પ્રકરણ ૪

નાટ્યક્ષેત્રે પ્રદાન

પ્રસ્તાવના

ગુજરાતી નાટ્યસાહિત્યના ઈતિહાસ તરફ દ્રષ્ટિપાત કરીએ છીએ ત્યારે જણાય છે કે ગુજરાતી સાહિત્યમાં અનેક સર્જકોએ જીવનચરિત્રાત્મક નાટકો આપ્યા છે. જેમાં ચ.ચી. મહેતાએ ‘નર્મદ’, ‘અખો’, દ્વિઅંકી નાટકો આપ્યા છે. સાથે ‘કપૂરનો દીવો’ અને ‘બહેરામજી મલબારી’ નામથી બે એકાંકીઓ આપ્યા છે. હરીશ ત્રિવેદીએ ‘નર્મદ’, ‘મારી હકીકત’ દ્વારા નર્મદને જીવંત કરી બતાવ્યો છે. જ્યારે ધનવંત શાહ લિખિત બે જીવનચરિત્રાત્મક નાટકો ‘વસંત વૈતાલિક કવિવર ન્હાનાલાલ’ અને ‘રાજવી કવિ કલાપી’ અનુક્રમે ન્હાનાલાલ અને કલાપીના જીવનને ઝાંખી કરાવતા નાટકો છે. ત્યારબાદ જીવનચરિત્રાત્મક નાટકમાં મહત્ત્વનું પ્રદાન કરનાર સતીશ વ્યાસનું નામ આવે છે. તેમણે કાન્તના જીવન વિશે ‘જળને પડદે’ અને જયંત ખત્રીના જીવનને ઝાંખી કરાવતું ‘ધૂળનો સુરજ’ નાટક આપ્યું છે. ચિનુ મોદીએ ‘અખો’ નામના જીવનચરિત્રાત્મક એકાંકી દ્વારા અખાના જીવનના વિવિધ પાસાંઓને ઉજાગર કરી આપ્યા છે.

આ જ પરંપરામાં નાટ્યકાર ધીરુભાઈ ઠાકરે મણિલાલ નભુભાઈ દ્વિવેદીના વિવિધ પાસાંને આલેખતું ‘ઊંચો પર્વત ઊંડી ખીણ’ નાટક લઈને આવે છે. ત્રણ અંક અને દસ દ્રશ્યોમાં વહેંચાયેલ આ નાટકમાં ત્રીસેક પાત્રો છે. જેમાં પંડિતયુગના સાક્ષરવર્ય મણિલાલ દ્વિવેદીના સંઘર્ષપૂર્ણ જીવનને કેન્દ્રમાં રાખી આ નાટકનું સર્જન થયું છે. સન ૧૯૯૩માં પ્રકાશિત થયેલું અને ૧૯૯૪માં ‘બટુભાઈ ઉમરવાડીયા નાટ્યકળા સંશોધન અને પ્રશિક્ષણ કેન્દ્ર’ના ઉપક્રમે શ્રેષ્ઠ નાટ્યલેખરૂપે પુરસ્કાર પણ પ્રાપ્ત થયો છે. મણિલાલના જીવનના વિવિધ પાસાંઓને કેન્દ્રમાં રાખીને લખાયેલું આ નાટકનો વિગતવાર અભ્યાસ કરીએ.

નાટ્યવસ્તુ

'ઊંચો પર્વત ઊંડી ખીણ' નાટકનો આરંભ 'કિસ્મતની દગાબાજી' ગઝલ ગવાય ત્યારથી થાય છે. *'મળ્યો માલિક વેચાયો, કરી લે ચાહે તે કિસ્મત'* [૧] ગઝલની છેલ્લી પંક્તિ બોલતા કથક (Narrator) રંગમંચ પર આવે છે. કથક અભેદમાર્ગના પ્રવાસી તરીકે ઓળખાવનાર મણિલાલ દ્વિવેદીના જીવનની આછી પાતળી માહિતી દર્શકોને આપે છે. જેણે જિંદગીભર લોકોને અદ્વેતનો ઉપદેશ આપ્યો પરંતુ તેમના જીવનમાં જ કિસ્મત કેવા નાના-મોટા ખેલ કરે છે વગેરે વાતચીત દ્વારા કથક નાટકની ભૂમિકા બાંધી આપે છે. ત્યારપછી કથક જ આપણને મણિલાલની ભૂમિકા ભજવતો જુવાન (નટ) પાસે આપણને દોરી જાય છે. મણિલાલની ભૂમિકા ભજવતો ૨૮ વર્ષનો જુવાન નટ આધુનિક લેબાસમાં રંગમંચ પર આવે છે. નાટકમાં પોતે મણિલાલ દ્વિવેદીની ભૂમિકા ભજવશે તેવી માહિતી પ્રેક્ષકોને આપે છે. જેવી વાતચીત દ્વારા નટ પ્રેક્ષકો સાથે અનુસંધાન જાળવી રાખે છે. ત્યારબાદ મણિલાલના અક્ષરદેહની ગૌરવગાથા કેવી સૂચક રીતે કહે છે તે જુઓ,

"અસલ મણિલાલ આશરે સો વર્ષ પહેલા આ દુનિયામાંથી વિદાય થઈ ચૂક્યા છે. નાટકના લેખકે તેમના મણિલાલના જીવનની સામગ્રીમાંથી મારું પાત્રરૂપે સર્જન કર્યું છે. હું રૂપધર કલાકાર છું. મણિલાલના પાત્રનું મારામાં અવતરણ થશે. અસલ મણિલાલ કરતાં પાત્ર તરીકે મારી વિશેષતા એ છે કે મણિલાલ ક્ષર હતા, હું અક્ષર છું. જમાને જમાને મણિલાલનું પાત્ર નાટકમંડળીઓ ભજવ્યા કરશે અને હું પાત્રરૂપે જીવંત થતો રહીશ." [૨]

પ્રથમ અંકના પ્રથમ દ્રશ્યમાં મુંબઈમાં અભ્યાસ કરતા મણિલાલ થોડા સમય માટે નડિયાદ પોતાના ઘરે આવેલા છે. તે જ દિવસે તેમની પત્ની ફૂલી ઉર્ફે મહાલક્ષ્મીને પહેલે આણે તેડવાનું મુરત હોય છે. આ શુભ પ્રસંગમાં મણિલાલ પોતાના મિત્રો બાળાશંકર, મોહનલાલ, ચતુરભાઈ અને છગનલાલને પોતાના ઘરે જમવા માટે આમંત્રણ આપે છે. મણિલાલ લાંબા સમય પછી મિત્રોને મળતા અવનવી વાતો કરે છે. ભણવામાં નામ કાઢયું તેમ ઈશ્કબાજીમાંય કાઢ્યું તેવું મિત્રો મણિલાલને જણાવે છે. ત્યારે પોતે નાનપણથી જ સાચા પ્રેમની શોધમાં રહ્યો છું એવું મણિલાલ મિત્રોને જણાવે છે. બીજી બાજુ વિવિધ વયજુથવાળી સ્ત્રીઓનું ટોળું પ્રવેશે છે અને ગીત ગાતી આવે છે. પહેલા આણે સુંદર વસ્ત્રો અને ઘરેણાંથી સજ્જ થયેલી પંદર વર્ષની

ફૂલી પાછળ પાછળ ચાલે છે. ત્યારે એક આધેડ વયની સ્ત્રી ફૂલીને આગળ થવાનું કહે છે. ત્યારે ફૂલી હેંડ હેંડ મંગળિયા તુંય મારી હાથે હેંડ કહીને મંગળિયાને પોતાની સાથે લઈ જાય છે. અહીં નાટ્યકારે સાસરિયે આવેલી ફૂલીના અપલક્ષણોને સૂચિત કરી આપ્યા છે. એટલામાં મણિલાલની માતા નિરધાર આવે છે. ફૂલીને માલખમી કહી પાણીનો લોટો કરે છે અને પાણી ચારે દીશામાં છાંટે છે. ફૂલી પ્રથમ આણે આવી હોવાથી નિરધાર બધાને મીઠું મોઢું કરાવે છે. બીજી બાજુ મણિલાલ અને મિત્રો વાતે વળગે છે. એટલામાં તેમને બાજુના ખૂણામાં સાપ જોવા મળે છે અને તેને પકડવાનો પ્રયાસ કરે છે. ફૂલીનું પ્રથમ આણે આવવું અને સાપના દર્શન દ્વારા નાટ્યકારે શુકન-અપશુકનને દર્શાવી આપ્યા છે. મણિલાલ પોતે શયનખંડમાં બેઠા છે અને ભવભૂતિનું ‘ઉત્તરરામચરિત’ નાટક વાંચે છે. ભવભૂતિએ રજૂ કરેલો દામ્પત્ય જીવનનો ઉચ્ચ આદર્શ વાંચીને પ્રસન્નતા અનુભવે છે. ત્યારપછી મણિલાલ આજે મારો સંસાર શરૂ થાય છે એમ કહીને દામ્પત્ય જીવનના ઉચ્ચ સ્વપ્ન જોતા હોય છે. પણ ફૂલીની પ્રથમ મુલાકાત જ મણિલાલને નિરાશ કરી મૂકે છે. સાચા પ્રેમની શોધમાં તડપતા મણિલાલ ફૂલી જેવી અભણ, ગમાર અને અનેક અપલક્ષણોથી ભરેલી સ્ત્રીને પત્ની તરીકે પામે છે. ત્યારથી મણિલાલે ઉચ્ચ દામ્પત્ય જીવનના જે સ્વપ્નો સેવ્યા હતા તેના પર પાણી ફરી વળે છે. મણિલાલ ફૂલીને સમજાવે છે. યોગ્ય માર્ગેએ વાળવાની કોશિશ કરે છે. પરંતુ ફૂલી તો એકની બે થતી નથી તેને તો મંગળિયાની યાદ જ આવતી હોય છે. ફૂલીના આવા વર્તનથી મણિલાલ દિગ્મૂઢ સ્થિતિમાં ઊભા રહે છે અને ત્યાં પડદો પડે છે.

અહીં નાટ્યકાર ધીરુભાઈ ઠાકરે નાટકના પ્રથમ અંકના પ્રથમ દ્રશ્યથી જ મણિલાલના જીવનની ક્ષણોને નાટ્યાત્મક આકાર આપ્યો છે.

બીજા દ્રશ્યમાં મણિલાલ મુંબઈમાં ડેપ્યુટીનો માનવંતો હોદ્દો ભોગવે છે. પોતાના ઘરમાં વાંચનખડમાં મણિલાલ કવિતા લખી રહ્યા છે. ‘દ્રગ રસભર મોરે દિલ છાઈ રહી’ કવિતાનું રટણ કર્યા કરે છે. ત્યાં ફૂલી તેમની પાસે આવે છે અને મને મુંબઈમાં ગમતું નથી એવું કહે છે. મને બહાર ફરવા લઈ જાવ. નહીં લઈ જાવ તો હું નડિયાદ જતી રહીશ તેવી ધમકી આપે છે. તને હું અહીં ઘર માંડવા લાવ્યો છું પણ તેમાંય તારા

ધબડકા છે એવું ચરિત્રનાયક કહે છે. જેથી પતી-પત્ની વચ્ચે ઝઘડો થાય છે. ફૂલી જરૂર પડે માતાજીનો વેશ પણ કાઢે છે અને પોતાના હાથમાં જે વસ્તુઓ આવે તેને ફેંકવા લાગે છે. આથી પાડોશમાં રહેતા માણસો જોવા માટે એકત્ર થાય છે. મણિલાલ પોતાની પત્નીથી કંટાળી જાય છે. આથી ચતુરભાઈને નડિયાદ જતા ફૂલીને સાથે લઈ જવા કહે છે. ત્યારબાદ ત્રિભુવનદાસ ગજ્જર મણિલાલને મળવા આવે છે અને ફિરંગ રોગથી સાવચેતી રાખવી એવું કહે છે. અહીં નાટ્યકારે મણિલાલને ભવિષ્યમાં આવનારી બીમારીના એંધાણ દર્શાવી આપ્યા છે. ત્યારબાદ બંને મિત્રો અદ્વેત સિદ્ધાંત વિશે વાતો કરે છે પરંતુ ગજ્જર *"મુખે વેદાંતની વાતો અને વર્તનમાં કઈ જુદું જ ! ધિક્કાર છે આવા અદ્વેત સિદ્વાંતને"* [3] એમ કહી મણિલાલની વાત વખોડી કાઢે છે. નાટયકાર અહીં ત્રિભુવનદાસ ગજ્જર દ્વારા મણિલાલને સ્ત્રીસંગના દુષ્પરિણામો અંગે ચેતવે છે. ત્યારબાદ મુંબઈની કન્યાશાળાની મુખ્ય શિક્ષિકા મણિલાલને શાળાના ઈન્સ્પેકશન માટે મળવા આવે છે. દિવાળી મણિલાલની વિદ્વતા, વાક્પટુતા, રસિકતા અને સર્જનપ્રક્રિયાથી પ્રભાવિત થાય છે. આથી મણિલાલની પ્રથમ મુલાકાતમાં જ તેમના પ્રેમમાં પડે છે. 'કાન્તા' નાટકમાં આવતી નાયિકા પોતે જ હોય અને મણિલાલ તેના સુરસેન હોય તેવી કલ્પના કરે છે. દ્રશ્યાંતે દિવાળી ઉત્કટ ભાવે બોલી ઊઠે છે તે જુઓ, *"પ્રથમ દર્શને પ્રેમ થયો, પ્રિયમિલનની પ્યાસ ! નટપુરના નરમણી હે, પૂરો હૃદયની આશ. "* [૪]

પ્રથમ અંકના ત્રીજા દ્રશ્યમાં નાટ્યકારે મુંબઈની ભૂલેશ્વર કબૂતરખાના પાસેની ચાલીમાં રહેતી મણિલાલને મોહિત કરનારી સ્ત્રીનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. મણિલાલ તે સ્ત્રીને મળવા આવે છે. આ રૂપગર્વિતા સ્ત્રીને પોતાની સાચી પ્રિયતમાં માને છે. અગાઉ મણિલાલે જે કવિતા લખી હતી. 'દ્રગ રસભર મોરે દિલ છાઈ રહી, છલકાઈ રહી.' આ સ્ત્રીને ન્યોછાવર કરે છે. ત્યારપછી આજનો દિવસ જે આનંદ કરવો હોય તે કરી લો. કાલથી પરસોત્તમ માસ શરૂ થાય એટલે શરીરનો સ્પર્શ ના થાય. મારા ધર્મ, કર્મમાં વિઘ્ન આવે વગેરે કહે છે. ત્યારે મણિલાલ પ્રેમમાં ધર્મ, કર્મ કશાનું બંધન ન હોય તેવું જણાવે છે અને સ્ત્રીને પૈસા આપે છે. એટલામાં બે છેલબટાઉ જુવાનો તે સ્ત્રીને ત્યાં આવે છે. અહીં સ્ત્રીનું અસલ સ્વરૂપ પ્રગટતા મણિલાલ ખૂબ જ નિરાશ થાય છે. અહીં મણિલાલની આત્મમંથનની ક્ષણોનો પરિચય થાય છે તે જુઓ,

"(સ્ત્રી ગઈ તે દિશામાં જોઈને) ધિક્કાર પડો એ પ્રેમમાં અને સંબંધમાં. પણ હું ભણ્યોગણ્યો બ્રાહ્મણ કૂતરાની જેમ તેની પાછળ બારે માસ ભમું છું. (અટકીને) વાહ ! પ્રેમ મારા પર અને બીજા બે પર પણ ! મારો ભ્રમ ભાંગી ગયો. હવે કોઈ સ્ત્રીની જાળમાં ફસાવું નહીં એ મારો સંકલ્પ ! " [૫]

અહીં નાટ્યકારે મણિલાલની પશ્ચાતાપની ક્ષણોને નાટ્યત્મક આકાર આપ્યો છે. અહીં પડદો પડે છે.

બીજા અંકના પહેલા દ્રશ્યમાં નાટ્યકારે મણિલાલ અને નર્મદની મુલાકાત બતાવી છે. જે નાટકમાં બિંનજરૂરી લાગે છે. દ્રશ્યના આરંભમાં જ કવિ નર્મદ માંદગીના કારણે પથારીમાં સૂતા છે. તેમની બાજુમાં પત્ની ડાહીગૌરી, સુભદ્રા, રાજુ અને નરભેરામ ઉભા છે. કવિ ખૂબ જ વ્યથિત છે. સમૂહમાં 'જય જય ગરવી ગુજરાત' ગીત ગવાય છે. ગીત સાંભળી નર્મદ બેઠા થઈ જાય છે અને ગીત ગાવાનું બંધ કરાવે છે. સ્વધર્મ અને સ્વસંસ્કૃતિથી વિમુખ બનેલી આજની પેઢી પ્રત્યે કવિ નર્મદ પોતાનો આક્રોશ વ્યકત કરે છે. એટલામાં મણિલાલ નર્મદને મળવા આવે છે. બંને હિન્દુધર્મ અને સ્વસંસ્કાર વિશે વાતચીત કરે છે. નર્મદ મણિલાલની વિદ્વતાથી પ્રભાવિત થાય છે. મણિલાલને તમે જે માર્ગ અપનાવ્યો છે તે જ યોગ્ય છે એવું કહે છે. તમારે હવે મારું અધૂરું રહેલું કાર્યને આગળ ધપાવવાનું છે. મણિલાલ આ શુભ કાર્ય માટે નર્મદના આશીર્વાદ માંગે છે. નર્મદ આશીર્વાદ આપે છે. ત્યારબાદ સમૂહમાં 'જય જય ગરવી ગુજરાત' ગીત ગવાય છે. અહીં પડદો પડે છે.

બીજા દ્રશ્યમાં મણિલાલ ભાવનગરમાં પોતાના ઘરે 'તર્કકૌમુદી' નામનું પુસ્તક વાંચે છે. એટલામાં અનંતરાય અને ભાવનગર રાજ્યના દીવાનના નાનાભાઈ લલ્લુભાઈ મણિલાલને મળવા આવે છે. લલ્લુભાઈ મણિલાલ સમક્ષ દિવાળીની વાત કાઢે છે અને તેની કવિતાના વખાણ કરવા લાગે છે. મણિલાલને પણ દિવાળી પ્રત્યે ભીનું ભીનું આકર્ષણ છે. તેથી જ તો તેની કવિતા 'પ્રિયંવદા' સામાયિકમાં મણિલાલ હોંશે હોંશે છાપે છે. પરંતુ મણિલાલ દિવાળી સમક્ષ પોતાના પ્રેમનો એકરાર કરતાં ખચકાય છે. એટલામાં પોસ્ટમેન આવીને મણિલાલને પત્રો આપી જાય છે. મણિલાલ ત્રીજો પત્ર વાંચતા જ આઘાત

અનુભવે છે. તેમને ખબર પડે છે કે દિવાળીનું ક્ષયરોગથી અવસાન થયું છે. અંત સુધી તે મને જ યાદ કરતી હતી તેવી જાણ મણિલાલને થતાં પોતાની જાતને ઉપાલંભ આપતા બોલી ઉઠે છે તે જુઓ,

"(પોતાની જાતને) હે બેવકૂફ ! ધિક્કાર હોં તને ! તે જે પ્રેમની શોધમાં વગોણું અને દુખ વેઠયું તે પ્રેમ તને ઘેર બેઠે મળ્યો પણ તારાથી તે ભોગવાયો નહીં" [૬]

મણિલાલ દિવાળીના પત્રો વાંચે છે અને જમણી બાજુ દિવાળી વિવિધ ભાવોચિત મુદ્રામાં અને વેશભૂષામાં બોલતી દેખાય છે. જુઓ પ્રેમપત્રનો એક અંશ,

"...હું કહેતી હતી કે હું તો એમનો પત્ર આવશે તો વાંચીશ નહીં. પણ શિરનામાં પરના અક્ષરો ઓળખીને, મારા પતિ ઉભા હતા તોપણ બળાત્કારે પત્રને ચુંબન થઈ ગયું. એ ઉપરથી આપ અમને કેવા પ્રિય છો તેનું તોલન થઈ શકે છે." [૭]

દ્રશ્યાન્તે મણિલાલ શૂન્યમનસ્ક બનીને ઉભા છે અને જાણીતી ગઝલ ઉચ્ચારે છે. 'કહીં તું જાય છે દોરી દગાબાજી કરી, કિસ્મત?' ત્યારપછી મણિલાલ વાંચનખંડમાં સૂતા હોય છે ત્યાં 'કાન્તા' નાટકના કેટલાક દ્રશ્યો તેમને સ્વપ્નમાં રજૂ થતા દેખાય છે. તેમાં મણિલાલ પોતે સુરસેન અને દિવાળી કાન્તા હોય તેવી કલ્પના કરે છે. છેવટે કાન્તા ચિતા પર ચડીને સળગી ઉઠે છે. આથી મણિલાલનો સ્વપ્નભંગ થતા તે પથારીમાંથી જાગી જાય છે. અહીં નાટયકારની સ્વપ્નપ્રયુક્તિ દાદ માંગી લે તેવી છે.

ત્રીજા દ્રશ્યમાં મણિલાલ નડિયાદમાં પોતાના ઘરે બેઠા છે. ત્યાં ગુજરાતી નાટકમંડળીના માલિક દયાશંકર વિસનજી ગિરનારા મણિલાલને મળવા આવે છે. આવતાની સાથે જ તે મણિલાલની માફી માંગે છે. દયાશંકર પોતાનો અપરાધ કબૂલ કરતા કહે છે કે મે તમારી પરવાનગી વગર 'કુલીન કાન્તા' નાટક ભજવ્યું છે. મણિલાલ દયાશંકરને માફ કરી દે છે. દયાશંકર મણિલાલને હીરાની વીંટી ઈનામમાં આપે છે. મણિલાલ તે સ્વીકારતા નથી. ત્યારબાદ દયાશંકર મણિલાલને ગુજરાતી રંગભૂમિના ઉત્કર્ષ માટે વધુ એક નાટક લખી આપો એવું કહે છે. અહીં પડદો પડે છે.

બીજા અંકના અંતિમ દ્રશ્યમાં નાટ્યકારે મણિલાલના પડતીના દિવસોનું આલેખન કર્યું છે. મણિલાલ બીમાર હોવાથી ઘરમાં બેઠા છે. સ્ત્રીસંગને કારણે મણિલાલની તબિયત લથડી છે. ફિરંગ રોગની અસર સમગ્ર શરીરમાં ફેલાઈ ચૂકી છે. આથી ગળામાં ત્રણ-ત્રણ વ્રણ પડવા, ઉધરસ વધવી, નાકનું બંધ થવું અને બનાવટી દાંતનું ચોકઠું બેસાડયું છે. આથી મણિલાલને બોલવામાં પણ મુશ્કેલી પડે છે. ખાવાનું પણ ગળે ઉતરતું નથી. ભાવનગર કૉલેજમાં સંસ્કૃતના પ્રોફેસર હોવા છતાં પ્રિન્સિપાલના આગ્રહને વશ થઈ મણિલાલ રાજીનામું આપે છે. મણિલાલ મુંબઈ જઈને દવા કરાવવા માંગે છે. પરંતુ મિત્રો પણ કોઈને કોઈ બાહનું કાઢે છે અને તેમની સાથે જવા તૈયાર થતા નથી. ફૂલી પણ ઘર છોડીને ભાગી ગઈ છે. એટલું જ નહી માતા-પિતા પણ મણિલાલ પ્રત્યે ખરાબ વર્તન રાખે છે. આ બધાથી મણિલાલ કંટાળી જાય છે. માતા-પિતાનો મણિલાલ પ્રત્યેનો ખરાબ વ્યવહાર જુઓ,

મણિલાલ-"હું કમાતો થયો ત્યારથી તમને પૈસા આપતો આવ્યો છું. હજુ પણ આપું. મેં તમને કદી ના પાડી છે ? પણ આ વીશીના જેવો વ્યવહાર મને પસંદ નથી" [૮]

નિરધાર-"(ગુસ્સામાં) ના પસંદ હોય તો મોડીં હેંડવા" [૯]

અહીં નાટ્યકારે માતા-પિતાની મણિલાલ પ્રત્યેની સ્વાર્થવૃત્તિને નાટ્યાત્મક આકાર આપ્યો છે. એટલામાં ડૉ.રામસિંગ મણિલાલને મળવા આવે છે. ત્યારે કેટલીક સ્ત્રીઓ મણિલાલનું નામ દઈ મરસિયા ગાય છે. સ્ત્રીઓનો અવાજ સાંભળી મણિલાલ રામસિંગને પૂછે છે કે આ શાનો અવાજ છે. ત્યારે રામસિંગ મણિલાલને બધી વિગત જણાવે છે. ગામમાં નાતીલાઓએ એવી અફવા ફેલાવી છે કે મણિલાલે ડૉ.રામસિંગની મદદથી બાબરની હત્યા કરાવી છે. એટલે આ સ્ત્રીઓ તમારું નામ દઈને મરસિયા ગાય છે. બાબરના ખૂનના આરોપથી રામસિંગ ગભરાય છે. ત્યારે મણિલાલ રામસિંગને સાંત્વના આપે છે અને આવા આરોપથી ગભરાવું નહીં એવું કહે છે અને બંને સાથે મળીને જાણીતી ગઝલ ઉચ્ચારે છે. 'કહીં લાખો નિરાશામાં અમર આશા છુપાઈ છે.' અહીં નાટ્યકારે મણિલાલના તેજોમય સ્વરૂપની પ્રતીતિ કરાવી આપી છે. દ્રશ્યના અંતે પડદો પડે છે.

ત્રીજા અંકના આરંભમાં કથક મણિલાલનો અદ્વૈતવાદી સિદ્ધાંત ગુજરાતના ખૂણેખૂણામાં પ્રસાર થયો છે તેવું જણાવે છે. આ બાબત અંગે મણિલાલ અને રમણભાઈ નીલકંઠ વચ્ચે લાબો વિવાદ ચાલ્યો હતો. એમ કહીને કથક મણિલાલ અને ભદ્રંભદ્રને રંગમંચ પર લઈ આવે છે. ત્યારપછી મણિલાલ અને ભદ્રંભદ્ર વચ્ચે સંવાદનો લાંબો દોર ચાલે છે જે નાટકમાં કંટાળાજનક લાગે છે. મણિલાલ સનાતન ધર્મના ઉચ્ચ સિદ્ધાંતોની વાત કરે છે. ત્યારે તેમની સામે ભદ્રંભદ્ર મણિલાલનાં વિધાનોની ઠેકડી ઉડાડી હાસ્યપદ બનાવે છે. આ વાદવિવાદમાં પોતાનો વિજયડંકો ચોતરફ વાગ્યો છે એવા અભિમાનમાં સનાતન આર્યધર્મનો જય પોકારતા ભદ્રંભદ્ર વિદાય લે છે.

બીજા દ્રશ્યમાં મણિલાલ કલાપીને મળવા આવ્યા છે. શોભના સાથે લગ્ન કર્યા પછી કલાપી રમાનું દુઃખ જોઈ શકતા નથી. આથી કલાપીના મનનો કલેશ દૂર કરવા મણિલાલ લાઠી આવ્યા છે. કલાપી મણિલાલને પોતાના ગુરુ માને છે. આથી રાજકારભાર, ધર્મકર્મ, સાહિત્યસર્જન વગેરે કાર્યમાં મણિલાલના કહેવા પ્રમાણે વર્તે છે. દ્રશ્યના અંતે કલાપી મણિલાલને ચરણસ્પર્શ કરે છે. ત્યારબાદ બંને પરસ્પર એકબીજાને ભેટે છે. અહીં પડદો પડે છે.

ત્રીજા અંકના અંતિમ દ્રશ્યમાં નાટ્યકારે મણિલાલની ગ્રંથિછેદનની વાત અવનવી નાટ્યપ્રયુક્તિ દ્વારા રજુ કરી કરી છે. મણિલાલ ઘરે બેઠા છે. મુખ પર ધીરગંભીર પ્રસન્નતા છે. શરીરે કૃશ થઈ ગયા હોવા છતાં અદ્વૈતવાદી દર્શનનો પ્રચાર સર્વત્ર ફેલાઈ ગયો હોવાથી મણિલાલ આનંદ અનુભવે છે જુઓ,

“(અટકીને હવે મૃત્યુ કાલે આવતું હોય તો આજે આવે. જીવનની તમામ વિટંબણાઓ શમી ગઈ છે. મને સર્વત્ર ચૈતન્યરૂપ બ્રહ્મ દેખાય છે. મારો પ્રેમ હવે કોઈ ક્ષર દેહ પર રહ્યો નથી.” [10]

એટલામાં મણિલાલની માતા નિરધાર આવે છે અને મણિલાલને શીરો બનાવી ખવરાવવાનું કહે છે. અહીં નિરધારનું અચાનક હૃદય પરિવર્તન નાટકમાં યોગ્ય લાગતું નથી. આ માટે નાટ્યકારે યોગ્ય ભૂમિકા સર્જી હોત તો વધુ નાટ્યાત્મક લાગત. મણિલાલ માતા-પિતા, મિત્રો, સ્વજનો, પ્રતિસ્પર્ધીઓ, દિવાળી, મુંબઈની મોહિત કરનારી સ્ત્રી અને પત્ની ફૂલી બધાને યાદ કરે છે અને સૌની માફી માંગે છે. દરેક પાત્ર એક પછી એક

આંખ આગળ આવતા દેખાય છે. મણિલાલ તેમને મળવા જાય ત્યાં પાત્ર અદ્રશ્ય થાય. પશ્ચાદ્દભૂમિમાં દિવાળીના પ્રેમવાક્યો સંભળાય છે. ફૂલીને યાદ કરીને મે સદા તને ધિક્કારી છે એમ કહી મણિલાલ તેની માફી માગે છે. પણ ફૂલી તો મં...ગ...ળિ...યા બોલતી એક છેડેથી બીજા છેડે ચાલી જાય છે. દ્રશ્યાન્તે નિરધાર મણિલાલ માટે શીરો બનાવીને લાવે છે. પરંતુ મણિલાલની નિશ્ચેતન સ્થિતિ જોતા હાથમાંથી શીરાનો વાટકો પડી જાય છે અને મણિલાલને વળગીને રડે છે. બધા સૂનમૂન થઈને ઉભા છે. અહીં પડદો પડે છે.

પાત્રાલેખન

મણિલાલ દ્વિવેદીના જીવન વિશે લખાયેલ આ નાટકમાં આશરે ત્રીસ જેટલા પુરુષ-સ્ત્રી પાત્રો, મણિલાલના જીવનની કેટલીક નોંધપાત્ર ઘટનાઓને સાંકળીને તથા તેમના સંપર્કમાં આવેલા લોકોને પાત્રો તરીકે યોજી આ નાટકનું સર્જન કર્યું છે. નાટકમાં આવતા પાત્રો વિશે વિગેતે જોઈએ. નાટકમાં મણિલાલ દ્વિવેદી, ફૂલી, દિવાળી, નિરધાર, નભુભાઈ, ડૉ.રામસિંગ નાટકના મુખ્ય પાત્રો તરીકે રજૂ થયા છે. જયારે બાળાશંકર, મણિલક્ષ્મી, મોહનલાલ, ચતુરભાઈ, છગનલાલ, દલાભાઈ, ત્રિભુવનદાસ ગજ્જર, કવિ નર્મદ, ડાહીલક્ષ્મી, સુભદ્રા, અનંતરાય, લલ્લુભાઈ, સુરસેન, કાન્તા, દયાશંકર, સાંગો, નાનાસાહેબ, સ્વામી વિવેકાનંદ, કલાપી, અને આનંદશંકર ધ્રુવ વગેરે ગૌણ પાત્રોનો સમાવેશ થયો છે.

મણિલાલ દ્વિવેદી

મણિલાલ દ્વિવેદી પ્રસ્તુત નાટકનું મુખ્ય પાત્ર છે. નાટ્યકારે મણિલાલના પાત્ર સંદર્ભ તેમના ઉજળા પાસાંને ઉજાગર કરી આપ્યા છે. કલાપી, વિવેકાનંદ, નર્મદ, આનંદશંકર ધ્રુવ વગેરેની મુલાકાતો એનું સ્પષ્ટ ઉદાહરણ છે. આ તમામ મુલાકાતોમાં નાટ્યકારની નાયકવળગણની વૃત્તિ સ્પષ્ટ રીતે જોવા મળે છે. જયારે તેમના નબળા પાસાંને નજર અંદાજ કર્યા છે. એનું સ્પષ્ટ ઉદાહરણ પહેલા અંકના બીજા દ્રશ્યમાં આપણને

જોવા મળે છે. જ્યારે ફૂલી ઉર્ફે મહાલક્ષ્મી મણિલાલ સાથે મુંબઈમાં હોય છે ત્યારે ફૂલીને મુંબઈમાં ગમતું નથી અને તે નડિયાદ જતી રહેવા ધમપછાડા કરે છે. આથી મણિલાલ તેના કલેશથી વાજ આવી જાય છે આથી કંટાળીને મણિલાલ ફૂલીને નડિયાદ મોકલી દેવાનું કહે છે ત્યારે ફૂલી મણિલાલને કહે છે તે જુઓ, *"(હાથ લાંબા કરીને) હોવે, હું કલેશ કરૂં સું કે તમારાં લખ્ખણ એવાં સ ?"* [11] ફૂલી પણ મણિલાલના ગુણથી પરિચિત હતી. જો નાટ્યકારે મણિલાલના આ નબળા પાસાંને ઉપસાવી આપ્યા હોત મણિલાલનું પાત્ર નાટકમાં વધુ નાટ્યાત્મક લાગત. નાટકમાં મણિલાલ અને મિત્રો વચ્ચેની વાતચીત, દિવાળી સાથેની વાતચીત, ફૂલી સાથેની વાતચીત, મણિલાલ પ્રત્યેનો માતા-પિતાનો વ્યવહાર, મુંબઈની ભૂલેશ્વર કબૂતરખાના પાસેની સ્ત્રી સાથેની મુલાકાત, ડૉ. રામસિંગ સાથેની વાતચીત તેમજ ત્રીજા અંકના પહેલા દ્રશ્યમાં ભદ્રંભદ્ર અને મણિલાલની મુલાકાત વગેરે દ્રશ્યમાં તેમજ ત્રીજા અંકના અંતિમ દ્રશ્યમાં મિત્રો, માતા-પિતા, સ્વજનો, દરેકને યાદ કરીને મણિલાલ સમભાવની લાગણી દર્શાવે છે. આ તમામ દ્રશ્યમાં મણિલાલના ચરિત્રનું નિરૂપણ થયું છે. મણિલાલના પાત્ર સંદર્ભ પ્રો. ભરત મહેતા કહે છે તે જુઓ,

"લેખકની 'નાયકવળગણ' ની વૃત્તિ જ અન્ય પાત્રોનો વિકાસ થવા દેતી નથી. આ નાટકમાં મણિલાલને રિબામણી આપતી માનવસહજ નબળાઈનું અસરકારક દ્રશ્ય ગેરહાજર છે. મણિલાલના દ્વિકેન્દ્રી બનેલાં વ્યક્તિત્વની ભીંસ કૃતિમાં કયાંય અનુભવાતી નથી. 'ઊંચા પર્વત' પર જળ-પુષ્પ-દુગ્ધનો અભિષેક થયા કરે છે. મણિલાલને મુલાકાતો આપવા-લેવામાં એટલાં બધા રોક્યા છે કે એકલા મણિલાલને મળવાનો ભાવકને ખૂબ ઓછો મોકો મળે છે. આ પ્રકારના ચરિત્રનાટકમાં એ પ્રકારનો, નાયકનાં અંતરાલને વ્યકત કરતો મોકો આપવો ખૂબ જરૂરી છે." [12] પ્રો. ભરતભાઈ મહેતાનો અભિપ્રાય આ નાટકના પાત્રલેખન સંદર્ભ સાચો જણાઈ આવે છે.

ફૂલી (મહાલક્ષ્મી)

પ્રસ્તુત નાટકમાં ફૂલી ઉર્ફે મહાલક્ષ્મી મણિલાલની પત્ની છે. નાટ્યકારે નાટકના પ્રથમ અંકના પ્રથમ દ્રશ્યથી ફૂલીના પાત્રને નાટ્યાત્મક ઉઠાવ આપ્યો છે. પ્રથમ આણે સાસરિયે આવેલી ફૂલી શરમને છોડીને પોતાના દોસ્ત મંગળિયાને હેંડ હેંડ મંગળિયા, તુંય મારી હાથે હેંડ એમ કહીને પોતાની સાથે લઈ આવે છે. ફૂલી પત્ની તરીકે પોતાની જવાબદારી સ્વીકારવાની જગ્યાએ નાની નાની બાબતે મણિલાલ સાથે કંકાસ કરે છે. ફૂલી મુંબઈમાં મણિલાલ સાથે રહેતી હોય છે ત્યારે મને અહીં રહેવું ગમતું નથી એમ કહીને નડિયાદ જતી રહેવા ધમકી આપે છે અને જરૂર પડે ત્યારે માતાજીનો વેશ પણ કાઢે છે. મણિલાલ તેને યોગ્ય રસ્તે વાળવા પ્રયત્ન કરે છે પણ બધુ જ વ્યર્થ નીવડે છે. ફૂલી રાધવા અને ઘર કામમાય નિષ્કાળજી રાખે છે. એટલું જ નહીં પણ ફૂલીને અંત સુધી મંગળિયાની યાદ જ સતાવતી હોય છે. ફૂલીના આવા વર્તનથી મણિલાલ અત્યંત દુઃખી છે. નાટ્યકારની નાટકના આરંભથી અંત સુધી ફૂલી પર કાળી પીંછી ફરતી રહે છે. નાટ્યકારે ફૂલીના અપલક્ષણોને નાટકમાં જે રીતે સૂચિત કરી આપ્યા છે તે રીતે જો મણિલાલની નબળાઈઓને દર્શાવી આપી હોત તો મણિલાલનું પાત્ર ભાવકને વધુ આકર્ષત. પણ નાટકમાં તેઓ આ બાબત ચૂકી ગયા છે. નાટ્યકારે નાટકમાં ફૂલીના પાત્રને એ રીતે નિરુપ્યું છે કે ભાવકને વારંવાર તેનું આકર્ષણ રહે છે.

દિવાળી

દિવાળી મુંબઈની એક કન્યાશાળાની મુખ્ય શિક્ષિકા છે. પોતાની શાળામાં ભાષા, સંગીત, ભરતગૂંથણ જેવા નવા અભ્યાસના વિષયો શીખવે છે. પ્રથમ અંકના બીજા દ્રશ્યમાં દિવાળી શાળાના ઈન્સ્પેકશન માટે તે મણિલાલને મળવા આવે છે. દિવાળી મણિલાલની વિદ્વતાથી અને સર્જનપ્રક્રિયાથી પ્રભાવિત થાય છે અને પ્રથમ મુલાકાતમાં જ દિવાળી મણિલાલના પ્રેમમાં પડે છે. દિવાળી પણ સારી કવિતાઓ લખે છે.

મણિલાલને પણ દિવાળી પ્રત્યે આકર્ષણ છે આથી તેની કવિતા 'પ્રિયંવદા' સામયિકમાં છાપે છે. પણ મણિલાલ દિવાળી સમક્ષ પોતાના પ્રેમનો એકરાર કરી શકતા નથી. દિવાળી ક્ષય રોગથી મૃત્યુ પામી ત્યારે અંત સુધી તે મણિલાલને જ યાદ કરતી હતી. દિવાળીએ લખેલા પત્રોમાં મણિલાલ પ્રત્યેનો પ્રેમ જોઈ શકાય છે. આ દરેક દ્રશ્યમાં દિવાળીના ચરિત્રનું નિરૂપણ થયેલું જોવા મળે છે.

નિરધાર

નિરધાર એ મણિલાલની માતા છે. નાટકના આરંભમાં નિરધારનો વ્યવહાર સારો જોવા મળે છે. ફૂલી જ્યારે પ્રથમ આણે આવે છે ત્યારે બધાને મીઠું મોઢું કરાવે છે. ત્યારપછીના દ્રશ્યમાં નિરધારની સ્વાર્થી વૃત્તિ જોવા મળે છે. જે નાટકના અંત સુધી જળવાય રહે છે. જેમ કે મણિલાલ પોતાના પૈસાથી જમીનનો દસ્તાવેજ કરાવે છે ત્યારે તેની પૂછપરછ કરે છે. સાંગાને મણિલાલ અભ્યાસ બાબતે ઠપકો આપે છે ત્યારે નિરધાર સાંગાનો પક્ષ લે છે. જ્યારે મણિલાલની તબિયત લથડે છે ત્યારે પણ નિરધાર મણિલાલ પ્રત્યે દુરવ્યવહાર રાખે છે. મણિલાલ મરી જાય તો પણ નિરધારને કઈ પડી નથી. નાટકના અંતમાં નિરધારનું હ્રદય પરિવર્તન થાય છે અને મણિલાલ માટે શીરો બનાવી લાવે છે. નિરધારનું આ રીતનું અચાનક હ્રદય પરિવર્તન નાટકમાં પ્રતીતિકર લાગતું નથી. આ માટે સર્જક યોગ્ય ભૂમિકા સર્જી હોત તો વધુ યોગ્ય લાગત. આ બધા જ દ્રશ્યમાં નિરધારના વ્યકિતત્વનો પરિચય થાય છે.

