Chapter. 3

પ્રકરણ - ૩

નાટક એક સાહિત્યસ્વરુપ

પ્રકરણ - ૩

નાટક - એક સાહિત્ય સ્વરુપ

માનવસૃષ્ટિના આરંભથીજ નાટકનું બીજ નિહિત હતું. વન્યાવસ્થામાં મનુષ્ય જયારે ભૌતિક સાધનોની ઉપલબ્ધિ માટે જંગલોમાં ભટકતો હશે ત્યારે તેનામાં કુતૂહલની વૃત્તિ પ્રધાન હશે અને આ અનુભવોનું વર્ણન તે પોતાના બાળકો સમક્ષ કરી તે વૃત્તિ તેમનામાં પણ જાગૃત કરતો હશે. પરિણામે બાળપણથી અનુકરણનો ભાવ સ્ફુર્યો અને તેનાથી અભિનયની મૂળ પ્રેરણાની ઉત્પત્તિ થઇ. અભિનયના આ પ્રારંભિક રુપમાં ગીત અને નૃત્યનો પાછળથી આવિષ્કાર થતાં જે ઘાટ વિકાસ પામ્યો તે નાટકની અવસ્થાએ પહોંચ્યો. અનુકરણએક કલા તત્ત્વ છે, જે માનવ-જાતની જન્મગત પ્રવૃત્તિ છે. નાટક સતત પરિવર્તનશીલ અને અન્ય સાહિત્ય સ્વરુપોની તુલનામાં તરલ હોવાથી તેની વ્યાખ્યા બાંધવી અઘરું જણાયું છે. આમ નાટક તરલ હોવાથી તે અનેકરુપી લક્ષણાવાળુ સ્વરુપ લાગે છતાં તેને તેનું પોતીકું સ્વરુપ પણ છે. નાટક એ સાહિત્ય કલાનું વિશિષ્ટ સ્વરુપ છે.અન્ય સાહિત્યસ્વરુપોની માફક નાટક કેવળ લખાયેલા શબ્દો પર આધાર રાખતું નથી. નાટકનો સંપૂર્ણ રસાસ્વાદ માણવા સર્જક-અભિનેતાઓ અને પ્રેક્ષકો એમ ત્રણેની અપેક્ષા રહે છે. માટેજ અન્ય સાહિત્યસ્વરુપો કરતાં નાટક જન-સમાજની વધુ નજીક છે. પાશ્ચાત્ય વિવેચક Roger Dataller ના મંતવ્ય પ્રમાણે ''-- the world,the stage, and the men and women in it the supers and principals of a non stop tragic-comedy"[1] આમ વિશ્વ-રંગભૂમિમાં અનેક પાત્રી સુખ-દુ:ખાન્ત નાટક સમા જીવનના વિવિધ પ્રસંગોનું સર્જન કરીને માનવજાતના સંઘર્ષમય જીવનનું પ્રતિબિંબ ઉપસાવતો હોય છે. પાશ્ચાત્ય નાટકોમાં સંઘર્ષને નાટકનો પ્રાણ તરીકે સ્વીકારેલ છે. માટેજ A. Nicoll. કહે છે '' All Drama ultimately arises out of conflict."[2]

નાટકનું સર્જન એ ઘણું કઠિન કાર્ય છે. વિવિધ લક્ષણોની મહત્તા અને મર્યાદા કેળવવાની દૃષ્ટિએ સર્જકમાં અતિ આવશ્યક છે. આ પ્રકારની સૂઝ કેળવાયા વગર સર્જેલા નાટક માત્ર સંવાદ બની અટકી જાય છે અને સંવાદ તે નાટક નથી. આની પુષ્ટી અર્થેજ Roger Dataller કહે છે કે '' Drama is a subject of serious study."[3]

આ કારણેજ નાટયકારે જીવનનાં મોટામાં મોટા સંઘર્ષ કાર્ય અને કાર્યની મૂર્ત છબી વચ્ચેના વિચ્છેદ યોજવામાં સભાનતા રાખવાની રહે છે. Ronald Peacock સાહિત્ય સ્વરુપ તરીકે નાટકની ચર્ચા કરતાં કહે છે '' As a branch of Art it is

an interpretation of experience by means of images and words in which representational and the expressive intermingle and in which, indeed, the law of functional assimilation holds in respect of all the kinds of image used."[4] અનેક યુગપરિવર્તન આવતાં હોવા છતાં નાટક પ્રજાનું એક અવિભાજ્ય અંગ બની આનંદનુ ઉત્તમ ઉપાદાન સિધ્ધ થયું છે. Roger Dataller લખે છે કે , " All Drama is entertainment, from the most frivolous of farces to the most harrowing of tragedies."[5] પરંતુ નાટકની સફળતાનો આધાર પ્રજાના માનસ પર આધાર રાખે છે અને તેથી જ Hubbell and Beaty નોંધે છે કે, "Changes in the audience greatly affact the writing of plays."[6] આ કારણેજ નાટયલેખકો પ્રજાનો પ્રતિભાવ મેળવી શકાય તે પરત્વે પોતાનું ધ્યાન વધુ કેન્દ્રિત કરે છે.

વસ્તુ પસંદગી એ નાટકકારની પ્રથમ કસોટી છે. આ બાબતમા નાટકકાર નવલકથાકાર કરતાં ઓછો મુકત હોય છે. નાટક એકજ બેઠકે માણવાનું હોવાથી નાટકનો ફલક પ્રેક્ષકની શકિતની મર્યાદાને ઓળંગી ન જાય તે પરત્વેની સભાનતા નાટકકારે રાખવાની રહે છે. માટેજ નાટક અને નવલકથામાં સમાન લક્ષણો હોવા છતાં નાટક નવલકથાથી આયોજનની દષ્ટિએ જુદુ પડે છે. આના સંદર્ભમાં Hubbell and Beaty નોંધે છે કે, '' It differs from its rival the novel, in that the story is not told directly by the authors but is acted on a stage by the actors before an audience."[7]

નાટકકાર અને નવલકથાકાર વાર્તા દ્વારાજ પોતાને અભિપ્રેત વસ્તુની રજૂઆત કરવાની હોય છે. નવલકથા કરતાં નાટકનો ફલક નાનો હોવાથી નાટકકારને વસ્તુને મૂર્ત કરવા આયોજન પરત્વેનો વિવેક જાળવવો પડે છે અને તે પણ રંગભૂમિને નજર સમક્ષ રાખીને. નવલકથાના વિગતપ્રચુર કથનો અને લાંબા લાંબા સંભાષણો નાટકમાં સ્થાન પામે તો નાટકને રંગભૂમિ પર સફળ રીતે રજૂ કરવામાં સફળતા મળતી નથી. માટેજ પ્રત્યેક નાટયકારે તત્કાલીન રંગભૂમિને નજર સમક્ષ રાખીને નાટયરચના કરવાની રહે છે. નાટકકારે મર્યાદિત ફલકપર કામ કરવાનું હોવાથી સંક્ષિપ્તતા એ વસ્તુ પસંદગીમાં અતિ અનીવાર્ય વસ્તુ છે. વસ્તુને રજૂ કરવામાં પોતાની આયોજન શકિતને કસવી પડે છે. માટેજ એરિસ્ટોટલે '' વસ્તુ''ને '' ટ્રેજડી 'નો આત્મા કહયો છે. આપણાં નાટકો-નવલકથા-નવલકિઓના વસ્તુ જોતાં બધાં લગભગ એક સરખા લાગે છે. વસ્તુ ગમે તે પ્રકારની હોય પણ આપણા જમાનાના માનવસંદર્ભને કેટલે અંશે

મૂર્ત કરે છે તે મહત્વનું છે. નાટકકાર જીવનના બધા પ્રસંગોને કે પાત્રના આખા જીવનને તે નિરુપી નહીં શકે. નાટકકારની આ મોટામાં મોટી સમસ્યા છે. વસ્તુની પસંદગીમાં બધા પ્રસંગો લાવી ન શકાય પણ પ્રતીક વાપરી આખી પરિસ્થિતિ માનવ સંદર્ભને આવરી લે તેવું સામર્થ્ય કે ઈંગિત પ્રકટે તેમ બનવું જોઈએ. માનવ સંદર્ભની સંકુલતાને વ્યાપકતાને જે વ્યાપમાં લેવાય તેવી વસ્તુ હોવી જોઈએ. નાટકનું વસ્તુ સામાજિક, ઐતિહાસિક કે પૌરાણિક હોટ પણ નાટકકારે તેને અનુલક્ષીને પાત્રો-સંવાદ અભિનયનું સર્જન એને કરવું પડે છે.

