



एम.ए. शिक्षणशास्त्र
सत्र - IV (CBCS)

रंगभूमी शिक्षण

पेपर कोड - AEC-1

प्रा. (डॉ.) डी. टी. शिर्के

प्रभारी कुलगुरु,
मुंबई विद्यापीठ, मुंबई.

प्रा. डॉ. अजय भामरे

प्रभारी प्र-कुलगुरु,
मुंबई विद्यापीठ, मुंबई.

प्रा. प्रकाश महानवर

संचालक,
दूर व मुक्त अध्ययन संस्था, मुंबई विद्यापीठ, मुंबई.

कार्यक्रम समन्वयक	: डॉ. संतोष राठोड प्राध्यापक, आंतरविद्याशाखीय अभ्यासक्रम प्रमुख, दूर व मुक्त अध्ययन संस्था, मुंबई विद्यापीठ, मुंबई.
अभ्यासक्रम समन्वयक	: श्रीमती. कोमल शिवाजी अंभोरे सहाय्यक प्राध्यापक, शिक्षणशास्त्र, दूर व मुक्त अध्ययन संस्था, मुंबई विद्यापीठ, मुंबई.
संपादक	: डॉ. सुनिता मगरे प्राध्यापक आणि प्रमुख, शिक्षणशास्त्र विभाग, मुंबई विद्यापीठ, मुंबई.
भाषांतर	: डॉ. नीला कामत सहयोगी प्राध्यापक (निवृत्त), गोखले एज्युकेशन सोसायटी कॉलेज ऑफ एज्युकेशन अँड रिसर्च, परळ, मुंबई. : डॉ. सती शामराव शिंदे सहाय्यक प्राध्यापक, एच.बी.बी.एड. कॉलेज, वाशी, नवी मुंबई. : डॉ. अर्चना शांताराम अहेर सहाय्यक प्राध्यापक, एमआयटी कला, वाणिज्य आणि विज्ञान महाविद्यालय, देहू फाटा, आळंदी (डी), पुणे. : श्री. किशोरकुमार चौधरी सहाय्यक प्राध्यापक, ओरिएंटल कॉलेज ऑफ एज्युकेशन, सानपाडा. : सौ. वंदना किशोरकुमार चौधरी सहाय्यक प्राध्यापक, साकेत कॉलेज ऑफ एज्युकेशन, कल्याण.

फेब्रुवारी २०२३, प्रथम मुद्रण, ISBN NO: ७८-९३-९५९३०-८२-०

प्रकाशक

संचालक,
दूर व मुक्त अध्ययन संस्था, मुंबई विद्यापीठ, मुंबई - ४०००९८.

अक्षरजुळणी

मुंबई विद्यापीठ मुद्रणालय,
सांताक्रुझ, मुंबई.

अनुक्रमणिका

घटक क्र.	पाठाचे नाव	पृष्ठ क्र.
विभाग १: भारतातील रंगभूमी शिक्षण		
१.	भारतीय रंगभूमीचा परिचय	१
२.	भारतीय रंगभूमीचा इतिहास	३७
३.	शिक्षणातील रंगभूमीचा परिचय	६४
विभाग २: रंगभूमी, नाटक आणि संप्रेषण माध्यम		
४.	आधुनिक भारतीय रंगभूमी	७२
५.	नाटक आणि त्याचे सिद्धांत: भारतीय आणि पाश्चात्य	९४
६.	नाटक आणि संप्रेषण माध्यम	१२५

SEMESTER IV
ABILITY ENHANCEMENT COURSE (AEC – 1)
THEATRE IN EDUCATION

Theory: 60 Internals: 40

Total Marks 100

Credits= 6

Course Objectives:

1. To understand the concept of Indian Theatre
2. To understand the history of Indian Theatre
3. To introduce theatre in education
4. To understand Modern Indian Theatre
5. To understand the concept of drama
6. To explain the relationship between drama and Communication Media

Module I: Theatre Education in India

(Credits 2)

Unit 1: Introduction of Indian Theatre

- a) Concept of Theatre - Meaning, Nature, Significance
- b) Components of Theatre – space, time, audience, performance
- c) Forms and styles of Theatre: Comedy and Tragedy, Melodrama, Musical Theatre, Street Theatre, Folk Theatre

Unit 2: History of Indian Theatre

- a) Rituals and myths from regions of India
- b) Natya Shastra, NavRas, and foundation of Indian Theatre
- c) Classical Indian Theatre – Kathakali, Yakshgaan

Unit 3: Introduction to Theatre in Education

- a) History and Concept of Theatre in Education
- b) Significance and Benefits of Theatre in Education
- c) Theatre as a teaching tool & techniques

Module II: Theatre, Drama and Communication Media
(Credits 2)

Unit 4: Modern Indian Theatre

- a) Study of Indian Playwrights: Ravindranath Tagore, Vijay Tendulkar, BharatenduHarishchandra, BadalSarkar
- b) Study of Indian Directors: Vijaya Mehta, DamuKenkare, RatanThiyyam, SatyadeveDubey
- c) Brief study of new trends in Theatre at national and regional level: IPTA Movement, Navnatya movement, Third Theatre, Alternate Theatre

Unit 5: Drama and its theories: Indian and Western

- a) Concept of Drama: Indian and Western
- b) Elements and structure of drama according to Indian and Western Dramaturgy
- c) Brief introduction to various 'isms' in relation to drama : realism, naturalism, symbolism, expressionism

Unit 6: Drama and Communication Media

- a) Understanding Communication and Media in context of performing Art
- b) Promotion and PR of performing Arts through Communication Media
- c) Changing Technology and capacities, limitations of technology in Media

Module 3: Internal Assignment:

(Credits 2)

Sr. No.	Particulars	Marks
1.	Assignments (2*10)	30
2.	Case study/Projects/Posters and exhibits /Seminar/ Workshop/ Cooperative Learning /Blended Learning/Construction/NaiTalim- Experiential Learning /Open Book Assignment/ Class test	10

Suggested Task/Assignment Activities

- a) Creating a performance of a story based on student's own experience
- b) Analysis of a one-act play for theme, plot, structure and characterization
- c) Identify and perform a ritual from the student's home region
- d) Perform street theatre plays based on current issues
- e) Critical analysis of anyone play of recognized writer
- f) Script Writing
- g) Report on the folk life
- h) Workshop on developing short play/street play for educational, social and environmental relevance

REFERENCES:

- 1) Axelrod,H.R.: Sand Painting for Terrariums and Aquariums, T.F.H. Publications, 1975.
- 2) Boal, A.: Games for actors and non actors, 2nd Ed., Routledge, London, 2005
- 3) Carini, P.F. (2001). Valuing the immeasurable. In Starting strong: A different look at children, schools, and standards (pp. 165–181). New York: Teachers College Press.CCRT official website
- 4) Coomaraswamy, Ananda, The Dance of Shiva, New Delhi:MunshiramManoharlal Publishers Pvt. Ltd., 1999.
- 5) Chambers, W&R , Murray J.: Shape and Size, Nuffield Mathematics Project,published Nuffield Foundation, Great Britain, 1967.
- 6) Chambers, W&R , Murray J.: Pictorial Representation, Nuffield Mathematics Project, published Nuffield Foundation, Great Britain, 1967
- 7) Craven,T.: Men of Art, Simon and Schuster, New York, 1940.
- 8) Das, Varsha, Traditional Performing Arts – Potentials for Scientific Temper,New Delhi: Wiley Eastern Limited, 1992
- 9) Davis, J.H. (2008). Why our schools need the arts. New York: Teachers College Press.
- 10) Doshi, Saryu (Ed.), —Marg – A Magazine of the Arts – Trends and Transitions in Indian Artl, Mumbai: Marg Publications, Vol. XXXVI No. 2,1984.

- 11) Doshi, Saryu (Ed.), *The Performing Arts*, Mumbai: Marg Publications, 1982
- 12) Frankfort, H.: *The Art and Architecture of the Ancient Orient*, Penguin books, Great Britain, 1954
- 13) Ghose, Santidev, *Music and Dance in Rabindranath Tagore's Philosophy*, New Delhi: SangeetNatakAkademi, 1978
- 14) Heathcote, D., & Bolton, G. (1994). *Drama for learning: Dorothy Heathcote's mantle of the expert approach to education*. Portsmouth, NH: Heinemann Press.
- 15) Indira Gandhi National Centre for the Arts - <http://www.ignca.nic.in>
- 16) International Dance Council – CID – www.cid-unesco.org
- 17) Jha, Rajeev I. (2015). *Kathak Dance Education – Contemporary Systems, Problems & Suggestions*. Delhi: B. R. Rhythms.
- 18) Chaote, J. S. (1991). *Successful Mainstreaming*, Allyn and Bacon
- 19) Aggarwal, J.C. (2004) *Development of Education in India*, Delhi, Shipra Publications

Suggested Reading:

1. **World Encyclopedia of Contemporary Theatre: Asia/Pacific** (World Encyclopedia of Contemporary Theatre) by Don Rubin, Routledge (2001)
2. **World Encyclopedia of Contemporary Theatre: Europe** (World Encyclopedia of Contemporary Theatre) by Don Rubin, Routledge (2001)
3. **Environmental Theatre** by Richard Shecaner
4. **World of Theatre** : Edition 2000 by Ian Herbert, Routledge (2000)
5. **Signs of Performance: An Introduction to Twentieth Century Theatre** by Colin Counsell, Routledge; I edition (July 22, 1996)
6. **The Oxford illustrated History of Theatre**, John Russell Brown, Oxford University Press, 1995.

भारतीय रंगभूमीचा परिचय

घटक रचना

- १.० उद्दिष्टे
- १.१ रंगभूमीची संकल्पना
 - १.१.१ अर्थ
 - १.१.२ स्वरूप
 - १.१.३ महत्त्व
- १.२ रंगभूमीचे घटक
 - १.२.१ व्याप्ती
 - १.२.२ प्रेक्षक
 - १.२.३ वेळ
 - १.२.४ कामगिरी
- १.३ रंगभूमीचे रूप आणि शैली
 - १.३.१ व्यंगचित्र आणि शोकांतिका
 - १.३.२ आनंदक्षोभ नाटक,(मेलोड्रामा)
 - १.३.३ संगीत रंगभूमी
 - १.३.४ पथनाट्य रंगभूमी
 - १.३.५ लोकनाट्य रंगभूमी
- १.४ सारांश
- १.५ स्वाध्याय

१.० उद्दिष्टे

हा घटक वाचल्यानंतर, तुम्ही हे करू शकाल,

१. रंगभूमीचा अर्थ स्पष्ट कराल,
२. रंगभूमीच्या स्वरूपाची चर्चा कराल,
३. रंगभूमीच्या महत्त्वाचे विश्लेषण कराल,
४. रंगभूमीचे घटक वर्णन कराल,
५. रंगभूमीचे विविध रूप आणि शैलीची चर्चा कराल.

१.१ रंगभूमीची संकल्पना

१.१.१ अर्थ:

रंगभूमी :

रंगभूमी ही एक प्रकारची सहकार कामगिरी, कला आहे जी थेट कलाकार, सामान्यतः अभिनेते किंवा अभिनेत्री वापरते, वास्तविक किंवा काल्पनिक कार्यक्रमाचा अनुभव थेट प्रेक्षकांसमोर एका परिभाषित ठिकाणी सादर करण्यासाठी सामान्यतः रंगमंचावर (स्टेजवर) हा संवेदना हावभाव, संभाषण, गाणे, संगीत, कोटिलियन याद्वारे प्रेक्षकांपर्यंत पोहोचवता येते. भौतिकता, उपस्थिती आणि समीपता वाढविण्यासाठी रंगीत सजावट आणि रंगमंच प्रकाशझोत (स्टेजक्राफ्ट) जसे की प्रकाशयोजना यासारख्या कलेच्या मूलभूत गोष्टींचा वापर केला जातो. कामगिरीचे अचूक स्थान "रंगभूमी" या शब्दाद्वारे देखील सूचित केले जाते, जे स्वतः पाहण्यासाठी, निरीक्षण करण्या साठी (थिएटरॉन "पाहण्याचे ठिकाण") ते प्राचीन ग्रीक वरून आले आहे.

आधुनिक पाश्चात्य रंगभूमीवर प्राचीन ग्रीक रंगभूमीचा खूप प्रभाव आहे, ज्यातून ते विशिष्ट शब्दसंग्रह, पट्ट्यांमध्ये विभागणी आणि त्यातील अनेक विचार(थीम), भूमिका संग्रह (स्टॉक कॅरेक्टर्स) आणि कथानकांचे मूलतत्त्व (पॅट्रिस पॅव्हिस) मिळविते. एक रंगभूमी कलाकार, नाट्यमयता, नाट्यमय भाषा, रंगमंचावरील संक्षेप आणि रंगभूमीचे वेगळेपण या समान संकल्पना म्हणून वर्णन करतात, जे इतर कला, साहित्य आणि सामान्यतः आदान-प्रदाना पेक्षा रंगभूमीला वेगळे करतात.

रंगमंच, हा एक सहयोगी कला प्रकार आहे, जो शब्द, आवाज, हालचाल आणि आभासी तयारी (व्हिज्युअल रुडिमेंट्स) च्या वापराद्वारे अर्थ व्यक्त करतो. रंगभूमी मध्ये केवळ थेट-प्रसारण (लाइव्ह एक्सटेम्पो- राइज्ड) आणि चित्रण (स्क्रिप्ट) केलेले काम नाही तर दूरदर्शन (टेलिव्हिजन) आणि इतर तांत्रिक माध्यमांशी साधर्म्य असलेले नाट्यमय प्रकार देखील समाविष्ट आहेत. सध्याच्या नाट्य माध्यमांच्या कमी होत चाललेल्या प्रभावामुळे, प्रचलित नागरी जीवनात रंगभूमीला महत्त्वपूर्ण स्थान आहे. विद्वान जोपर्यंत ते समजत नाहीत आणि रंगभूमीशी हातमिळवणी करत नाहीत तोपर्यंत ते माध्यम कौशल्य प्राप्त करू शकत नाहीत. रंगभूमी हे अॅबेसेडेरियन नक्षर दुविधा शोधणे आणि त्यावर तोडगा काढणे हे आहे आणि ते परस्पर संबंध समजून घेणे आणि सादर करणे यावर आधारित आहे. रंगभूमी कार्य संशोधकांना जीवनातील आवश्यक पैलूंवर प्रतिबिंबित करण्यास अनुमती देते आणि इतरांच्या दृष्टीकोनांची त्यांची संवेदनशीलता आणि समजूत देखील मजबूत करते. नाट्यसाहित्याचा व्यापक, जागतिक आधार किंवा शक्ती जपानी काबुकी आणि शेक्सपियर यांच्याशी तुलना करता येणाऱ्या शास्त्रीय प्रकारांपासून, पारंपारिक कठपुतळीशी तुलना करता येणाऱ्या लोक प्रकारांपासून, जोडणी (अॅनिमेटेड) व्यंगचित्रे आणि चित्रांशी तुलना करता येणाऱ्या समकालीन रूपांपर्यंत आहे.

दर्जेदार रंगभूमी शिक्षण (थिएटर एज्युकेशन) देखील व्यापक-आधार तज्ञ रंगभूमीपासून कमांडिंगपर्यंतच्या क्षेत्रातील विद्वानांची कौशल्ये वाढवण्या साठी अभिनय निर्देशांच्या पलीकडे जाऊन आणि शक्तीच्या सर्जनशील तसेच शाब्दिक परिसराचे परीक्षण

करण्यापासून ते त्यांच्या स्वतः च्या बाह्य किंवा चित्रण कार्यशाळा विकसित करण्यापर्यंत आहे.

मेरीम-वेबस्टर थिएटरची व्याख्या- "प्राचीन ग्रीस आणि रोममध्ये नाट्य प्रदर्शनासाठी किंवा चष्म्यांसाठी वापरण्यात येणारी बाह्य रचना" अशी करते.

"एखादी रचना, खोली किंवा आसनांच्या पंक्तीसह बाहेरील रचना, प्रत्येक पंक्ती साधारणपणे समोरच्यापेक्षा अधिक मागे असते, ज्यातून लोक कामगिरी किंवा इतर प्रयत्नांचे निरीक्षण करू शकतात," केंब्रिज शब्दकोशानुसार.

१.१.२ रंगभूमीचे स्वरूप:

प्राचीन सोल्मनिती केवळ रंगभूमीच्या लबाड आणि बदनामीसाठी योग्य होती. नाट्य शब्दावली (खेळ, शो, अभिनय) वापरून, हे सूचित करते की रंगभूमी हे प्रौढांची निर्मिती आहे. रंगभूमीकडे केवळ करमणुकीचे कायदेशीर स्रोत म्हणून पाहिले जात नाही, तर नश्वर जेस्टचे खरे चित्रण म्हणूनही पाहिले जात होते.

रस्त्यांवरील उत्सव आणि मिरवणुका यासारखे समान कार्यक्रम आयोजित केले जातात (चित्रण, चित्रण किंवा नियोजित). रंगभूमीच्या बऱ्याच शैलींमध्ये क साठी अ, ब सादर करतो. नाटकात कथानक, संवाद किंवा संघर्ष नाही. नाट्यमय मनोरंजनां मध्ये सुधारित दृश्ये, मूकनाट्य (पॅटोमाइम), संगीत नाटके आणि बोलपट (स्पोकन ड्रामा) यांचा समावेश होतो. ते छोटे किंवा मोठे देखील असू शकतात. इतर रंगभूमी ची सामग्री महत्त्वाच्या विषयांवर विचार किंवा कृती करण्याची क्षमता ठेवतात.

या उलट रंगभूमीच्या विरुद्ध घटक, कामगिरी गुंतागुंतीचा आहे. नाट्यप्रदर्शना साठी स्पष्टपणे आखणी (डिझाइन) केलेल्या संरचनेपासून ते रस्ता, डेमेस्ने किंवा कॅफेपर्यंत विविध जोडणी (सेटिंग्ज) मध्ये कार्यप्रदर्शन घडते. हे श्रोत्यांना सहभागीना घेरण्याची परवानगी देऊ शकते. संगीतासाठी अतिरिक्त संगीतकार, वादक, गायक, नृत्यदिग्दर्शक आणि सारख्या लोकप्रिय आवृत्तांची आवश्यकता असते (हॉप फॅटम ऑफ द ऑपेरा).

रंगभूमीचा तिसरा वर्ग म्हणजे: प्रेक्षक:

हे थेट त्रिमीती हे रंगभूमीचे वैशिष्ट्यपूर्ण वैशिष्ट्य आहे. व्यावसायिक भविष्याचे आणि रात्री-रात्रीपर्यंत कामगिरीतील फरकांचे मुख्य प्राथमिक कारण आहे. स्वदेशी रंगभूमी, कमी खर्च आणि प्रवेश किमतींसह, कमी जोखीम घेऊ शकतात आणि व्यापकपणे अधिक केंद्रित प्रेक्षक शोधू शकतात. जरी या तीन मूलतत्वांवर – चित्रण (स्क्रिप्ट), कार्यप्रदर्शन आणि अनुयायी - स्वतंत्रपणे चर्चा केली जाऊ शकते, तरीही ते व्यवहारात एकमेकांशी संवाद साधतात आणि प्रभावित करतात. रंगभूमी प्रतिक्रियांची विस्तृत श्रेणी प्राप्त करते. रंगभूमी ही एक प्रकारची कला आहे आणि कला ही आरामदायक किंवा सुखदायक असेलच असे नाही. जगाकडे अस्वस्थ मार्गांनी पाहण्याचा आणि स्वतःकडे पाहण्याच्या आपल्या पद्धतींना आणि आपण जगाकडे पाहण्याचा मार्ग ज्या संस्कृतीने तयार केला आहे त्या संस्कृतीला आव्हान देण्याचा आपला हक्क, हे नियमितपणे सांगत आहे. सौंदे दोन श्रेणींमध्ये विभाजित होतात. "फायदेशीर" आणि "चांगले". दुर्दैवाने, समकालीन

काळात, कला हा शब्द मूल्याचा निर्णय म्हणून ओळखला जातो. लोकप्रिय संस्कृती आणि सहसंस्कृती लोकप्रिय संस्कृतीमध्ये बहुधा रत्न संगीत, टी व्ही प्रस्तुती, जाहिरात कला आणि संगीतमय हास्य, व्यंगचित्र यासारख्या अभिव्यक्तीचे प्रकार समाविष्ट असतील; गटात, गटनिहाय संगित कक्षात/ गट स्वरूपात संगितकक्षा (म्युझिकल हॉल) मध्ये सामान्यतः ऐकल्या जाणाऱ्या संगीताचे प्रकार, गॅलरी आणि गॅलरीमध्ये प्रदर्शित आभासी कला (व्हिज्युअल आर्ट) आणि ना-नफा किंवा स्वदेशी रंगभूमीमध्ये दिसणारी अनेक नाट्य उत्पादने यांचा समावेश असेल. हे सहज ओळखता येण्याजोगे वर्ण प्रकार, परिस्थिती आणि नाट्यमय मुद्दे वापरते, विनोदी होण्यासाठी पुरेशा चातुर्याने हाताळते परंतु सामान्यतः अनुयायांची मूल्ये आणि गृहितकांना तोंड देणारी त्रासदायक समस्या निर्माण न करता १९५० च्या दशकात सॅम्युअल बेकेटच्या वेटिंग फॉर गोडॉटचा प्रीमियर होताच, अनेक समीक्षक कधीही न दिसणाऱ्या व्यक्तीची वाट पाहत असलेल्या दोन दृश्याशिवाय इतर कोणत्याही स्पष्ट कथानका शिवाय नाटकाशी जोडू घेऊ शकले नाहीत. या प्रत्यक्ष समर्थक (ग्राउंडब्रेकिंग) नाटकावरील अनेकांच्या प्रतिक्रिया नाटकाच्या एका भाषणात सारांशित केल्या होत्या पण "काही येत नाही, काही जात नाही." ही आपत्ती आहे."

काल्पनिक अनुभव जाणून घेण्यासाठी आणि समजून घेण्यासाठी वापरला जाऊ शकतो का? शेक्सपियर अँज यू लाइक इट (अॅक्ट II, सीन ७) मध्ये प्रतिसाद देतो: "सर्व जग एक रंगभूमी आहे आणि सर्व पुरुष आणि स्त्रिया फक्त कलाकार आहेत." सॅम्युअल टेलर कोलरिजने म्हटल्याप्रमाणे, "अविश्वासाच्या इच्छेचा संप्रभु (सस्पेन्स)", नाटकातील घडामोडी वास्तविक नसतात. हे जरी आम्हाला माहित असले तरी, आम्ही त्यांना त्या काळासाठी दूळित (डिसमिस) न करण्याचे मान्य करतो. सहभागाची ही भावना कधी कधी सहानुभूती म्हणून ओळखली जाते. आपल्याला आनंद मिळवून देऊन, आपल्या आकलनाचा विस्तार करून, इतरांबद्दल आणि आपल्या पर्यावरणाबद्दलची आपली आकलनशक्ती वाढवू, नैतिक आणि सामाजिक प्रकल्पांना भौतिकवादी ढोंगांपेक्षा प्राधान्य देऊन, जीवनाची गुणवत्ता सुधारण्याच्या क्षमते साठी कला मौल्यवान आहे.

१.१.३ महत्त्व:

१) मॉर्टल्स थिएटर परफॉर्मन्स:

रंगभूमीची कामगिरी हा एक सार्वत्रिक कलात्मक चमत्कार आहे. जो जगभरातील सर्व समाजांमध्ये अस्तित्वात आहे. फक्त नश्वर मानवच रंगमंच बनवतात. रंगभूमी समजून घेतल्याने आपल्याला नश्वर असणे काय आहे हे अधिक चांगल्या प्रकारे समजून घेता येते.

२) आवाजाद्वारे अभिव्यक्ती:

रंगमंच आपल्याला अधिक प्रभावीपणे संवाद कसा साधायचा हे शिकवते. हे आमचा अभ्यास आणि आवड इतरांपर्यंत पोहोचवण्याची आमची क्षमता सुधारते, ज्यामुळे आम्हाला आमचे संबंध आणि आमच्या सभोवतालचे जग परिपूर्ण करता येते.

३) स्वतःला समजून घेणे:

रंगभूमीच्या माध्यमातून आपण स्वतःबद्दल शिकतो. आपली मने आणि इतरांची मने कशी कार्य करतात, हे समजून घेण्यात हे आपल्याला मदत करते. आपण कोण आहोत आणि आपण कोण बनणार आहोत यावर आपल्या सभोवतालचा कसा प्रभाव पडतो हे आपल्याला पाहण्याची परवानगी देते.

४) इतिहासाबद्दल जाणून घेण्यासाठी रंगभूमी इतिहास (हिस्ट्री थिएटर):

ही एक उत्तम पद्धत आहे. इतिहास चांगल्या मजकुरात वाचून समजून घेण्यापेक्षा रंगभूमी इतिहासाला आपल्या डोळ्यांसमोर जिवंत करते. रंगभूमीच्या वापरामुळे इतिहासाबद्दल शिकणे अधिक आनंददायक बनते.

५) बॉडी थिएटर(अभिनय रंगभूमी):

आम्हाला आठवण करून देतो की, या सतत बदलत्या संगणक युगात, प्रत्येक संगणक विक्रीच्या केंद्रस्थानी एक नश्वर शरीर आहे. भविष्यातील रचनेत मध्ये शरीराचा लेखाजोखा आपल्याला आपल्या विरुद्ध न करता आपल्यासाठी कार्य करणारे तंत्रज्ञान तयार करण्यास सक्षम करेल.

६) जागतिकीकरण:

आपल्याला कला इतर संस्कृतीतील लोक समजून घेण्यास मदत करतात. जगभरातील अनेक समाजातील लोकांच्या कामगिरीचा अभ्यास करून आपण त्यांच्याबद्दल बरेच काही शिकू शकतो. असे केल्याने, आपण कमी वांशिक आणि इतरांना अधिक स्वीकारण्यास शिकू शकतो.

७) आवाजातील चढउतार(टोन कमीशनिंग):

आपल्या दैनंदिन जीवनातील प्रत्येक पैलू कार्यक्षमतेने प्रभावित होतात. वीज जोडणी तयार करण्यासाठी कामगिरी वापरली जाते. आपल्या आजूबाजूला कामगिरी(परफॉर्मन्स) कसे घडतात हे समजून घेणे आपल्याला साजरे करण्यात आणि आपल्यावर परिणाम करणाऱ्या गतिमान शक्तींवर(पॉवर डायनॅमिक्सवर) नियंत्रण ठेवण्यास मदत करू शकते.

८) समाजातील बदलाचे "रंगमंच":

हे एक कलात्मक ठिकाण आहे ज्यामध्ये समाज सूक्ष्मतेने स्वतःचे परीक्षण करतो. रंगभूमीला पारंपारिकपणे एक प्रयोगशाळा म्हणून ओळखले जाते, ज्यामध्ये आपण संशोधन करू शकतो आणि सामाजिक समस्या सोडवण्यासाठी प्रयत्न करू शकतो.

९) रंगभूमी शिक्षण(एज्युकेशन थिएटर) :

हे एक उत्कृष्ट शिक्षण साधन आहे. रंगभूमी मध्ये जाण्याने आपल्याला लोक, ठिकाणे आणि कल्पना समोर येतात ज्यांना आपण अन्यथा भेटू शकत नाही. नाट्यमय संदर्भात शिकल्यास साक्षरता अधिक आनंददायक बनते.

१०) सर्जनशील कला:

रंगभूमी आपल्या सर्जनशीलतेच्या विकासात मदत करते. आपली शैक्षणिक प्रणाली शहाणपण, तंत्रज्ञान, अभियांत्रिकी आणि अंकगणित यावर कमी होत चाललेली लक्ष केंद्रीत करते, म्हणून आपण कलेचे महत्त्व दुर्लक्षित करूच नये.

११) रंगभूमी सहानुभूती आणि समुदाय सहवास वाढवते:

रंगभूमी आपल्याला नवीन दृष्टीकोनांसमोर आणते ज्याचा आपण पूर्वी विचार केला नसेल किंवा भीती वाटली नसेल. रंगमंच ज्या पद्धतीने संभाषण, संभाषण आणि वर्ण तपासते ते आम्हाला आमच्या सहानुभूतीच्या स्नायूंचा वापर करण्यास मदत करते. रंगभूमी समजून घेणे, इतर मार्गांनी, आपल्याला नश्वर असणे म्हणजे काय हे समजण्यास मदत करते. थेट रंगभूमी निर्माती पाहिल्याने नाटकात चित्रित केलेल्या गटांबद्दल आपली सहानुभूती वाढू शकते, ज्यामुळे परोपकारी वर्तनात बदल होऊ शकतात.

१२) थेट रंगभूमी निर्माती पाहण्यापूर्वी किंवा नंतर असंयम असणे. अभिनेत्यांचे स्थान जातीय सीमांकन, उत्पन्न असमानता, कल्याण, व्यावसायिक नियम, संपत्ती पुनर्विभागणी आणि होकारार्थी कृतीकडे वळले. कामगिरीनंतर त्यांनी त्यांचे धर्मादाय योगदान देखील वाढवले.

१३) रंगभूमी मधून जात असताना, आम्ही केवळ समोरच्या कलाकारांशीच गुंतत नाही, तर खोलीतील इतर रंगभूमीमध्ये जाणाऱ्यांसोबतही असतो. रंगभूमी मध्ये भाग घेतल्याने आम्हाला समविचारी आणि उत्साही व्यक्तींच्या समुदायाशी जोडले जाते आणि ज्यांना त्यांच्या शैक्षणिक किंवा व्यावसायिक वातावरणात अलिप्त किंवा कमी वाटत आहे त्यांना वारंवार मदत करू शकते.

१४) रंगभूमी ही "आरसा " म्हणून काम करते:

"सर्व जग एक रंगमंच आहे?" हा शब्दप्रयोग तुम्ही कधी ऐकला आहे का? रंगमंच हा मनोरंजना पेक्षा जास्त आहे; हे समाजा समोर एक आरसा वाटते आणि आत्म-शोधाला प्रोत्साहन देते. आपल्या समोर काय घडते याचे निरीक्षण करून, आपण स्वतःबद्दल आणि आपण ज्या जगामध्ये राहतो त्याबद्दल काहीतरी नवीन शिकू शकतो. रंगभूमीचे अनेक प्रकार नैतिकतावादी आहेत आणि शिक्षणाच्या उद्देशाने आहेत, नैतिक निर्देश हे दुय्यम ध्येय आहे. असंख्य रंगभूमी शैली आहेत, जे केवळ त्यांच्या प्रेक्षकांना प्रतिबिंबित करण्यासाठी आणि परीक्षण करण्यास प्रोत्साहित करण्यासाठी अस्तित्वात आहेत.

भिन्न विचार, किंवा अनेक दिशांनी विचार करण्याची क्षमता, नाट्य आणि नाटक शिक्षणाच्या प्रक्रियेद्वारे वाढविली जाते. रंगभूमी तयार करणे, ही वारंवार शोधाची प्रक्रिया असते, मग ती कथा कुठे जाते किंवा कथा कशी सांगितली जाते आणि पात्रांसाठी त्याचा अर्थ काय हे शोधणे आवश्यक असते.

१.२ रंगभूमीचे घटक

१.२.१. जागा / ठिकाण:

नश्वर गरजा, इच्छा, विनवणी आणि भीती व्यक्त करण्यासाठी रंगभूमीचा वापर लिखित इतिहासाच्या आधीपासून आहे. हा नेहमीच बहुआयामी आणि प्रसार माध्यमांचा प्रयत्न असतो. आकर्षक भिंतींवर आणि प्राचीन स्वरूपातील सर्वात जुने अहवाल दाखवतात की कामगिरीमध्ये संगीत, कोटिलियन आणि पुनरुत्पादन वाक्प्रचार यांचा समावेश होता. कामगिरी च्या महत्त्वाकांक्षा पूर्वी आध्यात्मिक, सामाजिक, शैक्षणिक आणि मनोरंजक होत्या. कलाकारांची संख्या, माध्यमांची जटिलता आणि रंगभूमीमध्ये अनुयायी स्वरूपाची प्रथा यामुळे, रंगभूमीच्या क्षणा-क्षणाची परिस्थिती आणि घटना देखील इतर असंख्य कला प्रकारांपेक्षा अधिक अवघड आहेत.

रंगभूमीचे प्रेक्षक, कलाकार आणि माध्यमांचे परीक्षण या माध्यमाचे सखोल वर्णन देऊ शकते आणि इतर कला प्रकारांपेक्षा वेगळे करणारी वैशिष्ट्ये प्रामुख्याने स्पष्ट करू शकतात. थेट मूकअभिनय(पॅटोमाइम) आणि थेट प्रेक्षक हेच घटक रंगभूमी निर्मितीसाठी आवश्यक असतात. तरीही, सर्वात महत्त्वाच्या नाट्यमय क्षणात मोठ्या संख्येने अतिरिक्त कलाकार, तंत्रज्ञ आणि व्यावसायिक कामगारांचा समावेश असतो. सजावट, पोशाख, प्रकाशयोजना आणि ध्वनी तयार करण्यासाठी वापरलेली सामग्री ही सर्व रंगभूमी माध्यमाची उदाहरणे आहेत.

रंगभूमीच्या प्रेक्षकांची विशिष्ट वैशिष्ट्ये म्हणजे, ते थेट आणि असंख्य व्यक्तींनी बनलेले असते, जे प्रदर्शनासाठी विविध दृष्टीकोन आणते. प्रचंड आणि सुंदर सुशोभित घरांपासून रस्त्याच्या कोपऱ्यां पर्यंत रंगभूमी विविध छटांमध्ये होऊ शकते. जरी नाट्यप्रदर्शन विशेषतः हेतूने बनवलेल्या सुविधांमध्ये आयोजित केले जात असले तरी, रंगभूमी साठी आवश्यक- आवश्यकता ही एक थेट प्रकटन मूकअभिनय (पॅटोमाइम) आणि थेट प्रेक्षक आहे, ती रचना नाही.

रंगभूमी कामगिरीची जागा सादरी करणाऱे चार प्रकारांमध्ये वर्गीकरण केले आहे:

- मुख्य पडदा व वाद्यवृंद दरम्यानचा भाग (प्रोसानियम थिएटर)
- त्रिमिती रंगभूमी (थ्रस्ट थिएटर)
- चक्रिय रंगभूमी (रिंग थिएटर)
- जोडणी अंतर (सेटअप स्पेस).

इटालियन पुनर्जागरण काळात, मुख्य पडदा ते वाद्यवृंद दरम्यानच्या भाग (प्रोसेनियम थिएटर) ज्यांना चित्रणाचे टप्पे म्हणून ओळखले जाते, ते उदयास आले. प्रोसेनियम धनुष्याच्या "चित्र फ्रेम" मधून डोकावून, प्रेक्षक नाट्य कार्यक्रमाची अपेक्षा करतात. चित्रपटगृहाप्रमाणे, सर्व अनुयायी सदस्य धनुष्याच्या एका बाजूला बसलेले असतात, आणि सर्व कलाकार आणि निसर्गरम्य देखावे धनुष्याच्या आत किंवा त्याच्या समोर तयार केलेले असतात. प्रोसेनियम रंगभूमीचा प्राथमिक फायदा असा आहे, की ते इतर

दृश्यांसाठी आणि मंत्रालयाच्या निसर्गरम्य वैशिष्ट्यांसाठी वापरलेले कलाकार आणि सजावट लपवते किंवा "मुखवटे" लावते. प्रोसेनियम फ्रेम प्रेक्षकांच्या दृष्टीकोनातून रंगमंचाच्या वरील, खाली आणि बाजूंना व्यापते.

मलवस्त्र (एप्रन) हा प्रोसेनियमच्या समोर रंगमंचाच्या तळाचा भाग आहे. कारण रंगमंचाच्या क्षेत्रांचे वर्णन अनुयायींना सामोरे जात असलेल्या अभिनेत्याच्या दृष्टीकोनातून सादर केले जाते, उजवा म्हणजे अभिनेत्याच्या विशेषाधिकाराच्या मार्गावर, परंतु अनुयायींच्या डाव्या विंगचा वरचा रंगमंच (अपस्टेज) आणि खालचा रंगमंच (डाउनस्टेज) ही रेनेसाँची शब्दावली आहे. जेव्हा रंगमंचाचा तळावर किंवा खेळपट्टीवर ठेवला जातो तेव्हा अनुयायांच्या दृष्टीच्या रेषा आणि आकर्षकतेवर रंगवलेल्या दृष्टीकोनाच्या दृष्टीला मदत करण्यासाठी. या ऐतिहासिक रंगभूमीमध्ये, रंगमंचाचा मागचा भाग पुढच्या भागापेक्षा अधिक पुढे होता आणि आता आम्ही सजावट (स्टेजिंग) विभागांना प्रेक्षकांपासून दूर "वरचा रंगमंच" अपस्टेज" म्हणून संबोधतो.

बहुतेक रंगभूमीमध्ये सापळे किंवा रंगमंचाच्या तळाशी असलेले भाग असतात जे कलाकार आणि सजावट कमी करण्यासाठी आणि वाढवण्यासाठी काढले जाऊ शकतात. काही रंगभूमी मधील पडदे, मलवस्त्र (एप्रन) खाली उतरून वाद्य, सिम्फनी होल बनतो, जो संगीताच्या स्लॅपस्टिक मध्ये वापरला जातो. मृतदेह रंगमंचाच्या प्रत्येक बाजूला स्थित आहेत, प्रोसेनियम द्वारे प्रेक्षकांपासून लपलेले आहेत आणि जेथे सजावट ठेवली आहे, दिवे लावले आहेत आणि कलाकार प्रवेश करण्यासाठी थांबतात. रंगमंचाच्या वर सामान्यतः एक पाईप, कव्हर गॅरेट असते, जिथे अतिरिक्त प्रकाशयोजना स्थापित केली जाते आणि सजावट, जसे की रंगीत केलेल्या पार्श्वभूमी, वापर केला जाऊ शकतो आणि रंगमंचाच्या तळाशी खाली केले जाऊ शकते किंवा प्रेक्षकांच्या नजरेतून उंच केले जाऊ शकते. अपार्टमेंट, थंब, प्लॅटफॉर्म, गाड्या, झाडे आणि बॅटन्स हे काही प्रास्ताविक निसर्गरम्य आणि प्रकाशयोजना आहेत जे वर (कव्हर गॅरेट) मध्ये, रंगमंचाच्या बाहेरील भागांमध्ये किंवा बाजूला मध्ये ठेवलेले आहेत. प्लॅट्स सामान्यतः फ्रेमवर पसरलेल्या तेलाने बनलेले असतात आणि आतील किंवा बाहेरील भिंती, झाडे किंवा इतर काही प्रमाणात सपाट वस्तूंसारखे रंगवलेले असतात. थंब हे फॅब्रिकचे मोठे तुकडे असतात जे पाईप्समधून निलंबित केले जातात आणि सामान्यतः निसर्ग, आतील भाग किंवा इतर परिस्थिती दर्शवण्यासाठी रंगीत केले जातात. स्क्रिम आणि सायक्लोरामा हे थंबासारखेच आहेत कारण ते दोन्ही मोठे, लटकलेले कापडाचे तुकडे आहेत, परंतु प्रत्येकाचे स्वतःचे वैशिष्ट्य आहे. स्क्रिम हे विणलेले कापड आहे. जे समोरून प्रकाशित केल्यावर अपारदर्शक दिसते परंतु मागील बाजूने प्रकाशित केल्यावर अर्धपारदर्शक किंवा पारदर्शक दिसते. सायक्लोरामाचा वापर प्रकाश साधनांच्या संयोगाने केला जातो कारण तो पांढरा असतो आणि निसर्गरम्य पार्श्वभूमीचा रंग आणि नमुना बदलण्यासाठी कोणत्याही रंगाच्या प्रकाशाने प्रक्षेपित केला जाऊ शकतो.

चौथरा (प्लॅटफॉर्म) सामान्यतः लाकडाचे बनलेले असतात आणि वेगवेगळ्या उंचीवर मांडलेले असतात; ते घराच्या पर्यायी तळाचे, बोटीचे प्रगत सूर्योदय (सनडेक) किंवा रंगमंचाच्या मजल्यावरील परिस्थिती पासून वेगळे स्थान दर्शवू शकतात जे प्रेक्षकांनी एकाच वेळी पाहिले पाहिजे. कार्ट म्हणजे बस किंवा ट्रॅकवर चालणारा चौथरा (प्लॅटफॉर्म).

प्रकाशाची साधने सामान्यतः रंगमंचाच्या वर, समोरील अनुयायींवर किंवा बाजूने शरीरात निलंबित केली जातात. बॅटन्स हे लाइटिंग उपकरणांसाठी क्षैतिजरित्या ठेवलेले पाईप्स आहेत, तर झाडे उभ्या ठेवलेल्या पाईप्स आहेत.

टीझर्स, एक प्रकारचा पडदा, सामान्यतः या सर्व इमारतींना अनुयायांच्या दृष्टीकोनातून लपवण्यासाठी वापरला जातो. तळभागातील लांब काळे पडदे आहेत जे वस्तू लपवतात. निलंबित वस्तू लपविण्यासाठी, कव्हर गॅरेटमधील पाईप्स मधून सीमा टांगल्या जातात. प्रोसेनियम धनुष्याची रचना दोन पाय, एक सीमा आणि रंगमंचाच्या तळाच्या संयोजनाने प्रतिध्वनी केली जाते. प्रोसेनियम धनुष्य आणि वरची भिंत यांच्या दरम्यान, बहुतेक चित्रपटगृहांमध्ये टीझरचे तीन संच असतात. परिणामी, कलाकार आणि सजावट रंगमंचाच्या दोन्ही बाजूंच्या चारपैकी कोणत्याही अंतरातून प्रवेश करू शकतात. हे अंतर रंगमंचाच्या वरच्या ते वरच्या टप्प्यापर्यंत क्रमांकित केले आहे; उदा, उजव्या-हाडातून रंगमंचावर प्रवेश करणारा अभिनेता पडद्याआड धनुष्यसह आणि रंगमंचाच्या उजवीकडे प्रवेश करतो. मुख्य म्हणजे मोठापडदा जो प्रेक्षक आत जाताना वारंवार काढला जातो; काही रंगभूमी मध्ये, रंगीत केलेल्या किंवा विणलेल्या प्रतिमांसह ते खूपच विस्तृत आहे.

रंगभूमीचे अनुयायी क्षेत्र हे घर म्हणून ओळखले जाते. रंगमंचाला सामोरे जाताना अनुयायांच्या दृष्टीकोनातून या जागेतील दिशानिर्देश सांगितले जातात; म्हणून, घराचा हक्क म्हणजे बसलेल्या अनुयायी सदस्याच्या हक्काचा संदर्भ. संयुक्तराष्ट्रामधील अनुयायी आसनाचा सर्वात लहान प्रदेश संगीत वाद्य (सिम्फनी) म्हणून ओळखला जातो आणि हे संगीत वाद्य सीट बहुतेक वेळा सर्वात मौल्यवान असतात. मोठ्या रंगभूमी मध्ये सहसा किमान एक डेक असतो आणि अनेक जुन्या रंगभूमी मध्ये डेकच्या स्थानावर नाट्यगृहाच्या बाजूने खोल्या (बॉक्स) असतात.

त्रिमिती (थ्रस्ट) रंगभूमीमध्ये रंगमंचाच्या तीन बाजूंनी प्रेक्षक सदस्य असतात, एक बाजू उच्च सजावटीसाठी राखीव असते. याला त्रीमित कक्ष (थ्री क्वार्टर राउंड) असेही म्हणतात. त्रिमित (थ्रस्टस्टेज) प्राचीन ग्रीस आणि एलिझाबेथन इंग्लंड मध्ये लोकप्रिय होते; रंगमंचाच्या या स्वरूपाचा मुख्य फायदा असा आहे की तो अभिनेताला प्रेक्षकांच्या जवळ आणतो. रंगमंचाच्या तीन बाजूंपैकी प्रत्येकी तीन पुढच्या पंक्तींचा अर्थ असा होतो की आणखी बरेच प्रेक्षक सदस्य कलाकारांच्या जवळ असतील. आकर्षक आराम कक्ष (डेकोर स्टोअर हाऊस) साठी क्षेत्रे आणि निसर्गरम्य मंत्रालय लपवण्याच्या शैली, दुसरीकडे, मोठ्या प्रमाणात कमी झाल्या आहेत. उंचीची सजावट (भिंती, पार्श्वभूमी) रंगमंचाच्या फक्त एका बाजूला वापरली जाऊ शकते जिथे हा बसलेले नाही. थ्रस्ट रंगमंचावर, रंगभूमीची दृष्टी खूप कमी झाली आहे कारण बहुतेक अनुयायी सदस्यांना आयोजित केलेला नाट्यकार्यक्रम दिसणार नाही परंतु रंगमंचा वर आणि रंगमंचाचे दोन्ही कार्यक्रम समोर बसलेल्या अनुयायी सदस्यांना दिसतील.

विसाव्या शतकात त्रिमिती रंगभूमींना पुन्हा लोकप्रियता मिळाली. मिनियापोलिस मधील-गुथरी थिएटर (प्रिंट पहा), लंडनमधील-रॉयल नॅशनल थिएटरमधील ऑलिव्हियर आणि स्ट्रॅटफोर्ड, ऑंटारियो मधील-फेस्टिव्हल थिएटर ही सर्व सध्याच्या घडीला त्रिमित रंगमंचावर असलेली प्रसिद्ध ठिकाणे आहेत.

त्रिमिती रंगभूमी (थ्रस्ट थिएटर) मध्ये, मुख्य पडदा ते वाद्यवृंद दरम्यानच्या भागासाठी सर्वात सामान्य शब्द समान आहेत किंवा थोडेसे सुधारित आहेत. रंगमंचाच्या वर किंवा खाली उदाहरणार्थ, अनुयायी आसन नसलेल्या एका भिंतीशी संबंधित आहेत. काही वाक्ये लागू होत नाहीत; उदाहरणार्थ, त्रिमिती रंगभूमी (थ्रस्ट थिएटर) मध्ये क्वचितच फ्लाय कॉकलॉफ्ट्स किंवा मृतदेह आढळतात. व्होमिटोरियम, खेळाडूंच्या प्रवेशद्वारांची रचना जी प्राचीन रोमन रंग भूमी मध्ये उद्भवली, ही एक नवीन रचना आहे जी वारंवार बांधली जाते. हा एक चलपट (रॅम्प) आहे जो विशेष (फॉलोअरशिप) आसनाच्या खाली सुरू होतो आणि त्रिमित रंगमंचावर शेवटी नेतो. वारंवार दोन प्रवेश (व्होमिटोरिया) असतात, एक प्रत्येक रंगमंचाच्या खालील रंगमंच(डाउन स्टेज) कोपऱ्याकडे जातो. हे कलाकार आणि वादकसाठी सुरू आणि बंद रंगमंचकडे नेण्यासाठी वापरले जाते.

खास सदस्य चौरसाच्या सर्व कोपऱ्यांवर किंवा रिंगणाच्या रंगमंचावर अप्रत्यक्ष रंगमंच बसलेले असतात. हे सर्वात प्राचीन प्रकारचे कार्यप्रदर्शन क्षेत्र आहे, जे लिखित इतिहासाच्या आधीच्या प्राचीन संस्कारां पर्यंत परत पसरले आहे. याक्षणी कोणती ही तुलनात्मक संरचना अस्तित्वात नसली तरी, प्राचीन ग्रीक रंगभूमीच्या अवशेषांमध्ये स्थापित केलेली अप्रत्यक्ष वादकांना (सिम्फनी ग्रेव्हस्टोन) रंगभूमीच्या बांधकामा पूर्वीच्या प्राचीन कामगिरी च्या परंपरेकडे निर्देश करते. रिंगण/चक्रिय रंगभूमी नाटकीय दृष्टीची शक्यता कमी करताना खेळाडू आणि प्रेक्षक यांच्यातील संबंध वाढवते. विसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात वॉशिंग्टन, डी.सी.मधील- एरिना स्टेज आणि न्यूयॉर्क शहरातील -सर्कल इन द स्क्वेअर यासह अनेक रिंगण थिएटर/चक्रिय रंगभूमी बांधले गेले.

विविध प्रकारच्या नाटकांना किंवा विविध वादनशैलींना अनुकूल असलेल्या वेगवेगळ्या नाट्यव्यवस्थांचे विसाव्या शतकातील नाट्य दुभाष्यांनी परीक्षण केले आहे. मॅक्स रेनहार्ट- एक जर्मन दिग्दर्शक, अनेक प्रकारची रंगभूमी असलेल्या रंगभूमी संचाची (कॉम्प्लेक्स) वकिली करणारे पहिले होते, जसे की मोठे वाद्यसंगीत किंवा त्रिमिती कक्ष(थ्रस्ट हाऊस) आणि एक लहान चक्रिय रंगमंच आणि विविध नाटकां ना वेगवेगळ्या प्रकारच्या रंगभूमीची आवश्यकता असते.

- न्यूयॉर्कच्या- लिंकन सेंटर,
- लंडनच्या- रॉयल नॅशनल थिएटर
- आणि बार्बिकन सेंटर,

अटलांटा:

अलायन्स थिएटर तसेच *शिकागोच्या- गुडमन थिएटरमध्ये तत्सम थिएटर कॉम्प्लेक्स आढळू शकतात. विसाव्या शतकातील समान दृष्टीकोन म्हणजे एक लवचिक रंगभूमी तयार करणे ज्यामध्ये अनुयायी आणि रंगमंच क्षेत्रे तीन सुरुवातीच्या कॉन्फिगरेशन पैकी कोणतीही तयार करण्यासाठी पुनर्रचना केली जाऊ शकतात.

केंब्रिजमधील:

अमेरिकन रेपर्टरी थिएटरसाठी -लोएब सेंटर हे एक उदाहरण आहे. (ब्लॉक बॉक्स थिएटर) आमच्याकडे जेनेसिओमध्ये आहे त्यासारखे हे रंगभूमी कलाकाराच्या निर्मिती साठी जागा योग्य बनवण्याच्या इच्छेचा एक साधा परिणाम आहे. ही फक्त काळ्या रंगात रंगलेली खोली आहे, ज्यामध्ये अनुयायी बसण्याची व्यवस्था, रंगमंच चौथरा, प्रकाश व्यवस्था आणि सजावट खोलीत कुठेही ठेवली जाऊ शकते आणि प्रत्येक नाटकासाठी बदलली जाऊ शकते.

कांही रंगमंच कलाकार नाटकाच्या निमित्तीत बसण्यासाठी काळी खोली(ब्लॉक बॉक्स थिएटर)चे रूपांतर करण्यापेक्षा अधिक मूलगामी दृष्टिकोन घेतात; त्यांना एक जागा सापडली जी मूळतः रंगभूमी म्हणून बांधली गेली नव्हती. याला नियोजित जागा (सेटअप स्पेस) म्हणून संबोधले जाते. तत्सम कलाकारांनी इमारती, महानगर, मेगासिटी स्थाने, खेडूत मैदाने, कोटिलियन क्लब आणि रस्त्याच्या कोपऱ्यात नाट्यनिर्मिती केली आहे. (रोडहाऊस परफॉर्मन्स "सेट अप स्पेस") प्रमाणे आहे, ज्यामध्ये प्रेक्षक सदस्य टेबलवर बसून खाण्यापिण्याची सूचना देतात आणि रंगमंच परिसर (स्टेज एरिया) सामान्यतः एक नवीन हाड आहे ज्यामध्ये अन्न सेवा सामावून घेणे आवश्यक आहे. सेट अप स्पेस अशा संरचनेचा देखील संदर्भ घेऊ शकते जी त्याच्या मूळ उद्देशापासून चालू असलेल्या रंगभूमी निर्मितीस समर्थन देण्यासाठी सुधारित केली गेली आहे. न्यूयॉर्क शहरातील अनेक रंगमंच हे (ऑफ-ब्रॉडवे थिएटर्स) पूर्वीच्या ठिकाणी सुविधा किंवा चर्चमध्ये आहेत. सेट अप स्पेस पर्यावरणीय जोडणी मध्ये देखील प्रगती करतात, ज्यामध्ये कलाकारां साठी जागा आणि अनुयायांसाठी जागा सहजपणे ओळखली जात नाही. सामान्य कक्ष, उदाहरणार्थ, एखादा गीतकार येऊन तुमच्या टेबलावर कामगिरी (परफॉर्म) करू शकतो, किंवा कलाकार अनुयायांच्या समान प्रवेशद्वारांचा वापर करू शकतात. पर्यावरणीय कामगिरी उत्तेजक असू शकते, कारण पुढेकाय होईल किंवा ते कुठे होईल हे तुम्हाला कधीच माहित नसते.

रंगमंचा आकार आणि अनुयायी जागेची पर्वा न करता नाटकाच्या निर्मितीसाठी आवश्यक असलेल्या विविध वातावरणीय ते (कंडिशनिंग)साठी रंगभूमी खालील जागा प्रदान करतात. खाली पाहिलेल्या वास्तविक निर्मितीचा विचार करा फक्त एक नाट्यमय बर्फाचे टोक आहे. अभिनेत्यां साठी कपडे आणि सुशोभितता कक्ष (ड्रेसिंग आणि मेकअप अपार्टमेंट), एक ग्रीन रूम जिथे कलाकार रंगमंचावर नसताना राहतात, देखावा, सुशोभित आणि पोशाखांची दुकाने जिथे डेकोर आणि पोशाख उभारले जातात किंवा अनुकूल केले जातात, सजावटीसाठी संग्रहकक्षाची (स्टोअरहाऊस) जागा, पोशाख आणि दिवे, प्रकाश आणि ध्वनी सेल ज्यातून तंत्रज्ञ कामगिरी बाजारू कामगार दल दरम्यान दिवे आणि ध्वनी चालवा, तिकीटकक्ष (बॉक्स ऑफिस) जिथे लोक तिकिटे खरेदी करू शकतात, इतर जागेच्या परिस्थितीची उदाहरणे आहेत, एक किंवा लॉबी ज्यामध्ये अनुयायी विश्रांती घेऊ शकतात आणि मध्यंतरा दरम्यान अल्पोपाहार खरेदी करू शकतात आणि कार्यकारी कर्मचाऱ्यांसाठी कार्यालयीन जागा बाजारू कामगार दल, (मार्केटिंग लेबर फोर्स) सारखीच आहे .

१.२.२ अनुयायी / प्रेक्षक:

मूकअभिनया (पॅन्टोमाइज्म) सोबत, अनुयायी हे थेट नाट्यप्रदर्शनाच्या दोन मूलभूत पैलूंपैकी एक आहे. कर्तव्यकला (परफॉर्मिंग आर्ट्स) मर्यादित जागेत आणि वेळेत अस्तित्वात असतात; म्हणूनच, नाट्यगृहा तील कलाकृती असलेल्या कामगिरीला वेळेत मर्यादित वास्तविकता असते. ते सुरु होते, आणि नंतर ते संपले. पुढील रात्री आणखी एक समान कलाकृती तयार केली जाऊ शकते, परंतु खेळाडूंमधील भिन्न अनुयायी आणि भिन्नता यामुळे कलेचे एक वेगळे कार्य होईल. कर्तव्यकले (परफॉर्मिंग आर्ट्स)च्या या पैलूची त्याच्याशी तुलना करा. विविध पंथ वेळोवेळी किंवा शतकानुशतके येऊ शकतात, परंतु कलाकृती कालांतराने स्थिर राहते आणि कालांतराने प्रभावित होत नाही.

थेट कामगिरीमध्ये, प्रेक्षक खेळाडूंशी संवाद साधतात, जे सतत मध्ये-मध्ये (क्लोव्हरलीफ) प्रेक्षकांना प्रतिसाद देतात. अभिनेते एखाद्या पंथाची उर्जा, विशेषतः व्यंगचित्रा(कॉमेडी)मध्ये, आणि मूर्त प्रकारे प्रतिसाद न देणाऱ्या पंथांबद्दल चीड व्यक्त करतील. मोठ्या प्रमाणात प्रेक्षकांच्या अभिप्रायामुळे अभिनेत्यांची कामगिरी एका रात्रीपासून दुसऱ्या रात्रीत नाटकीयरित्या बदलेल. तुम्ही अनेकदा पाहिलेल्या चित्रपटावरील तुमच्या प्रतिक्रियांमधील फरक विचारात घ्या; तुमच्या पाहण्याच्या परिस्थितीं मुळे चित्रपट आणि तुमच्या प्रतिक्रिया वेगळी वाटतील—परंतु या परिस्थितीत तुमच्या आणि पात्रांमध्ये थेट देवाणघेवाण नाही. खालील सदस्य एकमेकांच्या टिप्पण्या देखील सूचित करतील. लहान पंथांपेक्षा मोठ्या पंथांनी हसण्याची किंवा मोठ्याने लक्षात ठेवण्याची अधिक शक्यता असते, काही अंशी अस्पष्टतेमुळे आणि काही प्रमाणात इतर लोकांच्या प्रतिसादांमुळे तुम्हाला प्रोत्साहन मिळते आणि ते मोठे होते.

तुम्ही जास्त हसू शकता, जोरात रडू शकता, तुमच्या आसनावर उडी मारू शकता किंवा मोठ्या, व्यस्त प्रेक्षकांसमोर सार्वजनिकपणे उत्तर देऊ शकता. पुन्हा, जर तुमचे बहुसंख्य अनुयायी तुम्हाला तिरस्कारी वाटत असलेल्या वस्तूचा आनंद घेत असतील, तर तुमच्या सभोवतालच्या अनुकूल प्रतिक्रिया ऐकण्यासाठी ते तुमच्या स्वतःच्या नकारात्मक प्रतिक्रियांना बळकटी देऊ शकते.

प्राचीन काळातील आध्यात्मिक, सामाजिक, शैक्षणिक आणि सांस्कृतिक उद्दिष्टांचे मिश्रण असलेल्या समारंभांतून रंगभूमीचा उदय झाला. या संस्कारांमध्ये पंथाचा मोठा सहभाग होता. प्राचीन पंथांप्रमाणे, रंगभूमी पंथ वैयक्तिक संभावनांसह एकत्रित होतात, उत्पादन ज्ञानाची विविधता आणि विविध विशिष्ट अभिरुचीनुसार. कामगिरीच्या कालावधी साठी, प्रत्येक अनुयायी एक सामूहिक ओळख निर्माण करेल. जरी समर्थक सदस्य ते पाहतात त्या कामगिरीमध्ये काही मार्गांनी सहभागी होत असले तरी, समन्वय सहज समर्थक अभिप्राय(फॉलोअरशिप जेस्ट मोमेंट कन्व्हेन्शन) त्यांच्या सहभागावर मर्यादा घालतात.

प्राचीन काळातील आध्यात्मिक, सामाजिक, शैक्षणिक आणि सांस्कृतिक उद्दिष्टांचे मिश्रण असलेल्या समारंभांतून रंगभूमीचा उदय झाला. या विधींमध्ये पंथाचा मोठा सहभाग होता. प्राचीन पंथांप्रमाणे, रंगभूमी पंथ वैयक्तिक संभावना, विविध उत्पादन ज्ञान परिस्थिती आणि विविध विशिष्ट अभिरुचीसह एकत्रित होतात. कामगिरीच्या कालावधीसाठी, प्रत्येक अनुयायी एक सहयोगी ओळख तयार करेल.

जरी अनुयायी सदस्य उपस्थित असलेल्या कामगिरीमध्ये काही मार्गांनी सहभागी होत असले तरी, अनुयायी (गेस्टे मोमेंट) अधिवेशने विधीच्या वैशिष्ट्यपूर्ण कार्य प्रदर्शनातील सहभागाचे प्रकार मर्यादित करतात. कल्ट हेल, हसणे, बू, आणि कदाचित मोठ्याने लक्षात ठेवा, परंतु ते अपरिहार्य पूर्णता प्रदान करण्यास, सोबत गाण्यास किंवा रंगमंच, स्टेज आणि कॉटिलियनवर उठण्यास संकोच करतात.

प्रेक्षकांच्या सहभागाला प्रोत्साहन देणाऱ्या रंगभूमीच्या काही शैली सध्या लोकप्रिय आहेत; उदाहरणामध्ये मुलांची रंगभूमी, व्यंगचित्र आणि जादुचे कार्यक्रम (मॅजिक शो आणि कॉमेडी) सुधारणे समाविष्ट आहे.

विधी कार्यप्रदर्शन दीर्घकाळापासून नश्वर इतिहासाचा एक भाग आहे, परंतु आपल्या पैकी प्रत्येकाच्या कामगिरीच्या स्वतःच्या कथा आहेत. मुले कथा, खेळ, प्रौढांचे प्रदर्शन पाहणारे प्रभाव आणि त्यांनी शोधलेले परिणाम याद्वारे शिकतात; करमणूक ही नश्वर साक्षरतेची एक प्रातिनिधिक (अॅबसेडेरियन) पद्धत आहे. प्रौढ म्हणून, आम्ही आमच्या कल्पना प्रत्यक्षात उतरवण्यात कमी वेळ घालवतो आणि नवीन कथा, विनंत्या किंवा स्वप्ने पाहण्यात जास्त वेळ घालवतो. जेव्हा तुम्ही एखादे नाटक पाहता, एखादे पुस्तक वाचता किंवा चित्रपट पाहता तेव्हा आनंदाचा एक मोठा भाग तुमच्या पात्रांबद्दलच्या सहानुभूतीतून आणि पात्रांच्या परिस्थितीबद्दलच्या तुमच्या अनुभवातून येतो.

चित्रपट समर्थकांनी प्रेक्षकत्वाचे अधिक गुंतागुंतचे प्रतिमान (क्लिष्ट मॉडेल) तयार करण्यासाठी मनोविश्लेषणात्मक प्रस्तावांना समर्थन दिले आहे, किंवा आम्ही एखाद्या चित्रपटाच्या घटनेशी कसे संबंधित आहोत, जे रंगभूमीशी देखील व्यापकपणे संबंधित आहे. प्रथम प्रकारचा प्रेक्षकवर्ग फ्रॉइडच्या मनोविश्लेषण ("स्कोलोपोफि लिया") या संकल्पनेवर आधारित आहे, ज्याचा शाब्दिक अर्थ "पाहण्यात आनंद" असा होतो. जेव्हा पंथासाठी वापरले जाते, तेव्हा ही कल्पना अनुयायी आणि घटने मधील दृश्यात्मक दुवा दर्शवते, जे काही प्रकारच्या रंगभूमीपेक्षा चित्रपटासाठी अधिक योग्य असू शकते, जे दृश्यात्मक पेक्षा अधिक सहभागी असू शकते. मनोविश्लेषण (स्कोपोफिलिया) असे सुचवितो की नाट्यमय क्रिया प्रेक्षकांसमोर जादूने उलगडते, अनुयायी प्रतिक्रियामुळे प्रभावित होत नाही, परंतु दर्शकांना नाटकाच्या घडामोडींमध्ये भाग घेण्याचा किंवा अगदी नियंत्रित करण्याचा भ्रम निर्माण करतो. एखाद्या वस्तूने त्याला धमकावल्यावर किंवा तो एखाद्या शत्रूला पराभूत करतो, तेव्हा शक्तीची भावना अनुभवत असताना, चित्रपटाच्या मूर्तीशी आपण कसे ओळखतो याचा विचार करते. शेवटी त्याने नायिकेचे मन जिंकले नाही तर आम्ही निराश होतो.

एक वेगळी कल्पना लॅकनच्या "काच रंगमंच", (ग्लास स्टेज) मधून उद्भवते, जी मनोविश्लेषणामध्ये अधिक परिभाषित केली जाते. आपण स्वतःला अक्षरशः काचेत पाहतो आणि लाक्षणिकरित्या आपल्यासारख्या इतर लोकांमध्ये (मामा किंवा पिता) आणि आपण स्वतःला काचेत पाहत असलेल्यां सारखे आहोत अशी कल्पना करतो, जे सामान्यतः आपल्यापेक्षा अधिक महत्त्वाचे असतात, विशेषतः हा टप्पा वयाच्या आसपासच्या मुलांचे वर्णन करतो. तथापि, चित्रपट समर्थकांचा असा युक्तिवाद आहे की स्वतःला आपल्यापेक्षा अधिक सक्षम समजणे हे आपल्याला आकार देत राहते,

प्रामुख्याने कथांमधील पात्रांसोबतच्या आपल्या परस्परसंवादातून. हे स्पष्ट करते की आपण कृतीचित्र भूमी (अॅक्शन फिल्मलँड ऑर लव्हज) सारख्या शैलीतील पात्रांकडे का आकर्षित होतो, ज्या मध्ये आपण ओळखतो - आणि शक्यतो अक्षरशः आपल्या हालचालीं चे प्रतिमान करतो. कृती मूर्तीच्या अलौकिक क्षमता किंवा अत्यंत मोहक, शांत आणि प्रतिभावान प्रणयरम्य (रोमँटीक) मूर्ती किंवा नायिका समीक्षक किंवा समीक्षक रंगभूमी विशेष समज असलेल्या प्रेक्षकांचा सदस्य म्हणून काम करतात.

चांगल्या समीक्षकाला नाट्यसाहित्य आणि उत्पादनाचे प्रशिक्षण दिले जाते आणि तो सामान्य लोकांसाठी निर्मातीचे मूल्यांकन करतो; म्हणून तो किंवा ती त्याच्या ज्ञानाच्या शरीराचा अवलंब करू शकते, परंतु सामान्य प्रेक्षकांना निर्मातीचे वर्णन करण्यात मदत होते.

समीक्षकाचे कार्य युरोपमध्ये शतकानुशतके अस्तित्वात आहे, परंतु स्वतःमध्ये आणि नोकरी म्हणून, ते तुलनेने नवीन आहे. या क्षणी, व्यापक, ब्रॉडवे समीक्षक मुख्य न्यूयॉर्क वृत्तपत्रांसाठी लिहिणारे निर्मातीच्या भवितव्यावर लक्षणीय शक्ती वापरतात. समीक्षकांचे अंदाज बरोबर असल्यास, सामान्य लोकांना तो फायदेशीर होण्या साठी पुरेशा संख्येने शो दिसणार नाही. जरी समीक्षकाला नाट्यसाहित्य आणि निर्मातीच्या क्षेत्रात प्रशिक्षण दिलेले असले तरी, त्याचे किंवा तिचे कार्य विशिष्ट निर्मातीची जाहिरात करणे नाही, परंतु, निर्मातीच्या गुणवत्तेचा न्याय करून, त्याने किंवा तिने सामान्यतः कला प्रकाराची सेवा केली पाहिजे.

१. समीक्षक समीक्षणात खालीलपैकी एक किंवा अधिक प्रकारे नाट्य निर्मातीचे परीक्षण करतो. समीक्षक निर्मातीला अशा संदर्भात ठेवतो ज्यामुळे प्रेक्षकांना नाटका ची अधिक सूक्ष्म वैशिष्ट्ये समजण्यास मदत व्हावी. उदाहरणार्थ, समीक्षक हे नाटक आणि नाटककाराचे कार्य यातील संबंधांवर लक्ष केंद्रित करू शकतो, नाटका च्या शाब्दिक वातावरणाचा विस्तार करू शकतो किंवा निर्मातीची कार्यप्रदर्शन शैली सांस्कृतिक किंवा शाब्दिक शब्दांत स्पष्ट करू शकतो.
२. समीक्षक विचाराधीन विशिष्ट कामगिरीचे ढोंग तपासतो. एक हॅम्लेट निर्माती दुसऱ्यापेक्षा कार्यक्षमतेसाठी पूर्णपणे भिन्न दृष्टीकोन घेऊ शकते.
३. समीक्षक लेखणीच्या यशाचे आणि नाटककाराच्या कार्याचे मूल्यांकन करतो.
४. समीक्षक सांस्कृतिक पलटणच्या प्रयत्नांच्या मूल्यावर वादविवाद करतात. उदाहरणार्थ, लोकप्रिय संगीत व्यंगचित्र, (ब्रॉडवे म्युझिकल कॉमेडीचे स्टेजिंग) जे कोणतेही नवीन अर्थ जोडत नाही ते मोठ्या प्रमाणात मनोरंजक असू शकते परंतु काही संगीत आणि गीतांचे पुनर्लेखन किंवा अद्यतनित करणारे भिन्न उत्पादन म्हणून कलात्मकदृष्ट्या फायदेशीर नाही, पात्रांचा नवीन मार्गाने अर्थ लावणारे तारे शोधतात, आणि एका दिग्दर्शकाची नियुक्ती करतो जो पूर्णपणे नवीन एकत्रित संकल्पना लागू करतो ज्यामुळे संगीत विशेषतः त्या वेळी आमच्यासाठी उपयुक्त ठरते.

बहुतेक प्रमुख वर्तमानपत्रे, रेडिओ स्टेशन आकाशवाणी केंद्र, दूरदर्शन केंद्र टि वी केंद्र आणि मासिके एकतर रंगभूमी समीक्षक किंवा प्रघात (ट्रेड) समीक्षक नियुक्त करतात जे अनेक कर्तव्यकला प्राप्त, (परफॉर्मिंग आर्ट्स कव्हर) करू शकतात.

