Part-3, Chapter-3

પ્રકરણ : (૩)

ભવાઈના નાટ્ય પ્રયોગમાં એલિયેનેશનનાં તત્વોની સમીક્ષા

* વ્યુત્પત્તિમાં એલિયેનેશનના સંકેતો *

ભવાઈ શબ્દની વ્યુત્પત્તિના વિવિધ અનુમાનો પૈકી શ્રી જયશંકર 'સુંદરી' ના મત અનુસાર ભવાઈ એટલે ભાવવહી – જીવતરનો ચોપડો એટલે કે સારા નરસા કર્મોની ખતવણી – પાપપુણ્યનું મૂલ્યાંકન, ભવાઈ એ મૂળભૂતપણે સામાજિક સમસ્યાઓ નિરૂપતું પારંપારિક નાટ્યસ્વરૂપ છે. અન્ય પારંપારિક નાટ્યસ્વરૂપોમાં રામાયણ, મહાભારત, પુરાણોની કથાઓનું નિરૂપણ વિશેષ પ્રમાણમાં જોવા મળે છે. પરંતુ ભવાઈના સ્વરૂપની વિશેષતા એ છે કે તેમાં તત્કાલીન સમાજમાં પ્રવર્તતી વિવિધ સામાજિક સમસ્યાઓનું નિરૂપણ કરી, તેના જમા ઉધારના પાસાં પ્રેક્ષકો સમક્ષ રજૂ કરી, પ્રેક્ષકોને એ સમસ્યાઓ પરત્વે સભાન કરવાનો હેતુ રાખવામાં આવતો હોય છે જેમકે –

kalpana's

(૧) જશમા ઓડણના વેશમાં પોતાનું સતીત્વ સાચવવા સંઘર્ષ કરતી એક સ્ત્રીની સમસ્યા છે

(૨) કજોડાનો વેશ તથા ઝંડા ઝૂલણના વેશમાં સમાજની કુરૂઢિઓને કારણે સમાજ તરફથી સ્ત્રી જાતિને થતા અન્યાયનો આક્રોશ છે

આજે પણ ભ્રષ્ટાચાર, મોંઘવારી, કુટુંબ-કલ્યાણ, દહેજ, રાષ્ટ્રીય એકતા જેવી વિષમ સામાજિક સમસ્યાઓના નિરૂપણ માટે ભવાઈના નાટ્યસ્વરૂપને અજમાવવામાં આવે છે. કોઈપણ પરિસ્થિતિનું મૂલ્યાંકન એ ભવાઈની આગવી વિશેષતા છે. આ મૂલ્યાંકન ત્યારેજ સંભવે કે જયારે નટ, નાટ્યકાર અને પ્રેક્ષક તટસ્થપણે સમસ્યાના તમામ પાસાં સમતોલપણે અવલોકી શકે આવા સમતોલ મૂલ્યાંકનને લીધે ભવાઈના નાટ્યસ્વરૂપમાં તટસ્થતાનું - એલિયેનેશનનું તત્વ સ્વાભાવિકપણે અનાયાસ આપોઆપ આવી જાય છે.

kalpana's

બ્રેખ્તના એપિક થિયેટરનો મૂળ આશય [illegible] પણ પ્રેક્ષકોને વિચારતા કરવાનો છે. ભજવાતી સમસ્યા પરત્વે પ્રેક્ષક તટસ્થાપૂર્વક વિવેચક દૃષ્ટિ કેળવી એ સમસ્યાનું સમતોલ મૂલ્યાંકન કરી શકે તે એપિક થિયેટરનો પરમ હેતુ રહયો છે અને તે માટે બ્રેખ્તે એલિયેનેશનની આગવી વિભાવના ઘડી કાઢી હતી. બ્રેખ્તે જે વિભાવના ઘડી એ તો ભવાઈમાં અંગભૂત લક્ષણ તરીકે પહેલેથી જ વિદ્યમાન હતી તે એની ભવવહી એવી વ્યુત્પત્તિમાં સ્પષ્ટપણે જોવા મળે છે.

ડૉ.સુધાબહેન દેસાઈએ તેમના 'ભવાઈ' શોધનિબંધમાં ભવાઈનો અર્થ 'ભાવન' એવો કર્યો છે. ભારતીય પારંપારિક લોકનાટ્યોમાં ઉપરૂપકોની પ્રબળ અસરને લીધે વિવિધ ભાવોનું નિરૂપણ ગીત-સંગીતમય અને નૃત્યબધ્ધ શૈલીમાં કરવામાં આવે છે. ભવાઈમાં પણ તેની ભાવ પ્રધાનતાને લીધે અને ભાવની આવી વિશિષ્ટ રજૂઆતને લીધે તે ભાવન શબ્દની વધુ નજીક છે. આ ભાવોની સંગીતમય અને નૃત્યબધ્ધ એવી વિશિષ્ટ રજૂઆતને કારણે પ્રેક્ષક ભાવ-તરબોળ

Kalpana's

થતો નથી પણ એ ભાવ પ્રત્યે એક પ્રકારની તાદાત્મ્યપૂર્વકની તટસ્થતા કેળવે છે અને તેથી આ ભાવનિરૂપણ વાસ્તવલક્ષી નાટકોમાં થતા ભાવનિરૂપણથી અલગ તરી આવે છે. બ્રેખ્તે પણ પોતાના નાટકોમાં ગીત, સંગીત, અને નૃત્યનો પ્રચુર માત્રામાં ઉપયોગ કર્યો છે. 'કોકેશિયન ચોક સર્કલ' અને 'થ્રીપેની ઓપેરા'માં સવિશેષપણે ગીત, સંગીત અને નૃત્યના પ્રસંગો જોવા મળે છે જે ભાવના નિરૂપણને વિશિષ્ટ બનાવે છે. આમ ભાવન - ભાવનું સંગીતમય અને નૃત્યબધ્ધ નાટ્યસ્વરૂપમાં આલેખન - એ અર્થમાં પણ ભવાઈ એલિયેનેશનનું તત્વ ધરાવે છે.

* કથાવસ્તુમાં એલિયેનેશનના તત્વો *

ભવાઈનો દરેક વેશ એક સ્વતંત્ર રચના છે. સ્વતંત્ર વૃતાંત છે આજની ભાષામાં કહીએ તો એક આગવો એપિસોડ છે – આ દરેક વેશ સ્વયંપર્યાપ્ત છે. એટલે તેને નિશ્ચિત આદિ, મધ્ય અને અંત હોય છે. દરેક વેશમાંથી બીજો વેશ ફૂટી નીકળતો હોય એ રીતે આ વેશોની રજૂઆત થતી નથી; પણ દરેક વેશ એક સ્વતંત્ર વૃતાંત હોય અને તેની જાણે હારમાળા ગૂંથી હોય તેવીરીતે ભવાઈની રજૂઆત થાય છે. બ્રેખ્ત એપિક થિયેટરમાં પ્રસંગોની નાટ્યાત્મક ગૂંથણી નહીં પણ એકમેકથી સ્વતંત્ર પરંતુ સમાન પાત્રોથી જોડાયેલા વિવિધ વૃતાંતોની હારમાળા હોય છે. જેને બ્રેખ્ત એરીસ્ટોટેલીયન અથવા ડ્રામેટીક થિયેટર કહે છે તેમાં વિવિધ તબકકાઓ ધરાવતી વસ્તુસંરચના (plot) કેન્દ્રસ્થાને બિરાજે છે. તે સમગ્ર નાટકનો પ્રાણ બની રહે છે. એક ઘટના બીજી ઘટના સાથે ' organic unity' એટલે કે સજીવ એકતા ધરાવે છે. વસ્તુ વિધાન

એટલું બધું ચુસ્ત હોય છે કે એકાદ પ્રસંગને દૂર કરવાથી સમગ્ર નાટ્ય-રચનાને હાનિ પહોંચે છે. જેવીરીતે શરીરના નાનામાં નાના અવયવને દૂર કરતાં સમગ્ર શરીરને એક યા બીજા પ્રકારે હાનિ પહોંચે છે તેવી રીતે. આને એરીસ્ટોટલ organic unity કહે છે અને વસ્તુવિધાનમાં તેનો આગ્રહ રાખે છે. બ્રેખ્ત પોતાના થિયેટરને 'anti Aristotalian theatre' કહી વસ્તુવિધાનગત આવી સજીવ એકતાને ફગાવી દે છે. પ્રેક્ષક ભજવાતા પ્રસંગો વડે ભાવતાદાત્મ્ય ન સાધે તે માટે વસ્તુગૂંથણી 'episodic' રાખવાનો બ્રેખ્ત આગ્રહ રાખે છે. એપિક થિયેટરમાં વસ્તુગૂંથણી જાણે તે વિવિધ ઘટનાઓની સાંકળ હોય અને તેમાંથી એકાદ બે ઘટનાઓ ભજવતી વખતે કાઢી નાંખવામાં આવે તો તેને કશી હાનિ ન પહોંચે એવી રાખવામાં આવે છે. નાટ્યવિદ માર્ટિન એસલીન તેમના પ્રસિધ્ધ પુસ્તક - Brecht - A choice of Evils માં જણાવે છે કે -

"The construction of the plays of the 'epic' theatre, which rejects the logically built, well-

made play, is free from the need of creating suspense, loosely knit, and episodic, instead of mounting to a dynamic climax, the story unfolds in a number of separate situations, each rounded and complete in itself. The total effect of the play will be built up through the juxtaposition and 'montage' of contrasting episodes. While the 'Aristotelian' drama can only be understood as a whole, the 'epic' drama can be cut into slices which will continue to make sense and give pleasure, like favorite chapters of a novel that can be read by themselves, or extracts from plays of great length that are performed as self - contained units in the Chinese classical theatre." [1]

kalpana's

બર્ટોલ્ટ બ્રેખ્તનું નાટક 'કોકેશિયન ચોક સર્કલ' બે વિભાગમાં વહેંચાયેલું છે. પ્રથમ વિભાગમાં ત્રણ એપિસોડ અને બીજા વિભાગમાં બે એપિસોડ છે. દરેક એપિસોડ, કથાકાર (The story teller) ધ્વારા ગવાતા ગીતથી શરુ થાય છે. પ્રત્યેક એપિસોડ પાત્રોથી જોડાયેલા છે પરંતુ સ્વતંત્ર છે, જેમાંનો કોઈ ભાગ કાઢી નાંખવામાં આવે તો સમગ્ર નાટકને કોઈ હાનિ પહોંચતી નથી. સુપ્રસિધ્ધ નાટ્યકાર શ્રી બાદલ સરકારે આ નાટકનું ભારતીય રૂપાંતર અને નિર્દેશન કરેલ છે. શ્રી બાદલ સરકાર જણાવે છે કે તેમણે રજૂ કરેલા નાટકમાં મૂળ નાટકનો કેટલોક ભાગ કાઢી નાખવામાં આવ્યો હતો, અને તેમના નાટકની રજૂઆત માત્ર ૬૫ મિનિટની સમયમર્યાદામાં પૂરી થતી હતી[૨].

આમ બ્રેખ્તના એપિક થિયેટરમાં જાણીબૂઝીને આયાસપૂર્વક નાટકના વસ્તુસંવિધાનને એપિસોડીક રાખવામાં આવે છે. જે ભવાઈ પ્રયોગોમાં અનાયાસપણે સ્વભાવગત લક્ષણ બનીને આવે છે. વેશોની આવી ગૂંથણીને લીધે પ્રેક્ષક એ વેશો પરત્વે એક પ્રકારની તટસ્થતા અભાનપણે પણ કેળવતો થઈ જાય છે. આમ વસ્તુવિધાનની એપિસોડીક

રજૂઆત ધ્વારા એલિયેનેશનની સિધ્ધિ એપિક થિયેટરમાં પ્રયત્નપૂર્વક કરવામાં આવે છે, જ્યારે તે ભવાઈમાં અનાયાસપણે સિધ્ધ થઈ જાય છે જેમકે -

o ભવાઈ પ્રયોગોમાં રજૂ થતાં વિવિધ વેશો પૈકી એકાદ વેશ ન રજૂ થાય તો તેનાથી ભવાઈના નાટ્યપ્રયોગને કોઈ હાનિ પહોંચતી નથી તેમજ પ્રેક્ષકોને નાટ્યાનુભવમાં વિક્ષેપ પડતો નથી. ડૉ.સુધાબહેન દેસાઈએ તેમના શોધનિબંધ 'ભવાઈ'ના પ્રાપ્ત થયેલા છત્રીસ ભવાઈ વેશોની યાદી આપેલ છે.

૧. પહેલો ગણપતિનો સ્વાંગ આવે. પછી ભરડાનો સ્વાંગ આવે.

૨. બીજો જૂઠણમીંયાનો સ્વાંગ આવે. મીયાંની જોરૂ

૩. ત્રીજો મીયાંબીબીનો સ્વાંગ આવે તેને સંગાથે સામલીઉં આવે.

૪. ચોથો અડવાનો સ્વાંગ આવે ત્યારપછી તેજાં વાણિયણ આવે ત્યારપછી જંદાનો સ્વાંગ આવે તેને પછવાડે તેના ચેલા આવે.

૫. પાંચમો ઢેડાનો સ્વાંગ આવે તેની બે નારીઓ આવે.

૬. છઠ્ઠો જોગણીનો સ્વાંગ આવે ત્યારપછી જોગીને ચેલા આવે.

७. સાતમો વિપ્રનો જટનો આવે જટડીનો આવે.

૮. આઠમો માતસાઈ પેગ આવે પછે છેલબટાઉ આવે રાણી મોહના આવે.

૯. નવમો અડૂવો આવે પછે વાણિયાણી આવે પછે સાહેબ ને મડમ આવે પછે ચોર આવે.

