

Chapter-2

પ્ર ક રણ - ૨

ગુજરાતી નાટક અને રંગભૂમિ
: ડાહ્યાભાઈના આગમન સુધી:

પ્રકરણ - ૨

ગુજરાતી નાટક અને રંગભૂમિ
: ડાહ્યાભાઈના આગમન સુધી

ભારતની બીજી પ્રાંતીય ભાષાઓના સાહિત્યની માફક અવાચીન ગુજરાતી સાહિત્ય ઉપર પણ પાશ્ચાત્ય સાહિત્ય અને સંસ્કૃતિની અસર પડેલી છે તે સુવિદિત છે. ઓગણીસમી સદીના મધ્ય ભાગમાં નૂતન પરિબળો ગુજરાતી સાહિત્યમાં સ્પષ્ટ પ્રવેશ પામી ચૂક્યાં હતાં. અંગ્રેજી કવિતાના પરિશીલનથી નર્મદે ગુજરાતી કવિતામાં આત્મલક્ષી તત્ત્વ દાખલ કર્યું હતું તે પ્રેમ, પ્રકૃતિ, સ્વદેશભિમાન વગેરે વિષયો પર સ્વતંત્ર કાવ્યો રચ્યાં હતાં. સાહિત્યિક ગદ્યનો જનક પણ નર્મદ જ બન્યો. નવલરસે વિવેચનની અને નદશંકરે નવલકથાની નવી પ્રણાલિકા જીમી કરી આપી. નિબંધ, ચરિત્ર, કોશ વગેરેના પણ પ્રથમ પ્રયોગો થયા.

ગુજરાતી નાટક અને રંગભૂમિની કિત્યન્તિ પણ આ જ અરસામાં થઈ હતી. આજે જે સ્વરૂપે નાટક અને તખ્તો બેવા મળે છે તેનો ઉદ્ભવ પાશ્ચાત્ય નમૂના ઉપરથી થયેલો છે. તે પહેલાં ગુજરાતમાં બાવીસ ઉપરાંત સંસ્કૃત નાટકો લખાયાં હતાં.^૧ તેમાંથી અગિયાર જેટલાં નાટકો લખનાર રામચંદ્ર નાટયશાસ્ત્ર અને નાટયકળાના સમર્થજ્ઞાતા હતા. તેમણે "નાટયદર્પણ" નામનો ગ્રંથ નાટયશાસ્ત્ર

૧ ડૉ. ભોગીલાલ જ. સંડેસરા, 'ઇતિહાસની કેડી', ૧૯૪૫, પૃ. ૩૩.

વિશે પોતાના ગુરુભાઈ ગુણચંદ્રની સાથે મળીને લખ્યો હતો. તેમાં બેતાળીસ જેટલાં સંસ્કૃત નાટકોમાંથી ક્રષ્ટાંતો મૂકેલાં છે. વળી એ ગ્રંથમાં તેમણે નાટક અને રંગભૂમિ વિશે કેટલાક વ્યવહારુ અને સચોટ સૂચનો કરેલાં છે. વિક્રમની બારમી સદીથી ગુજરાતમાં સંસ્કૃત નાટકની પરંપરા શરૂ થયેલી માલુમ પડે છે. બિલ્હણ કૃત "કર્ણસુંદરી" (વિક્રમના બારમા સૈકાનો પૂર્વાર્ધ) યશ:પાલનું "મોહપરાજય" (વિ. સં. ૧૨૨૮), રામભદ્રનું "પ્રભુધ્વરૌહિણેય" (વિ. સં. ૧૨૫૬) વિજયપાલનું "કૌપદીસ્વયંવર" (વિ. સં. ૧૩૦૦ આસપાસ) વગેરે આ પરંપરાનાં બીજાં નોંધપાત્ર નાટકો છે.^૨ એ જમાનામાં નાટકો મંદિરના ચોકમાં ભજવાતાં અને રાજા કે ધનિકનો નાટ્યમંડળને આશ્રય હતો. તેમાં રાજા અને દરબારીના વિનોદ ઉપરાંત લોકોને ધર્મબોધ આપવાનો ઉદ્દેશ પણ હતો. સમાજનો ઉચ્ચ તેમજ મધ્યમવર્ગ સંસ્કૃત અને પ્રાકૃત ભાષા સમજી શકતો ને એકસાથે આનંદ માણી શકતો.^૩ પછીના વખતમાં સંસ્કૃત નાટકની પ્રણાલિ ધીમે

૨ ઐજન, પૃ ૬૫

૩ ડો. સાંડેસરાએ આના સમર્થનમાં મૂકેલું એક પ્રબંધનું કથાનક અહીં ધ્યાનપાત્ર છે.

"એક સ્થળે નાટક ચાલતું હતું ત્યાં રાજા સિદ્ધરાજ છૂપા વેશે જઈ સદ્વ્યવહારે ત્યાં નાટક બેતો એક વાણિયો છૂપી ઉત્સાહથી રાજાના ખભે હાથ મૂકીને ત્રિભો રહ્યો. રાજાએ તેને પાન ખાવા આપ્યું બીજે દિવસે સવારે રાજાએ વાણિયાને દરબારમાં બોલાવ્યો અને કહ્યું કે "કાલે નાટક બેવાની તો બહુ મજ આવી, પણ મારો ખભો બહુ દુઃખે છે" ત્યારે વાણિયો મનમાં તો ગભરાયો પણ તેણે ચતુરતાથી જવાબ આપ્યો કે, "મહારાજ, જે આખી પૃથ્વીનો ભાર પોતાને ખભે ધારણ કરે છે તેને એક ગરીબ વાણિયાનો શો ભાર લાગવાનો હતો? આ સાંભળી રાજા ખુશ થયા"

(ઈતિહાસની કંડી, પૃ ૬૮)

ધીમે ઝાંખી પડતી ગઈ. સંસ્કૃત નાટક ^લ પ્રેરતના નાટ્યશાસ્ત્રના નિયમોના ચોકઠામાંથી બહાર નીકળી શક્યું નહીં. આજે સંસ્કૃત નાટકોના છૂટાછવાયા પ્રયોગો અવારંખીન યુગ સુધી ચાલતા રહ્યા છે. પરંતુ તેનો નમૂનો ગુજરાતી નાટકને પ્રેરણા આપી શક્યો નથી.

મધ્યકાલીન ગુજરાતમાં સામાન્ય જનસમુદાયના મનરંજન માટે લોકનાટ્ય ભવાઈની પરંપરા પણ બંધાયેલી હતી. ભવાઈનો આઠ પુરુષ અસાઈત ઇ. સ. ની ચૌદમી સદીમાં થયો હતો.^૪ તેણે ૩૬૦ વેશો લખ્યાનું કહેવાય છે. પરંપરાએ પ્રાપ્ત થયેલી તેની સામગ્રી મહીપતરામ નીલકંઠે "ભવાઈસંગ્રહ" માં એકત્રિત કરેલી છે. પણ લોકસાહિત્ય ગ્રંથસ્થ થયેલું છે તેમ ભવાઈના વેશોને લિખિત સ્વરૂપમાં સાચવી રાખવાનો એ પ્રયત્ન ગણાય. તેના વસ્તુ, વેશ, ગીતો વગેરેની વિગતો મોટે ભાગે એનો વ્યવસાય ચલાવતી તરગાળા કે ભોજક જેવી કોમોએ પરંપરાથી કંઠોપકંઠ જાળવી રાખેલ છે. જમાને જમાને ફેરફાર થઈ શકે એવી એની રચના હોય છે.

ભવાઈનું વસ્તુ લોકપ્રસિધ્ધ કિસ્સાઓ (જેવા કે જસમા-ઓડણ ને રાણકદેવી-રા ખેગાર) કે સમકાલીન સમાજજીવનમાંથી (જેવા કે "વાણિયાનો વેશ", "મિયાં-બીબીનો વેશ", "જૂઠણનો વેશ", "દરજનો વેશ" વગેરે) પસંદ કરવામાં આવતું તેના સંવાદો પદ્યમાં ચાલતા,

૪ જુઓ કે. ડા. શાસ્ત્રી કૃત "કવિચરિત" ભા.૧, પૃ.૩૩૬,૩૩૭,૩૩૮.

અને પગના ઠેકા સાથે વર્તુળાકારમાં ફરતાં ફરતાં બોલાતા. પ્રેક્ષકોની વચ્ચે ભવાઈ રમતી. હજુ રંગમંચ દાખલ થયો ન હતો, જે પછીથી શરૂ થયેલી રામલીલામાં પડદા સાથે એવા ખો છે.

ભવાઈની રજૂઆત ધણે અંશે વર્ણનાત્મક રીતિ (narrative) ની હતી. એમાં પાત્રોનો પ્રવેશ અગાઉથી જાહેર થતો. પછી જ પાત્રો આવતાં. "રંગલો આવે છે", "જૂઠાણ આવે છે", "મિયાંબીબી આવ્યાં" એ રીતે બોલીને પાત્રોનું "આવણું" થતું વળી આ પાત્રોનો પ્રવેશ હમેશાં તાલ અને ઠેકા સાથે નૃત્યની ગતિમાં અને સંગીતમય ઉદ્ગારોના લયમાં થતો તે એની વિશિષ્ટતા હતી.

તરગાળા કે ભોજક ઉપરાંત નવરાત્રિના દિવસોમાં નાગર, કંસારા, બ્રાહ્મણ, ડુંગરપુરીઆ, દરજી, કાછીઆ પટેલ વગેરે કોમના માણસો પણ ભવાઈ રમતા. શકિતની પૂજાના અંગ તરીકે ભવાઈના પ્રયોગો થતા. અંબાજી કે બહુચરાજીના સ્થાનક સમીપ પવોંના ઉત્સવરૂપે માતાજીને પ્રસન્ન કરવા માટે ભકતો ભવાઈ કરતા. તેમ કરતાં નાગર કોમના ગૃહસ્થો કાંચળી પહેરતા, પણ શરમાતા નહીં. આ ભવાઈનો વિશિષ્ટ પ્રયોગ હતો.

તેનો સામાન્ય લોકોના મનનું રંજન કરવાના સાધન તરીકે પ્રયોગ કરનાર તો તરગાળા કે ભોજક જ્ઞાતિના લોકો જ હતા. બધા પ્રયોગોમાં તેઓ રમતાં રમતાં સ્થાનિક વ્યક્તિ કે ઘટનાને એડી દઈને લોકોને હસાવતા. તેમ ક્વચિત્ કટાક્ષ પણ કરતા. તેમાં પુરુષો સ્ત્રીનો સ્વાંગ ધરતા ને સ્થૂળ પ્રકારના ચેનચાળા કે ચેષ્ટા કરતા. તેમાં બીલસ તત્ત્વ આવતું વખત જતાં શિષ્ટ

માણસોને ભવાઈ ઉપર સૂગ આવી. તેનું કારણ તેમાંની અશ્લીલ
ચેષ્ટાઓને બીલલ્સ ભાષા હતી. તેમ છતાં ગુજરાતનાં ગામડાંઓમાં
આજે પણ તેની આછીપાતળી સેર ચાલુ છે. વળી દલપતરામના "લક્ષ્મી"
અને "મિથ્યાભિમાન" થી આરંભીને ચંદ્રવદન મહેતાના "હો-હોલિકા"
સુધીનાં નાટકોમાં ભવાઈની શૈલીનાં અમુક તત્ત્વોનો ઉપયોગ
થયેલો જોવા મળે છે. પરંતુ તેનો અર્થ એ નહીં કે ગુજરાતી નાટક
ભવાઈમાંથી કિતરી આવ્યું છે. કિલકું, ભવાઈ પ્રત્યેની સૂગમાંથી
રાણછોડભાઈ ઉદયરામને નવું નાટક લખવાની પ્રેરણા થઈ હતી.
સત્તરમી અને અઠારમી સદીમાં ગુજરાતમાં આખ્યાનોની પ્રણાલિકા
બંધાઈ હતી. એ આખ્યાનોમાંનાં નાટ્યાત્મક પ્રસંગો હતા. "વૈદહી-
વનમાં વલવલે" અને "તને સાંભરે રે" ને "મને કેમ વીસરે રે" જેવાં
સંવાદાત્મક નાટકમાંના ગીતો હતાં, છતાં ગુજરાતને આખ્યાનમાંથી
નાટક મળ્યું નહીં. મરાઠી અને કન્નડમાં તેમ થયું છે.^૫ ગુજરાતનું
પહેલું મૌલિક નાટક "ગુલાબ" ગુજરાતના પ્રથમ ગ્રેજ્યુએટ નગીનદાસ
મારફતીઆ પાસેથી આપણને મળે છે તે પાશ્વાત્ય નાટકના નમૂના

૫ ગુજરાતમાં તેમ થયું નહીં તેનું શું કારણ ? ગુજરાતમાં પ્રેમા-
નંદના નામે ચડેલાં નાટકોની રચના પાશ્વાત્ય નમૂનાના
નાટકની સામે સંસ્કૃત ચોકઠામુદ્રાનાં નાટકો લખવાની
હિમાયત કરવાનો એક તરીકો તો નહીં હોય ?

