chapter-6

પ્રકરણ - ૬

પાશ્વભૂમિ

પ્રકરણ-૬

પાત્રસૃષ્ટિ

નાટકકારની ખરી કસોટી પાત્રસર્જનમાં થાય છે. તેની પાસે રસપોષક વસ્તુ હોય, મજાનું થીમ હોય, આંખને ગમી જાય તેવાં દ્રશ્યોની યોજના હોય, પણ એ બધાને માનવહ્રદય સુધી પહોંચાડીને માનવીય રસની કોટી સુધી પહોંચાડનાર પાત્રો ન હોય તો નાટકની રચના જ થાય નહીં, અને થાય તો નિષ્ફળ જાય. તમામ નાટ્યસામગ્રીને રસરૂપ આપનાર પાત્ર છે. વસ્તુને ગતિ આપનાર, થીમને સાકાર કરનાર અને દ્રશ્યોને ભ્રમભર બનાવીને નાટ્યકારના સંવેદનને ભાવક સુધી પહોંચાડનાર વાહન પાત્ર છે. લેખક નાટકની વિભાવના પાત્ર વગર કરી શકતો નથી, દિગ્દર્શક રૂપધરમાં પાત્રનું આરોપણ કરીને તેને જીવંત સ્વરૂપે પ્રગટ કરે છે. પ્રેક્ષક તેને આંખ, કાન, અને હ્રદયથી ઝીલીને રસાનંદ માણે છે. આમ નાટકની સફળતાનો આધાર તેમાં નિરૂપાયેલી પાત્રસૃષ્ટિ પર છે. એ સૃષ્ટિ જેટલી વિવિધતાભરી, જીવતી અને પ્રતીતિકર તેટલા પ્રમાણમાં સંસ્કારી પ્રેક્ષકને તેનાથી તૃપ્તિ થાય. ડાહ્યાભાઇની પાત્રસૃષ્ટિ કેવી છે અને તેમની પાત્રસર્જનકળામાં શી વિશિષ્ટતા છે તે જોઇએ.

"સરસ્વતીચંદ્ર" માં જેમ ગોવર્ધનરામે વિવિધરંગી પાત્રસૃષ્ટિ સર્જી છે તેમ ડાહ્યાભાઇએ પોતાનાં નાટકોમાં વૈવિધ્યસભર પાત્રો સજર્યાં છે. વિવિધ સ્તરનાં પાત્રોને એમનાં નાટકોમાં સ્થાન મળ્યું છે. "આ અનેક સ્તરનાં પાત્રોને એક સાથે રમતાં રાખવાની ફાવટ"[૧] ડાહ્યાભાઇ ધરાવે છે. ડાહ્યાભાઇ પાસે મૌલિકતા છે. આ મૌલિકતા

---

૧ શ્રી. જયંતિ દલાલ, "રુચિ", ફેબ્રુઆરી, ૧૯૬૭.

તે પાત્રોમાં પણ લાવી શકયા છે. સામાન્યમાં સામાન્ય પાત્રને પણ તેમણે નાટકમાં પ્રવેશ આપ્યો છે અને તે ધ્વારા તેમણે ગુજરાતી નાટકનું કલેવર પલટી નાખ્યું છે. સોની, મોચી, દરજી, બાવા વગેરે સામાન્ય ગણાતા માનવોને, રોજબરોજના જીવનમાં જીવતા જણાતા માનવીઓને નાટકોમાં સ્થાન આપીને તેમણે વાસ્તવજીવન સાથે તાણોવાણો સાચવી રાખ્યો છે. જેમ પ્રેમાનંદે પોતાનાં આખ્યાનોમાં સ્થાનિક રંગ (local colour) ને સ્થાન આપ્યું હતું તેમ ડાહ્યાભાઇએ પણ નાટકોમાં જીવાતા જગતનાં, જીવનનાં, પાત્રો આપીને વાસ્તવિકતાના વારસાને સાચવ્યો છે. એક નવી સૃષ્ટિ ઊભી કરી શકે તેવાં વિવિધ પાત્રોનો ઉપયોગ તેમણે કર્યો છે. ડાહ્યાભાઇનું આ એક અત્યંત ઉજ્જવળ અર્પણ છે.

નાટક માટેનો પોતાનો આદર્શ તેમણે પહેલેથીજ નક્કી કર્યો છે. "સતી પાર્વતી" નાટકની નાન્દીમાં તેમની નાટયભાવના જોવા મળે છે: તે કહે છે:

"નાટક દુનિયાનું દર્પણ રૂડું, ગુણદોષ જોવાનું,
ખાંતેથી જોઇજોઇ બોધ લઇ, દિલડાનું દુઃખ ધોવાનું"

આ પંકિતઓ પરથી એટલું જણાય છે કે નાટકમાં વાસ્તવિકતાને તે સ્વીકારે છે. આ નાટયાદર્શને ડાહ્યાભાઇ અનુસર્યાં હોય તેમ તેમનાં નાટકોમાં નિરૂપેલાં પાત્રો પરથી જણાય છે. સંસારમાં જીવતાં પાત્રોને સંસાર સમક્ષ રજૂ કરવાનો તેમણે પ્રયત્ન કર્યો છે, જેથી પ્રેક્ષકો પોતાના જીવન સાથે પાત્રોનો મેળ બેસાડીને રંગભૂમિનાં પાત્રો સાથે તાદાત્મ્ય અનુભવે. બીજી રીતે કહીએ તો, આ પાત્રો પ્રેક્ષકોને જાણે કે પોતાનાં પ્રતિબિંબરૂપ લાગ્યાં. 'नाट्यं भिन्नरुचेर्जनस्य बहुधाप्येकं समाराधनम्।'[2] — કાલિદાસની આ ઉકિત અહીં સાર્થ છે. વાસ્તવ

---

૨ "માલવિકાગ્નિમિત્ર", અંક. ૧.

જીવનને ડાહ્યાભાઇ પદે પદે નાટકમાં લઇ આવ્યા હોય એમ જણાયા વિના રહેતું નથી. એ પછી તારા હોય, ઉમા હોય, કેસર હોય કે વીણા હોય, પરંતુ આ નાટકોમાંનાં સર્વ પાત્રો જીવંત હોય તેવું તાદાત્મ્ય અનુભવાય છે. અર્થાત્ દરેક નાટકમાં વાસ્તવિકતાનો અંશ ચમકારા મારે છે.

પૌરાણિક, ઐતિહાસિક, રજવાડી અને સામાજિક વસ્તુના સંદર્ભમાંના નાટકો, મુખ્યત્વે, મૌલિક છે. એમાં તે જમાનામાં વિહાર કરતાં પાત્રો ડાહ્યાભાઇએ આપ્યાં છે. એમાં મધ્યકાળની સામંતશાહીના જમાનાની પશ્ચાદ્ભૂમાં વિહરતાં પાત્રો પણ છે. વીણા અને અમરસિંહ, ઉમાદેવડી, હમીરસિંહ, વિજયા-વિજય, ઉદય-ભાણી, ગંભીર-લીલાદેવી, બહેવરખાન, મોહિની અને ચંદ્રરાય, તારા અને કલાજી વગેરે પાત્રોને રજૂ કરીને ડાહ્યાભાઇ ભવ્ય, ઉદાત્ત, વીર પાત્રોનું આયોજન કરે છે. આ આયોજન ધ્વારા એ તે તે પાત્રોનાં ઉમદાં કાર્યોનું દર્શન કરાવે છે. ઉપર્યુક્ત સઘળાં પાત્રો નાટકોમાં મુખ્ય પાત્રો તરીકે છે. આ મુખ્ય પાત્રો કોઇ એક આદર્શ અથવા વિવિધ હેતુની સિધ્ધિ અર્થે ઝઝૂમતાં હોય છે. આ સિધ્ધિ માટે તેઓ ગમે તેવાં જોખમો પણ વહોરી લેતાં અચકાતાં નથી. એમાં વિશેષે સ્ત્રી પાત્રો, શામળનાં સ્ત્રી પાત્રોની જેમ હિંમતવાન, બહાદૂર, તેજવંતાં છે. તે પોતાના પ્રિયતમને બચાવવા પ્રયાસ કરે છે. દા.ત. "ઉમાદેવડી"-માં ઉમા ન્યાય આપે છે. આ મુખ્ય પાત્રો ધર્મ, ટેક, પ્રતિજ્ઞાપાલન, સ્ત્રીસન્માન, સતીત્વ, સ્ત્રીના શીલના રક્ષણ કાજે તેમજ પ્રેમ, મૈત્રી, સ્વામીભકિત, વગેરે અનેકવિધ આદર્શોને સાર્થક કરવા ઝઝૂમતાં હોય છે. તે માટે અનેકવિધ મુશ્કેલીઓનો સામનો કરતાં તેઓ ડરતાં નથી. પછી તે

પાત્ર સ્ત્રીનું હોય કે પુરુષનું, અન્યાય તેમને ડરાવી કે ડગાવી શકતો નથી. આવાં પ્રતિભાવંત પાત્રોને દુષ્ટ વ્યક્તિઓના અન્યાયની સજા અનેકવાર ભોગવવી પડે છે. તેઓને દુષ્ટ વ્યક્તિઓના કૂડકપટ અને કાવાદાવા કે વિધિની વક્રતાના ભોગ અનેક વખત બનવું પડે છે. છતાં તેઓ બહાદુરીથી, કાયરતાથી નહીં, ઇશ્વર પ્રેરણાને બળે તેમાંથી છૂટવા પ્રયત્નો કરે છે. અંતે તેમનો વિજય થાય છે. તેઓ મુશ્કેલી-ઓને દૂર કરે છે, હટાવે છે, તે મુશ્કેલીઓ હટાવવા તેઓ જે કાર્યો કરે છે તે આસ્વાદતાં ભાવકના ચિત્તમાં "હવે શું થશે ?" એવી કુતૂહલવૃત્તિ સતત, પ્રત્યેક પળે, સતેજ થાય છે. એ નાટયકારની ખૂબી છે. ડાહ્યાભાઇ એની આસપાસ જાણે કે રહસ્ય ગૂંથતા હોય એમ જણાય છે. લોકહૃદયમાં સ્થાન પામી ચૂકેલ આવાં નમૂનારૂપ આદર્શ, અસામાન્ય સ્ત્રીપુરુષનું, તેમની ભવ્યોજ્જવલ ભાવનાઓનું તેમજ એ હેતુ કે આદર્શ યા ભાવનાની સિધ્ધિ માટે ચાલતા રહેલા ધ્રુજારીભર્યાં પ્રગટ-તીવ્ર સંઘર્ષનું નિરૂપણ સ્વાભાવિક રીતે જ આકર્ષક બને છે. અને આ નિરૂપણ આકર્ષક વધુ લોકપ્રિય બને છે. બને છે તેથી જ લોકહૃદયને પુરુષના જીવનના પ્રસંગો કરતાં નારીજીવનના પ્રસંગો વધુ આકર્ષે છે. એટલે મોટા ભાગનાં નાટકોમાં ને કાવ્યમાં સતીત્વની પરીક્ષાના પ્રસંગો આવે છે. નારીના શિયળને ચલિત કરવાના નાજુક પ્રસંગો પણ નિરૂપાતા હોય છે. આ શિયળની રક્ષા કાજે તેમજ પ્રિય પાત્ર તરફના પ્રેમને માટે અનેકવિધ જોખમો ખેડવા પણ સ્ત્રી પાત્રો (નાયિકાઓ) તૈયાર હોય છે. મુશ્કેલીમાં મુકાએલ પ્રિયતમને ઉગાર-વાની ચિંતા નાયિકાઓ કરતી હોય છે. એમાં ક્યારેક તે પુરુષ-વેશ ધારણ કરે છે ત્યારે તેમાં લજ્જા, શરમ કે સંકોચ અનુભવતી નથી. આ ડાહ્યાભાઇનાં સ્ત્રી પાત્રોની વિશેષતા છે. તેઓ પુરુષવેશ ધારણ કરીને

પ્રતિસ્પર્ધીઓને મહાત કરે છે. વિરોધીને વશમાં લઇને તે કળપૂર્વક પોતાનું કાર્ય કાઢી લે છે. તેમાં તેમની હિંમત અને સમયસૂચકતા તેમને મદદ કરે છે. અહીં તે શીલનો ભોગ આપતાં નથી, પણ ચતુરાઇ દાખવે છે. "ઉમાદેવડી" માં ઉમા વકીલનો વેશ ધારણ કરીને હમીરસિંહને ઉગારી લે છે. એવી જ રીતે મોહિની અને વિજયા પણ પરાક્રમ કરે છે.

આ નારીપાત્રોની એક વિશિષ્ટતા છે. આ પાત્રો રોમાન્સ, રહસ્ય અને આદર્શની ત્રિવિધ મૂર્તિરૂપ છે. આ ત્રિવિધ ગુણોના સંગમ ધ્વારા તે પાત્રો લોકહૃદયને રસતરબોળ કરી દે છે, અને તેમની ચાહના મેળવે છે. ક્યારેક નાટકમાં વચમાં શઠપાત્રો ધ્વારા ચકેજાતાં કાવતરાં, ગૌણપાત્રો ધ્વારા રચાતાં ટોળટપ્પાં અને મશ્કરીનાં તોફાનો, સત્પાત્રો ધ્વારા અપાતાં બોધ-ઉપદેશ અને રાજ-દરબારમાં મુજરો કરતી ગણિકાઓ ધ્વારા રજૂ થતા નાચમુજરાઓ વગેરે તત્ત્વો પ્રવેશવાને પરિણામે નાટક વધુ રસિક અને રહસ્યગામી બન્યાં છે, જેથી પ્રેક્ષકવર્ગની ય રસવૃત્તિ વિશેષ સંતોષાઇ છે. નાટક માટે પ્રેક્ષકવર્ગને ડાહ્યાભાઇએ તૈયાર કરવાનો છે અને સાચવવાનો છે. આ કામ નાટકમાં પાત્રસૃષ્ટિ ધ્વારા સિધ્ધિ થાય છે. આથી આવાં વિવિધતાસભર પાત્રો નાટકમાં ડાહ્યાભાઇ લઇ આવે છે.

"વીણાવેલી" માં એક નાનો પ્રસંગ છે. રાજા રાયસિંહ કુંભારને સૂતેલો જુએ છે અને મનમાં તે કુંભારને "સુખે સુનાર"[3] કહે છે. અહીં ડાહ્યાભાઇએ સામાન્ય પાત્રને સુંદર ઉઠાવ આપ્યો છે. રાજાને આશ્ચર્ય પમાડનાર કુંભારના પાત્રને કેવું રજૂ કર્યું છે ! કુંભારણને નિભાડો

---

3 અંક. ૧, પ્રવેશ. ૧.

