P: ISSN NO.: 2321-290X RNI : UPBIL/2013/55327 VOL-6* ISSUE-9* (Part-1) May- 2019
E: ISSN NO.: 2349-980X **Shrinkhla Ek Shodhparak Vaicharik Patrika**

अभिनेता प्रशिक्षण में भरत और स्तानिस्लाव्स्की के सिद्धान्तों की प्रासंगिकता

आदीश कुमार वर्मा
सहायक आचार्य (अतिथि)
शिक्षा विभाग,
हरियाणा केन्द्रीय
विश्वविद्यालय,
महेन्द्रगढ, हरियाणा, भारत

सारांश

अभिनेता प्रशिक्षण की भारतीय रंगमंचीय शिक्षा में विभिन्न अभिनय प्रणालियों का समन्वय रहा है। अभिनेता की तैयारी में मुख्य रूप से स्तानिस्लाव्स्की और भरत के शास्त्रीय सिद्धान्तों का प्रचलन अधिक है। विश्व के दृश्य पटल पर अभिनय व्यवस्था को इन दोनों विद्वानों ने शैक्षणिक, कलात्मक व व्यवसायिक स्तर पर पहचान दिलाने का काम किया है। आज के बदलते परिदृश्य में प्रशिक्षण व्यवस्था और अभिनेता–प्रशिक्षण के विश्वविद्यालयों में आपसी तालमेल होने के कारण अभिनय कला कि शिक्षा व्यवस्था की प्रासंगिकता को इस शोध पत्र में प्रस्तुत किया गया हैं।

मुख्य शब्द : अभिनेता प्रशिक्षण, अभिनय कला, स्तानिस्लाव्स्की और भरत के शास्त्रीय सिद्धान्त।

प्रस्तावना

अभिनय के विषय में एक व्यवस्थित प्रणाली की आवश्यकता और विश्वविद्यालयों की अभिनय प्रणालियों में व्यवसायिक अभिनय प्रशिक्षण व शैक्षणिक अध्ययन के रूप में अभिनय के प्रशिक्षण की मांग आज विद्यार्थियों को अपनी ओर आकर्षित करती है। सर्वप्रथम विभागों के पाठ्यक्रम का विश्लेषण कर यह पाया की स्तानिस्लाव्स्की व भरत, पाठ्यक्रम के अहम व केन्द्रित विषय सिद्धान्त है।

अध्ययन का उद्देश्य

प्रस्तुत शोध में स्तानिस्लाव्स्की व भरत के सिद्धान्तों का अवलोकन व तकनीकों का विश्लेषण कर शोधार्थी ने मन और मस्तिष्क में उत्पन्न विचारों के सामंजस्य के आधार पर शोध पत्र की अवधारणा और उद्देश्य को स्पष्ट करने का प्रयास किया है।

