Chapter. 7

પ્રકરણ – ૭

પારસી નાટક તખ્તાના નેપથ્યે

પ્રકરણ - ૭

પારસી નાટક તખ્તાના નેપથ્યે

પારસી નાટક-તખ્તાના નેપથ્યમાં અનેક આંતરિક તેમજ બાહ્ય પરિબળો કાર્ય કરતાં જણાય છે. આ પરિબળોમાં નાટકનું રચના વિધાન, ભાષા-સંવાદ, સંગીત-ગીત-નૃત્ય, અભિનય, અંક દૃશ્ય-પ્રવેશ-પ્રસ્થાન, રંગકાર્ય અને વ્યવહાર અને વાતાવરણ આદિ આંતરિક પરિબળોની નોંધને 'અ' વિભાગમાં જ્યારે 'બ' વિભાગમાં પારસી થિયેટરના માલિકો, સ્ટેજ મેનેજર, દિગ્દર્શક, રિહર્સલ પેન્ટર, સ્ત્રી કલાકારો અને થિયેટરો આદિ બહિર્ગત પરિબળોની વિસ્તૃત નોંધ દ્વારા પારસી થિયેટરના નેપથ્યમાં કામ કરતાં પરિબળોના કાર્યને અત્રે દર્શાવી તેની મહત્તા સ્પષ્ટ કરવી અનિવાર્ય ગણી છે. પારસી રંગભૂમિના ઇતિહાસની નોંધ લેતી વખતે આ પરિબળોની વૈયકિતક નોંધ એટલા માટે આવશ્યક બની રહે છે કે જેના સમસ્ત કાર્યને અંતેજ પારસી રંગભૂમિ વિશાળ ક્ષેત્ર પર વિસ્તરી પોતાની ભવ્ય છબી ઉપસાવી શકી.

'અ' : આંતરિક પરિબળો

નાટકનું રચના વિધાન

ભારતીય રંગભૂમિના ઇતિહાસમાં પારસી રંગમંચ એ વિવિધ પ્રકારની રંગભૂમિનો અપૂર્વ સંગમ છે. આ રંગભૂમિ કોઇ સ્થાયી રંગભૂમિ નથી. પારસી રંગભૂમિના ઉપક્રમે ભજવાયેલ નાટક પૌરસ્ત્ય-પાશ્ચાત્ય, શાસ્ત્રીય-કલાયુકત-લોકનાટય આધારિત વ્યાવસાયિક-પુનરુત્થાનવાદી, રાષ્ટ્રીય -શૃંગારિક, હાસ્ય-કરુણ આદિ અનેક ચેતનાઓના એક અજબ સંયોગ પ્રેક્ષકો સમક્ષ રજૂ થયો અને તે કોઇપણ એક પ્રદેશમાં સ્થાયી થવાને બદલે આખાય દેશમાં ફેલાઇ ગયો. અમદાવાદ, સુરત, મુંબઇ, દિલ્હી, કલકત્તા, કાનપુર આદિ મહાનગરોનો ઔદ્યોગિક અને વ્યાવસાયિક ઉન્નતિ થતાં ગ્રામ્ય જનતા શહેરોમાં આવીને સ્થિર થવા લાગી. આ પ્રજાનો મોટોભાગ મજુર વર્ગનો હોવાથી તેમના મનોરંજન માટે લૌકિક - શૃંગારિકની સાથે સાથે મનરંજન કરી તેમને ઉપદેશ આવે તેવી અપેક્ષા સાધારણત: ફેલાયેલી હતી.

મહાનગરોના ઉત્તરોત્તર વિકાસની સાથે તેમના પર અંગ્રેજી સંસ્કૃતિની અસર પ્રબળ રુપે થવા લાગી. આ અસરને પરિણામે તેમની કલબો અને થિયેટરો પર પાશ્ચાત્ય નાટય મંડળી દ્વારા ભજવાતા નાટકની અસર વ્યાપક પ્રમાણમાં પ્રવર્તતા પ્રેક્ષકોને ધર્મ-પુરાણ-ઉપદેશ ઉપરાંત દુર-સુદૂર દેશની દંતકથાઓ, ઇતિહાસ, શૃંગાર સ્વતંત્રતા માટે મોતને ભેટનાર પાત્રો તેમજ

કથાઓનો નાદ લાગ્યો. આ અપેક્ષા પૂર્ણ કરવા માટે પારસીઓએ 'રંગભૂમિ' પર પ્રેક્ષકોની અપેક્ષા પ્રમાણે નાટકો, નાટ્યકારો પાસે લખાવ્યા અને તેમને ભજવવાના શરુ કર્યા. પારસીઓએ પાશ્ચાત્ય સંસ્કૃતિથી આકર્ષિત જનતાને આકર્ષવા તેમણે પોતાની નાટક મંડળીના નામ પણ પાશ્ચાત્ય ઢબેજ રાખ્યા. ઉદાહરણ રુપે આપણે નીચે પ્રમાણેના નામ ગણાવી શકીએ :

આલ્ફ્રેડ, ઝોરાસ્ટ્રીયન, વિક્ટોરિયા, એલફિન્સ્ટન, કોરોનેશન, કોરેન્થિયન અને માદન થિયેટ્રિકલ કંપની, આ પ્રમાણે પોતાની નાટક મંડળીના નામ આપ્યા તેની સાથે સાથે તેમણે ભારતમાં રહેલા અંગ્રેજો માટે મનોરંજનાર્થે આવતી નાટક મંડળીઓની નકલ કરી. પારસીઓએ જ્યારે પાશ્ચાત્ય થિયેટરની નકલ કરી ત્યારે તેઓ જાણતાંજ હતાં કે આ નકલ કર્યા પછી તેમણે તેમના નાટક ભારતીય પ્રેક્ષકો સમક્ષ રજૂ કરવાના છે. પરિણામે જે પાશ્ચાત્ય અસર તેમણે સ્વીકારી તે, ઉપરાંત ભારતીય, પૌરાણિક કે ઐતિહાસિક તેમજ કાલ્પનિક કે શૃંગારિક તથા ભારતીય પ્રેક્ષકો સમક્ષ ભજવણી કરવાની હોવાથી 'પારસી થિયેટર'માં વિવિધ તત્વપૂર્ણ પરંપરાઓ વિકાસ પામી જેનું પરિક્ષણ અને મૂલ્યાંકન અનિવાર્ય ગણાય. પારસી થિયેટરમાં નાટ્યકારનું સ્થાન મહત્વપૂર્ણ હોવા છતાં તે વ્યાવસાયિક સંગઠનને કારણે માલિકને વશવર્તી ચાલતો જોવા મળે છે. પારસી નાટક મંડળીઓના માલિકોની દૃષ્ટિ વ્યાપાર પ્રધાન હોવાને કારણે નાટ્યશાસ્ત્રના નિયમાનુસાર 'નાટ્ય સર્જન'માં તેને રસ ન હતો. પરંતુ ટિકિટ બારી પર નાટકની સફળતાજ તેની દૃષ્ટિ સમક્ષ રહેતી. પરિણામે નાટ્ય સર્જનમાં નાટ્યકારને ભાવે-અભાવે પણ નાટક મંડળીના માલિકની માંગણી સંતોષવી પડતી. પરિણામે નાટક મંડળીના માલિકને લઇ તેની ભજવણી થાય ત્યાં સુધીની કડી રુપે તેનું કામ મહત્વનું ગણાવી શકાય. નાટ્યકાર માલિકની ઇચ્છાનુસાર નાટક લખતો એટલુંજ નહી પણ ઘણીવાર તેને માલિકની સૂચના પ્રમાણે પણ નાટક લખવા પડતાં. માલિક તરફથી સૂચવેલા વિષય વસ્તુ પર નાટક લખતો અને તે લખ્યા બાદ માલિક સમક્ષ તેનું વાંચન થતાં માલિક તેમાં યોગ્ય સુધારો વધારો સૂચવતો. જોશીલા સંવાદ, ઉપરાંત તડક-ભડક મિશ્રિત સંયોજન, ગાયન અને નૃત્ય, દિગ્દર્શન કામ પણ ઘણીવાર નાટ્યકાર કરતો. પ્રત્યેક દૃશ્યના અંતે જો સભાગૃહમાંથી 'વન્સમોર'કે 'દુબારા' ન સંભળાય ત્યાં સુધી નાટક-દિગ્દર્શક-અભિનેતા-ગાયક-નૃત્યકાર-નાટ્યકાર કોઇને પણ 'શ્રેષ્ઠ' ગણવામાં આવતાં નહી.

પારસી થિયેટરમાં નાટ્યકાર અને દિગ્દર્શકના બે પ્રવાહો જોવા મળે છે. પહેલા પ્રવાહમાં નાટક મંડળીનો નાટ્યકાર પોતેજ દિગ્દર્શકનું કામ સંભાળતો. આ પ્રમાણે નાટ્યકાર અને દિગ્દર્શક એકજ વ્યક્તિ હોવાને કારણે તે નાટકની ભજવણી અંગેની કળાથી પુર્ણ રીતે જાણકાર રહેતો.

દિગ્દર્શક હોવાને કારણે રંગભૂમિના બધાજ પ્રસ્તુતીકરણથી તેને પ્રત્યક્ષ પરિચય હતો. આ પ્રત્યક્ષ પરિચયને કારણે નાટકના અંક-દૃશ્ય, ઉદ્ભવ-ઉત્કર્ષ-અંત, પાત્ર સંવાદ, સંઘર્ષ, સન્નિવેશ આદિ બધાજ ઉપકરણોને યોગ્ય રીતે નાટકમાં સમાવિષ્ઠ કરી શકતો. દિગ્દર્શક હોવાને કારણે નાટકની સફળ રજુઆત પર તેનુ ધ્યાન સ્વાભાવિક રીતે રહેતું હોવાને કારણે તે તદાનુરુપ નાટ્યસર્જન કરતો. પારસી થિયેટરમાં કેખશરુ કાબરાજી, ખુશ્રુશેદજી બાલીવાલા, દાદાભાઇ પટેલ, દાદાભાઇ ઠુંઠી, અદિ મર્ઝબાન, ફિરોઝઆટીયાં, ડો. રતન માર્શલ, આદિ જાણીતા દિગ્દર્શકો થયા. જેમના નાટ્ય સર્જન દ્વારા રંગભૂમિ ક્ષેમ નાટકો વિષે સ્પષ્ટ છબી અંકાઇ ગઇ અને અન્ય નાટકો કરતાં નાટ્યશાસ્ત્રની દૃષ્ટિએ તેને વધુ ઉત્કૃષ્ટ ગણાવી શકાય.

થિયેટરના બીજા પ્રવાહમાં દિગ્દર્શક અને નાટ્યકાર બન્ને વિભિન્ન વ્યકિતઓ હતી. આ વિભિન્નતાના કારણે કેટલાક વિસંવાદ પ્રવર્ત્યા, બહુધા આ નાટ્યકાર રંગભૂમિના અન્ય તત્ત્વો સાથે પ્રત્યક્ષ પરિચય ધરાવતો હોવા છતાં તેને દિગ્દર્શક કે માલિકની સૂચના અનુસાર નાટકમાં ફેરફાર કરવા પડતા. આ ફેરફારોના અંતે નાટકની સંયોજનની એક સૂત્રતા જળવાતી નહી. વળી આ નાટ્યકારને તેના નાટક મંડળીની અપેક્ષા પ્રમાણે લખવાના હોવાથી તે નાટકો શુધ્ધ સાહિત્યક રુપ પણ ન પામી શકયા પરિણામે આ પ્રમાણે થયેલ નાટ્યસર્જન ન તો પૂર્ણ સફળ અભિનય નાટ્ય સ્વરુપ શકયું ન હો શુધ્ધ સાહિત્યક રુપ, તેને પ્રાપ્ત થયું આ પ્રકારના લખાયેલ નાટકોમાં લાંબા સંવાદોએ તેની ગતિમાં બાધા ઉત્પન્ન કરી. આ બાધાને અંતે આ નાટકોનો તત્કાલીન રંગભૂમિના કાર્યને પોષક તેમજ વેગ અર્પવાને સમર્થ નિવડયાં. તેનો નકાર કરી ન શકાય. નાટ્યકાર રંગભૂમિ સાથે સંકળાયેલ હોવાને કારણે તેના નાટકો રંગભૂમિ પર વ્યાવસાયિક રુપે બહુધા સફળતાને વર્યાં હતાં.

ભાષા - સંવાદ

પારસીઓને ભાષાની મુશ્કેલી નડી હોવા છતાં ભાષાનો ઉપયોગ સંવાદ, અભિનય, પાત્ર, દશ્ય આદિને અનુસરીને કરેલો જોવા મળે છે. વળી રાષ્ટ્રીયતા, આદર્શ અને ધાર્મિક ભાવનાઓને ચરમસીમાએ પહોંચાડવા માટે પારસીઓએ જે ભાષાનો ઉપયોગ કરેલ જોવા મળે છે તેમાં રચના, વિધાન અને નાટ્યક્ષમતાની દૃષ્ટિએ તેમાં વ્યંજના કે તેનું સુક્ષ્મતમ માર્મિક પાત્ર ઝળકતું જોવા મળતું નથી. પારસી નાટકોમા ભાષાની અભિધા શકિત પ્રધાનરુપે જોવા મળે છે, કે જે ભાષા તેમણે સ્વીકારી તેને પૂર્ણરુપે અપનાવી ના શકયા. પરિણામે સૂક્ષ્મ ભાવોના અંતઃસ્થાન સુધી પહોંચવાનું તેમને મુશ્કેલ પડયું લાગે છે. પરિણામે પારસી નાટકોમાં શેર-શાયરી, લાગણીના ઉદ્રેકવાળા સંવાદ, પ્રાસાનુપ્રાસ, સ્વગતોકિતઓ, સ્થૂળ શબ્દરમત, શ્લેષ પ્રધાન વાકય રચનાથી

એક અતિનાટકીય (લગભગ કૃત્રિમ) સંવાદશૈલી ઉપસી આવી. સવાલ-જવાબ કથોપકથન આદિ શેર-શાયરી દ્વારા રજૂ કરવામાં આવતું.

સંવાદ:-

પારસી નાટ્યના સંવાદ તત્વ પરત્વે દૃષ્ટિપાત કરીએ તો તેમા કાફીનુ પ્રમાણ વધુ જોવા મળે છે. સંવાદમાં તડક-ભડકનું તત્વ વધુ પ્રમાણમાં રહેતું પરિણામે ઘણીવાર એવું બનતું કે સંવાદ માટેજ સંવાદ રહેતા, તેમાં નાટ્યોપયોગિતા કે સ્વાભાવિકતાના તત્વ ખૂબજ ઓછા જોવા મળતા. આ બધાને અંતે શ્રી કેખશરુ કાબરાજી, બમનજી કાબરાજી, ફીરોઝશાહ, મર્ઝબાન, નાનાભાઇ રાણીના, રતનજી શેઠના તેમજ અર્વાચીનોમાં અદિ મર્ઝબાન, ડો.રતન રુસ્તમ માર્શલ, ફિરોઝ આંટિયા આદિએ ચમત્કૃતિ સાધવાના યત્કિંચિત પ્રયત્ન કર્યા છે તે વિસ્મરી શકાય નહી. આ અપવાદોને બાદકરતાં 'ભાવ-વિચાર'ને પ્રદર્શિત કરવા માટે ભાષાનો કરેલ ઉપયોગને કારણે નાટકના સંવાદમાં જે સાર્થકતાની અપેક્ષા રાખવામાં આવે છે તે અપૂર્ણ રહે છે અને તેના સ્થાને જોવા મળે છે પ્રલાપ, કથન, વાચના અને આવેગમય ઉકિતઓ. પરિણામે જ્યારે સંઘર્ષની ચરમસીમા આવે છે ત્યારે સંવાદ કેવળ શબ્દાડંબરથી વિશેષ કોઇ સિધ્ધિ પ્રાપ્ત કરતાં નથી. અને આજ કારણે સંઘર્ષની આ ક્ષણોમાં અભિનેતા અભિનયની અતિ નાટ્કીય સ્થિતિમા ખૂબ સરળતાથી સરી પડતાં જોવા મળે છે.

પારસી નાટક પર ઉર્દૂની અસર

પારસી નાટક ઉપર દૃષ્ટિ કરતાં એ સ્પષ્ટ જોઇ શકાય છે કે તે નાટકકાર ઉપર ઉર્દૂ ભાષાનો પ્રભાવ દેખાય છે. પારસી નાટક તખ્તાને જે કઇ થોડા ઘણાં સારા નાટકકાર મળ્યા તેનાથી તેનામા એક અદૃશ્ય એવું નવુ ચેતન પણ તેનામાં સક્રિય રુપે ઉભરાવા લાગ્યું. નાટ્યલેખનમાં રાષ્ટ્રીયતાની ભાવના, સામાજિક કુરિવાજો પરત્વેનો તર્જની સંકેત, સ્ત્રી સમાજનો ઉધ્ધાર, પ્રાચીન ભારતીય સંસ્કૃતિના પ્રતીક જેવા પૌરાણિક નાટકોની રજુઆત અને તે દ્વારા અંગ્રેજી શાસન અને તેની દમનનીતિથી પરોક્ષ રુપે પ્રજામા જાગૃતિ નિષ્પન્ન કરવાના પ્રયત્ન સક્રિય રીતે જોવા મળે છે.

ગીત, સંગીત અને નૃત્ય

પારસી થિયેટરમાં સંગીત પણ એક વિશેષ રુપે મૂર્તિમંત થતું જોવા મળે છે. પારસી નાટ્ય સંગીત પર ત્રિવિધ પરિબળોએ અસર કરી :

(૧) સંસ્કૃત નાટ્યસંગીત

(૨) લોકનાટ્ય સંગીત

(3) પાશ્ચાત્ય સંગીત

સંસ્કૃત નાટકોમાં સંગીત અને નૃત્યનું મહત્વ પ્રધાનરુપે જોવા મળે છે. સંસ્કૃત નાટકોના પાયામાં સંગીત અને નૃત્ય મહત્વપૂર્ણ હતાં. સંસ્કૃત નાટકમાં સંગીત તત્વને ખૂબજ પ્રાધાન્ય મળેલું જોવા મળે છે. પરિણામે વાસ્તવમાં જોવા જઇએ તો સંસ્કૃત કાળથી લોકનાટ્ય રંગભૂમિ સુધી સંગીત અને નૃત્ય પ્રધાન અને અનિવાર્યરુપે જોવા મળે છે. હિન્દીના આલોચક ડો. રાઘવને નોંધ્યું છે કે સંસ્કૃત નાટકોમાં ગીત પ્રાકૃત બોલીમાં રાખવામાં આવતા. આ ગીત તત્વની રચના એવા સંગીતકાર કરતા કે જેઓ નાટકના ભાવ રસ-કથોપકથન આદિથી પૂર્ણ પરિચિત હતાં.[૧] આના સંદર્ભે કાલીદાસનું પ્રસિધ્ધ નાટક 'વિક્રમોર્વશીય' મહત્વપૂર્ણ ગણી શકાય. વળી સંસ્કૃત નાટકના અંતર્ગત 'સંગીતક' એક ઉલ્લેખનીય નાટ્યતત્વનો ઉલ્લેખ મળે છે. જેનો વિકાસ મધ્ય યુગના નાટકો સુધી થયેલો જોવા મળે છે. વાસ્તવમાં સંસ્કૃત રંગભૂમિથી લોકનાટ્ય રંગમંચ સુધી આ 'સંગીતક' પ્રસિધ્ધ રહ્યાં જેની અંતર્ગત નાટ્ય તત્ત્વની સાથે સંગીત પ્રધાનરુપે હતું.