સળગાવવા મોકલ્યા પછી કુંભારને થાય છે કે ગધેડાની અને ચાકડાની કોઇ ચોરી તો નહીં કરી જાય ? આ વિચારની સાથે તે યુકિત કરે છે. તે ગધેડાને ચાકડા સાથે બાંધે છે અને ચાકડો પોતાના પગ સાથે બાંધે છે, અને નિરાંતથી ઊંઘે છે. આજ નાટકમાં કઠિયારો અને વીણા ગીત ગાય છેઃ

"કાંઇ નથી સુખસાધન ધનમાં,
સાપ બહુ વસતા ચંદનમાં"[૪]

અહીં "ચંદન" નો ઉલ્લેખ વિશિષ્ટ અર્થમાં થયેલો છે. અહીં લેખકે નાટયકથાવસ્તુના વિકાસનું ખૂબ મહત્ત્વનું સૂચન મૂકયું છે. આમ, ક્યારેક ડાહયાભાઇ વિશિષ્ટ રહસ્યસૂચન ધ્વારા પાત્રને અનોખો ઉઠાવ આપે છે.

"મર્યાદા" શબ્દ કયારેક પાત્રને એવી મુશ્કેલીમાં મૂકી દે છે કે એમાંથી બચવું મુશ્કેલ બની જાય છે, અને તેમાંય વિશેષે નારીપાત્રને. "વીણાવેલી" માં ગુજરાતી નાટકમાં અધ્વિતીય કહી શકાય તેવો પ્રસંગ[૫] છે. ધિરભંગ સસરો વીણા પુત્રવધૂ છે એ જાણતો નથી કેમ કે વીણા અમરસિંહ સાથે વચનથી બંધાઇ છે એટલે મર્યાદા ત્યાં બાધારૂપ બને છે. બંને પાત્રો મર્યાદા સમજે છે. એટલે સસરો પુત્રવધૂને પિછાણ્યા વિના, વીણાની તૈયારી હોય તો લગ્ન માટે તૈયાર છે! પણ "નાટકકારે બન્નેનું ગૌરવ જાળવ્યું છે એટલું નહીં, પણ વધાર્યું છે".[૬] આવા નાજુક પ્રસંગોમાં પણ તેમણે પાત્રોની મર્યાદા-ગૌરવ સાચવ્યાં છે. "વીણાવેલી"માં તેમણે

---

૪. અંક. ૨, પ્રવેશ. ૨

૫ શ્રી. જયંતિ દલાલ, "ડાહયાભાઇનાં નાટકો", મણકો. ૧, પૃ. ૧૧૪.

૬ શ્રી. જયંતિ દલાલ, "ડાહયાભાઇનાં નાટકો", મણકો ૧, પૃ. ૧૧૪.

અમરના પાત્રને ખીલવવાની તક જતી કરી છે. આવી નાટયરીતિમાં ઘણુંખરું પાત્રો એકાંગી બની જાય છે અને તેટલે દરજ્જે નિર્બળ બને છે, પણ તેની સાથે ડાહ્યાભાઇને પોતાનાં પાત્રો પ્રત્યે મમતા છે. પાત્રોને લોકોનો ધિક્કાર અપાવવા એ તૈયાર નથી. આ એકાંગી-પણાની મર્યાદા-ક્ષતિ દૂર કરવા, પાત્રોને પ્યારાં બનાવવા, ડાહ્યાભાઇ પ્રયત્ન કરે છે. રાયસિંહને માતા વગરની વીણા તરફ મમતા છે, અને અમર માનો ત્રાસ વીણાને ભોગવવો પડે છે તે રાયસિંહની નજર બહાર નથી, પણ રાયસિંહની લાચારી છે. કારણ તે "કહ્યાગરો કંથ" છે. આ નાટકોની બીજી લાક્ષણિકતા સ્વગતોકિત છે. આ સ્વગતોકિત ધ્વારા પાત્રના ચારિત્ર્ય ઉપર પ્રકાશ પડે છે.

"ઉદયભાણ" માંનું ભાણીબાનું પાત્ર વીણા, સરદારબા, કે ઉમા કરતાં અલગ તરી આવે તેવું છે. જાગૃત સ્ત્રીત્વની બાબતમાં આ પાત્ર સારું છે. ડાહ્યાભાઇનાં સ્ત્રીપાત્રોમાં આ ભાણીબા આક્રમક છે. તેના ઉપર "હેમ્લેટ"ની ઓફેલિયાની અસર દેખાય છે. એને વિરહવ્યાકુળ ગાંડી બતાવવામાં આવી છે. ભાણીબાના આવા પાત્રચિત્રણ માટે ડાહ્યાભાઇએ ઘડેલું ચોકઠું વિચારવા જેવું છે. કેટલીક વખત પોતાની પ્રિય ભાવનાનું આલેખન ડાહ્યાભાઇ પાત્ર ધ્વારા કરે છે. ભાણીબા તેનું સબળ સુંદર દ્રષ્ટાંત છે. "વરમાંથી ઘર બને" એ ડાહ્યાભાઇનો વિચાર છે. નાયિકા સુખી, સાધનસંપન્ન કુટુંબની હોય છે અને નાયક, મુખ્યત્વે, ગરીબ કુટુંબનો સંસ્કારી હોય છે. આ રીતે ડાહ્યાભાઇએ સામ્ય-વૈષમ્યનું ધ્વન્દ્વ ખડું કર્યું છે. આ સામ્ય-વૈષમ્યનું દ્રષ્ટાંત "ઉદય-ભાણ" છે. અહીં ઉદય અને ભાણીબા તથા જસાજી અને મોંઘીના અનુક્રમે પ્રેમપ્રસંગો તથા ગૃહસંસાર ધ્વારા લેખકે પોતાની પ્રિય ભાવનાઓને મૂર્ત કરી છે. મોંઘી અને "વીણાવેલી"માંની વેલીમાં ઘણું સામ્ય છે. મોંઘીનો સંસાર ધૂળધાણી કરનાર સજ્જનસિંહ

અને ખોડુભા છે. શ્રીમંત કુટુંબની પુત્રી મોંઘીને ગરીબ જસાજીની પરવા નથી. મોંઘીનું લગ્ન કરવાનો આશય એ જમાઇને ઘરજમાઇ બનાવવાનો હતો. વળી આ નાટકમાં ગાયનો ધ્વારા સ્ત્રીના પુરુષ વિષેના ખ્યાલો તથા પુરુષની સ્ત્રી વિશેની માન્યતાઓ પણ જણાય છે. જેમકે ખોડુભા: "વશ નારીને કરવી એ ધારો"[૭], ઉદય: "પ્રમદા છે પ્રીતિભાજન"[૮], મોંઘી: "બાળા ભોળા રોકુમા રકા"[૯], ભાણીબા: "સોને મઢ્યા સુખપાલ, મેડીને ઝરૂખા માળ"[૧૦] આ તથા આવાં બીજાં ગીતો ધ્વારા તત્કાલીન સ્ત્રીઓની પુરુષ વિશેની માન્યતા તથા પુરુષના સ્ત્રી સંબંધી વિચારો રજૂ થયાં છે.

ડાહ્યાભાઇની પાત્રચિત્રણકળાની એક બીજી વિશેષતા બાળ-પાત્રચિત્રણ છે. નાટ્યાત્મક ઉપયોગના ઉત્તમ ઉદાહરણરૂપ આ બાળ-પાત્રો છે. બાળપાત્રોને રંગભૂમિ ઉપર લઇ આવવામાં નાટ્યકારની કસોટી રહેલી છે. કારણ બાળપાત્રો પાસેથી સ્વાભાવિક અભિનય-વાચિક અને આંગિક બન્ને-લેવો એ ખૂબ જ કપરું કામ છે. નાટકની ભજવણી વખતે તે બાળપાત્ર કોઇ મુશ્કેલી ખડી ન કરે તે પણ ધ્યાનમાં રાખવું પડે છે. આ બધાં કરતાં દિગ્દર્શક અને નાટ્યકારની દ્રષ્ટિ પ્રમાણેનો અભિનય બાળનટ પાસેથી લેવો તે ખૂબ જ દુષ્કર છે. "ઉદયભાણ" માં બાળપાત્રો છે. લઘુભા અને પેમલાપેમલીનાં પાત્રો ધ્વારા ડાહ્યાભાઇએ

---

૭ અંક. ૧, પ્રવેશ: ૭.

૮ અંક. ૧, પ્રવેશ: ૭.

૯ અંક. ૨, પ્રવેશ: ૪.

૧૦ અંક. ૧, પ્રવેશ: ૫.

બાળપાત્રચિત્રણની અનોખી સિધ્ધિ મેળવી છે. આ પાત્રો નાટકમાં નિર્દોષતાનું વાતાવરણ ઊભું કરે છે. લઘુભાની કાલી ઘેલી મીઠી વાણી અને બાળસહજ કુતૂહલવૃત્તિને લીધે જન્મતા પ્રશ્નો ભાણીબા માટે મીઠી મૂંઝવણ ઊભી કરે છે, અને તે સાથે ~~સાથે~~ પ્રેક્ષકવર્ગ પણ પોતાને પસંદ, આનંદદાયી, આશ્વાસનકર્તા મૂંઝવણો અનુભવે છે. લઘુભાએ નાટકમાં નિર્દોષતાનો પુરાવો આપવાનો છે. ભાણજી એને મારી નાખવાની ધમકી આપે છે, ત્યારે લઘુભા જે કહે છે[11] તેમાં બાળપાત્રના નાટ્યાત્મક ઉપયોગનો ખ્યાલ મળે છે. ડાહ્યાભાઇએ એક જ નાટકમાં બે રીતે બાળકના બાળપણનો ખૂબજ સારો અને નાટ્યાત્મક ઉપયોગ કર્યો છે. "વીણાવેલી" માંના ટીકલાને બાળપાત્ર ગણીએ તો તેમાં પણ આજ બાળસહજ નિર્દોષતા રહેલી છે. આવું બાળસહજ નિર્દોષ પાત્ર "મ્યુનિસિપલ ઇલેકશન" માં નગરશેઠના પુત્રનું છે. આમ કયારેક મુખ્ય પાત્રોની મૂંઝવણ અથવા તો કોઇક રહસ્ય ઉકેલવા માટે બાળપાત્રો બહુ ઉપયોગી નીવડે છે. ડાહ્યાભાઇ બાળપાત્રો પાસેથી બહુ સારું કામ લે છે.

ડાહ્યાભાઇની એક બીજી વિશિષ્ટતા એ છે કે તે સાવ સામાન્ય પાત્રોને સામાન્ય રીતે કોઇપણ જાતના રંગરોગાન કે શણગાર વિના, જેવા છે તેવા, પ્રસંગો ધ્વારા ઊભાં કરે છે. ડાહ્યાભાઇને યશ અપાવનાર અન્ય નાટ્યતત્ત્વોમાંનું એક તત્ત્વ આ છે. તેનો પૂરો ખ્યાલ "કેસરકિશોર"-માં મળે છે. કોઇપણ પાત્ર કે પ્રસંગ ધ્વારા અથવા તો તેની મહત્તા કે વિશિષ્ટતા ધ્વારાજ સંવાદ ઉગ્ર, ધારદાર, તીવ્ર, સંવેદનશીલ બને એ ખ્યાલ ડાહ્યાભાઇને સ્વીકાર્ય નથી. તેમના મતે કોઇપણ પાત્ર સામાન્ય નથી.

---

૧૧ જુઓ અંક. ૨, પ્રવેશ: ૧૦.

"કેસરકિશોર" માં કન્યાવિક્રય, અને સાચા સુધારકો બુધ્ધિ લડાવીને કન્યાને બચાવે એ હકીકત ડાહ્યાભાઇના મનમાં ખૂબજ સરસ રીતે ઉતરી ગઇ છે. "ભગતરાજ" માં કન્યાને ગમે ત્યાં વિદાય કરી દેવાની વાત હતી. "કેસરકિશોર" માં કંજૂસના પાત્રચિત્રણની સાથે કન્યાવિક્રયના તત્કાલીન પ્રશ્નને ભેળવીને મગનલાલનું પાત્ર સરસ રીતે ઉભું કર્યું છે. મગનલાલને ફસાવવા માટે મગનલાલ અંગે ડાહ્યાભાઇ જે યુકિત નાટકમાં યોજે છે તેમાં ભલે ઓછી મૌલિકતા હોય છતાં આ સાવ સામાન્ય લાગતા પાત્રને કોઇપણ જીવનના ઓપ વિના, જેવું છે તેવું, રજૂ કરવાની કલા ડાહ્યાભાઇએ સિધ્ધ કરી છે. કંજૂસના પાત્રને અનુરૂપ કેટલાંય પાત્રો ડાહ્યાભાઇ સમાજમાંથી મેળવીને રંગભૂમિ ઉપર રજૂ કરે છે. પ્રેક્ષકવર્ગની રુચિને અનુકૂળ અને નાટયાત્મકતાનો વિકાસ થાય તેવાં પાત્રો ડાહ્યાભાઇ પોતાનાં નાટકોમાં લઇ આવે છે.

કેટલીકવાર ડાહ્યાભાઇનાં પાત્રો ઉપર અન્ય ગ્રંથોમાં આવતાં પાત્રોની અસર વરતાય છે. "કેસર કિશોર" ની શરૂઆતમાં કિશોરની જે સ્વગતોકિત છે[૧૨] તેમાં ઝીણવટથી જોતાં "સરસ્વતીચંદ્ર" ની અસર દેખાયા વિના રહેશે નહીં.

"ભગતરાજ" માં ડાહ્યાભાઇની નાટયકલાનાં થોડાં તેજકિરણો મળે છે. "ભગતરાજ" નું વસ્તુ મોલિયેરના નાટક પરથી લીધું છે. આ નાટકમાં પ્રહસન-નાટક અને ખલ-નાયક બંનેને એકજ પાત્રમાં સમાવી લેવાની એક અનોખી પાત્રચિત્રણકલા તથા નાટયરીતિનાં દર્શન થાય છે.

---

૧૨ અંક. ૧, પ્રવેશ: ૧.

ભગતરાજના પાત્ર પાસેથી પ્રહસનના નાયક અને શઠપાત્રની બેવડી કામગીરી લીધી છે. ડાહ્યાભાઇનું આ મૌલિક અર્પણ છે.

ડાહ્યાભાઇનાં મુખ્ય પાત્રો કોઇ ભવ્ય આદર્શ અને ભાવનાઓના રંગે, ઘણુંખરું, રંગાયેલાં હોય છે. એમાં પુરુષ પાત્રો વીરતાનાં અને સ્ત્રી-પાત્રો વીરાંગનાઓનાં દ્યોતક છે. આ પાત્રો ધ્વારા ડાહ્યાભાઇ "ધર્મે જય, પાપે ક્ષય", શીલનો મહિમા વગેરે પોતાના આદર્શો સિધ્ધ કરે છે. "ધર્મે જય, પાપે ક્ષય" એવી ઉક્તિઓ તો પાત્રોના મુખમાં વારંવાર આવતી હોય છે. "વિજયાવિજય" માં સેનાપતિની ઉક્તિમાં "ના, ના, પાપી પાયમાલ થશે ! સદા ધર્મનો જય થશે !"[13] અને એ જ નાટકમાં પહાડસિંહ જેવો ખલનાયક પણ મરતાં મરતાં "પાપે ક્ષય અને ધર્મે જય"[14] બોલે છે. આમ પાત્ર, પછી મુખ્ય હોય કે ગૌણ, ધ્વારા ડાહ્યાભાઇ પોતાની પ્રિય ભાવનાઓને મૂર્ત સ્વરૂપ આપે છે.