૧૦ દસમો મનિયારનો બીબી જલાલ આવે બાંદી ગલાલ............. .3

(ભવાઈના છત્રીસ વેશોની યાદી ડૉ.સુધાબહેન દેસાઈએ શ્રી ફાર્બસ ગુજરાતી સભાના હસ્તલિખિત પુસ્તકોની સવિસ્તાર નામાવલીમાંથી લીધી છે. જે પૈકી દસ વેશોની યાદી અહીં દર્શાવી છે. યાદી મૂળ દેવનાગરી લિપિમાં છે. અહીં માત્ર લિપિ - ગુજરાતી કરવામાં આવી છે, પરંતુ વાકયરચના યથાવત રાખવામાં આવી છે)

o ઉપરોક્ત દર્શાવેલ યાદીને ક્રમબધ્ધ રીતે નિરૂપવામાં આવી છે. તેના પરથી ભવાઈ વેશોની ભજવણીનો ક્રમ સૂચવાય છે. જેમકે 'પહેલો' વેશ ગણપતિનો ...., 'બીજો' વેશ જૂઠણનો ...., 'ત્રીજો' મીયાંબીબીનો, ચોથો અડવાનો......

kalpana t

વગેરે. પરંતુ ભવાઈની રજૂઆત સમયે ગણપતિ, બ્રાહમણ અને જૂઠણના વેશ બાદ સમયમર્યાદા, જે તે વેશના કુશળ નટોની હાજરી અને પ્રેક્ષકોની રૂચિ અનુસાર કેટલાક વેશ રજૂ થાય છે અને બાકીના રજૂ થતા નથી. તેમ છતાં ભવાઈનો નાટ્યપ્રયોગ અકબંધ રહે છે. આ ઉપરાંત વેશમાંના એકાદ અંશને જો કાઢી નાંખવામાં આવે તો પણ પ્રેક્ષકોને રસક્ષતિ થતી નથી. અડવો વાણિયો અને ઝંડાઝૂલણના પાત્રોને નિરૂપતો વેશ ક્યારેક 'અડવોવાણિયો' ના નામે ભજવાય છે તો ક્યારેક ઝંડાઝૂલણના નામે ભજવાય છે. ક્યારેક ઝંડાનું પાત્ર રજૂ કરનાર નટ હાજર ન હોય તો માત્ર અડવા-વાણિયાનો વૃતાંત રજૂ થાય છે. માર્ટિન એસલીનના શબ્દોમાં કહીએ તો 'કોઈ નવલકથાનું મનપસંદ પ્રકરણ વાંચતા વાચક જેમ આનંદ પામે,' તેમ કેવળ અડવા વાણિયાનો વેશ જોઈને પ્રેક્ષકો રસ માણે છે. અધુરો વેશ જોયો હોય તેવી લાગણી જન્મતી નથી.

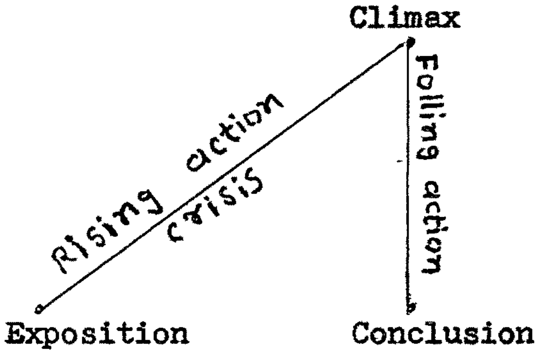
o પ્રયોગ રૂઢિઓના પ્રકરણમાં દર્શાવ્યા મુજબ મોટી રત્નાગિરિ માતાના મંદિરમાં છેલ્લી રાત્રે - પરોઢે લગભગ ૪-૦૦ કલાકે

સજ્જાકક્ષામાંથી માતાજીના સ્થાપનરૂપ ગરબો માતાજીના મંદિરમાં લાવવામાં આવે છે. આ વિધિના મુહૂર્તનો સમય સાચવવા માટે તે સમયે જે કોઈ વેશ રજૂ થતો હોય તેને અધૂરો છોડી દેવામાં આવે છે. ધાર્મિક વિધિ પછી અગાઉનો અધૂરો વેશ શરૂ ન કરતાં અન્ય વેશ - રામદેવનો વેશ રજૂ કરવામાં આવે છે. જેને પ્રેક્ષકોએ અભાનપણે તટસ્થતા કેળવી હોઈ સ્વીકારી લે છે.

આમ એપિક થિયેટરના નાટકના એપિસોડની જેમ ભવાઈમાં કોઈ વેશ ન ભજવાય અગરતો વેશના કેટલાક અંશો અધુરા રહે તો સમગ્ર પ્રયોગને કોઈ હાની પહોંચતી નથી.

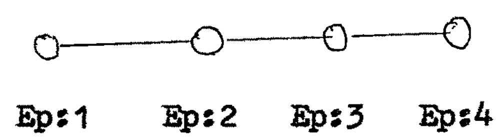
વાસ્તવદર્શી નાટકોમાં કથાવસ્તુ ચુસ્ત હોય છે. અને તેમાં વસ્તુવિધાન (plot) કેન્દ્રસ્થાને રહે છે. ઘટનાઓની સાંકળ એવી રીતે ગૂંથવામાં આવે છે કે જેથી ક્રિયાવેગનો અનુભવ થઈ શકે. તેમાં બનાવો ઝડપથી બનતા જઈ નિશ્ચિત પરાકાષ્ઠાએ પહોંચે છે અને પછી ફલાગમ સધાય છે. તે નીચેની બન્ને આકૃતિ પરથી સ્પષ્ટ થશે.

આકૃતિ : ૧



Dramatic theatre

આકૃતિ :૨



Epic theatre

આમ એપિક થિયેટરમાં આવા પારાકાષ્ઠા તરફ દોરી જતા અને ક્રિયાવેગ ધરાવતા બનાવોને આકૃતિ : ૧ માં દર્શાવ્યા મુજબ ન ગૂંથતા આકૃતિ : ૨ માં દર્શાવ્યા પ્રમાણે એક એપિસોડને બીજા એપિસોડ સાથે, એક મણકાને બીજા મણકા સાથે જોડીએ તેવીરીતે સાંકળવામાં આવે છે જેને કારણે વસ્તુવિધાન ચુસ્ત ન બનતાં શિથિલ બને છે. કોઈપણ એક એપિસોડનો છેદ ઉડાડી શકાય છે. વળી એપિક થિયેટરમાં વૃતાંત, સમૂહગાન (chorous), ગીત, સંગીત, નૃત્ય વગેરે તત્વોને કારણે વસ્તુવિધાન શિથિલ બને છે જેમકે -

બ્રેખ્તના 'કોકેશિયન ચોક સર્કલ' માં શરુઆત કથાકાર

(story teller) ના કથા-ગીતથી થાય છે.

In olden times, in a bloody time,
There ruled in a Caucasian city------
Men called it the City of the Damned -----
A governor.
His name was Georgi Abashwili.
He was rich as Croesus
He had a beautiful wife
He had a healthy child----------4

ગીત પૂરું થતાં ભિખારીઓ તથા અન્ય નાગરીકોના સંવાદો - પોતાની માંગણીઓ - સૈનિકોનો પ્રવેશ, જેની પાછળ ગવર્નર, તેમની પત્ની, બાળક વગેરેનો પ્રવેશ થાય, કઈંક નાટ્યાત્મક એવી ક્ષણો ગૂંથાય ન ગૂંથાય ત્યાં કથાકાર આવી ગીત શરૂ કરે. ગીત પૂરું થતાં ગવર્નર - ગવર્નરની પત્ની બાળકના ડોક્ટર્સ અને રાજ્યના ઉચ્ચ

અધિકારી વચ્ચે સંવાદ થાય, અચાનક રાજધાનીમાંથી કોઈ સંદેશાવાહક ગુપ્ત – મહત્ત્વનો સંદેશ લઈને આવે, જે પ્રત્યે ગવર્નર બેદરકારી દાખવે. વળી પાછો કથાકાર આવી આગળના પ્રસંગના ગીત સહ પ્રગટ થાય. આમ વારંવાર આવતા ગીતને કારણે વસ્તુગૂંથણી શિથિલ બને છે.

o ભવાઈમાં પણ વિવિધ વેશોની આકૃતિ : ૨ માં દર્શાવ્યા મુજબની હારમાળા ગૂંથાતી હોય છે. ગીત –સંગીત – નૃત્ય અને તત્કાળ ઉમેરવામાં આવતા સંવાદોને કારણે ભવાઈની કથાનું પોત પાતળું પડતું જાય છે. જે અંગેના ઉદાહરણો આ અગાઉ કથા-વસ્તુના પ્રકરણમાં આપણે જોઈ ગયા છીએ.

એપિક થિયેટરમાં પ્રેક્ષકોને ઘટનાઓ પરત્વે વિવેચનાત્મક – બુધ્ધિભર્યો અભિગમ દાખવતા કરવા માટે વસ્તુવિધાન જાણી-બુજીને શિથિલ રાખવામાં આવે છે. એલિયેનેશનની અસર જન્માવવા હેતુપૂર્વક અને ઈરાદાપૂર્વક સભાનપણે નાટ્યકાર વસ્તુ-વિધાનને શિથિલ રાખે છે. જે ભવાઈમાં આપો આપ કોઈ પણ પ્રકારના આયાસ વિના ભવાઈના સ્વભાવગત લક્ષણને કારણે

સંભવે છે.

- જેનું એક કારણ મધ્યકાલીન વ્યાસશૈલીની કથા પરંપરા સાથેનું તેનું અનુસંધાન હોઈ શકે. વ્યાસ શૈલીની કથાપરંપરાના કથાકારો કાવ્યસ્વરૂપમાં રચેલ કથા સાથે બીજી અનેક કથાઓ, વૃતાંતો ગદ્ય - પદ્ય સ્વરૂપમાં જોડી દેતા હોય છે. જેના પરિણામે મૂળ કથાનું પોત પાતળું પડી જાય છે.

એપિક થિયેટરમાં લાગણીઓનું ખેંચાણ ધરાવતા, ટેન્શનવાળા, નાટ્યાત્મક એવા પ્રસંગો નિરૂપવામાં નથી આવતા. પ્રેક્ષકો જેની કથાથી પરિચિત હોય એવી ઘટનાઓને ઐતિહાસિક પરિપેક્ષ્યમાં અને દૂર - સુદૂરના ભૂતકાળમાં બની હોય તે રીતે નિરૂપવામાં આવે છે. માર્ટિન એસલીન આ સંદર્ભમાં જણાવે છે -

In the 'epic' theatre the author can tell the audience in advanced how the play will end, thus freeing their minds from the distraction of suspense.[૫]

એપિક થિયેટરમાં ભવિષ્યમાં બનનારી ઘટનાઓનો અણસાર અગાઉથી આપી દઈને ઉત્સુકતાનું તત્વ નિવારવામાં આવે છે. જેમકે -

કોકેશિયન ચોક સર્કલમાં ગવર્નરની હત્યાના પ્રસંગની ભજવણી પહેલાં કથાકાર નીચેની પંકિતઓ ગાય છે.

And the governor returned in his palace
and the fortress was trap
and the goose was plucked and roasted
But the goose was not eaten on this time
And the noon was no longer the time to eat
Noon was the time to die. - 6

o ભવાઈમાં પ્રસિધ્ધ કથાઓના નિરૂપણને કારણે ઉત્સુકતાના તત્વનું નિવારણ થાય છે. ભવાઈનું આવણું આવનાર પાત્ર તથા રજૂ થનાર વેશનો સંકેત આપે છે. જેના ઉદાહરણો આ અગાઉ કથાવસ્તુના પ્રકરણમાં નિરૂપવામાં આવી ચુકયા છે.

Kalpana's

o ભવાઈના કેટલાક પાત્રો પ્રવેશ કરી ગીતની પંક્તિઓ ધ્વારા કે સંવાદો ધ્વારા વેશમાં બનનારી ઘટનાઓનો અગાઉથી સંકેત આપે છે, જેમકે -

(૧) જૂઠણનો વેશ :

(જૂઠણ પ્રવેશ કરી નીચે દર્શાવેલી પંક્તિઓ ગાય છે.)

ખડેકુ ખડી સલામ બેઠેકુ બેઠી સલામ
ભલે ભાઈ ભલે ભલે ભાઈ ભાઈ
ખડેકુ ખડી સલામ ભાઈ બેઠેકુ બેઠી સલામ ભાઈ
અચ્છેકુ અચ્છી સલામ ભાઈ, બુરેકુ બુરી સલામ ભાઈ
હાથી બેચા, ઘોડા બેચા, મીયાં ચલે પરદેશ,
ભાલા ખંજર છોડ દિયા ઓર લિયા ફકીરકા વેશ[૭]

અહીં જૂઠણ જાણે એ વાતનો અણસાર આપવા માંગે છે કે સમાજમાં જેવા પાત્રો જોવા મળે છે - છોટા, બડા, અચ્છા, બુરા, વગેરે - તેવાજ પાત્રો ભવાઈમાં નિરૂપવામાં આવે છે. સમાજમાં જોવા મળતી વિવિધ વ્યક્તિઓના પ્રતિબિંબ ભવાઈના પાત્રોમાં જોવા મળે છે.

એટલેજ તો જૂઠણ જેવો માણસ તેવી સલામ કરે છે. વળી અંતમાં પોતે ફકીર બનવાનો છે એ વાત પણ પહેલેથી જણાવી દે છે.

(૨) જશમા ઓડણનો વેશ :

(પ્રયોગની શરૂઆતમાં રંગલો અને નાયક પ્રવેશે)

નાયક : હે રંગલા

રંગલો : આ વેશ કોના કહીએ

નાયક : આ વેશ ઓડના કહીએ, જશમા ઓડણના કહીએ, સતી જશમાના કહીએ

રંગલો : હે ભાઈ નાયક તમે બીજું તો ઘણું કહયું હવે, આ વેશ વિષે કાંઈ કહો.

