ય અથવા તારસ્થાનમાં વિશેષ હોય છે. ઉત્તરાંગ-પ્રધાન રાગોમાં મધ્ય સપ્તકના પંચમથી તાર સપ્તકના ઋષભ સુધી સ્થાયીનું સ્થાન ગણાય છે. કર્ણાટકમાં આને પલ્લવી કહેવામાં આવે છે.

અંતરો: ગંધાર, મધ્યમ, અગર પંચમથી અંતરાનું સ્થાન શરૂ થાય છે. આમાં અનેક તાનો તાર સપ્તકના ષડ્જ સ્વર પર પૂર્ણ થાય છે, અગર તો ઉપરથી આસ્તે આસ્તે મધ્ય સપ્તકના ષડ્જને મળે છે. કર્ણાટક સંગીતપદ્ધતિમાં આને અનુપલ્લવી તરીકે ઓળખવામાં આવે છે.

સંચારી: ષડ્જ, મધ્યમ, અગર પંચમથી સંચારીનું સ્થાન શરૂ થાય છે. આમાં તાર સપ્તકના સ્વરોનો વ્યવહાર નથી થતો. સંચારીમાં મીંડ, કમ્પન, પ્લાવિત વગેરે ગમકોનો અધિક પ્રયોગ થાય છે અને કર્ણાટકી સંગીતપદ્ધતિમાં ચરણમ્ તરીકે ઓળખાય છે.

આભોગ: આભોગનો વિસ્તાર ઘણે ભાગે અંતરાની જેમ હોય છે અને તાર સપ્તકના પંચમ સુધી આલાપ લેતાં, સહેજ ફરતાં ફરતાં મધ્ય સપ્તકના સ્થાયી ષડ્જમાં આલાપની સમાપ્તિ થાય છે. કર્ણાટકમાં આને કોડા કહેવામાં આવે છે. રાગવિસ્તાર કેવળ મંદ્ર અને મધ્ય સ્થાનમાં બહુ વાર લગી ઉત્તમ રહે છે. બધા રાગોમાં આલાપ થતો નથી. કેવળ ગંભીર તથા શુદ્ધ રાગોમાં આલાપ ઉત્તમ રીતે થઈ શકે છે. આલાપ અને ગાયનોના અંગની સમાપ્તિ થયા પછી તાન-પ્રસ્તાર થાય છે. તાન તે તન્ (to stretch)

ધાતુ પરથી ઉદ્‌ભવ્યું છે. દ્રુત ગતિમાં સ્વરોના આરોહાવરોહણને તાન કહેવામાં આવે છે. તાનમાં કમમાં કમ પાંચ સ્વરો આવે છે. તાનો ઠાપ, દુગન, ચોગન વગેરે લયમાં નીકળી શકે છે. તાનોના વિવિધ પ્રકારો છે. શુદ્ધતાન, કૂટતાન, મિશ્રતાન, સપાટતાન, ગમકતાન, બોલતાન વગેરે. તાન ફક્ત ગળાની તૈયારી તથા સ્વરોની દ્રુત ગતિ બતાવે છે. ગંભીર રાગોમાં ગમકની તાનો વપરાય છે. તાનો ઘણેખરે ભાગે અલંકારરૂપે છે, એટલે તેની મર્યાદા હોવી જોઈએ.

હિંદુસ્તાની સંગીતપદ્ધતિમાં ગાયનો ગાવાની એક જાતની પદ્ધતિ અગર પ્રથા હોય છે અને તેના પ્રકારો છે, જેવા કે ધ્રુપદ, ધમાર, ખયાલ, ટપ્પા, ઠુમરી, તરાના, ચતરંગ વગેરે. આ બધામાં ધ્રુપદ, ખયાલ, ઠુમરી અને તરાના હાલ વધુ પ્રચલિત જોવામાં આવે છે. કર્ણાટકમાં આ કૃતિ અને કીર્તનમ્ તરીકે ઓળખાય છે.

ધ્રુપદ ગાયકી એ વૃન્દાવનના સાધુઓની દેણ છે. ગ્વાલિયરના રાજા માનસિંહે તેને લોકપ્રિય કરેલ છે. ધ્રુપદનાં ચાર પ્રકારનાં અંગ છે : સ્થાયી, અંતરા, સંચારી અને આભોગ. ધ્રુપદ ગાયકીમાં ગાયનવસ્તુ મંગલ પ્રસંગનું વર્ણન, દેવોની સ્તુતિ, રાજસભાની સ્તુતિ વગેરે હોય છે. આ ગાયકીમાં શાંત, ભક્તિ અને વીરરસ પ્રધાન છે, અને તેનાં ગાયનો હિંદી, વ્રજ, ઉર્દૂ, માલવી, પંજાબી વગેરે ભાષામાં હોય છે, અને ચોતાલ, સૂરતાલ, બ્રહ્મ, રુદ્ર, આદિતાલ વગેરે તાલોમાં ગવાય છે. ધ્રુપદ ગાયકીમાં તાનોનો પ્રકાર વર્જિત છે. દુગન, ચોગન, બોલતાલ, ગમક વગેરેના પ્રયોગોથી તાલની મહત્તા ખયાલ કરતાં વિશેષ છે. દ્રુત ગતિમાં ઝપતાલમાં ગવાતા ધ્રુપદને સાદ્રસ કહેવામાં આવે છે. ધ્રુપદ ગાવામાં અવાજ મર્દાની, પલ્લેદાર અને ગંભીર હોવો જોઈએ. ધ્રુપદ ગાતાં પહેલાં હંમેશાં ગાયકો 'નોમ તોમ' કહે છે. 'નોમ તોમ'માં નોમ અને તોમ શબ્દોના પ્રકારથી આલાપ કરી રાગસ્વરૂપ ખડું કરવામાં આવે છે. સ્વામી હરિદાસ, તાનસેન, બક્ષુ, ગોપાળલાલ, ચિંતામણિ, હરિવલ્લભ વગેરે સંગીતકારો ધ્રુપદ ગાયકીના નિષ્ણાત ગણાતા. તાનસેનના વંશજોએ ધ્રુપદ ગાયકોમાં વીણાની ગમક તાનોનો પ્રયોગ કરેલ છે. હાલના સમયમાં ધ્રુપદ ગાયકીનો પ્રચાર ઘણો ઘટી ગયો છે. હિંદભરના સુપ્રસિદ્ધ ધ્રુપદિયાઓ ઉદેપુરના જાકરુદ્દીનખાં તથા અલા બન્દાખાં થઈ ગયા. હાલ આ ગાયકીના ઉદાહરણરૂપ ઈન્દોરના નસરુદ્દીનખાં તથા મોહ્યુદ્દીનખાં હતા જેમનાં થોડાં વર્ષો પહેલાંના મૃત્યુથી હિંદની ધ્રુપદ ગાયકીને ઘણી જ ખોટ પડી છે.

ધ્રુપદ ગાયકીના અતિ ગંભીર તથા કડક સ્વરૂપથી કંટાળો ઊપજે તે સ્વાભાવિક છે. આથી કરીને ધ્રુપદ ગાયકી પછી અતિ કુમાશવાળી ખયાલ ગાયકી પ્રસિદ્ધિમાં આવી. આ ગાયકી પ્રચારમાં લાવનાર જોનપુરના સુલતાનહુસેન શીર્કી હતા. અને એમના પછી સદારંગ અદારંગ નામના તાનસેનના વંશજોએ ખયાલ ગાયકીને ખૂબ જ લોકપ્રિય બનાવી. આજકાલ દરેક ખયાલમાં અચૂક સાંભળવામાં આવતાં સદારંગ અદારંગનાં નામ ખયાલ ગાયકી સાથે અમર થઈ ગયેલ છે. ખયાલમાં સ્થાયી અને અંતરો એમ બે પ્રકારના ભાવ હોય છે. ગાયનો બહુ જ ટૂંકાં હોય છે, પરંતુ તેનો પ્રસ્તાર જુદી જુદી બોલતાનોથી અધિક થાય છે. બોલતાનોનો પ્રકાર ધ્રુપદ કરતાં જુદી જાતનો હોય છે, તેમ જ તાનબાજી વિશેષ હોય છે.

મૂળ ગાયનના અનેક પ્રકારો એ જ તાલમાં જુદા જુદા ઢંગથી બનાવી શકાય છે. સાધારણ રીતે તાલોમાં વિલંબિત ત્રિતાલ, એકતાલ, તિલવાડા, ઝુમરા, આડાચોતાલ વગેરે તાલો પ્રચલિત છે. લયની દૃષ્ટિએ બે જાતના ખયાલ હોય છે. એક વિલંબિત લયનો અને બીજો જલદ લયનો. ખયાલમાં મુખ્ય રસ શૃંગાર છે.

ટપ્પા નામની ગાયકી પ્રથમ દાખલ કરનાર લખનૌના શોરી હતા. ટપ્પામાં અસ્તાઈ અને અંતરો એમ બે વિભાગ આવે છે. ખયાલમાં તાનોનો પણ ઘણી વખત ઉપયોગ થાય છે. ટપ્પામાં ધ્રુપદના ગાંભીર્યનો તદ્દન અભાવ છે. ખમાચ, પીલુ, ઝીંઝોટી વગેરે રાગો મુખ્ય છે. રસમાં શૃંગાર પ્રધાન છે. આલાપનો તદ્દન અભાવ હોવાથી તાનબાજી તથા ખટકા વગેરેનો પ્રયોગ મુખ્ય છે. ટપ્પાનું ચલન મધ્ય અને તાર સપ્તકમાં વિશેષ હોય છે. ટપ્પા ખયાલ આદિમાં શૃંગાર રસ અધિક હોવાથી મર્દાની અવાજ કરતાં જનાની અવાજ વધુ અનુકૂળ છે, અને તેની શૃંગારની કોમળતા જળવાઈ રહે છે. ટપ્પા હિંદી તથા પંજાબી બન્ને ભાષામાં ગવાય છે.

ઠુમક શબ્દ ઉપરથી નીકળી આવેલ ઠુમરી એ નૃત્ય સાથેનું શૃંગાર સંગીત છે. ઠુમરી એ વારાણસી-ની આજુબાજુના પ્રચલિત લોકરાગોમાંથી ઉદ્‌ભવેલ છે. આ શૃંગાર ગીતો બહુધા વ્રજભાષામાં હોય છે. ગાયન-વસ્તુ મુખ્યત્વે કૃષ્ણની પ્રેમલીલા અગર પ્રેમની વિરહવસ્તુ હોય છે. ગાયનમાં અસ્તાઈ અને અંતરો એમ બે વિભાગ છે. ઠુમરીમાં રસ શૃંગાર અગર વિપ્રલંભ શૃંગાર હોય છે. તાલમાં ધીમો ત્રિતાલ, પંજાબી અગર અધ્ધાનો ઉપયોગ થાય છે. અંતરા પછી કેરબા લેવામાં આવે છે.

ઠુમરી ગાવામાં અવાજની લચક, કુમાશ, મીઠાશ તથા કોમળતાની જરૂર રહેતાં, ગંભીર અવાજવાળા માટે ઠુમરીનું ગાવું નિરર્થક છે. રાગોમાં ખમાચ, પીલુ, ઝીંઝોટી, દેશ, જયજયવંતી વગેરે મુખ્ય રાગો છે. મધુર રાગો તથા સરળ શબ્દરચનાથી ઠુમરી ગાયકી આજકાલ અત્યંત લોકપ્રિય ગાયકી છે. હિંદુસ્તાનમાં બનારસ તરફ ઠુમરી અતિ પ્રચલિત છે.

હોરીની ગાયનવસ્તુમાં ઘણે ભાગે ફાલ્ગુન માસમાં હોરી ઉપરનું કૃષ્ણલીલાનું વર્ણન હોય છે. હોરી બે જાતના તાલમાં ગવાય છે. એક ધમાર અને બીજો દીપચંદી. હોરી જ્યારે ધ્રુપદિયાની પદ્ધતિ પ્રમાણે ધમાર રાગમાં ગવાય ત્યારે તેને ધમાર કહેવામાં આવે છે. જ્યારે ખયાલવાળા હોરીમાં સાધારણ રીતે દીપચંદીનો ઉપયોગ કરે છે. આમ હોરીમાં ધ્રુપદ તથા ખયાલ બન્ને ગાયકીનાં લક્ષણ જોવામાં આવે છે.

તરાનાની રચના 'નાદીર દીર દીર તનન તોન તન નન નન' વગેરે શબ્દોથી બનેલ હોય છે. તરાનાનો પ્રકાર રાગ આલાપ કરતી વખતે 'તુહી અનન્ત હરિ' એ શબ્દોના અપભ્રંશમાંથી જન્મ્યો છે. તરાનામાં ઘણી વખત તબલાના બોલ પણ આવે છે. તાલમાં લય દ્રુત હોય છે, અને ખાસ કરીને ત્રિતાલ તથા એકતાલમાં ગવાય છે. આ ગાયકીમાં શબ્દચાપલ્ય સિવાય બીજો કશો અર્થ નથી. આજકાલ તાનરસખાન-ના રચેલા તરાનાઓ ખૂબ પ્રસિદ્ધ છે.

સારીગમ : રાગના સ્વરોની તાલબદ્ધ રચનાને સારીગમ, સ્વરાવર્ત અગર સ્વરમાલિકા કહેવામાં આવે છે. સારીગમ જુદા જુદા તાલોમાં ગવાય છે. સારીગમનો મુખ્ય ઉદ્દેશ વિદ્યાર્થીઓને સ્વરજ્ઞાનની માહિતી આપવાનો છે. હાલમાં ઘણા સંગીતકારો ગાયનોમાં પણ પોતાનું પાંડિત્ય બતાવવા સારીગમનો સમાવેશ કરે છે.

ચતરંગમાં ચાર અંગ હોવાથી ચતરંગ તરીકે ઓળખાય છે. ગાયન, તરાના, સારીગમ અને તબલાના બોલ એમ ચાર જાતના ભાગોનું એકીકરણ થાય છે ત્યારે ચતરંગ બને છે. જામનગરના આદિત્યરામ વ્યાસના ચતરંગ બહુ પ્રસિદ્ધ છે.

ગઝલ : મુસલમાનોના આક્રમણ પછી હિંદી સંગીતમાં ઘણા જ ફેરફારો થવા પામ્યા છે. ગઝલ ગાયકી ખાસ તેમને જ આભારી છે. ગઝલ તે સંગીતના હિસાબે શુદ્ધ ગાયકી માનવામાં આવે છે. ગઝલમાં રાગ કરતાં શબ્દાર્થમાં વિશેષ મજા હોય છે. મુખ્યત્વે કરીને રસમાં શૃંગાર હોય છે. ગઝલ ઘણીખરી ઉર્દૂ ભાષામાં ગવાય છે. ગઝલમાં પુસ્તો, દીપચંદી અને કેરવા અગર ધુમાલી મુખ્ય તાલો છે. આજકાલ શિષ્ટ સંગીતને ગઝલકવાલીએ ઘણો જ ધક્કો પહોંચાડયો છે.

લક્ષણગીત એ રાગનું લક્ષણ બતાવતું ગીત છે. આમાં રાગની અંદર આવતા સ્વરો, જાતિ, વાદી, સંવાદી, અનુવાદી સ્વરો તથા રાગ ગાવાનો સમય વગેરેનું વર્ણન આવે છે. લક્ષણગીત મુખ્યત્વે વિદ્યાર્થીઓના ઉપયોગ પૂરતાં જ હોય છે.

હિંદી સંગીતની મધુરતા આલાપ, સ્વર, પ્રસ્તાર, તાન વિસ્તારથી રૂપ સાથે ઓતપ્રોત બનેલી છે, અને ઘણાનું એમ માનવું છે કે મધુરતા સહસંવાદના અભાવે કંટાળારૂપ થઈ પડે છે. હિંદી સંગીતમાં યુરોપીય સંગીતના સહસંવાદના નિયમોનો અભાવ છે. પરંતુ યુરોપીય સંગીતના નિયમો હિંદી સંગીતમાં રાગ વગેરેની યોજનાથી લાગુ પડી શકે તેમ નથી. હિંદી સંગીતમાં યથાર્થ મધુર સ્વરૂપ માટે રાગ ઉપરાંત તાલની સુંદર યોજના છે, જે જાતની યોજના યુરોપના કોઈ પણ દેશને હજુ સુધી સૂઝેલ નથી.

હિંદનાં વાજિંત્રો

કંઠ સંગીત એ હિંદી સંગીતમાં પ્રધાન સ્થાન ભોગવે છે. મધુરતાના સિદ્ધાંત પર રચાયેલ સંગીતમાં કંઠ સંગીતને હમેશાં મુખ્ય સ્થાન અપાયું છે. સંગીતની ઉત્પત્તિમાં પણ કંઠથી થયેલો અવાજ એ વધુ કુદરતી ગણાયો છે અને કંઠ પછી વાદ્ય માત્ર તેની અનુકૃતિ રૂપે જ શોધાયું છે. જોકે, ગળામાં સ્વરતંતુઓ તથા સ્વરનળી જોતાં તો કંઠ એ પણ એક સુષિર વાદ્ય જેવું જ લાગે છે. માત્ર તફાવત ચૈતન્ય પૂરતો જ રહે છે. કંઠ સંગીતના પ્રાધાન્યથી હિંદમાં વાદ્ય સંગીત માત્ર પાર્શ્વભૂમિકામાં જ રહેલ છે. વાજિંત્ર તો માત્ર કંઠની પરિચારિકા તરીકે જ રહેલ છે. ઉપરાંત યુરોપીય સંગીતમાં જોવામાં આવે છે તેવી રીતનો સહસંવાદનો સદંતર અભાવ હોવાથી વાદ્ય સંગીતનો કંઠ સંગીતથી ભિન્ન રહીને વિકાસ થયો નથી. એટલે વાજિંત્ર માત્ર કંઠની સહાય અને અનુપૂર્તિ રૂપે જ રહ્યું છે. હિંદમાં યુરોપમાં જોવામાં આવે છે તેવાં બૅન્ડ અને વૃન્દ-વાદનનો અભાવ છે. યુરોપીય સંગીતમાં કંઠ કરતાં વાદ્ય સંગીતનું પ્રાધાન્ય છે. એટલે વાદ્ય કંઠની બરોબરી પણ કરે છે અને પરિણામે વાદ્ય સંગીતનો ઘણા જ મોટા પાયા ઉપર વિકાસ થયો છે. હિંદી સંગીત બહુધા વ્યક્તિગત સંગીત હોવાથી હિંદનાં વાજિંત્રો પણ વ્યક્તિગત સંગીતને અનુકૂળ રચવામાં આવેલ છે, જેથી યુરોપમાં જોવામાં આવે છે તેવાં બહુ મોટા અવાજવાળાં વાજિંત્રો હિંદમાં નથી. આવાં વાજિંત્રો અવાજની કોમળતા તથા સરળતાને ઢાંકી પણ દે છે. એટલે તેનો ઉપયોગ પણ અતિ જૂજ છે. હાર્મોનિયમ આનો જ્વલંત દાખલો છે. અને તેથી જ હાર્મોનિયમ હિંદી સંગીતને પ્રતિકૂલ વાજિંત્ર ગણવામાં આવે છે.

વાજિંત્ર-વૈવિધ્ય

હિંદનાં વાજિંત્રોમાં અનેક પ્રકારની વિવિધતા છે, છતાં પણ ઉપરનાં કારણો પ્રમાણે સમૂહ વાદ્ય સંગીતનો વિકાસ થયો નથી. વૃન્દવાદનના અભાવથી હિંદનાં બધાં કે ઘણાં વાજિંત્રો એકી સાથે જોવાનો પ્રસંગ સંગ્રહસ્થાન સિવાય ભાગ્યે જ બીજે ક્યાંય મળે છે. હિંદી વાજિંત્રોની સ્થિતિ જોતાં આજે હજારો વર્ષો થયાં બાહ્ય જૂજ ફેરફારો સિવાય તેના તે જ સ્વરૂપમાં જોવામાં આવે છે. આજે પ્રચલિત ઘણાં વાજિંત્રોની આકૃતિમાં પ્રાચીન સંસ્કૃત ગ્રંથોમાં આપેલ વર્ણનો તથા ઐતિહાસિક ચિત્રો તથા શિલ્પ જોતાં બહુ ફેરફાર થયા હોય તેમ લાગતું નથી. હિંદનો રૂઢિચુસ્ત સ્વભાવ તેનાં વાજિંત્રોની સ્થિતિ પરથી કળાઈ આવે છે. મુસલમાનોના આક્રમણ પછી હિંદમાં કેટલાંક અરબસ્તાન અને ઈરાનનાં વાજિંત્રો વસ્યાં છે, પરંતુ તેનો ઉપયોગ વસ્તુત: ઉત્તરમાં અને મુસ્લિમ સંગીતકારોએ સવિશેષ કરેલ છે. હિંદમાં બૌદ્ધ સમયની ગુફા-ઓનાં ચિત્રોમાં તથા પુરાણાં શિલ્પોમાં ઘણાં એવી જાતનાં વાજિંત્રો જોવામાં આવે છે કે જે પ્રાચીન એસીરિયા, ઈજિપ્ત અને રોમનાં વાજિંત્રોને મળતાં છે. યુરોપ તથા એશિયાનાં ઘણાંખરાં વાજિંત્રોની ઉત્પત્તિ હિંદમાં થઈ હોવાનું મનાય છે. ઈરાનના નિવાસીઓ હજુ પણ કાનૂન નામનું વાજિંત્ર વગાડે છે, જે હિંદની કાત્યાયની વીણાને ખૂબ મળતું આવે છે. પ્રાચીન હિંદની સંસ્કૃતિનો પ્રચાર ગ્રીસ અને રોમ સુધી પહોંચ્યો હતો એમ પણ મનાય છે. મધ્ય યુગમાં ઉપયોગમાં આવતું સાલ્ટ્રી વાજિંત્ર જે કાનૂનનું જ સ્વરૂપ હતું તે પાછળથી સાન્થિર તરીકે ઓળખાવા લાગ્યું અને યુરોપમાં જતાં તેણે ડલ્સીમરનું સ્વરૂપ લીધું, જે ઉપરથી આધુનિક પિયાનો શોધવામાં આવ્યો.

લંકાના રાજા રાવણે તંતુ વાદ્યો વગાડવા ગજની શોધ કર્યાનું જણાવવામાં આવે છે. હિંદનું ગજથી વગાડાતું પ્રાચીન વાદ્ય પિનાક હતું જેમાં એક જ તાર આવતો અને આંગળીથી વગાડાતું. કાલાંતરે રાવણની શંકરસ્તુતિની કથા બાદ પિનાક રાવણાસ્ત્ર અગર રાવણ-હસ્તવીણા તરીકે ઓળખાવા લાગ્યું અને આજે પણ આને આપણે રાવણહથ્થાના અપભ્રંશ થયેલા નામથી પિછાનીએ છીએ. યુરોપના વાયોલા તથા વાયોલિન તથા એક વખતનું લોકપ્રિય વાજિંત્ર રેબેક એ બધાંનાં તત્ત્વો હિંદમાંથી ગયાં હોવાનું માનવામાં આવે છે.

રબકઅે મૂર લોકો સ્પેનમાં લઈ ગયા અને ત્યાંથી એ યુરોપમાં પ્રસિદ્ધ થયું. પણ રેબેક એ રુબાબની જ અનુકૃતિ છે. હિંદમાં બીજાં બધાં કરતાં તંતુ વાદ્યોની ઘણી વિવિધતા છે. આજે ઘણાઓનું એમ કહેવું છે કે હિદનાં તંતુ વાદ્યોનો અવાજ બહુ મોટો નથી. પરંતુ હિંદને બહુ મોટા અવાજવાળાં વાજિંત્રોની જરૂર ન હતી, કારણ કે અવાજની મૃદુતા ગમકો તથા મીંડોના' સ્પષ્ટ ઉઠાવ માટે બહુ ઘોંઘાટવાળાં વાજિંત્રો હિંદી સંગીતને પ્રતિકૂળ હતાં. ઉપરાંત હિંદી સંગીત ખુલ્લી જગ્યામાં ગાવા માટે નિર્માણ થયું ન હતું, પરંતુ દીવાલો વચ્ચે ઓરડામાં બેસી ગાવાનું હોવાથી અવાજને દાબી દે તેવાં મોટા અવાજનાં વાજિંત્રોનો વિકાસ અસ્થાને હતો. જોકે, આજે હવે આ પ્રગતિના યુગમાં હિંદનાં વાજિંત્રોની સ્થિતિ સુધારવા માટે ઘણો જ મોટો અવકાશ છે, તેમ જ વાદ્ય સંગીત તરફ જે લક્ષ અપાયું નથી, તે દિશામાં પણ વિકાસ સાધવા ઘણું જ મોટું ક્ષેત્ર છે. વાજિંત્ર એ કંઠની અનુકૃતિ હોવાથી કંઠની જેમ ભાવનાગમ્ય ભાષા શબ્દની મદદ વગર પણ બોલી શકે છે. બેથોવન, બાક કે શુબર્ટના નાટ્યસંગીતમાં જે વાદ્યસંગીત ઉપર ભાર મૂકવામાં આવેલ છે અને માત્ર વાજિંત્રોની જ મદદ વડે નાટ્યની દૃશ્ય સામગ્રીની ભાવના ઉપર પ્રબળતા મૂકવામાં આવેલ છે, તેવી જાતનો વાદ્યનો ઉપયોગ કરવાનું હિંદને માટે હજુ બાકી રહ્યું છે. જોકે, હાલ ફિલ્મ સંગીતમાં વાદ્ય સંગીતનો આવી જાતનો ઉપયોગ થતો થોડેઘણે અંશે જોવામાં આવે છે. પરંતુ એ માત્ર પાર્શ્વભૂમિકા પૂરતો રહે છે. આપણી રંગભૂમિ ઉપર આ પ્રયોગ હજુ કોઈએ કર્યો નથી. પરંતુ આમ કરવા પહેલાં આપણે ત્યાં સમૂહ વાદ્યસંગીત અને વૃન્દવાદનનો વિકાસ સાધવાની જરૂર રહી છે; જેથી નાટ્ય તેમ જ નૃત્યની પાર્શ્વભૂમિકા સુંદર રીતે ઉઠાવદાર બની શકે. હિંદમાં વાજિંત્રોના ચાર વિભાગ છે : તંતુવાદ્ય, સુષિરવાદ્ય, આનદ્ધ વાદ્ય અને ઘનવાદ્ય. આ બધામાં તંતુવાદ્યનો ઉપયોગ સવિશેષ છે, કારણ કે તેનો પ્રથમ ગાળામાં સાથ તરીકે ઉપયોગ થયો છે.

પ્રાચીન તંતુવાદ્યોનો મથુરા મ્યુઝિયમમાં સચવાયેલો સમૂહ

વીણા

૧. મથુરા, પહેલી સદી
૨. પદ્માવતી, પાંચમી સદી
૩. રૂપા, પાંચમી સદી
૪. અમરાવતી, ત્રીજી સદી
૫. અમરાવતી, બીજી સદી

તંતુવાદ્યો

તંતુવાદ્ય એ તારનાં વાજિંત્રો છે. હિંદનાં તંતુવાદ્યોમાં વીણાનું સ્થાન અપ્રતિમ છે. પ્રાચીન સમયમાં મિજરાફ તેમ જ ગજથી વગાડવાનાં બધાં વાદ્યો વીણા તરીકે ઓળખાતાં. પ્રાચીન વીણાના અનેક પ્રકારોમાં બ્રહ્મવીણા, તૌમ્બૂરી વીણા, સ્વરમંડલવીણા, મત્ત કોકિલા વીણા, રાવણહસ્ત વીણા, પિનાકી, કિન્નરી, દંડી, એકતંત્રી, નકુલ, ત્રિતંત્રી, ચિત્રા, નિશંક, અલાપિન, વિરંચી વગેરે હતાં. આ બધી વીણાની બનાવટ માટે 'રત્નાકર' વગેરે ગ્રંથોમાં વર્ણનો આપેલ છે. પરંતુ આ બધામાં પડદાઓની સંખ્યા અને તારના મેળ બાબત કાંઈ ઉલ્લેખ થતો નથી. એટલે તે કેમ વાગતી તે કહેવું મુશ્કેલ છે. આજે આ બધી વીણાઓનાં વર્ણનો જોતાં પ્રચલિત વીણાના સ્વરૂપમાં બહુ ફેરફાર થયો હોય તેમ લાગતું નથી, સિવાય કે મેલમાં. આજે જે વીણા તરીકે સ્પષ્ટ નામથી ઓળખાતું વાદ્ય તે રુદ્રવીણા છે અને તેનો બીજો પ્રકાર સરસ્વતી વીણાનો છે. રુદ્રવીણા તે ઘણું પ્રાચીન વાદ્ય છે, જ્યારે સરસ્વતી વીણા તેના ઉપરનો સુધારો છે. ઉત્તર હિંદમાં જોવામાં આવતી વીણા તે રુદ્રવીણા છે, જ્યારે દક્ષિણમાં પ્રચલિત સ્વરૂપ તે સરસ્વતી વીણાનું સ્વરૂપ છે. બંનેની બનાવટમાં સહેજસાજ ફેરફાર છે અને તે દાંડી તથા તુમ્બાની બનાવટ તથા સ્થાનમાં છે. સરસ્વતી વીણા ગ્રહણ કરવાની રીત પણ રુદ્રવીણા કરતાં જુદા પ્રકારની છે. સરસ્વતી વીણા ખોળા વચ્ચે ગ્રહણ કરી રુદ્ર-વીણાની જેમ આડી રાખી બજાવી શકાતી નથી; તેમ જ સરસ્વતી વીણામાં બે તારનો એકી સાથે ઉપયોગ થતો જોવામાં આવે છે. તેમ જ ચિકારીનો ઉપયોગ પણ જુદી રીતે કરવામાં આવે છે. આ વીણા મળવા તથા બનાવવાનાં મુખ્ય મથકો તાંજોર તથા મૈસૂર છે. તાંજોર તથા મૈસૂરની વીણામાં દાંતની કારીગરી વિશેષ હોય છે.

રુદ્રવીણા :

રુદ્રવીણાનું પ્રાચીન સ્વરૂપ વાંસનો દંડ, બે તુમ્બાંઓ, અને ગીધનાં પાંસળાંઓના પડદા જે મીણ વતી દંડ પર ચોંટાડવામાં આવતા. આ બધી વસ્તુઓ જંગલમાંથી સુલભ છે અને પ્રાચીન સમયની વન સંસ્કૃતિ બતાવે છે. આજનું રુદ્રવીણાનું સ્વરૂપ પણ આને જ મળતું આવે છે. ફક્ત દંડ સાગ કે ખદિર વૃક્ષના લાકડામાંથી બનાવેલ હોય છે, જેના ઉપર મીણ વતી પિત્તળના દોઢ બે ઈંચથી ઊંચા પડદાઓ રાખેલ હોય છે; જેની સંખ્યા ૨૪ની આશરે હોય છે. એટલે દરેક તારમાંથી બબ્બે સપ્તક ખુશીથી નીકળી શકે છે. આ પડદાઓ અચલ થાટના રહે છે. દંડના ઉપરના ભાગમાં સરસ્વતી વીણામાં હોય છે તેવી નકશી હોતી નથી પણ સાદો છેડો રહે છે. છેડા પર રહેલી તારની ખૂંટીઓમાંથી નીકળતા તારને રાખનારી દાંતની પટીને મેરુ તરીકે ઓળખવામાં આવે છે જેની નીચે એક મોટું તુંબડું આવે છે અને દંડની જગ્યાએ તુંબું લગાડવામાં આવે તે નાભિ તરીકે ઓળખાય છે. આવું જ બીજું તુંબું બીજા છેડે લગાડવામાં આવે છે. વીણામાં ઉપયોગમાં આવતાં તુંબાં ઘણા જ મોટા કદનાં હોય છે અને તે ખાસ કુશળતાથી તેના યોગ્ય જરૂરી કદ પ્રમાણે ઉગાડવામાં આવે છે. વીણાના છેડાનો ભાગ જ્યાં ઉપરના તાર આવીને મળે છે ત્યાં મોર જેવો આકાર ઘણે ભાગે હોય છે અને તે નીચેના ભાગને કકુભ કહેવામાં આવે છે. જ્યારે તાર જેના પર રહે છે તે ઘોડીને પત્રિકા કહેવામાં આવે છે. આ તારો મેરુ ઉપર થઈને પત્રિકા પરથી કકુભ પાસે એક હૂક જેવો વાંકો કટકો હોય છે તેમાં રહે છે. કુલ સાત તાર હોય છે જેમાં ચાર પડદા ઉપર રહે છે અને તેની ખૂંટીઓ દંડને છેડે આડી રાખવામાં આવે છે. જ્યારે ત્રણ તાર ચિકારીના હોય છે. આમાં બે તાર ડાબી તરફ અને એક જમણી તરફ હોય છે. ડાબી તરફથી તાર લેતાં પડદા ઉપરના તારનાં સારણી, પંચમ, મંદારણ અને અનુમંદારણ તેમ અનુક્રમે નામ રહે છે. આ વીણાના તાર મેળવવાની અનેક રીતો અને પ્રથાઓ છે, જેમાંની નીચેની મુખ્ય ગણાય છે :

	મુખ્ય તાર	ચિકારી
(૧)	સા, પ, સા, સા,	પ, સા, પ,
(૨)	પ, સા, પ, પ,	સા, પ, સા,
(૩)	મ, સા, પ, સા,	સા, સા, પ,
(૨)	મ, સા, પ, ગ,	સા, સા, પ,

રુદ્રવીણાનું પ્રાચીન પ્રાકૃત સ્વરૂપ પણ હજુ જોવામાં આવે છે, અને તે 'જંતર' તરીકે ઓળખાય છે; જેનો ઉપયોગ સૌરાષ્ટ્રની યાચક કોમોમાં કોઈક વાર થતો જોવામાં આવે છે. આ જંતરનું સ્વરૂપ બિલકુલ રુદ્રવીણાને મળતું આવે છે. માત્ર દાંડી પોલા વાંસની બનાવેલ હોય છે ને પડદાઓનો થાટ યાચક કોમમાં પ્રચલિત 'સુંદરી'ના જેવો હોય છે; જેના ઉપર માત્ર ભજન જ વગાડી શકાય છે. જંતરની વિશિષ્ટતા એ છે કે તે સરસ્વતી વીણાની જેમ ગાવા સાથેના ઉપયોગમાં આવે છે. જંતરમાં મીંડ નીકળી શકતા નથી અગર નીકળે છે પરંતુ બજાવનારાઓ કાઢતા નથી. જંતરનું પણ અતિ પ્રાચીન પ્રાકૃત સ્વરૂપ કિન્નરી વીણા છે. જેની લંબાઈ ઘણી ટૂંકી હોય છે પણ દંડ નીચે બેને બદલે ત્રણ નાનાં તુંબાં રાખવામાં આવે છે. આ વાજિંત્ર ઇન્દ્રના ગાયક કિન્નરે બનાવેલ હોવાની કથા છે. તેથી તેનું નામ કિન્નરી રાખવામાં આવેલ છે. આમાં વાંસનો દંડ રહે છે અને લંબાઈ માત્ર બે અઢી ફૂટની હોય છે. આમાં છથી સાત નાના રુદ્રવીણામાં આવે છે તેવા ઊંચા પડદા રહે છે. અને છેડે તાર ભરાવવાનો ગજના છેડા જેવો ભાગ હોય છે. આમાં ફક્ત બે જ તાર આવે છે જે છેલ્લા પડદા પછી લાંબી ખૂંટી હોય છે તેમાં વીંટાળેલ હોય છે. કિન્નરીની ઉપરનો ભાગ પતંગની પૂંછડી જેમ પીછાથી કે પત્રોથી શણગારવામાં આવે છે. ઘણી વખત પડદા હાડકાંના બનાવેલ જોવામાં આવે છે. આ વાજિંત્ર પણ હાલ તો બાવાઓ અને યાચકો જ ઉપયોગમાં લેતા હોવાનું જોવામાં આવે છે. દક્ષિણમાં પણ આ પ્રચારમાં આવેલ છે, પરંતુ એને ગોટ્ટુવાદ્યમ તરીકે ઓળખવામાં આવે છે.

સિતાર

વીણા પછી એ જ પ્રકારનું સ્વતંત્ર રીતે વાગી શકે તેવું વાજિંત્ર સિતાર છે, જેનું મૂળ નામ સહેતાર હોવાનું કહેવાય છે. તે ઈરાની વાજિંત્ર હતું. સિતાર એ વીણાનું સરળ સ્વરૂપ છે, જે સર્વ કોઈને લભ્ય થઈ શકે તેવું સહેલું છે. સિતારને પ્રચલિત કરવાનું માન તેરમી શતાબ્દીમાં અલ્લાઉદ્દીન ખીલજીના માનીતા દરબારી અમીર ખુશરુને જાય છે. અમીર ખુશરુ પોતે એક અચ્છા સૈનિક, સરદાર, કવિ, સંગીતકાર વગેરે હતા. તેમણે ફિરદોસી અને બીજા તાલો પણ બનાવેલ છે તેમ જ સરપર્શ, સાઝગીરી વગેરે રાગો પણ આપેલ છે. સિતાર પ્રથમ ત્રણ તારનું વાજિંત્ર હતું જે પછીથી સપ્તક તારનું બન્યું હતું. સિતાર એટલું બધું પ્રચલિત અને લોકપ્રિય થવા લાગ્યું કે વીણા પાછળ વર્ષોનો અભ્યાસ કરી કાબૂ મેળવનારાઓ બહુ જ થોડા નીકળવા લાગ્યા. સિતારમાં જે લાકડું ઉપયોગમાં આવે છે તે સાગનું હોય છે. ઘણા તુનનું લાકડું પણ વાપરે છે જે વજનમાં ઘણું જ હલકું હોય છે અને અવાજ પણ ઘણી સારી રીતે આપે છે. સિતારનો દંડ ઘણો જ પહોળો અને બીનની જેમ ગોળ નહીં પણ ચપટો હોય છે; અને તેના પર બંધબેસતા પિત્તળના કે જર્મન સિલ્વરના પડદાઓ રહે છે, જે પડદા તાંત વડે બાંધવામાં આવે છે. આ પડદાની સંખ્યા ૧૬–૧૯ની રહે છે. સિતારમાં પાતળા તાર આવતા હોવાથી ખૂંટીઓ નાની હોય છે. મુખ્ય ખૂંટીની સંખ્યા સાતની રહે છે, જેમાં ઉપરના ભાગમાં બે રહે છે અને તેની બાજુમાં મેરુ સુધીમાં ત્રણ અને પછી નીચે ડાબી તરફ અનુક્રમે બીજી બે ચાવી રહે છે. જ્યાં સિતારમાં જો દિલરુબાની જેમ તરફો હોય તો તરફોની ચાવીઓ પણ ડાબી તરફ જ રહે છે. સિતારની નીચેનો ભાગ વીણા જેમ સાંકડો નહીં પણ ઘણો જ પહોળો હોય છે અને તે ભાગને થાળી કહેવામાં આવે છે જેની નીચે અવાજધરી માટે તુંબું રાખવામાં આવે

છે, અને આ બધો ભાગ મસ્તક તરીકે પણ ઓળખાય છે. થાળીના છેડેથી ચાર ઇંચ ઉપર તારદાન રહે છે જેના ઉપરથી પડદા ઉપરના મુખ્ય તારો પસાર થઈ થાળી અને તુંબાની મિલાવટના છેડાના અંતિમ ભાગમાં તાર ભરાવવા માટે હૂક હોય છે. તેમાં તારો ભરાવી દેવામાં આવે છે. સિતારમાં પણ ઘણી વખત મેરુના નીચેના ભાગમાં એક વધુ તુંબું રાખવામાં આવે છે જેથી મીંડ તથા ગમકની સ્થિરતા વધે છે. રુદ્રવીણામાં જેમ ડાબી તરફનો તાર મુખ્ય કામમાં આવે છે તેમ સિતારમાં જમણી તરફનો તાર જે હમેશાં મધ્યમમાં રહે છે તેનો ઉપયોગ મુખ્યત્વે કરીને થાય છે. સિતારમાં સાત તારો હોય છે જેનો જમણી તરફનો મેળ લેતાં મ સા પ સા પ સા સા રહે છે. એમાં પ્રથમ પોલાદનો, બીજો પિત્તળનો, ત્રીજો પણ પિત્તળનો, ચોથો ગૂંથેલો અગર પંચ ધાતુનો જ્યારે છેલ્લા બે પોલાદના હોય છે. આમાંથી છેલ્લા ચિકારીના તાર ઝાલ માટે કામમાં આવે છે. સિતાર જમણા હાથની પહેલી આંગળીમાં મિજરાફ પહેરી બજાવવામાં આવે છે અને ડાબા હાથથી બીજા તાર પર કામ થાય છે. શરૂઆતમાં વીણાની જેમ ગમક સાથે આલાપચારીનું કામ થાય છે જેને જોડનું કામ કે વિલંપદ કહેવામાં આવે છે. ત્યાર બાદ ગત શરૂ થાય છે. ગતનું પ્રાચીન નામ ગતિ છે જેમાં તાલ પ્રમાણે સારીગમ વગેરે સ્વરોનું તાલબદ્ધ બંધારણ હોય છે. સિતાર એ એવું વાદ્ય છે કે જેમાં ઘણી જ ઝડપથી કામ કરી શકાય છે અને તાલને અતિ મહત્ત્વનું સ્થાન અપાય છે. આ સિવાય સિતારનાં પણ બીજાં સ્વરૂપો છે જે સુરબહાર, કછબીન (કછવો) તથા સુંદરી છે. સુરબહાર તે સિતારનું જરા મોટું સ્વરૂપ છે તેમાં ઘણે ભાગે વિલંપદનું કામ તથા ઝાલા કામ થાય છે. આ સ્વરૂપ બંગાળ તરફ જ પ્રચલિત છે. જ્યારે કછબીન કે કછવો તે સિતાર જ છે. ફક્ત ફેર માત્ર એટલો રહે છે કે સિતારની જેમ આમાં તુંબું નથી આવતું પણ ઉપર જેમ જ નીચે લાકડું આવે છે. સુંદરી તે સિતારનું પ્રાકૃત સ્વરૂપ છે, જે ઘણા-ખરા ભજનકારો ભજન ગાવામાં કામમાં લે છે. સુંદરીનું કદ સિતાર કરતાં નાનું અને તુંબડું પણ નાનું અને જરા ચપટું રહે છે. આમાં પડદાનો થાટ લોકસંગીતના રાહો પ્રમાણે રહે છે. આમાં પિત્તળના પડદાને બદલે તાંતની દોરી બાંધવામાં આવે છે. સુંદરીના બજાવનારાઓ પણ ઝાલા કામ સિતારની જેમ જ કરે છે.