લોકનાટ્ય રંગભૂમિમાં

સંગીત અને નૃત્યનો પ્રભાવ પ્રધાન રુપે અવતરેલો જોવા મળે છે. સંગીત પ્રધાન રચના દ્વારા નાટકની સંપૂર્ણ અભિવ્યકિત પ્રેક્ષકો સમક્ષ રજું કરવામાં આવતી. લોકનાટ્યમાં થિયેટર જેવી સુવ્યવસ્થા જોવા મળતી ન હોવાને કારણે ખુલ્લી જગ્યાઓમાં તે ભજવવામાં આવતું જ્યાં વધુ પ્રમાણમાં લોકો ભેગા થઇ શકે. આ વિશાળ જનસમાજને મંત્રમુગ્ધ કરવા માટે સંગીત અને ગીતનું તત્ત્વ પ્રધાનરુપ ભાગ ભજવતું. વળી લોકરંગભૂમિમાં રંગ સજ્જાના તત્ત્વોના અભાવને કારણે તેમને સંગીત દ્વારા તેની પૂર્તિ કરવી પડતી. લોકસંગીતમાં બહુધા એવા ગાયનો જોવા મળે છે. જે એક રાગ અને એક તાલમાં વારવાર પુનરાવૃત્તિ કરતા હોય. આ ગીત સંગીત શૈલી દ્વારા તેઓ વિવિધ દૃશ્યો સાંકળતા તેમજ નાટ્યવ્યાપાર અને નાટયની ઘટના વિશેષરુપે રજુ કરવાનો પ્રયત્ન કરતાં. વળી ઘણીવાર વિવિધ રાગ-રાગાવલીમાં પણ ગીતો રજૂ થયેલાં જોવા મળે છે, પરંતું મોટાભાગના ગીતો એકજ રાગમાં આયોજિત થતાં. આ ગીતો દ્વારા સમકાલીન પરિસ્થિતિ તેમજ પાત્રના ભાવભિનયને સહાયતા પ્રાપ્ત થતી. પારસી રંગભૂમિના ઉદ્ભવ કાળે લોકનાટ્ય જે સંગીત હતું તે શાસ્ત્રીય આધારિત હોવા છતાંય લોકસંગીત હતું. વળી વાજિદ અલી શાહ દ્વારા ઉદ્ગમ પામેલી ઈન્દ્રસભામાં શાસ્ત્રીયઅને લોકસંગીતનો સમન્વય

થયેલ હતો. પારસી રંગભૂમિનો ઉદય શહેરમાં થયો, વળી તેના પર લોકનાટ્યની શબળ અસર રહી અને સંગીતાતુર દર્શક વર્ગને વધુને વધુ આકર્ષવા તેણે શાસ્ત્રીય અને સુગમ સંગીતને પોતાના મહત્વપૂર્ણ અંગ બનાવ્યા. પરિણામે નાટકના અંતઃસ્તલ સુધી પહોંચવા માટે સંગીત, ગીત અને ગીતાત્મક સંવાદોનું આયોજન પારસી નાટ્યકારો દ્વારા થતું રહ્યું. ઈન્દ્રસભાનું સંગીત પારસી રંગભૂમિને પ્રત્યક્ષ અસર કરનારા પરિબળોમાંનું એક હતું. પારસી ગીત સંગીતમાં ધ્રૂપદ, ઠુમરી અને ખયાલ આ ત્રણનું પ્રાધાન્ય જોવા મળે છે. નાટકમાં કોઈપણ એક રસ જેમ પ્રધાનરસ તરીકે નિરુપવામાં આવતો તેમ તેને અનુલક્ષીને નાટકના રાગને પણ પ્રધાનરુપે સ્વીકારવામા આવતો.

ગીતાનો મુખ્યત્વે ઉદ્દેશ હતો તત્કાલીન પરિસ્થિતિને અભિવ્યકત કરવાની પછી તે ગાયન એક વ્યકિત દ્વારા ગવાતું હોય કે યુગલ દ્વારા ગીતાત્મક અને ભાવકાળના પ્રધાન અંશોવાળું સુગમ સંગીત તત્કાલીન પરિસ્થિતિની સાથે સાથે પાત્રની રજુઆતને વધારે અસરકારક બનાવતું ધ્રુપદ, ઠુમરી અને ખયાલ ઉપરાંત પારસી રંગભૂમિ પર અન્ય રાગોમાં દાદરા, ગઝલ, કહરવા, હોરી, ધમારી આદિ રાગો પણ વધુ લોકપ્રિય હોય. આ રાગોનું આયોજન સંપૂર્ણ રીતે કરવામાં આવતું હોવા છતાં પ્રેક્ષકોને આકર્ષવા માટે આ રાગ-તાલમાં બીજા રાગ-તાલ મિશ્રિત કરવામાં આવતો જેને કારણે દર્શકોને કંઈક નૂતન પ્રાપ્ત થયાનો સંતોષ મળતો, નાટ્યકારોને કીર્તિ રાગોના સંમિશ્રણથી રજૂ રજૂ થતાં ગીત-સંગીત એ પારસીઓની પોતાની સ્વયં સીધ્ધ હતી.

પારસી રંગભૂમિમાં ઠુમરી, દાદરા, અને ખયાલનો સૌથી વધુ ઉપયોગ ગીત અને સંગીતમાં થયેલો જોવા મળે છે. હીરો-હીરોઇનની ભાવનાપૂર્ણ અને શૃંગારરસની અભિવ્યકિત માટે ઠુમરીનો ઉપયોગ વિશેષ રુપે થયો હતો. વળી રાષ્ટ્રીય પુનરુત્થાનની પ્રબળ ભાવનાના કારણે રાગ અને તાલની શુધ્ધતાને ખૂબજ મહત્વ આપવામાં આવતું. ધ્રુપદ પર આધારિત ઘણાય ગાયન પારસી રંગભૂમિ પર ગવાતા. ખાસ કરીને પ્રાર્થનામાં ધ્રુપદનો ઉપયોગ કરવામાં આવતો. જે હિન્દુ સંસ્કારથી પૂર્ણ હતો. પારસી થિયેટરમાં અભિનેતા અને અભિનેત્રીઓને કંપની તરફથી સંગીતનું શિક્ષણ આપવામાં આવતું. પરિણામે અભિનેતા અને અભિનેત્રી જયારે સ્વયં ગાતા ત્યારે તેઓ અત્યંત સફળતા પ્રાપ્ત કરતાં. પારસી થિયેટરમાં શાસ્ત્રીય, લોકસંગીત ઉપરાંત ઈન્દ્રસભાની સંગીત પરંપરા પણ જોવા મળે છે. આ ઉપરાંત વિદેશી સંગીતનો પણ પૂર્ણ અસર પારસી થિયેટરે અપનાવી. આ ઉપરાંત યૂનાની અને અરબી ધુન પર આધારિત ગીતો રચાતા. અંગ્રેજી ગાયન અને ધુન બહુધા સામાજિક નાટકોમાં વિશેષરુપે જોવા મળે છે. વંદના, મંગલાચરણ, પાત્રગત ગીત-નૃત્ય, ગંભીર, હાસ્ય ઉપદેશાત્મક, સોલોડાંસ, સમુહ નૃત્યાદિ પ્રકારોમાં ગીત અને સંગીતને વિભાજિત કરવામાં આવેલુ જોવા મળે છે. વંદનાથી ઉપદેશગાન સુધીના ગીત-નૃત્યના આયોજન પરત્વે નાટ્યકારોએ એક ખાસ પ્રકારની સંરચના કરી હતી જે દ્વારા રંગમંચિય સિધ્ધિ નાટકને

પ્રાપ્ત થતી. પાત્ર પ્રધાન નૃત્ય, ગીત, સમુહ, નૃત્યગીત કે નાટકની સમગ્ર રચનામાં આવતું નાનકડું ચરણ પણ અતિ મહત્વનું ગણાતું. કેટલાય નાટકો ઘણીવાર તેના ગીત અને નૃત્યને કારણે મહીનાઓ સુધી 'હાઉસફૂલ'જતાં. નાટકની ભજવણી દરમ્યાન 'ઇન્ટરવેલ'માં બેંડ વગાડવાનો રિવાજ હતો. આ રિવાજને લગભગ દરેક નાટક મંડળી અનુસરતી, પરંતું માણેકજી જીવણજી માસ્તરે તેમની 'ન્યુ આલ્ફ્રેડ નાટક મંડળી'માં આ રિવાજને બદલે પીયાના પર ગીતો વગાડવાની નવી પ્રથા દાખલ કરી અને પાલનજી નામના પીયાનીસ્ટ પીયાનો વગાડવાનું કાર્ય સંભાળતા.[૨] જે નાટક મંડળીના ગીતો અને ગાયકો સફળ જતા ન હોવાથી તે નાટક મંડળી આર્થિક રીતે ખૂબજ કંગાલ સ્થિતિ પ્રાપ્ત કરતી અને અંતે બંધ પડી જતી. પ્રેક્ષકોની ઉર્મિ અને ભાવના સાથે પારસી થિયેટરને સંપૂર્ણ સંબંધ હતો જેના કારણે નાટકમાં અદ્દ્ભુત, વીર, શૃંગાર કરુણ અને હાસ્યરસનું પ્રાધાન્ય રહેતું જેના કારણે અતિનાટકીયતા અનિવાર્યરુપે આવતી. પરિણામે ગીત અને નૃત્ય પણ તદાનુસાર રચવામાં આવતાં. નાટકના વિષયવસ્તુને ધ્યાનમાં રાખીને નાટકનું પ્રારંભ ગીત રચવામા આવતું. પૌરાણિક નાટકમાં નંદિ, ઐતિહાસિક નાટકમાં વંદના અને મંગલાચરણ અને ઉર્દૂ નાટકમાં સલામના ગીતો રચવામાં આવતા. પ્રાર્થના શાસ્ત્રીય રાગબધ્ધ રજૂ થતી જ્યારે સભાની આદિ ગીતો અભિનેતા અને અભિનેત્રીઓ દ્વારા નૃત્યની સાથે રજૂ કરવામાં આવતા. આ પ્રકારના નૃત્યમાં રાગનું પ્રાધાન્ય હોવા છતાં તેને ભાવપૂર્ણ બનાવવા માટે અભિનયનો સહારો લેવામાં આવતો.

પાત્રના માનસિક સંઘર્ષના આઘાત પ્રત્યાઘાત રજૂ કરવા માટે પાત્રગત ગીતો ગાવામાં આવતાં. જેમાં ભાવોદ્દગાર અને ઉર્મિઓ જે તે પાત્રની પાત્ર દ્વારાજ રજૂ થઇ પ્રેક્ષકોની સહાનુભૂતિ પ્રાપ્ત કરતી. ઘણીવાર બે પાત્રોના સવાલ-જવાબ પણ ગીતો દ્વારા રજૂ કરી એક આકર્ષક તત્વ ઉભૂં કરવામાં આવતું. પારસી નાટકમાં બે-ત્રણ કરુણ-ગંભીર ગીતો પણ રચવામાં આવતાં જેને સાંભળવા પ્રેક્ષકો હંમેશા આતુર રહેતાં અને પોતાના ધનભાગ્ય સમજતાં અને આ ગીતો તે વારંવાર સાંભળવા ઇચ્છતા પરિણામે આ પ્રકારના ગીતો 'વન્સમોર' તરીકે ખ્યાતિ પામતાં. માત્ર ગંભીર ગીતોજ નહીં પણ હાસ્યના ગીતો પણ 'વન્સમોર'થતાં, અને આ ગીતોને કારણે 'વન્સમોર' 'વન્સમોરથી' થિયેટર ગાજી ઉઠતું.સોલો ડાન્સ અથવા સમૂહનૃત્ય પણ પારસી થિયેટરમાં ઘણાં જોવા મળે છે. એટલુંજ પણ અધપિ પર્યંત તે એટલાજ અવાચીન સાબીત થઇ શકે. આ પ્રકારના ગીતો એવા પ્રસંગે ગાવામાં આવતાં જ્યારે પાત્ર પોતાની વાતને ભાવપૂર્ણ રીતે પ્રેક્ષકો સમક્ષ રજૂ કરી ખૂબજ સિધ્ધિ પ્રાપ્ત કરવાના પ્રયત્ન કરતાં. સમુહ નૃત્યમાંના ગીતોની ધુન અને કોમળ રહેતી જેના કારણે કલાકાર મુક્ત રીતે નૃત્ય કરી પોતાનો ભાવ પ્રદર્શિત કરી શકે.

પારસી નાટકોમાં બહુધા ઉપદેશ અને સંદેશ ગીતો સારા પ્રમાણમાં જોવા મળે છે. ફીરોજશાહ મર્ઝબાન, બમનજી, કાબરાજી, રતનજી ફરામજી શેઠના, નાનાભાઈ રાણીના આદિ અન્ય નાટ્યકારોમાં તે પ્રમાણમાં વધુ જોવા મળે છે. આ ગાયનનો મુખ્ય હેતું પ્રજામાં હિન્દુત્વનું પુનરુત્થાન કરવાના સાથે પૌરાણિક કથા અને ચરિત્રનું પુન:સંસ્કરણ પ્રજાના માનસમાં કરવાનું હતું. 'મહાભારત', 'હરિશ્ચંદ્ર' આદિ નાટકોમાં આ હેતુ સિધ્ધીના દર્શન થાય છે. અંતે સમગ્ર પારસી થિયેટરમા વંદના કે મંગલાચરણથી ઉપદેશ અને સંદેશના ગીતો સુધી ગીત અને નૃત્યની ભરનાર હતી. આ ગીતોમાં શાસ્ત્રીય, લોકસંગીત, પાશ્ચાત્ય સંગીત તથા મિશ્ર રાગોનો ઉપયોગ પારસી નાટકકારોએ કર્યો. આ ગીત સંગીતથીજ પારસી થીયેટરે એક વિશાળ સમુહમાં પોતાનો પ્રેક્ષક વર્ગ ઉભો કર્યો અને ગીત-સંગીતના આધારેજ તેમણે સમસ્ત ભારત અને વિદેશમાં લોકપ્રિયતા હાંસલ કરી અમર કીર્તિ પ્રાપ્ત કરી. પરંતું આ ગીત-સંગીત અને નૃત્ય નાટકના વિકાસદમમાં જેટલા પ્રમાણમા અંતર્ગત-અનિવાર્ય રુપે આવે છે તેથી વધારે પ્રમાણમાં નાટકમાં બહારથી તે આરોપિ કર્યાં હોય તેવી સ્પષ્ટ છબી ઉપસે છે. અને તેનુ કારણ માત્ર એ કે સામાન્ય નાટ્યકારોએ ગીત-સંગીત-નૃત્યને કેવળ વ્યવસાયના રુપે નિહાળ્યા અને તેનો ઉપયોગ કર્યો. પારસી થિયેટરમાં સંગીત અને નૃત્યનો ઉપયોગ રંગમંચીય મહત્વને કારણે વધુ થતો. પારસી નાટકકંપનીમાં માસ્તરો સંગીતના ઉસ્તાદ ગાયક ગાયનોની ધુન બનાવતા જેના આધાર પર ગાયક અને ગાયિકાને રજૂ કરતાં. ગીત અને સંગીત એ પારસી થિયેટરનો પ્રાણ હતો. આ તત્ત્વની પ્રધાનતાની સાથે પારસી થિયેટરની એક અન્ય વિશિષ્ટતા તે ચોક્સાઈ. એક ગાયનને રજૂ કરતાં પહેલાં ઘણીવાર તેના રીહર્સલ થતાં કેટલીક વાર છ માસ સુધી આ રીહર્સલ ચાલતાં.

અભિનય :

પારસી રંગભૂમિના નાટકોની રચના વિપુલ પ્રમાણમા છે જે અભિનેતાઓને ધ્યાનમાં રાખીને કરવામાં આવતી. નાટક મંડળીમાં પ્રાપ્ત અભિનેતા અને અભિનેત્રીઓમાં રહેલ અભિનયનું પ્રબળ તત્વ નાટ્યકારની નજર સમક્ષ નાટકના સર્જનકાળ દરમ્યાન રહેતું. પારસી રંગભૂમિના નાટકોને સમગ્ર રીતે જોતાં આપણે એમ કહી શકીએ કે અભિનેતાજ આ રંગભૂમિનો આધાર હતો. પારસી થિયેટરની અભિનય શૈલીએ મૂલત: વિકટોરિયન, શેકસપીરિયન અભિનય શૈલી પ્રબળ સંસ્કાર ઝીલ્યાં. આના પરિણામે અંગ્રેજી નાટ્યાનુવાદોનો જે ભજવણી થઇ તેમાં આ અભિનય શૈલીની અસર જોવા મળે છે. નાટ્યક્ષેત્રના પ્રારંભકાળના નાટયકારોના નાટકો પર શેકસપિયરના નાટકોની છાયા સ્પષ્ટ વર્તાય છે. આ ઉપરાંત ભારતીય અભિનય-શૈલીની અસર પણ પારસી રંગભૂમિ પર થઇ પરિણામે પારસી અભિનય શૈલીનો સ્વયં વિકાસ પણ થયો જે મિશ્ર હોવા છતાં

તેના થકી અનેક અભિનેતા અને અભિનેત્રીઓનો ઉદય થયો-વિકાસ થયો અને પારસી થિયેટર પર અભિનેતાઓથી પ્રભાવિત થતાં તેઓના દ્વારા સંચાલન અને અનુશાસન થવા લાગ્યું. આમ થિયેટરનો આધારસ્થંભ આ મુખ્ય અભિનેતાઓ ગણાતાં પાછળથી કલાકારો ભગાડી જવાની પ્રવૃત્તિને કારણે મુખ્ય અભિનેતા મંડળી છોડી ચાલી જતાં કેટલીક નાટક મંડળી બંધ પડી ગઇ હતી. મુખ્ય અભિનેતાઓ સમગ્ર થિયેટર પર પ્રભાવ એ પારસી થિયેટરની ચરમ સીમા છે જે ઉત્તરોત્તર વિકાસ પામી સમગ્ર ભારતીય ચરમ સીમા છે જે ઉત્તરોત્તર વિકાસ પામી સમગ્ર ભારતીય રંગભૂમિ તેમજ ફિલ્મક્ષેત્રે આજે પણ પ્રવર્તમાન છે. પારસી થિયેટરના નાટકો જે રીતે લખવામાં કે લખાવવામાં આવતાં તેની પાછળ મુખ્ય ચાર હેતુ કામ કરતાં.