પરથી લેખકે સભાનપણે ઉપજાવેલું નાટક છે. એમાં "શાકુન્તલ" ના પ્રથમ બે અંકના કદાચ સંસ્કાર હશે, પણ તેનો ઠાંચો પાશ્વાત્ય પદ્ધતિનો છે તેની નજર સામે એ વખતે મુંબઈમાં શરૂ થયેલું "થિયેટર" હતું. સંસ્કૃત નાટકનાં નાંદી, સૂત્રધાર, વિદૂષક, કાવ્યો, ભરત-વાક્ય વગેરે અંગોનો છૂટક સ્વીકાર રણછોડભાઈનાં નાટકોથી (૧૯૮૨) "શર્વિલક (૧૯૬૦) લગીની રચનાઓ સુધી અવાર-નવાર થતો રહ્યો છે. તેમ છતાં ગુજરાતી નાટકનું સમગ્રપણે કાઠું બંધાતું આવ્યું તે તો પાશ્વાત્ય નાટકોના સંપર્કથી જ થયેલ છે એમ નિઃશંક કહી શકાય. અમદાવાદમાં રહેતા દલપતરામે મિત્ર કાર્પસની મદદથી ગ્રીક નાટક "પ્યુટસ" ઉપરથી "લક્ષ્મી" નાટક લખ્યું. તે ગ્રીક નાટકના મૂળ ઠાંચાનું અણપડ પ્રતિબિંબ છે. સંવાદ વગેરેમાં ભવાઈની યાદ આપે તેવું ગ્રામ્ય તત્ત્વ છે. દા. ત. ભીમડો અને ધીરસિંહ એ બે પાત્રોમાં અનુક્રમે ગ્રામ્ય અને રાજશાહી સ્પર્શ આપવાનો પ્રયત્ન છે. પછી નાટકનો મૌલિક પ્રયત્ન કરનાર નગીનદાસ અને રણછોડભાઈની નજર સમક્ષ મુંબઈમાં ભજવાતાં શેકસપિયરનાં નાટકો હતાં.

રણછોડભાઈ ઉદયરામે પોતાના વતન મહુધામાં અમદાવાદથી આવેલી ભવાઈમંડળીનો કબેડાનો વેશ એયો. ભવાયાઓની બીભત્સ એ જટાઓ એઈને તેમને ધણું દુઃખ થતું. તે રાત્રે ભરતમુનિએ સ્વપ્નમાં પ્રગટ થઈને તેમને કહ્યું, "મારું નાટ્યશાસ્ત્ર મેં લોકોના કલ્યાણ અર્થે શિવપાર્વતીની આજ્ઞાને વશ થઈને રચ્યું છે, જે દેવતાઓને માન્ય થઈ ચૂક્યું છે... તે રૂપકની કાલા-તરે કરીને કેવી અધમ સ્થિતિ થઈ ગઈ તે તે તારી દ્રષ્ટિએ એઈ. તેનો ઉદ્ધાર કરવાને તારાથી બને તેટલો પ્રયત્ન કર અને આજ ભવાયાની સ્થિતિ સુધરે એવા

પ્રયત્ન કરે.^૬ રણછોડલાઈએ અમદાવાદ જઈને પોતાના મિત્ર દલપતરામ તથા મહીપતરામને ભવાયાઓને સુધારવાની વાત કરી. એમાંના કેટલાકને મુખ્ય મોકલીને કેળવ્યા. તેમાંથી ગુજરાતી રંગભૂમિ ઉપર કામ કરનારા નટો મળ્યા. બીજી તરફ પોતે "શિષ્ટ નાટકો લખવા માંડ્યા.

તેમનું પ્રથમ નાટક "જેકુંવરનો જે" "બુધ્ધિપ્રકાશ" માં ૧૮૬૨માં કકકડે કકડે પ્રસિદ્ધ થયું. તે પહેલાં ૧૮૫૧માં દલપતરામે "લક્ષ્મી નાટક" રચીને પ્રસિદ્ધ કર્યું હતું. આ નાટક ગ્રીક લેખક એરિસ્ટોફેનીસના "પ્લુટસ" ~~ના~~ પરથી ગુજરાતીમાં કરેલું રૂપાંતર છે. જેમાં તેમના મિત્ર ફાળ્સે મદદ કરી હતી. ધનનો દેવ 'પ્લુટસ' ગુજરાતીમાં "લક્ષ્મી" બને છે. લક્ષ્મી સારાં અને નીતિમાન માણસોને ત્યાં નથી જતી પણ કપટી અને દુષ્ટ લોકો પાસે જાય છે. કેમકે તે અંધળી છે એ તેનો કે-દવતી વિચાર છે. મહાદેવની આજ્ઞાથી ધીરસિંહ રાજા મંદિરમાંથી નીકળીને એક અંધળી ડોશીની પાછળ જાય છે. તેને પૂછતાં સમજાય છે કે તે લક્ષ્મી છે. તેને પૂછતાં સમજાય છે કે તે લક્ષ્મી છે. પછી ધીરસિંહ અને તેનો નોકર ભીમડો લક્ષ્મીને સાજ કરવા માટે ધન્વંતરિના દેવળમાં લઈ જાય છે. લક્ષ્મી દેખતી થાય છે એટલે ચાડિયા, ખટપટી, વકીલ વગેરેનું કશું ચાલતું નથી. સત્કર્મ કરનારની ગરીબી દૂર થાય છે. તેમના પર લક્ષ્મીની કૃપા થાય છે. સૌ લક્ષ્મીની પાલખી લઈને તેનું સ્તવન ગાતા બચે છે.

૬ સ્વ. સાક્ષરશ્રી ર. ઉ. શતાબ્દી સમારક ગ્રંથ, પૃ. ૪૮-૬૪.

આ નાટક મૌલિક નથી. મૂળ ગ્રીક નાટકને ગુજરાતીમાં ઉતારતી વખતે દલપતરામની આગળ પોતાની ભાષામાં નાટકનો કોઈ નમૂનો નથી. અહીં આવતો ભીમડો ભવાઈના રંગલા જેવો લાગે છે. સંવાદમાં દલપતરાઈ વિનોદ આવે છે, જે ક્વચિત્ અશિષ્ટ પણ બને છે. દિશાસુચનક્રમાં "ભીમડો ગયો", "લક્ષ્મી ઠાકર સર્વે ગયા", એમ ભૂતકાળનો પ્રયોગ આવે છે, જે બતાવે છે કે વાતાની ઠળે વસ્તુનું નિરૂપણ અહીં થયેલું છે. વાતાની દોર પ્રમાણે "સ્વાંગ" ગોઠવાયા છે. એમાં નાટ્યતત્ત્વ નહીં જેવું જ જણાય છે. સંસ્કૃત નાટકની ણિલકુલ અસર અહીં એવા બળતી નથી. સંવાદની ભાષામાં ઊર્લું તળપદું અને ગ્રામ્ય તત્ત્વ છે. આ બંધુ બતાવી આપે છે કે દલપતરામની સામે ભવાઈનો નમૂનો હતો. ભવાઈની શૈલીમાં "લક્ષ્મી" નાટક રજૂ થયું હોવા છતાં બે વચ્ચે ફેર એ છે કે ભવાઈ ક્રિયાહીન (Static) હોય છે, ત્યારે આ નાટકમાં પ્રવાહિતા છે.

ભવાઈ વિશે અભાવ ઉત્પન્ન થવાથી પોતે નાટ્યલેખન તરફ વળ્યા હતા એમ ૧૮૬૪માં પુસ્તકાકારે પ્રસિધ્ધ થયેલ "જયકુમારી વિજય" નાટકની પ્રસ્તાવનામાં રણછોડભાઈએ કહ્યું છે. વળી નાટક "અઘરો વિષય" હોવાથી લોકોને એમાં પ્રવેશ કરાવવા સારુ સરળ વાતારૂપે અહીં ગોઠવણી કરી છે, એવો ખુલાસો પણ ત્યાં એમણે કયો છે, જે બતાવે છે કે નાટક વર્ણનાત્મક (narrative) ઠળે જ લખાયું છે. પછી મુંબઈમાં રણછોડભાઈએ પાશ્વત્ય ઠળનો રંગમંચ એવો એટલે તેને અનુસરીને નાટકની રચનામાં ફેરફાર કરવાનો તેમણે સતત પ્રયત્ન કયો.

"જયકુમારી વિજય" નાટકની ત્રીજી આવૃત્તિ સાથે પ્રથમ આવૃત્તિને સરખાવવાથી આ કથન સ્પષ્ટ થશે. શિષ્ટ રુચિ અને સંસ્કૃત તેમજ ઝાંખા ઝાંખા દેખાતા પાસ્વા ત્ય નાટકના નમૂનાને ધ્યાનમાં રાખીને પ્રથમ આવૃત્તિના પ્રવેશો, સંવાદો, વસ્તુનિરૂપણ પાત્રો વગેરેમાં તેમણે ફેરફાર કર્યા છે. તેની કેટલીક વિગતો એઈએ.

- : ૧: પહેલી આવૃત્તિમાં સુબ્રધાર નાટકનો અંકવાર સાર કહે છે. ત્રીજી આવૃત્તિમાં તે રદ કર્યો છે.
- : ૨: પ્રસ્તાવનાને અંતે નટી ગીત ગાઈને જાય છે તે વખતે વિદૂષક એને "ભી રહે" કહીને રોકવા જાય છે. ત્યારે સુબ્રધાર તેને ધમકાવે છે તેથી વિદૂષક "તારી વહુને નહીં એઈ" એમ કહે છે તે સંવાદ પછીની આવૃત્તિમાં ફેરવીને શિષ્ટ રીતિએ ગોઠવવામાં આવ્યો છે.
- : ૩: પહેલી આવૃત્તિમાં પ્રસ્તાવનામાં વસ્તુનું સૂચન કર્યું નથી. પછી સંસ્કૃત નાટકમાં આવે છે તે રીતે વસ્તુનું સૂચન નવી આવૃત્તિમાં રણછોડભાઈએ કર્યું છે. ૭
- : ૪: પહેલી આવૃત્તિમાં પહેલો અંક ભીખારીદાસનાં માત-પિતાના સંસારનો છે તે પછીથી રદ કર્યો છે.

૭ વિદૂષક : ડાઈનાથી ડાઈ એવી તે બાઈ કઈ ?

સુબ્રધાર: તે ભીખારીદાસની ગંગાબાઈ છે, બિચારા ભીખારી થઈ ગયેલા ભીખારીદાસને તે કેવી સહાય આપે છે, તે ચાલ હું તને બતાવું

: ૫: નવી આવૃત્તિમાં અશ્લીલ અને અણધડ લાગતા ઉદ્ગારો, જે સંબોધનો અને ચેષ્ટાઓમાં તેમણે અનેક ઠેકાણે સુધારા કર્યા છે. દા. ત. પ્રાણલાલ અને તેની મિત્ર-પત્નીઓ વચ્ચેનો સંવાદ જુઓ. ભાષા પણ અનેક સ્થાને તેમણે મઠારી છે. દા. ત. તદબીર, દલગીરી, જેવા શબ્દો પહેલી આવૃત્તિમાં વારંવાર આવે છે. નવી આવૃત્તિમાં તેમને સ્થાને સંસ્કૃત શબ્દો મૂક્યા છે.

: ૬: અંક અને પ્રવેશોની ગોઠવણીમાં ઘણા ફેરફાર કરેલા છે. અંક ૪ નો પ્રવેશ ૨-૩ તેમજ અંક ૫ ના પ્રવેશ ૨-૩ નવી આવૃત્તિમાં સાંકળી લીધા છે. છઠ્ઠા અંકના છઠ્ઠા પ્રવેશને જુદા અંક તરીકે નવી આવૃત્તિમાં મૂકેલ છે.

: ૭: પહેલી આવૃત્તિમાં લેખકે વાતાં કહેતા હોય તેમ કેટલાક પ્રવેશોમાં વચ્ચે તેમજ અંતે સીધી હકીકત મૂકી દીધી છે. નવી આવૃત્તિમાં તેને સંવાદરૂપે ફેરવીને મૂકી છે અથવા કાઢી નાખી છે. અ. ૮ પ્રવે. ૧ માં પ્રાણલાલ રાત્રે ઊંઘમાં સ્વપ્ન જુએ છે તે પછીની સ્થિતિનું લેખકે પોતે વર્ણન કર્યું છે તે દોહરો નવી આવૃત્તિમાં પાત્રના મુખમાં મૂકીને નાટ્યશક્તિ સાધવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. અ. ૫, પ્ર. ૪ માં પ્રાણલાલના પત્રની જ્યકુમારી ઉપર થયેલી અસર દોહરોમાં વર્ણવી છે તે રદ કરેલ છે. (છતાં આવાં એકબે સ્થાનો નવી આવૃત્તિમાં પણ રહી ગયાં છે.)

: ૮: નવી આવૃત્તિમાં કેટલાંક નવાં પાત્રો ઉમેર્યાં છે. ને કેટલાંક જૂનાં કાઢી નાખ્યાં છે. અંક ૪ પ્ર. ૨ માં ડોક્ટરનું અને અંક ૧, પ્ર. ૪ માં ભુડીબાઈનું પાત્ર ઉમેર્યું છે.

: ૯: નવી આવૃત્તિ વખતે લેખકે કેટલાક પ્રવેશો ફરી સુધારીને

નવેસર લખ્યા છે. અંક ૪, પ્ર. ૨ અને અ. ૨ પ્ર. ૫ સુધારેલ છે. અ. ૨ પ્ર. ૪ નવો ઉમેરેલ છે. અંક ૩ પ્ર. ૧ ના આરંભમાં સમૂહગીત નવું ઉમેર્યું છે.