પાત્રાલેખન એ નાટકનું બીજું મહત્વનું અંગ છે. નાટકમાં પાત્ર અને ઘટના એ બે વચ્ચેનો સંબંધ ઉપસી આવતો હોવો જોઈએ. સાચું પાત્રાલેખન એ કે જેમાં પરિપેક્ષિત શકયતાઓ પ્રકટ થતી હોય. પાત્રમાં વાતાવરણ એ સૌથી મોટું પાત્ર છે. એનું સર્જન કરવુ એ બહું અઘરી વાત છે. તે અશરીરી છે. વાતાવરણમાંજ સૃષ્ટિ જન્મે છે. નાટક અને નવલકથામાં વચ્ચે વસ્તુની સાથે સાથે પાત્રાલેખનની દૃષ્ટિએ પણ ભેદ છે. નવલકથામાં પાત્રાલેખન કરતાં નાટકના પાત્રાલેખનમાં સંક્ષિપ્તતતા જાળવવી એ નાટકકારની બીજી મર્યાદા છે. પાત્રોની સંક્ષિપ્ત રજૂઆત કર્યા બાદ જયારે તે પોતાને અભિપ્રેત અર્થ સાધી શકે ત્યારે તે કૃતિને કલાત્મક બનાવવામાં સફળ થાય છે. નાટયકૃતિની સફળતા માટે પાત્રાલેખન અતિ મહત્વનું છે. શેકસપીયરના પાત્રો પૌરાણિક કથા પરથી સર્જાયેલા હોવા છતાં તે આજે પણ આપણને જીવંત પાત્રો લાગે છે. આ માટેજ ભરતમુનિએ કહ્યું છે કે, પાત્રો લોકસિધ્ધ હોય તો તેને કવિએ ફરી નાટયસિધ્ધ કરવા જોઈએ. સંસ્કૃત પરંપરામાં અધિકતર નાટકોમાં આદર્શવાદી ચરિત્ર દૃષ્ટિમાન થાય છે. એના સંદર્ભમાં કીથ કહે છે કે ''But the dramatists (Sanskrit) Made no serious attempt to create individual characters, and to assign to them a speech of their own; they very greatly in merit as regards characterization, but even the best dramas paint types, not Individual."[8] ઈબ્સનના નાટકોમાં વસ્તુ કરતાં પણ વિચારની પ્રધાનતા વધુ દેખાય છે જયારે શેકસપીયરના નાટકોમાં વસ્તુ અને પાત્ર જ પ્રધાન રહયાં છે. આમ વસ્તુ અને પાત્રની ચર્ચા કરતાં એક પાશ્ચાત્ય નાટયવિદ-વિવેચક F.W.Chandler કહે છે કે, "With Ibsen the Idea transcends the story in importance whereas with Shakespeare the story and character stand supreme."[9] પાત્રો દ્વારા ઉચ્ચારાયેલા દરેક શબ્દો એ લેખકના માનસનું દર્શન કરાવે છે. પાત્રોના સંવાદો દ્વારા નાટક ગતિશીલ બનતું રહેવું જોઈએ અને અન્તે સાધ્ય સિધ્ધ થાય ત્યારેજ તે સુકૃતિ બની શકે છે.

નાટકકારે બિનઅંગત રીતે પાત્રોનું સર્જન કરી Economy of Drama નો સિધ્ધાંત અમલી બનાવવો. નવલકથાકારની જેમન નાટકકાર પાત્રો વિષે કશું કહેતો નથી તેણે તો પાત્રોને સંવાદ દ્વારાજ તેમનુ માનસદર્શન કરાવવાનું હોય છે. સાચું પાત એ કે જેમાં બધીજ પરિપ્રેક્ષિત શકયતાઓનેપ્રકટ થતી હોય. પાત્રાલેખનની ચર્ચા કરતાં Hubbell and Beaty. " The great Characters in drama are motivated by emotion rathar than by reason; and they represent fairly simple types."10

સંઘર્ષ એ 'નાટકનું પ્રાણભૂત તત્ત્વ' ગણાવી શકાય. વિવેચકોએ કહ્યું છે11 The Conflict is the soul of Drama. સંઘર્ષમાં રહેલી મુશ્કુલેતાઓઓપ્યાલે આવવી જોઇએ. ઘણીવાર આપણે એમ માનીએ છીએ કે અહીં સમસ્યા પુરી થઇ પણ ખરેખર ત્યાંથીજ સમસ્યા શરૂ થતી હોય છે. એવું બને છે. શ્રી જયન્તિ દલાલ 'સંઘર્ષ' માટે જુદા જુદા શબ્દનો ઉલ્લેખ કરી છેવટે કહે છે કે, પાત્રોએ અનુભવેલી ખેંચનું નાટયાત્મક નિરુપણ છે. આ ખેંચ પછી બે પાત્રો વચ્ચે થતી હોય કે પાત્રના મનમાં વિવિધ લાગણીઓના પ્રાબલ્યને કારણે પણ તેની પાત્ર પર શી અસર થાય છે તે મહત્વનું છે. નાટકમાં સંઘર્ષનું નિરુપણ કરવાની સાથે સાથે તે દ્વારા નાટયકારે શું સિધ્ધ કર્યુ તે મહત્વનું ગણાવી શકાય. માનવનું આખુ જીવન સંઘર્ષમય છે. નાટયકાર માનવીના જીવનમાંથીજ કથાવસ્તુ રજૂ કરતો હોઇ નાટકમાં તે સ્વાભાવિક રીતે આવેલો હોય છે. પણ તેને કલાત્મક રીતે રજૂ કરવાની શકિત નાટકકારમાં હોવી જોઇએ. માટે ફરીથી એ.નીકોલ.નું વિધાન અત્રે નોંધવું રહયું; " All drama ultimately arises out of conflict-12 શેકસપીયરના નાટકોમાં નાયકના મનમાં થતાં સંઘર્ષનું અત્યંત મનોહર રુપ જોવા મળે છે. આ સંઘર્ષ આંતરિક અને બાહય એમ બન્ને રુપે જોવા મળે છે. આંતરિક સંઘર્ષ નાયકોના પોતાના માનસિક વિચારોને કારણે અને બાહય સંઘર્ષ સામાજિક, રાજનૈતિક તથા પારિવારિક પરિસ્થિતિ અને 'વિરોધી વર્ગો' દ્વારા ઉત્પન્ન થાય છે. જેમ કે હેમ્લેટના મનમાં કર્તવ્ય પાલન અને સંદેહ એ બેની વચ્ચે સંઘર્ષ ચાલે છે, ઓથેલોના મનમાં પ્રેમ અને ઇર્ષ્યાની વચ્ચે, મેકબેથના મનમાં મહત્વાકાંક્ષા અને રાજયભકિત વચ્ચે અને કિંગલીયરના મનમાં પિતૃપ્રેમ અને સન્તાન વિદ્રોહની ભાવના વચ્ચે સંઘર્ષ યોજાયેલો જોવા મળે છે.

