Chapter-6

• ઝલક •

ભવાઈના લહેજા લહેકા અને દેશી નાટકની ઢબછબ

ખ્યાત વસ્તુનો આધાર લઈ, તેમાં પોતાના દૃષ્ટિકોણ પ્રમાણે ફેરફાર કરી, મૌલિક નાટ્યકૃતિ નિપજાવવાની દિશામાં, ચિનુ મોદી કૃત 'જાલકા' (૧૯૮૫)નું નોંધપાત્ર પ્રદાન છે. શ્રી મહિપતરામ નીલકંઠ સંપાદિત 'ભવાઈવેશસંગ્રહ'માંના 'લાલજી મનીઆર'ના વેશમાં આવતા દુહાની પાદટીપમાં મુકાયેલી કથાને ઉપાદાન બનાવી, તેમાં જરૂરી ફેરફારો કરી શ્રી રમણભાઈ નીલકંઠે સન્ ૧૯૧૩ માં 'રાઈનો પર્વત' શિષ્ટ નાટક રચ્યું તો સમકાલીન કવિ અને નાટ્યકાર શ્રી ચિનુ મોદીએ 'રાઈનો પર્વત'ના કથાનકને ઉપાદાન બનાવી પોતાના દૃષ્ટિકોણ પ્રમાણે તેના વસ્તુમાં, પાત્રાલેખનમાં, શૈલીમાં અને પ્રસ્તુતીકરણમાં ફેરફાર કરી 'જાલકા' નાટકની રચના કરી.[૧]

'રાઈનો પર્વત' રાઈના મનોમંથનને કેન્દ્રમાં રાખતું મુખ્યત્વે નીતિ-મૂલક નાટક છે જ્યારે 'જાલકા'માં ધ્યેયસિદ્ધિ ને રાજરમત કેન્દ્રસ્થાને છે.[૨] 'રાઈનો પર્વત'માં નીતિમાન રાઈ કેન્દ્રસ્થ છે જ્યારે 'જાલકા'માં સાધનશુદ્ધિ નહીં પણ ધ્યેયસિદ્ધિને નજર સમક્ષ રાખીને ચાલતી 'જાલકા' કેન્દ્રસ્થ છે.[3] આ સંદર્ભમાં નાટ્યકાર પ્રસ્તાવનામાં નોંધે છે કે, " 'રાઈનો પર્વત' શીર્ષક સૂચવે છે એમ, રાઈને કેન્દ્રમાં રાખીને ચાલતું નાટક છે. રાઈનાં મનોમંથનો અને રાઈની હેમ્લેટ જેવી દ્વિધાત્મક પરિસ્થિતિમાંની નાટ્યક્ષણોને શ્રી રમણભાઈ નીલકંઠે તાગી છે. રાઈ પણ સરસ્વતીચંદ્ર જેવી રીતિ-નીતિવાળો બને છે... લેડી મેકબેથની જેમ જાલકા પણ ધ્યેયસિદ્ધિ માટે સાધનશુદ્ધિનો આગ્રહ રાખતી નથી. રાઈ નહીં, જાલકા- એ મારી કૃતિનું કેન્દ્રબિંદુ છે. સાધનશુદ્ધિના અભાવે જાલકાની પણ સર્જાય છે તો ટ્રેજેડી જ! પણ આવી મહત્ત્વાકાંક્ષાને ઘૃણાની નજરે ન જોઈ શકાય. અને એ જ રીતે એનો પુરસ્કાર પણ ન કરાય.

મેં શક્ય હોય એટલા તટસ્થ રહીને મહત્ત્વાકાંક્ષી નારીના વાત્સલ્યનું મૂલ્ય સમજવા પ્રયત્ન કર્યો છે - ઝલકા દ્વારા."[૪] પ્રા. જ્યોતિ વૈદ્યના શબ્દોમાં કહીએ તો અહીં નાટ્યકારને મન રાઈ-માંથી પર્વત બનવાની ઘટનાની ઝાઝી અગત્ય નથી, પણ અગત્યની છે પેલી માતા ઝલકા કે જે રાજા ન બનવા માગતા રાઈને માથે રાજ્યનો ભાર નાખે છે. અહીં રાઈ માતાની મહત્ત્વાકાંક્ષાનું એક્સટેન્શન બને છે અને એટલે જ આ નાટકનું શીર્ષક પણ 'ઝલકા' છે, 'રાઈનો પર્વત' નથી.[૫]

ઝલકા પાત્રનામ, એનું મોટા ભાગનું વિભાવન ને ચરિત્રાંકન 'રાઈનો પર્વત'ના આધારે થયું હોવા છતાં, 'ઝલકા'માં વસ્તુ અને શૈલીનું એક સ્વાયત્ત વિશ્વ ઊભું કરી શકાયું છે. કૃતિ તરીકે તેનો અલગ સ્વતંત્ર પિંડ બંધાયો છે અને તેને લીધે જ તે એક મૌલિક નાટ્યકૃતિ બની રહે છે.[૬] 'રાઈનો પર્વત' અને 'ઝલકા'ની તુલનાના સંદર્ભમાં જયા મહેતા યથાર્થપણે નોંધે છે કે, "રમણભાઈ નીલકંઠનું નાટક 'રાઈનો પર્વત' એ આપણી પ્રસિદ્ધ કૃતિ. રમણભાઈને આ નાટકની પ્રેરણા ભવાઈના દુહા-માંથી મળી. એમના નાટકમાં રાઈ કેન્દ્રસ્થાને છે. એ નાટકમાં કંઈક અંશે પૂર્વ અને પશ્ચિમનો સમન્વય હતો. લખાવટની ઢબ સંસ્કૃત શૈલીની અને રાઈના પાત્રમાં હેમ્લેટના ભણકારા પણ સાંભળી શકાય. ચિનુ મોદીએ અહીં ઝલકાને કેન્દ્રમાં રાખી નાટકનું ફોકસ બદલી નાખ્યું છે. 'ઝલકા'માં આપણને ક્યારેક ઈન્દિરા ગાંધીના ભણકારા સંભળાય... ચિનુ મોદીએ આ નાટકની પ્રેરણા 'રાઈનો પર્વત'માંથી લીધા પણ નાટ્યકાર તરીકે પોતાની શક્તિનો જવાબ એમણે ઝલકાના પાત્રને કેન્દ્રમાં મૂકીને આપ્યો છે, એટલું

kalpana's

જ નહિ, પણ સંઘર્ષ, કટોકટી, પરાકાષ્ઠા એ કલાત્મક રીતે મળવી શક્યા છે."[9]

માત્ર વિષયવસ્તુની દૃષ્ટિએ નહીં પરંતુ શૈલીની દૃષ્ટિએ પણ 'ઝલકા' નાટક 'રાઈનો પર્વત' નાટકથી ભિન્ન હોવાનું કારણ એ છે કે તેમાં ભવાઈના લહેઝ લહેકાના અને દેશી નાટકના ઢબ છબના સર્જનાત્મક ઉપયોગની શક્યતાઓનો કસ કાઢવામાં આવ્યો છે. ઝલકાનું મૂળ સ્વરૂપ ભવાઈનું લઈ, એમાં દેશી નાટકની બેતબાજી અને આવાં--ગાર્દ રંગભૂમિની પ્રયોગશીલતાને એમણે ભેળી કરી એક આંજી નાખે એવો નાટ્યપ્રપંચ ઊભો કર્યો છે, એ સર્જક ચિનુ મોદીની સિદ્ધિ હોવાનું પ્રા. જ્યોતિ વૈદ્ય નોંધે છે તે આ સંદર્ભમાં.[6] જો કે અહીં ભવાઈ અને દેશી નાટક (જૂની રંગભૂમિ)ની શૈલીઓનો વિનિયોગ નાટ્યપ્રણાલિ dramatic system રૂપે નહીં પરંતુ નાટ્યપ્રયુક્તિ dramatic device તરીકે થયો છે જે તેની આગવી વિશેષતા છે.

ભવાઈના વિનિયોગ સંબંધી વિધાન કરતાં લેખક પ્રસ્તાવનામાં નોંધે છે કે, " 'ઝલકા'ના પ્રારંભમાં મેં ભવાઈના સ્વરૂપનો અંશતઃ ઉપયોગ કર્યો છે. ભવાઈના દુહાની પાદદીપની વાર્તાના આધારે 'ઝલકા' મારે રચવાનું હોવાથી, ભવાઈના લહેઝ-લહેકાનો સર્જનાત્મક રીતે ઉપયોગ કરવાની મને તક હતી અને એ તક મેં ઝડપી લીધી હતી."[10] 'ઝલકા'ના પ્રારંભમાં ભવાઈનો આ અંશતઃ ઉપયોગ કૃતિને કેવી રીતે ઉપકારક નિવડ્યો છે તે તપાસનો વિષય બની રહે છે.

સંસ્કૃત નાટકોમાં તથા ભવાઈ જેવા પારંપારિક નાટ્યસ્વરૂપોમાં

'પૂર્વરંગ'ની નાટ્યરૂઢિ અનિવાર્યપણે પ્રયોજાઈ છે. ચિનુ મોદી આ પરંપરાનું સાતત્ય જાળવી 'ઝલકા'માં પણ પૂર્વરંગ યોજે છે. તેમની વિશેષતા એ છે કે તેમણે ભવાઈના સ્વરૂપનો 'પૂર્વરંગ'રૂપે ઉપયોગ કર્યો છે.

ભવાઈના વેશમાં કૃતિ શરૂ થાય છે. પ્રથમ દૃશ્યના પ્રારંભે રંગલો અને રંગલી 'વેશગોર વેશગોર' એમ બૂમો પાડતાં આવે છે. વેશગોર રંગમંચના એક ખૂણે ચિંતનની મુદ્રામાં ઊભેલા છે. રંગલો પાસે જઈ એને ઢંઢોળે છે. વેશગોર પાછા હતા તેવા ને તેવા ધ્યાનસ્થ થઈ જાય છે એટલે ધ્યાનસ્થ થયેલા એ વેશગોરને પાછા મૂળ સ્થિતિમાં લાવવા માટે રંગલી પોતાના ઝાંઝર ખખડાવતી ખખડાવતી પસાર થાય છે. વેશગોર તેના ઝાંઝરના ઝબકારે જાગે છે ને રંગલીનો હાથ પકડી 'તું ક્યાં ચાલી' એમ કહી તેનો મારગ રોકે છે. રંગલી અને વેશગોર વચ્ચે રમૂજી વાર્તાલાપ ચાલે છે ત્યાં રંગલી કહે છે,

રંગલી: એ વેશગોર, એ ઈ ગોર બાપા, હું તમારી નટી નથી,
રંગલી છું, રંગલી... [૧૧]

આ સંવાદ સૂચક છે. વેશગોર એટલે ભવાઈનો સૂત્રધાર. સંસ્કૃત નાટકના 'આમુખ'માં સૂત્રધાર અને નટી વચ્ચે સંવાદ પ્રયોજાય છે. રંગલી પોતે નટી નથી એમ કહી વેશગોરની સૂત્રધાર સહજ ભૂમિકાનો અહીં સંકેત કરે છે. વેશગોર અને રંગલી વાત કરતાં હોય છે ત્યાં રંગલો કૂદી પડે છે. સંસ્કૃત નાટકના 'પૂર્વરંગ'માં આવતા 'ત્રિગત' નામના અંગમાં જેમ પેલો વિદૂષક કૂદી પડે છે તેમ. પણ અહીં અસંબદ્ધ પ્રલાપ નથી પરંતુ નાટકના કેન્દ્રવર્તી વિચારને

ધ્વનિત કરતી ઉક્તિ છે. રંગલો કહે છે,

રંગલો : એ બામણા, આ મરદમુંછાળો અહીંયાં ઊભો છે, હોં કે
(પ્રેક્ષકોને)
: તમે કહો હે સજ્જન તમે કહો સન્નારી
હોય કોઈની પરણેતર એ પ્યારી કરવી સારી?
તમે કહો.....[૧૨]

ભવાઈનો નટ પ્રેક્ષકો સાથે સીધો સંવાદ કરી શકે છે. અહીં રંગલો સીધો પ્રેક્ષકોને જ પૂછવા માંડે છે," હોય કોઈની પરણેતર એને પ્યારી કરવી સારી?" રાઈનું આ જ તો મનોમંથન છે. પોતે રાઈ-માંથી પર્વત થશે તો પર્વતરાયની પરણેતરને પોતાની પ્યારી કરવી પડશે તે નીતિની દૃષ્ટિએ શું યોગ્ય છે એ સવાલ જે રાઈના મનમાં ઘૂમરાય છે તે જ અહીં રંગલાના મુખેથી મુખરિત થાય છે. રાઈ-લીલાવતીના સંદર્ભમાં ઊભી થનાર ઘટનાનો તે પૂર્વસંકેત કરે છે.[૧૩] આ પ્રશ્નોક્તિએ જાલકાને બાજુમાં રાખી ફોકસ લીલાવતી પર મંડાતું લાગે છે.[૧૪]

વેશગોરે રંગલીનો હાથ ઝાલ્યો એટલે કોઈની પરણેતર સામે કુદૃષ્ટિ કરી એવી દલીલ સાથે રંગલો અને રંગલી ગામ છોડી જવા તત્પર થાય છે ત્યાં વેશગોર ભવાઈસહજ લહેંજ લહેકામાં ફોડ પાડતાં કહે છે કે,

વેશગોર : એલાં ડફોળની જાતનાં, કંઈ સમજે તો ખરાં. આ
તો વેશ હતો વેશ.... રાઈનો વેશ [૧૫]

રંગલી પણ એવો જ લહેજે ઉપસાવતાં કહે છે,

રંગલી : વેશગોર ! તારા ધોળામાં ધૂળ પડે. મૂઆ ઉચ્છેદિયા! તારે રાઈનો વેશ કરવો હોય તો રાઈનો વેશ કર અને મેથીનો વેશ કરવો હોય તો મેથીનો વેશ કર પણ અમે તો દેશ તથા વેશ ત્યજીને જઈશું બીજે ગામ. હાલ રંગલા બીજે ગામ [૧૬]

વેશગોર તરત જ પૂછે છે, " રંગલા વગર કંઈ ભવાઈ ભાળી છે ?" ત્યારે રંગલો પણ ભવાઈના લહેજા લહેકાનું સાતત્ય જાળવતાં જવાબ વાળે છે,

રંગલો : હવે ભવાઈ કરે છે મારો ભ્રાતો ભાઈ. ના ના મારી બૈરી સામે જોવાનું ? ખરાબ નજરે જોવાનું ? [૧૭]

ઉપર્યુક્ત સંવાદરચના ભવાઈ સાથે એકદમ સંવાદી રહે છે. વેશગોરના પ્રશ્નના જવાબમાં રંગલી પ્રતિપ્રશ્ન કરે છે કે,

રંગલી : પારકી નારી ગમે તેટલી રૂપાળી હોય તોય હે વેશગોર એની કામના થાય? [૧૮]

ત્યારે વેશગોર કહે છે કે

વેશગોર : આ મૂંઝવણભર્યા સવાલનો જવાબ એક જ માણસને આવડે છે ને તે છે રાઈ.. [૧૯]

અને પછી 'જલકા' નાટકનો નાયક રાઈ પ્રવેશે છે.

સંસ્કૃત નાટકોમાં સૂત્રધાર નાટકના મુખ્ય કથાવસ્તુના નાયક સાથે આ રીતે અનુસંધાન કરતો જોવા મળે છે. પૂર્વરંગનું અંતિમ અંગ પ્રસ્તાવના તથા મુખ્ય કથાનકનો પ્રારંભ આ રીતે એકબીજામાં ભળી જતા જણાય છે. ભરતમુનિ જેને પ્રયોગાતિશય પ્રકારની પ્રસ્તાવના કહે છે તે પ્રકારની આ પ્રસ્તાવના છે, જેમાં સૂત્રધાર " આ જે તે પ્રવેશે છે.... " વિગેરે શબ્દોથી પાત્રનો પ્રવેશ કરાવે છે;[20] જેમ કે 'અભિજ્ઞાન શાકુન્તલ'માં સૂત્રધાર " જેના બાણથી મૃગ બીધેલો છે એવો શિકારી દુષ્યન્ત આ આવે " એમ કહે છે અને ત્યાં જ શિકારે નીકળેલો દુષ્યન્ત, રથમાં આરૂઢ થયેલો, મંચ ઉપર પ્રવેશે છે.[21] 'જલકા'માં વેશગોર પણ રાઈનો પ્રવેશ આ રીતે કરાવે છે. સંસ્કૃત રંગમંચની આ નાટ્યરૂઢિનો વિનિયોગ અહીં ભવાઈ સ્વરૂપે કરવામાં આવ્યો છે.

ભવાઈની એક વિશેષતા એ છે કે તેમાં દરેક પાત્ર પોતાની આગવી ઢબે, સ્વભાવ પ્રમાણે નાચતું ગાતું પ્રવેશે છે અને પ્રવેશ સમયે ભવાઈનું કોરસ તેનું 'આવણું' ગાય છે અને પાત્ર પણ ગાવામાં જોડાય છે. સંસ્કૃત નાટકોમાં પણ પાત્રપ્રવેશ અને પાત્રપ્રસ્થાન સમયે અનુક્રમે પ્રાવેશિકી અને નૈષ્ક્રામિકી ધ્રુવા ગવાતી.[22]

'જલકા'માં નાટ્યકારે મુખ્ય પાત્રોનાં આવણાં પ્રયોજ્યા છે. રાઈના પ્રવેશ સમયે રાઈનું આવણું ગવાય છે.

આવણું : આવે છે, આવે છે, માળીનો છોરો આવે છે
લાવે છે, લાવે છે, એ ફૂલનો ગજરો લાવે છે [23]

રાઈ માળીનો પુત્ર છે અને ફૂલનો ગજરો લઈ પ્રવેશે છે. મોગરાના

ફૂલનો ગજરો આપી તે દ્વારા રાઈના સ્વચ્છ મનોમુકુરને પ્રગટ કરી આપી નાટ્યકારે પોતાની આગવી સૂઝનાં દર્શન કરાવ્યાં છે. રાઈ તરત પોતાના સ્વભાવ પ્રમાણે મનોમંથનમાં સરી પડે છે અને મનોમન વિચારે છે કે "મારી મા હંમેશાં મોગરાના ફૂલનો જ ગજરો શા માટે મંગાવતી હશે, ગુલાબનો કેમ નહિ?" પછી તરત જ સમાધાન શોધે છે કે, "વૈધવ્યમાં મોગરો શોભે, ગુલાબ નહિ."[૨૪] અહીં રાઈની નીતિમત્તા ધ્વનિત થઈ છે.

હવે સાધનશુદ્ધિની જેને પરવા નથી એવી ચતુર માલણ પ્રવેશે છે અને તેના પ્રવેશનું આવણું ગવાય છે.

