RESEARCH HUB – International Multidisciplinary Research Journal (RHIMRJ)
Research Paper
Available online at: www.rhimrj.co.in

# ध्वनि और नृत्य के बीच संबंधों पर एक अध्ययन

Dr. Nutan Kavitkar

Lecturer (Department of Music), Govt. Meera Girls college Udaipur Rajasthan

***सारांशः***
*ध्वनि या सुझाव का विचार 'रस' के अनुभव का मुख्य कारण है, जैसा कि आनंदवर्धन के मौलिक कार्य ध्वनिलोक में प्रतिपादित किया गया है, अपने समय में काव्यशास्त्र या सौंदर्यशास्त्र के क्षेत्र में एक गेम–चेंजिंग विचार बन गया। यह न केवल अपने दायरे में व्यापक था, बल्कि इसने काव्य रचनाओं में रस की प्रधानता को भी पुष्ट किया। इस लेख का उद्देश्य केवल इस बात की पड़ताल करने का प्रयास है कि क्या 'ध्वनि' की अवधारणा को एक सौंदर्यात्मक लेंस के रूप में नृत्य के लिए एक प्रदर्शन कला के रूप में लागू किया जा सकता है जो कविता के रूप में अपने दायरे और इरादे में संप्रेषणीय है। लेख नृत्य के अभ्यासी होने के दृष्टिकोण से लिखा गया है और एक ऐसे व्यक्ति के रूप में जिसने नृत्य पर भी लिखा है। चूँकि यह बेरोजगार जमीन है, मैं केवल उस सतह को स्किम करने की उम्मीद कर रहा हूं जो मुझे लगता है कि अधिक गहन शोध के लिए एक संभावित क्षेत्र हो सकता है।*

***मुख्य शब्दः*** *ध्वनि, नृत्य, प्रदर्शन कला*

**परिचयः**

संस्कृत साहित्य से संबंधित सौंदर्यशास्त्र या काव्यशास्त्र का अध्ययन भारत में व्यापक रहा है। कई विचारों को प्रस्तावित किया गया है और उनके मामले को आगे बढ़ाने वाले विभिन्न समर्थकों द्वारा पूरी तरह से और भावुक तर्कों के साथ वकालत की गई है, लेकिन रस के सिद्धांत की तुलना में कोई भी इसकी पहुंच और दायरे में अधिक व्यापक और अनुभवी नहीं हो सकता है। नाट्यशास्त्र, हालांकि नाटक पर एक ग्रंथ है, रस पर एक प्रीमियम रखता है। नाट्यशास्त्र के 6 वें अध्याय से अक्सर उद्धृत रससूत्र को याद किया जा सकता हैः

'विभावानुभावव्याभिचारिसमयोगद् रसनिस्पत्तिः'

सूत्र का अनिवार्य रूप से अर्थ है कि रस या एक सौंदर्यवादी मनोदशा निर्धारकों (विभव), परिणाम (अनुभव) और मन की क्षणभंगुर अवस्थाओं (व्यभिचारीभाव) के एक साथ आने से निर्मित होती है।

विभाव वे कारक हैं जो रस या मनोदशा के निर्माण की ओर ले जाते हैं। उदाहरण के लिए, श्रृंगार रस के मामले में, वस्तुपरक विभाव दो प्रेमी होंगे, दूसरे शब्दों में रस के उत्पादन के लिए जिम्मेदार प्रमुख खिलाड़ी होंगे। इसलिए, नाटक में यह तर्क दिया जा सकता है कि नाट्यशास्त्र उसी के लिए एक मामला बनाता है, मंच पर पात्रों के अधिनियमन के साथ रस का निर्माण आसानी से होता है। कविता में रस क्या बनाता है? नाटक या अधिनियमन के अभाव में, शब्दों की शब्दार्थ शक्ति से रस का आवाहन होता है।

जबकि अन्य सभी सिद्धांतकारों ने चे और फे पर ध्यान केंद्रित किया कि क्या कविता को और अधिक सुंदर बनाता है, प्रत्येक ने अलंकार उपाध्याय (2010), गुना, या रीति जैसे विचार को आगे बढ़ाया, जो 'सरीरा' या पद्य के शरीर पर अधिक केंद्रित थे, रस का सिद्धांत, बाकी सभी सिद्धांतों पर एक सम्राट की तरह शासन करता है, सीधे कविता के अंतिम लक्ष्य पर लक्षित होता है– इसका कारण डीट्रे, जो इसकी आत्मा है।