નાટકમાં રસ :- નાટકમાં રસનું પણ એક વિશિષ્ટ સ્થાન ગણાયુ છે. જીવનને જો એક નાટક ગણીએ તો તેમા અનેક સુખદ તેમજ દુ:ખદ લાગણીઓનો અનુભવ થાય છે. અલબત્ત દુ:ખદ ભાવસ્થિતિ જીવનમાં વિશેષ સ્થાનની અધિકારી બની રહે છે. નાટક દ્વારા માનવ જીવનના વિષાદને રજૂ કરી જીવનની સાચી છબી આલેખવાનો પ્રયત્ન નાટકકાર કરતો રહે છે. નાટકની

પ્રસગોચિત ભજવણી દ્વારા જે ભાવસંક્રાંતિ ભાવકના ચિત્ત પર થાય તેને નાટ્યવિદોએ રસ તરીકે ઓળખાવ્યો છે. પ્રો.કુંજવિહારી મહેતા અને ડો.જયંત પટેલ રચિત 'સાહિત્ય સ્વરુપો'માં નિમ્ન લિખિત ઉલ્લેખ કરી તે પર વિશેષ પ્રકાર પાડેલ છેઃ 'નાટકને જો ભાવાનુકીર્તિન કહીએ તો નાટક રંગભૂમિ ઉપર કોઇ ચોક્કસ ભાવ રજૂ કરે છે અને તે ઉદ્દીપન,આલંબન વગેરે સાધનો દ્વારા રજૂ થઇ પ્રેક્ષકના હૃદયમાં રસના અનુભવરુપે ઉતરે છે. પછી તે ભાવ કરુણ હોય કે હાસ્યનો હોય કે બીજા કશાનો હોય. પણ નાટકનો હેતું-પ્રાણ આ ભાવની રજૂઆત દ્વારા રસનું સર્જન કરવામા રહેલો છે.''[13] ઉપર્યુકત કથન જોતાં આપણે એટલું કહી શકીએ કે નાટયકારની સશકત કલમ દ્વારા આલેખાયેલ નાટયરસ ભાવકના ચિત્ત પર સચોટ અસર ઉપસાવી અભિપ્રેત સિધ્ધિ પ્રાપ્ત કરે છે.

ભાષા તથા શૈલીની બાબતમાં એરિસ્ટોટલ તેના કાવ્યશાસ્ત્રમાં ચર્ચા કરતા કહે છે કે નાટકની ભાષા સ્વાભાવિક હોવી જોઇએ. નાટકમાં કથોપકથનનું વિશેષ મહત્વ છે, કારણ કે તેના આધાર પરજ કથાવસ્તુ તથા ચરિત્ર ચિત્રણનો વિકાસ થાય છે. પ્રો.રા.વિ.પાઠક નોંધે છે કે '' નાટકમાં નિરુપ્યમાણ જીવન જેટલુ દ્રશ્યથી અને બનાવથી તેટલુંજ, કદાચ તેથી પણ વધારે ભાષાથી રજૂ કરવાનુ હોય છે. એટલે ભાષા તત્કાલ, તત્સ્થાનની જ હોવી જોઇએ.અંગ્રેજી નાટકોમાં પણ નાટકોની ભાષા પાત્રના સ્થાન અને સમાજની ભૂમિકાનો રંગ લે છે. ત્યાં ભાષાની મુશ્કેલી આવતી નથી કારણ કે ત્યાં એક બીજા સ્થાનોની ભાષાનો લોકોને વધારે પરિચય હોય છે અને વધારે તો એ કે ત્યાંના સાહિત્યકારોએ આવા ભાષાભેદોને માટે જોડણી વગરેના નિયમો પરંપરાથી નક્કી કરેલા છે. આપણે અહીંયા એવી પરંપરા નથી'' આમ નાટયકારે સંવાદોની સ્વાભાવિકતા જાળવવા નાટકની ભાષાને વ્યવહારની ભાષાથી ખૂબજ પાસે રાખવી પડે છે.એટલે કે નાટકના સંવાદોની ભાષા એ રોજિંદી ભાષા જેવી હોવી જોઇએ તે આવશ્યક છે. પણ અહીં એક મુશ્કેલી ઉભી થાય છે કે નાટકની ભાષા રોજિંદા વ્યવહારની ભાષા હોવા છતાં તે વિશિષ્ટ હોવી આવશ્યક છે. રોજિંદા વ્યવહારની ભાષાનું સીધુ અનુકરણ કરવાથી એ નાટકમાં શુષ્ક વાતચીત બની અટકી જાય છે. તેનાથી 'નાટક'બનતું નથી. નાટક એ માનવ વ્યવહારનો અરીસો હોવા છતાં તેની સૃષ્ટિ તે વ્યવહારની સૃષ્ટિ નથી, નાટકની સૃષ્ટિ કળાની સૃષ્ટિ છે. કળાની સૃષ્ટિ હોવાને કારણે તેના સંવાદોની ભાષામા વાસ્તવિકતાને સ્વાભાવિકતાની સાથે સાથે 'કલાત્મકતા હોવી જરુરી છે. નાટકમાં રોજિંદા વ્યવહારની ભાષા વપરાય તેથી કલાત્મક અસ્વાભાવિકતાવાળું ઉદાત્તીકરણ કે રુપાંતર એમાં શકયજ નથી એવું નથી. રણછોડભાઇ, ડાહયાભાઇ, રમણભાઇ, મુનશી, ચંદ્રવદન, મડિયા, નંદકુમાર કે શિવકુમારની નાટયકૃતિઓના

સંવાદની ગધશૈલી તપાસતાં તેમાં રહેલી વાગ્મિતા, નાટકીયતા, ઉક્તિવૈચિત્ર્ય જેવા તત્ત્વોથી એ ભાષા રોજિંદા વ્યવહારની ભાષાથી જુદી પડતી જોવા મળે છે. આના સંદર્ભમાં Hubbell and Beaty નોંધે છે કે " Good dramatic dialogue supplies a powerful emotional appeal."[14]

નાટકની બાનીમાં બે પ્રકારના ગધસ્વરુપ જોવા મળે છે. સાહિત્યિક અને નાટયાત્મક. આના સંદર્ભમાં રોનાલ્ડ પીકોક લખે છે કે: " Dramatic speech is thus the complete and adequate realization in dailogue of a tense situation between people."[15]

નાટકના વસ્તુ વિકાસને લેખકે પરોક્ષ રહીને સાધવાનો હોય છે અને તે પોતાના સર્જેલા પાત્રો દ્વારાજ પાત્રોના બધાજ કામોનું ઉપાદાન મોટે ભાગે શબ્દો હોય છે. આમ સંવાદ એ નાટકનુ અનિવાર્ય અને મહત્વનું અંગ હોઇ નાટકની સફળતા યા નિષ્ફળતાનો આધાર તેના પર રહેલો હોય છે. ઘણીવાર પાત્રો અપ્રસ્તુત વાત કરતાં હોય એવું લાગે છે, પરંતું ત્યાં પણ કુશળ નાટકકાર એવા અપ્રસ્તુત દેખાતા સંવાદ દ્વારા પાત્રના સ્વભાવાદિનો પરિચય પરોક્ષ રીતે કરાવતાં હોય છે. આ ઉપરાંત નાટકમાં જે કાળનું હોય તે કાળનુ વાતાવરણ નાટકમાં પ્રસ્તુત થવું જોઇએ, એ માટે ભાષા પણ તત્કાલીન વસ્તુને અનુરુપ લાગે તેવી હોવી જોઇએ. નાટકના સંવાદનો યોજના નાટકકારે પાત્ર અને કાળને ધ્યાનમાં રાખીને કરવાની હોય છે પણ તેટલેથી તેણે સંતોષ માનવાનો નથી, એ સંવાદો ધારી અસર ઉપજાવે એવા અસરકારક હોવા જોઇએ અને સ્વાભાવિક અને સરળની સાથે સાથે ચમત્કૃત્તિવાળા હોવા અનિવાર્ય છે. નાટકના સંવાદો સારા હોય પણલંબાણને કારણે તે કથનાત્મક, ચિંતનાત્મક કે વર્ણનાત્મક બની જાય છે. સંવાદની સંક્ષિપ્તતા નાટકમાં અનિવાર્ય છે પણ તે નાટકના વસ્તુને પરાકાષ્ટા તરફ ગતિને બાધન ન બને તેની સૂઝ નાટકકારમાં હોવી અત્યંત જરુરી છે.