शैक्षणिक समीक्षक :

हा समीक्षकाचा आणखी एक प्रकार आहे. या संशोधकांचा विशिष्ट नाट्य निर्मातीच्या यशावर कमी प्रभाव असू शकतो, परंतु त्यांचा कलेच्या इतिहासावर जास्त प्रभाव असू शकतो. हे समीक्षक नाटकाच्या पाठ्यपुस्तकांचे संकलन करतात; रंगभूमी दुभाषी आणि विद्वानांच्या तांत्रिक अनुयायां साठी अभिनेते, दिग्दर्शक आणि निर्मात्यांचे मूल्यांकन करते आणि तांत्रिक अनुयायी साठी त्यांच्या सर्जनशील संदर्भामध्ये खेळाची पाठ्यपुस्तके आणि कार्यप्रदर्शन पाठ्यपुस्तकांचा अभ्यास करते. हे समीक्षक आहेत जे तुम्हाला विद्यापीठाच्या वर्गात रंगभूमी बदल शिक्षित करतात, तुम्ही कोणती नाटके वाचता ते निवडतात आणि तुमची आवड आणि विश्लेषणाच्या अटीवर प्रभाव टाकतात, ज्या तुम्ही नाट्यमय घटनांना लागू करता. दुसऱ्या शब्दांत सांगायचे तर, कोणती नाटके आणि कलाकार पिढ्यानपिढ्या हस्तांतरित केले जातात, तसेच रंगभूमीमध्ये कोणते कलात्मक मुद्दे अंतर्भूत आहेत हे निर्धारित करण्यात हे समीक्षक योगदान देतात.

१.२.३ वेळ:

रंगभूमीचा कालावधी ४०मिनीट (twinkles) ते १ तास आणि ४०मिनीट (twinkles) असावा. हे वयोगटावर देखील अवलंबून असते. नाटकाचा कालावधी लहान मुलांसाठी असल्यास ४०मिनीट (ट्विंकल्स) आणि प्रौढांसाठी असल्यास १ तास आणि ४०मिनीट (ट्विंकल्स) असावा. अपेक्षेपेक्षा जास्त वेळ लागल्यास, लोकांचा त्यात रस आणि त्याचा परिणाम कमी होतो.

१.२.४ कामगिरी:

रंगभूमी, व्यापक अर्थाने, सर्व विविधतेतून काही प्रास्ताविक गुण प्रदर्शित करते. यात एखाद्या अभिनेत्याने केलेले कार्यप्रदर्शन (सामग्री) किंवा विशिष्ट स्थानावर किंवा जागेवर लघुध्वनीप्रक्षेपक, मूकअभिनय (पॅटोमाइम) असते जे लोकांच्या समूहा द्वारे किंवा विशिष्ट क्षणी अनुयायींनी पाहिले जाते. हे नाटकीय अर्थाने घटक, स्थान, मूकअभिनय (पॅटोमाइम) अनुयायी आणि वेळ यांच्याशी संबंधित आहे. रंगभूमी कामगिरी मध्ये विशिष्ट विचार असतो. हे हिंसक करमणूक, कॉटिलियन, संगीत किंवा समाजाच्या संस्कृतीचे प्रतिबिंब, भूतकाळ किंवा वर्तमान किंवा दैनंदिन जीवनात जे पाहिले जाते त्यावर आधारित असू शकते. रंगमंचावर, कलाकार अनुयायांचा स्वर साकारत आहेत. यामुळे अनुयायांना सहभागाची जाणीव होते. तसेच रंगभूमीची कला कलाकारांचा सर्वात सखोल अभ्यास आणि ते तयार करत असलेल्या कथा किंवा विचाराबद्दलची आवड व्यक्त करण्याशी संबंधित आहे, जेणेकरून प्रेक्षक कार्यक्रमात सहभागी होऊ शकतील. रंगभूमीच्या प्रास्ताविक घटकांची क्रमवारी कशी लावायची यावर विविध नाट्य कार्यकर्त्यांनी आपली मते मांडली आहेत. आतापर्यंत अनुयायी ते ओळखू शकतात, प्रभावी अभिव्यक्ती जवळजवळ नेहमीच अभिनेत्याची कामगिरीची सर्वात महत्वाची बाजू

असते. "अभिनेता" हा कोणत्याही नाट्यप्रदर्शनाचा केंद्रबिंदू असतो. त्याचे पाठ्यपुस्तक आपल्या प्रेक्षकांसमोर जिवंत करण्यासाठी लेखक अभिनेत्यावर अवलंबून असतो. परिणामी, अनुयायी हे कलाकारांवर अवलंबून असतात. कारण कल्पना किंवा सामग्री त्यांच्याद्वारे पूर्णपणे प्रकट होते, मग ते शब्द, हावभाव किंवा कृतींद्वारे. नाटकीय कला (तो कोणत्याही स्वरूपात) अभिनेत्याच्या अनौपचारिक सादरीकरण आणि ती विकसित होते, आणि बक्षीस देणारा समाज ज्या गुणवत्तेसाठी प्रतिसाद नियुक्त करतो त्यातून त्याचे समाधान प्राप्त होते. बहुसंख्य आशियाई पारंपारिक रंगभूमी कलाकारांवर लक्ष केंद्रित करतात. अभिनेता हा विषय प्रेक्षकांपर्यंत पोहोचवणारा असतो. आशियाई रंगभूमीमधील अभिनेता हा एक गाणारा, अवघड (एक्रोबॅट) आणि सौम्य, मनमिळाऊ असावा. त्याने केलेला प्रत्येक हावभाव महत्त्वाचा आणि स्वीकृत परंपरेशी सुसंगत असला पाहिजे. बहुतेक वेळा, अभिनेता हा गीतकार, संगीतकार, कोटिलियन, कोरिओग्राफर किंवा दिग्दर्शक देखील असतो. मूकअभिनय लघुध्वनीप्रक्षेपक एखाद्या व्यावसायिक कलाकाराने सादर केले पाहिजे जे रंगभूमी कामगिरीच्या नियमांचे पालन करतात. परिणामी, दिग्दर्शकाची दृष्टी, जी पाश्चात्य रंगभूमी साठी आवश्यक असते, ती पारंपारिक रंगभूमीच्या पट्ट्यांमध्ये कमी महत्त्वाची असते.

अभिनेते आणि इतर अभिनेते आवाजावर प्रभुत्व ठेवण्यास सक्षम असले पाहिजेत, तसेच अभिनेत्याचा आवाज अपवादात्मक पणे चांगला असावा. परिणामी, प्रवेश केलेल्या संरचनेच्या अधिक सौंदर्यावर भर दिल्यामुळे, पाश्चात्य इतिहासकारांनी त्याला "अभिनेत्यांची रंगभूमी" म्हणून वारंवार संबोधले. स्त्री ची तोतयागिरी देखील अभिनयाचा एक उपसंच आहे. कारण रंगभूमी हा एक सहयोगी कला प्रकार आहे, "कार्यप्रदर्शन नेहमी एखाद्यासाठी 'करून' घेतले जाते." रंगभूमीसह बहुतेक व्यवहार, कामगिरी ओळखण्यासाठी आणि प्रमाणित करण्यासाठी प्रेक्षकांच्या सात- प्रतिसादा वर अवलंबून असतात. जर मन भरले नाही तर ते त्याची शक्ती गमावते. जेव्हा एखादे कार्यप्रदर्शन चांगले होत असते, तेव्हा प्रेक्षकांचे सदस्य गर्दीच्या लोकांपेक्षा त्यांच्या स्वतंत्र व्यक्तिमत्त्वावर वर्चस्व गाजवतात. परिणामी, प्रेक्षक आणि अनुयायी सक्रियपणे भाग घेतात आणि तयार करतात अशा घटनेच्या रूपात कामगिरीचे अधिक मूल्य दिले जाते.

नाट्यप्रदर्शनासाठी ही जागा आवश्यक आहे. आकार, आकृती आणि जागेचा प्रकार नाट्य उत्पादनावर अवलंबून बदलू शकतो. प्रत्येक नवीन देखावा किंवा कामगिरीसाठी, जागेचा आकार बदलला जाऊ शकतो आणि पुन्हा सजावट केली जाऊ शकते. अनेक नाट्य कलाकार आणि सेवांचा वापर अंतराच्या उच्चार आणि आकारात केला जातो.

१.३ रंगभूमीचे रूप आणि शैली

'नाटक' हे सर्व व्यवसायांची जननी म्हणून ओळखले जाते, कारण त्याचा उपयोग लोकांना शिकवण्यासाठी, शिक्षण देण्यासाठी आणि मनोरंजन करण्यासाठी केला जातो. नाट्यप्रदर्शनासाठी अभिप्रेत असलेले लेखन ज्यामध्ये अभिनेते पात्रांच्या भूमिका घेतात, सुचवलेली कृती करतात आणि लिखित भाषण बोलतात. नाटक हा शब्द ग्रीक भाषेतून आला आहे ज्याचा अर्थ "कृती करणे किंवा सादर करणे" आहे आणि नाटक करणे हे अतिशय सूक्ष्म आणि वैविध्यपूर्ण अर्थाने सुरू झाले असे म्हणता येईल. नाटक हा

साहित्याचा प्रमुख प्रकार आहे. परिष्कृत स्वरूप, रूप म्हणून, ते रंगभूमी साठी आहे कारण पात्रांना भाग नियुक्त केले जातात आणि कृती रंगमंचावर उलगडत असताना त्यांच्या भूमिका साकारतात. नाटकाला अभिनया पासून वेगळे करणे कठीण आहे कारण नाटक रंगमंचाच्या सादरीकरण दृश्यात नाटक जीवनाचे अनुयायी बनवते. त्यामुळे संवादातून नाटक मांडले जाते.

। नाटक म्हणजे काय?:

'नाटक' हे जीवनाचे मनोरंजन आहे. 'नाटक' हे त्याच्या विशिष्ट गुणांमुळे इतर प्रकारच्या साहित्यापेक्षा वेगळे आहे. हे वाचले जाते, परंतु ते प्रामुख्याने सादर करण्यासाठी लिहिलेले असते, म्हणून नाट्य रचनांचे-अंतिम ध्येय हे प्रेक्षकांसमोर रंगमंचावर वितरित करणे आहे. हे सूचित करते की ते संवादाचे साधन म्हणून काम करते. त्याच्या अनुयायांशी संवाद साधण्या साठी संप्रेषण-प्रणाली आहे. हा संवाद अभिनेत्यांच्या वापरातून व्यक्त केला जातो.

१.३.१ अ) व्यंगचित्र (कॉमडी):



नाटकाच्या सर्वात जुन्या प्रकारांपैकी एक व्यंगचित्र आहे. व्यंगचित्र मर्त्य प्राण्यांच्या मूर्खपणावर आणि त्यांच्या बदलण्याच्या अक्षमतेवर जोर देते. दैनंदिन संभाषणात्मक इंग्रजीमध्ये व्यंगचित्र आणि शब्दचित्रीत (कॉमेडी आणि कॉमिक) हे शब्द मनोरंजन किंवा मनोरंजक कोणत्याही गोष्टीला सूचित करतात. जेव्हा आपण व्यंगा बद्दल बोलतो तेव्हा आमचा अर्थ सामान्यतः हलक्या फुलक्या आवाजा (टोन) सह नाटक आहे.

ऑरिस्टॉटल (ज्याने त्याच्या पोएटिक्स मध्ये या विषयावर अनुमान काढले आहे) च्या मते, प्राचीन नक्कलेची सुरुवात शब्द चित्राने (कॉमिक) झाली, एक उत्सुक आणि संशयास्पद देखावा ज्यामध्ये आनंदी पुरुषांचा एक समूह कथितपणे लार्जफॅलस च्या प्रतिभेभोवती गाणे, नृत्य आणि जुगार खेळत असे. तथापि, ते "स्टँड-अप रूटीन" या वाक्यांशाला एक संपूर्ण नवीन अर्थ प्रदान करते (जर हा प्रस्ताव खरा असेल तर.) व्यंगाच्या उत्पत्तीचा संबंध एखाद्या प्रकारच्या, व्यंगचित्र विधी किंवा आनंदोत्सवाच्या जयंतीशी जोडणे अनुमानित आणि लागू दोन्ही दिसते, कारण १४व्या शतकापासून-ऑरिस्टोफेनेस पासून ते सेन फेल्ड पर्यंतच्या इतिहासाच्या बहुतांश भागा साठी, व्यंग हा नेहमीच नश्वर व्यभिचाराचा उच्च-उत्साही उत्सव आणि कल्पकतेच्या विजयाबद्दल राहिला आहे. शोकांतिका सहसा रणांगणावर किंवा राजवाड्याच्या भव्य सभागृहात

घडतात; व्यंगचित्र शयन कक्ष, व्यंगचित्र शयनगृह, स्नानगृह, बेडरूम मध्ये किंवा बाथरूममध्ये होण्याची शक्यता जास्त असते. दुसरी कडे, व्यंग म्हणून वर्गीकृत होण्यासाठी चित्रपट किंवा अभ्यासपूर्ण कार्यामध्ये प्रणयरम्य विनोद असणे आवश्यक आहे किंवा आनंदी असणे आवश्यक आहे हे खरे नाही. फक्त एक आनंद दायक निष्कर्ष आवश्यक आहे. किंबहुना, किमान अरिस्टॉटल पासून विनोदा च्या प्रास्ताविक सूत्राचा चौकोन आणि पात्र समन्वय (प्लॉट आणि कॅरेक्टर कन्व्हेन्शन्शी) जास्त संबंध आला आहे त्यापेक्षा अश्लील विनोद किंवा व्यंगकार (कार्टूनिश प्लंज) च्या मागणीशी. थोडक्यात, व्यंगचित्र, ही सहानुभूती असलेल्या प्राथमिक पात्राच्या संपत्तीच्या वाढीची कथा आहे. "व्यंगचित्र, (कॉमेडी)" हा शब्द विशेषतः केवळ रंगमंचावरील नाटकांना किंवा चित्रपट उद्योगात खळबळ उडवून देणाऱ्या चित्रपटांनाच लागू केला जातो. जॉन स्टिलची ग्रामर गुर्टनची नीडल ही पहिली खरी व्यंगचित्रकथा होती, परंतु निकोलस उडाल यांनी निर्मित राल्फ रॉयस्टर- डॉयस्टर ही कृती आणि दृश्यां मध्ये विभागलेली नियमित कथानक असलेली विनोदी व्यंगचित्र आहे. विनोदी, शोकांतिके प्रमाणे, शैली आणि रचने मध्ये पारंपारिक किंवा रोमॅटिक-प्रणयरम्य असू शकते. शास्त्रीय नियमांचे पालन करणाऱ्या स्लॅपस्टिक्सला शास्त्रीय- स्लॅपस्टिक्स म्हणून ओळखले जाते, तर जे शास्त्रीय नियमांचे पालन करत नाहीत त्यांना रोमॅटिक-स्लॅपस्टिक्स म्हणून ओळखले जाते. बेन जॉन्सन आणि रिस्टोरेशन नाटककारांनी शास्त्रीय स्वरूपाचे समर्थन केले होते. शेक्सपियर आणि "युनिव्हर्सिटी विट्स" द्वारे इतिहास अॅस्टोफेनेसने प्राचीन ग्रीक रंगभूमीचे मूर्ख नाटककार आणि सरडोनिक लेखक, यांनी ४२५ BCE पासून ४० स्लॅपस्टिक्स रचल्या, त्यापैकी ११ टिकून आहेत. अॅस्टोफेन्स ची व्यंगचित्र (कॉमेडी) पूर्वीच्या वूमनलायझर नाटकांमधून विकसित झाली, जी वारंवार मोठ्या प्रमाणावर प्रसिद्ध होते. वूमन लायझर नाटकांची एकमेव जिवंत उदाहरणे युरिपाइड्सची आहेत, जी उदाहरणां नंतर महत्त्वाची आहेत परंतु मुळपिंडाचे सूचक नाहीत. कॉमेडी-व्यंगचित्रची सुरुवात प्राचीन ग्रीसमध्ये बावडी आणि रिबाल्ड गाणी किंवा फॅलिक मिरवणुका आणि प्रजनन कार्निव्हल्स किंवा मेळाव्यांद्वारे केली गेली. अॅरिस्टॉटलने ३३५ BCEच्या आसपास त्याच्या "पोएटिक्स" या ग्रंथात म्हटले आहे, की व्यंगचित्रची सुरुवात फॅलिक मिरवणुकी पासून झाली आणि अन्यथा बेस आणि अनाकर्षक अशी हलकी चिकित्सा केली. तो असा दावा करतो की व्यंगचित्र-कॉमेडीची निमित्ती अस्पष्ट आहे, कारण ती सुरुवातीपासूनच गांभीर्याने घेतली गेली नाही. अॅरिस्टॉटलने शिकवले की विनोद हा समाजासाठी सामान्यतः फायदेशीर आहे कारण त्यातून आनंद निर्माण होतो, जो अॅरिस्टॉटलसाठी 'आदर्श राज्य' होता, कोणत्याही प्रयत्नांचा अंतिम परिणाम. अॅरिस्टॉटलचा असा विश्वास होता की कॉमेडी-व्यंगचित्रामध्ये प्रणयरम्यता असणे आवश्यक नसते. एक विनोदी चित्रपट सहानुभूती असलेल्या पात्राच्या भाग्यवान देखाव्याभोवती फिरतो. प्रहसन व्यंगचित्र, प्रणयरम्य-व्यंगचित्र आणि लॅम्पून व्यंगचित्र हे अॅरिस्टॉटलचे तीन आदेश अथवा व्यंगचित्राच्या (ऑर्डर किंवा कॉमेडी) उपशैली आहेत. उलटपक्षी, प्लेटोने शिकवले की विनोदी स्वर नष्ट करते. त्याचा असा विश्वास होता की यामुळे एक भावना निर्माण झाली ज्याने संज्ञानात्मक आवाज नियंत्रण आणि साक्षरतेवर मात केली. रिपब्लिक (प्लेटो) मध्ये, ते म्हणतात की राज्याच्या पालकांनी हॉर्सलॉफ टाळले पाहिजे, कारण "साहजिकच, जेव्हा एखादी व्यक्ती हिंसक स्थितीत हॉर्सलॉफमध्ये स्वतःला सोडून देते, तेव्हा त्याची स्थिती हिंसक

प्रतिसाद देते." आदर्श स्थिती प्राप्त करायची असेल तर विनोदावर काटेकोरपणे नियंत्रण केले पाहिजे, असे प्लेटोचे मत आहे.

ऑरिस्टॉटलने व्यंगचित्राला काव्यशास्त्रातील साहित्याच्या मूळ चार पट्ट्यांपैकी एक म्हणून ओळखले. शोकांतिका, भव्य-कविता आणि गेय-कविता हे इतर तीन पट्टे आहेत. ऑरिस्टॉटलने साहित्याची व्याख्या सर्वसाधारणपणे "जीवनाचे पुनरुत्पादन किंवा मिमिसिस" म्हणून केली आहे. विनोद हा साहित्याचा तिसरा प्रकार आहे आणि तो शुद्ध जीवन पुनरुत्पादन पासून सर्वात दूर आहे. सर्वात प्रामाणिक जीवन पुनरुत्पादन म्हणजे शोकांतिका, त्यानंतर भव्य कविता, विनोदी आणि गीतात्मक कविता. ऑरिस्टॉटलच्या संकल्पने नुसार, व्यंगचित्र-विशिष्ट (पॅटर्न) शैली द्वारे निर्धारित केली जाते. स्लॅपस्टिक्स क्षुल्लक गुण शोधणाऱ्या कमी किंवा खालील वर्णापासून सुरु होतात आणि बिंदूंच्या काही उपलब्धीसह समाप्त होतात, जे एकतर मूळ पाया (बेसनेस) हलके करतात किंवा मुद्याची (पॉइंट) शून्यता प्रकट करतात.

व्यंगचित्राचे वर्णन:

जेव्हा आपण व्यंगचित्र बद्दल बोलतो, तेव्हा आमचा अर्थ सामान्यतः हलक्या फुलक्या आवाजात आणि आनंददायी शेवट असलेले नाटक असा होतो. व्यंगचित्र (कॉमेडी) सर्वात सामान्य विद्वानकृती (ऑपरेशन) मध्ये एक असे कार्य आहे, ज्या मध्ये सामग्रीचे नाव दिले जाते आणि मुख्यतः आम्हाला स्वारस्य, गुंतवून ठेवण्या साठी आणि आम्हाला पुन्हा सांगण्या साठी व्यवस्थापित केले जाते आणि त्यांचे गोंधळ आमच्या गहन चिंतपेक्षा आमचे आनंद दायक लक्ष वेधून घेतात. कोणतीही मोठी आपत्ती पुरेशी नाही असा विश्वास वाटतो, आणि कृती सामान्यतः मुख्य पात्रांसाठी आनंदाने वळते व्यंगचित्र (कॉमेडी) हे एक नाटक आहे ज्यामध्ये पात्रांना कमी-अधिक मनोरंजक परिस्थितीत ठेवले जाते, हालचाल हलकी आणि वारंवार आनंददायक असते आणि नाटकाचा समारोप होतो. सर्वसाधारणपणे चांगली इच्छा आणि आनंद." म्हणजे व्यंगचित्र, -डब्ल्यूटी यंग.

व्यंगचित्राचे प्रकार(कॉमेडीचे वैविध्य):

इंग्रज व्यंगचित्रा (कॉमेडी) च्या अनेक श्रेणी आहेत:

- १) प्रणयरम्य व्यंगचित्र (रोमॅटिक कॉमेडी)
- २) व्यंग्यात्मक व्यंगचित्र (मोर कॉमेडी)
- ३) व्यंग्यात्मक थप्पड (बिटिंग कॉमेडी)
- ४) प्रहसन, हास्य व्यंगचित्र (फार्स कॉमेडी)
- ५) विनोदी व्यंगचित्र (हुमोरोस कॉमेडी)
- ६) नविनतम व्यंगचित्र (न्यू-एज कॉमेडी)
- ७) शोकांतिका व्यंगचित्र (डार्क कॉमेडी)

१) प्रणयरम्य व्यंगचित्रः

हा शब्दप्रयोग एका प्रकारच्या नाटकाला सूचित करतो, ज्यामध्ये प्रेम हा केंद्रबिंदू असतो आणि त्याचा परिणाम आनंददायक होतो. प्रणयरम्य व्यंगचित्र हा रंगमंचावर असो किंवा चित्रपटात असो, सर्व हास्या- स्पंद शैलीपैकी सर्वात जास्त पसंत केला जातो. प्रणयरम्य व्यंगचित्र" हे वाक्य हेतु पुरस्सर अस्पष्ट आहे; हे अशा प्रकारच्या नाटकाचा संदर्भ देते, ज्यामध्ये प्रेम हा केंद्रबिंदू असतो आणि त्याचा परिणाम आनंददायक होतो. शेक्सपियरने आधुनिक व्यंगचित्रावर आधारित प्रणयरम्य व्यंगचित्र तयार केलेत.

ही नाटके विशेषतः प्रणयरम्य नातेसंबंधां वर केंद्रित असतात. ज्यात एक आश्चर्यकारक आणि आदर्श नायिका असते. जरी हे संबंध नेहमी सुरळीतपणे पुढे जात नसले, तरी ते शेवटी यशस्वी होतात आणि आनंदी वैवाहिक जीवनात परिणाम करतात. या प्रकारचे चे मुख्य वेगळे वैशिष्ट्य म्हणजे एक प्रेमकथा आहे ज्यामध्ये दोन सहानुभूतीशील आणि सुसंगत शोषक एकत्र किंवा अनुरूप आहेत. सामान्य प्रणयरम्य व्यंगचित्रा मध्ये, दोन पात्र - सहसा तरुण, आवडण्यायोग्य आणि कथितपणे एकमेकांसाठी असतात. तथापि, काही कठीण परिस्थिती (जसे की वर्गातील फरक, मातृत्वाचा अडथळा, पूर्वीची मुलगी) सर्व आव्हानांवर मात करून लग्न होईपर्यंत त्यांना वेगळे ठेवतात. जवळ जवळ नेहमीच लग्नाची घंटा, परीकथा शैलीचा आनंदी शेवट असतो. उदा. म्हणजे निर्णायक अंग आणि बाहुल्या, सिएटल मध्ये निद्रानाश, काहीही नाही.

२) व्यंग्यात्मक व्यंगचित्रः

व्यंग्यात्मक व्यंगचित्र राजकीय किंवा तात्विक सिद्धांतांची खिल्ली उडवतो किंवा सामाजिक व्यवस्थेतील विचलनांवर टीका देखील करतो जे त्याचे नियम किंवा नैतिक मानकांचे अवज्ञा करतात. ग्रीक नाटककार अरिस्टोफेन्स, जो इ.स. ४५० BC आणि ३८५ BC व्यंग्यात्मक व्यंगचित्राचा पहिला जनक मानला जातो. त्यांच्या नाटकांनी त्यांच्या काळातील राजकीय, तात्विक आणि शैक्षणिक विषयांची खिल्ली उडवली. विडंबन विषय मूर्खपणा आणि घातक दुर्गुण आहे. कॉर्नेटिस्ट, गुन्हेगार, जादूटोणा, फसवणूक करणारे, व्हीलर- डीलर्स, टू-टाइमर, ढोंगी आणि भविष्य- प्रचारक हे त्यांच्या पात्रांपैकी आहेत, जसे की भोळसट, चाकू, मूर्ख आणि कुकल्ड्स आहेत जे त्यांच्या सर्व-इच्छेने बळी म्हणून कार्य करतात.

३) व्यंग्यात्मक थप्पडः

विनोदाच्या इतर प्रकारांपेक्षा भिन्न आहेत कारण ते मुख्य पात्राच्या नशिबाच्या प्रगतीचे अनुसरण करतात. तथापि, या प्रसंगात, मुख्य पात्र (जसे नाटक किंवा कथेतील जवळजवळ प्रत्येकजण वेगळ्या पद्धतीने) कार्य करते.

४) प्रहसन, हास्य व्यंगचित्रः

ही व्यंगाची एक शैली आहे ज्याचा अर्थ प्रेक्षकांकडून साधे, हृदयस्पर्शी हशा-किंवा ते रंगभूमीमध्ये म्हणतात त्याप्रमाणे, "गट हस्स"—प्रेक्षकांकडून. हे करण्यासाठी, ते वारंवार अतिशयोक्तीपूर्ण किंवा व्यंगचित्रित प्रकारचे वर्ण वापरते, त्यांना संशयास्पद आणि

हास्यास्पद परिस्थितीत ठेवते आणि मुक्तपणे लैंगिक मिश्रण, असभ्य भाषा, शारीरिक गोंधळ आणि थप्पड यांचा समावेश करते. प्रहसनात निर्लज्जपणा, चपखल विनोद आणि निरर्थक असंभाव्यता ही परिभाषित वैशिष्ट्ये आहेत. व्यंग्यात्मक पात्रे विलक्षण किंवा हास्यास्पद असतात आणि सामान्यतः इतर प्रकारच्या व्यंगापेक्षा जास्त मूर्ख असतात. या व्यतिरिक्त, प्रहसनात्मक कथांमध्ये सामान्यतः अपमानकारक एकरूपता आणि वरवर कधीही न संपणाऱ्या समस्या असतात. खोटीओळख, वेश आणि फसवणूक यांचा समावेश असलेल्या गुंतागुंतीच्या मूर्ख योजना हे सर्वसामान्य प्रमाण आहेत.

५) विनोदी व्यंग्यात्मकः

ही इंग्रजी व्यंगचित्राची एक महत्त्वपूर्ण उपशैली आहे जी बेन जॉन्सनने तयार केली आणि लोकप्रिय केली. "हास्य" हा शब्द शारीरिक द्रवपदार्थाचा संदर्भ देतो जे मध्ययुगीन औषध विविध रंगीबेरंगी नश्वर प्रवृत्तीशी संबंधित होते आणि ते शरीरात कोठे चढत होते, यावर अवलंबून असते. म्हणून, ज्या व्यक्तीने रक्त ओलांडले आहे त्याचे वर्णन "स्वच्छ" असे केले जाईल, परंतु जो जास्त सुन्न असेल त्याचे "उदासीन" असे वर्णन केले जाईल आणि ज्याला खूप कॉलर (अनहेरोइक संक्षारकता) आहे. त्याचे हृदय दुखी होईल. जॉन्सनच्या "कॉमेडी ऑफ ह्युमर्स" मधील प्रत्येक मुख्य पात्रात एक सुसंतुलित अस्तित्व असण्याऐवजी विनोदाचे प्राबल्य आहे, ज्यामुळे त्याला एक विशिष्ट विकृती किंवा जिज्ञासू वागणूक मिळते. जॉन्सनने 'एव्हरी मॅन इन हिज राईट माइंड' या नाटका च्या "प्रस्तावना"मध्ये त्याच्या दाव्याचे स्पष्टीकरण दिले आहे.

६) नवीनतम व्यंगचित्रः

१८व्या शतकातील कादंबरी व्यंगचित्र ही मूलतः रिस्टोरेशन युगाच्या कॉमेडी ऑफ मोरेस च्या विरोधात प्रतिक्रिया होती. नश्वर सद्गुणांचे सर्व फायदे उपभोगणाऱ्या मध्यम वर्गातील पात्रांना नवलचक विनोदी चित्रपटात त्रास सहन करावा लागतो आणि जे ते गुण टिकवून ठेवत नाहीत त्यांना त्यांच्या वेदना किंवा सहानुभूती जाणवते. (नोव्हेलेटिश स्लॅपस्टिक) याचा उद्देश मानवी दुर्गुणांची थड्या करणे आणि मानवी सद्गुणांची प्रशंसा करणे हा होता. या स्लॅपस्टिक्स यासंदर्भात नैतिक स्लॅपस्टिक्स पेक्षा अधिक काही नाहीत. उदाहरणार्थ, ऑलिव्हर गोल्डस्मिथच्या प्रदीर्घ गीताचा "प्रतिशोध" विचारात घेणे. जेरेमी कॉलियर, जे १६५० ते १७२६ पर्यंत जगले, त्यांनी "अगेन्स्ट द परमिसिव्हनेस ऑफ द कॉमेडी ऑफ मोरस" या शीर्षकाचा एक भाग लिहिला, विशेषतः कॉन्ग्रेव्ह आणि व्हॅनब्रग यांनी लिहिलेला.

७) शोकांतिका व्यंगचित्रः

भयंकर अशी अनेक नाटके आहेत जी पूर्णपणे व व्यंगचित्रभावनेला धरून नाहीत किंवा दयनीय भावनांना पकडत नाहीत. जरी ते हॉलवेमध्ये आनंदी दिसत असले तरी ते जीवनातील काही नकारात्मक पैलू देखील ठळक करतात. तथापि, ही नाटके सामान्यतः स्लॅपस्टिक्स म्हणून वर्गीकृत केली जातात. उदाहरणार्थ, शेक्सपियरचा मेजर फॉर मेजर आणि एलियटचा द कॉकटेल पार्टी, दोन्ही स्लॅपस्टिक कॉमेडी आहेत, परंतु इंग्रजी स्लॅपस्टिक शैलीच्या मध्यवर्ती थीममध्ये त्यांच्यात फारच कमी साम्य आहे. "ट्रॅजी-

कॉमेडी," "ब्लॉक कॉमेडी," आणि "डार्क ह्युमर" या सर्व शब्दांचा वापर या निर्मितीचे वर्णन करण्यासाठी केला गेला आहे. शेक्सपियरची अलीकडील शोकांतिका-स्लॅपस्टिक नाटके, जसे की द विंटेर्स टेल आणि सिम्बेलाइन, अशा पद्धतीचे अनुसरण करतात, जेथे कथानकांमध्ये अटकेतून अनपेक्षित सुटका समाविष्ट आहे. काळा हा शब्द समकालीन नाटकात वापरला जातो.

ब) शोकांतिका:



ही पाश्चात्य नाटकांचा एक महत्त्वाचा घटक आहे. हे एक वातावरण स्थापित करते, जे गंभीर हेतू प्रकाशित करते. कधीकधी काही हास्यास्पद हेतू असू शकतो किंवा नसूही शकतो. एक विलक्षण परंतु सदोष व्यक्ती शोकांतिका अनुभवते आणि बहुतेकदा, मूर्तीमध्ये मृत्यू होतो. वास्तविकतेचा उद्देश, नशिबाचे स्वरूप, नैतिकता आणि सामाजिक किंवा बौद्धिक संबंध हे या देणगीद्वारे उपस्थित केलेल्या मुद्द्यांपैकीच आहेत.

शोकांतिका अस्सलता (ट्रॅजेडीज ओरिजिन) ग्रीक नाट्य कृती सातव्या शतकाच्या पूर्वार्धात सादर केल्या गेल्या होत्या. वाइन आणि प्रजनन क्षमतेचा ग्रीक देव डायोनिसचे नाट्यीकरण, कार्निव्हल्स नृत्य आणि गायनासह(कोरल परफॉर्मन्स) सादर केले गेले. ५३४ BC मध्ये नाट्य स्पर्धा सुरु झाल्या. थेस्पिसने शोकांतिके साठी आपली या प्रकारचीपहिली स्पर्धा जिंकली. पाचवे शतक B.C. प्राचीन ग्रीक नाटकातील सर्वात महत्त्वाचा काळ होता. वारंवार होणाऱ्या धार्मिक आणि नागरी उत्सवांचा एक भाग म्हणून बहु-दिवसीय कार्निव्हल्स मध्ये शोकांतिका खेळल्या गेल्या. फॅशनेबल शोकांतिकेला बळीच्या बकऱ्यांसह जीवंत स्वरूपात बक्षीस मिळाले. ग्रीक शब्द "tragoidia," ज्याचे भाषांतर "बळीचा बकरा" (tragos=बळीचा बकरा, aeidein = गाणे) असा होतो, तेथून "ट्रॅजेडिया" हे नाव आले आहे. शोकांतिका साहित्य सामान्यतः उदास, काव्यात्मक आणि तात्विक होते.

या शोकांतिका लोककथांमध्ये मूळ होत्या. सर्वसाधारणपणे, मुख्य पात्र प्रशंसनीय होते, परंतु सदोष होते आणि कठीण नैतिक निर्णयाचा सामना केला होता. शोकांतिका सामान्यतः प्रतिकूल शक्तीविरुद्ध संघर्ष करून हरल्या नंतर पात्राच्या निधनाने संपली. शोकांतिका कोरल ओड्सद्वारे विभक्त केलेल्या घटना म्हणून सादर केल्या गेल्या, ज्या दरम्यान कोरस संगीताकडे डावीकडे, उजवीकडे आणि मध्यभागी हलविला गेला. पात्राची ओळख सांगण्यासाठी कलाकारांनी मुखवटे घातले.

प्रतिष्ठित ग्रीक शोकांतिका:

*एस्किलस, *सोफोकिलस आणि *युरिपाइड्स हे त्यापैकी होते. या नाटककारांनी सामान्यतः तिहेरी नाटके किंवा तीन नाटकांचे संच तयार केले.

तीन महत्त्वाच्या ग्रीक शोकांतिका म्हणजे मेडिया बाय *युरिपाइड्स, *एस्किलस *ओरेस्टिया आणि *सोफोकलीस इडिपस रेक्स.

ख्रिस्तपूर्व तिसऱ्या शतकापासून ग्रीक नाटक बंद पडले. लिवियस अँड्रॉनिकसने रोममध्ये शोकांतिका आणली.

पण सध्या फक्त लुसियस अँनेयस सेनेका च्या शोकांतिका उरल्या आहेत. रोम मध्ये शोकांतिकेपेक्षाव्यंगचित्र (कॉमेडी) अधिक लोकप्रिय होती. पुनर्जागरणाच्या काळात सेनेकाच्या नाटकांचा खरा प्रभाव होता. अलीकडे, पाश्चात्य नाटककारांनी अनेक सेनेकन तंत्रांचा अवलंब केला आहे, ज्यात पाच-कृतींची रचना, उलगडणारे कथानक, फुलांची भाषा, सूडाचे विषय, जादू, भुते इत्यादींचा समावेश आहे. निकोलच्या मते, इंग्लंडमधील नाटक स्वतःच विकसित झाले आहे. तथापि, ते ग्रीक नाटकाच्या समान टप्प्यांतून गेले. लिटर्जिकल सर्व्हिसेस जिथे ते पहिल्यांदा दिसले. मिस्टिफिकेशन्स आणि मिरॅकल नाटके हे नाट्यीकरणाचे पहिले प्रकार होते. नंतरच्या काळात नैतिकतेची नाटके दिसू लागली. या नंतर विराम आला. शेवटी सोळाव्या शतकात या नाटकाचे इंग्लंडमध्ये आगमन झाले. थॉमस हार्डी यांनी १५६२ मध्ये लिहिलेली, गोर्बोडुक ही सर्वात जुनी इंग्रजी शोकांतिका होती.

शेक्सपियर, वेबस्टर आणि इतर लेखक थॉमस किड आणि क्रिस्टोफर मार्लो यांनी शक्य केले. ऍरिस्टॉटलचे पोएटिक्स, जे नाटकावरील सर्वात महत्त्वाचे आणि लक्षणीय निबंध आहे, ते चौथ्या शतकात लिहिले गेले. त्यांच्या काळातील ग्रीक नाटकांचे सखोल परीक्षण केल्यानंतर हा लेख आला. या लेखात त्यांनी विशेषतः शोकांतिकेची वैशिष्ट्ये आणि उद्देश आणि सर्वसाधारणपणे कवितेची चर्चा केली आहे.

ऑरिस्टॉटलचे शोकांतिकेचे वर्णन आता पाहू. "शोकांतिका म्हणजे एखाद्या कृतीचे मनोरंजन करणे जी गंभीर, पूर्ण आणि विशिष्ट परिमाण आहे; प्रत्येक प्रकारच्या सांस्कृतिक अलंकाराने पसरलेल्या भाषेत, नाटकाच्या स्वतंत्र परियोजना-कॉरिडॉर मध्ये विविध प्रकार स्थापित केले जातात; कृतीच्या स्वरूपात, कथेचे नाही; दया आणि दहशतीद्वारे या भावनांचे चांगले विघटन घडवून आणणे. शोकांतिकेचे दोन मूलभूत पैलू- "तिचे स्वरूप" आणि त्याचा "उद्देश" खालील परिच्छेदात सारांशित केले आहेत. वर्णनानुसार, शोकांतिका ही इतर कोणत्या ही प्रमाणेच पुनरुत्पादन आहे. एक प्रकारची कला. तथापि, ती एखाद्या उपक्रमाची प्रतिकृती आहे जी गंभीर स्वरूपाची आहे, विशिष्ट पट्टी आहे आणि पूर्ण झाली आहे (म्हणजे एक निश्चित सकाळ, मध्य आणि शेवट आहे). भाषा सांस्कृतिक आहे आणि बनलेली आहे. शोकांतिकेच्या दोलायमान दालनात उभारण्यात आलेले विविध प्रकारचे-सुशोभीकरण. शोकांतिकेचा सर्वात महत्त्वाचा पैलू म्हणजे तो मोठ्याने वाचण्या ऐवजी थेट आणि कृतीतून प्रेक्षकां समोर मांडला जातो.

शोकपूर्ण कामगिरीचे उद्दिष्ट हे आहे की प्रेक्षकांना दुःखी होण्याऐवजी सांत्वन वाटेल आणि दया आणि चिंतेची भावना निर्माण करून ज्याला "दुःखदायक आनंद" म्हणतात, ते प्रदान करणे. ऑरिस्टॉटलच्या मते, दया आणि दहशत यासारख्या काही भावनांचा संवर्धित जीवनात कमी वापर केला जातो. म्हणून दुःखद घटनांचा उद्देश या भावना जागृत करणे आणि मानसिक शांतता वाढवण्यासाठी त्यांना प्रवाहित करणे हे असते. भयंकर मूर्तीच्या निवडीमध्ये हे मूलभूत तत्त्व म्हणून काम करते. शोकांतिका कथानकाचे घटक, पात्र, जुडणी-सेटिंग, परवानगी, शब्दलेखन, तमाशा आणि गाणे हे शोकांतिकेचे काही मूलभूत घटक आहेत. रंगमंच सूचना आणि देखावा, हे आता शोकांतिकेचे मूलभूत घटक मानले जातात. ही मूलभूत तत्त्वे कथानकात देखील आहेत, परंतु काही फरक आहेत.

दुःखद घटना कृतीचे रूप घेतात, पण कादंबरी वर्णनात्मक स्वरूपात लिहिली जाते. सर्वसाधारणपणे, नव्यावर लांबीचे कोणतेही बंधन नाही. शोकांतिकां सह कोणतेही नाटक, अनेक तासांच्या कालावधीत त्याचा संदेश द्यायला हवा.

नाटकात पाळले पाहिजे असे "तीन प्रमाण घटक" ऑरिस्टॉटलने वर्णन केले आहे.

प्रथम, "वेळेची एकता" आहे, ज्या नुसार शोकांतिके मध्ये एक संपूर्ण क्रिया असावी, जी "सूर्याची एक क्रांती किंवा किंचित पुढे" म्हणजे, अधिक कालावधी लागूच नये.

नंतर "स्थानाची एकता" एक दिवसा मध्ये दर्शविली जाईल, या पेक्षा यामुळे नैसर्गिक रीत्या घटनेची यामुळे ओळख झाली, ज्या मध्ये क्रिया एकाच क्षेत्रात किंवा स्थाना वर झाली. वाहतुकीसाठी इतर कोणतेही पर्याय नसल्यामुळे हे अपरिहार्य होते. तसेच शोकांतिकेचे कथानक कसेविकसित होते आणि त्यातील पात्रे कशी परिभाषित केली जातात.

यावर या सर्वांचा महत्त्वपूर्ण प्रभाव पडतो. कादंबरीकाराच्या कार्याचा अंतिम परिणाम विशेषतः कोणावरही अवलंबून नसतो, तर नाटककाराने अभि- नेता, रंगमंच दिग्दर्शक आणि इतर असंख्य लोकांवर अवलंबून असणे आवश्यक आहे. कादंबरीकाराप्रमाणे नाटककार आपल्या प्रेक्षकांना थेट संबोधित करू शकत नाही; तो केवळ त्यांच्या संदेशाच्या पत्राद्वारेच असे करू शकतो.

१) कथानक:

कथानक: म्हणजे घटना, घटना आणि परिस्थिती यांचा एक ठोस, समाधानकारक संरचनेत संबंध असतो आणि तो विशिष्ट भावनिक आणि सांस्कृतिक वस्तूंच्या प्राप्ती साठी प्रस्तुत केला जातो, म्हणजे कथानकात व्यक्तिरेखांची वैशिष्ट्ये विचारात घेतली जातात, घटना एखाद्याशी कशा जोडल्या जातात. दुसरा, आणि त्यांचा नाट्यमय प्रभाव. प्रत्यक्षात, कथानक घटनांच्या सूचीपेक्षा अधिक आहे. अस्सल भाषण आणि रंगमंच कृती वापरून, बिन महत्त्वाचे दुर्लक्ष केले जाते आणि महत्त्व पूर्ण राखले जाते आणि आम्हाला स्पष्टपणे कळवले जाते. नाटकाची मूलभूत चौकट गुस्ताव फ्रेटॅंग यांनी त्यांच्या नाटकाच्या फॅशन (१८६३) या पुस्तकात दिली आहे. त्याचा आकार पिरॅमिडसारखा आहे. दुःखद नाटकांची रचना इतर सर्व नाटकांप्रमाणेच असते. प्रत्येक नाटकाला देखावा सेट करण्यासाठी किंवा कृती कोणत्या परिस्थितीत होईल हे स्पष्ट करण्यासाठी परिचय

आवश्यक आहे; एक गुंतागुंत (किंवा वाढणारी क्रिया) ज्या दरम्यान ती प्रगती करते किंवा अधिक गुंतते; जेव्हा गोष्टी वाईट होतात तेव्हा कळस (किंवा संकट); आणि एक निंदा (किंवा फॉलिंग ॲक्शन) जी गुंतागुंत आणि आपत्तीचे निराकरण करते जे पात्राचे भवितव्य ठरवते.

पाच-कृती शोकांतिकेची:

- पहिली कृती किंवा त्यानंतरची घटना सहसा प्रदर्शनासाठी समर्पित असते.
- दुसरा कायदा आणि तिसऱ्याचा काही भाग इमारतीतील तणाव,
- तिसऱ्या कायद्याचा कळस आणि निषेध, तसेच उर्वरित
- चौथा आणि पाचव्या कायद्याच्या अंतिम आपत्तीचा एक भाग दर्शवितो.

प्रत्येक टप्प्याची लांबी खूपच कमी असते. ऑरिस्टॉटलच्या मते कथानक हे शोकांतिकेचे सार आहे. प्लॉट्स दोन फ्लेवर्समध्ये येतात: साधे आणि अत्याधुनिक. सरळ कथानकात, पेरिपेटिया (परिस्थिती उलटा येणे) किंवा ऑनाग्नोरिसिस नसते आणि क्रिया सतत संपूर्ण (ओळख किंवा शोध) म्हणून उलगडते. तथापि, एक जटिल कथानक ही अशी आहे ज्यामध्ये बदल एकतर परिस्थिती किंवा ओळख किंवा दोन्ही बदलांसह असतो. परिस्थिती उलथा पालथ आणि साकार होण्यासाठी आश्चर्य हा पाया आहे. तथापि, ऑरिस्टॉटलने हिंसक किंवा अत्याचारी भागांवर आधारित कथांना फारच कमी रेटिंग दिले आहे, कारण ते मिन्स्ट्रॅल च्या क्राफ्टमध्ये कौशल्याचा अभाव दर्शवतात. याव्यतिरिक्त, ऑरिस्टॉटल सबप्लॉट्सच्या वापरास विरोध करतो. सामान्यतः जेव्हा सबप्लॉट प्रत्येक टप्प्याची लांबी लक्षणीयरीत्या कमी होते. ऑरिस्टॉटल च्या मते, शोकांतिकेचा गाभा म्हणजे त्याचे कथानक. प्लॉटचे दोन प्रकार आहेत: सरळ आणि गुंतागुंतीचे. साध्या प्लॉट्स मध्ये पेरिपेटिया (परिस्थिती उलटा येणे) किंवा ऑनाग्नोरिसिसचा समावेश नाही आणि क्रिया एका सतत क्रमाने होते (ओळख किंवा शोध). तथापि, एक जटिल कथानक असा आहे ज्यामध्ये बदल परिस्थिती, मान्यता किंवा दोन्ही बदलांसह असतो. परिस्थिती उलथापालथ आणि प्राप्ती साठी आधारशिला आश्चर्य आहे. तथापि, मंत्रिमंडळाच्या व्यापारात त्यांच्या क्षमतेचा अभाव दिसून येत असल्याने, ऑरिस्टॉटल हिंसक किंवा त्रासदायक परिस्थितींवर केंद्रीत असलेल्या कथांना अत्यंत कमी दर्जाचे स्थान देतात. ऑरिस्टॉटल देखील सबप्लॉट्सच्या विरोधात आहे. अनेकदा जेव्हा सबप्लॉट

२) पात्रे:

पात्रे, म्हणजे कथानक पुढे नेणाऱ्या व्यक्ती. कथानकानंतर व्यक्तिचित्रण हा नाटकाचा महत्त्वाचा घटक असतो. ऑरिस्टॉटलने "नैतिकता," नैतिक मानकांची प्रणाली म्हणून त्याचा संदर्भ दिला. पात्रांचे मूल्यमापन त्यांच्या कृती आणि शब्दांच्या आधारे केले जाते, तसेच इतर पात्रांचे त्यांच्याबद्दल काय म्हणणे आहे. जेव्हा आपण त्यांना नाटकाच्या व्यापक विषयाशी जोडतो, तेव्हा आपल्याला त्यांच्या खऱ्या संदर्भात ते समजून घेता येते. ऑरिस्टॉटल च्या काळात आणि सध्याच्या काळात या पात्राची कल्पना वेगळ्या पद्धतीने

करण्यात आली होती.शास्त्रीय परंपरेचे सदस्य असले ल्या ऑरिस्टॉटलने व्यक्तीकडे न पाहता समाजाला केंद्र मानले. तथापि, एक पात्र आता अनुकूलतेने पाहिले जाते.

३) शब्दलेखन:

हे अर्थाच्या शाब्दिकीकरणाचा संदर्भ देते. हे दुःखद पात्रांमधील शाब्दिक संवाद आहे. याला सामान्यतः संभाषण असे संबोधले जाते, यमक किंवा गद्यात कृती हलवते आणि नाटककार काय सांगण्याचा प्रयत्न करीत आहे यावर एक काच वाढवते. पात्रांमधील नातेसंबंध प्रकट होतात. सहली आणि स्वगत हे देखील नाट्यमय भाषणाचे महत्त्वपूर्ण घटक आहेत कारण ते वर्ण समजण्यास मदत करतात.

४) जुडणी:

क्रियेचे सामान्य स्थान आणि अक्षरशः वेळ सेटिंग, जुडणी म्हणून संबोधले जाते. विशिष्ट भौतिक स्थान ज्यामध्ये एखादी घटना किंवा दृश्य घडते त्याला कामाची सेटिंग, जुडणी म्हणून संबोधले जाते. उदा. मॅकबेथची एकूण पार्श्वभूमी मध्ययुगीन स्कॉटलंड आहे, तर मॅकबेथला चेटकिणींशी समस्या असलेले दृश्य एक भयानक स्पर्धा आहे. कामाचा मूड तयार करण्यात भौतिक वातावरण महत्त्वपूर्ण भूमिका बजावते. रंगभूमी निर्मातीच्या संदर्भात वापरल्या जाणाऱ्या रंगमंचावरील कॅबिनेटरी किंवा पॅकेजेसच्या पोर्टेबल तुकड्यांना जोडणी देखील संदर्भित करते. हे अधूनमधून एखाद्या दृश्यात अभिनेते कोठे ठेवले आहेत याचा विचार केला जातो.

५) टप्पे:

टप्पे रंगमंचावरील सूचना त्या नाटककाराने अनेकदा नाटकाच्या पटकथेत संरक्षकाला केलेल्या शिफारसी असतात. ते समजण्यास सोपे आणि जुन्या रंगभूमी मध्ये असंख्य होते. ते नाटककार आणि काव्यसंग्रह यांच्यात एक संबंध निर्माण करतात. सामान्यतः, ग्रीक नाटकात, कोरसने हा उद्देश पूर्ण केला. अत्याधुनिक नाटकांच्या रंगमंचावरील दिग्दर्शन विपुल, गुंतागुंतीचे आणि अतिशय तपशीलवार दिलेले असतात. ते नाटककाराला अचूक वातावरण तयार करण्यात मदत करतात.

६) संघर्ष :

हा शब्द एखाद्या प्रकारच्या संघर्ष किंवा प्रतिस्पर्ध्याला सूचित करतो. नाटक असण्यासाठी संघर्ष आवश्यक असतो. संघर्षाचे दोन प्रकार आहेत: अंतर्गत आणि बाह्य. हे दोन व्यक्ती, अभ्यास किंवा संकल्पना यांच्यातील मतभेद असू शकतात. ते मानसिक, शारीरिक किंवा बौद्धिक असू शकते. जेव्हा एखाद्या अस्तित्त्वाने दोन धार्मिक कृतींमधून निवड केली पाहिजे, जो त्याच्यासाठी सर्वात कठीण आणि मागणी करणारा अनुभव आहे, तेव्हा हेगेल नमूद करतात की हे असे होते जेव्हा नश्वर जीवनाला त्याचे वैभव प्राप्त करून देणारा सर्वात निश्चित संघर्ष परिभाषित केला जातो. संघर्ष नाटकात त्याच्या सर्व जटिलतेमध्ये आणि विविध दृष्टिकोनातून चित्रित केला जातो. शेक्सपियर बाह्य संघर्षापेक्षा अंतर्गत संघर्षाला अनुकूल असल्याचे दिसते, परंतु त्याच्या नाटकांमध्ये

अनेक बाह्य संघर्षांचे अनुक्रम आहेत. आजच्या हास्यास्पद परिस्थितीत संघर्ष केंद्रस्थानी आहे

७) साथ, कोरस:

पन्नास लोकांचा समावेश असलेला कोरस हा ग्रीक नाटकाचा एक महत्त्वाचा घटक होता. हे न्यायाधीश म्हणून काम करते आणि व्याख्यात्मक भूमिका बजावते. ग्रीक ट्रॅजेडीमध्ये अशा पात्रांचा समावेश होता ज्यांनी संभाषण आणि कथानक पुढे नेण्यासाठी कृतीमध्ये अधूनमधून ओड्स आणि ब्रेक्स जोडत हलवले, नाचले आणि एकत्र गायले. ग्रीक शोकांतिकेत कोरसने निर्माण केलेल्या उत्कृष्ट वस्तूपैकी एक म्हणजे "मंचावर काय चालले आहे हे पाहून त्याच्यामध्ये जागृत झालेल्या उत्कट भावना प्रेक्षकांसाठी एकत्र करणे, एकसंध करणे आणि एकत्रित करणे." ते न्यायाधीश किंवा निवेदक म्हणूनही काम करत होते. स्टेजच्या बाहेर असले पाहिजे असे आचरण वाचले जाते, विशेषतः हिंसाचार, युद्ध इ.

८) विचार:

परिस्थितीनुसार जे शक्य आहे ते सांगण्याची क्षमता.

९) गाणे:

ग्रीक शोकांतिकेत, हे अलंकारांमध्ये सर्वोच्च स्थान होते

१०) प्रदर्शक, डिस्प्ले:

जरी यात एक अनोखा भावनिक ओढ आहे, तरी हा परिसर (कॉरिडॉर) किमान सांस्कृतिकदृष्ट्या वैविध्यपूर्ण आहे. रंगमंचाचे माध्यम, मिनस्ट्रॅलची कला नाही, हे नेत्रदीपक वस्तू ठरवते.

शोकांतिका खालील श्रेणींमध्ये वर्गीकृत केल्या जाऊ शकतात:

१) शास्त्रीय किंवा ग्रीक शोकांतिका:

ऑरिस्टॉटलचे काव्यशास्त्र हे एस्किलस, सोफोक्लीस आणि युरिपाइड्स यांनी केलेल्या ग्रीक शोकांतिकेच्या विश्लेषणावर आधारित आहे. म्हणून, ग्रीक शोकांतिकेच्या गुणांचे वर्णन करण्यासाठी पोएटिक्स चांगले काम करतात. या पुराणकथांचे अनुयायी जाणत होते की या शोकांतिकेतील कथा त्यांच्यावर आधारित आहेत. परिणामी, त्यांनी खरोखर कोणालाही आश्चर्यचकित केले नाही. नाटकांमध्ये एक महत्त्वपूर्ण धर्मशास्त्रीय आणि नैतिक घटक होते कारण ते धार्मिक उत्सवांचा एक भाग होते. नेमसिस, किंवा भाग्य, प्रबळ होते. जरी विषय सहसा धक्कादायक आणि भयानक असले तरीही, ग्रीक शोकांतिका, त्याच्या क्षमतेनुसार, स्टेजवर भयानक हिंसाचाराचे प्रदर्शन टाळले. नाटकात पाच-सहा पात्रं होती. पन्नास लोकांचा समावेश असलेल्या कोरसमध्ये अशाच घटनांचे पठण होते. असाधारण चारित्र्याचा माणूस, तरीही एक दोष ज्याने त्याला शेवटी उद्ध्वस्त केले. गुलाम आणि स्त्रिया शोकांतिकेसाठी योग्य पात्र दिसले नाहीत. शोकांतिकेशी मूर्खपणाचे कोणतेही

मिश्रण नव्हते, म्हणून शोकांतिका "शुद्ध शोकांतिका" होत्या, कृतीच्या एकतेचे पालन करतात. ट्रिपलेट किंवा तीन कृतींचा संच, ग्रीक शोकांतिका कशा प्रकारे केल्या जात होत्या. तथापि, शोकांतिकेपासून स्वतंत्र असलेले आणि वारंवार क्रूरपणे हास्यास्पद असलेले "सॅटिर नाटक" सहसा गंभीर नाटकांचे अनुसरण करते.

२) एलिझाबेथन / पुनर्जागरण शोकांतिका:

इंग्लंडने, इतर युरोपीय देशांपेक्षा थोड्या वेळाने, सोळाव्या शतकाच्या मध्यभागी पुनर्जागरण किंवा कलेचे पुनर्जन्म अनुभवले. इंग्लिश नाटककारांच्या कल्पनाशक्तीला रेनेसान्सच्या शास्त्रीय पुनरुत्थानाच्या वाढीमुळे चालना मिळाली, ज्याने मिस्टिफिकेशन्स आणि नैतिकता नाटकांच्या इंग्रजी मध्ययुगीन वारशासह एकत्रित केले. सेनेकाचा विशेषतः शोकांतिकेवर महत्वपूर्ण प्रभाव आहे. सेनेकन सराव करतात, ज्यात त्यांची पाच-कृती चौकट फ्रेमवर्क, उलगडणारी कथा आणि फुलांची भाषा समाविष्ट आहे

पुनर्जागरण नाटककारांनी प्रतिशोध, जादू, भुते इत्यादी विषय उघडपणे स्वीकारले. शोकांतिकेच्या क्षेत्रात थॉमस किड, क्रिस्टोफर मार्लो आणि इतर युनिव्हर्सिटी विट्स यांनी शेक्सपियर, वेबस्टर, टूर्नर आणि इतरांसाठी मार्ग तयार केला. पुनर्जागरण नाटककारांनी, ग्रीक लोकांप्रमाणेच, रंगमंचावर हिंसक परिस्थितीचे चित्रण केले. शेक्सपियर हा या काळातील सर्वात प्रसिद्ध नाटककार आहे. शेक्सपियरने ग्रीक शोकांतिकेच्या मूळ थीमचे पालन केले तरीही त्याने फॉर्म आणि पात्रांमध्ये बदल केले. दयनीय मूर्तीला ज्ञायव्हिंगची आवड किंवा स्वारस्य असते जे, असामान्य परिस्थितीत, त्याच्या दयनीय उत्सर्जनात बदलते. डॉच्या नशिबापेक्षा शेक्सपियरची पात्रे नशिबाने ठरलेली आहेत, तथापि त्याच्या पडझडीत थोडीशी संधी आणि योगायोग आहे. बाह्य संघर्षाच्या विरुद्ध त्या काळातील शोकांतिका रिकाम्या श्लोकात रचल्या गेल्या आणि लक्षणीय व्यक्ती, संख्यात्मक मूल्ये इत्यादींवर लक्ष केंद्रित केले गेले. सेनेका, थॉमस किड (हायरोनेमो, द स्पॅनिश ट्रॅजेडी) आणि वेबस्टर (द डचेस ऑफ माल्फी, द व्हाईट डेव्हिल) यांच्या प्रभावाखाली भयपट नाटके तयार केली. ज्यामध्ये वारंवार भुते, चेटकीण आणि खून दिसून येतात.

३) वीर नाटक, द हिरोइक प्ले:

द रिस्टोरेशन ट्रॅजेडी रिस्टोरेशन युगाचा एक अनोखा उपउत्पादन म्हणजे हिरोइक प्ले (१६६०-१७००). त्यावर सामान्यतः कृत्रिम, परकीय आणि अनैसर्गिक असल्याचा आरोप करण्यात आला. जीर्ण झालेल्या, निराश झालेल्या आणि क्षीण झालेल्या गुणवत्तेच्या आध्यात्मिक गरजांचा परिणाम म्हणून ते साकार झाले. त्या काळातील उदासीन जीवनाच्या उलट, त्याने प्रेम, सद्गुण आणि महानतेने भरलेले स्वप्न-जग निर्माण केले. यात प्रेम, सन्मान आणि कर्तव्य या विषयांचा समावेश होता. हे एक उत्पादित विश्व आहे जे प्रवर्तकासाठी "वीर" म्हणून नियुक्त केले जाऊ शकते आणि त्याच्या कृती आणि वातावरणावर त्याचे पूर्ण नियंत्रण आहे. हिरोइक प्ले वर्ण, शैली आणि विशेषतः हिरोइक मीटरच्या वापराच्या बाबतीत एपिकशी अतिरिक्त समानता प्रदर्शित करते.

वीर नाटक दोन भाऊ, दोन मस्केटियर्स किंवा एकाच स्त्रीवर प्रेम करणारे दोन पुरुष यासारख्याच अडचणी दाखवतात. यामुळे मूर्तीचे नशीब अनपेक्षित वळण घेते. वीर

नाटकाचा सामान्यतः आनंददायक शेवट झाला कारण लेखकाला मूर्तीला आदर्श म्हणून दाखवायचे होते. परिणामी, त्याला शेवटी बक्षीस मिळाले. ग्रीक किंवा शेक्सपियरच्या शोकांतिकेच्या उलट, शोकांतिकेला गीतात्मक न्याय आहे. रिकाम्या श्लोक शोकांतिकेत वीर ब्रेस ऐवजी कोरा श्लोक मीटर म्हणून वापरला जातो, जो या प्रकारच्या नाटकाचा अर्थ लावण्याचा आणखी एक मार्ग आहे. जॉन ड्रायडेनने तुलनात्मक वीर नाटकांची निर्मिती केली. शेक्सपियरच्या अँटनी आणि क्लियोपेट्रावर आधारित हिज ऑल फॉर लव्ह हे एक प्रसिद्ध वीर नाटक आहे.

४) घरगुती शोकांतिका:

अठराव्या शतकात या शोकांतिका सामान्य होत्या. हे सामान्य मध्यमवर्गीय लोकांच्या घरगुती दैनंदिन उपक्रमांवर लक्ष केंद्रित करते आणि पती किंवा पत्नी सद्गुणाच्या मार्गापासून दूर गेल्यास कौटुंबिक जीवन आणि आनंद कसा उध्वस्त होतो हे दाखवते. उदासीनता वाढल्यामुळे अशा प्रकारच्या शोकांतिका वाढल्या. वीर नाटकाची वक्तृत्वशैली सामान्य आणि दैनंदिन बनवण्यासाठी मुद्दाम कमी करण्याचा प्रयत्न केला जातो. लेखकांनी मानले की अशाच परिस्थितीमुळे भावना व्यक्त करण्याची संधी मिळते, म्हणूनच या प्रकारच्या शोकांतिकेत नशिबाने महत्त्वपूर्ण भूमिका बजावली. होम शोकांतिकेचे सर्वात लक्षणीय लेखक जॉर्ज लिलो होते. त्यांचे १९७३ चे प्रकाशन, द लंडन ट्रॅस्कर किंवा द हिस्ट्री ऑफ जॉर्ज बार्नवेल.

१.३.२ आनंदक्षोभ नाटक (मेलोड्रामा) :



१८०० च्या दशकात, सर्वात लोकप्रिय नाट्य प्रकारांपैकी एक म्हणजे मनोविश्लेषणात्मक, अतिशयोक्तीपूर्ण अभिनय आणि संगीत वापरून एका पंथाचा मनोरंजन करणे हे आनंदक्षोभ नाटकाचे (मेलोड्रामा) ध्येय होते. त्यांनी हिंसा, प्रेम आणि सैकरिनली थोडक्यात, कृतीक्रमबद्ध (अॅक्शन-पॅकसिक्वेन्स) एकत्र केले. त्याच्या फॅशनच्या पराक्रमाची जाहिरात करण्यासाठी, त्यांनी भव्य पार्श्वभूमी संगीतात प्रवेश, अतिशयोक्तीपूर्ण अभिनय आणि मोहक अनुयायी व्यापार (हिसिंग, बूइंग, चियरिंग इ.) वापरला. आनंदक्षोभ नाटका (मेलोड्रामा) च्या फॅशने बल असण्याची अनेक कारणे (पर्यावरण) होती. एकोणिसाव्या शतकात युरोपात औद्योगिक क्रांती सुरू झाली होती.

बरेच लोक धोकादायक आणि गोंगाट करणाऱ्या उद्योगांमध्ये आश्चर्यकारकपणे दीर्घकाळ श्रम घालवतात. या व्यक्तींमध्ये लक्षणीय (प्लॉटोक्रसी) चा अभाव होता आणि

त्यांच्यापैकी बरेच जण निरक्षर होते. आयुष्य सोपे नव्हते. थिएटर हा एकच मार्ग होता. प्रत्येक शहरात मोठ्या प्रमाणात रंगभूमी होत्या आणि स्वस्त तिकिटांमुळे लोकांना त्यांच्या त्रासाची चिंता न करता शो चा आनंद घेणे सोपे होते. त्यांना उत्साह, उत्कटता आणि जोखीम घेण्याची इच्छा होती. त्यांना चांगल्या लोकांचा विजय आणि खलनायकांना शिक्षा हवी होती. त्यांना मूर्तीची आणि नायिकेची त्यानंतरची प्रेमकथा आणि आनंदी अंत पाहण्याची इच्छा होती. रंगभूमी लोकप्रिय झाल्यामुळे स्थळे मोठी होत गेली. काही चित्रपटगृहांची कमाल क्षमता, शतकात, ००० आहे. मोठ्या टप्प्यांमुळे (विशेषतः सर्वात गरीब लोकांसाठी ज्यांच्याकडे सर्वात स्वस्त जागा आहेत; स्टेजपासून सर्वात लांब) असल्यामुळे प्रत्येक रंगमंच प्रभाव (स्टेज इफेक्ट) अतिशयोक्तीपूर्ण आहे.

बरेच लोक धोकादायक आणि गोंगाटाच्या वातावरणात खूप वेळ काम करतात. हे लोक मुख्यत्वे अज्ञानी होते आणि त्यांच्याकडे लक्षणीय (प्लुटोक्रसी) चा अभाव होता. जीवन साधे नव्हते. सुटकेच्या काही मार्गांपैकी एक रंगभूमी होती. प्रत्येक शहरात रंगभूमीची एक मोठी निवड होती आणि परवडणाऱ्या तिकिटांमुळे लोकांना तणावाशिवाय कामगिरी पाहणे सोपे झाले. त्यांना धोका पत्करण्याची, उत्कटता आणि उत्साहाची इच्छा होती. त्यांना सत्पुरुषांची शिक्षा आणि दुष्टांची निंदा हवी होती. त्यांना नंतरची प्रेमकथा आणि मूर्ती आणि नायिका यांच्यातील विजयी निष्कर्ष पाहायचा होता. थिएटरच्या लोकप्रियते मुळे, स्थळे मोठ्या प्रमाणात वाढत गेली. काही चित्रपटगृहांमध्ये कमाल आसनक्षमता, ००० आहे. प्रत्येक स्टेज प्रभाव उडवणे आवश्यक आहे कारण. परिणामी, गती आणि हावभाव अतिशयोक्तीपूर्ण आणि जीवनापेक्षा मोठे होते आणि वीज आणि स्फोट यांसारख्या नाट्यमय वस्तूंचा समावेश करण्यात आला. विलक्षण करमणूक शैलीने संध्याकाळच्या कृतीक्रमबद्ध (ॲक्शन-पॅक) आणि नाट्यमय मनोरंजनात योगदान दिले. मनोनाट्य (सायकोड्रामा) हे नाव "हवा" आणि "नाटक" या शब्दांवरून आले आहे आणि यामध्ये संगीताची भूमिका महत्त्वाची आहे. संगीताच्या टेम्पोनुसार, अभिनेते त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वे आणि भावना सहजपणे प्रकट करून, व्यक्तिरेखेबाहेर अभिनय करतील.

आनंदक्षोभ पात्रे ही (स्टॉक फिगर्स मेलोड्रामा) फारशी जिवंत असायला हवीत असे नाही. त्याऐवजी, ते प्रत्येकासाठी सहज ओळखण्यायोग्य आणि रूढीवादी होते. त्यामध्ये "प्रचलित पात्रे" आणि A श्रेष्ठ आयडल' आकर्षक, शक्तिशाली, दृढ, प्रामाणिक आणि विश्वासाह असतात. एक तरबेज (चॅम्पियन). सुंदर, शूर, निष्पाप आणि उघड. एक वाईट माणूस. दुष्ट, धूर्त, नैतिकदृष्ट्या दिवाळखोर, आणि अप्रामाणिक असा.

उत्पत्ती, ORIGINS ऑरीगीन्स :

१८व्या आणि १९व्या शतकात इंग्लंड आणि फ्रान्समध्ये मोठ्या प्रमाणावर वाचल्या गेलेल्या कथाकादंबरीच्या पुस्तकांनी मनोनाट्य (सायकोड्रामा) तंत्राचे पुनरुत्थान केले. फ्रेंच राज्यक्रांती, कृत्रिम क्रांती, आधुनिकीकरणाकडे होणारे संक्रमण आणि कुटुंब, प्रेम आणि विवाह यांसंबंधीच्या नैतिक तत्वांचा आरसा म्हणून या नाट्यकृती आणि कादंबऱ्यांचा अर्थ लावणे शक्य आहे. बऱ्याच नाटकांमधील वर्ग संघर्षासाठी एक सामान्य कथानक साहित्यामध्ये मध्यमवर्गातील एक तरुण स्त्री सामील होती जिला एका खानदानी बदमाश व्यक्तीकडून अवांछित लैंगिक प्रगती झालेली. अभिजातसत्तेचे

"दलाल" आणि वंचित कामगार वर्ग "जमाव" या दोघांना घाबरलेल्या मध्यमवर्गाच्या औद्योगिक क्रांतीनंतरच्या चिंता मनोनाट्य, (सायकोड्रामा) मध्ये प्रतिबिंबित झाल्या.

मनोनाट्य (सायकोड्रामा) जो १८ व्या शतकात लोकप्रिय होता, त्यात संक्षिप्त संगीतरचनेसह (इंटरल्यूड्स) बोललेली गणना वैशिष्ट्यपूर्ण होती. तत्सम कार्यशाळा अनेकदा संगीत आणि शाब्दिक संवादांमध्ये बदलल्या जातात आणि कधीकधी संगीतासह मुकअभिनय देखील केले जातात.

