પ્રકરણ : ૩

લાભશંકર ઠાકરનાં
નાટકોનો અભ્યાસ

પ્રકરણ : ૩

લાભશંકર ઠાકરનાં નાટકોનો અભ્યાસ

'નાટક'નું ઉદ્‌ભવસ્થાન આપણું સંસ્કૃત સાહિત્ય છે એ સર્વસ્વીકૃત 'નાટક' શબ્દ સંસ્કૃતના 'નટ' ધાતુ ઉપરથી બન્યો છે. તો વળી 'નાટક' માટે સંસ્કૃતમાં 'રૂપક' શબ્દ પણ વપરાયો છે. પરંતુ આજે રૂપકને બદલે 'નાટક' શબ્દ જ પ્રચલિત છે. 'નટ્' ધાતુ ખરેખર અભિનયના અર્થમાં રૂઢ થયો છે.

નાટકની ઉત્પત્તિ માટે 'નાટ્યશાસ્ત્ર'માં નાટ્યાચાર્ય ભરતમુનિએ રસિકકથા પણ આલેખી છે. જેનો મૂળ આશય એ છે કે આનંદ પમાડે એવી કોઈ વિદ્યાના અથવામાં નાટકની ઉત્પત્તિ માનવામાં આવે છે. નાટકનો મૂળ ઉદ્દેશ્ય આનંદની અનુભૂતિ કરાવવી એવો છે.

તો વળી, કાવ્યેષુ નાટકં રમ્યમ્ કહીને સંસ્કૃત આચાર્યોએ નાટ્યવિદ્યાની ભારોભાર પ્રસંશા પણ કરી છે.

પાશ્ચાત્ય સાહિત્યમાં નાટક માટે શબ્દ પ્રચલિત છે જે મૂળ ગ્રીક શબ્દ છે જેનો અર્થ છે કરેલું કાર્ય. એટલે કે જે કાર્ય ભૂતકાળમાં થઈ ગયું છે એ જ કાર્યને અભિનયાત્મક રીતે ફરીથી રજૂ કરવું એટલે ડ્રામા. પાશ્ચાત્ય નાટ્યકાર નિકલનો મત છે કે,

'Drama is a copy of life, a mirror of custom, a reflection of truth.'

અર્થાત્ - નાટક જીવનની પ્રતિલિપિ છે. પ્રથાઓનો દર્પણ તથા સત્યનું પ્રતિબિંબ છે.

તો સુભાષ શાહ કહે છે કે,

"જે નાટક દ્વારા વાચિક, આંગિક અને આહાર્યનું Metaphisics ઊભું નથી થતું એ નાટક નથી પછી ભલે એ ગમે તેણે લખ્યું હોય"[૧]

નાટક વિશે પ્રસિદ્ધ નાટ્યકાર શેક્સપિયર કહે છે કે,

'સ્વભાવ, સ્વરૂપ, બિમ્બ, યુગ, આકૃતિ તથા એના પ્રભાવને બિમ્બિત કરવાનો અરીસો એટલે નાટક.'

આમ, નાટકના મૂળ ભલે આપણા સંસ્કૃતમાં રહ્યા પરંતુ હાલ જે ગુજરાતી ભાષામાં 'નાટક' છે તે તો અંગ્રેજીમાંથી આવેલો જ નાટ્યપ્રકાર છે. જેના કેટલાંક તત્ત્વો, ઘટકો પણ છે તે જોઈએ તો,

નાટકનાં તત્ત્વો

૧. કથાવસ્તુ

૨. પાત્ર-ચરિત્ર

૩. સંવાદ - ભાષાશૈલી

૪. અભિનયકલા

૫. સંઘર્ષ

૬. રંગમંચિયતા

૭. ઉદ્દેશ્ય

ઉપરના તત્ત્વોને જરા વિસ્તારથી જોઈએ તો

૧. કથાવસ્તુ

'કથાવસ્તુ' એ નાટકનું સૌથી મહત્ત્વનું તત્ત્વ છે. જેના આધાર પર આખા નાટકનો રાજમહેલ ઊભો કરવામાં આવે છે. આ કથાનકમાં મુખ્ય કથા એક હોય છે જે યોજનાબદ્ધ રીતે આગળ વધે છે. અનેક પ્રસંગો-ઘટનાઓની ગૂંથણી કરીને કોઈ એક તથ્ય પર પહોંચવાનું હોય છે. અને આ તથ્ય પર પહોંચતા પહેલા પ્રેક્ષકોનો રસભંગ ના થાય તે પણ જોવું જરૂરી બનતું હોય છે.

અહીં સુભાષ શાહ નોંધે છે કે, ''મોટા ભાગના નાટયલેખકો આજે તો કોઈ ઘટના જૂએ કે વાંચે કે તરત વિચાર કરશે કે આનું નાટક થઈ શકે કે કેમ. જો થોડી ઘણી પણ શકયતા લાગે તો પહેલાં વસ્તુ અને પરિસ્થિતિ નક્કી કરશે પછી તરત

એને અનુરૂપ પાત્રો શોધશે અને એને નાટકમાં illustrate' કરવાનો પ્રયત્ન કરશે.''[૨]

પહેલા આરંભે આ કથાનક પ્રસિદ્ધ હોવું જોઈએ એવો મત પ્રવર્તતો હતો. તેનો નાયક વિરોધી-પ્રખ્યાત અને આદર્શવાદી હોવો જોઈએ એવું કહેવાતું પરંતુ હવે આધુનિક નાટકોમાં આ પરંપરા તૂટી છે. કથાનક સાવ સામાન્ય સમાજનું કે વ્યક્તિનું પણ હોય છે. સામાજિક કે રાજનીતિક પણ હોય છે જેમાં સમાજનું કે પરિવારનું સંપૂર્ણ જીવન પ્રસ્તુત થયું હોય છે. પુરાણોમાં કથાનકના, નાયક-નાયિકાના અનેક ભેદો-પ્રકારો પાડવામાં આવ્યા છે. પરંતુ હવે એ બધું પરિવર્તિત થઈને બદલાઈ ગયું છે. હવે નાટકના નાયક તરીકે દલિત-શોષિત વર્ગના ગરીબ માણસ કે એનું જીવન પણ આવી શકે છે.

નાટકના કથાવસ્તુનો વિકાસ ક્રમાનુસાર થાય તો પ્રેક્ષકોનો રસ જળવાઈ રહે છે. એના કથાનકમાં સ્થિતિનો, રસોનો, આરોહ-અવરોહ પણ હોવો જોઈએ.

૨. પાત્ર-ચરિત્ર-ચિત્રણ

નવલકથાની જેમ નાટકમાં પણ ચરિત્ર મહત્ત્વનું ઘટક છે. કથાવસ્તુ ત્યારે જ સફળ બને છે જ્યારે એમાં ઉલ્લેખિત પાત્રોનું ચિત્રણ સરખી રીતે થયું હોય.નાટકમાં પાત્રો ઘણા-બધા હોય છે પરંતુ એમાંથી બે-ચાર મુખ્ય પાત્ર હોય છે. બાકી ગૌણ પાત્રો તરીકે કથાનો વિકાસ કરે છે.

પ્રસાદ બ્રહ્મભટ્ટ કહે છે કે, ''નાટકકારને જે કહેવાનું હોય છે તે પાત્રો દ્વારા કહેતો હોઈ નાટકમાં પાત્રાલેખનનું મહત્વ વધી જાય છે. નાટકમાં પાત્ર અને વસ્તુનો પરસ્પરનો મેળ જરૂરી છે કેમ કે જીવંત અને વાસ્તવિક હોય એ જરૂરી છે.''[૩]

નાટ્યશાસ્ત્ર અને પરંપરા અનુસાર નાટકનું મુખ્ય પાત્ર નાયક ધીર-ગંભીર અને ઉદ્દાત ગુણોથી યુક્ત મહાન હોવું જોઈએ. એનામાં વિનય અને સાહસના ગુણ હોવા જોઈએ. પરંતુ આજે નાટકોના મુખ્ય પાત્ર કોઈ મજૂર કે સાવ નિમ્ન વર્ગનો માણસ પણ હોય છે. આજના નાટકનો મુખ્ય નાયક મુખ્ય પરિસ્થિતિ સામે સંઘર્ષ કરતો. ડરતો-રડતો અને જરૂર પડે તો અસત્યના પક્ષે રહીને પણ જીતવાનો પ્રયત્ન કરતો હોય છે. એ ક્યારેક અશિક્ષિત અને મૂર્ખ પણ હોય છે. એનું સામાજિક સ્તર

સાવ નીચે હોય છે. એ બધેથી તરછોડાયેલો હોય છે, શોષિત હોય છે. આવા પાત્રોનું મનોમંથન નવલકથામાં તો થાય છે પરંતુ નાટકમાં પણ કુશળ દિગ્દર્શકો આવા મનોસંઘર્ષનું દશ્યાંકન સંવેદનાત્મક રીતે કરતા હોય છે.

નાટકમાં આવતાં બધાં જ પાત્રો ભલે લેખકના હાથની કઠપૂતળી કહેવાતા હોય પરંતુ દરેક પાત્ર લેખકના ઉદ્દેશ્યને ધીમે ધીમે ફલિત કરતું હોય છે. પાત્રોના આલેખનથી જ કથાનો વિકાસ થાય છે.

૩. સંવાદ-ભાષાશૈલી

'સંવાદ' એ સફળ નાટકનો પ્રાણ છે. જો કે નવલકથા જેમ નાટકમાં વર્ણન શક્ય નથી તેથી આખું નાટક સંવાદોથી જ રચાય છે. પરંતુ સચોટ, ટૂંકા અને ચોટદાર સંવાદો એ નાટકની સફળતાની ચાવી છે. આ સંવાદોથી લેખક એક સાથે ઘણાં કાર્યો પાર પાડે છે. એક તો પાત્રનો વિકાસ થાય છે. તેના વ્યક્તિત્વનો પણ પરિચય થાય છે. તો વળી મુખ્ય કથાને ગતિ પણ મળે છે. પાત્રોના સંવાદોથી એક વાતાવરણ રચાય છે, પ્રેક્ષકોનો રસ જળવાય છે.

આ સંવાદોનો બધો આધાર સર્જકની ભાષાશક્તિ પર આધારિત છે. નાટ્યલેખકની ભાષા સરળ અને સ્વાભાવિક હશે, ચોટદાર હશે. જીવનની સમજ હશે તો એ નાટકમાં યોગ્ય રીતે સંવાદોનું પ્રયોજન કરી શકશે. આ સંવાદોમાં ભાષાની પંડિતાઈ કે વિદ્વતા ન હોવી જોઈએ. સંસ્કૃત તત્સમ શબ્દો કે અર્થ વિનાના સંદિગ્ધ શબ્દોનો પ્રયોગ નાટકના પ્રભાવને નષ્ટ કરી દે છે અથવા બિનજરૂરી લાંબા સંવાદો કે પાત્રો વચ્ચેની વાતચીત કે પ્રસંગો પણ નાટકને હાનિ પહોંચાડે છે.

સંવાદ બાબતમાં નાટ્યલેખકે ખાસ ધ્યાનમાં રાખવા જેવી બાબત એ છે કે નાટકના સંવાદોમાં સીધો સંદેશ-ઉપદેશ ક્યારેય ન હોવો જોઈએ. આ સંવાદ પાત્રોને અનુરૂપ હોય તો વધુ અસરકારક બને છે. પાત્રની સાથેસાથ પ્રસંગ અને પરિસ્થિતિ, વાતાવરણ અને સમયને અનુકૂળ પણ સંવાદો હોવા જોઈએ.

આથી જ પ્રસાદ બ્રહ્મભટ્ટ કહે છે કે, "નાટકના સંવાદ પાત્રોચિત અને પરિસ્થિતિને અનુરૂપ હોય તથા તે દ્વારા ઘટનાના ગર્ભ પરને ચરિત્રના ચિત પર પ્રકાશ પડે એ અપેક્ષિત છે."[૪]

લાભશંકર ઠાકરના નાટકોમાં આ પ્રકારના સંવાદો હોવાથી એ વિશિષ રીતે સફળ થયા છે.

૪. અભિનયકલા

'અભિનય' એ નાટકનું સૌથી મહત્ત્વનું અંગ છે. નાટકનું કથાનક ગમે તેટલું મજબૂત હોય. ચરિત્રો-પાત્રો ગમે તેટલાં અશક્ત હોય પણ તેઓનો અભિનય જ સારો નહીં હોય તો નાટક નિષ્ફળ જશે.

પ્રસાદ બ્રહ્મભટ્ટ કહે છે કે, "નાટકનું મુખ્ય કાર્ય અભિનય દ્વારા રસનિષ્પતિ કરાવવાનું છે. નાટકના કથાવસ્તુ, પાત્રો અને રસનો આધાર અભિનય છે."[૫]

નાટક માત્ર લેખનકળા નથી. રંગમંચીય કલા પણ છે. એ પાત્ર વાચકો માટે નથી. પ્રેક્ષકો માટે પણ છે તેથી નાટકની કથા-રંગમંચ ઉપર યોગ્ય પાત્રો દ્વારા યોગ્ય અભિનયથી રજુ થાય તે પણ જરૂરી છે. નાટકનો ઉદ્દેશ્ય, અર્થ કોઈપણ વિચારને પઠન અને અભિનય દ્વારા વ્યક્ત કરવાનો હોય છે.

આપણા સંસ્કૃત નાટ્યશાસ્ત્રોમાં અભિનયના ચાર પ્રકાર વર્ણવ્યા છે. આંગિક, વાચિક, આહાર્ય અને સાત્ત્વિક. જો કે આ અભિનય દિગ્દર્શક પક્ષે વિશેષ રીતે આવે છે. પરંતુ કુશળ નાટ્યલેખક પણ આ ચારેય અભિનયનો ઉપયોગ પોતાના નાટકમાં કરી શકે છે. તેથી જો અભિનય ઉત્તમ હશે તો નાટક પણ સફળ થશે.

૫. સંઘર્ષ

આમ જોઈએ તો આ સંઘર્ષનું તત્ત્વ આધુનિક નાટકોની દેન છે. આમ છતાંય પૌરાણિક નાટકોમાં પણ કથાનકમાં સંઘર્ષનું તત્ત્વ જોવા મળે છે. એ વખતના નાટકોમાં પ્રસંગોમાં કે બે પાત્રો વચ્ચેનો બાહ્ય સંઘર્ષ જોવા મળતો હતો. અને એ પણ સ્થિતિને અનુરૂપ કે વળી એ સંઘર્ષનો અંત પણ મોટેભાગે જલદી આવી જતો, પરંતુ આજના નાટકોમાં સંઘર્ષનું રૂપ બદલાયું છે. પાત્રોને સંઘર્ષ પોતોની જાત સાથેનો જ હોય. પાત્ર પોતાની સાથે આંતરિક મનોમંથન કરે અને આ મનોમંથન વૈચારિક હોય. ક્યારેક બે વિચારધારા ટકરાતી જોવા મળે. ક્યારેક બે પેઢી વચ્ચેનો સંઘર્ષ, ક્યારેક રાજકીય કે સામાજિક સંઘર્ષ પણ નાટકોમાં નિરૂપાતો હોય છે.

આમ નાટકમાં સંઘર્ષના નિરૂપણથી નાટકની રસજ્ઞતા જળવાઈ રહે છે, પ્રેક્ષકોનો રસ જળવાઈ રહે છે. નાટકની કથામાં ગતિ આવે છે અને સફળતા મળે છે.

૬. રંગમંચિયતા

નાટક એ ખરેખર તખ્તા પરની કલા છે. અભિનિત થવાની કળા છે. નવલકથા-ટૂંકીવાર્તાની જેમ માત્ર વાંચવાની કળા નથી. એ રંગમંચિય કળા પણ છે. કેમ કે નાટકનો મૂળભૂત હેતુ રંગમંચ ઉપર પ્રસ્તુત થવાનો છે. રંગમંચિયતા એ નાટકની અનિવાર્ય જરૂરીયાત છે. નાટકની કથા ગમે તેટલી મજબૂત હોય, એના પાત્રો ગમે તેટલા સક્ષમ હોય, એના સંવાદો-ભાષા ગમે તેટલા સચોટ હોય પણ જો નાટક રંગમંચ ઉપર ભજવી શકાય તેવું ના હોય તો એ નાટક નકામું છે. કેમકે નાટ્ય લેખકે એની રચના કરતી વખતે જ રંગમંચિયતાનો ખ્યાલ જરૂરી છે કેમ કે નાટકમાં અમુક પ્રકારના દશ્યો ભજવી શકાતા નથી. નાટકમાં અમુક પરિસ્થિતિ કે પ્રસંગો પણ રજૂ થઈ શકતા નથી તો એવી બાબતો પ્રત્યે નાટ્યલેખકે ધ્યાન રાખવું જોઈએ.

૭. ઉદ્દેશ્ય

સંસારની કોઈપણ સાહિત્યકૃતિ હોય પણ તે ઉદ્દેશ્યથી પર હોતી નથી. એના સર્જનની પાછળ સર્જકનો કોઈને કોઈ હેતુ ચોક્કસ હોય જ છે. જેમાં લેખક બહુ મોટો ઉદ્દેશ્ય લઈને આવતા હોય છે. આ ઉદ્દેશ્ય સર્જક પોતાની સાહિત્યકૃતિ દ્વારા સમાજને આપે છે. એ પછી નવલકથા હોય કે ટૂંકીવાર્તા હોય કે કવિતા હોય કે નાટક હોય. નાટકમાં લેખક પોતે સીધો ઉદ્દેશ્ય રજુ નથી કરતા પરંતુ ઘટના દ્વારા, પાત્રો દ્વારા, સંવાદ દ્વારા કે પરિસ્થિતિ દ્વારા આ ઉદ્દેશ્ય રજુ થતો હોય છે. સર્જક બે પાત્રો વચ્ચેનો વ્યવહાર કે કોઈ પરિસ્થિતિનો ચિતાર એવી રીતે ગૂંથે છે કે જે જોવાથી એમાંથી આપોઆપ પ્રેક્ષકોને ઉદ્દેશ્ય મળી રહે છે. જીવનની નવી દષ્ટિ મળે છે. લેખક પોતાની કૃતિમાં સીધું ક્યારેય કશું કહેતા જ નથી.

આ રીતે જોઈએ તો સફળ નાટકના સર્જન પાછળ ઉપરના ઘટકતત્ત્વો ખૂબ જરૂરી છે. વળી લેખક જ્યારે નાટકનું સર્જન કરે છે ત્યારે એ સર્જન તો આપોઆપ થતું હોય છે. આ ઘટકતત્ત્વો પછી એમાંથી નીકળે છે અને એ જ સીધું નાટક બને છે.

ગુજરાતી નાટક

નાટકનો ઈતિહાસ આમ જોઈએ તો બહુ જૂનો નથી. ભારતીય સાહિત્યમાં ભરતમુનિ દ્વારા રચાયેલ 'નાટ્યશાસ્ત્ર' સૌથી જૂનો નાટ્યગ્રંથ માનવામાં આવે છે. જેના પરથી પ્રેરણા લઈને ઇ.સ.પૂર્વે બીજીથી પાંચમી સદીમાં કાલિદાસે નાટકો રચ્યાં છે. પરંતુ સંસ્કૃત પછી જે વંશો એ ભારત પર રાજ કર્યું એ વખતના કોઈ ઉલ્લેખો મળતા નથી. વળી, ભાસે લખેલા નાટકો કદાચ કાલિદાસ પૂર્વેના મનાય છે કેમ કે એ બધાં કથાનકો મહાભારત-રામાયણની આડકથાઓ પર આધારિત છે જેના નાટ્યશાસ્ત્રનો પણ કોઈ પ્રભાવ જોવા મળતો નથી.

ગુજરાતી રંગભૂમિમાં પણ પારસી નાટ્યલેખકોનો ખૂબ મોટો ફાળો છે પછી અંગ્રેજી શિક્ષણ લઈને ગુજરાતી અર્વાચીન સાહિત્યનો આરંભ અને કાયાપલટ કરનાર નર્મદ-દલપત ઘણાં નાટક આપે છે. નવલરામ પંડ્યા 'ભટ્ટનું ભોપાળું' મણિલાલ 'કાન્તા' જેવા નાટકો પણ મળે છે. પછી રમણભાઈ નીલકંઠ, કવિ કાન્ત વગેરે પણ ગુજરાતી નાટકો લખવા પ્રત્યે આકર્ષાયા છે.

આ ગાળો સુધારાનો હોવાથી અંધશ્રદ્ધા, બાળલગ્નો, કજોડા, જ્ઞાતિવાદ, રૂઢિપ્રથા, સામાજિક-પારિવારિક વગેરે વિષયો નાટકમાં આવતા જોવા મળે છે.

ત્યારપછી નાટકોનું ભાવિ બદલાય છે. કનૈયાલાલ મુનશી, ચં.ચી. મહેતા, પ્રાણજીવન પાઠક, બટુભાઈ ઉમરવાડીયા, યશવંત પંડ્યા, લીલાવતી મુનશી, કૃષ્ણલાલ શ્રીધરાણી, ઈન્દુલાલ ગાંધી, મનુભાઈ પંચોળી 'દર્શક', પન્નાલાલ પટેલ, ચુનિલાલ મડિયા, ગુલાબદાસ બ્રોકર, ધનસુખલાલ મહેતા, જ્યોતિન્દ્ર દવે, શિવકુમાર જોશી અને અંતે લાભશંકર ઠાકર - આ બધા નાટ્યકારો ગુજરાતી ભાષાને ખૂબ ઉત્તમ નાટકો આપે છે.

પરંતુ ૧૯૬૫ પછી નાટકમાં 'ઍબ્સર્ડ' તત્ત્વ પ્રવેશે છે. જે લાભશંકર ઠાકર, સુભાષ શાહ સૌ પ્રથમ લાવે છે. સાથો સાથ મધુ રાય, સિતાંશુ યશ્ચંદ્ર, ચિનુ મોદી પણ આ પ્રકારના નાટકો આપવામાં અગ્રેસર રહે છે.

અહીં આપણે લાભશંકરના નીચેના નાટકોનો વિગતે અભ્યાસ કરી તો -

૧. એક ઉંદર અને જદુનાથ   ૨. પીળું ગુલાબ અને હું

૩. કાહે કોયલ શોર મચાયે રે   ૪. મનસુખલાલ મજીઠિયા

એક ઉંદર અને જદુનાથ (ત્રિઅંકી નાટક)

પ્રસ્તાવના :

આધુનિક ગુજરાતી સાહિત્યમાં નાટક એક મહત્ત્વની વિદ્યા તરીકે ઊભરી આવ્યું છે. ગુજરાતી નાટક પૂર્વ અને પશ્ચિમની સંસ્કૃતિઓના સમન્વય થકી વિકસતું રહ્યું છે. ગુજરાતી નાટકના પૂર્વસૂરીઓ દલપતરામ અને નર્મદ છે. યુગે-યુગે, સમયે-સમયે નવા-નવા નાટ્યકારો નાટકને સતત વિકસાવતા રહ્યા છે. દલપતરામ અને નર્મદ પછી બટુભાઈ ઉમરવાડિયા, પ્રાણજીવન પાઠક, મુનશી, ઉમાશંકર જોશી અને જયંતિ દલાલે ગુજરાતી નાટ્ય સ્વરૂપ સાથે નિસબતથી કામ પાડ્યું છે. આધુનિક યુગમાં પણ નાટકના સ્વરૂપને વધુ વિરાટ રીતે, મંચિયતાને નજર સામે રાખીને ખેડનારા અભ્યાસુ અને એક્ટિવ - ગતિશીલ નાટ્યકારો પ્રાપ્ત થયા છે જેમાં ચિનુ મોદી, લાભશંકર ઠાકર, સતીશ વ્યાસ, સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર, સુભાષ શાહ, આદિલ મન્સૂરી અને રઘુવીર ચૌધરી તેમજ મધુ રાયને ગણી શકાય. આધુનિકતાનો સીધો સંબંધ પ્રયોગશીતલા સાથે છે. ફક્ત નાટયકારોમાં સર્વાધિક પ્રયોગશીલતા આપણને લા.ઠા. અને મધુ રાયમાં અનુભવાય. એમાંય લા.ઠા.ની વિચારસરણી - અસ્તિત્વવાદ અને ખાસ તો સેમ્યુઅલ બેકેટનો એમના પરનો પ્રભાવ એમનાં નાટકોમાં પણ લીલયા પ્રગટે છે.

લેખક લાભશંકર ઠાકર કહે છે કે, ''૧૯૬૪માં સુભાષ શાહ સાથે મૈત્રીનો આરંભ. તે ગાઢ મૈતરીના દિવસોમાં સુભાષ સેમ્યુઅલ બેકેટનું 'વેઈટિંગ ફૉર ગોદો' નાટક વાંચીને સંભળાવ્યું. પ્રભાવિત થયાની ક્ષણોના સાતત્યમાં મેં કહ્યું : સુભાષ આપણે નાટક લખીએ. વિના વિલંબ અન્મે સહિયારું નાટક 'એક ઉંદર અને જદુનાથ' લખ્યું.''[૬]

લાભશંકર ઠાકરે એકાંકી નાટક તથા દીર્ઘ નાટક ઉભય ક્ષેત્રે નોંધપાત્ર કામ કર્યું છે. - 'મેઈક બિલીવ', 'મરી જવાની મઝા', 'બાથટબમાં માછલી' અને 'સ્વપ્નાક્ષરી' તેમના એકાંકી સંગ્રહો છે તો, 'એક ઉંદર અને જદુનાથ', 'કાહે કોયલ શોર મચાયે રે' અને 'મનસુખલાલ મજીઠિયા' તેમનાં દીર્ઘ નાટકો છે.

ડૉ. હિતેશ ગાંધીના મત પ્રમાણે, ''એક ઉંદર અને જદુનાથ'' (૧૯૬૪)

ગુજરાતી નાટ્ય સાહિત્યનું આદ્ય ઍબ્સર્ડ ત્રિ-અંકી નાટક છે. અર્વાચીન ગુજરાતી નાટ્યસાહિત્યના આંરભકાળથી વીસમી સદીના પાંચમા દાયકા સુધીનો સો એક વરસના પટ પર અનેક પરિણામે આઘાત કરનાર, આધુનિક સમયના બદલાતા માનવઅસ્તિત્વના ખ્યાલનું દ્યોતક છે. લાભશંકર અને સુભાષ શાહનું સંયુક્ત સર્જનકર્મ અને 'રે'મઠ' દ્વારા પ્રકાશિત આ ત્રિ-અંકી નાટક બેકેટના 'વેઈટિન્ગ ફોર ગોદો' સાથે ઘણું સામ્ય ધરાવે છે.'[૭]

'એક ઉંદર અને જદુનાથ' ઈ.સ. ૧૯૬૫ માં લખાયું છે. તેની વિશેષતા એ છે કે, એમાં લા.ઠા.ના સાથી લેખક સુભાષ શાહ છે. તેમજ આ નાટક લીલાનાટ્ય સ્વરૂપે ભજવાઈને ઈંપ્રોવાઈઝ થયેલું છે. આપણે લા.ઠા. (તથા સુભાષ શાહ)ના આ દીર્ઘ નાટક વિષે વિસ્તારથી જોઈએ.

વિષયવસ્તુ :-

કોઈપણ સાહિત્ય સ્વરૂપમાં, પછી એ નવલકથા હોય, ટૂંકી વાર્તા હોય કે નાટક હોય - તેમાં કથાવસ્તુ બલકે વિષયવસ્તુ અનિવાર્ય છે. એમાં ઘટના ઘટિત થવી જોઈએ. વિષયવસ્તુ - ઘટનાક્રમ વગર નાટક તો શક્ય જ નથી. નાટ્ય માટેનું વિષયવસ્તુ સત્યઘટનામાંથી પણ લઈ શકાય તેમ કપોળ કલ્પિત પણ હોઈ શકે. જો કે, સ્વાભાવિક રીતે જ નાટ્યનું કથાવસ્તુ 'સંઘર્ષ' ધરાવતું હોવું જોઈએ. મતલબ કે, તેમાં જીવનના ઉતાર-ચઢાવ હોવા જોઈએ. આપણે 'એક ઉંદર અને જદુનાથ' દીર્ઘનાટકના કથાવસ્તુ વિશે જોઈએ.

આ નાટકનું કથાવસ્તુ પરંપરાથી ઉફરું છે. મતલબ કે અહીં કોઈ રસપ્રદ કથા નથી. સંઘર્ષપૂર્ણ પરિસ્થિતિ નથી. અહીં જે કાંઈ છે તે પાત્રોની - ખાસ કરીને મુખ્ય બે પાત્રો **'અ'** અને **'બ'** ની ક્રિયા - વિક્રિયા છે. નાટક વિશે સ્વયં લેખકોએ એક પંક્તિમાં લખ્યું છે કે This play is not for all. આ નાટક દરેક વાચક-દર્શક માટે નથી ખૂબ જ ઓછાં પૃષ્ઠોમાં સમાયેલા આ નાટકના ત્રણ અંકો છે. જે પૈકી બીજો અંક એક પાના જેટલો પણ નથી.

પ્રથમ અંકમાં એક રૂમ છે. જેને બે બંધ બારીઓ છે દીવાલ પર શ્રીનાથજીનો ફોટો ભરાવેલો છે. રૂમની છેક આગળના ભાગમાં ઉંદરનું એક પાંજરું લટકે છે. આ રૂમમાં **અ** અને **બ** છે એ બેઉ વચ્ચેના સંવાદો અને ક્રિયામાં જરા પણ તાર્કિકતા

કે અનુબંધ નથી. લેખકને એના માધ્યમથી જ કદાચ જીવનના અસ્તિત્વમૂલક પ્રશ્નોને આપણી સામે મૂકવા છે. સંવાદોમાં વારંવાર જદુનાથનો સંદર્ભ આવ્યા કરે છે. પ્રારંભમાં આવતા સંવાદો જ નાટકની અરૂઢતા દર્શાવવા પૂરતા છે.

અઃ- અરુ.... તું સૂઈ ગયો ? ખરો છે !

બ :- બારી ?

અ : હા, બારી.

બઃ તે ?

અઃ ઊઘડતી નથી.

બઃ ઊઘડતી નથી ?

અઃ હા, ઊઘડતી નથી.''[૮]

જીવન અંકના સમાપન વખતે જ, રૂમમાં અંધારું થવા સાથે પવનના સૂસવાટા સંભળાય છે. બારીઓમાંથી થોડોક કચરો ઊડીને રૂમમાં પડે છે અને જમણી બાજુ બારીમાંથી એક જાડો, બરછટ, કાળા વાળવાળો, મુઠ્ઠીમાં મશાલ પકડેલો હાથ દાખલ થાય છે એ સાથે જ **અ** અને **બ** મોટેથી ચીસો પાડે છે : ''જદુનાથ!''

બીજા અંકમાં સંવાદ કે ગતિ નથી. પડદો ખૂલવા સાથે જ રણશિંગા અને નગારાના આદિમ અવાજો સંભળાય છે. અને એક ઊંચો, કાળો, શરીરે રીંછ જેવા વાળવાળો, કેડે ઝાડની છાલ વીંટેલો અને ભયાનક ચહેરાવાળો, જંગલી હાથમાં સળગતી મશાલ લઈને નાચે છે, વચ્ચે- વચ્ચે ચિચિયારીઓ પણ પાડે છે. **અ** અને **બ** હાથ આગળ લાંબા કરીને દંડવત્ સૂતા છે. જંગલીનો આદિમ નાચ દસેક મિનિટ ટકે છે. સાતમી મિનિટ પછી **અ** અને **બ** ધીમેથી પોતાની ડોક ઊંચી કરે છે અને ધીમે ધીમે ઊભા થાય છે અને નાચમાં સામેલ પણ થાય છે. ચિચિયારીઓ પણ પાડે છે એકાએક ત્રણેય બારીઓ મોટા ધડાકા સાથે બંધ થઈ જાય છે. રૂમમાં અંધારું થઈ જાય છે અને 'જદુનાથ- જદુનાથ' એવી બૂમો સંભળાય છે.

ત્રીજા અંકમાં **અ** અને **બ** ની દાઢી ખૂબ જ વધી ગઈ છે. બેઉ સ્ટેજની છેક ધાર પાસે પથ્થર પર સામસામા બેઠા છે. બેઉની વચ્ચે એક પથરો પડ્યો છે. જેના પર

પોતાની દાઢી પાથરીને નાના પથરાઓથી ટીચ્યા કરે છે. **‘અ’**નું માનવું છે કે, આમ ટીચ્યા કરવાથી દાઢીમાંથી મુક્તિ મેળવી શકાશે નહિ. **‘બ’** કહે છે કે એ અનંતકાળ લગી આ ઝાડીને કાપ્યા કરશે. **‘અ’** વળી પાછો જદુનાથને સ્મરે છે. **‘બ’** જદુનાથ વિશે, પોતે જદુનાથ પાસે કેવાં - કેવાં કામ કરાવશે તેથી યાદી રજૂ કરે છે. **‘અ’** લીનાને સંબોધીને અંગ્રેજી શબ્દો વાપરે છે. એ પછી શીરો ખાવાનો, માંસના ટુકડાનો અને જદુનાથના નિતંબના ટુકડાનો ઉલ્લેખ આવવા સાથે દાઢી કાપવાની પ્રવૃત્તિ અને તદવિષયક સંવાદો આવ્યા કરે છે. **‘અ’**ના દીર્ઘ સંવાદમાં જ કદાચ આ નાટકના કેન્દ્રવર્તી વિચારનો સંદર્ભ પ્રાપ્ત થાય છે : ‘હું પૂછું છું કે હું ક્યાં છું ? હું કોણ છું ? હું શા માટે છું ? હું શા માટે નથી ? હે દિશાઓ મને જવાબ આપો.’’[૯] એ પછીના સંવાદોમાં યંત્રવતતા પ્રગટ કરીને લેખકોએ પોતાની કથ્ય વિચારધારાને સુઘટ્ટ કરી છે.

‘‘અ : તું કોણ છે ? અહીં શું કરે છે ?

બઃ તું કોણ છે ? તું અહીં શું કરે છે ?

અ : હું બુધ્ધ છું.

બઃ હું પથ્થર છું.

અઃ હું જદુનાથ છું.

બઃ હું મારા દાદા છું.

અઃ હું દાઢી છું.

બઃ હું ઝાડી છું.

અઃ હું ચકલી છું.

બઃ હું ઈંડાં છું.’’[૧૦]

જીવનની અસંગતતા - મૂલહીનતાના નિરર્થકતાના સંવાદો સાથે નાટક આગળ વધે છે. નાટયના અંતના સંવાદો આ પ્રમાણે છે.

‘‘બઃ- આપણી પાસે મકાન છે.

અઃ- પણ એને દીવાલો નથી.

બઃ- આપણી પાસે દીવાલો છે.

અ : પણ મકાન નથી.

બઃ તોપણ આપણે છીએ અને નથી.

અઃ અને છતાંય છીએ.

બઃ હા, આપણે છીએ.

અઃ આપણે ક્યારેય 'નથી' નથી.''[૧૧]

હિતેશ ગાંધીના મત પ્રમાણે ''વિવિધ અર્થછાયા પ્રગટ કરતાં આ નાટકમાંથી આધુનિક માનવીના અનેક પરિમાણ દષ્ટિગોચર થાય છે.

(૧) સમય, સમાજ, સંસ્કૃતિના સંદર્ભમાં વિખૂટો પડેલો માનવી.

(૨) કશાકની પ્રતીક્ષા કરતો, ઝૂર્યા કરતો માનવી

(૩) અસ્તિત્ત્વની વેદના અનુભવતો અને મૃત્યુનું સામર્થ્ય ગુમાવેલો માનવી.

(૪) સંવેદનશીલ માનવી.''[૧૨]

આમ, આ નાટકનું કથાવસ્તુ વર્ણવી શકાય તેવું સ્થૂળ નથી. વાસ્તવમાં તો અહીં જે કાંઈ છે તે મનોઘટના છે એટલે કે, વિષયવસ્તુની રીતે આ નાટક પરંપરાથી જુદું છે.

રચના વિધાન - ટેકનિક : –

એમ કહી શકાય કે, કળાકૃતિમાં જે કાંઈ કળા છે તે ટેકનિકને લઈને છે. ટેક્નિક - રચનાવિધાન વિના કૃતિ કળાકૃતિ બનતી નથી. કથાવસ્તુ તો એક આધાર છે. એ આધારનો ઉપયોગ કરીને કૃતિરૂપી ઈમારત ચણવાની છે જ્યાં ટેકનિક અનિવાર્ય છે.

લાભશંકર ઠાકર - સુભાષ શાહ લિખિત આ ત્રિઅંકી નાટક - 'એક ઊંદર

અને જદુનાથ' નું કથાવસ્તુ નગણ્ય છે. એમાં પ્રસંગ - ઘટના કે સંઘર્ષ (બલકે સ્થળ સંઘર્ષ) નહીં જેવો છે. પરંતુ લેખકોએ અહીં ટેકનિકના ઉપયોગ દ્વારા 'નાટક'ને 'નાટક' બનાવવામાં સફળતા પ્રાપ્ત કરી છે.

પ્રથમ તો લેખકોએ આ નાટકનાં પાત્રોને પરંપરિત નામો નથી આપ્યાં. **'અ'** અને **'બ'** જેવાં નામો રાખવા પાછળ પણ ટેક્નિક જ છે. આ નાટક કેવળ જે - તે પાત્રોનું નહિ બલકે દરેક મનુષ્યને યેનકેન પ્રકારે સ્પર્શે છે. લેખકોએ આ નાટકને મંચીયતા આપવા માટે શક્ય એટલી ઓછી રંગમંચસામગ્રીની જરૂર પડે તેની કાળજી લીધી છે. વળી, દરેક દશ્ય કેવી રીતે ભજવાશે તે તેમના મનમાં સ્પષ્ટ છે. જીવનની અસારતા - ઉદ્દેશ- વિષાદ- વાહિયાત્ જીવન આદિ બાબતોને સ્થૂળ રીતે પ્રગટ કરીને નાટકને વાચાળ બનાવવાને બદલે લેખકોએ પાત્રોના ટૂંકા - તર્કહીન - એબ્સર્ડ સંવાદો ઉપરાંત ક્રિયા - વિક્રિયા આદિને ખપમાં લીધો છે. જેથી 'નાટ્ય'ની કળાત્મકતામાં વધારો થયો છે. વળી, બિનજરૂરી પ્રસ્તારથી બચવાની કાળજી પણ લેખકોએ લીધી છે. બીજા અંકમાં એક પણ શબ્દ કે વાક્યના સંવાદને ખપમાં લીધા વિના માત્ર વિચિત્ર નાચ દ્વારા નાટ્યકારોએ કહેવા જોગું કહી દીધું છે.

આમ, રચનાવિધાનની દૃષ્ટિએ આ નાટક ધ્યાનપાત્ર છે.

ચરિત્રચિત્રણ :

નાટક એ કથા - ઘટના કે પ્રસંગો નથી. નાટક તો પાત્રો છે. મતલબ કે, નાટકમાં પાત્રો નથી હોતાં બલકે પાત્રોમાં નાટક હોય છે. નાટકમાં પાત્રોનું કથન-વર્ણન નથી હોતું. બલકે 'વર્તન' હોય છે. પાત્ર જો ચરિત્રની કક્ષાએ ન ઊંચકાય તો નાટક નાટક ન રહેતાં લેખકોની પ્રચાર સામગ્રી બનીને રહી જાય છે. સર્જકને જે કાંઈ કહેવાનું છે તે પાત્રોના સંવાદ - ક્રિયા-વિક્રિયા અને પ્રક્રિયા દ્વારા કહેવાનું હોય છે એટલે જ નાટકના પાત્રનિરુપણમાં મોટો પડકાર હોય છે. 'એક ઉંદર અને જદુનાથ' નાટકમાં એ પડકાર ઝીલી બતાવવામાં લેખકો સફળ રહ્યા છે.

આ નાટકમાં કેવળ બે જ પાત્રો છે. બેઉ મુખ્ય છે. અને, બેઉનાં નામો **'અ'** અને **'બ'** જેવાં સાંકેતિક છે. વળી, સૂક્ષ્મ અને તાત્ત્વિક વિચાર કરીએ તો અહીં બે પાત્રો પણ નથી, એમ કહી શકાય. કારણ કે, **'અ'** અને **'બ'** જુદા છતાં જુદા નથી. બેઉ એકબીજાનાં પ્રતિરૂપ છે. **'અ'** અને **'બ'**ના સંવાદો એકબીજાને પૂરક બની રહે

છે. આપણે સંવાદોને અલગ પાડીને જે - તે પાત્ર - ચરિત્રના વ્યક્તિત્વની ધારણા બાંધી શકતા નથી. બેઉ જીવનના મર્મને પામવા મથે છે. જીવન વિશેનો એમનો અભિપ્રાય સાપેક્ષ નથી. તેઓ તાર્કિક છે પણ પોતાના તર્કોથી થાકેલા પણ છે. બેઉની સમસ્યા એક સમાન છે બેઉની ખોજ એક જ પ્રકારની છે. તેઓ સારા-ખરાબ, સાચાં-ખોટાં કશું જ નથી. તેઓ તો માત્ર 'છે' જ ! બેઉના અસ્તિત્વમૂલક સવાલો તેમને તનાવપૂર્ણ રાખે છે. બેઉના વાર્તાલાપમાં જદુનાથનો સંદર્ભ સતત આવ્યાં કરે છે. અલબત્ત, જદુનાથ જેવું કોઈ પાત્ર મંચ પર આવતું નથી. જીવન-મૃત્યું - અસ્વસાદ - જીવનની નિઃસારતા અહીં વિધવિધ રીતે વિધવિધ સંદર્ભે પાત્રોના મુખેથી પ્રગટી છે. વિચારસરણી આધારિત નાટક સપાટી પર રહી જવાનો ભય હતો. પરંતુ પાત્રોને ચરિત્રયની કક્ષાએ ઊંચકવામાં લેખકો સફળ થયા છે. ચરિત્રચિત્રણને લઈને જ આ દીર્ઘનાટક વિશેષ નોંધપાત્ર ઠરે છે એમ કહેવાય.

