

# બંગાળી સાહિત્યના ઇતિહાસની રૂપરેખા

લેખક  
સુકુમાર સેન



સાહિત્ય અકાદેમી, નવી દિલ્હી

# બંગાળી સાહિત્યના ઇતિહાસની રૂપરેખા

લેખક

સુકુમાર સેન

ભૂમિકા

જવાહરલાલ નેહરુ

અનુવાદક

ભોળાભાઈ પટેલ



સાહિત્ય અકાદેમી, નવી દિલ્હી

**Bangali Sahityana Itihasani Rooprekha.** (बंगाली साहित्यना इतिहासनी रूपरेखा): Gujarati translation by Bholabhai Patel of Sukumar Sen's History of Bengali Literature. Sahitya Akademi (1982 ). Price

© Sahitya Akademi 1982

प्रथम आवृत्ति : १९८२

प्रकाशक :

साहित्य अकादेमी

३५, किरोड़ी रोड,

नवी दिल्ली-११० ००१

प्रादेशिक कार्यालय :

१७२, मु'अर्र मराठी ग्रंथसंग्रहालय मार्ग

दादर, मु'अर्र ४०० ०१४

२८, ओल्डम रोड, मद्रास ६०० ०१८

प्लॉक ५/बी, रवीन्द्र सरोवर स्टेडियम

कलकत्ता ७०० ०२६

मुद्रक :

राकेश के. देसाई

चंद्रिका प्रिन्टरी

भिरनपुर रोड

अमदावाद — ३८० ००१

इन्त : २०५७८

## ભૂમિકા

ધણા મહિનાઓ પહેલાં પ્રોફેસર સુકુમાર સેને બંગાળી સાહિત્યના ઇતિહાસ પરના તેમના પુસ્તકની પ્રુફકોપી મને મોકલી અને તેની ભૂમિકા લખવા કહ્યું. મારો તાત્કાલિક પ્રતિભાવ આ દરખાસ્તની તરફેણમાં નહોતો. બંગાળી સાહિત્ય વિષે બહુ ઓછું જાણવા છતાં એક વિદ્વાનના પુસ્તકની ભૂમિકા લખવાની ઘૃષ્ટતા કરવી એ મને ખેંચદંખી લાગેલી.

પરંતુ તે સાથે તેના વિષયથી ખેંચાયો, અને આપણા એક મહાન સાહિત્ય વિષે કશુંક જાણવાને ઇતેજાર થયો. મેં પ્રોફેસર સુકુમાર સેનની પ્રુફકોપી મારી પાસે રાખી. પ્રવાસમાં જ્યાં જ્યાં જતો ત્યાં તે સાથે લઈ જતો અને જ્યારે જ્યારે સમય મળતો ત્યારે તેમાં અવગાહન કરતો. આમ મહિનાઓ વીતી ગયા. હું પ્રોફેસર સેન અને જેના કાર્યક્રમના એક ભાગ રૂપે આ ગ્રંથ લખાયો છે તે સાહિત્ય અકાદેમી પ્રત્યે ક્ષમાપ્રાર્થી છું.

ભારતની આપણી જુદી જુદી ભાષાઓના સાહિત્યનાં ઐતિહાસિક અધ્યયનો પ્રકટ કરવાની યોજના કરવી એ સાહિત્ય અકાદેમીનો એક ઉત્તમ વિચાર હતો. સાહિત્ય અકાદેમીનું એક મુખ્ય કાર્ય ભારતની આ તમામ મહાન ભાષાઓને પ્રોત્સાહન આપવાનું અને તેમને એકબીજાની નજીક લાવવાનું છે. તેમનાં મૂળ અને સ્રોત લગભગ એક સરખાં છે અને જે માનસિક આબોહવામાં તેઓ વિકાસ પામી છે, તે પણ એક સરખી જ છે. એ તમામે પાશ્ચાત્ય વિચાર અને અસરના એક જ જાતના પ્રભાવનો મુકાબલો કરવો પડ્યો છે. અલગ હૃદય લેવા છતાં દક્ષિણની ભાષાઓ સુધ્ધાં એ જ પરિસ્થિતિમાં વિકસી છે. એટલે એવું કહી શકાય કે આ મહાન ભાષાઓમાંથી એકે ભારતના કોઈ એક ભાગની નથી, પણ તે તત્ત્વતઃ ભારતીય ભાષા છે, જે આ દેશનાં ચિંતન, સંસ્કૃતિ અને વિકાસનું તેનાં વિવિધ સ્વરૂપોમાં પ્રતિનિધિત્વ કરે છે.



આપણી વિવિધ ભાષાઓના સાહિત્યનો પ્રત્યક્ષ પરિચય કેળવવાનું આપણામાંના ઘણા માટે શક્ય નથી. પરંતુ પોતાને શિક્ષિત કહેવડાવતી ભારતની પ્રત્યેક વ્યક્તિ પોતાની માતૃભાષા ઉપરાંત ખીજી ભાષાઓ વિષે થોડીઘણી જાણ મેળવી લે તે ઇચ્છવા યોગ્ય છે. તે તે ભાષાઓમાં લખાયેલાં પ્રશિષ્ટ અને પ્રસિદ્ધ પુસ્તકોનો તેને પરિચય હોવો જોઈએ અને એ રીતે તેણે ભારતીય સંસ્કૃતિના વિશાળ અને અનેકમુખી આધારોને આત્મસાત કરવા જોઈએ.

આ પ્રક્રિયામાં મદદ કરવા માટે, સાહિત્ય અકાદેમી આપણી દરેક ભાષાનાં જાણીતાં પુસ્તકોના ખીજી ભાષાઓમાં અનુવાદ પ્રકાશિત કરે છે, અને તેના કાર્યક્રમના ભાગરૂપે વિવિધ ભારતીય ભાષાઓના સાહિત્યના આ ઇતિહાસો પ્રકટ થઈ રહ્યા છે. આ રીતે અકાદેમી આપણા સાંસ્કૃતિક જ્ઞાનના પાયોને વ્યાપક અને જાંડા કરી રહી છે અને ભારતીય ચિંતન તથા સાહિત્યક પશ્ચાદ્ભૂતી તાત્ત્વિક એકતાનો લોકોને અનુભવ કરાવી રહી છે.

પ્રાચીન કાળમાં સંસ્કૃતે પોતાનાં જાંડાણ, સમૃદ્ધિ અને ભવ્યતાથી આપણી પ્રાદેશિક ભાષાઓ ઉપર પોતાનો વણછો ફેલાવ્યો હતો અને તેમના વિકાસને રૂંધી નાખ્યો હતો. પછી ફારસી પણ કંઈક અંશે આ વિકાસના માર્ગમાં આડે આવી. યુરોપમાં લેટિન ગ્રીકે પણ યુરોપના દેશોની રાષ્ટ્રીય ભાષાઓની બાબતમાં આવો જ ભાગ ભજવ્યો હતો. પુનરુત્થાનના કાળમાં અને તે પછી જ રાષ્ટ્રીય ભાષાઓ ધીરે ધીરે વિકાસ પામવા લાગી. સ્પષ્ટ રીતે જ યુરોપીય ચિંત પર લેટિન અને ગ્રીકની જે પકડ હતી તેની સરખામણીમાં ભારતીય ચિંત પર સંસ્કૃતની પકડ ઘણી વધારે જાંડી હતી. તે અહીંની ભૂમિની નીપજ હતી અને પ્રજાની શ્રદ્ધા, પરંપરા, પુરાણકથાઓ અને દાર્શનિક ભૂમિકા સાથે અંતરંગ રીતે સંકળાયેલી હતી.

આપણી ભાષાઓના પૂર્ણ વિકાસમાં કેમ વિલંબ થયો તે કદાચ આનાથી સમજાશે. તેમ છતાં આપણી આજની ભાષાઓની શરૂઆત કેટલી જૂની છે તે વાત રસપ્રદ અને વિસ્મયકારક છે. અલગત, તમિળ એકદમ જુદી છે અને દૂરના સમય સુધી તે પહોંચે છે. પ્રાકૃત સેનની ચોપડી વાંચતાં વાંચતાં મને પ્રાકૃત અને અપભ્રંશમાંથી બંગાળીના કૃમિક વિકાસની વાતમાં બહુ રસ પડ્યો. અન્ય ભાષાઓના સાહિત્યની જેમ બંગાળીમાં પણ

શરૂઆતમાં આપણને ભક્તિપ્રધાન ઊર્મિ ગીતો અને અગમપંથી રચનાઓ મળે છે, તે પછી આખ્યાન કાવ્યો. પછી સાહિત્યિક ગદ્ય વિકાસ પામે છે, તે પછી નાટક અને છેવટે કથાસાહિત્ય. પ્રૌફેસર સેન ભૂતકાળના લેખકો વિષે ઘણી વિગતો આપે છે. મને જે વાતમાં રસ પડ્યો તે તો અંગાળી ભાષાની હરણુકાળમાં, તેમાંય ખાસ કરીને તેના વત્તેઓએ અંશે નજીકના સમયના વિકાસમાં, જ્યારે તે પાશ્ચાત્ય પ્રભાવોનો હતી. સામનો કરી રહી આ વિકાસ-કથામાં રામમોહન રાય, ઈશ્વરચંદ્ર વિદ્યાસાગર, માઈકેલ મધુસૂદન દત્ત, અંકિમચંદ્ર ચટ્ટોપાધ્યાય, રમેશચંદ્ર દત્ત, શરતચંદ્ર ચટ્ટોપાધ્યાય અને જરા જુદી રીતે કાજી નજ્જુલ ઈસ્લામ શિખરોની જેમ ઊભા છે. પણ તે બધાને અતિક્રમી જતું 'પેલું' અસાધારણ કુટુંબ આવ્યું, જે સાહિત્ય, ચિત્રકળા, સંગીત અને કલાના દરેક ક્ષેત્રમાં મહાન હતું—ઠાકુર કુટુંબ.

અંગાળીની બહાર આપણામાંના ઘણા ખરા માટે રવીન્દ્રનાથ ઠાકુરનું નામ અંગાળી સાહિત્યની ઉચ્ચ સિદ્ધિઓનું લગભગ પર્યાયવાચી છે. મારી પેઢીના માણસો તેમના ઉત્તુંગ વ્યક્તિત્વની અસર નીચે મોટા થયા છે અને સભાન રીતે કે અભાન રીતે તેનાથી ધડાયા છે. આ એક એવો પુરુષ હતો જે ભારતના પ્રાચીન ઋષિની જેમ આપણા પ્રાચીન વૈભવ વારસાનો ઊંડો જાણકાર હતો અને તે સાથે, સામ્પ્રત પ્રયત્નો સાથે કામ પાડતો હતો અને ભવિષ્ય લણી નજર રાખતો હતો. તેણે અંગાળીમાં લખ્યું પણ તેના માનસના વ્યાપને ભારતના કોઈ એક ભાગમાં આંતરી નહીં શકાય. તે મૂળે ભારતીય હતો અને તે સાથે જ તેણે આખી મનુષ્ય જાતિને આથમાં લીધી હતી. તે રાષ્ટ્રીય અને આંતરરાષ્ટ્રીય હતો. તેને મળતાં કે તેણે લખેલું વાંચતાં એક એવી વિરલ લાગણી થતી કે જાણે આપણે માનવીય અનુભવ અને જ્ઞાનના એક જાંચા પર્વતશિખર પાસે ઊભા છીએ.

આટલા મહાન હોવા છતાં રવીન્દ્રનાથ જીવનસંઘર્ષથી ભાગનાર વ્યક્તિ નહોતા. તેમણે જીવનનો સ્વીકાર કર્યો હતો અને તેને ભરપૂરપણે જીવવા માગતા હતા. એક અર્થમાં, તેમની તમામ પ્રવૃત્તિઓ જીવન સાથે સંકળાયેલી હતી. તેમણે એક મિત્રને, લખ્યું હતું તેમ “સત્ય ત્યારે જ શિવ અને પથ્ય બને છે જ્યારે તે કોઈ ને કોઈ રીતે માણસના જીવન સાથે સંકળાય છે.”

પ્રોફેસર સેન જેને સાહિત્યની ભાષા અને બોલચાલની ભાષા વચ્ચેની ખાઈ પર સેતુ રચવાની પ્રક્રિયા તરીકે વર્ણવે છે, તે પ્રક્રિયાને રવીન્દ્રનાથે ખીખ બધા કરતાં કદાચ વધારે ગતિમાન કરી હતી. ભારતના ઘણા લેખકોને એ પાઠ હજી ભણવાનો આકાંક્ષ છે કે મહાન સાહિત્ય લોકોને સમજાવું જોઈએ; એ મિથ્યા પાંડિત્યપૂર્ણ, ગૂઢ અને દુર્બોધ બની રહે તે ન ચાલે.

ભારતીય સાહિત્યોમાં જેમને રસ છે, તે સહુને હું આ પુસ્તક વાંચવાની ભલામણ કરું છું.

સર્કિટ હાઉસ,

દેહરાદૂન.

નવેમ્બર ૧૩, ૧૯૫૯

—જવાહરલાલ નેહરુ

## પ્રાસ્તાવિક

હવે પછીનાં પાનાંમાં મેં અંગાળી ભાષાના ઉદ્ભવથી શરૂ કરી તમામ સાહિત્યિક પ્રવૃત્તિઓનો એક ટૂંકો છતાં તત્ત્વતઃ પૂરો સર્વે આપવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. મારું સીમાબિન્દુ છે ૧૯૪૧નું વર્ષ. તે વર્ષે રવીન્દ્રનાથનું મૃત્યુ થયું હતું અને બીજું વિશ્વયુદ્ધ આપણાં આરણ્યં ખખડાવતું હતું. શરૂઆતનાં પ્રકરણમાં અર્વાચીન ભારતીય આર્ય ભાષાઓ (જેમાંની અંગાળી એક છે તે)ના ભાષાવૈજ્ઞાનિક અને સાહિત્યિક સંબંધો આલેખવામાં આવ્યા છે અને અંગાળી ભાષા તથા લિપિના ઉદ્ભવ તેમ જ વિકાસની રૂપરેખા આપવામાં આવી છે.

આખા પુસ્તકમાં પહેલેથી તે છેલ્લે સુધી નિરૂપણ વસ્તુલક્ષી છે. વળી આ પુસ્તક લખતી વખતે મેં એ વાતને કદી લક્ષ્ય બહાર જવા દીધી નથી કે એ એવા સામાન્ય વાચક માટે છે, જે કદાચ અંગાળી બિલકુલ ન જાણતો હોય.

પુસ્તકની ભૂમિકા લખવા માટે હું સાહિત્ય અકાદેમીના અધ્યક્ષ શ્રી જવાહરલાલ નેહરુનો અત્યંત આભારી છું.

—સુકુમાર સેન

## અનુક્રમ

ભૂમિકા / v

પ્રાસ્તાવિક / ix

૧. ભાષા અને લિપિનો વિકાસ / ૧
૨. પ્રાદેશિક ભાષાસાહિત્યના ઉદયની પૃષ્ઠભૂમિ / ૧૧
૩. આરંભિક કાવ્યરૂપો / ૨૧
૪. પ્રાચીન બંગાળી કવિતા અને અગ્રમઅગ્રાયર / ૨૭
૫. અંધારા સૈકા અને સામ્પ્રદાયિક વિષયોનો આવિર્ભાવ / ૩૬
૬. પંદરમા સૈકાથી સોળમા સૈકાનાં આરંભિક વર્ષો સુધી / ૬૮
૭. ચૈતન્ય અને તેમનો પંથ / ૮૫
૮. સાહિત્યમાં નવી પ્રેરણા / ૯૭
૯. વૈષ્ણવ પદાવલિ અને આખ્યાન કાવ્યો / ૧૦૬
૧૦. રાજ્યાશ્રયની પરંપરા / ૧૨૧
૧૧. ચંડીમંગલ અને મનસામંગલ / ૧૨૭
૧૨. સત્તરમો સૈકા / ૧૪૦
૧૩. આરાકાનના કવિઓ અને પરવતી મુસલમાન લેખકો / ૧૫૮
૧૪. અઠારમો સૈકા / ૧૬૯
૧૫. સાહિત્યિક ગણનો વિકાસ / ૧૮૭
૧૬. પાશ્ચાત્ય રંગભૂમિ અને બંગાળી નાટકના આરંભના દિવસો / ૨૦૦
૧૭. નવી કવિતાના અગ્રદૂત / ૨૧૩
૧૮. માઇકેલ મધુસૂદન દત્ત અને તેમના અનુયાયીઓ / ૨૨૧
૧૯. કથાસાહિત્ય અને બંકિમચંદ્ર ચટ્ટોપાધ્યાય / ૨૩૯
૨૦. રંગભૂમિ / ૨૫૫
૨૧. રોમાન્ટિક કવિઓ / ૨૬૭
૨૨. રવીન્દ્રનાથ ઠાકુર / ૨૮૪
૨૩. વીસમા સૈકાનો આરંભ / ૩૩૭
૨૪. વિશ્વયુદ્ધથી અસહકાર સુધી / ૩૫૦
૨૫. આઝાદીની લડતથી બીજા વિશ્વયુદ્ધ સુધી / ૩૭૧
- સંદર્ભસૂચિ / ૩૯૭
- સૂચિ / ૪૦૧

## પ્રકરણ ૧

### ભાષા અને લિપિનો વિકાસ

અંગાળી ભાષા આર્ય કે ભારત-ઈરાની તરીકે ઓળખાતી ભારત-યુરોપીય ભાષાકુળની છેક પૂર્વની શાખામાંથી ઊતરી આવી છે. તેની સીધી પૂર્વજ તો છે પ્રાકૃત અથવા મધ્યમ ભારતીય આર્ય, જે સંસ્કૃત અથવા પ્રાચીન ભારતીય આર્યમાંથી ઊતરી આવી છે. લગભગ ઈ. સ. પૂર્વે ૫૦૦ સુધી સંસ્કૃત આર્યવર્તની બોલચાલની તેમજ સાહિત્યની ભાષા હતી. તે પછી લગભગ બે હજાર વર્ષ સુધી સમગ્ર ઉપખંડમાં તે મુખ્ય સાહિત્યિક ભાષા રહી અને તે સાથે સુસંસ્કૃત અને વિદ્યુત સમાજની તે સર્વમાન્ય વ્યવહારભાષા પણ રહી. ભારતીય આર્યભાષાના વિકાસમાં ભાષાવૈજ્ઞાનિક અને સાહિત્યિક ઇતિહાસના બધા તત્ત્વઓમાં સંસ્કૃતનો હમેશાં બળવાન પ્રભાવ રહ્યો. આર્ય કે આર્યેતર બધી ભારતીય ભાષાઓ માટે સંસ્કૃતનો સમૃદ્ધ શબ્દભંડાર હમેશા માટે ખુલ્લો અને અક્ષયકોષ હતો. ભારતની બધી સાહિત્યિક ભાષાઓએ તેમાંથી ગ્રહણ કર્યું છે.

ઈ. સ. પૂર્વે પાંચમી સદી સુધી ભારતીય આર્યભાષા (એટલે કે જનસમૂહ દ્વારા બોલાતી સંસ્કૃત)માં બોલીની લાક્ષણિકતા વિકસી ચૂકી હતી અને ઈ. સ. પૂર્વે ૨૫૦ સુધીમાં તેના અંધારણમાં કેટલાંક ચોક્કસ પરિવર્તનો થઈ ગયાં હતાં. ભાષાના અંધારણના આ પરિવર્તનો એવાં હતાં કે હવે તે ભાષા પ્રાચીન ભારતીય આર્યભાષાથી એક જુદો જ તબક્કો રજૂ કરતી હતી. જે કે તેમ છતાં, એકબીજાને સમજાય જ નહીં એવી બની જવાનો પ્રશ્ન હજી ઊભો થયો નહોતો. ભારતીય આર્યનો આ નવો તબક્કો મધ્યમ ભારતીય આર્ય કે વિશાળ અર્થમાં પ્રાકૃત તરીકે ઓળખાય છે.

અશોકના શિલાલેખ (આશરે ઈ. સ. પૂર્વે ૨૫૦) ભારતની બોલચાલની આર્યભાષાઓના સૌથી જૂના યાત્રા સમકાલીન દસ્તાવેજ છે. આ દસ્તાવેજોમાં મધ્યમ ભારતીય આર્યભાષાના ચાર જેટલા પ્રાદેશિક ભેદો જોવા મળે છે, જેમકે—ઉત્તરપશ્ચિમી, દક્ષિણપશ્ચિમી, પૂર્વમધ્યવર્તી અને પૂર્વી.



આ પ્રાદેશિક બોલીઓ પોતે સમય સાથે બદલાતી જઈ એક હજારથીય વધારે વર્ષો સુધી આર્યભાષા ભારતની બોલચાલની ભાષાઓ તરીકે ચાલુ રહી. તે પછી તેમના સ્વરૂપમાં ખીન્ને મોટો ફેરફાર આવ્યો અને આજે બોલાતી કેટલીક અર્વાચીન ભારતીય આર્યભાષાઓ તરીકે તેમનો વિકાસ થયો.

મધ્યમ ભારતીય આર્યભાષાઓ (ચોક્કસ રીતે કહીએ તો બોલીઓ) સ્વાભાવિક રીતે જ દોઢ હજાર વર્ષોના તેમના ઇતિહાસમાં સંસ્કૃતની જેમ અપરિવર્તિત રહી નહોતી. ઈ.સ. પૂર્વેની સદીઓની અભિલેખીય સામગ્રી જોતાં તેના સૌથી આરંભના રૂપમાં મધ્યમ ભારતીય આર્યભાષા સંસ્કૃતના કાપરૂપવાળા અને સરલીકૃત રૂપ જેવી લાગે છે. તેની બોલીઓ પરસ્પર દુર્બોધ બની જાય તેટલી એકબીજાથી એકદમ જુદી પડી નહોતી. ઈ. સ. પૂર્વેની સદીઓના અભિલેખો બધા જ મધ્યમ ભારતીય આર્યભાષામાં લખાયેલા છે. ઈ. સ.ની પહેલી એ સદીઓમાં મધ્યમ ભારતીય આર્યભાષા લગભગ એકલી જ એ રીતે વપરાતી રહી. પણ આ અભિલેખોમાં સંસ્કૃત ભાષાની અસર ક્રમશઃ વધતી જતી જોઈ શકાય છે, એ બતાવે છે કે મધ્યમ ભારતીય આર્ય તે વખતે પ્રાચીન ભારતીય આર્યની ભાતથી દૂર હટતી જતી હતી. ઈ. સ. ૪૦૦ સુધીમાં તો સંસ્કૃત સર્વોચ્ચ ભાષા બની ગઈ. આ સમય સુધીમાં કેટલીક સાહિત્યિક મધ્યમ ભારતીય આર્ય બોલીઓ પોતાનાં બોલચાલનાં ધોરણોથી દૂર ચાલી ગઈ હતી, તેમણે એક સ્થિતિજડ સાહિત્યિક રૂપનો વિકાસ કર્યો.

પણ તેની બહુ પહેલાં, મધ્યમ ભારતીય આર્યભાષાએ સંસ્કૃતના વ્યાપક પ્રભાવ નીચે એક બગવાન સાહિત્યિક ભાષાનો વિકાસ કરી લીધો હતો. તે દક્ષિણાત્ય બૌદ્ધોની પાલી છે. પાલી કેઈ પાશ્ચાત્ય કે પશ્ચિમ મધ્યવર્તી બોલી પર આધારિત છે, પણ બૌદ્ધ ક્ષેત્ર બહાર આ ભાષાનું એક સાદું રૂપ આર્યભાષાભાષી ભારતમાં સર્વત્ર સર્વમાન્ય ભાષા તરીકે વપરાતું હતું. ઓડિશા રાજ્યના ભુવનેશ્વર પાસે આવેલા ખારવેલના ઉદ્ય-ગિરિના ઝુકાલેખ(ઈ. સ. પૂર્વે પહેલી સદી)માં આ સાહિત્યિક ભાષા જોવા મળે છે. તે માળવા(ઉજ્જૈન-ભિન્નસા વિસ્તાર)માં વિકાસ પામી હોય તેમ જણાય છે. આ પ્રદેશ માત્ર વાણિજ્ય કે પરદેશી સંપર્કનું જ કેન્દ્ર નહોતો પણ તે સાથે તે ધર્મ અને સંસ્કૃતિનું કેન્દ્ર પણ હતો. જુદી જુદી મધ્યમ ભારતીય આર્ય બોલીઓ અને ભારત તથા ભારત બહારના ખીજી ભાષાઓ બોલનારા અહીં ભેગા થતા અને તેથી આ પ્રદેશમાં એક સર્વમાન્ય

ભારતીય ભાષાના વિકાસની તકાલ જરૂરિયાત ઊભી થઈ. આ બાબતે એ યાદ રાખવું ઘટે કે પાલી, ખાસ તો પાછલા તખ્તમાં, એક માત્ર દક્ષિણાત્ય બૌદ્ધો દ્વારા જ પ્રયોગ્યતી. આ બૌદ્ધોમાંના ઘણાખરા ભારતીય આર્યભાષા-ભાષી નહોતા.

દ્રાવિડી ભારતમાં હમેશાં બીજું મહત્ત્વનું ભાષાકુળ રહ્યું છે. સંસ્કૃતના ઘણા શબ્દો દ્રાવિડી ભાષાઓમાંથી આવ્યા છે. સંસ્કૃત ભાષાના અંધારણુ પર દ્રાવિડીની અસર એટલી છે કે તેને નજીવી ન કહી શકાય. એ સહેલાઈથી વિચારી શકાય કે ભારતીય આર્યભાષાઓના પ્રાચીનમાંથી મધ્યના તખ્તમાં થયેલા પરિવર્તનને દ્રાવિડી ભાષાઓએ ઘણું દૂર સુધી અસર પહોંચાડી છે. એમ સહેજે ધારી શકાય કે સંસ્કૃતમાં દ્રાવિડી શબ્દોનું આગમન ઈ. સ. પૂર્વેની તરતની સદીઓમાં સૌથી વધારે થયું. આ સમય મધ્યમ ભારતીય આર્યનો નિર્માણકાળ હતો. એટલે મધ્યમ ભારતીય આર્યમાં દ્રાવિડી અસર વારસાગત પડેલી જ છે. અંગાળી તેમજ તેની લગિની ભારતીય આર્ય-ભાષાઓ પર દ્રાવિડી અસર સુખ્યત્વે વારસામાં મળેલી દેખાય છે.

ત્રીજા ભાષાકુળ અગ્નિ એશિયાઈનો પ્રભાવ પણ દ્રાવિડી કરતાં ઓછો નથી. જો કે ભારતીય આર્યભાષાઓ પર આ અસર કેટલી છે તે પૂરેપૂરી રીતે તપાસવાનું બાકી છે. આવશ્યક શબ્દોનું આદાન તો દેખીતી રીતે જ વધારે છે પણ ભારતની અગ્નિ એશિયાઈ ભાષાઓની સાહિત્યિક સામગ્રીનો અભાવ, ભારતીય આર્યના ધ્વનિતંત્ર અને વ્યાકરણ પર તેની અસરનું ચોક્કસ મૂલ્યાંકન કરવાના માર્ગમાં આડે આવે છે, તેમ છતાં ભારતીય આર્ય સાહિત્યનાં વિષયવસ્તુ પર, ખાસ કરીને લોકવાર્તાઓના કથાઘટકોમાં અને કેટલીક મહત્ત્વની પુરાકથાઓમાં, અગ્નિ એશિયાઈ ભાષાનું અંતસ્તર ઠીકઠીક પ્રમાણમાં હોય એવી પ્રબળ શંકા રહે છે.

ભારતમાં ચોથું ભાષાકુળ ચીની ભોટ (તિબ્બતી) છે. ભારતીય આર્ય-ભાષાઓ પર તેનો પ્રભાવ માત્ર કેટલાક જ શબ્દોના આદાન પૂરતો જ છે. હિમાલયની તળેટીની સૌથી પાસેના પ્રદેશમાં જો અર્વાચીન ભારતીય આર્ય-ભાષાઓ બોલાય છે તેમના પર ભોટચીની કુળની ભાષાઓનો પ્રભાવ વધારે રહ્યો છે. અહીં પણ અસમિયા અને તેની નિકટની કેટલીક અંગાળી બોલીઓ અને ખાસ કરીને તેમના ધ્વનિતંત્રનો કેટલોક પ્રભાવ બાદ કરતાં, ભારતીય આર્યભાષાઓના અંધારણુ પર કોઈ પ્રભાવ નથી.

ભારતીય આર્યભાષાઓનો વિકાસ તેના સૌથી પ્રાચીન રૂપથી છેલ્લામાં છેલ્લા રૂપ સુધી નીચે પ્રમાણેના તબક્કે થયો :

(અ) પ્રાચીન ભારતીય આર્યભાષા : (૧) મૌખિક (તેની કોઈ સામગ્રી નોંધાઈ નથી.) (૨) સાહિત્યિક (વૈદિક અને પ્રશિષ્ટ સંસ્કૃત) અને (૩) મિશ્ર સંસ્કૃત.

(આ) મધ્યમ ભારતીય આર્યભાષા, તેનો વિકાસ વજુનોંધાયેલી મૌખિક પ્રાચીન ભારતીય આર્યભાષાઓમાંથી અને ત્રણ તબક્કે થયો છે : (૧) પહેલા તબક્કાની મધ્યમ ભારતીય આર્યભાષા તે અશોકના અને ખીજ શરૂઆતના શિલાલેખોમાં અને પાલીમાં સચવાઈ છે; (૨) બીજા તબક્કાની મધ્યમ ભારતીય આર્યભાષા અથવા જુદી જુદી પ્રાકૃતો, તે છે મહારાષ્ટ્રી, શૌરસેની, પૈશાચી, અર્ધમાગધી અને માગધી. (૩) ત્રીજા તબક્કાની મધ્યમ ભારતીય આર્યભાષા. તેનું પ્રતિનિધિત્વ અપભ્રંશ અને તેના પાછલા તબક્કાનાં રૂપ-લૌકિક કે અપભ્રંશ (અવહટ્ટે) કૃતું.

(ઇ) અર્વાચીન ભારતીય આર્યભાષા, તેનો વિકાસ અપભ્રંશ અને લૌકિકથી થયો અને આધુનિક આર્યભાષાઓ, જેવી કે અસમિયા, અવધી અંગાળી, બોજપુરી, ગુજરાતી, હિન્દી, કાશ્મીરી, મરાઠી, મૈથિલી, નેપાળી, ઓડિયા, પંજાબી, રાજસ્થાની, સિન્ધી, ઉર્દૂ વગેરે તેનું પ્રતિનિધિત્વ કરે છે.

સંસ્કૃતની જેમ લૌકિક અથવા અપભ્રંશ-અવહટ્ટ વ્યાપક રૂપે વપરાતી સાહિત્યિક ભાષા હતી. પ્રાપ્ત થતી સામગ્રીમાં તેની સ્થાનિક લિનનતાની માત્રા ઘણી ઓછી છે. અંગાળ અને ગુજરાતમાં લખાયેલી કવિતામાં તે એક જ રૂપે જોવા મળે છે. પરંતુ પ્રાદેશિક, ભાષાગત અને જાતિગત વાતાવરણની અસરથી બોલચાલની ભાષાએ જુદી જુદી પ્રાદેશિક લાક્ષણિકતાઓ દર્શાવી. તેમાંથી છેવટે જુદી જુદી પ્રાદેશિક અર્વાચીન ભારતીય આર્યભાષાઓ ઊતરી આવી. આ અર્વાચીન ભારતીય આર્યભાષાઓનો આવિર્ભાવ એક સાથે નહોતો થયો. તેમાંથી કેટલીકનો ઉદ્ભવ દશમી સદી પહેલાં નહીં તો તેની મધ્ય સુધીમાં તો જરૂર થઈ ગયો હતો. અંગાળી તેમાંની એક હતી.

બોલાતી લૌકિક અથવા અપભ્રંશ-અવહટ્ટમાંથી ઉદ્ભવ થયા પછી અંગાળી ભાષા એક પછી એક એમ બે તબક્કાઓમાંથી પસાર થઈ. તેને

પ્રાચીન અને મધ્યમ અંગાળી કહી શકાય, તે હવે નવા અથવા અર્વાચીન તબક્કામાં છે. પ્રાચીન અંગાળીનો સમયગાળો આશરે ૬૫૦ થી ૧૩૫૦ સુધીનો હતો. મધ્યમ અંગાળી તબક્કાનો સમય ૧૩૫૦ થી ૧૮૦૦ સુધીનો હતો. અર્વાચીન અંગાળીના તબક્કાની શરૂઆત ૧૮૦૦થી થઈ. મધ્યમ અંગાળીના તબક્કામાં સ્પષ્ટ રીતે જુદા બે સ્તર જેવા મળે છે, શરૂઆતનો (પૂર્વકાલીન) અને પછીનો (ઉત્તરકાલીન). પૂર્વકાલીન મધ્યમ અંગાળીનો સમય ૧૩૫૦ થી ૧૫૦૦ સુધીનો હતો અને ઉત્તરકાલીન મધ્યમ અંગાળીનો સમય ૧૫૦૦ થી ૧૮૦૦ હતો. ઉત્તરકાલીન મધ્ય અંગાળીથી અગાઉની અંગાળીને જુદાં પાડનારાં મુખ્ય લક્ષણો આ પ્રમાણે છે : (૧) નામ અને સર્વ-નામના બહુવચનના વિભક્તિ પ્રત્યયોનું નિર્માણ (૨) ક્રિયાપદનાં પૂર્ણરૂપમાં વચનભેદનો લોપ (૩) પયથિયોક્ત (પેરેક્ટેસ્ટિક) કાળોનું નિર્માણ (૪) મોટા પ્રમાણમાં ફારસી શબ્દોનો પ્રવેશ.

સમગ્ર મધ્યમ અંગાળીના તબક્કામાં આપણને એક જુદી જ કાવ્ય-ભાષા કે પ્રજ્ઞ વિશિષ્ટ ભાષા મળે છે, તેનું ખેડાણ લગભગ માત્ર વૈષ્ણવ પદ્યકવિઓએ જ કર્યું હતું. આ પરંપરાજ્ઞ કાવ્યભાષાનું નામ ‘વ્રજભુલિ’ છે. તેનો અર્થ થાય છે વ્રજ (વૃન્દાવન)ની ભાષા. તેનો ઉપયોગ માત્ર અંગાળી કવિઓએ જ નથી કર્યો. અસમના વૈષ્ણવ કવિઓએ અને ઓડિશાના કેટલાક ભક્તકવિઓએ પણ વ્રજભુલિમાં લખ્યું છે. આ ભાષાના પાયામાં અવહટ્ઠ કવિતાની પરંપરા છે, જે ઉમાપતિ અને વિદ્યાપતિ જેવા શરૂઆતના મૈથિલી કવિઓએ સ્થાપેલી રીતિથી પુષ્ટ થઈ હતી, આ કાવ્ય-ભાષાનું ખેડાણ કરવામાં આ કવિઓ પ્રથમ હતા, સ્થાનિક ભાષાનો તેના પર પ્રભાવ પડ્યો છે તે વિશે શંકા નથી, પણ તે અસરનો આવિર્ભાવ મધ્યમ અંગાળી તબક્કાના અંત ભાગે જ થાય છે, મધ્યમ અંગાળીના તબક્કા સાથે વ્રજભુલિનું ચલણ સમાપ્ત થયું નહીં. વૈષ્ણવ કવિતાની મજબૂત પરંપરા સાથે આખી ઓગણીસમી સદી દરમિયાન તેનું ચલણ લંબાતું રહ્યું હતું. તેના અંતિમ ઉત્તમ કવિ તરુણ રવીન્દ્રનાથ ઠાકુર હતા. (જિર્મિ કાવ્યની રચનાની દિશામાં તેમના સૌથી શરૂઆતના પ્રયત્નોમાં એક જે સૌથી સફળ છે, તે છે લાનુસિંહના નામથી વ્રજભુલિમાં લખેલાં પદો.) જૂની અંગાળી માટે મળતી ભાષાસામગ્રી નીચે પ્રમાણે છે : નેપાળમાંથી હરપ્રસાદ શાસ્ત્રીએ હસ્તલિખિત પોથી રૂપે શોધી કાઢેલી અગમવાદી ચર્યા-ગીતિઓ, આવાં પદો અને કવિતાઓના કેટલાક જૂના ગ્રંથો અને ટીકા-

સાહિત્યમાં ઉદ્ધૃત કરેલા કેટલાક અંશો, સર્વાનંદે લખેલી ‘અમરકોશ’ની ટીકામાં આવતા લગભગ ચારસો જેટલા શબ્દો અને નવમીથી તેરમી સદી વચ્ચેના તાબાનાં દાનપત્રોમાં મળતાં થોડાં સ્થળનામો અને તેથી પણ થોડા છૂટક શબ્દો.

ચર્યાંગીતિની ભાષામાં અવહટ્ઠનાં કંઈક ખચી રહેલાં લક્ષણો જોવા મળે છે, પણ તે એકદમ અનપેક્ષિત નથી. સંસ્કૃત ઉપરાંત અવહટ્ઠ જ તે સમયની એક માત્ર સર્વસામાન્ય સાહિત્યિક ભાષા હતી અને ચર્યાંગીતિના કેટલાક રચયિતાઓએ અવહટ્ઠમાં પણ (અને સંસ્કૃતમાં પણ) લખ્યું છે.

ચર્યાંગીતિની ભાષા મૂળે જનભાષા (વર્નાક્યુલર) છે, પણ તેની સાથે તે કંઈક અંશે સાહિત્યિક ભાષા પણ છે. મુખ્ય બોલી પશ્ચિમ અંગાળની હોય તેમ જણાય છે, પણ અન્ય બોલીઓનાંય ઠીકઠીક લક્ષણો મળે છે. તેનાથી એવો સંકેત મળે છે કે બધા જ કવિઓ આજના પશ્ચિમ અંગાળના નહોતા.

મધ્યમ અંગાળી, એકંદરે મુખ્યત્વે પશ્ચિમ અંગાળની બોલી પર આધારિત સમગ્ર અંગાળની સાહિત્યિક ભાષા હોય એમ લાગે છે. પરંતુ દેશના જુદા જુદા ભાગો અને સીમાઓમાંથી આવનારા શરૂઆતના લેખકો પોતાના શબ્દો અને રૂઢપ્રયોગો વાપરતાં ખમચાતા નહોતા. દાખલા તરીકે ચૈતન્યના કેટલાક સૌથી પ્રભાવશાળી અનુયાયીઓ સિદ્ધહટ અને ચટગાંવના વતની હતા. તેમનાં લખાણો દ્વારા તે પ્રદેશની બોલીના શબ્દોનો સારી એવી સંખ્યામાં લિખિત ભાષામાં સમાવેશ થયો. ભાષાના શબ્દભંડોળના પાયારૂપ તફાલવ અને દેસ્ય શબ્દો ઉપરાંત તત્સમ અને સંસ્કૃત શબ્દોનો સ્થિર પ્રવાહ વહેતો હતો. આ શબ્દો, મધ્યમ અંગાળી સાહિત્યના કેટલાક મુખ્ય વિષયોને આવરી લેતી પુરાણ અને મહાકાવ્યની લોકપ્રિય કથાઓ મારફતે ઘણું ખરું આવતા. સંસ્કૃતમાંથી સતત લેવામાં આવતા શબ્દોથી સાહિત્યિક ભાષા સશક્ત બની એમાં શંકા નથી, પણ તે સાથે બોલાતી ભાષાથી તે વધુ ને વધુ જુદી પડતી જતી હતી.

શરૂઆતમાં ફારસી (અરબી અને તુર્કી સાથે) શબ્દો ધીમે ધીમે પણ વધતા જતા પ્રમાણમાં દાખલ થતા જતા હતા તેને કારણે પેલું જુદા પડવાનું વલણ અંકુશિત થયું. આને પરિણામે ભાષાના લેખિત અને બોલચાલનાં રૂપ ઠીકઠીક નજીક રહ્યાં. અંગાળ જ્યાં સુધી સ્વતંત્ર રાજ્ય તરીકે અસ્તિત્વ ધરાવતું રહ્યું ત્યાં સુધી ખાસ જરૂરી શબ્દો લેવાયા

તેથી ફારસી શબ્દોની સંખ્યા મર્યાદિત રહી. પણ સોળમી સદીના ઉત્તરાર્ધથી અકબરે આ વિસ્તારને પોતાના સામ્રાજ્ય સાથે જોડી દીધો. ત્યારથી બંગાળી શબ્દભંડોળમાં વિદેશી શબ્દોના પ્રવાહને રોકનારી કોઈ આડશ રહી નહીં.

બંગાળનો રાજ્ય કારભાર હવે મુખ્યત્વે દિલ્હી અને આગ્રાથી નિમાતા મુસલમાન અમલદારોના હાથમાં હતો. તેઓ આ વિસ્તારની સંસ્કૃતિની અને જે ભાષા પોતાને આવડતી નહોતી તેની જરાય પરવા રાખતા નહોતા. વહીવટ, વેપાર અને કાયદાની સરકારી ભાષા ફારસી હતી. મહત્વાકાંક્ષી અને અમીર વર્ગને રીતભાતના પાઠ આગ્રા અને દિલ્હી શીખવાડતાં. આંતરપ્રાંતીય વિનિમય અને વેપાર સારા પ્રમાણમાં અને રોકટોક વિના ચાલતાં હતાં. ૧૭૬૫માં અંગ્રેજોએ ઈલાકાનો વહીવટ સંભાળી લીધો ત્યાં સુધી ફારસી શબ્દોનો પ્રવાહ રોકટોક વિના વધતો રહ્યો. અદારમી સદીના અંત સુધીમાં તો બંગાળીએ વધતાઓછા લગભગ બે હજાર જેટલા આવશ્યક શબ્દો અપનાવી લીધા હતા, ફારસી (અને અરબી)માંથી એકઐ વિભક્તિ પ્રત્યયો પણ ઉદ્ભવ્યા અને એક અડધી બંગાળી અડધી ફારસી એવી એક દસ્તાવેજની ગદ્યશૈલી પણ વિકસાવી. હવે અંગ્રેજ શબ્દોનો વારો આવ્યો. શરૂઆતમાં માત્ર વેપાર અને વહીવટમાં જરૂરી એવા શબ્દો જ બંગાળીમાં અપનાવવામાં આવ્યા. પણ ઓગણીસમી સદીના ચોથા દાયકા સુધી, ચોક્કસપણે કહેવું હોય તો ૧૮૩૮ સુધી ફારસીનાં સ્થાન અને પ્રભાવને કાંઈ વધી ન આવ્યો. તે પછી બંગાળી અને અંગ્રેજીએ કાયદો, મહેસલ અને સામાન્ય વહીવટના ક્ષેત્રમાં ફારસીનું સ્થાન લીધું. આ પછી ધીમે ધીમે ફારસી શબ્દો બંગાળીમાંથી ઓછા થવા લાગ્યા.

સોળમી અને સત્તરમી સદીમાં એક ખીજ યુરોપીય ભાષાએ એવા ધણા શબ્દો આપ્યા, જે બંગાળીમાં આવશ્યક બની ગયા. આ ભાષા હતી ફિરંગી. ફિરંગી વેપારીઓ અને સાહસિકો ભારતમાં અનેક નવી ચીજો લાવ્યા. આ ચીજો તેમનાં ફિરંગી નામે સાથે સ્થાયી બનીને રહી. ફિરંગી મિશનરીઓ બંગાળમાં ખ્રિસ્તી ધર્મ લાવ્યા, સ્વાભાવિક રીતે જ કેથોલિક પંથના બંગાળી અનુયાયીઓ દ્વારા વપરાતા ખ્રિસ્તી દેવળ અને તેની ઉપાસનાને લગતા ધણા ફિરંગી શબ્દો આવ્યા. પણ ‘ગિર્ન’ (ચર્ચ) અને ‘પાદરી’ (ક્રિશ્ચિયન પ્રિસ્ટ) આ બેના અપવાદ સિવાય આવા શબ્દો ભાષાના સામાન્ય ભંડોળમાં લગી શક્યા નહીં.



બ્રિટિશ સત્તા જેમ જેમ દૃઢ થતી ગઈ અને અંગ્રેજી શિક્ષણ જેમ જેમ વધતું ગયું તેમ તેમ અંગ્રેજી પોતાનો પ્રભાવ બતાવવા લાગી. તે પ્રભાવ બે દિશામાં જોવા મળે છે : એક, અંગાળીમાં જોના પર્યાય કે નજીકના પર્યાય ના હોય તેવા અંગ્રેજી શબ્દો અથવા જે શબ્દો દ્વારા સૂચવાતી વસ્તુઓ આ પ્રદેશમાં અજ્ઞાણી હોય તેવા શબ્દોનો સ્વીકાર; બે, અંગ્રેજી ભાષા અને સાહિત્યના પરોક્ષ પ્રભાવ નીચે અંગાળી ગદ્યશૈલીનો વિકાસ. અહીં સલામ અનુકરણ કે આદાનનો પ્રશ્ન જ નથી. આધુનિક અંગાળી ગદ્ય એવી ઘણી બધી લઢણો, અભિવ્યક્તિના વળાંકો અને ભંગિઓ ધરાવે છે, જે નિઃશંકપણે અંગ્રેજી વિચારપદ્ધતિને પ્રતિબિંબિત કરે છે.

સત્તરમી સદીથી જ અંગાળીના મુખ્યત્વે ચાર પ્રાદેશિક બોલીસમુદાય સ્પષ્ટપણે જણાય છે. આ સમુદાય છે : (૧) પશ્ચિમ અંગાળની તળ બોલીઓ; (૨) ઉત્તર અંગાળની બોલીઓ; (૩) ઉત્તરપૂર્વ અંગાળની બોલીઓ, જેમની સાથે અસમિયા બહુ નજીકથી સંકળાયેલી હતી; અને (૪) પૂર્વ અને દક્ષિણપૂર્વ અંગાળની બોલીઓ. પહેલા બે સમુદાય વચ્ચેનો ફરક એટલો બધો સ્પષ્ટ નથી. એવો ચોખ્ખો સંભવ છે કે પશ્ચિમ અને ઉત્તર અંગાળમાં એક જ બોલી વપરાતી હોય. ત્રીજી બોલી સમુદાય પર પાડોશી આર્યેત્તર ભાષાઓની સંભવિત અસર દેખાય છે. જે કે દક્ષિણપૂર્વ અંગાળની ઉપબોલીના વિશિષ્ટ ધ્વનિવિકાસ પર બોરબમી ભાષાઓની નોંધપાત્ર અસર છે. પૂર્વ અંગાળની ઉપબોલી પશ્ચિમ અંગાળની બોલી સાથે થોડું સામ્ય ધરાવે છે કેમકે પશ્ચિમમાંથી પૂર્વ તરફ ઉપલા વર્ગોનું સતત સ્થળાંતર થતું રહ્યું હતું.

અંગાળીની આજે બે સાહિત્યિક શૈલીઓ છે, એક સાધુભાષા (ઉચ્ચ પ્રકારની ભાષા) અને બીજી ચલિતભાષા (ચાલુ વ્યવહારની ભાષા) તરીકે ઓળખાય છે. સાધુભાષા સોળમી સદીની મધ્યમ અંગાળી પર આધારિત પરંપરાગત શૈલી છે. ચલિતભાષા વર્તમાન સદીની નીપજ છે. તે મૂળે હુગલીના નીચલા વિસ્તારની આસપાસના જિલ્લાઓમાંથી આવીને કલકત્તામાં વસેલા શિક્ષિત લોકો દ્વારા બોલાતી (શિષ્ટ બોલચાલની) બોલીના વિકસિત રૂપ પર આધારિત છે. આ બન્ને શૈલીઓ વચ્ચેનો તફાવત હમેશાં સ્પષ્ટ નથી. શબ્દલઠોળ લગભગ એક જ છે. તફાવત માત્ર મુખ્યત્વે સર્વનામ અને ક્રિયાપદોનાં રૂપોમાં છે. સાધુભાષામાં રૂપો જૂનાં અને ભારે છે જ્યારે ચલિતભાષા નવાં અને હળવાં રૂપો વાપરે છે. સાધુભાષા કોશગત

અને સંસ્કૃત જેવા સમાસયુક્ત શબ્દો પ્રત્યે પક્ષપાત ધરાવે છે જ્યારે ચલિત અંગાળી બોલચાલના શબ્દો, વાક્યો અને લઢણો પસંદ કરે છે. પહેલા વિશ્વયુદ્ધના શરૂઆતના વર્ષોમાં રવીન્દ્રનાથ ઠાકુરના કહેવાથી પ્રમથ ચૌધુરીએ ચલિત અંગાળીને ગંભીરતાપૂર્વક અપનાવી. તે પછી તરતમાં રવીન્દ્રનાથે સાધુભાષાને લગભગ છોડી દીધી. યુવાન લેખકો હવે ચલિતભાષાને પસંદ કરે છે. તેમને માટે હવે પરંપરાગત સાહિત્યિક શૈલી માટે એવું આકર્ષણ રહ્યું નથી, લખવા માટે સાધુભાષા સહેલી છે. પરંતુ તે અર્થદષ્ટિએ કંઈક ફિક્કી પડી ગયેલી અને લયની દષ્ટિએ કંઈક ચવાયેલી છે.

ખીજી બધી ભારતીય લિપિઓની જેમ અંગાળી લિપિનો ઉદ્ભવ પણ અશોકના શિલાલેખોની ખાહી વર્ણમાળામાંથી થયો છે. અશોકના શિલાલેખોમાંની પ્રાચીન મૌર્ય વર્ણમાળા બે જાતની છે, ઉત્તરી અને દક્ષિણી. ઉત્તરી ખાહીમાંથી ગુપ્ત સામ્રાજ્યની ઉત્તર ભારતીય વર્ણમાળાનો વિકાસ થયો. આ વર્ણમાળાનું એક પૂર્વ રૂપ હતું. તે કુમારગુપ્ત (ઈ.સ. ૪૩૨)ના સમયના ધનાઈદહના તાંબાના અલિલેખોમાં મળે છે. અંગાળીમાંથી મળી આવતા સૌથી જૂના અલિલેખોમાંનો તે છે. આ પૂર્વી વર્ણમાળાના વિકાસના પરવર્તી તબક્કા ધર્મપાલ (આઠમી સદીનો ઉત્તરાર્ધ)ના ખલીમપુરના દાનપત્રમાં અને મહીપાલ (દસમી સદીનો ઉત્તરાર્ધ)ના વનગઢના દાનપત્રમાં મળે છે.

છેલ્લા અલિલેખના અક્ષરોને આદિમ અંગાળી કહી શકાય. પૂરેપૂરી વિકસિત અંગાળી વર્ણમાળા બારમી સદીમાં દેખાય છે, જેમકે લક્ષમણ-સેનના તર્પણદીધી દાનપત્રમાં અને ‘યોગરત્નમાલા’ તથા ‘પંચરક્ષા’ (ઈ. સ. ૧૨૦૦)ની કેશિબજમાં સુરક્ષિત હસ્તપ્રતોમાં. આ પ્રમાણે જોતાં અંગાળી ભાષા અને અંગાળી લિપિનો વિકાસ લગભગ સાથે સાથે થયો છે.

બારમી સદી પછી અંગાળી વર્ણમાળા સ્વાભાવિક વિકાસની સ્થિતિ-માંથી પસાર થઈ; એટલે કે લેખનની સરળતા અને સામગ્રી (પહેલાં ભોજ-પત્ર પછી કાગળ)ની દષ્ટિએ જરૂરી એવા ફેરફારો થયા. એક રીતે અઢારમી સદીના અંત સુધી બે લેખનશૈલીઓ રહી હતી, અલંકૃત અને સાધારણ. અલંકૃત શૈલીનું ખેડાણ અલિલેખો અને દસ્તાવેજો તૈયાર કરનારા ધંધા-દારી લઢિયાઓએ અને મૂલ્યવાન ગ્રંથોની પ્રતિલિપિ ઉતારનારા ખાહણ પંડિતોએ કર્યું. સાધારણ શૈલી સત્તરમી સદી અને તે પછીની મોટા ભાગની અંગાળી હસ્તપ્રતોમાં જોવા મળે છે. અલંકૃતશૈલી સ્વાભાવિક રીતે જ પુરાણી

હોવાની. તેને ખરેખર તો મૈથિલી લિપિથી અભિન્ન ગણી શકાય તેમ હતી. નાગરી સાથેનો તેનો મૂળ સંબંધ સહેજ પશુ અછતો નથી. 'શ્રીકૃષ્ણ કીર્તન' (પ્રતિલિપિ સમય ૧૮મી સદીનો ઉત્તરાર્ધ)ની હસ્તપ્રતમાં જે જૂની લેખનશૈલી મળે છે તેને જિયાસુ વાચક સોમસુન્દર સૂરિના 'બાલાવબોધ' (પ્રતિલિપિ સમય ૧૪૫૬, જુઓ 'પશ્ચિશતક' વડોદરા, ૧૯૫૩)ની હસ્તપ્રતની નાગરીની સાથે સરખાવી શકે.

ઈ. સ. ૧૮૭૮માં જ્યારે ચાર્લ્સ વિલ્કિન્સે છાપવા માટે પહેલી વાર ટાઈપ ઢાળ્યા ત્યારે બંગાળી વર્ણમાળાએ આજનું મુદ્રિત રૂપ લીધું. તેમ છતાં તેમાં કેટલાંક જૂનાં પુરાણાં રૂપ રહી ગયાં હતાં. તે છેવટે ઓગણીસમી સદીના મધ્ય ભાગમાં છોડી દેવામાં આવ્યાં.

## પ્રકરણ ૨

### પ્રાદેશિક ભાષાસાહિત્યના ઉદયની પૃષ્ઠભૂમિ

આપણે જાણીએ છીએ કે બોલાતી પ્રાચીન ભારતીય આર્યભાષામાંથી સીધી ઊતરી આવેલી મધ્યમ ભારતીય આર્યભાષા પોતાના આરંભિક તત્ત્વોમાં પોતાની માતાથી બહુ જુદી નહોતી અને સમગ્રપણે જોતાં આરંભિક મધ્યમ ભારતીય આર્યભાષાનું બાહ્ય સંસ્કૃતના સરળ અને લોકપ્રિય સ્વરૂપની ખૂબ નજીકનું હતું. તેમ છતાં મધ્યમ ભારતીય આર્યભાષાઓનો સમઘાલીન ઉપયોગ કેવળ અભિલેખોમાં મળી આવે છે. ઈ. સ. પૂર્વે ત્રીજી સદીમાં અશોકના શિલાલેખોથી તે શરૂ થઈ ઈ. સ.ની ત્રીજી સદીમાં શાન-શાન (ચીની તુર્કસ્તાન)ના સરકારી દસ્તાવેજો સુધી ચાલે છે. વહીવટી હેતુઓ માટે ચાલુ ભાષાનો વ્યવહાર તળ ભારતમાં ઉત્તરપશ્ચિમ પ્રદેશોના અપવાદ સિવાય લાંબો ચાલ્યો નહીં. તેના હરીફ તરીકે બહુ જલદીથી સંસ્કૃત દેખાવા લાગી. પરંતુ પ્રશિષ્ટ ભાષા અને ચાલુ ભાષા વચ્ચેનો સંઘર્ષ લાંબો ચાલ્યો. સંસ્કૃતના પહેલા અભિલેખના નમૂના રૂપે એકમાત્ર જૂનાગઢમાં આવેલો રુદ્રામનનો (ઈ. સ.ની બીજી સદી) શિલાલેખ મળે છે, તેમ છતાં લખાતી મધ્યમ ભારતીય આર્યભાષા પર સંસ્કૃતનો પ્રભાવ ઈ. સ. પૂર્વે પહેલી સદીના શિલાલેખમાં પહેલેથી જ સ્પષ્ટ વરતાય છે. કલિંગ રાજવી ખારવેલના ઉદયગિરિના શિલાલેખમાં એકદમ સંસ્કૃતના આદર્શ પ્રમાણે ઢાળેલી અને પાલીને મળતી આવતી મધ્યમ ભારતીય આર્યભાષાની સાહિત્યિક શૈલી જોવા મળે છે.