जे.ई. एबरलिनच्या लॅटिन अकादमीतील सिगिसमंडस नाटकातील दृश्ये उत्तम उदाहरणे देतात (१७५३). जीन-जॅक रौसो यांचे पिग्मॅलियन, ज्यांचे पाठ्यपुस्तक १७६२ मध्ये लिहिले गेले होते परंतु १७७० मध्ये प्रथम स्तरामध्ये सादर केले गेले होते, हा पहिला संपूर्ण मनोनाट्य (सायकोड्रामा) प्रकार होता. प्रस्तावना अँडांटे रौसो यांनी लिहिली होते, परंतु होरेस कोइनेटने बहुतेक संगीत लिहिले होते. जर्मनीमध्ये १८व्या शतकाच्या शेवटच्या तीन वर्षांत सुमारे ३० आणखी मनोनाट्य (सायकोड्रामा) तयार केले गेले. जोडीचे नाटक "ड्युओड्रामा" हा शब्द दोन कलाकारांचा सहभाग असताना वापरला जाऊ शकतो. जॉर्ज बेंडा यांचे जोडीचे नाटक विशेषतः लोकप्रिय होते.

१६६० मध्ये चार्ल्स II च्या इंग्लिश रिस्टोरेशननंतर बऱ्याच ब्रिटिश रंगभूमीना "गंभीर" नाटक सादर करण्यास मनाई होती, परंतु तरीही त्यांना विनोदी किंवा संगीत नाटके तयार करण्याची परवानगी होती. फक्त दोन लंडन रंगभूमी कंपन्यांना "गंभीर" नाटक रंगवण्यासाठी चार्ल्स II ने जारी केलेल्या पेटंटद्वारा अधिकृत केले होते. सरतेशेवटी, अनेक अतिरिक्त इंग्रजी शहरे आणि शहरांमधील प्रत्येकी एका रंगभूमी ला पुढील पात्रांचे पेटंट मिळाले. प्रतिबंध टाळण्यासाठी, इतर रंगभूमीनी संगीताद्वारे अधोरेखित केलेली नाटके सादर केली आणि "सायकोड्रामा" मनोनाट्य" हा फ्रेंच शब्द वापरला. शेवटी, १८४३ च्या रंगभूमी कायद्या मुळे सर्व रंगभूमीना नाटक रंगवता आले.

१९व्या शतकाच्या अखेरीस, "सायकोड्रामा" मनोनाट्य" हा शब्द जवळजवळ एकाच प्रकारच्या सलून मनोरंजनामध्ये कमी झाला होता ज्यामध्ये कमी-अधिक तालबद्धपणे बोलले जाणारे शब्द (बहुतेकदा कविता), कधीकधी कमी-अधिक विधाने आणि किमान काही नाट्यमय रचना यांचा समावेश होता. किंवा प्लॉट जे संगीताच्या घटनेसह होते (सामान्यतः पियानो).

नाटके ऑपेरांची अफाट परिपक्वता प्रदर्शित करतात. योग्य संगीत भावनिक दबाव व्यक्त करते आणि तीव्र करते. वर्ण युद्ध, देशद्रोह, स्मारकीय प्रेम, खून, सूड, फिलीअल कलह, किंवा प्रौढ कथानकांमध्ये तुलना करता येण्याजोग्या भव्य परिस्थितींसारख्या जीवनापेक्षा मोठ्या घटनांना लोटांगण घालतात किंवा देतात. बऱ्याच वर्ण साधेपणाने रेखाटले आहेत, चांगल्या आणि वाईटाचे वर्णन करणाऱ्या वेगळ्या रेषा आहेत आणि चरित्र विकास आणि कथानकाची हुशारी या दोन्ही गोष्टी प्रदान केल्या आहेत. व्यक्तिरेखांच्या वैशिष्ट्यांचा त्यांच्यावर भावनिकरित्या कसा प्रभाव पडतो आणि ते इतर लोकांवर कसा प्रभाव पाडतात हे दर्शविण्यासाठी घटनांचे नियोजन केले जाते.

१.३.३ संगीत रंगभूमी:



हा नाट्यप्रदर्शनाचा एक प्रकार आहे ज्यामध्ये गाणी, बोललेले संवाद, अभिनय आणि नृत्य यांचा समावेश होतो. संगीताची कथा आणि भावनिक आशय – विनोद, पॅथोस, प्रेम, राग – शब्द, संगीत, हालचाल आणि मनोरंजनाच्या तांत्रिक पैलूंद्वारे एकात्मिक संपूर्णपणे संवाद साधला जातो. संगीत रंगभूमी हे ऑपेरा आणि नृत्य यांसारख्या इतर नाट्य प्रकारांशी ओव्हरलॅप होत असले तरी, संवाद, हालचाल आणि इतर घटकांच्या तुलनेत संगीताला दिलेल्या समान महत्त्वामुळे ते वेगळे केले जाऊ शकते. २० व्या शतकाच्या सुरुवातीपासून, संगीत नाटक रंगमंचावरील कामांना सामान्यतः, साधेपणाने, संगीत म्हटले जाते.

प्राचीन काळापासून संगीत नाटकीय सादरीकरणाचा एक भाग असले तरी, आधुनिक पाश्चात्य संगीत रंगभूमीचा उदय १९व्या शतकात झाला, ज्यामध्ये ब्रिटनमधील गिल्बर्ट आणि सुलिव्हन आणि अमेरिकेतील हॅरिंगन आणि हार्ट यांच्या कार्याद्वारे अनेक संरचनात्मक घटक स्थापित केले गेले. यानंतर २० व्या शतकाच्या शेवटी जॉर्ज एम. कोहान सारख्या अमेरिकन निर्मात्याच्या असंख्य एडवर्डियन संगीतमय व्यंगचित्र आणि संगीत रंगभूमी कार्ये आली. प्रिन्सेस थिएटर म्युझिकल्स (१९१५-१९१८) हे २० व्या शतकाच्या सुरुवातीच्या काळात रिव्ह्यू आणि इतर फेसाळलेल्या मनोरंजनांच्या पलीकडे कलात्मक पाऊले होते आणि शो बोट (१९२७), ऑफ दी आय सिंग (१९३१) आणि ओकलाह! (१९४३).

त्यानंतरच्या दशकातील काही प्रसिद्ध संगीतात माय फेअर लेडी (१९५६), द फॅन्टास्टिक्स (१९६०), हेअर (१९६७), अकोरस लाइन (१९७५), लेस मिसरेबल्स (१९८५), द फॅटम ऑफ द ऑपेरा (१९८६) यांचा समावेश आहे, रेंट (१९९६), द प्रोड्यूसर (२००१), विव्ड (२००३) आणि हॅमिल्टन (२०१५).

१.३.४ पथनाट्य रंगभूमी:



विनिर्दिष्ट पैसे देणाऱ्या प्रेक्षकांशिवाय, पथनाट्य हा एक प्रकारचा नाट्यप्रदर्शन आणि मैदानी सार्वजनिक ठिकाणी देणगी आहे. हे क्षेत्र कुठेही आढळू शकतात, ज्यात शॉपिंग मॉल्स, परिषद किंवा विद्यापीठांसाठी पार्किंगची जागा आणि रस्त्याच्या कोपऱ्यावरील मनोरंजन क्षेत्रांचा समावेश आहे. ते विशेषतः मानवांच्या दाट लोकसंख्येच्या बाहेरील भागात प्रचलित आहेत. रोड रंगभूमी करणाऱ्या कलाकारांची श्रेणी नंतरपासून ते संघटित रंगभूमी संस्था किंवा गटांपर्यंत असते ज्यांना विविध कामगिरींची जोडणी वापरून पहायच्या असतात किंवा त्यांच्या अधिक प्रसिद्ध कामाचा प्रचार करायचा असतो. जेव्हा टीव्ही किंवा रेडिओ सारखे इतर कोणतेही माध्यम नव्हते तेव्हा ते लोकांसाठी माहितीचे स्रोत म्हणून काम करत होते. या क्षणी, प्रेक्षकांशी संवाद साधण्यासाठी रस्त्यावरील नाटकांचा उपयोग केला जातो. पथनाट्य हा अभिनयाचा सर्वात अस्पष्ट प्रकार मानला जातो.

प्रत्यक्षात, धार्मिक उत्कट नाटके आणि इतर विविध शैलींसह लोकप्रिय करमणुकीचे प्रकार, त्यांची मुळे रस्त्यावरील अभिनयात आहेत, ज्यामुळे पथनाट्य हे नाट्यगृहाचे सर्वात जुने प्रकार बनले आहे. एकेकाळी विविध रंगभूमी, संगितकक्ष आणि वाउडेव्हिलमध्ये व्यावसायिक कामगिरी करणारे खेळाडू आता जगभरातील अनेक नामांकित रस्ते कामगिरीच्या ठिकाणी वारंवार असे करतात. रस्ता कामगिरी खेळाडू म्हणून आपल्या आयुष्याची सुरुवात करणाऱ्या उल्लेखनीय कलाकारांमध्ये रॉबिन विल्यम्स, डेव्हिड बोवी, ज्वेल आणि हॅरी अँडरसन यांचा समावेश आहे.

जे लोक पारंपारिक रंगमंचावर कधीच सहभागी झाले नसतील किंवा ते करण्यास पात्र नसतील ते आता पथनाट्याचे आभार मानू शकतात. कोणीही आणि प्रत्येकजण ज्याला अनुयायांना पहायचे आणि त्यांचे समर्थन करायचे आहे ते अनुयायींचा एक भाग आहे.

सामाजिकदृष्ट्या जागरूक कामगिरी करणारे कलाकार थेट आव्हान देण्यासाठी किंवा प्रेक्षकांशी संवाद साधण्याचा मार्ग म्हणून त्यांचे काम रस्त्यावर घेण्याचे ठरवू शकतात. उदाहरण म्हणून, प्रसारमाध्यम कलाकार सीझर पिक आणि द इम्पीरियल ऑर्गि या नावाने ओळखल्या जाणाऱ्या कलाकारांच्या टोळीने अवर डेली ब्रेड नावाचा एक भाग सादर केला ज्याने न्यूयॉर्कच्या आर्थिक जिल्ह्याच्या रस्त्यावर सहभागींना पदपथांवर समारंभपूर्वक वंडर ब्रेड रोटी ठेवण्यासाठी आमंत्रित केले, ज्यामध्ये प्रत्येकाला एक पट्टी होती. भौतिक वस्तूंच्या बदल्यात लोकांचे आत्मे विकत घेण्याची ऑफर देणारा सैतानाचा संदेश. जेव्हा पोलिसांना पाचारण करण्यात आले आणि बॉम्बसारखा वास असलेल्या मुलांना सापळ्यासाठी ब्रेड तपासण्यासाठी आणण्यात आले तेव्हा या कामगिरीने एकच खळबळ उडाली.

इतर कलाकार पैसे देणाऱ्या, रंगभूमीला जाणाऱ्या प्रेक्षकांसाठी कामगिरी ते ज्या प्रेक्षकांपर्यंत पोहोचण्याचा प्रयत्न करत आहेत त्या प्रेक्षकांचे प्रतिनिधित्व न करणारे म्हणून पाहू शकतात आणि "रस्त्यावरील माणूस" साठी सादर करणे अधिक पसंतीचा प्रकार म्हणून पाहू शकतात. त्यांना त्यांच्या मूळ जोडणीच्या शक्य तितक्या जवळ असलेल्या जोडणी मध्ये ठेवण्यासाठी, अनेक समकालीन रोड रंगभूमी दुभाष्यांनी

पूर्वीपासून अस्तित्वात असलेले रस्ते आणि लोकप्रिय नाट्य परंपरा, जसे की कार्निव्हल, कॉमेडीया डेल' आर्ट इ. यांचे विस्तृतपणे संशोधन केले आहे.

प्रेरणा काहीही असो, रस्ता पारंपारिक रंगभूमी जोडणी मध्ये न सापडलेल्या संधींचा एक अनोखा संच प्रदान करतो. वेल्फेअर स्टेट इंटरनॅशनलच्या स्यू गिल यांच्या मते, रस्ता रंगभूमी सादर करणे हे अंतर्गत प्रदर्शन करण्यापेक्षा किंवा रंगमंचावर तुम्ही जे काही करता त्याची केवळ प्रतिकृती बनवण्यापेक्षा कमी नाही.

१९६० आणि १९७० च्या दशकात, ल्युमिएर आणि सन, जॉन बुल पर्फॉरेशन फॉर्म टॅकल, एक्सप्लोड आय आणि नॅचरल थिएटर कंपनी या संस्थांनी भूमिका-आधारित प्रवासी रंगभूमी (ट्रॅव्हलिंग थिएटर) तयार केले. आश्चर्यकारक किंवा विलक्षण किंवा फक्त संभाषणात प्रेक्षकांना गुंतवून ठेवत असताना पूर्व-लिखित चित्रणाचा अभिनय करणारी पात्रांसह अघोषित कामगिरी समाविष्ट केली गेली. कॅन्डिड कॅमेरा अर्थाने फसवणूक करण्याचा त्यांचा हेतू नव्हता; त्याऐवजी, त्यांनी प्रेक्षकांना त्यांच्यासोबत अभिनय करण्यासाठी आमंत्रित केले. कोणतीही चाचणी किंवा नियोजन काय होईल हे ठरवू शकत नाही.

१.३.५ लोकनाट्य:



पूर्वी सूचित केल्याप्रमाणे लोकनाट्यगृहे दिसू लागली आहेत, न्यायालयांच्या संरक्षणामुळे संस्कृत रंगभूमी त्यांच्या स्थापने नंतर वाढू लागल्या आणि १० व्या शतकात त्यांनी शिखर गाठले. दहाव्या शतकातील सांस्कृतिक आणि राजकीय परिदृश्यातील बदलांमुळे संस्कृत रंगभूमीचा हळूहळू त्यांचा न्हास होत गेला. गझनीच्या महमूद प्रमाणेच संस्कृत रंगभूमीच्या न्हासाचे श्रेय वायव्य-पश्चिमी विघटनाला दिले जाते, ज्याने भारताच्या उत्तरेकडील जागा कमकुवत केली आणि शेवटी पंधराव्या शतकात मुघल समूहाशी संबंध आला. राजकीय उलथापालथीचा हा काळ संस्कृत दरबारी रंगभूमी सहन करू शकले नाहीत.

या काळात नवीन भाषा मानदंड देखील उदयास आले. भारताच्या खेडूत परिघा मध्ये, या काळात नवीन भाषा आणि शिकलेल्या परंपरा उदयास येऊ लागल्या. परिणामी, न्यायालयीन भाषा संस्कृतची अनन्यता हा देशाच्या नाट्यपरंपरेच्या हळूहळू न्हास होण्याचा आणखी एक घटक होता. परंपरा आणि विधी, तथापि, कधीही पूर्णपणे नाहीसे होत नाहीत उलट नवीन आकार घेतात. संपूर्ण भारतात, रंगभूमी अनेक देशी भाषांमध्ये

प्रकट झाली आहे. यामुळे न्यायालये समाजात खरी उपस्थिती बनून त्यांच्या गरजा पूर्ण करतात.

लोकनाट्य अशा विविधतेने उदयास आले की त्यातील काही आजही जतन केलेले नाहीत.

वैष्णव (१२वे शतक) या नावाने ओळखल्या जाणाऱ्या एका धर्मशास्त्रीय चळवळीने, ज्याने विष्णूचा पुनर्जन्म असलेल्या कृष्णाच्या रूपातील देवाच्या भक्तीवर भर दिला, त्याने लोकनाट्याच्या विकासातही भूमिका बजावली. देवांचे जीवन घडवणे आणि कार्यात्मक स्वरूपात धर्म व्यक्त करणे याला नंतर धार्मिक संताचा दर्जा प्राप्त झाला. धार्मिक अनुभवाशी निगडित लोकनाट्याची उत्तरेकडील-रामलीला आणि रासलीला, आसाममधील-अंकिया नाट, तामिळनाडूतील-भागवतमेळा, महाराष्ट्रातील-दशावतार, केरळ मधील-कृष्णत्तम आणि आंध्र प्रदेशातील-कुचीपुडी यांचा समावेश आहे.

संभाषणात्मक भाषांमधून उदयास आलेल्या इतर लोक परंपरांचा उगम अधिक चक्रीय होता आणि सामाजिक आनंदासाठी त्यांचा सराव केला जात असे. गुजरातमधील-भावई, बंगाल, बिहार आणि ओरिसातील-जत्रा, उत्तरप्रदेशातील- नौटंकी, हरियाणा आणि पंजाबमधील-स्वांग, मणिपूरमधील-सुमंगलीला आणि कर्नाटकातील-यक्षगान ही त्याची काही उदाहरणे आहेत. हे लोक स्वरूप त्यांच्या मूळ समुदायांमध्ये विकसित झाले होते आणि प्रत्येकाची विशिष्ट-वैशिष्ट्ये होती. संस्कृत परंपरेतील मूलभूत संगीत घटक, कोटिलियन नृत्य, विधी, शैलीत्मक देणगी आणि स्टॉक कॅरेक्टर्स एकाच वेळी लोकनाट्यगृहांनी रूपांतरित केले आणि नवीन सामाजिक-कलात्मक संदर्भांमध्ये समाविष्ट केले.

शैक्षणिक ग्रंथांवर आधारित असलेल्या संस्कृत नाट्यपरंपरेच्या विपरीत, हे स्वरूप पूर्वनिर्धारित पाठ्यपुस्तकांपेक्षा एक्सटेम्पो रायझेशनवर अधिक अवलंबून होते. पारंपारिक रंगभूमीचे विषय सामान्यतः पौराणिक कथा आणि दंतकथेतून घेतलेले असल्याने, कोणत्याही स्वरूपाद्वारे लेखकत्व स्थापित केले जाऊ शकत नाही. ते संपूर्ण लोकसंख्येसाठी उपलब्ध असतील आणि सार्वजनिक रिंगणांमध्ये सादर केले जातील. यापैकी बहुतेक शैलींनी संस्कृत रंगभूमी सह तमाशा, तमाशा आणि शैलीकरणाचे घटक सामायिक केले. यापैकी काही शैलींनी संस्कृत रंगभूमीमधून विधी आणि विस्तृत पणे चालू ठेवल्या. उदाहरणार्थ, कथकली आणि कृष्णत्तम यांसारखी नाटके इतर कला प्रकारांपेक्षा "कोटिलियन" या शब्दाला अधिक अनुकूल होती. इतर, जसे महाराष्ट्रातील-तमाशा आणि गुजरातमधील-भावई, त्यांना संवाद, विनोद आणि व्यंगचित्राची सवय होती.

लोकनाट्य सादरीकरणामध्ये संगीत आणि कोटिलियन यांचा समावेश होता, ज्याचे अनेक नाट्यमय हेतू होते. यापैकी बऱ्याच लोक प्रकारांमध्ये रंगभूमीकडे कलात्मक, अवास्तववादी दृष्टीकोन होता, ज्यासाठी संमेलने, महागडे सजावट आणि भव्य पोशाख वापरणे आवश्यक होते. यक्षगान, कृष्णत्तम आणि तेरुकुडूच्या शैलीतील मुकुट, मुखवटे आणि शिरोभूषणांचा वापर केला जातो आणि विविध प्रकारच्या पात्रांसाठी योग्य वैशिष्ट्ये आणि रंगांनी चेहरे रंगवले जातात. कामगिरीमध्ये सामान्यतः प्रेक्षक सामील होते आणि तो अनौपचारिक समुदायीक उपक्रम होतो.

बळवंत गार्गी यांनी भारतातील रंगमंच या त्यांच्या महत्त्वाच्या कामात संस्कृत आणि लोकनाट्यांमध्ये फरक करण्याचे काही मार्ग खालीलप्रमाणे आहेत: दरबारींच्या अत्याधुनिक प्रेक्षकांना आकर्षित करण्यासाठी, संस्कृत नाटकाने मुख्यतः विस्तृत भाषा वापरली ज्याचा दैनंदिन जीवनावर फारसा परिणाम होत नाही. त्यांचे जीवन लोकनाट्याने त्यांच्या विविध अभिव्यक्तींमध्ये ओतलेले आहे. बदलत्या सामाजिक परिस्थितीशी जुळवून घेण्यासाठी ते विकसित झाले आहे, बदलले आहे आणि रूपांतरित झाले आहे.

लोकनाट्यांचे प्रेक्षक जास्त प्रमाणात होते कारण ते संस्कृत रंगभूमीपेक्षा अधिक जुळवून घेणारे, प्रासंगिक आणि सहभागी होते. या प्रत्येक नाट्य उपशैलीचा स्थानिक संस्कृतींमध्ये विकास आणि एकत्रीकरणाचा स्वतःचा इतिहास आहे.

या नाट्य प्रकारांचा अभ्यास अपरिहार्यपणे बदल आणि सहनशक्तीचा अभ्यास आहे, तसेच सध्याच्या मागण्या पूर्ण करण्यासाठी परंपरांचे पुनर्वसन आहे. शतकानुशतके त्यांनी महत्त्वाचा स्तर विकसित केल्यामुळे हे रूप प्रत्यक्षात चैतन्यशील आणि सहकारी जीवनाचे प्रतीक आहेत. ते भारताच्या दोलायमान प्रदेशातील सामान्य लोकांच्या दैनंदिन जीवनाची नोंद म्हणून काम करतात, ज्यामुळे ते देशाच्या कलात्मक इतिहासाचा मागोवा घेण्यासाठी महत्त्वपूर्ण बनतात.

१.४ सारांश

रंगभूमी, हा एक सहयोगी कामगिरी कला प्रकार आहे ज्यामध्ये प्रत्यक्ष किंवा काल्पनिक कार्यक्रमाचा अनुभव एका विशिष्ट जुडणी मध्ये, विशेषतः रंगमंचा मध्ये थेट प्रेक्षकांसमोर चित्रित करण्यासाठी थेट अभिनेते किंवा अभिनेत्रींना नियुक्त केले जाते. हा अनुभव प्रेक्षकांसोबत शेअर करण्यासाठी खेळाडू हावभाव, आवाज, गाणे, संगीत आणि नृत्य वापरू शकतात. आम्ही या प्रत्करणा दरम्यान रंगभूमीच्या कल्पनेबद्दल, त्याची प्रासंगिकता, स्वरूप आणि अर्थ जाणून घेतले. जागा, वेळ, कामगिरी आणि प्रेक्षक हे रंगभूमीचे महत्त्वाचे घटक आहेत. या प्रत्येक घटकाबद्दल अधिक जाणून घ्या आणि ते नाटकाच्या कामगिरीसाठी किती महत्त्वाचे आहेत. शिवाय, आम्ही आनंदक्षोभ, संगीत नाटक, पथनाट्य आणि लोकनाट्ये, तसेच विनोद आणि शोकांतिकेचा इतिहास आणि वैशिष्ट्ये यासह अनेक रंगभूमी शैलींबद्दल शिकलो.

१.५ स्वाध्याय

१. शोकांतिका' रंगभूमी'चा लेखाजोखा लिहा.
२. 'रंगभूमी'चे महत्त्वाचे घटक कोणते आहेत?
३. 'रंगभूमी'चा अर्थ आणि स्वरूप स्पष्ट करा?
४. शिक्षण आणि सामाजिक जीवनात 'रंगभूमी' किती महत्त्वाची आहे?
५. आनंदक्षोभ नाटक आणि लोकनाट्य यांचे महत्त्व सांगा?

भारतीय रंगभूमीचा इतिहास

घटक रचना

- २.० उद्दिष्टे
- २.१ परिचय
- २.२ भारतीय प्रदेशातील विधी आणि पुराणकथा
- २.३ नाट्यशास्त्र
- २.४ नवरस
- २.५ भारतीय रंगभूमीचा पाया
- २.६ भारतीत शास्त्रीय रंगभूमी-कथकली, यक्षगान
- २.७ सारांश
- २.८ स्वाध्याय

२.० उद्दिष्टे

हा घटक वाचल्यानंतर, तुम्ही हे करू शकाल:

- भारतीय प्रदेशातील विधी आणि पुराणकथा स्पष्ट कराल.
- भारतीय नाटकाची उत्पत्ती म्हणून नाट्यशास्त्राची चर्चा कराल.
- नवरस आणि त्याचा नाटकाशी असलेला संबंध याचे विश्लेषण कराल.
- विशेषतः भारतीय रंगभूमीच्या पायाचे वर्णन कराल.
- भारतीय शास्त्रीय रंगभूमी कथकली आणि यक्षगान यांची चर्चा कराल.

२.१ परिचय

" रंगभूमी ", ही नाटके आणि संगीताच्या सादरीकरणाशी संबंधित 'सादरीकरण कलांची' एक शाखा आहे. त्याची व्याप्ती जगभर आहे आणि त्याचा प्रभाव खोलवर आहे. रंगभूमीची कला ही कलाकारांच्या थेट कामगिरीबद्दलची चिंता असते, ज्यामध्ये निश्चित वेळेत प्रेक्षकांमध्ये निश्चित कार्य नाटकाची सुसंगत आणि महत्त्वपूर्ण भावना निर्माण करण्यासाठी कृतीची नेमकी योजना केली जाते. रंगभूमीमध्ये मानवी उपक्रमाद्वारे सामाजिक-राजकीय आणि भौगोलिक वातावरणाद्वारे मंजूर केलेल्या विविध सामग्री आणि स्वरूपांचा समावेश आहे. रंगभूमीच्या उद्दिष्टाबाबत वेगवेगळी मते आहेत. काहींनी असे पाहिले की रंगभूमी हा एक गंभीर उद्देशाचे उद्दिष्ट आहे, तर काहींनी मनोरंजन, शिक्षण देण्याचे माध्यम म्हणून रंगभूमीवर भर दिला आणि तरीही काहींना रंगभूमी एकाच वेळी गंभीर लोकांचे मनोरंजन करण्याचे कारण नाही.

सामान्य शब्दात "रंगभूमी" हे नाट्यमय स्वरूपाच्या कार्यप्रदर्शनास हातभार लावणाऱ्या सर्व घटकांचा समावेश असतो. रंगभूमी खरोखरच गुंतागुंतीची असते आणि त्याच्या गुंतागुंतीच्या स्वरूपामुळे ती संज्ञा आणि त्याच्या व्याख्येच्या विश्लेषणाने सुरुवात करूनच समजू शकते आणि चर्चा करता येते. 'रंगभूमी' या शब्दाचे मूळ "थिओमॅफ" मध्ये आहे ज्याचा अर्थ आहे, "पाहणे" आणि "रंगभूमी" मधून देखील जे शब्दशः प्रेक्षकांसाठी "प्रेक्षागृह किंवा जागा" सूचित करते. सह प्रारंभ करण्यासाठी मूळ शब्द; जेव्हा एखादी व्यक्ती नाटकाचा भाग बनण्यासाठी जाते, तेव्हा ते चित्रपटपहण्या सारखेच असते, म्हणून ग्रीक शब्द "पाहण्यासाठी जागा" साठी समानार्थी शब्द घेतलेला आहे. "

एखाद्या प्रेक्षागृहात किंवा कोणत्याही जागेत बसल्याने "रंगभूमी"चा अर्थ "एक ठिकाण" किंवा "श्रवण" असा देखील होतो. रंगभूमी देखील "एक किंवा अधिक मानवांची कृती" दर्शवते ज्याचा अर्थ "एखादे कृत्य करणे" आहे. म्हणून, "कृती" किंवा कृती मध्ये "पाहणे" "ऐकणे" या तीन घटकांद्वारे, नाट्यकृती पूर्ण होते. "नाट्य कार्यक्रमांसाठी प्रेक्षक "जे पाहतात" म्हणून ओळखले जात असे स्पष्टपणे सूचित करते की एखादे प्रदर्शन पाहणे हे ऐकणे जितके महत्त्वाचे आहे तितकेच महत्त्वाचे आहे.

२.२ भारतीय प्रदेशातील विधी आणि पुराणकथा

"रंगभूमी" च्या उत्पत्तीबद्दल अनेक व्याख्या आहेत. प्राचीन काळातील मानवाच्या स्थितीची कल्पना करण्यात आणि समजून घेण्यासाठी बहुतेक विद्वान मानववंशशास्त्रीय अभ्यासाची मदत करतात. अनादी काळापासून, जेव्हा मनुष्य त्याच्या पलीकडे असलेल्या सर्वोच्च शक्तींच्या अस्तित्वावर विश्वास ठेवू लागला, तेव्हा या परम शक्तींची पूजा करण्याची किंवा त्यांना प्रसन्न करण्याची प्रथा विधींद्वारे सुरु झाली. मानवाच्या सांस्कृतिक उत्क्रांतीच्या तुलनेने नंतरच्या टप्प्यावर एक कला प्रकार म्हणून रंगभूमीचा उदय झाला असला तरी त्याची मूळे आदिम धार्मिक विधींमध्ये असल्याचे मानले जाते. आदिम समाजांच्या वर्तनात असे नमुने होते, जे नाटकपूर्व म्हणून न्याय्य ठरू शकतात. विविध नमुन्यांनी अप्रत्याशित गूढ चक्रांचा अनुभव घेत असलेल्या लोकांची मानसिक स्थिती दर्शविली. त्यांनी विधीत केले, जे त्यांच्या कल्याणकारी मार्गदर्शन आणि सुरक्षिततेसाठी विविध घटकांवर नियंत्रण ठेवण्यासाठी त्यांना विश्वास ठेवणारे आवाहन होते.

सुरुवातीच्या काळात विधी उपक्रमात एकतर घटना किंवा त्यांच्याशी संबंधित असलेल्या वस्तूंचे साधे अनुकरण करण्यापुरते मर्यादित होते. त्या व्यक्ती किंवा मुख्य कलाकारांनी थेट संस्कारांच्या उत्सवात सहभाग घेतला होता, त्यांनी निसर्गाची रूपे, धार्मिक पात्रे किंवा देवाशी संबंधित प्रतीके परिधान केली होती. अभिनेते, किंवा माध्यम ताब्यात होते आणि देवाने परमानंदाच्या शिखरावर कब्जा केला असा विश्वास होता. म्हणून, पाळण्याचे आणि कार्यप्रदर्शनाचे असे गंभीर संस्कार केवळ अनुकरण नव्हते तर रूपांतर देखील होते.

विविध संस्कार म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या इतर संस्कारांमध्ये प्रामुख्याने सन्मान, आदर आणि सर्व मदतीबद्दल धन्यवाद तसेच त्यांना मिळालेल्या आशीर्वादांचा समावेश होता.

अशा प्रसंगी, समाज उत्स्फूर्तपणे सहभागी होत असे आणि प्रदर्शन आणि उत्सवांना प्रतिसाद देत असे. विद्वानांनी सर्वात आधीच्या पाश्चात्य नाट्यप्रकारांना पवित्र संस्कारांशी

जवळून जोडलेले असल्याचे पाहिले कारण पवित्र संस्कार नेहमीच त्याच्या धार्मिक उत्पत्तीशी काही संबंध जपत असत. हे सर्व साध्या अनुकरणाने सुरू झाले परंतु प्रक्रियेत संस्कार आणि विधी कठोर परंपरेचा एक भाग बनले. आणि आजही अशा अनेक पारंपारिक रूपांनी प्रामुख्याने भारतात प्राचीन धार्मिक उगमाशी असलेला संबंध जपला आणि जपला आहे.

धार्मिक नृत्य आणि विधींमधून सुरुवातीच्या काळात रंगभूमी विकसित झाल्यामुळे नृत्यांकडे जवळून पाहिल्यास रंगभूमीचा निसर्गाशी जवळचा संबंध असल्याचे दिसून आले. अनाकलनीय आणि अज्ञात वातावरण त्यांना निसर्गातील शक्तीच्या स्रोतांशी संपर्क स्थापित करण्यास समजते जे अति उष्णता, थंडी, दुष्काळ, पूर आणि वादळ यांसारखे सर्वात विनाशकारी वाटले.

अशाप्रकारे, मानवी शरीराने शरीराच्या भाषेत, हावभाव आणि तालबद्ध हालचालींमध्ये निसर्गाच्या या उपक्रमांचे अनुकरण केले. नृत्याच्या पायऱ्या निसर्गाच्या घटनांचे साधे अनुकरण होते, जे सर्व धार्मिक कृतींचा "आत्मा" आहे. भावनांना नंतर पूरक असे. त्याच्या वाढीच्या काळात, नृत्ये परिष्कृत, निर्दिष्ट आणि कठोर आचारसंहिता तयार केली गेली. पुढे ते अधिक शैलीदार झाले. कामगिरी नव्हती मिरवणुका काढून, काही पावले आणि ताल चालवून किंवा टाळ्या वाजवून आणि मंत्रोच्चार करून समुदाय सहभागी झाला म्हणून व्यक्तिवादी. ते स्वतः परिवर्तन झाले नसले तरी त्यांनी परिवर्तनाला मदत केली. विशेषीकरण आणि श्रम विभागीयद्वारे संघटित समाजाच्या दिशेने आदिवासी समुदायांच्या संक्रमणाने मनुष्यावर मोठ्या प्रमाणावर शारीरिक आणि मानसिक प्रतिबंध लादले होते.

तथापि, त्याने सर्व कलांना आव्हान दिले आहे की ते केवळ माणसाच्या आत्म-अभिव्यक्तीचे साधन म्हणून काम न करता, त्यांच्या " संस्कृतीचा अविभाज्य भाग " बनून विकसित होत गेले. संवाद आणि औपचारिक कथनाने विश्वासाई कृती बनवण्याच्या शैलीत नृत्याच्या विधींचे रूपांतर तपासणे कठीण होते, कारण बदलत्या सामाजिक व्यवस्थेतील घटना आणि तपशील नोंदवण्याचा फारसा प्रयत्न नव्हता. तथापि, लोकांनी त्यांचे समृद्ध अनुभव जपले आणि तोंडी किंवा तोंडी पुढील पिढ्यांपर्यंत प्रसारित केले. त्यानंतरच्या पिढीला त्यांच्या सध्याच्या गरजांना त्वरित प्रतिसाद म्हणून उत्स्फूर्त नवकल्पना आणि सुधारणांसह परंपरांचा वारसा मिळाला. नाटक, नृत्य, संगीत, गाणी, वेशभूषा, नक्कल करणारी क्रिया आणि समुदायाचा सहभाग अशा विविध मूलभूत तत्वांना महत्त्व मिळाल्याने विधींमध्ये बदल करण्यात आले. धार्मिक कार्यक्रम आणि औपचारिक वातावरणातील यापैकी बरेच घटक नाट्यगृहाच्या वाढीस कारणीभूत ठरले. अशा प्रकारे, रंगभूमी आणि विधी अगदी सुरुवातीपासूनच एकत्र अस्तित्वात होते आणि रंगभूमी हा मानवी सभ्यतेच्या आदिम विश्वास प्रणालीचा एक महत्त्वाचा घटक होता. रंगभूमी, त्यामुळे, विकासाची दीर्घ प्रक्रिया टिकून राहिली, ज्यामुळे पाश्चात्य रंगभूमीचा उदय नाट्यप्रकारांना झाला.

अशा प्रकारे, पश्चिमेकडे, " रंगभूमी" हा मनोरंजनाचा एक संपूर्ण प्रकार म्हणून उदयास आला. इजिप्शियन, ग्रीक आणि रोमन चित्रपट प्रामुख्याने विधी, दफन समारंभ, मिरवणुका, मृतांच्या फोटोचे स्मरण, उत्सव, प्रजननक्षमतेचे नूतनीकरण, संगीत नृत्य सादरीकरण आणि प्रतिभावान स्पर्धांशी संबंधित पद्धतींमधून उदयास आले. बहुतेक रंगभूमी तज्ञ आणि

इतिहासकारांनी ग्रीक रंगभूमीकडे पाश्चात्य रंगभूमी आणि पाश्चात्य नाटकाच्या उदयाचे वेगळे स्रोत म्हणून पाहिले. मध्ययुगीन युरोपातील धार्मिक उत्सवांमध्ये रंगभूमीचा पुन्हा उदय झाला. धार्मिक ग्रंथासंबंधी कार्यप्रदर्शन (मुख्यतः चर्चमधील पुजारी द्वारे मूर्तिपूजक संस्कार नष्ट करण्यासाठी केले जाते) चर्चची देखरेख कमी केली आणि सामान्य लोकांपर्यंत विस्तारित केली. नाटकाचा आशय धर्मनिरपेक्ष बनला आणि १९व्या शतकापर्यंत रंगभूमी लोकशाही किंवा सर्व कार्यक्रमांमध्ये अधिक मध्यमवर्गाभिमुख बनली.

आज " रंगभूमी " हा प्रकार अत्यंत लोकप्रिय झाला आहे. रंगमंच वापर जसजसा वाढत आहे, तसतसे विद्वान आणि तज्ञांची एक संस्था टीकात्मक विश्लेषण आणि भाष्य यावर काम करत आहे, जे सामान्य माणसाला गोंधळात टाकणारे आहे. पाश्चिमात्य रंगभूमीची वैचारिक समृद्धता आणि तीक्ष्ण अभिव्यक्ती समजून घेण्यासाठी, रंगभूमी आणि नाटक या दोन भिन्न कला प्रकारांप्रमाणे जवळीक आणि वेगळेपण समजून घेणे आवश्यक आहे. रंगभूमी आणि नाटक हे एकमेकांवर अवलंबून आहेत आणि त्याच वेळी स्वतंत्रपणे अस्तित्वात असू शकतात. "रंगभूमी" हा एक कला सादरीकर्याचे ठिकाण म्हणून अस्तित्वात आहे. जेव्हा अभिनेता बोलले जाणारे शब्द, आवाज, शरीराची हालचाल, संगीत, कविता, नृत्य आणि शिल्प (माईम्ल) या माध्यमांचा वापर करून प्रेक्षकांसमोर त्याच्या आंतरिक भावना आणि विचार व्यक्त करतो. दुसरीकडे, 'नाटक' हा साहित्यिक कला प्रकार किंवा कार्यप्रदर्शन मजकूर म्हणून प्रचलित होऊ शकतो ज्यामध्ये लेखक साहित्याच्या माध्यमाचा वापर करून कल्पना किंवा विचार व्यक्त करतो. तथापि, नाटक आणि रंगभूमी यातील फरक कधीकधी पुसट होतो. "सर्वसाधारणपणे, असे म्हटले जाऊ शकते की नाटक किंवा लिखित मजकूर एकांतात वाचला आणि अभ्यासला जाऊ शकतो जेथे रंगभूमी मध्ये नाटकाच्या प्रभावी उपक्रम आणि मजकूरासह नाटकाचे प्रतिनिधित्व या सर्व गोष्टींचा समावेश होतो." रंगभूमी, इमारतीव्यतिरिक्त, प्रेक्षकांसमोर नाटकांचे सादरीकरण देखील सर्व घटक एकत्र करते, जे ते सादरीकरण करतात. तरीही, रंगभूमी आणि नाटक हे परस्परावलंबी आहेत कारण एकाला दुसऱ्यापासून वेगळे केले तर अर्थहीन आहे. पण प्रत्येक रंगभूमीवर नाटकाचे स्वतःचे घटक असतात. नाटक आणि रंगभूमी यांचा घनिष्ट संबंध आणि तरीही त्यांच्यातील फरकांमुळे रंगभूमीची संकल्पना निश्चित करण्यात नेहमीच काही समस्या निर्माण झाल्या आहेत.

इ.स.पूर्व ५ व्या शतकात सोफोकलीस, एस्किलस इत्यादींनी लिहिलेल्या नाटकांच्या कामगिरीने नाटकाचा उदय झाला, तर विधीपूर्व नाट्य स्वरूपांचे अस्तित्व प्रागैतिहासिक काळापर्यंत आढळून आले. ते अजूनही आशिया आणि आफ्रिकेच्या अनेक भागांमध्ये पारंपारिक नाट्य प्रकारात टिकून आहेत. नाटकाचा अर्थ "सर्व लिखित नाटके त्यांच्या शैली किंवा स्वरूपाकडे दुर्लक्ष करून" असा केला जातो. नाटक हे एक नाटक आहे जे विशेषतः प्रेक्षक आणि अभिनेते यांच्या व्यवहारातून मिळणाऱ्या एकूण क्रिया साध्य करण्यासाठी लिहिलेले असते. पाश्चात्य रंगभूमी किंवा रंगभूमीचे अॅरिस्टॉटेलियन प्रतिमान म्हणून लोकप्रिय आहे ज्यामध्ये लिखित नाटक आणि बोलले जाणारे शब्द प्राबल्य आहेत हे रंगमंचाचे प्रख्यात अभ्यासक डार्को सुरविन यांनी "नाट्यरंगभूमी" म्हणून तयार केले आहे.

२.३ नाट्यशास्त्र

परिचय:

भारतातील "नाट्य साहित्य" हा साहित्यविश्वातील एक जुना प्रकार आहे. त्याचा इतिहास हा ऋग्वेदाचा आहे, जो भारतीय साहित्यातील सर्वात प्राचीन आणि वैदिक संग्रहांपैकी सर्वात जुना आहे. भारतातील नाटक हे भारतीय चालीरीतींइतकेच जुने आहे आणि त्याचे निदान आद्य बॅलड कवितेत त्याचे मुख्य मूळ आहे. भारतीय नाट्यशास्त्राचा उत्क्रांतीचा पुरावा वैदिक कालखंडात महाकाव्य, पुराणिक, बौद्ध आणि जैन साहित्यातून दिसतो आणि त्यात जुन्या भारतीय महाकाव्यांचा उगम शोधणे आपल्याला बंधनकारक आहे. वेबॅलड्सना महाकाव्यांच्या विकासासाठी आवश्यक आधार प्रदान केल्याप्रमाणे, नाटकाने त्याच बॅलड्सच्या नाट्यमय घटकांपासून मूळ धरले ज्यामध्ये यज्ञ आणि मेजवानीमधील देव आणि देवी-देवांच्या कथा कथन केल्या गेल्या.

भारतातील नाटकाचा प्रवास संस्कृत नाटकांनी सुरू झाला होता. ए.एल.बशम, एक प्रख्यात इतिहासकार, यांनी असे मत मांडले आहे की "भारतीय रंगभूमीची उत्पत्ती अजूनही अस्पष्ट आहे. तथापि, हे निश्चित आहे की वैदिक काळातही काही प्रकारचे नाट्यमय प्रदर्शन दिले गेले होते, आणि सुरुवातीच्या स्रोतांमध्ये दिलेले संदर्भ धार्मिक पौराणिक कथांच्या सणांच्या वेळी कायद्याच्या अंमलबजावणीकडे निर्देश करतात. वैदिक संग्रहांनी नाट्यमय रंगभूमीचे विदारक चित्र मांडले आहे आणि त्यामध्ये संहिता सापडते ज्यात संवाद स्वरूपात लिहिलेली पंधरा स्तोत्रे आहेत, ज्यात नाटकासाठी मुख्य सामग्री गुंतलेली आहे. पौराणिक कथेनुसार, महेंद्र आणि इतर देवता ब्रह्मदेवाकडे, निर्मात्याकडे गेले, त्यांनी विनंती केली की तो एक मनोरंजन तयार करतो जो सर्व मानवजातीला सामायिक करेल. निर्मात्याने ऋग्वेदातील शब्द, सामवेदातील संगीत आणि गाणी, यजुर्वेदातील अभिनयाचा दर्जा आणि अथर्ववेदातील सौंदर्याचा स्वाद घेऊन नाट्यवेदातील काव्यशास्त्राशी निगडित नाट्यवेदाची रचना केली. भारतीय नाट्यांची एक अनोखी सुरुवात आहे, एक अद्वितीय वैशिष्ट्य आहे आणि नाट्यशास्त्रात सुरेखपणे शिक्कामोर्तब केले आहे.

नाट्यशास्त्र –भारतीय नाट्यपरंपरा नाट्यशास्त्रामध्ये जतन केल्या आहेत, नाटकाच्या सिद्धांतातील सर्वात जुने ग्रंथ, ज्यांचे लेखकत्व "भरत मनु"असे मानले जाते. नाट्यशास्त्र दैवी उत्पत्ती आणि पवित्र वेदांशी जवळचा संबंध असल्याचा दावा करतो. नाट्यशास्त्राग्रथावरून आपण स्पष्टपणे जाणू शकतो की भरत हा केवळ वेद आणि ज्ञानाच्या पदानुक्रमात त्यांची स्थिती परिचित नाही तर प्रत्येकाची सामग्री, पदार्थ आणि स्वरूप देखील परिचित आहे. वेद आणि तिष्ठांचा अधिकारही त्यांनी ओळखला आहे त्यांच्या आधारे त्यांच्या स्वतःच्या सिद्धांत तयार करण्यास अक्षरशः सक्षम केले. के. वात्स्यायन यांनी भरताच्या नाट्यशास्त्रावर पुढील शब्दांवर भाष्य केले आहे:

तो ऋग्वेदातील शब्द (सबदा) नव्हे तर पथ्य, उच्चारित बोलला जाणारा शब्द ओळखतो हे महत्त्वाचे आहे. मंत्रमुग्ध शब्द, उच्चारलेले शब्द आणि त्याचे प्रक्षेपण, हा एक मूलभूत आधार आहे. तर, यजुर्वेदाला अनुष्ठान आणि देहबोली आणि हावभाव यांचा स्रोत म्हणून

ओळखले जाते. वैदिक यज्ञ हा कर्तृत्वात्मक कृती म्हणून आधार मानला जातो (वात्स्यायन १२-१४).

भारताचे नाट्यशास्त्र:

भारतातील हे शास्त्रीय नाटकीय सिद्धांताचे मुख्य कार्य आहे, ज्यामध्ये नृत्य आणि संगीत समाविष्ट आहे. हे २०० B.C.E च्या दरम्यान लिहिले गेले असे मानले जाते. आणि २०० C.E. "नाट्यशास्त्र हे वंशपरंपरागत अभिनेत्यांच्या अनेक शतकांच्या नाट्य सरावाचे फलित आहे, ज्यांनी त्यांची परंपरा तोंडी पिढ्यानिपिढ्या पार केली. हे भरत आणि त्याच्याकडे जाणारे अनेक मुनी यांच्यातील एक सैल संवादाचे स्वरूप आहे, जे नाट्यवेदाबद्दल विचारतात ("नाट्यशास्त्र")

नाट्यशास्त्रामध्ये साहित्यिक बांधणीच्या मुद्द्यांपासून, रंगभूमीच्या (मंडपाच्या) संरचनेपर्यंत, संगीताच्या तराजूचे आणि हालचालीचे (मुर्छाना) तपशीलवार विश्लेषणापर्यंत, नृत्याच्या स्वरूपाच्या विश्लेषणापर्यंत विविध प्रकारच्या विषयांवर चर्चा केली जाते, ज्यामध्ये शरीराच्या हालचालींच्या अनेक श्रेणींचा आणि त्यांच्या प्रभावाचा विचार केला जातो. जगाने सुवर्णयुगापासून सुसंवाद नाकारला तेव्हा समाजात निर्माण झालेल्या संघर्षामुळे नाटकाची उत्पत्ती झाली आहे, आणि म्हणूनच नाटकाने नेहमीच संघर्षाचे आणि त्याचे निराकरणाचे प्रतिनिधित्व केले आहे. भरताचा नाटकाचा सिद्धांत भाव, अभिनेते करत असलेल्या भावनांचे अनुकरण आणि प्रेक्षकांना प्रेरणा देणारे रस (भावनिक प्रतिसाद) यांचा संदर्भ देते. आठ मूलभूत भाव (भावना) आहेत: १) प्रेम, २) विनोद, ३) ऊर्जा, ४) क्रोध, ५) भय, ६) दुःख, ७) किळस आणि ८) आश्चर्य. या भावनांचे निरीक्षण आणि कल्पना करून, प्रेक्षक आठ मुख्य प्रतिक्रिया अनुभवतात: प्रेम, दया, राग, किळस, वीरता, विस्मय, दहशत आणि विनोद. या मजकुरात नृत्य, संगीत आणि रंगभूमी यांच्या लेखन आणि कार्यप्रदर्शनावरील नियमांचा एक संच आहे आणि, रंगमंचावरील त्याच्या प्राथमिक व्यवहाराने भारतीय संगीत, नृत्य, शिल्पकला, चित्रकला आणि साहित्यावरही प्रभाव टाकला आहे. म्हणून, नाट्यशास्त्राला भारतातील ललित कलांचा पाया मानला आहे. जर नाटकाचा जन्म दैवीयुगापासून झाला असेल, तर त्यात घडणाऱ्या घटना, प्रकटीकरण, एक अंतर्ज्ञानी अनुभव आहे. त्याचे स्वरूप आणि रचना आहे आणि ध्वनी आणि वाणीची प्राथमिक संवेदना ही त्याची साधने आहेत. "हे दृश्यमान आणि ऐकू येण्याजोगे व्यवहार करते, शरीर आणि भाषा (हावभाव), भाषण, संगीत, पोशाख, पोशाख आणि मानसिक अवस्थांचे आकलन वापरते, जे अनैच्छिकपणे स्वतःला भौतिक शरीरात प्रतिबिंबित करतात, उदा., अश्रू, भयावहता, इ. व्यक्त करण्यासाठी आणि व्यक्त करण्यासाठी अर्थ आणि भावनिक अवस्था" (वात्स्यायन). भरताने आपल्या नाट्यविश्वाची संकल्पना आणि कल्पना करण्यासाठी यज्ञाची रचना आणि तपशीलवार पद्धती याच्या त्याच्या परिचयातून प्रेरणा घेतली आहे.त्याने आपल्या सौंदर्यशास्त्राच्या सिद्धांताचे स्पष्टीकरण देण्यासाठी बिजाचे रूपक (बीज) पुढे आणले आहे. झाड बियाणे आणि फुले आणि फळे पासून वाढते, ज्यामध्ये बीज असते; भाग एकमेकांपासून वेगळे आणि वेगळे आहेत परंतु एकमेकांशी संबंधित आहेत, समान स्रोतापासून काहीतरी आहे. भाग आणि संपूर्ण यांचा परस्पर संबंध आणि परस्परावलंबन मूलभूत आहे. वाढीची प्रक्रिया, प्रत्येक भागाचा प्रसार भिन्न आणि वेगळा असणे, आणि तरीही एकात्मक स्रोतापासून विकसित होणे, मूलभूत आहे. भरताने

ही संकल्पना केवळ मध्यवर्ती तत्त्व म्हणूनच स्वीकारली आणि आत्मसात केली नाही तर कलात्मक अभिव्यक्ती आणि संप्रेषणाच्या प्रक्रियेचे प्रतिपादन म्हणूनही. रूपक पाणीरोधक नाही आणि, म्हणून, शब्दशः वाढवायचे नाही आणि हा नाट्यशास्त्राच्या मजकुराचा अदृश्य पाया आहे. " रंगभूमी " हा एक जीव आहे ज्याप्रमाणे जीवन हा एक जीव आहे ज्यामध्ये वेगवेगळे भाग संपूर्ण संपूर्ण बनवतात आणि ते एकमेकांशी अतूटपणे जोडलेले असतात, जरी प्रत्येक अवयव इतरांपेक्षा वेगळा असतो. के. वात्स्यायन यांनीही भरताच्या नाट्यशास्त्राच्या मजकुराची सखोल तपासणी केली आहे. त्यांनी स्पष्ट केले आहे की "नाट्यशास्त्र" हे पुरुष किंवा घटकांचा स्पष्टपणे संदर्भ देत नाही. तथापि, मजकुराचे बारकाईने वाचन केल्यास हे स्पष्ट होते की 'नाटक' ची रचना ही एक पुरुष आहे, विविध अंगांची आणि अंगांची रचना आहे जिथे प्रत्येक भाग संपूर्ण भागाशी संबंधित आहे. शारीरिक, मानसिक, वैयक्तिक, सामाजिक, क्षेत्रीय आणि अनुलंब परिमाणे एकमेकांशी जोडलेले आहेत" (वात्स्यायन). त्यामुळे नाट्यशास्त्राची संकल्पना पुरुषाच्या संकल्पनेशी सारखीच आहे. शरीराचे वेगवेगळे भाग संपूर्ण माणूस बनवतात आणि एक भाग नसल्यामुळे अपूर्ण माणूस बनतो. थोडक्यात शरीर आणि मन हे एकमेकांवर अवलंबून आहेत. ते परस्पर प्रभावी आणि भावपूर्ण आहेत. माणसामध्ये बुद्धी महत्वाची आहे पण संवेदना आणि भावना मूलभूत आहेत.

नाट्यशास्त्राच्या मजकुरात आणि संदर्भाकडे पुढे जाताना, छत्तीस प्रकरणांमध्ये विभागलेले पुस्तक, कला आणि त्याचे स्वरूप स्पष्ट करण्याच्या हेतूने पुन्हा तीन विभागांमध्ये विभागले जाऊ शकते. प्रथम कलात्मक अनुभव, नंतर कलात्मक सामग्री किंवा अस्तित्वाची अवस्था, शब्द, आवाज, हावभाव, पोशाख, सजावट आणि शारीरिक हालचाल, भाषण आणि मानसिक अवस्था यांच्यातील पत्रव्यवहार प्रस्थापित करण्याच्या पद्धती, तसेच प्रेक्षक किंवा वाचकांकडून संवाद आणि स्वागत. शेवटी नाटकीय स्वरूपाची रचना, लोकप्रिय अनुवादित असते.asplot.

२.४ नवरस

भारतीयसौंदर्यशास्त्रात,"रस"(संस्कृत: रस) चा शब्दशः अर्थ "अमृत, सार किंवा चव" असा होतो. हे भारतीय कलांमध्ये कोणत्याही दृश्य, साहित्यिक किंवा संगीताच्या कार्याच्या सौंदर्यात्मक चवबद्दलच्या संकल्पनेला सूचित करते जे वाचक किंवा प्रेक्षकांमध्ये भावना किंवा भावना जागृत करते परंतु वर्णन केले जाऊ शकत नाही. हे लेखकाने कामात/लेखनात रचलेल्या भावनिक चव/साराचा संदर्भ देते आणि 'संवेदनशील प्रेक्षक' किंवा सहृदयाने अनुभवले, ज्याचे अक्षरशः "हृदय आहे" आणि कोरडेपणाशिवाय, भावनांसह कामाशी जोडले जाऊ शकते. " रस " हे भावाने मनाच्या अवस्थेतून तयार केले जातात.

"रस" सिद्धांताचा संस्कृत मजकूर नाट्यशास्त्रामध्ये एक समर्पित विभाग (अध्याय ६) आहे, जो भरत मुनींना श्रेय दिलेला बीसीई १ल्या सहस्राब्दीमधील कलांचा एक प्राचीन मजकूर आहे. तथापि, नाटक, गाणी आणि इतर कार्यप्रदर्शन कलांमध्ये त्याचे सर्वात संपूर्ण प्रदर्शन काश्मिरी शैव तत्त्ववेत्ता अभिनवगुप्त (सी. १००० सी.ई.) यांच्या कृतींमध्ये आढळते, जे दीर्घकाळ टिकून राहिलेल्या सौंदर्यात्मक टीकण्याच्या दृढतेचे प्रदर्शन करते. प्राचीन भारताचे रेडिशन.. नाट्यशास्त्राच्या रससिद्धांतानुसार, मनोरंजन हे परफॉर्मन्स आर्ट्स/सादरीकरण केले चा इच्छित परिणाम आहे. परंतु प्राथमिक ध्येय नाही आणि मुख्य

ध्येय म्हणजे प्रेक्षकांना आश्चर्य आणि आनंदाने भरलेल्या दुसऱ्या समांतर वास्तवात नेणे, जिथे ते त्यांच्या स्वतःच्या चेतनेचे सार अनुभवतात आणि आध्यात्मिक आणि नैतिक प्रश्नांवर विचार करतात. नृत्य, संगीत, नाट्य, चित्रकला, शिल्पकला आणि साहित्य यासह भारतीय कलांच्या अनेक प्रकारांसाठी रस ही संकल्पना मूलभूत असली तरी, विशिष्ट रासची व्याख्या आणि अंमलबजावणी वेगवेगळ्या शैली आणि शाळांमध्ये भिन्न असते. रासचा भारतीय सिद्धांत बाली आणि जावा (इंडोनेशिया) मधील हिंदू कला आणि रामायण संगीत निर्मितीमध्ये देखील आढळतो, परंतु प्रादेशिक सर्जनशील उत्क्रांतीसह रस हा शब्द प्राचीन वैदिक साहित्यात आढळतो. ऋग्वेदात, ते द्रव, अर्क आणि चव सूचित करते. अथर्ववेदामध्ये, अनेक संदर्भामध्ये रस म्हणजे "स्वाद" आणि "धान्याचा रस" असा अर्थ देखील होतो.

डॅनियल मेयर-डिंकग्रेफे – नाटकाचे प्राध्यापक यांच्या मते, उपनिषदातील रस हा "सार, स्व-प्रकाशित जाणीव, विलक्षणता" पण काही संदर्भामध्ये "स्वाद" देखील सूचित करतो. वेदोत्तर साहित्यात, हा शब्द सामान्यतः "अर्क, सार, रस किंवा चवदार द्रव" असा अर्थ लावतो.

सौंदर्याच्या दृष्टीने रस वैदिक साहित्यात सुचवला आहे, परंतु हिंदू धर्माच्या रस सिद्धांतासह, सर्वात जुनी हयात असलेली हस्तलिखिते नाट्यशास्त्रातील आहेत.

संस्कृत मजकूर नाट्यशास्त्र अध्याय ६ मध्ये रस सिद्धांत मांडतो, हा मजकूर भरत मुनींना दिलेला आहे. मजकूर आपली चर्चा भारतीय सौंदर्यशास्त्रात रससूत्र म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या सूत्राने करतो:

रस निर्धारक (विभाव), परिणाम (अनुभव) आणि क्षणभंगुर अवस्था (व्यभिचारिभाव) यांच्या संयोगातून तयार होतो.

नाट्यशास्त्रानुसार, रंगभूमीची उद्विष्टे म्हणजे सौंदर्याचा अनुभव आणि भावनिक रस प्रदान करणे. मजकुरात असे म्हटले आहे की कलेचे उद्विष्ट अनेक पटींनी आहे. बऱ्याच प्रकरणांमध्ये, श्रमाने थकलेल्या, किंवा दुःखाने व्याकूळ झालेल्या, किंवा दुःखाने भारलेल्या किंवा कठोर काळाने ग्रासलेल्यांसाठी आराम आणि आराम निर्माण करणे हे त्याचे उद्विष्ट आहे. तरीही मनोरंजन हा एक प्रभाव आहे, परंतु नाट्यशास्त्रानुसार कलांचे प्राथमिक ध्येय नाही. रस तयार करणे हे प्राथमिक उद्विष्ट आहे जेणेकरून प्रेक्षकांना अंतिम वास्तव आणि अतींद्रिय मूल्यांच्या अभिव्यक्तीकडे नेणे आणि नेणे.

'अभिनवभारती' हे नाट्यशास्त्रावरील सर्वात जास्त अभ्यासलेले भाष्य आहे, जे अभिनवगुप्त (९५०-१०२० CE) यांनी लिहिलेले आहे, ज्यांनी नाट्यशास्त्राला "नाट्यवेद" असेही म्हटले आहे. अभिनवगुप्ताचे नाट्यशास्त्राचे विश्लेषण त्याच्या सौंदर्यविषयक आणि ऑनटोलॉजिकल प्रश्नांच्या विस्तृत चर्चेसाठी उल्लेखनीय आहे. अभिनवगुप्ताच्या मते, एखाद्या कलात्मक कामगिरीचे यश हे उत्पादनाला मिळालेल्या समीक्षा, पुरस्कार किंवा मान्यता यावरून मोजले जात नाही, तर ते कुशल अचूकतेने, एकनिष्ठ विश्वासाने आणि शुद्ध एकाग्रतेने सादर केले जाते जेणेकरून कलाकार प्रेक्षक भावनिकरित्या गढून जाईल. कला आणि प्रेक्षकांना रस अनुभवाच्या निखळ आनंदाने मग्न करते.

भरत मुनींनी नाट्यशास्त्रातील आठ रास, नाटकीय सिद्धांत आणि इतर कार्यप्रदर्शन कलांचा एक प्राचीन संस्कृत मजकूर, २०० ईसापूर्व ते २०० इसवी सन दरम्यान लिहिलेला आहे. भारतीय परफॉर्मिंग आर्ट्स/सादरीकरण कलांमध्ये, रस ही एक भावना किंवा भाव आहे जी कलेद्वारे प्रेक्षकांच्या प्रत्येक सदस्यामध्ये निर्माण होते. नाट्यशास्त्र एका विभागात सहा रसांचा उल्लेख करते, परंतु रसावरील समर्पित विभागात ते आठ प्राथमिक रसांचे वर्णन आणि चर्चा करते. नाट्यशास्त्रानुसार प्रत्येक रसाला एक प्रमुख देवता आणि विशिष्ट रंग असतो. रसाच्या ४ जोड्या आहेत. उदाहरणार्थ, हास्य हा शृंगारामधून निर्माण होतो. 'घाबरलेल्या व्यक्तीची आभा काळी असते' आणि 'रागावलेल्या व्यक्तीची आभा लाल असते'. भरत मुनींनी खालील गोष्टींची स्थापना केली.

- १) "शृङ्गारः (शृङ्गारः)": प्रणय, प्रेम, आकर्षकता. प्रमुख देवता: विष्णू. रंग: हलका हिरवा.
- २) "हस्यम् (हास्यं)": हास्य, आनंद, विनोद. प्रमुख देवता: शिव. रंग: पांढरा.
- ३) "रौद्रम् (रौद्रं)": राग. प्रमुख देवता: शिव. रंग: लाल.
- ४) "कारुण्यम् (कारुण्यं)": करुणा, दया. प्रमुख देवता: यम. रंग: राखाडी.
- ५) "बिभत्सम् (बीभत्सं)": तिरस्कार, तिरस्कार. प्रमुख देवता: शिव. रंग: निळा.
- ६) "भयानकम् (भयानकं)": भयपट, दहशत. प्रमुख देवता: यम. रंग: काळा.
- ७) "वीरम् (वीरं)": वीरता. प्रमुख देवता: इंद्र. रंग: भगवा.
- ८) "अद्भुतम् (अद्भुतं)": आश्चर्य, आश्चर्य. प्रमुख देवता: ब्रह्मा. रंग: पिवळा.
- ९) "शंतम रस " नंतरच्या लेखकांनी नववा रस जोडला.

बहुसंख्य अलंकारिकांनी ते मान्य करण्याआधी, आणि "नवरसा" (नऊ रस) ही अभिव्यक्ती प्रचलित होण्याआधी सहाव्या आणि दहाव्या शतकात या जोडणीला बराच संघर्ष करावा लागला.

शंतम: शांतता किंवा शांतता. देवता: विष्णू. रंग: शाश्वत पांढरा.

शांता-रस रसांच्या संचाचा एक समान सदस्य म्हणून कार्य करतो, परंतु तो एकाच वेळी सौंदर्याचा आनंदाचा सर्वात स्पष्ट प्रकार म्हणून वेगळा आहे. अभिनवगुप्ताने त्याची उपमा रत्नजडित हाराच्या ताराशी दिली आहे; जरी बहुतेक लोकांसाठी हे सर्वात आकर्षक नसले तरी, ही स्ट्रिंग आहे जी नेकलेसला स्वरूप देते आणि इतर आठ रसांच्या दागिन्यांचा आनंद घेऊ देते. रस आणि विशेषतः शांता-रसाचा आस्वाद घेणे हे योगींनी अनुभवलेल्या आत्म-साक्षात्काराच्या आनंदासारखे-उत्तम-परंतु कधीही बरोबरीचे नसल्याचा संकेत आहे.

भावः

नाट्यशास्त्रानुसार, भाव तीन प्रकारचे असतात: स्थयी, संचारी, सात्विक ते सौंदर्यानुभवाच्या दरम्यान कसे विकसित किंवा लागू केले जातात यावर आधारित. हे पुढील उतान्यात दिसून येते:

पुनश्चभानवक्ष्यामिस्थायिस्चाचारिससत्त्वजान् ॥६.१६॥

काही भाव इतर भवातून उद्भवल्यास त्यांना अनुभव असे देखील वर्णन केले जाते.

स्थयीः

नाट्यशास्त्रात आठ संबंधित रसांसह आठ स्थिरभावांची यादी दिली आहे:

रती (प्रेम)

हस्या (आनंद)

सोका (शोक) (दुःख)

क्रोधा (राग)

उत्साहा (ऊर्जा)

भाया (दहशत)

जुगुप्सा (किळस)

विस्मया (आश्चर्य)

ही यादी खालील परिच्छेदातून आहे:

रतिहासशोकश्चक्रोधसाहौभयंतथा ।

जुगुप्साविस्मयश्चेतिस्थायिभावाः प्रकीर्तिताः ॥६.१७॥

संचारीः

" संचारी " भव म्हणजे, त्या ओलांडणाऱ्या भावना ज्या कायमस्वरूपी मनःस्थितीला पूरक असतात. त्यामध्ये ३३ भावसार ची यादी आहे.

निर्वेदग्लानिशङ्काख्यास्तथासूयामदःश्रमः।

आलस्यचैवदिन्यंचिन्तामोहःस्मृतिर्दिः ॥१८॥

व्रीडाचपलताहर्षआवेगोजडताथा ।

गर्वोविषादऔत्सुक्यनिद्रापस्मारएवच ॥१९॥

सुप्तं विबोधोर्षचापि अवहितं अथोग्रता ।

मतिर्व्याधिस्तथा उन्मादस्तमरणमेव च ॥२०॥

त्रासचैव वितर्कविज्ञेयाव्यभिचारिणः ।

त्रिस्त्रिंशदमीभावाः समाख्यातास्तुनामतः ॥२१॥

सात्विकः

"सात्विक" --- भाव स्वतः खाली सूचीबद्ध आहेत. आठ सात्विक-भाव आहेत.

स्तम्भः स्वेदोऽथरोमाञ्चः स्वरभेदोऽथवेपथुः ।

वैवर्ण्यं अश्रु-प्रलय इत्यष्टौ सात्विकाः स्मृताः ॥२२॥

हे भरत आणि धनिका यांनी खालीलप्रमाणे स्पष्ट केले आहे:

"सतत्त्वममनः प्रभवम् । एतदेव समाहितमनस्तवदुत्पद्यते ।" इति भरतः ।

"एतदेवास्य सत्त्वं तत्त्वं यत्तदुःखितेन प्रहर्षितेन वा अश्रु-रोमाञ्चादियोनिवर्त्यन्ते ।

तेन सत्त्वेन निर्वृत्ताभावः - सात्विकः भावाः । तद्भावनांचभावः । इति धनिकः ।

"पृथग्भावा भवन्त्यन्येऽनुभावत्वेऽपि सात्विकाः ।

सत्त्वदेवसमुत्पत्तेस्तच्च तद्भावनाम् ॥" इति धनिकः ।

त्यामुळे मनातील भावनांच्या शारीरिक अभिव्यक्तीला सात्विक म्हणतात.

नाट्यशास्त्रानुसार, रस ही एक कृत्रिम घटना आहे आणि कोणत्याही सर्जनशील कामगिरी कला, वक्तृत्व, चित्रकला किंवा साहित्याचे ध्येय आहे. वॉलेस डेस यांनी रसाच्या प्राचीन मजकुराच्या स्पष्टीकरणाचे भाषांतर "प्रेम, दया, भय, वीरता किंवा गूढता यांसारख्या मूलभूत मानवी भावनांचा स्वाद, जे नाट्यमय भागाची प्रबळ टिप बनवते; ही प्रबळ भावना, प्रेक्षकांनी चाखल्याप्रमाणे, वास्तविक जीवनात उत्तेजित केलेल्या गुणापेक्षा वेगळा गुण आहे; रसाला सौंदर्याच्या आनंदाने रूपांतरित केलेली मूल भावना म्हटले जाऊ शकते.

रस, अनेक माध्यमांद्वारे तयार केले जातात आणि प्राचीन भारतीय ग्रंथांमध्ये अशा अनेक माध्यमांची चर्चा आहे. उदाहरणार्थ, एक मार्ग म्हणजे अभिनेत्यांच्या हातवारे आणि चेहर्यावरील हावभाव वापरणे. शास्त्रीय भारतीय नृत्य प्रकारात रस व्यक्त करणे याला "रस-अभिनय" असे म्हटले जाते.

भरतनाट्यम, कथकली, कथक, कुचीपुडी, ओडिसी, मणिपुरी, कुडियाट्टम आणि इतर यांसारख्या सर्व भारतीय शास्त्रीय नृत्य आणि रंगभूमीच्या सौंदर्याचा आधार रसाचा सिद्धांत तयार करतो.

भारतीय शास्त्रीय संगीतामध्ये, प्रत्येक राग ही विशिष्ट मूळसाठी प्रेरित निर्मिती आहे, जिथे संगीतकार किंवा संगीतकार श्रोत्यामध्ये रस तयार करतात. तथापि, मुख्यतः हिंदू परंपरेतील सर्व राग आणि संगीताचे प्रदर्शन हे सहा रसांपैकी एका रसाला उद्देशून असते, ज्यामध्ये संगीत हे श्रोत्यामध्ये "प्रेम, करुणा, शांती, वीरता, हास्य किंवा आश्चर्याची भावना" चित्रित करण्याचा एक प्रकार आहे. राग, तिरस्कार, भीती आणि अशा भावना हे रसाचे विषय नसून ते नाट्यकलेवरील भारतीय सिद्धांतांचा भाग आहेत. भारतीय संगीतामध्ये ज्या सहा रसांचा उद्देश आहे, त्यापैकी प्रत्येकाला उप-श्रेणी आहेत. उदाहरणार्थ, हिंदू कल्पनेतील प्रेम रसामध्ये अनेक संगीताचे स्वाद आहेत, जसे की कामुक प्रेम (श्रृंगार) आणि आध्यात्मिक भक्ती प्रेम (भक्ती).