(૧) પ્રેક્ષકોને બતાવવામાં આવતા નાટકો દ્વારા મનોરંજનની સાથે સાથે ઉપદેશ, આદર્શ અને શિક્ષણ પ્રદાન કરવાનો.

(૨) ગીત, નૃત્ય, સીન-સીનરી, અભિનય, સંગીત, સંવાદ આદિની ઉચ્ચાવસ્થા પ્રાપ્ત કરવાનો.

(૩) આ નાટકો દ્વારા વધુ પ્રમાણમાં પ્રેક્ષકોને વ્યાવસાયિક રંગભૂમિનું ઘેલું લગાડવું.

(૪) આ બધાને અંતે વધુને વધુ ધનોપાર્જન કરવું.

ઉપરોક્ત ચારેય હેતુઓ સિધ્ધ કરવા માટે કેન્દ્રસ્થાને હતો-અભિનેતા. અભિનેતાને ધ્યાનમાં રાખીનેજ નાટકકાર પૌરાણિક, સમાજિક, ઐતિહાસિક નાટકોનું સર્જન કરતો જે દ્વારા પોતાના સિધ્ધાંતો કે આદર્શો નાટકના માધ્યમ દ્વારા તે પ્રેક્ષકો સમક્ષ રજૂ કરતાં જે રજૂ કરવાનું સાધન હતાં. અભિનેતા, અભિનેતાની લાક્ષણિકતા અને મર્યાદાઓ ધ્યાનમાં રાખીને ઘણીવાર નાટય સર્જન કરતો. અભિનેતાના આ પ્રાધાન્યને કારણે પારસી રંગભૂમિ પર સ્વાભાવિકતા કરતાં અસ્વાભાવિકતાનું વાતાવરણ વધુ જોવા મળે છે તેનુ કારણ આ અભિનેતા રહેતા કે જેના આધારેજ નાટકની સફળતા અને નિષ્ફળતાનો આધાર રહેતો. વળી પ્રેક્ષકોનો બહુસમાજ ભાવુક, અદ્ભુત પ્રસંગો જોવા માટે આતુર અને અતિરંજક અભિનયની સવિશેષ અપેક્ષા રાખતો. પ્રેક્ષકોને રંગભૂમિ કરતાં તેના પાત્રોમાં વધુ રસ હતો અને જેના પરિણામે તેમની આ પ્રકૃતિ સંતોષવા માટે કલાકારો અતિરંજક અભિનયમાં સરી પડતાં. અભિનેતા દ્વારા રજૂ થતી ભાવના, કલ્પના અને અભિલાષામાં પ્રેક્ષક પોતાના માનસની સંવેદનાનુ પ્રતિબિંબ જોઇ કૃત્યકૃત્યતા અનુભવતો. પરિણામે પારસી થિયેટરના બધાજ મહત્વપૂર્ણ નાટકોના પાત્રો જોતાં આપણે એમ કહી શકીએ કે જે તે પાત્ર ભજવતો અભિનેતાજ રંગભૂમિનું સર્વસ્વ હતો.

નૃત્ય, ગીત, યુધ્ધ, તરવારબાજી, કુસ્તી આદિ તત્વો દ્વારા પ્રેક્ષકોને સંતોષ આપી પોતાના અભિનયથી 'વન્સમોર' કરાવી શકે તે શ્રેષ્ઠ અભિનેતા ગણાતો. ખુરશેદજી બાલીવાલા, દાદાભાઇ ઠુંઠી, દાદાભાઇ પટેલ, સોરાબજી ઓગરા, કાવસજી ખટાઉ, માસ્ટર નિસાર, મીસ કેનટન, ગૌહરજાન આદિ અનેક અભિનેતા-અભિનેત્રીઓ પારસી રંગભૂમિ પર શાશ્વત સ્થાન પામ્યા. અભિનેતા રંગભૂમિનો સર્વોપરિ હોવાથી તેના આદર્શો, ભાવનાઓ, ઉર્મિઓને નાટકકાર નાટકમાં સાકાર કરતો અને દિગ્દર્શક રંગભૂમિ પર. પારસી થિયેટરમાં મુળ ભાવનાઓની અભિવ્યક્તિના આધાર પર નાટકો ભજવાતા હોવાથી પ્રેક્ષકો અને અભિનેતાઓની પરિતુષ્ટિ માટે અભિનેતાઓ દ્વારા ભાવ વૈવિધ્ય નાટકના અંત સુધી સતત જળવાઇ રહે તે અતિ અનિવાર્ય ગણાતું. નાટકની વિવિધ પ્રકારની ભાવનાઓની, રસોની અભિવ્યક્તિની સાથે સાથે અભિનેતા એકજ દૃશ્ય કે એકજ સંવાદમાં વિવિધ ભાવનાઓને પણ ખૂબજ અસરકારક રીતે રજૂ કરતાં હતાં. પારસી થિયેટરની રંગશાળામાં હજારોની સંખ્યામાં પ્રેક્ષકો નાટક જોવા માટે ભેગા થતાં. આ વિશાળ દર્શક સમુદાયની અંતિમ હરોળ સુધી સંવાદનો એક એક શબ્દ સંભળાય તે નાટકની સફળતા માટે મહત્વનું ગણાતું. સંવાદ એ અભિનય તેમજ અભિનેતાનું આધારભૂત તત્વ ગણાતું. વળી તત્કાલીન પ્રેક્ષકો નાટક જોવાની સાથે સાથે સંવાદમાં પણ વધુ રસ ધરાવતાં હોવાને કારણે શેર-શાયરી, વિવિધ પ્રકારના અવાજોના ઉપયોગ, ગીત, સંગીત આદિનો ઉપયોગ પ્રચુર રીતે થતો જોવા મળે છે.

પારસી થિયેટરના અભિનેતાને અવાજની પ્રબળતા અને વિવિધતા પર ખાસ ધ્યાન આપવું પડતું. તે પોતાની વાણી, અવાજ-રચના, અને શબ્દોને કેટલી વિવિધતા સાથે રજૂ કરી શકે છે તેના પર તેની શ્રેષ્ઠતા આંકવામાં આવતી. અભિનેતાના સંવાદ દ્વારા દર્શક તેનું પાત્ર, અને પ્રતિક્રિયા જાણી શકે, તેમ ન બનતા તે નાટકની મર્યાદા બની જતી. કદાચ તેથીજ નાટકમાં સંવાદના અંતે શેર કે શાયરી આવતી જેમાં લગભગ સાર સમાવી દીધેલો જોવા મળે છે. આ શેર અને શાયરી કે છન્દ રાખવાના બે ફાયદા હતા. એક તો એ હતો કે જો સંવાદ સાંભળવાનો રહી ગયો હોય તો આના દ્વારા તે સંપૂર્ણ સાર મેળવી શકતો. વળી અભિનેતા પોતાની વાતને ગધ તેમજ પધમાં કહી પોતાના વાક્ચાતુર્યને દર્શાવી પ્રેક્ષકો પર ખાસ પ્રતિભા ઉત્પન્ન કરી શકતો અને પ્રેક્ષકો બે પ્રકારના ધરાતલનો આનંદ મેળવતાં. પ્રત્યેક થિયેટરમાં ગીત-સંચાર =

તેમજ રંગચર્યા મહત્વપૂર્ણ એટલા માટે ગણાવી શકાય કે તે દ્વારા અભિનેતા, અભિનેતા પાત્ર તેમજ દૃશ્યનું સંપૂર્ણ ચિત્ર પ્રેક્ષકો સમક્ષ ઉપસાવતા. કિંતુ પારસી થિયેટરમાં આ બન્ને તત્વોનો અભાવ જોવા મળે છે જેની પૂર્તિ પારસી કલાકારોએ વાચિક-અભિનય દ્વારા પૂર્ણ કરી. પરિણામે વાચિક-અભિનય પારસી રંગભૂમિનું એક ખૂબજ શક્તિશાળી અંગ હતું. માત્ર સંવાદો

સાંભળીને નાટકના બધાજ અંગોનો રસ પ્રાપ્ત કરવો એ જેમ પ્રેક્ષકોની વિશિષ્ટતા હતી તેવી રીતે વાચિક અભિનય દ્વારા નાટકનો સંપૂર્ણ આનંદ અર્પવો ને અભિનેતાની વિશિષ્ટતા હતી. પારસી રંગમંચમાં પ્રવેશ અને પ્રસ્થાનજ આકસ્મિક થતાં તેમાં વાચિક અભિનયનો સંદર્ભ ખૂબજ મહત્વનો ભાગ ભજવતો. પરિણામે પારસી થિયેટરના નાટકોમાં આનાજ કારણે આરોહ-અવરોહ પૂર્ણ ભાષા ગુરુ ગંભીર શબ્દોનું પ્રાચુર્ય, શેર-શાયરી, પ્રાસાનુપ્રાસી સંવાદ, લાગણીના ઉદ્રેકવાળી સ્વગતોક્તિ, મહાન વિચારો તેમજ ઉપદેશોનો અતિરેક, ઉદઘોષણા ભર્યા સંવાદો એટલાજ માટે જોવા મળે છે કે જે દ્વારા વાચિક-અભિનયની રજૂઆતનો પૂર્ણ અવકાશ મળી રહેતો.

આ બધી સિધ્ધિ મેળવવામાં તેમને ભાષાની મુશ્કેલી નડી. પારસીઓએ વ્યવહારમાં ગુજરાતી ભાષાને અપનાવી હોવા છતાં પણ તેઓ શુધ્ધ ગુજરાતીને સંપૂર્ણ રીતે પામી શકયા નહીં. પરિણામે ઘણીવાર સંવાદોના કૃત્રિમ ઉચ્ચારો પારસી નાટકની કુદરતી મર્યાદા બની ગઇ. વળી તેમના સંવાદોમાં હિંદી તેમજ ઉર્દૂ શબ્દોની અસર જોવા મળે છે, એટલુંજ નહીં પણ હિન્દી-ઉર્દૂમાં ભજવેલ નાટકોને મળેલી સફળતા પણ નોંધપાત્ર ગણાય. ભવ્ય દૃશ્ય-સજાવટ, રંગ-બેરંગી શુસોભિત પડદા, આંખને આંજી દે તેવા વસ્ત્રાભુષણ, વિવિધ રસપૂર્ણ સંવાદ પ્રાચુર્ય આદિ અતિરેક પૂર્ણ અભિનયની પૂરક સામગ્રી રુપે કાર્ય કરતા. કથાવસ્તુ, પાત્ર-નિરુપણ, દૃશ્ય-બંધા, સંવાદ કાર્ય, ગીત, સંગીત, આદિમાં એક પ્રકારની અતિ નાટકીયતા વર્તાતી. આ અતિનાટકીયતા અભિનેતાના અતિ અભિનય દ્વારા રજુઆત પામતી. બધાજ નાટકોમાં ખાસ કરીને પૌરાણિક, ઐતિહાસિક-વીર શૃંગાર, પ્રધાન રસ તરીકે આવતો. પરિણામે બે વિરોધી તત્ત્વો ઉપસ્થિત કરી સંઘર્ષમય સ્થિતિ સર્જવામા આવતી જે દ્વારા પ્રેક્ષકો પર અતિનાટકીય પ્રભાવ પાડી શકાય. કદાચ આ અતિનાટકીયતાજ આ થિયેટરની બુનિયાદ હતી અને એની મર્યાદા પણ હતી.

અંક દૃશ્ય - પ્રવેશ - પ્રસ્થાન

પારસી થિયેટર વ્યાવસાયિક થિયેટર હોવાને કારણે તેઓ સતત પ્રેક્ષકોની અપેક્ષા પૂર્ણ કરવા ક્રિયાશીલ રહેતા. પરિણામે વીર-હાસ્ય-શૃંગાર-અદ્ભુત આદિ સર્વ તત્ત્વોનુ સંમિશ્રણ સ્વાભાવિક રીતે નાટકોમાં જોઇ શકાય છે. આ સંમિશ્રણમાં અભિનય-સંવાદ-ગીત-સંગીત-આદિ ઉમેરાતા તેમાં અતિ નાટકીયતા ઉભરતી જોવા મળે છે જે તત્કાલીન પ્રેક્ષકોને નજર સમક્ષ રાખતા નાટક મંડળીના માલિકોએ અતિઆવશ્યક સ્વીકારી હશે.

દૃશ્ય યોજના : પારસી થિયેટરના માલિકોનો મૂળભૂત હેતુ એ હતો કે તેમની મંડળીના ઉપક્રમે ભજવાતા નાટકનું દૃશ્ય-વિધાન-તડક-ભડકપૂર્ણ અને આશ્ચર્યચકિત કરી દે તેવુ હોવું જોઇએ.

વળી પ્રથમ દૃશ્યની રજૂઆત એટલી ભવ્યતાથી કરવામાં આવતી કે તે જોતાંજ પ્રેક્ષકોના મુખમાંથી 'વાહ' શબ્દ નીકળી તેની ભજવણી માટે પુનઃમાંગણી 'વન્સમોર' કરવામાં આવતું. આ 'વન્સમોર' એ નાટકની સફળતાનો 'સિંહનાદ' ગણાવી શકીએ. આ દૃશ્ય પછી પડતો 'ડ્રોપ' પ્રેક્ષકોના માનસ પર ઉત્તરોત્તર અતિનાટકીય પ્રભાવની પ્રબળ અસર જન્માવતો અને પ્રેક્ષક આતુર નયને 'ડ્રોપ' ઉઠવાની રાહ જોતો. પ્રત્યેક અંકની દૃશ્ય યોજનાની પાછળ મંચ-વિધાન અને ઉત્તરોત્તર ચમત્કારપૂર્ણ અતિનાટકીય પ્રભાવ પ્રેક્ષકો પર જન્માવવાનો હેતું મહત્વનું કાર્ય પુર્ણ કરતો. દૃશ્ય બદલાતા અન્ય દૃશ્યના પડદા દ્વારા એક નવુજ વાતાવરણ ઉપસ્થિત થતું પહેલુ દૃશ્ય જો જંગલનું હોય તો બીજુ રાજભવન, રંગશાલા કે નગરનો સમગ્ર અસબાબ બતાવવામાં આવતો. પારસી થિયેટરના સંચાલકો આ પડદાઓ પાછળ ખૂબજ ખર્ચ કરતાં. જાણે અજાણ્યે પણ પ્રેક્ષકોને ભવ્ય સામગ્રી આપવાનો હેતું તેમની વ્યવસાયપ્રધાન પ્રકૃતિમાં વણાઇ ગયો. જે પારસી રંગભૂમિના ઇતિહાસમાં શુભચિહ્ન ગણાય. રંગમંચની સજાવટના સ્તર પર વિચારતાં પારસી થિયેટરનું દૃશ્ય-આયોજન અને અંક વિધાન ન તો શેક્સપીરિયન છે, ન સંસ્કૃત કે નથી પૂર્ણ લોકપરક. શેક્સપિયરના નાટ્ય-વિધાનમાં નાટકનું સ્વરુપ પાંચ અંકોમાં પૂર્ણ કરવામાં આવ્યું છે. તેના નાટકનો ત્રીજો એક કથાને ચરિત્રના સંઘર્ષ-બિન્દુની ચરમસીમા છે. સંસ્કૃત નાટક અને રંગમંચમાં પણ ક્રમશઃ પાંચ-છ અંકોનું આવુ વિધાન હતું જ્યાં નાટ્યવસ્તુની સાથે નાટક-નાયિકાની કાર્યાવસ્થા-આરંભ પ્રયત્ન-પ્રાપ્તાશા-નિયતાપ્તિ અને ફલાગમ-પ્રતિ ફલિત થતી નથી. પારસી થિયેટરના દૃશ્ય અને અંક-વિધાનમાં મુખ્યત્વે અલંકરણ-પ્રધાન વિક્ટોરિયન કાળની રંગભૂમિ તથા ભારતમાં વસેલા અંગ્રેજોના લાભાર્થે જે નાટક મંડળી આવતી તેમના રંગમંચની અસર જોવા મળે છે.

આ વ્યાવસાયી નાટક મંડળીઓનું બહુધા એકજ પ્રકારનું નાટ્ય-શિલ્પ જોવા મળે છે. હરેક મંડળીને પોતાના નાટકકાર હતાં અને તે પોતાના માલિકની સૂચના અનુસાર નાટક લખતા. પરિણામે આ માલિકો એવા નાટકોની અપેક્ષા રાખતા કે જેમાં અપૂર્વ ચમત્કારનું આયોજન થયેલું હોવું જોઇએ જેથી જે વધુ પ્રમાણમાં પ્રેક્ષકોને આકર્ષી શકે અને વધુ ધનોપાર્જન કરી શકે. ઘણીવાર આ ચમત્કાર નાટકનું વસ્તુ, ભાષા કે રસભાવનાના સંબંધમાં અભીષ્ટ હોય તેમ જણાતું નથી. પરતું અનેક વિધ દૃશ્ય-દશ્યાંતર, રંગભૂમિની ઉપલકિયા તડક-ભડક અને વેશ-ભુષાની નવીનતામાંજ સંનિહિત રહેતી. સાધારણ પડદાની સાથે Folding Curtains અને Tableaux નું આગમન પણ આ નવીનતાનુંજ પરિણામ હતું.

ઘણીવાર આ નવીનતાના ભોગે દશ્ય દૃશ્યાંતર ગીત, સમય અને સ્થાન-સમન્વયને અનુકુળ છે કે પ્રતિકુળ તેનો ખ્યાલ રહેલો જોવા મળતો નથી. માત્ર પ્રેક્ષકોનુ આકર્ષણ ટકાવી રાખી વધુ કમાવાનો તેનો હેતું હોવાને કારણે તે હંમેશા 'નવા સીનરી સીનરીથી ભરપુર' નાટકોનું વિજ્ઞાપન કરવામાં વધુ રચ્યો પચ્યો રહેતો. દેશી રાજાના દરબારમાં અંગ્રેજી વેષભુષાથી સુસજ્જિત નર્તકિના બતલાવવામા આવતો. નાચ તે દૃશ્ય અને પોષાકની ભિન્નતા રજૂ કરી કંઇક નવું બતલાવ્યાનો આત્મસંતોષનુ પ્રતિક હતો. યાંત્રીક દેખાવોથી નાટકશાળાઓ ધમધમતી હતી તે સમયે કુંવરજી નાઝરે 'એલફિન્સ્ટન કલબ'ના ઉપક્રમે 'ઇન્દ્રસભા'ની ભજવણી કરી જેમા લાઇમ-લાઇટનો રંગબેરંગી ચીતાર પ્રથમવાર રજૂ કરવામાં આવ્યો. ઇન્દ્ર રાજાના દરબારમાં રંગબેરંગી પરીઓ પ્રવેશ કરતી ત્યારે આખો દરબાર ઝગમગી ઉઠતો.