એમનાં નાટકોમાં મુખ્ય પાત્રો સત્ય, ધર્મ, સદાચાર, પરોપકાર, પ્રેમ માટેનો આગ્રહ રાખતાં જોવા મળે છે, અને આ સિધ્ધાંતો જાળવવા માટે ગમે તેવાં સાહસો કરવાની, બલિદાન આપવાની અને જીવ જોખમમાં મૂકવાની તેમની તૈયારી હોય છે. આવા બલિદાન અને પરોપકારની અદ્‌ભુત મહેચ્છાને લીધે તથા તરવરાટને લીધે લાગણીશીલ પ્રેક્ષકહૃદયને આ પાત્રો ખૂબ જ સ્પર્શી જાય છે. ડાહ્યાભાઇનાં મુખ્ય પાત્રોમાં અજબ તરવરાટ છે. આ પાત્રો ભલે આદર્શ ધરાવતાં હોય, પરંતુ તે નિષ્ક્રિય

---

૧૩ અંક. ૧, પ્રવેશ: ૮.

૧૪ અંક. 3, પ્રવેશ: ૧૦.

કે નિર્માલ્ય નથી. શામળનાં પાત્રોની જેમ ડાહયાભાઇનાં મુખ્ય પાત્રો પણ સાહસશૂરાં છે, નિતનિત સાહસ ઝંખતાં આ પાત્રો છે એની ના પાડી શકાય તેમ નથી. એ પછી વીણા, ઉમા કે મોહિની જેવાં સ્ત્રી પાત્રો હોય અથવા ગંભીરસિંહ, ચંદરાય, કલાજી જેવાં પુરૂષ-પાત્રો હોય; દરેક પાત્ર પોતાને શિરે જે કાંઇ કાર્યની જવાબદારી આવે છે તે યેનકેન પ્રકારેણ પાર પાડે છે.

આ મુખ્ય પાત્રો આદર્શના રંગે રંગાએલાં છે. અર્થાત્, આદર્શ માનવીના નમૂનારૂપ છે, તો ગૌણ પાત્રો વ્યવહારુ માનવીના ઉદાહરણરૂપ છે. ડાહયાભાઇનાં ગૌણપાત્રોમાં સારું વૈવિધ્ય જોવા મળે છે. એમાંનું એક વૈવિધ્ય બાળપાત્રોનું ગણાવી શકાય, જેની છણાવટ અગાઉ કરી છે. ગણિકા, બાવા, ફકીર, ટેલિયા, બ્રાહ્મણ, સિપાઇ, વાણિયા, માળી, દરજી, મોચી, ચારણ, પટેલ, ઠગ, ધૂતારા, દારૂડિયા, અફીણિયા, વગેરે વિવિધ પાત્રોનો શંભુપરિવાર ડાહયાભાઇએ ઊભો કર્યો છે. આ ગૌણ પાત્રો તત્કાલીન સમાજ અને જગતના ચોકઠામાં પુરાઇ શકે તેવાં છે. સાંપ્રત સમાજના પ્રતિનિધિરૂપ આ પાત્રો છે. એમના આચારવિચાર, સંવાદ, ઉક્તિ દુનિયાદારીથી ભરેલાં છે. આ ગૌણ પાત્રો વાસ્તવિક સમાજને આબેહૂબ, જેવો છે તેવો, રજૂ કરે છે. આથી જ આ પાત્રો, સારાં હોય કે ખરાબ, પણ સ્વાભાવિક લાગે છે. "ઉમાદેવડી" ના મહંત અને બે શિષ્યો, "તારાસુંદરી" ના બે ઠગ, "વીણાવેલી" ના જાલમસિંહ અને વજેસિંહ, અને "ઉદયભાણ" નાં મોંધી-જસાજી અને અફીણિયો- દારૂડિયો રામદેવ અને તેનું કચિદા ચારણ, વાલિયો વાળંદ, હેમલો મોચી વગેરેનું નિરાળું મંડળ- આ બધાં ગૌણ પાત્રો છે, છતાં ચિરસ્મરણીય છે. પ્રેક્ષક કદાચ મુખ્ય પાત્રોના આદર્શની ઉક્તિઓમાં ગૂંચવાઇ કે મૂંઝાઇ જાય પણ ગૌણપાત્રોની

વાસ્તવિકતા સાથે તાદાત્મ્ય અનુભવે છે. "વીણાવેલી" માં આવતું "ધમલા માળીનું-ધમાલિયું ચતુર, ચબરાક, ચંચલ, વાચાળ, સમયપારખુ સંકુલ પાત્ર-તો ગુજરાતી નાટયકૃતિનું એક સમગ્ર પાત્ર બન્યું છે."[15] "સામાન્ય માણસનો નાટયોચિત ઉપયોગ કરીને સમાજદર્શન પર નર્મ કરવાની શકિત એ એમની (ડાહયાભાઇની) વિશિષ્ટતા છે."[16]

ડાહ્યાભાઇનાં પાત્રો ઉપર ત્રિવિધ અસર વરતાય છે: (૧) પશ્ચિમનાં નાટકોનાં પાત્રો, (૨) સંસ્કૃત નાટકોનાં પાત્રો અને (૩) પુરોગામી અને અન્ય ભારતીય ભાષાઓનાં નાટકોનાં પાત્રો. "શાકુન્તલ" નો તેમણે અનુવાદ કર્યો છે. આથી કાલિદાસનાં નાટકોનાં પાત્રોની અસર હોય તે સ્વાભાવિક છે. તત્કાલીન સામાજિક સંદર્ભમાં "મોહિનીચંદ્ર" રચાયું છે. આથી તેમાં સમાજના વાસ્તવિક મનુષ્યોનું ચિત્રણ છે. મોલિયેરના પ્રખ્યાત નાટક "તાર્ત્યુફ" પરથી "ભગતરાજ" લખાયું છે. દંભી, ઢોંગી, અને કપટી ભગતનો ખ્યાલ ડાહયાભાઇને મોલિયેર પાસેથી મળ્યો છે. આથી "તાર્ત્યુફ" ના મુખ્ય પાત્રની અસર "ભગતરાજ" ઉપર છે. આ "ભગતરાજ" માંના કીકા પારેખનું પાત્ર લાક્ષણિક છે. આ નાટક નાટયકાર ડાહયાભાઇની પ્રતિભાવિકાસનું એક સીમાચિહ્ન છે. બીજેથી વસ્તુ લઇ તેને પોતાની આગવી રીતે વિકસાવવાનો પ્રારંભ ડાહયાભાઇ અહીંથી કરે છે. આ રીતની પાત્રખિલવણી (પાત્ર-વિકાસ) માં તે નવા અને તેમના જમાનાના ચોકઠામાં ગોઠવાઇ શકે

---

૧૫ "શ્રી. જશવંત શેખડીવાળા, "અભ્યાસ", ઓગષ્ટ, ૧૯૬૭, પૃ. ૪૦.

૧૬ "કુમાર", માર્ચ ૧૯૬૭, પૃ. ૧૮૯.

તેવાં પ્રસંગોનો પણ સહારો લે છે. સાવ એકાંગી (flat) પાત્રો સર્જનાર ડાહ્યાભાઇ આ નાટકથી પરિવર્તન લાવે છે. આ નાટકથી પાત્રની પરીક્ષા માટે તથા તેના વિકાસ માટે નાના પણ સૂચક પ્રસંગો તે ઉમેરે છે.

ક્યારેક એક નાટકમાંનાં પાત્રો જેવાં પાત્રો તે બીજા નાટકમાં પણ લઇ આવે છે. "ભગતરાજ" નો પીતાંબર "કેસરકિશોર"-ના મકનજીનો જાણે કે પીતરાઇ છે. ચંદન અને મણિ પણ નવો જન્મ પામ્યાં છે. "ભગતરાજ" માં નિરૂપિત ગરીબાઇ ડાહ્યાભાઇના અનુભવનું પ્રતિફલન લાગે છે. પશ્ચિમનાં નાટકોનાં પાત્રોની અસર આપણે ઉપર જોઇ. તેજ પ્રમાણે મોલિયેરના "માઇઝર" ઉપરથી વસ્તુ લઇને સજાયેલ "કેસરકિશોર" નાં પાત્રોનું પણ છે. અહીં કંજૂસના પાત્રાલેખનની સાથે કન્યાવિક્રયના પ્રશ્નને ડાહ્યાભાઇએ ભેળવી દીધો છે, અને મગનલાલ સૂરતીનું પાત્ર ઊભું કર્યું છે. મકનજીની દીકરીના પાત્ર ઉપર થોડીક મોલિયેરની અસર છે. ડાહ્યાભાઇનાં પાત્રો લેખક જે રીતનો વળાંક આપવા માંગે છે તેને અનુકૂળ છે. કિર્લોસ્કરનાં "રામરાજ્યવિયોગ"માંથી "રામવિયોગ" નો આધાર ડાહ્યાભાઇએ લીધો છે. તેમાં પાત્રચિત્રણમાં મંથરા અને શંબૂકના પાત્રમાં કિર્લોસ્કરનો સહારો વિશેષ છે. ડાહ્યાભાઇના પાત્રચિત્રણની વિશિષ્ટતા ચોકઠાની છે. "રામવિયોગ" માં તે આવાં ચોકઠાં ઊભાં કરે છે. અહીં કૈકેયી, દશરથ, મંથરા અને હરિદાસનું ચોકઠું સજ્યું છે. આ નાટકની પછીનાં લગભગ બધાંજ નાટકોમાં તેમણે ચોકઠાં ગોઠવ્યાં છે, અને જ્યાં ચોકઠાં ગોઠવ્યાં નથી ત્યાં સમાન્તર પરિસ્થિતિ અને પાત્રોનો ઉપયોગ તેમણે કર્યો છે. "વીણાવેલી" માં વીણા, કઠિયારો, વેલી અને ધમલાનું ચોકઠું છે. તો "ઉદયભાણ" માં ઉદય, ભાણીબા, જસાજી અને મોંઘીનું ચોકઠું છે, અને એમાં ડાહ્યાભાઇની સિધ્ધિ છે.

"ભગતરાજ" માંના ભગતરાજના પાત્રની અસર "રામવિયોગ"માં શંબૂક ઉપર છે.

પશ્ચિમનાં નાટયપાત્રોની વધુ અસર જોઇએ. "વીણાવેલી"માં ઓધડશાએ કઠિયારાને છેતરીને ધનદૌલત મેળવી છે. તે ઓધડશાનાં કરતૂત વીણા સોદાગરના વેશમાં યુકિતપૂર્વક પ્રગટ કરે છે તેમાં[૧૭] પોર્શિયાની અસર છે. તો એ જ નાટકમાંના વીણા-અમરના સંવાદ[૧૮] ઉપર ડેસ્ડીમોના અને ઓથેલોની અસર છે. "ઉમાદેવડી" માં બ્રાહ્મણી ટહેલિયાને મારી નાખવાનું કહે છે ત્યાં મેકબેથ અને લેડી મેકબેથનો પ્રભાવ વરતાય છે. ઉમા ઉપર પોર્શિયાની, બેર્હરખાન ઉપર એન્ટોનિયોની, વજીર ઉપર શાઇલોકની, જેશળ-ઉમા[૧૯] ઉપર "ટવેલ્ફ્થ નાઇટ" ના માલ્વોનિયોની, હમીરના કાચા કાન છે તે ઉપર ઓથેલોની અસર છે. તો ઉમાની વિરહાવસ્થા ઉપર "શાકુન્તલ" નો પ્રભાવ છે. આગળ જોયું તેમ "ઉદયભાણ" ની ભાણીબા ઉપર "હેમ્લેટ"-ની ઓફેલિયાની ગાંડપણની અસર છે. જસાજી-મોંઘીમાં "ટેઇમિંગ ઓફ ધ શ્રૂ" નાં પાત્રોની અસર છે. રીચાર્ડ ત્રીજાની પ્રતિમૂર્તિરૂપ "વિજયા-વિજય" માં પહાડસિંહ છે. આ રીતે શેકસપિયરનાં નાટકોનાં પાત્રોના નમૂનામાંથી ડાહ્યાભાઇ પોતાને અને પોતાના જમાનાને અનુકૂળ એવાં પ્રતિમૂર્તિરૂપ પાત્રો ખડાં કરે છે.

---

૧૭ અંક. ૨, પ્રવેશ: ૫.

૧૮ અંક. ૩, પ્રવેશ: ૨.

૧૯ અંક. ૧, પ્રવેશ ૭.

ડાહ્યાભાઇનાં નાટકોનું એક આકર્ષણબિંદુ તે એમનાં ખલપાત્રો છે. ડાહ્યાભાઇની ખલપાત્રો વિશેની કલ્પના મૂળ સંસ્કૃત નાટકનાં ખલપાત્રો અથવા અત્યારે રંગભૂમિ ઉપર આવતાં ખલપાત્રોને મળતી નથી. એમનાં ખલપાત્રો મૂળ સંસ્કૃત કે અત્યારે રંગભૂમિ ઉપર આવતાં ખલપાત્રોથી ભિન્ન છે. તે પાત્રો રૂપરંગે આકૃતિએ ભિન્ન તરી આવે છે, કારણ કે ડાહ્યાભાઇ પાસે અંગ્રેજી નાટકનું જ્ઞાન હતું. તેમણે અંગ્રેજી નાટકનું પરિશીલન કર્યું હતું. શેક્સપિયર અને અંગ્રેજી નાટકના અભ્યાસને લીધે ગુજરાતી નાટકમાં ખલપાત્રમાં પરિવર્તન આવતું ગયું અને તેનો વિકાસ સધાતો ગયો છે. ખલપાત્ર માત્ર પોતાનો જ હેતુ સિધ્ધ કરતું નથી, પરંતુ તે પોતાનો હેતુ સિધ્ધ કરવાની સાથે સાથે અન્ય પાત્ર કે પાત્રોને માટે અનેક મુશ્કેલીઓ પણ ઊભી કરે છે. પ્રપંચ, સ્વાર્થ, સ્ત્રીલોલુપતા, માણસના ભોળપણનો ગેરલાભ ઉઠાવવો વગેરે તેમનાં લક્ષણો છે. આ ખલપાત્રોનું આક્રમણ સતી સ્ત્રી ઉપર ઘણુંખરું થાય છે. સ્ત્રીના સતીત્વને ચલિત કરવા તે મથે છે. સ્ત્રી પોતાના સતીત્વના રક્ષણ માટે જેમ જેમ સામનો કરતી જાય તેમ તેમ તે વધુ આકર્ષાતાં જાય છે; અને અંતે સ્ત્રીના સતીત્વનો પરચો થતાં આ ખલ પાત્રો સતી નારીની માફી માગે છે. આમ અંતમાં શઠપાત્રો પાસે પશ્ચાત્તાપ કરાવીને ડાહ્યાભાઇએ તેમનાં ચિત્રણમાં નવો વળાંક આપ્યો છે. સતીની પજવણી કરીને પોતે પાપનું પોટલું બાંધ્યું છે એ વાત આ ખલપાત્રોને સમજાય છે. આમ અંતે ખલપાત્રને ઊર્ધ્વગામી બતાવવા તરફ ડાહ્યાભાઇનું લક્ષ્ય છે. આ નાટકોમાંનાં ખલપાત્રો એક જ બીબાંમાંથી ઘડી કાઢ્યાં હોય તેવાં કોઇકને લાગે તો નવાઇ નહીં. પરંતુ તેનું કારણ છે. રંગમંચ ઉપર ખલપાત્ર ભજવનાર એક જ નટ, મુખ્યત્વે, રહેતો. આથી પ્રેક્ષકો માટે નટનું વ્યક્તિત્વ શઠની શઠતા કરતાં વધુ ધ્યાન ખેંચનારું રહેતું.

