Hansa Mehta Library
M. S. University of Baroda

LANGUAGE IN THEATRE
LANGUAGE OF THEATRE

WITH REFERENCE TO THE SCRIPT AND PERFORMANCE OF MAJOR GUJARATI PLAYS OF THE MODERN ERA PUBLISHED DURING 1972-1992

Summary of the
Thesis submitted to
The Maharaja Sayajirao University of Baroda
for the Degree of
Doctor of Philosophy
in Gujarati

PREPARED UNDER THE GUIDANCE OF
DR LOVEKUMAR M. DESAI
READER IN GUJARATI

P/Th
8153

by

MAHESH CHAMPAKLAL SHAH

DEPARTMENT OF GUJARATI
FACULTY OF ARTS
M. S. UNIVERSITY OF BARODA

1995

LANGUAGE IN THEATRE
LANGUAGE OF THEATRE

MEHTA LIBRARY
M. S. University of Baroda

WITH REFERENCE TO THE SCRIPT AND PERFORMANCE OF MAJOR GUJARATI PLAYS OF THE MODERN ERA PUBLISHED DURING 1972-1992

Summary of the
Thesis submitted to
The Maharaja Sayajirao University of Baroda
for the Degree of
Doctor of Philosophy
in Gujarati

PREPARED UNDER THE GUIDANCE OF
DR LOVEKUMAR M. DESAI
READER IN GUJARATI

by

MAHESH CHAMPAKLAL SHAH

Ph.D. 1995

DEPARTMENT OF GUJARATI
FACULTY OF ARTS
M. S. UNIVERSITY OF BARODA

Summary

• Summary Of the Thesis •

· સમાહાર ·

kalpana's

વીસમી સદીના છઠ્ઠા દાયકામાં શ્રી સુરેશ જોષીની સર્જકપ્રતિભાએ ગુજરાતી સાહિત્યક્ષેત્રે આધુનિકતાની જે આબોહવા જમાવી, શુદ્ધ સાહિત્યની જે નવતર ક્ષિતિજો વિસ્તારી તેના ફળસ્વરૂપે સાહિત્યનાં તમામ સ્વરૂપોમાં આકાર, રચનારીતિ અને ભાષા સંબંધી અનેક સર્જનાત્મક ઉન્મેષો પ્રગટ્યા. નાટ્યસ્વરૂપમાં ખાસ કરીને એકાંકીના સ્વરૂપમાં પણ આદિલ - લાભશંકર - મધુ રાય - ચિનુ મોદી - સુભાષ શાહ - શ્રીકાન્ત શાહ વગેરે નાટ્યકારો દ્વારા ઘટના, પાત્રવિધાન, ભાષા-વિન્યાસ, રજૂઆતરીતિ ઈત્યાદિમાં આમૂલ પરિવર્તન આવ્યું. આ એબ્સર્ડવાદી જુવાળે એકાંકી વિષયક રૂઢિગત ખ્યાલને મૂળભૂત રીતે બદલી નાંખ્યો. 'રે મઠ' અને 'આકંઠ સાબરમતી'ની વિદ્રોહશીલ પ્રવૃત્તિએ એકાંકીના પરંપરાગત સ્વરૂપને ઉપરતળે કરી નાંખ્યું. સમય જતાં જો કે એ જુવાળ ઓસરી ગયો પણ એણે જે કેટલાંક મહત્ત્વનાં અને કાયમી પરિણામો આપ્યાં તેના પરિપાકરૂપે પૂર્ણલંબાઈનાં નાટકોનું પણ કલેવર બદલાયું. સન્ ૧૯૭૨ થી ૧૯૯૨ – આ વીસ વર્ષના ગાળામાં પ્રગટ થયેલા અને ભજવાયેલા કેટલાંક પ્રતિનિધિરૂપ એવા દીર્ઘનાટકો-તિરાડ, કોઈ પણ એક ફૂલનું નામ બોલો તો?, સિકંદર સાની, સુમનલાલ ટી. દવે, પીળું ગુલાબ અને હું, જલકા, રાઈનો દર્પણરાય, કેમ મકનજી ક્યાં ચાલ્યા?, મોજીલા મણિલાલ- માં એ જુવાળ હવે શાંત પ્રવાહ રૂપે નવાં સોપાનો સર કરતો દેખાય છે.

આ તમામ નાટકોનું આંખે ઊડીને વળગે એવું સૌથી વ્યાવર્તક લક્ષણ તે તેમની તખ્તાલાયકી - અભિનેયતા - મંચનક્ષમતા. બધાં જ નાટકો પહેલાં ભજવાયાં છે ને પછી પુસ્તકરૂપે પ્રગટ થયાં છે. 'ગુજરાતીમાં નાટક છપાય તે ભજવાય નહીં અને ભજવાય તે છપાય નહીં' એ કહેવત અહીં ખોટી ઠરે છે. સાહિત્યિક ગુણવત્તા અને પ્રયોગક્ષમતાનો સુભગ