जैसा कि पहले उल्लेख किया गया है, जबकि नाट्यशास्त्र नाटक की प्रासंगिकता के साथ रस के विचार पर आधारित है, उदभट को कविता के संदर्भ में रस को बहुत अधिक महत्व देने वाले शुरुआती साहित्यिक आलोचकों में से एक कहा जाता है। हालाँकि, यह आनंदवर्धन थे जिन्होंने कविता का मुख्य लक्ष्य रस बनाया।

काव्यशास्त्र के 'नवीन' विद्यालय का प्रतिनिधित्व करते हुए, आनंदवर्धन ने, अपने ध्वनिलोक या सहृदयलोक के साथ, वास्तव में अवंत गार्डे को प्रस्तुत किया, जैसा कि दंडिन, वामन, भामाहा आदि जैसे पुराने रक्षकों के सिद्धांतकारों के विपरीत था। हालांकि यह दावा किया जाता है हो सकता है कि ध्वनि का विचार उनके द्वारा सामने नहीं रखा गया हो, लेकिन कुछ पूर्ववृत्त हो सकते हैं, वे निश्चित रूप से इसके लिए एक सम्मोहक और विस्तृत मामला बनाते हैं और उनके बाद अभिनवगुप्त, उनके ध्वनिलोकन में उनके लिए जड़ें, ध्वनिलोक पर एक टिप्पणी। आनंदवर्धन और बाद में अभिनवगुप्त दोनों, 'रस' को कविता की आत्मा कहते हैं।

*2015, RHIMRJ, All Rights Reserved*  *ISSN:* 2349-7637 (Online)

नाट्यशास्त्र प्रकट रूप से ध्वनिलोक से पहले का है। जैसा कि उल्लेख किया गया है, पूर्व थिएटर और नाटक के बारे में है और इसके कुछ हिस्से डांस इंगल्स (1990) से संबंधित हैंय वर्तमान समय के अधिकांश भारतीय शास्त्रीय रूप ग्रंथ पर आधारित हैं। रस को प्रदर्शन का सबसे अभिन्न अंग बताया गया है और यह अनुभव, विभाव और व्यवहारिक भाव पर निर्भर करता है। सही भाव या मनोदशा के निर्माण के लिए नाट्यशास्त्र में व्याख्या के रूप में इन कारकों को एक प्रदर्शन में मौजूद होना चाहिए ताकि रसिका में संबंधित रस का उत्पादन किया जा सके या दर्शक जो प्रदर्शन के साथ सहज हो।

आनंदवर्धन इस बात से सहमत हैं कि किसी भी काव्य कृति का अंतिम उद्देश्य रस का उद्बोधन होना चाहिए और यह कि रस का यह अनुभव केवल ध्वनि के माध्यम से ही हो सकता है। यह इस प्रकार है कि आनंदवर्धन द्वारा सुझाई गई ध्वनि कारण है और रस प्रभाव है।

**ध्वनि क्या है?**

सीधे शब्दों में कहें तो यह सुझाव की शक्ति है। आनंदवर्धन मानते हैं कि एक काव्य कृति में ध्वनि के अलावा तीन प्रकार के अर्थ होते हैंः अभिधा (सांकेतिक अर्थ), तत्पर्य (वाक्यविन्यास पर आधारित वाक्य का अर्थ) और लक्षन (द्वितीयक अर्थ)। जब 'व्यंगत्व' 'अभिधा' या सांकेतिक अर्थ पर हावी हो जाता है, तो लेखन के एक टुकड़े में ध्वनि का होना प्रस्तावित है।

हिरियाना ने अपने कला अनुभव में ध्वनि को कला की एक पद्धति के रूप में बताया है। उनका मानना है कि कला की प्रकृति तार्किक नहीं है और 'कला की पद्धति' के रूप में ध्वनि की खोज महत्वपूर्ण है क्योंकि इसे 'कला के अन्य क्षेत्रों' तक बढ़ाया जा सकता है। आनंदवर्धन के कार्य का हवाला देते हुए, हिरियण्णा बताते हैं कि जब किसी काव्य कृति का विषय भाव होता है, तो परिणामी अनुभव को 'रासाधवानी' कहा जा सकता हैय जब विषय एक कल्पनाशील स्थिति है, परिणामी अनुभव 'अलंकारधवानी' हैय जब विषय केवल 'तथ्य की बात' का प्रतिनिधित्व है, तो परिणामी अनुभव 'वास्तुध्वनि' है। हिरियाना (1954)

