પ્રકરણ : ૭

ગુજરાતી - હિન્દી ધારાવાહિકો /ચલચિત્રો

એક તુલનાત્મક અધ્યયન

૭.૧ ગુજરાતી સાહિત્યિક કૃતિઓ પરથી તૈયાર થયેલાં ધારાવાહિકો/ચલચિત્રોની વિશેષતાઓ, મર્યાદાઓ : કથાવસ્તુની માવજત, કલા અને પ્રત્યાયન કૌશલ્યની દૃષ્ટિએ

૭.૨ હિન્દી સાહિત્યિક કૃતિઓ પરથી તૈયાર થયેલાં ધારાવાહિકો/ચલચિત્રોની વિશેષતાઓ, મર્યાદાઓ : કથાવસ્તુની માવજત, કલા અને પ્રત્યાયન કૌશલ્યની દૃષ્ટિએ

૭.૩ ગુજરાતી અને હિન્દી ધારાવાહિકોનું તુલનાત્મક અધ્યયન

૭.૪ ગુજરાતી અને હિન્દી ચલચિત્રોનું તુલનાત્મક અધ્યયન

૭.૫ નિષ્કર્ષ

પ્રકરણ : ૭

ગુજરાતી - હિન્દી ધારાવાહિકો /ચલચિત્રો

એક તુલનાત્મક અધ્યયન

પ્રાસ્તાવિક :

સંદેશો પ્રસારિત કરવાનું મુખ્ય કાર્ય કરતાં મુદ્રિત અને વીજાણુ માધ્યમો સ્વભાવગત અલગ માધ્યમો હોવા છતાં બન્નેની વિશિષ્ટતા કથન અને આકાર - narrative and form ની છે. પ્રસ્તુત અભ્યાસમાં મુદ્રિત માધ્યમમાં સાહિત્યકૃતિ અને વીજાણુ માધ્યમમાં ચલચિત્ર અને ધારાવાહિકનો સમાવેશ કર્યો છે જેમાં આકાર કથનને પરિવર્તિત કરે છે અને આકાર વડે કથન નિયંત્રિત થાય છે. કથાની માવજત, કલા અને પ્રત્યાયન કૌશલ્યની દૃષ્ટિએ બન્ને માધ્યમો આગવી વિશેષતાઓ ધરાવે છે તો સાથે મર્યાદાઓ પણ ખરી. એકમાં શબ્દ દ્વારા કલ્પનાચિત્રો રચાય છે તો બીજામાં દૃશ્યો કાલ્પનિક વાસ્તવ રચે છે. અને બન્ને સમર્થ રીતે કલાત્મક અભિવ્યક્તિ કરવા પૂરતા સક્ષમ છે. કલમને સહજ છે એ કથન કૅમેરાની દૃષ્ટિથી ઝીલાઈને જે નવસર્જન પામે છે તે રૂપાંતરની પ્રક્રિયાને માત્ર ટ્રાન્સફર-સ્થાનાંતર કે માધ્યમાંતર નહીં પરંતુ ટ્રાન્સફોર્મ-સર્વાંગી પરિવર્તન પામે છે - મૂળ ભાવાર્થને જાળવી રાખીને, એવા ખ્યાલ સાથે અગાઉના પ્રકરણોમાં વિગતે દસ દૃશ્ય-શ્રાવ્ય કૃતિઓનો અભ્યાસ રજૂ કર્યો છે.

પ્રસ્તુત પ્રકરણમાં ગુજરાતી અને હિન્દી ભાષાઓમાં નિર્મિત ચલચિત્રો અને ધારાવાહિકોનું તુલનાત્મક અધ્યયન રજૂ કર્યું છે.

ભગવદ્ગોમંડલ અનુસાર તુલના એટલે "એક વસ્તુને બીજી વસ્તુ સાથે સમભાવમાં મૂકી બંને વચ્ચેના સુક્ષ્મ ભેદોનું અવલોકન કરવું તે" અને તુલનાત્મક અર્થાત્ "સરખામણીરૂપ, જેમાં તુલના કરવામાં આવી હોય તેવું."(૧)

બે ભારતીય ભાષાઓ - એક રાષ્ટ્રભાષા તરીકે સ્વીકૃત હિન્દી અને બીજી પ્રાદેશિક જે ભારતના પશ્ચિમી રાજય ગુજરાત સાથે સંબંધ ધરાવે છે એવી ગુજરાતી ભાષામાં નિર્મિત દશ્ય-શ્રાવ્ય કૃતિઓ વચ્ચે તુલના કરતી વખતે એકથી બીજી સારી કે નબળી એમ નહીં પરંતુ એમની સમાનતાઓ અને વિભિન્નતાઓને રેખાંકિત કરવાનો પ્રયાસ છે.

આ સંદર્ભે જહૉન ઍલિસ નામે માધ્યમ નિષ્ણાતે ટૅલિવિઝન અને સિનેમાની કરેલી તુલના રસપ્રદ છે. એકવીસમી સદીમાં જ્યારે સિનેમાને ટીવી પર જોવાનું ચલણ વધ્યું છે ત્યારે ઍલિસે ૧૯૮૨માં રજૂ કરેલી તુલનામાં એવો મત પ્રગટ કર્યો હતો કે લોકોનો માધ્યમ અંગેનો પ્રતિભાવ જે - તે માધ્યમની ટૅકનિકલ લાક્ષણિકતાઓને કારણે નહીં પરંતુ સામાજિક-સાંસ્કૃતિક પરંપરાઓને આધારે ઘડાય છે.

ટૅલિવિઝન	સિનેમા
આકૃતિ અને સંવિધાન	
• સૂત્રધારનું પ્રત્યક્ષ હોવું • કલ્પના અને તથ્ય વચ્ચે ભેદ કરે • વાસ્તવવાદી • ઘરેલુ / પારિવારિક માધ્યમ • સતત પ્રસારણ કરતું માધ્યમ	• સૂત્રધાર પરોક્ષ • માત્ર કલ્પના કે અસ્પષ્ટ તથ્ય • સ્વપ્નસૃષ્ટિ સર્જે • ઘર બહાર, રોમાંચક • આરંભ-અંત સાથે તાલમેલનો અભિગમ (Cause - Effect Sequence)
વલણનાં સ્તર	
• જીવંતતાની અનુભૂતિ, વાસ્તવિક સમયની સાથે • તટસ્થ વલણ રાખે • સામાન્ય અને સલામતીની હવા ઊભી કરે	• જીવંત નહીં, ઐતિહાસિક વર્તમાન છે. • પક્ષ લે છે. • ચિંતા, તંગદિલી સર્જે • ઘણી વાર વાસ્તવિકતાની ધરાર ઉપેક્ષા
પ્રેક્ષકો સાથેનો સંબંધ	
• કાયમી પ્રેક્ષકવર્ગ • ઓછી સામેલગીરી • તાદાત્મ્ય સાધે છે.	• દરેક વખતે નવા પ્રેક્ષકો • દર્શકને ‘સ્વ’ ભૂલાવી પોતાનામાં રમમાણ કરે • નિરપેક્ષ રહે છે
સંસ્થાકીય સ્તર	
• વ્યક્તિત્વો Personalities રજૂ કરે છે.	• કળાકારોને ચમકાવે છે.

૭.૧ ગુજરાતી સાહિત્યિક કૃતિઓ પરથી તૈયાર થયેલાં ધારાવાહિકો/ ચલચિત્રોની વિશેષતાઓ, મર્યાદાઓ :

ચલચિત્રો અને ટૅલિવિઝન ધારાવાહિકોને માત્ર મનોરંજનની સામગ્રી નહીં પરંતુ બૌદ્ધિક કક્ષાએ ઝીલવાની જરૂર છે એમ કહેતાં કશુંક અર્થપ્રધાન મનોરંજન પ્રસ્તુત કરવાની નિર્માતા-નિર્દેશકની જવાબાદારીનો પણ સ્વીકાર છે. જેમ કોઈ સાહિત્યિક કૃતિ વાંચતા, આપણે તેમાં ઓતપ્રોત થઈ આનંદ મેળવવાની સાથે તેને સમજવા પ્રયત્ન કરીએ છીએ તેમ જ ચલચિત્ર અને ધારાવાહિકોમાંના દશ્યોને પણ ફકત આંખની સામેથી પસાર ન થવા દેતાં દશ્યના સૂચિતાર્થ અંગે વિચાર કરીએ, માત્ર કથાનકનો રોમાંચ અને આનંદ માણવા કરતાં દશ્ય-શ્રાવ્ય સંયોજનમાંથી રચાતી કૃતિને મૂલવીએ, એનાં કલાત્મક પાસાંને સમજવા પ્રયત્ન કરીએ, માધ્યમની ખાસિયતો અને દશ્ય શ્રાવ્યની રચના કરતાં વિવિધ ઉપકરણોના વિશિષ્ટ વિનિયોગ વિશે જાણવા મથીએ તો જ સાચો હેતુ સરે. તસવીરકલા, ધ્વનિ અને સંકલનની સહિયારી, સુનિયોજિત પ્રક્રિયાથી સર્જાતી વીજાણુ માધ્યમની કૃતિ કોઈપણ ભાષાનો આધાર લઈ રચી શકાય એનું મૂળ વ્યાકરણ તો સરખું જ રહે - સંવાદો જ વ્યક્ત ભાષાનો આધાર લે છે.

ગુજરાતી ચલચિત્રના ઉદ્ભવ અને વિકાસની રૂપરેખામાં નોંધ્યું છે તેમ ભારતીય ચલચિત્ર બોલપટ બન્યું તે પૂર્વેથી પડદા સામે બેસી ગીત-સંગીત રજૂ કરતાં વૃંદ ગુજરાતીમાં રજૂઆત કરતાં. ચલચિત્રના દશ્યોને અનુરૂપ ગુજરાતીમાં સંવાદ, વર્ણન પણ થતાં. ૧૯૩૨માં પ્રથમ ગુજરાતી બોલપટ બાદનો ઈતિહાસ સવિગત વર્ણવ્યો છે અને ૧૯૯૦ થી ૨૦૦૫ દરમ્યાન નિર્મિત વિવિધ વિષયો પર આધારિત ગુજરાતી ચલચિત્રોની વિગતો આપી છે. પ્રસ્તુત અભ્યાસમાં ‘માનવીની ભવાઈ’, ‘મોતીના ચોક રે સપનામાં દીઠા’ અને ‘રાજમાતા’ એમ ત્રણ સાહિત્યિક કૃતિઓ પરથી નિર્મિત ચલચિત્રોનું મૂલ્યાંકન કર્યું છે.

૧. 'માનવીની ભવાઈ' - ગુજરાતી ચલચિત્ર (૧૯૯૪) :

કથાવસ્તુની માવજતની દૃષ્ટિએ જોતાં 'માનવીની ભવાઈ' જેવી વિશાળ ફલક પર પથરાયેલી નવલકથા સૃષ્ટિ, ચલચિત્રમાં કાળુ-રાજુની પ્રણયકથા, એમાં નડતાં વિઘ્નો અને દુકાળ દરમ્યાન કાળુ-રાજુના આત્મગૌરવ એમ એકરેખીય કથા તરીકે નિરૂપણ પામે છે. પટકથા લેખકે (જે પોતે દિગ્દર્શક છે) વધુ જનરંજક ચલચિત્ર બનાવવાની લાલચે રંગીલા નાયક નામે ઉદ્દાત ચરિત્રનું પાત્ર ઘૂસાડીને સમગ્ર કથાનું વાતાવરણ, સ્થળ-સમયનો બોધ અને પાત્રસૃષ્ટિને ખંડિત કર્યાં છે. ૧૯૯૪માં ગુજરાતી ચલચિત્ર જોનારો પ્રેક્ષકવર્ગ બહુધા ગ્રામીણ અને અલ્પશિક્ષિત કે નિરક્ષર માનીને તેના મનોરંજન અર્થે, સરકારી ખર્ચે નર્મદા બંધના પ્રચાર સાથે, મેળા-ગરબા-આદિવાસીનૃત્ય, ભવાઈનો વેશ-હાસ્યનિષ્પન્ન કરતી પરિસ્થિતિઓ વગેરે ઉમેરીને ફિલ્મની કથામાં દશ્યાત્મકતા અને સંગીત-નૃત્યનાં તત્ત્વો જરૂર વૈવિધ્ય સભર બન્યાં છે પણ સંપૂર્ણ ચલચિત્ર જોયા બાદ કથાને અનુરૂપ પાત્રવરણી, પરિવેશ, વેશભૂષા, રંગસજ્જા, બોલી-સંવાદોનો પ્રયોગ ન કરી શકનાર દિગ્દર્શકની સુક્ષ્મ દૃષ્ટિનો અભાવ જણાઈ આવે છે. ડૉ. ભોળાભાઈ પટેલના અભિપ્રાય સાથે જરૂર સંમત થવાય કે છપ્પનિયા દુકાળ સમયે પ્રવર્તમાન પહેરવેશ, આવાસો, ગ્રામીણ સંદર્ભો વગેરે વિશે સંશોધન કરાયું હોય તો ફિલ્મમાં સમયનો બોધ જરૂર જણાત. ઊલટું, અહીં તો કાઠિયાવાડી પરિવેશ દેખાય છે.[૩] અમૃત ગંગર પણ સત્યજીત રાયની 'આશાની સંકેત' (૧૯૭૩) ફિલ્મમાં માનવસર્જિત દુકાળ અને માનવજીવનના કારુણ્યની વાતની જે રીતે વેધક રજૂઆત થઈ છે તે પરથી ગુજરાતી ફિલ્મસર્જકે કશુંક શીખવાનું સૂચન કરે છે. સાહિત્યકૃતિની વિવિધતાને, દશ્ય-શ્રાવ્ય શક્યતાઓને ફિલ્મકૃતિ કામે નથી લગાડી શકતી અને તે મહદ્અંશે ઢોલીવુડની ફોર્મ્યુલાને આંબી નથી શકતી.[૪] કથાની માવજતને સૌથી વધુ ભ્રષ્ટ કરનાર બે સંકેતો ચલચિત્રના આરંભ અને અંતે ઉલ્લેખ પામે

