Part- 3, Chapter-2

પ્રકરણ : (૨)

એલિયેનેશનની વિભાવના - પૂર્વમાં અને પશ્ચિમમાં

સમયનાં વહેણની સાથે નાટ્સ્વરૂપ અને કાર્ય સંબંધી વિભાવના સતત બદલાતી રહી છે. જેના માટે પલટાતો સમયગાળો, રાજકોય અને સામાજિક ધરેહમાં આવેલાં પરિવર્તનો, બદલાતા રીત-રિવાજો, રૂઢિઓ, માનવે સાધેલો બૌધ્ધિક વિકાસ, નવીન શોધખોળો, વૈજ્ઞાનિક તરકોબો વગેરે પરિબળો કારણભૂત છે. જેના પરિણામે નાટ્લેખન તેમજ નાટ્યપ્રયોગ સંબંધી અનેક શૈલીઓ આવિર્ભાવ પામતી રહી છે.

પાશ્ચાત્ય દેશોમાં નાટ્યસ્વરૂપ સંબંધી જે વિભાવના પ્રચલિત બની તેના પાયામાં એરીસ્ટોટલની નાટ્યવિભાવના રહેલી છે. એરી સ્ટોટલે નાટ્યના જે તત્વો સ્વીકાર્યા છે, તેની પાછળ મૂળ દૃષ્ટિ ભજવાતા નાટ્ય સાથે પ્રેક્ષકો દ્વારા થતું ભાવ - અનુસંધાન - ભાવતાદાત્મ્ય . છે. પછીના નાટ્ય કસબીઓએ ભાવતાદાત્મ્યને ધ્યાનમાં રાખીનેજ નાટ્યલેખન તેમજ ભજવણીની શૈલી વિકસાવી છે.

kalpana's

૨૦મી સદીના અંતભાગમાં થઈ ગયેલા વિખ્યાત જર્મન નાટ્યકાર બર્ટોલ્ટ બ્રેખ્તે એશિયાઈ રીતિબધ્ધ નાટ્યપરંપરાઓનો સૂક્ષ્મ અભ્યાસ કરી પોતાની આગવી નાટ્યવિભાવના વિકસાવી જેને 'એપિક થિયેટર' એવું નામ આપ્યું, જો કે એપિક થિયેટરની શરુઆત તો પિસ્કેટરના આગમનથી થઈ ચૂકી હતો. પિસ્કેટરનું એપિક થિયેટર એટલે ઈતિહાસની ઘટના સંબંધી, બની ગયેલા ઈતિહાસને એ બન્યો હોય તે રીતે રજૂ કરવામાં આવે.[1] પિસ્કેટરના મત પ્રમાણે 'માનવી માનવી વચ્ચેનો સંબંધ નહીં, માનવીનો ઈશ્વર વચ્ચેનો સંબંધ નહી પરંતુ માનવીનો સમાજ સાથેનો સંબંધ એજ નાટકનું મુખ્ય વસ્તુ છે. એપિક નાટકને વ્યક્તિના ખાનગી જીવન સાથે લેવા દેવા નથી; એના પ્રારબ્ધનોય એને પડી નથી, મુખ્ય પ્રશ્ન તો યુગલક્ષી છે, એના પ્રારબ્ધનો છે.[2] પિસ્કેટર એ બ્રેખ્ત માટે પ્રેરણા સમા હતા.

બ્રેખ્તે, પ્રેક્ષકો અને ભજવાતા નાટક વચ્ચેના ભાવતાદાત્મ્યનો છેદ ઉડાડી દઈ તાદાત્મ્યનિવારણ એલિયેનેશનની નવી વિભાવના વિકસાવી.