अभिनेता प्रशिक्षण में सिद्धान्तों की प्रासंगिकता

विश्वविद्यालयों में स्थित रंगमंच विभागों के अभिनेता प्रशिक्षण के लिए भरत एवं स्तानिस्लाव्स्की दोनों के सिद्धान्तों का एक प्रायोगिक समन्वित स्वरूप अत्यधिक उपयोगी है जो विद्यार्थी अभिनेताओं को प्रशिक्षण में सरलता प्रदान करेगा। उत्तर भारत के विश्वविद्यालयों में भरत और स्तानिस्लाव्स्की के सिद्धान्तों की प्रासंगिकता के अध्ययन में शोधकर्ता ने पाया कि भरत व स्तानिस्लाव्स्की के सिद्धान्तों के बिना अभिनेता का प्रशिक्षण अधूरा नज़र आता है। सभी विश्वविद्यालयों में अभिनेता को कला, कौशल व तकनीक के माध्यम से अभिनय प्रशिक्षण दिया जाता है। जिससे अभिनेता भारतीय व पाश्चात्य व्यवस्था को आत्मसात कर पाये, विश्वविद्यालयों में दोनों विद्वानों की सैद्धान्तिक और प्रायोगिक शिक्षा में प्रयोग की शिक्षा को सैद्धान्तिक शिक्षा से ज़्यादा महत्त्व दिया गया है। रंगमंचीय विभागों के प्रशिक्षकों के अनुसार विभागों द्वारा संचालित प्रशिक्षण व्यवस्था में शोधकर्ता ने पाया कि जवाहर लाल नेहरू विश्वविद्यालय में स्कूल ऑफ एस्थेटिक आर्ट में साहित्य के साथ अभिनय सिद्धान्तों को महत्त्व दिया जाता है। पंजाब विश्वविद्यालय, चंण्डीगढ़ में 'इंडियन थियेटर विभाग' है जो प्रतिवर्ष मंच प्रस्तुति के साथ–साथ सैद्धान्तिक व प्रयोगात्मक स्तर पर अभिनेता प्रशिक्षण देता है और विशेष माहिर व योग्य कला–विशेषज्ञों को भी आमंत्रित करता है। वहीं पंजाबी विश्वविद्यालय पटियाला में 'थियेटर एवं टेलीविज़न विभाग' है जो रंगमंचीय अभिनय प्रशिक्षण के साथ टेलीविज़न के अभिनय प्रशिक्षण को भी उपलब्ध करवाता है। अम्बेडकर विश्वविद्यालय, दिल्ली के 'स्कूल ऑफ कल्चर एंड क्रिएटिव एक्सप्रेशंस विभाग' में निष्पादन कला की शिक्षा व्यवस्था मौजूद है। इंदिरा गांधी राष्ट्रीय मुक्त विश्वविद्यालय, दिल्ली के 'स्कूल ऑफ परफोर्मिंग एण्ड विजुअल आर्टस' में मंच प्रस्तुतिकरण के साथ–साथ सैद्धान्तिक प्रशिक्षण उपलब्ध है।

हेमावती, नंदन बहुगुणा गढ़वाल विश्वविद्यालय, उतराखण्ड के 'डिपार्टमेंट ऑफ फोक एण्ड परफोर्मिंग आर्टस सैंटर' में अभिनेता प्रशिक्षण की भारतीय पारम्परिक व पाश्चात्य अभिनय शैली का अध्ययन करवाया जाता है।

भारत के अग्रणी संस्थानों में राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय में अभिनेता प्रशिक्षण के विशेष विधि–विधानों का प्रयोग किया जाता है, जो भारतीय तथा पाश्चात्य अभिनय सिद्धान्तों व प्रयोगों पर आधारित होता है, यह अपने आप में अत्यधिक महत्वपूर्ण है।

अभिनेता प्रशिक्षण में जहाँ एक ओर स्तानिस्लाव्स्की के सिद्धान्त एवं प्रयोग की विधि द्वारा कल्पनाशीलता से चरित्र निर्माण किया जाता है वहीं दूसरी ओर योग, गतका, मूक अभिनय, शारीरिक अभिनय व कुडियाट्टम जैसी भारतीय पारम्परिक शैली की कार्यशालाओं का आयोजन किया जाता है, जो सभी विभागों के विद्यार्थियों को विभिन्न नव विचारों और अवधारणाओं द्वारा अभिनय प्रशिक्षण में प्रोत्साहित करता है। सभी विभागों में भरत व स्तानिस्लाव्स्की के सिद्धान्तों द्वारा अभिनेता के शारीरिक व मानसिक प्रशिक्षण पर बल दिया जाता है। जहाँ प्राथमिकता के तौर पर 'स्तानिस्लाव्स्की' व 'भरत' की पद्धति द्वारा शिक्षित किया जाता है जो अभिनेताओं के दिन–प्रतिदनि के व्यवाहार से संबंधित है। जिसमें योग के बहाने ध्यान का एकाग्रीकरण हो, चाहे शारीरिक गतिविधियों द्वारा देह भाषा का प्रशिक्षण हो, सारी व्यवस्था में आवाज़ व संवाद के लिए प्राणायाम व्यायाम आदि के प्रयोगों की आधारभूत शिक्षा मौजूद है, वहीं भरत के सिद्धांतों में छाऊ, कल्लरी पायटू, कुडीयाट्टम व कथकली की कार्यशालाओं द्वारा अभिनेता को प्रशिक्षण दिया जाता है जो कि संस्कृत नाटकों के प्रदर्शन द्वारा सफल रूप से सम्पन्न होता है। सभी विभागों में लोक नाट्यों की शिक्षा द्वारा लोकधर्मी अभिनय प्रणाली 'जो नाट्यशास्त्र की नाट्यधर्मी परम्परा के विपक्ष में है' को भी सिखाया जाता है। जहाँ अभिनेता को प्रशिक्षण द्वारा अपनी सभ्यता व संस्कृति से जुड़ने का मौका मिलता है। इस प्रकार अगर हम स्तानिस्लाव्स्की व भरत की प्रासंगिकता की बात करें तो ये दोनों विद्वान आधार रूप में शोधकर्ता को नज़र आए क्योंकि अभिनय प्रशिक्षण का सिद्धान्त भरत का हो या स्तानिस्लाव्स्की का जिसके बाद सारे नए सिद्धान्तों का विस्तार संभव हो पाया है। या तो किसी एक के पक्ष में हैं या विपक्ष में, 'ब्रेख्त' को ले लो तो फिर 'भरत' के साथ विद्यार्थी उसका तुरंत सम्बंध कायम करता है। स्तानिस्लाव्स्की के विरुद्ध में मेयर होल्ड आ गया, 'मेयरहोल्ड आगे बढ़ा तो फिर ग्रोटोवस्की' आ गया, इस प्रकार एक के बाद एक कई नए अभिनय सिद्धान्त बनते गए क्योंकि कहीं न कहीं दो मूल सिद्धान्त विश्व में अभिनेता के लिए प्रासंगिक नज़र आते हैं वो है भरत व स्तानिस्लाव्स्की के सिद्धान्त।