છે. પ્રારંભમાં કાળુનું પાત્ર રાજુને કહે છે. "ઠેર ઠેર આટલા પાણી દરિયામાં વહી જાય છે, પણ આ વહેતી નદીઓને નાથીને સુક્કી ધરતીને લીલીછમ કરનારો કોઈ કીમિયાગર આવશે ખરો ?" ફિલ્મને અંતે દૃશ્યપટ પર લખાણ છે : "એક જ વિકલ્પ! નમામિ દેવી નર્મદે !"(૫) દુનિયાના દુકાળગ્રસ્ત વિસ્તારોને અર્પણ કરવામાં આવેલા ચલચિત્રને ગુજરાતના એક સૌથી લોકપ્રિય કલાકારે સરકારી પ્રચારનું માધ્યમ બનાવ્યું જે 'કલા ખાતર કલા' કે 'સમાજ ખાતર કલા' બન્નેમાંથી કોઈ હેતુને પાર પાડતું નથી એટલું જ નહિ દિગ્દર્શકના પોતાના કોઈ મૌલિક, સર્જનાત્મક અભિગમને વ્યકત કરવામાં પણ નિષ્ફળ રહે છે.

'માનવીની ભવાઈ' નવલકથાના પ્રાગટયને છ દાયકા ઉપરાંત સમય વીત્યો છતાં ગુજરાતીઓ એના પર મુગ્ધ છે અને એ મુગ્ધતાએ ખૂબ મોટા પ્રમાણમાં પ્રેક્ષકોને 'માનવીની ભવાઈ' ચલચિત્ર જોવા પણ પ્રેર્યા. મુખ્ય પાત્રમાં પ્રૌઢ વયના દિગ્દર્શકે પોતે અભિનય કરીને કૃતિ અને પ્રેક્ષકોને અન્યાય કર્યો. જોકે ગીત-સંગીતે સૌને રીઝવ્યા. પ્રત્યાયન કૌશલ્યની દૃષ્ટિએ ગુજરાતી ભાષાના સંવાદો અને દૃશ્ય-ધ્વનિ સંકલને કથાની રજૂઆત કરી જાણી અને રંગીલા નાયકનું સ્થૂળ હાસ્ય પણ પ્રેક્ષકો માટે મનોરંજક તો બન્યું જ.

વિશેષતાઓ : રાજુના પાત્રનો અભિનય, સંગીત, પરંપરાગત માધ્યમ એવા ભવાઈના વેશનો વિનિયોગ

મર્યાદાઓ : કાળુની અયોગ્ય પાત્રવરણી, પરિવેશ - સમયનો બોધ અસ્પષ્ટ, વેશભૂષા અને રંગભૂષાનો અતિરેક, સરકારી યોજનાનો પ્રચાર, કેમેરાની ઝૂમિંગ ટેકનિકનો અતિરેક.

પ્રત્યાયન કૌશલ્ય : '૯૦ના દશકમાં ગુજરાતી ચલચિત્રના લક્ષિત પ્રેક્ષક વર્ગ માટે નિર્મિત પ્રત્યાયનક્ષમ ચલચિત્ર.

૨. 'મોતીના ચોક રે સપનામાં દીઠા' - ગુજરાતી ચલચિત્ર (૧૯૯૯) :

લેખિકા વર્ષા અડાલજાની લઘુનવલ 'મારે પણ એક ઘર હોય' રંગમંચ, રેડિયો, ટૅલિવિઝન અને ચલચિત્ર દ્વારા રજૂઆત પામી એ પાછળ એ કથામાં રહેલું વિશિષ્ટ એવાં નારીના મનોવિશ્વનાં સંકુલ સંચલનોનું નિરૂપણ કારણરૂપ છે. લેખિકા સક્રિયપણે ચલચિત્ર સિવાય બધાં માધ્યમોમાં કૃતિની રજૂઆત દરમ્યાન સંકળાયાં. ટીવી ધારાવાહિકના દિગ્દર્શક સંદીપ પટેલ માટે પટકથા-સંવાદ લખ્યાં પરંતુ એ જ દિગ્દર્શકે ચલચિત્ર સર્જ્યું તે જોવાની ઈચ્છા પણ પ્રગટ ન કરી.[૬] કારણ આપ્યું - "ફિલ્મમાં ઘણું બધું બદલી નાંખ્યું હતું." ચલચિત્ર બજારીકરણને વશ થઈને સર્જાયું. કથાને વધુ નાટ્યાત્મક, ચમત્કૃતિપૂર્ણ બનાવવા માટે સુરેખાના પાત્રને નવી પરિસ્થિતિઓમાં મૂક્યું, ખલનાયકનું પાત્ર ઉમેર્યું, લીનાને ત્યાગની મૂર્તિ તરીકે જ દર્શાવી એના માનવીય રેખાંકનને ભૂસ્યું તથા અંતને સુરેખાના કુટુંબમિલાપ સુધી ઢસડયો.

ચલચિત્રમાં લોકપ્રિય ફિલ્મસ્ટાર્સ હિતેનકુમાર અને રોમા માણિકની જોડી રૂપેરી પડદાની કાલ્પનિક સૃષ્ટિમાં રમમાણ થવાની તક આપે છે. વિદાયગીત આંખમાં આંસુ ચમકાવે છે તો અજમાનું નિરર્થક હાસ્ય પ્રેક્ષકની બૌદ્ધિક સજ્જતાને અવગણે છે. ગામની ભાગોળે ગવાતું યુગલગીત સમગ્ર ચલચિત્રના વાતાવરણમાં બંધબેસતું નથી. અનુપમના પાત્રની ચંચળતા, ઊછળકૂદ સરેરાશ ગુજરાતી પ્રેક્ષકની તદ્દન સામાન્ય કક્ષાની મનોરંજન તૃષાને સંતોષવા માટે જ દર્શાવાઈ હોવાનું જણાય છે. એક જ ઘરમાં રહેતી બે સગી બહેનોની વેશભૂષાનું અંતર નવાઈભર્યું લાગે છે તો સુખદ અંત માટેનું સમાધાનકારી વલણ મૂળ સાહિત્યિક કૃતિના 'માનવમનની ગહનતા અને અકળતા' દર્શાવતા સંદેશાને અવગણે છે.

૧૯૯૯માં પ્રદર્શિત ચલચિત્ર રાજ્ય સરકાર તરફથી મૌલિક કથા માટેનું પારિતોષિક જીતે છે પણ એ મૌલિક કથા તો ચલચિત્રમાં મધ્યાંતર વખતે પૂરી થઈ જાય

છે.[૭] કથાની માવજત ચલચિત્રઉદ્યોગના બજારને ધ્યાનમાં રાખીને થઈ છે. કલાત્મક બનાવવાના પ્રયાસો નિર્માણ ટીમને અભિપ્રેત હોય તો તે ક્યાંક ગીત-સંગીતમાં ઝળકે છે, ક્યાંક ચોટદાર સંવાદોમાં. પ્રત્યાયન કૌશલ્ય ગણાવવું જ હોય તો એટલું કે ભાષા સમજાય છે, કલાકારો જોવા ગમે છે, ગીત-સંગીત આસ્વાદ્ય બન્યા છે અને નારીની સમર્પણ ભાવનાનું ઉચ્ચત્તમ શિખર સર કરવાનો પ્રયાસ બહુધા પ્રેક્ષકોને પસંદ પણ પડ્યો હશે અને ચલચિત્ર એ રીતે પોતાનું પ્રત્યાયન કૌશલ્ય સિદ્ધ કરી શક્યું છે.

વિશેષતાઓ : ત્રણ મુખ્ય પાત્રોનો અભિનય, ગીત-સંગીત, સંવાદોની ભાષા, રહસ્યતત્ત્વનો ઉમેરો

મર્યાદાઓ : મૂળ કથાનકના ભાવાર્થને અન્યાય, બિનજરૂરી ગીતો અને પાત્રોનો ઉમેરો, વેશભૂષામાં બેકાળજી, સમાધાનકારી અંત, સરેરાશ પ્રેક્ષકની બૌદ્ધિક સજ્જતાનું અવમૂલ્યન.

પ્રત્યાયન કૌશલ્ય : ચિત્રપટ જોવાનું આકર્ષણ પ્રેક્ષકને થિએટર સુધી દોરી લાવે તો એક મૌલિક કથાનક માણવા મળે. ભાષા-સંવાદો સમજાય તેવાં છે તો કલાકારો જોવાં ગમે તેવા હોઈ સંદેશાનું સંક્રમણ થાય છે. પ્રત્યાયન કૌશલ્ય ઓછું, છતાં છે.

૩. 'રાજમાતા' - ગુજરાતી ચલચિત્ર (૨૦૦૪) :

ગુજરાતી ભાષા, ભવાઈ, દેશી નાટક અને રૂપેરી પડદા પર દેખાતાં ગતિમય ચિત્રો - આ બધી વિશેષતાઓ 'રાજમાતા' ચલચિત્રને પ્રાપ્ત છે. જાલકાનું અટ્ટહાસ્ય પ્રેમાળ માતાની ગરિમા ભૂલાવી દે તો હરિયાળા ઉદ્યાનમાં પાણીના ફુવારા ફરતે ગવાતાં પ્રણયગીત 'પ્રેક્ષકને આવું આપવું પડે'ની પ્રચલિત પુનરક્તિને દોહરાવે. સ્થળ-સમયનો બોધ ન પ્રગટાવતી દશ્યાવલિઓ અને રંગભૂમિ માટે ઉચિત જણાતી વેશભૂષા, સફળ નાટકની ફિલ્મ ઉતાર્યાનું ગૌરવ અને છતાંય ગુજરાતી પ્રેક્ષક માટે નીવડેલી સાહિત્ય કૃતિનું કશુંક અલગ જણાતું કથાનક માણ્યાનો સંતોષ આપી રહેતું ચલચિત્ર 'રાજમાતા'

એકવીસમી સદીના આરંભે ગુજરાતી સિનેમાના ભાવિ માટે આશાનો સંકેત કરી રહે ! દેશી નાટક સમાજની શૈલીના રૂઢ પદ્ય પ્રયોગ અને ગીતો સાથે ગ્રીક 'કોરસ' વગેરેનો પ્રયોગ લેખક-કવિ ચીનુ મોદીએ સભાનતાપૂર્વક અને મૌલિકતાથી કર્યો છે, જે ચલચિત્રમાં વીજાણુ ઉપકરણોની પ્રભાવક શક્યતાઓથી નવોન્મેષ પામી શકત. જે ખૂટતું લાગે છે, મર્યાદા જણાય છે તે છે-નવા માધ્યમને અનુરૂપ કથાની માવજતની ઊણપ. દૃશ્ય-શ્રાવ્ય વીજાણુ માધ્યમની ટૅકનોલોજીથી રચી શકાતી કલાત્મક, 'કાલ્પનિક વાસ્તવિક દુનિયા'થી પરિચિત પ્રેક્ષકમાં સંક્રમિત થતી ભાવસૃષ્ટિ 'રાજમાતા' ચલચિત્ર રચી નથી શકતું. નાટકની સીધી અને સોંસરી લક્ષ્યગામિતા ચલચિત્રમાં નથી વરતાતી. સ્થળ-કાળનો પણ કોઈ પરિચય નથી મળતો.[(૮)]