અવાર્ચીન કાળમાં નાટકની બાનીને ઘડવા માટે અનેક પ્રયોગ થયેલા છે. નાટકની બાનીમાં 'વાસ્તવિકતા' માટે શ્રી મુનશી, શ્રી ચંદ્રવદન, શ્રી બટુભાઇ, શ્રી પ્રાણજીવન પાઠક, શ્રી રા.વિ.પાઠક, શ્રી જયંતી દલાલ, શ્રી દુર્ગેશ શુકલ અને મડિયા - શિવકુમાર-નંદકુમાર પાઠકે અનેક પ્રયોગો કરી શૈલીનો કૃત્રિમતા, અનુકરણતા અને આંડબરને સ્થાને વાસ્તવિક વાણી દ્વારા નાટયવસ્તુને કલાત્મક રીતે સિધ્ધ કરેલુ જોવા મળે છે. '' શ્રી ચંદ્રવદનમાં આપણને કદાચ પહેલીવાર સળંગ નાટકમાંની એકધારી વાસ્તવિક વાણીનો પરિચય થાય છે. ત્યાં રંગભૂમિનું સમગ્ર રુપપરિવર્તન થાય છે, તે સાથે વાણી વ્યવહારોચિત છતાં નાટયક્ષમ

જણાય છે. 'આગગાડી', 'નાગાબાવા', અને વિશિષ્ટ પ્રયોગરુપ 'ધરાગુર્જરી'માં તથા 'પ્રેમનું મોતી'માંના નાટકો વગેરેમાં આ નવા વાસ્તવને આપણે પિછાનીએ છીએ.''[૧૬] આ ઉપરાંત પ્રો.અધ્વર્યુ તેમના 'નાટકનું ગદ્ય' નામના લેખમાં લખે છે કે, '' રંગભૂમિના નાટકોની અસ્વાભાવિકતામાંથી અને અન્ય સાહિત્યિક ગણાતા નાટકોની રંગવિમુખતામાંથી જુદા તરી અર્વાચીન જમાનાની વાસ્તવલક્ષી રંગભૂમિને જન્માવનાર શ્રી ચંદ્રવદનમાં પણ પહેલાનું 'વાસ્તવ' અને પછીના નાટકોનું 'વાસ્તવ' જુદા પડતાં જણાશે. ધીમે ધીમે તેમની બાની, પરંપરાગત રંગભૂમિની રીતિથી જુદી થતાં તે નાટકોની બાનીમાં અનેક તત્ત્વોને સમાવતી એક નવા પ્રકારની 'નાટકીયતા' ધારતી જતી જણાશે. સામાન્ય વાતચીતની બાનીમાંની અનેક સ્વરુપોવાળું 'નાટકનું ગદ્ય' વિકસતું જણાશે.''[૧૭] આમ શ્રી મુનશી-શ્રી ચંદ્રવદન-શ્રી દલાલ ઉપરાંત મડિયા, શિવકુમાર, નંદકુમાર વગેરે નાટકકારોએ વાણીમાં વાસ્તવિકતાનો વિશેષાકાર ઉપસાવવાના પ્રયાસ કર્યા.

આજે નાટકોમાં સ્વગતોકિતનું સ્થાન બહુધા મૃત:પ્રાય બની ગયું છે. કેટલાક નાટયકારો તેને બિનનાટયાત્મક ગણે છે ત્યારે કેટલાક તેની અગત્યતા સ્વીકારે છે. કેટલીકવાર પાત્રનો મનમાં થતાં સંવેદનો, સંઘર્ષ, યોજનાઓ, હેતુઓ નાટયકારે પ્રેક્ષકોને જણાવવાના હોય ત્યારે ખાસ કરીને સ્વગતોકિતનો ઉચ્ચાર થાય છે. આ ઉકિત દ્વારા પ્રેક્ષકોને પોતાના વિશ્વાસમાં લેવા હોય ત્યારેજ તે ઉચિત બને છે. શ્રી જયંતિ દલાલ સ્વગતોકિત વિષે કહે છે કે છપાયેલ નાટકમાં પ્રકાશના વિરોધમાં નોંધાતી સંજ્ઞા સ્વગતોકિતના કેટલાય દેશી-વિદેશી આર્વતનો-વિર્વતનો છે. આત્મગત, અપવારિત, જનાન્તિકે, આકાશ ભાષિત, એ સંસ્કૃત પ્રણાલિકાની રંઢ થયેલી સંવાદયુકિતઓ તો સોલીલોકેવી, એસાઇડ, મોનોલોગ, મોનોડ્રામા, જરા આગળ વધીએ તો પ્રોલોગ અને કોરસને પણ આજ પેટા પ્રકારની અંતર્ગત ગણવા પડે. આ યુકિતનો નાટકકાર વિવિધ રીતે ઉપયોગ કરે છે. સ્વગતોકિત દ્વારા નાટયકાર પાત્ર કે કથાવસ્તુ વિષેનો નિર્દેષ કરતો હોય છે. વળી પાત્રના મનમાં ચાલતો સંઘર્ષને સ્પષ્ટ કરવા સ્વગતોકિતનો નાટયકાર આશ્રય લે છે. સ્વગતોકિત ત્યારેજ અસરકારક બની શકે જયારે પાત્ર અને તેના મનમાં પ્રત્યેક ચાલતી લાગણીની એકરુપતા સિધ્ધ થાય.

સ્વગતોકિત વિષે મિલેટ અને બેન્ટલી લખે છે કે : The soliloquy is a dramatic device for the revelation of character to which more serious attention must be given. Logically and Practically, it is a speaking aloud of the character's fellings and Ideas, an

objectification of intimate and personal psychological material .... It is the directest, the most unhampered method of placing the audience in immediate rapport which the character's opinion of him self and others, his interpretation of the preceding action and his intention with regard to future action. It brings us as close to the heart of the character as it is possible for the dramatist to get."[18]

શેક્સપિયરના નાટકોમાં સ્વગતોક્તિ દ્વારા પાત્રના માનસિક સંઘર્ષ નિરુપવામાં આ યુક્તિ ઘણી સફળ થઇ છે. મેકબેથ કે હેમલેટના મનમાં ચાલતો સંઘર્ષ તેમના મનમાં સૂક્ષ્મત્તમ વિચારોના દ્વંદ્વને સ્વગતોક્તિ દ્વારા શેક્સપિયર સ્ફુટ કરે છે. આ યુક્તિ કલાસીકલ ટ્રેજડીમાં કેવા ઉદ્દેશ્યથી વપરાય છે તેની ચર્ચા કરતાં મિલેટ અને બેન્ટલી લખે છે તે એટલા માટે નોંધવું રહયું કે તે દ્વારા નાટકમાં સ્વગતોક્તિનું શું મુલ્ય છે તેની ચોક્કસ છબી ઉપસી શકે. " The soliloquy in classical tragedy was frequently used at the beginning of a piece as prologue to refresh the memories of the audience as to the circumstances of the story to be revealed to indicate, some times with the considerable distincteness, the lines of the ensuing action and the establish a mood and tone."[19]

સ્વગતોક્તિને ત્રણ વિભાગમાં પાશ્ચાત્ય વિવેચકોએ વહેંચી નાંખી છે.
(1) Expository (2) Structural (3) Introspective
આ ત્રણ પ્રકારમાં પ્રથમનો માત્ર થોડી માહીતી આપવા, બીજીનો કાર્યમા મદદરુપ થવા અને ત્રીજીનો પાત્રના માનસિક સંઘર્ષને નિરુપવા માટે ઉપયોગમાં લેવાય છે. ત્રીજી પ્રકારની સ્વગતોક્તિને ઉત્કૃષ્ટ કોટિની ગણવામાં આવે છે. શેક્સપિયર નાટકોમાં ત્રણે પ્રકારની સ્વગતોક્તિઓ જોવા મળે છે પણ ત્રીજા પ્રકારની સ્વગતોક્તિમાં શેક્સપિયરે અદ્ભુત સફળતા મેળવી છે.