अगर हम नाट्यशास्त्र की प्रासंगिकता की बात करें तो नाट्यशास्त्र की रचना भरत ने नटों (अभिनेताओं) को प्रशिक्षित करने के लिए की थी वहीं दूसरी और ''स्तानिस्लाव्स्की का एक्टिंग सिस्टम भी कोई अमूर्त विचार नहीं है। यह प्रयोग तथा प्रक्रिया का समन्वय है और अभिनेताओं विद्यार्थियों के काम की पद्धति है। इसे 'ऐक्टिंग सिस्टम' या 'व्यवस्था' इसी अर्थ में कहा गया क्योंकि यह सुस्पष्ट, तर्कसंगत तथा व्यवस्थित है। शास्त्र या सैद्धान्तिक नियमों के अंधानुकरण का भरत एवं स्तानिस्लाव्स्की दोनों ने विरोध किया।''[1]

''भरतमुनि ने अभिनय प्रशिक्षण में सात्विक अभिनय को सर्वश्रेष्ठ माना है जिसमें अभिनेता अपने अनुकरणीय चरित्र के आंतरिक भावों की सात्विक भावों के द्वारा अभिव्यक्ति करने का प्रयास करता है। भरत ने इस बात पर ज़ोर दिया है कि अभिनय को स्वाभाविक बनाने के लिए नाटक में सात्विकता का होना आवश्यक है जिसकी आधारभूमि रस सिद्धान्त है, जिसके अन्तर्गत पात्र, अभिनेता, लेखक तथा श्रोता की भावात्मक सत्ता एकाकार हो जाती है जिससे सात्विक अभिनय संपूर्ण होता है।''[2]

दूसरी और स्तानिस्लाव्स्की ने भी अभिनय में सत्त्व को सर्वोच्च स्थान दिया है, केवल उनकी भाषा भिन्न है। उन्होंने अनेक वाक्यों के द्वारा सात्त्विक अभिनय की वरीयता रेखांकित की है। कहीं–कहीं ऐसा भी लगता है जैसे उनकी वाणी भरत की शब्दावली पाने के लिए प्रयासरत रही है। इनके अनुसार एक अभिनेता का आत्मविश्लेषण सत्त्व भावों की खोज द्वारा संभव है। ''नाट्य अभिनय के लिए दो प्रमाण भरतमुनि ने वेद तथा अध्यात्म बताए हैं। अध्यात्म से आशय अभिनेता की अपनी चेतना से है। भरत और स्तानिस्लाव्स्की दोनों ही अभिनेता की सात्विक अंर्तदृष्टि पर ज़ोर देते हैं।''[3]