આથી જ હિતેશ ગાંધી કહે છે કે, ''સેમ્યુઅલ બેકેટના નાટક 'વેઈટીન્ગ ફોર ગોદો'ના વ્લાદિમિર અને એસ્ટ્રેગાનની જેમ આ નાટકમાં 'અ' અને 'બ'નામના પાત્રો છે. જદુનાથનું ત્રીજું પાત્ર સૂચિત છે. માત્ર બે જ પાત્ર દ્વારા સર્જક આધુનિક માનવનું નિરૂપણ કરવામાં સફળ રહ્યા છે.''[૧૩]

ભાષા નિરુપણ : સંવાદ :

નાટકને 'દ્વિજ' કહેવામાં આવે છે. પ્રથમ લેખક - સર્જક દ્વારા તે લખાય છે ત્યારે એનો પ્રથમ જન્મ થાય છે જ્યારે તે મંચન પામે છે ત્યારે એનો બીજો જન્મ થાય છે. નાટકને મંચીય બનાવવા માટે લખતી વેળાએ લેખકે ઘણા જ સજાગ રહેવું પડે છે. ખાસ કરીને નાટકની ભાષા શિષ્ટમાન્ય રહીને પણ લોકભોગ્ય હોય તે જરૂરી છે. બોલચાલની ભાષાની લઢણો, કાકું, આરોહ-અવરોહ, તાર્કિકતા અનિવાર્ય છે. ખાસ કરીને સંવાદોમાં લાઘવ અને પ્રત્યાયનક્ષમતા અપેક્ષિત રહે છે. જો લાંબા અને પ્રસ્તારી સંવાદો હોય તો નાટક નાયત્વ પામતું નથી. 'એક ઉંદર અને જદુનાથ' નાટકના સંવાદો લાગેવળગે છે ત્યાં સુધી અહીં સાદી-સરળ તથા અસરકારક ભાષાનો પ્રયોગ થયો છે. બેઉ લેખકોને મંચનો સારો કહેવાય તેવો અનુભવ છે. વળી, તેઓ ઈમ્પ્રોવાઈઝેશનમાં માનતા હોવાથી મંચીયતા વિશે સભાનતા દાખવે છે. 'સંવાદ'ની સક્ષમતા અને લાઘવને કારણે જ પ્રમાણમાં અરૂઢ

વિષયવસ્તુ ધરાવતું આ નાટક મંચ પર સફળતાને વરે છે. આપણે છુટાછવાયા સંવાદો જોઈએ.

‘‘બઃ- .... તને ખબર છે ?

અ : શું ?

બ : આ ફોટા પાછળ માળો છે ને એમાં ચકલીએ ઈંડાં મૂકયાં છે, એ દર વર્ષે ઈંડાં મૂકે છે.

અ : તે નજરે જોયાં છે ?

બઃ ના.

અઃ તો પછી ચકલીએ જ ઈંડાં મૂકયાં છે એમ તું કેવી રીતે કહી શકે ?

બ : કેમ વળી દર વર્ષે મૂકે જ છે ને ?’’[૧૪]

સ્વાભાવિક રીતે જ આ પ્રકારના સંવાદો મંચ પર ભારે અસરકારક નીવડે. એવું નથી કે, બધે આવા સાવ જ ટૂંકા સંવાદો છે. જરૂર પડ્યે લાંબા ને કથનાત્મક સંવાદો પણ મુકાયા છે અને એ પણ નીરસ વર્ણન નથી થતું, નાટ્યાત્મક નરેશન થાય છે. ‘બ’ દ્વારા બોલાતો સંવાદ જોઈએ :

‘‘બઃ- (આંખો બંધ રાખીને જ) યુગોથી બારીની બહાર રહેલા હે જદુનાથ ! તને ધન્ય છે. હે સમય, હે ચકલી, હે ઘર ધન્ય છે. ધન્ય છે. અને હે....... હે જદુનાથ, તારી હોડીને મેં પકડી છે. તેને હું ક્યારેય ડૂબવા નહીં દઉં. આ આજુબાજુ તરતી અસંખ્ય માછલીઓ, ઊડતી ચકલીઓ, હું, તું, અને કેટલાં બધાં હા, આ સમુદ્રમત્સ્યના પેટાળમાં આપણે મોતીનો ચારો ચરીએ છીએ. શંકરની જટામાંથી યુગોથી નીકળતી આ ગંગાનું આપણે પાન કરીએ છીએ એના ગળા, માથા અને હાથ પર આપણે સર્પ બની સરક્યા કરીએ છીએ.’’[૧૫]

આમ, સંવાદકળા - ભાષાકર્મની રીતે આ નાટકમાં નોંધપાત્ર કામ થયું છે.

મંચનક્ષમતા :-

ગુજરાતી ભાષામાં દલપતરામ - નર્મદના યુગથી નાટ્યલેખન નિરંતર થતું

રહ્યું છે. દરેક યુગમાં નવા - નવા નાટયકારોએ પોતાના સર્જન દ્વારા નાટ્યપ્રવૃત્તિને જીવંત રાખવા સાથે પોતાની મૌલિકતાનો ઉમેરો કર્યો છે. વર્ષોથી થતા આ નાટયલેખનમાંથી બહુ ઓછાં નાટકો એવા હશે કે, જે મંચનક્ષમ હશે. ઘણાંખરા નાટકોમાં નવલકથા જેમ કથન-વર્ણન જોવા મળે છે. લાંબા-લાંબા (પ્રસ્તારી) સંવાદો અને સ્ટેજ મંચની ગતાગમ વિના માત્ર લાંબા-લાંબા ઉબાઉ દશ્યો, ભાગ્યે જ મંચ પર ભજવી શકાય છે. આ અર્થમાં ગુજરાતી નાટયલેખન ક્ષેત્રે લીલો દુકાળ પ્રવર્તે છે એમ કહી શકાય. એનો અર્થ એવો પણ નથી કે, આપણી પાસે રંગભૂમિને જાણનારા લેખકો સાવ જ નથી ! સિતાંશુ, મધુ રાય, ચિનુ મોદી, લાભશંકર ઠાકર, આદિ નાટ્યકારો મંચને જાણી-સમજી-પરખીને નાટય લખનારા સર્જકો છે. લાભશંકર ઠાકર લિખિત નાટક, 'એક ઉંદર અને જદુનાથ' એના અરૂઢ વિષયવસ્તુ છતાં મંચ પર અત્યંત સફળ થયેલું નાટક છે. લાભશંકર ઠાકર અને સુભાષ શાહ દ્વારા લિખિત આ નાટક ઓછી પ્રોપર્ટી દ્વારા ભજવી શકાય તેવું બિનખર્ચાળ નાટક છે. તદુપરાંત આ નાટક ત્રણ દશ્યોમાં જ પૂરું થઈ જાય છે. તેથી દિગ્દર્શકને સિચ્યુએશન બદલવાની સમસ્યા રહેતી નથી. વળી, લેખકોએ અહીં સંવાદો પણ બોલચાલની ભાષાના વાપર્યા છે. તેથી પાત્ર ભજવનારા નટને પણ સરળતા રહે છે. તદુપરાંત લેખકોએ જરૂર જણાય ત્યાં દિગ્દર્શક માટે - નટો માટેની નાની - નાની સૂચનાઓ યોગ્ય રીતે મૂકી છે. બેઉ લેખકોનો મંચ પરનો અનુભવ અહી ખપ લાગ્યો હોવાથી આ નાટક ભારેખમ કથાવસ્તુ છતાં મંચનક્ષમ બની શક્યું છે.

સંઘર્ષ - બાહ્ય તથા આંતરિક :-

લાભશંકર ઠાકર - સુભાષ શાહ લિખિત આ દીર્ઘનાટક 'એક ઉંદર અને જદુનાથ' માં સંઘર્ષનું તત્ત્વ કેવી રીતે નિરુપાયું છે, તે વિશે જોઈએ.

એમ કહી શકાય કે, સંઘર્ષ નહિ તો નાટક નહિ. જીવનની જેમ જ નાટકમાં પણ 'સંઘર્ષ' અનિવાર્ય ઘટક છે. સંઘર્ષ યાને તનાવપૂર્ણ - નાટયાત્મક સ્થિતિ 'એક ઉંદર અને જદુનાથ' નાટક ત્રિઅંકી છે પરંતુ એટલું લાંબું નથી. માત્ર ત્રણ જ દશ્યોમાં નાટકના ત્રણ અંક સંપન્ન થઈ ગયાં છે. વળી, નાટકમાં કેવળ બે જ પાત્રો છે. લેખકોએ નાટકમાં સંઘર્ષના તત્ત્વનો વિનિયોગ શી રીતે કર્યો છે, તે વિશે વિગતે જોઈએ.

નાટ્યમાં બાહ્ય અને આંતરિક એવા ઉભય સંઘર્ષ નિરુપાતા હોય છે. અલબત્ત, આ નાટકનું વિષયવસ્તુ જરા પરંપરાથી ઉફરું અને અરૂઢ પ્રકારનું છે. પરિણામે અહીં બાહ્ય સંઘર્ષ અધિક દેખા દેતો નથી. આમેય, સ્થૂળ સંઘર્ષ એ કથ્યપૂર્ણ ઓછો જ ગણાય છે. પરંતુ નાટ્ય માટે તે અનિવાર્ય ઘટક નથી એમ ન કહી શકાય. જો કે, આ નાટકનાં બે પાત્રો નો મનોસંઘર્ષ નાટકમાં સાદ્યન્ત ટક્યો છે. તેમના- બેઉ પાત્રો - **અ ને બ** ના સંઘર્ષને પ્રગટ કરવા લેખકોએ બાહ્ય પરિસ્થિતિનો સુંદર વિનિયોગ કર્યો છે. નાટકનું વિષયવસ્તુ તાત્ત્વિકતાને લઈને છે. તેથી સ્ટેજ પર સ્થૂળ ઘટના કે સંઘર્ષને વધુ અવકાશ નથી પરંતુ જે કાંઈ ક્રિયા - વિક્રિયા કે પ્રતિક્રિયા પ્રગટ થાય છે તે અંતતઃ પાત્રોના મનોસંઘર્ષને જ વ્યકત કરે છે અને એ પણ મુદ્દલ બોલકા બન્યા વિના ! અહીં મનુષ્યનો અસ્તિત્વમૂલક સંઘર્ષ **'અ'** અને **'બ'** નાં પાત્રો દ્વારા વ્યક્ત થયો છે. લેખકોએ સુચક રીતે પાત્રોનાં નામો **'અ'** અને **'બ'** રાખ્યાં છે. મતલબ કે અહીં પ્રત્યેક મનુષ્યની વાત છે. બેઉ પાત્રોના સંવાદો વસ્તુતઃ તેમની ભીતરના સંઘર્ષને જ યેનકેન પ્રકારે પ્રગટ કરે છે. લેખકોએ જીવનની વાહિયાત પરિસ્થિતિ - એબ્સર્ડિટીને પ્રગટ કરવા માટે પાત્રો પાસે તુચ્છ અને નગણ્ય ગણાય તેવી બાબતો પર તેમને વાદ-વિવાદ ને ચર્ચા કરતા દર્શાવ્યા છે. આમ, આ નાટકમાં બાહ્ય કરતાંય આંતરિક સંઘર્ષ વધુ સારી રીતે નિરુપાયો અનુભવાય છે એમ કહી શકાય.

વાતાવરણ :

કૃતિને કૃતિ બનાવે છે વાતાવરણ ! વાતાવરણનું નિરુપણ અલાયદું કરવામાં આવતું નથી. નવલકથામાં લેખક કથાની વચ્ચે હસ્તક્ષેપ કરીને વાતાવરણ દર્શાવવા માટે વર્ણનનો આશરો લઈ શકે છે. નાટકમાં 'વાતાવરણ'નું સર્જન એક પડકાર છે. અહીં સંવાદો - પાત્રોના કોશ્ચ્યુમ, સ્ટેજપ્રોપર્ટી આદિની મદદથી વાતાવરણ પ્રગટ કરી શકાય છે. વાતાવરણના યોગ્યને ઉચિત નિરુપણ વિના નાટક પ્રતીતિકર બનતું નથી. મતલબ કે, 'વાતાવરણ' એ નાટકનો મહત્ત્વનો ઘટક છે.

અલબત્ત, આ નાટકની એ વિશેષતા છે કે, પ્રથમ જ દશ્યના પ્રારંભમાં જ 'વાતાવરણ' તાદશ્ય થઈ શકયું છે, જેમાં લેખકોની નાટયસૂઝ તેમના કામમાં આવી છે. આ નાટકમાં લેખકોને જીવનની વ્યર્થતા તેમજ નિઃસારતા પ્રગટ થાય એ પ્રકારનું

વાતાવરણ રચવાનું હતું. પીંજરામાં ઉંદરોનું હોવું તે પણ એક પ્રતીકના સ્તરે ઊંચકાયું છે. ઉંદર 'કાળ' ના પ્રતીક તરીકે વ્યક્ત થઈ શકે છે. એવી જ રીતે નાટકનો બીજો અંક જેમાં સંવાદ વિનાનું એક નાનકડું દશ્ય મનુષ્યની આદિમતાને પ્રગટ કરી આપે છે જેમાં 'વાતાવરણ' નું તત્ત્વ અનુભવી શકાય છે. વાતાવરણના અંશે પ્રગટ કરવામાં **'અ'** અને **'બ'** પાત્રોની વાતચીત પણ કામ લાગી છે. કુશળ નાટ્યલેખક જ સંવાદો દ્વારા વાતાવરણ પ્રગટ કરી આપી શકે. તે અહીં થયેલું અનુભવી શકાય છે.

જીવનદર્શન :

લાભશંકર ઠાકર અને સુભાષ શાહ એ બેઉ નાટ્યકારોએ મળીને 'એક ઉંદર અને જદુનાથ' નાટક લખ્યું છે. ૧૯૬૫-૬૬ ના સમયગાળામાં લખાયેલા આ નાટક પર સેમ્યુઅલ બેકેટનો પ્રભાવ છે. સાર્ત્ર અને આલબેર કામુના અસ્તિત્વ વાદનો પ્રભાવ એ સમયગાળામાં આખા જગત પર પડેલો અલબત્ત ગુજરાત અને આપણો દેશ એનાથી અલ્પ પ્રભાવિત રહ્યાં કારણ કે આપણી પાસે પરંપરાગત ભારતીય સંસ્કૃતિના જીવનમૂલ્યો હતાં જે મનુષ્યને નમ્ર પરગજુ અને ઉદાર બનાવતાં હતાં. સેમ્યુઅલ બેકેટ અને અયનેસ્કો જેવાં વિદેશી નાટ્યકારો પર અસ્તિત્વવાદની નોંધપાત્ર અસર થઈ. કામુની નવલકથા આઉટસસાઈડરની નાયક મ્યૂરસો એક આગંતુકની જેમ પરિવાર અને સમાજમાં જીવે છે. જાણે કે તે આઉટસાઈડર છે. તેવી જ રીતે સેમ્યુઅલ બેકેટના નાટક વૅઈટિંગ ફોર ગોદોમાં ગોદો નામના મનુષ્ય અથવા તો મસીહાની પ્રતીક્ષા સરવાળે તો જીવનની નિઃસારતા પ્રગટ કરે છે. ગુજરાતમાં સાઠના દાયિકા પછી આઝાદીનું સ્વપ્ન રોળાયું હતું મનુષ્ય ખાસ કરીને સામાન્ય નાગરિક ભારે વિટંબણામાં હતો તો વળી, બૌદ્ધિક મનુષ્યને આર્થિક અને રાજકીય સમસ્યાના ઉકેલ ઝટ દેખાતા નહોતા. આ મુલક સમસ્યા લઈને આવ્યા લગભગ એ જ ગાળામાં રઘુવીર ચૌધરીની અમૃતા નવલકથા આવી. જેમાં તેમણે ઉદયનના પાત્ર દ્વારા અસ્તિત્વવાદની તાત્ત્વિક ગવેચ્છણા કરી લાભશંકર ઠાકર અને સુભાષ શાહ આધુનિક સર્જક છે એમાંય આધુનિક કવિ તરીકે સ્વીકૃત થયેલા લાભશંકર ઠાકરના પ્રિય લેખક સેમ્યુઅલ બેકેટ હતા. તેમનાં નાટકોમાંથી જ પ્રેરણા મેળવી ને તેમણે એક ઊંદર અને જદુનાથ નાટક લખ્યું. અહીં પણ જીવનને એબ્સર્ડ

સ્થિતિને જ તેમણે નાટકના માધ્યમથી પ્રગટ કરી આપી છે. જીવનની નિઃસારતાને પ્રગટ કરવા માટે તેમણે અ અને બ ના પાત્રો રચ્યાં છે. આ નાટક વિશે જાણીતા વિવેચક રાધેશ્યામ શર્મા લખે છે. 'એક ઊંદર અને જદુનાથ' નુ વાંચી જોઈ ઘણાને બેકેટનું 'વેઈટિંગ ફૉર ગોદો'ની યાદ આવી જાય છે. જેમાં લાભશંકર અને સુભાષનું બહુમાન જ અભિપ્રેત હશે. પણ આમાં બેકેટને અન્યાય થાય છે એ કેમ કોઈ કહેતું નથી ? પ્રસ્તુત પ્રયોગની કેટલીક ઉક્તિભંગિમાંઓ, ની જેમ જદુનાથની થતી પ્રતીક્ષા અને બેકેટના બે ટ્રેમ્પ જેવાં બે પાત્રોથી આ ગેરસમજ સંભવતી હશે, કદાચ, પરંતુ જેટલો બે ટ્રેમ્પ અને લાભશંકર વચ્ચે તફાવત છે એટલો બે નાટક વચ્ચે છે. આટલો સૂક્ષ્મ ફેર છે... આમ લાઠા અને સુભાષ શાહ ભલે બેકેટથી પ્રભાવિત રહ્યા હોય પરંતુ તેમણે લખેલ નાટક 'એક ઊંદર અને જદુનાથ' અસ્તિત્વવાદની ભારતીય આવૃત્તિ પ્રગટ કરે છે એમ કહી શકાય.

અંતમાં સુમન શાહ નોંધે છે કે "છેલ્લા ત્રણેક દાયકામાં લખાયેલાં નાટકોમાં મધુરાયનું 'કોઈપણ એક ફૂલનું નામ બોલો તો,' લા.ઠા. અને સુભાષ શાહનું 'એક ઉંદર અને જદુનાથ', સિતાંશુનુ 'કેમ મકનજી ક્યાં ચાલ્યા..' અને ચિનુ મોદીનું 'બાહુક' વસ્તુ અને સ્વરૂપની દષ્ટિએ સિમાચિહ્નરૂપ નાટકો છે. ગંભીર રીતે લખાયેલાં આ નાટકો વિશ્વનાટકોના પ્રવાહ સાથે તંતોતંત કદમ મિલાવી શકે એવાં છે."[૧૬]

સમાપન :

આ નાટકની પ્રસ્તાવનામાં સુભાષ શાહે ભલે એમ લખ્યું હોય કે તેને ભજવવામાં ખાસ કરીને વ્યવસાયિક રીતે ભજવવામાં નિષ્ફળતા જ મળે આમ છતાં આ નાટક મંચન ક્ષમ છે એમ કહેવામાં મુદ્દલ અતિશયોક્તિ નથી. વળી, તે ગુજરાતી પ્રશિષ્ટ નાટકોમાં પોતાનું નામ અંકે કરે છે. એમાં બે મત નથી વળી, સુભાષ શાહે નમ્રતાથી This play is not for all ભલે લખ્યું હોય પરંતુ નાટકને સમજનાર દરેક દર્શક માટે આ નાટક છે એમ કહી શકાય.

પીળું ગુલાબ અને હું

(દીર્ઘ નાટક)

પ્રસ્તાવના :

લાભશંકર ઠાકર ગુજરાતના પ્રથમ પંક્તિના સર્જક છે કવિતા- નવલકથા - નિબંધ અને નાટક ક્ષેત્રે તેમની કલમ સતત અને સત્ત્વશીલ રીતે વિહરતી રહી છે. 'રે મઠ' તથા 'આકંઠ સાબરમતી' જેવી સાહિત્યિક પ્રવૃત્તિમાં દ્વારા તેઓ નાટક ભણી આકર્ષાયા. તેમણે 'એકાંકી' તેમજ દીર્ઘ નાટક - ફૂલલેન્થ ડ્રામા પણ રચ્યાં છે. 'કાહે કોયલ શોર મચાવે', 'પીળું ગુલાબ અને હું', 'મનસુખલાલ મજીઠિયા' તેમનો દીર્ઘનાટકો છે તો 'મરી જવાની મઝા' અને 'બાથટબમાં માછલી' તેમના એકાંકી સંગ્રહો છે. 'પીળું ગુલાબ અને હું' નાટક ઈ.સ. ૧૯૮૫ માં લખાયું હતું અને દિગ્ગજ દિગ્દર્શક કાંતિ મડિયાએ તેને મંચિત કરેલું.

અહીં લેખક કહે છે કે, ''કૈલાસભાઈએ 'પીળું ગુલાબ' મારી પાસે લખાવ્યું. એમાં પાત્રો ઉમેરાયાં. નાયિકા સંધ્યાના પતિ તરીકેનું પાત્ર મિત્ર નિમેષ દેસાઈએ ભજવ્યું. એ પ્રયોગ જોઈને શ્રી નિરંજન ભગતે નાટકની સ્ક્રિપ્ટ માંગી. પણ મને હજી જંપ નહોતો. નાટક મારી સર્જકચેતનામાં વિસ્તરતું હતું. મેં નિખાલસતાથી મારા મનની વાત કરી. એમ એ નાટક એવું વિસ્તર્યું કે 'પીળું ગુલાબ અને હું' એવું એનું નામ રાખવું પડ્યું.''[૧૭]

આથી જ ડૉ. પ્રભુદાસ પટેલ કહે છે કે, ''પીલું ગુલાબ અને હું'' તેના મૌલિક-નૂતન નિરર્થ્યમાન વિષયવસ્તુ, સર્જનાતમક રચના સંવિધાન અને સશસકત રંગક્ષમતાને લીધે આધુનિક સાહિત્યનું બલિષ્ઠ નાટક બન્યું છે.''[૧૮]

કથાવસ્તુ - (content) : –

અગાઉ કહ્યું એમ આ દ્વિઅંકીનાટક છે. નાટકનો પહેલો અંક ચાર દશ્યોમાં વિભાજિત છે. બીજો અંક એક જ દશ્યમાં સમાયેલો છે. મતલબ કે સમગ્ર નાટકમાં પાંચ દશ્યો છે. પહેલા દશ્યમાં નાટકમાંય નાટક છે. કારણ કે નાટકની નાયિકા સંધ્યા એક અભિનેત્રી છે. પહેલા દશ્યમાં સંધ્યા એમ 'વેશ્યા' નામનું નાટક ભજવી

રહી છે. તેનું કલાઈમેકસનું દશ્ય છે. સ્વાભાવિક રીતે જ અહીં પુરુષપ્રધાન સમાજ સામે વિદ્રોહનો અગ્નિ છે. આ દશ્યમાં એક સાથે બે ઘટનાઓ સમાંતર ઘટતી બનાવાઈ છે. સંધ્યાનો રંગભૂમિ પરનો અભિનય અને એ અભિનયને જોઈ રહેલા નાટયકર્મી સુરેન્દ્ર ઝાલા. આમ, દર્શક સમજી શકે છે, અહીં સંધ્યા નામની નાયિકા નાટ્ય કલાકાર છે જે વેશ્યાએ રોલ કરી રહી છે. જેને તેના જ દિગ્દર્શક નેપથ્યમાંથી નિહાળી રહ્યા છે. અહીં ચાલુ નાટક દરમ્યાન સંધ્યા ખમચાતી બતાવાઈ છે, જે જોઈને સુરેન્દ્ર ઝાલા તથા અનય માણસો ગભરાઈ ઊઠે છે કે સંધ્યાએ ભૂલ કરી. અલબત્ત, સંધ્યા દ્વારા સમો સચવાઈ જાય છે. પણ સંધ્યાના ખમચાવાનું કારણ પછીથી સ્પષ્ટ થાય છે તે જે નાટક ભજવી રહી હતી તેમાં કોઈ ઘરાક ફોન કરીને તેનો 'ભાવ' પૂછતો બતાવ્યો હતો. સંધ્યાની કરુણતા એ છે કે એને પણ પોતાના રિયલ લાઈફમાં ફોન દ્વારા ભાવ પૂછવામાં આવ્યો હતો ! આમ, એક તબકકે 'રિલલાઈફ' અને 'રિયલલાઈફ' જાણે એક થઈ જાય છે ! બીજા દશ્યમાં સ્વાભાવિક રીતે જ દિગ્દર્શક દ્વારા સંધ્યાને ઠપકો સાંભળવાનો થાય છે. નાટયકારે અહીં એક મહત્ત્વના પાત્ર - સ્ત્રીનિર્માતાનો પ્રવેશ કરાવ્યો છે. જેના દ્વારા સંધ્યાની વિચિત્ર વર્તણૂક વિશે સ્પષ્ટતા થાય છે. ત્રીજું દશ્ય સંધ્યાના ઘરની પાર્ટીનું છે.જે પાર્ટી એના પતિ કેતન ઝવેરી દ્વારા અપાઈ છે પરંતુ સંધ્યાને મન ઘર કે તપ્નો બધું જાણે એક સમાન છે ! આ દશ્યમાં સંધ્યાના પૂર્વજીવન વિશે પણ માહિતી મળે છે. માત્ર તેર જ વર્ષની ઉંમરે તે અભિનેત્રી બની છે. જીવનના વિશેષ અનુભવ વિના જ માત્ર ગોખેલા સંવાદો બોલીને જ એ વિવેચકોનાં વખાણ સાંભળતી થઈ છે. જો કે, તેને પોતાને એ બધું બાલિશ લાગે છે. અહીં, આ જ દશ્યમાં નશામાં ચકચૂર બનીને સંધ્યા પોતાના ખાલીપાને ભરવા મથામણ કરે છે. ત્રીજા દશ્યમાં અંત સુધીમાં વાચક - દર્શકને કેતન ઝવેરીના 'ચલો રોઝ' માટેના વળગણ વિશે જાણકારી મળે છે. આ સંદર્ભ નાટક માટે ઘણો જ મહત્ત્વનો છે. કારણ કે, પતિ કેતન ઝવેરી ભલે સંધ્યાને પરણ્યો પરંતુ બાળપણમાં બકુલ નામની એક છોકરી તેને રોજ એક યલો રોઝ આપતી. બકુલના હાથ પર એક કાળો તલ હતો એવો જ તલ સંધ્યાના હાથ પર પણ હતો. તેથી જ કેતને સંધ્યા સાથે લગ્ન ર્ક્યા હતાં ! આમ, સંધ્યાના જીવનની સંકુલતા ઘટ્ટ બનતી ચાલે છે.

ચોથા દશ્યનો પ્રારંભ એક નવા નાટકના રિહર્સલથી થાય છે. નાટકની નાયિકા

અલબત્ત સંધ્યા જ છે જે ‘ભૈરવી’નું પાત્ર ભજવી રહી છે. રિહર્સલ વખતે સંધ્યા ધરી ગુમાવે છે. તે કોર્ટમાં ઊભી છે એ વખતે પતિનું નામ પૂછવામાં આવે છે. સંધ્યાએ ‘ઉત્સવરામ મજમુદાર’ બોલવાનું હતું, એના બદલે તે તેના પતિ કેતન ઝવેરીનું નામ બોલી ઊઠે છે ! આમ, સંધ્યાના વાસ્તવિક જીવન અને વ્યવસાયિક જીવનની સેળભેળ થઈ જાય છે. સંધ્યા સતત બે જીવન જીવ્યા કરે છે. બેમાંથી એકને પણ બાદ કરી શકતી નથી. તેનો પ્રયાસ આ બધામાંથી છૂટવાનો છે પરંતુ તે તો વધુ ને વધુ ભીતર ખૂંપતી જાય છે વળી, સંયોગવશ ભૈરવીનું પાત્ર મહદ્અંશે સંધ્યાના અંગત જીવનને મળતું આવે છે, ભૈરવી પોતાના પતિના મન-મગજમાં શું ચાલી રહ્યું છે તે જાણવા પતિના માથામાં કુહાડો મારીને તેનું મોત નિપજાવે છે. સંધ્યા સખત તનાવનો અનુભવ કરે છે. અહીં સ્ત્રી-નિર્માતાના જીવનનો સંદર્ભ પણ સંધ્યાના જીવનની લગોલગ જોડાતો દર્શાવાયો છે. મતલબ કે સંધ્યા અહીં સ્ત્રી-નિર્માતાની વેદના વ્યકત કરવામાં માધ્યમ બને છે. સ્ત્રી નિર્માતાની દીર્ઘ એકોક્તિ સાથે જ પહેલો અંક સંપન્ન થાય છે.

બીજો અંક એક જ, આખા દશ્યમાં સમાઈ ગયો છે. ખાલી થઈ ગયેલી સંધ્યા ખુરશીમાં બેઠી બેઠી ખાલીપો મહેસૂસ કરી રહી છે. વારંવાર તે પોતાની જાતને કહી સંભળાવે છે કે, ના - ના ! આ કાંઈ થિયેટર નથી. મારું પોતાનું ઘર છે. હું કોઈકની યાને કેતનની પત્ની છું ! મતલબ કે, સંધ્યા નિચોવાઈ ગઈ છે. તેનું વ્યક્તિત્વ ડામાડોળ છે. લગ્ન તેના જીવનનાં ખાલીપો ભરવામાં વિફળ ગયાં છે કારણ કે, કેતને પણ બકુલના હાથ પરના તલ જેવો જ તલ સંધ્યાના હાથ પર જોઈને તેની સાથે લગ્ન કર્યા હતાં યાને એને સંધ્યાના વ્યક્તિત્વમાં કશો રસ નથી ! હતાશ સંધ્યાને સ્વસ્થ કરવાના આશયથી કેતન તેને ખંડાલા લઈ જવા માગે છે. જો કે, તેનો આશય સંપૂર્ણતમા તો સંધ્યા માટે નથી જ કારણ કે તે ત્યાં જઈને પારસી બરજોરના ફાર્મમાં ઊગેલા પીળાં ગુલાબના છોડનાં કૂંડાં ઊપાડી લાવવાના પ્લાનમાં પણ છે ! એક તબકકે સંધ્યા કેતન આગળ સ્પષ્ટ થઈ જાય છે કે, કેતન ! આપણી વચ્ચે જે કાંઈ છે, તે પ્રેમ નથી તું મને યલો રોઝ કહે છે ને મારો જીવ ઊડી જાય છે ! હું કાંઈ તારા કૂંડાનો કોઈ છોડ નથી‘‘ કેતનનો પ્રેમ તે અનુભવી શકતી નથી. તેને પોતાને, પણ એવું ફિલ થાય છે કે પોતે કેતનને છેતરી રહીછે. સ્ત્રીનિર્માતા એ વખતે સંધ્યાને એમ જણાવે છે કે બધી પત્નીઓ પોતાની પતિ સાથે કેવળ પ્રેમનું

નાટક જ કરે છે. આગળ ઉપર સંધ્યા લગ્નજીવનની નિષ્ફળતાને ભુલાવવા જ જાણે કે બેવડા ઝનૂનથી પુનઃ અભિનય તરફ વળે છે. 'મહોરાં' નામના નાટકના રિહર્સલમાં જોડાય છે. પરંતુ 'મહોરાં' પહેરીને બેઠેલા પાત્રોની ભયાનકતા તેને હારે છે તે પુનઃ ભાંગી પડે છે. પતિ કેતન તેને રંગભૂમિ પર ન મોકલવાનો નિર્ણય લે છે. સ્ત્રીનિર્માતા અને સંધ્યા જાણે એકત્વ પામે છે. સર્વથા અવાચક બનેલી સંધ્યા સાથે સહકર્મીઓ સહાનુભૂતિ તો જરૂર દાખવે છે પરંતુ એમાં કૃત્રિમતા સિવાય કશું જ નથી. બીમાર સંધ્યાની ખબર કાઢવા દિગ્દર્શક ઝાલા આવે છે. તેમના વલણ વર્તનમાં પણ ઔપચારિકતા અને દંભ સિવાય કશું જ નથી. કશે પણ સાચી ઉષ્મા કે હૂંફ દેખાતાં નથી. પતિ કેતન આગંતુકોને પોપટપાઠની જેમ જે જે શબ્દો સંધ્યાની બીમારી વિશે કહે છે, તે જ શબ્દો સંધ્યા પ્ર. પુ. એકવચનમાં બોલ્યા કરે છે. લેખકે એમ કરાવીને વાહિયાત જીવનનો મેલો જ ઊભો કર્યો છે. છેવટે સ્ત્રી નિર્માતાના બાકી હજુ પરદો ખૂલયો જ નથી. કંઈ બનયુ જ નથી. માત્ર હું કોન આઈસક્રીમ ખાઉં છું એટલું જ" એવા સંવાદ સાથે જ નાટક પૂરું થાય છે.

અહીં ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળા નોંધે છે કે, "લાભશંકર ઠાકરની નાટક લખવાની રીત જોતાં એમની માન્યતા સાથે સંમત થવાનું મન થાય કે નાટક 'દ્વિજ' છે. એટલે નાટક બે વાર જન્મે છે. જેમ પંખી "ઈંડુ અને પછી બચ્ચુ" એમ બે વાર જન્મ લે છે. તેથી દ્વિજ છે અને બ્રાહ્મણ જેમ શારીરિક જન્મ અને પછી 'જનોઈ સંસ્કાર' એમ બે વાર જન્મ લઈ દ્વિજ બને છે, તેમ નાટક પણ લખાય છે અને પછી ભજવાય છે એમ બે વાર જન્મ લઈ દ્વિજ કક્ષાએ પહોંચે છે. લાભશંકર ઠાકર તો કહે છે કે નાટક ભજવાય છે ત્યારે એનો ખરો અથવા બીજો જન્મ થાય છે. નાટક રંગભૂમિ પર પ્રગટે છે ત્યારે જ એ પૂર્ણપણે પ્રત્યક્ષ થાય છે, ઈંદ્રિય ગોચર થાય છે. "[૧૯]

પાત્રાલેખન :-

નાટકના સ્વરૂપ માટે એમ કહી શકાય કે પાત્રો - બલકે ચરિત્રોની ગતિવિધિ જ નાટક છે. મતલબ કે કથાવસ્તુ નાટકને આગળ ધપાવતું નથી, નાટકનાં પાત્રો જ નાટકને આગળ ધપાવે છે. અલબત્ત, નવલકથા અને નાટકનાં પાત્ર - ચરિત્રોમાં પણ પાયાનો ભેદ છે. અહીં કથન- વર્ણનનો અવકાશ નથી. પાત્ર તેની ક્રિયા-વિક્રિયા, ટેવ-કુટેવ, હાવ-ભાવ અને બોલછા દ્વારા પાત્રત્ત્વ પ્રાપ્ત કરે છે. આ સંદર્ભે ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળા નોંધે છે : "લખાયેલાં નાટકો ભજવાય એ જાણીતું છે,

પણ ભજવાયેલું નાટક લખાય એ બહું જાણીતું નથી. લખાયા પહેલાં નાટક કઈ રીતે ભજવાય ? દિગ્દર્શક કરે, પછી પાત્રોને જે સૂઝે તે બોલવા તરફ પ્રેરે, ઘણીવાર તો બોલવા પ્રેરે એટલું જ નહિ પણ ગમે તે રીતે અભિનય કરવા પણ પ્રેરે અને એમ નાટક બનતું આવે.''[૨૦]

'પીળું ગુલાબ અને હું' માં સંધ્યા, સ્ત્રી નિર્માતા સુરેન્દ્ર ઝાલા, કેતન ઝવેરી, દીપક, મિ. મજનુ, મિસિસ મજનુ પ્રશ્નકર્તા જેવાં છ-સાત પાત્રો છે. અલબત્ત, મુખ્ય પાત્ર તો સંધ્યાનું જ છે. અન્ય પાત્રો યેનકેન પ્રકારે સંધ્યા સાથે જોડાયેલાં છે. પ્રારંભમાં આપણે સંધ્યાના પાત્ર વિશે વિચાર કરીએ.

સંધ્યા :- સંધ્યા આ નાટકની નાયિકા છે. તે રંગભૂમિની સફળ અભિનેત્રી છે. તે ઘણી જ ગરીબ છે. પોતાનું વાસ્તવિક જીવન અને નાયિકા તરીકેનું બલકે અભિનેત્રી તરીકેનું જીવન એ બેઉ જીવન જાણે કે સેળભેળ થઈ ગયા છે. વેશ્યા નાટકની નાયિકા તરીકે રંગભૂમિ પર તે એક દશ્યમાં મૂળ ટ્રેક ભૂલીને પોતાના જ વાસ્તવિક જીવનમાં ક્ષાણ માટે સરી પડે છે. એવી જ રીતે અન્ય એક નાટક મહોંરાના રિહર્સલ વખતે પણ તેની વાસ્તવિક જિંદગી તેની આડે આવે છે. સતત એકલતા અનુભવતી સંધ્યા. કેતન ઝવેરી સાથે લગ્ન કર્યા પછી પણ સ્વસ્થ રહી શકતી નથી. કદાચ તેની પીડા કે જરૂરિયાત ને તેનો પતિ કેતન કે તે જ્યાં કામ કરે છે તે નાટ્યસંસ્થાના દિગ્દર્શક પણ તેને સમજી શકતા નથી. શ્રી પ્રવીણ દરજી સંધ્યાના પાત્ર વિશે નોંધે છે - ''સંધ્યાનું પાત્ર એક અર્થમાં ક્રૂર વાસ્તવ અને ઝઘડતું આપણી સામેની એક 'ક્રિયા' છે. જ્યારે સ્ત્રી- નિર્માતા સકલ પરિસ્થિતિને, વ્યર્થતાના એકમાત્ર સત્યને પામી ગયેલી એક અવસ્થિતિ છે. અલબત્ત અંદરનાં બધાં જ ઘમસાણો વચ્ચે પણ બર્ટોલ્ટ બેર્ખ્તના અલગતાવાદમાં પડેલી જીવન ફિલસૂફીને સંધ્યા અને સ્ત્રી-નિર્માતાનું પાત્ર બરાબર છતી કરી બતાવે છે. ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળાના મત પ્રમાણે ''રોજિંદા જીવનમાં 'મહોરા' પહેરીને જવનારો આધુનિક સમાજ એકબીજા સુધી પહોંચી શકતો નથી અને સદંતર પોતાનામાં એકલો રહી જાય છે. એ વાતને લાભશંકર ઠાકરે અભિનેત્રી સંધ્યાના પાત્ર દ્વારા અને એમાંથી ઊભી થતી પરિસ્થિતિઓ દ્વારા આબાદ રીતે વ્યકત કરી છે.''[૨૧]

સંધ્યાની બીમારી વખતે તેની ખબર કાઢવા આવતા પરિચિતો પણ સંધ્યાની અભિનય કર્તા હોય તેવું જણાય છે. તેનો પતિ એકના એક રૂઢસંવાદો બોલે છે.

સ્વયં સંધ્યા પણ પછીથી એના એ જ સંવાદો પ્રથમ પુરુષ એક વચનમાં બોલે છે. સંધ્યા આમ જાત સાથે સંઘર્ષ કરતાં-કરતાં ખુવાર થતી જાય છે તેને કોઈ ઉકેલ પ્રાપ્ત થતો નથી. કદાચ તેની અતિસંવેદનશીલતા જ તેને માટે સમસ્યા નિર્માણ કરે છે.

સ્ત્રી નિર્માત્રી :- સ્ત્રી નિર્માત્રી આ નાટકનું બીજા ક્રમનું મહત્ત્વનું પાત્ર છે. તે નાટકના પ્રથમ દશ્યમાં જ દેખા દે છે. તેમ અંતિમ દશ્યમાં પણ ઉપસ્થિત રહે છે. લાભશંકર ઠાકરે અહીં ટેકનિકથી કામ લીધું છે. તેઓ વાસ્તવમાં સંધ્યાના જ એક અન્ય સ્વરૂપની રીતે સ્ત્રી નિર્માતાને દર્શક સમક્ષ લાવવ્યા છે. વાસ્તવમાં તો સંધ્યાના માધ્યમથી સ્ત્રી નિર્માતાની વેદના વ્યકત થઈ છે. સ્ત્રી નિર્માતા જ સંધ્યાના જીવનની કરુણતાનો ધીમે-ધીમે ખોલતી જાય છે. મતલબ કે સંધ્યા અને સ્ત્રી નિર્માતા જુદા છે છતાં જુદા નથી. ઋચા શાહ નોંધે છે કે સંધ્યા અને સ્ત્રી નિર્માતા બન્ને એક વ્યક્તિત્વનાં બે પાસાં છે. સંધ્યાનું પાત્ર સ્ત્રી નિર્માતાની જ સરજત છે. સંધ્યાની વેદના મૂળમાં તો સ્ત્રી નિર્માતાની જ વેદના છે. સ્ત્રી નિર્માતાના પાત્ર દ્વારા ઘણી દીર્ઘ એકોક્તિઓ રજૂ થઈ છે. જે વાત સંધ્યા વ્યકત કરી શકતી નથી તે વાત સ્ત્રી નિર્માતા દ્વારા વ્યકત્ થાય છે. સંધ્યાની જેમ જ સંઘર્ષ અને હયાતી ટકાવવાની વેદના આ પાત્રમાં પણ છે. આમ સ્ત્રી નિર્માતાનું પાત્ર પણ સંધ્યા જેટલું જ મહત્ત્વનું પાત્ર થઈને ઉભરી આવ્યું છે. અન્ય ગૌણ પાત્રોમાં સુરેન્દ્ર ઝાલા નાટય દિગ્દર્શક છે જેમને માત્ર કલાકાર સંધ્યામાં જ રસ છે. વ્યક્તિ સંધ્યામાં નહીં. એવું જ સંધ્યાના પતિ કેતન ઝવેરીનું પણ છે.