નાયક : જો રંગલા સતી જશમા પુરવજનમમાં એક અપ્સરા હતી. એક ઋષિનું તપ ચળાવવાના દોષથી તે મનખ જાતમાં જન્મી

રંગલો : એ વાત વિસ્તારીને કહો.

નાયક : હે રંગલા એ વાત સાંભળવાને બદલે નજરે જો.[6]

અહીં પણ નાયક અને રંગલા વચ્ચેના સંવાદો ધ્વારા ભજવાનારા વેશ, તેના પાત્રો તથા તે પાત્રોનો ભવિષ્યમાં થનાર વિકાસ વિશે પ્રેક્ષકોને અગાઉથી માહિતગાર કરવામાં આવે છે.

એપિક થિયેટરમાં પ્રેક્ષકને તટસ્થ રાખવાના અને વિચારશીલ રાખવાના હેતુથી વસ્તુગૂંથણી એપિસોડીક રાખવામાં આવે છે. ગીત, સંગીત, નૃત્યના ઉમેરણ વડે તથા ઉત્સુકતા - સસપેન્શ ,ટેન્શન વગેરે તત્વોનો અભાવ રહે તેવા પ્રકારની વસ્તુગૂંથણી વડે 'એલિયેનેશન ઈફેકટ' જન્માવવાનોજ - તાદાત્મ્ય નિવારણને હેતુપૂર્વક સિધ્ધ કરવાનો પ્રયત્ન કરવામાં આવે છે.

ભવાઈની રજૂઆતમાં પણ વિવિધ સ્વયંપર્યાપ્ત એવા વેશોની માળા ગૂંથવામાં આવે છે. આ વેશો સ્વતંત્ર episod જેવા જ હોય છે. વળી ભવાઈમાં પણ ગીત, સંગીત, નૃત્યની ભરમાર હોય છે. વળી ઉત્સુકતાનું તત્વ પણ નિવારવામાં આવતું હોય છે. તત્કાળ સંવાદો જોડી કાઢવામાં આવતા હોય છે. આ બધુ હેતુપૂર્વક નહીં પણ સ્વાભાવિકપણે ભવાઈના અંગભૂત તત્વરૂપે આવતું હોય છે, પરિણામે એલિયેનેશન તાદાત્મ્ય નિવારણની અસર અનાયાસપણે સિધ્ધ થાય છે.

* પાત્રવિધાનમાં એલિયેનેશનના તત્વો *

ભવાઈમાં આવતાં મોટાભાગનાં પાત્રો વર્ગલક્ષી પ્રકારના હોય છે. વ્યક્તિલક્ષી ગુણો કરતાં તેની વર્ગલક્ષી વિશેષતાઓ પર સવિશેષ ભાર મૂકવામાં આવે છે. જૂઠણ, અડવો-વાણિયો, મણિબા સતી, જશમા ઓડણ, રૂડિયો, તેજાં, ઝંડા ઝૂલણ, મૂળચંદ જેવા ચોકકસ વ્યક્તિની સંજ્ઞા ધરાવતાં પાત્રો પણ પરોક્ષ રીતે જે તે વર્ગનું પ્રતિનિધિત્વ કરતાં હોય છે. વળી બ્રાહમણ, કુંભાર, કંસારો, સરાણિયો, વણજારો, વણજારી, જોગી, જોગણ, જટડો, જટડી, વાઘરી વગેરે પાત્રો પોતાની વ્યક્તિગત સંજ્ઞા તથા ઓળખ ધરાવતાં નથી. તેઓ માત્ર વર્ગનુંજ પ્રતિનિધિત્વ કરે છે. આ પાત્રો ભજવતા નટો પણ પાત્રની વ્યક્તિગત ખાસીયતો ઉપસાવવા કરતાં એ જે વર્ગનું પ્રતિનિધિત્વ કરતાં હોય તે વર્ગની વિશેષતાઓ નિરૂપવા પર વિશેષ ભાર મૂકતા હોય છે. વળી વેશોમાં પાત્રના આંતરિક વ્યક્તિત્વને, તેના inner character ને ઉપસાવવાનો લેશ માત્ર પણ પ્રયત્ન થતો

નથી. ભવાઈના પાત્રો એકબીજા સાથે સામાજિક વ્યવહાર કરતાં હોય છે. તેમનો સામાજિક પરિવેશ અને સંદર્ભ સતત સચવાયેલો રહેતો હોય છે. ભવાઈમાં આવતાં પૌરાણિક તેમજ ઐતિહાસિક પાત્રો પણ સાંપ્રત સામાજિક સંદર્ભમાં રજૂ થતાં રહે છે, વળી આ પાત્રો શીઘ્ર સંવાદો, તત્કાળ જોડી કાઢવામાં આવતા સંવાદોને લીધે પ્રયોગે પ્રયોગે, મંડળીએ મંડળીએ સતત બદલાતાં રહે છે. તેમની ભૂમિકા નિર્ધારીત ભૂમિકા નથી હોતી. એકના એક પાત્રો પછી તે જૂઠણ હોય, તેજાં હોય, જશમા હોય, કે અડવો હોય – આ તમામ પાત્રો પ્રેક્ષકો સમક્ષ પ્રયોગ દરમ્યાન સતત વિકસતાં રહે છે. અહીં કેન્દ્રમાં પાત્ર નહીં પણ પાત્રો વચ્ચેનો વ્યવહાર છે. એટલે પાત્રના આંતર-બાહ્ય અસ્તિત્વને ઉપસાવવા કરતાં એ પાત્રના અન્ય પાત્ર સાથેના સામાજિક વ્યવહારને ઉપસાવવાનો વિશેષ પ્રયત્ન થતો રહે છે. આ સંદર્ભમાં બ્રેખ્તના પાત્રોને તપાસીએ તો બ્રેખ્તે વર્ગલક્ષી પાત્રો નિરૂપવાનો વિશેષ આગ્રહ રાખ્યો છે

kalpana's

બ્રેખ્તના નાટકોમાં પણ શેન-ટે, મધર કુરાઝ, ગ્રુશા, અઝદાક જેવા પાત્રો વ્યકિતગત નામ અને ઓળખ ધરાવતા હોવાં છતાં ચોકકસ વર્ગનું પ્રતિનિધિત્વ કરે છે. આ દરેકે દરેક પાત્ર સામાજિક ગુણદોષો ધરાવે છે.

શેનટે, પોતાના પાડોશીને મદદ કરવા માટે સદાય તત્પર, પોતાના પ્રેમીને અહર્નિશ ચાહનાર અને પોતાના સંતાન માટે મરી ફીટનાર સ્ત્રીનું પ્રતિનિધિત્વ કરે છે,[૯] તો મધર કુરાઝ વિનાશક યુધ્ધથી પોતાનું ગુજરાન ચલાવતી ને છતાં યુધ્ધ માત્રને ફિટકારતી, યુધ્ધમાં હોમાઈ જતા સંતાનોથી ઉંડી વેદના અનુભવતી સ્ત્રીનું પ્રતિનિધિત્વ કરે છે. સાયમન,ગવર્નરની પત્નીની રક્ષા કરવા માટે જતા સૈનિકનું પ્રતીક છે જયારે અઝદાક વિચિત્ર, તરંગી, બેજવાબદાર જણાતો હોવા છતાં ગરીબભિખારી જેવા લાગતા ડયુકને - એક અજાણ્યા માણસને રક્ષણ આપવા તત્પર એવા અલગારીનું પ્રતીક છે. ગ્રુશા, એ પોતે બાળકને જન્મ નથી આપ્યો છતાં તેની રક્ષા માટે સતત સંઘર્ષશીલને માતૃત્વથી નીતરતી એવી નારીનું પ્રતિનિધિત્વ કરે છે.

મધર કુરાઝના ત્રણ સંતાનો પણ ત્રણ સદ્દગુણોનું પ્રતિનિધિત્વ કરે છે. Elif બહાદુરી અને જવાંમર્દીનું, Swiss cheese પ્રમાણિકતાનું અને Kettrin દયા અને અનુકંપાનું પ્રતિનિધિત્વ કરે છે. અને તેમના હોમાવાની સાથે જાણે જવાંમર્દી, પ્રમાણિકતા અને દયાના ગુણો હોમાઈ જતા હોવાની પ્રતીતિ થાય છે.[૧૦]

આ ઉપરાંત બ્રેખ્તના નાટકોમાં

Recrutting officer, sergeant, cook, commander, chaplain soldier, colonel, clerk, Two scholars, Two secretaries, Three Gods, policeman, old man, peasant woman, The story teller, Doctor, Three wealthy Farmers, જેવાં વ્યક્તિગત નામ ન ધરાવતાં, વર્ગનું પ્રતિનિધિત્વ કરતાં પાત્રો જોવામાં આવે છે. જેમાંના કેટલાક પાત્રો બે-ત્રણની સંખ્યામાં જોવા મળે છે. તેમનું વ્યક્તિગત મહત્વ નથી.

kalpana's

આમ એપિક થિયેટરમાં નિર્ધારીત (Fixed) અને વ્યક્તિલક્ષી (Individualized) પાત્રો ઉપસાવવાનો લેશ માત્ર પ્રયત્ન થતો નથી. પાત્ર વ્યક્તિના સામાજિક કાર્યમાંથી જન્મે છે, અને બદલાતા જતા સામાજિક કાર્ય પ્રમાણે બદલાતું રહે છે. જેમ કે -

કોકેશિયન ચોક સર્કલમાં અઝદાક વિચિત્ર પરિસ્થિતિમાં આકસ્મિક રીતે ન્યાયાધીશ થઈ જાય છે, લાંચિયો બને છે. પરંતુ ગ્રુશાના વ્યકત થતા આક્રોશમાં તેને સમાજવાદી નિતિમત્તાના દર્શન થતાં તે બાળક ગ્રુશાને સોંપી ભૂલથી ગ્રુશાના લગ્નવિચ્છેદનો નિર્ણય આપી અદૃશ્ય થઈ જાય છે અને તેના ન્યાયાધીશ તરીકેના ટૂંકા પણ સુવર્ણયુગ જેવા કાર્યકાળની યાદ મૂકતો જાય છે.

પાત્રોના આવા સામાજિક અભિગમન કારણે થતા પરિવર્તન બાબતે બ્રેખ્ત લખે છે કે -

'Character should not be regarded like a stain of grease on a pair of trousers, which, however much you try to rub and wipe it away, will always come up again. In actual fact the

kalpana's

question is always how a given person is going to act in a specified set of circumstances and conditions.'[૧૧]

બ્રેખ્ત જણાવે છે કે વાસ્તવદર્શી નાટકોમાં વાસ્તવનો આભાસ ઉભો કરવાનો પ્રયત્ન કરવામાં આવતો હોવાથી નાટ્યકાર પાત્રને તેની અખિલાઈમાં ઘડે છે અને નટ તેની રજૂઆત સમયે નાટ્યકારે લખેલા પાત્રને વફાદાર રહેવાનો પ્રયત્ન કરે છે. તેમાં ફેરફારને સહેજ પણ આવકાશ રહેતો નથી. જ્યારે એપિક થિયેટરમાં પાત્ર સતત બદલાતું રહે છે. તેની કોઈ નિશ્ચિત રૂપરેખા નથી હોતી વળી પાત્રની આંતરિક પ્રક્રિયા કરતાં તેના બાહ્ય અભિગમને વિશેષપણે ઉપસાવવામાં આવે છે. માર્ટિન એસલીન આ સંદર્ભમાં જણાવે છે કે -

In the theatre of illusion and indentification the actor works through introspection. He delves into the character he is to portray and tries to merge with him. Only after this work is accomplished

are the characters brought into relation with each other. The nature of the characters determines their relationships. The basic unit of such a theatre is the single character.

Brecht's theatre, on the other hand, is extrovert. The inner life of the characters is irrelevant to him except in so far as it is expressed in their outward attitudes and actions. For the smallest social unit is not one human being, but two human beings. The eyewitness in the example of the street accident derives his characters wholly from their actions. He imitates what they have done and thus permits

Redacted

inferences as to their nature. A theatre which follows him will a large extent break with the habit of the conventional theatre, which derives its action from the nature of the characters.[૧૨]

વાસ્તવદર્શી નાટકોમાં 'માનવસ્વભાવ' કેન્દ્ર સ્થાને રહે છે. પરંતુ એપિક થિયેટરમાં 'માનવ સંબંધો' કેન્દ્ર સ્થાને રહે છે. વાસ્તવદર્શી નાટકોમાં કોઈપણ એક 'પાત્ર' એકમ (Basic unit) બનીને આવે છે જ્યારે બ્રેખ્તના એપિક થિયેટરમાં 'પરસ્પર આદાન પ્રદાન કરતાં બે પાત્રો - બે 'વ્યવહાર કરતાં બે પાત્રો' મૂળભૂત એકમ બનીને આવે છે.

માણસ પોતાના સામાજિક સંબંધોને પોતાની વર્તણૂક ધ્વારા પ્રગટ કરતો હોય છે. પાત્રના વાણી વર્તન અને વ્યવહારથી પરિસ્થિતિનો સામાજિક સંદર્ભ પ્રગટ થતો હોય છે.

o ભવાઈમાં પણ આવો સામાજિક સંદર્ભ સતત પ્રગટ થતો જોવા મળે છે. જેમકે -

(૧) ઝંડા ઝૂલણના વેશમાં ઝંડા–તેજાંનો પ્રેમ સમાજને સ્વીકાર્ય નથી. સમાજ ધ્વારા તિરસ્કૃત થયેલો ઝંડો ફકીર બને છે. તેજાંની વિનવણી છતાં રોકાતો નથી.

''તુ પરનારી, હમ પરપુરુષ અપના જોગ ન હોય
લે ફકીરી ચલ બસે કબર નબીકી આગુ હોય.[૧૩]

આમ ઝંડાનું ફકીર બનવું એ સામાજિક વ્યવહારનું પરિણામ છે.