સરોદ

સિતાર સિવાય નખથી વગાડી શકાતાં વાજિંત્રોમાં સરોદ એ પણ સિતાર જેવું જ સુમધુર તંતુવાદ્ય છે. સરોદમાં સારંગીની જેમ દાંડીનો ભાગ ઘણો જ પહોળો હોય છે. સરોદ એ સારંગીથી જરા વધુ લાંબું હોય છે. પરંતુ સારંગીની જેમ સરોદમાં પણ પડદાઓનો અભાવ હોય છે એટલે સરોદને તો નખલાથી વાગતી સારંગી કહીએ તો ચાલે. સરોદને વગાડવામાં આવે છે તે દાંડીના ભાગ ઉપર જર્મન સિલ્વરનું એકદમ લીસું પતરું જડવામાં આવે છે. સરોદમાં વિચિત્ર વીણાની જેમ મીંડો નીકળી શકે છે. પરંતુ સરોદનો મુખ્ય ભાગ ગતબાજનો રહે છે; કારણ કે નખલી પકડવાની રીત જુદી રહે છે. સરોદમાં નખલીને બદલે ચોરસ પતરી પણ કામ લાગે છે. તબલાં સાથે કોઈ પણ લયમાં તે વગાડી શકાય છે. સરોદમાં તાર ઉપર હાથ મૂકી બજાવવાનું હોય છે અને ચિકારીનું કામ સિતારની જેમ જ થાય છે. ઉત્તરમાં સરોદ ઘણું જ લોકપ્રિય વાજિંત્ર છે.

ગજથી વાગતાં વાદ્યો

ગજથી વાગતાં વાજિંત્રોમાં વીણાવહ, પિનાકીવીણા, રાવણહસ્તવીણા, પેન્ના વગેરે અત્યંત પ્રાચીન વાજિંત્રો છે. આ વાજિંત્રોનાં સંસ્કૃત સ્વરૂપો આપણી પાસે હાલ સારંગી, દિલરુબા, ઈસરાજ, રુબાબ વગેરે છે. વીણાવહ તે આગળ પિનાકીવીણા તરીકે પણ ઓળખાતું. પરંતુ રાવણની શંકરસ્તુતિની કથા બાદ તે રાવણાસ્ર તરીકે ઓળખાવા લાગ્યું અને હાલ તે રાવણહથ્થા તરીકે પ્રચલિત છે. હજુ પણ તેનું સ્વરૂપ પ્રાકૃત જ રહ્યું છે અને તેનો ઉપયોગ ખાસ કરીને બાવા અને યાચક કોમ વિશેષ કરીને કરે છે. રાવણહથ્થામાં એક દોઢથી બે ફૂટની લાંબી પોલી દાંડી હોય છે જેના છેડાના ભાગે બે નાની ખૂંટીઓ રહે છે અને તેમાંથી બે તાર પસાર થઈ બીજા છેડા પર નાળિયેરની કાચલીનું તુંબું બનાવેલ હોય છે, અને તેના પર ચામડું

મઢી લીધેલું હોય છે. તેના પર એક નાની ઘોડી પર પસાર થઈ નીચે જોડી દીધેલ હોય છે. એક કામઠી પર ઘોડાના વાળ બાંધી ગજ બનાવવામાં આવે છે, જેના પર ઘણી વાર ઘૂઘરા લટકાવવામાં આવે છે. ગજથી વાગી શકે તેવાં વાજિંત્રોમાં રાવણહથ્થાનું સ્થાન અતિ પ્રાચીન છે અને આધુનિક વાયોલા, વાયોલિન તથા રૅબેકનું મૂળ સ્વરૂપ હોવાનું પણ માનવામાં આવે છે.

સારંગી

ગજથી વાગી શકતું તેવું એક સંપૂર્ણ વાજિંત્ર હોય તો તે સારંગી છે. તેના અવાજની મધુરતા તથા સ્નિગ્ધતા તથા દૃઢતા મનુષ્ય અવાજનું અનુકરણ કરવા બધી રીતે યોગ્ય છે. કોઈ વખત તો એકલી સારંગી વાગતી હોય ત્યારે મનુષ્ય ગાતું હોય તેમ હૂબહૂ લાગે છે. તેનું કારણ એ કે સારંગી મનુષ્ય અવાજના લહેકા, ગમક તથા સ્વરોની ઝડપ સુંદર રીતે બહાર લાવી શકે છે. સારંગીનું કદ પ્રમાણમાં ઘણું નાનું છે, પણ સુરાવટ અને અવાજ ઘણો મોટો રહે છે. સારંગી માંડ બે ફૂટ ઊંચી હોય છે. તે એક લંબચોરસ લાકડામાંથી બનાવવામાં આવે છે અને બધું લાકડું અંદરથી ખોદી એકસરખું બનાવવામાં ખૂબી રહે છે. ઉપરથી ચોરસ ભાગ શરૂ થતાં નીચે આવતાં સુધી લગભગ એક ફૂટ પહોળો પેટનો ભાગ રહે છે, જ્યારે દાંડી ઘણી જ પહોળી રહે છે; કારણ કે તરફોની સંખ્યા ઘણી રહે છે. ઉપરના મુખ્ય ચાર તારોમાં ત્રણ તાંત રહે છે જેથી અવાજ ઘણો જ સુશ્લિષ્ટ રહે છે અને ચોથો તાર પિત્તળનો હોય છે. તરફોની સંખ્યા લગભગ ત્રીસ કે ઘણી વાર તેનાથી પણ વધુ હોય છે. આ વાજિંત્રમાં સરોદની જેમ પડદા નથી હોતા, પણ આંગળીના નખ વડે તાંત સાથે તે ઘસવાથી સ્વરો નીકળે છે. આમાં હિંદી સંગીતની બધી ગમકો સ્પષ્ટતાથી નીકળી શકે છે. સારંગી એ ઉત્તર હિંદનું ગાવા સાથેનું મુખ્ય વાજિંત્ર છે અને તેના ઘણા કુશળ બજવૈયા પણ અનેકની સંખ્યામાં છે. દક્ષિણમાં આનો ઉપયોગ ઘણો ઓછો થાય છે.

દિલરુબા

સિતાર જેમ વીણાનું સરળ સ્વરૂપ છે તેમ દિલરુબા એ સારંગીનું સાદું રૂપ છે. સારંગી કરતાં શીખવામાં પણ દિલરુબા સહેલું છે, કારણ કે તેની દાંડી સારંગી કરતાં મોટી અને લાંબી રહે છે અને તેના પર સિતારની જેમ પડદા રહે છે. દિલરુબાનું પેટ સારંગીની જેમ ચામડાથી મઢેલ હોય છે અને તરફો લગભગ સારંગી કરતાં અરધી સંખ્યામાં હોય છે, જે દાંડીની બાજુમાંથી નાખવામાં આવે છે. ઉપરના મુખ્ય તારોમાં મેળ મ સા પ પ રહે છે, અને પ્રથમ તાર પોલાદનો, બીજો પિત્તળનો, ત્રીજો પોલાદનો અને ચોથો પંચ ધાતુનો રહે છે. ઉપરના ભાગમાં હાલ પાંચ કે તેથી વધારે પણ જવારીની તરફો નાખવામાં આવે છે. સારંગીની જેમ દિલરુબામાં દાંતનો ઉપયોગ નથી, પરંતુ પ્રથમ તાર પોલાદનો હોવાથી અવાજનો ઘોર ઓછો રહે છે, પણ સ્વરમાધુર્ય ઉત્પન્ન કરવામાં દિલરુબા સારંગીથી બીજે નંબરે આવે છે. દિલરુબા એ મુસ્લિમ સમયનું વાજિંત્ર છે.

દિલરુબાનું બીજું સ્વરૂપ ઇસરાજ છે, જે બંગાળમાં ઉપયોગમાં આવે છે. દિલરુબા અને ઇસરાજ વચ્ચે ફેર માત્ર નીચેના ભાગમાં રહે છે. ઇસરાજમાં નીચેનું માથું સાધારણ દિલરુબામાં હોય છે તેવું નથી પણ કછવામાં હોય છે તેવું ચપટું રહે છે, અને દાંડી જરા વધુ પાતળી અને લાંબી હોય છે.

દિલરુબાનું બીજું એક સ્વરૂપ તાઉસ છે જેમાં ફેર માત્ર નીચેના ભાગમાં મોરની આકૃતિ રહે છે એટલો જ હોય છે.

સરીન્દા એ સારંગી જેવું વાજિંત્ર છે અને બંગાળમાં ઉપયોગમાં આવે છે. સરીન્દાનો ઘણે ભાગે ઉપયોગ યાચક કોમમાં થતો જોવામાં આવે છે. કારણ કે તેનું સ્વરૂપ જરા પ્રાકૃત છે. સરીન્દાનો નીચેનો ભાગ ગોળ હોય છે પણ પાસે દિલરુબાની જેમ ખાડા રહે છે અને વાયોલિન જેવું ટૂંકું વાજિંત્ર છે. ઉપરના ભાગમાં ચાર તાર અને નીચે ઘણી વાર છ તાર પણ નાખેલા રહે છે.

ચિકારા એ પણ સારંગીનો જ એક પ્રકાર છે, જેમાં એક લાંબી ગોળ પોલી લાકડાની દાંડી રહે છે. નીચે એક ચોરસ પેટીના રૂપે મસ્તકનો ભાગ રહે છે જેના પર ચામડું મઢેલું હોય છે અને ઉપરના ભાગ પર ઘોડી રહે છે જેના ઉપરથી ત્રણ તાર પસાર થાય છે. આ તાર સા, મ, પ,માં મેળવાય છે. ઘણામાં તરફોની સંખ્યા પણ જોવામાં આવે છે અને તે ઘણે ભાગે પાંચની હોય છે.

આ ઉપરાંત રુબાબ એક નાના ગજથી વાગતું વાદ્ય સ્વરૂપ છે પણ તેની વિશિષ્ટતા એ છે કે તેમાં સરોદની જેમ પડદા રહેતા નથી. રુબાબમાં ચાર તાર હોય છે જેમાંનો એક પિત્તળનો હોય છે, બે તાંત તથા એક ચિકારી રહે છે. આ વાદ્યના કર્તા તાનસેન હતા, અને હજુ પણ રામપુર વગેરે સ્થળોમાં રુબાબી-યાર બીનકારોની જેમ જ પૂજાય છે. આ રુબાબ ઉપરથી યુરોપીય રેબેક નામનું વાજિંત્ર થયું હોવાનું મનાય છે. ઘણી વાર રુબાબ નખલાથી પણ બજાવવામાં આવે છે.

તંબૂર

હિંદમાં નખલાથી વાગતાં વાદ્યો તે ઘણે ભાગે સ્વતંત્ર વાજિંત્રો છે, પરંતુ ગજથી વાગતાં બધાં વાદ્યો સાથ તરીકે જ ઉપયોગમાં આવે છે. આ ઉપરાંત આપણે ત્યાં માત્ર અનુરણન આપતાં વાદ્યો પણ છે અને તે વાદ્યો તો સૌથી પ્રાચીન અને પુરાતન માનવામાં આવે છે. જેમ ઢોલ તે આનદ્ધ વાદ્યોમાં આદિ વાજિંત્ર છે, તેમ તંતુવાદ્યોમાં તંબૂર તે સૌથી પ્રથમ સ્થાન ભોગવતું વાજિંત્ર છે. તંબૂર એ હિંદી સંગીત માટે અત્યંત ઉપયોગી અને મહત્ત્વનું વાદ્ય છે. તંબૂર પહેલાં તંબૂરનું પ્રાકૃત સ્વરૂપ એકતારાનું છે. કોઈ પણ તારને હલાવવાથી તેમાંથી આંદોલનો નીકળે છે તે સહજ છે. પરંતુ કોઈ પણ પોલી વસ્તુ પર તે તાર રાખવાથી તારના અવાજ તથા આંદોલનોની સ્પષ્ટતામાં વધારો થાય છે. એક પોલા વાંસની લાકડી, નીચે ચામડું મઢેલું તુંબડું, તેના પર તાર નાખી વગાડવામાં આવે તો જરૂર અવાજ ઠીક આપે, એ જોતાં એકતારાનો ઉદ્‌ભવ શકય છે. એકતારામાં માત્ર બે તારો આવે છે જે સા, પ,માં મેળવવામાં આવે છે. આ વાજિંત્ર હાલ તો લોકસંગીતમાં ભજન વગેરેમાં કામ લાગે છે. એકતારાનું આદ્ય નામ એકતંત્રી વીણા હોવાનું મનાય છે.

એકતારાનું શિષ્ટ સ્વરૂપ તંબૂર છે જે હિંદી સંગીતમાં અનુરણનનું કામ સાધે છે. આ વાજિંત્રના કર્તા તુંબરુ મુનિ હતા. તંબૂરની દાંડી સિતાર જેટલી લાંબી પણ વધુ મજબૂત અને મોટી હોય છે અને નીચે સિતાર કરતાં પણ મોટું મસ્તક રહે છે. ઉપર ચાર તાર હોય છે જેમાં ડાબી તરફથી પ્રથમ પોલાદનો, બીજા બે પિત્તળના અને છેલ્લો એક તાર હોય છે. જે પંચ ધાતુનો બનેલો રહે છે. આ ચાર તારા પ, સા, સા, સા,માં મેળવાય છે, પરંતુ ઘણે ભાગે આ તારો ગાવામાં આવતા રાગ પર રહે છે. ઘણે ભાગે પડ્જ સાથે વાદી કે સંવાદી સ્વરનો મેળ રાખવામાં આવે છે. તંબૂર આંગળીના ટેરવા વડે એક પછી એક તારથી વગાડવામાં આવે છે. તંબૂરના અવિરત રણકારથી સંગીતની પશ્ચિમ ભૂમિકા સરસ રીતે તૈયાર થાય છે અને રાગમાધુર્યની લાક્ષણિકતામાં આથી ઉમેરો થાય છે. આ ઉપરાંત સંગીતના વિદ્યાર્થીને ગાવા સાથે ઉપયોગમાં લેવાથી સ્વરો ગળામાં સ્વતંત્ર રીતે સ્થાપિત થાય છે તેમ જ સ્વરોની ખરેખર મધુરતા રહે છે. તંબૂરના તારોમાં તારદાનમાં દોરાઓ નાખી જવારી ખોલતાં તારના અવાજમાં ઘણી જ સ્પષ્ટતા આવે છે અને ચારે તારોના સમૂહથી ભમરાઓના ગુંજારની જેમ એક જાતની નાદમયતા બંધાઈ જાય છે. જવારી ખૂલતાં તંબૂરના પંચમમાંથી ઋષભ સંભળાય છે અને મંદ્ર પડ્જમાંથી ગાંધાર નીકળે છે. આને નૈસર્ગિક સહસંવાદ કહેવામાં આવે છે, જેના ઉપરથી સ્વર સપ્તક કે સ્વર ગ્રામની સંપૂર્ણતા યોજાયેલ હોવાનું માનવામાં આવે છે અને તે વસ્તુતઃ સત્ય લાગે છે.

સ્વરમંડળ

આ સિવાય તંતુવાદ્યોમાં અતિપ્રાચીન વાજિંત્ર સ્વરમંડળ પણ છે, જેને હિંદની હાર્પ કહીએ તોપણ ચાલે. સ્વરમંડળને કાત્યાયની વીણા, શતતંત્રી વીણા વગેરે નામથી ઓળખવામાં આવે છે. 'સંગીતરત્નાકર'ની

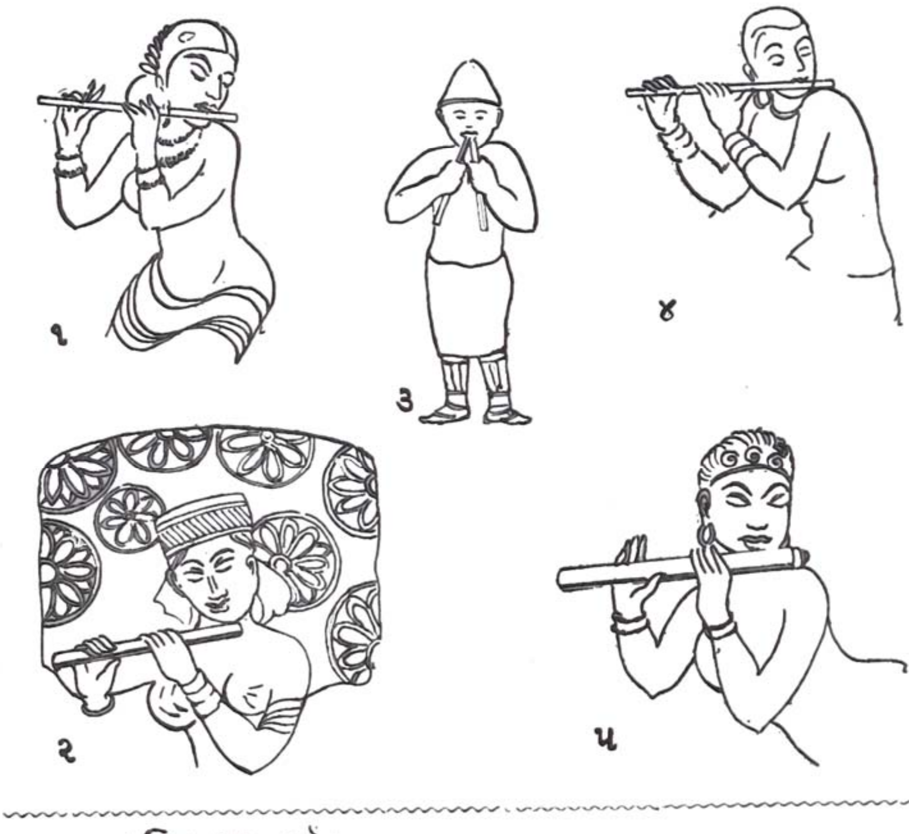
ત્તકોકિલા વીણા પણ સ્વરમંડળનું જ સ્વરૂપ હોવાનું મનાય છે. સ્વરમંડળ એ ત્રણ ફૂટ લાંબું, દોઢ ફૂટ હોળું અને સાત ઈંચ ઊંચું ચાર નાના પાયા પર રહેતું પેટી જેવું વાજિંત્ર છે, જેના મથાળે ચાવીઓમાં જુદા જુદા તારનાં સપ્તકો ગોઠવવામાં આવે છે. સ્વરમંડળ નખલા વડે અગર લાકડાની દાંડીથી વગાડી શકાય છે. આધુનિક પિયાનો તે સ્વરમંડળનું વિકસિત સ્વરૂપ માત્ર છે, જેમાં દાંડીઓ આપમેળે કળ દબાવવાથી તાર પડે તેવી ગોઠવણ રહે છે. સ્વરમંડળનું બીજું સ્વરૂપ કાનૂન પણ છે, જે ઈરાનમાં ખૂબ જ લોકપ્રિય વાજિંત્ર છે. આની રચના પણ સ્વરમંડળ જેવી જ રહે છે.

સુષિર વાદ્યો

બંસી

સુષિર વાદ્ય એ ઉત્પત્તિના હિસાબે તંતુ વાદ્ય કરતાં ઘણું પ્રાચીન ગણાય છે. કારણ કે સુષિર વાદ્યની પ્રથમ અવસ્થા વાંસની અંદર ભમરાઓએ પાડી નાખેલ કાણામાં પવન ભરાતાં સ્વરો ઉદ્‌ભવતાં સંગીત થયાનું જોવામાં આવે છે. તંતુ વાદ્યો ખુલ્લી જગ્યા માટે તદ્દન નકામાં જેવાં લાગે છે, જેથી મોટો અવાજ આપી મોઢેથી બજાવી શકાય તેવાં સુષિર વાદ્યોની શોધ થયેલી છે. સુષિર વાદ્યો બહુધા સ્વતંત્ર વાજિંત્રો તરીકે જ રહે છે. સુષિર વાદ્યોમાં સૌથી પ્રથમ પ્રાચીન બંસી ગણાય છે. બંસી અગર વાંસળી એ દુનિયાનું ખૂબ જ લોકપ્રિય તેમ જ દેવપ્રિય વાજિંત્ર છે; કારણ કે કૃષ્ણે હિંદમાં, તેમ જ પાન તથા ઓરફિયસે યુરોપમાં પોતાના પ્રિય વાજિંત્ર તરીકે બંસીને અપનાવેલ છે. બંસીને મુરલી અને ફિલગોરા પણ કહેવાય છે. બંસી ઘણે ભાગે કાષ્ઠની બને છે. આજે જોકે તેનાં વિવિધ સ્વરૂપો જોવામાં આવે છે. લાકડાની પોલી લાકડીમાં સાત કે આઠ કાણાં હોય છે અને છેલ્લા કાણામાં ફૂંક મારવાથી બંસી વાગે છે. મોઢાની સામી રખાતી બંસીમાં સીધી રચના રહે છે, જ્યારે મોઢાની આડે રખાતી બંસીમાં જરા પવનની આવજા માટે અને તેમાંથી સ્વર ઉત્પન્ન

મથુરા મ્યુઝિયમમાં સચવાયેલો પ્રાચીન સુષિર વાદ્યોનો સમૂહ



વાંસળી :
૧. અજંતા (ગુપ્તકાળ)
૨. મથુરા, બીજી સદી
૩. સાંચી, પહેલી સદી
૪. અમરાવતી, ત્રીજી સદી
૫. ઓરિસા, અગિયારમી સદી

થવા માટે આગળ એક સાદી રચના રહે છે. બંસીનું પ્રાચીન નામ વેદોમાં વેણુ તરીકે પણ લેવામાં આવે છે. હિંદમાં બંસીના અલગોસી, કાષરતી, બસુલી અને ખાસી વગેરે પ્રકારો હોય છે. આ ઉપરાંત નાગસર નામની પણ એક બંસીની જાત છે, જેનું સ્વરૂપ તથા સંગીત હિંદમાં બધે પ્રચલિત જોવામાં આવે છે. કુરલ જે આપણા ભરવાડો બજાવે છે તે વાંસળીનું એક સ્વરૂપ છે. યુરોપમાં બંસીના આજે ઘણા પ્રકારો જોવામાં આવે છે.

સુષિર વાદ્યોમાં બંસી જેટલું જ પ્રાચીન વાદ્ય શૃંગવાદ્ય પણ છે. શૃંગ વાદ્ય તે ભૂંગળ વાદ્ય છે. શરૂઆતમાં ભેંસનું શિંગડું ભૂંગળ તરીકે કામ આવતું. શિંગડા પછી પિત્તળનાં ભૂંગળ કામમાં લેવાયાં. આવા ભૂંગળોનો આજે આપણે ત્યાં મદ્રાસ તેમ જ નેપાળમાં ઘણો ઉપયોગ જોવામાં આવે છે. ગુજરાતમાં હજુ પણ ભૂંગળો, ખાસ કરીને ભવાઈમાં, જોવામાં આવે છે. ઉત્તર હિંદમાં આ ભૂંગળના શૃંગ, કોમીકી, કુમા, તનૂડી અને કછવ્હાઈ વગેરે નામો તથા જાતો છે. આ શૃંગનો ઉપયોગ ખાસ કરીને સૂચનાત્મક રીતે લડાઈ અને ધાર્મિક ઉત્સવોમાં આવતો. નેપાલમાં સર્પાકાર ભૂંગળો ઉપયોગમાં આવે છે. કુમા એ પિત્તળનું સીધું ભૂંગળું છે, — જે ભવાઈમાં આપણે જોઈએ છીએ, જ્યારે તુરાઈ કે તનૂડી એ પિત્તળનું વાંકું ભૂંગળું છે અને નફારી એ નાનું સીધું ભૂંગળું છે. યુરોપમાં આ ભૂંગળોમાં સ્વરો કાઢવાની તરકીબ બનાવવામાં આવે છે અને તેનું સમૂહ ગાન કરવામાં આવે છે. યુરોપમાં આવા ઘણા શિષ્ટ પ્રકારો છે.

ભૂંગળ ઉપરાંત સુષિર વાદ્યોમાં શંખ એ પણ અતિ પ્રાચીન વાદ્ય ગણાય છે. આજ સુધી પણ તે વિશ્વ સાથેના સંબંધથી પૂજા અને ભક્તિના ઉપયોગમાં આવે છે. શંખમાં કાંઈ બનાવવાનું હોતું નથી. તેના છેડા પરના ભાગમાં જોરથી ફૂંક મારતાં મોટો અવાજ થાય છે. આજ સુધી પણ, ઘણાં મંદિરોમાં આરતી સમયે શંખનાદ સાંભળવામાં આવે છે. વેદમાં પણ શંખનું વર્ણન જોવામાં આવે છે. તદુપરાંત શંખ બજાવ-નારાઓ શંખધ્માઓ કહેવાતા. પ્રાચીન સમયમાં શંખ પૂજામાં તેમ જ લડાઈમાં ઉપયોગમાં આવતો.

શરણાઈ

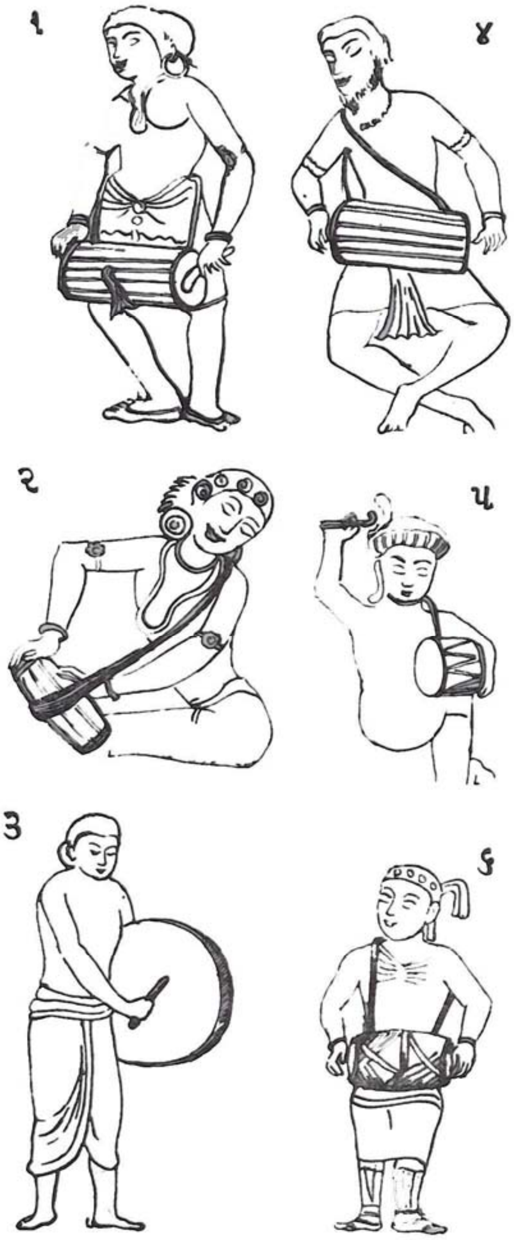
નિકર્ણ એ શરણાઈનો એક નાનો પ્રકાર છે. આપણાં ગામડાંમાં એકદમ તીક્ષ્ણ સ્વરે વાગતી શરણાઈ તે નિકર્ણ તરીકે ઓળખાય છે. સનાઈ એ શરણાઈનું જ નામ છે અને ગ્રામ જનતાનું પ્રિય સુષિર વાદ્ય છે. આમાં ઘણા જ જોરથી ફૂંક મારીને અવાજની સ્થિતિ મેળવાય છે. દરેક ગામડામાં આ વાદ્યના બજવૈયા નજરે પડે છે. આ વાદ્યની સાથે ઢોલ કે નગારાં અચૂક જોવામાં આવે છે. શુભ પ્રસંગે તેમ જ રાજાઓના ટકોરખાનામાં આ વાદ્ય અચૂક જોવામાં આવે છે. દક્ષિણમાં આ વાદ્યનો અત્યંત ઉપયોગ જોવામાં આવે છે અને આ વાદ્યના કુશળ બજવૈયા ત્યાં જ જોવામાં આવે છે. કારણ એ સનાઈનું વિશિષ્ટ સ્વરૂપ છે, જેમાંથી ફક્ત મંદ્ર સપ્તકના જ સ્વરો નીકળે છે.

પોંગી એ નાગસરમ્ જેવું વાદ્ય છે. તેમાંથી ફક્ત એક જ સ્વર નીકળે છે જેનો અનુરણન વાદ તરીકે ઉપયોગ થાય છે. નીકળતો અનુરણન નાદ શ્રુતિ તરીકે ઓળખાય છે. આ વાદ્યમાં અવાજ પ્રમાણ માટે પાંચ-છ કાણાં રહે છે. પરંતુ એ બધાંનો એકી સાથે કદાપિ ઉપયોગ થતો નથી. આ વાદ્ય માત્ર નાગસર કે નિકર્ણ સાથે સૂર પૂરવાના કામમાં જ આવે છે. આ સિવાય આવા જ ઉપયોગ માટે નોઝબગ નામનું વાદ્ય કામમાં આવે છે, જે ઉપાંગશ્રુતિ પણ કહેવાય છે.

મોરલી

આ ઉપરાંત આપણે ત્યાં મદારી પાસે જે મોરલી જોઈએ છીએ તે પૂંજી, જીંજીવી, અથવા તોમ્બી તરીકે ઓળખાય છે. આ મોરલીમાં મધ્યભાગ તુંબડામાંથી બને છે, જેમાં બે નેતરની પોલી ભૂંગળીઓ ખોસ-વામાં આવે છે અને તેમાં કાણાં પાડવામાં આવે છે. બે ભૂંગળીમાંની એક અવિરત નાદ આપે છે, જ્યારે બીજામાંથી સ્વરો નીકળે છે. આ મોરલીમાંથી દક્ષિણમાં પ્રચલિત એવી ભૈરવીની જાતના સ્વરો નીકળે છે જે સ્વરો સર્પને પ્રિય છે એમ માનવામાં આવે છે. ઘણી વખત આ મોરલી વગાડતાં સર્પ દરમાંથી પણ બહાર આવે છે. આ વસ્તુને સાચી કે ખોટી માનવી તે એક બાજુ મૂકતાં, આ મોરલી આધુનિક બેગપાઈપનું પ્રાકૃત સ્વરૂપ હોય તેવી લાગે છે તે નિ:શંક છે.

મથુરા મ્યુઝિયમમાં સચવાયેલાં



મૃદંગ

૧. કોણાર્ક, (ઓરિસા), પંદરમી સદી
૨. ઓરિસા, અગિયારમી સદી
૩. મથુરા, બીજી સદી
૪. હર્ષગિરિ (રાજસ્થાન), દસમી સદી
૫. અમરાવતી, બીજી સદી
૬. સાંચી, પહેલી સદી

આનદ્ધ વાદ્યોમાં ઢોલ એ અત્યંત પ્રાચીન વાજિંત્ર છે. કોઈ પણ વસ્તુને અફળાવવાથી તેમાંથી અવાજ કાઢવાની વૃત્તિ તો અબોધ બાળકમાં પણ જોવામાં આવે છે. પ્રાચીન સમયમાં મનુષ્યને લાકડું તથા ચામડું એ અનાયાસે પ્રાપ્ત થતી વસ્તુઓ હતી. જે બંનેના સંયોગ વતી ઢોલ કે દુંદુભિની ઉત્પત્તિ શક્ય બને છે. દુંદુભિમાં ભૂમિદુંદુભિ એ અતિ પ્રાચીન સ્વરૂપ છે. જમીનમાં ખાડો ગાળી તેના પર આછું પાતળું ચામડું મઢી અવાજ કરતાં ભૂમિદુંદુભિ થાય છે. આ વાદ્યનો મુખ્યત્વે કરીને હેતુ સૂચનાત્મક હતો, જેમ કે ગામનાં માણસોને ભેગાં કરવાનાં હોય અગર તો કોઈ પણ પ્રકારના ખબર આપવા ધ્યાન ખેંચવું હોય ત્યારે આનો ઉપયોગ થતો. આ રીત તો અદ્યાપિ પર્યંત અસ્તિત્વમાં જોવામાં આવે છે. ભૂમિદુંદુભિનો ઉલ્લેખ તો યજુર્વેદમાં પણ થયેલો જોવામાં આવે છે. ભૂમિદુંદુભિ પછી લાકડાની કાંઠાવાળી ઊંચી દીવાલો ઉપરના ગોળ કાંઠા ઉપર બંને બાજુ પાતળું ચામડું જડી લેતાં ઢોલ બને છે. કોઈ પણ દેશના પ્રાચીન સંગીતમાં તાલનું મહત્ત્વ તથા તાલી

પ્રાચીન આનદ્ધ વાજિંત્રોનો સમૂહ

મૃદંગ

૧. અમરાવતી, ત્રીજી સદી
૨. અજંતા, છઠ્ઠી સદી
૩. પવાયા, પાંચમી સદી
૪. પદ્માવતી, ત્રીજી સદી
૫. અમરાવતી, ત્રીજી સદી
૬. કુતા (રાજસ્થાન), ગુપ્ત રાજ્યકાળ

આપી લય જાળવવાની વૃત્તિ સહજ રીતે જોવામાં આવે છે. ઢોલનું અવાજ-પ્રમાણ ઊંચું નીચું ચડાવવા માટે ગંઠાઓની પાસે મઢેલ ચામડાને અડીને દોરી પસાર કરવામાં આવે છે, જેમાં પિત્તળના કરડાઓ નાખવામાં આવે છે અને તે કરડાઓ ઉપર ચડાવતાં અવાજ પ્રમાણ ઉપર જાય છે. હિંદી સંગીતના તાલનું સ્થાન વિશિષ્ટ પ્રકારનું હોવાથી ઢોલ તથા દુંદુભિનાં વિવિધ સ્વરૂપો તથા પ્રકારો જોવામાં આવે છે, જેમાં છેલ્લામાં છેલ્લો પ્રકાર તબલાંનો છે, જેનાથી ભાગ્યે જ કોઈ પણ હિંદી અપરિચિત હોય. પ્રાચીન સમયમાં પણ આનદ્ધ વાદ્યોના ઘણી જ જાતના પ્રકારો હતા—જેમાં પટહ, મૃદંગ, હુડુક્ક હુકુડકા, કરટા ઘડા, ઘડસ, ઢવસ, ઢક્કા, કુડવા, કુંજા, ડમરુ, ચકવાવ, કરચક્ર, ખાવહ, દુંદુભિ, ડંકા, મન્ડી, ડક્કા, ડકકુલી, સેલ્લુકી, ઝલ્લરી, ત્રિપાલી, ધોંસા, ભેરી અને નિશાશ વગેરે મુખ્ય હતા, જે ઉપરથી તાલ પદ્ધતિનું મહત્ત્વ તથા વિકાસ જોઈ શકાય છે.

દંગ

હાલમાં પ્રચલિત વાદ્યોમાં મૃદંગ એ સૌથી પ્રચલિત અને સુંદર વાદ્ય છે. આ વાદ્ય ત્રિલોકવિજયી શિવના તાંડવ નૃત્ય સમયે બ્રહ્માએ શોધ્યું હતું અને ગણેશે બજાવ્યું હતું તેવી પુરાણકથા પ્રચલિત છે. મૃદંગ અગર મૃદલ એ શબ્દ ઉપરથી જ તે માટીનું બનાવવામાં આવતું તેમ જોઈ શકાય છે. હજુ પણ ઘણાં ઢોલ તથા તબલાં માટીનાં બનેલાં જોઈએ છીએ. હાલ મૃદંગની બનાવટમાં કયાંય માટીનો ઉપયોગ થતો નથી, પણ લાકડાનો ઉપયોગ થતો જોવામાં આવે છે. મૃદંગ એ લગભગ બે ફૂટ લાંબું, લંબગોળ વાજિંત્ર છે, જેનો મધ્યમ ભાગ જરા ઊપસેલો રહે છે. બેઉ છેડાની ગોળાઈ લગભગ ૩૦ ઈંચની રહે છે. આ ભાગ ઉપર ચામડાં મઢવામાં આવે છે અને તેના પર યથાસ્થિત અવાજ માટે શાહીનો ઉપયોગ થાય છે. ડાબી તરફનું ચામડું જરા જાડું રહે છે અને વધુ ઘન અવાજ આપે છે, જ્યારે જમણી તરફના ભાગનું ચામડું વધુ પાતળું હોય છે. બંને બાજુ ચામડાની વાધર રાખેલી હોય છે જેમાં લાકડાના ગટ્ટા ભરાવવામાં આવે છે જે નીચા-ઉપર કરતાં મૃદંગ ચડીઊતરી શકે છે. હાલના ભાગમાં ઉત્તર હિંદ કરતાં દક્ષિણમાં મૃદંગનો ઘણો ઉપયોગ જોવામાં આવે છે. ઉત્તર હિંદમાં આને પખવાજ કહે છે, જે ઘણે ભાગે હવેલી કે મંદિરોમાં જોવામાં આવે છે. પખવાજના બોલ તબલાં કરતાં ઘણા કડક હોય છે, પરંતુ આના કુશળ બજવૈયા આમાંથી અનેરી મૃદુતા ઉપજાવી શકે છે. છેલ્લે જામનગરના આદિત્યરામ વ્યાસ તે હિંદભરના પ્રસિદ્ધ પખવાજી ગણાતા.

તબલાં

તબલાં જે હાલ સર્વત્ર જોવામાં આવે છે તે મૃદંગનું વિભાજિત સ્વરૂપ જ છે. મૃદંગની જમણી તરફની બાજુ તબલું બને છે, જ્યારે ડાબી તરફનો ભાગ બાયું કહેવાય છે. તબલામાં ડાબા કરતાં જમણા હાથને વધુ કામ કરવાનું રહે છે. સ્વરૂપમાં પણ બાયું તબલું નીચું અને અવાજમાં મંદ રહે છે. તબલું લાકડાનું બને છે, જ્યારે બાયું તાંબા કે જર્મન સિલ્વરનું જોવામાં આવે છે. તબલાં એ હિંદી સંગીતમાં બીજા કોઈ પણ વાદ્ય કરતાં વધુ મહત્ત્વનું સ્થાન ભોગવે છે; કારણ કે તેમાં તાલ પ્રાધાન્ય ભોગવે છે. તબલાં શીખવાં તથા વગાડવાં સહેલાં હોવાથી આજે તબલાંએ મૃદંગને લગભગ હાંકી કાઢયું છે તેમ કહીએ તો ચાલે. તબલાંના ચામડામાં ઘણે ભાગે હરણ અથવા વાછડાનું ચામડું ઉપયોગમાં આવે છે. તબલાંના મધ્યમાં શાહી હોય છે, જ્યારે બાંયામાં એક ઉપરના ભાગ તરફ શાહી રહે છે. હિંદી સંગીતમાં તાલની વિશિષ્ટતા એટલી છે કે તબલાંમાં નૈપુણ્ય મેળવતાં લગભગ જિંદગી આખીયે ખરચાય તોપણ તે દુર્લભ બને છે. મૃદંગ તથા ઘણે ભાગે તબલાંનો ઉપયોગ શિષ્ટ સંગીતમાં ખૂબ જ જોવામાં આવે છે. જ્યારે પ્રાકૃત સ્વરૂપોમાં ઢોલ, નગારાં, નોબત, ડમરુ વગેરે ઘણી જાતો છે. નગારું એ પ્રાચીન ભેરી છે. પ્રાચીન સાહિત્યમાં ઘણી વખત દુંદુભિ તરીકે પણ ઓળખાય છે. તેનો ઉપયોગ સંગ્રામ અને મંદિરમાં થતો. નગારામાં પેટનો ભાગ તાંબાનો કે પિત્તળનો કે લોઢાનો બનાવવામાં આવે છે. નગારાનો મોઢાનો ભાગ ઘણો જ વિસ્તૃત રહે અને તે લાકડાની દાંડી વડે વગાડી શકાય છે. મહાનગારા અગર નોબત એ નગારાનું મોટું સ્વરૂપ છે. આ નગારું શરણાઈ સાથે ટકોરખાનામાં અવશ્ય જોવામાં આવે છે. મોગલ સમયમાં એ ઘોડા ઉપર રાખવામાં આવતું અને સવારી, સરઘસ વગેરેમાં વગાડાતું. આ પદ્ધતિ આપણે ત્યાં ઘણાં રાજ્યોમાં સવારી વખતે જોવામાં આવતી, અને તે ઘોડા નગારા તરીકે ઓળખાતી. નગારાનું નાનું સ્વરૂપ તાંબાથી બનેલ તાસાં છે. એનું પેટ થાળી જેવું હોય છે અને નીચે ઊપસેલ ભાગ રહે છે. ડોકમાં ટાંગી વાંસની નાની છોઈ વતી તે વગાડવામાં આવે છે. આપણે ત્યાં લગ્નપ્રસંગ ભાગ્યે જ આ વાદ્યની ગેરહાજરીમાં ઊજવવામાં આવે છે. ઘણી વખત નગારાનું ત્રિકોણાકાર સ્વરૂપ પણ જોવામાં આવે છે, જેનો ઉપયોગ બહુધા દક્ષિણમાં જ થાય છે.