રણછોડભાઈએ આટલી વિગતે નવી આવૃત્તિમાં ફેરફારો કર્યાં તે બતાવી આપે છે કે ભવાઈનાં તત્ત્વોને ઓગાળી નાખીને તેઓ શિષ્ટ નાટકની રચનાનો પ્રયત્ન કરી રહ્યા હતા. વસ્તુનું પ્રમાણ-સર અને નાટ્યક્ષમ નિરૂપણ હજી થઈ શકતું નથી. સંવાદોમાં સચોટતા આવતી નથી. કટાણજનક લાંબા પત્રો અને ભાષણો એમાં આવે છે. તેમાં કવિતાનો છૂટે હાથે ઉપયોગ થાય છે. પોતાના જમાનાના સ્ત્રીકેળવણી અને સ્નેહલગ્ન જેવા પ્રશ્નને લઈને નાટકના ડોળિયામાં મૂકવાનો રણછોડભાઈનો આ પ્રયત્ન હતો એમ કહી શકાય.

આ મુશ્કેલી રણછોડભાઈની એકલાની હતી એમ નહોતું "જે કુંવરીનો જે" "બુધ્ધિપ્રકાશ" માં પ્રગટ થતું હતું તે અરસામાં ગુજરાતના પહેલા પુસ્તકાકારે પ્રગટ થયેલ મૌલિક નાટક "ગુલાબ" ના લેખક નગીનદાસ તુળજાદાસની પણ એવીજ મુશ્કેલી હતી. તે નર્મદના ચિત્ર હતા અને "દાંડીઓ" પત્રમાં લખતા હતા.

તેમણે "ગુલાબ" નાટકની પ્રસ્તાવનામાં નાટકનાં પ્રયોજન અને અસર વિશે સામાન્ય વાત કરીને આ નાટક લખવા માટે સંસ્કૃત નહીં પણ અંગ્રેજી નાટકનો નમૂનો લીધેલો છે એમ કહ્યું છે. પોતે આ પહેલું નાટક લખે છે એણે ભાન તેમના કથનમાં દેખાય છે.

એમાં સૂત્રધાર અને નંદી કે નાંદી નથી. ત્રીક નાટકના પૂર્વરંગ (prologue) જેવું મંગળાચરણ છે. વળી તેમાં "કોરસ"

પણ મૂકેલું છે. નાટકના કુલ પાંચ અંક છે. તેમાં પ્રથમ બેમાં લાંચ-
રશ્વતની બંધી ગુલ્લી પાડવાનો ઉદ્દેશ છે ને પછીના ત્રણમાં
બાળલગ્ન અને જ્ઞાતિબંધનની વિરુદ્ધ પ્રેમલગ્નની હિમાયત કરેલી
છે. નાટકનો નાયક ભોગીલાલ નવીન કેળવણી પામેલો, "સુધારા"
નો ઉત્સાહી, નીડર, સારું બોલનારો અને સેવાસાવી છે. ગુલાબ
અને ભોગીલાલ વચ્ચેનો પ્રેમ લેખકે મિલન, વિરહ, પુનર્મિલન,
અને અંતે જોનેનું પલાયન ને લગ્ન એ ક્રમમાં નિરૂપ્યો છે.

આ નાટક અંગ્રેજી નમૂના ઉપરથી લખેલું છે. એમ લેખકે કહ્યું
હોવા છતાં છેલ્લા અંકમાં ગુલાબ સાસરે જવા નીકળે છે ત્યારે તે
બકરી અને વૃક્ષ વગેરેને માટે પ્રેમ દર્શાવે છે. (અ. પ, પ્ર. ૪) અને
ભોગીલાલનો અંગરખો કાંટામાં ભરાય છે તે પ્રસંગો પર શાકુંતલની
અસર દેખાય છે. વળી તેમાં માલિની અને મહાકાન્તા જેવા છંદોનો
ઉપયોગ પણ ધ્યાન ખેંચે છે. અમુક સંવાદો વૃત્તોમાં ચાલે છે.

પણ "ગુલાબ" નું સૌથી વિશેષ નોંધપાત્ર અંગ તેની ભાષા છે.
આખું નાટક સુરતી બોલીમાં લખાયું છે. તેના અતિરેકને કારણે
બીજા પ્રદેશના લોકોને સમજવામાં મુશ્કેલી પડવાનો સંભવ છે.
વળી સંવાદો અણધર, તોછડી અને અ્યાંક અશિષ્ટ લાગે તેવી ભાષામાં
લખાયેલા છે.

નગીનદાસની નજર સમક્ષ પાશ્વાત્ય ઢાળનો રંગમય છે. કુલ
એકવીસ જેટલા પ્રવેશોમાં નાટક વિભક્ત થયેલું છે અને બે નાટકો
એકમાં થયાં હોય એવો ભાસ થાય છે. ગુજરાતના આ પહેલા ગુજરાતી
ગ્રેન્થુએટ લેખક પણ રણછોડભાઈની માફક વસ્તુનાં નાટ્યક્ષમ સ્થાનો
ઓળખીને તેનું પ્રમાણસર નિરૂપણ કરી શકતા નથી. વર્ણનાત્મક

રીતિની એ પણ આગળ જઈ શક્યા નથી.

રણછોડભાઈ નાટ્યશાસ્ત્ર અને નાટ્યકળા^{ના} જ્ઞાતા હતા. તેમની ભાષામાં શિષ્ટ સંસ્કૃતનો મરોડ ધ્યાન ખેંચે છે. તેઓ ધીમે ધીમે નાન્દી, પ્રસ્તાવના અને સુદ્રધાર વગેરેનો ત્યાગ કરીને અંગ્રેજી પદ્ધતિનાં નાટકો તરફ વળ્યા હતા. તેમણે કારકિર્દીના આરંભનાં વર્ષોમાં જ (૧૮૬૭) "લલિતાદુઃખદર્શક" નાટક લખ્યું. તે એમની લેખક તરીકેની સજાગતા દર્શાવે છે. તેમણે સંસ્કૃતથી ભિન્ન શૈલીનું, ગ્રીક ટ્રેજેડીના નમૂના ઉપરથી આ કરુણાંત નાટક લખવાનો પ્રયોગ કર્યો હતો. શરૂઆતમાં નાન્દી મૂકીને નાટકનું વસ્તુ એક પદમાં સુચવીને તેમણે સીધી નાટકની શરૂઆત કરી છે. સુશીલ અને સુશિક્ષિત લલિતાનું લગ્ન અભણ, મૂર્ખ અને વ્યભિચારી નંદનકુમાર સાથે થાય છે. સાસરે આવતાં જ લલિતાને માર મારી, ધરણાં લઈને છેવટે તેનું ખૂન કરવાનો નંદન પ્રયત્ન કરે છે. પણ નંદનનું જ ખૂન થાય છે અને તેનો ખૂની લલિતાને ઉપાડી જાય છે. પછી તો લલિતાને માથે વિપત્તિની ઝડી વરસે છે. પર્વતપુરનો રાજા, ખારવા, ગણિકા ચંદ્રાવલી અને કુલાંડીના પંજામાંથી છૂટીને છેવટે લલિતા પોતાના પિતાના ગામની ભાગોળે મહાદેવના મંદિરમાં સંતાય છે. ત્યાં તેનાં સાસરિયાં તરફથી મોકલેલા લલિતાના મૃત્યુના સમાચારથી દોરવાઈને તેના જ કુટુંબીઓ તેને ભૂત ગણીને મારે છે. છેવટે તે પુરજનોને પોતાની કથની કહીને બાળપણમાં છોકરા-છોકરીનાં લગ્ન નહીં કરવા અને કુળ નહીં પણ વરના ગુણ એવાની શીખ આપીને મૃત્યુ પામે છે.

મુંબઈના ગુજરાતી શાળાના કેટલાક મહેતાજીઓએ વિષ્ટોરિયા થિયેટરમાં ૧૨૦૦ જેટલા આમંત્રિતો સમક્ષ આ નાટકનો પ્રથમ પ્રયોગ

કયો તે ગુજરાતી નાટક અને રંગભૂમિના ઉદયનો સ્મરણીય શુભ સંકેત હતો. પારસીઓનો પડકાર ઝીલીને મહેતાજીઓ રંગભૂમિ પર વાધ લાવ્યા હતા !* મુબઈના ગુજરાતી સમાજ ઉપર તેની ઉંડી અસર પડી હતી. એક ડોસીએ એ નાટક એઈને પોતાની દીકરીનો વિવાહ તેની ઇચ્છા વિરુદ્ધ કરેલો તે તોડી નાખેલો એમ કહેવાય છે. આ નાટકના પ્રયોગ સાથે ગુજરાતી નાટક-મંડળીની સ્થાપના થાય છે.

એ તો આનુષંગિક હકીકત થઈ. નાટકની રચનામાં રણછોડ-લાઈની શક્તિનો અહીં સ્પષ્ટ વિકાસ દેખાય છે. રંગભૂમિની જરૂરિયાત "હરિશ્વર" અને "નળદમયંતી" નાટકોના પ્રયોગથી તેમણે બરાબર એઈ લીધી હતી. સંવાદ, ગીતો અને સંઘર્ષની યોજના તેને અનુરૂપ કરવાનો પ્રયત્ન અહીં દેખાઈ આવે છે. કાર્યને કોઈ સ્થળે મંદ પાડ્યા વગર ઉત્તરોત્તર આગળ વધારતા જવાની પાશ્વાત્ય નાટકકારની ખાસિયત અહીં યથાશક્તિ બતાવવાનો તેમનો પ્રયત્ન છે. વળી લલિતાનંદન, પંથીરામ, માળી, પ્રિયવંદા કકશા, કબ્રિયાબાઈ, દલરાજ વગેરે પાત્રોને વ્યક્તિગત વિશિષ્ટતા આપવામાં પણ તેમને ઠીક સફળતા મળે છે. પાત્રાનુસારી ભાષા અહીં ખાસ ધ્યાન ખેંચે છે. વળી ~~સંવાદમાં~~ સંવાદમાં નાટ્યોચિત સચોટતા પણ અગાઉનાં નાટકોને મુકાબલે સારી સધાઈ છે. તેમાં શિષ્ટ ને સંસ્કારી ભાષાની સાથે ગ્રામ્યને તળપદ્મ તત્ત્વ પણ સારી પેઠે

* ડુઓ 'સ્વ. સાકરમ્બી ૨. ઉ. શાલાબદી સ્મારક ચંક'; જ.

ભેળવ્યું છે. સ્વભાવની મૂર્ખતા અને દુષ્ટતા નંદનકુમારના પાત્રને ગુજરાતી નાટકસાહિત્યમાં ચિરંજીવી બનાવે છે. "મૃચ્છકટિક"ના શકાર કે શેક્સપિયરના ક્લોલ્સ્ટાફના સંસ્કારથી રણછોડભાઈને આ પાત્રની કલ્પના આવી હોય એ બનવા બેગ છે. ના. છૂટકે જ સંસ્કૃત છંદોનો ઉલ્લેખ થાય છે. તેને બદલે નાટકમાં રાગ-રાગિણીઓમાં ગાઈ શકાય તેવાં ભાવપૂર્ણ ગીતોની પરંપરા બંધાય છે. "રાગ કલ્યાણનો જિલ્લો, કેરબાની ચાલ", "રાગ અંગ્રેજ રાહ", "રાગ કાળિંગડો", "હરિગીત જાતિ રામકલીમાં પણ ગવાય છે." એવી નોંધો અહીં લગભગ બધાં પદોને મથાળે મૂકી છે. નંદનના પિતા દંભરાજ અને તેના મિત્ર બુધ્ધિસાગર વચ્ચે "રાગ મારુ કે ગોડી"માં

૮ નમૂના તરીકે નીચેનો સંવાદ જુઓ:

નંદનકુમાર: - (નિ:શ્વાસ નાખીને સ્વગત) બાઈ તો ગયાં; ભાવ તારે, પેલો કાગર ગયડી કાહાડું. (બારિચેથી) અલ્યા મારી ! ઓ મારી !

માળી : - આ વ્યો સાપ ! (પ્રવેશ કરે છે)

નંદનકુમાર: - (ક્રોધયુક્ત) સાપ, સાપ, કોને કહે છે ?

સાપ તારો બાપ, અંણ્યા (તેને લપડાક મારે છે)

માળી : (જા, ભાવ, મારી લેખણપેટી. (પેટી ભાવી મૂકી જાય છે) (જાલ પચાણવો) જાલો, સાપ, જાલો. (પેટી ભાવી મૂકી જાય છે)

ભવાઈની અશ્લીલતા પ્રત્યે નફરત દેખાડનાર રણછોડભાઈ પોતાના નાટકમાં "અંણ્યા" જેવો અપશબ્દ વાપરતાં ખચકાતા નથી!

[લલિતા]દુ: બદશક, આવૃત્તિ છઠી, પૃ. ૧૪]

સંવાદ ચાલે છે. વળી દોહરા કે સોરઠાનો પણ યથાપ્રસંગ ઉપયોગ થાય છે. લલિત અને માલિની હૃદનો પ્રયોગ કરુણ કે શોકનું વાતાવરણ જમાવવા માટે પ્રયત્ન કરે છે. આમ, રંગભૂમિ પર ભાવ કે રસને ઉચિત વાતાવરણ જમાવવા માટે સંગીતનો વ્યવસ્થિત ને હેતુપૂર્ણ ઉપયોગ કરવાનો પ્રયત્ન દેખાય છે. પદોમાં કાવ્યતત્ત્વ ઊડીને આંખે વળગે તેવું દેખાતું નથી. પ્રમાણભાન અને રસવિવેક પણ મુકાબલે ઓછાં છે. લાંબાં પદો કંટાળાજનક લાગે છે. સંવાદોમાં પણ દીર્ઘશ્ચિત્રતા અવશ્ય છે, આમ છતાં ગુજરાતી નાટક અને રંગ-ભૂમિના વિકાસના સીમાસ્તંભરૂપ આ નાટકે રણછોડલાઈની નાટ્ય-કાર તરીકેની શક્તિનો સર્વોચ્ચ ઉ-મેશ ઝીલેલો છે એમ કહેવું એઈએ.