નભુભાઈ

નભુભાઈ મણિલાલના પિતા છે. મણિલાલ મુંબઈ જઈ દવા કરાવવા માગે છે ત્યારે નભુભાઈ નકામાં પૈસા બગાડવાની જરૂર નથી એવું કહે છે અને ઘરમાં રહેવું હોય તો પૈસા આપવા પડશે તેવું સ્પષ્ટ સંભળવી દે છે. આ દરેક દ્રશ્યમાં નાટ્યકારે નભુભાઈની સ્વાર્થી વૃત્તિને ઉજાગર કરી આપી છે.

ત્રિભુવનદાસ ગજ્જર

પ્રસ્તુત નાટકમાં ત્રિભુવનદાસ ગજ્જર એ મણિલાલના મિત્ર છે. ત્રિભુવનદાસ જ મણિલાલને સ્ત્રીસંગના દુષ્પરિણામો અંગે ચેતવે છે. ગજ્જર જ મણિલાલ માટે સ્પષ્ટ વક્તા બનીને આવે છે અને ફિરંગ રોગની સાવચેતી રાખવી જરૂરી છે એવું જણાવે છે. ગજ્જર મણિલાલના અદ્વેતસિદ્ધાંતનો વિરોધ કરે છે.

ડૉ.રામસિંગ

ડૉ.રામસિંગ મણિલાલના મિત્ર છે. નાટ્યકારે બીજા અંકના અંતિમ દ્રશ્યમાં રામસિંગનો પ્રવેશ કરાવી આપી નાટ્યાત્મક વળાંક લાવવામાં રામસિંગનું પાત્ર મદદરૂપ બન્યું છે. મણિલાલની તબિયત લથડી હતી ત્યારે ડૉ.રામસિંગ તાત્કાલિક રાહત થાય તેવી દવા આપે છે. ખેડવાળ જ્ઞાતીના બાબરને રામસિંગ દ્વારા દવા આપવી, બાનવજોગ બાબરનું મૃત્યુ થવું, નાતીલાઓ દ્વારા વાત ફેલાવવી કે રામસિંગ દ્વારા મણિલાલે બાબરની હત્યા કરાવી, ખૂનના આરોપથી રામસિંગનું ડરી જવું, મણિલાલ દ્વારા રામસિંગને હિંમત આપવી વગેરે પ્રસંગોમાં રામસિંગના પાત્રને નાટ્યકારે ઉઠાવ આપ્યો છે.

નાટ્યસંવાદ અને ભાષા

મણિલાલ દ્વિવેદીના જીવનના વિવિધ પાસાંને આલેખતું આ નાટકમાં નાટ્યકારે ધીરુભાઈ ઠાકરે મણિલાલના જમાનાને અનુરૂપ ભાષાનો ઉપયોગ કરી સંવાદોનો સબળ પ્રયોગ કર્યો છે. ક્યાંક ક્યાંક તેમણે મણિલાલ, બાળાશંકર વગેરેના કાવ્યો અને ગઝલોનો પણ સમુચિત ઉપયોગ કર્યો છે. જેમાં મણિલાલના પાત્રને ઉઠાવ મળે તે રીતે મણિલાલના કથનોને સંવાદમાં વણી લીધા છે. સમગ્ર નાટકમાં રજૂ થયેલા નાટ્યસંવાદો અને ભાષા વિશે વિગતવાર અભ્યાસ કરીએ.

નાટકના આરંભમાં જ મણિલાલની ભૂમિકા ભજવતો નટનો પ્રવેશ થાય છે અને તે મણિલાલની અક્ષરદેહની ગૌરવગાથા કહે છે જે આ સંવાદમાં રજુ થાય છે,

"હું મણિલાલ. સવાસો વર્ષનો પડદો ચીરીને તમારી સમક્ષ ઉપસ્થિત થયો છું. પણ સાહેબો, એક વાત સમજી લો. અસલ મણિલાલ આશરે સો વર્ષ પહેલાં આ દુનિયામાંથી વિદાય થઈ ચૂક્યા છે. નાટકના લેખકે તેમના જીવનની સામગ્રીમાંથી મારું પાત્રરૂપે સર્જન કર્યું છે." [૧૩]

પંદર વર્ષની ઘરેણાથી સજ્જ થયેલી ફૂલી સાસરિયેના ઉંબરે પગ મૂકતા જ નાટ્યકારે ફૂલીના અપલક્ષણોને કેવી ગામઠી ભાષામાં સૂચિત કરી આપ્યા છે તે જુઓ,

"હેંડ હેંડ મંગળિયા, તું ય મારી હાથે હેંડ." [૧૪]

પ્રથમ અંકના પ્રથમ દ્રશ્યમાં ફૂલી અને મણિલાલ વચ્ચેના ટૂંકા ટૂંકા સંવાદો દ્વારા મણિલાલે સેવેલા દામ્પત્યજીવનના સ્વપ્નો પર કેવું પાણી ફરી વળે છે. તે નાટ્યકારે સૂચિત કરી આપ્યું છે તે જુઓ,

"મણિલાલ - (શીશી હાથમાં લેતાં) આ શું લાવી છે. ?

મહાલક્ષ્મી - અત્તરની શીશી.

મણિલાલ – ક્યાંથી લાવી ?

મહાલક્ષ્મી – મારા ભઈની ઉઠાઈ લાઈ સું.

મણિલાલ – કોઈની ચીજ ઉઠાવી લેવાય ?

મહાલક્ષ્મી – (સહજપણે) હોવ. એમાં કોંય વોંધો નૈ.

મણિલાલ - એ ચોરી કહેવાય.

મહાલક્ષ્મી – એ એની પેલી રાખેલી સેને એની કનેથી ઉઠાઈ લાયો હસે.

મણિલાલ – કોણ રાખેલી ?

મહાલક્ષ્મી – (લુચ્ચું હસીને) સે. તમે ના જાણો. તે એને તોં જ પડ્યો પાથર્યો રે'સ.

મણિલાલ – તારાં માબાપ એને રોકતાં નથી ?

મહાલક્ષ્મી – એમાં રોકવાનું હું ? એ એનું કોંમ કરે. માબાપ માબાપનું.

મણિલાલ – અને તું ?

મહાલક્ષ્મી – હું મારૂં. યમ વરી, મારો દોસ મંગળિઓ. ?” [૧૫]

ત્રીજા અંકના આરંભમાં નાટ્યકારે મણિલાલ અને ભદ્રંભદ્ર વચ્ચે સંવાદનો લાંબો દોર ચાલુ રાખે છે. જે નાટકમાં કંટાળાજનક લાગે છે અને દર્શકોને રુચશે કે કેમ એ પ્રશ્ન છે. જુઓ,

મણિલાલ – “બંધુઓ, ભણવાથી કોઈ કુમાર્ગે ગયું છે નહીંને જશે પણ નહિં. સૌને ભણવાની જરૂર છે. શું સ્ત્રીઓ માણસ નથી, સ્ત્રીઓને બુદ્ધિ નથી, કે સ્ત્રીઓને સુખની ઈચ્છા નથી કે તેમને ભણવા ન દેવી ? સ્ત્રીઓને અને પુરૂષોને કરવાનાં કામ જુદી જુદી જાતનાં છે એ વાત ખરી, પણ શું સ્ત્રીઓનાં કામ બુદ્ધિ વગર ચાલી શકે તેવાં છે ? સ્ત્રીઓને તેમના પોતાના સુખ માટે, તેમજ તેમના પતિના સુખ માટે પણ ભણાવવી જોઈએ.”

ભદ્રંભદ્ર – “સ્ત્રીઓને કેળવણી આપવાની હોત તો ઈશ્વર વેદમાં ન લખત કે સ્ત્રીઓને કેળવણી આપજો ? વળી એક વિદ્રાન કહે છે કે ફીજી બેતમાં એગુટી નામે એક પ્રાણીની જાત છે તેની માદાને મગજ નથી હોતું, તેથી સિદ્ધ થાય છે કે કુદરતમાં સ્ત્રીજાતિને ભણાવવાની ગોઠવણ નથી. કેમ કે તેમને મગજ નથી.” [૧૬]

નાટ્યકારે નાટકના પ્રથમ અંકના પ્રથમ દ્રશ્યમાં નિરધાર ફૂલી માટે જરૂરી વિધિ કરે છે અને ફૂલીને આવકારે છે. ત્યારે નિરધારને મુખે કેવો સાહજિક બોલચાલની ભાષાનો પ્રયોગ કર્યો છે જે તત્કાલિન સમયનું વાતાવરણ સર્જે છે તે જુઓ,

“આવો આવો (ફૂલીને) માલખમી, ઊભી રે. લોટો કરૂં. પછે ઘરમોં પગ મેલજે” [૧૭]

મણિલાલ ફૂલીના માતા-પિતાને હલકટ કહે છે ત્યારે ફૂલી મણિલાલ સામે ગુસ્સો વ્યકત કરે છે. ત્યારની ફૂલીની ગામઠી ભાષા રસપ્રદ છે જુઓ, તેના એક બે ઉદાહરણ,

“(ગુસ્સામાં) તમે મારાં માબાપને ગાળો ય્યમ દોસો તે ?મોટા ગવંડર ના જોયા હોય તો. હજુ તમે મને ઓળખાતા નથ. જો હું વીફરી તો કોઈની નથ. તમારી આબરૂ પળવારમાં કોડીની કરી નાખ્યે, હમજ્યા ?” [૧૮]

"(જુસ્સામાં ધૂણતાં ધૂણતાં) તને ખઉં, તારી હગલીને ખઉં, તને ખઉં, તારી હગલીને ખાઉં. પેલીનું મને ભૂત વળગ્યું સે, મને છોડી દે, નહીં છોડે તો તારું ધનોતપનોત કરી દઉં ઉંઉં.." [१૯]

નાટ્યકારે પંડિતયુગના સાક્ષરો મણિલાલ, કલાપી, આનંદશંકર ધ્રુવ, બાળાશંકર તેમજ દિવાળીના પત્રોમાં શિષ્ટ ગુજરાતી ભાષાનો પ્રયોગ કર્યો છે. તો વળી મણિલાલ અને ગજ્જરની વાતચીતમાં પંડિતયુગની પાંડિત્યપ્રચુર ભાષાનો ઉપયોગ કર્યો છે. જે નાટકમાં કંટાળાજનક લાગે છે.

"મણિલાલ- આ ભૌતિક સૃષ્ટિના મૂળમાં ચૈતન્ય છે અને વ્યક્તિની ચેતના સમિષ્ટની ચેતના સાથે તાલ મિલાવીને અદ્વૈત સિદ્ધ કરે તેમાં જ સૃષ્ટિનો સાર રહેલો છે. પછી અદ્વૈત પ્રેમરૂપ હો, ધર્મરૂપ હો, સત્યરૂપ હો કે સૌંદર્યરૂપ હો." [૨૦]

બીજા અંકના બીજા દ્રશ્યમાં મણિલાલ દિવાળીના પત્રો વાંચે છે. ક્યાંક નાટ્યકારે દિવાળીના પત્રોમાં સંસ્કૃત, પ્રાકૃત ભાષાનો પણ ઉપયોગ કર્યો છે. દિવાળી મણિલાલના પ્રેમમાં ગળાડૂબ હતી. તેની ઉત્કટતા દિવાળીના પત્રોની ભાષામાં જણાઈ આવે છે જુઓ,

"હે પ્રિયંવદ, મને તમારા જેવા સમવયસ્ક, ડાહ્યા, હસમુખા, રંગીલા, ચતુર તથા લાડપૂરણનું પાણિગ્રહણ કરવાની ઘણી લાલસા હતી. આપ ભલેને મોટા સંસ્કૃતના પ્રોફેસર છો ને ભલેને લોર્ડરિપનની પદવીને પામો, પણ અમે તો અમારા જીવન સમાન જ ગણવાના." [૨૧]

"....લાજ મૂકીને કહું છું. સાંભળોઃ તમારો આ પત્ર વાંચીને હું તમારી પછવાડે બહેરી, ગાંડી, લૂલી, અશક્ત, પરતંત્ર અને શરણ વગરની થઈ ગઈ છું. તમારો છેલ્લો પત્ર એવું વશીકરણ ભણાવીને મોકલ્યો છે કે તમે મારી પ્રત્યે વિરાગી થયા ત્યારે તમારે માટે હું અનુરાગી થઈ." [૨૨]

"....અમે તો એમ જ કહીશું કે ખુશી હોય તો જ પત્ર લખવાની તસ્દી લેવી. મુંબઈ પધારવાના છો તેથી મુંબઈના ગવર્નરને અમે કહી રાખ્યું છે કે શામળદાસ કૉલેજના પ્રોફેસર સાહેબની સવારી આ માસ આખર આવનારી છે તો નામદારે દરવાજા ખુલ્લા મૂકવા." [૨૩]

નાટ્યકારે બાળાશંકર અને અત્તર વેચનારના સંવાદમાં હિન્દી ભાષાનો પ્રયોગ કર્યો છે. વળી મણિલાલ અને વિવેકાનંદની ભાષામાં હિન્દી, ગુજરાતી એમ મિશ્ર ભાષાનો ઉપયોગ કર્યો છે જુઓ,

અત્તર વેચનાર- "અચ્છી ચીજ કો પિછાનનેવાલે ઔર ઉસકી કદ્ર કરનેવાલે હૈં. સારા ગાંવ ફીરા, લેકિન કોઈ બઢીયા ચીજ કી કદ્ર નહીં કર સકતે. મેરી ખુશનસીબી હે, જનાબ, કી આપ જૈસે શરીફ ઔર અકલમંદ માલિક મિલ ગયે." [૨૪]

મણિલાલ- "(ભાવવિભોર બનીને સત્કારતા) નમસ્કાર, સ્વામીજી, પધારીયે સેવક કી કુટિયાં પાવન કી. બડા અનુગ્રહ કિયા. (પ્રણામ કરે છે.) (હરિદાસને) વડીલ, આપે તસ્દી લીધી એના કરતાં મને કહેવરાયું હોત તો હું આપને ત્યાં આવત ને." [૨૫]

ત્રીજા અંકના પહેલા દ્રશ્યમાં નાટ્યકારે મણિલાલ અને વિવેકાનંદની મુલાકાતમાં અંગ્રેજી ભાષાનો પ્રયોગ કર્યો છે. જે નાટકમાં વધુ નાટ્યાત્મક લાગે જુઓ,

સ્વામીજી- "(હરિદાસને) Deṡaiji, સ્ere i a man wસ્o ˙peak mય language. Tસ્ere i a brigસ્ future for Gujarat and it people."

મણિલાલ- " હજુ નિશ્ચિત નથી. Tસ્re are manય ˙lip between tસ્e શ્રup and tસ્e lip ." [૨૬]

નાટ્યકારે નાટકમાં ગીત-ગઝલનો ઉપયોગ કર્યો છે. પરંતુ ગીત-ગઝલો મણિલાલના જ છે. જે નાટકમાં અયોગ્ય લાગે છે. કેટલીક કાવ્યની પંકિતઓ એટલી બરછટ છે કે નાટકમાં રસપ્રદ લાગતી નથી. વળી કેટલીક કાવ્યની પંક્તિઓમાં ગદ્યનો ભાર ભારોભાર જણાય આવે છે. નાટ્યકારે દેશી રંગભૂમિને અનુરૂપ નવા ગીત-ગઝલનો ઉપયોગ કર્યો હોત તો નાટકમાં તે વધુ નાટ્યાત્મક લાગત. પણ ધીરુભાઈ ઠાકર તે બાબત ચૂકી ગયા છે. નાટકના આરંભમાં જ 'કિસ્મતની દગાબાજી' ગઝલ મુકાઈ છે. જે રસપ્રદ લાગે છે.

"કહીં તું જાય છે દોરી દગાબાજી કરી, કિસ્મત ?
ભરોંસે તેં લઈ શાને આ હર્રાજી કરી, કિસ્મત ?" [૨૭]

પ્રથમ અંકના પ્રથમ દ્રશ્યમાં કૂલીને પહેલે આણે તેડવાની હોય છે ત્યારે કેટલીક આધેડ વયની સ્ત્રીઓ ગીત ગાતી આવે છે. નાટ્યકારે અહીં દેશી રંગભૂમિને અનુરૂપ ગીતનો વિનિયોગ કર્યો છે. જે નાટકમાં તત્કાલીન સમાજના પરિવેશનું નિર્માણ કરે છે જુઓ,

"ગોરી, તમે હળવે હળવે હાલો,

ગોરી, તમે હળવે હળવે ચાલો – કે રૂપ વેરાય જશે." [૨૮]

પહેલા અંકના ત્રીજા દ્રશ્યમાં મણિલાલ મુંબઈની એક સ્ત્રી પ્રત્યે આકર્ષાયા હતા. આ સ્ત્રી સંદર્ભ આવતા બે ગીતો રસપ્રદ છે જુઓ,

"જવા દે પ્યારી પ્યારી પ્યારી

કસી કસી કસી ન બાંધે બંધન – જવા દે" [૨૯]

"જાણે શું રતિસર, જેણે પ્રેમમાં નેમ ધર્યો.

ભજન કર્યું નિત તાન ન લાગ્યું

નેહ કર્યો ન કર્યો રે ...... જાણે શું" [૩૦]

મણિલાલ, બાળાશંકર અને દિવાળીના સંદર્ભ મુકાયેલી કવિતાઓ નબળી લાગે છે. એક સૈકા પૂર્વની આ કવિતાની ભાષા ખૂબ કઢંગી લાગે છે. જે આજના સમયના સંદર્ભમાં અયોગ્ય લાગે છે. બાળાશંકરના મુખે ગવાયેલી કવિતા જુઓ,

"જો યહ સીસ નમૈ ન તુંહી પદ,

કર લૈકે અસિસેં તોંકો બિદારો" [૩૧]

બીજા અંકના ચોથા દ્રશ્યમાં મણિલાલ અને ડૉ.રામસિંગ સાથે મળીને મણિલાલની જાણીતી ગઝલ ઉચ્ચારે છે. જે નાટકમાં વધુ ખીલી ઊઠે છે જુઓ,

"ઝખમ દુનિયાં જબાનોના મુસીબત ખોફનાં ખંજર,

કતલમાંયે કદમબોસી ઉપર કયામત ખુદાઈ

બંને

કહીં લાખો નિરાશામાં અમર આશા છુપાઈ છે." [32]

નાટ્યકારે નાટકમાં કહેવતોનો પણ યથોચિત ઉપયોગ કર્યો છે. ટાઢે પાણીએ ખસ ગઈ, પરણ્યાને પાળે અને જણ્યાને જિવાડે, ભૂલ્યા ત્યાંથી ફરી ગણો, જાગ્યા ત્યાંથી સવાર, પડશે તેવા દેવાશે, મા તે મા ને બીજા દુનિયાના વા. જેવી અનેક કહેવતોના પ્રયોગ દ્વારા નાટ્યકાર ભાષા અને સંવાદોમાં નવીન વળાંક લાવે છે. ડૉ.મહેશ ચંપકલાલનું મંતવ્ય આ નાટક સંદર્ભ નોંધવા જેવુ છે. તેમનું માનવું છે કે, *"મણિલાલ દ્વિવેદીના આંતર-બાહ્ય સંઘર્ષભર્યા જીવનને બ્રેખ્તની વિશિષ્ટ શૈલીથી નિરૂપતું સીમાચિહ્નરૂપ ચરિત્રનાટક છે. જેમાં વસ્તુની પ્રમાણભૂતતાને આંચ આવે નહીં, વસ્તુના પ્રહવાની સાથે ચરિત્રનાયકના મનનાં પડ ખૂલતાં જાય, હૃદયનાં સ્પંદનો જીલાતા જાય અને એ બધું એકરસ થતું જાય તે રીતે નાટકનાં દ્રશ્યો અને પ્રત્યેક દ્રશ્યમાંના સંવાદો ગોઠવવાનું પોતે રાખેલું લક્ષ્ય ધીરુભાઈ મહદ્ અંશે સિદ્ધ કરી શક્યા છે."* [33] પ્રકારનો તેમનો આ અભિપ્રાય સાર્થક લાગે છે.

નાટ્યસંઘર્ષ

નાટ્યકાર ધીરુભાઈ ઠાકરે નાટકના પ્રથમ અંકના પ્રથમ દ્રશ્યમાં મણિલાલના જીવનની સંઘર્ષાત્મક ક્ષણોને નાટ્યત્મક આકાર આપ્યો છે. મિત્રો સાથેની વાતચીત દ્વારા આપણને પ્રતીતિ થાય છે કે મણિલાલ બાળપણથી જ સાચા પ્રેમની શોધમાં હતા. નાટ્યકારે ફૂલીનું પ્રથમ આણે આવવું અને શર્પ દર્શન કરાવી મણિલાલના દામ્પત્યજીવનમાં શું બનશે તે જાણવાની તાલાવેલી દર્શકોને થતી રહે છે. ત્યારબાદ મણિલાલ ફૂલી જેવી સ્ત્રીને પત્ની તરીકે પામતા તેવોએ સેવેલા ઉચ્ચ દામ્પત્યજીવનનાં સ્વપ્નો પર પાણી ફરી વળે છે અને નિરાશામાં ધકેલાય જાય છે. અહીં પ્રથમ દ્રશ્ય પુરું થાય છે. બીજા દ્રશ્યમાં મણિલાલ અને મિત્ર ગજ્જર સાથેની વાતચીતમાં પણ નાટ્યકારે સંઘર્ષની ક્ષણો ઊભી કરી છે. ગજ્જર જ મણિલાલને સ્ત્રી સંગના

દુષ્પરિણામો અંગે, ફિરંગ રોગથી સાવચેતી રાખવી વગેરે વાતોમાં મણિલાલના જીવનમાં આવનારી આપતીનું સૂચન કરી આપે છે. બીજા દ્રશ્યના અંતમાં જ નાટ્યકારે દિવાળીનો પ્રવેશ કરાવી આપી નાટકમાં નવો વળાંક લાવે છે જેના થકી દર્શકોને મણિલાલ અને દિવાળીના પ્રેમ વિશે જાણવાની ઉત્કટતા થતી રહે છે. પ્રથમ અંકના અંતિમ દ્રશ્યમાં નાટ્યકારે કબૂતરખાનાની સ્ત્રીનો ઉલ્લેખ કરી પ્રથમ અંક પૂર્ણ કર્યો છે. ત્યારપછીના બીજા અને ત્રીજા અંકમાંથી આપણે પસાર થઈએ ત્યારે લાગે છે કે નાટ્યકારે નાટકમાં જે સંઘર્ષનો દોર ચાલુ રાખવાનો હતો તે ખરેખર તેઓ જાળવી રાખ્યો નથી. નર્મદ, નાટકમંડળીવાળા, કલાપી, વિવેકાનંદ, આનંદશંકરની મુલાકાતો આ સંદર્ભ જોઈ શકાય છે. બીજા અંકના બીજા અને ચોથા દ્રશ્યમાં નાટ્યકારે સંઘર્ષનું વાતાવરણ ઊભું કરી શક્યા છે. જેમ કે બીજા દ્રશ્યમાં મણિલાલને પોસ્ટમેન દ્વારા દિવાળીના મૃત્યુના સમાચાર આપતા પત્રો આપી જવા, દિવાળીના મૃત્યુથી મણિલાલનું વ્યથિત બનવું વગેરે જોઈ શકાય છે. જ્યારે ચોથા દ્રશ્યમાં નાતીલાઓ દ્વારા મણિલાલ ઉપર આરોપ મુકવો કે ડૉ.રામસિંગ દ્વારા મણિલાલે ગામના બાબરની હત્યા કરાવી છે. આ એક-બે પ્રસંગને બાદ કરતાં નાટ્યકાર ધીરુભાઈ ઠાકરે નાટકમાં જે સંઘર્ષનો દોર હોવો જોઈએ તે જાળવી શક્યા નથી. જે આ નાટકની મર્યાદા નોંધી શકાય તેમ છે. પ્રો.ભરત મહેતાનું મંતવ્ય નાટ્યસંઘર્ષ સંદર્ભ નોંધવા જેવું છે. તેઓ નોંધે છે કે,

"લેખકે ખરેખર જ વૈચારિક સંઘર્ષ ઊભો કરવો હોય તો મણિલાલની સામે રમણભાઈને મૂકવા જોઈતા હતા. તો જ તુલ્યબલ ઊભું થાય. બાકી આ સિવાયના તમામ પાત્રો 'મહેમાન કલાકાર' છે. પરિણામ એ આવે છે કે વિવિધ વૃત્તિવાળા પાત્રોના ટકારવામાંથી રચાવો જોઈતો સંઘર્ષ અહીં નથી. 'એકપાત્રિય દીર્ઘનાટક' જેવું પણ અંતિમ દ્રશ્યમાં લાગવા માંડે. રમણભાઈ નીલકંઠને ભલે લેખક ન લાવ્યા પરંતુ તેમની ગેરહાજરીમાં વૈજ્ઞાનિક અને મણિલાલના નિકટતમ મિત્ર ત્રિભુવનદાસ ગજ્જરની મદદથી વૈચારિક સંઘર્ષ ઊભો થઈ શક્યો હોત તે ટાળ્યો છે." [૩૪] આ પ્રકારનું તેમનું મંતવ્ય આપણને યોગ્ય જણાય આવે છે.

તખ્તાલાયકી

'ઊંચો પર્વત, ઊંડી ખીણ' નાટકની પ્રસ્તાવનામાં નાટયકાર ધીરુભાઈ ઠાકર નોંધે છે તેમ, *"અઢી કલાક જેટલા સમયગાળામાં દસેક દ્રશ્યો અને આશરે પચીસ-ત્રીસ પાત્રો સાથે કામ પાડવાનું બને. તેમાંથી સો વર્ષ પહેલાંના ગુજરાતનો જીવનધબકાર સંભળાવવાનો પ્રયત્ન કરવાનો રહે. દ્રષ્ટિમંત દિગ્દર્શકની કલાસૂઝ, કલ્પના અને સમજને કામે લગાડવાનો પૂરો અવકાશ અહીં નાટ્યસામગ્રીમાં રહેલો છે અને એ રીતે કળાકારને માટે અભિવ્યક્તિ દ્રારા સંતોષ અને આનંદનું નિમિત્ત બને તેવું આ નાટક છે એમ મને લાગ્યું છે"* [35] નાટયકારનું આ મંતવ્યને ધ્યાનમાં રાખીને પ્રસ્તુત નાટક તખ્તાલાયકી સંદર્ભ કેટલું સફળ-નિષ્ફળ રહ્યું છે. ત્રણ અંક અને દસ દ્રશ્યમાં વહેંચાયેલું આ નાટકમાં લગભગ ચાલીસેક જેટલા પાત્રો છે. મણિલાલનો સો વર્ષ પહેલાનો સમયગાળો આજના સમયને સંદર્ભ જીવંત કરવા માટે નાટ્યકારે જુદી જુદી નાટ્યપ્રયુક્તિઓનો સબળ ઉપયોગ કર્યો છે. જેમ કે નાટકના પ્રારંભમાં જ પાશ્ચદ્દભૂમિમાં 'કિસમતની દગાબાજી' ગઝલ ગવાય છે. ત્યારપછી છેલ્લી બે પંક્તિ બોલતા ધીરુભાઈએ કથકનો પ્રવેશ કરાવી આપ્યો છે. કથક દર્શકો સાથે વાતચીત કરી નાટકના અંકોનો પ્રારંભ અનૌપચારિક ઢબે કરાવી આપે છે. પ્રથમ અંકના પ્રથમ દ્રશ્યમાં જ કથક આપણને મણિલાલનો પરિચય આપી દર્શકોને મણિલાલની ભૂમિકા ભજવતો નટ પાસે લઈ જાય છે. તેમાં નાટયકારની નાટ્યકુશળતાનો આપણને પરિચય થાય છે. નાટયકારે વિવિધ પ્રસંગોની ગૂંથણી એવી રીતે કરે છે કે પાત્રોને બેકસ્ટેજમાં જઈને વસ્ત્રપરિધાન કરવાનો સમય મળી રહે છે. જેમ કે નાટકના આરંભમાં જ મણિલાલની ભૂમિકા ભજવતો નટના સંદર્ભ આ જોઈ શકાય છે. બીજા અંકના બીજા દ્રશ્યને મંચીય રૂપ આપવા માટે નાટ્યકારે વિવિધ નાટ્યપ્રયુક્તિઓ ખપમાં લીધી છે. જેમ કે મણિલાલના પ્રેમમાં ગળાડૂબ એવી દિવાળી જ્યારે ક્ષય રોગથી મૃત્યુ પામી ત્યારે મણિલાલની વેદનાનો પરિચય દર્શકોને થાય તે રીતે ખીલવ્યું છે. મણિલાલ પત્રો વાંચતા દેખાય અને જમણી બાજુ દિવાળી પ્રગટ થાય. દિવાળી પણ પ્રેમપત્રોના જુદા જુદા અંશો વિવિધ ભાવોચિત મુદ્રામાં વાંચતી દેખાય છે. ત્યારબાદ મંચ પર થોડીવાર અંધકાર તરત જ પ્રકાશ પછી મણિલાલ વાંચન ખંડમાં સૂતા દેખાય છે. ત્યાં સ્વપ્નમાં તેમને

'કાન્તા' નાટકના કેટલાંક દ્રશ્યો ભજવાય છે. ત્યારબાદ મણિલાલને સ્વપ્નભંગ થતાં જાગી જવું વગેરે પ્રસંગોને તેમણે મંચીય રૂપ આપ્યું છે. અહીં નાટયકારની સ્વપ્નપ્રયુક્તિ પણ નોંધપાત્ર બની રહે છે. અહીં ધીરુભાઈની નાટ્યકુશળતાનો પરિચય આપણને થયા વગર રહેતો નથી. ત્રીજા અંકનું પ્રથમ દ્રશ્ય મંચીય સંદર્ભ પણ ધ્યાન ખેંચે તેવું છે. અદ્રેતવાદી મણિલાલની વિચારસરણીને અનેક નાટ્યપ્રયુક્તિઓથી બતાવી આપી છે. જેમ કે મણિલાલની સામે રમણભાઈને બદલે ભદ્રંભદ્રને લાવીને દ્રશ્યને વધુ પ્રેક્ષકપ્રિય બનાવ્યું છે. મણિલાલ અને ભદ્રંભદ્ર વાતચીત કરે ત્યારે બંને પર વારાફરથી પ્રકાશ ફેકાય વગેરે પ્રસંગોમાં ધીરુભાઈએ સ્ટેજનો ખ્યાલ રાખ્યો છે. ત્યારબાદ છોકરાવો ભદ્રંભદ્રનો જય બોલે, કેટલાક તેમને સાષ્ટાંગ પ્રણામ કરે, કેટલાક ભદ્રંભદ્રને ચરણસ્પર્શ કરવા જાય, પગ ખેંચવાથી ભદ્રંભદ્ર નીચે પડે, તેમના પર અંબારામ પડે વગેરે પ્રસોંગોમાં હાસ્ય ઉત્પન કરી દર્શકપ્રિય બનાવ્યું છે. નાટ્યકારે કોરસનો ખ્યાલ રાખી દેશી રંગભૂમિને અનુરૂપ માહોલ ઊભો કર્યો છે. જેમ કે ભદ્રંભદ્ર જે કઈ બોલે તેનું પુનરાવર્તન છોકરાઓ લયબદ્ધ રીતે કરે છે. આ પ્રકારના દ્રશ્યથી નાટક રંગભૂમિ સંદર્ભ વધુ ખીલી ઉઠે છે. જેમાં નાટ્યકારની નાટ્યકુશળતાનો તેમજ નાટ્યકાર બહોળો અનુભવ ધરાવે છે તેની પ્રતીતિ આપણને થાય છે. ત્રીજા અંકનું અંતિમ દ્રશ્યને પણ ધીરુભાઈએ મંચ સંદર્ભ ઉત્તમ રીતે ખીલવ્યું છે. તેમાં આવતો ગ્રંથિછેદનનો પ્રસંગ નાટ્યકારે વિવિધ નાટ્યપ્રયુક્તિઓ દ્વારા રજૂ કર્યો છે જે મંચીય લાગે છે. જેમ કે દિવાળીને યાદ કરતાં તે ફોકસમાં દેખાય અને મણિલાલને પગે લાગે, પશ્ચાદભૂમિમાં દિવાળીના પ્રેમવાક્યો સંભળાય, મણિલાલ ભાવપૂર્વક તેની માફી માંગે, પત્ની ફૂલીને યાદ કરીને મે સદાય તને તિરસ્કારી છે એમ કહીં તેની માફી માંગે, ફૂલીનું મંચ પરથી એક છેડેથી બીજા છેડે નીકળી જવું, મણિલાલના પ્રતિસ્પર્ધી રમણભાઈને ભેટવું વગેરે દ્રશ્યમાં નાટ્યકારની નાટ્યકુશળતાનો પરિચય થાય છે. આ પ્રકારની અવનવી નાટ્યપ્રયુક્તિઓથી અંતિમ દ્રશ્ય નીરસ લાગતું નથી. આમ, નાટ્યકાર ધીરુભાઈ ઠાકરે નાટકમાં રંગમંચ સંદર્ભ સંપૂર્ણ ખ્યાલ રાખ્યો છે. 'ઊંચો પર્વત, ઊંડી ખીણ' નાટકની વિશેષતાઓ અને મર્યાદાઓ દર્શાવતા લવકુમાર દેસાઈ કહે છે તે જુઓ,

"ધીરુભાઈએ મણિલાલના જીવનની દસ્તાવેજી વિગતોને નાટ્યરૂપ આપવા પોતાનો વિશાળ નાટ્યાઅનુભવને કામે લગાડ્યો છે. 'ઊંચો પર્વત, ઊંડી ખીણ'માં 'ઊંચું નિશાન' તાકવાનો ભગીરથ પુરૂષાર્થ કરનાર ધીરુભાઈએ જે રીતે અવનવી નાટ્યપ્રવૃતિઓનો, કથકનો, ફેંટસીનો અને ભાષાકર્મનો સહજતાથી ઉપયોગ કર્યો છે તે રીતે આ નાટક ગુજરાતી સાહિત્યના ઐતિહાસિક સંદર્ભ ચિરંજીવ બની રહેશે." [૩૬]

"ધીરુભાઈએ મણિલાલ પ્રત્યે આદરયુક્ત પક્ષપાત દાખવી તેમની ઊંચાઈને ઉજમાળી રીતે મૂકી આપી છે, પણ 'ખીણ'ના એટલે કે તેમની નબળાઈનાં પાંસાને નજરઅંદાજ કર્યા હોય તેમ વરતાય છે. સર સીડની લી પ્રબોધિત ચરિત્રનાયકના સમગ્ર વ્યક્તિત્વનું સત્યતાપૂર્વકનું સંક્રમણ થવું જોઈએ તે અહીં બન્યું નથી. નાટ્યકારે વસ્તુલક્ષી બની તટસ્થતાથી મણિલાલની જાતીય સ્ખલનની બાબતોને મૂકી આપી હોત તો નાયકના દ્રિપરિમાણી વ્યક્તિત્વનો પરિચય થાત." [૩૭] લવકુમાર દેસાઈનું આ પ્રકારનું મંતવ્ય બિલકુલ સાચું ઠરે છે. કારણ કે નાટ્યકાર ધીરુભાઈ ઠાકર આ નાટકમાં નાયકવળગળની વૃત્તિ છોડી શક્યા નથી. નાટકમાં તેમણે મણિલાલ દ્વિવેદીના ઉજળા પાસાંને જ ઉજાગર કરી આપ્યા છે અને મણિલાલના જીવનના કેટલાક નબળાં પાસાંને નજર અંદાજ કર્યા છે. આથી મણિલાલનું વ્યક્તિત્વ સંપૂર્ણપણે ઉપસી શક્યું નથી.

નાટ્યસર્જનમાં ધીરુભાઈ ઠાકરનું બીજું એક મહત્ત્વનું પ્રદાન તે 'બે બાળનાટકો' છે. સન ૧૯૪૦-૪૧માં લખાયેલા અને ભજવાયેલા, પરંતુ પ્રકાશિત સન ૧૯૯૮માં થયા હતા. આ નાટકના નિવેદનમાં તેઓ જણાવે છે તેમ, *"બાવીસ-ત્રેવીસ વર્ષનો હું તાજો જ શિક્ષક થયેલો. શાળાનું વાતાવરણ મુકત, ઉલ્લાસભર્યું અને પચરંગી. વાર્ષિકોત્સવ પ્રસંગે દર વર્ષે ઉત્તમ કલાકૃતિ રજૂ કરવાની પરંપરા હતી. સંસ્થાના કલાગુરૂ રવીન્દ્ર દત્તે મને રવીન્દ્રનાથના ટાગોરના 'તાસેર દેશ' ના વિચારના એક અંશને બીજરૂપે લઈને મેં મારી રીતે નાટકનું વસ્તુ ગોઠવ્યું, જે મૂળના કરતાં તદ્દન જુદું જ બન્યું."* [૩૮] ત્યારપછી નાટ્યકારે પત્તાના પ્રદેશની કલ્પના કરી લાલના ગુલામને કેન્દ્રમાં રાખી 'લાલનો ગુલામ' નાટકનું સર્જન કર્યું હતું. જે પછી મુંબઈની સુપ્રસિદ્ધ શિક્ષણસંસ્થા ચિલ્ડ્રન્સ એકેડેમીના બાળકોએ ફેબ્રુઆરી ૧૯૪૦માં રૉયલ ઑપેરા હાઉસમાં 'લાલનો

ગુલામ' ભજવાવ્યું હતું અને તેની પ્રશંસાની નોંધ બીજા દિવસે 'ટાઈમ્સ ઓફ ઈન્ડિયા'એ લીધેલી. ત્યારપછી સન ૧૯૪૧માં ધીરુભાઈ ઠાકરે ચિલ્ડ્રન્સ એકેડેમીનાં બાળકોને લઈને 'ધરતીનો ધણી' નામનું નાટકનું સર્જન કર્યું હતું અને તેનું વસ્તુ પણ રવીન્દ્ર દત્તે કહેલું. તે વખતે નાટ્યકારે રવિન્દ્રનાથ ટાગોરનું 'જૂતો આવિષ્કાર' કાવ્ય મૂળ કે અનુવાદરૂપે વાંચ્યું ન હતું. આથી પોતાની આગવી રીતે પાત્રોપ્રસંગોને કલ્પેલા. જે મૂળ કરતાં તદ્દન જુદા હતાં. બાળકોને ઉદ્દેશીને લખાયેલા આ 'બે બાળનાટકો'નો વિગતવાર અભ્યાસ કરીએ.

નાટ્યવસ્તુ

એક જ દ્રશ્યમાં સમાપ્ત થતું 'લાલનો ગુલામ' નાટકનો પ્રારંભ પુષ્પા, નલિની, સરોજ, ઉષાકાન્ત, ભાનુશંકર, હસમુખ એમ છ મિત્રો એક ટેબલ પર બેસીને પાનાંની રમત રમે છે ત્યારથી થાય છે. જેમાં સરોજ ઉષાકાન્ત પર આક્ષેપ મુકે છે કે તેણે પાનું સંતાડયું છે. આથી ઉષાકાન્ત ગુસ્સામાં પાનાનું પાકીટ ફેંકી દઈને ચાલ્યો જાય છે. રમતની હોંસાતુંસ વચ્ચે સરોજ, હસમુખ અને ભાનુશંકર પણ ચાલ્યા જાય છે. સાથે નલિની પણ બહું મોડું થઈ ગયું છે પુષ્પા એમ કહીને ચાલી જાય છે. ત્યારબાદ પુષ્પા વેરાયેલાં પાનાં ભેગાં કરે છે અને ગણે છે. તેમાં એક પાનું લાલનો ગુલામ જડતો નથી. આથી પુષ્પા રડે છે અને મારો લાલનો ગુલામ કયાં ગયો એમ કહીને ટેબલ પર માથું મૂકીને ડૂસકાં ભરે છે અને ટેબલ પર જ ઊંઘી જાય છે. એટલામાં લાલનો ગુલામ પુષ્પા પાસે આવે છે અને તેના માથા પર વહાલથી હાથ ફેરવે છે. પુષ્પા લાલના ગુલામને ઓળખી કાઢે છે અને તું ક્યાં નાસી ગયો હતો એવું કહે છે. ત્યારે લાલનો ગુલામ પુષ્પાને જણાવે છે કે હું તો મારા દેશમાં ગયો હતો અને અહીં તને મળવા આવ્યો છે. ત્યારપછી લાલનો ગુલામ ગળગળો થઈને પુષ્પાને પોતાની વ્યથા જણાવે છે. ગંજીપાના સામ્રાજ્યના દાદાઓએ અને એમના જડ નિયમોએ અમારું સત્યાનાશ વાળ્યું છે. એમના અન્યાયની વાત કરતાં લાલનો ગુલામ જણાવે છે. કે રાજા રાણી એમના રંગમહેલમાં ગુલાબી નિદ્રા લેતાં હોય, ત્યારે એમના મહેલની રાતદિવસ ચોકી કરતાં મારે બેસી રહેવાનું, રાજાજી શિકારે જાય ત્યારે રાણીજીની સંભાળ રાખવાની, અને તેમની ગુલાબવાડીમાં થી કોઈ ગુલાબ ન ચૂંટી

જાય એની પણ ખબર રાખવાની, રાજા બહાદુર જંગ જીતવા નીકળે ત્યારે પણ અમારે તેમની પડખે શત્રુઓના ઘા ઝીલવા ઊભા રહેવાનું, ને એમની લડાઈ પણ જીતી આપવાની. આથી લાલના ગુલામને હવે આવી ગુલામી પસંદ નથી. આ નિયમોએ જ રાજાઓને ચડાવી મૂક્યા છે. હવે આ હડહડતો અન્યાય સહેજ પણ સાંખી શકાય તેમ નથી. આથી ગંજીપાનું સામ્રાજ્ય જયાં સુધી આ ધારાધોરણોને રદ કરી નવા નિયમો ન ઘડે ત્યાં સુધી એમની સામે બહારવટું ખેડવાની હું પ્રતિજ્ઞા લઉં છું. પુષ્પા લાલના ગુલામને સમજાવે છે કે તું એકલો એ બધાની સામે કેવી રીતે લડીશ અને તારી તલવાર પણ નાની છે. ત્યારે લાલનો ગુલામ જણાવે છે કે હું એકલો જ એમની સામે તલવાર લઈને નીકળી પડીશ અને બધાના માથા વાઢિ નાખીશ. એટલામાં ચાર એક્કા, ચાર રાજા, ચાર રાણી અને ત્રણ ગુલામ લાલના ગુલામ પાસે આવે છે અને લાલનો રાજા લાલના ગુલામના બળવાખોર વર્તન બદલ તેને કેદ કરવાનો હુકમ કરે છે. લાલનો એક્કો અને કાળીનો એક્કો પણ ગંજીપાના સામ્રાજ્યના નિયમોના ઉલ્લંઘન બદલ લાલના ગુલામને સજા થવી જોઈએ એવું કહે છે. કાળીનો ગુલામ અને ફૂલીનો ગુલામ પણ નિયમો તો બાપદાદા વખતથી ચાલ્યા આવે છે અને તે પાળવામાં શો વાંધો છે. એમ કહીને લાલના ગુલામની વાત વખોડી કાઢે છે. પરંતુ લાલનો ગુલામ તેઓ રાજા કેમ થયા અને તમે ગુલામો કેમ રહ્યા એમ કહીને બંને ગુલામને સમજાવે છે. આથી આ અન્યાયમાંથી છૂટવાનો એક જ ઉપાય છે અને તે કે પેલાં એકપક્ષી ધારાધોરણોને ફગાવી દેવા અને બીજા નવા નિયમો ઘડવા. આથી લાલનો રાજા ગુસ્સે થઈને કહે છે કે કાયદાકાનુનો પવિત્ર છે. એમાં કદીયે ફેરફાર થઈ શકશે નહીં. ફૂલીનો, કાળીનો અને ચોકટનો રાજા પણ લાલના રાજાની વાતને સમર્થન આપે છે. આથી કાળી અને ફૂલીનો ગુલામ ગભરાઈને રાજાઓ આગળ માફી માંગે છે. લાલનો ગુલામ ધિક્કાર છે તમારી કાયરતાને ! એમ કહીને પોતાનો આક્રોશ વ્યક્ત કરે છે. ત્યારપછી લાલનો રાજા ગંજીપાના સામ્રાજ્યનો અને એના પવિત્ર કાનૂનનો ભંગ કરવાની લાલના ગુલામે હીંમત કરી છે આથી તેને દેહાંતદંડની સજા ફટકારું છું એવું કહે છે. બીજા ત્રણ રાજાઓ પણ મૃત્યુદંડની સજા થવી જ જોઈએ એવું કહે છે. પરંતુ લાલની, કાળીની, ફૂલીની અને ચોકડીની રાણી તેનો વિરોધ કરે છે અને રાજાનું ભૂષણ ક્ષમા છે એમ કહીને લાલના ગુલામનો પક્ષ ખેંચે છે.