આવણું : આવે છે, આવે છે, એક ચતુર માળણ આવે છે (૨) [૨૫]

જલકા બહુ સૂચક રીતે કહે છે કે, "બેટા તું એકલો એકલો બોલે છે ત્યારે મને બીક લાગતી હોય છે." રાઈ જ્યારે એકલો એકલો બોલે છે ત્યારે તેનો અંતરાત્મા બોલતો હોય છે, નીતિમાન રાઈ બોલતો હોય છે અને એટલે જ તેની વાણી subconscious રૂપે ચતુર માલણને બીક પમાડતી હોય છે. પોતાના મન સાથે સતત વાત કરવી, પંડને પૂછ્યા વગર એક ડગલું પણ ના માંડવું એ જે રાઈનો સ્વભાવ છે તો "રાઈને પોતે જન્મ આપ્યો છે એટલે રાઈનું સાચું પંડ પોતે છે અને રાઈએ તો પોતાને પૂછી જે કરવાનું તે કરવાનું" એ જલકાનો સ્વભાવ છે. રાઈ સ્પષ્ટપણે કહે છે,

રાઈ: પંડ બીજો કોઈ નહિ પણ મારો આતમરામ
એ કહે તો હું ચાલતો નહિ તો લઉં વિશ્રામ [૨૬]
તા..ક થૈયા...

આગળ જતાં નાટ્યકારે શકિતસિંહનું આવણું પણ નિરૂપ્યું છે.

આવણું: આવે છે, આવે છે, શકિતસિંહ સામંત આવે છે (૨)[૨૦]

જો કે શ્રી ભરત મહેતાની દષ્ટિએ રાઈ, જાલકા અને શકિતસિંહનાં આવણાં અર્થહીન છે. 'અસાઈતનો વેશ'માં બને છે તેમ રસપ્રદ રોચક કે સાહિત્યિક નથી. તેમના મતે સર્જકે લીલાવતી અને પર્વતરાયનાં આવણાં ટાળ્યાં છે એમ અન્ય પાત્રોનાં આવણાં ટાળવાં જોઈતાં હતાં. આ સંદર્ભમાં તેઓ નોંધે છે કે, "આવણું ગવાય પછી પાત્ર નાચતું, કૂદતું પ્રવેશે છે જ્યારે અહીં કામભાવથી વિવશ લીલાવતી અને પર્વતરાય કઈ રીતે નાચે કૂદે એવા વિચારથી પ્રેરાઈને કદાચ નાટ્યકારે એમનાં આવણાં ટાળ્યાં હોય છતાંય રાઈ-જાલકા-શકિતસિંહના આવણાંની કોઈ સાર્થકતા ઊભી થતી નથી."[૨૮]

આમ અહીં નાટ્યકારે ભવાઈના સ્વરૂપને પૂર્વરંગ રૂપે ખપમાં લઈ મુખ્ય પાત્રો અને તેમની મનઃસ્થિતિ તથા મા અને પુત્ર વચ્ચેનો સ્વભાવભેદ ખૂબ જ અલ્પ સમયમાં પ્રગટ કરી આપ્યો છે એટલું જ નહિ મા અને દીકરા વચ્ચેના સંઘર્ષનો સંકેત પણ કર્યો છે.

અહીં ભવાઈના સ્વરૂપનો 'પૂર્વરંગ' રૂપે કલાત્મક રીતે વિનિયોગ થયો છે. તેનું આગવું પ્રયોજન છે. માત્ર લટકણિયા તરીકે નહિ પણ સમગ્ર કૃતિના સજીવ હિસ્સા તરીકે તેનો પ્રયોગ થયો છે. પાત્રોના મનની અલગ અલગ સ્થિતિ, પાત્રોનો અલગ અલગ સ્વભાવ અને તેનાથી ઊભો થનારો સંઘર્ષ નાટ્યોચિત રીતે સૂચવવા નાટ્યકારે ભવાઈના સ્વરૂપનો આરંભમાં એક પ્રયુકિત રૂપે અંશતઃ ઉપયોગ કર્યો છે, જેને વિવેચકોએ

kalpana's

વધાવ્યો છે. પ્રા. જ્યોતિ વૈદ્ય લખે છે," નાટકનો ઉપાડ પરંપરાગત ભવાઈ શૈલીથી થયો છે. આ પૂર્વરંગ નાટકની અનેક પાસાદાર વાર્તાવસ્તુમાં એક અગત્યના એવા પાસા તરફ આંગળી ચીંધે છે."[૨૯] શ્રી રમણ સોની નોંધે છે કે," ભવાઈની શૈલી પર લેખકની સારી પકડ છે. રમતિયાળ ગીત-સંવાદથી આરંભીને તરત 'હોય કોઈની પરણેતર તે પ્યારી કરવી સારી? એવી સૂચકતાથી કથાનિર્દેશ તરફ વળી જતું દૃશ્ય પારકી નારી ગમે તેટલી રૂપાળી હોય તોપણ એની કામના થાય? નો જવાબ રાઈમાં ખોળવા કહેતું મૂળ વસ્તુને પકડે છે ને ભૂંગળ-કાંસીજોડાના લયમાં પાત્રોના આવણાં સાથે નાટક શરૂ કરી આપી આ શૈલી અટકે છે. યોગ્ય રીતે જ લેખકે કશું લાંબું ખેંચ્યું નથી કેમ કે ભવાઈના સ્વરૂપને આધુનિક રૂપે પ્રયોજવા કરતાં વધુ તો પ્રારંભિક ઉપાડ માટે - કહો કે એક જાતના પ્રોલોગ રૂપે- એક પ્રયુક્તિ લેખે જ એનો ઉપયોગ થયો છે ને એ રૂપે એણે ઉપયોગિતા પુરવાર પણ કરી છે. વળી આટલા ટૂંકા ફલકમાં પણ એમણે ભવાઈનો લહેજો સરસ ઉપસાવ્યો છે."[30] ડૉ. લવકુમારની દૃષ્ટિએ લેખકે ભવાઈ શૈલીનાં પરંપરાગત લક્ષણોમાંથી અમુક જ અંશો સ્વીકારી વેશગોર, રંગલો તથા રંગલી અને પછી 'આવણું' દ્વારા રાઈ, જાલકા અને શક્તિસિંહનો ભૂંગળ, કાંસી-જોડાના પરિચિત સૂરો વચ્ચે તાક્ તાક્ થૈયા પ્રવેશ કરાવી, લોકનાટ્ય શૈલીનું વાતાવરણ સર્જી દીધું છે.[31] શ્રી ભરત મહેતાના મતે રંગલીની દલીલો અને રંગલાની દાદાગીરીથી હાસ્યોત્પાદક વાતાવરણ ખડું થઈ જાય છે. ભવાઈના વેશોનું જીવિત જ વક્રોક્તિ છે. આ સ્વરૂપપરક વિશેષતાનો નાટ્યકારે લાભ લીધો છે. રંગલા-રંગલી અને વેશગોરનો હાથપકડ ઝગડો, એની ઓળઘોળ પ્રેક્ષકસમૂહ પર ઢોળી દઈને પ્રેક્ષકોને પણ involve કરી દે છે... રાઈને પજવતો સવાલ રંગલાના નિમિત્તે પ્રેક્ષક પજવણી સુધી લંબાય એનાથી વધુ જીવંત શું? આખું હુકડેઠઠ્ઠ મહાજન

ચપટી વગાડતાં જ નાટક સાથે તાદાત્મ્ય અનુભવવા લાગે છે. આવી non-formal શરૂઆત નાટકને 'રમતું' કરી દેવામાં ઘણી ઉપયોગી થાય છે.[32] શ્રી વિનાયક રાવલના શબ્દોમાં સર્જકે નાટ્યારંભ માટે જ ભવાઇ શૈલી ખપમાં લીધી છે. નાટ્યારંભે જ 'હોય કોઈની પરણેતર એ પ્યારી કરવી સારી ?' એ કથાબીજને ક્રમશઃ વિકસતું-વિસ્તરતું કરીને સર્જકે વસ્તુસંરચનાની બુનિયાદ રચી છે.[33] જો કે શ્રી રવીન્દ્ર પારેખના મતે ભવાઈ શૈલી પ્રારંભમાં ડોકાઇ, પછી અંત સુધામાં ક્યાંય એનું પુનરાવર્તન ન થઈ શક્યું એટલે એ આખીય શૈલી કૃતક અને છમકલું જ પુરવાર થઈ.[34] આ મત અસ્વીકાર્ય ઠરે છે કેમ કે નાટ્યકારે ભવાઈ પ્રયુક્તિનો ભાષાપરક વિનિયોગ પણ સફળતાપૂર્વક કર્યો છે. 'સપાટ બયાની', સંવાદ વેળાએ બેતબાજીની રમઝટ તથા પદ્યલયમાં હિલ્લોળાતા સંવાદો ભવાઈની આગવી વિશેષતા છે. ભવાઈની સ્વરૂપપરક આ વિશેષતાઓનો નાટ્યકારે 'જલકા'માં છૂટે હાથે વિનિયોગ કર્યો છે.[35]

ભવાઈમાં પ્રયોજાતી બેતબાજી - પદ્યાત્મક સવાલ જવાબ - નો સુંદર નમૂનો 'જસમા ઓડણ'ના વેશમાં જોવા મળે છે. રાજા અને જશમા વચ્ચેનો સંવાદ બેતબાજીમાં ચાલે છે.[36]

રાજા : જશમા, તારે ખોદવી કાં માટી રે બનો મારી રાણી રે
જશમા : મને ગમે મારી માટી રે નથી બનવું મારે રાણી રે
રાજા : જશમા, તને શીરો ને શેવ ખાવા રોટલા ન ખાવા રે
જશમા : શીરો ને શેવ રાણીને સોહાય અમને ભલા છે રોટલા રે
રાજા : ઓ જશમા, તારી મેડી ને મોં'લ ના રે જોઈએ આવાં છાપરાં રે
જશમા : એવા મેડી મોં'લ રાણીને સોહાય અમને ભલાં આ છાપરાં રે

રાજ: અરે જશમા, તારે અત્તર ફૂલેલ આવા તે વેશ નવ સોહિયે રે
જશમા: એવાં અત્તર ફૂલેલ રાણીને સોહાય અમને શોભે આવા વેશ રે
રાજ: જશમા, તારો પતિ બતાવ્ય આવો પતિ તને કેમ ગમે રે ?
જશમા: એ તો જેવો છે તેવો મારો ભરથાર બીજો મારે નવ જોઈએ રે
રાજ: અરે મૂઓ તારો સોરઠ દેશ અમ ઘેર આવજે રે
જશમા: અરે મૂઓ તારો પાટણ દેશ પાણી વિનાનો ટવવલે રે !

આવી પારંપારિક બેતબાજીનો નાટ્યાત્મક વિનિયોગ ચિનુ મોદીએ 'ઝલકા'માં કર્યો છે. પ્રથમ અંકના પ્રથમ દૃશ્યમાં ઝલકા અને રાઈ વચ્ચેના સ્વભાવભેદને સ્પષ્ટ કરી આપવા માટે બેતબાજીનો સર્જનાત્મક ઉપયોગ કર્યો છે. ઝલકા કહે છે.

ઝલકા: જન્મ તને દેનાર હું, તારું સાચું પંડ
 મને પૂછી કરવા સમુ તું ઝટ ઝટ કરવા મંડ

રાઈ તરત જ તેનો પ્રતિકાર કરતાં કહે છે.

રાઈ: પંડ બીજું કોઈ નહીં, મારો આતમરામ
 એ કહે તો હું ચાલતો, નહિ તો લઉં વિશ્રામ
 ૩૭
 તા..ક થૈયા...

એ જ દૃશ્યમાં શકિતસિંહ સામંત અને ઝલકા વચ્ચેના સંવાદમાં બેતબાજી સુંદર રીતે ઝીલાઈ છે. પર્વતરાયે ઝલકાને શા સારુ મહેલે બોલાવી છે એનું કારણ દર્શાવતાં શકિતસિંહ કહે છે,

kalpana's

શક્તિ : જોબનવંતી નારનો ઘરડો છે ભરથાર
ઘરડા તનમાં ઈચ્છતો તરવરતો તોખાર

શક્તિસિંહના કહેવાનો મર્મ તરત પકડી પાડી ચતુર ઝલકા બોલી ઊઠે છે,

ઝલકા: વૃક્ષ સૂકું લીલું બને, એ કુદરતનો ન્યાય,
એ પછી શાને રહે, ઘરડા પર્વતરાય ? [38]

સામંતને સોદાબાજીમાં ચિત્ત કરતી ઝલકા એ કામ તો બેતબાજીમાં કરે છે.[39]
ઝલકા દ્વારા બોલાયેલું ઉપર્યુક્ત પદ્ય એ જ અંકના બીજા દૃશ્યમાં નાટ્યકારે શક્તિસિંહ પાસે, લીલાવતી સન્મુખ બોલાવ્યું છે. એ વખતે 'ટોન' બદલાઈ જાય છે. શક્તિસિંહ વક્ર ટોનમાં આ પદ્ય ઉચ્ચારે છે. આ પ્રકારના પુનરાવર્તનથી નાટકને ગતિ પ્રાપ્ત થાય છે.[40]

ત્રીજા અંકના પ્રથમ દૃશ્યમાં પર્વતરાયના યૌવનપ્રાપ્તિ સાથેના પુનઃ આગમનથી ઉન્માદ અનુભવતી લીલાવતીની ચંપા સાથેની બેતબાજી રસપ્રદ હોવાનું ભરત મહેતા યથાર્થપણે નોંધે છે.[41]

લીલાવતી : પરણેતરને કદી ન લાગે પરણ્યામાં કંઈ ભેદ
ઘરડા સ્વામીનો પણ એને નીપજે જરી ન ખેદ

ચંપા : સરખેસરખાં હોય તો લાગે સુંદર ને રળિયાત
ઘરડા વરની સાથે વીતે કેમ કરીને રાત?

લીલાવતી : સ્વામી સાથે દિવસરાતના કશા ન જોઉં ભેદ
પણ તું નહિ એ સમજે દાસી આ તો વ્હાલપનો છે વેદ [42]

ઘરડા ભરથાર પરત્વેના પોતાના પ્રેમને અકબંધ રાખનાર લીલાવતીના

સંવેદનજગતને નાટ્યકારે બેતબાજીની પરંપરાપ્રાપ્ત પ્રયુક્તિ દ્વારા આત્યંત ગદ્જુતાથી ઉપસાવ્યું છે જે એમની સર્જકતાનો સંકેત કરે છે. લીલાવતીનું કામાભિલાષી નહીં પણ સ્નેહાભિલાષી એવું ગૌરવનિષ્ઠ વ્યક્તિત્વ અહીં પ્રગટે છે.[૪૩]

'જલકા' નાટકમાં પ્રયોજયેલા વિવિધ દુહાઓમાં પણ ભવાઈના લહેજા લહેકાનું અનુસંધાન જોવા મળે છે.

સાંઈઆંસે સબ કુચ હોત હૈ, મુજ બંદેસે કચુ નાહીં
રાઈકુ પરબત કરે, પરબત બાગે જ માંહી

લાલજી મણિયારના ભવાઈ વેશમાં આવતા આ દુહાને કેન્દ્રમાં રાખી, પ્રભુપ્રીતિ અને નીતિમત્તાનું મહિમાગાન કરવા રમણભાઈ નીલકંઠે 'રાઈનો પર્વત' નાટકની રચના કરી. શ્રી અનંતરાય રાવળ આ સંદર્ભમાં નોંધે છે," આ નાટકનો વિશિષ્ટ ઉદ્દેશ 'પ્રભુથી સહુ કંઈ થાય છે...' એ દુહાનું ખરું રહસ્ય દર્શાવવાનો તથા ઈશ્વરી નીતિવિધાન સમજાવવાનો છે. જલકાને પર્વતરાયનું મોત અકસ્માત ચારી આપે છે અને પોતાની તીક્ષ્ણ તરતબુદ્ધિના બળ પર મુસ્તાક રહી તે પોતાના પુત્રને રાજગાદી મળે તેવી બાજી ગોઠવી કાઢે છે, પણ આખરે તે ખત્તા ખાય છે. કર્તાને એ બતાવવું છે કે પોતાના બળ પર આધાર રાખી કામ કરતાં માનવી, પછી તે ગમે તેટલાં દક્ષ ને તેજસ્વી હોય, એ તો બિચારાં ક્ષુદ્ર જંતુઓ છે, ને 'પ્રભુથી સહુ કંઈ થાય છે.'[૪૪] એટલે જ નાટકના ચોથા અંકના છઠ્ઠા દૃશ્યમાં રાઈ, નદીના પ્રવાહમાં તરતા આવતા દીવાઓનું મૂળ શોધવા શીતલસિંહને મોકલી, તેને કમળપૂજાનું બનાવટી દૃશ્ય બતાવી, તે યુક્તિ દ્વારા પોતાની ખરી ઓળખાણ આપી, કહે છે:

રાઈ: શીતલસિંહ! એક માત્ર પ્રભુ સિવાય બીજું કોઈ સંપત્તિ આપવા સમર્થ નથી. તમે એમ માનતા હો કે મેં રાજ્ય અપાવ્યું કે જલકા એમ માનતી હોય કે મેં રાજ્ય અપાવ્યું, કે હું એમ માનતો હોઉં કે મેં રાજ્ય મેળવ્યું, તો તે સર્વ ભ્રાંતિ છે.

