chapter-7

પ્રકરણ-૭

ગદ્ય : સંવાદો

પ્રકરણ-૭

ગદ્ય : સંવાદો

Language in the theatre......is not simply verbal language. The artist thinks in terms of his material. The dramatist, then, must think in terms both of speech and action, as and in terms of his structural or pictorial background besides. The artist thinks also of the proportionate importance of each item of his material to the particular piece of work he has in hand, its use for the effect he wants to make.

But there is a fourth and most important item in the dramatist's, means of expression, the personality of the actor.....If his part is not sufficiently and appropriately filled in for him, he has no choice in its performance but to fill it in for himself.

---H.Granville-Barker

('On Poetry in Drama', 1937, pp.16-17)

નાટક લખાય, ભજવાય અને જેવાય તેમાં એક છેડે લેખક છે ને બીજે છેડે પ્રેક્ષક છે. લખેલો શબ્દ પ્રેક્ષક સુધી પહોંચે અને તેનાથી નાટક સમજાય તેમાં નાટ્યલેખનનું સાર્થક્ય છે. પરંતુ શબ્દ એકલો જ નાટકને પ્રેક્ષક માટે સુગ્રાહ્ય બનાવતો નથી. નાટ્યકાર શબ્દને નાટકમાં એવી રીતે પ્રયોજે છે કે તેની સાથે ક્રિયા ભળ્યા વગર રહે નહીં. વસ્તુત: વાણી, ક્રિયા, નટનું વ્યક્તિત્વ અને સન્નિવેશાદિ દ્વારા સંયુકતપણે નાટકની સમગ્ર અસર ઉપજે છે. ભરતને અનુસરીને કહીએ તો આંગિક, વાચિક, આહાર્ય ને સાત્વિક એ ચારે અલગ અલગ નહીં પણ સંયુકતપણે પ્રવર્તીને નાટ્યરસ નિષ્પન્ન કરે છે. તેમાં શબ્દ મહત્ત્વનું ઘટક છે. ક્રિયાનું પ્રવર્તન શબ્દમાંથી થાય છે. જે લેખક શબ્દની અભિનયક્ષમતા પારખી શકતો નથી તે નાટકને ગતિ આપી શકતો નથી. આ દ્રષ્ટિએ નાટકમાં થતો શબ્દનો ઉપયોગ અન્ય સાહિત્યપ્રકારોના કરતાં જુદો પડે છે. કવિતા, વાર્તા, નિબંધ, ચરિત્ર આદિ સાહિત્યપ્રકારોમાં શબ્દ સીધું માધ્યમ છે, નાટકનું માધ્યમ ક્રિયા છે. એ ક્રિયાનું વાહન શબ્દ કેમ થઇ શકે તે નાટ્યકારે જેવાનું છે. નાટકની આ વિશિષ્ટતા ઘણા લેખકોના ધ્યાનમાં રહેતી નથી તેથી તેમનાં નાટકોના સંવાદ મોળા અને રસહીન નીવડે છે. નાટક વર્ણનાત્મક રીતિએ ચાલે છે અને ક્રિયા-પ્રતિક્રિયા-આંતરક્રિયાને કેન્દ્રમાં રાખી શકતું નથી તેનું કારણ પણ તેના લેખકને નાટકમાં શબ્દને પ્રયોજતાં આવડતું નથી એ છે. ગુજરાતી નાટકનાં પ્રારંભનાં ચાળીસ પચાસ વર્ષ સુધી નાટકની ભાષા કોને કહેવાય એનું લેખકોને ઘણે અંશે જ્ઞાન નહોતું એમ કહીએ તો ખોટું નથી. એનું વિગતે અવલોકન કરીએ તે પહેલાં નાટકના ગદ્યની કેટલીક વિશિષ્ટતાઓ જેઇએ.

વ્યવહારની ભાષા અને સાહિત્યભાષા વચ્ચે દેખીતો જ ભેદ છે: વ્યવહારની ભાષા વાસ્તવિક રોજ બરોજના ઉપયોગ માટે હોય છે.

તેમાં નાની મોટી નકામી કામની બધી જ વસ્તુઓ આવે. તેમાં ખાસ વ્યવસ્થા ન હોય. આદાનપ્રદાનનો સ્થૂળ હેતુ સરે એટલે એનું કામ પૂરું થયું. સાહિત્યની ભાષા તેનાથી જુદી રીતે પ્રવર્તે છે. તે ચોક્કસ કલા-હેતુ માટે પ્રયોજાય છે. તેમાં શબ્દોની ખાસ વ્યવસ્થા હોય છે. તેના લય, અર્થ, ભાવ આદિના આકારમાંથી એક આનંદજનક અસર ઉત્પન્ન થાય છે. વ્યવહારમાં ભાષા સાધન તરીકે આવે છે. સાહિત્યમાં શબ્દનો પ્રયોગ સૂક્ષ્મ સૌંદર્યના પ્રતીક તરીકે થાય છે. વ્યવહારમાં પ્રયોજાય છે તે રોજિંદી ભાષા છે, સાહિત્યમાં
ગદ્ય છે. કલાકારને હાથે ભાષા સંસ્કાર પામીને સાહિત્યમાં પ્રયોજાય ત્યારે તે
પ્રયોજાય છે ત્યારે તે, ગદ્યનો ઘાટ પામે છે. નિબંધ, વાર્તા અને નાટકમાં આ ગદ્ય પ્રયોજાઇને તે તે સાહિત્યસ્વરૂપની આકૃતિને ઉપસાવી આપે છે.

નાટકનું નિરૂપણ સંવાદરૂપે થાય છે. તેમાં ચાલતો સંવાદ ઘણીવાર વ્યવહારમાં ચાલતી વાતચીતની ખૂબ નજીક હોય છે. સામાન્ય પ્રેક્ષકને વાસ્તવિક જીવનમાં થતી વાતચીત અને નાટકના સંવાદ વચ્ચે કોઇ ફેર ન લાગે એ સંભવિત છે. પણ વ્યવહારમાં થતી વાતચીત પૂર્વયોજિત હોતી નથી. નાટકના સંવાદ પૂર્વયોજિત હોય છે. ચોક્કસ નક્કી કરેલા પ્રસંગ, વિષય કે વિચારને અનુલક્ષીને નાટકના સંવાદ પ્રયોજાય છે અને લેખક નિશ્ચિત હેતુને સિધ્ધ કરવા માટે તેને ટૂંકાવે કે લંબાવે છે, તેના શબ્દો સચોટ, ધારદાર, અર્થપૂર્ણ હોવા ઉપરાંત ઉચ્ચાર કરતાં વિશિષ્ટ લય ને છટા પ્રગટ કરે તેવા હોય છે. નાટકના સંવાદમાંથી સૂક્ષ્મ દ્રષ્ટિએ જોનારને વિશિષ્ટ કલામય આકૃતિ કંડારાતી દેખાય છે અને તેનો અનુભવ આહલાદકારક હોય છે વ્યવહારની વાતચીતમાં ઘણું બધું ક્ષુદ્ર, પ્રાકૃત, નિરર્થક અને કુત્સિત હોય છે, જે સમયના પ્રવાહમાં સતત તણાઇ જઇને વિસ્મૃતિના અંધકારમાં લુપ્ત

થાય છે. નાટકના સંવાદમાં સત્ત્વશાળી અને પ્રસ્તુત હોય તેજ પ્રયોજાય છે. ને તેની કળામય અસર સ્મૃતિમાં ચિરંજીવ રહે છે.

આટલી હકીકત તાત્ત્વિક ભૂમિકારૂપે લક્ષમાં રાખીને ડાહ્યાભાઇએ તેમનાં નાટકોમાં પ્રયોજેલ સંવાદોનું ગદ્ય તપાસીએ. ડાહ્યાભાઇ સુધી આવતાં ગુજરાતી નાટકોમાં ગદ્ય કેવું બંધાયું હતું તેનો પણ સાથે સાથે ખ્યાલ લેવો ઘટે.

ફાર્બસની મદદથી દલપતરામે ગ્રીક નાટક "પ્લોટસ" ઉપરથી "લક્ષ્મી" નાટક લખ્યું હતું. તેમાં મૂળ ગ્રીક કોમેડીનું વસ્તુ ગુજરાતી ભાષામાં ઢાળેલા સંવાદોમાં ઉતાર્યું છે. તેમાં બોલાતી ભાષાની ખડબચડી ભાત ઉપસેલી છે. તે સાહિત્યિક ઘાટઘૂટ વગરની ભાષા છે. નમૂના દાખલ "લક્ષ્મી" નાટકમાંથી નીચેનો સંવાદ જુઓ:

"ભીમડો: આ સરકારમાં પૈશાવાળા કજીઆ ઝીતે છે, અને ગરીબ લોકો મારયા જાએ છે, તે પણ તારૂં જ કાંમ છે, અને આ પાળીટાંણાં ઉપર પારસ નાથનાં-મોહોટાં દેરાં બંધાવ્યાં છે તે તાહારીજ સહાઅતાથી નહીં તો પારસનાથને પેહરવા લુગડાં પણ ક્યાંહાં મળે છે.

લક્ષમી : એ કાંઇ હોએ, કે હું એકલીજ એટલાં કાંમ કરી શકું ?