લાલનો રાજા રાણીઓને કહે છે કે તમારા પર પણ એ દૃષ્ટની છાપ પડી છે. મારું સામ્રાજ્ય ભયમાં છે એમ કહીને બધા રાજાઓ તલવાર લઈને લાલના ગુલામને મારવા તેની તરફ ધસી આવે છે. આથી લાલનો ગુલામ ગભરાઈને પુષ્પા પાછળ સંતાઈ જાય છે. એટલામાં પુષ્પા જાગે છે ત્યારે લાલનો ગુલામ તેની પાસે જ પડ્યો હોય છે. પુષ્પા તેને લઈલે છે અને હવે તને જવા જ નહીં દઉં એમ કહીને લાલના ગુલામને ભેટી પડે છે. દ્રશ્યને અંતે પડદો પડે છે.

પાત્રાલેખન

પ્રસ્તુત નાટકમાં પાત્રો તરીકે નાટ્યકાર ધીરુભાઈ ઠાકરે શાળામાં ભણતાં કિશોર-કિશોરીઓને જ પસંદ કર્યા હતા. નાટકના આરંભમાં પુષ્પા, નલિની, સરોજ, ઉષાકાન્ત, ભાનુશંકર અને હસમુખ એમ છ મિત્રોને પત્તાની રમત રમતાં બતાવ્યા છે. સંપૂર્ણ નાટકમાંથી આપણે જ્યારે પસાર થઈએ છીએ ત્યારે ખ્યાલ આવે છે એક માત્ર લાલના ગુલામ અને લાલના રાજા સિવાય અન્ય પાત્રોનો વિકાસ થયો નથી. નાટકનું કેન્દ્રવર્તી પાત્ર લાલનો ગુલામ છે. જેને નાટ્યકારે પત્તાના પ્રદેશનું ક્રાંતિકારી પાત્ર તરીકે ઉઠાવ આપ્યો છે. નાટકના આરંભમાં જ લાલનો ગુલામ પુષ્પાને પોતાના પર થતા જુલમો વિશે જણાવે છે. ત્યારે દર્શકોને લાલનો ગુલામની સ્થિતિ દયાજનક લાગે છે. પરંતુ નાટક જેમ જેમ આગળ વધે તેમ લાલના ગુલામનું પાત્ર વધુ આકર્ષક બનતું જાય છે. ગંજીપાના સામ્રાજ્યના કાયદાઓથી લાલનો ગુલામ કંટાળી જાય છે અને તેમની સામે ઊહાપોહ કરે છે. ત્યારે લાલના ગુલામનું પાત્ર વધુ નીખરી ઉઠે છે જુઓ,

"બહું વખત સુધી એમનો જુલમ સહન કર્યો. હવે એની સામે ઊહાપોહ મચાવ્યા સિવાય બીજો રસ્તો નથી. આ બધો હડહડતો અન્યાય છે. એ નિયમોએ જ રાજાઓને ચડાવી મૂક્યા છે. એટલે ગંજીપાનું સામ્રાજ્ય જ્યાં સુધી આ ધારાધોરણોને રદ કરી નવા નિયમ ન ઘડે ત્યાં સુધી એમની સામે બહારવટું ખેડવાની મેં પ્રતિજ્ઞા લીધી છે." [૩૯]

અહીં લાલના ગુલામમાં અન્યાય સામે લડવાની ખુમારીની ભાવના આપણને જોવા મળે છે. વળી લાલનો ગુલામ અન્ય ગુલમોને પણ પોતાના હકો માટે જાગ્રત કરે છે ત્યારે લાલના ગુલામનો સ્વમાની મિજાજનો પરિચય આપણેને થાય છે જુઓ,

"(કરડાકીથી ગુલામોના ચાળા પાડીને) લેશમાત્ર નહિ, હજુર. લેશમાત્ર પણ નહિ! (તિરસ્કારપૂર્વક) છટ્ ! ધૂળ પડી તમારા જીવતરમાં ! તમારા જેવા બાયલાઓથી શું થવાનું હતું ? ધિક્કાર છે તમારી કાયરતાને ! જે રાજા અને જે રાજ્યબંધારણ તમને ગુલામ બનાવી, તમારા હાડમાંસ ચૂસી, તમારા પ્રાણને, તમારા આત્માને, તમારી શક્તિને, તમારા હકને, તમારા અધિકારને, અરે ! તમારા સર્વસ્વને લુંટી લે છે..." [૪૦]

વળી નાટકમાં ફૂલીનો, કાળીનો, ચોકટનો અને લાલના રાજાનું સરમુખત્યારશાહી વલણ જોવા મળે છે. સાથે લાલનો એક્કો અને કાળીના એક્કો પણ તેજ રીતે વર્તે છે. જ્યારે લાલનો ગુલામ અન્યાય સામે વિદ્રોહ કરે છે. ત્યારે લાલના રાજાનું આપખુદશાહી વલણ જુઓ, જે નાટકમાં લાલના ગુલામના પાત્રને વધુ ઉઠાવ આપે છે,

"તારી નફટાઈએ માઝા મૂકી છે. ગંજીપાના સામ્રાજ્યનો અને એના પવિત્ર કાનૂનનો ઉઘાડે છોગે દ્રોહ કરવાની તેં હિંમત કરી છે. આવા ભયંકર ગુનેગારને જીવતો રાખવો એ ગંજીપાના સામ્રાજ્યને માટે જોખમકારક છે. એટલે એ રાજદ્રોહીને હું દેહાંતદંડની શિક્ષા ફરમાવું છું." [૪૧]

સમગ્ર નાટકમાંથી પસાર થઈએ તો આપણને ખ્યાલ આવે છે કે એક માત્ર લાલનો ગુલામ અને લાલના રાજાના પાત્રને બાદ કરતાં અન્ય પાત્રોનો વિકાસ થયો નથી. સમગ્ર નાટકની ઘટનામાં અન્ય પાત્રો લાલના રાજાની વાતમાં તાપસી જ પૂરે છે. એ સિવાય કાળીનો, ફૂલીનો, ચોકડીનો રાજા તેમજ લાલની, ફૂલીની, ચોકડીની રાણી તેમજ કાળીનો અને લાલના એક્કાની નાટકમાં ખાસ મહત્ત્વની ભૂમિકા નથી. જે નાટ્યકારની આ મર્યાદા નોંધી શકાય તેમ છે.

ભાષા અને નાટ્યસંવાદ

'લાલનો ગુલામ' નાટકમાં નાટ્યકારે ભાષા અને સંવાદ સંદર્ભ સફળ-નિષ્ફળ વિનિયોગ કર્યો છે. એક જ દ્રશ્યમાં સમાપ્ત થતું આ નાટકના સંવાદોમાં ગદ્યનો વિશેષ ઉપયોગ કર્યો છે. ક્યાંક વળી ટૂંકા ટૂંકા સંવાદો દ્વારા નાટયવસ્તુ આગળ વધતું રહે છે. જ્યારે લાલનો ગુલામ ગંજીપાના કાયદાઓ સામે બળવો કરે છે ત્યારે લાલનો રાજા લાલના ગુલામને કેદ કરવાનો હુકમ કરે છે. એ દરમિયાન લાલના ગુલામને મુખે બોલાયેલો ગદ્ય સંવાદ જુઓ,

> *લાલનો ગુલામ- "એ કદી નહિ બને. હું નિર્દોષ છું. તમારી આપખુદીને હદ છે કે નહિ ? વર્ષોથી તમે અમને ગુલામ બનાવી અમારા ઉપર જુલમ ગુજારતા આવ્યા છો. તમારી એ આપખુદીએ અમારૂં હીર ચૂસી લીધું છે. ડગલે ને પગલે તમે અમને કચડતા આવ્યા છો. એની સામે ફરિયાદ પોકારવાનો શું અમને હક નથી ?"* [૪૨]

નાટકમાં કયાંક વળી લાલના ગુલામ અને લાલના રાજાના મુખે બોલાયેલા સંવાદો લાંબા જણાય આવે છે. જેમાં ભારોભાર ગદ્યનો ભાર જણાય આવે છે જુઓ,

> *લાલનો રાજા- "તમે પણ એ બદમાશની તરફેણમાં છો ? તમારા પર પણ એ દુષ્ટાની ભયંકર છાપ પડી હોય એમ સ્પષ્ટ જણાય છે. મારું સામ્રાજ્ય ભયમાં છે. ચાલો, શત્રુનો નાશ કરવામાં હવે ક્ષણ પણ વિલંબ ન કરો."* [૪૩]

જ્યારે લાલનો રાજા લાલના ગુલામનું બળવાખોર વર્તનનો વિરોધ કરે છે. ત્યારે લાલના રાજાની વાતને સમર્થન આપતા અન્ય રાજાઓના ટૂંકા ટૂંકા સંવાદો નાટકમાં વધુ નાટ્યાત્મક લાગે છે અને સાથે નાટકમાં હાસ્યની છોળો પણ ઉડાદે છે. જુઓ,

> *"ફૂલીનો રાજા : સહેજ પણ નહિ.*
>
> *કાળીનો રાજા : જરા પણ નહિ.*
>
> *ચોકડીનો રાજા : રજભર નહિ."* [૪૪]

જ્યારે લાલના ગુલામને લાલનો રાજા દેહાંતદંડની સજા ફરમાવે છે ત્યારે અન્ય રાજાઓના, તેમજ રાણીઓ દ્વારા લાલના ગુલામની તરફેણ કરતી રાણીઓની બોલચાલની સહજ ભાષામાં નિરૂપણ થયેલા સંવાદો વધુ આકર્ષક લાગે છે. જુઓ,

"ફૂલીનો રાજા : (સખતાઈથી) દેહાંતદંડ !

ચોકડીનો રાજા : (સખતાઈથી) મૃત્યું !

કાળીનો રાજા : (સખતાઈથી) એ જ સજા યોગ્ય છે.

લાલની રાની : (દુઃખપૂર્ણ અવાજે) ના, ના, દેહાંતદંડ નહિ.

કાળીની રાણી : આટલી ક્રૂર સજા ન હોય.

ફૂલીની રાણી : ક્ષમા કરો, મહારાજ !

ચોકડીની રાણી : રાજાનું ભૂષણ ક્ષમા છે." [૪૫]

ભાષાના સંદર્ભ જોઈએ તો નાટ્યકારે બાળકોને અનુરૂપ બોલચાલની સાહજિક ભાષાનો પ્રયોગ કર્યો છે. ક્યાંક તેમણે કહેવતો અને તળપદા શબ્દોનો પણ યથોચિત ઉપયોગ કર્યો છે. જેમ કે આરંભમાં જ પત્તાની રમત રમતાં મિત્રો વચ્ચે બોલચાલ થાય છે. ત્યારે ઉષાકાન્તના મુખે બોલાયેલી ભાષા આકર્ષક છે. જુઓ,

ઉષાકાન્ત : "તમારામાં અક્કલ નથી બળી તેમાં હું શું કરું ? મારે નથી રમવું. આવા અક્કલના ઓથમીર સાથે કોણ રમે ? તદ્દન મૂર્ખ, બુડથલ, બેવકૂફ !" [૪૬]

આ ઉપરાંત જ્યારે લાલનો ગુલામ ગંજીપાના સામ્રાજ્યના અન્યાયી કાયદાઓ સામે વિદ્રોહ કરે છે. ત્યારે પુષ્પા લાલના ગુલામને કહે છે કે તું એકલો કેવી રીતે બધાને પોંહચી વળીશ. તે વખતની લાલના ગુલામના મુખે બોલાયેલી ભાષા વીર રસ ઉત્પન કરે છે. જુઓ,

લાલનો ગુલામ : "મારી તલવાર નાની છે તેથી શું થઈ ગયું ? એ જ તલવાર લઈને વીર કેસરીની માફક જ્યારે પેલા બુઢીયાઓની વચ્ચે હું કૂદી પડીશ ત્યારે એ તલવાર જ એમનાં માથાં વાઢી નાખશે." [૪૭]

નાટ્યકારે નાટકમાં કહેવાતોનો પણ ઉપયોગ કર્યો છે. જેમ કે 'ઊલટો ચોર કોટવાલને દંડે', 'જાણે કૂકડી વગર વા'ણું જ નહિ વાય !', 'એકલી વાડીમાં એકલો છોડ' જેવી કહેવતનો સફળ પ્રયોગ કર્યો છે. ક્યાંક તળપદા શબ્દોને પણ વણી લીધા છે. પરંતુ નાટ્યકારે રંગભૂમિને અનુરૂપ તેમજ બાળકોને ધ્યાનમાં લઈને દેશી ગીતોનો વિનિયોગ કર્યો હોત તો તે નાટકમાં વધુ આકર્ષક લાગત.

નાટ્યસંઘર્ષ

નાટ્યકાર ધીરુભાઈ ઠાકરે નાટકના આરંભમાં જ સંઘર્ષનું વાતાવરણ ઊભું કર્યું છે. જેમ કે પાનાની રમત રમતાં છ મિત્રો વચ્ચે વિખવાદ થવો, મિત્રોનું પાનાની રમત છોડીને ચાલ્યા જવું, પુષ્પા દ્વારા પાનાંની ગણતરી કરવી અને લાલનો ગુલામનું પાનું ખોવાય જવું, ઊંઘી ગયેલી પુષ્પા પાસે લાલના ગુલામનું આવવું વગેરે પ્રસંગો દ્વારા નાટ્યકારે સંઘર્ષની ક્ષણો ઊભી કરી છે. ત્યારબાદ લાલના ગુલામ દ્વારા પુષ્પાને પોતાના પર થતાં અત્યાચારોથી માહિતગાર કરે છે. ત્યારબાદ એકલા હાથે ગંજીપાના સામ્રાજ્ય સામે લાલના ગુલામ દ્વારા બાથ ભીંડવી, લાલના રાજા દ્વારા ગંજીપાના સામ્રાજ્યના પવિત્ર કાયદા-કાનૂનનો ભંગ કરવા બદલ લાલના ગુલામને મૃત્યુદંડની સજા કરવી, ચારે રાજાઓનું તલવાર લઈને લાલના ગુલામ પર ધસી આવવું, લાલના ગુલામ ગભરાઈને સંતાય જવું વગેરે પ્રસંગોમાં સંઘર્ષની ક્ષણો આપણને જોવા મળે છે. નાટ્યકારે નાટકના આરંભથી અંત સુધી સંઘર્ષનો દોર જાળવી રાખ્યો છે.

તખ્તાલાયકી

ધીરુભાઈ ઠાકરે લખેલું 'લાલનો ગુલામ' બાળનાટકમાં એક જ દ્રશ્યમાં સમાપ્ત થતું ગદ્ય લખાણ છે. ટાગોરની મૂળ રચનામાં અનેક ગીતો છે અને બે-ત્રણ દ્રશ્ય છે. પરંતુ ધીરુભાઈએ કાપકૂપ કરી ગુજરાતી રંગભૂમિ ક્ષેત્રે સફળ બનાવ્યું છે. રંગભૂમિ પર ભજવણીમાં અડધો કલાક લેતા આ નાટકમાં નાટ્યકારે નાટ્યસૂચનનો પણ ખ્યાલ રાખ્યો છે. ભરતમુનીયે ગણાવેલા નાટકના અભિનયના ચાર અંગોનો ખ્યાલ

રાખ્યો છે. પાત્રોના હાવભાવ વિશે પણ માહિતી આપી છે. તેમજ નાટકમાં જરૂરી પ્રકાશનો પણ ખ્યાલ રાખ્યો છે. નાટકનો પ્રારંભ જ પાનાંની રમતની હોંસાતુંસ વચ્ચે પડદો ઉપડે છે. ત્યારબાદ લાલના ગુલામનું પત્તું ખોવાય જવું, પુષ્પાનું ડૂસકાં ભરતાં ભરતાં ટેબલ પર સૂઈ જવું, ત્યારબાદ પુષ્પાના સ્વપ્નમાં જ આખું નાટક પૂરું થઈ જવું. નાટકના અંતમાં જ્યારે પુષ્પા જાગે છે ત્યારે લાલનો ગુલામ તેની બાજુમાં જ પડ્યો હતો અને પુષ્પાને જ ખ્યાલ ન આવવો કે આ આખો બનાવ હકીકત હતી કે સ્વપ્ન હતું. અહીં નાટ્યકારની સ્વપ્નપ્રયુક્તિ ધ્યાનપાત્ર છે. પરંતુ નાટ્યકાર ધીરુભાઈ ઠાકરે આ નાટકમાં પાત્રોની વેશભૂષા વિશે નાટકમાં ઉલ્લેખ આપ્યો નથી જે તેમની મર્યાદા નોંધી શકાય તેમ છે.

નાટ્યકાર ધીરુભાઈ ઠાકર લિખિત ‘ઊંચો પર્વત ઊંડી ખીણ’ (૧૯૯૩), ‘બે બાળનાટકો’ (૧૯૯૮)માં પ્રકાશિત થયા હતા. તેમાં ‘બે બાળનાટકો’માંથી ‘લાલનો ગુલામ’ નાટકને આપણે વિગતે જોયું. તેમાં નાટ્યકારે લાલના ગુલામને કેન્દ્રમાં રાખીને પત્તાના પ્રદેશની બાળભોગ્ય કલ્પના કરી નાટકનું સર્જન કર્યું હતું. તેના સફળ પ્રયોગ પછી ધીરુભાઈએ બીજા વર્ષે સન ૧૯૪૧માં ચિલ્ડ્રન્સ એકેડેમીનાં બાળકો માટે ‘ધરતીનો ધણી’ નાટક લખ્યું હતું. અને તેનું વસ્તુ પણ રવીન્દ્ર દત્તે કહ્યું હતું અને તે રવિન્દ્રનાથ ટાગોરના ‘જૂતો આવિષ્કાર’ કાવ્યમાંથી લેવામાં આવ્યું હતું. પણ ધીરુભાઈએ તે વખતે તે કાવ્ય મૂળ કે અનુવાદ રૂપે વાંચ્યું ન હતું. એટલે આ નાટકનું વસ્તું પોતાની રીતે ગોઠવ્યું હતું. ‘જૂતો આવિષ્કાર’ નાટક એક જ દ્રશ્યમાં સમાપ્ત થતું ગદ્ય લખાણ છે. ‘ધરતીનો ધણી’ નાટકનો વિગતવાર અભ્યાસ કરીએ.

નાટ્યવસ્તુ

નાટકનો પ્રારંભ મહારાજા અનન્યસિંહના આગમનનું સૂચન કરતો પ્રતિહારી ગૌબ્રહ્માણપ્રતિપાલક સૂર્યકુલભૂષણ ચક્રવર્તી મહારાજાધિરાજ અનન્યસિંહનો જય હો ત્યારથી થાય છે. એટલામાં સામી બાજુથી વિદૂષક મહારાજરિપુનો ક્ષય હો ! એમ કહીને પ્રવેશ કરે છે. આથી સભામાં હાસ્યનું મોજુ ફરી વળે છે. અનન્યસિંહ ગુસ્સામાં હસવાનું બંધ કરો એમ કહે છે અને સભામાં શાંતિનું વાતાવરણ છવાય જાય છે.

મહારાજા-મહારાણી સભામાં બેસે છે. પરંતુ મહારાજનું ચિંતાતુર વદન જોઈને સભાજનો અંદરોઅંદર ગુસપુસ કરે છે. આથી મહારાણી, મહામંત્રી, સેનાપતિ અને ન્યાયાધીશ સર્વ રાજાને પૂછે છે કે રાજ્યનો કયો પ્રશ્ન આપને મૂંઝવી રહ્યો છે. ત્યારે અનન્યસિંહ તમારા જેવા બહાદુર અને કુશળ સાથીઓ હોય તો રાજ્યનો કયો પ્રશ્ન મને હેરાન કરે એવું કહે છે. પરંતુ આજે મને બીજો જ પ્રશ્ન કનડે છે અને તે છે ધૂળ. ત્યારબાદ મહારાજા ધૂળથી પોતાને કેવી કેવી તકલીફો પડી છે તે વિશે સભાજનોને જણાવે છે, કે હું ચક્રવર્તી કહેવાઉં પણ નાની અમથી ધૂળ મારા શિરે આવીને ચોટે, ધરતી પર પગ મૂકું કે તરત જ પગે આવીને વળગે અને પગને મલીન કરી દે છે. આગળ જણાવતાં રાજા કહે છે કે મારી રજા વિના મારી આંખમાં પ્રવેશીને મને પરેશાન કરી મૂકે છે. અત્યાર સુધીના રાજાઓએ આ ત્રાસ કેવી રીતે સહન કર્યો હશે. આથી કોઈપણ રીતે આ ધૂળનો નાશ થવો જોઈએ એમ કહીં મહામંત્રીને ચર્ચા કરવાનું કહે છે. ત્યારબાદ મહામંત્રી રાજસભાના પંડિતોને બોલાવીને આ અંગે વિચારવાનું કહે છે. એટલામાં સભામાં પાંચ બ્રહ્માણો આવે છે. મહામંત્રી બ્રહ્માણોને બધી વિગત જણાવે છે કે પૃથ્વી પરની ધૂળ મહારાજા અનન્યસિંહને કેવી રીતે પરેશાન કરે છે. ત્યારબાદ પાંચે બ્રહ્માણો ધૂળ એટલે શું ?, તેનું સ્વરૂપ અને તેના લક્ષણો વિશે ચર્ચા કરે છે. તેમાં બીજો બ્રહ્માણ ધૂળ એટલે પૃથ્વી, તો ત્રીજો બ્રહ્માણ ધૂળ એટલે સુવાસ, તો ચોથો બ્રહ્માણ પૃથ્વી એજ ધૂળ, તો વળી પાંચમો બ્રહ્માણ જગત બ્રહ્મનું સ્વરૂપ છે તેથી પૃથ્વી અને ધૂળનો પ્રતિકાર કરવો શક્ય નથી એવું કહે છે. આમ, પાંચે બ્રહ્માણો પોતાના વાદવિવાદમાં પરસ્પર ઝઘડી પડે છે. એટલામાં ન્યાયાધીશ કહે છે કે આ વાદવિવાદમાંથી કશું નીકળશે નહીં. આથી ન્યાયાધીશ ધૂળથી તાત્કાલિક બચવા રાજાને એક ઉપાય બતાવે છે, કે ધૂળનો ધરતી પરથી સંપૂર્ણ નાશ કરવો શક્ય નથી. પણ શુદ્રસેના પાસે ઝાડું ફેરવીને બધી જમીન સાફ કરાવીએ. રાજા આ વાત સાંભળીને ખુશ થઈ જાય છે અને તાત્કાલિક શુદ્રસેનાને જમીન સાફ કરવાની આજ્ઞા કરે છે. શુદ્રસેના ઝાડું લઈને આખી જમીન સાફ કરી નાખે છે. આથી મહારાણી ન્યાયાધીશ રમ્યદેવને ધન્યવાદ આપે છે. કારણ કે તેમણે ધૂળથી રાજાને ચિંતામુક્ત કર્યા છે. પરંતુ એટલામાં વિદૂષક ત્રાહિ ત્રાહિની બૂમો પાડતો આવે છે અને ધૂળ સાફ કરવાથી પૃથ્વી પર શી અસર થઈ તે વિગતે જણાવે છે. ચારે બાજુ ધૂળના ગોટેગોટા

ઉડવાથી મહેલ કે મકાન, રાત-દિવસ, સુરજ-ચંદ્ર વિગેરેની કશી ખબર પડતી નથી. બ્રહ્માણો પણ આ મહાપ્રલયને શમાવા વરુણયજ્ઞ અને સવાલાખ સુવર્ણશૃંગી ગાયોનું બ્રહ્માણોને દાન આપવું પડશે. એવું કહે છે. પરંતુ મહામંત્રીની સલાહ પ્રમાણે મહારાજા શુદ્રનાયકો પાસે ઝાડુ મારવાનું બંધ કરાવે છે અને ધૂળના ગોટાના શમન માટે રાજા પ્રક્ષાલકોને જલસિંચન કરવા આદેશ કરે છે. બધા પ્રક્ષાલકો ભેગા મળીને પાણી છાંટે છે. એટલામાં વિદૂષક ત્રાહિ નાથ ની બૂમો પાડતો આવે છે અને જલસિંચનથી ભૂમિ પર પાણી જ પાણી થઈ ગયું છે. તેનાથી પૃથ્વી પર કાદવ જ કાદવ થઈ ગયો છે એવું જણાવે છે. આથી રાજા વધુ ચિંતાતુર થાય છે. છેવટે રાજા સેનાપતિની સલાહથી કાદવથી બચવા પંકમયી પૃથ્વી પર સાદડી જડાવી દેવાનો હુકમ કરે છે. પરંતુ વિદૂષક પૂરતો ઘાસચારો ન હોવાથી આટલી મોટી સાદડી તૈયાર કરવી શક્ય નથી. આથી રાજા વધારે મૂંઝાય છે. ત્યારબાદ ન્યાયાધીશ રાજા અનન્યસિંહને ધૂળથી બચવા તેમને રાતદિવસ રંગમહેલમાં જ રહેવાની સલાહ આપે છે. પણ રાજા જણાવે છે કે સભામાં મારી હાજરી અનિવાર્ય છે. તેથી એ શક્ય નથી. ત્યારબાદ રાજા અનન્યસિંહ મહામંત્રીને દાંડી પિટાવીને દેશભરમાં એવી જાહેરાત કરાવે છે, કે જે કોઈ માણસ પૃથ્વી પરની ધૂળને પૂરેપુરી દૂર કરવાનો સફળ ઈલાજ બતાવશે તેને હું મારું અર્ધું રાજ્ય આપીશ અને મારી રાજકુમારી તેની સાથે પરણાવીશ. એટલામાં પ્રતિહારી રાજાને જણાવે છે કે કોઈ અજાણ્યો માણસ તમને મળવા માંગે છે. રાજા તાત્કાલિક તે પથિકને બોલાવે છે. પથિક રાજાને વંદન કરે છે અને રાજાને જણાવે છે કે ધરતીની ધૂળને હંમેશા કાબૂમાં રાખી શકે તેવી અદ્દભુત ચર્મની મોજડી લાવ્યો છું તેવું જણાવે છે. ચર્મની મોજડી જોતાં જ બધા બ્રહ્માણો વિનાશકાલે વિપરીત બુદ્ધિ એમ કહીને ગુસ્સામાં ઝડપથી સભાત્યાગ કરે છે. મહારાજા અનન્યસિંહ મોજડીને જોતા જ ખુશ થઈ જાય છે અને મોજડીની પ્રસંશા કરવા લાગે છે. પથિકને પણ ખૂબ ધન્યવાદ આપે છે. કેવી સુંદર ચીજ છે કે આટલી નાની હોવા છતાં ધૂળને મહાત કરવાની શક્તિ ધરાવે છે. એમ કહીને રાજા-રાણી મોજડી પહેરે છે અને રાજા અનન્યસિંહ મહામંત્રીને આદેશ કરે છે કે આ સુંદર ચર્મકૃતિ મોજડીનો લાભ સમસ્ત પ્રજાને મળવો જોઈએ. માટે મોજડીને પાલખીમાં લઈને આખા સામ્રાજ્યમાં ફેરવવાની આજ્ઞા કરે છે. ત્યારબાદ મોજડીને પાલખીમાં પધરાવવામાં આવે છે. ચાર

સૈનિકો પાલખી ઉપાડે છે અને તેની પાછળ વિદૂષક, મહામંત્રી, ન્યાયમૂર્તિ, પથિક, રાજા-રાણી અને રાજકુમારી મોજડીની સ્તુતિસ્તોત્ર ગાતાં ચાલે છે. અહીં પડદો પડે છે.

પાત્રાલેખન

'ધરતીનો ધણી' નાટકમાં નાટ્યકારે રાજા અનન્યસિંહ, તેની રાણી, મહામંત્રી, ન્યાયાધીશ, સેનાપતિ, પાંચ બ્રહ્માણો, વિદૂષક, પથિક, પ્રક્ષાલકો અને શુદ્રનાયકો મળીને ચૌદ-પંદર જેટલા પાત્રોનું સર્જન કર્યું છે. નાટકના પ્રારંભથી અંત સુધી રાજા અનન્યસિંહનું પાત્ર વધુ ગતિશીલ જોવા મળે છે. જેમ કે રાજસભામાં આવતાની સાથે જ અનન્યસિંહના મુખ પર નિરાશાના વાદળો છવાયેલા જોવા મળે છે. રાજાને નિરાશ જોતાં જ સભાજનો દ્વારા પૂછપરછ કરવી, અનન્યસિંહ દ્વારા ધૂળથી પોતે કેવા પરેશાન છે તેની સમગ્ર વિગત જણાવવી, ત્યારબાદ રાજા અનન્યસિંહ ધૂળથી બચવા માટે જાતજાતના નુસખા કરાવે છે. આ બધા પ્રસંગોમાં રાજા અનન્યસિંહનું પાત્ર વધુ નીખરી ઉઠે છે. વળી નાટ્યકારે નાટકમાં વિદૂષકના પાત્રનો સફળ વિનિયોગ કર્યો છે. નાટકના આરંભમાં જ મહારાજ મહારાજરિપુનો ક્ષય હો એવી વિદૂષકની એન્ટ્રી જ રસપ્રદ છે. સાથે નાટકમાં વચ્ચે-વચ્ચે હાસ્યની છોળો પણ ઉડાડે છે. અનન્યસિંહ પોતે ધૂળથી કેવા હેરાન પરેશાન થયા છે તેની આપવીતી સભાને સંભળાવે છે. ત્યારે વિદૂષક ગીત લલકારે છે ત્યારે વિદૂષકનું પાત્ર આકર્ષક લાગે છે. તે જુઓ,

વિદૂષક : "આપ છો પૃથ્વીપતિ !

ધૂલિ તુચ્છ દાસી છે,

ને આપ છો ચક્રવતી

તો પછી આપને, ધરતીનાથ !

ધૂલિની ધાક કેમ લાગતી ?" [૪૮]

ધૂળના ત્રાસથી ત્રાસી જાય છે ત્યારે તેના ઉપાય માટે બ્રહ્માણોને બોલાવવામાં આવે છે. ત્યારે પરસ્પર એકબીજાની વાતને ચડિયાતી બતાવવા વાદવિવાદ કરે, જલસિંચન કરવાથી બધે કાદવ થઈ જવો, તેના ઉપાય માટે બ્રહ્માણો દ્વારા પ્રાયશ્ચિતરૂપે વરુણયજ્ઞ કરવો પડશે, તેમજ સવાલાખ સુવર્ણશૃંગી ગાયોનું બ્રહ્માણોને દાન કરવું. વિગેરે પ્રસંગોમાં બ્રહ્માણોની લોભવૃત્તિ જોવા મળે છે. આમ, સમગ્ર નાટકમાંથી પસાર થતા આપણને ખ્યાલ આવે છે કે નાટકમાં રાજા અનન્યસિંહ, વિદૂષક અને બ્રહ્માણો સિવાય અન્ય પાત્રોનો વિકાસ થયો નથી. સેનાપતિ, મહામંત્રી, શુદ્રનાયકો, પ્રક્ષાલકો, પથિક, રાણી તેમજ ન્યાયાધીશ વગેરે પાત્રોનો ખાસ નાટકમાં ઉઠાવ મળ્યો નથી. આમ છતાં નાટ્યકારે બે-ત્રણ મુખ્ય પાત્રોથી પોતાના નર્મ-મર્મને ઉપસાવી આપ્યો છે.

ભાષા અને નાટ્યસંવાદ

એક જ દ્રશ્યમાં સમાપ્ત થતું આ નાટક મુખ્યત્વે ગદ્ય લખાણ છે. ભાષા અને સંવાદ વિશે જોઈએ તો નાટ્યકારે નાટકમાં નાટ્યાત્મક છટાથી બોલી શકાય તેવા પદ્ય સંવાદો તેમાં વણી લીધા છે અને નાટકને ગાજતું રાખ્યું છે. નાટકના આરંભમાં જ રાજા અનન્યસિંહ રાજસભામાં આવે છે ત્યારે તેઓ ખૂબ ઉદાસ હોય છે. ત્યારે મહામંત્રી રાજાને ઉદાસીનું કારણ પૂછે છે એ દરમિયાન નાટ્યકારે મહામંત્રીના મુખે સાહજિક બોલચાલની ભાષાનો પ્રયોગ કર્યો છે. જે નાટકમાં નાટ્યત્મક ક્ષણો ઊભી કરે છે. જુઓ,

મહામંત્રી : "કૃપાનાથ, આપ અસ્વસ્થ લાગો છો. આધિ, વ્યાધિ અને ઉપાધીમાંથી શેનો

ઉપદ્રવ કનડે છે તે કહો, મહારાજ, કે તેનો પ્રતિકાર થાય." [૪૯]

આવો જ મહારાજા અનન્યસિંહના મુખે બોલાયેલો સંવાદ જે નાટકને ગતિશીલ રાખવામા સફળ બને છે અને દર્શકોની જિજ્ઞાસા થતી રહે કે નાટકમાં આગળ શું બનશે ? જુઓ અનન્યસિંહનો સંવાદ,

મહારાજા : "(સ્વસ્થ થતાં, ગંભીર સ્વરે) દેવી, જીવનચંદ્ર જેવા બાહોશ મહામંત્રી હોય, ઉગ્રસેન સમો બહાદુર સેનાપતિ હોય અને રમ્યદેવ જેવા ડાહ્યા ન્યાયાધીશ હોય ત્યાં શાસનનો કયો પ્રશ્ન મને મૂંઝવી શકે ? (અટકીને) પરંતુ...પરંતુ... આજે એક બીજી જ વસ્તુ મારા મગજને વળી છે." [૫૦]

અનન્યસિંહ ધૂળથી બચવા જાતજાતના નુસખા કરાવે છે. પ્રથમ તો મહામંત્રીના કહેવાથી શુદ્રનાયકોને ધૂળ સાફ કરાવવા માટે બોલવાવમાં આવે છે ત્યારે ચાર શુદ્રનાયકો આખી જમીન પરની ધૂળ સાફ કરવા ભેગા થાય છે. એ અરસામાં નાટ્યકારે શુદ્રનાયકો પાસે ગામઠી બોલીના સંવાદનો વિનિયોગ કર્યો છે. જે ભાષામાં વળાંક લાવવામાં મદદરૂપ બન્યા છે. જુઓ,

પહેલો શુદ્રનાયક : "હાલો, ભાઈઓ હાલો. બધો દેહ વાળવાનો સે તે હંધા મહેતરને ભેળા કરીને મેકલીએ"

બીજો શુદ્રનાયક : "અરે, દેહ વાળવાનો સે ઈમાં તે મોટો મેર મારવાનો સે ?(ઝાડુ ઊંચું કરીને બતાવતો) આ...ને ઝાડુનો એક ઝપાટો મેલ્યો કે હંધુંય સફાસટ !"

ત્રીજો શુદ્રનાયક : "અલ્યા, મારા ભઈ, દેહ તો હું, પણ હંધી દનિયા ઝાપટી નાખવી હોય તો આપડે ચ્યાં કમ સૈયે ?" [૫૧]

અહીં નાટ્યકારે શુદ્રનાયકોના મુખે ચાલોની જગ્યાએ હાલો જમીન સાફ કરવી બદલે દેહ વાળવો, મેર મારવો, બધુ સાફની જગ્યાએ હંધુંય સફાસટ્ટ, આખી દુનિયાની સાફ કરી નાખીએની જગ્યાએ હંધી દનિયા ઝાપટી નાખીએ જેવા તળપદા શબ્દોના પ્રયોગથી ભાષાને નાટ્યાત્મક ઉઠાવ આપે છે. જેમાં નાટ્યકારની નાટ્યકુશળતા જોવા મળે છે. નાટક જેમ આગળ ગતિ કરે છે તેમ નાટ્યકારની ભાષા સજ્જતાનો પરિચય આપણને થતો રહે છે. જેમ કે જમીન સાફ કરવાથી આખી પૃથ્વી પર ધૂળના ગોટેગોટા થઈ જાય છે. તેના ઉપાય માટે અનન્યસિંહ જલસિંચન માટે પ્રક્ષાલકોને બોલાવે છે. ત્યારે પ્રક્ષાલકોના સંવાદોની ભાષા પણ ધ્યાન ખેંચે છે. જુઓ,

પહેલો પ્રક્ષાલક : "હો રે હો, મારા ધણી ! સપટીવારમાં હંધું હમી ગ્યું હમજો."

બીજો પ્રક્ષાલક : "રે ભઈ વહતા, હાલ્ય હંધી પખાલીની નાત્યને ભેગી કરીએ ને પખાલ્યું શડાવી તાબડતોબ પોંણી છોંટવા લાગીએ"

ત્રીજો પ્રક્ષાલક : "અરે મુઆ કાળિયા, તું તો બૈ ઉતાવળો, અલ્યા ધૂળ્યનો બાપ ચ્યમ નથી. પખાલી પખાલ્ય પકડે એટલી જ વાર. એક ઝપાટે બધું જળબંબકાર !" [૫૨]

અહીં પણ નાટ્યકારે કરેલ ગામઠી બોલીના પ્રયોગમાં તળપદા શબ્દોનો વિનિયોગ સફળ રીતે કર્યો છે. આ ઉપરાંત નાટકમાં વિદૂષકનું પાત્ર ઉમેરી તેના મુખે નાટ્યાત્મક છટાથી બોલી શકાય તેવા પદ્યસંવાદો વચ્ચે વચ્ચે ગૂંથી લઈ નાટકને ગાંજતું રાખ્યું છે. જ્યારે ધૂળથી બચવા રાજા અનન્યસિંહ જમીન સાફ કરાવે છે ત્યારે તેની ધરતી પર શી અસર થઈ તેનું વર્ણન કરતો વિદૂષક દ્વારા ગવાયેલુ ગીત જુઓ,

"દિનરાત ભેદ નહિ, નરનાર ભેદ નહિ
ધૂળ ધૂળ ધૂળ, બધે ધૂળ ધૂળ ધૂળ !
ધરણી કોપી ઝડુ થકી આભમાંયે ધૂળ !
ધૂલિગોટા આભ ઊડે, સાથે માનવબાળ ઊડે
ત્રાહિ ત્રાહિ ત્રાહિ પ્રભો ! પ્રલયજંગ ત્રાહિ !
ત્રાહિ ત્રાહિ ત્રાહિ નાથ ધૂલિજંગ ત્રાહિ !" [૫૩]

વળી રાજાના આદેશથી પ્રક્ષાલકો દ્વારા જલસિંચનથી પૃથ્વી પર માનવબાળ પર શી આપત્તિ આવી પડી તેનું વર્ણન કરતો વિદૂષકના મુખે બોલાયલો પદ્ય સંવાદ જુઓ,

"પૃથ્વી પર પાણી ફર્યું ધૂલિ સાથે મળી ગયું,
થયો બધે પંક, પ્રભો ! પંક પંક પંક.
પાણી વિના પ્રાણી રડે, કાદવ મહીં લોક ખૂંચે;
રસ્તા બધા બંધ થયા, ત્રાહિ ત્રાહિ ત્રાહિ !