भारतीय काव्यशास्त्राच्या सिद्धांतांमध्ये, प्राचीन विद्वानांनी असे म्हटले आहे की साहित्यिक रचनेची परिणामकारकता काय सांगितले आहे आणि ते कसे सांगितले आहे (शब्द, व्याकरण, लय) या दोन्हीवर अवलंबून आहे, तो सुचवलेला अर्थ आणि रसाचा अनुभव आहे. काव्यशास्त्र आणि साहित्यकृतींच्या सिद्धांतावरील हिंदू परंपरेतील सर्वात प्रसिद्ध आहेत, ५व्या शतकातील भर्तृहरि आणि ९व्या शतकातील आनंदवर्धन, परंतु साहित्यिक कलाकृतींमध्ये रस एकत्रित करण्याची सैद्धांतिक परंपरा कदाचित अधिक प्राचीन काळापर्यंत परत जाईल. ध्वनी, शब्दतत्त्व आणि स्फोटा या भारतीय संकल्पनांतर्गत सामान्यतः यावर चर्चा केली जाते.

भागवत पुराणातील साहित्यकृती रस उपयोजित करते, कृष्णाची भक्ती सौंदर्याच्या दृष्टीने सादर करते. तो जो रस सादर करतो तो भावनिक चव, मूड आहे, ज्याला स्थयी भव म्हणतात. आनंददायी अवस्थेकडे होणारा हा विकास परिचर भावनिक परिस्थितींच्या परस्परसंवादांमुळे परिणाम होतो, ज्यांना विचार, अनुभव आणि संचारी भाव म्हणतात. विभाव म्हणजे करण किंवा कारण: ते दोन प्रकारचे असते - अलंबना, वैयक्तिक किंवा मानवी वस्तू आणि अवतरण आणि उद्दीपन, उत्तेजक. नावाप्रमाणे अनुभव, म्हणजे भावनांच्या उदयानंतर होणारे परिणाम किंवा परिणाम. संचारी भाव म्हणजे त्या ओलांडणाऱ्या भावना ज्या मूडला पूरक असतात. नंतरच्या विद्वानांनी सात्विक भावासारख्या अधिक भावनिक अवस्था जोडल्या.

"शिल्प आणि स्थापत्यशास्त्रा"वरील भारतीय सिद्धांतांमध्ये (शिल्प शास्त्रे), रस सिद्धांत, अंशतः, प्रतिमा आणि संरचनांमधील रूपे, आकार, व्यवस्था आणि अभिव्यक्ती चालवतात. शिल्पावर प्रतिमा कोरणे आणि बनवणे यावरील काही भारतीय ग्रंथ नऊ रस सुचवतात.

२.५ " भारतीय रंगभूमीची स्थापना " - ' फाउंडेशन ऑफ इंडियन थिएटर '

आशियातील पारंपारिक रंगभूमी वैविध्यपूर्ण आहेत आणि ते स्वतंत्रपणे हाताळले जाऊ शकतात. परंतु अनेक आशियाई देशांमध्ये समान नाट्य तत्त्वे आणि अधिवेशने आहेत. प्रत्येक "भाषा, धार्मिक दृश्ये, सामाजिक संरचना आणि लोकांचे दैनंदिन जीवन - कलाकार आणि प्रेक्षक - ज्यांनी ते तयार केले आहे ते प्रतिबिंबित करते. प्रत्येकाची स्वतःची रचना, संगीत, हालचाल, अभिनय शैली आणि व्यासपीठीय सल्लामसलत/ स्टेजिंग कॉन्व्हेंशन आणि नाट्यमय आशय आणि उत्साह(फॉर्म) द्वारे ओळखले जाते." आशियामध्ये भारतात

रंगभूमीची तार्किक सुरुवात झाली आहे. भारत हा आशियातील सर्वाधिक रंगभूमीचा स्रोत मानला जात होता आणि अजूनही त्याच्या काही उच्च विकसित आणि महत्त्वाच्या कलांचे तात्विक मूळ आहे. "कविता, नृत्य आणि शिल्पांचा वापर, महाकाव्य आणि कविता आणि कथा आणि नाट्यमय कथा सामग्रीचे एकत्रीकरण, वेळ आणि ठिकाणाच्या एकतेपासून मुक्तता, काव्यात्मक कल्पनाशक्तीवर भर, हावभाव, स्थिती/पोझेस आणि हालचालींवर प्रकाश टाकणारी अभिनयाची उच्च शैलीकृत आणि कोरिओग्राफिक/ सहअभिनयशैली. अभिनेत्यांची, भाषणाची अधिवेशने, जसे की गद्य आणि वापर संवादांमध्ये बदल, एक शैलीकृत, वाचनात्मक आणि लयबद्ध वितरण पद्धती आणि वितरण पद्धतींचा बहुविधता, कोरस आणि नॅटेटर्सचा वापर आणि विविध रंगभूमी संमेलने - जी मुख्य वैशिष्ट्ये आहेत. भारतीय अभिजात आणि लोकनाट्य परंपरा सर्व आशियाई नाटकांचे वैशिष्ट्य दर्शवतात आणि ही वैशिष्ट्ये आणि घटक आशियाई रंगभूमीला एक पद्धतशीर संमिश्र आणि संपूर्ण पात्र देतात."

भारतीय रंगभूमीच्या वाढीचे तीन टप्पे आहेत ज्याची सुरुवात संस्कृत रंगमंचापासून होते, ग्रामीण रंगभूमीच्या रूपात सुरु होते आणि नवरंगभूमीने समाप्त होते. प्राचीनतम ज्ञात संस्कृत नाटकांचे तुकडे इ.स. १ल्या शतकात सापडले आहेत. यावरून असे सुचवले गेले की जिवंत नाट्यपरंपरा भारतात काहीशा पूर्वीच्या तारखेला अस्तित्वात असावी. प्राचीन भारतातील संस्कृत रंगभूमीच्या परंपरेचे वैशिष्ट्य प्रस्थापित करण्याचा सर्वात महत्त्वाचा एकल स्रोत म्हणजे रंगभूमी किंवा नाट्यशास्त्रावरील एक विस्तृत ग्रंथ, ज्याचे श्रेय भरत मुनींना दिलेले आहे आणि २०० ईसापूर्व २०० पू. आणि A.D २००. नाट्य म्हणजे नाटककार, रंगभूमी आणि शास्त्र हा कोणत्याही हुकूमशाही मजकुराचा संदर्भ देणारा सामान्य शब्द आहे. भारतीय पारंपारिक रंगभूमी नेमकी कशाची रचना आहे हे निश्चित करण्यात अडचणी मात्र विचारात घेतल्या पाहिजेत. पारंपारिक रंगभूमीमध्ये भारतीय संदर्भात नाट्यशास्त्रात अभिनयाचे दोन पैलू किंवा शैली सांगितलेली आहे ती म्हणजे-"नाट्यधर्मी आणि लोकधर्मी".

नाट्यधर्मी:

या शास्त्रीय स्वरूपाचा उल्लेख सामान्यतः उच्च सरंजामशाही शक्तीद्वारे प्रथा, संहिता आणि अफाट सौंदर्यात्मक मूल्ये आणि उच्च सभ्यता क्रमाच्या प्रदर्शनासह आयोजित केलेले शास्त्रीय सादरीकरण म्हणून केले जाते. हा इतर श्रेणीतील पारंपारिक प्रकार जवळ जवळ अनन्य मजकुरात लक्ष प्राप्त करतो.

लोकधर्मी:

लोक स्वरूप बहुतेक लोकप्रिय आणि एक सैल रचना आणि किमान कोडिफिकेशनसह/विशेषओळखीसह समुदायाभिमुख आहे. अनेक कार्यप्रदर्शन वेगवेगळ्या उच्च तत्त्वांमध्ये होते. कपिला वात्स्यायन यांनी सादरीकरणाच्या दोन प्रमुख पद्धतींवरही भाष्य केले. "चे छिन्नीबद्ध शैलीकरण ते प्रथम रंगभूमीच्या सूचक गतिशीलतेमध्ये वास्तवाच्या संवेदनशील शुद्धीकरणद्वारे प्राप्त केले गेले आहे; दुसरे शब्द, आवाज आणि हालचाल यांच्या काही प्रमाणात मुक्त संबंधांना अनुमती देते"

मंदिरातील उत्सवांच्या संदर्भात महत्त्वपूर्ण धार्मिक कार्ये साजरी करण्यासाठी संस्कृत रंगभूमीचे रूपांतर झाले. हे परिपूर्ण वर्तन म्हणून काम करते; भूखंड विचारात घेतले कारण संस्कृत नाटक आंतरराष्ट्रीय साहित्याच्या मुख्य भागाने त्याच्या सौंदर्यात्मक तत्वाचे योगदान दिले आहे. रंगभूमीघटनेच्या/ थिएटर इव्हेंटच्या लक्ष्य बाजाराच्या विश्वासासाठी भावनात्मकतेची संकल्पना या तंत्रात रंगभूमी कलाकाराच्या योगदानाव्यतिरिक्त. प्रत्येक नाटकात प्रबळ भावना होत्या ज्यांनी लक्ष्य बाजारामध्ये संबंधित भावना निर्माण केल्या होत्या. अभिजात संस्कृत नाटकांनी दहाव्या शतकाच्या आसपास भारतात मुस्लिम राजवट उदयास आल्याने त्याची घसरण झाली. रंगभूमी नोकरशाही विशिष्ट विश्वास आदेश आणि विशिष्ट आशियाई प्रदेशाच्या सांस्कृतिक प्रभावांद्वारे भरभराट झाली. ज्याने नवीन नाट्यप्रकारांची वाढ आणि विकास घडवून आणला. भारतीय महाकाव्ये रामायण आणि महाभारत आणि जातक स्मृती विविध पारंपरिक नाट्य अभिव्यक्तीसाठी विचार बनल्या. रंगभूमी प्रामुख्याने बाली, जावा, वायंगिन इंडोनेशिया आणि मलेशिया, खोनिन थायलंड, नांगसबेकिन कंबोडिया आणि अशाच ठिकाणी आढळलेल्या विचारांवर आधारित आहे. आशियाई रंगभूमीचे जास्तीत जास्त प्रकार आजकाल अनेक पौराणिक कथा आणि दंतकथांवर आधारित आहेत. शेकडो नाटकांपैकी दहा "आशिया आणि प्रशांत महासागरातील नाटके गैर-धर्मनिरपेक्ष आदर्श, अध्यात्मिक मिथक, दंतकथा आणि साक्ष, संत, देव, आत्मे आणि राक्षसांची पात्रे आणि अंतर्निहित गैर-धर्मनिरपेक्ष जागतिक दृश्ये सर्व राष्ट्रांच्या पारंपारिक नाटकाचे जोडणी देतात."

नाट्यशास्त्र आणि त्याच्या शास्त्रीय स्थितीच्या मूलभूत संकल्पना नाट्यधर्मीनुसार कथकली, कुट्टीअट्टम, तय्यम, यक्षगान, अंकिया नाट आणि रास लीला (मणिपूर) यांसारख्या नाट्य प्रकारांचे आयोजन करणाऱ्या विविध क्षेत्रांमध्ये पसरलेल्या आहेत. वरील उल्लेख केलेल्या स्वरूपांना पाश्चिमात्य देशांच्या सहाय्याने नृत्य रंगभूमी असेही म्हटले जाते कारण मुख्यतः नृत्य आणि पवित्र वातावरणातील कर्मकांडाचे घटक. मानवी इच्छा पूर्ण करण्यासाठी स्थानिक भाषांमध्ये स्वतःचे अचूक आणि अधिक महत्त्वाचे आहे. कोर्टरूममध्ये आणि मंदिराच्या आत संस्कृतच्या प्रचंड वापरामुळे संस्कृत रंगभूमीने राष्ट्रीय चरित्र प्रदर्शित केले आहे. ग्रामीण रंगभूमी नोकरशाही यामुळे (ज्या वारस गटांमध्ये ते उद्भवले होते) च्या सीमा ओलांडत नाहीत. १५ व्या ते १९ सेंटीमीटर दरम्यान एक घटना घडली, ज्यामध्ये उपखंडातील प्रत्येक कप्प्यात रंगभूमीचे स्वरूप विकसित झाले.

भारतातील रंगभूमीच्या पुनरुत्थानासाठी मुख्य उत्प्रेरक वैष्णव बनले, एक धार्मिक चळवळ ही भक्ती किंवा भक्तीवर आधारित आहे. वैष्णव, धर्माच्या गरजा पूर्ण करण्यासाठी विविध ठिकाणी आणि उदाहरणे येथे अनेक नाट्य प्रकार निर्माण झाले, उदाहरणार्थ अंकिया नट, रास लीला, कुचिपुडी, कृष्णअट्टम आणि इतर अनेक. "भारतीय शास्त्रीय रंगभूमीमध्ये प्रत्येक अभिनय स्वतंत्रपणे सादर केला जाऊ शकतो, अनेक लोक मालिका म्हणून सादर करतात. राम आणि कृष्ण चक्र नाटके असंख्य नाटक-दिवसांमध्ये विभागली गेली आहेत. नाट्यमय एकात्मतेच्या कायद्यांपासून मुक्तता नाटकाच्या विषयासंबंधीच्या विविधतेला वाढवण्यास सुलभ करते आणि चळवळीची बहुलता आणि एकाच वेळी शक्य करते." भारतातील बहुतेक ग्रामीण रंगभूमी नोकरशाहीला त्रास होऊ लागतो प्रास्ताविक आणि समारोप विधी आणि सामग्री सामग्रीसह मुख्यतः हिंदू पौराणिक कथांमधून घेतलेली आहे. त्यापैकी काही धार्मिक आवेशाची निवड म्हणून प्रकट झाले आणि त्यामुळे बहुतेक धर्मनिरपेक्ष चिंतेत संक्रमण

झाले. आजकाल व्यावसायिक वातावरणात उझनभर विविध प्रादेशिक पारंपारिक कागदपत्रे सादर केली जातात, उदाहरणार्थ, जत्रा, कथकली, तमाशा, यक्षगान इ.

बहुतेक दक्षिण भारतीय नोकरशाही नृत्यावर दबाव आणते आणि निश्चितच त्यापैकी अनेकांनी कथकली आणि कृष्णअट्टम यांचा समावेश असलेल्या नृत्यनाट्यांसाठी पात्रता प्राप्त केली. उत्तर भारतीय नोकरशाही यावर जोर देते आणि ज्यांच्यावर संवादावर ताण येतो ते म्हणजे जत्रासोफ बंगाल. कठपुतळी रंगभूमी नोकरशाहीचे उत्कृष्ट अंरे देखील भारतीय गावातील ऐतिहासिक भूतकाळाचा एक भाग आहेत. भरत नाट्यम सारख्या भारतीय नामांकीत केलेल्या नृत्याच्या वैविध्यपूर्ण सोलो शैलींमध्येही नाट्यमय सामग्री आढळू शकते. काही प्रदेशातील विशेषतः तेय्यामच्या धार्मिक विधींमध्ये नाट्यमय सामग्री समृद्ध आहे.

२.६ शास्त्रीय भारतीय रंगभूमी- कथकली, यक्षगान:

अ) कथकली:

भारताच्या दक्षिण-पश्चिम कोनाड्यात केरळ हा देश आहे, जो दक्षिणेकडील त्रावणकोर आणि कोचीन या पूर्वीच्या संस्थानांतून तयार झाला आहे आणि उत्तरेकडील मद्रास राज्याच्या मलबार जिल्ह्यामध्ये आहे.

अहवाल:

कथकली कलेचे घटक हिंदू मंदिरांच्या ऐतिहासिक विधी नाटकांमध्ये आणि असंख्य नृत्य प्रकारांमध्ये सहज लक्षात येतात जे केरळमध्ये सुरुवातीपासूनच हळूहळू विकसित झाले होते कारण २d शतक सोळाव्या शतकाच्या अखेरीपर्यंत. त्याची अनेक वैशिष्ट्ये त्याच्या साहित्यापेक्षा खूप जुनी आहेत कारण ती जुन्या परंपरांची अखंडता आहे, तथापि, १७ व्या शतकापर्यंत हे स्फटिक बनले नाही जेव्हा प्राथमिक त्रावणकोरमधील एक लहान संस्थान कोट्टारक्करा राजाने प्रामुख्याने हिंदूवर आधारित कामगिरी लिहिली. संस्कृतीकृत मल्याळममधील महाकाव्य रामायण जे नियमित लोकांना समजू शकते; आत्तापर्यंत कथा शुद्ध संस्कृतमध्ये रचल्या गेल्या, ज्या काही विद्वान लोकांसाठी सर्वात सुप्रसिद्ध बनल्या. परिणामी कथकली ही नृत्य-नाटकाची व्यक्तिरेखा म्हणून भूतकाळातील पारंपारिक नृत्यांमधून 'मानवांचे रंगमंच' म्हणून उदयास आली. ही नाटके राजाच्या स्वतःच्या कलाकारांच्या #कंपनीने चालवली होती, ती आता मंदिरे आणि दरबारात साधीसुधी नसून गावागावात आणि घराघरापर्यंत होती. अगदी नवीन कलाकृती (ज्याला 'रामनट्टम' म्हणून संबोधले जाते) मल्याळम# बोलण्याच्या परिसरात सर्वत्र पटकन खूप लोकप्रिय झाले. मलबारच्या सरजामदार सरदारांनी (जसे हे क्षेत्र त्यावेळचे म्हणून ओळखले जाते) प्रथम दर्जाच्या कथकली टोळ्यांचा पुरवठा करण्याच्या त्यांच्या प्रयत्नात एकमेकांशी भांडू लागले आणि या विरोधामुळे या कलेचा अल्प कालावधीत जलद विकास होण्यास हातभार लागला. या विकासाचा एक गंभीर परिणाम म्हणजे उत्तर मलबारमधील राजाहोफ कोट्टायम यांनी ४ मधील श्लोक सादर केलेल्या रचनांमध्ये मुख्यतः अधिक रंगीबेरंगी हिंदू महाकाव्य, महाभारतातील कथांवर आधारित रचना बनली. ती अनेक जाणकारांना कथकली साहित्यातील प्रथम दर्जाची उदाहरणे वाटतात.

कथकली, ही शेक्सपियरने आपली नाटके लिहिली तेव्हापासूनची आहे. त्या वेळी मलबारमध्ये नटांच्या टोळ्यांद्वारे दिलेले सादरीकरण, ज्यांना शेजारच्या राजे आणि भिन्न उच्चभ्रू (प्रामुख्याने नंबूदिरी किंवा मलबारचे ब्राह्मिन्स) यांच्या आश्रयस्थानाने आकर्षित केले होते आणि त्यांच्यावर प्रेम केले होते, ते अनेक प्रकारे मस्कांसारखे होते. १६व्या आणि १७व्या शतकात इंग्लंडमध्ये फॅशनमध्ये होती, ज्यामध्ये मुखवटा घातलेले कलाकार अभिनय आणि नृत्य करतात, संगीतासह नाटकाच्या रूपात वाढतात. मुळे तेव्हा कथकली आहे मेक-अप आणि गाऊन, नृत्याचा आकार आणि दिसण्याचे तंत्र यामध्ये विकासाच्या अनेक पातळ्यांवरून पुढे गेले.

शिक्षण:

कथकल्या पुरुषांद्वारे पूर्ण केल्या ज्यांनी त्यांच्या पौगंडावस्थेतील शारीरिक शालेय शिक्षणाचा गहन अभ्यासक्रम आणि अभिनय (प्रदर्शन) आणि नृत्य (नृत्य) मध्ये विस्तारित प्रशिक्षण घेतले आहे. मुद्रा वापरून पूरक चेहऱ्याच्या अभिव्यक्तीद्वारे भावना आणि मूडचे चित्रण, एखादी वस्तू किंवा हालचाल सूचित करण्यासाठी विशिष्ट प्रकारे हात आणि बोटांच्या वर्णनात्मक आणि प्रतीकात्मक हालचाली. कथकली अभिनेता बोललेल्या वाक्यांशाच्या ठिकाणी मुद्रा वापरतो.

आज भारतातील कथकलित्र प्रशिक्षण शाळांची संख्या. मुख्य कथकली कोचीनच्या उत्तरेस ६s मैल अंतरावर चेरुथुरुथी येथे आहे, जिथे १९३० मध्ये मल्याळम कवी वल्लाथोल नारायणमेनन यांनी कथकलीला लुप्त होण्यापासून वाचवण्याच्या दृष्टीकोनातून केरळ कलामंडलम (किंवा कला अकादमी) ची स्थापना केली, कारण ती त्या वेळी एक मृत्यू कलाकृती बनली होती. कलामंडलम, जी आता एक केंद्रीय प्राधिकरण संस्था आहे, प्रत्येक वर्षी पाच किंवा सहा प्रशिक्षित अभिनेते आणि दोन किंवा तीन कुशल ढोलकी वाजवणारे आणि गायक दिसतात, जेव्हा ते वयाच्या १३ व्या वर्षी सुरु होणारे आणि ६ वर्षांपर्यंत चालणाऱ्या कठोर मार्गावरून जातात.

अक्षरे:

कथकली पात्रे ३ जगाच्या पौराणिक प्राण्यांचे प्रतिनिधित्व करतात - देवांचे (देवांचे वरचे जग), मानवांचे मधले जग आणि असुरांचे (राक्षसांचे) खालचे जग. वर्ण सकारात्मक निश्चितपणे परिभाषित प्रकारच्या खाली गटबद्ध केले आहेत; ते आता सर्वोत्कृष्ट व्यक्ती नसून प्रतीकात्मक व्यक्तिमत्व देखील आहेत. हॅगिंग मेकअप आणि पोशाख कलाकारांना मानसिक आणि शारीरिकदृष्ट्या प्रत्येक पात्रांच्या शैलीमध्ये रूपांतरित करण्यासाठी रचना केले आहेत ज्यांना ते चित्रित करायचे आहेत.

स्त्री पात्रे आणि ऋषी आणि पवित्र लोकांसारख्या सौम्य व्यक्ती वगळता, सर्व पात्रांचे चेहरे स्पष्ट रंगात रंगवलेले आहेत: मूलतः नायक, देव आणि राजे यांच्यासाठी हिरवा, दुष्ट आणि उग्र लोकांसाठी लाल आणि काळा, आणि विविध कठीण प्राण्यांच्या प्रकारांसाठीची रचना, आखणी.

सौंदर्य, सुशोभित, मेक-अप:

आशियाई नाटकांच्या अनेक प्रकारांमध्ये कलाकार मुखवटा घालतात आणि चेहरा किंवा डोळ्यांच्या कोणत्याही हालचाली स्पष्ट करणे व्यवहार्य नसल्यामुळे, भावनांमधील समायोजन मुखवटाच्या हालचालींद्वारे चित्रित केले जावे. कथकलीमध्ये, परंतु, अभिनेत्याचा साज इतका जाड आहे की तो एक शक्तिशाली रंगवलेले मुखवटे दर्शवू शकेल आणि त्याचे फायदे प्रदान करेल, तथापि ते थेट चेहऱ्यावर नेले जाते म्हणून ते चेहऱ्याचे संपूर्ण भाव देखील दर्शवू देते आणि डोळे, म्हणून त्याला अपवादात्मक भावना रंगवण्याची परवानगी दिली जी सर्व हिंदू नाटकांचे एक महत्त्वाचे वैशिष्ट्य असू शकते.

अभिनेत्याच्या चेहऱ्यावर रंगीबेरंगी शैली रंगवल्या, सजवल्या जाऊ शकतात. त्या विविध दगड आणि पावडरपासून बनवल्या जातात ज्यामध्ये पाणी किंवा खोबरेल तेल आणि अंगरखा एकत्र करून साज करण्याची प्रक्रिया सुरू होण्यापूर्वी अननुभवी खोलीत उत्कृष्ट पेस्ट बनवता येते. अभिनेता त्याच्या चेहऱ्यावर बाह्यरेखा नमुना आणि प्राथमिक रंगछटा लागू करतो. तो एकषीत देखील करतो आणि रंगीत, कलरिंग्ज मध्ये भरतो, परंतु सौंदर्याचा, मेकअपचा सर्वात विस्तृत भाग, चुटी (हनुवटीपासून गालाच्या दोन्ही बाजूला तयार केलेल्या पांढर्या पट्ट्यांचा एक क्रम, चेहऱ्यावर चिन्हांकित करून आणि आत एक फ्रेम बनवते. जे अभिनेता त्याच्या भावना स्पष्ट करू शकतो)सुशोभित, मेकअप कआर्टिस्टच्यालाकाराच्या मदतीने करणे आवश्यक आहे. तो एक विस्तारित मधून उत्तीर्ण झालेला माणूस आहे

कथकलीच्या या विशिष्ट घटकातील शालेय शिक्षणाचा कालावधी आणि तो कथकली गटाचा सर्वात महत्त्वाचा सदस्य आहे. छुटीची अंमलबजावणी होत असताना, अभिनेता पुन्हा त्याच्या अंगावर पडून असतो आणि अनेकदा झोपायला जातो. क्षुल्लक प्रसंग असोत, किंवा नाटकातली व्यक्ती किती लहान असली तरी, सौंदर्या, मेकअपच्या उपयुक्ततेवर समान सावधगिरी बाळगली जाते, ही प्रक्रिया प्रत्येक पात्र अभिनेत्याला पूर्ण होण्यासाठी दोन किंवा तीन तास लागतात. अभिनेता प्रत्येक डोळ्यात एक लहान बीज ठेवतो ज्यामुळे त्याच्या डोळ्यांचे पांढरे किरमिजी रंगाचे होतात. हा लालसरपणा, जो वेदनादायक नसतो आणि सुमारे पाच तास टिकतो, डोळ्यांच्या अभिव्यक्तींना लक्षणीयरीत्या पूरक ठरतो जे कथकली सादरीकरणात महत्त्वपूर्ण भूमिका बजावतात.

सुशोभित/ साज/ मेक-अप पाच मुख्य वर्गांमध्ये होतो:

पच्चा (म्हणजे 'हिरवा'),

कट्टी ('चाकू'),

ताडी ('दाढी'),

कारी ('काळा') आणि

मिनुक्कू ('तेजस्वी'). चला या प्रत्येक धड्याचा स्वतंत्र अभ्यास करूया!

पच्चा Paccha (हिरवा) :

हे वीर, राजे आणि दिव्य प्रकार आहेत. त्यांचे चेहरे अननुभवी रंगवलेले आहेत, आणि त्यांच्या डोळ्यांभोवती आणि भुवयाभोवती मोठ्या काळ्या खुणा आहेत, त्यांच्या कपाळावर विष्णूचे पवित्र चिन्ह आणि त्यांच्या तोंडावर सिंदूर आहे. ते एक चुटी घालतात, ज्याच्या कडा तांदळाच्या पांढऱ्या कागदाच्या टोलेपासून बनवलेल्या असू शकतात. त्यांच्या डोक्यावर सोन्याचा मुकुट घालतात ज्याला "केसभरमकिरीटा" म्हणतात

या वर्गात विष्णू-कृष्ण आणि राम-आणि रामाचा भाऊ लक्ष्मण आणि जुळी मुले लाव आणि कुस, शिवाय कृष्णाचा नातू अनिरुद्ध यांचे अवतार येतात. त्यांचा एकसारखा श्रृंगार आहे, परंतु त्याऐवजी सोनेरी किरीटा, ज्याचे कपडे चांदीच्या मुकुटाने घातलेले आहेत. कृष्णमुटिओर मुटी म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या शीर्षस्थानी मोराच्या पिसांची दिशानिर्देश. चार भिन्न पात्रे, बलराम, ब्रह्मा, शिव आणि सूर्य यांचे सौंदर्य, मेक-अप सारखाच आहे आणि ते सारखेच किरीटास धारण करतात, परंतु त्यांचे चेहरे अननुभवींना प्राधान्य देण्यासाठी केशरी गुलाबी रंगाचे आहेत; त्यांच्या मेकअप,सौंदर्याला "पझुप्पू" म्हणतात.

कट्टी (चाकू):

ही पात्रे गर्विष्ठ आणि दुष्ट आहेत, परंतु त्यांच्यात शौर्याचा बाज आहे. ते एकसारख्या चुटी आणि किरीटास पच्चा वर्ण घालतात, आणि त्यांचा मेकअप, सौंदर्य मुळात अननुभवी आहे, हे सूचित करण्यासाठी की ते जास्त जन्मलेले आहेत, तथापि केरळमध्ये प्रसिद्ध असलेल्या मिशा किंवा चाकूसारखे गुलाबी चिन्ह प्रत्येक गालावर रंगवलेले आहे. ते दुष्ट आहेत हे दाखवण्यासाठी त्यांच्या नाकावर आणि कपाळावर पांढऱ्या पट्ट्या असतात.

ताडी (दाढी) :

या अभिजाततेचे तीन वेगळे प्रकार आहेत: चुवन्ना ताडी (किरमिजी दाढी), वेल्ला ताडी (पांढरी दाढी) आणि करुत्ताताडी (काळी दाढी). तिघेही त्यांच्या योग्य रंगछटांमध्ये कृत्रिम छटलेल्या दाढी ठेवतात ज्याने फक्त मान गुंडाळली आहे.

पोशाख:

कथकली अभिनेत्याचा अंगरखा,गाऊन सर्वात शोभेचा आहे. पुरुष पात्रांमध्ये (बहुतेक मिनुक्कू वर्ण बाजूला ठेवून) एक चांगला आकाराचा 'स्कर्ट' असतो ज्यामध्ये SS यार्ड सामग्रीचा समावेश असतो, त्याच्या वर एक जाड लोकरीचे जाकीट असते ज्यामध्ये फॅब्रिकची लांबी असते. हे नावाजलेले भारी कपडे घालणे हे खरे तर उद्देशपूर्ण आहे, कारण स्कर्टचा लयबद्ध डोलारा अभिनेत्याच्या हालचालीला एक विशिष्ट वैभव प्रदान करतो आणि त्याचा आवाज या मोठ्या आकाराच्या आकृत्यांना योग्य संतुलन प्रदान करतो. ते सादर करत असलेली पुरेशी जागा पायांच्या हालचाली सुलभतेने अनुमती देते, जो या मर्दानी कलाकृतीचा एक महत्त्वाचा भाग आहे. सर्व मुख्य पात्रांचे पोशाख जवळजवळ सारखेच आहेत, तथापि विविध प्रकारचे आकर्षक शिर-पोशाख परिधान केले जातात, जसे की आम्ही मागील परिच्छेदांमध्ये सांगितले आहे. पच्चा आणि कट्टी पात्रांनी परिधान केलेल्या सोनेरी किरीटावर सोन्याचे मुलामा, आरसे आणि नक्कल केलेले दगड आहेत, तर

जांभळ्या दाढीच्या पात्रांचा वापर करून परिधान केलेले आकाराचे किरमिजी मुकुट त्यांच्या उग्र स्वरूपावर लावले जातात. हलक्या लाकडापासून बनवलेले असले तरी, हे विलक्षण मुकुट अत्यंत जड आहे, आणि कथकली अभिनेत्याला पूर्णपणे उष्ण आणि दमट हवामानात तासनतास ११, १२ तास घालावे लागणाऱ्या पोशाखाच्या वजनात लक्षणीय भर पडते.

रंगमंच:

ठेकथकली पातळी ही तितकीच सोपी आहे. कोणत्याही देखाव्याची आवश्यकता नाही कारण कलाकार त्यांच्या मुद्रा आणि चेहऱ्यावरील हावभावांच्या मदतीने प्रत्येक गोष्टीचे वर्णन करतात. लेव्हलच्या पुढील भागावर, जी पारंपारिकपणे मजल्यावरील खुली जागा आहे हिंदू मंदिर, एक मोठा घंटा धातूचा दिवा उभा आहे ज्यातून नारळात तरंगणाऱ्या कापसाच्या विड्या मधुर आणि उत्साहवर्धक प्रकाश देतात. कारण असे असले पाहिजे, परंतु आजकालचे सादरीकरण सामान्यतः हॉलमध्ये फूटलाइट्स, मायक्रोफोन्स आणि सध्याच्या डिग्रीच्या विरुद्ध अडथळ्यांसह दिले जातात. परंतु दिवा, ज्याला धर्मनिरपेक्ष महत्त्व नाही, तो सामान्यतः पदवीच्या समोर असतो आणि सर्व क्रिया दिव्यावर एकत्र होतात.

एक टेबल आणि एक ओर्टवास्टूल व्यतिरिक्त, वापरलेली एकमात्र वस्तू म्हणजे तिरसीला, चमकदार रंगांचा एक भव्य चौकोनी पडदा, जो एकूण कामगिरी सुरू होण्याआधी आणि बॅझिन सीनच्या आधी डिग्री हातांच्या मदतीने धरला जातो. प्रत्येक वेळी प्रभावी किंवा वाईट पात्रे प्रथमच दिसल्यावर, ते पडद्यामागे उभे राहतात आणि हळू हळू ते वरच्या बाजूला पाहतात, विचित्र आवाज उत्सर्जित करतात. ती एक पारंपारिक औपचारिकता आहे ज्याला तिरनोकू किंवा पडदा देखावा म्हणून ओळखले जाते आणि ते संगीतकार आणि ढोलकी वाजवणाऱ्यांच्या माध्यमातून तयार केलेल्या रोमांचक वातावरणाच्या मदतीने केले जाते.

संगीतकार:

रंगभूमीच्या मागे डावीकडे प्रेक्षक आणि ढोलकी वाजवणारे दिसतात. एक चेंदा वाजवतो, एक दंडगोलाकार डफ उभा असतो आणि सर्वात जास्त भाग लाठीसह सादर केला जातो, उलट मद्दलम वाजतो, आडवा धरला जातो आणि तळहाताने वाजविला जातो. डावीकडील टोक तळहाताने केले जाते आणि उजवीकडे हाताने हार घातला जातो, ज्यापैकी प्रत्येकाला आखीव स्थान (स्टॉल) आहे जे जोडणी (फॅब्रिक) च्या पट्टीवर तांदूळ आणि चुनापासून बनवलेले आहे. ढोलकी वादक कृतीला साथ देतात, ताल देतात आणि कलाकारांच्या मुद्रा आणि नेत्यांवर, स्टेप्सवर जोर देतात.

पडद्याच्या उजवीकडे उभ्या असलेल्या दोन गायकांसह थिओर्केस्ट्रास पूर्ण केले. प्रमुख एक गोंग आणि त्याचा सहाय्यक दोन झांज करतो. गायक नाटकाची कथा, श्लोकाच्या सहाय्याने संस्कृत मल्याळममध्ये श्लोक सांगतात, ज्याचे कलाकार त्यांच्या मुद्रा आणि चेहऱ्यावरील हावभावांद्वारे शब्दासाठी वाक्यांशाचा अर्थ लावतात, त्यानंतर कलासम म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या शुद्ध नृत्याची लांबी असू शकते, जेव्हा एखादा भाग पहिल्या श्लोकाची पुनरावृत्ती केली जाते. त्यानंतर पुढील श्लोक सुसंगत अशा पद्धतीने नाटकाची संपूर्ण कथा सांगितली जाते.

अभिनेते:

अभिनेत्यांनी वापरलेल्या चेहऱ्यावरील हावभाव ९ अत्यावश्यक सौंदर्यविषयक भावना – प्रेम, शौर्य, रोग, चमत्कार, उपहास, भय, तिरस्कार, राग आणि शांतता इ. मुद्रा त्यांना संपूर्ण हावभावांच्या भाषेत वितरीत करतात, ज्यामुळे त्यांना कथेतील ताणांचा अर्थ लावणे सोपे नसते, परंतु त्या व्यतिरिक्त घटनेशी, इव्हेंटशी संबंधित विषयांवर एकमेकांशी बोलणे देखील शक्य होते. केरळमध्ये, जुन्या तंत्रज्ञानाच्या लक्षित बाजारपेठेतील बहुतेक सदस्य मुद्रांची सांकेतिक भाषा पाहू शकतात, परंतु त्यांची संख्या संपुष्टात आली आहे आणि फक्त काही तरुण तंत्रज्ञानालाच कथकलीमध्ये समान कडूर छंद आहे. जरी मुद्रा क्लिष्ट दिसू शकतात, तरीही अनन्य लोकांना देखील त्यातील बरेच माध्यम समजू शकतात. जर एखाद्याला या कथेबद्दल माहिती असेल, कारण ती इतकी स्पष्ट असू शकतात. आता कलाकारांद्वारे एकही वाक्प्रचार उच्चारला जात नाही, जरी दुष्ट आणि प्राणी पात्र त्यांच्या आत्म-महत्त्वावर जोर देण्यासाठी वारंवार विचित्र आवाज सोडतात.

या ई-पुस्तकातील ३६ नाटकांच्या आत २०९ अद्वितीय पात्रे आहेत जी ३४० विशिष्ट भूमिकांमध्ये दिसतात : आणि त्याशिवाय कमी वेळा सादर केलेल्या नाटकांमध्ये अनेक अतिरिक्त आहेत. प्रत्येक अभिनेत्याला कोणत्याही नाटकात कोणतीही भूमिका करण्यास सक्षम असणे आवश्यक असल्याने, प्रत्येक अभिनेत्याने मनापासून संशोधन केले पाहिजे अशा विशाल भांडाराचे कौतुक करण्यासाठी त्याला थोडी सर्जनशीलता हवी आहे. आणि संगीतकारांना सर्व आठवणीतील सर्व वाक्ये गाण्यास सक्षम असणे आवश्यक आहे, तर ढोलकी वादक कलाकारांना सेट लयांसह करण्यास सक्षम असले पाहिजेत.

कामगिरी:

पारंपारिक कामगिरी केरळात सकाळी ८ वाजेपर्यंत चालते. हे केलिकोट्टूद्वारे सूर्यास्ताच्या आधी (संध्याकाळी ६.३० आणि संध्याकाळी ७.०० सातच्या दरम्यान) केलिकोट्टूद्वारे केले जाते, जेव्हा संध्याकाळची शांतता २ डफ, गोंग आणि झांज यांच्या आवाजाने खराब होते, त्या स्थानाच्या जवळच्या आत वाजवले जाते. ज्यामध्ये रात्रीच्या वेळेची कामगिरी प्रवेश घेणे आहे. हे स्थानिक लोकांना सांगतात की त्या रात्रीच्या वेळी कथकली प्रदर्शन होत आहे.

पहिले नाटक सुरु होण्यापूर्वी, ४ प्रारंभिक सुर/पदम/ट्यून आणि नृत्य प्रात्यक्षिके आहेत:

१. अरनुकेली, दिव्यासमोरील स्थिती, मॅडलमप्लेअर वापरून वाजवल्या जाणाऱ्या डफाचा/ ड्रमिंगचा कालावधी.
२. तोडक्यम, जो मूलतः देवतांचे प्रार्थनेसाठी केला जाणारा एक संस्कार आहे, तथापि त्याचे भाषांतर 'सुरुवात' असे केले जाते. ते किंवा अधिक कनिष्ठ अभिनेत्यांद्वारे आणि सुशोभित/ मेकअप न वापरता रंगमंचाच्या मागिल भागात, बॅकस्टेजवर पूर्ण केलेले प्राथमिक आवाहनात्मक नृत्य आहे. अभिनेत्याच्या शालेय शिक्षणामध्ये हे खूप महत्त्वाचे आहे कारण त्यात कथकलीचे सर्व नृत्य नमुने आहेत, परंतु त्यात आजकाल वगळण्यात आलेले देखील समाविष्ट आहेत.

३. पुरप्पाडू, ज्याचा अर्थ 'पुढे जाणे' आहे, शुद्ध नृत्यातील एक आगमन जे त्याच्या अस्सल आकारात साध्य होत असलेल्या नाटकाच्या स्त्री किंवा पुरुषाची ओळख करून देण्याचा हेतू आहे. आजकाल फक्त एक किंवा दोन कनिष्ठ अभिनेत्यांना - यावेळी पूर्ण सौंदर्य व अंगरखा/ मेकअप आणि गाऊन मध्ये- त्यांची नृत्य प्रतिभा प्रकट करण्याची संधी असते, त्याच वेळी संगीतकार आदर्श संगीत गातात.

ब) यक्षगान:

भारतातील कन्नड भाषिक ठिकाण, ज्याला सामान्यतः कर्नाटक म्हटले जाते, एक श्रीमंत रंगभूमी आहे ज्याला 'यक्षगान' असे संबोधले जाते. पूर्वीच्या उदाहरणांमध्ये ते एके काळी 'भागवततार', 'दशावतार' किंवा निश्चितपणे 'बायलता' म्हणून ओळखले जात असे. कन्नडमध्ये 'अटा' पद्धतीने एक नाटक. मुळात रंगभूमीचा हा आकार भगवान कृष्णाच्या कथांशी सामना करायचा आणि म्हणून त्याला 'भगवताराता' म्हणतात. त्यानंतर, त्यात भगवान विष्णूच्या १० अवतारांच्या कथांचे वर्णन करण्यास सुरुवात झाली; या कारणास्तव 'दशावतारता' म्हणतात. खुली-हवेशीर रंगभूमी / ओपन एअर थिएटर असल्याने ते 'बायलता' म्हणून ओळखले जाऊ लागले. 'यक्षगान' हे नामकरण त्या सादरीकरणच्या सोबत असलेल्या सुरांच्या एका खास लयबंधते मधून आले. ही पूर्णपणे ऐतिहासिक शैली आहे, कारण दहाव्या आणि बाराव्या शतकातील कन्नड साहित्यात या पध्दतीचा उल्लेख आहे. चंद्रप्रभा पुराण (१ १ आठ नऊ) आकाराचे स्पष्टीकरण देते. नागचंद्राचे मल्लीनाथ पुराण (१ १ ०५)

यक्षगानाचा संदर्भ, "कमळाच्या आत लक्ष्मीभवोला मोहक" असा आहे. सोळाव्या शतकात कवी रत्नाकर वर्णी त्यांच्या भारतेशवैभवात यक्षगानाविषयी बोलतात. तो दक्षिण कानरा या प्रदेशाचा असल्यामुळे यक्षगानाचा आकार तिथपर्यंत पसरला असावा असा अंदाज बांधता येतो.

यक्षगानाने पूर्वीच्या काळात राजेशाही व्यक्तींपेक्षा पूर्वी वाजवलेल्या गाण्याचा आकार स्वीकारला होता. त्यानंतर, हिंदुस्तानी आणि कर्नाटक पध्दती सारख्या अधिक विकसित प्रकारच्या गाण्यांच्या आगमनाने, यक्षगान पार्श्वभूमीत खूप कमी झाले. पूर्णपणे असणे आवश्यक आहे. आहे आम्ही हा आकार चुकीचा ठेवला, परंतु: ऑपेरा सारखी नाटके या शैलीत व्हायची सुरुवात झाली आणि त्यांच्या पातळीच्या यशाने आजकाल टिकून राहण्यास हातभार लावला, हे सत्य आहे. कन्नड u च्या आत. एस. ए. आमच्याकडे ३०० पेक्षा जास्त यक्षगान नाटके आहेत, जी किमान सोळाव्या शतकाच्या कालावधीतील अनेक विव्रतांनी लिहिलेली आहेत. अशा प्रकारची कामगिरी मांडण्याची संस्कृती गेल्या शतकानुशतके टिकून राहिली आहे, त्याच्या सामान्य स्तरावरील धोरणे विकसित होत आहेत.

त्या नाटकांचे एक महत्त्वपूर्ण वैशिष्ट्य म्हणजे हे नाटक नायक, देव आणि दानव यांच्याशी निगडित एक भ्रम आहे; चित्रणासाठी निवडलेले बनावणी आपल्या दंतकथा आणि दंतकथांमधून येते. अशा कथा दृष्टीकोनात नैतिक असतात आणि बऱ्याचदा वाईटावर देवाच्या विजयाचे चित्रण करतात. आपले बहुतेक पारंपारिक नाटक अशा पौराणिक कथांवर

लक्ष केंद्रित करते. ट्रॅक, नृत्य आणि साहित्याच्या माध्यमातून कथेच्या सादरीकरणात यक्षगानाचे वेगळेपण दिसून येते.

यक्षगानाचा पाठीचा कणा हाच त्याचा शल्य आहे; त्याच्या विषयांच्या कथनासाठी गाणी आणि श्लोक वापरले जातात. ते काही# वेळा तिसऱ्या व्यक्तीमध्ये आणि नियमितपणे पहिल्या आणि अन्य पुरुष आणि स्त्रियांमध्ये साध्य केले जाते. गाण्यांमध्ये अनेक संगीत शैलींचा समावेश आहे, जी पुराण कथांमध्ये असलेल्या प्रत्येक प्रकारच्या भावना व्यक्त करण्यासाठी बनलेली आहे. भाषा सोपी आणि सरळ आहे आणि सामान्य श्रोत्यांना समजू शकते. भागवतार, किंवा नाटकाच्या सूत्रधाराला, सर्व गाणी (पुढील अनेक वर्णनात्मक श्लोक) झांज आणि ढोलकीच्या साथीने गाणे आवश्यक आहे.

कन्नड रचना पूर्णपणे संस्कृत रचनांवर आधारित या प्रासंगांच्या पुरवठ्याला आकार देतात. त्यात कुमार व्यासांचे भरत, तोरवे नरहरीचे रामायण आणि बट्टलेश्वराचे कौशिक रामायण आणि भागवत कथा यांचा समावेश आहे. त्यांच्याद्वारेच खेड्यातील प्रेक्षक आमच्या महाकाव्य कागदपत्रांशी त्यांची लवकरात लवकर ओळख करून देतात. नेरोइकप्रासंग ज्यांच्या लढायांच्या वैशिष्ट्यांमध्ये त्यांच्या शीर्षकांमध्ये कलगाईन # हा शब्द समाविष्ट आहे. त्यात बभ्रुवाहनका!गा, सुधन्वनाका!गा मरीमुखका!गा आणि इतर समाविष्ट आहेत. का!गंसोलीन. वैवाहिक आनंदाकडे नेणाऱ्यांना का!यानोर परिणय हा शब्द शीर्षकामध्ये समाविष्ट केला आहे. उदाहरणार्थ, सुभद्रा परिणयाओर कनकंगी परिणया. दिग्दर्शनाच्या बाबतीत, सादरीकरणाशी सुसंगत असलेल्या मजेदार तपशीलावर हनुमाननायकाची पूर्णपणे मक्तेदारी आहे. सभा-!अक्षणाने आपल्याला बालगोपालाच्या नृत्यदिग्दर्शनाची आणि स्त्री-वेषाच्या अनुक्रमांची ओळख करून दिली. वाड्डोला त्याच्या नृत्यात उत्कृष्ट संस्थात्मक रचनांचा समावेश आहे.

यक्षगान गाण्यात एकेकाळी सुमारे एकशे पन्नास राग आणि सुमारे सात ता/त्याच्या संगीत शैलीत (ओहाटी) भाड्याने घेतले होते. आजचे भागवतकार यातील बहुतेक राग विसरले आहेत; दुसरीकडे त्याची संगीत शैली (ओहाटि). अत्याधुनिक भागवतकार त्या रागांपैकी जास्तीत जास्त विसरले आहेत; तथापि संगीत शैली असंख्य मीटर एक विशिष्ट वैशिष्ट्य पूर्ण करतात. एक उदाहरण म्हणून, कन्नड मीटरकांडा, प्रामुख्याने संस्कृत आर्यांवर आधारित, कथेची गती वाढवण्यास मदत करते. Vrittais वापरले तेव्हा देवतांची स्तुती केली जाते. ओवीपडिया आणि भामिनीशतपडियारे एक कथा सांगण्यासाठी नियुक्त केले. यक्षगान कधीही अलंकृत नसतो आणि श्रीकृष्ण बाळाच्या आतील गाण्यांसारखी अनेक गाणी!इला लोकगीतांपासून जवळून घेतात. ध्वजापुरा येथील कवी नागप्पाया यांनी रचलेल्या चंद्रावलीच्या सुप्रसिद्ध प्रासंगात प्रेम आणि पथ्ये आणि मनःस्थितीचे हृदयस्पर्शी साधेपण आहे. गद्यासाठी भागवतथरची सोय मुख्यत्वेकरून काही # घटक रोमांचक घडण्याची अपेक्षा असताना जी टिकून राहिली आहेत ती त्या नाटकांच्या असंख्य अनोख्या मूडचे जोरदारपणे चित्रण करण्यासाठी पुरेशी आहेत. जर पूर्वीचे सर्व राग आता पुनरुज्जीवित केले गेले तर, आम्ही या आकाराच्या कार्यात्मक उत्कृष्टतेचा पुन्हा आनंद घेऊ शकू. रागांमध्ये समृद्धता आणि सामर्थ्य असू शकते आणि वापरल्याप्रमाणे; ते विविध कल्पना आणि भावना व्यक्त करण्यास सक्षम आहेत. शास्त्रीय सुरांमध्ये, हिंदुस्थानी आणि कर्नाटक दोन्ही, आपल्याकडे अनेक राग आहेत, तथापि त्यांची संकल्पना सामान्यतः भक्ती

किंवा दुःखदायक असते. यात भक्ताचा आक्रोश, स्वतःची निंदा किंवा गैर-सार्वजनिक देवतेची स्तुती आहे. अगदी स्नेहाच्या गोष्टीच्या आतही, ते विरहलेमेंट (वियोगाच्या वेदना आणि नजरेतून गायब झालेल्या प्रियकराच्या उपस्थितीची तळमळ) आहे. नाटक स्वतःला या भावनांपुरते मर्यादित करू शकत नाही. राग, मत्सर, क्रोध किंवा आनंद यासारख्या इतर मानवी भावनांना सामोरे जावे लागते. ते त्याचे भावनिक केंद्र पॅथोस, भक्ती किंवा स्तुतीपुरते मर्यादित करू शकत नाही. त्यामुळे यक्षगण संगीतकाराला अभिव्यक्ती नमुने तयार करण्याच्या अधिक संधी मिळाल्या आहेत, जे स्वतःला तालबद्ध नृत्य अभिव्यक्ती देखील देऊ शकतात.

यक्षगानसोममध्ये कर्नाटकी नावे आहेत (उदाहरणार्थ गौला). इतरांना पूर्णपणे कन्नड चव आहे-कोरवी, मेचाली किंवा गोपनाइट. कोरवी कर्नाटकी सुरांच्या कुरुंजीजवळ आहे. द्विजवंती ही हिंदुस्थानी जयजयवंतीप्रमाणेच; पहाडींना पहाडी आवडतात. शास्त्रीय विद्वानांच्या मदतीने आमचे काही पारंपारिक भगवत्सांड एकत्र करणे (प्रत्येक कर्नाटक आणि हिंदुस्थानी शैलीमध्ये मी • साठहून अधिक राग शोधण्यात सक्षम होतो, ज्यांचे नमुने आमचे भागवतरसिक अजूनही विसरत नाहीत, परंतु त्यांची नावे विसरली आहेत. आता त्यांच्या तराजूत निश्चित नसल्यामुळे, ते सहसा रागातून रागाकडे स्थलांतरित होतात; प्रसंगी ते नीरस असतात. आमच्या लक्षात आले की जेव्हा जेव्हा एखादी जुनी रचना (विशिष्ट रागात बद्ध केलेली) जाणूनबुजून किंवा नकळत बदलली जाते तेव्हा तिची अभिव्यक्ती ऊर्जा कमी होते. हिंदुस्थानी आणि कर्नाटक महाविद्यालयांतून गमका (मॉड्युलेशनची शैली) आयात केल्याने यक्षगानावरही प्रतिकूल परिणाम झाला आहे. या मुद्द्याने ते विरुद्ध दोन शाळांपासून वेगळे केले आहे. भागावथांची प्रवृत्ती मराठी स्तरावरील सुर आणि भक्तीगीतेचे अनुकरण करते. पुरंदरदासांसारख्या संतांनीही अस्सल शैलीत बदल करून तिची शुद्धता बिघडवली.

यक्षगानमध्ये एक घटक आहे; ज्याला सध्याच्या भागवतर आणि त्याच्या साथीदारांच्या हातून सौदा सहन करावा लागला आहे. भावार्थ आपल्या सध्याच्या भाषा-सामग्रीकडे दुर्लक्ष करतो आणि मुख्य घटक त्याच्या लय आणि तालावर लक्ष केंद्रित करतो. साथीदार विशेषतः गढून गेले आहेत. प्रत्येक गाण्यानंतर पात्र त्यांची वाक्ये प्रतिष्ठित गद्यात बोलतात; ही कला अनेक वर्षांच्या आनंदात जोपासली जाणे आवश्यक आहे. गद्य परिच्छेद रेटून शिकता येत नाहीत. नाटकाच्या संपूर्ण मार्गात भगवतरहसांनी एकामागून एक श्लोक गायल्यानंतर तात्काळ एक भाषण जोडले जाते आणि बरेचदा सुधारित केले जाते. विरोधी पात्रे, किंवा नातेसंबंध जोडपे, अशा प्रकारे आपापसात एक आकर्षक संवाद वाढवू शकतात; यक्षगान अवस्थेतील दिग्गजांचा वापर करून हे अनेकदा कुशलतेने हाताळले जाते.

कथकली:

त्याच्या वर मजबूत हातवारे आणि हावभावाची भाषा, कलाकारांच्या मदतीने बोलल्याशिवाय बोलू देत नाही. यक्षगणात नृत्याचा तपशील आता प्रमुख नाही. अभिनेत्यांचा वापर करून उच्चारलेल्या वाक्यप्रचारांतून ही कथा उलगडते. या नृत्याचे समर्थन केले आहे चांदे आणि मद्दलेची लय आणि भागवथाराची गती. भामिनीचे सोपे मीटर शतपदी नर्तकाला योग्य गती देते. स्त्रीवेष नृत्याच्या अस्या तपशीलाकडे लक्ष देतात. पुरुष

पात्र शौर्य आणि क्रोध प्रदर्शित करतात. हनुमाननायकाच्या चालींमध्ये विनोद आणि आनंद आहे. साखळीचा मुख्य मूळ म्हणून नृत्यांमध्ये अनेक संवेदनशील भावनांचे चित्रण होत नाही. ते त्याच्या वर्णनाला लयबद्ध ऐतिहासिक भूतकाळ प्रदान करतात. परिणामी, नृत्य (फेव्ह उपक्रमांव्यतिरिक्त, दौरे, युद्ध आणि शौर्य चित्रित केले जातात) हे गद्य नाटकाच्या शोभेपेक्षा मोठे नाही. बोलला जाणारा आवेग ववord हा प्राथमिक घटक आहे आणि प्रेक्षक त्यांच्यासमोर मांडलेल्या नाटकाचे निष्क्रीय निरीक्षक राहतात.

यक्षगानातील गंभीर समस्या म्हणजे नृत्याला गद्य माध्यमापासून मुक्त करणे. नृत्यासोबत गाणे स्वतःद्वारे नाटकाच्या अनेक घटकांचे समर्थन करू शकते. कल्पना-सामग्री भाषेच्या क्षेत्रात आहे; परंतु भावनांना गाणे आणि नृत्याद्वारे एक अत्यंत आणि सूक्ष्म अभिव्यक्ती देखील मिळू शकते. त्या संधी शोधण्यासाठी, मी माझ्या नृत्यनाट्यांमधून बोललेले गद्य पूर्णपणे काढून टाकले. गाण्यांमध्ये आवेग शब्द होते; त्यांनी गतीचा क्रम बद्ध केला. तथापि, नर्तकांना पदकार्य, प्रतिमा दर्शक, जेश्वर, चेहऱ्यावरील हावभाव, आणि नृत्यदिग्दर्शनाच्या संदर्भात त्यांच्या भावना व्यक्त करण्यास शिकवले गेले आहे. हे यापुढे प्रत्येक बोललेल्या आवेगा शब्द साठी जेश्वरचे प्रतिस्थापन सूचित करत नाही. सामान्यतः समजल्या जाणाऱ्या जेश्वरचा वापर केला जातो. संपूर्ण प्रेम अभिव्यक्तीच्या वाहनात बदलली. फूटवोर्कला वश केले गेले किंवा भावनांचे स्वरूप आणि खेळपट्टीवर डिपफिनिशिंग केले गेले. स्टेप्स यापुढे तांत्रिक कौशल्यामध्ये क्रीडा स्पर्धा असल्याचे मानले जात नाही. नर्तकाच्या शरीराच्या हालचाली आणि स्थितीचा एक भाग असणे आवश्यक आहे. नर्तकांच्या चालींमध्ये अनुरूप प्रतिबिंब निर्माण करण्यासाठी गाण्यांच्या तालांची आवश्यकता असते. अनेक वर्षांचा अभ्यास आणि कसरत मला या निष्कर्षापर्यंत पोहोचवते की एक माध्यम दुसऱ्याचे अनुकरण करून स्वतःला क्वचितच समृद्ध करते हे सत्य स्वीकारून आपल्या भारतीय नृत्याचा खूप फायदा होतो. माझी स्वतःची प्रतिभा ही ना कलाकृती आहे ना शास्त्र; राग आणि ताल मधील कलाबाजी नृत्य किंवा संगीत अभिव्यक्तीच्या गरजा पूर्ण करू शकत नाही.

या आकारातील क्षमतेचा एकूण वापर करून त्याचा प्रतीमा, कॅनव्हास मोठा केला जाऊ शकतो. उदाहरण म्हणून, जीवनपद्धतीने हनुमाननायकाला बोलण्याची आणि गतीची पूर्ण स्वातंत्र्य दिलेली आहे. तो नोकर, चाकर किंवा गुप्तहेरासारख्या सौम्य भूमिका घेतो. तो नृत्याच्या आत विनोदाचा घटक देतो. अशा कोणत्याही स्वभावाला अनुरूप नृत्य केल्याने त्याच्या भूमिकेतील अव्यक्त संधी वाढू शकतात. यक्षगानाचे काही प्राथमिक नृत्य नमुने आहेत परंतु ते संघर्षाच्या कालावधीसाठी आणि प्रवासाच्या अनुक्रमांसाठी मुख्य पात्रांच्या कामगिरीपुरते मर्यादित आहेत. त्यांना वेगवेगळ्या परिस्थितींचा समावेश करण्यासाठी नियुक्त केले जाऊ शकते.

यक्षगानने एका अनोख्या विषयात अनेक भारतीय रंगभूमी लिखितकार्यला मागे टाकले आहे, ते म्हणजे पोशाख आणि सौंदर्याच्या बाबतीत. त्या सादरीकरणाची मूळ कल्पना म्हणून कल्पना केली गेली होती आणि अभ्यासकांनी भरपूर प्रकारचे पोशाख विकसित केले. त्यांची रचना आता ऐतिहासिक कलाकृती किंवा शिल्पकलेतून प्रेरित झाली नाही: ती पात्रांच्या महत्त्वाच्या स्वरूपावर पूर्णपणे आधारित आहे. प्राथमिक वर्गात कर्ण आणि अर्जुन सारखे वीर किंवा राम किंवा कृष्णासारखे अवतारपुरुष आहेत. दुसऱ्या प्रकारात वीर पात्रांचा

समावेश होतो. ज्यांना त्यांच्या पराक्रमाचा क्षुल्लक अभिमान आहे आणि म्हणूनच ते अपरिपक्व आहेत. या अभिजाततेसाठी इंद्र किंवा गया (गंधर्व) आहे. १/३ संस्थेत या सारख्यांचा समावेश आहे

किराटा:

जे निर्भय आहेत, तरी ही ते विशेषतः असंस्कृत किंवा अगदी मूर्ख आहेत. मग रावण आणि कुंभकर्ण सारखे राक्षस आहेत जे त्यांच्या वैयक्तिकरित्या शूर आहेत परंतु, एकूणच, त्यांच्या पद्धतीच्या अगदी प्रतिकूल आहेत. दुसऱ्या गटात अशा व्यक्तींचा समावेश होतो ज्यांचा जन्म भुतांमध्ये झाला असला तरी बरोबर आणि चुकीची संहिता असते. यापैकी रावणाचा भाऊ विभूषण किंवा रावणाचा पुत्र अतिकाय हे आहेत. त्यांच्यासाठी एक अनोखा प्रकारचा पोशाख तयार करण्यात आला आहे. मग वीरभद्र आणि नरसिंह यांसारख्या देवता आहेत ज्यांच्यावर राक्षसांचा नायनाट करण्याचे कठीण काम सोपवण्यात आले आहे. या देव-दानव-मानव समूहातील पात्रे सोडली तर हनुमान, बळी आणि जांबवा सारखी इतर पात्रे आहेत. मग तेथे थेट पात्रे आहेत, जसे की ऋषी किंवा विशेषज्ञ. स्त्री-वेषात राण्या, राजकन्या आणि परिचारकांचा समावेश होतो.

रात्री यक्षगानाचा कार्यक्रम होत असे. परिसर उजळण्यासाठी दिव्यांचा वापर करण्यात आला होता. मंद, पिवळसर ज्वाला चमकत होत्या आणि चकचकीत पोशाखांनी आजूबाजूला भ्रमाचा प्रस्ताव दिला होता. जुन्या काळातील आराडला (पिवळा orpiment) नारळाच्या तेलात मिसळून शरीराच्या उघड्या भागांवर लावला जात असे. बहुरंगी (पेट्रोमॅक्स) दिवे तयार केल्यावर - एक पांढरा रंग, सौम्य किरमिजी रंगाचा, बदलला गेला. डोळ्यांच्या जवळ असलेल्या मंदिरांचे क्षेत्र पांढरे आणि किरमिजी रंगाच्या रेषांनी रेखाटलेले आहे. कपाळावर पांढरी रंगाची टिकली आणि मध्यभागी एक काळी रेषा काढलेली आहे. स्त्रीवेषात कपाळावर गुलाबी रंगाचा टिळक असतो. बालगोपाल, लव-कुश, कृष्ण यांना मिशा नाहीत

मेलप्पडम :

२ ढोलकीच्या सहाय्याने ढोलवादनाचे प्रदर्शन गोंगंडसिंबल्सद्वारे होते जे ढोलकी आणि गायकांना त्यांच्या क्षमतांचे वर्णन करण्यास सक्षम करते. कारण मेलप्पडममधील संगीतकार गीता गोविंदातील एक पदम (ट्यून) गातात, ज्याची सुरुवात मंजुतारा या शब्दाने होते, ज्याचा कालखंड अधूनमधून मैलांचा काळ ओळखला जातो.

जेव्हा, या विविध प्रात्यक्षिकांपैकी काही "अतिरेक" करतात, तेव्हाच नाटक सुरू होते. विंटेज दिवसांमध्ये, सर्वोत्कृष्ट एक नाटक त्याच्या पूर्ण आकारात साकारले गेले जे संपूर्ण रात्रभर चालले, परंतु आजकाल ते किंवा ३ मधील निवडक दृश्ये पूर्ण करणे नेहमीचे आहे. सुरुवातीची दृश्ये शांत आहेत आणि असुरक्षित लोकांसाठी खूप आळशी वाटतात, परंतु ते वागणे तांत्रिकदृष्ट्या सर्वात कठीण असू शकतात. जास्तीतजास्त सादरीकरणाच्या सुरुवातीला दिसणारे स्नेहाचे दृश्य आता कथेवर नेहमीच प्रभाव पाडत नाही: हे शृंगार-रस (आपुलकीची भावना) च्या महत्त्वावर जोर देते आणि अभिनेत्याला त्याचे सद्गुण प्रदर्शित करू देते. रात्रीची वेळ सुरू असल्यामुळे, पहाटेच्या अगदी शेवटच्या दृश्यांपर्यंत गती अधिक वेगवान आणि वेगवान होत जाते, मोठ्याने ढोल वाजवून आणि नितांत आनंदाने, विशेषतः

भयंकर लढाई आणि भुतांचा वध करून एकूण कामगिरी थांबते. अगदी शेवटच्या दृश्याच्या समारोपाच्या वेळी, जेव्हा ते नुकतेच हलके होत आहे, तेव्हा त्यातील एक कलाकार त्या दृश्यात धनसीची भूमिका आहे, एक लहान एकल नृत्य मालिका ज्यामध्ये रात्रीच्या काळोखात गरमागरम वातावरणात सलख्या(पेंटिंगच्या हिट फिनिशिंग टच)साठी देवाकडे मागण सादर केला जातो आणि (टारगेट मार्केट) फायद्यांची मागणी केली जाते.

२.७ सारांश

जेव्हा मनुष्य त्याच्या पलीकडे असलेल्या सर्वोच्च शक्तींच्या अस्तित्वावर विश्वास ठेवू लागला. विधीद्वारे या सर्वोच्च शक्तींची उपासना किंवा प्रसन्न करण्याची प्रथा सुरू झाली. तरी रंगभूमी हा एक कला प्रकार म्हणून माणसाच्या सांस्कृतिक उत्क्रांतीच्या तुलनेने उशिरा अवस्थेत उदयास आला पण तो साधारणपणे असे मानले जाते की त्याचे मूळ आदिम धार्मिक विधींमध्ये आहे. सुरुवातीला विधी उपक्रमांसाठी एकतर इंद्रियगोचर किंवा निरीक्षण केलेल्या वस्तूंचे साधे अनुकरण करण्यापुरते मर्यादित होते. त्यांच्याशी संबंधित त्या व्यक्ती किंवा मुख्य कलाकार थेट उत्सवात सहभागी होतात. संस्कारांमध्ये निसर्गाचे स्वरूप, धार्मिक वर्ण किंवा प्रतीकांशी संबंधित देव समुदाय उत्स्फूर्तपणे सहभागी व्हायचा आणि कामगिरीवर प्रतिक्रिया द्यायचा आणि उत्सव जे नंतर विविध राज्यांमध्ये कला प्रकार म्हणून विकसित होत नाहीत. भारत आपल्या संस्कृतीने समृद्ध आहे आणि वारसा प्रत्येक राज्याला त्याच्या पौराणिक विश्वास आणि चालीरीती आहेत ज्यांचे नृत्यात रूपांतर होते आणि नाटकचा जर आपण वेदांमध्ये त्याचा आधार शोधण्याचा प्रयत्न केला तर आपल्याकडे त्यांच्याशी संबंधित अनेक पुराणे आहेत आणि एक अभिनयाच्या उत्पत्तीबद्दल सांगणारे नाट्यशास्त्र आहे. आजही आपण ते पाहू शकतो

तात्पर्य :

नवरस आपल्या भावनांशी निगडित आहे, मनुष्य भावनांनी भरलेला आहे, आठ आहेत. त्यात वर्णन केलेल्या भावना आणि भावांचे प्रकार. भारतात प्रत्येक राज्याचे स्वतःचे नृत्य आहे. त्यांच्या पौराणिक कथांवर आधारित आणि आता ते त्या राज्याचे शास्त्रीय नृत्य म्हणून ओळखले जाते, कथकली आणि यक्षगान हे भारतातील सर्वात जुने रूप आहे, त्याची उत्पत्ती आणि वैशिष्ट्ये आपण जाणून घेत आहोत.

२.८ स्वाध्याय

१. नाटकाच्या विकासात भारतातील प्रांतातील विधी आणि पुराणकथांचे महत्त्व सांगा.
२. प्राचीन रंगभूमीच्या उत्पत्तीचे वर्णन करा.
३. संस्कृत परंपरेची महत्त्वाची वैशिष्ट्ये कोणती, ती कारणे आणि ती नाट्यशास्त्रामध्ये उदयास कधी आली आहे ?
४. नाट्यशास्त्राचे तपशीलवार वर्णन करा.?

५. भारतीय नाटकाच्या पायाचे वर्णन करा.
६. रंगभूमी ची कथकली कशी उदयास आली आणि त्यांची विशिष्ट वैशिष्ट्ये काय आहेत?
७. शास्त्रीय भारतीय रंगभूमी म्हणून यक्षगानची वैशिष्ट्ये स्पष्ट करा?
८. नवरस, हा भारतीय नाटकाचा आवश्यक पैलू म्हणून चर्चा करा.
९. नाट्यशास्त्रात कोणत्या नाट्य पद्धती आणि सिद्धांत मांडले आहेत ?

संदर्भ :

- https://www.google.com/search?q=classical+indian+theatre++yakshgaan++pdf&hl=en-US&authuser=१&ei=HHBGY-_pNqGI३LUP९bSRuA८&ved=०ahUKEwjv५९PhmNr६PDQUAct+Ac+Ac+४AhUKEwjv५९PhmNr६PDQUAct+pdf&gs_lcp=Cgdnd३Mtd२I६EAMyCgghEMMEEAoQoAE६CggAEEcQ१gQQsAM६BQgAEKIEOgUIABCABDoFCAAQhgM६BwgAEIAEEA०६CAghEMMEEKABOgQIIRAKSgQITRgBSgQIQRgASgQIRhgAUKcbWKL0AWCCkAJ0A३ABeACAAf४BiAHHG५IBBjAuMTMuNpgBAKABAcgBAsABAQ&sclient=gws-wiz
- <https://blogmedia.testbook.com/blog/wp-content/uploads/२०२२/०५/kathakali-indian-classical-dance-form-a४७२६e०५.pdf>
- [file:///C:/Users/sonal/Dropbox/My%२०PC%२०\(LAPTOP-BC६I३DS६\)/Desktop/THEATER/folk%२०theatre.pdf](file:///C:/Users/sonal/Dropbox/My%२०PC%२०(LAPTOP-BC६I३DS६)/Desktop/THEATER/folk%२०theatre.pdf)
- [file:///C:/Users/sonal/Dropbox/My%२०PC%२०\(LAPTOP-BC६I३DS६\)/Desktop/THEATER/Kathakali-Introduction.pdf](file:///C:/Users/sonal/Dropbox/My%२०PC%२०(LAPTOP-BC६I३DS६)/Desktop/THEATER/Kathakali-Introduction.pdf)

शिक्षणातील रंगभूमीचा परिचय

घटक रचना

- ३.० उद्दिष्टे
- ३.१ परिचय
- ३.२ शिक्षणातील रंगभूमीचा इतिहास
- ३.३ शिक्षणातील रंगभूमीची संकल्पना
- ३.४ शिक्षणात रंगभूमीचे महत्त्व
- ३.५ शिक्षणातील रंगभूमीचे फायदे
- ३.६ रंगभूमीचे तंत्र एक शिकवण्याचे साधन
- ३.७ सारांश
- ३.८ स्वाध्याय

३.० उद्दिष्टे

हा घटक वाचल्यानंतर, तुम्ही हे समजू शकाल:

- शिक्षणातील रंगभूमीच्या इतिहासासंबंधी माहिती गोळा करणे.
- शिक्षणातील रंगभूमीची संकल्पना समजून घेणे.
- शिक्षणातील रंगभूमीचे महत्त्व अभ्यासणे.
- शिक्षणातील रंगभूमीच्या गुणाचा अभ्यास करणे.
- रंगभूमी हे अध्यापनाचे साधन आणि तंत्र समजून घेणे.