ભાષા સંવાદ કળા :-

'પીળું ગુલાબ અને હું' નાટકની ભાષાકળા વિશે વિગતે જોઈએ. નાટયકાર મૂળે કવિ છે તેથી કવિ હોવાનો લાભ અને ગેરલાભ તેમની નાટયકૃતિને મળે તે સ્વાભાવિક છે. નાટક પણ કાવ્યની જેમ લાઘવની કળા છે. અહીં ટૂંકા સંવાદોમાં પ્રત્યાયનક્ષમતા પણ છે અને ચોટ પણ વળી, ક્રિયા-વિક્રિયા તેમજ આરોહ-અવરોહ દ્વારા પણ ભાષાનું પોત રચાતું આવ્યું છે. કેટલેક ઠેકાણે લેખક ઊંડા પાણીમાં ઊતરીને પ્રસ્તાવી ભાષા પ્રયોગ કરી બેઠા છે. વિશેષ કરીને સૂત્રધારની જેમ જ આવતી સ્ત્રી નિર્માતા જરા લાંબાં - લાંબાં વાકયો બોલે છે ત્યારે નાટયત્વ ખોરવાનું અનુભવાય છે. ભાષાની રીતે વધુ જોઈએ તો લેખકે ભાષાની વિધવિધ તહેરો આલેખી છે. અંગ્રેજી ભાષાના શબ્દપ્રયોગો પણ અહીં છે. જેમ કે - 'ઓહ ! મારા

તો હાર્ટબીટ્સ વધી ગયા હતા ' એવું સુરેન્દ્ર ઝાલા કરે છે એવી જ રીતે 'આ તો મારું એક મોસ્ટ પ્રોમિસિંગ પ્લે છે' જેવાં વાકયો તરત ધ્યાન ખેંચે છે. લેખકે રંગભૂમિ ઉચિત જરૂરી ગીતો પણ મૂકયાં છે બે પાત્ર વચ્ચેના સંવાદનો એક નમૂનો જોઈએ -

''અ -પિતા હોય કે માતા હોય

બ - મૂંગા હોય કે ગાતા હોય

અ- મિત્ર હોય કે વેરી હોય

બ-મંદિર હોય કે શેરી હોય

અ-અન્ય જનોની સામે માણસ

બ-મહોરું પહેરી બેઠો છે

અ-પોતાની સામે પણ માણસ

બ-મહોરું પહેરી બેઠો છે.''[૨૨]

અહીં પ્રાસાનુપ્રાસ દ્વારા નાટયત્વ નિપજાવી શકાયું છે. જ્યાં - જ્યાં દીર્ઘ એકોક્તિઓ છે ત્યાં - ત્યાં ગદ્યકાર લા.ઠા.ની શક્તિ મહેસૂસ કરી શકાય છે. નાટયના આરંભમાં આવતી સ્ત્રીનિર્માતાની એકોક્તિ : ''આઈ હેઈટ યુ, મેન ! ડર્ટી પિગ્ઝ ! મારા બાપને પણ હું ધિકકારતી હતી. મોડી રાતે દારૂ પીને એ જંગલીની જેમ આવતો અને મારી માને પીટતો. મારી મા પણ એને મન ઘરની કોઈ ચીજવસ્તુ હતી....''[૨૩] અહીં બોલકા સંવાદો છે પણ નાટયાત્મક અને સાહિત્યિક છે એમ કહી શકાય.

સંઘર્ષનું તત્ત્વ :

કોઈપણ સાહિત્ય કૃતિમાં સંઘર્ષનું તત્ત્વ અનિવાર્ય છે. એમાંય નાટક એક એવી વિદ્યા છે કે તેમાં ચડાવ-ઉતાર અનિવાર્ય છે. એવી જ રીતે બાહ્ય તેમજ આંતરિક સંઘર્ષ પણ જરૂરી છે. લાભશંકર ઠાકર લિખિત નાટક 'પીળું ગુલાબ અને હું'' મૂળભૂત રીતે વિચારપ્રધાન નાટક છે. તેમજ તેમાં મનુષ્યની હયાતી વિષયક મૂંઝવણને નાટયસ્વરૂપ આપવાનો પ્રયાસ થયો છે. આવા પ્રમાણમાં નીરસ

લાગે એવા કથાવસ્તુને 'સંઘર્ષ' ના તત્ત્વ દ્વારા રસપ્રદ બનાવવાનો લેખકનો પ્રયાસ દાદ માગી લે તેવો છે.

અહીં બાહ્ય સંઘર્ષ નાટકના પ્રથમ દશ્યથી જ દેખા દે છે. નાયિકા સંધ્યા જે પણ ભજવી રહી છે તે એક વેશ્યાનું છે. પાત્રનો જે અનુભવ તેને રજૂ કરવાનો હતો એવો જ અનુભવ તેને વાસ્તવિક જીવનમાં પણ થયો હતો. આ દુઃખદ સ્મૃતિ તેની પર હાવી થઈ જતાં થોડીવાર માટે તે અભિનયમાં લડખડે છે. તેની એ ભૂલ બદલ તેને દિગ્દર્શકનું સાંભળવાનુંય થાય છે. એ પછીનાં દશ્યોમાં પણ લેખકે તેને સતત ધરી ગુમાવતી દર્શાવી છે. તે સ્વસ્થ કહી શકતી નથી. તેને માટે પોતાનું જીવન જ જાણે કે એક સમસ્યા બનીને રહે છે. લેખકે અહીં સંધ્યાના આંતરિક સંઘર્ષને પણ દર્શકો સામે બખૂબી મૂકી આપ્યો છે. સંધ્યા જે કાંઈ અનુભવે છે તે ક્યાંક મોનોલોગ દ્વારા, ક્યાંક ક્રિયા-વિક્રિયા દ્વારા તો ક્યાંક સ્ત્રી-નિર્માતાના પાત્રની મદદ લઈને આપણી સામે મૂકી આપવામાં લેખક સફળ રહ્યા છે.

જો કે, ઘણી જગ્યાએ લેખક અનાવશ્યક બોલકા બની જઈને નાટ્યની રહસ્યમત્યતાને તોડે-મરોડે છે. તેથી સંઘર્ષની તીવ્રતા ઘટવા લાગે છે. પ્રારંભમાં જ સ્ત્રી-નિર્માતા આવેશવશ ઘણું-ઘણું બોલી જાય છે. સંધ્યાની સમસ્યા ધીમે ધીમે ખૂલતી ગઈ હોત તો સારું હતું. જો કે, લેખકે કેટલાક સંવાદો દ્વારા સંઘર્ષમય વાતાવરણ નિર્માણ કર્યું છે. સંવાદોમાં ઘણે સ્થળે વર્ણનાત્મકતા તથા કથનાત્મકતા છે. કેટલાંક વિશેષ દશ્યો અને ગીતો સંઘર્ષને વધુ સચોટ બનાવવામાં સફળ થયાં છે. આમ, બાહ્ય અને આંતરસંઘર્ષ થકી આ નાટક અસરકારકતા ઊભી કરે છે.

જીવનદર્શન :

કોઈપણ કલાકૃતિ સાર્થક ત્યારે જ બને છે જ્યારે તેમાંથી કશુંક જીવનદર્શન પ્રગટતું હોય. 'કળા કળા ખાતર ભલે હોય પરંતુ 'જીવન ખાતર કળા' હોય ત્યારે તે વધુ મૂલ્યવાન બને છે. પ્રશિષ્ટ કૃતિઓ એમાંના જીવનદર્શન થકી જ કાળજયી બની શકી છે. 'પીળું ગુલાબ અને હું' મંચનક્ષમ દીર્ઘનાટક છે. વળી, સર્જકતાથી ભર્યા-ભર્યા નાટ્યકાર લાભશંકર ઠાકરે તેનું લેખન કર્યું છે. તો વળી, કાંતિ મડિયા જેવા દિગ્ગજ નાટ્યકર્મીએ તેનું સફળ મંચન કર્યું છે. સ્વાભાવિક રીતે જ તેમાં જીવનદર્શન સંશોપિત છે લાભશંકર ઠાકર અલબત્ત એક સાહિત્યકાર તરીકે

સાહિત્યને ઉપદેશનું સાધન માનતા નથી. આ સંદર્ભે ઋચા શાહ નોંધે છે : "લાભશંકર ઠાકર જેવા સમર્થ નાટ્યકાર અને કાંતિ મડિયા જેવાં સમર્થ દિગ્દર્શક. આ બંનેના સુભગ સમન્વયનો આવિષ્કાર એટલે "પીળું ગુલાબ અને હું". લાભશંકરે દર્પણ નાટ્યસંસ્થા માટે પચાસેક મિનિટના ઈમ્પ્રોવાઈઝેશન તરીકે 'પીળું ગુલાબ' ની રચના કરી અને મડિયાના અથાગ પ્રયત્નો પછી આ દ્વિઅંકી નાટક આપણને પ્રાપ્ત થયું."[૨૪] તેઓ સાહિત્યપ્રવૃત્તિને કેવળ એક લીલા લેખાવે છે. આમ છતાં માનવીય અસ્તિત્વના સમસ્યાનો સંવેદનશૂન્યતા અને સંબંધવિચ્છેદ જેવા મુદ્દાઓને તેઓ પોતાના સર્જનમાં બખૂબી જોડે છે. અહીં સતીશ વ્યાસ નોંધે છે : "નાટકમાં દશ્યાંકનોની અનેકવિધ રીતિઓ ઉપયોગમાં લેવામાં આવી છે. આને લીધે મંચન માટેની શક્યતાઓ વધી છે. લેખકે સભાનતાપૂર્વક આ મંચનક્ષમતાનું ધ્યાન રાખ્યું છે."[૨૫]

'પીળું ગુલાબ અને હું' ભલે તેની નાયિકા સંધ્યાના જીવનની સમસ્યાને જ રજૂ કરતું હોય પરંતુ વાસ્તવમાં એ સમસ્યા માવનમાત્રની છે. મનુષ્ય સામે જે સમસ્યા છે તે અસ્તિત્વની છે, હયાતીની છે. આ પૃથ્વી નામના ગ્રહ પર સમૂહમાં રહેતો માણસ પણ એકલો જ છે એની પીડા આગવી છે. બીજો માણસ તેને માટે કેવળ સહાનુભૂતિ જ દાખવી શકે. એથી વિશેષ કશું જ નહિ. અહીં સંધ્યા પોતે વ્યાવસાયિક કલાકાર છે પરંતુ સરવાળે તો દરેક મનુષ્ય જીવનભર અભિનય જ નથી કરતો શું ? જીવનના દરેક પ્રસંગે માણસ અવનવા અભિનય જ કરે છે. ઘણીવાર પોતે જીવે છે કે અભિનય કરે છે તેથી સ્વયં મનુષ્યને પોતાને પણ ખબર હોતી નથી. નાટકનું જે કાંઈ ઈંગિત છે તે આ જ છે કે, અસ્તિત્વની સમસ્યા જ મનુષ્યની સૌથી મોટી પીડા છે. લેખકે અહીં ઉકેલ આપ્યો નથી. એમને ઉકેલમાં રસ નથી. તેમ ઉકેલ છે પણ નહિ. પરંતુ પોતાના અસ્તિત્વ વિશે આટલી તીવ્ર સંવેદના અનુભવવી એ મનુષ્યત્વની એક ઊંચાઈ છે, ઉત્તુંગતા છે એમાં શંકા નથી.

કાહે કોયલ શોર મચાયે રે !

(દીર્ઘ નાટક)

પ્રસ્તાવના :

લાભશંકર ઠાકર ગુજરાતી સાહિત્યનું એક ઝળહળતું નામ છે. આધુનિક કવિતા ક્ષેત્રે તો એમનું નામ આગળની હરોળમાં છે જ. તદ્‌ઉપરાંત ગુજરાતી નાટયક્ષેત્રે પણ તેમનું પ્રદાન માગ મુકાવે એવું છે. તેમણે એકાંકી નાટકો તથા ફુલલેન્થ નાટકો આપીને ગુજરાતી નાટયસાહિત્યને સમૃધ્ધ ર્ક્યું છે. લાભશંકર ઠાકરની નાટય પ્રવૃત્તિના મંડાણ 'રે મઠ' તેમજ 'આકંઠ સાબરમતી' જેવી પ્રવૃત્તિઓથી થયાં હતાં. ઈ.સ.૧૯૮૫ માં લા.ઠા. દ્વારા 'પીળું ગુલાબ અને હું', મળે છે. આ નાટકમાં લેખક સંધ્યા નામની એક અભિનેત્રીના પાત્ર દ્વારા સરવાળે તો આધુનિક મનુષ્યના જીવવના ખોખલા - ઉપરછલ્લા અને બોદા જીવનને રજૂ કરે છે. એ પછી લા.ઠા. દ્વારા 'કાહે કોયલ શોર મચાયે' દીર્ઘનાટક પ્રાપ્ત થાય છે. નવીન અને માધવીનાં, કેવળ બે પાત્રો દ્વારા લેખક ભૂતકાળની સ્મૃતિઓનાં ઓથાર નીચે જીવાતા વર્તમાન જીવનને તાગે છે - તાવે છે નવીન - માધવી પરસ્પરની એકતા - યુનિટી વિનાનું દોહ્યલું જીવન જીવે છે તેની વાત નાટયાત્મક રીતે અહીં થઈ છે. આપણે એ નાટક વિશે વિગતે જોઈએ.

કથાવસ્તુ - (content)-

પ્રારંભમાં ઉલ્લેખ ર્ક્યો એમ આ નાટક કેવળ બે પાત્રો માધવી - નવીન દ્વારા આગળ વધે છે. બેઉ પતિ-પત્ની છે. બેઉનાં લગ્નને ૧૫ વર્ષ વીતી ચૂકયાં છે. પ્રથમ અંકમાં કુલ ત્રણ દશ્યો છે. નવીન ક્રોસવર્ડઝ્ ભરી રહ્યો છે. ત્યાં માધવી આવે છે. પતિને તે જલદી તૈયાર થઈ જવા જણાવે છે. નવીનને ક્રોસવર્ડઝમાં છેલ્લું ખાનું જ ભરવાનું બાકી છે. તે માધવીની મદદ માગે છે. માધવી 'મન' અને 'વન' શબ્દોમાંથી 'મન' શબ્દ જણાવે છે તેથી નવીન ખુશ થાય છે. કારણ કે, તેની ધારણા ખરી પડી છે ! પત્ની માધવીને પતિની શેખચલ્લી જેવી વિચારસરણી મુદ્દલ પસંદ નથી. માધવીને તો આ જાણે ૧૫ વર્ષ પૂર્વેનાં નવીનને જોવો છે - અનુભવવો છે ત્યારે નવીન પાતળી - દોરા જેવી મૂછ રાખતો. અત્યારે એ મૂછો રાખતો નથી.

પરંતુ માધવીના મનમાંથી નવીનની એ છબી જ દૃઢ છે. એવી જ રીતે નવીન પણ પોતાના શૈશવની સ્મૃતિઓથી ગ્રસ્ત છે. પતિના ૧૫ વર્ષ પૂર્વેના રૂપને જોવા મથતી માધવીએ તે માટેની જરૂરી પૂર્વતૈયારીઓ કરી મૂકી છે. માધવી નવીનને ઈન્સર્ટ કરાવે છે ટાઈ બાંધવા જણાવે છે. એ જમાનાની હેરસ્ટાઈલ મુજબ વાળ ઓળી આપે છે. એટલું જ નહિ, માધવી તો સોલ્યુશનથી નવીનને મૂછ પણ ચોટાડી આપે છે ! ડ્રોઈંગરૂમમાં જ તે પ્રથમ મિલનનું દશ્ય ભજવવા માગે છે. અલબત્ત માધવીની અપેક્ષા મુજબનું દશ્ય સ્વાભાવિક રીતે જ ભજવી શકાતું નથી. જો કે, માધવી આટલેથી અટકી જતી નથી. બીજા દશ્યમાં તે નવીનને સ્પેશિયલિ, મૂછો ઉગાડવા જ બોરીવલીમાં રહેતી પોતાની માતા પાસે મોકલી આપે છે. પંદર દિવસ પછી 'મૂછોવાળા' નવીનને પોતે પાર્કમાં જ મળશે. એવો નિર્ધાર માધવીનો છે ! ત્રીજા દશ્યમાં નવીનનું સ્વપ્ન દર્શાવાયું છે. જેમાં તેનું માતા માટેનું ઑબ્સેશન કલાત્મકરૂપે પ્રગટ થયું છે. વાસ્તવમાં આ દશ્ય દ્વારા નવીનનાં ભૂતકાળનાં મૂળિયાં લગી પહોંચવાનો પ્રયાસ છે. ભયાનક ચીસ સાથે જ જાગી ગયેલો નવીન પત્નીને ફોન કરે છે. જો કે માધવીને પતિના ભયાનક સ્વપ્નમાં રસ નથી પડતો બલકે, પતિની મૂછો કેટલી વધી એ વાત જાણવામાં જ તેને રસ છે. બીજી બાજુ નવીનને માધવીના મુખે હાલરડું સાંભળવું છે. અહીં રિસીવરમાં જ માધવી દ્વારા થતા ચુંબનને 'જીવડા'નો અવાજ સમજતો નવીન એકસાથે કરુણ અને રમૂજપ્રેરક જણાય છે. માધવીના હાલરડા સાથે જ નાટકનો પ્રથમ અંક સમાપ્ત થાય છે.

બીજું દશ્ય પબ્લિક પાર્કનું છે. અહીં પણ નવીન અને માધવી બેઉ છે. માધવી પંદર વર્ષ પહેલાંની ઘટનાને યથાતથ જીવવા ઝંખી રહી છે. એ માટે તેણે નવીનની મૂછો રખાવી છે. પંદર વર્ષ પહેલાં વાગતું'તું એ જ ગીત વગાડવા માધવીએ ટેપરેકોર્ડરની પણ વ્યવસ્થા કરી છે. માધવીને શ્રધ્ધા છે કે, પોતે એ જ પહેલાવાળું સેન્સેશન મહેસૂસ કરી શકશે. પરંતુ ખરા સમયે જ કોઈક આવીને ટેપરેકોર્ડર ઊઠાવીને ભાગે છે. પરિણામે નવીનને પાછળ દોડવું પડે છે. નવીન ભાગનારને પકડી તો લે છે પરંતુ 'બધું રોળાઈ ગયું' કહીને માધવી નિરાશાનો અનુભવ કરે છે. 'કાહે કોયલ શોર....' ગીતની પંક્તિઓ સાથે બીજા અંકનું બીજું દશ્ય પૂરું થાય છે.

ત્રીજા અંકના પ્રથમ દશ્યમાં નવીનની બાળપણની સ્મૃતિઓ દશ્યાત્મકતા

પામી છે. બાળપણની સ્મૃતિઓમાં અટવાતો નવીન આંક ગોખતો દર્શાવાયો છે. સ્તનના આકારની બોટલોમાંથી દૂધ પીતો પણ દર્શાવાયો છે. પારણામાં પણ ઝુલતો બતાવ્યો છે. નાટકના અંતિમ દશ્યમાં બેઉ પાત્રો પુનર્મિલનની બધી તૈયારીઓ પૂરી કરીને એ રોમાંચ ફરી અનુભવવા સજ્જ બને છે. રોમાંચિત નવીન રંગબેરંગી ફુગ્ગા તથા ફૂલોના હારથી પોતાના આ પુનર્મિલનને વધાવવા ઈચ્છે છે. જૂની રંગભૂમિનું ગીત ગાવાની નવીનને ઈચ્છા પણ થઈ છે. જો કે, માધવીને એ બધામાં રસ નથી. એને ઉતાવળ છે પાર્કનો સીન કરવાની! એ તો નવીનની બાલિશ વાતો તથા ક્રિયાઓને સ્થાને સ્વપ્નમાં પણ પાર્કમાં આવેલા નવીનની આંગળીએ ભીનો પાટો બાંધવાના દશ્યમાં જ મગ્ન છે! અંતમાં નવીન સર્વથા એકલો પડી ગયેલો દર્શાવાયો છે. ‘‘માણસને માણસ સાથે પણ હવે સંવાદ થતો નથી’’- એ આધુનિક મનુષ્યની અસહાય પરિસ્થિતિ છે તે અહીં સઘન રીતે પ્રગટ થયું છે વંદો ફેંકીને આવેલો નવીન સીન ભજવવા તૈયાર થાય છે. તેના ચહેરા પરની ગંભીરતા જોઈને માધવી તેને હળવા મૂડમાં લાવવા મથામણ કરે છે. ક્ષણભર માટે માધવી ઉત્તેજના અનુભવે છે. અહીં આખું દશ્ય પુનઃ ભજવાય છે. જો કે, નવીનના ઉત્તમ પ્રયાસો છતાં માધવીને સંતોષ નથી તે કહે છે કે, ‘‘આઈ ડોન્ટ ફિલ એનીથિંગ ! ધેર ઈઝ નો વાઈબ્રેશન્સ, નો સેન્સેશન, નો થ્રિલ. આઈ ડોન્ટ ફિલ એનીથિંગ !’’[૨૬] નવીન કશું સમજી શકતો નથી. રડી રહેલી માધવીને શાંત પાડવાનો તે પ્રયાસ કરે છે. માણસ માણસ વચ્ચે જ જ્યાં કશું સંવાદિતાનું તત્ત્વ રહ્યું નથી ત્યાં સંબંધોની નિરર્થકતા સાહજિક જ છે. એવો ભાવ આ નાટકમાંથી પ્રગટ થાય છે.

વસ્તુસંકલના :-

વિષયવસ્તુની રીતે આ નાટક વિચાર પ્રધાન છે. તેમાં ગતાનુગતિક થઈ ગયેા, લપટા પડી ગયેલા માનવસંબંધોની વાત કરવાનો લા.ઠા.નો પ્રયાસ છે. અલબત્ત, એક કળાકૃતિ તરીકે આ નાટક સાદ્યન્ત પાર ઊતરે છે કે નહિ તે પણ તપાસવા જોગું કામ છે. પ્રમાણમાં ઠીક કહેવાય એવી ઘટના પરિસ્થિતિનું આલેખન આ લાંબું કરવાનું હતું. લેખકે ‘વસ્તુ’ ને યોગ્ય રીતે સંકલિત કરવાના પ્રયાસ કરવા સાથે, જરુરી દશ્યો ઊભાં ક્ર્યાં છે. અલબત્ત, નાટકની વસ્તુસંકલન નવલકથાની સંકલનાથી જુદી જ હોવી જોઈએ. જો કે, ‘એકાંકી’ માં જે ચોટ ઊભી થઈ શકી હતી તેની આ ત્રિઅંકી નાટકમાં બાદબાકી થઈ છે. અહીં ત્રિઅંકી નાટક

બન્યા પછી આખું નાટક ખુલ્લું - ઉઘાડું થઈ જવા ઉપરાંત અનાવશ્યક લાંબું થઈ ગયેલું જણાય છે. હાસ્યના પુરને કારણે નાટક મોટા જોખમમાંથી તો જરૂર ઊગરી ગયું છે પરંતુ નવીન-માધવીના સંબંધોની 'સંકુલતા' અપેક્ષિત રીતે પ્રગટ થઈ શકી નથી. એ રીતે જોતાં ' વસ્તુસંકલના' નબળી રહી છે.

પાત્ર નિરુપણ :-

નાટકમાં કેવળ બે પાત્રો છે. બે જ પાત્રોથી લાંબા - દીર્ઘ નાટકનું નિર્વહણ કરવાનું એટલું સરળ નથી. દર્શક એકવિધતાથી કંટાળી જાય એમ બને. અલબત્ત, લેખકે પડકાર ઝીલીને ધાર્યું લક્ષ પાર પાડ્યું છે. આપણે બેઉ પાત્રો વિષે વિગતે જોઈએ.

નવીન :- નવીન આ દીર્ઘ નાટકનો નાયક છે. પહેલી નજરથી આપણને આ ચરિત્ર rare લાગે. પરંતુ જરા સૂક્ષ્મ દૃષ્ટિથી જોઈએ તો નવીન મધ્યમવર્ગના એક યુવકનું જ પ્રતિનિધિત્વ કરતું પાત્ર છે. નવીન આર્થિક રીતે દુઃખી નથી એની પાસે બધું જ છે, પત્ની માધવી પણ અનુકૂલ છે. વળી, એણે માધવી સાથે પ્રેમલગ્ન જ કર્યાં છે. આ બધું છતાં નવીન દુઃખી છે, એને કશુંક ખૂટતું લાગે છે, કશીક અધુરાશ તેને પીડે છે તે કઈ ? નવીન વર્તમાનમાં જીવી શકતો નથી. એને પોતાનો ભૂતકાળ સતત યાદ આવે છે. એને બાળપણાના જીવનને પુનઃ જીવવું છે. એ પત્ની માધવી પાસે હાલરડું સાંભળવાની ઈચ્છા વ્યકત કરે છે. પોતે જાણે ઘોડિયામાં સુતું બાળક છે ! - આ પ્રકારની તેની એષણા તેને સતત ઉદ્વિગ્ન રાખે છે. લેખકે આખું નાટક હળવા ટોનમાં રચ્યું છે અને ઘણી જગ્યાએ હાસ્ય - રમૂજનો પુટ પણ આપ્યો છે. પરંતુ વાસ્તવમાં તો એ કરુણ ભાવને જ પ્રગટ કરી આપે છે. અતિચિત્રણનો આશરો લઈને લેખક માનવમનની ગૂઢતાને કલાત્મક અભિવ્યક્તિ આપે છે. નવીનનું પાત્ર abnormal ભલે લાગે પણ અવાસ્તવિક નથી જ.

નવીનના પાત્ર વિશે ડૉ. પ્રભુદાસ પટેલ નોંધે છે - "નવીનનું પાત્ર લાગણીશીલ, નિર્દોષ અને સીધા સાદા વ્યક્તિ તરીકે જ નહિ, પરંતુ સ્મૃતિઓમાં રચ્યું પચ્યું અને ભાવિ સુખની કલ્પનાઓમાં રાચ્યા કરતું આધુનિક માણસનું પ્રતિનિધિત્વ કરતું સંકુલ ચરિત્ર છે."[૨૭] આમ, નવીનું પાત્ર flat- સપાટ નથી પરંતુ complex છે. જેમાં લેખકની સફળતા છે. વળી, નવીનના પાત્રનાં layers

પણ વિવિધ પ્રસંગોએ પ્રગટ થતાં બતાવવામાં પણ નાટયકાર સફળ રહ્યા છે. નાટકના વિષયવસ્તુ પ્રમાણે પાત્રો ઘડવાને સ્થાને લેખકે પાત્રને લીલયા આગળ વધવા દઈ નાટયને કળાદેહ આપ્યો છે એમ કહી શકાય.

માધવી :- માધવી નાટકની નાયિકા છે. નવીનના પાત્ર કરતાં પણ વધારે નક્કર અને અસરકારક રીતે તે આપણી સામે આવે છે. આ પાત્ર દ્વારા નાટયકાર વાસ્તવમાં તો યુનિટીવિહીન - માનવસંબંધોની વાત વ્યક્ત કરવા માટે છે. માધવીનું પાત્ર લેખકે સંકુલ બનાવવામાં અપેક્ષિત સફળતા પ્રાપ્ત કરી છે. માધવી અતીતથી ગ્રસ્ત છે. એણે નવીન સાથે પ્રેમલગ્ન કર્યાં છે. પંદરેક વરસ પહેલાં પાર્કમાં નવીનને પાણી પીતો જોઈને ખાસ તો એની છટા જોઈને તે એના પ્રેમમાં પડી ગઈ હતી. ત્યારે નવીન પાતળી- દોરા જેવી મૂછો રાખતો હતો. માધવીના મન અને હૃદયાકાશમાં એ જ છબી, એવી તો અંકિત થઈ ગઈ છે કે, દોઢ દાયકા પછી પણ એને એવો નવીન જોઈએ છે. જો કે, હવે નવીન સ્વાભાવિક રીતે જ એવો નથી રહ્યો. એ મૂછો પણ નથી રાખતો. પરંતુ માધવી તો વીતેલી એ ક્ષણો જીવવા માગે છે. એ માટે તે જુદી જુદી અનેક રીતે પ્રયાસો કરે છે. ત્યારે એ દર્શકોને મૂર્ખ લાગે એમાં નવાઈ નથી. એની કિંચિત વિચિત્ર લાગે તેવી હરકતોથી હાસ્યાસ્પદ સ્થિતિ નિર્માણ થાય છે. પરંતુ લેખકે વાસ્તવમાં મજાક અર્થે નહિ પણ કરુણા પ્રગટાવવા તાકયું છે. નવીનને મૂછો ઉગાડવા માટે માધવી એને અન્યત્ર મોકલે છે. પાર્કમાં પણ જે કાંઈ સ્થિતિ નિર્માણ પામે છે. એમાં હાસ્યના પુટમાં કરુણા જ પ્રગટાવવાની છે. વીતી ગયેલી પોતાની ક્ષણોને ફરીથી જીવવાની મથામણ કરી રહેલી માધવીની સઘળી મથામણ વ્યર્થ જાય છે. વાસ્તવમાં તો માનવ માત્રની આ નિયતિ છે. માધવીનું પાત્ર તો કેવળ એક નિમિત્ત છે. દરેક મનુષ્ય આ સૃષ્ટિ પર જાણે કે 'યુનિટી' વિના જીવે છે. કશેય લોજિક - તાર્કિકતા નથી. એની વાત લેખકે માધવી-નવીનના જીવનના પ્રસંગો આલેખીને કરી છે. માધવીના પાત્ર વિશે ઋચા શાહ નોંધે છે - ''સામે પક્ષે માધવીને પોતના પ્રેમનું, પ્રથમ મિલનનું વળગણ છે. આવા વૈયક્તિક ઓથારનો લઈને આ બંને પાત્રો પોતાના વર્તમાનમાં અટવાયા કરે છે.''[૨૮] માધવીનું પાત્ર એક rare પાત્ર છે. બહુ ઓછાં પાત્રો આ પ્રકારનાં હોઈ શકે એમ કહેવું ખોટું નથી.

સંવાદકળા :

'કાહે કોયલ શોર મચાયે રે ' નાટકમાં મોટે ભાગે ટૂંકા - અસરકારક અને પ્રત્યાયનક્ષમ સંવાદોથી કામ લેવામાં આવ્યું છે. લાભશંકર ઠાકરે લીલાનાટ્યના પ્રયોગો કરેલા છે. પરિણામે સંવાદો માર્મિક અને સાહજિક કઈ રીતે બનાવી શકાય એનાથી તેઓ અવગત છે. વળી, સંવાદ માટેની સંઘર્ષપૂર્ણ પરિસ્થિતિ અને આરોહ-અવરોહ પણ જરૂરી છે, એની પણ તેમને ખબર છે. જુઓ :-

"માધવી : પકોડા ? (પોઝ, સ્ટેર કરે છે) ના, નવીન તેં નથી ખાધા પકોડા.

નવીન :- ખાધા છે ડાર્લિંગ, મરચાના સો ગ્રામ.

માધવી :- સો ગ્રામ ?

નવીન :- તરસ લાગે એટલા માટે ?

માધવી : - પણ તારે સીંગ ખાવાની હતી, ખારી સીંગ

નવીન :- પણ સીંગ મળી જ નહિ ડાર્લિંગ !"[૨૯]

આ સંવાદોમાં બોલચાલની ભાષાનો વિનિયોગ છે. સંવાદોમાં ગુજરાતી અને અંગ્રેજી ભાષાના શબ્દો મિશ્રિત છે. કયાંક કયાંક હિન્દી ભાષાના શબ્દોની પણ છાંટ છે. ક્યાંક - કયાંક જરુરી પડી ત્યાં લાંબા દીર્ઘ સંવાદો પણ અપવાદરૂપે મુકાયા છે. જેમ કે ત્રીજા અંકમાંનો માધવીના મુખમાં મુકાયેલો સંવાદ જુઓ :-

માધવી :- "સ્ટૉપ ઈટ નવીન ! શાના તાલ- ફલ- તોફાનની વાત કરે છે ? ડોલફોલની અત્યારે કયાં જરૂર છે ? આ અહીં વોટરકૂલર પાસે તારે ઊભા ઊભા પાણી પીવાનું છે. બે હાથનીહથેળીનો ખોબો બનાવીને, એ પહેલાં તારે સીંગ ખાઈને આવવાનું છે. આપણે સીન કરવાનો છે પાર્કનો. ઓગળી જવા માટે એને બદલે આ રિધમ, હૃદયના ધબકારની ધમાધમ ને ડોલના અકકરચકક શેનો ચલાવે છે ? બોલ, બોલ, શેનો કરે છે અમથો અમથો આડી તેડી વાતના પાટા પર ગાડી ચઢાવી દે છે. ડોલની, ઘૂંઘટ કા પટ ખોલની, તરાજુ તોલની, અનમોલની વાત, તમામ, સ્ટોપ નવીન પ્લીઝ, હવે માત્ર એક જ વાત...."[૩૦] સંવાદ હજુ પણ લાંબો છે. પરંતુ આવા દીર્ઘ સંવાદો ભાગ્યે જ હશે. વળી, અહીં પણ તેને dra-

matic tone આપવાનો પ્રયાસ થયો છે. ડો. પ્રભુદાસ પટેલે નોંધે છે - ''સંવાદોમાં ગુજરાતી-અંગ્રેજી, હિન્દી મિશ્રિત ભાષાનો ઉપયોગ વાચિક-આંગિક અભિનયને પોષે તેવો છે. તો વિવિધ પરિસ્થિતિમાં પ્રાપ્ત થતી ભાવાવેશની ભાષા પણ પાત્રગત આંતરસંચલનો - આંતરસંઘર્ષનો સરસ રીતે વ્યકત કરે છે.''[૩૧]

મંચિયતા :-

કોઈપણ કૃતિ 'નાટક' ત્યારે જ બને છે, જયારે તેમાં નાટયાત્મકતા હોય. માત્ર પાત્ર-પાત્ર વચ્ચેના સંવાદોથી જ નાટક બની જતું નથી. અર્થાત્ લખાયેલું નાટક જો યથાતથ રીતે ભજવી શકાય તો જ તે સાચા અર્થમાં નાટક બને છે. 'નાટક' એક એવી દુરારાધ્ય વિદ્યા છે કે, જેમાં સફળ થવું સરળ નથી. ઘણાંખરાં નાટકો વાંચવા પૂરતાં નાટક હોય છે. સ્ટેજ પર બિલકુલ સફળ થતાં નથી. 'કાહે કોયલ શોર મચાયે રે' નાટકના content - કથાવસ્તુ અને ચરિત્રો characters- વિશે આપણે જોયું, હવે એની મંચનક્ષમતા વિશે પણ વિચાર કરીએ.

આ નાટકમાં કેવળ બે જ પાત્રો, માધવી અને નવીનનાં છે. દશ્યોની ભરમાર નથી. ત્રણ અંકના નાટકમાં કુલ મળીને ૭ દશ્યો છે. તેથી મંચિયતા વખતે સુમગ પડે એમ છે. એવી જ રીતે વિવિધ દશ્યોમાં જરૂરી પ્રોપર્ટી પણ પ્રમાણમાં અનુકૂળ છે. તેથી દિગ્દર્શક માટે જટિલ પરિસ્થિતિ નથી. વળી, સેટ પણ પ્રમાણમાં ઓછા ખર્ચે તૈયાર થઈ શકે એમ છે.

મંચ પર નાટકને સફળ બનાવવા માટે નાટકમાં ચડાવ-ઉતાર હોવો ઘટે, તેમ રહસ્યમયતા પણ ઊભી થવી જોઈએ. કેવળ લાંબા- લાંબા સંવાદોથી નાટક એની પકડ ગુમાવે છે. એક રીતે જોતાં આ નાટક કલાસિક - પ્રશિષ્ટ પ્રકારનું છે. અહીં મનુષ્યની અસ્તિત્વ સંબંધી સમસ્યાને લેખકે સૂક્ષ્મતા સાથે ગૂંથી છે. માધવીને ૧૫ વર્ષ પહેલાંનું તાજગીસભર થ્રીલ જોઈએ છે. એની પુનઃપ્રાપ્તિ માટે તે વલખાં મારે છે. તેવી જ રીતે નવીન પણ પોતાના બાળપણને મિસ કરે છે. એને હાલરડાં સાંભળવાં છે અને માતા પાસે લીખ જોવરાવી છે. અહીં હાસ્ય દ્વારા પણ મનુષ્યની કરુણતા જ પ્રગટ થાય છે. આવી સૂક્ષ્મતાને મંચ પર તાદશ્ય કરવાનું સરળ નથી જ. અલબત્ત, લેખક લીલાનાટયના અનુભવી રહ્યા છે તેમને 'નાટક'ની વિદ્યાની

જરૂરિયાતની ખબર છે તેથી સાત દશ્ય દ્વારા નાટયાત્મક પરિસ્થિતિ નિર્માણ કરવામાં તેમણે સફળતા પ્રાપ્ત કરી છે. જો કે, stayable હોવા છતાં આ નાટક દર્શકની કસોટી તો જરૂર કરે છે. ઘણે સ્થળે શૈથિલ્ય પણ જણાઈ આવે છે. એકવિધતા પણ કઠે એવી છે. આમ છતાં આ નાટક મંચનક્ષમ તો બને જ છે.

દર્શન / જીવનદર્શન :-

લાભશંકર ઠાકર શબ્દની કળાના ઉપાસક છે. તેમને માટે સાહિત્ય ઉપદેશ કે દર્શનનું સાધન નથી. બલકે, લીલાપ્રવૃત્તિ છે. અલબત્ત, નાટક એક એવી સાહિત્યવિદ્યા છે કે, જે જીવનની નજીક છે. અને તેથી જ કશું જ ન કહીને પણ સાહિત્યવૃત્તિ ઘણું બધું કહી જાય છે. 'કાહે કોયલ શોર મચાયે રે' નાટકમાં લેખકે મનુષ્યની સુખ માટેની શોધનાં હવાતિયાંનો જીવંત ચિતાર આપ્યો છે. આ નાટકના દર્શન વિષે ડૉ. પ્રભુદાસ પટેલ નોંધે છે, ''નાટયકારે અહીં અતિચિત્રણનો આશ્રય લઈને માનવમનની ગુઢતા - રહસ્યમયતાને કલાત્મકરૂપમાં અભિવ્યકત કરી છે. ભૂતકાળની ઝીણી-ઝીણી વાતો - સ્મૃતિઓ મનમાં સંઘરીને, એ સ્મૃતિઓને સાકાર કરવાનો નિરર્થક પ્રયત્ન કરીને વર્તમાનમાં સુખ શોધતા મનુષ્યની નિયતિ નવીન-માધવીને ઓથે વ્યકત થઈ છે. પંદર વર્ષ પહેલાંની ક્ષણોને પુનઃ પામવા ઈચ્છતી માધવી અને શૈશવમાં જ રાચ્યા કરતો નવીન નાટકમાં વિપુલ હાસ્ય નિપજાવે છે. નવીનનું પાત્ર લાગણીશીલ, નિર્દોષ અને સીધીસાદી વ્યક્તિ તરીકે જ નહિ પરંતુ સ્મૃતિઓમાં રચ્યું - પચ્યું અને ભાવિ સુખની કલ્પનાઓમાં રાચ્યા કરતું આધુનિક માણસનું પ્રતિનિધિત્વ કરતું સંકુલ ચરિત્ર છે. જ્યારે પ્રથમ મિલનના વળગણમાં પોતાના વર્તમાનમાં અટવાતી માધવીનું પાત્ર સંકુલતા ધારણ કરે છે. આમ, લાભશંકરે બંને પાત્રોને પોતાની સ્મૃતિઓ સાથે જ ઓતપ્રોત રાખીને યુનિટીહીન માનવસંબંધોની વાસ્તવિકતા વ્યકત કરી છે.''[૩૨]

આ નાટક વિશે ઋચા શાહે પણ આ રીતની નોંધ કરી છે - ''સમગ્ર નાટકનો સૂર તો નિરર્થકતાનો છે માનવી સુખ શોધવા ફાંફાં મારે છે. અને છતાંય આંતરિક સુખ તો તેને ક્યાંય મળતું નથી. બાહ્ય સુખોની ભરમાર વચ્ચે તેની આ આંતરસુખની લાલસા કાગળમાં વીંટળાઈને પડી ગેલી શીંગની જેમ ક્યાંક ખોવાઈ ગઈ છે. બસ આને શોધવાની મથમાણમાં જ માનવીનું જીવન જાણે ખલાસ થઈ જાય છે. માણસ

માણસ વચ્ચે જ જ્યાં કશું સંવાદિતાનું તત્ત્વ રહ્યું નથી. ત્યાં સંબંધોની નિરર્થકતા સાહજિક જ છે. કોઈ સંબંધ હવે સ્થિરતા આપી શકતો નથી. પછી તે મા-દીકરાનો હોય કે પતિ-પત્નિ વચ્ચેનો આંતરિક સંબંધોનું માળખું હવે સાવ પડી ભાગ્યું છે.''[૩૩]

આમ આ રીત માનવીય જીવનની નિરર્થકતા અને બાહ્ય-આંતર સુખની મનોયાતના આ નાટકને એક જુદી કક્ષાએ લઈ જાય છે.

મનસુખલાલ મજીઠિયા

(દીર્ઘ નાટક)

પ્રાસ્તવિક

ગુજરાતી સાહિત્ય ક્ષેત્રે લાભશંકર ઠાકરનું નામ અગ્રીમ પંક્તિમાં છે. કવિતા, નવલકથા, નિબંધ અને નાટક જેવા સ્વરૂપોમાં તેમણે ગણનાપાત્ર પ્રદાન કર્યું છે. સર્જક લાભશંકર ઠાકર વૈચારિક સ્તરે પરંપરાથી જુદા ચાલનારા સર્જક છે. તેઓ આલ્બેર કામુ, એમ્યુઅલ બેકેટ અને સાત્રે જેવા જગવિખ્યાત વિચારક - લેખકોથી પ્રભાવિત રહ્યા હોઈ એ સૌનો પ્રભાવ તેમના સર્જનમાં ઓછો - વત્તો ઝીલાયો છે. વિશેષ કરીને તેમના નાટકો મંચનક્ષમ રહીને પણ વિચારતત્ત્વને વિશેષ રીતે પ્રગટાવે છે.

નાટ્યકાર લાભશંકર ઠાકરે ‘પીળું ગુલાબ અને હું’, ‘મનસુખલાલ મજીઠિયા’, ‘કાહે કોયલ શોર મચાવે’ જેવા દીર્ઘનાટકો આપ્યાં છે. ભાષા અભિવ્યક્તિ કે સંવાદો સાથે બાંધછોડ કર્યા વિના પણ લા.ઠા. મંચનક્ષમ નાટક નિપજાવવા મથામણ કરતા જણાય છે. આપણે ‘મનસુખલાલ મજીઠિયા’ નાટક વિશે વિગતે જોઈએ.

વિષયવસ્તુ - (content)

લાભશંકર ઠાકર લિખિત નાટક ‘મનસુખલાલ મજીઠિયા’ નું વિષયવસ્તુ વિરલ હોઈને ધ્યાનપાત્ર બન્યું છે. અહીં કથ્યની ‘ફેન્ટસી’ એક ટેકનિક તરીકે વિકસી છે. - વિસ્તરી છે. અહીં એક અત્યંત સંવેદનશીલ વ્યક્તિ જીવનનાં અસદ્ તત્ત્વો અને સ્વાર્થ આદિથી વિક્ષિપ્ત થઈને આત્મવિલોપન ભણી આગળ વધે છે તે નાટયાત્મક રીતે પૂરતા ગાંભીર્યથી મૂકવામાં આવ્યું છે. નાટકમાં ઘટનાતત્ત્વ નથી એમ તો ન કહી શકાય પરંતુ જે કંઈ ઘટના-પ્રસંગ બને છે તેને લેખકે મુખર ન બનવા દેવાની કલાત્મક કાળજી દાખવી છે તે રસપ્રદ મુદ્દો છે.