"લલિતાદુઃખદર્શક" લખાયું તેને બીજે વર્ષે (૧૯૬૮) નવલરામ પંડ્યા "ભટનું ભોપાળું" નામનું પ્રહસન આપે છે. નવલરામે ફ્રેન્ચ નાટકકાર મોલિયેરના એક પ્રહસનના અંગ્રેજી ભાષાંતર "મૉક ડોક્ટર" ઉપરથી આ નાટકની રચના કરી હતી. તે ઉપરથી સમજાશે કે મોલિયેરનાં પ્રહસનો આ વખતે ભારતમાં આવી ચૂક્યાં હતાં. મુંબઈમાં અંગ્રેજ અધિકારીઓ તથા પારસીઓએ તે પ્રહસનોને તપ્તા ઉપર આ અરસામાં ઉતાર્યાં હતાં. નવલરામે તેનું ગુજરાતી રૂપાંતર બિલકુલ તળપદા સ્વરૂપમાં આપ્યું હતું. પોતાને પડેલા મારનું વેર વાળવા માટે શિવકોર પોતાના પતિ ભોળાભટને વૈધ તરીકે ઠોકી વેસાડે છે તે ધટનામાંથી અને મૂંગી બનેલી ચંદાને બોલતી કરવાનો ભોળા-ભટ નુસકો અજમાવે છે તે ધટના હાસ્યના કુવારા ઉડાડે છે. પાત્ર અને પ્રસંગની વિચિત્રતા અને અસાધારણતા ફારસમાં સ્પષ્ટ હોય છે. તે વિવેચક નવલરામ બરાબર અણતા હતા. દુર્ભાગ્યે, નર્મદે તેમાં

અસંખ્યવદોષ બેયો ત્યારે મિત્ર નવલરામને કહેવું પડ્યું હતું કે "કવિ, તમે હાસ્યરસનું શાસ્ત્ર સમજતા નથી." આ નાટકના સંવાદો પણ ભવાઈનું સ્મરણ કરાવે તેવા સ્થૂળ અને તળપદા રંગવાળા છે. તેમાંની ઘેત્રણ ઠેકાણે આવતી મયાદાલેગ કરતી ઇક્તઓને ગાળી નાંખવામાં આવે તો આજેપણ રંગભૂમિ પર રંગત જમાવે તેવા પ્રસંગો આ નાટકમાં રહેલા છે.

પછીને વર્ષે (૧૮૬૯) નવલરામ ગંભીર ઐતિહાસિક નાટક "વીરમતી" આપે છે. નવલરામે ફાળસની "રાસમાળા"માંથી સિદ્ધરાજના સમયનું વસ્તુ લઈને આ નાટકના સ્વરૂપની રચના કરેલી છે. નાટકના સ્વરૂપની નવલરામની સમજદારી સારી હતી. છતાં આ કૃતિ સુશિલ જ્ઞાની શકી નથી કેમકે તેમની સામે હજુ સુરેખ આકૃતિવાળું કોઈ ગુજરાતી નાટક આવેલું નહોતું. નાટયોચિત સંઘર્ષ નીપજાવે તેવા પ્રસંગોની (દા. ત. જગદેવ અને સિદ્ધરાજની પ્રથમ મુલાકાત, વીરમતી અને જગદેવનું પ્રથમ મિલન, લાલરાજ અને વીરમતી વચ્ચેના સંઘર્ષનો, જ્ઞાનવિજયની ધર્માધિવૃત્તિને પ્રતાપે સિદ્ધરાજ, જગદેવ અને વીરમતીનો નાશ કરવાની કપટજાળ ઇત્યાદિ.) પસંદગી તેમણે કરેલી છે. તેમાં આવતી નર્મદ-શૈલીની અત્યંત લાંબી પૃષ્ઠોક્તઓ રસહાનિ કરે છે. પાત્રસ્વભાવનું સ્પષ્ટ ને સચોટ નિરૂપણ એ નવલરામની નાટયકાર તરીકેની અને ગુજરાતી નાટકના વિકાસમાં "વીરમતી" ના પ્રદાનરૂપ સિદ્ધિ છે. નાટકનો ઉપાડ અગ્રેજ પદ્ધતિએ સીધોજ કરેલો છે અને અંત પણ પાશ્વત્ય નાટકના અભ્યાસપ્રેરિત કલાસૂઝ બતાવે છે. સંવાદોમાં નાટયતત્ત્વને ઊઠાવ આપવા ઉપરાંત સાહિત્યિક ફોરમ સૌપ્રથમ નવલરામ લાવી શક્યા છે. કાળ ભગવાનને ઉદ્દેશીને સિદ્ધરાજ

કાઢેલા હિદ્ગારો જ્ઞાનવિજય અને સિદ્ધરાજ વચ્ચેની જ્ઞાનગોષ્ઠિ તથા રાણીનો વેશ ભજવતી જામોતી અને વીરમતી વચ્ચેનો સંવાદ જ્ઞાનના ધ્યાનપાત્ર દ્રષ્ટાંતો છે.

લાંબા સંવાદોને ટૂંકાવીને ઘિનજરૂરી વિગતોને ગાળતા જઈને ત્રેવીસ પ્રવેશોના પથારાને ઓછો કરવામાં આવે તો નવલ-રામની નાટયલેખક તરીકેની શક્તિ આજે પણ નાટ્યરસિકોને આકર્ષી શકે તેમ છે.

"વીરમતી" પ્રગટ થયું એ જ વર્ષમાં નર્મદે "કૃષ્ણાકુમારી" નામનું ઐતિહાસિક વૃત્તાંતવાળું નાટક લખ્યું હતું. ૬ અંક અને ૪૨ દ્રશ્યોવાળા આ નાટકની યોજના "વીરમતી" ના કરતાં ધણી શિથિલ છે. સંવાદોમાં ગદ્ય અને પદ્યનો ઉપયોગ થયેલો છે અને નાટકનો આરંભ પૂર્વરંગથી થાય છે. આ ઉપરાંત નર્મદે "રામજાનકી-દર્શન" "દ્વૌપદી-દર્શન" અને "સારશાકુન્તલ" પણ આપેલાં છે. એમાંથી "રામજાનકી-દર્શન" નાના નાના પ્રવેશોવાળું હોઈ રંગયોજનામાં ગૂંચવાડો પેદા કરે તેવું છે. પણ ૧૮૭૮માં આર્ય સુબોધ નાટક મંડળી માટે લખેલું "દ્વૌપદી-દર્શન" નાટક ઠીક સફળતા પામ્યું હતું તેમાં સંસ્કૃત વૃત્તાવાળા શ્લોકો, દીશીઓ અને એક બે ઉર્દૂ શ્લોકો પણ રંગભૂમિ પર અક્ષર લાવવા માટે મૂકેલ છે. "સારશાકુન્તલ" ૧૮૮૩ રંગભૂમિને લક્ષમાં રાખીને કરેલું "શાકુન્તલ" પહેલું ગુજરાતી ભાષાંતર છે. તેમાં નર્મદનું ગદ્યપ્રભુત્વ ને કવિત્વ ઠીક અળકી ઉઠેલ છે.

નર્મદે નાટક લખવાનો ઉદ્દેશ આજીવિકા માટે કયો હતો તે

જાણીતી હકીકત છે. આથી કવિતા તેમજ ગલનાં અન્ય રૂપોમાં નવું પ્રસ્થાન કરતા હોવાનું ભાન કે ખુમારી દેખાય છે તે નાટકમાં દેખાતી નથી. કદાચ આ કારણે જ તેનાં નાટકોની સાહિત્યિક ક્રિષ્ટિએ ખાસ નોંધ લેવાઈ નથી. પરંતુ એમાં એક વાત નોંધવી ધટે છે કે નર્મદે મુખ્યમાં પગભર થતા જતા પાશ્વત્ય શૈલીના રંગમયને લક્ષમાં રાખીને નાટકો લખ્યાં છે.

બીજા અનેક બાબતોમાં તેમ આ બાબતમાં પણ દલપતરામ નર્મદથી તદ્દન જુદા તરી આવે છે. દલપતરામનાં મૂળિયાં તળ ગુજરાતની ભોંયમાં હમેશાં રહેલાં છે, પછી તે કવિતા લખતા હોય કે નાટક. આ હકીકતની પ્રતીતિ અંશતઃ "લક્ષ્મી" નાટકે કરાવી હતી. પરંતુ તેની પૂર્ણ પ્રતીતિ "મિથ્યાભિમાન" નાટક કરાવે છે. દલપતરામમાં તોફાની વિનોદીવૃત્તિ હતી. તેમાં શહેરી ઓપ કે દંભ નહીં એવા મળે. નાટ્યકારને માટે આવશ્યક તટસ્થતા, કદાચ નિર્દય લાગે તેવી તટસ્થતા દલપતરામમાં છે. નહીં તો જીવરામ ભટ્ટના મૃત્યુ સુધી નાટકને ખેંચવાને બદલે તેને બોધપાઠ મળે તેટલી મયાદમાં રહીને તે અટકી જાત નાટકના અંતે છેલ્લા દોહરાની છેલ્લી લીટીમાં "મિથ્યાભિમાને ગયો, જીવરામનો જીવ" એમ કહીને [પડદો પડયો] એમ લખ્યા પછી તેઓ નોંધ કરે છે કે, "હા સ્વરસના નાટકમાં ખરેખરો મરણનો વિચાર બતાવ્યાથી છેક બદલાઈ જાય માટે તે બતાવ્યો નહિ." આમ પોતે પ્રહસન લખે છે અને તેનો અંત કરુણ ન હોવો જોઈએ એવો સ્પષ્ટ ખ્યાલ દલપતરામે

૬ "મિથ્યાભિમાન", ૧૯૩૫, પૃ. ૧૦૭.

રાખેલો છે.

પરંતુ એનો અર્થ એ નહીં કે પ્રહસનનો નમૂનો પાશ્ચાત્ય નાટક પાસેથી તેમને મળ્યો હતો.^{૧૦} "મિથ્યાભિમાન" નાટકના વસ્તુની સંકલ્પના, પાત્રોની રીતભાત, સંવાદો અને બાંધણી બધું જ દલપતરામે તળ ગુજરાતની ભૂમિમાંથી ઉપજાવેલ છે. સંસ્કૃત અને વ્રજ-ભાષામાં દશરૂપકની વ્યાખ્યા છે તે આપીને દલપતરામે હાસ્યરસનું સ્વરૂપ નાટકની પ્રસ્તાવનામાં સમજાવ્યું છે. હસિત, વિહસિત, અતિહાસિત, ઉપહસિત અને હાસ્યરસાભાસનો ભેદ પણ સમજાવ્યો છે. વળી તે વળતે હજુ અમદાવાદમાં મુળ્કના જેવી રંગશાળા બંધાઈ નહોતી. આથી દલપતરામ વળીઓ ખોસીને પડદો ઊભો કરવાની અને "ખેલમાં જંગલનું સ્થળ કલ્પવું હોય ત્યારે ઝાડનાં ડાળાં કે મોટાં ઝાડોનાં ચિત્રોવાળો પડદો ગોઠવવો" વગેરે સૂચનાઓ આરંભમાં આપે છે. વળી "જે ગામમાં આ નાટકનો ખેલ કરવાનો હોય તે ગામના રાજાનું નામ, દફતરદાર ફોજદાર અથવા દીવાનનું નામ, નગરશેઠનું, નામીયા નાણાવટીનું, શાસ્ત્રીનું અને વૈદ્ય મહારાજનું નામ પૂછી રાખવું" એવી સૂચના પણ છેલ્લે મૂકી છે અને નાટકમાં પણ સ્થળે સ્થળે જે તે વ્યક્તિનાં નામ આપવા અંગે સૂચન છે તે બતાવી આપે છે કે ભવાઈની માફક આ નાટકને પણ સ્થાનિક રંગ આપવાનો લેખકનો

૧૦ તેમની સમક્ષ નવલરામનું "ભટનું ભોપાળું" હશે. ૧૮૬૯ના અરસામાં મુળ્કની વિજ્ટોરિયા કલબે તપ્તા ઉપર રજૂ કરેલ એદલજી ખોરીના "દુસ્તમ સોહરાબ" નાટકનાં ગીતો દલપતરામે લખી આપ્યાનું કહેવાય છે. અને તે વળતે મુળ્કમાં રંગભૂમિ પર ભજવાતાં નાટકોની હસ્તપ્રતો તેમણે એઈ હોવાનો સંભવ સ્વીકારીએ તો પણ આ વિધાનને બાધ આવે તેમ નથી.

સહેતુક પ્રયત્ન છે.