એકાદ સપ્તાહનું થિએટર-પ્રદર્શન મેળવી શકેલું 'રાજમાતા' ચલચિત્ર પ્રેક્ષકો સુધી ન પહોંચી શક્યું કે પ્રેક્ષકો એના સુધી ન પહોંચ્યા એ માટે ચલચિત્ર અંગે પ્રચાર, થિએટરની ઉપલબ્ધિ જેવાં કારણો જવાબદાર હોઈ શકે. જેના બાવીસેક પ્રયોગોની સફળતાપૂર્વક ભજવણી થયેલી તે નાટકના કથાનક અને આકારને ચલચિત્રમાં યથાતથ મૂકવાની સૌથી મોટી મર્યાદા 'રાજમાતા'ને નડી છે. જાલકાના પતિની હત્યાના દૃશ્યના ફ્લૅશબૅક સિવાય ચલચિત્રના માધ્યમની વિશેષતા ખેડાઈ નથી. રંગભૂમિ જેવો બંધિયાર સેટ ઊભો કરી ભવાઈના વેશની રજૂઆત તથા પાત્રોના વસ્ત્રપરિધાન ફિલ્મ-દિગ્દર્શકની સૂઝનો અભાવ દર્શાવે છે. રંગમંચને અનુરૂપ નાટકીયતા જાલકા, પર્વતરાય અને લીલાવતીના પાત્રોના અભિનયમાં વ્યક્ત થાય છે. ચલચિત્રમાં કલોઝ-અપ, મીડ શૉટ અને લૉન્ગ શૉટ, પ્રકાશ નિયોજન, પાર્શ્વસંગીત, ધ્વનિ વગેરે દ્વારા સંકલન પામતી દૃશ્ય-શ્રાવ્યની એક પરિપૂર્ણ સૃષ્ટિ સર્જનાત્મકતા માટે પડકાર છે જે ઝીલવાનું કૌવત દિગ્દર્શકમાં હોવું જરૂરી છે. પ્રત્યાયનકૌશલ્ય માત્ર કથા રજૂ કરી દેવામાં નથી, માધ્યમસજ્જતા દર્શાવવામાં પણ છે.

ચલચિત્રમાં નાટક ઉતારવાના પ્રયાસ તરીકે ; પ્રયોગાત્મક શૈલીએ કથાના નિરૂપણ તરીકે ; ગુજરાતી ભાષાની સાહિત્યિક સર્જનાત્મક શૈલીનો પરિચય કરાવનાર તરીકે 'રાજમાતા' સ્વીકારી શકાય.

વિશેષતાઓ : એક સુગ્રથિત, મૌલિક નાટકને ચલચિત્રમાં ઉતારવાનો પ્રયાસ. ગુજરાતી પ્રેક્ષક માટે ભાષાસમૃદ્ધિનો પરિચય કરાવનાર, અભિનયકળાથી કથા સંક્રમિત કરનાર ચલચિત્ર.

મર્યાદાઓ : ચલચિત્રના માધ્યમમાં રહેલી ભરપૂર શકયતાઓથી વંચિત રહેલી એક ઉત્તમ સાહિત્યકૃતિ. અભિનય વાચાળ વધુ, જે રંગભૂમિની યાદ અપાવે. સ્થળ-કાળનો નિર્દેશ કરાવતો પરિવેશ સર્જવાનો પ્રયાસ પણ નથી કર્યો. વેશભૂષા પ્રત્યે બેધ્યાનપણું. ક્યાંક કલોઝ-અપ દ્વારા સૌંદર્યાનુભૂતિ થાય પણ એ અનાયાસ જ જણાય છે.

પ્રત્યાયન કૌશલ્ય : કથા, પટકથા, સંવાદ અને મધ્યમ કક્ષાના અભિનય દ્વારા રંગીન ચલચિત્રનું સર્જન બૌદ્ધિક કક્ષા ધરાવતા પ્રેક્ષક માટે કલાત્મકતાનો અભાવ દર્શાવનારું બન્યું છે તો ૨૦૦૪ના વર્ષમાં ગુજરાતી પ્રેક્ષક સુધી પહોંચવામાં પણ નિષ્ફળ રહ્યું.

૪. 'મારે પણ એક ઘર હોય' - ગુજરાતી ધારાવાહિક (૧૯૯૧) :

ઈ.સ. ૧૯૯૧માં સામાજિક શ્રેણીઓથી છવાઈ ગયેલા ગુજરાતી ટૅલિવિઝનના પડદા પર 'મારે પણ એક ઘર હોય'ની રજૂઆત સાદ્યંત આસ્વાદ્ય એવી સાહિત્યિક કૃતિની સ્પષ્ટ, થોડી ગંભીર એવી દશ્ય-શ્રાવ્ય રજૂઆત ગણી શકાય. ટીવીના દર્શકો માટે પ્રયોગાત્મક નાટકો અને સામાજિક ઉદ્દેશ્ય ધરાવતા કાર્યક્રમો જોવા માણવાનું વલણ સામાન્ય હતું ત્યારે અર્થપૂર્ણ મનોરંજન આપતી સાહિત્યિક રચનાઓ દૂરદર્શન પરથી પ્રસારિત થતી હતી, રસથી જોવાતી હતી. તેર હપ્તામાં પ્રસારિત 'મારે પણ એક ઘર હોય' ધારાવાહિક એ જ નામની લઘુનવલ પર આધારિત હતી. મૂળ લેખિકાએ જ પટકથા સંવાદો લખ્યાં અને લઘુનવલના ભાવાર્થ તથા પાત્રચિત્રણ, ઘટનાઓ, સંવાદો

વગેરેની ટૅલિવિઝનને અનુરૂપ માવજત કરી. લેખિકાની મુદ્રિત તેમજ વીજાણુ માધ્યમસજ્જતા પ્રશંસનીય રીતે વ્યક્ત થઈ ઊઠી.(૯)

દિગ્દર્શક સંજુ (સંદીપ) પટેલ માટે અનુભવ નવો હતો, જે છાયાંકન, પ્રકાશઆયોજન અને સંકલનના સાતત્ય અને લયબદ્ધતાની ઊણપમાં ક્યાંક ક્યાંક જોવા મળે છે પરંતુ મુખ્ય પાત્રોના અસરકારક અભિનયને કારણે સમગ્ર ધારાવાહિક કલાત્મક અભિવ્યક્તિનું વાહક બની શક્યું છે. સંવાદો સાહિત્યિક ભાષાનો સ્પર્શ ધરાવતા હોવા સાથે પરિસ્થિતિને અનુરૂપ સંવેદનાનું સંક્રમણ કરવામાં સફળ રહે છે.

ધારાવાહિકના (બે હપ્તાને બાદ કરતાં) પ્રારંભે આવતું બે મિનિટનું ગીત કર્ણપ્રિય સ્વર અને સંગીત ધરાવતું હોવા છતાં અડધા કલાકથી પણ ઓછા દરેક હપ્તા માટે લાંબું ગણાય. દિગ્દર્શક મધ્યમવર્ગીય પરિવારનો માહોલ સર્જી શકયા છે જે મોટા ભાગના દર્શકવર્ગને પરિચતતાનો અનુભવ કરાવે. પ્રત્યાયનકૌશલ્યનો ઘણો મોટો આધાર કથાતત્ત્વ, સંવાદો અને અભિનય પર છે, જેમાં ધારાવાહિક સાંગોપાંગ પાર ઉતરે છે.

વિશેષતાઓ : માનવમનમાં ડોકિયું કરાવતી મૌલિક કથાની પસંદગી, ઉત્તમ અભિનય અને સંવાદોની રજૂઆત, સાહિત્યકૃતિના શબ્દોની સુંદર દશ્ય-શ્રાવ્ય પ્રસ્તુતિ. તેર હપ્તામાં સુઆયોજિત રીતે કથાની માવજત.

મર્યાદાઓ : સબળ કથાનકને વફાદારીપૂર્વક વળગી રહેલા દિગ્દર્શક કલાકારો અને સંવાદોની રજૂઆત વચ્ચે માત્ર સંકલકની ભૂમિકારૂપ જણાય છે. ટીવીના માધ્યમની કોઈ ખાસિયતને વિશિષ્ટ રીતે પ્રયોજી નથી શક્યા. કલોઝ-અપના શૉટ્સના સંકલનમાં પ્રકાશનું સાતત્ય નથી જળવાતું.

પ્રત્યાયનકૌશલ્ય : ૧૯૯૧નો સમયગાળો અને ગુજરાતી ટૅલિવિઝનના દર્શકવર્ગની માનસિકતા તથા રુચિને અનુરૂપની પ્રસ્તુતિ દ્વારા વિશાળ વર્ગ સુધી નીવડેલી ગુજરાતી

સાહિત્યકૃતિનું પ્રત્યાયન શક્ય બન્યું. અખબારો દ્વારા ધારાવાહિકના નિર્માણ અને રજૂઆતની પ્રશંસા કરવામાં આવી.

૫. ગુજરાતી ટૅલિફિલ્મો - 'વહુ અને ઘોડો' અને 'ખીચડી' :

પ્રસારભારતી દ્વારા ભારતની વિવિધ ભાષાની પ્રશિષ્ટ સાહિત્યકૃતિઓ દૂરદર્શનના માધ્યમ દ્વારા પ્રસાર કરી, દેશના સમૃદ્ધ સાહિત્ય-કલાના વારસાને ઉત્તેજન આપવાના પ્રયાસ અંતર્ગત દૂરદર્શનના અમદાવાદ કેન્દ્ર દ્વારા અનેક ટૂંકી વાર્તાઓ અને નવલકથાઓ પરથી ટૅલિફિલ્મ અને ધારાવાહિકના નિર્માણ માટે વ્યાવસાયિક નિર્માતાઓને કામ સોંપવામાં આવ્યું. કમિશન્ડ શ્રેણી અંતર્ગત નિર્મિત અનેક ટૅલિફિલ્મમાંથી 'વહુ અને ઘોડો' તથા 'ખીચડી'નો ઝીણવટપૂર્વક અભ્યાસ કર્યો.[૧૦]

મેઘાણીની ટૂંકી વાર્તા 'વહુ અને ઘોડો' તથા જયંત ખત્રીની ટૂંકી વાર્તા, 'ખીચડી' ગુજરાતી ભાષાની કળાત્મક નવલિકાઓ છે. ભાષાશૈલી, પ્રતીકોનો વિનિયોગ ઉપરાંત ખાસ તો સમાજ સામે દર્પણ ધરતી આ કૃતિઓ ટીવી પરથી રજૂઆત પામે એ હકીકત જ ગૌરવપ્રદ ગણાય. બન્ને ટૅલિફિલ્મ્સ્‌ને સિદ્ધહસ્ત દિગ્દર્શકોની સૂઝ અને આવડતનો લાભ મળ્યો છે. મૂળ કથાનક અને ભાવાર્થનું સીધું સંક્રમણ બન્ને દિગ્દર્શકોની સાહિત્યસૂઝ સાથે દશ્ય-શ્રાવ્ય માધ્યમ વિશેની ઊંડી સમજનું સૂચક છે.

બન્ને ટૅલિફિલ્મ્સનાં વિવિધ કલાત્મક પાસાં વિશેની વિગતોનું પુનરાવર્તન ન કરતાં વિશેષતાઓ, મર્યાદાઓ અને પ્રત્યાયન કૌશલ્ય વિશે સંક્ષિપ્ત ઉલ્લેખ કર્યો છે.

વિશેષતાઓ : બન્ને કૃતિઓ સમાજમાં નારી પ્રત્યેની દૃષ્ટિમાં બદલાવની ઝંખના કરે છે. દર્શકની બૌદ્ધિક અને ભાવાત્મક કક્ષાને સંતર્પક કથાની માવજત અને દશ્ય-શ્રાવ્ય સંકલનની લયબદ્ધતા. 'વહુ અને ઘોડો'માં સ્થળ-સમયનો બોધ અત્યંત કલાત્મક રીતે પ્રગટ્યો છે તો 'ખીચડી'માં નૈસર્ગિક પૃષ્ઠભૂમિની રમણીય રજૂઆત કરવામાં આવી છે.