પ્રભુથી સહુ કંઈ થાય છે, અમથી થાય ન કાંઈ;
રાઈનો પર્વત કરે, પર્વત બાગનિ માંહી

કારણોનાં કારણોને પ્રવર્તાવનાર મૂળ કારણ અને કર્તા તે પરમાત્મા છે. આપણું કર્તવ્ય માત્ર તેના સાધનરૂપે પ્રવૃત્તિ કરવાનું છે. તેને જે સિદ્ધિ ઈષ્ટ છે, તેનો માર્ગ આપણે ત્યાગ કરીએ ત્યાં આપણી જવાબદારી ઉત્પન્ન થાય છે, પણ સિદ્ધિ તો તેની જ છે, પ્રભુની ઈચ્છા વિના મને રાજ્ય મળવાનું નથી.[૭૫]

અહીં રાઈ, પ્રભુની ઈચ્છાને કારણે પોતાને રાજ્ય મળ્યું હોવાનું જણાવે છે. અને પોતે રાજ્ય મેળવ્યું એ માન્યતાને ભ્રાંતિ તરીકે ઓળખાવે છે. 'બંદેસે કુછ નાહીં- આ વિચાર પ્રાર્થનાસમાજી અને નીતિનિષ્ઠાને વરેલા રમણભાઈને ફાવે, મુગ્ધ કરે જ. એમણે તો આ દોહરાએ પ્રબોધેલાં નીતિવચનોને ચરિતાર્થ કરવા માટે 'રાઈનો પર્વત' નાટક લખ્યું. ચિનુ મોદીને આ વિચારમાત્ર સાથે ન ફાવે.[૭૬] એમને તો આલેખવી છે, સાધનશુદ્ધિને નહીં પણ ધ્યેયસિદ્ધિને જ લક્ષમાં રાખનારી મહત્ત્વાકાંક્ષી નારી અને એટલે જ તેમણે 'જલકા' નાટકના પહેલા અંકના ત્રીજા દૃશ્યમાં ઉપર્યુક્ત દુહો નાટ્યોચિત પરિવર્તન સાથે જલકાના મુખે દોહરાવ્યો છે. સત્તાકાંક્ષા અને પુત્રપ્રેમથી

kalpana's

પૂર્ણપણે રંગાયેલી જલકા દીર્ઘદષ્ટિ વાપરી શક્તિસિંહને પોતાના પક્ષે કરી પર્વતરાય પાસે પ્રથમથી જ સોદાબાજીરૂપ કરારપત્ર તૈયાર કરાવી સાવધાનીપૂર્વક ચાલ ચાલે છે. પણ પર્વતરાયનું આકસ્મિક મૃત્યુ થતાં તેનો મહત્ત્વાકાંક્ષી માંહ્યલો, શ્રી લવકુમાર દેસાઈ નોંધે છે તેમ, પૂર્ણસ્વરૂપે ઊગી નીકળે છે અને ખંધા રાજકારણીને શોભે તેવા કુટિલ હાસ્યથી મૂળ દુહો લલકારે છે.[૪૭]

જલકા : (ખડખડાટ હસીને)

સાંઈયાંસે સબકુછ હોત હૈ, મુજ બંદેસે ક્યું નાહીં?
રાઈકુ પરબત કરે પરબત બાગે જ માંહી [૪૮]

રાઈની દષ્ટિએ રાઈને પર્વત કરનાર સાંઈ છે, ઈશ્વર છે. જલકાની દષ્ટિએ રાઈને પર્વત કરનાર તે પોતે છે. અને એટલે જ નાટ્યકારે અહીં 'કછુ નાહી'ની જગ્યાએ 'ક્યું નાહી' શબ્દો પ્રયોજી અત્યંત લાઘવપણે જલકાના પાત્રને સબળ રીતે ઉપસાવી આપ્યું છે. આ સંદર્ભમાં શ્રી સતીશ વ્યાસનું અવલોકન નોંધનીય બની રહે છે. "મૂળ દુહામાં વિનમ્રતા, લાચારી આદિ અર્થચ્છાયાઓ હતી જે 'કછુ' શબ્દ દ્વારા વ્યક્ત થતી હતી. ચિનુ મોદીએ 'કછુ'ને સ્થાને 'ક્યું' મૂકીને સમગ્ર અર્થચ્છાયા બદલી નાખી છે. માત્ર આ એક જ શબ્દના પરિવર્તન પર 'જલકા' નાટકની ઈમારત રચાઈ છે. આ ફેરફાર ચિનુ મોદીની સર્જકતાનો દ્યોતક છે. એમાં નાટકની નાયિકા જલકાની કૃતનિશ્ચયતા, એનો અહંકાર આદિ ઉચિત રીતે પ્રગટ થાય છે. આ 'ક્યું' શબ્દ જલકાના ચરિત્રને પણ સબળતાથી ઉપસાવવામાં કારગીત નીવડે છે."[૪૯] શ્રી ભરત મહેતાની દષ્ટિએ પર્વતરાયના મૃત્યુ સમયે ખડખડાટ હસતી જલકા પોતાની મહેચ્છા વ્યક્ત કરવા જે પદચ્યુત

દોહરો લલકારે છે એમાં ચિનુ મોદીની સર્જકતાનો આવેગ પમાય છે.[૫૦] શ્રી કેશુભાઈ પટેલ આ સંદર્ભમાં યથાર્થપણે નોંધે છે કે વાસ્તવમાં તો મૂળ દુહામાં 'મુજ બંદેસે કછુ નાહિ' એટલે કે માનવી કર્તૃત્વની નિર્બળતા સામે સર્વશક્તિમાન ઈશ્વરની સત્તાના આસ્થાપૂર્ણ સ્વીકારની જગ્યાએ લેખકે 'કછુ'ને બદલે 'ક્યું' મૂકી સમગ્ર વાતને ઉપરતળે કરી નાખી છે એટલે જ ચિનુ નોંધે છે કે આ નાટકનું કેન્દ્રબિંદુ નીતિ-ભીરુ રાઈ નહિ પણ (ગમે તે ભોગે ધ્યેય સિદ્ધ કરનારી) જલકા બને છે.[૫૧] પહેલા અંકને શિખરે પહોંચાડતું જલકાનું કપટ- ચતુર વર્ચસ્વ, સાંઈઆંસે સબકુછ હોત હૈ, મુજ બંદેસી ક્યું નાહીં? એવી ગર્વોક્તિથી ધારદાર રીતે વ્યક્ત થાય છે.[૫૨] સર્જકનો દૃષ્ટિકોણ બદલાતાં ઉપાદાન સ્વરૂપે લેવામાં આવેલ ખ્યાત વૃત્ત કેવું પરિવર્તન પામે છે તેનું આ ઉત્કૃષ્ટ ઉદાહરણ છે.

ભવાઈ પરંપરાનું અનુસંધાન જાળવતા એક અન્ય દુહામાં પણ ભવાઈના લહેજા લહેકાના સર્જનાત્મક વિનિયોગની છટા જોવા મળે છે. ત્રીજા અંકના પ્રથમ દૃશ્યમાં યુવાન થઈને આવી રહેલા પર્વતરાયનું સ્વાગત કરવા આતુર લીલાવતીના સંવેદનજગતને ત્રકજુતાથી રજૂ કરવા માટે નાટ્યકારે પહેલાં દાસી ચંપાના મુખે અને પછી દૃશ્યના અંતે સ્વયં લીલાવતીના મુખે જે દુહો કહેવડાવ્યો છે તે નોંધનીય છે.[૫૩]

ચંપા: મહારાણીબા, છ મહિના વીત્યા, હવે છ ઘડી વીતતી નથી?
પણ ન જ વીતે

પિયુ હોય પરદેશ તો વીતકમાં પળ જાય
પણ આવીને ઊભો આંગણે તો પળ પણ પર્વત થાય
આ પર્વત રાય, પર્વતરાય થાય..

kalpana's

અહીં 'પર્વત'માંથી થતો 'પર્વતરાય'નો વિકાસ નાટ્યકારની સર્જકતાનો દ્યોતક છે.[૫૪] શ્રી ભરત મહેતાના મતે આ પંક્તિઓ 'સપાટ' હોવા છતાંય પ્રેક્ષકના તળને છંછેડવા માટે પૂરતી છે.[૫૫]

ભવાઈની પ્રયુક્તિથી અભિનયરંગ્યો રમતિયાળ આરંભ કરીને પછી તરત વસ્તુનિર્દેશ સાથે આવણાંયુક્ત પાત્રપ્રવેશો કરાવી નાટ્યકારે વિવિધ દૃશ્યોમાં ભવાઈ સાથે અનુસંધાન જાળવતી બેતબાજી અને દુહાઓનો સર્જનાત્મક વિનિયોગ કર્યો છે.

ભવાઈ પછી લોકપ્રિય બનેલું નાટ્યસ્વરૂપ એ દેશી નાટક સમાજનું -જૂની રંગભૂમિનું છે. જાલકાની કથા સાથે સદરહુ સ્વરૂપ સંવાદિતા સિદ્ધ કરતું લાગવાથી દેશી નાટક સમાજની ઢબ-છબને પોતે ઉપયોગમાં લીધી હોવાનું લેખક જણાવે છે. આ ઢબ-છબ કેટલેક અંશે loud પણ છે છતાં પોતાના કથાનકને તંતોતંત અને કલાત્મક રીતે પ્રગટ કરવા માટે એ ઢબ-છબ અનિવાર્ય હોવાનું પણ લેખક પ્રસ્તાવનામાં નોંધે છે. નાટકમાં આવતી વિવિધ એકોક્તિઓ, ગીતો અને સંવાદોની વાક્છટા પોતે દેશી નાટક સમાજ પ્રમાણેની જ રાખેલી હોવાનું લેખક જણાવે છે[૫૬] જે તપાસનો વિષય બની રહે છે.

જૂની રંગભૂમિના નાટકોમાં એકોક્તિઓનો પ્રચુર માત્રામાં ઉપયોગ થયેલો જણાય છે. પાત્રની આંતરિક મથામણ, માનસપલટો કે તેના ચરિત્રના નિદર્શનરૂપ ગુપ્ત નેમ બતાવતી એકોક્તિ ઉપરાંત પ્રેક્ષકોને વિશ્વાસમાં લેવા માટે બીજાં પાત્રોની હાજરીમાં, પણ તે નથી સાંભળતા એમ માનીને એક પાત્ર બીજા પાત્રની ટીકારૂપે કે પોતાના મનનો અપ્રગટ પ્રતિભાવ પ્રગટ કરવા માટે જેનો આશ્રય લે છે તે સંસ્કૃતમાં अपवार्य તરીકે

અને અંગ્રેજીમાં aside તરીકે ઓળખાતી સ્વગતોક્તિઓનો ઉપયોગ જૂની ગુજરાતી રંગભૂમિના નાટકોમાં પુષ્કળ માત્રામાં થયેલો જોવા મળે છે.[૫૭] આ સંદર્ભમાં 'જાલકા'માં પ્રયોજાયેલી એકોક્તિઓની નાટ્યાત્મકતા ચકાસી શકાય.

પ્રથમ અંકના ત્રીજા દૃશ્યમાં જાલકા જાદુગરનો વેષ ધારણ કરી એક હાથમાં સૂકી ડાળી અને બીજા હાથમાં લીલી ડાળી લઈ ઊભેલી છે અને પોતે પર્વતરાયને સૂકું વૃક્ષ લીલું થતું કેવી રીતે બતાવશે એ રહસ્યનું ઉદ્ઘાટન કરતાં સ્વયં બોલી ઊઠે છે.

જાલકા : – તો પર્વતરાય, આજ તમારી આંખો સામે હું તમારી નજર બાંધીશ. સૂકાનું લીલું તો નહિ થાય, પણ તમને એવું જણાશે ખરું. એ હશે આ મારી આંગળીઓનો તાપ-પ્રતાપ. જેને કહેવામાં આવે છે હાથનો જાદુ. ચકોર દૃષ્ટિવાળા પણ મારા જાદુને પામી શક્યા નથી અને તમે તો ઘરડા છો. ઝાંખું જોનારા છો. હે આંગળીઓ! આજે મને વશ વર્તજો હોં![૫૮]

આ રહસ્ય અન્ય તમામ પાત્રોથી ગોપિત રાખવાનું હોઈ અહીં નાટ્યકારે એકોક્તિના માધ્યમથી કુશળતાપૂર્વક એ રહસ્યને પ્રેક્ષકો આગળ પ્રગટ થતું બતાવ્યું છે. 'રાઈનો પર્વત'માં જાલકા "સૂકા ઝાડને લીલો છોડ થઈ ગયેલો હું બતાવું એટલે મારા મનોરથની સિદ્ધિ શરૂ થઈ" માત્ર એટલું જ સ્વગતપણે વદે છે જ્યારે અહીં જાલકા પોતાનો સઘળો પ્રપંચ પ્રેક્ષકો આગળ છતો કરે છે અને એ રીતે પોતાની કુટિલતાને પણ ઉઘાડી પાડે છે.

રાઈ જલકાને જાદુગરના વેષમાં જુએ છે અને તેનો ભેદ ઉકેલવા મથે છે. જલકા " રાત થઈ ગઈ છે તારાં તીર-કામઠાં સંભાળ" એમ કહી રાઈને ત્યાંથી વિદાય કરે છે અને પછી રાઈને સંબોધતાં સ્વગતપણે કહે છે,

જલકા: બેટા, તને ઝાઝો વખત અંધારામાં રાખવાનો પણ નથી. માત્ર છ માસ... છ માસની અવધિ પછી તું અર્ધા રાજ્યનો માલિક થઈશ. તું આજ ભલે રઝળતો રાજકુમાર છે, પણ તું સિંહાસનનો અધિપતિ થઈશ... [૫૯] પર્વતરાય, તું આજે આવીશ તો જ હું મરી શકીશ સુખથી.

રાઈને સિંહાસને બેસાડવાનું એકમાત્ર સ્વપ્ન જોતી જલકા "હું મરી શકીશ સુખથી" એટલા શબ્દો બોલે છે ને ત્યાં રંગનિર્દેશમાં સૂચવાયું છે તેમ અચાનક મૃત્યુચીસ સંભળાય છે. અહીં નાટ્યકારે સુખેથી મરવાની વાતને મૃત્યુચીસ સાથે જોડી દઈ, વિશિષ્ટ પ્રકારનું ઘટનાનિરૂપણકૌશલ દાખવ્યું છે.

મૃત્યુચીસ સાંભળી જલકા સ્વગત બોલી ઊઠે છે,

જલકા: અરે આ કોની ચીસ? અવાજ તો અદ્દલ (હર્ષથી) [૬૦] પર્વતરાય જેવો હતો.

અહીં જલકાને નાટ્યકારે મૃત્યુચીસ સાંભળીને હર્ષ અનુભવતી નિરૂપી છે. 'રાઈનો પર્વત'માં રાઈને શબ્દવેધી બાણ છોડતો અને એ બાણથી પર્વતરાયને વીંધાઈ જતા દર્શાવવામાં આવ્યા છે જ્યારે અહીં

kalpana's

એ સમગ્ર ઘરના પશ્ચાદ્ભૂમાં ધકેલી દઈ નાટ્યકારે જલકાની એકોક્તિ અને તે પછી આવતા કોરસગીત દ્વારા તેનું માત્ર સૂચન કર્યું છે. જલકાને હર્ષ પામતી દર્શાવી તેના પર ફોકસ કેન્દ્રિત કરવામાં આવ્યું છે. અન્ય પાત્રોની હાજરીમાં આ ઉક્તિ બોલવાની હોત તો કદાચ જલકા એને હર્ષમિશ્રિત સ્વરે બોલી શકી ન હોત અને એ રીતે જલકાની ભીતરી પ્રતિક્રિયા જાણી શકાઈ ન હોત. અહીં નાટ્યકારે એકોક્તિ દ્વારા જલકાના અસલ સ્વરૂપને પ્રગટ કર્યું છે.

બીજા અંકના પ્રથમ દૃશ્યમાં રાઈ અને પર્વતરાયની બાળવિધવા પુત્રી મોહિની વચ્ચેના પ્રણયની વાત રાઈ અને જલકા વચ્ચેના સંવાદ દ્વારા- દૃશ્ય દ્વારા નહીં પણ કથન દ્વારા - પ્રગટ થાય છે.[૬૧] મોહિની સાથે લગ્ન કરવા કૃતનિશ્ચયી બનેલા રાઈના પ્રસ્થાન પછી જલકા પોતાની દ્વિધા, મહત્ત્વાકાંક્ષા અને માતૃવાત્સલ્ય વચ્ચેના મનોદ્વંદ્વને એકોક્તિ દ્વારા પ્રગટ કરે છે.

જલકા : રાઈ, રાઈ, હું તને રાજસિંહાસન પર બેઠેલો જોવા માગું છું ને તું હૃદયસિંહાસન પર મોહિનીને બેસાડી ચૂક્યો? તે ય બાલવિધવાને? શક્તિસિંહ, શક્તિસિંહ, કદાચ તું સાચો પડીશ. માનું વાત્સલ્ય પરાભવ પામશે અને જીતશે મોહિનીનો મોહ. ઓહ![૬૨]

રાજસિંહાસન અને હૃદયસિંહાસન તથા વાત્સલ્ય અને મોહ જેવા શબ્દોની સહોપસ્થિતિ juxtaposition દ્વારા નાટ્યકારે જલકાના મનની દ્વિધાને કુશળતાપૂર્વક છતી કરી છે.

દ્વિતીય અંકના બીજા દૃશ્યમાં નાટ્યકારે જાલકા અને મોહિનીનો મેળાપ દર્શાવ્યો છે. રાઈનું પ્રેમભાજન બનતી મોહિની રાઈને પર્વતરાય બનાવવા આડે મોટા વિઘ્નરૂપે પ્રતીત થતાં જાલકા મોહિનીને રાઈથી વિમુખ કરવાનો પેંતરો રચે છે અને રાઈ પર્વતરાયનો હત્યારો હોવાનું જાહેર કરે છે. મોહિનીને મળવા આવેલો રાઈ અનેક રીતે પોતે નિર્દોષ હોવાની વાત જણાવે છે. ક્રુદ્ધ મોહિની ત્યાંથી જવા માટે નીકળે છે પણ જઈ શકતી નથી. મોહિનીના મનની આ દ્વિધા નાટ્યકારે મોહિનીની એકોક્તિ દ્વારા પ્રગટ કરી છે. [૬૩]

મોહિની : ઉદય, આ શું? નથી હું અહીં ઊભી રહી શકતી કે નથી જઈ શકતી. ઊભી રહું છું તો અકળામણ થાય છે અને ચાલું છું તો ચિત્ત ચકરી ખાઈને નીચે પડી જાય છે. એક તરફ પિતાનો પ્રેમ છે તો બીજી બાજુ મનના માનેલાનો. ચરણ ચાલવા ઈચ્છે છે અને હૃદય થંભવા, ઓહ! [૬૪]

એ જ અંકના ત્રીજા દૃશ્યમાં દીવાન જોરાવરસિંહ પોતાની યોજનાને શિથિલ કરે, કદાચ આખા પ્રપંચની એને ગંધ આવી જાય એવી કોઈક દહેશતથી જાલકા એની હત્યા કરાવવાનો પ્રયાસ કરે છે પરંતુ સાધુના વેશમાં આવી ચઢેલો રાઈ તેને વિફળ બનાવે છે. સાધુ વેશમાં રહેલા રાઈને ઓળખી ન શકતાં જાલકા 'સાધુડા હું તને જીવતો નહીં છોડું' એમ કહીને કટારી મારવા જાય છે ત્યારે રાઈ બનાવટી દાઢી-મૂંછ કાઢી નાંખી પોતાનો સાચો પરિચય કરાવે છે. " છળકપટથી મળેલું સિંહાસન તારે કેટલાંના લોહી છાંટીને ખરડવું છે?" એવો વેધક પ્રશ્ન પૂછીને રાઈ ચાલ્યો જાય છે તે સમયે પોતે નક્કી કરેલા પંથથી વિચલિત થતા રાઈને સંબોધી જાલકા

સ્વગત બોલી ઊઠે છે,

જલકા : તું ક્યારે સમજીશ મારા મનની મહત્ત્વાકાંક્ષાને, ક્યારે?

ને બીજી જ પળે જલકામાંથી મા પ્રગટ થાય છે.