बेशक, आनंदवर्धन अपने आलोचकों को चुप कराने के लिए काफी हद तक जाता है कि वह जो प्रस्ताव करता है वह वास्तव में मौलिक है और विभिन्न अन्य विकल्पों के साथ भ्रमित नहीं होना चाहिए जिन्हें धवानी माना जा सकता है।

जाहिर तौर पर उनके तर्कों की खूबियों पर चर्चा करना मेरे पेपर का दायरा नहीं है, लेकिन अगर हम सहमत हैं कि 'ध्वनि' या 'सुझाव' रस निकालने के लिए महत्वपूर्ण है, कविता में या नाटक में, तो हमारे पास जांच करने का एक आधार है कि क्या ध्वनि का सिद्धांत जो काव्य से संबंधित है, उसे नृत्य पर भी लागू किया जा सकता है। क्या ध्वनि के सिद्धांत से नृत्य को लाभ मिलता पाया जा सकता है?

**इससे स्वाभाविक रूप से यह प्रश्न उत्पन्न होता है कि ध्वनि के चश्मे से नृत्य को देखने की क्या आवश्यकता है?**

मेरा निवेदन है कि यदि यह दृष्टिकोण लागू होता है, तो यह हमारे नृत्य की प्रशंसा और इसके प्रदर्शन को भी बढ़ा सकता है, दूसरे शब्दों में नर्तक और दर्शक दोनों इस अभ्यास से लाभान्वित हो सकते हैं।

पिछले कुछ वर्षों में नृत्य के बढ़ते व्यावसायीकरण के परिणामस्वरूप नृत्य हुआ है, और यहां मैं खुद को भारतीय शास्त्रीय नृत्य तक सीमित रखता हूं, तेजी से थका हुआ और पदार्थ, सामग्री और अर्थ में कमी हो रही है। मैं व्यावसायीकरण शब्द का व्यापक रूप से उपयोग करता हूं, जिसमें इस शब्द में नृत्य की एक निश्चित व्यापक अपेक्षा शामिल है जो किसी भी अन्य कार्य के ऊपर और ऊपर मनोरंजक है जिसे इसे सेवा देने के लिए डिजाइन किया जा सकता है। यह एक नर्तक और एक ऐसे व्यक्ति के रूप में मेरा अवलोकन है जो कुछ वर्षों से नृत्य पर लिख रहा है। यह मेरी आशा है कि सौंदर्य की एक लंबी स्थायी परंपरा में निहित एक ढांचे के लिए अपनी आंखों को फिर से प्रशिक्षित करके, हम दृश्य संतुष्टि के लिए एक वाहन के रूप में इसे छोड़ने के बजाय नृत्य के माध्यम से रसोत्पत्ति के लिए अपनी खोज को नवीनीकृत करने में सक्षम होंगे।

**इसलिए, प्रश्न पर वापस आते हैंः क्या नृत्य, विशेष रूप से, भारतीय शास्त्रीय नृत्य रूपों का ध्वनि के लेंस के तहत अध्ययन किया जा सकता है?**

मैं हां कहने के लिए उत्साहित हूं, भले ही मैं अभी भी स्वीकार कर रहा हूं, केवल इस जटिल और कुंवारी क्षेत्र की सतह को खरोंच कर रहा हूं जो उत्तर से अधिक प्रश्न उठाता है। हालांकि मैं आगे की खोज के लिए एक आधार तैयार करने की उम्मीद कर रहा हूं, चाहे वह कितना भी टेढ़ा या खुरदरा क्यों न हो।

निम्नलिखित के बल पर ध्वनि के प्रयोग से नृत्य को लाभ हो सकता है:

1. काव्यों को मोटे तौर पर दो प्रकारों में बांटा गया है– श्रव्य और दृश्य। काव्य या कविता जो केवल सुनने के लिए होती है वह श्रव्य है और काव्य जिसे प्रदर्शन के रूप में देखा जाता है वह दृश्य काव्य है। यह स्पष्ट रूप से इंगित करता है कि कुछ काव्य रचनाएँ स्पष्ट रूप से दृश्य प्रस्तुति के लिए डिजाइन की गई हैं।
2. दृश्य काव्य प्रदर्शन के रूप में या तो प्रकृति में नाटकीय हो सकता है या यह नृत्य या नाट्य के रूप में नृत्य के रूप में हो सकता है जहां काव्य अपनी विविधता में इसकी प्रस्तुति का एक अनिवार्य हिस्सा है। जिस प्रकार संगीत किसी शाब्दिक या गीतात्मक घटक पर निर्भर है, उसी प्रकार नृत्य भी है।
3. चूँकि ध्वनि का सिद्धांत काव्य के लिए प्रासंगिक है, यह मेरा प्रस्ताव है कि चूँकि काव्यों में नृत्य के रूप में एक मंच प्रस्तुति की क्षमता हो सकती है, इसलिए ध्वनि का सिद्धांत नृत्य और नाट्य के संबंध में भी अच्छा हो सकता है जहाँ नृत्य हो सकता है प्रतिनिधित्वात्मक नृत्य और नाट्य को नाटकीय नृत्य माना जाता है।

अब, जो वैधानिक प्रश्न उठता है, वह यह है कि 'ध्वनि' के इस सिद्धांत को नृत्य पर कैसे लागू किया जा सकता है?
नृत्य, विशेष रूप से भारतीय शास्त्रीय नृत्य को नृत्य, नृत्य और नाट्य में वर्गीकृत किया गया है। धनिक, जिन्होंने धनंजय के दशरूपक पर एक टीका लिखी थी, नाट्य और नृत्य को प्रतिनिधि के रूप में बोलते हैं, लेकिन उनके अनुसार, जबकि नाट्य रस की ओर ले जाता है, जबकि नृत्य भाव की ओर ले जाता है। दूसरी ओर नृत, अभिनयसून्य है, अर्थात बिना किसी अभिनय के। हालाँकि, नृत में अंगविक्षेप है जो नृत्य के लिए भी सामान्य है। अंगविक्षेप का अर्थ है अंगों को फेंकना। धनिका बताती हैं कि नृत्ता आंख को प्रसन्न करने वाली चीज के रूप में कार्य करती है– 'सोभेतुत्व' वर्मा (1957)।

हालांकि, अभिनयदर्पण में प्रसिद्ध आवाहनात्मक श्लोक, यतो हस्तस्थतो दृष्टि, यथो दृष्टिस्ततो मनः के माध्यम से अमर, हमें चार प्रकार के अभिनय– चतुर्विध अभिनय–अंगिका, वचिका, आहार और सात्विक के बारे में बताया गया है। सूची के शीर्ष पर रखा गया, अंगिका अभिनय का भावनात्मक रूप से पूर्व–श्रेष्ठ स्थान है। इशारों, शरीर के विभक्ति और लचीलेपन आदि के माध्यम से प्रदर्शित विभिन्न भाव, और उपांगों और प्रत्यंगों के भेदों के रूप में विस्तृत रूप से चित्रित चेहरे के रूप में, नृत्य और नाट्य में उनके आवेदन के माध्यम से रस की ओर ले जाते हैं। इस प्रकार, शरीर की भूमिका, सिर से पैर तक, और शैलीबद्ध तरीके से इसके कई अनुप्रयोग एक भाव की अभिव्यक्ति में महत्वपूर्ण भूमिका निभाते हैं, इस प्रकार यह रस के उत्पादन के लिए नृत्य का एक महत्वपूर्ण साधन बन जाता है।

भारतीय नृत्य प्रदर्शन का एक समग्र रूप होने के कारण, संगीत, साहित्य और नाटक से स्वतंत्र नहीं हो सकता। नृत्य और नाट्य की श्रेणी में प्रस्तुतियों के कई रूप जो अभिव्यक्ति के लिए एक साहित्यिक रचना पर निर्भर करते हैं (ये निश्चित रूप से नृत्य के रूप के आधार पर भिन्न होते हैं) में वे टुकड़े शामिल हैं जो प्रकृति में निम्नलिखित हैं:

1) वर्णनात्मक
2) कथा
3) गुणकारी
4) चिंतनशील
5) दार्शनिक
6) रोमांटिक

उपरोक्त सूची किसी भी तरह से संपूर्ण नहीं है, लेकिन असंख्य स्वरूपों को शामिल करती है जिसमें नर्तक अपने दर्शकों के साथ जुड़ते हैं और गीत या साहित्यिक रचना के बिना ये अप्रभावी होंगे। इन मामलों में नृत्य छंद, गीत या नाटक के चित्रण की शब्दार्थ शक्ति पर निर्भर है। नृत्य के माध्यम से शब्दों द्वारा चित्रित किए जा रहे विचार या कहानी या भावना का संचार महत्वपूर्ण है। कई प्रकार की रचनाएँ हैं जो एक नर्तक के प्रदर्शनों की सूची (फिर से नृत्य के रूप पर निर्भर करती हैं) जैसे कि श्लोक (एक देवता के लिए एक आह्वान), कीर्तन (आमतौर पर एक देवता को संबोधित), पदम और जावलिस (प्रेम गीत) और यहां तक कि नाटकीय भी हैं। कलापम जैसी सामग्री।