મર્યાદાઓ : 'વહુ અને ઘોડો'માં મુખ્ય પાત્ર તારાનો અવાજ સ્પષ્ટ રીતે સંભળાતો નથી તો 'ખીચડી'માં સ્થળકાળનો બોધ આપતો પરિવેશ સર્જવામાં ક્ષતિઓ જણાય છે. 'ખીચડી'માં ગીત-સંગીતનું લંબાણ માત્ર સુંદર પ્રકૃતિ દૃશ્યો બતાવવા માટે જ હોય એવું પણ લાગે.

પ્રત્યાયન કૌશલ્ય : બન્ને દિગ્દર્શકોનો અનુભવ ગંભીર કથાનકની ઉત્તમ માવજત દ્વારા ટૅલિફિલ્મ્સને વિશાળ દર્શકવર્ગ સુધી પહોંચાડવામાં સફળ રહે છે. દિગ્દર્શકોની સાહિત્યરુચિ અને દૃશ્ય-શ્રાવ્યમાં પ્રસ્તુતિ કરવાની આવડત બન્ને કૃતિઓમાં પ્રત્યાયનકૌશલ્ય પ્રગટાવી રહે છે.

૭.૨ હિન્દી સાહિત્યિક કૃતિઓ પરથી તૈયાર થયેલાં ધારાવાહિકો/ ચલચિત્રોની વિશેષતાઓ, મર્યાદાઓ :

ગુજરાતી નવલકથા 'કુંતી' પરથી નિર્મિત તેર ભાગનાં ધારાવાહિક 'કુંતી', 'સૂરજ કા સાતવાં ઘોડા' લઘુનવલ પરથી એ જ નામે નિર્મિત ચલચિત્ર તથા પ્રેમચંદની બે ટૂંકી વાર્તાઓ 'કફન' અને 'પૂસ કી રાત' પર આધારિત ટૅલિફિલ્મ્સનો કથાવસ્તુની માવજત તથા કલા અને પ્રત્યાયન કૌશલ્યની દૃષ્ટિએ અભ્યાસ રજૂ કરવામાં અગાઉ વિગતે ચર્ચેલા મુદ્દા અહીં શક્ય તેટલા સંક્ષિપ્તરૂપે રજૂ કર્યા છે.

૧. હિન્દી ધારાવાહિક - 'કુંતી' (૧૯૯૫) :

'ચિત્રલેખા' સાપ્તાહિકમાં ધારાવાહી નવલકથા તરીકે ખૂબ આવકાર પામેલી 'કુંતી' સત્યઘટના પર આધારિત હોઈ વધુ રોમાંચક બની, તો સાથે જ, લેખક રજનીકુમાર પંડયાની ભાષાશૈલી અને અભિવ્યક્તિ અત્યંત પ્રભાવક રીતે વાચક-વિવેચક બન્નેને સ્પર્શી ગયાં. સાપ્તાહિકમાં છપાતી હતી ત્યારે જ નવલકથા પરથી ટીવી

ધારાવાહિક બનાવવા માટે નિમેષ દેસાઈએ અધિકાર મેળવી લીધા હતા. દૂરદર્શનની રાષ્ટ્રીય ચૅનલ પરથી દેશ-વિદેશમાં અનેક વખત ધારાવાહિકનું પ્રસારણ થયું.

મુખ્ય પાત્ર કુંતીના વર્તમાન અને ભૂતકાળને સહજ રીતે વણી લેતી દશ્યરચનામાં પાત્રોનો અભિનય, વેશભૂષા અને સંકલનનો ઉત્તમ વિનિયોગ ધારાવાહિકની વિશેષતા ગણી શકાય. કથાની માવજત કરવામાં જે નિરાંત અને મોકળાશ શરૂઆતના હપ્તામાં જણાય છે તે આઠમા હપ્તાથી કથાને ઉતાવળે નિપટાવી દેવાના પ્રયત્નસભર જણાય છે. ધારાવાહિકના અંત ભાગમાં ઍરપોર્ટ, સ્વીડન, સ્વીડનનાં ઘરો, સ્નો વગેરેનું દશ્યાંકન કરવામાં દિગ્દર્શક ઊણા ઊતર્યા છે, વિગતદોષો પણ નજરે ચઢે છે. અભિનય અને સંવાદો અસરકારક છે. છાયાંકનમાં ચમકારા ક્યારેક દેખાય છે જે પ્રાકૃતિક પરિવેશમાં કુદરતી પ્રકાશના સહારે જ શક્ય બન્યા છે. આવા કલાત્મક આવિષ્કાર શોધવા પ્રયત્ન કરવો પડે છે.[૧૧]

વિશેષતાઓ : અખબારોમાં ચર્ચિત બનેલી સત્ય ઘટના પર આધારિત નવલકથાની તત્કાળ ટીવી ધારાવાહિકરૂપે રજૂઆત. અભિનય અને સંવાદોની ચમત્કૃતિ પ્રભાવક. આશ્રમનાં દશ્યો અસરકારક, કથાની માવજત રોચક અને ભાવાત્મક સંક્રમણ શક્ય.

મર્યાદાઓ : પહેલા સાત હપ્તા અને બાકીના છ હપ્તા વચ્ચે કથાની રજૂઆતની ગતિની વિસંગતતા, સ્વામી હરિરાજની મહત્વપૂર્ણ ગણાય તેવી પાત્રવરણીમાં કચાશ. અનેક વિગતદોષો છેલ્લા બે હપ્તાને ખૂબ નબળા બનાવે છે. મૂળ કૃતિના જીવન સંદેશને સ્થાને 'સૌ સારું જેનો અંત સારો'થી ધારાવાહિકનું સમાપન. સમગ્ર ધારાવાહિક માટેનું પૂર્વઆયોજન વ્યવસ્થિત ન હોવાની છાપ ઉપસે છે. એક લોકપ્રિય કૃતિને ધારાવાહિક શ્રેણીરૂપે પ્રસ્તુત કરવામાં અપેક્ષિત સફળતા મળી નથી.

પ્રત્યાયન કૌશલ્ય : હિન્દીભાષી કલાકારો મુખ્ય ભૂમિકા અસરકારક રીતે ભજવી શકયા અને દેશ-વિદેશમાં ધારાવાહિક જોવા મળ્યું હોઈ વિશાળ દર્શકવર્ગ સુધી પહોંચી શક્યું

એ જ આશ્વાસન. દિગ્દર્શકે રોમાંચક કથાને કેમેરામાં કંડારી છે એથી વિશેષ કોઈ કૌશલ્ય જણાતું નથી.

૨. હિન્દી ચલચિત્ર - 'સૂરજ કા સાતવાં ઘોડા' (૧૯૯૪) :

ઉચ્ચ કક્ષાની બૌદ્ધિક પ્રતિભા ધરાવતા ફિલ્મસર્જક શ્યામ બૅનેગલ અનેક પ્રતીકો, સંકેતોથી સભર કલાત્મક સાહિત્યિક કૃતિનું ચલચિત્ર બનાવવા નિર્ણય કરે ત્યારે પ્રવાહિતા જાળવી રાખીને સાહિત્યિક કૃતિને જ દૃશ્ય-શ્રાવ્યના સંકલનરૂપે રજૂ કરે તો પણ ઉત્તમ પરિણામ જ મળે. ભલે પછી સાહિત્યકાર - ધર્મવીર ભારતીએ સર્જેલી એક મૌલિક, કલાત્મક આકૃતિ ધરાવતી કથામાં દિગ્દર્શકે પોતાનો આગવો સ્પર્શ ઉમેર્યો ન હોય. લઘુનવલ વાંચતી વખતે ઉભરતી કાલ્પનિક સૃષ્ટિને આબાદ રીતે પ્રકાશ-છાયાના સમતુલિત સંયોજન દ્વારા ચાક્ષુષ કરવી એમાં પણ કુશળ દિગ્દર્શકનું પ્રદાન મહત્ત્વપૂર્ણ ગણાય. ગુલામ મહંમ્મદ શેખના ચિત્રો અને ગીત-સંગીત ઉમેરી બૅનેગલ ચલચિત્રની કલામાં પોતાની સૂઝ મુજબનું દૃશ્ય-શ્રાવ્ય પ્રાણસિંચન કરવામાં સફળ રહ્યા છે જે કથાવસ્તુની માવજતને ચુસ્ત, પ્રવાહી અને પ્રત્યાયનક્ષમ બનાવે છે.

બૅનેગલે મૂળ કૃતિને સંપૂર્ણપણે વફાદાર રહેવાનો નિશ્ચય કર્યો હોય એવું ચલચિત્રના પ્રારંભથી જ જણાય છે. કેમેરા મૂવમૅન્ટસ, સિનેમાસહજ પ્રકાશ-સંયોજન, દૃશ્યાંશો ઝડપવાની પદ્ધતિ, પરિવેશ, દૃશ્ય-શ્રાવ્ય સંકલન અને વિશેષ તો ભારતીની મૂળ કૃતિમાંથી શું અને કેટલા પ્રમાણમાં લેવું તે અંગેની બેનેગલની સૂઝ એક ઉત્તમ સાહિત્યકૃતિના કલાકસબને જાળવી રાખે છે, સાથે ચલચિત્રના વીજાણુ માધ્યમમાં એની સમુચિત રજૂઆત પણ કરે છે. 'સૂરજ કા સાતવાં ઘોડા'ને ૧૯૯૩ની શ્રેષ્ઠ પ્રાદેશિક (હિન્દી) ભાષાની ફિલ્મનો રાષ્ટ્રીય પુરસ્કાર મળ્યો હતો.

વિશેષતાઓ : 'સૂરજ કા સાતવાં ઘોડા' લઘુનવલમાં એક જ વસ્તુને અનેક સ્તરે, અનેક લોકો વડે, અનેક કાળ-ખંડોમાં જોવા અને દર્શાવવાનો પ્રયાસ કરવામાં આવ્યો છે, જેથી

એમાં દેશ અને કાળ-બંનેની તાસીર પ્રતિબિંબિત થઈ શકે. એના પરથી નિર્મિત ચલચિત્ર માટે પણ આ જ વિશેષતા હોવાનું કહી શકાય એમ છે. જીવન પ્રત્યેની અડગ આસ્થા એ જ સૂરજનો સાતમો ઘોડો હોવાની પ્રતીતિ પ્રેક્ષકમાં વિધાયક ભાવનું સંક્રમણ કરે છે. કલાત્મક હિન્દી ચલચિત્ર તરીકેની પરીક્ષામાં પાર ઊતરે એવું સર્જન છાયાંકન, પ્રકાશ-આયોજન, પરિવેશ કે સન્નિવેશ રચના, પાત્ર-પસંદગી, દિગ્દર્શન અને સંકલન દ્વારા બૅનેગલ કરી શક્યા છે જે વિશિષ્ટ છે.

મર્યાદાઓ : સરેરાશ ભારતીય પ્રેક્ષક માર્કસવાદ, સમાજવાદ અને દેવદાસનો સંદર્ભો પૂરેપૂરાં સમજી ન શકે તો વ્યંગ અને કટાક્ષ નિરર્થક બને.

પ્રત્યાયન કૌશલ્ય : મૂળ કથા સાથેની પરિચિતતા અને શ્યામ બૅનેગલની સર્જન-શૈલીથી જ્ઞાત હોય એવા પ્રેક્ષક માટે ચલચિત્ર પ્રત્યાયનકૌશલ્યના એક અનોખા ઉદાહરણસમું બની રહે.