જલકા : (કટારી હાથમાં પકડીને) આજે તેં મારા દીકરાની હત્યા કરી હોત ગોઝારી! (ફેંકે છે) [૬૫]

પ્રા. જ્યોતિ વૈદ્યના શબ્દોમાં કહીએ તો જલકાનું માતૃવાત્સલ્ય સીધું, સરળ, નિર્ભેળ વાત્સલ્ય નથી. એને મન એનો પુત્ર રાઈ, પોતાની મહત્ત્વાકાંક્ષા સિદ્ધ કરવાનું અમોઘ શસ્ત્ર છે.[૬૬] જલકાની આ એકોક્તિ દ્વારા જલકાની મહત્ત્વાકાંક્ષા અને માતૃવાત્સલ્યને સામસામા મૂકી નાટ્યકારે પોતાની આગવી નાટ્યસૂઝનાં દર્શન કરાવ્યાં છે. મહત્ત્વા-કાંક્ષા સિદ્ધ કરવા કટારી ઉગામતી અને પછી માતૃવાત્સલ્યથી પ્રેરાઈ એ જ કટારીને ગોઝારી કહેતી જલકાને નિરૂપી નાટ્યકારે, "શક્ય હોય એટલા તટસ્થ રહીને મહત્ત્વાકાંક્ષી નારીના વાત્સલ્યનું મૂલ્ય સમજવા મેં પ્રયત્ન કર્યો છે - જલકા દ્વારા" એવા પોતે કરેલા દાવાને ચરિતાર્થ કરી બતાવ્યો છે. શ્રી ભરત મહેતા આ સંદર્ભમાં યથાર્થપણે નોંધે છે કે, "પહેલા અંકના ખડખડાટ હાસ્યથી વિજયવંતી દીસતી મહત્ત્વાકાંક્ષી જલકા રાજમાતા લાગતી હતી તે હવે બીજા અંકમાં માત્ર પુત્રવત્સલ લાગે છે. આમ, એનું કટારનું ફેંકવું એ પ્રેક્ષકના ચિત્તને સ્પર્શી જતી ઘટના બની રહે છે. એક જ ઘટના દ્વારા ખાસ્સો પાત્રવિકાસ ચિનુ મોદી કરાવી શક્યા છે." [૬૭]

ત્રીજા અંકના પ્રથમ દૃશ્યમાં શક્તિસિંહ આવીને ખબર આપે છે કે, "આવનાર એ મહારાજ પર્વતસિંહ છે એની ખરી ખાતરી મહારાણી લીલાવતી પર આધારિત રહેશે." આ સાંભળી ઝલકા સ્હેજ પણ વિચલિત થયા વિના શક્તિસિંહને દરબારમાં જવાનું કહી પોતે લીલાવતીના મહેલે પહોંચે છે એવું જણાવે છે. શક્તિસિંહના ગયા પછી ઝલકા, જૂની રંગભૂમિની વાક્છટા આબાદ રીતે ઉપસાવતાં, લીલાવતીને પડકાર ફેંકતી સ્વગત બોલી ઊઠે છે,

ઝલકા: આ નગરીની ગઈ કાલની મહારાણી હું અને આજની મહારાણી લીલાવતી તું. તારે આવતી કાલે પણ મહારાણી રહેવું હશે તો ઝલકાના પગમાં પડવું જ પડશે, પડવું જ પડશે. [૬૮]

એ જ અંકમાં નાટ્યકારે રાઈ-લીલાવતીના પ્રથમ મિલનના દૃશ્યમાં રાઈને લીલાવતીના પતિ થવામાં નડતાં નીતિબંધનો અને તે દ્વારા સર્જાતો નાટ્યસહજ પ્રબળ વિરોધ રાઈની એકોક્તિઓ દ્વારા ઉપસાવ્યો છે.[૬૯] લીલાવતીના દરવાજે આવીને ઊભેલો રાઈ લીલાવતીને જોતાં જ મનોમન બોલી ઊઠે છે,

રાઈ: (સ્વગત) ઝલકા, ઝલકા, તું તો નારી છે; તોય તું નારી હૃદયના એકેય ભાવને પારખી ન શકી. આ પર્વતરાયની પત્ની નથી, પ્રિયતમા છે. આવી સતી નારીને હું કેમ કરીને છેહ દઉં? અને એ પણ શેના માટે? તુચ્છ સિંહાસન માટે? અશક્ય...[૭૦]

તુચ્છ સિંહાસન માટે સતી નારીને છેહ દેવો નીતિમાન રાઈ માટે અશક્ય છે. મિલન માટે આતુર લીલાવતીને જોઈ તે ગૂંગળામણ

અનુભવે છે. પોતાની વેદના ઠાલવતાં તે કહે છે,

રાઈ: (સ્વગત) હવે મહારાણીબાને મારે કેમ કરીને સમજાવવાં કે
હું પર્વતરાય નથી, રાઈ છું... ધસમસતી... વેગે વહેતી નદીને
જળનો નહિ, મૃગજળનો દરિયો મળ્યો છે, એમ આ નદીને
કોણ સમજાવે ? [૭૧]

રાઈની આ પ્રતીકાત્મક સ્વગતોક્તિ કવિત્વમય છે અને સંતપ્ત રાઈની વીંધી નાંખે તેવી તીવ્ર સંવેદના વ્યક્ત કરનારી છે. 'રાઈનો પર્વત'માં મનોમંથન અનુભવતા રાઈની સ્વગતોક્તિ (અંક ૪/પ્રવેશ ૫) સાથે તેનું અનુસંધાન જોવા મળે છે.

રાઈ પોતાની લાગણી ઠુકરાવી જતો રહે છે તે પછી લીલાવતી પોતાની વિરહાવસ્થાને આ એકોક્તિ દ્વારા પ્રગટ કરે છે,

લીલાવતી: વ્હાલો જ વેરી થાય, ત્યાં કોની પાસે રાવ ખાઈએ? હે
ઉદય! વિરહને આટલો ખમી ખાધો, તો પંદર દિવસ વધારે.
પણ ચંપા, તું આ સાચું કહેતી હતી કે...

પિયુ હોય પરદેશ તો વીતકમાં પળ જાય
પણ આવી ઊભો આંગણે તો પળ પણ પર્વત થાય [૭૨]

પ્રિયતમ જ્યારે પરદેશમાં વસતો હોય ત્યારે વીતકમાં પળ વીતી જાય પણ જ્યારે તે સાક્ષાત્ આંગણે આવીને ઊભો રહે ત્યારે તો એક એક પળ પણ પર્વત જેવી લાગે. ચંપાનું કથન અહીં લીલાવતીનો સ્વાનુભવ બનીને

આવે છે અને એટલે જ તે ધારી ચોટ ઉપસાવે છે.

ત્રીજા અંકના છેલ્લા દૃશ્યમાં લીલાવતી બારસાખ ઝાલીને ઊભેલી છે. થોડીવારે સન્મુખ થઈને પોતાના મનની વાત પ્રેક્ષકો આગળ એકોક્તિ દ્વારા પ્રગટ કરે છે.

લીલાવતી : જલકાપુત્ર, આજે તારી કસોટીનો સમય છે. તું મારો પુત્ર થવાને યોગ્ય છે કે નહિ, એની આજે મને જાણ થશે. આજે પંદર દિવસની તેં આપેલી અવધિ પૂરી થાય છે. પણ મને શ્રદ્ધા છે કે તું મારી કસોટીમાંથી પાર ઊતરશે. હે દિશાઓના દેવો! તમે જાણો છો કે મારા હૃદયમાં કોઈ પાપ નથી; પણ કંચનને કસવા માટે આજે હું પથ્થર બનવાની છું, કસોટીનો પથ્થર. નાથ! તમે ઓછું ન લાવશો. મારા માટે જ તમે પુનઃ યૌવન મેળવવા ગયા હતા, મારી ઈચ્છા વિરુદ્ધ અને મારી ઈચ્છા વિરુદ્ધ જ આપ મૃત્યુને વર્યા છો; પણ મૃત્યુ આપણા સ્નેહના તંતુને નહિ કાપી શકે. નાથ! તમે નિશ્ચિંત રહેજો. જલક, જલક... તેં મને કેવી વિપરીત પરિસ્થિતિમાં મૂકી છે એની તને જાણ નથી. મારું વેર પૂરું થશે, ત્યારે જ હું જંપવાની છું.[૭૩]

જૂની રંગભૂમિની શૈલી જેમાં આબાદ ઝીલાઈ છે એવી આ એકોક્તિ દ્વારા, પર્વતરાય પરત્વેનો લીલાવતીનો પ્રેમ એવો ને એવો અકબંધ અને વિશુદ્ધ છે પરંતુ રાઈની આકરી કસોટી કરવા માટે તે આજે રાઈ પરત્વેના આકર્ષણનું નાટક કરવાની છે એ વાત છતી થતાં પ્રેક્ષક એ પરિપ્રેક્ષ્યમાં પછીનું દૃશ્ય અવલોકતો થઈ જાય છે.

લીલાવતીની એકોક્તિ પછી રાઈ પ્રવેશે છે અને લીલાવતી પરત્વેની પોતાની લાગણી 'સ્વગત' ઉક્તિ દ્વારા વ્યક્ત કરે છે.

રાઈ:(સ્વગત): અંદર આવવાની આજ્ઞા લઈશ તો પણ હું કઠોર ગણાઈશ. મને નાથ સમજીને ચાલનારી આ નારીના હૃદયને આજે હું વજ્રાઘાત આપવાનો છું, એના કોઈ વાંક વગર. જાલકા, જાલકા ... તેં મને કેવી વિપરીત સ્થિતિમાં મૂક્યો છે ને તું જાણતી નથી. જો મોહિની ન હોત, તો આ પંદર દિવસનો મારો દ્વંદ્વ મને હતપ્રભ કરી નાખત.[૩૪]

જાલકાના પ્રપંચનો ભોગ બનેલા આ બંને પાત્રો એકબીજા પરત્વેની પોતાની ખરી લાગણી એકોક્તિ દ્વારા વ્યક્ત કરે છે. આ બંને એકોક્તિઓ જોડાજોડ મૂકી નાટ્યકારે લીલાવતી અને રાઈના મનોજગતને એક સાથે અનાવૃત કર્યાં છે.

નાટ્યકારે એકોક્તિ ઉપરાંત સંવાદોની વાક્છટા પણ દેશી નાટક સમાજની ઢબછબને અનુરૂપ રાખી છે. દેશી નાટક સમાજનાં નાટકોમાં પ્રયોજાતી લચકાતા લહેકાઓવાળી ને વાગ્મિતાના મરોડવાળી વિલક્ષણ શૈલીને જ્યાં જરૂર પડી ત્યાં ઉચિતપણે ખપમાં લીધી છે.[૩૫] એક જ ભાવને વ્યક્ત કરવા માટે જુદા જુદા રૂપક, ઉપમા વગેરેનો સતત ઉપયોગ કરવો, એક જ વાતને જુદી જુદી રીતે મલાવીને કે આથો ચડાવીને કહેવી, એકની એક વાતને વિવિધ છટા અને ઘણીવાર પદ્યનો આભાસ ઊભો કરે એવા ટૂંકા ટૂંકા, પ્રાસાનુપ્રાસે સંકળાયેલાં વાક્યો દ્વારા વ્યક્ત કરીને ઠસાવવી – આ પ્રકારની નાટકી પદ્ધતિની એક પરંપરા બંધાઈ હતી અને વ્યવસાયી રંગભૂમિએ પ્રેક્ષકોને આકર્ષવા

માટેના એક કીમિયા તરીકે તેનો ઉપયોગ કરેલો.[૭૬] પણ 'જલકા'માં ચિનુ મોદીએ આ પ્રકારની વાક્છટાનો સર્જનાત્મક વિનિયોગ કર્યો છે.

પ્રથમ અંકના પ્રથમ દશ્યમાં જલકા રાઈને કહે છે કે,

જલકા: તું મારી આંખનું રતન છે અને રતન કરતાંય ઝાઝું કરેલું છે મેં તારું જતન

નીર વગર ચાલે નહીં, જેમ નદીને એમ;
તારા વગર ચાલે નહીં, પ્રેમ ગણો તો પ્રેમ.[૭૭]

– એમાં તથા ત્રીજા દશ્યમાં રાઈ જલકાને કહે છે,

રાઈ: હું જાણું છું પણ સમજતો નથી. તારા ભેદને હું પરખતો નથી. તારા હેતથી હું ભીંજાઉં છું, પણ કારણ વગર પડેલા વરસાદથી મૂંઝાઉં છું..[૭૮]

– એમાં આ શૈલીનો પ્રાસરંગ સરસ ઝિલાયો છે.[૭૯]

પ્રથમ અંકના બીજા દશ્યમાં પર્વતરાય-કામાચાર્ય, પર્વતરાય-લીલાવતીના સંવાદમાં પણ આ શૈલી કામયાબ રીતે પ્રયોજાઈ છે.[૭૯]

પર્વતરાય: એવું હું શું કરું કે જેથી લીલાવતી રીઝે? રાતની રાત એની નકામી જાય છે, એથી ભરાય છે એ ખીજે.[૮૦]

જો કે શ્રી રમણ સોની નોંધે છે તેમ કામાભિલાષી નહીં પણ સ્નેહાભિલાષી

એવું ગૌરવનિષ્ઠ વ્યક્તિત્વ ધરાવતી લીલાવતીના પાત્ર સંદર્ભે આ વાત અનુચિત ઠરે છે.[૭૯]

આગળ જતાં પર્વતરાય કામાતુર થઈ કહે છે

પર્વતરાય: નદી વહે નહિ તો એ નદી શાની? વાદળી વરસે નહિ
તો એ વાદળી શાની? તું ભરપુર જોબનની માનુની છે,
તું ભોગવાય નહિ તો માનુની શાની?[૮૧]

અહીં પણ દેશી નાટક સમાજની વાક્છટા આબાદ ઝિલાઈ છે.[૭૯] આ ઉપરાંત,

પર્વતરાય : સવાર વગરનો અશ્વ શો? જળ વિણ શાનું વ્હાણ?
ઘરડો વર માથે લખ્યો, તું જોબન ક્યાંથી માણ?

અથવા

પર્વતરાય: ફૂલ ઊગે છે ફોરવા ઝરમરવાને મેહુ[૮૨]
ભોગવવાને એ રીતે પાસે મનખા દેહ

જેવી દૃષ્ટાંતાવલીઓમાં આ શૈલી બરાબર ઝડપાઈ છે. આ શૈલીનાં અન્ય દૃષ્ટાંતોમાં નીચે જણાવેલી ઉક્તિઓનો સમાવેશ થાય છે.[૮૩]

- લીલાવતી: મારે આપનો દેહ નહિ, સ્નેહ જોઈએ છે સ્નેહ
- જાલકા: એ હશે મારી આંગળીઓનો તાપ-પ્રતાપ
- જાલકા: છળકપટની આ નગરીમાં જાદુગર થયા વિના, નથી

મારો આરો કે નથી તારો ઓવારો.

• રાઈ: તું 'બેટા' એ રીતે બોલે છે કે મારી બધી રીસ મારાથી રિસાઈ જાય છે.

• જલકા: મારા પેટને હું જાણું ને! એ બધું તોડી શકશે નીતિ, રીતિ, પ્રીતિ - પણ મારું મન એ નહિ તોડી શકે.

• રાઈ: હું રાજા થાઉં તો મારી પટરાણી થશે મોહિની અને માળી રહીશ તો પણ મારી માલણ બનશે મોહિની.

જૂની ગુજરાતી રંગભૂમિની સંવાદશૈલીનું એક અન્ય વ્યાવર્તક લક્ષણ તે બેતબાજી. ઉર્દૂ નાટકોની અસરથી આ બેતબાજીનો પ્રયોગ ગુજરાતી રંગભૂમિએ અપનાવ્યો. પાત્રો સામસામા પડકારા કરે અને ગદ્ય સંવાદ પરથી પદ્ય ઉપર આવીને ઢાલ-લાકડીના દાવ જેવી બેતબાજી ચલાવે એ રીતે નાટકના સંવાદ યોજવાની સૂચના નાટકના લેખકને કંપનીના માલિકો આપતા.[૧૪] 'જલકા'માં પણ આ પ્રકારની બેતબાજી નાટ્યકારે પ્રયોજી છે જે વિષેની ચર્ચા આ અગાઉ ભવાઈના લહેજલહેકાના સંદર્ભમાં કરવામાં આવી ચૂકી છે.

ઢાલ-લાકડીના દાવપેચ જેવા સંવાદોની તડાફડી 'જલકા'માં નાટ્યાત્મક રીતે પ્રયોજાઈ છે. પ્રથમ અંકના પ્રથમ દૃશ્યના અંતે, સામંત શક્તિસિંહ સાથે કુશળ વેપારીની જેમ સોદાબાજી કરતી જલકા ની આ ઉક્તિમાં તેનો રણકાર સાંભળવા મળે છે.

જલકા: પર્વતરાયને મારી ગરજ છે એ તમે જાણો છો. આડતિયાને લાખથી વધારે ન અપાય, સમજ્યા શક્તિસિંહ? અને એય તમને હું હોંશથી આપું છું, હકકથી નહીં! હું ભાવિ રાજમાતા છું. મારી આજ્ઞાનો અમલ આજથી કરતા રહેશો તો ટેવાઈ જશો. કાલે હું તમારા પર્વતરાયને મળીશ.[૮૫]

પર્વતરાયની હત્યા થયા પછી જલકા રાઈને પર્વતરાય તરીકે ગોઠવવાની યોજના ઘડે છે ત્યારે રાઈ પૂછે છે,

રાઈ: એટલે મારે પર્વતરાય થવાનું? હણનારાને શિક્ષા હોય કે રાજગાદી?[૮૬]

ત્યારે ધ્યેયસિદ્ધિ માટે પાછું વળીને ન જોનારી જલકા તેનો પ્રત્યુત્તર આપતાં કહે છે,

જલકા: રાજરમતમાં રાજ્યગાદી જ મળે. (અટકીને)... શક્તિસિંહ, જે તમે જોયું છે તે તમે જોયું જ નથી, અને તો જ તમે જે પદ જોયું નથી, એ તમે જોઈ શકશો. રાઈ રાજા થશે તો તમે સરસેનાપતિ પામશો. આટલામાં બધું આવી ગયું.[૮૭]

આ સાંભળી શક્તિસિંહ માથું નમાવી, રાઈ સાથે પ્રસ્થાન કરે છે. તે પછી જલકા ગર્વભેર બોલી ઊઠે છે,

જલકા: ઈશ્વરની રચનામાં ન્યાય હશે કે કેમ એની મને ખબર નથી, પણ જલકાના જગતમાં આકસ્મિક પણ ન્યાય જ હોય છે.[૮૮]

– અહીં પણ દેશી નાટક સમાજની સંવાદ શૈલી રણકતી સંભળાય છે.