kalpana's

સમન્વય પ્રત્યેક નાટ્યકૃતિમાં જોવા મળે છે. તેનું કારણ એ કે લગભગ બધા જ નાટ્યકારોએ નાટક સિવાયના અન્ય સાહિત્યપ્રકાર યશસ્વી રીતે ખેડયા છે એટલે સાહિત્યનું તત્ત્વ આપોઆપ સચવાયું છે. વળી દરેક નાટ્યકારને તખ્તાની, રંગભૂમિની દુનિયાને નજીકથી અનુભવવાની તક મળી છે. નીવડેલા દિગ્દર્શકોનો સક્રિય સહકાર સાંપડયો છે. કેટલાકે તો પોતાનાં નાટકોનું સ્વયં દિગ્દર્શન કર્યું છે એટલે માધ્યમની સભાનતા આપોઆપ જળવાઈ છે. દરેક નાટ્યકારે, નાટક દ્વિજકલા છે અને તેનો પૂર્ણાવતાર રંગમંચ પર જ થાય છે. ભજવાતા નાટકનો ખરો સર્જક તો દિગ્દર્શક છે એ સત્યને આત્મસાત્ કરી પોતાની નાટ્યકૃતિને અનેકવાર ઘૂંટી મંચનક્ષમ બનાવવામાં પાછી પાની નથી કરી. 'તિરાડ' અને 'કોઈ પણ ફૂલનું નામ બોલો તો?'ના સર્જનમાં દિગ્દર્શિકા મૃણાલિની સારાભાઈ, નટ કૈલાસ પંડયા અને અભિનેત્રી દામિની મહેતાનો સક્રિય સહયોગ રહ્યો છે અને પરસ્પરના આદાનપ્રદાનથી કૃતિને આકાર સાંપડયો છે. 'સિકંદર સાની'નો કલાત્મક અંત તેના દિગ્દર્શક જશવંત ઠાકરની કલ્પનાશીલ માવજતને આભારી છે એવું તેના લેખક દેઢપણે સ્વીકારે છે. 'સુમનલાલ ટી. દવે'માં દિગ્દર્શક શ્રી યશવંત કેળકરે જે રીતે કોરસનાં દશ્યો ભજવ્યાં અને જે રીતે સુમનલાલના પાત્રને ઉપસાવ્યું તે પોતાની કલ્પનાથી ભિન્ન હોવાં છતાં, પોતે કરેલા દિગ્દર્શનથી તે ચઢિયાતું હોવાનો સુભાષ શાહ દાવો કરે છે. 'પીળું ગુલાબ અને હું'માં દિગ્દર્શક કાન્તિ મડિયાના કહેવાથી લાભશંકર 'સ્વપ્નદશ્ય' કાઢી નાંખે છે ને દિગ્દર્શકે યોજેલી પાત્ર-વિભાજનની પ્રયુક્તિથી સ્વયં વિસ્મય અને આનંદ અનુભવે છે. 'પીળું ગુલાબ'ના લીલાનાટ્યપ્રયોગથી માંડી 'પીળું ગુલાબ અને હું'-નો નૂતન નાટ્યઆલેખ સર્જકની ઘડાતી જતી નાટ્યપ્રતિભાની

પ્રતીતિ કરાવે છે. એવા સ્થિત્યંતરોમાંથી પસાર થવામાં નાટ્યલેખક કશી નાનમ નથી અનુભવતો. 'શઈનો દર્પણરાય'ના બે ભિન્ન પ્રકારના અવતરણને હસમુખ બારાડી કુતૂહલથી નિહાળે છે. Poor Theatreને ધ્યાનમાં રાખી 'મલકા'નું પોત ઘડનાર ચિનુ મોદી, દિગ્દર્શક નિમેષ દેસાઈ દ્વારા પ્રયોજાયેલી ભભકાદાર વેશભૂષા અને પ્રકાશઆયોજનને પ્રેમપૂર્વક વધાવે છે.'મકનજી'ની environmental theatre પરંપરામાં થતી પ્રસ્તુતિમાં સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર પોતાની કૃતિનાં નવાં પરિમાણો ઉઘડતાં નિહાળે છે. ભૂપેન ખખ્ખર તખ્તાના પ્રત્યક્ષ અનુભવ પછી પોતાના જેવો નવોસવો, તખ્તાના તંત્રથી અનૂ-અભિજ્ઞ એવો, નાટ્ય લેખક કેવા તરંગોમાં રાચતો હોય છે તેનો નિખાલસપણે એકરાર કરે છે. આમ પ્રત્યેક નાટ્યકારે દિગ્દર્શકની આણ સ્વીકારી છે. "મારી કૃતિમાં કાનામાતરનો પણ ફેર ના થઈ શકે" એવું જક્કી વલણ દાખવ્યું નથી. નાટ્યકારની આ સજ્જતા અને મંચનસભાનતા રંગભૂમિના વિકાસમાં ઉપકારક નીવડી છે.

સામા પક્ષે દિગ્દર્શકે પણ કૃતિના સાહિત્યગુણની માવજતમાં કશી ઊણપ રાખી નથી. નાટકના હાર્દને પૂર્ણપણે ઉદ્ઘાટિત કરવા માટે આગવી મંચભાષા ઘડી છે. કાન્તિ મડિયાએ એક શબ્દનો ફેરફાર કર્યા વિના, સ્ત્રીનિર્માતાના પાત્ર તળે દબાયેલા અને પ્રગટ થવા વલખાં મારતાં લેખિકાના પાત્રને નાટકની ભાષાથી કુશળતાપૂર્વક ઉપસાવ્યું છે તો પી.એસ. ચારીએ કલ્પનાશીલ કોરિયોગ્રાફી વડે નાટ્યકારને અભિપ્રેત સ્થળસમયના ભેદને ઓગાળી નાંખ્યો છે. મૃણાલિની સારા-ભાઈએ 'તિરાડ'ને ચીલાચાલુ પ્રણયત્રિકોણનું નાટક બનતાં અને 'કોઈ પણ એક ફૂલનું નામ બોલો તો?'ને પરંપરાગત સસ્પેન્સ થ્રીલર બનતાં અટકાવ્યું છે. નિમેષ દેસાઈ પ્રતમાં કાનામાતરનો ફેરફાર કર્યા