ઉત્પલ્લ ભાયાણી આ નાટકના વસ્તુ સંદર્ભે નોંધે છે. “મનસુખલાલ મજિઠિયાનો વિષય વ્યક્તિની સમાષ્ટિની વેદના છે. વેદનાનું કારણ સ્વયમ્ વ્યક્તિ છે. આ વેદનાનું શમન કરવું હોય તો વ્યક્તિના વિકાસને જ રૂંધવો પડે, વ્યક્તિને

જ દૂર કરવી પડે. નામ દ્વારા પોતાની આગવી સંજ્ઞાનો હ્રાસ કર્યા પછી જેમ જેમ મનસુખલાલનાં અંગો ગળતાં જાય છે તેમ તેમ મનસુખલાલને મૂક્તિ મળતી જાય છે અને છેવટે એ પિંડ બની જાય છે.''[૩૪]

નાટકના નાયક મનસુખલાલ મજીઠિયા છે. તેઓ ખૂબ જ સંવેદનશીલ અને ઋજુ વ્યક્તિત્વ ધરાવે છે. ઘટના એવી બને છે કે, મનસુખલાલ નામધારી અન્ય એક વ્યક્તિ વડોદરાની કોઈ લોજમાં બળાત્કાર ગુજાર્યા પછી કોઈ યુવતીનું ખૂન કરી નાખે છે, આ સમાચાર નાટકના નાયક મનસુખલાલ પોતે અખબારમાં વાંચે છે. અન્યો માટે આ વાત - ઘટના કેવળ એક રૂટિન સમાચાર છે પરંતુ સંવેદનશીલ અને દયાળુ સ્વભાવના મનસુખલાલ માટે આ કારી ઘા છે. તેમનું આંતરજગત ખળભળી ઊઠે છે. અત્યંત આઘાત પામેલા મનસુખલાલ પોતાના નામને જ ધિક્કારવા લાગે છે. કોઈ તેમને નામ લઈને સંબોધે તો પણ તેઓ ખળભળી ઊઠે છે, ધ્રુજી ઊઠે છે અને આ સાથે જ તેમની 'નામશેષ' થવાની યાત્રાનો જાણે કે, પ્રારંભ થાય છે. પોતાના ઘર આગળની નેમ-પ્લેટ, વાસણ, ડિરેક્ટરી, બૅન્ક એકાઉન્ટ... તમામ સ્થળેથી પોતાનું નામ કઢાવી નાંખવાની હઠ કરી રહેલા મનસુખલાલ વિચિત્ર પણ સહાનુભૂતિ પાત્ર પણ ઠરે છે. એક એવા અપરાધભાવથી તેઓ પીડાય છે, જે અપરાધ સ્વયં તેમણે તો નથી જ કર્યો ? મનસુખલાલનાં પુત્ર-પત્ની પણ મનસુખલાલને આ વિરલ ને વિચિત્ર રોગમાંથી બહાર લાવવા મથામણ કરે છે, ડૉકટર પાસે લઈ જાય છે. પરંતુ મનસુખલાલનો રોગ (!) મટતો નથી. અત્યંત અપરાધભાવ અનુભવતા મનસુખલાલ એક તબક્કે તો પોતાના આંગળાં પણ કપાવી નાખવા ઈચ્છે છે, ડૉકટરને બહુ જ આજીજી પણ કરે છે પણ નિરાશ થાય છે. ઉત્તરાર્ધમાં મનસુખલાલનાં અંગો ઓગળતાં જાય છે. અને પિંડમાં પરિણમી અંતે લુપ્ત થઈ જાય છે. લેખકે અહીં જરા જુદી રીતે વિષયને છેડ્યો છે. મનસુખલાલ જે રીતે અંગમુકત થતા જાય છે તેમ તેમ તેમની પીડા-વેદનામાંથી પણ તેઓ મુક્ત થતા જાય છે.

રચના વિધાન

'મનસુખલાલ મજીઠિયા' નાટકનું રચના વિધાન સરળ - સુશ્લિષ્ટ એવાં કુલ છ દશ્યોમાં આકારિત થયું છે. લેખકે જો કે, પરંપરાગત અંક પ્રવેશ - દશ્યની

રચના રીતિને કોરાણે મૂકીને સરળ દશ્યોમાં રચના વિધાન કરીને નાટયત્વને ઉજાગર કર્યું છે.

પહેલા દશ્યમાં જ વાચક - દર્શકને મનસુખલાલના લાક્ષણિક ચરિત્રનો પરિચય મળે છે. મનસુખલાલનો પુત્ર હિરેન અને પુત્રવધૂ રીટા વચ્ચેના સંવાદોમાં પરોક્ષ રીતે મનસુખલાલ આપણી સામે ખડા થાય છે. માત્ર બે-ત્રણ સાદા સંવાદો થકી મનુસુખલાલના વ્યક્તિત્વનો આછો પરિચય મળે છે :-

હિરેન :- "પપ્પા ગાર્ડનમાં હશે. કીડિયારામાં ખાંડ ભભરાવતા હશે. અમારા ઝવેરી બજારમાં રીટા, પપ્પાની જે પ્રેસ્ટિજ છે, યુ કાન્ટ ઈમેજિન, મેં એમને ખોટું બોલતાં સાંભળ્યા નથી કે કદી કોઈને છેતરતા જોયા નથી... તું નહી માને રીટા, પણ પૂજા, માટે બગીચામાંથી કોઈ ફૂલ તોડે તોય એમને આઘાત લાગે છે." [૩૫] આ સંવાદ (ટેલિફોનિક) પછી હિરેન તથા તેની માતા અનસૂયાના સંવાદોમાંથી પણ નાટકના નાયક મનસુખલાલ આપણી સાથે વધુ સ્પષ્ટ થાય છે. આમ, પ્રથમ દશ્યમાં મનસુખલાલ એક સાદા-સીધા -સરળ અને સજ્જન મનુષ્ય તરીકે આપણી સામે આવે છે આમ, આ નાટયના નાયક મનસુખલાલ જીવદયાપ્રેમી છે. દરરોજ કીડિયારાં ભરવા જાય છે. એમનું સૌજન્ય તો એવું છે કે, તેઓ કીડિયારું પૂરવા અન્યના મકાનમાં ઘૂસી જાય છે. જેને લઈને તેમને અપમાનિત પણ થવું પડે છે. આમ, મનસુખલાલ માનવતાથી સભર મનુષ્ય તરીકે પ્રગટે છે. હિરેન તથા તેનાં માતા અનસૂયા વચ્ચે વાતચીત ચાલતી હોય છે ત્યાં જ મનસુખલાલનો પ્રવેશ થાય છે. તેમના હાથમાં રંગનો ડબ્બો છે. ચહેરા પરથી સ્પષ્ટપણે જણાય છે કે તેઓ ભીતરથી ખળભળી ઊઠયા છે. તેઓ ડબાનું ઢાંકણું ખોલીને નામની પ્લેટ પર કાળો રંગ ચોપડી દે છે. અનસૂયાને અને હિરેનને આશ્ચર્ય થાય છે. પત્ની વારંવાર પૂછે છે કે, આ તમે શું માંડ્યું છે ? પણ મનસુખલાલ જાણે સાંભળતા જ નથી. બલકે, ડિરેક્ટરી કાઢીને તેમાંથી પોતાના નામવાળો કાગળ કાઢીને ફાડી નાખે છે. એ પછી તરત જ મનસુખલાલ વાસણ, દુકાનનું પાટિયું , બૅન્ક એકાઉન્ટ બધેથી પોતાનું નામ કાઢી નાખવાની જીદ પકડે છે. પરિણામે પત્ની તેમ જ પુત્ર ભારે ચિંતામાં પડી જાય છે. ભાવક યા દર્શકને તો મનસુખલાલનું આ વર્તન મનોરંજન પૂરું પાડે છે. રમૂજ ઉત્પન્ન કરે છે. જો કે, મનસુખલાલની નામ ભૂંસી નાખવાની ક્રિયાનું રહસ્યોદ્‌ઘાટન તો દશ્યના અંતે થાય છે. મનસુખલાલના પિતરાઈભાઈ ચંદુલાલ

આવીને ભાઈને નામ લઈને બોલાવે છે. મનસુખલાલ સ્પષ્ટપણે જણાવે છે કે, મને નામ લઈને ન બોલાવો. ચંદુલાલ નવાઈથી કારણ પૂછે છે. ત્યારે મનસુખલાલ જે જવાબ આપે છે, તે ભાવકોને ખળભળાવી મૂકે છે. આપણે મૂળ સંવાદ જોઈએ :-
'નામ સાંભળીને મને આંચકો આવે છે. વીજળીના કરંટ જેવો કરંટ લાગે છે. એવું થઈ જાય છે કે જાણે હમણાં મારું હૃદય બંધ પડી જશે.''[૩૬] હવે પત્ની, પુત્ર અને પિતરાઈ ભાઈને એ જાણવું છે કે, મનસુખલાલને શા માટે પોતાનું નામ ભૂંસી નાખવું હશે ? પ્રથમ દૃશ્યનો અંતિમ સંવાદ રહસ્યોદ્‌ઘાટન કરે છે. આપણે મૂળ સંવાદ જોઈએ :-

''મનસુખલાલ :- હેં ? હા, આજના છાપામાં પાંચમાં પાને એક ભયંકર સમાચાર છપાયેલા છે. વડોદરાની એક લૉજમાં કોઈ જુવાન સ્ત્રી પર બળાત્કાર કરીને એક પુરુષે - (અવાજ ગળગળો)

મારા જ નામધારી એક પુરુષે ચપ્પાથી (જમણા હાથમાં ચપ્પુ પકડ્યું હોય એક હાથની મુઠ્ઠી વાળીને ઊંચકાય છે. અને હવે પછી બોલાતા 'ખૂન' શબ્દ સાથે મુઠ્ઠી તત્ક્ષણ છૂટી જાય છે.)

એનું ખૂન કર્યું. કરપીણ હત્યા કરી.

(અવાજ વિશેષ ગળગળો)

મારે આ નામ ન જોઈએ.''[૩૭]

આમ, 'નામ' ભૂંસી નાખવાની મનસુખલાલની ચેષ્ટા કેવળ રસપ્રદ ન રહેતાં કરુણ પણ બને છે.

નાટકનું બીજું દશ્ય મંચનક્ષમ બનવા સાથે સંવાદ્ય પણ બની આવ્યું છે. વાસ્તવમાં તો અહીં મનસુખલાલનું દુઃસ્વપ્ન જ આલેખન પામ્યું છે. પ્રારંભમાં રેશમી વસ્ત્રોમાં તાલબદ્ધ નૃત્ય કરતી સ્ત્રી સાથે મનસુખલાલની દૃષ્ટિ મળે છે. સ્ત્રી તથા મનસુખલાલ એક એક કદમ આગળ વધીને એકબીજાને ભાવપૂર્વક જોયા કરે છે. શરણાઈનો અવાજ સંભળાવા સાથે જ સ્ત્રી મનસુખલાલના ગળામાં ફૂલોની માળા આરોપી દે છે ! સ્ત્રીને અનુસરતા મનસુખલાલના જમણા હાથમાં ચપ્પુ છે. થોડી જ વારમાં બેઉ દેખાતાં બંધ થાય છે. પંદરેક મિનિટ ઝાંઝરનો તાલબદ્ધ અવાજ

સંભળાયા કરે છે અને સ્ત્રીની ચીસ પણ તરત જ સંભળાય છે. સ્ટેજ પર અજવાળું થાય છે એ સાથે જ ઊંઘમાં છળી ગયેલા મનસુખલાલ જમણો હાથ ઊંચો રાખીને સ્ટેજ પર ઘસી આવે છે. પત્ની અનસૂયા બેબાકળી બનીને દોડી આવે છે. મનસુખલાલ પત્નીને લૂગડું બાંધી આપવા કહે છે. પત્ની તેમના જમણા હાથની મુઠ્ઠીને વસ્ત્ર વિંટાળીને સૂતળીથી બાંધી આપે છે. આ દશ્ય માનવજાતની સંકુલતાઓને પ્રગટાવવામાં મદદરૂપ થાય છે. સ્વપ્નોપરાંતની મનસુખલાલની નીતિ- પ્રતિક્રિયાઓ અને વ્યાકુળતા સાથેનો અપરાધભાવ હિરેન - અનસૂયા - મનસુખલાલના સંવાદોમાંથી પ્રગટ થાય છે. મનસુખલાલ જાણે કે એવું મહેસૂસ કરે છે કે, સ્ત્રીની હત્યા પોતે કરી છે. પોતાનો જમણો હાથ, કે જેના દ્વારા સ્ત્રીની હત્યા થઈ છે. એવી ભ્રમણા અનુભવતા મનસુખલાલના અંગ -વિગલનની શરૂઆત પણ અલબત્ત્ જમણા હાથ અને પગથી જ થાય છે.

ત્રીજા દશ્યમાં મનસુખલાલને ડૉકટર પાસે લઈ જવામાં આવ્યા છે તે દર્શાવાયું છે ડૉકટર મજમુદાર સાથેના સંવાદોમાં મનસુખલાલની એબનોર્માલિટી પ્રગટ થાય છે.

નાટકનું ચોથું દશ્ય તર્કપૂર્ણ - વિસ્મયપૂર્ણ દશ્યાવલિમાં નાટયત્વ પામ્યું છે. ફેન્ટસીની પ્રયુક્તિ દ્વારા મનસુખલાલની આત્મવિલોપન ભણીની ગતિનું આલેખન મળે છે. મનસુખલાલનાં અંગો ધીમે ધીમે ઓગળવા-ગળવા લાગે છે. જીભ પણ ઘસાવા લાગી છે. હવે તેમને કોઈ નામ લઈને બોલાવે તો પણ તેમને કશી અસર થતી નથી. બાળક જેવી કાલીઘેલી ભાષા જ તેમની ઓળખ થઈ ગઈ છે. વારેઘડીયે તેઓ 'હું ચાચલો છું, ચાચલો છું.' એવું બોલ્યા કરે છે, જે સૂચક છે કાપલ અહીં વાસ્તવભીરું - પાપભીરુ અને પલાયનવાદી મનોવૃત્તિવાળા મનુષ્યનું પ્રતીક બની રહે છે. પાંચમાં દશ્યમાં મનસુખલાલનું પિંડરૂપ બની ગયેલું અસ્તિત્વ દીવાલ પર ઝભ્ભા નીચે ઢંકાયેલું છે. હવે સ્વજનોને પણ કશો આઘાત - આશ્ચર્ય નથી. પત્ની અનસૂયા તેનો રોજિંદાં કામોમાં વ્યસ્ત છે તેમ પુત્ર હિરેન પણ મોજથી સિગારેટ પીએ છે. સૌ સૌનાં કામોમાં છે - વ્યસ્ત છે સૌએ ઠંડે કલેજે વાસ્તવિક સ્થિતિ સ્વીકારી લીધી છે. મિત્ર સાથે સિનેમા જોવા હિરને નીકળે છે ત્યારે પિંડનું કદ થોડું ઘટે છે. છેલ્લા યાને છઠ્ઠા દશ્યમાં તો નવ ઈંચ હતો તે પિંડ પણ સાવ જ વિગલન પામે છે. આ સાથે જ નાટકનો પણ અંત આવે છે.

મંચન ક્ષમતા

'મનસુખલાલ મજીઠિયા' નાટકના એકાધિક શો થાય છે. મતલબ કે મંચ પર ભજવાયું છે જરૂર છે પ્રમાણમાં તનાવપૂર્વ પરિસ્થિતિ પણ ઓછી છે. અહીં સાદા સીધા અને સરળ નાયકનું અંગ વિગલન વિષય બનીને આવ્યું છે ત્યારે નાટકને મંચનક્ષમ બનાવવાનો પડકાર મોટો હતો પરંતુ એક બે દશ્યોમાં ફેન્ટસી અને કલ્પનાનો વિનિયોગ કરીને લેખકે દિગ્દર્શકની મૂંઝવણ પ્રમાણમાં ઓછી કરી છે. મંચ પર નાયકનું મનોસંઘર્ષ ખડો કરવાનું કામ તો આમ છતાંય કપરું જ છે. વળી ઓગળતાં જતાં અંગો ને મંચ પર કેવી રીતે દર્શાવવા એ પણ સમસ્યા છે એમાંયે અંગ વિગલન પછી નાટકમાં ચમત્કૃતિ રહેતી નથી તેમજ નાટયાત્મક સંઘર્ષ કથળે છે આમ છતાં લા.ઠા. લિખિત આ દીર્ઘનાટક ઘણે અંશે એક કલાત્મક છતાં મંચનક્ષમ નાટક તરીકે આપણી સામે આવે છે અને ગુજરાતી નાટ્યક્ષેત્રે નોખી છાપ પાડે છે.

પાત્રાલેખન

લાભશંકર ઠાકર લિખિત નાટક 'મનસુખલાલ મજીઠિયા'માં કુલ આઠ પાત્રો છે. મનસુખલાલ મજીઠિયા, અનસૂયા, હિરેન, ચંદુલાલ, ડૉ. મજમુદાર, ટીકુ, કાન્તાબેન અનામી સ્ત્રી પાત્ર, જે પૈકી પ્રથમ ચાર પાત્રો વધારે મહત્ત્વનાં છે અને વધારે સુક્ષ્મ નજરે જોઈએ તો નાયક મનસુખલાલ મજીઠિયાનું પાત્ર મુખ્ય પાત્ર છે. લેખકે કદાચ તેથી જ નાટકનું શીર્ષક મનસુખલાલ મજીઠિયા રાખ્યું છે. આ સંદર્ભે ઋચા શાહ કહે છે કે, "આ મનસુખલાલનું પાત્ર 'વૃક્ષ' ના ચંપકના પાત્ર સાથે કંઈક અંશે સામ્ય ધરાવે છે. વૃક્ષમાં પણ પ્રક્રિયા તો વિગલનની છે પણ ત્યાં તો ચંપક એક વૃક્ષ સ્વરૂપે રહે છે, જ્યારે અહીં મનસુખલાલ આખેઆખા ઓગળી જાય છે. ભેદ એટલો છે કે 'વૃક્ષ' માં ચંપકના તેના ઘરના અંતરંગ સભ્યો સાથેના સંબંધની કયાં છે જયારે અહીં તો ઓગળતા મનસુખલાલના અંતર વ્યક્તિત્વને લાભશંકરે આલેખ્યું છે."[૩૮]

મનસુખલાલ એક સજ્જન વ્યક્તિ તરીકે ઘરમાં તેમજ સમાજમાં પણ જાણીતા છે. બીજાને મદદ કરવી કિડીયારાં ભરવા જેવા ધાર્મિક કામ તેઓ કરે છે. પરંતુ પોતાના નામે નામ એક માણસ દ્વારા એક યુવતીનો બળાત્કાર કરીને તેનું મર્ડર કરવામાં આવે છે એ જાણીને મનસુખલાલ પોતાની જાતને ગુનેગાર માનવા લાગે

છે. પછી તો એક પછી એક ઘટનામાં મનસુખલાલ પોતાના નામને ભૂંસી નાખવા મથામણ કરતો બતાવવામાં આવ્યો છે. પરિવારજનો દ્વારા તેમણે તબીબ પાસે લઈ જવામાં આવે છે પરંતુ ડૉકટરના મતે તેઓ તનના નહિ મનના રોગી છે. ધીમે ધીમે તેમનું એક એક અંગ ગળતું ઓગળતું જાય છે. અહીં વ્યક્તિત્વ ગુમાવી રહેલા નાયકનું ચરિત્ર -વિચિત્ર તેટલું રસપ્રદ છે. અનસુયાનું પાત્ર એક વ્યવહારુ સ્ત્રીનું છે. પતિ માટે પૂરી સંવેદના ધરાવવા છતાં એક તબક્કે તે પરિસ્થિતિનો સ્વીકાર કરીને હતી એવી વ્યવહારુ બનીને રહે છે. હિરેનનું પાત્ર પણ નાટ્યાવેત સંવેદન જડ બનતું અનુભવાય છે. અન્ય પાત્રો પણ નાટકને આગળ વધારવામાં મદદરૂપ થાય છે.

સંઘર્ષ આંતરિક અને બાહ્ય

નાટકમાં સંઘર્ષનું તત્ત્વ અનિવાર્ય લેખાયું છે એમ કહી શકાય કે સંઘર્ષ વિના નાટક શકય નથી. આ નાટકમાં અલબત્ત બાહ્ય સંઘર્ષ પ્રમાણમાં ઓછો છે. જ્યારે આતંર સંઘર્ષ કદાચ આ નાટકનો પ્રાણ છે. મનસુખલાલની જાત સાથેની મથામણ અહીં નિરુપાયી છે. પ્રથમ દશ્યમાં જેમને વિશે એક સાદા-સીધા સજ્જનની છાપ છે. એવા મનસુખલાલ ધીમે ધીમે ગળતા ઓગળતાં જાય છે. દરમિયાન તેમના ઘરમાં પણ ઉચાટ ઉત્પન્ન થાય છે. ઘરની શાંતિ સ્મશાન શાંતિ જેવી બની રહે છે. મનસુખલાલના તર્કોનો કોઈની પાસે જવાબ નથી શરૂઆતમાં સંઘર્ષમય વાતાવરણ ટકયું છે. અલબત્ત ઉતરાર્ધમાં નાટક તેની પક્કડ ગુમાવે છે અને વાચક ભાવકને નિરાશ કરે છે.

સંવાદ કળા

લાભશંકર ઠાકર લિખિત દીર્ઘનાટક 'મનસુખલાલ મજીઠિયા' એક સફળ નાટક તરીકે સાહિત્ય - જગતમાં નોંધપાત્ર ઠર્યુ છે. લાભશંકર ઠાકરે નાટય સ્વરૂપે આ નાટકને વિકસાવીને દીર્ઘનાટક તૈયાર ક્ર્યું છે.

નાટકમાં સંવાદની કળા મુખ્ય છે. નાટક માં પાત્ર-પાત્ર વચ્ચેના આંતરસંબંધો, સંઘર્ષ, આઘાત-પ્રત્યાઘાત આદિની નિયોજિત ગોઠવણી હોય છે. તેમાંય સર્વાધિક મહત્ત્વ સંવાદકળાનું છે. સંવાદોમાં આરોહ-અવરોહ, તનાવપૂર્ણ પરિસ્થિતિ આદિ

નાટયત્ત્વને ઉજાગર કરે છે.

એક સંવાદ વિશે ઋચા શાહ નોંધે છે : ‘‘અહીં ‘પીળું ગુલાબ અને હું’ માં આવતો કેતનનો સંવાદ પુનઃ આપે છે. પણ અનસૂયા દ્વારા :

‘‘આપણે ખવડાવીએ તો ખાય, પિવડાવીએ તો પાણી પીએ, સુવડાવીએ તો સૂવે.’’[૩૯]

આપણે બીજા કેટલાક સંવાદો જોઈએ :-

‘‘અનસૂયા - આ શું લઈ આવ્યાં ?

મનસુખલાલ - રંગનો ડબ્બો.

અનસૂયા - રંગનું શું કામ છે ? જમવા નથી બેસવું ?

મનસુખલાલ - ના, હમણાં બેસું છું. જો ને અંદર કબાટમાં મોટું ડિસમિસ પડ્યું છે. આપને જરા.

અનસૂયા - લો. આ ડિસમિસ. આ કાળો રંગ શા માટે લાવ્યા છો . અરે કહું છું શું કરો છો ? નામની પ્લૅટ પર કાળો રંગ શા માટે લગાવો છો ?’’[૪૦]

અહીં સાદા-સીધા સરળ સંવાદો છે. પરંતુ તેનો અર્થ એવો નથી કે તેમાં નાટયાત્મક પરિસ્થિતિ નથી. અહીં પૂરતો તનાવપૂર્ણ પરિસ્થિતિ સાથે સંવાદ છે. જે નાટયત્વને ઉજાગર કરવામાં મદદ કરે છે.

જો કે, અંતિમ દશ્યોમાં - કલાઈમેકસ વખતે નાટયાત્મક પરિસ્થિતિમાં ઓટ આવે છે અને નાટક તેની પક્કડ ગુમાવી બેસે છે. અને પાઠક/ભાવકને પૂર્વવત્ ઉત્તેજના રહેતી નથી. નાટકના અંત વિશે ડૉ. પ્રભુદાસ પટેલ નોંધે છે :- ‘‘જુદા જુદાં સ્થળોએ એકાધિક દિગ્દર્શકો દ્વારા ભજવાયેલું આ નાટક મંચનક્ષમ છે. પરંતુ અંગનિગલન ની શરૂઆત પછી નાટકને જરૂરી તેવો નાટયસંઘર્ષ કથળે છે. પરિણામે થોડા અંક પછી નાટકની ગતિ લંગડાતી હોય તેવી પ્રતીતિ થાય છે.’’[૪૧]

લેખક દ્વારા લખાયેલા સંવાદો સાદા-સીધા છતાં અસરકારક અને પ્રભાવક્ષમ છે. વળી , ભાષા પણ નાટય યોગ્ય છે છતાં સાહિત્યિકતાને જાળવે છે. નાટકની ગુણવત્તા નોંધપાત્ર છે. જેમા સંવાદકળાનો ફાળો જેવો - તેવો નથી.

નાટકનું જીવન-દર્શન

'મનસુખલાલ મજીઠિયા' નાટકનું જીવનદર્શન શું હોઈ શકે ? અહીં વાસ્તવમાં તો લેખક માનવીય સંવેદના જ પ્રગટ કરવા માંગે છે. કહેવાની સઘળી નૈતિકતાઓથી પર માનવીય મનની સંકુલતાઓ અહીં નાટ્ય સ્વરૂપે મૂકી આપવામાં આવી છે. નાટયકારને કશું ન કહીને કશુંક કહેવું છે. મનસુખલાલ મજીઠિયા એક સાદા- સીધા- સરળ મનુષ્યનું પ્રતીક છે. તેમની સંવેદનાની તીવ્રતા પણ ધ્યાનપાત્ર છે.

જગતમાં કશેય બનતી દુર્ઘટનામાં પાપ કે નકારાત્મકતાઓ વાસ્તવમાં જે-તે ગુનેગારો પૂરતી જ મર્યાદિત નથી. દરેક દુર્ઘટના કે સારી ઘટનામાં જગતનો પ્રત્યેક મનુષ્ય સમ્મિલિત છે એવો ભાવ પણ અહીં પ્રગટ થયો છે.

જગતની કથિત સભ્યતાઓ - નૈતિકતાઓ આદિનો વિરોધ તારસ્વરે અહીં પ્રગટ થયો છે. મનુષ્યની પ્રકૃતિ એની સભ્યતા અને સંસ્કૃતિના આંચળાથી વધારે બલવત્તર અને ખતરનાક છે. અહીં મનુષ્યના વિગલન થવાની વાત પણ લેખકે બખૂબી રજૂ કરી છે. જે રસપ્રદ હોવા સાથે ગહન અને વિચારણીય છે. મનસુખલાલ જેવા સહૃદય અને સંવેદનશીલ મનુષ્યો આ જગતમાં કેટલા ? કદાચ, એવા મનુષ્યોની લઘુમતી જ આ જગતનું સત્ય છે. એવી વાત પણ લેખકે અહીં આપણી સામે મૂકી આપી છે. કદાચ એ જ નાટકનું જીવનદર્શન પણ છે.

સમાપન

લાભશંકર ઠાકર લિખિત દીર્ઘનાટક 'મનસુખલાલ મજીઠિયા' નાટક પરંપરિત ગુજરાતી દીર્ઘનાટકથી ઉફરું નાટક છે. અહીં પરંપરાગત પ્રાસંગિક ઘટનાઓના આલેખનને બદલે પાત્રગત સંવેદનાની અભિવ્યક્તિ જ મુખ્ય નિરુપ્ય વસ્તુ બની રહી છે. તે એની વિશેષતા છે. લા.ઠા. લિખિત ત્રણેય દીર્ઘ નાટકો વિશે ડૉ. પ્રભુદાસ પટેલ નોંધે છે : ''લાભશંકરનાં ત્રણેય નાટકો પૂર્ણ સભાનતાથી રચાયાં હોઈ મંચનક્ષમતાઓથી સભર છે. વળી, ત્રણેય નાટકો સર્જકત્વના સ્પર્શે સાહિત્યિક ગુણવત્તાથી સભર બન્યા છે. પ્રથમ લીલાનાટ્યરૂપે ભજવાયા પછી દીર્ઘ સમયપટના અંતરે સ્ક્રિપ્ટરૂપે અવતરેલાં આ નાટકો વિરુદ્ધ વિષયની નવતા અને નિજીપ્રતિભાબળે નિપજેલી પોતીકી રચનાપ્રક્રિયાને લીધે નાટયકાર લા.ઠા.ની વિશિષ્ટ સિદ્ધિરૂપ બન્યાં છે.''[૪૨]

આમ, - 'મનસુખલાલ મજીઠિયા' નાટક અસરકારક રીતે ભાવક સમક્ષ આવે છે.

લાભશંકર ઠાકરનાં એકાંકીઓનો અભ્યાસ

પ્રાસ્તવિક

વેદો પુરાણોના વખતથી આપણે ત્યાં નાટકો ભજવાતાં આવ્યાં છે. નાટકની ઉત્પત્તિ વિશે આપણે આગળ જોયું પરંતુ હાલ જે એકાંકી નાટ્ય સ્વરૂપ છે તેના મૂળ પણ આમ જોઈએ તો પ્રાચીન સમયે ભજવાતા નાટકોમાં જ રહેલા છે. આ નાટકો કોઈ એક મોટી કથા લઈને આવતા અને વચ્ચે વચ્ચે મુખ્ય કથાથી ગૌણ કથાઓ, આડકથાની વાત પણ ભજવવામાં આવતી. આમ નાટકોમાં વચ્ચે ભજવાતી આડકથાની વાત પ્રેક્ષકોને ખૂબ ગમતી જે સમયાંતરે પછી સ્વતંત્ર નાટ્યરૂપે - એકાંકીરૂપે પ્રચલિત થયું. જો કે હાલ આપણી ભાષામાં જે 'એકાંકી' સ્વરૂપ છે તેના મૂળ પણ અંગ્રેજી ભાષામાં જ રહેલા છે. આ સંદર્ભે રમણ સોની નોંધે છે કે, "એકાંકી નાટક અંગ્રેજીના one Act Play નો સીધો, પ્રતિબિંબ જેવો, અનુવાદ છે."[૪૩]

અલબત્ત એકાંકીને અંગ્રેજીમાં કહેવામાં આવે છે કે જેમાં માત્ર એક અંક હોય છે. નાટકની ભજવણીમાં ક્યાંક વચ્ચે મધ્યાંતર આવતું નથી કે પડદો પડતો નથી. નાટક શરૂ થાય ત્યાંથી લઈ પુરું થાય ત્યાં સુધી એ ભજવાતું રહે છે. જેથી પ્રેક્ષકોનો પણ રસભંગ થવાનો પ્રશ્ન રહેતો નથી.

એકાંકીના સ્વરૂપ વિશે આપણે ત્યાં પણ ખૂબ ચર્ચાઓ થઈ છે અને નાટકની જેમ એકાંકીના પણ કેટલાંક ઘટકતત્ત્વો નક્કી કરવામાં આવ્યાં છે.

કથાવસ્તુ :

નાટકની જેમ અહીંયા આખું જીવન નહીં પણ જીવનની કોઈ એકાદ મુખ્ય ઘટના કે પ્રસંગનું આલેખન કરવામાં આવે છે. જેની પ્રસ્તુતિ રંગમંચ ઉપર થઈ શકે. આ કથાનક રસપ્રદ અને એની પ્રસ્તુતિ પણ ગતિશીલ અને રંગમંચને અનુકૂળ હોય એ અનિવાર્ય છે. આ કથાવસ્તુ ભલે પૌરાણિક, ઐતિહાસિક કે સામાજિક હોય પણ એમાં બિનજરૂરી લંબાણ ન હોય અને કથાનકનો વિસ્તાર ન હોય તે ધ્યાન રાખવું જરૂરી છે.

ચરિત્રો-પાત્રાલેખન :

નાટકની જેમ અહીં વધારે પાત્રો સંભવિત નથી. એકાંકી એ મર્યાદિત સમયમાં ભજવાતું નાટક સ્વરૂપ હોવાથી એમાં કથા ખૂબ નાની અને પાત્રોની સંખ્યા પણ ખૂબ જ સીમિત હોય છે. વધુમાં વધુ આઠ-દસ કે બાર પાત્રો સુધી ચલાવી શકાય છે. એનાથી વધુ પાત્રો હોય તો એકાંકી નિષ્ફળ જવાનો સંભવ રહે છે. પ્રસાદ બ્રહ્મભટ્ટ નોંધે છે, ‘‘એકાંકીકારે જે કંઈ સિદ્ધ કરવાનું છે તે પાત્ર દ્વારા કરવાનું હોઈ તેનું મહત્ત્વ જરાયે ઓછું નથી. એકાંકીમાં સામાન્ય રીતે બેથી પાંચ પાત્રોને અવકાશ હોય છે. એકાંકીનું મુખ્ય પાત્ર મહત્ત્વપૂર્ણ હોવાથી ધ્યાનાકર્ષક હોય એ અપેક્ષિત છે.’’[૪૪] એકાંકીના પાત્રો જીવંત અને સચોટ હોવા જોઈએ. બાકી એકાદ-બે મુખ્ય પાત્રો અને અન્ય ગૌણ પાત્ર રૂપે કામ કરતા હોય છે. વળી બધાં પાત્રો એકાંકીની કથાને આગળ વધારતા અને લેખકના ઉદ્દેશ્યને યોગ્ય રીતે દર્શાવે એવાં હોવાં જોઈએ.

સંવાદ લેખન

નાટક હોય કે એકાંકી સંવાદ એનો પ્રાણ છે. તેથી નાટ્યલેખકે એના સંવાદો એકદમ ટૂંકા, ચોટદાર અને માર્મિક લખવા જોઈએ. કેમ કે સંવાદોથી એકાંકીની કથાનો વિકાસ થાય છે. પ્રસાદ બ્રહ્મભટ્ટ નોંધે છે, ‘‘એકાંકીમાં અભિવ્યક્તિનું માધ્યમ સંવાદ છે એ સાચું, પણ માત્ર સંવાદથી એકાંકી સર્જાતું નથી. એકાંકીના સંવાદો પાત્રમાનસના દ્યોતક અને સૂચક હોય એ જરૂરી છે.’’[૪૫] વળી આ સંવાદો એકાંકીના કથાવસ્તુને ધ્યાનમાં રાખીને પાત્રોને, વાતાવરણને ધ્યાનમાં રાખીને લખવાના હોય છે. પાત્રોનો સ્વભાવ, જાતિ અને પહેરવેશ પણ ધ્યાન પર લેવો પડે છે નહિંતર એકાંકી હાસ્યાસ્પદ બને છે. વળી અહીં સમયની પૂરી પાબંદી હોવાથી સંવાદો ટૂંકા હોવા જરૂરી છે. બહુ લાંબા સંવાદો પ્રેક્ષકોને કંટાળો આપે છે અને મુખ્ય કથાનકને શિથિલ બનાવે છે. આમ સંવાદ લેખન ખૂબ જ ચીવટથી કરવું અતિ આવશ્યક છે.

વાતાવરણ

કોઈપણ સાહિત્યકૃતિમાં વાતાવરણ યોગ્ય રીતે ઊભું કરવું જરૂરી હોય છે.

લેખકે જે કાળનું કથાનક પસંદ કરે તે કાળ-સમય એની કૃતિમાં આબેહૂબ દર્શાવવો જોઈએ. એકાંકીમાં પણ કથાનક ઐતિહાસિક હોય તો તે વખતનો પહેરવેશ, ઘર, ભાષા, વ્યવહાર આ બધું જે તે સમયનું દર્શાવવું ખૂબ જરૂરી હોય છે. વળી પાત્રને અનુરૂપ ભાષા-પહેરવેશ પણ વાતાવરણ બનાવે છે. જો કે આ જેટલું લેખક પક્ષે જરૂરી છે તેટલું જ દિગ્દર્શક પક્ષે પણ મહત્ત્વ રાખે છે.

અભિનય

નાટક હોય કે એકાંકી અભિનયથી જ એની સફળતા-નિષ્ફળતાનો ખ્યાલ આવે છે. એકાંકી ગમે તેટલું સારું લખાયું હોય પણ એમાં પાત્ર ભજવતા પાત્રોનો અભિનય જ સારો નહીં હોય તો એકાંકી નિષ્ફળ જવાનું છે. પ્રેક્ષકોને એ જકડી નહીં રાખે. વળી અભિનય એ લેખક કરતા દિગ્દર્શકની જવાબદારી બને છે. એકાંકીમાં નિર્મિત પાત્રોને અનુરૂપ અભિનય કરાવવો અને કલાકારોએ પોતાનું પાત્ર સમજીને એને અનુરૂપ અભિનય કરવો ખૂબ જરૂરી છે.

સંઘર્ષ

નાટકની જેમ એકાંકી ભલે મોટા ફલક પર નથી ભજવાતું, આમ છતાંય એમાં સંઘર્ષનું તત્ત્વ જરૂરી હોય છે. જેને કારણે પ્રેક્ષકોને જકડી રખાય અને તેમનો રસ એકાંકીના અંત સુધી જળવાઈ રહે. આ સંઘર્ષ બે પાત્રો વચ્ચે, જાત સાથે કે વૈચારિક, સૈદ્ધાંતિક પણ હોય છે. આંતર કે બાહ્ય સંઘર્ષથી કથાને-પાત્રોને ગતિ મળે છે. અને પ્રેક્ષકોનું તાદાત્મ્ય જીવંત રહે છે.

ઉદ્દેશ્ય

નાટકની જેમ એકાંકી પણ એક ઉદ્દેશ્ય લઈને આવતું હોય છે જે એમાં નિર્મિત પાત્રો દ્વારા, સંવાદ દ્વારા કે પ્રસંગો દ્વારા સમાજ સુધી લેખક પહોંચાડતો હોય છે. અહીં નવલકથા કે વાર્તા કે નિબંધની જેમ લેખક સીધું કશું નથી કહી શકતો તેથી પાત્ર-સંવાદ કે ઘટના દ્વારા - પરોક્ષ રીતે કહી દે છે.

રંગમંચિયતા

એકાંકીની સૌથી પહેલી શરત એની રંગમંચિયતા છે. એકાંકી ગમે તેટલું

સારું લખાયું હોય પણ જો એ ભજવી શકાય નહીં એવું હોય તો તે યોગ્ય નથી. કેમ કે, કોઈપણ એકાંકી અંતે તો પ્રેક્ષકો સામે ભજવવું જરૂરી હોય છે. તે દૃશ્ય-શ્રાવ્ય કથા છે. કેટલાક દૃશ્યો સ્ટેજ ઉપર નથી ભજવી શકાતા તેનું ધ્યાન લેખકને હોવું જરૂરી છે. જેમ કે આગ, ઘોડેસ્વારી, યુદ્ધ, વરસાદ વગેરે....

ગુજરાતી એકાંકી

એકાંકી પણ અર્વાચીન ગુજરાતી સાહિત્યની ઉપજ છે. નવલકથા, ટૂંકીવાર્તાની જેમ એકાંકી પ્રથમ ક્યું એવો પ્રશ્ન હજી વણઉકલ્યો જ રહ્યો છે. આમ છતાંય એટલું ચોક્કસ નોંધી શકાય કે પારસી નાટ્ય મંડળીઓ દ્વારા એ સમયે ભજવાતા નાના નાટકોમાં એકાંકી તત્ત્વો જોવા મળે છે. નાનાભાઈ રાણી, ખુરશેદજી બાલીવાળા, બીમનજી કાલરાજી, જહાંગીર પટેલ આ બધાએ એ સમયે (૧૮૩૨-૧૯૩૬) ખૂબ નાટકો લખીને ભજવ્યા. આ રીતે ખુરશેદજી બાલીવાલાનું ‘ગુસ્તાદ ધામર’ એકાંકી ગુજરાતી ભાષામાં પારસી રંગભૂમિનું પ્રથમ એકાંકી ગણાય છે. આમ છતાંય ગુજરાતી રંગભૂમિના પ્રથમ એકાંકી તરીકે બટુભાઈ ઉમરવાડિયા દ્વારા લખાયેલું ‘લોમહર્ષિણી’ને ગણાવાયું છે.

ત્યાર પછી આ પરંપરાને અનેક ગુજરાતી સર્જકો અનુસર્યા છે. ઉમાશંકર જોશી, જયંતિલાલ, ચં.ચી. મહેતા, કૃષ્ણલાલ શ્રીધરાણી, દુર્ગેશ શુકલ, ર.વ. દેસાઈ, પન્નાલાલ પટેલ, ચુનીલાલ મડિયા, શિવકુમાર જોશી વગેરે ઘણા સર્જકોએ પોતાના એકાંકીઓથી ગુજરાતી રંગમંચને શણગાર્યું છે.

ગુજરાતી રંગભૂમિ છઠ્ઠા દાયકામાં બદલાઈ છે. પાશ્ચાત્ય સાહિત્યના અભ્યાસ અને પ્રભાવને કારણે એકાંકીની આખી પરંપરા તૂટી છે. એમાં એબ્સર્ડ તત્ત્વો પ્રવેશે છે. જીવાતા જીવનની વ્યથા-પીડા-મનોઘૂંટનનું ચિત્રણ વધે છે. એની રજુઆત વિચિત્રતાથી થાય છે. આવા એકાંકીઓ આદિલ મન્સુરી, મધુ રાય, લાભશંકર ઠાકર, સુભાષ શાહ, શ્રીકાંત શાહ, ચિનુ મોદી, મહેશ દવે વગેરે આપે છે.

આ સંદર્ભે લાભશંકર ઠાકર એકાંકીમાં પણ પોતાની જુદી ઓળખ ઊભી કરે છે. અહીં તેમના એકાંકીઓનો વિગતે અભ્યાસ કરીશું.

૧. મરી જવાની મઝા
૨. બાથટબમાં માછલી
૩. સ્વપ્નાક્ષરી
૪. મકસદ

મરી જવાની મઝા

પ્રાસ્તાવિક :-

લાભશંકર ઠાકર ગુજરાતી સાહિત્યના મહત્ત્વના સર્જક છે. તેઓ કવિ તરીકે પ્રસ્થાપિત થયા પછી ગદ્યલેખન ભણી વળ્યા. 'વહી જતી પાછળ રમ્યઘોષા', 'બૂમ કાગળમાં કોરા', 'લઘરો', 'માણસની વાત', 'ટોળાં, અવાજ અને ઘોંઘાટ' જેવા સર્જકતાથી ભર્યા ભર્યા કાવ્યસંગ્રહો લા.ઠા. દ્વારા પ્રાપ્ત થયા છે. જેમાંથી 'ટોળાં, અવાજ અને ઘોંઘાટ' ને દિલ્હી સાહિત્ય અકાદમીનો પુરસ્કાર પણ પ્રાપ્ત થયો છે.