રાજા : હોવે, એમજ છે, અને વળી કાંમતો એથી પણ મોહોટાં છે જુવો જગતમાં લક્ષ્મીથી ત્રપત કોઇ નથી. બીજી સરવે વસ્તુથી થાએ છે. જુવો મીત્રપણાથી ધરાએ છે.

ભીમડો: રોટલાથી.

રાજા : કવીતાથી.

ભીમડો : ગાંઠીઆથી.

રાજા : ટેકથી.

ભીમડો : દાલીઆથી.

રાજા : પુન્યથી.

ભીમડો : ડુંગલીથી.

રાજા: મહોટપણાથી.

ભીમડો: દુધપાકથી.

રાજા: સુરવીરપણાથી.

ભીમડો: તાંદલજાની ભાજીથી."[૧]

ભવાઇનો વેશ ભજવતો હોય તેવી છાપ આ સંવાદ પરથી પડે છે. ગુજરાતી ગદ્યનું પોત હજુ બંધાયું નથી. ભાષા વળોટ વગરની, અણઘડ લાગે છે. અર્થ અને ભાવને સ્પષ્ટ કરે તેવાં પ્રતીકો હજુ લેખકને હાથ આવ્યાં નથી. પછી તેની ચોટ સાધવાનો પ્રશ્ન જ ક્યાં ? દલપતરામની નજર આગળ એ વખતે ભવાઇના વેશ જ હતા એમ આ પ્રથમ નાટકના અંશોને સ્વાંગ તરીકે ઓળખાવ્યા છે તે ઉપરથી પણ સમજાય છે.

સાહિત્ય માટે ભાષા હજુ ખેડાઇ નથી. નર્મદ તેને સાહિત્યિક ઘાટ આપવાનો પ્રયત્ન તેના નિબંધોમાં કરે છે, તેમ નાટકમાં પણ નીચેનો સંવાદ જુઓ:

"કેકેયી: (હસીને) કેમ મંથરા બહાર ગઇતી તો રંગીલીને આવી તારે ધુંધવાતી એ શું થયું તને ? કેમ બોલતી નથી? ડસકા કેમ ભરે છે ? શું કંઇ લવરી પર ચડીતી ને લક્ષ્મણે તને મારી કે કોઇયે તને કવચન કહ્યું કે કંઇ તેં મારૂં ભુડું સાંભળ્યું કે તું કંઇ બીજી

---

૧ "લક્ષ્મી નાટક" (લીથો નકલ), ૧૮૫૦, પૃ. ૧૨-૧૩.

માઠી વાત લાવી છે ?

મંથરા : (નીસાસો મૂકી) પણ તમે તમારે હસોની.

કૈકેયી : પણ બોલની શું છે તે ? મારો લાડકવાયો રામ સારો તો છે ? પ્રિય મહારાજની પ્રકૃતિ તો સારી છે ? ભરત શત્રુઘ્નનાં સારાં વર્તમાન તો છે ? પાણી પી કે ડીબો બેસે ને ખુલાસે વાત કર.

મંથરા : (ચીડમાં કપાળ કૂટી) જેને માટે મારા હૈડામાં ચિચરવટો છે તેને જ જ્યારે કંઇ ભાન નથી ત્યારે મારે શું કરવા દુ:ખ કરી લેવું. ભાગ્ય ચળ્યું છે બાઇ તમારૂં; એવો પણ સમો આવશે કે જે વારે તમારે નિત રડવું છે ને એ હું અભાગણીએ જોયા કરવું છે.

કૈકેયી : (સશંક) પણ મન્થરા તું તો કંઇ બોલતી નથી ને અમસ્તી લાંબી લાંબી વાત કરે છે ? બોલની બેન બોલની.

મન્થરા: નગરીમાં ઓચ્છવનો હરખ ગાજે છે. કાલે રામ ગાદીએ બેસશે ને તમે પછી–

કૈકેયી : પાપિણી, તેમાં તારૂં અંતર કેમ દાઝે છે ? ભલે રામ બેસે એ જ અધિકારી છે. એ ન બેસે તો કોણ બેસે .....? [૨]

આ સંવાદમાં બોલચાલની છટા લાવવાનો પ્રયત્ન છે. બીજી તરફ નર્મદ બોલતો હોય એવી સૂરતી છાંટવાળી ભાષા જોવા મળે છે. નાટક રંગભૂમિ માટે લખાયું છે એટલે તેમાં બે પાત્રની વાતચીતમાંથી ક્રિયાને ઉપસાવવાનો પણ નોંધપાત્ર પ્રયત્ન છે. આમ છતાં તેમાં વચ્ચે વચ્ચે ખચકા પડે છે. પ્રવાહિતા નથી તેમ વૈવિધ્ય નથી. લય અને

---

૨ "રામજાનકી દર્શન", ૧૮૯૧, પૃ. ૩૦-૩૧.

ઉચ્ચારની સમતુલા પણ ભાગ્યેજ જોવા મળશે. કઢંગા રૂઢપ્રયોગો પણ અર્થપ્રવાહને રૂંધે છે.

નવલરામે "વીરમતી" માં અને દલપતરામે "મિથ્યાભિમાન"માં અનુક્રમે સાહિત્યિક છટા અને ક્રિયાપ્રેરક હાસ્યકટાક્ષની વિશિષ્ટ કક્ષા સિધ્ધ કરી હતી. નીચેના અવતરણો જુઓ:

1. "મૂર્તિ : (ધ્રૂજતો ધ્રૂજતો) મહારાજ !
   સિધ્ધ: આ કોની આજ્ઞાએ કીધું ?
   મૂર્તિ : અરે ! ઓ દયાળુ પૃથ્વીપતિ ! અરે ! મને કોઇ દુષ્ટ આપનું નામ દઇ ભોળવી ગયો. (ગજવામાંથી વીંટી કહાડે છે) આપની મુદ્રિકા તે આપી ગયો છે. કોણ જાણે ક્યાંથી ચોરી લાવ્યો હશે ? મહારાજ અરે મારો અપરાધ ક્ષમા કરો.
   સિધ્ધ: ગભરાઇમા, એ અમારીજ આજ્ઞા હતી. અમે તારા પર પ્રસન્ન છઇએ. પણ (વલા મંત્રીને) તારી ભૂલ છે કે તપાસ રાખી નહિ. આ તો અમારી આજ્ઞા હતી, પણ બીજું કાંઇ કરત તોએ તું તો નહિંજ જાણત કેની ? આ (વીંટી પાછી લે છે) જોયા પછી તારે કરવા દેવું હતું.
   મંત્રેશ્વર: મહારાજ, એવી આજ્ઞા આપે ક્યારે આપી ?
   સિધ્ધ: પછી કહું છું. પૂજાનો સમય જાય છે (આરતી ઉતારી સાષ્ટાંગ દંડવત પ્રણામ કરી) હે વાયુપુત્ર! બળનિધાન! દુખિયાના બેલી ! હું તને રૂદ્રમાળાનો રક્ષક કરૂં છું. જકલે મને સિંહનું ઉપનામ આપ્યું છે. પણ હું રંક તરણા સરખો છું. મનુષ્ય તે કોણ માત્ર ? ચાળીશપચાશ વર્ષનું ઘણું તો તેનું પરાક્રમ, તેમાં તે શું કરે ? જ્યારે

શત્રુનાં વાજાં આવી ગયાં ગગડશે ત્યારે મારી ભસ્મ પણ હોશે નહીં. અને હું (કોણ જાણે?) ક્યાં રખડતો હોઇશ ! ત્યારે રક્ષા કોણ કરશે ? હે હનુમાન, સહાય તે સમે તારાથી થાય, તો થાય, હે દેવ, તો તું ત્યારે આલસ્ય કરતો નહીં, અરે, મારૂં એટલું નામ રાખજે, આ હું દીન ભાવે પ્રાર્થના કરૂં છું- અરે ! અત્યાર સુધી મેં મારી પ્રજાની રક્ષા બીજા કોઇને, દેવ કે દૈત્યને, સોંપી નથી તે હું આજે તે માટે કરગરૂં છું-એથી દીનભાવ બીજો કયો ? (ઉઠે છે)"[3]

૨. "સોમનાથ: અરે ! બે રૂપૈયા વધારે આપીશું, ચલો તો ખરા.

જીવ : વીશ રૂપૈયામાં એક બદામ ઓછી લેવાનો નથી

રંગલો : જાઓ, જાઓ, એક બાંડું ગધાડું દોરીને આપશે.

રઘનાથ: વીશ રૂપૈયાની અમારી ત્રેવડ નથી. (કાનમાં સોમનાથને) એકાન્તે આવ, આપણે વિચાર કરીએ. (એકાંતે જઇને) પાધડીનું તો એનું બહાનું છે, પણ રાત વેળાએ તે દેખતો નથી, માટે તું એનાં લૂગડાં એકઠાં કરી આપ. પાધડી, લાકડી ક્યાં પડી હશે તે દેખતો નથી, માટે તેની પાધડી લઇને તું એને માથે મૂક, અને પછી હાથ ઝાલીને ઉભો કર, એટલે મોઢે તો ના ના કહેશે, પણ આવશે ખરો.

સોમનાથ: ઠીક છે, એમ કરીશ.

---

3 "વીરમતી" નાટક, પૃ. ૧૩૨-૧૩૩.