વિના એક જ કૃતિને બે ભિન્ન પરંપરામાં કુશળતાપૂર્વક ભજવી બતાવે છે. જો કે જશવંત ઠાકર 'સિકંદર સાની'ને શુદ્ધ ઐતિહાસિક નાટક તરીકે ઉપસાવવા જતાં લેખકના અર્થઘટનને પ્રેક્ષકો સુધી પહોંચાડવામાં થાપ ખાઈ ગયા તેમ છતાં 'વાચિક અભિનય'ની સવિશેષ માવજત કરીને તેના સાહિત્યિક મૂલ્યને આંચ આવવા દીધી નથી. આજ આ તમામ નાટકોની પ્રત અને પ્રયોગમાં સાહિત્યિક ગુણવત્તા અને પ્રયોગક્ષમતા સુભગપણે સચવાયાં છે. નાટ્યલેખક અને રંગભૂમિ એકબીજાની વધુ નજીક આવ્યા છે.

[redacted] બીજું વ્યાવર્તક લક્ષણ તે એ કે તમામ નાટકોની ગતિ ઘટના-બાહુલ્ય કરતાં અલ્પતમ ઘટના કે ઘટનાલોપની દિશામાં રહી છે. અહીં સ્થૂળ ઘટનાનું સ્થાન સંવેદન લે છે. નાટ્યકાર ઘટનાઓની પરંપરા ઊભી કરવાની જગ્યાએ માનવચિત્તની અનેક સંકુલ અને ચિત્રવિચિત્ર અનુભૂતિઓને અભિવ્યક્ત કરવા અવનવી નાટ્યપ્રયુક્તિઓ યોજે છે. નવલકથાકાર વર્ણનનો આશ્રય લઈ પાત્રના મનની સંકુલતાઓને સરળતાથી ઉદ્‌ઘાટિત કરી શકે પણ નાટકમાં તો નરી પ્રત્યક્ષ રજૂઆતનો, ઈન્દ્રિયસંનિકર્ષતાનો, મૂર્તતાનો સવિશેષ મહિમા હોવાથી સ્વપ્નની ઘટના હોય, કપોલકલ્પિત ઘટના હોય કે અતિવાસ્તવિક ઘટના હોય નાટકમાં તો એ મૂર્તસ્વરૂપે જ આવી શકે. એટલે માનવમનનાં અદૃશ્ય પડળોને નાટ્યકારે વિવિધ પ્રયુક્તિઓ વડે દૃશ્યમાન કરવાં પડે. શ્રીકાન્ત શાહે માનવમનની સંકુલતાઓ અને વિકૃતિઓને પ્રત્યક્ષ કરવા માટે સમાંતર દૃશ્ય અને મંચવિભાજનની પ્રયુક્તિ 'તિરાડ'માં યોજી છે અને એ રીતે નિખિલ, ઈન્દુ અને સુરભીના ચિત્તવ્યાપારને પ્રતિભા દેસાઈના પાત્ર દ્વારા છતો કર્યો છે. ક્યારેક તો આ ત્રણે પાત્રો પ્રતિભા દેસાઈના સંકુલ ચૈતસિક સંચલનોની

kalpana's

પ્રતિછાયા બની રહે છે. 'તિરાડ'માં ઘટનાનું બાહુલ્ય નથી. નિખિલનું સુરભી તરફ ખેંચાવું અને તેની સાથે શરીરસંબંધ બાંધવો, અધિકાર- -પરસ્ત ઈન્દુનું આ બંને પાત્રોને માયકાંગલા બનાવી મહાત કરવા આટલી જ ઘટના છે છતાં નાટ્યકાર ચૈતસિક ઘટનાઓનો આશ્રય લઇ બે અંક સુધી નાટકને વિસ્તારી શકે છે. 'કોઈ પણ એક ફૂલનું નામ બોલો તો?'માં પણ કામિની દ્વારા શેખર ખોસલાની હત્યા એ એક જ સ્થૂળ ઘટનાની આસપાસ સમગ્ર વસ્તુ ઘૂમરાયા કરે છે. મનમાં ને મનમાં શેખર ખોસલાની મિથ બાંધતી અને તોડતી કામિની દ્વારા મધુ રાયે પણ અંતે તો માનસિક ગૂંચનો એક ભીતરી તનાવ રચ્યો છે. અને ટેલિફોન બૂથ, નેતરની ખુરશી તેમજ ફ્લેશબૅકની પ્રયુક્તિ દ્વારા અન્ય પાત્રોનાં ચિત્તમાં સરળતાથી પ્રવેશ કરાવ્યો છે. 'સિકંદર સાની'માં અમીર ખુસરોના ચિત્તમાં આકાર લેતી અલાઉદ્દીન ખિલજીના જીવનની ઘટનાઓને 'આંતર નાટક'ની પ્રયુક્તિથી તેમજ અલાઉદ્દીનના મનમાં ઝંખનારૂપે સતત વિલસતી પદ્મિનીને આયનાની આદમકદ ફ્રેમ વડે મંચ ઉપર સાકાર કરી છે. 'રાઈનો દર્પણરાય'માં હસમુખ બારાડીએ રાઈ-૧ અને રાઈ-૨ એવા જોડિયા પાત્રની પ્રયુક્તિથી રાઈના સંકુલ મનોવ્યાપારને સુપેરે મંચીયરૂપ આપ્યું છે, તો 'મકનજી'માં સિતાંશુ યશશ્ચંદ્રે મકનજીના 'ત્રસ્ત' અને 'સ્વસ્થ' અવાજ દ્વારા મકનજીના મનની અવઢવને રૂપાયિત કરી છે. 'પીળું ગુલાબ અને હું'માં ઘટનાનું સ્થાન સંવેદન લે છે. અનેક પાત્રો ભજવતાં ભજવતાં પોતાની સ્વકીય અનુભૂતિ અને અભિવ્યક્તિ ગુમાવી બેઠેલી સંધ્યા ચાલુ નાટકે ફ્રીઝ થઈ જાય છે ત્યારે તેના મનના ભીતરી તનાવને સ્ત્રીનિર્માતાનું પાત્ર કથન દ્વારા ઉદ્‌ઘાટિત કરી આપે છે. 'અલકા', 'સુમનલાલ' વગેરે પાત્રો પોતાનાં મનને 'સ્વગતોક્તિ' દ્વારા પ્રેક્ષકો આગળ ખુલ્લું કરે છે. આમ પ્રત્યેક