આપણા ગુજરાતી નાટય સાહિત્યમાં સંસ્કૃત અને શેક્સપિયરની અસરને કારણે રાઇનો પર્વત, કાન્તા, પ્રતાપ વગેરે નાટકોમાં આ યુક્તિ યોજાયેલી જોવા મળે છે. એમાંય વળી પંડિત યુગની તો વાતજ ન્યારી છે. રાઇ, પ્રતાપ, શાહાનશાહ અકબર તો બસ સ્વગતોક્તિઓ બોલ્યાજ કરે ! સ્વગતોક્તિનું નિરર્થક લંબાણ નાટયના વસ્તુને ઉપકારક નીવડતું નથી, વળી

જો તે નીરસ પ્રવચનજ હોય તો તે કંટાળાજનક બની જાય છે. સ્વગતોક્તિ માનવ જીવનને વફાદાર હોય તોજ તેની ઉપયોગિતા પુરવાર થાય. જો સ્વગતોક્તિનું રહસ્ય સિધ્ધ હોય તો નાટયકાર તે દ્વારા લાગણી-ભાવના તત્ત્વને નિરુપી પ્રેક્ષકને તે ભાવોદ્રેકમાં ખેંચી તે દ્વારા નાટકને પરાકાષ્ટા પર ગતિમાન કરે છે. હેમલેટમાં હેમલેટની સ્વગતોક્તિઓ વિશે મિલેટ અને બેન્ટલી લખે છે કે : " The soliloquy beginning with 'To be or not to be' debates the pressing problem of suicide, the soliloquy occasioned by Hamlet's catching the king at the prayer debates whether or not it will serve his purpose to murder the king under such circumstances. In other situations, the soliloquy is a means of self-analysis, self-estimation, or reproach which adds immeasurably to our knowledge of Hamlet's complex nature."[20]

સ્વગતોક્તિ આપણને સ્વાભાવિક Thinking Alone લાગે પણ વાસ્તવિક નથી. ભારતના નાટયશાસ્ત્રમાં અવસ્થા અર્થપ્રકૃતિ અને સંધિઓની ચર્ચા ભરતે કરેલી છે. નાયકને ચરમ સીમા પર પહોંચવા માટેજ જુદી જુદી પરિસ્થિતિમાંથી પસાર થવુ પડે છે. તેને અવસ્થા કહેવામાં આવે છે. અવસ્થાના પાંચ પ્રકાર હોય છે.

(૧) આરંભ (૨) પ્રયત્ન (૩) પ્રાપ્તિ સંભવ (૪) ફલપ્રાપ્તિ (૫) ફલયોગ.

પાંચ અવસ્થાની પાંચ અર્થપ્રકૃતિઓ હોય છે. કથાવસ્તુને ફલપ્રાપ્તિની અવસ્થાએ વેગપૂર્વક પહોંચાડવામાં પ્રકૃતિ મહત્વની છે. પાંચ પ્રકૃતિઓ નીચે પ્રમાણે છે:

(૧) બીજ (૨) બિન્દુ (૩) પતાકા (૪) પ્રકરી અને (૫) કાર્ય.

બીજ અત્યંત સૂક્ષ્મ હોય છે, જે નિરન્તર વિકસિત થતાં થતાં છેવટે ફલરુપે બની જાય છે. બિંદુ કથાને આગળ ધપાવે છે. મુખ્ય પ્રસંગને ઉપકારક છતાં મુખ્ય પ્રસંગનો આભાસ ઉત્પન્ન કરાવે તે પતાકા. મુખ્યપ્રસંગને કારણે જે પ્રસંગનું પરિણામ મૂર્ત કરવામાં આવે તે પ્રકરી. કાર્ય તે અન્તિમ ફળ કહેવાય છે કે જેના માટે નાટકના બધા પ્રયત્ન અને ચેષ્ટાઓ કરવામાં આવે.

અવસ્થાઓ અને અર્થ પ્રકૃતિયોના મેળને સંધિ કહેવામાં આવે છે. તેની સંખ્યા પણ પાંચ માનવામાં આવેલ છે : (૧) મુખ (૨) પ્રતિમુખ, (૩) ગર્ભ (૪) વિમર્શ અને (૫) નિર્વહણ. અનેક ઉદ્દેશ્યો અને રસોનું બીજ રજૂ જયાં થાય તે મુખ. બીજની સ્પષ્ટતા થતી હોય અને વચ્ચે કયાંક તે દેખાય અને કયાંક અદૃશ્ય થઇ જાય તે પ્રતિમુખ. સફળતા કે નિષ્ફળતામાં જયાં

બીજનો વિકાસ થતો હોય તે ગર્ભ. ગર્ભમાં વ્યકત થતા બીજને કાંઇક સફળતા પ્રાપ્ત થાય તે વિમર્શું જયારે બીજની સાથે બધા ઉદેશ્યોની જયારે સફળતા પ્રાપ્ત થાય તે નિર્વહણ. સંસ્કૃત વિવેચનની સંધિઓની જેમ પરંપરાગત અંગ્રેજિ નાટય વિવેચનમાં નાટયના બંધારણની જુદી જુદી સંધિઓ પાડવામાં આવે છે. કેટલાક વિવેચકોનું મંતવ્ય છે કે, આ પાંચ સંધિઓ નાટકના પાંચ અંકોમાં વિભાજીત થયેલી હોય છે. પાચ અંકોમાંજ આ સર્વને સમાવવુંજ જોઇએ તેમ નથી. વળી ખાસ કરીને એકાંકી સાહિત્ય સ્વરુપમાં આ અંગે કોઇ પ્રશ્નજ ઉપસ્થિત થતો નથી. નાટકની સંધીઓ વિશે ચર્ચા કરતા શ્રી રા.વિ.પાઠક લખે છે કે 'મુખ સંધિમાં બીજનિક્ષેપ થાય છે, અને પ્રતિમુખમાં એ બીજના અંકુરો કયાંક દેખાય અને કયાંક ન દેખાય એવી રીતે આવે છે. આમાં બિંદુ અને પ્રયત્ન આવે છે. ગર્ભસંધિમાં દેખાઇ અદ્દશ્ય થયેલા અંકુશો પાછા શોધી શોધીને આગળ વિકસાવાય છે અને ત્યાં પ્રાપ્ત્યાશા થાય છે. તે પછી વિમર્શ સંધિમાં કોઇ આફતથી અથવા એવા કોઇ કારણથી ઘડીભર ફળ આવશે કે નહીં આવે એવો વિમર્શ કે શંકા થાય અને તે પછી નિર્વહણ સંધિમા બીજમાંથી નીકળેલા છૂટા છવાયા અંકુરોને યથાયોગ્ય એકજ પ્રયોજનમાં ભેગા કરી સફળ કરવામાં આવે છે.'' ૨૧

નાટકની ઉત્પત્તિ અને રહસ્ય :

આપણે ત્યાં નાટકના પ્રથમ આચાર્ય તરીકે ભરત મુનિને સ્વીકારવમાં આવ્યા છે. ભરતે નાટકની ઉત્પત્તિનો આધાર દૈવી માન્યો છે. ભરતે પોતાના નાટયશાસ્ત્રમાં કહયુ છે કે સતયુગ પૂર્ણ થતાં ત્રેતા યુગના આરંભે ઇન્દ્ર, વરુણ, આદિ દેવતાઓએ બ્રહ્માને પ્રાર્થના કરી કે તેઓ આનંદપ્રાપ્તિનું દેશ્ય અને શ્રાવ્ય હોય તેવું સાધન પ્રદાન કરે જે ચારે વર્ણોને સમાન રુપે આનંદ આપી શકે. ભારતે તો નાટયશાસ્ત્રમાં કહયું પણ છે :

न तज्ज्ञानं न तच्छिल्पं न सा विद्या न कला ।
न स योगो न तत्कर्म यन्नाट्येऽस्मिन न दृश्यते ॥ २२

क्रीडनीयकमिच्छामो दृश्यं श्राव्यं च यद्भवेत् ।
तत् स्नात्सृजा परं वेद, पंचमं सार्ववर्णिकम् ॥ २३

બ્રહ્માએ દેવતાઓની પ્રાર્થના સાંભળી પંચમ નાટયવેદની રચના કરી.