તેમનો નાટ્ય વિભાવનાનો મુખ્ય ધ્વનિ એ છે કે, નાટક માત્ર મનોરંજન માટે નહીં પણ લોકોને 'જાગૃત' રાખવા માટે છે. જાગૃત અર્થાત ચેતનવંતા, વિચારશીલ, પ્રેક્ષક જો ચેતનવંતો હોય તોજ તેને જરુરી માર્ગદર્શન આપી શકાય. આ વિચારથી પ્રેરાઈને તેમણે પ્રચલિત નાટ્યસ્વરૂપને નકારી 'એપિક સ્વરૂપની' ઉદ્ભાવના કરી. પિસ્કેટરનું એપિક થિયેટર એટલે ઈતિહાસની ઘટના સંબંધી, પણ બ્રેખ્તનું એપિક એટલે એમાં ઈતિહાસ પણ આવે, કોઈ ફેબલ પેરેબલ કથા-વાર્તા-લોકકથા પણ આવે અને એમાં કટાક્ષના વક્રદૃષ્ટિના વાંકાચૂકા મરોડો પણ આવે. ઉપરાંત નવો જે ખ્યાલ ઉમેરવામાં આવ્યો તે તટસ્થતાનો. એ કથાપ્રવાહમાં લેખક તટસ્થજ રહે.[3] પિસ્કેટરના 'એપિક થિયેટર'ને 'પોલીટીકલ થિયેટર' તરીકે ઓળખવામાં આવે છે, જયારે બ્રેખ્તના એપિક થિયેટરને 'નોન એરીસ્ટોટલ થિયેટર' તરીકે ઓળખવામાં આવે છે.

એરીસ્ટોટલ દ્વારા પ્રચલિત 'Dramatic form' માં પ્રેક્ષકોને વાર્તાના પ્રવાહમાં ખેંચવામાં આવે છે. અહીં કથા વગર નાટક સંભવિત નથી. પરંતુ પોતાના એપિક થિયેટરમાં બ્રેખ્ત મજબુત

કથા વિકાસની પ્રચલિત પ્રણાલિકાને ફગાવી દે છે. તેના સ્થાને તેઓ શિથિલ વસ્તુવિધાન, કથાને ટુકડે ટુકડે રજૂ કરાતું વસ્તુવિધાન સ્વીકારે છે. એક વિભાજિત નાટક પણ તેમણે સ્વીકાર્યું નથી. મજબૂત કથા વિકાસ અને લોકોની લાગણીઓને ઉશ્કેરવા શક્તિમાન એવા ચોટદાર સંવાદો છલકાવતા નાટકમાં પ્રેક્ષક પાત્રો સાથે ભાવતાદાત્મ્ય સાધે છે. આ ભાવતાદાત્મ્યને કારણે પ્રેક્ષક પોતાના અસ્તિત્વથી અળગો થઈ પાત્રમય બને છે અને પોતાની આગવી વિચાર શક્તિ ખોઈ બેસે છે. રંગમંચ પર બનતી ઘટનાઓ સાથે 'ઈનવોલ્વ'થઈ'પાત્ર' જે લાગણીઓ અનુભવે તે પ્રકારની લાગણીઓમાં લીન થઈ રંગમંચના પાત્રોના કાર્યમાં ભાગીદાર બને છે. બ્રેખ્ત પ્રેક્ષકોને રંગમંચની ઘટનાઓમાં ભાગીદાર બનાવવા માંગતા નથી, પરંતુ અળગો રાખી એક જાગૃત સમીક્ષક બનાવવા માગે છે. 'ડ્રામેટીક ફોર્મ' માં પ્રેક્ષકને વસ્તુ ગૂંથણીમાં ગૂંચવી દેવામાં આવે છે. પ્રેક્ષકને માયાજાળમાં અટવાવી દે તેવા તત્વોની તેમાં ભરમાળ હોય છે. માણસની જીજ્ઞાસાવૃત્તિને તે સતત બહેલાવે છે. 'રસભ્રમણા'ની માદક દવા પાઈ તેને શિથિલ બનાવી દેવામાં આવે છે. નશો કરેલો હોય તેવી અવસ્થામાં લાવી મૂકવામાં આવે છે,

કે જેથી તે રંગમંચ પર બનતી ઘટનાઓના ચકકરમાં ફસાઈ 'What next' ? નો જવાબ શોધતો રંગમંચ સામે તાકી રહે છે. 'આવી આભાસલક્ષી શૈલી પ્રેક્ષકોને માયામયી સૃષ્ટિમાં લઈ જાય છે અને પ્રયોગાંતે એને એમાંથી પટકે છે.[૪]

બ્રેખ્તને તો જાગૃત બેઠેલો અને રંગમંચ પર બનતી ઘટનાઓ સંબંધી 'Why this?' નો જવાબ શોધતો પ્રેક્ષક જોઈએ છે. પ્રેક્ષકને જાગૃત કરી બ્રેખ્ત સમાજને જાગૃત કરવા ઈચ્છે છે. Dramatic theatre માં અને Epic theatre માં પ્રેક્ષકની ભૂમિકા કેવી બદલાય છે, બંને થિયેટરમાં પ્રેક્ષકોના પ્રતિભાવોનું સ્વરૂપ એક-બીજાથી કેવું અલગ તરી આવે છે. તેની સ્પષ્ટતા કરતાં બ્રેખ્ત પોતાના નિબંધ Theatre for pleasure or theatre for instruction (ઈ.૩૬) માં જણાવે છે કે –

