થિએટર નામે ઘટના : નાટક અને રંગભૂમિવિષયક સર્વાશ્લેષી અભ્યાસગ્રંથ | બાબુ દાવલપુરા

[**થિએટર નામે ઘટના** : લે. હસમુખ બારાડી, પ્ર. ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ, ગોવર્ધન ભવન, નદીકિનારે, આશ્રમમાર્ગ, અમદાવાદ-૩૮૦૦૦૯, પ્ર. આ. ૨૦૦૬, ડિમાઈ, પૃ. ૨+૧૯૨ = ૨૦૦, કિં. રૂ. ૧૨૦/-]

નાટકનાં લેખન, દિગ્દર્શન અને નિર્માણનાં ક્ષેત્રે વર્ષોથી સક્રિય રહેલા હસમુખ બારાડી રચિત 'થિએટર નામે ઘટના'માં નાટક અને રંગભૂમિનાં વિવિધ પાસાંઓની છ પ્રકરણોમાં થયેલી સર્વાશ્લેષી ચર્ચા-વિચારણા નાટ્યવૃત્તિમાં રસ ધરાવતા સૌ કોઈને ઉપયોગી નીવડે તેવી અભ્યાસયુક્ત અને તલસ્પર્શી છે.

પ્રથમ પ્રકરણ 'સાદ્યંત માનવીય પ્રક્રિયા'માં દર્શાવાયું છે તેમ, "માનવીની પ્રાથમિક અભિવ્યક્તિ(ધ્વનિ, મુદ્રા વગેરે) સાથે જન્મેલી, અને કાવ્ય, નૃત્ય, સંગીત, ચિત્ર વગેર સઘળા પ્રકારોને સમાવતી જતી, પછીનાં રેડિયો, ફિલ્મ, ટીવી જેવાં સમૂહપ્રત્યાયનનાં અનેક માધ્યમોની સર્જનપ્રસ્તુતિની કલા એટલે નાટ્યકલા. અનુકૃતિ એના કેન્દ્રમાં છે; રસાનુભવ એનું પરિણામ છે; નટ-પ્રેક્ષકને સથવારે એ સધાય છે... સહૃદય ભાવકને એ પ્રક્રિયામાં કલ્પનાથી ઘડાયેલું – 'ફ્રેમ' થયેલું – જીવન જોવા મળે છે. એમાં નટ-પ્રેક્ષક વચ્ચે, તેમની સાથે અને તેમના દ્વારા નાટ્ય સર્જાય છે : જીવંત, પૂરા ૩૬૦ અંશની આંતર્ પ્રક્રિયામાં." લેખકે કહ્યું છે તેમ, આ નાટ્યગ્રંથનો "ઉદ્દેશ છે નાટ્ય અનુભાવન કરવાનો, શક્ય એટલાં પાસાં સમજવાનો... આલીશાન તોતિંગ થિએટરહૉલોના આજનાં મંચ અને પ્રેક્ષાગાર તો ત્રણસોએક વરસ જ જૂનાં છે ! એ જગ્યા પણ સમાજરચના પ્રમાણે બદલાતી રહી છે : ગ્રીસની રંગભૂમિ ડુંગરાઓના ઢાળે કોતરેલી પ્રેક્ષકબેઠકોની વચ્ચે ખીણની સપાટ ભૂમિમાં હતી; સંસ્કૃત નાટકો ત્રિકોણ, ચતુષ્કોણ, લંબચોરસ બાંધેલા નાટ્યમંડપોમાં ભજવાતાં; શેક્સપિયર ત્રણ બાજુથી ઘેરાયેલી પ્રેક્ષક ગૅલરીઓની વચ્ચે બે માળની રંગભૂમિમાં નાચતો; ઇબ્સન-ચેહફનાં નાટકોનો વાસ્તવ-આભાસ આજના જેવા પડદે વિભાજિત થિએટરહૉલોમાં સર્જાતો; જયશંકર 'સુંદરી'નું પણ એ જ અનુકરણે સર્જાયેલું થિએટર હતું. ભવાઈ જેવાં પરંપરિત નાટ્યો પ્રેક્ષકોથી ઘેરાયેલી રમણભૂમિમાં, એક જ લેવલે નટ-પ્રેક્ષક