जग्राह पाठ्यमृग्वेदात् सामभ्यो गीतमेव च ।
यजुर्वेदादभिनयान् रसानाथर्वणादपि ॥ २४

જેમાં ઋગ્વેદમાથી પાઠય એટલે કે શબ્દાર્થ સંદર્ભ લીધો., સામવેદમાંથી સંગીત લીધું, યજુર્વેદમાંથી

અભિનય લીધો અને અથર્વવેદમાંથી સંગીત લીધું. એમાં શંકરે તાંડવ અને પાર્વતીએ કોમળ લાસ્ય નૃત્ય જોડયું. બ્રહ્માએ નટોને શિક્ષા આપી, અને પછી જનતાના વિનોદ, આધ્યાત્મિક અને લૌકિક મનોરંજન અર્થે ભરતમુનિને પૃથ્વી પર લઇ જવા માટે ઉતરદાયિત્વ આપવામાં આવ્યું. વિધ્વાનોને કારણે બ્રહ્માજીએ વિશ્વકર્માને નાટયગૃહની રચના કરવાનો આદેશ આપ્યો. વિશ્વકર્માએ નાટયગૃહ અને પ્રેક્ષાગૃહની રચના કરી અને વિવિધ દેવતાઓની સ્થાપના કરવામાં આવી. અભિનયની સમગ્ર દૃષ્ટિએ 'નાટયશાસ્ત્ર'માં રંગમંચની સાંગોપાંગ કલ્પના કરવામાં આવી છે. 'નાટયશાસ્ત્ર'માં નાટયવેદને પાંચમોવેદ કહેવામાં આવ્યો છે અને તે પણ બધા વર્ણો માટે વ્યવહાર્ય માનવામાં આવ્યો છે. નાટકના વિકાસમા ઇતિહાસનો સંયોગ અત્યંન્ત મહત્વપૂર્ણ છે :

नाट्यख्यं पंचमं वेदं सेतिहासं करोम्यहम् ।२५

નાટયકલા દ્વારા માનવ જીવનને વિકાસોન્મુખ કરી તેને ઉચ્ચસ્થાને સ્થાપવાનો હેતુ 'નાટયશાસ્ત્ર'ની રચના પાછળ પ્રથમ દૃષ્ટિએ દેખાય છે. 'નાટયશાસ્ત્ર'એ સાર્વવર્ણિક વિષય હોવાને કારણે સમાજની એકસૂત્રતા જાળવવા અને લોકમાનસને જનમનરંજન દ્વારા દિવ્ય જીવન પ્રેરનારું મહત્વનું અંગ પ્રમાણિત થયું. ભરતાચાર્યે દુ:ખથી અને શોકથી પિડાયેલા મનુષ્યોને શાન્તિ આપવા માટે નાટકના પાંચમા વેદની ઉત્પત્તિ થઇ તેવું નોંધ્યું છે.

પાશ્ચાત્ય વિધ્વાનોના નાટકની ઉત્પત્તિ અંગેના સિધ્ધાંતો

નાટયોત્પત્તિના સંબંધમા પ્રાચ્ય અને પાશ્ચાત્ય બધાજ વિધ્વાનોને સંગીત અને નૃત્યનો સંવાદની સાથે કરેલો છે. તેઓએ તેમ પણ સ્વીકાર્યું છે કે નાટકના મૂળમાં નૃત્ય અને સંગીતજ છે, સંવાદ પાછળથી ઉમેરાયેલુ તત્ત્વ છે. પરંતું સંવાદના પ્રવેશ વિના વાસ્તવિક નાટકના રુપનો સ્વીકાર કરી શકાય તેમ નથી. પાશ્ચાત્ય વિધ્વાનોએ કથોપકથનને એટલું મહત્વ આપ્યું છે કે તેના વિના કોઇપણ મૂળ રુપની કલ્પના ન કરી શકાય. આમ છતાં પાશ્ચાત્ય વિધ્વાનોના નાટયોત્પત્તિ અંગે થોડા વિભિન્ન મતો પ્રવર્તે છે. પ્રો.મેકસમુલરના મત પ્રમાણે વૈદિક યજ્ઞોના અવસર પર બલિદાનના સમયે વેદની ઋચાઓ સંવાદના રુપમા બોલવામા આવતી હતી, જેમાં મોટે ભાગે ઇન્દ્ર અને મરુત એ બે પાત્રો પ્રધાનપાત્રો હતાં, તે સંવાદોમાં નાટકીય સંવાદોનું પ્રારંભિક રુપ વર્તમાન હતું. પ્રો.લિવીના મત પ્રમાણે સામવેદથી સંગીતનો સમાવેશ થયો જે સર્વમાન્ય છે. પ્રો.હરલેટ પણ મેકસમૂલરના કથનને સમર્થન આપતા કહે છે કે ઋગ્વેદની ઋચાઓમાં નાટકનો મૂળ અંશ સ્થાપિત હતો. પરંતું ડો.રિઝવેના મત પ્રમાણે નાટકોની ઉત્પત્તિનો મૂળ આધાર વીર-પુજાની

પ્રવૃત્તિ છે. યૂનાની લોકો મૃતવીરોની સમાધિ પર ભેગા થઇ તેમના સન્માનમાં તેમની કૃતિઓને અભિનયનું રુપ આપતા હતાં. આપણા દેશમાં રામ-કૃષ્ણની સ્મૃતિમાં રામલીલા-રાસલીલા-કૃષ્ણલીલા અનેક રુપોમાં જોવા મળે છે. પ્રો.ગિલવર્ટ મરેના મત પ્રમાણે યૂનાનમાં ટ્રેજડીની ઉત્પત્તિ ડાયોનિસસ દેવતાના ઉત્સવોમાં સહગાન તથા નૃત્યના રુપમાં થઇ. યૂનાનિયો માનતા હતા કે ડાયોનિસસ સુખ અને વૈભવ પ્રદાન કરનાર છે તેથી તેની પૂજા માટે એક બલિવેદી બનાવવામાં આવતી જેના પર દેવતાની પૂજાર્થે બલિદાન, સહગાયન અને નૃત્ય થતુ હતું. આજ ટ્રેજડીનુ મૂળ સ્વરુપ હતું. વસંતના આગમન વખતે પણ ઉત્સવ મનાવવામાં આવતો. જેમાં નૃત્ય ગીતનો સમન્વય થતો. જર્મન વિદ્વાન પ્રો.પિશેલે નાટકોની ઉત્પત્તિ કઠપુતલિયોના નૃત્ય દ્વારા માની છે, જેનું સમર્થન ડો.કીથ પણ કરે છે. પરંતું ભારતીય વિદ્વાનો આ મત સ્વીકારતા નથી કારણ કે કઠપુતળીઓના નૃત્યનો પ્રારંભ ભારતમાંજ સર્વ પ્રથમ થયેલો. 'કથાસરિત્સાગર'માં કઠપુતલીઓ વિષે ઉલ્લેખ જોવા મળે છે.

ઉપર્યુકત ચર્ચામાં એટલું સ્પષ્ટ છે કે પૂર્વ અને પશ્ચિમ બન્ને દેશોમાં નાટકની ઉત્પત્તિ ઋતુ પરિવર્તન ત્થા ઉત્સવોના પ્રસંગ પર થયેલ જોવા મળે છે, જેનો ઉદેશ્ય ધાર્મિક હતો. આપણા દેશમાં રાજયાભિષેક, પુત્ર-જન્મોત્સવ, દુર્ગાપૂજા, દીપાવલી, વિજય અને ધાર્મિક ઉત્સવોમાં પ્રસંગે નાટકો ભજવવામાં આવતા. તેજ પ્રમાણે પાશ્ચાત્ય દેશોમાં પરિવર્તન, વસન્ત અથવા ગ્રીષ્મના આગમન પર નાટકોનો અભિનવ થતો હતો. આ અંગે પ્રો.વિલસનનું મંતવ્ય છે કે :

" The dramatic Entertainments of the Hindus seem to have been acted only an solemm or public occasions. Is this respect they resembled the drametic performance of Athenians, which took place at the spring and autumn festivals. According to Hindu authorities such occasions were royal coronations, religious festivals and marriages."[26]

પ્રો.વિલ્સન વધુમાં બન્ને દેશોમાંના નાટકમાં અભિનય, અનુકરણની મહત્તા અને નાટકોની કુલિનતાનું સામ્ય દર્શાવતાં નોંધે છે કે : " Like the Greek Tragedy, The Natak is not represent worthy or exalated personages only, and the hero must be a monarch like a Dushyant or Ram. The action or more properly the passion should be but one the plot should be simple..... In many of this characteristics

the Natak present obvious analogy to the tragedy of Greeks which was an Imitation of solemn action told in pleasing language by the influence of pity or terror."[27]