રઘનાથ: સોમનાથ, તું જીવરામ ભટ્ટનાં લૂગડાં, દોરી, તંબુડી બધું તપાસી લે.

સોમનાથ: તપાસી લીધાં. જીવરામ ભટ્ટ, ચાલો ચાલો, જેમ તમે રાજી થશો તેમ કરીશું, લો, આ તમારી પાઘડી પહેરો.

જીવરામ: (પાઘડી ફેંકે છે) ના, ના, અમારે આવવું નથી.

સોમનાથ: (ફરી ફરીને પાઘડી પહેરાવે છે) બોલો તો મારા સમ, બ્રાહ્મણના સમ, બ્રહ્મહત્યા, ગૌહત્યા.

જીવરામ: (સોમનાથને હાથ ઝાલીને ઠેબાં ખાતો ખાતો ચાલે છે.)

રંગલો: વાહ! વાહ! છેલબટુકની ચાલ જોજો. આ ગામની બાઇડીઓ જોશે તો મોહિત થઇ જશે."[૪]

(૧) માં ઉચ્ચ ભાવકક્ષા સાધવાનો પ્રયત્ન છે. તેને અનુરૂપ લય અને પ્રસાદનો અણસાર પણ એમાં વરતાય છે. કદાચ, ગુજરાતી ભાષામાં પ્રથમ વારજ અહીં રંગભૂમિ પર ઉચ્ચારવા જેવું ગદ્ય જોવા મળે છે.

(૨) માં નાટયોચિત ક્રિયા દર્શાવતો સંવાદ છે. વસ્તુતઃ શબ્દોને તેમાં-થી ફૂટતી ક્રિયા સાથોસાથ વહીને પ્રથમવાર નાટકનો રસ જમાવે છે.

દલપતરામ અને નવલરામનાં આમ નાટયોચિત ગદ્યના થોડાંક પ્રાથમિક અંશ જોવા મળે છે. રણછોડભાઇમાં તેવું ખાસ જોવા મળતું નથી, એ નોંધવું જોઇએ. રણછોડભાઇના ઉત્તમ ગણાતા નાટક "લલિતાદુઃખ-દર્શક" માં પણ નાટકને ઉચિત ગદ્યમાં ઢાળેલો સંવાદ જોવા નહીં મળે.

---

૪ "મિથ્યાભિમાન" નાટક, પૃ. ૩૮-૩૯.

લાંબા કથનને કારણે વક્તવ્ય ચોટ ગુમાવે તેવું એમાં ઘણે ઠેકાણે બન્યું છે. દા. ત. નીચેનો સંવાદ જુઓ:

"લલિતા: (હજી જે પંથીરામના માથા ઉપર ઉભી રહેલી છે, તે તેની પાઘડી ઉપર હાથ મૂકીને) પંથીરામ! તું જેમ જેમ વાર કરતો જાછ, તેમ તેમ, મારામાં અધીરાઇ વધતી જાય છે, ને ભ્રાન્તિ પડે છે. તારૂં નૂર કેમ ઉડી ગયું ? મને ગઇરાત્રે ઘણું નઠારૂં સ્વપ્ન આવ્યું છે, માટે તું કહી દે. (તેની આંગળી પાઘડી માંહેલા કોઇ કાગળને અડી એટલે તે કહાડી લઇને ઉકેલી જોતાં) અરે! આ શું ? શો જુલમ ? મારો લખેલો કાગળ તું પાછો ક્યાંથી લાવ્યો ? નક્કી તારામાં કાંઇ કપટ છે. તું ત્યાં ગયો નથી, પણ બનાવટનો કાગળ લખાવી લાવ્યો છું, જા, દુષ્ટ, તારૂં મોં મને બતાવીશ નહી. (તેને લાત મારે છે)

પંથીરામ: અરે ભગવાન ! આ તો ઉલટી પીડા થઇ, ગુણના ભાઇ દોષ !

લલિતા: જા, દુષ્ટ તું કાળું મોં લઇને. મેં તને ભાવથી પાળ્યો, તારો પગાર બધા કરતાં વધારે કરી આપ્યો તેના બદલામાં "તું ગુણના ભાઇ દોષ" કહે છે મેં તને મારૂં ખરેખરૂં ખાનગી કામ કરવાની આજ્ઞા કરી, પણ એટલું તારાથી થયું નહિ, ને મારો કાગળ પાઘડીમાં ખોશી રાખી, કોઇ છોકરા પાસે ઉત્તર લખાવી મને આપ્યો. તું તો સહજ કરવા ગયો, પણ આ એક ઘડીમાં મને કેટલો બધો પરિતાપ થયો, તે તું મુર્ખ શું સમજે ? મારા દિલમાં જે ધાસકો

ધાસકો પડયો છે, ને મને જે દુ:ખ થયું છે તે મારું મન જાણે છે. મારા પતિ એક અજ્ઞાન છોકરીના હવ પ્રમાણે કાગળ લખે ? શી વાત!"[5]

પ્રસંગ નાટયાત્મક હોવા છતાં પંડિતની દીર્ઘસૂત્રી રીત તેની ધારી અસર ઉપજાવવામાં અંતરાયરૂપ બને છે. મણિલાલ નભુભાઇની સંવાદશૈલી પણ પંડિતની છે. એ ગદ્ય કરતાં પદ્ય ધ્વારા નાટયાત્મક અસર સારી જમાવી શકે છે. ભાષા સંસ્કારી હોવા છતાં નાટકના ગદ્યનો મરોડ હજુ તે ધારણ કરી શકી નથી. દા. ત. નીચેનો ખંડ જુઓ:

"કરણ: (ઉભો થઇને) હાં ! હઠીલી,! તું મારા વિનયવચનથી પણ માનતી નથી, તેમ નથી મારા વૈભવાદિકની પટ્ટરાણી થવા સ્વીકાર કરતી. તો તેથી શું તું અક્ષત ઉગરી જવા ધારે છે ? તારા અંતરની આશા વ્યર્થ છે. તું પતંગવત્ અબલા ક્યાં જનારી છે ? મારા પંજામાં જ સપડાઇ ગયેલી છે. આ તો હું તને આટલીવાર રમાડતો હતો પણ હવે હું તને બલાત્કારે પણ મનાવીશ. વાસ્તે વિચારી જો...

કાન્તા: ...બળી બળીને પોતાની મેળે રાખોડીથી ઢંકાઇ રહેલા અગ્નિ ઉપર અગ્નિ પ્રદીપ્ત થઇ પવનબળે આસપાસ ઉડી સર્વનો નાશ કરે છે. વાસ્તે નાસ, તારું રક્ષણ કર. મારા વ્રતરૂપી અગ્નિથી પ્રદીપ્ત થયેલા મારા અંગને અડતાંજ તું ભસ્મ થઇ જઇશ."[6]

---

૫ "લલિતાદુ:ખદર્શક" નાટક, છઠ્ઠી આવૃત્તિ, પૃ. ૩૩.

૬ "કાન્તા", ૧૯૬૩, પૃ. ૧૨૯-૧૩૦.

લાંબું અને અસંતુલિત (unbalanced) વાકય રંગમંચ પર બોલવામાં કેવું કઢંગું લાગે તેનું દ્રષ્ટાંત કાન્તાના ઉદ્‌ગારો છે. પરિસ્થિતિ નાટયાત્મક હોય, પણ બોલનાર પાત્રના મુખમાં સૌષ્ઠવ લાવે અને ભાવ પ્રેરે તેવા શબ્દ યોગ્ય રીતે ગોઠવાયા ન હોય તો તેની ધારી અસર પડતી નથી. ડાહયાભાઇના આગમન પર્યન્ત ગુજરાતી નાટકોની સફળતાનો આધાર તેના સંવાદો પર નહીં તેટલી તેના પ્રસંગો, બિઝનેસ, સિનસિનરી અને બાહ્ય ભપકા પર વિશેષ હતો, એમ કહીએ તો ખોટું નથી.

ડાહયાભાઇએ નાટય-સંઘર્ષ અને તદનુરૂપ ભાવ-વિચારને વ્યકત કરવા માટે ગુજરાતી ગદ્યને તૈયાર કર્યું એ તેમની નોંધપાત્ર સિધ્ધિ છે. બોલાતી ભાષાનો નાટકમાં ઉપયોગ કરવાની કોઠા-સૂઝ એમનામાં છે. પંડિતોની ભાષાનો ના છૂટકે જ ઉપયોગ કરવો અને જનસામાન્યની ભાષાનો વિશેષ ઉપયોગ કરીને નાટક તરફ લોકોને આકર્ષવા એ તેમનું નાટયલેખક તરીકે દ્રષ્ટિબિંદુ રહયું હતું. નાટક લખીને સાહિત્યિક સિધ્ધિ કમાવાની નેમ તેમને નહોતી. આથી તેમનાં નાટકો રંગભૂમિને જ લક્ષમાં રાખીને લખાયાં છે. તેમણે "શાકુન્તલ" ના પ્રથમ ચાર અંકનો અનુવાદ કર્યો તે આ દિશામાં પ્રથમ પ્રયત્ન ગણાય. સંસ્કૃતના શિક્ષક ડાહયાભાઇ મૂળ નાટયલેખનનું યથાર્થ પ્રતિબિંબ ગુજરાતીમાં ઝીલવાને બદલે પોતે જોયેલ "સંગીત લીલાવતી" જેવા નાટકની માફક રંગમંચ પર કેવી રીતે ભજવી શકાય એ હેતુથી જ તેને ગુજરાતીમાં ઉતારે છે. આને પરિણામે મૂળના ગૌરવને હાનિ પહોંચી છે, અને વિસંવાદી અસર ઉત્પન્ન થાય એવું બન્યું છે. દા. ત. નીચેનો સંવાદ જુઓ:

"વિદૂષક(રાજાના મોં સામું જોઇ) આ મહેરબાન તો મનમાં ને
મનમાં જ સલાહ ધારે છે ત્યારે અમે તો વગડામાં જ
વિલાપ કર્યો કે ?