दूसरी ओर, नृत्य या शुद्ध नृत्य का कोई साहित्यिक आधार नहीं है, सिलेबल्स या मेलोडिक नोट्स के अलावा कोई शब्द नहीं है, जो तालवादक के साथ बजाए जा रहे लयबद्ध पैटर्न की नकल करता है। फिर भी, बिना शब्दों के कुछ संचार होता है।

*2015, RHIMRJ, All Rights Reserved*

*ISSN:* 2349-7637 (Online)

निस्संदेह, दोनों ही स्थितियों में भिन्न–भिन्न मात्रा में रस का अनुभव होता है। इस प्रकार भारतीय नृत्य का अविच्छेद्य घटक जो इस अनुभव को संभव बनाता है वह अभिनय है। अभिनय दर्शकों के साथ संचार के एक साधन के रूप में भावनात्मक अभिव्यक्ति है जिसे नर्तक अविश्वसनीय सहजता और आनंद के साथ उपयोग करता है। जैसा कि ऊपर चर्चा की गई है कि नृत्य अंगिका, शरीर का उपयोग करता हैय आहार या पोशाकय वाचिका, भाषण, सस्वर पाठ, शब्दों या गीत का गायनय और अंत में, व्यक्त करने या भाव व्यक्त करने के लिए सात्विक या सहज सहज अभिव्यक्ति।

सबसे महत्वपूर्ण कारक जो किसी प्रदर्शन में रस के उत्पादन में सहायता करते हैं, वे विभाव हैं, निर्धारक जैसा कि ऊपर चर्चा की गई है। आलम्बन विभव प्रमुख कारण कारक हैं यानी मुख्य पात्र जो संबंधित रस को उद्घाटित करते हैं। एक प्रदर्शन में, अभिनेता या नर्तक आलम्बन विभव बन जाते हैं जो काव्य कृति में प्रस्तुत किए जा रहे विचारों को चित्रित करते हैं। उद्दीपन विभव या सहायक तत्व जो मूड के निर्माण के लिए खुद को उधार देते हैं, उतने ही महत्वपूर्ण हैं। इन्हें आसानी से एक प्रदर्शन में फिर से बनाया जा सकता है। पी.एस.आर अप्पा राव को उनके विद्वानों के काम में उद्धृत करते हुए, सौंदर्यशास्त्र का एक भारतीय विश्लेषण, माधवी पुराणम बताता है कि नृत्य या नाटकीय प्रस्तुति में विभावों के उपयोग के साथ अभ्यक्ति या रस कैसे बनाया जाता है। विभव दर्शकों की इंद्रियों को दृष्टिगत और श्रव्य रूप से अपील करते हैं, दिल की यात्रा करते हुए कल्पना की यात्रा के साथ भावनात्मक प्रतिक्रिया पैदा करते हैं। यह प्रक्रिया दर्शकों को विभवों का गहराई से अनुभव करने की ओर ले जाती है जो प्राथमिक पात्र, भावनाएँ, घटनाएँ या परिस्थितियाँ हो सकती हैं जिन्हें गाया या चित्रित किया जा रहा है। पुराणम (2015)।

ध्वनिलोक में, रस की उत्पत्ति की चर्चा करते हुए, यह सुझाव दिया जाता है कि रस विभव, अनुभव, स्थिरभाव और व्यभिचारी भावों के समूह में निहित है। इसके अलावा, नाटकीय प्रस्तुति से उत्पन्न होने वाले रस को नाट्यद रस कहा जाता है। इस संबंध में, यह उन्नत है कि संगीत, अभिनय और संवाद जैसे नाटकीय साधनों के साथ विभव और अनुभव प्रस्तुत किए जाते हैं। यहाँ यह स्पष्ट रूप से उल्लेख किया गया है कि कविता में रस नाटक में रस के समान है और यद्यपि दोनों माध्यमों में रस की धारणा अलग–अलग साधनों के रोजगार के आधार पर अलग–अलग है, एक ही 'सारणी' या योजना दोनों कलाओं के लिए है। रूपों। इंगल्स (1990)