ત્રાહિ નાથ, ત્રાહિ પ્રભો, ત્રાહિ ત્રાહિ ત્રાહિ !” [૫૪]

નાટ્યકારે અહીં વિદૂષકના પદ્ય સંવાદો દ્વારા નાટકને ગતિશીલ રાખવામા મદદરૂપ બન્યું છે. તેમજ વિદૂષકના પદ્ય સંવાદોમાં એક જ શબ્દોનું પુનરાવર્તન જેવા કે પંક, ત્રાહિ જેવા શબ્દો આહલાદ્ક લાગે છે. નાટ્યકારે શુદ્રનાયકો તેમજ પ્રક્ષાલકોના મુખે મોકાયેલા ગીતો પણ નાટ્યત્મક વળાંક લાવવામાં ઉપયોગી નીવડ્યા છે. ‘લાલનો ગુલામ’ નાટક કરતાં ભાષા અને સંવાદમાં આ નાટક તેનાથી એક ડગલું આગળ વધી જાય છે. તે પણ અહીં નોંધવું રહ્યું.

નાટ્યસંઘર્ષ

એક જ દ્રશ્યમાં પૂરું થતું ‘ધરતીનો ધણી’ નાટકને સંઘર્ષ સંદર્ભ જોઈએ તો નાટ્યકાર ધીરુભાઈ ઠાકર નાટકમાં સંઘર્ષની ક્ષણો ઊભી કરવામાં સફળ થયા છે. નાટકના આરંભમાં જ રાજા અનન્યસિંહનું રાજસભામાં આગમન થાય છે. તેમના મુખ પર નિરાશાના વાદળો છવાયેલા હોય છે. આથી સભાના મંત્રીઓ દ્વારા તેનું કારણ પૂછવું. અનન્યસિંહ જણાવે છે કે પોતે ધૂળથી ખૂબ ત્રાસી ગયા છે. આથી ધરતી ઉપરથી બધી ધૂળ સાફ કરાવવાનો આદેશ આપે છે. આમ, નાટકના પ્રારંભમાં જ નાટ્યકાર સંઘર્ષનું વાતાવરણ ઊભું કરવામાં સફળ થયા છે. ત્યારબાદ ધૂળને દૂર કરવા માટે રાજા દ્વારા ચાર બ્રહ્માણોને બોલાવવા અને વિચારવિમર્શ કરવો. તેમજ બ્રહ્માણો દ્વારા કહેવું કે પૃથ્વી અને તેની પુત્રી ધૂળનો પ્રતિકાર કરવો શક્ય નથી તેવું રાજાને જણાવે છે. આથી રાજાની મુશ્કેલીમાં વધારો થવો. આ તમામ પ્રસંગોમાં નાટ્યકારની સંઘર્ષની ક્ષણો ઊભી કરવાની કુશળતા જોવા મળે છે. ત્યારબાદ અનન્યસિંહ ધૂળથી બચવા માટે વિવિધ પ્રકારના અખતરા કરાવે છે. પહેલા તો ધરતી પરથી ધૂળ સાફ કરવા માટે શુદ્રનાયકો પાસે પૃથ્વી સાફ કરાવવી, પ્રક્ષાલકો પાસે જલસિંચન કરાવવું, ધરતી પર સાદડી પથરાવવી વગેરે પ્રસંગોમાં હાસ્યની સાથે સંઘર્ષ પણ જોવા મળે છે. જેમ કે રાજા ધૂળને દૂર કરવા અનેક નુસખા કરે છે. પરંતુ ધૂળ તો દૂર થતી નથી પણ ઊલટું રાજાની મુશ્કેલીઓમાં વધારો થાય છે. જેમ કે ધૂળના ગોટેગોટા થઈ જવા, જલસિંચનથી બધી જગ્યાએ પાણી પાણી

થઈ જવું વગેરે પ્રસંગોમાં આપણને સંઘર્ષની ક્ષણોનો અહેસાસ થયા વગર રહેતો નથી. આમ છતાં સમગ્ર નાટકમાંથી જયારે આપણે પસાર થઈએ છીએ ત્યારે નાટકમાં જે સંઘર્ષનો દોર જળવાવો જોઈએ તે જળવાતો નથી. નાટકમાં સંઘર્ષ કરતાં હાસ્યની ક્ષણો નાટ્યકાર ઊભી કરી શક્યા છે. આમ છતાં નાટ્યકારે વિદૂષકના પાત્ર દ્વારા ધૂળને દૂર કરવા રાજાના જુદા જુદા અખતરાથી માનવ સૃષ્ટિ પર શું અસર થઈ તે જણાવવામાં સફળ થયા છે. આ ઉપરાંત બાળ માનસને ધ્યાનમાં રાખી સંઘર્ષની ક્ષણો નાટ્યકાર ઊભી કરી શક્યા છે.

તખ્તાલાયકી

નાટ્યકાર ધીરુભાઈ ઠાકરે સન ૧૯૪૧માં ચિલ્ડ્રન્સ એકેડેમી બાળકોને માટે આ નાટકનું સર્જન કર્યું હતું અને ભજવ્યું પણ હતું. તેની ખૂબ પ્રસંશા પણ થઈ હતી તેવું નાટ્યકાર જણાવે છે. આ નાટક મૂળ તો રવીન્દ્રનાથ ટાગોરના ‘જૂતો આવિષ્કાર’ કાવ્યમાંથી લેવામાં આવ્યું છે. પણ મૂળમાં અનેક રચનાઓ અને ગીતો છે. પણ નાટ્યકારે મંચને અનુરૂપ તેમાં કાપકૂપ કરી પોતાની રીતે નાટ્યવસ્તુ ઉપસાવ્યું છે અને નાટકને મંચીયરૂપ આપવાની કોશિશ કરી છે. નાટકના પ્રારંભમાં જ મહારાજા અનન્યસિંહની રાજસભાનું દ્રશ્ય, રત્નજડિત સિંહાસન, બીજી બાજુ આસનો, રાજસભાની તૈયારી વગેરે દ્વારા નાટ્યકારે સ્ટેજનો ખ્યાલ રાખ્યો છે તે જોઈ શકાય છે. ત્યારબાદ નાટકમાં વિદૂષકનું પાત્ર ઉમેરીને તેના મુખે પદ્ય સંવાદોને વણી લીધા છે તેમાં તેમની નાટ્યકુશળતા જોવા મળે છે. રંગભૂમિના સંદર્ભ નાટકને જોઈએ તો નાટ્યકારે આરંભમાં જ ક્ષય હો, ક્ષય હો એમ કહીને વિદૂષકનો પ્રવેશ કરાવી આપ્યો છે. ત્યારબાદ અનન્યસિંહની ચિંતા દૂર કરવા માટે બ્રહ્માણોનું આગમન તેમાં નાટ્યકારે બ્રહ્માણોની વેશભૂષાનો પણ ખ્યાલ રાખ્યો છે. બ્રહ્માણોની પરસ્પર વાતચીત દરમિયાન એકબીજા પર ક્રોધીત થવું અને મારવા માટે તૈયાર થવું. અહીં નાટ્યકારે આ દ્રશ્યને પ્રેક્ષકપ્રિય બનાવ્યું છે. નાટકમાં જેમ આપણે આગળ જઈએ તેમ નાટ્યકારની મંચીયસૂઝનો ખ્યાલ

આવે છે. જ્યારે શુદ્રનાયકો ધૂળને સાફ કરવા માટે એકઠા થાય છે ત્યારે શુદ્રનાયકોના મુખે નાટ્યકારે જે ગીત મૂક્યું છે તે દેશી રંગભૂમિને અનુરૂપ છે જુઓ,

“ધરતીની ધૂળ્યે મારો રાજા રંજાડયો, રાજાની દશમન ! ઝાડુ મારો રે !

રાજાની વેરણ ! ઝાડુ મારો રે !

ધરતીની ધૂળ્યે મારી રોંણી રંજોડી, રોંણીની દશમન !ઝાડુ મારો રે !

રોંણીની વેરણ !ઝાડુ મારો રે !” [૫૫]

વળી પ્રક્ષાલકોને મુખે પણ નાટ્યકારે આવા દેશી રંગભૂમિને અનુરૂપ ગીતોનો યોગ્ય વિનિયોગ કરવામાં સફળતા પ્રાપ્ત કરી છે. પ્રક્ષાલકો જ્યારે ધૂળના ગોટાને સમાવવા જલસિંચન કરે છે ત્યારે નાટ્યકારે મૂકેલું ગીત કેવું આકર્ષક લાગે છે તે જુઓ,

“એ...ઊંસેય ઊડે ને નેંસેય ઊડે ઊડવાનો આરો નઈ,

લોકહંધાયમાં અંધારૂં કીધું તોય, ઈ ગોઝારી ના ધરાઈ. પખાલ્યું.

અમે પખાલી પાકા સૈયે ઈ ધૂળ્યને મેલહું નઈ

પાણીની શેર્ય ધૂળ્યુંના ગોટાને, ભોંમાં ભંડારહું ભઈ,

પખાલ્યું પકડી હાલો, મારા ભઈ !” [૫૬]

નાટકમાં આ પ્રકારના ગીતો બાળકોને ધ્યાનમાં રાખીને નાટ્યકારે યોગ્ય ઉપયોગ કર્યો છે. તદુઉપરાંત વિદૂષકના પદ્ય સંવાદો પણ દેશી રંગભૂમિનો માહોલ ખડો કરવામાં મદદરૂપ થાય છે. નાટકના અંતમાં જ્યારે એક પથિક રાજાને મળવા આવે છે અને તે ધૂળથી બચવા માટે એક સુંદર મોજડી રાજાને બતાવે છે. ત્યારે વિદૂષક મોજડીના વખાણ કરે છે ત્યારનું ગીત જુઓ,

“ધન્ય ધન્ય, ધન્ય નાથ ! રૂપરંગ રમ્ય છે.

શી કલા ? રૂડી ભાત જુઓ, વળી

અનન્ય, અદ્દભુત ને નાવ સમ ડોલતી.

જોડી આ ચર્મની ચરણ શોભાવતી !

ધૂલિનો નાશ કરી આપશે શાન્તિ, પ્રભો !

ધન્ય ધન્ય, ધન્ય નાથ !ચર્મકૃતિ ધન્ય છે !” [૫૭]

ત્યારબાદ રાજા મોજડી જોતાં જ ખુશ થઈ જાય છે, અને મોજડીને પાલખીમાં પધરાવીને આખા સામ્રાજ્યમાં ફેરવવાનો આદેશ કરે છે તેમાં પણ નાટ્યકારે રંગભૂમિના દ્રશ્યને ધ્યાનમાં રાખ્યું છે. નાટ્યકારે સ્ટેજમાં પ્રકાશ, અંધારું તેમજ વેશભૂષા સંદર્ભ કાળજી રાખીને મંચીય સૂઝની પ્રતીતિ કરાવી આપી છે.

આમ, ધીરુભાઈ ઠાકરે ‘બે બાળનાટકો’ બાળકોને ધ્યાનમાં રાખીને આ નાટકોનું સર્જન કર્યું હતું. સન ૧૯૪૦-૪૧માં લખાયેલા અને ભજવાયા હતા પણ તે પ્રકાશિત સન ૧૯૯૮માં થયા હતા. આ બે બાળનાટકોએ ધીરુભાઈનો સાહિત્યક્ષેત્રે પ્રવેશ કરાવ્યો હતો તેમજ તેની ભજવણી વખતે શિક્ષણ, સાહિત્ય અને નાટ્ય ત્રણેય પરસ્પર ગૂંથયેલા છે તેની પ્રથમ પ્રતીતિ તેમને થયેલી એમ તેઓ નોધે છે. તેમજ આ બે બાળનાટકો રંગભૂમિ સંદર્ભ સફળ રહ્યા હતા જેની નોધ ‘ટાઈમ્સ ઓવ ઈન્ડિયા’ નામના વર્તમાનપત્રે લીધી હતી. ત્યારે આપણને પ્રશ્ન થાય છે કે ગુજરાતી સાહિત્યમાં અત્યારે જે સામયિકો કાર્યશીલ છે તેઓએ સહેજ પણ નોધ લીધી નથી. શું તેની ઉપેક્ષા કરવી જ ઘટી ?

નાટ્યવિવેચન

ધીરુભાઈ ઠાકરનું ગુજરાતી નાટ્યવિવેચનમાં સવિશેષ પ્રદાન રહ્યું છે. તેમના વિવિધ સમયે પ્રકાશિત થયેલા બાર જેટલા વિવેચન સંગ્રહોમાં નાટક વિશેની સૈદ્ધાંતિક, તાત્ત્વિક તેમજ કૃતિલક્ષી સમીક્ષા કરેલી જોવા મળે છે. જેનો વિગતે અભ્યાસ કરીએ તો ‘નાટયકળા’ (૧૯૮૫)માં પ્રકાશિત થયેલા વિવેચન સંગ્રહમાં તેમની નાટ્યવિવેચન દ્રષ્ટિનો સુપેરે પરિચય આપણને પ્રાપ્ત થાય છે. નાટકની ઉત્પત્તિથી આરંભ કરીને રજૂઆત સુધીનો વિકાસક્રમ આલેખ્યો છે. નાટકની અન્ય સાહિત્યસ્વરૂપ સાથે તુલના કરીને નાટકમાં ક્રિયાને

વધારે પ્રાધાન્ય આપે છે. 'સાહિત્ય, શિક્ષણ અને નાટક' એ લેખમાં તેમણે નાટક અને સમાજ કે શિક્ષણનો કેવો સંબંધ રહેલો છે તે જણાવે છે. ત્રણેયનો સંબંધ શું હોવો જોઈએ તેનીયે ચિંતા પણ તેમણે વ્યક્ત કરી છે. નાટક, શિક્ષણ અને સાહિત્યને સર્જનાત્મક પ્રવૃત્તિ ગણી ત્રણેય પરસ્પર એકબીજા સાથે સંકળાયેલા છે એમ તેમનું માનવું છે. વિવિધ નાટકોના ઉદાહરણો દ્વારા નાટક વ્યક્તિ અને સમાજ પર કેવી પ્રભાવક અસર કરે છે તે વિશેની સુંદર ચર્ચા કરી છે. યુરોપમાં ચાલતી ચાર પ્રકારની નાટ્યપ્રવૃત્તિઓનો ઉલ્લેખ કરીને આપણી શિક્ષણવ્યવસ્થામાં પ્રાથમિક, માધ્યમિકથી માંડીને ઉચ્ચ શિક્ષણમાં નાટકની પ્રવૃત્તિને સ્થાન આપવાની હિમાયત તેઓએ કરી છે. આગળ નાટક વ્યક્તિત્વ વિકાસમાં કેવું ફળદાયી બને છે તે વિશે જણાવતા તેઓ કહે છે કે *"નાટકની તાલીમથી આત્મશ્રધ્ધા સાથે વિચાર, વર્તન ને વાણીની શિસ્ત આવે છે"* [૫૮] શિક્ષણની સાથે નાટકનો સંબંધ તેમજ વિદ્યાર્થીના વ્યક્તિત્વ ઘડતરમાં નાટકનો ફાળો કેટલો મૂલ્યવાન છે તે વિશે જણાવતા તેઓ કહે છે કે, *"નાટક શિસ્તની, વ્યવસ્થાની કળા છે. સ્ફૂર્તિ, સંયમ, સ્વસ્થતા અને નિયમિતતા જેવા ગુણો નાટકની તાલીમથી કેળવાય છે. શિક્ષણનું કામ અભિવ્યક્તિ માટે મુકતતા આપવી તે છે. તે કામ શિક્ષણમાં ચાલતી નાટ્યપ્રવૃત્તિ દ્વારા સારી રીતે સધાય છે."* [૫૯] એવું તેમનું માનવું છે. નાટકને શિક્ષણ આપવાની પદ્ધતિ ગણીને શિક્ષણને પ્રથમ અને નાટકને ગૌણ ગણીને તેનો ઉપયોગ કરતી વખતે સાવચેતી રાખવાની સલાહ આપે છે. આમ વિદ્યા અને કળા એ બંનેના સમન્વયની હિમાયત તેમણે સાહિત્ય, શિક્ષણ અને નાટક વિષયક લેખમાં સતત તેઓએ વ્યક્ત કરી છે.

નાટક અને રંગભૂમિના કલા સિદ્ધાંતોનો વિચાર 'નાટક અને લેખક' એ લેખમાં જોવા મળે છે. નાટ્યલેખની આવશ્યકતા, નાટકની ઉત્પત્તિ, વસ્તુસંકલના, નાટ્યપ્રયુક્તિઓ, ત્રિવિધ એકતા, કાર્યનું મહત્ત્વ, સંવાદો, રંગસૂચનો, નાટકમાં ગદ્ય-પદ્યનો વિનિયાગ, પાત્રચિત્રણ વગેરેની છણાવટ કરી છે. સ્ક્રિપ્ટ વગર નાટક ભજવાય ખરું ? એવો પ્રશ્ન કરીને તેઓ નાટ્યલેખને નાટકની પ્રાથમિક જરૂરિયાત ગણે છે. નાટકમાં શબ્દની મહત્ત્વની ચિંતા અનેક નાટ્યકારોના અવતરણોના ઉદાહરણો આપીને સ્પષ્ટ કરે છે. જે તેમની નાટ્યવિવેચક તરીકેની દ્રષ્ટિનો પરિચય જોવા મળે છે. આ માટે નાટ્યકલાના નિષ્ણાત એડવર્ડ ગોર્ડન ક્રેગને

નોંધે છે. 'મારે નાટક માટે લખાણની જરૂર નથી' 'ધી આર્ટ ઓવ ધ થિયેટર' નામના પુસ્તકમાં નાટકનું માધ્યમ શબ્દ નથી ક્રિયા છે. એવું વિધાન ક્રેગનું છે જેનો અર્થ એ થાય કે નાટક માટે શબ્દ એ આવશ્યક નથી. આ આખોય પ્રશ્ન થિયેટરની ભાષાને લગતો છે. પરંતુ નાટ્યવિવેચક ક્રેગના વિચારોથી એક ડગલું આગળ જઈ મૂક અભિનયને જરૂરી માને છે. પણ તેઓનું કહેવું છે કે *"નાટયકળાનો સંતપર્ક આનંદ તો શબ્દબધ્ધ નાટકથી જ અનુભવાય છે."* [૬૦] એવું કહીને શબ્દને નાટકમાં મહત્ત્વનું સ્થાન આપે છે. નાટકને વસ્તુલક્ષી સાહિત્યપ્રકાર ગણીને નાટ્યસર્જનને અઘરી કળા માને છે. આથી રંગભૂમિથી વિમુખ થતા લેખકો વિશે ચિંતા વ્યક્ત કરતા તેઓ નોંધે છે કે, *"આજનો લેખક દર્શક અને રંગભૂમિ વચ્ચેનો અંતરાય દૂર કરીને ભજવવા સારું લખતો જણાય છે."* [૬૧] જેને તેઓ ગુજરાતી નાટકોની મોટી મર્યાદા ગણાવી છે. આગાથા ક્રિસ્ટીનું 'માઉસ ટ્રેપ' નાટકને કેન્દ્રમાં રાખીને વસ્તુસંકલનાની ચર્ચા છેડી છે. નાટકમાં કથાની ગૂંથણી દર્શકોને રસ પડે એ રીતે કરેલી હોવી જોઈએ. આ માટે તેઓ જણાવે છે કે, *"વસ્તુ-સંકલનામાં લાઘવ, સ્પષ્ટતા અને રસ હોવા જોઈએ. નાટક કરકસરથી દીપે છે. શબ્દની, પાત્રની, પ્રસંગની, દ્રશ્યની કરકસરથી તેનું સ્વરૂપ સુસ્લિષ્ટ બને છે. તેની અસર પણ સચોટ સધાય છે."* [૬૨] નાટકમાં સ્થળ, સમય, કાર્યની એકતા, તેનું મહત્ત્વ તેમજ નાટ્યયુક્તિઓની વાત કરતા તેઓ બર્તોલ્ત બ્રેખ્ત જેવા ખ્યાત સર્જક તેમજ ગુજરાતી, સંસ્કૃતના કેટલાક ઉત્તમ નાટકોમાં પ્રયોજાયેલી નાટ્યયુક્તીઓના ઉદાહરણો દ્વારા તેની વિગતે માહિતી આપી છે. *"ક્રિયાની એકતા (unitત્ર of aશ્rion) નાટકમાં અનિવાર્યપણે આજ સુધી સચવાતી આવી છે"* [૬3] તેનોય આનંદ વ્યકત કર્યો છે. ઇબ્સનકૃત 'ડોલ્સ હાઉસ', સેમ્યુઅલ બેકેટકૃત 'વેઈટિંગ ફોર ગોદો' શેક્સપિયરકૃત 'ઓથેલો', ઉમાશંકર જોષીકૃત 'સાપના ભારા' તેમજ રમણભાઈ નીલકંઠકૃત 'રાઈનો પર્વત' જેવા નાટકોમાં પ્રયોજાયેલા સંવાદોના ઉદાહરણો દ્વારા નાટકમાં સંવાદોનું કેટલું મહત્ત્વ છે તે વિશેની વિગતે ચર્ચા કરી છે. નાટકમાં પ્રયોજાતી સંવાદની ભાષા વિશે તેઓ નોંધે છે કે, *"નાટકના સંવાદમાં પાત્રને ઉચિત અને તેના મનોભાવને સમર્થપણે વ્યક્ત કરે તેવી ભાષા વાપરવી જોઈએ"* [૬૪] તેવી ભલામણ તેમની જોવા મળે છે. ના ટકે તે નાટક નહીં, પણ ટકે તે નાટક એવું વિધાન કરીને નાટકમાં પાત્રનું સ્થાન, તેનું મહત્ત્વ વગેરેની વાત કરી

છે. આ માટે તેઓ મોરીસનું 'ધ ક્રિયેટેડ', ઇટાલિયન નાટયકાર પીરાન્દેલોનું 'સિક્સ કેરેક્ટર્સ ઈન સર્ચ ઓવ એન ઓથર' જેવા નાટકોના માધ્યમથી પાત્રો વિશેની માહિતી આપી છે. નાટકમાં પાત્રચિત્રણ સંદર્ભ તેઓનું વિધાન છે કે, *"લેખક જાય, પણ પાત્ર ટકે. લેખકની સર્જકતાની કસોટી જીવનનું સત્ય પ્રગટ કરે તેવા વાસ્તવિક પાત્રના સર્જનમાં છે"* [૬૫] એવી ચર્ચા કરી ગુજરાતી નાટકો પ્રત્યે પોતાની નારાજગી વ્યકત કરી તેઓ નોંધે છે કે, *"નાટકના જેવું દારિદ્રય ગુજરાતી સાહિત્યમાં બીજું એકેય સ્વરૂપનું નથી"* [૬૬] સાથે સુધરશે તેવી આશાય લેખના અંતે વ્યકત કરી છે

'નાટક અને દિગ્દર્શક' એ લેખમાં દિગ્દર્શકનું મહત્ત્વ, તેની ઉત્પત્તિ અને ઈતિહાસ, દિગ્દર્શકની કામગીરી, દિગ્દર્શકની પ્રત, નાટ્યપસંદગી, પાત્રવરણી, નાટકનું અર્થઘટન, રસતત્ત્વની વહેંચણી, શબ્દોનું અર્થઘટન રંગતંત્રનિયામક અને સ્ટેજ મેનેજર, નાટ્યપ્રયોગ અને દિગ્દર્શનકલા સાથે વણાયેલા પાસાંઓની વિગતે વાત કરી છે. *"નાટકનો મૂળ સર્જક લેખક છે. દિગ્દર્શક તેનું પ્રત્યક્ષ અર્થઘટન કરનાર સર્જક છે."* [૬૭] એવું વિધાન ટાંકીને નાટ્યવિવેચક દિગ્દર્શકોની શૈલીનો પરિચય આપ્યો છે. દિગ્દર્શકની ઉત્પત્તિ અને નાટકની સમગ્ર પ્રક્રિયામાં દિગ્દર્શકનું શું સ્થાન છે. તેની વાત કર્યા પછી દિગ્દર્શકોનો તબ્બકાવાર ઈતિહાસ ટૂંકમાં રજૂ કર્યો છે. આરંભમાં લેખકોનો નાટક ઉપર કેવો પ્રભાવ હતો ને ત્યારપછી સર હેનરી ઇરવિંગનો ઉલ્લેખ કરીને નાટ્યકથા અને રંગતંત્ર વચ્ચેનો સંબંધ સમજાવનાર એ પહેલા દિગ્દર્શક એમ તેમનું માનવું છે. એડવર્ડ ગોર્ડન ક્રેગ, સ્તનીસ્લાવસ્કી, એન્તની આર્તું અને જર્મન નાટ્યકાર બર્તોલ્ત બ્રેખ્ત જેવા નાટ્યવિદોનો ઉલ્લેખ કરીને કાળક્રમે નાટ્યક્ષેત્રે કેવા પરિવર્તનો આવ્યા તેની સરસ વાત કરી છે. ગુજરાતી અને સંસ્કૃત નાટકોમાં દિગ્દર્શકની ભૂમિકા ક્યારે શરૂ થઈ, ભિન્ન વિચારો ધરાવતા દિગ્દર્શકોના વિચારો સ્પષ્ટ કરીને તેમના કાર્યક્ષેત્રની વિસ્તૃત માહિતી છેડી છે. દિગ્દર્શકે નાટકની પસંદગી કરતી વખતે ધ્યાનમાં રાખવાની બાબત વિશે જણાવે છે તે જોઈયે તો, *"દિગ્દર્શક અને કલાકાળની રુચીને સંતર્પે તેવું હોય તો જ નાટક ભજવવા-ભજવવાનો ઉત્સાહ નટ-દિગ્દર્શકમાં છેવટ સુધી ટકી રહે"* [૬૮] એવું નોંધીને નાટકના મૂર્ત-અમૂર્ત તત્ત્વો, નાટકના સિક્વન્સ વગેરેની ધ્યાનમાં રાખવાની સલાહ આપી છે. દિગ્દર્શકની પ્રત, નાટકનું

અર્થઘટન, પાત્રવરણી સંદર્ભ ચર્ચા છેડી છે. *"નાટકના કેન્દ્રસ્થ ભાવ કે વિચારને ઉઠાવ મળે અને તેનું પ્રાણતત્ત્વ (pirit) મંદ ન પડી જાય તે રીતે દિગ્દર્શકે નાટકની કાટછાટ કરવી જોઈએ."* [૬૯] નાટકની ભજવણી કરતી વખતે દિગ્દર્શક જે પ્રત તૈયાર કરે છે તેની કેટલી ગંભીરતા રાખવી પડે છે તે વિશેની રસપ્રદ માહિતી તેમના આ વિધાનમાંથી મળે છે. દિગ્દર્શકે નાટકનું અર્થઘટન કેવી રીતે કરે છે.? એવો પ્રશ્ન છેડીને દિગ્દર્શકે નાટકનું અર્થઘટન કેવી રીતે કરવું જોઈએ તે વિશે તેઓ નોંધે છે કે, *"લેખકના હેતુને યથાર્થ સમજીને તેને વફાદાર રહીને નાટકનો કેન્દ્રવર્તી વિચાર દિગ્દર્શકે તારવવો જોઈએ. વિષયવસ્તુરૂપ નાટકનું હાર્દ દિગ્દર્શક સતત લક્ષમાં રાખે એટલું જ નહીં, પ્રેત્યેક પાત્ર તે સમજે તે જરૂરનું છે."* [૭૦] આ વિશેની વિસ્તૃત ચર્ચા કરતા તેઓ ચેખોવનાં 'ચેરી ઓર્ચાર્દ', 'થ્રી સિસ્ટર' તેમજ શેકસપિયરનું 'મેકબેથ' જેવા નાટકોના દિગ્દર્શકોએ ઉભા કરેલા અર્થઘટનો ટાંકીને તેમણે આ વાત વિગતે કરી છે. વાસ્તવલક્ષી અને બિન-વાસ્તવલક્ષી એવા શૈલીના બે પ્રકારો ગણીને દિગ્દર્શકની કુશળતા તેઓએ નાટકને અનુરૂપ પસંદ કરેલી શૈલી પર જાય છે. સાથે તેમનું માનવું છે કે, *"નાટકનો મિજાજ, તેની રજૂઆતનો મિજાજ અને પ્રેક્ષકોનો મિજાજ ત્રણેયની એકવાક્યતા સાધવી જોઈએ. સફળ દિગ્દર્શનની એ એક નિશાની છે."* [૭૧] એમ કહીને કુશળ દિગ્દર્શકે આ ત્રણેયની સંવાદિતા સાધવી જોઈએ એવું તેમનું વિધાન છે. આગળ તેઓ જણાવે છે કે, *"આજની પ્રયોગશીલ રંગભૂમિ પર દિગ્દર્શક પોતાના ફળદ્રુપ ભેજાથી અનેક પ્રકારના પ્રયોગો કરે છે. તેમાં પ્રેક્ષાગાર અને રંગમંચ હોય, દ્રશ્ય રચના વગર સપાટ રંગમંચ પર કેવળ પ્રકાશની મદદથી અસરકારક ભજવણી થાય"* [૭૨] આવા અનેકવિધ પ્રયોગો વિશે વાત કરી નાટ્યવિવેચકે દિગ્દર્શકની સૂઝ, સમજ, પ્રયોગ અને તેના કાર્યક્ષેત્રેની વિસ્તૃત્ત માહિતી આપી છે. જેમાં તેમની નાટ્યવિવેચક દ્રષ્ટિનો પરિચય પ્રાપ્ત થાય છે.

'નાટક અને નટ' એ વિષયક લેખમાં અભિનયના ચાર પ્રકાર, અભિનયની તાલીમ, અભિનયના સંપ્રદાયો, પ્રતિનિધાનમૂલક, વાચિકનો સંપ્રદાય, મૂક અભિનય બીબાઢાળ અભિનય સ્તનીસ્લાવાસ્કીનો સર્જનાત્મક અભિનય વાચીકની તાલીમની માહિતી આપી છે. આરંભમાં જ તેઓએ ભરતે આપેલી

અભિનયની વ્યાખ્યાનો ઉલ્લેખ કરીને અભિનયના ચાર પ્રકાર છે તેની ચર્ચા કરી તેનું આધ્યાત્મિક અર્થઘટન કર્યું છે. *"જ્ઞાનનું પ્રથમ પગથિયું વિવેક છે. નટ કે નટીએ પણ સૌપ્રથમ વિવેક કેળવવાનો છે. કળાકારની સ્થિતિ તાટસ્થ્યપૂર્ણ તન્મયતાની હોય છે."* [૭૩] એવું મંતવ્ય આપીને અભિનયના ચાર પ્રકાર ગણાવીને નટના અનુસંધાનમાં આંગિક અને વાચિકને વધારે મહત્ત્વ આપે છે. પ્રતિનિધાનમૂલક અભિનય, વાચિક અભિનય જેમાં નાટકને શ્રાવ્યકાવ્ય ગણીને જ તેની માવજત થાય છે. આ વાતને સમજાવવા તેઓ ડૉ.જોહ્સનના મતનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. નાટક વાંચ્યું હોય તે નાટક ભજવ્યા જેવું જ થાય. એવું જોહ્નસનનું માનવું છે. પરંતુ નાટ્યવિવેચક જોહ્નસનના આ મતને માન્ય રાખતા નથી તેમનું માનવું છે કે *"વાચિક અભિનયનો ઉપયોગ કરીને નાટક વાંચે તો પણ તે નાટક ભજવ્યા જેટલી અસર ઉત્પન્ન કરી શકે નહીં"* [૭૪] આથી તેઓ આંગિક અભિનયનો ઉપયોગ આવશ્યક માને છે. વાચિક વિના જો અભિનય થઈ શકતો હોય તો આહાર્ય વિના તો કેમ થાય.? એવો પ્રશ્ન કરીને અભિનયમાં રંગભૂષા, વેશભૂષા, વસ્ત્રપરિધાન વગેરે વિના અભિવ્યક્તિ કરી શકાય છે. અહીં તેઓ નોંધે છે કે, *"આહાર્યની માફક વાચિકનો સદંતર ત્યાગ થઈ શકતો નથી. કેવળ મૂક અભિનયનો આશ્રય લેનાર નાટકની એક જ બાજુ હલનચલન અને આંગિક ચેષ્ટા પર જ ભાર મૂકે છે. વાચિક અને આંગિકના અદ્વૈતમાંથી જ આદર્શ નાટ્યનિર્માણ થાય છે એ ભૂલવું ન જોઈએ."* [૭૫] આ સમગ્ર ચર્ચા તેમણે સ્તાનિસ્લાવસ્કીના નાટ્યસિદ્ધાંતોને લક્ષમાં રાખીને સમજાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. જેમાં તેમની નાટ્યસૂઝનો ખ્યાલ આપણને આવે છે. નટને માટે વાચિકની તાલીમ કેટલી અનિવાર્ય છે તે વિશેની ઝીણવટથી વાત કરી છે. આના સંદર્ભમાં તેઓ ગ્રેન્વિલ બાર્કરની ઉક્તિ 'tस्eatre i tस्e temple of ˙ peeश्र' ટાંકીને નાટકમાં નટનો અવાજ, વાણીનો ઉપયોગ, નટના ઉચ્ચારો, ભાવકક્ષા, બોલવાની ઝડપ તેમજ શબ્દની માવજત જેવી ઝીણી ઝીણી બાબતોની રસપ્રદ માહિતી આપી છે. આમ, નટે કેળવવાના તમામ ગુણો વિશે તેમણે છણાવટ કરી આપી છે. જેમાં તેમની નાટ્યવિવેચનની વિશેષતા જોઈ શકાય છે. તેમ છતાં અહીં રંગભૂષા, વેશભૂષા, દ્રશ્યબંધ, પ્રકાશયોજના જેવી રંગતંત્ર વિશેની માહિતી તેમણે નજર અંદાજ કરી છે જે તેમની મર્યાદા ગણી શકાય છે.

પ્રેક્ષકનું મહત્ત્વ, પ્રેક્ષકોના પ્રકાર, ભાવયત્રી પ્રતિભા, રસનિષ્પતિ, રસાનુભવની પ્રક્રિયા નાટ્યવિવેચન, નાટ્યપરીક્ષા, વિવિધ થિયેટરપ્રવૃત્તિઓ વિષયક માહિતી 'નાટક અને પ્રેક્ષક' લેખમાં આપી છે. નાટક કોના માટે ? નટ માટે ? એવો પ્રશ્ન કરીને તેઓ નોંધે છે કે, *"પ્રેક્ષકને લક્ષમાં રાખીને જ નાટક લખાય છે. ભજવાય છે અને તેનું નિર્માણ થાય છે. પ્રેક્ષક નાટ્યપ્રયોગમાં બહુ મહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે. એ ચેતનાનો ઝબકાર ઝીલતો સામેનો છેડો છે."* [૭૬] આ વાત તેમણે રામચંદ્ર-ગુણચંદ્રકૃત 'નાટ્યદર્પણ'માં આપેલી વ્યાખ્યાનો ઉલ્લેખ કરીને નાટક દર્શકોને ધ્યાનમાં રાખીને જ લખાય છે એવું તેઓ નોંધે છે. પ્રહસનો માટેનો, ધાર્મિક રુચિવાળો અને નાટકનો રસિક નાનકડો વર્ગ એમ ત્રણ પ્રકાર ગણાવીને નાટકમાં પ્રેક્ષકોને રસાનુભવ કેવી રીતે થાય છે તેની સુંદર વાત કરી છે. સાથે પ્રેક્ષકોએ નાટક જોવા માટે કેળવવાની શક્તિ અને સજ્જતા વિશે તેમનું નોંધવું છે કે,*"નાટકનો રસ માણવાની સર્વસાધારણ યોગ્યતા એટલે સહૃદયતા, સમસંવેદનશીલતા. એને માટે ભણેલા હોવાની જરૂર નથી. પણ નાટકને સમજવાની સામાન્ય શક્તિ જોઈએ."* [૭૭] એવું તેમનું મંતવ્ય છે. પ્રેક્ષક-નાટકના સંબંધની ચર્ચા કરતા જ તેઓ ચલચિત્ર અને નાટક તેમજ નાટ્યવિવેચન વિશેની પણ વિગતે વાત કરી છે. સિનેમા અને ટેલિવિઝનની સ્પર્ધામાં આજે રંગભૂમિ ટકી રહી છે. તેનું કારણ નાટકની જીવંત રજૂઆત અને પ્રેક્ષક સાથે બંધાતો કલાનો જીવંત સંબંધ તેઓ માને છે. સાથે ગુજરાતી નાટ્યવિવેચન સંદર્ભ નિરાશા વ્યક્ત કરતા તેઓ કહે છે તે જુઓ, *"આપણી થિયેટર પ્રવૃત્તિ નબળી રહી તેનું એક કારણ તટસ્થ નિષ્ણાંતો દ્વારા નાટ્યવિવેચન થયું નથી તે છે."* [૭૮] એવું તેમનું વિધાન છે અને તે સાંપ્રતકાળમાં પણ કેટલું સાર્થક લાગે છે ? '

આમ, નાટ્યવિવેચક ધીરૂભાઈ ઠાકરે 'નાટયકળા' વિવેચન સંગ્રહ મારફતે તેમણે નાટક અને નટ, નાટક અને દિગ્દર્શક, નાટક અને લેખક તેમજ નાટક અને પ્રેક્ષક વિશેની સૈદ્ધાંતિક-તાત્ત્વિક ચર્ચા વિચારણા કરેલી જોવા મળે છે. આ વિવેચન સંગ્રહ સંદર્ભ ડૉ.દીપક ભાનુશંકર ભટ્ટનું મંતવ્ય નોંધવા જેવું છે તેઓ કહે તે જુઓ, *"નાટક વિશે તેમણે સૈદ્ધાંતિક-તાત્વિક ચર્ચા-વિચારણા કરી છે. ભજવાતા નાટકોની સમીક્ષા તેમની પાસેથી નથી મળતી. નાટ્યવિવેચન થાય છે તોપણ મહદ્અંશે પ્રત-આલેખની સમીક્ષા પુરતું સીમિત હોય છે.*

'નાટચકળા'માં પણ તેમણે ખરેખર તો સિદ્ધાંત વિવેચન જ આપ્યું છે. આ પુસ્તક એ રીતે પાઠચપુસ્તકની ગરજ સારે છે." [૭૯] આ પ્રકારનું તેમનું મંતવ્ય આપણને યથાર્થ જણાય આવે છે.

નાટ્યવિવેચક ધીરુભાઈ ઠાકરે નાટકનું સાહિત્ય સ્વરૂપ સ્પષ્ટ કરી આપતા લેખો આપ્યા છે. જેમાં 'એરિસ્ટૉટલનો નાટ્યસિદ્ધાંત'(સાંપ્રત સાહિત્ય૧૯૬૮),'નાટકમાં શબ્દ'(પ્રતિભાવ-૧૯૭૨),અને'નાટકનું સાહિત્યસ્વરૂપ'(વિભાવીતમ્-૧૯૮૩)નો સમાવેશ થાય છે. 'એરીસ્ટૉટલનો નાટ્યસિદ્ધાંત' વિષયક લેખમાં નાટ્યવિવેચકે એરીસ્ટૉટલે કરેલા નાટકના ઘટકતત્ત્વો જેવા કે નાટકમાં વસ્તુ, પાત્રનું સ્થાન, ક્રિયા, રસ વગેરેની સૈદ્ધાંતિક ચર્ચા કરી છે. છતાં એરીસ્ટૉટલના નાટક વિશેના અમુક મંતવ્યો તેઓ સ્વીકારતા નથી. જેમ કે ટ્રેજેડીનો નાયક બહું સારોય નહીં, બહું ખરાબે નહીં, પણ સહજભાવે ભૂલ કરી બેસે એવો હોવો જોઈએ એવું વિધાન એરીસ્ટૉટલનું છે. અહીં એરીસ્ટૉટલ અતિ-કરુણ અંજામ પામનાર દુર્જન સહાનુભુતિ જીતી ન શકે એવું બતાવે છે. પણ ધીરૂભાઈ એરીસ્ટૉટલની આ માન્યતા અતિસંકુચિત હોવાનું માને છે. આ બાબતને સ્પષ્ટ કરી આપવા માટે તેઓ ઔરંગઝેબ, ઇયાગો, મેકબેથ, સેતાન ઈત્યાદી પાત્રોના ઉદાહરણો આપીને આ પાત્રો દુષ્ટ હોવા છતાં તેમની પ્રત્યે ભાવકની સહનાભૂતિ ઉત્પન્ન કરી શકાય છે એવું તેઓ નોંધે છે. વળી એરીસ્ટૉટલ નાયક વિશે ચર્ચા છેડતા તેઓ માને છે કે અતિપવિત્ર અને ઉમદા ચારિત્રવાળા સર્વગુણસંપન્ન મહાનુભાવને વિના કારણે વિપત્તિ પડે તે જોઈ નહીં માટે તેવા મહાનુભાવોને નાટકમાં સ્થાન નથી એવું એરીસ્ટૉટલનું માનવું છે. પરંતુ તેનું સાચું કારણ આપતા નાટયવિવેચક નોંધે છે કે,*"એ પૂર્ણ પુરૂષ માનવસહજ મર્યાદાથી મુક્ત હોય છે એ એનું ડીસ્ક્વોલિફિકેશન છે. આપણે જોઈએ છીએ તે માનવ પાત્ર. નહીં દેવ, નહીં રાક્ષક. દેવ પણ માનવ થઈને આવે."* [૮૦] આ વાતને તેઓ 'ઉત્તરરામચરિત' માં ચિતરાયેલું રામનું તેમજ 'નૃસિંહાવતાર'માં હિરણ્યકશિપની રાણીના પાત્રનું ઉદાહરણ આપીને સ્પષ્ટ કરી છે. વળી એરીસ્ટૉટલનું માનવું છે કે 'વસ્તુ જ ટ્રેજેડીનો આત્મા છે, પાત્ર ગૌણ ગણાય' આ વિધાનને પણ તેઓ અંશત:સાચું માને છે. 'વસ્તુ વિના નાટક ન થઈ શકે, પણ પાત્ર વિના થઈ શકે' એરીસ્ટૉટલની આ પ્રકારની દલીલ પણ તેઓ શેક્સપિયર અને ઇબ્સનનાં નાટકો જોયા-વાંચ્યા પછી સ્વીકારતા નથી. આમ,

એરીસ્ટૉટલના વસ્તુ, પાત્રવિષયક વિચારો અસંગત ઉદાહરણોને કારણે તેઓ માન્ય રાખતા નથી. તેમ છતાં એરીસ્ટૉટલના પાયારૂપ સિદ્ધાંતોની તેઓ અવગણના પણ કરતા નથી.