ભારતીય કર્ણાટકી સંગીતના ઘડવૈયા

સંત ત્યાગરાજ

ઓગણીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં ભારતનું સંગીત લગભગ સુષુપ્ત અવસ્થામાં રહ્યું છે, જોકે દક્ષિણ ભારતમાં સંગીતનો વિકાસ એકધારો રહ્યો છે: ત્યાં સંગીત બહુધા ધર્માશ્રિત રહ્યું છે. દક્ષિણ ભારતમાં સંગીતની સરિતાનો પ્રવાહ અવિરત રાખનારા અને તેનું સંવર્ધન કરનારા સમર્થ સંગીતકારોમાં ત્યાગરાજ મોખરે છે.

શ્યામ શાસ્ત્રી

સંત ત્યાગરાજના સમકાલીન એક બીજા સમર્થ સંગીતકાર શ્યામ શાસ્ત્રી છે. કર્ણાટકી લોક સંગીતની ગાયકીઓના ઢાળોને ભજનોમાં વણી લઈને શાસ્ત્રબદ્ધ સંગીતને તેમણે હળવું અને ભાવવાહી બનાવ્યું છે.

શુભલક્ષ્મી

મીરાંબાઈનાં પ્રસિદ્ધ ભજનો ગાઈને સંગીતજ્ઞો તથા ભજનિકોના હૃદયમાં વિરાજેલ આ ગાયિકાએ પ્રશિષ્ટ સંગીત સાથે લોકસંગીતની લઢણો પણ પોતાના સંગીતમાં ઉતારી છે. ઘટાટોપ પર્ણકુંજની ડાળીઓ પર બેસીને કંપનયુક્ત મીઠા કંઠે ગાતા બુલબુલ પક્ષીને પણ અદેખાઈ આવે એવા મધુર અને કંપનયુક્ત અવાજે અવિશ્રાંત ગાવાની ક્ષમતા ધરાવતાં શુભલક્ષ્મીએ અસંખ્ય સંગીતપ્રેમીઓના દિલના તાર ઝણઝણાવ્યા છે.

ભારતીય શાસ્ત્રીય

પંડિત ભાતખંડે

૧૮૫૭ના સંગ્રામ પછી ૫૦ વર્ષ સુધી ઉત્તર ભારતનું સંગીત લગભગ સુષુપ્ત અવસ્થામાં રહ્યું હતું. પંડિત ભાતખંડેએ આ સંગીતની પુનઃપ્રતિષ્ઠા કરવા અથાક પરિશ્રમ ઉઠાવ્યો છે અને ભાતખંડે સંગીતશાળાની સ્થાપના કરીને ઉત્તર ભારતમાં ઠેર ઠેર સંગીતની એક નવી પરંપરા ઊભી કરી છે, જે આજ દિન સુધી ચાલુ રહી છે. પ્રશિષ્ટ ભારતીય સંગીતનું નવસંસ્કરણ કરી તેને લોકપ્રિય બનાવવામાં તેમનો મોટો ફાળો છે.

પંડિત વિષ્ણુ દિગંબર

ઉત્તર ભારતના શાસ્ત્રીય સંગીતના મુખ્ય બે પ્રવાહો છે, તેમાંનો એક ભાતખંડી સંગીતનો અને બીજો પંડિત વિષ્ણુ દિગંબરના ગાંધર્વ સંગીતનો. મહારાષ્ટ્રમાં ૧૮૫૦ પછી નાટક સાથે સંગીતનો જે અનુબંધ થયો અને હરિકથા દ્વારા શુદ્ધ સંગીતની રસલહાણ કરવામાં આવી તેમાં આ સંગીતકારનો ફાળો વિશેષ છે. મહારાષ્ટ્રના બહુજન સમાજમાં શિષ્ટ સંગીતના સંસ્કારો આજ સુધી સચવાઈ રહ્યા છે તે આ સંગીતકારને આભારી છે.

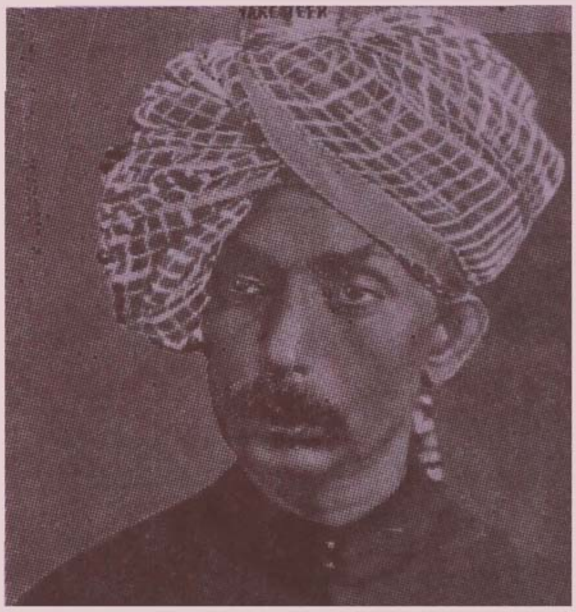
પંડિત ઓમકારનાથ

ભારતના ઉત્તમ કોટિના સંગીતકારોની શ્રેણીમાં ઓમકારનાથનું સ્થાન છે. તેઓએ ગેય સંગીત કલા અને રચનાશાસ્ત્ર બંનેમાં નિપુણતા મેળવી ભારતીય સંગીતનો ધ્વજ પશ્ચિમી દુનિયામાં ફરકાવીને ભારતીય સંગીતનું ગૌરવ વધાર્યું છે. પહેલી વિશ્વશાંતિ પરિષદમાં તેમણે 'વંદેમાતરમ્' ગાઈને લાખોની જનમેદનીને રોમાંચિત કરી હતી. તેમનો કસાયેલો, મધુર સૂરીલો કંઠ, રાગનું સૂક્ષ્મમાં સૂક્ષ્મ સ્વરૂપ રજૂ કરવાની તેમની આવડત અને રાગોનાં ચિત્રો ખડાં કરવાની સંગીત શક્તિથી ભારતના સંગીતકારોની હરોળમાં તેમણે આગવું સ્થાન પ્રાપ્ત કર્યું છે.

સંગીતના ઘડવૈયા

બડે ગુલામ અલીખાં

જેમણે ત્રણ દાયકાથી શાસ્ત્રીય સંગીત જગતમાં પોતાની મૃદુલ અને મધુરકંઠી ગાયકીઓની રસધારા વહાવી હતી.



ખાંસાહેબ અબ્દુલ કરીમખાં

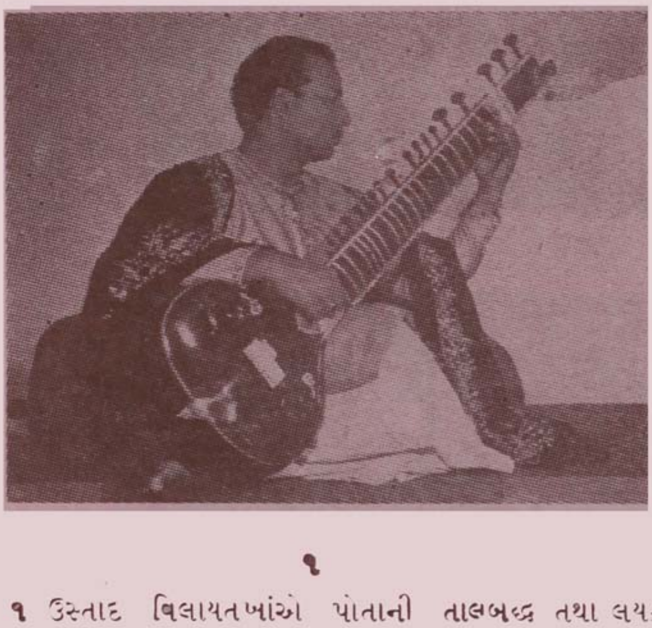
તેમનો નામોલ્લેખ થયા વિના અને તેમને જોયા વિના કોઈ તેમનું કંઠ્ય સંગીત સાંભળે તો અચૂક તેમને કોમળ-કંઠી નારીમાં ખપાવે! તીણા છતાં અત્યંત મધુર કંઠે ખયાલ, ઠુમરી અથવા તરાનાની ગાયકીઓની ઝરમર વર્ષા વરસાવીને તેમણે ભારતીય સંગીતને સમૃદ્ધ કર્યું છે. 'કિરાના' (કુરુક્ષેત્ર) સંગીતશાળાના તેઓ સ્થાપક હતા અને અનેક નામી સંગીતકારોની તેમણે ભારતને ભેટ ધરી છે.

ઉસ્તાદ ફૈયાઝખાં

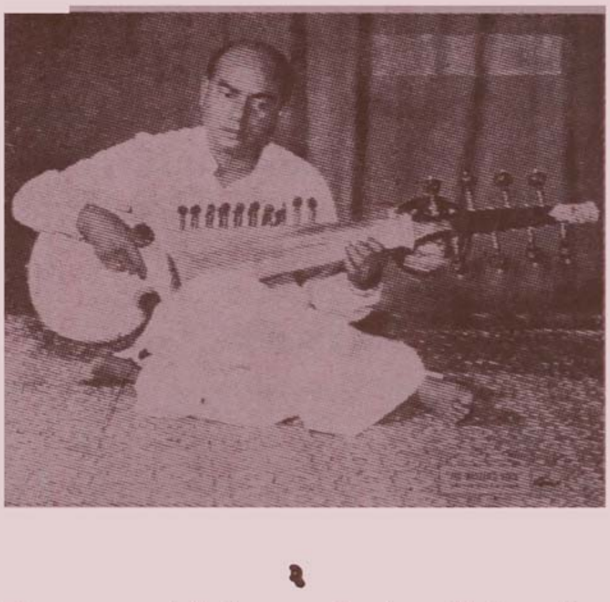
સંત સાહિત્યમાં જેમ 'મીરાં કહે પ્રભુ' ને 'કહત કબીરા' જેવી પદાન્ત પંક્તિઓથી અમર ગીતવારસો સચવાયાં છે, તેમ શાસ્ત્રીય સંગીત સાહિત્યમાં 'પ્રેમ પિયા'ની મીઠી હલકથી ફૈયાઝખાંની સંગીત ઓળખાય છે. 'રંગીલા' અને 'આગ્રા' ઘરાણાં સંગીતનું સંવર્ધન કરનાર આ મેધાવી સંગીતકારને મહારાજા સયાજીરાવ ગાયકવાડે વડોદરા બોલાવી લઈ સંગીતશાળાની સ્થાપના કરાવેલી.

ભારતીય સંગીતમાં લયકારી સૂરમેળાપ

જગવિખ્યાત સિતારવાદક રવિશંકરે ભારતીય પ્રશિષ્ટ સંગીતને પરદેશમાં લોકપ્રિય બનાવવા પોતાના સિતારવાદનમાં ઉપલા તારોને ગિટારની જેમ ખેંચીને તથા તાનવિસ્તાર કરવા નીચલાને ઝણઝણાવવાની શૈલી ખૂબ કુનેહપૂર્વક વિકસાવી છે.



૧



૨

૧ ઉસ્તાદ વિલાયતખાંએ પોતાની તાલબદ્ધ તથા લયકારી સિતારવાદન શૈલીથી ભારત, ઈંગ્લંડ, સોવિયેત સંઘ અને ચીનમાં છેલ્લા દસકામાં અસંખ્ય સંગીત કાર્યક્રમો આપીને કીર્તિ સંપાદન કરી છે.

૨ શાસ્ત્રબદ્ધ સંગીતની રાગરાગિણીઓનો ભારતીય સૂરમેળાપ, ગત, તાલ, ઠેકા અને આરોહઅવરોહનાં વિવિધ તાન અને અલંકારોથી સભર છે. ઉસ્તાદ અલી અકબરખાં આવી અલંકૃત ભારતીય શૈલીના સરોદવાદનમાં અદ્વિતીય છે.

આ ઉપરાંત ઢોલનાં ઢોલક, ઢોલકી, ઢાક, સેડકા, દુદ્દી, ઉદુપ વગેરે અનેક નાનામોટા પ્રકારો છે, જે ગરબા, ગરબી, રાસ વગેરેમાં ઉપયોગમાં આવે છે.

છેલ્લું રહ્યું તે ડાક્લું, જેનાં ડમરુ, નીડુક્કુ, ઉડુક્ક, બદબુદક વગેરે અનેક નામો છે અને દુંદુભિ પછી પ્રાચીનતામાં બીજે નંબરે આવે છે. આ વાદ્ય અંગ્રેજી આઠડા જેવું અગર તો સમય માપવાની કાચની શીશી જેવા ઘાટનું હોય છે. તેનું કદ બહુ જ નાનું હોય છે જેથી એક જ હાથમાં પકડી શકાય છે. તેના પેટની આજુબાજુ પોચી દોરી બાંધેલી હોય છે અને વચમાં એક દોરી પર લોઢાની કટકી અગર તો વાલનો દાણો બાંધ્યો હોય છે. બાજુમાં ચામડાં અત્યંત ઢીલાં રહે છે. આજુબાજુની દોરી એવી રીતે ગૂંથેલી રહે છે કે ડમરુ પકડયા પછી ઓછુંવત્તું જોર મારવાથી અવાજના પ્રમાણમાં ફેરફાર થતો જાય છે. આ ડમરુ હાથમાં પકડી આમતેમ ફેરવવાથી દોરી પરનો કટકો બેઉ બાજુ ચામડા પર અથડાય છે અને અવાજ-પ્રમાણ હાથ વડે ફરતું જાય છે. ઘણી વખત ડાબા હાથે ડાક્લું પકડી જમણા હાથે તેની બાજુમાં મારવાથી પણ અવાજ કાઢવામાં આવે છે. આજે આનો ઉપયોગ માત્ર ભૂવા લોકો તથા મદારી કરતા જણાય છે. શિવના હાથમાં આ વાદ્ય હોવાનું પુરાણોમાં જણાવવામાં આવે છે, અને આ વાદ્યના બોલ વડે શબ્દોની ઉત્પત્તિ થયેલ હોવાનું જણાવવામાં આવે છે.

શિવે તાંડવ સમયે ડમરુમાંથી શબ્દો ઉત્પન્ન કર્યાનું નીચેના શ્લોક પરથી જણાય છે:—

नृत्यावसाने नटराजराजो ननाद ढक्कां नवपंचवारम् ।
उद्धर्तुकामः सनकादि सिद्धानेतद् विमर्शे शिवसूत्रजालम् ।।

(નૃત્યાધિપતિ નટરાજે સનકાદિ ઋષિઓના ઉદ્ધાર માટે નૃત્ય પૂરું થતાં ઢક્કા(ડમરુ)ને ચૌદ વખત વગાડયું અને તેમાંથી શિવસૂત્રો જન્મ લે છે.)

મથુરા મ્યુઝિયમમાં સચવાયેલા પ્રાચીન ઘન વાજિંત્રોનો સમૂહ

મંજીરા

૧. ઓરિસા, અગિયારમી સદી
૨. પવાયા, પાંચમી સદી
૩. મથુરા, દસમી સદી
૪. કોણાર્ક, પંદરમી સદી
૫. અજંતા (ગુપ્તકાળ)

ઘન વાદ્યો

ઘન વાદ્યોના પ્રકારોમાં આપણે ત્યાં કાંસિયાં, ઝાંઝ, ઝાલર, કરતાલ. કાંસિયાં તે મંજીરા તરીકે પણ ઓળખાય છે. તે કાંસિયાં કાંસાનાં બનેલાં હોય છે અને સુંદર રણકાર આપે છે. કાંસિયાંનો બહુધા ભજન ગાવામાં જ અને ખાસ કરીને એકતારાની સાથે ઉપયોગ થાય છે. કાંસિયાં બજાવવાની પણ એક અદ્‌ભુત કલા છે, જે કાઠિયાવાડની ઘણી યાચક કોમોમાં જોવામાં આવે છે—જે મંજીરાનૃત્ય તરીકે પણ ઓળખાય છે. આ વગાડવામાં પણ ખૂબ કુશળતા જોઈએ છે. હાથપગ બધામાં મંજીરા રાખી તેનું નૃત્ય થઈ શકે છે. કરતાલ એ લાકડાના લાંબા કટકાઓમાં પિત્તળની ગોળ બેચાર પતરીઓ હોય છે, જેના બે કટકા હાથમાં પહેરી વગાડતાં રણકાર ઊપજે છે. આ બે કટકા અંગૂઠા તથા આંગળાંમાં પહેરીને વગાડાય છે. હાલમાં આનો ઉપયોગ માત્ર હરિકથાકારો જ કરતા જણાય છે.

ઝાલર એ પણ કાંસાની થાળી જેવું ગોળ હોય છે, જેમાંથી લાકડાની હથોડી વડે વગાડતાં અવાજ નીકળે છે, જે સ્વરો પ્રમાણે ગોઠવતાં તેમાંથી ઝાલર તરંગ પણ બનાવી શકાય છે. આજે તો ઝાલર ફક્ત મંદિરોમાં આરતી સમયે સંભળાય છે. આ સિવાય ઝાંઝમાં પણ પિત્તળનાં ગોળ પતરાંઓ રહે છે. એ આંગળાંમાં પહેરી સાથે ભટકાવવાથી મંજીરાની જેમ અવાજ આવે છે. ઝાંઝનો ઉપયોગ હાલ તો માત્ર ભજનમંડળમાં જ થતો જોવામાં આવે છે. ઝાંઝમાં પણ મંજીરાની જેમ બજાવવાની કળા છે. આ ઉપરાંત સૌરાષ્ટ્રમાં ઘણા ભાગોમાં લાકડાની ઘૂઘરીવાળી બે ચકરડીઓ વગાડવાવાળા જોવામાં આવે છે, જેને ઘણી જગ્યાએ ખટ્ટલા તરીકે પણ ઓળખવામાં આવે છે. યુરોપમાં ઘન વાદ્યોમાં ઘણે ભાગે ઝાંઝ જ જોવામાં આવે છે.

તરંગ વાદ્યો

ઉપર્યુક્ત વાદ્યોના પ્રકારો સિવાય હિંદમાં તરંગ વાદ્યોની પણ એક જાતની વિવિધતા છે. તરંગ વાદ્યોમાં જલતરંગ, કાષ્ઠતરંગ, લોહતરંગ, નલિકા તરંગ, તબલા તરંગ, ઝાલર તરંગ અને કાચ તરંગ વગેરે છે.

જલતરંગ કાચના કટોરામાં પાણી ભરી જોઈતા સ્વર મેળવવામાં આવે છે. આવી રીતે દોઢ બે સપ્તકો બનાવ્યા બાદ લાકડાની દાંડી વતી આ ટકોરા વગાડવામાં આવે છે. બધાં તરંગ વાદ્યો સ્વતંત્ર વાજિંત્રો છે. કાષ્ઠતરંગમાં પણ લાકડાંના કકડાને ઓછાવત્તા કાપી તેના સ્વરને ગ્રામ પ્રમાણે મેળવવામાં આવે છે. આવી જ રીતે કાચના કટકાઓનું પણ બની શકે. જ્યારે નલિકા તરંગમાં જર્મન સિલ્વરની નળીઓને આવી રીતે ઓછીવત્તી કાપી તેના સ્વરોને સપ્તકના ક્રમ પ્રમાણે મેળવી બજાવવામાં આવે છે. આ જ સિદ્ધાંત લોહ તરંગમાં છે જેમાં લોઢાની પટ્ટીઓ રહે છે. આવી જ રીતે કાંસાની ઝાલરનું પણ તરંગ બને છે. આજના સમયમાં તબલા તરંગ પણ ખૂબ જ લોકપ્રિય થતું જાય છે. નાનાંમોટાં તબલાંઓની હારમાળા સ્વરો પ્રમાણે મેળવવામાં આવે છે અને પછી તેના પર જુદા જુદા રાગો બજાવવામાં આવે છે. બધા તરંગો લાકડાની દાંડીથી વાગે છે. ફક્ત તબલા તરંગ એક જ હાથથી બજાવવામાં આવે છે. હિંદના કોઈ પણ ભાગ કરતાં તરંગોનો પ્રચાર બર્મા તરફ સવિશેષ છે. બર્મામાં પ્રચલિત કાષ્ઠતરંગ બાસતરંગના નામથી ઓળખાય છે, તે ઉપરાંત પણ પિત્તળની ઝાલર જેવી ગોળ પતરીઓ જુદાં જુદાં ખાનાંમાં રાખી બજાવવામાં આવે છે. આ પણ ઘણું જ સુંદર વાજિંત્ર છે. હાલના સમયમાં બધી જાતનાં તરંગ વાદ્યો પર માસ્ટર મનહર બર્વેનો ઘણો જ સારો કાબૂ છે.

આવી રીતે હિંદનાં બધી જાતનાં વાજિંત્રો જોતાં તંતુવાદ્યો સિવાયનાં ઘણાંખરાં વાજિંત્રોની બાહ્ય સ્થિતિ હજુ તેની તે પ્રાકૃત અવસ્થા ભોગવે છે. ઘણાંખરાં વાજિંત્રો તો 'સંગીતરત્નાકર'માં આપેલ વર્ણન પ્રમાણે જ હજુ જોવામાં આવે છે. હિંદના રૂઢિચુસ્ત સ્વભાવે હિંદી સંગીતનો આત્મા હજુ જાળવી રાખેલ

છે, પણ ક્લેવર તો સમયવહનથી વૃદ્ધ થવા આવ્યું છે. માટે તેમાં સમયપરિવર્તન પ્રમાણે યોગ્ય ફેરફારો થવા ઘટે છે. હિંદનાં તંતુવાદ્યોનો અવાજ તથા ઘટ્ટતા હજુ જોઈએ તેવી રીતે વિકાસ પામ્યાં નથી. જોકે હાલમાં તુન લાકડાની બનાવટમાંનાં તંતુ વાદ્યોનો રણકાર તથા ઘોર ઘણો જ સારો રહે છે. પરંતુ હિંદી વાજિંત્રો જેવાં મોટાં અને દેખાવમાં સુંદર અને ભવ્ય છે તેટલાં જ અવાજમાં નાનાં છે, તેનું કારણ માત્ર એ જ હોઈ શકે કે વાજિંત્ર એ સ્વતંત્ર નથી પણ અવાજની અનુકૃતિ અને સહચરી માત્ર છે. હિંદી સંગીતમાં કંઠ સંગીત એ મુખ્ય સંગીત હોવાથી વાદ્ય સંગીતનો વિકાસ સહસંવાદના સિદ્ધાંતના અભાવે થયેલ નથી. યુરોપમાં આથી વિપરીત સ્થિતિ માલૂમ પડે છે. ત્યાં કંઠ સંગીત કરતાં વાદ્ય સંગીતનું પ્રાધાન્ય છે અને કંઠ સંગીતમાં પણ ઘણોખરો ભાગ વાજિંત્ર જ સ્વતંત્ર રીતે પૂરે છે. ઉપરાંત સહસંવાદના સિદ્ધાંતના અસ્તિત્વથી દરેક વાજિંત્ર સમૂહવાદનમાં પોતાનો સ્વતંત્ર ફાળો આપી શકે છે. જ્યારે હિંદમાં ભલે ગમે તેટલાં વાજિંત્રોની સંખ્યા હોય પણ બધાં એક જ અવાજ અને એક જ સ્વર સાથે કાઢવાનાં, એટલે બધાં એક જ જાતના સ્વરો કાઢવામાં એકમેક થઈ જાય છે, જેથી તેની સ્વતંત્રતા રહેતી નથી. હિંદે હજુ આ દિશામાં ઘણું કરવાનું બાકી રહે છે. વાજિંત્રોના અવાજ સાથે વાજિંત્રોના બાહ્ય સ્વરૂપને પણ સુંદરતાની સાથે સગવડવાળાં કરવાની ખાસ જરૂર છે. પરંતુ આ બધું ત્યારે જ બને કે જ્યારે સમસ્ત પ્રજા આ પ્રશ્ન અને આ શિક્ષણ આધુનિક જીવનવ્યવહારમાં અને કેળવણીમાં ઓતપ્રોત બનાવી દે.

ભારતના સુપ્રસિદ્ધ સંગીતકારો

ભારતનું વેદો જેટલું પ્રાચીન સંગીત અને તેમાં અત્યાર સુધી થઈ ગયેલા ગણનાપાત્ર પ્રાચીન સંગીતકારોની યાદી કરવી મુશ્કેલ છે. ભારતમાં સંગીત એ જીવન સાથે, ધર્મ સાથે વણાઈ ગયેલ સંસ્કૃતિનું આવશ્યક અંગ હોવાથી તેમ જ સંગીત એ શ્રાવ્ય કલા હોવાથી અને ભૂતકાળમાં ગ્રામોફોન રેકર્ડિંગ જેવાં સાધનોના અભાવે પ્રાચીન તો શું પણ તાનસેન જેવા સુપ્રસિદ્ધ સંગીતકારોનું સંગીત કેવું હતું, તેમની વિશિષ્ટતાઓ શી હતી, તેમનો અવાજ અને માધુર્ય કેવાં હતાં તે જાણવા માટે કોઈ સાધનો નથી. પુસ્તકો અને ગ્રંથોમાંથી તો ફક્ત તેમની પ્રતિષ્ઠા અને કારકિર્દીની માહિતી મળે છે. આજના શિષ્ટ સંગીત માટે પણ હદ્દુ હસુખાન ઘરાણાવાળા રહેમતખાં કે જયપુરવાળા મહમદઅલીખાં અને આશિકઅલીખાંની ખાનગી વર્તુળોએ મેળવેલી જૂની રેકર્ડ સિવાય આજથી સો વર્ષ પહેલાંનું સંગીત કેવી રીતે ગવાતું હતું તે જાણવા માટે પરંપરા સિવાય કોઈ સાધન નથી. જ્યારે રેકર્ડિંગની શોધ આવી ત્યારે પણ ભારતમાં આપણા સંગીતકારોની રેકર્ડિંગ કરાવવાની અનિચ્છાએ આ શ્રાવ્ય કલાનો મોટો વારસો ભૂતકાળના ગર્તમાં સમાઈ ગયો છે. આ પરિસ્થિતિમાં સંગીત, સાહિત્ય તથા ઇતિહાસના તે અંગેના જુદા જુદા સાહિત્યપ્રકારોમાં થયેલા ઉલ્લેખો સિવાય કોઈ આધાર રહેતો નથી.

વૈદિક કાળ

વૈદિક કાળમાં શરૂ થયેલા સામ સંગીતના સુપ્રસિદ્ધ ગાયકો કોણ હતા તેની કોઈ માહિતી નથી; પણ વેદોની સંહિતા અને તેની પરંપરા જન્માવનારાં થઈ ગયેલાં ઋષિકુળોનો જેમ વેદોમાં ઉલ્લેખ થયેલો જોવામાં આવે છે તેમ સામવેદનાં ઘરાણાઓ સ્થાપનારા મહર્ષિઓમાં જેમનાં નામો ઉપલબ્ધ છે તેમાં યાજ્ઞવલ્ક્ય, જૈમિની, ગૌતમ, કશ્યપ, કૌશિક, રાયાયણ, શાંડિલ્ય અને કૌથુમ વગેરેનો સમાવેશ થાય છે. મહાકાવ્યયુગમાં પણ આવી જ પરિસ્થિતિ જોવામાં આવે છે. લવ અને કુશે ગાયનકળામાં પ્રાવીણ્ય મેળવ્યું હતું તેવો રામાયણમાં ઉલ્લેખ છે. રામાયણના ખલનાયક રાવણ એ તો સંગીત અને નૃત્ય એમ બંને કલામાં પ્રવીણ હતા અને તે દ્વારા ભગવાન શંકરને પ્રસન્ન રાખતા તેવા પણ ઉલ્લેખ છે. હકીકતમાં તો આ કળામાં માર્ગી અને દેશી એવી સંગીત અને નૃત્યની પદ્ધતિઓ અમલમાં આવી ગયેલ હોવાનું જણાય છે. રામાયણ કરતાં મહાભારતમાં તો

સંગીત અને નૃત્યોના ઘણા નિર્દેશો થયા છે. મહાભારતનો નાયક અર્જુન પોતે સંગીત અને નૃત્યનો જાણકાર હતો અને મહાભારતના પરમ નાયક શ્રીકૃષ્ણ તો સંગીત અને નૃત્યના યુગપ્રવર્તક ગણાતા હતા. મહાભારત પછી થયેલ હરિવંશમાં શ્રીકૃષ્ણ અને તેમના પુત્રોએ છાલિકયગાનમાં ઉત્કૃષ્ટ પ્રાવીણ્ય મેળવ્યું હતું; ઉપરાંત સંગીત અને નૃત્યનો ધંધો કરતા ગંધર્વો અને અપ્સરાઓનો વર્ગ પણ હસ્તીમાં આવી ગયો હતો તેમ જણાય છે. ગંધર્વો ઉપરાંત હાહા અને હુહુ તરીકે ઓળખાતી સંગીતનો ધંધો કરનારી જાતિઓ પણ જોવામાં આવે છે.

શિષ્ટ કાળ

ભારતના સંગીતનો ઈતિહાસ ભરતનાટ્યશાસ્ત્રથી શરૂ થાય છે અને ત્યાર પછી થઈ ગયેલા મતંગ, દાત્તિલ, કોહલ, નારદ વગેરેએ જે ગ્રંથો રચ્યા છે તે જોતાં આ બધા પ્રસિદ્ધ સંગીતકારો ન હોઈ શકે તેમ માનવાને કારણ નથી. સંગીતકાર થયા વગર અને સંગીતનું સંપૂર્ણ જ્ઞાન મેળવ્યા વગર શ્રુતિ, સ્વર, મૂર્છના, રાગો ઈત્યાદિનું તલસ્પર્શી વર્ણન અને વિવેચન કરવું સંભવી શકે નહીં તે દેખીતું છે. આ પછી ભારતના સંગીતકારોની નામાવલી આપણને 'ગીતગોવિંદ'ના કર્તા જયદેવના કાળથી મળવાની શરૂ થાય છે. 'ગીતગોવિંદ'ના કર્તા જયદેવ પોતે સુપ્રસિદ્ધ સંગીતકાર હતા કે નહીં પણ તેના સંસ્કૃત પ્રબંધો શિષ્ટ રાગોમાં ગવાતા હતા અને આ પ્રબંધોની રચના પણ ગેયતા માટે જ કરવામાં આવી હતી. આ પ્રબંધો ઉપરથી થયેલાં ધ્રુવપદોની સંગીતિ માટે જયદેવને યશ જાય છે તે યથાર્થ છે અને એ રીતે સંગીત, કાવ્ય, છંદ, ગતિ, ભાવના, રાગ અને રસનો સુંદર સુમેળ રચનારા તરીકે કવિ જયદેવનું નામ સંગીતના ક્ષેત્રમાં જાણીતું છે.

મુસ્લિમ કાળ

મુસ્લિમ કાળમાં આવતાં સંગીત અને સંગીતકાર બંનેનો ઐતિહાસિક ઉલ્લેખ મળી આવતાં પરિસ્થિતિ ચોક્કસ થવા માંડે છે. તેરમી શતાબ્દીમાં દિલ્હીમાં સુલતાન અલ્લાઉદ્દીન ખીલજીના કાળ(ઈ. સ. ૧૨૯૬–૧૩૦૭)-થી સંગીત અને સંગીતકારોને રાજ્ય તરફથી મળેલા રાજ્યાશ્રયના ઐતિહાસિક ઉલ્લેખો છેક 'આઈને અકબરી' સુધી ચાલુ રહે છે. અલ્લાઉદ્દીન ખીલજીના દરબારી કવિ અમીર ખુશરુ માત્ર કવિ જ નહીં પણ પ્રસિદ્ધ સંગીતકાર હતા. તેઓ હિંદી સંગીત ઉપરાંત ઈરાની સંગીતના પણ જાણકાર હતા અને તેમણે હિંદી સંગીતમાં કેટલાક ઈરાની રાગો જેવા કે સરપરદા, ઝીલ વગેરે દાખલ કર્યા હોવાનું તથા કવ્વાલી પદ્ધતિ દાખલ કરેલ હોવાનું કહેવાય છે. વીણાનું સરળ સ્વરૂપ સિતાર તથા પખવાજમાંથી તબલાં તેમણે બનાવ્યાં હોવાનું કહેવાય છે. પણ આ વાતને કોઈ ઐતિહાસિક સમર્થન મળતું નથી. સંભવ છે કે સહેતાર નામનું ઈરાની વાજિંત્ર તથા અરબ દેશોમાં પ્રચલિત તબલાં તેમણે અહીં દાખલ કર્યાં હોય. અમીર ખુશરૂએ તે વખતના વિજયનગરના રાજ્યના દરબારી ગાયક ગોપાલ નાયક સાથે કરેલી સંગીત હરીફાઈની વાત જાણીતી છે. અમીર ખુશરુની જેમ તે કાળમાં ગોપાલ નાયક દક્ષિણ હિંદના પ્રસિદ્ધ સંગીતાચાર્ય ગણાતા. આ સિવાય આ કાળમાં સારંગદેવ દક્ષિણમાં આવેલ દેવગિરિના રાજા સિંધણના દરબારમાં સંગીતાચાર્ય હતા અને તેઓએ રચેલ 'સંગીતરત્નાકર' સંગીત ઉપરના ગ્રંથોમાં ઘણું મહત્ત્વનું અને અગ્રિમ સ્થાન ભોગવે છે. સારંગદેવની ખ્યાતિ સંગીતના મહાન ગ્રંથના ગ્રંથકાર તરીકે હોવા ઉપરાંત એ કાળના મહાન સંગીતકાર તરીકેની પણ છે તે ભૂલવું ન જોઈએ.

આ કાળના ભારતના સંગીતકારોની નામાવલીમાં આપણને 'ગીતગોવિંદ'ના કર્તા કવિ જયદેવનું નામ મળે છે. જયદેવ સંગીતકાર હતા કે નહીં તે વિવાદાગ્રસ્ત બાબત છે. પરંતુ જયદેવના કાળથી સંગીતમાં ગાઈ શકાય તેવા પ્રબન્ધો મળી આવે છે અને આવા કાવ્ય અને સંગીતના સુમેળભર્યા સંસ્કૃત પ્રબંધોના રચયિતા તરીકે જયદેવનું નામ આજ સુધી મોખરે રહ્યું છે.

વૃન્દાવન સંગીતપરંપરા

ભારતના પ્રસિદ્ધ ગાયકોની ઐતિહાસિક માહિતી આપણને અકબરના કાળથી મળવા લાગે છે. અકબરથી શાહજહાંનો એક કાળ એવો આવી ગયો છે કે જ્યારે ઉત્તર હિંદનું શિષ્ટ સંગીત તેની ઘણી વિકસિત અવસ્થાએ પહોંચ્યું હતું અને હાલ જે શિષ્ટ સંગીત જોવામાં આવે છે તે મુખ્યત્વે આ કાળની પરંપરાનો પરિપાક છે તેમ કહીએ તો ખોટું નથી. મોગલ કાળની શરૂઆતથી જ ભારતમાં ભક્તિ દ્વારા સંગીતનો ભારે પ્રચાર થઈ રહ્યો હતો. દક્ષિણનું સંગીત મુખ્યત્વે ધાર્મિક સંગીત રહ્યું છે અને તેમાં મુસ્લિમ કાળની ભાષા સુધ્ધાંની છાંટ રાગોમાં આજ સુધી લીધી નથી. પણ ઉત્તર હિંદ ઉપર મુસ્લિમ સંસ્કૃતિનો વધુ પડતો પ્રભાવ પડયો હોવાથી તેની અસર સંગીત ઉપર સવિશેષ થયેલી છે. આ કાળમાં સંસ્કૃત પ્રબંધો અને સંસ્કૃત ભાષા બંને લોપ થતાં હિંદીમાં ભક્તિ સંગીત પ્રબંધો દ્વારા લોકપ્રિય બનવા લાગ્યું. આ કાળમાં વૃન્દાવન એ ઉત્તર ભારતના મહાભક્તો તથા સંગીતકારોનું શિક્ષણ અને સંગીતધામ બની ગયું હતું. અને ઉત્તર હિંદની ધ્રુપદ પદ્ધતિનું તે ઘરાણું હતું. આ ઘરાણાના અધિષ્ઠાતા હતા એ કાળના મહાન સંગીતકાર અને સંગીતસાધુ સ્વામી હરિદાસજી, જયાંથી મોગલ કાળના ઉત્તર હિંદના સંગીત અને સંગીતકારોના ઈતિહાસની શરૂઆત થાય છે. અકબરના દરબારના અને ભારતના અભૂતપૂર્વ ગણાતા રાજગાયક તાનસેનના તે ગુરુ હતા.

સ્વામી હરિદાસના સુપ્રસિદ્ધ શિષ્યોમાં બૈજુ, ગોપાલલાલ, મદનરાય, રામદાસ, દિવાકર પંડિત, સોમ પંડિત અને તાનામિક(તાનસેન)નાં નામો મળે છે. આમાં સૌથી પ્રથમ સ્થાન હતું બૈજુનું, જે બૈજુ બાવરા તરીકે ઓળખાય છે. બૈજુ એ ચાંપાનેરના રહીશ હતા અને પહેલા ગુજરાતી હતા જેમનું નામ ભારતની સંગીત દુનિયામાં પ્રસિદ્ધ છે. તેમણે 'ઓકદેશા' નામનો હિંદીમાં સંગીત ગ્રંથ પણ લખ્યો હતો. બૈજુ ગ્વાલિયરના રાજા માનસિંહની સંગીતશાળામાં પ્રથમ વિદ્યાર્થી હતા અને પછી શિક્ષક તરીકે પણ કામ કર્યું હતું. આ પછી તેઓ કલિંગ તથા ગુજરાતના સુલતાન બહાદુરશાહના રાજગાયક રહ્યા હતા. હુમાયુએ માંડુ ઉપર કરેલ કતલ વખતે બૈજુએ સંગીતના પ્રભાવથી હુમાયુનો હૃદયપલટો કરાવી કતલ બંધ કરાવી હતી તે વાત ઈતિહાસપ્રસિદ્ધ છે. અકબરના દરબારમાં સહુથી પ્રસિદ્ધ સંગીતરત્ન હતા તાનસેન જેને માટે અબુલ ફઝલે 'આઈને અકબરી'માં જણાવ્યું છે કે હિંદમાં હજાર વર્ષમાં તેના જેવા કોઈ સંગીતકાર થઈ ગયા ન હતા.

આ કાળમાં દિલ્હીનો સંગીત માટેનો રાજયાશ્રય જાણીતો હતો. પણ સંગીતકારો પેદા કરવાનું કામ વૃન્દાવનમાં પરંપરા પ્રણાલી મુજબ થતું અને વૃન્દાવન પછી બીજો નંબર ગ્વાલિયરની સંગીતશાળાનો હતો. આ શાળામાં ધ્રુપદ પદ્ધતિ એ મુખ્ય પદ્ધતિ હતી અને તે લોકપ્રિય બનાવવામાં રાજા માનસિંહનો મોટો ફાળો હતો. આજે દિલ્હીનો રાજયાશ્રય કે ઘરાણું રહ્યાં નથી. પરંતુ ગ્વાલિયર ઘરાણાએ હજુ સુધી તેની ખ્યાતિ જાળવી રાખી છે. શંકર પંડિત, વઝે બુઆ વગેરે આ ઘરાણાના મહાન ગાયકોએ આજ સુધી ગ્વાલિયરની આ સંગીત ગંગોત્રીને સાબૂત રાખેલ છે. અકબરના દરબારમાં જે છત્રીસ જેટલા સંગીતકારો હતા તેમાં દક્ષિણના ગ્રંથકાર પુંડરીક વિઠ્ઠલનું પણ નામ છે, જે ઉપરથી અકબરે ઉત્તર અને દક્ષિણ બંનેનાં સંગીતને રાજયાશ્રય આપેલ હોવાનું જણાય છે.

આ કાળમાં ભારતમાં ભક્તિસંગીતનો જે પ્રભાવ ફેલાયો તેથી ધાર્મિક અને સંગીત સંસ્કૃતિ બંનેને લાભ થયો છે. ચૈતન્ય, વિદ્યાપતિ, નાનક, નરસિંહ, મીરાં, સુરદાસ એ આ ભક્તિસંગીત યુગના કવિભક્ત અને ગાયકો થઈ ગયા અને આજે તેમનાં ભક્તિગીતો શિષ્ટ અને લોકસંગીત બંનેમાં ગવાય છે તે તેની વિશિષ્ટતા છે.