વાસ્તવિક દૃશ્ય બતાવવા પારસીઓએ કરેલા પ્રયોગોને રંગભૂમિનો ઇતિહાસ વિસ્મરી શકે નહીં. 'શાહનામા'ના આધારે 'રુસ્તમ અને બરજો' નામના નાટકમાં Reality બતાવવા દાદી પટેલે બે મોટા કદાવર ઘોડા સ્ટેજ પર ઉતાર્યા અને તેના પર બેસી રુસ્તમ અને બરજોને તલવારબાજી કરવાનું સુચવ્યું હતું. આ પ્રયોગ ખૂબજ વખણાયો હતો પણ તે રજૂ કરતાં એક ગંભીર અકસ્માત એ સર્જાયો હતો કે સ્ટેજ પર આખો ઘોડો અંદર ગરકી ગયો હતો.[3]

યાંત્રીક દૃશ્ય રચના :

'આલ્ફ્રેડ નાટક મંડળી' ના ઉપક્રમે ભજવાયેલ 'જાહાંબક્ષ ગુલરુખસાર' નાટકથી 'મીકેનીક સીનરી'ની (યાંત્રીક દૃશ્ય રચના) શરુઆત થઇ હતી.[4] આ નાટકની જાહેર ખબર કરતાં તેમણે નોંધ્યું હતુ કે '' એક દેવ આસમાનની બુલંદી ઉપરથી ઉતરી આવી ગુલરુખસારને ઉચકીને ઉડી જશે.''[5] જે રાત્રે આ નાટક ભજવાયુ ત્યારે 'હાઉસફુલ' થયેલ નાટકશાળામાં દોરડુ-તાર-સાંકળ કશાયનો આધારવિના વીંગમાંથી સીલીંગ પરથી ઉતરી જોત જોતામાં ગુલરુખસારને બગલમાં લઇ ઉડી જાય ને પ્રેક્ષકો બધા જોતા રહી જાય. આ દેવનું પાત્ર દાદાભાઇ મિસ્ત્રી ભજવતા તેથી પાછળથી તેઓ 'દાદી જાદુબાજ'ના નામથી ઓળખાયા. આ 'મીકેનીક સીનરી' ની કલામીભાઉ નામે એક કસબી હતા. જેમના સાથી તરીકે દાદાભાઇ કાર્ય કરતાં હતાં, કહેવાય છે કે તેમની આંખોના 'ડોળા' મોટા હોવાથી તે 'દાદી મોટા ડોળાવાળા' તરીકે ઓળખાતો. આ દાદાભાઇ દલાલ અને મી.ભાઉએ ભેગા મળી ઉપરોકત મીકેનીક સીનરી પ્રયોજી હતી. આ 'મીકેનીક દૃશ્ય'ની યોજના થતી ત્યારે સ્ટેજ પર કોઇ જઇ શકતું નહીં.

પ્રવેશ - પ્રસ્થાન

નાટકના અંક અને દૃશ્યને અનુરુપ વિશેષ પ્રકારે પ્રવેશ અને પ્રસ્થાનનું આયોજન નાટકકારે કરવાનું હોય છે. પ્રવેશ અને પ્રસ્થાન પરત્વે પારસી નાટ્યકાર એક વિશેષ પરિસ્થિતિનું નિમાર્ણ કરતો, જેમાં પાત્રો રંગમંચ પર આવતા અને પ્રસ્થાન કરતાં અને તે દ્વારા આશ્ચર્ય જનક અને ચમત્કારપૂર્ણ વાતાવરણ ઉપસ્થિત કરતો. વિશેષ પરિસ્થિતિમાં પાત્રોનો આકસ્મિક પ્રવેશ કરાવી પ્રેક્ષકોને આશ્ચર્યમાં મૂકી દેવાની વૃત્તિ પ્રબળ રીતે કામ કરતી જોવા મળે છે. પાત્રના જે વાતાવરણમાં રંગમંચ પર પ્રવેશ થતો તેનાથી બહુધા તેના મનોભાવો ભિન્ન રહેતા જેના કારણે તેના પ્રવેશની સાથે તેના મનોભાવો વધુ તીવ્ર બની અભિનાટકીય સ્વરુપે પહોંચે જે પ્રેક્ષકોને રુચિકર લાગતું. પરિણામે અતિનાટકીય ઉદ્દેશ્યોની પ્રાપ્તિને માટે પ્રસ્થાનની પણ કેટલીક નિજી વિશેષતાઓ રહેતી.

પ્રસ્થાન :

પારસી નાટ્યકારોએ મુખ્ય પાત્રના પ્રસ્થાનમાં નિચેની વિગતો પરત્વે ખાસ ધ્યાન આપેલું જોવા મળે છે.

-- પાત્રના પ્રસ્થાન પુર્વે તે પોતાની સંપૂર્ણ વાત કરી નાંખતો.

-- ક્યારેક અંકની ચરમસીમા પર પાત્રનું પ્રસ્થાન થતું. આ પ્રકારનું આયોજન એટલા માટે કરવામાં આવતું કે જેના કારણે તાળિયો વગાડી 'વન્સમોર'ના નાદ લગાવી પાત્રને પાછુ બોલાવી શકે.

-- જ્યાં સુધી પ્રેક્ષકોનું મન આ પાત્રોથી પૂર્ણ રુપે સંતોષાય તેવી વૃત્તિ પણ નાટ્યકારમાં જોવા મળે છે જેના કારણે નાટ્યના વસ્તુ અને ચરિત્રના વિકાસમાં તેમજ ગતિમાં મંદતા વર્તાતી.

-- પાત્રનો જે મનોભાવ સાથે પ્રવેશ થયો તેનાથી વિપરીત મનોદશામાં જ્યારે તે પહોંચતું ત્યારેજ તેનું પ્રસ્થાન થાય તેવો આગ્રહ પણ પારસી નાટકકારોમાં જોવા મળેછે.

-- વસ્તુ અને પાત્રનું પરિવર્તન દર્શાવી નાટ્યને વળાંક આપવાના હેતુસર પણ પ્રસ્થાનનું નિરુપણ થયેલ જોવા મળે છે.

-- પ્રેક્ષકોને આશ્ચર્યચકિત અવસ્થામાં મૂકી દેવાનો હેતુ પણ આમાં કાર્ય કરતો રહયો.

-- દૃશ્યનો અંત દર્શાવવા માટે પણ તેનુ આયોજન થતું.

પારસી નાટકની આ પ્રસ્થાન પધ્ધતિ પર શેક્સપિયર અને વિક્ટોરિયન બન્ને નાટ્યશૈલીઓનો પ્રભાવ જોવા મળે છે. આ બધાને અંતે પ્રવેશ-પ્રસ્થાન તેમજ પારસી નાટકની સંપૂર્ણ સંરચના તેમજ

રંગમંચ શૈલી અંતે તો પ્રેક્ષકોની રુચીને સંપૂર્ણપણે અનુરુપ હતી.

રંગકાર્ય અને વ્યવહાર

રંગકાર્ય અને પાત્ર-વ્યવહાર વિશેષ રુપે જોઇએ તો મુળરુપ અભિનયની અંતર્ગત આવતો અથવા પાત્ર-નિર્માણમાં આવતો. પરંતુ પારસી થિયેટરમાં રંગકાર્ય તેમજ વ્યવહારને એવા વિશિષ્ટ અને ચમત્કારપૂર્ણ સ્વરુપે રજૂ કરવામા આવતા હોવાથી તેમનું વૈવેકિતક મૂલ્ય સ્વીકારવું રહયુ. વસ્તુત: કથા અને પાત્ર-નિર્માણની અતિનાટકીયતા મૂળ રુપે આ રંગકાર્ય અને વ્યવહાર પર આધારિત હતી. આ અતિનાટકીયતાના અન્ય સાધનો અભિનય, ભાષા, સંવાદ, સંગીત અને નૃત્ય આદિ ભાગ ભજવતાં. રંગકાર્ય અને વ્યવહારની અંતર્ગત યુધ્ધ, ચઢાઇના દૃશ્ય, તલવારબાજી, ગદાયુધ્ધ આદિ વીર-અદ્‌ભુત ચરિત્રના નિર્માણમાં પણ તેનો ઉપયોગ થતો. આના પરિણામે મંચ ઉપર શૌર્ય, આશ્ચર્યજનક દૃશ્ય ઉપજાવી પ્રેક્ષકોમાં આશ્ચર્ય ઉત્પન્ન કરી સાઢા ત્રણથી ચાર કલાક જકડી રાખવામા આવતા. રંગકાર્ય અને વ્યવહારની મહત્તા એટલી કે એનાં દ્વારા જે એકસુરીલાપણું કે ખાલીપણું નાટકમા ઉપસ્થિત થતું તેને સુસજ્જિત કરવામાં કે તે અવકાશ ભરી દેવામાં તેનો ઉપયોગ થતો, જેના કારણે પ્રેક્ષક 'બોર' થતો અટકતો.

નાટકમાં મુખ્ય પાત્રને સર્વોત્કૃષ્ટ રીતે રજુ કરવા માટે આવા અનેક સાહસિક અને આશ્ચર્યમૂલક કાર્યોનું નિર્માણ કરવામા આવતું જેના દ્વારા દર્શકની ભાવુકતા તેમજ આવેગપૂર્ણ સાહસિકતા પોષાતી અને આ બધાને અંતે પારસી થિયેટરના મુખ્ય અભિનેતા તેમજ અભિનેત્રીઓને શ્રેષ્ઠ પાર્ટ રજુ કરવાની ભૂમિકા પ્રાપ્ત થતી. આ કાર્ય વ્યવહાર શેકસપીરિયન ના અનુકરણરુપે આવેલ જોવા મળે છે. વળી આ તે વિશિષ્ટ અભિનય શૈલીનું અંગ હતું જે અધિકાશત: પશ્ચિમી અને અંશત: આપણા શૈલીબધ્ધ અભિનયના સંમિશ્રણથી ઉત્પન્ન થયું હતું.

'બ' બહિર્ગત પરિબળો

પારસી થિયેટરના માલિકો :

પારસી થિયેટરના માલિકોની વ્યાપારી વૃત્તિ હોવા છતાં તેમની એજ ઇચ્છા મહત્વની રહી છે કે એવા નાટકો ભજવવાજોઇએ કે જેને આખું કુટુંબ જોઇ શકે અને આ દૃષ્ટિ આર્થિક રીતે જોવા જઇએ તો પણ તેમને પક્ષે વધુ લાભદાયી હતી. તેમની આ દૃષ્ટિ હોવા છતાં તત્કાલીન સામાજિક સ્થિતિ અને નાટકમા આવતી કેટલીક કુત્સિત ચેષ્ટાઓને કારણે 'પારસી થિયેટરના પ્રારંભકાળમાં સારા ખાનદાનની સ્ત્રીઓ જોવા આવી શકતી નહી.

આ ઉપરાંત એક મહત્વની વિશિષ્ટતા પારસી કંપનીના માલિકની એ જોવા મળે છે કે તેઓ પોતાના નાટકનુ ઉદ્‌ઘાટન રાજનૈતિક નેતા કે શહેરના કોઇ મહત્વપૂર્ણ વ્યકિત પાસે કરાવતાં. હિન્દીના નાટકકાર રાધેશ્યામ કથાવાચકના 'ઇશ્વરભકિત'નામના નાટકનું ઉદ્‌ઘાટન તત્કાલીન કોંગ્રેસ પ્રમુખ મોતીલાલ નહેરુએ કર્યુ હતુ. આ સમાચાર વર્તમાન પત્રમાં પ્રસિધ્ધ થતાં દિલ્હીમાં ભજવનારા આ નાટક પહેલી રાતની બધીજ ટિકિટ મેરઠ, ગાજિયાબાદ, પાણીપત આદિના પ્રેક્ષકો ખરીદી લેતા અને દિલ્હી વાલાઓને પ્રથમ રાતની ટિકિટ મળતી નહીં. આ માલિકો વ્યાપારી વૃત્તિના હોવા છતાં તેઓએ જાણે-અજાણે રંગભૂમિની સેવા કરી છે. પોતાના માથે હજારો રુપિયાનું દેવું કરી તેમણે નાટક કંપનીઓ ચાલુ રાખી હતી. તેવા દાખલા પણ મળે છે. નાટકમંડળીઓની પરસ્પર હરિફાઇ થતી રહેતી હોવાના કારણે પણ તેઓએ સારા નાટયકારો, કલાકારો, સંગીતકારો, દિગ્દર્શકો આદિને મોટા પગાર આપી પોતાની મંડળીમાં રાખી તેમની કદર પણ કરી છે. દા.ત.'ખટાઉ નાટક મંડળીના માલિક ફરદુનજી ઇરાની દરેક કલાકારને પોતાના સ્વજનની જેમ રાખતા. કોઇપણ નાટક મંડળીના કલાકારની લાભરાત્રી હોય તો તે કંપનીના તે કલાકારને ફરદુનજી તરફથી મોટી રકમ પુરસ્કારરુપે મળતીજ વળી કોઇ કલાકાર મુસીબતમા હોય, માંદગી ભોગવતો હોય તો તેઓ વ્યકિતગત રીતે બધુજ કરી છૂટતાં.[૬]

<u>વાતાવરણ :</u>

સામાજિક, આર્થિક અને રાજનૈતિક કારણોને લીધે એક અભૂતપૂર્વ પરિવર્તન આવવાલાગ્યું. પરિણામે વિષય વસ્તુ અને રંગ-રુપની દ્દષ્ટિએ નૂતન વસ્તુ પરત્વે અભિગમ ઉત્તરોત્તર વધતો ગયો. આવા વાતાવરણમાં લોકમાનસની દ્દષ્ટિ સમીપ બે બિન્દુ હતાં. એક પક્ષે હતી ભારતીય પરંપરાની આધ્યાત્મિકતા અને બીજે પક્ષે હતી અંગ્રેજી સભ્યતા અને ભૌતિક ઉન્નતિની શકિત. રંગમંચીય ઉત્થાનના આ સમયમા રામલીલા, રાસલીલા, ભવાઇ, સ્વાંગ, તમાશા આદિ લોકનાટય વિધમાન હતાં.પરિણામે પારસી નાટક અને રંગમંચના ઉત્થાન અને વિકાસમાં આ લોકનાટ્યના વારસો અવિસ્મરણીય ગણી શકાય. ૧૯મી સદીના ઉત્તરાર્ધના પ્રથમ ત્રણ દશકામાં પારસી થિયેટર પર અંગ્રેજી તેમજ શેકસપિયરના નાટકોની વધુ અસર જોવા મળે છે. પારસી રંગભૂમિના પ્રથમ ચરણમાં હિન્દુની અપેક્ષા કરતાં મુસલમાન અને પારસીઓ નાટય પ્રવૃત્તિ વધુ વિકસિત કરતાં જોવા મળે છે. કંપનીઓના માલિક બહુધા પારસીઓજ હતાં. પારસી રંગભૂમિ સમગ્ર ભારત ઉપરાંત પરદેશમાં પણ પ્રયોગ ભજવતી રંગભૂમિ હતી. પરિણામે તેના ભ્રમણ દરમ્યાન જે તે પ્રદેશના લોકજીવનની વિશિષ્ટતાઓની અસરથી તે મુકત રહી શકી ન હતી. વળી તેમાં ભાગ ભજવનાર કલાકારો પણ ભિન્ન ભિન્ન કોમના હોવાને કારણે તેના વાતાવરણમાં એક જાતનો અપૂર્વ સંગમ વર્તાયે છે.

સંચાલક:

પારસી નાટકમંડળીની વ્યવસ્થામાં સંચાલકવર્ગને કેન્દ્રમાં રાખ્યા શિવાય રંગભૂમિના ઇતિહાસનો પરિચય આપી શકાય નહીં. કંપનીના માલિકની વિચાર પધ્ધતિ અને વહીવટ તપાસતાં તેમની પરસ્પરની તીવ્ર સ્પર્ધા સંસ્થા સંચાલન અંગે ટેક-મમતા, ખુવારી અને ફનાગીરી દ્વારા જાણ્યે-અજાણ્યે નાટયોત્કર્ષ થતો રહયો છે. પારસી નાટયમંડળીઓની વ્યવસ્થા જોતાં સંચાલકો માત્ર નાણા-પ્રબંધક તરીકે જોવા મળેલ છે. નાટકની રંગભૂમિ પરની રજુઆત નાણા નિર્ભર બનતી હોવાથી તે આપોઆપ સર્વસત્તાધીશ બની ગયો. તેથી કલાકારોને ભેગા કરવાનુ, તેની ઇચ્છા પ્રમાણે કાર્ય કરાવવાનું અને ધારે ત્યારે રુખસદ આપવાનું, અભિનય નિષ્ણાતનું અને નાટયલેખકને સૂચનો આપવાની જવાબદારી સ્વેચ્છાએ સ્વીકારી લીધી. આમ કવિ-સંગીતકાર-દિગ્દર્શક તરીકેની તેની કળાઓ જન્મગત લેખાતી. વળી રંગભૂમિ દ્વારા થતી આવકનો મોટો ભાગ તેના ખિસ્સે પડતો. આમ નાટયમંડળીની વ્યવસ્થાની છેલ્લા સો વર્ષની તવારિખ તપાસતાં નિષ્ઠા અને ધગશ અપવાદ રુપે જણાય છે. આમ નિરક્ષર સંચાલક વર્ગની વેપાર વૃત્તિ ગુજરાતી રંગભૂમિ માટે વિકાસબાધક બની ગઇ.

સ્ટેજ મેનેજર અને તેનું કાર્ય

પારસી થિયેટર એ ભારતના સમગ્ર શહેરોમાં નાટકો લઇ ફરતુ હોવાને કારણે દરેક શહેરમાં તેની પાસે સ્થાયી સ્ટેજ હતું નહીં. જે શહેરમા પડાવ નાખતા ત્યાં તેઓને પોતાનું સ્ટેજ અને નાટયગૃહ બનાવવું પડતુ જે અસ્થાયી હતી. આ સ્ટેજની સમગ્ર દેખરેખ રાખવા માટે એક સ્ટેજ મેનેજર રાખવામા આવતો હતો. ડ્રોપસીન વખતે પડદો ખોલવાની-બંધ કરવાની કામગીરી તે સંભાળતો. તેની પાસે રાખવામાં આવેલી ઘંટડી દ્વારા તે આ સંચાલન કરતો. આ ઉપરાંત તેની પાસે એક સ્વીચ બોર્ડ રહેતુ જેના દ્વારા તે મ્યુઝીક માસ્ટર પાસે રાખવામા આવેલી બત્તી સળગાવી તેને ગાયન શરુ કરવાની સુચના આપતો. પ્રત્યેક કલાકાર મેક-અપ બાદ તેની પાસે રજુ થયા બાદ જે તે સ્ટેજ પર દાખલ થતો. આ સ્ટેજ મેનેજરને લગભગ સંપૂર્ણ નાટક કંઠસ્થ રહેતું પરિણામે કલાકાર તેના સંવાદ ભૂલી જતા તે 'પ્રોમ્પ્ટરનું' કાર્યૂ કરતો. કલાકાર તેના સંવાદ ભૂલી જતાં ત્યારે તેની પાસેથી તેનું પાત્ર લઇ લેવામા આવતું અને પરિણામે જે તે કલાકારની પ્રતિભા ખંડિત થતી. આ રીત-રસમના પરિણામે કલાકારો પોતાના સંવાદ ખૂબજ સભાન બનીને યાદ રાખતા. સ્ટેજનો બધોજ સ્ટાફ તેની સૂચના પ્રમાણે કાર્ય કરતો. આ સ્ટેજ મેનેજરની ઉપર ડાયરેકટરનું સ્થાન હતું અને ડાયરેકટર પછી આવતો મંડળીનો માલિક. આજની પારસી

રંગભૂમિમાં પણ સ્ટેજ મેનેજરનું કાર્ય અતિ મહત્વપૂર્ણ છે જેની કાર્યક્ષમતાને લીધે નાટક તેમજ કલાકારોની પ્રતિભા વિશેષ સ્વરુપે રજૂ થાય છે.