હોય એ રીતે પેશ થાય છે, મોટેભાગે; રામનગર (વારાણસી)માં તો આખું નગર જ 'થિએટર' બને છે' (થિએટર નામે ઘટના, પ્ર. આ. ૨૦૦૬, પૃ. ૨-૩) થિએટરમાં નટો દ્વારા ભજવાતાં નાટકોનો ઘણીવાર શુદ્ધ કલાઅભિવ્યક્તિની સાથોસાથ રાજકીય-ધાર્મિક-સામાજિક વિચારસરણીઓના પ્રચાર અર્થે ઉપયોગ – દુરુપયોગ પણ થતો રહે છે. આમ છતાં, થિએટર રંગભૂમિના કલાકસબીઓની સ્વકીય અભિવ્યક્તિ તરીકે ટકી શક્યું છે. અનેક કળાઓનાં અભિવ્યક્તિ-પ્રત્યાયનનાં રૂપોમાં નાટકની સફળતાનું મુખ્ય કારણ છે તેની નાટ્યાત્મકતા. 'એની આગવી ભાષા છે, વ્યાકરણ છે, design છે." (પૃ. ૩-૫)

બીજા પ્રકરણ 'નટની રંગભૂમિ'માં અલગ અલગ ખંડકોમાં અનુક્રમે નટની રંગભૂમિનો વિકાસક્રમ, પ્રાચીન નાટ્યમંડપો, પાત્રકેન્દ્રી થિએટર, ૧૮૦ વર્ષ જૂની નાટ્યપ્રણાલિકા : રામનગરની રામલીલા, ૩૬૦ અંશનું કમ્યૂનિકેશન, નાટકમાં સ્થળ અને સમયનાં પરિમાણ વગેરે વિશે વિગતે માહિતી અપાઈ છે. એક નોંધપાત્ર બાબત એ છે કે "ફિલ્મ-ટીવીના દ્વિપરિમાણી પરદાથી જુદું, આ રંગભૂમિનું સ્થળ ત્રિપરિમાણી છે. ડાબે-જમણે, દૂર-નજીક, ઉપર-નીચે, વાંકીચૂંકી, ગોળ-સીધી ગતિ દ્વારા પોતાનાં અંગ, મુદ્રા, ચિત્રો વગેરેથી અવનવા સ્થળસંબંધો નટ સર્જતો હોય છે... આ પ્રવૃત્તિના પ્રત્યાયનમાં જે તે પ્રજાની સંસ્કૃતિના સંદર્ભો Encode થયેલા હોય, એને Decode કરીએ તો માનવની કલાવિકાસયાત્રાના તબક્કાઓ મેઘધનુષી રંગો રચી આપે. થિએટરની અભિનેય ભાષાનો એ કક્કો છે... થિએટર તરીકે ભવાઈ લોકલક્ષી, લોકકેન્દ્રી નાટ્યઘટના છે, અને એટલે તો એનું એ કમનીય (Flexible) નાટ્યતત્ત્વ પ્રેરકપરક બની શકે છે. (લેખકે 'કમનીય' શબ્દ 'લવચીક'ના અર્થમાં પ્રયોજ્યો છે.) ગુજરાતની ભવાઈપરંપરા અને બનારસ પંથકની રામલીલા ઉપરાંત અન્ય પ્રદેશોનાં લોકનાટ્ય વિશે અપાયેલ સવિગત માહિતી રસપ્રદ છે. ભવાઈની જેમ આધુનિક શેરીનાટક પણ વસ્તુતઃ લોકલક્ષી, લોકકેન્દ્રી હોય છે. એમાં સાંપ્રત જીવનના સીધા, રોજિંદા પ્રવાહોને રજૂ કરવાની, પ્રેક્ષકોના પ્રતિભાવ અનુસાર ફેરફાર કરવાની, વિકસાવવાની કે વળાંક આપવાની સગવડ રહેલી છે. અલબત્ત, શેરીનાટકના માધ્યમનું એક ભયસ્થાન એ છે કે જો સાવધતા ન રખાય તો તે વાક્પટુતા – વાચાળતામાં સરી પડે એવો પૂરો સંભવ છે.