જહાંગીરના કાળમાં સંગીતનો આશ્રય ચાલુ રહ્યો. પરંતુ જહાંગીરને સંગીત કરતાં ચિત્રકલા માટે પક્ષપાત હતો અને તેથી મોગલ કાળનાં લઘુચિત્રોની પદ્ધતિ વધુ વિકસિત બનવા લાગી. જહાંગીરના દરબારમાં

કંઠ્ય સંગીતકારો કરતાં વાદ્ય સંગીતકારોની સંખ્યા વધુ હતી, જેમાં જાણીતા બીનકાર નુમાખાનનું નામ ભારતના સર્વોત્કૃષ્ટ વીણાવાદક તરીકે પ્રખ્યાત હતું.

શાહજહાંના વખતમાં શિષ્ટ સંગીત ફરી પાછું આગળ આવવા લાગ્યું અને તેના દરબારમાં દિરંગખાન, લાલખાન (તાનસેનના પુત્ર) અને સુઝાનખાન જેવા પ્રખ્યાત સંગીતકારો રાજ્યાશ્રય પામ્યા હતા. આ ઉપરાંત શાહજહાંના દરબારમાં પ્રસિદ્ધ સંસ્કૃત કવિ જગન્નાથ પણ સંગીતના સારા જાણકાર હતા તેમ કહેવાય છે. શાહજહાંએ કવિ જગન્નાથ અને દિરંગખાનને ચાંદીથી ભારોભાર જોખી બંનેને ગુણસમુદ્રના ઇલકાબો આપ્યા હતા.

ઈ. સ. ૧૬૬૦માં તો ઉત્તર હિંદ સંગીતપદ્ધતિમાં કેટલાક મૂળભૂત ફેરફારો થઈ ગયા હતા અને તેનું ચોક્કસ સ્વરૂપ ઘડાઈ ગયું હતું. સંગીતના સંસ્કૃત ગ્રંથો સાથેનો સંગીતનો શાસ્ત્રસંબંધ છૂટી જવા પામ્યો અને પરિણામે સંગીતનો મૌખિક પરંપરા પર સ્થાપિત થયેલ કલા તરીકે પ્રચાર થવા લાગ્યો. સંગીત શીખવામાં શાસ્ત્રનો કોઈ ઉપયોગ ન રહ્યો. જ્યારે દક્ષિણમાં આવું બન્યું નથી. ત્યાં શાસ્ત્ર અને કલાનો સંબંધ આજ સુધી વિચ્છિન્ન થયો નથી. 'ચતુર્દંતિપ્રકાશિકા'ના સુપ્રસિદ્ધ લેખક અને સંગીતાચાર્ય વ્યંકટમખી અને તેના ગુરુ તાન આચાર્ય બંને સત્તરમી શતાબ્દીના પૂર્વાર્ધના મહાન સંગીતકારો અને સંગીતશાસ્ત્રીઓ હતા. વ્યંકટમખીએ આ કાળના બધા પ્રચલિત જન્ય રાગોનું બોંતેર જનક રાગોમાં વર્ગીકરણ કરી દક્ષિણના સંગીતને શાસ્ત્રીય દૃષ્ટિએ વધુ વ્યવસ્થિત બનાવી દીધું અને આજ સુધી આ ભૂમિકા અને વ્યવસ્થા દક્ષિણમાં ચાલુ રહ્યાં છે.

સંગીતનો અસ્તાચલ

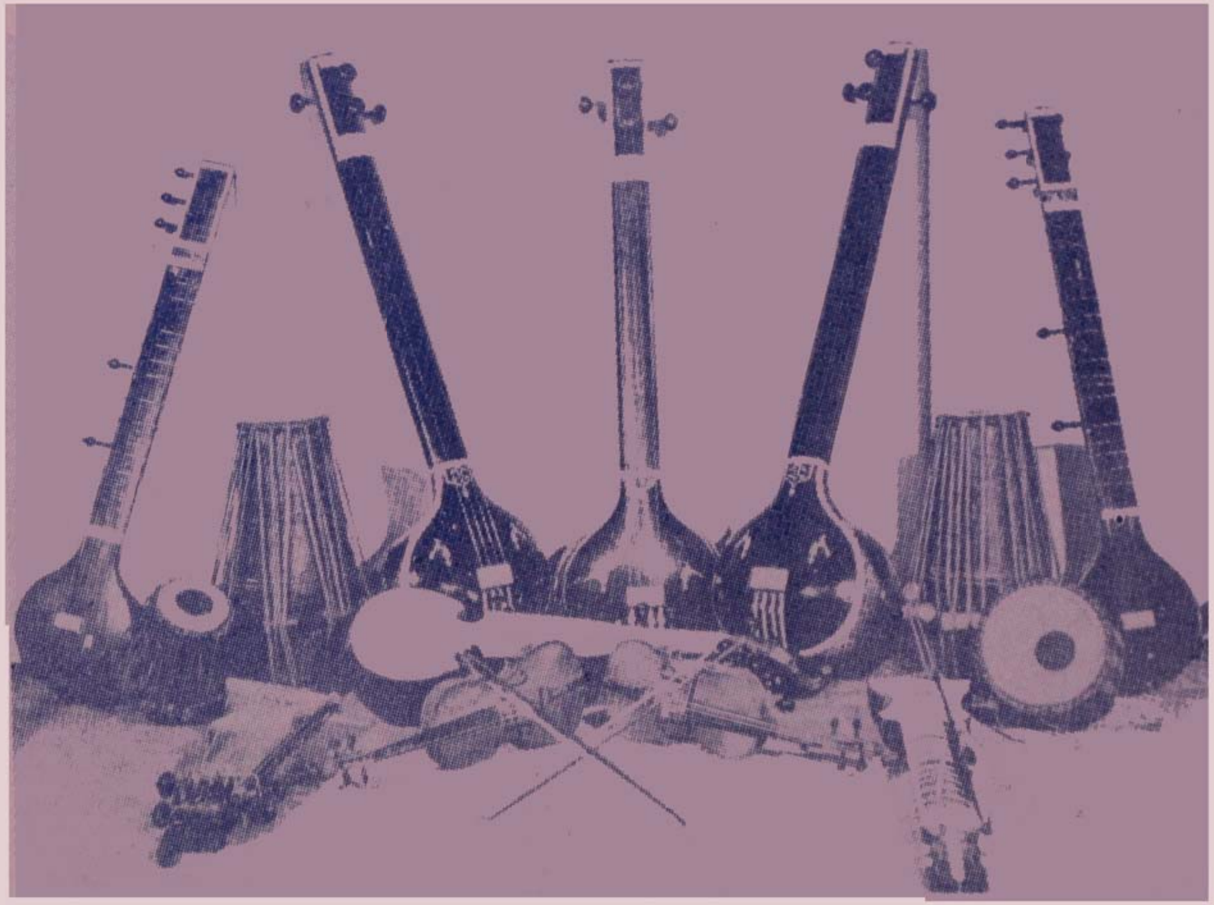
ઔરંગઝેબ પછી થઈ ગયેલા બાદશાહ મહમદશાહ (ઈ. સ. ૧૭૧૯) એ મોગલ સલ્તનતના છેલ્લા સંગીતપ્રેમી બાદશાહ ગણાય છે અને હજુ સુધી ગવાતાં ગીતોમાં 'મહમદશાહ રંગીલે' તરીકે તેઓ જાણીતા છે. મહમદશાહના દરબારમાં થઈ ગયેલા સદારંગ અને અદારંગ એ બંને જોનપુરના સુલતાન શીર્કીએ પ્રચલિત કરેલી ખયાલ પદ્ધતિના મહાન ગાયકો હતા અને આજ સુધી તેમણે બનાવેલ ખયાલો ગવાય છે. ખયાલ પદ્ધતિ એ ધ્રુપદ પદ્ધતિ કરતાં હળવી પદ્ધતિ હોવાથી એકદમ લોકપ્રિય થવા લાગી અને સમય જતાં શિષ્ટ સંગીતની મુખ્ય પદ્ધતિ બની ગઈ અને ધ્રુપદ, ધમાર પદ્ધતિ પશ્ચાદ્ભૂમિમાં હડસેલાઈ ગઈ. મહમદશાહ પછીના સમયમાં થઈ ગયેલા જાણીતા કંઠ્ય સંગીતકારોમાં નૂરખાન, પ્યારખાન, લાઈખાન તાનરસખાન વગેરેનાં નામો મળે છે. મહમદશાહના કાળથી રાજદરબારમાં વીણાવાદકોને કંઠ્ય સંગીતકારોની ગણતરીમાં જે ગૌણ સ્થાન અર્થાત્ પાછળનું સ્થાન મળતું તે કંઠ્ય સંગીતકારોની હરોળમાં મળવા લાગ્યું અને સિતાર, રુબાબ, સરોદ વગેરે વાદ્યો લોકપ્રિય બનવા લાગ્યાં અને કંઠ્ય સંગીતકાર પાછળના અનુચર તરીકેનું વાદ્યનું જે સ્થાન હતું તેમાંથી તે સ્વતંત્ર બનવાની શરૂઆત થઈ. તાનસેનના વંશજોમાંથી એક વર્ગ વીણાકારોનો થયો જેઓ કંઠ્ય સંગીતકાર જેટલા જ માનાર્હ બન્યા. આ વંશમાં અઢારમી શતાબ્દીમાં મહમદઅલીખાં અને મહમદ વજીરખાં પ્રસિદ્ધ બીનકારો થઈ ગયા. અઢારમી શતાબ્દીના અંતમાં મોગલ સલ્તનતની પડતીનો કાળ શરૂ થયો અને તેની સાથે રાજકીય અસ્થિરતાનો યુગ શરૂ થયો જે છેક ૧૮૫૭ના બળવા સુધી ચાલે છે. મોગલને સ્થાને આવેલા અંગ્રેજોને સંગીતમાં રસ ન હતો. પરિણામે સંગીતનો રાજ્યાશ્રય બંધ થતાં દિલ્હીમાંથી સંગીતકારોનો કાફલો છૂટો થયો અને તેણે દેશી રાજ્યોમાં આશ્રય લીધો. આ રાજ્યોમાં ગ્વાલિયર, ઇન્દોર, વડોદરા, અવધ, કોલ્હાપુર, ઇચ્છલ કરંજી, ઔંધ, દેવાસ વગેરે મરાઠા રાજ્યો તથા રામપુર, દરભંગા, જયપુર, જોધપુર, બિકાનેર વગેરે ઉત્તર પ્રદેશ તથા રજપૂતાનાનાં રાજ્યો અને ગુજરાતનાં નાનાંમોટાં રાજ્યોનો સંગીતને રાજ્યાશ્રય આપવાનો ફાળો જેવો તેવો નથી અને મોગલ કાળના અસ્ત પછી સંગીતની સુરક્ષા કરવાનો યશ આ રાજ્યોને જાય છે.

ભારતીય વાદ્ય સંગીત

પન્નાલાલ ઘોષ : જેમના બંસરી-વાદન પર વીસમી સદીના સંગીતરસિયાઓ વારી જાય છે.

બિસ્મિલ્લાખાં : ભારતમાં કોઈ શુભ અવસર એવો નહીં હોય જેમાં શહનાઈ ન ગુંજતી હોય. ભારતીય સંગીતના આ રોમાંચકારી વાદ્યના સૂરોને લયકારી શાસ્ત્રીય સંગીતમાં શુદ્ધપણે વણીને ઉસ્તાદ બિસ્મિલ્લાખાંએ શહનાઈના બેતાજ બાદશાહ તરીકે કીર્તિ સંપાદન કરી છે.

રવિશંકર : પરદેશમાં ભારતીય સંગીતના દૂત તરીકે જેમણે નામના મેળવી છે તેવા આ સિતાર-વાદકે લયકારી સૂર મેળાપની અનેક મનોહર રચનાઓ કરી છે, જેમાં બડ સન્ક, કનાઈ દત્ત, નોદુ મલિક (જાઝ સંગીતકાર), બડ મીર (ગિટાર) ગેરી પિકોક (બાસ), હરિહરરાવ (ઢોલક) અને લૂઈ હેસ (ડ્રમવાદક) જેવા નામી કલાકારોએ તેમની સાથે સંગત કરી છે.



પ્રશિષ્ટ ભારતીય સંગીતનાં વાજિંત્રોનો સમૂહ

ઓગણીસમી શતાબ્દી

૧૮૫૭ના બળવા પછી લગભગ પચાસ વર્ષ ભારતનું સંગીત લગભગ સુપુપ્ત અવસ્થામાં રહ્યું છે, જ્યારે દક્ષિણમાં સંગીતનો વિકાસ એકધારો રહ્યો છે; કારણ કે અહીં સંગીત બહુધા ધર્માશ્રિત રહ્યું હતું. દક્ષિણના સમર્થ ગાયક ત્યાગરાજ (ઈ. સ. ૧૮૦૦–૧૮૫૦) મહાન સંગીતકાર હતા. તેમણે સંગીતની સરિતાનો પ્રવાહ અવિચ્છિન્ન રાખ્યો. આ સમયના દક્ષિણના મુથુસ્વામી દીક્ષિતા, શ્યામશાસ્ત્રી, સ્વાતિ તિરુમલ્લ તથા પુરંદરદાસનાં નામો પણ એટલાં જ આગળ પડતાં છે. દક્ષિણમાં મૈસૂર, ત્રાવણકોર, કોચીન, તાંજોરનો રાજ્યાશ્રય પણ દક્ષિણની પ્રણાલીઓને સાબૂત રાખવામાં જેવો તેવો નથી.

ઓગણીસમી અને વીસમી શતાબ્દીનો સંગમ કાળ

ઓગણીસમી શતાબ્દીના અંતમાં સંગીતની અને સંગીતકારોની જે પડતી થઈ હતી તેમાંથી તેને બહાર કાઢનારી જે બે મહાન વ્યક્તિઓ થઈ ગઈ તે પંડિત વિષ્ણુ દિગંબર અને પંડિત વિષ્ણુ નારાયણ ભાતખંડેનાં નામો અમર છે. આ બે વિષ્ણુઓએ ઉત્તર હિંદના સંગીતનું પુનઃ પ્રતિષ્ઠાન કર્યું છે તેમ કહીએ તો ખોટું નથી. મહારાષ્ટ્રમાં ૧૮૫૦ પછી નાટક સાથે સંગીતનો જે સમાગમ થયો અને રંગભૂમિ ઉપરથી જે નાટ્ય-સંગીત પીરસવામાં આવ્યું તથા હરિકથા દ્વારા જે શુદ્ધ સંગીતની રસલહાણ કરવામાં આવી તેથી મહારાષ્ટ્રની પ્રજામાં શિષ્ટ સંગીતના સંસ્કારો આજ સુધી સચવાઈ રહ્યા છે. આવું થોડેઘણે અંશે બંગાળમાં પણ થયું છે. પરંતુ ત્યાં શિષ્ટ સંગીત કરતાં હળવા પ્રકારના સંગીતનો પ્રચાર થતાં રવીન્દ્ર સંગીત જેવી સંગીત પદ્ધતિનો વિકાસ થયો છે. બંગાળમાં શિષ્ટ સંગીત કરતાં વાદ્ય સંગીતને પ્રાધાન્ય મળ્યું છે; તેમ છતાં કંઠ્ય સંગીત બંગાળના જમીનદારોમાં વધુ જળવાઈ રહ્યું હતું.

ઓગણીસમી સદીના સંધિકાળમાં થઈ ગયેલા સંગીતકારોમાં ગ્વાલિયર ઘરાણાના હદ્દ હસુખાન બંધુઓ, કાલેખાં, ઉદેપુરના ધ્રુપદ ગાયકો અને ડાગુર ઘરાણાવાળા ઝાકરુદ્દીનખાન, અલ્લાબંદેખાન, નાસરુદ્દીન અને તેના પુત્રો તથા પરિવાર, પતિયાળા ઘરાણાના અબદુલ વહીદખાન, કિરાણા ઘરાણાવાળા અબદુલ કરીમખાન, વડોદરાના પ્રો. મૌલાબક્ષ, ફૈઝ મહમદખાન, ફૈયાઝખાન તથા જાણીતા સિતારવાદક ઘસીટખાન, બંગાળના શિવ મિત્ર, પશુપતિ મિશ્રા, લચ્છમી મિત્ર, નાગેન મુખરજી, ગિરજાશંકર ચક્રવર્તી, તરકબાજુ, મથુરાના ચંદન ચૌબે, મુશરી ગુપ્તા, નાટોરના મહારાજા, ત્રિકમગઢના હરચરણલાલ તથા સુપ્રસિદ્ધ પખવાજી કુદૌસિંઘ તથા મહારાષ્ટ્રના પંડિત સખારામ, ગોવિંદરાવ બુરહાનપુરકર, કોલ્હાપુરના અલાદિયાખાન તથા તેમના પુત્ર મંજીખાન કરામતખાન, મીરજના બાલકૃષ્ણ બુઆ, ગ્વાલિયરના રાજા ભૈયાશંકર પંડિત, રામકૃષ્ણ વઝે બુઆ, ભાસ્કરરાવ બખલે, એકનાથ પંડિત, રહેમતખાં, દેવાસના રજબઅલીખાન, રામપુર ઘરાણાવાળા મુશાક હુસેન, જયપુરના મહમદઅલીખાં, આશિકઅલીખાં, નથ્થનખાં, મુંબઈમાં સ્થિર થયેલા વિલાયતખાં, સવાઈગાંધર્વ, કપિલેશ્વરી બુઆ, પંડિત ઓમકારનાથ ઠાકુર, અમીનઅલીખાં, બડેગુલામઅલીખાં વગેરે ઓગણીસ–વીસમી સદીના સંધિકાળના મહાન સંગીતકારો ગણાય છે.

આ કાળના જાણીતા વાદ્યકારોમાં ગૌરીપુરના સિતારવાદક ઈમદાદખાં, ઈનાયતખાં, રામપુર ઘરાણાના બીનકારોમાં મુરાદઅલી, વજીરખાં, સાદિકઅલી તથા દાબીરખાં, સરોદવાદ્યકારોમાં રામપુરના ફિદાહુસેન, કરામત હુસેન, ગુલાબખાં, મૈહરના અલાઉદ્દીનખાં, ગ્વાલિયરના હાફિઝઅલીખાં અને સારંગીમાં બુંદુખાન મજીદખાન, મહમદખાન, બન્નેખાં, આશિકહુસેન તથા તબલા વાદનમાં અહમદજાન ધીરકવા, બરુ મિશ્રા, આબિદ હુસેન, કંઠે મહારાજ, કિસન મહારાજ વગેરેનાં નામો જાણીતાં ગણી શકાય.

આધુનિક કાળના ઉત્તર ભારતના મહાન કંઠ્ય સંગીતકારોમાં પંડિત ઓમકારનાથ ઠાકુર, ગુલામઅલી, અમીરખાનના અવસાન પછી જે સંગીતકારો રહ્યા છે તેમાં વિનાયકરાવ પટવર્ધન, કુમાર ગાંધર્વ, મલ્લિકા-

ર્જુન મન્સૂર, પંડિત મણિરામ તથા જસરાજ બંધુઓ, નિસારહુસેન, અજમતહુસેન, સ્વ. સ્વામી વલ્લભદાસ, શરાફતહુસેન, શિવકુમાર શુકલ, ગુલામકાદિર વગેરે જાણીતાં નામો છે. વીણાવાદનમાં દાબીરખાં એ સેનિયા વંશના કહેવાય છે, જ્યારે ગુજરાતના ધોળકાનિવાસી મહમદખાન ફરીદીનું અવસાન થતાં પશ્ચિમ ભારતમાંથી વીણાવાદન કલા લગભગ નષ્ટ થઈ ગઈ છે. સિતારવાદનમાં પંડિત રવિશંકર, વિલાયતખાં, અબદુલહલીમ જાફરખાં તથા તબલાવાદકોમાં કંઠે મહારાજ, કિસન મહારાજ, શાંતાપ્રસાદ, નિખિલ ઘોષ, કરમતુલ્લાખાન જાણીતા છે. સ્ત્રી ગાયકોમાં કેસરબાઈ કેરકર, લક્ષ્મીબાઈ કેળકર, ગંગુબાઈ હંગલ, ગિરિજાદેવી, ઠુમરી ગાયિકાઓમાં સિદ્ધેશ્વરી, રસૂલન તથા અખ્તરીબાઈનાં નામો જાણીતાં છે. સરોદવાદનમાં અલીઅકબરખાં, રાધિકામોહન મૈત્ર, ઈમજાદખાં, દામોદરલાલ કાબરા અને સારંગીવાદકોમાં રામનારાયણ, સાબ્રીખાન, મહમદ અહમદ બંને વગેરે સુપ્રસિદ્ધ છે. ઉત્તર ભારતમાં જે સંગીતકારો અસ્ત થતા જાય છે તેનું સ્થાન લેનારા મળતા નથી.

બીજી તરફથી સંગીતશાસ્ત્રના જાણકારોમાં પંડિત ભાતખંડે પછી ડૉ. રતંજનકર, ડૉ. બૃહસ્પતિ, પંડિત ઓમકારનાથ, પંડિત લાલમણિ મિશ્રા, ગોવિંદ હરિ રાનડે, પ્રો. મૂળે વગેરે સંગીતશાસ્ત્રીઓએ સંગીતના શાસ્ત્રની પરંપરા જાળવી રાખી છે. પરંતુ સંગીતશાસ્ત્રની દૃષ્ટિએ છેલ્લાં થોડાં વર્ષોમાં રચાયેલ ગ્રંથોમાં ડૉ. કૈલાસચંદ્ર બૃહસ્પતિના 'ભરતકાળનું સંગીત સપ્તક' તથા પંડિત ઓમકારનાથજીનું 'પ્રણવભારતી' એ મહાગ્રંથો ગણાય છે. અંગ્રેજીમાં લખાયેલા ગ્રંથોમાં મહારાજ વિજયદેવજીનું 'સંગીતભાવ', પ્રો. ડેન લોનાં પુસ્તકો અને ગોસ્વામીનું 'સ્ટોરી ઑફ ઇન્ડિયન મ્યૂઝિક' પછી સંગીત ઉપર લખાતાં પુસ્તકોનો જાણે લગભગ દુકાળ પડયો છે. સંગીત ઉપર નીકળતાં માસિકોમાંથી પણ હાથરસમાંથી નીકળતું 'સંગીત' અને વડોદરામાંથી પ્રો. આર. સી. મહેતાના તંત્રીપદે નીકળતું 'મ્યૂઝિકોલૉજિસ્ટ' તથા દિલ્હીની સંગીત અકાદમી તરફથી નીકળતાં બુલેટિનો સિવાય કોઈ માસિકો જોવામાં આવતાં નથી. એક બાજુ સંગીતસંસ્થાઓ, કૉલેજો તથા અકાદમીઓની સંખ્યામાં વધારો થયેલ જોવામાં આવે છે. સાંભળનાર અને શીખનારની સંખ્યામાં વધારો થયો છે, શીખવનારાઓની સંખ્યા પણ વધી છે, જ્યારે કંઠય સંગીતકારોની સંખ્યા ઝડપથી ઘટતી જાય છે અને જેઓ અસ્ત થાય છે તેમનું સ્થાન લેનારા સંગીતકારો મળતા નથી. (તેમ છતાં આ યુગમાં સારા સિતારવાદકોની સંખ્યા કોઈ પણ વખતે હતી નહીં તેટલી વધવા પામી છે.) સ્વરાજ્ય પછીના કાળમાં સંગીતને મળતો રાજ્યાશ્રય બંધ પડતાં આ પરિસ્થિતિ પેદા થઈ હોય તેમ ઘણાનું માનવું છે. લોકશાહીમાં રાજ્યાશ્રય ન મળે તો પછી પ્રજાશ્રય તો મળવો જોઈએ! પણ આજે આ બંનેનો અભાવ જોવામાં આવે છે તે આ યુગની કરુણતા છે.

રવીન્દ્રનાથનું પદ્યસંગીત : એક અધ્યયન

ગુરુદેવ રવીન્દ્રનાથ એક જગ્યાએ લખે છે કે : ‘My poems without their melodies are like butterflies without wings’ (સંગીત વગરનાં મારાં ગીતો પાંખ વિનાનાં પતંગિયાં સમાં છે). એક બીજે સ્થળે લખે છે : ‘હું નિશ્ચિતપણે જાણું છું કે ભવિષ્યના દરબારમાં મારી કવિતા-વાર્તા-નાટકનું જે થવું હોય તે થાય, મારાં ગીતોને તો સમાજે ગ્રહણ કરવાનાં જ રહેશે, મારાં ગીતો બધાંએ ગાવાં જ પડશે — બંગાળનાં ઘરઘરમાં, તરુહીન સુદૂર પથ પર, મેદાનોમાં, નદીના તીરે તીરે. . . . મેં અનુભવ્યું છે : મારાં ગીત અચેતન મનમાંથી ટપકી નીકળ્યાં છે અને તેથી જ તેમાં એક સંપૂર્ણતા છે.’

રવીન્દ્રનાથ જેટલા મહાન કવિ હતા તેનાથીયે વિશેષ મહાન સંગીતકાર હતા. વસ્તુતઃ તેઓ એક સમર્થ વાગ્ગેયકાર હતા. એમનાં ગીતોમાં સંગીત અને કવિતા સદા સંયુક્ત છે. તેમનાં ગીતો કાવ્યકલા અને સંગીતકલા ઉભયને હાનિ પહોંચાડયા વિના અનન્ય સમન્વય સાધે છે. શબ્દ સ્વરમાં કહેવાય છે કે સ્વર સ્વયં બોલે છે તે રવીન્દ્રસંગીતમાં શોધવું મુશ્કેલ છે. જાણે શબ્દ જ સ્વર બની જાય છે. સૂર સાથે ઉક્તિનો આવો અપૂર્વ શુભયોગ ભારતીય સંગીતમાં વિરલ છે. સંગીત અને કાવ્યની એકદેહરૂપતા એ રવીન્દ્રનાથનું ભારતીય સંગીતમાં મોટામાં મોટું પ્રદાન છે.

રવીન્દ્રનાથનાં ગીતો ‘સંચયિતા’, ‘ગીતબિતાન’ કે ‘પંચશતી’નાં પુસ્તકોમાં વાંચી જવા કરતાં તેમણે બાંધેલા સ્વરોમાં ગાવાં અગર સાંભળવાં એ કંઈ જુદો જ લહાવો છે. રવીન્દ્રસંગીતમાં સ્વર શબ્દને તેના સ્થૂળ અર્થથી કંઈક વિશેષ અર્થ અર્પે છે. અન્તસ્તત્ત્વના અન્વેષણમાં તેમની અનુભૂતિ વિવક્ષિત અર્થ ને સ્વરનું એક સંયોજિત રૂપ લે છે. તેમનાં ગીતોમાં રહેલી ભાવના, તેની પ્રક્રિયા અને નિર્મિતિ સંગીત અને કાવ્યકલાના સાયુજ્યે મૂર્ત જગતની અનુભૂતિમાંના અમૂર્ત તત્ત્વની અભિવ્યક્તિ તરફ પ્રગતિ કરે છે. સંગીત અને કાવ્યકલામાં સવ્યસાચિત્વ દાખવનાર રવીન્દ્રનાથનાં ગીતો ‘શ્રોત્રપેય’ છે. સંગીત પણ અનિવાર્ય પ્રતિમા માધ્યમ હોવાથી તેમની કવિતા સંગીતની પક્ષપાતી હોય તે સ્વાભાવિક છે. અને જીવનના છેલ્લા દશકામાં તો તેમણે કવિસંવિદને સંગીત ઉપરાંત ચિત્રકલાના માધ્યમ દ્વારા પણ સ્પંદિત કર્યું.

ભારતીય માર્ગી (ઉચ્ચાંગ) સંગીત પંદરમી સદી બાદ અરબીફારસી સંગીતના પ્રભાવ હેઠળ આવ્યું અને ત્યારથી તેના વિકાસમાં એક પ્રકારની નિર્બંધતા આવી. સંગીતમાં કવિતા પ્રત્યે ધ્યાન ઓછું અપાવા લાગ્યું. ખયાલમાં વપરાતી ગીતરચનામાં કાવ્યકલા તેમ જ શબ્દના ઉચ્ચારણ પ્રત્યે દુર્લક્ષ સેવાયું. કાવ્ય એ અર્થસમર્પક શબ્દની કલા છે અને તેના વિનિયોગથી સંગીતની અભિવ્યક્તિ વધુ સમર્થ અને પર્યાપ્ત બને છે એ હકીકત તરફ ઉપેક્ષા થતી ગઈ. અશુદ્ધ ઉચ્ચારણથી આવૃત્ત સદારંગની પંક્તિ કે તરાનામાં શ્રોતા તેમ જ ગાયક સંગીતનો જ આસ્વાદ માણે; જ્યારે તે માટે વપરાયેલાં કબીર કે મીરાંનાં પદોનું કવિતાલાલિત્ય ઉવેખે! સ્વર એ સ્વરકારના મનોવ્યાપારની પ્રક્રિયા છે; વ્યક્ત અને અપેક્ષિત સ્વરને શબ્દના અર્થની સહાયની આવશ્યકતા રહેતી નથી; સંગીત એ શુદ્ધ કલા છે અને તેનો વિકાસ કાવ્યકલાથી અલગ, સ્વતંત્રપણે થવો જોઈએ, — એવી વિભાવના ભારતીય સંગીતમાં જડ થતી ગઈ. અને આમ આપણા ગીત-સંગીતમાં સ્વતંત્રતાના ઓઠા હેઠળ એક પ્રકારની સ્વચ્છંદતા પ્રવેશી.

શાસ્ત્રીય સંગીતમાં પ્રવર્તમાન આ અરાજકતાનો વિરોધ કરી સર્વપ્રથમ વ્યવસ્થા આણવાનું શ્રેય રવીન્દ્રનાથને ફાળે જાય છે. ગીતસંગીતમાં કવિતાની પુનઃપ્રતિષ્ઠા તેમણે કરી. આધુનિક ભારતીય સુગમ સંગીતના ગુરુદેવ આદ્ય પુરસ્કારક હતા. કવિતા લખી તેને અનુકૂળ સ્વર બાંધવાનો તેમ જ ગીતને સ્વરબંદિશમાં ઢાળવાનો સફળ પ્રયત્ન સર્વપ્રથમ રવીન્દ્રનાથે કર્યો. અન્તસ્તત્ત્વની અભિવ્યક્તિ માટે આપણું સંગીત રાગરાગિણીઓની મદદ લે છે. આપણાં રાગ-રાગિણીઓમાં એક પ્રકારનો અમૂર્ત સમષ્ટિવાદ (abstract universalism) મહદ અંશે પ્રવર્તે છે. દા. ત. ભૈરવી

સવારની અને પૂર્વી સંધ્યાની રાગિણી છે; પણ આ ભૈરવી વાસન્તી છે કે વર્ષાની, શિશિરની છે કે હેમન્તની, તે વ્યક્ત કરવા માટે એમાં અવકાશ નથી. ભૈરવી કોઈ પણ સવારે ગવાય — પછી તે વૈશાખની બાફથી ગૂંગળાવતી સવાર હોય કે પોષની કડકડતી ઠંડીથી થીજેલી. ગુરુદેવ રવીન્દ્રનાથે ભારતીય સંગીતના ઇતિહાસમાં પહેલી જ વાર રાગોને વૈયક્તિક દેહ, વ્યક્તિનિષ્ઠ અભિવ્યક્તિ અર્પી. તેમણે ભૈરવીમાં વાસન્તી સવારની સુષમા ગાઈ, ગંભીર ગોરંભિત વર્ષાની સવારને પણ ભૈરવીમાં ઝીલી. તેમણે આનંદ ઉલ્લસિત પ્રભાતે પણ ભૈરવી ગાઈ અને એ જ ભૈરવી દુઃખાન્વિત સવારે પણ છેડી, પ્રિયાના વિરહની સવારે પણ એ જ ભૈરવી આહ બની રહી અને મહાકાલની આરાધનાનું મૃદંગ પણ ભૈરવીમાં જ ધમકચું. ઉદાહરણ :

(૧) 'અસીમ કાલસાગરે' : પ્રાર્થના; રાગ : ભૈરવી; તાલ : જપતાલ
(૨) 'આનંદ તુમિ સ્વામી' : વૈતાલિક, ભૈરવી, સૂરફાક
(૩) 'કેમને ફિરીએ જાઓ' : બ્રહ્માસંગીત, ભૈરવી, ચૌતાલ
(૪) 'કોથા છિલિ સજની લો' : વિવાહ-ઉત્સવ, ભૈરવી, ત્રિતાલ
(૫) 'તોમાર ઇચ્છા હૌક પૂર્ણ' : પૂજા, ભૈરવી, એકતાલ
(૬) 'નાઇ નાઇ ભય' : સ્વદેશ, ભૈરવી, ત્રિતાલ
(૭) 'આમિ નિશિ નિશિ કત રચિબ શયન આકુલ નયન રે' : પ્રેમ, ભૈરવી, એકતાલ
(૮) 'આજિ જે રજનિ જાય ફિરાઇબ તાય કેમને' : પ્રેમ-દુઃખ, ભૈરવી, રૂપકડા

રવીન્દ્ર સંગીતનો રચનાકાલ સામાન્યતઃ ત્રણ ભાગમાં વહેંચવામાં આવે છે; પ્રારંભિક, મધ્ય અને પરવર્તીકાલ. એ પોતે જ કહેતા તે પ્રમાણે તેમની પ્રારંભિક રચનાઓ ઊર્મિપ્રધાન (emotional) છે, જ્યારે ઉત્તરકાલીન ગીતિરચના સૌંદર્યબોધના તત્ત્વના પ્રાધાન્યવાળી (aesthetical) છે.

પ્રારમ્ભિક કાળનાં તેમનાં ગીતો શાસ્ત્રસમત રાગતાલથી યુક્ત છે. કશા પણ અલંકારો વગરની, આડંબરરહિત એ રચનાઓમાં શબ્દ ને સ્વરનો સંવાદ અનન્ય છે. શરૂમાં તેઓ જાણીતી શાસ્ત્રીય ચીજની સંગીતબંદિશ પર કવિતા-ગાન રચતા. એ પ્રાથમિક બંદિશોમાં ધ્રુપદ-ધમાર ગાયકીનો ઉપયોગ વિશેષ છે. ઉદાહરણ :

(૧) 'સુધાસાગર તીર હે, એસે છે નરનારી સુધારસ...' તાલ : ધમાર
(૨) 'વાણી તવ ધાય અનન્ત ગગને લોકેલોકે...' તાલ : ચૌતાલ
(૩) 'અમૃતેર સાગરે...' ધમાર
(૪) 'અસીમ આકાશે અગણ્ય...' ચૌતાલ
(૫) 'પ્રથમ આદિ તવ શક્તિ...' તાલ : સૂરફાક
(૬) 'આનન્દધ્વનિ જાગાઓ ગગને...' તાલ : એકતાલ અને રૂપક

કાવ્યના છંદ-પ્રવાહને તોડતી તેમ જ બંગાળી શબ્દપ્રયોગને અવરોધતી તાન-પલટાદિથી અલંકૃત ખયાલ વગેરે શાસ્ત્રીય ચીજો તેમને આકર્ષી શકી નહીં. ગીત-સંગીતમાં તાનોનો બહુલ પ્રયોગ તેમની રુચિને અનુકૂળ ન હતો. તોકે તેમણે હળવી તાનો તેમ જ હિન્દુસ્તાની ખયાલ અને ટપ્પાની ગાયકી પર આધારિત ધર્મસંગીતનાં સુન્દર ગીતો રચ્યાં છે. ઉદાહરણ :

(૧) 'સાર્થક જનમ આમાર જન્મે છિ એઇ દેશે...' ટપ્પા
(૨) 'કી કરિલિ મોહરે છલને...' ઠુમરી
(૩) 'મોરે બારે બારે ફિરાલે'... ખયાલ, નટમલ્લાર, એકતાલ

તેમનાં આ ગીતો મીંડ, આસ, ગીતકડી, ગમક વગેરે સંગીતાલંકારથી પર્યાપ્ત છે. અભ્યસ્ત અલંકારોના યત્કિંચિત્ અભાવના કારણે રવીન્દ્ર સંગીતને ઘણા નીરસ કહે છે, ગીતો શ્લથ લાગે છે, કિન્તુ તાનો સિવાય બીજા અનેક અલંકારો દ્વારા તેમણે સૂરોમાં વૈચિત્ર્ય આણ્યું છે, તે ઘણા ઓછા જાણે છે. તેઓ વાદ્યોમાં પખવાજ, ઇસરાજ, અને તાનપુરો વાપરતા. સંગીતમાં શ્રુતિને હાનિ ન પહોંચે તેવી રીતે ઑર્ગન ઢબનું હાર્મોનિયમ પણ વાપરતા.

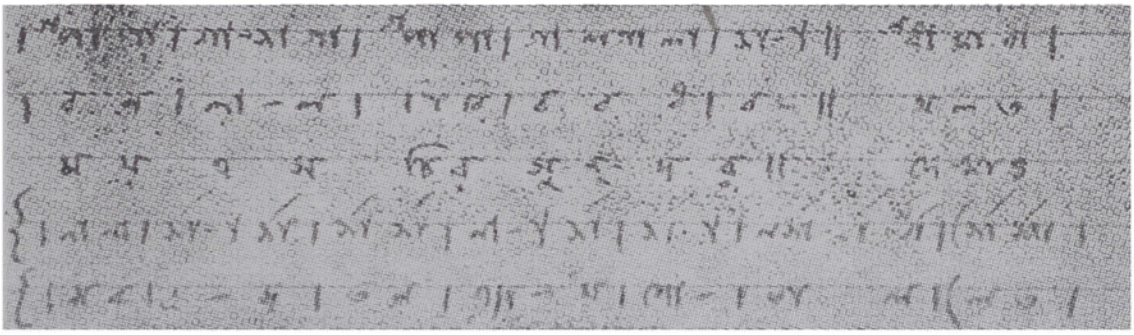
રવીન્દ્રનાથનાં આ પ્રાથમિક ગીતોમાં મુખ્યત્વે બ્રાહ્મ સંગીત હતું. પ્રાકૃતિક વર્ણનો, પ્રાર્થના, સંકલ્પ વગેરે પૂજાદિ વિષય પર ગીતરચનાઓ થતી. ગીતો મુખ્યત્વે ધ્રુપદ-ધમારમાં બંધાતાં. આ પ્રાથમિક સંગીતજીવન પર તેમના મોટાભાઈ 'નતુનદા' જ્યોતિરીન્દ્રનાથની ઘણી ઘેરી અસર હતી. એ અસર નીચે જ 'ભાનુસિંહેર પદાવલિ'નું સંગીત સંયોજાયું.

જ્યોતિરીન્દ્રનાથ પિયાનો પર હળવી તરજો બાંધતા. એક બાજુ રવીન્દ્રનાથ તેમ જ બીજી બાજુ તેમના મિત્ર અક્ષય ચૌધરી ઊભા હોય અને સ્વરને અનુરૂપ શબ્દ આપી ગીત રચતા હોય.

સમગ્ર ટાગોર કુટુંબને ઉચ્ચાંગ સંગીતનો નાદ તેમ જ અભ્યાસ સારો હતો. બાળક રવીન્દ્રનાથ પણ જદુભટ્ટ, મૌલાબક્ષ, બિષ્ણુપુરનાં રાધિકા ગોસાંઈ તથા વિષ્ણુરામ ચક્રવર્તી અને રાયપુરના શ્રીકાન્ત સિંહા જેવા ઉસ્તાદો પાસેથી હિંદુસ્તાની ઉચ્ચાંગ સંગીત શીખ્યા; પરન્તુ એ ક્ષેત્રે ગંભીરપણે રીતસરની તાલીમ તેમણે હાંસલ કરી ન હતી. શાસ્ત્રીય સંગીતની શિક્ષા લીધી તે કરતાં તેઓ શાસ્ત્રીય સંગીતના વાતાવરણમાં ઊછર્યા એમ કહેવું વધુ ઉચિત ગણાશે. એ સંગીત શીખવા કરતાં ઝીલ્યું વધારે. 'ભાનુસિંહેર પદાવલિ' સુધીનાં ગીતોનું સૂરાંકન મહદ અંશે રવીન્દ્રનાથનું નથી એમ કહીએ તો તે ખોટું નથી. એવાંયે અમુક ગીતો રવીન્દ્રસંગીતમાં ભળી ગયાં છે કે જેનું સ્વરવિધાન ગુરુદેવે નથી કર્યું', પણ જ્યોતિરીન્દ્રનાથે તેમ જ અન્ય વ્યક્તિઓએ કર્યું છે :

(૧) 'અન્તરેર ધન પ્રાણરંજનસ્વામી' સ્વરાંકન : જ્યોતિરીન્દ્રનાથ
(૨) 'એ કી એ મોહરે છલના...' ,, ,,
(૩) 'કત દિન ગતિહીન...' ,, ,,
(૪) 'આજ તોમાય ધરટર ચાઁદ...' ,, : અક્ષયચન્દ્ર ચૌધરી
(૫) 'આર ગો કત ધૂરિ...' ,, : દ્વિજેન્દ્રનાથ ઠાકુર
(૬) 'એ કી ભૂલે રયે છ મન...' ,, : નિમાઇચરણ મિત્ર
(૭) 'તોમારી જય તોમારી જય...' ,, : કૈલાસચન્દ્ર સેન

સૌ પ્રથમ સ્વતંત્ર સંગીતરચના રવીન્દ્રનાથે ગુજરાતમાં આવીને કરી, એ માટે ગુજરાત ગૌરવ લઈ શકે. અમદાવાદમાં હાલના રાજભવનના પ્રાસાદની અગાશીમાં ટહેલતાં ટહેલતાં તેમણે જેમ 'ક્ષુધિત પાષાણ'ની રચના કરી, તેમ 'નીરવ રજની દેખો મગન જોછનાય'ની સ્વરરચના અહીં જ સર્વ પ્રથમ સ્વતંત્ર રીતે કરી.