શ્રી રમણ સોની નોંધે છે તેમ નાટ્યકારે મોટેભાગે દ્વિપાત્રી મુકાબલા (એન્કાઉન્ટર)થી નાટ્યસ્થિતિઓ રચી છે. રાઈ-ઝલકા, શક્તિસિંહ - ઝલકા, લીલાવતી- પર્વતરાય, રાઈ- લીલાવતી, લીલાવતી - ઝલકા, મોહિની - રાઈ, મોહિની - ઝલકા, એવાં દ્વંદ્વોમાં જ ઘટનાવિકાસ, પરિસ્થિતિની ઉત્કટતા, પાત્રની સ્પષ્ટ રેખાઓ ને નાટ્યકર્મ એવાં વિવિધ વાનાં સિદ્ધ થતાં રહ્યાં છે.[૭૯] આવા દ્વિપાત્રી મુકાબલાઓમાં પાત્રો વચ્ચે થતી તડાફડીમાં જૂની રંગભૂમિની વાક્છટા ઉત્તમ રીતે ઝિલાઈ છે. બીજા અંકના પ્રથમ દૃશ્યમાં મોહિની બાબતે રાઈ અને ઝલકા વચ્ચેનો મુકાબલો હોય કે પછી રાઈ બાબતે મોહિની અને ઝલકા વચ્ચેનો કે લીલાવતી અને ઝલકા વચ્ચેનો મુકાબલો હોય, ઢાલ-લકડીના દાવપેચ જેવી તડાફડીને લીધે સંવાદોની ધાર ચમકદાર બની છે. ઝલકાની મહત્ત્વાકાંક્ષા અને માતૃવાત્સલ્યને ઉપસાવવામાં જૂની રંગભૂમિની સંવાદશૈલી કારગત નિવડી છે.

સંસ્કૃત નાટ્યશૈલી અનુસરી શ્રી રમણભાઈ નીલકંઠે 'રાઈનો પર્વત'માં ૧૦૧ જેટલા શ્લોકો પ્રયોજ્યા છે જેમાં લગભગ વીસેક જુદા જુદા છંદો ને વૃત્તોનો ઉપયોગ થયો છે. આ ઉપરાંત બે સુગેય ઊર્મિકો પણ પ્રયોજ્યા છે.[૮૦] 'રાઈનો પર્વત' કરતાં જુદી તરેહનું પદ્ય ચિનુ મોદીએ 'ઝલકા'માં યોજ્યું છે જે નાટકનું નોંધપાત્ર અંગ બની રહે છે. શ્રી રમણ સોની નોંધે છે તેમ આ પદ્યોમાં ભવાઈ અને દેશી નાટકની શૈલીઓનું સંયોજિત રૂપ જોવા મળે છે. દુહાઓમાં ભવાઈ શૈલીનું તથા ગીતના માળખામાં પ્રયોજાયેલા ચોપાયામાં દેશી નાટક શૈલીનું અનુસંધાન જળવાયું છે. નાટ્યકારે

kalpana's

નાટ્યોક્તિને બહેલાવવા ને અસરકારક બનાવવા પદ્યનો પ્રયોગ કર્યો છે.[૯૧] જૂની રંગભૂમિનાં નાટકોમાં ગીતો નટ-નટીઓ દ્વારા સ્વયં ગવાતાં. 'જલકા'માં પણ નાટ્યકારે ગાનારને વૈવિધ્ય મળે તે હેતુથી દુહા, ગીત અને ક્યારેક હરિગીતના ઉપયોગથી પદ્યને બાંધ્યું છે.[૯૨] પદ્યોનાં લય-પ્રાસ અલંકરણ-શબ્દસંયોજન જેવાં બાહ્ય તત્ત્વો પરની પકડ એ પદ્યોને સહજગતિ બનાવે છે. તેમાં અર્થવાહિતા અને અર્થમર્મની સાથે સાથે આધુનિક કાવ્યસમજ અને કાવ્યસંવેદનનો સુમેળ જેવા મળતો હોવાનું શ્રી રમણ સોની નોંધે છે.[૯૨] શ્રી સતીશ વ્યાસની દૃષ્ટિએ આ પદ્યરચનાઓ પ્રાસંગિક કે ઘટના આધારિત- સિચ્યુએશનલ- છે.[૯૩]

નાટકનો ઉપાડ ભવાઈની શૈલીમાં થયો છે. પ્રારંભમાં આવતું વેશગોર અને રંગલી વચ્ચેનું સંવાદગીત "તારા ઝાંઝરના ઝણકારે" સ્પષ્ટપણે ગીતમાં મૂકી શકાય એવું એક જ ગીત છે.[૯૨] પ્રથમ અંકના બીજા દૃશ્યના આરંભમાં કામાચાર્યના મુખેથી ગવાતા ગીત "નટખટ નારીને રીઝવવા કઈંક વિચારો આપ"માં જૂની રંગભૂમિની ગાયન શૈલી ઝિલાઈ છે. ઉપચારના બહાને પર્વતરાયના વૃદ્ધત્વની અને કામેચ્છાની ઠેકડી ઉડાવતા આ ગીતમાં 'નહીં કૂવામાં પાણી ત્યારે કાં લાવ્યા પનિહારી' જેવી આધુનિક અવળવાણી શૈલીની પંક્તિમાં કાવ્યત્વનો અનુભવ થાય છે.[૯૨]

પર્વતરાયના મુખે ગવાતા ગાયન "તને ન રીઝવું ત્યાં લગ મારું મનડું બહુ મૂંઝાય"માં પર્વતરાયની પ્રબળ કામેચ્છા વેધક રીતે રજૂ થઇ છે તો એ જ દૃશ્યમાં લીલાવતીના મુખે ગવાતા જૂની રંગભૂમિની શૈલીને અનુસરતા ચોપાયા ગીત "તમે ન સમજે નાથ અમારા મનની વાત"માં વૃદ્ધ પર્વતરાયને પતિવ્રતા નારીની જેમ અત્યંત ઉત્કટતાથી ચાહતી લીલાવતીના

સ્નેહાભિલાષી હૃદયના ભાવો સહજ રીતે પ્રતિબિંબિત થયા છે.

પ્રથમ અંકના ત્રીજા દૃશ્યના આરંભે જાલકાના મુખે ગવાતું 'અજબ-ગજબનો જાદુ જાણું સૃષ્ટિ બાંધી રાખું' ગીતમાં જાલકાની કુટિલતા વેધક રીતે વ્યક્ત થઈ છે. 'વૃક્ષ સૂકું લીલું બને એ કુદરતનો ન્યાય' એમ કહી શક્તિસિંહ અને પર્વતરાયને પોતાની પાંખમાં સમાવનાર જાલકા આ ગીતમાં પોતાની અસલિયત પ્રગટ કરતાં ગાય છે," હોય સૂકું તે સૂકું રહેતું કદી ન બનતું લીલું."

રાઈએ પશુ જાણી છોડેલા શબ્દવેધી બાણથી પર્વતરાયનું વીંધાવું એ ઘટના 'રાઈનો પર્વત'માં દૃશ્યરૂપે બતાવવામાં આવી છે જ્યારે 'જાલકા'માં એ ઘટના ગ્રીક શૈલીના કોરસ દ્વારા સૂચવાઈ છે જે શ્રી સતીશ વ્યાસ નોંધે છે તેમ નાટ્યોચિત છે. નાટકકારનું લક્ષ્ય આ વધ ઉપર વધારે સર્જકત્વ વેડફવાનું નથી પણ જાલકાની મહત્ત્વાકાંક્ષા પર કામ કરવાનું છે તેથી આ ઘટનાને કોરસગાન દ્વારા સૂચવી દેવામાં ઔચિત્ય રહેલું છે.[૯૩] કોરસગીતમાં 'રાઇ' અને 'રાય' શબ્દોના ભેદાભેદ પ્રયોગથી રાઈના બાણથી વીંધાતા પર્વતરાયની ઘટનાને નિરુપતું આ કોરસગીત નાટ્યાત્મક બનવાની સાથે સાથે કાવ્યાત્મક પણ બન્યું છે.

દ્વિતીય અંકના બીજા દૃશ્યમાં મોહિનીના મુખે ગવાતું " હૈયા નાહક તું મૂંઝાય.. આજ નહિ તો કાલે સરિતા દરિયા પાસે જાય" ગીત તેમાં આવતી 'અંધાપો આપી છે તો પણ શકુંતલાનું મન' જેવી કાવ્યપંક્તિઓથી દીપી ઊઠે છે. આ ગીતમાં રાઈ પણ જોડાય છે અને "એક સરિતા સાગર પાસે ધસતી આવે જ્યારે.. નહિ આકાશે ચંદ્ર છતાંય પાણી ઉછળે ત્યારે" એમ કહી વિજોગણ એવી મોહિનીના મિલનતલસાટનું સુરેખ

પ્રતિબિંબ ઉપસાવે છે. જલકા, મોહિનીને જ્ઞાત કરવા, રાઈ તેના પિતાનો હત્યારો છે એ રહસ્ય તેની આગળ ખુલ્લું કરે છે અને તેની સાબિતી રૂપે પર્વતરાયનું શબ બતાવે છે ત્યારે મોહિનીના હૃદયની વેદના "કેવી હું હતભાગી નારી કેવી છું દુર્ભાગી? વેરી સાથે વ્હાલ કર્યાની ઈચ્છા ક્યાંથી જાગી" ગીત દ્વારા વેધક રીતે પ્રગટ થાય છે.

ત્રીજા અંકના પ્રથમ દૃશ્યમાં લીલાવતીના મુખે ગવાતા "આપ નહિ સમજો વ્હાલા આપ નહિ એ પરખો" ગીત દ્વારા નાટ્યકારે યુવાન થઈને આવી રહેલા પર્વતરાયનું સ્વાગત કરવા બ્હાવરી બનેલી લીલાવતીનું સંવેદનજગત અત્યંત ત્રકમુતાથી વ્યક્ત કર્યું છે. તેમાં આવતી 'લોહી નહિ, નસનસમાં જાણે ફરતો લાગ્યો ચરખો' જેવી પંક્તિઓ વિજોગણની દારુણ વ્યથા વેધકતાથી ઉપસાવે છે. એ જ દૃશ્યમાં "વૈદ્યરાજે પંદર દિવસ માટે સ્ત્રીસ્પર્શ વર્જ્ય કહ્યો છે" એમ જણાવી દૂર ભાગતા રાઈને રીઝવવા મથતી લીલાવતીના મુખેથી સરી પડતું, "રીસભરેલી રમણી તમને રૂપભરી છો લાગે, અમને તો મિલન સમયમાં રીસ સ્હેજ ના જાગે" ગીત, પ્રગલ્ભ પ્રણયોર્મિને સચોટપણે વ્યક્ત કરે છે. શ્રી કેશુભાઈ પટેલ આ સંદર્ભમાં યથાર્થપણે નોંધે છે કે નારીપાત્રોના સંકુલ ભીતરની વાત આવા ગીતોમાં બહુ ઓછા શબ્દોમાં ધ્વન્યાય છે.[૯૪]

ત્રીજા અંકમાં અંતે રાઈ લીલાવતીને પૂછે છે, "જલકા ક્યાં છે? ક્યાં છે જલકા?" અને એ પછી રંગનિર્દેશમાં સૂચવાયું છે તેમ 'ક્યાં છે જલકા'ના શબ્દો પડઘાતા રહે છે. પડદો પડે છે ને ગીત ગવાય છે,

> "કીમિયા કેવા થાય સાંઈના જળથી જળ વ્હેરાય
> બંદાથી શું થાય જગતમાં સાંઈ કરે તે થાય" [૯૫]

'મુજ બંદેસે ક્યૂં નાહી'ની ગર્વોક્તિ 'કીમિયા કેવા થાય સાંઈના, જળથી જળ વ્હેરાય' સાથે વિરોધાઈ આયૂરની રચે છે. સાધનશુદ્ધિની પરવા કર્યા વિના કેવળ ધ્યેયસિદ્ધિ માટે મથતી મહત્ત્વાકાંક્ષી નારીનો આનાથી કરુણ અંજામ બીજો કયો હોઈ શકે? ધ્યેયસિદ્ધિ એવા કે ભોગવવા માટે એ રહી શકી નહી.[૯૬] શ્રી રમણ સોનીના શબ્દોમાં કહીએ તો બધાં તરકટો ભોંયભેગા થતાં પ્રગટતા વિલક્ષણ કરુણનો ખાલીપો (ક્યાં છે ઝલકા?) છેવટે વિધિ-ચમત્કારના વિલક્ષણ વિસ્મયમાં (જળથી જળ વ્હેરાય) પરિણમે છે. ઘૂમરાતી-પલટાતી પરિસ્થિતિઓમાં દેખાતું લેખકનું આ ઘટનાનિર્માણકૌશલ 'ઝલકા'ને 'રાઈનો પર્વત'થી ખાસ્સી જુદી દિશામાં લઈ જઈ એક સ્વ-તંત્ર કૃતિ બનાવી શક્યું છે.[૯૭]

કાર્યવેગથી ધસમસતા અને અર્વાચીન ગુજરાતી નાટ્યસાહિત્યના ઉત્તમ action play એવા 'ઝલકા'માં પ્રયોજાયેલા ગીતો વિનાયક રાવળની દૃષ્ટિએ નાટકની ભાવસૃષ્ટિ તો રચી આપે જ છે પરંતુ ગુજરાતી રંગભૂમિના જૂના તંતુને સુદૃઢ રીતે ગૂંથી-સુદૃઢ કરીને વિકસિત કરી આપવાનું કામ પણ કરે છે.[૯૮] "આ ગીતોની સરળતા, વ્યંજના અને લયસંગીત મંચન સમયે કયો લય પ્રભાવ પાડતાં હશે તે કહી શકાય છે." એવું શ્રી કેશુભાઈ પટેલનું કથન પણ આ સંદર્ભમાં નોંધવા યોગ્ય છે.[૯૯]

આમ 'ઝલકા' નાટકનું કલેવર ઘડવા નાટ્યકારે ભવાઈના લહેજા લહેકા અને દેશી નાટકની ઢબ છબનો સર્જનાત્મક વિનિયોગ કર્યો છે. ચંદ્રકાંત શાહની દૃષ્ટિએ તો "નાટકનો અંશતઃ ઉપાડ ભવાઈ તરીકે કરીને પછી દેશી નાટક સમાજની ઢબ છબને ઉપયોગમાં લેતું આ નાટક પ્રયોગાત્મક રંગભૂમિને વધુ પ્રેક્ષકો સુધી એક સરળ વાર્તા દ્વારા પહોંચાડે છે. દુહા, ગીત, હરિગીતના ઉપયોગથી વિસ્તરતી પદ્યલીલા, નાટકનો ક્રિયાવેગ, નાટ્યાત્મક ક્ષણો અને નાટ્યાત્મક ઉક્તિઓ ધરાવતું આ નાટક લેખકની સર્જનશક્તિ અને તખ્તાસૂઝનો સુંદર હિસાબ આપે છે."[૧૦૦] શ્રી સતીશ વ્યાસ નોંધે છે તેમ આ પરંપરાઓનો વિનિયોગ સભાનતાપૂર્વક

અને મૌલિકતાથી થયો છે. ક્યાંય કશું લદાયેલું, સંધાયેલું નથી. આત્મસાત થયેલું છે."[૧૦૧] અને એટલે જ શ્રી લવકુમાર દેસાઇ " ચિનુએ ભવાઈ અને દેશી રંગભૂમિની અંતઃસ્રોત બની ગયેલી શૈલીને નવ્ય સંદર્ભે જીવંત કરવાનું કાવડિયા-કાર્ય બજાવ્યું છે" એમ કહી બિરદાવે છે.[૧૦૨]

શ્રી રમણ સોનીની દૃષ્ટિએ[૧૦૩] જેનો નાટકની ઉડ્ડયનગતિ (ટેક ઑફ) અર્થે તેમજ મધ્યકાલીન સામંતશાહી વાતાવરણને બહેલાવવા માટેની નાટ્યપ્રયુક્તિઓ તરીકે વિનિયોગ થયો છે તે ભવાઈ અને દેશી નાટક (જૂની રંગભૂમિ)ની શૈલીઓનો, નાટકની આગવી ભાષા ઘડવા માટે દિગ્દર્શકો દ્વારા કેવી રીતે ઉપયોગ કરવામાં આવ્યો તેનો આલેખ રસપ્રદ થઈ પડશે.

'જલકા'ની પ્રસ્તુતિ પહેલી વાર કરી અમદાવાદની 'કોરસ' સંસ્થાએ. ધંધાદારી રંગભૂમિ સામે, સાહિત્ય અને કલાનાં ઉત્તમ તત્ત્વોનો સમન્વય કરતી હોય એવી એક સમાન્તર રંગભૂમિ ચલાવી તે દ્વારા સામાન્યમાં સામાન્ય માણસ સુધી પહોંચવાનો સંનિષ્ઠ પ્રયાસ કરનાર શ્રી નિમેષ દેસાઇના નિર્દેશનમાં રજૂ થયેલી આ નાટ્યકૃતિ[૧૦૪] ગુજરાતી રંગભૂમિનું ઉત્કૃષ્ટ નજરાણું બની ગઇ.

૧૦ વર્ષ પછી ૧૯૯૫માં 'ચંદ્રમૌલિ' અમદાવાદના નેજા હેઠળ શ્રી ચિન્મય પુરોહિતે, ગુજરાત સંગીત નાટક અકાદમીની 'પ્રતિભાશાળી દિગ્દર્શક યોજના'ના અન્વયે 'જલકા'ની રજૂઆત કરી.