શરૂઆતના અભિલેખો સિવાય મધ્યમ ભારતીય આર્યભાષાઓ એકદમ શુદ્ધ સાહિત્યિક નીપજ છે. તેના ઉપર સંસ્કૃતની વતીઓછી છાપ પડેલી છે. આ સાહિત્યિક મધ્યમ ભારતીય આર્યભાષાઓ માન્ય ધર્મમતોથી જુદા બૌદ્ધ અને જૈન જેવા ધર્મો દ્વારા પ્રબલ રૂપે ઉપયોગમાં લેવામાં આવી. પરંતુ સંસ્કૃતની તદ્દન અવગણના કરવામાં આવી નહોતી. બૌદ્ધમતની કેટલીક શાખાઓએ માત્ર સંસ્કૃતનો ઉપયોગ કર્યો. કેટલીક બીજી શાખાઓએ આજે

બૌદ્ધ (સંસ્કૃત) સંસ્કૃત તરીકે ઓળખાતી પ્રાચીન અને મધ્યમ ભારતીય આર્યભાષાઓના વિચિત્ર મિશ્રણ જેવી સંસ્કૃત ભાષાનો ઉપયોગ કર્યો. થેરવાદ સંપ્રદાયના હિનયાન બૌદ્ધોએ લગભગ એકમાત્ર પાલીનું ખેડાણ કર્યું. જૈનોએ અર્ધભાગધીમાં અને પાછળ જતાં અપભ્રંશમાં પણ લખ્યું. પાલી મધ્યદેશની બોલી પર આધારિત છે. તેમાં શંકા નથી કે તે એક ‘કલાભાષા’ છે. વિદેશી ભાષા બોલતા લેખકોએ ઘણુંખરું તેનું મૂળે ખેડાણ કર્યું છે. તેમ છતાં શરૂઆતની પાલી કવિતામાં મધ્યમ ભારતીય આર્યભાષાની લોકપ્રિય કવિતાના, આછા આવરણ નીચેથી તરત કળાઈ આવે એવા, નમૂના છે. તેનું એક સાડું ઉદાહરણ ‘ધનિયાસુત’ છે. એક પૈસાદાર ખેડૂત ધનિયા અને બુદ્ધ વચ્ચે સંવાદ છે. તેમાં ઐહિક સંપત્તિ પર આધ્યાત્મિક સંપત્તિની શ્રેષ્ઠતાની વાત છે. કવિતાનું કાઠું ઋગ્વેદની સંવાદસૂક્તોની શૈલીનો પડઘો પાડે છે. પહેલી બે કડીઓ આ પ્રમાણે છે :

ધનિયા : પક્કોદનો દુક્કખીરોડ્ઢમસ્મિ  
અનુતીરે મહિયા સમાનવાસો  
છન્ના કુટિ આહિતો ગિનિ  
અથ ચે પત્થયસી પવસ્સ દેવ.

બુદ્ધ : અક્કોધનો વિગતખિલોડ્ઢમસ્મિ  
અનુતીરે મહિયેકરત્તિવાસો  
વિવટાકુટિ નિબ્બુતો ગિનિ  
અથ ચે પત્થયસી પવસ્સ દેવ.

(‘સુત્તનિપાત’-ધનિયાસુત ૧-૨)

-ધનિયા : મારું અન્ન તૈયાર છે. ગાયો દોહવાઈ ગઈ છે. મહી નદીને કાંઠે હું પ્રિયજનો સાથે રહું છું. મારી કુટિર છાયેલી છે; અને અગ્નિ પેટાવેલો છે. તો હવે હું મેઘરાજ, તારી ઇચ્છા હોય તેટલી વર્ષા કર.

બુદ્ધ : હું અકોધી અને વિગતખીલ (જેના ચિત્તમાંથી કાઠિન્ય ચાલ્યું ગયું છે એવો) છું. મહીના કાંઠે માત્ર એક રાતનો નિવાસ છે. મારી કુટિર ખુલ્લી છે, અગ્નિ પણ બુઝાવેલો છે. તો હવે હું મેઘરાજ, તારી ઇચ્છા હોય તેટલી વર્ષા કર.

પાલી કવિતાએ પંચતંત્રની પ્રાચીન કથાઓની પુરોગામી એવી અનેક બોધકથાઓને જૂના સ્વરૂપમાં જાળવી રાખી છે. પ્રાણી કે મનુષ્ય તરીકેના બુદ્ધના પૂર્વજનો કે અવતારોને દરેક વાર્તાના નાયક તરીકે ઓળખાવીને

બૌદ્ધ સંપ્રદાય કે સંગ્રહકોષો આ બોધકથાઓને એક સામગ્રહાયિક રંગ ચઢાવી દીધો છે. આ વાર્તાઓ બૌદ્ધ સાહિત્યમાં ‘ગતક’ એટલે કે (બુદ્ધના) જન્મની વાર્તાઓ તરીકે ઓળખાય છે.

બૌદ્ધમતની ખીજ કેટલીક શાખાઓએ તેમના શરૂઆતના ગ્રંથોમાં સંકર સંસ્કૃતનો — પ્રાચીન અને મધ્યમ ભારતીય આર્યભાષાના મિશ્રરૂપનો પ્રયોગ કર્યો છે. તેમાં સૌથી વધારે ઉલ્લેખનાય કૃતિઓ છે — ‘મહાવસ્તુ’ અને ‘લલિતવિસ્તર’. ‘મહાવસ્તુ’માં ‘સુત્તનિપાત’ની કેટલીક પાલી કવિતાઓના અને કેટલીક ગતકકથાઓનાં જૂના રૂપોના અવશેષ આપણને મળે છે. લલિતવિસ્તરના છદોબદ્ધ અંશો ભાષા અને છંદની દૃષ્ટિએ ઉલ્લેખ યોગ્ય છે. ભાષા અને છંદ બંને અપભ્રંશ સાથે એકદમ નજીકનો સંબંધ દર્શાવે છે.

મધ્યમ ભારતીય આર્યભાષામાં મુક્ત રચનાનો એકમાત્ર શરૂઆતનો નમૂનો ત્રણ પંક્તિની કવિતા છે. તે કોઈ પૂર્વી કે પૂર્વમધ્યની બોલીમાં લખાઈ છે, અને પ્રાકૃત વૈયાકરણોની માગધી સાથે એકદમ બંધબેસતી આવે છે. તે જૂના સદ્યુની રાજ્યમાં આવેલી રામગઢની પહાડીઓની એક ગુફાની દીવાલ પર કોતરવામાં આવી છે. કવિતા વૈદિક જગતી છંદમાં છે. તે કોઈ તરછોડાયેલા પ્રેમીનો સ્વયંસ્કૃત ઊભરો છે :

સુતનકા નમ દેવદાસીકયી  
તં કામચિથ બલન શેયે  
દેવદિને નમ હુપદખે.

( ‘જોગીમારા ગુફાલેખ ’ – આર્કિયોલોજિકલ સર્વે ઓફ ઇન્ડિયા-એન્યુઅલ રિપોર્ટ, ૧૯૦૩-૦૪ )

—સુતનકા નામની એક દેવદાસી  
તેને આહો છે વારાણસીવાસી એક પુરુષ  
દેવદિન નામનો મુદાપારખુ.

લિપિ પરથી એવું અનુમાન કરવામાં આવ્યું છે કે શિલાલેખ ઈ. સ. પૂર્વે ત્રીજી સદીનો છે.

આર્યભાષાભાષી સમગ્ર ભારતમાં વપરાય તેવું પ્રાકૃતતું એક સર્વસામાન્ય સાહિત્યિક રૂપ ક્યારેય નહોતું, પરંતુ અપભ્રંશ લગભગ ઉત્તર ભારતના એક છોડાથી ખીજા છોડા સુધી ખાસ ભેદો વિના વપરાતી હતી. અપભ્રંશને ધણુંખરું પ્રાકૃતનો પરવતી તબક્કો માનવામાં આવે છે, પણ ખરેખર તો તે બોલચાલની મધ્યમ ભારતીય આર્યભાષાનું સાહિત્યિક રૂપ.



છે. અપભ્રંશમાં કેટલાક સ્થાનિક ભેદો જોવા મળે છે તેની ના નહીં, પણ સંસ્કૃતના એક અદના હરીફ તરીકે સાહિત્યિક અપભ્રંશ અખિત ભારતીય સાહિત્યિક ભાષા હતી.

ગુજરાત અને રાજસ્થાનના જૈનો અપભ્રંશ કવિતાના અતિ ઉત્સાહી, અથક અને પ્રચુરમાત્રામાં લખનારા લેખકો હતા. તેમની કૃતિઓ સ્વરૂપમાં પૌરાણિક અને તત્ત્વમાં સામ્પ્રદાયિક છે. પશ્ચિમ ભારતમાં અર્વાચીન ભારતીય આર્યભાષાઓના ઉદ્ભવ અને સ્થાપના પછી પણ અપભ્રંશ (અને તેના પરવર્તી બોલી રૂપ પિંગલ)ના સાતત્યનું શ્રેય જૈન પરંપરાને ફાળે જાય છે. અહીં અપભ્રંશની પરંપરા એટલી મજબૂત હતી કે મુસલમાન કવિને પણ તેમાં પ્રેમકવિતા રચવાનો પ્રયત્ન કરવાનો લોભ થઈ આવ્યો.

આપણે જાણીએ છીએ ત્યાં સુધી, શુદ્ધ અપભ્રંશમાં સૌથી પહેલો કવિ, જે ‘વિક્રમેર્વાશીય’માંના પ્રાસબદ્ધ ગીતો લેખક ન હોય તો, કાલિદાસ છે. પરવર્તી અપભ્રંશના કે લૌકિક કરિતાના કેટલાક ઉત્તમ નમૂના છૂટા-છવાયા છંદોમાં મળે છે. તેમાંથી કેટલાક હેમચંદ્રે (આરમી સદી) પ્રાકૃત વ્યાકરણના નિયમોના ઉદાહરણ રૂપે સંગ્રહીત કર્યા છે. આવી કવિતાઓનો સંબંધ ભારતીય આર્યભાષાના સર્વસામાન્ય સાહિત્યિક ભંડાર સાથે છે. નીચેના દૂહા સારગર્ભ માર્મિકતાનાં ઉદાહરણ છે :

દિવસો જંતિ ઝડપડહિં પડહિં મજોરહ પચ્છિ  
જં અચ્છતં માણિઅહ હોસહ કરંતુ મ અચ્છિ.

જહ કેવં-હ પાવીસુ પિહ અકિઆ કહું કરીસુ  
પાણિક નવહ સરાવિ જિવં સવંગે પધંસીસુ.

(‘સિદ્ધહેમ શખ્તાનુશાસન’ અધ્યાય-૮)

—દિવસો ઝડપટ વડી જાય છે, ને મનોરથ પાછા પડતા જાય છે.  
તો જો છે તે માણી લે. ‘થશે થશે’ કરતો બેસી ના રહે.

જો જેમ તેમ કરીને પ્રિયને પામીશ, તો કોઈએ ન કયું હોય  
તેવું કૌતુક કરીશ. નરા શકોરામાં પાણીની જેમ હું મારા સર્વાંગથી  
જ પ્રિયમાં પ્રવેશ કરીશ.

અપભ્રંશનું જે રૂપ પશ્ચિમમાં સિંધ અને ગુજરાતથી લઈ પૂર્વમાં બિહાર અને અંગાળ સુધી ઈ. સ.ની બીજી સહસ્ત્રાબ્દીની શરૂઆતની સદીઓમાં લોકપ્રિય કવિતાના માધ્યમ રૂપે જોવા મળે છે તે કંઈક અંશે અર્વાચીન ભારતીય આર્યભાષાનું પૂર્વરૂપ છે. સમકાલીન કવિઓ ઘણીવાર તેને

‘લૌકિક’ (અર્થાત્ જનતાનું) કહેતા. અર્વાચીન ભારતીય આર્ય (પ્રાદેશિક) ભાષાઓના આલિસૌંદર્ય પછી પણ લૌકિકનું ચલણ રહ્યું હતું. આ લૌકિક પોતે આ અર્વાચીન ભાષાઓની અસરથી પોતાને મુક્ત રાખી શકી નહીં. આ બોલચાલની લૌકિક અવહટ્ (એટલે કે પતિત) તરીકે ઓળખાતી હતી, જ્યારે સમકાલીન ભાષાઓ દેશી (એટલે કે પ્રાદેશિક) તરીકે ઓળખાતી હતી. પૂર્વ પ્રદેશમાં રચાયેલી પરવર્તી લોકપ્રિય અવહટ્ કાવ્યોનો એક ઉત્તમ સંગ્રહ ‘પ્રાકૃત પૈંગલ’ (સંભવતઃ પંદરમી સદીના આરંભમાં સંગ્રહીત) છે. તે પ્રાકૃત અને અપભ્રંશ પિંગળગ્રંથ છે. નીચે આપેલાં ઉદાહરણ એ કૃતિમાં સંગ્રહાયેલી કેટલીક કવિતામાં જેવા મળતી ભર્મિની ઉત્કૃષ્ટતા પ્રકટ કરે છે :

સો મહ કન્તા  
દૂર દિગન્તા  
પાહસ આવે  
એહ ચલાવે

—તે મારો પ્રિય દૂર દેશમાં છે. વર્ષાઋતુ આવે છે. ચિત્તને ચલાવે છે.

ભુવ મંજરિ લિજ્જિજ્ઞ ચુઅહ ગાછે,  
પરિ કુલ્લિઅ કેસુ ભુઆ વણ આછે  
જઘ એતિય દિગંતર નધહિ કંતા,  
કિઅ વરમહ ભુતિય કિ ભુતિય વસંતા.

(‘પ્રાકૃત પૈંગલ’ ૧૪૪)

—આમ્રવૃક્ષે નવી મંજરી ધારણ કરી લીધી છે. કિંશુકનાં નવાં ફૂલોથી વન પુષ્પિત છે. જે આ સમયે પણ પ્રિય વિદેશ (દિગંત) જશે, તો શું કામદેવ નથી ? અથવા વસંત નથી ?

પંડિતોએ હમેશાં સંસ્કૃતનો ઉપયોગ કર્યો. પરંતુ કાલિદાસ પછી સંસ્કૃતની સાહિત્યિક રચનાઓની પ્રવૃત્તિ વ્યાકરણ, શબ્દકોશ, છંદોવ્યાયામ અને શબ્દાડંબરનાં જવલંત ઉદાહરણો બનવા લાગી રહી. ભવભૂતિ પછી સંસ્કૃત નાટકો માત્ર સાધારણ કલાનાં નીરસ અનુકરણો બની રહ્યાં. સંસ્કૃત સાહિત્યિક ગદ્ય તો ઉદય પામે તે પહેલાં બાણભટ્ટના કરામતકૌશલથી હણાઈ ગયું. સંસ્કૃતમાં હવે કોઈ સુદીર્ઘ સાહિત્યિક કૃતિની રચના વધારે ને વધારે કઠણ થતી જતી હતી, કેમ કે પ્રશિષ્ટ ભાષા અને બોલચાલની ભાષા વચ્ચેની ખાઈ ઝડપથી વધતી જતી હતી. એટલે જે લેખકો ઓછા મહત્વાકાંક્ષી હતા અને વધારે સમજદાર હતા તેમને ચાર પંક્તિનાં શ્લોકનું ચુસ્ત મુક્તક રૂપ અધિક

સગવડભર્યું લાગ્યું. નવ્ય પ્રશિષ્ટ સંસ્કૃત કવિતાની ઉત્તમ સિદ્ધિઓ અંગાળના બે સૌથી પ્રાચીન અને શ્રેષ્ઠ સંગ્રહ ‘કવીન્દ્રવચનસમુચ્ચય’ (કે તેના ખરા શીર્ષક પ્રમાણે ‘સુભાષિતરત્નકોશ’) અને ‘સદ્વૃક્તિ-કર્ણામૃત’માં સંગ્રહીત આ પ્રકારની મુક્તક રચનાઓમાં જોવા મળે છે.

અંગાળની સાહિત્યિક પ્રવૃત્તિઓનો ઇતિહાસ સંલવતઃ પશ્ચિમમાંથી આર્યભાષાભાષી પહેલી વસાહત જેટલો જ જૂનો છે. અંગાળમાં લેખિત ભાષાનું પહેલું ઉદાહરણ ઉત્તરમધ્ય અંગાળમાંથી મળી આવતા એક શિલાપટ્ટ પરનો ટૂંકો અને ખંડિત અભિલેખ છે. ભાષા પૂર્વવર્તી મધ્યમ ભારતીય આર્યનું પૂર્વીરૂપ છે. લિપિમાં અશોકકાલીન બ્રાહ્મીલિપિની લાક્ષણિકતાઓ જોવા મળે છે. આ અભિલેખ ઉત્તર અંગાળનો છે, તે તેમાં આવતા પુણ્ડ્ર (એટલે કે પુણ્ડ્રવર્ધન) નગરના ઉલ્લેખથી સિદ્ધ થાય છે. તે પછીનો હસ્તાવેજ સંસ્કૃતમાં લખાયેલ એક ટૂંકો અભિલેખ છે. તેમાં પશ્ચિમ અંગાળના ખાંકુડા પાસે આવેલી ટેકરી (સુસુનિયા)ની ટૂંક પરની એક ગુફા વિશ્ણુને અર્પણ કરી હોવાનો ઉલ્લેખ છે. દાતા સ્થાનિક રાજા હતો. લિપિના આધારે તે ચોથી સદીમાં થયો હોવાનું માની શકાય છે. પાંચમી સદીના તામ્રપત્રોના રૂપમાં એવા અભિલેખો મળે છે, જેમાં મંદિરો અને વિહારોને માટે દાન અથવા પશ્ચિમના ધર્મપરાયણ બ્રાહ્મણોને દાન કરવા માટે જમીનના વેચાણની મંજૂરી આપવામાં આવી છે. પરંતુ પાલરાજાઓના દાનપત્રોમાં પહેલી વાર એક વિશિષ્ટ સાહિત્યિક આભા જોવા મળે છે, ખરેખર તો પાલ રાજાઓના અને અંગાળ અને અસમમાં તેમના સમકાલીન અને ઉત્તરાધિકારી રાજાઓના તાંબાના દાનપત્રો જેટલે અંશે સરકારી હસ્તાવેજો ગણી શકાય તેટલે અંશે સાહિત્ય પણ ગણી શકાય; કેમકે તેમાં ઉત્તમ કાવ્યકલ્પનાના ચમકારા દેખાય તેવાં અનેક પદ્યો છે. આ નવાઈની વાત પણ નથી, કેમ કે આ રાજાઓ હસ્તાવેજોના સાહિત્યિક અને પ્રશસ્તિ રૂપ અંશ રચવા ઉત્તમ રાજકવિઓ અને પંડિતો રોકતા.

સાહિત્યિક મધ્યમ ભારતીય આર્યભાષા (પ્રાકૃતો)નું પૂર્વના લેખકોથી બહુ ખેડાણ થયું નહીં, કેમકે તેઓ માત્ર સંસ્કૃતને વળગી રહ્યા હતા. સર્વસામાન્ય ભારતીય આર્યધ્વનિઓનું પૂર્વના લોકોથી થતું ઉચ્ચારણ સ્પષ્ટ રીતે જ મધ્ય અને પશ્ચિમ વિસ્તારના લોકોથી જુદું હતું. આને લીધે પૂર્વની ભાષા બાકોનાથી જુદી પડી. કવિ રાજશેખરે (નવમી સદી) નોંધ્યું છે કે વારાણસીની પૂર્વેના પ્રદેશના લોકો સંસ્કૃત ધારાવાહિક રીતે વાંચે છે,

પણ તેમનું પ્રાકૃત એટલું સારું નથી. તેમ છતાં એવું માનવું ભૂલભરેલું ગણ્યશે કે મધ્યમ ભારતીય આર્યભાષાને અંગાળનું કથું સાહિત્યિક પ્રદાન નથી. અંગાળમાં લૌકિક (અવહટ્ટ)ના સૌથી ઉલ્લેખનીય કવિઓ કોઈ અગમપંથના આચાર્યો—સિદ્ધાચાર્યો હતા. અર્વાચીન ભારતીય આર્યભાષામાં અર્થાત અંગાળીમાં તેઓએ પહેલ પ્રથમ ગીતો લખ્યાં. આનાથી થોડા સમય પહેલાંનાં ઔદ્ધ પંડિત ધર્મદાસે ટાંકેલી પ્રાકૃત, અપભ્રંશ અને લૌકિક અવળવાણી છે.

અંગાળ (અસમ, ઓડિશાનો નજીકનો વિસ્તાર અને પૂર્વ તથા દક્ષિણ તથા ઉત્તરના અધિકાંશ બિહાર સહિત) નવમી સદીમાં પાલ રાજ્ય-વંશની સ્થાપના પછી જ એક સ્પષ્ટ પ્રાદેશિક એકમ બન્યું. તુર્કી પ્રભાવની તરત જ પહેલાં અંગાળ પર રાજ્ય કરનાર છેલ્લા હિન્દુ રાજા લક્ષ્મણસેનના સમયમાં આ દેશે નવ્ય પ્રશિષ્ટ સાહિત્યની છેલ્લી અને સૌથી મહત્ત્વની કૃતિ આપી. આ કૃતિ તે જ્યદેવનું ‘ગીતગોવિંદ.’ આ કાવ્ય બદ્ધે તેના સારસત્ત્વરૂપ ચોવીસ પદ માત્ર અંગાળીની જ નહીં, પરંતુ બીજી અર્વાચીન ભારતીય આર્યભાષાઓની ઊર્મિકવિતાનો મુખ્ય સ્ત્રોત છે. જ્યદેવ લક્ષ્મણસેનનો સમકાલીન હતો, કદાચ થોડો સમય તેના દરબારમાં સભાસદ રહ્યો હતો. તેની જન્મભૂમિ પશ્ચિમ અંગાળનું કેન્દુગિલ્લ બનાય છે. આજે પણ ત્યાં તેના માનમાં દર વર્ષે વૈશ્ણવ ભક્તોનો મેળો ભરાય છે.

‘ગીતગોવિંદ’નાં પદોની રચના સંસ્કૃતમાં થઈ છે પણ તેની ભાષા અને લય તથા પ્રાસ લૌકિક કવિતાનાં છે. સંસ્કૃત કવિતાની સુઅદ્ભુતાને લોકપ્રિય સંગીતપદોનું માર્ફવ અને માધુર્ય અર્પી જ્યદેવે સંસ્કૃત કવિતાના પુનરુત્થાનનો છેલ્લો પ્રયત્ન કરી જોયો. જ્યદેવની કવિતાએ રાધા અને કૃષ્ણના પ્રેમને સદીઓ સુધી ભારતીય આર્યભાષાઓની ઊર્મિકવિતાના મુખ્ય વિષય તરીકે સ્થાપિત કરવાનું કામ કર્યું. જ્યદેવે આ વસ્તુ બીધું તે પહેલાં સાહિત્ય અને બીજી કલાઓમાં તે માત્ર શૃંગારના વિષય તરીકે આવતું. ‘સુભાષિત રત્નકોશ’ (ઈ. સ. ૧૧૦૦ની લગભગ અંગાળના એક ઔદ્ધ કવિ વિદ્યાકરે સંપાદિત કરેલા સૌથી પ્રાચીન સંગ્રહ)માં રાધા અને કૃષ્ણના પ્રેમ વિષેના શ્લોકો ‘અસતી વ્રજ્યા’ (એટલે કે વ્યભિચારિણી સ્ત્રીઓના પ્રેમ પ્રસંગો) વિભાગમાં લેવામાં આવ્યા છે. જ્યદેવ પણ તેમની કવિતાના શરૂઆતના શ્લોકમાં જ્યારે આમ કહે છે ત્યારે આ વાતનો સ્વીકાર કરે છે :

યદિ હરિસ્મરણે સરસં મનો

યદિ વિલાસકલાસુ કુતુહલમ્

મધુરકોમલકાન્તપદાવલી

અહીં તદા જ્યદેવસરસ્વતીમ્.

( ' ગીતગોવિંદ ' સર્ગ-૧ )

—જે હરિના સ્મરણ માટે મન આતુર હોય, જે વિલાસકલાઓમાં કુતૂહલ હોય તો મધુર કોમલ કાન્ત પદાવલીવાળી કવિ જ્યદેવની વાણી સાંભળો.

રાધા નામનો ઉલ્લેખ સૌ પહેલાં કાશ્મીરી કવિઓની રચનાઓમાં મળે છે. તે મૂળે તો એક જાતિવાચક નામ છે. તેનો અર્થ થાય છે ' પ્રેયસી '. તેનું નરજાતિ પ્રતિરૂપ ' રાધ ' ( જેનો અર્થ છે પ્રેમી ) અવેસ્તામાં મળે છે. રાધાકૃષ્ણની પ્રેમકથા પર રચાયેલાં પ્રાકૃત અને અપભ્રંશનાં પદો ઉત્તર ભારતમાં જરૂર લોકપ્રિય રહ્યાં હશે. જ્યદેવનાં પદોનું એક આદિમ રૂપ કાશ્મીરી કવિ ક્ષેમેન્દ્ર ( અગિયારમી સદી )ની એક કવિતામાં મળે છે. ઈસ્તીસનની પહેલી સહસ્ત્રાબ્દીની પાછલી શતાબ્દીઓમાં બંગાળ કાશ્મીર સાથે નજીકના સંબંધમાં આવ્યું હતું. તે સમયે રાધા અને કૃષ્ણના શૃંગારિક પદોનું ખેડાણ બંગાળીમાં થયું અને ત્યાં એનો વિકાસ એક ઘટનારૂપ બની રહ્યો. મિથિલા અને બંગાળની વૈષ્ણવ કરિના પર જ્યદેવનાં ગીતોનો સૌથી વધારે પ્રભાવ પડ્યો. ભારતમાં જ્યદેવનાં પદોનાં જે સંખ્યાબંધ અનુકરણો થયાં અને તેની ટીકાઓ રચાઈ છે તે આખા દેશમાં તેની લોકપ્રિયતાના પ્રમાણરૂપ છે. તેનો પ્રભાવ ઉદ્દીપમાન પ્રાદેશિક ભાષાસાહિત્ય પર દેખાયો. તેનું સૌથી નોંધપાત્ર ઉદાહરણ જૂની ગુજરાતી-રાજસ્થાની છે.

અર્વાચીન ભારતીય આર્યભાષા સાહિત્યના મુખ્ય સ્ત્રોત આ પ્રમાણે ખતાવી શકાય : (અ) પૌરાણિક અને લોકપ્રિય સ્ત્રોતોમાંથી લેવામાં આવેલાં કૃષ્ણ-વિષ્ણુ વિષેનાં આખ્યાનક (આ) ' રામાયણ ' અને ' રામાયણ 'ની કથાઓ, (ઇ) શિવ અને શક્તિની પૌરાણિક અને લોકપ્રિય કથાઓ, (ઈ) લોકપ્રિય (અપૌરાણિક) દેવતાઓનાં આખ્યાન, (ઉ) કૌતુકરાગી પ્રેમકથાઓ, (ઊ) બોધપ્રધાન કવિતા અને (એ) કેટલાક ઉપાસનાપ્રધાન અને અગમપંથોની રહસ્યાત્મક અવળવાણી. છેલ્લા વિભાગને મૂળે તો આપણે સાહિત્યની આડપેદાશ કહી શકીએ. પણ આ શ્રેણીએ શરૂઆતના અને પરવર્તી અર્વાચીન ભારતીય આર્ય સાહિત્યના કેટલાક શ્રેષ્ઠ નમૂના આપ્યા છે. વળી તેણે જ (દેશ) ભાષાઓમાં ઊર્મિકવિતાઓની શરૂઆતની નીવડેલી રચનાઓ આપી છે.

ભાષા કવિતાને પ્રશિષ્ટ સંસ્કૃતનું ચોક્કસ પ્રદાન માત્ર ટૂંકી ‘બારમાસા’ કવિતાઓના રૂપમાં અને પરવર્તી સંસ્કૃતના પરચુરણ (‘પ્રકાશ્ય’, ‘ઉદ્ભટ’) શ્લોકમાં પ્રયોજાયેલાં કલ્પન, પ્રસંગ અને અભિવ્યક્તિની કેટલીક લઘુઓનાં અનુકરણ રૂપે જોવા મળે છે. ‘બારમાસા’માં વર્ષના બાર મહિનાઓમાં પોતાના પ્રિયના સંયોગમાં કે વિયોગમાં રહેલી નાચિકાના હર્ષ-વિષાદનું વર્ણન કરવામાં આવે છે. આ રચનાઓ ખરેખર તો કાલિદાસના ‘ઋતુસંહાર’થી સ્થાપિત થયેલી પરંપરાનું સાતત્ય છે. આ પ્રકારની રચનાઓ ધણુંખરું લાંબા આખ્યાન કાવ્યોમાં સમાવી લેવામાં આવે છે, ‘પરંતુ તે સ્વતંત્ર રચનાઓ તરીકે આવે છે.

અર્વાચીન ભારતીય આર્યભાષા સ્વરૂપ અને અંતસ્તત્ત્વ બંને રીતે મધ્યમ ભારતીય આર્યભાષાની સીધી વારસદાર છે, પણ આ બંને બાબતમાં તેના પર બહારની તેમજ અંદરની અસરો પડી છે. અર્વાચીન ભારતીય આર્યભાષાના બંધારણ પર આર્યેતર પ્રભાવને લીધે સારો ફેરફાર થયો છે. સાહિત્યના ક્ષેત્રમાં પણ અર્વાચીન ભારતીય આર્યભાષામાં આર્યેતર પરંપરા અને માન્યતાઓનું નક્કર અને પ્રભાવક અંતસ્તર રહેલું છે. મધ્યમ ભારતીય આર્યભાષાઓમાંથી મળેલા સાહિત્યવારસામાં સૌથી મહત્વનાં છે કૃષ્ણ, રામ, શિવ, પાંડવ વગેરે પૌરાણિક દેવો અને વીરોનાં આખ્યાન. આર્યેતર વારસાને એક બહુ મોટો જથ્થો અપભ્રંશ અને લૌકિક દ્વારા આવ્યો છે, જેમકે શિવના લગ્નજીવનની વાત, બાળકૃષ્ણની પ્રેમલીલાઓ, મનસા અને બેહુલાની કથા, માધવાનલ અને કામકંદલાની કથા અને આવી બીજી કૌતુકરંગી પ્રેમકથાઓ; કેટલાંક સમસ્યા કાવ્યો તથા બોધપ્રધાન શિક્ષણપ્રદ વિશ્વાસો. છેલ્લા પ્રકારમાં કેટલીક ટૂંકી પદ્યબદ્ધ ઉપયોગી માહિતી અને ગણિતની નિયમાવલીઓનો સમાવેશ થાય છે. બંગાળમાં પદ્યબદ્ધ ગણિતના નિયમોને ‘આર્યા’ કહેવામાં આવે છે. જે પ્રાકૃત છંદમાં પહેલાં આવી રચનાઓ થતી, કદાચ તેના પરથી આ નામ લેવામાં આવ્યું છે. આમાંથી કેટલીક રચનાઓમાં હજીય પ્રાચીનતાની ગંધ જળવાઈ રહી છે. જે પદ્યોમાં વ્યવહારુ ઉદાપણ, ઉપયોગી સૂચનાઓ અને ઋતુઓ વિષે વાત કરવામાં આવી છે તેને બંગાળીમાં ‘ડાકેર વચન’ (એટલે કે ડાહ્યાઓની વાણી) અર્થાત્ લઘી વાક્ય કહેવામાં આવે છે. સમસ્યાત્મક કવિતાનો સમાવેશ લાંબા આખ્યાન કાવ્યોમાં પ્રેમીઓની સ્પર્ધા વખતે કરવામાં આવે છે. પ્રેમકથાઓએ પોતાના મધ્યમ ભારતીય આર્યભાષાના સ્ત્રોતને નજરથી ઓઝલ થવા દીધો નથી. મનસા અને બેહુલાની કથા બંગાળની વિશેષતા



છે. ત્યાંથી તે તેની પશ્ચિમ ભણી આવેલા બિહારમાં ગઈ છે. અપભ્રંશમાં તેના હોવાની સંભાવનાનું અનુમાન 'બેહુલા' નામથી કહી શકાય છે. તે સંસ્કૃત શબ્દ 'વિહ્વલા'નું લૌકિક રૂપ છે. કૃષ્ણ આખ્યાનના કેટલાક શ્રૃંગારપરક પ્રસંગો લૌકિક કાવ્યમાં જોવા મળે છે.

મધ્યમ અંગાળી 'ચંડીમંગલ'ની કવિતાઓને તેમના મુખ્ય વિષયો અંગાળના શક્તિ સંપ્રદાયમાંથી મળે છે. આ વસ્તુ તે 'કુલ્લરા' (કૂલ જેવી) અને 'પુલ્લના' (ડીંગણી) એ બે નાયિકાઓનાં નામો રૂપે અપભ્રંશમાં અસ્તિત્વ ધરાવતી હોવાની સૂચક છે. બેહુલાની જેમ આ નામો પણ અપભ્રંશ અને લૌકિકની છાપ ધરાવે છે.

## પ્રકરણ ૩

### આરંભિક કાવ્યરૂપો

અર્વાચીન ભારતીય આર્યભાષાને વારસામાં લૌકિકનો પ્રાસમેળ માત્રા છંદ મળ્યો. તેનાં બે મુખ્ય રૂપ હતાં : એકમાં સોળ સોળ માત્રાનું એક ચરણ અને દરેક ચરણમાં આઠ માત્રા પછી યતિ હતી. ખીજામાં તેર માત્રા પછી યતિ સાથે પચ્ચીસ માત્રાનું એક એક ચરણ હતું. બે પ્રાસવાળી કડીઓવાળા પહેલા પ્રકારને ‘ચૌપાઈ’ અથવા ‘ચતુષ્પદી’ કહેતા અને ખીજાને ‘દોહા’ અથવા ‘દોષક’. પછી તો એવા પદ્યનું ‘દોહા’ નામ સામાન્ય બની ગયું.

અર્વાચીન ભારતીય આર્યભાષા હજી માત્રિક છંદોની વ્યવસ્થામાંથી બહાર નીકળી શકી નહોતી. પ્રાચીન અંગાળીના અગમ (મિસ્ટિક) પદોમાં જરૂર માત્રિક છંદ વિધાનનો પ્રયોગ કરવામાં આવ્યો હતો. પરંતુ તે આરંભની અવસ્થામાં પણ અંગાળીમાં બહુ ઝડપથી દ્વિત્વ વ્યંજનોનો લોપ થઈ રહ્યો હતો અને એ રીતે દીર્ઘસ્વર અને જોડાક્ષરોને નિયત માત્રામૂલ્યથી તે દૂર જતી હતી. અંગાળીમાં માત્રામેળનું સ્થાન બહુ જલદીથી અક્ષરમેળ છંદે લીધું (તેમાં સામાન્ય રીતે દરેક અક્ષરનું માત્રામૂલ્ય એકસરખું હોય છે). આ રીતે લાક્ષણિક અંગાળી (અસમિયા, ઓડિઆ અને કંઈક અંશે ભોજપુરી) ‘પયાર’નો વિકાસ ‘ચૌપાઈ’માંથી થયો. તેરમી સદીના અંત સુધીમાં આ પ્રક્રિયા પૂરી થઈ ગઈ હોય એવું જણાય છે.

ગુજરાતી અને રાજસ્થાની (અને હિન્દી પણ) જેવી પશ્ચિમી ભાષાઓએ મધ્ય ભારતીય આર્યભાષાના પ્રાસરહિત છંદને જાળવી રાખ્યો. તેને ‘સોરઠો’ (સૌરાષ્ટ્ર સ્થળનામ પરથી) અથવા ક્યારેક તેના જૂના નામે ‘આર્યા’ કહે છે. આ જાતની પદ્યરચના જ્યારે પ્રાકૃત, અપભ્રંશ અથવા લૌકિકમાં થતી ત્યારે તેને ‘ગાહા’ (સંસ્કૃત ‘ગાથા’) કહેતા.

માત્રિક છંદમાંથી અક્ષરમેળમાં થયેલા શરૂઆતના જ વિકાસને લીધે અંગાળીને એવી ગતિ અને લવચિકતા મળ્યાં કે છેક પંદરમી સદીથી જ

અંગાળી કવિતા આશ્ચર્યજનક રીતે મહોરી ઊડી. અંગાળીના પાયાના પથાર છંદમાં છોડી દીધેલા માત્રામેળની સંગીતાત્મક ક્ષમતા છે, નવા લીધેલા અક્ષરમેળની કોમળતા અને પ્રવાહિતા છે અને તે સાથે સમર્થ ગદ્યની નેયતા પણ છે. ‘મનસામંગલ’, ‘ચંડીમંગલ’, ‘ધર્મમંગલ’ અને ‘ચૈતન્યમંગલ’ જેવાં લાંબાં આખ્યાન કાવ્યોની રચના કોઈ પણ પશ્ચિમી ભાષાના દોહા, ચૌપાઈ, છંપય, સોરઠા જેવા લઘુ એકમના છંદોમાં શક્ય નહોતી, પણ અંગાળીમાં શક્ય બની સરળ પ્રવાહિતાને કારણે. તેને લીધે જ આધુનિક અંગાળીમાં મધુસૂદન દત્ત અને રવીન્દ્રનાથ ઠાકુરે છંદોવૈવિધ્ય અને કલાત્મકતાની સમૃદ્ધિ હાંસલ કરી.

અર્વાચીન ભારતીય આર્યભાષાની કવિતા ત્રણ પ્રકારનાં કાવ્યોમાં પ્રકટ થઈ: પ્રકીર્ણ પદ્ય, ગીત (ગાન) અને આખ્યાન. પ્રકીર્ણ કવિતા ધણુખરું લોકપ્રિય પ્રકારની હતી. ગીતો તેમની આરંભની સ્થિતિમાં પણ ધણુખરું કંઈક અંશે નીવડેલા રૂપમાં હતાં. જે રાગમાં ગીતો ગાવાનાં હોય તેનો નિર્દેશ લગભગ હમેશાં કરવામાં આવતો. તેમાં આઠથી માંડી ચૌદ પંક્તિઓ રહેતી. બીજી કડી ધ્રુવપદ તરીકે આવતી, જે પછી આવનારી દરેક કડી પછી ફરી આવતી. છેલ્લી કડીમાં ધણુખરું કવિતું નામ આવે છે. અંગાળીના કવિસમયમાં તેને ‘ભણિતા’ (‘ભણુઈ’, ‘ભણુ’) કહે છે. અર્વાચીન ભારતીય આર્યભાષાના ગીતોનો વિષય કાં તો કૃષ્ણ-વિષ્ણુ આખ્યાન રહેતો કાં તો કેટલાક ગુણપથોના અગમ કે વિધિવિધાનનો વિષય. બીજા આખ્યાનપરક વિષયોમાં પણ ગીતો લખાયા હોય એવું લાગે છે, પણ તેમના શરૂઆતના નમૂના મળતા નથી.

જરા લાંબી સાહિત્યિક રચનાનું સામાન્ય નામ ‘પ્રબંધ’ હતું. આ નામે જ તેના કવિએ ‘ગીતગોવિંદ’ને ઓળખાવ્યું હતું. અંગાળની પશ્ચિમમાં આખ્યાન રચનાઓ ત્રણ પ્રકારની હતી. ઐતિહાસિક કાવ્ય, પ્રેમકાવ્ય અને ધાર્મિક કાવ્ય. પહેલા બે પ્રકારનો સંબંધ અપભ્રંશ સાથે અથવા લોકતત્ત્વનો ગાઢ રંગ ચઢેલા કોઈ અદ્યત કેન્દ્ર સાથે જોડી શકાય. કંઈક અંશે તે પ્રાચીન અને મધ્યકાલીન ભારતીય મહાકાવ્યો અને પૌરાણિક આખ્યાનોની કથાઓનાં સાતત્ય રૂપે હતાં. ધર્મેતર અને પ્રમાણમાં લાંબાં આખ્યાનો અને ઊર્મિકાવ્યોને અપભ્રંશમાં ધણુખરું ‘રાસો’ (સંસ્કૃત ‘રાસક’માંથી, તેનો અર્થ થાય છે ‘પ્રેમનૃત્ય’ ગીત) કહેવાય છે. એટલે દિલ્હીના છેલ્લા હિંદુ રાજના યુદ્ધોનું વર્ણન કરતા અર્વાચીન ભારતીય

આર્યભાષાનાં યાત ઐતિહાસિક કાવ્યોમાં શ્રેષ્ઠ (પૃથ્વીરાજ રાસો) એ નામ ધારણ કરે છે.

અંગાળમાં ઐતિહાસિક વીરકાવ્યો કરતાં ભવ્ય ધાર્મિક આખ્યાનો પર વધારે ધ્યાન આપવામાં આવ્યું. એમ માનવાને કારણ મળે છે કે પાલ અને સેન રાજ્યોનાં કેટલાંક પરાક્રમી સાહસો વિષે કવિતાઓ લખાઈ હતી. સોળમી અથવા સત્તરમી સદીમાં અંગાળી અને સંસ્કૃતના મિશ્રરૂપમાં લખાયેલી એક રચનામાં સચવાયેલી કેટલીક કડીઓ સિવાયનું પોતાનું આરંભનું ઐતિહાસિક સાહિત્ય અંગાળે ખોઈ નાખ્યું છે. કૃત્તિવાસની ભણિતાવાળી વ્રજભુલિમાં રચાયેલી એક કવિતા સિવાય અંગાળીમાં કોઈ પણ રચનાનું ‘રાસો’ કે ‘રાસ’ નામ રાખવામાં આવ્યું નથી.

અલપ્ત મિથિલામાં પંદરમી સદી સુધી ઐતિહાસિક કાવ્યની પરંપરા જીવિત હતી. ‘કીર્તિલતા’ વિદ્યાપતિની શરૂઆતની અને શ્રેષ્ઠ રચનાઓમાંની એક છે. તેની રચના દેશભાષા અનેલી અવહટ્તમાં ગદ્ય અને પદ્ય રૂપે થઈ છે. કવિએ તેમાં પોતાના આશ્રયદાતા કીર્તિસિંહના પરાક્રમેનું વર્ણન કર્યું છે.

સત્તરમી સદી પહેલાં દેવતાઓ અને દેવતુલ્ય નાયકોનાં કાર્યોનો મહિમા કરતાં કાવ્યો સિવાય અંગાળમાં ખીજાં આખ્યાન કાવ્યો મળતાં નથી. અંગાળીનાં આ ધાર્મિક કાવ્યોનો સંબંધ પશ્ચિમી ભારતીય આર્ય-ભાષાનાં આખ્યાનો કે વીરકાવ્યો સાથે છે. અંગાળી અને પશ્ચિમી ભારતીય આર્યભાષાનાં કાવ્યોની સામાન્ય એકસરખી વિશેષતાઓ આ પ્રમાણે છે : (૧) તેમનો આરંભ સિદ્ધિદાતા ગણેશ, વિદ્યા અને સંગીતની દેવી સરસ્વતી કે બીજા કોઈ દેવતા (તેમાં કવિના પોતાના આરાધ્ય પણ હોય)ની વંદનાથી થાય છે, તે પછી કવિ આત્મપરિચય આપે છે. (૨) નાયક અને નાયિકાને વિશ્લેષ અને તેમની પ્રિયા - લક્ષ્મીના કે પછી થોડા સમય માટે શાખ પામેલા કોઈ અર્ધદેવી યુગલના અવતારરૂપે રજૂ કરવામાં આવે છે. (૩) નગર, રાજદરબાર વગેરેનું વર્ણન અને વનઉપવનનાં ઝાડપાનની ગણના હોય છે. (૪) નાયક અને નાયિકા (અથવા કોઈ મુખ્ય પુરુષ અને સ્ત્રીપાત્ર) વચ્ચે સમસ્યાપૂર્તિની સ્પર્ધા હોય છે અને (૫) પ્રેમીઓના ઉલ્લાસ (સંયોગમાં) અને વિષાદ (વિયોગમાં)નું માસે માસે કરીને આખા વરસનું (બારમાસા) વર્ણન હોય છે. લેખિત રૂપે આવ્યા પહેલાં આ કથાઓનું વાચન કે પાઠ ધંધાદારી કથાવાચક (જેને ‘કથક’ કે ‘વાચક’ કહેતા) કરતા હતા. તેઓ કાં તો શ્રીમંતોના આશ્રિત હોતા કે મંદિરો સાથે જોડાયેલા.

હોતાં. આ કાવ્યોના લેખિત રૂપમાંથી પણ કેટલાક અંશનું વાચન અને કેટલાક અંશનું ગાન કરવામાં આવતું. પણ ત્યારેય કથાવાચકની કળા સાથેના મૂળ સંબંધોના અવશેષો એકંદમ લુપ્ત નહોતા થઈ ગયા. મૈથિલીના એક સૌથી પ્રાચીન ગ્રંથ જ્યોતિરીશ્વરના ‘વર્ણન રત્નાકર’ની રચના શુદ્ધ અને પ્રાસબદ્ધ ગદ્યમાં થઈ છે. આ રચના આ જાતના કથાવાચકોની પોથીનો મળી આવતો સૌથી જૂનો નમૂનો છે. આ જાતની રચનાઓએ શરૂઆતના આખ્યાન કવિઓને ટેકનિકલ સામગ્રી પૂરી પાડી.

બંગાળી સિવાયની ભાષાઓમાં આખ્યાનો સૌ પહેલાં દોહા અને ચૌપાઈમાં અને અન્ય માત્રામેળ છંદોમાં લખાયાં. પણ પછી કાવ્યો માત્ર દોહા અને ‘ચૌપાઈ’માં જ લખાવા લાગ્યાં. એ રીતે એ કાવ્યો ‘દોહા’ અને ‘ચૌપાઈ’ નામે ઓળખાવા લાગ્યાં, જેમકે ‘દોહા માડુરા દુહા’, ‘માધવાનલ કામકંદલા ચૌપાઈ’ વગેરે. બંગાળીનાં આખ્યાન કાવ્યો સંખ્યામેળ પયાર અને ત્રિપદી છંદમાં લખાયાં. પયાર (નાની કડી)ની પંક્તિઓમાં અધિકાંશ ભાગ લખાયો. તે મુખ્યત્વે કથનાત્મક રહેલી અને કથાને આગળ ધપાવતી મુખ્ય ગાયક તેના સંગીતાત્મક પાઠ કરતો એટલે એને ‘શિકલિ’ (એટલે કે ગીતોને જોડનારી આખ્યાન શૃંખલા) કહેતા. બરાબર એ જ અર્થમાં જૂની ગુજરાતીના ‘કાન્હડે પ્રબંધ’માં ‘પવારૂ’ શબ્દનો પ્રયોગ જોવા મળે છે. એવો સંભવ છે કે ‘પયાર’ અને ‘પવારૂ’ સંગોત્ર શબ્દ હોય જેમનો મૂળ અર્થ એક જ થતો હોય (કદાચ ‘પદવૃત્તક’માંથી). ત્રિપદી (એ યતિવાળી લાંબી કડી) કે પયારમાં રચાયેલાં ગીતોનું ગાન મુખ્ય અભિનેતા કે મુખ્ય ગાયક (‘મૂલ ગાયન’) કરતા હતા અને તેના સહયોગી કે સહાયક (‘દોહાર’ કે ‘પાલી’) તેમને મદદ કરતા. આ સંગીતાત્મક અંશો ‘નાચાડી’ (‘નૃત્યવૃત્તિકા’ પરથી) તરીકે ઓળખાતા. મુખ્ય ગાયક (તેના ડાબા પગમાં) ઝાંઝર પહેરતો, જમણા હાથમાં ચામર રાખતો અને ડાબા હાથમાં મંજીરાની જોડી. બંગાળીનાં ભક્તિપ્રધાન આખ્યાનકાવ્યોમાં ગાયક, કથાવાચક અને અભિનેતા એ ત્રણેની કુશળતાનો મેળ હોય છે. વિશ્વોત્પત્તિ વિષેની આરંભિક ઘટનાઓ અને તેને લગતી સામગ્રી માટે (જે માત્ર મનસા, ચંડી અને ધર્મ જેવા પુરાણોત્તર દેવતાઓ વિષે લખાયેલાં કાવ્યોમાં આવે છે) તેઓ પુરાણવાચકો (‘પાઠક’ કે ‘કથક’)ના ઋણી છે.

બંગાળીનાં આ શરૂઆતનાં ભક્તિપ્રધાન આખ્યાનોને ‘પાંચાલી’ કે ‘પંચાલિકા’ના વર્ગમાં મૂકવામાં આવે છે. તેના મૂળ અર્થ છે ‘દીગલી’

અથવા ‘પૂતળી’. આ નામથી એવા સંકેત મળે છે કે ગવાતાં ભક્તિગીતો અને વંચાતી કવિતા કઠપૂતળીના ખેલ સાથે રજૂ થતાં, અંગાળમાં આળે પણ કઠપૂતળીના ખેલ સાથે પદ્યકથાનો પાઠ થાય છે, વચ્ચે વચ્ચે ઢોલ કાંસી વગાડવામાં આવે છે. આવા કઠપૂતળીના ખેલનું નાનું અને ચિત્રિત રૂપ તે ચિત્રાંકિત પદ. તેના પર ભક્તિઆખ્યાનોની વાર્તાઓ ચીતરેલી હોય છે. પદ અતાવનાર માણસ પદને ઉકેલતાં ઉકેલતાં અણુગઢ (ઘણીવાર શીઘ્ર રચના કરીને) પદ્યમાં વાર્તા કહેતો જાય છે. આ પદદર્શન પશ્ચિમ અંગાળમાં એક જમાનામાં બહુ લોકપ્રિય હતું. બાણે તેના ‘હર્ષચરિત’માં આવાં ‘યમપદ’ દેખાડવાનો ઉદ્દેશ્ય કર્યો છે.

રાજસ્થાનીના પિંગળની જેમ, ચૌદમી સદીની શરૂઆતમાં પૂર્વ ભારતની એક ખોલી મૈથિલીએ સ્થાનિક ખોલીના સારા એવા મિશ્રણ સાથે અવહટ્ટ પરંપરા પર આધારિત એક નીવડેલી કાવ્યભાષા વિકસાવી. મૈથિલીનાં સૌથી જૂનાં ઉદાહરણ ઉમાપતિ ઉપાખ્યાયનાં પદોમાં મળે છે. તેઓ મિથિલાના છેલ્લા હિન્દુ રાજા (ઈ. સ. ૧૩૨૪ પહેલાં. હરસિંહના મંત્રી હતા. આ પદો અતાવે છે કે એ કાવ્યભાષા પૂરેપૂરી વિકસિત હતી. પદોની સંખ્યા એકવીસ છે. તે સંસ્કૃતના એક લઘુ નાટ્યસ્વરૂપમાં ગૂંથી લેવામાં આવ્યા છે. તેનું નામ છે ‘પારિજાતહરણ.’ સમકાલીન અર્વાચીન ભારતીય આર્યભાષા સાહિત્યમાં એ પદો નીવડેલી રચનાઓ તરીકે અન્નેડ છે.

શરૂઆતના અર્વાચીન ભારતીય આર્યભાષા સાહિત્યના સૌથી વધારે જાણીતા કવિઓમાંના એક વિદ્યાપતિ પછીના સૈકામાં ઉમાપતિને પગલે પગલે ચાલ્યા. ઉમાપતિ અને વિદ્યાપતિ (કદાચ બીજા કેટલાક કવિઓ પણ હશે)ના પ્રભાવે તિરહૂતની સીમાઓને વટાવી દીધી. તેમની શૈલી અને કાવ્યભાષાને નેપાળ લઈ જવામાં આવ્યાં. અંગાળ અને ઉત્તર બિહાર પર તુર્કો અને પઠાણોના વિજય પછી નેપાળ આ વિસ્તારના વિદ્વાનો અને કવિઓ માટે મુખ્ય આશ્રયસ્થાન બની ગયું. તે શૈલી અને કાવ્યબાની પછી અંગાળ મારફતે અસમ સુધી પહોંચ્યાં. સોળમીથી અઠારમી સદી સુધીના અંગાળના વૈષ્ણવ ભિખીકવિઓએ મૈથિલી કવિઓની કાવ્યબાનીનું આતુરતાથી ખેડાણું કર્યું. આ કાવ્યબાનીએ માત્રામેળ છંદોની લયનિયતતાને અને પ્રાચીન અને મધ્ય ભારતીય આર્યભાષાના સંસ્કૃત અને શૃંગારપરક છંદોની ઉજ્જવળ ચિત્રાત્મકતાને જળવી રાખીને તેને એક કાવ્યાત્મક ભાષાનું રૂપ આપી દીધું. અપેક્ષા પ્રમાણે અંગાળમાં આ ‘કલાભાષા’ (જ. ક્યુન્સ્ટરપ્રાખ) એ અંગાળી રૂપો અને રૂઢપ્રયોગોનો અસ્વીકાર ન કર્યો.

અઢારમીના અંત કે ઓગણસમી સદીના આરંભથી તે 'વ્રજભુલિ' તરીકે જાણીતી થઈ, જાણે તે રાધાકૃષ્ણકથાની જન્મભૂમિ વ્રજની ભાષા ન હોય ! ઓડિસામાં આ આયાત થયેલી બાની સફળ ન થઈ શકી કેમકે ત્યાં જોર્મિ (પદ) કાવ્યની કોઈ પરંપરા નહોતી. અસમમાં વ્રજભુલિની અંગાળ જેટલી જ ચઢતી કળા થઈ હતી.

દંડી અને બાણ હોવા છતાં, બંને તેમના હોવાને લીધે પ્રશિષ્ટ સંસ્કૃતે સાહિત્યિક ગદ્યને પ્રોત્સાહન આપ્યું નહીં. મધ્ય ભારતીય આર્ય-ભાષામાં વ્યવહારનું અને લોકપ્રચલિત ગદ્ય લોકવાર્તાઓના સંચયોમાં મળે છે. સદ્ભાગ્યે આ વાર્તાઓના સંચયિતાઓએ ઉચ્ચ સાહિત્યિક સિદ્ધિ માટે પ્રયત્ન કર્યો નથી. શરૂઆતની અર્વાચીન ભારતીય આર્યભાષામાં સાહિત્યિક ગદ્યના વિકાસની બહુ જ ઓછી શક્યતા હતી કેમકે આ સાહિત્યની કારકિર્દીની શરૂઆત ગીત અને કાવ્યથી થઈ અને પ્રાક્ર આધુનિક યુગના અંતિમ સમય સુધી તે ચાલુ રહી. તેમ છતાં કેટલીક શરૂઆતની અર્વાચીન ભારતીય આર્યભાષાઓમાં વ્યવહારમાં પ્રયોજાતું ગદ્ય લખવાના કેટલાક છૂટાછવાયા અધકચરા પ્રયત્નો સચવાયા છે. ખેશક આ સાહિત્યિક ગદ્યના ખરા નમૂના નથી. શિખાઉઓના ઉપયોગ માટે કાવ્યરૂઢિઓની હાથપોથીઓ છે. પરંતુ કેટલીક હાથપોથીઓમાં અને કેટલીક કવિતાઓમાં પણ ગદ્ય અને પદ્યની વચ્ચે આવે તેવી ભાષા-પ્રાસયુક્ત ગદ્ય (જેને રાજ-સ્થાનીમાં અને ક્યારેક અંગાળીમાં વચનિકા કહે છે)-જેવા મળે છે. અર્વાચીન ભારતીય આર્યભાષામાં પ્રાસયુક્ત ગદ્ય સૌથી જૂનું રૂપ કથાવાચકોના ઉપયોગ માટે મિશ્ર પ્રકારના મૈથિલી ગદ્યમાં લખવામાં આવેલી જ્યોતિરીશ્વરની હાથપોથીમાં જેવા મળે છે. ઉપયુક્ત રચનામાં શરૂઆતની અર્વાચીન ભારતીય આર્યભાષાના ગદ્યના સૌથી જૂના અને સૌથી લાંબા નમૂના મળે છે.

અર્વાચીન ભારતીય આર્યભાષાઓમાં સૌથી વધારે વિકાસ પામેલી ભાષાઓમાં એક એવી અંગાળી ભાષા પાસેથી એવી અપેક્ષા હોય કે પોતાના ઇતિહાસની શરૂઆતમાં જ તે ગદ્યસાહિત્યનો વિકાસ કરી લેશે. પણ આમ બન્યું નહીં. તેનું એક કારણ તો કંઈક અંશે લોકોની કાવ્યપ્રીતિમાં છે અને બીજું થોડું તેના પોતાના લાક્ષણિક છંદમાં રહેલી નેયતા અને અભિવ્યંજન ક્ષમતામાં છે. કૃષ્ણદાસના 'ચૈતન્યચરિતામૃત' જેવી દુર્બોધ અને કઠણ રચના માટે પણ પયાર જ્યાં પર્યાપ્ત હોય ત્યાં ગદ્યની જરૂર જ ન અનુભવાઈ.

અંગાળીની સાહિત્યિક ગદ્યશૈલીને અઢારમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં યુરોપમાંથી નવા વિચાર અને દૃષ્ટિકોણના આગમન સુધી રાહ જેવી પડી.