इस कथन से कोई भी उत्साहित हो सकता है और इस दायरे में नृत्य को शामिल कर सकता है साथ ही साथ नृत्य एक ही साधन का उपयोग करता है– रस निकालने के लिए विभव, अनुभव।

इस निबंध में जिस प्रश्न की पड़ताल की जा रही है वह यह है कि क्या अर्थ के एक स्वतंत्र वाहक के रूप में नृत्य, एक प्रदर्शन कला, सुझाव की शक्ति हो सकती है, या रस उत्पन्न करने के लिए ध्वनित्व हो सकता है?

यह इस प्रकार है कि ध्वनित्व या व्यंगत्व के माध्यम से रस निकालने के लिए नृत्य के लिए, जहां सुझाव रस लाता है, निम्नलिखित संभावनाएं स्वयं उपस्थित होती हैं:

**वाचिका अभिनय**

जैसा कि उल्लेख किया गया है, नृत्य प्रदर्शन के प्रदर्शनों की सूची में कई प्रकार की साहित्यिक रचनाएँ शामिल हैं जो विषय और प्रदर्शन की प्रकृति की माँग के अनुसार गाई जाती हैं। वचिकाभिनय का अर्थ होगा कि नर्तक भी उन शब्दों को गाता है जो इन दिनों तेजी से दुर्लभ होते जा रहे हैं। इसका अर्थ यह भी है कि नर्तक इन शब्दों की नकल करके भाव प्रकट करता है।

कीर्तन, श्लोक या शबदम जैसे टुकड़ों में, नर्तक का उद्देश्य या कार्य गायन की जाने वाली रचना के इरादे को कर्तव्यपरायणता से चित्रित करना है जो आमतौर पर राजा या देवता को एक सीधा वर्णन, स्तवन या श्रद्धांजलि है।

हालांकि, आमतौर पर श्रृंगार रस को प्राप्त करने के लिए निर्देशित पदम या जावली जैसी रचना में विभावों की सहायता से विचारों के माध्यम से अन्वेषण की पर्याप्त गुंजाइश होती है। जबकि इन्हें नृत्य के माध्यम से 'चित्रित' किया जा सकता है, क्या यह कहना सही होगा कि ध्वनि को नृत्य के माध्यम से बनाया गया है?

ऐसे मामले में सच्चे अर्थों में यह कहना सही नहीं होगा कि नृत्य ने ध्वनि का निर्माण किया है क्योंकि सुझाव या व्यंगत्व शब्दों से निकल रहा है या गीत पर नृत्य किया जा रहा है। हमारे लिए यह दावा करना कि अभिव्यक्ति के एक माध्यम के रूप में नृत्य ध्वनि को

ग्रहण करने में सक्षम है, तो मात्र वाचिकाअभिनय चाहे कितना भी रचनात्मक क्यों न हो, एक ऐसे उपकरण के उदाहरण के रूप में पेश नहीं किया जा सकता है जिसके माध्यम से ध्वनि का प्रभाव पैदा करने के लिए नृत्य का उपयोग किया गया हो।

**अंगिका अभिनय**

नृत्य के लिए शब्दों के अलावा सुझाव या व्यंगत्व के लिए अपनी अंतर्निहित क्षमता होने के लिए, इसे एक ऐसे उपकरण या उपकरण पर निर्भर होना चाहिए जो केवल इसके लिए अद्वितीय हो। अंगिका अभिनय, या दूसरे शब्दों में, इशारों, इशारों, और शरीर के विभिन्न भागों के अन्य शारीरिक अनुकूलन के माध्यम से व्यक्त करने या भाव व्यक्त करने के लिए एक उपकरण के रूप में शरीर का उपयोग नृत्य का एक पहलू है जो किसी अन्य प्रदर्शन में नहीं पाया जाता है। कला।

यह तर्क देना गलत नहीं होगा कि अंगिका अभिनय को एक ऐसे साधन के रूप में गिना जाता है, जो वास्तव में नृत्य के लिए केंद्रीय है, जिसके द्वारा सुझाव या ध्वनि बनाई जा सकती है जिससे रस की ओर अग्रसर हो सके।