૩. હિન્દી ટૅલિફિલ્મ્સ - 'કફન' અને 'પૂસ કી રાત' (૨૦૦૪) :

પ્રસારભારતીના મહત્ત્વાકાંક્ષી પ્રકલ્પ એવા 'તહરીર...મુન્શી પ્રેમચંદ કી'માં પ્રેમચંદની નવ ટૂંકી વાર્તાઓ પરથી ગુલઝારે ટૅલિફિલ્મો બનાવી. ૨૦૦૪માં જ્યારે સિનેમા અને ટૅલિવિઝન પર ભાગ્યે જ કશું સાહિત્યિક જોવા મળતું હતું તે સમયે ગુલઝારે પ્રેમચંદની ૧૨૫મી જયંતિ નિમિત્તે 'તહરીર...'નું નિર્માણ કર્યું. પ્રેમચંદ જેવા અવિસ્મરણીય સર્જક માટે દૂરદર્શન પર અગિયારેક કલાકનો સમય ઑગસ્ટ-ઑક્ટોબર ૨૦૦૪માં ફાળવવામાં આવે એ પણ મહત્ત્વપૂર્ણ ઘટના કહેવાય. પ્રેમચંદની કથાઓનો ૧૯૩૦ના દાયકાનો સમય અને એકવીસમી સદીના પ્રારંભમાં એનું ટૅલિવાઈઝ્ડ રૂપ સાત દાયકા પછી પણ ભારતનાં ગામડાં, એની પ્રજા, એની સમસ્યાઓ તો યથાવત જ હોવાનું અનુભવતા ગુલઝારે યુવા પેઢીને પ્રેમચંદના સાહિત્યનો સંસ્પર્શ કરાવવાનો ઉદ્દેશ વ્યક્ત કર્યો હતો.(૧૩)

પ્રેમચંદની સર્જનાત્મકતાના શ્રેષ્ઠ તબકકામાં રચાયેલી 'કફન' અને 'પૂસ કી રાત'માં વ્યથાપૂર્ણ અને કરુણ જીવનશક્લચિત્ર તાદશતા, બળ અને ઉત્કટતા સાથે આલેખાયું છે. લેખકનું "મનોરંજન કરવાનું પ્રયોજન સંસ્કારવર્ધનની દષ્ટિ સાથે હોય છે. નિરુપણ સામે પણ ચેતોવિસ્તારનું લક્ષ્ય હોય છે"(૧૪) એવું માનતા પ્રેમચંદની ગદ્યશૈલી જે સરળ પ્રવાહી રૂપથી વહી રહે છે, તેમાં વ્યંગ અને કટાક્ષ છતાં માર્મિક, વેધક સમાજનું ચિત્ર ઉપસે છે એ જ અન્ય સમર્થ સાહિત્યકાર એવા સિદ્ધહસ્ત નિર્દેશક ગુલઝારને સ્પર્શી જાય અને દશ્ય-શ્રાવ્ય માધ્યમના પોતાના કસબને કામે લગાડે. પ્રેમચંદના લાક્ષણિક એવા વેધક સમાજચિત્રણને ટીવીના પડદા પર જીવંત થતું જોવાની અપેક્ષા દર્શકને સ્વાભાવિક જ હોવાની. પરિણામ-પટકથા, સંવાદ, લેખક અને નિર્દેશકના એમ ચાર ઘોડા પર સવાર ગુલઝારનું મંઝીલથી ચલિત થવું.

છાયાંકન અને પરિવેશ સર્જાયો છે, પ્રકાશ-આયોજન પણ બરાબર જ કહી શકાય પણ 'તહરીર...' પ્રેમચંદ કરતાં વધુ ગુલઝારની બની જાય છે. 'કફન'માંથી પંકજ કપૂર અને 'પૂસ કી રાત'માંથી રઘુવીર યાદવને બાકાત કરો તો જે બચે એમાં પ્રેમચંદ ન જણાય. 'કફન'માંથી પ્રવર્તમાન સામાજિક મૂલ્યોના સંદર્ભોને કાઢી નાખવા અને 'પૂસ કી રાત'માંથી લીલાછમ ખેતરને આખેઆખું સળગી ગયેલું બતાવવું એ બન્ને બાબતો કલાત્મક વાર્તાઓની માવજતમાં રહેલી ખામી જણાવે છે.(૧૫)

વિશેષતાઓ : બન્ને ટેલિફિલ્મો છાયાંકન અને અભિનયની દષ્ટિએ ધાર્યું નિશાન તાકે છે. 'કફન' મૂળ વાર્તાના ભાવાર્થને જાળવી રાખે છે. 'પૂસ કી રાત' વર્તમાન સંદર્ભ સૂચિત કરી શકે છે.

મર્યાદાઓ : કથા પ્રેમચંદની હોવાનો નિર્દેશ કરવામાં 'સરતચૂક' (લેખક-નિર્દેશક ગુલઝાર હોવાનું ક્રેડિટ રોલમાં દર્શાવાયુ છે), 'પૂસ કી રાત'માં પાકનો નાશ થતાં હલ્કૂની કરુણસ્થિતિની વેધકતા નિપજાવવામાં, ભાવાત્મક ઉત્કટતા સાધવામાં નીલગાય

ઉભો પાક ચરી જાય તેને બદલે તાપણાની આગથી પાક બળી જવાનું દર્શાવવું તે બંધબેસતું નથી જણાતું.

પ્રત્યાયનકૌશલ્ય : મૂળ સાહિત્યિક કૃતિની સમર્થતા જ એટલી જોરાવર છે કે પ્રેમચંદથી પરિચિત ન હોય એવા નિર્દેશક - દર્શકવર્ગ માટે પણ એનું વાસ્તવિક સમાજચિત્રણનું પ્રત્યાયન કરવું અઘરું ન પડે. અહીં તો ગુલઝાર પાસે કૅમેરા, પ્રકાશ અને સંકલનના ક્ષેત્રોના કસબીઓની ટીમ છે, પ્રત્યાયિત ન થાય તો જ આશ્ચર્ય. નિર્દેશનની નબળાઈને નજરઅંદાજ કરાય તો પ્રત્યાયનકૌશલ્યની દૃષ્ટિએ બન્ને ટૅલિફિલ્મો પોતાનું ધાર્યું નિશાન તાકવામાં સફળ રહે છે.

૭.૩ ગુજરાતી અને હિન્દી ચલચિત્રોનું તુલનાત્મક અધ્યયન :

ગુજરાતી અને હિન્દી ચલચિત્રોની તુલના કરતી વખતે બે અલગ, ભારતીય ભાષાઓમાં નિર્મિત વીજાણુ દૃશ્ય-શ્રાવ્ય માધ્યમ એવાં ચલચિત્રોમાં સામ્ય અને સુક્ષ્મ ભેદો તારવવાનો પ્રયત્ન છે. વિશ્વભરમાં ભારતીય ફિલ્મોના પ્રેક્ષકો મોટા પ્રમાણમાં છે - હિન્દી અને અન્ય પ્રાદેશિક ભાષામાં બનતી ફિલ્મોના પણ. દર વર્ષે ભારતમાં બનતી લગભગ ૧,૦૦૦ ફિલ્મોમાં દક્ષિણ ભારતની ચાર ભાષાઓ - તામિલ, તેલુગુ, કન્નડ અને મળયાળમમાં બનતી ફિલ્મોની સંખ્યા લગભગ ૬૦૦ની છે. મુંબૈયા હિન્દી ફિલ્મોની સંખ્યા દોઢસો-બસોની અંદર જયારે ગુજરાતી ફિલ્મો ધીમેધીમે વાર્ષિક સોના આંકને આંબવા મથી રહી છે. ભારતને ભારતીય ફિલ્મોમાંથી શોધવું મુશ્કેલ છે એમ માનતા ફિલ્મ સમીક્ષક જયપ્રકાશ ચૌકસે જણાવે છે કે મરાઠી ભાષામાં અર્થપૂર્ણ અને મસાલા બન્ને પ્રકારની ફિલ્મોને, એકને મુંબઈ અને પૂણેમાં જયારે બીજીને કોલ્હાપુર-સોલાપુર અને ગ્રામીણ વિસ્તારોમાં પ્રેક્ષકવર્ગ મળી રહે છે.(૧૬) બંગાળી તથા મળયાળમ ભાષાની કલાત્મક ફિલ્મો રાષ્ટ્રીય સ્તરે સતત પુરસ્કૃત થતી જ રહે છે. હિન્દી ફિલ્મોના

મોટા નિર્માતાઓ તેલુગુ, બંગાળી અને પંજાબી ફિલ્મોના નિર્માણમાં નાણાં રોકી રહ્યા છે. રિલાયન્સ એન્ટરટેઈનમેન્ટ, ઈરોસ ઈન્ટરનેશનલ અને યશરાજ ફિલ્મ્સ પ્રાદેશિક ફિલ્મોના બજારમાં ઝંપલાવી રહ્યાં છે.(૧૭) પ્રાદેશિક ફિલ્મનું પ્રમાણમાં ઓછું નાણાંરોકાણ અને ફિલ્મ બોક્સ-ઓફિસ પર સફળ જાય તો તેમાંથી થતી કમાણી, ટકાવારીની દૃષ્ટિએ હિંદી ફિલ્મની કમાણીને પણ આંબી શકે. અલબત્ત, વિશ્વભરમાં હિન્દી ફિલ્મોનો પ્રેક્ષક વર્ગ અબજોમાં અંકાય છે. આ એક ચિત્ર છે, વર્તમાન ભારતીય સિનેમાનું, જ્યાં ફિલ્મો સૅટેલાઈટ (ટૅલિવિઝન પ્રસારણ), વિદેશોમાં પ્રદર્શન અને સંગીત (સીડી)ના હક્કોના વેચાણમાંથી કુલ કમાણીના ત્રીસ-ચાળીસ ટકા એકઠા કરી લે છે. કુલ આવકના માત્ર પચીસ કે ત્રીસ ટકા જ ભારતીય દર્શકોના ખિસ્સામાંથી નીકળી રહ્યા છે. આ દર્શકોની સંખ્યા માંડ ચાર કરોડની હોવાનું ચૌકસે જણાવે છે.(૧૮)

ચલચિત્રને ઉદ્યોગ તરીકેની માન્યતા મળ્યા બાદ એમાંથી કલાતત્ત્વનું હોવું કે નામશેષ થવું એની નોંધ લેવાની ખાસ દરકાર રખાતી નથી, પછી તે હિન્દી ભાષાનું ચલચિત્ર હોય કે ગુજરાતી ભાષાનું. હિન્દી ફિલ્મના નિર્માણ માટે મોટા ગજાના નિર્માતાનું પીઠબળ જરૂરી બને છે, ગુજરાતીના નિર્માણ માટે સરકાર તરફથી મળતી પાંચ લાખની સબસીડી. બન્ને ભાષાની ફિલ્મોને પ્રેક્ષકવર્ગ સુધી પહોંચાડવા માટે નાણાં ઉપરાંત સૌથી મહત્ત્વનું પાસું બને છે. 'સ્ટાર વેલ્યુ' ધરાવતા કલાકારોની પસંદગી. જો કે, ચલચિત્ર સામૂહિક પ્રક્રિયાનું સર્જન છે, જે કોઈ પણ ભાષામાં ત્રણ તબક્કામાંથી પસાર થાય છે - (૧) પટકથા લેખન (૨) પટકથા પરથી ચલચિત્રનું નિર્માણ અને (૩) નિર્માણ પછીની પ્રક્રિયા. ફિલ્મના મૂલ્યાંકન માટે અભિજિત વ્યાસ નવ પ્રકારના ઘટકોનું વિશ્લેષણ કરવાનું સૂચવે છે : (૧) વિષયવસ્તુ (૨) કથાનક - પ્લૉટ (૩) પટકથા (૪) અભિનય (૫) સેટ, વેશભૂષા અને મેક-અપ (૬) ધ્વનિ (૭) તસવીર કલા (છાયાંકન) (૮) દિગ્દર્શન અને (૯) સંકલના.(૧૯) ફિલ્મને માણવા માટે એના દૃશ્યને ધ્યાનથી