## પ્રકરણ ૪

### પ્રાચીન બંગાળી કવિતા અને અગમઅગોચર

અર્વાચીન ભારતીય આર્યભાષાની સૌથી પ્રાચીન રચનાઓના સુસંબદ્ધ અને વિપુલમાત્રામાં નમૂના જૂની બંગાળીમાં રચિત ‘ચર્યાગીતિ’ અથવા અગમ નિગમવાદી સાધનાને લાગતાં પદો છે. તે વેળા બંગાળી ભાષા હજુ તો અપભ્રંશની પૂર્વભાષા અવસ્થા લૌકિક (કે અવહટ્ટ)માંથી નીકળી રહી હતી. પદોની ભાષામાં સ્વાભાવિક રીતે જ એની વિશેષતાઓ જોવા મળે છે જે એકદમ લૌકિક છે. તે સાથે કૃતલીક એની વિશેષતાઓ છે જે પૂર્વની અને પશ્ચિમની અર્વાચીન ભારતીય આર્યભાષાઓના શરૂના તબક્કા સાથે સામ્ય ધરાવે છે. પરંતુ તેના વ્યાકરણ, રૂઢિપ્રયોગ અને વાકચર્યના પર તળ બંગાળીની છાપ પડી છે એ વિષે કોઈ શંકા નથી. તે ઉપરાંત આ પદોની સામગ્રી પરથી તેના રચયિતા કવિ બંગાળી જીવન અને વાતાવરણથી સારી રીતે પરિચિત હોય એવા અણસાર મળે છે. આ પદોનો રચનાકાળ નિશ્ચિત નથી. તેમ છતાં તે ઈ. સ. ૧૨૦૦ની પહેલાં અને મોડામાં મોડાં ઈ. સ. ૧૦૦૦ પછી લખાયેલાં હોવાં જોઈએ. ચોક્કસપણે કવિઓની બે પેઢી તેમાં આવી જાય છે, કદાચ ચાર પણ હોય એવો સંભવ ખરો. પ્રાચીન સાહિત્યમાં આ ચર્યાપદોનું સામ્ય માત્ર બે પદોના અંશ સાથે બતાવી શકાય. એકમાં વિષ્ણુના દશાવતારની સ્તુતિ છે. અને બીજાનો વિષય કૃષ્ણ-ચરિત છે. તે પદો થોડાં જૂની મરાઠીમાં અને થોડાં જૂની રાજસ્થાની-ગુજરાતી (મારુ ગુર્જર)માં લખાયેલાં છે. જ્યદેવના ‘ગીતગોવિંદ’ના પદોનું સ્મરણ કરાવતાં આ પદો, મહારાષ્ટ્રના બીજા ચાલુક્ય વંશના રાજા સોમેશ્વર ભૂલોકમલ્લના આદેશથી ૧૧૩૦માં તૈયાર કરવામાં આવેલા એક સંસ્કૃત વિશ્વકોશમાં લેવામાં આવેલાં છે.

સંસ્કૃતની વિસ્તૃત ટીકા વચ્ચે સંગ્રહાયેલાં આ અગમ (મિસ્ટિક) પદોની વાચનાની શોધ નેપાળ દરબારના ગ્રંથાલયમાં સચવાયેલી એક હસ્ત-પ્રતમાંથી હરપ્રસાદ શાસ્ત્રીએ કરી છે. પદો અને ટીકા બન્ને ચૌદમી સદીમાં



ભોટ ભાષામાં અનુદિત કરવામાં આવ્યાં હતાં. ભોટ અનુવાદમાં બે આખાં પદ અને એક પદના કેટલાક અંશનો પાઠ સચવાયો છે, જે હસ્તપ્રતનાં કેટલાંક પાનાં ખોવાઈ જવાથી મળતો નહોતો. નેપાળની હસ્તપ્રતમાં જેના પર ટીકા લખવામાં આવી છે એવાં પચાસ પદોમાંથી અડતાલીસ મળી આવે છે. મૂળ સંગ્રહમાં પચાસ કરતાં વધારે પદો નહીં હોય. પણ તે ઉપરાંત ખીજાં ચર્ચાપદો પણ અસ્તિત્વમાં હોવાં જોઈએ, કેમકે ટીકા ખીજાં ચર્ચાપદોમાંથી પંક્તિઓનાં અવતરણો આપે છે. આ અવતરણોમાં મીનનાથને નામે ચહેલું એક ચતુષ્ક સૌથી મહત્ત્વનું છે. ભાષાઓ વિષયસામગ્રીની રીતે પરવર્તીકાળનાં એવાં કેટલાંક ચર્ચાપદોની શોધ રાહુલ સાંકૃત્યાયને કરી છે અને તેમના દ્વારા ‘દોહાકોશ’માં પ્રકટ કરવામાં આવી છે.

ચર્ચાપદોનું કાઠુ જ્યદેવની રચનારીતિને અનુસરે છે. રાગનું નામ હમેશાં પદની શરૂઆતમાં અને કવિનું નામ ઘણુંખડું છેલ્લી કડીમાં આવે છે. ખીજી કડી ટેક તરીકે પુનરાવૃત્ત થાય છે પદો સામાન્ય રીતે દશ દશ પંક્તિઓનાં છે. માત્ર ત્રણ પદો ચૌદ ચૌદ પંક્તિનાં છે. છંદ્યોજના સંખ્યામેળ તરફ ઢળતા માત્રિક છંદોની છે. છંદનાં માત્ર બે રૂપ છે. મોટા ભાગનાં પદો પંદર (સોળ) માત્રાવાળી પંક્તિનાં છે. તેમાં આઠમી માત્રા પછી યતિ છે. આ છંદ્યોજના હિન્દી-રાજસ્થાની-ગુજરાતોની ચૌપાઈ જેવી જ લગભગ છે. સહેલાઈથી તે પચારમાં સરકી ગઈ. જ્યારે માત્રિક એકમ આક્ષરિક એકમમાં પૂરેપૂરું બદલાઈ ગયું ત્યારે પૂર્ણવિરામે એક માત્રા અથવા અક્ષરને પોતામાં સમાવી લીધો. છંદનું ખીજું રૂપ તેત્રિપદી (બંગાળીનો તે લાક્ષણિક છંદ છે). તેમાં એક પંક્તિ રૂપ (૨૬) માત્રાની હોય છે અને આઠ અને સોળ અક્ષરે યતિ હોય છે.

ચર્ચાપદોની રચના કેવળ બૌદ્ધ તાંત્રિકોએ કરી હોય એમ માનવામાં આવે છે. પરંતુ પદોની વાચનાથી આ માન્યતાને સમર્થન નથી મળતું. આ પદોમાં માત્ર બૌદ્ધ તાંત્રિકોની જ નહીં પરંતુ કેટલાક બૌદ્ધેતર યોગીઓની અગમ (રહસ્યાત્મક) અનુભૂતિઓ સમાવિષ્ટ છે. બંગાળમાં તંત્રનું પ્રતિપાદન મુખ્યત્વે મહાયાની બૌદ્ધોએ કર્યું. પરંતુ આ બાબતે તેઓ એકલા જ નહોતા. તેમના ઉપરાંત શૈવ તાંત્રિકો ચોક્કસપણે હતા અને કદાચ વૈષ્ણવ તાંત્રિકો પણ હોય. બે અનામી પદોમાં શૈવ તંત્રોનો પડથો સંભળાય છે. એકમાં શબરયુગલના ધાતક પ્રેમસંબંધોનું વર્ણન કરવામાં આવ્યું છે. તે ઉપરાંત કાન્ડના પદોમાં પણ આ પડથો છે. તેમાં પોતાની ડોમ પ્રિયતમા

માટેનો પ્રેમ વ્યક્ત થયો છે. તંત્ર અને યોગ બન્ને ગૂઢ (ગુહ્ય) સાધનાઓ પર આધારિત અગમ પંથો છે, પણ બન્નેમાં તફાવત છે. તંત્રમાં દેહદમન જરૂરી નથી અને સાથી તરીકે સ્ત્રીઓનો સહવાસ વર્જિત નથી. જ્યારે યોગમાં દેહદમનનો આદેશ છે અને તેમાં કઠોર બ્રહ્મચર્યનું પાલન કરવામાં આવે છે. લુપ્ત, સરહ, ભુસુકુ, દારિકા, મહિષાસુર, આબ્દેવ અને કામલિ જેવા કેટલાક કવિઓના પદોમાં તંત્ર કરતાં વધારે તો યોગના વિચાર અને પ્રક્રિયાનો પડઘો ચોક્કસપણે સંભળાય છે. માત્ર કેટલાંક નામ અને સંજ્ઞાઓમાં બૌદ્ધમતની નિશ્ચિત છાપ જેવા મળે છે. જેમકે કાન્હનાં કેટલાંક પદોમાં ‘દશબલ’, ‘એવમકાર’, ‘પંચ તથાગત’, ‘નિર્વાણ’, ‘જિનનગર’ શબ્દો આવે છે. એવી રીતે મહિષાસુરના પદોમાં ‘માર’, એક અનામી પદમાં ‘હેતુક’ અને ‘ભુદ્ધ’; ચાટિલ અને કંકણના પદોમાં ‘બોધિ’ અને જયનંદીના પદમાં ‘તથતા’ આવે છે. અનેક પદોમાં આવતો ‘શૂન્ય’ શબ્દ કંઈ નહીં તો એ યુગમાં માત્ર બૌદ્ધ સંજ્ઞા નથી. એમાં સંદેહ નથી કે આ પદ લખનારા ઘણાખરા સહજ્યાન પંથના હતા. સહજ્યાન બૌદ્ધ ધર્મની તંત્રશાખાનું બીજું નામ છે. પૂર્વ ભારતમાં તે વખતે યૌગિક અગમવાદ પ્રચલિત હતો.

ત્રણ ચર્યાપદો કાઠી અનામી લેખકનાં છે; ટીકાકારે તે પદોને ‘વીણા’ અને ‘શવર’ને નામે ચઢાવ્યાં છે. ચાર પદો એવાં છે, જે તેમની સાથે જેમનાં નામ જોડાયેલાં છે તે આચાર્યોએ નહીં, પણ તેમના શિષ્યોએ રચેલાં છે. એમાં કુકુરીનો ઉલ્લેખ છે, એકમાં ઢેંઢણ અને એકમાં ચાટિલનો ઉલ્લેખ છે. પદોની પુષ્પિકામાં આદરવાયક ક્રિયાપદના પ્રયોગથી એનું માની શકાય કે ત્રણ વધારાનાં પદો જેમના નામે છે, તે આચાર્યોના શિષ્યોએ તેમની રચના કરી હશે. જેમકે વિદુઆ અને મહિષાસુર પદ અને સરહના પદોમાંથી એક. જે આપણે ‘વીણા’, ‘શવર’, ‘ઢેંઢણ’, ‘ચાટિલ’, ‘વિદુઆ’ અને ‘મહિષાસુર’ વગેરે નામ કાઢી નાખીએ તો આપણી પાસે જૂની બંગાળીના અગમ પદરચયિતાઓનાં ચૌદ નામ રહે છે : લુપ્ત, ભુસુકુ, કાન્હ, કામલિ, ડોમ્બી, શાન્તિ, સરહ, આબ્દેવ, દારિક, બાડે, તાડક, કંકણ, જયનંદી અને ધામ. એમાંથી કંઈ નહીં તો એ તખ્તલુસ લાગે છે : તાડક (તાટક)–

૧. પુષ્પિકામાં સામાન્ય રીતે આ પ્રમાણે લખવામાં આવે છે : ‘ક કહે છે’ (જેમ કે ‘લૂધ બણુધ’–લૂધ કહે છે સત્તરમી સદીથી કવિના નામવાળી પુષ્પિકાની કડી ‘બણિતા’ તરીકે ઓળખાય છે.

‘બાબુબ’ અને કંકણ. ‘કંકણ’ કવિનામ બંગાળની ખાસિયત છે. ‘સદુક્તિકણ્ઠિત’ (૧૨૦૬)માં કંકણ નામે કોઈ એક કવિના બે શ્લોક મળે છે. મધ્યકાલીન બંગાળી સાહિત્યનો એક ઉત્તમ કવિ ‘કવિ કંકણ’ નામે જાણીતો હતો.

ચાર કવિઓ સિવાયના બાકીના દરેકે એક એક પદની રચના કરી છે. લુપ્તએ બે પદો, સરહૈ ચાર (કે ત્રણ), ભુસુકુએ આઠ અને કાન્હે બાર પદો રચ્યાં છે. હરપ્રસાદ શાસ્ત્રીને દારિકે લખેલું ‘બીજું’ એક પદ નેપાળના એક બૌદ્ધ ભિક્ષુ પાસેથી મળ્યું છે. એક કરતાં વધારે સિદ્ધાચાર્યોનું નામ કાન્હે છે. એવો સંભવ છે કે ‘કાન્હે’ની ભણિતા સાથે આવતાં બાર પદો ઓછામાં ઓછા બે માણસોની કલમે લખાયેલાં છે. વિષયવસ્તુના સૂરમાં જે સ્પષ્ટ તફાવત દેખાઈ આવે છે તેનાથી એવું સૂચવાય છે કે ઠોમ કન્યાના પ્રેમસંબંધે લખાયેલાં ત્રણ પદો બાકીનાં પદો લખનારની કલમમાંથી નીકળ્યાં નહીં હોય. ભોટ (તિબત્તી) પરંપરા કાન્હે (કૃષ્ણ) નામની અનેક વ્યક્તિઓનું અસ્તિત્વ સ્વીકારે છે. એક બીરુઆ અથવા વિરૂપ નામથી પ્રસિદ્ધ હતી.

ચર્યાકવિઓમાં આપણે પદકારોની ઓછામાં ઓછી બે પેઢી જોઈ શકીએ છીએ. લુપ્ત દારિકાના યુગ હતા. પોતાના એક પદમાં લુપ્તએ જલધરીનો પોતાના યુગ હોય એ રીતે ઉલ્લેખ કર્યો છે. પરવતી યોગી પરંપરામાં જલધરીનું બીજું નામ કે ઉપનામ હાડિ-પા (આદરણીય ભંગી) હતું. જે તેઓ જલધરી સરહની ‘શુદ્ધિવજ્રપ્રદીપ’ના ટીકાકાર હોય તો આપણે જૂની બંગાળીના અગમવાદી પદોમાં કવિઓની ઓછામાં ઓછી ત્રણ પેઢીઓ પ્રતિનિધિત્વ શોધી શકીએ. કંકણનું અસલ નામ કદાચ કોકદત્ત હતું. ભોટ પરંપરા પ્રમાણે તે કામલિનો શિષ્ય કે વંશજ હતો. કવિ ઠોમ્પી અને નાડ કે નાડોઠમ્પી એક જ વ્યક્તિ હોય એવું લાગે છે. તેનું એક પદ અગમવાદી પદોના મૂળ સંગ્રહમાં છે, પણ ટીકાકારથી તે છૂટી ગયું છે. કાન્હેના શિષ્ય કે વંશજ એક નાના સરહ હતા. તેમણે કાન્હેના ‘દોહાકાશ’ પર ટીકા લખી હતી. મોટા સરહનો ઉલ્લેખ ભોટ પરંપરામાં મહાન શવર, એક સિદ્ધયોગી અને મહાન બ્રાહ્મણ રૂપે કરવામાં આવ્યો છે. અગમ પદોના બીજા પણ કેટલાક રચયિતાઓ હતા. તેમની રચનાઓની હયાતી માત્ર ભોટ અનુવાદોમાં છે. તેમાં તીલો કે કાલો (લુપ્તના

શિષ્ય કે વંશજ), દીપંકર શ્રીચાન, વૈરાગીનાથ અને તેમના શિષ્ય કે વંશજ સ્થગનનાં નામ લઈ શકાય.

ચર્ચાઓની નેપાળી હસ્તપ્રતમાં એક અતિ સમૃદ્ધ સાહિત્યસર્જનનો માત્ર કેટલોક જ ભાગ સચવાયો છે. નેપાળી હસ્તપ્રતમાં જેમની એક એક રચના છે એમાંના કેટલાક કવિઓએ સારી એવી સંખ્યામાં ગીતિ અને અથવા પદોની રચના કરી હતી. નીચેનાં શીર્ષકોથી એ વાત જાણી શકાય : સિદ્ધયોગી (યોગેશ્વર) શાન્તિની 'સહજગીતિ', આજ્ઞદેવની 'કાણેરી ગીતિકા', બિરુઆની 'પદ્યતુરશીતિ', ભાડેની 'સહજનનંદ દોહાકોશગીતિકા' વગેરે. વળી જેને આપણે જાણીએ છીએ તે મુનિદત્ત ચર્ચાઓ પર ટીકા લખનાર એકમાત્ર અગમ પદોના ટીકાકાર નહોતા. પણ ખીજી ટીકાઓ માત્ર ભોટ અનુવાદોમાં સચવાયેલી છે.

અગમપદોના રચયિતાઓને સામાન્ય રીતે 'સિદ્ધાચાર્ય' કહેવામાં આવતા, કેમકે તેઓ આધ્યાત્મિક સિદ્ધપુરુષ કે આચાર્ય હતા. તેમણે ચરમ-સિદ્ધિ પ્રાપ્ત કરી છે એમ માનવામાં આવતું. કેટલાકની ખ્યાતિ 'મહાયોગી' કે 'યોગેશ્વર' રૂપે હતી. ખીજાઓ અવધૂત (વાચ્યાર્થ-શુદ્ધ થયેલા એટલે કે જેમનાં અજ્ઞાન અને મોહ ધોવાઈ ગયાં છે એવા) તરીકે ઓળખાતા.

ખરેખર કહીએ તો ચર્ચાપદો માન્ય અર્થમાં સાહિત્યિક રચનાઓ નથી. તે સીમિત શ્રોતાઓ માટે લખાયા હતા. આ શ્રોતાઓને જેટલો તે પદોના કથ્યમાં રસ હતો તેટલો તેના સ્વરૂપ કે ભાષામાં નહોતો. પદોના હમેશાં એ અર્થ થતા. તેનો બાહ્યાર્થ આબ્યન્તર અર્થને ઢાંકી રાખતો. આ હ્યાશ્રય (એ અર્થવાળી) ભાષાને સંધાવચન એટલે કે સંકેત ભાષા કહેતા. પદોના બાહ્યાર્થમાં ખરેખર એક સાહિત્યિક સંરપર્શ રહેતો કેમકે પદો પરંપરાની રીતિને અનુસરતાં. પણ આ બાહ્યાર્થ આબ્યન્તર અર્થને ગોપિત રાખવા માટે હતો. તે આચાર્યોની આત્મસાક્ષાત્કારની પ્રક્રિયા દરમ્યાનની ગૂઢ સાધના, અનુભૂતિ અને લાગણીને વ્યક્ત કરે છે.

આ અગમવાદીઓની માન્યતા પ્રમાણે માનવદેહ અને ચિત્ત પિંડની રચના કરે છે. બાહ્ય જગત કે બ્રહ્માંડ તે માનવપિંડની પ્રતિકૃતિ છે. જ્યારે કોઈ વ્યક્તિ દેહક્રિયાઓ પર અંકુશ મેળવે છે, જ્યારે પોતાના શ્વાસને અવરુદ્ધ કરી રાખે છે અને પોતાના પ્રાણ અને મનના વ્યાપારો પર પૂરો કાબૂ ધરાવે છે, જ્યારે તે તટસ્થતાની કે 'સહજ'ની આનંદપૂર્ણ અવસ્થાને પામે છે ત્યારે પોતાની ઇચ્છાઓને દબાવી દઈ તે સાચે જ અમર થઈ જાય

છે. એ રીતે જીવન અને મૃત્યુ એક સમાન બની જાય છે. પોતાના યુગ મૃત્યુ નજીક જોતાં દુઃખી બનેલા એક ભાવિક શિષ્યને કદાચ સંબોધીને રચેલા એક ગીતમાં કાન્હ કહે છે :

ચિત્ત સહજે શૂન સમ્યુન્ના  
કાન્ધવિયોએ મા હોહિ વિસન્ના  
ભણુ કંઈએ કાહ્ન નાહિ  
ફરધ અનુદિનું તેલોએ પમાધ.  
મૂઠા દિઠ નાઠ દેખિ કાચર  
ભાંગ તરંગ કિ સોસધ સાચર.  
મૂઠા અચ્છન્તે લોચન પેખધ  
દૂધ માઝે લડણુ ચ્છન્તે દેખધ.  
ભવ નંધણુ અવધણુ એથું કોઈ  
અધસ ભાવે વિલસધ કહ્નિલ જોઈ.

(‘ચર્યાંગીતિ પદાવલિ’-૪૨)

—સહજવસ્થામાં ચિત્ત શૂન્યમાં લળી જાય છે. એટલે ‘સ્કંધવિયોગ’થી વિષણુ ન થઈ શકે. કહે, કાન્હ કેવી રીતે નથી, જ્યારે તે દરરોજ ત્રિલોકમાં કીડાયમાન છે? મૂઠ જ નજર સામે દેખાતું નષ્ટ થતું જોઈને કાતર બની જાય છે. શું ભગ્ન તરંગો કદી સાગરને શોષી શકે છે? મૂઠ માણસો સદ્લોકને એ રીતે જોઈ શકતા નથી, જે રીતે દૂધમાં રહેલું નવનીત દેખાતા નથી. આ ભવ સંસારમાં કોઈ જતું નથી અને આવતું નથી. યોગી કાહ્ન આવા વિચારથી આનંદલીન રહે છે.

આ પદોના રચયિતાઓએ એક સાહિત્યિક પરંપરાનું અનુસરણ કર્યું હતું. તેઓ પ્રાચીન અને મધ્ય ભારતીય આર્યભાષાથી પરિચિત હતા. કેટલાક તો તે ઉત્તમ રીતે વાપરી જાણતા. અગમવાદી હોવાને લીધે તેમનું માનસઘડતર કાવ્યકદ્દપનાને અનુરૂપ હતું. એટલે તેમનાં ચર્યાપદો, અલખત આલ્પાર્થમાં, કાવ્ય ગુણથી યુક્ત હોય તે અપેક્ષિત હતું. માત્ર કહેવાનું તાત્પર્ય માત્ર અભિવ્યક્તિ કે વિચાર જ માત્ર નથી. અમજના સામાન્ય વાચકને માટે તે પદોની ખરી અપીલ મુસલમાનોનો સંપર્ક થયો તે પહેલાંની સદીઓમાં અંગાળના લોકોનો રોજખરોજની, ગામ્ય સુદ્ધાં, બિંદગીનાં

વિવિધ રૂપોની જે ઝલક જોવા મળે છે તેમાં છે. આ ઝલક આપણને તે વખતના સમકાલીન સાહિત્યમાં ખીજે નથી મળતી અને પરવર્તી સદીઓના સાહિત્યમાં પણ ખાસ મળતી નથી. ચર્ચાપદોના કવિ તેમનાં પદોનો ખરો અર્થ માત્ર જિજ્ઞાસુ લોકોની કુતૂહલ વૃત્તિથી અને માત્ર પંડિતોના સંદેહથી છુપાવવા આતુર રહેતા. એટલે તેમણે પોતાના ગુણ વિચારોને અને અનુભૂતિઓને પોતાની પરિભાષિક સંજ્ઞાઓથી અને નીચી ગણ્યાતી જાતિ અને અતિ સાધારણ ધંધાઓમાંથી કલ્પન, રૂપક વગેરે લઈ છદ્ધ રૂપ આપ્યું. આમાં દારૂનું પીકું ચલાવવું, લાકડાનો પુલ બનાવવો, જુગાર રમવો, ચાંચિયાગીરી, ચોરી, વેટેમાર્ગને ભૂટવા, વ્યભિચાર કરવો, હોડી ચલાવવી, લાકડાં કાપવાં, પિંબરાનું કામ કરવું વગેરે વગેરે આવતું. ખીજાં રસ પડે તેવાં કલ્પનો પણ છે. જેમકે, કમનસીમ જુવાન પત્નીની વ્યથાઓ, શ્વતરજની રમત, લગ્નોત્સવ, સંગીતનો કાર્યક્રમ, બળતું ઘર વગેરે. કેટલાંક પદોમાં પ્રહેલિકા (કૂટ) કાવ્યોની અત્યંત પ્રાચીન પરંપરાનું ચુસ્ત રીતે પાલન કરવામાં આવ્યું છે. કેટલાંક પદો માત્ર બોધાત્મક કે દાર્શનિક સુધ્ધાં છે. કાન્હનું નીચેનું પદ સમકાલીન જીવનના એક સ્થૂલ પાસાને, એક ડોમ કન્યા સાથે એક તાંત્રિક યોગીના અવૈવ પ્રેમને, રજૂ કરે છે :

તિણિ ભુવનમધ વાહિઅ હેથે  
હાંઠ મુતેલિ મહાસુખ લીલે.  
કધસનિ હાલો ડોમખી તોહોરિ ભાભરિઆલી  
અન્તે કુલીણ-જણ માઝે કાવાલી.  
તેંધ લો ડોમખી સઅલ વિટાલિહ  
કાજ જુ કારણ સસહર ટાલિહ.  
કેહો કેહો તોહોરિ બિરુઆ બોલધ  
બિરુજનલોઅ તોરે કણક ન મેલધ.  
કાંઈ ગાઇતુ કામચણ્ડાલી  
ડોમખીત આગલિ નાહિ ચિજનાલી.

(‘ચર્ચાગીતિ પદાવલિ’ ૧૯)

—ત્રણે ભુવન મેં વિના આયાસ પાર કદી દીધાં છે, હું મહાસુખ લીલામાં (અથવા મહાસુખનીડમાં) સૂતો છું. હે ડોમખી (ડોમ કન્યા) આ તારાં નખરાં કેવી જાતનાં છે? કુલીન લોકોને એક બાજુએ રાખ્યા છે અને વચ્ચે આવડે રાખ્યા છે. હે ડોમખી, તેં સર્વનાશ

ક્યોં છે, કાજ નથી, કારણ નથી અને રસ ઢોળી નાખ્યો. કોઈ બ્રહ્મ તને કુરૂપ કહે છે. (તેમ છતાં) વિદત્ જનો તારો કંઠ છોડતા નથી. કાન્હ ગાય છે—વ્યવસાયે તું ચંડાલણુ છે. તારાથી ચઢી જાય એવી, હે ડામ્બી કોઈ છિનાળ નથી.

નીચેનું પદ પ્રહેલિકાની સાંકળ જેવું છે. કોઈ અનામી કવિએ તે ઢેંઢણના નામે ચઢાવ્યું છે. સંભવ છે કે એ કવિ સિદ્ધનો શિષ્ય હોય :

રાસત મોર ધર નહિ પડવેથી  
હાડિત ભાત નૌહિ નિતિ આવેશી.  
વેફ-ગસ સાપ વડ હિલ જન્ય  
ફહિલ ફુધુ કિ જે'ટે સમાય.  
વલદ બિઆએલ ગવિઆ ઝાંઝે  
પિટા ફુહિઅઈ એ તિણા સૌંઝે.  
જેસો યુધી સોધ નિયુધી  
જેસો ચોર સોધ સાધી.  
નિતિ નિતિ સિઆલા સિહ સમ જુઝઅ  
ઢેંઢણપાએર ગીત વિરલે યુઝઅ.

(‘ચર્યાંગીતિ પદાવલિ’ ૩૩)

—માતું ધર વરતી વચ્ચે છે, પણ પડોશી નથી. હાંડલીમાં ભાત નથી તેમ છતાં રોજ પ્રેમી અતિથિ (આવે છે). સાપને દેડકો હટાવતો જાય છે. એક વાર દોહેલું દૂધ શું ગાયના આંચળમાં પાછું જાય છે ? બળદ વિવાયો છે, ગાય વાંઝણી છે. તે (બળદ) ત્રણવાર મદુકી ભરીને દૂધ આપે છે. જે યુદ્ધિશાળી છે તે નિર્બુદ્ધિ છે. જે ચોર છે તે સિપાઈ છે. રોજ રોજ શિયાળ સિંહ સાથે યુદ્ધ કરે છે. ઢેંઢણપાનું ગીત વિરલા જ સમજે છે.

ચર્યાકવિઓમાં કદાચ લુપ્ત વયમાં સૌથી મોટા છે. લુપ્તનાં બે પદો—સાંથી એકમાં ચરમ આધ્યાત્મિક ઉપલબ્ધિને વ્યક્ત કરવાની અશક્યતાની વાત રોજબરોજના અનુભવની વાણીમાં રજૂ કરવામાં આવી છે :

ભાવ ન હોઈ અભાવ ન જઈ  
અધસ સંખાહે કો પતિઆઈ.  
લુપ્ત બણઈ બટ ફલકઅ બિણાણા  
તિઅ ધાએ વિલસઈ ઉહ લાગે છા.

જાહેર બાણચિહ્ન નુવ ન જાણી  
સો કધસે આગમ વેએ વખાણી.  
કાહેરે કિસ બણિ અધ દિવિ પિરિચા  
ઉદક ચૌદ જિમ સાચ ન મિચા.  
લુધ બાણ (મધ) લાઇઇ કિધસે  
જ લધ આચ્છમ તાહેર ઉહ લુ દિસ.

(‘ચર્ચાગીતિ પદાવલિ’ ૨૯)

—ભાવ (અસ્તિત્વ) છે નહીં, અભાવ (અનિસ્તિત્વ) જતો નથી—આવા સંબોધમાં (અનુભૂતિમાં) કોણ વિશ્વાસ કરે? લુધ કહે છે : હે મૂર્ખાં, વિરાનદુર્લ્લક્ષ્ય, ત્રણ ધાતુમાં વિલાસ કરે છે પણ ઉદ્દેશની ખબર પડતી નથી. જેનાં વર્ણ, ચિહ્ન, રૂપ જાણ્યાં નથી તેની આગમવેદ કેમ કરીને વ્યાખ્યા કરે? કોને હું શું કહું અને પ્રમાણ આપું. પાણીમાં પ્રતિબિંબિત ચંદ્રની જેમ તે સત્ય નથી, મિથ્યા પણ નથી. લુઈ કહે છે : હું કોનો વિચાર કરું? જેને લઈને બેઠો છું તેની કોઈ દિશા મળતી નથી.

કેટલાક કવિઓ અને તેમના પૂર્વવર્તીઓએ અવહટ્ટની જૂની સાહિત્યિક (પ્રાકૃ-ભાષારૂપ)માં પદો રચ્યાં. આ પદોનો ઉપયોગ માત્ર તાંત્રિક સાધનાના ગુણ વિધિવિધાનમાં કરવામાં આવતો હતો. તે ‘વજ્રગીતિ’ નામે ઓળખાતાં. વજ્રગીતિના પવિત્ર અને ગુણ સ્વરૂપને લીધે કવિના નામનો ઉદ્દેશ્ય વર્જિત હતો. પરંતુ રાગનો નિર્દેશ કરવામાં આવ્યો છે. જે કેટલાંક પદો આપણને મળે છે, તે અધાં વજ્રના દેવતા હેરુકને તેની પ્રિયા યોગિનીના આહ્વાન રૂપે છે. તેની રચના પોતાના સૂઈ ગયેલાં સાથીને જગાડવા મથતી પ્રેમમાં પડેલી કન્યાની રાગસભર વિનંતી રૂપે છે. આ અગમ સાધનાપરક ગીતોમાંથી એકાદ બેમાં પ્રેમગીતોનો સાચો રણકાર સાંભળવા મળે છે, જેમકે નીચેના પદમાં :

ઉદ લડારો કરુણમણ  
પુઅખસિ મહુ પરિનાઉ.  
મહાસુહ-જેએ કામ-મહુ  
ધચ્છહિ સુણ-સહાઉ.  
તોહા વિહુણે મરમિ હઉં  
ઉદહિ તુહું હેવજી.



ચંદ્રિ સુશુ-સહાવતા  
 સવરિય સિન્નરૂ કન્ય.  
 લોઅ સ્તિમન્તિઅ સુરઅ-પદ્  
 સુશુ અચ્છસિ કીસ  
 હૃદં ચરુડાલી બિશુ નમિ  
 તદ બિશુ હૃદમિ ન દીસ.  
 ઇન્દીઆલી વુદ વુદ  
 હૃદં બિશુમિ વુદ ચિત્ત  
 અમ્હે ડોમ્પી અએમમ્બુ  
 મા કર કરુણ વિચ્છિત.

(હેવન્ત-‘દોહાકોશ’માંથી  
 સંપા. પ્રબોધચંદ્ર બાગચી)

—ઊઠો, હે મારા કરુણામય સ્વામી, મારી વિવશતા જુઓ. કામમધુ સમાધિયોગમાં છે. શૂન્યની સહાયથી તેને શોધી કાઢો. તમારા વિના રહી શકતી નથી. હે હેવન્, તમે ઊઠો. શૂન્યના વ્યામોહને છોડી દો. શબ્દર કન્યાની વાસનાને તૃપ્ત કરો. હે સરતકીડાના સિદ્ધ, લોકોને બોલાવીને તમે પોતે કેમ નિષ્ક્રિય બની રહો છો ? હું ચંડાલિની છું. ચતુર નથી. તમારા વિના મને રસ્તો મળતો નથી. આ ઇન્દ્રબલને તમે તોડી નાખો. હું તમારા ચિત્તને બાંધું છું. હું એક નીચા મનની ડોમણી છું. કરુણાનો ત્યાગ ના કરો.

તાંત્રિક (અને યોગી) અગમવાદીઓની રચનાઓનો ત્રીજો પ્રકાર જે અવહટમાં વજગીતોની રચના થઈ છે તેજ અવહટમાં લખાયો છે. નવ-દીક્ષિતો માટે લખાયેલી તે બોધાત્મક અને આદેશાત્મક કડીઓ છે. તેમને ‘દોહા’ અને તેમના સંગ્રહને ‘દોહાકોશ’ કહેવામાં આવે છે. એ વાતનો ઉલ્લેખ કરવો જોઈએ કે આ કડીઓને નામ તો દોહાનું આપવામાં આવ્યું છે, પણ મોટે ભાગે તે ચૌપાઈ છંદમાં છે. બાકીની કેટલીક રચનાઓ દોહા છંદમાં છે. માત્ર ત્રણ સિદ્ધ - તિલો, સરહ અને કાન્હના ‘દોહાકોશ’ આપણને મળ્યા છે. આ શ્રેણીમાં આવતા બીજા રચયિતાઓ છે લુધ, કંકણ અને રત્ન (તૃસિંહ). તેમની રચનાઓ માત્ર ભોટ અનુવાદમાં મળે છે. દોહાકોશ પર સંસ્કૃત ટીકાઓ અદ્યવજ્ઞ (સરહના દોહા પર), અમિતાભે (કાન્હના દોહા પર) અને મોક્ષ-કરગુપ્તે (તિલોના દોહા પર) લખી છે. જે ત્રણ કવિઓના દોહાકોશ આપણને મળે છે તેમાં સરહ ચોક્કસપણે સૌથી શ્રેષ્ઠ અને કદાચ સૌથી પ્રાચીન છે.

નેપાળમાં ઈ. સ. ૧૧૦૧ની એક હસ્તલિખિત પોથીમાં સરહનો દિવાકરચંદ્રે કરેલો સંગ્રહ મળે છે. તેમાં અવાન્તરે સરહના સમયનો સંકેત મળે છે. સંગ્રહ થયો તેના ધણા, કદાચ એક સૈફો કે તેથી વધારે સમય પહેલાં કવિ થઈ ગયા હોવા નોંધાયે, કારણ કે દિવાકરચંદ્ર નોંધે છે કે સિદ્ધના દોહાકોશનો ધણો ભાગ હુત થઈ ગયો છે.

આ દોહાઓમાં ક્યારેક ક્યારેક ચર્યાપદોનાં વિચાર અને અભિવ્યક્તિનો પડઘો સંભળાય છે. આ દોહા રસવર્જિત છે એવું નથી. સહજ વિનોદ નીચેની પંક્તિઓને જીવંત બનાવી દે છે :

સિદ્ધિરત્ન મધ પદમે પદિઅહ  
મહુડ પિવન્તે વિશરિચ્ય એમધહ  
અકખરમેવક એત્ય મધ નાણિહ  
તાહર જામ જુ જજુમિ એ સહિહ.

(સરહનો 'દોહાકોશ')

- 'સિદ્ધિરત્ન'-(સફળતા મળેા) આ સૂત્રથી મેં લાજુવાની શરૂઆત કરી. પણ રાખ પી પીને હું મૂળાક્ષર ભૂલી ગયો. હવે હું એક અક્ષર નાજુ છું. પણ હે સખી, તેનું નામ હું નાજુતો નથી.

ચર્યાપદોની સંકેતભાષામાં જે વાત સહેલાઈથી સંતાડી શકાય, તે વાત દોહા માટે બંધાયેલો વિષય ન થાય. એટલે સરહ આમ કહે છે :

કન્ધ ભૂત આઅત્તણુ ઇન્દી  
વિસઅ વિઆરુ અપહુઅ  
જુહ જુહ દોહા અહંદે  
કહવિ જુ કિચ્ચિ ગાખ.  
પાણિઅ લોઅ ખમહુ મહુ  
એત્યુ જુ કિઅધ વિઅખુ  
ને ગુરુ વચ્ચે મધ સુઅહ  
તહિ કિં કહમિ સુગોખુ.  
કમલ કુલિશ બેવિ મજૂઝહિહ  
ને સો સુરઅ વિલાસ  
કો ત રમધ જુહ તિહુઅણે હિ  
કસ્સ જુ પુરઈ આસ.

(સરહનો 'દોહાકોશ')

—લક્ષણ, તત્ત્વ, શરીર, ઇન્દ્રિય અને તેનો વિષય, જળ, અગ્નિ—આ વિષેની ચર્ચા હું નવા દોહાછંદમાં કરું છું. કંઈ ગોપ્ય રહેતું નથી. પંડિત લોકો, મને ક્ષમા કરો. હું છળ નથી કરતો. પણ જે ગુરુવચન મેં સાંભળ્યાં છે, તે કેવી રીતે કહું? એ તો સુગોપ્ય છે. કમલ અને વજ્ર એ બે વચ્ચે જે પ્રેમવિલાસ થાય છે, આ ત્રિલોકમાં એવો કોણ છે જે મોહિત નથી થતો? કોની આશા પુરાતી નથી?

દોહા છંદમાં એવું ધણું બહુ આવતું જે જુદા જુદા ધાર્મિક પંથો અને અગમવાદીઓમાં સર્વસામાન્ય વિષય અને અભિવ્યક્તિ રૂપે પરવર્તી ગાળામાં પણ ચાલુ રહ્યું. શૈવયોગી રામસિંહના ‘પાહુડ દોહા’ અને એક અચાત જૈનયોગીના ‘સાવયધમ્મ દોહા’ ચોક્કસ રીતે સરહ, કાન્હ અને તિલોના ‘દોહાકોશ’ની યાદ કરાવે છે. તેમાં ‘પાહુડ દોહા’ એકદમ બોધાત્મક છે. તેમાં તાંત્રિક સિદ્ધોના અંતરંગ સાહિત્યિક રસનો અભાવ છે.

કેટલાક તાંત્રિક અગમવાદીઓનું સંસ્કૃત ગદ્ય અને પદ્ય પર સાડું એવું પ્રભુત્વ હતું. તેમની વિદ્વતાપૂર્ણ રચનાઓ અપવાદ વિના સંસ્કૃતમાં લખાઈ છે. તેમના ઉપદેશ અવલોકનમાં શબ્દબદ્ધ થયા છે. પણ તેમના અંતરંગ વિચાર અને ચિંતન દેશભાષામાં અભિવ્યક્તિ પામ્યાં છે.

માત્ર અગમવાદ જ નહીં, સમગ્રપણે ભારતીય ધાર્મિક વિચારધારાએ બૌદ્ધ તંત્રવાદના માધ્યમથી ઉલ્લેખનીય વિકાસ સાધ્યો છે. શુદ્ધ ભક્તિની ભાવના, સંપૂર્ણ શરણાગતિનું વલણ અને ગુરુ પ્રત્યે અનન્ય શ્રદ્ધા-સોળખી સદીના બંગાળના વૈષ્ણવ આંદોલનની આ મુખ્ય વિશેષતાઓ કેટલાક બૌદ્ધ અગમવાદીઓની રચનાઓમાં પહેલેથી જ મળે છે. બૌદ્ધ તંત્રમતના વિલય સાથે ચર્ચાપદોનું સ્વરૂપ અને વિષય વિલુપ્ત ન થયાં. કેટલાક જરૂરી ફેરફારો સાથે તે સોળખી સદીમાં ફરીવાર દેખાયાં. તે પછી બાકિલ તરીકે ઓળખાતા વૈષ્ણવ તાંત્રિકોના રાગાત્મિક પદોમાં પણ દેખાયાં. પણ અગમઅગોચરની આ કવિતાને ‘ઉચ્ચ’ સાહિત્યના ક્ષેત્રની અંદર ગણવામાં આવતી નહોતી.

## પ્રકરણ ૫

### અંધારા સૈકા અને સામ્પ્રદાયિક વિષયોનો આવિર્ભાવ

તેરમા સૈકાના આરંભમાં જ તુર્કી ચઢાઈ અંગાળને માટે એક જબરદસ્ત ફટકા સમાન હતી. અંગાળે પાલ, ચંદ્ર, વર્મન, સેન અને ખીબ રાજાઓના રાજ્યકાળમાં અદ્વિતીય સાંસ્કૃતિક વિશેષતા મેળવી હતી. ખાસ કરીને સાહિત્ય અને સંગીતમાં અંગાળની સિદ્ધિઓ ખૂબ અસાધારણ હતી. જે કે શિલ્પ અને ચિત્રકળામાં તેનું પ્રદાન એકદમ નગણ્ય હતું. અંગાળે પોતાની આગવી એવી મંદિરોની સ્થાપત્ય કલા વિકસાવી હતી. સાહિત્યની જેમ ધાર્મિક અને સામાજિક વિચારમાં અંગાળ અગ્રણી રહ્યું હતું. પંદરમા-સોળમા સૈકામાં સામાન્ય લોકોને આધ્યાત્મિક અને સામાજિક મુક્તિનો માર્ગ બતાવનાર ભક્તિઆંદોલનની પુરોગામી તાંત્રિક અગમવાદની અંગાળી શાખા હતી. થોડાં વર્ષો કે દસકાઓ સુધી આખું અંગાળ તુર્કોના હાથમાં નહોતું ગયું, એ સાચું છે. એક સૈકા કે તેથી વધારે વખત સુધી પૂર્વ અંગાળ અને ઉત્તર તથા પશ્ચિમ અંગાળના કેટલાક ભાગ સ્વતંત્ર કે અર્ધસ્વતંત્ર રહ્યા હતા. પરંતુ જ્ઞાન અને સંસ્કૃતિનો અગત્યનો, કહો કે, આંતરરાષ્ટ્રીય કેન્દ્ર જેવો ભાગ એકદમ આક્રમણનો શિકાર થયો હતો. નાલંદા, વિક્રમશીલા (ધર્મપાલે સ્થાપેલી), તાડીઆડી, જાગંદલ (રામપાલે સ્થાપેલી), પાંડુબૂમિ (પાંડુદાસે સ્થાપેલી) વગેરે મહાન વિહારો, વિદ્યાલયો અને સ્થાનોના પતનથી દક્ષિણ બિહાર અને પશ્ચિમ અંગાળમાં ઉચ્ચ શિક્ષણ અને ઉન્નત ચિંતન લોપ પામ્યાં. બ્રાહ્મણ પંડિતો સામાન્ય રીતે બૌદ્ધ મહાવિહારોની જેમ મઠોમાં પોતે રહેતા નહોતા. પરંતુ તેમને ટકાવી રાખનારા આશ્રયદાતાઓ ન રહેતાં તેમની પણ સ્થિતિ બૌદ્ધોથી જુદી નહોતી. ધીરે ધીરે થતા જતા દેશના પતનની સાથે, અચેલા બૌદ્ધ અને બ્રાહ્મણ વિદ્વાનોમાંથી જેને માટે શક્ય બન્યું તે નેપાળ, તીરહુત (જેણે ચૌદમા સૈકાના અઢી દાયકા સુધી પોતાની સ્વતંત્રતા જાળવી રાખી હતી) અથવા પશ્ચિમ ઉત્તર અને પૂર્વ અંગાળના સીમાવર્તી પ્રદેશમાં ચાલ્યા ગયા. નેપાળ અને ઉત્તર બિહારે અને ચૌદમા સૈકાની શરૂઆતમાં ઉત્તર બિહારના પતન પછી એકલા નેપાળે અંગાળ અને બિહારમાંથી આવનાર પંડિતો અને

કવિઓનો ભાવભીનો સત્કાર કર્યો. આ પંડિતો અને કવિઓ પોતાની સાથે અચાવી રાખેલી મૂલ્યવાન સામગ્રી લેતા ગયા હતા. તે સામગ્રીમાં હસ્તલિખિત ગ્રંથો પણ હતા, જે તેમણે જેમતેમ કરી અચાવી રાખ્યા હતા.

આક્રમણકારીઓએ મંદિર, મઠ, ભક્તિ અને શિક્ષણનાં કેન્દ્રોને કિલ્લા અને મહેલ સમજીને તેમનો નાશ કર્યો અને નગરોને લૂટ્યાં. પરિણામે અંગાળની બૌદ્ધિક પ્રવૃત્તિઓ લગભગ બે સૈકાઓ સુધી અસ્ત થઈ ગઈ, અને એ રીતે આ વિસ્તારના સાહિત્યિક અને સાંસ્કૃતિક ઇતિહાસમાં એકદમ શૂન્યતા વ્યાપી ગઈ. અંગાળમાં સાહિત્ય રચનાની એક પણ પંક્તિ એવી નથી જેને ચોક્કસપણે શરૂઆતના મુસલમાની રાજ્યના આ અધિકારયુગ એટલે કે તેરમા-ચૌદમા સૈકા સાથે જોડી શકાય.

પણ જ્યારે અંગાળે દિલ્હી સાથેના તેના વહીવટી સંબંધો કાપી નાખ્યા અને ફરી એકવાર તે સ્વતંત્ર રાજ્ય બન્યું ત્યારે આ મુલકના લોકોને લાગ્યું કે સાહિત્યિક અને બીજી બૌદ્ધિક પ્રવૃત્તિઓ માટે યોગ્ય સમય પ્રાપ્ત થયો છે. ગૌડના મુસ્લિમ દરબારમાં પાલ અને સેન દરબારની કેટલીક જૂની પરંપરાઓ પુનર્જીવિત કરવામાં આવી હતી. આ આક્રમણમાંથી બચેલી હિન્દુ સમયની અમલદારશાહીએ (લલે સાધારણ રીતે) પોતાના છાયા દરબારને ચાલુ રાખવાનો ભારે પ્રયત્ન કર્યો હતો. આ દરબારો સાથે જોડાયેલા બધા કવિઓ અને પ્રશસ્તિકારો સંસ્કૃતના વિદ્વાનો હતા, કેમકે ઉચ્ચ સમાજમાં હજુ દેશભાષાની એટલી પ્રતિષ્ઠા નહોતી. જ્યારે કોઈ પ્રભાવશાળી હિન્દુને સુલતાનના દરબારમાં જાવો હોતો ત્યારે સ્વાભાવિક રીતે જ તે પોતાના આશ્રિતોને સરકારી માન્યતા મળે તે માટે પ્રયત્ન કરતો. આમ પંદરમા સૈકાની શરૂઆતમાં અંગાળમાં સાંસ્કૃતિક અને સાહિત્યિક પ્રવૃત્તિએ ધીમે ધીમે પણ નિશ્ચિત રૂપે પોતાનો પ્રભાવ બતાવવો શરૂ કર્યો. પરંતુ જો થોડા સમય માટે હિન્દુ રાજા કંસ (ગણેશ)-દત્તજીર્મન અને તેના પુત્ર મહેન્દ્ર-જલાલુદ્દીને રાજગાદી પર અધિકાર મેળવીને સુલતાનના દરબારના વાતાવરણને અનુકૂળ ન બનાવ્યું હોત તો એ પ્રકારની પ્રવૃત્તિ ક્યાં સુધી અસરકારક રીતે ચાલુ રહી હોત એ વિષે સંદેહ છે. પછીના સુલતાનોના રાજ્યકાળમાં દરબારનો મુખ્ય હિન્દુ (અંગાળી) રંગ અને લહેકો એકદમ અદશ્ય થયો નહોતો. આ સુલતાનો જેટલા પોતાના હિન્દુ મંત્રીઓ અને અધિકારીઓની પ્રેરણાથી તેટલા જ પોતાના અંતરથી પણ પંડિતો અને કવિઓ પર અમીદદાર રાખતા. અંગાળીના એક પ્રાચીન આખ્યાન-કાવ્યના રચાયિતાએ સુલતાન રકુતુદ્દીન બારબકશાહના આશ્રયનો સ્વીકાર કર્યો હતો.

સોળમા સૈકાની શરૂઆતથી રાજ્યવહીવટનાં કેટલાંક દૂરનાં કેન્દ્રોએ અને કેટલાંક સ્વતંત્ર, અર્ધસ્વતંત્ર રાજ્યોએ સાંસ્કૃતિક અને સાહિત્યિક પ્રવૃત્તિમાં ગૌડ દરજ્જાને અનુસરવાનું શરૂ કર્યું. પરંતુ જ્યારે ચૈતન્ય આવ્યા ત્યારે સાહિત્યની વિપુલતાના મૂળમાં તત્કાળ તો સરકારી અને અમીર આશ્રયદાતાઓ ન રહેતાં વૈયક્તિક પ્રેરણાએ એનું સ્થાન લીધું.

અધા મહત્વપૂર્ણ બનાવોની જેમ તુર્કોનું આક્રમણ અને બંગાળ પર મુસ્લિમ શાસન પણ કેવળ હાનિરૂપ જ નહોતું. વહેંચા માન્યતાઓ અને અપમાનજનક રીતરિવાજો ધીમે ધીમે ઊંચા અને નીચા ગણાતા લોકોની ઉત્સાહની ચેતનાને કુંઠિત કરતાં જતાં હતાં. લડાઈ જ્યારે અનિવાર્ય થઈ પડતી ત્યારે લશ્કરના સેનાપતિઓને બદલે જેઠાઓની મદદ લેવામાં આવતી હતી. આર્થિક અને સામાજિક કારણોને લીધે ઉપલા અને નીચલા વર્ગ વચ્ચેની ખાઈ વધતી જતી હતી. મુસ્લિમ પ્રભાવે રાજ્યકર્તાઓની આત્મનૃત્તિને અને મઠાધીશોની પ્રતિષ્ઠાને ભારે ફટકો માર્યો. સામાજિક અને સાંસ્કૃતિક પરિવેશની વ્યવસ્થા વેરવિખેર થઈ ગઈ. એ લંગારમાંથી એક નવી બંગાળી પ્રજા ઉદય પામી. બંગાળનું આ પુનરુજ્જીવન તેની શક્તિ અને મર્યાદાઓ સાથે ચૈતન્યમાં મૂર્તિમંત થયું છે.

સંસ્કૃતમાં લખનારા પંડિતો અને કવિઓ તો એકદમ મૌન થઈ ગયા હતા. પરંતુ અગમપંથના ગાયકો અને લોકદેવતાઓના ચારણો (જેમનું વિશેષ મહત્વ નહોતું) ચૂપ નહોતા. જે સમયની આપણે વાત કરીએ છીએ તે સમયમાં ઉપેક્ષિત ગ્રામકવિઓ અને ગાયકોની પ્રવૃત્તિઓ પ્રગટ થઈ નહોતી, પરંતુ પંદરમા સૈકાના અંતભાગમાં અને સોળમા સૈકાની શરૂઆતમાં અણ્ણીશુદ્ધ રચનાઓ લઈને તેઓ જાણે કે ધરતીમાંથી ફૂટી નીકળ્યા. મધ્ય બંગાળીનાં આ આખ્યાનો અને ઊર્મિકાવ્યોનાં સ્વરૂપ અને સામગ્રી ઉપરથી એમ માનવું પડે કે તેમનું સૈકાઓ સુધી સતત ખેડાણ થતું રહ્યું હશે. એકાધિક કારણોએ શરૂઆતના પ્રયત્નો સચવાયા નથી. એ કાવ્યો લગભગ સંપૂર્ણપણે કેવળ ધાર્મિક જ હોઈ ધાર્મિક વિધિઓના અંગરૂપે ગવાતાં અને વંચાતાં રહ્યાં. ધણીવાર તે શીઘ્ર રચનાઓ રૂપે આવતાં. જ્યારે તે ધાર્મિક વિધિઓ મોટા પાયા પર સ્વીકાર પામી અને ઉચ્ચસમાજમાં તેમણે પોતાનું સ્થાન મેળવી લીધું અને બ્રાહ્મણોએ પણ તેમને સ્વીકાર કર્યો ત્યારે તે બધી કથાઓને એક કાયમી રૂપ આપવામાં આવ્યું. કવિના પ્રયત્નોને કલાત્મક રૂપ આપવાની બાબતમાં શ્રીમંતોના આશ્રયે ધણી મદદ કરી. કેટલીક બાબતોમાં

કામચલાઉ અને કાચી રચનાઓ પછીથી આવનારા ઉત્તમ લેખકોની વિશિષ્ટ કૃતિઓમાં સમાઈ ગઈ કે પછી તેનાથી ઢંકાઈ ગઈ.

અંગાળના સાહિત્યક ઇતિહાસના લાંબા અને એકદમ શૂન્યાવકાશના ગાળામાં સ્થાનિક પુરાણકથાઓ અને આખ્યાનો, લોકદેવતાઓ અને અર્ધ-પૌરાણિક ચરિત્રોની આસપાસ એકબીજામાં ભળી જવા અને ચોક્કસરૂપ ધારણ કરવા લાગ્યાં. આ પુરાણકથાઓ અને આખ્યાનો કાં તો સીધા કાં તો આડકતરી રીતે પ્રાચીન અને મધ્ય ભારતીય આર્યભાષામાંથી વારસામાં ભતરી આવ્યાં હતાં, અને જુદી જુદી જાતિઓ અને સાંસ્કૃતિક સમુદાયોમાંથી તે ભેગાં કરવામાં આવ્યાં હતાં. સર્જનને લગતી એક નવી પુરાણકથા અસ્તિત્વમાં આવી. તે સંસ્કૃત પરંપરાથી જુદી છે તેમ છતાં તે ઋગ્વેદની સર્જન સંબંધી ઋચા સાથે અને સર્જનની પોલિનેશિયન પુરાણકથા સાથે સામ્ય ધરાવે છે. સંસ્કૃત પુરાણોની જેમ મનસા, ચંડી અને ધર્મ જેવા લોકદેવતાઓ પરનાં મધ્ય અંગાળી આખ્યાનકાવ્યો સંપ્રદાય સાથે જોડાયેલી સૃષ્ટિની ઉત્પત્તિકથા સાથે શરૂ થાય છે. કૃષ્ણકથા પર લખાયેલ કાવ્યો કે રામાયણ અને મહાભારત આધારિત કાવ્યોમાં સૃષ્ટિની ઉત્પત્તિની આ કથાનો કયાંય સંકેત નથી. કથા સંક્ષેપમાં આ પ્રમાણે છે :

વિશ્વના સર્જન પહેલાં અંધકારથી આવૃત્ત માત્ર શૂન્યનું અસ્તિત્વ હતું. સર્જનનું પહેલું સ્પંદન શૂન્યમાં પરપોટારૂપે પ્રગટ્યું. તેણે ધીમે ધીમે ઇંડાનો આકાર ધારણ કર્યો. તેમાંથી ધર્મ પ્રગટ થયો - નિરાકાર, નિષ્કલંક, આદિ પરમેશ્વર અને અનાદિદેવ. બ્રહ્માંડનું નિર્માણ કરતાં ભાંગેલા ઇંડાના કોચલામાં હવે સર્વત્ર પાણી જ પાણી હતું. ધર્મ તેમાં નિઃસહાય થઈ તરતો હતો. તેણે લાંબો નિસાસો નાંખ્યો ( એક બીજા પાઠ પ્રમાણે તેણે બગાસું ખાધું ). તે નિસાસો ધ્રુવડને ( અથવા ભૂરા કાગડાને ) ખેંચી લાવ્યો. એ પક્ષી ઉપર સત્તાર થઈને ધર્મ યુગોના યુગો સુધી ભમતો રહ્યો. પણ સ્થિર થઈ શક્યો નહીં. છેવટે પોતાના શરીરમાંથી તેણે થોડી રજ લઈને પાણીમાં નાંખી. રજના આ અંશમાંથી ત્રણ ખૂણિયા ધરતી બની. સતત ઊડતાથી થાકેલા ધર્મ ધરતી ઉપર વિરામ લીધો. તેના પરસેવાના ટીંપામાંથી ( કે તેની એક પાંસળીમાંથી ) તેની પ્રિયતમા આદ્યાદેવી કેતકા પ્રગટ થઈ.