રાજા: (મોં મલકાવી) અરે, બીજો શો વિચાર કરું ? મારા
દોસ્તદારનું વચન ઓળંગાય નહીં તેથી છાનોમાનો
બેઠો છું.

વિદૂષક: દીધાંયુ હોજો! (એમ કહી જવા માંડે છે)

રાજા: ભાઇ ! ઊભો રહે; હજુ તો મારે કહેવાનું રહ્યું છે.

વિદૂષક: ફરમાવીએ, સરકાર !

રાજા: વિસામો લઇ રહીને તમારે પણ એક મારા સહેલા
કામમાં મદદ કરવી પડશે.

વિદૂષક: શું, લાડવા ખાવામાં ?

રાજા : હું કહીશ તેમાં.

વિદૂષક: અરે, કોણ છે અહીં જે !

દૌવારિક: (પ્રવેશ કરીને) હુકમ, કૃપાનાથ !

રાજા: રૈવતક, બોલાવ જે સેનાપતિને!"[7]

અહીં "દોસ્તદાર" "ફરમાવીએ સરકાર" "હુકમ" જેવા શબ્દો નાટકના વાતાવરણને વિસંવાદી લાગે છે.

પરંતુ ટૂંકા વાક્યોમાં અને બોલાતી ભાષામાં સંવાદો ઢાળવાની કુશળતા ડાહ્યાભાઇ ઝડપથી સિધ્ધ કરે છે, ને તેમાંથી સમગ્રપણે સચોટ નાટ્યાત્મક અસર ઉત્પન્ન કરે છે. નાટકમાં નાટ્યકાર નથી બોલતો પણ પાત્ર બોલે છે એની સ્પષ્ટ પ્રતીતિ ડાહ્યાભાઇનાં

---

૭ "ડા. ના.", મણકો. ૨, પૃ. ૨૧,"

નાટકો ગુજરાતી નાટકોના ચાર દાયકામાં પહેલી વાર કરાવે છે. શરૂઆતનાં નાટકોમાં તે પાત્રભેદ દર્શાવે તેવી બાહ્ય ખાસિયત મૂકે છે, પછી તેને ઉત્તરોત્તર પાત્રના આંતરિક વ્યકિતત્વમાં વણે છે. "સુભદ્રાહરણ" માંથી નીચેનો સંવાદ નમૂના તરીકે લઇએ:

"હીરાપારેખ: જુઓ, શાસ્ત્રીબાવા, અમારે આ ઠાકોરને માથે ચોરીનું ટહોમટ આવ્યું છે.

શાસ્ત્રી: ઓહો, આવા ભલા માણસ ઉપર ચોરીનું તહોમ્મત ! જુલમ, જુલમ !

હીરાપારેખ: હવે આપની કિરપા જોઇએ. વડી મુકદ્દમો જીતે ડાજી કડીશું.

શાસ્ત્રી: જુઓ ઠાકોર, હું એક યુકિત બતાવું. કચેરીમાં જેટલા સવાલ પુછાય તેનો જવાબ એટલોજ આપવો કે બેં બેં.

હીરાપારેખ: શી ડીટ ?

શાસ્ત્રી: તમને યાદ રહ્યું, ઠાકોર ?

ઠાકોર : હોવે, "બેં બેં," "બેં બેં".

શાસ્ત્રી: જરા જોરથી બોલો.

ઠાકોર : બેં બેં !

શાસ્ત્રી : હજી જોરથી.

ઠાકોર : બેં બેં, બેં બેં !

શાસ્ત્રી: હા, બસ, હવે આમ છૂટી જશો. એ તો કાયદો છે કાયદો. મનુ સમરતિ, પછી પરાશર સમરતિ, પછી વેદની સમરતિ, એ બધા કાયદાનું કામ અટપટું છે શાસ્ત્રસ્ય ભૂલ્યો ભાને 'બેં બેં'."[૮]

---

૮ "ડા. ના.", મણકો ૩, પૃ. ૬૩૦-૬૩૧.

અહીં દરેક પાત્ર પોતાની અલાયદી છાપ પાડે તે રીતે બોલે છે ને વર્તે છે. બીજા તબક્કાના નાટક "વીણાવેલી" માં આ સંવાદ-કળામાં વિકાસ જેવા મળશે. ધમલો, માળી રાજાના કુંવરનો વેશ ધારણ કરે છે, છતાં માળીનો મૂળ સ્વભાવ તજી શકતો નથી, તેનું તેને પોતાને પણ ભાન થાય તે રીતે તેના મુખમાં લેખકે ઉદ્‌ગાર મૂકયા છે તે જુઓ:

"ધમલો: વહાલી વેલી, તારા બાપના કુળ કરતાં આ તારા ગુલાબ જેવા મુખનો, કમળ જેવી આંખનો, ચંપાકળી જેવી નાસિકાનો, મોગરાની સુવાસ જેવા શ્વાસનો, જાઇ-જૂઇ જેવા હાસનો, લજામણી જેવા કટાક્ષનો, દાડમકળી જેવા દાંતનો, કદળી જેવી જંઘાનો, પોઇણા જેવા પેટનો, ટૂંકમાં આ તારા કાયાનગરમાં ખીલી રહેલા જોબનબગીચાનો જ હું દિવાનો છું.

વેલી: વારી જાઉં રે મારા રસીલા રાજકુંવર ! તમે તો મને વાણીથી ચ છક્ક કરી નાંખી." ૯

આમ સંવાદ ચાલે છે એમાં ધમલાને એકાએક ભાન થાય છે કે "રાજાશાઇ ન આવ્યું, માળીશાઇ થઇ ગયું." માળીશાઇ ન આવે ને રાજાશાઇ બોલાય તેવો પ્રયત્ન કરતાં તેમાં સફળતા મળે છે ત્યારે મનમાં "રાજાશાઇ, રાજાશાઇ" બોલી ઊઠે છે. પાત્રના અંતરમાં ઊતરીને તેના સ્વભાવ ગુણને પ્રગટ કરે તેવી વાણી તેના મુખમાં મૂકવાની ડાહયાભાઇની કુશળતા અહીં સ્પષ્ટ દેખાય છે.

---

૯ "ડા. ના." મણકો ૧, પૃ. ૩૬.

અભિનયક્ષમ વાણી પાત્રોના મુખમાં દલપતરામ પછી સૌપ્રથમ ડાહ્યાભાઇનાં નાટકોમાં જોવા મળે છે. રોજિંદી ભાષાનો ઉપયોગ કર્યો હોવા છતાં તેમણે રોજિંદીથી જુદો તરી આવે એવો અધ્યાસ નાટકોની ભાષાને આપ્યો છે. આથી ભાષા રોજિંદી હોવા છતાં નાટકના સ્પર્શવાળી લાગે છે. "તારાસુંદરી" નાટકમાંનો નીચેનો સંવાદ જુઓ:

અભય: મિત્ર કલાજી, મારે તમારી મદદની જરૂર છે.
કલાજી: મિત્રને મદદ કરવામાં આ મિત્ર સદા તૈયાર છે.
અભય: મોઢેથી.
કલાજી: ના, હૈયાથી અને હાથથી.
અભય: કદાચ સ્વાર્થ તજવો પડશે.
કલાજી: મિત્રના ગુલાબ માટે સ્વાર્થ-ઉકરડો સદાને માટે તજ્યો જ છે.
અભય: જાનમાલનું નુકશાન વેઠવું પડશે.
કલાજી: મિત્રને માટે આ મિત્રનું માથું પણ તૈયાર છે.[૧૦]

વાકયના લયને સમતોલ રાખીને ગોઠવવાની કુશળતા ડાહ્યાભાઇમાં છે. આથી તેમનું ગદ્ય ઉચ્ચારણમાં મધુર અને આહલાદક લાગે છે. નાટકના ગદ્યનું સંગીત આપણા નાટકકારોમાં સૌ પ્રથમ પારખનાર ડાહ્યાભાઇ છે. અગાઉના નાટ્યકારોના ગદ્યમાં લય અને પ્રાસ ધ્વારા કર્ણમધુર છાપ ઉપજાવવાની શકિત અપવાદરૂપ એકાદબે સ્થાનોને બાદ કરતાં નહિવત્ હતી. ડાહ્યાભાઇએ ગુજરાતી ભાષાની તે શકિતને ખીલવી છે, એમ કહી શકાય. શ્રી. જયંતિ દલાલના શબ્દોમાં કહીએ તો તેમનું "ઘૂંટાયેલું પ્રાસાદિક ધરતીની મ્હેકને જાળવી રાખતું ગદ્ય"[૧૧] છે. નાટકી (theatrical) અને

---

૧૦ "ડા. ના." મણકો ૨, પૃ. ૨૦૩.
૧૧ "રુચિ", ફેબ્રુઆરી, ૧૯૬૭ પૃ. ૧૦.