(૨) 'જશમા ઓડણ' ના વેશમાં જશમા પોતાનું સતીત્વ ટકાવી રાખવા મક્કમ છે. 'કોકેશિયન ચોક સર્કલ' માં ગ્રુશાના માતૃત્વ ટકાવી રાખવાના મરણિયા પ્રયાસો સાથે તેને સરખાવી શકાય. અહીં જશમાનું સતીત્વ અને ગ્રુશાનું માતૃત્વ સામાજિક સંદર્ભોને પ્રગટ કરે છે.

kalpana's

આમ વર્ગલક્ષી વિશેષતા ધરાવતાં ભવાઈનાં પાત્રો તેમનો આગવો સામાજિક પરિવેશ અને તેમની સામાજિક વર્તણૂંકને નિરૂપતો તેમનો કાર્યવ્યાપાર તેમના આંતરિક પાત્રાલેખન કરતાં તેમના બાહ્ય વ્યક્તિત્વને ઉપસાવે તેવા પ્રસંગો, જૂઠણ, અડવો, ડાગલો, વગેરે પાત્રોના ઠઠ્ઠાચિત્રો એલિયેનેશન માટેની પૂર્વભૂમિકા આપોઆપ રચે છે. બ્રેખ્ત પણ એપિક થિયેટરમાં આજ લક્ષણોના વિનિયોગથી એલિયેનેશનની ભૂમિકા રચે છે.

kalpana's

* સંવાદ અને બોલીમાં ચેલિયેનેશનના તત્વો *

ભવાઈમાં સાહિત્યની ભાષા કરતાં બોલચાલની લોકભાષાનો પ્રયોગ થાય છે. હિન્દી, રાજસ્થાની, ઉર્દૂ ઉપરાંત ગુજરાતની વિવિધ લોકબોલીઓનો ઉપયોગ વિશેષ પ્રમાણમાં થાય છે. નટો તત્કાલીન પરિસ્થિતિને અનુરૂપ તત્કાળ સંવાદો યોજી કાઢતા હોય છે. ભવાઈના સંવાદો ગદ્ય, પદ્ય તેમજ અપદ્યા ગદ્યમાં યોજવામાં આવતા હોય છે. કેટલાક સંવાદોમાં દલીલનું તત્વ જોવા મળે છે. નટો પ્રેક્ષકોને પોતાના પાત્રની ઓળખ સંવાદ ધ્વારા આપે છે. પ્રેક્ષકો સાથે સીધા સંબંધો પ્રસ્થાપિત કરતા સંવાદો યોજાય છે. વેશમાં બનતી ઘટનાઓને ક્રિયા ધ્વારા બતાવવાને બદલે લયબધ્ધ સંવાદોનો ઉપયોગ થાય છે. જેના ઉદાહરણો સંવાદ અને બોલીના પ્રકરણમાં અગાઉ નિરૂપવામાં આવી ચૂકયા છે.

બ્રેખ્તના નાટકોમાં પણ લોકબોલી, ગદ્ય અને પદ્ય અંશોનો વિપુલ પ્રમાણમાં ઉપયોગ કરવામાં આવેલ છે. શ્રી ચંદ્રવદન મહેતાના મતે

kalpana's

'જર્મનીના બવેરીયા પ્રાંતની તળપદી લહેરી લહેકાભરી ભાષાની બ્રેખ્ત પર અસર હતી. લોકસાહિત્યમાં લોકકથા અને લોકગીતોની આ ભૂમિની તેમજ બિયર અને વાઈન પીવાના અડ્ડાઓમાં ભેગા થનારા ગઠિયાઓની રોજિંદી બોલીની અસર બ્રેખ્તના લખાણોમાં જોવા મળે છે. જર્મની, ગ્રેટબ્રીટન તથા અન્ય દેશોના અમલદારોની તોછડી, તુમાખાવાળી, સંસ્કાર વિહોણી ભાષાનો બ્રેખ્તને મહાવરો હતો - જેને કારણે તેના સંવાદોમાં વૈવિધ્ય જોવા મળે છે.[૧૪] ભવાઈના પાત્રોની જેમ બ્રેખ્તના પાત્રો પણ સંવાદો માત્ર બોલતા નથી ગાય છે. જેમકે -

મધર કુરાજ :

Chaplain :-

And even in the thick of slaughter
A soldier feel the amorous itch
And many a buxom farmer's daughter
Has lost virtue in a ditch.

kalpana's

Regimental clerk : May be. But when shall I get another good night's sleep? [૧૫]

યુધ્ધની સામાન્ય માનવીના જીવન પર થતી અસર, ખેડૂત કન્યાઓના લૂંટાતાં શિયળની વાત બ્રેખ્ત પાત્ર ધ્વારા કાવ્યમય શૈલીમાં રજૂ કરે છે. ભવાઈના ઉદ્ભવ કાળમાં આવીજ પરિસ્થિતિ ગુજરાતમાં હતી તેની અસરો ભવાઈમાં જોવા મળે છે.

બ્રેખ્તના નાટકોમાં વૃતાંત નિવેદકનું એક આગવું સ્થાન હોય છે. કથાકાર (story teller) પદ્ય સંવાદો ધ્વારા પાત્રોની ઓળખ આપે છે. ભવિષ્યમાં બનનારી ઘટનાઓના સંકેત આપે છે. જેમકે -

કોકેશિયન ચોક સર્કલ

The story teller :

Here now the story of trial
concerning Governor Abashwili's child
And the establishing of the true mother
By famous test of the chalk circle. [૧૬]

આ ગીત પછી કોર્ટનું દૃશ્ય શરૂ થવાનું છે જેમાં બાળકની માતા અંગેનો નિર્ણય થવાનો છે તેનો સંકેત કથાકાર લયબધ્ધ સંવાદો ધ્વારા આપે છે.

o ભવાઈમાં રંગલો, ડાગલો કે નાયક લયબધ્ધ સંવાદો ધ્વારા વૃતાંત નિવેદકનું કામ કરે છે.

બ્રેખ્તના પાત્રો પ્રેક્ષકો સાથે સીધી સંવાદિતા સાધે છે. જેમકે-

• <u>ધ ગુડ વુમન ઓફ સેન્ટઝુવાંન</u>

Shen Te : (To the audience)

In our country
The evenings should never be somber
High bridges over rivers
The grey hour between night and morning
And long long winter
such things are dangerous ૧૭

o ભવાઈમાં મહિયારીના વેશમાં મહિયારી પ્રેક્ષકોને સીધુ સંબોધન કરે છે અને પોતાની ઓળખાણ આપે છે.

My name is charles lindbergh

I am twenty five years old

My grand-father was swedish

I am American ....[१९]

o ભવાઈમાં વિવિધ કોમના, વ્યવસાયના તથા પ્રદેશના પાત્રો જેવાકે પુરબિયો, વણઝારો, દરજી, સરાણિયો, ઓડ, ઓડણ, વાઘરી વગેરે પોતાની વર્ગલક્ષી છાપ ઉપસાવતી લોકબોલીઓમાં સંવાદો બોલે છે જેના વિવિધ ઉદાહરણો સંવાદ અને બોલીના પ્રકરણમાં આપવામાં આવ્યા છે. માર્ટિન એસલીનના ઉપરોકત ઉદાહરણમાં પાત્ર જે રીતે 'My name is charles lindbergh' એમ કહીને પોતાની ઓળખ આપે તેમ ભવાઈના પાત્રો પણ પોતાની ઓળખ આપતા હોય છે. જેમકે -

<u>જૂઠણનો વેશ</u> :

(૧) મેરા નામ જૂઠણ હૈ. મે તો પાપડ પેલવાન.[૨૦]

(૨) બલખ બુખારાકે બાદશા

શેખ હુસેન ઉનકા નામ

ઉઠ ફકીરી લે ચલે

Kalpana's

જૂઠણ ધરાયા નામ.[21]

બ્રેખ્તના નાટકોમાં ગીતોમાં શબ્દ અને ચેષ્ટાનો અદ્ભુત સમન્વય જોવા મળે છે. પાત્રો ધ્વારા ગવાતા ગીતોમાં જે રીતે શબ્દ અને સ્વર, ભાવ અને ચેષ્ટા આ બધાનો સમન્વય સધાયો છે.

જેમકે -

કોકેશિયન ચોક સર્કલમાં ગ્રુશા બાળકને પાણીના ઝરણામાંથી ખોબામાં પાણી લઈ પાય છે અને ગીત ગાય છે.

Since no one else will take you son,

I must take you now.

Since no one else will take you son

You must take me

I have carried you too long ૨૨

o ભવાઈમાં પણ ગીતો પાત્રો ધ્વારા સાભિનય રજૂ થતાં હોય છે. ગીતો માત્ર ગાવામાં નથી આવતાં પણ તે અભિનય સહીત રજૂ કરવામાં આવે છે.

જેમકે -

જશમા ઓડણનો વેશ :

(૧) અપ્સરાઓ : તમે ચાલો મારી સૈયરો
જળ ભરવાને જઈએ રે....
રૂપા ઘડુલા હાથ લઈએ
મારી સૈયરો ૨૩

આ ગીત ગાતી વખતે અપ્સરા બનેલા નટો પાણી ભરવા જવાનો નૃત્યાભિનય કરે છે.

(૨) જશમા : તળાવ ખોદવાનો અભિનય કરતાં ગીત ગાય છે.

ખોદે ખોદે રે જશમા સહસ્ત્રલિંગમાં.....
ખોદે..ખોદે..જશમા ૨૪

આ ગીત ગાતી વખતે જશમા તથા અન્ય ઓડ ઓડણો માટી ખોદવાનો અભિનય કરે છે.

o ભવાઈમાં આવતાં ગીતો બ્રેખ્તના ગીતોની જેમ gestic પ્રકારના હોય છે. કેમકે તેમાં વાણી અને ચેષ્ટાનો સમન્વય હોય છે.

બ્રેખ્ત એલિયેનેશનની અસર ઉપજાવવા માટે ભાવ કે પરિસ્થિતિની વિરુધ્ધ પ્રકારના ગીતો અને સંગીત યોજવાનો પ્રયોગ કરે છે.

kalpana's

o ભવાઈમાં જૂઠણના વેશમાં જૂઠણ અને તેની જોરુ વચ્ચે પ્રણય સંવાદો ચાલતા હોય છે તે દરમ્યાન અચાનક જૂઠણ વિવિધ જ્ઞાતિઓના લોકોના ગુણદોષ વર્ણવતા ગીતો ગાય છે. જેમકે -

- ગામ આખું વૈષ્ણવે ભર્યું
  ગોપી ચંદન મોઢું કર્યું
- ચુરમો મીઠો ગોલાનો ચુરમો મીઠો
- સાલાને ઘેર પખાજડી વાગે
  થેઈ થેઈ હજામડી નાચે.[૨૫]

આ ઉપરાંત ભવાઈના સંવાદોમાં દલીલો, ઉખાણા, નુકતાં, સવાલ-જવાબ વગેરેનો ઉપયોગ, કોઈપણ જાતના પ્રયત્ન વિના 'એલિયેનેશન' જન્માવે છે.

* અભિનયમાં એલિયેનેશનનાં તત્વો *

બ્રેખ્તના એપિક થિયેટરનો એક મૂળભૂત હેતુ એ પણ હતો કે પ્રેક્ષક રંગમંચ પર રજૂ થતા પાત્રો, પરિસ્થિતિ અને વાતાવરણમાં ખોવાઈ જવાને બદલે રંગમંચ પર રજૂ થતી પરિસ્થિતિના સામાજિક સંદર્ભને એક તટસ્થ સમીક્ષક તરીકે અવલોકે અને તેનું મૂલ્યાંકન કરે. આના માટે અભિનયની એક આગવી પધ્ધતિ તેમણે વિકસાવી નટના પાત્રો સાથેના સંબંધમાં અને નટના પ્રેક્ષક સાથેના સંબંધમાં તેમણે આમૂલ પરિવર્તન આણ્યું. એરીસ્ટોટલ પ્રેરિત અને સ્ટાનિસ્લાવસ્કી ધ્વારા દૃઢપણે પ્રસ્થાપિત ડ્રામેટિક થિયેટરનો નટ, પ્રેક્ષકો સામે, શરીર, વાણી, લાગણી અને બુધ્ધિના સમન્વયથી પૂર્ણપણે પાત્ર બનીને આવે છે અને પાત્રનો આભાસ ઉભો કરે છે. નટ પાત્ર સાથે પૂર્ણપણે રૂપાનુસંધાન અને ભાવાનુસંધાન કેળવે છે. પરંતુ બ્રેખ્તને આ પરિસ્થિતિ માન્ય નથી. બ્રેખ્તનો નટ પાત્ર સાથે અનુસંધાન સાધવાને બદલે પાત્રનું નિદર્શન કરે છે. પાત્રનો હવાલો આપે છે. ઘટનાઓનું નિવેદન કરે છે.

kalpana's

ભવાઈનો નટ પણ પાત્ર સાથે અનુસંધાન કરતો નથી પરંતુ પાત્રનું નિદર્શન કરે છે. ભવાઈમાં નટ પાત્રનો આભારસ ઉભો કરતો નથી ને એટલે જ ભવાઈના પાત્રને પાત્ર ન કહેતાં વેશ કહેવામાં આવે છે.