તે પછી ધર્મ ત્રણ ખૂણિયા ધરતીના એક ખૂણાની વચ્ચે કેન્દ્રમાં બલ્લુકા નામની નદીનું સર્જન કર્યું. તેને કિનારે એક વડનું ઝાડ ઊગ્યું. કેતકાને એકલી મૂકીને ધર્મ નદીના હેઠવાસમાં બહુ દૂર સુધી તપ કરવા

ગયો. ધ્રુવડ તેની પાછળ પાછળ ગયો. તે વડના ઝાડની ડાળી પર બેઠો અને ચોકી કરવા લાગ્યો. આ બાબુ કેતકાને પોતાના સાથીની ગેરહાજરી તીવ્રપણે સાલવા લાગી. તેના કામનાભર્યા વિચારો કામરૂપે પ્રગટયા. તેણે કામને ધર્મને પાછો લઈ આવવા નદીના હેઠનાસ ભણી મોકલ્યો. કામના આગમને ધર્મની માનસિક શાંતિને ક્ષુબ્ધ કરી. તેનું વીર્ય સ્ખલિત થયું. ધ્રુવડે તે માટીના પાત્રમાં ભરી લીધું અને કાતિલ ઝેર કહીને કેતકાની પાસે કાળજીપૂર્વક સંભાળી રાખવા માટે સોંપ્યું. ધર્મની સતત ઉપેક્ષાને લીધે કેતકા આત્મહત્યા કરવા પેલા પાત્રમાંનું ઝેર પી ગઈ પણ તેનાથી તેનું મૃત્યુ થયું નહીં, ઉલ્ટાની તે ગર્ભવતી થઈ. સમય જતાં તેણે ત્રણ પુત્રોને, ત્રણ આદિ દેવો બ્રહ્મા, વિષ્ણુ અને શિવને જન્મ આપ્યો. બ્રહ્મા તેના મુખમાંથી નીકળ્યા. વિષ્ણુ કપાળમાંથી અને શિવનો જન્મ કુદરતી રીતે થયો. પિતાને ન જોતાં તેમણે માને તેમના વિષે પૂછ્યું. કેતકાએ તેમને બલ્લુકા તરફ મોકલ્યા. ત્રણ ભાઈ પોતાના પિતાની શોધમાં ત્યાં ગયા. પરંતુ ધર્મે પોતાના પુત્રો સામે પોતાની જાતને પ્રગટ ન કરી. અને જ્યારે ત્યાં પહોંચ્યા ત્યારે તે અંતર્ધાન થઈ ગયો. પિતાને ત્યાં ન જોતાં ત્રણે નદીને કાંઠે તપ કરવા લાગ્યા. કેટલાક સમય બાદ ધર્મને પોતાના પુત્રોની પરીક્ષા લેવાની ઇચ્છા થઈ. તે એક નદીમાં એક સડી ગયેલા શયરૂપે વહેતો તેમની પાસે પહોંચ્યો. સૌથી પહેલાં બ્રહ્મા હતા તે સ્થાને આવ્યો. દુર્ગંધથી ત્રાસીને બ્રહ્માએ તેને હડસેલી દીધો. પછી તે વિષ્ણુ પાસે પહોંચ્યો. તેણે પણ એવું જ કર્યું. જ્યારે તે શય વહેતું વહેતું શિવની પાસે પહોંચ્યું ત્યારે તે તરત જ સમજી ગયો કે આ પિતાનું શરીર છે. પરંતુ ધ્રુવડે જ્યાં સુધી કહ્યું નહીં ત્યાં સુધી તેમના ભાઈઓ આ વાત સ્વીકારી શક્યા નહીં. તેમણે પક્ષીને એવું પવિત્ર સ્થળ શોધવા માટે મોકલ્યો જ્યાં આ શરીરનો અગ્નિસંસ્કાર કરી શકાય. પક્ષીએ પાછા આવીને સમાચાર આપ્યા કે દક્ષિણને સમુદ્રકાંઠે આવેલી એક નાની જગ્યા જ એવું સ્થળ છે, જ્યાં હજુ સુધી કંઈપણ બાળવામાં આવ્યું નથી, પરંતુ તે તો કલિયુગમાં ધર્મના અવતાર માટે સુરક્ષિત છે. એટલે પક્ષીની સલાહથી ધર્મના શયનો અગ્નિસંસ્કાર શિવના ખોળામાં કરવામાં આવ્યો. વિષ્ણુએ ચિતાકાષ્ઠની વ્યવસ્થા કરી. બ્રહ્માએ અગ્નિ પેટાવ્યો. જ્યારે ધર્મનું શરીર બળી રહ્યું હતું ત્યારે પુત્રોએ પિતાની વાણી સાંભળી. ધર્મે તેમને આજ્ઞા કરી કે તમારામાંથી એક જણે કેતકા સાથે લગ્ન કરવાં. બ્રહ્મા અને વિષ્ણુ પોતાની મા સાથે લગ્ન કરવા તૈયાર ન હતા. પરંતુ શિવ પોતાના પિતાની આજ્ઞાનું ઉલ્લંઘન કરી શક્યા.



નહીં. કેતકા મૃત્યુ પામીને ચંડી<sup>૧</sup> રૂપે ફરીથી અવતરી ત્યારે તેમણે તેની સાથે 'લગ્ન કર્યું'. તે પછી દેવો મર્ત્ય અને અમર્ત્ય સંસારના સર્જનમાં લાગી ગયા.

આ સ્વરૂપની રચનાઓમાં કથાનો આટલો અંશ એકસરખો છે. તે પછી કથામાં ઘણી સમાંતર ઉત્તરકથાઓ છે : ૧. નાથ સંપ્રદાયનું આખ્યાન, ૨. મનસા આખ્યાન, ૩. ધર્મની ઉપાસનાનું આખ્યાન. નાથ સંપ્રદાય નામ એટલા માટે પડ્યું છે કે તેમાં લગભગ અધા ગુરુઓના નામને છેડે નાથ આવે છે. તે એક ગુહ્ય યોગસંપ્રદાય છે. તેના પાયામાં પૂર્ણ બ્રહ્મચર્ય, કઠોર આત્મનિગ્રહ અને શારીરિક માનસિક તથા ભાવાત્મક ક્રિયાઓ પર સંપૂર્ણ નિયંત્રણ રહેલું છે. મૂળે તે શરૂઆતના ઔદ્ધ ધર્મની જેમ નિરીશ્વરવાદી હતો. પણ તે શૈવ તપસ્યા અને તંત્રયોગની અસર નીચે આવ્યો. મૂળ કથામાં ગોરખનાથ પહેલા નાથ ગુરુ હતા એમ લાગે છે. તેમના ગુરુ મીનનાથ મૂળે કોઈ ખીજ પરંપરાના હતા. શિવોપાસના નાથ સંપ્રદાયમાં દાખલ થઈ ત્યારે એ બંને એક જ કથામાં સાથે આવતા થયા. તંત્રયોગના પ્રવેશને કારણે સંપ્રદાયના શરૂઆતના ગુરુઓમાં જલધરી, કાન્હ અને ખીજ કેટલીક ઐતિહાસિક વ્યક્તિઓને સ્વીકારવામાં આવી છે. એ બાબતમાં શંકા નથી કે નાથ સંપ્રદાયનો જન્મ પૂર્વ ભારતમાં, ધણે ભાગે અંગાળમાં, ૧૪મી સદી કરતાં બહુ પહેલાં થયો હતો, પણ એનો પહેલો ઉલ્લેખ આપણને એ સદીમાં મળે છે. જે કે તેનાં આખ્યાનો અને પુરાણકથાઓએ અંધારા સૈકાઓમાં જ એકસ આકાર ધારણ કર્યો. અંગાળમાંથી આ સંપ્રદાય અને તેની કથાઓ બધી દિશાઓમાં ફેલાઈ. 'કનકટા' જેવી ભારતભરમાં વિખ્યાત છે-પંજબ, રાજપુતાના, મહારાષ્ટ્ર અને બીજે બધે. અ-અંગાળી યોગીઓના પરંપરાગત કાવ્યોમાં તેમના અંગાળી મૂળના પૂરતા ભાષાવૈજ્ઞાનિક સંકેતો જોવા મળે છે. ગોરખનાથનું નામ ઔદ્ધ અને ઔદ્ધેતર તંત્રપરંપરામાં આવતું નથી. સૌથી પહેલાં આ નામ જ્યોતિરીશ્વરના 'વર્ણનરત્નાકર'માં ચોસઠ સિદ્ધોની સૂચિમાં આવે છે. ગોરખનાથના પંથનું મૂળ હિમાલયની તળેટીમાં રહેતા લોકોમાં હોય એવો સંભવ છે. આદિવાસી નામ ગોરખા તે તરફ સંકેત કરે છે. તેમ છતાં ગોરખનાથની ઐતિહાસિકતા વિષે કોઈ પુરાવા મળતા નથી. પરંતુ ઔદ્ધ અગમવાદીઓને કોઈએક મીનનાથનો પરિચય હતો. એક ચર્ચાપદની ટીકામાં મુનિદત્ત મીનનાથની રચનામાંથી એક ચતુષ્પદી ટાંકે છે :

૧. બીજ પાઠ પ્રમાણે કેતકા સતી થઈ ગઈ અને શિવે તેનાં અસ્થિ ભેગાં કરીને તે કંઠી રૂપે ધારણ કર્યાં.

કહન્તિ ગુરુ પરમાર્થેર બાટ

કર્મ કુરંગ સમાધિ કપાટ

કમલ વિકસિલ કહિહ ભુ જમરા

કમલ-મધુ પિવિવ ઢોકે ન ભમરા

(‘ચર્યાગીતિ પદાવલી’-૨)

—ગુરુ પરમાર્થનો માર્ગ અતાવે છે તે કર્મરૂપી કુરંગ પર સમાધિરૂપી બારણું વાસે છે. ગોકળગાય કમળકળીના ઊઘડવાની ઘોષણા કરતી નથી. પણ ભમરો કમળના રસનું પાન કરવામાં સંકોચ કરતો નથી.

ગોરખ-મીન કથા સાથે જોડાયેલી સૌથી પ્રાચીન જ્ઞાત રચના વિદ્યાપતિએ રચેલું એક ટૂંકું સંગીતનાટક (ગોખવિજય) છે. તે ઈ. સ. ૧૪૦૩ની આસપાસ સંસ્કૃત અને દેશભાષામાં લખાયું હતું.

બૌદ્ધ તાંત્રિકોમાં સિદ્ધોની એક પરંપરા હતી. મહાપ્રભુ (પરસ્વામીન) રત્ને એક યોગિની (જ્ઞાનડાકિની)ના કહેવાથી પચાસ સિદ્ધો અને પાંત્રીસ જ્ઞાનડાકિનીઓનાં ચમત્કારિક પરાક્રમો (અવદાન)નું વર્ણન કરતી બે રચનાઓ કરી હતી. રત્ન રાજકુમાર હતા. તેમનું નામ તૃસિંહ હતું. આ રચનાઓનો અનુવાદ ચૌદમી સદીમાં કે તે પહેલાં ભોટ ભાષામાં થયો હતો. આ રચનાઓમાં જલધરી, કાન્હ, ગાભુર, ચૌરંગી અને બીજા સિદ્ધો વિષેની કથાઓનાં અને જ્ઞાનડાકિની મયનામતીની વાર્તાનાં બીજા હોય એવું આપણે માની શકીએ. આ કથામાંની કેટલીક, મધ્યકાલીન અંગાળી નાટક અને આખ્યાન સાહિત્યમાં રજૂઆત પામી છે. નાથગુરુઓના ઉદ્ભવની કથા ધર્મસંપ્રદાયના સૃષ્ટિ-કથાવર્ણનનો જ વિસ્તાર છે. આ કથા ગોરખનાથના માહાત્મ્યનું જેમાં વર્ણન છે એવા મધ્યકાલીન અંગાળીનાં કાવ્યોમાં મળે છે. તે સાથે ધર્મદેવતાની આરાધના સાથે સંબંધ ધરાવતાં આખ્યાનોમાં પણ મળે છે. નાથસિદ્ધોની કથા સંક્ષેપમાં નીચે પ્રમાણે છે :

ધર્મ (નાથકથાઓ પ્રમાણે ‘આદિનાથ’)ના અગ્નિદાહની ભસ્મમાંથી પાંચ મુખ્ય સિદ્ધોનો જન્મ થયો—મીનનાથ (જેમને મત્સ્યેન્દ્રનાથ પણ કહે છે, તેનું હિન્દી રૂપ મહિન્દર અને અંગાળી મોચન્દર છે) નાભિમાંથી ઉત્પન્ન થયા, ગોરખનાથ કપાળમાંથી, જલધરી (અંગાળીમાં તેમને હાડીપા પણ કહે છે. આ નામ જ્યોતિરીશ્વરની સિદ્ધ-સૂચિમાં પણ મળે છે) કાનમાંથી, કાન્હ (પદ્મીથી કાનપા) હાડકામાંથી અને ચૌરંગી પગમાંથી ઉત્પન્ન થયા. નામોની લૌકિક વ્યુત્પત્તિ પર આધારિત આ ઉદ્ભવકથા

સ્પષ્ટ રીતે જ પછીના કાળની છે. હાડીપા નામ એટલા માટે પડ્યું કે તે ભંગી હતા. કાન્હ 'કર્ણુ'માંથી નહીં પરંતુ કૃષ્ણમાંથી બનેલું રૂપ છે. ચૌરંગી નામ એટલા માટે પડ્યું કે તે ચારરંગ (ચતુરંગ)ના વસ્ત્રમાંથી બનેલો પોષાક પહેરતા હતા. 'ચરણુ' પોતાના નામના પહેલા બે અક્ષરોનો આછો પડધો છે. મીનનાથ શિવના શિષ્ય થયા, ગોરખ મીનના અને કાન્હ જલધરીના. શિવ અને ચૌરંગીની સાથે જલધરીના સંબંધનો કોઈ ઉલ્લેખ મળતો નથી. આ પાંચેયે શિવના નેતૃત્વનો સ્વીકાર કર્યો. તે એકલા જ માત્ર મહાજ્ઞાન ધરાવતા હતા. શિવની પત્ની ચંડી તેમની પાસેથી આ મહાજ્ઞાન મેળવવા આતુર હતી, પરંતુ શિવ તે જ્ઞાન, ગુપ્ત રાખી ન શકે એવી સ્ત્રીને આપવા તૈયાર ન હતા. મહાજ્ઞાનની પ્રાપ્તિ માણસને અમર બનાવી દે છે. પણ તેને જો સામાન્ય જ્ઞાન બનાવી દેવાય તો સંસારના સર્જનનું પ્રયોજન નિષ્ફળ જાય. તેમ છતાં શિવ પોતાની પત્નીનો સતત આગ્રહ ટાળી શક્યા નહીં. તેઓ તેને સમુદ્ર પર એક જાંચે સ્થાને કે ઘાટે લઈ ગયા, કે જ્યાં કોઈ સાંભળી ન જાય. મીનનાથને આ વાતની ખબર પડી ગઈ હતી. તે પહેલાંથી જ ઘાટ નીચે શિવના રહસ્યને ગુપ્ત રીતે ગ્રહણ કરવા સંતાઈ બેઠા હતા. ધર્મના સેવક ધ્રુવડને એ વાતની ખબર પડી ગઈ કે શિવને મોહિત કરીને ચંડી મહાજ્ઞાન મેળવવા માગે છે. તેણે આ સૂચના પરમશ્વરને આપી. પરમશ્વરે દેવીને જાંધાડી દીધી. શિવનું ધ્યાન આ વાત તરફ ગયું નહીં. એ તો બોલતા જ ગયા બોલતા જ ગયા. તેમનું ધ્યાન બીજી તરફ ગયું જ નહીં, કેમકે મીનનાથ વચ્ચે વચ્ચે હેંકારો દેતા રહ્યા. જ્યારે વાત પૂરી થઈ ત્યારે ચંડી બગી ગઈ અને તેણે શિવને બોલવાનું શરૂ કરવા કહ્યું. શિવને ખબર પડી કે પોતે છેતરાયા છે અને મીનનાથે મહાજ્ઞાન પ્રાપ્ત કરી લીધું છે. તેમણે મીનનાથને શાપ આપ્યો કે અણીની વખતે આ જ્ઞાન તે ભૂલી જશે.

શિવના સિદ્ધ અનુયાયીઓ કુંવારા રહે અને ગુરુ પરિણીત જીવન ગાળે એ વાત ચંડીને ગમી નહીં. પરંતુ સિદ્ધો તેમની વાત સાંભળતા નહીં. એટલે તે સિદ્ધોમાં કામવાસના જગાડવાની હલકી યુક્તિઓ કરવા માંડી. ગોરખનાથ સિવાય બધા તેની વાતમાં ફસાઈ ગયા અને પરિણામે તેઓ બધા, ભલે થોડા સમય માટે, તેમની વાસના પ્રમાણે જીવન જીવવાનો દંડ પામ્યા. મીનનાથ ઠગારી સ્ત્રીઓના (કંડલી) રાજ્ય પર શાસન કરવા માટે કામરૂપ ગયા. જાંધરી પાટિકાની વિધવા રાણી મયનામતીને ત્યાં ઘોડારના મહેતર તરીકે જોડાયા. કાન્હને ડાહુકા મોકલી આપવામાં આવ્યા. પણ ત્યાંના તેમના

અનુભવ વિષે કોઈ માહિતી મળતી નથી. પાંચમા સિક્કને પોતાની સાવકી મા સાથે અગમ્યાગમન કરી જીવવું પડ્યું.

ગોરખનાથની પ્રતિકારશક્તિએ દેવીને વધારે ધૃણાજનક પ્રયત્નો કરવાને ઉશ્કેરી. આ પ્રસંગમાં યોગીગાયકો તરફથી સ્ત્રીજાતિની નિંદા કરવાનો ચોક્કસપણે સભાન પ્રયત્ન છે. સ્ત્રીઓને તેઓ સદા નીચ અને સ્થૂલ હેતુઓથી પ્રેરિત કહે છે. ચંડીનું અભિમાન હાથું, પણ શિવના સમયસરના હસ્તક્ષેપથી ગોરખનાથના દંડમાંથી બચી ગઈ. સિદ્ધ શિષ્યોમાંથી ચાર તો પહેલેથી જ જુદા પડી ગયા હતા. હવે ગોરખનાથને સંસારમાં એકલા ભમતા છોડી શિવ અને ચંડી કૈલાસ પર્વત પર ચાલ્યાં ગયાં. વિજયનગરમાં બકુલવૃક્ષની છાયા ગોરખનાથનો કાયમી નિવાસ હતી. એક દિવસ ત્યાં કાનહ સાથે તેમની મુલાકાત થઈ. મુલાકાત એકદમ વેરભાવ ભરેલી હતી. પરંતુ તેનો અંત પોતાના ગુરુના સમાચારોની આપ-લેથી થયો. કાનહને ખબર પડી કે તેમના ગુરુ-જલધરીને મયનામતીના પુત્ર ગોવિંદચંદ્ર (ગોપીચંદ)ના આદેશથી જીવતાં જ દાટી દેવામાં આવ્યા છે. ગોરખને સમાચાર મળ્યા કે તેમના ગુરુ મીન ગૃહસ્થજીવનના સુખદુઃખમાં ડૂબેલા છે અને હવે મોતને આરણે લીસા છે. ગોરખે એકદમ તે ત્રિચારાજ્ય ભણી પ્રસ્થાન કર્યું. ત્યાં મીન એકલા જ એકમાત્ર પુરુષ રૂપે જીવતા હતા. યોગી શિષ્યો મીનને અચાવવાનો પ્રયત્ન કરશે એનું પહેલેથી જ અનુમાન કરીને મીનની સ્ત્રીઓએ કોઈ પણ ઉંમરલાયક પુરુષના પ્રવેશ પર કડક જાગે તો ગોઠવી દીધો હતો. પછી યોગીની તો વાત જ ક્યાં રહી? એક નર્તકીના વેશમાં ગોરખે પ્રમાણમાં સરળતાથી પ્રવેશ મેળવ્યો. કોઈ અજાણી નર્તકીનું આગમન થયું છે જાણી મીનનાથે તેને પોતાની સમક્ષ લાવવા આદેશ આપ્યો. ગોરખ પોતાના ગુરુમાં થયેલા ફેરફાર જોઈ અચંબો પામી ગયા. મીન મહાજ્ઞાન ભૂલી ગયા હતા અને વિલાસી જીવન જીવી રહ્યા હતા. શરીરથી તેઓ જર્જરિત થઈ ગયા હતા અને મનથી અપંગ. તેમનું મૃત્યુ પણ બહુ દૂર નહોતું. ગોરખને આશા હતી કે ગુરુ તેમને જોતાંવેત જ ઓળખી કાઢશે અને પછી બધું સહેલું થઈ જશે. પરંતુ મીનનાથે તો તેમને નર્તકી જ માની અને તેને પોતાની કલા બતાવવાનું કહ્યું. નાચ-ગાનથી પોતાના ગુરુને ખોધ આપવા એક શિષ્ય તરીકે નાઈલાજ ગોરખની સ્થિતિ કફેાડી થઈ. તેઓ પોતાના અસલ રૂપને પ્રગટ કરવાની હિંમત કરી શકતા નહોતા. તેમ કરવા જતાં ત્યાંથી કાઢી મુકાવાનો ડર હતો. તેમણે પોતાની કળા બતાવવી શરૂ કરી. ઢોલકની યાપથી અને ઝાંઝરના ઝમકારથી

ગુરુને જન્મદાવાનો અને તેમને મહારાજાન આપવાનો પોતાથી શક્ય પ્રયત્ન કર્યો. જ્યારે મીનનાથને રસ પડવા માંડ્યો ત્યારે ગોરખે આધ્યાત્મિક ઉપદેશ રજૂ કરતાં પ્રહેલિકા-પદો ગાવાં શરૂ કર્યા :

પોખરીતે પાની નાઇ પાડ કેન છુડે  
બાસા-ધરે ડિમ્બ નાઇ છાઓ કેન ઉડે.

નગરે મનુષ્ય નાઇ ધર ચાલે ચાલ  
આંધલે દોકાન દિયા ખરીદ કરે કાલ.

ઝિમ જાઓ બરિયા અતલે બાઓ મીન  
અપિયા તરીતે પાડિ સમુદ્ર ગહીન.

(—‘ગોરક્ષવિજય’

ફેબ્રુઆરી તથા અન્ય દ્વારા)

—તળાવડીમાં એક ટીપું પાણી નથી તો પણ કાંઠા કેમ ડૂબી જાય છે. માળામાં એકપણ ઇંડું નથી. તો પછી નાના બચ્ચાં ત્યાં કેમ પાંખો ફફડાવી રહ્યાં છે. નગરમાં મનુષ્ય નથી પણ ધરના છાપરાની ઠેલાઠેલ છે. એક આંધળો માણસ દુકાન ચલાવે છે અને એક બહેરો તેની પાસેથી ખરીદે છે. વરસાદ અટકી જાઓ અને માછલીઓ તળાવડીને તળિયે પહોંચી જાઓ. ઊંડા સાગરને એક નાનકડા તરાપાથી પાર કરવાનો છે.

આ સાંભળતાં જ એક ઝળકારામાં મીનનાથને મહારાજાન પાછું આવ્યું. શિષ્ય દ્વારા ગુરુ પૂર્ણ પ્રબોધિત થયા.<sup>૨</sup> સ્ત્રીઓની મોહમળ એકદમ ટૂટી ગઈ. ગોરખ વિજયનગરના બહુલવૃક્ષની પોતાની બેઠકે પાછા ફર્યા અને મીનનાથે મહાનાદ જઈ મઠની સ્થાપના કરી.

ગોરખની મુલાકાત પછી કાન્હની પ્રવૃત્તિઓની વાત કરીએ તે પહેલાં મયનામતીની વાત કહેવી જોઈએ. પોતાની યુવાવસ્થાની શરૂઆતમાં જ મયનામતી એક સિદ્ધને મળી હતી. સિદ્ધે તેને તંત્રમાર્ગ (યોગ)ની દીક્ષા આપી. કેટલીક વાચનાઓ પ્રમાણે તેના ગુરુનું નામ મીનનાથ હતું. પરંતુ આ વ્યક્તિ જલધરી સિત્રાય બીજું કોઈ ન હોય એવું લાગે છે. શિવે કાઠી મૂક્યા પછી જલધરી મયનામતીની ઘોડારમાં મહેતરના રૂપમાં અચાતવાસ કરી રહ્યા હતા. મયનામતી પાટિકાના રાજ માણિક્યંદ્રની પત્ની હતી. લગ્ન પછી મયનામતીએ પોતાના પતિને તંત્રમાર્ગ (યોગ)માં દીક્ષિત કરવાનો પ્રયત્ન

૨. આ ઘટના મીનચેતન તરીકે જાણીતી છે.

કર્યો. માણિક્યંદ્ર તેને જ્ઞાનડાકિની સમજ્યો અને તેની અગમશક્તિઓથી લયભીત થઈ ગયો. પોતાની પત્નીની ઇચ્છાને માન આપે તે પહેલાં જ તે મૃત્યુ પામ્યો. ગોવિંદ્યંદ્ર પિતાના મૃત્યુ પછી જન્મ્યો. ઉંમરભાયક થતાં તે બે સુંદર કન્યાઓ પરણ્યો અને પુષ્કળ વિલાસી જીવન જીવવા લાગ્યો.

મયનામતી પોતાના પતિનો વંશ ચાલુ રહે એ માટે ચિંતાતુર હતી. પણ તેને ખબર હતી કે પોતાના પુત્રના ભાગ્યમાં અપુત્ર રહેવાનું છે. ગોવિંદ્યંદ્રનું આયુષ્ય અનિયતકાળ સુધી લંબાવવું એ જ વંશને ચાલુ રાખવાનો એકમાત્ર ઉપાય હતો. કોઈ સિદ્ધ યોગી પાસેથી દીક્ષા લઈ લિક્ષુક તરીકે યોગસાધના કરવામાં આવે તો જ એમ બની શકે એમ હતું. તેણે પોતાના પુત્રને જલધરીનો શિષ્ય બનીને ગૃહસ્થ જીવનનો, કંઈ નહીં તો થોડા સમય માટે, ત્યાગ કરવા કહ્યું. પોતે એક રાજા હતો અને એક રાજાનો પુત્ર હતો તે છતાં એક હલકાવરણના (હાડી) ઘોડારના મહેતરના ચરણોમાં નમવાની વાત ગોવિંદ્યંદ્રને અપમાનજનક લાગી. રાષ્ટ્રીએ સમજાવ્યું કે હાડીનો અર્થ છે, જેના શરીરમાં 'હાડ' છે તેવો.

ગોવિંદ્યંદ્ર કચવાતા મને માના ઉપદેશને તાબે થયો. તેણે જલધરી પાસેથી દીક્ષા લીધી પરંતુ ગૃહસ્થ જીવનનો આનંદ લેવાનું ચાલુ રાખ્યું. યોગમાર્ગના આ નવદીક્ષિતે પોતાને મળેલી ગુણ શક્તિઓની તરત જ મજાક ઉડાવવાનું શરૂ કર્યું. ગુરુને આ મજાકની ખબર પડી તેમણે શિષ્ય પાસેથી શક્તિઓ પાછી લઈ લીધી. પત્નીઓની હાજરીમાં રાજનું આ અપમાન હતું. ગુરુ પર તે ખૂબ નારાજ થયો. તેણે તેમને જીવતા દટાવી દીધા. ગોરખ પાસેથી કાન્હને પોતાના ગુરુ પર આવી પડેલી આ આપત્તિની જાણ થઈ. તે એકંદમ પાટિકા બવા નીકળી પડ્યો અને બાલયોગી રૂપે શહેરમાં પ્રવેશ્યો. તે રાજાના દરબારમાં આવ્યો અને રાજાને પોતાની ગુણ શક્તિઓથી અલિભૂત કરી દીધો. ગોવિંદ્યંદ્રે જલધરીની કબર ખોલવાનો આદેશ આપ્યો. કબરમાંથી બહાર આવ્યા પછી ગુરુએ રાજાની સમક્ષ જવાની ઇચ્છા પ્રગટ કરી. કાન્હની સલાહથી ગોવિંદ્યંદ્રની એક સુવર્ણ-પ્રતિમા (પશ્ચિમ ભારતની વાચના પ્રમાણે એક વટાણાની દાળનું પાત્ર) સિદ્ધની સામે રાખવામાં આવી. તેમની નજર પ્રતિમા (પાત્ર) પર પડી કે તરત તે બળીને ભસ્મ થઈ ગઈ. આ પ્રમાણે બે વાર થયું. એટલે ગુરુનો ગુસ્સો શાંત પડ્યો. ગોવિંદ્યંદ્ર હવે શાંત અને નમ્ર થયો હતો. તે ગુરુની આજ્ઞા પ્રમાણે વર્તવા તૈયાર થયો. જલધરીએ હવે તેને યોગની

પૂરી દીક્ષા આપી. રાજ્યે રાજવેશ ઉતારી ભેખ લઈ માથું મૂંડાવ્યું, કાનમાં શંખનાં કુંડળ અને યોગીઓનાં અન્ય ચિહ્નો ધારણ કરી શરીરે ભભૂત યોગી ઘર છોડી નીકળી પડ્યો. તે પછી ગોવિંદચંદ્રની પ્રવૃત્તિઓ સામાન્ય લોકવાર્તાની રીતિને અનુસરે છે. તે સ્થાનિક રસરુચિ અને લોકપ્રિય માન્યતા પ્રમાણે ઘડાતી રહી છે.

મયનામતી અને ગોવિંદચંદ્રની કથાને ઐતિહાસિક સિદ્ધ કરવાના પ્રયત્નો થયા છે. પરંતુ આપણી પાસે જે સામગ્રી છે તેના આધાર પર કોઈ ઐતિહાસિક ધારણા આંધવાનો અવકાશ નથી. પ્રાચીન પટ્ટીકેરમાં કે આજના ત્રિપુરાના મેહરકુલમાં માણિકચંદ્ર અને ગોવિંદચંદ્ર જેવા રાજ્યો થયા હતા કે નહીં તે વિષે આપણે જાણતા નથી. પણ એટલું તો કહી શકાય કે શરૂઆતની નેપાળી પરંપરામાં તાંત્રિક સિદ્ધ ભુસુકુના આરંભિક જીવનની કથા જે રૂપમાં આપણને મળે છે તે ઘણીખરી આ કથાના આરંભને મળતી આવે છે. ચૌદમા કે પંદરમા સૈકામાં નેપાળમાં લખાયેલા હસ્તલિખિત સંસ્કૃત ગ્રંથમાં ભુસુકુની કથાની શરૂઆત આ રીતે થાય છે :

ભુસુકુ રાજ મંજુવર્મનનો પુત્ર હતો. તેનું 'ખડું' નામ અચલસેન હતું. તેની માતા એક વજ્રકાંડિની હતી. જ્યારે યુવરાજ રૂપે તેનો અભિષેક થતો ત્યારે તેણે તેના પર ગરમ પાણી રેડ્યું. યુવરાજ વેદનાથી ચિત્કાર કરી ઊઠ્યો. તેણે માને એમ કરવાનું કારણ પૂછ્યું. માએ જવાબ આપ્યો : “દીકરા મારા, રાજ, ચિત્કાર અને કવિ-આ ત્રણ કદી સ્વર્ગના અધિકારી બનતા નથી અને જો તું રાજ થઈશ તો તારે હજુ ઘણી યાતનાઓમાંથી ગુજરવું પડશે. એના કરતાં તો એ સાડું કે તું ઘર ત્યજી દઈને દેવ મંજુધોષને અર્પિત થયેલા મઠના આચાર્ય પાસે જઈને દીક્ષા લઈ લે.” યુવરાજે માની સલાહ પ્રમાણે કર્યું.

એક મા દ્વારા પોતાના એકના એક બેટા અને તે વળી રાજ્યને ભટકતા લિક્ષુકનું જીવન જીવવા માટે ઘરમાંથી મોકલી દેવાની આ કોર અને ભવ્ય કથા સ્વાભાવિક રીતે જ લખતા જોગીઓના સંપર્કમાં આવેલા લોકોમાં પ્રિય થઈ પડી અને તે આચાર્યભાષાથી ભારતના દૂર દૂરના ખૂણા સુધી પહોંચી ગઈ. આ વાત સોળમા સૈકા પહેલાંની છે, કેમકે જયસીએ ‘પન્નાવત’માં આ વાતનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. તારકનાથે પણ સિદ્ધોની કથાઓમાં તેનો ઉલ્લેખ તો કર્યો જ છે, તે સાથે મૂળ બંગાળીમાંથી બે વાક્યો પણ ઉદ્દ્યત કર્યા છે. સોળમા સૈકાની શરૂઆતના એક કવિએ પોતાના કાવ્યમાં

પંદરમા સૈકામાં બંગાળમાં આ કથાની જે લોકપ્રિયતા હતી તેનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. મયનામતી, ગોવિંદચંદ્રની કથા વિષે સૌથી જૂની જ્ઞાત બંગાળી રચના એક નાટક છે. તે સત્તરમા સૈકાની શરૂઆતમાં નેપાળમાં લખાયું હતું. પરંતુ બંગાળમાં લખાયેલી કવિતાઓનો સમય અઢારમા સૈકાનો અંત કે ઓગણીસમા સૈકાની શરૂઆત છે.

નાથ યોગીઓ અને તેમના સાધારણ અનુયાયીઓ પરંપરાગત બ્રાહ્મણ સમાજના આચારોનું પાલન કરતા નહોતા એટલે તેમને અસ્પૃશ્ય માનવામાં આવતા હતા. પરિણામે ઉચ્ચ વર્ગ માટે તેમનાં ગીતો સુરુચિપૂર્ણ ગણાતાં નહોતાં. તેનું પરિણામ એ આવ્યું કે મધ્યકાલીન બંગાળીના શક્તિશાળી કવિઓ દેશના પ્રાચીન સાહિત્યના સૌથી લવ્ય વિષય પર કામ કરી શક્યા નહીં. તેમ છતાં એટલું કહી શકાય કે સોળમા સૈકાના કવિઓને ચૈતન્યના જીવનમાં એનો સારો વિકલ્પ મળી રહ્યો હતો.

સર્પદેવતા મનસાની કથાનો ઉદ્ભવ જટિલ છે. ધર્મસંપ્રદાય સાથે જોડાયેલા સંપ્રદાયી ઉત્પત્તિના આખ્યાન સાથે આ કથાના જોડાણનું સૂત્ર અત્યંત ક્ષીણ છે. કેતકા મનસાનું બીજું નામ છે. મનસા નામમાં શિવની કામવાસનામાંથી તેની ઉત્પત્તિ થવાનો સંકેત રહેલો છે. મનસા મૂળે એક સ્વૈરિણી દેવી હોય એમ લાગે છે. શિવની સાથે તેના વ્યભિચારનો સંકેત “મનસામંગલ” કવિતામાં જ નહીં પણ બીજાં મધ્યકાલીન કાવ્યોમાં પણ મળે છે. બેહુલાની કથા “મનસામંગલ” કાવ્યનું છેવટનું અને સૌથી મહત્ત્વનું આખ્યાન છે. તેમાં પણ મનસાની વિલાસી પ્રકૃતિને સદંતર ભૂંસી નાખી શકાઈ નથી.

જુદા જુદા આખ્યાનો અને પુરાણકથાઓ કેવી રીતે બેગાં ગૂંથાઈ ગયાં હતાં તેનો મનસાની કથામાં સ્પષ્ટ સંકેત મળે છે. તેના ત્રણ ભાગ છે : ૧. દેવીનો જન્મ, ચંડી સાથે એનો સંઘર્ષ અને સુલેહ અને જરતકાડુ સાથે તેનું લગ્ન; ૨. પહેલાં ગોવાળિયા પર પછી મુસલમાન ખેડૂતો પર અને પછી માછીમારના કુટુંબ પર દબાણ લાવીને, મનુષ્ય પૂજકો મેળવવાના મનસાના પ્રયત્ન; ૩. છેવટે ચાંદ સોદાગર દ્વારા તેનો દેવી તરીકે સ્વીકાર. છેલ્લા ભાગમાં સૌથી લોકપ્રિય બેહુલાનું આખ્યાન છે. બેહુલાની કથા કંઈક અંશે લોકકથાઓ અને કંઈક અંશે પ્રાચીન પુરાણકથાઓને જોડીને બનાવવામાં આવી છે. વાર્તા સંક્ષેપમાં નીચે પ્રમાણે છે :

મનસાનો જન્મ કમલપત્ર પર સ્ખલિત થયેલા શિવના વીર્યમાંથી



થયો. એટલે એનું નામ પડ્યું પદ્મા કે પદ્માવતી. તેનું પાલનપોષણ સર્પદેવતા વાસુકિની માતાએ કર્યું. વાસુકિની પ્રજા કલાકારીગરીમાં કુશળ (કાકુ, તક્ષા; બંગાળી નિર્માની) હતી. નાગોએ તેને પોતાની રાણી સ્વીકારી હતી અને પોતાનો વિષભંડાર તેની દેખરેખમાં સોંપ્યો હતો. એક દિવસ તે જલક્રીડા કરી રહી હતી ત્યારે તેના પિતા શિવે તેને જોઈ. પોતાની પુત્રી છે તે જાણ્યા વિના શિવે તેના પ્રત્યે પોતાનો પ્રેમ વ્યક્ત કર્યો. તેણે પોતાની ઓળખાણ આપી અને તેમની સાથે ઘેર જવાની ઇચ્છા બતાવી. શિવ તેને ઘેર લઈ જવા તૈયાર નહોતા. કેમ કે તે જાણતા હતા કે તેની પત્ની ચંડીને તે કદીયે નહીં ગમે, પણ તે મનસાની વિનંતીનો વિરોધ ન કરી શક્યા. તેઓ તેને ગુપ્ત રીતે ઘેર લાવ્યા. ચંડીને તરત જ એની ખબર પડી ગઈ. તેને પોતાની શોક સમજીને તેણે તેની સાથે વલવાડ શરૂ કરી. વલવાડ બાથાબાથીમાં પરિણમી. તેમાં મનસાની એક આંખ ફૂટી ગઈ. જ્યારે શિવે વચન આપ્યું કે તે પોતાની પુત્રીને કાઢી મૂકશે ત્યારે ગૃહકલહ શાંત થયો. શિવે મનસાને પોતાની સાથે આવવા કહ્યું. તેમણે ઘર છોડી દીધું અને લાંબી મુસાફરી પછી તેઓ એક વનમાં પહોંચ્યાં. વનની વચ્ચે એક પર્વત હતો. તેના પર એક ઘટાદાર વૃક્ષ હતું. ત્યાં જઈને તેઓ આરામ કરવા બેઠાં. મનસા જમીન પર આડી પડી અને ઊંઘી ગઈ. આ તકનો લાભ લઈ શિવ ત્યાંથી સરકી ગયા. પણ શિવને એ કન્યાને નિઃસહાય છોડીને જતાં દયા આવી. તેમની આંખમાંથી એક આંસુ પડ્યું તે આંસુમાંથી નેતા<sup>૩</sup> નામની છોકરી ઉત્પન્ન થઈ. તેમણે તેને મનસાની સંરક્ષક અને સલાહકાર નીમી. પછી તેમણે પોતાના પરસેવામાંથી ધામાઈનું નિર્માણ કર્યું અને તેને તેના પુરુષરક્ષક તરીકે નીમ્યો. આ રીતે પોતાના અંતરાત્માને સંતોષ આપી શિવ ઘેર પાછા ફર્યા.

આ બાળ દેવતાઓના રાજ્યમાં એક મુરકેલી ઊભી થઈ. કપિલા નામની દિવ્ય ગાયનો નવજાત વાછડો વખતસર દૂધ ન મળતાં બલ્લુકાનું પાણી પી ગયો. આ નદીમાંથી દેવતાઓના પવિત્ર વર્ગને પાણી પૂરું પાડવામાં આવતું હતું. શિવની સલાહથી દેવતાઓએ કપિલાને રીઝવી. કપિલાએ સમુદ્ર ભરાય તેટલું દૂધ આપ્યું. પણ એટલેથી જ મુરકેલીનો અંત ન આવ્યો. સમુદ્ર પર થઈને ઊડતા એક પોપટની ચાંચમાંથી આંબલી નીચે પડી. તે આંબલી એક ઋષિ માટે તે લઈ જતો હતો. આંબલીનો કાતરો

૩. આનો આધાર કદાચ લોકવ્યુત્પત્તિ છે. નેતા શ્રાક્ષણ તાંત્રિક હપદેવી નિત્યાનું નામ હતું.

એટલો ખાટો હતો કે દૂધનું દહીં થઈ ગયું. દેવતાઓ ફરીથી મૂંઝવણમાં મુકાઈ ગયા. દહીંને પ્રવાહી બનાવવા માટે સમુદ્રને વલોવ્યા વિના બીજો આરો નહોતો. (વાર્તા અહીં પૌરાણિક કથાને અનુસરે છે.) સમુદ્રમંથનમાંથી નીકળેલી ઉત્તમ વસ્તુઓ વિષ્ણુ, ઇન્દ્ર અને ખીન્ન મુખ્ય દેવતાઓએ લઈ લીધી. જ્યારે શિવ અને અસુરો આવ્યા ત્યારે તેમના માટે કાંઈ બચ્યું નહોતું. તેમણે ફરીથી વલોવવાનો આગ્રહ રાખ્યો. પણ તેમાંથી માત્ર ઝેર નીકળ્યું. આ ઝેરથી વિશ્વના વિનાશની ખીક લાગી. દેવતાઓએ શિવને વિષપાન કરી સંસારને બચાવવા વિનંતી કરી. ઝેર શિવને માટે અત્યંત કાતિલ નીવડ્યું. તે બેલાન થઈને પડ્યા. પોતાના પિતાને ફરીથી જીવતા કરવા મનસાને બોલાવવામાં આવી. તેણે એ કાર્ય કયું. બદલામાં દેવસભામાં તેને એક આસન આપવામાં આવ્યું. પરંતુ દેવીએ પણ પરણવું તો પડે એટલે તેનું લગ્ન મુનિ જરતકારુ સાથે કરવામાં આવ્યું. મુનિ તેનાથી ભયભીત થઈ થોડાક જ દિવસોમાં લાગી ગયા. છતાં પણ મનસાએ એક પુત્રને જન્મ આપ્યો. તેનું નામ આસ્તિક. તેણે જનમેજયના નાગયજ્ઞને પૂરો થતાં કેવી રીતે રોક્યો હતો, તે વાત મહાભારતમાં કહેવાઈ છે. અહીં આખ્યાનનો પહેલો અથવા પૌરાણિક ભાગ પૂરો થાય છે.

દેવતાઓનું દેવત્વ માણસની સ્વીકૃતિ પર આધાર રાખે છે. જ્યાં સુધી માણસ દ્વારા તેની પૂજા નહીં થાય ત્યાં સુધી કોઈ દેવતા દેવતા બનતો નથી. એટલે મનસા માનવગતિમાંથી ઉપાસકો મેળવવા માટે આતુર હતી. એક દિવસ નેતાની સાથે તે પૃથ્વી પર આવી. ત્યાં ઢોર ચરાવતાં કેટલાક ગોવાળિયા તેને મળ્યા. તે એક ટાંટિયા ધસતી ધરડી બ્રાહ્મણીના રૂપમાં તેમની પાસે ગઈ, અને પોતાની પૂજા કરવા કહ્યું. છોકરાઓએ તેને તોફાની ડાકણ સમજી તેને નસાડવા તેના પર પથ્થર ફેંક્યા. મનસાએ તેમને પાઠ ભણાવવા તેમના ઢોરને એક જાડા પાણીના ધરામાં નાખ્યાં. હવે તેમાંથી જનવરોને બહાર કાઢવા માટે છોકરાઓએ મનસાને રાજી કર્યા સિવાય આરો નહોતો. મનસાએ ઢોરને બહાર કાઢ્યાં અને પછી પીવા માટે દૂધ માંગ્યું. તેમની પાસે દૂધ દોહવાનું કોઈ વાસણ નહોતું એટલે મનસાએ પોતાની પાસેથી એક ટોપલી આપી. છોકરાઓના આગેવાને ટોપલી લીધી અને એવી ગાયને દોહી જે ધણી સમયથી વસૂકી ગઈ હતી. તે દૂધ મનસાને પીવા માટે આપ્યું. દેવીએ પોતાનું માથું નમાવી ટોપલીમાંથી દૂધ પી લીધું. ભરવાડોને હવે તેની અભૌતિક શક્તિમાં વિશ્વાસ બેઠો. તેઓ દર વર્ષે જેઠ

મહિનાની અજવાળી દશમને દિવસે તેની પૂજા કરવા માટે રાજ થયા. તેમણે મનસાદેવીના પ્રતીક તરીકે એક નાના વાસણમાં પાણી ભરીને 'સિન્ધુ' વૃક્ષની ડાળ તેમાં રોપી તેની પૂજા કરી. મનસાની પૂજાથી તેઓ ખુબ સુખી થયા.

પરંતુ આ નવી દેવીની ભક્તિ માટેના તેમના ઉત્સાહને લીધે પાડોશમાં રહેતા મુસલમાન ખેડૂતો સાથે ઝઘડો થયો. મનસાએ આ તક હાથમાંથી જવા ન દીધી. તે આ ઝઘડામાં જોડાઈ અને ઘણી ચડતીપડતી પછી છેવટે તેને સ્વીકારી લેવામાં આવી. મુસલમાન ખેડૂત હુસેન અને તેનો ભાઈ હસન મનસાની કાયમી પૂજાની વ્યવસ્થા કરવા માટે તૈયાર થયા. તે પછી તેમણે દેવી માટે મંદિર બનાવીને ધર્માદામાં આપ્યું. એ પછી જાલુ અને માલુ નામના બે માછીમાર ભાઈઓએ મનસાનો સ્વીકાર કર્યો. તેમની જાળમાં નદીના તળિયેથી મનસાની પૂજાનાં બે સુવર્ણપાત્રો પકડાઈ આવ્યાં. તેમણે તે પોતાની માને આપ્યાં. માએ તેની પૂજા કરી. માછીમાર કુટુંબ સુખી થયું. વાતોના ખીજે ભાગ અહીં પૂરો થાય છે.

મનસાનું તે પછીનું અને છેવટનું લક્ષ્ય ઉચ્ચવર્ગના લોકોમાંથી, ખાસ કરીને પૈસાદાર સોદાગરોની નાતમાંથી માન્યતા પ્રાપ્ત કરવાનું હતું. વેપારીઓનો અગ્રણી ચાંદ સોદાગર શિવનો પરમ ઉપાસક હતો. તે મહારાજાની હતો. શિવે પોતે તેને પોતાના માથાની એક વાંકી લટ અને ખેસ આપ્યાં હતાં. આ વસ્તુઓ પરના અધિકારે તેને દેવતાઓનો દુર્જય હરીફ બનાવી દીધો હતો. મનસાની એવી ઇચ્છા હતી કે ચાંદ તેની પૂજા કરે, પણ તે પોતે તેને સીધી મળવા જઈ શકે એમ નહોતી. ચાંદની પત્નીએ જાલુ-માલુની મા પાસેથી મનસાનાં પાત્રોની પૂજા કરવાનું શીખી લીધું હતું. ચાંદ સોદાગરને આ વાતની ખબર નહોતી. પરંતુ લાંબા વખત સુધી આ વાત તેના ધ્યાન બહાર રહી નહીં. એક દિવસ તેણે પોતાની પત્નીને પેલાં પવિત્ર પાત્રોની પૂજા કરતાં જોઈ. ગુસ્સામાં આવી તેણે તે પાત્રોને લાત મારી. તેથી મનસા નારાજ થઈ ગઈ. તેણે ચાંદ સોદાગરને જુદી જુદી રીતે નુકસાન પહોંચાડવાનો પ્રયત્ન કર્યો, પણ સફળ થઈ નહીં. એટલે નેતાએ તેને સોદાગર પાસેથી શિવની બક્ષિસ અને મહારાજાન લઈ લેવાની સલાહ આપી. તેની સલાહ માની તે એક સુંદર યુવતીનો વેશ ધારણ કરી ચાંદ સોદાગર પાસે પહોંચી. તેણે તેની સાળી તરીકે પોતાની ઝાળખાણ આપી. છેવટે સોદાગરને બ્રહ્મ કરવામાં તે સફળ થઈ. ધર્મના માર્ગથી ચ્યુત થવાથી ચાંદ દૈવી ઉપહાર અને મહારાજાન સાચવી ન શક્યો. તે પછી દેવીના સર્પોએ

સોદાગરના ઉંમરમાં આવેલા છ છોકરાઓને મારી નાખ્યા. તો પણ ચાંદ મનસાની પૂજા કરવા તૈયાર થયો નહીં. કેટલાંક વર્ષો પછી સૌથી નાનો પુત્ર લખાઈ (લખિન્દર) મોટો થયો. ચાંદે તેને માટે ગુણવતી વહુ શોધવાનો ભારે પ્રયત્ન કર્યો. તે હતી બેહુલા. બેહુલા એક વેપારીની એકની એક દીકરી હતી. જો કે તેને પુત્રો તો કોડીબંધ હતા. ચાંદ સોદાગરને ખબર હતી કે મનસા તેના વંશનો અંત લાવવા માગે છે. એટલે તેના ધાતક આક્રમણનો ભય લાગવાથી તેણે નવયુગલની સોદાગરાત માટે એવા એક લોહાનો ઓરડો બનાવ્યો જેમાં પવન પણ પ્રવેશી ન શકે. પણ મનસાએ તેના બનાવનારને લાંચ આપી. તેણે એક સોયની અણી જેટલું છિદ્ર તેમાં રાખ્યું. આ અતિ સૂક્ષ્મ છિદ્રના માર્ગે મનસાના સૌથી પાતળા અને સૌથી કાતિલ નાગે તેમાં પ્રવેશ કર્યો. તેણે બેહુલાના ગર્ભાધાનની કોઈ સંભાવના પેદા થાય તે પહેલાં જ લખાઈને જીવલેણ દંશ દીધો. ચાંદ સોદાગરના સૌથી પ્રિય પુત્રનું અને તેના વંશની અંતિમ વ્યક્તિનું આ રીતે કરુણ મૃત્યુ થયું. તેમ છતાં ચાંદ અડગ રહ્યો. સર્પદંશથી આકસ્મિક રીતે મૃત્યુ પામનારને સર્પદેવતાનો શિકાર સમજવામાં આવતો. નાગપૂજનો (જલસંપ્રદાય) અગ્નિસંપ્રદાય સાથે વિરોધ હોવાથી સર્પદંશથી મૃત્યુ પામનારના શરીરને અગ્નિદાહ દેવાનો નિષેધ હતો. એવા શયને પ્રવાહમાં વહાવી દેવામાં આવતું. શોકગ્રસ્ત પરિવારના મનમાં ક્યાંક એવી આછી આછી આશા હતી કે કદાચ મરનાર અચાનક તેના સપર્કમાં આવનાર કોઈ કુશળ માણસની સેવાથી અથવા તો કોઈ સાધુની તાંત્રિક શક્તિથી કોઈ ને કોઈ રીતે ફરી સજીવન થઈ જશે. એટલે લખાઈના શયને એક લાકડાના તરાપામાં મૂકીને બલુકા નદીમાં વહાવી દીધું. બેહુલા પોતાના પતિના શયને નજરથી ખસવા દેવા માગતી નહોતી એટલે તે પણ લાકડાના તરાપામાં બેસી ગઈ. ત્રિવેણી પહોંચી ત્યાં સુધી નદીના પ્રવાહમાં તેને પ્રલોભનો અને ધમકીઓનો સતત સામનો કરવો પડ્યો. ત્રિવેણી પહોંચ્યા પછી તેણે તરાપો નાંગર્યો. ત્યાં તેણે જોયું કે એક ધોખણે પહેલાં પોતાના પુત્રને મારી નાખ્યો, પછી કપડાં ઘેઘ લીધાં અને બાળકને ફરી જીવતો કરી પોતાને રસ્તે પડી. તે દેવતાઓની ધોખણ અને મનસાની સખી નેતા<sup>૪</sup> હતી. બીજે દિવસે જ્યારે તે પાછી આવી ત્યારે બેહુલાએ તેની સાથે બહેનપણાં બાંધ્યાં અને કહ્યું કે મને તારી સાથે દેવોના દરબારમાં લઈ જા અને કહેજે કે હું તારી ભત્રીજી છું અને મને સરસ

૪. મનસાની સખીના રૂપમાં તેની આ ભૂમિકા કદાચ નામની લોકપ્રિય વ્યુત્પત્તિ પર આધારિત છે. (બંગાળી શબ્દ નેતાનો અર્થ છે સુંદર વજી.)

કપડાં ધોતાં અને નૃત્ય કરતાં આવડે છે. આમ બેહુલા દેવોના દરબારમાં ગઈ. દેવોએ તેને પોતાનું નૃત્ય બતાવવા કહ્યું.

શિવ અને બીજા બધા દેવો તેના નૃત્યથી ખૂબ પ્રસન્ન થયા. બેહુલાએ તેમને પોતાની કુટુમ્બિકાની કહી સંભળાવી. દેવતાઓની લાગણીભરી વિનંતીથી અને પોતાના સસરા પાસે મનસાની ઉપાસના કરાવશે એવા બેહુલાએ અનેકવાર આપેલા વચનથી દેવીએ લખાઈને અને તેના બહુ વખત પહેલાં મૃત્યુ પામેલા ભાઈઓને જીવતા કર્યાં. તેઓ ઘેર પાછા આવ્યા. મનસાની યોગ્ય રીતે પૂજા કરવા માટે હવે ચાંદ સોદાગરને બહુ મનાવવાની જરૂર ન રહી.

ધર્મ<sup>૫</sup> દેવતા સાથે જોડાયેલી કથાઓ અને વિધિઓનું મૂળ જટિલ છે. તેમાં વૈદિક અને પૂર્વવૈદિક વિધિઓ જુદા જુદા આર્યોત્તર સંપ્રદાય અને પુરાણકથાઓમાં ભળી ગયાં છે. ધર્મ કેટલેક અંશે ઋગ્વેદમાં આવતા વરુણ અને કેટલેક અંશે યમ છે.<sup>૬</sup> તે કંઈક અંશે પરવતી<sup>૭</sup> વેદો અને ઈરાની પરંપરાના સૂર્યદેવતા છે. તે પૂર્વવૈદિક લોકકથા સાથે સંબંધ ધરાવતા આદિદેવ પણ છે. (તેમનું મૃત્યુ સૃષ્ટિસર્જનની પ્રક્રિયાનો આરંભ થતાં જ થયું હતું.) ધર્મ (અને તેમની બહેન પત્ની કેતકા-મનસા, વેદમાં આવતી યમીનું પ્રતિરૂપ) એક વખતે આખા પૂર્વ અને ઉત્તર ભારતમાં પૂજાતાં હતાં, તેના પૂરતા પુરાવા મળે છે.

આજે પણ અંગાળમાં ધર્મની જે રીતે પૂજા થાય છે તેમાં ડાંગરની ખેતીથી માંડી ઓઝરો બનાવવા સુધીના લોકોના મુખ્ય વ્યવસાયોને આવરી લેતા વિધિઓનો સમાવેશ થાય છે. તેમાં મુસ્લિમ રાજ્ય પહેલાંના રાજ-દરબારના રિવાજો અને રીતભાતો જળવાયેલાં છે. હરપ્રસાદ શાસ્ત્રીએ લખ્યું હતું કે બૌદ્ધધર્મના કોઈ સંપ્રદાય સાથે ધર્મપૂજનો કદાચ સંબંધ હશે. તેમની વાત માની પણ લેવામાં આવી હતી. પરંતુ ધર્મપૂજનો બૌદ્ધધર્મના સંપ્રદાય સાથે ભાગ્યે જ કશે સંબંધ હતો. શાસ્ત્રીનો મત બે ધારણાઓ પર આધારિત હતો : ૧. ધર્મ સંઘા બૌદ્ધ ‘સદ્ધર્મ’માંથી લેવામાં આવી છે. ૨. કાચબાની મૂર્તિ બૌદ્ધ સ્તૂપની પ્રતિકૃતિ છે. બંને ધારણાઓ ખોટી

૫. ધર્મ દેવતા છે, રાજ છે, અને પુરાણોમાં તે ધર્મરાજ તરીકે જાણીતા છે. ધર્મ ધર્મરાજનું જ દેવું ૩૫ છે.

૬. આ બે દેવતાઓનો રાજ તરીકે ખાસ હલ્લેખ થાય છે.

સિદ્ધ થઈ છે. ધર્મનું આખું નામ ધર્મરાજ છે અને બ્રાહ્મણ તથા બૌદ્ધ બંને પરંપરાઓ પ્રમાણે તે યમનું નામ છે.

ધર્મપૂજન સાથે જોડાયેલી મધ્યકાલીન અંગાળી કવિતાઓ બે પ્રકારની છે. પહેલામાં પૂજન સાથે જોડાયેલા કર્મકાંડનું વર્ણન આપતા સિદ્ધાંતો છે. તેમાં પ્રસંગોપાત્ત તેના પુરાણ ઇતિહાસ સાથે જોડાયેલી પરંપરાગત વાર્તાઓ પણ આવે છે. બીજામાં આખ્યાનકાવ્ય આવે છે. તેમાં ધર્મના એક પ્રિયપાત્ર લાઉસેનના પરાક્રમોનું વર્ણન હોય છે.