'નાટકમાં શબ્દ' એ લેખમાં નાટકમાં શબ્દનું મહત્ત્વ, શબ્દબધ્ધ નાટકનો જન્મ તેમજ નાટકનો સાહિત્યસ્વરૂપ તરીકે સ્વીકાર શબ્દના કારણે થયો હોવાનું માને છે. નાટકના ઘટકો જેવા કે આંગિક, વાચિક, આહાર્ય વગેરેનો સમન્વય પણ શબ્દને કારણે જ થાય છે તેવું પ્રતિપાદન તેઓ કરે છે. નાટકમાં પ્રયોજાતા શબ્દની વિશેષતા સમજાવતા તેઓ નોંધે છે કે, *"કાવ્ય તેમજ સાહિત્યના અન્ય પ્રકારોમાં થાય છે તેના કરતા નાટકમાં શબ્દનું પ્રવર્તન જુદી રીતે અને જુદા હેતુથી થાય છે. નાટકનું માધ્યમ ક્રિયા છે. ક્રિયાને પ્રગટ કરનાર સાધન તરીકે શબ્દનો નાટકમાં પ્રયોગ થાય છે. અર્થનો સ્ફોટ કરવાની સાથે નાટકનો શબ્દ ક્રિયાને પ્રેરે તે એની વિશેષતા છે."* [૮૧] અહીં તેઓ પીટર બ્રુકના વિધાનને ટાંકીને આ વાતને સ્પષ્ટ કરે છે 'નાટયકાર કવિ છે પણ શબ્દનો નહીં. અભિનીત શબ્દનો કવિ છે; દ્રશ્યસજાવટનો અને અભિનય કરતા અભિનેતાઓનો કવિ છે.' અહીં તેઓ નાટકને અભિનીત શબ્દની કલા માને છે. તદ્ઉપરાંત અનેકવિધ નાટકો જેવા કે 'શાહજહાં', 'અ ડોલ્સ હાઉસ', 'ચિત્રાંગદા', 'મદીરા', 'લક્ષ્મી', 'મિથ્યાભિમાન', 'વીણાવેલી', 'મોહિનીચંદ્ર', 'પુરંદર પરાજય', 'કડલાં', 'જોઈએ છે જોઈએ છીએ' અને 'ડાયલના પંખી' જેવા નાટકોના ઉદાહરણો ટાંકીને નાટકમાં પ્રયોજાતી વ્યહવારની ભાષા અને સાહિત્યની ભાષા વચ્ચેનો ભેદ સ્પષ્ટ કરી આપવાનો ઉપક્રમ રાખ્યો છે. સાથે તેઓ નોંધે છે કે, *"વ્યવહારમાં શબ્દનો અત્યંત સ્થૂળ અને શિથિલ ઉપયોગ થાય છે. જયારે સાહિત્યમાં તેનો ઉપયોગ સૂક્ષ્મ વિચાર કે સંવેદનના પ્રતીક રૂપે થાય છે"* [૮૨] એમ તેમનું માનવું છે.

'નાટકનું સાહિત્યસ્વરૂપ'માં નાટકના સાહિત્યસ્વરૂપ વિશે જયારે વાત કરે છે ત્યારે નાટકને સાહિત્યના એક અંગ તરીકે નહિ પણ એક સ્વાયત કલાપ્રકાર તરીકે સ્વીકારે છે. કવિતા, નવલકથા, ટૂંકીવાર્તા જેવા સાહિત્યસ્વરૂપો સાથે નાટકની તુલના કરીને નાટકને મિશ્ર કલાપ્રકાર તરીકે ઓળખાવે છે. કારણ કે તેમાં સાહિત્યની સાથે સંગીત, શિલ્પ, ચિત્ર, નૃત્ય, રંગભૂષા ઈત્યાદી સાહિત્યેત્તર સામગ્રીનો તેની રજૂઆતમાં ઉપયોગ થાય છે એમ તેમનું માનવું છે. આ વાતને સ્પષ્ટ કરતા તેઓ નોંધે છે કે, *"નાટક સાહિત્યપ્રકાર*

તરીકે સંવાદથી ને કલાપ્રકાર તરીકે અભિનયથી આકાર પામે છે. કલાપ્રકાર તરીકે તેનું મૂલ્યાંકન કરતી વખતે તેમાંના સાહિત્યતત્ત્વની અવગણના થઈ શકે નહીં તેમ સાહિત્યસ્વરૂપ તરીકે તેની સમ્યક પીછાન કરવી હોય તો તેમાં અપેક્ષિત અભિનયતત્ત્વની ઉપેક્ષા કરવી પાલવે નહીં." [૮૩] એવું કહીને નાટકના કલાપ્રકાર તરીકે મૂલ્યાંકન કરતી વખતે નાટકના ઘટકતત્ત્વોને ધ્યાનમાં રાખવાની ભલામણ કરી છે. *"નાટક નાટક છે તેનું કારણ સંવાદ છે."* [૮૪] એવું નોંધીને નાટકમાં સંવાદના મહત્ત્વની વાત કરી છે. તેમની દ્રષ્ટિએ નાટક સાહિત્યપ્રકાર તરીકે સંવાદથી ને કલાપ્રકાર તરીકે અભિનયથી આકાર પામે છે.*"વસ્તુગૂંથણી નાટયોપકારક પ્રસંગોના ક્રમિક આયોજનમાંથી નિષ્પન્ન થતાં સંઘર્ષને અનુલક્ષીને થાય છે"* [૮૫] એવું કહીને નાટકમાં વસ્તુસંકલનની માર્મિક ચર્ચા કરી છે. નાટ્યકૃતિમાં સાહિત્યિક ગુણવત્તાની સાથે અભિનયક્ષમતા પણ તેઓ મહત્ત્વની ગણે છે. આમ, નાટકના કલાસ્વરૂપને સ્પષ્ટ કરી આપતા વસ્તુ, પાત્ર, સંવાદ, ભાષા, અભિનય વગેરે અંગોની વિસ્તૃત માહિતી આપી છે.

નાટ્યવિવેચક ધીરુભાઈ ઠાકરે નાટકની સૈદ્ધાંતિક ચર્ચાની સાથે એકાંકીઓ, નાટકનું રસદર્શન તેમજ કેટલાક ગુજરાતી દીર્ઘ નાટકોની કૃતિલક્ષી સમીક્ષાઓ સમયાંતરે મળી આવે છે. જેમાં 'ન્હાનાલાલ કવિ કે નાટ્યકાર'(પ્રતિભાવ-૧૯૭૨)અને 'નાટ્યસર્જક ન્હાનાલાલ'(વિભાવીતમ-૧૯૮૩) આ બે લેખોમાં ન્હાનાલાલના ભાવનાપ્રધાન નાટકોની કૃતિલક્ષી સમીક્ષા કરી છે. તેમના મતે ન્હાનાલાલે કાવ્યના જ એક પ્રકાર તરીકે નાટ્યલેખન કર્યું છે. આથી તમામ નાટકોમાં આત્મલક્ષી ઊર્મિકવિનો મિજાજ છતો થયા વિના રહેતો નથી એવું તેમનું માનવું છે. સાથે તેમના નાટકોની મર્યાદા તરફ અંગૂલીનિર્દેશ કરતા તેઓ નોંધે છે કે, *"કવિ વસ્તુને નાટ્યક્રિયામાં ઢાળવાને બદલે અંતર્ગત ઉર્મિ કે ભાવનાને તેઓ કલ્પનાના આકાશમાં ચગાવે છે ને આકર્ષક સૂત્રોમાં બાંધીને તેનો મહિમા ગાય છે. પાત્રો ભાવનાનાં વાહક બનીને ઉત્તમ, મધ્યમ ને કનિષ્ટ કોટીમાં બેસે છે. દ્રશ્યો પણ ભાવનાના દોરામાં જ પરોવાયેલાં હોય છે."* [૮૬] આ જ સંદર્ભે બીજું એક મંતવ્ય નોંધવા જેવું છે, *"કવિ ભલે પોતાનાં નાટકોને શેલી કે ગેટેનાં છે તેવાં કાવ્યનાટક ગણાવવાનો પ્રયત્ન કરેલો છે. શેલી અને ગેટેની કૃતિઓમાં ઊર્મિ સ્પષ્ટ આકાર ધારણ કરીને નાટકને સુનિશ્ચિત બંધ આપે છે. તેવું*

ન્હાનાલાલમાં બનતું નથી." [૮૭] આ પ્રકારની મર્યાદા બતાવતા હોવા છતાં ગીત, ભાવના, ભાષા, વસ્તુ, પાત્ર વગેરેની ઉત્તમ પ્રકારની સામગ્રી તેમના નાટકોમાંથી મળી આવે છે. પરંતુ કવિનું એક પણ નાટક દ્રશ્યોની કાપકૂપ અને પુનઃ સંકલન કર્યા વિના રંગભૂમિ પર સફળ થઈ શકે નહીં એવું તેમનું કહેવું છે. *"કવિના બધાં નાટકોની આંતરચેતના શિથિલ બંધવાળા ભાવનાપ્રધાન નાટકની જ રહી છે. ભાવનાના મનોરમ ધુમ્મસ નીચે નાટકનાં તમામ અંગો ઢંકાયેલા રહે છે. ડોલનશૈલી અને ગીતો નાટકનાં રંગવિતરણ માટે ઉપયોગી હોવા છતાં કવિના કોઈપણ નાટકને સીધેસીધું તખ્તા પર ઉતારવું મુશ્કેલ હોય છે."* [૮૮] 'જયા-જયંત', 'વિશ્વગીતા', 'ઈન્દુકુમાર', 'સંગમિત્રા', 'ગોપિકા', 'શ્રી હર્ષદેવ' અને 'અકબરશાહ' જેવા નાટકોના ઉદાહરણો આપીને તેમણે આ મર્યાદા બતાવી છે. જે તેમની નાટ્યવિવેચક કુશળતાનો પરિચય આપે છે. આ બધી મર્યાદાઓ હોવા છતાં કવિના વિવિધ નાટકોમાંના ઉત્તમ દ્રશ્યોનું સંકલન કરીને ન્હાનાલાલ જ આપી શકે તેવાં ભવ્ય સુંદર દ્રશ્યો રજૂ કરવામાં આવે તો તે અવશ્ય અસરકારક બને એવો અભિપ્રાય ધીરુભાઈ આપે છે. 'જયા-જયંતઃ એક સુખદ સ્મરણ'(વિભાવિતમ-૧૯૮૩) એ વિષયક લેખમાં તેમણે ૧૯૪૭ના જાન્યુઆરીમાં રૂપકસંઘના ઉપક્રમે આ નાટકનો તખ્તાપ્રયોગ કર્યો હતો. તે વિશેના સ્મરણોનું નિરૂપણ કર્યું છે. નાટકના દિગ્દર્શકની સંપૂર્ણ જવાબદારી તેઓએ લીધી હતી. સમગ્ર લેખમાંથી પસાર થયા પછી તેમની દિગ્દર્શન કલાનો પરિચય આપણને પ્રાપ્ત થાય છે. કાપકૂપ સાથેની તખ્તાપ્રત, વિવિધ દ્રશ્યોની ગોઠવણી, નાટકનું વાંચન, પાત્રવરણી, વાચિક અભિનયનો વિનિયાગ, ગીતોની જીવંત રજૂઆત વિવિધ દ્રશ્યોની અંકવાર છણાવટ તેમણે કરી છે. ચાર સ્તંભમાં વહેંચાયેલા વિવિધ પાત્રોની તેમણે સૂક્ષ્મ ચર્ચા કરી છે. સાથે નાટકનો તખ્તાપ્રયોગ દરમિયાન તેમણે અનુભવેલી મુશ્કેલીઓ, મર્યાદાઓની નોંધ પણ લીધી છે. આ લેખ સંદર્ભ વિવેચક મહેશ ચંપકલાલનું મંતવ્ય નોંધવા જેવું છે તે કહે કે, *"'જયા-જયંતઃ એક સુખદ સ્મરણ' લેખમાં મૂલગામી ચર્ચાને લીધે તેમનો આ લેખ તેમની દિગ્દર્શનકલાનો તેમજ નાટકની ઉત્કૃષ્ટ ભજવણીનો દસ્તાવેજી આલેખ બની રહે છે."* [૮૯] કોઈપણ દિગ્દર્શકને આ લેખ મદદરૂપ બની શકે તેવો સાર્થક નીવડ્યો છે.

'કાન્તા: એક અવલોકન' (પ્રતિભાવ-૧૯૭૨) અને 'નૃસિંહાવતાર' (વિક્ષેપ-૧૯૭૩)માં તેઓએ પંડિતયુગના સાક્ષર મણિલાલના દીર્ઘ નાટકોની સમીક્ષા કરી છે. 'કાન્તા' નાટકની કૃતિલક્ષી સમીક્ષામાં તેઓએ આરંભમાં જ નાટકની વસ્તુસંકલનામાં નવલરામે બતાવેલી અસંગતાનો ઉદાહરણો દ્વારા યોગ્ય ખુલાસો આપ્યો છે. સાથે નાટકની વસ્તુગૂંથણીમાં શિથિલતા અને અસંભવદોષની શંકા ઉભી કરે એટલી કચાશ રહી ગઈ છે એ વાતનો તેઓ સ્વીકાર કરે છે. છતાં નાટ્યકારે નાટકના કાર્યને સતત વહેતું રાખી શકે તેવાં સ્ફૂર્તિવાળાં પાત્રો ઉપસાવવાની કળા મણિલાલ પ્રથમ પ્રયત્ને જ સિદ્ધ કરી શક્યા છે એવું તેમનું વિધાન છે. આ વિધાનને સ્પષ્ટ કરવા માટે તેઓએ કાન્તાનું તેજસ્વી સતીત્વ, સુરસેનની રાજભક્તિ અને એક્પત્નીવ્રત, હરદાસનું માનસ, રત્નદાસની કુટિલતા જેવા પાત્રોના ઉદાહરણો આપીને મણિલાલની પાત્ર સર્જનની કુશળતાને બતાવી આપી છે. તરલાના પાત્ર સંદર્ભે તેઓ નોંધે છે કે, *"કાન્તાના કંઠના હારનું છેદન કરવા નીકળેલી તરલાના આંતર સંઘર્ષનું વર્ણન શેક્સપિયરના મેકબેથની ડંકનનું ખૂન કરવા જતી વખતની દોલાયમાન મનોદશાનું સ્મરણ કરાવે છે તેવું સચોટ છે."* [૯૦] એવું તેમને જણાય છે. બીજી બાજુ મણીલાલ નાટકની બાહ્ય રચનામાં સંસ્કૃત નાટ્યપદ્ધતિનું અનુસરણ કરે છે તેની સ્પષ્ટા વિવેચકે કરી આપી છે. પણ આંતર વસ્તુસંઘટના લેખકના 'કાન્તા' ને 'હેમલેટ' કે 'મેકબેથ' જેવી કરુણાંતિકા બનાવવાનો મનોરથનું સૂચન કરે છે એમ તેઓ નોંધે છે. વળી ગુજરાતી નાટકમાં કવિતાનો પોતાના પુરોગામીઓ અને સમકાલીનો કરતાં સૌથી વિશેષ ઔચિત્યબુદ્ધિથી પ્રયોગ કરનાર મણીલાલ હતા તેવું તેમનું તારણ છે. સાથે 'કાન્તા' નાટકના તખ્તાપ્રયોગના ઈતિહાસને આધારે શિષ્ટ ગુજરાતી અભિનેય નાટકોમાં 'કાન્તા' નું અગ્રગણ્ય સ્થાન છે એમ તેમનું માનવું છે. આમ, નાટયવિવેચક 'કાન્તા:એક અવલોકન'માં વિવેચક કૃતીલક્ષી સમીક્ષાથી આગળ જઈ શક્યા નથી. તખ્તાપ્રયોગ સંદર્ભ કોઈ ઉલ્લેખ કરતા જ નથી. જે તેમની મર્યાદા નોંધી શકાય છે.

'નૃસિંહાવતાર' (વિક્ષેપ-૧૯૭૩) વિષયક લેખમાં તેમણે મણિલાલના પૌરાણીક નાટકને 'કાન્તા' નાટકની સાથે તુલના કરીને તેનાથી કઈ રીતે જુદું પડે છે તેની સમીક્ષા કરી આપી છે. મણિલાલ પોતે જેનો બોધ કરતાં કદી થાકતા ન હતા તે કર્તવ્યભાવનાને આ નાટકમાં કેન્દ્રસ્થાને સ્થાપી આપી છે એમ માની

હિરણ્યકશિપુમાં કર્તવ્યભાવનાનું આરોપણ કરીને તેમણે મૂળ રાક્ષસી સ્વરૂપને અમુક અંશે માનુષી ઓપ આપ્યો છે. હિરણ્યકશીપુ કેવળ પોતાના રાજા તરીકેના કર્તવ્યને વશ થઈને વિષ્ણુ સાથે વેર બાંધે છે. જયારે પ્રહલાદ પણ પોતાની કર્તવ્યભાવનાને વશ થઈને વિષ્ણુને ખોળતા પિતાને વિષ્ણુનું દર્શન કરાવવા સારું પિતાના બધા જુલમ હસતે મુખે સહન કરી લેવા પાછળ તેની પરમ કર્તવ્યભાવના જ દેખાય છે એવું નવું તારણ તેઓ તારવી આપે છે. સાથે તેઓનું માનવું છે કે, *"ભક્તિનો મહિમા દર્શાવતી પ્રહલાદની પુરાણકથામાંથી પ્રેમ અને કર્તવ્યના વિરોધરૂપ સંઘર્ષથી ખીલતું ઉભયના ઐક્યમાં મંગલાન્ત પામતું સુંદર નાટક ઉપજાવીને તેમાંથી પોતાનો પ્રિય અભેદ-સંદેશ જ ફલિત કર્યો છે."* [૯૧] આ પ્રકારનો ઉલ્લેખ કરીને 'કાન્તા' નાટક કરતા આ નાટકમાં સંઘર્ષનો દોર વધુ તીવ્ર તેમને જણાય છે. આ સંદર્ભ તેઓ નાટકમાં પહેલા અંકના બીજા પ્રવેશમાં આવતા અમુક પ્રસંગોને જેવા કે જયવિજયની ઉદ્ધતાઈ, બ્રાહ્મણોના શાપ, હિરણ્યકશિપુની પ્રતિજ્ઞા વગેરેને નોંધીને નાટકમાં સંઘર્ષનો દોર ઉત્તરોત્તર વધતો જાય છે તે તેમણે ફલિત કરી બતાવ્યું છે. રંગભૂમિ માટે લખાયેલ આ નાટકની સફળતાનું કારણ તેમાં નાટ્યકારે મુકેલા ગીતોને ગણાવે છે. આ માટે નાટકમાં અનેક જગ્યાએ મૂકેલા ગીતોના ઉદાહરણો જેવા કે 'સુખકર મલિયાગર મહેંકે રે', 'ગુણ ગાવા ઈચ્છું', 'શીતલ મોહન રસરાયા' અને 'મારે લાડઘેલો લાડકો' અનુક્રમે પ્રકૃતિસૌન્દર્ય, ભક્તિસંવેદના અને વાત્સલ્યભાવના ગીતોના દ્રષ્ટાંતો ટાંકીને આ વાતને સ્પષ્ટ કરી છે. જેમાં તેમની નાટ્યવિવેચક દ્રષ્ટિનો પરિચય પ્રાપ્ત થાય છે. નાટકની મૂળ હાથપ્રતમાં કેટલીક રહી ગયેલી ઝીણી ભૂલો પ્રત્યે પણ નાટ્યવિવેચકે ધ્યાન દોર્યું છે. જેમ કે વિદુષકનું નામ તેમણે ગોવિંદ ભટ્ટ રાખ્યું હતું જે પછી સોમદત કે સોમનાથ આપ્યું, તો હિરણ્યકશિપુના મંત્રીનું નામ હયગ્રીવ હતું જે નાટકમાં પાછળથી બે-ત્રણ જગ્યા હિરણ્યાક્ષ લખાય ગયું હતું. તે બાબતોની પણ નાટ્યવિવેચકે નોંધ લીધી છે. જે તેમની નાટયવિવેચનની કુશળતાની સૂઝનો પરિચય આપે છે.

નાટ્યવિવેચક ધીરુભાઈ ઠાકરે ગુજરાતી શિષ્ટ અને દીર્ઘ નાટકોની સમીક્ષાની સાથે ગુજરાતી એકાંકીઓની કૃતિલક્ષી વિવેચના પણ કરી છે. જેમાં 'બટુભાઈના નાટકો'(રસ અને રુચિ-૧૯૬૩), 'એકાંકીકાર

ઉમાશંકર જોશી'(અભિજ્ઞાન-૧૯૯૨), 'આપણા એકાંકીઓનું ભાવી ઊજળું છે'(સાંપ્રત સાહિત્ય-૧૯૬૩), 'જયંતી દલાલના કેટલાંક નાટકો'(વિક્ષેપ-૧૯૭૩), 'ન'(વિક્ષેપ-૧૯૭૩) અને એબ્સર્ડ એકાંકી 'ચોરસ ઈંડા અને ગોળ કબરો'(વિભાવિતમ-૧૯૮૩)નો સમાવેશ થાય છે. 'બટુભાઈના નાટકો' એ લેખમાં તેમણે બટુભાઈના સાત એકાંકીઓ 'મત્સ્યગંધા અને ગાંગેય', 'માલાદેવી', 'હંસા', 'સતી', 'અશક્ય આદર્શો', 'શૈવલિની' અને 'લોમહર્ષિણી' ની કૃતિલક્ષી રસદર્શન કર્યું છે. 'લોમહર્ષિણી' જેવા પ્રારંભના નાટકમાં તેઓને શિથિલતા અને અપકવતાની પ્રતીતિ થઈ છે. પણ પછીના 'હંસા' અને 'મત્સ્યગંધા' જેવા એકાંકીઓમાં એકલક્ષી વસ્તુવિકાસ સાધવાનું કૌશલ્ય એકાંકીકાર હસ્તગત કરી લે છે એવું નિરીક્ષણ તેઓ સૂચવે છે. 'મત્સ્યગંધા' સિવાયના દરેક નાટકોનું વસ્તુ તેમને મૌલિક જણાય છે. આની માર્મિક છણાવટ એકાંકીકારે સર્જેલા મૌલિક પ્રસંગોના દ્રષ્ટાંતો આપીને ચર્ચા કરી છે. જે તેમની નાટ્યવિવેચનની ઊંડી સૂઝ જોવા મળે છે. વળી વળ દેતાં દેતાં છેવટે તેમાંથી ઇષ્ટ હૃદયભેદક અંત ફલિત કરી બતાવવામાં એકાંકીકારની ખરી ખૂબી રહેલી છે એવું તેમનું તારણ છે. વસ્તુને વિવિધ પ્રવેશોમાં વહેંચીને સ્થળકાળની એકવાક્યતા સાધવામાં કોઈ વાર બે પ્રવેશો વચ્ચે આવતો લાંબો સમયગાળો બાધક નીવડે છે અને એકાંકીના નિયોજનને શિથિલ કરી દે છે એવું તેમનું માનવું છે. પણ તે બાબતને સ્પષ્ટ કરતા એકપણ દ્રષ્ટાંતનો ઉલ્લેખ કર્યો નથી. આગળ તેમના એકાંકીઓની વિશેષતા વસ્તુના હાર્દને પાત્ર દ્વારા સ્ફુટ કરવામાં વાતાવરણ ખૂબ મદદગાર નીવડયું હોવાનું માને છે. આ વિશેની વિસ્તૃત માહિતી એકાંકીઓમાં ઉભા કરવામાં આવેલા પ્રસંગોમાં રંગદર્શી તત્ત્વને તેઓ ગણાવે છે. બટુભાઈના સમગ્ર એકાંકીઓમાંથી પસાર થયા પછી તેઓ જણાવે છે કે, *"નાટકના કેન્દ્રસ્થ ભાવનું ઉત્કટ આલેખન પ્રત્યેક કૃતિને અંતે સ્વયમેવ પ્રગટ થતી તીવ્ર માનવ-સંવેદના એ આ નાટકોનું સૌથી મોટું અસરકારક અંગ છે."* [૯૨] એવું મૌલિક તારણ તેઓ તારવે છે. 'સાપના ભારા' અને 'હવેલી' એ બે સંગ્રહમાં સમાવેશ થયેલા એકાંકીઓની સમીક્ષા 'એકાંકીકાર ઉમાશંકર'(અભિજ્ઞાન-૧૯૯૨)માં જોવા મળે છે. ઈડરિયા પ્રદેશના સમાજજીવનને પ્રતિબીમ્બિત કરતા 'સાપના ભારા'માંના નાટકો તેમની કલાત્મક નાટ્યસૂઝ અને સર્જનાત્મકની સાથે માનવતાપ્રેમી જીવનદ્રષ્ટિની અનોખી મુદ્રા ધરાવતા તેમને જણાય છે. વળી કોઈ

એક બાજુએ ઢળ્યા વગર, કશાથી અભિભૂત થયા વગર, નાટ્યપ્રસંગનું સચોટ નિરૂપણ કરવાનો કીમિયો ઉમાશંકરે હસ્તગત કર્યો છે એવું તેઓ માને છે. તેમજ કાર્યની એકતાને ફલિત કરી આપતી આંતરિક, પાત્ર અને પર્યાવરણને અનુરૂપ ભાષા તે એની બાહ્ય જરૂરિયાતોને પોષે તેવા સંવાદો તેમના એકાંકીઓમાં તેમને દ્રષ્ટિગોચર થાય છે. બીજું સંયમને તેમની ભાષાનો બીજો મહત્ત્વનો ગુણ ગણી ઓછામાં ઓછા શબ્દોથી વધુ અસર ઉત્પન્ન કરવી તે એકાંકીકારની નાટ્યશૈલીની આગવી વિશિષ્ટા છે એવું માની 'ખેતરને ખોળે' માંથી રેવા અને રઘુ વચ્ચેના સંવાદો અને 'કડલા'ના અંતના દ્રષ્ટાંતો ટાંકીને માર્મિક ચર્ચા કરી છે. 'હવેલી' સંગ્રહના નાટકોમાં વસ્તુ અને શૈલીનું વૈવિધ્ય જણાય આવે છે, પણ નાટ્યરચનાની શિસ્ત તેમને ઢીલી જણાય આવે છે. આમ છતા 'માણેકચોક' અન્ય એકાંકીઓના મુકાબલે સુગ્રથિત ગણે છે. સ્થળ-કાળ-કાર્યની એકતાને ઉમાશંકરના ઉત્તમ એકાંકીઓની હરોળમાં સ્થાન અપાવે છે એવું તેમનું વિધાન છે. 'ન'(વિક્ષેપ-૧૯૭૩)એ લેખમાં શ્રી મોહીયુદ્દીન મનસુરીના ચાર એકાંકીઓની વિવેચના કરી છે. 'આભાસ'ની વસ્તુગૂંથણી કુશળતાથી થયેલી છે તેથી તેમાં ક્રિયાનો પ્રવાહ ચાલુ રહે છે. પણ સંવાદમાં નાટ્યાત્મક ચોટ સધાતી નથી એવું તેમનું માનવું છે. 'અરીસો'માં બે જ પાત્રો વચ્ચે છેવટ લગી ચાલતો મોળો સંવાદ અને તાલમેલીયું વસ્તુ નાટકને રંગમંચ પર ભાગ્ય જ સહ્ય બનાવે છે એવું તેઓ નોંધે છે. 'નાટક' એકાંકી તેમને એબ્સર્ડનો આભાસ ઉભો કરતો એક ઊટંગ પ્રયોગ ગણે છે. વળી 'ઝંખના'એ દ્વિ-અંકી નાટકની વસ્તુગૂંથણી શિથિલ અને અપ્રતીતિકર લાગે છે. નાટ્યોચિત્ત ક્રિયાને ઉપસાવે તેટલા જ અંશને સંવાદમાં ગોઠવવાની કુશળતા લેખક હજુ કેળવી શક્યા નથી એવું વિવેચકનું માનવું છે. આ બધી મર્યાદાઓ બતાવી છતાં નાટ્યવિવેચકે એક પણ ઉદાહરણ આપી સ્પષ્ટતા કરી નથી જે તેમની મર્યાદા ગણી શકાય છે. આમ છતાં તખ્તાની સૂઝ અને નવીનતા માટેનો ઉત્સાહને કારણે મોહિયુદ્દીન મનસુરીની નાટ્યલેખનની સફળતાને તેઓ બિરદાવે છે. શિવકુમાર જોષીકૃત 'નીલાંચલ' નાટ્યલેખન માટે ગુજરાત સરકાર દ્વારા ઈનામ મેળવનાર તેની સમીક્ષા કરતાં તેઓ કહે છે કે, *"શિવકુમાર વસ્તુના રેલાને પાત્રના માનસિક થરમાં સ્વાભાવિક વહેતો કરીને તેને છેવટે પલટો આપે છે. તેથી નાટકમાં ઊંડાણ આવે છે. તેનાથી નાટકની સાહિત્યિક આકૃતિ સુરેખ બંધાય*

છે[૯૩] એવું નોંધીને તેમના એકાંકીઓમાં કાર્યનો વેગ તેમને મંદ જણાયો છે. ચોથો એકાંકીસંગ્રહ તેમની પક્વ નાટ્યસૂઝ અને રસાળ સાહિત્યિક છટાવાળી સંવાદશૈલીનો ઉત્તમ પરિપાક માને છે. વસ્તુના રસતત્ત્વને પારખીને તેને જાળવી રાખવાની એકાંકીકાર શિવકુમાર જોષીની ક્ષમતાને બિરદાવે છે. તો એ જ સ્પર્ધામાં બીજું ઈનામ મેળવનાર ધીરુબેન પટેલકૃત 'નમણી નાગરવેલ'માં સમાવેશ થયેલ આઠ એકાંકીઓને સામાજિક ગણે છે. નાટકના સંઘર્ષ અને તજજન્ય કાર્યને વસ્તુમાંથી ઉપસાવવાની સૂઝ, નાટ્યક્ષમ પ્રસંગો અને પરિસ્થિતિનું વૈવિધ્ય, માનવચિત્તના આંતરથરોમાં વસ્તુને રેલાવ્યા વિના નાટકની નિશ્ચિત આકૃતિમાં સુઘડ સંવાદો દ્વારા ઈષ્ટ વકતવ્યને ફલિત કરી બતાવવામાં તેમની સફળતાને બિરદાવી છે. આ બે એકાંકીઓને આધારે નાટ્યવિવેચક 'આપણા એકાંકીઓનું ભાવી ઊજળું છે'(સાંપ્રત સાહિત્ય ૧૯૬૩) એમ કહેવા પ્રેરાયા છે. 'ચોરસ ઈંડા અને ગોળ કબરો : એક વિશ્લેષણ' (વિભાવિતમ્-૧૯૮૩)માં મુકુન્દ પરીખકૃત એકાંકીની વિવેચના કરી છે. નાટ્યવિવેચકે ચાર ઘટકોમાં વહેંચાયેલા આ એકાંકીમાં એબ્સર્ડ નાટકના કેટલાંક વ્યાવર્તક લક્ષણો તારવી બતાવ્યા છે. કૃતિની વસ્તુગૂંથણી સંદર્ભે તેઓ જણાવે છે કે, *"કૃતિની ગૂંથણી કેવળ વિચારના તંતુઓ સાંધીને કરેલી જણાય છે. તેમજ તેમાં તીવ્ર સંવેદનનું એવું કોઈ સ્થાન દેખાતું નથી કે જેના પ્રતાપે ભાવકને નાટકમાં ભાવાનુભુતીનો સ્પર્શ થાય."*[૯૪] એવું તેમનું તારણ એબ્સર્ડ નાટકના વ્યાવાર્તક લક્ષણને સ્પષ્ટ કરી આપે છે. વળી અભિનયને કેન્દ્રમાં રાખીને લખાયેલ આ નાટક રંગભૂમિ પર ભજવાતા કેવળ પ્રહસનો બની રહે છે એવું તેમનું માનવું છે. 'જયંતી દલાલ અને તેમની નાટયસૃષ્ટિ'(શબ્દ અને સંસ્કૃતિ-૨૦૦૨)એ લેખમાં એકાંકીકર જયંતી દલાલની સફળતા, ગુજરાતમાં અવેતન રંગભૂમિના વિકાસમાં તેમનું પ્રદાન તેમજ તેમના નાટકોની માર્મિક સમીક્ષા છેડી છે. 'સોયનું નાકું', 'અંધારપટ', 'બસ-કંડકટર' અને 'અવતરણ' એ ચાર નાટકોને તેઓ તખ્તાની દ્રષ્ટિએ કરેલા નવીન પ્રયોગો ગણાવે છે. 'સોયનું નાકું' દ્વારા તેમણે એકાંકીની સ્વરૂપગત શક્યતા ખીલવી બતાવી છે. 'અંધારપટ' પ્રેક્ષકની ધીરજની કસોટી કરતો પ્રગલ્લભ પ્રયોગ તેઓ માને છે. 'અવતરણ'ને ઈરવીન શોના 'બેરી ધ ડેડ' પરથી સૂઝેલું નાટક હોવાનું માને છે. દલાલની 'બસ કંડકટર' ધ્વનિના માધ્યમ દ્વારા નાટ્યાત્મક અસર ઉપજાવતી સફળ રેડિયો નાટિકા તેઓ

ગણાવે છે. વિષયવસ્તુમાં માનસશાસ્ત્રીય પલટો દર્શાવતી 'દ્રોપદીનો સહકાર'ને વાચિક આંગિક અભિનયની તેમજ નિર્માણની અનેકવિધ શૈલીઓના પ્રયોગની તક પૂરી પાડતી ઉત્તમ નાટિકા ગણાવી છે. જયંતી દલાલની એકાંકીકાર તરીકેની સફળતા બિરદાવતા તેઓ કહે છે કે, *"દલાલના નાટકોની ખરી ખૂબી ચબરાક સંવાદોમાં રહેલી છે. આ સંવાદો વસ્તુવિકાસ અને ક્રિયાવેગના કરતાં પાત્રના મનોવિશ્લેષણનું કાર્ય વિશેષ બજાવે છે. પાત્રના મનમાં ચાલતી ક્રિયાને સંવાદમાં પ્રતિબિમ્બિત કરતા જઈને ભાવકના ચિત્તને જકડી રાખવાનો કીમિયો અજમાવે છે. ક્યાંય કૃત્રિમ કે નાટકી ન બની જવાય ને વાસ્તવિકતા સતત જળવાઈ રહે તેની તે તકેદારી રાખે છે."* [૯૫] આમ છતાં તેમના નાટકોમાં બોલાતી ભાષાનું સત્ત્વ જરૂર પ્રગટ કર્યું છે પણ ભાષાની તિક્ષ્ણતા સાધવા જતાં તેમનું વકતવ્ય સંદિગ્ધ બની જાય છે એવું તેમનું નિરીક્ષણ છે.

નાટ્યવિવેચકે એકાંકીની સાથે ગુજરાતી શિષ્ટ નાટકોની પણ સમીક્ષા કરી છે. શ્રી રમણ પટેલકૃત 'કેસર અને ચંદનના ઘર્ષણની સુવાસ'(સાંપ્રત સાહિત્ય-૧૯૬૮)માં મહદ્અંશે કૃતિલક્ષી સમીક્ષા જોવા મળે છે. આ નાટક સાહિત્ય કરતાં રંગભૂમિની પીઠિકા પર વિશેષ મંડાયેલું તેમને લાગ્યું છે. છતાં ઉભયનો સમન્વય સાધવા પ્રતિ તેમની ગતિ છે જે એ નાટકમાં નિરુપિત પાત્રમાનસ અને તેનાં સંઘર્ષ પરથી સ્પષ્ટ થાય છે એવું તેમનું મંતવ્ય છે. જોકે લેખકે થોડા દિવસના અંતરે કુસુમને જે ગંભીર માંદગી આવી ગયાનો ઈશારો, વેશ્યાગમનનો પ્રસંગ સુશીલના પાત્રને ઉઠાવ આપવા સહેતુક ઉમેર્યો છે પણ નાટકમાં તે એકરસ થતો નથી એમ તેઓ નોંધે છે. આમ છતાં નાટ્યકારે ભજવવાની દ્રષ્ટિ નજર સમક્ષ સતત રાખી છે. નાટકના દ્રશ્યો, સંવાદો તેમજ સંઘર્ષ અને મૂંઝવણ સૂચવવા માટે યોજેલી અનેક યુક્તિઓ નાટ્યકારની તખ્તાસૂઝનો પરિચય આપે છે. પણ નાટ્યવિવેચકે એક પણ દ્રશ્ય, સંવાદ કે નાટ્યયુક્તિનું દ્રષ્ટાંત આપી સ્પષ્ટતા કરી નથી. 'બે અનોખા નાટકો'(સાંપ્રત સાહિત્ય-૧૯૬૮)એ લેખમાં શિવકુમાર જોશીકૃત 'સુવર્ણરેખા' અને જયંતી પટેલકૃત ફારસ 'નેતા-અભિનેતા'ની સમીક્ષા છેડી છે. જેમાં 'સુવર્ણરેખા' નાટકમાં પાત્રો અને પ્રસંગોને સ્વાભાવિક પણ અણધાર્યો પલટો લાવીને સાચા કલાકારની શક્તિ લેખકે દાખવી છે. તેજ અને અંધારના પટમાંથી પસાર થઈને ઉદાત્ત તેજસ્વરૂપ ધારણ કરે તેવા પાત્રોનું સર્જન કરવાની કળા તેમની નોંધપાત્ર

સિદ્ધી ગણાવે છે. સાથે સંવાદની શિષ્ટ ભાવોદ્રેકવાળી ભાષા, તખ્તાને અનુરૂપ ભાષા, વસ્તુને નાટ્યક્ષમ વળાંક આપીને તેમાંથી નાટ્યોચિત્ત બનાવો પ્રગટ કરવાની ઉત્તમ સૂઝ લેખકે બતાવી છે એવું તેમનું નિરીક્ષણ છે. આમ છતાં શિવકુમાર જોષીએ નાટકને ચતુરંકી બનાવવાનો આગ્રહ સેવ્યો છે તે મર્યાદા તરફ અંગુલીનિર્દેશ કરીને ત્રિઅંકી ચોકઠાંમાં તેનું સંયોજન વધારે સુરેખ લાગત એવી તેમની દલીલ છે. છતાં નાટ્યવિવેચકને 'સુવર્ણરેખા' નાટક તેમના તમામ નાટકોમાં શ્રેષ્ઠ ગણે છે. તો જયંતી પટેલનું 'નેતા અભિનેતા' નાટકનો આરંભ, મધ્ય અને અંત નવી રીતે રજૂ કર્યો છે તેમજ સમગ્ર નાટક ભવાઈની શિથિલ રચનાનું જ સતત સ્મરણ કરાવે છે એવું જયારે તેઓ નોંધે છે ત્યારે નાટકમાં આવતા રંગલો, રંગલી, લલ્લુ જેવા પાત્રોનો ઉલ્લેખ કરી આ બાબતને સ્પષ્ટ કરે છે. છતાં 'મેના ગુર્જરી', 'હો-હોલીકા' અને દીના ગાંધીકૃત 'લોકનાટક' આ ત્રણેય નાટકો કરતાં હાસ્ય વેરતા ચબરાક અને સ્ફૂર્તિલા વ્યક્તિત્વને પ્રગટ કરતા ઉદ્દગારોને કારણે વિશિષ્ટ તરી આવે છે અને રંગમંચ પર સફળ પામેલું નાટક તેઓ ગણાવે છે. 'ધૂમ્રસેર'(વિક્ષેપ-૧૯૭૩)માં ગુલાબદાસ બ્રોકર અને ધનસુખલાલ મહેતાના સંયુકતપણે લખાયેલા નાટકની સમીક્ષા જોવા મળે છે. નાટકમાં આઠે દ્રશ્યોને અંકોમાં નહિ વહેંચતા સળંગ એક જ ક્રમમાં ગોઠવ્યા છે તેથી સ્થળ, કાળ અને કાર્યની એકતા સરસ રીતે સચવાઈ છે એવું તેમનું અર્થઘટન છે. સાથે સચેત પાત્રચિત્રણ, કેન્દ્રવર્તી ભાવને અનુરૂપ દ્રશ્યોની ક્રમિક ગોઠવણી, ત્વરિત કાર્યવેગ, જોસીલા સંવાદો નાટકના અંગોનું સુદ્રઢ સંયોજન કરી નાટકના બાહ્ય તેમજ આંતર સ્વરૂપને સુંદર રીતે ચરિતાર્થ કરી બતાવ્યું છે એવું તેમનું નિરીક્ષણ છે. નાટ્યવિવેચક આ પ્રકારનું જયારે વિધાન કરે છે ત્યારે નાટકનો એક પણ સંવાદ, દ્રશ્યો કે નાટ્યયુક્તિઓના દ્રષ્ટાંતનો નજર સમક્ષ રાખી તેની વિસ્તૃત ચર્ચા કરી નથી. તેથી 'ધૂમ્રસેર' નાટકની તેઓની કૃતિલક્ષી સમીક્ષા નજીવી લાગે છે. '૧૯૪૨'(વિક્ષેપ-૧૯૭૩)એ લેખમાં મધુસૂદન કાલેલકર રચિત 'ઉદ્યાંચે જગ' નામના મરાઠી નાટકને આધારે રશ્મિબહેન પંચોળીકૃત આ નાટકમાં કાર્લકેપરકૃત 'મધર' નામના અંગ્રેજી નાટકમાં વિકસાવેલું વસ્તુ આ નાટકમાં જોવા મળે છે એવું તેઓ નોંધે છે. આ વિશેની માર્મિક ચર્ચા છેડતા 'મધર' નાટકનું નાટ્યવસ્તુ સાથે સરખામણી કરી લેખિકાએ પોતાના નાટકમાં કેવા ફેરફારો કર્યા છે તેની

સ્પષ્ટતા કરી છે. આ ફેરફારને કારણે નાટકનો અંત અમુક અંશે મોળો પડી ગયો છે. છતાં નાટકનો રસ જળવાઈ રહે તેવી દ્રશ્ય અસર ઉપજાવી શકે છે તે લેખિકાની નોંધપાત્ર સફળતાને ધીરુભાઈએ બિરદાવી છે. પણ નાટકમાં ધારદાર ધ્વનિવાળાં સંવાદો તેઓ સર્જી શક્યા નથી. તેથી નાટકનું સમગ્ર સંયોજન જોઈએ તેટલું દ્રઢ તેઓને લાગ્યું નથી. આમ છતાં તખ્તાને ધ્યાનમાં રાખીને સમગ્ર નાટકનું સંયોજન થયું છે તેનોય આનંદ વ્યક્ત કર્યો છે. 'ચંદ્રવદન મહેતા અને સાંપ્રત રંગભૂમિ'(શબ્દ અને સંસ્કૃતિ-૨૦૦૨)એ લેખમાં નાટ્યવિવેચકે ૧૯૨૦-૧૯૯૧એમ સાત દાયકા સુધી ચંદ્રવદન મહેતાએ ગુજરાતી રંગભૂમિના ઉત્કર્ષમાં કરેલા પ્રદાનની વાત કરી છે. ગુજરાતી રંગભૂમિના પડતીના કારણોની ચર્ચા કરી ગુજરાતી રંગભૂમિ અને નાટકને પરસ્પર નજીક લાવવા કરેલા પ્રયત્નોની વિગતે માહિતી આપી છે. સાથે તેમના નાટકની માર્મિક ચર્ચા પણ છેડી છે. 'પાંજરાપોળ' ભવાઈની મુક્તાવાળું તો 'હોહોલિકા' ભવાઈશૈલીનો ઉત્તમ વિનિયોગ દર્શાવતું, 'આગગાડી' અને 'ધરા ગુર્જરી' એ બંને નાટકોને કરુણાંત માને છે. 'આગગાડી' નાટકમાં દ્રશ્યોનું ગ્રથન તેમને શિથિલ જણાવ્યું છે. છતાં વિષયનું નાવીન્ય, વિવિધ પાત્રોનું વાસ્તવિક ચિત્રણ, રસની મિલાવટ અને તખ્તાવિતરણને કારણે તે નાટક આપણા નાટ્યસાહિત્યમાં અવિસ્મરણીય ગણાવે છે. 'ધરા ગુર્જરી'ને તેઓ ચંદ્રવદન મહેતાના જીવનકાર્યને પ્રગટ કરતુ નાટક લાગે છે. સાથે તેઓનું માનવું છે કે, *"'ધરા ગુર્જરી' ના નાયક ગુર્જર ઓઝાની જેમ ચંદ્રવદનનું જીવન ગુર્જર રંગભૂમિને સમર્પિત હતું."* [૯૬] એવું કહી ચંદ્રવદન મહેતાની સેવાની નોંધ લીધી છે. પણ સાંપ્રત રંગભૂમિનો પિંડ બંધાવાનો હજુ બાકી છે. નાટ્યપ્રવૃત્તિમાં પણ તેઓ સાતત્ય અને સુગ્રથીત્તાનો અભાવ છે એમ કહીને સાંપ્રત રંગભૂમિ પ્રત્યે તેમણે નારાજગી વ્યક્ત કરી છે.