નાટકમાં સ્થળ / સમયનાં પરિમાણોના સંદર્ભે લેખકે એ હકીકત તરફ ધ્યાન દોર્યું છે કે, થિએટર નટ-પ્રેક્ષકોના જીવંત આદાન-પ્રદાનની પ્રક્રિયા છે. "આ પ્રક્રિયા નટની રમણભૂમિ (Acting Area)માં ઘટે છે. પણ આ રમણભૂમિ હમેશાં સંસ્કૃતિસાપેક્ષ રહી છે... રંગભૂમિની ભૂગોળ (એટલે કે નટપ્રેક્ષક- સંબંધોનું આયોજન) જે તે સમાજ / સમય / સંસ્કૃતિનું ફરજંદ છે... ટૂંકમાં, થિએટર જે તે સંસ્કૃતિની નીપજ અને નિર્માતા પણ બને." (પૃ. ૪૧-૪૨)

ત્રીજા પ્રકરણ 'રંગભૂમિની ભાષા'માં સાત જુદા જુદા ખંડકોમાં રંગભૂમિની ભાષાનાં વિભિન્ન ઘટકો અને સાંકેતીકરણની સદૃષ્ટાંત છણાવટ થઈ છે. લેખકે કહ્યું છે તેમ, "મંચનની ક્રિયા એટલે સંકેતો, પ્રતીકો, સંદર્ભોનું સર્જન... આ સાંકેતીકરણ જેટલું સહજ અને અર્થસભર, એટલો નાટ્યઅનુભવ સમૃદ્ધ બને... ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર કે યક્ષગાન, જાપાનનાં નોહ નાટકો કે ઇન્ડોનેશિયાનાં છાયા-પપેટોની થિએટરપ્રણાલી, પશ્ચિમનાં નાટકોની (ગ્રીસ, શેક્સપિયર, ઇબ્સન, બ્રેખ્ટ) થિએટરપ્રણાલીથી અલગ પડે જ, કારણ કે સાંકેતીકરણની પ્રક્રિયા સંસ્કૃતિસાપેક્ષ હોય, દેશકાળઆધારિત હોય, નટો અને પ્રેક્ષકો બંનેને માટે... સાંકેતીકરણની પ્રક્રિયામાં ભાષા મહત્ત્વની હોવા છતાં, એ જ એકમાત્ર નિર્ણાયક પરિબળ નથી... કારણ કે મંચન દરમિયાન એકસાથે અનેક સંકેતો અને એની પદ્ધતિઓ પ્રયોજાતી હોય છે. દા.ત. મુદ્રા, સ્થિતિ, ગતિ, પ્રકાશ, સંગીત, વેશભૂષા, રંગભૂષા વગેરે સાથે સંવાદ બોલાય છે. આ સંવાદનેય એનો 'કાકુ' હોય છે... ચંદ્રવદન મહેતા કહે છે તેમ, નાટક 'ક્રિયાપદોની કલા છે. નાટકમાં જટિલતા – ક્લિષ્ટતાને સ્થાન ન હોય; સંવાદ ન સમજાય તો રિવાઇન્ડ કરી ફરી સાંભળી ન શકાય. એટલે એ સરળ, સુબોધ અને સહજ હોય; કદાચ એમાં કૃદન્તો, ક્રિયાવિશેષણો ઓછાં હોય; ક્રિયાત્મક ક્રિયાપદો અને કર્તાકર્મ જ વધુ હોય, જેમાં સ્થળ-સમય-સંદર્ભ સીધાં જ ઝિલાતાં હોય... ભાષાના વ્યાકરણ કરતાં ઉચ્ચારણનું વ્યાકરણ પણ જુદું છે. વિરામોનું ઉદાહરણ લઈએ તો અલ્પ, અર્ધ, પૂર્ણ વગેરે સામયિક વિરામો છે; પણ ઉચ્ચારણ દરમિયાન શ્વાસોચ્છ્વાસ માટેનો વિરામ, અર્થ સ્પષ્ટ કરવા કે ભાર મૂકવા માટેના વિરામો અને ખટકા, ક્રિયા સાથેના સંયોજન માટેનો લય, સહેતુક

લયપરિવર્તન અને મૌન; ઉચ્ચારણની વિવિધ રીતોમાં પળોટાતો શબ્દ અને એની સંક્રમણતા (Transitions) વગેરે પણ નાટ્યકાર પાસે વિશિષ્ટ ભાષાની, આયોજનની, અપેક્ષા રાખે છે.'' (પૃ. ૭૯) ... ગ્લોબ થિએટરની રચના, શેક્સપિયરે એમાં ભજવેલાં નાટકો, ગુજરાતીમાં થયેલા તેમના અનુવાદ અને નાટ્યપ્રયોગો વગેરે વિશે લેખકે આપેલી વિગતો ઐતિહાસિક દૃષ્ટિએ મહત્ત્વપૂર્ણ છે.