ભારતીય નાટકોનો ઉદ્દેશ્ય ધર્મ, અર્થ, કામ અને મોક્ષનો હોવાને કારણે તેનું ધ્યેય આદર્શવાદી હતું. જેના કારણે આપણા નાટકો મોટા ભાગે સુખાન્ત હતા, ગ્રીક નાટકોની માફક દુ:ખાન્ત લખવામાં આવતાં નહોતા. ભારતીય નાટયકાર પાપ અને પુણ્યનો સંઘર્ષ નિરુપી હંમેશા પુણ્યનો વિજય અને પાપનો પરાજય બતલાવતાં રહયા છે, જેથી જનતાનું નૈતિક ઉત્થાન થાય. પરંતું દૈનિક જીવનમાં આ અવિચ્છિન્ન નિયમ સર્વદા જોવા મળતો નથી. ઉન્નત ચારિત્ર્યવાળા મહાપુરુષો પણ દુ:ખી થતાં રહયા છે. રામ, ઇસા, મસીહ અને ગાંધી આદર્શના પૂજારી હોવા છતા ઘોર યાતનાઓ ઉઠાવવી પડી. પરંતું અંતે વિજય પણ રામ અને ઇસાનોજ દેખાડવામાં આવ્યો છે. માટેજ ભારતીય નાટકકારોએ જીવનના આદર્શવાદી દ્રષ્ટિકોણ ધ્યાનમાં રાખીને તેનેજ પોતાના સાહિત્યનો મૂળ આધાર બનાવ્યો અને તેની સુખાન્ત નાટકોની રચના કરી. ભરતે કરુણાન્ત નાટકને નિષિધ્ધ ગણ્યુ છે. ભરતે પણ મધુરેણ સમાપયેતની પ્રતિષ્ઠા કરેલ છે.

ડો.કીથ નોંધે છે કે સંસ્કૃત સાહિત્યનો દ્રષ્ટિકોણ આદર્શવાદી હતો, જેના પરિણામે જીવનના વિવિધ દુર્બલતાઓ અને વાસ્તવિકતાનું ચિત્રણ સંસ્કૃત નાટકોમાં થઇ શકયું નથી. પરંતુ તેમાં સુખ અંને દુ:ખ બન્નેનું મિશ્રણ જોવા મળે છે, જેમાં જનસમાજની ભાવના નિહિત છે. વળી દુ:ખ અને શોકના યથાર્થવાદી ચિતણમા આપણા નાટયકારો તટસ્થ રહી શકયા નથી. પ્રો.વિલ્સન આના સમર્થનમાં નોંધે છે કે : " Another important difference from the classical drama and from that of the western countries is the total absence of the distinction between tragedy and comedy. The Hindu plays confine themselves neither to the crimes nor to the absurdities of mankind..... They are invariably of mingled web, and blend seriousness and sorrow with levity and laughter."[28]

ગ્રીક નાટકોનો આરંભ ડાયોનિસસ તથા વૈકસ દેવતાઓના સમ્માન સ્વરુપ સહગાયન તથા નૃત્યની સાથે થયો. આ નાટક ટ્રેજડી કહેવાતા જર્મન તત્વજ્ઞ નીત્સેના મતાનુસાર ટ્રેજડીજ નાટકનું મૂળ રુપ કહેવાયુ. આ મૂળરુપમા બે વિરોધી ભાવોનો સમન્વય રહેલો છે, જે યુનાની દેવતાઓના પ્રતીક છે. પ્રથમ ડાયોનિસસ જે કલ્પના, લાલસા તથા આવેશનું પ્રતીક

છે. બીજો એપોલો જે મર્યાદા, પ્રેમ તથા શિષ્ટતાનું પ્રતીક છે. આ બે વિરોધી ભાવોના સંઘર્ષથી ટ્રેજડી ઉત્પન્ન થઇ. એરિસ્ટોટલે તેના કાવ્યશાસ્ત્રમાં ટ્રેજડી અને તેના સ્વરુપની વિસ્તૃત ચર્ચા કરી ટ્રેજડીને મહાકાવ્ય કરતાં વધુ ઉચ્ચ બનાવી છે. ટ્રેજડીની વિસ્તૃત ચર્ચા અન્ય સ્થાને છે. પરંતુ શ્રી રામપ્રસાદ બક્ષી લખે છે કે, '' નાટક સુખાન્તજ હોવું જોઇએ, દુખાન્ત ન હોઇ શકે, એ બન્ધનનું પરિણામ સંસ્કૃત નાટકના ઇતિહાસમાં એ આવ્યું કે સાધંત કરુણરસમય, કરુણરસપર્યવસાયી, નાટયકૃતિ માટે ગ્રીસના જેવી (એને આજે પશ્ચિમના આધુનિક નાટકકારો રચે તેવી) ટ્રેજડી માટે અવકાશ ન રહયો. એ પ્રકારથી આપણી રંગભૂમિ વંચિત રહી. ભવભૂતિએ 'ઉત્તરરામચરિત્ર'માં હૃદયદ્રાવક કરુણરસનુ નિષ્પાદન કર્યું એ ખરું ! ભવભૂતિનો કરુણરસ પાશ્ચાત્ય ટ્રેજડીની કરુણતાનું અને એ કરુણના ઉત્પાદક તત્ત્વોનું સ્મરણ કરાવે છે એ ખરું, પણ ભવભૂતિ પ્રેક્ષકોને રડતાં હૃદયો લઇ ઘેર મોકલતો નથી. રામના અને સીતાના વિયોગથી કરુણતાથી આર્દ્ર બનેલો પ્રેક્ષક, નાટકને અંતે આવતા સુખમય પ્રસંગની મદદથી, હૃદયભાર હળવો કરીને રંગભૂમિમાથી નીકળે છે.'' $_{૨૯}$ બન્ને દેશોની નાટય પરંપરા વિભિન્ન હોવા છતાં તેમાં કેટલાક સમાન ગુણો પણ જોવા મળે છે. નાટકની ઉત્પત્તિ, અભિનય અને અનુકરણની મહત્તા, નાટક વિષેના મત, સંસ્કૃતના નાન્દી-ગ્રીકના સહગાયન, પૂર્વરંગ અને ભરતવાકયની જગ્યાએ પ્રોલોગ અને એપીલોગ, કાર્યની એકતા, સ્વગતોકિત જેવી સમાનતાઓ જોવા મળે છે. અનેક સમાનતાઓ હોવા છતાં બન્ને દેશોના નાટયસિધ્ધાંતોમાં ઘણી બધી ભિન્નતા જોવા મળે છે. આ વિભિન્નતાઓથી સ્પષ્ટ છે કે સંસ્કૃત નાટકો પર ગ્રીક નાટકોની અસર પડી નહોતી. તેનો વિકાસ તેના સ્વતંત્ર રુપથી થયેલ છે. વાસ્તવમાં બન્ને દેશના નાટકો પોતાની સ્વયં પરંપરા અને રુઢિઓને લઇને વિકસિત થયા છે.