દિગ્દર્શક :

પારસી રંગભૂમિના વિકાસમાં મહત્વનું સ્થાન હતું દિગ્દર્શકનું. જે પારસી થિયેટરમાં અતિ મહત્વનું ગણાતું. તેની પસંદગીથી નાટક પસંદ કરવામાં આવતુ અને તેમાં તેના સૂચન પ્રમાણે યથાયોગ્ય ફેરફાર કરવામાં આવતો. તે નાટકના સમગ્ર તત્ત્વો પર અનુશાસન કરતો અને નાટકની રજુઆત પહેલા તે તેના સમગ્ર પાસાનું અવલોકન કરી તેમાં પૂરક તત્ત્વો ઉમેરી તેને રજૂ કરતો. નાટકની સફળતાનો આધાર દિગ્દર્શકની પ્રતિભા પર રહેતો. દિગ્દર્શક નાટયકલાના સમગ્ર તત્ત્વોનો જાણકાર હતો, પરિણામે નાટકના ભાવ, ભાષા, સંવાદ, પાત્ર, વસ્તુ આદિમા રહેલી ખામીઓ તે સરળતાથી દૂર કરી શકતો.

પારસી થિયેટરના પ્રારંભકાળ કરતાં તેના વિકાસકાળમાં દિગ્દર્શકની જવાબદારી ખૂબજ મહત્વપૂર્ણ બની ગઇ. મંચ સજ્જાની સમજ જેમ વધુ સ્પષ્ટ થતી ગઇ તેમ તેમ અભિનય ક્ષેત્રની વ્યાપકતા પણ વધતી ગઇ અને અંતે વિવિધ પાત્રદ્વારા રજુ થતાં વિવિધ ભાવાભિવ્યક્તિનું સંચાલન તે ખૂબજ કુશળતાપૂર્વક નિભાવવાનો પ્રયત્ન કરતો. પ્રત્યેક પાત્રનો પ્રવેશ-પ્રસ્થાન, ગતિ સંચાર આદિ સમગ્ર કાર્ય રચના તેની સૂચના અનુસાર થતી. આ દિગ્દર્શક શકિતશાળી અને દૃષ્ટિસંપન્ન હોવા છતાં પારસી થિયેટરનો ઉદ્દેશ્ય હતો અતિનાટકીયતાનું પ્રદર્શન, જેના કારણે પ્રેક્ષકો 'વન્સ-મોર'ના નાદ લગાવી થિયેટર ગજાવી મૂકે, પ્રેક્ષકો તેની નજર સમક્ષ સતત રહેવાને કારણે નાટકના પ્રત્યેક દૃશ્ય અંકનું નિર્માણ તે એવી રીતે કરતો કે નાટકના અંત સુધી પ્રેક્ષકોની જુગુપ્સા જાગૃત રાખી શકે. પ્રેક્ષકોને સતત ખેંચી રાખવાની વૃત્તિજ તેનો મુખ્ય ઉદ્દેશ્ય હતો તેથી તેના કાર્યમા કલાત્મકતાનો અભાવ વર્તાતો જે તત્કાલીન પરિસ્થિતિ જોતાં સ્વાભાવિક હતો. પ્રેક્ષકોને ખેંચી રાખી વ્યાપારી વૃત્તિ સંતોષવાની વૃત્તિવાળા માલિકની તાબેદારી હેઠળ કાર્ય કરતાં દિગ્દર્શક અને પારસી થિયેટર સ્થૂળ ઘટનાઓ અતિનાટકીય કાર્ય વ્યાપાર અને ઉપદેશ પ્રધાન દીર્ઘ સુત્રી ભાષણોમાંથી મુકત થઇ શકયો નહી. આ બધાને અંતે પારસી થિયેટર પાસે કેટલાક સારા 'દિગ્દર્શકો' હતાં, જેઓમાં કેખશરુ કાબરાજી, સોરાબજી ઓગરા, દાદાભાઇ ઠુંઠી, દાદી પટેલ, જહાંગીર ખંભાતા, ખુશરેદજી બાલીવાલા, કાબરાજી ખટાઉ, માસ્ટર મોહન, માસ્ટર નિસાર, સોરાબજી કેભાવાળા, માણેકશાહ બલસારા, અમૃત કેશવ નાયક આદિના નામ ગણાવી શકાય. અદ્યતન પારસી રંગભૂમિના શ્રેષ્ઠ દિગ્દર્શકમા શ્રી અદી મર્ઝબાન, ડો. રતન રુસ્તમ માર્શલ, શ્રી હોમી તવાડિયા, સ્વ. ફિરોજ આંટિયા અને યઝદી કરંઝીયાનુ સ્થાન મહત્વપૂર્ણ ગણાવી શકાય.

તા લી મ વ ર્ગો

પારસી નાટકોમા રિહર્સલનું ખૂબજ મહત્વ હતું. દિવસે નવા નાટકનું રિહર્સલ અને રાત્રે ચાલુ નાટક ભજવવામાં આવતું. પ્રત્યેક નાટક મંડળીના રિહર્સલના સમય જુદા જુદા જોવાં મળે છે. કેટલીક નાટકમંડળી સવારમાં રિહર્સલ કરતી તો કેટલીક બપોરે. નાટકકારની સાથે બેસીને બધાજ પાત્રોને શબ્દ શુધ્ધિનો પૂર્વાભ્યાસ કરવો પડતો અને ત્યારબાદ રાખવાની પ્રક્રિયા શરુ થતી જેના અંતે નાટકના સંવાદો દરેક પાત્રને કંઠસ્થ થઇ જતા. શુધ્ધ શબ્દ પ્રયોગ અને સંવાદ કંઠસ્થ કરવા માટે પાત્રને યોગ્ય સમય આપવામાં આવતો. (લગભગ એક માસ) અને ત્યારબાદજ આંગિક અભિનય શરુ કરવામાં આવતો. આંગિક અભિનયમાં વિશિષ્ટ મુદ્રાઓ, પ્રવેશ અને પ્રસ્થાન, રંગમંચના વિવિધ ખંડમાં ઉભા રહીને અભિનય સહિત સંવાદ બોલવાની પ્રક્રિયા તેમજ વિશિષ્ટ દૃશ્યોને અનુસરતા અભિનયનો અભ્યાસ વારંવાર કરાવવામાં આવતો હતો. આ આંગિક અભિનયમાં મુદ્રાઓ ઉપર ખૂબજ ભાર મુકવામાં આવતો. નાટક મુખ્ય અભિનેતાઓને સ્ટેજની વચ્ચે ઉભા રહી તેમના સમગ્ર પાઠને પાત્રાનુસારી અભિનય દ્વારા રજૂ કરવો પડતો જેમાં દિગ્દર્શક વારંવાર તેને વધુ ભાવપૂર્ણ બનાવવા માટે અનેક સુચન કરતો. મુખ્ય પાત્ર તેમજ ગૌણ પાત્રોના કાર્ય અને સંબંધની ચોકસાઇ માટે ખાસ તાલીમ આપવામાં આવતી જેના પરિણામે પ્રત્યેક પાત્ર પાસે તેનું કાર્ય અને અનુસંધાન ખૂબજ સ્પષ્ટ રહેતું.

સ્વગતોકિત, વીર-કરુણ રસ પ્રધાન સંવાદ, આવેશયુકત-ક્રોધપૂર્ણ સંવાદોના ભાવ તેમજ તેની મન:સ્થિતિને સંપૂર્ણ રુપે દિગ્દર્શક દ્વારા સમજાવવામાં આવતી અને તેનો અભ્યાસ દરેક પાત્રને મહીનાઓ સુધી કરવો પડતો. રુદન, યુધ્ધ, કરુણ વિલાપ, માથું પછાડવું આદિ મુદ્રાઓને સજીવ બનાવવા માટે અભિનેતાને ખૂબજ મહેનત કરવી પડતી અને જ્યાં સુધી દિગ્દર્શકને તેમાં સજીવતા દેખાતી નહી ત્યાં સુધી તેનું રિહર્સલ કરાવવામાં આવતું. પ્રેમ દૃશ્યની રજુઆત ખૂબજ વિશિષ્ઠરીતે કરવામાં આવતી. અભિનેતા અને અભિનેત્રી ઉભયને આલિંગન કરી શકતાં નહીં માત્ર એક બીજાનો હાથ પકડીને પોતાના ભાવ પ્રદર્શિત કરી શકતા. આ બધાને અંતે નાટક ત્યારેજ રજુ કરવામાં આવતું જ્યારે સંપૂર્ણ નાટક ડ્રેસ-મેક-અપ, સીન-સીનરી, પ્રકાશ સંયોજન, નૃત્ય-ગીત-સંગીત સાથે જોયા બાદ તેમજ તેના આવા પ્રયોગોના અંતે દિગ્દર્શક તેમજ નાટક મંડળીના માલિકની પસંદગીથી મહોર વાગતી. નાટકની રજુઆત વખતે કયા દૃશ્યને કેટલી 'વન્સમોર' મળી તથા નાટકના કયા દૃશ્ય પ્રભાવશૂન્ય રહયા તેની નોંધ લેવામાં આવતી જે બીજા પ્રયોગો પૂર્વે સુધારી લેવામાં આવતી. પારસી થિયેટરમાં રિહર્સલનું તત્ત્વ ખૂબજ ગંભીર લેખાતુ. જે દરમ્યાન કોઇપણ પાત્ર પોતાની પાસે સ્ક્રીપ્ટ રાખી શકતું નહી, સીગરેટ પી શકતું નહી કે ખાઇ શકતુ નહીં. ખાવા-પીવા

માટેના નિશ્ચિત સમયે તે ક્રિયા કરવામાં આવતી. રિહર્સલ દરમ્યાન પ્રત્યેક પાત્રે તેનું પાત્ર અને તેના અનુસંધાન તેમજ દિગ્દર્શકની સૂચનાનું ખૂબજ કડકપણે પાલન કરવાનું રહેતું.

પારસી નાટક તખ્તાના પેન્ટરો

પારસી રંગભૂમિ એ તડક-ભડકથી વિભૂષિત રંગભૂમિ હતી. તેની કથાવસ્તુ, પાત્ર, સંવાદ, પ્રકાશ સંયોજન, ગીત-સંગીત, વેષભૂષા આદિ પ્રત્યેક તત્ત્વોમાં કલાતત્ત્વનું પાસુ ઓછું ઓવા છતાં તે પ્રેક્ષકોને આકર્ષવામા પૂર્ણ રુપે સફળ થયેલ જોવા મળે છે. આ રંગભૂમિના માલિકોએ દૃશ્યને સજીવ બનાવવા પડદાઓ દ્વારા યથા તથા વાતાવરણ ઉભુ કરવા માટે શ્રેષ્ઠ 'સીન-પેન્ટરો' રોકયા હતાં જેઓનું મુખ્ય કાર્ય નાટકના દૃશ્યાનુસાર પડદા ચીતરવાનું હતું. પારસી રંગભૂમિના પારંભકાળે આ પ્રકારના પડદા ચીતરનારાની અછત વર્તાતી હતી. પારસી નાટક મંડળીઓને શરુઆતમાં પારસી પેન્ટરો તેમની ઇચ્છાનુસાર નહી મળતાં હોવાને કારણે તેઓ હિન્દુ પેન્ટરોનો ઉપયોગ કરતા અને તેના ઉદાહરણ રુપે 'ઝોરાસ્ટ્રીયન નાટક મંડળી'માં આનંદરાવ નામના એક હિન્દુ પેન્ટર કાર્ય કરતાં હતાં અને તેમની કાર્યવાહી કલાત્મકતાને કારણે તેઓ તે મંડળીના ભાગીદાર પણ હતાં. 'પ્રીન્સ આલ્બર્ટ' નામની નાટક મંડળીના ઉપક્રમે સૌ પ્રથમ પારસી પેન્ટર બહાર પડયો જેનું નામ હતુ પેસ્તનજી માદન.[૪] આ પારસી પેન્ટર તેની ચિત્રકળા અને પડદા ચીતરવાની આવડતને કારણે એટલો વિખ્યાત થયો કે પાછળથી તે વિવિધ કલબોમાં પણ કાર્ય કરતો થઇ ગયો, 'વિકટોરિયા નાટક મંડળી'એ તેની કારકિર્દીમાં મહત્વની નાટક મંડળી રહી હતી. આ પેસ્તનજી માદનનો શરુઆતનો પગાર રુ.૪૦/ હતો, પરંતુ તેઓની જરુર વિવિધ નાટક મંડળીને પડતાં તે સહેજ વધુ પગાર મળતાં અન્ય નાટક મંડળીમાં જોડાઇ જતાં પરિણામે તેઓ કોઇપણ એક કલબમાં સ્થિર થઇને રહી શકયા નહી. 'વિકટોરિયા નાટક મંડળી' સાથેના સંબંધો દરમ્યાન તેઓના હાથ નીચે ધનજુ અંજીરબાગે તેમની પાસેથી પડદા ચીતરવાનો થોડોક હુન્નર શિખી લીધો અને પાછળથી આ કલાકાર 'વિકટોરિયા'નાટક મંડળી'નો'પેન્ટર' અને 'એકટર' તરીકે કામ કરવા લાગ્યો.

પારસી રંગભૂમિમાં માત્ર પારસી પેન્ટરો હતાં તે હકીકત સત્યથી ખૂબજ વેગળી છે. પારસી રંગભૂમિના પડદાને પારસી, હિન્દુ, ઇટાલીયન, જર્મન આદિ પેન્ટરોએ પોતાની કળા વડે સજીવ કર્યા છે. ક્રાઉસ નામનો એક જર્મન પેન્ટર કુંવરજી નાઝરની નાટક મંડળીમાં કાર્ય કરતો જ્યારે દેખાવમાં સોહામણો, રંગીન સ્વભાવનો ઇટાલીયન પેન્ટર રુઆ ' Rua ''વિકટોરિયા નાટક મંડળી' પેન્ટર તરીકે કાર્ય કરતો હતો. આ પેન્ટરે પાછળથી 'વિકટોરિયા નાટક મંડળી'છોડી દઇ પોતાનો સ્વતંત્ર ધંધો વિકસાવ્યો હતો, જેમાં તે નાટક મંડળીને જરુરી 'સીન-સીનરી'ના

પડદા ભાડે આપતો. 'વિકટોરિયા નાટક મંડળી' માટે ચીતરેલો Feast of Roses નામનો પડદો ખૂબજ પ્રશંસાને પાત્ર ગણાયો હતો. 'વિકટોરિયા નાટક મંડળી'ના ઇ.સ.૧૮૬૮ ની આસપાસ ભજવાના ઇરાની નાટકોના પડદા ચીતરવા માટે શ્રી કેખશરુ કાબરાજીએ સીરોની નામના ઇટાલીયન પેન્ટરને રોકટો હતો. આ કલાકાર દ્વારા સોરાબજી શાપુરજી બંગાળીની સુચનાથી ચિત્રાંકન કરવામાં આવેલો પડદો 'તખ્તે જમશેદ' વિકટોરિટા નાટક મંડળી'એ 'બેજન-મનીજેહ'ના નાટકમાં સૌ પ્રથમ વાપર્યો. 'વિકટોરિયા નાટક મંડળી ઉપરાંત અન્ય નાટક મંડળી પણ આ પડદો વાપરવામાં ગૌરવ અનુભવતી. ઇટાલીયન અને જર્મન પેન્ટર ઉપરાંત એક ફિરંગી પેન્ટર 'પિન્ટો' પણ પડદા ચિતરવાનું કાર્ય કરતો. પારસી રંગભૂમિના વિકાસમાં હિન્દુ પેન્ટર આનંદરાવ ઉપરાંત ગણપત અને બાલા નામના હિન્દુ પેન્ટરોએ પણ પોતાની સેવા આપી રંગભૂમિના ઉત્થાનમાં પોતાનો યશસ્વી ફાળો આપ્યો છે ને અવિસ્મરણીય રહેશે. કુંવરજી નાઝરની 'એલફિન્સ્ટન નાટક મંડળી'ના ઉપક્રમે ભજવાતા નાટકની તમામ યાંત્રિક દૃશ્ય રચનાનું આયોજન બાલા નામના હિન્દુ પેન્ટરે કર્યું હતું. આ પેન્ટરની કલાત્મકતાને લીધે કુંવરજી નાઝરની કલબની ખ્યાતિ વધુ વ્યાપક બની હતી અને તેની સફળતામાં બાલાની ચિત્રકલાથી આયોજિત પડદાઓનો ભાગ મહત્વપૂર્ણ ગણી શકાય. ગણપત નામનો હિન્દુ પેન્ટર વિવિધ કલબોમાં માસીક પગારે કામ કરતો હતો, તો ઘણીવાર તે કોન્ટ્રેકટ બેઝ પર કામ કરતો. ગ્રાન્ટરોડ પર ઉપસ્થિત સર્વ નાટકશાળાના પડદા સજાવટ બહુધા તેના દ્વારા ઘણાં સમય સુધી થતી રહી હતી.

પારસી રંગભૂમિના વિકાસની સાથે નવી નવી નાટક મંડળીઓ ખુલતી ગઇ. આ સર્વ નાટકમંડળીના પડદા ચીતરવા માટે આ ગણ્યા ગાંઠયાં પેન્ટરો હોવાને કારણે પેન્ટરોની સતત અછત વર્તાતી ગઇ અને તેના પરિણામે કેટલાક પારસી પેન્ટરો અસ્તિત્વમાં આવ્યાં. આ પારસી પેન્ટરોમાં દીનશા ઇરાની નામનો પેન્ટર જે એક વખત કલકત્તામાં 'માદન થિયેટર્સ'ના પડદા ચિતરવાનું કાર્ય કરતો હતો. ને 'ખુશરો-શીરીન' અને 'યઝદેઝર્દ શેહરીયાર' નામના નાટકના પડદા પર ચિત્રાંકન કરી પોતાની કલાની સુવાસ છોડી ગયો. આ ઉપરાંત જાલ આરીયા નામનો એક બીજો પારસી પેન્ટર બાલીવાલાની 'વિકટોરિયા નાટક મંડળી'ના રીવોલ્વીંગ દૃશ્ય અને સેટીંગ્સનું સંયોજન કરતો હતો, જેના દ્વારા વિકટોરિયાના લગભગ સર્વ નાટકોને સફળતા પ્રાપ્ત કરવામાં સરળતા પ્રાપ્ત થઇ શકી. આ પેન્ટર પાછળથી 'માદન થિયેટર્સ'માં જોડાઇ ગયો હતો.