લાભશંકર ઠાકરે કાવ્યસર્જનના સમાંતરે નવલકથા લેખન પણ કર્યું છે. 'કોણ ?' અને 'અકસ્માત' માં નવલકથાકાર જીવનના અસ્તિત્વમૂલક પ્રશ્નને છણે-વણે છે. 'મારો ડ્રાઈવર', 'પીવરી', 'લીલાસાગર-૧/૨', 'ચંપક ચાલીસા', 'હાસ્યાસન' જેવી અનેક નવલકથાઓ લા.ઠા. એ આપીને ગૂર્જર નવલસાહિત્યને રળિયાત કર્યું છે. નવલકથાકાર લા.ઠા.ની જેમ જ નિબંધકાર લા.ઠા. પણ સંવિત્ત ધરાવે છે. 'સૂરજ ઊગ્યો કેવડિયાની ફણસે', 'મૂંઝારો', 'ધ ઓરેન્જ', 'ક્ષણ-તત્ક્ષણ', 'હમારી સલામ', 'પતિભાવન હો', 'એક મિનિટ' જેવાં નિબંધોમાં લા.ઠા. જીવ-જગત -સંસ્કૃતિ-દેશ-સમાજ વિશે મૌલિક અભિપ્રાય આપે છે.

લાભશંકર ઠાકર કવિતા પછી નાટકમાં વધુ સફળ થયા છે તેમની નાટ્યપ્રવૃત્તિ નિરંતર ચાલતી રહી છે. પોતે નાટ્યલેખનની સાથે સાથે અભિનય અને દિગ્દર્શનમાં પણ રસ લેતા રહ્યા છે. 'પીળું ગુલાબ ને હું', 'મનસુખલાલ મજીઠિયા' અને 'કાહે કોયલ શોર મચાવે રે' જેવા દીર્ઘ નાટકો ગૂર્જર નાટયજગતમાં ચર્ચાસ્પદ રહ્યાં છે. તેનું મંચન પણ ગુજરાતની રંગભૂમિના મહત્ત્વના દિગ્દર્શકો દ્વારા પણ થયું છે. દીર્ઘનાટકોની જેમ જ એકાંકી ક્ષેત્રે પણ લા.ઠા. ઘણા સક્રિય રહ્યા છે. ઋચા શાહ કહે છે કે, ''નાટ્યકાર તરીકે લાભશંકર ઠાકર કેવળ તેમનાં દીર્ઘ નાટકો જ નહીં પણ એકાંકીઓમાં પણ સારી એવી સફળતા મેળવી શક્યા છે. માણસમાં રહેલી કુતૂહલવૃત્તિ, વિસ્મયવૃત્તિનું તેમને આકર્ષણ રહ્યું છે. જે એકાંકીઓમાં દેખાયા કરે છે.''[૪૬]

લા.ઠા.ના એકાંકીઓ વિદેશોમાં પણ તેનું પઠન થયેલું છે. તે સંદર્ભે લેખકના શબ્દોમાં નોંધી શકાયછે. “મારા પ્રથમ એકાંકી સંગ્રહમાં (મરી જવાની મઝા-માં) એક ‘કુદરતી’ નામનું એકાંકી છે. ૧૯૯૮માં મને અને મિત્ર સિતાંશુ યશશ્ચંદ્રને અમેરિકામાં વિવિધ રાજ્યોમાં કાવ્યપઠન માટે નિમંત્ર્યા હતા.”[૪૭]

એમની પાસેથી ‘સ્વપ્નાક્ષરી’, ‘બાથટબમાં માછલી’, ‘મરી જવાની મઝા’, ‘મકસદ’ જેવા એકાંકી સંગ્રહો પ્રાપ્ત થયા છે. લા.ઠા.નાં એકાંકીઓમાં અસ્તિત્વમૂલક સમસ્યાઓનું નિરુપણ મળે છે. અહીં ‘મરી જવાની મઝા’ એકાંકી સંચય વિશે વિગતે વાત કરવાની છે આ સંગ્રહમાં કુલ સાત એકાંકી સંગ્રહિત છે. ‘મરી જવાની મઝા’, ‘કુદરતી’, ‘ઈરાદો’, ‘નોનસેન્સ’, ‘કાદવ કીચડ’, ‘ટાઉનહોલમાં સ્વર્ગ નથી’, ‘આ અવાજ મારા મનને ભરી’, અહીં પાત્ર બાહુલ્ય નથી. બે કે ત્રણ પાત્રો દ્વારા નાટક આગળ વધે છે. અહીં મનુષ્યસહજ સૂક્ષ્મ સંવેદનો સુંદર રીતે રજૂ થયાં છે. પ્રારંભમાં નાટકનાં કથાવસ્તુ વિશે વિગતે જોઈએ.

કથાવસ્તુ :

‘મરી જવાની મઝા’ એકાંકી સંગ્રહમાં કુલ સાત એકાંકી છે.

‘મરી જવાની મઝા’ સંગ્રહનું પહેલું એકાંકી છે. જેનો વિષય પ્રમાણમાં અરુઢ એટલે કે નવતર છે. ખૂબ જ સુખ સગવડ અને સાહબીમાં જીવતી એક રાજકુમારીને એક સામાન્ય માણસની જેમ જીવવાની ઝંખના છે. આ એકાંકીમાં આરંભે છાપા વેચનાર એક ફેરિયા પાસે બગલથેલો લઈને ફરતો એક રાહદારી આવે છે. આ રાહદારી ચિરપ્રવાસી છે એણે સતત પ્રવાસ જ કર્યે રાખ્યો છે. છાપા વેચતો ફેરિયો આ રાહદારીને બેસવાના અને સૂવાના આનંદથી વાકેફ કરે છે. ‘બ’ અને ‘છ’ નામના અન્ય બે પાત્રો માંથી ‘છ’ ને ખૂબ ભૂખ લાગે છે પરંતુ બંનેમાંથી કોઈ પાસે ખાવાનું નથી તેથી બંને જણ થાકીને ઊંઘી જાય છે. એ જ સમયે દરવાનો - ચોકીદારોની નજર ચૂકવીને મહેલમાંથી બહાર નીકળી જતી રાજકુમારી અહીં આવી પહોંચે છે અને ‘છ’નાં નાકમાં મોરપિચ્છ ફેરવીને તેને જાગૃત કરે છે. ઝબકીને જાગી ગયેલા ‘છ’ (છાપાવાળા)ને રાજકુમારી કહે છે કે મને મોર જોવા લઈ જા. ‘છ’ ના પાડીને ત્યાંથી ચાલ્યો જાય છે. રાજકુમારી ‘છ’ નો પીછો કરે છે. થેલાવાલો ‘બ’ હજુ ત્યાં જ સૂતો છે. એટલામાં રાજકુમારીના અંગરક્ષકો ત્યાં આવી પહોંચે છે અને ‘બ’ ને

જગાડીને રાજકુમારી વિશે તથા તેના પોતાના વિશે પૃચ્છા કરે છે. 'બ' તેમને 'છ' વિશે વાત કરે છે તેથી બંને અંગરક્ષકો 'છ' ને શોધવા માટે બસ સ્ટેશન તરફ જાય છે અને 'બ' પાછો સૂઈ જાય છે. પેલા બંને અંગરક્ષકો 'છ' અને રાજકુમારીને લઈને આવે છે. રાજકુમારી છ નાં છાપા વેચી રહી હતી. તેથી બંને અંગરક્ષકો 'છ' પર રાજકુમારીને ભગાડી જવાનો આરોપ મૂકે છે. રાજકુમારી કહે છે કે પોતે સ્વચ્છાએ જ 'છ' ની સાથે ગઈ હતી કેમ કે રાજકુમારી ને છાપાં વેચવાની ખૂબ મજા આવી હતી. રાજકુમારી સૂતેલા 'બ' ને જગાડે છે. દરમિયાન ચોકીદાર નં.-૨ ભૂલથી સાઈકલની ઘંટડી વગાડી બેસે છે ઘંટડીનાં મધુર ધ્વનિથી મોહિત થયેલી રાજકુમારી ઘંટડી વગાડવા લાગે છે. 'છ'ને ભૂખ લાગી છે 'બ' ને સૂઈ જવું છે. ચોકીદાર (અંગરક્ષક) નં. ૧ ને બીડી પીવી છે. રાજુમારી પણ બીડી પીવે છે. 'છ' ભૂખથી મરી જાય છે તે દૃશ્ય જોઈને રાજકુમારી પણ મરી જવાની ઈચ્છા વ્યકત કરીને ઢળી પડે છે. બંને અંગરક્ષકો ભાગી જાય છે થોડીવાર પછી રાજકુમારી મરી જવાની મઝા આવે છે એમ કહીને ફરીથી ઢળી પડે છે.

સંગ્રહનું બીજું એકાંકી કુદરતી છે. જેમાં હરિલાલ, ચંદુ, કૃપાશંકર, કાશી અને બાબુ જેવાં પાંચ પાત્રો છે. અહીં પ્રારંભમાં બાબુને ઠાઠડીમાં ગોઠવતાં ગોઠવતાં હરિલાલ છળે છે કારણ કે એને બાબુ જીવતો જણાય છે. એ પછી તો અન્ય સ્વજનો તેને પંખો નાખીને ભાનમાં આણે છે. બાબુ પોતે સ્વર્ગમાં જઈને પાછા આવ્યાનો દાવો કરે છે. અને સ્વર્ગ લોકનું વર્ણન કરે છે. તેમજ પોતે પુણ્ય કરવા વિષયક વાર્તાલાપ કરે છે જેમાં તે વારંવાર કુદરતી શબ્દનો પ્રયોગ કરે છે. અહીં લેખકે બાબુના પાત્ર દ્વારા પાપ પુણ્ય આદિ માન્યતાઓ વિશે જરા જુદી રીતે વિચાર કર્યો છે.

સંગ્રહનું ત્રીજુ એકાંકી 'ઇરાદો' છે. એકાંકીનો નાયક સદાશિવ એક સરલહૃદયી ઈન્સાન છે જે બીજાને કહેલું ચીધેલું કામ જ કરે છે. બીજા શબ્દોમાં કહીએ તો સદાશિવની ક્રિયાઓ કોઈ અન્યના કાર્યની કે આદેશની પ્રતિક્રિયા જ હોય છે. એક નાટયગૃહમાં સદાશિવ આવી જ રીતે, કોઈ પરાણે નાટકની ટિકિટ પકડાવી દે છે. તેથી આવી ચડે છે. નાટ્યગૃહનાં મંચ પર રડી રહેલી પારુ નામની સ્ત્રીને તે સધિયારો આપે છે. સદાશિવને તેના ઘરનાં સભ્યોએ તેનાં હિસ્સાની ચીજો અને નાણા આપીને કાઢી મૂકયો છે. પારુની પૃચ્છાના પ્રત્યુત્તરમાં સદાશિવ તેને આ મુજબની પોતાની વાત કહે છે.

પિતાના કહેવાથી ઈલેક્ટ્રીકલ ઈજનેર થઈને મિલમાં નોકરી કરતો સદાશિવ તેની બાજુમાં રહેતી વિધવાથી ભોળવાઈ જઈને તેની સાથે અલાહાબાદ જતો રહે છે. કપૂરી નામની આ વિધવા પછી 'બજાર'માં બેસી જાય છે. સદાશિવ એક સળગતાં મકાનમાં ફસાયેલી બાળકીને બચાવવા જતા પગ ભાંગી બેસે છે. પારુ પણ સદાશિવને પોતાનાં વિશે જણાવે છે. પારુના ઓરમાન પિતા પારુ પર કુદૃષ્ટિ કરે છે અને એકવાર જ્યારે આ ઓરમાન પિતા પારુ પર બળજબરી કરવા જાય છે ત્યારે સૂર્યકાન્ત નામનાં પારુના ઓરમાન પિતાનું ખૂન થઈ જાય છે. ખૂન કોણે કર્યું છે તેની પારુ સિવાય કોઈને ખબર નથી પણ સદાશિવ કહે છે કે આ ખૂન તેણે પોતે કર્યું છે. ૧૦ વર્ષ પહેલાની આ વાત પારુ FLASHBACK રૂપે રજૂ કરે છે. જેમાં સદાશિવ પોતાની કાંખઘોડીથી સૂર્યકાંતનું ખૂન કરતો દેખાય છે. અહીં જેનું ખૂન થયું છે તે સૂર્યકાંત પોલીસ ઈન્સ્પેક્ટરને લઈને આવે છે અને પોતાનું ખૂન કરનાર પારુની ધરપકડ કરવાનું કહે છે. પારુ આ ખૂન સદાશિવે કર્યું હોવાનું કહે છે. ઈન્સ્પેકટર સદાશિવની ઉલટતપાસ કરે છે અને સદાશિવના ઉત્તરો સાંભળીને અકળાઈ ઊઠે છે. સદાશિવ ખૂન કર્યાનું કબૂલે છે. પણ સૂર્યકાન્ત તેનો વિરોધ કરે છે અને કહે છે કે મારું ખૂન તો ૧૦ વર્ષ પહેલાં થયું હતું અને સદાશિવ તો અહીં ફક્ત ૧૫ મિનિટ પહેલા જ આવ્યો છે. તેથી પોતાની હત્યારી તો પારુ જ છે.

છેવટે પારુનાં સૂચન પરથી આ ચારેય જણ ચિઠ્ઠીઓ ઉપાડીને ખૂની શોધવાનું ઠરાવે છે. આ પદ્ધતિ મુજબ ઈન્સ્પેકટર સૂર્યકાન્તની ધરપકડ કરે છે. પારુ સદાશિવને પોતાનો સ્વીકાર કરવાનો કહે છે. સદાશિવ કહે છે કે તારો સ્વીકાર કરવાનો મારો ઈરાદો નથી પરંતુ તું કહે છે એટલે કરું છું.

'નોનસેન્સ' શીર્ષક ધરાવતું પછીનું એકાંકી ટેકનિકથી લખાયેલું છે. આ એકાંકીનું કથાનક સંક્ષિપ્તમાં જોઈએ.

માધવ અને અનસૂયા નામના બે પાત્રો એક નાટકમાં અભિનય કરી રહ્યા છે. ડિરેક્ટર તેમને ડિરેકશન આપે છે. માધવ, અનસૂયા અને ડિરેક્ટર ત્રણે જણ પોતે જે નાટક ભજવી રહ્યા છે તેની અર્થહીનતાથી અકળાઈ ઊઠે છે. આ ત્રણેય જણ લેખકને કોસે છે અને લેખકે ઊભી કરેલી ગૂંચમાંથી છૂટવાના પ્રયાસો વિચારે છે. દરમિયાન એક પીપૂડાવાળો પીપૂડું વગાડતો વગાડતો પસાર થાય છે. માધવ આત્મહત્યાનો ઉપાય સૂચવે છે ત્યાં જ એક બાળક હાથમાં પીપૂડું લઈને આવે છે

અને માધવને પીપૂડું વગાડવાનું કહે છે. માધવ પીપૂડું વગાડે છે અને બાળક જતું રહે છે. આ બાળક માધવને પપ્પા તરીકે સંબોધે છે જ્યારે વાસ્તવમાં માધવ આ બાળકને ઓળખતો જ નથી ! ડિરેકટર આપઘાત કરતાં એકવાર પીપૂડું વગાડવાની ઈચ્છા વ્યક્ત કરે છે. અનસૂયા તેને પીપૂડાંવાળાની પાછળ જવાનું કહે છે. ડિરેકટર પીપૂડાવાળાની પાછળ જાય છે અને જ્યારે પરત આવે છે ત્યારે જેના મોં પર લાલ રંગની ચાંચ ઊગી નીકળે છે ! પીપૂડાંવાળાને શોધવા જતી વેળા સીંગદાણાની લારીમાંથી એક દાણો ગૂપચૂપ મોઢામાં નાખવાને લીધે ડિરેકટરને આ ચાંચ ઊગી છે ! માધવ પોતાના ગજવામાં રહેલું ગાજર પણ ડરથી ફેંકી દે છે ! અનસૂયાનાં ગજવામાંથી માધવનો ફોટો નીકળે છે. પીપૂડું વગાડવા માટે પીપૂડાવાળાને શોધવો જરૂરી છે તેથી ખોટું બોલીને પીપૂડાંવાળાને ફસાવવાનો તથા તેનું ખૂન કરવાના આઈડિયા અનસૂયા માધવને આપે છે. ડિરેક્ટર અને અનસૂયા પરશોત્તમ નામના પીપૂડાંવાળાને બોલાવી લાવે છે. માધવ પરશોત્તમને ત્રણેયે કરેવા ધારેલી આત્મહત્યા વિશે કહે છે. ત્યારે પરશોત્તમ પણ મરવાની ઈચ્છા વ્યકત કરે છે કેમ કે તેની પ્રેમિકા સવલી તેને છોડીને ફૂલિયાને પરણી ગઈ છે. પરશોત્તમ મરતાં પહેલા એકવાર હોટેલ ખોલીને સવલીને બતાડી દેવા માંગે છે. માધવ, અનુસૂયા કે ડિરેક્ટર - કોઈની પાસે પીપૂડું ખરીદવાના પૈસા નથી. પરશોત્તમ પીપૂડું આપવાની ના પાડે છે અને જતો રહે છે. આ ત્રણેય અંતે કંટાળીને પ્રેક્ષક બની જવા માટે રંગમંચ પરથી પ્રેક્ષાગારમાં ઉતરવા જાય છે ત્યાં જ ખાખી હાફપેન્ટ, બનિયન, ગોગલ્સ અને માથા પર મુગટ પહેરેલ વ્યક્તિ પિસ્તોલનો ધડાકો કરીને મંચના પગથિયાં ચડે છે. આ વ્યક્તિ કેળું ખાઈ, પિસ્તોલની નળીમાં ફૂંક મારે છે અને પરદો સરકી જાય છે. વળી, ગોળીનાં અવાજ સાથે પરદો ખૂલે છે. મુકુટધારી પાછા પગે ચાલીને રંગમંચની વચ્ચે ગોઠવાય છે. ત્યારે પુનઃ પટાક્ષેપ થાય છે.

અભિનેયતા ઉપરાંત ભારોભાર નાટ્યાત્મકતા અને હાસ્યકટાક્ષથી ભરપૂર એવું આ એકાંકી સુઘડ અને મંચનક્ષમ એકાંકી બને છે.

‘કાદવ-કીચડ’ એકાંકી પાણી અને કાદવકીચડની સૂગ ધરાવતા પદ્મનાભ નામના એક માણસની ટ્રેજડીનું એકાંકી છે આ એકાંકીનું કથાનક સંક્ષિપ્તમાં જોઈએ.

પદ્મનાભ નામનો આ એકાંકીનો નાયક કાદવકીચડથી કંટાળી ગયો છે. એને સ્વચ્છ જગ્યામાં રહેવું છે. અવિનાશ નામનો અન્ય માણસ કાદવકીચડમાં આળોટવા

માગે છે તેથી તે પદ્મનાભને કાદવકીચડવાળી જગ્યાનું સરનામું પૂછે છે. પદ્મનાભ કાદવકીચડવાળી જગ્યાએ નર્યું દુઃખ છે તેમ કહીને રસ્તો બતાવતો નથી. પોતે આળોટ્યા કરે છે. દરમિયાન તેની પત્ની લક્ષ્મી ત્યાં આવી ચડે છે. લક્ષ્મી પદ્મનાભને ઘેર લઈ જવા ચાહે કે પણ પદ્મનાભ ના પાડે છે. તેથી લક્ષ્મી પોતે બનાવેલી પૂરણપોળી ખાવા માટે અવિનાશને લઈ જાય છે.

બીજા દશ્યમાં ઈન્દ્રનો પ્રવેશ થાય છે. સ્વર્ગનાં આ દશ્યમાં તમામ ચીજોનો અસ્વીકાર કરવાની પદ્મનાભની તપશ્ચર્યાથી ભય અનુભવતો ઈન્દ્ર મેનકાને પદ્મનાભનો તપોભંગ કરવાનો આદેશ આપે છે.

પછીના દશ્યમાં મેનકા પદ્મનમભનો તપોભંગ કરવાનો પ્રયાસ કરે છે. પણ પદ્મનાભ વિચલિત થતો નથી. તેથી સ્વયં ઈન્દ્ર તેની પાસે આવીને તેને સ્વર્ગ સ્વીકારવા વિનંતી કરે છે લક્ષ્મી અને અવિનાશ પણ આવી જાય છે. લક્ષ્મી પોતાના પતિને મળેલા સ્વર્ગથી અત્યંત પ્રસન્ન થાય છે પણ પદ્મનાભ તો અવિચલ અને સ્થિતપ્રજ્ઞ જ રહે છે. સ્વર્ગનાં બે માળી પાણીની ડોલ લઈને પદ્મનાભ જ્યાં બેઠો છે ત્યાં જ સ્વર્ગ આવા આવી જાય છે. પદ્મનાભ ગભરાઈને સિંહાસન પર ચઢી જાય છે. અને અમે કાદવ છીએ - અમે કીચડ છીએ ના સમૂહગાન સાથે નાટક સમાપ્ત થાય છે.

પ્રત્યેક ચીજને કાદવ-કીચડ તરીકે જ મૂલવતા એકાંકીનાયક પદ્મનાભની મનોદશા અને તેની નિઃસ્પૃહવૃત્તિનું આ એકાંકી ભૌતિક સુખ-સુવિધાઓને કાદવ ગણીને આલેખાયેલું પ્રતીકાત્મક અને લાભશંકર ઠાકરનું એક ઉત્તમ એકાંકી બની રહે છે.

'ટાઉનહોલમાં સ્વર્ગ નથી' એક વ્યંગપ્રધાન એકાંકી છે. આ એકાંકી કદમાં ઘણું જ નાનું છે. આનું કથાનક સંક્ષિપ્તમાં જોઈએ.

હાજી અને નાજી નામના બે પાત્રો ટાઉનહોલનાં બારણાં પાસે ઊભા રહી ટોકરી વગાડીને લોકોને ભેગા કરી રહ્યા છે કેમ કે આ બંને શેરીનાટક ભજવી રહ્યા છે. બંને જણ ટાઉનહોલના પ્રવેશદ્વાર આડે ધરી રાખેલું કપડું હટાવે છે. ત્યાં જ યુધિષ્ઠિર આવે છે અને આ બારણાને સ્વર્ગનાં દ્વાર માનીને ખખડાવે છે. બારણાં ખુલતાં નથી એટલે પગથિયે બેસીને સિગારેટ પીએ છે. ત્યાં જ નીચે ઈન્દ્ર બેઠેલા

જણાય છે. યુધિષ્ઠિર ઈન્દ્રને રાવ કરે છે કે તમારા સ્વર્ગનાં બારણાં કોઈ ખોલતું નથી. ઈન્દ્ર કહે છે કે આ સ્વર્ગ નથી ટાઉનહોલ છે. અને ત્યાં નાટક ચાલે છે. યુધિષ્ઠિર કહે છે કે મને છેતરવામાં આવ્યો છે. હું બદલો લઈશ. ઈન્દ્ર કહે છે કે આપણે બધાં જ છેતરાયા છીએ. તને સ્વર્ગ મળતું નથી અને મને સામેની હોટલમાં ખાલી ટેબલ મળતું નથી. ઈન્દ્ર કહે છે કે સ્વર્ગ તારા મનમાં જ છે. યુધિષ્ઠિર જતો રહે છે ઈન્દ્ર હાજીને જે સવાલ પૂછે તેનો જવાબ હાજીમાં અને નાજીને જે પ્રશ્ન પૂછે તેનો જવાબ નાજીમાં મેળવે છે. ઈન્દ્ર પણ જતો રહે છે અને હાજી-નાજી પણ ટોકરી વગાડતા જતા રહે છે.

ઈન્દ્ર અને યુધિષ્ઠિરની મિથ અને ફેન્ટસીના તાણાવાણાથી રચાયેલું આ લઘુ નાટક PLAY WITHIN PLAY ની પ્રયુક્તિથી રચાયેલું એકાંકી બની રહે છે. એમાં આધુનિક જનજીવનના અને મનુષ્યની એકલતાનાં અનેક બિલો ઉપસી આવે છે.

આમ, 'મરી જવાની મઝા' સંગ્રહનાં એકાંકી વિષયવૈવિધ્યની રીતે ધ્યાનપાત્ર છે.

ભાષાકર્મ :

આપણે જાણીએ છીએ કે લા.ઠા. મુખ્યત્વે કવિ અને નાટયકાર છે. તેમના કવિ હોવાનો લાભ નાટકને પણ મળે છે. તેથી લા.ઠા.નાં નાટકોની ભાષા કાવ્યમય-હોવા ઉપરાંત લાઘવસભર છે. વળી, પાત્રોચિત ભાષાવિન્યાસ લા.ઠા.ના સંવાદોની વિશેષતા છે હાસ્ય, વિચાર, આવેશ જેવા વિવિધ ભાવોને લેખક સંવાદોમાં લીલયા ઢાળી શકે છે આપણે લા.ઠા.નાં નાટકોનાં પાત્રોના સંવાદોનો ઉદાહરણ જોઈએ.

"ડિરેકટર -કેમ અટકી ગયો માધવ ? બોલને.

માધવ -મને અટકાવી દેવામાં આવ્યો.

ડિરેકટર - કોણે અટકાવ્યો ?

માધવ -ઝોડની જેમ વળગ્યો છે.

ડિરેકટર -કોણ ? માધવ, કોણ ?

માધવ -લેખક

ડિરેકટર -ઓહ, માધવ ! હવે કેટલી વાર છે ?

માધવ - શેની ?

અનસૂયા -આપઘાતની.''[૪૮]

નાટયકળાના મરમી લા.ઠા.ને મંચનો પણ અનુભવ છે. નાટયમાં અભિનય તેમજ નાટય દિગ્દર્શન પણ તેમણે કરેલું હોઈ નાટકની લવચિક ભાષા થકી તેઓ અવગત છે. ભાષાનું યોગ્ય રીતે નિરુપણ કેવી રીતે કરી શકાય, તેમાં આરોહ-અવરોહ અને કાકુ હોય તેમજ બોલચાલની ભાષાનો સર્વાધિક વિનિયોગ હોય એ જરૂરી છે તે સત્ય લા.ઠા. જાણે છે. જરૂર પડ્યે પાત્રની એકોકિત - monlogue વખતે લા.ઠા. પાત્રના આંતરમનને સુરેખ રીતે મૂકી આપે છે. 'કાદવ કીચડ' નાટકનો પદ્મનાભ આ રીતે બોલે છે :- ''એવાં ખાબોચિયાં ભરાઈ ગયાં છે કે ચાલવાનો રસ્તો જ નથી. ચારે બાજુ કાદવ અને કીચડ. કપડાંની તો પત્તર ફડાઈ ગઈ છે અરે, આ બધી જગ્યા તો સાવ કોરી જ છે. અહીં ક્યાંય કાદવ-કીચડ નથી. ત્યારે અચરજની વાત છે. આવી ચોખ્ખી જગ્યા! વાહ ભઈ ! વાહ !''[૪૯]

આમ, આ એકાંકીની ભાષા પ્રવાહી છે તેમ બળકટ પણ છે. નાયક પદ્મનાભનો મેનકા સાથેનો આ સંવાદ પણ રસપ્રદ છે જુઓ :-

''પદ્મનાભ : આ એવી સરસ જગ્યા છે. ક્યાંય કાદવ નથી. કીચડ નથી. કોઈને પણ અહીં રહેવાની ઈચ્છા થાય.

મેનકા :-(નજીક સરકીને પદ્મનાભનો હાથ પકડે) આપ અતિ સુંદર છો, અતિ મોહક છો.

પદ્મનાભ :- (સ્હેજ ચમકીને) મારા હાથને કાદવથી શા માટે ખરડે છે, મેનકા ?

મેનકા :- તમે મારા પ્રિયતમ છો.

પદ્મનાભ :- વાણીને કાદવથી શા માટે ખરડે છે, મેનકા ?

(મેનકા પદ્મનાભનો હાથ છોડી દે છે અને ડૂસક ભરવાં લાગે છે)

પદ્મનાભ :- આંસુને કાદવથી શા માટે ખરડે છે, મેનકા ?

મેનકા :- તમે નિષ્ઠુર છો, ક્રૂર છો, હું તમને શાપ આપું છું.

પદ્મનાભ :- મને કશાની કામના નથી.

મેનકા :- તમે ઢોંગી છો.

પદ્મનાભ :- હું કશું નથી.

મેનકા :- તમને ઈન્દ્રાસનની કામના છે.

પદ્મનાભ :- ઈન્દ્રાસન ? અરે, મને પૂરણપોળીની પણ ઇચ્છા નથી રહી ત્યાં ઈન્દ્રાસનની શી ગણતરી ?''[૫૦]

આ એકાંકીમાં આપણે જોઈ શકીશું કે, મેનકાની ભાષા સંસ્કૃત તત્સમ - પદાવલિ ધરાવતી ભાષા છે, જે સામે પક્ષે લક્ષ્મીના મુખે બોલાયેલા શબ્દોમાં સ્ત્રીસહજ સ્થભાવોક્તિ છે.

ટૂંકમાં - 'મરી જવાની મઝા' એકાંકી સંચયમાં નાટયકારે ભાષાના મુદ્દે નોંધપાત્ર કલા અને કસબના દર્શન કરાવ્યાં છે. અહીં વિષય, વિચાર, પાત્ર એમ ત્રિવિધ સ્તરે યોગ્ય ને અનુકૂળ ભાષાનો વિનિયોગ થયો છે. આમ, ભાષાકર્મની રીતે નાટયકારે ઉત્તમ કળાનાં દર્શન કરાવ્યાં છે એમ કહી શકાય.

પાત્રાલેખન :

નાટકકારનું મુખ્ય સાધન પાત્રો છે. ભાષા એ સર્જનનું સાધન છે એ ખરું પરંતું નાટયકારે પાત્રો દ્વારા જ, તેમનાં વાણી-વર્તન અને વહેવાર દ્વારા જ પોતાનું લક્ષ્ય સિદ્ધ કરવાનું હોય છે. એ અર્થમાં જે કાંઈ છે એ પાત્રો જ છે.

'મરી જવાની મઝા' એકાંકી સંગ્રહનાં સાત નાટકોમાં પાત્ર બાહુલ્ય નથી. ખૂબ જ મર્યાદિત પાત્રોથી લેખકે કામ લીધું છે. પરિણામે નાટકમાં પાત્રો વધુ sharp અને વધુ માનવીય બની શક્યાં છે. પાત્રોના અતિરેકમાં ઘણીવાર પાત્રો flate બની રહેવાનો ભય ઊભો થાય છે. અહીં એવું થયું નથી એ સારું ચિહન છે.

સુખ-સુવિધાસભર મહેલનું ભૌતિકવાદી જીવન જીવીને ત્રસ્ત થઈ ગયેલી 'મરી જવાની મઝા' નાટકની નાયિકા રાજકુમારી પોતાની સહજતા અને ભોળપણને લીધે સૌની સહાનુભૂતિ ને પાત્ર બને છે. મોર છે પીંછું જોઈને, ગળામાં મણકાની

માળા પહેરીને, છાપું ! બેસીને, બીડી પીઈને અથવા સાઈકલની ઘંટડી વગાડીને આનંદનો અનુભવ કરતી રાજકુમારી સામાન્ય જીવનનો મહિમા કરતું પ્રતિકાત્મક પાત્ર બનીને રહી છે. એવી જ રીતે ભૂખ્યા ફેરિયાનું પાત્ર પણ અભાવનો વિરોધાભાસ રચી આપીને રાજુકમારીની જીવનશૈલથી જુદી શૈલીને તાદશ્ય કરી આપે છે.

‘ઈરાદો’ એકાંકીનાં પાત્રો પણ ધ્યાનપાત્ર છે. જેમાં સદાશિવનું પાત્ર વધું મહત્ત્વનું છે. આ એક રોચક પાત્ર છે. દરેક કામ બીજાના કહેવાથી કરતો યુવક સદાશિવ ભગવાન કર જેવી નિખાલસતા અને સરળતા ધરાવે છે પિતાના કહેવાથી જ એ ઈલેક્ટ્રિકલ ઈજનેર બને છે. એવી જ રીતે વિધવા પડોશણ કપૂરીના કહેવાથી તેની સાથે અલ્હાબાદ પણ જાય છે. પારુના કહેવાથી તે પારુનો સ્વીકાર પણ કરી લે છે તેમ પારુના ઓરમાન પિતા સૂર્યકાન્તના ખૂનનો ગુનો પણ કબૂલી લે છે. ઈરાદો એકાંકી આગંતુક એટલે કે સદાશિવના પાત્રનું વ્યક્તિત્વ તેનાં વાણી-વર્તન-વ્યવહારથી ઊપસતું જાય છે. સદાશિવ ભલો-ભોળો ને ભોટ પ્રકારનો નિરુપાયો છે.’ તે સુખ-દુઃખ, પાપ-પુણ્ય, નીતિ-અનીતિ વગેરે રાગાત્મક દ્વન્દ્વોને ઓળખતો નથી. તે એની મસ્તી અને ધૂનમાં જીવતો હોય છે. કોઈને પણ પીડા થાય અને દુઃખમાંથી ઉગારવા માટે ‘બચાવો’ની હાકલ પડે તો આ પરદુઃખભંજક સદાશિવ પરિણામતો કશો પણ વિચાર કર્યા વિના તેમાં ઝપલાવે છે.

‘કાદવ-કીચડ’ એકાંકીનાં પાત્રો પણ નોંધનીય છે. જેમાં લેખકે પધ્મનાભ અને અવિનાશના વિરોધાભાસી વિચારો મૂકી સુંદર નાટયાત્મકતા સર્જી છે. અવિનાશના પાત્ર વિશે ઋચા શાહ નોંધે છે કે, “અવિનાશના પાત્રને એકાંકીકારે ઝાઝું ઉપસાવ્યું નથી. આ પાત્રને યોગ્ય ઉઠાવ મળી શક્યો નથી. જો તેને યોગ્ય ઉઠાવ મળ્યો હોત તો પધ્મનાભ અને અવિનાશ વચ્ચેનો સંઘર્ષ આ એકાંકીને વધુ ચોટદાર બનાવી શક્યો હોત.”[૫૧] આમ, અવિનાશનું પાત્ર એકાંકીના અર્ધભાગ સુધી વિસ્તરતું દેખાય છે. લેખકે પધ્મનાભ અને અવિનાશના વિરોધાભાસી વિચારો સુંદર રીતે ઉપસાવ્યાં છે.

એવી જ રીતે મેનકા, બ : બગલથેલાવાળો છ - છાપાવાળો, રાજકુમારી, હરિલાલ, ચંદુ, કૃપાશંકર માધવ, અનસૂયા આદિ પાત્રો પણ ચરિત્રની કક્ષાએ ઊપસાવવાનો લેખકનો પ્રયાસ કાબિલેદાદ છે. લેખક પાત્રને ઊપસાવવા માટે વાણી-વર્તન અને વ્યવહાર રજુ કરવાની કલાત્મક પ્રયત્ન કરે છે અને તેમાં સફળ

થાય છે.

સંઘર્ષ :

લા.ઠા.નાં આ એકાંકીઓમાં યેનકેન પરિસ્થિતિ જન્ય સંઘર્ષનું નિરુપણ મળે છે. નાટકનું અવર નામ જ સંઘર્ષ છે. વાસ્તવમાં તો સ્થૂળ કે સૂક્ષ્મ, બાહ્ય કે આંતર સંઘર્ષ વિના નાટક નાટ્યત્ત્વને પામતું નથી. 'મરી જવાની મઝા'માં રાજકુમારીનો જાત સાથેનો સંઘર્ષ નિરુપિત છે. તેને હવે સાદું-સરળ જીવન જીવવું છે. 'કુદરતી'માં પ્રારંભ જ સંઘર્ષપૂર્ણ સ્થિતિથી થાય છે. 'કાદવ-કીચડ'માં પણ પદ્મનાભ અને મેનકા વચ્ચે પરિસ્થિતિજન્ય સંઘર્ષ નિરુપણ પામ્યો છે. લાભશંકર અલબત્ત, સૂક્ષ્મ અને આંતરિક સંઘર્ષને અધિક મહત્ત્વ આપનારા ચિંતક સર્જક છે. અહીં પાત્રો પોતાની જાત સાથે સતત ઝૂઝતાં-ઝઝુમતાં અનુભવાય છે. વળી, તેઓ 'સંઘર્ષ'માંથી જાતબળે જ બહાર પણ આવે છે ને આ નાટકોની વિશેષતા ગણી શકાય.

લાભશંકર ઠાકરનાં નાટકોનું દર્શન :-

૧૯૬૦ પછી લા.ઠા. એક એબ્સર્ડ સર્જક તરીકે સાહિત્ય જગતમાં પ્રવેશ્યા. તેઓ એબ્સર્ડ નાટકના વૈતાલિક તરીકે પણ ઓળખાય છે. લા.ઠા.નું આ જીવનદર્શન તેમની કૃતિઓમાં, ખાસ કરીને નાટયકૃતિઓમાંથી તારવી શકાય છે. 'એલ્સડિટી' અને 'મોડર્નિટી' લા.ઠા.નાં નાટકોની વિશેષતા છે. લા.ઠા. જીવને અને મનુષ્યના આ જગત પરના અસ્તિત્વને એક 'લીલા' માને છે. એટલે જ કળાપ્રવૃત્તિ પણ તેમને માટે કેવળ લીલા જ છે. લા.ઠા.નાં નાટકોમાં માનવનિયતિનું સૂક્ષ્માતિ-સૂક્ષ્મ નિરુપણ મળે છે. મનુષ્યના નિયતિમૂલક પ્રશ્નો અહીં પાત્રના માધ્યમથી સુંદર રીતે પ્રગટ થયા છે. ડૉ. ઈલિયાસ આખલી નોંધે છે :- ''મરી જવાની મઝા એકાંકીમાં બે પાત્રોનું સન્નિધિકરણ કરીને લાભશંકર ઠાકર સાંપ્રત, વધુ સાચા અર્થમાં કહીએ તો આધુનિક સમાજનાં બે અંતિમોનું કાવ્યાત્મક poetic નિદર્શન કરાવી આપે છે, જેમાં તેમની સમાજલક્ષિતા વ્યક્ત થાય છે. સાહિત્યકાર - સાચો શબ્દસ્વામી ક્યારેય સમાજનિરપેક્ષ નથી હોતો, બલકે, પોતાનાં યુગ/પરિવેશ/ સમાજ/માવનજીવન સાથે તેની નિસબત પ્રથમ ક્રમે હોય છે. અને આ માનવીય નિસબત જ સર્જકને સર્જનસામગ્રી સંપડાવે છે.''[૫૨]

મંચિયતા :-

લા.ઠા.નાં આ નાટકોને લાગેવળગે છે, ત્યાં સુધી આ સઘળાં નાટકો મંચનક્ષમ બની શકયાં છે. લા.ઠા.નો રંગભૂમિ પરનો પ્રત્યક્ષ અનુભવ અહીં ખપ લાગ્યો છે લા.ઠા.ની વિશેષતા એ છે કે, તેઓ વિચારતત્ત્વ આધારિત ચિંતનપ્રદ નાટકો લખવા છતાં મંચ પરની સફળતાને ધ્યાનમાં લે છે પરિણામે તેમનાં નાટક સાચા અર્થમાં 'દ્વિજ' બને છે. વળી દિગ્દર્શનની દૃષ્ટિએ પણ એમાં ઘણી સરળતા રહે છે. દરેક દશ્ય સારી રીતે ઉપસાવી શકાય છે. વધુ વડતી પ્રોપર્ટી કે મોટા-મોટા સેટ લા.ઠા.ના આ નાટકોમાં ન હોવાથી એને સહેલાઈથી ભજવી શકાય એવાં હોય છે.

આમ, 'મરી જવાની મઝા'નાં નાટકો મંચનક્ષમ, સાહિત્યિક અને જીવન સાથે નિસબત ધરાવતાં સફળ નાટકો છે. અંતમાં કહી શકાય કે લાભશંકર ઠાકરના આ સાતેય એકાંકીઓ આધુનિકતાના સ્પર્શવાળા રહ્યાં છે.

બાથટબમાં માછલી

પ્રાસ્તાવિક :-

લાભશંકર ઠાકર ગુજરાતી સાહિત્યના મહત્ત્વના સર્જક છે. તેઓ કવિ તરીકે પ્રસ્થાપિત થયા પછી ગદ્યલેખન ભણી વળ્યા. 'વહી જતી પાછળ રમ્યઘોષા', 'બૂમ કાગળમાં કોરા', 'લઘરો', 'માણસની વાત', 'ટોળાં, અવાજ અને ઘોંઘાટ', જેવા સર્જકતાથી ભર્યા ભર્યા કાવ્યસંગ્રહો લાભશંકર ઠાકર દ્વારા પ્રાપ્ત થયા છે.

લાભશંકર ઠાકર કવિતા પછી નાટકમાં વધુ સફળ થયા છે. તેમની નાટ્યપ્રવૃત્તિ નિરંતર ચાલતી રહી છે. પોતે નાટ્યલેખનની સાથે સાથે અભિનય અને દિગ્દર્શનમાં પણ રસ લેતા રહ્યા છે. આ સંદર્ભે લેખક પોતે નોંધે છે કે, ''જેમાં મેં અભિનય ક્ર્યો હોય, મુખ્યપાત્ર તરીકે, એવું નાટક તે 'બાથટબમાં માછલી'.[૫૩] 'પીળું ગુલાબ ને હું', 'મનસુખલાલ મજીઠિયા' અને 'કાહે કોયલ શોર મચાયે રે' જેવા દીર્ઘ નાટકો ગૂર્જર નાટ્યજગતમાં ચર્ચાસ્પદ રહ્યાં છે. તેનું મંચન પણ ગુજરાતની રંગભૂમિના મહત્ત્વના દિગ્દર્શકો દ્વારા પણ થયું છે. દીર્ઘનાટકોની જેમ જ એકાંકી ક્ષેત્રે પણ લા.ઠા. ઘણા સક્રિય રહ્યા છે. એમની પાસેથી 'સ્વપ્નાક્ષરી', 'બાથટબમાં માછલી', 'મરી જવાની મઝા', 'મકસદ' જેવા એકાંકી સંગ્રહો પ્રાપ્ત થયા છે. લાભશંકર ઠાકરના એકાંકીઓમાં અસ્તિત્વ મૂલક સમસ્યાઓનું લીલયા નિરુપણ મળે છે. અહીં 'બાથટબમાં માછલી' એકાંકી સંચય વિશે વિગતે વાત કરવાની નેમ છે. આ સંગ્રહમાં કુલ સાત એકાંકી સંગ્રહિત છે. 'વૃક્ષ', 'તરંગપાલ', 'આપણે રસ્તો ચૂકયા જ નથી', 'કાહે કોયલ શોર મચાયે રે', 'કપ અને રકાબી', 'ઘોંઘાટ', 'બાથટબમાં માછલી' અહી પાત્ર બાહુલ્ય નથી બે કે ત્રણ પાત્રો દ્વારા નાટક આગળ વધે છે. અહીં મનુષ્ય સહજ સૂક્ષ્મ સંવેદનો સુંદર રીતે રજૂ થયા છે. પ્રારંભમાં આપણે નાટકોની કથાવસ્તુ વિશે વિગતે જોઈએ.