THE M. S. UNIVERSITY OF BARODA MEHTA LIBRARY

આ શઠપાત્રોના નિરૂપણ ધ્વારા ડાહ્યાભાઇએ આડકતરી રીતે તત્કાલીન ગુજરાતી સમાજમાં પ્રચલિત અનિષ્ટોની ઝાટકણી કાઢી છે. ખલપાત્રને અતિ ઘેરા રંગે રંગવામાં આવે તો તેના ચિત્રણ આગળ નાટક ફિક્કું પડી જાય છે. આ મર્યાદા ઇંગ્લેન્ડની રંગભૂમિની છે. ગુજરાતી રંગભૂમિ ઉપર ડાહ્યાભાઇના પ્રતાપે ખલપાત્ર પ્રચલિત બન્યું છે. ડાહ્યાભાઇનું આ મોટું પ્રદાન છે. પહાડસિંહનું પાત્ર [20] તેમની કલમમાંથી દુષ્ટતાના ઘેરા રંગે રંગાયેલું છે તે વાત ડાહ્યાભાઇની જાણમાં છે. આવા અતિ દુષ્ટ પાત્રનું ચિત્રણ કરવાની ડાહ્યાભાઇને ના પાડે છે. છતાં લોકરુચિને સંતોષવા તેમણે આમ કર્યું છે, કરવું પડયું છે એમ કહે છે.

શઠની વધુ શઠતા નાયિકા સાથેના સંઘર્ષમાં જણાય છે. મુખ્યત્વે ખલપાત્ર પોતાની કામવાસનાની તૃપ્તિ કે પૂર્તિની માગણી સતી સ્ત્રી કે નાયિકા પાસે કરે છે. જો તે સ્ત્રી ખલની માગણીને ચૂપચાપ સ્વીકારી લે તો ઠીક છે, આ માટે ઘરેણાં કે અન્ય લાલચોથી કે સામદામ દંડ ભેદમાંથી કોઇપણ રીતે તે સ્ત્રી ખલને વશ ન થાય કે તેની માંગણીને ન સ્વીકારે તો તે સ્ત્રી પર જોરજુલમ, ત્રાસ, બળાત્કાર ગુજારવામાં આવે છે. આ રીતે ખલપાત્ર અને નાયિકા અથવા સતી સ્ત્રી વચ્ચે સંઘર્ષ જન્મે છે. "વિજયા-વિજય" માં વિજયાને ફસાવવા માટે પહાડસિંહ અનેક પ્રલોભનોની જાળ બિછાવે છે, તેની પ્રશંસા કરે છે, તેને હીરામોતીનાં ઘરેણાં આપે છે, ધમકાવે છે, બળાત્કાર કરવા ઉશ્કેરાય છે—આમ તે સામદામદંડભેદની નીતિ

---

૨૦ "વિજયા-વિજય".

અપનાવે છે, પરંતુ તેમાં નિષ્ફળ જાય છે. આમ પહાડસિંહ અને નાયિકા વિજયા વચ્ચેનો સંઘર્ષ ખૂબજ કુશળતાપૂર્વક રજૂ થયો છે. જો કે પહાડસિંહની દુષ્ટતા અતિશયતામાં સરી પડી છે. વિજયા શેઠની મોહજાળમાં ફસાતી નથી અને અંતે શીલને અખંડ રાખે છે. વિજયાના આ ચિત્રણ ઉપર જૈનસૂરિઓના રાસાઓ અને પ્રબંધોનો પ્રભાવ છે. શીલની સ્તુતિ જૈન સૂરિઓ કરતા. ડાહ્યાભાઇ પર આ અસર વિશેષ છે. પહાડસિંહને વિજયા શીલનો મહિમા વિગતે સમજાવે છે. શીલ અને પતિવ્રત્યનું ગૌરવ ગાતાં (રજૂ કરતાં) અનેક દ્રષ્ટાંતો ડાહ્યાભાઇનાં નાટકોમાંનાં ગાયનો અને સંવાદોમાંથી મળશે.

દા. ત.

"વિજયા:- એક વ્યભિચારી કૂતરો એક શિયળવંતી સિંહણને ડરાવવા આવ્યો છે ? કપટી કાગડો ધર્મચૂસ્ત હાથણીને ભડકાવવા આવ્યો છે ? દુરાચારી દેડકો જ્યામણિ ધારણ કરનાર નાગણને ડરાવવા આવ્યો છે ? સાંભળો તો ખરા આ કામણગારા કૂતરાનું ભસવું ! નિહાળી લ્યો ! જુઓ, આ કમજાત કાચંડાનાં નેણ ! દેખી તો જુઓ આ દુષ્ટ દેડકાંની દોડાદોડ્ય ! જા જા કૂતરા, કચરાઇ જઇશ."[21]

"વિજયા:- શિયળ ભંગ ! આર્ય મહિલાઓના શિયળનો ભંગ તે સાપના દરમાં હાથ ઘાલવા જેવું છે. ભરતભૂમિની ભામિનીના શિયળનો ભંગ કરતાં રાવણ જેવાનાં દશે માથાં રણમાં રઝળ્યાં. કેચાકિચકના સોએ ભાઇઓ બળતી ચિતામાં હોમાયા અને સેંકડો, મૂછ પર તાલ દેતા છીનાવળા છકેલ

---

21 અંક. ૧, પ્રવેશ: ૮.

માટીમાં મગતરાનાં પેઠે મસળાઇ ગયા. શિયળ એ આર્ય લલનાના લલાટે લટકતો અમૂલ્ય હીરો છે. અરે એ શિયળ તો ભરતભૂમિકલ્પલતાની ડાળે લટકતું ચમત્કારિક મધ છે ! જરા છેડી જો! જરા હલાવી તો જો ! જરા ડગાવી તો જો ! હજારો કાળા નાગ જેવા ભમરાઓ એ ચમત્કારિક મધનું રક્ષણ કરવા એકદમ કેસરિયાં કરી કૂદી પડશે"[૨૨]

"તારાસુંદરી" માંની કાશી અને મેધસિંહ વચ્ચેની વાતચીત જુઓ[૨૩]:-

"કાશી: હાય હાય ! એ દુષ્ટાચારી બુઢ્ઢો રાજા આમ આવે છે જો ! નાસવા દે !

મેધસિંહ: ખબરદાર... અરે રસીલી હરણીઓ, નાસો છો કેમ ? બોલો, બોલો, બાળા બોલો, આ રાજાની અરજ છે.

કાશી: પુત્રીને શો હુકમ છે, પિતાજી !

મેધસિંહ: ખેર, પિતાજી તો ખરો ! શૃંગારરસનો પિતા એટલે પિતા : રસકળીઓનું પોષણ કરનાર એટલે ~~ભમરો~~ તમારો યે પિતા.

કાશી : રાજાજી, બોલતાં શરમાઓ !

મેધસિંહ: મદન-મેદાનમાં પડેલા રાજાને શરમ હોય કે, સુંદરી ?

કાશી: કાંક સમજુ થઇ ભગવાનનું ભજન કરો તો કાયાનું કલ્યાણ થશે.

---

૨૨ અંક. ૧, પ્રવેશ: ૮.

૨૩ અંક. ૧, પ્રવેશ: ૫.

મેઘસિંહ: આ કામદેવ ભગવાનનું ભજન કરી કાયાનું કલ્યાણ કરવા માટે તો આ કામ થાય છે.

કાશી: રાજાજી, હું ગરીબ બ્રાહ્મણની દીકરી છું.

મેઘસિંહ: તારા બાપ વિધ્વાન છે *?

કાશી: હાજી, વેદિયા વિધ્વાન છે.

મેઘસિંહ : હાં, ત્યારે તો તને વેદમાંથી રસશાસ્ત્ર શિખવાડવામાં જરાયે કચાશ નહીં રાખી હોય !

કાશી: પૃથ્વીપતિ, હું તો પતિવ્રતપણાનો* પાઠ ભણી છું, અને વ્યભિચારનું તો જન્મથી જળ લીધું છે.

મેઘસિંહ: હા, મેં પણ પતિવ્રતાઓનાં પણ મુકાવવાનું જળ લીધું છે. સમજો, સમજો, છબીલી સમજો.

મેઘસિંહ: કાશી: * ગાયન

રાધા રસીલી, શું રિસાયે ? છબીલો નટવર છક થાયે !
નરપતિ પડું છું પાયે; પ્રમદા, હું પણ પડું પાયે ! -રાધા૦
સુણી વચન જીવ ગભરાયે, થરથર કાયા આ થાયે !
બસ, બહુ બહુ શિદ મરડાયે, છબીલો નટવર છક થાયે !-રાધા૦

સિપાઇ: (પ્રવેશી) મહારાજ, આ વ્યા.

મેઘસિંહ: (ધપ્પો મારી) ગમાર, બાજી બગાડી ! જા, મહેલમાં લઇ આવ.......
અરે , પેલા આ વ્યા! હીંડ હીંડ! (નાસી જાય છે)

કાશી : બચી ગઇ. ”

"તારાસુંદરી" માંની આ ઉક્તિ જુઓ :

"તારા: માણસમાત્રને સૌથી વહાલામાં વહાલી વસ્તુ લાજ ! પાપીમાં પાપી પુરુષો પણ લાજને લીધે શરમાતા સાંભળ્યા છે. લાજ એ માણસને કુદરતનું બક્ષેલું અમૂલ્ય વસ્ત્ર છે; લાજ ગઇ, પરાણે લેવાઇ, તો પછી જગતમાં જીવન શા કામનું છે ? કુદરતથી અપાયેલું અલૌકિક જીવનરત્ન જ્યારે લાજનું ઘર લૂંટાઇ ગયું, ત્યારે તેના સર્જનહારને જ પાછું સોંપવું એ જ શ્રેષ્ઠ છે. હું રજપૂતાણી; મારો પતિવ્રતાનો ધર્મ ! જયારે સંબંધીઓએ નિરાધાર થઇ આ ગરીબ ગાયને લંપટ કસાઇઓને વેચી દીધી, તો હું હાથ, પગ અને વાચાવાળી ગાય, મારા હાથમાં જે બચાવ કરવાની શક્તિ છે તે કેમ ન અજમાવી જોઉં ? ચાલ, જીવ, જલ્દી થા; હું ભાટી ઠાકોર જશવંતસિંહની પુત્રી તારાના બાપ નવી રાણીની શિખવણીએ આ અંબાજીમાં વિવાહની માનતા પૂરી કરી મને દિલ્હી દરબારને ત્યાં નવરોજા કરવા મોકલનાર છે. બાદશાહ-પથરાથી પતિવ્રત-રતનના ચૂરેચૂરા કરવા તેનું નામ નવરોજા; શિયળ-કળીને વિષય-સીસાના રસમાં ઉકાળવી એનું નામ નવરોજા ! હું રજપૂતાણી કદી એ પાપમાં પડનાર નથી. ચાલ જીવ, જલદી કર, તારા જગતપિતાની હજૂરમાં ધર્મલૂટનો પોકાર જાહેર કરવા જલદી કર."[૨૪]

આ ઉપરાંત ગીતોની પંક્તિઓ તપાસો:

---

૨૪ અંક. ૧, પ્રવેશ: ૧.

૧. "સખી ! જેને પતિનું માન,
 તેનાં ગાંધર્વ ગાયે ગાન,
 પામે દેવી સમાન સન્માન,
 રમે રામે રસિક લઇ તાન."[૨૫]

૨. "કાયાકલેવર કારમું છે, ગંદકીનો ગાડવો:
 સમજુ જને સમજી જઇ અભિમાનને વણસાડવો." [૨૬]

૩. "પતિવ્રતપટોળીએ પ્રીતભાત તેવી પડી " [૨૭]

૪. "સંસાર સમજીએ, શાણા, મુસાફરખાનું!-
 કોઇ નથી ટક્યું, કોઇ નથી ટકવાનું, શાણા !"[૨૮]

આ નાટકોમાં એક પ્રતિવ્રત અને એક પત્નીવ્રતની ભાવના રજૂ થઇ છે. પતિ દેવરૂપ છે. પત્ની ઉપર તે ગમે તેટલો ત્રાસ ગુજારે પણ ગરીબડી સ્ત્રીએ તે સહેવો અને તે પતિનો અધિકાર છે. પત્નીનો ત્યાગ, તિરસ્કાર તે કરી શકે, પત્નીને ધુત્કારી શકે. પણ આ ઉપરથી એમ માની લેવાય એમ નથી કે ડાહ્યાભાઇનાં

---

૨૫ "વીણાવેલી", અંક. ૧, પ્રવેશ: ૩,
૨૬ "વીણાવેલી", અંક. ૧, પ્રવેશ. ૬,
૨૭ "સરદારબા", અંક. ૧, પ્રવેશ: ૬,
૨૮ "તારાસુંદરી", અંક. ૩, પ્રવેશ. ૫,

સ્ત્રીસન્માનની ભાવના નથી. સ્ત્રીની દયાજનક સ્થિતિના આલેખન માટે ડાહ્યાભાઇને જવાબદાર ગણવા કરતાં વિશેષ આ નાટકનાં મૂળ જયાં છે તેને જવાબદાર ગણવા અને તત્કાલીન સામાજિક રચનાને જવાબદાર ગણવી વધુ ઉચિત છે. "સ્ત્રીઓથી પતિનો ઉધ્ધાર થાય એવું ઘણાં નાટકોમાં આલેખાયેલું છે."[૨૯] "વીણાવેલી" માં વીણાને લીધે કઠિયારાનો ઉધ્ધાર થાય છે. જો વીણા ન મળી હોત તો કઠિયારો રાજપુત્ર ન નીકળત અને એ રહસ્ય રહસ્ય જ રહેત. "ઉમાદેવડી" માં ઉમા હમીરસિંહને બચાવવા ચીનના રાજાના પુત્રનો વેશ લે છે, "મોહિનીચંદ્ર" માં મોહિની ચંદ્રરાયને છોડાવવા બેરિસ્ટર-નો વેશ લે છે. આમ શામળની નાયિકાઓની જેમ ડાહ્યાભાઇની નાયિકાઓ ધ્વારા નાયકોનો ઉધ્ધાર થતો જોવા મળે છે.