ચોથા પ્રકરણ 'નાટક / થિએટરમાં ઍક્શન'માં કહેવાયું છે તેમ, ''ઍક્શન એટલે ક્રિયા. માત્ર ઘટના નહીં, એનાં સાર તત્ત્વ, કેન્દ્ર... દૃષ્ટાંતો આપીને લેખકે દર્શાવ્યું છે કે, ગ્રીક નાટકોમાં (સંસ્કૃતની જેમ) અગત્યની ક્રિયાઓ નટની રમણભૂમિમાં દર્શાવાતી નહોતી, એનો માત્ર નિર્દેશ થતો કે અહેવાલ જ અપાતો... મૂળ મુદ્દે કોઈ ઘટનાનું મહત્ત્વ નથી, એનો ઍંગલ, ફ્રેઇમ, એના પ્રત્યેનો પ્રતિભાવ, એનું અર્થઘટન મહત્ત્વનાં બને છે.... 'દૂતવાક્યમ્'માં આખું મહાભારત, એનાં અનેક નાટ્યાત્મક ઍક્શન / પાત્રો / ઘટનાઓને તત્ત્વતઃ રજૂ કરવા ભાસ આશ્રય લે છે માત્ર દ્રૌપદીચીરહરણ અને વિષ્ટિના પ્રસંગનો; પણ એને દુર્યોધનના જીવનની એ ક્ષણે પ્રસ્તુત કરે છે, જે નાટક / પાત્ર સમગ્ર મહાભારતનું કેન્દ્રસ્થ ઍક્શન બની જાય છે. થિએટરની, નટની રંગભૂમિની, આ નટ અને પાત્રકેન્દ્રી માધ્યમની, નટપ્રેક્ષકસંબંધની, એના પ્રત્યાયનની શક્તિ સમજતા નાટ્યકારની આ કૃતિ છે.'' (પૃ. ૯૩-૯૭) ...૧૯૪૪માં 'ધરાગુર્જરી' લખાયું ત્યારે જૂની રંગભૂમિની મંચનપ્રણાલી મજબૂત હતી, નવી રંગભૂમિની દિશા અને મંચનની પ્રણાલીઓ હજુ સ્પષ્ટ નહોતી બની, એવી પરિસ્થિતિમાં ચંદ્રવદન મહેતાએ નવી રંગભૂમિની દિશા અને મંચનની પ્રણાલીઓનું એમને દર્શન હોવાથી 'જૂની' રંગભૂમિની પ્રણાલીઓનો ઉપયોગ એમણે કેવી સૂઝ-સભાનતાપૂર્વક કર્યો તે લેખકે વિગતે દર્શાવ્યું છે.