३.१ प्रस्तावना

शिक्षणातील रंगभूमी विद्यार्थ्यांना समजूतदार वातावरणात कठीण सामाजिक परिस्थिती आणि असुरक्षित भावना शोधण्याची परवानगी देते. रंगमंच हा एक एकत्रित कला प्रकार आहे ज्यामध्ये मजकूर, आवाज, भिन्नता आणि दृश्यमान भाग यांचा अर्थ व्यक्त केला जातो. शिक्षणातील रंगभूमी हे नाटक, भूमिका-खेळ, नाट्य अभ्यासासाठी मदत म्हणून थिएटर वापरून परस्परसंवादी प्रक्रियेचा एक शैक्षणिक मार्ग आहे. त्यामुळे विद्यार्थी कल्पकतेने शिकू शकतात आणि प्रगतीशील मनाशी संवाद साधू शकतात. म्हणूनच, शिक्षणातील रंगमंच विद्यार्थ्यांची मूल्ये आणि समस्या सोडवणे, प्रभावी संवाद कौशल्य, परस्पर कौशल्य, भावना आणि तणाव यांचा सामना करण्यास शिकवते इ.

३.२ शिक्षणातील रंगभूमीचा इतिहास

ब्रिटनमध्ये १९६५ हि साली शिक्षणामध्ये रंगभूमी (थिएटर) संकल्पना उद्भवली. मुळात, रंगभूमी हि शैक्षणिक संस्थांचा भाग आहे आणि शाळांमधील तरुणांसाठीच कार्यरत आहे. शिक्षणातून रंगमंच विद्यार्थ्यांचे मन, शरीर आणि आवाज विकसित करण्यासाठी नाटक किंवा स्टेज शो करत असे. १९८० to १९९० मध्ये शैक्षणिक धोरणात बदल केल्यामुळे शिक्षण क्षेत्रात नाट्यगृहात आणीबाणी आली. १९८८ च्या शैक्षणिक सुधारणा कायद्यात, राष्ट्रीय अभ्यासक्रमाची जागा बदलली म्हणजे ३ मुख्य विषय जसे की, इंग्रजी, गणित आणि विज्ञान आणि पायाभूत विषय कला आणि संगीत एकत्र पण रंगभूमी हा व्यावसायिक शिक्षणाचा एक भाग आहे असे घोषित केले.

ऐतिहासिकदृष्ट्या यूएसए (USA) मध्ये, रंगभूमी हे सर्वात जुन्या सामान्य कलेचा, अनुकरणाची कल्पना आणि सहज असा प्रकार आहे. यूएसए(USA) मधील लोकांचा असा विश्वास होता की रंगभूमीची उत्पत्ती ही मानवी अनुभवासाठी सर्वात अंतर्ज्ञानी कला आहे.

प्राचीन ग्रीसमध्ये, थिएटरचा उपयोग औपचारिक शिक्षण साधन म्हणून केला जातो. लोकांपर्यंत प्रभावीपणे संवाद साधण्यासाठी ग्रीसने नाट्यकलेचा योग्य वापर केला. ग्रीक संस्कृती रंगभूमीला बौद्धिक व्यायाम बनवण्याचा विचार करत होती.

मध्ययुगीन युरोपमध्ये, रंगभूमी हे एक शक्तिशाली शिक्षण साधन आहे. या काळात ट्रॉप्स, बायबलचा छोटा उतारा लॅटिनमध्ये संगीताच्या स्वरूपात चर्चमध्ये सादर केला जात असे. या काळातही धार्मिक आणि भक्ती नाटके मनोरंजनाची साधने समजत होते. म्हणूनच, मध्ययुगीन युरोपमध्ये रंगभूमी हे शैक्षणिक साधन म्हणून जाणीवपूर्वक आणि अचूकतेने समजून घेण्यासाठी खूप उपयुक्त होते.

ऐतिहासिकदृष्ट्या रंगभूमीने मुलांचे सामाजिकीकरण करण्याचे आणि अनेक कौशल्यांसह एकमेकांशी संवाद साधण्याचे त्याचे उत्तम साधन सिद्ध केले आहे. सध्या रंगभूमी ही एक औपचारिक अध्यापन मदत आहे, जे शिक्षणाच्या अंदाजपत्रकातून बाहेर पडले आहे. एकंदरीत, रंगभूमीचा इतिहास इसवी सनपूर्व ६व्या शतकात सापडतो, जेव्हा ग्रीक लोकांनी प्रथम त्यांचे नाटक, विनोद आणि मनोरंजनाचे इतर प्रकार सादर केले. या काळात लोकांना रंगभूमीचा आनंद घेण्यास सर्वाधिक रस होता. रंगभूमी ही एक सामाजिक संस्था म्हणून शिक्षणाची मदत आहे आणि समकालीन जगामध्ये तिच्यावर परिणाम होणारी संस्कृती आहे.

३.३ शिक्षणातील रंगभूमीची संकल्पना

शिक्षणातील रंगभूमी ही शिक्षण क्षेत्राला मदत करणारी एक प्रक्रिया आहे ज्यामध्ये विद्यार्थी किंवा समुदाय एक कलाकार म्हणून एकत्र काम करणारे आणि एकमेकांवर प्रभाव टाकणारे लोक समाविष्ट करतात. शिक्षणातील रंगभूमी देखील विद्यार्थ्यांना त्यांची वृत्ती बदलण्यास मदत करते. चेतनाला आव्हान दिले जाऊ शकते असे वातावरण तयार करण्यासाठी विद्यार्थ्यांने रंगभूमी मधील त्यांच्या कौशल्याचे सादरीकरणातून दर्शकांचे ज्ञान आणि भावना आकर्षित करणे आवश्यक आहे. रंगमंच आपल्याला इतर व्यक्तीच्या दृष्टिकोनातून परिस्थिती समजून घेण्यासारखे विविध दृष्टिकोन पाहण्यास मदत करते. प्रत्येकाची

शिकण्याची ताकद वेगळी असते. शिकणातील रंगभूमीमध्ये दृष्य, कर्णमधुर, शाब्दिक आणि शारीरिक यासारख्या भिन्न शिक्षण शैलीचा समावेश होतो जे भिन्न शिकणाच्यांना वेगवेगळ्या शिकण्याच्या सामर्थ्यांसह पूर्ण करते. हे त्यांना सुरक्षित आणि सहाय्यक वातावरणात आव्हानात्मक परिस्थितींचा तपास करण्यासाठी प्रोत्साहित करते आणि सक्षम करते. याचा उपयोग विद्यार्थ्यांना वेगवेगळ्या परिस्थितीत आत्मनियंत्रण, सहानुभूती, प्रेरणा आणि सामाजिक कौशल्ये शिकण्यासाठी केला जातो. त्यामुळे शिकणातील रंगभूमीला जागतिक लोकप्रियता प्राप्त झाली आहे कारण ती शिकवणे आणि शिकणे यांना प्रोत्साहन देण्यासाठी वेगळ्या प्रकारच्या कलेचा वापर करते. याचा विद्यार्थ्यांवर सकारात्मक प्रभाव पडतो ज्यामुळे त्यांना समस्या सोडवणे, संवाद कौशल्ये इ. सारखी विविध कौशल्ये विकसित करण्यात मदत होते. शिकणातील रंगभूमीला सकारात्मक दिवे मिळालेले आहेत आणि अनेक शैक्षणिक आघाड्यांवर त्याचा अवलंब केला गेला आहे, त्यामुळे अनेक आव्हानांना तोंड द्यावे लागले आहे.

३.४ शिक्षणात रंगभूमीचे महत्त्व

शिक्षण हे सहसा शाळांसारख्या संस्थात्मक चौकटींशी संबंधित असते. मुलांच्या सर्वसमावेशक आणि संतुलित विकासास उत्तेजन देते. रंगमंच कला ही मुलांच्या जीवनात महत्त्वाची भूमिका बजावते. प्रभावी शिक्षण श्रेणीसुधारित करण्यासाठी जगभरातील अनेक संस्थांमध्ये अभ्यासक्रमाचा एक भाग म्हणून त्याचे रोपण करण्यात आले आहे. मग ते कठपुतळीच्या माध्यमातून असो किंवा रोल प्ले, ट्रेल इत्यादींच्या माध्यमातून असो, विद्यार्थी स्वतः आणि तसेच लोकांमधील संवादातून शिकतात.

शिक्षणात रंगभूमीचे महत्त्व:

१. **संज्ञानात्मक आणि मानसशास्त्रीय दृष्टिकोन:** विद्यार्थी संवाद प्रणालीचे महत्त्व आणि सर्जनशीलतेने समस्या सोडवतात. विद्यार्थी देखील सामना करण्यास विकसित शिकतात. विद्यार्थी आपल्या आकलनास आव्हान देतात आणि आपल्या वर्तनाचा आणि मनाचा अभ्यास करण्यास शिकतात.
२. **SWOT विश्लेषण:** विद्यार्थ्यांना आपली ताकद आणि कमकुवतपणा जाणून घ्यायला शिकतात. शास्त्रांप्रमाणेच, रंगभूमी कलेत विद्यार्थ्यांच्या जीवनाला प्रशिक्षित आणि प्रेरित करण्याची शक्ती आहे.
३. **खंबीरपणा:** विद्यार्थी शिक्षणात रंगभूमीचा वापर करून आणि सर्जनशील विचारांद्वारे आत्मअभिव्यक्तीचे महत्त्व जाणून घेतात.
४. **मनोसामाजिक कौशल्ये:** हे विद्यार्थ्यांना सहानुभूती, भावनांचे व्यवस्थापन, संघकार्य, करुणा आणि आत्मनियंत्रण यासारखी विविध कौशल्ये प्रदान करते.
५. **अभिप्राय देणे आणि कल्पना सामायिक करणे:** आपले स्वतःचे मूल्यांकन, प्रशंसा, टिप्पणी आणि स्वतःबद्दल टीका यासारख्या काही क्षेत्रांमध्ये स्वतःला सुधारण्यासाठी मदत मिळते.

६. **अद्वितीय व्यक्तिमत्व:** शिक्षणातील रंगमंचावरून, विद्यार्थी स्वतःचे विचार आणि वर्तन पद्धती व्यवस्थित करायला शिकतात.
७. **अंतर्गत गुण शोध:** शिक्षणातील रंगमंचाद्वारे, विद्यार्थी स्वतःचा 'आवाज' शोधू शकतात आणि त्यांची आंतरिक कौशल्ये आणि प्रवीणता सुधारू शकतात.
८. **समस्या सोडवण्याची कौशल्ये:** विद्यार्थी त्यांची कल्पनाशक्ती, सर्जनशील विचार यासारख्या क्षमता शिकतात आणि दाखवतात आणि गटाचे ध्येय साध्य करण्यासाठी विविध तंत्रांवर काम करतात.
९. **नेतृत्व आणि सांघिक कार्य शिका:** शिक्षणातील रंगमंचावरून, विद्यार्थी त्यांची शक्ती आणि क्षमता प्रदर्शित करण्यास शिकतात आणि गटाला मार्गदर्शन व दिशा देतात.

शिक्षणातील रंगमंच शिक्षण क्षेत्रात लागू होऊ शकणाऱ्या नवीन शिकण्याच्या धोरणांचा शोध घेण्याचे ठिकाण म्हणून रंगमंचाच्या क्षेत्रात नवीन दृष्टीकोन प्रदान करते. हे शिक्षक आणि रंगभूमीवरील व्यक्तिमत्त्वांमधील दरी कमी करते आणि त्यांना भारतात एक प्रगत शिक्षण प्रणाली स्थापित करण्यासाठी एकत्र आणू शकेल.

३.५ शिक्षणातील रंगभूमीचे फायदे

शिक्षणात रंगभूमीला खूप महत्त्व आहे ते केवळ मनोरंजनाच्या उद्देशाने नाही तर रंगभूमी हे एकल किंवा सामूहिक कला सादर करण्याचे ठिकाण आहे. जेव्हा विद्यार्थ्यांना ज्ञान मिळवायचे असते, आणि समाजाप्रती दृष्टीकोन आणि वागणूक सुधारायची असते, तेव्हा सुशिक्षित किंवा प्रशिक्षित अभिनेते किंवा शिक्षकांची गरज असते. शिक्षणात रंगभूमीचे विविध फायदे आहेत. शिक्षणातील रंगभूमी अनेक प्रकारे व्यक्तिमत्व घडवण्यास आणि वाढवण्यास मदत करते. रंगभूमी शिकण्यात खेळ, विनोद आणि हशा आणते आणि प्रेरणा सुधारते आणि तणाव कमी करते. शिक्षणातील रंगभूमीचे खालील काही फायदे आहेत:

१. **भावनिक बुद्धिमत्ता आणि आरोग्य वर्तन सुधार:** शिक्षणातील रंगभूमी विचार प्रवृत्त करणारी कौशल्ये सुधारते जे भावनिक बुद्धिमत्ता विकसित करण्यास मदत करते. शिक्षणातील रंगभूमी भावनिकदृष्ट्या सुरक्षित आणि आश्वासक वातावरण प्रदान करते आणि विद्यार्थ्यांना दैनंदिन जीवनात आव्हानात्मक परिस्थितीचा सामना करण्यास मदत करते. विद्यार्थ्यांची मूल्यमापन कौशल्ये शिक्षणात रंगभूमीच्या माध्यमातून विकसित केली जात आहेत आणि ते समाजाच्या परिस्थितीचे किंवा त्यांच्या आजूबाजूच्या गर्दीचे गंभीरपणे परीक्षण करू शकतात.
२. **प्रेरणा:** शिक्षणातील रंगभूमी विद्यार्थ्यांमध्ये जागरूकता निर्माण करते आणि त्यांना थिएटरमध्ये नाविन्यपूर्ण तंत्र शिकण्यात व्यस्त ठेवते. विद्यार्थ्यांना दैनंदिन जीवनातील अनुभवातून कला सादर करणे, शिकता येते आणि रंगभूमीत थेट सादरीकरणाने कला दाखवू शकतात. प्रत्यक्ष सादरीकरणाच्या मदतीने ते सामाजिक समस्यांबाबत समाजात जागरूकता निर्माण करू शकतात.

३. **धारणांना आव्हान देते आणि दृष्टीकोन आणि वर्तन बदलते:** रंगभूमीचे शिक्षण शिकून विद्यार्थ्यांना त्यांच्या स्वतःच्या कृतींबद्दल त्यांच्या भूमिका आणि जबाबदाऱ्या समजतात. ते महान कलाकारांचे सिद्धांत शिकतात.
४. **आत्मसन्मान, प्रेरणा आणि यश सुधारते:** विद्यार्थी स्वाभिमान, सर्जनशीलता, आत्मविश्वास आणि स्टेज डेअरिंग यांसारखी विविध कौशल्ये आत्मसात करतात. ते नमूद केलेली रंगभूमी कौशल्ये शिकून प्रेरित होतात आणि त्यामुळे त्यांच्या जीवनात यश मिळते.
५. **सहज समजले जाणारे आणि लक्षात ठेवणारे महत्वाचे संदेश देते:** नाट्यशिक्षणात शिकत असताना विद्यार्थी शिकत असलेल्या महत्वाच्या पैलूंपैकी चौकसपणा हे कौशल्य आहे. चौकसपणा या कौशल्याचा हा पैलू विद्यार्थ्यांना त्यांच्या सभोवतालच्या सामाजिक वर्तनाबद्दल जिज्ञासू बनवतो आणि त्यांची निर्णयक्षमता सुधारतो. जर एखाद्या विद्यार्थ्याने खेळ पद्धतीने एखादी गोष्ट शिकली तर ती आयुष्यभर लक्षात ठेवता येते.
६. **अध्ययन कौशल्ये वाढते:** हे नाविन्यपूर्ण साधने आणि तंत्रांचा वापर करून विद्यार्थ्यांची दूरदर्शी तसेच संवाद कौशल्ये वाढवते. विद्यार्थ्यांना ऐकणे, बोलणे, वाचन आणि लेखन कौशल्ये रंगभूमीच्या माध्यमातून शिक्षणात आत्मसात करू शकतात.
७. **भावी पिढ्यांवर सकारात्मक प्रभाव:** आजकाल अनेक गतिमान संस्थांमध्ये शिक्षणातील रंगभूमी हा भविष्यातील पिढ्यांवर सकारात्मक प्रभाव पाडण्यासाठी सर्वात जास्त शिकवला जाणारा विषय बनत आहे.
८. **लक्ष आणि ऐकण्याची कौशल्ये सुधारा:** शैक्षणिक संदेश प्राप्त करणे आणि समजून घेणे यासोबतच थेट रंगभूमी पाहणे विद्यार्थ्यांसाठी आनंददायी आहे. तसेच, हे विद्यार्थ्यांचे लक्ष आणि ऐकण्याचे कौशल्य सुधारते.
९. **सर्जनशीलता:** शिक्षणातील रंगभूमीद्वारे अभ्यासक्रमासह विविध उपक्रम करून विद्यार्थ्यांच्या जन्मजात प्रतिभा आणि सर्जनशील विचारांचे प्रतिनिधित्व करण्यास मदत करते.
१०. **कौशल्य विकास :** कला आणि हस्तकला तरुण विद्यार्थ्यांमधील चपळता सुधारण्यास मदत करतात उदा. रेखाचित्र, रंग, चित्रकला इ.
११. **शैक्षणिक कामगिरी सुधारते:** शिक्षणातील रंगमंच केवळ विद्यार्थ्यांची कलात्मक कामगिरी सुधारत नाही तर विविध शैक्षणिक संबंधित उपक्रम आयोजित करून शैक्षणिक कामगिरी देखील सुधारते.
१२. **आत्मविश्वास:** विद्यार्थ्यांचे गुण आणि कौशल्ये ओळखून शिक्षणातील रंगमंचाच्या माध्यमातून विद्यार्थ्यांमध्ये आत्मविश्वासाचे कौशल्य विकसित केले जाते.
१३. **चिकाटी:** विद्यार्थ्यांमध्ये दृढनिश्चय त्यांना त्यांच्या जीवनात यश मिळवून देण्यासाठी आत्मसात केले जाते.

१४. **ध्येयावर लक्ष केंद्रिकरण:** क्रियाकलाप करत असताना एकाग्रता शिकणाऱ्याला अधिक केंद्रित आणि सक्रिय बनवते.
१५. **उत्तरदायित्व:** रंगमंच हे सांघिक कार्य आहे याचा अर्थ प्रत्येकाने समूहात सादर करण्याची जबाबदारी स्वीकारली पाहिजे. त्यामुळे संघातील प्रत्येकाची जबाबदारी समान आहे.
१६. **सहयोग:** रंगमंच हे एक संघ कार्य आहे ज्यामध्ये कोणत्याही प्रकारची कला, मग ती दृष्य असो वा थेट सादरीकरण यासाठी इतरांमधील समन्वय आणि संवाद आवश्यक असतो.
१७. **निर्णय:** विविध कला-संबंधित क्रियाकलाप करत असताना व्यवस्थापन कौशल्ये आणि कार्यक्षमता खूप महत्त्वाची भूमिका बजावते. कला-संबंधित क्रियाकलापांमध्ये नृत्य, रेखाचित्र, शिल्पकला, कथा तयार करणे इ.
१८. **सामाजिक बुद्धिमत्ता आणि स्व-नियमन कौशल्य सुधारणे:** शिक्षणातील रंगमंच विद्यार्थ्यांमध्ये स्वयं-शिस्त आणि परस्पर संबंध लागू करण्याचे मार्ग विकसित करण्यास मदत करते. तसेच, हे समाजाचा आशावादी दृष्टिकोन वाढवण्यास मदत करते.

३.६ रंगभूमी- एक शिकवण्याचे साधन आणि तंत्र

शिक्षणाद्वारे नाट्य शिकत असताना शिक्षक विद्यार्थ्यांसाठी नाटके, सत्य घटना किंवा घटनांवर आधारित आशय आणि पात्रांनी परिपूर्ण असलेल्या कथा लिहितात. विद्यार्थी त्यांच्या प्रशिक्षित अभिनय कौशल्याने कथानकानुसार नाटक सादर करतात. शिकणाऱ्यांना व्यावसायिक तसेच समीक्षकांनी प्रशंसित अनुभव मिळतात. शिक्षकांनी लिहिलेल्या कथेचे कथानक विद्यार्थी नाट्यरूपाने समजून घेतात. रंगभूमी हे आता केवळ नाटके किंवा रंगमंचावरील सादरीकरणांपुरतेच राहिलेले नाही तर आता ते मल्टीमीडिया, टीव्ही, इंटरएक्टिव्ह सत्रे इ.चे संयोजन झाले आहे. शिक्षणात रंगभूमीवरील प्रत्येकाशी विद्यार्थ्यांचा संवाद ही सर्वोत्तम गोष्ट मानली जाते आणि विद्यार्थ्यांना त्याचा आनंद मिळतो.

रंगभूमी आणि शिक्षण या नाण्याच्या दोन बाजू आहेत. विद्यार्थ्यांची क्षमता सुधारणे आणि त्यांना स्वयंपूर्ण बनवणे ही शिक्षकाची भूमिका आहे. विद्यार्थी भाषेच्या बाबतीत येणाऱ्या अडचणींवर मात करून आत्मविश्वास वाढवू शकतात. शिक्षणात रंगभूमी शिकत असताना विद्यार्थी केवळ थेट सादरीकरण शिकत नाहीत तर ते दिग्दर्शन, संपादन, नृत्यदिग्दर्शन, व्हिड्युअल इफेक्ट्स इत्यादी रंगभूमी मागील क्रियाकलाप शिकतात. विद्यार्थ्यांनी शिक्षणात रंगभूमीवर शिकलेली कौशल्ये जसे भाषा कौशल्ये आणि सामाजिक कौशल्ये त्यांच्या उज्वल भविष्यासाठी उपयुक्त ठरतात. हे त्यांना नाविन्यपूर्ण विचार करण्यास मदत करण्यासाठी, त्यांची काल्पनिक आणि दृश्य कौशल्ये सुधारते. शिकणारा बहुमुखी बनतो आणि इतर क्षेत्रातही तंत्र वापरू शकतो.

रंगभूमी हि शिकणाऱ्यांसाठी निःपक्षपातीपणा आणि सर्व प्रकारच्या विद्यार्थ्यांना सर्व प्रकारचे कौशल्य शिकण्याची परवानगी आहे. नाटकाचे विविध पैलू म्हणजे व्हॉइस मॉड्युलेशन,

एखादे दृश्य साकारणे, पात्राचा दृष्टीकोन सादर करणे, मिमिंग, एकपात्री आणि संवाद. विविध मुद्यांच्या साहाय्याने कथा विकसित करणे, कथा सांगणे आणि सादर करणे, शेवट ठरवणे इत्यादी गोष्टी शिकत असताना राबवल्या जातात. पात्रांद्वारे केल्या जाणाऱ्या प्रत्यक्ष कृतींद्वारे विद्यार्थ्यांची संवेदनशीलता वाढते. अभिनय कौशल्याचे प्रदर्शन हा त्यांना अधिक सर्जनशील बनविण्याचा मार्ग आहे. कथेच्या कथानकावर चर्चा करून विद्यार्थी समूह क्रियाकलाप करू शकतात. मौखिक संवाद सुधारण्यासाठी विद्यार्थी विविध सुप्रसिद्ध पात्रांची भूमिका बजावतात. विविध पात्रांचे चित्रण विद्यार्थ्यांना निर्णय घेण्यासाठी इतरांशी समन्वय साधण्यास मदत करते. ज्या पुस्तकांवर नाटके आधारित आहेत ती पुस्तके वाचण्यासाठी विद्यार्थ्यांना प्रेरणा मिळते. विल्यम शेक्सपियर, लॉरेन्स इत्यादी सुप्रसिद्ध नाटककार आहेत.

रंगभूमीचा इतिहास शिकणाऱ्याला विविध प्रकारचे नाट्य आणि इतर कलांची माहिती करून घेण्यास मदत करते. रंगभूमीच्या इतिहासात ग्रीक आणि रोमन शोकांतिका, मध्ययुगीन उत्कट नाटके, इटालियन आणि इंग्रजी पुनर्जागरण तुकडे, पुनर्संचयित विनोद आणि शतकातील वास्तववाद आणि निसर्गवाद यांचा समावेश आहे. वर्गात नाटक, कठपुतळी शो यासारखे उपक्रम राबवत असताना अभ्यासाप्रमाणेच अधिक महत्त्व दिले पाहिजे. शिक्षणातील रंगमंच विद्यार्थ्यांना शाब्दिक आणि मौखिक संभाषण कौशल्ये सुधारण्यासाठी नेहमीच मदत करते. विद्यार्थी संघात काम करायला शिकतात आणि त्यांच्यात समन्वय विकसित करतात, इतर कौशल्यांबरोबरच स्पर्श कौशल्य देखील शिकतात. नाटक शिकताना वाचन आणि ऐकण्याची प्रक्रियाही तितकीच महत्त्वाची आहे. नाटक हे शिकणाऱ्यांसाठी उत्तम प्रेरक आहेत. रंगभूमी शिकणाऱ्यांना एक दिवस यशस्वी अभिनेता व्हायचे असेल, तर त्यांनी नाटक, भूमिका बजावणे इत्यादी विविध उपक्रम केले पाहिजेत.

शिक्षणात चारित्र्य विकास आणि कथाकथन रंगभूमी यासारखी कामगिरी कौशल्ये वाढवण्यासाठी विविध तंत्रे वापरली जातात. शिक्षणातील रंगभूमी तंत्राची खालील आकृती:

जगात शिक्षण क्षेत्राला राजकारण, मल्टीमीडिया आणि विचारवंतां इतकेच महत्त्व आहे. शिक्षकांकडून विद्यार्थ्यांना चांगले प्रशिक्षण आणि प्रेरणा मिळाल्यास शिकणाऱ्या विद्यार्थ्यांमध्ये नक्कीच सुधारणा होईल. रंगभूमी कला शिकण्यासाठी खालील मुद्दे फायदेशीर ठरतील:

१. विद्यार्थी समन्वयाचे मूल्य शिकतात.
२. विद्यार्थ्यांची शिकण्याची क्षमता वाढते.
३. विद्यार्थी समाजाच्या भावनिक गरजा पूर्ण करायला शिकतात.
४. विद्यार्थी आपापल्या क्षेत्रात अग्रेसर होतात.
५. विद्यार्थ्यांमध्ये समस्या सोडवण्याची वृत्ती आणि नेतृत्व कौशल्ये विकसित होतात.
६. विद्यार्थी चांगले प्रदर्शन करतात आणि बदल घडवणारे बनण्यासाठी प्रेरित होतात.
७. शिक्षणाचा गाभा वापरून विद्यार्थ्यांची सर्जनशीलता विकसित केली जाते.

३.७ सारांश

शिक्षणातील रंगमंच हा शिकण्याचा एक उत्पादक मार्ग आहे कारण त्यात विद्यार्थ्यांचा सर्वांगीण विकास म्हणजेच संज्ञानात्मक, भावनिक आणि क्रियात्मक विकास यांचा समावेश होतो. याचा अर्थ विद्यार्थी एकमेकांशी संवाद समजून घेतात तसेच आश्वासक ठिकाणी देहबोली आणि हावभाव शिकतात. सुधारणा, मूकनाट्य, नाटक बनवणे आणि दृश्याची पुनर्रचना उपक्रम सहभागींची सर्जनशील क्षमता विकसित करतात आणि गंभीर विचार कौशल्य विकसित करण्यास मदत करतात.

३.८ स्वाध्याय

१. 'शिक्षणातील रंगभूमी' संकल्पनेचा अर्थ काय?
२. रंगभूमी हे शिकवण्याचे साधन म्हणून योग्य उदाहरणासह स्पष्ट करा.
३. व्यक्ती आणि समाज दोघांनाही मदत करण्यासाठी शिक्षणातील रंगभूमी ही एक प्रभावी पद्धत कशी आहे असे तुम्हाला वाटते?
४. शिक्षणात रंगमंच शिकणाऱ्या विद्यार्थ्यांसाठी शिक्षणाची भूमिका स्पष्ट करा.
५. मुलांसाठी आणि किशोरवयीन मुलांसाठी नाट्यशिक्षण महत्त्वाचे आहे असे तुम्हाला काय वाटले?
६. शिक्षणातील रंगभूमीच्या इतिहासाचे वर्णन करा.

टीप लिहा:

१. शिक्षणात रंगभूमीचे महत्त्व
२. शिक्षणात रंगभूमीचे फायदे
३. शिक्षणात शिकवण्याचे तंत्र म्हणून रंगभूमी

३.९ संदर्भ

- Hobgood, B (१९९०) A Short History of Teaching Theatre, Vol २, Issue १
- Gardner, H (१९८३) Frames of Mind, Basic Books, New York, NY.
- Gardner, H (२००८) Five minds for the future, Harvard Business School Press, Boston, MA.
- Anthony, J and Chris. V (२०१३) Learning through Theatre: The changing Face of Theatre in Education, London (UK), Taylor and Francis Ltd. ISBN१३ ९७८०४१५५३०७०५
- Yvonne, L (२०१६) Arts Integration in Education: Teachers and Teaching Artists as Agents of Change, Intellect books Ltd. ISBN ९७८१७८३२०५२७१

आधुनिक भारतीय रंगभूमी

घटक रचना

- ४.१ उद्दिष्टे
- ४.१ प्रस्तावना
- ४.२ भारतीय नाटककारांचा अभ्यास
 - ४.२.१ रवींद्रनाथ टागोर
 - ४.२.२ विजय तेंडुलकर
 - ४.२.३ भारतेंदु हरिश्चंद्र
 - ४.२.४ बादल सरकार
- ४.३ भारतीय दिग्दर्शकांचा अभ्यास:
 - ४.३.१ विजया मेहता
 - ४.३.२ दामूकेंकरे
 - ४.३.३ रतन थिय्यम
 - ४.३.४ सत्यदेव दुबे
- ४.४ राष्ट्रीय आणि प्रादेशिक स्तरावर रंगभूमीमधील नवीन ट्रेडचा संक्षिप्त अभ्यास
 - ४.४.१ आय पी टी ए / IPTA चळवळ
 - ४.४.२ नवनाट्य चळवळ
 - ४.४.३ तिसरी रंगभूमी
 - ४.४.४ पर्यायी रंगभूमी
- ४.५ सारांश
- ४.६ स्वाध्याय

४.० उद्दिष्टे

ह्या घटकाच्या अभ्यासानंतर विद्यार्थ्यांना पुढील गोष्टींची माहिती होईल.:

- विविध भारतीय नाटककार.
- वेगवेगळे भारतीय दिग्दर्शक.
- राष्ट्रीय स्तरावरील रंगभूमीमधील नवप्रवाह.
- प्रादेशिक स्तरावरील रंगभूमीमधील नवप्रवाह.

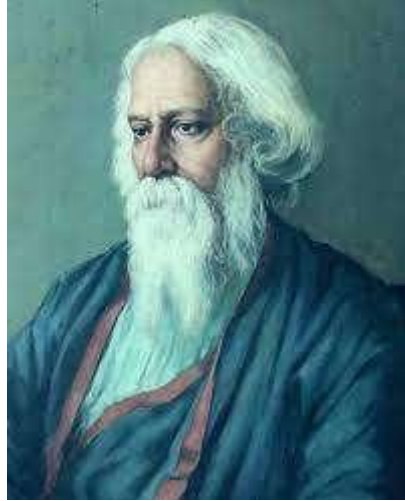
४.१ प्रस्तावना

आधुनिक भारतीय रंगभूमीचा वारसा विविध स्रोतांद्वारे प्रभावित आणि प्रेरित आहे. आधुनिक रंगभूमी किंवा ज्याला ऐतिहासिकदृष्ट्या पाश्चिमात्य प्रोसेनियम प्रकार रंगभूमी म्हणून ओळखले जाते, ते अठराव्या शतकाच्या उत्तरार्धापर्यंत भारतात सुरू झाले नव्हते. ब्रिटीश साम्राज्य भारताच्या विविध भागात एकत्र येत होते. पाश्चात्य प्रोसेनियम- शैलीतील रंगभूमी ब्रिटीशांमुळे भारतीय किनार्यापर्यंत पोहोचली. भारताच्या उत्तर-मध्ययुगीन किंवा आधुनिक भारतीय रंगभूमीने वसाहती काळात आकार घेतला. प्राचीन संस्कृतग्रंथ आणि पाश्चात्य अभिजात ग्रंथांचे भाषांतर उपलब्ध झाले, त्यामुळे रंगभूमीला चालना मिळाली.

४.२ भारतीय नाटककारांचा अभ्यास

भारतात नाटकाला मोठा इतिहास आहे. रवींद्रनाथ टागोर हे पहिले प्रमुख नाटककार होते. त्यांनी भारतीय नाटकाला गीतात्मक उत्कृष्टता, प्रतीकात्मकता आणि रूपकात्मकदृष्ट्या महत्त्व दिले. त्यानंतर अनेक नाटककारांनी भारतीय नाटक विकसित करण्यात योगदान दिले आहे. त्यापैकी काहींची चर्चा येथे करत आहोत.

४.२.१ रवींद्रनाथ टागोर:



रवींद्रनाथ टागोर हे बंगाली कवी, लघुकथा लेखक, गीतरचनाकार, नाटककार, निबंधकार आणि चित्रकार असलेले एक अष्टपैलू व्यक्तिमत्व होते. ज्यांनी बंगाली साहित्यात नवीन गद्य आणि पद्यप्रकार आणि बोलीभाषेचा वापर केला, ज्यामुळे ते शास्त्रीय संस्कृतवर आधारित पारंपारिक प्रतिमानापासून मुक्त झाले. भारतीय संस्कृतीचा पाश्चिमात्य देशांना परिचय करून देण्यात त्यांचा खूप प्रभाव होता आणि त्यांना साधारणपणे विसाव्या शतकाच्या सुरुवातीच्या भारतातील उत्कृष्ट सर्जनशील कलाकार म्हणून ओळखले जाते. इ.स. १९१३ मध्ये ते साहित्याचे नोबेल पारितोषिक मिळवणारे पहिले गैर-युरोपियन बनले.

बालपण आणि प्रारंभिक शिक्षण:

रवींद्रनाथ टागोर यांचा जन्म ७ मे १८६१ रोजी कलकत्ता येथे झाला. ते धर्मसुधारक देबेंद्रनाथ टागोर यांचे सुपुत्र होते. रवींद्रनाथ टागोरांना शालेय शिक्षण आवडत नव्हते आणि

ते बहुतेक वेळा तासनतास विचार करत असत. शिक्षण घेण्यासाठी ते सर्वात प्रतिष्ठित असणाऱ्या सेंट झेवियर्स स्कूलमध्ये गेले. त्यानंतर इंग्लंडमधील ब्रिटन येथील लंडनविद्यापीठात कायद्याचे शिक्षण घेण्यासाठी आणि बॅरिस्टर बनण्यासाठी गेले. इ.स. १८७० च्या उत्तरार्धात इंग्लंडमधील अपूर्ण अभ्यासानंतर ते भारतात परतले.

साहित्यिक योगदान:

टागोरांनी सर्व साहित्य प्रकारात यशस्वीपणे लेखन केले असले तरी सर्वप्रथम ते कवी होते. त्यांच्या कवितांच्या पन्नास आणि विषमखंडांपैकी पुढील काही प्रमुख पुढीलप्रमाणे:

- मानसी (१८९०), सोनारतारी (१८९४), गीतांजली (१९१०), गीतिमल्य (१९१४), आणि बालक (१९१६)
- दगार्डनर (१९१३), आणि दफ्युजिटिव्ह (१९२१) यांचा समावेश असलेल्या त्यांच्या कवितेचे इंग्रजी अनुवाद.
- गोरा (१९१०), घरे-बैरे (१९१६) आणि योगयोग (१९२९) यापैकी अनेक लघुकथा आणि अनेक कादंबऱ्यांचे ते लेखक आहेत.

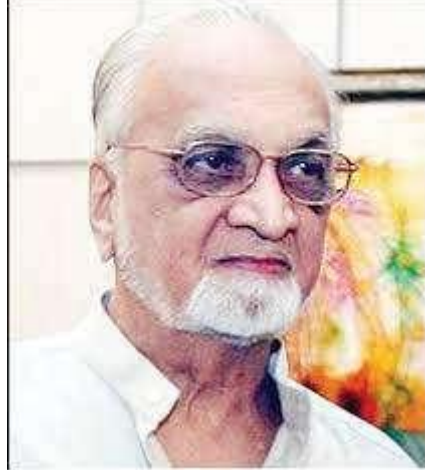
याशिवाय त्यांनी संगीतनाटके, नृत्यनाटके, सर्वप्रकारचे निबंध, प्रवास दैनंदिनी आणि दोन आत्मचरित्र लिहिले. एक त्यांच्या मधल्याकाळात आणि दुसरे इ.स. १९४१ मध्ये म्हणजे त्यांच्या मृत्यूच्या काही काळापूर्वी. टागोरांनी असंख्य रेखाचित्रे आणि चित्रे रेखाटली आणि गाणी देखील लिहिली ज्याला त्यांनी स्वतः संगीत दिले. वाल्मिकी प्रतिभा या त्यांच्या पहिल्या मूळनाट्यकृतीतही त्यांनी शीर्षक भूमिकाही केली होती.

प्रसिद्ध नाटके:

टागोरांची प्रमुख नाटके खालीलप्रमाणे आहेत.

- राजा (१९१०)
- डाकघर (१९१२)
- अचलायतन (१९१२)
- मुक्तधारा (१९२२)
- रक्तकारवी (१९२६)

४.२.२ विजय तेंडुलकर:



विजय तेंडुलकर हे विसाव्या शतकातील, विशेषतः मराठी भाषेतील भारतातील सर्वात प्रभावशाली आणि प्रसिद्ध नाटककारांपैकी एक होते.

बालपण आणि प्रारंभिक शिक्षण:

तेंडुलकरांचा जन्म ६ जानेवारी १९२८ रोजी महाराष्ट्रातील कोल्हापूर येथे एका ब्राह्मण कुटुंबात झाला. वयाच्या चौदाव्या वर्षी त्यांनी शाळा सोडली कारण ते गांधींच्या ब्रिटीशविरोधी भारतछोडो आंदोलनात सामील होते. त्यांनी उत्स्फूर्तपणे वाचन केले, अनेक नाट्यप्रदर्शनांना हजेरी लावली आणि वर्तमानपत्रांसाठी लिहायला सुरुवात केली. इ.स. १९७० च्या दशकाच्या सुरुवातीस, ते सिनेमाकडे वळले, त्यांनी पटकथा लिहिल्या, जी पुढे जाऊन भारताची नवीन सिनेमा लहर चळवळ बनली.

साहित्यिक योगदान:

तेंडुलकर त्यांच्या लेखनाच्या आवडीबद्दल म्हणतात, "मला एक कोणताही कागद आणि एक पेन द्या आणि मी जसा सहजपणे पक्षी उडतो किंवा मासा पोहतो तसे नैसर्गिकरित्या लिहीन."

इ.स. १९५० च्या दशकात, तेंडुलकर त्यांच्या पत्रकारितेच्या कारकिर्दीसाठी बॉम्बे (आजचे मुंबई) येथे गेले आणि शहरी झोपडपट्टी जीवनातील वास्तवाचा त्यांच्यावर जोरदार परिणाम झाला.

इ.स. १९५६मध्ये, अविवाहित, एकलमाता हा विषय वादग्रस्त होता तरी त्यांनी त्यांच्याकडे अधिक सकारात्मक लक्ष वेधले.

इ.स. १९७२ मध्ये 'सखारामबाईंडर' आणि 'घाशीरामकोतवाल' हे राजकीय व्यंगचित्र आणि संगीतमय नाटक होते. "तेंडुलकरांच्या लेखनाने इ.स. १९५० आणि ६०च्या दशकात आधुनिक मराठी रंगभूमीच्या कथानकात झपाट्याने बदल केला. रंगायन सारख्या नाट्यसमूहांनी प्रायोगिक सादरीकरण केले." असे समीक्षक शक्ती स्पष्ट करतात. इ.स. १९७० आणि १९८० च्या दशकात, तेंडुलकरने निशांत (१९७४), आक्रोश (१९८०),

आणि अर्धसत्य (१९८४) यांसारख्या चित्रपटांसाठी असंख्य पटकथा लिहिल्या. त्यांनी एकंदरीत हिंदीत अकरा आणि मराठीत आठ चित्रपट लिहिले.

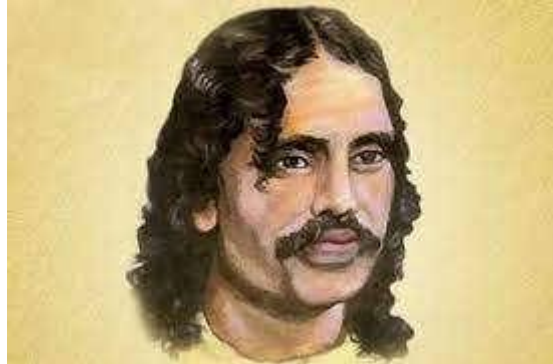
इ.स. १९९० आणि २००० च्या दशकात, सफर (१९९१) आणि दमॅसूर (२००१) या नाटकांसह आणि कादंबरी: डॉन आणि कादंबरी: एक, या कादंबऱ्यांसह ते साहित्य आणि रंगभूमीवर परतले. त्याचे इंग्रजी भाषेतील पहिले नाटक हि जफिफ्थ वुमन (२००४) होते.

प्रसिद्ध नाटके:

- घाशीराम कोतवाल
- शांतता! कोर्ट चालू आहे
- सखाराम बाईंडर

तेंडुलकरांच्या बहुतेक नाटकांमध्ये सामाजिक आणि राजकीय जागृतीवर आधारित विषयांचा समावेश होता. ज्यामुळे तो इतर नाटककारांपेक्षा वेगळा होता. त्यांची कारकीर्द संपूर्ण पाचदशकांहून अधिक काळ पसरली आणि त्यानंतर त्यांनी २५ एकांकिका आणि २७ पूर्ण लांबीच्या नाटकांसह ५०हून अधिक कलाकृती निर्माण केल्या आहेत जे केवळ कौतुकास्पद आहे.

४.२.३ भारतेंदु हरिश्चंद्र:



आधुनिक हिंदीसाहित्य आणि हिंदी रंगभूमीचे जनक म्हणून ओळखले जाणारे भारतेंदु हरिश्चंद्र. त्यांचा जन्म ९/९/१८५० रोजी बनारस येथे झाला. आधुनिक हिंदी साहित्यात त्यांनी ३५ वर्षे सेवा केली. ते त्यांच्या महान कृतींसाठी ओळखले जाणारे कवी होते आणि आधुनिक भारतातील सर्वोच्च हिंदी लेखक, कादंबरीकार आणि नाटककार म्हणून ते प्रसिद्ध होते.

साहित्यिक योगदान:

हरिश्चंद्रांनी कविवचनसुधा, हरिश्चंद्र मासिक, हरिश्चंद्रपत्रिका आणि बालवोधिनी या मासिकांचे संपादन केले.

त्यांनी गिरधरदास या टोपणनावाने लेखन केले. इ.स. १८८० मध्ये लेखक, संरक्षक आणि आधुनिकतावादी म्हणून त्यांच्या सेवांचा गौरव म्हणून काशीच्या विद्वानांच्या जाहीरसभेत त्यांना "भारतेंदू" ("भारताचाचंद्र") असे शीर्षक देण्यात आले.

कविता:

- भक्तसर्वज्ञ
- प्रेममलिका १८७२
- प्रेममाधुरी, १८७५
- प्रेमतरंग, १८७७
- प्रेमसंकल्प, प्रेमफुलवारी आणि प्रेमसरोवर, १८८३
- होळी (१८७४)
- मधुमुकुल, १८८१
- रागसंग्राह, १८८०
- वर्षाविनोद, १८८०
- विनयप्रेमपाचसा, १८८१
- फुलोंकागुच्छा १८८२
- चंद्रावली, १८७६ आणि कृष्णचरित्र १८८३
- उत्तरार्धाभक्तमल, १८७६-७७

प्रसिद्ध नाटककार:

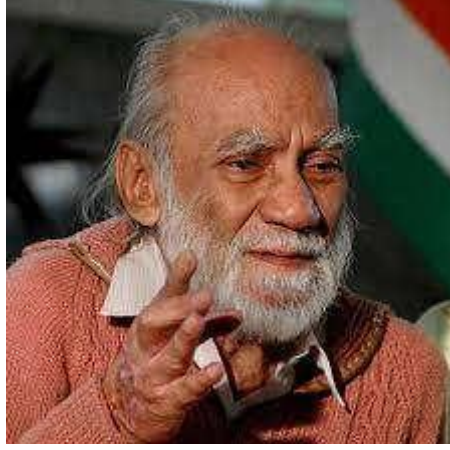
भारतेंदु हरिश्चंद्र लवकरच दिग्दर्शक, व्यवस्थापक आणि नाटककार बनले. त्यांनी रंगभूमीचा उपयोग जनमत घडवण्याचे साधन म्हणून केला. त्यांची प्रमुख नाटके आहेत:

- वैदिकहिंसा नाभावली, १८७३ (वैदिकहिंसानभवति)
- सत्यहरिश्चंद्र, १८७६ (सत्यहरिश्चंद्र)
- भारतदुर्दशा, १८७५
- नीलादेवी, १८८१

अंधेरनगरी, (अंधाराचे शहर), १८८१:

आधुनिक हिंदी नाटकाचे लोकप्रिय नाटक आणि राजकीय व्यंगचित्र. प्रख्यात भारतीय दिग्दर्शकांनी अनेक भारतीय भाषांमध्ये अनुवादित केले आणि सादर केले.

४.२.४ बादल सरकार:



बादलसरकार हे समकालीन नाट्यक्षेत्रातील एक प्रसिद्ध नाव आहे. ते भारतातील 'न्यूथिएटरिकल मूव्हमेंट' चे प्रतिनिधित्व करतात. त्यांनी एक योग्य 'लोकरंगभूमी' म्हणजेच लोकांच्या पाठिंब्याने तयार केलेले रंगभूमी सुरू केली आहे. त्यांच्या कारकिर्दीची सुरुवात विनोदीनाटक 'सोल्युशनएक्स' पासून झाली. त्यांच्या नाटकांमध्ये इव्हान इंद्रजित (१९६२), डॉट अदर हिस्ट्री (१९६४) आणि देअर इज नोएंड (१९७१) यांचा समावेश आहे. ही सर्व नाटके राजकीय, सामाजिक, मानसिक आणि अस्तित्वाच्या समस्यांवर आधारित आहेत.

बालपण आणि प्रारंभिक शिक्षण:

बादलसरकार, ज्यांचे खरे नाव 'सुधींद्रसरकार' होते, त्यांचा जन्म कलकत्ता येथील भारतीय कुटुंबात झाला. त्याची सुरुवातीची शाळा स्कॉटिश चर्च कॉलेजिएट स्कूलमध्ये झाली होती. तेथून बदली झाल्यानंतर त्यांनी बंगाल अभियांत्रिकी महाविद्यालयात शिक्षण घेतले, जेथे त्यांचे वडील इतिहासाचे प्राध्यापक होते. त्यानंतर त्यांनी शिबपूर, हावडा आणि नंतर कलकत्ता विद्यापीठात शिक्षण घेतले. इ.स. १९९२ मध्ये त्यांनी कलकत्ता येथील जाधवपूर विद्यापीठातून तुलनात्मक साहित्यात पदव्युत्तर पदवी पूर्ण केली.

प्रसिद्ध नाटके:

- इवमइंद्रजित
- बासीखबर
- बाकीइतिहास
- प्रलाप
- त्रिंगशा शताब्दी
- पगला घोडा
- स्पार्टाकस

- प्रस्तव
- मिछिल (मिरवणूक)
- भोमा
- उपाय
- बरोपीशिमा
- सारारातीर
- बारोपिसिमा
- कबीकहिनी
- मानुषेमानुषे
- बोलोवपुरेर रुपकथा
- सुखपथ्य भरोतेर इतिहास (भारतीय इतिहास मेडइझी)
- गोंडी
- नदितेदुबियेदाओ (एडवर्डबॉन्डच्या 'आम्ही नदीकडे येतो' चे रुपांतर)
- सिन्नी
- बाग
- काचातातापा (एकव्यंगचित्र)
- बगळाचरित मानस
- ओरेबिहंगा
- द्विरथ
- मानुषेमानुषे
- जन्मवूमीआज (एककवितामोनाझ)
- मारा-साद
- चोरुइवती (फर्नांडोअरबाल यांच्या "पिकनिकइनदबॅटलफिल्ड" चे रुपांतर)

४.३ भारतीय दिग्दर्शकांचा अभ्यास

दिग्दर्शक हे कुशल व्यावसायिक असतात जे चित्रीकरण, संपादन आणि सादरीकरणाच्या एकूण प्रक्रियेचे प्रभारी असतात. सहभागी संघाला दिशा किंवा आचारसंहिता देणे हे त्यांचे

काम आहे. चित्रीकरण आणि चित्रपटाच्या क्लू, डिझायनिंगटी म आणि चित्रपट निर्मितीच्या सर्व सर्जनशील पैलूंचे चित्रीकरण आणि मार्गदर्शन करून स्वप्नवत कल्पना प्रत्यक्षात आणण्यासाठी दिग्दर्शक प्रामुख्याने जबाबदार असतात.

हे क्षेत्र समृद्ध करण्यासाठी विविध दिग्दर्शकांनी योगदान दिले आहे. त्यापैकी काहींची आम्ही येथे चर्चा करत आहोत.

४.३.१ विजया मेहता:



वारकरी संप्रदाय परंपरेला अनुसरून, कट्टर मानवतावादी कुटुंबात जन्मलेली, तरुण विजया तिच्या किशोरवयात जयप्रकाश नारायण यांच्या सोबत होती. कॉलेजनिर्मित ("ऑथेलो") मध्ये डेस्डेमोना म्हणून तिच्या यशानंतर, दिग्गज इब्राहिम अल्काझी यांच्या सोबत एकरंगभूमी पदविका अभ्यासक्रम हे एक वळणबिंदू ठरला. आदिमाईबान सोबत बॅकस्टेज आणि दिग्दर्शनाच्या प्रशिक्षणामुळे तिची समज मजबूत झाली. विजय तेंडुलकर आणि अरविंद देशपांडे यांच्या समवेत तिने स्थापन केलेल्या 'रंगायन' या नाट्यप्रयोग शाळेने (इ.स. १९६० मध्ये) भारतीय नाटकांच्या (तेंडुलकरांचे "शांतता! कोर्ट चालू आहे", खानोलकरांचे "बाजीराव एक शून्य", एलकुंचवार" या ऐतिहासिक नाटकांच्या निर्मिती सहमराठीत प्रायोगिक नाट्यचळवळ सुरू केली.

विजया मेहता 'नॅशनलस्कूल ऑफ ड्रामा'च्या अध्यक्षा आहेत आणि 'नॅशनल सेंटर फॉर द परफॉर्मिंग आर्ट्स'च्या डायरेक्टर आहेत.

प्रारंभिक जीवन आणि शिक्षण:

विजया मेहता यांचा जन्म गुजरात मधील वडोदरा येथे एका मध्यमवर्गीय महाराष्ट्रीय कुटुंबात झाला. तिने मुंबई विद्यापीठातून पदवी घेतली. तिने दिल्लीत इब्राहिम अल्काझी यांच्याकडे आदिमाईबान सोबत रंगभूमीचे शिक्षण घेतले.

दिग्दर्शक म्हणून योगदान:

इ.स. १९५३ मध्ये विल्सन कॉलेज, बॉम्बे येथे तिच्या अंतिमवर्षात शेक्सपियरच्या ऑथेलोमध्ये डेस्डेमोनाच्या भूमिकेने इब्राहिम अल्काझीला प्रभावित केले. त्याने तिला

रंगभूमी गुपमध्ये त्याच्या हाताखाली प्रशिक्षण घेण्यासाठी आमंत्रित केले. मुंबईत इंग्रजी भाषेतील नाटके करणारी ही सर्वात महत्त्वाची मंडळी होती. तिने स्वीकारले, परंतु इ.स. १९५४ मध्ये भारतीय नाट्यकला अकादमीमध्ये आदिमार्झबानमध्ये सामील झाले. या दोन दिग्दर्शकांकडून तिला जे काही शिकायला मिळाले ते तिने स्वतःच्या सरावाचा पाया म्हणून आत्मसात केले. इ.स. १९५५ मध्ये तिने पहिल्यांदा व्यावसायिक मराठी रंगभूमीचा आस्वाद घेतला, जेव्हा ओथेलो मधील जी. बी. देवल्यांनी रूपांतरित केलेल्या झुंजारराव या मुंबईमराठी साहित्य संघाच्या निर्मिती मध्ये मुख्य अभिनेत्रीची जागा घेण्यास बोलावले. तिने फिल्मस्टार दुर्गा खोटे यांच्या मुलाशी लग्न केले. परंतु त्याचा इ. स. १९६२ मध्ये मृत्यू झाला. नंतर तिने इंग्रजी रंगभूमीमध्ये काम करणाऱ्या फारोख मेहताशी लग्न केले.

इ.स. १९६० मध्ये, नाटककार विजय तेंडुलकर, अभिनेता माधव वाटवे आणि अभिनेता-दिग्दर्शक अरविंद देशपांडे यांसारख्या काही जवळच्या सहकाऱ्यांसोबत तिने 'रंगायन' नावाची नाट्यप्रयोगशाळा स्थापन केली, जी महाराष्ट्रातील प्रायोगिक नाट्य चळवळीची प्रणेता ठरली. तेंडुलकर, सी. टी. खानोलकर आणि महेश एल कुंचवार यांसारख्या नवीन मराठी लेखकांच्या पटकथा आणि समकालीन पाश्चात्य नाटकांचे भाषांतर किंवा रूपांतर मांडणे हा त्याचा उद्देश होता. प्रयोगशाळा याना त्याने प्रत्येक नाटकाचे मर्यादित प्रयोग करण्याचे वचन दिले आणि ते यशस्वीपणे पार पाडले. त्याची काही प्रशंसित निर्मिती म्हणजे आयोनेस्कोचेअर्स म्हणजे इ.स. १९६२ मधला 'कलमर्च्य', इ.स. १९६३ मधला तेंडुलकरांचा 'मी जिंकलो मी हरलो' आणि १९६७ मधील 'शांतता! कोर्ट चालु आहे, इ.स. १९६६ मधील 'एकसफर' आणि १९७० मधील एलकुंचवारांची 'होळी'. 'रंगायन' इ.स. १९७२ मध्ये बंद झाले आणि मेहता यांनी मराठी रंगभूमीवरील मुख्य प्रवाहात प्रवेश केला. तिने दिग्दर्शित केलेल्या आणि त्यात अभिनय केलेल्या सर्वात लक्षणीय नाटकांमध्ये इ.स. १९७५ मध्ये सई परांजपेंच्या 'जास्वदी' म्हणजेच 'हिबिस्कस', १९७७ मधील जयवंत दळवी यांचे 'बॅरिस्टर' आणि १९८१ मध्ये 'सावित्री' आणि अनिलबर्वे यांचे 'हमीदाबाईची कोठी' मधील 'हमीदाबाई' च्या म्हातान्या महिलेच्या अभिनयाचा समावेश होता. दळवींच्या 'संध्याछाया' म्हणजेच १९७३ सालामधील 'इव्हनिंगशॅडोज' आणि १९८५ मधील महेश एल कुंचवार 'वाडाचिरेबंदी' म्हणजेच 'ओल्डस्टोन मॅशन' हे त्यांचे दोन उत्कृष्ट चित्रपट म्हणून गौरवले गेले. तिच्या संयमित स्वभावाने मुख्य प्रवाहाच्या रंगमंचावर वर्चस्व असलेल्या मेलोड्रामॅटिक शैलीला एक प्रभावी पर्याय दिला गेला. तथापि, ह्या प्रवासी व्यवसायाने तिला शारीरिक आणि सर्जनशीलपणे थकवले.

नवीन मार्ग शोधत, ती वास्तववादापासून वेशभूषा, कविता, संगीत आणि नृत्ययारंगभूमीकडे वळाली. तिने यापूर्वी अनेक प्रसिद्ध नाटकांचे दिग्दर्शन केले होते. साहित्यसंघासाठी अजब न्यायवर्तुळाचा, १९७३ मधील 'स्ट्रेंज जस्टिस ऑफ द सर्कल' आणि पूर्वीचे, पूर्व जर्मन दिग्दर्शक फ्रिट्झबेनेविट्झ यांच्या बरोबरच्या अनेक सहयोगी प्रयोगांपैकी पहिले इ.स. १९७५ मध्ये विशाखदत्तची मुद्राराक्षस म्हणजेच 'राक्षसाची सिग्नेटरिंग. तर इ.स. १९७३ मध्ये बर्लिनच्या ब्रेख्त महोत्सवात मोठ्या कौतुकासाठी सहभागी झाले होते. मेहता यांनी १९७६ सालामध्ये वेमर नॅशनल रंगभूमीसाठी मुद्रा-राक्षस केले. इ.स. १९७९ मध्ये त्यांनी कालिदासाच्या शकुंतलाचे मराठीत दिग्दर्शन केले. जर्मन भाषेतील सहयोगी निर्मिती इ.स. १९८० मध्ये लाइपझिग रंगभूमीमध्ये गेली. गिरीश कर्नाड यांच्या हया वदनाची हिंदी व्याख्या सन १९८४ मध्ये आली, त्याच वर्षी वायमर येथे जर्मन आवृत्ती रंगली. मेहता यांनी

१९९१ साली कर्नाड यांच्या नागा-मंडलाचे दिग्दर्शन केले, १९९२ ह्या वर्षी जर्मनीमध्ये फेस्टिव्हल ऑफ इंडियाच्या रंगभूमी सेगमेंटचे उद्घाटन त्यांच्या जर्मन समकक्षाने केले.

विजया मेहता एक सूक्ष्मदिग्दर्शिका होत्या ज्यांनी अगदी लहान तपशीलांवर लक्ष दिले. कठोर, शिस्तप्रिय अशी मेहता यांची ख्याती आहे. इ.स. १९८३ मध्ये स्मृतीचित्रे किंवा मेमरी एपिसोड्स', १९८६ मध्ये दळवींच्या बॅरिस्टरमधील रावसाहेब आणि १९८७ मध्ये पेस्टनजी यासारख्या चित्रपटांचे दिग्दर्शन केले, पहिल्या दोन चित्रपटामध्ये अभिनय केला. इ.स. १९९९ मधील गोविंद निहलानी यांच्या एलकुंचवार यांच्या पार्टीच्या आवृत्तीमध्ये परिचारिका म्हणून होती. नॅशनल सेंटर फॉर परफॉर्मिंग आर्ट्स, मुंबई या पदावर कार्यकारी संचालक म्हणून नियुक्ती केली.

४.३.२ दामू केंकरे:



दामू केंकरे यांचा जन्म १९२८ साली झाला. त्यांचा जन्म मार्गो, भारतीय केंद्रशासितप्रदेश गोवा येथे झाला. दामू केंकरे यांचे मूळनाव दामोदर काशिनाथ होते. त्यांनी व्यावसायिक कलाकार म्हणून अभ्यास केला आणि मराठी रंगभूमीच्या पारंपारिकते आधुनिकतेकडे वाटचाल केली. इ.स. १९५० च्या दशकाच्या सुरुवातीस, त्यांना विजया मेहता, विजय तेंडुलकर आणि अरविंद देशपांडे यांनी सामील केले. पार्श्वनाथ आळतेकर यांच्या प्रभावाखाली, त्यांनी १९४० च्या दशकात भारतीय विद्याभवनच्या आंतरमहाविद्यालयीन एकांकिका स्पर्धामधून अभिनेता आणि दिग्दर्शक म्हणून आपली नाट्य कारकीर्द सुरू केली. अस्वच्छ तंत्रांचे आधुनिकीकरण करून आणि उत्पादनाच्या निर्मितीमध्ये एकत्रित ऐक्य म्हणून पोशाख, दिवे, संगीत आणि सेट यांच्या वापराबद्दल प्रथम अंतर्दृष्टी प्रदान करून त्यांनी तेथे आपला ठसा उमटविला. त्यांनी सन १९५५ मध्ये पूर्व जर्मनीचा दौरा केला आणि युनायटेड किंग्डममध्ये एक वर्ष प्रशिक्षण घेतले.

दामू केंकरे यांनी रंगभूमीवरील जीवनात परत आल्यावर इ.स. १९५६ मध्ये शेक्सपियर लिखित 'हॅम्लेट' च्या नवीन मुक्त-श्लोक रूपांतरात दिग्दर्शन केले आणि मुख्य भूमिकाही केली. सन १९५७ मध्ये त्यांनी पु.ल. देशपांडे यांच्या "तुझे आहे तुजपाशी" आणि 'सुंदर मी होणार' मध्ये अभिनय करण्याची संधी मिळाली. मुंबई मराठी साहित्य संघासाठी १९५८ मध्ये व्यावसायिक दिग्दर्शनाची कारकीर्द सुरू करण्यापूर्वी त्यांनी हौशी आधारावर

त्यांच्यासाठी असंख्य निर्मितीचे दिग्दर्शन केले आणि अभिनय केला. दामूकेंकरे यांनी शैली, प्रकार आणि डिझाइनचे प्रयोग केले आणि हे त्यांचे वैशिष्ट्य होते. क्लासिकल हॅम्लेट, तेंडुलकरांचे निसर्गवादी मन नावाचे बेट म्हणजे १९५६ मधील 'ऑन आयलँड कॉल्डमॅन', अशोक परांजपे लोकगीते 'कीर्तन आत, तमाशाबाहेर', इ.स. १९५७ मध्ये एस.एन. पेंडसे यांचे प्रॉब्लेम, इ.स. १९६९ मधला "अँडदेनइटकेमडे", रत्नाकर मतकरींचा कॉमेडी, 'बिन्हाड बजला', म्हणजेच १९७२ मधला "बॅग अँड बॅगेज" किंवा वसंत कानेटकरांचे मधुरनाटक 'अखेरचा सवाल' म्हणजेच इ.स. १९७४ मधला 'शेवटचा प्रश्न' वगैरे आणि बरेच काही केले.

केंकरे यांनी प्रतिष्ठित सर जे. जे. इन्स्टिट्यूट ऑफ अप्लाइड आर्ट, मुंबई येथे प्राध्यापक म्हणून आणि स्कूल ऑफ आर्ट, औरंगाबाद चेडीन म्हणून काम केले. महाराष्ट्र शासनाचे सांस्कृतिक कार्यसंचालक म्हणूनही त्यांनी काम पाहिले. आणि त्यांनी स्थापन केलेल्या कला अकादमी, गोवाचे प्रमुख. त्यांनी गोवा हिंदू असोसिएशनसाठी दिग्दर्शन केले आणि ते अंतरनाट्य या प्रायोगिक नाट्यसमूहाचे अध्यक्षही आहेत.

४.३.३ रतन थिय्याम:



रतनथिय्याम यांचे रंगभूमी मधील जीवन:

रतनथिय्याम हे सर्वात प्रसिद्ध दिग्दर्शक मानले जातात. ते प्राचीन भारतीय नाट्यपरंपरेचा वापरकरणारी नाटके लिहिण्यासाठी आणि मंथन करण्यासाठी ओळखले जातात. त्यांना इ. स. १९८९ मध्ये भारत सरकारकडून पद्मश्री, तसेच २०१२ साली संगीतनाटक अकादमी फेलोशिप, संगीतनाटक अकादमीने प्रदान केलेला परफॉर्मिंग आर्ट्समधील सर्वोच्च सन्मान देण्यात आला. ते इंफाळ, मणिपूर येथील 'कोरसरि पर्टरी रंगभूमी'चे संस्थापक-दिग्दर्शक आहेत. इ.स. २०१३ मध्ये, भारताच्या राष्ट्रपतींनी रतनथिय्याम यांची चार वर्षांच्या कालावधीसाठी नॅशनलस्कूल ऑफ ड्रामा (NSD) चे अध्यक्ष म्हणून नियुक्ती केली.

रतनथिय्याम यांचा जन्म २० जानेवारी १९४८ रोजी इंफाळ येथे मणिपुरीनृत्य कलाकारांच्या कुटुंबात झाला. चित्रकला आणि हिंदुस्थानी शास्त्रीय संगीत या शिवाय त्याला मणिपुरी नृत्याचेही प्रशिक्षण दिले आहे. थिय्याम यांनी इ. स. १९७४ मध्ये नॅशनल स्कूल

ऑफ ड्रामा, नवी दिल्ली येथून पदवी पूर्ण केली. त्यांनी इ. स. १९७६ मध्ये कोरसरेपर्टरी रंगभूमीची स्थापना केली.

क्युबाला जाऊन गेरा सारखा क्रांतिकारक बनण्याचे स्वप्न त्यांनी लहानपणीच पाहिले. थियामची बंडखोरी नाटकातून व्यक्त झाली. ४५ वर्षांपासून त्यांच्या नाटकांनी सत्तेला आव्हान दिले आहे.

वयाच्या २२ व्या वर्षी थियाम यांनी त्यांची पहिली कादंबरी लिहिली आणि प्रकाशित केली. त्यानंतर त्यांनी अनेक कादंबऱ्या लिहिल्या. थियाम हे त्यांच्या उत्कृष्ट कामांसाठी प्रसिद्ध आहेत जसे की - चक्रव्यूह (द व्हील ऑफ वॉर), इ.स. १९८४ मधील त्यांनी लिहिलेले उत्तर प्रियदर्शी (द फायनल बीटिट्यूड, हिंदी नाटककार अगयेया यांनी), इ.स. १९६६ मधील, उरुभंगम आणि ब्लाइंडएज.

इ.स.२००१ मध्ये मणिपूरच्या नॅशनलिस्ट सोशालिस्ट कौन्सिल ऑफ नागालँड सोबत मणिपूरच्या युद्धविरामाला मुदतवाढ देण्याच्या केंद्राच्या घोषणेच्या निषेधार्थ त्यांनी भारत सरकारला त्यांचा "पद्मश्री" पुरस्कार परत केल्यावर थियाम लोकांच्या ध्यानात आला.

थियामयांना २०१३ साली पुण्यातील 'सरहद' या अशासकीय संस्थेने दुसरा भूपेन हजारिका राष्ट्रीय पुरस्कार प्रदान केला होता. या प्रसंगी ते म्हणाले, "आम्ही चिंपांझी संस्कृतीशी जुळवून घेत आहोत. या संस्कृतीत चिंपांझीला प्रत्येक बाबतीत प्रशिक्षण दिले जाते आणि तो त्यानुसार वागतो. पण चिंपांझी गंगेचे पवित्रपाणी आणि मिनरल वॉटरमध्ये कधीही भेदभाव करू शकत नाही. त्याचप्रमाणे आपण चीनमधून सर्वकाही आयात करतो. जागतिकीकरण हा एक झाडू आहे जो आपली वैयक्तिक ओळख काढून टाकतो." त्यांनी डॉ. भूपेन हजारिका यांचे स्मरण केले आणि ते म्हणाले, "भूपेन हजारिका यांच्या नावाने पुरस्काराने सन्मानित झाल्याबद्दल मी नम्र आहे. ते माझे भाऊ होते. आम्ही एकत्र काम केले आणि जीवनातील अनेक अनुभव शेअर केले".