''यदि स्तानिस्लाव्स्की संचारी, या सात्विक भाव और रस की भाषा से परिचित होते तो बहुत संभव है कि वे इसी शब्दावली को अपनाते और भरत के सिद्धान्तों को उद्धृत करते। जहां एक ओर भरत द्वारा भावात्मक तादात्म्य की बात कही गयी है वहीं दूसरी ओर स्तानिस्लाव्स्की ने इमोशनल आईडेंटिफिकेशन एवं इमोश्नल इनवॉल्मेंट को व्यक्त किया है। Emotional identification of Emotional Involvement को रस सिद्धान्त के तादात्म्य और साधारणीकरण से सहज ही जोड़ा जा सकता है।''[4] दोनों के अनुसार अभिनेता की मनोदशा के अनुरूप भावात्मक तल्लीनता और शारीरिक अभिनय के द्वारा सात्त्विक अर्थों, भावों को दर्शकों तक पहुंचाता है। भरत एवं स्तानिस्लाव्स्की की अभिनय प्रशिक्षण पद्धति में अत्याधिक समानता है। भाषा के अन्तर की वजह से विषय के विश्लेषण को समानुपातिक विषयवस्तु में निर्धारित कर निष्कर्ष तक पहुंचाने का प्रयास किया गया है।

भरत का दूसरा मौलिक सिद्धान्त यह है कि नाट्काभिनय की सृष्टि केवल संचारी भावों के आधार पर नहीं हो सकती। उनके साथ किसी स्थायी भावों का होना आवश्यक है ताकि सृजन की विभिन्न कड़ियों में निरंतरता, एकसूत्रता और समग्रता बनी रहे। दर्शकों के लिए यह स्थायी भाव ही रस का आधार बन जाता है।

स्तानिस्लाव्स्की ने इसी विचार को दूसरे शब्दों में कुछ यों व्यक्त किया है– कला का जन्म उस क्षण में होता है जब अटूट श्रृंखला चाहे स्वर और वाणी की हो, चाहे चित्र अथवा गति की हो, जब तक लय के स्थान पर अलग–अलग स्वर और चीत्कार सुनाई पड़ेगी, डिज़ाईन के स्थान पर रेखाएं या बिन्दु बिखरे होंगे और समन्वित

गतिक्रम के स्थान पर झटके तथा उछल–कूद होगी। तब तक संगीत, चित्र, नृत्य और नाट्य का प्रश्न ही नहीं उठता। यह आंतरिक एकबद्धता मन की अटल गहराईयों से आती है।

भरत की भांति स्तानिस्लाव्स्की भी श्रेष्ठ अभिनय के लिए मन को एकाग्र करने की क्षमता अभिनेता के लिए एक आवश्यक गुण मानते हैं। दोनों इस बात पर सहमत है कि अभिनेता को कल्पित पात्र के निर्जीव शरीर में आत्मा की तरह प्रवेश करके उसे हाड़–माँस का सजीव रूप देना चाहिए और नाटककार द्वारा निरूपित चरित्र को अपना लेना चाहिए। अभिनेता को अपनी भूमिका को निर्वाह करते हुए प्रत्येक बार प्रत्येक प्रस्तुति में चरित्र में मनोभावों को महसूस करना चाहिए। अभिनय में एक संगति एक क्रम और एक नियोजन हो जो कल्पना का योगदान है।

अभिनय कला यथार्थ और कल्पना दोनों का समन्वय है। भरत व स्तानिस्लाव्स्की दोनों ने इस तथ्य को स्वीकार किया है और इसे विभिन्न प्रकार से व्यक्त किया है।