આ નાટકોમાં શીલનો મહિમા વારંવાર ગવાયો છે. કોઇપણ નાટક એવું નથી કે જેમાં શીલના પાવિત્ર્યનો રણકો ન સંભળાય. પરંતુ આ અસર પ્રગાઢ નથી, માત્ર પાત્ર પૂરતી બની જાય છે. સમગ્ર નાટકમાં શીલની અસર અન્ય પાત્રો ઉપર થતી નથી કે તેનાથી કોઇ પ્રેરણાબળ મળતું હોય એવું બનતું નથી. જો કે "તારાસુંદરી"-માં તારાનાં વચનોથી કલાજી નવરોજા બંધ કરાવવા કટિબધ્ધ થાય છે. પરંતુ ત્યાં કલાજીના વીરત્વને પોષણ મળે છે. આવું જૂજ બને છે. વીરના વીરત્વને ઉત્તેજે એવી શીલની અસર બધાં નાટકોમાં થતી નથી.

આ નાટકોમાં આર્યનારીનું ચરિત્રચિત્રણ આકર્ષક અને બોધદાયક છે. "સ્ત્રીનું સાચું સૌંદર્ય કેવળ ત્વચાના ગૌર વર્ણમાં નથી,

---

૨૯"રણજિતરામના નિબંધો", ભા.૧, ૧૯૨૩, પૃ.૧૪૪.

પણ સંસ્કારમાં છે.[30] એ હકીકત મહદ્અંશે સાચી છે. "વીણાવેલી"-માં આર્યનારીનું આદર્શ ચિત્ર આકર્ષક અને બોધદાયી બન્યું છે. "પતિ એ જ પરમેશ્વર," પછી પતિ શ્રીમંત હોય કે ગરીબ, નિર્માલ્ય હોય કે શકિતસંપન્ન. પરંતુ તે પુરુષ પતિ છે, પતિ છે એટલે દેવતુલ્ય છે. આ ભાવના આર્યનારીની છે, અને ડાહયાભાઇની નાયિકાઓ આ ભાવનાને સાકાર કરતી આદર્શ મૂર્તિઓ છે. વળી, "પસંદગી પછી લગ્ન" ની અતિ ઉત્તમ પ્રથા પણ ડાહયાભાઇએ તેમનાં કેટલાંક નાટકોમાં રજૂ કરી છે. દા. ત. "વીણાવેલી", "ઉમાદેવડી", "તારાસુંદરી". "ભાષાના રંગમાં (તેમણે) અદ્ભુત કૌશલ્ય દાખવ્યું છે. તેમણે સ્ત્રીના આદર્શ જીવનનો આર્યસંદેશ પાઠવ્યો છે."[31] સ્ત્રીનો પતિવ્રતાધર્મનો સંદેશ "તારાસુંદરી" માં તારાની ઉકિતમાં સંભળાય છે. "વીણાવેલી" માં વીણાની ઉકિતમાં પાવિત્ર્ય અને પતિવ્રતાનો આર્યસંદેશ સાંભળવા મળે છે. એ માટે પોતાના પતિને બચાવવા ઇશ્વર-સ્તુતિઓ, સાહસો અને પ્રપંચો આ નારીઓ કરતી હોય છે. વીણા કઠિયારાના જીવનને સમજી તેના છૂપાયેલા રહસ્યના પડદાને ઊંચકવામાં મદદગાર બને છે અને કઠિયારો રાજપુત્ર નીકળે છે.

સંઘર્ષ નાટકમાં અનિવાર્ય છે. સદ્-અસદ્ વૃત્તિઓના સંઘર્ષમાં કાં તો સદ્વૃત્તિને જય મળે છે અથવા તો અસદ્ વૃત્તિ વિજયી બને છે. "કાન્તનાં* ખંડકાવ્યોમાં સદ્-અસદ્નો સંઘર્ષ છે, અને એમાં મુખ્યત્વે અસદ્નો વિજય થાય છે. ડાહયાભાઇનાં નાટકોના પાત્રગત સંઘર્ષમાં મહદ્અંશે દુષ્ટપાત્રને પરાજય મળે છે અને નાયકને વિજય પ્રાપ્ત થાય છે.

---

૩૦ શ્રી રમણિકલાલ દલાલ : "વિશ્વધર્મ", પૃ. ૪૫.

૩૧ શ્રી. રમણિકલાલ દલાલ : "વિશ્વધર્મ", પૃ. ૪૫.

૩૨ જુઓ અંક. ૧, પ્રવેશ. ૧ માં "પાપીમાં પાપી પુરુષો. . . પોકાર જાહેર કરવા જલદી કર" વાળી ઉકિત.

બે પાત્રો પરસ્પરના સંપર્ક-સંસર્ગમાં આવતાં કાં તો મૈત્રી કાં તો વેર જન્મે છે. નાયક દુષ્ટ પાત્રના સંસર્ગમાં આવતાં નાયક અને દુષ્ટ પાત્ર વચ્ચે હંમેશાં વેર જન્મે છે. "વિજયાવિજય" માં વિજય અને પહાડસિંહ સંસર્ગમાં આવે છે ત્યારે દુશ્મનાવટ જન્મે છે. પોતાના ભાઇના સંસર્ગમાં હોવાથી પહાડસિંહ ગંભીરને મારી નાંખવા તૈયાર થાય છે. પણ અંતે પહાડસિંહ હારી જાય છે. "ભગતરાજ"માં શરૂઆતમાં ભગતરાજ અને પીતાંબર વચ્ચે સંઘર્ષ નથી પણ ભગતરાજનું પોલ પકડાતાં સંઘર્ષ જન્મે છે. આ રીતે બે પાત્રોના સંસર્ગથી કાં તો મૈત્રી કાં તો વેર ઉદ્ભવે છે. પાત્રચિત્રણ પરત્વે ગુજરાતી નાટકને ડાહયાભાઇનું આ મોટું પ્રદાન છે. એમનાં નાટકોમાં સંઘર્ષ હંમેશાં દુષ્ટપાત્ર અને નાયક વચ્ચેનો છે.

ડાહયાભાઇનાં પાત્રો ગુણદોષનાં પ્રતીકસમાં છે. આ પાત્ર-સૃષ્ટિમાં ગુણ ને દોષ-બંને છે. સમકાલીન સમાજની મર્યાદા, ડાહયા-ભાઇને અહીં નડી છે. એ જમાનામાં ધંધાદારી સ્પર્ધામાં ડાહયાભાઇએ પોતાનાં નાટકોનો પ્રેક્ષકવર્ગ ઊભો કરવાનો હતો, નાટક તરફ લોકોને આકર્ષવાના હતા. આ સમયે સામાન્યમાં સામાન્ય પ્રેક્ષકની રુચિને ખ્યાલમાં રાખવાની રહેતી. તે વખતે વિદ્વત્તા કે આડંબર ઉપયોગી ન થાય. નાટયકારની આ મુશ્કેલીથી ડાહયાભાઇ પરિચિત છે. સમાજની પરિસ્થિતિને અનુકૂળ થઇને તેમને રહેવું પડે છે, આથી તેમનાં પાત્રોમાં પણ કેટલીક મર્યાદાઓ પ્રવેશી જાય તે સ્વાભાવિક છે. "અશ્રુમતી" માં પ્રતાપની પુત્રીનું લગ્ન મુસલમાન સાથે થાય છે. આ હકીકતે એ વખતના સમાજમાં ખૂબજ ખળભળાટ મચાવ્યો હતો. આવી પરિસ્થિતિ ફરીથી ન જન્મે અને પોતાનો પ્રેક્ષકવર્ગ ટકી રહે તે માટે તે પોતાના સમાજની લાગણીને માન આપીને પાત્રપ્રસંગમાં કાં તો

નાટયકાર તેમાં ફેરફાર કરે અથવા સમાજની ખફગી વહોરવા તૈયાર થાય. મોટા ભાગના પહેલો રસ્તો પસંદ કરે છે. ડાહ્યાભાઇ એમાં અપવાદ નથી. પણ તેમનાં અમુક પાત્રો અપવાદરૂપ નીવડે એવું બને. "વીણાવેલી" માં વૃધ્ધ સસરો પોતાની પુત્રવધૂ વીણાને ઓળખતો નથી, જાણતો નથી. આથી તે વીણાની ઇચ્છા હોય તો વીણા સાથે લગ્નસંબંધ જોડવા તૈયારી બતાવે છે. અહીં વૃધ્ધ શ્વસુરની પાત્રગત નબળાઇ બતાવી છે, જે જમાનાની મર્યાદા પાળતી નથી. એ જ રીતે વીણા ગુણવતી છે. પણ પોતાના જમાનાની મર્યાદા પાળે છે, એમ કહી શકાય નહીં. "તારાસુંદરી" માં તારા પોતાના વડીલોએ સ્વીકારેલી નવરોજાની નામોશીભરી રૂઢિનો સામનો કરે છે. તે માટે તે સાવકી માનો ખોફ વહોરે છે, ને ઘર ત્યજીને જાય છે. આમ પાત્રનું વ્યકિતત્વ સામાજિક મર્યાદાને તોડે તેવી ચેલેન્જ ઉપાડી લે છે.

આ પાત્રો કયારેક પ્રારબ્ધવાદી બની જાય છે. આમ થવાનું કારણ એ છે કે આ નાટકો નીતિની ઇમારત ઉપર રચાયાં છે. "ધર્મે જય પાપે ક્ષય" એ શ્રધ્ધા આ નાટકોમાં ગૂંથાયેલી છે. આથી નીતિની જાળવણી કરવા જતાં ને શીલ કે પાતિવ્રત્ય સાચવવા જતાં મુશ્કેલીમાં મુકાઇ જાય છે. આ સમયે એ પાત્રો નસીબવાદી બની જાય છે. "વીણાવેલી" માં વીણા નસીબને યાદ કરીને હિંમત ધારણ કરે છે:

"વીણા:- મારા કિસ્મતમાં હશે તેવો પતિ મને મળશે, તેમાં તમે શું કરનાર છો ?[33]

"વીણા:- પિતાજી, કિસ્મતમાં વધારોઘટાડો કરનાર પરમેશ્વર સિવાય બીજું કોઇ જ નથી. આ મેં કર્યું, અને આમ હું કરીશ, એમ કહેનાર એ મૂર્ખનો સરદાર જાણવો."[34]

"ચંદન:- પણ મારું નસીબ તે સ્નેહ સદા નિભાવવાને કરે ? મારા ગ્રહ જ વાંકા છે. મારા બાપનો મારા ફુઆએ તિરસ્કાર કર્યો તેથી તે ક્યાંના ક્યાં જતા રહયા છે તેનો પત્તો જ નથી. ફઇએ તો હાંકી કાઢયાં એટલે અમે અમારે ગામ જઇને રહયાં. ત્યાં એ નસીબ નડયું !"[35]

ક્યારેક પાત્રો આ જ શ્રધ્ધાને અનુસરીને નિરાશાવાદી પણ બની જાય છે. પાત્રોને નસીબવાદી બનાવવામાં ~~તો~~ તે વખતના સમાજની અસર છે. નાટયકાર ડાહયાભાઇ ઉપર જેમ તે વખતના સમાજનો પ્રભાવ પડયો છે તેમ જૈનધર્મની અસર પણ પડી છે. "નસીબમાં હશે તે થશે." એમ નસીબવાદી પાત્રોની ઉકિતઓમાં ગૂહિત છે_ તે પછી તારા હોય કે સુંદરી, વિજયા હોય કે વિજય. પણ પાત્રોનું ભાવિ નસીબ ઉપર આધારિત છે. સ્ત્રીના શિયળભંગના પ્રસંગો

---

33 અંક. ૧, પ્રવેશ. ૫.

34 અંક. ૧, પ્રવેશ. ૫.

35 "ભગતરાજ", અંક. ૨, પ્રવેશ. ૨.

સ્ત્રીપાત્ર વધુ પડતું નસીબવાદી બની જાય છે, અને ઇશ્વરની મદદ માગે છે. પાત્રને નસીબવાદી કે નિરાશાવાદી બનાવવું કે નહીં તે જમાનાના અને નાટ્યકારના હાથમાં છે. નાટયકારે અંતે તો પ્રેક્ષકની નાડ પિછાનીને કામ કરવું પડે છે. એ જમાનો જ નસીબવાદી હોય એવું બનવાનો પણ સંભવ છે.

"જીવનની નશ્વરતા દુઃખીને દિલાસો દેવા બોધાય તો ઠીક છે; સુખદુઃખ ફરતી છાંયડી જેવાં છે, એમ માનવાથી દુઃખની વેદના ઓછી થાય છે, પણ તેથી કર્તવ્યપરાયણતા પ્રદીપ્ત થતી નથી. પોતાનું કે પારકાનું કલ્યાણ કરવાની વૃત્તિ અને આચરણ ઉદ્ભવતાં નથી. સંસાર ક્ષણભંગુર છે, એવા નિરાશાવાદથી જનસમાજને અનેકધા હાનિ થાય છે."[36] "Determinism માં માન્યા છતાં (પાત્રો) આચરણો Free will થી આચરે છે."[37] ડાહયાભાઇનાં પાત્રોની ફિલસૂફીમાં આટલી ખામી રણજિતરામે બતાવી છે. પાત્રો નસીબવાદી બનીને કર્મને આધીન થવામાં એક પ્રકારનો અહંભાવ અનુભવે છે. કઠીઆરા સાથે લગ્ન કરતી વીણા, વેષધારી મારવાડના રાજકુમાર કે ધમલા સાથે પરણેલી વેલી ઉપર મનમાં સરસાઇ ભોગવે છે અને એ જ અહંને લીધે છેલ્લા પ્રવેશમાં પિતાને મેણું મારવાની યુકિત તે રચે છે. દશા, સમય, કર્મ, વગેરેનો પ્રભાવ સ્વીકાર્યા છતાંયે પરિણામ આવું આવે છે. પાત્રોમાં અતિશય નિરાશા દર્શાવાઇ છે. જેમના દિવસો ખરાબ છે તેમના તરફ કટાક્ષરૂપે નિરાશા રજૂ થઇ છે. આ નિરાશા, હતાશા મુખ્ય પાત્રોની ઉકિતમાં લગભગ દરેક નાટકમાં છે.