રવીન્દ્રનાથના હસ્તાક્ષરમાં ગીત તથા તેની સ્વરલિપ

શાસ્ત્રીય સંગીતનાં જાણીતાં બધાં રાગરાગિણીઓનો ઉપયોગ તેમણે ગીતબંદિશમાં કર્યો છે: તોડી, ભૈરવી, આસાવરી, પૂર્વી, યમન, માલકૌંસ, અને કેદાર તેમને સૌથી વિશેષ પ્રિય હતા. ભૈરવીની લગભગ ૧૫૦ જેટલી બંદિશો તેમણે આપી છે, મલ્હારની ૪૦, પૂર્વીની ૩૦ વગેરે. ઉદાહરણ :

(૧) 'આનન્દ તુમિ સ્વામી...', રાગ ભૈરવી : ઝપતાલ
(૨) 'અમૃતેર સાગરે ...', રાગ કામોદ : ધમાર
(૩) 'આંખિજલ મૂછાઇ લે...', રાગ રામકલી : ત્રિતાલ
(૪) 'એ પરવાસે રબે કે હાય...', રાગ સિન્ધુ : મધ્યમાન
(૫) 'કી ધ્વનિ બાજે...', રાગ પૂર્વી : આડો ઠેકો
(૬) 'ઓ કેન ભાલોબાસા...', રાગ પિલુ : ખેમટો

ભૈરવી જોડે આસાવરી અને તોડી, યમન-પૂર્વી, કેદાર-હમીર, યમન-ભૂપાલી, મારુ-કેદાર, દેશ-ખમાજ, પરજ-બહાર, દેશી-તોડી, વગેરે અવનવી રાગભંગિમાઓ સર્જી : તેમ જ શ્રી, સહાણા, રામકલી, ગાન્ધારી, મિશ્રમલ્હાર,

મલ્હાર, વૃન્દાવની સારંગ, લલિત, મેઘ, શુક્લબિલાવલ અડાના, જોગિયા, સોહિણી, ગુર્જરી તોડી, શંકરાભરણ, લકકામોદ, વગેરે અનેક રાગિણીઓમાં તેમણે સ્વરરચના કરી. એ રાગભંગિમાઓનાં થોડાં ઉદાહરણ :

૧) 'ઘાટે બસે આ છિ આનમના' ગૌરી–પૂર્વી : એકતાલ
(૨) 'દુયારે દાઓ મોરે રાખિયા' સૂરઠ-મલ્હાર : એકાદશી
(૩) 'ગભીર રજની નામિલ હૃદયે' પરજ–વસંત : રૂપકડા
(૪) 'તોમાર કથા હેથા કેહ...' યમન–ભૂપાલી : એકતાલ
(૫) 'પુષ્પ બને, પુષ્પ નાહિ' લલિત–કાલિંગડા : આડો ખેમટો

પરન્તુ ધીરે ધીરે શાસ્ત્રીય રાગદારી ને બદ્ધસ્વરા રાગિણીઓ વચ્ચે રવીન્દ્રનાથની સર્જનશક્તિ ગૂંગળાવા લાગી. વિરાટને આંબવા મથતી તેમની અનુભૂતિઓને વ્યક્ત કરવા શાસ્ત્રીય સંગીત સિવાયનું બીજું જ કોઈક માધ્યમ આવશ્યક થઈ પડ્યું. અંતરમાં જાગતી આ અદમ્ય સિસૃક્ષાએ તેમને નવી સ્વરબંદિશો બાંધવા પ્રેર્યા, અને તેમણે અનેક રાગરાગિણીઓનો સમન્વય કરી એક નવી જ સ્વરસૃષ્ટિ રચી. તેમની ઉત્તરોત્તર વિશાળ અને ગૂઢ થતી જતી સંવિત્તિ અને ચેતનાને આ સમન્વિત રચનાઓમાં પણ સીમાડા જણાયા, મર્યાદાઓ જણાઈ; અને આમ, શાસ્ત્રીય સંગીતનાં — formalism અને sophisticationથી ત્રસ્ત થયેલા રવીન્દ્રનાથ લોકસંગીતની શક્યતાઓ તાગવા પ્રેરાયા.

શિલાઈદહમાં જમીનદારી સંભાળતાં તેમને નૌકાગૃહમાં રહેવું પડતું. ત્યાં તેમને તે કાળના બંગાળના લોકસંગીતનો, શારી બાઉલ, કીર્તન, રામપ્રસાદી અને ભાટિયાલી સંગીતશૈલીનો સારો પરિચય સાંપડ્યો. અને આમ બંગાળી લોકકલાની સમૃદ્ધિનો, કલાકૌશલનો પોતાની સંગીતરચનામાં વિનિયોગ કર્યો. ઉદાહરણ :

(૧) 'ઓહે જીવન વલ્લભ......' કીર્તન : તાલ એકતાલ
(૨) 'ઓરે માનેર એ બાંધ ટૂટબે નાકિ...' બાઉલ : ખેમટા
(૩) 'આમાર સોનાર બાંગ્લા...' બાઉલ
(૪) 'એબાર તોર મરા ગાને...' ભાટિયાલી
(૫) 'મિલે છી આજ માયાર ડાકે...' રામપ્રસાદી

પણ રવીન્દ્રનાથ આટલાથી જ સંતોષ પામે ખરા? તેમણે ભારતના અન્ય પ્રદેશોના લોકસંગીતને પણ અપનાવ્યું. ખાસ કરીને કર્ણાટકી સંગીત તરફ એમને સારું આકર્ષણ હતું. 'બાજે કરુણ સૂરે', 'બેદના કી ભાષાય' ઇત્યાદિ કર્ણાટકી સંગીતથી પ્રભાવિત લાવણ્યભરપૂર ગીતો છે. સિંહેન્દ્રમધ્યમ રાગમાં નિબદ્ધ 'બાજે કરુણ સૂરે' એક અનુપમ ગીતરચના છે. 'આનંદલોકે મંગલાલોકે' ગીતમાં મૈસૂરી ભજનના સ્વરો ભળ્યા છે. આ સિવાય પંજાબી શીખ ભજનોના સ્વરોના પ્રભાવ હેઠળ પણ ગુરુદેવે 'બાજે બાજે રમ્ય વીણા' જેવી ઘણી રચના કરી છે. ગુજરાત સૌરાષ્ટ્રના પ્રવાસે આવ્યા ત્યારે આપણા લોકસંગીતથી પણ તેઓ ઘણા પ્રભાવિત થયા હતા. ઝપતાલમાં આપણાં પ્રભાતિયાંની સ્વરરચનાઓની અસરમાં 'એ કિ અન્ધકાર હે ભારતભૂમિ', વાલ્મીકિપ્રતિભામાં 'નમિ નમિ ભારતી' તેમ જ કાલમૃગયામાં 'જાવ રે અનન્તધામે' વગેરે ગીતો તેમણે બાંધ્યાં છે. આમ ભારતના ખૂણેખૂણેથી હૃદયને સ્પર્શી જનારી ગ્રામીણ સ્વરાવલીઓને શિષ્ટ કાવ્યસંગીતમાં ઝીલવાનો ગુરુદેવનો પ્રયાસ અભૂતપૂર્વ હતો. ભારતના જુદા જુદા ભાગોનું સંગીત પોતાની ગીતરચનામાં અપનાવવાનો આટલો સફળ પ્રયાસ રવીન્દ્રનાથ પહેલાં બીજા કોઈએ શિષ્ટ કાવ્ય-સંગીતમાં કર્યો હોવાનું જાણમાં નથી.

પરંતુ અંતરમાં સ્ફુરતી ઊર્મિ અને સંવેદનાને નિઃશેષ આવરી લેવા માટે તો પ્રાદેશિક તેમ જ લોકસંગીતનું ફલક પણ ધીરે ધીરે ટૂંકું પડવા માંડ્યું એટલે છેલ્લા તબક્કામાં તેમણે પોતાના ભાવોની સુચારુ અભિવ્યક્તિ અર્થે લોકસંગીત અને શાસ્ત્રીય સંગીતનો સુમેળ કરી આગવી સ્વરરચનાઓ કરી. આનો અર્થ એવો નથી કે એમણે શાસ્ત્રીય સંગીતને ઉવેખ્યું છે. તેમણે પોતે એક સ્થળે કબૂલ્યું છે: 'જે કાંઈ સ્વતંત્રતા કે છૂટછાટ મારી સ્વરરચનામાં લીધી છે તેમાં હું શાસ્ત્રીય રાગરાગિણીના પરિમિત સ્વરોના પ્રબન્ધને તોડી તો શક્યો જ નથી, અને તે તોડવાનો મારો પ્રયત્ન નથી. કલાના બંધાયેલા શાસ્ત્રને તોડવું એ અક્ષમ્ય અપરાધ છે, પણ તે સાથે શાસ્ત્ર પ્રગતિને રૂંધે એ પણ ઇચ્છનીય નથી જ.'

સંગીતમાં અવનવી અભિવ્યક્તિ ઝંખતા રવીન્દ્રનાથ પાશ્ચાત્ય સંગીતમાંથી પણ પ્રેરણા પામ્યા. કુમારજીવનમાં ઈંગ્લંડમાંના અભ્યાસકાળે સ્કૉટિશ, આઇરિશ અને જૂની અંગ્રેજી સ્વરરચનાઓ તેમણે સાંભળી તે ભારત આવ્યા બાદ 'વાલ્મીકિપ્રતિભા' અને 'માયાર ખેલા'નાં ગીતિનાટ્યોમાં ઝીલી. ઉદાહરણ :

(૧) 'કાલી કાલી બલેા રે આજ...' મૂળ : Nancy Lee
(૨) 'આહા, આજિ એ બસન્તે' : Go where glory waits
(૩) 'એ દેખબિ રે ભાઈ, આય રે' : The vicar of Bray
(૪) 'કતબાર ભેબેછિનૂ' : Drink to me alone
(૫) 'ફૂલે ફૂલે ઢલે ઢલે' : Ye banks and beaches
(૬) 'પુરાનેા સેઇ દિનેર કથા' : Auld Lang Syne

પાશ્ચાત્ય સૂરસંગતિ harmony તેમ જ counter pointsની પ્રથા રવીન્દ્રનાથે શાસ્ત્રીય ઢંગથી પૂરી રીતે ગ્રહણ કરી ન હતી, તથાપિ પરીક્ષણ રૂપે તેમણે વગર સંકોચે 'આમિ ચીની ગેા ચીની' વગેરે ગીતેામાં, પાછલી વયે યુરેાપ તથા અમેરિકા ગયા ત્યારે, તેનેા વિનિયેાગ કર્યો. પણ આ પ્રયેાગ-પરીક્ષણ ભારતીય સંગીતના મૂળ પ્રબંધોને તેાડીને કરવામાં તેઓ માનતા ન હતા.

તાલરચનામાં ગુરુદેવ જેવા પ્રયેાગવીર આજે પણ સાંપડવા મુશ્કેલ છે. ભારતીય સંગીતના કેટલાક અરૂઢ તાલેા તેમ જ કેટલીક નવીન તાલરચનાઓનેા ઉપયેાગ તેમણે કર્યો છે. દા. ત. ષષ્ઠિ અથવા ૨ : ૪ માત્રાનેા તાલ, નવમી અથવા ૫ : ૪ માત્રાનેા તાલ (આનાંયે વિભાજન તેમણે ઘણી રીતે કર્યાં છે). ઝંપક અથવા ઊંધેા ઝપતાલ, માત્રા-વિભાજન ૩ : ૨, રૂપકડેા એટલે ૩ : ૨ : ૩, એકાદશીનેા ૩ : ૪ : ૪ અથવા ૩ : ૨ : ૨ : ૪ જેવા અલગ અલગ ઘટકેા અને તાલમાન તેમણે યેાજ્યાં છે. ત્રણ માત્રાથી લઈને ઓગણીસ માત્રા સુધી અટપટા તાલેામાં તેમણે અનેક ગીતરચનાએા કરી છે. સૂરફાક, ચંપક, એકતાલ ધમાર, ચૌતાલ, આડા ચૌતાલ, પંચમ સવારી, તીનતાલ, લક્ષ્મીતાલ, નવપંચતાલ, એકાદશી, મણિ-તાલ–બિન્દુતાલ–નીલતાલ, વગેરે કંઈક અનેક અરૂઢ તાલેાનેા તેમણે સરળતાથી સાદી ગીતરચનામાં ઉપયેાગ કર્યો છે. ઉદાહરણ :

(૧) તાલ : એકાદશી, ગીત : 'કાંપિ છે દેહલતા થરથર'

	૧	૨	૩	૪
બેાલ :	ધા દેન તા	તેટે કતા	ગદિ ઘેને	ધાગે તેટે તાગે તેટે
ગીત :	કાં પિ છે	દે હ	લ તા	થ ર થ ર

(૨) તાલ : નવતાલ, ગીત : 'નિબિડ ઘન આંધારે', રાગ : સહાના

બેાલ :	ધા દેન તા	તેટે કતા	ગદિ ઘેને	ધાગે તેટે
ગીત :	નિ બિ ડ	ઘ ન	આઁ ૦	ધા રે

(૩) તાલ : પંચમ સવારી, ગીત : '(આજિ) મેાર દ્વારે કાહાર મુખ હેરે છિ', રાગ : દેશ, દીર્ઘ માત્રા

ગીત :	મેા ર ૦ ર ૦	૦ ૦ દ્વા રે	કા ૦ ૦ ૦	હા ર ૦
સ્વર :	ધપ – ધ – પમ ગ	– ર–મ પ	ના – – સાં	સાં સાં–

(૪) તાલ : નવપંચતાલ, ગીત : 'જનની; તેામાર કરુણ ચરણખાનિ', રાગ મિશ્ર ગુણકલી

	૧	૨	૩	૪
ગીત :	જ ન ૦	ની ૦ તેા ૦ મા	૦ ૦ ર ૦ ક ૦ રુ ૦	ણ ચ ર ન
સ્વર :	સા સાં ની	સાં – સાની ધ	ની ધ ધ પ પ મ મ ગ	સા રે ગ મ

(૫) તાલ : આઠ માત્રા, કિન્તુ વિભાજન ૩ : ૨ : ૩માં; ગીત : 'ગભીર રજની નામિલ હૃદયે', : પરજ વસંત

૧	૨	૩	૪	૫	૬	૭	૮	૧	૨	૩	૪	૫	૬	૭	૮
।	।	।	।	।				।	।	।	।	।	।	।	।
ગ	ભી	ર	ર	૦	જ	ની	૦	ના	મિ	લ	હૃ	૦	દ	યે	૦

(૬) તાલ : ઝંપક, માત્રા પાંચ

	૧ ૨ ૩	૪ ૫	૧ ૨ ૩	૪ ૫
બેાલ :	ધા ગે ના	ધા ગે	ધા ગે ના	તે ટે

તો : (૧) જેતે જેતે એકલા પથે નિભે છે મોર બાતિ
(૨) શ્રાવન ઘન ગહન મોહે
(૩) ઝડેર રાતે તોમાર અભિસાર
(૪) બિપદે મોર રક્ષા કરો

એક જ ગીતરચનામાં અંતરા-સચારીમાં અનેક તાલો પલટાય તેવા પ્રયોગો તેમણે કર્યા છે. એક ગીત અલગ અલગ તાલોમાં ગાઈને તેમણે મૌલિકતાનો પરિચય કરાવ્યો છે. કેવળ ભિન્નતાલ જ નહીં પણ કોઈક ગીતોને અલગ અલગ ભિન્ન સ્વરોમાં ગાઈને તેમણે નવીનતા આણી છે.

ત્રણ હજાર જેટલાં ગીતો રચવાં, તેમને સ્વરદેહ આપવો અને તે સ્વરદેહનેય સ્વરલિપિમાં, 'નોટેશન'મા મઢી પોતાની પાછળ પાંગરતી પેઢી કાજે અક્ષુણ્ણ જાળવી મૂકી જવો, એ એક એવો વિરલ પુરુષાર્થ છે જેનો જોટો વિશ્વભરના સાંગીતિક ઇતિહાસમાં પણ મળવો મુશ્કેલ છે. 'નોટેશન'—સ્વરલિપિ એ ગુરુદેવની ભારતીય સંગીતને મોટામાં મોટી દેણગી છે. આજે આપણે પંડિત ભરતખંડેને તેમની સ્વરલિપિની પદ્ધતિ બદલ અભિનંદીએ છીએ ત્યારે આજથી ૮૦ વર્ષો પહેલાં માત્ર ગીતોને જ નહીં પણ તેની સ્વરબંદિશને પણ ગ્રંથસ્થ કરવાના ગુરુદેવના સજાગ પ્રયત્નની નોંધ સુધ્ધાં કેમ નથી લેવાતી એ એક મહદ આશ્ચર્ય છે. ગુરુદેવ દિવંગત થયાને પચ્ચીસે વર્ષે પણ આજે, શાન્તિનિકેતન જઈ શીખ્યા વગર પણ, તેમનાં ગીતો તેમણે જ બાંધેલા સ્વરમાં ગાઈ શકાય છે, એ હકીકત ભારતીય સંગીત માટે એક અનેરી સિદ્ધિ છે; જ્યારે આજથી માત્ર વીસ વર્ષ પહેલાંનાં ઝવેરચંદ મેઘાણીના સ્વકંઠે સાંભળેલાં ગીતોને સ્વરલિપિના અભાવે મૂળ સ્વરે ગાવાં મુશ્કેલ છે તે ગુજરાતી સંગીતની કમનસીબી છે. ભારતીય સંગીત આપણે ત્યાં હમેશ કંઠ્ય પરંપરાથી જ શીખવાયું છે. આથી જ આપણી ઘણીખરી પ્રાચીન સંગીતરચનાઓ મૃતઃપ્રાય અથવા લુપ્ત થઈ ગઈ છે. સમાજમાં જે કાળે ગીતોના સ્વરદેહને શબ્દસ્થ કરવાની સમજ નહોતી તે સમયમાં રવીન્દ્રનાથ પોતાની સ્વરરચનાઓ અતિ ચીવટથી પોતાના 'ગાનેર ભંડારી' શ્રી દિનેન્દ્રનાથ ઠાકુરને બોલાવી લખાવી લેતા. રવીન્દ્રસંગીતને સાચવવામાં એ દિનુ ઠાકુરનો ફાળો ઘણો મોટો છે.

શબ્દ અને સ્વરની સર્વોત્તમ અભિવ્યક્તિ આપણને ગુરુદેવનાં ગીતિનાટ્યોમાં સાંપડે છે. એમાં સ્વર અને શબ્દ ઉત્તરપ્રત્યુત્તરનું શ્રેષ્ઠ માધ્યમ બની ગયા છે. 'વાલ્મીકિપ્રતિભા', 'કાલમૃગયા', 'માયાર ખેલા', 'ચિત્રાંગદા', 'શ્યામા' અને 'ચાંડાલિકા' જેવાં છ સબળ ગીતનાટ્ય અને નૃત્યનાટ્ય આપીને ગુરુદેવે ભારતીય બૅલે સંગીતમાં એક ઇતિહાસ સર્જ્યો છે. કવિગુરુનું સંગીત-જીવન જેવી રીતે ગીતિનાટ્ય 'વાલ્મીકિપ્રતિભા' વગેરેથી શરૂ થાય છે તેવી જ રીતે 'શ્યામા' આદિ નૃત્યનાટ્યમાં પરિસમાપ્ત થાય છે.

ગુરુદેવે એક સ્વરનિયોજકની હેસિયતથી અન્ય કવિઓની ગીતરચનાઓને પણ સ્વરબંદિશ આપી છે. વિદ્યાપતિ કૃત 'એઈ ભરા બાદર' અને ગોવિન્દલાલ રચિત 'સુન્દરી રાધે'નાં બે વ્રજભાષી ગીતોને સ્વરો તેમણે આપ્યા છે. તે ઉપરાંત સામાજિક ઉપાસના અર્થે સંસ્કૃત વેદગાન ('शृण्वन्तु विश्वे अमृतस्य पुत्राः', 'संघरध्वम् संवध्वम्', 'यदेमि', 'य आत्मदा वलदा', 'तमीश्वरानाम् परमः') વગેરેમાં પણ તેમણે સ્વરો નિરૂપ્યા છે, જેમાં મુખ્યત્વે યમન કલ્યાણ રાગના સૂરો પ્રયોજ્યા છે. પાલિ બૌદ્ધ મંત્રોને પણ તેમણે સ્વરો આપ્યા છે. શેષ જીવનમાં તેમની ઇચ્છા કાલિદાસના 'શાકુન્તલ' પરથી નૃત્યનાટ્ય રચવાની હતી ને તેમાં અમુક શ્લોકો રાખી સ્વરવિધાન કરવું હતું, પણ તે તેઓ પૂર્ણ ન કરી શક્યા. 'નટીર પૂજા' અને 'ચાન્ડાલિકા'માં પાંચ સંસ્કૃત શ્લોકો તેમણે રાગ ભૈરવી, બિહાગ, કાફી તથા મિશ્ર રામકલીમાં બાંધ્યા છે.

આમ ૭૦ વર્ષના સંગીતસર્જનના કાળમાં ગુરુદેવ રવીન્દ્રનાથે લગભગ ૩૦૦૦ ગીતો આપ્યાં. અને તે કેવાં ગીતો? જીવનના હરેક પાસાને, હરેક પ્રસંગને અને હરેક ભાવને આવરી લેતાં એ ગીતો. દરેક ગીતસર્જનમાં તેમણે અનેક સૂક્ષ્મ ભાવો નિરૂપ્યા છે. પૂજાનો વિષય લઈએ તો તેમાં પ્રાર્થના, બન્ધુ, ગાન, વિરહ, સાધનાસંકલ્પ, દુઃખ, વિશ્વ, વિવિધ, સુન્દર, બાઉલ, પથ, શેષ, પરિણય વગેરે છે. સાંગીતિક રીતે પણ કંઈ અનેક ભાવોનું—વિષયોનું નિરૂપણ તેમણે એક જ રાગમાંથી કર્યું છે. ઉદાહરણ તરીકે વર્ષાગીતોમાં વર્ષાના વાતાવરણમાં તેમણે મલ્હાર રાગ દ્વારા વિષાદ, દુઃખ, આનંદ, સુખ, એકધારાપણું આદિ ગાયાં છે. વર્ષાના આરંભથી માંડી તેના સંપૂર્ણ પ્રાગટ્ય અને પરિસમાપ્તિ સુધીનાં ગીતો તેમણે મલ્હારમાં બાંધ્યાં છે.

આમ રવીન્દ્રસંગીતનું હરેક ગીત ભાવ-રસ બની ગયું છે, કવિતા-સંગીત બની ગયું છે.

['કુમાર' (અંક-૫૦૦), ઑગસ્ટ ૧૯૬૫]

બિનયુરોપીય સંગીતપરંપરા

ભિન્નતામાં સમાનતા

યુરોપના શાસ્ત્રબદ્ધ સંગીતની બહાર, 'પૂર્વ'ના સંગીતનું વિશાળ ક્ષેત્ર છે. એ તરફ આજે તો ઠીક ઠીક ધ્યાન જગત આખાનું દોરાયું છે. તુર્કીના સંગ્રામસંગીત ઉપર અઢારમી સદીમાં થોડી નજર નાખવામાં આવેલી અને તે દેશના લોકસંગીત તરફ પણ ઓગણીસમી સદીમાં કૌતુકપ્રિય (રોમૅન્ટિક) સંગીતનિયોજકોનું થોડું ધ્યાન દોરાયેલું; છતાં આ પશ્ચિમેતર પરંપરાઓ પ્રત્યે આજે સારા પ્રમાણમાં ને સાચો રસ જાગ્યો છે. જ્યાંથી જે અનુકૂળ પડે તે મેળવીને એને પોતપોતાની સંગીતપરંપરા સાથે સંયોજવાના પ્રયોગો વીસમી સદીથી થવા માંડ્યા છે. બિનયુરોપીય સંગીતનો ગંભીર અભ્યાસ સારા પ્રમાણમાં યુરોપીય સંગીતકારોએ કરવા માંડ્યો છે. તળ યુરોપના લોકસંગીતથી માંડીને ઇન્ડોનેશિયાના ગૅમેલન (gamaelan) સમૂહ-વાદ્ય-સંગીત સુધીનું બધું અભ્યાસાવા-સંયોજાવા માંડ્યું છે. આફ્રિકાનાં ચર્મવાદ્યોના તાલે જાઝમાં જાણે નવું રૂપ લીધું છે. ભારતીય રાગોની પદ્ધતિનો પણ ઉપયોગ થવા માંડ્યો છે. થોડાક સંગીતકારોની કોક કોક રચનાઓ પર પરોક્ષ અસરના રૂપે જ આ પ્રયોગો નથી રહ્યા; ભારતીય સંગીતના વધ્યે જતા જલસા દ્વારા વિસ્તરતા જતા શ્રોતાસમૂહ પરની સીધી અસરના રૂપેય એ દેખાય છે. એટલું જ નહીં, અનેક પ્રકારના સંગીતને શુદ્ધ પ્રમાણભૂત રીતે રજૂ કરતી રેકર્ડ્ઝની સામગ્રી વધારે ને વધારે પ્રમાણમાં સુલભ બનતી જાય છે એ પણ જગતના લોકોને દેશદેશના સંગીતમાં રસ જાગ્યો છે એની પ્રતીતિ કરાવે છે. એક પ્રકારની આંતરરાષ્ટ્રીય દૃષ્ટિ એ ક્ષેત્રે વિકસી છે. રાષ્ટ્રીયતાના સંકુચિત વાડા આજે સંગીતમાં રહ્યા નથી.

સૂરના માધ્યમ દ્વારા માનવે પોતાની જાતને કેવાં જૂજવાં રૂપોમાં અભિવ્યક્ત કરી છે તે આ સામગ્રીને કારણે આજે જોઈ શકાય છે. એના વિકાસક્રમને તબક્કાવાર તપાસી શકાય છે. પશ્ચિમની જેમ, એશિયાના ભુખંડ પર વિસ્તરેલી મહાસંસ્કૃતિઓમાં પણ રાજદરબારોમાં વિકસેલું સંગીત અને ધર્મસ્થાનોમાં વિકસેલું સંગીત — બંને વચ્ચે ભેદ રહ્યો છે. જેને આપણે હમણાં સુધી 'આદિમ' — 'પ્રિમિટિવ' — ગણી કાઢ્યા હતા તેવા આફ્રિકાના કેટલાક વિસ્તારોમાં પણ સંગીતના ધંધાદારી અને બિનધંધાદારી એવા બે ભેદો છે. આદિમથી માંડીને સૌથી વધુ સંસ્કારી ગણાતા લોકોના સંગીતને તપાસતાં, એના ભેદો જોનારને પણ એમાં કેટલાંક સમાન લક્ષણોય દેખાશે.

સૌથી મોટું સામ્ય તે મુખપરંપરા. સંગીતના ઇતિહાસનું એ આરંભબિન્દુ. ભિન્ન ભિન્ન પ્રકારના સંગીતની એ સબળ સંયોગી કડી. સૌ વચ્ચેનું સૌથી વધુ મહત્ત્વનું એક સમાન લક્ષણ. એ મુખપરંપરા ટકી તે પછીની પેઢીએ આગલી પેઢી પાસેથી એનો વારસો કંઠોપકંઠ મેળવ્યો અને જાળવ્યો એ કારણે. એ કાંઈ પુસ્તકોની બૌદ્ધિક પ્રાપ્તિ નથી. બુદ્ધિમાં આગળ વધેલી વિકસિત સંસ્કૃતિઓનું સંગીત તપાસો. એમની પાસે આખી સંગીતરચનાને સ્વરલિપિમાં ઓળખી લઈને એના એક નિશ્ચિત સ્વરૂપને જાળવી રાખવાની પદ્ધતિ છે એ ખરું; છતાં, એ પણ આવી ક્યાંથી? મૂળના મુખસંગીતને યાદ રાખવાના ટેકા રૂપે વપરાતી કોતરાયેલી સ્વર-લિપિ મળી તેથી. પણ, એ લિપિની સાથે, એનો આધાર લેતું સંગીત મુખપરંપરાએ ચાલુ રહ્યું ન હોત તો? એ લિપિ પણ કામ લાગત કે?

મુખપરંપરાના પ્રાચીન સંગીતની એક બીજી વિશેષતા એ કે તે કેવળ રંજનાર્થે આવતું નથી. એ હેતુલક્ષી છે, ઉપયોગી છે. એ હેતુ અનેકવિધ હોય — કોઈ જાદુ કરવાનો, કોઈ વિધિ કે કોઈ સામાજિક કાર્ય પાર પાડવાનો, વગેરે. એને મનોરંજનથી કાંઈક વિશેષ સાધવાનું હોય છે. આવા સંગીતને પ્રેરનાર–ટકાવનાર રિવાજો તથા વૃત્તિ-વલણો આજે નાશ પામ્યાં છતાં એ સંગીત ટક્યું છે એટલું જ નહીં, એના મૂળ હેતુઓ નાશ પામ્યા હોવા છતાં, એ સંગીતને કેવળ રસલક્ષી ધોરણે (એસ્થેટિક્સથી) તપાસી શકાશે નહીં; એના રહસ્યને પામવાની ભૂમિકા અલગ રહેશે જ. આ એક આગવા માનવજૂથની આગવી સંપ્રાપ્તિ છે, એ એક અતિ મહત્ત્વનો આધ્યાત્મિક આવિષ્કાર છે એમ એને જાળવનારાં જણાવે છે.

સંસ્કારી ગણાતા કે પછાત ગણાતા બધા લોકોમાં સંગીતને ઊંચું સ્થાન છે. પ્રાચીન ચીનમાં ધર્મની ને પુરાકલ્પન(myth)ની પરંપરામાં સંગીત કેન્દ્રમાં રહ્યું હતું. ગ્રીસના પાયથેગોરિયન ફિલસૂફોના સમ્પ્ર-દાયમાં સંગીત એ અર્ધગૂઢાર્થવાદી તત્ત્વજ્ઞાનનો વિષય ગણાતું હતું. ઑસ્ટ્રેલિયાના આદિવાસીઓમાં પણ જે પ્રાચીનતમ છે એમની પુરાણકથાઓમાં, આફ્રિકાની મોટા ભાગની આદિવાસી જાતિઓની પુરાણકથાઓ અને ધર્મવિધિઓમાં તથા ભારતના વૈદિક કર્મકાંડમાં સંગીત સૌથી મહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે. આ પુરાકલ્પનો સંગીત અને સંગીતકારને અપરિમેય શક્તિ તરીકે તો સ્વીકાર્ય જ છે, પણ આમાંના ઘણાખરાને મતે નાદ જાતે જ સૃષ્ટિની ઉત્પત્તિનું એક આદિબળ છે. પુરોહિતનો સ્વર કે કોઈ વાદ્યનો નાદ એ બ્રહ્માના નાદને પામવાનું એક સાધન ગણાય છે. આ માન્યતાને અક્ષરક્ષઃ માનનારો વર્ગ પણ છે જ. ડમરુને નાદે જગત ખડું થયું એ લોકકથા ક્યાં અજાણી છે?

ધાર્મિક વિધિઓમાં સંગીત

ઘણાખરા પ્રદેશોમાં કંઠ્ય ધ્વનિ અને વાદ્ય બંનેનું મૂલ્ય ધાર્મિક તેમ જ સાંકેતિક બંને પ્રકારનું હોય છે. ધર્મવિધિ કરાવતા એક પુરોહિત તરીકે સંગીતકાર પ્રસંગને અનુરૂપ પદ્ધતિ અપનાવે છે, પોતાના અવાજને નિશ્ચિત ઢબે યોજે છે. ક્યારેક એ શબ્દ કરતાં સૂર પર વધારે ભાર મૂકે છે, ક્યારેક એ એક જાતનું વાદ્ય

મૂકીને બીજું ચોક્કસ વાદ્ય પસંદ કરે છે, ગાવાની હલક પણ આગવી રાખે છે. ઈસ્લામમાં લાંબી ભૂંગળ વગાડનાર ચારે મુખ્ય દિશાઓમાં ક્રમેક્રમે ફરતાં ફરતાં સમગ્ર સ્થળનો હવાલો સંભાળી લે છે કે પછી તરત 'શમન' ઢોલકા પર તાલ એવો બદલી નાખે છે કે શ્રોતાઓને પ્રેતાગમનની પ્રતીતિ થઈ જાય છે. એ જ રીતે ઍમેઝોન પ્રદેશમાં બાર્ક હૉર્નના મંદગતિના ધીમા સૂરો અનિષ્ટ તત્ત્વનું સૂચન કરે છે, તો વાંસળીના રમતિયાળ તીણા સૂરો ઇષ્ટ તત્ત્વોનું. ગૅબન(Gabon)માં અર્ધગોળાકાર હાર્પના હળવા સૂર, એ વાદ્ય પર કોઈ પ્રેતાત્મા ધીમે ધીમે કબજો જમાવે છે તેનું સૂચન કરે છે.

સંગીતની ઉત્ક્રાંતિનાં આ લાંબાં સૈકાં દરમ્યાન સંગીતાત્મક કે અર્ધસંગીતાત્મક વ્યવહારનાં સુધારેલાં કે નવાં માધ્યમોની શોધ થતી રહી છે. એ માટે કંઠ્યધ્વનિ અને વાદ્ય બંનેના સૂરોનાં સ્વાભાવિક લક્ષણોમાં તોડફોડ કરવામાં આવી છે. કર્ણકટુ અવાજ જાણી જોઈને ઉપજાવવામાં આવે, સ્વિસ, આલ્પ્સ કે ટાયરોલ (Tyrol)ના યૉડેલિંગ(રાગડા)ની યાદ આપે એવા અવાજો કઢાય, ગાનાર ક્યારેક પોતાના અવાજમાંથી ભાતભાતના થડકાર ને ગુંજારવ કાઢે, ક્યારેક કંઠ ને વાદ્ય બંને કોઈ પશુના અવાજની નકલમાં પરોવાય.

આફ્રિકા ને ફૉર્મોસામાં સંગીત અને ગીત શિકારની વિધિઓમાં સક્રિય ભાગ ભજવે છે. એ જ રીતે દર્દ મટાડવાની જાદુઈ વિધિઓમાં પણ. ત્યાં સંગીતની અલૌકિક શક્તિનો પરચો થાય છે. મટાડનાર ભૂવો ધ્વનિને અસંખ્ય રીતે વાપરી જાણે છે. ગાન-પઠન, વાદ્યના વિવિધ તાલ-ઢાળ-સૂરથી માંડીને ભાતભાતના માંત્રિક પ્રયોગો કરતાં ચીસ-રાડ-જલ્પન, ગણગણાટ, રહસ્યાત્મક અવાજો, ખડખડાટ સિસોટીઓ એ બધાંનો ઉપયોગ કરે છે. આવા રહસ્યાત્મક માંત્રિક જાદુઈ ધાર્મિક મંત્રોચ્ચારણોનો ભાષા કે શબ્દો સાથેનો સંબંધ બહુ દૃઢ હોય છે, અને એનાં કેટલાંક લક્ષણો — દા. ત. અતિ દીર્ઘ થઈને ફાટી જતાં લાગતાં વિશ્રુતિક ઉચ્ચારણો — આ જાતના સંગીતમાં ખાસ હોય છે. અનિષ્ટ તત્ત્વના નિવારણાર્થે કે એના આવાહન અર્થે વિચિત્ર સૂરોના અને રુક્ષ, કઠોર ઉચ્ચારોના પ્રયોગો ભિન્ન ભિન્ન તરેહથી ઘણા પ્રમાણમાં થાય છે. એનાં પણ વિશિષ્ટ વાદ્યો હોય છે — જેવાં કે ક્લબલિયાં, કાંસીજોડાં કે ફ્રિક્શન-ડ્રમ્સ કે ડોબરું વગેરે. યુરોપના કેટલાક ભાગોમાં કૅથલિક ચર્ચમાં પવિત્ર-સપ્તાહ દરમિયાન જે 'નૉઇઝ ઑફ ડાર્કનેસ' ('અંધારાના ઘોંઘાટ') નામે રજૂ થાય છે તે આ જાતના સંગીતનું સારું ઉદાહરણ ગણાય.

સંગીતનાં સામાજિક કાર્યો

આદિવાસીઓમાં પ્રસંગો ટાણે ને વિધિવિધાનોમાં તો સંગીત અતિ મહત્ત્વનું છે જ, પણ સમસ્ત કોમના સામાજિક જીવનમાં પણ એ અતિ મહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે. જન્મ, પૌરુષત્વપ્રાપ્તિ, લગ્ન અને મૃત્યુ — એ બધાં સાથે સંગીત વણાયેલું રહે છે, અને તેમાંય મરણોત્તર ક્રિયાઓ સાથે તો અચૂક. મૃત્યુ પછી જીવની ગતિ અંગેની ભાતભાતની માન્યતાઓમાં, એકમાંથી બીજા જીવનમાં થતી જીવની સંક્રાન્તિમાં સંગીત માધ્યમ બને છે. મધ્ય એશિયામાં 'શમન' મૃતાત્માને ઢોલકના તાલે બોલાવે છે, મેડિટરેનિયન દેશોમાં લોકો મૃત્યુ પામનાર પાછળ પ્રશંસા-દાદ-ફરિયાદ-શોક વગેરેના ભાતભાતના સાદથી મરશિયા લે છે, અને પશ્ચિમ આફ્રિકામાં ઘંટડીઓના રણકારથી મૃતાત્મા પરલોકે પ્રવેશ્યો એ જ ઘડીનો નિર્દેશ અપાય છે.

બીજા પણ ઘણા સામાજિક પ્રસંગો છે જેમાં સંગીત જ એ પ્રસંગોને સફળ બનાવે છે. દા. ત. ફ્રેન્ચ લોકપરંપરામાં બદનામ થયેલ જોડા કે કજોડા માટે રાત્રે ઠઠ્ઠા-મજાકભર્યું પ્રેમગાન (સિ'રિનેડ) થાય છે. 'શારિવારીઝ' (charivaris) એટલે કે ઋતુઋતુના ઉત્સવોમાં થતું ગાન કે વર્ષા અથવા લણણી જેવી પ્રાકૃતિક ઘટનાઓ સાથે સંકળાયેલી વિધિઓ કે ઉત્સવો પ્રસંગે ધૂમ-ધડાકા અને ઘોંઘાટી અવાજોવાળા ગીત-સંગીત સાથે થતું ગાન. આવા પ્રસંગોએ વપરાતા સૂર પ્રતીકાત્મક હોય છે, એ જ રીતે વાદ્યોના આકાર કે તે પરનાં સુશોભનો પણ પ્રતીકાત્મક હોય છે, દા. ત. વિયેટનામમાં વપરાતાં કાંસાનાં પ્રાચીન ઢોલકાં અથવા ઉત્તર

પૅસિફિક કાંઠાના ઇન્ડિયનોમાં વપરાતું પંખી આકારનું કાંસીજોડા જેવું વાદ્ય અને સુદાનીઓ જે બાઓબાબ ફળનાં બનાવેલાં નાનકડાં ઢોલકાં વાપરે છે તે.

માનવજીવનના અસ્તિત્વના આધાર જેવી આ બધી પ્રવૃત્તિઓ સાથે પ્રાચીન કાળથી સંગીત જોડાતું આવ્યું છે. સફળતાની ખાતરી આપતી પારલૌકિક ઓથ સંપડાવનું એક તત્ત્વ તે સંગીત, એ પ્રાચીન કાળથી ચાલી આવેલી એક માન્યતા છે. મહત્ત્વનાં જાદુઈ તત્ત્વોવાળાં ગીતો જમીન ખેડતી વખતે ગાવાનો ચાલ હજીયે મેડિટરેનિયન સંસ્કૃતિના બધા — યુરોપના કે આરબોના — દેશોમાં છે. દા. ત. દક્ષિણ ફ્રાન્સમાં બળદનાં ગીતો છે. આ ગીતો અલંકૃત પઠનાત્મક પ્રશસ્તિઓનું રૂપ લે છે, એ મુક્ત લયમાં ગવાય છે. વચમાં વચમાં પશુઓને સંબોધીને ઉચ્ચસ્વરે ઉદ્‌બોધનો થયા કરે છે અને અણધારી કે આકસ્મિક દુર્ઘટનાઓના નિવારણાર્થે આ ગીતોનો સહારો લેવાય છે. ખુલ્લા અવકાશમાં કંઠને મોકળો મૂકીને રજૂ થતી આ પ્રશસ્તિઓ ક્રમે ક્રમે ચડતે સૂરે ગવાય છે ને ઉચ્ચોચ્ચ પોકાર સાથે મોટે ભાગે વિરમે છે. કેટલાંક ગીતો ને લયોની ટેકનિક્સ (કરામતો) સમૂહકાર્યોમાં વપરાય છે. વણવાનાં, ડાંગર ચોપવાનાં, મકાઈ ખાંડવાનાં, ટીપણીનાં ગીતો આવાં છે. કામની જેવી ગતિ એને અનુરૂપ ગીતનો લય. એ ગીત ઘણુંખરું એકસાથે ઝિલાય એવા પ્રકારનું હોય છે અથવા એક ઝિલાવે અને બીજાં ઝીલે એવું હોય છે.