''The dramatic theatre's spectator says : Yes, I have felt like that too – Just like me – It's only natural – It'll never change – The sufferings of this man appal me, because they are inescapable –

kalpana's

That's great art, it all seems the most obvious thing in the world - I weep when they weep, I laugh when they laugh.

The epic theatre's spectator says : I'd never have thought it - that's not the way - That's extraordinary, hardly believable - It's got to stop. The sufferings of this man appal me, because they are unnecessary - That's great are, nothing obvious in it - I laugh when they weep, I weep when they laugh.'[૫]

આમ બ્રેખ્ત પોતાના પ્રેક્ષકને મંચ પર બનતી ઘટનાઓ પ્રત્યે જાગૃત અને વિચારશીલ રાખવા માંગે છે. તે માટે તેમણે નાટકની 'સ્ક્રીપ્ટ' માં, 'ભજવણી'ની શૈલીમાં, અને 'અભિનય' માં 'એશિયન શૈલી' અપનાવી. ચાઈનીઝ નાટકોમાંથી તેમણે 'એલિયેનેશન ઈફેક્ટ' તાદાત્મ્ય નિવારણની અસરો શોધી કાઢી અને પોતાના નાટ્યસાહિત્ય, અભિનય, અને ભજવણીમાં તેના પ્રયોગો કર્યાં - સૂચવ્યા.

Kalpana's

તેમના નાટકોમાં તો તેમણે આ પ્રકારના પ્રયોગો કર્યા જ છે. ટૂકડે ટૂકડે રજૂ થતી કથા, 'સસપેન્સ' તત્વનો અભાવ, પાત્રના પ્રેક્ષક સાથેના સીધા સંબંધો પ્રસ્થાપિત કરતા સંવાદો, કાવ્યતત્વ વગેરે ધ્વારા તે સ્ક્રીપ્ટમાં 'એલિયેનેશન ઈફેકટ' – તાદાત્મ્ય નિવારણ લાવ્યા.

એપિક થિયેટરમાં પ્રયોજાતી વિશિષ્ટ અભિનય શૈલી સંબંધી વિચારો પણ બ્રેખ્તે દર્શાવ્યા છે. ૧૯૪૦ માં લખેલા નિબંધ ' A sgort discription of a new technique of acting' મા 'એલિયેનેશન ઈફેકટ' અભિનયમાં કઈ રીતે લાવવી તે વિષે ચર્ચા કરતાં તેઓ જણાવે છે કે –

"The actor does not allow hinself to become compketely transformed on the stage in to the character he is portraying. He is not lear, Harpagon, Schweik, he show them. He reproduces their remarks as authentically as he can, he puts forward their way of behaving to the best of his abilities and knowledge of men, but he never

kalpana's

tries to persuade himself (and thereby others) that this amounts to a complete transformation. Actor will know what it means if I say that a typical kind of acting without this complete transformation takes place when producer or collegue shows one how to play a particular passage. It is not his own part, so he is not completely transformed; he underlines the technical aspect and retains the attitude of someone just making suggestions.

Once the idea of total transformation is abandoned, the actor speaks his part not as if he were improvising it himself, but like a quotation. At the same time he obviously has to render all the quotation's overtones,

The remark's full human and concrete shape, similarly the gesture he makes must have the full substance of a human gesture even though it now represents a copy.

Given this absence of total transformation in the acting, there are three aids which may help to alienate the actions and remarks of the character being portrayed.