જોઈ, એના ધ્વનિને સાંભળી, એના દશ્યબોધને પામવાથી જ તેને સમજી શકાય છે. સમગ્ર પ્રક્રિયામાં સંવાદની ભાષા એ તો લક્ષિત પ્રેક્ષકવર્ગ સાથે પ્રત્યાયન સાધવાનું સરળતાથી સંદેશો વહન કરવાનું એક માધ્યમ છે. ગુજરાતી ભાષામાં ‘મળેલા જીવ’, ‘લીલુડી ધરતી’, ‘કંકુ’, ‘કાશીનો દીકરો’, ‘જનમટીપ’, ‘ઝેર તો પીધાં છે જાણી જાણી’, ‘માલવપતિ મુંજ’ જેવા ચલચિત્રો નીવડેલી સાહિત્યકૃતિઓ પર આધારિત હતાં જે કલાત્મકતાની કસોટીમાંથી પણ ઠીકઠીક પાર ઉતરે તેવાં ગણાય. ભવાઈના વેશ પર આધારિત ‘ભવની ભવાઈ’ પ્રયોગાત્મક અને ઊંડી દિગ્દર્શન તથા સંકલનની સૂઝ દર્શાવનાર ચલચિત્ર તરીકે આંતરરાષ્ટ્રીય સ્તરે નામના પામ્યું. છુટા છવાયા, નોંધપાત્ર ગણી શકાય તેવા કલાત્મક ચલચિત્રોની ટચૂકડી યાદી સાથે લગભગ મૃતપ્રાય : એવો ગુજરાતી ચલચિત્ર ઉદ્યોગ ગઈ સદીના છેલ્લા દસકામાં ફરી એક વાર સાહિત્ય ભણી નજર દોડાવે છે અને પંદર વર્ષોમાં ‘માનવીની ભવાઈ’, ‘મોતીના ચૉક રે સપનામાં દીઠા’ અને ‘રાજમાતા’નું રૂપેરી પડદા પર અવતરણ થાય છે. ગુજરાતી ચલચિત્રો સાથે ત્રણ દાયકાથી અભિનેતા તરીકે સંકળાયેલા ઉપેન્દ્ર ત્રિવેદી દર્શકની નવલકથા પરથી નાટક અને ‘ઝેર તો પીધાં છે જાણી જાણી’ ચલચિત્રનું દિગ્દર્શન કરવાના અનુભવ બાદ ૧૯૯૩માં ‘માનવીની ભવાઈ’ જેવા વિશાળ ફલક પર પસરાયેલા કથાનક પર હાથ અજમાવે છે. છપ્પનિયા દુકાળની યાતના કથામાં રાજુ-કાળુની પ્રણયકથાને સમાંતરે અને ચલચિત્રમાં કેન્દ્રસ્થાને છે અને છતાં નવલકથાની પાત્રસૃષ્ટિ, લોકજીવન, લોકસંસ્કૃતિ, પરિવેશ સર્જવામાં અને એકંદરે જોતાં સ્થળ-સમયનો બોધ આપવામાં તો તદ્દન નિષ્ફળ રહે છે. દિગ્દર્શક કાઠિયાવાડી વેશભૂષા અને બોલીના ઓથાર તળે દબાયેલા રહે છે. મેક-અપનો પણ અતિરેક જણાય છે. નિર્માણ પ્રક્રિયા પૂર્વેનું સંશોધન કેટલું અગત્ય ધરાવે છે તે છપ્પનિયા દુકાળનાં વાતાવરણની બિનઅસરકારકતાથી છતું થાય છે. પટકથામાં લોકરંજન માટેના તત્ત્વોનું ઉમેરણ અને છાયાંકનમાં ઝૂમિંગ

પદ્ધતિની વણથંભી વણઝાર કથાની માવજત અને ચલચિત્રના આકારને ક્ષતિગ્રસ્ત બનાવે છે.

અન્ય સાહિત્યકૃતિઓ 'મારે પણ એક ઘર હોય' અને 'જાલકા' પરથી નિર્મિત અનુક્રમે 'મોતીના ચોક રે સપનામાં દીઠા' અને 'રાજમાતા' પ્રેક્ષકો કે સમીક્ષકોની નોંધ પણ લેવા જેટલો સમય પ્રદર્શિત ન થઈ શક્યાં તે ગુજરાતી ચલચિત્ર પ્રત્યે પ્રજાની વિમુખતા દર્શાવે છે. ૧૯૯૯ અને ૨૦૦૪માં નિર્મિત આ બન્ને ફિલ્મો સાહિત્યકૃતિ પરથી સર્જાઈ એ માટે 'મોતીના ચોક રે...'ના દિગ્દર્શક અગાઉ 'મારે પણ .... ' પરથી ટીવી ધારાવાહિક બનાવી ચૂક્યા હતા તેનો અનુભવ હતો, જ્યારે ચીનુ મોદી કૃત 'જાલકા' નાટક બાવીસ પ્રયોગો દ્વારા સફળતા સિદ્ધ કરી ચૂક્યા બાદ તેમના દિગ્દર્શક પુત્ર નાટકની સફળતાને ચલચિત્રમાં અંકે કરી લેવા માંગતા હોય એવું કારણ જણાય અને એમાં હકીકત પણ જણાય. 'મોતીના ચોક રે...' કથાની માવજત કરવામાં મુખ્ય પાત્ર લીનાને અવાસ્તવિક લાગે એ હદે ત્યાગ અને સમર્પણની મૂર્તિ તરીકે ચીતરે છે, જે મૂળ લઘુનવલમાં અભિપ્રેત નથી, તો ચલચિત્રનો આકાર સર્જવામાં દિગ્દર્શક ગીત-સંગીતનું ચીલાચાલુ પ્રયોજન કરે છે અને સુખદ અંત લાવવા પૂર્વે સસ્પેન્સ ઊભું કરવાનો પેંતરો રચે છે. 'રાજમાતા' સાહિત્યિક કૃતિ તરીકે અસાધારણ ગણાવી શકાય પરંતુ ફિલ્માંકન વખતે દિગ્દર્શક સિનેમાના માધ્યમની શક્તિઓનો વિનિયોગ કરવામાં નિષ્ફળ રહ્યાનું જણાઈ આવે છે, સિવાય કે બાહરી (Outdoor) દશ્યાંકનમાં. રંગભૂમિ અને ચલચિત્ર વચ્ચેનો ભેદ સમજવો અને એ પ્રમાણે કૃતિની માવજત તથા આકાર રચના કરવી એમાં માત્ર ટૅકનોલોજી ખપમાં લેવા જેટલો ભેદ નથી.

૧૯૫૫ થી ૧૯૯૧ સુધીમાં છત્રીસ વર્ષોમાં સત્યજીત રાયે બંગાળી લેખકો બિભૂતિભૂષણ બંદોપાધ્યાય (અપુત્રયી, આશાની સંકેત), રવીન્દ્રનાથ ટાગોર (નષ્ટનીડ, ઘરે બાહિરે, તીન કન્યા), સુનીલ ગંગોપાધ્યાય (અરણેયર દિન રાત્રી, પ્રતિદ્વંદ્વી),

તારાશંકર બંદોપાધ્યાય (જલસાઘર) ઉપરાંત હિન્દી સર્જક પ્રેમચંદના (સદ્ગતિ, શતરંજ કે ખિલાડી) સાહિત્યસર્જનનો કેવો ગહન, સૂઝપૂર્વકનો અભ્યાસ કર્યો હશે કે તેઓ શ્રેષ્ઠ સાહિત્યને શ્રેષ્ઠ ચલચિત્ર સુધીનું માધ્યમાંતર કલાત્મક રીતે કરાવી શક્યા. પટકથાથી સંકલન સુધીની પ્રક્રિયામાં આ દિગ્દર્શક સંકળાતા જેથી એક સર્વાંગી, સાતત્યપૂર્ણ સર્જન કરી શકાય. ભારતીય સિનેમામાં ઋત્વિક ઘટક, કુમાર શહાની, મણિ કૌલ, કાન્તિલાલ રાઠોડ, કેતન મહેતા અને શ્યામ બૅનેગલ સમાંતર સિનેમાના યુગથી કલા અને સિનેમાં વચ્ચે સાયુજ્ય સાધવા મથ્યા.

રાયનું સર્જનકાર્ય અંત પામે છે એ '૯૦ના દસકાથી જાણે સાહિત્યકૃતિઓનું ફિલ્માંકન પણ વિતેલા સમયના સુખદ સંભારણાંરૂપ બની રહે છે. આર્થિક, સામાજિક અને સાંસ્કૃતિક ક્ષેત્રે ઊઠેલાં વમળો વચ્ચે હાંસિયામાં ધકેલાતી જતી સાહિત્યકળા વીજાણુ માધ્યમો માટે વધુ પડતી અર્થપ્રધાન અને વૈચારિક ભૂમિકા ધરાવતી હોવાનું જણાતું હોય તો નવાઈ નહીં ! અહીં ગુજરાતી ચલચિત્ર 'માનવીની ભવાઈ' ગુજરાત સરકારની સહાયથી સરકારી યોજનાનો પ્રચાર કરવા માટે સર્જાય છે તો એ જ વર્ષે હિન્દી ભાષામાં શ્યામ બૅનેગલ 'સૂરજ કા સાતવાં ઘોડા' NFDCની સહાયથી સર્જે છે. બૅનેગલ "સિનેમાને સાહિત્યના સ્તર સુધી પહોંચવાની યાત્રામાં મદદ કરવા, સિનેમાની કલામાં રહેલી સંભાવનાઓની શોધમાં કાંઈક યોગદાન આપી શકે"[(૨૦)] એ માટેનો પ્રયાસ કરવા ધર્મવીર ભારતીની કૃતિને હાથમાં લે છે. વિચાર અને આકારની બાંધણીની રીતે વિચક્ષણ એક નવા પ્રકારની લઘુનવલ એક જ ફલક પર પરસ્પર ઘણી ઘટનાઓનું ચિત્રણ કરીને વર્ણનાત્મક બને છે, જેમાં સમાજચિત્ર પણ ઘણાં સ્તરો પર, અનેક લોકોથી, અનેક કાળક્રમોમાં જોવાય છે. બૅનેગલે ખૂબ સહજતાથી, મૂળ કથાની પ્રવાહિતાને જાળવી રાખીને શમા ઝૈદી પાસે પટકથા-સંવાદો લખાવ્યા. પિયૂષ શાહનો કૅમેરા ફિલ્મના પ્રવાહથી સંવાદિત રહીને પોતે એક પાત્રમય બની જાય છે. પ્રેક્ષક સ્થિર

શૉટમાં ધ્યાનથી સાંભળે અને મૂવમેન્ટવાળા શૉટમાં ધ્યાન આપી જુએ એ રીતે દૃશ્યાંશોની સંરચના અને સંકલન થયું છે. સંગીત ઉમેરાયું છે-પાત્રોના પૂર્વસ્મરણ કે ચરિત્રચિત્રણની ખૂબી દર્શાવવાનો અંતરંગ ભાગ બની રહે તે રીતે.

'માનવીની ભવાઈ'ને ૪૧મા રાષ્ટ્રીય ફિલ્મોત્સવમાં પ્રાદેશિક ગુજરાતી ભાષાની શ્રેષ્ઠ ફિલ્મ તરીકે નિર્માણ અને દિગ્દર્શન માટે પુરસ્કારો અને મુખ્ય પાત્રની નજરે ગામડાંની પ્રજાના દુકાળગ્રસ્ત જીવનનું ચિત્રણ કરવા માટેનું સ્મૃતિચિહ્ન આપવામાં આવે છે.[૨૧]

'સૂરજ કા સાતવાં ઘોડા'ને ૪૦મા રાષ્ટ્રીય ફિલ્મોત્સવમાં હિન્દી ભાષામાં શ્રેષ્ઠ પ્રાદેશિક ફિલ્મના નિર્માણ (NFDC) અને દિગ્દર્શન માટે પુરસ્કારો અને "Poetically charming enquiry into the nature and meaning of love" લખાણ સાથેનું સ્મૃતિચિહ્ન અર્પણ કરવામાં આવ્યાં.[૨૨]

તુલનાત્મક રીતે જોતાં એક વર્ષના અંતરે પુરસ્કૃત બન્ને ચલચિત્રો મૂળ સાહિત્યકૃતિ લખાયાના લગભગ ચાર દાયકાના અંતરે બને છે. 'સૂરજ કા સાતવાં ઘોડા' લઘુનવલમાં સાંપ્રત નાના શહેર કે નગરમાં રહેતા સમાજનું ચિત્રણ છે જ્યારે 'માનવીની ભવાઈ' ઈ.સ. ૧૯૦૦ની આસપાસનો ગુજરાતના ગામડાંનો સમય નિરૂપે છે. ચાર દાયકા પછી બન્નેનું ફિલ્માંકન થવાનું હોય ત્યારે દિગ્દર્શકો માટે સ્થળ-સમયનો બોધ ચલચિત્ર દ્વારા મળે એ રીતે કથાની માવજતનું કામ જવાબદારીભર્યું બને. બન્ને ચલચિત્રો ફ્લૅશબેકથી કથન આરંભે છે અને આટોપે છે. 'સૂરજ કા સાતવાં ઘોડા' મૂળ કથનને વફાદાર રહી ક્યાંય આડો અવળો વળાંક લેતું નથી, જ્યારે 'માનવીની ભવાઈ' પ્રારંભે જ, દરિયામાં વહી જતા જળને નાથવા કોઈ 'કીમિયાગર' માટેના વલખાંની રજૂઆત કરી અંતે નર્મદા બંધના દૃશ્ય ઉપર 'એક જ વિકલ્પ નમામિ દેવી નર્મદે'થી સમાપ્ત થાય છે.