પારસી રંગભૂમિના ઇતિહાસમાં આ પેન્ટરોનું નામ અમર એટલા માટે છે કે દરેક પારસી નાટક વખતે નવોજ ડ્રોપસીન હોવાનો આગ્રહ તેમના માલિકો રાખતા હોવાથી તેઓએ કેટલાય ભવ્ય ડ્રોપસીન અર્પી રંગભૂમિના ઉત્થાન કાળે પોતાની અનન્ય સેવા પ્રદાન કરી છે. પ્રજાના માનસ પર પૌરાણિક, ઐતિહાસિક, ધાર્મિક દૃશ્યો તાદૃશ કરી તેની લાંબા સમય સુધી ન ભૂંસી શકાય તેવી છબી ઉપસ્થિત કરી છે.

પારસી રંગભૂમિના સ્ત્રી કલાકારો

ગુજરાતી રંગભૂમિ પર સ્ત્રી પાત્રની ભજવણી માટે સ્ત્રીઓને ઉતારવાના પ્રયોગની પહેલ કરવાનો સફળ-સાહસીક પ્રયોગ દાદાભાઇ પટેલને ફાળે જાય છે. દાદી પટેલે સ્થાપેલ 'ઓરીજીનલ વિકટોરિયા નાટક મંડળી'ના ઉપક્રમે 'ઇન્દ્રસભા'નુ આયોજન કર્યુ અને તેમાં હૈદ્રાબાદની ચાર નર્તકીઓ સાથે પોતે સ્વયં 'ગુલફામ'નું પાત્ર ભજવ્યું.[૯] ભદ્ર સમાજ દ્વારા બહુધા ઉપેક્ષિત રંગભૂમિ પરનો આ પ્રયોગ તત્કાલિન પરિસ્થિતિ જોતાં નિષ્ફળ ગયો હોવા છતાં આ પ્રયોગ બાદ સ્ત્રી કલાકારો માટે રંગભૂમિ દ્વારા સદાને માટે ઉઘાડા થયા અને આ સાહસીક કાર્ય કરવા બદલ દાદી પટેલનું ઋણ રંગભૂમિનો ઇતિહાસ કયારેય વિસ્મરી શકે નહી. દાદી પટેલના 'ઇન્દ્રસભા' ના પ્રયોગમાં જે નર્તકીઓએ ભાગ ભજવ્યો હતો તેમના નામ મળતા નથી પરંતુ આ પ્રયોગ બાદ રંગભૂમિ પર મીસ મેરી ફેનટન, મીસ ગૌહર, મીસ ડારલિંગ, આગાજીન-મોતીજીન, અમીરજાન, મીસ લતીફા, બુડા બહેનો, બીજલી, કમલી, ગુલાબ, ગંગા, ઉમદાજાન, હીરા, મીસ ગુલનાર, મીસ અલકા,મીસ ખાતુન, મીસ ફાતમા, મીસ જમીલા આદિ સ્ત્રી કલાકારોએ પોતાનો યત્કિંચિત ફાળો આપ્યો.[૧૦] અંતે મુન્નીબાઇએ આદરેલ રંગભૂમિની પ્રવૃત્તિ અવિસ્મરણીય બની રહેશે.આ ઉપરાંત પારસી હિન્દી-રંગભૂમિ પર મીસ ખુરશીદ, મહેતાબ, ધન્નોબાઇ, માઇ કાજલ, રોશનઆરા, સાંવરિયા બાઇ અખ્તરીબાઇ (અખ્તરી ફૈઝાબાદી) ચંદાબાઇ, શરીફા બાઇ, લીલાબાઇ, સુશીલાબાઇ, ફુલકુમારી, ગુલનાર, રાજકુમારી, પેશન્સકપુર, કજ્જનબાઇ, રાણી પ્રેમલતા, સરસ્વતિદેવી, રાજમણિ, રામદુલારી, અને વજીર જહાં[૧૧] આદિ સ્ત્રી કલાકારોએ રંગભૂમિના પ્રારંભ અને વિકાસમાં મહત્વપૂર્ણ ફાળો આપ્યો.

<u>મીસ મેરી ફેન્ટન</u> :

બાલ્યાવસ્થાથી ભારતમાં ઉછરેલ આ સ્ત્રી કલાકાર અંગ્રેજ હોવા છતાં પારસી તેમજ ઉર્દૂ ભાષા પર સારુ પ્રભુત્વ ધરાવતી હતી. જાહાંગીર ખંબાતાની નાટક મંડળીમાં કાવસજી ખટાઉ સાથે ઓળખાણ થતાં પાછળથી તેમની સાથે મુંબઇ આવી 'આલ્ફ્રેડ નાટક મંડળી'ના ઉપક્રમે નાટક ભજવતી. તેની મહત્વની ભૂમિકાવાળા નાટકોમાં 'નાજા શીરીન', 'ગામડેની ગોરી', 'ભોલીગુલ' 'ગોપીચંદ' આદિને ગણાવી શકાય. 'ખુશરેદજી બાલીવાલા બેનીફીટ નાઇટ'ના ઉપક્રમે ભજવાયેલ 'ગોપીચંદ'નાટકમાં તેણે બાલીવાલાના લોટન પાત્રની સામે 'જોગન'નું પાત્ર ખુબજ સફળ રીતે રજુ કર્યું હતું.'આલ્ફ્રેડ નાટક મંડળી'પછી તે ફરામજી અપુની નાટક મંડળીમાં પણ જોડાઇ હતી. તેને મળેલ ઉત્તરોત્તર સફળતાને કારણે પાછળથી તે સાચા મિત્ર અને સલાહકાર પરત્વે ઉદાસીન

બની એકથી બીજી નાટક મંડળીમાં ઘુમવા લાગી હતી. માત્ર બેતાળીસ વર્ષની વયે તેનો સ્વર્ગવાસ થયો હતો, પરિણામે પારસી રંગભૂમિને એક શ્રેષ્ઠ સ્ત્રી કલાકાર ગુમાવવી પડી.

મીસ ગૌહર :

મીસ ગૌહર એક સારી અભિનેત્રી હોવાની સાથે ગાયીકા પણ હતી. પારસી રંગભૂમિ પર ગાયક-અભિનેતાઓની કારકિર્દી એક વિશિષ્ટ સ્થાનની અધિકારી બની રહી છે. 'ફાંકડો ફીતુરી' 'મસ્તાન મનીજેહ', 'ઝહેરી સાંપ' આદિ તેના લોકપ્રિય નાટકો હતાં. શ્રી ધનજીભાઇ નોંધે છે તે પ્રમાણે 'મરહુમ બાલીવાલા'ની કલબમાં પ્રથમ જણાઇ હતી ત્યાર પછી જુદે જુદે ઠેકાણે તે જોડાઈ હતી.[૧૨] બાલીવાલાની નાટક મંડળી ઉપરાંત તે કાવસજી ખટાઉની તેમજ પારસી નાટક મંડળીમાં જોડાઇ અનેક પારસી-ગુજરાતી-ઉર્દૂ નાટકોમાં યશસ્વી અભિનય આપી પોતાની જાતને એક શ્રેષ્ઠ સ્ત્રી અભિનેત્રી તરીકે સાબિત કરી ગઇ છે. માત્ર નાટકમાંજ નહી પણ ચલચિત્રમાં પણ તેણે અભિનય આપ્યો હતો. પેરેમાઉન્ટ ફીલ્મ કંપની કૃત 'બંસરીવાલાં' નામના ચલચિત્રમાં માસ્ટર શંકર સામે અભિનેત્રીનું પાત્ર ભજવી અમર ખ્યાતીપપ્રાપ્ત કરી હતી.[૧૩]

મુન્નીબાઇ :

મુન્નીબાઇ પારસી રંગભૂમિનું એક મહાન રત્ન હતી. નાનપણથી રંગભૂમિ માટે સજાયેલ આ કલાકારની સીલ સીલાબંધ માહિતી આપતાં તા.૧૫-૬-૧૯૭૪ ના પીરોજશાહ દારુવાલા સાથેની મારી મુલાકાત મને તેમણે જણાવ્યું હતુ કે માત્ર ૯ વર્ષની ઉંમરે બાલ કલાકાર રુપે તેમણે રંગભૂમિ પર પ્રવેશ કર્યો હતો. ઇ.સ.૧૯૧૧ મા દિલ્હીના દરબારમાં નાટક કરવાની તક તેમને મળી હતી. રંગભૂમિ પર તે વખતે સ્ત્રી કલાકારો અપ્રાપ્ય જેવી હતી. વળી જે હતી તે અણીના સમયે મંડળી છોડી જતી રહેતી. ખુરશેદજી બાલીવાલાની 'વિકટોરિયા નાટક મંડળી'ની બે સ્ત્રી અભિનેત્રીઓ બીજલી અને ફાતમા પણ 'હરિશ્ચંદ્ર' નાટક ભજવી જતી રહી હોવાને કારણે બાલીવાલા મુશ્કેલીમાં મુકાઇ ગયા હતાં. આવી કટોકટીની ક્ષણે મુન્નીબાઇ 'વિકટોરિયા નાટક મંડળી'માં જોડાઇ અને અન્ય નાટક મંડળીઓ તરફથી વધારે પગાર તેમજ અન્ય પ્રલોભન મળતાં હોવા છતાં પણ આ રંગભૂમિની વફાદાર કલાકાર અન્ય કોઇ નાટક મંડળીમાં જોડાઇ ન હતી. તેની ખુરશેદજી બાલીવાલા તેમજ મંડળી તરફની અનન્ય નિષ્ઠાને કારણે ખુરશેદજીએ તેને પોતાની 'દત્તક દિકરી' તરીકે લીધી હતી. 'રતી મડમ', 'ખાવિંદને ખાતિર', 'મુંબઇની બદી', 'ગોપીચંદ' આદિ નાટકોમાં ખૂબજ સફળ અભિનય આપી અકળ પ્રસિધ્ધિ પ્રાપ્ત કરી.

ખુરશેદજી બાલીવાલાના મૃત્યુ બાદ તે નકુભાઇ શાહની 'આર્ય નૈતિક નાટક સમાજ'માં જોડાઇ જેના મેનેજર હતાં દારબશાહ ધનજીશાહ ખરાસ. આ નાટક મંડળીના ઉપક્રમે બમનજી

કાબરાજીનું 'બાપના શ્રાપ' નાટક કરાંચીમાં ભજવ્યુ. 'બાપના શ્રાપ'પારસી સંસારી નાટક બાદ 'સંસાર લીલા' ભજવ્યું.આ નાટકમાં બે હીરોઇન પાત્ર હતાં જેમાં એક પાત્ર મુન્નીબાઇ ભજવતી જ્યારે બીજું પાત્ર માસ્ટર વસંત ભજવતા હતાં. કરાંચીથી 'આર્ય નૈતિક નાટક સમાજ' મુંબઇ આવતાં ત્યાં 'એક અબળા' નાટક સફળતાપૂવર્ક ભજવી ઇ.સ.૧૯૨૯ માં મુન્નીબાઇ તેમજ દારબશાહ નકુભાઇથી છૂટા પડયાં અને કલકત્તામાં 'માદન થિયેટર્સ'માં માસિક રુ.૧૫૦૦ ના પગારે થોડાયાં.

માદન થિયેટર્સ બાદ ઇ.સ.૧૯૩૫ માં બાપુલાલની 'ગુજરાતી નાટક સમાજ'માં ટેકસ બાદ કરતાં રુપિયે ચાર આની ભાગીદારીના કરાર કરી તેમાં જોડાયાં. આ નાટક મંડળી ઇ.સ.૧૯૩૯ માં બંધ થઇ જતાં મુંબઇ આવી 'ધી ન્યુ બાલીવાલા ડ્રામેટીકસ કંપની'ના ઉપક્રમે પારસી સંસારી નાટકો ભજવ્યાં. તેમના નજીકના મિત્ર-સ્વજન શ્રી પીરોજશાહ દારુવાલાના કથન મુજબ તેઓ વર્ષમાં બારથી ચૌદ નાટકોની ભજવણી કરતાં હતાં. ઇ.સ.૧૯૪૮માં બાલીવાલા થિયેટર્સ 'દરૌલત ટોકીઝ'માં ફેરવાઇ જતાં સંસ્થા બધ પડી ગઇ. વળી થોડાક વર્ષ બાદ દારબશાહ ખરાસ ગુજરી જતાં મુન્નીબાઇ થોડાક હતોત્સાહ થયાં. જન્મથીજ કલકારની પ્રકૃતિ પ્રાપ્ત થયેલ હોવાને કારણે ઇ.સ.૧૯૫૮ માં તેઓ 'ધી ન્યુ બાલીવાલા ડ્રામેટિકસ કંપની'ની પુનઃસ્થાપના કરી. 'બોમ્બે થિયેટર્સ'માં નાટકો ભજવવાનું શરુ કર્યું. કારણ કે બાલીવાલા થિયેટર્સ વેચાઇ ગયું હતુ. આ સંસ્થાના ઉપક્રમે તેમણે ઇ.સ.૧૯૬૨ સુધી પારસી-ગુજરાતી નાટક ભજવી અપ્રતિમ ખ્યાતિ પ્રાપ્ત કરી હતી. ઇ.સ.૧૯૬૪ માં રંગભૂમિની તેમની સક્રિય સેવાઓની કદર કરતા ગુજરાત સંગીત-નૃત્ય-નાટય અકાદમી તરફથી શાલ અને તામ્રપત્ર આપી આ મહાન = કલાકારની કદર કરતાં નોંધ્યું છે :

'જૂની રંગભૂમિના રસદર્શન કાર્યક્રમ નિમિત્તે આપે રંગભૂમિ ક્ષેત્રે કરેલી સેવા અને અભિનય કલાનું કરેલું ગણનાપાત્ર પ્રદાન લક્ષમાં લઇ આ પ્રમાણપત્ર આપવામાં આવે છે.''

તા.૧૪-૮-૧૯૬૪

સહી
હિતેન્દ્ર દેસાઇ
અધ્યક્ષ, ગુ.સ.નૃ.ના.અકાદમી.

આ ઉપરાંત બીજા પણ ગોલ્ડ મેડલ મેં મારી નજરે જોયા છે, જેમાં મુન્નીબાઇની કલાની યોગ્ય કદર કરતા શબ્દ અંકિત છે. સારા કલાકાર હોવા ઉપરાંત શ્રેષ્ઠ સલાહકાર પણ હતાં. 'ખટાઉ નાટક મંડળી'ના માલિક શેઠ ફરેદુનજી ઇરાનીએ બાલીવાલા થિયેટર્સના મેનેજર દોરાબશા એ પ્રસિધ્ધ અભિનેત્રી મુન્નીબાઇની સલાહથી ઉર્દૂ ઉપરાંત ગુજરાતી નાટકો ભજવવાનુ શરુ કર્યું.[૧૪]

તે પ્રમાણે ગુજરાતી નાટકોની ભજવણી ફરી ફરેદુન ખૂબજ સફળતા પ્રાપ્ત કરી હતી. શ્રેષ્ઠ કલાકાર ઉપરાંત તેમની ગાયકી સાંભળવા પ્રેક્ષકો સતત આતુર રહેતા. મણિલાલ પાગલના 'દિલના દાન' પછી 'હૈયાના હેત' નાટકમાં નાટકનુ લખાણ અને પ્રસંગાયોજન યોગ્ય ન હોવાને કારણે નાટકની જમાવટ ન થતાં પ્રેક્ષકોએ મુન્નીબાઇની રાગણી પર વારંવાર વન્સમોર માગવાના શરુ કર્યા. તબીયત અસ્વસ્થ હોવા છતાં મુન્નીબાઇએ એકવાર વન્સમોર આપ્યો. પણ આ પ્રસંગ પછી તેઓ ધંધાદારી રીતે કોઇ સંસ્થામાં જતાં ન હતાં. અલબત્ત પાછળથી 'ન્યુ બાલીવાલા ડ્રામેટીકસ કંપની' તેમણે શરુ કરી ત્યારે તેમાં કેટલાક પારસી એમેચ્યોર્સ કલાકારો તેમજ જુની રંગભૂમિના કલાકારો સાથે તે રહયાં હતાં.

આ રંગભૂમિની આ મહાન કલાધરિત્રીએ પારસી રંગભૂમિના વિકાસ કાળથી આધુનિક નાટક અને રંગભૂમિ સુધી પોતાની યશસ્વી સેવાઓ પ્રદાન કરી ઇ.સ.૧૯૬૬ ની ૨૯મી માર્ચે સદાને માટે પોતાની આંખો બંધ કરી દીધી. કાવસજી પાલનજી ખટાઉની આલ્ફ્રેડની મુખ્ય અભિનેત્રી તરીકે કાર્ય કરનાર અને બાલીવાલા થિયેટર્સના આત્મા સમાન આ અભિનેત્રીએ ભારતની ચો-દિશામાં અનેક પ્રવાસો કરી રંગભૂમિની સેવા કરી હતી, વળી રંગૂન અને ઇગ્લેંડનો પ્રવાસ કરી ભારતીય નાટક અને રંગભૂમિથી વિદેશીઓને પણ તેણે પ્રભાવિત કર્યાં હતાં.

મોતીજાન અમીરજાન:

આ બન્ને અભિનેત્રીઓ સારી અભિનેત્રીઓ હતી. ઉપરાંત સારી ગાયિકાઓ હોવાથી અભિનેત્રી પ્રેક્ષકો તેમના કંઠ પર આફરીન થઇ જતાં. આ બન્ને કલાકારો પંજાબી હતી અને તેમના આગમનથી 'પારસી 'નાટક મંડળી'ને સારી આર્થિક આવક થઇ હતી. પંજાબી હોવાને કારણે બન્ને બહેનો ખૂબજ રુપાળી હતી જેના પરિણામે અમીરજાન પાછળથી એક મુસલમાન ગૃહસ્થ સાથે લગ્નગ્રંથીએ જોડાતાં તે કંપની છોડી ચાલી ગઇ હતી. નાટક મંડળીમા પાછળથી વાતાવરણ યોગ્ય ન લાગતાં તે પોતાની બહેન મોતીજાનને પણ પોતાની સાથે લઇ ગઇ.'પરિણામે પારસી નાટક મંડળી'ની સ્થિતિ કથળી ગઇ હતી.