1. Transposition into the third person.
2. Transposition into the past.
3. Speaking the stage directions out loud." [૬]

ઉપરોક્ત ત્રણ પધ્ધતિઓ દ્વારા નટ એલિયેનેશન કેવીરીતે સાધી શકે છે તેની સ્પષ્ટતા કરતાં બ્રેખ્ત વધુમાં જણાવે છે કે,

kalpana's

"Using the third person and the past tense allows the actor to adopt the right attitude of detachment. In addition, he will look for stage directions and remarks that comment on his lines, and speak them aloud at rehearsal ('He stood up and exclaimed angrily, not having eaten : ......, or 'He had never been told so before, and didn't know if it was true or not', or 'he smiled, and said with forced nonchalance : .....') Speaking the stage directions out loud in the third person result in a clash between two tones of voice, alienating the second of them, the text proper. This style of acting is further alienated by taking place on the stage after having already been outlined and announced in words. Transposing

it into the past gives the speaker a standpoint from which he can look back at his sentence. The sentence too is thereby alienated without the speaker adopting an unreal point of view, unlike the spectator, he has read the play right through and is better placed to judge the sentence in accordance with the ending, with its consequence, than the former, who knows less and is more of a stranger to the sentence." ૭

બ્રેખ્ત સ્ટાનિસ્લાવસ્કીના ' feel ' શબ્દને નકારો કાઢે છે. તેમના મતે પાત્રમય બનેલો નટ લાગણીઓમાં ખોવાયો હોય તેવી અવસ્થામાં હોય છે. અને આ પરિસ્થિતિમાં થતો અભિનય જીવનના મૂલ્યોનું સત્ય પુરવાર કરવાને અસમર્થ હોય છે. આ રીતે થતો અભિનય પ્રેક્ષકમાં આભાસ જન્માવે છે, 'ઇલ્યુઝન' જન્માવે છે. 'ઇલ્યુઝન' રંગમંચ અને પ્રેક્ષકના સંબંધો વચ્ચે દિવાલ ઊભી કરે છે. આથી નટ જેનું પાત્ર ભજવે છે તે પાત્ર નથી પણ નટ છે, એમ પ્રેક્ષકને વારંવાર ટોકતા રહો, આવું કેમ ભજવાય છે તે બાબતે વિચાર કરવા પ્રેરવો, આ તેમનું લક્ષ્ય છે.

નટે લાગણીઓ અનુભવવી નહીં, પરંતુ પ્રત્યેક ભાવ રજૂ કરવા મુદ્દાઓ નક્કી કરવી અને આ મુદ્દાઓ પર પ્રભુત્વ મેળવી આનંદ આપે તેવો અભિનય કરવો. ઉપરાંત નટે જે ભાવ પ્રદર્શિત કરવાનો છે, તે પ્રકારનોજ પ્રેક્ષકે લાગણી અનુભવવી તે જરુરી નથી. કયારેક નટ રડતો હોય તો પ્રેક્ષક હસતો હોય. નટને હસતો જોઈ પ્રેક્ષક દુઃખી થાય અગર ગુસ્સે થાય વગેરે. પરંતુ તેના અભિનય દ્વારા રજૂ થતી લાગણી જોઈ પ્રેક્ષક વિચાર કરતો થાય, આ તેમનો હેતુ છે.

ભજવણી – રજૂઆતમાં પણ 'ઈલ્યુઝન' તોડી 'એલિયેનેશન' જન્માવવા બ્રેખ્તે સૂચન કર્યા છે. નવા વૈજ્ઞાનિક પ્રકાશ કે ધ્વનિ અસરો ઉપસાવતા સાધનો કે જે પ્રેક્ષકને મંત્રમુગ્ધ કરવા શક્તિશાળી છે, તેનો ઉપયોગ ન કરી સાદો પ્રકાશ, ભાવથી વિપરીત સંગીત સાદા સેટીંગ્ઝ, પોસ્ટર, પ્રોજેકટર (માહિતી આપવા પુરતું) ના ઉપયોગ સૂચવ્યા છે. તેમના મતે રંગભૂમિ પર ઉપકરણોનો જે કાંઈ ઉપયોગ કરવામાં આવે એ બધાનું પ્રયોજન નટ અને પ્રેક્ષક વચ્ચે અંતરાય નાખવાનું, પ્રેક્ષક અને પાત્ર વચ્ચે ભાવ અનુસંધાન થતું રોકવાનું હોવું જોઈએ.