શ્રી વૉલ્ટર વીડેલીએ તેમના પુસ્તક The Art of Bertolt Brecht માં The Actor in the scientific age વિશે ચર્ચા કરતાં કેટલાક માર્મિક વિધાનો કર્યા છે, જે બ્રેખ્તની અભિનય વિભાવનાને સમજવામાં મદદરૂપ બને છે. એ વિધાનોને જરા વિગતેથી જોઈએ તેમના મતે -

o બ્રેખ્ત વૈજ્ઞાનિક અભિગમ ધરાવતા નટોની એક આખી પેઢી ઉભી કરવા ચાહતો હતો છેલ્લા ૧૦૦ વર્ષના ગાળામાં 'મશીને' આપણા જીવવા તથા વિચારવાની પધ્ધતિજ બદલી નાખી છે. ઉત્પાદનના નવા નવા સાધનો ઉભા કરી એ સાધનોને પરિષ્કૃત કરી માનવજાતે કુદરત ઉપર કાબુ મેળવી, તેનું સ્વરૂપજ બદલી નાખ્યું છે. સૈકાઓ સુધી નિષ્ક્રિય અને મૌન એવી માનવજાતે હવે પોતાની નિયતિ પોતાના હાથે ઘડવા માંડી છે. માનવીય સંબંધો હવે વધુને

kalpana's

વધુ તર્કસંગત થવા માંડયા છે. બુધ્ધિગ્રાહય-બૌધ્ધિક થવા લાગ્યો છે. હવે જયારે માનવીના કાર્યોની પુનઃચકાસણી થવા લાગી છે ત્યારે થિયેટરના સામાજિક કાર્યને જ જડમૂળથી સુધારવા માટે સૌ પહેલાં બ્રેખ્ત પ્રવૃત થયા.

o મધ્યમવર્ગીય પ્રેક્ષક તો થિયેટર પાસે એવી અપેક્ષા રાખે છે કે તે અફીણના નશાની જેમ તેના રોજબરોજના ભાંગ્યા-તૂટયા અને અસહય જગતની જગ્યાએ સંવાદિતાસભર પણ આભાસી જગત મેળવી આપે. વાસ્તવનું વિશ્વસનીય અને છલિત પ્રતિનિધાન કરવાની જગ્યાએ નટ, ઉંઘમાં ચાલનારા મનુષ્યના ટોળાના વિરોચિત અથવા વિભાગી દિવાસ્વપ્નોને સાકાર કરે પુનઃજીવિત કરે એવી અપેક્ષા રાખવામાં આવે છે.

o સાંજના સમયગાળામાં એક કસાઈ રાજા થવાનું સ્વપ્ન સેવે છે, ગૃહિણી વૈશ્યા બનવાનું, એકાઉ-ટ-ટ હત્યારો બનવાનું અને એ સ્વપ્નો સાકાર કરવા માટે નટે ભાવસમાધિમાં લીન થઇ જવું પડે છે. અને એ જાદુઈ અસર ઉભી કરવા માટે નટ ભાવાવેશમાં આવી જવું પડે છે.

નટ તે પછી રાજાની ભૂમિકા ભજવતો હોય, વેશ્યાનો પાઠ અદા કરતો હોય કે પછી હત્યારાનો વેશ ધારણ કરતો હોય તેમાં તેને તો પાત્ર સાથે ભાવતાદાત્મ્ય સાધવુંજ પડે છે, અને પ્રેક્ષકે પાત્ર સાથે. અને પછી આપણે પ્રશંસાના પુષ્પો વેરતાં બોલી ઉઠીએ છીએ ''વાહ નટતો પોતાની પાસે જે કાંઇ છે તે સઘળું પાત્રને સમર્પી રહયો છે.''

o બ્રેખ્તની દૃષ્ટિએ નટનું આ સમર્પણ, આ બલિદાન વૈજ્ઞાનિક યુગની દૃષ્ટિએ તદ્દન અયોગ્ય છે, દિવસ ઉગેને વિજ્ઞાન આપણને શીખવે છે જે કાંઇ અસ્તિત્વ ધરાવે છે તેના પરત્વે આપણે વિસ્મય ધારણ કરવું જોઇએ. આસપાસના જગતની સમીક્ષા કરવી જોઇએ નકારાત્મક રીતે નહીં, પરંતુ જગતને બદલવાના ઈરાદા સાથે. જગતમાં જે કાંઇ દુષ્ટ છે તેની ટીકા એટલા માટે કરવી જોઇએ કે જેથી એ દુષ્ટ તત્વોનો ઈલાજ થઇ શકે. કુદરતની ટીકા એટલા માટે કે તેને વધુ ને વધુ ઉત્પાદનક્ષમ તથા જીવવાલાયક બનાવી શકીએ, એટલે જ બ્રેખ્ત નાટ્યકર્મીઓને, પછી તે નાટ્યલેખક હોય કે નાટ્યનિર્દેશક rational transformation ના આ પ્રયત્નમાં આનંદભેર

તેના સમયની જે છાપ, જે મુદ્રા, જે ચિત્ર ઉપસે છે તે પરત્વેનો નટનો અભિગમ એક ઈતિહાસકારનો હોવો જોઈએ. શેકસપિયરે તેના સમયની જે છબિ પ્રગટાવી છે તેને જ્યારે નટ ઉપસાવે ત્યારે તે તેણે એક ઈતિહાસકારના અભિગમ વડે ઉપસાવવી જોઈએ. ભૂતકાળથી અંતર રાખી, એ ભૂતકાળને વર્તમાન જોડે એવી રીતે વિરોધાવવો જોઈએ કે જેથી આ વર્તમાન પેલા ભૂતકાળ કરતાં અચાનક આગંતુક, અજાણ્યો અલગ અને સાપેક્ષ લાગે. બ્રેખ્તનો નટ એક એવી વ્યકિત છે કે જે પોતાની જાતને અને આપણને ભયચકિત કરી મૂકે છે. આશ્ચર્ય વડે આઘાત પમાડે છે. એ પોતે તો આઘાત પામેજ છે, સાથે સાથે આપણને પણ આઘાત પહોંચાડે છે. એ પોતાના પાત્રને એક અજાણી વ્યકિત ગણે છે. લેટિન ભાષામાં strange માટેનો શબ્દ છે alienus પરસ્પર વિરોધાભાસી એવું વ્યકિતત્વ તે ધારણ કરે છે એકી સમયે તે હેમલેટ પણ બને છે અને હેમલેટનો વિવેચક એવા સાક્ષી પણ (critical witness) વર્તમાન અને અતીત બંને સાથે ઉપસ્થિત થાય છે. નટ તે જે પાત્ર ભજવે છે તે પાત્રની સંવેદનાઓ અભિવ્યકત કરે છે સાથે સાથે પોતાની નટ તરીકેની સંવેદનાઓ પણ અભિવ્યકત કરે છે. બંનેની સહોપસ્થિતિ

kalpana's

સર્જાર્ય છે. એ કાંઈ 'પવિત્ર રાક્ષસ' sacred monster નથી પણ અન્ય પૈકીનો એક માણસજ છે. તે પોતાના ચુકાદાનો સંકેત કરે છે. પોતાના સાથીસંગાથીઓને ચર્ચા કરવા આમંત્રે છે અને તેમને પોતાના જવાબ આપવા પ્રેરે પણ છે.

o અહીં નટ તથા પ્રેક્ષક વચ્ચેનો સંબંધ વ્યકિત અને તેના સગાસંગાથી વચ્ચે જેવો સંબંધ હોય તે પ્રકારનો હોય છે. નટ તેમના પૈકીનો જ એક માણસ છે તે પાત્રના આંતરજગતને, તેની માન્યતાઓને, એષણાઓને, સંવેદનાઓને તો પ્રગટ કરે જ છે, સાથે સાથે એ સૌ પરત્વેનું પોતાનું નટ તરીકેનું જે વ્યકિતગત મંતવ્ય છે તે પણ પ્રગટ કરે છે. એટલે જ નટ પાત્રમય બની જતો નથી. પાત્ર જોડે ભાવતાદાત્મ્ય સાધી પાત્રના દૃષ્ટિબિંદુને પોતાનું દૃષ્ટિબિંદુ બનાવી સમગ્ર ઘટનાને જોતો નથી, પણ પાત્રથી અળગા રહી, પાત્ર વિશેનું પોતાનું સ્વતંત્ર દૃષ્ટિબિંદુ પ્રગટ કરતો રહે છે. તે હેમ્લેટ તો બને છે, હેમ્લેટની લાગણીઓ તો અભિવ્યક્ત કરે છે પણ હેમ્લેટ વિશે એક વ્યકિત તરીકે શું માને છે, હેમલેટ અને તે જે પરિસ્થિતિથી ઘેરાયેલો છે એ સમગ્ર પરિસ્થિતિનું

kalpana's

પોતે તટસ્થ રહી શું મૂલ્યાંકન કરે છે તે પણ તે પ્રેક્ષકોને પ્રેક્ષકોના માનતા પોતાના સાથીસંગાથી માનતો હોવાથી પ્રગટ કરે છે અને આ સમગ્ર પરિસ્થિતિ માટે પ્રેક્ષકોને ચર્ચા કરવા આમંત્રી પ્રેક્ષકોને પણ આ અલગ દૃષ્ટિબિંદુ કેળવવા પ્રેરે છે.

o નટ જયારે પાત્ર જોડે પૂર્ણપણે તાદાત્મ્ય સાધે છે ત્યારે પાત્રના દૃષ્ટિબિંદુને પોતાનું દૃષ્ટિબિંદુ બનાવી બેસે છે અને પાત્રની દૃષ્ટિથી બધુ નિહાળે છે. પ્રેક્ષક પણ નટ જોડે તાદાત્મ્ય સાધી પાત્રનું દૃષ્ટિબિંદુ અપનાવે છે. અહીં નટ કે પ્રેક્ષક પાત્રથી સ્વતંત્ર દૃષ્ટિબિંદુ કેળવી શકતા નથી અને જો એવું દૃષ્ટિબિંદુ કેળવવું હોય તો પછી પાત્ર ભજવતી વખતે નટે અને પાત્રને નિહાળતી વખતે પ્રેક્ષકે જે તે પાત્રથી અળગા રહેવું પડે. પાત્રના વ્યક્તિત્વ અને નટના વ્યક્તિત્વ વચ્ચે એક ભેદરેખા પ્રગટ થવી જોઈએ. પાત્રના વ્યક્તિત્વની સાથે સાથે નટનું વ્યક્તિત્વ પણ પ્રગટ થવું જોઈએ. નટ અને પાત્રની સહોપસ્થિતિ એ એલિયેનેશન પ્રક્રિયાનો જ એક ભાગ છે.

o ગલીના નાકે થયેલા અકસ્માતનું બયાન કરનાર અકસ્માતની ઘટનાના સાક્ષી એવા માણસ જોડે બ્રેખ્ત નટને સરખાવે છે. ધારો

કે ગલીના નાકે અકસ્માત થયો, આ અકસ્માતની આખીય ઘટના એક માણસે નિહાળી આ માણસ તેના સાથીસંગાથીઓની આગળ અકસ્માત કેવી રીતે થયો તેનું બયાન કરે છે. હવે જ્યારે તે ઘટનાનું બયાન કરે છે ત્યારે તે કાંઇ સાંભળનારાઓ ઉપર ભૂરકી છાંટતો નથી. અકસ્માત કેવી રીતે થયો તેનું કૂતુહલ સેવતા ટોળા આગળ તે માત્ર વૃતાંતનું નિવેદન કરે છે. તેના પાત્રની હિંસકમાં હિંસક એવી લાગણીઓ કેવી રીતે રજૂ કરવી તે જાણે છે કે જેથી પ્રેક્ષક પોતાની અવલોકનશકિત અને સમતુલા ગુમાવી ના બેસે. એ ઘડીકમાં પાત્ર બને છે, ઘડીકમાં નિવેદક બને છે, ઘડીકમાં ક્રિયા કરી બતાવે છે, ઘડીકમાં વર્ણન કરવા માંડે છે. આમ વારાફરતી અનુકરણ અને નિવેદન કરતા રહેવાથી પોતાની દૃષ્ટિએ આ અકસ્માત કેમ અને કેવી રીતે થયો તે સમજાવી શકે છે. તે, એ હકીકત ક્યારેય નહીં છૂપાવે કે તેણે સમગ્ર ઘટનાનો અભ્યાસ કર્યો છે અને તે ઘટના વિશે પોતાનું એક મંતવ્ય પણ ઘડયું છે. એ જેની નકલ કરી રહયો છે, જેનું અનુકરણ કરી રહયો છે તે વ્યકિતનું આચરણ સ્વાભાવિક, અનિવાર્ય અને બરાબર હતું એવું તે ક્યારેય ઠસાવશે નહીં. ઉલ્ટાનું એ પાત્રના તમામ કરતૂતો એવી રીતે રજૂ

kalpana's

કરશે કે જેથી પ્રેક્ષક પ્રત્યેક કરતૂતને અવલોકી, નાણી, તોલી જોખી પોતાનો ચુકાદો આપશે. તેના દરેકે દરેક કાર્યની અનન્ય, અચંબાભરી અને અપવાદરૂપ લાક્ષણિકતાઓ પ્રેક્ષકો આગળ છતી કરશે તે અનેક શકયતાઓ પૈકીની એક શકયતા રજૂ કરશે એક વિકલ્પ.

o નટે પણ પાત્ર ભજવતી વેળા અનેક શકયતાઓ પૈકીની એક શકયતા પ્રગટ કરવાની છે. અનેક વિકલ્પો સૂચિત કરવાના છે. એવું બ્રેખ્ત દૃઢપણે માને છે.[૨૬]

નટે પાત્ર સાથે ભાવતાદાત્મ્ય શા માટે ન સાધવું જોઈએ તે વિશેના પોતાના વિચારોને, દલીલોને તર્કસંગત રીતે રજૂ કરનાર બ્રેખ્તે નટ ભાવ તાદાત્મ્ય ન સધાય તે માટે શું શું કરી શકે તે વિશે પણ વિશદ છણાવટ કરી છે. પૂર્વાભ્યાસ દરમ્યાન નટ પોતાને epic acting માટે કઈ રીતે તૈયાર કરી શકે તે માટે માર્ગદર્શન આપ્યું છે. નટ પોતે જે પાત્ર ભજવવાનો છે તે પાત્ર સાથે અંતર કેવી રીતે કેળવી શકે તે માટે પૂર્વાભ્યાસની કેટલીક આગવી ટેકનીક બ્રેખ્તે વિકસાવી હતી. આ માટે પાંચ જેટલી વિવિધ Exercises બ્રેખ્તે વર્ણવી છે.

ka'pana's

(૧) રીહર્સલ દરમ્યાન નટને એમ કહેવામાં આવે કે તેણે પોતાના સંવાદો જાણે કોઈ ત્રીજી વ્યક્તિ બોલતી હોય તે રીતે બોલવા જોઈએ. 'તેણે આમ કહ્યુ', 'પછી પેલાએ આમ કહ્યું' તેવી રીતે Direct speech ને Reported speech માં ફેરવી પાત્ર રજૂ કરવાનું સૂચવવામાં આવે છે. આને લીધે વર્તમાનકાળ પણ ભૂતકાળ બની જાય છે. જેથી નટ પોતે જે પાત્ર ભજવતો હોય તેને, અળગો રહીને નિહાળી શકે છે.