આ બંને દિગ્દર્શકોએ 'જલકા'ની ભજવણી કેવી રીતે કરી તે જોઈએ.

kalpana's

'ઝલકા'ની પ્રયોગશૈલી Production Style ના સંદર્ભમાં નાટ્યકાર શ્રી ચિનુ મોદી તથા દિગ્દર્શક શ્રી નિમેષ દેસાઈએ Poor Theatre અને Total Theatre આ બે સંજ્ઞાઓ પ્રયોજી છે. આપણાં ભારતીય પારંપારિક નાટ્યસ્વરૂપો તેમ જ સંસ્કૃત નાટ્યસ્વરૂપો 'પૂર્ણમંચ' total theatre ના આદર્શ નમૂના છે. Total Theatre એટલે જેમાં સંગીત, નૃત્ય અને નાટ્યનો કલાત્મક સુમેળ હોય. આ સુમેળ કેવો હોવો જોઈએ તેની વાત ભરતમુનિએ બહુ સરસ ઉદાહરણ આપી કરી છે. તેમના મતે નાટ્યપ્રયોગમાં ગીત, વાદ્ય, નૃત્ય 'અલાતચક્ર'ની સમાન (अलातचक्रप्रतिम) પ્રયોજવાં જોઈએ;[105] નાટ્યપ્રયોગની પૂર્ણતા માટે ગાન, વાદ્ય તથા નૃત્યના એકીભાવનું અહીં સૂચન થયું છે. અલાતનો અર્થ થાય છે અગ્નિચક્ર - બનેટી, સળગતું લાકડું ગોળ ગોળ ફેરવવાથી જે અગ્નિવર્તુળ રચાય તે. ગોળ ગોળ ફરવાથી અગ્નિની જવાળાઓ એકરૂપ થઈ જાય છે તેવી રીતે નાટ્યપ્રયોગમાં સંગીત, નૃત્ય તથા નાટ્ય સન્તુલિત થઈ, એકરસ બની જાય છે. કવિ કાલિદાસે 'વિક્રમોર્વશીયમ્' નાટકના પાંચમા અંકમાં 'અલાતચક્રપ્રતિમ' શબ્દ પ્રયોજ્યો છે. ચાંચમાંથી લટકતી સોનાની સેરવાળા મણિને ધારણ કરતું અને ગોળાકાર ગતિમાં શીઘ્ર ફરતું તે પક્ષી, મણિના લાલ રંગની રેખાનું અલાતચક્ર કુંડાળું દોરી રહ્યું છે.[106]

ભવાઈ total theatre છે કેમકે તેમાં ગીત છે, સંગીત છે, નૃત્ય છે અને નાટ્ય છે. ભવાઈની આ લાક્ષણિકતા - ગીત, સંગીત, નૃત્ય તથા નાટ્યના સુમેળની લાક્ષણિક્તા 'ઝલકા'માં પ્રયોજાઈ છે અને એ રીતે નિમેષ દેસાઈ કહે છે તેમ 'ઝલકા' માટે ઉપયોગમાં લેવાયેલું total theatre નું form જ theatre movement માં યોગ્ય પ્રદાન આપી શકશે.[107]

દેશી નાટકમાં જે પ્રકારે live music રાખવામાં આવતું એ જ ઢબે 'મલકા'ના પ્રયોગમાં દિગ્દર્શક નિમેષ દેસાઈએ live music યોજ્યું હતું. 'મલકા' નાટકમાં પ્રયોજાયેલી ભાષામાં જેમ દેશી નાટકની ઢબછબ વણાઈ ગયાં હતાં તેમ તેના પ્રયોગની ભાષામાં પણ દેશી નાટકની આ લાક્ષણિકતા વણાઈ ગઈ હતી. પાત્રો સ્વયં જ, પાર્શ્વગાયક - ગાયિકાની સહાય વગર, પોતાને ફાળે આવતાં ગીતો ગાતાં જે લેખક માટે એક રોમાંચની વાત હતી. લેખકને મન તો એ જ સાચું theatre! ૧૦૮

સંગીતની બાબતમાં દિગ્દર્શક પહેલેથી જ સ્પષ્ટ હતા કે કોઈ શાસ્ત્રીય કે સુગમ સંગીત નહીં પણ નાટક માટે જરૂરી એવા જ ઢાળમાં ગીતો ગવાય, rhythm કે સિતારનો ઉપયોગ થાય; જે નાટકના મૂળભૂત enhance કરવામાં ભાગ ભજવે નહીં કે એક seperate ટુકડો માત્ર બનીને રહે. સિતાર કે ગીત આમેય કોઈ પણ નાટકમાં શોભ ન હોઈ શકે અને એટલે જ દિગ્દર્શકે સિતારને એક character-ની જેમ બનાવી દઈ, નાટકનું વાતાવરણ સર્જવામાં સતત ઉપયોગ કર્યો અને ગીત દ્વારા વાર્તાને stress મળ્યો.. કે વાર્તા આગળ ચાલી. ૧૦૯

Scriptમાં લીલાવતી એક જગ્યાએ એની દાસી સાથે પર્વતરાયના વિરહમાં એક દોહરો ગાય છે:

પિયુ હોય પરદેશ તો, વીતકમાં પળ જાય
પણ આવી ઊભો આંગણે, તો પળ પણ પર્વત થાય...
પર્વત થાય, પર્વતરાય થાય...

અહીં છેલ્લી પંક્તિ 'પર્વત થાય, પર્વતરાય થાય'ને નાટકમાં અન્ય જગ્યાઓએ પણ montage બનાવી, વાગોળવાની chorus vocalમાં કે સિતાર જેવા instrumentનો ઉપયોગ કરવાની દિગ્દર્શકને એક

સરસ તક મળી.[૧૧૦] 'પર્વત થાય, પર્વતરાય થાય' પંક્તિને કોરસના સમૂહસ્વરોમાં તેમજ સિતારના સ્વરોમાં દોહરાવતા રહી દિગ્દર્શકે આગવી પ્રયોગભાષા ઊભી કરી અને તે દ્વારા નાટકના મર્મને પ્રગટ કર્યો. વળી દિગ્દર્શક પોતે નોંધે છે તેમ નાટ્યકારે મૂળ પ્રતમાં જ ગીતની તમામ શક્યતાઓ આપી હોઈ તેને explore કરવામાં દિગ્દર્શકને અનેરો આનંદ પ્રાપ્ત થયો.[૧૧૧] વળી 'ક્યાં છે જલસા?' સાથે અંતમાં નાટક પ્રેક્ષકોને અચાનક પૂરું થયું એમ ન લાગે તે માટે દિગ્દર્શકે round-up એ જ form અજમાવીને, ગીત મૂકીને, નાટક પૂરું કરવાનું નક્કી કર્યું.[૧૧૨] અને એટલે નાટ્યકારે નાટકના અંત ભાગમાં " કીમિયા કેવા થાય સાંઈના (૨) જળથી જળ વ્હેરાય... " ગીત મૂક્યું. લેખક અને દિગ્દર્શક વચ્ચે થતું આવું આદાનપ્રદાન કલાત્મક પરિણામો નીપજાવે છે. આમ નાટકની ભાષા ઘણીવાર નાટ્યમાં પ્રયોજાયેલી ભાષાને નવી દિશા ચીંધતી હોય છે.

'જલસા'માં પ્રયોજાયેલા સંગીતના સંદર્ભમાં શ્રી S. D. Desai, Times of India માં નોંધે છે," The Music, especially in the male voice and on the sitar, pleasingly helps the tender moments being portrayed on the stage." [૧૧૩]

Poor Theatreની વિભાવનાના પ્રવર્તક છે, પૉલેન્ડના દિગ્દર્શક જર્ઝી ગ્રોટાવ્સ્કી Jerzy Grotowski (1933-) જેમના નાટ્યકળા વિષયક આગવા વિચારો 'Towards the Poor Theatre' માં પ્રગટ થયા છે. તેમના મતે પ્રત વિના, સંગીત વિના, દૃશ્યબંધ વિના, મંચસામગ્રી વિના, વેષભૂષા અને રંગભૂષા વિના, પ્રકાશ આયોજન વિના, અરે રંગમંચ વિના પણ નાટક સંભવી શકે. પણ નટ અને પ્રેક્ષક વિના નાટક સંભવી શકે

નહીં એટલે તેમણે સન્નિવેષ, પ્રકાશ, વેષભૂષા, રંગભૂષા જેવા ભપકાદાર વાઘાં ઉતારી નાંખી, કેવળ નટ ઉપર નિર્ભર થિયેટરની કલ્પના કરી તેને Poor Theatre ની સંજ્ઞા આપી. આધુનિક experimental theatre -માં ગ્રોટોવ્સ્કીની Poor Theatre ની વિભાવનાનું સાતત્ય જોવા મળે છે. સન્નિવેષ અને પ્રકાશ આયોજનના કોઈ પણ જાતના પેંતરા વિના, આવશ્યક હોય તેટલી જ ઓછામાં ઓછી મંચસામગ્રી વડે નાટકની રજૂઆત કરવામાં આવે છે. ભપકો નહીં પણ સાદગી નાટકની ભાષા ઘડે છે.

નાટ્યકાર ચિનુ મોદી પ્રસ્તાવનામાં નોંધે છે તેમ 'જાલકા' નાટક લખતી વખતે તેમણે Poor Theatre નો ખ્યાલ સતતપણે રાખ્યો હતો[૧૧૪] અને એટલે જ ઓછામાં ઓછા ઉપકરણોની મદદ સાથે, ઓછામાં ઓછા ખર્ચ અને પ્રમાણમાં સીમિત પાત્રોની સંખ્યા સાથે 'જાલકા' એ બહુજન સુધી પહોંચવા માટે દિગ્દર્શકને ઘણી સુગમતા આપી, દિગ્દર્શકના creative pleasure ને સાચવ્યો.[૧૧૫] આ સંદર્ભમાં શ્રી જ્યોતિ વૈદ્ય નોંધે છે કે આ શૈલી અપનાવી એટલે નાટ્યકારે નિર્માતાનું કામ સરળ કરી આપ્યું તો કઠણ પણ. સરળ એટલા માટે કે રાજકાજની વાત હોવા છતાં સન્નિવેષના ઠઠારાની આવશ્યક્તા ન રહી. વળી, વિવિધ સ્થાનો સૂચવવા ન તો પ્રકાશ આયોજનનાં કૃત્રિમ ચેડાં કરવાં પડે કે ન તો પ્રતીકનાં કૃતક ફાંફાં મારવાં પડે. વળી વેશાગોર, આવણું જેવી પરંપરાગત પ્રયુક્તિ સાથે પશ્ચિમમાંથી આવેલું 'કોરસ' પણ ઉમેર્યું છે. આ તમામ બાબતો નાટકની રજૂઆતને પ્રવાહી તથા સળંગસૂત્રી બનાવે છે.[૧૧૬] શ્રી રમણ સોની પણ લખે છે," નાટક તો ખરું જ, થિયેટર-ને વિશેષે ટોટલ થિયેટરની કૃતિ રચવાની નેમ પણ 'જાલકા'-ના સર્જકના મનમાં પડી જણાય છે. વિવિધ પ્રયુક્તિઓ, શૈલીઓ, પદ્યો

કૌશલપૂર્ણ વસ્તુગૂંફન, સંવાદ-ભાષા એ બધાં અંગોમાં, કશીય વૈભવી રંગભૂમિ (Rich Theatre)ની જરૂરિયાતો વિના કરી શકાય એવા પૂર્ણ-મંચની કૃતિ કરવા એ મથ્યા છે.[૧૧૭]

નાટકના પ્રયોગમાં સેટનો નિષેધ આંખે ઊડીને વળગે એવો અનુપમ હતો. આજની પ્રાયોગિક ભારતીય રંગભૂમિનું એમાં અનુસંધાન હતું.[૧૧૮] Setમાં stage property તરીકે ફક્ત એક ચોરસ રોસ્ટ્રમ (નાનો સ્કવેર ટુકડો ૧½ ફૂટનો) માત્રનો ઉપયોગ કરવામાં આવ્યો હતો. વિવિધ locales અને scenes, પ્રકાશઆયોજન વડે જુદા પાડવામાં આવ્યા હતા.[૧૧૯] એટલે જ ૧॥×૧॥ના રોસ્ટ્રમ ઉપર ભજવાયેલું 'ઝલકા' નાટક વિનાયક રાવળ જેવા નાટ્યમર્મજ્ઞના ચિત્તપ્રદેશમાં મંચનની પળથી માંડીને આજની ક્ષણ સુધી અકબંધ અંકિત થઈને પડ્યું છે.[૧૨૦] ડૉ. સતીશ વ્યાસ લખે છે, "ભજવણી અંગે કોઈ ખાસ વિશિષ્ટ કરામતોની જરૂર ન રહે અને સીધી-સાદી રીતે રજૂ થઈ શકે એવી અહીં રંગભૂમિયોજના છે."[૧૨૧]

નાટ્યકારે નાટક લખતી વખતે Poor Theatreનો સતત ખ્યાલ રાખ્યો હતો આમ છતાં, શ્રી નિમેષ દેસાઈએ નાટકની ભજવણી વખતે વેશભૂષા તથા lightingમાં શક્ય હોય એટલો દબદબો સાચવ્યો હતો.[૧૨૨] Period costumes તેમણે પાત્રોને પોતાની એક આગવી reality આપી હતી.[૧૨૩] આ સંદર્ભમાં S.D. Desai પોતાની નાટ્યસમીક્ષામાં લખે છે, "A tasteful combination of colour and glitter in the costumes designed or selected by Himanshu and Sonali must be appreciated."[૧૨૪]

kalpana's

શ્રી રમણ સોની નોંધે છે તેમ 'ઝલકા'માં નાટ્યકારે મોટેભાગે દ્વિપાત્રી મુકાબલા (એન્કાઉન્ટર)થી નાટ્યસ્થિતિઓ રચી છે. રાઈ-ઝલકા, શક્તિસિંહ-ઝલકા, લીલાવતી-પર્વતરાય, રાઈ-લીલાવતી, લીલાવતી-ઝલકા, મોહિની-રાઈ, મોહિની-ઝલકા, એવાં દ્વંદ્વોમાં જ ઘટનાવિકાસ, પરિસ્થિતિની ઉત્કટતા, પાત્રની સ્પષ્ટ રેખાઓ, સંવાદોની ચમકતી ધાર ને નાટ્યકર્મ એવાં વિવિધ વાનાં સિદ્ધ થતાં રહયાં છે.[૧૨૫] નાટકની વસ્તુસંરચનાગત સંકુલતાઓને ગાળી નાંખી આવા દ્વિપાત્રી મુકાબલાઓની આગવી માવજત કરી નાટકને પ્રેક્ષક સુધી પહોંચાડવાની નેમ દિગ્દર્શકે રાખી હતી. આ સંદર્ભમાં દિગ્દર્શક પોતાની કેફિયતમાં નોંધે છે કે કથાના plotની complexitiesને શક્ય એટલી સરળ બનાવીને એક રસપ્રદ અનુભવ પ્રેક્ષકને આપવાનો હતો. લીલાવતી અને ઝલકાનું dramatic confrontation એ 'ઝલકા'ની એક બાજુ છે જ્યારે મોહિની-રાઈનું દશ્ય કે લીલાવતીનું પર્વતરાય વિશે સાચી હકીકત જાણ્યા પછી રાઈ સાથેનું દશ્ય... એ નાટ્યાત્મકતાની તદ્દન જુદી જ શક્યતા રજૂ કરે છે. આ સહુને એક tone માં મૂકીને એક consistancy સાથેનો performance કરવામાં એક મઝા હતી.[૧૨૬] વિવિધ દ્વિપાત્રી મુકાબલાઓમાં નાટકની ભાષા દ્વારા, પ્રયોગની ભાષા દ્વારા સળંગસૂત્રતા આણવાનો દિગ્દર્શકે પ્રયત્ન કર્યો હતો. શ્રી S.D. Desai દિગ્દર્શકના આ પ્રયત્નને બિરદાવતાં લખે છે," The dramatic conflict it builds against the backdrop of royal intrigues is genuinely engrossing."[૧૨૭]

'ઝલકા'ની script ભજવવામાં દિગ્દર્શકને ખાસ રસ પડ્યો એની dialogue constructionમાં... જે દિગ્દર્શક સ્વયં નોંધે છે તેમ પાત્રને, દશ્યને એક ખાસ રીતે બતાવી આપે છે. દા.ત. રાઈ ઝલકાને

કહે છે,

"હું રાજા થાઉં તો મારી પટરાણી બનશે મોહિની
અને માળી રહીશ તો પણ મારી માલણ બનશે મોહિની

અહીં 'મોહિની' શબ્દ સંવાદને એક ચોક્કસ rhythm આપે છે. લીલા-વતી જ્યારે રાઈને કહે છે કે, "તમે તો હેત થાય એવા હત્યારા છો" ત્યારે ભાષાનો આવો વિશિષ્ટ ઉપયોગ, એના વાચિક અભિનયનો total sound, રજૂઆતનું - નાટકની ભાષાનું - એક વિશિષ્ટ લક્ષણ બને છે. પાત્રોના interaction દ્વારા pause કે pitch ના વૈવિધ્યનો ભરપૂર ઉપયોગ કરવાની આ નાટકમાં પૂર્ણ શક્યતાઓ છે. અહીં theatre craft નો ઉપયોગ કરવાની પણ પૂર્ણ તક છે અને આ બધા દ્વારા એને integrate કરીને, દૃશ્યનું જરૂરી વાતાવરણ પણ નિર્માણ કરે છે. choreography - compositions ની પણ ઘણી બધી શક્યતાઓ નાટકનું વસ્તુ - પાત્રોની રચના અને દૃશ્યરચના ઊભી કરે છે. જે રાજરમત ચાલે છે તે અને પાત્રોની introvert લાગણીના તાણાવાણા - અને એ દ્વારા બનતી moves ગોઠવવામાં, positions આપવામાં, દૃશ્યોની visual ability સાર્થક કરી આપે છે એવું જ્યારે દિગ્દર્શક પોતાની કેફિયતમાં નોંધે છે[૧૨૮] ત્યારે ખરેખર તો નાટકની ભાષા, પ્રયોગની ભાષા, મંચભાષાનાં વિવિધ ઘટકો વિષે તેઓ વાત કરે છે. અહીં, નાટ્યકાર દ્વારા નાટ્યપ્રતમાં પ્રયોજાયેલી આગવી ભાષા દિગ્દર્શકને પોતાની મંચભાષા ઘડવામાં અત્યંત ઉપકારક નિવડી હોવાનું ફલિત થાય છે.

કથાને સાંપ્રત બનાવવા માટે દિગ્દર્શકે અભિનયની રીત સહેજ પણ stylised કર્યા વિના તદ્દન realistic રાખીને કલાકારો પાસેથી કામ લીધું, એટલે ભાષામાં રહેલું પોતાનું જ એક stylization અને performance બંનેએ સાથે મળીને દૃશ્યને - પાત્રોની relationship ને

એક જુદું પરિમાણ સર્જી આપ્યું જેથી કરીને નાટક દિગ્દર્શકની દૃષ્ટિએ એક પૂરી સજ્જતા સાથે એની dramatergy સાચવી શક્યું.[૧૨૯]

રંગમંચ એ પણ નાટકની ભાષાનું એક આગવું અંગ છે. નાટક પ્રોસીનિયમની ફ્રેઈમમાં ભજવાતું હોય કે ખૂલ્લા મંચ પર ભજવાતું હોય પ્રયોગની ભાષા બદલાતી રહે છે. Performance Space નાટકની ભાષાના ઘડતરમાં ખૂબ મહત્ત્વનો ફાળો આપે છે. 'ઝલકા' નાટક તેના દિગ્દર્શક નિમેષ દેસાઈને મન માનવમનની વિવિધ સંકુલતાઓનું નાટક છે; moodનું નાટક છે જેને પ્રોસીનિયમની ફ્રેઈમમાં વિસ્તારવાની, ઘૂંટવાની ખાસ મઝા છે તેમ છતાં વાસ્તવમાં તો તે intimate compact theatreનું— પૃથ્વી થિયેટર, મુંબઈ કે ભ્લેબોક્ષ, મ્યુઝીક કૉલેજ, વડોદરામાંના 'thrust-in' પ્રકારના થિયેટરનું— અથવા તદ્દન ખુલ્લા open air theatreનું નાટક છે. Hall-auditorium માટે જરૂરી actor's projection કે broader movements નાટકની રજૂઆતની તીવ્રતા ઘટાડી દે એવું તેના દિગ્દર્શકનું મંતવ્ય છે[130] જે મહદ્ અંશે સાચું છે.