નાટય-કાવ્ય :

નાટક દૃશ્ય-કાવ્ય છે. દૃશ્ય કાવ્યનો અર્થ તે કાવ્ય જે જોઇ શકાય. તેને જોઇ શકાય તે માટે યોગ્ય સ્થાનને વ્યવસ્થિત રુપે પ્રસ્તુત કરવું જોઇએ કે જયાં તેનો ઉદ્દેશ્ય સ્પષ્ટ રુપે સિધ્ધ કરી શકાય. નાટકની આ વૃત્તિના ઉદ્દેશ્યને પૂર્ણ કરવા માટે રંગભૂમિની સ્થાપના કરવામાં આવી. નાટક એ પાંચમો વેદ છે જેનુ સર્જન બ્રહ્માએ કર્યું અને જેને કાલીદાસે ચાક્ષુષ-યજ્ઞ તરીકે ઓળખાવ્યો છે. એકજ કલા દ્વારા અનેક કલાઓનું આસ્વાદન કરાવવાની ક્ષમતા એકલા નાટકમાંજ જોવા મળે છે. નાટક સુખાન્ત હોય કે દુખાન્ત પણ તે પ્રેક્ષકનોને એક સરખી રીતે મનોરંજન પૂર્ણ કરે છે. વાઙ્મયના વિવિધ રુપોમાં નાટકને જ સર્વશ્રેષ્ઠ માનવામાં આવ્યુ છે એટલા માટેજ કહેવામાં આવ્યુ છે - કાવ્યેષુ નાટકમ્ રમ્યમ્. કાવ્યના બધાંજ રુપોમાં નાટક શ્રેષ્ઠ છે, અધિક

રમણીય છે. એના કારણોમાં નાટકમાં કાવ્ય ઉપરાંત ગીત, વાદ્ય, નૃત્ય, નૃત્ત, આલેખ્ય, સન્નિવેશ, દૃશ્યવિધાન આદિ અનેક કળાઓનો રસ મળવા ઉપરાંત કાવ્યાનંદ પણ પ્રાપ્ત થાય છે. બધાજ પ્રકારની રુચિવાળા માણસો નાટકમાંથી સમાન આનંદ પ્રાપ્ત કરતાં હોવાથી મહાકવિ કાલીદાસે તેના 'માલવિકાગ્નિમિત્ર'નામના નાટકમાં પ્રથમ અંકમાં નાટ્યાચાર્ય ગણદાસ દ્વારા નાટકની પ્રશંસામાં કહેવડાવ્યું છે :

नाट्यं भिन्नरुचेर्जनस्य बहुधाप्येकं समाराधनम् ।

ભિન્ન રુચોવાળા લોકો માટે પ્રાય: નાટકજ એક એવું મનોરંજન છે જેમાં સર્વને સમાનરુપે આનંદ મળે છે. સાહિત્ય પ્રકાર તરીકે નાટકની મહત્તા સ્થાપિત કરતાં પાશ્ચાત્ય નાટ્ય-વિવચક એ.નીકોલ લખે છે કે "Drama is at once the most peculiar, the most elusive and the most entharlling of all types of literature."30

દરેક કાવ્યપ્રકારોમાં નાટકની સૌથી નજીક મહાકાવ્ય જણાયું છે. મહાકાવ્ય અને નાટકમાં ભેદ તે માત્ર નિરુપણ પૂરતો. નાટક દૃશ્યાત્મક હોવાથી તે પ્રસ્તાર મહાકાવ્ય જેટલો કરવામાં ન આવતાં તેને મર્યાદિત ફલક પર રજૂ કરવામાં આવે છે. અન્ય કલાપ્રકારો સાથે અભિન્ન સંબંધ ધરાવતું હોવા છતાં આપણા કાવ્યમીમાંસકોએ નાટકને કાવ્યના રમ્ય પ્રકાર તરીકે ઓળખાવી તે પ્રમાણે નાટ્યપરંપરા વિકસાવવાનો પ્રયત્ન કરેલ છે.

નાટક : સાહિત્યિક અને અભિનેય :-

નાટકમા દરેક કળાઓનુ સંમિશ્રણ હોવા છતાં તેને તેનું આગવું સ્વરુપ છે. શ્રી જયોતીન્દ્ર દવેએ નાટકની અભિનય દ્વારા રસનિષ્પત્તિ અને બીજી બધી બાબતો તેની ઉપકારક બનીને આવે તેનું સૂચન કર્યું છે. વળી એ.નીકોલ તો થિયેટર રહિત નાટક કલ્પના પણ નથી કરી શકતા. તેના અનુસંધાનમાં તે જણાવે છે કે, "Drama is a thing meant for theatre and peaple go to theater to see as well as to hear....Drama without an audienve is inconceivable --- A drama is never really a story told to an audience, it is a story interpreted before an audience by a body of actors."31

નાટ્ય માત્ર સાહિત્યિક હોય તેટલુજ પર્યાપ્ત નથી પણ તેમાં અભિનેયનો ગુણ પણ હોય ત્યારેજ તેનુ સાફલ્ય પુરવાર થયું ગણાય. એરિસ્ટોટલે તો નાટકકાર કરતાં પણ નટને વધારે મહત્વ આપ્યું હતું. વળી રંગભૂમિને નાટકનો પ્રાણ ગણવામાં આવતાં બે વિભિન્ન મતો પ્રવર્ત્યા. નાટ્યનું પ્રાણભૂતતત્વ સાહિત્યિકતા કે અભિનેયતા ? એ વિષેની ચર્ચા અત્રે ન કરતાં

એટલું સ્પષ્ટ જણાયું છે કે રંગભૂમિ અને સાહિત્યિક નાટકો ઘણો વખત ઉભયથી વેગળાં રહ્યાં. ગુજરાતી નાટ્ય-સાહિત્યમાં મુનશી અને મહેતાના આગમનની સાથેજ પાશ્ચાત્ય પદ્ધતિની નાટ્ય-પરંપરા સંમાર્જિત થઇ. શ્રી ચંદ્રવદન મહેતા માત્ર નિર્માણ કરીને અટકયા નથી પરંતુ તેમણે વિષય, શૈલી, તખ્તા પ્રયોગ, રચના અંગેની વિવિધ વિકાસલક્ષી શકયતાઓ પણ ચીંધી બતાવી. આ જોતાં આપણે ત્યાં સાહિત્યિક અને અભિનેય નાટકોનું ઐકય સધાશે તેવી આશા જન્મે તો અયોગ્ય નહીં લેખાય.

- - - - - - -
o o o o o
- - - -
o o o
- -
o

પ્ર ક ર ણ - 3

સંદર્ભગ્રંથ - સૂચિ

1.	Drama and life	Roger Dataller	P.9
2.	Theory of Drama	A.Nicoll	P.92
3.	Drama and life	Roger Dataller	P.9
4.	The art of Drama	Ronald Peacock	P.159
5.	Drama and life	Roger Dataller	P.20
6.	An introduction to Drama	Hubbell and Beaty	P.2
7.	An Introduction to Drama	Hubbell and Beaty	P.1
8.	The Sanskrit Drama	A.B.Keith	P.282
9.	Aspects of Modern Drama	F.W.Chandler	P.2
10.	An Introduction to Drama	Hubbell and Beaty	P.2
11.	વાડમય વિમર્શ	પ્રો. રામપ્રસાદ બક્ષી	પૃ.૨૭૪
12.	Theory of Drama	A.Nicoll	P.92
13.	સાહિત્ય સ્વરુપો	પ્રો.કુંજબિહારી મહેતા અને જયંત પટેલ	પૃ.૧૫૪-૧૫૫
14.	An Introduction to Drama	Hubbell and Beaty	P.12
15.	The Art of Drama	Ronald Peacock	P.30
16.	પરાર્થ- નાટકનું ગદ્ય	પ્રો.વિનોદ અધ્વર્યુ	પૃ.૧૫૪
17.	પરાર્થ- નાટકનું ગદ્ય	પ્રો.વિનોદ અધ્વર્યુ	પૃ.૧૫૫
18.	The Art of the Drama	Millet and Bently	P.211
19.	The Art of the Drama	Millet and Bently	P.212
20.	The Art of the Drama	Millet and Bently	P.212
21.	બુધ્ધિપ્રકાશનો લેખ પુસ્તક-૧૧૧	રા.વિ.પાઠક	પૃ.૨૩૧-૨૩૨
22.	નાટયશાસ્ત્ર	સં.ડો.રઘુવંશ	પૃ.૨૦
23.	નાટયશાસ્ત્ર	સં.ડો.રઘુવંશ	પૃ.3
24.	નાટયશાસ્ત્ર	સં.ડો.રઘુવંશ	પૃ.૫
25.	નાટયશાસ્ત્ર	સં.ડો.રઘુવંશ	પૃ.૪

26.	The Theatre of Hindus	H.H.Wilson	P.4
27.	The Theatre of Hindus	H.H.Wilson	P.12
28.	The Theatre of Hindus	H.H.Wilson	P.13
29.	વાઙ્મય વિમર્શ	પ્રો. રામપ્રસાદ બક્ષી	પૃ. ૨૮૫
30.	The Theory of Drama	A.Nicoll	P.9
31.	The Theory of Drama	A.Nicoll	P.31

+++++++++++
\+ + + + +
+++++
\+ +
\+