ધર્મપુરાણ, અનિલપુરાણ કે ધર્મમંગલ તરીકે પણ ઓળખાતાં આ અનુષ્ઠાનપ્રધાન કાવ્યો અગાઉ કહેલી સૃષ્ટિકથાથી શરૂ થાય છે. સૃષ્ટિકથાનો વિભાગ સામાન્ય રીતે શૂન્યશાસ્ત્ર કે શૂન્યપુરાણ કહેવાય છે. કેમકે તેમાં શૂન્યમાંથી પૃથ્વીની ઉત્પત્તિનું વર્ણન છે. બીજા ભાગમાં માનવલોકતોની શાધમાં નીકળેલા ધર્મની પ્રવૃત્તિઓની કથા આવે છે. તેના પહેલો અનુયાયી સદા નામનો એક ડોમ હતો. ધર્મને ભોગ ચડાવવા તેણે પોતાના પુત્રનું બલિદાન આપવું પડ્યું હતું. ( પછીથી પુત્રને ફરીથી જીવતો કરો દેવામાં આવ્યો હતો. ) ધર્મની પૂજન કરનાર એ પછીની વ્યક્તિ હતી રાજા હરિશ્ચંદ્ર. તેમનો પુરોહિત રામાઈ પડિત હતો. ત્રીજા વિભાગમાં રામાઈની વાત આવે છે. રામાઈ એક બ્રાહ્મણ સંતનો પુત્ર હતો. તેના સાથીદારોમાં તે અણગમતો હતો. સંતના મૃત્યુ પછી તેના સાથીઓ અને પાડોશીઓએ રામાઈને નાતખહાર જાહેર કરી જાહેરા લીધી. રામાઈને તેના સગાંવહાલાં અને અન્ય બ્રાહ્મણોએ દીક્ષા આપવાનો ઈન્કાર કર્યો. પરંતુ ધર્મે તેને તાંબાનો એક પવિત્ર બાજુઅંધ આપ્યો. તે જનોઈ કરતાં પણ વધારે પવિત્ર હતો. તેમ છતાં બ્રાહ્મણો તેને પોતાના સમાજમાં લેવા રાજી નહોતા. પોતાના આશ્રિતની ઉપેક્ષા કરવાના દંડરૂપે ધર્મે વિરોધપક્ષના નેતા માર્કંડેયને કોઢિયો બનાવી દીધો. માર્કંડેયને રામાઈ આગળ ઝૂકવું પડ્યું. રામાઈને સૂર્યદેવ ધર્મના સર્વોચ્ચ પુરોહિતનું પદ આપવામાં આવ્યું. ચોથા અને છેલ્લા વિભાગમાં કવિતાઓ અને શ્લોકો છે. તેમનો ઉપયોગ ધર્મની વાર્ષિક પૂજન વખતે થતો. તે પૂજનને ‘ગાજન’ ( ગર્જન શબ્દ ઉપરથી ) કહેવામાં આવે છે, કેમકે તેમાં સૌથી પહેલી વિધિ ધર્મને જગાડીને પોતાની પ્રાર્થના સાંભળવા અરજ કરવામાં આવે છે. આ પૂરા અનુષ્ઠાનને ‘આરમતિ’

૭. હરિશ્ચંદ્રની કથા ઐતરેય બ્રાહ્મણમાં આવતી હરિશ્ચંદ્ર શુનઃશેષની કથાને અનળી આવે છે. બંને વર્તાઓનું મૂળ એક હોવા વિષે બહુ સંદેહ નથી.

૮. બૌદ્ધ તાંત્રિક વિધિ ‘વજ્રડાક’ સાથે સરખાવી શકાય.

(દારસુકિત ઉપરથી) કહેવામાં આવતું. જાણે કે ધર્મ એક રાજની જેમ દાર ખોલીને આ અરજદારોને પોતાની સમક્ષ હાજર થવા દે છે. અહીં ‘આર’ શબ્દમાં બીજી પણ એક અર્થછાયા છે. ધર્મની પૂજામાં ‘આર’ સંખ્યાનું ઘણું મહત્ત્વ છે. આદિત્યોની સંખ્યા આર છે.

લાઉસેનનાં પરાક્રમેનું વર્ણન ‘ધર્મમંગલ’ નામે કાવ્યમાં કરવામાં આવ્યું છે. તેની કથા એકખીજ સાથે જોડાયેલી લોકકથાઓની એક સાંકળ જેવી છે. તે મધ્યકાલીન અંગાળીના મહાકાવ્ય પ્રકારના કાવ્યોની નજીક છે. તેના વસ્તુમાં અને સંવિધાનમાં એવું ઘણું બધું છે જે જૂનું છે. તેમ છતાં પ્રાપ્ત થતાં કાવ્યોમાં સૌથી જૂનો રચનાકાળ સત્તરમા સૈકા પહેલાંનો નથી. એક જમાનામાં મનસા અને ચંડીની પૂજામાં મનસામંગલ અને ચંડીમંગલનો પાઠ જેમ અનુષ્ઠાનનો અનિવાર્ય ભાગ હતો, તેમ આજે પણ દર વર્ષે થતી ધર્મપૂજામાં ધર્મમંગલનો પાઠ કરવાનો રિવાજ છે. મનસા, ચંડી અને ધર્મને અનુલક્ષીને લખાયેલાં આ મંગલકાવ્યોની એક સર્વ-સાધારણ વિશેષતા એ છે કે કથાની ચરમ ઘટના સૌથી વધારે લાંબી અને આખ્યાનોમાં સૌથી વધારે ઉત્તેજના જન્માવનાર હોય છે. અનુષ્ઠાનના છેલ્લા દિવસની આગલી આખી રાત તેનું ગાન અને પાઠ થતાં. એટલે કથાના આ અંશનું નામ ‘જગરણ’ પડ્યું છે. ચૈતન્યનું જીવનચરિત્ર લખનાર વૃંદાવનદાસે કહ્યું છે કે “મંગલચંડીનું ગીત સાંભળવા લોકો આખી રાત જાગતા.” ધર્મમંગલની વાત આ પ્રમાણે છે :

કર્ણસેન ગૌડના રાજનો સામંત હતો. તે રાજની રાજધાની હતી રમતી (રામપાલે સ્થાપેલી રામાવતી). ગોવાળ જાતિનો એક સ્થાનિક મુખી સોમધોષ અને તેનો પુત્ર ઈછાઈ માથાભારે બની ગયા હતા. તેમણે કર્ણસેનની જાગીર ખૂંચવી લીધી. રાજની મદદથી કર્ણસેન અને તેના છ પુત્રોએ ગુમાવેલી જમીન પાછી લેવાનો ભારે પ્રયત્ન કર્યો. પરંતુ કુળદેવી શ્યામરૂપા (ચંડી)ની કૃપાને લીધે ઈછાઈ તેની સરખામણીમાં વધારે બળવાન નીકળ્યો. કર્ણસેનના છ પુત્ર અને પત્ની માર્યા ગયાં. અને તેને એકદમ કચડી નાખવામાં આવ્યો. રાજએ તેને પોતાના આશરે લીધો અને પોતાની સાળી સાથે તેનું લગ્ન કર્યું. રાજના સાળા અને મંત્રી માઉદિયાને પોતાની બહેનનું આ લગ્ન મંજૂર નહોતું. લગ્ન પછી કર્ણસેન અને તેની યુવાન પત્ની રંજવતી દૂર દક્ષિણમાં મયનાગઢની જાગીરમાં ચાલ્યાં ગયાં - આ જાગીર રાજએ દહેજમાં આપેલી હતી. કર્ણસેન વૃદ્ધ હોવાથી પુત્રોત્પત્તિ માટે - અસમર્થ હતો. પણ

અંનેને સંતાનની તીવ્ર લાલસા હતી. ઘરડી ધાવની સલાહથી રંજવતીએ કઠોર તપ કરીને ધર્મને પ્રસન્ન કર્યો. ધર્મની કૃપાથી તેમને ત્યાં લાઉસેને જન્મ લીધો. માઉદિયાને આ લગ્ન નહોતું ગમ્યું, એટલે પુત્રજન્મ પણ તેને ના ગમ્યો. કંસનું કૃષ્ણ પ્રત્યે જેવું વલણ હતું તેવું જ લાઉસેન તરફ તેનું વલણ હતું. આળકનું અપહરણ કરવા માઉદિયાએ ચતુર ચોરોને મોકલ્યા, પણ તેમને નામોશીભરી નિષ્ફળતા મળી. જે થોડા સમય માટે રંજવતી આળકને ખોઈ ખેડી હતી તે દરમિયાન તે ખૂબ એએન બની ગઈ હતી. તેથી ધર્મે તેને ધીરજ અંધાવવા એક તત્કાલ પૂરતો પાલકપુત્ર મોકલી આપ્યો. તેનું નામ હતું કપૂરંધવલ. અંને આળક રામ-લક્ષ્મણ કે કૃષ્ણ-બાળદેવની જેમ એકસાથે મોટા થયા. જ્યારે લાઉસેનનું શિક્ષણ પૂરું થયું અને કુસ્તી-કલામાં તથા શાસ્ત્રવિદ્યામાં નિપુણ થઈ ગયો ત્યારે તે રમતી જઈ ગૌડના રાજાને પોતાની સિદ્ધિઓ બતાવવા આવ્યો. અંને કિશોરો રાજધાની ભણી ચાલી નીકળ્યા. રાજધાની ત્યાંથી સીધી ઉત્તર દિશામાં આવેલી હતી. સાહસ કરવાનો પહેલો અનુભવ જલંધરમાં થયો. આ નગરમાં વાધનો ત્રાસ હતો. વાધે રાજાને, તેના કુટુંબને આખી વસ્તીને મારી નાખી હતી. લાઉસેને વાધને મારી નાખ્યો અને નગરને ફરીથી વસાવ્યું. તેમનો ખીજો પડાવ તારાદીધિ પાસે હતો. ત્યાં રહેતા દુષ્ટ મગરને લાઉસેને મારી નાખ્યો. તે પછી અંને લાઈ જમતી પહોંચ્યા. જમતી આડુઈ (પાનની ખેતી કરનાર) જમતિનો ગઢ હતો. ત્યાં એક સ્ત્રીએ લાઉસેન પાસે પ્રેમની અનુચિત માંગણી કરી. લાઉસેને તરત તેનો અસ્વીકાર કર્યો. આ સ્ત્રી ભારે વગ ધરાવનાર કુટુંબની હતી. તેણે લાઉસેન પોતાની પાસે પ્રેમ કરવા આવ્યો હતો એવો આરોપ મૂકી તેને ગિરફતાર કરાવ્યો. પરંતુ લાઉસેનને ધર્મનું રક્ષણ હતું. એટલે તેને લાંબા વખત સુધી રોકી રાખવાનું શક્ય નહોતું. લાઉસેનનો પછીનો પડાવ ગોલાહાટ હતો. તે સુરક્ષા નામની ગણિકાનું ક્ષેત્ર હતું. જોઈપણ યુવક આ નગરમાં પ્રવેશ કરે એટલે તેને સમસ્યાપૂરણનો સામનો કરવો પડતો. જો તે તેમાં જીતે તો તેનો પ્રેમી તરીકે સ્વીકાર કરવામાં આવતો અને જો હારે તો તેને ગુલામ બનાવવામાં આવતો. છેલ્લી સમસ્યા સિવાયની આકીનો બધી સમસ્યાઓના લાઉસેને ખરા જવાબ આપ્યા. છેલ્લી સમસ્યા આ પ્રમાણે હતી :

કાકુરેર કામચંડી કામતાય આધસે

બલ દેખી નારીર ધાઉત કોથા બધસે.

(‘ધર્મ’મંગલ’ : ૩૫રામ)



—કામરૂપની કામચંડી કામતા આવે છે. કહો જોઈએ નારીની ધાતુ કયાં વસે છે ?

આ પ્રશ્ન એકલા લાઉસેન માટે નહીં, ધર્મ અને ખીજ દેવતાઓ માટે પણ અધરો હતો. ખરા જવાબની માત્ર ચંડીને જ ખબર હતી. તેણે લાઉસેનને મદદ કરી અને સાચો જવાબ પૂરો પાડ્યો :

પશુ નય પક્ષી નય ડિમ્બ મધ્યે છા  
નિમેષે નિર્ધાત મારે નાહિ હાત-પા.  
સકલે દેખયે પુનિ કેહ ના દેખિયે  
પરમ રતન સેધ ચત્નેતે રાખિયે.  
ઉપરે સિંદુર-રાગ અધેત કાજલ  
સદાઈ ચંચલ લોહ કરે ઢલઢલ.  
કાકુ-રેર કામચંડી કામતાય આઇસે  
અષ્ટાંગ થાકિતે ધાહતુ નારીર વામ-ચક્ષે બધસે.

( ‘ધર્મમંજલ’ : રૂપરામ )

—તે પશુ નથી પંખીય નથી. ઈંડામાં રહેલું જાણુ છે. તે એક નિમેષમાં મારી નાંખે છે. જો કે તેને હાથ નથી અને પગ પણ નથી. તે બધાને જુએ છે, પણ કોઈ તેને જોતું નથી. તે કાળજીથી સંભાળી રાખવા જેવું પરમ રતન છે. તેનો ઉપરનો ભાગ સિંદુર રંગનો અને નીચેનો ભાગ કાજલ રંગનો છે. તે હંમેશાં ચંચલ છે, અશ્રુકણની જેમ તે કંપે છે. કામરૂપની કામચંડી કામતા આવે છે, આઠ અંગોને છોડીને નારીની ધાતુ તેની ડાબી આંખમાં વસે છે.

સુરિક્ષાએ હાર સ્વીકારી લીધી.

ગૌડ પહોંચ્યા પછી લાઉસેનને મામાનો ભારે વિરોધ સહન કરવો પડ્યો. તેમ છતાં રાજ્યએ તેનો સ્વીકાર કર્યો અને તે પ્રસન્નતાથી ઘેર પાછો ફર્યો. તેની સૌથી મોટી પ્રાપ્તિ તે કાલુ ડોમ અને તેની પત્ની લખિયાની મિત્રતા હતી. તે લોકો તેની સાથે મયનાગઢ આવ્યાં અને ત્યાં વસ્યાં. પણ લાઉસેન લાંબો વખત શાંતિથી રહી શક્યો નહીં. માઉદિયા પોતાના ભાણેજને દયાવવા ચતુર યુક્તિઓ શોધ્યા કરતો. મંત્રીની સલાહથી રાજ્યએ લાઉસેનને કામરૂપ પર ચઢાઈ માટે મોકલ્યો. લાઉસેને કામરૂપના રાજાને હરાવ્યો અને તેની કન્યા કલિંગા સાથે લગ્ન

કર્તુઃ. ઘેર પાછા ફરતાં રસ્તામાં તેણે બીજા બે રાજકુમારીઓ અમલા અને વિમલા સાથે લગ્ન કર્યાં.

કેટલાક સમય પછી લાહિસેનને રાજા હરિપાલના દરબારમાં જઈ તેની સુશીલ કન્યા કાનડાનું ગૌડના રાજા માટે માથું કરવાનો આદેશ થયો. રાજકુમારી ચંડીના રક્ષણ નીચે હતી. કોઈ અયોગ્ય વરથી બચવા માટે પોતાની ભક્તને દેવીએ એક લોખંડનો ગેંડો આપ્યો હતો અને એવી શરત કરી હતી કે જે પુરુષ એક ઘાએ તે ગેંડાનું માથું ધડથી અલગ કરે તેની સાથે કાનડાએ લગ્ન કરવું. કાનડાની ધાવ અને દાસી ધૂમસી પર દેવીની કૃપા હતી. લાહિસેને શરત પૂરી કરી અને કાનડાને જીતી લીધી. કેટલાક સમય બાદ તેના પુત્ર ચિત્રસેનનો જન્મ થયો.

તે પછી લાહિસેનને પોતાના બાપના જૂના શત્રુઓ સોમધોષ અને તેના પુત્ર ઈછાઈને દબાવવાની આચ્છા થઈ. ઈછાઈ ચંડીનો ખાસ કૃપાપાત્ર હતો. આ લડાઈમાં ચંડીપૂજનની વિરુદ્ધમાં ધર્મપૂજાએ પોતાની છેલ્લી જીત મેળવવાની હતી. ભયંકર લડાઈ પછી ઈછાઈ લાહિસેનના હાથે હણાયો. કેટલાક સમય પછી અતિવૃષ્ટિથી થયેલા નુકસાનમાંથી બચાવવા લાહિસેનને ગૌડ બોલાવવામાં આવ્યો. ધર્મની કૃપાથી લાહિસેને તે કાર્ય પૂરું કર્યું. માઉદિયાએ તે પછી પોતાના ભાણાનો કાંટો કાઢી નાખવા માટે એક ભયંકર જાળ પાથરી. લાહિસેનને હવે સૌ સૂર્યદેવ ધર્મનો સૌથી પ્રિય ભક્ત માનતા હતા. તેને હવે કહેવામાં આવ્યું કે પશ્ચિમમાં સૂર્યોદય બતાવ. જો નહીં બતાવી શકે તો ગૌડના બાનમાં રહેલાં તારાં માબાપને મારી નાખવામાં આવશે અને તારી મિલકત જપ્ત કરવામાં આવશે. લાહિસેનની માની ઘરડી ધાવ ધર્મની ભારે ભક્ત હતી. તેની સાથે તેણે દૂર અલ્લુકા નદી પર આવેલા ધર્મપૂજના પવિત્ર સ્થળે જઈ લાંબા વખત સુધી તપ કર્યું. આ દરમિયાન લાહિસેન અને તેનાં માબાપની ગેરહાજરીનો લાલ ઉઠાવીને માઉદિયાએ મયનાગઢ પર ચઢાઈ કરી. કાલુડોમ અને તેના પુત્રે બહાદુરીપૂર્વક ગઢનું રક્ષણ કર્યું. પરંતુ તેઓ છેવટે વીરગતિને પામ્યા. કાલુના મૃત્યુ પછી તેની પત્ની લખિયાએ સામનો કર્યો અને જ્યારે તે પડી ત્યારે રાણી કલિંગાએ સેનાનું નેતૃત્વ લીધું. પણ તે યલડતાં યલડતાં મૃત્યુ પામી. તે પછી કાનડા અને તેની ઘરડી ધાવ ધૂમસીએ શસ્ત્રો લીધાં અને તેમના ભયંકર આક્રમણે માઉદિયા અને તેના લશ્કરને નસાડી મૂક્યાં.

લાઉસેનની લાંબી અને કઠોર તપસ્યા છતાં પશ્ચિમમાં સૂર્ય ઊગે એમ કરવાની તેની પ્રાર્થના પર ધર્મે ધ્યાન આપ્યું નહીં. છેવટે વૃદ્ધા ધાવ સામુલાયે તેને કહ્યું કે છેલ્લી આહુતિના રૂપે તું તારું માથું કાપીને યજ્ઞના અગ્નિમાં હોમી દે. લાઉસેન ખમચાયા વગર પોતાનું માથું કાપી નાંખ્યું. એ જોઈને બધા જોનારાઓ દુઃખી દુઃખી થઈ ગયા. આ આત્મબલિદાનથી ધર્મ પીગળ્યા વિના રહ્યો નહીં. તેણે પશ્ચિમમાં સૂર્ય ઉગાડ્યો. આ ચમત્કારના માત્ર એ જ સાક્ષી હતા. વૃદ્ધા ધાવ સામુલા અને હરિહર ઢોલીડો. લાઉસેન રમતી પાછો આવ્યો. પરંતુ માઉદિયાએ તેની વાત માનવાનો ઈન્કાર કર્યો. સામુલા તેના પક્ષની હતી તેથી તેની સાક્ષી માની ન શકાય એમ કહી ઉડાવી દીધી. હરિહરને ફેસલાવવાનો તેણે પ્રયત્ન કર્યો, પણ તે નકામો ગયો. હરિહરે પશ્ચિમમાં સૂર્યોદય થયાની સાક્ષી પૂરી. આ રીતે લાઉસેનનો વિજય થયો પણ હરિહરને સાચું બોલવા માટે પોતાનો જીવ આપવો પડ્યો. પોતાનાં માતા-પિતા સાથે લાઉસેન મયનાગઢ પાછો ફર્યો. ત્યાં આવીને તેણે જોયું તો તેની પ્રજના મોટા ભાગના લોકોને મારી નાંખવામાં આવ્યાં હતા. પણ ધર્મની કૃપાથી એ બધાને ફરી જીવતા કરવામાં આવ્યાં. જીવનનાં બાકીનાં વર્ષો લાઉસેને સુખશાંતિમાં પસાર કર્યાં.

દેવી ચંડી ઉપર લખાયેલાં આખ્યાનો (ચંડીમંગલ)માં એ સ્વતંત્ર કથાઓ છે. તેમાં પહેલી જૂની છે. તે કથા મૂળે કલિંગમાંથી (ઉત્તર-પૂર્વ આંડિસા) આવી છે. ત્યાંના પારધીઓ અને શિકારીઓ આ દેવીની વન્ય પશુઓનું રક્ષણ કરનાર વનદેવતારૂપે પૂજા કરતા હતા. બીજી કથા આવી વાતોના સામાન્ય ઢાંચાને અનુસરે છે, તેનો નાયક એક વગદાર વેપારી છે. તેને અને તેના પુત્રોને દેવીની પૂજા કરવાની ફરજ પડે છે. દેવીને હજુ સુધી ઊંચા વર્ગના લોકોએ સ્વીકારી નહોતી. અહીં દેવી બોવાયેલા પ્રાણીઓની અને મનુષ્યોની રક્ષણકર્તા તરીકે દેખા દે છે. પહેલી વાર્તાએ વત્તેઓએ અંશે લોકકથાનું મૂળ સાદું સ્વરૂપ જળવી રાખ્યું છે. બીજી વાર્તાનું સ્વરૂપ જટિલ છે. તેના જૂના અને સાદા રૂપમાં તો એ એક વ્રતકથા<sup>૧૦</sup> હતી. બીજી કથાની વિશેષતા એક ચમત્કારપૂર્ણ દરય છે—સમુદ્રની સપાટી પર પૂરા ખીલેલા કમળપર બેઠેલી એક અલોકિક કન્યા એ હાથીઓને વારાફરતી ગળી

૯. એ લોકોના શોકના હૃદયોને ઉપરથી કથાની આ ઘટના ‘હાકંડ’ (સંસ્કૃત ‘આકંઠ’માંથી) કહેવાય છે અને આ ચરમ પ્રસંગ ‘હાકંડપાલા’ કહેવાય છે.

૧૦. વ્રતકથા એક નાનું આખ્યાન હોય છે. સ્ત્રીઓના ઘરમાં, ઉજવાતા વ્રત વખતે તેનો પાઠ થાય છે. તેમાં ગોરની મદદ લેવાતી નથી.

જમ છે અને બહાર કાઢે છે.<sup>૧૧</sup> આ દશ્યનું વર્ણન કરવાં જતાં નાયક અને તેના પુત્ર પર વિપત્તિ ટૂટી પડી. વેપારીવર્ગ દેવી કમલાનો ઉપાસક હતો. સામાન્ય રીતે દેવીને કમલ પર બેઠેલી અને બે હાથીઓ દ્વારા પાણીનો અભિષેક પામતી (ગજલક્ષ્મી) તરીકે આલેખવામાં આવે છે. ચંડીના પ્રભાવથી તેમને જે દશ્ય દેખાયું તે વેપારીવર્ગની વ્યક્તિ માટે અત્યંત અશુભ હતું, કેમકે તેમાં ગોત્રચિહ્નરૂપ પ્રાણી સાથે દુર્વ્યવહાર થતો બતાવ્યો હતો અને રક્ષણકર્તા દેવીએ વિરોધી વલણ ધારણ કર્યું હતું.

પહેલી વાર્તા એક અત્યંત ગરીબ પારધી કુટુંબને લગતી છે. દેવીની કૃપાથી તેનો ભાગ્યોદય થાય છે. કાલકેતુ કલિંગની વન્ય અને વેરાન ભૂમિમાં શિકાર કરી જીવિકાજન કરતો હતો. તેની પત્ની કુલ્લરા બજારમાં અને ઘેરઘેર જઈ માંસ અને પશુનું ચામડું વેચતી હતી અને પોતાના પતિની નાની મોટી સુખ-સગવડોની કાળજી રાખતી હતી. પ્રાણીઓને મારવામાં કાલકેતુની નિર્દયતા અને શિકારનો પીછો કરવામાં તેની કુશળતાએ કલિંગના જંગલના પ્રાણીઓના હૃદયમાં થથરાટ ફેલાવી દીધો હતો. તેઓ ભેગાં થઈને ચંડી પાસે ગયાં. ચંડીએ તેમને કાલકેતુની જાળ અને શસ્ત્રોથી અભયદાન આપ્યું. કાલકેતુ મૂંઝવણમાં મુકાઈ ગયો. સતત બે દિવસ સુધી એ કશું પકડી શક્યો નહીં, એક માખી પણ નહીં. ત્રીજા દિવસે પણ એને કાંઈ ન મળ્યું પણ પાછા ફરતી વખતે તેણે એક મોટી ભૂરી ઘો જોઈ. જે તે શિકારની શોધમાં નીકળ્યો ત્યારે શરૂઆતમાં જ તેણે તેને જોઈ હતી. લાચાર થઈ તેણે એને પકડી અને ઘેર લાવ્યો.<sup>૧૨</sup> તેણે તેને થાંભલે બાંધી. તે થાંભલા પર તેની ઝૂંપડીનું છાપરું ટકેલું હતું. તેને બાંધી કાલકેતુ પોતાની પત્નીની શોધમાં નીકળ્યો. પત્ની ઘેર નહોતી. જ્યારે કાલકેતુ ગયો ત્યારે ઘોએ—જે છૂપાવેશમાં ચંડી જ હતી—એક મોઢક સુંદર રમણીનું રૂપ ધારણ કર્યું. કુલ્લરા પાડોશમાં ચોખ્ખા ઉછીના લેવા ગઈ હતી. ઘરમાં પેસતાં સુંદર વસ્ત્રોમાં સજેલી એક બહુ રૂપાળી યુવતીને દરવાજા પર બેઠેલી જોઈ કુલ્લરાને ખૂબ નવાઈ લાગી. યુવતી કોઈ સુખી આદિજાત કુટુંબની

૧૧. આ ચમત્કાર ‘કમલેકામિની’ (કમલ પર બેઠેલી કામિની) કહેવાય છે.

૧૨. આ કૃત્ય અત્યંત લાચારીથી કરવામાં આવ્યું હતું, કારણ કે ઘો કાલકેતુની ભતિનું ગોત્રચિહ્ન હતું. કોણાકના મંદિરની બહાર ઘોડાને પકડીને ભેલેલા યોદ્ધાની મૂર્તિ છે તેના હાથમાં એક ઢાલ છે જેના પર બે ઘો કંડારવામાં આવી છે. આ મૂર્તિ મુકુંદરામના મંથનમાં આવતા કાલકેતુના વર્ણનને અંધબેસતી આવે છે.

હોય એવી લાગતી હતી. પૂછતાં ખચ્ચર પડી કે તે યુવતીને કુલ્લરોનો પતિ ઘેર લાવ્યો હતો અને તેની ઇચ્છા તેમની સાથે રહેવાની હતી. તેઓ વાતો કરતાં હતાં એટલામાં કાલકેતુ પાછો આવ્યો. કુલ્લરોને પહેલાં તો પોતાના પતિ ઉપર વહેમ આવ્યો. પછી તેણે પોતાના મનની વાત તે યુવતીને પણ કરી દીધી. તેણે જોયું કે તેના આ શાબ્દિક હુમલાની કોઈ અસર પડી નથી. એટલે તેણે પોતાની યુક્તિ બદલી અને ઘરની કાચખી ગરીબાઈનું તેની આગળ આબેહૂબ વર્ણન કર્યું. એ બાઈની નફ્ટાઈથી કાલકેતુ પણ આવેશમાં આવી ગયો. તે તેને મારી નાખવા તૈયાર થયો. પરંતુ દેવીને દયા આવી. આ ગરીબ દંપતીની પ્રામાણિકતા અને નિષ્ઠાથી ખુશ થઈને દેવીએ પોતાની જાતને પ્રગટ કરી અને પોતાની પૂજા શરૂ કરવાનું કહ્યું. વિદાય લેતાં પહેલાં તેણે કાલકેતુને એક કિંમતી વીંટી અને સોનાનો મોટો ગુપ્ત ભંડાર આપી ખૂબ પૈસાદાર બનાવી દીધો. તે ધનથી કાલકેતુએ કલિંગના વન્યક્ષેત્રના એક ભાગને ખેતીલાયક બનાવ્યો અને ત્યાં પોતાની રાજધાની ગુજરાતની સ્થાપના કરી. પૂર્વ અને દક્ષિણ-પૂર્વમાંથી પૂરપીડિત લોકો આ નવા પ્રદેશમાં આવીને વસ્યા. આ નવા આવનારાઓમાં ભામકુદત્ત કરીને એક દુષ્ટ માણસ હતો. વેપારીવર્ગના ગરીબ લોકો પર અત્યાચાર કરતાં તે પકડાઈ ગયો. કાલકેતુએ તેની ખચ્ચર લઈ નાખી. બદલો લેવા માટે ભામકુ કલિંગના રાજાને ત્યાં ગયો અને કાલકેતુ પર ચડાઈ કરવા તેને ચડાવ્યો. કલિંગનરેશે ગુજરાત પર ચડાઈ કરી. કાલકેતુ હાર્યો અને ભામકુના વિશ્વાસઘાતને લીધે પકડાઈ ગયો. ખીજે દિવસે ફાંસી દેવા માટે કાલકેતુને કારાગારમાં નાંખવામાં આવ્યો. છેવટની ક્ષણોમાં દેવીએ હસ્તક્ષેપ કર્યો. તેણે રાજાને સ્વપ્નામાં બિવડાવ્યો. રાજાએ તરત જ કાલકેતુને છોડી મૂક્યો અને એક વિશાળ મંદિર બનાવી ચંડીની પૂજાની તેણે પોતે શરૂઆત કરી.

ખીજા કથાનો નાયક ધનપતિ ઉજ્જૈનનો એક પૈસાદાર વેપારી હતો. પહેલી પત્નીથી તેને કોઈ સંતાન નહોતું એટલે ખુલ્લના નામે એક સુશીલ યુવતી સાથે તેણે ખીજું લગ્ન કર્યું. પહેલી પત્ની લહના ખરાબ નહોતી. પણ તે પોતાની દાસી દુર્જલાના કલ્લામાં હતી. દુર્જલાને પોતાની શેઠાણીની શોક્ય ગમતી નહોતી. ખીજા લગ્ન પછી તરત જ ધનપતિને વેપાર માટે દેશાવર જવું પડ્યું. પતિની ગેરહાજરીમાં ખુલ્લનાને ભારે કષ્ટો અને અપમાન વેઠવાં પડ્યાં. દુર્જલાની સલાહથી લહનાએ પોતાની શોક્યને નગર બહાર એક ભયંકર સ્થળે બંધીઓ ચારવા જવા કહ્યું. એક દિવસ એક બંધી

કચાંકે ભૂલી પડી. ખુલ્લનાને થયું કે બકરી ખોવાઈ ગઈ. ઘેર ગયા પછી પોતાની શી દશા થશે તેનો વિચાર કરીને તે બહુ દુઃખી થઈ. દેવી ચંડીને તે દુઃખીયારી છોકરી પર દયા આવી અને પોતાની આઠ પરિચારિકાઓને (વિદ્યાધરીઓ) તેની મદદમાં મોકલી. તેમણે ખુલ્લનાને કહ્યું કે એક ઘડામાં દેવીનું આહ્વાન કર અને ઘાસની આઠ પત્તીઓ અને ડાંગરના આઠ દાણા ધરાવી તેની પૂજા કર. ખુલ્લનાએ તે જ સ્થળે દેવીની પૂજા કરી. ખોવાયેલી બકરી પાછી મળી. જ્યારે વેપારી ઘેર પાછો આવ્યો ત્યારે તે વખતે તો તેને બધું બરાબર લાગ્યું. પણ થોડી જ વારમાં તેને ખબર પડી કે તેની ગેરહાજરીમાં તેની યુવાન પત્નીને બકરીઓ ચરાવવી પડતી હતી. તેને ખુલ્લનાના ચારિત્ર પર વહેમ તો નહોતો પણ તેની નાતના આજેવાનોની કડક પરીક્ષામાં ખુલ્લના પોતાનું શીલ સિદ્ધ ન કરે ત્યાં સુધી નાત તેને જંપવા દે તેમ નહોતી. દેવીની કૃપાથી ખુલ્લના ગૌરવભેર બધી કસોટીમાંથી પાર ઉતરી.

થોડા સમય પછી ધનપતિ ફરીથી વેપાર અર્થે લંકાનાં એક બંદરે ગયો. તે નીકળ્યો તેની આગલી સાંજે તેણે જોયું તો તેની પત્ની તે સહીસલામત રીતે મુસાફરી પતાવી પાછો આવે એ માટે ચંડીની પૂજા કરી રહી હતી. ધનપતિ શિવનો ચુસ્ત ભક્ત હતો. જ્યારે એણે જોયું કે તેની પત્ની એક નવી જાતની દેવીની પૂજા કરે છે, ત્યારે તે ગુસ્સે થયો. તેણે પવિત્ર ઘડાને લાત મારી. (ચાંદ સોદાગરે મનસામંજલની કથામાં કયું હતું તેમ.) તેની ઉદ્ધતાઈ માટે ચંડીએ તેને ખરેખરનો પાઠ લણાવવાનું નક્કી કયું. વેપારીની મુસાફરી થોડા વખત સુધી તો સ્વાભાવિક રીતે ચાલતી રહી, પણ જ્યારે તે લંકાની નજીક પહોંચ્યો ત્યારે દેવીએ તેને કમળ પર બેસીને વારાફરતી બે હાથીઓને બહાર કાઢતી અને ગળી જતી સ્ત્રીનું ચમત્કારપૂર્ણ દશ્ય દેખાડ્યું. વહાણના કાફલાને આ દશ્ય નહોતું દેખાયું. બંદરે પહોંચ્યા પછી વેપારમાં તેને પુષ્કળ નફો થયો. રાત્રીએ તેને મુલાકાત આપી. પણ અડીથી જ તેનું ભાગ્ય પલટાવાનું શરૂ થયું. તેણે રાત્રીને સમુદ્ર પર હાથીને ગળી જતી સ્ત્રીના દશ્યની વાત કરી. રાત્રીને સ્વાભાવિક રીતે જ એની વાત પર વિશ્વાસ ન બેઠો. તેના આગ્રહથી રાત્રી પોતે સમુદ્રમાં જઈ તે દશ્ય જોવા તૈયાર થયો. પણ દશ્ય ફરી દેખાયું નહીં. રાત્રીને તે મૂર્ખ અને જૂઠો લાગ્યો. તેણે ધનપતિને આજીવન કારાવાસમાં નાખ્યો.

જ્યારે ધનપતિ ઘેરથી નીકળ્યો ત્યારે ખુલ્લના ગર્ભવતી હતી. ચોગ્ય સમયે તેને ત્યાં પુત્રનો જન્મ થયો. તેનું નામ શ્રીપતિ (અથવા શ્રીમંત)

રાખવામાં આવ્યું. તે મોટો થતાં સરસ જુવાન થયો. પણ તે જ્યારે જન્મ્યો ત્યારે એના પિતા લાંબા વખતથી ઘેર નહોતા, એટલે તે ધનપતિનો જ પુત્ર છે કે કેમ એ વિશે શંકા જાગી. જ્યારે આવી ગુંસપુસ શ્રીપતિના કાને પહોંચી ત્યારે પોતાના બાપને શોધીને પોતે એનો પુત્ર છે, તે વાત સિદ્ધ કરવા તે લંકાની મુસાફરીએ બિપડ્યો. સમુદયાત્રામાં તેના પિતાને વીસ વરસ પહેલાં જેવો અનુભવ થયો હતો તેવો જ અનુભવ તેને થયો. શ્રીપતિએ તે દૃશ્ય જોયું પણ રાજાને તે ન ખતાવી શક્યો. અત્યંત ગુસ્સે થઈને રાજાએ તેને મોતની સજા કરી. તેનો વધ કરવાની ધડી આવી ત્યાં જ દેવી તેની ધરડી દાદીને વેશ લઈને પ્રગટ થઈ. તેણે આજીજી કરી જદલાદ પાસેથી પોતાના પૌત્રનું જીવતદાન માગ્યું. તે ન મળતાં તેણે પોતાના અસુર સૈન્યને બોલાવ્યું અને તેણે રાજાના રક્ષકોને ભગાડી મૂક્યા. દેવીથી ખીને રાજાને શ્રીપતિ અને તેના પિતાને છોડી મૂકવા પડ્યા. તેણે પોતાની પુત્રીનું લગ્ન વેપારીના પુત્ર સાથે કર્યું. ધનપતિ પોતાના પુત્ર અને પુત્રવધૂ સાથે કીમતી ભરેલાં વહાણો લઈ ઘેર પાછો આવ્યો. ચંડીની પૂજા કરવાનો હવે તેને કોઈ વાંધો રહ્યો નહીં.

લોકદેવતાઓને લગતાં જે આખ્યાનોની રૂપરેખા ઉપર આપવામાં આવી છે, તેમના વસ્તુએ અંધારા સૈકા દરમ્યાન નિશ્ચિત સ્વરૂપ ધારણ કર્યું. આ કથાઓ એક સંપ્રદાયનો વિરોધી બીજો સંપ્રદાય હોય એવું સૂચવે છે. મનસાની કથામાં સર્પદેવતા ચંડીની વિરોધી હોય એમ લાગે છે. લાઉસેનના આખ્યાનમાં ચંડીના લકતો ઉપર ધર્મના લકતોનો વિજય થાય છે. ચંડીમંગલ કાવ્યોની બીજી કથામાં શિવપૂજનને દબાવી દઈને તેને સ્થાને ચંડીપૂજા આવે છે.

મધ્યકાલીન બંગાળીના લાંબા આખ્યાનકાવ્યોનું નામકરણ દેવતા વિશેષના નામ પછી ‘મંગલ’ કે ‘વિજય’ શબ્દ જોડીને કરવામાં આવ્યું છે. ‘મંગલ’ શબ્દથી લગ્ન કે પ્રાયશ્ચિત્ત જેવી સ્ત્રીઓની ધરાણુ વિધિઓ સાથે કથાનો સંબંધ સૂચવાય છે. બીજી બાજુએ ‘વિજય’ શબ્દ કથાના પુરાણ-વર્ગના ગ્રંથો સાથેના મૂળગત સામ્યનું સૂચન કરે છે. જેમ કે ભાગવત-પુરાણ, અને ‘જય’<sup>૧૩</sup>ના વર્ગમાં આવતું મહાભારત. એટલે કૃષ્ણ આખ્યાન અને મહાભારતની કથાને લગતાં કાવ્યોને વિજય નામ આપવામાં આવે એ

૧૩. સુરખાવા : પુરાણપદ્ધતિની બધી સંસ્કૃત રચનાઓનો પહેલો શ્લોક (તતો જયમ્ હરીરયેત્).

યોગ્ય છે. આ કાવ્યો સામ્પ્રદાયિક નથી. મંગલ કે વિજય કહેવાતાં આખ્યાન-કાવ્યો પાંચાલિકા (પાંચાલી) સ્વરૂપનાં ગણાય છે, જેનો ઉલ્લેખ અગાઉના એક પ્રકરણમાં આવી ગયો છે.

સમગ્રપણે જોતાં આ રચનાઓ સમાજની રચેલી છે. પુરાણકાવ્યો કરતાં સંપ્રદાયકાવ્યોને આ વાત વધારે લાગુ પડે છે. એનો અર્થ એ કે કાવ્યોનાં સ્વરૂપ અને સામગ્રી સામાજિક સ્થિતિથી નિશ્ચિત થયાં હતાં અને લોકપ્રિય રુચિથી ઘડાતાં ગયાં હતાં. કોઈ શ્રીમંતના આશ્રયે લખાયાં હોય કે નહીં, પણ તેમની રચના સામાન્ય જનસમાજ માટે થઈ હતી. કોઈ વિશેષ મંડપમાંના વિશિષ્ટ શ્રોતાઓ જ એનો રસ નહોતા માણતા પણ આખો ગ્રામસમાજ ગ્રામદેવતાની સાર્વજનિક પૂજા કે તહેવારને પ્રસંગે ભેગો થઈને એનો રસ માણતો હતો. એટલે આ પ્રકારની કથામાં આવતાં પાત્રો સામાન્ય વર્ગનાં હોય અને તેમાં અનેક સામાજિક રીતરિવાજો આવે એ અનિવાર્ય હતું.



## પ્રકરણ ૬

### પંદરમા સૈકાથી સોળમા સૈકાનાં આરંભિક વર્ષો સુધી

આખ્યાયિકા ( કે આખ્યાન ) કાવ્યોમાં સૌથી લોકપ્રિય વિષય રામાયણની કથા હતી. સૌ તેનો આસ્વાદ લઈ શકતા હતા, મુસલમાનો સુધ્ધાં. રામની મહાકાવ્યાત્મક કથાનાં ભારત અને ભારત બહાર જુદા જુદા પ્રદેશોમાં અને જુદા જુદા ધાર્મિક સમુદાયોમાં થોડા ફેરફારો અને ઉમેરાઓ સાથે અનેક રૂપ પ્રચલિત છે. વાલ્મીકિ રામાયણની કથામાં સૌથી મોટો ફેરફાર મધ્ય બંગાળી સંસ્કરણમાં સંસ્કૃતના ‘અદ્ભુત રામાયણ’ની જેમ રાવણના વીર્યમાંથી સીતાની ઉત્પત્તિ થવાની વાત છે. કથાનું નિરૂપણ હમેશાં ભક્તિમૂલક દષ્ટિકોણથી કરવામાં આવતું. પંદરમી સદીના અંત પહેલાં બંગાળમાં રામભક્તિની પ્રતિષ્ઠા થઈ ગઈ હતી. ચૈતન્યના કેટલાક મુખ્ય અનુયાયીઓ રામભક્ત હતા. ચૈતન્યના પ્રભાવના વિસ્તારને લીધે રામભક્તિ સમ્રાટના અનુયાયીઓએ પણ કૃષ્ણભક્તિનો સ્વીકાર કરવાનું શરૂ કરી દીધું. છેવટ જતાં અઢારમી સદીના અંતમાં રામભક્તિ લગભગ બંગાળની દક્ષિણપૂર્વ સીમા પર આવેલા પ્રદેશો પૂરતી મર્યાદિત રહી. ત્યાં પશ્ચિમમાંથી નિરંતર રામભક્તોનું આગમન થતું રહેતું હતું. તેમ છતાં મધ્ય બંગાળમાં રામ પર રચિત આખ્યાયિકાઓની લોકપ્રિયતા લોકોમાં જરા પણ ઓછી થઈ નહોતી. આ આખ્યાયિકાઓ પરંપરાગત શૈલીમાં જોય અને પાઠ્ય રહેતી. એ વાત ખરી કે પ્રાચીન બંગાળીમાં કે લૌકિકમાં રામકથાનું કોઈ રૂપ નથી મળતું. પણ તેમાં સંદેહ નથી કે એક પ્રચલિત કથા રૂપે તે જાણીતી હતી. આ પ્રચલન ઉચ્ચવર્ગમાં હતું. તેઓ તેને સંસ્કૃત (અથવા પ્રાકૃત)માં સાંભળવાનું પસંદ કરતા. એક બંગાળી નાટ્યાચાર્ય સાગરનંદી (આશરે ઈ. સ. ૧૪૦૦)એ સંસ્કૃત (અને પ્રાકૃત)માં લખાયેલાં અનેક નાટકોનો ઉલ્લેખ કર્યો છે, જે બંગાળ અને તેની આસપાસના પ્રદેશમાં રચાયાં હતાં. આમાંથી કેટલાંક રામકથા સંબંધી છે. આ નાટકોનાં શીર્ષકોનો જ અભ્યાસ કરવાથીયે દેખાઈ આવશે કે રામકથા કૃષ્ણકથાથી ઓછી લોકપ્રિય નહોતી, વળી આ બંને કથાઓ પાંડવોની કથા તથા બીજી

પૌરાણિક કથાઓ કરતાં વધારે લોકપ્રિય હતી. આરમી સદી અને તે પહેલાંથી શરૂ કરી અઢારમી સદીના અંત સુધી, એટલે કે અંગાળશૈલીનું છેલ્લામાં છેલ્લું ઇંટ નિર્મિત મંદિર અંધાધુ ત્યાં સુધી ચિત્ર, શિલ્પ જેવી રૂપરૂઢ કલાઓમાં પણ રામકથાની લોકપ્રિયતા કૃષ્ણકથા જેટલી જ હતી. જાફરખાન ગાઝી (તેરમી સદીનો ઉત્તરાર્ધ)ના સતગાંવ (સપ્તગ્રામ)માં આવેલા મકબરા (જે એક પાષાણુ નિર્મિત હિન્દુ મંદિરના અવશેષો પર આંધવામાં આવ્યો હતો)માં કાળા પથ્થર પર કેટલાંક ચિત્ર-શિલ્પો મળે છે. તેમાં ‘રામાયણ’, ‘ભાગવત’ અને ‘મહાભારત’ના કેટલાક પ્રસંગોનું આલેખન છે. મૂર્તિઓ તો ધસીને એકદમ સપાટ કરી દેવામાં આવી છે. પરંતુ મકબરા બનાવતાં શિલાઓનો ઉપયોગ કરતાં નસીબજોગે કેટલાંક શિલ્પો જેમનાં તેમ રહી ગયાં છે. આજે જે ચિત્રકથાઓ મળે છે, તે આ પ્રમાણે છે—સીતાસ્વયંવર, ખર અને ત્રિશિરાનું પતન, રાવણવધ, સીતાવનવાસ, રામરાજ્યાભિષેક, ભરતનો રાજ્યભારસ્વીકાર; ચાણુરવધ, કંસવધ, કૃષ્ણ-પાણાસુર યુદ્ધ અને ધૃષ્ટદ્યુમ્ન-દુઃશાસન યુદ્ધ.

અંગાળીમાં રામકથાના સૌથી પ્રાચીન યાત્ર કવિ કૃત્તિવાસ પંડિત નામે એક કુલિન બ્રાહ્મણ છે. એક ઘણી અર્વાચીન હસ્તપ્રતમાં પ્રાપ્ત થતા ચરિતાત્મક વિવરણથી એવું લાગે છે કે તેના પૂર્વ પિતામહ નારસિંહ પૂર્વ અંગાળમાંથી આવીને હુગલીના પૂર્વ કિનારે આવેલા કુલિયામાં વસ્યા હતા. નારસિંહ ‘વેદાનુજ’ નામે રાજના દરબારી હતા. છ ભાઈઓ અને એક સાવકી બહેનમાં કૃત્તિવાસ સૌથી મોટા હતા. જ્યારે કૃત્તિવાસનો જન્મ થયો ત્યારે તેના દાદા મુરારી ઓડિશાની જાત્રાની તૈયારી કરી રહ્યા હતા. એટલે તેમણે તેમનું નામ નજીકના તીર્થસ્થલ ઓડિશાના મુખ્ય દેવતા શિવના એક નામ પરથી રાખ્યું. જ્યારે આ બાળક અગિયાર વરસનો થયો ત્યારે તેને ઉત્તર અંગાળ મોકલવામાં આવ્યો. ત્યાં તેના કેટલાક સંબંધીઓ રાજને ત્યાં જોડે રથાને હતા. પોતાનું શિક્ષણ પૂરું થયા પછી તેણે રાજને મળવાની ઇચ્છા પ્રકટ કરી. એક પુષ્પમાળા અને ચંદનથી સુવાસિત જળ અને રેશમી ઉત્તરીય આપીને રાજાએ ભારતીય પદ્ધતિથી તેનું સન્માન કર્યું. પ્રસન્નચિત્ત કૃત્તિવાસ ઘેર પાછા આવ્યા અને રામકથાને અંગાળી ભાષામાં જોડોબદ્ધ કરી. કેટલીક અપ્રમાણિત આત્મકથનાત્મક પંક્તિઓ (જેમાં પરવતી લક્ષણો ચોખ્ખા દેખાઈ આવે છે) પરથી જે અતિ અદ્ય અને શંકાસ્પદ વિગતો જોડવામાં આવી છે તેના આધારે કેટલાક વિદ્વાનો કૃત્તિવાસનો જન્મ ઈ. સ. ૧૩૬૮માં થયો હોવાનું માને છે. આ માન્યતા બે અનુમાનો પર આધારિત છે :

(૧) નારસિંહના આશ્રયદાતા રાજ વેદાનુજ અને મુસ્લિમ ઇતિહાસમાં ઉલ્લેખિત તેરમી સદીના રાય દનોજ એક જ વ્યક્તિ હતા અને (૨) કૃતિવાસ રાજ ગણેશના દરબારમાં ગયા હતા. આ ધારણાઓ સામે કેટલાક ગંભીર વાંધા છે. રાજ ગણેશનું રાજકીય નામ (એટલે કે તેના સિક્કાઓ પર) દ્વનુજમર્દન હતું અને વિવિધ સાધનોથી જાણવા મળે છે કે કેટલોક સમય અંગાળ પર રાજ્ય કરનાર આ હિંદુ રાજ શ્રદ્ધાપાત્ર અને વિદ્વાન પ્રાદેશીને અંગા-તટે વસાવવામાં મદદ કરતો હતો. ‘કૃતિવાસ’ના ‘આત્મકથનાત્મક’ છંદોમાં રજૂ થયેલી વંશાવલીની સરખામણી પ્રસિદ્ધ વૈષ્ણવ આચાર્ય જીવ ગોસ્વામી દ્વારા રજૂ કરવામાં આવેલી સૂચિ સાથે કરતાં એવું સૂચન મળે છે કે નારસિંહનો આશ્રયદાતા ગણેશ દ્વનુજમર્દન સિવાયની બીજી કોઈ વ્યક્તિ ન હોઈ શકે, તેનો અર્થ એવો થયો કે કૃતિવાસ પંદરમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં થયા હતા અને તેઓ કોઈ પઠાણ સુલતાનના દરબારમાં આવ્યા હતા. તે સુલતાન રુકનુદ્દીન બારબકશાહ, યુસુફશાહ કે પછી હુસેનશાહમાંથી કોઈ પણ એક હોઈ શકે. આત્મકથનાત્મક વિવરણમાં રાજના જે દરબારીઓનો ઉલ્લેખ આવે છે, તેઓ હુસેનશાહના દરબારના મંત્રી કે અમલદારો હતા. જેમકે કેદાર રાય, નારાયણ અને જગદાનન્દ રાય, કેદારખાન નામે બીજા એક દરબારીનો પણ ઉલ્લેખ કરવામાં આવ્યો છે. અંગાળમાં હિન્દુ અમલદારોને ‘ખાન’ ખિતાબ માત્ર પંદરમી સદીના મધ્યથી આપવાની શરૂઆત થઈ હતી, તેની પહેલાં નહીં.

પંડિત કૃતિવાસનો સમય નિશ્ચિત કરવાનો કોઈ આધાર હોય એમ લાગતું નથી. આપણે નવી સામગ્રી કે નવાં પ્રમાણોની રાહ જોવી પડશે. ત્યાં સુધીમાં છૂટછાટ મૂકીને કવિનો સમય અનુમાનપૂર્વક પંદરમી સદીમાં ક્યાંક નિશ્ચિત કરી શકાય.

અંગાળી રામાયણ કાવ્યના કૃતિવાસ પહેલા કવિ ન પણ હોય તેવો સંભવ છે. પણ તેઓ સૌથી વધારે સ્વીકૃતિ પામ્યા છે તેમાં તો કોઈ શંકા નથી. આ લોકપ્રિયતાની તેમને ભારે કિંમત ચૂકવવી પડી છે. જેમ જેમ સમય વીતતો ગયો, કવિનું નામ (લખિતા) વધારે ને વધારે મહત્વનું થતું ગયું અને કવિતાનો પાઠ ઓછો ને ઓછો મહત્વનો થતો ગયો. તેમના કાવ્યનું ગાન કરનારાઓએ જાણતાં કે અજાણતાં કવિતાની ભાષાને પોતાની બોલીઓ પ્રમાણે બદલી. તે ઉપરાંત અનેક નાની મોટી કથાઓનું ઉમેરણ તથા લોકરુચિની વિનંતી અને અપેક્ષાઓ પ્રમાણે ફેરફાર કરીને તેમણે

પોતાની સ્વચ્છતાથી મૂળ પાઠમાં સુધારા કરવાની તક પણ ન જવા દીધી. આ રીતે દેખીતી જ ધણી પરવતી વૈષ્ણવ પ્રવૃત્તિઓ અને આખ્યાયિકાઓ ધીરે ધીરે કવિતામાં એટલી હદે દાખલ થઈ ગયાં કે સત્તરમી સદીના અંત સુધીમાં તેમાં કવિનું નામ અને કદાચ કેટલીક છુટીછવાયી કડીઓ સિવાય મૂળ કૃતિનું કંઈ બચ્યું નહીં.

કૃતિવાસને નામે પ્રાપ્ત અંગાળી 'રામાયણ'ની હસ્તલિખિત પ્રતો ધણી અધી સંખ્યામાં મળે છે. પણ તેમાંની મોટા ભાગની અઢારમી - ઓગણસમી સદીની છે. સત્તરમી સદીના અંત પહેલાંની કોઈ નથી. ઈસ્ટ ઇન્ડિયા કંપનીના સરકારી નોકરોને પ્રાદેશિક ભાષા શીખવા માટે આ કાવ્યને સૌથી વધારે ઉપયોગી સમજીને ઈ. સ. ૧૮૦૨માં તેનું મુદ્રણ શ્રીરામપુરના મિશન પ્રેસમાં કરવામાં આવ્યું. આ 'રાજસંસ્કરણ'નો પાઠ ખરેખર ધણીખરી જૂની હસ્તપ્રતો અને પછી છપાયેલાં મુદ્રિત સંસ્કરણોથી વધારે સારો છે.

ભારતીય માનસ અને મૂલ્યોના નિર્માણમાં રામકથાનો પ્રભાવ હમેશાં ધણો રહ્યો છે. અંગાળમાં અનેક કવિઓ (અને ગાયકો)ના પ્રયત્નથી તે કામ સિદ્ધ થયું. તેમાં કૃતિવાસનું નામ સૌથી પ્રાચીન અને સૌથી વધારે સન્માનનીય છે.

જેનો સમય નિર્ધારિત કરી શકાય તેવી અંગાળની સૌથી પ્રાચીન આખ્યાયિકા કૃષ્ણ આખ્યાન પર રચિત સૌથી પ્રાચીન કાવ્ય પણ છે. આ કાવ્ય તે માલાધર બસુ કૃત 'શ્રીકૃષ્ણવિજય' કાવ્ય. માલાધર બસુને સુલતાન ડુકનુદીન આરબકશાહે 'ગુણરાજખાન'ની ઉપાધિ આપી હતી. આ કાવ્ય પૂરું કરવામાં સાત વર્ષ (ઈ. સ. ૧૪૭૩-૮૦) લાગ્યાં હતાં. માલાધર પશ્ચિમ અંગાળમાં આવેલા કુલીનગ્રામના પૈસેટકે સુખી કાયસ્થ હતા. તેઓ કદાચ રાજ્યના એક મહેસૂલી અમલદાર હતા અને કેટલોક વખત સુલતાનના દરબારમાં રહ્યા હતા. 'શ્રીકૃષ્ણવિજય' કાવ્ય વર્ણનાત્મક આખ્યાયિકા - પાંચાલી છે. તેમાં ઊર્મિઓનો ઊભરો જોવા મળતો નથી. તો પણ ભક્તિભાવ અને કવિની નિષ્ઠાને લીધે કાવ્ય સાધારણ સ્તરને વટાવી જાય છે. આ કાવ્ય તરત જ લોકપ્રિય થયું હશે. પણ તે એક સહૃદય અધિકારીવર્ગ સુધી જ સીમિત રહ્યું. ચૈતન્યે પોતાના શરૂઆતના જીવનમાં આ કાવ્યનું ગાયન (ગાન) ધણુંખરું સાંભળ્યું હતું, તેથી તેનાથી પૂરેપૂરા પરિચિત હતા. આ પરિચયને લીધે જ ઓડિશામાં જ્યારે કવિના પુત્રો સાથે પહેલી મુલાકાત થઈ ત્યારે ચૈતન્યને તેમના પ્રત્યે પ્રેમ ઊભરાઈ આવ્યો હતો. આ કાવ્યની

રચના સામાન્ય જન માટે થઈ હતી. તેમ છતાં તેનો સમગ્ર સૂર ભક્તિપરક હોવાને લીધે ભક્તો અને શિક્ષિતવર્ગની બહાર તેનો બહુ પ્રચાર થયો નહીં. પરિણામે સત્તરમી સદીના અંત સુધીમાં આ કાવ્યના કેટલાક અંશોને પોતાનામાં સમાવી લઈ કેટલીક રચનાઓ તેના પર ચઢી બેઠી. આ રચનાઓનો સૂર હળવો હોવાથી લોકોને સહેલાઈથી સ્પર્શી શકી.