કથાવસ્તુ :-

લાભશંકર ઠાકરનો બીજો એકાંકી સંગ્રહ બાથટબમાં માછલી ૧૯૮૨માં પ્રગટ થયો આ સંગ્રહમાં કુલ સાત એકાંકીઓ છે. આ સંગ્રહમાં સમાવિષ્ટ એકાંકીઓનું કથાનક ક્રમબદ્ધ જોઈએ.

આ સંગ્રહમાં પ્રથમક્રમે મુકાયેલું 'વૃક્ષ' એકાંકી લા.ઠા.નું બહુચર્ચિત બહુમંચિત એકાંકી છે. પાંચ દશ્યોમાં વહેંચાયેલું આ એકાંકી એબ્સર્ડ શૈલીની જ કૃતિ હોવા છતાં અન્ય ગતાનુગતિક-બીબાંઢાળ-એબ્સર્ડ એકાંકીઓથી વિષય, ભાષા, પાત્રાલેખન વગેરે દૃષ્ટિએ અલગ તરી આવે છે.

''વૃક્ષ' - આ સંગ્રહનું સર્વોત્તમ એકાંકી છે. શ્રી ભરત દવે કહે છે તેમ, ''મારી દૃષ્ટિએ 'વૃક્ષ' આ સંગ્રહની શ્રેષ્ઠ રચના છે. એક જીવતા ભાગતા મનુષ્યનું એકાએક વૃક્ષમાં રૂપાંતરિત થઈ જવું અને ત્યારબાદ આ વૈજ્ઞાનિક યુગમાં એ ઘટનાને મોટો ચમત્કાર ગણાવી તેના સ્વજનો દ્વારા તેની જાહેરાત પ્રસિદ્ધ કરી ધન કમાવું અને તમામ ભૌતિક ઉપલબ્ધિને અંતે તે વૃક્ષને કુહાડીથી નિર્મૂળ કરવું એ સમગ્ર કથાનકમાં એક કવિની સંવેદનશીલતા તો વ્યક્ત થાય જ છે પણ સાથે સાથે કવિ શ્રી લાભશંકર એક સબળ નાટ્યકાર તરીકે બહાર આવે છે.''[૫૪] આમ, આ એકાંકીમાં કવિ અને નાટ્યકાર લેખકની પ્રતિભાનું પૂર્ણ દર્શન થયાનું વિવેચકોએ નોંધ્યું છે.

પ્રથમ દશ્યમાં ચંપકની આઠેક વરસની પુત્રી ચકુ વરસાદમાં નહાય છે અને ચંપકને પણ નાહવા બોલાવે છે. વરસાદમાં નહાતા ચંપકનાં પગ અચાનક જમીનમાં ચોંટી જાય છે. અને તે વૃક્ષ બની જાય છે. પુત્રી ચકુ પત્ની ઈન્દિરા તથા ચંપકનાં વૃદ્ધ પિતા - સૌ મળીને ચંપકને ખસેડવાનો પ્રયત્ન કરે છે. પણ નિષ્ફળ જાય છે. પડોશી છગનને બોલાવીને ચંપકને ખેંચે છે. પણ ચંપક ખસકતો નથી. છગન ડૉકટર દવેને બોલાવે છે. ડૉકટર ઈન્જેકશન આપવાનો પ્રયત્ન કરે ત્યારે સોય ચંપકના હાથમાં જતી નથી. ડૉકટર દવે કોઈ મોટા ડૉકટરને બોલાવવાનું કહીને હાથ ઊંચા કરી દે છે. વશરામ ભૂવાને બોલાવવામાં આવે છે. ભૂવો પણ નિષ્ફળ જાય છે. ચંપકની પત્ની ઈન્દિરા ભાંગી પડે છે. તેનાં સસરા સાંત્વન આપે છે. અહીં પ્રથમ દશ્ય પૂરું થાય છે. પ્રમાણમાં દીર્ઘ કહી શકાય એવા આ પ્રથમ દશ્યથી જ લેખકે નાટક ને ગતિ આપી દીધી છે.

બીજા દશ્યમાં આરંભે ઈન્દિરાની એકોકિત તથા દાદાજીની વ્યથા છે. આ દશ્યમાં સંવાદો ઓછા અને અભિનયક્રિયા વધુ છે. ત્રીજા દશ્યમાં ચકુ તેની બહેનપણીઓ સાથે રમી રહી છે. અને શાળામાં ભણતી કિશોરીઓ કરે એવી વાતો કરી રહી છે. દાદાજી નહાઈને પંચિયું વૃક્ષ પર સૂકવે છે. ઈન્દિરા પાણી સીંચે

છે. દાદાજી ઈન્દિરાને પોતાનાં સ્વપ્નમાં આવીને સોનામહોર આપી જતા ચંપકની વાત કહે છે. ચકુ પોતાની બહેનપણીઓને વૃક્ષનો પરિચય પોતાના પિતા તરીકે કરાવે છે. ચકુને વૃક્ષમાંથી સંગીત સંભળાય છે. પરંતુ તેની બહેનપણીઓ આ સંગીત સાંભળી શકતી નથી.

ચોથા દૃશ્યમાં વૃક્ષ બની ગયેલા ચંપક વિશેના અહેવાલો પ્રસિદ્ધ કરવા માગતા અખબારો - સામયિકોએ આપેલા પૈસા ને કારણે ચંપકના ઘરની વધતી જતી સમૃદ્ધિ - પરિવર્તિત જીવનધોરણ દેખાઈ આવે છે. મિસ દારુવાલા નામની એક પત્રકાર પોતાના સામયિક માટે અહેવાલ તૈયાર કરવા આવે ત્યારે દાદાજી તેની પાસે પૈસા માગે છે અને ઈન્દિરા દાદાજી, ચકુ વગેરે જુદા જુદા 'પોઝ' માં વૃક્ષ સાથે તસવીરો ખેંચાવે છે. દાદાજી પૈસા લઈને મિસ દારુવાલાને ચંપકની 'કંપલિટ સ્ટોરી કહે છે.'

પાંચમા અને અંતિમ દૃશ્યમાં સમૃદ્ધ બની ગયેલા દાદાજી - ઈન્દિરા - ચકુનાં પરિવારને હવે ઘર મોટું કરાવવાની જરૂરત લાગે છે પરંતુ ઘરનાં વિસ્તૃતિકરણમાં વૃક્ષ અંતરાયરૂપ હોવાથી વૃક્ષને કાપી નાખવાનો નિર્ણય લેવામાં આવે છે. ઈન્દિરા અને દાદાજી બંને વૃક્ષ કાપી નાખવાનો નિર્ણય અત્યંત સાહજિકતાથી લઈ લે છે. ચકુને દુઃખ થાય છે પરંતુ ઈન્દિરા તેને સમજાવાને વૃક્ષ પાસેથી દૂર લઈ જાય છે અને વૃક્ષ પર પડતા કુહાડીનાં પ્રહારોનાં ધ્વનિ સાથે એકાંકી સમેટાઈ જાય છે.

'તરંગપાલ' એકાંકી જરા જુદા પ્રકારનું એકાંકી છે. એમાં શબ્દનો ધ્વનિ અને ક્રિયા મુખ્યત્ત્વે છે. આ એકાંકીમાં જુદી જુદી પ્રશ્નોત્તરી દ્વારા લેખકે માનવજીવનની નિરર્થકતાને વાચા આપી છે, ખૂલ્લી કરી છે. આ નાટકમાં ભાષાની મુખ્ય ભૂમિકા છે. બધું કામ શબ્દો દ્વારા લેવાયું છે. એ સંવાદોમાં પ્રયોજાયેલા શબ્દો-ભાષાનો એક અર્થ છે, લય છે. નાટક સાવ પ્રોપર્ટી વિના ભજવી શકાય એવી રીતે લખાયું છે. કોઈ સેટની જરૂર નથી. બસ માત્ર રંગમંચ પછી એ ધરતીનો કોઈપણ ખૂણો હોય તો ય ચાલે. અહીં માત્ર સંવાદો ચાલ્યા કરે છે. લાલ, બાલ અને પાલ નામના ત્રણ પાત્રો દ્વારા પ્રયોજાયેલ સંવાદોમાંથી પ્રકૃતિતત્ત્વની ચિંતા વ્યક્ત થાય છે. એનો મહિમા રજૂ થયો છે. આપણે જાણ કે આચાર-વિચાર-પ્રચાર, વાણી-વર્તન અને વ્યવહારથી જાણે કે પૃથ્વીનો નાશ કરી નાખ્યો હોય એવી વાત આ એકાંકીનું કથાનક બને છે.

'તરંગપાલ' - 'વૃક્ષ' જેવી ઉત્તમ એક એકાંકી નથી. ભરત દવેએ કહ્યું છે, ''તરંગપાલ'' મારી દૃષ્ટિએ એક વિચાર છે, તુક્કો છે અથવા કહો કે, લેખકનો એક તરંગ છે - માત્ર વિચાર કે સંવાદના સમૂહથી નાટક નથી રચાતું - નાટક તો એ બંનેની પેલી પાર ક્યાંક ભીતરમાં હોય છે. વિચાર નાટક લખવાનો પાયો છે, બીજ છે, આધાર છે, પણ વિચાર પોતે નાટક નથી.''[૫૫] તેથી જ તો ડૉ. જયંત ગાડિતે આ નાટક વિશે કહ્યું છે કે, ''તરંગપાલ' અનર્થ સંવાદો અને હળવા મિજાજમાંથી ઊપસે છે, પરંતુ ક્રિયાનું તત્ત્વ ઓછું છે, એટલે વિચારથી વધારે દબાય છે. જે જાણીએ છીએ, જે જીવએ છીએ, તે ખોટું છે. સાચો તરંગ છે, એવો વિચારમૂલક અર્થ એમાંથી વ્યક્ત થાય છે.[૫૬]

આમ જોઈએ તો આ એકાંકી બનતું જ નથી. ભજવવામાંય દિગ્દર્શકની કુશળતા માગી લે છે. આ એકાંકીના સર્જક લા.ઠા., ચિનુ મોદી, મધુ રાય વગેરેએ જે આકંઠના વર્કશોપ કર્યા છે. તેમાંથી જન્મેલું આ એકાંકી છે ભાષાના લયને બાદ કરતા અહીં કશુંય નિપજતું નથી.

ત્યાર પછીનું એકાંકી 'આપણે રસ્તો ચૂક્યા જ નથી.' સૌ પ્રથમ તો લેખક શીર્ષક દ્વારા જ વ્યંગ્ય કરે છે કેમ કે એમણે આ એકાંકી દ્વારા જે કહેવું છે તે એ છે કે 'આપણે રસ્તો ચૂકી ગયા છીએ. અહીં રંગમંચીયતાના તમામ લક્ષણો છે. અભિનયને ખૂબ અવકાશ છે. અહીં આંગિક, વાચિક અને આદાર્ય ત્રણેય પ્રકારના અભિનયનો વિનિયોગ થઈ શકે એમ છે. અહીં પાત્રોના નામ પણ અ, બ અને ક છે. આ ત્રણેય માનવજીવનના પ્રતીક છે. જેની પાસે જે છે તેની કદર નથી અને જે નથી એની શોધમાં આખી જિંદગી વેડફી નાખીએ છીએ. સુખ મેળવવા માટે ચારેબાજુ ફાંફાં મારીએ છીએ. વર્ગભેદ, ગરીબી, અમીરી વગેરેના પ્રશ્નો અહીં વેધકરીતે રજૂ થયા છે. બૌદ્ધ કથા દ્વારા પણ લા.ઠા. આખી વાતને આપણી સમક્ષ રજૂ કરે છે.

અહીં ડૉ. જયંત ગાડિતે નોંધ લીધી છે તેમ, '' આપણે રસ્તો ચૂકયા જ નથી.' માં ધર્મે આપેલાં જીવનનાં મૂલ્યો એક તરફ અને એની સામે માનવીનું વાસ્તવિક પામર જીવન એ બેનો વિરોધ ઉપસાવી માનવઅસ્તિત્વ પર વ્યંગ ક્ર્યો છે. અહીં પણ આખું એકાંકી હળવા મિજાજ વચ્ચે ચાલે છે, પરંતુ એકાંકીની શરૂઆતની ઘટના સ્થૂળ અને બોલકી હોવાથી એકાંકી કોઈ ઊંડો પ્રભાવ પાડી શકતું નથી.''[૫૭]

'કાહે કોયલ શોર મચાયે રે' પ્રહસન હોવાં છતાં સંવેદન ઘન એકાંકી છે. વીતી ગયેલી એક ક્ષણને પુનર્જીવિત કરવાનાં નિષ્ફળ પ્રયાસો કરતા એક યુગલનાં આ પ્રયાસોમાંથી જન્મતું હાસ્ય અને અતીતને નહીં પકડી શકાતા માણસ પર સમયનો પ્રભાવ-કાલની અજેયતા આ નાટકનો કેન્દ્રીય વિચાર છે. અતીત વ્યતીત રાગ અનુભવતા મનુષ્યની સર્વસામાન્ય મનોસ્થિતિ અહીં અદ્દભૂત નાટ્યરૂપ ધારણ કરે છે. ભરત દવેએ એને ''એક ખૂબ જ દિલ દઈને માણી શકાય એવી દિલખુશ કોમડી''[૫૮] યોગ્ય રીતે જ કહી છે.

માત્ર બે જ પાત્રો ધરાવતા આ નાટકની નાયિકા માધવી છે જે વ્યવસાયે શિક્ષિકા છે. માધવીનો પતિ નવીન ચશ્માની ફ્રેમ બનાવતા કારખાનામાં મેનેજર છે. માધવી અને નવીનનાં પ્રમલગ્ન છે. બંનેની મુલાકાતને પંદર વર્ષ પૂરા થયા છે તે દિવસે માધવી પંદર વર્ષ પહેલાંની - જાહેર બગીચાનાં વૉટર સ્ટેન્ડ પર થયેલી - બંનેની પ્રથમ મુલાકાતનું 'દશ્ય' ફરીથી ભજવવા માગે છે. પ્રથમ રોમાંચ પ્રથમ દર્શનની સંવેદના અનુભવવા માગે છે. વહી ગયેલા પંદર વર્ષોમાં બંને પ્રોઢ થઈ ગયા છે. નવીનને ચશ્મા આવી ગયા છે. પહેલા મૂછ રાખતો હતો, હવે નથી રાખતો. માધવી નવીનને પંદર વર્ષ પહેલા જેવો જોયો હતો એવો જ જોવા માગે છે. કેમ કે પ્રથમ મુલાકાત વેળાનો નવીનનો ચહેરો તેના મનમાં જાણે છવાઈ ગયો છે.

માધવી નવીનને નકલી મૂછો લગાડી આપે છે. તેને ટાઈ પહેરાવે છે તેનાં ચશ્મા ઉતારી લે છે. તેને ઈન્સર્ટ કરાવે છે. નવીનનાં વાળની લટ કાળી કરીને વાળ ઊભા ઓળી આપે છે. શર્ટ પાછળથી થોડું બહાર કાઢી આપે છે તથા વાદળી મોજા અને કાળા બૂટ પહેરાવીને અદલ પંદર વર્ષ પહેલા પાર્કમાં જોયેલા નવીનને રિએસ્ટાબ્લીશ કરે છે એટલું જ નહીં, વૉટર સ્ટેન્ડ પર બંનેએ પ્રથમવાર એકબીજાને જોયા ત્યારે કોઈ જગ્યાએથી સંભળાતું રાજકપૂરની ફિલ્મ 'આગ'નું 'કાહે કોયલ શોર મચાયે રે' ગીત પણ ટેપમાં ગોઠવી રાખે છે. મનથી તો માધવી ખરેખર ૧૫ વર્ષ પહેલાની એ ક્ષણમાં પ્રવેશી જાય છે. પણ નવીન તો વર્તમાન ક્ષણથી ખસી જ શકતો નથી. એક તો માધવીએ તેનાં ચશ્મા લઈ લીધા હોવાથી તે કશું સ્પષ્ટ જોઈ શકતો નથી. વળી, નકલી મૂછ તથા પગમા ભીંસાઈ રહેલા બૂટને કારણે પણ તે અસ્વસ્થતા અનુભવે છે. પંદર વર્ષ પહેલાની એ 'તારામૈત્રકક્ષણ' પુનર્જીવિત કરીને

રોમાંચ અનુભવવા માટે અત્યુત્સુક માધવી ઠાકોર બલભદ્રસિંહજીનાં ફોનથી 'ડિસ્ટર્બ' થાય છે અને ફોન જ બાજુ પર મૂકી દે છે. એટલું જાણે ઓછું હોય તેમ વીજળી પણ ખરી ઘડીએ જ જતી રહે છે. બધુ માંડ બરાબર થાય છે. માધવી ફ્રોક પહેરીને, આંખ પર ગોગલ્સ ચડાવીને તથા હાથમાં છત્રી લઈને બરાબર પંદર વર્ષ પહેલા જેમ બગીચાનાં વૉટર સ્ટેન્ડ પર આવી હતી તે મુજબ જ આવે છે. નવીન કાલ્પનિક વૉટર સ્ટેન્ડ પાસે ખોબેથી પાણી પીવાનો અભિનય કરે છે. માધવી તેની પાસે આવે છે. વૉટર-સ્ટેન્ડ પર ગ્લાસ નહી હોવાથી માધવી પોતાની છત્રી નવીનને પકડાવીને ખોબેથી પાણી પીએ છે. ત્યાં જ નવીનના હાથમાં રહેલી છત્રી અચાનક બંધ થઈ જાય છે અને તેની જમણાં હાથમાં ચીપટી આવી જાય છે. માધવી ઝડપથી હાથરૂમાલને પાણીમાં બોળીને નવીનની આંગળી પર વીંટવાનો અભિનય કરે છે.

અહીં સુધીની ઘટનાઓ તો બરાબર ચાલે છે. પરંતુ ચપટી આવવાનાં અભિનય વખતે ફરી નવીન વાસ્તવની ક્ષણમાં આવી જાય છે અને માધવીને ડાર્લિંગ કહી બેસે છે. માધવી અચાનક અતીતમાંથી વાસ્તવની ક્ષણમાં આવીને ફસડાઈ પડે છે. કેમ કે પંદર વર્ષ પહેલાની પ્રથમ મુલાકાત સમયે નવીને માધવીને ડાર્લિંગ કહેવાનું ન હતું. બલ્કે, સંબોધન જ કરવાનું ન હતું ! નવીન માધવીને સાંત્વન આપે છે કે આપણે આ આખો ય સીન પાર્કમાં જઈને કરીશું માધવી દવા લેવા જાય છે. નવીન નકલી મૂછ-કાઢી નાખે છે, ટાઈ છોડીને, વાળ પણ અલગ ઢબે ઓળી લે છે દવા લઈને આવેલી માધવી ક્ષણાર્ધમાં બદલાયેલા નવીનને જોઈને અપરિચિતતાનાં ભાવ સાથે તાકી રહે છે, નવીન પોતાની ઈજાગ્રસ્ત આંગળી માધવી સામે ધરીને હું નવીન છું. એમ વારંવાર કહેતો રહે છે તે જ ક્ષણે એકાંકી થંભી જાય છે.

'કપ અને રકાબી' દ્વારા તૈયાર થયેલું એકાંકી છે ત્રણ પાત્રના આ નાટકમાં અ અને બ પાસે અનુક્રમે કપ અને રકાબી છે. હવે અ ને જોઈએ છે રકાબી અને બ ને જોઈએ કપ. બંને એકબીજા પાસે રહેલી વસ્તુ માંગે છે પણ આપતા નથી. 'ક' ચા લઈને આવે છે પણ આ બંને પોતપોતાના ઈપ્સિત પાત્ર સિવાય ચા લેવા તૈયાર નથી બંને પોતપોતાની પાસે રહેલ વસ્તુઓ સજ્જડ પકડી રાખે છે. 'ક' ચાય ગરમ.... નાં પોકારો સાથે જતો રહે અને 'અ' તથા 'બ' સ્થિરપણે ઊભા રહે ત્યાં એકાંકી સમેટાય છે.

આ એકાંકી સંદર્ભે ભરત દવે નોંધે છે કે, ''કપ અને રકાબી તેમજ ચાવાળાનાં

પ્રતીકો યોજી તે પાછળ જે કંઈ અર્થ લેખકને અભિપ્રેત હોય પણ પ્રેક્ષક નિરર્થકપણે ગૂંચવાય છે. ગીતોનો શ્લોક કે બંસરીનો સૂર પ્રેક્ષકોને બહુ ઊંડો અર્થ શોધવા વિના કારણે પ્રવૃત્ત કરી દે છે.''[૫૯]

'ઘોંઘાટ' એક પ્રતીકાત્મક એકાંકી છે. આ એકાંકીનું એકમાત્ર પાત્ર વિરલ એક કવિ છે તથા વીસ પગવાળી એક આકૃતિ પણ અહીં પાત્ર તરીકે આવે છે. વિરલ કાવ્યપાઠ કરે અને વિરલનાં કાવ્યપાઠની પર વીસ પગવાળી આકૃતિનાં અવાજોનું OVER LAPING થઈ જાય અને અંતે વિરલ પણ આ ઘોંઘાટ સર્જતી આકૃતિનો જ અંશ બની જાય તેવું આ એકાંકી ક્રિયાવેગ અને ભાષાકર્મની દૃષ્ટિએ નોંધપાત્ર બને છે.

સંગ્રહનું અંતિમ એકાંકી 'બાથટબમાં માછલી' એક અદ્દભુત એકાંકી છે. અહીં પણ લેખકે પોતાની સર્ગશક્તિ અને નાટયવિષયક સંપ્રજ્ઞતાનો પૂરો કસ કાઢ્યો છે.

આ એકાંકીનો નાયક વિનાયક છે. આરંભે વિનાયક દર દસ સેકન્ડે ટીપું પડે તે રીતે ગોઠવેલા નળને રસપૂર્વક, અનિમેષ નયને જોઈ રહ્યો છે. દર આઠ સેકન્ડે વિનાયક માથું તાલબદ્ધ રીતે નીચે નમાવીને તરત ઊંચું જુએ છે. એવું સતત ત્રણવાર બને છે. ચોથીવાર કોલબેલ વાગે ત્યારે વિનાયક પ્રવેશદ્વાર તરફ જાય છે પણ તેની નજર તો નળ પર જ કેન્દ્રીત થયેલી છે. વિનાયક ચાલીસ વર્ષની વય ધરાવતો નાટ્યલેખક છે. કોલબેલ વગાડનાર દંપતિ રસિક-રંભા નાટ્યધર્મીઓ છે અને લેખક વિનાયક પાસે નાયક માટે આવે છે. વિનાયક તેમને નાટક આપવાની ના પાડે છે અને રંભા પાસે કબાટમાંથી આછા વાદળી રંગની ફાઈલ મંગાવે છે. ફાઈલમાં નાટક નથી. બાથટબનું રેખાંકન છે. આ બાથટબ વિનાયકે લખવા ધારેલા નાટકમાં, ડ્રોઈંગરૂમમાં મુકવાનું તેણે વિચાર્યું છે. વિનાયક રસિક-રંભાને બાથટબનું (માપ) આપે છે, તેના વિશેની સમજૂતી આપે છે. ત્યાં જ બીજો પડોશી દહીં લેવા આવે છે. પ્રથમની જેમ જ વિનાયક એને પણ દહીં અને સૂચના- એજ ક્રમમાં આપે છે ! રંભા સ્ત્રીસહજ કુતૂહલ થી પાડોશીઓ વિશે પૂછે ત્યારે વિનાયક કહે છે કે પહેલા પાંત્રીસ પડોશીઓ દહીં લેવા આવતા, એમાનાં એક પડોશીનું બે દિવસ પહેલા અવસાન થયું હોવાથી હવે ચોત્રીસ જણ આવે છે. રંભાને આટલા બધા પાડોશીઓ દહીં લેવા આવે તેનું આશ્ચર્ય થાય છે ત્યારે વિનાયક કહે છે કે મને

દહીં મેળવવાનો શોખ છે. પોતાની વાત વિગતે સમજાવતા વિનાયક રંભાને કહે છે કે દહીં તો એક પ્રક્રિયાનો અંત છે. મને તો દૂધ લેવામાં, ઠંડી બોટલ ગાલે અડાડવામાં, બોટલનું ઢાંકણું ખોલવામાં, બોટલમાંથી દૂધ તપેલીમાં કાઢવામાં, દીવાસળીથી ગેસ ચાલુ કરવામાં, ગેસનો 'ભપ' અવાજ સાંભળવામાં, દૂધ ગરમ કરવામાં એમ સમગ્ર પ્રક્રિયામાં રોમાંચનો અનુભવ થાય છે....!!

રંભા, વિનાયકે પહેરેલા ચશ્મા વિશે પૂછે છે ત્યારે વિનાયક કહે છે કે હું આ ચશ્મા ઓગણત્રીસ દિવસથી પહેરું છું આ ચશ્મા વિનાયકને રસ્તામાંથી જડ્યા છે અને તે પહેર્યા પછી તેને જુદું જુદું, અર્થસભર દેખાવા લાગ્યું છે. રસિક અને રંભા બને કુતૂહલથી આ ચશ્મા પહેરી જુએ છે. પછી વિનાયક કહે છે કે આ ચશ્માનાં કાચ જ નથી ! કાચ વિનાના ચશ્મા ન ફૂટે તેવું 'વૈજ્ઞાનિક' સત્ય વિનાયકે શોધી કાઢ્યું છે ! ઓગણત્રીસ દિવસથી રોજ વિનાયક દિવસમાં દસ વખત ચશ્મા નીચે પાડે છે, ફૂટતા નથી !

પોતાની વાત પૂરી કર્યા પછી વિનાયક ફરીવાર રસિક - રંભાને બાથટબ વિશે સમજ આપે છે. તેની અંદર પાણી ભરે છે. વિનાયકની કલ્પનાનાં આ બાથટબની સપાટી આછા વાદળી રંગની છે. આ નાટક જ્યાં ભજવાય છે તે સ્ટેજ પરની બધી દીવાલો અને પ્રેક્ષાગારની દીવાલો તથા છત પણ આછા વાદળી રંગની હોવી જોઈએ તેવો વિનાયકનો આગ્રહ છે. રસિક રંભા એ વાત મુશ્કેલ હોવાનું કહે છે. ત્યારે વિનાયક જણાવે છે કે કોઈ હોલમાં આ નાટક ભજવવાનું નથી. ડ્રોઈંગ રૂમમાં જ ભજવવાનું છે ! પાત્રોએ પણ આછા વાદળી રંગનાં વસ્ત્રો પહેરવાનાં છે. અને પ્રેક્ષકોએ ફરજિયાતપણે આછા વાદળી રંગનું ઉપવસ્ત્ર ધારણ કરવાનું છે. કેમ કે વિનાયકના મતે, પ્રેક્ષ્ય - પ્રેક્ષક અભિન્ન છે.

આ રીતે ડ્રોઈંગરૂમની વચ્ચે મૂકેલા બાથટબ પાસે સ્ટૂલ પર વિનાયક ઊભો રહેશે, હાથમાં 'ગલ' લઈને માછલી પકડવા ! વિનાયક 'આમ' જ ઊભો રહે છે. પડોશી - ૪ દહીં લેવા આવે છે. ત્યારે હાથમાંની ગલ રસિકને 'નો જર્ક'ની સૂચના સાથે પકડાવીને વિનાયક પડોશીને દહીં આપે છે અને રસિક રંભાને ફરીવાર બહાર જવાનું કહે છે અને બહારથી ટકોરા મારી અંદર આવવાનું કહે છે રસિક-રંભાને આ રીતે પચીસવાર બહાર જવાનું છે તેમ વિનાયક જણાવે છે. ત્યારે આ બંને જણ આવાગમનની આ પ્રક્રિયા એકવિધતા જન્માવશે તેવી શંકા કરે છે પણ

વિનાયક કહે છે કે મને તો તેમાં જ રોમાંચ અનુભવાય છે. રસિક છેલ્લે જતાં જતાં પૂછી લે છે કે બાથટબમાંથી આમ માછલી પકડાશે ખરી ? વિનાયક ઉત્તરમાં જણાવે છે કે બાથટબમાં માછલી હોઈ જ ન શકે....! રસિક- રંભા જાય છે. વિનાયક થોડીવાર સુધી બાથટબમાં અને પછી દર દસ સેકન્ડે ટપકતાં નળની દિશામાં જોઈ રહે છે....

રંભા-રસિકને વિનાયકના નાટકની વસ્તુ 'મોનોટોનસ' લાગે, એ સ્વાભાવિક છે. એમની પાસે વિનાયકના ચશ્મા નથી. ભરત દવે કહે છે તેમ, "જીવનની બીબાંઢાળ ઘટમાળમાંથી મુક્તિ મેળવવા કે બે ઘડી દિલ બહેલાવવાના તમામ ઉપાયો બાથટબમાંની માછલી જેવા છે. તેથી જ વિનાયક એ બીબાંઢાળ કહેવાતી ક્ષણોમાં વહેતા જીવનને જીવતા માણતા કદાચ શીખી ગયો છે. અને તેથી જ નવા નાટકની વસ્તુ વિસારે પાડી ફરીથી ધીમે ટપકતાં જલબિંદુમાં દૃષ્ટિ એકાગ્ર કરી વહી રહેલી ક્ષણોને ઝડપવા- જીવવા મથે છે."[૬૦] 'વૃક્ષ', 'કાહે કોયલ શોર મચાયે' પછી આ ત્રીજું નાટક સરસ નાટક બને છે.

આમ, વિષય નિરુપણની રીતે જોઈએ તો આ નાટકોમાં વિષયવૈવિધ્ય ધ્યાનપાત્ર છે. લેખક માત્ર જીવનમાંથી જ - મતલબ કે વહેવારિક જીવનનાં વિષયોને સીધેસીધા નિરુપતા નથી પરંતુ તેને નાટ્યાત્મક બનાવવા માટે પોતાની સજીવ કલ્પનાનો ઉમેરો કરે છે પરિણામે કળાત્મકતા જળવાય છે.

ભાષાકર્મ :

લાભશંકર ઠાકર ગુજરાતી સાહિત્યમાં આધુનિકતાના વૈજ્ઞાનિક તરીકે ઓળખાયા છે. તેમના સર્જનમાં કથ્ય અને અભિવ્યક્તિ ઉભય રીતે નવીનતા અને પ્રયોગ નજરે પડ્યા વિના રહેતાં નથી. ભાષાકર્મની દૃષ્ટિએ પણ લા.ઠા. નોંધપાત્ર રીતે નવીનતા આણવા મથે છે. તેમજ સ્વાનુકરણથી બચવા માટેના તેમના પ્રયાસો ઓછા ધ્યાનપાત્ર નથી. એ રીતે જોતાં લા.ઠા. સમગ્ર ગુજરાતી સાહિત્યમાં જુદા પડતા હસ્તાક્ષર છે. 'બાથટબમાં માછલી' એકાંકી સંગ્રહમાં લા.ઠા.નું ગદ્ય ઉપર્યુકત અભિપ્રાયની સાહેદી પૂરે છે. લા.ઠા.નું ગદ્ય પ્રવાહી - સરળ - તરલ અને લાઘવપ્રપૂર્ણ છે ગદ્યની વિધવિધ તરાહો - આરોહ અવરોહ - ધ્વનિ - કાકુ વગેરે બાબતોનો સૂક્ષ્મ ખ્યાલ રાખનારા આ સર્જકના 'બાથટબમાં માછલી' સંગ્રહનું ગદ્ય જોઈએ.

'ઘોંઘાટ' એકાંકીના વિરલનો મોનોલોગ - monoloance જુઓ -

''મને એકવાર

અગાશીમાંથી નીચે પડતું મૂકવાનો વિચાર આવેલો,

દારૂ અને ભાંગના મિશ્ર નશા પછી -

વિચાર આવેલો અને એમ થયેલું કે -

કશી જ રોકધામ વગર

હમણાં આ મારું શરીર ઊંચકાશે પલંગ પરથી

અને અગાશીના કઠેડા પર ચડી

નીચે પટકાશે -

એ વખતે ભય નહોતો

કેવળ કોઈ તટસ્થ હતું

આવતા વિચારની નોંધ લેતું હતું ......''[૬૧]

અહીં કવિ લા.ઠા.ની શક્તિનો ઉપયોગ નાટકકાર લા.ઠા. કરી શક્યા છે. સાથે - સાથે અહીં કેવળ કવિતા નથી પરંતુ નાટયાત્મક ગદ્યકવિતા છે, જે નાટયત્વ નિપજાવવામાં સહાયક બની શકી છે. એવી જ રીતે પરસ્પર પાત્રના સંવાદોમાં પણ લા.ઠા.ની ગદ્યકાર તરીકેની શક્તિને અનુભવી શકાય છે, જુઓ :-

''અ- મારા પગ

બ - દિશાહીન બની

ક - અધ્ધર હવામાં લટકી રહ્યા છે.

અ - અને હાથથી હું ચાલી શકતો નથી

બ - મારે મારી મા જોઈએ છે

ક - અને હું લાઈનમાં ઊભો છું દૂધ માટે

અ - સ્વપ્ન છે મારું પાળેલો કૂતરો બનવાનું

બ - જેથી અન્મે

ક - ઓમ બોલીને અન્નને ખાઈએ.

અ - અને ઓમ બોલીને પાણીએ પીએ.''[૬૨]

સંવાદોમાં રહેલી એબ્સર્ડિટી એક ખાસ પ્રકારનું વાતાવરણ રચી આપે છે, જે નાટકકારે અપેક્ષિત છે.

નાટકકાર લા.ઠા.ની વિશેષતા એ છે કે, નાટક યાને કેવળ સંવાદો એમ માનીને તેઓ ચાલતા નથી. મતલબ કે, અનિવાર્ય હોય ત્યાં જ તેઓ કથન-સંવાદનોઉપયોગ કરે છે. એ સિવાય વાચિકમ્ - આંગિકમ્ આદિ નાટયપ્રયુક્તિઓનો નટ-નટી દ્વારા વિનિયોગ થઈ શકે તેવી જગ્યા તેઓ રહેવા દે છે. ઘણે ઠેકાણે તેઓ લેખક તરીકે સિચ્યુએશન સમજાવે છે. પરિણામે નાટકો શબ્દાળુતાથી બચી શક્યાં છે અને સંવાદકળા વધુ કળાત્મક, પ્રોપર અને અસરકારક બની શકી છે.

નાટકોની મંચિયતા :-

ગુજરાતી સાહિત્યમાં એકકાળે એવાં નાટકો લખાતાં જે રંગભૂમિ પર ભાગ્યે જ ભજવી શકાતાં. ઘણીવાર તો એવાં નાટકો કેવળ વાંચવાયોગ્ય જ રહેતાં. તેથી જ ઘણા નાટયસંગ્રહોનાં શીર્ષકો 'ભજવવાલાયક એકાંકીઓ' અથવા તો 'અભિનેય એકાંકીઓ' રહેતાં વાસ્તવમાં તો નાટક વાંચી શકાય એવું પઠનીય - હોય એનો વાંધો નથી પરંતુ દરેક નાટક ભજવી શકાય એવું તો હોવું જ જોઈએ. મતલબ કે નાટક મંચિયતા ધરાવી શકતું હોય તો જ એ નાટક છે. લા.ઠા. પોતે મંચનો સારો અનુભવ ધરાવે છે. તેમણે કેટલાંક નાટકો ડિરેકટ કરાવ્યાં છે તેમ પોતે અભિનય પણ કર્યો છે. તેથી નાટકને મંચ પર રજૂ કરી શકવા યોગ્ય બતાવવા માટે તેઓ તેનું લેખન જ એ પ્રકારે કરે છે. પ્રથમ તો દિગ્દર્શકને ઓછામાં ઓછી પ્રોપર્ટીથી ચાલે એ વિશે લા.ઠા. સભાન રહે છે. વળી, નાટકની સ્ક્રીપ્ટ ફાઈનલ કરવા પૂર્વે તેઓ ઈમ્પ્રોવાઈઝેશન કરતા રહે છે. તેથી મંત્રીયતા માં પડતી મુશ્કેલીઓને પૂર્વપ્રયોગોમાં નિવારી પણ શકાય છે. લા.ઠા.ના નાટકના વિષયો અલબત, ગંભીર પ્રકારના અને પ્રમાણમાં તાત્વિક હોય છે. આમ છતાં તેઓ એનું નિરુપણ જ એ રીતે કરે છે

કે, કશુંપણ ભારેખમ રહેતું નથી. જો કે ઘણીવાર વધારે સૂક્ષ્મભાવો અને બૌધિક નિરુપણને કારણે નાટકમાં કામ કરતા કલાકારોને માટે મંચિયતા સિદ્ધ કરવાનું કામ કપરું બની શકે છે. એટલે કે લા.ઠા. લિખિત આ પ્રશિષ્ટ નાટકો ભજવનાર કલાકારો પણ ઉચા ગજાના હોવા જરૂરી બને છે જો કે કુશળ દિગ્દર્શક કોઈ પણ કલાકારો પાસેથી ધાર્યું કામ લઈ પણ શકે છે.

પાત્રાલેખન :-

'બાથટબમાં માછલી' એકાંકીના પાત્રો વિશે જોઈએ. આ સંગ્રહનું મહત્ત્વનું એકાંકી 'વૃક્ષ' છે જેમાં આવતાં પાત્રોમાં દાદાજી અને ઈન્દિરાના પાત્રો આધુનિક સમયના સુવિધા ભોગી નિષ્ઠુર અને કઠોર પાત્રો છે. કે જે સ્વજન કરતા સંપત્તિને મહત્ત્વની ગણે છે. સામ્પ્રત સમયમાં ખાસ કરીને શહેરોમાં લોકો સ્વજનોની શક્તિ, સ્મૃતિ અને પ્રતિભાને ઈસ્પ્લોઈટ કરતા જોવા મળે છે. મતલબ કે રોકડી કરતા જોવા મળે છે. સ્વજનની ક્ષમતાનો પૂરો કસ કાઢવો અને સમય આવે ત્યારે સ્વજનની કશી ઉપયોગીતા ન રહે ત્યારે તેને દૂર કરવો એ આજના સમયમાં નવી વાત રહી નથી. જે પુષ્પ બે પાત્રો દ્વારા લેખકે તારવી આપ્યું છે. 'કાહે કોયલ શોર મચાયે રે' ના નાયક નાયિકા માધવી અને નવીન છે જે તે પોતાના અતીતની એક ક્ષણને પુનર્જીવિત કરવા વલખાં મારતા અતીતરાગી પાત્રો છે. કાળની અજેયતા સામે લાચારી અનુભવતા અને વીતી ગયેલી જિંદગીનું વળગણ ન ત્યજી શકતા આજના યુગના માણસની યાતનાના પ્રતીક સમા ભાસે છે. કપ અને રકાબીના અ અને બ નામના બન્ને પાત્રો પણ અભાવથી ખાલીપાથી પિડાતાં સામ્પ્રત મનુષ્યના પ્રતીકો બની રહે છે. પોતાની પાસે જે કાંઈ છે. તેનો સંતોષ કે આનંદ લેવાને બદલે બીજાની પાસે રહેલી વસ્તુને પોતાની કરવા સતત પ્રયત્નશીલ રહે છે અને અંતે પણ અભાવગ્રસ્ત જ રહે છે. લેખકે ખૂબ જ સૂચક રીતે નાટકના આ પાત્રોનાં નામ અ અને બ રાખ્યો છે. ઘોંઘાટનો નાયક વિરલ પણ પ્રતીકાત્મક પાત્ર છે. સંસ્કૃતના શ્લોકોનું પઠન કરતો અને એ રીતે જ પોતાનો આગવો અવાજ જાળવી રાખવાની મથામણ કરતો વિરલ અંતે જતાં ઘોંઘાટ સર્જતી વીસ પગવાળી આકૃતિનો જ હિસ્સો બની રહે છે. તો બાથટબમાં માછલી એકાંકીનો વિનાયક પણ ચરિત્રની દૃષ્ટિએ ઉચકાયેલું પાત્ર છે. એકાંકીના રસિક-રંભાનાં પાત્રો પણ નોંધપાત્ર છે.

પરંતુ વિનાયકનું પાત્ર સાચે જ વધુ સંકુલ બની શક્યું છે. વિનાયક નાની-નાની બાબતોમાં ચોકસાઈ રાખતો પાંત્રીસમાંથી એક પાડોશીનું અવસાન થાય તે ઘટનાને ફાઈલમાં નોંધી રાખતો બાથટબનું ચોક્કસ માપ નક્કી કરતો વિનાયક અંત્યત નાની નાની ક્ષુલ્લક ગણાય તેવી ક્રિયામાંથી આનંદ અને રોમાંચ મેળવે છે. સમગ્ર રીતે જોતા 'બાથટબમાં માછલી' એકાંકીઓનાં પાત્રો ત્રિપરિમાણિય બની શક્યાં છે. વળી, પ્રમાણમાં સંવેદનશીલ, વિચારશીલ, અને ચિંતનશીલ પાત્રો આપણી સામે આવે છે.

સંઘર્ષનું તત્ત્વ :-

નાટક એક એવું કળાસ્વરૂપ છે કે જેમાં સ્થૂળ અને સૂક્ષ્મ સંઘર્ષ અનિવાર્ય બને છે. એમાંય વળી, સૂક્ષ્મ સંઘર્ષનો તો નાટકનો આત્મા જ ગણી શકાય. લાભશંકર ઠાકર કળાત્મક નાટકો લખવા માટે જાણીતા છે. પરિણામે બાહ્ય સંઘર્ષના નિરુપણ કરતાંય વધારે ધ્યાન તેઓ આંતરિક સંઘર્ષ ભણી આપે છે. 'વૃક્ષ' નાટકમાં અપરિસ્થિતિજન્ય સંઘર્ષ કેવો ધ્યાનપાત્ર છે ! ભૌતિકવાદ અને સંવેદના - લાગણી વચ્ચેનો સંઘર્ષ સાચે જ અસ્વસ્થ કરી નાખનારો બન્યો છે. 'બાથટબમાં માછલી'માં પણ વિ-નાયકનો જાત સાથેનો સંઘર્ષ તીવ્રતાનો અનુભવ કરાવે છે. 'ઘોંઘાટ'માં પણ નાયક વિરલની અવાજ જાળવી રાખવાની મથામણ - સંઘર્ષ સરવાળે તો વિફળ જાય છે. 'કપ અને રકાબી' માં બે પાત્રો, બીજો મારા કરતાં વધારે સારું જીવે છે એવી અસંતુષ્ટ માનસિકતાને કારણે માનસિક તનાવ અનુભવે છે. આમ, આ એકાંકીપણું ચાલકબળ જાણે કે સંઘર્ષનું તત્ત્વ છે એમ કહી શકાય.