(૨) નાટ્યકારે કૌંસમાં આપેલા રંગનિર્દેશો સામાન્યપણે 'નટને ભાવ-અભિવ્યક્તિ માટે માર્ગદર્શન મળે તે હેતુથી લખવામાં આવે છે અને સામાન્ય રીતે આવા કૌંસમાં દર્શાવેલ રંગનિર્દેશો રીહર્સલ કરતી વખતે નટ બોલતો હોતો નથી, પરંતુ બ્રેખ્ત, અભિનય કરતી વેળા લેખકે લખેલા રંગનિર્દેશો પણ નટ મોટેથી બોલે તેવો આગ્રહ રાખે છે. આને કારણે નટ જાણે પાત્રનું નિદર્શન કરતો હોય તેવું જણાય છે.

(૩) ઘણીવાર નટને એમ કહેવામાં આવે છે કે પાત્ર પોતાના કાવ્યમય સંવાદોમાં જે કાંઇ કહે છે તે નટે લોકબોલીમાં કહી બતાવવું. આને કારણે પાત્ર પરત્વે એક પ્રકારે અળગા રહેવાનો ભાવ જન્મે છે.

(૪) વળી નટને રીહર્સલ દરમ્યાન પાત્રના પ્રત્યેક વિચારને વિપરીત રીતે રજૂ કરવા, પાત્રના વિચારથી તદ્દન વિરુધ્ધ એવા વિચારો વ્યકત કરવા નટને જણાવવામાં આવે છે. આનાથી પાત્ર અંગેના અનેક વિકલ્પો ઉભા થાય છે.

(૫) બે પાત્રો વચ્ચે બોલાતા સંવાદને એકજ નટ ધ્વારા બોલાવી રજૂ કરવાનો પ્રયત્ન થાય છે.

ડ્રામેટિક થિયેટરમાં ઘટના, પરિસ્થિતિ એવીરીતે નિરૂપવામાં આવે છે જાણે કે તે ઘટના સાક્ષાત એજ ક્ષણે બનતી હોય. અહીં ભૂતકાળ પણ વર્તમાન બનીને આવતો હોય છે, અને તેનાથી ભાવતાદાત્મ્ય વધુ સઘન બને છે. પરંતુ બ્રેખ્ત ભાવતાદાત્મ્યના તદ્દન વિરોધી હતા, એટલે તેમણે વર્તમાન પણ ભૂતકાળ બનીને આવે એવો આગ્રહ રાખ્યો.

kalpana's

એટલેજ તેમણે રીહર્સલ દરમ્યાન નટને વર્તમાનકાળના વાક્યો ભૂતકાળમાં બોલાતા હોય તેવો મહાવરો પાડવાનો આગ્રહ રાખ્યો. તેમના નાટકમાં તેમણે ભૂતકાળમાં બનેલી ઘટનાનું પાત્ર નિદર્શન કરતું હોય એવું દર્શાવતા કેટલાક દૃશ્યો નિરૂપ્યા. જેમકે -

'કોકેશિયન ચોક સર્કલ' માં નાટકના ગવર્નરની હત્યા બાદ ગવર્નરની પત્ની તેના બાળકને ભૂલી, જતી રહે છે. અન્ય કર્મચારીઓ જઈ રહયા હોય છે. ત્યારે ગ્રુશાની નજર ગવર્નરના બાળક પર પડે છે. કથાકાર (story teller) આ ઘટના ભૂતકાળમાં બની હોય તે રીતે ગાય છે.

(ગ્રુશા જવા માટે દરવાજાનું હેન્ડલ પકડે છે.)

The story teller :-

As she was standing between courtyard
and gate,
She heard or she thought she heard
a low voice calling;
The child called to her,

• Not whining, but calling quite
sensibly;
At list so it seemed to her.
"woman" it said "help me" ;;;;..........
....

(ગ્રુશા બાળક પાસે જાય છે. બાળક પાસે જઈને નીચે ઝુકીને જુએ છે)

• Hearing this she went beck for one more
look at the child.
only to sit with him for a moment
or two ....

(ગ્રુશા બાળક તરફ વધુ ઝૂકે છે. બેસે છે. બાળકને જોઈ રહી છે.)

• Only till she would have to leave,
for the danger was too great,
city was full of flame and crying.......
....

(સંધ્યાનું રાત્રીમાં રૂપાંતર થાય છે. ગ્રુશા અંધકારમાં બાળકને નિહાળી રહી છે, તે દીવો સળગાવે છે. દીવાના પ્રકાશમાં બાળકને જુએ છે. બાળકને ઓઢાડેલો કોટ સરખો કરે છે.)

A long time she sat with the child
Till evening came, till night came, till dawn came.

Too long she sat, too long she saw
The soft breathing, the little fists,
Till toward morning the temptation grew too strong

And she rose, and she bent down
and, sighing, took the child
and carried it off.

(ગ્રુશા story teller જે ગાય છે તે પ્રમાણે ક્રિયા કરે છે.)

• Like plunder she took it to herself
like a thief she crept away. ૨૭

આમતો અરેરાટી, ખૂનામરકી અને આગની વચ્ચે ત્યજાયેલા બાળકને નધાણિયાતું પડેલું જોઈ નટ અને પ્રેક્ષક બન્ને લાગણીના પ્રવાહમાં તણાવા માંડે પણ બ્રેખ્ત અહીં કથાકાર ધ્વારા જાણે આખી ઘટના ભૂતકાળમાં બની હોય તેવી રીતે નિરૂપે છે, જેને કારણે distance ઉભું થાય છે......અંતર ઉભું થાય છે અને તે ભાવતાદાત્મ્યનું નિવારણ કરે છે.

○ ભવાઈમાં પણ નટો અભિનય કરતી વખતે ભૂતકાળમાં બનેલી ઘટનાઓ નિર્દેશ કરે છે. જેમકે -

ઝંડા ઝૂલણના વેશમાં સમાજ ધ્વારા તિરસ્કૃત થયેલો ઝંડો ફકીર બને છે, ત્યારે તેની પ્રેયસી તેજાં તેને વિનવે છે.

તેજાં : સંવત સોળસે સાતને, મારે ચૈતર સુદી બીજ
તેજી ઝૂલણને વિનવે, તમે હૈયે રાખો રીઝ

ઝંડો : સંવત સોળસેં સાતને ચૈતર સુદી બીજ ઝૂલણ આશક યું
કહે, અબ મનમે રાખો રીઝ
તાક થૈયા થેયા.....
તુ પરનારી હમ પરપુરૂષ, અપના જોગ ન હોય
લે ફકીરી ચલ બસે, દુબર નબી કી આગુ હોય. [૨૮]

આમ ઉપરોકત પંકિતઓમાં સંવત તિથિ વગેરેના સંકેત ધ્વારા નટો ભૂતકાળમાં બનેલી ઘટનાનો સમયગાળો દર્શાવે છે, સાથે સાથે 'રંગસૂચનો' પણ બોલે છે - 'તેજી ઝૂલણને વિનવે', 'ઝૂલણ આશક યું કહે' વગેરે. -

બ્રેખ્તે પોતાના નટોને epic form માટેની અભિનય તાલીમ માટે જે સૂચનો કર્યા છે તે ભવાઈના નટોને સહજ રીતે સાધ્ય છે અને તેથી ભવાઈમાં એલિયેનેશનનું તત્વ આપોઆપ આવી જાય છે.

o બ્રેખ્ત પોતાના નટોને કાવ્યમય સંવાદો લોકબોલીમાં બોલવાનું કહે છે. ભવાઈમા તો વેશ પૌરાણિક હોય કે ઐતિહાસિક, તેના પાત્રો લોકબોલીમાં સંભાષણ કરે છે. અહીં કાવ્યમય પંકિતઓને લોકબોલીમાં ઢાળવાનો પ્રયત્ન કરવો પડતો નથી. કાનગોપીના

વેશમાં કાનો સુખાનંદને કહે છે ''અલ્યા બધા ખબરદાર રહેજો'' અહીં બોલાતા શબ્દો અને લહેકો કાવ્યમય નહીં પણ લોકબોલીના છે.

પતાઈ રાવલના વેશમાં પતાઈ રાજાનું પાત્ર ''અહોહો આજે તો ગરબો ખૂબ ચગ્યો'' એમ કહી લોકબોલીનો પ્રયોગ કરે છે. આમ ભવાઈમાં નટને કાવ્યમય સંવાદો લોકબોલીમાં ઢાળવા પડતા નથી. પૌરાણિક પાત્રો લોકબોલીમાં બોલે એવી પરંપરાને લીધે બ્રેખ્તના નટોને જે પ્રયત્ન સાધ્ય છે તે ભવાઈના નટોને સહજ સાધ્ય છે.

o બ્રેખ્ત,બે પાત્રો વચ્ચે બોલાતા સંવાદને એકજ પાત્ર ધ્વારા બોલાતા હોય તે રીતે રજૂ કરવાનો જે આગ્રહ રાખે છે તેની પાછળનો આશય action ને રીહર્સલ દરમ્યાન Narration માં રૂપાંતરિત કરવાનો છે. બ્રેખ્ત પોતાના નટને વૃતાંતકાર બનાવવા ઈચ્છે છે. અકસ્માતનો દાખલો આપી,નટ અકસ્માતની ઘટનાનો સાક્ષી હોય તે રીતે વૃતાંત ધ્વારા ઘટનાનું બયાન કરે તે પ્રકારનો અભિનય કરવા જણાવે છે.

ભવાઈમાં આના અનેક ઉદાહરણો મળી આવે છે જેમકે -

અડવા વાણિયાના વેશમાં પોતાનું નામ અડવો શાથી પડયું એનું વૃતાંત કહેતો અડવો મામી, સોની, ચોર વગેરે પાત્રો સાથેના સંવાદોને એકલોજ બોલી બતાવે છે. અહીં મામી, ચોર, સોની વગેરે પાત્રો આવતાં નથી. પરંતુ અડવો તેમની સાથેની વાતચીતનું પોતાના સંવાદમાં બયાન કરે છે -

> એકવાર અમે અમારા મામાને ત્યાં ગયા. મામી રસોઇ કરે તે તડમાંથી જોઈએ અવાજ થયોને મામી ખૂબ ચિડાઈ. મનમાં સમસમી કહે -
>
> ''ભાણેજ બાપુ તમારા મામા દુકાને છે તેમને જઈને જમવા મોકલો'' -
>
> આપણે તો દુકાને ગયા ખબર આપવા, મામા કહે -
>
> '' તું દુકાને બેસ, સારુ વેચાણ કરજે........''
>
> ....

આપણે તો આગળ ચાલ્યા એક ખેતર આવ્યું તેનું ખોડીબારું ઓળંગવા ગયા ને સૂર્યાસ્ત થયો. મામાની શિખામણ યાદ આવી

kalpana's

એટલે આપણે તો ત્યાંજ આંટી દઈને રહયા. રાત્રે એક સોની આવ્યો કહે

''મારગ આપ''

મેં કહયું ''રાત પડે ત્યાંજ રહીએ'' માટે અહીંજ રહો. સોની સામેના જાળામાં છુપાયો. પછી ધીવાળા આવ્યા તેમને પણ સમજાવીને ત્યાંજ રાખ્યા. રાત્રે નખોદીઆ ચોર આવ્યા અમને ખૂબ માર્યા......
ચોર કહે -

''આની પાસે તો કાંઈ નથી.''[२૯]

અહીં મામી, સોની ચોર વગેરે પાત્રોના લહેજા લહેકા અપનાવી અડવો બનનાર નટ જે તે પાત્ર બનવાનો પ્રયત્ન કરે છે અને એ પાત્રની વાત પૂરી થતાં પાછો નિવેદક બની જાય છે.

o બ્રેખ્તના નાટકોનો નટ પ્રેક્ષકો પૈકીનોજ એક માણસ બની રહે છે. ભવાઈમાં પણ નટ-પ્રેક્ષકનો સંબંધ યજમાન - નાયક વચ્ચેનો અંગત એવો સંબંધ છે. એ અંગત સંબંધના નાતે નાટક સિવાયના સારા નરસા પ્રસંગે નટ અને પ્રેક્ષક સગા સંબંધીની જેમ મળતા રહે છે. જેથી

ભવાઈના વેશમાં પાત્ર રજૂ કરતા નટને પ્રેક્ષકો પોતાના પૈકીનીજ એક વ્યકિત તરીકે ઓળખે છે. ફલાણો નટ તો ફલાણો વેશ ભજવી રહયો છે એવી સભાનતા પ્રેક્ષકમાં કેળવાયેલી રહે છે, જે ભાવતાદાત્મ્યમાં અવરોધક નિવડે છે જેના પરિણામે પાત્ર સાથે ભાવતાદાત્મ્ય સંધાતું નથી.

o બ્રેખ્ત નટને નાટકમાં રજૂ થતી પરિસ્થિતિ પરત્વે પોતાનું મંતવ્ય રજૂ કરવાનું કહે છે. ભવાઈનો નટ પણ વેશમાં રજૂ થતી બાબતો પરત્વે પોતાનો અંગત મત વ્યકત કરે છે જેમકે -

<u>ઢેડનો વેશ</u> :

નાયક: અલ્યા સર્ગમાં ઢેડવાડો હશે કે?