લતીફા બેગમ :

વિકટોરિયા નાટક મંડળી' મુંબઇની બહાર લાંબા પ્રવાસો ઉપડી ત્યારે વિકટોરિયા થિયેટર ખાલી પડતાં ફરામજી અપ્પુના નાનાભાઇ દીનશાહ અપ્પુએ એક નવી નાટક મંડળી સ્થાપી તેનું નામ 'ધી પારસી નાટક મંડળી' નામ આપ્યું. આ નાટક મંડળીએ સ્ત્રીઓને સ્ટેજ પર લાવવાનો ઠરાવ નક્કી કરતાં તેઓએ લતીફાબેગમ પગારદાર તરીકે રોકી. સુંદર અવાજ અને નૃત્યકળામાં

પ્રવીણ આ નૃત્ય કલાકાર 'ઇન્દ્રસભા'માં નાચતી ત્યારે આખુ થિયેટર ધુળથી ભરાઇ જતું અને તેણીના પગના મોજા નાચતા નાચતાં ફાટી જતાં હતાં. તેના નૃત્ય પર આફરીન થઇ કેટલાય તેના આશિકો બન્યા હતાં જેના કારણે રંગભૂમિનું વાતાવરણ કલુષિત બન્યું હતું. આ ઉપરાંત અનેક નાની-મોટી સ્ત્રી કલાકારો-નર્તકી અને ગાયીકાઓ પારસી રંગભૂમિ પર લાંબા-ટુંકા સમય માટે દેખાઇ હતી. મીસ બુડાં બહેનો જે મુળ અમૃતસરની હતી જેને ખુરશેદજી બાલીવાલા ખાસ શરતો કરાવી મોટો પગાર આપી મુંબઇ લાવ્યા હતાં.૧૫ આ બન્ને બહેનો સારી ગાયિકા હોવાને કારણે સારી ખ્યાતિ પ્રાપ્ત કરી હતી અને પાછળથી તેમની મુદત પુરી થતાં તે પોતાના વતન અમૃતસર પાછી ફરી હતી. આ ઉપરાંત મીસ મલકા અને મીસ ફાતમા નામની સ્ત્રી કલાકારો પણ ખુરશેદજી બાલીવાલાની 'વિકટોરિયા નાટક મંડળી'માં હતી, જેમાં મીસ મલકાને પાછળથી કોઇ નવાબ પોતાના જનાનખાના બળજબરીથી લઇ ગયા હતાં. મીસ ફાતમા ખુરશેદજી બાલીવાલાના મોતનું એક કારણ થઇ પડી હતી. બાલીવાલા પોતાના થિયેટરમાં ઉંઘતા હતાં ત્યારે મીસ ફાતમાએ તેમને અધવચ્ચે જગાડતાં તેમને તેજ ઘડીથી લકવાની બિમારી લાગુ પડી અને પાછળથી ઘણી સારવાર પછી પણ કંઇ સુધારો ન થતાં તેમનું મૃત્યુ થયું હતું. મીસ ખાતુન નામની એક સ્ત્રી કલાકાર પણ હતી જે મીસ ગૌહરની બહેન થતી હતી. કહેવાય છે કે તેના કોઇ આશિકે તેનું નાક કાપી નાખતા તેને ઘણાં લાંબા સમય સુધી હોસ્પીટલમાં સારવાર માટે રહેવુ પડયું હતું. સરસ્વતી દેવી જે ખટાઉની કંપનીની મુખ્ય અભિનેત્રી હતી. જેના કારણે કંપનીના ફરેદુનજી ઇરાનીએ સારી કિર્તી અને કલદાર પ્રાપ્ત કર્યા હતાં. ચરિત્ર પ્રધાન અભિનય માટે આ નાયિકાનું નામ ઉલ્લેખનીય છે. કહેવાય છે કે બાલીવાલા થિયેટર્સમાં મેનેજર દોરાબશા અને મુન્નીબાઇની સલાહથી ખટાઉ નાટક મંડળીના માલિક ફરેદુનજી ઇરાનીએ ગુજરાતી નાટકો ભજવવાનું શરૂ કર્યું હતું. મણિલાલ પાગલકૃત 'દિલના દાન' નાટક તેમણે બાલીવાલા થિયેટર્સમાં ભજવાયું અને જેના પરિણામે ગુજરાતી પ્રેક્ષકોના ટોળા ફરી એકવાર 'બાલીવાલા થિયેટર્સ'માં ઉભરાવા લાગ્યા હતા. આ નાટક મંડળીની સ્ત્રી કલાકારોમાં રાણી પ્રેમલતા અને સરસ્વતી દેવી હતાં, જેઓ નાટકમા સ્ત્રી પાત્ર ભજવતાં. પાછળથી સરસ્વતી દેવીનું પાત્ર અમૃત જાની ભજવતાં હતાં.૧૬

આ ઉપરાંત બેગમ અખ્તર ઉર્ફે અખ્તરી ફૈઝાબાદી કોરેંથિયન નાટક મંડળી'ના 'ગાઝી મુસ્તફા કમાલ' નાટકમાં મુખ્ય અભિનેત્રીનું પાત્ર ભજવ્યું હતું જ્યારે રાજમણી નામની એક બીજી સ્ત્રી અભિનેત્રી-ગાયિકા પણ આ નાટક મંડળીમાં હતી. વળી આ મંડળીમા કુલકુમારી નામની એક હાસ્ય અભિનેત્રી પણ હતી. આ ઉપરાંત જહાંઆરા બેગમ ઉર્ફે કજ્જનબાઇ ઇ.સ.૧૯૩૫ થી ૧૯૪૬ સુધી અભિનેત્રી તેમજ ગાયિકાના રુપમાં દરેક નાટક મંડળીમાં ખ્યાતનામ હતી. તેના મુખ્ય નાટકો હતા, 'લૈલા-મજનુ', અને 'શીરીં ફરહાદ' હતાં. જેમાં તે મુખ્યત્વે લૈલા અને શીરીંનું પાત્ર

ભજવતી. ઇ.સ.૧૯૪૩ માં જીયા અઝીમ 'આબાદી'એ 'ધી ખટાઉ આલ્ફ્રેડ થિયેટ્રિકલ કંપની' માટે 'પહલી ઠોકર' નામનું નાટક રચ્યું જે મુંબઇમાં ભજવાયુ ત્યારે તેમાં આવતી 'સુંદરી'ની ભૂમિકા કજ્જનબાઇ ભજવતી જ્યારે 'કમલા'ની ભૂમિકા સરસ્વતીદેવી ભજવતી હતી. વળી 'નિશાના'નામના નાટકમાં કજ્જનબાઇએ 'રુપા'ની તેમજ સરસ્વતીદેવીએ 'શોભા'ની ભૂમિકા ભજવી હતી.

- પેશન્સ કપૂર નામની એક સ્ત્રી અભિનેત્રીએ તેની કારકિર્દી પારસી એલફિન્સ્ટન કલબ'થી શરુ કરી અને કોરેંથિયનના ઉપક્રમે ભજવાયેલ નાટકોમાં પણ સ્ત્રી પાત્ર ભજવતી હતી.'ભારતીય બાલક'નામના નાટકમાં તેણે હાસ્ય અભિનેત્રીનું પાત્ર ભજવ્યું હતું. 'દિલકી પ્યાસ'માં મુખ્ય અભિનેત્રી બન્યા બાદ 'વીર-અભિમન્યુ'નાટકમાં ઉત્તરાના રુપમાં તે ખૂબજ ખ્યાતનામ બની ગઇ હતી.૧૭ 'માદન થિયેટર્સ'ના ઉપક્રમે ભજવાયેલ નાટકમાં પણ તેણે 'મુખ્ય અભિનેતી તરીકે ભાગ ભજવ્યો હતો. 'આલ્ફ્રેડ નાટક મંડળી'માં અનેક સ્ત્રી અભિનેત્રીઓ આવી જતી રહી જેમાં લીલાબાઇ નામની નર્તકી ઉપરાંત સુશીલાબાઇ રોશનઆરા આદિ મુખ્ય અભિનેત્રીઓ પણ આવી ગઇ હતી. રામદુલારી નામની એક ગાયિકા કોરોનેશન થિયેટર્સમાં મુખ્ય અભિનેત્રી તરીકે કાર્ય કરતી હતી જે સુંદર ગાયિકા પણ હતી. પાછળથી આ અભિનેત્રી 'પારસી મિનર્વા થિયેટ્રિકલ કંપની'માં દેખાઇ હતી. આ ઉપરાંત જાહાંગીરજી કાવસજી ખટાઉની નાટક મંડળીમાં ધંધાદારી નર્તકીઓ ભાગ ભજવતી હતી. આ મંડળીમાં શરીફાબાઇ નામની એક સ્ત્રી અભિનેત્રીએ પુરુષ પાત્ર પણ ભજવ્યું હતું.૧૮

દાદાભાઇ પટેલે હૈદરાબાદની નર્તકીઓ દ્વારા પ્રયોજેલ રંગભૂમિપર સ્ત્રી પાત્રના પ્રવેશનો પ્રયોગ તત્કાલીન ચર્ચાસ્પદ અને ઉપેક્ષિત બન્યો હતો છતાં તે ઉલ્લેખનીય એટલા માટે છે કે પાછળથી અનેક સ્ત્રી કલાકારોએ હિંમત ધરી રંગભૂમિને વિભૂષિત કરી. આના પરિણામ રુપે આજે રંગભૂમિ પર મધ્યમવર્ગ અને ઉચ્ચવર્ગની સ્ત્રીઓ રંગભૂમિ પર પોતાની કળા દર્શાવી પ્રદર્શિત કરી શકે છે. રંગભૂમિ પર સ્ત્રી પાત્રનો પ્રવેશ કરવાનો ફાળો પારસીઓના ફાળેજ જાય છે. આ પ્રયોગને પરિણામે તત્કાલીન સામાજિક સ્થિતિને કારણે સમાજ દ્વારા ઉપેક્ષિત થઇ, નિંદા દ્વારા બદનામ થઇ, અભિનેત્રીઓ દ્વારા હેરાન-પરેશાન થઇ, આર્થિક રીતે ઘણીવાર નુકશાન ભોગવી, વ્યકિગત તેમજ સંસ્થાગત વેર-ઝેરથી ભરપૂર વાતાવરણમાં આ પ્રયોગ કરી સર્વવિઘ્નોમાં ટકાવી રાખવા સર્વસ્વ ગૂમાવી બેસતાં હતાં. આ પ્રયોગને ટકાવી ઉત્તરોત્તર વિકાસ સાધવા માટેની તેમની ધીરજ બુધ્ધિ અને શકિતને પરિણામે આ સાહસિક કિન્તુ યશસ્વી પ્રયોગના મીઠા ફળ આજે રંગભૂમિ પર ઉતરી રહયા છે તેમ કહીશ તો અનુચિત નહીં ગણાય.

થિયેટર - નાટકશાળા

ભારતમાં અંગ્રેજોના સાઢા ત્રણસો વરસના શાસન દરમ્યાન તેમણે નાટક અને રંગભૂમિને જોઇએ તેટલું પ્રોત્સાહન આપ્યું નહી. તેમ છતાં 'જેમ્સ ડગ્લાસ'ના 'બોમ્બે એન્ડ વેસ્ટર્ન ઇન્ડીયા' ભાગ-૧ ના પૃ.૧૪૧ પર લખ્યું છે તે પ્રમાણે ઇ.સ.૧૬૦૦ થી ૧૭૫૦ સુધી અંગ્રેજોએ તેમના માટે નાટકો ભજવ્યા હશે અને તે નાટકોની ભજવણી માટે એકાદ થિયેટર તો હશેજ કે જ્યાં નાટકો ભજવાતા હશે. રંગભૂમિના ઇતિહાસમાં થિયેટરની ચઢતી-પડતીએ મહત્વનો ભાગ ભજવ્યો હોવાને કારણે તેની નોંધ અત્રે ઉલ્લેખનીય બની રહે છે.

બોમ્બે થિયેટર :

આ થિયેટરની સ્થાપના ઇ.સ.૧૭૭૬માં થઇ હતી જેના મેનેજર તરીકે વિલિયમ ન્યુનહમે ૨૦ વર્ષ સુધી સેવા આપી હતી.[૧૯] આ થિયેટરની સ્થાપના પ્રજા દ્વારા પૈસા ઉઘરાવી કરવામાં આવી હતી. આ થિયેટરમાં કુલ ૬૦૦ પ્રેક્ષકો બેસી શકે તેવી વ્યવસ્થા હતી. થિયેટરના સમારકામ માટે ૧૪૦૦૦ રુપીયા ભેગા કરવામાં આવ્યા પણ ખર્ચ રુ.૧૯૦૦૦ નો થતાં ફાબર્સ એન્ડ કું.પાસે વ્યાજે પૈસા લેવામાં આવ્યા હતાં. જે પાછળથી મુદ્દલ કરતાં બમણા થતાં ઇ.સ.૧૮૩૫માં ૩૦ સપ્ટેમ્બરના રોજ જમશેદજી જીજીભાઇને ૫૦૦૦૦રૂ।માં વેચી દેવામાં આવ્યુ કિંતુ વાસ્તવમાં તેને ખરીદનાર બમનજી હોરમસજી હતા. આ થિયેટરના વ્યવસ્થાપકોમાં ફ્રાંસિસ વાર્ડન, રિચર્ડ લૂરન, હ્યુજજી, મેડલીન, ઓ વુડ હાઉસ, કેપ્ટન હાંકિસ અને વિલિયમ ન્યુનહામના નામ ઉલ્લેખનીય છે.[૨૦]

ગ્રાન્ટરોડ થિયેટર :

'બોમ્બે થિયેટર'નું વિસર્જન થયા બાદ તેની કમિટીના પ્રયત્નોથી સરકારે ૧૮૮૭૦ રુપીયા થિયેટર બાંધવા માટે આપ્યા.ઇ.સ. ૧૮૪૨માં ૬ જાન્યુઆરીના દિવસે શેરિફને ટાઉન હોલમાં એક સભાનું આયોજન કર્યુ જેમા જગન્નાથ શંકરશેઠે પોતાની ૩૦૦ ગજ જમીન દાન તરીકે આપી દિધી. સરકાર તરફથી મળેલ રુ.૧૮૮૭૦ ઉપરાંત બીજા રુપીયા ઉઘરાવી ઇ.સ.૧૮૪૮ ની ૧૦ મી ફેબ્રુઆરીના રોજ આ થિયેટરનું ઉદ્ઘાટન થયું હતું. આ થિયેટરમાં ગેસલાઇટ તેમજ બોકસમા પંખાની વ્યવસ્થા કરવામા આવી હતી. તેના ટિકિટના દરમાં બોકસ-૫ રુપીયા, ટોલ્સ-૩ રુપીયા જ્યારે પિટના ૨/રુપીયા હતા. શ્રી ધનજીભાઇ લખે છે તે પ્રમાણે 'શંકરશેઠની આ નાટકશાળા ખરેખર એક બાદશાહી મકાન હતું. બહારથી તે એક ગંજાવર કીલ્લા જેવી રચનાવાળું દુખાતું હતું. મગર અંદરથી તેની બે માળની રચના એવી હતી કે અંદર બેસી કોઇ પણ ઠેકાણેથી નાટક જોનારને સહેજબી ફરિયાદ કરવી પડતી નહી. એ ભાગ્યશાળી નાટકશાળામાં મુંબઇના તે વખતના ગવરનરો, કમાન્ડર

ઇન-ચીફો શેરીફો અને કમીશ્નરો વિગેરે જુદી જુદી નાટક ટોળીઓને પોતાની હાજરીથી નવાજી નાંખેલી.[૨૧] આ થિયેટર ઇ.સ.૧૮૫૫ માં ૨૯ ઓગસ્ટે લીલામથી વેચાતા જગન્નાથ શંકરશેઠે ૬૦૦૫ રુપીયા આપી પોતાની માલિકી હેઠળ લીધું હતું જે ઇ.સ.૧૮૮૫ સુધી તેમના કુટુંબીજનોના હસ્તક રહયું હતું. ગ્રાન્ટરોડ થિયેટર ઉપરાંત તે જગન્નાથ શેઠની નાટકશાળા તેમજ રોયલ થિયેટરના નામે પણ ઓળખાતુ. પારસી નાટક મંડળીઓ ઉપરાંત ઇટાલીયન ઓપેરા કું. દેવ કારસનની કું, મેડમ કારલોટા કાસ્કાની કું., જનરલ ટોમ થંબ આદિ એ પણ પોતાની કળા દર્શાવી કીર્તિ અને કલદાર પ્રાપ્ત કર્યા હતાં. લગભગ પાંચ દાયકાની તેની હયાતી બાદ આ નાટકશાળામાં અનેક પારસી નાટક મંડળીઓએ હજારો નાટકો સફળતાપૂર્વક ભજવ્યાં. પારસી રંગભૂમિના ઉત્થાનમાં આ થિયેટર અત્યંત ઉલ્લેખનીય ફાળો આપ્યો હતો પણ અંતે આ નાટકશાળાનો અત્યંત કરુણ રકાસ થયો હતો. ઇ.સ.૧૮૮૫ પછી તેની હસ્તી લાંબી ટકી શકી નહો અને અંતે આટાં ઘંટી અને પાઉં બનાવવાની બેકરીમાં પરિવર્તિત થઇ ગઇ.

ગેઇટી થિયેટર

ઇ.સ.૧૮૭૯ ની ૬ ડિસેમ્બરના દિવસે સરકાર પાસે જમીન પ્રાપ્ત કરી કુંવરજી નાઝરે બંધાવેલ 'ગેઇટી થિયેટર'નુ ઉદ્દઘાટન થયુ હતું. તત્કાલીન રાજયપાલ સર રિચાર્ડ ટેંપલના ઉત્સાહનું તે પ્રતીક હતું. આજ થિયેટરમાં ડાહયાભાઇ ધોળશાજીએ મુંબઇ ગુજરાતી નાટક મંડળી'ના ઉપક્રમે અનેક ગુજરાતી નાટકો ભજવ્યા હતાં. આ થિયેટરનો રંગમંચ ખૂબ લાંબો-પહોળો હતો. ઇ.સ.૧૮૮૧ પહેલાં તેમાં માત્ર અંગ્રેજી નાટકોજ ભજવવામાં આવતાં પરિણામે યુરોપિયનો તેને 'યૂરોપિયન થિયેટર'ના નામથી ઓળખાવતાં. કિન્તુ પાછળથી તે ભારતીય નાટકો માટે પણ ખુલ્લુ મૂકવામા આવ્યું હતું. સ.ઇ.સ.૧૮૮૨ ના પ્રથમ સપ્તાહમાં વિદ્યુત પ્રકાશ યોજનાનો પ્રારંભ થતાં નાટકમા પ્રકાશ સંયોજનની નૂતન ટેકનિક માટે એક સુંદર સુવિધા ઉપસ્થિત થઇ. આજે થિયેટર 'કેપીટલ સીનેમા'ના નામે એજ સ્થાને મુંબઇની જનતાનુ મનોરંજન કરે છે.