થિયેટરમાં ઉપરોક્ત મુજબના ફેરફાર કરી લોકોને જાગૃત કરી બ્રેખ્ત સમાજ પરિવર્તન કરવા માગતા હતા. તેમણે પોતાના સમયના થિયેટરને ' Nonsense અને લોકસમૂહ, સાથે સંપર્ક ન રાખતું'[૮] થિયેટર ગણાવ્યું છે. વિવેચકોના મતે બ્રેખ્ત પર પ્રથમ વિશ્વયુદ્ધ પહેલાના ' German Expressinism 'નો ગાઢ અસર હતી. થિયેટરને તેમણે સમાજ પરિવર્તનનું હથિયાર ગણ્યું.[૯]

આમ પશ્ચિમમાં બ્રેખ્ત અને તેમના પુરોગામીને સમકાલીન ઈરવીન પિસ્કેટર વગેરે થકી નાટ્યપ્રયોગના સંદર્ભમાં એપિક થિયેટર અને એલિયેનેશનની આગવી વિભાવના ઘડાઈ.

પૂર્વના દેશોની નાટ્યપરંપરા એક સમાન લક્ષણ એ ધરાવે છે કે તમામ નાટ્યસ્વરૂપો ' Presentional ' સ્વરૂપના હોય છે જેને ' High conventional ', ' Non- realistic ' તેમજ ' stylized ' કહી શકાય તેવા હોય છે. આપણે ત્યાં સંસ્કૃત નાટ્યોમાં તેમજ વિવિધ પ્રદેશોના પારંપારિક નાટ્ય સ્વરૂપોમાં, જાપાનના 'નોહ' અને 'કાબુકી' માં, ચીનના 'પેકીંગ

ઓપેરા'માં, બાલી પ્રદેશનો 'બેરોંગ' (Barong), નાટ્ય પરંપરામાં, ઈન્ડોનેશિયાના 'લુડ્રુક' (Ludruk), થાઈલેન્ડના 'લિકે' (likey), મલેશિયાના 'બેંગસ્વાન' (Bangswan) વગેરે પારંપારિક નાટ્યસ્વરૂપોમાં ગીત-સંગીત-નૃત્ય, માઈમ, અંગ-ચાપલ્ય, વગેરેનો ભરપુર માત્રામાં વિનિયોગ થાય છે. કથાવસ્તુ પૌરાણિક હોય, ધાર્મિક હોય કે લોકકથા પર આધારિક હોય તો પણ તેની રજૂઆત ગીત-સંગીત - અને નૃત્યથી સભર હોય છે. અહીં વાસ્તવિકતાનો કોઈ આભાસ ઉભો કરવામાં આવતો નથી. પરંતુ વાસ્તવિકતાને અતિક્રમી જઈને ઘટનાઓનું નિરૂપણ કરવામાં આવે છે. ઓછામાં ઓછી મંચ સામગ્રી, ખુલ્લો મંચ અને કેન્દ્રસ્થાને નટનો અભિનય - આટલાં તત્વો પડે રંગમંચ પર નાટકની રજૂઆત કરવામાં આવે છે. એટલે આ તમામ નાટ્યસ્વરૂપોમાં એક યા બીજી રીતે નાટ્યધર્મીતાનો વિનિયોગ થતો રહે છે. અને તેથી તેમાં એલિયેનેશનનું તત્વ સર્વ-સામાન્ય પણે જોવા મળે છે. પૂર્વના દેશોમાં એલિયેનેશનનું તત્વ સ્વભાવગત લક્ષણરૂપે રહેલું છે, અને તે અનાયાસપણે સિધ્ધ થતું રહે છે. જ્યારે પશ્ચિમના નાટકોમાં તેને સભાનપણે આયાસપૂર્વક, જાણીબુજીને,

kalpana's

હેતુપૂર્વક પ્રયોજવામાં આવે છે. આ પાયાનો તફાવત રહેલો છે.

પ્રાચીન ભારતીય, ચીની તથા જાપાની રંગભૂમિ ઉપર વાસ્તવિકતાનો આભાસ ઉભો કરવામાં આવતો નહતો. અતિરૂઢ, રીતિબધ્ધ, સંકેતાત્મક એવી નાટ્યરૂઢિઓ stage conventions નો આશ્રય લઈ નૃત્યો નાટ્યો રજૂ કરવામાં આવતાં હતાં. એટલે આ ત્રણેય રંગભૂમિ ' Non-Illusionistic theatre ' તરીકે ઓળખાય છે.[10] અને બ્રેખ્તની એલિયેનેશનની વિભાવનાની નજીક જણાય છે.