ઢેડ : ના ભાઈ ના ચાંઈએ નઈં તાહીં તો ઢેડ, બ્રાહમણ, વાણિયા,
ખત્રી, રાજા, રંક ને ધનવાન સર્વે સરખા છે.[30]

અહીં ઢેડ જે મંતવ્ય રજૂ કરે છે તે ઢેડ કરતાં સવિશેષ તો ઢેડનું પાત્ર ભજવતા નટનું લાગે છે. 'સ્વર્ગમાં ઢેડ, બ્રાહમણ, ખત્રી, વાણિયા બધા સરખા' એવું જે વિધાન કરે છે તે ઢેડના મુખે બોલાતું હોય તેના

kalpana's

કરતાં નટના મુખે બોલાતું હોય તેવું વિશેષ લાગે છે.

બ્રેખ્ત કહે છે કે, પાત્રના વ્યક્તિત્વ અને નટના વ્યક્તિત્વ વચ્ચેની એક ભેદ રેખા પ્રગટ થવી જોઈએ. પાત્રના વ્યક્તિત્વ સાથે નટનું પોતાનું વ્યક્તિત્વ પણ પ્રગટ થવું જોઈએ. નટ અને પાત્રની સહોપસ્થિતિ એ એલિયેનેશનની પ્રક્રિયાનો જ એક ભાગ છે.

o ભવાઈમાં સરાણિયાના વેશમાં સરાણિયો બનતો નટ આંગિક ચેષ્ટાઓ ધ્વારા સરાણિયાના પાત્રનું અનુકરણ કરે છે જ્યારે વાચિક અભિનયમાં તે પાત્રોચિત ઉક્તિઓ બોલવાને બદલે નટ તરીકે 'સનેડા' ગાય છે. આમ આંગિક અભિનય જોતાં પાત્ર જણાતો નટ, ઉક્તિઓના ઉચ્ચારણ સાથે જ પોતાની નટ તરીકેની ઓળખાણ પ્રસ્થાપિત કરે છે. જે ભવાઈનીતનજવણીનું એક મૂળભૂત લક્ષણ છે. અહીં ભવાઈના નટનો હેતુ એલિયેનેશન જન્માવવાનો નથી તેમ છતાં નટ અને પાત્રની સહોપસ્થિતિ એલિયેનેશન જન્માવે છે.

kalpana's

o   ભવાઈના નટો પ્રેક્ષકો સાથે સીધું સંભાષણ કરે છે. પ્રયોગની રજૂઆત દરમ્યાન અવારનવાર પાત્રમાંથી બહાર નીકળી નટ તરીકેની પોતાની ઓળખાણ પ્રસ્થાપિત કરી, પ્રેક્ષકો સાથે સીધી વાતચીત કરે છે જેમકે –

<u>જૂઠણનો વેશ</u> :

જૂઠણ : (પ્રેક્ષકોમાં ઘોંઘાટ થાય છે) આ હું કચબચ કચબચ !
મારા બેટા ઘોંયજા આચીને બેઠા છે કે હું........
એ ભાઈ હોંભરો-

નાયક : હું?

જૂઠણ : તને કુણ કે સે? હુંતો આ સભાને કઉસુ [31]

o   ભવાઈનો નટ અભિનય દરમ્યાન ક્યારેક ગીત, ક્યારેક નૃત્ય તો ક્યારેક અંગચાપલ્યના ખેલો રજૂ કરે છે, જે તાદાત્મ્ય નિવારણમાં સહાયક નિવડે છે.

લિટલ ફ્લાવર

○ ભવાઈ વેશની કથા કરૂણ હોય તો પણ શીઘ્રસંવાદો યુકત વિશિષ્ઠ અભિનય-શૈલી ધ્વારા નટ તેને હાસ્યપ્રધાન બનાવી દે છે. જેના ઉદાહરણો અગાઉના પ્રકરણમાં આપેલા હોઈ અહીં પુનરાવર્તન કર્યું નથી.

○ ભવાઈના નટોને તાલીમ કોઈ દિગ્દર્શક કે સંસ્થા ધ્વારા નહીં પણ વડીલ કે વેશગોર ધ્વારા પરંપરાગત રીતે આપવામાં આવે છે. વેંશની રજૂઆત સમયે નટો સ્વતંત્ર હોય છે. તેઓ પ્રેક્ષાકોની રૂચિ અને સમય મર્યાદાને અનુરૂપ રહી વેશને બહેલાવે છે. પાત્રના નિર્ધારિત સંવાદો જ નહીં પરંતુ તત્કાલીન સામાજિક પરિસ્થિતિને અનુરૂપ એવા શીઘ્રસંવાદો ને તાત્કાળ જોડી કાઢે છે. ઉપરાંત કેટલીક આંગિક ચેષ્ટાઓ નૃત્ય ધ્વારા રજૂ કરે છે. કેટલાક કુશળ નટો તત્કાલીન ઉખાણા, તુકતા, કોયડા કે તત્કાલીન પરિસ્થિતિને અનુરૂપ ગીત જોડી કાઢતા હોય છે. પ્રેક્ષાકો પોતાનો અભિનય માણે છે કે નહીં તે ચકાસતા રહે છે, અને જરૂર જણાય તો અભિનયમાં ફેરફાર કરતા રહે છે, જેને કારણે ભાવતાદાત્મ્ય તૂટે છે.

o   ભવાઈનો પ્રયોગ ખુલ્લા ચોકમાં – પડમાં રજૂ થતો હોય છે. પ્રેક્ષકો ત્રણ કે ચાર બાજુ બેઠા હોય છે, જેથી બધાજ પ્રેક્ષકોને બરાબર દેખાય ને સંભળાય તે માટે અભિનય દરમ્યાન સંવાદો તથા આંગિક ચેષ્ટાઓનું પુનરાવર્તન કરવું પડે છે. ક્યારેક પ્રેક્ષકો વધુ હોય તો અભિનય-ક્ષેત્રની જગ્યા નાની પડે છે જેથી કાર્યવ્યાપારમાં સ્થળને અનુરૂપ ફેરફાર કરવો પડે છે.

o   વળી ભવાઈના અભિનયની સૌથી મહત્વની બાબત એ છે કે તેમાં પુરૂષ નટો જ સ્ત્રી પાત્રો રજૂ કરે છે. તેઓ સ્ત્રી-સહજ ચેષ્ટાઓ મહાવરાને લીધે આંતરિક અનુભૂતિ વિના કરે છે. પુરુષ નટ સ્ત્રી સહજ લાગણીઓ તથા આવેગો અનુભવી ન શકે તે સ્વાભાવિક છે. પરિણામે આવા નટો પાત્રો સાથે અનુભૂતિસંધાન સાધી શકે નહીં. ઉપરાંત પ્રેક્ષકોમાં પુરુષ નટોએ સ્ત્રીવેશ ધારણ કર્યો છે એવી સભાનતા સતત રહેલી હોવાથી પાત્ર પરત્વે તેઓ તટસ્થ રહે છે.

o   ભવાઈનો નટ રજૂઆત દરમ્યાન પોતાના અભિનયની ચકાસણી કરે છે. અંગચાપલ્યના વેશોમાં નટ પોતાના હાથ પગ બરાબર

ગોઠવાયા છે કે નહીં વગેરેની ચકાસણી કરે છે. નૃત્ય અને ગીત દરમ્યાન પોતાના ગીતને અનુરૂપ તાલ અને સૂર આપવા વાદ્યવાદકોને સૂચના પણ અભિનય દરમ્યાન જ આપે છે.

આમ ભવાઈમાં મુખ્યત્વે અભિનયની ટેકનીક વડે તાદાત્મ્ય-નિવારણ સાધવામાં આવે છે. ઘડીકમાં નટ તો ઘડીકમાં પાત્ર એવી બેવડી ભૂમિકા વિવિધ રીતે ભજવી એલિયેનેશન માટે જરૂરી એવું વૃતાંત નિવેદકનું કાર્ય નટ પાર પાડે છે. ભવાઈના સ્વરૂપની એક આગવી લાક્ષાણિકતા રૂપે તે સિધ્ધ કરવામાં આવે છે. અને તેની પાછળ પ્રેક્ષાકોને કે નટને ભાવતાદાત્મ્યથી અળગા રાખવાનું સહેતુક પ્રયોજન હોતું નથી. તેમ છતાં એલિયેનેશનનું તત્વ તેમાં અનૂઆયાસપણે દેખા દે છે.

* રજૂઆતમાં એલિયેનેશનનાં તત્વો *

'Dramatic theatre' માં દિગ્દર્શક દૃશ્યરચના, પ્રકાશ આયોજન, રંગભૂષા, વેશભૂષા, સંગીત, અને ધ્વનિ અસરો તેમજ વિવિધ પ્રકારની મંચવસ્તુઓનો વિશિષ્ટ પ્રકારે ઉપયોગ કરી વાસ્તવિકતાનો આભાસ ઉભો કરે છે. પરંતુ 'epic theatre' માં વાસ્તવિકતાનો આભાસ ઉભો કરવાનો કોઈ પ્રયત્ન થતો નથી. પ્રેક્ષકો જે જોઈ રહયા છે તે કોઈ ચોકકસ ક્રિયા-સ્થળ નહીં પણ જે તે સ્થળનો સેટ લગાડયો છે એવો સ્પષ્ટ અણસાર આપવામાં આવે છે અને તેથી masking કરવાનો કોઈ પ્રયત્ન થતો નથી. પ્રકાશ સાધનો પ્રેક્ષકને દેખાય તે રીતે રાખવામાં આવે છે. વળી વાસ્તવિકતાનો આભાસ ઉભો કરે તેવું વાતાવરણ સર્જવાને બદલે ખુલ્લો મંચ રાખવામાં આવે છે. કોઈપણ પ્રકારનો પડદો હોતો નથી. ઓછામાં ઓછી મંચ સામગ્રી ઉપયોગમાં લેવામાં આવે છે. નાટ્યનિમાર્ણની સઘળી પ્રપંચલીલા પ્રેક્ષક સમક્ષ ખુલ્લી

મુકવામાં આવે છે જેને કારણે રંગમંચ ઉપર વાસ્તવિકતાનો આભાસ ઉભો થતો નથી. ડ્રામેટિક થિયેટરમાં રજૂઆતની શૈલી એવી હોય છે કે જેથી પ્રેક્ષક ઘડીવાર માટે ભૂલી જાય કે પોતે થિયેટરમાં બેઠો છે, અને નાટક નિહાળી રહયો છે. પ્રેક્ષકને સતત ભૂલાવામાં આવે છે કે તે નાટક જોઈ રહયો છે. તેનાથી ઉલટું એપિક થિયેટરમાં નાટ્યનિર્માણના તમામ અંગોને એ રીતે પ્રયોજવામાં આવે છે કે જેથી પ્રેક્ષક એક ક્ષણ માટે પણ ન ભૂલે કે તે થિયેટરમાં બેઠો છે અને નાટક નિહાળી રહયો છે. નાટ્યનિર્માણના તમામ માધ્યમોનો ઉપયોગ તેને નાટકના પ્રેક્ષક હોવાનો તથા રંગમંચ પર નિરૂપાતી ઘટનાઓનો તટસ્થ આલોચક હોવાનો અહેસાસ કરાવવા માટે થતો હોય છે.

Dramatic form ના નાટકો મોટે ભાગે પ્રોસિનિયમ થિયેટરમાં ભજવાય છે. પરંતુ epic form માટે પ્રોસિનિયમ થિયેટરનો આગ્રહ રખાતો નથી. જેને sport arena કહે છે. તેવા theatre નો આગ્રહ રાખવામાં આવે છે.