નાટ્યકારે વિવિધ પ્રકારની નાટ્યપ્રયુક્તિઓ દ્વારા પાત્રોના સંકુલ ચિત્તવ્યાપારને સરળતાથી અનાવૃત કર્યો છે તો સામા છેડે દિગ્દર્શકે પણ આગવી મંચભાષા પ્રયોજી આ ચૈતસિક સંચલનોને દૃશ્ય-શ્રાવ્ય પરિમાણ આપ્યું છે. 'તિરાડ'માં મૃણાલિની સારાભાઈ, ચિત્રકાર જેરામ પટેલની કલ્પનાશીલ સન્નિવેશ રચના વડે, બે જોડાજોડ આવેલી રૂમોને મંચ ઉપર કેવળ ફ્રેમ દ્વારા સૂચિત કરે છે કે જેથી પ્રેક્ષક એ રૂમોમાં ચાલતા વ્યાપારને આરપાર જોઈ શકે. 'કોઈ પણ એક ફૂલનું નામ બોલો તો?'માં પણ જેરામ પટેલની આગવી સેટરચના દ્વારા દિગ્દર્શિકા, અલગ અલગ રંગના ફ્લેટ્સને વિવિધ ખૂણે ગોઠવી પ્રકાશ આયોજનની મદદથી પાત્રોની કેફિયત અને એકરારને મંચ ઉપર પોતાની રીતે સાકાર કરે છે. જજનો અવાજ જાણે પ્રેક્ષાગૃહમાંથી આવી રહ્યો છે એ દર્શાવવા સ્પીકર્સ ઑડિટોરિયમમાં ગોઠવી દિગ્દર્શિકા, સમગ્ર પ્રેક્ષકસમૂહને પોતાની આગવી ઢબે ન્યાયાધીશની ખુરશીમાં બેસાડી દે છે. 'પીળું ગુલાબ અને હું'માં કાન્તિ મડિયા તખ્તાના ડાબા ખૂણે ૮'x૪'x૬'નું પીંજરું ઊભું કરી, પોતાના અંતઃસ્તલમાં તરફડતી સર્જક ચેતનાને અદ્ભુત રીતે પ્રત્યક્ષ કરે છે. સ્ત્રીનિર્માતા અને લેખિકાના પાત્રને ભિન્ન પ્રકારની વેષભૂષા આપી બંનેની ચેતનાને નાટકની ભાષા વડે અલગ પાડે છે. રાઈ-૧ અને રાઈ-૨ને એકબીજાથી ભિન્ન તારવવા પી.એસ.ચારી બંને પાત્રોને અલગ અલગ વેષભૂષા આપે છે. મકનજીના મનની અવઢવને રૂપાયિત કરવા નિમેષ દેસાઈ, લેખકે પ્રયોજેલી ત્રસ્ત અને સ્વસ્થ એવા બે પ્રકારના અવાજની પ્રયુક્તિ યોજવાને બદલે મકનજીને કોરસ વચ્ચે અટવાતો બતાવે છે. આમ પ્રત્યેક દિગ્દર્શકે પાત્રોનાં આંતરજગતને દૃશ્યમાન કરવા માટે રંગમંચનાં વિવિધ ઉપકરણોનો સર્જનાત્મક વિનિયોગ કરી આગવી રંગભાષા ઘડી છે.