ગુજરાતી નાટકને ડાહયાભાઇનું મોટામાં મોટું પ્રદાન "કોમિક વિલન" છે. આ પાત્ર ઉપર બાહય વાતાવરણની અસર છે. શઠપાત્રની

---

૩૬ "રણજિતરામના નિબંધો", ભા.૧, ૧૯૨૩, પૃ.૧૪૧.
૩૭ "રણજિતરામના નિબંધો", ભા.૧, ૧૯૨૩, પૃ.૧૪૧.

બધી બાજી ઊંધી વળી જાય, અંતમાં તે જે હેતુ માટે જીવસટોસટની બાજી લડાવે, સાહસ કરે છતાં તેનો ઉદ્દેશ નિષ્ફળ નીવડે એ પ્રકારનું શઠપાત્રનું ચિત્રણ ડાહયાભાઇ કરે છે. જો કે આ પ્રકારનું સામાન્ય ચિત્રણ દરેક નાટકમાં હોય શઠપાત્ર પોતાની શઠતા વડે પોતાના વ્યકિતત્વને ઉઠાવ આપે છે. તેની અધમતા, કામ-વાસના, અહંભાવ, સ્વાર્થ ઇત્યાદિમાં છે. તે પોતાના હેતુને સિધ્ધ કરવા અનેક પ્રપંચો કરે છે, કાવાદાવા ખેલે છે, અનાચાર કરે છે. મુખ્યત્વે નાયિકાના શિયળભંગ માટે તે પ્રપંચો રચે છે; કેમકે સામાન્યા તો સહેલાઇથી વશ થાય અને પ્રાપ્ત થાય. પણ નાયિકા-સતી સ્ત્રીને વશ કરવા અનેક કાવાદાવા રમવા પડે છે. कामातुराणाम् न भयं न लज्जा। પિતાની લંપટતાથી પુત્ર પરિચિત હોય, છતાં પિતા પોતાનાં કુકૃત્યો ત્યજે નહિ અને સ્ત્રીઓને ફસાવવામાં જ રહે. "તારાસુંદરી" માં આનું ચિત્રણ છે. આ નાટકમાં અભય પિતાની લંપટતા જાણે છે, છતાં અહીં પિતાનું શઠપાત્ર એવું છે કે તેનાથી અધમતા છૂટતી નથી. આવું વર્ણન લગભગ કંઇક જુદા પ્રસંગો અને પાત્રોના આયોજન સાથે દરેક નાટકમાં છે. સામાન્ય નાટયકાર આવું વર્ણન આપી શકે, ડાહયાભાઇ એવા નાટયકારોથી ભિન્ન છે. "વીણાવેલી"માં તેમણે હાસ્યપોષક ખલપાત્ર (Comic Villian)-નું સર્જન કર્યું છે. અહીં રાજકઠિયારાની લોકવાર્તાની સાથે આપકર્મી અને બાપકર્મી બહેનોની વાત ગૂંથી લેવામાં આવે છે. ધમલો માળી એવું હાસ્યપોષક ખલપાત્ર છે. ધમલો શૂદ્રકના "મૃચ્છકટિક"ના શકારની, ભવાઇમાં કયારેક દેખાતા ધૂતારાની અને મોલિયેરના પ્રિય "ડફાસખોર"ની યાદ આપી જાય છે. સમગ્ર નાટકમાં ધમલો

નાયક નહીં હોવા છતાં કેન્દ્રમાં હોય એટલું મહત્ત્વ ભોગવે છે. ધમલા પાસે અનેકવાર ડાહ્યાભાઇએ "માળીશાઇ" અને "રાજાશાઇ" વાણી ઉચ્ચારાવી છે. અહીં ધમલામાં બે વસ્તુ છે- "રાજાશાઇ"-માં શઠતા અને "માળીશાઇ" માં હાસ્યપ્રેરક બેહૂદું તત્ત્વ. વળી આ દુષ્ટને અનાચાર કરતો બતાવીને નાટકના અંતે વીણા સમક્ષ માફી માગતો દર્શાવ્યો છે. તેમાં પાત્રનું ક્રમિક ને સ્વાભાવિક પરિવર્તન દર્શાવવા કરતાં લોકરુચિને લક્ષમાં લઇને સાધેલો તાલમેલિયો અંત છે. ધમલો પશ્ચાતાપ કરતાં કહે છે:

"હું ઘોર પાપી, આપનો બંનેનો ગુનેગાર છું."[38]

રાયસિંહ પણ આજ રીતનો પશ્ચાતાપ કરે છે:

"વીણા, તેં તારી ચતુરાઇથી મારી અને વિશેષ કરીને તારી સાવકી માની મતિ સુધારી, બાપનું કુળ અજવાળ્યું, અને જે ઘર નાર સુલક્ષણી તે સુખમાં સૂનાર," તે બોલેબોલ સાચું કરી બતાવ્યું."[39]

વીણા-વેલીને ફસાવવા અનેક કારસ્તાનો કરતો, પ્રપંચજાળ બિછાવતો અને બીજા દ્વારા રચાતા પ્રપંચોમાં સાથ આપતો ધમલો વિદૂષક તરીકેનું કાર્ય પણ કરે છે. તે મરાઠી અને સંસ્કૃત મિશ્રિત ભેળસેળીયાં વાક્યો બોલે છે ત્યારે હાસ્ય છવાય છે:

---

૩૮ અંક. ૩, પ્રવેશ. ૫.

૩૯ અંક. ૩, પ્રવેશ. ૭.

"કાઉં કરેલા ? શું કરું? અઠે આ ઠાકોરની શરમ આડે આવે છે. નહિ તો અઠે એક તલવાર યા ધા મારુન દો ટુકડા કરુન ટાકલા હયેલા!"[40]

આ ઉપરાંત બીજા અંકમાં પણ હાસ્યના પ્રસંગો આવે છે. આ રીતે Comic સાથે Villian એમ બંને અર્થો સધાય તેવી ગોઠવણી ડાહ્યાભાઇનાં પાત્રોમાં જોવા મળે છે.

ડાહ્યાભાઇએ વિદૂષકને વિદાય આપી તે એક નોંધપાત્ર ફેરફાર ગણાય. ગુજરાતી ભાષાનાં તખ્તાનાં આરંભકાળનાં નાટકો ઉપર ભવાઇની અસર હતી, આથી નાટકોમાં વિદૂષક કે રંગલાનું પાત્ર આવતું. પણ ડાહ્યાભાઇએ એ પ્રણાલીને તોડી તેમને વિદૂષકના પાત્રની જરૂર ન જણાઇ. વળી, તેનાથી હાસ્ય અતિશયતામાં સરી પડે એ ડાહ્યાભાઇને પ્રિય નહોતું. આથી તેમણે કથાવસ્તુમાં બિનજરૂરી વિદૂષકને વિદાય આપી. વિદૂષકને દૂર કરવાથી કથા-વસ્તુના વિકાસમાં કોઇ ફેરફાર થતો નથી એ ડાહ્યાભાઇએ જોયું. ગુજરાતી રંગભૂમિ ઉપર સંસ્કૃત નાટકના વિદૂષક અને ભવાઇના રંગલાનું આયોજન હાસ્યની જમાવટ કરવા થતું હતું. આ રીતે હાસ્ય જમાવવા જતાં કથાવસ્તુનો દોર ઢીલો રહેતો અને રસનિષ્પત્તિમાં પણ ક્ષતિ આવતી. એમ કહેવાય છે કે પારસી નાટક કંપનીઓએ સૌ પ્રથમ રંગભૂમિ પરથી વિદૂષકને દૂર કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો. ડાહ્યાભાઇએ એના અનુસરણરૂપે કે સ્વતંત્ર સૂઝથી વિદૂષકને રૂખસદ આપી.

---

૪૦ અંક. ૧, પ્રવેશ. ૬.

પણ પ્રાકૃત પ્રેક્ષકો માટે વિનોદ તો જોઇતો જ હતો. જો નાટકમાં હાસ્યપ્રેરક પ્રસંગો કે પાત્ર ન આવે તો અશિક્ષિત, નીચલા સ્તરનો મોટો વર્ગ નાટક જોવા ન જાય. આ વર્ગને સ્થૂળ મનોરંજન જોઇતું હતું. પ્રજા ભવાઇ જોવા જાય કારણ કે તેમને પ્રિય નીચલી કક્ષાનું મનોરંજન રંગલો પૂરું પાડતો હતો. જો નાટકોમાંથી સંપૂર્ણપણે કોમીકને (Comic) કાઢી નાંખવામાં આવે તો એ નાટક આમ વર્ગને પ્રિય થાય નહીં. પરિણામે ટિકિટ-બારી ઉપર તેની અસર પડે. સામાન્ય વર્ગ નાટક જોવા જતો અટકી જાય, કંપનીના સૌને આર્થિક નુકસાન ભોગવવું પડે. આથી ડાહ્યાભાઇએ વિદૂષકની અવેજીમાં બીજું પાત્ર મૂકવાનો પેંતરો કર્યો. તે માટે તેમણે મુખ્ય કથાવસ્તુની સાથે આડકથા મૂકવાની યોજના કરી. તેમનાં પ્રારંભકાળનાં નાટકોમાં આ આડ-કથાઓ મુખ્ય કથાથી કૈંક અલગ પડી ગઇ હતી. પણ પછીથી ધીમે ધીમે કુશળતાથી ઉપકથાને તેમણે મુખ્ય કથાદોરની સાથે ભેળવી દીધી. તે માટે તેમણે મોલિયેર-શેક્સપિયરનાં નાટકોની પધ્ધતિ અપનાવી. તેમાં અનેક લોકભોગ્ય નાટયોચિત તત્ત્વોને ગુજરાતી પરિવેશમાં આપણી રંગભૂમિ ઉપર લાવી મૂકયાં. આ ફેરફારોને પ્રેક્ષકોનો પણ આવકાર મળ્યો. "વાણીઆ, વ્હોરા, બાવા, પારસી, સસરા-જમાઇ, અનેક પત્ની-વિવાહ, વગેરે કોમો અને સંબંધો તેમજ સંસ્થાઓનાં દૂષણોથી જે રીતે આપણો સમાજ આનંદ મેળવે છે-એ દૂષણોના ઉપહાસથી થતી હાનિ સમજે છે તેજ રીતે એ સર્વનો રા. ડાહ્યાભાઇએ ઉપયોગ કીધો છે."[૪૧] રણજિતરામના આ ઉદ્ગાર સંપૂર્ણપણે સાચા છે. શ્રી. જયંતિ દલાલ નોંધે છે કે "એમ લાગ્યા જ કરે છે કે ડાહ્યાભાઇએ સંસ્કૃત નાટકના વિદૂષક અને ખાસ કરીને શુદ્રકના શકાર પાસેથી, મોલિયેર અને ગોલ્ડસ્મીથ, શેરિડન,

---

૪૧ "રણજિતરામના નિબંધો", ભા.૧, ૧૯૨૩, પૃ.૧૪૬.

શેક્સપિયર અને બેન જોન્સન પાસેથી સામાન્ય માણસના નાટયોચિત ઉપયોગ વિશે ઘણું ઘણું મેળવ્યું અને પોતાની રમતિયાળ વાણીએ મઢીને તેમની પાસે ઘણું કપરું કામ હસતાં હસતાં લીધું પ્રહસનનો વિભાગ નાટકનો જ બાહ્ય કે કશો સંબંધ ન ધરાવતો ભાગ ન બનતાં અંતર્ગત અને એક તાણેવાણે વણાયેલો ભાગ બન્યો. તેને ડાહયાભાઇનું પહેલું મૌલિક પ્રદાન કહી શકાય."[૪૨]

આ નાટકોમાં સ્ત્રી પાત્રો પુરૂષપાત્રોને પ્રેરણારૂપ છે. સ્ત્રીપાત્રોને કયારેક પોતાના શીલનો ડર હોય છે ત્યારે એમાંથી બચવા તેઓ પ્રયત્ન કરે છે. છતાં આ પ્રયાસોમાં તેઓ નિષ્ફળ જાય છે ત્યારે સજ્જનોનો સહારો માગે છે. આ સજ્જનો મુખ્યત્વે નાટકમાં નાયકો તરીકે કાર્ય કરતાં હોય છે. "તારાસુંદરી" માં નવરોજા પાળવાનો રિવાજ ફરજિયાત છે. તારા પોતાના જાનના જોખમે આ અનિષ્ટ પ્રથામાંથી છૂટવા તત્પર થાય છે. તે પોતે પોતાના જીવનનો માર્ગ નક્કી કરી લે છે. તારા આત્મહત્યા કરવા તૈયાર થાય છે ત્યારે કલાજી તેને બચાવે છે. તારા આત્મહત્યા કરવા નીકળી તેની પાછળનું કારણ કલાજી જાણે છે, ત્યારે તેને આ દુષ્ટ ચાલમાંથી છોડાવવાનું જણાવે છે. આ સમયે તારા આ રજપૂત કલાજીના શૌર્યને પ્રેરણારૂપ બને તેવી અને તેને પોરો ચડે તેવી અવળ વાણી ઉચ્ચારે છે. તેમાં તે "બહુચરી માતાના સેવકો," "હીજડા",

---

૪૨ "કાયા લાકડાની, માયા લુગડાની", પૃ. ૧૧૬-૧૧૭.

"પવૈયા" જેવા શબ્દો વાપરે છે. તેનાથી કલાજીમાં શૂરાતન જગાડે છે. આ રીતે કયારેક સ્ત્રીપાત્રો પુરુષપાત્રોને માટે વિધેયાત્મક તેમજ નિષેધાત્મક બંને રીતો અખત્યાર કરીને તેમનું પ્રેરણાબળ બની રહે છે."43

એકંદરે પાત્રોચિત ભાષા મૂકવાનો ડાહયાભાઇનો પ્રયત્ન તેમનાં તમામ નાટકોમાં દેખાઇ આવે છે. તખ્તા માટેનાં નાટકોમાં પાત્રના મિજાજ પ્રમાણે શબ્દો તેમનાં મુખમાં મુકયા ન હોય તો નાટક જામે નહીં. અભિનયને જેબ આપે એવી ભાષા નાટયકાર વાપરે તોજ નાટક સફળ થઇ શકે. આને માટે તેમણે તળપદી ભાષાનો સચોટ ઉપયોગ કરેલો છે. વ્યકિત જે પરિસ્થિતિમાં જેવા ભાવ અનુભવે તેવા ભાવોનું આરોપણ ડાહયાભાઇએ પોતાનાં પાત્રોમાં કર્યું છે, અને એ ભાવોને યોગ્ય સંવાદ પાત્રો પાસે એમણે ઉચ્ચારાવ્યા છે. ડાહયાભાઇએ રજવાડી-શ્રીમંતથી માંડીને પોલીસ-ખવાસ-ગરીબ સુધીનાં પાત્રોની સૃષ્ટિ સર્જી છે. એટલે પાત્ર જે સ્તરનું કે જે વર્ગનું હોય તે સ્તર કે વર્ગને અનુરૂપ ભાષા પાત્રના મુખમાં તેમણે મૂકી છે. નીચલા સ્તરના પાત્રના મુખમાં સંસ્કારી ભાષા મૂકીને ડાહયાભાઇએ

---

43 અહીં એક બીજી વાત પણ નોંધવા જેવી છે. ગુજરાતી (જેમ ગ્રીક) રંગભૂમિની એક વણલખી પરંપરા હતી કે સ્ત્રીને ખરાબ ચીતરવી નહીં. આ એક સામાજિક નીતિ હોય એ રીતે મોટાભાગના લેખકો તેને અનુસરીને પાત્રો ચીતરતાં આવ્યાં છે. પ્રસંગોપાત્ત ગૌણ સ્ત્રીપાત્રોમાં અધમતા કે શિથિલતા ચારિત્ર્ય આવે પણ મુખ્ય સ્ત્રી પાત્ર તો આદર્શ સતી જ હોય. આ પરંપરાને ડાહયાભાઇએ પણ માથે ચડાવી છે.