આથી, આદિવાસીઓ કે આદિમ ગણાતી જાતિઓનાં સંગીતનાં જાદુઈ-ધાર્મિક-સામાજિક કાર્યો અતિ-મહત્ત્વનાં છે. ધાર્મિક પુરશ્ચરણો કે જાદુઈ વિધિઓ અને આગળ ગણાવ્યાં તેવાં અન્ય કાર્યોમાં તો ખરું જ, પણ તે સિવાયના તદ્દન લૌકિક વ્યવહારમાં ને ધાર્મિક પ્રસંગોમાં પણ સંગીતનું પ્રાધાન્ય રહે છે. સ્તુતિનાં કે પ્રશંસાનાં ગીતો, પ્રણયનાં ગીતો, લોક-મહાકાવ્યો, પ્રાસંગિક કે વસ્તુપ્રધાન રાસડા, કટાક્ષગીતો, મોજ ખાતર વાંસળી જેવાં વાદ્યોના યોજાતા કાર્યક્રમો વખતનું સંગીત, પડકારા-હોકારા-આવાહનો, સિસોટી કે શિંગડાં કે ખંજરી કે ઢોલથી મોકલાતા કે ફેલાવાતા સંદેશા, લોકનૃત્યો કે લોકનાટ્યના પ્રયોગો, એ બધુંયે આદિવાસી કે પ્રાચીન લોકસમાજોમાં સંગીત માત્ર મનોરંજનાર્થે નહીં પણ અનેક પ્રકારે પ્રયોજાય છે એની પ્રતીતિ કરાવે છે.

સંગીતનાં સાધનો

પહેલેથી જ, માણસે પોતાનો અવાજ અને પોતાના શરીરના અવયવો બંનેનો ઉપયોગ કરીને સંગીત નિપજાવ્યું છે. હાથની તાળીઓ, નૃત્યમાં પગના ઠેકા, આંગળીઓની ચપટી, કાખલી ને એમ અન્ય અવયવોની ચપેટ દ્વારા પણ માણસે સંગીત ઊભું કર્યું છે. મંજુલ ધ્વનિઓ ઊભા કરવાનાં જે સાધનો એને શરીર દ્વારા સહેજે મળ્યાં છે, તેમાં પોતાની આસપાસના જગતમાંથી એ બીજાં સાધનો શોધી શોધીને ઉમેરતો ગયો છે. સૌથી પહેલાં એણે વાપર્યો રણકતો પડઘાતો પથ્થર; અને એવા બીજા મઠાર્યા વિના જ સીધેસીધા મૂળ પ્રાકૃતિક રૂપમાં જ વાપરી શકાય તેવા પદાર્થો વાપર્યા. ટોગોના લિથોફોન્સમાં કે ચીનના પુરાણા સંગીતમાં એ છે. ગુયાનામાં કાચબાની ખાલી ઢાલનો ઉપયોગ સંગીત માટે કરવામાં આવે છે, ને દક્ષિણ અમેરિકાના કેટલાક ભાગોમાં (ને ભારતમાં પણ) શંખ વાપરવામાં આવે છે. કેટલાક પદાર્થોને જરાક ફેરફાર કરવાથી સંગીત માટે વાપરી શકાય છે, દા. ત. તુંબડું. વળી, પોતે અન્ય હેતુઓ માટે નિર્માણ કરેલાં સાધનોને માણસ, એનું ફળદ્રૂપ ભેજું વાપરીને, નહીં જેવા ફેરફાર કરીને સંગીતના સાધનમાં ફેરવી દે છે. દા. ત. ગૉંગ, મૂળ તો એ રાંધવાનું સીધુંસાદું વાસણ ! એ જ રીતે હાર્પ, એના આદિતમ રૂપમાં તો ધનુષ્ય પરથી જ ઊપજ્યું હશે. કંઠ્યધ્વનિનું તેમ જ સંગીતનાં વિવિધ સાધનોનું નિર્માણ કરવામાં માણસે કરેલી કરામતોનાં વૈવિધ્ય ને સમૃદ્ધિ અત્યંત મહત્ત્વનાં ને રહસ્યભર્યાં છે. એક જ દાખલો બસ થઈ પડશે. કંઠ્ય ધ્વનિનો ચોક્કસ પ્રકારની શૈલીનો પ્રયોગ એક પ્રકારનું વિશિષ્ટ પ્રાદેશિક સંગીત બને છે. મેડિટરેનિયનને કાંઠે આવેલા પ્રદેશોના ગાયકો તારસ્વરે

મુખધ્વનિના પ્રાધાન્યથી ગાય છે, જ્યારે દૂર પૂર્વના નાસિક્ય ધ્વનિથી. ભલું થજો આ સંશોધનનું ને ટેપ-રેકર્ડ્ઝ જેવાં સાધનોનું કે એના મૂળસ્વરૂપમાં સંગીત આજે ઉપલબ્ધ થાય છે. એને કારણે આજે હવે પ્રતીતિ થવા માંડી છે કે મુખપરંપરાગત સંગીતમાં કંઠનો અથવા વાદ્યોનો વિશિષ્ટ ધ્વનિગુણ (timbers) એ ઘણુંખરું સંગીતના શિલ્પવિધાન (structure) જેટલું જ મહત્ત્વનું લક્ષણ ગણાય.

ઘણા ધર્મોમાં વાદ્ય પણ પૂજાય છે. એ પ્રતીક બની ગયું હોય છે, દા. ત. ભારતમાં રુદ્રવીણા શંકરનું પ્રતીક છે. ચીનમાં મોઢેથી વગાડાતું 'શેંગ' કે 'ચિંગ' તંતુવાદ્ય – 'ઝીથર' પણ એવું જ મનાય છે. એપોલો-ના 'કિથારા' કે ટ્રિટનના શંખની માફક કોઈ સંગીતના દેવની સાથે વાદ્ય જોડાયેલું હોય તો એ માત્ર જે તે દેવતાનું સૂચક ન રહેતાં ઘણી વાર તો સમસ્ત સંગીતનું દ્યોતક બની જાય છે. યુરોપની પરંપરામાં હાર્પ ને લાયર ઘણી વાર આવાં વાદ્યો ગણાય છે. વાદ્યોના આકારો ઘણી વાર માનવદેહોના આકારોને મળતા હોય છે, દા. ત. ઈક્વિટોરિયલ આફ્રિકાના અર્ધગોળાકાર હાર્પ્સ, કોંગોલીઝ હૉર્ન્સ અને યુકેટના વ્હિસલિંગ સ્ટેચ્યૂઝ. કેટલીક વાર એ પશુઓને મળતા પણ હોય, દા. ત. જાપાનમાંનાં લાકડાનાં ઢોલકાં માછલી આકારનાં હોય છે અને ચાઈનીઝ પરંપરામાં માઉથઑર્ગન્સ ફિનિક્સના આકારનાં હોય છે. કેટલાંક વાદ્ય-જૂથોને માનવના કે સમાજનાં માળખાંની રીતે અલગ પાડવામાં આવે છે. દા. ત. અગ્નિ એશિયામાં કેટલાંક ગૅાંગ નર ગણાય છે, કેટલાંક નારી! આફ્રિકામાં ઢોલકાંના પણ આવા બે પ્રકારો છે — નર ને નારી. સુન્ડા ટાપુઓમાં વળી 'પૉલિકેલેમસ ફ્લૂટ્સ'(નેતરની વાંસળીઓ)માં તો 'બાળક' ને 'મોટેરાં' એવા વિભાગો છે ('ચિલ્ડ્રન' ઍન્ડ 'પેરન્ટ્સ').

સંગીતકારોનો સામાજિક દરજ્જો અને પ્રયોગ-પદ્ધતિઓ

ભાટ-ચારણો કે આફ્રિકાના ગ્રિયોટ્સ (griots) જેવા ધંધાદારી ગાયકોને કે અન્ય પ્રવાસી ગાયકોને બાદ કરીએ તોપણ સંગીત પેઢી-દર-પેઢી કેટલાંક 'ઘરાણાં' ને જ્ઞાતિઓ કે જૂથોમાં ઊતરીને જળવાતું હોય છે. જેરુસલેમના મંદિરના સંગીતની જવાબદારી 'લેવાઇટસ'(Levites)ની છે, એ એનું એક સારું ઉદાહરણ છે. આવાં જૂથોનો દરજ્જો બહુ નમ્ર હોય છે, પણ જે તે સમાજમાં આવાં જૂથને અલગ સ્થાન હોય છે. ક્યારેક એ ઊંચું પણ હોય. સામાજિક માળખામાં એમના સ્થાન ને વંશપરંપરાગત મળતા હકો બંનેનો આધાર ટૅમ્બુરીન (એક પ્રકારની ખંજરી) જેવું કયું વાદ્ય અથવા 'હવેલી સંગીત' જેવું કેવા અલગ વિશિષ્ટ પ્રકારનું સંગીત એ જાળવે છે તેના પર અવલંબે છે. આ જાળવવું સહેલું નથી. એના મતાગ્રહો ને નીતિનિયમો ચુસ્ત ને પૂર્વગ્રહભર્યા હોય છે. કેટલાંક વાદ્યો વિશે કેટલાક રૂઢિબંધો (taboos) હોય છે. કેટલાંક વાદ્યો સ્ત્રીઓથી જ વગાડાય, કેટલાંક પુરુષોથી તો કેટલાંક બાળકો કે કિશોરોથી, કેટલાંક અમુક વ્યવસાયના લોકોથી તો કેટલાંક ધર્મની દીક્ષા પામેલાઓથી જ.

પ્રાચીન પરંપરાગત સંગીતના જગતમાં ગાવા કે વગાડવાની પદ્ધતિઓ અને એ માટેના પ્રસંગો એ બંનેને સંગીતના પ્રકાર અને આકારના વિકાસ સાથે નિકટનો સંબંધ હોય છે. એટલે, સંગીતનું બંધારણ (structure), સંગીતવાદ્યની સાધનસંપત્તિ (resources) અને તેની સુદીર્ઘ પરંપરાની અસરો એ ત્રણેના ઉલ્લેખ વિના, સ્વરબહુલતા (polyphony) પ્રકારના કોઈ એક તબક્કાની વાત કરવી એ અશક્ય છે. કોઈ કાર્ય કે નૃત્યના હાવભાવને નીરખ્યા વિના, એની સાથે સાથે વણાઈને આવતા સંગીતના લયને પકડી પાડવો એ અશક્ય છે, અથવા એ લય અને સંગીતના શબ્દો એ બે વચ્ચેના સંબંધને પારખ્યા વિના જ એનો લય નક્કી કરવો એ પણ અશક્ય છે — તેમાંય, શબ્દ પર વજન હોય તેવાં ગીતોમાં તો ખાસ. વળી, જેમાં તત્ક્ષણ નિરંતર સર્જન થયા જ કરે છે તેવા આ વિશાળ ક્ષેત્રને સમજવા માટે જે એક હકીકત લક્ષમાં લીધા વિના ચાલે જ નહીં તે આ છે: પરંપરાએ આંકી આપેલ ચોક્કસ મર્યાદાઓવાળી સીમિત યોજનાની અંદર રહીને પણ એમાં વૈવિધ્ય ભરી દેવાની એની કુદરતી બક્ષિસ અને પરિપાટી તથા નવોન્મેષ

બંનેની છાપવાળાં લાગે તેવાં 'મોટીફ્સ' (કલાપ્રવર્તક તત્ત્વો) અને સંયોજનો(formulas)નું નવસર્જન કરવાની ક્ષમતા, એ બે આવા સંગીતકારનું એક અનિવાર્ય લક્ષણ ગણાય.

ભિન્ન ભિન્ન પ્રકારના આ સંગીતમાં સમસ્વરી (homophonic) અને મધુર–ગંભીર–એકસ્વરી બંને પ્રકારની પદ્ધતિઓવાળું વિવિધ સંગીત જોવા મળે છે, દા. ત. એકસ્વરી કે સમસ્વરી રચનામાં અન્ય લોકોને ઝીલવાના આંતરા–સાખી હોય, સાથે વાદ્ય હોય કે ન હોય, સુમેળવાળા સ્વરોની એકઢાળી રચના હોય કે બહુઢાળી, ઘેરા પડઘમથી તાલ વચમાં વચમાં અપાતો હોય કે ફેરવી ફેરવીને તાન આવતી હોય કે એકધારો તાલ હોય. ખાસ કરીને કંઠ્ય સંગીતમાં સમાન અંતરે આવતી સ્વરબહુલતા એ ત્રીજામાં કે ચોથામાં કે ક્યારેક બીજામાં પણ હોય. કંઠપરાપરંપરાના સંગીતમાં 'સ્વરબહુલતા'નો પ્રયોગ કરવો તે ઇષ્ટ નથી એમ સંગીતશાસ્ત્રજ્ઞો ને માનવજાતિઓના સંગીત પરના નિષ્ણાતો (ethnomusicologists) કહે છે. કેટલાક એને 'અનેક સ્વરો'ના મર્યાદિત અર્થમાં ઘટાવીને કેવળ પશ્ચિમના સ્વરાંકનબદ્ધ સંગીતના સંદર્ભમાં જ વાપરે છે, અને એ સિવાયનાં માટે 'વિભિન્નસ્વરી' (heterophony) શબ્દપ્રયોગની હિમાયત કરે છે. પરંતુ પુરાણા સંગીતનાં અર્વાચીન સંશોધનો અને અભ્યાસે હવે 'સ્વરબહુલતા' (polyphony) શબ્દપ્રયોગની સાર્થકતા દર્શાવી છે.

એક આગવા પ્રકારના સંગીતમાં ઘોઘરા અવાજવાળું પડઘમ (drone) વપરાય છે. બહુસ્વરી કે દ્વિસ્વરી, કંઠ્ય કે વાદ્ય સંગીતરચનાઓમાં એ છૂટથી વપરાય છે. આંતરે આંતરે આવતાં ગણગણાટ કે ડોલન-નાં 'મોટીફ્સ' (પુન: પ્રસારિત થઈને પ્રવર્તક બનતાં કલાતત્ત્વો) ક્યારેક પંચમમાં, કે અષ્ટકમાં—પરંપરાનુસાર આવે છે. સિતાર, મશકવાજું, જોડિયો પાવો, હૉર્નપાઇપ, ઝીથર, હર્ડી-ગર્ડી જેવાં કેટલાંક વાદ્યોની અંદર જ તાલ આપ્યા કરાય તેવી રચના હોય છે. છતાં એક સમગ્ર રચના રજૂ થાય ત્યારે એક કે બે અલગ અલગ તાલપૂરક પડઘમ જેવાં વાદ્યોની કે નરઘાંની જોગવાઈ હોય છે, જેથી તાલ સ્પષ્ટ ને અલગ તરી આવે.

કુરાનની આયતોનું કે બાઇબલનાં બોધવચનોનું મુક્તકંઠનું પઠન, શ્લોકગાન, મંત્રોચ્ચાર, સ્તુતિગાન, સ્તોત્ર-લલકાર, મધુર સ્વરે થતું ગીતગાન—બધી શૈલીઓ મહત્ત્વની છે. એ બધી અલગ રીતે આવે કે એકબીજામાં હળીભળીને પણ આવે. પુરાણી પરંપરાના સંગીતને કોઈ ચોક્કસ આગવું બંધારણ (structure) નથી એમ પહેલાં મનાતું, પણ એ બરાબર નથી. તેમાંય મધુર સ્વરોની રચનાવાળી તેમ જ ચોક્કસ તાલવાળી બંને પ્રકારની નિયત વ્યવસ્થાઓ છે. આર્ષસંગીતની ચોક્કસ વ્યવસ્થા હવે સંશોધાઈ છે, એમાં ઉદાત્ત-અનુદાત્ત જેવી દ્વિસ્વરી પદ્ધતિથી માંડીને પંચસ્વરી પદ્ધતિ સુધીની વ્યવસ્થા હતી એ સિદ્ધ થયું છે. એ જ રીતે જાહેર કે મર્યાદિત જૂથ માટેના કે વર્તુળોમાં લેવાતા કે એકલા ગવાતા કે અન્ય પ્રકારોમાં પણ પ્રકારે પ્રકારે આગવી વ્યવસ્થા હતી, દા.ત. મોરોક્કન 'નોઉબા' (nouba) હકીકતમાં એક પ્રકારનો સામુદાયિક ગાનપ્રકાર છે. રચના કરવા માટેની કેટલીક ચોક્કસ તરકીબો પણ અપનાવાતી હોય છે. સંગીતના વસ્તુને એ અનુરૂપ હોય છે, દા. ત. ટૂંકાં મોટીફ્સનાં આવર્તનો, અમુક અમુક ખંડોનાં સીધાં સરળ કે અલંકૃત આવર્તનો, અંતે થતો સ્વરો ને તાલનો થતો જતો ચડાવ, અલગ પડી જતા સૂરોના સામસામે થતા પ્રયોગો, એક વ્યક્તિ દ્વારા થતો પ્રસ્તાવ કે પ્રારંભ, આરોહાત્મક કે અવરોહાત્મક કે સમસપાટી પરના સ્વરપ્રયોગો. ટૂંકમાં, એ ભારપૂર્વક નોંધવું પડે કે આ મુખપરંપરાગત સંગીતમાં ચોક્કસ વ્યવસ્થા ગમે તેટલી હોય છતાં, એની પરિપાટીને અનુરૂપ એવા રૂઢ છતાં મુક્ત નવોન્મેષો એમાં છે, તે એનું એક આગવું લક્ષણ છે. એની પરિપાટીમાં ધોરણો અને એનું મૂળ ગોત્ર જળવાય એ રીતની એમાં થતી રંગપૂરણીની ક્ષમતા એ આવી પરંપરામાંના સંગીતકારની મૂળભૂત સજ્જતા ગણાય.*

---

*લારૂસ પ્રકાશિત 'એન્સાઇક્લોપીડિયા ઑફ મ્યૂઝિક'ના બિનયુરોપીય સંગીત વિશેની ભૂમિકાના પ્રકરણને બહુશઃ વળગી રહીને કરેલી નોંધ.

સ્વાતંત્ર્યોત્તર ભારતીય રંગભૂમિ

સ્વાતંત્ર્યોત્તર ભારતીય રંગભૂમિના વિકાસમાં બે પરિબળો ભાગ ભજવી રહ્યાં હોવાનું જણાય છે. એક બાજુ આપણી નાટ્યપરંપરાને પુનર્જીવિત અને સંશોધિત કરવાની તમન્ના છે, તો બીજી બાજુ અભિનવ અદ્યતન પ્રવાહોને આત્મસાત્ કરવાની કોશિશ છે.

પરચક્ર સામેના સંઘર્ષમાં એક માનસશાસ્ત્રીય હથિયાર લેખે આપણી પ્રણાલીઓ પરત્વે અભિમાન જાગે—જગવવા-માં આવે એ સહજ હતું. કર્ણાટકી લોકનાટ્ય 'યક્ષગાન'નો દ્રુતગતિએ થયેલો પ્રસાર એનું એક ઉદાહરણ છે. આજે સુશિક્ષિત ભારતીયો પણ ઉત્તર હિન્દુસ્તાની 'રામલીલા' ક્યાં નથી માણતા ? રુક્મિણીદેવીનું 'કલાક્ષેત્ર' કે મૃણાલિની સારાભાઈનું 'દર્પણ' આપણાં પરંપરાપ્રાપ્ત નૃત્યનાટ્યનાં સંરક્ષણ, સંવર્ધન અને શોધનને વરેલાં છે. 'શાકુન્તલ' ને 'માલ-વિકાગ્નિમિત્ર' જેવાં સંસ્કૃત નાટકો સંસ્કૃતમાં જ ભજવાતાં થયાં છે, અને તે સાથે આપણા ઔદ્યોગિક રીતે પ્રગત નગરોમાં લોકનાટ્યની ખિલવણી ને ભજવણીનો ચાલ પણ વધ્યો છે.

તે સાથે, વિકસિત દેશોની રંગભૂમિની જેમ આપણી રંગભૂમિ પણ આધુનિક છે, જમાના સાથે તાલ મેળવનારી છે, એવું સિદ્ધ કરવાની ધખના પણ ઓછી નથી. આ જ મનઃસ્થિતિનો એક વિલક્ષણ આવિર્ભાવ એ છે કે આપણું નાટ્યવિવેચન એકેએક નાટકને—ચાહે તે નવું હો કે જૂનું, લોક હો કે નાગરી, એ બધાંને—પશ્ચિમપ્રાપ્ત તાજી-બ-તાજી પરિભાષામાં જ ચર્ચે છે ! વળી, 'વેઇટિંગ ફૉર ગોદો' કે 'બર્થ-ડે પાર્ટી' જેવાં નાટકો ભારતીય ભાષાઓમાં ઉતારવા ને ભજવવાનું પણ ચાલે છે. પરદેશી નાટ્યમંડળીઓ આપણાં મહાનગરોમાં આ પ્રકારનાં નાટકો ભજવી જાય છે, એનો પણ પ્રભાવ તો પડે જ છે.

બંગાળી રંગભૂમિના એક સમર્થ અભિનેતા અને દિગ્દર્શક શંભુ મિત્રે ૧૯૪૯માં 'બહુરૂપી'ની સ્થાપના કરી. કેવળ અવ્રેતન અગર કેવળ ધંધાદારી—બંને પ્રકારનાં જૂથો સામેના સંનિષ્ઠ પડકાર રૂપે આવેલી આ સંસ્કારપ્રવૃત્તિએ બંગાળી રંગભૂમિ પર રવીન્દ્રનાથ, ઇબ્સન, ચેખોવ અને ઓ'નીલનાં નાટકોને સજીવ કરી મૂક્યાં. લિટલ થિયેટર ગ્રૂપે પણ આ દિશામાં નોંધપાત્ર કદમ ઉઠાવ્યાં. બાદલ સરકાર ને ઉત્પલ દત્ત જેવા સમર્થો પણ બંગાળી રંગભૂમિને ઓર જીવંત બનાવે છે.

નવી દિલ્હીમાં અલ્કાઝી અને નૅશનલ સ્કૂલ ઑફ ડ્રામામાંથી બહાર પડી રહેલા અભિનેતાઓ ને નાટ્યવિદો 'દિશાન્તર' જેવાં નાટ્યજૂથ ખીલવી રહ્યા છે. મુંબઈ મરાઠી સાહિત્ય સંઘનો નાટ્યવિભાગ અને થિયેટર યુનિટ પણ આ દિશામાં સક્રિય છે. પુ. લ. દેશપાંડે, આચાર્ય અત્રે કે વસન્ત કાનિટકરનાં નાટકો સેંકડો રાત્રિ લગી ભજવાય છે.

જોકે, આવાં વ્યવસાયી રંગભૂમિની લગોલગનાં છતાં દૃષ્ટિસમ્પન્ન અર્ધ-અવ્રેતન જૂથોની સક્રિયતા છતાં, લાગે છે એવું કે પૂરતા પ્રમાણમાં નવા નાટ્યકારો આપણે ત્યાં નથી. સારાં નવાં નાટકોની શોધ માટે થતી ઇનામી હરીફાઈઓ

ભારતીય રંગભૂમિના ઘડવૈયા

← બલવંત પાંડુરંગ કિર્લોસ્કર

બાલ ગાંધર્વ →

← મોહન રાકેશ

બાદલ સરકાર →

૩

૪

૧. મરાઠી રંગભૂમિની 'કિર્લોસ્કર નાટક મંડળી'ના સ્થાપક. ૨. મરાઠી રંગભૂમિના વિખ્યાત નાટ્યકાર અને દિગ્દર્શક જેમણે ગાંધર્વ નાટક મંડળીની સ્થાપના કરેલી. ૩. હિન્દી નાટ્યલેખક અને દિગ્દર્શક તેમ જ સંગીત-નાટક અકાદમીના પુરસ્કારવિજેતા. ૪. બંગાળના જાણીતા નાટ્યલેખક અને દિગ્દર્શક તથા સંગીત નાટક અકાદમીના ઈ. સ. ૧૯૬૮ના પુરસ્કારવિજેતા.

પણ સારાં નાટકો મેળવી શકતી નથી. અંગ્રેજી લેખન-વાચન-વિવેચનમાં જ રમમાણ ભારતીય બૌદ્ધિક-સર્જક સ્વભાષામાં રચના કરવા તરફ વળે છે ત્યારે એમની સામે, એમના ઉછેરને કારણે, કદાચ બે જ વિકલ્પ મેાં વકાસીને ઊભા રહે છે — કાં તો અંગ્રેજી દ્વારા સીધા અનુવાદોથી રંગભૂમિ પર પશ્ચિમી નાટ્યસૃષ્ટિ ખડી કરી દેવી, કે પછી લોકને પહોંચે-ન પહોંચેની ચિન્તા એક કોરે મૂકીને પોતાની ભાષામાં લખવા મથવું. બને કે એક વાર અનુવાદોનો મારો ચાલે તો તે પછી અને તે દરમ્યાન આપણા તરુણ નાટ્યકારોની માતૃભાષામાં અભિવ્યક્તિ માટેની કોશિશ બર આવે.

આનો અર્થ એમ તો નથી ને કે ભારતીય ભાષાઓમાં કોઈ મૌલિક આધુનિક નાટકો જ નથી? ના, છે; અને એમાંનાં કેટલાંકે તો અખિલ ભારતીય કક્ષાએ દાદ પણ મેળવી છે. જોકે આ દાદનું સ્વરૂપ પારાવાર પ્રયોગસંખ્યાનું નથી — વિવેચકોએ અને સમજદાર પ્રેક્ષકોએ, ભાષાભેદ વિસારે પાડીને, એમને વધાવી લીધાં છે એટલું જ. આ નાટકોની સર્વસામાન્ય લાક્ષણિકતાઓ કંઈક આવી છે: વસ્તુ પરત્વે નવો, આધુનિક અભિગમ, સ્ત્રીપુરુષોનાં વર્તનની પૂંઠે રહેલી ચાલનાઓ સમજવાની ખ્વાહિશ અને એ રીતે માણસ નામના પ્રાણીને સમજવાની કોશિશ. ધર્મવીર ભારતી, મોહન રાકેશ, બાદલ સરકાર, પુ. લ. દેશપાંડે, વિજય તેંદુલકર વગેરેનાં નાટકો આ સંદર્ભમાં ઉલ્લેખનીય છે.

પુ. લ. દેશપાંડેએ સંત ભજનિક 'તુકારામ'ના નાટક સાથે મરાઠી રંગભૂમિ પર પદાર્પણ કર્યું. ગોગોલના 'ઇન્સ્પેક્ટર જનરલ'ના રૂપાન્તરે પુ. લ.ની નાટ્યકાર તરીકેની પ્રતિષ્ઠાને અંકે કરી. 'તુઝે આહે તુઝપાશી' એ મૌલિક નાટકથી એમણે મહારાષ્ટ્રમાં સાહિત્યિક સનસનાટી મચાવી અને ઉપદેશિયાં બની રહેલાં નાટકો વચ્ચે બૌદ્ધિક તીક્ષ્ણતાને કારણે નવી ભાત પાડી. 'બટાટ્યાચી ચાળ' એ જનસાધારણને ઊંડી અપીલ કરતું, એકપાત્રી અભિનયવાળું ઉત્તમ નાટક છે. અત્રેનાં નાટકો મહારાષ્ટ્રની સમકાલીન સામાજિકતાને પ્રતિનિધિત કરે છે. 'શાન્તતા! કોર્ટ ચાલુ આહે'થી મરાઠી રંગભૂમિને તેંદુલકરે એક નવું જ પરિમાણ બક્ષ્યું. આપણને નાપસંદ એવા ક્રૂર વાસ્તવને આપણે મનમનાવણની — મેકબિલીવની — દુનિયામાં કેવી રીતે પ્રક્ષેપીએ છીએ એનું એમાં નિરૂપણ છે.

૧૯૫૫માં ધર્મવીર ભારતી 'અંધા યુગ' નામે હિન્દી પદ્યનાટક લઈને આવ્યા. પ્રસ્તાવનામાં એમણે કહ્યું કે અસત, નિર્વેદ, રક્તપાત અને વિરૂપતા વચ્ચે સત્ય ને સૌન્દર્યની શોધ માટેની અહીં મથામણ છે. 'અંધા યુગ'નું વસ્તુ છે ૧૮ દિવસના મહાભારત સંગ્રામ પછીની પરિસ્થિતિ. ૧૯૬૦માં પૂરે પાંચ વર્ષે સત્યદેવ દુબેએ એને ભજવવાનો પ્રથમ પ્રયાસ કર્યો. એ પછી અલ્કાઝી અને એમના શિષ્યોએ દિલ્હીના પુરાણા કિલ્લાની પાર્શ્વભૂમાં એને પેશ કર્યું તે ભારતીય રંગભૂમિની તવારીખમાં નવયુગનાં મંડાણ કરનારી ઘટના છે.

મોહન રાકેશનું 'આષાઢકા એક દિન' એનાથી ત્રણ વરસ મોડું લખાયું, પણ ભજવાયું વહેલું. ગ્રામકન્યા મલ્લિકા અને ખ્યાતિપૂર્વ કાલિદાસ વચ્ચેના પ્રેમની આ વાર્તા, નાટક આગળ ચાલે છે તેમ તેમ, પ્રેમ ને કળા વચ્ચેના, વૃત્તિ ને વાતાવરણ વચ્ચેના સર્વકાલીન સંઘર્ષ રૂપે વિકસે છે.

સમકાલીન પરિસ્થિતિ પરત્વેના પ્રતિભાવોનું પ્રાગટ્ય એ સ્વાતંત્ર્યોત્તર ભારતીય નાટકોની એક તરી આવતી લાક્ષણિકતા છે. 'અંધા યુગ'માં ભારતવિભાજન પ્રસંગે જામેલી જાદવી અને અણુવિસ્ફોટ પછીની વિશ્વસ્થિતિ અંગેનાં ઇંગિત જોઈ શકાય, તો 'આષાઢકા એક દિન'માં સત્તા ને કલા વચ્ચેના સંબંધ અંગેનો સંદેશ ભાળી શકાય. સમકાલીન પરિસ્થિતિની આ ખોજતપાસે આપણા નાટ્યકારને, ખુદ સરકારને પણ આરોપીના પાંજરામાં ઊભી કરવા પ્રેર્યો છે. નાટકશાળા હવે આંખને ને કાનને ગમે એવું જ રજૂ કરનારું મથક માત્ર મટી ગઈ છે.

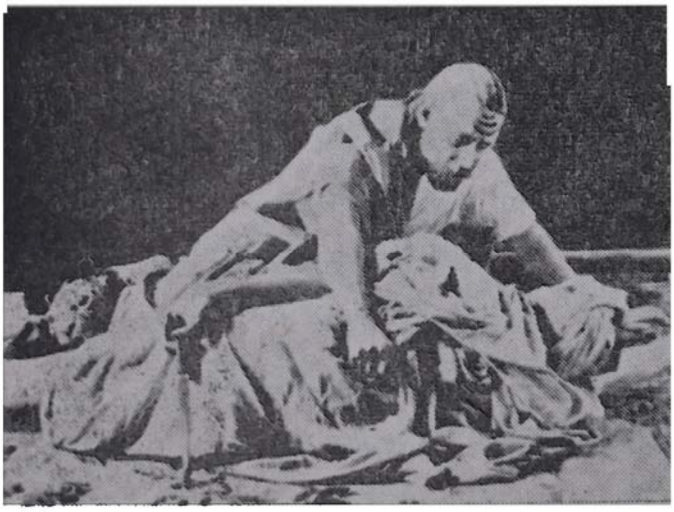
આ જ અરસામાં શ્રીરંગ એક કન્નડ નાટક લઈને આવ્યા. એનું નામ, અક્ષરશઃ અનુવાદતાં, 'તેજતિમિર'. નાટક કંપનીના માલિક ને મૅનેજર બેઉ નાટ્યકાર પાસે નાટક 'લખાવવા' ઇચ્છે છે, જ્યારે નાટ્યકાર સતત ઇનકાર કરે છે. અહીં એ નોંધવું રસપ્રદ થઈ પડશે કે બંગાળી નાટ્યકાર બાદલ સરકારે પણ 'એબં ઇન્દ્રજિત'માં આવી જ એક સમસ્યા સાથે કામ પાડ્યું છે. એક બાજુ આમ આદમીની રૂટિની જિંદગી ચાલે છે, બીજી બાજુ કલ્પનાજગત. નાટ્યકાર પોતાની આસપાસના જીવનમાંથી વસ્તુની શોધમાં છે. પણ કલ્પનાસૃષ્ટિ કડડભૂસ તૂટી પડતાં નાટક માંહેલો નાટ્યકાર નિર્ભ્રાન્ત બને છે.

સ્વાતંત્ર્યોત્તર ભારતીય નાટકોમાં નાટ્યકારના પાત્રનો પ્રવેશ અને એની નિયતિ કે પરિણતિ પણ સૂચક નથી શું?

આદ્ય રંગાચાર્ય કૃત 'ધ ઇન્ડિયન થિયેટર'(નૅશનલ બુક ટ્રસ્ટ, ઇન્ડિયા, ન્યૂ દિલ્હી, ૧૯૭૧)ના નવમા પ્રકરણનો અંશાનુવાદ

ધર્મવીર ભારતીની જાણીતી કથા-વાર્તા પરથી નાટ્ય દિગ્દર્શક ઈ. અલ્કાઝીએ રજૂ કરેલ 'અંધા યુગ'નું એક લાક્ષણિક દૃશ્ય. →

↑ તાજેતરના એક વિવાદાસ્પદ મરાઠી નાટક 'સખારામ બાઈન્ડર'માં પોતાની પત્નીની શોધમાં નીકળેલો પતિ તેને દારૂડિયા અને લફંગા સખારામના ઘરમાં શોધી કાઢતાં ક્રોધે ભરાયેલી પત્ની પોતાના પતિને જૂતાંથી મારે છે.



← રવીન્દ્રનાથના 'વિસર્જન' નાટકમાં પોતાના શિષ્ય જયસિંહના બલિદાનથી રઘુપતિને થતા આઘાતનું એક દૃશ્ય.

સમકાલીન ભારતીય રંગભૂમિની ઝલક

લોકનાટ્ય ભણી ફરીને

ભારતમાં પરાપૂર્વથી કલા હંમેશાં લોકજીવન સાથે વણાયેલી રહી છે. ભારતની કોઈ કલાએ ઇહલોકની વાસ્તવિક સૃષ્ટિ પરથી તેના પગ કદી ઊંચકાવા દીધા નથી. કોઈ કલાએ સ્વપ્નસૃષ્ટિમાં વધુ પડતાં કાલ્પનિક ઉડ્ડયનો કરવા જતાં પાર્થિવ સૃષ્ટિમાં જડ ઘાલીને રોપાયેલા તેના મુખ્ય તંતુઓને તૂટવા દીધા નથી. તેથી જ ભારતીય લોકકલાનો સ્રોત સદૈવ લૌકિક રહ્યો છે.

વિદેશોમાં જેને 'ફોક' (લોક) સંજ્ઞાથી ઓળખવાનું છેક વીસમી સદીમાં જ આરંભાયું છે તેવી કલાને ભારતમાં 'દેશી' નામથી નવાજાય છે અને ત્યાં જેને 'પ્રશિષ્ટ' (ક્લાસિકલ) કહેવાય છે તે ભારતમાં 'શાસ્ત્રીય' શબ્દથી ઓળખાય છે. પશ્ચિમની અભિનયકલાના નિષ્ણાતોએ હવે પોતાની કલાઓ અંગે એક બાબતની સમજમાં સૂઝ જરૂર પેદા કરી છે કે લોકકલાઓ ખરેખર અશિષ્ટ કે અણઘડ નથી. તેમાં ફક્ત કલાસુરુચિના આગ્રહો જ ભિન્ન સ્તર પર રહે છે. પહેલાં તેઓ જેને અશિષ્ટ કહેતા હતા તે બધાં તત્ત્વો ખરેખર તો 'લોક'કલાઓની સંતુલિત ઓજસ્વિતાની જવાબદારી સમાન છે. પણ 'પ્રશિષ્ટ' કલાઓનું અતિઅલંકૃત માળખું લોકકલાઓની ઊજ્જ્વલ ઓજસ્વિતાનાં ઐહિક કંપનોને ઝરવી શકવા માટે અત્યંત નાજુક બની ગયું છે.

લોક અને પ્રશિષ્ટ કલાઓ અંગેના આવા પાશ્ચમી ભેદો આપણે ત્યાં પ્રવર્તતા નથી. ભારતમાં આપણે જેને 'દેશી' કલાઓ તરીકે સમજીએ છીએ તેની પાસે 'શાસ્ત્રીય' કલાઓ જેવું નિયમબદ્ધ, વિસ્તૃત અને અલંકૃત શબ્દભંડોળવાળું ભાષા-વ્યાકરણ નથી પણ તેની પાસે વણસંગ્રહાયેલ પરંપરાગત પ્રસ્થાપિત થઈ ચૂકેલ નિશ્ચિત પ્રણાલીઓ જરૂર છે, જેને આપણા શિક્ષણશાસ્ત્રીઓએ હવે કેવળ નિયમબદ્ધ કરવાની જ જરૂર છે.

ભારતીય કલાપરંપરાઓનું આ સંદર્ભમાં અવલોકન કરતાં સહેજે કોઈને લાગશે કે તેની લોક-નાટ્યકલા અત્યંત સમૃદ્ધ છે. આપણી લોક-નાટકશાળાઓએ ખેલોની ભજવણીના વિષયો હંમેશાં સાંપ્રત સામાજિક વલણો અને જીવન-વ્યવહારોમાંથી ઉપાડ્યાં છે અને સમાજના જીવંત પ્રવાહો આમ અભિનયસૃષ્ટિ દ્વારા અભિવ્યક્ત થયા છે. લોક-રંગભૂમિની જડ ભારતમાં આદિકાળથી ઊંડી રોપાયેલી છે.

આપણી લોક-નાટકશાળા જીવંત ગેયસૃષ્ટિનાં તમામ અંશો; જેવા કે સંગીત, નર્તન, સ્વાંગ અને કલાકારીગીરીનાં ઉત્તમ તત્ત્વોનું વિસ્મયકર સંયોજન; આ બધાંથી સમિશ્ર અને સભર છે. તે એટલે સુધી કે આજે જેને વિવિધ કલા-કારીગીરીવાળાં રૂપંકર સાજ-શૃંગાર ને ચહેરામહોરાં (પ્લાસ્ટિક આર્ટ ઍન્ડ ક્રાફ્ટ) કહે છે તે બધાંથી કથાવસ્તુની ગૂંથણી તથા રંગમંચની સજાવટ અને તદનુરૂપ અભિનય-લક્ષણોથી લોક-નાટ્યકલા સદીઓ પૂર્વેથી સભર બનેલી છે. લોક-રંગભૂમિએ ભજવણીનાં આવાં શ્રેષ્ઠ તત્ત્વોને આપણા ધાર્મિક અને સામાજિક પર્વોની દબદબાભરી ઉજવણીઓમાંથી ઝીલીને નાટકશાળાનું રંગદર્શી આકાર-સૌષ્ઠવ ઘડ્યું છે. એટલું જ નહીં, પણ તેમાંથી તમામ કલાતત્ત્વોને વીણી લઈને તેમનું આશ્ચર્યજનક સંમિશ્રણ તથા એકીકરણ સાધ્યું છે.

ભારતીય લોક-નાટકશાળામાં અનેકવિધ કલાતત્ત્વોનું ઉમેરણ થતું રહ્યું છે, તોપણ તેમાં કથા-વસ્તુના કંટાળાજનક પ્રસ્તાર, અભિનયના આડંબર કે ઢંગધડા વગરના સંવાદોએ પ્રવેશીને નાટ્યતત્ત્વોની અવગણત કરી નથી. આપણા લોક-નાટ્યનું આ મહત્ત્વનું ઊજળું પાસું છે. લોકનાટ્યના આજે પણ ભજવાતા ખેલો જોઈને કોઈ પણ કલારસિકને લાગશે કે ભારતીય લોક-નાટકશાળામાં આટલી બધી વિવિધતા પ્રવેશવા છતાં તેમાં અભિનયનો મુખ્ય અંશ સમરસ રહ્યો છે. અને તે સાતત્યભાવે એવી અદાથી પ્રગટતો રહ્યો છે કે જાણે આખો રંગમંચ કથાવસ્તુની ફૂલગૂંથણી સમો હિંડોળો બન્યો હોય, અને પ્રેક્ષક પોતે જ તેની પર વિરાજીને ખેલના કથાવસ્તુ સાથે તન્મય બની જઈ ઝૂમી રહ્યો હોય.