ઇનામી નિબંધ તરીકે લખેલ આ નાટકના આઠ અંક છે ને કુલ પંદર પ્રવેશ છે. નાટક હાસ્યરસનું હોવા છતાં વચ્ચે ચાર અંક પછી "સલાસદો બહુ અકળાય, માટે વચમાં એક ફારસ કરી બતાવવાની જરૂર પડી" એવી નોંધ કરીને પાંચમા અંકમાં કુતુબખાં અને વાધજનું ફારસ મૂક્યું છે. ટૂંકા, પ્રાસયુક્ત, ઉપહાસપૂર્ણ ચેષ્ટાથી ભરપૂર, ^{સી}જેવાદો સતત ભવાઈનું સ્મરણ કરાવે છે. દલપતરામે લોકોમાં પ્રચલિત દૂધકા, કહેવતો અને "મિયાં નીચે પડયા, પણ મિયાંની ટંગડી હજી ભૂંચી છે" જેવી ઉક્તિઓનો સયોટ ઉપયોગ કર્યો છે. અંક છઠ્ઠામાં જીવરામ ભટ્ટ ^{પોતાને પ્રેમચેલ પ્રત્નોના} ~~જેવા~~ ધિવચથી જવાબ આપે છે, તે સામળના જમાનાની સમસ્યા, પાંદપૂર્તિ આદિ રમતમાં દલપતરામને કેવો રસ હતો તે દર્શાવે છે. વળી જીવરામ ભટ્ટ, કુતુબખાં અને વાધજનના પ્રવેશ વખતે તેમના આગમનનું સૂચન કરતા તતથેઈ, તતથેઈ આદિ ઉદ્ગારો ભવાઈના "આવણા"ના જ અનુકરણરૂપ છે. વળી પૂર્વરંગમાં મૂકેલા "મનવા મેલ મિથ્યાભિમાન" ની ધ્રુવપંક્તિવાળા ગીતની બબ્બે કડી દરેક અંક પૂરો થતાં ગાવાની સૂચના મૂકેલી છે તે પણ ભવાઈની જ એ પ્રકારની રસમની યાદ આપે છે. સૌરાષ્ટ્રને ઇંડર વિશે પ્રચલિત લોકોક્તિને નાટકમાં એડી દીધી છે એ વગેરે વિગતો પણ દર્શાવે છે કે દલપતરામે આ નાટકની રચનામાં તળ ગુજરાતની જ પ્રચલિત સામગ્રીનો ઉપયોગ કર્યો છે.

સંસ્કૃત નાટકના વિદૂષકને ગુજરાતમાં રંગલો કહે છે એમ તેમણે નાટકમાં પ્રથમ પ્રવેશમાં જ તેનો પરિચય આપ્યો છે. પરંતુ અહીં મૂકેલો રંગલો સંસ્કૃત નાટકના વિદૂષકના કરતાં ભવાઈના

રંગલાને જ મળતો આવે છે. તે નાટકના આંદિથી અંત સુધી જીવરામ ભટ્ટની ઠેકડી ઉડાવવા ઉપરાંત મિથ્યાભિમાન વિશે સતત ટીકા વચનો ઉચ્ચારીને બોધ પણ આપે છે. શ્રીક નાટકના "કોરસ"ની પણ એ ગરજ સારતો જાય છે.

સૂત્રધાર, વિષ્કલક અને સંસ્કૃત છંદોના પ્રયોગ તથા આરંભમાં આપેલો નાટકની સાર નાટકને માટે સંસ્કૃત શૈલીનો આભાસ ઉત્પન્ન કરે છે. "ભોજનપ્રસંગ", "ચોર્ય પ્રસંગ" વગેરે શીર્ષકો અને "આ નાટકમાં જેટલા છંદો છે તે શ્રાવ્યકાવ્ય છે અને ગદ્ય છે તે ક્ષયકાવ્ય છે એમ જાણવું" એવું તેમણે "સૂત્રધાર કૃત્ય" સમજાવતી વખતે કહ્યું છે તે પણ એ જ વાતનું સમર્થન કરે છે.^{૧૧} પરંતુ આ નાટકને સંસ્કૃત શૈલીનો તો હિપરછલ્લો સ્પર્શ છે તેની આંતરિક સંધતના ભવાઈના તળપદા સ્વરૂપને અનુસરીને જ થઈ છે.

નાટકને સતત ક્રિયાપ્રધાન રાખવાનો દલપતરામનો પ્રયત્ન ખાસ દાદ માગી લે છે. તેમણે સાચું જ કહ્યું છે કે નાટકમાંનું ગદ્ય ક્ષયકાવ્ય છે. નાટકના પ્રવેશોની યોજના એવી કરેલી છે કે જીવરામ ભટ્ટના ચરિત્રને વધુ ને વધુ ઉઠાવ મળે અને વસ્તુનો સ્વાભાવિક ક્રમમાં વિકાસ થતો જાય. પુરોગામી નાટકો કરતાં "મિથ્યાભિમાન" નાટકની આ વિશેષતા છે. અગાઉના નાટકોમાં અનેક એવા પ્રવેશો હશે, જે નાટકના મુખ્ય દોરને ઉપકારક ન હોય,

૧૧ દલપતરામે ~~સંસ્કૃત~~ ^{સંસ્કૃત} નાટક અને હાસ્યકોરસ વિશેની સમજૂતી મૂકી છે તે કદાચ નવલરામે નર્મદની કરેલી ટીકાના પોતા પૂરતા જવાબ રૂપ પણ હોય.

એટલું જ નહીં ક્રિયાને અવરોધક હોય, અહીં "મિયાનું ફારસ" અપ્રસ્તુત છે. છતાં તે ક્રિયાને અવરોધક નથી, વળી નાટકના સંવાદો પણ ક્રિયાને પોષક છે. તેમાં પણ જીવતી લોકબોલીનો ઉપયોગ ધારી અસર ઉપજાવી શકે છે. મૂળ વાતાને પ્રસંગોમાં ઢાળીને વર્ણવવાની રીત અગાઉના લેખકોની માફક દલપતરામે પણ અખત્યાર કરી છે, પરંતુ તેમાંના ક્રિયાતત્ત્વને કારણે પ્રસંગકથન (narration) કઠંગું કે ઉભડક લાગતું નથી. નાટકની રંગભૂમિ ઉપર સરસ જમાવટ થઈ શકે છે અને છેક ૧૯૫૩ માં રંગભૂમિ તેમજ રેડિયો ઉપર તેનો પ્રયોગ ગુજરાતના નવીન કલાકારો કરવા પ્રેરાય તે એની આંતરિક સંઘટનાની સફળતા ગણાવી ધટે. આ દ્રષ્ટિએ દલપતરામની આપણા પહેલા સફળ નાટ્યકાર તરીકે ગણના કરીએ તો ખોટું નથી.

"મિથ્યાસિમાન" પછી ગુજરાતી નાટકનો નવો ઉન્મેશ "કાન્તા" (૧૮૮૨) દર્શાવે છે. "મિથ્યાસિમાન" પ્રહસન હતું. "કાન્તા" ગંભીર કરુણાંત નાટક છે. ખરું એતાં "લલિતાદુઃખદર્શક", "વીરમતી" અને "કૃષ્ણાકુમારી" પછી ગંભીર નાટકને એક કોટી આગળ લઈ જનારું "કાન્તા" નાટક છે. મણિલાલ નભુભાઈ વિવેદીના આ નાટકને તેમના જિંદગીભરના પ્રતિપક્ષી રમણભાઈ નીલકંઠે "૧૯૦૯ સુધીના ગુજરાતી નાટકસાહિત્યમાં એક જ આશ્વાસનસ્થાન" તરીકે ગણાવ્યું હતું. અને નવલરામે તેમાંના વસ્તુસંકલનના "જનસ્વભાવનું રસિક ચિત્ર" અને કવિતાનાં વખાણ કર્યાં હતાં. જ્યોતિષી અને ભૂવડના ઐતિહાસિક વૃત્તાંતને બીજરૂપે લઈને તેમાં કલ્પનાથી પ્રતીતિ-કર ફેરફાર કરીને અને પોતાને થયેલ મૈત્રીની એવફાઈના અનુભવને ગૂંથીને મણિલાલે આ નાટકની વસ્તુગૂંથણી કરી છે. મૂળ ઐતિહાસિક

પાત્રોનાં નામમાં સહેજ ફેરફાર કરીને અને તેમાં હરદાસ, રત્નદાસ તથા તરલાનાં પાત્રો ઉમેરીને દરેક પાત્રને અભાયદું વ્યક્તિત્વ આપવાનો મણિલાલે પ્રશસ્ત્ય પ્રયત્ન કર્યો છે. આ દ્રષ્ટિએ કાન્તા, કરણ, સુરસેન, જયચંદ્ર, હરદાસ, રત્નદાસ, અને તરલાનું સ્વભાવ-ચિત્રણ ધ્યાનપાત્ર છે. જયચંદ્રની ઉદાત્ત ક્ષત્રીવટ, સુરસેનની પ્રેમી શૂરવીર તરીકેની વર્તણૂક, કાન્તાનું નિષ્કલંક સતીત્વ, હરદાસનું સ્વાર્થ ને મિત્રભક્તિનો યેવડો રંગ દર્શાવતું વ્યક્તિત્વ, કરણની દુષ્ટતા અને સૌથી વિશેષ તરલાની ચંચળતા નાટ્યકાર મણિલાલની પાત્રાલેખન શક્તિની પ્રતીતિ કરાવે છે.

મણિલાલે સંસ્કૃત અને અંગ્રેજી નાટકનાં કેટલાંક ઉત્તમ તત્ત્વોનો આ કૃતિની રચનામાં રોચક સમન્વય કરી બતાવ્યો છે. નાટકના આરંભમાં મૂકેલો ચિત્રદર્શનનો પ્રસંગ અને ત્રીજા અંકમાં ત્રીજા પ્રવેશમાં સુરસેને કાન્તાના વિરહમાં કાઢેલા ઉન્માદભયો ઉદ્ગારો અનુક્રમે "ઉત્તરરામચરિત" અને "વિક્રમોર્વશીય"ના તેવા જ પ્રસંગોના કવિચિત્ત પર પડેલા સંસ્કાર બતાવે છે. વળી સંસ્કૃત નાટકની માફક અહીં પાત્રના મનોગતને સ્ફુટ કરવા, સંબ્રામભૂમિ અને વનશ્રી જેવાં સ્થળોનું વાસ્તવિક ચિત્ર ઉપસાવવા માટે કે "આ વ્યો પ્રિયે ! ધીરજ ધાર ચિત્તે" જેવી પંક્તિ ધ્વારા પાત્રની ક્રિયાને નાટ્યાત્મક વળાંક આપવા માટે કવિતાનો વિપુલ પ્રયોગ થયેલો છે. ખરું બેતાં નાટકનો રસપ્રવાહ પવણડો ધ્વારા જ અખંડ વહેતો રહ્યો છે. પરંતુ નાટકની આંતર સંપટના પાશ્ચાત્ય ટ્રેજેડીના નમૂના ઉપરથી જ તેમણે કરેલી છે. કશી પણ પ્રસ્તાવના વગર આ નાટકનો પ્રારંભ થયો છે એ તો ઠીક, પણ "હેમલેટ" કે "એકબેથ"

જેવી ડ્રેઝીને નજર આગળ રાખીને મણિલાલે ચિત્રદર્શનથી ચિતાપ્રવેશ સુધીના પ્રસંગોમાં થઈને પાત્ર અને ક્રિયાને ઉત્તરોત્તર વળ આપવાનો નોંધપાત્ર પ્રયત્ન કર્યો છે. તરલા, કાન્તા અને સુરસેનના મુખમાં મૂકેલા કાવ્યોદ્ગાર ધણુંખરું તેમના આંતરિક સંઘર્ષને વેગ આપવામાં સહાયલૂત થાય છે. તે બતાવે છે કે મણિલાલે પાશ્ચાત્ય નાટ્ય-પદ્ધતિને અનુસર્યા છે. નાટકમાં કવિતારસ પીરસવાની પ્રણાલિકા ગુજરાતીમાં દલપતરામ અને રણછોડલાઈથી શરૂ થઈ હતી. નર્મદ અને નવલરામે તેને ચાલુ રાખી પણ મણિલાલે સંસ્કૃત વૃત્તોનો ઉપયોગ પોતાના પુરોગામીઓના કરતાં વધુ નાટ્યોચિત રીતે કરેલો છે એમ કહી શકાય.

મણિલાલે સંવાદોની ભાષાને પાત્રાનુસારી સ્પર્શ આપવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. પણ તેમાં એ ઝાઝું કરી શક્યા નથી. ભીલ લોકોની ભાષામાં ચરોતરી, સોરઠી ને સૂરતી બોલીનું મિશ્રણ આવે છે. તે સિવાયનાં પાત્રો ધણુંખરું મણિલાલની જ શિષ્ટ, સંસ્કૃતમય અને ચરોતરી છાંટવાળી^{૧૨} ભાષામાં બોલતાં હોય એવું લાગે છે. આથી આ નાટક પડિત શૈલીનું છે એવી છાપ પ્રથમ વાંચને જ પડે.

૧૨ "તું જાઈ છું", "નારાજ-નાખુશી", "છાંડ વાંધો", "તેની પક્ષ", "પરિણામ નિરપેક્ષ" વગેરે પ્રયોગો મણિલાલની ભાષાની ચાડી ખાય છે. એવું જ રણછોડલાઈનું પણ હતું.

નાટકમાં સાહિત્યિક સુગંધનો અનુભવ "કીરમતી" કરતાં કુંક વિશેષ માત્રામાં "કાન્તા" એ કરાવ્યો. અનેક સાહિત્યકારોનું રંગભૂમિ પ્રત્યે ધ્યાન ખેંચવામાં પણ એ નાટક નિમિત્ત બન્યું. ૧૮૮૯ માં મુંબઈમાં દયાશંકર વિસનજીએ એમાં તપ્તાને જરૂરી એવા સુધારાવધારા કરીને "કુલીન કાન્તા" એ નામથી ભજવ્યું. તે નાટકના પ્રયોગથી મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળી શરૂ થઈ. ત્યારથી ગુજરાતી રંગભૂમિની પ્રવૃત્તિમાં ઝવેરીલાલ ઉમિયાશંકર યાજ્ઞિક, ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠી, મણિશંકર રત્નજી ભટ્ટ (કાન્ત), નરસિંહરાવ દિવેટિયા, આનંદશંકર ધ્રુવ વગેરે સાક્ષરોએ રસ લેવા માંડ્યો.