માલાધારે પોતાના કાવ્ય 'શ્રીકૃષ્ણવિજય'માં 'રામાયણ'ની કથાને સમાવી લીધી હતી. કાવ્યના આ ખંડનો વધારે પ્રચાર થયો. સત્તરમી સદીથી મળી આવતી હસ્તપ્રતોમાં તે મળી આવે છે.

સુલતાન હુસેનખાનના એક અધિકારી યશોરાજ ખાને, (જેમનું ખરું નામ દામોદર સેન હોય તેમ જણાય છે) કૃષ્ણ વિષે એક પાંચાલી (આખ્યાયિકા) કાવ્યની રચના કરી હતી. હવે આ 'કૃષ્ણમંગલ' કાવ્યની કોઈ હસ્તપ્રત મળતી નથી. તેના હોવાની જાણ સત્તરમી સદીના અંતમાં વૈષ્ણવ અલંકારશાસ્ત્ર પર લખાયેલા એક ગ્રંથમાં આપેલા અવતરણથી થાય છે. આ અવતરણમાં ચાર વર્ણનાત્મક પાંક્તિઓ સાથે એક નાનું ગીત છે. તેમાં ગોધૂલિવેળાએ ગાયો ચરાવીને પાછા આવતા કૃષ્ણના દર્શન માટે એક વ્રજલીલા (કદાચ રાધા)ની આતુરતાનું વર્ણન છે. છેલ્લી કડીમાં કવિની ભણિતા અને તેના આશ્રયદાતા સુલતાન હુસેનશાહનું નામ છે. વ્રજભુલિનાં જે બે સૌથી જૂનાં ઉદાહરણ મળી આવે છે, તેમાંથી આ એક છે. (ખીજું ત્રિપુરાના રાજા ધન્યમાણિકાના રાજકવિ જ્ઞાનની રચના છે.)

પરંતુ કૃષ્ણકથા પર સૌથી મહત્વપૂર્ણ કાવ્ય 'ખડુ' ચંડીદાસની રચના છે. તેની એક માત્ર અને જરા ખંડિત પોથીની શોધ અને સંપાદન વસંતરંજન રાયે કર્યું છે. અંગીય સાહિત્ય પરિષદે તે પ્રકટ કરી છે (ઈ. સ. ૧૯૧૬). પોથીમાં કાવ્યનું કોઈ નામ જોવા નથી મળતું. પણ સંપાદકે એક નામ આપ્યું છે—'શ્રીકૃષ્ણકીર્તન'. આ કાવ્ય અનેક દૃષ્ટિએ મહત્વપૂર્ણ છે. પોથીની લખાવટ જૂની છે, જે કે બધે એકસરખી નથી. ભાષામાં મધ્ય અંગાળીનું પ્રાચીન રૂપ જોવા મળે છે. કાવ્યનું સ્વરૂપ સામાન્ય પાંચાલી—આખ્યાયિકા કાવ્યોથી ઘણું જુદું છે. કાવ્યનો સૂર લૌકિક છે, અને ઘણીવાર તે અણુધડ અને ગ્રામ્યની સીમા સુધી પહોંચે છે. તેના મહત્વના પ્રસંગો પ્રસિદ્ધ પુરાણોમાં નથી મળતા. પોથીની લખાવટની પ્રાચીનતાને આધારે આ પોથીને સામાન્ય રીતે પંદરમી સદીની રચના માનવામાં આવે છે. પણ ક્યારેક ક્યારેક જૂની લખાવટની સાથે સાથે એક પૃષ્ઠ ઉપર લખાવટનું

પરવતી'રૂપ પણ જોવા મળે છે. લિપિની આ પરવતી' રીતિ, કાગળ, શાહી વગેરેથી એવો સમય સૂચવાય છે કે તે અઢારમો સૈકો પણ હોય. કેટલાક વિદ્વાનો લાપાને પ્રમાણુ માનીને કાવ્યનો સમય પંદરમી સદીની શરૂઆતનો ગણશે. પણ આ નિષ્કર્ષો ખરાબર નથી. સમગ્રપણે જોતાં એની લાપા પ્રાચીન છે, તેમ છતાં ધ્વનિપરિવર્તન અને વ્યાકરણની દૃષ્ટિએ ચોક્કસપણે કેટલીક પછીના ગાળાની પ્રવૃત્તિઓ જોવા મળે છે. તે ઉપરાંત તેમાં અરબી-ફારસીના અપનાવી લાંબેલા શબ્દો છે, તે એટલે સુધી કે ફારસી મૂળને ખંગાળી પ્રત્યય લગાડેલો હોય તેવો એક સંકર શબ્દપ્રયોગ પણ છે. સમગ્રપણે એવું માની શકાય કે 'શ્રીકૃષ્ણકીર્તન'ની લાપા જે મૂળ રૂપમાં લખાઈ હશે તે સોળમી સદીની છે, પણ મૂળ અંશ તેનાથીય પ્રાચીન હોઈ શકે.

આદિ અને અંત-અને છેડેથી પોથી ખડિત છે અને વચ્ચેનાં પણ કેટલાંક પાનાં ગાયખ છે. કવિ વિષે માત્ર એટલી જ માહિતી મળે છે કે એનું નામ ચંડીદાસ હતું અને તેની ધંધાકીય ઓળખ 'બડુ' ( મંદિરની સેવામાં નિભાયેલો માણસ ) હતી. એવું પણ અનુમાન કરવામાં આવે છે કે તે એક નાનો પૂજારી હશે કે દેવી ખાસલી ( ચામુંડા કે કાલીનું ખીજું નામ )ના મંદિરનો સેવક હશે. ખાસલીનું આ મંદિર કયાં હતું તેનો કોઈ પત્તો નથી. દક્ષિણ પશ્ચિમ ( ખાંકુડા જિલ્લામાં આવેલું છાતના ) અને ઉત્તર-પશ્ચિમ ( વીરભૂમ જિલ્લામાં આવેલું નાતુર ) એ બન્નેનો તેના પર દાવો છે, અને બંનેની પોતપોતાને પક્ષે દલીલો છે. કૃષ્ણકથા પર આધારિત તમામ આખ્યાયિકાઓ કરતાં સ્વરૂપ અને રીતિની દૃષ્ટિએ 'શ્રીકૃષ્ણકીર્તન' જુદું પડી આવે છે. તેમાં એવું ઘણું ઓછું છે જેને આખ્યાન કહી શકાય. આખી કથા બે કે ત્રણ પાત્રો વચ્ચે ગીતો ( ગાન )માં થતા સંવાદોથી ચાલે છે અને આ ગીત પણ ઘણું ખરું કંઈક અંશે જયદેવના 'ગીતગોવિંદ'ની જેમ સંસ્કૃતના એક કે યુગ્મશ્લોકથી જોડવામાં આવ્યાં છે. બે કે ત્રણ પાત્રો વચ્ચે સંવાદના રૂપે લખાયેલ આ આખ્યાયિકા કે 'નાટ્યગીતિ'ને ઉચ્ચ ( એટલે કે સંસ્કૃત અને પ્રાકૃત ) સાહિત્યમાં 'વાગ્વેણી' કે 'વાક્કેલિ' અને નિમ્ન ( એટલે કે દેશભાષાઓમાં ) સાહિત્યમાં 'ઝુમુર' નામથી ઓળખવામાં આવે છે. ગીતોને જોડનારા કેટલાક સંસ્કૃત શ્લોકો ઘણા સરસ છે અને એવું અનુમાન કરવાને પ્રેરે છે કે કવિ ( જે શ્લોકો એના જ રચેલા હોય તો ) સંસ્કૃત છંદરચનામાં પણ નિપુણ હતો.

કાવ્યના સૂર માનવીય છે, જરાય ભક્તિમૂલક નથી, વિષયવસ્તુનું

નિરૂપણ કરતાં કરતાં જ્યદેવના ગીતોની જેમ પરંપરાગત શ્રૃંગારિક કથારૂઢિઓ પર પૂરો ભાર મૂકવામાં આવ્યો છે. (હકીકતે ‘બડુ’ ચંડીદાસે બે ગીતોનું વિવરણ પણ કર્યું છે.) આપણા કવિ માટે રાધા અને કૃષ્ણ એવાં પાત્રો નથી, જે પુરાકલ્પનો કે પુરાણોનાં પૃષ્ઠોમાંથી લેવામાં આવ્યાં હોય. તેઓ ભક્તિભાવનાના ઊભરાનાં પ્રતીકો પણ નથી. તેમનું વર્ણન સામાન્ય પ્રેમીઓની જેમ કરવામાં આવ્યું છે, જે કંઈક અંશે અણધાર અને સરળ છે. શરૂઆતમાં રાધા ખારતેર વરસની બાળાના રૂપમાં પ્રકટ થાય છે, કૃષ્ણના મામા સાથે તે પરણેલી છે. કૃષ્ણ છેલ્લે સુધી એક તોફાની, અકાલપક્વ અને એક માથાભારે ગમારરૂપે આવે છે.

કૃષ્ણની નજર એક દિવસ રાધાના વિકસતા સ્તનો પર પડે છે અને તે તેના પ્રેમમાં પડે છે. તે રાધાની વૃદ્ધ માતામહી બડાચિ દ્વારા પોતાના પ્રેમનો પ્રસ્તાવ પાઠવે છે. બડાચિ પ્રેમી તરફથી સામાન્ય ઉપહાર લઈને રાધાની પાસે જાય છે. રાધા ખૂબ ગુસ્સે થાય છે અને વૃદ્ધને આવા અનુચિત વ્યવહાર માટે ઘરમાંથી કાઢી મૂકે છે. બડાચિ વધારે ઉપહાર લઈને ફરીથી જાય છે. તે એવો દાવો રજૂ કરે છે કે કૃષ્ણ વિષ્ણુનો અવતાર છે એટલે એમની સાથે પ્રેમ કરવામાં અનુચિતતા કે પાપનો કોઈ પ્રશ્ન જ ઊભો થતો નથી. આ વખતે પણ બડાચિને કંઠેર વિરોધનો સામનો કરવો પડ્યો. બડાચિએ રાધાના ઈન્કારમાં પોતાનું વ્યક્તિગત અપમાન જોયું અને તેણે રાધાને ચળાવવાની હઠ લીધી. તેની સલાહથી કૃષ્ણે માર્ગ પર મહાદાણી (જકાત અધિકારી)નો આક્રમક પાઠ ભજવ્યો. પોતાની સખીઓ સાથે દહીં દૂધ વેચવા મથુરા જતી રાધા પાસેથી ભારે દાણ માર્યું. સ્વાભાવિક હતું કે રાધા એ દાણ આપી શકી નહીં. કૃષ્ણે તેના બદલામાં રાધાના પ્રેમની માંગણી કરી. પરિણામે બંને વચ્ચે ઉગ્ર બોલાચાલી થઈ. તે વખતે બડાચિ ત્યાં પહોંચી ગઈ અને તેણે કૃષ્ણનો પક્ષ લીધો. આ સંયુક્ત મોર્ચા સામે રાધા પડી ભાંગી. આંખમાં આંસુ લાવીને તેણે પોતાની માતામહીને વિનંતી કરી. પણ તેનો કોઈ પ્રભાવ ન પડ્યો. છેવટે એક મિનઅનુભવી નાદાન બાળા એક કામી અને આક્રમક તરુણ અને એક ધૂર્ત વૃદ્ધ સ્ત્રીનો સામનો કર્યાં સુધી કરી શકે? એળેએળે તેને કૃષ્ણના આક્રમણ સામે મૂકવું પડ્યું, અને આ રીતે ‘દાણ-ખંડ’ના સૌથી લાંબા અને સૌથી નાટ્યાત્મક પ્રસંગ પર પડો પડ્યા.

કૃષ્ણે રાધાના દેહ પર અધિકાર કરી લીધો, પણ તેઓ તેનો પ્રેમ

જગાવી શક્યા નહીં. એકાન્તમાં ક્યાંક મળવાનું ન થાય તે માટે તે ખૂબ ધ્યાન રાખવા લાગી. તેણે અને તેની સખીઓએ મથુરા જવાનો રાજમાર્ગ છોડીને, જમુનાને કિનારે કિનારે જતો લાંબો રસ્તો અપનાવ્યો. કૃષ્ણ થોડો સમય મૂંઝાયા. તેમણે ફરી અડાયિની સલાહ લીધી અને તે પ્રમાણે અમલ કર્યો. તેઓએ નદી કાંઠે માછીડાનું રૂપ લીધું. રાધા તેમની નાવમાં બેસી ગઈ. જ્યારે નાવ નદીકાંઠાથી થોડી દૂર ગઈ ત્યારે કૃષ્ણે જાણીપૂઝીને તે ડૂબાડી દીધી. મોતની બીકથી રાધા કૃષ્ણને વળગી પડી. કૃષ્ણનો હેતુ પાર પડ્યો. તેઓ બન્ને તરીને કાંઠે આવી ગયાં. અહીં ‘નૌકા-ખંડ’ સમાપ્ત થાય છે.

રાધાના વ્યવહાર પરથી તેની સાસુને વહેમ આવે છે. તેને બહાર જવાની મના કરવામાં આવી. કૃષ્ણને ફરીથી અડાયિની સલાહ લેવી પડી. અડાયિ રાધાની સાસુ પાસે પહોંચી અને રાધાને લે-વેચ કરવા મથુરાના હાટમાં જવાનું બંધ કરાવીને ધરની સ્થિતિ કથળાવી દેવા માટે ઠપકો આપ્યો. તેણે રાધાની સાસુને ભરોસો આપ્યો કે હવે રાધાએ જોખમભર્યા હોડીને રસ્તે જવાને બીવાની જરૂર નથી, કેમકે હવે શરદઋતુ છે અને સહેલાઈથી નદીને કાંઠે કાંઠે પગદંડીથી આવજન કરી શકાય તેમ છે. રાધાને પહેલાંની જેમ રજા મળી ગઈ. આ વખતે કૃષ્ણ તેની પાસે મજૂર વેશે પહોંચ્યા. અને રાધાએ તેમણે મથુરા સુધી સામાન લઈ જવા માટે રોકી લીધા. પાછા વળતી વખતે વાજખી મજૂરી આપવાનો દિલાસો આપ્યો. પોતાની મજૂરી માટે દબાણ કરે તે પહેલાં કૃષ્ણને આખે માગે રાધાને માથે છત્રી ધરવી પડી. આ પ્રસંગો ‘ભાર-ખંડ’ અને ‘છત્ર-ખંડ’ને લગતા છે.

કૃષ્ણે હવે રાધાની સખીઓ પર ધ્યાન આપવાનું શરૂ કર્યું. આ સખીઓનો જો કે ક્યાંય વ્યક્તિગત રૂપે ઉલ્લેખ નથી. કૃષ્ણે એક સુંદર ઉપવન રચી તેનું નામ રાખ્યું વૃંદાવન. રાધા અને તેની સખીઓને ત્યાં આવી આરામ કરવાનું નિમંત્રણ આપવા તેમણે અડાયિને કહ્યું. ગોપીઓ બધી ત્યાં આવી. કૃષ્ણે બધાની સાથે એકસમાન વર્તણૂક કર્યો. તેથી રાધા નાખુશ થઈ. કૃષ્ણ જ્યારે રાધા પાસે આવ્યા ત્યારે તેણે પ્રત્યાખ્યાન કર્યું. કૃષ્ણને માઠું લાગ્યું. તેમણે પોતાનો સૂર બદલી નાખ્યો. તેમણે રાધા પર કૂલપાન તોડવાનો અને તેમના કિંમતી ઉપવનને નુકસાન પહોંચાડવાનો આરોપ મૂક્યો. પોતાનો બચાવ કરવાની સ્થિતિમાં રાધા પહેલીવાર આવી. તેણે પોતાનું વલણ બદલ્યું અને પોતાના ખરાબ સ્વભાવનો દોષ સ્વીકારી લીધો :



તિરીર સ્વભાવ માન કરે  
 તાત રોષ ના કરે નાગરે.  
 એ તોમ્હાર વચને  
 સખ કોપ ખંડિલ એખને.  
 એહી જાગે તોમ્હાર ચરણે  
 આમ્હા સમે ના કરિહુ આને.  
 તોમ્હાર આમ્હાર હુધ મને  
 એક કુરિ ગાનિયલ મદને.  
 તાર અનુરૂપ વૃન્દાવને  
 તોર બોલ ના કરિખ આને.  
 વિધિ કૈલ તોર મોર નેહ  
 એકધ પરાણ એક દેહે.  
 સે નેહ તિયજ નાહિ સહે  
 સે પુનિ આમ્હાર દોષ નહે.  
 કે બુલિતે પારે તોર ગુણે  
 એકે એકે બસે મોર મને.  
 એબે આસિ બધસ મોર પાશે  
 ગાઇલ બહુ ચંડીદાસે.

( 'શ્રીકૃષ્ણપ્રીતન' - વૃન્દાવન - ખંડ )

—રિસાલું તે સ્ત્રીનો સ્વભાવ છે, પણ નાગરે તે બાબતે રોષ ન કરવો જોઈએ. તમારા આ વચનથી મારો બધો કોપ ખંડિત થઈ ગયો. તમારે ચરણે મારી આ વિનંતી છે કે તમે બીજી ક્ષાઈને મારા સરખી ન માનશો. તમારા અને મારા — એ બે મનને મદને એક સાથે ગૂંથી દીધાં છે. વૃન્દાવનમાં તેની પરીક્ષા થઈ ગઈ છે. હું હવે કદીય તારા વિરોધમાં નહીં જાઉં. તારો અને મારો પ્રેમ એ વિધિનું વિધાન છે. ( આપણે જાણે ) એક પ્રાણ અને એક શરીર છીએ. એ પ્રેમ ત્રીજા કોઈને સહી શકતો નથી, એ કાંઈ મારો દોષ નથી. તારા ગુણો કોણ ગાઈ શકે તેમ છે ? તે મારા હૃદયમાં એક એક આવીને બેસી ગયા છે. હવે આવીને મારી પાસે બેસ, (આમ) બહુ ચંડીદાસ ગાય છે.

વૃન્દાવનનો પ્રસંગ (વૃન્દાવન-ખંડ) પ્રેમીઓના સુખદ મિલનથી સમાપ્ત થાય છે.

પછીના પ્રસંગ (કાલિયદમન ખંડ)માં યમુનાના એક દહ (ધરા)માં ડખલ કરનાર કાલિયનાગના દમનની પૌરાણિક કથા છે. તે પછી ‘યમુના ખંડ’ આવે છે. કૃષ્ણ એવી રીતે વર્તવા લાગ્યા જાણે કે નદીનો ધરો તેમની માલિકીનો છે. તે રાધા અને તેની સખીઓને માત્ર પોતાની શરતે ત્યાંથી પાણી ભરી જવાની અનુમતિ આપવા તૈયાર છે. બહુ લાંબા વાદવિવાદ પછી રાધા તૈયાર થઈ. કૃષ્ણે રાધા અને બીજી ગોપીઓ સાથે જલકેલિનો ખૂબ આનંદ લૂંટ્યો. આ ખંડનું નામ છે ‘વસ્ત્રહરણ-ખંડ.’

જલકેલિ વખતે કૃષ્ણે રાધાનો હાર ચોરી લીધો. રાધાએ કૃષ્ણની માતા યશોદા પાસે રાવ ખાધી. કૃષ્ણને ભારે ઠપકો આપવામાં આવ્યો, તેનો બદલો લેવા કૃષ્ણે રાધાને મદનબાણથી નિહ કરી. રાધા મૂર્છિત થઈ નીચે પડી. બડાચિએ કૃષ્ણ પર નારીહત્યાનો આરોપ લગાવી તેમને બંદી બનાવી લીધા. કૃષ્ણે તેમાંથી તત્કાલ પોતાની મુક્તિ માટે વિનંતી કરી કારણ કે આ જાતની દુર્દશા પોતાને માટે અપમાનજનક હતી. બડાચિ છેવટે તેમને બંધનમુક્ત કરવા રાજ થઈ. કૃષ્ણ બહુ જ દુઃખી હતા. તેમને ખરેખર રાધા માટે પશ્ચાતાપ થતો હતો. તેઓ તે અભાગી બાળાના મૂર્છિત શરીર પર પરિતાપપૂર્ણ વિલાપ કરવા લાગ્યા. થોડા વખત પછી રાધાનું ભાન પાછું આવ્યું. પરતાવે કરતા પ્રેમીએ યોગ્ય રીતે પોતાની ભૂલનું પ્રાયશ્ચિત કર્યું. ‘બાણ-ખંડ’ અહીં સમાપ્ત થાય છે.

પછી કેટલોક સમય રાધા કૃષ્ણ પ્રત્યે ઉદાસીન બની. કૃષ્ણે અનેક રીતે તેનું ધ્યાન આકર્ષિત કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો, પણ તેમાં સફળ થયા નહીં. છેવટે તેમણે એક સુંદર વાંસળી બનાવી, અને તે બજાવવાનું શરૂ કર્યું. વાંસળીના સ્વરથી મોહિત થઈ રાધા આત્મસંયમ ખોઈ બેઠી, પણ હવે કૃષ્ણે તેના પ્રત્યે ઉદાસીનતાનું વલણ અપનાવ્યું. અને તેનાથી આધાર રહ્યા. રાધાએ બડાચિને કૃષ્ણને પોતાની પાસે લઈ આવવા કહ્યું. પોતાની વૃદ્ધાવસ્થાને આગળ કરી ગમે ત્યાં ભમવાની પોતાની અશક્તિ દર્શાવી. તેણે રાધાને પોતાના કુટુંબની લાજમર્યાદા બજાવવા તથા જરા ભાનમાં રહેવા કહ્યું. પણ રાધા તો હવે પાર વટાવી ચૂકી હતી. તેને હવે કોઈ વાતની પરવા રહી નહોતી. તેનો પ્રેમ એ જ હવે તેનું સર્વસ્વ હતો. બડાચિએ રાધા મારફતે કૃષ્ણની વાંસળીની ચોરી કરાવી. વાંસળી હવે રાધાને કબજે હતી. એટલે તે હવે કૃષ્ણ પાસે પોતાની શરતો પળાવવાની સ્થિતિમાં હતી. કૃષ્ણે મનનો ભાવ ચતુરાઈથી છુપાવી કઠોર ભાવે સમર્પણ કર્યું. આ ‘બંશી-ખંડ’નો પ્રસંગ છે.

કૃષ્ણના પ્રેમમાં હવે ઓટ આવી હતી જ્યારે રાધાનો પ્રેમ ભરતી પર હતો. કૃષ્ણ જાણીજોઈને રાધાથી આધાર રહેવા માંડ્યા કેમકે તેઓ અહીંથી હમેશાં માટે જવાનો વિચાર કરતા હતા. રાધાએ બડાચિને વિનંતી કરી કે તેના વિમુખ પ્રેમીને કોઈપણ ઉપાયે લઈ આવે. બડાચિએ જાતજાતનાં બહાનાં બતાવ્યાં, પણ છેવટે કૃષ્ણને શોધી રાધા પાસે લઈ આવવાનો પૂરો પ્રયત્ન તેને કરવો પડ્યો. કેટલાક નિષ્કુળ પ્રયત્નો પછી તેને સફળતા મળી. પ્રેમીઓ ફરી એક વાર વૃન્દાવનમાં મળ્યાં. રાધાએ પોતાના પ્રેમી આગળ માન છોડી દીધું અને શરૂઆતથી પોતાના પ્રેમીની ઇચ્છા વિરુદ્ધ વર્તન કર્યાનો અપરાધ સ્વીકારી લીધો. કૃષ્ણ તોછડા હતા અને તેના વિરુદ્ધ ફરિયાદ કરતા હતા. તેમનો વ્યવહાર પણ સંદિગ્ધ રહ્યો. તેમણે કહ્યું કે હવે પોતે સુધરી ગયા છે અને યોગાબ્યાસ શરૂ કરી દીધો છે. અવતાર તરીકે હવે તેમણે પોતાનું કાર્ય કરવાનું છે. તે માટે હવે તેમને મથુરા અને બીજાં સ્થળોએ જવું પડશે. રાધાની પ્રતિજ્ઞા માટે આવેા પ્રેમસંબંધ ઉચિત નથી. હવે રાધાએ તેને ભૂલવાનો પ્રયત્ન કરવો જોઈએ. રાધાએ આજીજીપૂર્વક વિનંતી કરી :

તારહે જામે યોગી હઠલા સક્લ તેજિયા

યાકિબ યોગિની હૈઆ તોહૉક સેબિયા.

(‘શ્રીકૃષ્ણકીર્તન’—રાધાવિરહ)

—તમે જો બધું ત્યજીને યોગી થશો તો હું તમારી સેવા માટે યોગિની થઈને રહીશ.

કૃષ્ણે જ્યારે જોયું કે આ જાળમાંથી છૂટવું મુશ્કેલ છે ત્યારે તેમણે દયા આવી હોવાનો દેખાવ કર્યો અને તેને પ્રેમ કરતા હોય તેમ દેખાડવા લાગ્યા. રાધાને ઊંધ આવવા લાગી. પોતાના પ્રેમીના બાહુનું ઓશિકું કરી તે જમીન પર સૂઈ ગઈ. એકદમ તે ઊંડી ઊંઘમાં ડૂબી ગઈ. જાળવીને કૃષ્ણે બાળાનું મરતક નીચે મૂક્યું અને હમેશ માટે ચાલ્યા ગયા.

બડાચિએ ફરી એકવાર ખોવાયેલા પ્રેમીની શોધ શરૂ કરી, પણ સફળતા મળી નહીં. દિવસો અને મહિનાઓ વીતી ગયા. રાધા પોતાના ભાગી ગયેલા પ્રેમી માટે પીડાતી રહી. તેની કડુણાભરી વિનંતીથી બડાચિ મથુરા પહોંચી અને ત્યાં કૃષ્ણને મળવામાં સફળ થઈ. પણ તેમણે પાછા આવવાની યોજના ના પાડી, કારણ કે તેમણે રાધાને તેની પાછલી વર્તણૂક માટે હજી પૂરેપૂરી માફ નહોતી કરી. તે ઉપરાંત તેમણે તરત જ કંસને

હટાવવાની વ્યવસ્થા કરવાની હતી. કથા આ સ્થળે આવીને એકદમ સમાપ્ત થઈ જાય છે. પોથીનાં બાકીનાં પાનાં મળતાં નથી. કાવ્યના આ સૌથી લાંબા પ્રસંગનું નામ છે - 'રાધા-વિરહ'.<sup>૧</sup> આ ખંડમાં ગીતોનો સૂર આ વિષય પર રચાયેલાં પરવતી<sup>૨</sup> પદોના સૂર સાથે સામ્ય ધરાવે છે. આ ખંડનાં કેટલાક પદો અઢારમી સદીના અંત સુધી અને તે પછી પણ લોકપ્રિય બની રહ્યાં હતાં.

'બડુ' ચંડીદાસનું કાવ્ય મધ્ય બંગાળી સાહિત્યના પાંચાલી ગીતિ-નાટ્યની નજીક પહોંચે છે. તેમાં માત્ર ત્રણ પાત્ર છે - કૃષ્ણ, બડાયિ, રાધા. આમ તો તેઓ પહેલાંથી જ રૂઢિમુદ્દ બની ગયાં છે તેમ છતાં અહીં કવિએ તેમની એ રૂપે રચના કરી છે કે તેઓ જીવંત પાત્રો બની આવ્યાં છે. કૃષ્ણમાં મનુષ્યસહજ અણુધૃતતા અને અશિષ્ટતા મળે છે. તેઓ રાધા અને બડાયિને બંને વારંવાર યાદ દેવડાવતા હોય પણ તેમની અલૌકિકતાને કોઈ ગંભીરતાથી લઈ શકે તેમ નથી. તે એક તેજસ્વી તરુણ છે જે પરિણામોની પરવા કર્યા વિના ભોગવી લેવા તત્પર છે. રાધાનું ચરિત્રચિત્રણ કરવામાં કવિએ વધારે કુશળતા બતાવી છે. કવિએ અત્યંત દક્ષતાથી સામાન્ય સ્થિતિઓનું વર્ણન કર્યું છે, જેમાંથી પસાર થઈને એક અનુભવહીન કિશોરી 'પ્રૌઢ પારાવતી' શ્રીરાધા રૂપે પરિણત થાય છે. -આ બે પાત્રોની જેમ બડાયિનું પાત્ર પૌરાણિક નથી. સમગ્રાલીન સાહિત્યમાં અત્યંત પ્રચલિત<sup>૩</sup> એવા વર્ગપાત્ર પર તેનો આધાર છે. આવા પાત્રનો મુખ્ય હેતુ શ્રાતાઓનું મનોરંજન કરવાનો હતો. પરંતુ બડાયિ માત્ર ટીખળાખોર પાત્ર નથી કે નથી શઠ વૃદ્ધા. કથાની શરૂઆતમાં તે જે હોય તે, પણ આપણને લાગે છે કે તેના મનમાં બંને પ્રેમીઓ માટે કલ્પાણુભાવના છે અને કથાનો અંત થાય તે પહેલાં તો તેનું પૂરેપૂરું હૃદયપરિવર્તન થઈ જાય છે. જ્યારે રાધાને તેના કપટી પ્રેમીએ અણીને વખતે છોડી દીધી ત્યારે તે ખરેખર તેના માટે ચિંતિત થઈ બેસી હતી.

૧. તેનો ઉલ્લેખ 'ખંડ' રૂપે નથી કરવામાં આવ્યો. એવું લાગે છે કે એ જ કવિ દ્વારા રચિત આ બીજું સ્વતંત્ર કાવ્ય હોય. પદકાવ્યોના સ્વતંત્ર વિષય રૂપે 'રાધાવિરહ'નો ઉલ્લેખ સોળમી સદીની અનેક રચનાઓમાં મળે છે.

૨. જ્યોતિરીશ્વરના 'વણુ'રત્નાકર'માં એક 'કુદની'નું દૂકું વણુંન છે. તે બણે બડુ ચંડીદાસની બડાયિનું લગલગ હૂબહૂ પ્રતિબિંબ છે. વિદ્યાપતિના એક પદમાં પણ આવી ભાવનું એક પાત્ર મળે છે.

કાવ્યની શૈલી અને બાની મનોહર છે. તેની નાટ્યાત્મક ગતિ તેમાં રહેલા ભિન્નિતરવના પ્રભાવને તીવ્ર બનાવે છે. અધાં પદો અંગાળીમાં લખાયાં છે, એકેય વ્રજબુલિમાં નથી. તેમ છતાં વ્રજબુલિની છાંટ અહીં તહીં જોવા મળે છે.

ચૈતન્યને કૃષ્ણ સંબંધી પદો સાંભળવાં ગમતાં. તેમના પ્રાચીન ચરિતકારો કહે છે તેમ તેમને જ્યદેવ, વિદ્યાપતિ અને ચંડીદાસનાં પદો ખાસ ગમતાં. તે કારણે ચંડીદાસના નામને ખાસ મહત્ત્વ મળ્યું અને તેમનું નામ હમેશાં બીજાં બે નામો સાથે જોડાઈ ગયું. એક ધોબણની સાથે (જેનું તારા, રામતારા કે રામી એમ અલગ અલગ નામ મળે છે) ચંડીદાસના પ્રેમ અને મૈત્રીની અનેક વાતો મળે છે. પણ તે બધી વાતો સત્તરમી સદીના મધ્ય પહેલાંની નથી. ચંડીદાસના પ્રેમની આ વાત એટલી જ અપ્રામાણિક છે, જેટલી વિદ્યાપતિની રાણી લલિમા સાથેની અંતરંગતાની. આ વાત એ હકીકત કે કલ્પનાને કારણે વિકાસ પામી કે ચંડીદાસ તાંત્રિક દેવી આસુલીના ઉપાસક હતા. આસુલી દેવીની પરિચારિકા ‘યોગિનીઓને’ ‘નિત્યા’ (અંગાળીમાં નેતા) કહેવામાં આવતી હતી, બેહુલાની વાતમાં આવે છે તેમ એક નેતા દેવતાઓની પણ ધોબણ હતી. આ રીતે ચંડીદાસની વાતમાં તેમની પ્રેમિકા સાંધનસંગિની રૂપે છેવટ જતાં ધોબણની કથા ઉદ્ધાન્ત થઈ. એક વૈષ્ણવ તાંત્રિકના બહુ પછીથી લખાયેલા એક પદમાંની પહેલી જ પંક્તિ તેનો સંકેત કરે છે :

આશુલી આદેશે

નિત્યા ચલિલ

સહજ જનબાર તરે.

—આસુલીના આદેશથી નિત્યા ‘સહજ’ જાણવા માટે ચાલી.

ચંડીદાસની પ્રતિષ્ઠા વૈષ્ણવ તાંત્રિકોમાં સ્થાપિત થઈ પછી જેમ જેમ વખત જતો ગયો તેમ વિસ્મૃત, અર્ધવિસ્મૃત તથા પ્રસિદ્ધ કવિઓની કવિતાઓ અને પદો સાથે, વિદ્યાપતિનું નામ જેમ વ્રજબુલિનાં પદો સાથે જોડાયું હતું તેમ, ચંડીદાસનું નામ જોડાતું ગયું. અદારમી અને ઓગણીસમી સદીના પદસંચયન કરનારાઓએ ચંડીદાસની ‘લલિતા’—નામ ધરાવતાં સેંકડો પદો ભેગાં કર્યાં છે. તેમાંથી કેટલાંક બાદ કરતાં બાકીનાં કોઈ ‘બહુ’ ચંડીદાસમાં માની શકાય તેમ નથી. પુરાણી પોથીઓમાં મળતાં ઉત્તમોત્તમ પદોમાં એ બધી સદીના કેટલાક અતિ પ્રસિદ્ધ વૈષ્ણવ કવિઓનાં નામ મળે છે. બાકીનાં પદોની સંખ્યા ઘણી મોટી છે પણ તેમનું કોઈ સાહિત્યિક

મૂલ્ય નથી, કાં તો ચંડીદાસ નામે ખીજા કવિએ થયા હશે અથવા તો તેમના નામથી ખીજા કવિએ લખતા રહ્યા હશે. પણ વિપુલ માત્રામાં લખનાર એક અતિ સામાન્ય કવિને બાદ કરતાં બાકીનાઓનું અસ્તિત્વ ચોક્કસપણે સિદ્ધ કરી શકાય તેમ નથી. આ ઘણા અનુમાનિત ચંડીદાસોમાં એક છે ‘દ્વિજ’ ચંડીદાસ. જૂના કવિ ચંડીદાસને બહુ થોડા પદોની રચનાનું શ્રેય વિશ્વસનીય રૂપે આપી શકાય તેમ છે. ચંડીદાસને નામે લખાયેલાં પદોમાં અધ્યાત્મનાં પદોની સંખ્યા પણ ઠીક ઠીક છે. આમાંથી કેટલાંકની રચના ‘બહુ’ ચંડીદાસે કરી હોય એ અસંભવિત નથી. ‘શ્રીકૃષ્ણકીર્તન’થી આપણે જાણીએ છીએ કે તેઓ યોગમાર્ગથી અજ્ઞાત નહોતા. પણ આ પદો આજે જે રૂપમાં મળે છે, તેમાં ચૈતન્યપરવર્તી વૈષ્ણવ સિદ્ધાંતોની છાપ છે. તેમાં વિદેશી શબ્દો છે અને આધુનિક વાક્યાંશો છે. આપણે એ જાણીએ છીએ કે સોળમી સદીના કેટલાક મુખ્ય વૈષ્ણવ કવિઓએ કેટલાંક એવાં અધ્યાત્મનાં પદો લખ્યાં હતાં. વૈષ્ણવોમાં તે ‘રાગાત્મિકા પદાવલી’ નામે ઓળખાતાં.

અપૌરાણિક વિષયવસ્તુ પર રચાયેલું સૌથી જૂનું અખંડિત અને અવિચ્છિન્ન જ્ઞાત મંગલકાવ્ય વિપ્રદાસનું ‘મનસાવિજય’ છે. વિપ્રદાસ હુગલીના પશ્ચિમ કિનારે આવેલા એક ગામના બ્રાહ્મણ રહેવાસી હતા. કાવ્યની શરૂઆતમાં વિપ્રદાસે પોતાને અને પોતાના પરિવારને વિષે એક ટૂંકો અહેવાલ આપ્યો છે. તે પછી તેમણે કાવ્યરચનાનો સમય (ઈ. સ. ૧૪૬૫) અને પ્રસંગનો ઉલ્લેખ કર્યો છે :

શુકલા દશમી તિથિ વૈશાખ માસે  
શિયરે બસિયા પદ્મા કંઠલા ઉપદેશે.  
પાંચાલી રચિતે પદ્મા કરિલા આદેશ  
સેધ સે ભરસા આર ન જનિ વિશેષ.  
કવિ ગુરુ ધીરજને કરિ પરિહાર  
રચિલ પદ્માર ગીત શાસ્ત્ર-અનુસાર.  
સિન્ધુ ધનુ વેદ મહી શક પરિમાણ  
નૃપતિ હુસેન શાહા ગૌડેર પ્રધાન.

( ‘મનસાવિજય’-વિપ્રદાસ )

—વૈશાખ મહીનાની સુદ દશમીની રાત્રિએ પદ્માએ ઓશિકે ખેતીને મને ઉપદેશ આપ્યો. પદ્માએ પાંચાલી રચનાનો આદેશ આપ્યો. તે આદેશનો જ મને ભરોસો છે, ખીજું વિશેષ હું જાણતો નથી. કવિ, ગુરુ અને ધીરજનોની ક્ષમાચાચના કરી પદ્મા વિશે શાસ્ત્ર અનુસાર

ગીત રચ્યું છે. શક સંવત પ્રમાણે સમુદ્ર (૭), ઈન્દુ (૧) વેદ (૪), પૃથ્વી (૧)<sup>૧</sup> વર્ષ છે. રાજા હુસેનશાહ ગૌડના પ્રધાન છે.

પોથીની હસ્તપ્રતો પછીના સમયની છે. આ કાવ્ય આ વિસ્તારમાં લોકપ્રિય હતું એટલે તેમાં પ્રક્ષેપો આવી ગયા છે. પણ તે અતિ સામાન્ય છે અને સહેલાઈથી ધ્યાનમાં આવે તેવા છે. મનસાદેવીની કથા અહીં જે રૂપે છે તે ખરેખર પ્રાચીન છે. આ રૂપમાં તે આ સ્વરૂપનાં બીજાં અને પરવર્તી કાવ્યોમાં નથી મળતી. શૈલી સીધી અને સરળ છે. કથાનો રસ કયાંય અળપાતો નથી.

કેટલાકનું માનવું છે કે પંદરમી સદીના છેલ્લા દાયકામાં મનસા દેવી વિષે બીજા એક કાવ્યની રચના થઈ હતી. તે છે વિજય ગુપ્તનું ‘મનસામંગલ’. પણ તેના અનુમાનવામાં આવેલા રચનાસમય ૧૪૧૬ શક સંવત (ઈ. સ. ૧૪૯૪)ના સમર્થનમાં કોઈ હસ્તલિખિત સામગ્રી મળતી નથી. મૂળપાઠની અનેક પ્રકટ થયેલી આવૃત્તિઓ છે. ઉત્તરોત્તર દરેક આવૃત્તિમાં સંપાદકો દ્વારા ફેરફાર જોવામાં આવે છે. તેના પર અનેક કવિઓ અને ગાયકોની ‘ભણિતા’ (નામ) છે. ભાષા ચોક્કસપણે આધુનિક છે. એ ધ્યાનમાં રાખવા જેવું છે કે આ બધી આવૃત્તિઓમાં સૌથી ઉત્તમ અને જૂનીમાં કોઈ રચનાકાળ આપવામાં નથી આવ્યો. પરંતુ કેટલાંક આખ્યાનોમાં કોઈ પ્રાચીન સ્રોતનો સંકેત મળે છે. કવિ પૂર્વ અંગાળના નીચલા ભાગ (અરિશાલ)ના વતની હતા.

કંઈ નહીં તોયે અંતિમ પાંચ રાજાના સમયથી રાજાઓ અને સામંતોના દરબારમાં મનોરંજન માટે મહાભારતનો પાઠ કરવાની પ્રથા હતી. સૈનિકોના અધિકાર પછી આ પ્રથાની ફરીથી શરૂઆત હુસેન શાહની નીચેના એક ક્ષત્રપના દરબારમાં જોવા મળે છે. આ દરમ્યાન બ્રાહ્મણો (જે ‘રામાયણ’ના પાઠના વિશેષજ્ઞ ગણાતા)ને સ્થાને કાયસ્થો ‘મહાભારત’ના ધંધાદારી કથાકાર (વાચક) બન્યા. મધ્ય અંગાળી સાહિત્યમાં ‘મહાભારત’ પર આધારિત આખ્યાન કાવ્યોના લેખક મોટે ભાગે કાયસ્થ જાતિના લોકો હતા. આ સંદર્ભે એ યાદ રાખવું રહ્યું કે ‘શ્રીકૃષ્ણવિજય’નો કવિ માલાધર વસુ કાયસ્થ હતો.

૧. આ આંકડો ડાળેથી જમણી તરફ વાંચતાં આ પંક્તિથી શક સંવત ૧૪૧૭ અર્થાત્ ઈ. સ. ૧૪૯૫-૯૬ નું વર્ષ આવે.

અંગાળીમાં 'મહાભારત'ની કથા લખનાર સૌથી પ્રાચીન કવિ પરમેશ્વર દાસ હતો. તેની પાસે 'કવીન્દ્ર'ની પદવી હતી. તે હુસેનખાનના સેનાપતિ અને ચટગ્રામના શાસક પરાગલ ખાનનો એક સલાકવિ હતો. પોતાના આશ્રયદાતાના કહેવાથી (જે કૌરવો પાંડવોના યુદ્ધની વાતો સાંભળતાં કદી કંટાળતો નહીં) કવિએ મહાકાવ્યની કથાને અંગાળીમાં છંદોબદ્ધ કરી. આ કાવ્ય હજી મુદ્રિત થયું નથી. પરંતુ હસ્તપ્રતોથી જાણવા મળે છે કે તેમાં કથા સંક્ષેપમાં કહેવામાં આવી છે. આ હસ્તપ્રતો સત્તરમી સદીના મધ્યની છે. આ કૃતિ અત્યંત લોકપ્રિય બની હશે એ સ્પષ્ટ છે કેમકે તેની હસ્તપ્રતોએ દેશના બધા વિસ્તારોમાંથી મળી આવી છે.

પરાગલ ખાનના પુત્ર નસરત ખાનને પણ પિતાની જેમ મહાભારતની કથા પ્રત્યે પક્ષપાત હતો. પિતાના જીવનકાળ દરમ્યાન જ તે 'છોટ ખાન' તરીકે ઓળખાતો. નસરત પણ સેનાપતિ હતો. ત્રિપુરા પરની ચઢાઈમાં તેને મળેલી સફળતાએ તેને હુસેન શાહનો ખાસ કૃપાપાત્ર બનાવ્યો હતો. પરમેશ્વરના કાવ્યમાં અશ્વમેધ પર્વના સંક્ષિપ્ત વિવરણથી તેને સંતોષ ન થયો. એટલે તેણે 'જૈમિનિ સંહિતા'માં મળતા વધારે વૈવિધ્યવાળા સંસ્કરણનું પોતાના સલાકવિ શ્રીકર નંદી પાસે અંગાળીમાં અનુવાદ કરાવ્યો. શ્રીકરે પોતાની કથાના આરંભમાં આ પ્રમાણે કહ્યું છે :

પંડિતે મંડિત સભા ખાન મહામતિ  
એક દિન બસિ આછે બાન્ધવ સંહતિ.

શુનિલ ભારત - પોથા અતિ પુણ્યકથા  
મહામુનિ જૈમિનીર પુરાણ-સંહિતા.

અશ્વમેધ કથા શુનિ પ્રસન્નહૃદય  
સભાખંડે આદેશિલ ખાન મહાશય.

વ્યાસગીત ભારત શુનિલ ચારુતર  
તાહાત કહિલા જૈમિનિ મુનિવર.

સંસ્કૃત ભારત ના બુઝે સર્વજન  
મોર નિવેદન કિછુ સુન કવિજન.

દેશી-ભાષે એહિ કથા કરિઓ પ્રચાર  
સંચરક કીર્તિ મોર જગત સિતર.

તાહાર આદેશ-માલ્ય માથે આરોપિયા  
શ્રીકર નંદીએ કહે પાંચાલી રચિયા.

( 'મહાભારત' - શ્રીકર નંદી )



—પંડિતોથી શોભતી સભામાં એક દિવસ મહામતિ ખાન પોતાના બાંધવો સાથે બેઠા હતા. તે મહાભારતની અતિ પુણ્યવાન કથા મહામુનિ જૈમિનિની પુરાણસંહિતામાંથી સાંભળી રહ્યા હતા. અશ્વમેધની કથા સાંભળીને પ્રસન્ન ચિત્ત ખાન મહાશયે સભામાં આદેશ આપ્યો. 'વ્યાસ દ્વારા રચિત ભારત મેં સાંભળ્યું છે. તેને ચારુતર રૂપે મુનિવર જૈમિનિએ કહ્યું છે. બધા લોક સંસ્કૃત (મહા) ભારત સમજી શકતા નથી. હે કવિજન, મારી વિનંતી છે, સાંભળો. આ કથાનો દેશી ભાષામાં પ્રચાર કરો, અને જગતની અંદર મારી કીર્તિ ફેલાવો.' તેમના આદેશની માળા માથે ચઢાવીને શ્રીકર નંદી આ પાંચાલીની રચના કરીને કહે છે.

એવું જણાય છે કે પરાગલ અને તેનો પુત્ર નસરત બંને સંસ્કૃતમાં મહાભારતનો પાઠ સાંભળીને સમજી શકતા હતા.

## પ્રકરણ ૭

### ચૈતન્ય અને તેમનો પંથ

પંદરમી સદીમાં ઉત્તર ભારતે ભક્તિઆંદોલન તરીકે ઓળખાતી એક પ્રાણવાન ઉપાસના પદ્ધતિનો ઉદ્ભવ અનુભવ્યો. તેના પૂર્વવર્તી સ્રોત ત્રણ હતા : (૧) ઈ. સ. પૂર્વેના સૈક્યઓથી ચાલી આવતી વાસુદેવ કૃષ્ણની પૂજા; (૨) વિષ્ણુની વૈદિક પરંપરા પર આધારિત ગોપકૃષ્ણની પૂજા અને (૩) જેમાં અહિંસા અને સર્વજીવહયા પર અને અલૌકિક વિધાન પ્રત્યે સંપૂર્ણ સમર્પણભાવ પર ખાસ ભાર મૂકવામાં આવતો એવી બંગાળના બૌદ્ધ સંપ્રદાયની લોકનાથ - પૂજા. ભક્તિપદ્ધતિના આ ત્રણે પ્રવાહ અંધારી સદીઓ દરમ્યાન એક બીજામાં ભળી ગયા અને સોળમી સદીમાં એક ભરતી રૂપે પરિણમ્યા. સૂફી સાધનાએ પણ તેના વિકાસમાં નક્કર ફાળો આપ્યો.

પંદરમી સદીમાં ભક્તિમાર્ગના પ્રસારની બે મુખ્ય ધારાઓ હતી. તેના મૂલ્ય સ્રોત બે આચાર્યો - રામાનંદ સ્વામી અને માધવેન્દ્ર પુરી - હતા. રામાનંદની પ્રવૃત્તિઓનું કેન્દ્ર કાશી હતું. તેમનો સિદ્ધાંત અદ્વૈતદર્શન પર આધારિત હતો. ભક્તિચર્યા અને આધ્યાત્મિક સુક્તિના સ્વીકૃત માર્ગમાં માત્ર બ્રાહ્મણોને જ પ્રવેશનો અધિકાર આપતી શ્દિગત વર્ણવ્યવસ્થાને તેઓ પૂરું સમર્થન નહોતા આપતા. રામાનંદના શિષ્યોમાં નીચી ગણાતી જાતિઓના, એટલે સુધી કે અસ્પૃશ્ય ગણાતી જાતિઓના લોકો હતા. તેમણે અને તેમના અનુયાયીઓએ નિર્ગુણ બ્રહ્મને 'રામ' એવું નામ આપ્યું હતું.

કદાચ સિંધ અને પંજાબના (દિલ્હી સહિત) સૂફીઓએ સૌથી પહેલાં દેશની ભાષાને તેમની આધ્યાત્મિક એષણાઓના કાવ્યાત્મક ઉદ્દેશનું માધ્યમ બનાવ્યું. રામાનંદ અને તેમના શિષ્યોએ તેમનું અનુસરણ કર્યું. આચાર્ય નિઃસંદેહ સંસ્કૃતના વિદ્વાન હતા, પણ તેમનો સંદેશ સામાન્ય જનતા માટે હતો. તેથી તેઓ બોલાતી ભાષાને અવગણી શક્યા નહીં. તેમના સર્વશ્રેષ્ઠ શિષ્ય કપીર જન્મથી જ કદાચ મુસલમાન અને જાતિએ વણકર હતા. તેમનાં કેટલાંક પદો અને દોહાઓમાં ભક્તિનું તથ્ય ઘણીવાર યૌગિક

રહસ્યવાદના પુરાણા પાત્રમાં રજૂ કરવામાં આવ્યું છે. આ રીતે તેમણે ચર્ચાપદોની પરંપરાને આગળ ચલાવી છે.

લકિતપરક રહસ્યવાદની પૂર્વીશાખા ‘બાલગોપાલ’ની પૂજા કરતી હતી. આપણને ખબર છે ત્યાં સુધી તેની શરૂઆત માધવેન્દ્ર પુરીએ કરી હતી. તેઓ સંન્યાસીઓના અદ્વૈતમાર્ગના અનુયાયી હોવા છતાં મથુરામાંથી તેમને મળેલી બાલકૃષ્ણની એક મૂર્તિની તેઓ અનન્ય ભાવથી પૂજા કરતા હતા. એવું લાગે છે કે માધવેન્દ્ર મથુરામાં વૈષ્ણવકેન્દ્રના સ્થાપક હતા. ચૈતન્યના કહેવાથી પછી તેને સનાતન અને રૂપ ગોસ્વામી ઇલાવન લઈ ગયા. વ્રજ-કથા સંબંધી કેટલાંક ધાર્મિક સ્થળો ચૈતન્યે શોધી કાઢ્યાં હતાં. આ સ્થળ બદલવાનાં બીજાં પણ કેટલાંક કારણો હતાં. માધવેન્દ્રના સર્વશ્રેષ્ઠ શિષ્યોમાં એક હતા ઈશ્વર પુરી. તે ગંગાતટે આવેલાં કુમારહટ્ટ (કલકત્તાની ઉત્તરે ૨૫ માઈલ દૂર)ના વતની હતા. તેઓ ચૈતન્યના ગુરુ હતા. આ ગુરુએ અત્યંત ઉત્સાહી અને તેજસ્વી યુવાન પંડિતને એક ઉદામ ‘લકત’માં ફેરવી નાખ્યો. તેના સંપર્કમાં આવનાર તમામનાં હૃદય તે જીતી લેતો. ચૈતન્યના બે સૌથી પ્રભાવશાળી શિષ્યો અદ્વૈત અને નિત્યાનંદ હતા. બન્ને બ્રાહ્મણ હતા અને ઉંમરમાં તેમનાથી ધણાં વર્ષ મોટા હતા. માધવેન્દ્ર સાથે તેમનો નજીકનો સંપર્ક થયો. માધવેન્દ્ર અવારનવાર બંગાળ અને ઓડિશા થઈને મથુરા અને ત્યાંથી દક્ષિણ ભારત અને ત્યાંથી પાછી લાંબી પદયાત્રાઓ કરતા હતા; અને પોતાની મૂર્તિની સેવા માટે ચંદન લાવતા હતા. આ રીતે માધવેન્દ્રે દક્ષિણ અને ઉત્તર ભારતની બે લકિતધારાઓનો સંગમ કર્યો. આ ઉપરથી એવી એક અટકળ કરવાનું મન થાય છે કે આ યાત્રા દરમિયાન માધવેન્દ્રની મુલાકાત ‘ભાગવત પુરાણ’ના પહેલા બંગાળી રૂપાંતરકાર માલાધર બસુ સાથે થઈ હશે.

માધવેન્દ્રે કોઈ ગ્રંથ લખ્યા નથી, પણ સંસ્કૃતમાં લખેલા તેમના કેટલાક શ્લોક છે. પોતાની મૃત્યુશય્યા પર રચેલો કહેવાતો એક શ્લોક તેમાં વિશિષ્ટ છે. તેમાં એક લકતહૃદયનો કટુભુરમણીય પરિચય મળે છે :

અયિ દીન-દયાદ્રં નાથ હે મથુરાનાથ કદાવલોક્યસે ।

હૃદયં ત્વદલોકકાતરમ્ દયિત બ્રામ્યતિ કિં કરોમ્યહમ્ ॥

(‘પદ્યાવલિ’)

— હે દીનદયાળ સ્વામી, હે મથુરાનાથ, ક્યારે દર્શન દેશો ? હે પ્રિય, તમારા અદર્શનથી દુઃખી હૃદય મથિત થઈ રહ્યું છે. હું શું કરું !

આ (બંગાળના) વૈષ્ણવમતે પોતાની પ્રેરણા ભાગવતમાંથી લીધી. કદાચ તે મૂળે દક્ષિણ ભારત (કર્ણાટક)માં રચાયું છે. એવું લાગે છે કે તે કર્ણાટકમાંથી મિથિલામાં આવીને વસવાટ કરનારાઓ દ્વારા બંગાળમાં લાવવામાં આવ્યું હતું. કર્ણાટકના આ વસાહતીઓમાંથી કેટલાક તો સુલતાનના દરબારમાં જાયો હોદ્દો ધરાવનારા હતા. હુસેન શાહના બે ખૂબ વિશ્વાસુ અધિકારીઓ સનાતન અને રૂપ ભાઈઓ હતા. તેમના પૂર્વજો કર્ણાટકના હતા. આપણે જાણીએ છીએ કે ચૈતન્યને મળ્યા તે પહેલાં આ બંને ભાઈઓ ભાગવત વૈષ્ણવમતને અનુસરતા હતા. પંદરમી સદીના અંત સુધીમાં ભક્ત વૈષ્ણવો દ્વારા 'ભાગવત'નું અધ્યયન શાન્તિપુર અને નવદ્વીપ (નદિયા) પહોંચી ગયું હતું. પ્રાક્ષણવાદ અને સંસ્કૃત વિદ્યાભ્યાસનાં તે શ્રેષ્ઠ કેન્દ્રો બન્યાં હતાં. માત્ર દરબાર સાથે સંબંધ રાખનારા મહાત્માકાંક્ષી વિદ્વાનો ગૌડ જતા અને દરબારી વાતાવરણની બ્રજતા અને પરદેશી સંપર્કની નિન્દાનું જોખમ ઉઠાવતા.

ચૈતન્ય (ગૃહસ્થજીવનનું ખરું નામ વિશ્વંસર) નો જન્મ નવદ્વીપમાં માર્ચ ૧૪૮૬માં થયો હતો. બે ભાઈઓમાં તે નાના હતા. તેમના પિતા જગન્નાથ મિશ્ર અસલમાં ઉત્તરપૂર્વ બંગાળ (સિદ્ધહટ)ના વતની હતા. તેમની માતા શયી અદ્વૈત આચાર્યનાં શિષ્યા હતાં. અદ્વૈત આચાર્ય પોતે પણ સિદ્ધહટના વતની હતા અને ધણી વગદાર તથા વિદ્વાન પાંડિત હતા. ચૈતન્યના મોટા ભાઈ દશબાર વર્ષે મોટા હતા અને અદ્વૈતના આદાંકિત શિષ્ય હતા. તેમણે આધ્યાત્મિક વિચારો અપનાવ્યા હતા. ગૃહસ્થજીવનમાં પ્રવેશવાનું તેમને મન ન હતું. એટલે જ્યારે તેમને ખબર પડી કે તેમના પિતા તેમના લગ્ન માટે ગોઠવણ કરી રહ્યા છે ત્યારે તેઓ ઘર છોડી ચાલ્યા ગયા અને સંન્યાસી થઈ ગયા. પોતાના વિદ્વાન પુત્ર પર અનેક આશાઓ બાંધી રહેલા માઆપને આ પ્રસંગથી કારી ધા લાગ્યો. એટલે પહેલાં તો તેમણે પોતાના નાના દીકરાને પણ પાઠશાળામાં ન મોકલ્યો, કેમ કે તેમને થયું કે સંસ્કૃતના અભ્યાસથી ક્યાંક તેનું ય માથું ફરી જશે. પણ લાડકોડમાં જીજ્ઞરેલા બાળકની જિદ્દથી પિતાએ પોતાની વાત ઢીલી મૂકી. નિશાળના અભ્યાસે તેમના ઉદ્ધત સ્વભાવમાં કોઈ ફેરફાર આવ્યો નહીં. ઘેર અને બહાર ચૈતન્ય એક નાના સરખા જુલમગાર તરીકે મોટા થવા લાગ્યા. પરંતુ તેની ગૌરવર્ણ સુંદર આકૃતિ અને તેની મોહક રીતભાતથી કોઈ પણ તેનાથી મુગ્ધ થયા સિવાય રહેતું નહીં. જગન્નાથ પોતાના મોટા પુત્રના વિયોગનું દુઃખ લાંબો સમય ન સહન કરી

શક્યા. તેમના મૃત્યુની ચૈતન્ય પર ગંભીર અસર થઈ. પૂરું મન લગાડીને તેમણે જ્ઞાનમાર્ગ પર ગતિ કરી. થોડા જ સમયમાં ચૈતન્ય એક વૈયાકરણી તરીકે, તેમ જ એક વિદ્વાન તરીકે તરી આવ્યા.