અનૌચિત્યનો દોષ વહોર્યો નથી એમ એકંદરે કહી શકાય. "કેસર-કિશોર" નો પોલીસ એ ડાહ્યાભાઇના જમાનાનું સંતાન છે. પોલીસ જેવી તોછડી ભાષા આ પાત્રના મુખમાં તેમણે મૂકી છે. "ગધા", "સાલેકી આંખ", "બદમાસ", "ચાળા કરતો" વગેરે શબ્દો-ગાળો તેના મુખમાં છે. તો વળી, "વીણાવેલી" માં ધમલાનું પાત્ર પૂરેપૂરું "માળીશાઇ" છે. માળીના છોકરાની જેવી ભાષા હોય તેવી ભાષા ધમલો બોલે છે. ફૂલની વાત સતત તેના મોંએ રમતી હોય છે. દા. ત.

(૧)"ધમલો: હું તો રોજ મધુર મધુર ફૂલ-જૂઇ, ચંપો, જૂઇ, મોગરો, પાટલ, કુન્દ, મુકુન્દ, કેવડો, બોરસલી, હજારી, શટપત્રી, માલતી, મોગરો, ગુલાબ, ચંપો, જાસૂદ વગેરે ફૂલોનો ઢગલો ને ઢગલો તારા આગળ કરું, તો ?"[૪૪]

સાધુબાવાના સ્વાંગમાં પણ આજ પ્રમાણે ડાહ્યાભાઇએ તે પાત્રોની અસલિયત સાચવી છે. તે પાત્રો હિંદી-ગુજરાતી મિશ્ર ભાષા ઉચ્ચારે છે. દા. ત.

(૧)" ધમલો: "ચેલા, મૈં મરતા હું, ડૂબતા હું! હાય, હિંદવાલા! હાય જેધાણ ! હાય રે, મૈંને સમાધિ કાયકું લગાઇ ?" [૪૫]

(૨)" ધમલો : ઠાકોરને જુલ્મ કિયા; કઠિયારાકું કન્યા દિયા! હાય! હિંદવાણ! હાય જેધાણ! કોઇ સુનેગા નહીં ? હિંદુઓકી ખરાબી હુઇ, હય, સિધ્ધ, તેરી જિંદગી આગે સે ક્યું ન ગઇ ? હાય હિંદવાણ! હાય જેધાણ!"[૪૬]

---

૪૪ "વીણાવેલી", અંક. ૨, પ્રવેશ. ૨

૪૫ "વીણાવેલી", અંક. 3, પ્રવેશ. ૧

૪૬ "વીણાવેલી", અંક. 3, પ્રવેશ. ૧

અર્થાત્ સમાજમાં કે જગતમાં જીવતી, વાસ્તવિક વ્યક્તિઓથી આ પાત્રો અલગ નથી. આ પાત્રો દરરોજનાં દેખાતાં માનવીઓ જેવાં છે. એટલે જ પાત્ર સાથે પ્રેક્ષક પણ નિકટતા અનુભવે છે. અને ગુજરાતના રંગને માણે છે "કેસર-કિશોર"માં ભાથી અને હાથીનાં પાત્રોમાં કાઠિયાવાડી ભાષા-બોલીનો સમુચિત ઉપયોગ થયો છે. દા. ત.

"ભાથી: હાથી, કહે છે એને તો આજે ઓર વજેથી ફાંદી દેવાનો છે.
હાથી: ગમ્મત ઝાઝી થવાની, કે'છે કે માળો હુરતી તન વાર
પઇનો ને બૈરી ને છોકરાં રઝળતાં રાખ્યાં.
ભાથી: ઇ બાઇ, ઇ બા, કયાં ધોડયાં ?
હાથી: અહીં આંટાફેરા શા કરો છો ?
મગન: હું માડા નોકરની રાહ જોઉં છું ?
ભાથી : એ લ્યા, છે રૂપાળી, વાહ રે લટકો !
હાથી : ઇ બા, હાલો હાલો, એવા હાલો; ઓલા મગનચંદને
ફાંહી દેવાનો છે એ જોવાની ઝાઝી મજા પડશે.
મગન: હું ટો કામમાં છું."[47]

આ જ નાટકમાં મગનલાલ સુરતીનાં પાત્રમાં પણ ડાહ્યાભાઇએ સુરતી ભાષા-બોલીનો સમુચિત ઉપયોગ કર્યો છે:

(૧) "મગન: વકીલ કિયો છે ને અસીલને કે' છે જંગલી, એમ પૈસા કમાવાટા
હોસે ? અસીલને ટો કહીએ : આવો, પઢારો, પાનબીરી
ખાવ, ફરમાવો સેવક સુરખું કામકાજ ! ગુઢમ્ ગુઢમ્ કહ્યું
એટલે કિયું ? એમ વકીલાટ થાટી હોસે ?"[48]

---

૪૭ અંક. ૩, પ્રવેશ. ૭.
૪૮ અંક. ૩, પ્રવેશ. ૩.

(૭)"મગન: અરે ભાઇ, મને મારી લાખવો ધાઇરો છેં ! હાય, હાય, ફજેટી ટારી, મગનચંડ ! હું આટલા વરસે પનવા સેં નીકઇલો? ધોલામાં ધૂલ લગાડી!"[૪૯]

"રામવિયોગ" માં કૈકેયી અને મંથરાનાં શઠપાત્રો પોતાની અસલિયતને પામ્યાં છે. કિર્લોસ્કરના આ જ વસ્તુ પરના નાટકનાં પાત્રોનો રંગ બરાબર રીતે ડાહયાભાઇએ કૈકેયી-મંથરાનાં પાત્રોમાં ચડાવ્યો છે. અસંસ્કારી પાત્રોના મુખમાં અસંસ્કૃત ભાષા છે. "રામવિયોગ" માં મંથરાનાં મુખમાં આવી ભાષા છે.[૫૦] કૈકેયી-દશરથના સંવાદ[૫૧] ઉપર કિર્લોસ્કરના નાટકની ઘણી અસર છે.

જેમ પ્રેમાનંદે આખ્યાનોમાં પૌરાણિક-ઐતિહાસિક પાત્રોનું ગુજરાતીકરણ કર્યું હતું તેવું ડાહયાભાઇનાં પાત્રોમાં પણ જોવા મળે છે. કલાકાર અંતે તો સામાજિક પ્રાણી છે. તેણે ય સમાજમાં રહેવાનું છે. સમાજ સાથે તાદાત્મ્ય સાધવાનું છે. પ્રેમાનંદ આ વસ્તુ બરાબર સમજી ગયો હતો. એટલે તેણે જસોદા, નંદ, કૃષ્ણ, "નળાખ્યાન" માંના દેવો વગેરેને ગુજરાતી લેબાસ પહેરાવ્યો હતો. ડાહયાભાઇ પણ અહીં એવું જ કરે છે. "વીણાવેલી" માં વીણાના પાત્રમાં આ ગુજરાતીકરણ છે. વીણા સાવકી માનો ત્રાસ વેઠે છે. રાયસિંહ એ બધું જાણતો

---

૪૯ અંક. ૩, પ્રવેશ. ૯.
૫૦ જુઓ અંક. ૧, પ્રવેશ ૩ માંની શામળ-મંથરા વચ્ચેની વાતચીત.
૫૧ જુઓ અંક. ૨, પ્રવેશ. ૭.

હોવા છતાં પણ પત્નીવશ હોય છે. એટલે તે વીણાને માટે કશું જ કરી શકતો નથી. છેવટે તે વીણાને ગરીબ કઠિયારા જોડે વરાવે છે. રજપૂતોની વીરતાને પડકારતી તારા, રજપૂતોની નિર્માલ્યતા, નિર્વીર્યતા અને નિર્બળતાની છડે ચોક વાતો કરે છે. અરે, પોતાના પિતાને પણ તે નિર્બળ રજપૂત તરીકે ઓળખાવે છે. વળી તે "પવૈયા", "હીજડા" જેવા શબ્દો પણ વાપરે છે. "મોહિનીચંદ્ર" માંના ધના દેસાઇનું પાત્ર પણ જમાનાનું વિશિષ્ટ પ્રતિનિધિત્વ ધરાવે છે, પણ ભણેલાનું ઠેઠેલાપણું એના વર્તનમાંથી સુપેરે ઉપસી આવે છે. પાશ્ચાત્ય શિક્ષણથી થતી હાનિ એમાંથી લેખકને તારવવી છે: કેટલાએ આ શિક્ષણને વગોવ્યું છે ! તેમાં વળી સુધારાનો પવન વાયો. આથી ઉધ્ધતાઇ વધુ બહેકી ઉઠી એમ ડાહયાભાઇએ પોતાના જમાનાનો પડઘો આ પાત્રમાં પાડ્યો છે. આમ સમકાલીન સમાજનો રંગ તેમનાં પાત્રો પર ડાહયાભાઇએ ચડાવ્યો હતો.

ડાહયાભાઇ પૌરાણિક પાત્રોનું ગૌરવ જાળવતા નથી તેની પાછળ રંગભૂમિની રૂઢ પ્રણાલિકાએ ઊભી કરેલી અપેક્ષા કારણભૂત છે. ડાહયાભાઇ પૌરાણિક પાત્રોને પોતાના જમાનાનાં રંગરોગાનથી મઢે છે, પૌરાણિક પાત્રોનું પૌરાણિક ગૌરવ ખંડિત થઇને પ્રાકૃત કોટિએ ઊતરે છે. પ્રેક્ષકો પાત્રો કે રંગભૂમિથી અલગ ન પડી જાય તેનો સતત ખ્યાલ ડાહયાભાઇ રાખે છે. પૌરાણિક પાત્રોના ગૌરવભંગ માટે ડાહયાભાઇ કરતાં તેમનો જમાનો જવાબદાર છે એમ કહી શકાય. જે રીતે પ્રેમાનંદ વસ્તુ પુરાણમાંથી લે છે અને નિરૂપણ સમકાલીન સમાજનું કરે છે તે રીતે ડાહયાભાઇ પણ વસ્તુ પુરાણમાંથી પસંદ કરે છે અને નાટકમાં તેનું નિરૂપણ સમકાલીન ગુજરાતની ભૂમિકા પર કરે છે.

"રામવિયોગ" માંની મંથરા "રામાયણ" ની દાસી નથી, પણ ગુજરાતની પટલાણી જેવી લાગે છે. અહીં નામ જ મૂળ રહ્યું છે, તે સિવાય પાત્રનું સમગ્ર વ્યકિતત્વ પરિવર્તન પામી ચૂક્યું છે. "રામાયણ"-માંની કૈકેયીનું પણ એવું જ બન્યું છે. તે જ પ્રમાણે દશરથના પાત્રનું પણ ગૌરવ જળવાયું નથી. તેને નારીવશ થતો બતાવ્યો છે અને કૈકેયીને તે આજીજી પણ કરે છે ! કૈકેયી "રાંડો","કરકશાઓ", જેવા શબ્દો બોલે છે, ત્યારે ગુજરાતના મધ્યમ વર્ગના કુટુંબની કજિયાખોર સ્ત્રી આપણી નજર સમક્ષ ખડી થાય છે. તેનાથી ડાહ્યાભાઇએ મૂળ પાત્રને અન્યાય કર્યો છે, એમ કહી શકાય. ભરત-શત્રુઘ્નના સંવાદનું પણ એમ જ છે. જગત સમક્ષ આદર્શ યુગલરૂપે આજ સુધી રહેલાં રામ-સીતાને સામાન્ય પતિ-પત્નીની જેમ પરસ્પર ઘેલાં કાઢતાં ડાહ્યાભાઇએ ચીતર્યાં છે. આવું જ "સતી પાર્વતી" નાટકમાં દક્ષ અને શિવનાં પાત્રોનું તેમણે કર્યું છે. આરંભમાં જ દક્ષ, નંદી અને શિવનો સંવાદ કોઇ નીચલા થરમાં માણસો લડતાં હોય તે રીતે ગોઠવ્યો છે. દા. ત. નીચેનો સંવાદ જુઓ:

" નંદી: - અરે દક્ષ, અંધા, તારી બુધ્ધિ કયાં બહેર મારી ગઇ છે ? અરે અભિમાની, તું એમ સમજે છે કે શિવજીને દીકરી દીધી એટલે શિવજી તને માન આપવા બંધાયેલા છે ? પણ જેટલો સૂર્ય અને આગિયામાં, સિંહ અને શિયાળીયામાં, ઘોડામાં અને ગધ્ધામાં, તફાવત છે તેટલું જ શિવજીમાં અને તારામાં અંતર છે.

દક્ષ: ખરૂં છે, બાપુ ખરૂં, બોલ્ય, તારાથી બોલાય તેટલું બોલ, ભૂલ મારી જ થઇ કે આવા મર્કટ જેવા મુખવાળાને મ્હેં મૃગલોચની દીકરી દીધી. અસુર જેવા અડબંગને દેવાંગના સોંપી. સર્પના

સંગી ભંગીને કોમળાંગી કન્યા આપી. હાય હાય ધીક્કાર પડો રે લંગોટા તને કે તારા સસરાનું અપમાન કર્યું હાય હાય દીકરી લઇને દુશ્મન થયો.

શિવજી: દક્ષજી સંસારમાં કોણ કોનું દુશ્મન છે ને કોણ કોનું હિતસ્વી છે. પોતપોતાના કર્મ દુશ્મન કે હિતસ્વી છે.

દક્ષ: ત્યારે મારું અપમાન મારા કર્મે જ કીધુ ખરું કે, એગટા!"[૫૨]

ડાહ્યાભાઇના હાથે પૌરાણિક પાત્રોનો ગૌરવભંગ થયો છે. તે પરથી સ્પષ્ટ થાય છે કે ડાહ્યાભાઇની નજર દૂર જાય છે, પણ પગ જમાનાની અસરને ઓળંગી શક્યા નથી.