બરાબર આ જ અરસામાં અમદાવાદની મિશન હાઈસ્કૂલના સંસ્કૃતના શિક્ષક ડાહ્યાભાઈ ધોળશાળને અમદાવાદમાં કેશવલાલ શિવરામ અધ્યાપક કૃત "સંગીત લીલાવતી" નાટક બેઈને નાટક અને રંગભૂમિ પ્રત્યે આકર્ષણ થાય છે. આ નાટક નાગોરી શાળાની પડાળીમાં વીરચંદ ગોકળદાસ ભગત ભોજકો પાસે ભજવાવતા હતા. તેના સંગીતથી મુગ્ધ થઈને ડાહ્યાભાઈએ તે નાટકનો ખેલ પંદરથી વીસ વાર બેચો હતો અને એક વાર તેમણે પોતાને ગમતાં ગીતોના બિપરાબિપરી "વન્સમોર" માગ્યા તેથી ભજવનારનો ટોણો પણ સાંભળ્યો હતો. "એક વાર નાટક કંપની કાઢી જુઓ પછી બબર પડશે કે "વન્સમોર" કેમ અપાય છે". પછી તે નાટક કંપની ભાંગી અને ડાહ્યાભાઈએ કેશવલાલની ભાગીદારીમાં ૧૮૮૯ ના અંત ભાગમાં અમદાવાદ ખાતે દેશી નાટક સમાજની સ્થાપના કરી.

મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળીનું પણ એ જ વર્ષે ઝવેરીલાલ ઉમિયાશંકર યાજ્ઞિકને હસ્તે ઉદ્ઘાટન થયું હતું. ત્યાં સુધીમાં

ગુજરાતી રંગભૂમિ પર સંખ્યાબંધ નાટકો ભજવાઈ ચૂક્યાં હતાં. નાટક મંડળીઓના માલિકોની નીતિ નાટકને છપાવવા નહીં દેવાની હોવાથી ધણાં નાટકો અધિકારમાં લુપ્ત થઈ ગયાં. તેમ છતાં જે થોડીક વિગતો ઉપલબ્ધ છે તે પરથી તત્કાલીન રંગભૂમિની સ્થિતિ વિશે અભિપ્રાયો બંધાયેલા છે.

શરૂઆતના ચાર દાયકામાં ગુજરાતી રંગભૂમિ ઉપર સૌ ઉપરાંત નટો, દસેક નટીઓ, પચાસેક નાટકો અને પચીસેક નાટ્યલેખકો હયાત હતા એમ શ્રી. ચંદ્રવદન મહેતા નોંધે છે. વળી તેઓ કહે છે કે તેમ એ અરસામાં મુંબઈમાં નાટકશાળાઓ બંધાતી હતી. ગનુ, ગણપત, સિરાનો વગેરે પડદા ચીતરતા હતા, ગુજરાતી ગાયનો લખતા હતા અને રંગમંચ પર યાંત્રિક ફેરફારો યોજતા હતા^{૧૩} તેની કેટલીક વિશેષ વિગતો બેઈએ.

૧૮૪૭-૪૮^{૧૪} માં અમદાવાદમાં ભદ્રના કિલ્લામાં નરસોપતની વાડીમાં રામભાઈની દક્ષિણી નાટક મંડળીએ "હૌપદીવસ્ત્રહરણ"નો પ્રયોગ કર્યો હતો. તેને પ્રથમ ગુજરાતી નાટ્યપ્રયોગ ગણવામાં આવે છે. કે ખુશરૂ કાબરજી અને રણછોડભાઈના સંયુક્ત પ્રયાસથી ગુજરાતી નાટકો ભજવવાની પ્રવૃત્તિ મુંબઈમાં તે પછી તરત શરૂ થાય છે. ૧૮૫૨માં પારસી નાટક મંડળીઓ શરૂ થઈ. ૧૮૬૦ સુધીમાં વીસેક

૧૩ "ગુજરાતી નાટ્ય શતાબ્દી મહોત્સવ ગ્રંથ" પૃ. ૧૭

૧૪ એજન્ટ, પૃ. ૧૫ રણછોડભાઈને મતે આ સાલ ૧૮૫૦ છે.

(જુઓ '૨ ઉ. શતાબ્દી સ્મારક ગ્રંથ, પૃ. ૪૬.)

નાટક મંડળીઓ કામ કરતી થઈ ચૂકી હતી. તેમાં દાદાભાઈ નવરોજ, ડૉ. ભાઈ દાજી, કામા, મૂસ અને વાચ્છા જેવા આગે-વાનોનો મુખ્ય હિસ્સો હતો. રણછોડભાઈના "હરિશ્ચંદ્ર" અને "નળદમયંતી" એ બે નાટકો નાટક ઉત્તેજક મંડળી તરફથી ભજવાયાં. તેને ખૂબ સફળતા મળી. "નળદમયંતી" ના વ્રણસો જેટલા ખેલ થયા હતા. ૧૮૬૭માં મહેતાજીઓએ રણછોડભાઈનું "લલિતાદુઃખદશક" ભજવ્યું ત્યારથી ગુજરાતી નાટક મંડળી શરૂ થઈ. રણછોડભાઈ પારસીઓથી છૂટા પડયા. તેમનું "બાણાસુરમદમદન" તથા ભાઈશંકર નાનાભાઈનું "સુદામાચરિત્ર" આ મંડળીએ ભજવ્યું.

૧૮૬૦-૭૦ ના ગાળામાં મુખ્યમાં સ્થપાયેલી નાટક મંડળીઓમાં આલ્ફ્રેડ નાટક મંડળી, પરિશિયન નાટક મંડળી, ઓરાવિષ્ણયન નાટક મંડળી, એલ્ફિ-સ્ટન નાટક મંડળી, ઓરિજિનલ જેન્ટલ નાટક મંડળી, ઓરીએન્ટલ નાટક મંડળી, આલ્બર્ટ નાટક મંડળી વગેરે મુખ્ય હતી.

૧૮૭૧ માં એદલજી ખોરીએ પોતાના ગુજરાતી નાટક "સોનાનાં મૂલ" નું ઉર્દૂમાં ભાષાંતર કરીને તેનો પહેલો ખેલ પાડયો. ૧૮૭૨માં એ જ રીતે ગુજરાતીમાં લખેલ "નૂરજહાં" નાટકનો ઉર્દૂ તરજૂમો કરવામાં આવ્યો. ૧૮૭૫માં ગુજરાતી નાટકમંડળીઓ હિંદુસ્તાની ભાષામાં નાટકો ભજવવા માટે હૈદરાબાદ, દિલ્હી અને કલકત્તાની સફરે ગઈ હતી. ૧૮૮૫ માં બાલીવાલાએ હિંદ બહાર બમાં, જોવા, સિયામ, સુધી નાટકો ભજવીને ખ્યાતિ મેળવી

હતી. ત્યાંથી થીબોની પ્રેરણાથી બાલીવાલા લંડનમાં નાટક સજવવા ગયા હતા. કો-સ્ટા-ટીનોપલ, એડન વગેરે સ્થળોએ પણ તેમણે નાટકો સજવ્યાં હતાં. ગુજરાતી "હરિશ્ચંદ્ર" નાટકનો હિંદી અનુવાદ તેઓ ખાસ સજવતા.

૧૮૭૮માં હળવદમાં નરસેરામની એક નાની મંડળી કામ કરતી હતી. ૧૮૮૦-૯૦ની વચ્ચે મોરબી-વાંકાનેર નાટકમંડળીઓ સ્થપાઈ હતી. નાના અને મોટા ત્ર્યંબક તેમજ વાધજ અને મૂળજ ઓઝાના પ્રયાસથી આયર્નેતિક અને આર્યસુબોધ નાટક મંડળીઓ સ્થપાઈ ચૂકી હતી.

લેખકોમાં ઉપર જણાવ્યા તે ઉપરાંત તાલિયારખાન, નાનાભાઈ રસ્તમજી રાણીના, શોકર બાપુજી ત્રિલોકેકર વગેરે હતા. ત્રિલોકેકરે "દમયંતીસ્વયંવર", "ચિત્રસેન ગાંધવ", "વિક્રમચરિત્ર", "સુભદ્રાહરણ" વગેરે ગુજરાતી નાટકો આપ્યાં હતાં. પારસી લેખકોમાંથી કેળશર કાશ્મીરે "નિદાખાનુ", "ભોલીજાન", "બેજન મનીજેહ", "સૂડી વચ્ચે સોપારી", "નંદવત્રીશી", "લવકુશ", "હરિશ્ચંદ્ર" "દુઃખી ગુલ", "જમશેદ ફસદુન" વગેરે નાટકો આપ્યાં હતાં. આ તેમજ એદલજી ખોરી અને ~~મહાવિર~~ પટેલ જેવાનાં અમુક નાટકો પુસ્તકાકારે પ્રગટ થયાં હતાં. પણ મોટા ભાગનાં તો હરીફ નાટકો મંડળીઓ તેનો વિપયોગ કરી લેશે એ ધાર્તીથી માલિકો પ્રગટ થવા દેતા નહોતા.

જે તે જમાનામાં પહેરાતા વાણિયાના, મુસલમાનના, બહોરાના વગેરે વેશ પહેરાવાતા. પાછળ મોટાં કશ્ય ભૂખાં કરવાનાં હોય ત્યારે પ્રેક્ષકને પકડમાં રાખવા "કોમિક" નું તત્ત્વ ઉમેરાયું હતું આ તત્ત્વ પરિશ્રમની *Charlaim Swissler* તરીકે ટુકડો મૂકવાની પ્રણાલિકાના અનુસરણરૂપે હતું તે એક સ્વતંત્ર વસ્તુવાળા પેટા નાટક જેવું બની જતું આ કોમિક ધણુખરું ભવાઈની અસરરૂપે ગુજરાતી નાટકમાં દાખલ થયું હતું.

પૌરાણિક નાટકો રજૂ કરવાની જે શરૂઆત થઈ તેમાં દેવોના દરબારમાં નર્તકી તો એઈએ જ એવી માન્યતા બંધાઈ હતી. આથી નૃત્ય દાખલ થયું પરંતુ એકલું નૃત્ય બરાબર "જામ્યું" નહીં. પ્રેક્ષકોનું ધ્યાન તેના પર એકાગ્ર થાય તે માટે એમાં સંગીત પ્રવેશ્યું બાલીવાલાની કંપની કલકત્તા ગઈ હતી ત્યારે તેને ત્યાંની પ્રથા પ્રમાણે ઓર્ગન વગાડવાનું દાખલ કરવું પડ્યું હતું તે સિવાય ૧૮૭૫ પહેલાં ગુજરાતમાં નાટકો ભજવતી કંપનીઓ નાટકનાં ગીતોમાં વાલ્લ તરીકે સારંગીનો ઉપયોગ કરતી હતી. તે વખતે હજુ હાર્મોનિયમ આ વ્યું ન હતું.^{૧૬}

૧૬ જુઓ શ્રી. ચંદ્રવદન મહેતાના ઉદ્ગાર: "૧૮૭૫ પહેલાં નાટકો ભજવતી વખતે ગીતો ગવાતાં ત્યારે સાથે ફક્ત સારંગીનો ઉપયોગ થતો, હાર્મોનિયમ નહિ... ૧૮૭૫ પહેલાં ગુજરાતી નાટક કરનારી બે ટોળી હિંદુસ્તાની નાટકો ભજવવા હૈદરાબાદ, દિલ્હી અને કલકત્તામાં ગઈ હતી. બાલીવાલા સાથે કલકત્તાના લોકોએ વાદવિવાદ કરી ત્યાંની પ્રથા પ્રમાણે ઓર્ગન વગાડવાનું કરાવ્યું હતું નહિતો "સારંગી" અને "ફીડલ" જ રહેતાં - "સિરિક અને લગરીક", પૃષ્ઠ. ૮૬-૯૦.

નાયિકા મુઝા હોય અને એના દિલમાં નાયક પ્રત્યે પ્રેમ જાગ્યો હોય (માલતીમાધવ) અને સાથે સખીઓ હોય તો સખીઓ નાયિકાની કાવ્યમાં મશ્કરી કરતી અને મુઝા નાયિકા જવાબ આપતી તે પણ કાવ્યમાં આ કવિતા પછી આવનાર ડાહ્યાભાઈ ધોળશાહનાં નાટકોમાં ગરબારૂપે એવાં મળે છે.

ગુજરાતી રંગમંચ તે વખતે સપાટ (Flat) હતો અને પ્રેક્ષાગૃહ (auditorium) આગળના ભાગમાં સપાટ ને પછી ઠોળાવવાળું હતું, જેથી રંગમંચ ઉપરની બધી ક્રિયા પ્રેક્ષકો એઈ સકે. નાટકની શરૂઆતમાં દર પાંચ મિનિટને અંતરે દ્રશ્ય વખત ધટડી વગાડવામાં આવતી; જેથી બહાર જીભેલા પ્રેક્ષકો અંદર આવી જાય અને પોતાની જગ્યાએ બેસી જાય. બીજી ધટડીએ સારંગીવાળો, હારમો-નિયમવાળો અને તબલચી ગોઠવાઈ જાય. ત્રીજી ધટડીએ પોટાશનો ધડાકો કરવામાં આવતો. ધડાકો થતાં પડદો જીપડે અને સુદ્રધાર તથા નટી આવીને પ્રભુની, સરસ્વતીની કે ગણપતિની પ્રાર્થના કરીને પછી જે તે નાટકના વસ્તુ વિશે સૂચના આપતાં. સુદ્રધારના હાથમાં તંબૂરો રહેતો અને તેનો પોષાક મહારાષ્ટ્રી પ્રાસણની યાદ આપે તેવો હતો. તે કેદારામાં એકાદ સ્તુતિ લલકારતો. તેની સાથે નટી હોય. નટીની સાથે હાથમાં ફૂલની થાળી લઈને બાળાઓ આવતી. આ બાળાઓ આગલી હરોળના મોંઘી ટીકીટ-વાળા પ્રેક્ષકો હિપર પુષ્પવૃષ્ટિ કરતી. સુદ્રધાર-નટીની વાતચીત તથા ગીત પ્રેક્ષકોની હોહા વચ્ચે પૂરાં સમજાય નહિ પરંતુ પેલી બાળાઓનું ગીત શરૂ થતાં સુધીમાં પ્રેક્ષકો શાંત પડતા અને તરત નાટક શરૂ થતું. રાત્રે સાડાં નવ વાગ્યે સાધારણ રીતે નાટક

આરંભાતું અને "વન્સમોર" ની મર્ગ પૂરી કરતાં કરતાં અઢીથી
સાડા ત્રણ સુધી નાટક ચાલતું.