સમગ્ર નાટ્યપ્રયોગ તેમજ અભિનયના સંદર્ભમાં નાટ્ય અવલોકનકારોએ નોંધેલા કેટલાક અવલોકનો ધ્યાનાર્હ બની રહે છે. જેમ કે જાન્યુ.૧૯૮૫માં જયશંકર 'સુંદરી' હૉલ, અમદાવાદના મીની થિયેટરમાં નાટકની પ્રથમ વાર રજૂઆત થઈ ત્યારે Times of Indiaની અમદાવાદ આવૃત્તિમાં શ્રી S. D. Desai લખે છે," Director Nimesh Desai combines elements of the local folk tradition with some of those of the epic theatre in the play. The result is a very

pleasing dramatic presentation, which keeps the good-humoured audience under an agreeable spell throughout its two-act length... That the presentation does not become a mere mystery play shows the quality of the direction it has received." પારંપારિક રંગમંચ અને એપિક થિયેટરનાં તત્વોનાં નાટ્યાત્મક સંયોજન દ્વારા ઘડાયેલી આગવી મંચ-ભાષાએ નાટકને એક ચીલાચાલુ રહસ્યનાટક બનવામાંથી ઉગારી લીધું હોવાનો અણસાર અહીં મળે છે.[131] નાટકમાંના અભિનયપક્ષને મૂલવતાં S.D. લખે છે," The focus is on the female characters - especially two, Jalaka and Queen Leelavati - and their motives. Bhavini Jani as Jalaka from time to time expressing her ambition through her fixed distant looks, moving about and speaking circumspectly and Vijaya Desai as Leelavati, sulkily withdrawing from Rai, using her feminine allurements, craftily acting in the final scene, and the verbal combat between the two, are among the highlights of the delectable play."[132] જાલકાની લેડી મેકબેથ જેવી મહત્વાકાંક્ષાને અભિવ્યક્ત કરવા માટે ભાવિની જાની-એ અનિમેષ દૂર તાકતી નજર અને ઠાવકાઈભર્યો સ્વર પ્રયોજ્યાં તો રાઈને પોતાની તરફ આકર્ષવા અને એ રીતે તેની કસોટી કરવા તત્પર બનેલી લીલાવતીને ઉપસાવવા વિજયા દેસાઈએ પોતાનાં નારીસહજ નખરાં કામે લગાડ્યાં! કુ. સોનાલી મહેતાએ મંજરી અને તેના દ્વારા થતા વિવિધ વેષપરિવર્તનને આબાદ રીતે રજૂ કર્યાં તો નિમેષ દેસાઈ ... મૂઢ, મૂર્ખ અને નબળા મનના રાજા પર્વતરાયની નાનકડી ભૂમિકામાં ખીલી ઊઠ્યા એની પણ S.D. નોંધ લે છે.[133]

નિમેષ દેસાઈએ સન ૧૯૮૬માં સૂરત ખાતે પોતાનાં નાટકોનો એક મહોત્સવ યોજ્યો હતો, જેમાં અન્ય નાટકોની સાથે 'ઝલકા' પણ ભજવાયું હતું. શ્રી રવીન્દ્ર પારેખે 'નિમેષ દેસાઈનાં ત્રણ નાટકો-એક પ્રતિભાવ' એ શીર્ષક હેઠળ નિમેષ દેસાઈની દિગ્દર્શનકલા વિષેના તેમજ 'ઝલકા' નાટકના પ્રયોગ સંબંધી પોતાના પ્રતિભાવો પ્રગટ કર્યા છે. તેઓ લખે છે કે," નિમેષ દેસાઈ પ્રયોગલક્ષી નાટકો ભજવવા માટે સાહસ અને રસ દાખવે છે ત્યારે ધંધાદારી નાટકોની સફળતા સંબંધે એમની તમામ મર્યાદાઓ - વિશેષતાઓ સાથે એમને આવકારવા જોઈએ કારણ કે... નિમેષમાં કલાને ભોગે સમાધાનનું વલણ ઓછું રહ્યું છે. પરંતુ એ સાથેય એમનાં સાહસો જોઈતી સફળતાને કે કલાત્મકતાને આંબવામાં, પૂરા પ્રયત્નો છતાં, ભાગ્યે જ લક્ષ્યાંક સિદ્ધ કરી શક્યાં છે તે પણ નોંધવું જ જોઈએ." એમ જણાવી તેમની મર્યાદાઓ નોંધતા તેઓ આગળ લખે છે," નાટકની દિગ્દર્શન પ્રક્રિયામાંય રસ લેવો અને એ સાથે જ એની રચનાપ્રક્રિયામાંય રસ લેવો એ એમને ગમતું કાર્ય છે પરંતુ કરુણતા એ છે કે આ રસ થિયેટ્રિકલ ડિવાઈસમાં થવો જોઈએ તેટલો સંક્રાન્ત થઈ શકતો નથી.. નિમેષનાં નાટકોની બીજી મર્યાદા મને લાગી છે તે એ કે એમનાં પ્રોડક્શન્સ ગોર્જિયસ ભલે ન હોય પણ સંઘેડા-ઉતાર સાદાઈથીય કેટલીક વાર દૂર અને તેથી દૂષિત રહેતાં હોય તેવું લાગે છે. કશુંક ખૂટે છે તો કશુંક અસ્પષ્ટ રહી જવા પામે છે એવું...'ઝલકા' (વગેરે નાટકો)જોતાં વિશેષ પ્રતીત થયું."[૧૩૪]

'ઝલકા' નાટક શ્રી રમણભાઈ નીલકંઠના 'રાઈનો પર્વત' પર આધારિત હોઈ શ્રી રવીન્દ્ર પારેખ તેને મૌલિક નાટક ગણતા નથી તેમ છતાં તેના લેખન અને મંચનની આગવી વિશેષતાને

kalpana's

બિરદાવતાં તેઓ લખે છે," નાટકની વિશેષતા એ રહી કે મૂળમાં થોડું દૂર ફંગોળાયેલું 'ઝલકા'નું પાત્ર નામ ધરીને અને પાત્રરૂપે ય અહીં કેન્દ્રમાં રહ્યું. નારી ચરિત્રનો સફળ વિનિયોગ કરતું આ નાટક અભિનય બાબતે પણ ખાસ તો નાયિકા સંદર્ભે, વિશેષ નોંધપાત્ર રહ્યું. ભવાઈ અને લોકકથાની કલાનાં તત્ત્વોને આવિષ્કૃત કરતું આ નાટક પ્રારંભે સારી આશા જન્માવી ગયું." પણ પછી તરત જ તેના નબળા અંશોની નોંધ લેતાં તેઓ જણાવે છે કે," પરંતુ જે સ્ટેજ પર 'ઘટવું' જોઈએ તેવાં 'નાટ્યબિંદુઓ' પરત્વે સ્ક્રિપ્ટમાં રહેલી 'નેરેશન'ની ઉદારતાએ નાટકના ક્રિયાવેગને ઝાંખો પાડયો. એટલું જ નહીં પણ 'રાઈનો પર્વત'ની વાર્તા પાત્રફેરે, પાત્રમુખે કહેવાનું વલણ વધુ પ્રબળ રહ્યું. એ રીતે જોતાં આ 'ભજવાતું' નહીં, પરંતુ 'કહેવાતું' નાટક વધારે બની રહ્યું. નાટકનો અંત, ખુદ નિમેષ- -ભાઈએ એમની મુલાકાતમાં જણાવ્યું તેમ, ઠીક ઠીક નબળો રહ્યો. ભવાઈ શૈલી પ્રારંભમાં ડોકાઈ, પછી અંત સુધીમાં ક્યાંય એનું પુનરાવર્તન (સકારણ) ન થઈ શક્યું એટલે એ આખીય શૈલી કૃતક અને છમકલું જ પુરવાર થઈ. મૂળનું નાટ્યકથન અહીં કથનાત્મક નાટ્યરૂપ ધરવા તરફ વિશેષ પ્રવૃત્ત રહ્યું. અભિનય બાબતે 'ઝલકા' ઉલ્લેખનીય. 'રાઈ'ની નબળાઈ 'પર્વત' જેવડી લાગી. અન્ય પાત્રો ઠીક. વધુ ઉલ્લેખનીય તો ભવાઈનું કોરસ. મારો એવો ખ્યાલ છે કે મૂળ નાટક (એટલે કે ચિનુભાઈની સ્ક્રિપ્ટ)ના અંતને વફાદાર રહેવાને બદલે નિમેષભાઈએ પોતીકી રીતે નાટકનો અંત આણવામાં થાપ ખાધી છે. અંત બાબતે વધુ સજ્જતા માંગતું આ નાટક એના પ્રસંગોમાંય વધુ નાટ્યાત્મક બને તો સ્ટેજ પરથી 'રાઈનો પર્વત'ની વાર્તા કાનથી સાંભળવાને બદલે પ્રેક્ષકો એને આંખથી જોઈ શકે એવી શક્યતાઓ પણ વધશે જ તે વિશે આશાવાદી

થયે જ છૂટકો." [૧૩૫] અહીં રવીન્દ્ર પારેખની દૃષ્ટિએ નાટકની ભાષા, નાટ્યમાં પ્રયોજાયેલી ભાષાને ઉપકારક નિવડી નથી.

'ઝલકા' નાટકના વિમોચન પ્રસંગે, શનિવાર ૨૪ ઑગસ્ટ ૧૯૮૫ના દિવસે રાત્રે ૮.30 કલાકે ઊંઝા નગરપાલિકાના ટાઉનહૉલમાં 'ઝલકા' ભજવાયું. એ પ્રયોગની સમીક્ષા કરતી વખતે શ્રી વિનાયક રાવલ, રવીન્દ્ર પારેખના ઉપર્યુક્ત વિધાનોને રદિયો આપતાં લખે છે, "'ઝલકા' કોઈ પણ રીતે 'રાઈનો પર્વત'ને આધાર રાખીને ચાલતું નાટક જ નથી... 'રાઈનો પર્વત'માં નીતિમાન રાઈ કેન્દ્રસ્થ હતો જ્યારે 'ઝલકા'માં સાધનશુદ્ધિ નહિ પણ ધ્યેયસિદ્ધિને નજર સમક્ષ રાખતી 'ઝલકા' કેન્દ્રસ્થ છે. 'રાઈનો પર્વત' માત્ર વાચનક્ષમ (readable) નાટક છે જ્યારે 'ઝલકા' નાટ્યાત્મકતાઓની સંકુલતાથી સભર અભિનયક્ષમ (stagable) નાટક છે... ભાષાનું વૈવિધ્ય પ્રેક્ષકોના મનને નાટકના પ્રવાહમાં સતત રમમાણ રાખવાનું કામ કરે છે એટલે "આ 'ભજવાતું' નહીં, પરંતુ 'કહેવાતું' નાટક વધારે બની રહ્યું" એવો આક્ષેપ તો સાવ વાહિયાત લાગે છે." [૧૩૬] નાટ્યપ્રયોગની જમા બાજુની નોંધ લેતાં તેઓ લખે છે, "ચિક્કાર ટાઉનહૉલમાં નાટકનું પહેલું દૃશ્ય શરૂ થયું ત્યારથી માંડીને 'ક્યાં છે ઝલકા?'ના ઉદ્‌ઘોષથી સમેટાયેલું આખું નાટક ઊંઝા નગરના નાટ્યરસિકોએ મન ભરીને માણ્યું હતું." [૧૩૭] પાત્રોનાં અભિનયની નોંધ લેતાં તેઓ લખે છે કે, "ભાવિની જાનીએ ઝલકા તરીકે અને સોનાલીએ રંગલી, કાંસકીવાળી, જ્યોતિષી અને મંજરી તરીકે કરેલા અભિનય આજે પણ મનઃપ્રદેશમાં છવાયેલા છે. ટીમવર્ક, દિગ્દર્શન, પ્રકાશ-આયોજન, ધ્વનિ-આયોજન, સંગીત- એમાંયે ભવાઈનું કોરસ, ગ્રીક શૈલીનું કોરસ, સિતારનો સમુચિત ઉપયોગ- આ બધું જ

યાદગાર બની રહે તેવું હતું." [138]

નિમેષ દેસાઈએ સન્ ૧૯૮૫માં 'ઝલકા' પહેલી વાર ભજવ્યું. બરાબર ૧૦ વર્ષ પછી ચિન્મય પુરોહિતે ૨૭ માર્ચ ૧૯૯૫ના દિવસે, વિશ્વરંગભૂમિ દિન નિમિત્તે, સ્વાયત્ત એવી ગુજરાત સંગીત નાટક અકાદમીની 'યુવા પ્રતિભાશાળી દિગ્દર્શક' યોજના હેઠળ 'ઝલકા'ની ફરી રજૂઆત કરી જેમાં નિમેષ દેસાઈના અભિગમથી જુદા પડવાનો પ્રયત્ન થયો નહીં. જૂની રંગભૂમિની શૈલીનો અસરકારક ઉપયોગ કરવામાં પણ તેઓ ઝાઝા સફળ થયા નહીં.

જૂની રંગભૂમિમાં સાજિંદાઓ મંચના સામેના ભાગમાં આવેલા ખાડામાં પ્રેક્ષકો તરફ પીઠ રાખી બેસતા એટલે જ તો એ ખાડાની રંગભૂમિ કહેવાતી. નિમેષ દેસાઈ અને ચિન્મય પુરોહિત, આ બંને દિગ્દર્શકોએ સાજિંદાઓને સામે બેસાડવાની જગ્યાએ વીંગ પાસે બેસાડયા હતા. નિમેષે, પ્રેક્ષકોને દેખાય તે રીતે મંચના ડાબા ખૂણે અને ચિન્મયે સાવ વીંગની અંદર.

રાઈએ રાની પશુ ધારી છોડેલું લક્ષ્યવેધી બાણ પર્વતરાયના પ્રાણ હરે છે એ ઘટના નાટ્યકારે ગીતના માધ્યમથી સૂચવી છે. રંગનિર્દેશ અનુસાર શક્તિસિંહ, ઝલકા અને રાઈના પ્રવેશ પહેલાં કોરસ દ્વારા ગીત ગવાય છે ને પછી ત્રણે જણાં પ્રવેશે છે.

કોરસ : અજાણ્યે તો અજાણ્યે પણ છૂટ્યું એવું બાણ,
આવે બગીચામાં એ પહેલાં પર્વત છોડે પ્રાણ
અરે રે, પર્વત છોડે પ્રાણ

નિમેષ દેસાઈએ આ કોરસ-ગીતના મંચન સમયે, રંગમંચ પર, ઉપરથી બાણોની હારમાળા લટકાવી હતી અને વીંગ પાસ બેઠેલા ગાયકો પાસે સમૂહસ્વરમાં ગીત ગવડાવ્યું હતું જ્યારે ચિન્મય પુરોહિતે રાઈ, જાલકા, શીતલસિંહ, મંજરી, લીલાવતી વિગેરે પાત્રોને મંચ ઉપર ભેગાં કરી તેમના મુખે આ ગીત ગવડાવ્યું હતું.

ચિન્મયે પણ poor theatre અને total theatre નાં તત્ત્વો આમેજ કરી, ઓછી મંચસામગ્રી દ્વારા નાટકની રજૂઆત કરી હતી. અહીં પણ સેટનો નિષેધ હતો. મંચના ડાબે અને જમણા ખૂણે બે રોસ્ટ્રમ મૂકી તેના ઉપર વિવિધ locales ઊભાં કર્યાં હતાં અને માઈમનો છૂટથી ઉપયોગ કર્યો હતો. તેમ છતાં વધારે પડતા loud music અને પ્રકાશ-આયોજનના બિનજરૂરી પેંતરાને લીધે તથા અભિનયની ચોક્કસ શૈલીના અભાવને લીધે નાટકની રજૂઆત કથળી હતી. ચિન્મય દ્વારા પ્રયોજાયેલી નાટકની ભાષા, તેના ઘટક અંશોની નબળાઈને લીધે નાટકમાંની ભાષાને ઉપસાવવામાં નિષ્ફળ નિવડી હતી. જો કે વિવિધ અખબારોમાં પ્રગટ થયેલા તેના અવલોકનોમાં ચિન્મયની દિગ્દર્શનકલાને બિરદાવવામાં આવી હતી. અમદાવાદમાં રજૂ થયેલા પ્રયોગની Times Of India માં સમીક્ષા કરતાં S. D. Desai લખે છે, " There is youthful vitality in Chinmay's production. The atmosphere of intrigues with the attendant suspense is built well enough in the play and the major characters emerge in recognisable, albeit hazy, outlines."[139] તાજગીભર્યું દિગ્દર્શન, દાવપેચ અને રહસ્યના આટાપાટા ભર્યું વાતાવરણ ઊભું કરવામાં તેમજ પાત્રોની રેખાઓ ઉપસાવવામાં સફળ નિવડ્યું.

kalpana's

લોકનાટ્યનાં તત્ત્વોનો વિનિયોગ તેમની દૃષ્ટિએ ઉપકારક બન્યો હતો પણ નાટકનાં compositions એટલા બધાં દર્શનીય નહોતાં બન્યાં તેની નોંધ લેતાં તેઓ લખે છે," There is perhaps scope for greater delicacy in the intimate moments and for greater visual pleasure in the compositions." ગીતોના શબ્દો અને બંદિશ આહ્લાદક હતાં તો વેશભૂષા અને પ્રકાશ આયોજન ભપકાદાર અને દબદબાભર્યાં 'brilliant' હતાં.[૧૪૦] 'મલકા'ની ભૂમિકા ભજવનાર મનીષા પુરોહિતના અભિનયમાં જૂની રંગભૂમિની શૈલી વિશેષ ડોકાતી હતી જ્યારે લીલાવતીનો પાઠ અદા કરનાર દીપ્તિ જોષીનો અભિનય કંઈક અંશે દેશી નાટક સમાજની છાંટવાળો હોવાં છતાં પ્રમાણમાં વધુ સ્વાભાવિક અને વાસ્તવિક હતો. S.D. લખે છે," Dipti Joshi's Leelavati is the most striking portrayal. She subtly varies her voice and expressions and with pleasing ease uses the space. Manisha Purohit employs stylisation in gesture and movement, rolls her eyes craftily and moves about with great confidence." [૧૪૧]

નિમેષનો 'રાઈ' નબળો હતો જ્યારે ચિન્મયનો 'રાઈ', ગાવાની આગવી પ્રતિભા અને અન્ય પાત્રો સાથે interact કરવાની આગવી સૂઝને લીધે જુદો તરી આવતો હતો. S.D. નોંધે છે," The ability to sing is an asset to Biren Bhavsar, who plays Rai with endearing ease in speaking his lines and in his interaction with other characters." સોનાલીની જેમ લતા શાહે મંજરી અને તેનાં વેશપરિવર્તનોને આબાદ ઉપસાવ્યાં હતાં. [૧૪૨]

અમદાવાદ ખાતે રજૂ થયેલા પ્રયોગના અન્ય સમીક્ષક સંજય એસ. ભાવે, જલકા અને લીલાવતીની ભૂમિકા ભજવનાર નટીઓના અભિનયમાં રહેલી વિસંવાદિતાની નોંધ લેતાં લખે છે, " Something of what the deshi natak samaj mode might have been is reflected in (besides songs) the mixture of realistic and stylised modes of acting seen at its insightful best in Dipti Joshi as Leelavati.. Alive to the core, she displays passion in her love, longing, delicacy in her suffering and mastery over the vachika abhinaya especially in bringing out the poetry of the verse passages. She is remarkable for her restraint in potentially loud and melodramatic moments. Had Manisha Purohit observed this she could have been more subtly appealing as Jalka."[૧૪૩] ...... જો કે સંજય ભાવેએ ચિન્મયના દિગ્દર્શનને વખોડ્યું નથી. તેઓ લખે છે, " Chinmay Purohit's direction coupled pleasantly with the team's performance bring forth the script well, as also the tradition, the poetry and the emotions. He conjures up the traditional atmosphere by colourful ethnic costumes and the sparing use of bhungal and dholak."[૧૪૪]

અકાદમીના આ યોજના હેઠળ, ૬ જૂન ૧૯૯૫ ના રોજ, વડોદરાના મ. ગાંધી નગરગૃહ ખાતે 'જલકા' નો પ્રયોગ રજૂ થયો હતો. Times Of Indiaમાં તેના વિષે લખતાં Leena Misra જણાવે છે, " Punctuated with limericks, couplets and puns, the play scores in its

kalpana's

brilliant script, strong characters and Chinmay Purohit's direction."[૧૭૫] અભિનયની સમીક્ષા કરતાં તેઓ લખે છે," Manisha Purohit, in the forceful roles of vamp heroine Jalka is convincing as she alternates between the doting mother of Rai and a murderess. In contrast is Dipti Joshi as Lilavati, the devoted wife and astute queen."[૧૭૬] મહત્વાકાંક્ષી નારીના વાત્સલ્યને ઉપસાવવામાં મનીષા પુરોહિત તેમની દ્રષ્ટિએ સફળ નિવડ્યાં હતાં, તો રાઈની ભૂમિકા બિરેન ભાવસારે અસરકારક રીતે નિભાવી હતી.