સોળ વર્ષની વયે ચૈતન્યનું લગ્ન તેમની પોતાની પસંદગીની એક નમ્ર અને આશંકિત કન્યા લક્ષ્મીપ્રિયા સાથે થયું. તેમણે પોતાની પાઠશાળા ખોલી. તે પછી તેમણે પૂર્વઅંગાળની મુસાફરી કરી. સિદ્ધહટમાં આપદાદાનું ઘર પણ જોયું અને ત્યાં પોતાના પૂર્વજોના સાધનસંપન્ન શિષ્યોને પણ મળ્યા. તેઓ ઘેર આવ્યા ત્યારે જાણ્યું કે તેમની બાલિકાવધૂનું મૃત્યુ થયું છે. થોડા વખત પછી ફરીથી લગ્ન કરવા માટે ચૈતન્યને મનાવી લેવામાં આવ્યા. તેમની બીજી પત્ની વિષ્ણુપ્રિયા નવદીપના એક પૈસાદાર અને વગવસીલાવાળા કુટુંબની હતી. બીજા લગ્નના થોડા સમય પછી તે ગયા પોતાના પિતાનું શ્રાદ્ધ કરવા ગયા. ત્યાં તેમની મુલાકાત માધવેન્દ્ર પુરીના શિષ્ય ઈશ્વર પુરી સાથે થઈ; અને તેમની આધ્યાત્મિકતાથી આકૃષ્ટ થઈ તેમણે તેમની પાસેથી દીક્ષા લીધી. ચૈતન્યના જીવનની કદાચ આ સૌથી મહત્વપૂર્ણ ઘટના હતી. જીવનમાં ઠરીઠામ થયેલો, યુવાન વિદ્વાનોના અગ્રણી તરીકે સ્વીકૃતિ પામેલો, વિલક્ષણ રૂપ અને ઉચ્ચ બૌદ્ધિકતાથી સહુ કોઈને માનીતો એવો આ હજી તો યૌવનને ઉંચરે જામેલો બ્રાહ્મણ તરુણ જોતજોતામાં જાણુક લક્ત બની ગયો. ચૈતન્ય ત્યાંથી સીધા વૈષ્ણવોના સૌથી પવિત્રધામ મથુરા જવા માગતા હતા. તેમના સાથીઓ અને સેવકો સમજાવીને તેમને સહીસલામત ઘેર લઈ આવ્યા. નિમાઈ પંડિત (ત્યારે સામાન્યપણે ચૈતન્ય એ નામથી જાણખાતા)ના વલણમાં થયેલા આ ફેરફારથી વૈષ્ણવમતાવલંબી કે તે તરફ ઢળેલા અને આ કિશોર પ્રત્યે તેનું ધૂની વર્તન હોવા છતાં સદા આકૃષ્ટ એવા તેના મિત્રો, પાડોશીઓ અને શુભેચ્છકો રાજ થયા.

‘ભૂગર્ભ’ વૈષ્ણવો કહી શકાય તેવા નવદીપના આ નાનકડા મંડળના નેતા તરીકે ચૈતન્યને સ્વીકારી લેવામાં આવ્યા. ચૈતન્યના શરૂઆતના અનુયાયીઓમાં કેટલાક તેમના વિદ્યાર્થીઓ હતા. હવે ચૈતન્ય તેમને લણાવવા અસમર્થ હતા. ચૈતન્ય અને તેમના સંપ્રદાયના બીજા સાથીઓ ઉપાસનાની એકમાત્ર વિધિ રૂપે કૃષ્ણ-વિષ્ણુનાં જુદાં જુદાં નામોનું ઉચ્ચારણ કરતા, એક સાથે ગાતા અને નાચતા. ચૈતન્ય દ્વારા શરૂ કરવામાં આવેલી સામૂહિક ઉપાસનાની વિધિ ‘સૂકીતર્તન’નો આ આરંભ હતો. ઈશ્વરોપાસના માટે સામાન્યમાં સામાન્ય જનના અધિકારના સ્વીકારનો પણ એ આરંભ હતો.

સંકીર્તનની નવીનતાએ લોકોનું ધ્યાન ખેંચ્યું. ભેગાં થતાં લોકોનાં ટોળાંને વિધ્નરૂપ અનતાં જોઈ ચૈતન્ય અને તેમના અનુયાયીઓ રાતવેળાએ ચૈતન્યના જૂના પાડોશી અને તેમના પરિવારના મિત્ર શ્રીવાસ પંડિતના ઘરે મળતા અને ઈશ્વરના નામ અને મહિમાનું મોટેથી ગુણગાન કરતા. દિવસ દરમ્યાન માર્ગે ચાલતાં ચાલતાં જાહેર કીર્તન<sup>૧</sup> કરવાનું કામ નિત્યાનંદ અને હરિદાસને સોંપવામાં આવ્યું. મિત્ર લોકો ગૌરવનો અનુભવ કરવા લાગ્યા અને પછી ગુસપુસ વાત ફેલાવવા લાગ્યા કે જે બ્રાહ્મણને ગૌડના સિંહાસને ખેસવાની લવિષ્યવાણી છે તે બ્રાહ્મણ આ ચૈતન્ય જ છે. જે લોકો ચૈતન્યથી નાખુશ હતા તેમણે આ અફવાનો લાલ લઈને તે વિસ્તારના કાળને ફરિયાદ કરી. કાળએ જાહેરમાં સંકીર્તન કરવા સામે મનાઈ હુકમ આપ્યો.

પણ ચૈતન્ય આ મનાઈ હુકમના ખોટા આદેશને તાખે થયા નહીં. કાળને પડકાર ફેંકીને નવદ્વીપની શેરીઓ વચ્ચે વિરાટ સંકીર્તન સરઘસ કાઢ્યું. સરઘસમાં અસંખ્ય લોકો આવીને મળ્યા. સરઘસ મોટેથી હરિનામ ગાતું ગાતું શહેરમાં ફરવા લાગ્યું અને છેવટે કાળના ઘર પાસે આવ્યું. વિશાળ ટોળું અને તેનો ઉગ્ર મિળજ જોઈ કાળ ખી ગયો અને બારણાં બંધ કરી અંદર સંતાઈ ગયો. અઝય આપી ચૈતન્યે તેને બહાર આવવા કહ્યું. પત્રિત લાવ સાથે કાળ બહાર આવ્યો અને પોતાના અન્યાયી હુકમ માટે નમ્રતાપૂર્વક ક્ષમા માગી અને હુકમ પાછો ખેંચી લીધો. આ ઘટનાએ ચૈતન્યને નવદ્વીપના અગ્રણી તરીકે રથાપી દીધા. ભારતના ઇતિહાસમાં જનતા દ્વારા સવિનય કાનૂનભંગનો આ પહેલો પ્રસંગ હતો.

ચૈતન્યમાં રહેલી આ દિવ્ય ચિનગારી ધીમે ધીમે એક અપૂર્વ જ્યોત રૂપે જલી રહી. એમના અનુયાયીઓ અને પ્રશંસકો તેમને અવતાર માને તેમાં નવાઈ નહોતી. પણ ચૈતન્યને અવતારી અનવાની ચિંતા નહોતી. નાનામાં નાના માણસને પણ ઈશ્વરભક્ત બનાવવાનું તેમનું ધ્યેય હતું. તેઓ લોકોને દરેક પ્રકારનાં સામાજિક બંધનો, રાજનૈતિક પરાધીનતા, કે નાતજાતની કે સિદ્ધાંતોની કુંઠાઓમાંથી મુક્ત કરવા ઇચ્છતા હતા. તેમને માટે જોઈ જાતિના બ્રાહ્મણ પુરોહિત કે નીચી જાતિના ભંગી વચ્ચે મનુષ્ય તરીકે કોઈ ફરક નહોતો, કેમ કે અન્નેનો ઈશ્વરમાં અને અન્નેમાં ઈશ્વરનો વાસ હતો. તેમના મત પ્રમાણે દરેક માણસમાં રહેલી અલૌકિક ચિનગારીને ચેતવવાનો

૧. સંકીર્તનથી કીર્તન એ રીતે જૂઠું છે કે તે એક વ્યક્તિ દ્વારા, સહાયક સાથે કે સહાયક વિના થઈ શકે છે.

સૌથી સહેલો અને સારો માર્ગ છે, ચિનત્રતા, સમર્પણ અને નિઃસ્વાર્થ ભાવે ઈશ્વરનું નામ લેતાં લેતાં ઈશ્વરમય થઈ જવું.

ચૈતન્ય પછી જેમનું નામ સૌથી વધારે આદરપૂર્વક લેવામાં આવે છે તે નિત્યાનંદનો સંપ્રદાયમાં પ્રવેશ થયો તે પહેલાં ચૈતન્યને પોતાના મતના પ્રચારમાં અદ્વૈત આચાર્ય અને હરિદાસની સૌથી વધારે મદદ મળી. આચાર્ય ચૈતન્યની પ્રેરણા હતા. હરિદાસ વૈષ્ણવમતમાં દીક્ષિત થયેલા એક સૂફી હતા. તેમનું વ્યક્તિત્વ વિવેકશીલ હતું. નવદ્વીપમાં હવે એક ધાર્મિક ઊથલપાથલ થઈ રહી હતી. કાજીના દમન પછી ચૈતન્યનો સૌથી ભવ્ય વિજય જગાઈ અને માધાઈ નામના બે ભાઈઓનાં હૃદયપરિવર્તન છે. બન્ને ભાઈઓનું દુશ્વરિત્ર કુખ્યાત હતું. તેઓએ લંપટ, ગેરકાયદેસર રીતનું જીવન જીવવાનું પસંદ કર્યું હતું.

ચોવીસમે વર્ષે ચૈતન્યે ગૃહત્યાગ કર્યો અને સંન્યાસી થઈ ગયા. હવે તેમણે પોતાનું નિવાસસ્થાન પુરી રાખ્યું. તે સૌથી નજીકનું ધાર્મિક તીર્થ હતું. ત્યાં વૈષ્ણવ સાધુ શાંતિપૂર્વક જીવનયાપન કરી શકે તેમ હતું. તે ઉપરાંત ઓડિશા હજી મુસલમાનોના હાથે પરાધીન થયું નહોતું. ઉત્તર, પશ્ચિમ અને દક્ષિણ ભારતની યાત્રામાં ચૈતન્યનાં છ વર્ષ ગયાં.

મથુરા જવાનો તેમનો પહેલો પ્રયત્ન ગૌડની પાસે રામકલીમાં અટકી ગયો, કેમ કે બંગાળમાંથી એક બહુ મોટું ટોળું તેમનું અનુસરણ કરતું કરતું તેમની પાછળ આવ્યું. અહીં તેઓ પહેલી વાર સનાતન અને રૂપ એ બે ભાઈઓને મળ્યા. ચૈતન્ય આ પછી જ્યારે તીર્થાટને નીકળ્યા ત્યારે લોકોના ટોળાથી બચવા મથુરભંજ અને ઝારખંડના જંગલ વિસ્તારમાં થઈ કાશી, પ્રયાગ અને મથુરા ગયા. વ્રજમંડલમાં ફરીને ચૈતન્યે કેટલાંક લીલાનાં સ્થાન નિર્ધારિત કર્યાં અને ત્યાં બંગાળી (ગૌડ) વૈષ્ણવમતની સ્થાપના કરી. તેમના પહેલાં માધવેન્દ્ર પુરીએ મથુરામાં કૃષ્ણપૂજા શરૂ કરી દીધી હતી. પાછા ફરતાં ચૈતન્યને પ્રયાગમાં રૂપ અને કાશીમાં સનાતન મળ્યા. બન્ને ભાઈઓએ ત્યાં સુધીમાં સુલતાનની નોકરી છોડી દીધી હતી અને વૈષ્ણવ સાધુઓનું જીવન અપનાવી લીધું હતું. ચૈતન્યે બન્ને ભાઈઓને વૃન્દાવન જઈને ત્યાં સંપ્રદાયના આચાર્ય રૂપે વસવાનો આદેશ કર્યો. આ તીર્થયાત્રા શરૂ કર્યા પહેલાં ચૈતન્યે પૂરું દક્ષિણ ભારત, મહારાષ્ટ્ર અને ગુજરાતની યાત્રા પુરી કરી લીધી હતી. આ યાત્રા દરમ્યાન તેમની મુલાકાત ગંજમના રામાનંદરાય

સાથે થઈ હતી. તેઓ ઓડિશાના રાજના સુખા હતા અને હૃદયથી એક ભાવિક વૈષ્ણવ હતા.

પોતાના જીવનનાં છેલ્લાં અઠાર વર્ષ (૧૫૧૫-૩૩) ચૈતન્ય પુરીમાં જ રહ્યા. દરરોજ તેઓ મંદિરે જતા અને ગરુડસ્તંભની પાસે બેસી રહેતા. કલાકો સુધી દેવતા પર આંખો ઠેરવી રાખતા. તેમની આંખોમાંથી અવિરલ અશ્રુધારા વહેતી રહેતી. તે પછી ઘેર પાછા ફરતા અને પોતાના પ્રિયના વિષમ વિન્નેગની ઘડીઓ પોતાના અચપણના મિત્ર ગદાધર પંડિત પાસેથી 'ભાગવત'નો પાઠ સાંભળીને વિતાવતા. તે સાથે દામોદરસ્વરૂપ પાસેથી પોતાના પ્રિય કૃષ્ણ વિષે જ્યદેવ અને અન્ય કવિઓએ રચેલાં પદોનું ગાન સાંભળ્યા કરતા. રાતો દુઃખપૂર્ણ ભાવસમાધિમાં વીતાવતા, દર વર્ષે 'રથયાત્રા' પ્રસંગે અંગાળના દૂર સુદૂર ભાગોમાંથી તેમના જૂના મિત્રો, શિષ્યો અને ભક્તો પુરીમાં ભેગા થતા અને તેઓ અથા ચૈતન્યના સાન્નિધ્યમાં ચાતુર્માસ આનંદોદ્દેશસમાં પસાર કરતા. આ વાર્ષિક તીર્થયાત્રાથી અંગાળ ઓડિશા નજીક આવ્યાં.

ચૈતન્ય હવે દેવ બની ગયા હતા અને ઘણા લોકો તેમને અવતાર માનતા હતા. અદ્વૈત સહિત તેમના કેટલાક શિષ્યોએ ગૌરાંગ (ચૈતન્યનાં ગૃહસ્થાશ્રમના અનેક નામોમાંથી એક, અર્થ-ગૌરવર્ણવાળા)ના રૂપમાં પૂજા શરૂ કરી દીધી, અને અંગાળમાં અનેક સ્થળોએ તેમની સદા પૂજા થતી રહે તે માટે કાષ્ટની મૂર્તિઓ સ્થાપિત કરી. એક વખતે પુરીની વાર્ષિકયાત્રા પ્રસંગે અદ્વૈતે જાહેરમાં ચૈતન્યને સૌ અવતારોમાં સૌથી છેલ્લા અને સૌથી મહાન હોવાની ઘોષણા કરી અને તેમના નામનાં કીર્તનનું પ્રચલન શરૂ કર્યું. ચૈતન્યને આ વાત જરાયે પસંદ નહોતી પણ હવે તેમના હાથની વાત રહી નહોતી. વળી લોકોનો ઉત્સાહ પણ અસીમ હતો અને તેને દબાવવો મુશ્કેલ હતો. અદ્વૈતે નીચેની કડીની રચના કરી. ચૈતન્ય પર લખાયેલ તે સૌ પ્રથમની કીર્તનપંક્તિઓ છે :

શ્રીચૈતન્યનારાયણ કંડુણા-સાગર  
દુઃખિતેર બન્ધુ પ્રભુ મોરે દયા કર.

—શ્રીચૈતન્યનારાયણ, કંડુણાના સાગર, દુઃખી જનોના બંધુ, પ્રભુ મારા પર દયા કરો.

ચૈતન્યે બહુ નથી લખ્યું. સંસ્કૃતમાં આઠ શ્લોકોમાં રચાયેલું કાવ્ય તેમની એકમાત્ર પ્રાપ્ત લેખિત રચના છે. વૈષ્ણવોમાં તે 'શિક્ષાષ્ટક' કહેવાય.



छे. तेभना पथनी ते २५४ धोषण्ठा ३५ छे. आ २५ना यैतन्यना लक्षित  
अने प्रेभना पथनी उद्घातता उद्घयस्पर्शी रीते अलिष्यक्त करे छे :

चेतोदर्पणमार्जनं भवमहादावाग्निनिर्वापणम्  
श्रेयः कैरवचन्द्रिकावितरणं विद्यावधूजीवनम् ।  
आनन्दाम्बुधिवर्धनं प्रतिपदं पूर्णामृतास्वादनम्  
सर्वात्मस्नपनं परं विजयते श्रीकृष्णसंकीर्तनम् ॥१॥

नाम्नामकारि बहुता निजसर्वशक्ति  
स्तत्रार्पिता नियमितः स्मरणे न कालः ।  
एतादृशी तव कृपा भगवन् ममापि  
दुर्दैवमीदृशमिहाजनि नानुरागः ॥२॥

तृणमपि सुनीचेन तरोरिव सहिष्णुना ।  
अमानिना मानदेन कीर्तनीयः सदा हरिः ॥३॥

न धनं न जनं न सुन्दरीम्  
कवितां वा जगदीश कामये ।  
मम जन्मनिजन्मनीश्वरे  
भवताद् भक्तिरहेतुकी त्वयि ॥४॥

अयि नन्दतनुज किंकरं माम्  
पतितं विषमे भवाम्बुधौ ।  
कृपया तव पादपङ्कज—  
स्थितधूलिसदृशं विचिन्तय ॥५॥

नयनं गलदश्रुधारया  
वदनं गद्गदरुद्धया गिरा ।  
पुलकैर्निचितं वपुः कदा  
तव नामग्रहणे भविष्यति ॥६॥

युगायितं निमेषेण चक्षुषा प्रावृषायितम् ।  
शून्यायितं जगत्सर्वं गोविंदविरहेण मे ॥७॥

आश्लिष्य वा पादरतां विनष्टु माम्  
अदर्शनान्मर्महतां करोतु वा ।  
यथा तथा वा विदधातु लम्पटो  
मत्प्राण नाथस्तु स एव नापरः ॥८॥

—જે ચિત્તરૂપી દર્પણનું માર્જન કરનાર છે, સંસારના ભયંકર દાવાગ્નિને આલવનાર છે, શ્રેયરૂપી કુમુદને માટે ચંદ્રિકાપ્રસાર જેવું છે, વિદ્યારૂપી વધૂનો પ્રાણ છે, આનંદ રૂપી સમુદ્રની વૃદ્ધિ કરનાર છે, જે ડગલે ડગલે પૂર્ણાશ્રુતના સ્વાદની અનુભૂતિ કરાવનાર છે અને બધી રીતે આત્માને સ્વચ્છ કરનાર છે—એવા શ્રીકૃષ્ણસંકીર્તનની જય હો. ૧ તમે પોતાને અનેક નામ આપીને, દરેક નામમાં પોતાની શક્તિ સ્થાપિત કરી છે. તમારા સ્મરણ માટે તમે કોઈ સમય નક્કી કર્યો નથી. હું ભગવાન તમારી આવી કૃપા છે, છતાં મારું એવું દુઃકૈવ છે કે મારા મનમાં અનુરાગ જાગતો નથી. ૨

પોતાને તણખલાથી પણ તુચ્છ સમજીને, વૃક્ષની જેમ પોતાને સહન-શીલ રાખીને, નિરભિમાની થઈને ખીજીને માન આપતાં આપતાં હંમેશાં હરિનું કીર્તન કરવું જોઈએ. ૩

હે જગદીશ, હું ધન, જન, સુંદરી અથવા કવિતા એ કોઈની કામના નથી કરતો. માત્ર તું ઈશ્વરમાં દરેક જન્મે જન્મે મારી અહેતુકી ભક્તિ બની રહો. ૪

હે નન્દલાલ, વિષમ સંસારસાગરમાં પડેલા તમારા કિંકર એવા મને તમારા ચરણકમળની ધૂળ ઓરોળ સમજાવો. ૫

તમારું નામ લેતાં જ મારા નેત્રોમાંથી આંસુની ધારા પ્રવાહિત થાય, મારો કંઠ ગદ્ગદ વાણીથી રુંધાઈ જાય અને મારું શરીર રોમાંચિત થઈ જાય એવો સમય ક્યારે આવશે ? ૬

ગોવિન્દના વિરહમાં મારે માટે પલ યુગ જેવડી બની જાય છે. આંખો વર્ષાનો ધોધ બની જાય છે. આખું જગત શૂન્ય બની જાય છે. ૭

મને ચરણોમાં નમેલો જોઈને તે મને ભેટે અથવા પોતાના અદર્શ નથી મર્મને વીધે—તે લંપટ મારી સાથે ભલે મનફાવે તેવો વ્યવહાર કરે, પણ તે જ મારા પ્રાણનો નાથ છે, ખીજો કોઈ નથી. ૮

ચૈતન્ય પછી બંગાળમાં વૈષ્ણમતના માન્ય અગ્રણી અદ્વૈત અને નિત્યાનંદ થયા. નિત્યાનંદ ચૈતન્યથી કેટલાંક વર્ષ વયે મોટા હતા અને તેમના પછી દશબાર વર્ષ જીવિત રહ્યા. પોતાની કિશોરાવસ્થાથી માંડી નિત્યાનંદ ચંચલ પ્રાણીમય અને ભક્તિપ્રવણ હતા. કિશોરાવસ્થામાં જ તેમણે એક યોગી

મહાત્માની સંગતિમાં ધર છોડી દીધું હતું અને ઉત્તર ભારતની દૂર દૂર સુધીની યાત્રા કરી હતી. યાત્રા દરમિયાન તેમની મુલાકાત માધવેન્દ્ર પુરી સાથે થઈ હતી અને તેમણે આચાર્યની તીવ્ર આસ્થાનું તત્ત્વ ગ્રહણ કર્યું હતું. યાત્રાક્રમ નવદીપ પહોંચીને પૂરો થયો. ત્યાં તેઓ ચૈતન્યને મળ્યા. ચૈતન્યે તેમના ભાવોદ્દેશને સંયત કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો, પણ કચારેય પૂરી સફળતા ન મળી. ચૈતન્યે નિત્યાનંદને ઘેર પાછા ફરેલા પોતાના મોટાભાઈ રૂપે સ્વીકાર્યા અને એ રીતે આ નવાગન્ટુક સહજ રીતે બીજા સ્થાનના અધિકારી બની ગયા. જ્યારે ચૈતન્યનો જન્મ થયો ત્યારે અદ્વૈત પચાસ વર્ષના થઈ ગયા હતા. (અને તેઓ નિત્યાનંદ પછી કેટલાંક વર્ષ જીવિત રહ્યા.) તેમનો સ્વભાવ નિત્યાનંદની જેમ અત્યંત ચંચળ કે ભાવનાપ્રવણ નહોતો. અદ્વૈત પોતાના સમયના એક પ્રસિદ્ધ વિદ્વાન હતા. તેમને માટે એકદમ પરંપરાથી મુક્ત થઈને જ્યાં ત્યાં હરિનામ બોલતા બોલતા ફરતા ફરવાનું સંભવિત નહોતું, જે નિત્યાનંદ માટે સહજ સ્વભાવિક હતું. આ કારણે નિત્યાનંદ જનસાધારણમાં બહુ પ્રિય બની ગયા હતા. એટલે ગુરુ જ્યારે ન રહ્યા ત્યારે એ લોકોએ નિત્યાનંદને ગુરુના પ્રતિનિધિ તરીકે સન્માનિત કર્યા. અદ્વૈતના મિત્રો અને શિષ્યો પ્રભાવશાળી હતા પણ નિત્યાનંદના અનુયાયીઓ મોટી સંખ્યામાં હતા. વળી તેઓ અંગાળના દરેક ભાગમાંથી આવ્યા હતા. નિત્યાનંદ અને અદ્વૈતનાં મૃત્યુ પછી નેતૃત્વ અનેક અંશે જાહવાદેવીના હાથમાં ગયું, અને કંઈક અંશે સીતાદેવીના હાથમાં. જાહવાદેવી નિત્યાનંદની નાની પત્ની હતી અને સીતાદેવી અદ્વૈતની. તેમના પુત્રો અને પૌત્રોએ અંગાળમાં વૈષ્ણવ ગુરુઓની બે મુખ્ય શાખાઓ શરૂ કરી. તે ગોસ્વામી અટકથી ઓળખાઈ. અદ્વૈત અને નિત્યાનંદે ચૈતન્યની ઉપાસનાને સરળ પદ્ધતિએ પ્રચારિત કરવા પોતાનાથી થાય તે બધું કર્યું. નિત્યાનંદના અનુયાયીઓ એક ડગલું આગળ વધ્યા; તેમણે ચૈતન્ય અને નિત્યાનંદની યુગલ ઉપાસનાની હિમાયત કરી. ઈશ્વરના રૂપમાં મનુષ્યોની આ યુગલ ઉપાસનાનો વિરોધ કરવા માટે સનાતન, રૂપ અને જીવના નેતૃત્વમાં વૃન્દાવનના ગોસ્વામીઓએ કૃષ્ણ અને રાધાની યુગલ ઉપાસનાની પદ્ધતિ શરૂ કરી. તે પહેલાં એકલા કૃષ્ણની મૂર્તિની પૂજા થતી હતી. અંગાળમાં રાધાકૃષ્ણની ઉપાસના (જેની પૂર્ણપ્રતિષ્ઠા થઈ ગઈ હતી તેવી ચૈતન્ય-

૧. વસ્તુતઃ તેની જવાબદારી એકલા જીવ ગોસ્વામી પર હતી. જ્યારે રાધા-કૃષ્ણની યુગલ ઉપાસનાનો અંગાળમાં પ્રવેશ થયો ત્યારે સનાતન ગોસ્વામી અને રૂપ ગોસ્વામીનાં મૃત્યુ થઈ ગયાં હતાં.

નિત્યાનંદની ઉપાસનાથી અલગ )નું પ્રવર્તન મુખ્યતઃપણે અદ્વૈત અને નિત્યાનંદની પત્નીઓ તથા ઉત્તરાધિકારીઓએ કર્યું.

ચૈતન્યના મૃત્યુ પછી સનાતન અને રૂપે વૃંદાવનમાં વૈષ્ણવ ધર્મતત્ત્વ અને વિદ્યાભ્યાસનું કેન્દ્ર સ્થાપિત કર્યું. તેમણે ‘ભાગવત’ની દૃઢ ભીત્તિ અપનાવી. તેમણે ચૈતન્ય અને નિત્યાનંદના પંથને પ્રોત્સાહન આપ્યું નહીં અને ભક્તિ તથા તત્ત્વજ્ઞાન પર કવિતા, નાટક, અલંકારશાસ્ત્ર વગેરે સ્વરૂપોમાં ગ્રંથો લખ્યા. તે સાથે વૈષ્ણવધર્મની શિષ્ટ રચનાઓ પર ભાષ્યો લખ્યાં. ચૈતન્યના ઈશ્વરત્વનો તેઓ ઈન્કાર કરતા હતા તે માટે આ નહોતું. તેઓ તો ચૈતન્યના મતને અવતારપૂજના પથના રૂપમાં વિકૃત થવાથી રોકવા માગતા હતા. વૃંદાવનના ગોસ્વામીઓ ચૈતન્યના અવતાર રૂપ પર જ માત્ર વિશ્વાસ નહોતા કરતા, પણ તેઓ તો તેનાથી ય આગળ ગયા. તેઓ માનતા હતા કે ચૈતન્ય રાધા અને કૃષ્ણનો સંયુક્ત અવતાર હતા અને તેથી પૂર્ણ અવતાર તથા અંતિમ અવતાર હતા. પણ તે સાથે તેઓ એ પણ માનતા હતા કે ચૈતન્ય પોતાને અવતારના રૂપમાં સ્વીકારાય એનો ઈન્કાર કરતા હતા. તેઓ એક મનુષ્યના રૂપમાં જ ઓળખાય તેમ ઇચ્છતા હતા. તેમના મતે, ચૈતન્યનું બહારથી લાગતું લક્ષ્ય આ અધિકારગ્રસ્ત યુગમાં માનવજાતિને મોક્ષનો સરળ માર્ગ બતાવવાનું હતું. પણ વાસ્તવિક લક્ષ્ય નો દેવ બનીને દૈવી પ્રેમના કડવામીઠા અનુભવ દર્શાવવાનું હતું. ચૈતન્યના જીવન અને કાર્યનું આવું અર્થઘટન સૌથી પહેલાં દામોદર સ્વરૂપે પ્રચારિત કર્યું અને પછી સિદ્ધાન્ત રૂપે તેનો વિકાસ સનાતન ગોસ્વામી, રૂપ ગોસ્વામી અને વૃંદાવનના તેમના સાથીઓ અને અનુયાયીઓએ કર્યો. આ લોકોએ ચૈતન્યના મત વિષે પોતાની સમજણ પ્રમાણે સંસ્કૃતમાં ગ્રંથો અને ભાષ્યો રચ્યાં. તેમાં છેવટે આવ્યા ‘ચૈતન્યચરિતામૃત’ના રચયિતા કૃષ્ણદાસ.

ચૈતન્યના વ્યક્તિત્વ અને મતનો પ્રભાવ અસમની સીમાઓ સુધી પહોંચી ગયો હતો. શંકરદેવ (મૃત્યુ ૧૫૬૮), જેમણે મુખ્યતઃપણે કામરૂપ અને કૃષ્ણબિહારમાં ભાગવત વૈષ્ણવ મતનો પ્રચાર કર્યો, તેઓ ચૈતન્યને કદાચ પુરીમાં મળ્યા હતા, અને તેમની પાસેથી પ્રેરણા લીધી હતી. ચૈતન્યની જેમ શંકરદેવ પણ બાલકૃષ્ણના ઉપાસક હતા; રાધાકૃષ્ણની યુગલ ઉપાસનાની તેમને ખચર નહોતી. ઉપાસનાની આ પદ્ધતિ અસમમાં માત્ર સોળમી સદીના અંતે પહોંચી હતી. તે પ્રદેશમાં એ પદ્ધતિ આવતાં વૈષ્ણવમતમાં ભાગલા ચડી ગયા. શંકરદેવે ( તે કાયસ્થ હોવાથી શ્દિયુસ્ત બ્રાહ્મણો તેમનો વિરોધ

કરતા હતા) ‘મહાપુરુષિયા’ સંપ્રદાયની સ્થાપના કરી અને દામોદરદેવ (જે ચૈતન્યને રાધા અને કૃષ્ણના સંયુક્ત અવતાર રૂપે પૂજી અવતાર માનતા હતા)ના અનુયાયીઓ ‘દામોદરિયા’ને નામે ઓળખાવા લાગ્યા. ‘દામોદરિયા’ સમ્પ્રદાયની પ્રેરણા ઓક્કસ રીતે વૃન્દાવનમાંથી મળી હતી અને ત્યાંથી અસમ, નવદ્વીપ થઈ મણિપુર પહોંચી. ઓડિશામાં સામાન્ય રીતે બંગાળનો વૈષ્ણવમત સ્વીકૃત હતો પણ ચૈતન્યના મુખ્ય અનુયાયીઓના મૃત્યુ પછી અને ખાસ તો ઓડિશા રાજ્યના પતન પછી તેનો પ્રવાહ મંદ પડી ગયો.

વૃન્દાવનનો વૈષ્ણવ સમ્પ્રદાય (ચાર બંગાળના અને એક એક બિહાર અને દક્ષિણ ભારતના—એમ છ ‘આચાર્યો’થી અધિષ્ઠિત) ભારતના બધા વિસ્તારોમાંથી આવનાર ધરતાર વિનાના વૈષ્ણવોને આશ્રય આપતો હતો. નિત્યાનંદ અને અદ્વૈતનાં મૃત્યુના કેટલાક સમય પછી બંગાળના વૈષ્ણવ અગ્રણીઓ વૃન્દાવન પાસેથી માર્ગદર્શન લેવા લાગ્યા. પરિણામે ધીમે ધીમે બંગાળનો વૈષ્ણવમત રૂઢિવાદના રંગે રંગાવા લાગ્યો. બધા વૈષ્ણવભક્તો માટે વૃન્દાવન આધ્યાત્મિક તેમજ ભૌતિક લક્ષ્ય બની ગયું. પરિણામે સ્થાનીય કેન્દ્રો (જેવાં કે નવદ્વીપ, શાન્તિપુર, ખડહા અને શ્રીખંડ વગેરે)નું મહત્ત્વ ધીમે ધીમે ઓછું થઈ ગયું.

૧. ‘ષટ્ ગોસ્વામી’ એટલે કે સનાતન, રૂપ, રઘુનાથ ભટ્ટ, રઘુનાથદાસ, હંક અને ગોપાલ ભટ્ટ—તેમાં છેલ્લા બે ચૈતન્યને પરિચિત નહોતા.

## પ્રકરણ ૮

### સાહિત્યમાં નવી પ્રેરણા

ચૈતન્યે અંગાળ અને એડિશના લોકોને અને તે સાથે તેમના અંગત સંપર્કમાં આવેલા ભારતના અન્ય વિસ્તારોના વિશાળ જનસમૂહને એક સાર્વજનિક મંચ પર ભેગા કર્યાં. મુક્ત ધાર્મિક વિચારો અને આધ્યાત્મિક ભાવનાઓનો તે મંચ હતો, આ મંચે બૌદ્ધિક પ્રવૃત્તિઓને પ્રોત્સાહન આપ્યું, જીવનમાં એક નવો રસ, એક નવી સાહિત્યિક અને કલાત્મક પ્રેરણા જગવ્યાં. આ મંચ જીવન-નીચ, અમીર-ગરીબ, હિન્દુ-મુસલમાન સૌ કોઈ માટે ખુલ્લો હતો. ચૈતન્યે ખુલ્લી રીતે જાતિપ્રથાનો બહિષ્કાર કરવાનો પ્રયત્ન નથી કર્યો, પણ પરોક્ષ રીતે તેની ખરાબ અસરોને દૂર કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો. પુરોહિતસમ્મત જાતિપ્રથાનો તેઓ આદર કરતા હતા, તેમ છતાં તેમણે પોતે પોતાને હાથે જન્મથી મુસલમાન એવા હરિદાસના મૃતદેહને દફનાવવામાં કે તેના અંતિમ સંસ્કાર (ઉર્સ) કરવામાં જરાય સંકોચ ના દાખવ્યો. અહીંથી મૃત્યુ સંબંધી રિવાજ-‘મહોત્સવ’ની શરૂઆત થઈ અને વૈષ્ણવ સાધુઓ તેની નિયમિત વરસી ઊજવવા લાગ્યા. નિત્યાનંદે પણ જાતિવાદને પ્રોત્સાહન આપ્યું નહીં. તેઓ સૌની સાથે એક સરખો વ્યવહાર કરતા. અંગાળના વૈષ્ણવમતમાં જાતિપ્રથાને એટલે સુધી તિલાંજલી આપવામાં આવી કે ચૈતન્યના કેટલાક બ્રાહ્મણોત્તર અનુયાયીઓ સ્વીકૃત ગુરુપદે પહોંચ્યા. તેમના શિષ્યોમાં બ્રાહ્મણો પણ હતા. પણ આ ઉદાર વલણ પર વૃંદાવનશાખા દ્વારા આચારસંહિતાના કડક નિયમો લદાતાં અંકુશ આવ્યો.

અલબત્ત તેથી સામાજિક સ્વાતંત્ર્યની પ્રગતિની દિશામાં એક ડગલું મંડાયું. પણ તેથી વધારે નહીં. પણ તેનો મનોવૈજ્ઞાનિક પ્રભાવ નોંધપાત્ર હતો. એક પ્રકારની શાન્તિ અને સંતુષ્ટિનું વાતાવરણ તેનાથી તૈયાર થયું. અને વિચારશીલ માણસોને પોતાના ભાવોદ્રેકને અલિંગ્યકત કરવાનો એક માર્ગ મળ્યો-તે સતત રીતે કવિતા અને સંગીતમાં વહ્યો. ચૈતન્ય જ્યદેવ, વિદ્યાપતિ, ચંડીદાસ અને અન્ય કવિઓની ગીતરચનાઓના પ્રેમી હતા.

આ પ્રેમ તેમણે પોતાના કૃટલાક અનુયાયીઓને પ્રદાન કર્યો. ભર્મિ-આવેગની આ શરૂઆત હતી. તેનાથી સાહિત્ય અને સંગીતમાં પ્રાણવત્તા આવી.

ચૈતન્યનું વ્યક્તિત્વ એટલું કર્ષક અને અભિભૂત કરનારું હતું અને તેમનો પ્રભાવ એટલો વ્યાપક હતો કે પોતાના જીવનકાળ દરમ્યાન જ તે ઈશ્વરના અવતાર રૂપે જાણવામાં આવ્યો. એટલે લોકપ્રિય આદર અને આસ્થાનું તેજો-વલ્લય પરંપરાગત દેવો પરથી એક સમકાલીન માનવ પર સ્થાનાન્તરિત થયું. શ્રદ્ધાળુ લોકો માનવા લાગ્યા કે ચૈતન્યમાં ઈશ્વર માનવરૂપે ધરતી પર પ્રકટ થયો છે. આ શ્રદ્ધાને મનુષ્યરૂપી ઈશ્વરના જીવનનો મહિમા કરતી રચનાઓમાં હિત્સાહપૂર્ણ અભિવ્યક્તિ મળી.

કૃટલાક છૂટક શ્લોકો અથવા અવારનવાર રચાયેલાં ગીતોને બાદ કરતાં આ દિશામાં શરૂઆતનો પ્રયત્ન સંસ્કૃતમાં થયો. ચૈતન્યનું 'પહેલું' જીવનચરિત્ર મુરારિ ગુપ્તે લખ્યું. તેઓ ચૈતન્યના એક જૂના અનુયાયી હતા અને વયમાં તેમનાથી મોટા હતા. ચરિત્ર સંસ્કૃતમાં મહાકાવ્યોની શૈલીમાં લખાયું છે અને 'મુરારિ ગુપ્તેર કથયા' (મુરારિ ગુપ્તનો મુસદ્દો) નામે ઓળખાય છે. પછીના બધા જીવનચરિત્રકારોને આ ગ્રંથમાંથી ચૈતન્યના આર્થિક જીવન વિષેની સામગ્રી મળી છે. તે પછીની ચૈતન્ય વિષેની એક રચના એક સંસ્કૃતનાટક છે. એક અંગદેશીય લક્ત વિપ્ર દ્વારા તે લખાયું છે. નાટક લખ્યા પછી તેનો લેખક ચૈતન્યને મળવા અને તેમની આગળ આ વાંચી તેમની પાસેથી સ્વીકૃતિ મેળવવા પુરી આવ્યો હતો. પણ તેને પ્રેત્સાહન ન મળ્યું. એટલે છેવટે આ રચના નષ્ટ થઈ ગઈ. માત્ર એક ચરિત્રમાં તેનો નાન્દી શ્લોક ઉદ્ઘુત થયેલો અચી ગયો છે. સંસ્કૃતમાં તે પછીની એક મહત્વપૂર્ણ રચના રઘુનાથદાસે રચેલું એક નાટું કાવ્ય છે. તે એક મોટી જગીરના એક માત્ર વારસદાર હતા. ગૃહસ્થજીવનનો ત્યાગ કરીને તેમણે પુરીમાં ચૈતન્યના ચરણોમાં એક સાધુ તરીકે જીવન વિતાવ્યું. રઘુનાથદાસ ચૈતન્યના છેલ્લાં દશમા વર્ષોની પ્રવૃત્તિઓના સાક્ષી હતા. એટલે તેમની રચનામાં આપણે માટે ચૈતન્યના આખરી દિવસોની પ્રવૃત્તિઓનું પ્રામાણિક વિવરણ સુરક્ષિત છે. કવિ-કર્ણપૂર (કવિઓના કર્ણલંકાર) પરમાનંદ સેનની ઉપાધિ હતી. તેઓ ચૈતન્યના એક અનુયાયીના સૌથી નાના પુત્ર હતા. તેમણે ચૈતન્યના જીવન પર એક નાટક ('ચૈતન્યચન્દ્રોદય') અને એક મહાકાવ્ય (ચૈતન્યચરિતમૃત)ની રચના કરી છે. તે અનુક્રમે ૧૫૩૮ અને ૧૫૪૨માં પૂરાં થયાં હતાં. આ વિષય પર

કરિનો ત્રીજો પ્રયત્ન ચૈતન્યના મુખ્ય અનુયાયીઓ અને તેમના શિષ્યોનાં નામોની શ્લોકબદ્ધ સૂચિ હતી. તે કૃતિ ૧૫૪૫માં પૂરી થઈ હતી.

વૃન્દાવનદાસ કૃત ‘ચૈતન્યમંગલ’ અંગાળીમાં રચાયેલું ચૈતન્યનું પ્રથમ જીવનચરિત્ર છે. તે ‘ચૈતન્યભાગવત’ને નામે વધારે જાણીતું છે. ત્રણ અંકો અને આવન અધ્યાયોમાં વહેંચાયેલું આ એક લાંબું મહાકાવ્ય છે. ‘ચૈતન્યમંગલ’ નામ સૂચવે છે તેમ પૌરાણિક વિષયોના પરંપરાગત આખ્યાન કાવ્યોની જેમ તે પઠન અને ગાનના ઉદ્દેશથી રચાયું હતું. શરૂઆતથી જ વૃન્દાવનદાસનું આ કાવ્ય સફળ રહ્યું અને તેની લોકપ્રિયતા હજી ટકી રહી છે. તેના ખીજા નામ ‘ચૈતન્યભાગવત’ થી એવું સૂચન થાય છે કે જેવી રીતે કૃષ્ણની ઉપાસના ભાગવત સાથે જોડાયેલી છે, તેવી રીતે ચૈતન્યની ઉપાસના ચૈતન્યભાગવત સાથે જોડાયેલી છે. વૃન્દાવનદાસ શ્રીવાસ પંડિતના દૌહિત્ર હતા. શ્રીવાસ પંડિત ચૈતન્યના વડીલ પાડોશી અને તેમના શરૂઆતના એક અનુયાયી હતા. યુવક વૃન્દાવન નિત્યાનંદના શિષ્ય થયા હતા. તેમના કહેવાથી તેમણે આ કાવ્યની રચના કરી હતી. તેની સામગ્રી નિત્યાનંદ, અદ્વૈત તથા ચૈતન્યના ખીજા નજીકના અનુયાયીઓ પાસેથી મેળવવામાં આવી હતી. કવિના પક્ષપાતને લક્ષ્યમાં ન લઈએ અને તેના ભાવોચ્છ્વાસને યાદ કરીએ તો આ કવિતાના દસ્તાવેજ મૂલ્યને ઈન્કારી શકાય તેમ નથી. તેનો રચનાકાળ યાત નથી. તેમાં ચૈતન્ય કે નિત્યાનંદ, અદ્વૈત વગેરેનાં મૃત્યુનો ઉલ્લેખ નથી. એવું ધારી શકાય કે કૃતિની શરૂઆત ચૈતન્યના જીવન-કાળમાં જ થઈ ગઈ હતી અને સમાપ્તિ ચૈતન્યના મૃત્યુ પછી અને નિત્યાનંદના પુત્રના જન્મની પહેલાં થઈ હતી. આનો અર્થ એ થયો કે વૃન્દાવનનું કાવ્ય ૧૫૪૦ની આસપાસ પૂરું થયું હતું.

વૃન્દાવનદાસ કવિ હતા અને તેથી તેમની કથાવર્ણનામાં ઊર્મિના સંરંપશ્નને ટાળી શક્યા નહીં હોય. તેમની લક્ષિત અને અનુરાગથી તેમની કાવ્યભાષામાં વચ્ચે વચ્ચે દીપ્તિ આવી જાય છે. તેને લીધે પંથના સિદ્ધાંતોની અભિવ્યક્તિ અતિ સામાન્યતાથી ઊગરી ગઈ છે. વળી આ કાવ્યમાં પંદરમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં ચૈતન્યના જન્મ સમયના અંગાળની સામાજિક પરિસ્થિતિ પર પ્રકાશ પડે એવી કેટલીક મહત્ત્વની સામગ્રી મળે છે.

વૃન્દાવનદાસ ચૈતન્યનું એકદમ માનવીય ચિત્ર રજૂ કરવામાં સફળ થયા છે. પૌરાણિક આખ્યાનો અને લોકકથાઓથી માંડી સમકાલીન ‘મંગલ’ કાવ્યોમાં



આલેખવામાં આવેલાં ચરિત્રોની ફિક્કી બીખાંઠાળ કૃત્રિમતાની પડછે—આ ચિત્રણ ધણું તાજગીપ્રદ છે.

આ પછીની મહર્વની જીવનચરિત્રાત્મક કૃતિ છે કૃષ્ણદાસ કવિરાજનું ‘ચૈતન્યચરિતામૃત’. કંઈ નહીં તો એક બાબતે તો તે ચૈતન્ય અને તેમના મત પર રચાયેલી કોઈપણ રચના કરતાં વધારે મહર્વની છે. તેમાં દામોદર સ્વરૂપે રજૂ કરેલા અને સનાતન રૂપ તથા વૃન્દાવનના અન્ય વૈષ્ણવ નેતાઓએ સ્વીકારેલા ચૈતન્ય અને તેમના વૈષ્ણવમત સંબંધી સાહિત્યશાસ્ત્રીય દાર્શનિક સિદ્ધાંતોને સમાવી લેવામાં આવ્યા છે. કૃષ્ણદાસે પ્રમાણમાં નાની ઉંમરે ગૃહત્યાગ કર્યો હતો અને તેઓ વૃન્દાવનમાં જઈને રહ્યા હતા. ત્યાં તેઓ રૂપ અને રઘુનાથદાસના મદદનીશ તરીકે કામ કરતા હતા. તે સાથે તેઓ સનાતને સ્થાપેલા દેવ મદનગોપાલની સેવાપરિચર્યા કરતા હતા. વૃન્દાવનદાસની જેમ કૃષ્ણદાસ ચૈતન્યને માત્ર વિષ્ણુના અવતાર તરીકે સ્વીકારતા નહોતા. વૃન્દાવનદાસ સંસ્કૃતના એવા વિદ્વાન નહોતા જેવા કૃષ્ણદાસ હતા. વળી ઉપર જોયું તેમ કૃષ્ણદાસ સનાતન રૂપ રઘુનાથ અને વૃન્દાવનના બીજા જૂના વૈષ્ણવનેતાઓના નજીકના સંપર્કમાં આવ્યા હતા. વૃન્દાવનદાસની જેમ તેઓ નિત્યાનંદના અનુયાયી હતા. વૃન્દાવનસંપ્રદાયના ઘડાયેલા સભ્ય હોવાથી કૃષ્ણદાસે ચૈતન્યને કૃષ્ણ અને રાધાનો યુગલાવતાર માન્યા અને એ રીતે પૂર્ણ ઈશ્વરાવતાર માન્યા. ચૈતન્યના જીવનની તેમની રજૂઆત આ દષ્ટિકોણને અનુસરે છે. જીવનચરિત્ર તરીકે કૃષ્ણદાસની રચના ઉચ્ચસ્તરની છે કેમ કે પોતાનાં વિધાનો માટે તેઓ પ્રમાણ આપવાનું કદી ચૂકતા નથી. તેમ છતાં, ‘ચૈતન્યચરિતામૃત’ માત્ર જીવનચરિત્ર નથી. તે ભક્તિધર્મ તેમ જ અધ્યાત્મતત્ત્વ-બંને દષ્ટિએ ચૈતન્યપ્રવર્તિત વૈષ્ણવમતનો મર્મ રજૂ કરે છે. કૃતિનો રચનાકાળ અજ્ઞાત છે. કેટલીક હસ્તપ્રતોમાં ૧૬૧૬નો સમય આપવામાં આવ્યો છે. પણ આટલો મોડો રચનાકાળ સ્વીકારવા વિરુદ્ધ સમગ્ર પૂરાના છે. એવું લાગે છે કે જ્યારે કૃષ્ણદાસે આ રચના પૂરી કરી ત્યારે રઘુનાથદાસ જીવિત હતા. સંભાવ્ય સમય ૧૫૭૫થી ૧૫૮૫ની કચાંચ વચ્ચે પડે છે.

કૃષ્ણદાસ ભારે મોટા વિદ્વાન હતા. તેમની સંસ્કૃત રચનાઓમાં રાધાકૃષ્ણની નિત્યશ્રીલાની કથા પર આધારિત ‘ગોવિન્દલીલામૃત’ નામે વિશાળ મહાકાવ્ય છે. તેમની ઉત્કૃષ્ટ રચના ‘ચૈતન્યચરિતામૃત’ તો જ્યારે તેઓ વૃદ્ધ થયા ત્યારે લખાઈ હતી. અગાઉ કહ્યું છે તેમ ચૈતન્યનું આ

જીવનચરિત્ર અંગાળીમાં એક અસાધારણ રચના છે. અંગાળીમાં લખાયેલી આ વિષયની અઘાવધિ રચનાઓમાં તે સૌથી વધારે વિદ્વત્તાપૂર્ણ છે, અને છતાં વિનમ્ર વૈષ્ણવભાવ કયાંય ગેરહાજર નથી. વૃન્દાવવદાસે ચૈતન્યના આરંભિક જીવનની પૂરી વાત લખી છે. કૃષ્ણદાસે તે અંશની માત્ર રૂપરેખા જ આપી છે, જેથી તેમના પૂર્વસૂરિની ઉત્તમ રચના વિસ્મૃતિમાં ગર્ક ન થઈ જાય. અપરપક્ષે તેમણે ચૈતન્યના જીવનનાં છેલ્લાં અઢાર વર્ષોનું વિસ્તૃત વિવરણ આપ્યું છે, કેમકે તેમના પૂર્વસૂરિઓએ આ કામ કર્યું નહોતું. ચૈતન્યના જીવનચરિત્ર રૂપે ‘ચૈતન્યચરિતામૃત’ એ દૃષ્ટિએ પણ અદ્વિતીય છે કે એમાં આચાર્યની વ્યાપક યાત્રાઓનું વિસ્તૃત વર્ણન મળે છે. ભાષાપરનો તેમનો અધિકાર તેમના સમયથી ઘણો આગળ હતો. ગદ્ય જેટલી સાહજિકતા અને શક્તિથી તે પદ્યરચના કરતા. તેથી એક જીવનચરિત્ર તરીકે અને એક ચિંતનાત્મક કૃતિ તરીકે કૃષ્ણદાસે લખેલું ‘ચૈતન્યનું’ જીવનચરિત્ર નવ્ય ભારતીય સાહિત્યમાં એક ઐતિહાસિક મહત્ત્વ ધરાવતી કૃતિ છે.

લોચનદાસ સોળમી સદીના મધ્યભાગના સૌથી પ્રસિદ્ધ ઊર્મિકવિ છે. તેમણે ચૈતન્યનું જીવનચરિત્ર (‘ચૈતન્યમંગલ’) રચ્યું છે. તે મુખ્યત્વે મુરારિ ગુપ્તના સંસ્કૃત કાવ્ય પર આધારિત છે. લોચનના કાવ્યની શરૂઆત પુરાણની લાક્ષણિક દબે થાય છે. પણ તે ઉપરાંત પરંપરાગત અંગાળી મંગલ કાવ્યનું કાઠું પણ તેમણે જાળવી રાખ્યું છે. તે ઊર્મિતત્ત્વથી ભરપૂર છે. એટલે ચૈતન્ય પર રચાયેલા ખીજ કોઈ પણ જીવનચરિત્રાત્મક કાવ્ય કરતાં તેની લોકપ્રિયતા વધારે રહી છે.

લોચને કેટલાંક અત્યંત સુંદર પદો લખ્યાં છે. તેમણે ‘ધામાલિ’ પદોની શરૂઆત કરી. તે ઘરેણુ ભાષામાં, સ્ત્રીઓનાં જોડકણાંમાંથી લીધેલા નર્તનયુક્ત છંદમાં છે. તેમાં આવાં પદોમાં સ્વાભાવિકપણે હોય તેવી નારીજનોચિત રુચિ જોવા મળે છે, કેમકે તેનો સંબંધ સ્ત્રીઓમાં ગવાતાં ગીતો સાથે છે. આ પદોનો એક માત્ર વિષય કૃષ્ણનો ગોપીઓ સાથેનો પ્રેમ છે. લોચને ચૈતન્ય વિષેનાં તેમનાં કેટલાંક પદો માટે ‘ધામાલિ’ શૈલીનો ઉપયોગ કર્યો છે. એ વાત અહીં નોંધવી જોઈએ કે લોચનના ગુરુ નરહરિદાસ સરકાર ચૈતન્ય પૂજના એક અગ્રણી હતા. લોચને કેટલાંક રહસ્યવાદી પદોની રચના પણ કરી હતી. પાછળનું રહસ્યવાદી પદ ‘ધામાલિ’ શૈલીમાં છે :

વજ્રપૂરે	રૂપસાગરે	રસેર નદી અથ
તીર બહિયા	ઢેહ આસિયા	લાગિલ ગોરા ગાય.
ગૌર અંગે	પ્રેમતરંગે	હઠિછે દિવારાતિ
જ્ઞાન-કર્મ	યોગ-ધર્મ	તપ છાડિલ થતી.
મને-મને	કત જને	દિવ્ધે રૂપેર દાય
સે યે રૂપ	સુધા રૂપ	શોર નાહિક પાય.
રૂપ લાવના	ગલાય સોના	ધુચિમે મનેર ધાંધા
રૂપેર ધારા	‘બાહલ’ પારા	બહિછે જગત આંધા.
રૂપ રસે	જગત ભાસે	એ ચૌદહ ભુવને
ખાઇલે યજ્ઞે	દેખિલે મજ્ઞે	કહિલે કેળા જને.
વિષમ સેવા	લઘયા યેખા	આપના મારે યે
લોચન બલે	અવહલે	ગૌર પાવે સે.

(‘વિવર્તવિલાસ’)

-વ્રજપુરે રૂપસાગરમાં રસની નદી વહી રહી છે. મોઝાએ કાંઠે ઓળંગીને ગૌરના શરીરનો સ્પર્શ કર્યો. ગૌરના અંગમાં દિવસરાત પ્રેમના તરંગો ઊઠે છે. યતિઓએ જ્ઞાન, કર્મ, યોગ, ધર્મ, તપ બધું છોડી દીધું છે. મનોમન લોકો રૂપને દોષ દે છે. તે જ રૂપ છે, તે અમૃતરૂપની જેમ સમાવું નથી. રૂપનું ચિંતન ગળાના સુવર્ણહાર જેવું છે. મનના અંધકારને મિટાવે છે, રૂપની ધારા અંધારા જગતમાં વહી રહી છે. જગત ચૌદ ભુવનો સાથે એ રૂપના રસમાં વહે છે. વ્યક્તિ ખાય છે ત્યારે યજ્ઞ કરે છે, જુએ છે ત્યારે તેમાં મગ્ન થાય છે. વ્યક્તિ ક્યારે બોલે છે તે બળુતો નથી. પોતાને હણીને જે વિષમ સેવા કરે છે, લોચન કવિ કહે છે કે તે ગૌરને સહેલાઈથી પામશે.

સોળમી સદીમાં લખાયેલાં ચૈતન્યનાં જીવનચરિત્રોમાં ખીન્ન એ ઉલ્લેખનીય છે. તેમાં એક રચના નિત્યાનંદના એક મુખ્ય અનુયાયીના શિષ્ય ચૂડામણિદાસની છે. તેમના ગ્રંથનું નામ છે ‘ગૌરાંગવિજય.’ તેમાં ચૈતન્ય અને નિત્યાનંદના આરંભિક જીવન વિષે કેટલીક વધારે અને મહત્વની હકીકતો છે. નિરૂપણ સારું છે. કાવ્ય નિશ્ચિતપણે ૧૫૬૦ પહેલાં રચાયું હશે. કમનશીમે ત્રણ ખંડોમાંથી પુસ્તકનો પહેલો ખંડ જ મળે છે.