रतनथिय्याम यांना मिळालेला सन्मान:

- नॅशनलस्कूल ऑफ ड्रामा (NSD), सन २०१३ चे अध्यक्ष म्हणून नियुक्ती.
- नोव्हेंबर २०१३ मध्ये सरहद फाऊंडेशनतर्फे भूपेनहजारिका फाऊंडेशन पुरस्कार
- मे २०१३ मध्ये आसाम विद्यापीठाने DLit डॉक्टरेट पदवी
- संगीतनाटक अकादमी फेलोशिप (अकादमीरत्न), (२०१२)
- भारतमुनी सन्मान, (२०११)
- आशियाई सांस्कृतिक परिषद, यूएसए, २००८ द्वारे जॉनडीरॉक फेलर पुरस्कार
- कालिदास सन्मान, (२००५)
- रंगभूमी आणि मानवतावाद, १९९८-१९९९ मध्ये या क्षेत्रातील आंतरराष्ट्रीय पुरुष
- डिप्लोमा ऑफ सर्वॅटिनो इंटरनॅशनल फेस्टिव्हल (मेक्सिको), (१९९०)

- पद्मश्री (पद्मश्री), (१९८९)
- संगीतनाटक अकादमी पुरस्कार, (१९८७)
- एडिनबर्ग इंटरनॅशनल फेस्टिव्हलद्वारे फ्रिंजफर्स्ट्स अवॉर्ड, (१९८७)
- इंडो-ग्रीक फ्रेंडशिप अवॉर्ड (ग्रीस), (१९८४)

४.३.४ सत्यदेव दुबे:



सत्यदेव दुबे यांचा जन्म १९३६ मध्ये बिलासपूर येथील एका उच्चवर्णीय कुटुंबात झाला. आपले प्राथमिक शिक्षण संपवून ते बी.ए. पूर्ण करण्यासाठी ते मुंबईला गेले. इ.स. १९५२ मध्ये त्यांनी इंग्रजी साहित्यात प्रवेश केला. परंतु त्यांना रंगभूमीमध्ये रस निर्माण झाला आणि क्रिकेट खेळाडू बनण्याची इच्छा होती. त्यांनी दिग्दर्शक इब्राहिम अल्काझी यांनी चालवलेल्या रंगभूमी युनिटमध्ये अभिनय करण्यास सुरुवात केली. जेव्हा मिस्टर अल्काझी नॅशनलस्कूल ऑफ ड्रामाच्या देखरेखीसाठी ते दिल्लीला रवाना झाले तेव्हा श्री दुबे यांनी रंगभूमी युनिट ताब्यात घेतले आणि अनेक प्रशंसित नाटकांची निर्मिती केली. इ.स. १९६० च्या दशकात जेव्हा हिंदी रंगभूमी सुस्त होती, तेव्हा ते पुनरुज्जीवित करण्याचे काम त्यांनी केले.

दुबे यांनी १९६२ सालच्या धर्मवीर भारतीच्या रेडिओ नाटक "अंधायुग" चे स्टेज प्रोडक्शन केले. जे युद्धाच्या काळात गुन्हेगारी आणि हत्याकांडाच्या वर्तनावर आधारित होते. हे भारतीय रंगभूमीवरील एका नवीन युगाची सुरुवात म्हणून ओळखले जाते. गिरीश कर्नाड यांच्या "ययाती" मध्ये श्री. पुरी यांच्या मुख्य भूमिकेत असलेल्या त्यांच्या स्टेजिंगने श्री. दुबे यांना एक वेगळी दृष्टी असलेले दिग्दर्शक म्हणून प्रस्थापित केले.

श्री. दुबे हे भारताच्या हिंदी हृदयातून आले असले तरी त्यांची दृष्टी राष्ट्रीय आणि आंतरराष्ट्रीय दोन्ही होती. हिंदी, गुजराती, मराठी, कन्नड आणि बंगाली भाषेतील थिएटर्सना एकत्र आणण्यात त्यांनी महत्त्वाची भूमिका बजावली.

दुबे चित्रपटातही सक्रिय होते. त्यांनी अनेक समीक्षने, प्रशंसित हिंदी चित्रपटांसाठी पटकथा आणि संवाद लिहिले आणि चित्रपट निर्माते महेश भट्ट यांच्या सोबत विविध पदांवर काम केले. एकेकाळी मुंबईत प्रचलित असलेल्या इंग्रजी भाषेतील रंगभूमीशी स्पर्धा करण्यास सक्षम करून दुबे यांनी हिंदी रंगभूमीचे पुनरुज्जीवन तर केलेच पण आधुनिकीकरण ही केले. प्रेरणेसाठी युरोपियन रंगभूमीकडे पाहताना, त्यांनी अल्बर्टकामूच्या “क्रॉसपर्पज” आणि जीन-पॉलसार्त्रच्या “नोएक्झिट” आणि जॉर्जबर्नार्ड शॉ आणि मिसेस यांच्यातील पत्रव्यवहारावर आधारित जेरोम किल्टीच्या “डियरलायर” या नाटकाचे हिंदी रूपांतर तयार केले.

दुबे मूळतः भारतातील इंग्रजी भाषेतील रंगभूमीचा तिरस्कार करत होते आणि त्याला वसाहतवादी वारसा म्हणत होते, ज्यात फक्त उच्चभ्रूलोकच भाग घेतात. त्यांनी नंतर त्यांचे मत बदलले, “औपनिवेशिक सामानातून” स्वतःला “मुक्त” केले. शॉ आणि इतरांद्वारे त्यांनी इंग्रजी भाषेतील नाटकांची निर्मितीच केली नाही तर ती त्यांनी स्वतः लिहिली.

भारतीय रंगभूमीवरील त्यांच्या योगदानाची दखल घेऊन भारतातील तिसरा सर्वोच्च नागरी सन्मान, पद्मभूषण मिळाला.

त्याची निर्मिती “शांतता! कोर्ट चालू आहे” (“मौन! कोर्ट इज इन सेशन”) फ्रेडरिक ड्युरेन मॅटची कथा “डायपन” (“ट्रॅप्स”) चे रूपांतर होते. ते रंगभूमी शिक्षक देखील होते. त्यांच्या विद्यार्थ्यांमध्ये बॉलीवूड खलनायक अमरीशपुरी, अभिनेता-चित्रपटनिर्माता अमोलपालेकर आणि दिग्दर्शक आणि सिनेमॅटोग्राफर गोविंद निहलानी यांचा समावेश होता.

४.४ राष्ट्रीय आणि प्रादेशिक स्तरावरील रंगभूमीमधील नवप्रवाहांचा अभ्यास

भारतीय रंगभूमी ही सर्वात प्राचीन प्रकारांपैकी एक आहे आणि त्यात तपशीलवार मजकूर, शिल्प आणि नाट्यमय प्रभाव आहेत. भारतीय रंगभूमीचे विविध प्रकार आहेत जसे की पारंपारिक रंगभूमी, हिंदुस्थानी रंगभूमी, भारतीय कठपुतळी रंगभूमी, मोबाईल रंगभूमी इ.

श्रीलंकेचे कार्यकर्ते अनिलडी सिल्वा यांना त्याचे पहिले सरचिटणीस आणि एन. एम. जोशी, ट्रेडयूनियनचे नेते, त्याचे पहिले अध्यक्ष म्हणून नियुक्त करण्यात आले. आयपीटीएच्या स्थापनेमागील सुरुवातीचा प्रेरक हा मानव निर्मित बंगालचा दुष्काळ होता आणि वामिक जौनपुरी यांची उर्दू कविता, भूका है बांगल ('बंगाल इज हंग्री') ही त्याची रॅलींग क्राय बनली. लवकरच जवळजवळ सर्व मोठ्या 'इझम्स' काळ त्याच्यासाठी चकचकीत झाला: वसाहतवाद विरोधी, फॅसिझम विरोधी, साम्राज्यवाद विरोधी, स्त्रीवाद, जमीन सुधारणा, औद्योगिक कामगार, शेतकरी आणि भूमिहीन कामगारांचे हक्क, राष्ट्रीय एकात्मता, जातीय सलोखा, संस्कृतीवाद, धर्मनिरपेक्षता, बहुलवाद आणि बहुसंख्येचा उल्लेख वगैरे.

आयपीटीए पथकांनी देशाच्या प्रत्येक भागात रंगभूमी कशी नेली, लैंगिकन्याय आणि महिलांच्या दुर्दशेकडे लक्ष वेधणे हे कोणत्याही माध्यमाची पर्वा न करता तिच्या प्रयत्नांच्या केंद्रस्थानी राहिले. अक्षरशः, त्याच्या स्थापनेपासून, आयपीटीएचा प्रभाव आश्चर्यकारकपणे वैविध्यपूर्ण राहिला – कैफी आझमीची दीर्घकविता औरत, सोव्हिएत नायिका तान्याच्या जीवनावरील नाटक, केरळचे कथकली नृत्य, बंगालमधील नजरुल इस्लाम आणि

रवींद्रनाथ टागोर यांची गाणी –अशी प्रवासाची यादी आहे. पारंपारिक आणि आधुनिक शैली आणि स्वरूप एकत्र करून उदय शंकर यांच्या नर्तक आणि संगीतकारांच्या गटाने, ज्यात जोहरा आणि उजरा या बहिणींचा समावेश होता, त्यांनी दुष्काळ निवारणासाठी देणगी गोळा करण्यासाठी देशाचा दौरा केला.

ख्वाजा अहमद अब्बास यांचा धरती के लाल ('चिल्ड्रन ऑफ द अर्थ') हा चित्रपट विशेषतः पुरोगामी लेखक कृष्णचंद्र आणि बिजोन भट्टाचार्य यांनी लिहिलेला, सरदार जाफरी, नेमीचंद्र जैन, वामिक जौनपुरी आणि प्रेमधवन यांच्या गीतांसह आयपीटीएसाठी लिहिलेला, मोठ्या प्रमाणावर वितरित करण्यात आला. यूएसएसआर आणि रेव्ह पुनरावलोकने प्राप्त झाली.

चायनीज लोकांची रंगभूमी चळवळ आणि विशेषतः नाविन्यपूर्ण वृत्तपत्रस्वरूप (जेथे स्थानिक घटना किंवा बातम्या नाट्यमय स्वरूपात सांगितल्या जातात) पासून प्रेरणा घेऊन, आयपीटीए ने नृत्य, नाटक आणि गाण्यातील देशी किंवा लोक घटकांना एकत्रित करण्याचा प्रयत्न केला. सुरुवातीला उर्दूकविता आणि रशियन नृत्यनाट्य, 'पथके' (बंगालस्क्वॉड, पंजाबस्क्वॉड, सेंट्रलस्क्वॉड, इ.) आणि नंतर 'टॉप' म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या आयपीटीए सादरीकरण करणाऱ्या गटांनी, ट्रेनच्या अनेक बोगी भाड्याने घेऊन, छोट्या गावांमध्ये सादरीकरण करून देशाच्या विविध भागांचा दौरा केला.

लोकप्रिय गाण्यां व्यतिरिक्त, काही सुप्रसिद्ध कवींनी लिहिलेले, काही कमी प्रसिद्ध लोकांनी, हिंदी, उर्दू, तेलुगु आणि मल्याळम भाषेत लिहिलेले आणि कामगार आणि शेतकरी यांच्याबद्दल बोलणारी लोकगीते आणि बालगी ते देखील संग्रहात जोडली गेली.

इ.स. १९३५ ते १९४७ या काळात सी.पी.आय. चे सरचिटणीस म्हणून पी. सी. जोशी यांच्या कार्यकाळात संस्कृती, साहित्य आणि सादरीकरण कलेचा पुरेपूर वापर झाला. जोशी यांनी या टप्प्यापर्यंत, देशातील नामवंत लेखक, पत्रकार, कलाकार, अर्थतज्ज्ञ, इतिहासकार, चित्रपट आणि रंगमंचावरील कलाकारांना पक्ष संघटना, नॅशनलफ्रंट आणि नंतर पीपल्सवॉर आणि पीपल्स एज्यांच्या भोवती रॅली काढण्याची प्रथा सुरू केली होती.

त्यांनी सुनील जाना यांना १९४३ सालच्या बंगालच्या दुष्काळाची छायाचित्रे काढण्याची आणि तेलंगणासारख्या इतरत्र लोकांच्या चळवळीचे दस्तऐवजीकरण करण्याचे काम दिले. जोशी यांनी संस्कृतीचा जिवंत साधन म्हणून वापर करण्याची गरज समजून घेतली आणि त्याचे भांडवल केले आणि एका भाषिक गटातील लोकांना इतर भाषिक गटांच्या लोकपरंपरा जाणून घ्यायच्या असतील तर लोकपरंपरेचे पुनरुज्जीवन करणे अत्यावश्यक आहे असा विश्वास त्यांनी व्यक्त केला.

लेनिनवरील गाणी, स्टॅलिन ग्राडच्या संरक्षणावरील नृत्यनाट्य, रेडआर्मीची वीरता, क्रांतिकारीक झाककवी जांबुलजबीर यांचे उर्दू भाषांतर, ज्यांनी 'स्टालिनकॉल्स' लिहिली, पंजाब मधील हीर नावाची शतके जुनी नृत्यनाटिका, विणण्यासाठी नवीन रूपात तयार करण्यात आली. सांप्रदायिक सौहार्दाच्या आकृतिबंधात – भारताच्या समृद्ध, बहुलवादी वारशाचे पुनरुज्जीवन करणे आणि त्याचे प्रदर्शन करणे आणि त्याचवेळी रशिया, चीन, स्पेन तसेच स्थानिक किंवा स्थानिक क्रांतीमधील प्रतिमा आणि कल्पनांचा वापर करून कष्टकरी

वर्गाच्या दुर्दशेकडे लक्ष वेधणे, तेलंगणा किंवा मलबार उठाव यासारख्या घरगुती चळवळी यांचा समावेश होता. जरी ते विरोधाभासी वाटत असले तरी, आय पी टी ए आणि पी. डब्ल्यू. ए. ने एक विशिष्ट वैश्विकता आणि एक 'स्थानिकवाद' किंवा 'नेटिव्हिझम' आणला, ज्याची कल्पना एकसमान कारण बनवणे आणि दडपशाही विरुद्ध भिन्न आवाज एकाच व्यासपीठावर आणणे ही आहे.

इ. स. १९४० ते ५० च्या दशकात, आय.पी.टी.ए, पी.डब्ल्यू.ए.आणि बॉम्बेफिल्म इंडस्ट्री हे तीन एकमेकांशी जोडलेल्या मंडळांसारखे होते. ज्यामध्ये आच्छादित सदस्यत्व आणि इतर अनेक सामान्य समस्या होत्या. या सामान्य चिंतेंपैकी अग्रगण्य एक सामाजिक परिवर्तनाचा अजेंडा होता जो नवीन राष्ट्राच्या गरजा पूर्ण करेल. यासाठी, त्यांनी केवळ मार्क्सवादी विचारसरणी आणि विचारवंतांकडूनच नव्हे तर समाजवादाच्या काँग्रेस-प्रेरित आवृत्तीकडूनही प्रेरणा घेतली आणि स्वातंत्र्योत्तर भारतात वाढत्या नेहरूवादी 'भारताची कल्पना' ज्याने 'आधुनिक भारताची मंदिरे' शाळा, महाविद्यालये, धरणे आणि कारखान्यांचे स्वागत केले.

आय.पी.टी.ए.आणि पी. डब्ल्यू.ए.चे सदस्य:

ज्यापैकी काहींनी चित्रपट उद्योगात अभिनेता, दिग्दर्शक, पटकथा लेखक, गीतकार, तंत्रज्ञ इ. जसे प्रेमधवन, पृथ्वीराज कपूर, सलील चौधरी, शैलेंद्र, ए.के. हंगल, बलराज आणि दमयंती साहनी, इ. तसेच चेतन आणि उमा आनंद, शौकत आझमी, ख्वाजा अहमद अब्बास, इस्मत चुगताई आणि इतरांनी चित्रपट पाहणाऱ्यांच्या अनेक पिढ्यांवर प्रभाव पाडणाऱ्या प्रतिमा, रूपकांचा, शब्दसंग्रह आणि अगदी सौंदर्यशास्त्राचा मूलतः नवीन संघ तयार करण्यासाठी एकत्रितपणे काम केले. त्यांचा सर्वात दृश्यमान आणि तात्कालिक परिणाम म्हणजे गैर-सांप्रदायिक आचार-विचारांचा परिचय होता. जो जात, पंथ आणि धर्माच्या संकुचित मर्यादेच्यावर उठला होता आणि आधी, नंतर आणि जातीय आक्रोशांमुळे आघात झालेल्या राष्ट्रीय मानसिकतेवर मलम सारखे काम करत होता.

४.४.२ नवनाट्य चळवळ:

नवनाट्य चळवळ ही छोटी रंगभूमी चळवळ इ. स. १९१० मध्ये सुरू झाली. याने प्रबळ व्यावसायिक रंगभूमी बिझनेस मॉडेलसना आव्हान दिले आणि लहान रंगभूमी कलाकार तयार केले जे अधिक कलात्मक दृष्ट्या धाडसी असू शकतात. नाट्यक्षेत्रातील आर्थिक परिस्थिती सुधारण्यासाठी, अधिक कलात्मक शोधांना प्रोत्साहन देण्यासाठी आणि नाटककारांच्या नवीन नाटकांना प्रोत्साहन देण्यासाठी ही चळवळ उपयुक्त ठरली. अत्यंत तपशीलवारपणे वास्तववादाच्या प्रतिमानामध्ये काही छोटी नाटके लिहिली गेली. अगदी काही नाटके अभिव्यक्ती वादासारख्या नियोजित काव्यात्मक आणि स्वप्नासारख्या स्वरूपात लिहिली गेली. नवनाट्य चळवळीची नाटके समाजातील स्त्रियांचे स्थान, शहरीकरण आणि यांत्रिकीकरणाची किंमत आणि मानवी वर्तनाच्या वैज्ञानिक आकलनाचे मूल्य या सारख्या विषयांवर बोलण्यासाठी आधुनिक नाट्यशास्त्राची शक्ती दर्शवतात.

४.४.३ तिसरी रंगभूमी:

परिचय:

तिसरी रंगभूमी ही संज्ञा युजेनियो बार्बाने तयार केली आहे. अल्पसंख्याकता, स्वयं-शिक्षणवाद, हस्तकलेचे अस्तित्व आणि नैतिक परिमाण आणि एक नवीन सामाजिक व्यवसायही त्याच्यासाठी अशा गटांनी बनलेल्या वास्तविकतेची मूलभूत वैशिष्ट्ये आहेत जी स्वतःला पारंपारिक रंगभूमीशी जोडत नाहीत. हा संक्षिप्त मजकूर बी. आय. टी. इ. एफ/रंगभूमी ऑफ नेशन्स, बेलग्रेड इ.स. १९७६ दरम्यान बार्बा दिग्दर्शित, रंगभूमी संशोधनावरील इंटरनॅशनल एन्काउंटरच्या सहभागींसाठी अंतर्गत दस्तऐवज म्हणून अभिप्रेत होता. तथापि, ते त्वरीत जाहीरनाम्याचे मूल्य गृहीत धरले गेले. युरोप आणि लॅटिन अमेरिकेतील अनेक गट जे एक संदर्भ बिंदू बनले.

बेलग्रेड, इ.स. १९७६ मधील कार्यक्रमात सहभागी होणाऱ्या रंगभूमी गटांमध्ये हे समाविष्ट होते: एल्सकॉमेडियंट्स; क्युआट्रोटेबल्स (पेरू); टिएट्रोडीव्हेंचुरा (इटली); कार्डिफ प्रयोगशाळा (वेल्स); आंतरराष्ट्रीय व्हिज्युअल रंगभूमी (फ्रान्स); रॉयहार्ट रंगभूमी (फ्रान्स); अकादमी रुचू (पोलंड); Théâtre Élémentaire (बेल्जियम); कम्युनान्यूक्लियोअल्टरनेटि वा (एजेन्टिना); टिएट्रोसर्को (उरुग्वे); Teatro de Arte Infantil e Juventud (व्हेनेझुएला).

प्रथम 'जाहिरनामा' "इंटरनॅशनल रंगभूमी इन्फॉर्मेशन", युनेस्को, पॅरिस येथे १९७६ सालामध्ये प्रकाशित झाला आणि बार्बाद्वारे फ्लोटिंग आयलंड्समध्ये पुनर्मुद्रित करण्यात आला. इ.स. १९७९ मध्ये डेन्मार्कमध्ये थॉमसेन्स बोग ट्रिक्केरी यांनी प्रकाशित केला आणि कार्डिफ प्रयोगशाळा रंगभूमीद्वारे यूकेमध्ये वितरित केला आणि अलीकडे पुन्हा पुनरुत्पादित केला. रंगभूमीमध्ये: सॉलिट्यूड, क्राफ्ट, रिव्हॉल्ट, १९९९ साली ब्लॅकमाउंटन प्रेसने प्रकाशित केले.

अर्थ:

गेल्या काही वर्षांमध्ये अनेक देशांमध्ये एकनाट्यसमूह तयार होत आहे. ते जवळजवळ अज्ञात असून क्वचितच प्रतिबिंबित होत असतात. ते कोणत्याही उत्सवांमध्ये सादर केले जात नाही आणि समीक्षक त्याबद्दल लिहित नाहीत.

हे संस्कृतीच्या जगाद्वारे ओळखल्या जाणाऱ्या रंगभूमीचे निनावी टोक आहे असे दिसते. एकीकडे संस्थात्मक रंगमंच हे संरक्षित आणि अनुदानित सांस्कृतिक मूल्यांमुळे ते प्रसारित होत असल्याचे दिसते. तसेच भूतकाळातील आणि वर्तमानातील मजकूर किंवा मनोरंजन व्यवसायाची "उत्कृष्ट" आवृत्ती म्हणून देखील ते एक सर्जनशील संघर्षाची जिवंत प्रतिमा म्हणून दिसते. दुसरीकडे, अवंत-गार्डरंगभूमी, प्रयोगशील, संशोधन, कठीण किंवा बदलांचे रंगमंच, नवीन मौलिकतेच्या शोधात, परंपरेच्या पलीकडे जाण्याच्या आवश्यकतेच्या नावाखाली आणि कलात्मक क्षेत्रात नवीनतेसाठी खुले होते. समाजात तिसरी रंगभूमी हा बहुतेकवेळा केंद्रांच्या बाहेर किंवा संस्कृतीच्या राजधानीच्या बाहेर राहतो. हे एक रंगमंच आहे जे स्वतः ला अभिनेते, दिग्दर्शक, रंगभूमी कामगार म्हणून परिभाषित करतात. त्यांनी क्वचितच पारंपारिक नाट्यशिक्षण घेतलेले असते आणि म्हणून त्यांना व्यावसायिक म्हणून

ओळखले जात नाही. त्यांचा संपूर्ण दिवस नाट्य अनुभवाने भरलेला असतो, काही वेळा ते ज्याला प्रशिक्षण म्हणतात. त्या द्वारे किंवा सादरीकरणाच्या तयारीने ज्यासाठी त्यांना प्रेक्षक शोधण्यासाठी संघर्ष करावा लागतो.

पारंपारिक रंगभूमी मानकांनुसार, घटना क्षुल्लक वाटू शकते. पण समाजशास्त्रीय दृष्टिकोनातून तिसरी रंगभूमी विचारांना अन्न पुरवते, प्रेरित करते.

भारतीय संदर्भात, बादल सरकार हे आधुनिक भारतीय नाट्यचळवळीतील अग्रगण्य आणि सर्वात प्रभावशाली नाटककार आणि दिग्दर्शक होते. गोटोव्स्की आणि युजिनियो बार्बा यांच्या प्रेरणेने त्यांनी भारतीय नाट्यविश्वात एक नवीन चळवळ सुरू केली, ज्याला 'तिसरी रंगभूमी' म्हणूनही ओळखले जाते.

तिसरी रंगभूमीचे पैलू:

तिसरी रंगभूमीमध्ये खालीलप्रमाणे काही विशिष्ट पैलू आहेत:

१. ग्रामीण आणि शहरी एकता:

तिसरी रंगभूमी/ तिसरे रंगमंच म्हणजे ग्रामीण आणि शहरी रंगभूमीचा मिलाफ होय. सरकार यांनी संशोधनात लोकनाट्याची अंगभूत वैशिष्ट्ये पाहिली. थेट सादरीकरण आणि थेट संप्रेषण तंत्र आणि प्रोसेनियम रंगभूमीमधील सेट-अप आणि यांत्रिक उपकरणांपेक्षा कलाकारांच्या कलाकृतीवर भर दिला जातो. अशा प्रकारे सरकारने ग्रामीण आणि शहरी रंगभूमीची ही वैशिष्ट्ये एकत्र केली आणि या दोन नाट्यगृहांचे संश्लेषण म्हणून तिसरे रंगभूमी बनवले.

२. प्रेक्षकांच्यासह भागावर भर:

रंगमंच ही मानवीकृती आहे. अनुभव हा प्रत्येक कलेचा मुख्य शब्द आहे आणि रंगभूमी ही देखील एकप्रकारची कला आहे जिथे लोकांना अनुभव येतो. बादल सरकार रंगभूमी हे प्रेक्षकांसह सहभागींच्या सामाजिक जाणवा जागृत करण्यासाठी आणि वाढविण्यासाठी एकसामूहिक आयाम असावा. त्यामुळे प्रेक्षक सहभागी होऊ शकतील अशा मोकळ्या हवेत रंगभूमी तयार करणे त्यांनी पसंत केले. सरकारने स्वतःच्या रंगभूमीबद्दल असे म्हटले आहे की: वेगळा स्टेज नाही-प्रदर्शन मजल्यावर आहे; ते कलाकार आणि प्रेक्षक एकाच वातावरणात असतात. हे अंतरंगरंग मंच आहे. कलाकार प्रेक्षकाला स्पष्टपणे पाहू शकतात, वैयक्तिकरित्या त्याच्याकडे जाऊ शकतात, त्याच्या कानात कुजबुजू शकतात, त्याला हवे असल्यास त्याला स्पर्शदेखील करू शकतात.

३. विरोधी प्रोसेनियम स्वरूप:

तिसरी रंगभूमी हे प्रोसेनियम विरोधी आहे. प्रोसेनियम रंगभूमीमध्ये विस्तृत स्टेजसेट-अप, प्रॉप्स, स्पॉटलाइट, वेशभूषा, मेक-अप इत्यादींचा वापर वास्तविकतेचा भ्रम निर्माण करण्यासाठी केला जातो. पण तिसऱ्या रंगभूमीमध्ये सेट, प्रॉप्स आणि कॉस्च्युम्सपेक्षा कलाकारांच्या शरीरावर भर दिला जातो. प्रोसेनियम रंगभूमीमध्ये प्रेक्षकांपासून अंतर ठेवण्यासाठी उंच स्टेजचा वापर केला जातो. पण तिसरी रंगभूमी प्रेक्षकांना मोकळेपणा देतो.

४. पोर्टेबिलिटी, लवचिकता आणि स्वस्त:

तिसरी रंगभूमी पोर्टेबल आहे, कारण ते कुठेही हलवता येते. जडसेट-अप, स्पॉटलाइट, फर्निचर, पोशाख इत्यादींची आवश्यकता नसल्यामुळे ते पोर्टेबल होते. तिसरी रंगभूमी लवचिक आहे कारण नाटक कुठेही सादर करता येते, त्याला रंगमंचाची आवश्यकता नसते. एक असे रंगभूमी जे ठराविक ठिकाणी येण्याची वाट न पाहता लोक जिथे आहेत तिथे जाऊ शकतात. हे रंगभूमीची किंमत कमी करत असल्याने आणि ते विनामूल्य दिले जाऊ शकते, ते स्वस्त आहे. खरेदीदार आणि विक्रेत्याच्या नातेसंबंधावर नव्हे तर मानवी नाते संबंधावर सरकारचा विश्वास होता. रंगभूमीही मानवीकृती आहे, असे त्यांचे मत होते; कला हे पैसे कमवण्याचे साधन नाही.

५. अभिनयाकडे पाहण्याचा दृष्टीकोन:

तिसऱ्या रंगभूमीमध्ये मांडणी, वेशभूषा यापेक्षा अभिनयावर भर दिला जातो. सेट-अप हे सामूहिक मानवीकृतीचे बनलेले आहेत. मानवी शरीरावर पूर्णपणे भर दिला जातो. कृतीखेळांच्या मुक्त प्रवाहासाठी कार्यशाळेत व्यायाम घेतले जातात. सुधारणेच्या माध्यमातून कलाकारांना प्रशिक्षण दिले जाते. ठराविक रंगमंचावरील आवाज आणि हालचालींचे अनुकरण करण्याऐवजी, कलाकारांना स्वतःच्या खऱ्या अभिव्यक्तीद्वारे रंगभूमीमधील बनावट बदलून आतून अधिक देण्यास शिकवले जाते. त्यांना वास्तववादी चित्रणाच्या मर्यादांपासून मुक्त करून, बादल सरकारने कलाकारांना कायिक अभिनयाद्वारे व्यक्त करण्यासाठी हालचाली, ताल, माझम, फॉर्मेशन्स आणि कंटोर्शन वापरण्यास प्रोत्साहित केले.

६. रंगभूमी म्हणजे राष्ट्रवादाचा एक सेवक:

अन्वेषणा दरम्यान, शहरी आणि ग्रामीण जीवनात मूलभूत द्विभाज ननिर्माण करणाऱ्या दोन सांस्कृतिक प्रवृत्तींचे अस्तित्व एकमेकाला समांतर चालत असल्याचे सरकार यांना जाणवले. या समजुतीने त्यांना ग्रामीण आणि शहरीभागात दोन वेगळ्या प्रकारच्या नाट्यगृहांचे अस्तित्व जाणवले. तो मुळात कलकत्त्याचा मध्यमवर्गीय माणूस असल्यामुळे तो कलकत्ता शहराशी जोडला गेला होता. इंग्रजी शिक्षणावर आधारित परदेशी संस्कृतीचे शहर, देशाची खरी संस्कृती दडपून टाकते, विकृत करते, खरेदी करते, विक्रीसाठी प्रोत्साहन देते असे त्यांचे म्हणणे होते. सरकार यांना या शहरातील नागरी विवेकाची जवळून जाणीव होती आणि त्यांना मध्यमवर्गीय जीवनाची सखोल जाण होती आणि त्यांच्या जवळपास सर्वच प्रमुख नाटकांमधून ते कलकत्ता मध्यमवर्गीय मनाचा शोध घेताना दिसतात. सरकार यांनी त्यांच्या तिसरी रंगभूमीद्वारे दोन रंगभूमीमध्ये दुवा निर्माण करण्याची इच्छा असल्याने ग्रामीण आणि शहरी द्विधातेवर परिणाम करणारी नाटके तयार केली.

७. राजकीय विचारसरणीचे एक साधन म्हणून रंगभूमी:

इ.स. १९४० च्या दशकात, स्वातंत्र्याच्या दशकात सरकार अविभाजित भारतीय कम्युनिस्ट पक्षाचे सक्रिय सदस्य होते. ते म्हणतात की त्यांनी पक्षावर टीका केली आणि त्यांना निलंबित करण्यात आले. निलंबनाच्या वर्षभरानंतर ही ते संघटित राजकारणात राहिले. इ.स. १९५० च्या दशकाच्या सुरुवातीला त्यांनी राजकारण कधीही परत न

येण्यासाठी सोडले असले तरी त्यांची राजकीय विचारधारा बदललेली नाही. त्यांनी म्हटल्याप्रमाणे पक्षाने त्यांना निराश केले पण मार्क्सवादाच्या विचारसरणीने त्यांना जिवंत ठेवले आहे. सरकार यांचा साम्यवादावर विश्वास असल्याने त्यांना समाजासाठी काम करण्याची इच्छा होती. जग बदलण्याची त्यांची इच्छा होती. मध्यमवर्गीयांच्या परकेपणाचे चित्रण करण्यापासून ते कामगार आणि शेतकऱ्यांच्या जीवनाविषयी लिहिण्यापर्यंतचे संक्रमणही मार्क्सवादी प्रगती आहे. हे त्यांच्या हट्टामलार ओपरे (हट्टामालाच्या भूमीच्या पलीकडे, १९७७) नाटकात उत्तमप्रकारे मांडले आहे. केना (विकत) आणि बेचा (विकलेले) नावाच्या दोन चोरांची कथा, स्पष्टपणे भांडवलशाहीच्या दुष्कृत्यांचे प्रतिनिधी आहे ज्यामध्ये पैसा नसलेल्या जमिनीवर कम्युनिस्ट तत्त्वानुसार काम केले जाते. जे प्रत्येकाच्या त्याच्या क्षमतेनुसार आणि प्रत्येकाच्या योग्यतेनुसार चालते. अनेक पलायनानंतर ते लज्जास्पदपणे त्यांचे वार्ड मार्ग सोडून या नवीन भूमीत राहण्याचा निर्णय घेतात, एक गवंडी म्हणून आणि दुसरा माळी म्हणून. हट्टामाला कोरस गायनाने संपतो "आम्ही जे काही एकत्र आहे ते शेअर करू. चला, सर्वकाही एकत्र शेअर करूया."

४.४.४ पर्यायी रंगभूमी:

इ.स. १९६० च्या दशकाच्या उत्तरार्धात रंगभूमीच्या मुख्यप्रवाहाविरुद्ध एकजोरदार प्रतिक्रिया उमटली, जगभरातील राजकीय निषेधाची लाट, फ्रेंच आणि अमेरिकन अन्वित-गार्डे कंपन्यांच्या भेटी, "पर्यायी संस्कृती" चा उदय आणि लॉर्डचेंबर लेनचे उच्चाटन झाले. सेन्सॉरशिपचे अधिकार (१९६८). एडिन बर्गमधील ट्रॅव्हर्स रंगभूमीच्या उदाहरणाचे अनुसरण करून, रूपांतरित तळघर, गोदामे आणि पबच्या मागील खोल्यांमध्ये "फ्रिज" रंगभूमीची विपुलता निर्माण झाली. पीपल शो, पिपसिमन्स रंगभूमी ग्रुप आणि केन कॅम्पबेलचा रोडशो यांसारख्या गटांसाठी रॉकसंगीत, दादा आणि टोनिन आर्टोड हे प्रेरणास्थान होते. इतर कंपन्या-फोकोनोवो, पोर्टेबल रंगभूमी, बेल्ट आणि ब्रेसेस अधिक राजकीय दृष्ट्या प्रेरित होत्या. यातून हॉवर्ड ब्रॅटन, डेव्हिड हेअर, ट्रेव्हरग्रिफिथ्स आणि डेव्हिड एडगर यांच्यासह अनेक प्रमुख नाटककार आले. हे सर्व इ.स. १९७० च्या दशकाच्या अखेरीस मुख्य प्रवाहात (आपली समाजवादी धार कायम राखत असताना) रंगभूमीवर आत्मसात झाले. जरी बहुतेक फ्रिज नाटके त्वरीत ट्रेसशिवाय गायब झाली असली तरी, अनेक यशस्वीपणे लंडनच्या वेस्ट एंडला हस्तांतरित केली गेली. खरंच, २१ व्या शतकाच्या उत्तरार्धात, ब्रिटीश रंगभूमीसाठी किनाऱ्याने एक महत्त्वपूर्ण उत्तेजन देणे सुरू ठेवले.

सरकारी अनुदाने:

ब्रिटिश रंगभूमीसाठी राज्यमदत इ. स. १९४० मध्ये कौन्सिल फॉर द एन्कोरेजमेंट ऑफ म्युझिक अँड द आर्ट्स (CEMA) च्या स्थापनेपासून सुरू झाली. यातून आर्ट्स कौन्सिल ऑफ ग्रेट ब्रिटनची स्थापना इ. स. १९४६ मध्ये "कलेसाठी राज्यसमर्थन" करण्यासाठी करण्यात आली. लंडनमध्ये आणि संपूर्ण ग्रेट ब्रिटनमध्ये अत्यावश्यक कला समुदाय विकसित करण्यात, नवीन नाटककारांच्या पिढ्यांना प्रोत्साहन देण्यासाठी आणि फ्रिज, टूरिंग, समुदाय आणि रेपर्टरी रंगभूमीला समर्थन देण्यासाठी हे लवकरच महत्त्वपूर्ण ठरले. इ. स. १९६० च्या दशकाच्या सुरुवातीपासून त्याचे बजेट लक्षणीयरीत्या वाढले आणि

१९६० आणि १९७० च्या दशकात नवीन नाट्यकृतींचा स्फोट हा कला परिषदेच्या निधीच्या प्राधान्य क्रमाचा परिणाम होता. इ.स. १९८० च्या सुरुवातीस, तथापि, लागोपाठच्या सरकारांनी फक्त सर्वात मोठ्या कंपन्यांना पसंती दिली. इ.स. १९९० च्या दशकात- जेव्हा ग्रेट ब्रिटनची कला परिषद इंग्लंड, स्कॉटलंड, वेल्स आणि उत्तर आयर्लंडसाठी वैयक्तिक परिषदांमध्ये विभागली गेली होती. नॅशनल लॉटरीच्या नफ्याद्वारे स्पर्धात्मक निधी हा रंगभूमी कंपन्यांसाठी निधीचा आणखी एक महत्त्वाचा स्रोत होता, महसुलातील कमतरता दूर करण्यासाठी खाजगी क्षेत्राकडून प्रायोजकत्व ज्यांनी वाढत्या प्रमाणात मागणी केली होती.

४.५ सारांश

भारतात नाटकाला मोठा इतिहास आहे. टागोर हे पहिले प्रमुख नाटककार होते, त्यांनी भारतीय इंग्रजी नाटकाला गीतात्मक उत्कृष्टता, प्रतीकात्मकता आणि रूपकात्मक महत्त्व दिले. त्यानंतर विजय तेंडुलकर, भारतेंदू हरिश्चंद्र, बादलसरकार इत्यादी अनेक नाटककारांनी भारतीय नाट्य विकसित करण्यात योगदान दिले आहे.

दिग्दर्शक हे कुशल व्यावसायिक असतात जे चित्रीकरण, संपादन आणि सादरीकरणाच्या एकूण प्रक्रियेचे प्रभारी असतात. सहभागी संघाला दिशा किंवा आचारसंहिता देणे हे त्यांचे काम आहे. चित्रीकरण आणि चित्रपटाच्या क्रू, डिझायनिंग टीम आणि चित्रपट निर्मितीच्या सर्व सर्जनशील पैलूंचे चित्रीकरण आणि मार्गदर्शन करून व्हिज्युअलायझेशन प्रत्यक्षात आणण्यासाठी दिग्दर्शक प्रामुख्याने जबाबदार असतात.

हे क्षेत्र समृद्ध करण्यासाठी विविध दिग्दर्शकांनी योगदान दिले आहे. विजया मेहता, दामू केंकरे, रतन थिय्याम आणि सत्यदेव दुबे यांच्यापैकी काहींची चर्चा या घटकामध्ये केलेली आहे.

४.६ स्वाध्याय

१. भारतीय नाटककार म्हणून रवींद्रनाथ टागोर यांच्या योगदानाची सविस्तर चर्चा करा.
२. भारतीय नाटककार म्हणून विजय तेंडुलकरांच्या योगदानाची सविस्तर चर्चा करा.
३. भारतीय नाटककार म्हणून भारतेंदू हरिश्चंद्र यांच्या योगदानाची सविस्तर चर्चा करा.
४. भारतीय नाटककार म्हणून बादल सरकारच्या योगदानाची सविस्तर चर्चा करा.
५. भारतीय दिग्दर्शिका म्हणून विजया मेहता यांची भूमिका स्पष्ट करा.
६. भारतीय दिग्दर्शक म्हणून दामू केंकरे यांची भूमिका स्पष्ट करा.
७. भारतीय दिग्दर्शक म्हणून रतन थिय्यामची भूमिका स्पष्ट करा.
८. भारतीय दिग्दर्शक म्हणून सत्यदेव दुबे यांची भूमिका स्पष्ट करा.
९. रंगभूमीमधील विविध नवीन ट्रेड सांगा आणि स्पष्ट करा.

नाटक आणि त्याचे सिद्धांत: भारतीय आणि पाश्चात्य

घटक रचना

- ५.० उद्दिष्टे
- ५.१ नाटकाची संकल्पना - परिचय
 - ५.१.१ भारतीय नाटकाची संकल्पना
 - ५.१.२ नाटकाची पाश्चात्य संकल्पना
- ५.२ नाटकाचे घटक आणि रचना
 - ५.२.१ भारतीय नाट्यशास्त्रानुसार नाटकाचे घटक
 - ५.२.२ पाश्चात्य नाट्यशास्त्रानुसार नाटकाचे घटक
 - ५.२.३ भारतीय नाट्यशास्त्रानुसार नाटकाची रचना
 - ५.२.४ पाश्चात्य नाट्यशास्त्रानुसार नाटकाची रचना
- ५.३ नाटकाच्या संबंधात वाद ('isms')
 - ५.३.१ वास्तववाद
 - ५.३.२ निसर्गवाद
 - ५.३.३ प्रतीकवाद
 - ५.३.४ अभिव्यक्तीवाद
- ५.४ सारांश
- ५.५ स्वाध्याय
- ५.६ संदर्भ

५.० उद्दिष्टे

हा घटक वाचल्यानंतर, विद्यार्थी खालील गोष्टी करू शकतील:

- नाटकाची भारतीय संकल्पना स्पष्ट करणे
- नाटकाची पाश्चात्य संकल्पना स्पष्ट करणे
- भारतीय नाट्यशास्त्रानुसार नाटकातील घटकांचे वर्णन करणे
- पाश्चात्य नाट्यशास्त्रानुसार नाटकातील घटकांची चर्चा करणे
- पाश्चात्य नाट्यशास्त्रानुसार नाटकीय रचना स्पष्ट करणे
- नाटकाच्या संदर्भात विविध वादांवर चर्चा करणे

५.१ नाटकाची संकल्पना – परिचय

ग्रीक रंगभूमीची मौखिक परंपरा आणि अथेनियन लोकांचे धार्मिक आणि सामाजिक जीवन हे आधुनिक पाश्चात्य नाटकाचे स्रोत आहेत. तर भारतीय नाटकाचा उगम इसवी सनपूर्व दुसऱ्या शतकात म्हणजे सुमारे ५,००० वर्षांपूर्वी झाला. कालांतराने, नृत्य नाटकाने प्रदर्शनात्मक वर्तनाच्या या सुरुवातीच्या टप्प्याची जागा घेतली, ज्यामुळे औपचारिकपणे लिखित आणि सादर केलेल्या नाटकांचा मार्ग तयार झाला. हाघटक नाटकाच्या संकल्पनेवर लक्ष केंद्रित करतो आणि नंतर भारतीय तसेच पाश्चात्य नाट्यशास्त्रानुसार नाटकाचे घटक आणि रचना यावर जोर देतो. त्यानंतर खालील वाद विषद केले आहेत: वास्तववाद, निसर्गवाद, प्रतीकवाद आणि नाटकाच्या संबंधात अभिव्यक्तीवाद. म्हणून, प्रथम "नाटक म्हणजे काय?" हे समजून घेणे महत्त्वाचे आहे.

नाटक: सामान्य संकल्पना:

"ड्रामा" हा शब्द ग्रीक शब्द '(ड्रामा)) पासून आला आहे ज्याचा अर्थ ' एखादी कृती, नाटक किंवा कृत्य' ज्याचा अर्थ 'करणे, कृती करणे' असा होतो. हे अॅरिस्टॉटलच्या काळापासून (ख्रिस्तपूर्व ३३५) वापरले जात आहे. 'नाटक' हा शब्द कृतीत सादर केलेल्या सुलिखित, एकत्रित कथानकाला सूचित करतो.

मेरियम-वेबस्टर डिक्शनरीनुसार, "नाटक म्हणजे श्लोक किंवा गद्यातील रचना जी जीवनाचे किंवा पात्राचे चित्रण करण्यासाठी किंवा कृती आणि संवादाद्वारे सामान्यतः संघर्ष आणि भावनांचा समावेश असलेली कथा सांगण्यासाठी असते आणि सामान्यतः नाटकीय कामगिरीसाठी आखलेली असते."

एकासंक्षिप्त इंग्रजी शब्दकोशानुसार नाटकाची व्याख्या "पद्य किंवा गद्य आणि पद्यामधील रचना, रंगमंचावर अभिनय करण्यासाठी रूपांतरित केली जाते, ज्यामध्ये कथा संवाद आणि कृतीद्वारे संबंधित असते आणि वास्तविक जीवनाप्रमाणेच हावभाव, वेशभूषा आणि दृश्यांसह प्रस्तुत केली जाते."

नाटक, साहित्यात, काल्पनिक किंवा वास्तविक जीवनातील घटनेचे वर्णन आहे जे गद्य किंवा पद्य स्वरूपात लिहिलेले संवाद वापरून सादर केले जाते. "खरे नाटक त्रिमितीय असते; ते आपल्या डोळ्यांसमोर चालता - बोलता मजकूर आहे," असे मार्जोरी बोल्टन यांनी प्रतिपादन केले आहे.

पीकॉकच्या (१९५७) नाटकाच्या सैद्धांतिक व्याख्येनुसार, "एक कृती असली पाहिजे, ती म्हणजे घटना आणि घटनांना तणाव, अचानक बदल आणि कळस यासह सादर करणे आवश्यक आहे. धार्मिक, नैतिक, भावनिक किंवा मानसशास्त्रीय असो, प्रेक्षकांच्या मनाला आणि हृदयाशी प्रतिध्वनित करणारा एक मूलभूत संदेश असला पाहिजे.

वरील विद्वत्तापूर्ण विवेचन पाहिल्यानंतर "नाटक" या शब्दाचा अर्थ स्पष्ट करण्यासाठी खालील महत्त्वाचे मुद्दे मांडता येतील:

- नाटक हे एक साहित्यिक कार्य आहे ज्यामध्ये संघर्ष, कृती, संकट आणि भावना यांचा समावेश होतो आणि कलाकारांद्वारे प्रेक्षकांसमोर रंगमंचावर सादर करण्याचा हेतू असतो.
- हा संवादासह मजकूराचा एक भाग आहे जो अभिनयाद्वारे कलात्मकपणे सादर केला जातो.
- ही एक प्रकारची रचना आहे ज्यामध्ये नाट्यप्रदर्शनासाठी कलाकार पात्रांचे अभिनय बजावतात.
- हे पात्रांना नैसर्गिक आणि सत्य प्रतित होणारे गुणधर्म प्रदान करते, ते आकर्षक, प्रभावशाली आणि वास्तविक बनवते.
- एक नाटक, थोडक्यात, एक सत्य परिस्थिती (लाइव्ह सेटिंग) तयार करते जिथे पात्रे वास्तविक असतात आणि नैसर्गिकरित्या कथा सांगतात.
- नाटकाचा अभ्यास केवळ साहित्यिक दृष्टिकोनातून करता येत नाही. ते रंगमंच आणि रंगभूमीच्या प्रकाशात समजून घेतले पाहिजे.
- नाटके स्थळ आणि काळाच्या सीमा आणि संरचनांमध्ये घडतात. त्याचा काळाशी असलेला अनोखा, गुंतागुंतीचा संबंध त्याला साहित्याच्या इतर प्रकारांपासून वेगळे करतो. भूतकाळातील, वर्तमानात किंवा भविष्यकाळात घडणाऱ्या घटनांचे कथन हे कथाकलेचा केंद्रबिंदू आहे. पण संगीत आणि नृत्याबरोबरच एक सादरीकरणाची कला (परफॉर्मिंग आर्ट) म्हणून तिचे अस्तित्व काळाच्या ओघात आहे. त्यामुळे ही कालबाधित कृती आहे.
- यात लहान कथेसह अनेक समानता आहेत, विशेषतः पात्रे, कथानक, परिस्थिती (सेटिंग) आणि प्रतीकात्मकता. तथापि, लघुकथा आणि नाटक यात फरक आहे कारण लघुकथेचे प्रेक्षकांसमोर सादरीकरण होत नाही तर नाटकाचे सादरीकरण होते.

पुढील उपघटकांमध्ये भारतीय आणि पाश्चात्य दृष्टिकोनातून नाटकाच्या संकल्पनेची सखोल चर्चा केली आहे.

५.१.१ नाटकाची भारतीय संकल्पना:

भारतीय किंवा पाश्चात्य दृष्टिकोनातून नाटक एका संकल्पनेत समावेशित करता येत नाही. एक कला प्रकार म्हणून नाटकाच्या उत्क्रांतीसह नाट्य घटक आणि संबंधित संकल्पना कालांतराने प्रगत झाल्या आहेत आणि बदलल्या आहेत. त्यामुळे नाटकाची संकल्पना आणि समर्पक इतिहास या दोन्ही गोष्टी पूर्णपणे समजून घेणे महत्त्वाचे आहे. हे संकल्पना अधिक स्पष्टपणे समजून घेण्यास मदत करेल.

भारतीय नाटकाचा इतिहास प्राचीन वैदिक काळापासूनचा आहे. भारतीय नाटक एक कथात्मक कला प्रकार म्हणून विकसित झाले ज्यामध्ये अभिनय, नृत्य आणि संगीत यांचा समावेश आहे. पठण, नृत्य, संगीत हे सर्व रंगमंचावर सादर करण्यात आले. वैदिक

काळातील नाटक आणि रंगभूमीचे सार ऋग्वेदातील उषा सूक्त, सरमापाणी, इंद्र-इंद्राणी, यम-यमी आणि पुरुरवा-उर्वशी या उताऱ्यांमध्ये आढळते. भरत मुनींच्या नाट्यशास्त्रात असे म्हटले आहे की ब्रह्मदेवाने चार वेदांतील साहित्य एकत्र करून देवांच्या मनोरंजनासाठी नाट्यवेदाची रचना केली. नाट्यशास्त्र या नावाने ओळखला जाणारा नाट्यशास्त्रावरील पहिला औपचारिक ग्रंथ ख्रिस्तपूर्व २०० ते इसवीसन २०० दरम्यान भरत मुनींनी रचला होता, ज्यांना भारतीय नाटकाचे जनक मानले जाते. भारतीय नाटकाचा इतिहास जिथे सुरु झाला आणि विकसित झाला तिथून भारतात संस्कृतचे भांडार दिसते. पारंपारिक भारतीय नाटकावर हिंदू धर्माचा महत्त्वपूर्ण प्रभाव आहे, जे स्थानिक पातळीवर कलाकार आणि कलाकारांनी तयार केले होते आणि ते पाश्चात्य प्रवाहाची प्रतिकृती नाही. शास्त्रीय संस्कृत रंगमंच, नाटक आणि रंगभूमीचा सर्वात जुना प्रकार अजूनही अस्तित्वात आहे, याचा भारतीय नाटकाच्या विकासावर महत्त्वपूर्ण प्रभाव आहे. ख्रिस्तपूर्व पाचव्या शतकातील संस्कृत व्याकरणकार पाणिनीच्या लिखाणात अभिनयावरील सूत्रे आहेत आणि कौटिल्याचा राज्यकारभारावरील ग्रंथ, "अर्थशास्त्र", जो ख्रिस्तपूर्व चौथ्या शतकात लिहिलेला आहे, त्यातही नट, नर्तक, मूक नाटकातील नट (ममर्स), नाट्यकंपन्या आणि नाट्यसंस्थांचा उल्लेख आहे.

अशा प्रकारे, शास्त्रीय भारतीय नाटकाची उत्पत्ती बहुधा गुप्त कालखंडापेक्षा जुनी आहे जी ४थ्या शतकाच्या सुरुवातीपासून ते ६व्या शतकाच्या उत्तरार्धात अस्तित्वात होती. गुप्त काळात, बहुसंख्य साहित्यकृती गुंतागुंतीच्या, बहुस्तरीय आहेत ज्या जीवन आणि कलेचे परस्परविरोधी तत्त्वज्ञान सादर करतात. बौद्ध कवी अश्वघोषाने लिहिलेलीतुकड्या - तुकड्यात उपलब्ध नाटके ही नाटकांचे सर्वात प्राचीन अस्तित्वातील कार्ये आहेत. गुप्त काळात नाटक हा लोकप्रिय साहित्याचा एक उच्च दर्जाचा प्रकार बनला. कालिदासाचे नाट्यमय प्रणय आणि विशाखदत्तचे 'मुद्राराक्षस' हे राजकीय नाटक यांचे सादरीकरण व्हायचे. सुद्रक, भास, भवभूती, हर्ष आणि कालिदास यांसारख्या नाटककारांच्या कृतींमुळे संस्कृत नाटकाला आकार देण्यास मदत झाली. पात्रे, परिस्थिती आणि कथानक त्यांच्या विशिष्ट पद्धतीने मांडण्याच्या त्यांच्या साहित्यिक प्रतिभेमुळे ते हजारो वर्षांपासून टिकून आहेत. जवळजवळ सर्व महान संस्कृत नाटककारांना राजाश्रय लाभला, ते राजघराण्यातील किंवा राजेही होते.

संस्कृत शब्द "नाटक" मूळ "नाटा" पासून आला आहे, ज्याचा संस्कृतमध्ये अर्थ नर्तक असा होतो. नाटकाच्या इतर नावांमध्ये रूपका, दृश्यकाव्य आणि प्रेक्षकाव्य यांचा समावेश होतो.

भरत मुनींच्या मते, "नाटक ही मानवी वर्तनाची प्रतिकृती आहे जी अनेक परिस्थितींचे चित्रण करते आणि विविध भावनांनी समृद्ध असते. हे मानवजातीच्या चांगल्या, वाईट आणि तटस्थ वर्तनांशी संबंधित आहे आणि त्या सर्वांना शौर्य, करमणूक, आनंद आणि सल्ला देते.

भरत मुनींनी लिहिलेले नाट्यशास्त्र हे नृत्य आणि नाट्य, विशेषतः संस्कृत रंगभूमीसाठी मूलभूत मार्गदर्शक तत्त्वे आहेत. नाट्यशास्त्र नाटकांचे दोन मुख्य प्रकारांमध्ये वर्गीकरण करतो: नाटक आणि प्रकरण. प्रकरण दैनंदिन जीवनावर अधिक लक्ष केंद्रित करते, तर नाटकांचा संबंध देव, राजे आणि पौराणिक कथांशी आहे. नाट्यशास्त्रानुसार लोकधर्मी

आणि नाट्यधर्मी हे हिंदू नाटकांचे दोन मुख्य प्रकार आहेत. लोकधर्मी मधील नाटक हे अधिक वास्तववादी आहे कारण ते रंगमंचावरील वास्तविक-जगातील घटना आणि मानवी वर्तन दर्शवते. नाट्यधर्मी शैलीतील भारतीय नाटकात, सुस्पष्ट प्रतीकात्मकता आणि दृष्यदृष्ट्या आकर्षक कथाकथन असते.

डॉ. एम. रामेश्वर सिंग (२०१९) यांनी त्यांच्या "भरत मुनीचे नाट्यशास्त्र: एक सर्वसमावेशक अभ्यास" या संशोधन लेखात संस्कृत नाटकाची वैशिष्ट्ये स्थापित केली आहेत. जसे:

१. हे पवित्र सामग्रीचे बनलेले आहे.
२. हे अशा प्रेक्षकासाठी आहे ज्यांनासादरीकरणाच्या (परफॉर्मन्सच्या) परंपरेची जाण आहे.
३. हे जातिव्यवस्थेतील सर्वोच्च पदावरील सदस्यांद्वारे केले जाते, म्हणजे, पुरोहित.
४. हे कार्यान्वित करण्यासाठी विशेष ज्ञान आणि कौशल्य आवश्यक आहे.
५. नृत्य, संगीत, पठण आणि धार्मिक विधींच्या भाषेची संपूर्ण माहिती असणे आवश्यक आहे.
६. याचे प्रशिक्षण ही वंशपरंपरागत प्रक्रिया आहे जी थेट देवाकडून येते आणि वडिलांकडून मुलाकडे जाते.
७. हे पवित्र कार्यासाठी नेमून दिलेल्या भूमीवरच केले पाहिजे.
८. हे शिक्षण आणि मनोरंजन दु असे दुहेरी उद्देश पूर्ण करते.

भारतीय नाटक आणि रंगभूमीला ग्रीक बरोबरीने धार्मिक वारसा आहे. रामायण आणि महाभारत या दोन महान भारतीय महाकाव्यांनी पुरातन काळातील सादरीकरण (परफॉर्मिंग) कलांमध्ये महत्त्वपूर्ण योगदान दिले. भरत मुनीचे नाट्यशास्त्र सण आणि सार्वजनिक मेळाव्यात नाट्यकलेचा कसा वापर केला जातो हे दाखवते. भारतीय नाटकात अभिनय, वक्तृत्व, काव्य आणि संगीत यासारखी अनेक तंत्रे वापरली जातात. कलेचे वर्णनात्मक स्वरूप म्हणून त्याच्या सुरुवातीच्या विकासाच्या टप्प्यात स्थानिक इतिहास, समाजाची आचारसंहिता आणि इतर विषय प्रसारित करण्यासाठी पठण, नृत्य आणि गाणे वापरण्यात आले. हे उत्स्फूर्त सर्जनशीलतेवर आधारित आहे जे अशा परिस्थितीत उद्भवते जेथे अभिव्यक्ती आणि नैसर्गिक भावनांची तीव्रता कोणत्याही शास्त्रीय किंवा व्याकरणाच्या आधारावर न ठेवता सामाजिक रचनेतून निर्माण होते. जवळजवळ नेहमीच, धार्मिक उत्सव, धार्मिक दानधर्म विधी, मेळावे आणि प्रार्थना दरम्यान पारंपारिक नाट्यप्रदर्शन घडते. हे नेहमीच्या लोकांचे वर्तन, दृष्टिकोन, सामाजिक जागरूकता आणि भावनांचे चित्रण करते. यात धार्मिक विधींसह मनोरंजनाची जोड दिली जाते.

भारताने नृत्यनाट्याची एक शैली विकसित केली आहे जी त्याच्या शास्त्रीय आणि लोकपरंपरेतून सर्वसमावेशक रंगभूमीचे स्वरूप आहे. नाटकात नृत्य करण्यासाठी कलाकाराने वापरलेली एक जटिल हावभाव भाषा त्याच्या जगभरातील आकर्षणामुळे

उपखंडाच्या बहुभाषिकतेला मागे टाकते. कथकली, कुचीपुडी आणि भागवत मेळा यांसारखे काही शास्त्रीय नृत्य-नाट्य प्रकार, सुप्रसिद्ध हिंदू पौराणिक कथा पुन्हा सांगतात. इसवी सनाच्या पहिल्या आठ शतकांमध्ये हिंदू शासकांच्या भरभराटीच्या काळात अभिनेते आणि नर्तकांना वेगळे स्थान दिले गेले. उदाहरणार्थ, १७ व्या शतकात दक्षिण भारतातील एका राज्यावर राज्य करणाऱ्या कोड्डरक्कराच्या राजाने कथकली नृत्य-नाटकाची निर्मिती केली. मराठा राज्यातील प्रभावी पेशव्यांनी १८ व्या शतकात तमाशा लोकनाट्याला पाठिंबा दिला. बनारसच्या (वाराणसी) महाराजांनी २० व्या शतकात रामलीला, रामाच्या जीवनावरील ३१ दिवसांच्या कालचक्रीय नाटकाचे प्रायोजकत्व करून आणि निर्मिती करून ही प्रथा चालू ठेवली, जी त्याने आपल्या भव्य हत्तीवर बसून प्रत्येक रात्री पाहिली. ३०,००० हून अधिक लोक विशेष कार्यक्रमांना उपस्थित होते.

भारतीय नाटकाच्या संकल्पनेची चर्चा संपवण्यापूर्वी **प्रादेशिक आणि लोकनाट्यांवर** प्रकाश टाकणे आवश्यक आहे. त्याच्या निर्मितीनंतर लगेचच, सर्व नाट्यगृहे आणि सार्वजनिक ठिकाणी नाटकांचे प्रदर्शन इस्लामिक विजेत्यांनी बेकायदेशीर ठरवले. आपल्या समाजातील कथा आणि कथावृत्तांत (नार्टीव्ह) जतन करण्यासाठी, भारतीयांनी त्यांच्या गावांमध्ये एकांतात नाटक सादर करण्यास सुरुवात केली. संस्कृत नाट्य, जे पूर्वी राष्ट्रीय घटना होती आणि आता प्रादेशिक प्रकारांच्या विस्तृत श्रेणीत विभागली गेली होती - जी मूलतः ग्रामीण कला होती, पंधराव्या शतकाच्या आसपास तिने भारतात विजयी पुनरागमन केले. या प्रादेशिक नाटकांनी त्यांची वेगळी सादरीकरण शैली विकसित केली. आपल्या लोकांच्या गरजा पूर्ण करण्यासाठी, प्रत्येकजण त्या क्षेत्राची भाषा बोलत असे. साहजिकच हे नाट्यप्रकार आपापल्या भौगोलिक क्षेत्रापुरतेच मर्यादित राहिले. भारतातील जवळजवळ प्रत्येक प्रदेशाने १५ व्या आणि १९ व्या शतकाच्या दरम्यान स्वतःचे नाट्य स्वरूप तयार केले आणि यापैकी अनेक भावई, भागवत मेळा, नौटंकी आजही अस्तित्वात आहेत. जरी या प्रादेशिक स्वरूपांची अंमलबजावणी, वेशभूषा, रंगभूषा, नेपथ्य आणि अभिनय शैली एकमेकांपासून लक्षणीय भिन्न आहेत, तरीही काही सामान्य समानता आहेत. उदाहरणार्थ, केरळमधील कृष्णअट्टम आणि कर्नाटकातील यक्षगान यासारख्या दक्षिण भारतीय प्रकारांमध्ये नृत्याच्या घटकावर वारंवार जोर दिला जातो, तर पश्चिम बंगालमधील जत्रा, महाराष्ट्रातील तमाशा आणि गुजरातमधील भावई बोलल्या जाणाऱ्या शब्दांवर अधिक जोर देतात.

भारतीय नाटक जगले आणि पुन्हा बहरले. भारतीय संस्कृती रंगभूमीवर खूप अवलंबून आहे, जी मागील ५००० वर्षांहून अधिक काळ रंगभूमीवर इतर कोणत्याही संस्कृतीपेक्षा संबंधित राहिली आहे. भारतातील सादरीकरण कला (परफॉर्मिंग आर्ट्स) भव्य आहेत हे लक्षात घेण्यासारखे आहे कारण ते सतत बदलत असताना एकाच वेळी स्थिर राहतात. हे नाटकाच्या (थिएटरच्या) सुरुवातीच्या पद्धती आणि परंपरांशी जोडलेले आहे.

५.१.२ नाटकाची पाश्चात्य संकल्पना:

पाश्चात्य संस्कृतीतील नाट्य साहित्याचा इतिहास "पाश्चिमात्य रंगभूमी" ("वेस्टर्न थिएटर") म्हणून ओळखला जातो आणि त्यात इंग्रज, फ्रेंच, ग्रीस, जर्मन इत्यादी अनेक भाषा, देश आणि भौगोलिक क्षेत्रांतील कलाकृतींचा समावेश आहे. ग्रीसची राजधानी अथेन्स हे

२५००वर्षापूर्वीचे शहर. ख्रिस्तपूर्व ६०० ते २०० दरम्यान वास्तव्य करणाऱ्या प्राचीन अथेनियन लोकांनी एक (थिएटर) नाट्य संस्कृती विकसित केली ज्याची रचना, कार्यपद्धती आणि शब्दावली दोन सहस्राब्दी टिकून आहे. त्यांनी नाटकांची निर्मितीही केली जी आज जागतिक नाटकातील काही उत्कृष्ट कलाकृती म्हणून गणली जातात. प्राचीन अथेन्स - एलिझाबेथन इंग्लंड आणि विसाव्या शतकाच्या वैभवाशी तुलना करता येण्याजोगे केवळ दोनच ऐतिहासिक रंगभूमी (थिएटर) कालखंड आहेत हे लक्षात घेता - त्यांची कामगिरी अत्यंत विलक्षण आहे.

अॅरिस्टॉटलचा 'पोएटिक्स' हा पाश्चात्य नाट्यसिद्धांताचा पहिला प्रमुख ग्रंथ आहे. अॅरिस्टॉटलने सांगितले की डिथिरॅम्ब हे ग्रीक नाटकाचे - अधिक विशेषतः, ग्रीक शोकांतिका ग्रीक नाटकाचे मूळ आहे. डिथिरॅम्ब हे मुख्य गायक आणि गायकवृंद (कोरस) यांच्यातील देवाणघेवाण आहे. पिसिस्ट्रॅटसच्या कारकिर्दीत, डिथिरॅम्बचा मुख्य गायक थेस्पिसने ख्रिस्तपूर्व ५३४ मध्ये डायोनिशिया येथे एका अभिनेत्याला गायकवृंदात (कोरसमध्ये) सामील होण्यासाठी आमंत्रित केले होते, ज्यामुळे संभाव्य नाट्यमय कृतीचा मार्ग तयार झाला होता. अखेरीस, अधिक कलाकारांची ओळख झाली आणि ग्रीक नाटक विकसित झाले.

पाश्चात्य नाटकाची संकल्पना समजून घेण्यासाठी, ग्रीक नाटकांच्या काही प्रमुख वैशिष्ट्यांवर लक्ष केंद्रित करूया.

सर्वसाधारणपणे, नंतरच्या नाटकांपेक्षा पूर्वीच्या ग्रीक नाटकांमध्ये **गायक वृंदाला** अधिक महत्त्व दिले जाते. गायकवृंदातील पात्रे व्यक्तिमत्त्व आणि परिस्थितीला उठाव आणण्यासाठी तसेच एस्किलसच्या उत्कृष्ट कार्यामधील कृतीवर नैतिक दृष्टीकोन प्रदान करण्यासाठी कार्य करतात. एस्किलसच्या नाटकांमधील कोरसमध्ये त्याच्या बऱ्याच उत्कृष्ट कविता आहेत. कलाकारांची संख्या जास्त असल्यामुळे सांस्कृतिक मुद्द्यांपेक्षा आणि विचारसरणीपेक्षा लोकांमधील नाट्यमय संघर्ष अधिक महत्त्वाचा बनला. जरी ते गायकवृंदाच्या नृत्याने अधिक नाट्यमय बनवले गेले, तरी बहुसंख्य नाटकांमध्ये लांबलचक **स्वगत आणि गाणी** असायची.

आंतरवैयक्तिक संप्रेषणावरील हा भर **वास्तववादाकडे** स्पष्ट झुकाव दर्शवितो. ग्रीक नाटकांमध्ये सामान्य, दैवी-नसलेल्या व्यक्तींचा समावेश होतो आणि देवता हे सर्वशक्तिमानतेचे दृश्य प्रतीक म्हणून कथानकाची योजना म्हणून ओळखले जातात, जसे की Medea, ख्रिस्तपूर्व ४३१, ज्यामध्ये deus ex machina वापरला जातो. दैवी आणि मानव यांच्यातील शास्त्रीय वास्तववादी आणि प्रतीकात्मक, सामंजस्य, सोफोक्लीसच्या नाटकांमध्ये उत्कृष्ट उदाहरण आहे.

कृती, स्थळ आणि काळ यांची एकता ही तीन एकता म्हणून संबोधले जाते - हे अॅरिस्टॉटलने मांडलेल्या मूलभूत तत्वांपैकी एक आहे. सोप्या भाषेत सांगायचे तर, कृती तत्त्वाचे ऐक्य असे सांगते की नाटकात दर्शविलेल्या कृतीने ते कोणत्या परिस्थितीत रंगवले जाते ते बारकाईने प्रतिबिंबित केले पाहिजे, स्थानाच्या एकतेचे तत्त्व असे सांगते की कृती फक्त एकाच ठिकाणी झाली पाहिजे आणि एकता वेळेचे तत्त्व सांगते की नाटक फक्त दोन किंवा तीन तासांसाठी सादर केले जाते. म्हणूनच, ग्रीक शोकांतिकेने सामान्यतः अनावश्यक

तपशीलांशिवाय आणि एकाच ठिकाणी क्रिया पूर्ण करण्याचा प्रयत्न केला. बहुतेक कृती, विशेषतः खून आणि इतर शोकांतिका, देखाव्यातील बदलांच्या अभावामुळे आणि कलाकारांच्या कमतरतेमुळे पडद्यामागे (ऑफस्टेज) झाल्या.

ग्रीकनाटकांनी सादरीकरणासाठी **मुखवटे** मोठ्या प्रमाणावर वापरले. थलिया, द म्युझ ऑफ कॉमेडी आणि मेलपोमेन, द म्युझ ऑफ ट्रॅजेडी, हे नाटकाचे दोन उत्कृष्ट मुखवटे आहेत जे त्यांचे प्रतिनिधित्व करतात: हसणारा चेहरा आणि रडणारा चेहरा. कालांतराने, अभिनेते आणि गायकवृंद (कोरस) यांच्या मुखवट्यांनी त्यांच्यापात्रांच्याप्रकारांच्या मानकीकरणामुळे (स्टॅण्डर्डायझेशन) अभिव्यक्ती प्राप्त केली, जसे की, वृद्ध राजा, तरुण राजा, सैनिक, इत्यादी. मुखवट्यांमुळे मोठ्या प्रेक्षकांना चेहर्यावरील वैशिष्ट्ये वेगळे करणे देखील सोपे झाले आणि स्त्री पात्रे साकारणारे पुरुष कलाकारांच्या चेहऱ्याच्या वैशिष्ट्यांमध्ये वाढ झाली.

जुन्या ग्रीक विनोदात **उपरोधात्मकता (satire)** जास्त होती. हे अत्यंत काल्पनिक सामग्रीद्वारे वेगळे केले गेले होते ज्यामध्ये पक्षी, बेडूक, कीटक किंवा ढग यांच्यासाठी गायकवृंद उभे राहू शकत होते. ते एक विचित्र, असभ्य आणि विनोदी स्वर वापरतात जे - तरीही उत्कृष्ट गीतात्मक सौंदर्याच्या कवितेला सामावून घेऊ शकत होते. कलाकारांचे कपडे, ज्यात सुटलेले पोट दाखविणारे जाकीट आणि मोठे लिंग (फल्ली) यांचा समावेश होता. शोकांतिकेप्रमाणे मुखवटे घातले गेले होते, परंतु ते विनोदी प्रभावासाठी अतिशयोक्तीपूर्ण होते.