(dramatic)
નાટયાત્મક/ભાષા વચ્ચેનો વિવેક આરંભનો લેખક જાળવી શકે તેટલા પ્રમાણમાં તે જાળવી શકયા છે. લયાન્વિત ભાષાનાં સંખ્યાબંધ ઉદાહરણો ડાહયાભાઇનાં નાટકોના સંવાદમાં મળી આવશે. આપણે નમૂના દાખલ નીચેનો એક જ ખંડ જોઇએ:

"કલાજી: જૂઠું, હજુ રજપૂત મરદ છે.

તારા: કહેવાના, કાગળની તોપ, તોપ નથી, પાંદડાની હોડી, હોડી નથી; વહેળાનું પાણી ગંગા નથી તેમ જ આ જમાનાના મરદો, મરદ નથી.

કલાજી: સૂરજ છતાં દેખાય નહીં, તો આંખનો વાંક; વરસાદ છતાં ખેડાય નહીં, તો હાથનો વાંક; નોબત છતાં બહેરો સાંભળી ન શકે તો નોબત વાગતી જ નથી એમ કહેવાય કે? પૃથ્વી ઉપર આટલા બધા પ્રતાપી રજપૂતો છતાં તમને કોઇ મરદ જ દેખાતો નથી તે ખરેખર નવાઇ !

તારા: મરદ નહીં, પણ મરદનાં ખોખાં જોઉં છું; પરાક્રમી નહીં, પણ ઢાલ તલવાર બાંધી ફરતાં પૂતળાં જોઉં છું....... અરે, સ્ત્રી ઉપર જરા આડી નજર કરનારની આંખ ફોડી નાખનાર મરદો ક્યાં ગયા ? અરે, પરસ્ત્રી ઉપર માઠી નજર કરનારનાં હૃદય ચીરી રુધિર પીનારા સમશેરી- આઓ ક્યાં સૂઇ ગયા ? અરે નીતિ-બકરીનો કાન પકડનારને છૂંદી નાખનાર બંકા બહાદુરો ક્યાં ગયા ? અરે, ધર્મ-ગાયને આંગળી અડાડનારને ઊભાને ઊભા ચીરી

નાખનાર પ્રચંડ મહાવીરો ક્યાં ગયા ? નથી, નથી, નથી !
અબળા અનાથ છે. નીતિ નિરાધાર છે. ધર્મ લાચાર છે."[12]

એમાં કેટલેક ઠેકાણે કૃત્રિમ અને દૂરાકૃષ્ટ પ્રાસના પ્રયોગો પણ મળશે. દા. ત. "ઉદયભાણ" નાટકમાંનો નીચેનો ખંડ જુઓ:

"રાજા: પરમાર રજપૂત છે.
રાણી: બધું ~~ભૂતે~~ ~~ભુલ~~ છે. (ભૂતેભૂત)
રાજા : પણ સાવિત્રી મજબૂત છે.
રાજા: તદ્દન ગમાર છે.
રાણી: પણ આ તમારા પરાક્રમી તો ચોખ્ખા ચમાર છે.
રાજા: ચમાર કહેનાર લબાડ છે. જૂઠા જખ મારનાર છે."[13]

ધીમે ધીમે ડાહ્યાભાઇનો વર્ણની ઝડઝમક ને વાગ્મિતાનો શોખ વધતો જાય છે. તેમનાં નાટકોમાં મુખ્ય પાત્રો આલંકારિક અને ગૌરવશાળી ભાષા બોલે છે, ~~ને~~ ગૌણ પાત્રો સરળ અને ઘરગથ્થુ ભાષા બોલે છે. વાણિયાને માટે તોતડી અને મિયાંને માટે અર્ધ-ગુજરાતી ને અર્ધહિન્દી ભાષાનો પ્રયોગ તેઓ કરે છે. પણ બાદશાહને માટે ઉચ્ચ કોટિની સંસ્કારી ઉર્દૂ ભાષા વાપરી છે. તેમણે લગભગ એક નિયમ તરીકે આ પ્રકારની રીતિ અખત્યાર કરી છે, તેમ લાગે છે. તેથી તેમાં એકવિધતા ને કૃત્રિમતાના અંશો પ્રવેશ્યા છે.

---

૧૨ "ડા. ના.", મણકો. ૨, પૃ. ૧૫૩-૧૫૪.
૧૩ "ડા. ના.", મણકો. ૧, પૃ. ૩૧૪.

જીવંત ભાષાનો સ્પર્શ તેમનાં નાટકો પ્રેક્ષકોને કરાવી શકયાં તે એમની વિશિષ્ટતા છે. પાત્રને ક્રિયામાં પ્રેરે ને તેમનાં કાર્ય, ઉદ્દેશ ને તેમાંથી ફલિત થતા આ ચારિત્ર્યનું સ્પષ્ટ ચિત્ર ઉપસાવી શકે એવી વિશદતા એ ભાષામાં છે. આથી પ્રેક્ષકનું કુતૂહલ ઉત્તેજાયા કરે છે ને નાટકમાં સતત રસ જળવાઇ રહે છે.

ટૂંકા ને ધારદાર સંવાદો ધ્વારા પાત્રના બાહ્યને આંતરિક સંઘર્ષને તેઓ સચોટ રીતે નિરૂપી શકે છે, પાત્રની મન:સ્થિતિને અનુરૂપ ગદ્યની છટા સંવાદમાં આવે છે. શૃંગાર હોય તો લલિત છટા,[14]

---

૧૪ નમૂના તરીકે જુઓ "ઉદયભાણ" નાટકમાંના ભાણીના નીચેના ઉદ્ગારો:

"તું મારી દાસી, હું મારા મનહરની દાસી, આવો આવો, વહાલા લ્યો આ ગુલાબ, તમારે માટે ગુલાબી, ગુલાબી ગુલાબી પ્રેમમુલાકાતની યાદગીરી લ્યો, આ જાસુદ, લાલ લાલ લોચનની નિશાની, મોગરો, અને જાઇ જુઇ, મીઠાં મીઠાં વચનની એંધાણી, હજારી ગોટા, તમારે માટે, કરેણાં કાળમુખા કાળ માટે, ગજરો ગુંથી હાર બનાવું.

દાસી: હા, હા બહેન એક સારો બેશ બનાવો-

ભાણી: સારો તો બનાવું જ તો, પણ પહેરનાર મારા નયનના તારા, ઉમંગ સાગરના તારા, કોડામણા ઉમંગ સાગરના ઓવારા, રસવલ્લીના કયારા, સ્નેહ-સમુદ્રના તારા, કોડામણા કામણગારા, કોણ જાણે ક્યાંયે સિધાયાં, સહુ કહે છે—ઓ આવ્યા, ઓ આવ્યા! આવો, આવો, મારા પ્યારા પિયુ! આવો."

(ડા. ના., મણકો ૧, પૃ. ૩૩૨)

વીર કે રૌદ્ર હોય તો ઓજસ ગુણવાળી[૧૫] અને કરુણ હોય તો

---

૧૫ નમૂના તરીકે જુઓ "તારા-સુંદરી" નાટકમાંના કલાજીના આ ઉદ્ગારો:

"અંકુશ હાથીને વશ કરે છે; અંકુશ હાથી જેટલો છે ?

દીવો અંધારાને મારી કાઢે છે; દીવો અંધારા જેવડો છે ? ચિનગારી દાવાનળ સળગાવે છે; ચિનગારી દાવાનળ જેટલી છે ? નાવ મહાસાગરને માથે બેસે છે; નાવ મહાસાગર જેટલું છે ? નોળીઓ અજગરને ચીરે છે, નોળીઓ અજગર જેટલો છે ?

("ડા. ના." મણકો. ૨, પૃ. ૧૫૮.)

કોમળ છટા.[૧૬] તેઓ સંવાદના ગદ્યમાં જમાવટ લાવે છે. હાસ્યની

---

૧૬ "રામ-વિયોગ" નાટકમાંનો નીચેનો સંવાદ જુઓ:

કૈકેયી: વાહ રે નિર્લજ્જ ! તમે કેટલા સાચાબોલા છો એ તો સાફ જણાઇ આવ્યું ! શું ભરતમાં ને રામમાં કાંઇ ભેદ સમજો છો, કે ભરતને ગાદી આપવી પડે છે તેમાં આમ રોવા બેઠા છો ? બસ જાઓ, આજથી તમે મારા પતિ નથી ને હું તમારી પત્ની નથી. જુઓ, આ મંગળસૂત્ર તોડી નાંખ્યું ને તમારા નામનું કંકુ ભૂંસી નાંખું !

દશરથ: એ તો ચોખ્ખું જ છે કે સ્વાર્થ ન સર્યો, કે આખી દુનિયા, સ્ત્રી છોકરાં, ભાઇ-ભાંડુ, નોકર-ચાકર, સઘળાં આવો જ ભાવ ભજવવાનાં. કોક સુપાત્રનો જ સદાકાળ એક રંગ રહેવાનો ! પણ કૈકેયી, હું તને છેવટનું કહું છું કે તને દયા આવો; આવો ભાવે ન આવો ! પણ સાંભળ :

"જે આ મસ્તક આજસુધી તો કોઇને નમ્યું નથી, આ જગમાંહી, ઇંદ્રચંદ્ર પણ જેની દોસ્તીમાં હરનિશ રહેતા પોતે મઝામાં, તે મુજ મસ્તક તુજને નમાવું, કાંક દયા કર, રે મહારાણી !