નોવેલ્ટી થિયેટર

ઇ.સ.૧૮૮૭ માં ખુરશેદજી બાલીવાલા અને ડોસાભાઇ મગોલે તે બંધાવી હતી તેનો રંગમંચ ૯૦ ફુટ પહોળો અને ૬૫ ફુટ લાંબો હતો. આ થિયેટરમાં ૧૪૦૦ પ્રેક્ષકો બેસે તેવી વ્યવસ્થા કરવામા આવી હતી. બોરીબન્દર સ્ટેશનની સામે પતરાની આ બનાવેલી નાટકશાળાને તોડી એક્સેલસિયર થિયેટર આ જગ્યા પરજ બાંધવામાં આવ્યુ.

એકસેલસિયર થિયેટર

ઇ.સ.૧૯૦૯ મા લોર્ડ તેમજ લેડી મિન્ટોએ આ થિયેટરનું ઉદ્દ્ઘાટન કર્યું હતું. આ થિયેટરમાં પંદરસો પ્રેક્ષકો બેસી શકે તેવી વ્યવસ્થા હતી. એમ્પાયર તેમજ એકસેલસિયર થિયેટર બન્નેની બાંધણી શેઠ પાલનજી રતનજી કોન્ટ્રાકટરે કરી હતી. શ્રી ખુરશેદજી બાલીવાલા દ્વારા આ થિયેટરમાં નાટય ભજવણી શરુ થઇ હતી. આ થિયેટરની માલિકી સીટી ઓફ બોમ્બે બીલ્ડીંગ્સની હતી. રંગભૂમિના ઉત્થાનકાળમાં જયારે નાટયગૃહોની ખૂબજ અછત વર્તાતી હતી ત્યારે આ થિયેટરનું યોગદાન, મહત્વપૂર્ણ બની રહે છે. ઇ.સ.૧૯૧૧-૧૨ કૉલોનેલો નામના ઇટાલીયન થકી આ થિયેટર સિનેમાગૃહમાં બદલાઇ ગયુ જેમાં 'મેલડી ઓફ લવ' નામનું પ્રથમ બોલપટ બનાડવામાં આવ્યું હતું. ત્યારબાદ તે થિયેટર પર શ્રી જમશેદજી માદનની માલિકી પવર્તતી હતી જે ઇ.સ.૧૯૪૬માં 'વેસ્ટર્ન ઇન્ડીયા થિયેટર લિમિટેડ'ના અધિકાર હેઠળ જતું રહયું.આજે આ થિયેટરના સ્થાન પર એક ભવ્ય ઇમારત અને સિનેમાગૃહ જોવા મળે છે.

એમ્પાયર થિયેટર

આ થિયેટરનું ઉદ્દ્ઘાટન ઇ.સ.૧૯૦૭માં શ્રી ઓવેનડનના હસ્તે થયુ હતું અને ખુરશેદજી બાલીવાલાએ ત્યારે નાટક ભજવ્યું હતું.[૨૨] જયારે ફીરોઝઘર તેમના 'પારસી નાટક તખ્તો'નામના પુસ્તકમાં લખે છે તે પ્રમાણે '૧૦૦૦ આદમીઓ બેસી શકે એવી સર્વ સગવડો સાથેની અપ-ટુ-ડેટ થિયેટર ૧૯૦૮ માં બોમ્બે ઇમપ્રુવમેન્ટના ટ્રસ્ટના પ્રમુખ મો.ડને ખુલ્લી મુકી હતી.[૨૩] આ થિયેટરમાં અનેક પારસી તેમજ ગુજરાતી નાટક મંડળીઓએ નાટક ભજવ્યા હતાં. પાછળથી તે સિનેમાગૃહમાં બદલાઇ ગયુ હતું અને તેમાં 'વેગાબોન્ડ કીંગ' નામનું પહેલુ ચિત્ર બનાવવામાં આવ્યું હતું. ઇ.સ.૧૯૪૮માં શ્રી કેખશરુ મોદીએ તેને અધતન ઢબે બાંધી ખુલ્લુ મૂકયું હતું.

માદન થિયેટર્સ

કલકત્તાની માદન થિયેટર્સ કંપની લિમિટેડના માલિકીપણા હેઠળ ઘણી બધી નાટક મંડળીઓ કાર્ય કરતી હતી. આ સંસ્થાના માલિક હતાં જમશેદજી ફરામજી માદન. પારસી ઇમ્પીરિયલ નાટક મંડળી, એલફિન્સ્ટન આલ્ફ્રેડ આદિ નાટક મંડળીઓની સ્થિતિ નિર્બળ થતાં તેનું સંચાલન ઉત્તરકાળમાં માદન થિયેટર્સ દ્વારા થતું રહયું હતું. ઉપર્યુકત નાટક મંડળીઓ માદન થિયેટર્સ દ્વારા સંચાલિત થતી હોવા છતાં તેનું પોતાનુ સ્વયં નામ-રુપ ટકાવી રાખીને

નાટયના પ્રયોગો કરતી રહી હતી. આ મશહુર નાટક મંડળીઓનું સંચાલન માદન થિયેટર્સ દ્વારા સંચાલિત થયું ત્યારે પં.નારાયણપ્રસાદ 'બેતાબ', આગા હશ્ર 'કાશ્મીરી', હરિકૃષ્ણ 'જૌહર', તુલસીદાસ 'શૈદા,' સૈયદ કાજિમ હુસેન આદિ નાટકકારો માદન થિયેટર્સ માટે નાટકો લખતા હતાં. પાછળથી રાધેશ્યામ કથાવચક પણ માદન થિયેટર્સ માટે લખતા હતાં અને ઈ.સ.૧૯૩૨મા તેમનું 'શકુંતલા'નામનું નાટક માદન થિયેટર્સના ઉપક્રમે ભજવાયું હતું. 'શકુંતલા'નાટક પછી ઈ.સ.૧૯૩૩મા રાધેશ્યામનું 'મહર્ષિ વાલ્મિકી' નાટક ભજવાયું હતું.

માદન થિયેટર્સના ઉપક્રમે ભજવાતા નાટકોમાં સ્ત્રી પાત્રની ભૂમિકાઓ સ્ત્રી પાત્ર દ્વારા ભજવાતી. મિસ કજ્જન, શરીફા, પેશેંસ કપુર અને અંગ્રેજ મહિલાઓ પણ આ થિયેટર્સમાં કામ કરતી હતી.[૨૪] પારસી રંગભૂમિના ઇતિહાસમાં માદન થિયેટર્સનું અનન્ય પ્રદાન એ કે નિર્બળ થયેલ કંપનીઓને વેચાણી રાખ્યા બાદ પણ તેના નિજી અસ્તિત્વને જાળવી રાખી નાટય પ્રયોગોની પરંપરા ચાલુ રાખી

પ્રિન્સેસ થિયેટર

ભાંગવાડીના નામે ઓળખાયેલ આ થિયેટર કાલબાદેવી રોડ પર આવેલું છે. મુંબઇના ઇમ્પીરિયલ સીનેમાના માલિક ગોરધનદાસ શેઠે તે બંધાવ્યું હતું અને પાછળથી તેના માલિક બન્યા શેઠ ધરમસી મુળરાજ ખટાઉ. આ થિયેટરની રંગભૂમિ ૪૦ ફુટ પહોળી, ૫૬ ફુટ લાંબી અને ૨૪ ફુટ ઉંચી છે. દેશી નાટક સમાજ તેમજ અને ગુજરાતી નાટક મંડળીઓ અહીંયાજ પોતાના નાટકો વિશેષ ભજવતી હતી.

વિકટોરિયા થિયેટર

શ્રી કેખશરુ કાબરાજી 'વિકટોરિયા નાટક મંડળી' છોડી ચાલ્યો જતાં તેના ચાર માલિકોને જગન્નાથ શંકરશેઠની નાટકશાળામાં ભાડા ભરી નાટકો ભજવવાને બદલે પોતાનું થિયેટર બાંધવાનો વિચાર આવતાં તેમણે વિકટોરિયા થિયેટર બંધાવ્યું. પતરાંની બંધાવેલી આ નાટકશાળામાજ પાછળથી 'વિકટોરિયા નાટક મંડળી'ના નાટકો ભજવવામાં આવતા. વિકટોરિયા નાટક મંડળી જ્યારે મુંબઇ બહાર પ્રવાસો યોજતી ત્યારે તે થિયેટર અન્ય નાટક મંડળીઓને ભાડે આપવામાં આવતું. 'ગ્રાંટરોડના નાકા ઉપર આવેલી જમીન કે જે ઉપર ૧૮૬૯ સાલમાં વિકટોરિયા થિયેટર બાંધવામાં આવ્યું હતું.'[૨૫] આ નાટકશાળાની કારોબારી કમિટિમાં શેઠ સોરાબજી બંગાળી, શેઠ ડોસાભાઇ કરાકા આદિ મુંબઇના પ્રતિષ્ઠિત ગૃહસ્થો પોતાની સેવાઓ આપતા હતાં. 'વિકટોરિયા

થિયેટર બંધાવતી વખતે સારા નાટયગૃહનો નકશો હોવા છતાં 'રીપન થિયેટર'ને અનુસરી તેના જેવીજ નાટકશાળાનું નિર્માણ કર્યું જેના કારણે તે વખતે 'ઘોડા બાંધવાનો તબેલો' આદિ ટીકાઓ પણ તેના પર વરસાવવામાં આવી હતી. આ નાટકશાળામા સૌ પ્રથમ એદલજી ખોરી કૃત 'રુસ્તમ સોહરાબ' નામનું નાટક ભજવાયું હતુ જેમા રુસ્તમનું પાત્ર દાદાભાઇ ઠુંઠી ભજવતાં હતાં.

હિન્દી થિયેટર

વિકટોરિયા નાટક મંડળી છોડયા બાદ દાદાભાઇ ઠુંઠીએ 'હિન્દી નાટક મંડળી'ની સ્થાપના કરી અને ગ્રાન્ટરોડ પર એક પોતાની સાદી નાટકશાળા બાંધી તેનું નામ 'હિન્દી થિયેટર' રાખવામાં આવ્યું. આજ થિયેટરમાં તેમણે હીરજીભાઇ ખંભાતા 'આબે ઇબ્લીસ'નામનું નાટક ભજવ્યુ, અને હીરજીભાઇએ જાતેજ તેમાં પાત્ર ભજવ્યું હતુ. આ ઉપરાંત 'બેનઝીર બદરેમુનીર', 'ફરીદુન' નામના નાટકમાં યાંત્રીક દેખાવ પણ આજ નાટકમાં બતાડી મુંબઇના પ્રેક્ષકોને આશ્ચર્યચકિત કરી દેવામાં આવ્યા હતા.

બાલીવાલા ગ્રાન્ડ થિયેટર

મુંબઇના પોલીસ કમીશ્નરે ઇ.સ.૧૯૦૭માં ખુલ્લુ મૂકયું હતું જેના પ્રેરક હતાં શ્રી ખુરશેદજી બાલીવાલા. આ થિયેટર પ્રેક્ષકોને ખૂબજ પ્રિય થિયેટર તરીકે ઓળખાયું હતું. ઇ.સ.૧૯૧૩માં ખુરશેદજી બાલીવાલાના મૃત્યુ પછી તેનું સંચાલન તત્કાલીન બાલીવાલા નાટક મંડળીના સંચાલકોએ કર્યું હતુ. અંતે ઇ.સ૱૧૯૪૭ સુધી તે નાટકશાળા તરીકે ઉપયોગી થતું રહયું અને અંતે સીનેમામાં ફેરવાઇ જતાં તે 'દોલત સીનેમા' તરીકે ઓળખાયું. આ ઉપરાંત યુરોપિયન સૈનીકો દ્વારા બંધાયેલ 'એપોલો થિયેટર' કુંવરજી નાઝરે બંધાવેલ 'એલફિન્સ્ટન થિયેટર'જેની બેઠક વ્યવસ્થા આરામદાયક હતી. પ્રકાશ-યોજના, ડ્રોપસીન નવાં સીન-સીનરીને કારણે તે મુંબઇના પ્રેક્ષકોનું આકર્ષક કેન્દ્ર બની રહી હતી. આ થિયેટરમાં સ્ત્રીઓ તેમજ ફેમિલી માટે ખાસ બેસવાની વ્યવસ્થા પણ કરવામાં આવી હતી. વળી માટુંગા પાસે 'આર્ટિલરી થિયેટર' પણ ૧૯મી સદીના પ્રારંભમાં અસ્તિત્વ ધરાવતું હતું.

મુંબઇ નગરીની તત્કાલીન નાટકશાળાઓની આ સ્થિતિ હતી તેમ છતાં કેટલીય નાટક મંડળીઓ નાટક ભજવવા માટે નાટકશાળાને મળવાને કારણે બંધ પડી ગઇ હતી તે નગ્ન સત્ય પણ સર્વએ સ્વીકાર કરવું રહયું. અલબત્ત આ નાટકશાળાઓની બાંધણી પરત્વે સભાનતા દેખાતી નથી. પરિણામે નાટકશાળાઓ તબેલાનું પ્રતીક બની રહેતી. નાટકશાળા અંગે શ્રી ચંદ્રવદન મહેતા

લખે છે : 'નાટકશાળા બાંધવા નીકળનારા મનફાવે તેમ ચાર દિવાલના ઓઠા ઉભાં કરી તબેલા યા તાવદાનો બાંધી નાંખી છે. એમાંની સગવડ અગવડની કશી વિચારણાં કરતાંજ નથી.'... નાટકશાળા વિના નાટકોની પ્રવૃત્તિ વિચારવી એ ઘોડા આગળ ગાડી મૂકવા જેવી વાત છે.'[૨૭] ઉપરોક્ત કથનના સંદર્ભમાં એટલું અવશ્ય છે કે પારસી કંપનીના માલિક તેમજ કલાકારોએ નાટકશાળાની બાંધણીથી માંડી તેના ઉત્તરોત્તર વિકાસ માટે યોગ્ય પગલાં ભર્યાં હોત તો કદાચ પારસી રંગભૂમિનું ચિત્ર કાંઇ જુદુજ હોત.

પારસી રંગભૂમિના વિકાસમાં આ બધાજ 'પરિબળોનું સમાન મહત્વ એટલા માટે ગણી શકાય કે તે બધાના સમગ્ર વિનિયોગ બાદજ આખાય થિયેટરનું એક સુવ્યવસ્થિત રુપ નિર્મિત થયું. આ સ્વરુપ ગૂંથનમાં પ્રત્યેક યત્કિંચિત્ પરિબળનો પ્રદાનનો એટલા માટે અનુપસ્થિતિથી પણ પારસી થિયેટરની અપૂર્ણતા વર્તાયા વિના રહી ના શકે. અલબત્ત તેમનો વૈયક્તિક સ્વરુપબંધની પણ કેટલીક મર્યાદાઓ હતી જે થિયેટરના વિકાસમાં બાધરુપ હોવા છતાં તત્કાલીન નાટક અને રંગભૂમિની સ્થિતિ જોતાં તેમજ પરિસ્થિતિ પર દૃષ્ટિપાત કરતાં સ્વાભાવિક ગણીએ તો અનુચિત નહી ગણાય.

X X X X X X
X X X X
X X X X
X X
X X
X
X

પ્ર ક ર ણ - ૭

સં દ ર્ભ ગ્રં થ - સૂ ચિ

૧.	મદ્રાસ યુનિવર્સિટી જનરલ સેકશન ૧ એ, વોલ્યુમ ૨૯ જુલાઇ ૧૯૫૭		
૨.	પારસી નાટક તખ્તો	ફીરોઝગર	પૃ.૫૧
૩.	પારસી નાટક તખ્તાની તવારિખ	ડો.ધનજીભાઇ પટેલ	પૃ.૧૧૯
૪.	મ્હારો નાટકી અનુભવ	ડો.જહાંગીર ખંભાતા	પૃ.૪૭
૫.	મ્હારો નાટકી અનુભવ	જહાંગીર ખંભાતા	પૃ.૪૭
૬.	અભિનય પંથે	અમૃત જાની	પૃ.૩૦૮
૭.	ગુજરાતી નાટક ઉદ્‌ભવ અને વિકાસ	ડો.મહેશ ચોકસી	
૮.	પારસી નાટક તખ્તાની તવારિખ	ડો.ધનજીભાઇ પટેલ	પૃ.૪૧૨
૯.	પારસી નાટક તખ્તાની તવારિખ	ડો.ધનજીભાઇ પટેલ	પૃ.૧૮૧
૧૦.	પારસી હિન્દી રંગમંચ	ડો.લક્ષ્મીનારાયણલાલ	પૃ.૧૩૪
૧૧.	પારસી હિન્દી રંગમંચ	ડો.લક્ષ્મીનારાયણલાલ	પૃ.૧૩૪
૧૨.	પારસી નાટક તખ્તાની તવારિખ	ડો.ધનજીભાઇ પટેલ	પૃ.૧૮૧
૧૩.	સંદેશ 'દૈનિક' ૫ મી જાન્યુઆરી ઈ.સ.૧૯૩૭		પૃ.૬
૧૪.	અભિનય પંથે	અમૃત જાની	પૃ.૨૯૧
૧૫.	પારસી નાટક તખ્તાની તવારિખ	ડો.ધનજીભાઇ પટેલ	પૃ.૧૮૨
૧૬.	અભિનય પંથે	અમૃતા જાની	પૃ.૧૯૩
૧૭.	પારસી હિન્દી રંગમંચ	ડો.લક્ષ્મીનારાયણલાલ	પૃ.૧૩૫
૧૮.	હિન્દી રંગમંચ કા ઇતિહાસ	ડો.ચન્દુલાલ દુબે	પૃ.૧૫૫
૧૯.	ઉર્દૂ થિયેટર ભા.૧	ડો.નામી	પૃ.૧૫૬
૨૦.	હિન્દી રંગમંચ ઔર પં.નારાયણપ્રસાદ 'બેતાબ'	ડો.વિધાવતી નમ્ર	પૃ.૮૯
૨૧.	પારસી નાટક તખ્તાની તવારિખ	ડો.ધનજીભાઇ પટેલ	પૃ.૩૩૬
૨૨.	હિન્દી રંગમંચ ઔર પં.નારાયણપ્રસાદ	ડો.વિધાવતી નમ્ર	પૃ.૯૨
૨૩.	પારસી નાટક તખ્તો	ફીરોઝગર	પૃ.૨૨
૨૪.	નાગરી પત્રિકા ૧૯૩૯ માર્ચ-એપ્રિલ	ડો.અજ્ઞાત	પૃ.૧૦૮
૨૫.	પારસી નાટક તખ્તાની તવારિખ	ડો.ધનજીભાઇ પટેલ	પૃ.૯૮
૨૬.	પ્રતાપ-નાટય વિશેષાંક 'નાટકશાળા' ફેબ્રુઆરી ૧૯૬૧.	લે.ચંદ્રવદન મહેતા	પૃ.૯