આપણે ત્યાં એલિયેનેશનનાં તત્વો તો ભરતમુનિની અભિનય વિચારણામાં સ્પષ્ટપણે જોવા મળે છે. ભરતમુનિ નિરુપિત વિવિધ હસ્તમુદ્રાઓ નાટ્યધર્મીતાનું ઉત્કૃષ્ટ ઉદાહરણ છે. અહીં નટ પાત્ર સાથે તાદાત્મ્ય અનુભવ્યા વિના માત્ર હસ્તમુદ્રાઓ દ્વારા અનેક ભાવોને સાંકેતિક રીતે પ્રદર્શિત કરી શકે છે. આંખમાં આવતા આંસુનો ભાવ નટ બે રીતે પ્રત્યાયિત કરી શકે છે. અનુકરણાત્મક રીતે અને સાંકેતિક રીતે. પ્રથમ રીતમાં સાત્વિક ભાવના વિનિયોગ

kalpana's

દ્વારા તે અશ્રુનો ભાવ પ્રત્યાયિત કરી અનુકરણાત્મક રીતે લોકધર્મી શૈલીમાં રજૂ કરી શકે. આ સિવાય પાત્રગત દુઃખનો ભાવ અનુભવ્યા વિના, પાત્રથી અળગા રહી, ત્રિપાક હસ્તમુદ્રા-યુક્ત હાથમાં અનામિકાના સ્પર્શ દ્વારા સાંકેતિક રીતે અશ્રુનો ભાવ પ્રત્યયિત કરી શકે છે. આ સાંકેતિકતામાં 'એલિયેનેશન'નું તત્વ રહેલું છે. ભરતમુનિએ આંગિક અભિનય અંતર્ગત 'ભાવ' ના પ્રાકટીકરણ માટે જે જે સાંકેતિક મુદ્રાઓ 'gestures' વર્ણવ્યા છે, તે બધા નાટ્યધર્મીતાનું ઉદાહરણ હોઈ 'એલિયેનેશન'નું તત્વ ધરાવે છે.[11]

કેટલાક વિવેચકો 'એલિયેનેશન'નો અર્થ 'aesthetic distance'એવો પણ કરે છે. ભારતીય સૌંદર્યવિચારમાં ભરતમુનિના રસસિધ્ધાંતનું અનન્ય સ્થાન છે. અભિનિયમાન ભૂમિકા સાથે જે તાદાત્મ્ય રસસિધ્ધાંતમાં સ્વીકારવામાં આવ્યું છે, તે પૂર્ણ તાદાત્મ્ય નથી પરંતુ તેને તાટસ્થ્યપૂર્વકનું તાદાત્મ્ય ગણાવી શકાય. શ્રી રામપ્રસાદ બક્ષી તેમના 'નાટકમાં પરકીયકરણ - તાદાત્મ્ય નિવારણ' લેખમાં જણાવે છે કે નાટકમાં પાત્રનો જે

kalpana's

ભાવ હોય તે પ્રેક્ષકના ચિત્તમાં સંક્રાંત થાય તેટલા પુરતું જ એ તાદાત્મ્ય છે. તેથી અધિક નહીં. લૈકિક જીવનમાં આપણા રાગદ્વેષ તદનુરૂપ ક્રિયામાં પરિણમે છે. પ્રેક્ષક તરીકે આપણે મૂળ પાત્રના રાગદ્વેષનું આપણા ચિત્તમાં પ્રતિફલન થવાથી જે રાગદ્વેષ અનુભવીએ છીએ તે લૈકિક જેવા ક્રિયાપરિણામો નથી. ભાવવિધાયક તન્મયતાની સાથોસાથ બૌધ્ધિ તટસ્થતા આપણે જાળવી રાખીએ છીએ. પ્રેક્ષકની આવી વિચક્ષણ મનોદશા તે 'તાટસ્થ્યપૂર્વકનું તાદાત્મ્ય' જેને અંગ્રેજીમાં uesthetic distance કહે છે. ભરત મુનિની રસવિચારણામાં નટની દૃષ્ટિએ એલિયેનેશનના તત્વો પાત્રથી અળગા રહેવાના તત્વો નાટ્યધર્મીતાગત' symbolism માં તથા પ્રેક્ષકની દૃષ્ટિએ તાદાત્મ્યનિવારણ - પરોક્ષીકરણના તત્વો રસાનુભવન 'તાટસ્થ્યપૂર્વકના તાદાત્મ્ય' uesthetics distance માં રહેલા છે એમ કહી શકાય. તટસ્થતાપૂર્વકની તાદાત્મ્યની વિભાવના અભિનવગુપ્તની રસમીમાંસામાં વિશિષ્ટપણે જોવા મળે છે.[૧૨]