લોક-નાટકશાળાઓના અદાકારોની નૃત્ય જેવી અભિનય-ચેષ્ટાઓ અને હાવભાવો, તેમનો ઉટપટાંગ અને બહુરૂપી પહેરવેશ, અલંકૃત સાજશૃંગાર અને શિરોવેષ્ટન—આ બધાં નાટ્યતત્ત્વોએ હંમેશાં એક પ્રતીકને ઉપસાવ્યું છે, જે પ્રતીકની પેઠે સંદિગ્ધ હશે; પણ આખરે વાસ્તવિકતા પ્રતિ અંગુલિનિર્દેશ કરતું લાગશે. આ પ્રતીક ભારતીય લોક-નાટકશાળામાં 'સર્વાંગી રંગભૂમિ'(ટોટલ થિયેટર)નાં મૂલ્યો દર્શાવે છે.

ભારતીય લોક-રંગભૂમિ મુખ્ય અભિનેતાને આધીન અને તે જ એનો સૂત્રધાર એવી નાટકકલા હોવા છતાં, તેમાં નટમંડળીના અન્ય સભ્યોના અભિનય સહયોગની ઉચ્ચતમ ભૂમિકા પણ સામેલ છે. મુખ્ય અભિનેતા અદાકારીમાં શિરોમણિ હોય છે. તે નાટકનો સૂત્રધાર પણ હોય છે. તે વિવિધ સ્વાંગો ભજવવામાં પાવરધો હોવા ઉપરાંત નાચગાન તથા સંગીતમાં પણ નિપુણ હોય છે અને જરૂર પડ્યે બજાણિયાની પણ ગરજ સારવાની ક્ષમતા ધરાવતો હોય છે. કોઈ પણ ખેલની ભજવણીમાં તેનો પ્રભાવ સર્વવ્યાપી બની રહે છે. પાર્શ્વભૂમિની મુદ્દલ સજાવટ વિનાના મંચ પર તેને જઈ ચડવાનું બને તો તેની જોમવંતી ઉપસ્થિતિ માત્ર જ દૃશ્ય બની રહે છે. ખેલમાં ક્યારેક સંજોગવશાત્ સંવાદકલામાંથી સંગીત કે નર્તનકલામાં પરિવર્તિત થવાનું સાંપડે ત્યારે તેનો પૂર્ણમુક્ત અભિનય ઓર ખીલતો હોય છે. એક કલા—

← મયૂરભંજ અને સિરાયકેલામાં પ્રચલિત નૃત્ય-સંગીત-નાટકની 'છાઉ' શૈલીમાં નાવિક અને તેની પત્ની

કર્ણાટકના પ્રસિદ્ધ 'યક્ષગાન' લોક-નાટયના ખેલમાં અર્જુન અને ભીમ લાક્ષણિક પહેરવેશ સાથે અભિનયમાં

ભારતીય લોક-નાટચકલાનાં રૂપંકર દશ્યો

અભિનયમાંથી બીજીમાં ઝટ સરકવાની અને સળંગ ખેલમાં આવું ગુણાત્મક પરિવર્તન કરવાની જરૂર ઊભી થાય ત્યારે પૂર્વતૈયારી વિના સરળતાથી અને કૌશલથી પલટો લેવાની, ગાવા-બજાવવાની કે હાહા-ઠીઠી કરવાની તેને એકલાને જ સંયમપૂર્વકની અને નિયમાધીન છૂટ હોય છે.

આપણી લોક-નાટકશાળાઓમાં ઠાઠ-ભપકાવાળા 'રામલીલા'ના ખેલોથી માંડીને છેક ફારસ પ્રકારનાં હળવાં નાટકો સુધીના રંગભૂમિ વિસ્તારમાં દિગ્દર્શનની વિવિધ શૈલીઓ અને ભજવણીના અનેકવિધ પ્રકારો પણ છે. ઉપરાંત, દરેક પ્રકારની ભજવણીની રજૂઆત શૈલીમાં અને કલાકૌશલમાં પણ ભિન્નતા છે. દા. ત. વારાણસી, રામનગર, ચિત્રકૂટ, અયોધ્યા, દિલ્હી અને તેની આસપાસના પ્રદેશોમાં ભજવાતા 'રામલીલા'ના ખેલોની ભજવણીની શૈલી એકબીજીથી અલગ છે. તે જ રીતે કર્ણાટકમાં જાણીતા લોકનાટ્યના પ્રકાર 'યક્ષગાન'ની ભજવણીની રીતો ઉત્તર અને દક્ષિણમાં જુદી પડે છે.

ભારતની લોક-રંગભૂમિનાં બહુવિધ સ્વરૂપોને ઓળખવા માટે દેશમાં જુદાં જુદાં રાજ્યોમાં હાલ પ્રચલિત મુખ્ય પ્રકારોની અહીં નોંધ આપી છે :

પ્રદેશ	પ્રકાર	પ્રદેશ	પ્રકાર
કાશ્મીર	ભાન્ડ નાટકશાળા	આસામ	ભાવના (અંકિયાનત સહિત)
હિમાચલ પ્રદેશ	કર્યાલા	આંધ્ર પ્રદેશ	વિધિનાટકમ્ અને કુચિપુડી
હરિયાણા	સ્વાંગ	તામિલનાડુ	તીરુકુતુ અને ભાગવતમેલા
ઉત્તર પ્રદેશ	રામલીલા, રાસલીલા, નૌટંકી	કેરળ	કૃષ્ણાટ્ટમ અને મુદિયત્તુ
મધ્ય પ્રદેશ	માચ્છ અને નાચ	મહારાષ્ટ્ર	તમાશા
પશ્ચિમ બંગાળ	જાત્રા	ગોવા	દશાવતાર
ઓરિસા	જાત્રા, સ્વાંગ	ગુજરાત	ભવાઈ
કર્ણાટક	બેયાલત્તા (યક્ષગાન અને કૃષ્ણ-પારિજાત સહિત)	રાજસ્થાન	ખયાલ

આ યાદી જે તે પ્રદેશોમાં પ્રચલિત તમામ પ્રકારોને તથા એક જ પ્રકારમાં વિવિધ પાઠભેદવાળી ગૌણ શૈલીઓને આવરી લેતી નથી. આ યાદીમાં આપેલા મુખ્ય વિવિધ પ્રકારો પરથી સમજાશે કે દુનિયાના બીજા કોઈ પણ દેશમાં લોક-રંગભૂમિની આવી વૈવિધ્યસભર પરંપરાઓ નથી, કે નથી તેની પાસે પુરજોશમાં ખીલેલી આટલી બધી લોકનાટ્યની લઢણો. તેમ છતાં, જો આપણો દેશ રંગભૂમિના વિકાસની ગતિવિધિઓ અને રંગભૂમિની પ્રવૃત્તિઓ વિકસાવવા દોરવણી અને પ્રેરણા માટે કેવળ પશ્ચિમી જગત તરફ જ મીટ માંડવાનો હશે તો એથી વધુ કમનસીબીની બીના બીજી એકે નહીં હોય.

પુ. લ. દેશપાંડે, ઉત્પલ દત્ત, શાન્તા ગાંધી, હબીબ તનવીર, અજિતેશ બંદોપાધ્યાય, બી. વી. કારંત અને વિજય મહેતા જેવા રંગભૂમિના ભાવનાશાલી કાર્યકરો તથા આદ્ય રંગાચાર્ય, વિજય તેંદુલકર અને ગિરિશ કનડ જેવા સિદ્ધ-હસ્ત નાટ્યલેખકોએ લોક-રંગભૂમિમાંથી ઘણાં ઉત્તમ નાટ્યતત્ત્વોને પોતાનાં નાટકોમાં ઝીલ્યાં છે. મૌલિક સર્જનાત્મક કલાકાર તરીકેની તેમની અભિજ્ઞા અને તેમના ગુણગ્રાહી સ્વભાવને કારણે તેમણે આપણી લોક-રંગભૂમિમાં અભિનયના આવિષ્કારોના કલાકૌશલને આધુનિક રંગભૂમિની પ્રતિમાને ઘડવા માટેનો સમૃદ્ધ ખજાનો માન્યો છે અને આ ખજાનામાં કેટલાંક અણમોલ રત્નોની ભારતને ભેટ પણ ધરી છે.

ભારતીય લોક-નાટ્યકલા આપણી ધાર્મિક કર્મકાણ્ડ વિધિઓની જેમ મહદ અંશે સમાન ભૂમિકા પર વિરાજેલ છે, જ્યાં માનુષ અને અમાનુષ, સાર્થકતા અને અંધાધૂંધી તથા પરિમિત અને અપરિમિત એવા બંને પરસ્પરવિરોધી ભાવોનું નયનરમ્ય સંયોજન જોવા મળે છે. જાણે ગહનતામાંથી હમણાં કોઈ અર્થસૂચક આવિર્ભાવનું પ્રગટીકરણ થશે તેવી ઉત્કટ ભાવપરિવર્તનશીલ કલાકારીગીરીનું તે પ્રેરણાદાયી બળ છે. સપ્તરંગી મહોરાંઓ, રંગબેરંગી ભરાવદાર ઝૂલણાં જેવા પહેરવેશો, અલંકૃત અને ઉન્નત સાફાઓ, ઘૂંઘટ અને ઓઢણીઓ — આ બધી લોક-નાટ્યવૈભવની લાક્ષણિક તાસીરો છે; જેનાથી અદાકારના અંતરના ભીતરમાં ચાલતી અભિનયની માનસિક મૂંઝવણો પર પડદો પડી જાય છે. અને સંગીત, નૃત્ય તથા હાવભાવોનાં તત્ત્વોનો સુભગ સમન્વય થવાથી અભિનયનું સાયુજ્ય સધાઈને નાટ્યાત્મક કલાની ગુણવત્તા વધુ ને વધુ ખીલી ઊઠે છે.

તાજેતરમાં પ્રસિદ્ધ થયેલી બે નાટક કૃતિઓ : (૧) અજિતેશ બંદોપાધ્યાયની 'તીન પૈસેર પાલા' અને (૨) વિજય મહેતાની 'અજબ ન્યાય વર્તુલાચા' આ હકીકતોનું ઉત્તમ ઉદાહરણ પૂરું પાડે છે. પહેલી કૃતિ જર્મન નાટ્યલેખક

લોક-નાટ્યકલાની ભારતીય પરંપરાની ઝાંખી કરાવતાં દૃશ્યો

↑ નાટક દિગ્દર્શક બી.વી. કારંતના પંજાબી નાટક 'કનક દી બાલી'માં મોઢે બુરખા પહેરી ગપસપ કરતી સ્ત્રીઓ

← જશવંત ઠાકર દિગ્દર્શિત ભવાઈ પ્રકારના ગુજરાતી નાટક 'મેનાં ગુર્જરી'માં રબારણના વેશમાં સંતાઈને નાસી આવેલી મેનાં(દીના ગાંધી)ને ગામનો મુખી (પ્રાણસુખ નાયક) સહાય કરે છે.

બર્તોલ્ત બ્રેખ્તની 'થ્રી પેની ઑપેરા'નું રૂપાંતર છે જેમાં પશ્ચિમ બંગાળની 'જાત્રા' શૈલીમાં પ્રચલિત ઢબછબની અને ભજવણીની ઘણી લોક-તરકીબોની અજમાયશ થયેલી છે. બીજું નાટક બ્રેખ્તના 'કૉકેસસયન ચૉક સરકલ'નું રૂપાંતર છે. તેમા મહારાષ્ટ્રની 'તમાશા' શૈલીની ભજવણીની લઢણો સમકાલીન રંગભૂમિમાં કુનેહપૂર્વક પ્રસ્તુત થઈ છે.

હબીબ તનવીરની નાટકરચનાઓ ઉત્તેજક લાગે છે, કારણ લોકનાટ્ય સાથે તનવીર કેવળ ટૅકનિક તરીકે જ કામ નથી પાડતા પણ સરખી પાઠભજવણીમાં પ્રશિષ્ટ નાટકશાળાના અદાકારોને મુકાબલે સહેજે ઊણા ન લાગે એવા 'લોકરંગભૂમિ'ના અસલી અદાકારોને પણ તેઓ પોતાના રંગમંચ પર પ્રસ્તુત કરે છે. તેમણે તાજેતરમાં છત્તીસગઢની 'નાચ' ભજવણીની પ્રમાણિત શૈલીમાં 'ગાંવકી નામ સસુરાલ મેરા નામ દામાદ' તેમ જ રાજસ્થાનની લોક-નાટ્યપરંપરાની 'ખયાલ' શૈલીમાં 'ઠાકુર પૃથ્વીપાલ સિંગ' – આ બંને નાટકો, જે તે પ્રદેશમાં વ્યવસ્થિત તાલીમશાળાઓ ઊભી કરીને ત્યાંની પરંપરાઓનાં ઘનિષ્ઠ નાટ્યતત્ત્વો અને પ્રસ્થાપિત થયેલ ભજવણીની પ્રણાલીઓની પ્રમાણભૂતતાની જાતતપાસ કરી રજૂ કર્યાં છે.

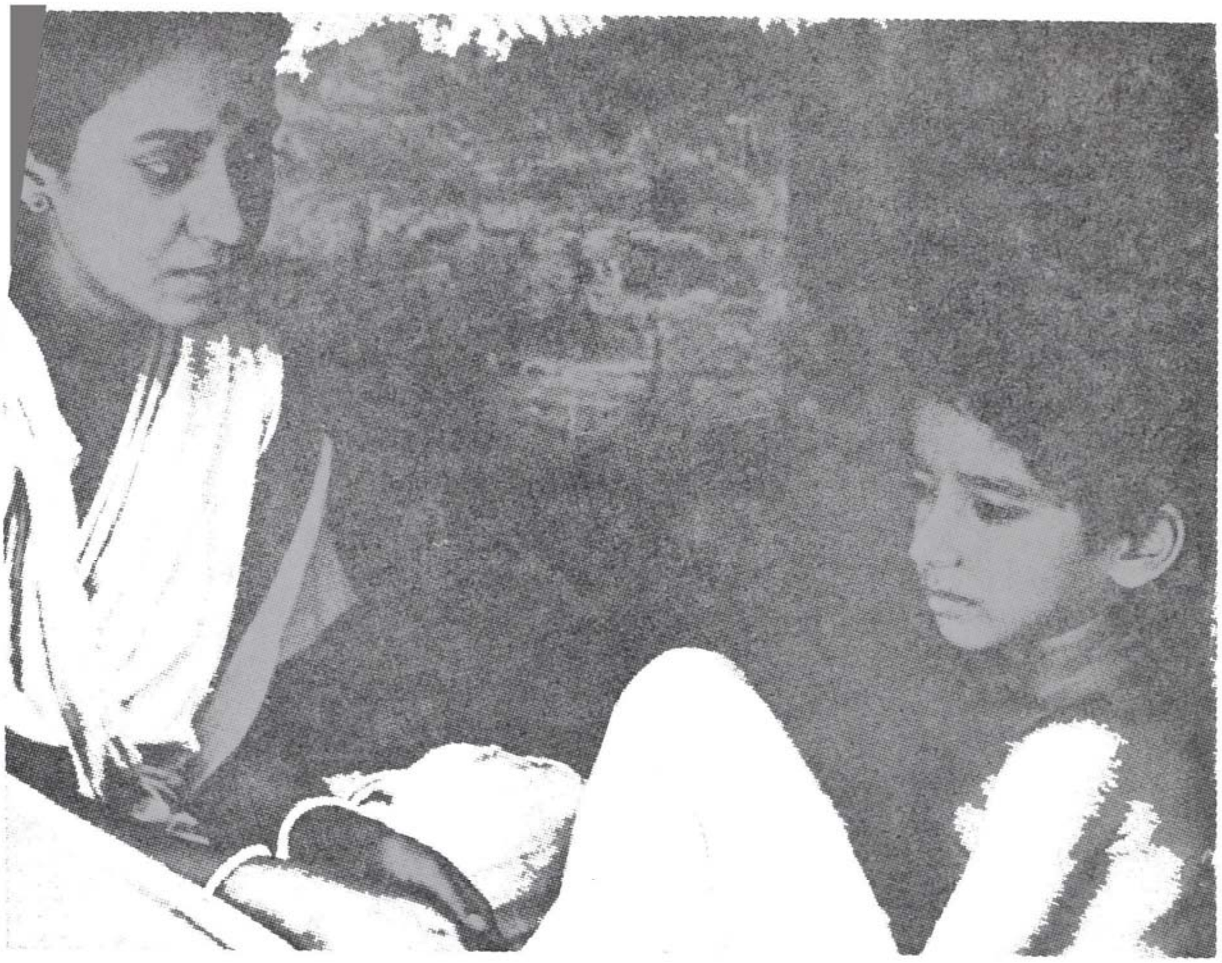
લોકનાટ્ય પ્રતિષ્ઠા પરિસંવાદ

સંગીત નાટક અકાદમીએ ઈ. સ. ૧૯૭૧માં 'પરંપરાગત રંગભૂમિની સમકાલીન સંગતિ' એ વિષય પર દિલ્હીમાં એક પરિસંવાદ યોજ્યો હતો. તેમાં સમકાલીન રંગભૂમિના મોટા ભાગના પ્રતિષ્ઠિત દિગ્દર્શકો, નાટ્યલેખકો અને અભિનેતાઓએ ભાગ લીધો હતો. તેમની વિભાગીય સામૂહિક ચર્ચાઓનો સૂર એ હતો કે સમકાલીન રંગભૂમિને સમૃદ્ધ કરવા માટે લોક-પરંપરાગત નાટકશાળાઓ પાસે નાટ્યવિદ્યાની વિશાળ અણમોલ ખાણ છે. ભારતીય રંગભૂમિને સમૃદ્ધ બનાવવા માટે હાલ જે અવકાશ પેદા થયો છે તેને પૂરવા માટે રજૂ થયેલાં વિધાનોમાં સમકાલીન રંગભૂમિની બે પ્રતિષ્ઠિત વ્યક્તિઓનાં મંતવ્યો ખરેખર ઉલ્લેખનીય હોવાથી અત્રે રજૂ કર્યાં છે. એક છે પ્રસિદ્ધ નાટ્યલેખક વિજય તેંદુલકર જેમને મહારાષ્ટ્રની સુપ્રસિદ્ધ લોક-નાટ્યપ્રણાલી 'તમાશા' પર આધારિત નાટકો લખવાની પ્રેરણા જાગી હતી. તેમને પૂછવામાં આવ્યું કે શાથી તમે 'તમાશા' શૈલીએ લખવાનું પસંદ કર્યું', ત્યારે તેમણે જણાવ્યું, 'તેથી મને મુક્તિ મળ્યાનો અજબ રોમાંચ થાય છે — કારણ હું ચીલાચાલુ લખવાથી પૂરો કંટાળી ગયો હતો. ખાસ તો રંગમંચ માટે મને જરૂરી એવી કલા-કારીગીરીની તેમાં અબાધિત મુક્તતા જોવા મળે છે, અને મને લાગે છે કે તે જ એક મોટું કારણ છે જેથી હું એ પ્રણાલીઓ તરફ આકર્ષાયો છું. સાથે સાથે એ પણ સાચું કે આ શૈલીઓમાં રહેલી ગ્રામીણ ખાસિયતો — એટલે કે મારા મતે તળપદી ભાષાનું પોત — એ પણ એક અજબનું આકર્ષણ છે. તે એવી વેધક ભાષા છે, જેનો મને મહાવરો ન હતો.'

બીજા છે એક કુશળ દિગ્દર્શક, પાશ્ચાત્ય શૈલીઓની નાટ્યકૃતિઓના નિષ્ણાત નિર્માતા અને 'નૅશનલ સ્કૂલ ઑફ ડ્રામા'ના સંચાલક તથા રંગભૂમિના તાલીમક્ષેત્રની બાબતો સાથે સક્રિય રીતે સંકળાયેલા ઈ. અલ્કાઝી. તેમણે આ પરિસંવાદમાં પોતાનાં મંતવ્યો રજૂ કરતાં જણાવ્યું, 'પૂર્ણશિક્ષણ માટે પરંપરાગત ચાલી આવતી મૌખિક પરિપાટી એ શિક્ષણનું એક મહત્ત્વનું લક્ષણ છે અને તે એક એવી પ્રણાલી છે જેમાં આખી જનજાતિ સામૂહિક ભાવનાથી શૈક્ષણિક ભાગીદારીમાં સામેલ થઈ શકે છે... હમણાં મને ચકાસવા મોકલાતી નાટકોની હસ્તપ્રતોના પ્રકારોથી હું ખૂબ હેરાન-પરેશાન થઈ જાઉં છું અને તેમાં પણ જ્યારે મારે આ રચનાઓને ન છૂટકે ભજવવી પડે છે ત્યારે 'ઇબ્સેનાઇટ' (વિશેષણોથી ભરચક અને લાંબાલચ સંવાદોની મધ્યકાલીન યુરોપીય નાટ્યલેખન)શૈલીનાં નાટકો નિર્માણ કરવામાંથી મેં સંયમપૂર્વક લીધેલ વનવાસ છતાં ફરી એ જ મૂળ પાશ્ચાત્ય નકલ કરવાની અસહ્ય પરિસ્થિતિ વચ્ચે ઘેરાઈ ગયેલો લાગું છું. હવે મને લાગે છે કે આપણી લોક-રંગભૂમિ પાસે ખેલની ભજવણી માટેનાં અનેક પરિમાણો સુલભ છે. અને તેમાં એકમાત્ર આપણો દેશ જ એવો છે જેણે લોક નાટ્યપરંપરાઓ આજદિન સુધી અકબંધ જાળવી રાખી છે. તેથી લોક નાટ્યપરંપરાઓની હસ્તી ટકી રહે તે માટે તેનો યથાર્થ ઉપયોગ થતો જોવો એ આપણી નિયતિનો પણ એક ભાગ સમજવો જોઈએ.'

આકાર-સૌષ્ઠવ માટે સભાન બનેલી આપણી સમકાલીન રંગભૂમિ કેવળ પોતાની એકરૂપતા માટે જ સમાન્તર નાટ્યશૈલીની શોધ કરી રહી નથી; પણ હવે તે વિશાળ પ્રેક્ષકગણ સુધી પહોંચવા માટે પણ મથામણ કરી રહી છે. તેથી આપણે ઇચ્છીએ કે આ નાટકશાળાઓ લોક-રંગભૂમિમાં રહેલી સાર્થકતાનું પુનઃ અવલોકન કરે. આ પુનઃ અવલોકન જ તેમને આપણી પરંપરાગત લોકનાટ્યના પ્રકારોની હાર્દિક પ્રશંસા કરવાના રાહ પર દોરી જશે.

'લિન્ક' સાપ્તાહિકના તા. ૧૫મી ઑગસ્ટ, ૧૯૭૪ના અંકમાં પ્રસિદ્ધ થયેલ જીવન પણિના 'રીડિસ્કવરિંગ ઑફ ફોક થિયેટર' લેખના આધારે.



સત્યજિત રેની પ્રખ્યાત ફિલ્મ 'પથેર પાંચાલી'માં કરુણા બેનરજી માતાના અને સુબિર બેનરજી બાળક અપુની ભૂમિકામાં

↑ આંતરરાષ્ટ્રીય ખ્યાતિ પામેલ ભારતીય દિગ્દર્શક સત્યજિત રે

← ૧૯૬૯માં રાષ્ટ્રપતિ ઍવૉર્ડ પામનાર મૃણાલ સેનના 'ભુવન શોમ'માં અભિનેત્રી સુહાસિની મુળે કિશોરીના પાત્રમાં

સમાંતર સિનેમા

પાંચ વર્ષ પૂર્વે મૃણાલ સેને જ્યારે 'ભુવન શોમ' ઉતાર્યું ત્યારે 'સમાંતર સિનેમા'ની વ્યાખ્યા વિવેચનાત્મક આલોચના કર્યા વિના બાંધી શકાય તેમ હતી. ભારતીય ચલચિત્ર સમક્ષ ઊભી થયેલી સમસ્યાઓ દેખીતી રીતે સ્પષ્ટ લાગતી હતી. ૧૯૬૯માં ઊતરેલી ૩૬૮ ફિલ્મોમાંની માત્ર અડધો ડઝન કે તેથીય ઓછી ફિલ્મો ધંધાદારી સિનેમાની દુર્બળતાઓથી દૂર રહી શકી હતી. પરંતુ એવા આંગળીના વેઢે ગણાય એટલા દિગ્દર્શકો કે જેમની રચનાઓ બહુજન-મનોરંજનને વરેલી નહોતી તેઓ પણ જ્યાં ચલચિત્ર-નિર્માણની ભૂમિકામાં નવપ્રસ્થાન કરી શક્યા નહોતા ત્યાં વળી સાઠીના દાયકાની અધવચના ગાળામાં પૂર્વ યુરોપ કે લૅટિન અમેરિકાના ચલચિત્ર-જગતનાં નવપ્રસ્થાન જેવી તો વાત જ ક્યાં કરવી રહી?

'સમાંતર સિનેમા' પાસેથી આ રસમ પલટાવવાની અપેક્ષા હતી. હળવા વ્યાજે મેળવેલી સરકારી લોનના પીઠબળને કારણે કલ્પનાશીલ દિગ્દર્શક માટે પોતાના વિષય અને શૈલીમાં પસંદગીની મોકળાશ માણવાનું શક્ય બન્યું હતું. પોતાની ચોપાસના વિશ્વનું દર્શન કરાવવા એ કૅમેરા ઘુમાવી શકે એવું એને કરવું હતું. ફિલ્મોદ્યોગે ઠોકી બેસાડેલા સમૂહમનોરંજનના બંધારણની જડ તોડવા એ પ્રોત્સાહિત બન્યો હતો. ક્રમશઃ સિનેમામાં મનોરંજનનું એક નવું પરિમાણ સર્જી શકે એવો અવસર પેદા થયો હોવાનું તેને લાગતું હતું.

લોકમાનસ પર ધંધાદારી સિનેજગતનો પ્રભાવ જોતાં આ ખૂબ મહત્ત્વાકાંક્ષી અપેક્ષા હતી. દેશભરનાં તોંતેરસો (૭૩૦૦) જેટલાં થિયેટરમાં રોજ પંચોતેર લાખ જેટલી સંખ્યામાં લોકો ધંધાદારી ફિલ્મ જુએ છે. છસો ઉપરાંત ફિલ્મ-ફૅન સામયિકો બહોળો ફેલાવો ધરાવે છે. રાષ્ટ્રીય રેડિયો સ્ટેશનો પરથી પ્રસારિત થતાં સેંકડો ફિલ્મી ગીતો તો વળી જુદાં. જે દેશમાં સિત્તેર ટકા વસ્તી હજુ પણ નિરક્ષરતાની ચૂડમાં ફસાયેલી હોય ત્યાં સિનેમાની પકડની ટક્કર ઝીલી શકે એવું સમૂહ-માધ્યમ કયું?

પાછળ નજર નાખતાં એમ લાગે કે 'સમાંતર સિનેમા'એ છેલ્લાં પાંચેક વર્ષ દરમ્યાન માન ઉપજાવે એવી સિદ્ધિ મેળવી છે. એનો સવિશેષ ખ્યાલ તો આ વર્ષની ફિચર ફિલ્મોએ મેળવેલાં રાષ્ટ્રીય પારિતોષિકો પરથી આવે છે. નિર્ણાયકોના ચુકાદા ઉપર જે ફાલતું વાદવિવાદ થતો તેનાથી ફિલ્મ ઉદ્યોગે જે જડબેસલાક લપડાક ખાધી તે હકીકત ઢાંકી ન રહી. અગાઉનાં વર્ષોમાં આ ચુનંદી યાદીમાં કમસે કમ એની થોડીક ગતાનુગતિક પેદાશોને (કૃતિઓને) તો સ્થાન મળતું. પરંતુ આ વર્ષે, શૂન્ય. નિર્ણાયકો ચલચિત્રિક સર્વોત્કૃષ્ટતાના માપદંડને જ માત્ર માનીને ચાલ્યા. સંકુચિત દૃષ્ટિબિંદુ, આર્થિક વિચારણા કે વિચારસરણીના મુદ્દાઓ નિર્ણયને અસર કરી ન જાય તે જોવાયું.

ફિલ્મ ઉદ્યોગના જાકારાને નકારાત્મક રીતે જોતાં પણ ૧૯૭૪ના રાષ્ટ્રીય પુરસ્કારો ભારતીય સિનેમાના વિકાસમાં સીમાચિહ્ન રૂપ બની રહેશે. દાદાસાહેબ ફાળકેએ ૧૯૧૨માં 'રાજા હરિશ્ચંદ્ર' બનાવ્યું ત્યારથી સાત દાયકાઓ પર દૃષ્ટિ ફેંકતાં આ ઘટનાનું મહત્ત્વ સવિશેષ સમજાશે. જગતના સિનેમાના ઇતિહાસના (દળદાર)

ગ્રથમાં જ્યૉર્જ સાદુલ (Georges Sadoul) ફાળકેની કૃતિઓને કલાત્મક અને શાસ્ત્રીય (ટેકનિકલ) ઉત્કૃષ્ટતા પર ધ્યાન દોરે છે. સમકાલીન લંડનવાસીઓએ એ કૃતિઓને વધાવેલી.

(અહીં એટલું નોંધવું ઘટે કે, માત્ર ફતેહલાલ અને દામલેના 'સંત તુકારામ' અને સત્યજિત રેની ફિલ્મો બાદ કરતાં પાશ્ચાત્ય જગતમાં આપણા સમાંતર સિનેમાને જ સંપૂર્ણ પ્રશંસા પ્રાપ્ત થઈ છે. 'લ મોંદ'ના વગદાર વિવેચક લૂઈ માર્કોરેલીઝે તો વળી એને નાની સરખી પણ ક્રાંતિ તરીકે બિરદાવી હતી.)

*

છેલ્લાં સિત્તેર વર્ષોમાં, અન્ય દેશોમાં બન્યું છે તેમ, ભારતીય ફિલ્મના ઘડતરમાં સાંસ્કૃતિક પરિબળો જેટલાં જ આર્થિક પરિબળો કારણભૂત બન્યાં છે. છેક વીસીના દાયકા જેટલાં વહેલાં એનાં આર્થિક અને ઔદ્યોગિક પાસાં ધ્યાનમાં લેવાયાં છે. ફિલ્મના ઉત્પાદનનું મુંબઈ અને કલકત્તામાં ધ્રુવીકરણ થયું. આવું જ હૉલિવુડમાં બન્યું હતું. યુરોપમાં ફિલ્મ ઉદ્યોગનું સંઘટન પણ આ જ પ્રકારે થયું હતું.

જોકે ભારતમાં, મૂંગી ફિલ્મોમાંથી ભાગ્યે જ કોઈ ફિલ્મમાં સ્વરૂપ યા કથાનક લક્ષણોનાં શાશ્વત મૂલ્યો જોવા મળે. મૂંગી ફિલ્મોના જમાનામાં અમેરિકાએ જગતને 'ઇન્ટોલરન્સ' (ગ્રિફિથ), 'ધિ કિડ' (ચૅપ્લિન) અને 'ગ્રીડ' (સ્ટ્રોહાઇમ) બક્ષ્યાં. ફિલ્મની આ નવોદિત કલામાં ફ્રાંસનો ફાળો હતો. 'આઇ એક્યૂઝ'(ગ્રાન્સ) અને 'એન્ટ્રૅક્ટ' (રેને ક્લૅર). જર્મન પ્રજાએ લુબિટ્શ, મુર્નાે અને ફ્રિટ્ઝ લૅન્ગ જેવા દિગ્દર્શકો આગળ ધર્યા. સ્વીડિશ પ્રજાએ જૉસ્ટ્રૉમ (Sjostrom), રશિયનોએ વેર્તોવ, આઇઝેન્સ્ટાઇન અને પુડોવ્કિન અને તે ઉપરાંત ફ્લેહાર્તી, ડ્રેયર, ક્યુલેક અને બુનુએલ જેવા તો ખરા જ.

*

ત્રીસીના દાયકાના પૂર્વાર્ધમાં ધ્વનિના આગમનથી ભારતીય ફિલ્મની વૃદ્ધિ સ્થગિત થઈ ગઈ. સિનેમાને શિરે બહુભાષી પ્રેક્ષકવર્ગની જરૂરિયાતો સંતોષવાની જવાબદારી આવી પડી. આ સંક્રમણકાળમાં જ હવે ખૂબ જાણીતી બની ચૂકેલી 'ફૉર્મ્યુલા'ની જડીબુટ્ટી એણે ખોળી કાઢી. ફિલ્મોને ગીતસંગીતથી ઠાંસીને ભરી દીધી. યુરોપ અને અમેરિકામાં પણ એવું જ બન્યું. પરંતુ ત્યાં આ હસ્તક્ષેપનો ત્વરિત ત્યાગ કરવામાં આવ્યો. ભારતીય ફિલ્મમાં એમ ન બન્યું.

ગીતોની સાથે સાથે બહુજનભાષા હિંદીનો પ્રભાવ વધ્યો. પ્રેક્ષકવર્ગની આ વિવિધતાને કારણે જ આસાનીથી ઓળખી કઢાય એવા ભાષાકીય અને સાંસ્કૃતિક માળખાની બહાર સિનેમાએ પોતાનું કાર્યક્ષેત્ર વિકસાવ્યું.

યુદ્ધકાલીન વર્ષો દરમિયાન સટ્ટારૂપી મૂડીરોકાણે જે ભાગ ભજવ્યો તેનાથી આ ઉદ્યોગનું માળખું બદલાઈ ગયું. એની પેદાશનું સ્વરૂપ પણ બદલાઈ ગયું. 'સ્ટાર સિસ્ટમ'નાં મૂળિયાં ઊંડાં ગયાં. બહુજન-મનોરંજનની માગ સંતોષવા નૃત્યો, ખર્ચાળ સંનિવેશ અને દૂર દૂરનાં લોકેશન જેવા ભપકાદાર તમાશાઓનું પુનઃસ્થાપન થયું. ફિલ્મો વધુ અને વધુ અસામાજિક બનતી ચાલી. વાસ્તવવાદને ઘોળી પી જવાયો. આઝાદી પછી આ પરિસ્થિતિ વધુ રીઢી બની ગઈ. ચલચિત્ર ઉદ્યોગ માત્ર બજારુ પરિસ્થિતિ પ્રમાણે ચાલતો થયો.

જોકે આ આખાયે ગાળા દરમિયાન કેટલાક સ્વતંત્ર સર્જકોએ કથનાત્મક નાવીન્ય સર્જવા પ્રયત્ન કર્યો હતો ખરો. 'અછૂત કન્યા' (અસ્પૃશ્યતા), 'દુનિયા ન માને', (ગોઠવેલાં લગ્નની પ્રથા), બડી દીદી (વિધવાની અવદશા), 'પડોસી' (હિંદુ-મુસ્લિમ સંબંધો), 'ધરતી કે લાલ' (બંગાળનો દુષ્કાળ) જેવી ફિલ્મોમાં નાજુક સામાજિક સમસ્યાઓનું આલેખન થયું. પરંતુ સામાન્ય રીતે કહી શકાય કે પશ્ચિમ જગતમાં સિનેમાએ જે પ્રકારના કલાતત્ત્વની હલચલ અનુભવી — દા. ત. જર્મન એક્સ્પ્રેશનિઝમ, સોવિયેત સિનેમાનાં સ્વરૂપનો નવો ઉપક્રમ, અમેરિકન અને ફ્રેન્ચ વાસ્તવવાદ, ઇટાલિયન નવવાસ્તવવાદ અથવા નિયો-રિયાલિઝમ કે ફ્રેન્ચ ન્યૂ વેવ વગેરે — તેનાથી

↑ મણિ કૌલ સર્જિત ચલચિત્ર 'ઉસકી રોટી'માં લખ્ખનપાલ અને રીચા એક લાક્ષણિક અભિનયમાં

ભારતીય ફિલ્મ

← 'ઉસકી રોટી'માં ગરિમા ગમગીન મુદ્રામાં

↑ ભારતના પ્રસિદ્ધ અભિનેતા દેવ આનંદ અને જાણીતી અભિનેત્રી મુમતાઝ ભારત બહાર પણ લોકપ્રિય બનેલી ફિલ્મ 'હરે રામ હરે કૃષ્ણ'માં

રાજ મારબ્રોસના જાણીતા મલયાલમ ચિત્ર 'ત્રિસંધ્યા'માં અભિનેત્રી વહીદા રહેમાન →

ભારતીય ફિલ્મ અલિપ્ત જ રહી. જપાની ફિલ્મની જેમ ભારતીય ફિલ્મે પોતાના દેશની પરંપરામાંથી રંગભૂમિ કે ફિલ્મસૃષ્ટિ માટે કશી પ્રેરણા પ્રાપ્ત કરી નહીં.

કારણ તો નિ:શંક એ હતું કે ભારતીય ચલચિત્ર-સર્જકોને સ્વાતંત્ર્યસંગ્રામ અને કેટલીક સામાજિક મુક્તિચળવળો બાદ કરતાં, યુરોપિયન રાજકારણ, સાહિત્ય, દૃશ્યકલાઓ અને વિજ્ઞાનને જે નાટ્યાત્મક પરિસ્થિતિઓનો સામનો કરવો પડ્યો હતો તેવી પરિસ્થિતિઓનો કદાપિ સામનો કરવો પડ્યો નહોતો. આપણા દેશમાં ડ્રેફસ કિસ્સો અને જીદ, માંને અને ક્યૂરી, સોરેલનું 'રીફ્લેક્શન્સ ઑન વાયોલન્સ', માર્ક્સ, પિકાસો, માતિસ, ડેબુસી, શોનબર્ગ, આઇન્સ્ટાઇન, ફૉરફોર્ડ, રશિયન ક્રાન્તિ, ક્યુબિઝમ, સ્ટ્રાવિન્સ્કી, પ્રાઉસ્ત, માયકોવ્સ્કી અથવા ફ્રૉઇડ, ફાસીવાદ, લ કાર્બુઝીએ, યુલિસિસ, ગ્રોપ્યસ, સ્પેનનો આંતરવિગ્રહ, કલી, દાલી, માલરો, એલિયટ, સાર્ત્ર, ફ્લેમિંગ (પેનિસિલીન); બીજું વિશ્વયુદ્ધ, માઓ ત્સે-તુંગ, હિરોશિમા, બેકેટ, અગર પપલ એન્સાઇક્લિકલ્સ જેવું અહીં કશું બન્યું જ નહોતું.

હા, ગાંધીવાદી ક્રાંતિ અને એના કરુણ અંજામ રૂપ દેશના ભાગલા ખરા. પરંતુ ગાંધીવાદી ક્રાન્તિ એક પણ ફિલ્મને પ્રેરણારૂપ ન બની અને ભાગલાના બનાવને પડદે લાવવા માટે ૧૯૭૩ સુધી ('ગર્મ હવા') રાહ જોવી પડી. મહાસાહિત્ય ઉપરાંત, સમકાલીન સાહિત્યે ફિલ્મનિર્માતાને સ્રોત પૂરા પાડ્યા; ટાગોરની રચનાઓ, બંકિમચંદ્ર ચૅટરજી, શરદચંદ્ર ચૅટરજી, મુનશી પ્રેમચંદ, વિભૂતિભૂષણ બેનરજી, સાને ગુરુજી વગેરે એક યા બીજા કાળે પડદે લવાયા; ક્યારેક સફળતાથી, પરંતુ વિશેષત: સાહિત્યસ્વરૂપની સિનેમાકલાના ચોકઠામાં પર્યાયની શોધ ચલાવ્યા વગર. તેથી જ ભારતમાં કહેવાતો ગંભીર સિનેમાપ્રયોગ વાસ્તવવાદ કે કથનાત્મક નાટ્યતત્ત્વથી ક્યારેય આગળ ન વધ્યો.

*

એક બાજુ હળવા મનોરંજનની નાગચૂડ અને બીજી બાજુ કોઈક રે, ઘટક, સેન કે અભ્યાસની એકલ-દોકલ પ્રવૃત્તિની આ પશ્ચાદ્ભૂ આગળ સમાંતર સિનેમા કેવી રીતે તરી આવે છે?

કથાતત્ત્વ અને શૈલીમાં સમાંતર સિનેમાએ બેશક નવું જ ખેડાણ કર્યું છે તે તો ૧૯૭૩નાં રાષ્ટ્રીય પારિતોષિકો પરથી પણ જણાઈ આવે છે. જે બધાં ચલચિત્રોનું બહુમાન થયું તે સર્વેમાં કેટલીક લાક્ષણિકતાઓ સર્વસામાન્ય જણાય છે. અખિલ ભારતીય બજારને અનુલક્ષીને ઘડવામાં આવેલ ઔદ્યોગિક પેદાશ કરતાં કંઈક વિશેષ અભિવ્યક્તિ અને વિચારવિનિમયના માધ્યમ તરીકે ફિલ્મનો ઉપયોગ કરવામાં આવ્યો છે. ધંધાદારી સિનેમા સાથેના આ મૂળભૂત ભેદની અસર સમાંતર સિનેમાના દરેક પાસા ઉપર જણાશે.

એકંદરે, સામાન્ય હિંદી ફિલ્મની અસંસ્કારિતા અને ભભકાનો આ બધી ફિલ્મોએ ત્યાગ કર્યો છે. હા, તેઓ પણ રોમાન્સ, હિંસા અને જાતીયતાને ચીતરે છે, પરંતુ ફિલ્મ સર્જકોની અનુભૂતિમાં તેનું સંપૂર્ણ સમાધાન થઈ જતું હોય છે. આ એકસૂત્રતાનું કારણ એક તો એ છે કે આપણે પારખી શકીએ એવી સામાજિક અને સાંસ્કૃતિક વાસ્તવિકતામાં આવી ફિલ્મનાં ઊંડાં મૂળ રહ્યાં છે. બીજું, વળી એ પણ ખરું કે દિગ્દર્શકને એની ચોપાસના વિશ્વમાં સામાજિક અને માનસિક ડોકિયું કરાવવાની વિશેષત: ઇચ્છા છે.