પરિવેશ-સન્નિવેશ, રંગભૂષા, વેશભૂષાની બાબતમાં 'સૂરજ કા સાતવાં ઘોડાં' વીસમી સદીના પાંચમા-છઠ્ઠા દસકાના નિમ્ન મધ્યમ વર્ગને તાદૃશ કરી શકે છે. જ્યારે 'માનવીની ભવાઈ'નું સાબરકાંઠાના સરહદી પ્રદેશમાં શુટિંગ કરાયું હોવા છતાં સૌરાષ્ટ્રનો પહેરવેશ, ગ્રામીણનારીને સહજ ન જણાય તેવો આંખ-હોઠનો મેક-અપ, તળાવ ખોદતી વખતે સંખ્યાબંધ માણસોને એક જ ફ્રેમમાં દર્શાવીને અવાસ્તવિક લાગે તેવું દૃશ્ય રચવાનો ક્રમ, ગીતોની ગાયકીમાં પણ કાઠિયાવાડી શબ્દો અને લહેકો વગેરે અનેક વિગતદોષોથી દિગ્દર્શક સાતત્યપૂર્ણ, લયબદ્ધ અને સ્થળ-સમયને અનુરૂપ પ્રસ્તુતિ કરવાનું ચૂકી ગયાનું જણાય છે.

બન્ને દિગ્દર્શકો શ્રેષ્ઠ સાહિત્ય કૃતિના નિરૂપણમાં સફળ થયા હોવા છતાં ચલચિત્રના માધ્યમને અનુરૂપ-ટૅકનિકલી સાઉન્ડ એક સઘન કળાકૃતિ સર્જવામાં શ્યામ બૅનેગલ સહજ રીતે જ સફળ થયેલા જણાય છે. ઉપેન્દ્ર ત્રિવેદી મુખ્ય અભિનેતા તરીકે ચલચિત્રમાં મોજૂદ હોવાનો બચાવ ક્ષમ્ય ન ગણીએ તો પણ મસમોટા બજેટ અને સેંકડો માણસો ભેગા કરીને, કર્ણપ્રિય સંગીત દ્વારા મનોરંજન પીરસીને, વાર્તાને કૅમેરા સમક્ષ રજૂ કરી દેવાથી પણ દુકાળગ્રસ્ત માનવીઓની વેદનાનો સંદેશો જરૂર સંક્રમિત કરી શકાય.

૭.૪ ગુજરાતી અને હિન્દી ધારાવાહિકોનું તુલનાત્મક અધ્યયન :

ભારતીય ટૅલિવિઝન પર પ્રથમ ધારાવાહિકના પ્રસારણને પચ્ચીસ વર્ષ થઈ ગયાં. વિદેશથી દૃશ્ય-શ્રાવ્ય માધ્યમ માટે નિર્માણની કલા શીખીને આવેલા મનોહર શ્યામ જોશીએ ભારતીય પૃષ્ઠભૂમિ ધરાવતી 'હમલોગ'ની રચના કરી, જેની સફળતા બાદ રમેશ સિપ્પી માટે 'બુનિયાદ' લખી. 'રામાયણ' અને 'મહાભારત' જોવા માટેનો જે ઉન્માદ ટીવી દર્શકોમાં જોવા મળ્યો હતો એવો જ ઉન્માદ 'હમલોગ' અને

'બુનિયાદ'ના પ્રસારણ વખતે પણ જોવા મળતો હતો. 'બુનિયાદ'માં ભાગલા પહેલાના સામાજિક વાતાવરણનું વિશ્વસનીય ચિત્રણ રજૂ થયું હતું તો ભીષ્મ સહાની લિખિત 'તમસ'માં ભાગલાની વાસ્તવિકતાનું હૃદયદ્રાવક ચિત્રણ ગોવિંદ નિહલાનીએ રજૂ કર્યું હતું. પચ્ચીસ વર્ષોમાં ખાનગી ચૅનલોની માયાજાળમાં ટીવી દર્શક સંપૂર્ણપણે કેદ છે ત્યારે દૂરદર્શનનું રાષ્ટ્રીય મનોરંજન ઘણાંની સ્મૃતિમાં મીઠી સ્મૃતિરૂપ ધરબાયેલું છે. "દૂરદર્શની કાર્યશૈલી એ દિવસોમાં કંઈક એવી હતી કે નિર્દેશકને પોતાના સર્જનકાર્ય માટે સંપૂર્ણ સ્વતંત્રતા મળતી હતી. આજે ખાનગી ચૅનલોમાં બધા જ સૂત્રો અને અધિકાર ચૅનલના હાથમાં છે."[૨૫] બિઝનેસ મેનેજમેન્ટમાં નિપુણ લોકોનો હસ્તક્ષેપ સર્જનકાર્યમાં અધિકૃત ગણાય છે. હજારો પીપલ્સ મીટર્સ દ્વારા કરોડો દર્શકોની રુચિ નક્કી થાય છે અને વધુ જાહેરાતો મેળવવાની સ્પર્ધા અગ્રતાક્રમ ભોગવે છે. ભારતીય ટૅલિવિઝનમાં જે શ્રેણી કે કાર્યક્રમને વધુ દર્શકો મળ્યો હોવાના 'સમાચાર' વહેતા થાય એ જ પ્રકારના વિષયવસ્તુ પર આધારિત ઢગલાબંધ શ્રેણીઓનું નિર્માણ શરૂ થઈ જાય. છેલ્લા દસકામાં ભારતીય ટીવી સાસુ-વહુના સંબંધની આંટીઘૂંટી દર્શાવવામાં બહાર નથી નીકળ્યું. અતિ સાધન સંપન્ન ગ્રાહક અને દર્શકવર્ગ તરીકે ગુજરાતી પ્રજાને સાચવી લેતી, રાષ્ટ્રીય સ્તરે પ્રસારણ કરતી હિન્દી ટીવી ચૅનલોને કારણે ગુજરાતી ભાષાની ટીવી ચૅનલો ગુજરાતી ધારાવાહિકો અને શ્રેણીઓના નિર્માણમાં ઝાઝું ધ્યાન આપતી નથી. સ્ટાર, ઝી અને સોની ટીવીએ ગુજરાતી પરિવારોને કેન્દ્રમાં રાખીને સર્જાયેલી શ્રેણીઓ રજૂ કરી તે પૂર્વે દૂરદર્શનના અમદાવાદ કેન્દ્ર પરથી પ્રસારિત ધારાવાહિકો, શ્રેણીઓને વિશાળ દર્શકવર્ગ સાંપડયો હતો. નેવુંનો દાયકો ગુજરાતી શ્રેણીઓ માટે દબદબાપૂર્ણ રહ્યો. ૧૯૯૧માં કબીર ફિલ્મ્સના નેજા હેઠળ નિર્માત્રી મીનળ મન્સૂરીએ દૂરદર્શન માટે 'મારે પણ એક ઘર હોય'નું દિગ્દર્શન સંદીપ પટેલને સોંપ્યું. વર્ષા અડાલજાની લઘુનવલ અગાઉ રેડિયો અને રંગભૂમિ પર ચાહના મેળવી ચૂકી હતી. લેખિકાએ જ ટીવી માટે

પટકથા-સંવાદો લખ્યાં અને પોતાની કથાને દર્શકવર્ગની રુચિ અને માનસિકતાને ધ્યાનમાં રાખીને તેર હપ્તામાં ક્રમબદ્ધ રીતે રજૂ કરી. મૂળ કથાની ભાષાશૈલી અને સંવાદ-છટા ટીવી ધારાવાહિકમાં સહજપણે જળવાઈ રહે તેનું ધ્યાન રાખ્યું. બહુ ઓછી ઘટનાઓ અને પરિસ્થિતિઓ લઘુનવલમાં છે, પરંતુ ટૅલિવિઝન માટે કથાની માવજત કરતી વખતે પરિસ્થિતિઓ ઉમેરાઈ અને પાત્રોનું ચિત્રણ એ રીતે કરાયું કે ભાવાર્થ જાળવી રાખીને કથાને વેગ અપાય. દિગ્દર્શક માટે છાયાંકન, પ્રકાશ અયાોજન અને સંકલનને સૂત્રાત્મક બનાવવા ઉપરાંત મુખ્ય ભાર કલાકારો પાસેથી કામ લેવાનો હતો. સદ્‌ભાગ્યે, બધા જ કલાકારો ગુજરાતી ટીવી કે રંગભૂમિના નીવડેલા કલાકારો હતા જે વાચિક અને આંગિાક અભિનયમાં કુશળ હતા.

દૂરદર્શનના કમિશન્ડ પ્રોગ્રામ્સ પ્રોજેક્ટ અંતર્ગત ગુજરાત રંગભૂમિ અને ટીવી કાર્યક્રમ નિર્માણનો અનુભવ ધરાવતા દિગ્દર્શક-અભિનેતા નિમેષ દેસાઈએ પોતાના કોરસ કમ્યુનિકેશનના બેનર હેઠળ હિન્દીમાં 'કુંતી' ધારાવાહિકના ૧૩ હપ્તાનું નિર્માણ કર્યું. પચીસેક મિનિટના એક એવા આ તેર હપ્તા માટે કથાની માવજત મુખ્ય પાત્ર કુંતી, તેના પ્રેમી, પિતા, સરલાબહેન, કુંતીના પુત્ર કર્ણ તથા હરિરાજ સ્વામીને કેન્દ્રમાં રાખીને કરવામાં આવી છે. નવલકથામાં નિર્દેશિત પામેલાં કુંતીના પાડોશીઓ તથા શેઠ સૂરજમલનો પરિવાર ધારાવાહિકમાં નથી. હરિરાજ સ્વામી પણ ધારાવાહિકમાં સરલાબહેનના ભૂતકાળના પાત્ર તરીકે વધુ અને કુંતીના માનસિક તાપને શાંત કરનાર તરીકે ઓછું મહત્ત્વ પામ્યા છે. દિગ્દર્શકે હિન્દીમાં સહજ અભિવ્યક્તિ કરી શકતા કલાકારોની મુખ્ય પાત્ર તરીકે યોગ્ય પસંદગી કરી છે. ગૌણ પાત્રો ક્યાંક પૂરક તો ક્યાંક માત્ર હાજરી નોંધાવવા પૂરતા ખપમાં લેવાયા છે. દિગ્દર્શકે પહેલા સાત હપ્તામાં જે રીતે નવલકથાના કથાનકને નિરાંતે પ્રસારીને નાનાં પાત્રો, ઘટનાઓનો પ્રવેશ કરાવ્યો હતો તેમનો પછીના હપ્તાઓમાં કોઈ નિર્દેશ ન કરાવીને કથા ઝટપટ આટોપવા સાથે પ્રભા,

ધીરેન ગાંધીનાં પત્ની જેવાં પાત્રો બિનજરૂરી હોવાની અનુભૂતિ કરાવી છે. એવું જણાય કે ધારાવાહિકનું પટકથાલેખન સળંગસૂત્રે બંધાયું નથી. દશ્યાંશોના સંકલન પણ Continuity ની ખામી જણાવી દે છે. કર્ણને યાદ કરતી કુંતીને ધ્વનિપટ્ટી પર સંભળાતા ગીત સિવાય પાર્શ્વધ્વનિ કે સંગીતમાં કશું નોંધપાત્ર નથી.

ધારાવાહિકમાં કુંતી, મણિભદ્ર, હિંમત, સરલાબહેન અને ડૉ. ગજેન્દ્રપ્રસાદનાં પાત્રો અસરકારક બન્યાં છે. હરિરાજ સ્વામી, ઍલન (કર્ણ), સૂરજમલ, પ્રભા વગેરેનું સઘન પાત્રાલેખન થઈ શક્યું હોત.