પાંચમા પ્રકરણ 'નાટ્યતત્ત્વનું વાસ્તવ'માં તખ્તાની ચોથી દીવાલના પ્રેક્ષકોને વિશ્વાસ, ખાતરી, વાસ્તવિકતાનો અનુભવ કેવી રીતે થાય ? અને ન થાય તો એનું કથ્ય પ્રેક્ષકો સુધી કેવી રીતે પહોંચે ? શું કરવાથી પ્રેક્ષકોને જે-તે પાત્ર, પરિસ્થિતિ કે ક્રિયા વાસ્તવિક લાગે ? – એ પ્રશ્નોની સવિગત વિચારણા થઈ છે. લેખકે એ બાબત ઉપર ભાર મૂક્યો છે કે '.... પ્રેક્ષકોની કલ્પનાશક્તિને ઉત્તેજિત કરતાં જઈ, એમની ભાગીદારી દ્વારા વિશ્વાસ જગાડતાં જતાં, નાટકની ક્રિયાની અને એ રીતે એના કથ્યની વાસ્તવિકતા ઊભી કરતાં જવાની રહે છે... રંગમંચ ઉપર અભિનય અને દિગ્દર્શનમાં વાસ્તવ રજૂ થાય કે એને જોવા (એટલે કે એ જોઈ શકે એવા) પ્રેક્ષકો આવે એ પહેલાં નાટ્યલેખકોએ (હ્યુગો, ઇબ્સન વગેરેએ) વાસ્તવવાદનાં નાટકો લખી દિશા ચીંધી જ આપી હતી.'' ૧૮૭૪માં દિગ્દર્શકની ભૂમિકાનો જન્મ થયો ત્યારપછી ૧૮૮૭માં જર્મનીમાં ફ્રે બ્રુહન્ અને ૧૮૯૮માં રશિયામાં 'મોસ્કો આર્ટ' જેવાં થિએટરોએ, આવા પ્રકૃતિવાદ-વાસ્તવવાદનો આગ્રહ રાખ્યો. એમાં જે નાટકોની મુખ્યત્વે રજૂઆત થઈ તેમાં વાસ્તવવાદી ગણાતા લેખકો હતા – અનંત ચેહફ, હેન્રિક ઇબ્સન, એમિલી ઝોલા, અસ્ત્રોવ્સ્કી વગેરે. (પૃ. ૧૦૯-૧૧૩) લેખકે એ ઐતિહાસિક હકીકતનો પણ નિર્દેશ કર્યો છે કે ''આ જ ગાળા દરમિયાન આપણે ત્યાં ગુજરાતમાં જૂની રંગભૂમિનાં નાટકોમાં અને મંચનમાં પૌરાણિક – ઐતિહાસિક રંગદર્શી (Romantic) નાટ્યતત્ત્વ હતું. ૧૯૩૦-૪૦ની વચ્ચે કનૈયાલાલ મુનશી અને ચંદ્રવદન મહેતાએ લેખન અને મંચનમાં વાસ્તવિકતા આણી... મંચનકલામાં સર્વદેશકાળમાં અને ખાસ કરીને ગુજરાતમાં આજ સુધી આ વાસ્તવવાદ અને વાસ્તવિકતાના નિરૂપણ વિશે પ્રેક્ષકોને નામે અને ભોગે ખૂબ ગેરસમજ પ્રવર્તી રહી છે.'' (પૃ. ૧૧૫-૧૧૬) જૂની ધંધાદારી ગુજરાતી રંગભૂમિના ઉદ્‌ગમ અને વિકાસની આ પ્રકરણમાં અપાયેલી વિગતો ઐતિહાસિક દૃષ્ટિએ નોંધપાત્ર છે. ૧૮૪૨માં મુંબઈમાં ગ્રાન્ટ રોડ ઉપર બંધાયેલા 'રોયલ થિએટર'માં ૧૮૪૩માં હિન્દુ નાટ્યમંડળીએ એક મરાઠી નાટક