નાટ્યવિવેચકે ગુજરાતી દીર્ઘ નાટક, શિષ્ટ નાટક, એકાંકીની સાથે તેમણે અન્ય ટાગોર અને ચેખોવના નાટકોની પણ સમીક્ષા કરી છે. 'દિલભર અને દિલહર', 'નાટકનો પણ રોચક સાહિત્યિક પ્રયત્ન' અને 'કિરણ સૂર્યનાં કેમ વણેશ ?' (સાંપ્રત સાહિત્ય-૧૯૬૮)માં જોવા મળે છે. 'દિલભર અને દિલહર' એ લેખમાં તેમણે રવીન્દ્રનાથના ચાર ગંભીર નાટકો 'વિસર્જન', 'રાજા', 'ડાકઘર' અને 'ચિત્રાંગદા'ની સમીક્ષા

આપી છે. 'વિસર્જન' ને તેઓ શ્રેષ્ઠ કોટીની ટ્રેજેડી ગણે છે તો 'રાજા' નાટક વાર્તારૂપે રજૂ થયું એમ તેમનું માનવું છે. છતાં 'રાજા' નાટકના રાજાની માફક તેમની કલા અદ્રશ્ય રહીને વ્યાપક જીવનનો અનુભવ કરાવે છે પણ વસ્તુની બાંધણી ઢીલી જણાય આવે છે. 'ડાકઘર'ને નાયક અમલ માનવ આત્માનું પ્રતિક ગણે છે. નાટકનું સંપૂર્ણ શિલ્પસૌન્દર્ય 'ડાકઘર'માં અનાયાસે ઉતર્યું છે એમ તેઓ નોંધે છે. 'ચિત્રાંગદા' નાટક કરતાં કાવ્ય વિશેષ તેમને લાગે છે. આમ છતાં, રવીન્દ્રના આ ચારેય નાટકોમાં તેમની પ્રતિભાનો ઉન્મેષ પ્રગટ થયો છે એવું તેમનું કહેવું છે. 'નાનકડો પણ રોચક સાહિત્યિક પ્રયત્ન'એ લેખમાં તેમણે ચંદ્રકાન્ત મહેતાએ રવીન્દ્રનાથનાં ચાર એકાંકીઓના કરેલાં રૂપાંતરોને અવલોકે છે. સાહિત્યની દ્રષ્ટિએ તેમને ચારે નાટિકાઓમાં ઘટનાનું સચોટ અને માર્મિક નિરૂપણને આકર્ષણનું કેન્દ્ર માને છે તો નાની રચનાઓના હાર્દને તેઓ ખાસ આયાસ વિના ગુજરાતીમાં ઉતારી શક્યા છે, ચારેયને રેડિયો નાટિકારૂપે પરિવર્તન કરવામાં તેમની નાટ્યસૂઝના દર્શન થતાં હોવાનું તેઓ નોંધે છે. આમ છતાં નાટ્યકારની મર્યાદા દર્શાવતા તેઓ કહે છે કે, *"બંગાળી કાવ્યપંક્તિઓને ગુજરાતીમાં ઉતારવા જતાં મૂળ ચારુતા અખંડ રહી શકી નથી."* [૯૭] 'સજા' નાટકમાં પાત્રનું માનસ થોડાં જ વાક્યોમાં તાદ્રશ પ્રગટ કર્યું છે. સંવાદો ક્ષ-કિરણની વેધકતાથી પાત્રના આંતરસ્વરૂપને આરપાર દ્રશ્યમાન કરે એવું તેમનું અર્થઘટન છે. પણ નાટ્યવિવેચકે સંવાદનું એકપણ ઉદાહરણ આપી સ્પષ્ટ કર્યું નથી જે તેમની મર્યાદા છે. 'શ્યામા'માં ગીતનાટિકાની ભાષાનું લયમાધુર્ય ધ્યાન ખેંચે છે. 'ફાલ્ગુની' નાટક હળવી શૈલીનું છે. 'કિરણ સૂર્યના કેમ વણેશ ?'એ વિષયક લેખમાં તેમણે અખાની કાવ્યપંક્તિને ખપમાં લઈને ચેખોવના 'ત્રણ બહેનો'એ નાટકનું રસદર્શન કરાવ્યું છે. આ નાટકની માર્મિક ચર્ચા છેડતાં કલાકારની સંવેદનશીલતા અને વૈજ્ઞાનિક તટસ્થતાનો સુંદર મેળ તેમને ચેખોવના નાટકમાં જોવા મળ્યો છે. નાટકમાં હાસ્યની સેરો, કરુણનો સતત ઝળુંબી રહેલો ભાર, ભીષણ ઘટનાઓ, ભારેખમ વાતાવરણ હોવા છતાં નાટ્યાત્મક પરિસ્થિતિને ઉઠાવ આપ્યા વિના નાટકની સમગ્ર અસર ઊભી કરવામાં ચેખોવે નોંધપાત્ર કલાસિદ્ધી દાખવી છે. સાથે એક પણ નાટ્યાત્મક ઘટના વિનાનું આ નાટક પાત્રને વિશેષ મહત્ત્વ આપે છે. પણ તેની દ્રષ્ટાંતો આપી સ્પષ્ટતા કરી નથી. આમ છતાં નાટકની રૂપરેખા માત્ર લાગે તેવાં

ઝાંખા પોતવાળું નાટક લખીને ચેખોવ એરિસ્ટૉટલની ટ્રેજેડીની વિભાવનાને મૂળમાંથી ઉખાડી નાખવા નીકળ્યો હોય એવી છાપ ધીરુભાઈ ઉપર પડી છે. આથી આ નાટકને ચેખોવની લાઘવભરી કલાનું સુંદર દ્રષ્ટાંત હોવાનું માને છે. 'અંજનગઢનો અવનીશ'(શબ્દ અને સંસ્કૃતિ-૨૦૦૨)માં નાટ્યવિવેચકે હસમુખ દોશીએ ઇબ્સનનું નાટક 'રોસ્મર શોમ'નું કરેલું ગુજરાતી રૂપાંતરની માર્મિક સમીક્ષા કરતા આ ગુજરાતી રૂપાંતરણમાં તેમને ઇબ્સનનાં અન્ય નાટકોની જેમ આ નાટકમાં પણ વ્યક્તિના ગૌરવપૂર્ણ સ્વાતંત્ર્યનો પ્રશ્ન નાટકના સંઘર્ષના મૂળમાં જોવા મળે છે એમ તેમનું માનવું છે. દોશીએ નાટકમાં વિચાર કે ક્રિયાનો દોર ક્યાંય ઢીલો પડવા દીધો નથી એ તેમની નાટ્યલેખક તરીકે નોંધપાત્ર સિદ્ધી ગણાવે છે. કવચિત્ અનુવાદની ચાડી ખાતી ભાષા પણ તેમને દેખાય આવે છે.

નાટ્યવિવેચક ધીરૂભાઈ ઠાકરે ગુજરાતી નાટકની તાત્ત્વિક અને કૃતિલક્ષી સમીક્ષાની સમયાંતરે ગુજરાતી નાટક અને રંગભૂમિના વિકાસ માટે સતત ચિંતાનો વિષય રહ્યો છે. એના ચિંતન-મનનના પરિપાકરૂપે તેમની પાસેથી 'નાટક પહેલું કે થિયેટર ?'(સાંપ્રત સાહિત્ય-૧૯૬૮), 'રંગભૂમિને નાટક કેમ મળતાં નથી ?'(પ્રતિભાવ-૧૯૭૨), 'ગુજરાતમાં રંગભૂમિ કેમ નથી ?'(અભિજ્ઞાન-૧૯૯૨) લેખમાં મળે છે. તેમના આ ત્રણેય લેખો (રંગમાધુરી-૨૦૦૦)માં પુનઃ પ્રકાશિત થયા હતા. 'નાટક પહેલું કે થિયેટર ?' એ લેખમાં ગુજરાતમાં છેલ્લા સો વર્ષ દરમ્યાન વ્યવસાયી રંગભૂમિ પર નાટકો રજૂ થયાં તેમાંના નેવું ટકા આજે અંધકારમાં લુપ્ત થઈ ગયા છે અને જે છપાયેલા છે તેમાંના મોટા ભાગનાં ભજવવા મુશ્કેલ છે. જેનું કારણ આપતા તેઓનું માનવું છે કે સાહિત્યની દ્રષ્ટિએ જે ઉત્તમ હોય તે ભજવણી માટે અવલ નંબરનું નાટક નીવડે છે. જેને તેઓ ગુજરાતી રંગભૂમિની મોટામાં મોટી સમસ્યા ગણાવી છે. ગુજરાતી રંગભૂમિના ઉત્કર્ષમાં નોંધપાત્ર પ્રદાન કરનાર રણછોડભાઈ ઉદયરામનો ઉલ્લેખ કરીને નાટક અને થિયેટરના મિલનના એ શુભ દિવસો હતા તેની નોંધ લીધી છે. પરંતુ છેલ્લી અર્ધી સદીથી ગુજરાતમાં નાટક ઉપર થિયેટર ચડી બેઠેલું છે અને તે પરિસ્થિતિમાં હજુ કશો ફેર પડયો નથી એવું નોંધી તેનું કારણ આપતા તેઓ જણાવે છે કે, *"સાહિત્યકારો રંગભૂમિથી વિમુખ બન્યા, નાટક અને રંગભૂમિ વચ્ચે અંતર પડી ગયું. રંગભૂમિને ઉગરવાનો*

હવે આરો ન રહ્યો. 'જયા-જયંત' અને 'રાઈનો પર્વત' જેવાં નાટકો રંગભૂમિ માટે લખાયા હતાં. છતાં તેમનો તખ્તાપ્રયોગ કરવાની કોઈ કંપનીએ હામ ભીડી નહીં." [ee] આ માટે તેઓ ઉત્તમ સાહિત્યિક નાટકોની ભજવણીના પ્રયોગોને આવશ્યક માને છે. પરંતુ આ માટે તેઓ સૌપ્રથમ થિયેટરનું વર્ચસ્વ નાટક પરથી પહેલાં દૂર કરવાનું અને નાટકને નાટક તરીકે જોવા-સમજવા-વિવેચવાનો પ્રયત્ન કરવો જોઈએ. સાથે ઉત્તમ નાટકોની સતત શોધમાં રેહવું જોઈએ એવું તેમનું સ્પષ્ટ માનવું છે. ગુજરાતી રંગભૂમિને મંચનલક્ષી નાટકો કેમ મળતાં નથી. તેમજ ગુજરાતમાં પોતાની કહી શકાય એવી રંગભૂમિ કેમ નથી એ વિશેની ચર્ચા 'ગુજરાતમાં રંગભૂમિ કેમ નથી ?' લેખમાં મળે છે. બંગાળી, મરાઠી અને હિન્દી રંગભૂમિ જેવો વિકાસ ગુજરાતી રંગભૂમિ કેમ સાધી શકી નથી તેનું કારણ આપતા તેઓ જણાવે છે કે, *"ગુજરાતી નાટકોમાં સાહિત્યિક ગુણવત્તા અને તખ્તાલાયકીનો સુમેળ દેખાતો નથી. ગુજરાતી રંગભૂમિનું કાઠું બંધાયું નથી તેનું એક કારણ મૌલિક ગુજરાતી નાટકોની અછત છે."* [ee] ગણે છે. નાટક અને રંગભૂમિ વચ્ચે અંતર વધતું ગયું ત્યારથી ગુજરાતી રંગભૂમિનું પતન શરૂ થયું, લોકરુચિની દાસ બનેલી વ્યવસાયી નાટકમંડળીએ 'જયા-જયન્ત' તથા 'રાઈનો પર્વત' જેવી સાહિત્યિક કૃતિઓને સ્વીકારી નહીં અને રંગભૂમિના નાટકોને સાહિત્યે સ્વીકાર્યા નહીં. કનૈયાલાલ મુનશીએ સાહિત્યિક સુગંધવાળા સુંદર અભિનેય નાટકો આપ્યાં. પરંતુ મુનશીનું એકે નાટક વ્યવસાયી રંગભૂમિ પર ભજવાયું નહીં. ગુજરાતને રંગભૂમિ નથી તેનું કારણ આપતા તેઓનું માનવું છે કે સાહિત્યિક અને તખ્તાલાયક એવાં નાટકોના વર્ગ પાડવાનું વલણ, યુનિવર્સિટી થિયેટરનો અભાવ માને છે. નાટ્યવિવેચકનું આ તારણ સાંપ્રત સમયમાં પણ કેટલું યથાર્થ છે તે આપણે જોઈ શકીએ છીએ. ગુજરાતીમાં જે નાટક તરીકે ઓળખાય છે તેનો રંગભૂમિ સાથે મેળ કેમ સંધાતો નથી, ગુજરાતી રંગભૂમિને ઉત્તમ નાટક કેમ મળતાં નથી તે વિષયક ચર્ચા 'રંગભૂમિને નાટક કેમ મળતાં નથી ?' લેખમાં કરી છે. ગુજરાતમાં ઓગણીસમી સદીના મધ્યાહ્નથી ગુજરાતી રંગભૂમિ પર લોકરુચિને તાબે રહીને પરંપરાગત ખેલો ભજવાયા કર્યા અને પરિણામે વ્યવસાયિક મંડળીઓએ રંગભૂમિ પર કબજો મેળવી રાખ્યો. આથી પ્રયોગ આગળ ચાલ્યો ગયો અને નાટ્ય પાછળ પડી ગયું. એવું નોંધી ગુજરાતી રંગભૂમિની ગમગીની

બતાવી છે. છતાં નવીન નાટ્યવિદોનો નાટક માટેનો ઉત્સાહ અને અભ્યાસથી ગુજરાતી રંગભૂમિને ઉત્તમ નાટક મળશે તેવી આશાય વ્યક્ત કરી છે.

'ગુજરાતની લોકરંગભૂમિનું ગઈ કાલનું સ્વરૂપ'(વિક્ષેપ-૧૯૭૩)એ લેખમાં નાટ્યવિવેચકે ભવાઈ અને તેનો આધુનિક ગુજરાતી નાટકમાં પ્રયોગ વિશે વિસ્તૃત ચર્ચા કરી છે. સાથે ગુજરાતમાં લોકનાટ્યની પરંપરા ભવાઈથી કેવી રીતે બંધાઈ, ભવાઈની લોકકલા તરીકેની વિશિષ્ટતાઓ, લોકનાટ્ય તરીકેની તેની ખૂબીઓની છણાવટ કરેલી જોવા મળે છે. ગુજરાતમાં જે કાળે પાઠ્ય નાટકની પરંપરા નહોતી તે કાળે ભવાઈએ સંગીત, નૃત્ય અને કાવ્યમિશ્રિત નાટ્યકલાનો આસ્વાદ કરાવીને લોકોને મનોરંજન દ્વારા આનંદ આપ્યો છે એવું તેમનું તારણ છે. સાથે તેઓનું કહેવું છે કે, *"લેખકો અને દિગ્દર્શકો ભવાઈનાં તત્ત્વોનો નૂતન નાટક અને રંગભૂમિના ઘડતરમાં સમજપૂર્વક વિનિયોગ કરે તો લોકવિમુખ બનતું જતું આજનું નાટક લોકાભિમુખ બને અને નવું બળ ને તેજ પ્રાપ્ત કરે"* [૧૦૦] આમ, ગુજરાતી રંગભૂમિનું વ્યક્તિત્વ ઘડવામાં ભવાઈની સામગ્રી ઘણી ખપમાં આવે છે તે પ્રકારની જિકર તેઓ કરે છે. 'ગુજરાતી નાટકમાં તળપદો રંગ'(પ્રતિભાવ-૧૯૭૨)એ લેખમાં નાટ્યલેખન અને તખ્તાની દ્રષ્ટિએ મુંબઈના લેખકો અને નાટ્યમંડળીઓ પાશ્ચાત્ય પદ્ધતિનાં નાટકો લખતા અને એ પ્રમાણે તખ્તો ગોઠવતા હતા ત્યારે અમદાવાદમાં તળપદા તત્ત્વોનું પ્રાધાન્ય માલુમ પડતું હતું. નાટકમાં આ તળપદા રંગને લીધે મુંબઈ અને અમદાવાદની નાટ્યધારા આરંભના ચાર-પાંચ દાયકા દરમિયાન કેવી રીતે જુદી તરી આવી હતી તે 'લક્ષ્મી', 'મિથ્યાભિમાન', 'લલિતાદુઃખદર્શક' તેમજ 'નળદમયંતી' જેવા નાટકોના ઉદાહરણો દ્વારા સચોટ રીતે ચર્ચા કરી આપી છે. ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજીએ નાટકની ભાષામાં તળપદી ભાત ઉપસાવીને તેનો નાટ્યોચિત ઉપયોગ કર્યો હતો. તેમણે ગુજરાતી નાટકને તળ ગુજરાતની ભૂમિના અનેકવિધ સંસ્કાર આપીને તેને અપૂર્વ લોકપ્રિયતા અપાવી હતી. ગુજરાતી ભાષાની તળપદી ધબકનો અને ગુજરાતી તખ્તાની જીવંત ધબકનો પ્રથમ અનુભવ ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજીના નાટકોએ કરાવ્યો હતો એવું જયારે તેઓ નોંધે છે ત્યારે નાટ્યવિવેચકની સમતોલ વિવેચકદ્રષ્ટિનો પરિચય આપણને થાય છે. ત્યારપછી ગુજરાતી નાટકની તંદુરસ્ત બાંધણી માટે આવશ્યક

તળપદી ભૂમિની કલાનો વિવેકપૂર્ણ ઉપયોગ કરવાનું વલણ ધીમે ધીમે લુપ્ત થતું ગયું તેનોય અસંતોષ તેમણે વ્યક્ત કર્યો છે. 'વિશ્વરંગભૂમિ દિન'(અભિજ્ઞાન-૧૯૯૨)એ લેખમાં તેમણે વિદેશની ભૂમિ ઉપર જોયેલાં નાટ્યપ્રયોગોની વાત કરી છે. વિશ્વરંગભૂમિ દિનની ઉજવણીનો હેતુ શું ? એવો આરંભમાં પ્રશ્ન કરી આ પ્રથા ઉજવવાની પરંપરા ચં.ચી મહેતાને ફાળે જાય છે તે આપણા માટે ગૌરવની વાત તેઓએ ગણાવી છે. સાથે લંડનમાં ઓલ્ડવિચ થિયેટરમાં તેમણે શેકસપિયરના બે નાટકો જોયાં હતા તેની વાત દોહરાવી છે. 'લવ્ઝ લેબર લોસ્ટ' અને 'ટેમ્પેસ્ટ' એ નાટકો તેમના ચિત્ત પર કેવી અસર પાડે છે તેની વાત કરી છે. ટેમ્પેસ્ટમાં વિખ્યાત સિને કલાકાર પોલ સ્કોફિલ્ડ પ્રોસ્પેરોની ભૂમિકા ભજવતો જોયો હતો. ઉત્તર વયે વનપ્રવેશ કરી દીધો હતો. છતાં નવજુવાનની સ્ફૂર્તિ અને શક્તિ તેનામાં દેખાતી હતી. તેનો મેઘગંભીર અવાજ તેના મુખ પર બોલતી વખતે ભાવની રેખાઓ નાટ્યવિવેચકને પ્રભાવિત કરે છે. વળી અમેરિકાની નૂતન થિયેટરપ્રવૃત્તિના શ્રી ગણેશ જે થિયેટરમાં થયેલા તે 'સર્કલ ઈન ધ સ્કવેર થિયેટર'માં તેમણે આર્થર મિલરનું 'ડેથ ઓવ એ સેલ્સમેન' નાટક જોયું હતું તેની વાત કરી છે. સાથે આ થિયેટરની બેઠક વ્યવસ્થા કેવી છે તેની પણ ઝીણવટ ભરી નોંધ લીધી છે. જે તેમની નાટ્યવિવેચક તરીકેની વિશેષતા ગણી શકાય છે. 'પ્લીમથ' થિયેટરમાં 'તોખાર' નાટક જેના પરથી ગુજરાતીમાં ઉતારેલું 'ઇક્વસ' નાટક જોયું હતું. તેમાં જાતીય વિકૃતિનો આવેગ દર્શાવતું એલનનું ઘોડા સાથેનું વર્તન તેમજ વસ્ત્રત્યાગ કરીને સંભોગનું દ્રશ્ય પ્રેક્ષકોને ઉત્તેજનાથી અભિભૂત કરવાને બદલે છોકરાના માનસિક તનાવને પ્રત્યક્ષ કરે છે એવું નવું અર્થઘટન તેઓ તારવી આપે છે.

નાટ્યવિવેચક ધીરૂભાઈ ઠાકરે ગુજરાતી નાટકની તાત્ત્વિક ચર્ચા, કૃતિલક્ષી સમીક્ષા, ગુજરાતી રંગભૂમિના ઉત્કર્ષ વિષયક લેખની સમાંતરે ગુજરાતી નાટક અને રંગભૂમિના ઈતિહાસને આલેખતા લેખો પણ આપ્યા છે. જેમાં 'ગુજરાતી નાટક અને રંગભૂમિ ૧૯૨૦-૧૯૭૦'(પ્રતિભાવ-૧૯૭૨), 'સવા શતાબ્દીનું સ્વારસ્ય'(વિભાવિતમ-૧૯૮૩) અને 'ગુજરાતી નાટક અને રંગભૂમિનો ટૂંકો ઈતિહાસ'(નાટ્યતાલીમના નેપથ્યે-૨૦૦૫')માં જોવા મળે છે. આ ત્રણેયે લેખોનો એક સાથે અભ્યાસ કરવાથી ગુજરાતી રંગભૂમિનો

સવાસો વર્ષનો ઇતિહાસ આપણને એકી બેઠકે પ્રાપ્ત થાય છે. ગુજરાતમાં લોકનાટ્ય અને સંસ્કૃત નાટ્યની પરંપરા કેવી રીતે બંધાઈ, અસાઈત ઠાકરના સમયમાં ભવાઈએ લાંબા સમય સુધી પ્રજાની સાંસ્કૃતિક રુચિઓને પોષવા કેવો ફાળો આપ્યો હતો તેની રસપ્રદ માહિતી આપી છે. અર્વાચીન યુગમાં પાશ્ચાત્ય સંપર્કને લીધે ગુજરાતી નાટક સૌપ્રથમ પાશ્ચાત્ય પિક્ચર ફ્રેમ થિયેટરના બંધ ઢાંચામાં ઝીલાયેલું તેને તેઓ એક ઐતિહાસિક ઘટના ગણાવે છે. મુંબઈની ગુજરાતી રંગભૂમિની શરૂઆત પિક્ચર ફ્રેમ થિયેટરના ઢબે શરૂ થઈ હતી. એમ માની ગુજરાતી રંગભૂમિના શ્રીગણેશ મૌલિક નાટકો વિના થયું હતું એવું તેમનું માનવું છે. સાથે દલપતરામ, નગીનદાસ, તુળજારામ મારફતિયા અને રણછોડરાયનો ઉલેખ્ખ કરીને ગુજરાતી નાટક અને રંગભૂમિના ઉત્કર્ષમાં તેમણે આપેલા યોગદાનનો વિવિધ નાટકોના ઉદાહરણો દ્વારા રસપ્રદ માહિતી આપી છે. રણછોડરાય અને કાબરજીએ 'નાટક ઉત્તેજક મંડળી'ની સ્થાપના કરીને એક દાયકા સુધી નાટકો લખીને સફળતાપૂર્વક કેવી રીતે ભજવ્યા હતા તેની નોંધ લીધી છે. દલપતરામ અને રણછોડરાયના નાટકોની વિશેતાની નોંધ લઈને પહેલા પચાસ વર્ષમાં ગુજરાતી રંગભૂમિએ હરણફાળ ભરી હતી તેનોય સંતોષ વ્યક્ત કર્યો છે. જુદી જુદી નાટકમંડળીઓએ ગુજરાતી રંગભૂમિને જીવંત રાખવામાં ફાળો આપ્યો હતો તેનો તે નાટકમંડળીઓએ કરેલી નાટ્યપ્રવૃત્તિના ઉદાહરણો દ્વારા સ્પષ્ટ કરી આપ્યું છે જે તેમની ઈતિહાસ લેખનની દ્રષ્ટિનો સુપેરે પરિચય પ્રાપ્ત કરાવે છે. આર્યસુબોધક નાટકમંડળીના સ્થાપક વાઘજી આશારામ, દેશી નાટક સમાજના સ્થાપક ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજી તેમજ 'ઇન્ડિયન નેશનલ થિયેટર' જેવી વિવિધ નાટ્યમંડળીઓ દ્વારા નાટ્યકારોએ ગુજરાતી રંગભૂમિનું વ્યક્તિત્વ ઘડવામાં આપેલા અમુલ્ય ફાળાની નોંધ તેઓએ લીધી છે. ચંદ્રવદન મહેતા, કનૈયાલાલ મુનશી, જયંતી દલાલ, યશવંત પંડયા , ધનંજય ઠાકર વગેરે સર્જકોએ અવૈતનિક રંગભૂમિને વિકસાવવામાં આપેલા પ્રદાનની નોંધ લેવાનું પણ ધીરુભાઈ ચૂક્યા નથી. ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજી, નૃસિંહ વિભાકર અને પ્રવીણ જોશી જેવા નાટ્યકારોએ ગુજરાતી રંગભૂમિ સાક્ષરવર્ગથી વિમુખ થતા તેમણે સાહિત્યકારો અને રંગભૂમિ વચ્ચે પડેલા અંતરને પુરવાનો જે પુરુષાર્થ કર્યો હતો તેની રસપ્રદ માહિતી આપી છે. સાથે આ ત્રણેય નાટ્યકારોનું એક પછી એક આકસ્મિક અવસાન થતા ગુજરાતી

રંગભૂમિની કેવી અવદશા થઈ તેની પણ નોંધ લીધી છે. ત્યારપછીના સમયમાં ભારત સરકાર દ્વારા આંતર યુનિવર્સિટી યુવક મહોત્સવ શિક્ષકો માટેની નાટ્ય તાલીમ શિબિરો અમુક વર્ષો ચાલી તેને પરિણામે ગુજરાતી નાટક અને રંગભૂમિ એક ડગલું આગળ જઈ શકી હતી. પરંતુ એ પ્રથા પણ સરકારે બંધ કરી આથી તેની વિપરીત અસર ગુજરાતી રંગભૂમિ પર પડી એવું તેમનું માનવું છે.

'નાટકનું વિવેચન'(રંગમાધુરી-૨૦૦૦)માં નાટ્યવિવેચકે ગુજરાતી નાટ્યવિવેચન પર ઊડતો દ્રષ્ટિપાત કર્યો છે. આરંભમાં જ ગુજરાતી નાટ્યવિવેચનની દરિદ્રતા તરફ તેમણે ધ્યાન દોર્યું છે અને તેમનું કહેવું છે કે, *"ગુજરાતમાં નાટ્યવિવેચન થયું છે તેમાં કૃતિની અભીનયતા પર જોઈએ તેટલું ધ્યાન અપાયું નથી. એ દ્રષ્ટિએ સર્જન અને વિવેચન બંને ઉણા ઊતર્યા છે."* [૧૦૧] એવું નોંધીને રણછોડભાઈ, દલપતરામ અને નર્મદ એ ત્રણેયમાંથી કોઈએ પણ તેમના જમાનામાં ચાલતી નાટ્યપ્રવૃત્તિનું અવલોકન કરીને તારણ કાઢવાની તસ્દી લીધી નથી તેની નારાજગી તેમણે વ્યક્ત કરી છે. સાથે નવલરામ, નરસિંહરાવ, બળવંતરાય ઠાકોર, નૃસિંહ વિભાકર, રામનારાયણ પાઠક, રસિકલાલ પરીખ, વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી, અનંતરાય રાવળ, ઉમાશંકર જોશી, જયંતી દલાલ, સુરેશ જોષી અને અનિરુધ્ધ બ્રહ્મભટ્ટ કરેલી નાટ્યવિવેચનની નોંધ પણ લીધી છે. નવલરામે નાટકની સાહિત્યિક ગુણવત્તાની ચકાસણી કરવા સાથે તેની તખ્તાલાયકી તપાસવાની આવશ્યક્યતા બરાબર સમજે છે. તેની નોંધ લઈને પછીની પેઢીએ તેમનું સૂચન અમલમાં ના મૂક્યું પરિણામે નાટ્યલેખન, ભજવણી અને લોકરુચિ ત્રણેયેને નુકશાન થયું એવું તેમનું તારણ અર્થસૂચક બની રહે છે. નરસિંહરાવનો ઉલ્લેખ કરી 'જયા-જયન્ત' નાટકની સમીક્ષા કરતી વખતે તેમાંના નાટ્યતત્ત્વ કે તેનાં અભાવ તરફ નરસિંહરાવનું ધ્યાન જ ગયું નથી એવું તેમનું માનવું છે. પંડિતયુગના મહારથી બળવંતરાય ઠાકરે કરેલા કાલિદાસના 'માલવિકાગ્નિમિત્ર' નાટકના સંપાદનનો ઉલ્લેખ કરી નાટકની મંચનક્ષમતા અને તેની રસાવહતા ઉપસાવતાં તત્ત્વો તરફ ભાગ્ય જ તેમનું ધ્યાન ગયું છે. આથી તેમાં પાઠશુધ્ધિ અને અર્થશુધ્ધિ સિદ્ધ કરવા પૂરતી તેમની વિદ્રતા મર્યાદિત રહે છે એવું તેમનું તારણ છે. રમણભાઈ નીલકંઠે ૧૯૦૯સુધીના નાટકસાહિત્યનું અવલોકન કર્યું છે. પરંતુ તેમાં સાહિત્યિક માપદંડ જ

ઉપયોગમાં લીધેલો તેમને જણાય આવે છે. આમ, પંડિતયુગ સુધી નાટક અને રંગભૂમિ વચ્ચે અંતર વધતું જતું હતું. આ પરિસ્થિતિમાંથી બહાર કાઢવાનો પ્રયત્ન નૃસિંહ વિભાકરે કર્યો હતો. ત્યારબાદ ગાંધીયુગમાં રામનારાયણ પાઠક અને રસિકલાલ પરીખે નાટક વિશે કરેલા વિવેચનની પણ નોંધ લીધી છે. આપણા સમર્થ વિવેચકો વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી, વિશ્વનાથ ભટ્ટ અને વિજયરાય વૈધ વગેરેએ નાટ્યકૃતિઓનું વિવેચન કર્યું છે પણ એકેયમાંથી નાટ્યલેખનની ચર્ચા ખાસ ઉપસતી નથી એવું તેમનું નિરીક્ષણ છે. અનંતરાય રાવળ અને ઉમાશંકર જોષીએ નાટ્યસાહિત્યની રૂપરેખા દોરી આપી નાટકોની માર્મિક સમીક્ષા કરી છે. રંગભૂમિને લક્ષમાં રાખીને નાટકોની ચર્ચા કરનાર જયંતી દલાલ અન્ય નાટ્યવિવેચકોમાં તેમને જુદા તારી આવતા લાગે છે. ધંધાદારી રંગભૂમિનાં નાટકોની વિશિષ્ટતા અને મર્યાદાની જયંતી દલાલે વિગતે ચર્ચા કરી છે તેની રસપ્રદ માહિતી આપી છે. સુરેશ જોષીએ નાટક વિશે થોડુંક પણ અર્થસૂચક વિવેચન કર્યું છે પણ તેની વિગતે માહિતી આપી નથી. અનિરુધ્ધ બ્રહ્મભટ્ટે એબ્સર્ડ વિશેની વિભાવના સ્પષ્ટ કરવા સારી જહેમત લીધી છે તેવું જણાવીને નાટકને નાટક રૂપે જ જોવા-સમજવાની નવીન નાટ્યલેખકો અને વિવેચકોની મથામણ તેમને આશાપ્રેરક લાગે છે.

નાટ્યવિવેચન સંપાદન

ધીરૂભાઈ ઠાકર નાટ્યસર્જક, નાટ્યવિવેચનની સાથે નાટ્યવિવેચન સંપાદનમાં પણ તેમનું અનોખું પ્રદાન રહ્યું છે. જેમાં 'અભિનેય નાટકો'(૧૯૫૮), 'નાટક દેશવિદેશમાં'(૨૦૦૨)અને 'નાટ્યતાલીમના નેપથ્યે'(૨૦૦૫) એમ ત્રણ પુસ્તકો તેમની પાસેથી પ્રાપ્ત થાય છે. જેમાં 'અભિનેય નાટકો' રંગસૂચિનું સંપાદન છે. જ્યારે 'નાટક દેશવિદેશમ'અને 'નાટ્યતાલીમના નેપથ્યે'એ બે પુસ્તકો તેમણે શેઠ શ્રી કસ્તૂરભાઈ લાલભાઈની જન્મશતાબ્દી નિમિત્તે શરૂ કરેલી નૂતન જ્ઞાનવિજ્ઞાનનો આવિષ્કાર દર્શાવતી વિદ્યાવિસ્તાર ગ્રંથશ્રેણીમાં પ્રકાશિત કર્યા છે. જેનો વિગતે આપણે અભ્યાસ કરીએ.

અભિનેય નાટકો

ઠાકરસાહેબનું નાટ્યસંપાદનના પુસ્તકોમાં પ્રથમ 'અભિનેય નાટકો'(૨૦૦૮)માં પ્રગટ થયેલું રંગસૂચિ વિશેનું છે. ભારતીય સંગીત-નૃત્ય-નાટ્ય મહાવિદ્યાલય (કૉલેજ ઓવ્ ઈન્ડિયન મ્યુઝિક, ડાન્સ એંડ ડ્રામેટીક્સ)ના આચાર્ય રમણલાલ છોટાલાલ મહેતાએ ગુજરાતી વાઙ્મયના આવા વિષયના અણખેડાયેલા પ્રદેશોની દરિદ્રતા કિંચિત ઓછી કરવા પ્રયાસ કરવો એવી ભાવનાથી પ્રેરાઈને તેમણે ગુજરાતી નાટ્યપ્રવૃત્તિના એક મહત્ત્વપૂર્ણ જ્ઞાનસાધન તરીકે ગુજરાતી અભિનેય નાટકોની સૂચિ તૈયાર કરી આપવા માટે ધીરુભાઈને વિનંતી કરી હતી. તેના ફળરૂપે ઠાકરસાહેબે આ રંગસૂચિ ગુજરાતી નાટ્યસાહિત્યમાં ઉપલબ્ધ કરી આપી હતી. જેનું પુનઃ પ્રકાશન ગુજરાત વિશ્વકોશ ટ્રસ્ટ દ્વારા થયું હતું. ગુજરાતી નાટકોમાંથી ૩૬૦ કૃતિઓની રંગસૂચિ એટલે કે ભજવણીને લગતા પૃથક્કરણ સહિત એક સંકલિત યાદી તૈયાર કરીને અહીં મૂકી આપી છે. મૂળ પુસ્તકમાં મૂકેલી સૂચિઓ પ્રાસ્તાવિક અને નિવેદન બીજી આવૃત્તિમાં યથાતથ અહીં મૂકેલી છે. પ્રસ્તુત સૂચિનો રોલ-મોડલ ગ્રંથ છે 'tસ્e Guide To Seleશ્રting Plaદ્રં For Performanશ્રe' છે. જેનું પ્રકાશન લંડનની સેમ્યુઅલ ફ્રેંચ લિમિટેડ દ્વારા કરવામાં આવ્યું છે. આ ફ્રેંચના કેટલૉગનો નમૂનો લઈને ઠાકરસાહેબે આપણી જરૂરિયાત મુજબ તેમાં થોડોક સુધારો કરીને આ નાટકોની તપસીલ તૈયાર કરી આપી છે જેને વિગતે જોઈએ.

ગુજરાતી ભાષામાં ૧૮૫૧થી ૧૯૫૬ સુધી પ્રગટ થયેલા નાટકો પૈકી ૬૦ નાટ્યકારોના અભિનયક્ષમતા ધરાવતા ૩૬૦નાટકોની આ રંગસૂચિ છે. શાળા, કૉલેજ, યુનિવર્સિટી અને ધંધાદારી રંગમંડળોના નાટ્યકર્મીઓની રુચિ અને જરૂરિયાતોને સંતોષે તેવી માહિતી મળી રહે તે હેતુથી સૂચિકારે નાટકના લેખક, નાટકનું શીર્ષક, પ્રકાશનવર્ષ, નાટક જો કોઈ નાટ્યસંગ્રહમાં પ્રકાશિત થયું હોય તો શીર્ષકની સામે કૌંસમાં સંબંધિત નાટ્યસંગ્રહનું નામ જેવી સામાન્ય વિગતો પણ સૂચિકારે મૂકી આપી છે. ઉપરાંત પાત્રોની સંખ્યા, સ્ત્રી અને પુરૂષ પાત્રોની સંખ્યા, અંક કે દ્રશ્યની સંખ્યા, સન્નિવેશ-દ્રશ્યનું સ્થળ, નાટકના વિષય પરત્વે ઐતિહાસિક, પૌરાણિક, સામાજિક, ચરિત્રાત્મક, પ્રહસનાત્મક, ગંભીર, હળવું અને બાળનાટક

જેવા પ્રકારો પણ આ સૂચિમાં પાડી આપ્યા છે. નાટકનો સમય પ્રાચીન કે અર્વાચીન છે તે પણ અહીં દર્શાવી આપ્યું છે. સાથોસાથ નાટકના વિષયવસ્તુનો સાર અને સંબંધિત નાટકની વિશેષ હકીકત જેમ કે સંવાદોની કિલષ્ટતા કે અસરકારતા સંબંધી વિગતો દર્શાવી આપી છે. વળી નાટ્યસંગ્રહમાં એકત્રિત થયેલા એકાંકી કે ઈતર પ્રકારના નાટકોની વિગતો આપતી વખતે નાટક જેમાં મુદ્રિત થયું હોય તે પુસ્તકનું નામ નાટકના નામની સાથે કૌંસમાં મૂકી આપ્યું છે. સૂચિકારે આ વિવરણાત્મક રંગસૂચિની સાથે આરંભમાં ૩૬૦નાટકોનું નાટકની પસંદગીમાં નાટ્યસાહિત્યના અભ્યાસમાં ઉપયોગી થાય તેવી વૈવિધ્યશીલ ૮સૂચિઓ મૂકી આપી છે. જેમાં ૧-નાટકોની કક્કાવારી પ્રમાણે અનુક્રમણિકા,૨-પાત્ર સંખ્યા પ્રમાણે, હળવા, ગંભીર, કરુણાંત અને પ્રહસનાત્મક નાટકોનું અંકવાર વર્ગીકરણ, ૩-વિષય અને પ્રકાર પ્રમાણે નાટકોનું અંકવાર વર્ગીકરણ, ૪-ભાષાંતર-રૂપાંતર, ૫-એક જ સેટ પર ભજવી શકાય તેવા નાટકો, ૬-લેખકવાર નાટકોનું વર્ગીકરણ, ૭-નાટ્યસંગ્રહો અને ૮-નાટ્યગ્રંથોની સાલવારીનો સમાવેશ થાય છે. આ સૂચિઓ નાટકની પસંદગીમાં ઉપયોગી બની રહે તેમ છે.

સૂચિકારે પ્રસ્તાવનામાં ગુજરાતી નાટ્ય અને રંગભૂમિની સર્વેક્ષણાત્મક સટિપ્પણ વિકાસગાથા આલેખી આપી છે. જેમાં જૂના-નવા નાટકો પર સમગ્ર દ્રષ્ટિપાત કરતાં જણાશે કે જુનાંના કરતાં નવામાં વસ્તુ અને રચનાનું વૈવિધ્ય વિશેષ છે. તેમાં ઓછામાં ઓછા એકથી વધુમાં વધુ બ્યાશી પાત્રો સુધીના નાટકોનો સમાવેશ થાય છે. થોડાક એકલા સ્ત્રીપાત્રોના, કેટલાક માત્ર પુરૂષપાત્રોના અને ઘણાં મિશ્ર પાત્રોવાળા નાટકો છે. જૂનાં નાટકોમાં પાત્રબાહુલ્ય અને પ્રસંગવૈવિધ્ય ધ્યાન ખેંચે તેટલું છે. સૂચિમાંથી પોણા ભાગના નાટકો સામાજિક છે. અત્યારે પૌરાણિક અને ઐતિહાસિક વિષયના નાટકો નથી લખાતાં એમ નહીં; પરંતુ સામાજિક નાટકોને મુકાબલે તેમની સંખ્યા અલ્પ છે એવું સૂચિકારનું અવલોકન મળી આવે છે.

ગુજરાતી રંગભૂમિના ઘડતરમાં ફાળો આપનાર પારસીઓ, સૌરાષ્ટ્રના બે ભાઈઓ વાઘજી આશારામ અને મૂળજી આશારામ એ ભાઈઓની પ્રદાનની વાત કર્યા પછી રણછોડરામ ઉદયરામ, ડાહ્યાભાઈ ધોળાશજી, નૃસિંહ વિભાકર, બટુભાઈ ઉમરવાડિયા, કનૈયાલાલ મુનશી, ચન્દ્રવદન મહેતા, યશોધર મહેતા, ચુનીલાલ

મડિયા, શિવકુમાર જોશી, ઉમાશંકર જોશી વગેરે નાટ્યકારો અને જયશંકર સુંદરી, બાપુભાઈ નાયક અને મૂળચંદમામા જેવા અભિનયકારોના પ્રદાનનું સૂચિકારે મૂલ્યાંકન કરી આપ્યું છે.

વધુમાં સૂચિકાર ધીરુભાઈ ઠાકરે રાજ્ય, કેન્દ્ર સરકાર દ્વારા આ પ્રવૃત્તિના ઉત્તેજન માટે હાથ ધરવામાં આવેલ પગલાંની નોંધ લઈને સારહના પણ કરી આપી છે. વિવિધ સામયિકોમાં દટાયેલાં નાટકોને ઉજાગર કરવાની અપીલ સાથે ગ્રંથાલયોમાં જૂનાં પુસ્તકો સાચવવા પ્રતિ કાળજીનો અભાવ, નાટક સાહિત્યની નહિવત પ્રાપ્તિ, ધંધાદારી મંડળીઓ દ્વારા નાટકોના પ્રકાશન હક્કો પોતાની પાસે રાખતાં સંખ્યાબંધ અભિનેય નાટકો અપ્રકાશિત રહેવા વગેરે સંબંધી વ્યક્ત કરેલ ચિંતા પણ સાંપ્રત સમયમાં કેવી વ્યાજબી બની રહે છે તે અહીં જોઈ શકાય છે.

ટૂંકમાં સૂચિકાર ધીરુભાઈ ઠાકરે ૩૬૦અભિનેય નાટકોની કરેલી રંગસૂચિ નાટ્યસાહિત્યમાં જગતમાં આગવું સ્થાન પ્રાપ્ત કરે છે. ગુજરાતી નાટક અને રંગભૂમિનો અભ્યાસ કરનારને 'અભિનેય નાટકો' ઉપયોગી જ્ઞાનસાધન બની રહે તેવું નિવડ્યું છે. આથી જ આ રંગસૂચિ પરત્વે મણિભાઈ પ્રજાપતિ નોંધે છે કે, "પ્રસ્તુત સૂચિ એ પરંપરાગત વાઙ્મયસૂચિઓ સંબંધિત સ્રોતની માહિતી જેમ કે કર્તા, શીર્ષક, પ્રકાશન અને કવચિત્ ટિપ્પણ પૂરી પાડતી-થી ભિન્ન તરાહની છે. આ સૂચિ એક વિષય નિષ્ણાત દ્વારા તૈયાર કરવામાં આવી છે. પ્રસ્તુત સૂચિ ગુજરાતી નાટક અને રંગમંચના ક્રમિક ઈતિહાસ-લેખન વિવેચન માટે પ્રમુખ આધારસ્રોત બની રહે છે. આમ, પ્રસ્તુત સૂચિનિર્માણના ઉદ્દેશ અને તેમાં સમાવિષ્ટ માહિતીના આધારે સ્પષ્ટ પ્રતિફલન થાય છે કે આ સૂચિ એ એક ગ્રંથાલય વ્યાવસાયિકની સૂચિ નહીં પણ નાટ્યકળાના તજજ્ઞ દ્વારા તૈયાર કરવામાં આવેલી છે, જે બહુવિધ રીતે ઉપયોગી છે." (સર્વ-વિશ્વવિદ્યાલય-વૃત્ત,મે-જૂન ૨૦૧૯,અંક-૩)એવું મંતવ્ય તેમનું સાર્થક બની રહે છે.

નાટક દેશવિદેશમાં

આ સંપાદન ધીરુભાઈ ઠાકરે હસમુખ બારાડીના સહયોગમાં સંપાદન કર્યું છે. ચન્દ્રવદન મહેતા, ગોવર્ધન પંચાલ, મહેશ ચંપકલાલ શાહ, રાજેન્દ્ર નાણાવટી, નલિન રાવળ, જયંત ગાડીત, પ્રવીણ દરજી, પંકજ સોની, ચંદ્રકાંત મહેતા, દિગીશ મહેતા જેવા વીસેક લેખકો અને પરામર્શકોનો સાથ સંપાદકે લીધો છે. પુસ્તકની પ્રસ્તાવનામાં તેમનું કહેવું છે કે, *"છેલ્લાં પચાસ વર્ષ દરમ્યાન ગુજરાતમાં જે સાંસ્કૃતિક ઉત્થાન જોવા મળ્યું તેમાં નાટક અને રંગભૂમિ વિશે નવી પેઢીમાં ખીલેલી સમજ ધ્યાન ખેંચાતી રહી છે. અગાઉ જે કેવળ મનોરંજનનું સાધન હતું તે યુવાપ્રવૃત્તિનું અને તેથી શિક્ષણનું, એક અંગ બની રહ્યું. આ અર્ધા શતક દરમ્યાન નાટ્યશાસ્ત્ર અને તેના કળાપ્રયોગની જાણકારી વ્યવસ્થિત સ્વરૂપમાં ઉપલબ્ધ થાય તે માટે ભારતીય નાટ્યશાસ્ત્ર અને પરંપરાની સાથે પાશ્ચાત્ય નાટ્યપરંપરા અને કળાપ્રયોગને આવરી લેતો અભ્યાસક્રમ રચાયો, શીખવાયો અને આંતરરાષ્ટ્રીય પરિસંવાદોમાં વિગતે ચર્ચાવા લાગ્યા, ગુજરાતના જુવાન વર્ગ સમક્ષ અભિનય, દિગ્દર્શન, રંગકસબ અને નાટ્યનિર્માણનાં ક્ષેત્રો કારકિર્દી માટે જાણે કે ખુલ્લાં થતાં ગયાં. આજે ગુજરાતનો કળાકાર વિશ્વના કળાકાર અને કળાપ્રયોગોના સંપર્કમાં રહીને પ્રગતિ સાધી શકે એવી સુવિધાઓ સુલભ થઈ છે. આ પરિસ્થિતિમાં નાટ્યશિક્ષણને વેગ મળે તે સ્વાભાવિક છે."* [૧૦૨] આ પ્રકારનો જયારે તેઓ અભિપ્રાય આપે છે ત્યારે આ પુસ્તક નાટ્યલક્ષી માહિતી અને સજ્જતા અપાવવામાં તેમજ શિક્ષણમાં કેટલું ઉપયોગી નીવડે છે તેનો આપણે વિગતે અભ્યાસ કરીએ.

નાટકનું સ્વરૂપ, પ્રકારો, નાટ્યપ્રવૃત્તિ, નાટ્યગૃહો, લોકનાટ્ય વગેરેની વિવિધ દેશો અને પ્રદેશોને લગતી માહિતી તેમજ અભિનય, દિગ્દર્શન, નાટ્યનિર્માણ, રંગકસબ, નાટકનું ભાવન વિવેચન વગેરે પાસાંઓની ચર્ચા તેમણે કરી છે. નાટકનું સ્વરૂપ અને તેના પ્રકારોની ચર્ચા છેડતા ભરતકૃત 'નાટયશાસ્ત્ર' નો ઉલ્લેખ કરી નાટકની વ્યાખ્યા આપી નાટકના સાહિત્યસ્વરૂપને સ્પષ્ટ કરી આપ્યું છે. જર્મન વિવેચક કોપોસ્કી 'સોર્સિઝ ઓવ થિયેટર' પુસ્તકને ટાંકી ઈજિપ્ત અને ગ્રીસ નાટકનો પ્રારંભ ક્યારે થયો તેની તેમજ ભારતમાં નાટકના મૂળ ક્યારે નંખાયા તેની રસપ્રદ માહિતી આપી છે. ભારતમાં રંગભૂમિનો ઉદ્દભવ, નાટક સાહિત્યનું

અંગ, સમૂહભોગ્ય કળા, દ્રશ્ય-શ્રાવ્ય કળા, નાટ્યધર્મી પ્રયુક્તિઓની ચર્ચા કરી નાટક સાહિત્યકૃતિ તેમજ રેડિયો, ટી.વી.થી કઈ રીતે ભિન્ન પડે છે તેની રસપ્રદ માહિતી સંપાદકે આપી છે. નાટકના બંધારણની સાથે સંકળાયેલા તત્ત્વો જેવા કે ક્રિયા, સંઘર્ષ, રસ, વક્રોક્તિ અને શૈલી, પાત્રનિરૂપણ અને સંવાદ ઈત્યાદી અંગોની સંક્ષિપ્તમાં પણ ઝીણવટભર્યું નિરીક્ષણ તેઓનું ધ્યાન ખેંચે છે. આ દરેક પાસાંની ચર્ચા કરતી વખતે તેઓ પાશ્ચાત્ય અને સંસ્કૃત નાટકોના ઉદાહરણો આપી સ્પષ્ટતા કરી આપી છે. નાટકના સાહિત્યસ્વરૂપની ચર્ચાની સાથે પશ્ચિમ અને ભારતીય નાટ્યપ્રકારોની વિકાસગાથા આપી છે. જેમાં ટ્રેજેડી અને તેની સમાંતરે ખેડાતો આવેલો બીજો નાટ્યપ્રકાર કોમેડી, મેલોડ્રામા, પ્રહસન, બ્લેક કોમેડી, શીઘ્ર નાટક, એબ્સર્ડ થિયેટર, મૂક નાટક, મિમિક્રી, શેરી નાટક, પદ્યનાટક, સંસ્કૃત-પ્રાકૃત નાટક, આધુનિક નાટક, એકાંકી ઈત્યાદીની વિસ્તૃત છણાવટ કરી છે. એરિસ્ટૉટલના ‘પોએટિકસ’માં આપેલી ટ્રેજેડીની વ્યાખ્યાનો ઉલ્લેખ કરી ટ્રેજેડીનો શબ્દપ્રયોગ ગ્રીકમાં ક્યારે થયો, ઈસ્કિલસે ટ્રેજેડીને નાટ્યસ્વરૂપ કેવી રીતે આપ્યું તેની રસપ્રદ માહિતી આપી છે. ઈસ્કિલસ, સોફોકલીઝ અને યુરિપિડીઝ જેવા સર્જકોએ ગ્રીક ટ્રેજેડીના સર્વોત્તમ વિકાસમાં આપેલા પ્રદાનનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. ગ્રીક ટ્રેજેડીની વિકાસરેખા આપતી વખતે તેઓ કેટલાંક મહત્ત્વના સર્જકોની કૃતિઓ જેવી કે સોફોકલીઝની ‘ઈડિપસ ધ કિંગ’ જેવી કૃતિઓને નોંધીને વિકાસગાથા બતાવવાનો ઉપક્રમ રાખ્યો છે. એલીઝાબેથન યુગની ઇંગ્લિશ ટ્રેજેડી, સ્પેનિશ, ફ્રેંચ, ઇંગ્લેન્ડ અને ઓગણીસમી સદીના અંતભાગમાં સ્કેન્ડીવિયામાં થયેલા વિકાસની ચર્ચા છેડી છે. જેમાં વિવિધ સર્જકોની ટ્રેજેડી રચનાનો ઉલ્લેખ કરી ટ્રેજેડીનું સ્વરૂપ કેવી રીતે વિકસતું ગયું તેની રસપ્રદ માહિતી આપી છે. અહીં સંપાદકે ગ્રીકથી માંડીને આધુનિક ટ્રેજિક રચનાઓ વિશે સમયાંતરે આવેલા ફેરફારોની વિસ્તૃત્ત નોંધ લીધી છે. ગ્રીક ટ્રેજેડીને ટ્રેજેડીનો સુવર્ણયુગ ગણી ગ્રીસમાં જ આ સ્વરૂપનો ઉદ્દભવ અને વિકાસ થયાનું તેઓ માને છે. ચોથી સદીના પ્રાચીન ગ્રીક કાળથી સાંપ્રત અણુયુગ સુધી લેખક, વાચક તથા પ્રેક્ષક માટે કોમેડી નાટ્યપ્રકાર આકર્ષણરૂપ રહ્યો તેની નોંધ લીધી છે. આરંભમાં જ કોમેડીના આદ્ય સર્જક એરિસ્ટોફનીઝનો ઉલ્લેખ કરી કોમેડીની સ્વરૂપગત લાક્ષણીકતાની ચર્ચા કરી છે. કોમેડી સ્વરૂપને ઓસ્કર વાઈલ્ડ અને જ્યોર્જ બર્નાડ શોએ ઘણાં નવાં

વિચારગંભીર પરિમાણો સિદ્ધ કરીને કોમેડીના સામર્થ્યની પ્રતીતિ કરાવી આપી તેની વિગતે છણાવટ કરી આપી છે. સાથે મેલોડ્રામા સાહિત્યપ્રકારની કેટલીક જાણીતી કૃતિઓનો ઉલ્લેખ કરી તેની સંક્ષિપ્ત માહિતી આપી છે. ફ્રાન્સમાં પ્રચલિત થયેલું પ્રહસન-રચનાઓને નોંધી ઇટાલી, જર્મની, ઇંગ્લેન્ડ તેમજ યુરોપિય સાહિત્યમાં કેવી રીતે વિકાસ પામતું ગયું તે બતાવવાનું પણ ધીરુભાઈ ચૂક્યા નથી. સંસ્કૃત અને ગુજરાતી ભાષામાં રચાયેલા પ્રહસનોનીય નોંધ લીધી છે. એબ્સર્ડ નાટકની ચર્ચા કરતાં બેકેટ, આયોનેસ્કો, આર્થ અદામોવે, ઝ્યાં જીને, હેરોલ્ડ પીન્ટર તેમજ ગુજરાતી ભાષામાં લાભશંકર ઠાકર, ચિનુ મોદી અને સુભાષ શાહ જેવા સર્જકોનો ઉલ્લેખ કરી યુરોપ અને ભારતમાં થયેલી એબ્સર્ડ નાટયપ્રવૃત્તિની ચર્ચા છેડી છે. પરંતુ એબ્સર્ડ નાટયપ્રવૃત્તિ રંગભૂમિ પર ખાસ પ્રભાવ પાડી શકી નથી. એનું કારણ કોઈ ગુજરાતી સર્જક કે કલાકારને જીવનના ખાલીપણાનો અથવા અસારતા કે અસંગતતાનો ઉત્કટ તથા સર્વગ્રાહી અનુભવ થયો ન હતો આવું નિરીક્ષણ તેમની તટસ્થ વિવેચન દ્રષ્ટિનો પરિચય કરાવે છે. એકાંકી સ્વરૂપનો એક સ્વાયત કલાપ્રકાર તરીકે થયેલો વિકાસ, તેની સ્વરૂપગત લાક્ષણિકતા અને પશ્ચિમના દેશોમાં એકાંકીનો પ્રભાવ અને વિકાસની રસપ્રદ માહિતી આપી છે. સાથે ગુજરાતી એકાંકી લેખનની ચર્ચા કરતાં તખ્તાપરકતાનો પહેલા તબક્કાથી માંડીને શૈલીપરકતા સુધીના સાત તબક્કાઓનો ઉલ્લેખ કરીને ગુજરાતી એકાંકીના ૧૨૦ વર્ષના લેખન, ભજવણીની સુસ્પષ્ટતા તારવી આપી છે.

નાટ્યપ્રવૃત્તિ નામના બીજા પ્રકરણમાં સંપાદકે યુરોપ, એશિયા અને ભારતમાં વિકસેલી નાટ્યપ્રવૃત્તિની રસપ્રદ માહિતી આપી છે. ઈટાલીમાં મધ્યયુગની નાટ્યપ્રવૃત્તિનો ઉલ્લેખ કરી શરૂઆતમાં પદ્યસંવાદોવાળા દ્રશ્યો, મેલોડ્રામા, ટ્રેજેડી અને કોમેડી જેવા નાટ્યસ્વરૂપોના વિકાસની આછીપાતળી ભૂમિકા બાંધી આપી છે. ગોલ્દોની, મોલિયર અને પિરાંદેલોના નાટકોએ ઇટાલીની નાટ્યકલાને વિકસાવવામાં કેવી નોંધપાત્ર બની તેનીય ચર્ચા તેમના નાટકોના ઉદાહરણો દ્વારા સ્પષ્ટતા કરી આપી છે. તેમજ ઇબ્સનની અસર નીચે ઇટાલીની રંગભૂમિએ કેવાં મોટા વળાંકો લીધો તેનીય છણાવટ કરી છે. નાટ્યક્ષેત્રે જર્મનીએ વિશાળ નાટકશાળાઓ બાંધી તેમાં કરેલી અવનવી તકનિકોની માહિતી આપી છે. નાટ્યક્ષેત્રે યુરોપના અન્ય

દેશો ફ્રાન્સ અને રશિયામાં ચાલેલી નાટ્યપ્રવૃત્તિની છણાવટ કરી છે. ફ્રાન્સના નાટ્યનિર્માણ પર ઇટાલીની કેવી અસર પડી તેમજ મોલિયરના નાટકોએ ફ્રાન્સમાં કેવાં પ્રભાવક નીવડ્યા હતા તેની સંક્ષિપ્ત રજૂઆત કરી આપી છે. એશિયાના દેશો જેવા કે ઇન્ડોનેશિયા, ચીન અને જાપાનનીય નાટ્યપ્રવૃત્તિની નોંધ લેવાનું ચૂક્યા નથી. જેમાં ઇન્ડોનેશિયાની નાટ્યપ્રવૃત્તિની ચર્ચા કરતાં તેમને એક તરફ એબ્સર્ડ થિયેટર તો બીજી તરફ સંસ્કૃતની વિદૂષક પાત્ર-પ્રણાલી યાદ અપાવે છે. આમ છતાં ઇન્ડોનેશિયાની નાટ્યપ્રણાલીમાં તેમને માર્ગદર્શક નાટ્યવિવેચનનો અભાવ દેખાય છે. જાપાનમાં નોહ, કાબુકી અને કઠપૂતળી એ ત્રણ પ્રકારના નાટ્યબંધ નાટ્યપ્રવૃત્તિ ખીલવવામાં કેવાં મોખરે રહ્યા હતા તેની રસપ્રદ માહિતી આપી છે. સાથે ભારતમાં ચાલેલી નાટ્યપ્રવૃત્તિની નોંધ લઈ ભારતની રંગભૂમિનો રસિક ઈતિહાસ દર્શાવ્યો છે. ત્યારબાદ આસામી, ઉર્દૂ, ઊડિયા, કન્નડ, તમિળ, તેલુગુ, પંજાબી, બંગાળી, મણિપુરી, મરાઠી, મલયાળમ, હિન્દી, રાજસ્થાની અને હિમાચલ રંગભૂમિનો વિકાસ તેમજ જે તે પ્રદેશના નાટ્યસર્જકોએ આપેલા નાટકોની નોંધ લઈ ભારતીય રંગભૂમિને ફળદાયી બનાવવામાં કેવા સાર્થક નીવડ્યા હતા તેની છણાવટ કરી આપી છે. ગુજરાતી રંગભૂમિની વિકાસરેખાનો આલેખ આપતા પ્રથમ સ્તબક મંચનકેન્દ્રી રંગભૂમિ, બીજો નટ-દિગ્દર્શક, ત્રીજો માલિકોનો, ચોથો નવથિયેટર કર્મનો, પાંચમો દિગ્દર્શકનો અને છેલ્લો લેખકની રંગભૂમિનો એમ છ જેટલા તબક્કાઓનું નિરૂપણ કરી ગુજરાતી રંગભૂમિના અઢી-ત્રણ દાયકા સુધીના સફરના સીમાચિહ્નો દર્શાવી આપ્યા છે. આ અઢી-ત્રણ દાયકાની ગુજરાતી નાટ્યપ્રવૃત્તિની ચર્ચામાંથી પસાર થતા આપણને ગુજરાતી નાટ્યપ્રવૃત્તિની ચડતી-પડતી તેમજ ખ્યાતનામ સર્જકો અને દિગ્દર્શકોએ ગુજરાતી નાટ્યક્ષેત્રે આપેલા પ્રદાનનો રોચક ઈતિહાસ આપણને મળી રહે છે. જે કોઈપણ નાટ્યરસિકોને વાંચવો ગમે તેવો સુલભ છે.

નાટ્યગૃહો નામના પ્રકરણમાં એશિયાના ચીન અને જાપાનમાં આવેલા પરંપરાગત બંધ નાટ્યગૃહોની સવિસ્તાર માહિતી આપી છે. જેમાં જાપાનના નોહ અને કાબુકી થિયેટરના ઉદ્દભવથી માંડી તેની બનાવટ, પ્રેક્ષાગૃહ, રંગમંચની ઊંચાઈ અને આકાર, અભિનેતા અને વાદ્યવૃંદ માટેનું સ્થાન ઈત્યાદીની ઝીણવટભરી સમીક્ષા તેઓએ કરી છે. આ બંને દેશોના રંગમંચની વિશેષતાઓ પણ દર્શાવી આપી છે. સાથે

ભારતમાં વિકસેલા મુક્તાકાશ અને બંધ નાટ્યગૃહોની વાત કરી છે. જેમાં ભરતે વર્ણવેલા વિકૃષ્ટ, ચતુરસ્ર,અને ત્ર્યસ્ર એમ ત્રણ પ્રકારના નાટ્યગૃહોનો ઉલ્લેખ કરીને નાટ્યમંડપનાં માપ, આકાર, પ્રેક્ષાગૃહ, રંગમંડપ નેપથ્ય, બેસવાની વ્યવસ્થા તેમજ સ્તંભ વગેરેનું સચોટ નિરૂપણ કર્યું છે. પશ્ચિમના નાટ્યગૃહો સંદર્ભ તેમનું માનવું છે કે, *"પશ્ચિમનું નાટ્યગૃહ નટ-પ્રેક્ષક સંબંધની દ્રષ્ટિએ વર્તુળાકાર યાત્રા પૂરી કરી ચૂક્યું જણાય છે. પ્રારંભ એનો થયો પ્રેક્ષકોથી લગભગ ઘેરાયેલા નટચમૂની પ્રસ્તુતિવાળા નાટ્યગૃહથી અને આજે ફરી એ જ પ્રકારના નાટ્યગૃહો કે એવા આયોજનવાળા મુકતાંગણમાં ખુલ્લા આકાશ નીચેના પ્રયોગો અથવા પ્રેક્ષકો વચ્ચે રહે અને નટો ચોતરફ હોય એવા થિયેટર સુધીના પ્રયોગો નાણી જોવાયા છે."* [૧૦૩] આવું મંતવ્ય જયારે તેઓ આપે છે ત્યારે પરંપરિત ભારતીય નાટ્યસ્થળો અને પ્રેક્ષક-વ્યવસ્થાના કે શેરી નાટકના મંચનમાં વિચાર કે અનુભવનો લાભ સાંપ્રત ભારતીય નાટ્યગૃહોના બાંધકામમાં કયાંય લેવાયો નથી એનો અફશોસ પણ વ્યક્ત કર્યો છે. તદઉપરાંત ગ્રીસનું એપિડોરસ થિયેટર, રોમન થિયેટર, શેક્સપિયરનું થિયેટર, સાંપ્રત બંધ થિયેટર, આધુનિક થિયેટરનું અંતરંગ અને સાંપ્રત પ્રાયોગિક થિયેટર વગેરેની વિગતે માહિતી આપી છે. નાટ્યનિર્માણના સંદર્ભ ચર્ચા છેડતા દિગ્દર્શકે નાટ્યનિર્માણની સાથે સંકળાયેલા તબક્કા જેવા કે નાટકની પસંદગી, નટો સાથેનો રિયાઝ, અર્થઘટન, રંગભૂષા, રજૂઆત માટેની જરૂરી વેશભૂષા, સંગીત, ધ્વની, તંત્રસહાયકો સાથેનું સંયોજન અને નટ-પ્રેક્ષક વચ્ચેનો સંબંધ વગેરેની ઝીણવટભરી સમીક્ષા કરી છે. જે કોઈ પણ દિગ્દર્શકને ઉપયોગી બની શકે તેમ છે. નટના અભિનય સંદર્ભ તેમનું માનવું છે કે, *"નટની કળા અન્ય કળાઓ કરતાં વિશિષ્ટ કળા છે, કેમ કે તેમાં સર્જક અને સર્જનનું માધ્યમ નોખું નહિ પણ એક જ છે."* [૧૦૪] એવી વ્યાખ્યા અને વ્યાપ્તિ આપી અભિનયના તત્ત્વો અને તાલીમની ચર્ચા કરી નટની બાહ્ય તાલીમથી માંડી નટની આંતરિક તાલીમ સુધીની વિકાસરેખા વિવિધ અભિનયપંથોને કેન્દ્રમાં રાખી આંકી આપી છે. ત્યારબાદ ગ્રીક અભિનયકળાના ઈતિહાસને ત્રણ તબક્કામાં વહેંચીને પશ્ચિમના દેશોમાં અભિનય કૌશલ્યમાં સમયના પ્રવાહમાં કેવાં પરિવર્તનો આવતા ગયા તેનું વિવિધ નાટ્યકારો અને નટોનો ઉલ્લેખ કરી માહિતી આપી છે. પ્રાચીન સંસ્કૃત નાટ્યશાસ્ત્રમાં ભરતે દર્શાવેલા અભિનયના ચાર પ્રકારો દર્શાવી ભારતીય

અભિનયની તાત્ત્વિક ચર્ચા છેડી છે. આ ઉપરાંત અભિનયમાં મહોરાનો ઉપયોગ, નાટકમાં પ્રયોજાતી એકોકિત અને એકપાત્રી અભિનયની ટૂંકમાં માહિતી રજૂ કરી છે. પરંપરાપ્રાપ્ત ભારતીય નાટ્યપ્રયોગો જેવા કે અંકિયાનટ, કથકલી, કુચીપુડી, જાત્રા, તમાશા, થેરુકૂત્તુ, દશાવતારી નાટક, નૌટંકી-સ્વાંગ, ભવાઈ, માચ-મંચ, યક્ષગાન અને રામલીલા જેવા લોકનાટ્યનો ઉદ્દભવ, વિકાસ, તેમાં ઉપયોગમાં લેવાતા વાંજિત્રો, વેશભૂષા, વિષયવસ્તુનું નિરૂપણ ઈત્યાદીની રસપ્રદ છણાવટ કરી આપી છે. નાટકમાં દ્રશ્યઆયોજન, દ્રશ્યરચના, પ્રકાશ-આયોજન, ધ્વની-આયોજન, રંગભૂષા, વેશભૂષા-આયોજન અને ગુજરાતનાં રંગકસબીઓની આછી-પાતળી રૂપરેખા રજૂ કરી છે. તેમજ નાટ્યનિર્માણની પ્રક્રિયામાં રંગકસબીઓ દ્વારા રંગકસબનો ઉપયોગ કરી નાટકમાં યોગ્ય વાતાવરણ ઉભું કરવામાં કેવી ભૂમિકા ભજવે છે તેની વિગતે માહિતી આપી છે.

આ પુસ્તકની બીજી એક વિશેષતા તેમાં આપવામાં આવેલી વિવિધ છબીઓ જેવી કે ચાઇનીઝ, નોહ, કાબુકી, ગ્રીસનું એપિડોરસ તેમજ રોમન જેવા પાશ્ચાત્ય દેશોના થીયેટરોના કલાત્મક ચિત્રો તેમજ વિકૃષ્ટ મધ્ય નાટક મંડપ, યવનિકા, કુતમ્પલમ નાટ્યમંડપ જેવા ભારતીય નાટ્યમંડપોની છબીઓ ધ્યાન ખેંચે તેવી છે. ભારતના ખ્યાત લોકનાટ્ય સંદર્ભ ચર્ચા કરતા તેમાં મુકેલા ચિત્રો જેવા કે બંગાળનું જાત્રા, મથુરાની રામલીલા, રાજસ્થાનનું ખયાલ, તમિલનાડુનું થેરુંકૂતુ, હરિયાણાના સ્વાંગનું દ્રશ્ય, કર્ણાટકનું યક્ષગાન, રામનગરની રાસલીલા તેમજ ગુજરાતનું ખ્યાત લોકનાટ્ય એવા ભવાઈનું ઝંડા ઝૂલણ વેશની છબીઓ પણ ધ્યાનપાત્ર આ સંપાદનમાં આગવી વિશેષતા બની રહે છે. બીજું આ પુસ્તકમાં આપવામાં આવેલી નાટ્યપ્રવૃત્તિ, નાટ્યનિર્માણ, નાટ્યગૃહો, રંગકસબ, અભિનય તેમજ નાટકનું સ્વરૂપ અને પ્રકારોની વિસ્તૃત માહિતી નાટકના અભ્યાસીઓ અને કળાકારો તેમજ નાટ્યરસિક જિજ્ઞાસુઓને તેમાંથી દેશ વિદેશમાં ચાલતી નાટ્યપ્રવૃત્તિની વિસ્તૃત માહિતી મળી શકે તેમ છે. જે આ પુસ્તકની વિશેષતા ગણાવી શકાય.

સંપાદક ધીરૂભાઈ ઠાકરનું નાટ્યવિવેચન સંપાદનને લગતું ત્રીજું પુસ્તક તેમની પાસેથી આપણને મળે છે. પુસ્તકની પ્રસ્તાવનામાં તેઓ જણાવે છે કે, *"ચાળીસ-પચાસ વર્ષ પહેલાં કરેલાં શિબિરોની બધી નોંધો જાળવી શકાઈ નથી. એટલે વિષયના નિરૂપણમાં સંપૂર્ણ સંકલન સધાયું ન હોય તે બનવાજોગ છે. પરંતુ કોઈક 'ઘેલા' શિક્ષણપ્રેમીને અથવા કોઈક ઉત્સાહી વિદ્યાર્થી કલાકારને આ વાંચીને અહીં બતાવ્યું છે તેવું કે તેનાથી અધિક સારૂં કરવાની ચાનક ચડશે"* [૧૦૫] આ પ્રકારનો જયારે તેઓ અભિપ્રાય આપે છે ત્યારે પ્રસ્તુત પુસ્તક તેમનો ઉદ્દેશ્ય ફળીભૂત કરવામાં કેટલું યથાર્થ નીવડ્યું છે. અથવા તો આ પ્રકારનું નાટ્યવિવેચન સંપાદન સાહિત્યક્ષેત્રે, શિક્ષણજગતમાં, વિદ્યાર્થીઓ, નાટ્યસર્જકો અને નાટક સાથે સંકળાયેલા કલાકારોને કેટલું ઉપયોગી બનશે તેનો આપણે વિગતે જોઈએ.

ભારત સરકારના શિક્ષણ મંત્રાલયના યુવક કલ્યાણ વિભાગ દ્વારા ઈ.સ.૧૯૫૫ના મે મહિનામાં દેશની પ્રત્યેક યુનિવર્સિટીમાં કલા અને સંસ્કૃતિનું શિષ્ટ વાતાવરણ નિર્માણ કરવાના ઉદ્દેશ્યથી દેશની તમામ યુનિવર્સિટીના પ્રતિનિધિ પ્રોફેસરો માટે નાટ્યતાલીમ શિબિરનું આયોજન કરવામાં આવ્યું હતું. જેમાં નેશનલ સ્કૂલ ઓવ ડ્રામાના ખ્યાતનામ દિગ્દર્શક ઈબ્રાહીમ અલ્કાઝીના સંચાલન હેઠણ સિમલાની નજીક સુબાથુ હિલ ઉપર એક મહિનાનો આ પ્રકારનો નાટ્યતાલીમ શિબિર યોજવામાં આવ્યો હતો. આ શિબિરોમાં નાટ્યવિદ્દ ધીરૂભાઈ ઠાકરે શિબિરસંયોજક તરીકે આપેલાં વ્યાખ્યાનોની નોંધ અહીં લીધી છે. શિબિરના આયોજનનો ઉદ્દેશ્ય, ઉચ્ચશિક્ષણ સાથેનો તેનો સંબંધ, નાટ્યનિર્માણ અને નાટકના વિવિધ અંગો વિશેની તેમણે વિસ્તૃત છણાવટ કરી છે. આ શિબિરોના આયોજકો દ્વારા તૈયાર કરવામાં આવેલા સમગ્ર હેવાલનો નમૂનો અને નાટ્યતાલીમપ્રવૃત્તિ સાથે સંકળાયેલા ખટ-મીઠા સ્મરણોને છબીઓ સાથે આવરી લીધા છે. જે કૉલેજો અને યુનિવર્સિટીઓમાં શિક્ષણપ્રવૃત્તિ તરીકે નાટ્યપ્રવૃત્તિ કેવી ઉપકારક નીવડે છે તેની વિસ્તૃત માહિતી પૂરી પાડે છે.

પુસ્તકના પ્રથમ વિભાગમાં ગ્રંથસ્થ થયેલાં વ્યાખ્યાનોમાં નાટક સાહિત્ય અને રંગભૂમિની કલા, કૉલેજોમાં નાટ્યપ્રવૃત્તિનું આયોજન, યુનિવર્સિટીમાં નાટ્યશિક્ષણ, નાટકનું રંગવિતરણ, દિગ્દર્શક, નાટ્યપ્રત, નાટકની પસંદગી, પાત્રવરણી, પાત્રસર્જન, પાત્રોની ગતિસ્થિતિ, નાટકમાં સંવાદ, નાટ્યપ્રયોગનું પરિક્ષણ અને ગુજરાતી નાટક અને રંગભૂમિનો ટૂંકો ઈતિહાસ એકથી ચાર તબક્કામાં સંક્ષિપ્ત પણ ઝીણવટભર્યાં નિરીક્ષણ કરવાનો ઉપક્રમ તેઓએ દર્શાવ્યો છે.

નાટક સાહિત્ય અને રંગભૂમિની કલામાં તેઓએ નાટ્યકલાનું વિશ્લેષણ કર્યું છે. નાટકમાં અન્ય કલાઓ કેવી રીતે સંયોજન પામી છે તેની તપાસ અને તેનું મૂલ્યાંકન કર્યું છે. આ માટે તેઓએ નાટકમાં પ્રયોજાતી ભાષા, સંવાદ, વસ્તુ, અભિનય અને રંગસાધનો વગેરેનો ઉલ્લેખ કરીને ઝીણવટભર્યું નિરીક્ષણ દ્વારા વિગતે માહિતી આપી છે. નાટકનું સાહિત્ય સ્વરૂપને સ્પષ્ટ કરતા તેમનું માનવું છે કે, *“નાટકનું મૂલ્ય તે સાહિત્યપદાર્થ છે કે રંગસર્જન એ દ્રષ્ટિએ નહીં, પણ બંને તત્ત્વો અતૂટપણે તેની રચનામાં પરસ્પર સંમિલિત થયા હોય તેના પરથી નીકળે. આ માટે નાટકની સમીક્ષામાંથી ‘સાહિત્યકતા’ અને ‘અભિનયતા’ શબ્દોને બદલે માત્ર ‘નાટક’ કે ‘નાટ્યકલા’ શબ્દપ્રયોગ કરવો જોઈએ”* [૧૦૬] આ માટે તેઓ નાટકનું વાસ્તવિક સ્વરૂપ શોધવા માટે તેને એક સ્વાયત્ત કલાનું પદ આપીએ ત્યાર પછી જ તેના વસ્તુ અને સ્વરૂપમાં થતાં વિવિધ પરિવર્તનોને આપણે સમજી શકીએ એવું તેમનું તારણ ધ્યાનાર્હ બની રહે છે. આ પ્રકારના જયારે તેઓ અભિપ્રાયો તેઓ આપે છે ત્યારે નાટક સાહિત્ય અને રંગભૂમિની કલા સાથે કેટલી નિસ્બત ધરાવે છે તેનો પરિચય કરાવવાનો ઉપક્રમ તેમનો જોઈ શકાય છે. પરંતુ તેમનું માનવું છે કે, *“આજે કૃત્રિમ ધમાધમી અને સ્થૂળ સંઘર્ષોવાળા નાટકો ને અતિશય વિચિત્ર ચેષ્ટાઓ દ્વારા હસાવતાં પ્રહસનો કેવળ અભિનયને જોરે પ્રેક્ષકોનાં દિલને જીતી જાય છે. એ એક પ્રકારની વંચના છે. આ વિષચક્રમાંથી આધુનિક રંગભૂમિ છુટી રહી છે પણ ગુજરાતમાં લેખકની રાહ તો જોવાની રહી જ છે.”* [૧૦૭] એવું તેમનું તારણ સાંપ્રત સમયમાં પણ કેટલું યથાર્થ બની રહે છે.