भरत के लिए संगीत नाट्याभिनय का अभिन्न अंग है। उनके अनुसार मंच पर संगीत केवल गान और नृत्य में ही ना हो, बल्कि अभिनेता की प्रत्येक गतिविधि और संवाद में लय–ताल आवश्यक है। जब वह कोई आंगिक अभिनय करे तब उसमें एक क्रम हो, जब वह कोई संवाद बोले, तब उसमें आरोह–अवरोह तथा विराम के माध्यम से लय–ताल हो। स्तानिस्लाव्स्की ने अभिनय के संवादों में विराम और स्वर के आरोहावरोह के माध्यम से लय ताल की सृष्टि पर तो ज़ोर दिया ही है, वे अभिनेता की प्रत्येक गति और प्रत्येक चेष्टा में लय–ताल का योग आवश्यक मानते हैं। उनके अनुसार सब एक विशिष्ट लय–ताल में सोचते हैं, सपना देखते हैं और पीड़ा अनुभव करते हैं। जीवन कर्म का नाम है। जहाँ कर्म है वहाँ गति है। जहां गति है वहीं ताल है। जहां ताल है वहाँ लय है। इस प्रकार भरत और स्तानिस्लाव्स्की को शोधार्थी लय–ताल की अभिनय का अभिन्न अंग मानते हुए एक समान धरातल पर पाता है।

''स्तानिस्लाव्स्की भी ऐसे अभिनय को केवल तकनीकी कौशल मानते थे जिसमें सत्त्व और भावों के योग के बिना केवल शारीरिक उछल–कूद और अदाकारी दिखाई जाती है और यथार्थता के नाम पर जीवन के निष्प्राण और नीरस दृश्य प्रस्तुत किए जाते हैं। इनके अनुसार रंगकर्म में नाटकीयता होनी ही चाहिए। अभिनय कला जीवन से अधिक मनोज्ञ है। मंच पर यथार्थ जीवन, यथार्थ सत्य नहीं बल्कि उसका मनोहर रूप जैसा होना चाहिए।''[5] मंच पर प्रदर्शित अनुभूति अभिनय कौशल का वास्तविक स्वरूप है। अभिनय कला का मुख्य श्रेय मानव–जीवन के वास्तविक रूप के आभ्यांतर को उजागर करना है न कि अनुकरण करना।

स्तानिस्लाव्स्की ने जिसे 'भीड़ के आगे एकान्त' कहा है। वह भरतमुनि द्वारा चतुर्विध अभिनय के रूप में व्याख्यायित है।''[6] आंगिक, वाचिक, आहार्य और सात्विक प्रक्रिया वस्तुतः अभिनय प्रशिक्षण के लिए की जाने वाली साधना है। स्तानिस्लाव्स्की इस प्रक्रिया से अनभिज्ञ नहीं है। स्तानिस्लाव्स्की के सिद्धान्त भरत की अभिनय प्रणाली के साथ पूरी तरह तर्क संगत है। 'यदि' से आशय है अभिनेता का कल्पना करना कि ''यदि मैं वह होता, जिसका मुझे अभिनय करना है, तो मैं क्या–क्या करता।'' कल्पना, भावात्मक स्मृति तथा अवधान एक दूसरे से बहुत अधिक जुड़े हैं। पहले सोपान–यदि को मिलाकर ये सब उस सारी प्रविधि के करीब पहुंचते हैं, जिसे भरत ने सात्विक अभिनय कहा है। मांसपेशियों को ढीला छोड़ना आंगिक अभिनय की तैयारी है। बाह्य उपादान से तो सीधे–सीधे आशय आहार्य अभिनय से ही है। इस सोपान के द्वारा स्तानिस्लाव्स्की ने प्रयोग का जो क्रम बनाया है, उसमें अभिनेता को अपने भीतर एकाग्र होना सबसे पहली प्राथमिकता है। भरतमुनि ने अभिनेता के अपने भीतर की इस एकाग्रता को सत्त्व कहा है। सत्त्व ही सारे अभिनय प्रशिक्षण का बीज है।