કૈકેયી : અરે જાઓ, નિર્બળ, નપુંસક, ચક્રવર્તી થઇ નારી આગળ શિર નમાવો છો ! આગ લાગો તમારા પરાક્રમમાં. (લાત મારે છે) "

" " (ડા. ના., મણકો ૨, પૃ. ૪૫૪)

અહીં દશરથના ઉદ્ગારો કરુણના અને કૈકેયીના રૌદ્રના પોષક છે. બંનેની મેળવણીથી છેવટ કરુણની અસર થાય છે.

જમાવટમાં[૧૭] ડાહ્યાભાઇએ તેમના પુરોગામીઓ કરતાં વિશિષ્ટ સફળતા હાંસલ કરી છે. તેમણે સળંગ હાસ્યરસનું નાટક આપવાને

---

૧૭ દા. ત. "વીણાવેલી" માંનો નીચેનો સંવાદ જુઓ:

"ધમો: એ સુંદરી, અવિચળ સુખ જુએ તો, સાચો સ્નેહ જુએ તો, પવિત્ર પ્રેમ જુએ તો, સંસારમાં માળીને માળણમાં જ હો ! વૈભવમાં તો કાંઇ નથી.

વેલી: કાંઇ નથી ?

ધમો : કાંઇ નથી.

ડોશી: (ભાલુડા સાથે પ્રવેશ) દીકરા, ધમા !

ભાલુ: બોલકે અક્કરમી, બોલતું ચ્યમ નથી ? આ તારી ડાહી બોલાવે છે ને ?

ડોશી: દીકરા, ચ્યાં છે ?

ભાલુ : એ આ રહ્યું.

ડોશી: બાપ, તારે પગે પડું છું.

વેલી: રાજકુમાર, આ ઘરડી ડોશીમા તમને ઓળખતી લાગે છે! તમને બોલાવે છે ?

ધમો: હા, પણ આ લોક તો જુઓ, એક વાર એણે મને જંગલમાં રોટલો આપ્યો હતો. મેં એને ઇનામમાં ગામ આપ્યું હતું.

વેલી: વાહ રે મારા દયાળુ દાનેશ્વરી, દિલહર, ત્યારે ડોશીમા તમે કુમાર સાહેબને ઓળખતાં લાગો છો ?

ડોશી: ઓળખું નહીં ચ્યમ ? બરાબર ઓળખું છું, મને લાગે છે કે તું એ પીટ્યાને બરાબર ઓળખતી નથી.

વેલી: હેં ! આ ડોશી તમને ગાંડી લાગે છે ?

ધમો: તદ્દન ગાંડી!

ડોશી: અલ્યા ધમલા !

વેલી : હેં, આ ધમો ધમો શું કરે છે ?

ધમો: તદ્દન ગાંડી. મને લાગે છે કે પેલા ધમલાની મા ગાંડી છે; હાં, તમે એને હાંકી કાઢો. બેરું બેરાંથી વધારે બીએ."

("ડા. ના." મણકો. ૧, પૃ. ૪૬)

બદલે મુખ્ય નાટકમાં હાસ્યરસિક પાત્રોને પ્રસંગોની ગૂંથણી કરીને પેટાનાટક હાસ્યનું દાખલ કર્યું. જૂની રંગભૂમિમાં પછી તો એની પરંપરા બંધાઇ ગઇ.

પાત્રની આંતરિક મથામણ, માનસપલટો કે તેના ચારિત્ર્યના નિદર્શનરૂપ ગુપ્ત નેમ બતાવતી એકોક્તિઓ ડાહ્યાભાઇએ નાટકમાં પ્રયોજી છે. એ એકોક્તિ લાંબી, નીરસ અને કંટાળાજનક બનવાને બદલે ક્રિયાસભર હોય છે, પ્રેક્ષકને લક્ષમાં રાખીને તેમણે આ નાટ્ય-અંગનો પ્રયોગ કરેલો છે. તેમાં લય અને પ્રાસની યોજના કરેલી છે, "ઉમાદેવડી" નાટકમાંથી જેસળની નીચેની એકોક્તિ જુઓ:

"જેશળ: (પ્રવેશ કરી) હમીરનું એકાન્ત સ્થળ આ જ અહા! અંધારું ઘોર ! નિદ્રાવશ ! અપમાનની આગ અંગોઅંગ લાગી રહી છે, આહા, આ રાજવીનો હું જમણો હાથ, મૂછનો બાલ! ના ના, હવે તે નથી. હવે તો તેનો દુશ્મન ! તેના લોહીનો તરસ્યો! શું કરું ? અપમાનનો બદલો લેવાનો આવો સમય ફરી આવશે એ આશા રાખી ગમ ખાવી તદ્દન નકામી જ! બસ, લાંબો ટૂંકો વિચાર ન કરતાં, એ જ ! બેવરખાન પણ ઊંઘે છે, એકદમ પૂરો જ કરવો, લાવ, તેનું જ હથિયાર તેના ગળામાં... (ખંજર કાઢે છે) માણસને માણસનું અપમાન કરવાનો શો હક છે ? હીણાને હીણા કામની શિક્ષા કરવાનો, માણસમાત્રને હક છે. જાગી જશે તો ? તો કાંઇ નહીં, યુક્તિ બરાબર એજ લડાવવી.! બેવકૂફ કુમાર, લે આ અપમાનનું ફળ...... (ગત વાગે છે, બેવરખાન જાગી ઉઠે છે)[૧૮]

---

૧૮ "ડા. ના.", મણકો. ૧, પૃ. ૧૭૪-૧૭૫.

નાટયાત્મક અસરના સાધન તરીકે ડાહ્યાભાઇએ એકોકિતનો ઉપયોગ કરેલો છે. અને તેમાં એમને સારી સફળતા મળેલી છે. પ્રેક્ષકોને વિશ્વાસમાં લેવા માટે બીજાં પાત્રોની હાજરીમાં, પણ તે નથી સાંભળતા એમ માનીને, એક પાત્ર બીજા પાત્રની ટીકારૂપે, કે પોતાના મનનો અપ્રગટ રહેલો પ્રતિભાવ પ્રગટ કરવા માટે, સ્વગતોકિતનો આશ્રય લે છે, તેને સંસ્કૃતમાં ~~અંગ્રેજીમાં અનુક્રમે~~ अनपवार्य ને અંગ્રેજીમાં Aside કહે છે. ગુજરાતી નાટકોમાં આ યુકિતનો ઉપયોગ પુષ્કળ થયેલો છે. આજે તે યુકિત નાટયકળાને વિસંગત પુરવાર થયેલી હોઇ આધુનિકો ઘણુંખરું તેનો પ્રયોગ કરતા નથી. ડાહ્યાભાઇએ પરંપરાને અનુસરીને એનો ઉપયોગ કરેલો છે.

નાટકના ગદ્યમાં, ખાસ કરીને તે ઘડાતું હોય ત્યારે, વાગ્મિતા અને અલંકારપ્રચુરતા આવ્યા વગર રહે નહીં. નાટકમાં આપણે જોયું તેમ, ડાહ્યાભાઇએ ગદ્યનું પોત બાંધી આપ્યું. પ્રાસ, લય, સમતોલ વાક્યબંધ અને ઉચ્ચારસૌષ્ઠવ તથા ઉચ્ચારક્ષમતાકર્યના ગુણોવાળી ભાષાનો પ્રયોગ તેમણે કર્યો. આલંકારિક ભાષાનો પણ તેમણે વિપુલ ઉપયોગ કરેલો છે. આ આલંકારિક ભાષાનો પ્રભાવ મુગ્ધ પ્રેક્ષકો પર પડયા વિના રહેતો નથી. એક જ વાતને જુદી જુદી રીતે મલાવી મલાવીને કે આથો ચડાવીને કહેવાની નાટકી પધ્ધતિ ગુજરાતી તખ્તા ઉપર તેમણે પ્રચલિત કરી. પછી તો એની પરંપરા જ ~~પ્રેક્ષકોને~~ બંધાઇ અને વ્યવસાયી રંગભૂમિએ પ્રેક્ષકોને આકર્ષવા માટેના એક કીમિયા તરીકે તેનો ઉપયોગ કર્યો, જેનાથી નાટકને અને રંગભૂમિને ઘણું નુકસાન થયેલું છે. આ દિશામાં પ્રથમ પ્રયાણ કરનાર ડાહ્યાભાઇની એ મર્યાદા હતી. અતિરંજિતતા ને અતિશયોકિત ગદ્યને નાટયકક્ષાએ પહોંચાડવા જતાં તેમાં પ્રવેશેલા દોષો છે. "અશ્રુમતી" કે "વીણા-વેલી" જેવાં નાટકો પણ આ