કૉલેજોમાં નાટ્યપ્રવૃત્તિનું આયોજન કરવાથી વિદ્યાર્થીઓ પર કેવી હકારાત્મક અસર પડે છે તે વિશેની વાત કરી છે. નાટ્યકલાનો અભ્યાસ શિક્ષણના ક્ષેત્રે સ્વતંત્ર પ્રવૃત્તિરૂપે નહીં પણ શિક્ષણના કાર્યને સંગીન અને સફળ બનાવવા માટેની એક સહકારની પ્રવૃત્તિ માને છે. નાટકને શિક્ષણનું એક અંગ ગણે છે જેનાથી વિદ્યાર્થીના રસરુચિ, શક્તિઓ કેળવી તેનો ઉપયોગ શૈક્ષણિક સંસ્થાઓ અને યુનિવર્સિટીઓ કરે એવી અપેક્ષા તેઓની છે. આ પ્રકારની પ્રવૃત્તિ દ્વારા વિદ્યાર્થી અને અધ્યાપકો વચ્ચે આત્મીયતા કેળવી શકાય છે. તેમજ વિદ્યાર્થીઓમાં નેતૃત્વશક્તિના ગુણો, વિદ્યાર્થીઓનો તખ્તાક્ષોભ દૂર થાય અને એ રીતે વ્યક્તિત્વ-વિકાસની તક તેઓને મળે છે. નાટકની તાલીમને શ્રમ ન ગણતા તેને એક પ્રકારની આનંદમયી પ્રવૃત્તિ ગણે છે. જે બંનેના વ્યક્તિત્વના ઘડતરમાં મહત્ત્વની માને છે. સાથે નાટકને શિસ્ત કેળવવાની પ્રવૃત્તિ ગણે છે. ત્યારે વિદ્યાર્થીઓની શક્તિને પારખીને, કોઈ પણ પ્રકારના પૂર્વગ્રહમાં આવ્યા વગર આવી પ્રવૃત્તિઓ કૉલેજોમાં ચાલવી જોઈએ, કારણ કે રંગભૂમિ કલાકારના આત્મપ્રદર્શન માટે નથી પણ આત્મદર્શન માટે છે એવું તેમનું માનવું છે. વળી નાટક, કૉલેજોમાં વાર્ષિક દિને ઉજવવા માટે જ છે તેવો ખ્યાલ કાઢી નાખી, પ્રેમ અને મૈત્રીનો સંબંધ વિકસાવવા, વિદ્યાર્થીના વ્યક્તિત્વને ખીલવવા, થનગનતાં છોકરા-છોકરીઓની ચેતનાને યોગ્ય માર્ગે વાળી અંકુશમાં લાવી તેમનામાં સંગઠનની-સંયોજનની શક્તિ ખીલવવાના એક સાધનરૂપે કૉલેજો અને યુનિવર્સિટીમાં ઉપયોગ કરવાની હિમાયત તેમણે કરી છે. યુનિવર્સિટીના અભ્યાસક્રમમાં નાટ્યવિદ્યાને સ્થાન આપવાથી તે વિષયનું વ્યવસ્થિત શિક્ષણ કૉલેજના વિદ્યાર્થીઓને મળે છે. આથી પ્રત્યેક યુનિવર્સિટીમાં થિયેટર હોવું અનિવાર્ય સંપાદક ગણે છે. યુનિવર્સિટીમાં નાટક ભજવતી વખતે નાટકના સર્વ અંગ-ઉપાંગોનો અભ્યાસ કરવો અનિવાર્ય ગણે છે. જેને તેઓ યુનિવર્સિટી થિયેટરનો મહત્ત્વનો ઉદ્દેશ્ય માને છે. અહીં સંપાદકે યુનિવર્સિટીમાં નાટ્યપ્રવૃત્તિઓને વેગ આપવાથી વિદ્યાર્થીઓમાં કેવાં ગુણો વિકસે છે, તેમજ આ પ્રકારની પ્રવૃત્તિઓથી વિદ્યાર્થીઓની ચેતના પર શી અસર થાય છે તે વિશેની વિગતે માહિતી આપી છે. નાટ્યશિક્ષણ આપવા માંગતી કોઈપણ યુનિવર્સિટી કે કૉલેજોને યોગ્ય માર્ગદર્શન તેમાંથી મળી રહે તેવું રસપ્રદ આલેખન રજૂ થયું છે. જે આ પુસ્તકની મહત્ત્વની ખૂબી ગણાય છે.

કૉલેજોમાં પ્રોફેસર-ઇન-ચાર્જ દ્વારા નાટકનું દિગ્દર્શન થાય, નાટકની પસંદગી, પાત્રની વહેંચણી અને ઓપેરા બુકનું પ્રકાશન આદર્શ દ્રષ્ટિવાળા નિષ્ણાત અધ્યાપક દ્વારા થાય તો તે નાટકનો સાચો દિગ્દર્શક બને છે એવા જયારે તેઓ વિધાનો કરે છે ત્યારે પ્રત્યેક કૉલેજમાં નાટ્યવાચન સમિતિ હોવી જોઈએ, તે સમિતિ દ્વારા ઉત્તમ નાટકોની પસંદગી થાય અને નિર્માતા કે દિગ્દર્શક આ સમિતિનો અધ્યક્ષ હોવો જોઈએ એવું તેમનું માનવું છે. નિર્માતાના કાર્યના બે વિભાગ પાડી તેમાંના કલા વિભાગને મહત્ત્વનું સ્થાન આપે છે. નાટક એ સહકારની ભાવના ઉપર બંધાયેલી પ્રવૃત્તિ છે. આથી નિર્માતાએ નાટક સાથે સંકળાયેલી દરેક વ્યક્તિની સામેલગીરી કરી નિષ્ઠાપૂર્વક કામગીરી બજાવે તે જોવાનું કામ નિર્માતાનું છે. આવું જયારે તેઓ કહે છે ત્યારે તેઓ નિર્માતાનું નાટકમાં સ્થાન કેટલું છે તેનો ખ્યાલ આપે છે. ઉપરાંત નાટકમાં ત્રણ સહાયકોનો ઉલ્લેખ કરી તંત્રનિર્દેશકને નિર્માતાનો ચોથો સહાયક માને છે. તેમણે સન્નિવેશ, પ્રકાશ-નિયોજક, સંગીત સ્વરનિયોજક અને રંગકર્મીઓએ કરવાના કાર્યોનું ઝીણવટભર્યું આલેખન કરી માહિતી આપી છે. જે નાટક સાથે સંકળાયેલી કોઈપણ વ્યક્તિને સ્ટેજ વ્યવસ્થાને લગતી વિસ્તૃત માહિતી મળી રહે તેવી સાર્થક નીવડી છે. સાથે આર્થિક પાંસા સંદર્ભ ચર્ચા કરવાનું પણ તેઓ ચૂક્યા નથી. કોઈ સંસ્થાના લાભાર્થે નાટ્યપ્રયોગ રજૂ કરવાનો હોય અને તેને માટે ટિકિટ ખપાવવાની હોય, તો આ કાર્યમાં ધંધાદારી તત્ત્વ ન હોવું જોઈએ, કારણ નાટક એ તો કૉલેજની એક સંસ્કારપ્રવૃત્તિ છે એવું તેમનું નિરીક્ષણ ધ્યાનાર્હ બની રહે છે. દિગ્દર્શકની કામગીરી સંદર્ભ તેમનું માનવું છે કે, *"દિગ્દર્શકે તો કલ્પના દ્વારા નાટકનાં વસ્તુપાત્રસંવાદાદિ ખૂબ જ વિશિષ્ટ રીતે પુનઃનિર્મિત કરવાનાં હોય છે. કેવળ સાહિત્યની દ્રષ્ટિએ નહીં પણ થોડીક સ્થૂળ દ્રષ્ટિએ પણ એણે વિચારવું પડે છે."* [૧૦૮] એવું જણાવીને તેમણે દિગ્દર્શકની દ્રષ્ટિએ નાટકનાં ભાવલક્ષી, બુદ્ધિલક્ષી અને સૌન્દર્યલક્ષી એવાં ત્રિવિધ મૂલ્યોનું સમગ્રદર્શી વિવરણ કરી આપ્યું છે. આ ત્રણ પ્રકારના મૂલ્યોને આધારે જ દિગ્દર્શકે નાટકના વિષયવસ્તુને અનુરૂપ નાટકની સ્વરૂપગત એકતા ઊભી કરવાની છે. આ ત્રણેય મૂલ્યોને પ્રેક્ષક સુધી કઈ રીતે પહોંચાડવા, પ્રેક્ષકોનો દ્રષ્ટિકોણ બરાબર બંધાઈ તે રીતે નાટકની રજૂઆત, રજૂઆતનો મિજાજ તેમજ તેને અનુરૂપ વાતાવરણ ઊભુ કરવું વગેરેની ઝીણવટભરી નોંધ લીધી

છે. જે કોઈ પણ દિગ્દર્શક માટે ઉપયોગી બની રહે તેવી રસપ્રદ માહિતી બની રહે છે. નાટ્યપ્રત સંદર્ભ ચર્ચા કરતાં નાટકના દરેક પાત્રને નાટકની એક-એક નકલ આપી દેવી જોઈએ. જેનાથી દરેક પાત્ર સમગ્ર નાટકનું રહસ્ય સમજી શકે અને આખી નાટ્યસૃષ્ટિમાં પોતાનું સ્થાન ક્યાં છે તે બરાબર સમજી શકે છે એવું તેમનું નિરીક્ષણ છે. પરંતુ ધંધાદારી નિર્માતાઓ પાત્રો પૂરતી જ નકલ આપતા હતા જેને તેઓ યોગ્ય ગણતા નથી, પણ કૉલેજમાં તો આખી નાટ્યપ્રત જ વિદ્યાર્થીઓને આપી દેવી જોઈએ. જેથી આખા નાટકની સંકલ્પનાની તેઓને ખ્યાલ આવે એવું તેમનું નિરીક્ષણ ધ્યાન ખેંચે છે.

કૉલેજોમાં પાત્રવરણી સમિતિ દ્વારા વિદ્યાર્થીઓની વિવિધ રુચિઓ અને સર્ગશક્તિઓને ધ્યાનમાં રાખીને પાત્રવરણી કરવી જોઈએ. કેળવાયેલા વિદ્યાર્થીઓને પણ આ સમિતિમાં દાખલ કરવા જોઈએ. જેથી તેમની પ્રતિભાઓનો આપણને ખ્યાલ આવે. આવું મંતવ્ય તેઓ જયારે આપે ત્યારે નાટકમાં પાત્રવરણી કરતી વેળા વિદ્યાર્થીઓનો બાહ્ય દેખાવ અને આંતરિક શક્તિને મહત્ત્વ આપે છે. સાથે જે-તે પાત્રનું શારીરિક બંધારણ, તેનો અવાજ તેમજ પાત્રના સમગ્ર વ્યક્તિત્વને ધ્યાનમાં રાખીને પાત્રવરણી કરવી જોઈએ એમ નોંધી નાટકમાં પાત્રસર્જન સંદર્ભ ચર્ચા છેડી છે. તખ્તા પર પાત્રોની ગતિસ્થિતિ, નાટકમાં સંવાદ, નાટકમાં પ્રયોજાતી ભાષાની વિશેષતા, વિવિધ પ્રકારની મંચનશૈલીઓ અને નાટ્યપ્રયોગોનું પરીક્ષણની પણ તલસ્પર્શી ચર્ચા સંપાદકે કરી છે. નાટકમાં સંવાદની વાત કરતાં તેમનું માનવું છે કે, *"નાટકમાં સંકુલ વણાટવાળું વસ્તુ હોય, વિચિત્ર કે આઘાતજનક થીમ હોય, બીબાંઢાળ પાત્રો હોય, ઐતિહાસિક અસંગતિઓ હોય ને એકપક્ષી વિચારનિરૂપણ હોય તો પણ કદાચ તેને નિભાવી લેવાય, પરંતુ જો સંવાદ બોલી શકાય તેવો ન હોય તો તે નાટકને પ્રથમ વાચને જ રદ કરવું પડે છે."* [૧૦૯] એવું મંતવ્ય આપી નાટકમાં સંવાદનું સ્થાન, તેનું મહત્ત્વ અને વ્યવહારની ભાષા અને નાટકની ભાષા વચ્ચે શું તફાવત છે તેની વિગતે ધીરુભાઈએ છણાવટ કરી આપી છે. સાથે વાસ્તવદર્શી અને અવાસ્તવદર્શી એમ બે પ્રકારની શૈલીનો ઉલ્લેખ કરીને નાટકમાં શૈલીનું મહત્ત્વ દર્શાવવાનું પણ તેઓ ચૂક્યા નથી.

યુનિવર્સિટી કક્ષાએ નાટ્યતાલીમ પામતા કલાકારો ગુજરાતી રંગભૂમિની વિવિધ પરિસ્થિતિનો ઊંડો વિચાર કરી ગુજરાતી રંગભૂમિનું તેજસ્વી વ્યક્તિત્વ બાંધી આપવામાં પોતાનો નક્કર ફાળો આપી શકે તેવા ઉદ્દેશ્યથી સંપાદકે ગુજરાતી નાટક અને રંગભૂમિના વિકાસનું ચાર તબક્કામાં કરેલું ટૂંકમાં પણ ઝીણવટભર્યું નિરીક્ષણ ધ્યાન ખેંચે છે. ગુજરાતી નાટક અને રંગભૂમિનો ઈતિહાસ તેઓ આપે છે ત્યારે તેમની નજર નાટકના સાહિત્યિક સ્વરૂપ કરતાં રંગભૂમિ ઉપર વિશેષ રહેલી છે. પ્રથમ તબક્કામાં ભવાઈને નાટ્યકલાનું પ્રાથમિક સ્વરૂપ ગણીને ભવાઈ અને નાટકમાં રહેલા તફાવતની ચર્ચા છેડી છે. અંગ્રેજોએ મુંબઈમાં થિયેટરના શ્રીગણેશ માંડયા, તેની અસરથી આપણે ત્યાં ગુજરાતી નાટક અને રંગભૂમિ અસ્તિત્વમાં આવ્યા. ત્યારપછી દલપતરામ, કેખુશરૂ કાબરજી અને બાલીવાલા જેવા પારસી અગ્રણીઓની સાથે રહીને રણછોડભાઈ ઉદયરામે નાટ્યપ્રવૃત્તિને વેગ આપ્યો હતો તેનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. સમય જતાં વિવિધ કલાકારોએ ગુજરાતી નાટક-રંગભૂમિનું વ્યાવસાયિક વ્યક્તિત્વ ઘડી આપવામાં અને વર્ષો સુધી તેને ટકાવી રાખવાના કેવાં પ્રયત્નો થયા તેની રસપ્રદ ચર્ચા છેડી છે.

ગુજરાતી નાટક અને રંગભૂમિના બીજા તબક્કામાં ગુજરાતી રંગભૂમિના ઉત્કર્ષમાં ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજીએ કરેલા જહેમતની નોંધ લીધી છે. તેમણે તળ ગુજરાતમાં નાટકને માંડવાથી થિયેટરમાં સુધી લાવવામાં કરેલા પ્રયત્નોની માહિતી આપી છે. ગુજરાતી નાટકમાં ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજીના પ્રદાનને મૂલવતા તેમનું માનવું છે કે, *"નાટકને ઉચિત વાકછટાવાળા સંવાદો સૌપ્રથમ આપ્યા. નાટકમાં યુગલ-ગીતની પદ્ધતિ પણ તેમણે શરૂ કરી. નાટ્યલેખનમાં વૃત્તાંતકથનમાંથી ક્રિયાનિરૂપણ તરફ નાટકને ઝોક આપ્યો. વળી વિદૂષકને વિદાય આપીને તેને સ્થાને તેમણે કૉમિક વિલનનો નવો જ પાત્રપ્રકાર ગુજરાતી નાટકમાં દાખલ કર્યો. ગુજરાતનાં લોકગીત, લોકકથા અને લોક્જીવવાના તળપદા રંગોને સુંદર રીતે રજૂ કરવાનો યશ પણ ડાહ્યાભાઈને છે."* [૧૧૦] સંપાદકના આ પ્રકારના અભિપ્રાયમાં જોઈ શકાય છે કે ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજીએ ગુજરાતી રંગભૂમિના ઉત્કર્ષમાં કરેલા પ્રયત્નની નોંધ લીધી છે. સાથે સંપાદકનું ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજીના સંદર્ભ એક બીજું વિધાન પણ નોંધવા જેવું છે જુઓ, *"ડાહ્યાભાઈએ કેટલીક તંદુરસ્ત પ્રણાલિકાઓની સાથે*

ગુજરાતી નાટક અને રંગભૂમિમાં કૃત્રિમતા, બૂમબરાડા અને અતિરંજિતતાને પોષણ આપ્યું. પછી તો ગુજરાતી નાટકો એની ઘરેડમાં જ પડી ગયા." [111] એવું તારણ તેમની સમતોલ વિવેચન દ્રષ્ટિનો પરિચય આપણને કરાવે છે. પછીના સમયગાળામાં પ્રેક્ષકોની બદ-રુચિને સંતોષવા ઉપર જ નજર રાખીને નાટક કંપનીના માલિકોએ ભાડૂતી લેખકો પાસે નાટકો લખાવ્યાં સાથે ધનની કમાણીને જ લક્ષમાં રાખી નાટકો ભજવ્યા કર્યા. આથી રંગભૂમિ સાથેનો લેખકોનો નાતો તૂટી ગયો. આથી ગુજરાતી નાટક અને રંગભૂમિની અવદશા શરૂ થઈ એવું તેમનું તારણ ધ્યાનાર્હ બની રહે છે.

ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજીની નાટ્યપ્રવૃત્તિનું મુલ્યાંકન બાબતે જે તટસ્થતા સંપાદકે જાળવી રાખી છે તેવી જ તટસ્થતા ન્હાનાલાલ, ચંદ્રવદન મહેતા, કનૈયાલાલ મુનશી, ઉમાશંકર જોષી, શિવકુમાર જોષી, ચુનીલાલ મડિયા અને જયંતી દલાલ વગેરેની નાટ્યપ્રવૃત્તિ મૂલવતી વખતે પણ તેમણે જાળવી રાખી છે. જે તેમની વિશેષતા ગણી શકાય છે. ત્રીજા તબક્કામાં નૃસિંહ વિભાકરે રંગભૂમિને નવા પરિબળોનો સ્પર્શ આપવા ઉઠાવેલ પરિશ્રમની ચર્ચા છેડી છે. ઉપરાંત ન્હાનાલાલની નાટ્યપ્રવૃત્તિને મૂલવતા તેમનું માનવું છે કે, *"ગુજરાતી નાટક રંગભૂમિથી કેટલું દૂર પડી ગયું તે ન્હાનાલાલના નાટકમાં દેખાતા અતિમંદ ક્રિયાવેગ અને કવિતા તથા ભાવનાના પ્રાધાન્ય પરથી સમજાય છે. ન્હાનાલાલની ભાષા રંગભૂમિની છટાની ઉત્કટ કક્ષા ધરાવતી હતી, તેમ છતાં ડોલનશૈલી વ્યવસાયી રંગભૂમિને આકર્ષી શકી નહોતી એ એક હકીકત છે."* [112] એવું તેમનું નિરીક્ષણ છે. છતાં તેમનું માનવું છે કે 'જયા અને જયંત' અને 'રાઈનો પર્વત' જેવા નાટકોને ધંધાદારી રંગભૂમિએ અપનાવ્યા નહીં તેની નિરાશા તેમણે વ્યક્ત કરી છે. જો એ નાટકો રંગભૂમિ પર ભજવ્યા હોત તો ગુજરાતી નાટક અને રંગભૂમિના ઇતિહાસે જુદો જ વળાંક લીધો હોત એવું તારણ તેમનું યથાર્થ બની રહે છે. વળી મુનશી અને ચંદ્રવદનના આગમનની સાથે અવૈતનિક રંગભૂમિનો ઉદય થયો હતો. આ બંને નાટ્યકારોએ ગુજરાતી રંગભૂમિના ઉત્કર્ષમાં તેમણે કરેલા પુરુષાર્થની નોંધ લીધી છે. આ બંને નાટ્યકારોની નાટ્યપ્રવૃત્તિનું અવલોકન કરતાં તેમનું માનવું છે કે, *"જૂની રંગભૂમિના અવર વલણને પરિણામે સાહિત્યિક અને તખ્તાલાયક, એમ બે પ્રકારનાં નાટકોના વિભાગો પડયા હતા તે આ બે લેખકોએ ભૂંસી*

નાખ્યા." [113] આથી અવૈતનિક રંગભૂમિના ઉદય પછી જ નાટકને નાટક તરીકે જોવા અને મુલવવાની દ્રષ્ટિ વિકસી એવું તેમનું મૌલિક તારણ ધ્યાન ખેંચે છે.

છેલ્લાં તબક્કામાં બટુભાઈ ઉમરવાડિયા, કૃષ્ણલાલ શ્રીધરાણી, ઉમાશંકર જોશી, ચુનીલાલ મડિયા, શિવકુમાર જોષી અને ધનસુખલાલ મહેતા વગેરે નાટ્યકારોની પ્રવૃત્તિઓનું મૂલ્યાંકન કર્યું છે. આ સર્જકો દ્વારા પ્રારંભમાં જ અવૈતનિક રંગભૂમિને એકાંકીનું સ્વરૂપ મળ્યું હોવાથી તેના વિકાસ માટે કેવું સુયોગ્ય બની રહ્યું તેની નોંધ લીધી છે. વળી પ્રબોધ જોષીના નાટકોનું મુલ્યાંકન કરતાં તેમનું માનવું છે કે, *"સાહિત્યિક ઘાટની પરવા કર્યા વગર વ્યાવસાયિક મંડળીઓએ માત્ર કમાણી કરવા માટે એક જ ધાટીનાં સંખ્યાબંધ નાટકો વર્ષો લગી ભજવ્યે રાખ્યાં હતાં. તેવી ચેષ્ટા અવૈતનિક નાટ્યમંડળોએ છેલ્લા બે દાયકા દરમ્યાન કરી હોય તો તે પ્રબોધ જોશીનાં નાટકો પાછળ આંધળી દોટ મૂકીને કરી છે. આ નાટકોએ જુવાન કલાકારોને તખતા પર મુક્ત અભિનયનો અવકાશ આપ્યો એ ખરૂં, પણ તેનાથી નાટ્યરસિકોની રુચિનું ધોરણ નીચું ઊતર્યું તે પણ નોંધવું જોઈએ."* [114] એવું જયારે તેઓ અર્થઘટન કરે છે ત્યારે તેમની તટસ્થ વિવેચન દ્રષ્ટિનો પરિચય આપણને થાય છે. જોકે છેલ્લે તેમણે માત્ર એબ્સર્ડ નાટકોની નોંધ લીધી છે, પણ ગુજરાતી એબ્સર્ડ નાટ્યલેખન અને નાટ્યપ્રયોગમાં આવેલાં પરિવર્તનનો ઉલ્લેખ જ કર્યો નથી. જે તેમની વિવેચક તરીકેની મર્યાદા ગણી શકાય છે. તેમણે આલેખેલો ગુજરાતી નાટક અને રંગભૂમિનો ટૂંકો ઈતિહાસ એકથી ચાર તબક્કામાં વહેંચાયેલો છે. જેમાં છેલ્લાં સ-વાસો વર્ષનો સંક્ષિપ્ત પણ નક્કર વિહંગાવલોકન તેમણે કર્યું છે. જે કોઈપણ નાટ્યરસિક વ્યક્તિને વાંચવા અવશ્ય પ્રેરે એવો સુયોગ્ય છે. સાથે ગુજરાતી નાટક અને રંગભૂમિનો વિસ્તૃત અભ્યાસ કરતા અભ્યાસકને ફળદાયી બને તેવી ભરપૂર માહિતી આમાંથી મળી શકે તેમ છે.

પુસ્તકના બીજા વિભાગમાં સંપાદકે અતિથિ વક્તાઓના પ્રવચનોની નોંધ લીધી છે. જેમાં ઉમાશંકર જોશી, ચંદ્રવદન મહેતા, ધનંજય ઠાકર, જયંતી દલાલ, દીનાબહેન ગાંધી, રમેશ ભટ્, મીનુ કાપડિયા, પ્રતાપ ઓઝા અને સુધાબહેન દેસાઈ વગેરેના વ્યકતવ્યોની નોંધ લીધી છે. જેમાં નાટ્યલેખન અને નાટ્યસર્જનની પ્રવૃત્તિ, નાટકમાં ગદ્ય અને પદ્ય, સજીવ રંગભૂમિ તેમજ ગ્રીક નાટકો, શેક્સપિરિયન નાટકો, સંસ્કૃત નાટકો

એમ સમગ્ર નાટ્યસૃષ્ટિનું જે વિહંગાવલોકન ઉમાશંકર જોશીએ કર્યું છે તે બતાવી આપ્યું છે. રંગભૂમિના પ્રકારો, વિશ્વના કેટલાંક નોંધપાત્ર થિયેટરો, વિશ્વની રંગભૂમિ, એબ્સર્ડ થિયેટર, એપિક થિયેટર, રેડિયો નાટક, ડોકયુમેન્ટરી અને ફીચર, વિશ્વરંગભૂમિ સંસ્થા અને આરંભનાં ગુજરાતી નાટકો વિશે ચંદ્રવદન મહેતાએ, નાટકનું મુલ્યાંકન, નાટકની રજૂઆત, દિગ્દર્શક અને નટો, અભિનય તેમજ નિર્માતા અને પ્રેક્ષક વિશે ધનંજય ઠાકરે, સ્ટેજ ટેકનિક વિશે જશવંત ઠાકરે, ધંધાદારી રંગભૂમિ વિશે જયંતી દલાલે, અભિનય કલા વિશે જશવંત દીનાબહેન ગાંધીએ, મૂક નાટક વિશે રમેશ ભટ્ટ, પ્રકાશ-આયોજન, નાટકમાં સંગીત વિશે મીનુ કાપડિયાએ, અભિનય વિશે પ્રતાપ ઓઝા અને ભવાઈ વિશે સુધાબહેન દેસાઈએ આપેલા વક્તવ્યોની નોંધ ગ્રંથસ્થ કરી છે. અહીં ગ્રંથસ્થ કરવામાં આવેલ વકતવ્યોમાં નિદર્શનના સંદર્ભનો છેદ ઉડી ગયો છે. આથી આજના વાચકને કદાચ એ જોઈએ તેવું વાંચવા માટે જીજ્ઞાસા ઉત્પન્ન ન કરી શકે. છતાં નાટક સાથે સંકળાયેલા નટ-નટીઓ, દિગ્દર્શક વગેરે માટે એ જરૂર માર્ગદર્શક બની શકે તેમ છે. જે આ પુસ્તકની વિશેષતા ગણાવી શકાય એમ છે.

આ પુસ્તકની બીજી એક વિશેષતા નોંધી શકાય તે ભારત સરકારની યુવક કલ્યાણ વિભાગના અંગરૂપે નાટ્યપ્રવૃત્તિના તાલીમ શિબિરો દેશની જુદી જુદી યુનિવર્સિટીઓમાં ચલાવવાની યોજના મૂકી હતી. જેમાં ભારત સરકારના શિક્ષણ મંત્રાલયના યુવક કલ્યાણ વિભાગના ઉપક્રમે યુનિવર્સિટી અધ્યાપકો તાલીમ શિબિર મે માસમાં સિમલા નજીક સુબાથુ ટેકરી પર સ્વ.શ્રી ગુરુદયાલ સોંધીની પ્રેરણાથી ચોથો નાટ્ય તાલીમશિબિર યોજવામાં આવ્યો હતો. જેમાં તા.૧ લી મેથી ૧૫ મે ૧૯૬૮માં પંદર દિવસ સુધી શિબિરમાં ચાલેલી નાટ્યપ્રવૃત્તિઓનો વિસ્તૃત અહેવાલ તેઓએ આપ્યો છે. આ પ્રકારની શિબિરની યોજનાનો હેતુ જણાવતા તેઓ કહે છે કે, *"નાટ્યપ્રવૃત્તિની તાલીમનો પ્રબંધ યુનિવર્સિટી દ્વારા કરવામાં આવે તો યુવક વર્ગની શક્તિનો પ્રવાહ કલા અને શિક્ષણ ઉભયના હિતમાં યોગ્ય દિશામાં વાળી શકાય. અધ્યાપકોને રંગમંચની કલાની જાણકારી હોય તો વિદ્યાર્થીઓને તેના દ્વારા વ્યવસ્થિત તાલીમ મળી રહે."*[૧૫] એવું તેમનું તારણ યથાર્થ બની રહે છે. ત્યારપછી શિબિર સાથે સંકળાયેલા વિવિધ નાટ્યસર્જકોએ આપેલા પ્રવચનોની

ટૂંકમાં નોંધ તેઓએ આપી છે. બીજું કે તારીખો સાથે પંદર દિવસ સુધી ચાલેલા કાર્યક્રમોની સંપાદકે નોંધ લીધી છે. જેના કારણે આ અહેવાલ વાંચવો વધુ રસપ્રદ બની રહે છે. વળી ગુજરાત યુનિવર્સિટી આયોજિત પાંચમો નાટ્યતાલીમ શિબિરમાં સર્વાનુમતે પસાર કરેલા ઠરાવો ભલામણોનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. જે પાછળથી આ ઠરાવોનો યુનિવર્સિટીએ અમલ કર્યો હતો તેની પણ સંપાદકે ચર્ચા કરી છે.

પુસ્તકના અંતે સંપાદકે વાગોળેલા નાટ્યતાલીમ પ્રવૃત્તિ સાથે સંકળાયેલા ખટ-મીઠાં સંસ્મરણોનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. જેમાં ગુજરાત કૉલેજમાં ધીરૂભાઈને 'ધૂમ્રસેર' નાટક ભજવતા પહેલા મંડળના સેક્રેટરી સાથે થયેલો તીવ્ર મતભેદ, 'ધરા ગુર્જરી' માંથી ચાડિયાવાળું દ્રશ્ય સદુબા પાત્ર જેણે લીધેલું તે સ્ત્રી આવી શકી ન હતી આથી તેને બદલે બીજી સ્ત્રીએ તે પાત્ર ભજવ્યું હતું તે, મુંબઈની ચિલ્ડ્રન્સ એકેડેમી નામની સંસ્થા દ્વારા 'લાલનો ગુલામ' નાટક સાથે સંકળાયેલા એક છોકરાનો પ્રસંગ, રૂપકસંઘ અને ઇપ્ટાના સંયુક્ત ઉપક્રમે પ્રેમાભાઈ હોલમાં ભજવાયેલું 'શાહજહાં' નાટક જે રૂપકસંઘનો છેલ્લો પ્રયોગ હતો તેની નોંધ, ગુજરાત કૉલેજમાં જ્યોર્જ ધ ફિફ્થ હોલમાં ભજવાયેલું 'સંભાવિત સુંદરલાલ' જેમાં નરોત્તમે કરેલા અભિનય વિશે, મોડાસામાં આવેલી ભારત નાટક કંપનીના દિગ્દર્શક ડુંગરશી નાયક સાથેનો પ્રસંગ અને છેલ્લે આલેખાયેલો ગુજરાત કૉલેજમાં વિદ્યાર્થી દુષ્યન્ત મહેતાનો પ્રસંગ યુવાશક્તિને સર્જનાત્મક દિશામાં લઈ જવાના સાધનરૂપે કૉલેજકક્ષાએ નાટ્યપ્રવૃત્તિ કેવી ઉપકારક નીવડે તેનું જીવંત ઉદાહરણ પૂરું પાડે છે. આમ, અહીં સંપાદકે પુસ્તકના અંતમાં નાટક સાથે સંકળાયેલા ખટ-મીઠાં સંસ્મરણો જે કોઈ પણ નાટ્યરસિક મિત્રોને વાંચવા અવશ્ય પ્રેરે તેવા રસપ્રદ બન્યા છે. જે આ સંપાદનની મહત્ત્વની ખૂબી છે.

પ્રસ્તુત પુસ્તકમાં મુકાયેલી સુંદર છબીઓને કારણે આ નોંધોનું દસ્તાવેજી મૂલ્ય અનેકઘણું વધી જાય છે. જેમાં શ્રી ચંદ્રવદન મહેતા, ધનંજય ઠાકર અને કનક દવે એમ ત્રણેયની સાથે સંપાદક ધીરૂભાઈ ઠાકરની છબિ, સુબાથુ હિલ પર તાલીમાર્થીઓ તેમજ નાટ્યતાલીમ શિબિર પ્રસંગે રિયાઝનું દ્રશ્ય, ગુજરાત કૉલેજના નાટ્યમંચ પર 'શંકિત હૃદય' નું એક દ્રશ્ય, જુલિયસ સીઝરનું દ્રશ્ય, જુલિયસ સીઝરની ભૂમિકામાં ધીરૂભાઈ

ઠાકરને ઉપસાવી આપતી છબિ તેમજ આંતર યુનિવર્સિટી મહોત્સવમાં તત્કાલીન વડાપ્રધાન સ્વ.જવાહરલાલ નહેરુ સાથે ગુજરાત યુનિવર્સિટીના કલાકારો વગેરે જેવી છબિઓ એક યાદગાર સંભારણું બની રહે છે.

સંપાદક ધીરૂભાઈ ઠાકરે પુસ્તકના આરંભમાં જણાવ્યું છે કે વિષયના નિરૂપણમાં સંપૂર્ણ સંકલન સધાયું ન હોય તે બનવાજોગ છે. વિષયના નિરૂપણમાં ભલે સાતત્ય જળવાયું ન હોય, પરંતુ યુનિવર્સિટીઓ દ્વારા ભવિષ્યમાં યોજનારી નાટ્યશિબિરોને, તેના સંચાલકોને, નાટ્યવિદ્યા સાથે સંકળાયેલ વ્યક્તિઓને, શિક્ષણક્ષેત્રે તેમજ યુનિવર્સિટી થિયેટરનું સાચું સ્વરૂપ સ્પષ્ટ કરી આપવામાં આ નાટ્યશિબિરની નોંધો અવશ્ય માર્ગદર્શકરૂપ બને તેમ છે. તેવું ઉત્તમ આ સંપાદન બની રહે છે.

સંદર્ભસૂચિ

૧ ઊંચો પર્વત ઊંડી ખીણ: ધીરુભાઈ ઠાકર, પ્ર.આ. ૧૯૯૩, પૃ-૧

૨ એજન, પૃ-૩

૩ એજન, પૃ-૧૮

૪ એજન, પૃ-૨૨

૫ એજન, પૃ-૨૭

૬ એજન, પૃ-૩૭

૭ એજન, પૃ-૩૯

૮ એજન, પૃ-૫૧

૯ એજન, પૃ-૫૧

૧૦ એજન, પૃ-૭૪

૧૧ એજન, પૃ-૧૫

૧૨ નાટયનાન્દી: ભરત મહેતા,

૧૩ ઊંચો પર્વત ઊંડી ખીણ: ધીરુભાઈ ઠાકર, પ્ર.આ. ૧૯૯૩, પૃ-૩

૧૪ એજન, પૃ-૫

૧૫ એજન, પૃ-૧૧

૧૬ એજન, પૃ-૬૩

૧૭ એજન, પૃ-૫

૧૮ એજન, પૃ-૧૨

૧૯ એજન, પૃ-૧૫

२० એજન, પૃ-૧૯

૨૧ એજન, પૃ-૩૯

૨૨ એજન, પૃ-૩૯

૨૩ એજન, પૃ-૩૯

૨૪ એજન, પૃ-૩

૨૫ એજન, પૃ-૬૫

૨૬ એજન, પૃ-૬૮

૨૭ એજન, પૃ-૧

૨૮ એજન, પૃ-૫

૨૯ એજન, પૃ-૨૬

૩૦ એજન, પૃ-૨૭

૩૧ એજન, પૃ-૭

૩૨ એજન, પૃ-૫૬

૩૩ પરબ: સં, અંક, વર્ષ, જુલાઈ, ૨૦૦૯, પૃ- ૬૬

૩૪ નાટયનાન્દી: ભરત મહેતા,

૩૫ ઊંચો પર્વત ઊંડી ખીણ: ધીરુભાઈ ઠાકર, પ્ર.આ. ૧૯૯૩, પૃ-૬

૩૬ સવ્યસાચી સારસ્વત: ભોળાભાઈ પટેલ અને અન્ય, પ્ર.આ. ૨૦૦૭, પૃ-૨૫૦

૩૭ એજન, પૃ-૨૫૦

૩૮ બે બાળનાટકો: ધીરુભાઈ ઠાકર, પ્ર.આ. ૧૯૯૮, પૃ-૪

૩૯ એજન, પૃ-૧૬

૪૦ એજન, પૃ-૨૧

૪૧ એજન, પૃ-૨૨

૪૨ એજન, પૃ-૧૮

૪૩ એજન, પૃ-૨૩

૪૪ એજન, પૃ-૧૮

૪૫ એજન, પૃ-૨૩

૪૬ એજન, પૃ-૧૧

૪૭ એજન, પૃ-૧૬

૪૮ એજન, પૃ-૨૯

૪૯ એજન, પૃ-૨૮

૫૦ એજન, પૃ-૨૮

૫૧ એજન, પૃ-૩૭

૫૨ એજન, પૃ-૪૧

૫૩ એજન, પૃ-૩૯

૫૪ એજન, પૃ-૪૩

૫૫ એજન, પૃ-૩૮

૫૬ એજન, પૃ-૪૧

૫૭ એજન, પૃ-૪૬

૫૮ નાટ્યકળાઃ ધીરુભાઈ ઠાકર, બી.આ. ૨૦૦૧, પૃ-૧૧

૫૯ એજન, પૃ-૧૪

૬૦ એજન, પૃ-૨૩

૬૧ એજન, પૃ-૨૭

૬૨ એજન, પૃ-૨૮

૬૩ એજન, પૃ-૩૧

૬૪ એજન, પૃ-૩૪

૬૫ એજન, પૃ-૩૭

૬૬ એજન, પૃ-૪૦

૬૭ એજન, પૃ-૪૨

૬૮ એજન, પૃ-૫૩

૬૯ એજન, પૃ-૫૬

૭૦ એજન, પૃ-૬૦

૭૧ એજન, પૃ-૬૧

૭૨ એજન, પૃ-૫૨

૭૩ એજન, પૃ-૭૨

૭૪ એજન, પૃ-૭૫

૭૫ એજન, પૃ-૭૬

૭૬ એજન, પૃ-૮૯

૭૭ એજન, પૃ-૯૦

૭૮ એજન, પૃ-૯૮

૭૯ ગુજરાતી નાટ્યવિવેચન: દીપક ભાનુશંકર ભટ્ટ, પ્ર.આ. ૨૦૦૫, પૃ-૮૬

૮૦ સાંપ્રત સાહિત્ય: ધીરુભાઈ ઠાકર, પ્ર.આ ૧૯૬૮, પૃ-૧૮૫

૮૧ પ્રતિભાવ: ધીરુભાઈ ઠાકર, પ્ર.આ. ૧૯૭૨, પૃ-૫૦

૮૨ રંગમાધુરી: ધીરુભાઈ ઠાકર, પ્ર.આ. ૨૦૦૦, પૃ-૨૨

૮૩ એજન, પૃ-૧

૮૪ એજન, પૃ-૪

૮૫ એજન, પૃ-૯

૮૬ વિભાવિતમ: ધીરુભાઈ ઠાકર, પ્ર.આ. ૧૯૮૩, પૃ-૧૨૩

૮૭ એજન, પૃ-૧૨૩

૮૮ એજન, પૃ-૧૨૫

૮૯ પરબ, સં. વર્ષ.૨૦૦૯, પૃ-૬૪

૯૦ પ્રતિભાવ: ધીરુભાઈ ઠાકર, પ્ર.આ. ૧૯૭૨, પૃ-૧૭૮

૯૧ વિક્ષેપ: ધીરુભાઈ ઠાકર, પ્ર.આ. ૧૯૭૩, પૃ-૧૪૯

૯૨ રસ અને રુચિ: ધીરુભાઈ ઠાકર, પ્ર.આ. ૧૯૬૩, પૃ-૨૭૫

૯૩ સાંપ્રત સાહિત્ય: ધીરુભાઈ ઠાકર, પ્ર.આ ૧૯૬૮, પૃ-૨૧૦

૯૪ વિભાવિતમ: ધીરુભાઈ ઠાકર, પ્ર.આ. ૧૯૮૩, પૃ-૧૯૩

૯૫ શબ્દ અને સંસ્કૃતિ: ધીરુભાઈ ઠાકર, પ્ર.આ. ૨૦૦૨, પૃ-૧૬૯

૯૬ એજન, પૃ-૧૪૬

૯૭ સાંપ્રત સાહિત્ય: ધીરુભાઈ ઠાકર, પ્ર.આ. ૧૯૬૮, પૃ-

૯૮ એજન, પૃ-૧૯૪

૯૯ અભિજ્ઞાન: ધીરુભાઈ ઠાકર, પ્ર.આ. ૧૯૯૧, પૃ-૨૦૭

૧૦૦ વિક્ષેપ: ધીરુભાઈ ઠાકર, પ્ર.આ. ૧૯૭૩, પૃ-૩૩

૧૦૧ રંગમાધુરી: ધીરુભાઈ ઠાકર, પ્ર.આ. ૨૦૦૦, પૃ-૧૧૭

૧૦૨ નાટક દેશવિદેશમાં: ધીરુભાઈ ઠાકર, પ્ર.આ. ૨૦૦૨, પૃ-૪

૧૦૩ એજન, પૃ-૧૪૦

૧૦૪ એજન, પૃ-૧૬૨

૧૦૫ નાટ્યતાલીમના નેપથ્યેઃ ધીરુભાઈ ઠાકર, પ્ર.આ. ૨૦૦૫, પૃ-૧૧

૧૦૬ એજન, પૃ-૩

૧૦૭ એજન, પૃ-૪

૧૦૮ એજન, પૃ-૨૩

૧૦૯ એજન, પૃ-૫૦

૧૧૦ એજન, પૃ-૬૭

૧૧૧ એજન, પૃ-૬૮

૧૧૨ એજન, પૃ-૬૯

૧૧૩ એજન, પૃ-૭૨

૧૧૪ એજન, પૃ-૭૭

૧૧૫ એજન, પૃ-૧૨૭