ભજવ્યું, ત્યાર પછીનાં વર્ષોમાં ત્યાં અનેક નાટ્યપ્રયોગો થયા; મુંબઈમાં એ પછી ઝોરોસ્ટ્રિયન, વિક્ટોરિયન, આલ્ફ્રેડ, કાલિદાસ, એલ્ફિન્સ્ટન વગેરે અનેક નટમંડળીઓ, 'કંપનીઓ', 'મંદિરો', 'સમાજો' સ્થપાયાં. કુંવરજી નાઝર, કે. ખુશરૂ કાબરાજી, ખેદલજીખોરી, દાદાબાઈ પોલ 'ઠૂંઠી' જેવા નિર્માતાઓ અને દલપતરામ, નર્મદ, રણછોડભાઈ ઉદયરામ જેવા સાહિત્યકારોનો સક્રિય સહયોગ એ કાળની ધંધાદારી ગુજરાતી રંગભૂમિને સાંપડ્યો. જયશંકર 'સુંદરી', બાપુલાલ, રોમિયો, પ્રાણસુખ નાયક વગેરે નટો-દિગ્દર્શકો અને પ્રભુલાલ, રઘુનાથ, 'પાગલ' જેવા 'કવિ'ઓ – મુનશીઓ વગેરેના સહકારથી વિકસેલી આ ધંધાદારી રંગભૂમિનો ઇતિહાસ રસપ્રદ અને માહિતીપ્રદ છે. લેખકે સંક્ષેપમાં નોંધેલી પાશ્ચાત્ય રંગભૂમિ પર થયેલા બ્રેખ્ટના થિએટરના ઉદ્દેશો અને એલિયેનેશનના સિદ્ધાંત વિશેની વિગતો તથા ફ્રેન્ચ નાટ્યકાર ઝ્યાં જીનેનાં જીવન અને નાટકો વિશેની રસપ્રદ માહિતી પણ રંગભૂમિના અભ્યાસીઓને ઉપયોગી નીવડે તેવી મૂલ્યવાન છે.

છઠ્ઠા પ્રકરણ 'અને ગુજરાતનો પરિપ્રેક્ષ્ય'માં લેખકે વીસમી સદીના નવમા દાયકાને 'રળિયાત અને રિદ્ધિવંત' કહ્યો છે, તે અકારણ નથી. સ્વ. જયભિખ્ખુ વ્યાખ્યાનશ્રેણીના ઉપક્રમે લેખકે આપેલા વ્યાખ્યાનરૂપ વક્તવ્યમાં તેમણે ભારપૂર્વક કહ્યું છે કે '' 'નથી'ની ચીસો કે પ્રચાર-પિપૂડાં અથવા બુમરાણો, કાગારોળો, ચિંતાઓની વચ્ચેય ગુજરાતમાં નાટકો છે – અને છે જ... એ દાયકો નાટકનો છે, એની નવમા દાયકાની અવેતન રંગભૂમિ લેખકની રંગભૂમિ છે... બીજું, કેટકેટલી સારી નવલકથાઓ ગુજરાતમાં પ્રસિદ્ધ થઈ છે અને એમાંથી શોધીને અનેકોએ એનું મંચન કર્યું છે; 'વસુંધરાનાં વહાલાં દવલાં' (મેઘાણી), 'ઝેર તો પીધાં છે જાણી જાણી' (દર્શક), 'વળામણાં' (પન્નાલાલ) વગેરે... ભવાઈના વેશોમાં લાલજી મનિયાર પરથી રણછોડભાઈ ઉદયરામે, 'રાઈનો પર્વત' પરથી કેતન મહેતાએ 'ભવની ભવાઈ' બનાવ્યાં. એ જ 'રાઈનો પર્વત'માંથી ચીનુ મોદીએ 'જાલકા' અને હસમુખ બારાડીએ 'રાઈનો દર્પણરાય' રચ્યાં. અમદાવાદના રૂપક સંઘે 'જયા-જયંત' એડિટ કર્યું હતું, અને એ જ રીતે 'વીણાવેલી' વગેરે પણ સંકલિત થઈને તખ્તે અવતર્યાં હતાં... ત્રીજું, એંશી વર્ષથી ચાલતા 'આકાશવાણી' પરથી અઠવાડિયાના ચારની સરેરાશે નાનાંમોટાં નાટકો રજૂ થાય છે, જેમાં ૮૦% મૌલિક હોય છે. આકાશવાણી – અમદાવાદ અને 'ઇસરો – પીજ' દૂરદર્શને લાંબાં-ટૂંકાં નાટકો અને નાટ્યશ્રેણીઓ રજૂ કર્યાં છે એ પણ ૭૦% મૌલિક હોય છે. આ બન્ને માધ્યમોએ પ્રસ્તુત કરેલ નાટ્યોમાંથી તખ્તે અવતરી શકે કે તખ્તાલાયક બની રહે એવું અઠવાડિયાનું એક નાટક ગણીએ તો અત્યાર સુધીમાં એનો આંકડો આશરે ૮૦૦૦ થાય... ચોથું, એ જ રીતે મુદ્રિત નાટકો, નાટ્યક્ષમ કથાઓ કે પ્રસંગોનો આંકડો છેલ્લાં દોઢસો વર્ષના નાટ્યઇતિહાસમાં ગુજરાતી રંગભૂમિ ગરીબ બાપડી ન રહે તેવો મોટો છે... ટૂંકમાં, નાટકો તો છે, થિએટર બિલ્ડિંગોય છે, ભલે મુંબઈમાં અને શહેરોમાં; પણ ત્યાં પૂરતી નટમંડળીઓ અને નટો છે, નટોને તાલીમ આપી શકે એવા નિર્દેશકો છે. જેવી છે તેવી બે યુનિવર્સિટી કક્ષાની નાટ્યતાલીમ સંસ્થાઓ છે...'

લેખકે ગુજરાતી રંગભૂમિ પર અનેક પ્રયોગશીલ લેખકો-દિગ્દર્શકોનાં કાર્યની પણ ઔચિત્યપૂર્વક નોંધ લઈને ઉચ્ચારેલી આ ચેતવણી ગુજરાતી નાટક અને રંગભૂમિના યોગક્ષેમમાં રસ ધરાવતા સૌ કોઈ હિતચિંતકોએ લક્ષમાં લેવા જેવી છે : ''આપણે જો હજી જાગ્રત નહીં રહીએ તો સૅટેલાઇટ ટીવી / વિડિયો- પ્રસારણ – પ્રચારમાધ્યમોનો મહાઉદ્યોગ મંચનકલાઓના હસ્તઉદ્યોગનો મૃત્યુઘંટ વગાડી દેશે.'' (પૃ. ૧૬૦) તેઓ એ બાબતે આશાવાદી છે કે ''ગુજરાતમાં નાટક છે, નાટકો માટેનો પૂરતો મસાલો પણ છે. નટમંડળીઓ પોતાની શક્તિ / મતિ / ધૃતિ સાથે, લેખકો સાથે કામ કરે અને લેખકો શબ્દદેહના યથાતથ દશ્યરૂપના દુરાગ્રહ વિના દિગ્દર્શકને પણ એક કલાકાર તરીકે સ્વીકારે, થિએટરને નટકેન્દ્રી પ્રવૃત્તિ ગણે અને એના અભિનય દરમિયાન નમ્રપણે એટલું સ્વીકારે કે થિએટરકર્મનાં અનેક તત્ત્વોમાં શબ્દ પણ એક તત્ત્વ છે, એ જાગૃતિ સાથે કે લેખક માત્ર શબ્દ નથી આપતો...' તો ગુજરાતી રંગભૂમિની આવતી કાલ ઊજળી છે.