દોષથી મુકત રહી શકયાં નથી. છતાં ડાહયાભાઇના મૃત્યુ પછી વ્યવસાયી રંગભૂમિના જડ ચોકઠાના મુખ્ય અંગરૂપે ભાષાની ભડભમક અને કૃત્રિમ વાગ્મિતા ગણાયાં. તે ડાહયાભાઇના જીવતાં એટલાં આગળ આવ્યાં નહોતાં, જો કે એ ખામી રણજિતરામ જેવા વિચક્ષણ વિવેચકની નજર બહાર રહી નહોતી.[૧૯]

જૂની ગુજરાતી રંગભૂમિનું બીજું એક ઉડીને આંખે વળગે તેવું લક્ષણ બંધાયું તે બેતબાજી. ઉર્દૂ નાટકોની અસરથી આ બેતબાજીનો પ્રયોગ ગુજરાતી રંગભૂમિએ અપનાવ્યો છે. પાત્રો સામસામા પડકારા કરે અને ગદ્ય સંવાદ પરથી પદ્ય ઉપર આવીને ઢાલલકડીના દાવ જેવી બેતબાજી ચલાવે એ રીતે નાટકના સંવાદ યોજવાની સૂચના નાટકના લેખકને કંપનીના માલિકો આપતા. ગુજરાતી રંગભૂમિ ઉપર એની દૃઢ પ્રણાલિકા બંધાઇ ચૂકી હતી. ડાહયાભાઇ પછી એને સ્પષ્ટ આકાર મળ્યો, અને તેની અતિશયતા લગભગ હાસ્યાસ્પદ કોટી સુધી પહોંચી. ડાહયાભાઇનાં નાટકોમાં આ બેતબાજીની આછી શરૂઆત જોવા મળે છે. ઉર્દૂ તખ્તા પર જે પ્રકારની બેતબાજી થતી કે પછી મુખ્યત્વે વીરરસની

---

૧૯ જુઓ તેમના આ શબ્દો:

"કલ્પના કરતાં "દુનિયાદારી" તરંગ (Fancy), આવી ભાષા રચવામાં સહાય આપી શકે છે. ઉચ્ચ કવિત્વની આશા અપુષ્પ મળે તો ફળીભૂત થાય.... કેટલીક વખત અલંકાર-પરંપરા સાંભળવાથી સૌરસ્યનું બાષ્પીભવન થાય છે, એકતા ખંડિત થાયછે, અને શ્રોતાઓનાં જ્ઞાન કે અનુભવ હતાં તેવાં ને તેવાં રહે છે. રા. ડાહયાભાઇ વધારે જીવ્યા હોત તો એમનું કલાવિધાન હજુ વિકસત અને આવી ખામી જતી રહી હોત"

("રણજિતરામના નિબંધો," ભાગ-૧, પૃ. ૧૫૦.)

જમાવટ માટે ગુજરાતી તખ્તા પર જેની રમઝટ જામતી તેવી જ બરા-બર નહીં, પણ ડાહ્યાભાઇએ હાસ્ય અને શૃંગારના નિરૂપણ માટે જે યુગલ-ગીતો યોજ્યાં છે તે આ બેતબાજીના પૂર્વજ જેવાં લાગે છે. તેમાં કાવ્યતત્ત્વ કરતાં સંવાદ-તત્ત્વ, એટલે કે તત્કાળ વર્ણપ્રાસથી આંજી નાખતું તત્ત્વ વધુ ધ્યાન ખેંચે છે.[૨૦]

એક લીટી એક બોલે ને બીજું બીજી લીટીમાં જવાબ આપે તે રીતે આખું ગાયન એક જ રાહમાં ચાલ્યું જાય તેવી ડાહ્યાભાઇની યોજના હોય છે. તેમના પ્રત્યેક નાટકમાં શૃંગાર માટે તો આ દ્વંદ્વ ગીતનો પ્રયોગ થયેલો હોય છે. ખાસ તો વીર અને હાસ્ય માટે બેતબાજી અને શૃંગારને માટે તેની પિતરાઇ જેવી યુગલગીતની યોજના જૂની રંગભૂમિની એક રૂઢ થઇ ગયેલી પરંપરા છે. ડાહ્યાભાઇનાં નાટકોમાં

---

૨૦ દા. ત. નીચેનો ખંડ જુઓ:

ગુલ. ધનો.

લવ લવ કરતો ચૂપ, બબૂચક ગધ્ધા !
ગુલઝાર, રસિક દિલદાર,
ઉતારી બુલબુલબુલ પરથી શ્રધ્ધા !
શું આ જ કરો છો ધંધા !
જી, આપ હતા શું અંધા !
ફટ, ફટકેલીના ફંદા ! ચૂપ કર, ગધ્ધાના ગધ્ધા !
કરગરતા જાતે પોતે, દિલદાર રસિકવર સુંદર,
વાહ સીધી જેવા સુંદર ! રે, પૂંછ વિનાના બંદર !
રોકડ દીધી રોજિંદા,
એ રોકડાના અમે બંદા !
લાજ મર ! કુલટા રંડા ! ચૂપ કર ગધ્ધાના ગધ્ધા !
("મોહિનીચંદ્ર", 'ડા. ના.' મણકો. ૨, પૃ. ૧૨૮)

એ પરંપરાનાંબીજ કોઇને દેખાય તો નવાઇ નહીં. નાટયાત્મક અસર ઉત્પન્ન કરવા માટે ડાહ્યાભાઇએ જે પ્રથમ પગલું ભર્યું તેનું સફળ પરિણામ ઉદ્દૂ બેતબાજીના જેવી બેતબાજી યોજવા તેમના અનુગામીઓને પ્રેર્યાં હોય તે અસંભવિત નથી.

નાટકને અસરકારક બનાવવા માટે પ્રેક્ષકોને તે સમજાય એટલુંજ નહીં તેમના દિલ પર એની ચોટ લાગે તેવી ભાષા વાપરવા ડાહ્યાભાઇ પ્રેરાયા હતા. તે સંસ્કૃતના વિધ્વાન હતા. પણ સંસ્કૃતનું વળગણ તેમને રહ્યું નથી. તેમના કેટલાક પુરોગામી લેખકોનું પાંડિત્ય નાટકમાં જ્યાં ને ત્યાં ડોકિયાં કરતું દેખાતું હતું પણ ડાહ્યાભાઇનાં નાટકોમાં તો ભારેખમ સંસ્કૃતમય ભાષાને બદલે પરિચિત તળપદી ભાષાનો રણકોજ વધુ સંભળાય છે. આને પરિણામે નાટકની વાત પ્રેક્ષકના મનમાં સચોટ બેસી જાય છે ને ધારી અસર ઉપજાવે છે. આને માટે ડાહ્યાભાઇએ તળપદા શબ્દો, રૂઢપ્રયોગો, કહેવતો, ને લોકોકિતઓનો વિપુલ પ્રમાણમાં ઉપયોગ કરેલો છે. તેમના નાટય-સંગ્રહોનું કોઇપણ પાનું એવું નહીં જેના પર કોઇને કોઇ તળપદો ભાષાનો પ્રયોગ થયેલો ન હોય. લોકગીતો અને ભજનોનો તેમજ ગરબાનો ઉપયોગ તેમણે કેટલા બહોળા પ્રમાણમાં કરેલો છે તેનો વિગતે નિર્દેશ હવે પછી કરવામાં આવશે.[૨૧] "વીણાવેલી" અને "અશ્રુમતી" માં લોકકથા તથા કવિત અને સાખીનો ઉપયોગ કરીને નાટયકારે ધાર્યું નિશાન પાડયું છે. ડાહ્યાભાઇનાં નાટકોને તળપદી ભાત આપનાર નીચલા મધ્યમ વર્ગમાંથી લીધેલાં ઉપનાયકને ઉપનાયિકા છે. તેમના મુખમાં ડાહ્યાભાઇએ અત્યંત રોજિંદી ને તળપદી ભાષા

---

૨૧ જુઓ પ્રકરણ આઠમું.

મૂકી છે ને તેનાથી નાટકની ભાષાના પોતને ઘટ્ટ બનાવ્યું છે. વાતચીતિયા ઢબની ભાષાને સંવાદમાં ઢાળતી વખતે નાટકના ક્રિયાતત્ત્વને ટકાવી રાખવું એ એક પ્રકારની કલાસૂઝ માગી લે છે. ડાહ્યાભાઈમાં ~~નાટકોમાં~~ આવી સૂઝ હતી તે તેમનાં નાટકોમાં ચાલતા આ પ્રકારના સંવાદોમાંથી તરત જોઈ શકાય તેમ છે.[૨૨] "ભગતરાજ", "કેસર-કિશોર", "સરદારબા", "મોહિનીચંદ્ર" વગેરે નાટકોમાં તેનાં દૃષ્ટાંતો જોઈએ તેટલાં મળી આવે તેમ છે.

આનો ગેરલાભ ડાહ્યાભાઈનાં નાટકોને નથી મળ્યો એમ

---

૨૨ નમૂનાના દાખલા તરીકે "વીણાવેલી" માંથી આ નાનકડો ભાગ જુઓ:

"જાલમસિંહ: હાં, તો દેખ, તું અમારા એક કામ કરેગી ?

બાયડી : હોવે, કરીશ.

જાલમસિંહ: તો દેખ, લે એ ત્રિશૂળ, ઔર વીણા કે ડાબે પગમેં છાપ કે ચલી આ.

બાયડી : ઓ હો, એ તો મારું જ કામ !