स्तानिस्लाव्स्की और भरत की पद्धति को निष्कर्ष स्वरूप में प्रस्तुत करने के लिए अभिनेता इसे विभाजित रूप में अनुभव कर सकते हैं मनोतकनीक व बाहरी तकनीक, मनोतकनीक में चेतन से उपचेतन की ओर, मन, इच्छाशक्ति और भावनाएं को प्रस्तुत कर सकते है? इस मनोदशा में आन्तरिक रचनाशीलता, सत्य की चेतना, कल्पना, ध्यान, भावात्मक स्मृति, इकाईयां और उद्देश्य का भी समन्वय उचित है। भावनाओं में सतर्कता बर्तना अभिनेता का मुख्य लक्ष्य है। दूसरी ओर बाहरी तकनीक में मांसपेशियों को तनाव से मुक्त करना, शरीर को अभिव्यंजनशीलता प्रदान करना, श्वास साधना, उच्चारण गायन, वाचन, स्वर विन्यास, मौन, शब्दार्थ बाहरी ताल मेल, बाहरी चरित्र चित्रण, नियंत्रण, सम्पूर्णता, अचार–संहिता, रंगमंचीय सम्मोहन आदि बिन्दुओं के सम्प्रेषण व प्रशिक्षण से अभिनय कला के सपफल आयाम को प्रस्तुत करना अभिनेता प्रशिक्षण का चरम उद्देश्य है।

इस प्रकार निष्कर्ष स्वरूप अगर शोधार्थी बात करें तो भूमिका की संरचना में विभिन्न पक्षों का सकारात्मक परिणाम सामने आता है विद्यार्थियों के लिए अपने चरित्र व भूमिका का निर्माण करने में कुछ मुख्य बातों का ध्यान रखना चाहिए, अभिनेता नाटक की कहानी को समझें, कथावस्तु के बाहरी और आन्तरिक स्वरूप को ध्यान से समझें, कल आज और कल की संभावनाओं को ध्यान में रखकर अभिनय करें, नाटक प्रदर्शन में परिस्थितियों का सूक्ष्म अवलोकन हो, प्रदर्शन की रूप रेखा तैयार कर, हर प्रश्न के लिए तैयार रहो जो आपके भीतर पैदा होते हैं, चेतना से सम्पर्क बनाये रखो, मनोशारीरिक प्रक्रिया में अभ्यासरत रहो, नाट्यालेखों की बारीक व्यवस्था को ध्यान से पढ़ो, रचना के हर पक्ष का गहन शोध कर रुचिकर बनाने का प्रयत्न करो, मूल पाठ को पढ़ने के साथ उसकी आत्मिक अर्थों शब्दार्थों व भावार्थों को समझने का प्रयास करो, अपने सहयोगी अभिनेताओं के साथ अर्न्तसंवाद व अभ्यास को दृश्यात्मक रूप प्रदान करो, शब्दानुकरण, आवाज, भावाभिव्यक्त पर कार्य करना भूमिका की संरचना का सफल पक्ष माना जाता हैं इस प्रकार अभिनेता प्रशिक्षण में भूमिका की संरचना और चरित्र की रचना प्रक्रिया विभिन्न चरणों में सपफल होती है जो

अभिनेता विद्यार्थियों के प्रशिक्षण को यथार्थ रूप प्रदान करती है।

निष्कर्ष

समझ की कसौटी पर शोधकर्ता ने अभिनय कला के सामान्य विवेचन से लेकर उत्तर भारत के विश्वविद्यालयों के अभिनय प्रशिक्षण की प्रासंगिकता को स्पष्ट करते हुए यह समझा है कि किसी भी अभिनेता को अभिनय करने के लिए शरीर, वाणी, मस्तिष्क आदि तत्त्वों के संयोग से अभिनय प्रशिक्षण को आत्मसात करना होता है। वर्तमान समय में भरत और स्तानिस्लाव्स्की के अभिनय सिद्धान्तों से यह सार्थक सिद्ध होता है।

अंत टिप्पणी

1. *बेनेडेटी जे, भूमिका, (1982), पृष्ठ–1*
2. *दयाल, जय–नाट्यशास्त्र और अभिनय कला (1998), पृष्ठ–127*
3. *त्रिपाठी, राधावल्लभ–नाट्यशास्त्र विश्वकोष, (1999), पृष्ठ–156*
4. *दयाल, जय–नाट्यशास्त्र और अभिनय कला, (1998), पृष्ठ–128*
5. *K. Stanislavsky, Sclocted Work, Raduga Publication, Moscow (1984), Page-171*
6. *त्रिपाठी, राधवल्लभ–नाट्यशास्त्र विश्वकोष, (1999) पृष्ठ–161*