ग्रीक नाटकाच्या विश्लेषणावरून नाट्यविधीच्या कार्याचा नाटकावर आणि अभिनयावर कसा परिणाम होतो हे दिसून येते. रोमन लोकांनी ग्रीक शोकांतिका आणि विनोदाचा अवलंब केल्यामुळे हा विधीवादी घटक नष्ट झाला. रोमन नाटककार प्लॉटस (ख्रिस्तपूर्व २५४-१८४) आणि टेरेन्स (ख्रिस्तपूर्व १८६/१८५-१५९) यांनी चतुर परंतु तिरस्करणीय विनोद तयार केले. मध्ययुगीन चर्चमध्ये पाश्चात्य नाटकाला एक नवीन सुरुवात झाली होती, आणि पुन्हा, नाटकाची समाजात धार्मिक भूमिका होती. मध्ययुगीन नाटकांच्या लेखकांनी त्यांच्या श्रोत्यांना बायबलच्या कथेचे एकल, मोठ्या प्रमाणात सांप्रदायिक अनुभवाऐवजी अनेक, अंतरंग नाट्यीकरण दिले. त्यांनी त्यांच्या शैलीबद्ध आणि अनुप्रासिक (ऑलिटरेटिव्ह) कवितेत विलक्षण साधेपणा, प्रादेशिक वैशिष्ट्ये, ओळखण्यायोग्य वर्तणुकीचे संकेत आणि मध्ययुगीन जीवनातील विनोद आणि कठोरता सोदाहरण दर्शविण्याच्या आश्चर्यकारक घटना एकत्र केल्या.

१६ व्या शतकात, इंग्लंड आणि स्पेनने नाटकासाठी आवश्यक अनुकूल परिस्थिती प्रदान केली होती जसे: सार्वजनिक आणि खाजगी दोन्ही नाटकगृहे, कल्पनारम्य प्रेक्षक, गीतात्मक अभिव्यक्तीला प्रोत्साहन देणारी समृद्ध भाषा, व्यावसायिक कामगिरी करणाऱ्या कंपन्यांची भरभराट आणि एक सरळ पण जुळवून घेणारा रंगमंच. या सर्व घटकांनी एकत्र येऊन नाटककारांना एक नवीन, प्रायोगिक नाटक विकसित करण्याची संधी दिली. एलिझाबेथन नाटककारांनी त्यांच्या शैली वारंवार मिसळल्या. अंतिम उत्पादन नाटकाचा एक मनोरंजक आणि प्रायोगिक भाग होता. विनोद आणि उत्कटतेची सांगड घालणे, पद्य आणि गद्य यांच्यात अदलाबदल करून केंद्रस्थान आणि दृष्टीकोन बदलणे, लोकप्रिय विदूषकाचा वापर वाढवणे, स्त्री भूमिका निभावत असलेल्या पुरुष कलाकारांनी निर्माण केलेल्या अव्यक्त दुहेरी

सादकरणाचे परीक्षण करणे यासह विविध नवनवीन तंत्रे वापरण्यात आली. अभिनेत्याची भूमिका आणि पात्राबाहेरील, परंतु सर्वात महत्त्वाचे म्हणजे, एक अविश्वसनीय बदल घडवून आणणारी नाट्यमय पद्यविकसितकरणे.

सतराव्या आणि अठराव्या शतकातील नाटकांमधील देखावा, पात्रे, भाषा आणि विषय हे आदर्श आणि अतिशय शैलीबद्ध होते. सतराव्या आणि अठराव्या शतकातील नाटकातील एक महत्त्वाचा विकास म्हणजे नवनवीनरंगभूमी("पेटंट" थिएटर्स) आणि लहान नाट्यगृहांचा उदय. एकोणिसाव्या आणि विसाव्या शतकातील नाटके प्रोसेनियम किंवा चित्र-चौकटबद्धरंगभूमीद्वारे(पिक्चर फ्रेम स्टेजद्वारे) ओळखली जातात, ज्याची रचना अशा प्रकारे केली जाते की प्रेक्षक नाटकाकडे एखाद्या चित्राप्रमाणे पाहतील. देखावा तपशीलवार आणि अचूक असतो. नवीन तंत्रज्ञानामुळे, विस्तृत रंगभूमीवरील साहित्य (स्टेज प्रॉप्स), प्रकाश आणि ध्वनी प्रणाली आता शक्य आहेत. जसजसा काळ गेला आहे, नाटकीय ताकद वाढली आहे, कलात्मक कौशल्य सुधारले आहे आणि परिस्थिती अधिक धर्मनिरपेक्ष आणि सार्वत्रिक बनली आहे. २०व्या शतकात, पाश्चात्य रंगभूमी, वेगळ्या राष्ट्रीय साहित्यिक परंपरांचा परिणाम म्हणून कमी, पण पहिल्या महायुद्धानंतर, अधिक जागतिक स्तरावर एकत्रित स्वरूपात विकसित झाली. संपूर्ण शतकात महत्त्वाच्या नाटकांवर वास्तववाद, निसर्गवाद, अभिव्यक्तीवाद आणि प्रतीकवाद (जे ५.३ अंतर्गत समाविष्ट केले जाईल) यांचा प्रभाव राहिला.

तुमची प्रगती तपासा:

१. नाटक म्हणजे काय? संस्कृत नाटकाचे प्रमुख वैशिष्ट्य सांगा.
२. ग्रीक नाटकाची प्रमुख वैशिष्ट्ये कोणती आहेत?

५.२ नाटकाचे घटक आणि रचना

एम.एच. अब्राम्स (१९७१) यांच्या 'अ ग्लोसरी ऑफ लिटररी टर्म्स' नुसार, "नाटक ही रंगमंचावरील(थिएटरमधील) कामगिरीसाठी आखलेली रचना आहे, ज्यामध्ये कलाकार पात्रांच्या भूमिका घेतात, सूचित कृती करतात आणि लिखित संवाद उच्चारतात". कलाकार, संवाद, मांडणी, कथानक आणि कृती हे नाटकाचे मुख्य घटक आहेत. हे प्रामुख्याने रंगमंचावर सादर करण्याचा हेतू आहे. भारतीय आणि पाश्चात्य नाट्यशास्त्राच्या दृष्टीकोनातून नाटकाचे घटक आणि रचना याविषयी पुढील भागांमध्ये तपशीलवार चर्चा केली आहे. भारतीय किंवा पाश्चात्य नाट्यशास्त्रानुसार नाटकाचे घटक आणि रचना याच्या चर्चेकडे जाण्यापूर्वी 'नाट्यशास्त्र' ही संज्ञा समजून घेणे आवश्यक आहे.

नाट्यशास्त्र: अर्थ

ड्रामाटोर्गोस, ग्रीक भाषेत उद्भवलेली एक सामासिक संज्ञा, मूलतः नाटककार किंवा नाटक संगीतकार सूचित करते. ऍरिस्टॉटलच्या मते, मूळ क्रियापद, ज्याचा अर्थ फक्त "करणे" किंवा "तयार करणे" असा होतो, ते "नाटक" या शब्दाचे मूळ आहे. दुसरा मॉर्फिम, "टूर्गोस" हा ग्रीक शब्द "एर्गो" वरून आला आहे, ज्याचा अर्थ "एकत्र काम करणे" किंवा "रचना" असा होतो. अशा प्रकारे, "ड्रामाटोर्गोस" हा शब्द मूळतः अशा व्यक्तीला संदर्भित करतो ज्यामध्ये

अनेक नाट्यमय क्रिया एक अर्थपूर्ण आणि कसून अनुक्रमित करण्याची क्षमता असते. पण आता नाट्यरचनेचा अभ्यास आणि नाटकाचे प्राथमिक घटक रंगमंचावर कसे चित्रित केले जातात याला नाट्यशास्त्र असे म्हणतात. नाट्यशास्त्र हे नाटक कोणत्या संदर्भात मांडले आहे याचे सखोल परीक्षण आहे. हे खालील मुद्द्यांचे सर्वसमावेशक अन्वेषण करते:

- कृतीचा भौतिक, सामाजिक, राजकीय आणि आर्थिक संदर्भ;
- पात्रांचा मानसशास्त्रीय पाया;
- नाटकातील विषयाची विविध रूपकात्मक व्याख्या; आणि
- रचना, लय, प्रवाह आणि पात्रांची वैयक्तिक शब्द निवड यासारख्या प्रत्येक पैलूवर लक्ष केंद्रित करणारे साहित्याचे कार्य म्हणून नाटकाचे तांत्रिक मूल्यांकन.

अशाप्रकारे, नाटकीय रचनेतील प्रत्येक घटक ओळखण्याची आणि विश्लेषण करण्याची क्षमता नाट्यशास्त्रासाठी आवश्यक आहे. पुढील चर्चेत भारतीय आणि पाश्चात्य नाट्यशास्त्रीय दृष्टीकोनातून नाटकाचे घटक आणि संरचनेची माहिती समाविष्ट आहे.

५.२.१ भारतीय नाट्यशास्त्रानुसार नाटकाचे घटक:

भारतीय नाट्यशास्त्राचे जनक म्हणून ओळखले जाणारे भरत मुनी यांनी भारतीय नाटकाचा उल्लेख पाचवा वेद म्हणून केला. भरताचे नाट्यशास्त्र हे नाटकाची कला पद्धतशीरपणे विकसित आणि निर्माण करणारे पहिले कार्य असल्याचे दिसते. हे दहा प्रकारच्या नाट्यांचे वर्णन करते, एक-कृती ते दहा-कृतीपर्यंत आणि शास्त्रीय संस्कृत साहित्याच्या सर्व पैलूंचा समावेश आहे. भरतने त्यांच्या नाट्यशास्त्रात रंगमंचाच्या प्रत्येक पैलूचा समावेश केला आहे, ज्यात संगीत, रंगमंच रचना, रंगभूषा (मेक-अप), नृत्य आणि भारतीय नाटकाचा इतर प्रत्येक भाग समाविष्ट आहे. नाट्यशास्त्राच्या शोभादर्शक यंत्र (कॅलिडोस्कोप) पद्धतीमुळे भारतीय नाटकाच्या वाढीला आणि विकासाला नवा आयाम प्राप्त झाला आहे. नाटकात कशाचे चित्रण केले जावे याविषयी सूचना देण्याबरोबरच, नाट्यशास्त्र हे करण्याच्या योग्य पद्धतीही सांगते.

‘नाट्यशास्त्र’ या नाट्यशास्त्रावरील ग्रंथाने सौंदर्यविषयक मार्गदर्शक तत्वांसह पारंपारिक रचना, स्वरूप आणि सादरीकरण आणि मांडणी करण्याची शैली एकत्रित केली आहे. भरत मुनींनी नाट्य निर्मितीच्या यशासाठी मुख्य पद्धती ओळखल्या: भाषण आणि कविता, नृत्य आणि संगीत, क्रिया आणि भावना. नाटकाचे स्वरूप, तंत्र आणि विषयाच्या बाबतीत ग्रीक लोकांसाठी अरिस्टॉटल तसे भारतीयोंसाठी भरतमुनीकाय आहेत. भारतीय नाटकाच्या विशेषतः पारंपारिक संस्कृत नाटकाच्या असंख्य घटकांची सविस्तर चर्चा पुढीलप्रमाणे आहे:

भारतीय नाटकातील कथानक:

नाटकातील घटनांच्या क्रमाला नाटकाचे कथानक असे संबोधले जाते. कथानक हे मुळात विचारांचे विणणे आणि घटनांचा क्रम आहे जे काय सूचित करते यापेक्षा जे घडते त्यास जोडते. कथानकाची रचना सामान्यतः कृती आणि दृश्यांमध्ये केली जाते आणि नाटकातील

क्रिया आणि हालचाल पहिल्या गुंफण्यापासून सुरु होते आणि मध्यभागी विविध क्रियांद्वारे सुरु रहाते संकल्पनेच्या ठरलेल्या अंतिम टप्प्यापर्यंत पोहोचते. वेगवेगळ्या प्रकारच्या नाटकांसाठी, कथानकामुळे निर्माण होणाऱ्या स्वारस्यांमध्ये कमी - जास्त फरक असतो. पण एकंदरीत, सर्व नाटक, नाटकाच्या कथानकाची सुरुवात, मध्य आणि शेवट दर्शविते. भरताचे नाट्यशास्त्र अध्याय १४ ते २० अंतर्गत सादरीकरण कलेचे समर्थन करणाऱ्या अंतर्निहित मजकूराच्या कथानकाची आणि संघटनेची चर्चा करते. संस्कृत विडंबन सिद्धांत, संगीताचा छंद (लय - ताल) (मीटर) आणि अभिव्यक्ती भाषा हे या भागांमध्ये समाविष्ट असलेले काही विषय आहेत.

भारतीय नाटकातील अभिनय (एॅक्टींग):

कार्यप्रदर्शन किती चांगले किंवा खराब झाले याचा प्रत्येक गोष्टीवर परिणाम होतो. नाट्यशास्त्रानुसार, महत्त्व किंवा अर्थाने श्रेष्ठ असलेले नाटक उत्कृष्टपणे सादर केल्यावर प्रेक्षकांसाठी सुंदर बनते, परंतु जे नाटक महत्त्व किंवा अर्थाने कमी आहे ते गोंधळात टाकते आणि खराब खेळले गेल्यावर प्रेक्षक गमावते. नाट्यशास्त्राचा बराचसा भाग आणि इतर भारतीय नाट्यशास्त्र या दोन्ही साहित्यात श्लोकातील अभिनेत्याच्या प्रशिक्षणाची चर्चा आहे. अभिनय (अभिनय) मध्ये रस (फ्लेवर्स), भाव (भावना) आणि संगीत-नृत्य (संगीत आणि नृत्य) यांचा समावेश होतो असे ते ठासून सांगतात. भरत अभिनयाला चार प्रकारात विभागतो:

१. शरीरासह (अंगिका) कार्य करणे, ज्यामध्ये हावभाव (जेश्वर) आणि हालचालींचा समावेश आहे
२. वाणी (वाकाया) द्वारे अभिनय, आवाज स्वर, पठण आणि गायन.
३. भावनिक संकेतांद्वारे कार्य करणे (सात्विक), ज्यामध्ये अश्रूंसारख्या भावनांचे बाह्य प्रदर्शन समाविष्ट आहे.
४. श्रृंगार, पोशाख, दागिने आणि रंगमंच्यावरील साहित्य (प्रॉपस्टो)यांसारख्या गोष्टी (अॅक्सेसरीज -आहार्य) समाविष्ट केल्याने एखाद्याचा अभिनय वाढवते.

सर्वोत्कृष्ट अभिनेत्याचे प्रशिक्षण एक व्यक्ती म्हणून अभिनेत्याच्या वाढीस प्रोत्साहन देते आणि त्याची चेतना वाढवते, अभिनेत्याला उच्च चेतनेच्या अवस्थेतून विचार व्यक्त करण्यास सक्षम करते. अभिनय हे केवळ शारीरिक कौशल्य किंवा पाठ केलेल्या ओळींपेक्षा जास्त आहे; हे भावनिक संप्रेषण आणि मजकूराचा अंतर्निहित अर्थ आणि चेतनेचे स्तर देखील आहे. नाट्यशास्त्राच्या ८ ते १२ अध्यायांमध्ये अभिनय हावभाव आणि हालचाली तसेच त्यांचे कार्यप्रदर्शन आणि महत्त्व याविषयी विशिष्ट सूचना समाविष्ट आहेत. हे लक्षात घेण्यासारखे आहे की भारतीय शास्त्रीय नाटकाने महिला कलाकारांना भूमिका करण्यास कधीही मनाई केली नाही. दुसरीकडे, पाश्चात्य शास्त्रीय नाटकात स्त्री कलाकारांवर बंदी होती. नाट्यशास्त्रातही स्त्रियांना कला प्रशिक्षण देण्याचे अनेक श्लोक आहेत.

भारतीय नाटकातील रस (सौंदर्य घटक) आणि भाव (भावना):

भरताने रचलेल्या रसाच्या कल्पनेला कलेचे सार असे संबोधले जाते. हे हृदय, आत्मा, कलेच्या प्रत्येक कार्याचे केंद्रक आहे आणि कलाकार, कला आणि प्रेक्षक यांच्यातील संबंध म्हणून त्याचा अर्थ लावला जातो. रस हा संस्कृत नाटकाचा एक महत्त्वाचा पैलू आहे कारण नाटकाद्वारे प्रेक्षकांचा भावनिक प्रतिसाद मिळवला जातो. रसाचे आठ वेगवेगळ्या श्रेणींमध्ये वर्गीकरण केले जाऊ शकते: कामुक (श्रृंगार), हास्य (हास्य), दयनीय (करुणा), उग्र (रौद्र), वीर (विरा), भयंकर (भयनक), तिरस्करणीय/किळसवाणा (बिभातासा), आणि आश्चर्यकारक (श्रृंगारा) (अदभूत). कलेच्या सौंदर्यानुभावे घटक या आठ वर्गांमध्ये विभागले आहेत.

रस व्यतिरिक्त, भरतमुनी स्थायिन (मूलभूत) आणि सांकारी किंवा व्याभचारी (संबंधित) सारख्या संज्ञा वापरून भव (भावना) चे वर्गीकरण गंभीर पद्धतीने करतात. आठ स्थानी भाव म्हणजे प्रेम, विनोद, करुणा, भय, वीर, भय, तिरस्कार आणि आश्चर्य. तेहतीस संकरी किंवा व्याभचारी भव म्हणजे निराशा, आळशीपणा, संशय, मत्सर, मोह, थकवा, आळस, अस्वस्थता, असहाय्यता, गोंधळ, स्मरणशक्ती, धैर्य, लज्जास्पदपणा, चंचलपणा, आनंद, उत्साह, झोप, निराशा, अभिमान, दुःख, अधीरता, विस्मरण, स्वप्न, जागरण, असहिष्णुता, विसर्जन, उग्रता, इच्छा, आजारपण, वेडेपणा, मृत्यू, भीती.

भारतीय नाटकातील संवाद:

नाटककारांची शब्द निवड आणि कलाकारांनी ओळींचे उच्चारण याला भारतीय नाटकात संवाद म्हणून संबोधले जाते. विविध पात्रांचे प्रदर्शन आणि व्यक्तिचित्रण करण्याबरोबरच, पात्रांनी वापरलेली भाषा आणि भाषण कथानक आणि कृतीला पुढे आणते. नाट्यशास्त्राच्या १८ व्या अध्यायात सादरीकरणातील वाक् आणि अभिव्यक्ती या कलेची चर्चा केली आहे. सारांशात, संवाद देखील थीममध्ये योगदान देतात. नंतरच्या संस्कृत नाटकाचा एक अनोखा पैलू म्हणजे त्याचे द्विभाषिक स्वरूप. राजा किंवा ब्राह्मण यांसारख्या उच्चवर्णीयांचा नायक संस्कृतमध्ये बोलत असे तर समाजातील खालच्या वर्गातील लोक जसे सैनिक, नोकर इत्यादी विविध प्राकृत भाषा बोलत.

भारतीय नाटकातील पात्रे:

हेच लोक कथानकात गुंतलेले असल्याचं नाटक दाखवतं. नाटकात प्रत्येक पात्राचे वेगळे व्यक्तिमत्व, वय, देखावा, दृष्टीकोन, सामाजिक आर्थिक पार्श्वभूमी आणि भाषा असते. व्यक्तिचित्रण ही एक प्रक्रिया आहे ज्याद्वारे एक अभिनेता भूमिका करतो आणि नाटकातील पात्र विकसित करण्यासाठी त्यांच्या अभिनय क्षमतेचा वापर करतो. भारतीय नाटकात सामान्यतः सूत्रधार - दिग्दर्शक, नटक -नायक, नायिका- (प्रमुख स्त्री पात्र – नायिका) आणि विदुषक-जेस्टर सारख्या पात्रांचा समावेश होतो. संस्कृत नाटक पात्रांच्या दुःखद अंतावर प्रकाश टाकत नाही कारण हिंदू विश्वविज्ञानात मृत्यू हा शेवट नसून जीवन किंवा पुनर्जन्म या चक्रातून आध्यात्मिक मुक्ती मिळवण्याचा मार्ग आहे.

भारतीय नाटकातील संगीत आणि नृत्य:

भारतीय नाटकात भाषणातील स्वर, लय आणि चाल यांना संगीत असे संबोधले जाते. संगीत हे संगीत रचनांच्या मधुर घटकांचा संदर्भ घेऊ शकते, जसे की संगीत नाटकामध्ये, किंवा ते एखाद्या नाटकातील संभाषण आणि भाषणांच्या लयचा देखील संदर्भ घेऊ शकते. गाणी, नाटकाचे अधोरेखनासाठी वापरलेले (अंडरस्कोरिंग म्हणून वापरलेले) वाद्य संगीत, ध्वनी प्रभाव आणि अभिनेत्याचे आवाज ही सर्व संगीत त्याच्या प्रभावाच्या क्षेत्राचा विस्तार कसा करू शकतो याची उदाहरणे आहेत. संगीताच्या पैलूंमध्ये, गाणी कधीकधी कथानक पुढे नेण्यासाठी आणि कथनात तणाव वाढवण्यासाठी वापरली जातात.

नाट्यशास्त्रात संगीताचा वापर नाट्यशास्त्रात समाविष्ट आहे. अड्डावीसव्या अध्यायात जाति (मधुर प्रकार किंवा मातृका), श्रुती (सूक्ष्म अंतराल), स्वर (नोट्स), ग्राम (स्केल्स) आणि मुच्छना (मोड किंवा राग) हे विषय समाविष्ट आहेत. एकोणिसाव्या अध्यायात वीणसारख्या तंतुवाद्यांची चर्चा केली आहे. मौखिक संगीत (व्होकल म्युझिक) हे वाद्य संगीत (इंस्ट्रुमेंटल म्युझिक) पासून वेगळे केले जाते आणि पुढे दोन श्रेणींमध्ये विभागले गेले आहे: गीती, किंवा "गाणे," ज्यामध्ये गीते आहेत, आणि वर्ण, किंवा "रंग", ज्यामध्ये पूर्णपणे शब्दावयव (सिलेबिक्स) वापरतात. संगीत आणि नृत्य हे रस आणि भाव या दोन मूलभूत घटकांचा समावेश करून कामगिरीचा अर्थ वाढवतात. भारतीय नाट्यशास्त्रावरील त्यांच्या कार्यात, भरताने रस आणि भावाची सविस्तर चर्चा केली आहे. भारतीय नाट्यशास्त्रावरील त्यांच्या कार्यात, भरताने रस आणि भाव प्रदर्शित करण्यासाठी गाणे आणि नृत्य यांच्या भूमिकेबद्दल विस्तृतपणे चर्चा केली आहे.

भारतीय नाटकातील अभिनय (आहर्ष्य अभिनय):

वर्तन, पोशाख आणि भाषा यासह प्रत्येक नाटकाचे स्वतःचे वेगळे आणि विशेष वर्ण गुण असतात. जेव्हा एखादा लेखक नाटकाच्या क्षेत्राविषयी निर्णय घेतो, जसे की लोकांचे प्रकार, ऐतिहासिक कालखंड, स्थाने, भाषा, व्यक्तिचित्रण तंत्र, प्रतीकात्मकता आणि विषय (थीम), हे निर्णय त्यांच्या लेखन शैलीवर प्रभाव पाडतात. अह्य कार्याला वाहिलेल्या नाट्यशास्त्राच्या २१ व्या अध्यायातही याची चर्चा करण्यात आली आहे. रंगभूषा (मेकअप), पोशाख, रंगमंच सामुग्री (प्रॉप्स), मुखवटे आणि साधी रंगमंच सजावट या विषयांवर लक्ष दिले जाते. मजकूरात १० विविध प्रकारच्या नाटकांचा समावेश आहे आणि प्रत्येकाच्या कथा, वेशभूषा आणि रंगभूषेबद्दल तपशीलवार चर्चा केली आहे.

भारतीय नाटकाचे प्रेक्षक:

नाटके कशी तयार केली जातात यावर थेट प्रेक्षकाचा महत्त्वपूर्ण प्रभाव असल्याने, नाटकाला प्रेक्षक आवश्यक असतो. प्रेक्षकांची शारीरिक उपस्थिती कलाकारांना प्रेरित करून आणि अपेक्षांची विस्तृत श्रेणी निर्माण करून कार्यप्रदर्शन बदलू शकते. परिणामी, लेखकावर प्रेक्षकांच्या शांत प्रतिक्रियेऐवजी प्रेक्षकांचा प्रभाव कारणीभूत ठरतो. प्रेक्षकांना आकर्षित करण्यासाठी आणि त्यांच्याशी संबंधित असलेल्या समस्यांना सामोरे जाण्यासाठी, बहुतेक उत्कृष्ट (क्लासिक) संस्कृत नाटके हे लक्षात घेऊन तयार केली जातात.

भरताचे नाट्यशास्त्र पहिल्या प्रकरणात नाटकातील प्रेक्षकांच्या प्रतिक्रिया आणि सहभागाची चर्चा करते. प्रेक्षक सभासद सर्व सामाजिक स्तरांतून भेदभाव न करता येतात, परंतु त्यांना नाट्य-रसग्रहणची किमान मूलभूत माहिती असणे अपेक्षित आहे. यामुळे ते सहानुभूतीपूर्ण 'सहृदय' म्हणून कलेवर योग्य प्रकारे प्रतिक्रिया देतील.

नाटकातील प्रेक्षागृह (सभागृह):

प्रेक्षागृह किंवा सभागृहाचे मानक नाट्यशास्त्राच्या दुसऱ्या अध्यायात मांडले आहेत. हे वाईट प्रकृती, दुष्ट आत्मे, प्राणी आणि लोकांच्या शक्तींनी आणलेल्या कोणत्याही अडचणींपासून कामगिरीचे संरक्षण करते. ते दावा करते की मध्यम आकाराची आयताकृती खोली, ज्यामध्ये ४०० प्रेक्षक बसू शकतात, दृश्यमानता आणि श्रवणीयतेसाठी उत्तम आहे. भरतमुनी चौकोनी आणि त्रिकोणी खोली (हॉल), तसेच लहान आणि मोठ्या, प्रत्येक या आकाराच्या अर्धा आणि दुप्पट, संरचनेची देखील शिफारस करतात. भरतमुनीने नाट्यशास्त्राच्या दुसऱ्या अध्यायात तपशीलवार वर्णनकेलेल्या डोळ्यांच्या हालचाली आणि चेहऱ्यावरील इतर हावभाव लक्षात घेता, अंतरंग रंगमंचाची त्यांची संकल्पना योग्य होती.

नाट्यशास्त्र नाटक आणि रंगभूमीच्या कलेचे वर्णन मानवी क्षमता पुनर्संचयित करण्याचा आणि एक प्रबुद्ध जीवनाचा उद्देश आहे. नाटकीय कलांमध्ये त्याची उद्दिष्टे साध्य करण्यासाठी उपलब्ध असलेल्या रणनीतींवर चर्चा करण्यासाठी हे खूप तपशीलात जाते. या पुस्तकात अभिनेत्यांनी दर्शकांशी संवाद साधण्याचे चार मार्ग सांगितले आहेत: शब्द, हावभाव, कपडे आणि आहार्य (श्रृंगार, सौंदर्यप्रसाधने), या सर्वांनी नाटकाद्वारे सूचित केलेल्या भावाला (मूडला) पूरक असावे. मजकूर, रंगमंच आखणीची (स्टेज डिझाइनची) वैशिष्ट्ये, कलाकारांची स्थिती, संबंधित स्थाने, रंगमंचावरील हालचाल, प्रवेशद्वार आणि बाहेर जाण्याचे मार्ग, पार्श्वभूमीतील बदल, संक्रमण आणि सादर केलेल्या गोष्टींचे परीक्षण करते, कलाकारांसाठी रंगमंच हे सादरीकरण कार्यासाठी पवित्र स्थान म्हणून वर्णन करते.

समकालीन भारतीय नाटकात दिसणाऱ्या इतर घटकांमध्ये प्रतीकात्मकता, रचना, दृश्य घटक, विरोध (कॉन्ट्रास्ट) इत्यादींचा समावेश होतो. प्रेक्षक आता प्रदर्शित होत असलेल्या बहुसंख्य नाटकांमध्ये वर नमूद केलेल्या सर्व घटकांचे संयोजन शोधतात, कारण बहुतेक नाटककार प्रत्येक वैशिष्ट्य थोडेफार वापरतात.

५.२.२ पाश्चात्य नाट्यशास्त्रानुसार नाटकाचे घटक:

जरी रंगभूमी (थिएटर) ही सांस्कृतिक प्रथा म्हणून आश्चर्यकारकपणे वैविध्यपूर्ण असली तरीही, सर्व नाटकांमध्ये काही घटक सामायिक असतात. कथा, पात्रे, भावना आणि आव्हाने यातून नाटक आपल्याशी सार्वत्रिक भाषेत संवाद साधते. ही "सार्वभौमिक नाट्यमय भाषा" केवळ भिन्न संस्कृती किंवा वयोगटांमध्येच नव्हे तर शतकानुशतके समजली जाते. शेक्सपियरचे इंग्रजी समजून घेणे थोडे आव्हानात्मक असले तरीही कथांमध्ये असे काहीतरी आहे जे आपल्याशी प्रतिध्वनित होते आणि आपल्याला अर्थ देते. त्यामुळे, रंगभूमीची (थिएटरची) सार्वत्रिक भाषा कशी कार्य करते आणि ते कोणते घटक बनवतात असा प्रश्न विचारण्यात अर्थ आहे.

जरी आईसचालस (Aeschylus) ने पहिले पाश्चात्य नाटक लिहिले असले तरी ऍरिस्टॉटल (ख्रिस्तपूर्व ३८४-३२२) हे पहिले पाश्चात्य नाटककार होते. ऍरिस्टॉटलचे पोएटिक्स हे पुस्तक सुसंरचित रंगभूमीच्या औपचारिक नियमांचे वर्णन करण्याचा प्रयत्न करणारे पहिले पाश्चात्य कार्य होते. ऍरिस्टॉटलने आदर्श सूत्र शोधण्याच्या प्रयत्नात यशस्वी नाट्य निर्मितीच्या प्रत्येक घटकाचे विच्छेदन केले. ऍरिस्टॉटलने सखोलपणे शोधलेल्या विषयांपैकी नाटक हा एक विषय बनला. ते या निष्कर्षपर्यंत पोहोचले की नाटकात कथानक, चरित्र, विचार, शब्दलेखन, चाल आणि नाट्य असे सहा घटक असतात. प्रत्येक घटकाचा नाटकाशी कसा संबंध आहे यासह खाली थोडक्यात चर्चा केली जाईल.

कथानक - "मिथॉस":

ऍरिस्टॉटलने द पोएटिक्समध्ये कथानकाची व्याख्या "घटनांची मांडणी" अशी केली आहे आणि त्याला रंगभूमीचा सर्वात महत्त्वाचा घटक मानतो. कथानकामध्ये (प्लॉटमध्ये) आकर्षक आणि तार्किक सुरुवात, मध्य आणि शेवट यासह सर्व आवश्यक घटक असणे आवश्यक आहे. घटना अशा प्रकारे मांडल्या गेल्या पाहिजेत की कारण-आणि-प्रभाव साखळी प्रतिक्रिया (डेसिस) कळस आणि शेवटी वास्तववादी आणि आंतरिकपणे सुसंगत उकल-अनवाइंडिंग (लुसिस) कडे घेऊन जाते. यशस्वी कथानकामध्ये रिव्हर्सल (पेरिपेटिया), ओळख (ऍनाग्नोरिसिस) आणि दुःखाचे दृश्य (पॅथोस) समाविष्ट असते आणि त्यात सर्व घटक योग्य क्रमाने असतात. यामुळे भावांना योग्य वाट मोकळी होते. सुरुवातीच्या अरिस्टॉटेलियन मॉडेलमध्ये, ड्रामाटर्ग हा कथानक आणि घटनांच्या क्रमाशी किंवा नाट्यमय संरचनेशी सर्वात संबंधित आहे.

ऍरिस्टॉटलच्या मते, नाटकाच्या कथानकात "रेव्हर्सल ऑफ फॉरचून" दर्शविली जाते, याचा अर्थ असा की गोष्टी चांगल्या प्रकारे सुरू होऊ शकतात आणि बऱ्याच शोकांतिकांप्रमाणेच वाईट होऊ शकतात किंवा बहुतेक रोमॅटिक विनोदांप्रमाणेच सकारात्मक परिणाम होऊ शकतात. तो असे ठामपणे सांगतो की कथानक हे सर्व गोष्टींसाठी पाया ठरते. रंगमंच हा जीवनासारखाच आहे कारण ते क्रियांच्या मालिकेने बनलेले आहे जे परिणाम देतात. तर, कथानक हे मुख्यतः कथा बनवते.

वर्ण - "इथोस":

ऍरिस्टॉटलसाठी, नाटकातील पात्रे कथानकासाठी दुय्यम आहेत. पात्रे हे कथानक (प्लॉट) अमलात आणतात. कथानकाच्या घटनांमागील कारणे (प्रेरणा) पात्रांद्वारे प्रदान केली जातात. पात्रांचा मुख्य उद्देश विशिष्ट नैतिकता किंवा गुण (म्हणजे त्यांचे चारित्र्य) चित्रित करणे आणि ती नैतिकता किंवा गुण कथानकाच्या मार्गावर कसा प्रभाव पाडतात आणि सातत्यराखतात हे आवश्यक आहे. ते संघर्षासाठी उत्प्रेरक म्हणून कार्य करतात. हे आपल्याला चांगल्या किंवा भयंकर वैशिष्ट्यांबद्दल, ते चांगले किंवा वाईट कसे होऊ शकतात याबद्दल समतोल दृष्टिकोन प्रदान करते. ऍरिस्टॉटलच्या मते, "रेव्हर्सल ऑफ फॉरचून" - कथानकाचा प्राथमिक "उद्देश" - थेट पात्राच्या व्यक्तिमत्त्वावर किंवा निर्णयांवर प्रभाव पाडतो.

विचार - "डायनोइया":

नाटकाचा विषय हा तो विचार असतो. नाटककाराला कदाचित एखाद्या विशिष्ट विचाराने, ओळखून किंवा अनुभूतीने हा भाग लिहिण्याची प्रेरणा मिळाली असेल, जी नंतर संपूर्ण कथानकात गुंतली जाते. उदाहरणार्थ, अनिश्चितता, ही हॅम्लेटच्या कथानकाचा एक विचार आहे. नाटकात, पात्रे सामान्यतः टिप्पण्या करतात किंवा कथानकाबद्दल प्रश्न विचारतात, आणि प्रेक्षकांना तसेच करण्यास प्रेरित करतात. लेखक प्रतिमांच्या वापराद्वारे आणि दृश्यातील कलाकारांच्या स्थानाद्वारे विशिष्ट विषय व्यक्त करतो.

भाषाशैली - "लेक्सिस":

ॲरिस्टॉटलने कथा व्यक्त करण्यासाठी वापरल्या जाणाऱ्या भाषेचा संदर्भ देण्यासाठी "डिक्शन" हा शब्द वापरला. माहिती मौखिकपणे (गाणे किंवा भाषणाद्वारे) किंवा गैर-मौखिकपणे (चेहऱ्यावरील भाव) संप्रेषित केली जाऊ शकते. ॲरिस्टॉटलचा असा विश्वास होता की काव्यात्मक आणि गद्य (प्रॉसिक) भाषेमध्ये योग्य संतुलन राखण्यासाठी लेखनाच्या भागासाठी हे महत्त्वपूर्ण आहे. तो त्याच्या काव्यशास्त्रामध्ये अतिशयोक्तीपूर्ण शब्दलेखन वापरण्याचा सल्ला देतो. त्याला काव्यात्मक भाषेची (रूपक, उपमा इ.) रोजच्या भाषेशी जोड हवी असते. नियमित भाषण स्पष्ट करते, काव्यात्मक भाषण सुंदर आहे आणि विचारांना उत्तेजन देते, परंतु दोन्ही एकत्रितपणे वापरणे आवश्यक आहे.

मेलोडी - "मेलोस":

कथेतील संगीताच्या वापराचे वर्णन करण्यासाठी मेलडी हा शब्द वापरला जातो. प्राचीन ग्रीक नाटकांमधील कोरस कृतीवर भाष्य करतात आणि अधूनमधून नृत्य आणि गायन करतात. घटनांच्या नैसर्गिक प्रगतीला वारंवार मेलडी म्हणून संबोधले जाते. संगीताप्रमाणेच, कथानकाला "कार्य" करण्यासाठी विशिष्ट प्रवाह असणे आवश्यक आहे.

देखावा - "ऑप्सिस":

ॲरिस्टॉटलने शब्दलेखनाची व्याख्या कथा सांगण्यासाठी वापरली जाणारी भाषा म्हणून केली. देखावा नाटकाच्या दृश्य शैलीचे वर्णन करतो. नाटकात, बारीक लक्ष देऊन तपशीलवार बनाविलेले कपडे आणि बारकाव्यांकडे लक्ष देऊन रचलेली रंगमंच सामग्री (सेट पीस) प्रेक्षकांच्या व्यस्ततेला प्रोत्साहन देतात. सादरीकरणामध्ये वापरलेले देखावे, पोशाख आणि विशेष परिणाम साधणारे प्रभाव (स्पेशल इफेक्ट्स) हे सर्व दृश्य घटकांचे प्रकार आहेत जे सभागृहात देखावा उभा करतात. याव्यतिरिक्त, देखावा (सेटिंग्ज) आणि पोशाख यासारखे काही नाट्यमय घटक कसे विकसित केले जातात याचे वर्णन करते. साहजिकच कलाकृती हा निव्वळ देखावा असू शकत नाही. याव्यतिरिक्त, एक आकर्षक कथानक (प्लॉट) असणे आवश्यक आहे.

ॲरिस्टॉटलच्या नाटकातील सहा घटक अजूनही खूप महत्त्वाचे आणि संबंधित आहेत आणि सध्याच्या युगातील नाटकात अजूनही या मूलभूत गोष्टींचा समावेश आहे. भारतीय आणि पाश्चात्य नाट्यपरंपरेमध्ये काही समानता आहेत, जसे की कथानक प्रामुख्याने ऐतिहासिक आणि पौराणिक व्यक्तिरेखांवर केंद्रित असते, नाटकाची कृती आणि दृश्यांमध्ये

विभागणी, गायकवृंदाचा (कोरसचा) वापर आणि ठराविकपात्रांचा (स्टॉक कॅरेक्टर्सचा) विकास. अॅरिस्टॉटलच्या मते नाटकाचा मूळ उद्देश ज्ञान देणे आणि चरित्र घडवणे हा आहे. भरत कथानकाला नाटकाचे सार न मानता शरीर म्हणून पाहतात, तर अॅरिस्टॉटल याला शोकांतिकेचा आत्मा मानतो. अॅरिस्टॉटलच्या शोकांतिकेच्या सहा घटकांनुसार - कथानक, चरित्र, विचार, शब्दलेखन, चाल आणि देखावा - 'पोएटिक्स'च्या सहाव्या अध्यायात उल्लेखित, तर, भरताचे नाट्यशास्त्र हे वास्तु (कथानक), नेता (नायक), रस (स्वाद) यांनी बनलेले आहे., लक्षण (चिन्हे आणि लक्षणे), आलमकारा (कलात्मक जोड), नृत्य-संगित (नृत्य आणि संगीत), आणि अभिनय (एॅक्टींग). दोन परंपरांमधील फरकाचा आणखी एक मुद्दा असा आहे की भारतीय नाट्यपरंपरेत शोकांतिकेचा अभाव आहे, ज्याचे पाश्चात्य नाट्यपरंपरेत खूप कौतुक होते. याशिवाय, ग्रीक नाटक काल, स्थळ आणि कृती या तीन एकात्मतेचे पालन करते; हे भारतीय नाटकात काटेकोरपणे पाळले जात नाही जिथे कृती पृथ्वीवरील ठिकाणाहून स्वर्गात बदलते आणि रामायण किंवा महाभारताप्रमाणे काही वर्षांच्या कालावधीत कथा देखील घडते.

५.२.३ भारतीय नाट्यशास्त्रानुसार नाटकाची रचना:

नाटकीय रचना ही मजकुराच्या सांगाड्यासारखी असते. नाटकीय रचना नाटकाच्या शैलीशी आणि कथानक ज्यापद्धतीने सादर केले जाते, पात्रे चित्रित केली जातात आणि / किंवा विषय (थीम) संबोधित केले जातात त्याशी संबंधित असतात. रंगमंचावर नाटक ज्याक्रमाने किंवा क्रमाने विकसित होते त्याला रंगभूमीमधील रचना असे संबोधले जाते.

दर्जेदार (क्लासिक) संस्कृत नाटकाच्या कथनात्मक रचनेत पाच टप्पे असतात ज्यामुळे घटनांचे चित्रण शेवटी निष्कर्षपर्यंत पोहोचते.

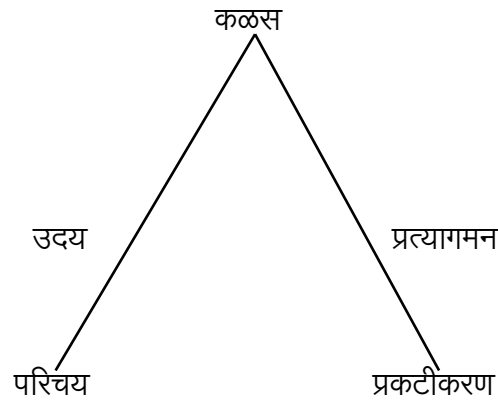
- मुख्यघटना "मूळ" (मुख) आहे, जी कथानकाच्या कृतीची प्रारंभिक बीजे रोवते.
- दुसरी "घटना" (प्रतिमुखा) आहे, जी अनुकूल आणि प्रतिकूल अशा दोन्ही परिस्थिती दाखवून कथा पुढे नेते.
- तिसरा "जंतू" (गर्भ) आहे, जेथे सकारात्मक कृत्ये ध्येयाच्या (फला) जवळ जातात.
- चौथी अवस्था "संकट" (विमर्स) आहे, ज्यामध्ये नकारात्मक कृत्ये सकारात्मक गोष्टींवर वर्चस्व गाजवतात आणि मूळ ध्येयापासून लक्षणीयरित्या विचलित होतात.
- नाटकाची "पूर्णता" (निर्वाहन), जी सर्व कथा एकत्र करून त्यांना स्पष्ट शेवटपर्यंत आणते, ही पाचवी कृती आहे.

५.२.४ पाश्चात्य नाट्यशास्त्रानुसार नाटकाची रचना:

नाटकीय रचना म्हणजे नाटककार त्याच्या क्षेत्रातील (डोमेनमधील) नाट्यमय सामग्री किंवा कृती आयोजित करण्यासाठी वापरत असलेल्या व्यापक आराखडा (फ्रेमवर्क) किंवा प्रक्रियेचा संदर्भ देते. अॅरिस्टॉटलने शोकांतिकेच्या चर्चेत यशस्वी नाटकाची आदर्श रचना आणि कथानक मांडले. अॅरिस्टॉटलचा असा विश्वास होता की कथानकाची सुरुवात, मध्य आणि शेवट असणे आवश्यक आहे आणि तीन-कृतींच्या मूलभूत संरचनेचे पालन केले

पाहिजे. त्याने त्याला प्रोटासिस, एपिटसिस आणि कॅटोस्ट्रॉफ असे नाव दिले. नायक अयशस्वी का होतो याचे खात्रीशीर तर्क असायला हवे. शोकांतिकेचा अंतिम उद्देश प्रेक्षकांमध्ये भीती आणि दया निर्माण करून भावनांना वाटमोकळी करून देणे (कॅथर्सिस निर्माण करणे) हा आहे.

रोमन थिएटर समीक्षक होरेस यांनी पाच कृतींच्या संरचनेचा पुरस्कार केला आणि नाटक हे पाच कृतीपेक्षा लांब किंवा लहान नसावे असा सल्ला दिला. नंतर १८६३ मध्ये, जर्मन नाटककार गुस्ताव फ्रेटिंग यांनी त्यांच्या ५ अभिनय नाटकीय संरचनेचा विस्तृत अभ्यास केल्यानंतर एक पिरॅमिड आकृती तयार केली. फ्रायटॅगच्या पिरॅमिडनुसार, कथेचे कथानक पाच विभागांमध्ये विभागले गेले आहे: विषादीकरण (मूळतः परिचय म्हणतात), उदय, कळस (क्लायमॅक्स), प्रत्यागमन (रिटर्न किंवा फॉल आणि नंतर एक अनपेक्षित आपत्ती), उकल किंवा प्रकटीकरण (डिनो उमेंट, रिझोल्यूशन किंवा डिस्क्लोजर)."



स्रोत:

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/96/Freytag%27s Pyramid with English text.svg/220px-Freytag%27s Pyramid with English text.svg.png](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/96/Freytag%27s%20Pyramid%20with%20English%20text.svg/220px-Freytag%27s%20Pyramid%20with%20English%20text.svg.png)

प्रदर्शन किंवा परिचय:

परिचय, त्याच्या नावाप्रमाणेच, देखावा (सेटिंग) आणि पार्श्वभूमी स्थापित केली आहे. प्रेक्षक या क्षणी पात्रांना भेटतात आणि पुढे काय घडेल या बद्दल ते महत्त्वपूर्ण तपशील देखील शिकतात.

क्रियेचा उदय:

प्रस्तावनेत घडलेल्या घटनेनंतर आता आतुरता/ अनिश्चितता (सस्पेन्स) निर्माण झाला आहे. पात्रांची कृती किंवा वागणूक प्रेक्षकांना कळसासाठी (क्लायमॅक्ससाठी) तयार करते. येथे, आतुरता/ अनिश्चितता (सस्पेन्स) निर्माण करणारे घटक आणि नाट्यशास्त्र यांच्या उपयोजनातून तणाव निर्माण होतो.

कळसः

सामान्य वापराच्या विरुद्ध, फ्रेटिंगच्या मॉडेलमधील "क्लायमॅक्स" "शेवट" असा अर्थ देत नाही. त्या ऐवजी, ते कथेच्या निर्णायक क्षणाशी जोडते. तणाव निर्माण करणाऱ्या घटना आणि शेवटच्या कृतीमधला हा काळ आहे ज्यामुळे कथा जवळ येते. कथेची दिशा बदलणारे प्रकटीकरण कलाटणी देणारा क्षण (टर्निंगपॉइंट) म्हणून ओळखले जाते किंवा फ्रेटिंगसाठी "प्लॉटट्विस्ट" क्लायमॅक्स आहे.

प्रत्यागमनः

कळसाच्या (क्लायमॅक्सच्या) मागे येणारी क्रिया प्रत्यागमन (फॉल किंवा फॉलिंग ॲक्शन) म्हणून ओळखली जाते. निर्माण होत असलेले वाद आणि तणाव उलगडणे असा हा टप्पा मानला जाऊ शकतो. या टप्प्यावर कथा कुठे चालली आहे याचा अंदाज वाचक किंवा प्रेक्षकांना येऊ शकतो.

प्रकटीकरण किंवा उकलः

ही नाटकाची किंवा कार्याची अंतिम क्रिया आहे, ज्याला कधी कधी उकल किंवा प्रकटीकरण म्हणून ओळखले जाते. सर्व काही शेवटी प्रेक्षकांसमोर येते.

या प्रकारची नाट्यमय रचना दाखवण्यासाठी, १६२३ मधील शेक्सपियरचे मॅकबेथ हे एक उत्कृष्ट उदाहरण आहे. मॅकबेथचे पाच-अभिनय नाटक मॅकबेथच्या उदय आणि पतनावर केंद्रित आहे.

कृती एकः परिचयः

यात मॅकबेथला एक शूरसैनिक आणि डंकनच्या राजाचा विश्वासू म्हणून चित्रित केले आहे. घरी जाताना तीन जादूगारांशी झालेली भेट मॅकबेथच्या सिंहासनावर आरूढ झाल्याची कल्पना देते.

कृती दोनः उदय

लेडी मॅकबेथच्या प्रभावामुळे डंकन झोपेत असताना या जोडप्याने त्याचा खून करण्याची योजना आखली. राजा म्हणून डंकनची जागा मॅकबेथने घेतली. बॅन्कोला मॅकबेथने मारले कारण मॅकबेथ बॅन्कोला त्याच्या नव्याने मिळवलेल्या सत्तेसाठी धोका म्हणून पाहतो.

कृती तीनः कळसः

त्यांच्या घरी आयोजित रात्रीच्या जेवणात, मॅकबेथला बॅन्कोच्या भूताचा सामना करावा लागतो. लेडी मॅकबेथला जेने आणि परिणामांच्या चिंतेने वेडी झाली आहे.

कृती चारः प्रत्यागमनः

मॅकबेथ त्याच्या भेटी दरम्यान तीन जादूगारांकडून सांत्वन शोधतो. ते त्याला तीन भविष्यवाण्या देतात, त्यातील प्रत्येक कथनात पुढील दृश्य ठरते (सेट करते).

बंडखोरीपासून स्वतःचे रक्षण करण्यासाठी, मॅकबेथने मॅकडफच्या कुटुंबाची हत्या केली, ज्यामुळे मॅकडफला मॅकबेथ विरुद्ध सूड उगवण्यास प्रवृत्त केले.

कृती पाच:

प्रकटीकरण किंवा उकल कृती पाच मॅकबेथला आश्चर्यचकित आणि निराशाजनक करणारी चेटकीणांच्या भविष्य वाण्यांची पूर्तता दर्शवितो. मॅकबेथ मारल्यानंतर माल्कम स्कॉटलंडचा राजा झाला. महत्त्वाकांक्षा आणि नैतिक क्षय याकडे मॅकबेथची दुःखददुर्बलता म्हणून पाहिले जाते.

फ्री टॅंगचे पिरॅमिड हे नाट्यमय संरचनेचे उत्कृष्ट उदाहरण आहे, जरी सर्व नाटकांनी त्याचे पालन केले पाहिजे असे नाही. साहित्यात प्रयोगशीलता आणि सर्जनशीलता वाढते म्हणून अधिक लेखक कामगिरीच्या सीमा तपासण्यासाठी उत्सुक असतात. वेळ, जागा आणि कथा सांगण्याची शैली यासह विविधरचना भिन्न आहेत. ब्रिटिश नाटकाच्या पाच कृती प्रथम एलिझाबेथन नाटककारांनी विकसित केल्या होत्या. एकोणिसाव्या आणि विसाव्या शतकातील चारच्या ऐवजी संगीत नसलेल्या नाटकांमध्ये आज फक्त तीन अभिनय आहेत. काही नाट्यमय रचनांमध्ये एकरेषीय नसलेल्या (नॉनलिनिअर) कथा सांगण्यासाठी फ्लॅशबॅक आणि फ्लॅश फॉरवर्ड्स वापरतात. नाटककार या तंत्राचा वापर करून जटिलता, वाढणारी क्रिया, कळस आणि प्रकटीकरण (क्लायमॅक्स आणि रिझोल्यूशन) चा नमुना तयार करतो.

तुमची प्रगती तपासा:

१. भारतीय आणि पाश्चात्य नाटकांच्या नाट्यमय संरचनेत फरक करा.
२. फ्रायटॅंगच्या पिरॅमिडनुसार नाट्यमय रचना स्पष्ट करा.

५.३ नाटकाच्या संबंधात वाद ('isms')

ज्याने संपूर्ण व्हिक्टोरियन युगात नाट्यमय घट अनुभवली, त्या नाटकाचे, २० व्या शतकाच्या सुरुवातीस एक शक्तिशाली पुनरुज्जीवन झाले. २० व्या शतकातील नाटक जे लिहिले गेले आणि सादर केले गेले ते मागील प्रयत्नांपेक्षा लक्षणीय भिन्न आहे. असंख्य नवनवीन शोध आणि प्रयोग केले गेले आहेत आणि ते सुसंस्कृत जगाच्या (सिव्हिलीझेशनच्या) प्रगतीशी आणि सामान्य लोकांसमोरील संकटांशी जोडलेले आहेत. ऐतिहासिक, सामाजिक, राजकीय, आर्थिक आणि वैज्ञानिक चळवळींनी या युगाचा टप्पा प्रभावित केला आणि बदलला. दोन महायुद्धे, महामंदी आणि तांत्रिक विकास या सर्वांनी मानवी मनाच्या वैविध्यपूर्ण आणि अनेक विस्तारांना/प्रगतींना हातभार लावला आहे. स्वातंत्र्य, समानता आणि बंधुता तसेच कला आणि जीवनयाविषयी आव्हानात्मक दृष्टिकोन यांचा २०व्या शतकातील नवीन चळवळींवर प्रभाव होता. एक नवीन अभिनय दृष्टीकोन दिसून आला जो कमीत काकी असलेला (कमीपॉलिश), परंतु मजबूत, अधिक थेट आणि स्वतंत्र होता. अनेक गुंतागुंतीच्या आणि गोंधळात टाकणाऱ्या हालचाली होत्या. सहा दशकांच्या कालावधीत, १९ व्या शतकाच्या उत्तरार्धापासून ते २०व्या शतकातील थिएटरच्या सुरुवातीच्या दशकांपर्यंत अनेक नवीन कल/वळण (ट्रेंड) आणि प्रवाह दिसून

आले. हा उपघटक, इतर वळणांबरोबरच (ट्रेंडबरोबरच), नाटकातील वास्तववाद, निसर्गवाद, प्रतीकवाद आणि अभिव्यक्तीवादयावर चर्चा करण्यावर लक्ष केंद्रित करतो.

५.३.१ वास्तववाद:

वास्तववादाचा उदय तीन महत्त्वपूर्ण घडामोडींनी प्रभावित झाला. सर्वप्रथम, ऑगस्ट कॉम्टे (१७९८-१८५७), ज्यांना "समाजशास्त्राचे संस्थापक" म्हणून संबोधले जाते, त्यांनी सकारात्मकता वादाचा सिद्धांत विकसित केला. कॉम्टेच्या तत्त्वांपैकी एकाने निसर्गाची कारणे आणि परिणाम ठरवण्यासाठी एक पद्धत म्हणून काळजीपूर्वक निरीक्षणाला प्रोत्साहन दिले. दुसरे म्हणजे, चार्ल्स डार्विन (१८०९ - १८८२) यांनी १८५९ मध्ये प्रकाशित केलेल्या द ओरिजिन ऑफ स्पीसीजने लोकांना असे विचार करण्यास प्रेरित केले की विज्ञान जीवनातील प्रत्येक गोष्ट स्पष्ट करू शकते. डार्विनच्या पुस्तकाचा मुख्य युक्तिवाद असा होता की जीवन एका सामान्य पूर्वजापासून हळूहळू विकसित झाले आणि ते "सुयोग्याचे जगणे (सर्वायवल ऑफ द फिट्टेस्ट)" ला अनुकूल आहे. साम्यवादाचे संस्थापक, कार्लमार्क्स (१८१८-१८३३), यांनी १८४० च्या उत्तरार्धात राजकीय तत्त्वज्ञानाचा प्रचार केला.

त्यांनी समान संपत्ती वितरणाच्या बाजूने आणि शहरीकरणाच्या विरोधात युक्तिवादकेला. हीच वेळ आहे जेव्हा सामान्य माणसाने मान्यता मागितली आणि मध्यमवर्गाने अधिक अधिकारांची मागणी केली.

यातील कल्पनांनी एका नवीन प्रकारच्या रंगभूमीचा मार्ग मोकळा केला जो इतर सर्वापेक्षा वेगळा असेल.

या नवीन सामाजिक आणि सौंदर्य विषयक परिस्थितींच्या प्रतिक्रिया म्हणून वास्तववाद अंशतः विकसित झाला. त्याची सुरुवात फ्रान्समध्ये झाली आणि १८६० पर्यंत कलेचे उद्दिष्ट मानवजातीची प्रगती करणे हे आहे असा विश्वास होता. आधुनिक परीस्थितीत(सेटिंग्ज) आणि काळातील मानवी वर्तनाचे थेट निरीक्षण समाविष्ट करणे आणि विषय दैनंदिन जीवन आणि समस्यांशी संबंधित असले पाहिजेत असा नाटकाचा हेतू होता.

१८५९ ते १९०० पर्यंत, मेलोड्रामा, तमाशा, नाटके, विनोदी संगीतिका (कॉमिकऑपेरा) रंगभूमीच्या मुख्यप्रवाहावर वर्चस्व गाजवत राहिले. १९ व्याशतकाच्या उत्तरार्धात नाट्यमय वास्तववादाचा विकास झाला – एक साहित्यिक आणि कलात्मक चळवळ, जी १८७० च्या दशकात सुरू झाली. नाट्यगृहांची उपस्थिती वाढवण्यासाठी हे कार्यान्वित करण्यात आले जेणेकरून जास्तीत जास्त लोक सादरीकरणाशी संबंधित असतील आणि त्याचा आनंद घेऊ शकतील. १९ व्या शतकाच्या उत्तरार्धाच्या नाटकाने कृत्रिम कल्पनाविलास(रोमॅटिक) शैलीऐवजी योग्य परिस्थितीत सामान्य लोकांचे अचूक चित्रण करण्याचा प्रयत्न केला. कृत्रिम आणि कल्पनाविलास (रोमॅटिक) परिस्थितीचे चित्रण करण्याची परंपरा नाटकात सुरुवातीपासूनच होती. १९ व्या शतकातील दिग्दर्शक आणि लेखकांनी ही प्रथा नाकारली आणि भ्रमापेक्षा वास्तवाला प्राधान्य देण्याचा प्रयत्न केला. या चळवळीने आधुनिक रंगमंच पूर्णपणे बदलून टाकला, ज्यामध्ये देखावा (सेटिंग), सादरीकरण (परफॉर्मिंग) तंत्र, कथानक (स्क्रिप्ट) आणि अगदी रंगभूषेचा (मेकअपचा) ह्यांचा समावेश होता. इंग्लंड, फ्रान्स आणि

युनायटेड स्टेट्समध्ये १९२० च्या दशकात वास्तववाद लोकप्रिय झाला होता. हेन्रिक इब्सेन, ज्यांना आधुनिक वास्तववादाचे जनक म्हणून वारंवार संबोधले जाते, त्यांनी त्यांना भावना क्षोभ करणाऱ्या (आनंदपर्यावसायी) नाटकापासून (मेलोड्रामापासून) दूर नेले. वास्तविक जीवनाची अधिक निष्ठा रंगमंचावर आणण्याचा त्यांचा उद्देश होता आणि त्यांनी समाजाच्या मूल्यांवर आक्रमण केले आणि नाटकात अपारंपरिक विषय आणले.

वास्तववादी नाटकांची ठळक वैशिष्ट्ये:

- वास्तववाद हा नाट्यमय आणि नाट्यविषयक नियमांचा विकसित संच आहे ज्याचा उद्देश नाटकांचे मजकूर आणि कार्यप्रदर्शन यांचा वास्तविक जीवनाशी अधिक चांगले साम्य देणे आहे.
- वास्तविक-जगातील परिस्थितींमध्ये सामान्य लोकांच्या वास्तववादी चित्रणांसह उत्पादित रोमांटिक शैली पुनर्स्थित करण्याचा हा एक प्रयत्न आहे.
- जग जसे आहे तसे थेट पाहण्याचे हे एक नाट्यमय तंत्र आहे. ते दैनंदिन आचरण आणि कठोर निर्णयांवर प्रकाश टाकते
- सरळ रीतीने, ते मानवतेच्या समस्या आणि त्रासांवर प्रकाश टाकू इच्छित आहे.
- वास्तववादी नाटकांची मांडणी सामान्य कार्यालय देखावा (ऑफिससेटिंग), शहरे, निवासस्थान, समाज आणि मूलतः दैनंदिन जीवन लक्षात आणते.
- प्रबंध नाटकांमध्ये कृत्रिम भाषणाच्या जागी वास्तवाची साधी खरी भाषा वापरली गेली. विश्वासाई संवाद तयार करण्यासाठी सामान्य दैनंदिन देखावा (सेटिंग्ज) वापरली जातात.
- वास्तववादी नाटककारांनी देखावा (सेटिंग्ज), विरोध, संघर्ष आणि रंगमंच (स्टेजिंग) तयार केले जे वास्तविक-जगातील घटनांवर आधारित आहेत.
- वास्तववादाचा लक्ष्य सत्यता आणि सत्यावर होता, आणि जे काही अतिशयोक्तीपूर्ण असल्याचे दाखवले गेले त्याचा निषेध करण्यात आला.

प्रमुख योगदान:

वास्तववादी नाटकाची संकल्पना प्रथम हेन्रिक इब्सेन यांनी मांडली. त्यांच्या नाटकांनी सामाजिक नियमांना आव्हान दिले आणि अपारंपरिक कथानके (थीम) शोधल्या. इब्सेनने उत्तमलिखित नाटकाचे सूत्र सुधारले आणि प्रयत्नपूर्वक आणि खऱ्या पद्धतीचा वापर करून अतिशय त्रासदायक विषय असलेली आपली नाटके स्वीकाराई बनवली. स्वगत, वगैरे बाजूला टाकले. त्यांच्या नाटकांमध्ये आंतरिक मनोवैज्ञानिक प्रेरणेवर भर दिला गेला. देखाव्याचा (सेटिंग्ज) पात्रांच्या व्यक्तिमत्त्वावर प्रभाव पडला आणि पात्रांनी केलेल्या प्रत्येक गोष्टीत आणि त्यांनी वापरलेली प्रत्येक गोष्ट त्यांच्या सामाजिक-आर्थिक वातावरणाला प्रतिबिंबित केले. त्यांनी इतर वास्तववादी लेखकांसाठी आराखडा (टेम्पलेट) म्हणून काम केले.

इच्छा मरण, स्त्रियांचे स्थान, व्यवसाय आणि युद्ध आणि सिफिलीस हेड्सेन ने त्याच्या नाटकांमध्ये समाविष्ट केलेले काही विषय आहेत. उदाहरणार्थ, इब्सेनचे १८७७ चे "पिलर्स ऑफ सोसायटी" हे नाटक व्यवसाय आणि युद्धाशी संबंधित आहे. नाटकाच्या शेवटी, "हेड्डागॅबलर" (१८९०), समाजाला कंटाळलेली एक प्रभावशाली स्त्री आत्महत्या करते. १८७९ मध्ये लिहिलेल्या "एडॉल्स हाऊस" या त्यांच्या नाटकात त्यांनी महिलांच्या घरातील भूमिका आणि त्यांच्या निर्बंधांवर चर्चा केली. नोरा, नायिका, तिला तिच्या वडिलांनी किंवा तिच्या जोडीदाराने कधीही वाढू आणि स्त्रीमध्ये बदलू दिले नाही. "एडॉल्सहाऊस" मधील स्त्री मूळतः एकबाहुली नव्हती, तिने फक्त तसे असल्याचे ढोंग केले. येथे, नोराने फक्त तसे असल्याचे ढोंग केले कारण तिला एका बाहुलीच्या घरात कैद केले गेले होते जेथे ती सुंदर आणि खेळकर, आज्ञाधारक आणि निर्बुद्ध असणे अपेक्षित होते. नाटकाच्या शेवटी, नोरा तिचा नवरा टोरवाल्ड आणि तिच्या मुलांना सोडून देते.

१८५६ ते १९५० या काळात जगलेल्या ब्रिटिश नाटककार जॉर्जबर्नार्ड शॉ यांनी मनोरंजनाचा उपयोग समाजात बदल आणि समाजप्रबोधन, या कल्पनेची थड्या केली. "आर्म्स अँड द मॅन" (१८९४) या प्रेम, लढाई आणि सन्मानावरील त्यांचे नाटक, परंपरागत दृष्टीकोन पाडण्याआधी आणि स्वतःचे पर्याय सादर करण्याकडे प्रवृत्त होते. "द प्रोफेशन ऑफ मिसिस वॉरन श्रीमती" हे नाटक वेश्या व्यवसायाचे वास्तववादी सादरीकरण आहे.

रशियन नाटककार अँटोनचे खॉव्ह (१८६० - १९०४) हे "द थ्री सिस्टर्स" आणि "द चेरी ऑर्चर्ड" या नाटकांसाठी प्रसिद्ध आहेत. आकर्षक मनोवैज्ञानिक वास्तव, विचित्र सामाजिक परिस्थितींमध्ये अडकलेली पात्रे आणि विषमपरिस्थिती असतानासुद्धा आशावादी असणारी पात्रे यांचे चित्रण त्यांच्या नाटकांना पूर्णपणे वास्तववादी बनवते. श्रीमंत लोक ही मानवी अस्तित्वाच्या एकाकीपणा आणि अनिश्चिततेपासून वाचू शकत नाहीत. यूजीनओ' नील (१८८८-१९५३), सर्वात महत्त्वपूर्ण अमेरिकन नाटककारांपैकी एक, यांनी ब्रॉडवे –एक प्रभावी स्वरूप म्हणून गंभीर वास्तववादी रंगभूमीच्या विकासात योगदान दिले.

वास्तववादी नाटक १९व्या शतकात जितके लोकप्रिय होते तितके लोकप्रिय नसले तरी २०व्या शतकातही ते टिकून राहिले तसेच आजही जगाच्या विविध क्षेत्रांमध्ये त्याचा प्रभाव कायम आहे.

५.३.२ निसर्गवाद:

एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात आणि विसाव्या शतकाच्या पूर्वार्धात युरोपीय नाटक आणि नाट्यक्षेत्रात निसर्गवाद चळवळीचा उदय झाला. वास्तविकतेचा भ्रम व्यक्त करण्याच्या प्रयत्नात निसर्गवादी नाटकामध्ये विविध नाट्य आणि रंगभूमी तंत्रांचा वापर केला जातो. स्वच्छंदतावाद किंवा अतिवास्तववाद, जे समस्यांना अत्यंत प्रतिकात्मक, आदर्शवादी किंवा अगदी अलौकिक दृष्टिकोन देऊ शकतात, यांसारख्या चळवळींच्या विरुद्ध, निसर्गवाद ही नाट्य आणि साहित्यातील एक चळवळ आहे ज्याचा उद्देश दररोजच्या वास्तववादी वास्तवाची प्रतिकृती बनवणे आहे. ह्या रंगभूमीवर गुंतागुंतीचे संघ, वास्तविक लोकांच्या भाषणाची नक्कल करणारे रुक्ष नीरस लेखन आणि वास्तविकतेचा सर्वात विश्वासाई भ्रम निर्माण करण्यासाठी वास्तविकतेची प्रतिकृती बनवण्याचा प्रयत्न करणारे अभिनय वापरतात. वास्तववाद जो व्यक्ती प्रत्यक्षात आहेत तसे प्रतिनिधित्व करण्याचा प्रयत्न करतो

त्याच्याविरुद्ध, निसर्गवाद, शास्त्रोक्तपणे पर्यावरण किंवा आनुवंशिकता यांसारख्या अंतर्निहित शक्तींचा शोध घेण्याचा प्रयत्न करतो.

फ्रेंचतत्त्वज्ञ आणि नाटककार एमिल झोला हे निसर्गवादाचे प्रमुख समर्थक आहेत. १८६७ च्या सुरुवातीस, झोलाने नाट्यकलांमधील सर्व कलाकृती नाकारण्याचे आवाहन केले होते, अशी मागणी केली होती की नाटके वर्तनाची विश्वासू नोंद असावीत, म्हणजे जीवनाचे वैज्ञानिक विश्लेषण असावे. पहिले स्पष्टपणे निसर्गवादी नाटक झोलाचे "थेरेसरॅकीन" (१८७३) होते, जे १८६७ मध्ये प्रकाशित झालेल्या त्यांच्या स्वतःच्या कादंबरीचे पुनर्प्रवर्तन होते. 'लानोव्हेल फॉर्म्युल' हा झोलाचा निसर्गवादाचा वाक्यांश आहे. फेयरब्राई, फेअरग्रँड आणि फेअरसिंपलही निसर्गवादाची तीन मुख्य तत्त्वे आहेत आणि निसर्गवादी नाटकाचे मुख्य वैशिष्ट्य म्हणून काम करतात. ते खालीलप्रमाणे आहेत.

- नाटक हे वास्तववादी असले पाहिजे आणि मानवीवर्तन आणि मानसशास्त्राच्या सर्वसमावेशक परीक्षणाचा परिणाम असावा. पात्रे वास्तविक प्रेरणा आणि कृती असलेले वास्तविक लोक असले पाहिजेत जे त्यांच्या आनुवंशिकतेवर आणि वातावरणावर आधारित आहेत.
- देखावा आणि सादरीकरणाच्या संदर्भात, नैसर्गिक नाटक हे अवाजवी किंवा नाट्यमय पद्धतीने न मांडता वास्तववादी पद्धतीने सादर केले पाहिजे.
- नाटक साधे असले पाहिजे आणि गुंतागुंतीच्या उपकथानकांनी किंवा प्रदीर्घ स्पष्टीकरणांनी भरलेली नसावीत.
- वर सांगितलेल्या तीन पैलूव्यतिरिक्त, निसर्गवादी नाटकाचे मुख्य पैलूपुढीलप्रमाणे आहेत:
- नैसर्गिक नाटकांमध्ये, डार्विनच्या संकल्पना, विशेषतः ज्याप्रकारे वातावरणाचा चारित्र्यावर पडणारा आणि प्रेरणास्त्रोत म्हणून पडणारा प्रभाव संपूर्ण नाटकांत उपस्थित असतात.
- निसर्गवाद सामान्य बोलण्याची पद्धत, प्रशंसनीय लेखन आणि मानवी व्यवहारात हस्तक्षेप करणाऱ्या भूत किंवा आत्म्यांसारख्या अलौकिक गोष्टींपासून दूर राहण्यावर भर देतो.
- विषयाची निवड वाजवी आणि सद्य संदर्भातील असते आणि दूरच्या, अनोळखी किंवा इतर जगापासून दूर असते.
- चित्रित केलेल्या पात्रांच्या सामाजिक गटाचा (स्पेक्ट्रमचा) विस्तार, मध्यम आणि कामगार-वर्गातील नायकांपासून ते शास्त्रीय नाटकातील श्रेष्ठांपर्यंत पसरलेले आहे.