[redacted] ત્રીજું વ્યાવર્તક લક્ષણ એ કે આ નાટકોમાં ગ્રોટોવ્સ્કીના Poor Theatre, બર્ટોલ્ટ બ્રેખ્તના Epic Theatre, પિરાન્દેલોના Theatre-within-Theatre ઉપરાંત ભવાઈ જેવા Total Theatreનો સવિશેષ પ્રભાવ જોવા મળે છે. 'રાઈનો દર્પણરાય' અને 'મકનજી' સિવાયનાં તમામ નાટકો પ્રોસીનિયમ થિયેટરને ધ્યાનમાં રાખી લખાયાં હોવા છતાં આ નાટ્યકારોએ વૈભવી રંગભૂમિને ખ્યાલમાં રાખ્યા વિના કેવળ અલ્પતમ અને અનિવાર્ય એવાં ઉપકરણોથી રજૂ થઈ શકે એ રીતે નાટકની ગૂંથણી કરી છે. 'તિરાડ'માં મંચ ઉપર કેવળ ફ્રેમો દ્વારા હોટલના ભેડિયા રૂમોનું સૂચન થાય, 'કોઈ પણ એક ફૂલનું નામ બોલો તો?'માં મંચ ઉપર માત્ર એક પાંજરા દ્વારા અદાલતી દૃશ્યનો માહોલ ઊભો થાય, 'સિકંદર સાની'માં આયનાની આદમકદ ફ્રેમ, ચક્રાસન અને મોટા આસન દ્વારા અલાઉદ્દીનનો દરબાર અને જનાનખાનું તથા ગાદીતકિયા, સિતાર-તબલા અને પોથી દ્વારા ખુસરોનું દીવાનખાનું સૂચવાય, 'ઝલકા'માં અને 'પીળું ગુલાબ અને હું'માં તેમ જ 'સુમનલાલ ટી. દવે'માં બે ત્રણ રોસ્ટ્રમ દ્વારા વિવિધ ક્રિયાસ્થળો ઊભાં થાય, 'મોજીલા મણિલાલ'માં કેવળ મંચસામગ્રી વડે ચાલીમાંની રૂમો દર્શાવાય એ પ્રકારના રંગનિર્દેશો આપવામાં આવ્યા છે, તો 'રાઈનો દર્પણરાય' અને 'કેમ મકનજી ક્યાં ચાલ્યા?'માં ખૂલ્લા રંગમંચ પર કેવળ નટના શરીરની ભાષા દ્વારા વિવિધ locales સર્જાય એવી અપેક્ષા નાટ્યકારોએ રાખી છે. 'સુમનલાલ'માં પ્રતીકાત્મક એવી મંચસામગ્રી દ્વારા પ્રોસીનિયમ થિયેટરની મર્યાદાઓને અતિક્રમી જવાનો સૂત્રધારના પાત્ર વડે સભાન પ્રયત્ન કરવામાં આવ્યો છે. દિગ્દર્શકોએ પણ પ્રોસીનિયમ થિયેટરમાં આ નાટકોની રજૂઆત કરતી વખતે ભપકાદાર દૃશ્યરચના કે પરંપરાગત બોક્સ સેટ ઊભો કરવાની જગ્યાએ અલ્પતમ મંચસામગ્રી વડે મહત્તમ અસર નીપજાવવાનો

kalpana's

અને નટ-નટીઓના અભિનય પર સવિશેષ ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવાનો સંનિષ્ઠ પ્રયાસ કર્યો છે. મોટે ભાગે કલ્પનાશીલ પ્રકાશ આયોજન દ્વારા વિવિધ ક્રિયાસ્થળોને સાંકળવામાં આવ્યાં છે. 'રાઈનો દર્પણરાય'માં પશ્ચાદ્ભૂમાં પ્રતીકાત્મક એવો પડદો રાખી કોઈ પણ જાતની મંચવસ્તુનો ઉપયોગ કર્યા વિના કેવળ કંપોઝિશન્સ અને કોરિયોગ્રાફી દ્વારા આખા નાટકને રમતું કરવામાં આવ્યું છે તે રીતે 'મકનજી'માં પણ કોરસનાં આગવાં સ્થાન-સ્થિતિ-રચના દ્વારા અને મકનજીના મૂક અભિનય દ્વારા આજના સુદામાનો મિથ્યા રઝળપાટ દર્શાવવામાં આવ્યો છે. 'ઝલકા'માં ૧½'×૧½'ના રોસ્ટ્રમથી ને અનુરૂપ પ્રકાશ આયોજનથી વિવિધ ક્રિયાસ્થળો આંખના પલકારામાં ઊભા થાય છે અને બદલાય છે. તેના માટે ફરતા કે સરકતા મંચની વૈભવી તરકીબો અજમાવવી પડતી નથી. 'મોજીલા મણિલાલ'માં ભૂપેન ખખ્ખરનાં ચિત્રોનો સર્જનાત્મક વિનિયોગ કરવામાં આવ્યો છે. આમ આ નાટકોનાં પ્રત અને પ્રયોગમાં ગ્રોટોવ્સ્કીની Poor Theatreની વિભાવના ડોકાતી રહી છે.

એવી જ રીતે બ્રેખ્તના એપિક થિયેટરનાં વિવિધ લક્ષણોનો પણ આ નાટ્યકારોએ પોતપોતાની રીતે છૂટથી ઉપયોગ કર્યો છે. 'સુમનલાલ ટી. દવે'માં સૂત્રધાર, દૃશ્યસંકલનાનું કામ કરવાની સાથે સાથે વ્યવસાયી રંગભૂમિમાં પ્રયોજાતી વિવિધ ટેકનીકો પર કટાક્ષ પણ કરે છે અને પ્રેક્ષકોમાં તેઓ જે કાંઈ જોઈ રહ્યા છે તે 'નાટક' છે એવી સભાનતા પણ જન્માવે છે. 'પીળું ગુલાબ અને હું'માં સ્ત્રીનિર્માતાનું પાત્ર ક્યારેક નેરેટર થઈ જાય છે અને પ્રેક્ષકો સાથે સીધી વાત કરે છે. એ પાત્રો સાથે પણ વાત કરે છે અને નાટકના દિગ્દર્શકને પણ સંબોધન કરે છે. માનવને જેવો છે તેવો સ્વીકારી લેવાની જગ્યાએ તેની ઊલટતપાસ કરી તેને ઉપરતળે કરે છે જે એપિક થિયેટરની આગવી