લેખકનું જીવનદર્શન :-

લાભશંકર ઠાકર એક લેખક - ચિંતક તરીકે આધુનિક અને એબ્સર્ડ વિચારસરણીમાં માને છે તેમની દરેક કૃતિમાં કોઈ ને કોઈ રીતે, કોઈને કોઈ મિત્રે જીવનની અર્થશૂન્યતાનો પ્રતિઘોષ ઊઠતો જોવા માટે છે. મુખ્યત્વે મનુષ્યના આ જગત પરના અસ્તિત્વમૂલક પ્રશ્નોને લા.ઠા. સુંદર રીતે, તીવ્રતા સમેત આ નાટકોમાં ઘણે છે. લેખકની સંવેદનની તીવ્રતા અહીં પાત્રોના માધ્યમથી અનુભવાય છે. વડીલો પ્રત્યેનું ઉપયોગિતાનું વલણ, બીજા કરતાં વધુ સુખી - સમૃધ્ધ થવાની મનોવૃત્તિ, વર્તમાનયુગની નિરર્થક દોટ, ધર્મ અને સંપ્રદાયોનાં અનાચાર વગેરે

બાબતો લા.ઠા.ના નાટકોમાં વિરલ જીવન-દર્શન સ્વરૂપે આવીને દર્શકોની ચેતનાને ઝકઝોરે છે. આ નાટકોમાં જીવનની અસંગતિનો અનુભવ જુદી-જુદી રીતે થાય છે આ જડ એકાકાર અર્થહીન વિશ્વમાં મનુષ્ય આવી ચડેલો છે, ફેંકાઈ ગયો છે. તેની સામે કોઈ ભૂતકાળ કે ભવિષ્યકાળ નથી. વર્તમાનથી તે સભાનતાથી જેવો ભાવ આ નાટકોમાંથી લીલયા પ્રગટ થાય છે.

આમ, 'બાથટબમાં માછલી' એની બધી વિશેષતા અને મર્યાદા સાથે સ્વાતંત્ર્યોત્તર નાટયસાહિત્યનો એક ગણનાપાત્ર સંગ્રહ છે. 'મરી જવાની મઝા' પછી ઘણે વર્ષે લાભશંકરે, ગુજરાતને આ એકાંકી સંગ્રહ આપ્યો છે. ત્યારે એમના 'રે મઠ' ના સાથી કવિ-નાટયકારો ચિનુ મોદી, સુભાષ શાહ, આદિલ મન્સુરી, આદિ સાહિત્યકારો કવિ-નાટયકાર તરીકે જામી ચૂકયા છે. ત્યારે આ સંગ્રહ ગુજરાતના સાહિત્યિક નાટકોમાં નવી ભાત પાડે છે. 'વૃક્ષ', 'કાહે કોયલ શોર મચાયે રે', 'બાથટબમાં માછલી' - આ ત્રણ સંગ્રહની ઉત્તમ કૃતિઓ છે અને એમાંય 'વૃક્ષ' તો કદાચ સર્વોત્તમ ઠરે એવી સત્ત્વશીલ નીવડેલી એકાંકી છે. તે જોતાં લાભશંકર ઠાકર જેવા સર્જક પાસે ગુજરાત હજુય વિશેષ અપેક્ષા રાખે એ તદ્દન સ્વાભાવિક છે.

સ્વપ્નાક્ષરી

પ્રાસ્તવિક :-

લાભશંકર ઠાકર ગુજરાતી સાહિત્યના મહત્ત્વના સર્જક છે. તેઓ કવિ તરીકે પ્રસ્થાપિત થયા પછી ગદ્યલેખન ભણી વળ્યા છે. 'વહી જતી પાછળ રમ્યઘોષા', 'બૂમ કાગળમાં કોરા', 'લઘરો', 'માણસની વાત', 'ટોળાં, અવાજ અને ઘોંઘાટ' જેવા સર્જકતાથી ભર્યાભર્યા કાવ્યસંગ્રહો લા.ઠા. દ્વારા પ્રાપ્ત થયા છે. જેમાંથી 'ટોળાં અવાજ અને ઘોંઘાટ' ને દિલ્હી સાહિત્ય અકાદમીનો પુરસ્કાર પ્રાપ્ત થયો છે.

લાભશંકર ઠાકર કવિતા પછી નાટકમાં વધુ સફળ થયા છે. તેમની નાટ્યપ્રવૃત્તિ નિરંતર ચાલતી રહી છે. પોતે નાટયલેખનની સાથે સાથે અભિનય અને દિગ્દર્શનમાં પણ રસ લેતા રહ્યા છે. 'પીળું ગુલાબ ને હું', 'મનસુખલાલ મજીઠિયા' અને 'કાહે કોયલ શોર મચાયે રે' જેવાં દીર્ઘ નાટકો ગૂર્જર નાટયજગતમા ચર્ચાસ્પદ રહ્યાં છે. તેનું મંચન પણ ગુજરાતની રંગભૂમિના મહત્ત્વના દિગ્દર્શકો દ્વારા પણ થયું છે. દીર્ઘનાટકોની જેમ જ એકાંકી ક્ષેત્રે પણ લા.ઠા. ઘણા સક્રિય રહ્યા છે. એમની પાસેથી 'સ્વપ્નાક્ષરી', 'બાથટબમાં માછલી', 'મરી જવાની મઝા', 'મકસદ' જેવા એકાંકી સંગ્રહો પ્રાપ્ત થયા છે. લા.ઠા.નાં એકાંકીઓમાં અસ્તિત્વમૂલક સમસ્યાઓનુ સુંદર નિરુપણ મળે છે. અહીં 'સ્વપ્નાક્ષરી' એકાંકી સંચય વિશે વિગતે વાત કરવાની છે. આ સંગ્રહમાં કુલ પાંચ એકાંકી સંગ્રહિત છે. 'સ્વપ્નાક્ષરી', 'રમત', 'ખીચડી', 'સ્વપ્નસ્થ' અને 'આઈ ડોન્ટ નો'. આ સંગ્રહ ૨૦૦૩ માં પ્રગટ થયો છે. લેખક લા.ઠા. એક લેખમાં જણાવે છે કે, ''આ નાટકની વાતો લખવા બેસું તો દશ-બાર પાનાં થઈ જાય. આ કૃતિ વર્ષો પછી કાગળ પર લખાઈ. તેનું નામ રાખ્યું 'સ્વપ્નાક્ષરી''''[૬૩] અહીં પાત્રબાહુલ્ય નથી બે કે ત્રણ પાત્રો દ્વારા નાટક આગળ વધે છે. અહીં મનુષ્યસહજ સૂક્ષ્મ સંવેદનો સુંદર રીતે રજૂ થયાં છે. પ્રારંભમાં આપણે નાટકના કથાવસ્તુ વિશે વિગતે જોઈએ.

કથાવસ્તુ :-

સંગ્રહનું પ્રથમ નાટક 'સ્વપ્નાક્ષરી' છે. જેમાં કેવળ બે પાત્રો છે. ધરા અને નિત્યા છાત્રકાળની સખીઓ છે. કુલ ૪ દશ્યોમાં આ નાટક સમાયેલું છે. અહીં બેઉ સખીઓના પ્રારંભિક જીવનથી લઈને ઉત્તરાર્થ સુધી બલકે, એક પાત્ર-નિત્યાના

મૃત્યુ સુધીની વાત વણી લેવામાં આવી છે. જેમાં લેખક જે દર્શાવવા માગે છે, તે 'સ્વપ્ન' છે. દરેક મનુષ્ય એક સ્વપ્ન લઈને જીવે છે.

કોલેજની હૉસ્ટેલમાં સાથે રહેતી નમ્ર, મૃદુભાષી ધરા અને ઘસમસતા - વાચાળ વ્યક્તિત્વવાળી હિન્દીભાષી યુવતી નિત્યા. કોલેજકાળના અંતિમ દિવસે એક સંકલ્પ કરે છે. બેઉએ એકબીજાને - પોતાને આવેલાં સપનાં કહેવાં! એ સાથે જ દોર શરૂ થાય છે. વયને અનુરૂપ ચુંબન અને આલિંગનને લગતાં 'સપનાં' વિશે જણાવીને બેઉ છૂટાં પડે છે. થોડાંએક વર્ષો પછી એક ગાર્ડનમાં મળી જાય છે. લગ્નોપરાંતના જીવનની - પતિ સાથે વિશ્વની વાતો બલકે, સ્વપ્નો રજૂ કરે છે. એ પછીના જીવનમાં રૂ-બ-રૂ તો નથી મળતાં પરંતુ ટેલિફોન પર 'સપનાં'ની આપ-લે કરે છે. શરૂમાં સેન્સ્યુઅસ, આનંદપ્રદ ઉછાળાનાં સપનાં ધીમે-ધીમે પતિ સાથેના વિચ્છેદની વાત કે બહુ સ્ત્રીઓ સાથે જાતીય સંબંધ ધરાવતા પતિ વિષેની વાતો કરતાં કરતાં નિરાશા અને નિઃશ્વાસમાં સપનાં સાથે છેલ્લે નિત્યા મરણ પથારીએથી સ્વપ્ન લખીને મોકલે છે ! ધરા પત્ર વાંચીને દુઃખી થાય છે. નાટક અહીં એક હતાશાના સૂર સાથે પૂરું થાય છે.

'રમત' નાટકમાં કેવળ બે પાત્રોથી આખી રમત બલકે, નાટક ચાલે છે. આખી ઘટના નાટ્યાત્મક છે. આમ જુઓ તો વાતમાં કાંઈ જ નથી, અને છતાં ઘણું છે તામિલ મેથેમેટિક્સની પ્રોફેસર છે. તેણે ખૂબ જ સંઘર્ષ કરીને નાના ભાઈને ઊછેર્યો છે. ભાઈ બેનની સંપતિ લઈને જ લગ્ન સંબંધે જોડાવાનો છે આમ, છતાં નાયિકા પ્રોફેસરને ભાઈ-બહેનના સંબંધમાં હવે પહેલાં જેવી તીવ્રતા અને લાગણી નહિ રહે, એવા ભયથી બેન આપઘાત કરવાનો નિર્ણય લે છે. તેની પાસે ઊંઘની ગોળીઓની શીશી છે. તે તેનું ઢાંકણ ખોલે છે. સામે છાપું પડ્યું છે, તે છાપામાં હેલ્પલાઈનનો નમ્બર જુએ છે. ફોન જોડે છે. સામેથી હેલ્પર બોલે છે. સામસામા સંવાદ ચાલે છે, બલકે આમ શરૂ થાય છે. હેલ્પરનું ધ્યેય આપઘાત કરવા ભણી આગળ વધી રહેલી યુવતીએ એમ કરતાં રોકવાનું છે. જેમ એ લાગણીમાં તણાયા વિના સફળ થાય છે. વિહ્વળતાથી શરૂ થતી ક્ષણો હળવાશમાં પલટાઈ જાય છે. જો કે, નાટકના undertone નો રસ કરુણનો છે.

'ખીચડી'નાટકમાં પણ માત્ર ત્રણ પાત્રો છે. પતિ-પત્ની અને યમ. લાભશંકર ઠાકર અહીં મિથનો ઉપયોગ કરે છે. 'યમ'નું પાત્ર એ અર્થમાં ઊપજાવી કાઢવામાં

આવ્યું છે. સાથે સાથે સત્યવાન-સાવિત્રીનું મિથ પણ લેખકે ઠીક ઠીક ખપમાં લીધું છે. પુરુષ ઝવેરી છે. સ્ત્રી ગૃહિણી છે. બેઉનું સુખી દામ્પત્ય છે. પતિ ધંધા પરથી ક્યારે ઘરે આવે એની પ્રતીયુગમાં પત્ની નિયમિત સાંજે ફોન કરે છે. સાથે-સાથે ભોજનમાં પતિને વહાલી 'ખીચડી' રાંધવાનો પણ ઉલ્લેખ કરી લે છે. અહીં નાયકનો ખીચડી પ્રેમ પ્રગટ કરવામાં પ્રથમ દૃશ્ય સમ્પન્ન થાય છે. બીજા દૃશ્યમાં હળવાશમાંથી સીધા તનાવપૂર્ણ પરિસ્થિતિમાં દર્શકોને લઈ જવામાં આવ્યા છે સૂતેલા પુરુષને યમ આવીને જગાડતાં કહે છે કે, એ તેને લેવા આવ્યા છે. અહીં પતિ-ઝવેરી મૃત્યુથી બચવા એમ જણાવે કે, પોતે ખાધેલી ખીચડી તો હજુ પચી નથી, એ પચી જાય પછી આવજો ! એ પછી પતિ પત્નીને યમના આગમન વિશે જાણ કરે છે. પત્ની (આધુનિક સાવિત્રી) પતિનો જીવ બચાવવા એને સતત ખવડાવતી રહે છે. જેથી ખાધેલું પૂરું પચે જ નહિ ! પતિને સતત ખવડાવતી રહેતી પત્નીની પ્રવૃત્તિ હાસ્ય જન્માવતી રહે છે. ધંધે ગયેલા પતિ ખાવાનું ભૂલી ન જાય એ માટે પત્ની દર પિસ્તાળીસ મિનિટે ફોન કરતી રહેવાનો નિર્ણય લે છે. પરંતુ એક તબક્કે એવો આવે છે જ્યારે પતિ ખાઈ-ખાઈને થાકી જાય છે તેને ખાવાનું અબખે પડી જાય છે. કલાઈમેક્સમાં એ ભોજનનો ત્યાગ કરીને સામેથી મૃત્યુનું સ્વાગત કરતાં કહે છે - 'સોનુંય નથી, ઘડતરે નથી. ઈચ્છાય નથી યથાસમય આવ્યા, દેવ હવે તમારી પ્રતીક્ષાનો પણ અંત.' અને એ સાથે જ તેનું શરીર નિર્જીવ થઈ જાય છે.

'સ્વપ્નસ્થ'નાટક મૂળે તો 'છીંક આવે તો મરી જવાય' એવા કિંચિત્ એબ્સર્ડ કહી શકાય એવા શીર્ષકથી સાતમાં દાયકામાં લેખકે 'દર્પણ'માં મંચિત કરાવેલું જે-તે સમયે એવા એકાધિક પ્રયોગો પણ થયેલા. એ પછી આટલાં વર્ષે લેખકે તેમાં 'મનુષ્યને જોતી દૃષ્ટિ પ્રત્યક્ષ' કરીને તેને 'સ્વપ્નસ્થ'નામે મૂકી આપ્યું છે. આ નાટકમાં લા.ઠા.માં અન્ય નાટકો કરતાં વધારે એટલે કે આઠ-નવ પાત્રો છે. આઠ જેટલાં દૃશ્યો છે. અહીં રમેશ, જૂઈ, ડોકટર, મમ્મી-પપ્પા, કમલ, મનોચિકિત્સક જજ પાત્રો છે. પહેલા દૃશ્યના આરંભમાં એક ગીત સમૂહમાં રજૂ થાય છે : 'છીંક આવે તો મરી જવાય!' સમૂહ નૃત્ય-ગાન પછી એક યુવતી ત્વરાથી આવે અને રમેશચંદ્રને અથડાઈ જાય. રમેશ એની ક્ષમા માગે. 'ઓહ' બોલીને યુવતી છીંક ખાય. અને તરત લથડી પડે છે. જમીન પર પટકાયેલી યુવતીની બધા કાળજી કરવા લાગે છે. કોઈ પાણી છાંટવાનાં અભિનય કરે છે. એટલામાં એક ડોકટર આગળ આવીને યુવતીને તપાસીને એને મૃત જાહેર કરે છે. રમેશ આઘાતમાં સરી

પડે છે. બીજા દશ્યમાં રાત્રે સૂતેલાં રમેશ ચીસ પાડીને જાગી જાય છે. મમ્મી-પપ્પા એને થાબડીને પૂછવા લાગે છે. એ છીંકથી ડરી ગયો છે અને જણાવે છે કે, છીંક આવે તો મરી જવાય ! કાલે જ મારી સાથે અથડાયેલી છોકરી છીંક ખાઈને મરી ગઈ છે! ત્રીજા દશ્યમાં સૂતેલા રમેશને યુવતી આવીને જગાડે છે. તે પોતાનું નામ જૂઈ જણાવે છે. અહીં જૂઈ પોતે રમેશની મહેબૂબા છે એવો એકરાર કરે છે. વાસ્તવમાં આ પણ રમેશનું સ્વપ્ન જ છે. ચોથા દશ્યમાં રમેશનો મિત્ર કમલ તેની સાથે ચા પીતાં-પીતા વાત કરતો હોય છે. અહીં 'છીંક આવે તો મરી જવાય'-એવા વિચારને કમલ રદિયો આપે છે. રમેશ જૂઈના છીંક ખાવાને લીધે થયેલા મૃત્યુનો હવાલો આપે છે. કમલ એવી ધારણા બાંધે છે કે, વાસ્તવમાં જૂઈને હૃદયરોગ હોઈ શકે ! રમેશ સાથેની ચર્ચામાં કમલને ખ્યાલ આવે છે કે, જૂઈ વાસ્તવમાં રમેશની કલ્પના છે અને તેમાં સ્વપ્નામાં આવે છે કમલને રમેશ માનસિક રીતે અસ્વસ્થ જણાય છે. વળી, 'અહીં છીંક આવે તો મરી જવાય' આવું વિધાન પુનરોક્તિ પામે છે. રમેશના ભ્રમને ભાંગવા કમલ કાગળની લાંબી કટકી પોતાના નાકમાં ખોસવા જાય છે તો રમેશ તેને એમ કરતાં અટકાવી દે છે. અને કહે છે કે, પોતે કમલને મરવા નહિ દે ! કમલ બળજબરીથી નાકમાં કટકી ખોસવા જાય છે તો રમેશ એવા ગાલ પર તમાચો મારે છે. કમલના દાંતમાંથી લોહી નીકળવા લાગે છે. એ જોઈ રમેશ તેને ડોકટર પાસે લઈ જાય છે.

દશ્ય-૫ (અ)માં રમેશની મમ્મી પુત્રની વિચિત્ર મનઃસ્થિતિ માટે ચિંતિત થતી દર્શાવાઈ છે. કમલના વકીલ પિતાએ રમેશ-કમલની મૈત્રીને ધ્યાનમાં લીધા વિના કેસ કર્યો છે. તેથી મમ્મી વ્યથિત છે. વળી, રમેશના સ્વપ્નમાં તો હજુ પણ જૂઈ આવે જ છે. મમ્મી ડૉકટરને મળે છે દશ્ય-૫(બ)માં ડોકટરનું પાત્ર જોવા મળે છે. જેનો એક દીર્ઘસંવાદ સાથે એ દશ્ય પૂરું થાય છે. જેમાં ડૉકટર જણાવે છે કે, રમેશની ચિંતા કરવાની જરૂર નથી. એ નોર્મલ છે. અને ફેન્ટસીમાં જીવે છે દશ્ય ૫ઃ(ક) માં રમેશના પપ્પા રમેશ દ્વારા કહેવાતા જૂઈના મૃત્યુની જાતતપાસ કરવા નીકળે છે. એમને એવા કોઈ અપમૃત્યુનો પુરાવો મળતો નથી. આવું કોઈ સડન ડેથ થયું હોતું નથી ! છઠ્ઠા દશ્યમાં રમેશને જજ આગળ ખડો કરવામાં આવે છે. કમલ રાંદેરિયા પર હુમલો કરવાના મુદ્દે રમેશ પોતાનો બચાવ કરતાં જણાવે છે કે, પોતે પોતાના મિત્રના પ્રાણોની રક્ષા કરવા ખાતર થઈને લાફો ચોડી દીધો હતો. કારણ કે, તે છીંક ખાવા જતો હતો ! જજને આખી વાત હાસ્યાસ્પદ લાગે છે. એ

પોતે નેચરલી છીંક ખાવા જાય છે તો રમેશ ચીસ પાડીને તેમને અટકાવવા લાગે છે. છીંક ખાવા સાથે જ જજનું માથું ડાબી બાજુ ઢળી જાય છે ! સાતમા દૃશ્યમાં વળી પાછી રમેશ સાથે જૂઈ છે. જેમાં તેમની પ્રેમવિષયક ગીતપંક્તિઓ રજૂ થઈ છે. સાથે સાથે જજ પણ આવે. જજ પણ પોતાના લવરને મળવા નીકળ્યા છે ! એમનું નામ ડાકુ દોમદામસિંહ છે ! આઠમા દૃશ્યમાં રમેશને એસાઈલમાં રાખવામાં આવ્યો છે. રમેશનો પ્રથમ સંવાદ દીર્ઘ છે, જેમાં ગાંધી - જિસસ- હિટલર બધા જ ફેન્ટસી ધરાવતા હતા - સ્વપ્નસ્થ હતા એમ એ કહે છે.. લેખક-વાચક પણ સ્વપ્નસ્થ છે... આવી કિંચિત્ એબ્સર્ડ વાત સાથે નાટક પૂરું થાય છે.

'આઈ ડોન્ટ નો' એકાંકીમાં ૧૪ જેટલાં પાત્રો છે. અહીં સૂત્રધાર નાટકનો નાયક છે. તેમજ અહીં નાટક અને જીવન જાણે એક થઈ ગયાં છે. આમ જોવા જોઈએ તો નાટકનું કોઈ વિકસતું જતું કથાનક નથી. અલગ-અલગ પાત્રો દ્વારા લેખકને જે કાંઈ નિરુપવું છે તે છે મનુષ્યની કરુણ નિયતિ . લેખકે આખું કમઠાણ રમૂજ એન હળવાશની રીતે ભલે મૂકવું હોય પરંતુ એમાંથી પ્રગટતો સૂર કરુણનો છે મંચ પર થતી બધી જ પ્રવૃત્તિઓ હાસ્યાપદ લાગે એ રીતે લેખકે દૃશ્યાંકન કર્યું છે. પરંતુ એ હાસ્યાસ્પદ સ્થિતિ માનવમાત્રની પણ છે.

ભાષાકર્મ :-

કોઈ પણ સાહિત્યસ્વરૂપનો મુખ્ય આધાર ભાષા હોય છે. એ અર્થમાં ભાષા એ સાધન છે. ભાષાના ઉપયોગ થકી જ સાહિત્ય કૃતિનું સર્જન થાય છે. તેથી જ કોઈ પણ સાહિત્યકૃતિના મૂલ્યાંકનમાં તેના વસ્તુ અને સ્વરૂપની સાથે સાથે ભાષાની પણ ચર્ચા જરૂરી બને છે. ગદ્ય કે પદ્ય સ્વરૂપમાં ભાષાનું સરખું મહત્વ હોય છે. અલબત્ત એનું રૂપ જુદું હોય છે. પદ્યમાં ઓછા શબ્દોમાં ઘણું કહેવાનું હોય છે. ગદ્યમાં કથન અને વર્ણનનો અવકાશ હોય છે. જો કે ગદ્ય સ્વરૂપોમાં પણ નવલકથા અને નાટકનું ભાષાકર્મ જુદું પડે છે. ખાસ કરીને નાટકમાં સર્જક વચ્ચે આવી શકતો નથી. એ હોય છે છતાં હોતો નથી. પાત્રો દ્વારા જ તેને વ્યકત થવાનું હોય છે એ રીતે જોતા નાટકના ભાષાકર્મમાં મૂલ્યાંકન નાટકની શરતે થવું જોઈએ.

લાભશંકર ઠાકર આધુનિક સર્જક તરીકે જાણીતા છે. તેમની પાસે ભાષાની સુંદર અને મૌલિક અભિવ્યક્તિ છે. તેઓ ભાષાની કસ કાઢી જાણે છે. સંવાદોમાં

ભાષાની લઢણ કાકુ અને આરોહ-અવરોહ દ્વારા તેઓ નાટ્યાત્મક પરિસ્થિતિનું સર્જન કરી શકે છે. નાટ્યલેખનનો તેમને દીર્ઘ અનુભવ છે. પાત્રોચિત ભાષા પ્રયોજવામાં તેમની સૂઝ ધ્યાનપાત્ર છે. વળી, મનુષ્યની સૂક્ષ્મ અને સંકુલ અનુભૂતિને તેઓ શબ્દો દ્વારા વ્યક્ત કરી જાણે છે. સ્વપ્નાક્ષરી એકાંકીઓમાં પણ આપણને લેખકનું ભાષાકર્મ ઊડીને આંખે વળગે છે. સંગ્રહમાંના પાંચ એકાંકીઓની ભાષા વિશે વિચાર કરીએ.

પ્રથમ નાટક સ્વપ્નાક્ષરીમાં નિત્યા નામનું પાત્ર ધરાની સાથે વાત કરે છે એ સંવાદ દીર્ઘ હોવા છતાં નાટ્યક્ષમ બન્યો છે.

''નિત્યા :- કોઈ નગરની સડક પર હું ચાલી રહી છું. અંધારું છે. અમાસની રાત છે. આકાશમાં તારાઓ ટમટમે છે. અચાનક દોડતા દોડતા ભસવાના અવાજો આવે છે. જાણે મારી તરફ આવે છે. હું દોડું છું. દોટ મૂકીને દોડું છું. અવાજો, ભસવાના અસંખ્ય અવાજો નજીક આવી રહ્યા છે. હું મૂઠીઓ વાળીને દોડી રહી છું. અવાજો હમણાં એક પાસે આવીને મને ફાડી ખાશે. ભયભીત થઈને શ્વાસભેર દોડું છું. અવાજો આ આવ્યા અને કૂદ્યા અને લાગે ત્યાં એક મકાનમાં હું દાખલ થઈ જોઉં છું.''[૬૪]

સંવાદ તો હજુ લાંબો છે પરંતુ દીર્ઘ સંવાદ હોવા છતાં કંટાળાજનક બનતો નથી. કારણકે લેખક તેને નાટયક્ષમ બનાવી શક્યા છે. બે પાત્રો વચ્ચેના ઔપચારીક સંવાદ કેવો હોય શકે તેનો નમૂનો પણ 'રમત' એકાંકી માંથી મળે છે. અહીં એક યુવતી આત્મહત્યા માટેની તૈયારી કરી રહી છે અને અનાયાસે હેલ્પલાઈનમાં ફોન કરી બેસે છે. એ વખતના સંવાદો પણ લેખકે કલાત્મક રીતે મૂકી આપ્યા છે.

''પુરુષ : વ્હાય ?

સ્ત્રી : હું શું કહું ?

પુરુષ : ઘરમાં કોણ કોણ છે ?

સ્ત્રી : કોઈ નથી. એકલી જ છું.

પુરુષ : પરિવારમાં કોણ છે ?

સ્ત્રી : એક ભાઈ, યંગર બ્રધર.

પુરુષ : કેટલો નાનો ? તે ક્યાં છે ?

સ્ત્રી : મુંબઈ છે, મારાથી બાર વર્ષ નાનો.

પુરુષ : તે ત્યાં શું કરે છે ? મૅરિડ છે ?

સ્ત્રી : ના.... આજની તારીખે તો મૅરિડ નથી. પણ.....

પુરુષ : કેમ અટકી ગયા ? તમને મિસ કહું કે

સ્ત્રી : મિસ આઈ એમ અનમૅરિડ. ભાઈ મુંબઈ બે મહિનાથી છે. કમ્પ્યૂટર એન્જિનિયર છે. એક ઈન્ટરનેશનલ કંપનીમાં બે મહિનાથી જોડાયો છે. તે કોઈ મિસ.... એની જેમ જ નવી જોડાયેલી છોકરીના પરિચયમાં આવ્યો છે..... અને .....''[૬૫]

અહીં ટૂંકા સંવાદોમાં રહેલી નાટ્યાત્મકતા ધ્યાન ખેંચે છે નાટ્યમાં હળવી શૈલી પણ નિરૂપવામાં લેખક કુશળ છે. સ્વપ્ન એકાંકીમાં રમેશને આવતાં સ્વપ્ન વિશે ની વાત હળવી શૈલીમાં મૂકાઈ છે જે રમૂજ સાથે ગાભીર્ય પણ પ્રગટ કરે છે.

''મમ્મી : કેમ સફાળો જાગી ગયો ? આવી ચીસ પાડીને....

રમ : છીંક

મમ્મી : છીંક ? છીંક આવી ?

પપ્પા : પણ એમાં આવી ચીસ ?

મમ્મી : મારા તો ધબકારા વધી ગયા. છીંક આવી એટલે જાગી ગયો ?

રમ : આવતા પહેલાં જાગી ગયો. ઊંઘમાં મને છીંક આવતા -

પપ્પા : સપનામાં ?

રમ : હા, સપનામાં અને ફફડી ગયો. મારાથી ચીસ પડાઈ ગઈ.

મમ્મી : પણ રમ ! માય ડિયર ચાઈલ્ડ ! છીંક તો આવે.

પપ્પા :અને ખવાય, બોલ. છીંક સળવળે ત્યારે હું પૂર્ણ તૈયારી સાથે ખાઉં,

શકય તેટલા ધડાકા સાથે. આઈ રેલિશ ઈટ !

મમ્મી : અરે મારી ઑફિસમાં હેડક્લાર્ક બલૂનવાલા છે એ તો રોજ એકવાર બપોરે અગાશીમાં ઊભા રહી ઊંચે જોઈ તડકામાં નાક ધરી રાખે છે. રોજ એ બે છીંકો ખાય છે. ધડાક, ધડાક.

પપ્પા : આવી ભયાનક ચીસ ?

મમ્મી : હાજા ગગડી જાય એવી !

પપ્પા : ડિયર સન, વ્હાય ?

રમ : મરી જવાય.

મમ્મી : વૉટ ?

રમ : છીંક આવે તો મરી જવાય.

પપ્પા : તું શુ બોલે છે ? આર યૂ ઑલ રાઈટ ?

મમ્મી : ડિયર રમ, માય સન, તને કંઈ થાય છે ?

રમ : હું ડરી ગયો છું મૉમ.

મમ્મી : કોનાથી ?

પપ્પા : કોણ ડરાવે છે તને ?

રમ : છીંકથી ડરી ગયો છું ડેડ.''[૬૬]

આમ ભાષાકર્મની રીતે આ નાટકોનાં નોંધપાત્ર કામ થયું છે લેખકની ભાષા પરિપકવ અને અસરકારક જણાય છે. સંવાદો દ્વારા નાટકની કથાને તથા પાત્રોને એક ગતિ મળે છે.

મંચિયતા :-

જે ભજવી શકાય તે જ નાટક છે. આપણા ગુજરાતી સાહિત્યમાં વાંચવા લાયક નાટકો અને ભજવવા લાયક નાટકો જેવા વ્યર્થ ભેદ પ્રર્વતે છે. વાસ્તવમાં

કોઈ પણ નાટક મંચનક્ષમ હોવું જરૂરી છે. એવી જ રીતે પાત્રો વચ્ચેના સંવાદોથી નાટક બનતું નથી. નાટક બને છે સિચ્યુએશનથી. ખાસ પ્રકારની નાટ્યાત્મક સ્થિતિનું નિરૂપણ કરવાથી નાટક બને છે. સંવાદો તો નાટકને આગળ વધારવા માટેનો આધાર હોય છે 'સ્વપ્નાક્ષરી' એકાંકી સંગ્રહમાંના પાંચેય નાટકો સાહિત્યિક રહીને પણ ભજવવા લાયક બન્યાં છે એમ કહી શકાય. પ્રથમ નાટક 'સ્વપ્નાક્ષરી'માં ધરા અને નિત્યા જેવા બે જ પાત્રો હોવા છતાં નાટક મંચન માટે અસરકારક બની શકે એ પ્રકારની મંચિયતા લેખકે સિદ્ધ કરી છે. બેઉના જીવનના જુદા જુદા સમયગાળાને એક એક દશ્યમાં વહેંચીને લેખકે નાટ્યાત્મક પરિસ્થિતિનું નિર્માણ કર્યું છે. અને નાટકને મંચ માટે અનુકૂળ કરી બતાવ્યું છે. બીજું નાટક 'રમત' પણ કેવળ બે પાત્રો દ્વારા નિર્વહણ પામ્યું છે. અહીં સ્ત્રી અને પુરુષ એવા બે પાત્રો પરસ્પરથી બિલકુલ અપરિચિત છે. નાટકકારની ખૂબી એ છે કે કેવળ ફોન પર થતો સંવાદ કૃત્રિમ બનવાને બદલે નાટ્યાત્મક બનાવી શક્યા છે. પોતાના જ ભાઈના લગ્ન થવાના છે જાણીને મોટી બહેન આત્માહત્યાનો વિચાર કરે અને સિચ્યુએશન જ કેટલી તો નાટ્યાત્મક છે ? મતલબ કે ભાઈના લગ્ન વિશે જાણીને તો ખુશ થવાનું હોય અહીં યુવતી નાખુશ છે એવું પણ નથી પરંતુ વાત કંઈક એવી બની છે કે નાના ભાઈના ઉછેર અને શિક્ષણમાં પોતે સતત સક્રિય રહે છે અને પોતે જ બધાં નિર્ણયો કર્યા છે. હવે જયારે કોઈ અન્ય યુવતી ભાઈની પત્ની બનીને આવશે અને પોતાના દુર્ગની કાંકરી ખેરવશે એવા આશંકાથી તે આપઘાતનો વિચાર કરે છે. અને ડિપ્રેશનમાં તે હેલ્પાઈનમાં ફોન કરી બેસે છે, એ ક્ષણ પણ નાટ્યાત્મક નથી. વળી, હતાશામાંથી બહાર આવવાની ક્ષણ પણ અલબત્ત નાટયાત્મક છે.

'ખીચડી' નાટક પણ હલકું -ફુલકું મધ્યમ વર્ગને સ્પર્શનું નાટક છે. નાટકમાં વિષયવસ્તુ ભલે સામાન્ય હોય પરંતુ તેની મંચિયતા પણ ઓછી ધ્યાનપાત્ર નથી. લેખક સાદી-સરળ રીતે નાટક લખતા ભલે લાગે પરંતુ તેમની સામે હંમેશાં મંચ હોય છે. 'સ્વપ્નસ્થ' અને 'આઈ ડોન્ટ નો' પણ મંચની રીતે ઉત્તમ નાટકો છે એમ કહી શકાય.

સંઘર્ષ :-

નાટક એટલે સંઘર્ષ અને સંઘર્ષ એટલે નાટક. સંઘર્ષ વિનાના નાટકની કલ્પના જ ન થઈ શકે. બલકે, સંઘર્ષનું યોગ્ય નિરુપણ કરીને જ 'નાટક' નાટક બને છે.

જૂની રંગભૂમિનાં નાટકોમાં બાહ્ય સંઘર્ષનું નિરુપણ પ્રચુર માત્રામાં અને મુખર રીતે થતું. નૂતન નાટ્યકારને પાત્રોના આંતરસંઘર્ષને પણ પ્રગટ કરી આપવાની નેમ હોય છે. લાભશંકર ઠાકર જેવા પ્રશિષ્ટ ને આધુનિક સર્જક મોટેભાગે પાત્રના સંકુલ મનોભાવને સૂક્ષ્મતાથી પરંતુ નાટકની શરતે પ્રગટ કરી આપતા હોય છે. 'સ્વપ્નાક્ષરી' સંગ્રહનાં નાટકોમાં આપણને મનોસંઘર્ષનાં એકાધિક ઉદાહરણો પ્રાપ્ત થાય છે.

-'સ્વપ્નાક્ષરી' નાટકમાં ધારા અને નિત્યાનો સંઘર્ષ ધ્યાનપાત્ર છે.

-'રમત' નાટકમાં યુવતીનો મનોસંઘર્ષ સુંદર રીતે કલાઘાટ પામ્યો છે.

-'ખીચડી'માં જીવવા માટે વલખાં મારતા પતિ અને પતિને જીવતો રાખવા ઝઝુમતી નારીનો સંઘર્ષ રસપ્રદ રીતે પ્રગટે છે.

-'સ્વપ્રસ્થ' નાટક તો આખેઆખું મનુષ્યના જાત સાથેના સંઘર્ષનો નમૂનો છે અહીં નાયક જ નહિ, અન્ય પાત્રો પણ સંઘર્ષશક્તિ છે, ભલે આમ કરતાં જણાતાં ન હોય. એવી જ રીતે 'આઈ ડોન્ટ નો'નાં પાત્રોની સંકુલ મનઃસ્થિતિ પણ સંઘર્ષ જ પ્રગટ કરનારી છે.

પાત્રાલેખન :-

'સ્વપ્નાક્ષરી' સંગ્રહનાં નાટકોનાં પાત્રોમાં વૈવિધ્ય નોંધપાત્ર છે. 'સ્વપ્નાક્ષરી' નાટકની નાયિકા ધારા અને નિત્યા બેઉ પાત્રો ચરિત્રના સ્તરે વિકસી શક્યા છે. અહીં બેઉ યુવાન વયથી થઈને અધેડ-પ્રૌઢ-વૃદ્ધ વયનાં થાય છે, ત્યાં સુધીનો સંદર્ભ જુદાં જુદાં દૃશ્યોમાં મૂકી આપવામાં લેખકની સફળતા છે. વળી, બેઉ ચરિત્રોની સાહજિકતા, જીવન માટેનો અભિગમ વગેરે ઉત્તમ રીતે નિરુપાયો છે. બેઉ પાત્રોની સંકુલ મનઃસ્થિતિ અહીં સરસ રીતે પ્રગટ થઈ શકી છે.

'રમત' એકાંકીની નાયિકા 'સ્ત્રી' પણ ઘણું જ સંકુલ પાત્ર બની શક્યું છે. તેની ભીતરના પરસ્પર વિરોધી ભાવોને નિરુપવામાં લેખક સફળ થયા છે. પોતાના ભાઈ માટેનો અતિપ્રેમ અંતે 'રાગ' અને ઈર્ષ્યામાં પરિણમી શકે ખરો ? લેખકે મળતી સંકુલ ગલીઓમાં પ્રવેશ કરવાનો સફળ ઉદ્યમ કર્યો છે.

'સ્વપ્નસ્થ' નાટકનો નાયક રમેશ પણ પ્રમાણમાં ઉફરું છતાં રસપ્રદ પાત્ર

બની શક્યો છે. તેની માનસિક ‘એલ્નોર્મોલિટી’-અસામાન્યતા પાત્રને બહુપારિમાણિક બનાવવામાં મદદરૂપ થઈ છે. એ નાટકમાં અન્ય પાત્રો પણ રસપ્રદ થઈ શક્યાં છે. ખાસ કરીને કમલ, જજ, ડૉકટર અને માતા-પિતાનાં પાત્રો પણ ધ્યાનપાત્ર છે.

આમ, પાત્રાલેખનની રીતે આ સંગ્રહમાં નોંધપાત્ર કામ થઈ શક્યું છે.

સમાપન :-

‘સ્વપ્રાક્ષરી’ એકાંકી-સંચયમાંથી પસાર થતાં નીચેનાં તારણો મળે છે.

- લેખક સફળ નાટયકાર છે.

- લેખક પાસે મંચનો અનુભવ છે જે નાટયલેખનમાં સારી રીતે ખપ લાગ્યો છે.

- એકાંકીને મંચનક્ષમ બનાવવા લેખક યુક્તિ-પ્રયુક્તિનો આશરો લે છે.

- લેખકનું દર્શન આ નાટકોમાં જુદી-જુદી રીતે અને જુદા-જુદા સ્તરે પ્રગટ થઈ શક્યું છે.

- ખાસ કરીને અસ્તિત્વમૂલક સમસ્યાને આ લેખક નાટ્યસ્વરૂપે મૂકી આપવામાં સફળ થાય છે.

- લેખકનો પ્રયાસ નાટકને મંચિયતા આપવા સાથે મનોમંથન ભણી. માનવ દર્દને પારખવાનો પણ છે.

સમગ્ર રીતે જોતાં ‘સ્વપ્નાક્ષરી’ સંગ્રહ ગુજરાતી નાટય સાહિત્યમાં એક સક્ષમ નાટયસંગ્રહ રૂપે સ્થાન પામી શકે એવું સર્જનાત્મક કૌવત ધરાવતો સંગ્રહ બની શકયો છે. વળી, અહીં કળાની સાથે પ્રગટ થતું દર્શન પણ રસપ્રદ બાબત છે એમ કહી શકાય.

મકસદ

પ્રાસ્તવિક :-

ગુજરાતી સાહિત્યમાં આધુનિકતાના વૈતાલિક તરીકે લાભશંકર ઠાકરનું આગમન થયું તેમણે અનુગાંધીગુય દરમિયાન શૈલી, સ્વરૂપ અને વિષયમાં નોંધપાત્ર પરિવર્તન કરીને ગુજરાતી સાહિત્યમાં પોતાની અરૂઢ શૈલી પ્રસ્તાપિત કરી ખાસ કરીને અસ્તિત્વવાદ અને તેમાય સેમ્યુઅલ બેકેટ અને અયેનેસ્કો જેવા અસ્તિત્વવાદી ચિંતક વિચારકોની અસરમાં લા.ઠા. પણ લખતા થયા જેમાં પરંપરાનું મૂલ્ય ન હતું. લા.ઠા.ની આ વિદ્રોહિ વિચારસરણીને લીધે તેઓ બહુચર્ચિત પણ બન્યા.

અલબત્ત લા.ઠા.નું ગુજરાતી સાહિત્યમાં આગમન એક આધુનિક કવિ તરીકેનું હતું. કવિતા પછી નાટયસ્વરૂપમાં તેઓ વધારે સારી રીતે ઝળકી ઊઠ્યા છે. લાભશંકર ઠાકર દ્વારા દીર્ઘ નાટક પ્રાપ્ત થયા છે. જેમાં 'એક ઉંદર અને જદુનાથ', 'પીળું ગુલાબ અને હું', 'મનસુખલાલ મજેઠિયા', 'કાહે કોયલ શોર મચાયે રે'નો સમાવેશ થાય છે. સર્જક લાભશંકર પાસે રંગભૂમિનો અનુભવ પણ છે. તેમણે નાટક લખવા ઉપરાંત અભિનય તેમજ દિગ્દર્શન પણ કરેલ છે. તેથી નાટકને મંચનક્ષમ બનાવવાની કળા તેઓ જાણે છે. તેથી તેમના દ્વારા લખાયેલા એકાંકીઓ જેવા કે 'મરી જવાની મઝા', 'બાથટબમાં માછલી', 'સ્વપ્નાક્ષરી' અને 'મકસદ' 'વગેરે નાટકોનું મંચન અનેક વાર થઈ શક્યું છે. અહીં લા.ઠા. લિખિત એકાંકી સંગ્રહ 'મકસદ' વિશે વાત કરવાનો ઉપક્રમ છે. આ સંગ્રહ ઈ.સ. ૨૦૦૬ માં પ્રગટ થયેલ છે. જેમાં બે નાટકો એકાંકી છે જ્યારે એક નાટક દ્વિઅંકી છે.