ગુજરાતી નાટકમાં શરૂઆતમાં માત્ર પુરુષ નટો જ ભાગ લેતા
હતા. પુરુષ નટો જ સ્ત્રી પાત્ર પણ ભજવતા. સૂરતના રણછોડ
આમલીનાઉનો "ગુલબકાવલી" નો ખેલ સવારના સાડા છ વાગ્યે
પૂરો થતો હતો.^{૧૭} નાટકકંપનીઓ વધુ પડતી વાસ્તવિકતાનો
આગ્રહ કશ્ય સજાવટમાં (scenery) રાખતી હતી. કપડાં ઉપર
ચિત્રામણ કરીને સન્નિવેશ (settings) ઊભો કરવામાં આવતો.
લાકડાની ચીપો ઉપર કપડાના આ પડદા ચોડવામાં આવતા
હતા. નાટક કંપનીઓ કેટલાંક વર્ષો સુધી સોમ, બુધ, અને શનિ એમ
અઠવાડિયામાં ત્રણ દિવસ નાટકો રજૂ કરતી. તેમાં સોમ અને બુધ
જૂના ખેલ મુકતી તો શનિએ એ નવો ખેલ નાખવો હોય તો તે મુકતી
નહિ તો જૂનો ખેલ આગળ ચલાવતી. સોમ-બુધે જૂનાં નાટકો રજૂ
કરવાનું કારણ એ હતું કે તે ચાલુ દિવસોએ નાટક કંપનીના માલિકો
બહુ પ્રેક્ષકોની, અને એ રીતે કમાણીની આશા રાખતા નહિ. આ
દિવસોએ તો કંપની પોતાનો બધો ખર્ચ કાઢે અને કલાકારોને
રોટલો આપી શકાય એટલું મળે એટલે બસ એ જ ધ્યાનમાં રહેતું હતું
નાટક થિયેટરમાં રજૂ થવાની પ્રથા શરૂ થઈ ત્યાર પછી દિવસે પણ
તેના ખેલ નખાતા. શનિએ રાત્રે અને રવિએ બપોરે નવું નાટક પડતું

૧૭ જુઓ દી. બ. પ્રો. હીરાલાલ લલ્લુભાઈ કાજ કૃત

"ગુજરાતી રંગભૂમિ": પૃષ્ઠ. ૧૬.

વળી તહેવારોના દિવસો હોય તો જૂના ખેલ રજૂ કરવામાં આવતા. પણ તે અઠવાડિયે ચાલુ દિવસોમાંથી ગમે તે એક દિવસનો ખેલ બંધ રખાતો.

ધંધાદારી નાટક કંપનીઓ શરૂ થઈ તે વખતે વીજળીની બત્તી નહોતી; તેમજ કીટ્સન કે પેટ્રોમેક્સ પણ નહોતાં. પરંતુ તે જમાનામાં "ચાલીસ લાઈટ્સ" ના ડીટમારના ચાર કે છ લેમ્પ એક વાંસડા ઉપર બાંધવામાં આવતા અને વધારે પ્રકાશ બેઈતો હોય તો સાધારણ રીતે લેમ્પ નીચે આવે અને અંધારું કરવાનું હોય ત્યારે તે લેમ્પ ઉપર જતા રહે. તે પછી કીટ્સન, પેટ્રોમેક્સ વગેરેની સગવડ ઊભી થઈ. પછી ગુજરાતમાં ફરતી ધંધાદારી મંડળીઓમાં શ્રી દેશી નાટક સમાજે ચંદુલાલ દલસુખરામ ઝવેરીના સમયમાં સૌ પ્રથમ "ઇલેક્ટ્રીક ડાયનેમો" મૂક્યો હતો.

આ વખતે ઝાંખા પ્રકાશમાં ચાર આનાની ટીકીટમાં બેઠેલો પ્રેક્ષક નટને પૂરો બેઈ શકતો નહિ. નટના મુખના હાવભાવ તેને સ્પષ્ટ દેખાતા નહિ. આથી નટને પણ વધુ અક્ષર ઊભી કરવા માટે મોટા અવાજનો સહારો લેવો પડતો. મોં ઉપર અતિશય ધેરો "મેક-અપ" કરવાનું પણ આ કારણે અનિવાર્ય બન્યું હતું. મુખમાં તો ગેસ પણ આવી ગયો હતો, જ્યારે અમદાવાદમાં જ્ઞાતિની વાડીઓમાં રજૂ થતાં નાટકોમાં મોં દેખાડવા કપાસીઆ તેલ રેડીને ણાતાં હતાં. અત્યારે જે પાટ બેઠક માટે વપરાય છે તે પાટ કે તરાપા તે સમયે માંડવામાં રંગમયની ગરજ સારતા હતા. જમીન ઉપર ઢાળ ઊભો કરીને પ્રેક્ષાગૃહ રચવામાં આવતું આ પ્રેક્ષા-ગૃહની ઉદ આસપાસ વળીઓ ખોડીને, કંતાન કે કોથળા બાંધીને

નકકી કરવામાં આવતી. માંડવામાં ભજવાતાં આ નાટકોમાં હજુ દિવસે ખેલ રજૂ કરવાનો વિચાર પ્રવેશ્યો નહોતો. આ વિચાર, હમણાં એચુ તેમ, દીવાલોની વચ્ચે નાટક ભજવાતાં એર પકડે છે તે પહેલાં ખેલ રાત્રે જ ભજવવામાં આવતો. માંડવામાં રજૂ થતાં નાટકોની ભજવણીની બાબતમાં શ્રી જયંતિ દલાલ નોંધે છે: "આવા માંડવામાં સાદા પરદા ઉપર, વિંગ-ઝાલરના ચોકઠાંમાં, ચોરસ કે લંબચોરસની ચોથી બાજુને પ્રેક્ષકો માટે ખુલ્લી રાખીને નાટક ભજવાતું."^{૧૮}

ખેલ કરતી વખતે સૌ પ્રથમ કપાસિયાનો ઉપયોગ કરવામાં આવતો. તે વખતે કેરોસીન નહોતું પછીથી કેરોસીન આવતાં ચાલીસના વોલ્ટેજનાં ફાનસ પ્રવેશ્યાં અને તે પછી કાબાઈટ લાઇટોનો જમાનો આવ્યો. ચિયેટર આવતાં પહોળાઈ ઘટી અને લંબાઈ વધી. પરિણામે નટ અને પ્રેક્ષક વચ્ચેનું અંતર વધતું ગયું. વળી આજના જેવી ધ્વનિવર્ધક ચંદ્ર (myke) ની વ્યવસ્થા રંગમંચ ઉપર નહોતી આથી નટનો અવાજ ફાટી જતો અથવા "સિંહનાદી થઈને કૃત્રિમ"^{૧૯} બની જતો. આ કાબાઈટ લાઇટના જમાનામાં એક એક પ્રવેશમાં દસ-દસ હજાર પોઈટ બાળવામાં આવતાં હતાં. આ બધું આપણે ત્યાં માત્ર

૧૮ "કાયા લાકડાની અને માયા લૂગડાની", પૃ. ૧૩૦.

૧૯ ધનસુખલાલ મહેતા : "બિનધંધાદારી રંગભૂમિનો ઇતિહાસ",
પૃ ૭૪. ૨૫.

ચાલીસ વર્ષના ગાળામાં જ બન્યું કારણ કે ટિકિટબારીનો જમાનો આવ્યો હતો. ડાહ્યાલાઈ ધોળશાળ જેવા તો પ્રિન્ટની રંગભૂમિ ઉપર શું શું થાય છે તે જાણવા પણ પ્રયત્ન કરતા. ત્યાંથી કંપની આવે એ પણ તે બેતા, અને તેનાં સાધનોનો પોતાની કંપનીમાં કિપયોગ કરવા મથતા હતા.

આપણે એવું કે મુબઈ અને મુબઈની બહારના તપ્તા વચ્ચે મોટો ફેર હતો. મુબઈમાં દીવાલો વચ્ચે થિયેટર હતું, ત્યારે મુબઈની બહાર અમદાવાદમાં તો ૧૮૮૫ની આસપાસમાં જ્ઞાતિની અથવા શેઠીઆની વાડીઓમાં રંગભૂમિનાં નાટકો કાયા માંડવા ઊભા કરીને રજૂ કરવામાં આવતાં હતાં. આ નાટક મંડળીઓની વિશેષતા જણાવતાં શ્રી. જયંતિ દલાલ નોંધે છે: "આ મંડળીઓની વિશેષતા એ હતી કે એમાં કોક ટોળાના નાયક સાથે, જેની જ્ઞાતિ કે કુલની પરંપરામાં નાટક ન હોય એવો કોઈ નાટ્યરસિક-થોડા ધણા પૈસા રોકી શકે એવો- એડાતો"૨૦ હજુ પ્રેક્ષક અને નાટકના સંચાલકો વચ્ચે અર્થ-વ્યવહાર ઊભો થયો નહોતો, જે પાછળથી નાટક દીવાલો વચ્ચે જતાં આવ્યો. આ વખતે તો અનાજના દાણા આપીને-જૂની સાટાસાટીની ચાદ તાજ કરાવે તે રીતે-નાટક એઈ શકાતાં. મંદિરનાં ચોકઠામાંથી વાડીઓ વચ્ચે નાટક આવ્યું અને ત્યાંથી નાટક થિયેટર-માં આવ્યું. નાટક થિયેટરમાં આવતાં, ઉપર જણાવ્યું તેમ, ટિકિટ-બારી આવી અને પૈસો પ્રવેશ્યો. નાટકની ટિકિટના દર ચાર આનાથી માંડીને દોઢ રૂપિયા સુધીના રાખવામાં આવતા. આથી

૨૦ "કાયા લાકડાની માયા લૂગડાની," પૃ. ૧૨૬.

નાટક એવાવું એઈએ, સંસ્કારાવવું એઈએ એ અપેક્ષા વધુ સ્પષ્ટ થઈ. એક જ
૨૦ તે વધારે સંખ્યામાં પ્રેક્ષકો મળે તે માટે પ્રયત્નો થવા લાગ્યા.
ધોતી, સાડલા, રાચરચીલું તથા ધરણાં વગેરેથી નાટકને ઉઠાવ
આપવાની પ્રણાલી તે વખતે હતી. વળી આ બધી સામગ્રી કોઈ
ધનિકને ત્યાંથી લઈ આવવામાં આવતી અને ખેલ પૂરો થતાં બધી
સામગ્રી પરત કરવામાં આવતી. તેમાં એ કાંઈ ખોવાયું હોય તો
કોઈ ફરિયાદ સદ્ગૃહસ્થ તરફથી, ધણુખરું નહોતી થતી.^{૨૦}

વાડીઓના મંડપ તળે નાટક આવતાં નાટક મંડળીઓ
અસ્થિત ત્વમાં આવવા લાગી. નાટક ખોટનો ધધો છે એમ માનીને
જ માણસો નાટક કંપનીના માલિકો બનતા, અને તે માલિકો
પગારદાર નોકરો રાખતા. વળી, જરૂર હોય તો પોતે ભાગી-
દારીમાં પણ કંપની ચલાવતા હતા. નાટક કંપનીઓ વચ્ચે થતી
હરીફાઈને લીધે એકબીજાની ઇર્ષ્યા થતી. એક કંપનીમાં સારા
નટ, લેખક કે દિગ્દર્શક હોય તો તેને પોતાને ત્યાં કેમ કરીને લઈ
આવવા તેના પેતરા રચાતા અને આ નાટકની જેમ એ પેતરા
ખેલાતા પણ ખરા.^{૨૧} નાટક કંપનીનો ખેલ સારો જતો હોય તો
તે માંડવાને બાળી નાંખ્યાના પણ દાખલા મળે છે.

નવું કરવાની વૃત્તિથી, કાંઈક કુતૂહલથી, કાંઈક અર્થની
દ્રષ્ટિથી, કાંઈક શોખ ખાતર-ગમે તે એક કે એક કરતાં વધુ કે આ

૨૦ "કાયા લાકડાની માયા લુગડાની", પૃ. ૧૨૬.

૨૧ "સ્મરણમંજરી", રઘુનાથ પ્રહરણટ.