यहाँ जो प्रश्न उठता है वह यह है कि ध्वनि को संचालित करने के लिए, स्पष्ट या शाब्दिक के अलावा किसी प्रकार के अर्थ या अर्थ के संकेत का निर्माण किया जाना चाहिए। यह स्पष्ट अर्थ गीत के नृत्य से निकल सकता है। इस प्रकार यह निष्कर्ष निकलता है कि जब अंगिका अभिनय नर्तक द्वारा नियोजित किया जा रहा है तो नृत्य ध्वनि का निर्माण कर सकता है जो एक अर्थ या एक व्याख्या को इंगित करता है जो गीत के माध्यम से या गाए जा रहे शब्दों के अलावा कुछ और बताता है। शरीर के भौतिक अनुप्रयोग के माध्यम से केवल शब्द–दर–शब्द चित्रण ध्वनि के रूप में स्थापित नहीं किया जा सकता है। इशारों, आँखों की हरकतों और शरीर का उपयोग ऐसा होना चाहिए कि यह एक ऐसा डिजाइन तैयार करे जो शाब्दिक होने के बिना गीतों में प्रस्तुत किए गए विचारों को स्थापित करने की ओर ले जाए। वास्तव में, अंगिका अभिनय की बात करते समय, नर्तननिर्णय, 16वीं शताब्दी से नृत्य पर एक पाठ, ध्वनिलोक की तुलना में बहुत बाद में, चित्तवृत्ति–अर्पिका की बात करता है, अधिनियम जो एक विशेष भाव की ओर इशारा करते हुए उपचार में संदर्भित है। सत्यनारायण (1998) चित्तवृत्ति–अर्पणिका शरीर की शाब्दिक क्रियाओं के बजाय प्रतीकात्मक के माध्यम से चित्रण है। यह वह विचार हो सकता है जिसकी हम तलाश कर रहे हैं– नृत्य में अंगिका अभिनय के माध्यम से ध्वनि का आह्वान।

मेरा प्रस्ताव ध्वनिलोक में जो तर्क दिया गया है, उसके अनुसार है, अगर एक नर्तकी अपने अंगिका अभिनय के माध्यम से एक अर्थ का सुझाव दे सकती है, जो कि नृत्य किए जा रहे शब्दों में सरल या शाब्दिक रूप से कहा जा रहा है। लेकिन इससे भी महत्वपूर्ण बात यह है कि यदि सुझाए गए अर्थ का वह चित्रण रस की ओर ले जाता है, तो हम निश्चित रूप से दावा कर सकते हैं कि ध्वनि के सिद्धांत को नृत्य पर लागू किया जा सकता है।

**आहार अभिनय**

उद्दीपन विभव संबंधित अनुभव के निर्माण में योगदान देने वाले महत्वपूर्ण घटक हैं। ये आमतौर पर काव्यात्मक कार्य में मूड बढ़ाने वाले तत्वों जैसे कोमल हवा, एक बगीचे, चंद्रमा के रूप में सुझाए जाते हैं, लेकिन अहार्य यानी अभिनेता या नर्तक की वेशभूषा के उपयोग के माध्यम से एक नाटकीय या नृत्य प्रस्तुति में भी नियोजित किए जा सकते हैंय मंच की सजावट या मंच के डिजाइन के माध्यम से ही।

क्या इस प्रकार के अभिनय के विचारोत्तेजक होने की गुंजाइश है? क्या ध्वनि आहार को नृत्य में एक साधन के रूप में प्रयोग करके रस को आगे बढ़ाने का एक तरीका हो सकता है?

मैं विनयपूर्वक यह पेशकश करता हूं कि हां, जिस तरह से एक नर्तकी को उसकी वेशभूषा के माध्यम से चित्रित किया जाता है या भूमिका निभाने या विभव के माध्यम से चित्रित किया जाता है, उस तरह से सुझाव की शक्ति दर्शक के दिमाग पर एक शक्तिशाली प्रभाव डाल सकती है। ध्वनि को नर्तक के आहार के उपयोग में एक सिद्धांत के रूप में लागू करने के लिए, किसी को यह ध्यान रखना चाहिए कि आहार या तो पोशाक, पोशाक, श्रृंगार, मंच डिजाइन या सजावट के रूप में विचारोत्तेजक है और इसके निहितार्थ में शाब्दिक नहीं है। अर्थ का। इसलिए, आहार के रूप में उद्दीपन विभव, जो रंग या कपड़े या पैटर्न की पसंद के माध्यम से नर्तकी के कपड़े पहनने का तरीका हो सकता है, वह उस मनोदशा का 'सुझाव' देता है जिसे वह दर्शक में बनाने का इरादा रखती है। मेरे विचार से, कुड्डियाटम और कथकली पारंपरिक प्रदर्शन कलाओं के दो उत्कृष्ट उदाहरण हैं, जो रस के लिए अग्रणी प्रदर्शन के एक अभिन्न अंग के रूप में आहार अभिनय के उपयोग में ध्वनि का उपयोग करते हैं।