ડાહ્યાભાઇનાં મહાન રાજવંશી પાત્રો પણ ગુજરાતના સામાન્ય ઠાકોરો બની ગયાં છે. આ પાત્રો નાચમુજરા, સ્ત્રીલંપટતા, અને વિષયવાસનાની તૃપ્તિમાં મગ્ન છે. આ રાજવંશી પાત્રો અલ્પશિક્ષિત છે. ક્યારેક આ પાત્રો ઠાકોરો કે ગરાસિયા કે દરબાર કરતાં ઊંચાં જણાતાં નથી. જેમ પ્રેમાનંદનાં આખ્યાનોમાં પાત્રોની પ્રાકૃતતા એ પ્રેમાનંદની મોટામાં મોટી મર્યાદા હતી તે પ્રમાણે આ મર્યાદા ડાહ્યાભાઇની પણ છે. જેમ પ્રેમાનંદના કવિત્વના પક્ષે આ ગુજરાતીતા એ મોટામાં મોટું સીમાચિહ્ન કે વિશિષ્ટતા કે સિધ્ધહસ્ત કલા ગણાય છે તેમ આ રાજવંશી પૌરાણિક પાત્રોની ગુજરાતીતા એ ડાહ્યાભાઇની સિધ્ધિ પણ છે. અરે, રામ અને સીતા જેવાં પાત્રો

---

૫૨ "સતી પાર્વતી" નાટક (અપ્રગટ), અંક. ૧, પ્રવેશ. ૧.

પણ એનો ભોગ થઇ પડયાં છે, વીણા પણ અંતે પિતાને મેણું મારે છે, અમરસિંહ જેવું પાત્ર પણ પત્ની તરફ પળભર તો શંકાની દ્રષ્ટિથી જુએ છે. જયસિંહ જેવો વૃધ્ધ રાજા વીણાને પરણવા ઇચ્છે છે. આમ સમકાલીન રંગ પાત્રના મૂળ વાનને ઝાંખા પાડે છે. કૈકેયી, વસિષ્ઠ, ભરત, શત્રુધ્ન, દશરથ અને "ઉદયભાણ" વગેરે નાટકમાં રાજારાણીઓને પણ સાવ પ્રાકૃત નિરૂપ્યાં છે. ડાહયાભાઇનાં તેમજ તે જમાનાનાં વ્યવસાયી નાટકોમાં નિરૂપિત પાત્રોની આ એક મર્યાદા છે.

"અશ્રુમતી" ને મળેલી સફળતા પછી વસ્તુનિરૂપણમાં ડાહયાભાઇને આત્મવિશ્વાસ જણાય છે. "અશ્રુમતી" ને સફળતા પ્રાપ્ત થતાં ડાહયાભાઇનું નસીબ ખુલી ગયું. તેમને મુંબઇની રંગભૂમિનો જાત-અનુભવ મળયો અને તે અનુભવ તેમને માટે બંધિયાર રંગભૂમિમાંથી મુકત રંગભૂમિ તરફનું પ્રયાણ સરળ બનાવે છે.

"અશ્રુમતી" એક રીતે ડાહયાભાઇની નાટ્યપ્રવૃત્તિનું રૂપાંતર બની રહેલ છે. કારણ કે "અશ્રુમતી" પછીનાં નાટકોમાં જબરો ફેરફાર થાય છે. અર્થાત્ તે Play of Narration -માં રહેતાં નથી પણ તે પછીનાં નાટકોમાં તે સ્વયંપર્યાપ્ત કાર્યનાં નાટકો (Play of action) તરફ વળે છે. બીજી રીતે કહીએ તો "અશ્રુમતી" પછીનાં નાટકોમાં કારણને લીધે જન્મતાં અને અન્ય કાર્ય જન્માવતા કાર્યનાં નાટકો બની જાય છે. "અશ્રુમતી" પહેલાંનાં નાટકોનાં પાત્રો માત્ર વર્ણનાત્મક, અર્થાત્ કોઇપણ જાતની ક્રિયા-ગતિ વગરનાં પાત્રો હતાં. ત્યારપછી પાત્રોમાં સ્વયંપર્યાપ્ત કાર્યનો ગુણ ઉમેરાય છે, અર્થાત્ પાત્ર ગતિશીલ બને છે. "વીણાવેલી","ઉમાદેવડી"

વગેરે નાટકોનાં પાત્રો ગતિશીલ છે. "તારાસુંદરી" અને "કેસરકિશોર"-નાં પાત્રો પણ ક્રિયાસભર છે. પણ એમાં એક મુશ્કેલી એ આવે છે કે "સીધી સાદી વાતનું વહન કરી જતાં નાટક અને માનસિક ક્રિયાનાં નહિ પણ અન્ય કાર્યની ભરમાળવાળાં નાટકનાં પાત્રો એ ગુણદોષનાં પ્રતીક બનીને રહે છે."[૫૩]

સામંતસિંહનું પાત્ર "અશ્રુમતી" માંથી પ્રાપ્ત થયેલ ઇયાગો-કરામતનો વિસ્તાર છે. પતિ-પત્ની વચ્ચે ઊભી થયેલી ગેરસમજનો તંતુ "ઉમાદેવડી" સુધી પ્રસરેલો છે. "સરદારબા" માં પાત્રાલેખનમાં સ્પષ્ટ વિરોધ દર્શાવવા તરફ ડાહ્યાભાઇ છે. તે ઉપરાંત આ નાટકમાં પાત્રો તદ્દન એકાંગી બની ગયાં નથી. અર્થાત્ ગુણાવગુણનાં પ્રતીકરૂપ રહ્યાં નથી. પણ અહીંથી પાત્રો માનવીય બનવા લાગ્યાં છે. આ "સરદારબા" માં બે કજોડાં પણ ડાહ્યાભાઇએ ખૂબીપૂર્વક યોજ્યાં છે. અહીં એક ગોપાળ-મણિનું કજોડું છે, અને બીજું રૂપાંદે-મૂળરાજનું કજોડું છે. ગોપાળ-મણિનું કજોડું બીજા કજોડાને ઉઠાવ આપવા માટે યોજ્યું છે. તેમાંય રૂપાંદેનું પાત્ર પવિત્ર, પતિપરાયણ, શીલસભર, સ્વમાની છે. આ ગુણોના પ્રગટીકરણથી રૂપાંદેનું પાત્ર ખીલી ઊઠયું છે. વૈરીસિંહ ઉપર ઓથેલોનો પ્રભાવ વરતાય છે. પોતાના મિત્ર સામંતસિંહના કહેવાથી વૈરીસિંહ અને સરદારબાને ભળમાને છે સરદારબાનો ત્યાગ કરે છે અહીં ઓથેલોની અસર છે. મૂળરાજનું પાત્ર એટલું બધું હલકું ચિત્રણ પામ્યું છે કે તે સૂબાને "થૂંકો મારા મોંમાં" જેવા ઉદ્ગાર કાઢે છે. પાત્રપરિવર્તન કરવાની કળા ડાહ્યાભાઇ પાસે છે. "અશ્રુમતી" માં શક્તિસિંહ પ્રતાપનો વેરી બને છે, પણ હલકીધાટના

---

૫૩ શ્રી. જયંતિ દલાલ, "કાયા લાકડાની, માયા લુગડાંની", પૃ.૧૧૫ .

યુધ્ધમાં પૃથ્વીરાજના ઉપદેશથી તેનું પરિવર્તન થાય છે અને પ્રતાપને બચાવવા પોતાનો ઘોડો આપી તે ઝઝૂમે છે. અહીં ડાહ્યાભાઇનું પાત્ર-પરિવર્તનકૌશલ જોવા મળે છે. માનસિક દ્વિધા અનુભવતાં પાત્રો પણ ડાહ્યાભાઇએ આપ્યાં છે. "વિજયકમળા" માં લખમસિંહનું પાત્ર એવું છે. રાજા અને પિતા તરીકેના બેવડા કર્તવ્ય વચ્ચે તે ઝોલાં ખાય છે. આ માનસિક ખેંચતાણમાં પણ લખમસિંહ પોતાના સત્ત્વને જાળવી રાખે છે. રાજા તરીકે દેવીનો હુકમ સમગ્ર પ્રજાના હિત માટે તેમણે માનવો પડે, જ્યારે પિતા તરીકે દીકરીનું બલિદાન આપતાં તેની હિંમત ચાલતી નથી. આ પ્રકારનો માનસિક સંઘર્ષ અનુભવતો લખમસિંહ છે. "નાટકકાર પોતાનાં પાત્ર માટે જુદી જુદી ભીંસો કલ્પે છે, રચે છે અને પછી પાત્રને એ ભીંસમાં રમતાં મૂકે છે. અહીં આગળ પણ ડાહ્યાભાઇએ પોતાનાં પાત્રોને કઇ અને કેવી ભીંસમાં મૂક્યાં તેની કલ્પના સાથે પાત્રો કઇ રીતે એ ભીંસમાંથી બહાર નીકળે કે મરી મટી જાય એની ગોઠવણ કરી છે. પણ એવી ભીંસમાં ભૌતિક કે માનસિક કારણોની-મોટી વેશનની-સમૃધ્ધિ ડાહ્યાભાઇએ હાંસલ નથી કરી.... પણ દેવ કે દૈવ જે કહો તેનો માનવી સાથેનો મુકાબલો અહીં આછોપાતળો પણ ઊતર્યો છે, એટલું નિઃશંક અને પદ્મિણી-ભીમસિંહ, ગોરાબાદલ અને બધાં અને એ બધું તો પેલા સંઘર્ષને નિરૂપવાને માટે બાંધેલી આડ છે."[૫૪]

આમ ડાહ્યાભાઇનાં નાટકોમાં પાત્રોનું ચિત્રણ ગુણદોષના પ્રતીકરૂપ ગતિહીન બીબાં જેવાં પાત્રોથી શરૂ કરીને કાર્યના પ્રતિભાવ-રૂપે માનસિક પલટા અનુભવતાં પાત્રો સુધી, એકાંગી (flat) થી આરંભીને પરિવર્તનશીલ (round) સુધીની કક્ષા સુધી વિકસેલું છે. ડાહ્યાભાઇની નાટકકાર તરીકેની શક્તિ અને મર્યાદા બંને તેમની પાત્રસૃષ્ટિમાં દેખાય છે. જૂની રંગભૂમિની પ્રણાલિકામાં પુરાઇને તદ્દન જડ પૂતળાં જેવાં એક

---

૫૪ શ્રી. જયંતિ દલાલ : મણકો ત્રીજો, પૃ. ૪૦૪.

પ્રકારનાં પાત્રો તેમણે આપ્યાં નથી. તેમ બીજે પક્ષે પાત્રના આંતરિક સંચલન અને પરિવર્તનને પ્રગટ કરે તેવી વિવિધ ગતિ ને ક્રિયાવાળાં જીવંત પાત્રોની વૈવિધ્યસભર સૃષ્ટિ તેમણે ઊભી કરી છે, એમ પણ કહી શકાશે નહીં. નાટકમાં કેવળ સ્થળનું પરિમાણ સુંદર દ્રશ્ય અને બનેલ ઘટનાના નિવેદનથી આગળ જઇ શકતું નથી. નવલકથામાં પણ ઘટનાપ્રધાન નવલકથા ભાગ્યે જ બુધ્ધિગમ્ય અને જીવંત સૃષ્ટિનો અનુભવ કરાવી શકે છે. તો નાટક જે સંપૂર્ણપણે ક્રિયાપ્રધાન કલાસ્વરૂપ છે તેની અસર કેવળ સ્થળના પરિમાણમાં રજૂ થયેલી ઘટનાઓ ધ્વારા બિલકુલ ઉપસી શકે નહીં. વર્ણનાત્મક (narrative) નાટકો આથી બુધ્ધિશાળી વર્ગને અપીલ કરી શકતાં નથી ડાહયાભાઇનાં આરંભનાં નાટકોમાં સ્થળના પરિમાણ પર જ રજૂઆત થયેલી હતી. પાત્રને આગવું વ્યકિતત્વ આપે તેવી આંતરિક સંપત્તિ તેમાં બહુ થોડી હતી.

અભ્યાસ અને અવલોકનને પ્રતાપે ડાહયાભાઇને આ ખામી સાલી તે મોટી વાત ગણાય. "અશ્રુમતી", "તારાસુંદરી", "ઉમાદેવડી", "ઉદયભાણ", "મોહિનીચંદ્ર" અને "વીણાવેલી" જેવાં નાટકોમાં તેમણે સ્થળ ઉપરાંત સમયનું પરિમાણ ઉમેર્યું. દ્રશ્યમાં આંતરિક ક્રિયા ઉમેરાઇ. પરિણામે, એકબીજાથી ભિન્ન તરી આવે અને બાહય નહિ પણ આંતરિક વિચાર કે ભાવના પરિણામરૂપે ક્રિયા નિપજાવતાં ગતિશીલ પાત્રો તેમની પાસેથી ઉત્તરોત્તર મળવા લાગ્યાં. આમ ડાહયાભાઇની પાત્રસૃષ્ટિ વિવિધરંગી છે. નાટકોમાં વિવિધ સ્તરનાં પાત્રોનો તેમણે સુમુચિત ઉપયોગ કર્યો છે. તેમાં મહદ્અંશે મર્યાદાભંગ જેવા મળતો નથી. પ્રેક્ષકોની રુચિ અને માનસ અનુસાર તેમણે પાત્રો આપ્યાં છે. પ્રેક્ષકોની રુચિને એ કેટલે અંશે જચશે તેની તેમને સતત ચિંતા રહેતી.

છતાં હિંમત કરીને તેમણે બાહ્ય ઘટનાઓના કારણરૂપે આંતરિક મંથન અને વિચારક્રિયાને નિરૂપવાને પાત્રચિત્રણમાં પ્રયત્ન કર્યો એ એમની નાટયકાર તરીકેની શકિતની ખરી પિછાન કરાવે છે. પણ "એવાં પ્રતિભાવનાં નાટક પોતે આપી શકશે ને પ્રેક્ષક એને ઝીલી શકશે" એવો આત્મવિશ્વાસ આવ્યો તેજ ઘડીએ[૫૫] ડાહ્યાભાઇને પરલોકનું તેડું આવ્યું.

ડાહ્યાભાઇએ ગુજરાતી જીવનમાં સમરસ થઇ જાય તેવાં પાત્રો આપ્યાં, એકાંગીમાંથી માનવસહજ ચાંચલ્ય દર્શાવતું પરિવર્તન ધરાવતાં ગતિશીલ પાત્રો આપ્યાં, હાસ્યપ્રેરક ખલપાત્રને ગુજરાતી રંગભૂમિ પર પ્રથમ દાખલ કર્યાં અને પ્રેક્ષકોની સુરુચિનાં પોષક અભિનયાદિને ઝીલવી શકે તેવી વિશિષ્ટતાઓ પાત્રના વ્યકિતત્વમાં ઉપસાવી આપી એ તેમનું નાટયકાર તરીકે પાત્રાલેખન પરત્વે વિશિષ્ટ પ્રદાન છે, એમ અંકેદરે કહી શકાય.

---

૫૫ શ્રી. જયંતિ દલાલ, "કાયા લાકડાની, માયા લુગડાની", પૃ. ૧૧૬.