સિવાયનાં કારણોસર નાટક કંપનીઓ ખૂબજ ઝડપથી સ્થપાવા લાગી
હતી. તેટલી જ ઝડપથી કેટલીક^{પાણી} સમેટાઈ પણ જતી. મંડપ-નાટકોએ
નાટકની ભજવણી ઉપર ખૂબજ અસર કરી. ભારે ટિકિટ લેનારને
નાટક એવા આગળ સ્થાન આપવામાં આવતું અને ઓછા દરની
ટિકિટવાળાને પાછળ સ્થાન અપાતું. કપાસીઆનાં અજવાળાંવાળા
મંડપ વચ્ચે ભજવાતાં આ નાટકોમાં પેલા ઓછા દરની ટિકિટવાળા
પ્રેક્ષક શું એઈ શકે ? તેણે તો માત્ર શાંભાવાનું જ રહેતું. આથી
અવાજ ઉપર ભાર મુકાવા લાગ્યો. ભારે અને ઓછા દરની ટિકિટના
પ્રેક્ષકોની આ રીતની ગોઠવણ ઊભી કરવામાં આવતાં વેપારી-
રીતિ પ્રવેશી. પ્રેક્ષાગૃહમાં છેલ્લી હરોળમાં છેલ્લે બેઠેલા પ્રેક્ષકો તો
માત્ર મોં ઉપરના લપેડા, મેશના અને લાલીના થથેડા અને પગની
પાનીએ અને મોં ઉપર, હાથ ઉપર અળતાના રંગ સિવાય ભાગ્યેજ
બીજું કંઈ એઈ શકતો અને સમજી શકતો. આ થથેડા, લપેડા કરવા
પાછળ તેમની સુંદર દેખાવા અંગેની રુચિનું ધોરણ સમજાય છે. સૌંદર્ય
ગોરા અને ગુલાબી દેખાવામાં જ આવી જાય છે એવી માન્યતા એ
વખતે પ્રચલિત હતી. નાચક-નાચિકા આ પ્રમાણે ધોળો રંગ કે
લાલી લગાડે તે તો સપજ્યા પણ ઓપદાર, ધોબી, નોકર, મુનીમ
બધાંજ પાત્રો આ રીતે ગોરાં-ગુલાબી બનતાં અને તે પણ માત્ર
મોંઢે જ નહિ પરંતુ આ લેપ તેઓ હાથે, ગળે, પગે, લગાડયે જતા હતા.
આજે આ વિચિત્ર અને બેહુદું જણાય છે. પરંતુ તે સમયમાં જરાય બેહુદું
કઠંગું કે વિચિત્ર નહોતું લાગતું તે નોંધવું એણે. પાછલી હરોળના
પ્રેક્ષકને તો આ બધું માત્ર નખરાં કે 'ચેનચાળાં' રજવું જ લાગતું પરંતુ

૨૨ શ્રી. જયંતિ દલાલ : કાયા લાકડાની, માયા લૂગડાની

નાટો પ્રેક્ષકોને પુરેપુરું સમજાય તે માટે સહાન પ્રયત્ન કરતા. તે વખતે હજુ માઈક આ વ્યુ નહોતું તેથી, આગળ એચુ તેમ, અવાજ બરાડીને રજૂ કરવામાં આવતો. આથી કૃત્રિમતા આવી જાય તે પણ સ્વાભાવિક છે. તેનું પરિણામ એ આ વ્યુ કે નીચેથી પોલો લાકડા-નો રંગમય તૈયાર થયો. આનાથી અવાજને વિશેષ ઉઠાવ મળવા લાગ્યો. આ માંડવાની પ્રવૃત્તિએ એક શુભકાર્ય એ કચુ કે અમદાવાદમાં નાટક માટે એક પ્રકારનું અનુકૂળ વાતાવરણ સર્જાયું અને નાટક એનાર એક અભાયદો વર્ગ ઊભો થયો.

ડાહ્યાભાઈએ નાટ્યક્ષેત્રે ઝંપલા વ્યુ તે વખતે નાટ્યલેખન અને નાટકની ભજવણી અંગે ચોકકસ પરંપરા બંધાઈ નહોતી, પણ તેમના અવસાન સુધીમાં અને તે પછીના બે દાયકા દરમ્યાન નાટક મંદિર-માંથી માંડવામાં થઈને થિયેટરમાં કેલુ સ્થિર થયું અને પછી તેની ભજવણીમાં ટૂંકી દ્રષ્ટિની વ્યાવસાયિક સ્પર્ધાએ કેવા જડ અને કૃત્રિમ તત્ત્વો દાખલ થવા પામ્યાં તેની ઝબક આપણે બેઈ, જેથી ડાહ્યાભાઈની કામગીરીનો પૂર્વાપર સંદર્ભમાં ચથાર્થ કયાસ નીકળી શકે.

નાટ્યલેખન અને અભિનયનના મુખ્ય પ્રવાહોનું નિરીક્ષણ કરીશું તો જણાશે કે ડાહ્યાભાઈના આગમન વખતે તેની બે ધારાઓ પ્રચલિત હતી. લેખનની વાત કરીએ તો એક નર્મદ, નવલરામ, રણછોડભાઈ અને મણિલાલ જેવા પંડિતોએ અખત્યાર કરેલી પાશ્ચાત્ય પદ્ધતિની અને બીજી દક્ષપતરામે અપનાવેલી તળ ગુજરાતની ભૂમિની. સ્થૂળ રીતે મૂકીએ તો એક મુખ્યની અને બીજી અમદાવાદની. પહેલી ધારામાં ધર્ણુનું પાશ્ચાત્ય નાટકનો નમૂનો નજર સમક્ષ હતો. બીજી ધારાના લેખક સમક્ષ ભવાઈના તળપદા પ્રયોગ હતા. બંને રીતિના

લેખકોને સંસ્કૃત નાટકનો પણ પરિચય હતો. પ્રથમ ધારાના લેખકોની સામે તૈયાર રંગમંચ હતો. દલપતરામની સામે ખુલ્લા મેદાનમાં થતા પ્રયોગો હતા. નર્મદ અને રણછોડભાઈ વગેરે પડિતો હતા. દલપતરામ આમ જનતાના પ્રતિનિધિ તરીકે બોલતા હોય એમ લાગતું. આથી તેમનાં નાટકોમાં ઝાંખણ, રંગલો, વગેરે આવે છે. મુબઈની ધારાના લેખકો મધ્યમ કે ઉપલા મધ્યમ વર્ગમાંથી પાત્રો લેતાં. અમદાવાદના લેખક નીચલા વર્ગમાંથી મહત્વનાં પાત્રો લે છે.

નાટક માટેની ભાષા હબ્બુ વિકસી નહોતી. તેમ છતાં નર્મદ, નવલરામ, રણછોડભાઈ અને મણિલાલની ભાષામાં સંસ્કૃતની છાંટ વિશેષ હતી. દલપતરામની ભાષા બિલકુલ તળપદી લોકબોલી છે. પહેલી ધારાના લેખકોની ભાષા સાહિત્યિક છટા તરફ વળે છે. દલપતરામની ભાષા વાતચીતની છટાવાળી છે ને તેથી મુકાબલે સુગ્રાહી છે.

બંને ધારાનાં નાટકો વાતની રીતે રજૂ થયેલાં હોઈ વર્ણન-પ્રધાન (narrative) રીતિનાં છે. પણ દલપતરામ વર્ણનરીતિ તજીને ક્રિયા તરફ વળતા હોય એવો અણસાર "મિથ્યાભિમાન" નાટકમાં દેખાય છે.

પહેલી ધારાનાં નાટકોનાં પદો સાહિત્યિક ગુણવાળાં વિશેષ, પણ તેમાંના મોટા ભાગનાં નાટ્યક્રિયા સાથે બહુ જ થોડો સંબંધ દેખાશે. નાટકમાં ભાવના ઉપયોગ માટે આ પદો ઉપકારક થાય છે. દલપતરામનાં નાટકમાં પદોનો ઉપયોગ હાસ્યની પડછે બોધ તારવી આપવા માટે મોટેભાગે થયેલો જણાય છે. બંને રીતિનાં નાટકોમાં પદોનો પ્રમાણસર ઉપયોગ થયેલો નથી.

રજૂઆતમાં પણ બે ધારાનાં નાટકો વચ્ચે ફેર હતો. મુબઈમાંનાં નાટકો થિયેટરની ચાર દીવાલો વચ્ચે ભજવાતાં ત્યારે અમદાવાદનાં

કોઈ શેઠની કે ક્ષાત્રિની વાડીની પડાળીમાં કે તાડછાના માંડવામાં ભજવાતાં. દલપતરામે "મિથ્યાભિમાન" નાટકની પ્રસ્તાવનામાં રંગ-ભૂમિવ્યવસ્થા વિશે મૂકેલી નોંધ આ દ્રષ્ટિએ એવા જેવી છે. ૨૩

૨૩ "મુખ્ય જેવા શહેરમાં નાટકનો ખેલ કરવાની નાટકશાળા હોય, તેમાં તો સર્વે પ્રકારની સગવડ હોય છે. પણ જ્યાં નાટકશાળા ન હોય ત્યાં આ નીચે લખ્યા પ્રમાણે રંગભૂમિની ગોઠવણ કરવી. " સાહેબ લોકોને ત્યાં લાકડાનાં ચોકઠાં સાથે જડેલા પડદા હોય છે, એવો એક પડદો રંગભૂમિમાં એક તરફ મૂકવો અને છ હાથ ઊંચો એવો એક પડદો કે કનાત કૃષી કરી મૂકવી. પાત્રો રંગભૂમિમાં પ્રવેશ કરે તે એ પડદા પાછળથી નીકળી આવે, અને એ જ રસ્તે પાછાં જાય. કોઈ સમયે એવો પ્રસંગ આવે, ધરમાં જવાનું કે રસોડામાંથી કાંઈ લઈ આવવાનું લખ્યું હોય ત્યાં ઉપલાં પડદા પાછળ જઈ આવીને કહે કે હું ધરમાં જઈ આવ્યો.

એ પડદા તરફ ખેલ એનારા લોકોને ઘેસડાં દેવા નહિ. કારણ કે તે રંગભૂમિનો દરવાજો છે એમ જાણવું.

બીજો મોટો પડદો અક્ષર લટકાવેલો કે કનાત, અથવા છૂટો પડદો એવો એઈએ કે નાટકનો અંક પૂરો થતાં જ્યાં લખ્યું હોય કે પડદો પડયો, તે સમયે પાત્રને બોલવાનો છેલ્લો શબ્દ પૂરો થતાં ઝડપથી પડદો પડે, તેથી સધળા પાત્રો અસ્પૃશ્ય થઈ જાય... એની પાછળ નવા અંકમાં પાત્રોની ગોઠવણી થયા પછી ઝડપથી તે પડદો ઉપડે"

("મિથ્યાભિમાન" નાટક, ૧૯૩૫, પ્રસ્તાવના, પૃ. ૧૬)

એ વ્યવસ્થા ઉપજાવી કાઢેલી રંગભૂમિ (improvised stage) માટે છે.

ડાહ્યાભાઈ ધોળશાહની નાટ્યલેખન અને ભજવણીની પદ્ધતિ ધણેપણે બીજા ધારાને મળતી આવે છે. આ દ્રષ્ટિએ દલપતરામનું સ્નાતક્ય ડાહ્યાભાઈમાં પ્રતીત થાય છે. વખત જતાં મડવામાંથી તળ ગુજરાતની રંગભૂમિને પાકા થિયેટરમાં લાવવાનું માન ડાહ્યાભાઈ ને ફાળે જાય છે. તેજ રીતે ભજવણીના જૂના ઉપકરણો (પ્રકાશ, મેક-અપ, વેષભૂષા, ઇ. બાબતમાં) બદલીને કાળક્રમે નવા અપનાવવામાં અમદાવાદ ખાતે ડાહ્યાભાઈએ અગ્ર સાગ ભજવેલો છે. અને નાટ્યલેખનમાં પણ કાળક્રમે તેમણે બંને ધારાઓના ઉત્તમ અંશોનો સમન્વય કરી બતાવ્યો છે. ગુજરાતી નાટકને વર્ણના ત્મક વાતી-સ્વરૂપની શૈલીના બંધનમાંથી છોડાવીને ક્રિયા ત્મક રીતિ ભણી વાળવાનું કામ ડાહ્યાભાઈએ કર્યું છે. તેમનાં નાટકોમાં પૌરાણિક, રજવાડી અને માલેતુજાર પાત્રોની સાથે "કાંઠિયા વરણનાં" કે "વસવાયાં" તરીકે ઓળખાતાં નીચલી વર્ગનાં પાત્રો મોટી સંખ્યામાં અને ગહત્વનું કામ કરતાં એવા મળે છે. નાટકમાં શિષ્ટતાની સાથે તળપદા તત્ત્વનો રોચક મેળ તેમણે સાધી બતાવ્યો છે. કાવ્યતત્ત્વનો ભોગ લીધા વગર બોલાતી ભાષાનો તેમણે નાટકમાં સમુચિત પ્રયોગ કરેલો છે. પહેલી ધારાના લેખકોને હાથે નાટકનું ગદ્ય ધડાચું નથી તેટલું બીજા ધારાના આ લેખકને હાથે ધડાચું છે. એ વસ્તુ પણ નોંધપાત્ર છે. સંસ્કૃત વૃત્તોનો લગભગ ત્યાગ કરીને દેશી રાગરાગિણીવાળાં ગીતોનો પ્રયોગ ડાહ્યાભાઈના આગમન પહેલાં શરૂ થઈ ચૂક્યો હતો. તેને વિશેષ નાટ્યક્ષમ બનાવીને લોકપ્રિય બનાવવામાં પણ ડાહ્યાભાઈનો ફાળો ધણો છે. એક દસકાની કાર-કારમાં ડાહ્યાભાઈએ ગુજરાતી નાટક અને રંગભૂમિમાં આ બંધાં નવાં તત્ત્વોનો પ્રવેશ શી રીતે કરાવ્યો તેની વિગતે ચર્ચા હવે પછીના પ્રકરણોમાં થશે.