फ्रेंच तत्ववेत्ता आणि नाटककार एमिल झोला यांच्या मार्गदर्शनाखाली निसर्गवाद्यांनी रंगमंचावरील जीवन सूक्ष्मदर्शकाद्वारे पाहण्याचा प्रयत्न केला. रंगभूमीला निसर्गवादाने ज्या रंगभूमीचा पुरस्कार केला त्याला त्यांनी खोटे मानले. त्यांच्या दृष्टीने वास्तववादही खोटा-तो जीवनाची मांडणी करण्याऐवजी त्याचे अनुकरण करतो. एमिल झोला यांचा असा विश्वास

होता की रंगभूमीची भरभराट होण्यासाठी सत्याचा प्रचार करणे आवश्यक आहे आणि ते प्रेक्षक आणि समाजासाठी देखील महत्त्वाचे असले पाहिजे. झोलासाठी, रंगमंच (थिएटर) मानवी स्वभावाची न्यायवैद्यक (फोरेन्सिक) आणि अनुभवजन्य कसोटी होती. याच्या प्रकाशात, निसर्गवादी नाटके वास्तववादापेक्षा कमी प्रभावशाली होती, जरी त्यांचा रंगमंच व्यवस्थापन आणि रचनेवर मोठा प्रभाव पडला.

प्रमुखयोगदान:

जोहान ऑगस्टस्ट्रिंड बर्ग (१८४९-१९१२), एक स्वीडिश नाटककार, कादंबरीकार, कवी, निबंधकार आणि चित्रकार यांनी "दफादर" (१८८७), "मिसज्युली" (१८८८), आणि "क्रेडिटर्स" (१८८९) सारख्या निसर्गवादी नाटकांची निर्मिती केली.

मॅक्सिमगॉर्की (१८६८ - १९३६), हेन्रीबेक (१८३७ - १८९९), आणि गेरहार्ट हॉप्टमन (१८६२-१९४६४) हे मुख्य निसर्गवादी नाटककार होते. "द लोअर डेप्ट्स" या मॅक्सिम गॉर्कीच्या नाटकात क्रांतीनंतरच्या रशियन कच्च्या राहत्या घरांमधील (फ्लॉपहाऊसमधील) बिकट राहणीमानाचे परीक्षण केले. ते इतके जिवंत असायचे की तुम्हाला कीटक दिसायचे आणि आजूबाजूचा परिसर किती गलिच्छ आहे याचा वास यायचा. हेन्रीबेकच्या "दवल्चर्स" ने आजारी आणि मरणोन्मुखांवर जीवन जगणाऱ्यांच्या दुष्ट बाजूचा शोध घेतला. बेकस, ज्यांचे विशेषतः अपशब्द वापरल्याबद्दल कौतुक केले जाते, त्यामध्ये वास्तववादी स्वर आहे. "द वीव्हर्स" या नाटकाद्वारे, गेहार्ट हॉप्टमन यांनी कुटीर उद्योगातील कामगारांच्या कठीण परिस्थितीचे आणि त्यांच्या मालमत्ता आणि जीवनाचे रक्षण करण्यासाठी केलेल्या संघर्षाचे परीक्षण करून शैलीच्या विकासाला पुढे नेले. नैसर्गिक कलाकृतीने रोग, वेश्याव्यवसाय, प्रदूषण, वर्णद्वेष आणि गरिबी यांसारख्या अस्तित्वाचे भीषण वास्तव दाखवले. निसर्गवादी लेखकांना खूप सरळ असल्याबद्दल वारंवार निषेध केला गेला.

५.३.३ प्रतीकवाद:

फ्रेंच कवींच्या गटाने १९व्या शतकाच्या उत्तरार्धात प्रतीकवादाची अनौपचारिकरित्या संघटित साहित्यिक आणि कलात्मक चळवळ सुरू केली. १८८५ ते १९१० या काळात जेव्हा ही चळवळ त्याच्या अत्युच्च शिखरावर होती तेव्हा फ्रेंच कवी जीनमोर यांनी १८८६मध्ये प्रतिकवादी जाहीरनामा प्रकाशित केला. नंतर ते चित्रकला आणि रंगभूमीकडे वळले आणि २०व्या शतकात युरोपियन आणि अमेरिकन साहित्यावर त्याचा विविध प्रमाणात प्रभाव पडला. रंगभूमीवर (थिएटरमध्ये), एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात एमिल झोला आणि इतर निसर्गवादी लेखकांच्या शब्दशः, वर्णनात्मक शैलीला आवश्यक प्रतिसाद म्हणून प्रतीकवाद एक जाणीवपूर्वक चळवळ म्हणून उदयास आला. अत्यंत प्रतिकात्मक भाषेच्या सूक्ष्मपणे सूचक वापराद्वारे, प्रतीकवादी कलाकारांनी प्रत्येक दर्शकाचा अनोखा भावनिक अनुभव व्यक्त करण्याचे उद्दिष्ट ठेवले. रंगभूमीवर (थिएटरमध्ये), प्रतीकात्मकताही २०व्या शतकाच्या सुरुवातीस निसर्गवाद आणि वास्तववादाचे प्रतिनिधित्व करणाऱ्या नाटकांविरुद्धची प्रतिक्रिया मानली जात होती.

प्रतीकवाद्यांनी सनसनाटी आणि कल्पनाविलासी भावनाप्रधानतेची (मेलोड्रामा आणि रोमँटिसिझमची) सर्व चिन्हे तसेच कोणत्याही अनुकरणीय किंवा नैसर्गिक अभिनयाचे

निर्मूलन करण्याचा प्रयत्न केला. सिद्धांतानुसार, अभिनेत्याने रंगमंचावर जे काही आहे त्यापेक्षा सखोल अर्थ दर्शविणारे एक स्वतःचा ठसा न उमटवता, (डिपर्सोनालाईज्ड) प्रतीक म्हणून काम करायचे होते. नाटककारांनी फ्रान्सच्या प्रतिकवादी कवींकडून, विशेषतः मल्लार्मे यांच्याकडून प्रेरणा घेतली. १८७०च्या दशकात नाटक समीक्षक म्हणून, मल्लार्मे यांनी प्रबळ वास्तववादी रंगभूमीच्या विरोधात युक्तिवाद केला आणि मानवता आणि विश्वाचा अंतर्निहित गूढ वाद व्यक्त करणाऱ्या काव्यात्मक रंगभूमीचा पुरस्कार केला. मल्लार्मेच्या मते, रंगभूमी हा एक पवित्र संस्कार असावा जिथे कवी-नाटककार आपल्या काव्यात्मक भाषेच्या सूचक शक्तीचा वापर करून दृश्य आणि अदृश्य जगांमधील पत्रव्यवहार प्रकट करतो. प्रतीकात्मक नाटकांची ठळक वैशिष्ट्ये आहेत:

- प्रतीकात्मक नाटकांनी जीवनाचे वास्तववादी प्रतिनिधित्व आंतरिक सत्याच्या अभिव्यक्तीसह बदलण्याचा प्रयत्न केला.
- प्रतीकवादी नाटकाने काल्पनिक कथा, दंतकथा आणि प्रतीके वापरली आणि दररोजच्या वास्तवाच्या पलीकडे जाण्याचा प्रयत्न केला.
- वापरलेली चिन्हे शाब्दिक सूचनेपेक्षा मोठा अर्थ सूचित करतात. अशा प्रकारे, निवडलेल्या चिन्हांनी खरोखर जे संप्रेषित केले होते त्यापेक्षा अधिक खोल अर्थ सुचवला.
- पात्र, रंग, हालचाल, साधनसामग्री (प्रॉप्स) आणि वेशभूषा नाटकात प्रतीकात्मकता पूर्ण करण्यासाठी वापरली गेली.
- काटेकोरपणे प्रतीकात्मक नाटकांनी प्रतीके, रूपकांचा आणि संगीताचा जास्तीत जास्त वापर करून आणि कमीत कमी कथानक कृतीसह गीतात्मक नाटकाचे रूप घेतले.
- या नाटकांमध्ये कधी कधी गूढवाद आणि अध्यात्माचा मजबूत घटक असतो.
- प्रतीकात्मक नाटकांमध्ये, अभिनय आणि संवाद अत्यंत शैलीबद्ध आणि अनैसर्गिक/वास्तव विरोधी होते.

प्रमुख योगदान:

बेल्जियम मधील लेखक मॉरिसमेटेर लिंक हे सर्वात यशस्वी प्रतीकवादी नाटककार मानले जात होते. त्याच्या "द इंटूडर" या नाटकात मृत्यूचा विषय (थीम) वापरला गेला. अग्रगण्य प्रतीकवादी नाटककारांपैकी एक ऑगस्टे व्हिलियर्सडीएल आयल-अॅडम, त्याच्या "दएक्सेल" नाटकासाठी प्रसिद्ध आहे जे प्रेम आणि धर्माच्या विषया भोवती फिरते.

पॉलकलॉडेल, फ्रान्समधील, त्यांच्या उल्लेखनीय कार्यासह "द टिडिंग्ज ब्राउट टू मेरी" (१९२९) हे प्रमुख प्रतिकवादी नाटककार आहेत. स्वीडिश नाटककार ऑगस्टस्ट्रिंड बर्ग आणि आयरिश कवी आणि नाटककार डब्ल्यू. बी. येट्स दोघेही प्रतिकवादी विचारांनी प्रभावित होते.

आल्फ्रेड जॅरीचे तीव्र उपहासात्मक उबुरोई (१८९६) हे प्रतीकात्मक रंगभूमीची (सिम्बोलिस्ट थिएटरची) उल्लेखनीय उदाहरणे आहेत. राक्षसी उबूबद्दलचे भयंकर प्रहसन, ज्याची मूलतः जॅरीच्या एका शिक्षकाची विडंबन म्हणून कल्पना केली गेली होती, ती त्वरीत फ्रेंच मध्यमवर्गाच्या व्यंग्यांमध्ये विकसित झाली.

एकसंध चळवळ म्हणून प्रतीकवादी रंगभूमीचे आयुष्य कमी असूनही, वास्तववादी भूतकाळापासून त्याचे महत्त्वपूर्ण बदल आणि कल्पनात्मक, वातावरण आणि मनःस्थिती यावर अवलंबून राहिल्याने २०व्या शतकात लेखक आणि नाट्यनिर्मितीवर परिणाम झाला.

५.३.४ अभिव्यक्तीवादः

अभिव्यक्तीवाद हा एकव्यक्तिनिष्ठ कलाप्रकार आहे जो भावनिक प्रभावासाठी वास्तविकता बदलण्याच्या कलाकाराच्या प्रवृत्तीचा संदर्भ देतो. चित्रकला, लेखन, नाट्य, वास्तुकला आणि संगीत यासारख्या विविध कलात्मक माध्यमांमध्ये अभिव्यक्तीवाद दिसून येतो. अभिव्यक्तीवाद ही नाटक आणि रंगभूमीमधील आधुनिकतावादी चळवळ आहे जी युरोपमध्ये (विशेषतः जर्मनीमध्ये) २०व्या शतकाच्या सुरुवातीच्या दशकात आणि नंतर युनायटेड स्टेट्समध्ये विकसित झाली. हे कलांमध्ये अभिव्यक्ती वादाच्या व्यापक चळवळीचा एक भाग बनते. बहुसंख्य लेखकांनी वाढत्या औद्योगिकीकरणाच्या विषयाच्या निषेधार्थ सहभाग घेतला. अभिव्यक्ती वाद म्हणजे "रचना आणि रंगमंचकलेचे स्वरूप ज्याद्वारे मानवी मनाच्या इच्छा, भीती आणि ध्यास श्रवणीय आणि दृश्यमान केले जातात," एथनमॉर्डन यांचे मत आहे.

जॉर्ज कैसर आणि अन्स्टटो लरहे २०व्या शतकाच्या सुरुवातीच्या जर्मन अभिव्यक्तीवादी चळवळीतील सर्वात प्रसिद्ध नाटककार होते. अभिव्यक्तीवादी लेखकांनी अभिव्यक्तीवादी रंगभूमीचा (थिएटरचा) वापर मोठ्या प्रमाणात प्रेक्षकांपर्यंत त्यांची दृष्टी पोहोचवण्यासाठी त्यांनी अनुभवलेल्या आणि कल्पना केलेल्या घटना रेखात्मक चित्रांनी (ग्राफिकरित्या) चित्रित करण्यासाठी वापरल्या. अभिव्यक्तीवादी नाटकाने रंगमंच-परिणाम (स्टेज इफेक्ट्स) आणि कल्पक देखाव्याला (सेटिंग्जला) प्राधान्य दिले, तर वास्तववादी नाटकाचा संरचित नमुना नाकारला. अभिव्यक्तीवादी नाटकात दैनंदिन अस्तित्वाच्या वास्तवाला महत्त्व नव्हते. नाटककाराची वास्तवाची स्वतःची धारणा अभिव्यक्ती नाटकांतून व्यक्त होते. हे जीवनाचे पूर्णपणे यादृच्छिक आणि व्यक्तिनिष्ठ चित्रण होते. इतर प्रमुख वैशिष्ट्ये आहेत:

- हे पात्रांचे आंतरिक विचार प्रदर्शित करण्यावर लक्ष केंद्रित करते. हास्यास्पद संघर्षामधील पात्रांचे चित्रण करून, कधीकधी प्रेक्षकांना धक्का बसला.
- पात्रे माणूस, वडील आणि मुलगा (दमन, दफादर आणि दसन) सारख्या निनावी पदनामांमध्ये कमी करण्यात आली.
- देखावा (सेटिंग) आणि पात्रे अस्सल असली तरी, लेखकाच्या पूर्वकल्पना आणि प्राधान्य ते रंगमंचावर कसे सादर केले जातात यावर नियंत्रण ठेवतात.

- रंगमंच खूप गुंतागुंतीचा किंवा पूर्णपणे नापीक असू शकतो आणि प्रकाश, कपडे, संगीत आणि दृश्यांचा वापर गैर-वास्तववादी आहे. सजावटीमध्ये वारंवार विचित्र आकार आणि ज्वलंतरंग आढळतात.
- अभिव्यक्तीवादी नाटकांमध्ये वारंवार तीव्र शब्द आणि हालचालींसह स्वप्नासारखी प्रतिमा वापरली जाते.
- यात एकसंध कथानकाचा अभाव आहे, कथानक विस्कळीत आणि भाग /घटनांमध्ये मोडलेले आहे, प्रत्येकाने स्वतःचा मुद्दा मांडला आहे.
- वेळ, स्थळ आणि कृती यांच्यातील सीमांकडे दुर्लक्ष केले गेले. कथा सांगणे हे स्पष्टपणे स्वप्नासारखे किंवा भयानक आहे.
- याने जीवनातील शून्यता आणि अनिश्चिततेची भावना व्यक्त केली.

प्रमुख योगदान:

ऑस्कर कोकोस्कायांचे "मर्डर, दहोप ऑफ वुमन" हे रंगभूमीसाठी (स्टेजसाठी) पहिले खरे अभिव्यक्तीवादी काम होते, ज्याचा पहिला खेळ (प्रीमियर) १९०९मध्ये व्हिएन्ना येथे झाला. अनामिक पुरुष आणि स्त्री त्यात वर्चस्वासाठी स्पर्धा करतात. हे पौराणिक प्रकार, गानवृंदाचा परिणाम (कोरल इफेक्ट्स), घोषणात्मक भाषा आणि वाढीव तीव्रता यांमध्ये मूलगामी घट हे रंगशास्त्र (क्रॅमॅटिस्टिक्स); नंतरच्या अभिव्यक्तीवादीना टकांद्वारे मोठ्या प्रमाणावर वापरले गेले.

पहिल्या महायुद्धात जर्मनीमध्ये अभिव्यक्तीवाद प्रस्थापित करण्यास मदत करणारे सर्वात प्रमुख नाटककार जॉर्ज कैसर होते. त्याचे काम "गॅस" (१९१२) हे गॅस-उत्पादक गिरणीची कथा चित्रित करते जी लोकशाही पद्धतीने नियंत्रित आहे आणि नफा वाटणी धोरणे वापरते. तथापि, गिरणीचा स्फोट होतो, नायक-गिरणी मालकाचा मुलगा—नैतिक कोंडीत सापडतो. तो, अभिव्यक्तीवादी कलाकारांप्रमाणे, अनेक जीवन उध्वस्त केलेल्या गिरणीची पुनर्बांधणी करू इच्छित नाही. यंत्रसामग्रीच्या नियंत्रणापासून मुक्त राहून चांगले जीवन जगण्याचे मूल्य पूर्णपणे समजून घेणारे ते एकमेव पात्र आहे. खरा आनंद कशासाठी आहे यावरील ही नैतिक दुविधा दर्शविते की औद्योगिकीकरणाने प्रत्येकासाठी-केवळ कलाकार, कामगार आणि संपूर्ण मानवतेसाठी किती अडचणी निर्माण केल्या आहेत.

रेनहार्ड सॉर्ज, वॉल्टर हॅसेन क्लेव्हर, हॅन्स हेनीजाह आणि अर्नोल्ट ब्रोनन हे काही इतर प्रसिद्ध अभिव्यक्तीवादी नाटककार होते. त्यांच्या नाट्यमय प्रयोगांचे मॉडेल म्हणून त्यांनी जर्मन अभिनेता आणि नाटककार फ्रँक वेडेकिंड आणि स्वीडिश नाटककार ऑगस्ट स्ट्रिंडबर्ग यांच्याकडे पाहिले. वॉल्टर हॅसेन क्लेव्हरचे "दसन" आणि रेनहार्ड सॉर्जचे "दबेगर" या सारखी अभिव्यक्तीवादी नाटके दोन्ही महत्त्वाच्या कामगिरी होत्या. या नाटकांनी वडिलांची आकृती नाकारणारे आणि तारुण्यात दैवी आत्मविश्वास दर्शविणारे यांच्यातील पिढ्यानपिढ्या संघर्षाचे चित्रण केले.

"दहेअरीएप", "द एम्परर जोन्स" आणि "द ग्रेट गॉडब्राउन" ही युजीन ओ' नीलची तीन नाटके आहेत जी अमेरिकन थिएटरमध्ये लोकप्रिय अभिव्यक्तीवादी नाटके होती. इतर उल्लेखनीय योगदानांमध्ये सोफी ट्रेड वेलची "मशीन", लाजोस एग्रीची "रॅपिड ट्रान्झिट" आणि एल्मर राईसची "द ऑडिंग मशीन" यांचा समावेश आहे. अमेरिकन नाट्य इतिहासातील महान लेखकांपैकी एक असलेल्या टेनेसी विल्यम्स यांचा अमेरिकन रंगभूमीवर अभिव्यक्तीवादी प्रभाव होता. त्याचे सुप्रसिद्ध नाटक "द ग्लास मेनेजरी" हे २०व्या शतकाच्या सुरुवातीच्या युरोपियन अभिव्यक्तीवादाचे एकसातत्य होते.

मूलभूतपणे, कोणताही "वाद" ("ism") ही प्रतिक्रिया असते. उदाहरणार्थ, वास्तववाद ही १९व्या शतकाच्या सुरुवातीच्या स्वच्छंदतावादाची प्रतिक्रिया होती. अभिव्यक्तीवाद हा कलांमध्ये अधिक प्रचलित असलेल्या निसर्गवादाचा निषेध आहे आणि त्याचे मूळ एकोणिसाव्या शतकातील भौतिकवादात आहे. आज, नाटककार अनेक भिन्न नाट्यप्रकार आणि रचनांसह प्रयोग करण्यास मोकळे आहेत—जोपर्यंत त्यांचा दृष्टीकोन प्रेक्षकांना भावतो.

तुमची प्रगती तपासा:

१. नाटकाच्या वास्तववादी दृष्टिकोनाचे वर्णन करा.
२. नाटकातील अभिव्यक्तीवाद म्हणजे काय? प्रसिद्ध अभिव्यक्तीवादी नाटक कोणते?

५.४ सारांश

भारतीय आणि पाश्चात्य नाट्यशास्त्रानुसार नाटकाचे घटक आणि रचना यावर जोर देण्यापूर्वी नाटकाची चर्चा प्रथम नाटकाच्या संकल्पनेवर केंद्रित झाली. हे नंतर थोडक्यात वास्तववाद, निसर्गवाद, प्रतीकवाद आणि अभिव्यक्ती वादयावर लक्ष केंद्रित करते आणि नाटकीय कलांमध्ये महत्त्वपूर्ण योगदान देते. नाटक ही सर्वात वैविध्यपूर्ण कला आहे, कारण ती केवळ जीवनाचे चित्रणच करत नाही, तर तिच्याकडे एक अनोखा दृष्टीकोनही देते, असे म्हटले तर अतिशयोक्ती होणार नाही. नाटके समाजावर विडंबन करू शकतात किंवा मानवी शक्ती तसेच दुर्बलतेवर सूक्ष्मपणे प्रकाश टाकू शकतात. शोकांतिका लोकांची महानता आणि क्षमता प्रकट करू शकतात, तर सध्याचे निसर्गवादी नाट्यलेखन मानवी मनाचा शोध घेते. नंतरच्या मध्ययुगातील नैतिक नाटके किंवा १९व्या शतकातील मेलोड्रामा आणि २०व्या शतकातील चर्चा नाटकांप्रमाणे नाटकाचाही अधिक उघडपणे उपदेशात्मक हेतू असू शकतो. वेगवेगळ्या कालखंडात नाटकांनी जे अनेक उद्देश साधले ते नाटकांच्या पटकथेत नोंदवलेले आहेत आणि हे सॅम्युअल जॉन्सनच्या दाव्याचे समर्थन करते की नाटककारांसाठी उपलब्ध रचनांच्या प्रकारांवर कोणतेही निर्बंध नाहीत.

५.५ स्वाध्याय

१. भारतीय नाटकाची संकल्पना स्पष्ट करा. त्याची वैशिष्ट्ये विशद करा.
२. "खरे नाटक त्रिमितीय असते." नाटकाच्या संकल्पनेच्या संदर्भासह बोल्टनच्या विधानाचे समर्थन करा.

३. भारतीय आणि पाश्चात्य नाट्यशास्त्रानुसार नाटकाच्या विविध घटकांची गंभीरपणे तुलना करा.
४. पाश्चात्य नाटकाच्या नाट्यमय रचनेची सविस्तर चर्चा करा.
५. नाटकातील प्रतीकवाद म्हणजे काय? प्रतीकात्मक नाटकाची प्रसिद्ध उदाहरणे कोणती आहेत?

५.६ संदर्भ

- J. L. Styan (1963). The Elements of Drama, Cambridge University Press. Digitised by University of Florida in 2011. Retrieved from https://edisiplinas.usp.br/pluginfile.php/3817779/mod_resource/content/1/ELEMENTS%20OF%20DRAMA.%20STYAN..pdf
- LenagalaSiriniwasaThero (2017). The Structure of a Sanskrit Drama. International Journal of Science and Research (IJSR) Volume 6 Issue 1. DOI: 10.21275/ART20163180 Retrieved from: <https://www.ijsr.net/archive/v6i1/ART20163180.pdf>
- Singh Rameshwor (2019). Bharata Muni's Natyashastra: A Comprehensive Study. International Journal of English Language, Literature and Translation Studies, Vol.6.Issue.1. Retrieved from: <https://doi.org/10.33329/ijelr.6119.85>
- <https://encyclopedia2.thefreedictionary.com/drama%2C+Western>
- <https://literariness.org/2020/11/12/drama-theory/>
- <https://www.britannica.com/art/South-Asian-arts/Indian-theatre>
- <https://www.britannica.com/art/Symbolism-literary-and-artistic-movement>
- <https://www.ijsr.net/archive/v6i1/ART20163180.pdf>
- <https://www.infoplease.com/encyclopedia/arts/performing/theater/drama-western/greek-drama#:~:text=The%20Western%20dramatic%20tradition%20has,tradition%20originated%20in%20the%20dithyramb.>

- https://www.lkouniv.ac.in/site/writereaddata/siteContent/202004120632194475nishi_Natyashastra.pdf
- <https://www.merriam-webster.com/dictionary/drama#:~:text=1%20%3A%20a%20written%20work%20that,drama%20occurring%20in%20the%20courtroom.>
<https://www.wisdomlib.org/hinduism/book/the-natyashastra/d/doc202318.html>

नाटक आणि संप्रेषण माध्यम

घटक रचना

- ६.० उद्दिष्टे
- ६.१ प्रस्तावना
- ६.२ कला सादर करण्याच्या संदर्भात संप्रेषण आणि माध्यम समजून घेणे.
- ६.३ संप्रेषण माध्यमांद्वारे कला सादरीकरणाचा प्रचार आणि जनसंपर्क
- ६.४ तंत्रज्ञान आणि क्षमता बदलणे, माध्यमांमधील तंत्रज्ञानाच्या मर्यादा
- ६.५ सारांश
- ६.६ स्वाध्याय

६.० उद्दिष्टे

ह्या घटकाच्या अभ्यासानंतर विद्यार्थ्यांना पुढील गोष्टींची माहिती होईल.:

- कला सादर करण्याच्या संदर्भात संप्रेषण आणि माध्यम.
- संप्रेषण माध्यमांद्वारे कला सादरीकरणाचा प्रचार आणि जनसंपर्क.
- तंत्रज्ञान आणि क्षमता बदलणे, मीडियामधील तंत्रज्ञानाच्या मर्यादा.

६.१ प्रस्तावना

संप्रेषण हे एक सामाजिक साधन आहे ज्यामध्ये सूचना, मन वळवणे, शिक्षण, मनोरंजन, विकास आणि या सारख्या विस्तृत कार्यांचा समावेश होतो. कालांतराने, संवादाची विविध कार्ये सामावून घेण्यासाठी सर्व संप्रेषण माध्यमे विकसित झाली आहेत आणि हे रंगभूमीच्या बाबतीतही खरे आहे.

संप्रेषणाचा एक मौल्यवान प्रकार म्हणून नाटक शिकणाऱ्यांना सामायिक जीवनात सहकार्याने एकत्र काम करण्याची संधी देते. हे विद्यार्थ्यांना अधिक प्रभावीपणे व्यक्त होण्याची संधी देते. कल्पनांच्या शाब्दिक आणि गैर-मौखिक अभिव्यक्ती वाढविण्यासाठी नाटकदेखील उपयुक्त आहे. हे आवाज प्रक्षेपण, शब्दांचे उच्चार, भाषेसह प्रवाह आणि मन वळवणारे भाषण सुधारते. नाटक खेळ खेळून, प्रेक्षक बनून, तालीम करून आणि सादरीकरण करून ऐकण्याची आणि निरीक्षणाची कौशल्ये विकसित होतात.

६.२ कलासादर करण्याच्या संदर्भात संप्रेषण आणि माध्यम समजून घेणे

रंगभूमीमध्ये संप्रेषण महत्त्वपूर्ण भूमिका बजावते कारण ते लोकांमधील संवाद आहे. माहिती, विचार, मते. प्रदान करणे किंवा देवाण घेवाण करणे उपयुक्त आहे. नाटक हा एक दुतर्फा रस्ता आहे. रंगभूमीवरून जे पाठवले जाते त्याला प्रेक्षकांचा त्वरित प्रतिसाद मिळतो.

भारतीय संस्कृतीत नाटकाला महत्त्वाचं स्थान आहे. भारत कलाप्रेमींसाठी नेहमीच स्वर्ग राहिला आहे, मग ते संगीत असो, नृत्य असो किंवा नाटक असो. नाटकाच्या विविध पैलूंवर प्राचीन भारतातील नाट्यशास्त्र नावाच्या एका विशिष्ट ग्रंथात चर्चा केली जाते. नाटक हा संस्कृत शब्द आहे. अभिनयाच्या माध्यमातून विविध भावना आणि परिस्थिती प्रक्षेपित केल्या जातात. अभिनय हा शब्द 'अभि' आणि 'नि' या दोन शब्दांचा संयोग आहे ज्याचा अर्थ अनुक्रमे "कडे" आणि "वाहणे" असा होतो. यातून अभिनय म्हणजे सादरीकरण प्रेक्षकांपर्यंत घेऊन जाणे.

इथे प्रश्न असा पडतो की अभिनेत्याने तो अर्थ प्रेक्षकांपर्यंत कसा पोहोचवायचा. तर इथून संवादाची भूमिका आणि महत्त्व सुरू होते. संप्रेषण ही अशी क्रिया आहे जी महत्त्वपूर्ण चिन्हांच्या वापराने कल्पना व्यक्त करते. हे दोन किंवा अधिक व्यक्तींमधील संबंध आहे.

जेव्हा व्यक्तींद्वारे संवाद साधण्यासाठी अर्थपूर्ण चिन्हे वापरली जातात तेव्हा ते सामाजिक जीवनासाठी महत्त्वपूर्ण असते. संप्रेषण एखाद्या व्यक्तीची माहिती सामायिकरण क्षमता, विशिष्ट दृष्टीकोन, निरोगी सामाजिक संबंधांना समर्थन देणारी मूल्ये विकसित करण्यास मदत करते. ते नैसर्गिकरीत्या बहुआयामी आहे. हे सूचना, मन वळवणे, शिक्षण, मनोरंजन, विकास इत्यादी विविध कार्ये करते. आम्ही येथे काही प्रमुख कार्यांची खालीलप्रमाणे चर्चा करणार आहोत.

१. माहिती कार्य:

हे कोणत्याही संप्रेषणाचे पहिले आणि महत्त्वाचे प्राथमिक कार्य आहे. प्राचीन काळापासून, कला सादरीकरणाचे मुख्य कार्य माहिती प्रसारित करणे हे आहे. केवळ मनोरंजन करणे नव्हे तर प्रेक्षकांना माहिती देणे हे कलाकाराचे कर्तव्य आहे. विविध पातळ्यावर स्वतःला सिद्ध करण्यासाठी तसेच सादर कर्त्यासाठी हे फायदेशीर आहे. उदा., कारगिल संघर्षाची माहिती ओरिसा, उत्तरप्रदेश आणि बिहार इत्यादी ग्रामीण भागातील जनतेला देण्यासाठी या माध्यमाचा वापर करण्यात आला. आजच्या आधुनिक युगात जिथे झपाट्याने वाढ होत आहे, तेव्हा अशा प्रकारची नाटक/नाटककला ग्रामीण लोकांना जागरूक करण्यासाठी उपयुक्त आहे.

२. आदेश किंवा उपदेशात्मक कार्य:

संप्रेषणाचे हे दुसरे महत्त्वाचे कार्य आहे. हे करा आणि करून कायाविषयी जागरूक करण्याशी संबंधित संप्रेषणाचा संदर्भ देते. प्राचीन रंगभूमी हे शिक्षणाचे सदाबहार माध्यम आहे. "तेल, महागाई, युद्ध, सामाजिक संघर्ष, कुटुंब, धर्म, मांसबाजार हे सर्व नाट्यप्रस्तुतीचे विषय बनले. कोरसने प्रेक्षकांना अज्ञात तथ्यांबद्दल प्रबोधन केले आहे. त्यांना योग्य आणि अचूककृतीचे मार्ग दाखवले गेले. रंगभूमी हे तत्त्ववेत्त्यांसाठी एक विषय बनले आहे, परंतु

केवळ अशा तत्त्वज्ञानासाठी जे जगाचे स्पष्टीकरण देऊ इच्छित नाही तर ते बदलू इच्छित आहे. त्यामुळे आमच्याकडे तत्त्वज्ञान होते, आम्हाला सूचना होत्या. बर्टॉल्ट ब्रेख्तयांनी बरोबरच म्हटले आहे.

३. प्रेरक कार्य:

संप्रेषणाचे हे तिसरे महत्त्वाचे कार्य आहे. संप्रेषणाची मुख्य भूमिका म्हणजे लोकांवर प्रभाव टाकणे आणि त्यांना गंभीरपणे विचार करण्यास प्रवृत्त करणे ज्यामुळे इच्छित दिशेने वागणूक बदलते. चित्रपटगृहे विशिष्ट मनोवृत्ती आणि वर्तनपद्धती वापरून प्रेक्षकांना आकर्षित करू शकतात. ते आंदोलन आणि प्रचाराचे कार्य देखील करू शकते. भारतातील सामाजिक निषेधाचे पहिले लक्षणीय नाटक म्हणजे दीनबंधू मित्रा यांचे नीलदर्पण (दमिरर ऑफ इंडिगो प्लांटर्स) हे इ.स. १८६० मध्ये प्रकाशित झाले. इ.स. १८५८ च्या क्रांतीपासून काही घटना या नाटकातून मांडल्या गेल्या आहेत.

४. शैक्षणिक कार्य:

हे संप्रेषणाच्या सर्वात महत्त्वाच्या कार्यांपैकी एक आहे. औपचारिक संप्रेषणाचा वापर शिक्षणात केला जातो आणि व्यावहारिक जीवनात मात्र क्वचितच होतो. मात्र, नाट्य हे शिक्षणाचे माध्यम म्हणून प्रभावीपणे वापरले जाऊ शकते. आजच्या घडीला विद्यार्थ्यांचा ओढा पुस्तके शिकण्याकडे आहे. या संदर्भात तरंगभूमी मदत करू शकते. खेळ आणि संभाषणाच्या स्वरूपात नाटकाचे तंत्र वापरले जाऊ शकते. काहीवेळा अगदी प्रत्यक्षात त्याच्या भौतिकक्रमखाली खंडित होतो. शिक्षक आणि शिकविलेले सामाजिक अंतर कमी केल्याने नंतरचा विश्वास वाढतो आणि संभाषण शक्य होते. परस्पर संवादापेक्षा, कथाकथनातील मुलांच्या शाळा बाह्यकौशल्यांचा सन्मान करणाऱ्या सामुदायिक पद्धतींचा आदर आणि आदर मुलांना संप्रेषणशील बनवण्यात खूप मोठा पल्ला गाठू शकतो.

५. मनोरंजन कार्यक्रम:

मनोरंजन हे संवादाचे महत्त्वाचे कार्य म्हणून उदयास आले आहे. संवादाचे मनोरंजन कार्य प्रथम चार्ल्स राइट यांनी प्रस्तावित केले होते. मनोरंजन माध्यम हे मुख्यतः स्वारस्य आणि शारीरिक आकर्षणाशी संबंधित आहे. या वैशिष्ट्यांद्वारे हे माध्यम लोकांना आकर्षित करते. सामान्यतः, टीव्ही आणि चित्रपटांसारखे प्रसारणमाध्यम हे कार्य उत्तमप्रकारे प्रतिबिंबित करतात. मनोरंजनासाठी नाट्यगृह सुरू झाले. मनोरंजन तथापि, लोकांना दिलासा देण्याच्या व्यापक कृतीला संबोधित करणारी अभिव्यक्ती म्हणून येथे पाहिले पाहिजे. त्यात आनंद, करमणूक, मनोरंजन किंवा वास्तविक जीवनातील समस्यांपासून विचलित होणे यासारख्या विविध पैलूंचा समावेश होतो.

६. विकास कार्य:

लोकांची जमवाजमव करण्यात आणि देशाच्या विकासात त्यांचा स्वेच्छेने सहभाग घेण्यासाठी संवादाचे महत्त्व सर्वश्रुत आहे. भारतामध्ये, लोकांपर्यंत पोहोचणे, त्यांच्याशी संवाद साधणे आणि त्यांना नवीन कौशल्ये सुसज्ज करणे यावरील चिंतेवर देशाच्या नियोजनबद्ध विकासाची ब्लूप्रिंट देणाऱ्या सलग पंचवार्षिक योजनांमध्ये वारंवार जोर देण्यात

आला आहे. विकासासाठी संप्रेषण हे सामान्यतः आधुनिक माध्यमांच्या विविध प्रकार वापरून सूचित केले गेले असले तरी, गेल्या सहस्राब्दीच्या उत्तरार्धाने आपल्याला हे दाखवून दिले आहे की आधुनिक माध्यमांच्या विविध प्रकार विकास संप्रेषण नियोजकांच्या अपेक्षा पूर्ण करू शकले नाहीत. हे प्रामुख्याने या वस्तुस्थितीमुळे आहे की लोक अजूनही आधुनिक माध्यमांच्या संस्थांशी संवाद साधण्याच्या पारंपारिक माध्यम प्रकारांप्रमाणे आरामात जोडू शकत नाहीत.

६.३ संप्रेषण माध्यमांद्वारे कला सादरीकरणाचा प्रचार आणि जनसंपर्क

जनसंपर्क (पीआर) हा एखाद्या व्यक्ती किंवा कंपनीबद्दलची माहिती लोकांपर्यंत आणि विशेषतः माध्यमांमध्ये कशी प्रसारित केली जाते हे व्यवस्थापित करण्याशी संबंधित तंत्र आणि धोरणांचासंच आहे.

सोप्या भाषेत सांगायचे तर, जनसंपर्क (PR) म्हणजे संस्था आणि तिचे लोक यांच्यातील संवादाचे व्यवस्थापन करणे होय. जागरूकता निर्माण करण्यासाठी, सार्वजनिक मतांवर प्रभाव टाकण्यासाठी, प्रतिष्ठेचा प्रचार आणि संरक्षण करण्यासाठी लक्ष्य-केंद्रित माहिती प्रक्रियेद्वारे सक्रिय संप्रेषणाची व्यवस्था करणे हा त्याचा उद्देश आहे.

जनसंपर्क हा सर्वात जुन्या व्यवसायांपैकी एक आहे. जेव्हापासून लोक आणि समुदायांना संवाद साधायचा होता तेव्हापासून त्यांनी जनसंपर्क कौशल्यांचा वापर केला आहे, परंतु अलीकडच्या काळातही कौशल्ये एका वेगळ्या शिस्तीत एकत्रित केली गेली आहेत. आधुनिक जनसंपर्काचे मूळ अमेरिकेत आहे. स्वातंत्र्याची घोषणा, राज्यघटना आणि हक्काचे विधेयक या सर्वांकडे त्यांच्या काळातील उत्तम जनसंपर्क दस्तऐवज म्हणून पाहिले जाऊ शकते. इ.स. १८०० च्या दशकाच्या उत्तरार्धात, अमेरिकेतील अनेक कंपन्यांनी त्यांच्या कल्पना आणि उत्पादनांचा प्रचार करण्यासाठी प्रेस एजंट्सना नियुक्त करण्यास सुरुवात केली. असोसिएशन ऑफ अमेरिकन रेलरोड्सचा दावा आहे की इ.स. १९८७ मध्ये रेल्वे साहित्याच्या वार्षिक अहवालात जनसंपर्क/पब्लिक रिलेशन हा शब्द वापरणारी ही पहिली कंपनी होती). इ.स. १८८२ मध्ये अमेरिकन वकील डोरमनईटन यांनी पहिल्यांदा जनसंपर्क वापरला होता असे इतर स्रोत सांगतात. त्यांनी येललॉस्कूलमध्ये जनसंपर्क म्हणजे सामान्य हितासाठी संबंध असे स्पष्ट केले. तथापि, अमेरिकेची पहिली प्रसिद्धी फर्म, द पब्लिसिटी ब्युरो, इ.स. १९०० मध्ये बोस्टनमध्ये स्थापन झाली आणि स्वतंत्र जनसंपर्क विभागांची सुरुवात झाली.

जनसंपर्क विभागाची भूमिका:

जनसंपर्क विभाग आणि सामाजिक माध्यमे ही संवादावर आधारित आहेत. परंतु समाज माध्यम, त्याच्या मार्फत पाठविण्यात येणाऱ्या निरोपांसह, तुमचा संपर्क वाढवतो. ज्यामुळे जनसंपर्क अधिक मजबूत आणि प्रभावशाली होऊ शकते. न्यूजरिलीझ, ईमेल आणि इतर जनसंपर्क संबंधित माध्यमांद्वारे प्रकाशित केलेली सामग्री अधिक काळ जगू शकते, वेगाने पसरू शकते आणि समाज माध्यमांच्या मदतीने पुढे पोहोचू शकते.

- माहिती पत्रके

- हँडबुक
- अक्षरे
- पोस्टर्स
- फ्लायर्स
- वार्षिक अहवाल
- बिलिंग/पेइन्सर्ट
- दृकश्राव्य माहिती
- वेबपेजेस
- ब्लॉग
- फेसबुक
- ट्विटर

या मध्ये तुमची कंपनी तयार करत असलेल्या विविध प्रकारच्या जाहिरातींचा देखील समावेश आहे:

- छापा
- प्रसारित करा
- सामाजिक माध्यमे
- थेटमेल
- बॅनर
- चिन्हे
- जाहिराती
- विशेष वस्तू (पेन, बटणे आणि मेमोपॅड)

जनसंपर्कचे महत्त्व:

प्रभावीपणे संवाद कसा साधायचा ? तुम्ही ही माध्यमे प्रभावीपणे कशी वापरू शकता हे जाणून घेणे महत्त्वाचे आहे. विचारात घेण्यासारख्या घटकांमध्ये खालील गोष्टींचा समावेश आहे:

१. स्रोत:

तुमचा स्रोत विश्वासाई, अनुभवी आणि तुमच्या लक्षित प्रेक्षकांशी समानता साधणारा असायला हवा.

२. संदेश (ठळक माहिती):

तुमच्या संदेशातील मजकूर प्रतिसादात्मक जीवावर परिणाम करणारी शक्तिशाली माहिती असल्याची खात्री करा.

३. मौखिक/अशाब्दिक संकेत:

नेहमी स्पष्ट आणि अचूक अशी प्रभावी भाषा वापरा. तुमच्या प्रेक्षकांसाठी योग्य आणि संवेदनशील अशी चिन्हे, शब्द आणि प्रतिमा वापरा.

४. द्वि-मार्ग संप्रेषण:

तुमच्या प्रेक्षकांना अभिप्राय देण्याची अनुमती देऊन संभाषणाची संधी तयार करा. यामध्ये खुलेमंच, सूचनापेटी, प्रश्नोत्तरांसह भाषणे, प्रतिसाद कार्ड आणि सर्वेक्षण यांचा समावेश आहे. सामाजिक माध्यमे हे तुमच्या प्रेक्षकांशी थेट संवाद साधण्यासाठी आणि प्रतिबद्धतेला प्रोत्साहन देण्यासाठी एक उत्कृष्ट साधन आहे.

५. प्रेक्षकांचा सहभाग:

जेव्हा शक्य असेल तेव्हा, कार्यक्रमात तुमचे प्रेक्षक सहभागी होऊ शकतील अशा संधी शोधा. प्रेक्षक प्रतिबद्धता आपल्या कंपनीसाठी जागरूकता वाढवते. प्रेक्षकांना सहभागी करून घेण्यासाठी विशेष कार्यक्रम आणि स्पर्धा वापरून पहा.

प्रत्येक कंपनीने संवादाची ही माध्यमे वापरणे महत्त्वाचे आहे. अविज्ञया पब्लिक रिलेशन्स (Axia Public Relations)ला माहित आहे की नियंत्रित आणि अनियंत्रित संप्रेषण तसेच PESO प्रतिमान सर्वसमावेशक जनसंपर्क योजना तयार करण्यासाठी महत्त्वाचे आहे.

संप्रेषण माध्यमाद्वारे सादरीकरण कलेची जाहिरात आणि जनसंपर्क माध्यमाचे फायदे-

जनसंपर्कचा उद्देश जागरूकता निर्माण करण्यासाठी, जनमतांवर प्रभाव टाकण्यासाठी, प्रतिष्ठेला प्रोत्साहन देण्यासाठी आणि संरक्षित करण्यासाठी लक्ष्य-केंद्रित माहिती प्रक्रियेद्वारे सक्रिय संप्रेषणाची व्यवस्था करणे हा आहे. जनसंपर्क विभागाने माध्यमांचा फायदा घेऊन जाहिरात करण्याचे प्रकार खालीलप्रमाणे आहेत -

१. ब्रँड जागरूकता निर्माण करणे:

एक मजबूत जनसंपर्क संबंध मोहीम संस्थेच्या ब्रँडसाठी लक्षित प्रेक्षकांमध्ये दृश्यमानता वाढविण्यात मदत करू शकते. तुमच्या व्यापक विपणन संप्रेषण योजनेमध्ये जनसंपर्क माध्यमांचा समावेश करून, तुम्ही विश्वसनीय मीडिया आउटलेट्स मध्ये सकारात्मक प्रसिद्धी मिळवून ब्रँड जागरूकता निर्माण करू शकता. तुमची जनसंपर्क संस्था तुमचे स्थान, भौगोलिक पोहोच, उद्योग आणि लक्षित प्रेक्षकांसह विविध घटकांवर आधारित

कव्हेरेजसाठी लक्षित करण्यासाठी आउटलेटचा सानुकूल माध्यम माहिती विकसित करेल. बहुधा, ते वर्तमानपत्र, वेबसाइट, ब्लॉग, पॉडकास्ट, टेलिव्हिजन स्टेशन्स, रेडिओ शो इत्यादींसह विविध प्रकारच्या आउटलेट प्रकारांमध्ये तुमच्या ब्रँडबद्दल कथा गोळा करण्याचा प्रयत्न करतील. त्यांच्या प्रसारामुळे होणारे मीडिया कव्हेरेज अनेक स्वरूपात येऊ शकते. येथे काही सर्वात लोकप्रिय प्रकार आहेत:

२. उत्पादन राउंड-अप:

अनेक प्रकारची माध्यमे नियमितपणे उत्पादन राउंड अपशेअर करतात आणि जागरूकता वाढवण्यासाठी तुमच्या ब्रँडवर प्रकाश टाकण्याचा हा एक उत्तममार्ग असू शकतो. तुमच्या कंपनीच्या उत्पादनाचा प्रकार आणि किंमत टॅगवर अवलंबून, संपादक, रिपोर्टर किंवा ब्लॉगर, त्याबद्दल लिहिण्यापूर्वी किंवा त्याबद्दल बोलण्यापूर्वी ते उत्पादन प्राप्त करू शकतात. पुनरावलोकन आणि अनबॉक्सिंग व्हिडिओची गेल्या काही वर्षांमध्ये लोकप्रियता वाढली आहे, त्यामुळे तुमचे उत्पादन या प्रकारच्या कव्हेरेजसाठी उधार देत असल्यास, तुमची जनसंपर्क संस्था समीक्षकांची लक्षित यादी आणि नमुना पाठवते.

३. संस्था प्रवक्ता यांनी मांडलेले विचार:

जर तुमच्या कंपनीचा प्रवक्ता असेल जो त्याच्या क्षेत्रातील तज्ञ असेल, तर तुमची जनसंपर्क संस्था तुमच्या प्रवक्त्याला उद्योग-संबंधित बातम्यांबद्दल बोलू शकते. व्यापार कथा किंवा निरीक्षणे अनेकदा या प्रकारच्या माध्यम प्रसिद्धीसाठी संधी देतात.

४. योगदान दिलेला लेख:

योगदान दिलेला भागकंपनीने किंवा जनसंपर्क विभागाच्या प्रवक्त्याने लिहिला आणि लेखाच्या "बायलाइन"मध्ये लेखकाचे नाव आणि शीर्षक दिले तर याचा फायदा संस्थेला होतो. संस्थेचा संचालक किंवा संस्थेतील कोणी तरी बायलाइन/योगदान दिलेला लेख लिहिणे हा ब्रँड जागरूकता पसरवण्याचा आणि तुमच्या उद्योगाच्या बातम्यांमध्ये विशेषतः गुंतवणूक केलेल्या प्रेक्षकांपर्यंत पोहोचण्याचा एक उत्तम मार्ग आहे. यासारखे लेख तुमच्या ब्रँडच्या उद्योगात विश्वासाहर्ता प्रस्थापित करण्यात मदत करू शकतात आणि तुमच्या कंपनीला तुमची कंपनी उत्कटतेची गोष्ट ठळक करून तुमच्या लक्षित प्रेक्षकांशी सखोलसंबंध बनवू शकते. एकदा तुम्ही तुमच्या लेखाच्या विषयावर निर्णय घेतल्यानंतर, तुमचा जनसंपर्क कार्यसंघ सर्वोत्कृष्ट लेखक शोधण्यासाठी वेगवेगळ्या प्रकाशनांद्वारे तपासणी करण्यास सक्षम असेल. आउटलेट्स त्यांच्या प्रेक्षकांसाठी नेहमीच नवीन सामग्री, नवीन कल्पना आणि दृष्टीकोन शोधत असतात. एकदा तुमच्या संस्थेने यासारखे काही मोहक लेखाचे तुकडे तयार केले की, ते त्या विशिष्ट आउटलेट्सशी मजबूत नातेसंबंध निर्माण करण्यास अनुमती देईल.

५. वैशिष्ट्यपूर्ण बातम्या:

तुमच्या संस्थेमध्ये काय घडत आहे यावर अवलंबून, तुमच्या जनसंपर्क विभागाला तुमच्या संस्थेबद्दल विशेषकथा, लेख लिहिण्याची किंवा विभाग सुरक्षित करण्याची संधी असू शकते. या प्रकरणात, आपल्या संस्थेच्या बातम्या एखाद्या तुकड्याचे स्पष्टीकरण करतील.

उदाहरणार्थ, आमचे क्लायंट सेंट पीटर युनिव्हर्सिटी हॉस्पिटल राज्यातील पहिले जन्मकेंद्र उघडण्याच्या प्रक्रियेत आहे जे हॉस्पिटल कॅम्पसमध्ये आहे. या बातमीदार घटनेमुळे आम्हाला रुग्णालयाच्या भौगोलिक क्षेत्राचा समावेश करणाऱ्या दैनिक वृत्तपत्रापर्यंत पोहोचण्यास प्रवृत्त केले ज्याचा परिणाम बातम्या वैशिष्ट्यात झाला. हे लक्षात ठेवणे महत्त्वाचे आहे की कंपनी किंवा बातम्यांचे वैशिष्ट्य सुरक्षित करण्यासाठी तुमच्या संस्थेला मीडिया आउटलेटच्या प्रेक्षकांना स्वारस्य असेल हे सांगण्यासाठी एक कथा असणे आवश्यक आहे.

६. विश्वासाहता वाढवणे:

तुम्ही स्टार्ट-अप असाल किंवा ५०वा वर्धापनदिन साजरा करणारी संस्था असाल तरीही तुम्हाला तुमच्या लक्षित प्रेक्षकांचा विश्वास संपादन करणे आवश्यक आहे. ग्राहकांचा कल ब्रँड आणि उत्पादनांशी एकनिष्ठ असतो ज्यावर त्यांचा विश्वास आहे. खरंतर, बहुतेक लोक वर्षानुवर्षे एकच उत्पादन, कंपनी, संस्था इत्यादी वापरतात कारण त्यांच्यात ब्रँडबॉड विकसित होतो आणि त्यांना नवीन गोष्टींमध्ये रूपांतरित करणे कठीण होऊ शकते. एवढ्याकाळासाठी ग्राहक ज्या ब्रँडला चिकटून राहतो तो ब्रँड बनू पहात आहात? माध्यम प्रसिद्धी, सत्यता, विश्वास, पारदर्शकता आणि विश्वासाहता वाढवून हे साध्य करण्यात मदत करू शकते. ग्राहक केवळ ब्रँड किंवा संस्थांशीच निष्ठावान नसतात, तर मीडिया आउटलेट्सशीही एकनिष्ठ असतात. याचा विचार करणे आवश्यक आहे. बातम्या वापरण्यासाठी प्रत्येकाकडे त्यांचे २-३ माध्यम स्रोत असतात, म्हणूनच समाज माध्यमांचे जग समजून घेणारा जनसंपर्क संघ असणे आणि तुमची सामग्री योग्य दिशेकडे जात आहे याची खात्री करण्यासाठी कोणत्या आउटलेटला लक्ष्य करायचे आहे हे महत्त्वाचे आहे. जेव्हा प्रेक्षक विश्वासाहतेचा प्रश्न येतो, तेव्हा तुमचे लक्षित ग्राहक ब्रँडमध्ये काय शोधत आहेत हे समजून घेणे महत्त्वाचे आहे. उदा. फोर्ब्सच्या अलीकडील अभ्यासानुसार, ३३% ग्राहक खरेदी करण्यापूर्वी ब्लॉगवर अवलंबून असतात आणि ४३% ग्राहक सत्यतेला महत्त्व देतात.

एकदा तुमचा ब्रँड समाज माध्यमांच्या जगतात स्थापित झाला आणि वाढला की, ती माध्यमे संबंध सतत वाढत आणि विकसित होऊ शकतात.

७. माध्यम संबंध प्रस्थापित करणे:

संस्था ग्राहकांना नेहमी सांगते की आम्ही फक्त माध्यमांकडे जात नाही, ते आमच्याकडे येतात. मीडिया आउटलेट्ससह परस्पर फायदेशीर संबंध निर्माण करण्याच्या अनेक वर्षांच्या समर्पणाचा हा परिणाम आहे. मीडिया आणि जनसंपर्क व्यावसायिकांना कथा तयार करण्यासाठी आणि प्रेक्षकांना गुंतवून ठेवण्यासाठी एकमेकांची गरज असते. जनसंपर्क विभागाला माध्यमांशी हे महत्त्वाचे संबंध असण्याचा आणि सातत्याने नवीन निर्माण केल्याबद्दल अभिमान वाटतो.

जर एखाद्या विशिष्ट विभागाला किंवा वार्ताहराला माहित असेल की तुमची संस्था त्यांच्या प्रेक्षकांना स्वारस्य असलेल्या विषयाबद्दल वेळेवर आणि मौल्यवान माहिती देऊ शकते, तर ते इतरत्र जाण्यापेक्षा तुमच्या संस्थेकडे स्रोत म्हणून येण्याची अधिक शक्यता असते.

विशेषतः, त्यांच्या कथेत योगदान देणाऱ्या कंपनीच्या संचालक किंवा प्रवक्त्याची मुलाखत घेण्याचा त्यांना सकारात्मक अनुभव असल्यासv एकदाv काv तुम्हीv संवाद साधला की, एक सुंदर नातं फुलतं ज्याचा भविष्यात दोन्ही पक्षांना फायदा होतो.

८. संकटावर नियंत्रण करणे:

एकदा तुमच्या ब्रँडचा सक्रिय आणि विकसित होणारा जनसंपर्क विभाग कार्यक्रम आला की, माध्यमांशी जोपासलेले संबंध संकटाच्यावेळी महत्त्वपूर्ण बनू शकतात. जेव्हा एखादे संकट येते तेव्हा, पारदर्शक असणे आणि शक्य तितक्या लवकर माध्यमांना निवेदन पाठवणे महत्वाचे आहे. संकटाच्यावेळी अफवा आणि गैरसमज फार लवकर पसरतात आणि ते तुमच्या ब्रँडसाठी हानिकारक ठरू शकतात. तथापि, जेव्हा तुमच्या ब्रँड/संस्थेचा माध्यमांशी विद्यमान संबंध असतो, तेव्हा तुमच्या बाबत प्रसारित होत असलेल्या बातम्यांवर अथवा अफवांवर नियंत्रण ठेवता येते.

ब्रँड जागरूकता निर्माण करण्यासाठी, विश्वासार्हता आणि सत्यता वाढवण्यासाठी, माध्यमांशी संबंध प्रस्थापित करण्यासाठी आणि संकटनियंत्रणासाठी माध्यमांशी संबंध एक मजबूत घटक असू शकतो.

६.४ तंत्रज्ञान आणि क्षमता बदलणे, माध्यमांमधील तंत्रज्ञानाच्या मर्यादा

तंत्रज्ञान आणि क्षमता बदलण्याचा अर्थ:

पर्यावरणीय धोरणामध्ये तांत्रिकबदल महत्त्वाची भूमिका बजावतात. नवीन तंत्रज्ञानामुळे स्वच्छ उत्पादन आणि संसाधनांचा अधिक कार्यक्षम वापर करणे शक्य होते. सार्वजनिक धोरण नसताना, स्वच्छ तंत्रज्ञानाच्या विकासासाठी बाजारपेठेला योग्य प्रोत्साहन मिळण्याची शक्यता नाही. तांत्रिक बदलाच्या इतर क्षेत्रांप्रमाणेच, ज्ञानाच्या प्रसारामुळे खाजगी कंपन्यांकडून संशोधन आणि विकास कार्यामध्ये कमी गुंतवणूक होते.

व्याख्या:

आविष्कार, नावीन्य आणि प्रसार प्रक्रियेद्वारे दिलेल्या अंतर्गत घटकांच्या पातळी सहउत्पादनामध्ये वाढ करणे हे तांत्रिकबदल म्हणून परिभाषित केले जाऊ शकते.

माध्यमांमध्ये तंत्रज्ञानाची भूमिका:

तंत्रज्ञानामुळे लोकांमधील संवाद वाढतो. तंत्रज्ञानामुळे संवादाच्या एकापेक्षा जास्तपद्धती वापरण्याची सोय होते. आता लोक ईमेल, समाज माध्यमे, चॅट मेसेंजर, व्हिडिओ कॉन्फरन्सिंग, व्हिडिओ कॉल, प्रतिमा, व्हिडिओ, चिन्हे, आकृती, चार्ट आणि इमोटिकॉन इत्यादी वापरू शकतात.

माध्यमांमधील तंत्रज्ञान आणि तंत्रज्ञानाची क्षमता बदलत आहे:

ब्लॉकचेन तंत्रज्ञानासह इंटरनेटच्या सामर्थ्याने वितरक आणि संस्थांद्वारे त्यांच्या माहितीवर मालकी आणि मालकीच्या समस्या सोडवण्याचा मार्ग बदलला आहे. ए आर / AR आणिव्ही

आर/VR तंत्रज्ञानाने कथा-चालीतां पासून ते नेत्रदीपकपणे प्रस्तुत केलेल्या कथा ते अनुभव-चालित मनोरंजनापर्यंत विविध अनुभव तयार करण्यात मदत केली आहे. आकर्षक परिणामांसाठी एआर/AR आणि व्ही आर/VR वास्तविक-जगातील घटकांना आभासी घटकांसह एकत्र करतात. पोकेमॉनगो आणि रेडीप्लेयर वन ही ए.आर. ची दोन अचूक उदाहरणे आहेत.

आवाज/व्हॉईस तंत्रज्ञानातील नवकल्पनांमध्ये ग्राहक संगीत कसे शोधतात आणि ऐकतात ते बदलण्याची क्षमता ठेवतात. विश्लेषणात्मक क्षेत्रमाहिती घटक कृती करण्यायोग्य करण्यासाठी नाविन्यपूर्ण उपाय विकसित करत असल्याने मशीन लर्निंग आणि ए.आय./AI माध्यम उद्योगात वाढत्या प्रमाणात प्रवेश करतील. माहिती आकर्षक, वैयक्तिकृत आणि पारदर्शक करण्यासाठी प्रगत विश्लेषणे वापरली जातात.

अल्गोरिदम वैयक्तिकृत पद्धतीने सामग्री वितरीत करतात. जाहिरातदारांसाठी, हे प्रेक्षक वापरत असलेल्या माध्यमांवर आधारित अचूकपणे लक्षित करण्याची संधी देते, ज्यामुळे रूपांतरणाची शक्यता वाढते.

क्लाउड इन्फ्रास्ट्रक्चर मॅनेजमेंट सोल्यूशन्स मीडिया कंपन्यांना क्षमता मोजण्यात मदत करतात आणि प्रगत विश्लेषणे त्यांना जाहिरात यादीच्या मागणीचा अंदाज लावू देतात.

माध्यम संस्थाना त्यांच्या माहिती-चालित प्रवासाला गती देण्यासाठी दर महिन्याला नव्या तंत्रज्ञानाचा उदय होत आहे. स्मार्टस्पीकर, स्मार्टफोन, कनेक्टेड घरे आणि कनेक्टेड कार यासारख्या उत्पादनांच्या विस्तृत श्रेणीवर स्मार्ट तंत्रज्ञानाचा प्रवेश वाढला आहे. हे लोकांना कधीही, कोठूनही ऑनलाइन राहण्यास आणि अमर्यादसंगीत, व्हिडिओ प्रवाहित करण्यास आणि इंटरनेट कनेक्टिव्हिटी होईपर्यंत पुस्तके वाचण्यास अनुमती देते. यामुळे निर्मिती बदलण्यासाठी आणि वितरण सुधारण्यासाठी डेटाची मागणी देखील वाढली आहे.

फेशियल रेकग्निशन काही अॅप्सना चेहरा शोधण्यात, चेहऱ्याची वैशिष्ट्ये ओळखण्यास आणि 3D जाळी तयार करण्यास सक्षम करते जे चेहऱ्यावरील विशिष्ट निर्देशांकांवर प्रतिमा आच्छादित करते, त्याच्यासह हलते. मांजरीच्या वैशिष्ट्यांसह (कान, मूछ, शेपटी इ.) त्यांच्या वैशिष्ट्यांवर काहीसे अखंडपणे मिसळून लोक पोज देऊ शकतात आणि स्वतःचा फोटो घेऊ शकतात. अगदी अलीकडे, अशा अॅप्सनी फोटोमधील वैशिष्ट्ये ओळखणे आणि नंतर ते आच्छादन म्हणून वापरणे किंवा 3D अॅनिमेशन तयार करण्याचा पर्याय प्रदान करणे सुरू केले आहे.

ए. आय नवीन सामग्री तयार करण्याची प्रक्रिया व्यवसाय, प्रकाशने आणि ऑनलाइन निर्मात्यांसाठी लक्षणीयरीत्या अधिक कार्यक्षम बनवत आहे. फोर्ब्स बर्टी नावाचा बॉट वापरतो जो मागील आउटपुटवर आधारित योगदान कर्त्यांसाठी लेखविषयांची शिफारस करतो.

त्याचप्रमाणे, एआय/AI चा वापर नवीन जाहिराती आणि चित्रपट ट्रेलर, स्वयंचलित उपशीर्षक आणि प्री- आणि पोस्ट-प्रॉडक्शन प्रक्रिया सुव्यवस्थित करण्यासाठी, सर्वपायऱ्यांच्या अधिक एकत्रित, कमी खर्चिक आणि जलद बनवण्यासाठी केला जाऊ शकतो. ए आय / AI च्या वापरामुळे, वर्तणुकीशी संबंधित माहिती आणि चेहऱ्यावरील ओळखीच्या जाहिराती

इतक्या वैयक्तिक झाल्या आहेत की प्रत्येक जाहिरात विशिष्ट खरेदीदार व्यक्तिमत्त्वावर निर्देशित केली जाते.

माध्यमांतील तंत्रज्ञानाच्या मर्यादा:

१. निराशा आणि एकाग्रतेचा अभाव:

आपले जीवन समाज माध्यमांवर अवलंबून असते आणि आपण सर्वजण त्यांच्याशी जोडलेले असतो, त्यामुळे आपण इतरांच्या जीवनशैलीमुळे निराश होऊ आणि ईर्ष्या बाळगू शकतो. आपण त्यांची प्रशंसा करतो आणि त्यांच्यासारखे बनू इच्छितो कारण आपण त्यांच्या जगण्याच्या पद्धतीचे अनुसरण करू इच्छितो आणि ते जे काही करतात ते करू इच्छितो. त्यांच्या आयुष्यात, परंतु अचानक हे सर्व शक्य नाही कारण प्रत्येक व्यक्तीचे स्वतःचे व्यक्तिमत्त्व असते आणि एखाद्या सारखे बनण्याचा प्रयत्न करू शकत नाही, त्यामुळे आपल्या जीवनात नैराश्य आणि निराशा येते आणि आपण असे विचार करू लागतो की आपण अपयशी आहोत आणि आपण आयुष्यात काहीही साध्य करू शकत नाही वगैरे. आणि जेव्हा तुम्ही अशा प्रकारची मानसिक स्थिती असता तेव्हा तुमच्यात एकाग्रता असली पाहिजे, तुम्ही इतरांशी स्पर्धा करण्याशिवाय कशावरही लक्ष केंद्रित करणार नाही.

२. सुरक्षा आणि गोपनीयता राखणेचा सारखी आव्हाने:

सामाजिक माध्यम हे असे एक माध्यम आहे जिथे आपली प्रत्येक क्लिक सुरक्षित आहे आणि आपली माहिती ते कुठेतरी संग्रहित करते. तंत्रज्ञान आमच्या मर्यादेच्या इतके पलीकडे गेले आहे की तुमचा विश्वास बसणार नाही की तुमची सर्व माहिती एखाद्याने हॅक केली आहे आणि तो/ती ती कशी वापरतो याबद्दल तुम्हाला माहिती नाही. गोपनीयतेच्या काही समस्या आहेत, की तुमची वैयक्तिक माहिती सहजपणे पसरते आणि हॅकिंगची मुख्य समस्याही आहे की ज्याला हॅकिंग माहित आहे तो तुमची सर्व सोशलमीडिया खाती नियंत्रित करतो आणि दुसऱ्या सिस्टमवरून सहजपणे नियंत्रित करू शकतो आणि तुमची सर्व माहिती गोळा करू शकतो.

३. सायबर रधमकी:

आज काल हे खूप सामान्य आहे की, कोणतेही बनावट खाते तयार करा आणि अनोळखी व्यक्तींप्रमाणे तुमच्या मित्राला धमकावणे सुरू करा, काही वेळा ही सायबर धमकी खूप गंभीर असते की काही मुले गुंडांकडून गुंडाळली जातात आणि अपमानानंतर आत्महत्येचा प्रयत्न करतात. सोशल नेटवर्किंग साइट्सवर विश्वासाची समस्या आहे म्हणून सावधगिरी बाळगा आणि कोणावरही विश्वास ठेवू नका आणि ज्याला तुम्हाला माहित नाही आणि जो तुमच्यासाठी पूर्णपणे अनोळखी आहे अशा व्यक्तीसमोर तुमची सर्व रहस्ये उघडू नका.

४. व्यसन आणि आरोग्य समस्या:

फक्त मुलांबद्दल बोलत नाही तर काही तरुण प्रौढ सोशल मीडियाचे इतके गंभीरपणे व्यसन करतात की त्यांना संगणक किंवा मोबाईल समोर घालवलेल्या वेळेची कल्पना नसते. ते त्यांचे आरोग्य बिघडवतात आणि मानसिक स्थिरता देखील. त्यांचे आत्म-नियंत्रण ढळते. समाज माध्यमांनी त्यांचे जीवन लोकांच्या आणि समाजाच्या सामाजिक संवादापासून दूर केले आहे. त्यांना त्यांच्या कुटुंबासोबत घालवायला वेळ नाही आणि ते त्यांच्या पालकांशी

काहीही चर्चा करत नाहीत आणि त्यांच्या बाजूला कोणीही नको आहे. अशाप्रकारे, व्यसन करणाऱ्यांना आरोग्याच्या समस्या आहेत जसे की डोळ्यांची समस्या, कमी ऊर्जा, निद्रानाश, नैराश्य, निराशा, विचित्रवागणूक, मानसिकसमस्या, खूप विचार करणेइ.

५. गुन्हे आणि लैंगिक शोषण:

आपल्या सर्वांना माहिती आहे की सामाजिक माध्यमे एक खुला मंच आहे आणि त्याला पूर्ण स्वातंत्र्य आहे. ज्यामुळे तरुणपिढी आपली व्यक्तिमत्त्व आणि काहीतरी नवीन आणि सर्जनशील विचार करण्याची क्षमता खराब करते आणि सायबर-गुन्हांच्या प्रकारात अडकते आणि लैंगिक शोषणातही सामील होते.

६.५ सारांश

नाटक हे संप्रेषणाचा एक मौल्यवान प्रकार म्हणून शिकणाऱ्यांना सामुहिकजीवनात सहकार्याने एकत्र काम करण्याची संधी देते. हे विद्यार्थ्यांना अधिक प्रभावीपणे व्यक्त होण्याची संधी देते. कल्पनांच्या शाब्दिक आणि गैर-मौखिक अभिव्यक्ती वाढविण्यासाठी नाटकदेखील उपयुक्त आहे. हे आवाज प्रक्षेपण, शब्दांचे उच्चार, भाषेसह प्रवाह आणि मन वळवणारे भाषण सुधारते. नाटकाचे खेळ खेळून, प्रेक्षक बनून, तालीम करून आणि सादरीकरण करून ऐकण्याची आणि निरीक्षणाची कौशल्ये विकसित होतात. त्यामुळे संवाद आणि प्रसारमाध्यमे यांच्यातील संबंध समजून घेणे महत्त्वाचे ठरते आणि या घटकात त्याची सविस्तर चर्चा केली आहे.

जनसंपर्क (पीआर) हा एखाद्या व्यक्ती किंवा संस्थेबद्दलची माहिती लोकांपर्यंत आणि विशेषतः माध्यमांमध्ये कशी प्रसारित केली जाते हे व्यवस्थापित करण्याशी संबंधित तंत्र आणि धोरणांचा संच आहे. माध्यमांमध्ये जनसंपर्काची गरज आणि भूमिका महत्त्वाची आहे.

तंत्रज्ञानामुळे लोकांमधील संवाद वाढतो. तंत्रज्ञानामुळे संवादाच्या एकापेक्षा जास्तपद्धती वापरण्याची सोय होते. या घटकाने तंत्रज्ञानाच्या क्षमतांसह त्याची भूमिका, गरज आणि आव्हाने समजून घेण्यासाठी काही विषयांवर प्रकाश टाकला आहे.

६.६ स्वाध्याय

१. कला सादर करण्याच्या संदर्भात संवाद आणि माध्यम यांच्यातील संबंधांवर चर्चा करा.
२. संप्रेषण माध्यमांद्वारे कला सादरीकरणात प्रोत्साहन देण्याची गरज नमूद करा.
३. संपर्क माध्यमांद्वारे सादरीकरणाच्या कलेमध्ये जनसंपर्काची भूमिका काय आहे ते स्पष्ट करा.
४. बदलत्या तंत्रज्ञानातील विविध प्रवाह काय आहेत?
५. माध्यमांमध्ये तंत्रज्ञानाच्या विविध मर्यादा सांगा.