જાલમસિંહ: વાત પેટમાં રાખજે, જો તેના ડાબા પગની પાની ઉપર આ નમૂનાનું આ સિંદૂરી રંગનું ત્રિશૂળ કરજે.

બાયડી : પણ મહારાજ, આ પોગળ મારા ધણી આગળ ખુલ્લું ન કરતા.

જાલમસિંહ: અરે, તારા ધણીને તો ચકલી બનાવી આપીશું, હું !

બાયડી : જય જય મહારાજ ! (જાય છે)

('ડા. ના.', મણકો. ૧, પૃ. ૮૬)

નહીં, તળપદી ભાતના શબ્દોને રૂઢપ્રયોગો તેમના નાટકને અનેકવાર પ્રાકૃતતામાં ઉતારી દે છે, તે જાણીતી હકીકત છે.[૨૩] આથી તેમનાં પૌરાણિક અને ઐતિહાસિક ગૌરવવાળાં પાત્રો પોતાની ઉદાત્તતા સાચવી શકયાં નથી એ આપણે પાત્રસૃષ્ટિની ચર્ચા કરતી વખતે જોયું છે.

---

૨૩ નમૂના તરીકે "મ્યુનિસિપલ ઇલેકશન" માંનો નીચેનો ખંડ જુઓ:

"છોકરો: બાપા, આમ દોડધામમાં શાના પડયા છો ? આમ ઉતાવળા ઉતાવળા ?

શેઠ : નરો મુરખ જો ! ભાષણમાં જવાનું તે ઉતાવળ હોં કે !

છોકરો: ભાષણમાં શું કરવા ?

શેઠ : માથું મૂંડાવા! હજામત કરવા! અસ્તરો તેજ કરવા! હવે સમજયો ?

છોકરો: તે બાપા, ભાષણમાં જતા હશે તે અસ્તરા સજ કરતા હશે ? આપણે હજામ છીએ ?

શેઠ: અરે હજામ કરતાં એ ભૂંડા ! આજકાલ તો હજામનાંય વોટ છે, તો પછી એની ખુશામત કરવી પડશે કની ?

છોકરો: ત્યારે ભાષણમાં હજામત કરવી પડતી હશે ? તો તે તમે શિખ્યા છો ?

શેઠ : તે મૂરખા ! તું શું સમજે ? હું કમીસનર થવાનો છું તે મારે ભાષણ કરવાનું કની !

છોકરો: ત્યારે હવે હું પણ મોટો થયો છું, તો મને કમીશનર કરો ને ?

શેઠ : જે, તારા જેવા બબુચક પોરીઆ જે કમીશનર થાય, તો પછી ગામનો દિવસ ઉઘડી જ જાય તો! તને શું ભાષણ કરતાં આવડે છે ?

છોકરો: તે બાપા, કમીશનર થવામાં શું આવડવું જોઇએ તે ?"

('ડા. ના.' મણકો. ૩, પૃ. ૪૬૪)

પછીથી ગુજરાતી રંગભૂમિ પર કૃત્રિમ, આડંબરયુક્ત, અલંકારપ્રચુર અને પોલી ભાષાનો જ પ્રયોગ વ્યવસાયી નાટયકારો વિશેષ કરતા રહ્યા તે ડાહ્યાભાઇની નાટયશૈલીની સફળતા જોઇને, તેને જ વિવેક વગર વળગી રહીને તેનો તેમણે અતિરેક કર્યો તેનું પરિણામ છે. આ દુર્ગુણને કારણે વ્યવસાયી રંગભૂમિ પર ભજવાતું નાટક સાહિત્ય-ક્ષેત્રથી દૂર હડસેલાયું. ડાહ્યાભાઇનો ઉદ્દેશ આટલી હદ સુધી નાટયભાષાને નાટકી બનાવવાનો નહોતો. પાછલી વયમાં તેમણે લખેલાં નાટકોમાં વાગ્મિતાને છોડીને નાટયોચિત ગદ્યનો આશ્રય લેવાનું વલણ તેમનામાં જોવા મળે છે. પરંતુ એ વલણ રંગભૂમિ પરના પ્રયોગો ધ્વારા મૂર્તરૂપ ધારણ કરે તે પહેલાં તેમનું અવસાન થયું. આથી એમનાં નાટકોએ ઊભી કરેલી ધાટી પછીનાઓને માટે પરંપરા બની ગઇ.

ઉર્દૂ અને પારસી રંગભૂમિ પર જોસીલા સંવાદો, ધમકભર્યાં હોકારા-પડકારા અને બૈતબાજી જેવાં તત્ત્વોનું પ્રાધાન્ય ગુજરાતી રંગભૂમિ પર કામ કરતા લોકોએ જોયું હતું. પ્રેક્ષકોની રુચિને વશ થવાનું વલણ ધરાવતા આ વ્યવસાયીઓએ ધંધામાં ટકી રહેવા માટે ઉર્દૂ અને પારસી તખ્તાના અનુકરણરૂપે પણ કૃત્રિમ અને આડંબરી નાટય-શૈલી અપનાવી હતી એ પણ સાથે નોંધવું જોઇએ.

ડાહ્યાભાઇના અવસાન પછી નાટક અને રંગભૂમિ વચ્ચે ધીમે ધીમે અંતર વધતું જાય છે. વ્યવસાયી રંગભૂમિ પર ભજવાતાં નાટકોમાં સાહિત્યકારોનો રસ ઓછો થતો જાય છે, ને સાહિત્યકારોએ લખેલાં નાટકોનો તખ્તા પર પ્રયોગ કરવાની હિંમત વ્યવસાયીઓ કરતા નથી. કવિશ્રી નાનાલાલે અપદ્યાગદ્યનો પ્રયોગ ડાહ્યાભાઇના અવસાનના

અરસામાં જ શરૂ કર્યો હતો. "ઇન્દુકુમાર" નાટકમાં અપદ્યાગદ્યનો પ્રયોગ કરવાની પ્રેરણા કવિશ્રીને તે વખતની વ્યવસાયી રંગભૂમિ પર ભજવાતાં નાટકો જોઇને- અને, કદાચ, ડાહ્યાભાઇનાં "તારાસુંદરી" કે "વીણાવેલી" જેવાં નાટકો જોઇને થઇ હોય તો નવાઇ નહીં. કવિશ્રી ન્હાનાલાલે "જયા અને જયંત" નાટક વ્યવસાયી રંગભૂમિ માટે જ લખ્યું હતું. તેમ "રાઇનો પર્વત" પણ તખ્તા માટે લખાયું હતું. છતાં બેમાંથી એકેને ધંધાદારી નાટકમંડળીઓ અપનાવી શકી નહોતી. આ પરિસ્થિતિની ફરિયાદ ગુજરાતી રંગભૂમિ પ્રત્યે ઉત્કટ ભક્તિ ધરાવનાર નૃસિંહ વિભાકર જેવા અવારનવાર કર્યાં કરતા હતા. કનૈયાલાલ મુનશી અને ચંદ્રવદન મહેતાનું આગમન થયું ત્યારે પુનઃ તખ્તાને યોગ્ય સાહિત્યતત્ત્વવાળાં નાટકો સુલભ થયાં. તેમનાં નાટકોએ નાટ્યાત્મક (dramatic) અસર ઉત્પન્ન કરવા સાથે વાસ્તવિક અને સ્વાભાવિક રંગત જમાવે તેવું ગદ્ય વિકસાવ્યું. એ ક્ષેત્રમાં નવો યુગ બેઠો હોય એવી છાપ મુનશી અને ચંદ્રવદનનાં નાટકોથી પડી છે.

ડાહ્યાભાઇ ધોળશાજીએ પોતાની નાટ્યલેખનની દસ વર્ષની કારકિર્દીમાં જીવંત, તળપદી બોલીનો વિશિષ્ટ પ્રયોગ કરીને, નાટ્યોચિત, લય ને છટાનાં તત્ત્વો દાખલ કરીને, પાત્રની વિશિષ્ટતાની છાપ ધારણ કરે તેવી ઉક્તિઓ દાખલ કરીને, અભિનયક્ષમ વાણીનો સભાનપણે ઉપયોગ કરીને, રસાનુસારી મરોડ આપવાનો પ્રયત્ન કરીને અને એકંદરે તખ્તાનો ધબકાર ઝીલી શકે તેવું સત્ત્વ સંવાદોમાં પ્રગટાવીને ગુજરાતી નાટકનું ગદ્ય બાંધી આપવામાં અત્યંત

મૂલ્યવાન ફાળો આપ્યો છે. આપણે જોયું તેમ, તેમની પહેલાં નાટકના ગદ્યનું વ્યકિતત્વ પ્રગટ થાય તેવું પોત બંધાયું નહોતું. તેમની પછી એની અનેકવિધ વિકૃતિઓ પ્રગટ કરે તેવી સ્થિતિ પેદા થઇ હતી. એ પરિસ્થિતિમાં, જો કદાચ એ વધુ જીવ્યા હોત અને તેમની પરિણત પ્રજ્ઞાના ફળરૂપે વધુ નાટકો આપણને આપ્યાં હોત તો કદાચ ગુજરાતી તખ્તો પછીની દુર્દશામાંથી બચી જાત. પરંતુ આવા તર્કનું ઝાઝું મૂલ્ય નથી.