વિશેષતા છે. સ્ત્રીનિર્માતાનું પાત્ર વિશિષ્ટ પ્રકારનો હસ્તક્ષેપ કરી સંધ્યાના રિક્ત અસ્તિત્વને અને એ રીતે માનવજીવનના ખોખલાપણાને સચોટ રીતે ઉપસાવે છે. 'એપિક થિયેટર'ની જેમ અહીં પણ નાટ્યકારે plot કરતાં narrative ઉપર વધારે ભાર મૂક્યો છે. 'રાઈનો દર્પણરાય'માં નાટ્યકારે ક્રિયાઓ કરતાં એ વિશેની પ્રતિક્રિયાઓને કેન્દ્રમાં રાખી 'રાઈનો પર્વત' નાટકમાંથી લીધેલા પ્રત્યેક દૃશ્યાંશના અંતે, એ દૃશ્ય--માંની ક્રિયાનું એવી રીતે વિશ્લેષણ મૂક્યું છે જેથી ઘરના નાટ્યાત્મક રહે અને સાથોસાથ કલાત્મક દૂરી aesthetic distance સાથે વિચારઉત્તેજક પણ બને. 'કેમ મકનજી ક્યાં ચાલ્યા?'માં નાટ્યકારે વસ્તુગૂંથણી 'એપિક થિયેટર'ની જેમ episodic રાખી છે. વળી ભવાઈમાં આવતા 'નાયક'ના પાત્રનો અહીં નેરેટર તરીકે ઉપયોગ કર્યો છે. આ ઉપરાંત મકનજીની ભૂમિકા ભજવતો નટ અહીં પ્રેક્ષકોની સન્મુખ ધીરે ધીરે પાત્રમાં પ્રવેશે એવી બ્રેખ્તાયન પ્રયુક્તિ પણ યોજી છે.

પિરાન્દેલોએ વાસ્તવ અને ભ્રમણાનું બેવડું જગત ઊભું કરવા વારે વારે પ્રયોજેલી Theatre-within-Theatre નાટકમાં નાટકની પ્રયુક્તિનો પણ એકથી વધુ નાટકોમાં વિશિષ્ટ રીતે વિનિયોગ થયો છે. 'કોઈ પણ એક ફૂલનું નામ બોલો તો?'માં નાટ્યકારે ચીલાચાલુ રહસ્યનાટકની વિડંબના અર્થે પ્રથમ અંકમાં 'નાટકમાં નાટક'નું દૃશ્ય એવી રીતે મૂક્યું છે કે અંક પૂરો થાય ત્યારે જ પ્રેક્ષકોને ખબર પડે કે આ તો નાટકમાંના નાટકનું દૃશ્ય હતું. જે કે કામિની નામની અભિનેત્રીએ, નાટકમાં આવતા એવા દૃશ્યનો લાભ લઈ, ચાલુ નાટકે પ્રેક્ષાગારમાં બેઠેલા શેખર ખોસલા નામના ધનાઢ્યની ગોળી મારી હત્યા કરી એ પ્રસ્થાપિત કરવા સિવાય અન્ય કોઈ નાટ્યાત્મક હેતુ નથી

જ્યારે 'સિકંદર સાની'માં રઘુવીર ચૌધરીએ, અલાઉદ્દીન ખિલજીનું ઈતિહાસકારની દૃષ્ટિએ નહીં પરંતુ કવિની દૃષ્ટિએ દર્શન કરાવવા માટે નાટકમાં નાટક - આંતરનાટકની પ્રયુક્તિ યોજી વર્તમાન અને રચાતા નાટકને સમાંતરે રજૂ કર્યું છે. અહીં અમીર ખુસરોના જીવનના વાસ્તવિક પ્રસંગોની સાથે સાથે ખુસરોએ લખેલા અલાઉદ્દીન ખિલજી સંબંધી નાટકમાંના પ્રસંગો ભજવાતા રહે છે અને એ રીતે કવિ ખુસરોની દૃષ્ટિએ નાયક અલાઉદ્દીનનું આલેખન થતું રહે છે. વળી એક જ નટી દ્વારા બે પાત્રો ભજવાય એવી રંગમંચીય યુક્તિનો પણ તેમણે કલાત્મક વિનિયોગ કર્યો છે. પદ્મિની અલાઉદ્દીનની 'ભ્રમણા' છે. એ દેખાય છે પણ હાથમાં નથી આવતી. હાથવગી બેગમ છે જે પદ્મિનીનું વાસ્તવિક સ્વરૂપ છે અને માટે જ પદ્મિની અને બેગમની ભૂમિકા એક જ કલાકાર પાસે ભજવાય એવો રંગનિર્દેશ છે. 'પીળું ગુલાબ અને હું'માં 'નાટકમાં નાટક'ની પ્રયુક્તિનો ઉપયોગ સંધ્યાના મનોગત ભાવને સબળ નાટ્યાત્મક રીતે અભિવ્યક્ત કરવા માટે થયો છે. સંખ્યાબંધ ભૂમિકાઓમાં જીવંત અભિનય કરી ચૂકેલી સંધ્યા એ વિવિધ ભૂમિકાઓમાં જ જીવતી થઈ જાય છે. આ સઘળી ભૂમિકાઓ એવી સેળભેળ થઈ ગઈ છે કે નિજી પ્રતિક્રિયા વ્યક્ત કરતી વખતે પણ એ પ્રતિક્રિયા પોતાની નહીં પણ પોતે ભજવેલા કોઈ પાત્રની પ્રતિક્રિયા હોવાનો સતત અહેસાસ થયા કરે છે. સંધ્યાના આ સંવેદનને મંચ ઉપર સાકાર કરવા માટે નાટકમાં નાટકની પ્રયુક્તિનો સર્જનાત્મક વિનિયોગ થયો છે. 'રાઈનો દર્પણરાય'માં દર્પણ- -પંથીઓ તત્કાલીન નટમંડળી હોય તે રીતે 'રાઈનો પર્વત' નાટકમાંના દૃશ્યાંશો 'સમાંતર અભિનય'થી રજૂ કરી એ દૃશ્યાંશોનું વિશ્લેષણ કરે છે. અહીં 'નાટકમાં નાટક'ની પ્રયુક્તિ વિશિષ્ટ રીતે પ્રયોજાઈ છે. 'કેમ મકનજી ક્યાં ચાલ્યા?' માં નાટકમંડળીનો પડાવ છે પણ તે કોઈ આંતરનાટક ભજવતી નથી.