'ભુવન શોમ' પછીની ફિલ્મો ખરેખર ભારતીય જીવનનાં સત્ય અને વૈવિધ્યનું દર્શન કરાવે છે, એટલું જ નહીં પરંતુ એક રીતે જોઈએ તો અગત્યનું તો એ છે કે ધંધાદારી સિનેમા વડે દફનાઈ જતી અનુભૂતિની સમગ્ર પરિપાટીનું તે દર્શન કરાવે છે. દરેક ફિલ્મ વસ્તુત: ઘસાતી જતી જ્ઞાતિપ્રથાનું, પારંપરિક મૂલ્યોનું, ધાર્મિક પકડનું, ચીલાચાલુ સમાજના પરિવર્તનનું સંશોધન કરે છે; એટલું જ નહીં પરંતુ આ આખુંય વિશ્લેષણ પોતે જ વિચારવંત ચિત્તતંત્રનું દર્શન કરાવે છે. આ કૃતિઓની તાજગીના મૂળમાં છે શોધની ભાવના.

મૃણાલ સેનનો વિકાસ આપણને એક ખૂબ રસિક દૃષ્ટાંત પૂરું પાડે છે. ૧૯૬૯ પહેલાં સેનની કૃતિઓનાં મૂળ હતાં એમની જન્મભૂમિ બંગાળની સામાજિક પ્રક્રિયાઓમાં. ગુજરાતમાં ઉતારેલી હિંદીમાં રચેલી એક જ

કૃતિ ભુવન શોમ' પછી તેઓ સંપૂર્ણતઃ રાજકીય સિનેમા તરફ વળી ગયા. ત્યાર પછીની દરેક ફિલ્મમાં અતિ-ડાબેરી રાજકારણ તરફની વફાદારી વધુ નિશ્ચિત બનતી ગઈ: 'ઈન્ટરવ્યૂ', 'કલકત્તા—૭૧' અને 'પદાતિક'. દેશભરમાં સેન જ એવા એક ફિલ્મસર્જક છે કે જે પોતાના માધ્યમનો ઉપયોગ સ્વીકૃત રાજકીય ઉદ્દેશ માટે કરે છે. તેમ છતાં પણ એમનો માકર્સવાદ એમને 'સમાજવાદી વાસ્તવવાદ'ની મરુભૂમિ તરફ આડે પાટે દોરી ગયો

એમની બધી જ છેલ્લી ફિલ્મોમાં એમણે ચીલાચાલુ કથાનકમાંથી છુટકારો મેળવવા પ્રયત્ન કર્યો છે; જો કે હમેશાં સફળ જ રહ્યા છે એવું નથી. એમની ફિલ્મોમાં છે દસ્તાવેજી ચલચિત્રોના ટુકડા, છાપાંઓનાં સમાચારમથાળાં અને ખૂબ જ ચતુર રીતે ગોઠવાયેલી ક્રમિક ઘટનાઓ. રૂપ-રચના પ્રત્યેની આ સભાનતાને કારણે એમની કૃતિ અન્ય ડાબેરી ફિલ્મસર્જક કે. એ. અબ્બાસની કૃતિ કરતાં ઊંચું સ્થાન પ્રાપ્ત કરે છે.

કર્ણાટકના ગિરિશ કર્નાડે પોતાને માટે એક જુદા જ પ્રકારનું વિશ્વ સર્જ્યું છે. સત્યજિત રે માફક, એ સ્વભાવગત રીતે વાર્તાકાર રહ્યા છે, તેમ છતાં પણ તેમની સામાજિક જવાબદારીની સભાનતા જરા પણ ઓછી નથી. અવનતિ, ભ્રષ્ટાચાર, હિંસા — આ બધામાંથી કર્નાડને પ્રેરણા મળે છે. એમની કૃતિ 'સંસ્કાર'માં પોતાની જ્ઞાતિનાં બંધનો તોડનાર એક માધવ બ્રાહ્મણના અવસાનથી ઉદ્‌ભવતી અવ્યવસ્થા વિશેની વાત છે. 'વંશવૃક્ષ'ના હાર્દમાં બિનસાંપ્રદાયિક શિક્ષણ અને શહેરીકરણથી ઘસાતી જતી જ્ઞાતિપ્રથાનાં મૂલ્યો છે; જ્યારે 'કાદૂ'(જંગલ)માં ખૂબ જ બેધડક રીતે ચર્ચાઈ છે હિંસા — માનસિક અને શારીરિક — પતિ અને પત્ની વચ્ચેના સંબંધમાં રહેલી હિંસા, પ્રતિસ્પર્ધી ગામડાંના આગેવાનો વચ્ચેની હિંસા, માલિક-નોકર વચ્ચેની હિંસા, ઉપરાંત વયસ્કો અને બાળકનાં વિશ્વો.

સમાંતર સિનેમાના ભાગરૂપ અન્ય સર્જકોએ પણ આ સંબંધો હાથમાં લીધા છે. એમ. ટી. વાસુદેવન નાયરના આ વર્ષના રાષ્ટ્રપતિ સુવર્ણચંદ્રક વિજેતા 'નિર્માલ્યમ્'માં કેરળના એક ગામડામાંના પરિવર્તનશીલ નવતર બળોની વાત છે. હવે ગ્રામજનોને ખપ નહીં હોવાથી કંગાલ બની ગયેલા, ભવિષ્યવાણી ઉચ્ચારનારા મંદિરના પૂજારીની આજુબાજુ વાર્તા ગૂંથાઈ છે. ગામમાં જ્યારે શીતળાનો વાવડ ફેલાય છે ત્યારે એના નસીબનું પાંદડું ખૂલે છે અને એનો ફરી ખપ પડે છે, પણ ત્યારે તો એના માટે ખૂબ જ મોડું થઈ ગયું હોય છે.

નીચલા મધ્યમ વર્ગના એક સંયુક્ત કુટુંબની સમસ્યાઓનો સામનો કરતાં એક તરુણ યુગલની વાત બાસુ ચેટરજીએ 'સારા આકાશ'માં સંવેદનપૂર્વક કરી છે. કાન્તિલાલ રાઠોડે 'કંકુ'માં વૈધવ્યની સમસ્યા ચર્ચી છે. એ જ દિગ્દર્શકે એમના છેલ્લા ચિત્ર 'પરિણય'માં શહેરી અને ગ્રામજીવનના વિભાગીકરણનો પ્રશ્ન છેડ્યો છે. 'આક્રાંત'માં ગિરિશ વૈદે અને '૨૭ ડાઉન'માં સદ્‌ગત અવતાર કૌલે પ્રણયવ્યવહાર અથવા માતાપિતા સાથેના સંબંધોમાં પ્રવેશેલ પરાયાપણાની સમસ્યા ચર્ચી છે. જ્ઞાતિની અસહિષ્ણુતાને મલયાલમ ચિત્ર 'ગાયત્રી'માં, તો ધાર્મિક અસહિષ્ણુતાને એમ. એસ. સથ્યુના ચિત્ર 'ગર્મ હવા'માં વખોડી કાઢવામાં આવી છે અને તામિલ ફિલ્મ 'દિક્કાત્ર પાર્વતી'માં દારૂથી સર્જાતી પાયમાલી દર્શાવાઈ છે.

*

યુવાન દિગ્દર્શકોએ છેડેલા પ્રશ્નોના કથાવૈવિધ્ય તરફ ખાસ ધ્યાન દોરી શકાય. પણ 'સમાંતર સિનેમા'એ જુદી જ સરહદો શોધતી બે અન્ય પ્રભાવશાળી શક્તિઓનાં દર્શન કરાવ્યાં છે. ભારતીય ચલચિત્રના ઈતિહાસમાં સૌ પ્રથમ આ બંને વ્યક્તિઓએ — મણિ કૌલ અને કુમાર સહાનીએ — ચીલાગત સિનેમાનાં બધાં જ લટકણોનો છેદ ઉડાવી દીધો છે. આ બંને કથનાત્મક સ્વરૂપ, અભિનય, એકદિશ વાર્તાપ્રવાહ, 'માનસશાસ્ત્ર' વગેરેમાંથી મુક્ત થઈ ગયા છે. એમનો અભિગમ છે કલાતત્ત્વનાં સંશોધનનો. પશ્ચિમના ગ્રિફિથ અને ડ્રેયર, પ્રથમ સોવિયેત અગ્રેસરો (દા. ત. આઈઝેન્સ્ટાઈન), જપાનનો ઓજુ, ઈટાલીનો એન્તોનિયોની, ફ્રાન્સના ગોદાર્દ અને બ્રેસોંની માફક કૌલ અને સહાનીએ પોતાની ચોપાસની સામાજિક વાસ્તવિકતાઓની છણાવટ અને પોતાના માધ્યમના મૂળ સ્વરૂપને જુદાં ગણ્યાં નથી. પણ ત્યાં જ આ સરખામણીનો અંત આવે છે.

ઉપરછલ્લે જોતાં વાસ્તવિક ઢાંચામાં ઢાળેલી વાર્તાવાળા સિનેમાથી ટેવાયેલા પ્રેક્ષકને કૌલનાં ત્રણ ચિત્રો — 'ઉસકી રોટી', 'આષાઢકા એક દિન' અને 'દુવિધા' અસ્વસ્થ કરી મૂકે છે. પણ એક વાર કૌલની શૈલીને અનુકૂળ થયા પછી એક જાગ્રત કાર્યરત વિચારશક્તિનાં દર્શન થાય છે. એમની સામે આક્ષેપ કરાય છે તેથી સાવ ઊલટું એમની ફિલ્મોમાં કથાતત્ત્વનો અભાવ નથી. ત્રણેય ફિલ્મો 'પ્રતીક્ષિતા નારી'ની સ્થિતિ ઉપર કાવ્યાત્મક ચિંતન રજૂ કરે છે. વળી દરેક ફિલ્મ સંઘર્ષની પરિસ્થિતિનો અભ્યાસ કરે છે : ગામ અને ગ્રામપ્રદેશ ('ઉસકી રોટી'), દરબાર અને ખીણ ('આષાઢકા એક દિન'), પાર્થિવ અને અપાર્થિવ ('દુવિધા').

પરંતુ દરેકમાં કૌલનો પરિશ્રમ છે. એક માધ્યમમાંથી અન્યમાં રૂપાંતર, — ટૂંકી વાર્તા, નાટક અને લોક-વાર્તાનું ફિલ્મમાં રૂપાંતર. એ જુદા જુદા વિભાગો (ઝેનર) માત્ર સાથે જ ગૂંથાયેલા રહેતા નથી; પરંતુ આ દરેક સાહિત્યપ્રકારનાં વિશિષ્ટ તત્ત્વોમાં પણ ગૂંથાયેલા રહે છે. આ રીતે, તેઓ સિનેમાને જ પર્યાપ્ત એવું કશુંક લાવી શક્યા છે.

એનો અર્થ એમ નહીં કે કૌલની રચનાઓમાં ક્ષતિઓ નથી. એમની ફિલ્મોમાં એકાદ પણ સ્વરૂપ પર ભાર મૂકવાનો અસ્વીકાર — વાર્તાનો અભાવ, અભિનયનો અભાવ, પ્રેક્ષકનું ધ્યાન એમની કૃતિઓના એકાદ પણ પાસા ઉપર કેન્દ્રિત થઈ શકે એવી ચીજનો અભાવ — આ બધાનું મૂળ છે હિંદુ તત્ત્વમીમાંસાનો એમનો ઊંડો રસ. બીજી બાજુ, કુમાર સહાની એક પગ એમની આસપાસનાં સામાજિક પરિબળોમાં રાખે છે. 'માયા દર્પણ'-માં તેઓ નાનકડા એક ગામના પાદરે એક મોટા જર્જરિત આવાસમાં દિવસો પસાર કરતી એક અપરિણીત યુવતીના કંટાળાનો જ માત્ર ચિતાર નથી રજૂ કરવા માગતા, ન તો તે યુવતીનો સત્તાવાદી પિતા સામેનો સ્વસ્થ બળવો. એથી પણ વિશેષ એમને કહેવું છે. 'માયા દર્પણ' એ વિકસતી ચેતનાની ફિલ્મ છે. પોતાના કંટાળાજનક અસ્તિત્વ અને બાહ્ય જગતને ખળભળાવતાં સામાજિક પરિબળો વચ્ચેના ઘનિષ્ઠ સંબંધનો યુવતીને ખ્યાલ આવે છે. રંગોના બુદ્ધિપૂર્વક ઉપયોગ અને સમૃદ્ધ સૂચકતાની દૃષ્ટિએ 'માયા દર્પણ'ની હરીફાઈ કરી શકે એવું ચિત્ર હજુ બન્યું નથી.

*

વિચિત્ર તો એ છે કે કૌલ અને સહાનીના પ્રયોગોએ માત્ર ધંધાદારી સિનેમામાં જ નહીં પરંતુ 'સમાંતર સિનેમા'નાં વર્તુળોમાં પણ ઉગ્ર વાદવિવાદ પ્રેર્યો છે. વ્યાપારી ધોરણે જે પ્રદર્શિત પણ નથી થઈ શકી એવી આ ચાર ફિલ્મો સત્યજિત રેથી માંડી આ ધંધાના નવા પ્રવેશક સુધીના દરેક દિગ્દર્શકમાં પ્રકોપ ચાંપે છે, એ જ એમનાં ખળભળાવી મૂકે એવાં લક્ષણો તરફ આંગળી ચીંધે છે. આ ફિલ્મોને કંટાળાજનક, ધીમી, પુનરાવર્ત-નીય, દુર્ગ્રાહ્ય, પાઠ્યપુસ્તકીય, બ્રેસોં–એન્તોનિયોની — ગોદાર્દ કે બર્ગમેનની ફિલ્મોની નકલ, ભારતીય સંદર્ભથી વિમુખ વગેરે રીતે ઓળખાવવામાં આવી છે. આવા આક્ષેપોમાંના ઘણા ૧૯૫૫માં 'પથેર પાંચાલી' ઉતાર્યું ત્યારે સત્યજિત રેની સામે પણ થયા હતા. અન્ય કેટલાક નામાંકિત દિગ્દર્શકોની જેમ રેએ પણ એમના પર પડેલી સોવિયેત દિગ્દર્શકો, રેનુઆં, ઇટાલિયન નવવાસ્તવવાદીઓ વગેરેની અસરોનો સ્વીકાર કર્યો હતો. પરંતુ ત્યારે ભાગ્યે જ કોઈએ એમને પરદેશી અસરના ભોગ થવા માટે ઠપકો આપેલો. એ જ રીતે કર ભરનારાઓના પૈસા વેડફવાનો થતો આક્ષેપ, વધુ ન કહીએ તોયે રમૂજ તો પેદા કરે જ છે; તેમાંય ખાસ કરીને આવા આક્ષેપો જ્યારે ડાબેરી વિવેચકો કરે છે ત્યારે તો સવિશેષ. કર ભરનારાના પૈસા? એમ જુઓ તો ધનિક અગ્રવર્ગ — પ્રજાનો માત્ર એક ટકા જેટલો જ વર્ગ — કર ભરે છે!

સમજપૂર્વક વિચારતાં એવું લાગે છે કે વાસ્તવિકતા અને કથાનો પોતાની કૃતિઓમાં ત્યાગ કરવા માટે કૌલ અને સહાનીને અક્ષમ્ય ગણવામાં આવ્યા છે. પરંતુ વાસ્તવિકતા એ આપમેળે જ કાંઈ કલાનો સદ્ગુણ

બની નથી જતી. વાસ્તવવાદી અભિગમ અવાસ્તવવાદી અભિગમ જેવો જ ગેરરસ્તે દોરી જનારો બની રહે, કદાચ વધારે પણ! અનેક પદ્ધતિઓમાંની એ એક છે. દિગ્દર્શકનો પ્રધાન હેતુ સામાજિક પ્રશ્નો રજૂ કરવાનો હોય ત્યારે બેશક વાસ્તવવાદ વધુ અનુકૂળ રહે. પરંતુ સમગ્રતા, જાગ્રતતા, આધ્યાત્મિકતા વગેરે ઉચ્ચ મહાત્વાકાંક્ષા પાર પાડવી હોય તો કથાનકનું નવું બાંધારણ ઊભું કરવું જ રહ્યું.

*

કૌલ અને સહાની વિરુદ્ધનો તીવ્ર વાદવિવાદ ખરેખર ભારતીય 'સમાંતર સિનેમા'ની સંદિગ્ધતાને છતી કરે છે. પહેલાં જણાવ્યું તેમ, 'ભુવન શોમ'ના સમયમાં યુવાન સર્જકની સામે ખડા થયેલા પ્રશ્નો ઠીક ઠીક સ્પષ્ટ હતા. સમય જતાં તે વધુ ધૂંધળા બની ગયા છે. શ્યામ બેનેગલના 'અંકુર' અને ધંધાદારી દિગ્દર્શક બાસુ ભટ્ટાચાર્યના 'આવિષ્કાર'ના અભિગમ વચ્ચેનો તફાવત સમજવો અઘરો પડે તેમ છે; અથવા તો કથાની નવીનતા બાદ કરીએ તો એમ. એસ. સથ્યુનું 'ગર્મ હવા' કઈ રીતે ગુલઝાર(કે જે પણ ધંધાદારી દિગ્દર્શક છે)ના 'અચાનક'થી જુદું પાડી શકાય? દિગ્દર્શકોની દલીલ છે — અને ખોટી પણ નથી — કે તેઓએ સૌએ તડજોડ તો કરવી જ પડે છે : એક તો એ કારણે કે આજની સૌથી મોટી જરૂરિયાત તો પ્રેક્ષકને શિષ્ટ ચલચિત્રો તરફ વાળવાની છે, અને નહીં કે સ્વરૂપ અંગેના પ્રયોગોથી વિમુખ કરવાની. બીજું, એ પણ કહેવામાં આવે છે — અને એ ખોટું પણ નથી — કે ફિલ્મોએ તેમાં રોકાયેલી મૂડી પરત કરવાની હોય છે.

તેમ છતાં કૌલ અને સહાનીની કૃતિઓ સામે 'સમાંતર સિનેમા'ના દિગ્દર્શકોના ઉગ્ર પ્રતિભાવથી તો ભારતીય સિનેમાને એવું કંઈક ખોવાનો ભય ઊભો થયો છે જે છેલ્લાં ત્રીસ વર્ષમાં દુનિયાના દરેકે દરેક ગંભીર સિનેમા પ્રવાહ માટે અનિવાર્ય હતો; અને તે છે બે કે ત્રણ દિગ્દર્શકો નવીન સ્વરૂપગત ઉપક્રમ (પ્રયોગો) કરતા રહે તે. અભ્યાસ કરતાં એવું તરી આવ્યું છે કે સિનેમા — અગર એમ જુઓ તો ટી.વી. — ની તંદુરસ્તી જળવાઈ રહે તે માટે પણ કલાતત્ત્વગત અને વાસ્તવવાદી સર્જનપ્રવાહોએ એક બીજી ઉપર આધાર રાખવાનો છે. બીજાના ભોગે એકનું ઉત્થાન વંધ્યત્વ અને ક્ષય જ નોંતરે છે.

*

ફરીને, રોગનું મૂળ ફિલ્મ ઉદ્યોગના નાણાકીય બાંધારણમાં જ જડે છે. સરકારે યુવાન ચલચિત્ર-સર્જકોને પોતાની કૃતિ બનાવવામાં મદદ કરી છે તે યોગ્ય જ કર્યું છે. પરંતુ ચલચિત્ર ઉતારી રહ્યા પછી તેના વિતરણ, પ્રદર્શન બાબતમાં તેમણે પોતાની મેળે જ વ્યવસ્થા કરવાની હોય છે. એ તો દેખીતું જ છે કે આ બંને વ્યવસ્થાઓનો દોર ઉદ્યોગના હાથમાં છે, અને બહુજન મનોરંજનના ચાલુ નિયમો ન પાળતી કોઈ પણ ફિલ્મ વિતરણ-વર્તુળમાં દાખલ ન થઈ શકે!

જો સરકાર ચલચિત્રના પ્રદર્શનમાં પણ ફાળો આપતી હોત તો પરિસ્થિતિ જુદી જ હોત. જોકે આજની વિતરણ પદ્ધતિના પર્યાયો વિચારવામાં પૂરતી કાળજી રાખવી ઘટે. દરેકે દરેક કૃતિની નફાકારકતાના સિદ્ધાંત પર ઉત્પાદન-વિતરણનો વિચાર કરવાનો પણ અર્થ નથી. એ કરતાં તો થોડીક ફિલ્મોના સમૂહના પ્રદર્શનનો કાર્યક્રમ ઘડવો જોઈએ. આમાં એકાદ ફિલ્મ કૌલની, એકાદ બેનેગલની, એકાદ સથ્યુ, સેન અને કર્નાડની હોઈ શકે. કોઈનેય બાકાત ન રાખવામાં આવે. બેનેગલ અને સથ્યુ જેવા દિગ્દર્શકો પ્રેક્ષકોને ધંધાદારી સિનેમામાંથી 'સમાંતર સિનેમા' તરફ આકર્ષવામાં મદદરૂપ થાય. 'સમાંતર સિનેમા'ના પ્રેક્ષકો પોતાને ફાળે કૌલ અને સહાની જેવાને સમજવાનો પ્રયત્ન કરે. ત્યારે જ 'સમાંતર સિનેમા' શિનેમામાં મનોરંજનની નવી વ્યાખ્યાને લોકભોગ્ય બનાવવાની પોતાની જવાબદારી પૂરી કરી શકે.

'સેમિનાર'(૧૯૭૪)માં પ્રકાશિત દિલીપ પાડગાંવકરના લેખ 'ધ પેરેલલ સ્ટ્રીમ'નો અનુવાદ

સત્યજિત રે

ત્રણ બંગાળીઓએ આંતરરાષ્ટ્રીય નકશામાં ભારતના રંગ પૂર્યા છે; ટાગોર, રવિશંકર, સત્યજિત રે; કાવ્ય, સંગીત અને સિનેમા. પ્રખ્યાત વિવેચક પેનીલોપી હુસ્ટને (Penelope Houston) તો ત્યાં સુધી કહ્યું છે કે Until someone else comes along to change it, Satyajit Ray's Bengal will be the cinema's India.

ભારતીય સિનેમા એટલે જ સત્યજિત રે, એ પરિસ્થિતિ હવે બદલાતી જતી હોવા છતાં પણ પરદેશમાં આજે બંને એક જ શ્વાસે ઉલ્લેખાય છે.

ઈ. સ. ૧૯૨૧માં કલકત્તામાં રેનો જન્મ. બે વર્ષની વયે જ પિતા ગુમાવ્યા. માતાએ કઠિન શ્રમ કરી સત્યજિત રેનો ઉછેર કર્યો. સાહિત્ય, સંગીત, કલાની અભિરુચિનો વારસો બે પેઢીથી તો મળેલો જ. પ્રેસિડેન્સી કૉલેજમાં અર્થશાસ્ત્રના વિષયમાં ઉપાધિ મેળવી તેઓ શાન્તિનિકેતન ગયા. ટાગોરની અસર નીચે નંદલાલ બોઝ પાસે કલાની દીક્ષા લીધી. દરમ્યાનમાં સિનેમાનાં પુસ્તકોનો ઊંડો અભ્યાસ કર્યો. પાશ્ચાત્ય શાસ્ત્રીય સંગીતની રેકર્ડો વસાવી સંગીતના પ્રવાહમાં ગુલતાન રહ્યા. બાક, બેથોવન અને મોત્ઝાર્ટના ચાહક આ કલાકારે પોતાની કેટલીક ફિલ્મોની રચના સંગીતના બંધારણ પર કરી છે એવું સ્વીકાર્યું છે. 'ચારુલતા'ની રચના પર મોઝાર્ટની ઊંડી અસર છે. 'અપુ-ત્રયી'(ટ્રિલોજી)માં ટ્રેન સિક્વન્સના ઉપયોગમાં સિમ્ફનીનું બંધારણ અને 'કંચનજંઘા'માં ફયુગ્યુ જેવી રચના સંગીત અને સિનેમા — બે કલાના

સધાનની શક્યતાનાં પ્રતીક છે. પ્રખ્યાત સ્વીડિશ દિગ્દર્શક બર્ગમેને પણ એમનાં ચલચિત્રોનો પ્રેરણાસ્રોત સંગીત છે એવુ સ્વીકાર્યું છે.

ઈ. સ. ૧૯૪૩માં એક બ્રિટિશ વિજ્ઞાપન પેઢી 'કેમર'માં જોડાયા અને જતે દિવસે આર્ટ ડિરેક્ટર બન્યા. ૧૯૪૭માં કલકત્તા ફિલ્મ સોસાયટીના તેઓ આદ્ય સ્થાપક બન્યા. ૧૯૫૦માં વિજ્ઞાપન એજન્સીએ તેમને છ માસ માટે લંડન મોકલ્યા. ત્યાં શ્રેષ્ઠ ચલચિત્ર જોવાની ઉત્તમ તક સાંપડી અને પાંચેક માસમાં પંચાણું જેટલાં ચલચિત્રો જોયાં. લિન્ડ્સે ઍન્ડરસન અને ગેવીન લૅમ્બર્ટ જેવી સિનેમા ક્ષેત્રે નામાંકિત વ્યક્તિઓના સંપર્કમાં આવ્યા. ઇટાલિયન પ્રવાહ નૂતન-વાસ્તવવાદ — નિયોરિયાલિઝમનાં ચલચિત્રોની તેમના પર ઊંડી છાપ પડી અને તેમાંય દ' સિકાના 'બાઇસિકલ થીવ્ઝ' તો તેમને મુગ્ધ કરી મૂક્યા. 'પથેર પાંચાલી' — એમના પ્રથમ ચલચિત્રનાં બીજ અહીં રોપાયાં.

યુરોપથી પાછા ફરતાં, 'પથેર પાંચાલી'ની પટકથા પર કામ કર્યું. ૧૯૫૦માં કલકત્તા આવી 'પથેર પાંચાલી' ઉતારવા નાણાકીય સહાય મેળવવા ઘણું ઘૂમ્યા. અંતે બંગાળ સરકારે તેમને મદદ કરી. મા તથા પત્નીનાં ઘરેણાં, પુસ્તકો, વીમાની પૉલિસી-બધું જ વેચી, ગીરવે મૂકી પોતાનું સર્વસ્વ આ ફિલ્મમાં હોડમાં મૂક્યું. તૂટક તૂટક ફિલ્મ ઉતારવાનું કામ ચાલ્યું. અંતે ૧૯૫૫માં તે પ્રદર્શિત થયું અને સત્યજિત રેનું નામ જગતના શ્રેષ્ઠ ચલચિત્ર દિગ્દર્શકોમાં ગણાવા માંડ્યું. ભારત સરકારે રાષ્ટ્રપ્રમુખ તરફથી સુવર્ણપદક આપી તેનું બહુમાન કર્યું. ૧૯૫૭માં સાન ફ્રાન્સિસ્કો ચલચિત્ર મહોત્સવમાં રજૂ થતાં તે શ્રેષ્ઠ ચલચિત્ર નીવડ્યું અને રે શ્રેષ્ઠ દિગ્દર્શક ઠર્યા. કાન્સ ફિલ્મ ફેસ્ટિવલમાં શ્રેષ્ઠ માનવતા-વાદી દાસ્તાન તરીકે તે બિરદાવાયું અને વેનિસમાં ગોલ્ડન લાયન મેળવી ગયું. ૧૯૫૯માં ડેવીડ ઓ. સેલ્ઝનિક પારિ-તોષિક 'પથેર પાંચાલી'એ શ્રેષ્ઠ પરદેશી ચલચિત્ર તરીકે મેળવ્યું. પદ્મશ્રી (૧૯૬૩) અને પદ્મભૂષણ(૧૯૬૫)થી તેમને સરકારે નવાજ્યા. આજ દિન સુધી અનેક રીતે તેઓ સન્માનાયા છે. બર્લિન ફિલ્મ ફેસ્ટિવલના તો તેઓ લાડકા ગણાય છે. તાજેતરમાં જ ફેડરેશન ઑફ ફિલ્મ સોસાયટી ઑફ બ્રિટને તેમને અર્ધા સૈકાના ઉત્તમ દિગ્દર્શક તરીકે સન્માન્યા છે.

તેમનાં ચલચિત્રોમાં માનવતાની ખુશબો છે. તેઓ આશાવાદી રહ્યા છે. 'વાતાવરણ' અને 'હવા' — Mis-En-Scene તેમનાં ચલચિત્રોની જમાવટમાં ખૂબ મદદ કરે છે. સમાજ કરતાં પણ વ્યક્તિમાં તેમને વિશેષ રસ છે. 'વાદ' કરતાં માનવમૂલ્યો સાથે તેમને વિશેષ નિસબત છે. પ્રેમ અને મૃત્યુ સાથે માનવના સંબંધો, કર્મ અને પરિસર (ઍન્વિરનમેન્ટ) સાથેના માનવના સંબંધો તેમને તપાસવા ગમે છે. સાંપ્રત સમાજના પ્રશ્નોથી તેઓ અળગા રહે છે તેવી ટીકા પણ તેમની સામે થઈ છે. રાજકારણથી દેખીતી રીતે તેઓ અલિપ્ત છે, પ્રતિબદ્ધ નથી. સમસ્યાઓને વગર ટીકા-ટિપ્પણીએ, વગર માર્ગ ચીંધ્યે રજૂ કરી જાય છે; ભારતની ગરીબાઈ જ પ્રદર્શિત કરવામાં, પશ્ચિમના પ્રેક્ષકને શું ગમે છે તે જ આપવામાં તેઓ રચ્યાપચ્યા રહે છે વગેરે અનેક આક્ષેપો સાથે સાથે કાવ્યમય શૈલી, સ્પષ્ટ, સચોટ રજૂઆત, અદાકારો પાસેથી ધાર્યું કામ લેવાની શક્તિ, ચોકસાઈ, કૌશલ્યપૂર્ણ બંધારણ, ધ્વનિનો સુયોગ્ય ઉપયોગ અને એવી અનેક પ્રશંસાઓથી તેઓ પુરસ્કારાયા પણ છે. વિવિધ પ્રકારની કથાવસ્તુમાં તેઓ પ્રયોગ કરે છે. 'ગુપી ગાને બાગા બાને' (૧૯૬૯) કે 'સોનાર કેલ્લા' (૧૯૭૫) જેવાં બાલભોગ્ય ચલચિત્રો પણ આનંદથી ઉતારે છે તો 'ચિડિયાખાના' (૧૯૬૭) જેવું થ્રીલર પણ ઉતારી જાણે છે, 'મહાનગર' (૧૯૬૩), 'ચારુલતા' (૧૯૬૪) 'કાપુરુષ' (૧૯૬૫) વગેરે ચલ-ચિત્રોમાં સ્ત્રીપાત્રને વિકસાવે છે, તો 'જલસાઘર'(૧૯૫૮)માં જમીનદારીનો સૂર્યાસ્ત અદ્ભુત સંગીતના સ્વરોમાં ગૂંથી લે છે. ગામડું ['અપુ-ત્રયી', 'અશાનિસંકેત' (૧૯૭૪)], શહેર ('મહાનગર', 'પ્રતિદ્વંદ્વી'), માનવીઓ વચ્ચેનો વ્યવહાર ['કંચનજંઘા' (૧૯૬૨), 'અરણ્યેર દિનરાત્રી' (૧૯૬૯)], ધન, સ્થાન, સમૃદ્ધિ, સત્તાની દોટમાં ફસાયેલ માનવી('સીમા-બદ્ધ')ની લાચારી, વહેમ અને ધાર્મિક અંધશ્રદ્ધા ['દેવી' (૧૯૬૦)], સફળતા પાછળ રહેલી શૂન્યતા ['નાયક' (૧૯૬૬)], કટાક્ષ ['પારસ પાથર' (૧૯૫૭), 'મહાપુરુષ' (૧૯૬૫)], સ્ત્રીસ્વરૂપો ['તીન કન્યા' (૧૯૬૧)], ઇન્ટરવ્યૂના ટેબલની આ બાજુનું દૃશ્ય ('પ્રતિદ્વંદ્વી') કે પેલી બાજુ સાહેબ બાજુનું દૃશ્ય ('સીમાબદ્ધ'), ટાગોર અને સિક્કીમ પરનાં દસ્તાવેજી ચિત્રો, — અનેક પ્રકારો, અનેક વાર્તાવસ્તુઓ, અનેક શૈલીઓ, અનેક અભિગમોમાં તેઓ પ્રયોગશીલ રહે છે. જીવનની અનેક બાજુઓએ શોધ ચલાવવી, જીવનના તાણાવાણાને ગૂંથતાં અગમ્ય પરિબળોની ખોજ કરવી, પ્રેક્ષકને માત્ર આંગળી ચીંધી છૂટા કરી દેવા અને જગતનાં શાશ્વત મૂલ્યોની રજૂઆત કરવી એ સત્યજિત રેનો ધ્રુવમંત્ર રહ્યો છે. આધુનિક ભારતની દિગ્દર્શકોની નવી પેઢી, સમાંતર સિનેમા, સમજુ પ્રેક્ષકગણ તેમની આ લાંબી કારકિર્દીના પરિપાક-રૂપ છે તે સૌ સ્વીકારે છે.

સુધીર દલાલ

જ્ઞાનગંગોત્રી

માનવવિદ્યા શાખા

માનવકુલ દર્શન [વિશ્વ ઇતિહાસ સોપાન]
વિશ્વ દર્શન [ક્રાંતિઓ અને વૈચારિક વિકાસ]
ભારત દર્શન [આદિયુગથી અદ્યતન વિકાસ]
ગુજરાત દર્શન [સાહિત્ય અને સમાજ]
સાહિત્ય દર્શન [વિશ્વ સાહિત્ય : ભારતીય સાહિત્ય]
લલિતકલા દર્શન [વિવિધ કલાઓ : સિદ્ધાન્ત અને પરિચય]

વિજ્ઞાનવિદ્યા શાખા

બ્રહ્માંડ દર્શન
પૃથ્વી દર્શન
સ્વાસ્થ્ય દર્શન
રસાયણ દર્શન
ગણિત દર્શન
કૃષિ દર્શન
ઇજનેરી દર્શન
જીવ દર્શન
વિજ્ઞાન : માનવી અને મૂલ્ય

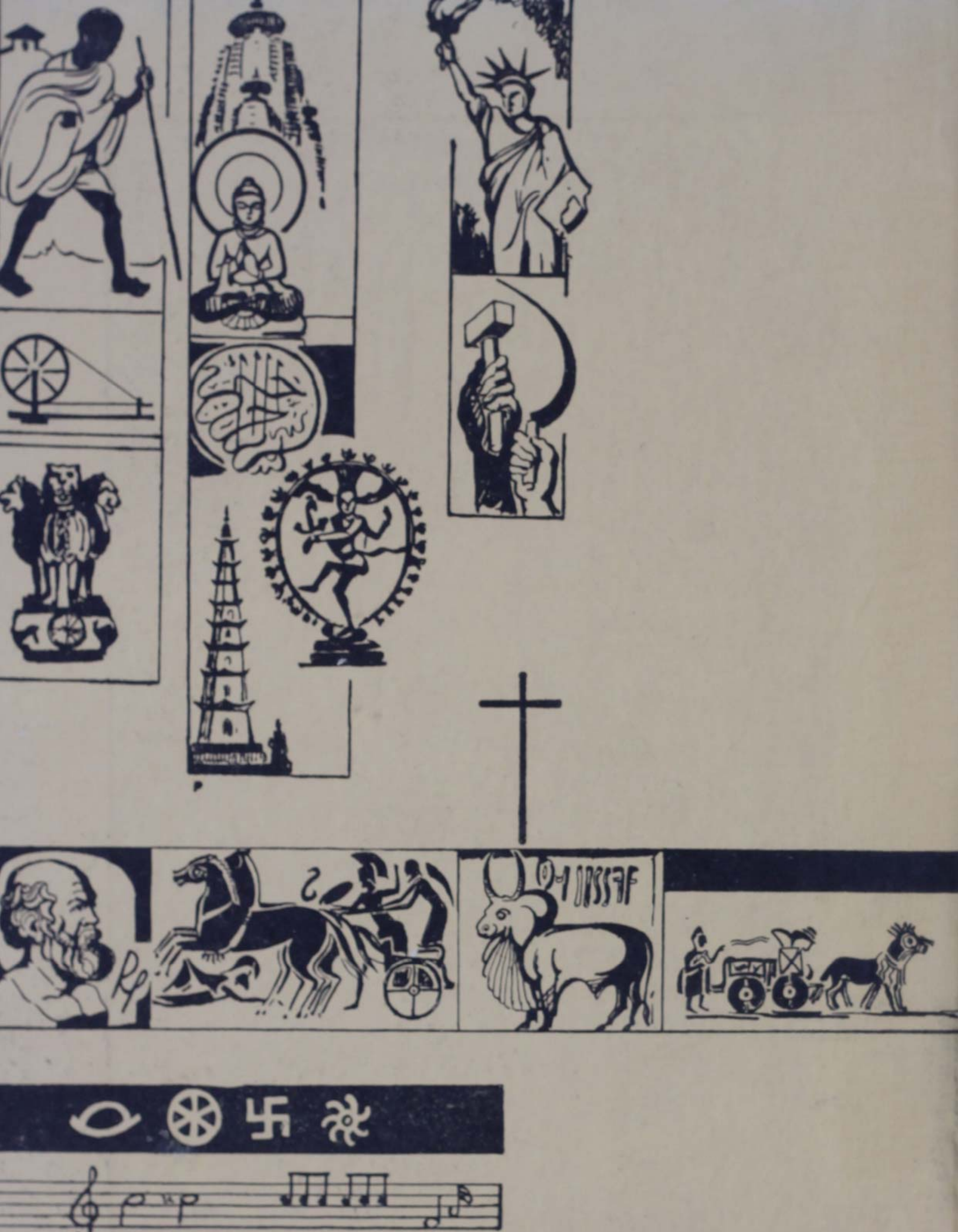
કુલ **૩૦** ગ્રંથો

આખા સેટની કિંમત રૂ. ૬૦૦ [વિદેશ રૂ. ૮૦૦] છૂટક રૂ. ૩૦

: પ્રાપ્તિસ્થાન :

બાલગોવિંદ બુકસેલર્સ, બાલા હનુમાન, અમદાવાદ

E = MC²
Δ = D
∧ = C
→ = K
G = L



આવકાર

જ્ઞાનનું પવિત્ર જળ ઘેર ઘેર અને અધિકારી વ્યક્તિ-વ્યક્તિને પહોંચતું કરવાની ઉદાત્ત ભાવનામાંથી જ આ ગંગોત્રી ગ્રંથમાળાનો જન્મ થયો છે, જે યુગાનુરૂપ છે અને ગુજરાતની શક્તિ અને જ્ઞાનપિપાસાની વૃદ્ધિનો સૂચક છે.

પં. સુખલાલજી

આ જ્ઞાનગંગોત્રી આપણા જમાનાના વિશાળ આદર્શને પહોંચી વળતી 'વિદ્યાપીઠ' સમી એક ગ્રંથમાળા થવાની છે.

કાકા કાલેલકર

આપણી પ્રાદેશિક ભાષામાં જ્ઞાનવિજ્ઞાનનો વિકાસ થાય એ જરૂરનું છે. આ શ્રેણી એ ખોટ પૂરશે એવી મને ખાતરી છે.... યોજના ઘણી આવકારપાત્ર છે.

કનૈયાલાલ મુનશી

જ્ઞાનગંગોત્રી ગ્રંથશ્રેણી ગુજરાતી વાચકો માટે ગૃહ-વિદ્યાપીઠની ગરજ સારશે એમ એનાં પુસ્તકો પરથી નિઃશંક કહી શકાય.

ઉમાશંકર જોશી

ગુજરાતમાં જ્ઞાનગંગોત્રીનો જન્મ એ મૂંગી મૂંગી રીતે બની ગયેલી, તેમ જ બની રહેલી, ગુજરાતના જીવનની એક મહાન ઘટના છે.

સુન્દરમ્

પ્રકાશિત ગ્રંથો

૧ બ્રહ્માંડ દર્શન ૨ પૃથ્વી દર્શન ૩ સ્વાસ્થ્ય દર્શન ૪ રસાયણ દર્શન ૫ સ્વરાજ્ય દર્શન ૬ ગણિત દર્શન ૭ સાહિત્ય દર્શન (ભારતીય–૧) ૮ સાહિત્ય દર્શન (વિશ્વ-સાહિત્ય–૧) ૯ કૃષિ દર્શન ૧૦ ગુજરાત દર્શન (સાહિત્ય–૧) ૧૧ ગુજરાત દર્શન (સાહિત્ય–૨) ૧૨ વિશ્વદર્શન–૧ (ક્રાન્તિ) ૧૩ સાહિત્ય દર્શન (વિશ્વસાહિત્ય–૨) ૧૪ ઇજનેરી દર્શન ૧૫ વિશ્વદર્શન–૨ (અદ્યતન ઇતિહાસ) ૧૬ જીવ દર્શન ૧૭ સાહિત્ય દર્શન (ભારતીય–૨) ૧૮ લલિત કલા દર્શન–૧ (અભિનય–શ્રાવ્ય)