Margaret Eddershaw આ સંદર્ભમાં જણાવે છે કે -

Brecht wanted the atmosphere in his theatre to be similar to that of a sport arena, and the spectator could then be expected to sustain the kind of dispassionate, critical awareness that Brecht saw and admired in the crowds at sporting events. In contrast to the well behaved Moscow Art Theatre audience, the Brechtain spectator was even to be encouraged to smoke. And this change in atmosphere was to be aided by the use of an open, plateform stage with no front curtains and with minimal scenery. The meachenics of the production were not to be hidden or disguised and so the reverential or polite hush invoked by the sudden revelation of an illusion of reality could not occur. 32

o   ભવાઈનો પ્રયોગ મંદિરના ચાચર ચોકમાં કે ગામડાના ચોરા પાસે ખુલ્લા મેદાનમાં થતો હોય છે. પ્રેક્ષકો ત્રણ કે ચાર બાજુ જે તે સ્થળસ્થિતિ પ્રમાણે બેસતા હોય છે. નટોના પ્રવેશ અને પ્રસ્થાન માટે થોડી જગ્યા રાખવામાં આવે છે જે અભિનયક્ષેત્રનો એક ભાગ ગણાય છે. નટો અને પ્રેક્ષકો વચ્ચે અવરોધક હોય તેવો કોઈ પડદો રાખવામાં આવતો નથી. ભવાઈમાં અંગચાપલ્યના – કેરબાના વેશો રજૂ થાય છે જે ભવાઈની વેશભૂમિને sport arena માં ફેરવી નાંખે છે, વળી બ્રેખ્તે પોતાના થિયેટરને જાહેર પરિષદ (assembly) માટેના એક મંચ તરીકે ઓળખાવે છે. ભવાઈ પણ ગામડાના ચોરે ભજવાય છે ને આ ચોરો ગામની પંચાયત કચેરી છે, એક પ્રકારની assembly જ છે. ભવાઈની રંગભૂમિનું નિશ્ચિત કદ નથી હોતું પરંતુ જે તે ગામ કે મંદિરની ભૌગોલિક રચના અનુસાર જે ખુલ્લી જગ્યા મળે ત્યાં પ્રયોગની રજૂઆત થાય છે. કયારેક પ્રેક્ષકો વધુ હોય તો અભિનય-ક્ષેત્ર નાનું પણ થઈ જાય છે. આ સંજોગોમાં પ્રેક્ષકો અભિનય કરતા નટની ખુબ

નજીક બેઠેલા હોય છે. ભવાઈમાં નિર્માણના સાધનો મર્યાદિત પ્રમાણમાં હોય છે દૃશ્યરચના હોતીજ નથી. મંચ બાંધવામાં આવતો નથી. આથી જે ધરાતલ પર પ્રેક્ષકો બેઠા છે એજ સપાટી પર ભવાઈ વેશ રજૂ થાય છે, પ્રેક્ષકો કે નટો પ્રયોગની રજૂઆત સમયે રસભ્રમણામાં ખોવાતા નથી, તટસ્થ રહે છે. વચ્ચે વચ્ચે બીડી-સીગરેટ પણ માણે છે. ભવાઈમાં પ્રકાશનો ઉપયોગ માત્ર પ્રયોગના દર્શન માટે જ થાય છે. અગાઉ મશાલ કે પેટ્રોમેક્ષનો ઉપયોગ થતો હવે સામાન્ય ઈલેક્ટ્રીક બલ્બ, ટ્યુબલાઈટના અજવાળામાં ભવાઈનો પ્રયોગ થાય છે. ચટકીના વેશમાં આવતા નટના હાથમાંની મશાલ, વિશિષ્ટ જીવંત પ્રકાશ - રચનાનું કામ કરે છે. તેનાથી દૃશ્ય આકર્ષક અને સમૃધ્ધ બને છે પરંતુ આભાસ ઉભો કરવાનો કોઈ પ્રયત્ન થતો નથી.

o ભવાઈમાં મંચ વસ્તુઓ મર્યાદિત હોય છે. નટો હાથમાંની લાકડીનો લાકડી ઉપરાંત પાવડો, કોદાળી, તલવાર તરીકે ઉપયોગ કરે છે. કેટલાક નટો લાકડીનો ઘોડો પણ બનાવી દે છે.

પ્રયોગ માટે જરૂરી કોઈ સાધન સામગ્રી ન હોય તો તેના વિકલ્પે અન્ય કોઈ સાધન સામગ્રીનો ઉપયોગ કરે છે. તગારું ન હોય તો ટોપલીનો ઉપયોગ કરવામાં આવે છે (જુઓ અભિનય અને અંગ-ચાપલ્યના પ્રકરણમાં સામેલ કરેલ ફોટોગ્રાફ) આ બધાનો કોઈ ચોકકસ હેતુ નથી પરંતુ ભજવણીની પરંપરા અને મર્યાદિત સાધનોને કારણે એમ બને છે. જોકે તેને કારણે એલિયેનેશનનું તત્વ આપો આપ જન્મે છે.

ડ્રામેટિક થિયેટરમાં દૃશ્યરચના, પ્રકાશ, સંગીત, મંચવસ્તુ વગેરેનો ઉપયોગ લેખકે લખેલા નાટકને વધુ અસરકારક નિવડે તે રીતે કરવામાં આવે છે. નાટકનું સંગીત લેખકે લખેલા શબ્દને વધુ અસર-કારક બનાવવા ઉપયોગમાં લેવાય છે. તેનાથી વિપરીત એપિક થિયેટરમાં નાટ્યનિર્માણના સઘળાં તત્વો લેખકનો શબ્દ જે દિશામાં ગતિ કરતો હોય તેજ દિશામાં ગતિ કરે તેવું અનિવાર્ય નથી હોતું. ઘણીવાર તો શબ્દ જે દિશામાં જતો હોય તેનાથી તદ્દન વિરુધ્ધ દિશામાં તે ગતિ કરતાં હોય છે. આમ કરવાનો મુખ્ય હેતુ

તાદાત્મ્ય નિવારણનો છે. ડ્રામેટિક થિયેટરમાં નાટ્યનિર્માણના વિભિન્ન અંગો ભાવદશાને સઘન કરવા માટે પ્રયોજાતાં હોય છે અને તેની ભૂમિકા પ્રતને સહાયક રહી વાસ્તવિકતાનો આભાસ ઉભો કરવા પૂરતી મર્યાદિત રહે છે. પરંતુ એપિક થિયેટરમાં 'ભાવ-તાદાત્મ્ય નિવારણ' મુખ્ય હેતુ હોવાથી અહીં નાટ્યનિર્માણના વિભિન્ન તત્વોની ભૂમિકા બદલાય છે.

એપિક થિયેટરમાં સંગીતનો ઉપયોગ નાટકના ભાવોને ઉપકારક થાય તે રીતે કરવામાં આવતો નથી. પરંતુ તેનાથી વિપરીત વિવેચનાત્મક શૈલીમાં સંગીત પ્રયોજાતું હોય છે. શ્રી રામપ્રસાદ બક્ષી મધરકુરાજ નાટકનું દૃષ્ટાંત આપતાં નોંધે છે કે -

'મધરકુરાજ નાટકને અંતે વૃધ્ધાજેણે પ્રારંભમાં જે ગીત ગાયુ હતું તે હજી ગાતી બેઠી છે. આ અંત સહેલાઈથી હૃદયસ્પર્શી, કરૂણ બને. પણ બ્રેખ્તે એવી યોજના કરી હતી કે રણવાદ્યો - સૈનિકોથી વગાડાતાં સુષિર વાદ્યોનો કઠોર ઘોંઘાટ વૃધ્ધાના

આ ગીતને આ ક્ષણે આંતરે છે. આમ કરવાનો તેનો હેતુ એ હતો કે કરૂણતા ઓછી કરવી, પ્રેક્ષકગણને પીગળાવીને આંસુ સારવાથી રોકવો. પરિણામે પ્રેક્ષકને આ દૃશ્યની નાટ્યાત્મકતાને અધિક સમૃધ્ધ કરવામાં સફળતા સાંપડી હતી. આ દૃશ્ય વધારે અને વિશિષ્ઠ પ્રકારે વૃત્તિક્ષોભ ઉપજાવનારું બન્યું હતું.[33]

o ભવાઈમાં જશમા ઓડણના વેશમાં જશમાના પતિ રૂડિયાનો વધ થતાં જશમા વિલાપ કરે છે ત્યારે એ વિલાપ ગીતમાંથી કારુણ્ય પ્રગટે છે. જો ગીત સાથે ઉપકારક એવા વાયોલીન કે સારંગીનો ઉપયોગ કરવામાં આવે તો પ્રેક્ષકોની આંખમાંથી આંસુ પાડી શકે. પરંતુ ભવાઈમાં આ ગીત સાથે પારંપારિક સુષિર વાદ્ય ભૂંગળને દ્રુતલયમાં વગાડવામાં આવે છે. પરિણામે ભૂંગળનો પ્રચંડ – પ્રબળ ધ્વનિ કારુણ્યની અસર ભૂંસી વેશને પ્રભાવોત્પાદક બનાવે છે.

o ભવાઈની વેશભૂષા રંગભૂષા તથા આભૂષણો પાત્રને ઉપકારક બને તે રીતે ઉપયોગમાં લેવામાં આવે છે, પરંતુ ક્યારેક

ગામડામાં પાત્રને અનુરૂપ ચોક્કસ વેશભૂષા ન હોય તો ચલાવી લેવામાં આવે છે. પરિણામે પ્રેક્ષકોને સલવાર, ઝભ્ભો અને તેની ઉપર ખેસ નાખીને ઉઘાડા માથે આવેલા ઈન્દ્રના દર્શન પણ થાય છે. જૂઠણની વિચિત્ર વેશભૂષા તથા ઝંડાઝૂલણની વિશિષ્ઠ વેશભૂષા અનાયાસ એલિયેનેશન જન્માવે છે. ગણપતિના વેશમાં સૂંઢવાળા મસ્તકને બદલે સ્વસ્તિકનું ચિહન દોરેલી પીતળની થાળીનો ઉપયોગ કરવામાં આવે છે.

એપિક થિયેટરમાં નાટ્યનિર્માણના માધ્યમોનો ઉપયોગ આભાસી વાતાવરણ ઊભું ન થાય તે માટે હેતુપૂર્વક કરવામાં આવે છે પરંતુ ભવાઈમાં તેની પરંપરાગત શૈલી અનુસાર તથા સાધનોની મર્યાદાને કારણે વૈકલ્પિક સાધનો પ્રયોજવામાં આવે છે.

o સંસ્કૃત નાટ્યપરંપરા સાથે અનુબંધ જાળવતી ભવાઈની પ્રયોગરૂઢિઓથી એલિયેનેશન માટે આવશ્યક એવી ભૂમિક આપોઆપ રચાય છે.

Digitized

o આમ ભવાઈની રજૂઆતમાં નિર્માણના વિવિધ તત્વોનો વિનિયોગ વાસ્તવિકતાનો આભાસ ઉભો કરવા માટે થતો ન હોવાથી તે ભાવતાદાત્મ્યના નિવારણ માટે ખૂબજ ઉપકારક નિવડે છે. જોકે અહીં નિર્માણના વિવિધ તત્વો તાદાત્મ્ય નિવારણના હેતુ માટે સભાનપણે – હેતુપૂર્વક પ્રયોજાતા નથી પણ પરંપરા અનુસાર પ્રયોજાય છે ને તેથી એલિયેનેશનની અસર આપોઆપ જન્મે છે.

Digitized

સં..દ..ર્ભ

૧. Brecht : A choice of Evils, Martin Esslin
London; Eyer & Spottiswoode, (1959)
પૃ. ૧૧૩

૨. ઘેરા - બાદલસરકાર, અનુવાદક - પ્રતિમા અગ્રવાલ, લોકભારતી
પ્રકાશન, અમદાવાદ (૧૯૮૩) પૃ.૮

૩. Bhavai, ડૉ.સુધાબહેન દેસાઈ (૧૯૭૨)
Appendix-I પૃ.૫

૪. Seven plays by Bertolt Brecht, edited by Eric
Bentley Grove press, Inc., New York, (1961)
પૃ.૫૦૫

૫. Brecht : A choice of Evils, Martin Esslin
London : Eyer & Spottiswoode, (1959)
પૃ.૧૧૧

૬. Seven plays by Bertolt Brecht, edited by Eric Bentley, Grove press. Inc., New york (1961) પૃ.૫૧૦

૭. Bhavai, ડૉ.સુધાબહેન દેસાઈ (૧૯૭૨) પૃ.૨૧૦

૮. એજન પૃ.૪૦૨

૯. Seven plays by Bertolt Brecht, edited by Eric Bentley Grove press, Inc., Newyork (1961), Introduction - પૃ.૩૧

૧૦. એજન પૃ.૪૦-૪૧

૧૧. Brecht : A choice of Evils, Martin Esslin London : Eyer & spottiswoode, (1959) પૃ.૧૧૩

૧૨. એજન પૃ.૧૧૮

૧૩. Bhavai, ડૉ.સુધાબહેન દેસાઈ (૧૯૭૨) પૃ.૨૭૨

૧૪. નાટ્યરંગ, લે.શ્રી ચંદ્રવદન મહેતા, યુનિવર્સિટી ગ્રંથ નિમાણ બોર્ડ, અમદાવાદ પૃ.૯૮-૯૯

૧૫. Seven plays by Bettolt Brecht, edited by Eric Bentley, Grove press, Inc., New york (1961) પૃ.૩૦૨

૧૬. એજન પૃ.૫૭૪

૧૭. એજન પૃ.૩૩૪

૧૮. મોટી રત્નાગિરી માતા, તા.મહેસાણ તા.૨૫-૧૦-૮૯ ના રોજ રજૂ થયેલ પ્રયોગ આધારે.

૧૯. Brecht's Language and Its sources - Martin Essilin, Brecht - edited by Peter Demetz Prentice-Hall, Inc., Englewood cliffs, N.J.(1962) પૃ. ૧૭૮

૨૦. Bhavai, ડૉ.સુધાબહેન દેસાઈ (૧૯૭૨) પૃ.૨૨૬

૨૧. એજન પૃ.૨૨૭

૨૨. Seven plays by Beriolt Brecht, edited by Eric Bentley, Grove press, Inc., Newyork (1961) પૃ.૫૩૦-૫૩૧

૨૩. Bhavai, ડૉ.સુધાબહેન દેસાઈ (૧૯૭૨) પૃ.૪૦૩

૨૪. એજન પૃ.૪૧૩

૨૫. એજન પૃ.૨૧૫-૨૧૬

૨૬. The Actor in the Scientific Age, The Art of Beriolt Brecht Walter Weideli પૃ.૭૧ થી ૭૫

૨૭. Seven plays by Bretolt Brecht, edited by Eric Bentley Grove press, Inc., New york (1961) પૃ.૫૨૦-૫૨૧

૨૮. Bhavai, ડૉ.સુધાબહેન દેસાઈ (૧૯૭૨) પૃ.૨૭૨

૨૯. એજન પૃ.૨૫૧-૨૫૨

૩૦. ભવાંની ભવાઈ પ્રકાશ, શ્રી હરમણીશંકર મુનશી, અમદાવાદ, પૃ.૨૯૦

૩૧. પીંપળ તા.મહેસાણા, તા.૨૪-૧૦-૮૭ ના રોજ રજૂ થયેલ પ્રયોગ આધારે

૩૨. Acting methods : Brecht and Stanislavsky, Margaret Eddershaw પૃ. ૧૩૬

૩૩. નાટકમાં પરકીયકરણ - તાદાત્મ્ય નિવારણ, વાઙ્મય વિમર્શ લે.રામપ્રસાદ બક્ષી પૃ.૩૨૬