[redacted] ગીત, નર્તનથી સભર ભવાઈ અને દેશીનાટકસમાજ જેવા Total Theatre નાં તત્ત્વોનો કલાત્મક વિનિયોગ કરી આ નાટ્યકારોએ પરંપરા સાથેનું અનુસંધાન જાળવી રાખ્યું છે. 'સિકંદર સાની'માં સિતારા, 'કાહેકો બ્યાહી બિદેશ'- 'ખુસરો રૈન સુહાગકી', 'શ્યામ બરન પીતાંબર કાંધે' વગેરે રચનાઓ શાસ્ત્રીય રાગમાં મંચ પર ગાય છે અને શાસ્ત્રીય નર્તન પણ કરે છે, તો અમીર ખુસરો કુંતલને સંગીતની તાલીમ આપતી વેળા વિવિધ શાસ્ત્રીય રાગોનું બંધારણ ગાતાં ગાતાં સમજાવે છે. 'પીળું ગુલાબ અને હું' અને 'ઝલકા'માં દેશીનાટકસમાજછાપની ગેય રચનાઓ છે તો 'કેમ મકનજી...' તથા 'મોજીલા મણિલાલ'માં મધ્યકાલીન પદ્યરચનાઓ અને આખ્યાનશૈલી -નો સુંદર વિનિયોગ થયો છે. 'સુખદુઃખ મનમાં ન આણીએ' અને 'તને સાંભરે રે' પ્રેમાનંદની આ ધ્રુવપંક્તિઓ 'મકનજી' અને 'મોજીલા મણિલાલ' - આ બંને નાટકોમાં જુદા જુદા સંદર્ભમાં વિશિષ્ટ રીતે પ્રયોજાઈ છે. 'રાઈનો દર્પણરાય', 'ઝલકા', 'કેમ મકનજી ક્યાં ચાલ્યા?' -માં ભવાઈ પરંપરાનાં ગીતનર્તનનો છૂટથી ઉપયોગ થયો છે. દિગ્દર્શકો -એ પણ recorded music નો ઉપયોગ કરવાની જગ્યાએ live music'નો ઉપયોગ કરી નટ-નટીઓ પાસે જ ગીતો ગવડાવ્યાં છે. ગીતોની સ્વરબાંધણીમાં ભવાઈ અને દેશીનાટકસમાજના ઢાળો પ્રયોજ્યા છે. વળી ગીતોમાંનાં કલ્પનોને સર્જનાત્મક રીતે મંચ પર સાકાર કર્યાં છે. નિમેષ દેસાઈએ વિશિષ્ટ પ્રકારની મંચસામગ્રી દ્વારા અને પી. એસ. ચારીએ નટના શરીરથી રચાતી આગવી body language દ્વારા ગીતો- -માંના કલ્પનોને દૃશ્યરૂપ આપ્યું છે. 'રાઈનો દર્પણરાય', 'ઝલકા' અને 'મકનજી'માં કોરસની પરંપરા પણ જળવાઈ છે અને વૃંદગાન દ્વારા દૃશ્યસંકલનાનું કાર્ય સરળતાથી પાર પાડવામાં આવ્યું છે. જો કે આ 'કોરસ' ગ્રીક કોરસ કરતાં જુદું તરી આવે છે.