*2015, RHIMRJ, All Rights Reserved*

*ISSN:* 2349-7637 (Online)

### ताल और तालम

ताल या धड़कनों के एक निश्चित चक्र में समय रखना संगीत में निहित है लेकिन भारतीय नृत्य में रचनात्मकता के लिए इसमें बहुत अधिक गुंजाइश है। अधिकांश भारतीय नृत्य रूप तालबद्ध पैटर्न के साथ खेलते हैं– इसमें नर्तक का कौशल जटिल फुटवर्क के माध्यम से उन पैटर्नों का निर्माण करने के लिए होता है, जो कथक में सबसे विशिष्ट रूप से देखा जाता है। यह मेरी परिकल्पना है कि नृत्य में ध्वनि शायद लय की दुनिया में भी खोजी जा सकती है। लय के लिए भी रसिक के मन पर गहरा प्रभाव पड़ता है। अनुभव किया जाने वाला रस भावनात्मक प्रकृति का नहीं हो सकता है, लेकिन निश्चित रूप से रेचन की भावना होती है, जब पैटर्न समय चक्र के अनुरूप होते हैं।

इसलिए मेरा प्रस्ताव है कि यदि लय में रस जगाने की क्षमता है तो शायद उसमें ध्वनि के आह्वान की भी क्षमता है। नृत्य में स्पष्ट लय और अंतर्निहित लय होती है। स्पष्ट ताल तब होता है जब गायक के स्वर, झांझ पर बजने वाले शब्दांश, तालवाद्य और नर्तक के पदचिह्न सभी संरेखित और सामंजस्य में होते हैं। अंतर्निहित ताल नर्तक के लयबद्ध फुटवर्क को संगीत और मधुर घटकों द्वारा स्तरित या छिपाया जाता है। मैं नृत्य में ध्वनि की खोज के लिए एक संभावित क्षेत्र के रूप में निहित लय के इलाके का पता लगाने के लिए ललचा रहा हूं। यहां एक विचार का बीज है जो आगे के शोध पर दिलचस्प परिणाम दे सकता है।

### निष्कर्ष

नृत्य, एक प्रदर्शन कला के रूप में, संवाद करने की इच्छा पर आधारित है और इस तरह से संवाद करता है कि यह रस के अनुभव को जन्म दे सकता है, ध्वनि के सिद्धांत से बहुत लाभ उठा सकता है। नृत्य के भीतर सुझाव की शक्ति, जैसा कि ऊपर चर्चा की गई है, अंगिका अभिनय और आहार अभिनय के रचनात्मक उपयोग और अनुप्रयोग में निहित है। स्फोट के सिद्धांत के माध्यम से ध्वनि को नृत्य में लयबद्ध पैटर्न से कैसे जोड़ा जा सकता है, इसका पता लगाना भी सार्थक होगा। जैसा कि पहले बताया गया है, यह केवल एक प्रारंभिक जांच है कि क्या मेरी परिकल्पना में कोई योग्यता है और मेरी खोज यह है कि हाँ, सिद्धांत और व्यवहार के माध्यम से आगे के शोध के लिए आधार हैं।

### References

1. Hiriyanna, M. (1954). Art Experience. W.I.S.E Words & Prekshaa Pratishtana, 72-73.
2. Ingalls, D.H.H. (1990). The Dhvanyaloka of Anandavardhana with the Locana of Abhinavagupta. Harvard University Press, 76, 224.
3. Sathyanarayana, R. (1998). Nartananirnaya of Pandarika Vitthala. Motilal Banarsidass Publishers, 10-11.
4. Upadhyay, A. (2010). A Handbook of the Indian Poetics and Aesthetics. Prakash Book Depot.
5. Varma, K.M. (1957). Natya, nrtta and nrtya: Their meaning and relation. Orient Longman, 20-22.

*2015, RHIMRJ, All Rights Reserved*

*ISSN:* 2349-7637 (Online)