દૂરદર્શનના કમિશન્ડ અખિલ ભારતીય હિન્દી કાર્યક્રમ માટે ૧૯૯૫ના વર્ષમાં પ્રસારિત 'કુંતી' સત્યઘટના પર આધારિત કથા હોઈ દર્શકોમાં ઉત્તેજન જગવે અને સબળ અભિનય દ્વારા કથાની રજૂઆત પણ પ્રભાવિક રીતે કરી શકે છે. પણ સર્વાંગી રીતે જોતાં તો એક અતિ લોકપ્રિય નવલકથાને કૅમેરાના માધ્યમથી દર્શકો સમક્ષ પ્રસ્તુત કરવાથી વિશેષ કશું સિદ્ધ નથી થતું. દશ્ય-શ્રાવ્ય સંકલનથી સર્જાતી સૃષ્ટિનો કોઈ આહ્લાદક કે કલાત્મક પરિચય આ ધારાવાહિકથી મળતો નથી. દર્શક એવી કોઈ ભાવસૃષ્ટિની અનુભૂતિ કરી નથી શકતો જે ચિરસ્મરણીય બની રહે.

'મારે પણ એક ઘર હોય' અને 'કુંતી' વચ્ચે ભાષાનો ભેદ બાદ કરતાં ઘણીબધી સામ્યતાઓ છે. નારીપ્રધાન કથાનકો, ગુજરાતી પરિવેશ, ગુજરાતી નિર્માણ ટીમ અને ખાસ તો ધારાવાહી રૂપે લખાયેલી સાહિત્યિક કૃતિઓ પરથી ટીવી ધારાવાહિકોનું નિર્માણ. બન્ને ધારાવાહિકો સરકારી ટૅલિવિઝન - દૂરદર્શન માટે સર્જાયાં. એક અમદાવાદ કેન્દ્ર માટે બીજું રાષ્ટ્રીય નેટવર્ક માટે. બન્ને ધારાવાહિકોમાં અભિનય સૌથી મજબૂત પાસું બન્યું છે, બીજા ક્રમે છાયાંકન. 'મારે પણ...' ધારાવાહિકમાં કથાની માવજત સપ્રમાણ રીતે તેર હપ્તામાં થઈ છે અને સાહિત્યિક સંવાદો મુખ્ય પાત્રોના મનોભાવને ઉપસાવવામાં પ્રભાવક બની રહ્યાં છે, જ્યારે 'કુંતી'માં હરિરાજ-સરલા

વચ્ચેના સંવાદો શબ્દોની રમત જેવાં વધુ જણાય છે અને છેલ્લા બે હપ્તામાં કુંતીનું વર્તન ભાવાવેશના અતિરેકભર્યું જણાય છે.

સૌથી વધુ નોંધપાત્ર બાબત એ બની રહે છે કે 'મારે પણ.......'ના નિર્માણમાં લેખિકા પોતે સંકળાયેલા હોઈ સ્થળ-સમયનો બોધ, પાત્રોની માનસિકતા અને વર્તનની તાર્કિકતા, ઘટનાક્રમની સુસંગતતા અને અનુસંધાન વગેરેનું ધ્યાન પટકથા-સંવાદ લેખનમાં જ રખાયું છે, 'કુંતી'માં પટકથા-સંવાદ લખનાર અને દિગ્દર્શક વિગતદોષો નિવારી નથી શકયા.

૧૧૮ પૃષ્ઠની લઘુનવલ 'મારે પણ એક ઘર હોય'નો કથાપટ નાના ફલક પર ઓછી ઘટનાઓ સાથે પ્રસર્યો છે, જ્યારે ૪૮૩ પૃષ્ઠની નવલકથા 'કુંતી'નો કથાપટ ઘટનાપ્રચુર છે અને અનેક તાણાવાણાથી બનેલો છે. પ્રત્યાયનક્ષમ બની રહેતાં આવાં ધારાવાહિકોનાં નિર્માણ વધુ ને વધુ સાહિત્યિક કૃતિઓને વિશાળ દર્શકવર્ગ સુધી પહોંચાડે એ જ આવા કોઈ પણ તુલનાત્મક અધ્યયનને પ્રેરિત હોય.

૭.૫ નિષ્કર્ષ :

સાહિત્યિક કૃતિઓ પરથી નિર્મિત ચલચિત્રો અને ધારાવાહિકો વિશે વાત કરતાં વર્ષે એક હજારથી વધુ ચલચિત્રોનું નિર્માણ કરતો ભારતીય ફિલ્મ-ઉદ્યોગ અને સાતસોથી વધુ લાયસન્સ્ડ ચૅનલો ધરાવતો ટીવી ઉદ્યોગ શિષ્ટ સાહિત્ય અને કલાઓને ઉત્તેજન આપવાની પ્રવૃત્તિથી ઘણો બધો વિમુખ થયો છે એ નોંધવું જ પડશે. ૧૯૯૦થી ૨૦૦૫ દરમ્યાનનો સમયગાળો આ વિમુખતાનું પ્રતિનિધિત્વ કરે છે. દૂરદર્શનના પ્રયાસોને બાદ કરતાં પ્રશિષ્ટ ભારતીય સાહિત્યકૃતિઓમાં નિરૂપિત માનવીય મૂલ્યોની કથાઓ પરત્વે દર્શકોની સુરુચિ કેળવવાનો સઘન પ્રયત્ન અન્ય કોઈ ટીવી ચૅનલે નથી કર્યો. "ફિલ્મ અને ટૅલિવિઝનમાં સાહિત્ય કૃતિ લાવતી વખતે એક સમાનતા એ છે કે

બંનેમાં કથાસામગ્રી કૅમેરાના માધ્યમથી રજૂ થાય છે. અલબત્ત બંનેના કૅમેરા ટૅકનિકલી એકબીજાથી જુદા હોવા છતાં કૅમેરાની મૂળભૂત કલા Cinematical method એક જ છે. જેમ કે, બંનેમાં કલોઝ-અપ, લૉંગ શૉટસ્, પૅનિંગ, ઝૂમિંગ, ટિલ્ટીંગ, ડૉલી-ઈન, ડૉલી-આઉટ, ક્રેઈન વગેરેનો ઉપયોગ સરખી રીતે થાય છે. બંને વચ્ચેનો ફરક માત્ર દશ્ય-પડદાના કદનો, ધ્વનિની તીવ્રતાનો, થિયેટર અને દિવાનખંડની બેઠકનો, સમૂહમાં અને એકલા બેસીને તેમ જ એકાગ્રતાથી અને કમર્શિયલ બ્રેક સાથે જોવા અંગેનો છે ! ''[૨૬]

પાત્રોના ઊંડા મનોમંથનને છબીમાં ઢાળવાનું કામ અતિવિકટ છે અને આપણાં ચલચિત્રો બોલકાપણામાં એવા ભાવવિશ્વને ગુમાવી બેસે છે અને ફક્ત નાટકીય રજૂઆત જેવાં બની જાય છે. ધારાવાહિકો સાહિત્યકૃતિની કલાત્મકતાને નહીં પરંતુ કથાને વધુ મહત્ત્વ આપતાં જણાય. જે '૯૦ના દસકાના પ્રારંભે શક્ય હતું તેવું ટૅલિવિઝનનું સ્વરૂપ હાલ તો ખૂબ મહેનત માંગી લેનારું જણાય છે.

છતાં, સસ્તા-સરળ ટૅલિવિઝન માધ્યમનો એક ફાયદો એ છે કે ચૅનલના માલિકો ઈચ્છે તો મુશ્કેલ, અઘરા કલાત્મક પ્રયોગ અહીં કરી શકાય છે. લોકોની રુચિને કેળવવાની હામ ટૅલિવિઝન ભીડી શકે છે. જે કલાકાર કસબીઓ કે દિગ્દર્શકો નાણાંને અભાવે સાહસ નથી કરી શકતા પરંતુ તેમને દશ્ય-શ્રાવ્ય માધ્યમમાં કંઈક કલાત્મક, વિચાર પ્રેરક અને સમાજોપયોગી કરવું છે તેમને ટીવી દ્વારા તક મળી શકે છે. દૂરદર્શનને અનુસરીને ખાનગી ચૅનલો પણ પ્રયાસ કરે તો સાહિત્ય કૃતિને શક્ય તેટલા વફાદાર રહીને, એની સુક્ષ્મ બાબતો પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરી શકાય. અલબત્ત, એવી કૃતિ પસંદ થવી જોઈએ જેનો સંબંધ, પ્રભાવ કે અપીલ સર્વસ્તરે આવકાર્ય બને. ''પ્રેક્ષકો માત્ર પ્રેક્ષકો જ ન રહે પણ અગાઉની જેમ જ વાચકો પણ બની રહે તે માટે સાહિત્યનો સાહિત્ય તરીકે ટીવી દર્શકો સમક્ષ પ્રચાર-પ્રસાર બહુ જ જરૂરી બને છે. આજકાલ

જાહેરાતોના જમાનામાં સાહિત્યને પણ એક ‘ક્વૉલિટી પ્રોડેક્ટ’ તરીકે પ્રમોટ કરવામાં ટીવી મહત્ત્વનો ફાળો આપી શકે તેમ છે.”[(૨૭)] ટૅલિવિઝન સાથે ચલચિત્ર પણ આમ કરી શકે; જેમાં વીજણુ સાથે મુદ્રિત માધ્યમોની સહિયારી ભાગીદારી સુંદર પરિણામ લાવી શકે. પ્રેક્ષકોની ભાગીદારી તો દેશના સામાજિક અને સાંસ્કૃતિક વાતાવરણને બદલવાની ક્ષમતા ધરાવે જ છે એ પણ ન ભૂલવું જોઈએ.

• • •

સંદર્ભ-સૂચિ

૧. www.bhagvadgomandal.com

૨. ઍલિસ, જહૉન, વીઝીબલ ફિકશન્સ, રતલેજ, લંડન, ૧૯૮૨.

૩. પટેલ, ડૉ. ભોળાભાઈ, પ્રત્યક્ષ મુલાકાત.

૪. ગંગર, અમૃત, રૂપાંતર, પ્રત્યક્ષ, જાન્યુ-માર્ચ, ૨૦૧૧, પૃ.૩૨.

૫. માનવીની ભવાઈ, ચલચિત્ર (વીસીડી સૅટ).

૬. અડાલજા, વર્ષા, ટૅલિફોનિક વાતચીત.

૭. મોતીના ચૉક રે સપનામાં દીઠા, ચલચિત્ર વીસીડી સેટ.

૮. રાજમાતા, ચલચિત્ર વીસીડી.

૯. મારે પણ એક ઘર હોય, ટીવી ધારાવાહિક ડીવીડી, સૌજન્ય : કબીર ફિલ્મ્સ.

૧૦. વહુ અને ઘોડો, ખીચડી ગુજરાતી ટૅલિફિલ્મો, સૌ. પરેશ નાયક અને પરેશ મહેતા .

૧૧. કુંતી, ટીવી ધારાવાહિક ડીવીડી, સૌ. રજનીકુમાર પંડયા.

૧૨. સૂરજ કા સાતવાં ઘોડા, હિન્દી ચલચિત્ર ડીવીડી, સૌ. દષ્ટિ મીડિયા.

૧૩. ટાઈમ્સ ઑફ ઈન્ડિયા, ૩/૮/૨૦૦૪.

૧૪. ગુપ્ત, પ્રકાશચંદ, પ્રેમચંદ, પૃ. ૫૪.

૧૫. તહરીર.... મુન્શી પ્રેમચંદ કી, ડીવીડી, પ્રસારભારતી આર્કાઈવ્સ.

૧૬. ચૌકસે, જયપ્રકાશ, દિવ્ય ભાસ્કર દૈનિક, ૪/૧/૨૦૧૨.

૧૭. ગુજરાત સમાચાર, ૧૩/૪/૨૦૧૨.

૧૮. ચૌકસે, જયપ્રકાશ, દિવ્ય ભાસ્કર દૈનિક, ૬/૨/૨૦૧૨.

૧૯. વ્યાસ, અભિજિત, ફિલ્મ : કલાવિચાર, પૃ. ૯૮.

૨૦. ગંગર, અમૃત, રૂપાંતર, પ્રત્યક્ષ, જાન્યુ-માર્ચ ૨૦૦૮, પૃ. ૩૫.

૨૧. en.wikipedia.org

૨૨. en.wikipedia.org

૨૩. માનવીની ભવાઈ, ગુજરાતી ચલચિત્ર વીસીડી.

૨૪. ચૌકસે, જયપ્રકાશ, દિવ્ય ભાસ્કર, ૩/૧/૨૦૧૨.

૨૫. દવે, ભરત, એપ્રિલ ૨૦૧૦, પૃ. ૬૩.

૨૬. દવે, ભરત, એપ્રિલ, ૨૦૧૦, પૃ. ૬૫.

૨૭. દવે, ભરત, એપ્રિલ, ૨૦૧૦, પૃ. ૬૫.