ઉપર્યુક્ત પરિબળોને પરિણામે ભજવાતા નાટક અને પ્રેક્ષક વચ્ચેના સંબંધમાં પણ આમૂલ પરિવર્તન આવ્યું છે. મંચ ઉપર આકાર લેતી ઘટનાઓના મૂક પ્રેક્ષક બની રહેવાની જગ્યાએ હવે દર્શક નાટકમાં સક્રિયપણે સંડોવાય છે. પ્રેક્ષકની આ પ્રકારની સંડોવણી શક્ય બનાવવા લેખક અને દિગ્દર્શક વિવિધ પ્રયુક્તિઓ યોજે છે. હવે પ્રેક્ષક સીધો નાટકમાં પ્રવેશી શકે છે. 'કોઈ પણ એક ફૂલનું નામ બોલો તો?'માં ન્યાયાધીશનો અવાજ પ્રેક્ષકગૃહમાંથી આવતો દર્શાવી જાણે આખું પ્રેક્ષાગૃહ પ્રશ્નકર્તા કે ન્યાયાધીશ છે અને પ્રેક્ષકો જ ન્યાય તોળશે એવું લેખક અને દિગ્દર્શિકા પ્રસ્થાપિત કરે છે, જ્યારે 'પીળું ગુલાબ અને હું'માં પ્રેક્ષાગારમાંના એક પ્રેમીયુગલને મંચ ઉપર બોલાવવામાં આવે છે અને સ્ત્રીનિર્માતાનું પાત્ર તેમની સાથે સીધો સંવાદ કરે છે. 'રાઈનો દર્પણરાય'માં પ્રેક્ષકોનું પ્રતિનિધિત્વ કરતું દર્શકવૃન્દ નાટ્યકારે ઉમેર્યું છે જે બનતી ઘટનાઓના મૂક સાક્ષી બની રહેવાની જગ્યાએ નાટકમાંના પાત્રોને અસ્વસ્થ કરી મૂકે એવા પ્રશ્નો પૂછે છે, પ્રેક્ષકોને સંબોધે છે અને તેમના પર વ્યંગનાં તાતાં તીર પણ વરસાવે છે. આમ અહીં નાટક-પ્રેક્ષકની ભૂમિકા બદલાઈ છે.

મૃણાલિની સારાભાઈ, જશવંત ઠાકર, કાન્તિ મડિયા, યશવંત કેળકર, નિમેષ દેસાઈ, મહેન્દ્ર જોષી અને પી. એસ. ચારી - આ તમામ દિગ્દર્શકોએ પોતાના કલ્પનાશીલ દિગ્દર્શન દ્વારા એક વાત એ પુરવાર કરી બતાવી છે કે દિગ્દર્શક કેવળ નાટકનું અર્થઘટન કરી પ્રતનું શબ્દશઃ વાસ્તવીકરણ કરનારો interpretative artist નથી પરંતુ રંગતંત્રનાં વિવિધ તત્ત્વોના કુશળ સંયોજન દ્વારા આગવી પ્રયોગભાષા ઘડનારો creative artist છે. આ દિગ્દર્શકોએ text અને

subtext એકબીજામાં ઓતપ્રોત થઈ જઈ એક અખિલાઈભરી કૃતિરૂપે પ્રેક્ષકો સમક્ષ તત્ક્ષણ અને તત્સ્થળ સાકાર થાય એ રીતે આ નાટકોની રજૂઆત કરી છે.

સમગ્ર રીતે જોતાં છેલ્લી પચીસીમાં લખાયેલાં અને ભજવાયેલાં આ નાટકોએ અનેક સર્જનાત્મક ઉન્મેષો દાખવ્યા છે અને વ્યવસાયી રંગભૂમિની સમાંતરે એક સબળ વૈકલ્પિક રંગભૂમિ ઊભી કરે છે. આ નાટકોના ૧૦-૨૦-૨૫ થી વધારે પ્રયોગો થયા નથી તેમ જ અન્ય પ્રાદેશિક નાટકોની જેમ તે રાષ્ટ્રીય કક્ષાએ સ્થાન પામ્યાં નથી એનું મુખ્ય કારણ એ કે આ નાટકોના પ્રયોગોના સાતત્યના અભાવે ચોક્કસ પ્રેક્ષકવર્ગ ઊભો થઈ શક્યો નથી. તો સામે પક્ષે મહારાષ્ટ્ર અને બંગાળની પ્રજાએ જે રીતે નાટકને - પછી તે વ્યાવસાયિક હોય કે પ્રાયોગિક (experimental) - પોતાના જીવનનું અભિન્ન અંગ માન્યું છે તે રીતે ગુજરાતની પ્રજાએ નાટકને મનોરંજનના સાધન કરતાં વિશેષ માન્યું નથી. મરાઠી અને બંગાળી રંગભૂમિ પર વ્યાવસાયિક અને વૈકલ્પિક બંને પ્રકારનાં નાટકોને સરખો પ્રતિસાદ સાંપડે છે એવું કમભાગ્યે ગુજરાતી રંગભૂમિ પર બનતું નથી. વળી અન્ય પ્રાદેશિક ભાષાઓમાં લખાયેલા મૌલિક નાટકોના હિન્દી, અંગ્રેજી તથા પરપ્રાંતીય ભાષાઓમાં જેટલા અનુવાદ થયા છે અને તેને લીધે રાષ્ટ્રીય કક્ષાના દિગ્દર્શકોના કુશળ દિગ્દર્શનનો જેટલો લાભ મળ્યો છે તેવું આ નાટકોની બાબતમાં બનવા પામ્યું નથી. 'કોઈ પણ એક ફૂલ..', 'સિકંદર સાની', 'રાઈનો દર્પણરાય' સિવાયનાં અન્ય નાટકોના અનુવાદ થયા નથી. બાકી ૧૯૭૨ થી ૧૯૯૨ દરમ્યાન ભજવાયેલા આ પ્રતિનિધિરૂપ મૌલિક ગુજરાતી નાટકો રાષ્ટ્રીય કક્ષાએ મોભાનું સ્થાન પામે એટલાં સત્ત્વશીલ તો છે જ! અસ્તુ.