'લોકસત્તા'માં નીતિન ભટ્ટ લખે છે," મૂળ જૂની રંગભૂમિની છટાથી ભજવાતું નાટક રાજનીતિક કુટિલતા અને કિન્નાખોરી, ચાલાકી અને ચપળતા, ધોખેબાજી અને છળકપટ વિગેરેને ઝડપભેર બદલાતી જતી સ્થિતિઓ વચ્ચે બરોબર ઉપસાવે છે. પાર્શ્વગાયન નબળું લાગવા છતાં કથાપ્રવાહ અને ગતિ જળવાઈ રહે છે. જલકા, જ્યોતિષી, યુવાન રાય, દીવાન, રાણીમા વિગેરે પ્રભાવિત કરે છે. જો કે જલકા અને સૈનિકના પહેરવેશ વિષે દિગ્દર્શક પુનર્વિચાર કરે તો સારું - નાટક માટે. થોડી વધુ suggestive મંચસજ્જા પણ નાટકને વધુ દર્શનીય બનાવી શકે. છતાં જે હતું અને જેવું ભજવાયું તેવું નાટક ગમે તેવું હતું."[૧૭૭]

આમ બંને દિગ્દર્શકોએ Poor Theatre અને Total Theatre ના અંગભૂત તત્વોનો સમન્વય કરી, નાટકને અનુરૂપ એવી આગવી મંચભાષા ઘડી 'જલકા'ને પ્રેક્ષણીય બનાવવા નોંધપાત્ર પ્રયાસ કર્યો હતો.

સંદર્ભ:

१ શ્રી સતીશ વ્યાસ : જલકા: નૂતન નાટ્ય આલેખો પૃ.૩૮ (૧૯૮૯)
२ શ્રી રમણ સોની: નાટ્યકૃતિની અને પૂર્ણ મંચની શક્યતાઓનો હિસાબ : ચિનુ મોદીનું 'જલકા'- પરબ:૧૯૯૩:૬ પૃ.૩૧
3 શ્રી વિનાયક રાવલ: જલકા : Action Play: 'જલકા' નાટકની ૧૯૮૯માં પ્રગટ થયેલી દ્વિતીય આવૃત્તિમાં સંગ્રહાયેલ લેખ પૃ.૧૦૭
४ જલકા: દ્વિતીય આવૃત્તિ: જૂન ૧૯૮૯: 'રાઈનો પર્વત' થી 'જલકા' પૃ.૧૧
५ ચિનુ મોદી કૃત 'જલકા': લેખન-મંચન- બંને રીતે નવીન અભિગમ, 'જલકા'ની દ્વિતીય આવૃત્તિમાં સંગ્રહાયેલ લેખ પૃ.૯૯
६ શ્રી રમણ સોની: 'જલકા'- પરબ: ૧૯૯૩:૬ પૃ. ૩૧-૩૨
७ બુક શેલ્ફ (૧૯૯૧) પૃ.૧૬૧
८ શ્રી રમણ સોની: 'જલકા'-પરબ: ૧૯૯૩:૬ પૃ.૩૧
९ જલકા: દ્વિતીય આવૃત્તિ: પૃ.૯૮
१० એજન પૃ.૧૦
११ એજન પૃ.૨૨
१२ એજન પૃ. ૨૨
१३ શ્રી સતીશ વ્યાસ: જલકા: નૂતન નાટ્ય આલેખો : પૃ. ૭૦
१४ શ્રી કેશુભાઈ પટેલ: બે છેડા મળે છે - જલકા: અધીત - ૧૩ (૧૯૯૦) પૃ. ૬૩
१५ જલકા: દ્વિતીય આવૃત્તિ: પૃ.૨૩
१६ એજન: પૃ.૨૪
१७ એજન: પૃ. ૨૪
१८ એજન: પૃ. ૨૪
१९ એજન: પૃ. ૨૪

૨૦ નાટ્યશાસ્ત્ર અધ્યાય ૨૨ શ્લોક ૩૪, હિન્દી અનુવાદ : બાબૂલાલ શુક્લ શાસ્ત્રી, ચૌખમ્ભા પ્રકાશન, વારાણસી.

૨૧ અભિજ્ઞાન શાકુન્તલ : ગુજરાતી અનુવાદ શ્રી ઉમાશંકર જોષી:૧૯૬૮ પૃ.૧૦/૧૧

૨૨ નાટ્યશાસ્ત્ર અધ્યાય : ૩૨ શ્લોક ૨૬ અને શ્લોક ૨૭

૨૩ ઝલકા : દ્વિતીય આવૃત્તિ : પૃ. ૨૪

૨૪ એજન : પૃ. ૨૫

૨૫ એજન : પૃ. ૨૫

૨૬ એજન : પૃ. ૨૬

૨૭ એજન : પૃ. ૨૮

૨૮ સુખ્યાતને અભિવ્યક્ત કરવાની મથામણ : 'ઝલકા' : સન્નિધાન, પુસ્તક બીજું : પ્રથમ આવૃત્તિ : નવેમ્બર ૧૯૯૨, પૃ. ૮૨

૨૯ ઝલકા : દ્વિતીય આવૃત્તિ : પૃ.૧૦૧

૩૦ ઝલકા : પરબ : ૧૯૯૩ : ૬ પૃ. ૩૫

૩૧ શબ્દસૃષ્ટિ : ઓક્ટોબર : ૧૯૮૬

૩૨ ઝલકા : સન્નિધાન, પુસ્તક બીજું, પૃ.

૩૩ ઝલકા : દ્વિતીય આવૃત્તિ : પૃ.૧૦૮

૩૪ ફાર્બસ ત્રૈમાસિક : મે-જૂન : ૧૯૮૬ : નિમેષ દેસાઈનાં ત્રણ નાટકો : પ્રતિભાવ

૩૫ ભરત મહેતા : ઝલકા : સન્નિધાન, પુસ્તક બીજું, પૃ. ૮૧

૩૬ જસમા - લોકનાટ્ય પ્રયોગ શિલ્પની દૃષ્ટિએ : ડૉ. કૃષ્ણકાન્ત કડકિયા (૧૯૮૮) : પૃ. ૧૩

૩૭ ઝલકા : દ્વિતીય આવૃત્તિ : પૃ. ૨૫-૨૬

૩૮ એજન પૃ. ૩૦

૩૯ શ્રી ભરત મહેતા : ઝલકા : સન્નિધાન, પુસ્તક બીજું, પૃ. ૮૨

kalpana's

૪૦ એજન પૃ.૮૩

૪૧ એજન પૃ.૮૩

૪૨ ઝલકા: દ્વિતીય આવૃત્તિ: પૃ.૬૭

૪૩ શ્રી રમણ સોની: ઝલકા: પરબ: ૧૯૯૩:૬ પૃ.૩૨

૪૪ સાહિત્યવિવેક : રાઈનો પર્વત : (દ્વિતીય આવૃત્તિ:૧૯૬૮) પૃ.૧૦૦

૪૫ રાઈનો પર્વત : શ્રી રમણભાઈ નીલકંઠ : પુનર્મુદ્રણ જૂન ૧૯૭૫ પૃ. ૯૮-૯૯

૪૬ શ્રી જ્યોતિ વૈદ્ય: ઝલકા દ્વિતીય આવૃત્તિ: પૃ.૯૯

૪૭ શબ્દસૃષ્ટિ: ઓક્ટોબર ૧૯૮૬

૪૮ ઝલકા: દ્વિતીય આવૃત્તિ : પૃ.૪૩

૪૯ ઝલકા: નૂતન નાટ્ય આલેખો પૃ.૩૯

૫૦ ઝલકા : સન્નિધાન, પુસ્તક બીજું, પૃ.૮૨

૫૧ ઝલકા : અધીત-૧૩ : પૃ.૬૧

૫૨ શ્રી રમણ સોની ઝલકા: પરબ:૧૯૯૩:૬ પૃ.૩૪

૫૩ ઝલકા: દ્વિતીય આવૃત્તિ: પૃ.૬૮ અને પૃ.૭૧

૫૪ શ્રી સતીશ વ્યાસ: ઝલકા- નૂતન નાટ્ય આલેખો પૃ.૪૭

૫૫ ઝલકા: સન્નિધાન, પુસ્તક બીજું, પૃ.૮૩

૫૬ ઝલકા: દ્વિતીય આવૃત્તિ: પૃ.૧૦

૫૭ શ્રી ભરત ઠાકર: ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજી : એક અધ્યયન (૧૯૭૮) પૃ. ૧૬૬-૧૬૭

૫૮ ઝલકા: દ્વિતીય આવૃત્તિ: પૃ.૩૮

૫૯ એજન પૃ.૪૦

૬૦ એજન પૃ. ૪૦

૬૧ શ્રી સતીશ વ્યાસ: ઝલકા: નૂતન નાટ્ય આલેખો : પૃ.૪૨

૬૨ ઝલકા: દ્વિતીય આવૃત્તિ: પૃ.૪૮

૬૩ શ્રી સતીશ વ્યાસ : ઝલકા: નૂતન નાટ્ય આલેખો: પૃ.૪૩
૬૪ ઝલકા: દ્વિતીય આવૃત્તિ: પૃ.૫૭-૫૮
૬૫ એજન: પૃ. ૬૪
૬૬ એજન: પૃ. ૧૦૦
૬૭ ઝલકા: સન્નિધાન, પુસ્તક બીજું, પૃ.૮૩
૬૮ ઝલકા: દ્વિતીય આવૃત્તિ: પૃ.૬૬
૬૯ શ્રી સતીશ વ્યાસ: ઝલકા: નૂતન નાટ્ય આલેખો : પૃ.૪૩
૭૦ ઝલકા: દ્વિતીય આવૃત્તિ: પૃ.૬૮
૭૧ એજન પૃ. ૭૦
૭૨ એજન પૃ. ૭૧
૭૩ એજન પૃ. ૮૦
૭૪ એજન પૃ. ૮૦-૮૧
૭૫ શ્રી રમણ સોની: ઝલકા: પરબ:૧૯૯૩:૬ પૃ.૩૬
૭૬ શ્રી ભરત ઠાકર : ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજી-એક અધ્યયન : પૃ.૧૬૭
૭૭ ઝલકા : દ્વિતીય આવૃત્તિ: પૃ.૨૦
૭૮ એજન પૃ.૩૯
૭૯ શ્રી રમણ સોની: ઝલકા: પરબ: ૧૯૯૩:૬ પૃ.૩૬
૮૦ ઝલકા: દ્વિતીય આવૃત્તિ: પૃ.૩૨
૮૧ એજન પૃ. ૩૬
૮૨ એજન પૃ. ૩૫-૩૬
૮૩ એજન પૃ. ૩૬, ૩૮, ૩૯,૪૦, ૪૪ તથા ૪૭
૮૪ શ્રી ભરત ઠાકર: ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજી - એક અધ્યયન : પૃ.૧૬૮
૮૫ ઝલકા: દ્વિતીય આવૃત્તિ: પૃ.૩૧
૮૬ એજન પૃ.૪૩
૮૭ એજન પૃ. ૪૩
૮૮ એજન પૃ. ૪૩

૮૯ ઝલકા: પરબ: ૧૯૯૩: ૬ પૃ. ૩૪

૯૦ શ્રી અનંતરાય રાવળ: સાહિત્યવિવેક: પૃ. ૧૧૧

૯૧ ઝલકા: પરબ ૧૯૯૩: ૬ પૃ. ૩૬

૯૨ લેખકની પ્રસ્તાવના: ઝલકા દ્વિતીય આવૃત્તિ: પૃ. ૧૨

૯૩ ઝલકા: નૂતન નાટ્ય આલેખો: પૃ. ૪૬

૯૪ ઝલકા: અધીત-૧૩ પૃ. ૬૫

૯૫ ઝલકા: દ્વિતીય આવૃત્તિ: પૃ. ૮૫

૯૬ શ્રી સતીશ વ્યાસ: ઝલકા: નૂતન નાટ્ય આલેખો: પૃ. ૪૪

૯૭ ઝલકા: પરબ: ૧૯૯૩: ૬ પૃ. ૩૪

૯૮ ઝલકા: દ્વિતીય આવૃત્તિ: પૃ. ૧૦૯

૯૯ ઝલકા: અધીત-૧૩ પૃ. ૬૫

૧૦૦ ગ્રંથ: ઓક્ટોબર ૧૯૮૫: પૃ. ૪૭

૧૦૧ ઝલકા: નૂતન નાટ્ય આલેખો: પૃ. ૪૦

૧૦૨ શબ્દસૃષ્ટિ: ઓક્ટોબર: ૧૯૮૬

૧૦૩ ઝલકા: પરબ: ૧૯૯૩: ૬ પૃ. ૩૫

૧૦૪ ઝલકા: દ્વિતીય આવૃત્તિ: દિગ્દર્શકની કેફિયત: પૃ. ૧૪

૧૦૫ नाट्यशास्त्र અધ્યાય ૨૮ શ્લોક ૭

૧૦૬ विक्रमोर्वशीयम् અંક (૫) શ્લોક ૨

૧૦૭ ઝલકા: દ્વિતીય આવૃત્તિ: દિગ્દર્શકની કેફિયત: પૃ. ૧૪

૧૦૮ લેખકની પ્રસ્તાવના: ઝલકા દ્વિતીય આવૃત્તિ: પૃ. ૧૧/૧૨

૧૦૯ ઝલકા: દ્વિતીય આવૃત્તિ: દિગ્દર્શકની કેફિયત: પૃ. ૧૭

૧૧૦ એજન પૃ. ૧૫

૧૧૧ એજન પૃ. ૧૫

૧૧૨ એજન પૃ. ૧૮

૧૧૩ HAPPENINGS: Theatre in Gujarat In the Eighties પૃ.96

૧૧૪ 'ઝલકા' દ્વિતીય આવૃત્તિ, પૃ. ૧૧
૧૧૫ એજન પૃ. ૧૮
૧૧૬ એજન પૃ. ૧૦૨
૧૧૭ પરબ : ૧૯૯૩ : ૬ પૃ. ૩૬
૧૧૮ 'ઝલકા': દ્વિતીય આવૃત્તિ, નાટ્યકારની પ્રસ્તાવના, પૃ. ૧૧
૧૧૯ 'ઝલકા': દ્વિતીય આવૃત્તિ, દિગ્દર્શકની કેફિયત પૃ. ૧૭
૧૨૦ 'ઝલકા': દ્વિતીય આવૃત્તિ: પૃ. ૧૦૬
૧૨૧ એજન પૃ. ૧૦૫
૧૨૨ એજન પૃ. ૧૧
૧૨૩ એજન પૃ. ૧૭
૧૨૪ Happenings : પૃ. ૧૬
૧૨૫ પરબ: ૧૯૯૩ : ૬ પૃ. ૩૪
૧૨૬ 'ઝલકા': દ્વિતીય આવૃત્તિ, દિગ્દર્શકની કેફિયત: પૃ.૧૫
૧૨૭ Happenings : પૃ. ૧૬
૧૨૮ 'ઝલકા': દ્વિતીય આવૃત્તિ: પૃ.૧૬
૧૨૯ એજન પૃ. ૧૭
૧૩૦ એજન પૃ. ૧૭
૧૩૧ Happenings : પૃ. ૧૬
૧૩૨ એજન પૃ. ૧૬
૧૩૩ એજન પૃ. ૧૬
૧૩૪ 'ફાર્બસ ગુજરાતી સભા' ત્રૈમાસિક મે-જૂન ૧૯૮૬ પૃ. ૧૩૮/૧૩૯
૧૩૫ એજન પૃ. ૧૪૦
૧૩૬ 'ઝલકા' દ્વિતીય આવૃત્તિ પૃ. ૧૦૭/૧૦૮/૧૦૯
૧૩૭ એજન પૃ. ૧૦૬
૧૩૮ એજન પૃ. ૧૦૬/૧૦૭

૧૩૯ The Times of India, Ahmedabad, Tuesday, March 28, 1995. Page 20.

૧૪૦ એજન

૧૪૧ એજન

૧૪૨ એજન

૧૪૩ The Indian Express, Ahmedabad, Wednesday, March 29, 1995

૧૪૪ એજન

૧૪૫ The Times of India, Ahmedabad, Saturday, June 10, 1995 Page 4

૧૪૬ એજન

૧૪૭ લોકસત્તા- જનસત્તા, વડોદરા, મંગળવાર ૧૩ જૂન, ૧૯૯૫ પૃ. ૫

kalpana's