લેખકનું એ મંતવ્ય તથ્યયુક્ત છે કે પ્રારંભકાલીન ગુજરાતી રંગભૂમિ મુખ્યત્વે મુંબઈ નગરકેન્દ્રી હોવાથી ગ્રામકેન્દ્રી ભવાઈ પ્રત્યે સૂગ ધરાવતા નાટ્યકાર રણછોડભાઈ ઉદયરામે આ લોકનાટ્ય પ્રત્યે જે તિરસ્કાર જગાવ્યો તેના કારણે આ પરંપરાગત ભવાઈના સ્વરૂપ વિશે 'દૂરગામી અક્કડ પૂર્વગ્રહો' પ્રસર્યા હતા. આથી પ્રથમ તબક્કાની નટમંડળીઓ અને આપણા સાક્ષરોએ કવિ દલપતરામ રચિત 'મિથ્યાભિમાન' અને નવલરામના હાસ્યલક્ષી નાટક 'ભટ્ટનું ભોપાળું' પ્રત્યે ઉપેક્ષા દાખવી હતી. 'મિથ્યાભિમાન'ને નરસિંહરાવ, ગોવર્ધનરામ, કૃષ્ણલાલ ઝવેરી, રમણભાઈ નીલકંઠ, હિંમતલાલ અંજારિયા જેવા સાક્ષરોએ 'ગ્રામ્ય', 'અસંસ્કારી', 'સ્થૂળ', 'બાલિશ', 'અરુચિકર', 'ચાતુર્યહીન' વગેરે લેબલો આપીને ઉવેખ્યું. પરિણામે, ૧૮૭૧માં 'મિથ્યાભિમાન' પ્રગટ થયું ત્યારથી માંડીને છેક ૧૯૫૫ સુધી જૂની અને નવી રંગભૂમિઓ પર આ પ્રહસન ભજવાયું નહોતું. આ પાત્રપ્રધાન પ્રહસન નટોને આકર્ષી શકે તેવું અભિનયક્ષમ હોવા છતાં જયશંકર 'સુંદરી' અને પ્રાણસુખભાઈ સિવાય, બધા ઉન્નતભ્રૂ સાક્ષરોએ તેના પ્રત્યે આંખમીંચામણાં કર્યાં હતાં. આ નાટકમાં ભવાઈના અંશો અને સંસ્કૃત નાટ્યપ્રણાલીનાં દશ્ય-અંકવિભાજન ઉપરાંત 'ફારસ' પ્રકારના નાટકનાં સઘળાં તત્ત્વો છે એ તરફ છેક ૧૯૬૪માં પ્રો. જશવંત શેખડીવાળાએ આપણું ધ્યાન દોર્યું હતું. લેખકના કહેવા પ્રમાણે, કોઈ પણ નાટકની તખ્તાલાયકી કે અભિનયક્ષમતા તપાસવાનો – નાણવાનો અધિકાર અને જવાબદારી નટ-દિગ્દર્શકની છે, એની સાર્થકતા પ્રેક્ષકો નક્કી કરી શકે... ''ટૂંકમાં, સાહિત્યિક વિવેચનમાં તખ્તાલાયકી કે અભિનયક્ષમતા તપાસવાની હોય નહીં. એમનું એ કામ / જવાબદારી નથી.'' (પૃ. ૧૬૮) લેખકે સવિગત દર્શાવ્યું તેમ, થિએટર વસ્તુતઃ ''લોકશાહી અને સ્વસ્થ માનવીય સંબંધોની પ્રક્રિયાની પ્રયોગશાળા'' છે; ''થિએટર દ્વિમાર્ગી પ્રત્યાયનની અપૂર્વ તક આપે છે. એ લોકશાહીની, સમકક્ષ સમસંવેદનની, તત્ક્ષણ પ્રતિસાદની પ્રક્રિયા છે.''

'થિએટર નામે ઘટના'માં લેખકનું વક્તવ્ય સુગ્રાહ્ય બની શક્યું છે, તેમાં ગ્રંથમાં યથાસ્થાને મુકાયેલાં રેખાચિત્રો – આલેખનો ઉપરાંત દેશવિદેશના બહુસંખ્ય નાટ્યવિદોનાં મંતવ્યો અને લેખકનો નાટક અને રંગભૂમિ સાથેનો નિકટનો સંપર્ક અને સ્વાનુભવ પણ ઉપકારક નીવડ્યો છે. નાટ્યકલામાં રસ ધરાવતા સૌ કોઈએ આ અભ્યાસગ્રંથ અવશ્ય વાંચવા જેવો છે.