બ્રેખ્તના સમાજ પરિવર્તન લાવવાના પ્રયત્નોમાંથી જન્મેલું 'એપિક થિયેટર- અને તેની 'એલિયેનેશન ઈફેક્ટ' તાદાત્મ્ય નિવારણના તત્વો આપણા પારંપારિક નાટ્ય-સ્વરૂપોમાં ખાસ કરીને ભવાઈમાં મને જણાયા છે. અભિનય સંબંધી તથા ભજવણી સંબંધી બ્રેખ્તના વિચારો અલબત ચાઈનીઝ રંગભૂમિ પર આધારિત હશે. પરંતુ બ્રેખ્તે ભારતીય રંગમંચનો પણ અભ્યાસ કર્યો હશે. આથીજ કદાચ ભારતીય રંગભૂમિના તત્વો 'એપિક થિયેટર'માં જણાય છે. ઉપરાંત ભારત અને ચીન પડોશી દેશો હોવાને કારણે તેમની વચ્ચે સાંસ્કૃતિક વિનિમય રહયો છે. બ્રેખ્તે જે તત્વો ચીની રંગભૂમિમાંથી લીધા તે ભારતીય રંગભૂમિ અને ગુજરાતની ભવાઈની રંગભૂમિ પર પણ જણાય છે, જેની પરોક્ષ કે અપરોક્ષ રીતે ગુજરાતી સાહિત્યકારોએ અને અન્ય નિષ્ણાતોએ પણ નોંધ લીધેલી છે. સ્વ.શ્રી ચંદ્રવદન મહેતા લિખિત નવા ભવાઈવેશ 'હોહોલિકા'નો 'કાજી' અને બ્રેખ્તના કોકેશિયન ચોક સર્કલનો 'અઝદાક' જૂદા નથી. શ્રી કેતન મહેતાએ તેમની ફીલ્મ 'ભવની ભવાઈ'માં અસાઈત અને બ્રેખ્તને ભેગા કર્યા છે. ભવાઈની કથાઓમાં, અભિનયમાં, રજૂઆતમાં એલિયેનેશન - તાદાત્મ્ય

નિવારણના તત્વો કયાં અને કેવા સ્વરૂપે મળી આવે છે તેની ચર્ચા આગામી પ્રકરણમાં કરીશું.

kalpana'o

સ..દ..ર્ભ

૧. 'નાટ્યરંગ' શ્રી ચંદ્રવદન મહેતા, યુનિવર્સિટી ગ્રંથ નિર્માણ બોર્ડ, પૃ. ૧૧૪

૨. 'પાશ્ચાત્ય નાટ્ય સાહિત્યના સ્વરૂપો' શ્રી નંદકુમાર પાઠક, ગુજરાત વિદ્યાપીઠ (૧૯૬૮) પૃ. ૧૯૪

૩. 'નાટ્યરંગ' શ્રી ચંદ્રવદન મહેતા યુનિવર્સિટી ગ્રંથ નિર્માણ બોર્ડ પૃ. ૧૧૪-૧૧૫

૪. 'નાટકમાં પરકીયકરણ - તાદાત્મ્ય નિવારણ' વાઙ્મય વિમર્શ' લે.શ્રી રામપ્રસાદ બક્ષી, પ્રકાશક - એમ.એમ. ત્રિપાઠી પ્રા.લિ. મુંબઈ પૃ.૩૨૩

૫. Mental objectivity in acting - Bertolt Brecht, 'The uses of drama' edited by John Hodgson Methuen, London - પૃ. ૧૧૦

૬. એજન પૃ. ૧૧૬

kalpana's

૭. એજન પૃ. ૧૧૬ - ૧૧૭

૮. એજન પૃ. ૧૦૭

૯. એજન પૃ. ૧૦૭

૧૦. Bharatmuni's theory of abhinaya - A study
શોધ પ્રબંધક - ડૉ.મહેશ ચંપકલાલ, નાટ્ય વિભાગ, મ.સ.
યુનિવર્સિટી ઓફ બરોડા, પૃ.૧૮૧૮.

૧૧. એજન પૃ.૧૮૬૯ - ૧૮૭૦

૧૨. એજન પૃ.૧૮૭૨ - ૧૮૭૩