વિષયવસ્તુ :-

અંદાજે ૪૩ પૃષ્ઠોમાં પથરાયેલું એકાંકી 'મકસદ' કેવળ બે જ પાત્રો દ્વારા આગળ વધે છે. જેમાં એક વયોવૃદ્ધ પ્રોફેસર છે અને અન્ય પાત્ર એક યુવતી સંશોધન કરી રહ્યા છે. તેમનું આ સંશોધન વર્ષોથી ચાલી રહ્યું છે. પ્રોફેસર એક નાનકડા સામયિકમાં કેર-ટેકર માટે જાહેરાત આપે છે. કારણ કે તેમને સંશોધનમાં રોકાયેલા રહેવાનું થાય છે પોતે એકલા છે. તેથી ઘરકામ સંભાળે તેથી કેર ટેકર માટેની જાહેરાત વાંચીને એક યુવતી તેમને મળવા આવે છે. તેને નોકરીની સખત

જરૂર છે. તેથી મળે તે પગારમાં નોકરી કરવા સંમત છે. યુવતી પોતાનું નામ કહેતી નથી તેમ પ્રોફેસર તેનું નામ જાણવાનું છોડીને તેને અનામી કહીને બોલાવે છે. થોડાક જ દિવસમાં યુવતી પ્રોફેસર માટે સ્વજન જેવી બની જાય છે. એ પ્રોફેસરને ફિલ્મ જોવા લઈ જાય છે. સંગીત સંભળાવે છે. પરસ્પરની આત્મીયતાને કારણે પગાર કોઈને યાદ આવતો નથી. નાટકના ઉર્તરાધમાં યુવતી માટે પગારનો ચેક લખવાનો થાય છે ત્યારે ક્યાં નામે ચેક લખવો તે મુદ્દો ચર્ચાય છે. ત્યારે રહસ્ય ખૂલે છે કે પોતે નોકરી માટે આવી નહોતી પરંતુ બીજા આશયથી આવી હતી. પરંતુ પોતાની મકસદ તે સિદ્ધ કરી શકી નથી. કારણ કે તેમ કરવામાં પ્રોફેસર નડી શકે તેમ છે. ખાસી ચર્ચાને અંતે યુવતી જણાવે છે કે પોતે પ્રોફેસરને દોરડાથી બાંધીને તેમનાં બધાં રિસર્ચ પેપર બાળી મૂકવા આવી હતી. મતલબ કે ઈતિહાસને બાળી મૂકવા આવી હતી. જો કે માત્ર બે મહિનામાં યુવતીની સેવાથી વધારે સ્વસ્થ થઈ શકેલા પ્રોફેસર તો યુવતીને પોતાની કેરટેકર જ માને છે અને યુવતીની વાતને મજાક ગણે છે. અહીં પ્રોફેસર પોતાના ભૂતકાળને ખોલે છે પોતે અનાથ આશ્રમમાં ઉછર્યા છે તેથી મા-દીકરો કે બાપ-દીકરીના લાગણીભર્યા સંબંધોથી અવગત નથી. યુવતીના આગમન પછી એક સાથે તેઓ તેમાંના માતા અને દીકરીના દર્શન કરે છે. આમ, છતાં તેઓ યુવતીને પોતાના રિસર્ચ પેપર બાળી મૂકવા માટે છૂટ આપે છે. ઉર્તરાધમાં બેઉ પાત્રો એક મુદ્દે સંમત થાય છે. જેમાં લેખકનું જીવનદર્શન બોલકું બની જાય છે અને યુવતી પેપર્સ બાળતી નથી. અહીં યુવતી અને પ્રોફેસર બેઉની મકસદ જરા જુદી રીતે ફળીભૂત થાય છે.

અહી રઘુવીર ચૌધરી નોંધે છે કે, ''એમના સુદીર્ઘ એકાંકી 'મકસદ' માં કથ્ય અને અભિનેયતાનો અનન્ય સંયોગ સધાયો છે. 'મકસદ' વિશે વાત કરતાં લાભશંકરની 'જીવનદષ્ટિ' વિશે મૌન પાળી નહીં શકાય. એ પોતે પણ 'જીવનદષ્ટિ' જેવું કંઈ હોતું નથી એમ કહી નહીં શકે. એમને વળગણો, પૂર્વગ્રહો, મહત્ત્વાકાંક્ષાઓથી મુકત એક નિર્લેપ મનુષ્ય જોઈએ છે. એ અહીં નાટકની કળાના માધ્યમથી પ્રગટ થાય છે. આંગિક, વાચિક અને આહાર્ય અભિનય દ્વારા બે પાત્રો વચ્ચે સંઘર્ષજન્ય સંવાદ જાગે છે. બંને મનુષ્યને મનુષ્ય તરીકે પ્રમાણે છે.''[૬૭]

બીજું એકાંકી 'આશય' માત્ર ત્રણ પાત્રો ધરાવે છે. પતિ, પત્ની અને મિત્ર. જેમાં પતિ લેખક છે. પ્રથમ દશ્યમાં પોતાના નવા મિત્રને મળવા લેખક જઈ રહ્યા

છે. વળી, તે પોતાના એ નવા મિત્રનું ઠામ- ઠેકાણું જણાવતો નથી અને રોજ મધરાતે પાછો આવે છે. લેખકનો એ મિત્ર પ્રેમમાં ભગ્ન થયેલો છે. એની લવરે એને છેહ દીધો છે. પત્ની ઘણું ઘણું પૂછે છે કે તારો એ મિત્ર કેવો છે ? શું કરે છે ? એનું નામ શું છે ? પરંતુ મિત્રએ કોઈને પણ પોતાને વિશે ન જણાવવા કહી રાખ્યું છે. પત્નીને ભય છે કે પતિનો મિત્ર ક્યાંક આત્મહત્યા તો નહિ કરી લે જો કે પતિ ને એવો વિશ્વાસ છે કે તેનો મિત્ર એવું અંતિમ પગલું નહિ ભરે. પોતાનો પતિ વિશાદમાં ડૂબેલો જોઈને પત્નીને ચિંતા થાય છે એટલામાં મોબાઈલ પર મિત્રનો ફોન આવે છે પતિ ઝડપથી વાત કરીને ફોન ગજવામાં મૂકે છે. પતિના માનવા પ્રમાણે નિર્ણાયક ભૂમિકાનો આજે અંતિમ તબક્કો છે. પત્નીનો સવાલ એવો છે કે અંત આવશે. અહીં પત્ની શંકા કરે છે કે તારો આવો કોઈ મિત્ર છે ખરો ? કંઈક જુદું તો ચાલતું નથી ને ? પતિ હસીને વાતને ટાળી જાય છે વળી, રોજે રોજ પોતે ચાલ્યો જાય છે તેથી પત્નીને એકલવાયું લાગે છે તે જાણતો પતિ જણાવે છે કે આજે મોટેભાગે આ સમસ્યાનો અંત આવી જશે. પત્ની સુખદ અંત વાંછે છે. આ સાથે જ પ્રથમ દૃશ્ય પૂરું થાય છે.

બીજા દૃશ્યમાં પત્ની અને તેના લવરને તાદૃશ્ય કરવામાં આવે છે. બેઉ વચ્ચેના સંવાદોમાં નોંધપાત્ર કામ થઈ શક્યું છે. ટૂંકા ટૂંકા સંવાદોમાં સ્ત્રી અને તેનો પ્રેમી પ્રેમ વિશે વાર્તાલાપ કરે છે. બેઉ ભાગી જવાનો વિચાર કરે છે. જો કે સ્ત્રી ભાગેડું બનવા તૈયાર નથી. પ્રેમી બીજો વિકલ્પ આપે છે ડિવોર્સ જો કે સ્ત્રીને ડિવોર્સ સરળ જણાતા નથી. દરમિયાન લાઈટ જાય છે. સ્ત્રી મીણબત્તી પેટાવે છે એટલામાં લાઈટના ઝબકારા સાથે પીઠ કરીને ઉભેલો પુરુષ પીઠ ફેરવે છે તો તે પુરુષ તેનો પતિ છે. પત્ની હાકાબાકા થઈ જાય છે તેને કંઈ સમજાતું નથી પતિ તેને બેસાડે છે પાણી પાય છે અને ત્યાર પછી બહાર કોણ ઊભું છે એવા સ્ત્રીના સવાલનો જવાબ આપતા કહે છે કે મારો મિત્ર ઊભો છે. અહી પતિ જાણી ચૂક્યો છે કે પોતાનો નવો મિત્ર એ પત્નીનો એકવખતનો પ્રેમી છે. એ પછી પતિ અને પ્રેમી ચર્ચાને અંતે સ્ત્રી સામે એક સાથે આવવા સંમત થયા હતા. અહીં પતિ અને લવર કઈ રીતે મિત્ર બન્યા તેની પણ વાત છે. આ પછી સ્ત્રી બેઉને રીતસરના ધમકાવે છે. વળી, પોતે લગ્ન પછી જરા પણ અસ્વસ્થ થઈને પતિ સાથે ગેરવર્તન કર્યુ નથી. સાથે-સાથે તે લવરને પણ પોતાના આજીવન પ્રેમી તરીકે મનોમન સ્વીકારે છે. નાટકનો તનાવ

ધીમે ધીમે હળવો થાય છે. સ્ત્રી સામે બેઉ પુરુષો ને ભોંઠા પડતા બતાવવામાં લેખક સફળ થયા છે. છેલ્લે પોતે પ્રેગ્નન્ટ છે તેવું સ્ત્રી જણાવે છે તે સાથે નાટકનો અંત આવે છે.

ત્રીજું નાટક ‘સજીવ પૂતળાં’ દ્વિઅંકી નાટક છે જે વિચાર પ્રધાન છે. પરંતુ વિચારનું ભારણ ઊભું ન થાય તે રીતે લેખકે તેને નાટ્યત્વ અર્પ્યું છે. અહીં કુલ ચાર પાત્રો છે બે સ્ત્રી અને બે પુરુષ વળી અહીં નાટકમાં પણ નાટક છે. પ્રારંભમાં એક વૃદ્ધ અને એક વૃદ્ધાના લાંબા દાંપત્ય જીવનનો લાઈવ ઈન્ટરવ્યૂ લેવા સીમી નામની એક યુવતી આવે છે. શરૂઆતના સંવાદોમાં હળવાશ છે. રમૂજ પણ બેઉ વૃદ્ધો પોતાના પ્રેમ વિશે વાત કરે છે. પચાસ વર્ષ પહેલાનું જીવન નિરૂપે છે. જેને વિશે સાંભળીને સીમી આ દુલર્ભ જોડાને ખૂબ જ આદરથી જોવા લાગે છે. પરંતુ એક તબક્કે બેઉ વૃદ્ધો હસી પડે છે અને એ સાથે જ તેમનો પર્દાફાશ જાતે જ કરે છે મતલબ કે બેઉ જુવાન છોકરો છોકરીને એ પછીની ક્ષણો નાટાત્મક છે. વાસ્તવમાં પચાસ જેટલા યુવક યુવતીઓનું એક ગૃપ લગ્નસંસ્થાના વિરોધમાં છે લગ્ન પરસ્પર માલિકી ભાવ ઉભો કરે છે. અને મનુષ્યને નૈસર્ગિક સહજતાને કોરવે છે. પરિણામે લગ્ન સંસ્થા ન હોવી જોઈએ એવું માનતું આ ગૃપ પોતે પરણતું નથી અને લગન સંસ્થાના વિરોધમાં વાદ વિવાદ કરતું રહે છે. સીમી પણ આ ગ્રુપમાં જોડાઈ જાય છે. વાસ્તવમાં ઉકત કથાનક એક ડ્રામાનું છે. જે એક યુવા દિગ્દર્શક રિહર્લસર કરાવી રહ્યો છે. લેખકે બહુ ખૂબીથી રહસ્યને છેક સુધી ટકાવ્યું છે. વળી નાટકની ગતિ પણ રસભંગ થવા દેતી નથી. સીમીનો પ્રેમી લગ્ન પૂર્વે જ પજેસિવ બન્યો છે. વળી, તે તેના માતાપિતાને મળવા જ્યારે પણ સીમીને લઈ જાય છે ત્યારે ત્યાં જઈને શું શું કરવું અને શું શું ન કરવું એ વિશે વારંવાર વાત કરે છે એવી જ રીતે લગ્ન પછી સીમી એ નોકરી કરવી કે નહિ તે વિશેનો નિર્ણય પણ તેના પતિનાં માતા પિતા કરે એ વાત સીમીને કહે છે. લગ્નનો વિરોધ કરનારી આ મંડળી કોઈ સંસ્થા નથી જેમાં કોઈ ફી નથી જેમ ધાકધમકી નથી મતલબ કે ત્યાં કશું ફરજિયાત નથી. સીમી ગૃપના એક યુવક સાથે બેઠી હોય છે ત્યારે જ તેના પ્રેમીનો ફોન આવે છે. સીમી તેની સાથે જબરી મજાક કરે છે અને પોતે એક બીજા પ્રેમી સાથે જ છે તેમ જણાવે છે. ઉતરાર્ધમાં આગંતુક આવે છે અને આ નાટકનું રિહર્સલ બંધ કરવા જણાવે છે કારણ કે લોકો આ નાટક સ્વીકારશે નહિ તેવી ભીતિ છે. યુવા દિગ્દર્શક ખર્ચ કરી ચૂક્યો છે. અધવચ્ચેથી નાટક બંધ કરે તો ખોટ ખાવી પડે તેમ છે. લેખકે

નાટકનો અંત સુખદ આપ્યો છે. જો કે પાછળથી નાટક કથળતું અનુભવાય છે.

ભાષાકર્મ :-

સર્જક માટે ભાષા એ સાધન છે. ભાષા વિના સાહિત્યકૃતિ સર્જી શકાતી નથી. એ ખરું પરંતુ ભાષા કેવળ સાધન નથી. સર્જનાત્મક કૃતિઓમાં ભાષા નિપજાવવાની હોય છે. મકસદ એકાંકી સંગ્રહમાં લેખકે ભાષા સાથે સાહિત્યિક નિસબતથી કામ લીધું છે. અહીં ભાષાનો અનાવશ્યક મેદ નથી તેમ સંવાદોમાં બિનજરૂરી પ્રસ્તાર પણ નથી. સંવાદો ટૂંકા, અસરકારક, તરત પ્રત્યાયન થાય તેવા અને બોલચાલની ભાષાના છે. અલબત્ત એનો અર્થ એ પણ નહીં કે સાહિત્યિક ભાષા અહીં ગેરહાજર છે. સાહિત્યિકતા જાળવીને મંચનક્ષમ નાટક નિપજાવવાની કળા લા.ઠા. પાસે છે એમ કહી શકાય. આપણે 'મકસદ' સંગ્રહના ત્રણ નાટકોની ભાષા ઉ.દા. સાથે જોઈએ.

પ્રોફેસર : બેસો. (કપ ઉપાડે) સાવ નાની ઑડ આપેલી (સિપ ભરે)

યુવતી : જી. સર. 'સંશોધન' મેગેઝિનમાં

પ્રોફેસર : રાઈટ. કેરટેઈકરની જરૂર છે.

યુવતી : કાલે વાંચી. આજે હાજર.

પ્રોફેસર : તમે શું કરો છો ?

યુવતી : બેકાર. નો જૉબ.

પ્રોફેસર : સ્ટડી.

યુવતી : ગ્રેજ્યુએશન, લિટરેચરમાં.

પ્રોફેસર : ફેમિલી

યુવતી : એકલી.

પ્રોફેસર : એકલી ?

યુવતી : સાવ. ચાર વર્ષ પહેલાં માતા-પિતા ગુમાવ્યાં ઑનલી ચાઈલ્ડ.

પ્રોફેસર : ઓહ. નામ તો મેં પૂછ્યું જ નહિ.

યુવતી : અનામી.

પ્રોફેસર : ખરું નામ છે ! અનામી !''[૬૮]

અહીં વાતચીતની ભાષાનો વિનિયોગ માર્મિક રીતે કરવામાં આવ્યો છે તો 'આશય' એકાંકીમાં સ્ત્રી અને તેના પ્રેમીના સંવાદો કળાત્મક રહીને નાટયક્ષમ પણ બન્યા છે. બીજા એક નાટકના સંવાદ જુઓ -

''પુરુષ : સારનો સાર કહું ?

પત્ની : કહે (ચહેરા પર સ્મિતભરી ઉત્સુકતા)

પુરુષ : જો તું તૈયાર હોય તો -

પત્ની : તૈયાર

પુરુષ : નિર્ણય તારે કરવાનો છે.

પત્ની : નિર્ણય ? શેનો નિર્ણય.

પુરુષ : ઊડી જવાનો.

પત્ની : વૉટ ?

પુરુષ : તને લેવા આવ્યો છું.

પત્ની : સમજાય એવું બોલ, પ્લીઝ.

પુરુષ : આ પિંજરમાંથી, મનથી તું મુકત થા, એટલે ઊડી જઈએ.

પત્ની : કયા પિંજરની તું વાત કરે છે.

પુરુષ : આ ઘરનાં પિંજરની.

પત્ની : તારી ગમ્મતનો અંત ક્યારે આવશે ?

પુરુષ : તું તૈયાર નથી ?

પત્ની : પણ રે તું શેની વાત કરે છે ?

પુરુષ : ભાગી જવાની

પત્ની : (આંખો પહોળી કરીને) તું અહીં આવું કહેવા કઈ હેસિયતથી આવ્યો ?

પુરુષ : એક લવરની.''[૬૯]

અહીં આપણે જોઈ શકીએ છીએ કે રોજિંદી બોલ-ચાલની ભાષા લેખકે નાટ્યાત્મક પરિસ્થિતિ સર્જી બતાવી છે. દ્વિઅંકી નાટક સજીવ પૂતળાંની ભાષા પણ સાચા અર્થમાં નાટયક્ષમ છે. નાટયાત્મક છે ઘણે સ્થળે લેખક પ્રમાણમાં વધારે સસ્તા અને ઘસાઈ ગયેલા શબ્દો વાપરે છે. ત્યારે મેલોડ્રોમેટિક છાપ મતલબ કે આ નાટકોની નાટયાત્મકતા કે મંચિયતા બાબતે કોઈ સવાલ ઊભા કરે ન કરે પરંતુ સાહિત્યિક ભાષાની દૃષ્ટિએ તો બેનમૂન કામ થયું છે. લેખકે ક્યાંક ક્યાંક સંકેતોથી કામ લીધું છે તો વળી ક્યાંક વિગતે વાત કરી છે. સંવાદોમાં તીવ્રતા છે તેમ ગતિ પણ છે. કટાક્ષ અને રમૂજ પણ સ્થાન પામે છે. કવિ તરીકેનો લેખકનો અનુભવ અહીં કામ આવ્યો છે. પરિણામે ભાષા પ્રવાહી લવચિક અને અસરકારક બની શકી છે.

સંઘર્ષ :

નાટક માટે એમ કહી શકાય કે અહીં સંઘર્ષનું તત્વ અનિવાર્ય છે. સંઘર્ષ વિનાના નાટકની કલ્પના પણ ન થઈ શકે એટલે કે સંઘર્ષનું તત્વ નાટકનો પ્રાણ છે. સંઘર્ષ બે પ્રકારના હોઈ શકે બાહ્ય સંઘર્ષ અને આંતરિક સંઘર્ષ બાહ્ય સંઘર્ષ જુની રંગભૂમિમાં અસરકારક રીતે નિરૂપણ પામતો હતો. વળી, દર્શકોને પણ વીર અને શૌર્ય રસની કથા ધરાવતાં નાટકો જોવામાં રસ પડતો મંચ પર દ્વન્દ્વયુદ્ધ ઘોડા દોડાવવા જેવા દૃશ્યો સામાન્ય હતાં વર્તમાન સર્જક સ્થૂળસંઘર્ષ ને એટલું મહત્વ નથી આપતા પાત્રની ભીતરનો તૂમુલ આંતર સંઘર્ષ આજના નાટકકાર માટે આકર્ષણનો વિષય છે. એમાંય લાભશંકર ઠાકર જેવા પ્રશિષ્ટ નાટકકાર માટે તો આંતરસંઘર્ષ જ નાટકનો વર્ણ્ય વિષય છે. 'મકસદ' નાટયસંગ્રહને લાગે વળગે છે ત્યાં સુધી સંઘર્ષનું તત્ત્વ સુંદર રીતે નિરુપણ પામ્યું છે. આપણે ત્રણેય નાટકના સંઘર્ષ વિશે જોઈએ. પ્રથમ નાટક 'મકસદ'માં પ્રોફેસર એકાંકી છે ઈતિહાસનું કોઈ સંશોધન કરી રહ્યા છે. પોતાના કાર્યમાં ગતિ આણવા અને ઉંમરને કારણે એમને એક કેર ટેકરની જરૂર પડે છે તે માટે તેઓ સંશોધન નામના સામયિકમાં જાહેરાત

આપે છે જે વાંચીને એક યુવતી તેમને ત્યાં નોકરી માટે આવે છે આટલે સુધી સંઘર્ષ જેવું ક્યાંય જણાતું નથી પરંતુ યુવતી નોકરી માટે નહિ, વાસ્તવમાં તો એ પ્રોફેસરને બાંધી દઈને તેમના રિસર્ચ વર્કને બાળી મૂકવાના આશયથી આવી હોય છે. પરંતુ પ્રોફેસર સાથે ત્રણેક માસ રહેવાથી બેઉના અસ્તિત્વમાં અસરાત્મક પરિણામ આવ્યું છે, જેને લઈને યુવતી પોતાના મકસદ લગી પહોંચવામાં ખચકાવા લાગી છે, અને એક હળવી ક્ષણે પોતાનું રહસ્ય ખુલ્લું પાડી દે છે. અહીં યુવતીની ભીતરનો સંઘર્ષ જબરદસ્ત છે. તો, પ્રોફેસર પણ પોતાની ભીતરની એકલતા સાથે વર્ષોથી ઝઝુમી રહ્યા છે. ઈતિહાસ સાથેનો તેમનો પનારો પણ એક તબક્કે તેમને ક્ષુલ્લક ભાસે છે. એ તેમની ભીતરના સંઘર્ષની પરિચાયક બીના છે.

બીજા નાટક 'આશય' પણ સંઘર્ષપૂર્ણ બની શક્યું છે. અહીં પતિ, પત્ની અને લવર એ ત્રણેય પાત્રો જબરદસ્ત અને તીવ્ર સંઘર્ષ અનુભવે છે. પતિને કોઈ કાર્યક્રમમાં એક સાથી મહેમાન મળે છે. જે મિત્ર બની જાય છે પરંતુ ધીમે ધીમે તેને ખબર પડે છે કે, પોતાનો આ નવો મિત્ર બીજું કોઈ નહી પણ, પોતાની જ પત્નીનો પ્રેમી છે. પતિ જો કે, આ રહસ્યને રહસ્ય જ રહેવા દઈ કોઈ યોગ્ય ઉકેલ વિશે સતત વિચારે છે. બીજી બાજુ રોજ રાત્રે મોડે સુધી બહાર રહેતા પતિનું વર્તન પત્નીને ચિંતામાં મૂકનારું છે. પતિને એવો તે કેવો મિત્ર છે, જેને કારણે મધ્ય રાત્રિ પર્યન્ત તેમને બહાર રહેવું પડે છે ? આ સવાલોની સાથે-સાથે પત્નીને એ વાત પણ ચિંતા કરાવે છે કે પતિનો નવો મિત્ર પ્રેમમાં દગો થવાને લીધે હતાશ છે અને આત્મહત્યા કરી લે એવી સ્થિતિમાં છે. ત્રીજી બાજુ લવર પાસે એનો સંઘર્ષ છે. જે યુવતીને પોતે ચાહી હતી એ મા-બાપના દબાણવશ બીજા યુવકને પરણી ગઈ એ મુદ્દો એને જંપવા દેતો નથી. નાટકમાં સંઘર્ષ સાદ્યંત ટક્યો છે. અંતે 'સુખાન્ત' લાવીને લેખકે દર્શકને હળવો બનાવ્યો છે. જો કે, 'સંઘર્ષના આ તત્ત્વો સૂક્ષ્મ રીતે નિરુપણ પામીને નાટકોની કળાત્મકતાને સાચવી લે છે. ત્રીજું દીર્ઘ નાટક 'સજીવ પૂતળાં' માં હળવા ટોન સાથે નાટક શરુ થાય છે, ત્યારે તે એક હલકુ-ફુલકું કોમેડી પ્લે હશે એવું લાગે છે. પરંતુ, વાસ્તવમાં અહીં નાટકમાં જ નાટકની પ્રયુક્તિ છે. જો કે, આ નાટકમાં સંઘર્ષનું તત્ત્વ યોગ્ય રીતે નિરૂપણ પામ્યું જણાતું નથી. લેખક 'લગ્નસંસ્થા ' વિશે ઘણું અ બધું કહેવાની ઉતાવળમાં નાટકને ધીમું પાડી દે છે. આમ, છતાં અહીં છુટું છવાયું તો સંઘર્ષનું તત્ત્વ નિરૂપણ પામ્યું જ છે, એમ કહી શકાય.

મંચિયતા :

નાટક ગમે તેટલું સરસ લખાયું હોય, વાંચવું ગમે એવું થયું હોય પરંતુ જો તેમાં મંચનક્ષમતા ન હોય તો એ નાટકને નાટક ન જ ગણી શકાય. ગુજરાતી સાહિત્યમાં શરૂઆતથી આ મુદ્દે ઉહાપોહ ચાલતો રહ્યો છે. 'રાઈનો પર્વત' ગુજરાતી નાટય સાહિત્યનું પ્રશિષ્ટ નાટક ભલે લેખાતું હોય, પરંતુ મંચિયતાની રીતે એ એટલું સફળ બની શક્યું નથી. જેટલું દલપતરામ લિખિત - 'મિથ્યાભિમાન' નાટક બની શકયું છે. આ વાત શું સૂચવે છે ? નાટક પ્રથમ લેખકના મનમાં ભજવાય છે, ત્યારબાદ એ મંચ પર ફરીથી ભજવાય છે. લેખક પાસે મંચનો પ્રત્યક્ષ અનુભવ હોય તો જ નાટક મંચનક્ષમ બની શકે. લાભશંકર ઠાકર પોતે લેખક હોવા ઉપરાંત, 'આકંઠ સાબરમતી'માં સક્રિય રહીને અનેક નાટકોની ભજવણી, અભિનય - લેખન અને દિગ્દર્શનમાં સક્રિય રહ્યા છે. વળી, તેઓ ઈમ્પ્રોવાઈઝ કરવામાં પણ આવે છે. પરિણામે તેમનાં નાટકો મંચ પર પણ સફળતાથી ભજવાઈને દર્શકોની પ્રશંસા પામી શક્યા છે. 'મકસદ' સંઘર્ષમાં ત્રણેય નાટકો મંચનક્ષમ બની શક્યાં છે. મંચનક્ષમ નાટક બનાવવા માટે પ્રથમ તો પ્રોપર્ટીની મર્યાદા, નાટયાત્મક પ્રયુક્તિ- technic અને સંવાદોમાં લાઘવ જેવાં તત્ત્વો અનિવાર્ય છે પાત્ર-પાત્ર વચ્ચેના સંવાદો અને સમ્બન્ધો પણ એ રીતના હોવા જોઈએ. બલકે નિરુપવા જોઈએ. સાથેસાથે દશ્યરચના પણ એ રીતની હોવી ઘટે કે દિગ્દર્શકને વ્યર્થ શ્રમ ન કરવો પડે. મતલબ કે, નાટકમાં 'કથન' ઓછું હોવું જોઈએ અને ભજવી શકાય એવી 'સ્થિતિ' situation હોવી જોઈએ.

માત્ર બે જ પાત્રો ધરાવતું નાટક 'મકસદ' એની situationને લઈને મંચનક્ષમ બની શકયું છે. પ્રારંભમાં પાત્રપરિચય-તનાવ અને ઉકેલ એવા ત્રણ સ્થૂળ વિભાગો તે આપણે ધ્યાનમાં ન લઈએ પણ લેખકે વિષયવસ્તુને એ રીતે મૂકી આપ્યું છે કે, વાંચતી વખતે સામાન્ય લાગતું નાટક મંચ પર જબરદસ્ત પ્રભાવ ઊભો કરી શકે છે. એમાંય યુવતી જ્યારે પોતાના 'મકસદ' વિશે જણાવે છે, ત્યારે નાટયાત્મક સ્થિતિ સર્જાય છે એ સુંદર અને પ્રતીતિકર છે.

'આશય' તો સરસ રીતે મંચનક્ષમ બની શકયું છે. નાટકનું વિષયવસ્તુ જ એ પ્રકારનું છે કે, મંચ પર તે વધુ સારી રીતે તાદશ્ય થઈ શકે છે. એમાંય લવર સાથેના

સ્ત્રીના સંવાદોની નાટ્યક્ષમતા જબરદસ્ત છે. એમાંનો પ્રત્યેક સંવાદ દર્શકોને પ્રસન્ન કરનારો અને કલાકીય રસાનુભવ કરનારો છે. નાટકનું કથાવસ્તુ- પાત્રો અને સંવાદો દરેક બાબતે લેખક ઝીણું કાંતનારા હોવાથી સારું પરિણામ મળી શકયું છે. મંચિયતાની રીતે તો દ્વિઅંકી નાટક 'જીવંત પૂતળાં' પણ સફળ ગણી શકાય. કારણ કે, અહીં નાટકમાં નાટકની પ્રયુક્તિ મૂકીને લેખકે મંચનક્ષમતા ઊભી કરી છે.

સમગ્ર રીતે જોતાં એમ કહી શકાય ? 'મકસદ' નાટ્યસંગ્રહનાં ત્રણેય નાટકો ઉત્તમ સાહિત્યિક નાટક હોવા ઉપરાંત મંચિયતા ધરાવતાં નાટકો બની શકયા છે. જે બદલ લેખકની કળા દાદ માગી લે છે.

પાત્રાલેખન :

નાટક વાસ્તવમાં તો પાત્રો છે. પાત્રો ચરિત્રની કક્ષાયે ઊંચાઈ પ્રાપ્ત કરી શકે તો નાટકકાર વધુ સફળ ગણાય. પાત્રો લેખકની કઠપૂતળી બની જાય તો નાટક છીછરું અને પ્રચારલક્ષી બની જવા સંભવ છે, લેખકને જે કંઈ - કહેવું કળવું છે, તે પાત્રોના માધ્યમથી થવું જોઈએ. લેખક નાટકમાં પાત્ર અને દર્શકની વચમાં ન આપવા જોઈએ. અને તો જ, લેખક સાચા કળાકાર છે, એમ કહી શકાય. લાભશંકર ઠાકર એક સિધ્ધહસ્ત નાટકકાર તરીકે ગુજરાતી સાહિત્યમાં ખ્યાતિ ધરાવે છે. તેમણે અસંખ્ય નાટકો લખ્યાં છે અને અઢળક પાત્રો સર્જ્યાં છે. 'મકસદ' સંગ્રહમાં ત્રણ નાટકો સમાવેશ પામ્યા છે. જેમાં પ્રથમ નાટક 'મકસદ'માં માત્ર બે જ પાત્રો છે. પ્રોફેસર તથા યુવતી પ્રોફેસર વયોવૃદ્ધ છે. નિવૃત્ત અને એકાકી છે. ઈતિહાસકાર છે અને સંશોધક છે. લેખકે તેમના વ્યક્તિત્વને સુંદર રીતે ઊપસાવી આપવામાં સફળતા મેળવી છે. જીવનમાં સાવ એકાંકી થઈ ગયેલા અને કેવળ અતીતને ફંફોળતા રહેતા પ્રોફેસરના નિરસ અને એકાંકી-એકવિધ જીવનમાં યુવતી જરા જુદી રીતે 'ખલેલ' પહોચાડવા આવે છે. અહીં. યુવતીને પણ એની સમસ્યાઓ છે. બેઉ પાત્રો બલકે ચરિત્રો ત્રણેક માસના સહવાસ પછી વધુ ઉદાત્ત અને ઉચ્ચ બની શકયા છે અને, એ પણ સાહજિક રીતે અહીં ચરિત્રકાર લા.ઠા.ની સફળતા છે.

'આશય' એકાંકીમાં વળી ત્રણ પાત્રો છે. ત્રણેય પાત્રોને માનવીય બનાવવામાં લેખક સફળ થઈ શકયા છે પતિ, સ્ત્રી, અને લવર ત્રણેય પાત્રો આપણા સૌના આસપાસનાં જ, બલકે, આપણા સૌ પૈકીનાં જ છે. લેખકે તેમન રાગ-દ્વેષ સભર

ચીતરીને તેમને માનવીય રહેવા દીધા છે. એમાં જ તેમની કલાસૂઝ દષ્ટિગોચર થાય છે પાત્રની ભીતર જ સંકુલ ભાવોનું નિરુપણ કરીને તેના પાત્રને ત્રિપરિમાણિક બનાવવામાં લેખકની સફળતા છે. ત્રીજા દ્વિઅંકી નાટકનાં પાત્રોમાં પણ લેખકે ચરિત્ર બનાવવા માટે સર્જકશ્રમ જરૂર કર્યો છે પરંતુ લગ્નસંસ્થા વિશે પોતાના અભિપ્રાયો આપવામાં બોલકા થઈ જતા લેખક ચરિત્રોને ક્યાંક ક્યાંક સહજ બનાવવામાં વિફળ થાય છે જો કે, નાટકમાં નાટકની પ્રયુક્તિનો વિનિયોગ કરવાને લીધે લેખક પાત્રોનાં મનોસંચોલનો નિરુપવામાં ખાસ્સા સફળ થઈ શકયા છે એમ કહી શકાય.

સમાપન :

સમગ્ર રીતે મૂલ્યાંકન કરતાં એમ કહી શકાય કે લા.ઠા. એક સફળ નાટ્યકાર તરીકે ‘મકસદ’ નાટયસંગ્રહમાં આપણી સામે આવે છે. વળી, નાટયલેખનનો તેમનો સુદીર્ઘ અનુભવ તેમને અહીં ઉત્તમતા ભણી પહોંચવામાં મદદરૂપ થાય છે. લેખક જીવાતા જીવનનાં પાત્રોને મૂકી આપીને પોતાની જરા ઉફરી કહેવાય તેવી વિચારસરણીને નાટકમાં પ્રયોજીને પોતાનું દર્શન કળાત્મક રીતે રજૂ કરવામાં સફળ બની શકાય છે. મનુષ્યની અસ્તિત્વમૂલક સમસ્યાઓ આ નાટકનું હાર્દ છે એમ કહી શકાય.

પાદટીપ

૧.	સંપા.સુમન શાહ	સ્વરૂપ સન્નિધાન	પૃ.૧૩૦
૨.	સંપા.સુમન શાહ	એજન	પૃ.૧૩૦-૧૩૧
૩.	પ્રસાદ બ્રહ્મભટ્ટ	સત્તર સાહિત્ય સ્વરૂપો	પૃ.૧૦૭
૪.	પ્રસાદ બ્રહ્મભટ્ટ	એજન	પૃ.૧૦૭
૫.	પ્રસાદ બ્રહ્મભટ્ટ	એજન	પૃ.૧૦૭
૬.	સંપા. હર્ષદ ત્રિવેદી	શબ્દસૃષ્ટિ (દીપોત્સવી વિશેષાંક)	
		અંક-૧૦-૧૧ વર્ષ ૨૦૧૨	પૃ.૨૬૬
૭.	ડો. હિતેશ ગાંધી	તાદર્થ્ય -જૂન-૨૦૦૯	પૃ.૨૯
૮.	લાભશંકર ઠાકર	એક ઉંદર અને જદુનાથ	પૃ.૧-૨
૯.	લાભશંકર ઠાકર	એજન	પૃ.૮૯
૧૦.	લાભશંકર ઠાકર	એજન	પૃ. ૨૧-૨૨
૧૧.	લાભશંકર ઠાકર	એજન	પૃ.૩૨
૧૨.	ડૉ. હિતેશ ગાંધી	તાદર્થ્ય - જૂન-૨૦૦૯	પૃ.૩૫
૧૩.	ડૉ. હિતેશ ગાંધી	એજન	પૃ.૨૯
૧૪.	લાભશંકર ઠાકર	એક ઉંદર અને જદુનાથ	પૃ.૪
૧૫.	લાભશંકર ઠાકર	એજન	પૃ.૭-૮
૧૬.	સંપા. સુમન શાહ	સ્વરૂપ સન્નિધાન	પૃ.૧૩૨
૧૭.	સંપા. હર્ષદ ત્રિવેદી	શબ્દસૃષ્ટિ (દીપોંત્સવી વિશેપાક)	
		અંક-૧૦-૧૧ વર્ષ-૨૦૧૨	પૃ.૨૬૭
૧૮.	ડૉ. પ્રભુદાસ પટેલ	સાઠોત્તરી ગુજરાતી	
		મૌલિક દીર્ઘનાટક	પૃ.૧૮-૧૯
૧૯.	ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળા	રચનાવલી	પૃ.૮૯
૨૦.	ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળા	એજન	પૃ.૮૯
૨૧.	ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળા	એજન	પૃ. ૯૦
૨૨.	લાભશંકર ઠાકર	પીળું ગુલાબ અને હું	પૃ. ૦૮
૨૩.	લાભશંકર ઠાકર	એજન	પૃ. ૦૯
૨૪.	ઋચા શાહ	લાભશંકર ઠાકર:સર્જન વિશેષ	પૃ. ૧૧૫

૨૫.	સતીસ વ્યાસ	ગુજરાતી નાટક	પૃ. ૨૭૭
૨૬.	લાભશંકર ઠાકર	કાહે કોયલ શોર મચાયે રે	પૃ. ૧૨૭
૨૭.	ડૉ. પ્રભુદાસ પટેલ	સાઠોત્તર ગુજરાતી મૌલીક દીર્ઘનાટક	પૃ. ૩૭
૨૮.	ઋચા શાહ	લાભશંકર ઠાકર સર્જન વિશેષ	પૃ. ૧૩૬
૨૯.	લાભશંકર ઠાકર	કાહે કોયલ શોર મચાયે રે	પૃ. ૫૧
૩૦.	લાભશંકર ઠાકર	એજન	પૃ. ૧૧૫
૩૧.	ડૉ. પ્રભુદાસ પટેલ	સાઠોત્તર ગુજરાતી મૌલીક દીર્ઘનાટક	પૃ.૩૭
૩૨.	ડૉ. પ્રભુદાસ પટેલ	એજન	પૃ. ૩૬-૩૭
૩૩.	ઋચા શાહ	લાભશંકર ઠાકર સર્જન વિશેષ	પૃ. ૧૩૫
૩૪.	ઉત્પલ ભાયાણી	નાટકનો જીવ	પૃ. ૧૦
૩૫.	લાભશંકર ઠાકર	મનસુખલાલ મજીઠિયા	પૃ.૨
૩૬.	લાભશંકર ઠાકર	એજન	પૃ.૨૦
૩૭.	લાભશંકર ઠાકર	એજન	પૃ.૨૨
૩૮.	ઋચા શાહ	લાભશંકર ઠાકર સર્જન વિશેષ	પૃ.૧૪૨-૧૪૩
૩૯.	ઋચા શાહ	એજન	પૃ.૧૪૨
૪૦.	લાભશંકર ઠાકર	મનસુખલાલ મજીઠિયા	પૃ.૫
૪૧.	પ્રભુદાસ પટેલ	સાઠોત્તરી ગુજરાતી મૌલિક દીર્ઘનાટક	પૃ.૪૩
૪૨.	પ્રભુદાસ પટેલ	એજન	પૃ.૪૩
૪૩.	સંપા. સુમન શાહ	સ્વરૂપ સન્નિધાન	પૃ.૧૪૧
૪૪.	પ્રસાદ બ્રહ્મભટ્ટ	સત્તર સાહિત્ય સ્વરૂપો	પૃ.૧૧૯
૪૫.	પ્રસાદ બ્રહ્મભટ્ટ	એજન	પૃ.૧૧૮
૪૬.	ઋચા શાહ	લાભશંકર ઠાકર સર્જન વિશેષ	પૃ.૧૪૪-૧૪૫
૪૭.	સંપા. હર્ષદ ત્રિવેદી	શબ્દ સૃષ્ટિ (અંક ૧૦-૧૧ વર્ષ ૨૦૧૨)	પૃ.૨૬૯

૪૮.	લાભશંકર ઠાકર	મરી જવાની મઝા	પૃ.૫૮
૪૯.	લાભશંકર ઠાકર	એજન	પૃ.૩૯
૫૦.	લાભશંકર ઠાકર	એજન	પૃ.૩૯
૫૧.	ઋચા શાહ	લાભશંકર ઠાકર સર્જન વિશેષ	પૃ.૧૪૯
૫૨.	ડા. ઈલિયાસ આખલી	પાંચ એકાંકીકારો	પૃ.૬૯
૫૩.	સંપા. હર્ષદ ત્રિવેદી	શબ્દ સૃષ્ટિ (અંક ૧૦-૧૧ વર્ષ ૨૦૧૨)	પૃ.૨૬૮
૫૪.	સંપા. યોગેશ જોષી	પરબ(ફેબ્રુ.અંક-૨ ૧૯૮૪)	પૃ.૪
૫૫.	સંપા. યોગેશ જોષી	એજન	પૃ.૭
૫૬.	સંપા. સુરેશ જોષી	ગ્રંથ (ડિસ. અંકઃ ૨૨૮)	પૃ.૪૨
૫૭.	સંપા. સુરેશ જોષી	એજન	પૃ.૪૨
૫૮.	સંપા. યોગેશ જોષી	પરબ(ફેબ્રુ.અંક-૨ ૧૯૮૪)	પૃ.૮
૫૯.	સંપા. યોગેશ જોષી	એજન	પૃ.૧૦
૬૦.	સંપા. યોગેશ જોષી	એજન	પૃ.૧૩
૬૧.	લાભશંકર ઠાકર	બાથટબમાં માછલી	પૃ.૮૬
૬૨.	લાભશંકર ઠાકર	એજન	પૃ.૪૮
૬૩.	સંપા. હર્ષદ ત્રિવેદી	શબ્દ સૃષ્ટિ (અંક ૧૦-૧૧ વર્ષ ૨૦૧૨)	પૃ.૨૬૯
૬૪.	લાભશંકર ઠાકર	સ્વપ્નાક્ષરી	પૃ.૧૮
૬૫.	લાભશંકર ઠાકર	એજન	પૃ.૨૯-૩૦
૬૬.	લાભશંકર ઠાકર	એજન	પૃ.૮૨-૮૩
૬૭.	સંપા. રમેશ ર. દવે	ગુજરાતી સાહિત્યનો ઈતિહાસ ગ્રંથ-૭	પૃ.૫૧૨-૫૧૩
૬૮.	લાભશંકર ઠાકર	મકસદ	પૃ.૩૩
૬૯.	લાભશંકર ઠાકર	એજન	પૃ.૫૫