ખીજી રચના જ્યાનંદે લખેલ ‘ચૈતન્યમંગલ’ છે. આ આખ્યાન-શૈલીનું કાવ્ય છે. ‘શ્રીકૃષ્ણકીર્તન’ની જેમ અનેક ખંડોમાં વહેંચાયેલું છે.

૧ ગૌરવર્ણની વ્યક્તિ, અર્થાત્ ગૌરાંગ (ચૈતન્ય).

જ્યાનંદ દક્ષિણ પશ્ચિમ અંગાળના હતા. તેમનું કાવ્ય ધણું ખડું માત્ર તે જ વિસ્તારમાં જાણીતું છે. જ્યાનંદના પિતા ચૈતન્યના એક સૌથી શરૂઆતના અને નજીકના અનુયાયી ગદાધર પંડિતના શિષ્ય હતા. એટલે જ્યાનંદ ચૂડામણિદાસના કનિષ્ઠ સમકાલીન થાય. પોતાના કાવ્યની ભૂમિકામાં જ્યાનંદે આ ક્ષેત્રના પેતાના કેટલાક પુરોગામીઓનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. તેમાંથી આપણને માત્ર વૃન્દાવનદાસની કૃતિની ખબર છે. જ્યાનંદનું 'ચૈતન્યમંગલ' જ એક એવી રચના છે જેમાં ચૈતન્યના મૃત્યુપ્રસંગનો ઉલ્લેખ છે. તેમાં ચૈતન્ય અને તેમના પૂર્વજો વિષે કેટલીક વધારે હકીકતો પણ છે. કદાચ તે પ્રામાણિક ન પણ હોય. સોળમી સદીના મધ્યભાગ સુધીમાં તો ચૈતન્યના નામ સાથે જોડાયેલ આખ્યાનોનો ઢગલો થઈ ગયો હતો. સદીના અંતે પહેાંચતાં પહેાંચતાં તો તેમની પ્રતિષ્ઠા રીતસરના એક પુરાણદેવતાના પૂરા ગૌરવથી થઈ ચૂકી હતી જ્યાનંદે જાણે દીક્ષિત અને શ્રદ્ધાળુ વૈષ્ણવો માટે આ રચના નથી કરી, તેમણે તો તે ધર્મશાસ્ત્રની વાતોને બદલે ગુરુની જીવનગાથામાં રસ લેતી સામાન્ય જનતા માટે કરી છે. એટલે જ્યાનંદે ચૈતન્યની જીવનગાથામાં ધ્રુવ, જડભરત અને ઈન્દ્રલુપ્ત જેવી પુરાણની કથાઓ સમાવી લીધી છે. જ્યાનંદનું કાવ્ય વૃન્દાવનદાસની રચનાની જેમ પ્રેરણાથી આપ્લાવિત નથી, તેમ છતાં તેમની લક્ષિતપ્રવણતા જેવા મળે છે. લક્ષિત અને અનુરાગની ઊંડી લાગણીમાંથી પ્રકટતી અભિવ્યક્તિની સાહજિકતાથી યુક્ત અંશે આ રચનામાં વિરલ નથી.

પછીના સૈકાઓમાં ચૈતન્યના જીવન પર લઘુરચનાઓ થતી રહી છે. તેમાં એક ઉલ્લેખનીય છે. એ છે પ્રેમદાસ (લેખકનું ખડું નામ પુરુષોત્તમ મિશ્ર છે) રચિત 'ચૈતન્યચન્દ્રોદયકૌમુદી.' તે પરમાનંદ સેનના સંસ્કૃત નાટક 'ચૈતન્યચન્દ્રોદય'નું અંગાળી પદ્યમાં રૂપાન્તર છે. એક બીજી પ્રમાણમાં નાની રચના છે, લગીરથ બંધુએ લખેલી 'ચૈતન્યસંહિતા.' તેમાં આગમ અથવા તાંત્રિક ગ્રંથોની રીતિનું અનુસરણ કરવામાં આવ્યું છે. તેમાં શિવ પાર્વતીને કથા કહે છે.

સૈકાનો અંત થાય તે પહેલાં ચૈતન્યના દેવત્વનો પૂરેપૂરો સ્વીકાર થઈ ચૂક્યો હતો, એટલે જાહેરમાં જ કાવ્યો અથવા પદો (વૈષ્ણવ કે વૈષ્ણવેતર)નો પાઠ કે ગાન થતાં તે સૌની શરૂઆત અપવાદ રહિત ચૈતન્યવંદનાથી થતી. સોળમી સદીના ઉત્તરાધારથી શરૂ કરી રચાયેલાં 'પાંચાલી' કાવ્યોના આ પ્રકારના 'વંદના' ખંડોમાંથી ચૈતન્યના જીવન વિષેની કેટલીક નવી સામગ્રી

(ઐતિહાસિક કે જનશ્રુતિ આધારિત) ભેગી કરી શકાય તેમ છે. અધી કીર્તન-સભાઓનો પ્રારંભ ચૈતન્ય પર રચાયેલાં આ જાતનાં પદોથી થતો હતો. એ પદો પ્રસંગ અનુકૂલ હોતાં. આ પદો ‘ગૌરચંદ્રિકા’ નામથી પ્રસિદ્ધ થયાં.

નિત્યાનંદનું અલગ જીવનચરિત્ર ક્યારેય નથી લખાયું. સોળમી સદીમાં ચૈતન્યનાં અધાં જીવનચરિત્રોની રચના નિત્યાનંદના પોતાના શિષ્યોએ અથવા તેમના શિષ્યોના શિષ્યોએ કરી છે. તેમાં નિત્યાનંદના જીવન અને પ્રવૃત્તિઓ અંગેની જરૂરી હકીકતો મળી આવે છે. અદ્વૈતના જીવન અને કવન પર સંસ્કૃત અને અંગાળીમાં લખાયેલાં નાનાંમોટાં કાવ્યો મળી આવે છે. પણ આ કૃતિઓની પ્રામાણિકતા વિષે સંદેહ છે. આ વાત જેમાં અદ્વૈતની નાની પત્ની સીતાદેવી અને તેમની બે સેવિકાઓના આધ્યાત્મિક મહિમાનું વર્ણન છે, તેવી રચનાઓને વધારે લાગુ પડે છે.

સોળમી સદીના છેલ્લા દાયકામાં અને સત્તરમી સદીના શરૂઆતના દાયકામાં અંગાળમાં વૈષ્ણવ પ્રવૃત્તિઓને શ્રીનિવાસ આચાર્ય, નરોત્તમ(દત્ત)-દાસ, અને શ્યામાનંદ દાસ (મૃ. ૧૬૩૦)ની ત્રિપુટીના ઉત્સહથી એક નવી પ્રેરણા મળી. આ લોકોને વૃન્દાવનમાં તાલીમ મળી હતી. ત્યાંના નેતા જીવ ગોસ્વામીએ વૃન્દાવન સંપ્રદાયના સિદ્ધાન્તોનો અંગાળમાં પ્રસાર કરવાનો તેમને આદેશ આપ્યો હતો. શ્રીનિવાસ બ્રાહ્મણ હતા. તેમની પ્રવૃત્તિઓ પશ્ચિમ અંગાળ સુધી સીમિત હતી. નરોત્તમ ઉત્તર અંગાળના એક શ્રીમંત પરિવારના કાયસ્થ હતા. આ પરિવારનો ગૌડ સાથે રાજનૈતિક સંબંધ હતો. તેઓ ઉપદેશક નહોતા. પણ ધાર્મિક પ્રકૃતિના અને એકાન્ત પ્રિય હતા. પણ તેમનો પ્રભાવ અને યશ ઉત્તર અને મધ્ય અંગાળ સુધી સીમિત નહોતો. વૃન્દાવનના ગોસ્વામીઓ પછી થનારા વૈષ્ણવ ગુરુઓમાં તેમને સૌથી વધારે યાદ કરવામાં આવે છે. શ્યામાનંદ આરખંડના સદ્ગોપ (ખેડૂત જાતિના) હતા. એ વિસ્તારમાં ધર્મપ્રચાર માટે તેમણે ઘણું કામ કર્યું. આ ત્રણ નેતાઓ ઉપરાંત નિત્યાનંદની નાની પત્ની જાહવાને અને તેમની મોટી પત્નીથી થયેલા તેમના પુત્ર વીરભદ્ર (કે વીરચંદ્ર)ને અંગાળમાં વૈષ્ણવોના સર્વોચ્ચ નેતા માનવામાં આવ્યા હતા. આ અને બીજા અગત્યના વૈષ્ણવોની પ્રવૃત્તિઓએ અનેક જીવનચરિત્રો માટે (ઊર્મિમય નહીં પણ શુષ્ક, કથનાત્મક) સત્તરમી અને અઠારમી સદીઓમાં સામગ્રી પ્રદાન કરી.

સમયના વીતવા સાથે વૃન્દાવની સંપ્રદાયનો પ્રભાવ પરિમાણમાં વિસ્તરતો ગયો. તે એટલે સુધી કે સત્તરમી સદીની શરૂઆતમાં વૈષ્ણવમતનો

અંગાળી સંપ્રદાય (જેના ગુરુ નિત્યાનંદ અને અદ્વૈતના વંશજો અને તેમની પત્નીઓ તથા પુત્રીઓ અને ચૈતન્યના કેટલાક અગ્રણી અનુયાયીઓનાનાં સંતાન હતાં) સત્તા અને પ્રતિષ્ઠા ખોવા લાગ્યો. એક જીવંત ધર્મ વૃન્દાવનના ગોસ્વામીઓના કર્મકાંડના વજનથી ધીરે ધીરે ગૂંગળાવા લાગ્યો. તે કર્મકાંડને આધારે ઈશ્વર-અભિમુખ ભક્તની શોધ અને આચાર નક્કી થતાં હતાં. ગુરુ તો ઈશ્વરના માર્ગના પથપ્રદર્શક હતા પણ હવે તે ઈશ્વરના પ્રતિનિધિ બની ગયા. અને છેવટે તે ઈશ્વર અને મનુષ્ય વચ્ચે ઊંચા રહી ઈશ્વર આડેનો પડદો બની ગયા. અંગાળમાં ગુરુપદ વંશપરંપરાગત બની ગયું.

પરંતુ અંગાળનો વૈષ્ણવ સંપ્રદાય એકદમ નાશ ન પામ્યો. તેના પર તંત્રમતનો રંગ ચઢ્યો. તેને વૃન્દાવનના ગોસ્વામીઓની સંમતિ ન મળતાં તેણે ગુપ્ત સંગઠનનું રૂપ લીધું. મતના અનુયાયીઓએ સંસ્કૃતના અભ્યાસની પરવા રાખી નહીં. તેઓ નિરાંતે પોતાની માતૃ-ભાષામાં લખતા હતા. તેમનો સૌથી વધારે માન્ય ગ્રંથ હતો કૃષ્ણદાસ રચિત 'ચૈતન્યચરિતામૃત'. તેમાં ગોસ્વામીઓની વિદ્વત્તાપૂર્ણ બ્રહ્મચર્યા અને રહસ્યવાદી દષ્ટિકાણના સમન્વયનો પ્રયાસ હતો. તેમના શ્રેષ્ઠ ગુરુ હતા નરોત્તમદાસ. અંગાળી વૈષ્ણવમતના આ ગુપ્ત રહસ્યવાદી સંપ્રદાયના અવશેષોના સાચા પ્રતિનિધિઓ પરવર્તી સૈકાઓના આઉલોને ગણી શકાય. તેમાં સૂફીમતની છાંટ છે. ચૈતન્યના સંપ્રદાયમાં તેનો પહેલેથી જ સંસ્પર્શ છે. ચૈતન્યે જ્યારે નવદ્વીપમાં પહેલ-પ્રથમ પોતાના મતની સ્થાપના કરી ત્યારે તેમના એક વિશ્વાસુ હતા હરિદાસ. વૈષ્ણવ સંપ્રદાયમાં આવ્યા તે પહેલાં તેઓ એક સૂફી પીર હતા. સનાતન અને રૂપ પણ સૂફી મતથી પરિચિત હતા.

## પ્રકરણ ૯

### વૈષ્ણવ પદાવલી અને આખ્યાન કાવ્યો

પ્રાપ્ત થતાં પ્રમાણો અનુસાર વૈષ્ણવ ગીતિકવિતા એટલે કે રાધાકૃષ્ણની લીલાનાં પદો ગૌડ<sup>૧</sup> દરબારમાં જુદા જુદા હોદ્દાઓ પર નોકરી કરતા અંગાળી કવિઓએ લખ્યાં હતાં. તે વખતેય ગૌડ અને મિથિલા વચ્ચે સીધો રાજનૈતિક અને સાંસ્કૃતિક સંપર્ક હતો. અંગાળના વિદ્વાનો અભ્યાસ માટે મિથિલા જતા હતા, કેમ કે તે પ્રદેશ તે વખતે મુસલમાન શાસકોના સીધા અંકુશમાં નહોતો. મિથિલામાં વૈષ્ણવ પદાવલીની પરંપરા છેલ્લા બે સૈકાઓથી અવિચ્છિન્નરૂપે ચાલી આવતી હતી. એટલે અંગાળી કાવ્યમાં પદરચનાની પ્રવૃત્તિને મિથિલામાંથી નવજીવન મળ્યું હોવાની ધણી સંભાવના છે. અંગાળીમાં મળી આવતાં વૈષ્ણવ કવિતાનાં સૌથી જૂનાં ઉદાહરણ પંદરમી સદીના છેલ્લા દશકાઓમાં મળે છે. પણ એટલે એવું નહીં કહી શકાય કે તેની શરૂઆત પંદરમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં જ માત્ર થઈ હતી કે પછી તે વિદ્યાપતિ અને મિથિલાના પુરોગામી અને સમકાલીન કવિઓનું અનુકરણ માત્ર હતું. અંગાળમાં તેરમી અને ચૌદમી સદીમાં વૈષ્ણવ વિષયો પર લખેલા અવહટ્ છંદ મળે છે. અંગાળના કવિઓએ પંદરમી અને સોળમી સદીમાં, નેપાળમાં વૈષ્ણવ પદાવલીની રચના કરી હતી, સોળમી સદીમાં મિથિલામાં અંગાળી ગીતિકવિતા અપરિચિત નહોતી એનું પ્રમાણ મળી આવે છે. સૈકા પહેલાં અંગાળ અને મિથિલા વચ્ચે સાહિત્યિક સંપર્કનું મુખ્ય કેન્દ્ર ગૌડ હતું.

અંગાળની તમામ વૈષ્ણવ પદાવલી અંગાળીમાં નથી લખાઈ. તેનો ધણો મોટો અંશ, બદકે અધિકાંશ વ્રજભૂલીમાં લખાયો છે. તેનો લઘુચરુ માત્રા-ભેદ, તેના માત્રાભેગ છંદો, પ્રાચીન શબ્દાવલી અને અદ્યતન વ્યાકરણને લીધે આ ભાષાએ સુસજ્જ લેખકોને એક તૈયાર માધ્યમ પ્રદાન કર્યું. અંગાળીમાં હોય કે વ્રજભૂલીમાં, ગીત હોવાને લીધે વૈષ્ણવ પદ કચારેય એકદમ સંગીતારમકતાથી વિચ્છિન્ન નહોતું. ખીજ કડી, જેમાં ધણુંખરું

૧. આ પરંપરા સેન રાજ્યોના રાજ્યકાળથી ચાલી આવતી હતી.

નાની કાવ્યપંક્તિ હોય છે. ટેક હોય છે. કવિનું નામ છેલ્લી કડીમાં હોય છે. સંગીતની જે ખાસ રીતિમાં આ પદો ગવાય છે, તેને 'કીર્તન' કહે છે. આ રીતિનું અવિકસિત રૂપ પ્રાચીનકાળથી જ ખરેખર પ્રચલિત હશે. પણ તેના પરિષ્કાર અને વિકાસ સોળમી સદીના અંતમાં નરોત્તમદાસે કર્યો. રાધાકૃષ્ણ અને ચૈતન્ય-નિત્યાનંદ એ આરાધ્ય દેવોની આનુષ્ઠાનિક પ્રતિષ્ઠા પ્રસંગે તેમણે એક ઉત્સવનું આયોજન કર્યું. આ પ્રસંગે નવકીર્તનને પહેલીવાર રજૂ કર્યું. વૈષ્ણવ ઇતિહાસમાં તેને ખેતરી ઉત્સવ<sup>૨</sup> કહે છે.

સત્તરમી સદીમાં કીર્તનની પ્રમાણ્યમાં જે સહેલી રીતિઓનો વિકાસ થયો. તેમાં લોકસંગીતમાંથી ઘણું બધું અપનાવવામાં આવ્યું હતું. તેને લીધે તે રીતિઓમાં ભારતીય સંગીતનું એકદમ અભિનવ અને મધુર રૂપ જોવા મળે છે. જ્યદેવનાં પદ તેના સંગીત વિના જીવિત રહી શક્યાં ન હોત, અને વૈષ્ણવ પદકવિતા પણ તેના સંગીતની તાજગી ન હોત તો ઘણા સમય પહેલાં જ લુપ્ત થઈ ગઈ હોત. તેના સંગીતનો આરોહઅવરોહ પદોના છંદોલયને અત્યંત અનુકૂળ છે.

સમગ્રપણે નહીં તો મોટે ભાગે આ પદો કે ગીતો રાધા અને કૃષ્ણની અસામાન્ય પ્રેમલીલાનાં છે. તેમનું વિષયવસ્તુ અત્યંત સીમિત અને સ્વરૂપ અત્યંત રૂઢ થઈ ગયેલું હતું. એટલે તેમાં કવિની વૈયક્તિક અભિવ્યક્તિને માટે બહુ ઓછો અવકાશ હતો. જે કે કેટલીક પહેલાંની રચનાઓમાં અહીંતહીં ભાવનો ઉત્કર્ષ જોવા મળે છે. રાધાનો કૃષ્ણ માટેના ગાઠ, સંપૂર્ણ અને સમર્પિત પ્રેમ આવેગસભર અને વિશ્વસનીય રૂપે માત્ર કેટલાક જ કવિઓથી અભિવ્યક્ત થયો છે. તેમાંના ઘણાખરા સોળમી સદીના પૂર્વાર્ધમાં થઈ ગયા હતા. પણ જ્યારે ચૈતન્યના ઉપદેશોને પરંપરાગત ધાર્મિક સંપ્રદાયના ચોક્કસમાં જડી દેવામાં આવ્યા અને જ્યારે રૂપ ગોસ્વામીના ત્રથાએ પ્રમાણિત વૈષ્ણવ કવિતાએ પાળવાના નિયમો ઘડી આપ્યા ત્યારે બંગાળી વૈષ્ણવ કવિતાના ભાગ્યને સીધા વાગી ગયું. અલગત સદીના ઉત્તરાર્ધમાં કેટલાક પ્રતિભાશાળી કવિઓ આવ્યા, પણ તેમની કવિતા અગાઉની જગ્યાઈએ ભાગ્યે જ પહોંચી શકી. તે પછીના સૈકાઓમાં વૈષ્ણવ કવિતામાં પુનરાવર્તન જ વધારે છે.

ચૈતન્યના પ્રગાઠ ઈશ્વર પ્રેમે રાધાકૃષ્ણના પ્રેમને એક નવો આધ્યાત્મિક અર્થ આપ્યો. એ કારણે જ ચૈતન્યના સીધા અનુયાયીઓ અને તરતના

૨ ખેતરી નરોત્તમદાસનું આપદાદાનું ગામ હતું.



અનુયાયીઓ (જેમણે ગુરુનાં દર્શન કર્યાં હતાં) દ્વારા જ ઉત્તમોત્તમ વૈષ્ણવ ગીતો રચાયાં હતાં. તેમાં સૌ પ્રથમ અને સર્વશ્રેષ્ઠ મુરારિ ગુપ્ત હતા. મુરારિ ગુપ્ત ચૈતન્યનું ચરિત આલેખનારાઓમાં સૌથી પ્રાચીન હતા. તેમણે પોતાની ભાષામાં બહુ લખ્યું નથી. તેમનાં પદોની સંખ્યા પાંચ-છ થી વધારે નથી, પણ તેમાં બે બહુ સરસ છે. એકમાં નિષિદ્ધ પ્રેમના વિરોધમાં દલીલો કરતી પોતાની સખી પ્રત્યે રાધાનું વલણ રજૂ થયું છે. રાધા તેની સખીને કહે છે :

સખિ હે ફિરિયા આપન ધરે ચાઓ  
જ્યન્તે મરિયા યે આપના ખાઇયાછે  
તારે તુમિ કિ આર છુઝાઓ.  
નયન-પુતલી કરિ લઇલોં મોહન રૂપ  
હિયાર માઝારે કરિ પ્રાણ  
પિરીતિ-આગુનિ જ્વાલિ સકલિ પોડાઇયાછિ  
ભતિ-કુલ-શીલ-અભિમાન.  
ના ભનિયા મૂઢ લોકે કિ ભનિ કિ બલે મોકે  
ન કરિયે શ્રવણ-ગોચરે  
સોત-બિયાર જલે એ તનુ ભાસાઇયાછિ  
કિ કરિબે કૂલેર કુકુરે.  
ખાઇતે શુઇતે રઇતે આન નાહિ લય ચિતે  
બંધુ બિને આન નાહિ ભાય  
મુરારિ ગુપ્તે કહે પિરીતિ એમતિ હેલે  
તાર ચશ તીન લોકે ગાય.

(‘પદકલપતરુ’)

—હે સખિ, તારે ઘેર પાછી જા. જે જીવતાંજીવત મરેલી છે, જેણે પોતાને નષ્ટ કરી છે, તેને હવે તું શું સમજાવે છે? મોહન રૂપને આંખની પુતળી બનાવી છે, (તેને) હૈયામાં પ્રાણ રૂપે વસાવ્યું છે. પ્રેમની આગ પેટાવીને તેમાં જાત, કુળ, શીલ, અભિમાન બધું બાળી નાખ્યું છે. અગણ્યા મુરખ લોકો ન જાણે મને શું શું કહે છે, હું તેમની વાત કાન પર લેતી નથી. મેં વ્યથાના જળપ્રવાહમાં આ શરીરને વહાવી દીધું છે, કાંઠાના<sup>૩</sup> કૂતરા શું કરવાના છે? ખાતાં, સૂતાં, રહેતાં બીજું કોઈ ચિત્તમાં નથી રહેતું. બંધુ વિના બીજું કંઈ ગમતું

૩. મૂળ ‘કૂલ’ શબ્દનાં અહીં બે અર્થ છે : (૧) કુટુંબ (૨) નદીકાંઠો.

નથી. મુરારિ ગુપ્ત કહે છે કે આવી પ્રીતિ હોય તો ત્રણેય લોકમાં તેનો જશ ગવાય છે.

ખીજું પદ, જે વખતે કૃષ્ણ વૃન્દાવન છોડી ગયા તે વખતની પ્રેમવિહ્વલ રાધાની દયનીય અવસ્થાને રજૂ કરે છે. રાધાની સખી કૃષ્ણની પાસે મથુરા આવે છે અને તેમને કહે છે :

કિ હાર પિરીતિ કૈલા                      જ્યન્તે બધિયા આહલા  
બાંધિતે સંશય ભેલ રાધ  
શક્તી સલિલ બિન                      ગોંઆઈબ કત દિન  
શુન શુન નિહુર માધાઈ.  
ધૃત દિયા એક રતિ                      જ્વલિ આહલા યુગ-ખાતિ  
સે કેમને રહે અયોગાને  
તાહે સે પવને પુન                      નિખાહલ ખાસોં હેન.  
ઝટ આસિ રાખહ પરાણે.  
ખુઝિલામ ઉદ્દેશે                      સાક્ષાતે પિરીતિ તોષે  
સ્થાન-છાડા બન્ધુ બૈરી હય  
તાર સાક્ષી પદ્મલાનુ                      જલછાડા તાર તનુ  
શુખાહલે પિરીતિ ના રય.  
ચત સુખે ખાઠાહલા                      તત દુઃખે પોડાહલા  
કરિલા કુમુદ-બન્ધુ ભાતિ  
ગુપ્ત કહે એકમાસે                      દ્વિ-પક્ષ છાંડિલ દેશે  
નિદાને હહલ કુહ્લ-રાતિ.

( 'પદકલ્પતરુ' )

-તમે શું રાખ પ્રેમ કર્યો ? તમે જીવતીનો જ વધ કરીને આવ્યા છો, રાધા હવે બચશે કે કેમ તેમાં સંશય છે. સાંભળો, સાંભળો, નિહુર માધવ, પાણી વિના માછલી કેટલા દિવસ કાઢશે ? તમે એક રતિભાર ઘી વડે યુગો સુધી બળવા દીવો પેટાવી આવ્યા છો. આવી સ્થિતિમાં તે ક્યાં સુધી બળતો રહેશે ? એકદમ જ આવીને પવન તેને ઓલવી નાખશે. ઝટ આવીને તેને બચાવી લો. હું હવે સમજ કે પ્રિય નજર સામે હોય તો જ પ્રેમ તુષ્ટ થાય છે અને પ્રિય દૂર હોય તો તે શત્રુ બની જાય છે. કમલ અને સૂર્ય તેનાં દષ્ટાંત છે : જ્યારે કમલ પાણીથી અળગું પડી જાય છે ત્યારે તે ક્ષીણ થઈ જાય છે, અને જ્યારે તે સૂકાઈ જાય છે ત્યારે પ્રેમ રહેતો નથી. તમે સુખથી જેટલો તેને વિકસિત કર્યો, દુઃખથી તેટલો જ તેને ખાળી રહ્યા છો, તમે તેની

ચંદ્ર જેવી દશા કરી છે. કવિ ગુપ્ત કહે છે એક મહિનામાં જ એ પક્ષ પૂરા થઈ ગયા અને પરિણામે અમાસની રાત આવી ગઈ. ૪

આગળ કહ્યું છે તેમ ચૈતન્યના એક ચરિતલેખક લોચન ઉત્તમ પદ-કવિ હતા. બોલચાલની ભાષા પર તેમનો સારો એવો અધિકાર હતો, અને એ શક્તિનો એમણે ભરપૂર ઉપયોગ કર્યો છે. અંગાળી કવિતામાં જોડકણનો છંદ દાખલ કરવાની હિંમત એમણે બતાવી હતી. લોચનના ગુરુ નરહરિએ પણ કેટલાંક સારાં પદો લખ્યાં છે. નરહરિ અને લોચનનાં કેટલાંક પદો પરવર્તી હસ્તપ્રતોમાં ચંડીદાસને નામે પણ મળે છે.

ચૈતન્યના સીધા અનુયાયીઓમાં (ચૈતન્યે કોઈ શિષ્યો અનાવ્યા નહોતા) ના ઘણાએ રાધાકૃષ્ણ વિષે તેમ જ મહાપ્રભુ વિષે પદો લખ્યાં હતાં. તેમાંથી કેટલાંક ખાસ ધ્યાન માગી લે છે. વાસુદેવ ઘોષે મોટે ભાગે ચૈતન્યના આસ્થજીવન વિષે પદો લખ્યાં છે. કૃષ્ણ વિષે તેમણે રચેલાં પદ બહુ ઓછાં છે, અને તે તેમનાં ખીખાં પદો જેટલાં લોકપ્રિય નથી. નીચેનું પદ વાસુદેવની કવિતાનું એક સાદું ઉદાહરણ છે.

એક વરસતા વરસાદની અંધારી રાતે રાધા પોતાના પ્રિયતમના મિલનની આતુરતાથી રાહ જુએ છે :

અહો નવ જલધર વરિષ હરિષ બડ મને  
સ્થામેર મિલન મોર સને.  
બરિષ મન્દ-ઝિમાનિ  
આજુ હામ બંચિબ રજની.  
ગગને સધને ગરજના  
દાદુરી દુનંદુલિ-બાજના.  
શિખરે શિખરિડની-રેલ  
બંચિબ સુરનાથ-કોલ.  
દોહાર પિરીતિ-રસ-આરો  
હુબલ વાસુદેવ ઘોષે.

(‘રસકલિકા’ : નટવર દાસ)

૪ ભારતીય ચિકિત્સાપદ્ધતિની માન્યતા પ્રમાણે ગંભીર રીતે માંદો માણસ અમાસ કે તેની પહેલાંની રાત્રીએ કંટાકટીમાંથી ભાગ્યે જ બચે છે. કવિ પોતે વૈદ્યનો વ્યવસાય કરતા હતા. એ જોતાં આ રૂપકનો તેમણે કરેલો પ્રયોગ બંધબેસતો આવે છે.

—હે નવ જલધર વરસો, અત્યંત આનંદથી વરસો. શ્યામ સાથે માતું મિલન છે. હળવી રીતે ઝમઝમ વરસો. આજ રાતે હું જીવી જઈશ. આકાશમાં ભારે ગર્જના થાય છે. દાદુર દુન્દુભિ બગ્ગવી રહ્યાં છે. વૃક્ષની ટોચે મોર ટૂંકા કરી રહ્યા છે. હું દેવાધિદેવના ખોળામાં જીવી જઈશ. બન્નેના પ્રીતિરસની આશામાં વાસુદેવ ઘોષ ટૂંપી રહ્યો છે.

નિત્યાનંદના અનુયાયીઓમાં બલરામદાસ અને જ્ઞાનદાસ એ બે સૌથી જાણીતા કવિઓ છે. તેમણે મોટે ભાગે બંગાળીમાં અને કેટલાંક વ્રજબુલિમાં પદો રચ્યાં છે. તેઓ રૂપ ગોસ્વામીના આદેશના પ્રભાવ નીચે આવ્યા હતા. આ ગાળા દરમ્યાન સાહિત્ય કે સંગીતમાં રુચિ ધરાવનાર વૈષ્ણવો માટે પદો રચવાં તે ભક્તિની અભિવ્યક્તિનું સ્વીકૃત માધ્યમ બની ગયું હતું.

બલરામદાસનાં શ્રેષ્ઠ પદોમાં બાલગોપાલ માટે માતા યશોદાનો વ્યાકુળતા ભર્યો પ્રેમ વર્ણવાયો છે. કેટલાંક પદોમાં પ્રેમની આકુલતા હૃદયગ્રાહી છે. નીચેના પદમાં કૃષ્ણના રૂપથી મુગ્ધ બનેલી રાધાના ચિત્તની વ્યાકુલતા છે :

કિશોર-બચસ કત જૈદગધિ કામ  
મુરતિ-મરકત અભિનવ કામ,  
પ્રતિ અંગ કૌન વિધિ નિરમિલ કિસે  
હેખિતે હેખિતે કત અભિય બરિષે.  
મલ્લું મલ્લું કિવા રૂપ હેખિલું સપને  
ખાઇતે શુદ્ધતે મોર લાગિઆ છે મને.  
અરુણ અધર મૃદુ મન્દ મન્દ હાસે  
અંચલ નયન કોણે જાતિ કુલ નાશે.  
હેખિયા જિદરે બુક દુટિ ભૂરુ ભંગી  
આઇ આઇ કાયા છિલ સે નાગર રંગી.  
મન્થર ચલનખાનિ આધ આધ યાય  
પરાણ કેમન કરે કિ કહિબ કાય.  
પાષાણ મિલાયે યાય ગાયેર ખાતાસે  
બલરામદાસે કય અવશ પરશે.

(‘પદકલ્પતરુ’)

—કિશોર અવસ્થામાં જ તે કામકલામાં કેટલો વિદગ્ધ છે. મરુકત મૂર્તિ રૂપે તે અભિનવ કામ દેવતા છે, પ્રત્યેક અંગ ન જાણે કેવી

રીતે અને કથી વસ્તુમાંથી બનાવવામાં આવ્યું છે. તેના તરફ જોતાં જોતાં અમૃતવર્ષા થાય છે. હું તો જાણે મરી ગઈ. સપનામાં કેવું રૂપ જોયું છે કે ખાતાં, સૂતાં મારા હૃદયમાં વસી ગયું છે. અરુણ અધર મદ મંદ રિમત કરે છે. તેના ચંચલ નેત્ર કટાક્ષથી જાતિ કુલનો નાશ કરે છે. તેની બ્રૂજગિ જોઈને હૃદય ફાટી જાય છે, હાય હાય ! આ રંગરસિયો નાગર આજ સુધી ક્યાં હતો ? મંથર ગતિથી તે ધીરે ધીરે જાય છે, પ્રાણને તો શું નું શું થાય છે, કોને શું કહું ? તેના દેહની સુગંધથી તો પથ્થર પણ પીગળી જાય છે. બલરામદાસ કહે છે કે અવશ કરવા માટે તેનો એક સ્પર્શ જ પૂરતો છે.

જ્ઞાનદાસનાં ઉત્તમ પદોમાં પણ આ પ્રકારનો ભાવ પ્રકટ થયો છે, લગભગ એવી જ રીતે. નીચેના ઉદાહરણથી એ વાત સ્પષ્ટ થશે. રાધા પોતાની સખી આગળ હૈયું ખોલે છે :

આલો મુઠ કેન ગેહું કાલિન્દીર જલે  
ચિત હરિ કાલિયા નાગર નિલ છલે.  
રૂપેર પાથારે આંખિ હુખિયા રહિલ  
ચૌવનેર વને મન હારાધયા ગેલ.  
ધરે ચાઇતે પથ મોર હઇલ અકુરાન  
અંતરે બિદરે હિયા કુકરે પરાણ.  
ચન્દન ચાંદેર માઝે મૃગમદ-ઘાંધા  
તાર માઝે હિયાર પુતલી રઇલે ઝાંધા.  
કટિ પીત બસન રશન તાહે જડા  
વિધિ નિરમલ કુલ કલંકેર કોડા.  
જાતિ કુલ શીલ સખ હેન બુઝિ ગેલ  
બુવન ભરિયા મોહ ઘોષણા રહિલ.  
કુલવતી સતી હઇયા દુકલે દિહું દુખ  
જ્ઞાનદાસ કહે દઢ કરિ ઝાંધ બુક.

( 'પદકલ્પતરુ' )

—હાય સખિ હું શા માટે કાલિન્દીના<sup>૫</sup> કાંઠે ગઈ ? છલકપટથી કાળિયો નાગર મારું ચિત ચોરી ગયો. તેના રૂપસાગરમાં મારી આંખો ડૂબી ગઈ છે. તેના જોગનવનમાં મારું મન ખોવાઈ ગયું છે. ઘેર જવાનો મારો મારગ અનંત બની ગયો છે. મારું હૃદય અંદરથી ને અંદરથી તૂટી

૫ અમુનાદું બીજું નામ.

રહું છે. મારો પ્રાણ આર્તનાદ કરી રહ્યો છે. ચીતરેલા ચંદ્રની વચ્ચે કર્તુરીના તિલકની<sup>૬</sup> ભુલભુલામણીમાં મારા હૃદયની પુતળા બંધાઈ ગઈ છે. તેની હેડે પીતાંબર છે, તે કંદોરાથી બંધાયેલું છે. વિધિએ તેને કુલકલંકનું નિમિત્ત બનાવ્યું છે. જાતિ કુલ શીલ બધું જાણે નષ્ટ થઈ ગયું છે. આખા જગતમાં મારી અપકીર્તિ ફેલાઈ ગઈ છે કે કુલવતી સતી થઈને પણ બન્ને કુળને<sup>૭</sup> દુઃખ આપ્યું. જ્ઞાનદાસ કહે છે : હૃદયને દહ કરી રાખ.

કવિઓની પછીની પેઢી મોટે ભાગે નરોત્તમદાસ અને શ્રીનિવાસ આચાર્યની અનુયાયી હતી. નરોત્તમદાસ પોતે સારા કવિ હતા. સંગીતની કીર્તન-ગાનની પદ્ધતિને ધડવાનું અને તેને શિષ્ટરૂપ આપવાનું શ્રેય તેમને છે. નરોત્તમદાસ શ્રીમંત પિતાના એકના એક પુત્ર હતા અને તેમની યુવાનીના આરંભથી જ સાંસારિક જીવન પ્રત્યે વિરક્ત હતા. તક મળતાં જ તેઓ વૃન્દાવન ગયા અને ત્યાં અદ્વૈત આચાર્યના એક શિષ્ય પાસેથી દીક્ષા લીધી. ત્યાં તેમને પહેલીવાર તેમના મત અને પ્રચારના સાથી શ્રીનિવાસ આચાર્ય અને રચામાનંદ દાસ મળ્યા. જે કે નરોત્તમદાસે વૃન્દાવનના વૈષ્ણવ આચાર્યો પાસેથી ઉપદેશ ગ્રહણ કર્યો હતો, તેમ છતાં તેમની વિચારપદ્ધતિ પર તેમનો એટલો પ્રભાવ નહોતો પડ્યો, જેટલો શ્રીનિવાસનો. નરોત્તમદાસમાં બંગાળની અને વૃન્દાવનની વૈષ્ણવ વિચારધારાના ઉપદેશનો સુખદ સમન્વય થયો હતો. તેઓ કાયસ્થ હતા એટલે અદ્વૈતના શિષ્ય લોકનાથ ચક્રવર્તી<sup>૮</sup> સિવાય અન્ય કોઈ પ્રસિદ્ધ પ્રતિષ્ઠિત વ્યક્તિએ તેમને વૈષ્ણવમતમાં દીક્ષા ન આપી. ભક્તિમાર્ગમાં તેમના વૈયક્તિક અભિગમનું રહસ્ય કદાચ અહીં છે. વૃન્દાવનના ગોસ્વામીઓ એકદમ રહસ્યવાદી અભિગમની તરફેણમાં ન હતા. તેને બદલે તેઓ રાધા અને કૃષ્ણની પ્રેમકથાને અલંકાર અને દર્શન શાસ્ત્રને આધારે રૂપકમાં બાંધવા માગતા હતા. તેમને મતે અધ્યાત્મ ભણી ઉન્નુબ વ્યક્તિને માટે માત્ર બે જ માર્ગ છે, જ્ઞાનમૂલક અને દાર્શનિક અથવા સામાન્ય અને કર્મકાંડમૂલક. નરોત્તમદાસે પહેલો માર્ગ ન સ્વીકારતાં બીજો માર્ગ સ્વીકાર્યો. પરંતુ તેમની અંદર રહેલો રહસ્યવાદી અત્યંત પ્રબળ હતો, અને તેને લીધે જ પોતાના બધા પ્રસિદ્ધ સમકાલીનોમાં તેઓ

૬. કપાળ પરનું તિલક.

૭. બન્ને કુળ-પિતાનું અને પતિનું.

એકલા જ વૈષ્ણુવત અને ભક્તિકવિતાને એક નવી પ્રેરણા આપી શક્યા. એ બધામાં સૌથી વધારે યાદ તેમને જ કરવામાં આવે છે.

પછીથી વૈષ્ણુવતની તંત્રશાખાના મહાન ગુરુઓમાં નરોત્તમદાસની ગણતરી થવા લાગી. તેને પરિણામે આ શાખાના અનુયાયીઓ દ્વારા લખવામાં આવેલી નાનીમોટી અનેક રચનાઓનું કર્તૃત્વ તેમના નામે ચઢાવવામાં આવ્યું. ‘પ્રાર્થના-પદાવલી’ અને કેટલાંક પદો ઉપરાંત નરોત્તમદાસની પ્રામાણિક રચનાઓમાં ભક્તિ અને આચાર ઉપરની કેટલીક નાની રચનાઓ છે. તેમાં સૌથી મહત્ત્વની ‘પ્રેમભક્તિચંદ્રિકા’ છે. આજે પણ તેની લોકપ્રિયતા ઓસરી નથી. તેમની કવિતા પર કૃષ્ણદાસના ‘ચૈતન્ય-ચરિતામૃત’નો સ્પષ્ટ પ્રભાવ જોવા મળે છે. ‘પ્રેમભક્તિચંદ્રિકા’નો આદર્શ રામચંદ્ર કવિરાજ રચિત ‘સ્મરણુદર્પણ’ હતો. રામચંદ્ર એક મોટા પંડિત હતા અને એક ભદ્ર પરિવારમાંથી આવતા હતા. તેમના નાના યશોરાજ ખાન તરીકે જાણીતા હતા. તેઓ હુસેન શાહના સલાસદ હતા. રામચંદ્ર પહેલાં શક્તિના ઉાસક હતા, પણ મોટી ઉંમરે તેઓ શ્રીનિવાસ આચાર્યની અસર નીચે આવ્યા અને તેમની પાસેથી વૈષ્ણુવતની દીક્ષા લીધી. હૃદય અને બુદ્ધિના ગુણોને લીધે તેમણે નરોત્તમદાસની મિત્રતા અને આદર બંને જીતી લીધાં. નરોત્તમદાસના રહસ્યવાદે તેમના મિત્રના તંત્રવાદ-માંથી કંઈક પોષણ મેળવ્યું હશે. રામચંદ્રે કેટલાંક પદ લખ્યાં હતા. તેમાં એક ધણું સરસ છે. આ પદમાં રાધાના ગોપન પ્રેમની મર્મ વ્યથા અંકૃત થઈ છે :

કાહારે કહિય મનેર કયા કેગા થાય પરતીત  
હિયાર માઝારે મરમ-વેદના સદાઇ ચમકે ચીત.  
ગુરુજન આગે બસિતે ના પાઇ સદા છલ-છલ આંખિ  
પુલકે આકુલ દિગ નેહારિતે સબ શ્યામમય દેખિ.  
સખિસંગે યદિ જલેરે યાઇ સે કયા કહિલ નય  
યમુનાર જલ મુકલ કવરી ઇથે ફિ પરાણુ રય.  
કુલેર ધરમ રાખિતે નારિનુ કહિલ સગાર આગે  
રામચંદ્ર કહે શ્યામનાગર સદાઇ મરમે જાગે.

( ‘હિસ્ટ્રી ઓફ વજ્રબુદ્ધિ લિટરેચર’ )

—મનની વ્યથા કોને કહું ? કોણ વિશ્વાસ કરશે ? હૃદયમાં મર્મવેદના છે. ચિત્ત સદા ચોંક્યા કરે છે. વડીલો સામે બેસી શકતી નથી.

આખો હંમેશાં આંસુ ભરી રહે છે. જે દિશામાં જોઈ 'હું' તે શ્યામ-મય લાગે છે. સખીની સાથે પાણી ભરવા જઈ 'હું' ત્યારે એવું થાય છે કે તેની વાત કરી શકતી નથી. યમુનાનું પાણી અને મારો ખુદ્દો અખોડો : આવી સ્થિતિમાં પ્રાણુ બચે ? કુલનો ધર્મ હું રાખી શકી નહીં, મેં બધાંની આગળ આ વાત કહી દીધી છે. રામચંદ્ર કહે છે કે શ્યામ નાગર હંમેશાં હૃદયમાં જગતા રહે છે.

રામચંદ્રના નાનાભાઈ ગોવિંદદાસ કવિરાજ વ્રજભુલિ કવિતાના સર્વશ્રેષ્ઠ કવિ હતા. વૈષ્ણવ મતાવલંબી થયા પહેલાં પોતાના ભાઈની જેમ ગોવિંદદાસ પણ શક્તિના ઉપાસક હતા. તેમણે શિવ અને શક્તિની સ્તુતિમાં ગીતો પણ રચ્યાં છે.<sup>૮</sup> પોતાના ભાઈની જેમ તેઓ પણ શ્રીનિવાસના શિષ્ય થઈ ગયા હતા. એક ગંભીર અને લાંબી માંદગીમાંથી સ્વાસ્થ્યલાભ કર્યા પછી ગોવિંદદાસે વૈષ્ણવદીક્ષા લીધી. તે પછી તેમની કવિ-પ્રતિભા ચરમોત્કર્ષે પહોંચી. તેમણે સેંકડો પદો લખ્યાં છે-લગભગ બધાં વ્રજભુલિમાં, ગોવિંદદાસ સંસ્કૃતના સારા વિદ્વાન હતા. તેમણે પોતાના સંસ્કૃત જ્ઞાનનો ઉપયોગ ભાષાકાવ્યના પરિષ્કાર માટે કર્યો. ઝડઝમક અને લય માટે તેમનો કાન અત્યંત સજગ હતો. તેમણે સંસ્કૃત અને પ્રાકૃતની લૌકિક કવિતાના ભાવ અને રીતિ આત્મસાત કરી હતી અને મૈથિલી તથા વ્રજભુલિ કવિતાની અલંકૃત રચનારીતિ પર 'સંપૂર્ણ' અધિકાર મેળવ્યો હતો. તેઓ પોતાના સમયના સૌથી ઉત્તમ વૈષ્ણવકવિ ગણાતા હતા. સમસ્ત વૈષ્ણવોના તે સમયના અગ્રણી છવ ગોસ્વામીએ તેમને 'કવીન્દ્ર' અથવા 'કવિરાજ' પદવીથી વિભૂષિત કર્યા હતા.

ગોવિંદદાસના પદ અવાજ અને અર્થના સામંજસ્યથી અનુપ્રાણિત છે, જો કે તેનાં વૈવિધ્યનો અસાવ છે અને અનુભૂતિના ઊંડાણનો પણ. એક રીતે કહીએ તો ગોવિંદદાસની સફળતાએ વૈષ્ણવ કવિતાને ઝડપથી પતન ભણી દોરી, કેમ કે તેમના પ્રભાવની દિશા હૃદયથી કાનભણી વળી ગઈ. વ્રજભુલિના પરવતી પદરચયિતાઓએ માત્ર તેમનું અનુકરણ કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો.

ગોવિંદદાસની કવિતાના ઉદ્ભવરણુ રૂપે તેમનાં ઉત્તમ પદોમાંથી એક અહીં આપ્યું છે. આંધી અને વરસાદની એક અધારી રાતે રાધા પોતાના

૮. આ પદો અથવા ગીતોમાંથી માત્ર એક બચ્યું છે.



પ્રિયતમની શોધમાં ધરની બહાર સરકી જવાની તૈયારીમાં છે, તેની સખી તેને આ જોખમી અભિસાર કરવાનો નિષેધ કરે છે :

મન્દિર બાહિર કંઠિન કપાટ  
ચલધતે શંકિલ પંકિલ બાટ.  
તહિ અતિ દુરતર બાદલ દોલ  
વારિ કિ બારધ નીલ નિચોલ.  
સુન્દરિ કેછે કરબિ અભિસાર  
હરિરહ માનધ સુરધુની પાર.  
ધન-ધન ઝન-ઝન બજર-નિપાત  
શુનધતે શ્રવણ-મરમ જરિ યાત.  
દશદિશ દામિની-દહન બિથાર  
હેરધતે હચકધ લોચન-તાર.  
ધથે યદિ સુન્દરિ તેજબિ ગોહ  
પ્રેમક લાગિ હપેખબિ દેહ.  
ગોવિંદદાસ કહ ધથે કિ વિચાર  
છૂટલ બાણ કિયે ચતને નિવાર.

(‘પદકલ્પતરુ’)

—ધરની બહાર મજબૂત દરવાજા છે. કાદવવાળા માર્ગે ચાલવું મુશ્કેલ છે. તે ઉપર વળી મેઘગર્જનાઓ થાય છે. શું તારું ભૂરું વસ્ત્ર પાણીને અટકાવી શકશે ? હે સુન્દરી કેવી રીતે અભિસાર કરીશ ? હરિ તો માનસગંગાને પેલે તીર રહે છે. ક્ષણે ક્ષણે કડાકા સાથે વજ્રપાત થાય છે, જે સાંભળતાં જ કાનના પડદા ફાટી જાય છે. દશે દિશામાં વીજળી ચમકી રહી છે. તે જોતાં જ તારી આંખો અંજાઈ જશે. આવામાં, હે સુન્દરી, જો તું ધર છોડીને નીકળીશ તો પ્રેમને માટે શરીરની અવગણના કરી કહેવાશે. ગોવિંદદાસ કહે છે કે આવામાં શું વિચારવાનું ? છૂટેલું તીર શું રોકી શકાય છે ?

ગોવિંદદાસે રાધા અને કૃષ્ણના કેટલાક પ્રેમપ્રસંગો વિષે સંસ્કૃતમાં નાટિકાની રચના કરી હતી. ‘સંગીતમાધવનાટક’ નામની આ નાટિકામાં સ્પષ્ટ-રૂપે તેમનાં સંસ્કૃત ગીત અને ઘણુંખરું વ્રજભુલિ-ગીત પણ છે. આ રચનાની જાણકારી બીજે ક્યાંક લીધેલા એક નાના અવતરણથી મળે છે.

ગોવિંદદાસ નામે એક ખીજ કવિ પણ હતા. તેઓ પણ શ્રીનિવાસના શિષ્ય હતા. આ ખીજ ગોવિંદદાસ બ્રાહ્મણ હતા, જ્યારે પહેલા વૈષ્ણ હતા. બ્રાહ્મણ કવિ ગોવિંદદાસ ચક્રવર્તીએ મોટે ભાગે અંગાળીમાં લખ્યું છે, તેમની ભાષા સહજ, સરલ અને સ્વચ્છ છે. તેમનાં કેટલાંક ગીતોમાં પ્રેમની વ્યથા નિચ્છલરૂપે ધબકે છે.

એવા ધણા કવિઓ છે જેમને નામે એક કે બે જ રચનાઓ મળે છે. પણ તેમાં કેટલીક રચનાઓ અત્યંત સુંદર છે. નીચે આપેલું પદ એક એવી રચના છે. રચનાકારે પોતાનું નામ કવિ વલ્લભ આપ્યું છે, તેમાં પ્રેમાનુભૂતિની તીવ્રતા અને પ્રેમરસની અતૃપ્તિની અનુગૂંજ સંભળાય છે :

સખિ હે કિ પુછસિ અનુભવ મોય  
સોધ પિરીતિ અનુરાગ બખાનિયે  
અનુખન નૂતન હોય.  
જનમ અવધિ હામ ઓ રૂપ નેહારહું  
નયન ના તિરપિત ભેલા  
લાખ લાખ યુગ હિયે હિયે મુખે મુખે  
હૃદય જુડન નાહિ ગેલ.  
વચન-અભિચારસ અનુખન શૂનહું  
શ્રુતિપથે પરસ ના ભેલિ  
કત મધુચામિની રભસે ગોઆયહું  
ના યુગહું કંઈછન કેલિ.  
કત બિદગધ-જન રસ અનુમોદધ  
અનુભવ કાહુ ન પેખિ  
કહ કવિ વલ્લભ હૃદય જુડાઇતે  
મીલયે કાઠિમે એકિ.

( 'પદસ્તપતરુ' )

—હે સખિ મારો અનુભવ શું પૂછે છે ? તે પ્રીતિને અનુરાગ કહે છે જે ક્ષણે ક્ષણે નવી હોય છે. જન્મથી માંડીને મેં તે રૂપ જોયું છે, પણ નયનોને તૃપ્તિ થઈ નથી. લાખ લાખ યુગોથી હૈયે હૈયું, મુખે મુખ રાખ્યું છે, પણ હૃદયને ઠંડક વળી નથી. તેની વાણીના અમૃતને પ્રત્યેક ક્ષણે ગ્રીધ્યું છે, પણ શ્રુતિપથમાં તેનો સ્પર્શ થયો નથી. મેં કેટલીય મધુરજનીઓ હર્ષોન્માદમાં વિતાવી છે, પણ સમજ શકી નથી કે કલિ એટલે શું ? કેટલાય વિદગ્ધ લોકો રસનું

અનુમોદન કરે છે, પણ દોષનેય અનુભવ હોવાનું જોયું નથી. કવિ વલ્લભ કહે છે કે કરોડોમાં કોઈ એકને જ હૃદયની ઠંડક મળે છે.

સોળમી સદીના અનેક કવિઓએ કૃષ્ણકથા પર લાંબા આખ્યાન કાવ્યો રચ્યાં છે. તેમાં કેટલાંક આખ્યાનોમાં પદોને ગૂંથી લેવામાં આવ્યાં છે, તે કેટલાંકમાં પદો છે જ નહીં. આ કવિઓમાં કેટલાક સીધા ચૈતન્યના કે તેમના અનુયાયીઓના શિષ્યો હતા. અનુયાયીઓમાં ગોવિંદ આચાર્ય, રઘુ પંડિત, પરમાનંદ ગુપ્ત અને માધવ આચાર્ય હતા, જ્યારે શિષ્યોમાં કૃષ્ણ 'કવિ શેખર', શ્યામદાસ વગેરે હતા. રઘુ પંડિત વ્યવસાયે 'ભાગવત પુરાણ'ના કથાવાચક હતા એટલે તેઓ ભાગવતઆચાર્ય નામે જાણીતા હતા. તેમની રચના 'કૃષ્ણપ્રેમતરંગિની' અધ્યાય પછી અધ્યાય પ્રમાણે ભાગવતનું જ રૂપાંતર છે. માધવ પંડિતનું 'શ્રીકૃષ્ણમંગલ' આવાં આખ્યાનોમાં સૌથી મોટું છે. તેમાં 'ભાગવત પુરાણ' પ્રમાણે કૃષ્ણ કથા આવે છે. પણ આ વિષય પર લખનારા મોટા ભાગના સમકાલીન કવિઓથી જુદી રીતે તેમણે દાણ લીલા અને નૌકાવિલાસ જેવી શૃંગારિક કથાઓ લોક સાહિત્યમાંથી લઈ પોતાના આખ્યાનમાં ગૂંથી દીધી છે. પરંતુ તે પ્રસંગો આ કથામાં 'બુડુ' ચંડીદાસની રચનામાં જેમ એકરૂપ થઈને આવે છે તેમ આવતા નથી, વિષકંભકની જેમ જુદા તરી આવે છે. કવિ માધવે બડાઈને માત્ર સખીના પાત્ર રૂપે જ નહીં, પરંતુ એક તરુણીની કર્તવ્યપરાયણ અભિભાવિકારૂપે આલેખી છે. માધવની બાની સરળ અને પ્રાસાદિક છે. ભીર્મિતરવ આખ્યાન પરકતાના પ્રમાણમાં જ છે. સમગ્રપણે જોવા જતાં કહી શકાય કે આ કવિતાએ સૈકાઓથી જે લોકપ્રિયતા પ્રાપ્ત કરી છે, તેને તે સર્વથા યોગ્ય છે. અહીં આપેલું પદ માધવ આચાર્યની વર્ણન કલાનું ઉદાહરણ છે.

રાધા અને તેની સખીઓ પોતાની વસ્તુઓ વેચવા મથુરા જઈ રહી છે. તેઓ જમના કિનારે પહોંચે છે, ત્યાં હોડી હાંકનાર માછીડો બનીને તેમની છેડતી કરે છે, રાહ જોતા કૃષ્ણ. કૃષ્ણ રાધાને કહે છે :

આમાર સુન્દર નાય      યે આસિયા દેઇ પાય  
હાસિયા ગણ્યે બેલ પણ.

એ તોર નિતમ્બ કુચ      અતિ ગુરુતર ઉચ  
એક નાયે ભરા દરા જન.

ગોચાલિનિ બુઝિલ      તુમિ ગડ ઢાટ  
દાન કુરાઇયા ચાપ ઝાટ.

લાખેર પશરા તોર નાયે પાર હમે મોર  
ઘઠાતે પાઇખ આમિ કી.

ખુઝિયા આપન બલ પાછે ચેન નહે કલ  
એઇ જીવિકાચ આમિ જી.

તુમિ તો યુવતી માઇયા આમિ-હ યુવક નાઇયા  
હાસ-પરિહાસે ગલ દિન.

આ ફૂલે માતુષ ડાકે ખેચા રહે મિછા પાકે  
એત ક્ષણે હઇત ભરા તિન.

ક્ષીર નવનીત દઇ આગુચાન કિછુ ખાઇ  
નૌકા બાહિતે હઉ બલ.

દ્વિજ માધવ કહે રસિક ચાદવ-રાયે  
મિછાઇ કરયે વાફ-છલ.

( 'કૃષ્ણમંગલ' )

-મારી નાવ સુંદર છે, જે એમાં પગ દે તેણે હસીને ચોસઠ કોડી કોડીઓ  
ઝણી આપવી પડશે. તારાં નિતમ્મ અને સ્તન એટલાં ભારે છે કે તું  
એકલી જ દશ યાત્રીઓ બરાબર છે. હે ગોવાલણ, હું જાણું છું કે  
તું બહુ પાકી છે. દાણ ચૂકવીને જલદીથી નાવ પર ચઢી જા. તારો  
લાખોનો માલ મારી નાવવાટે પાર થશે એમાં મને શું મળવાનું ?  
સમજી વિચારીને તું જ ખોલ, પછી પાછળથી ઝગડો ન થાય, કારણ  
કે મારી તો આજ આજીવિકા છે. તું યુવતી છે અને હું યુવાન  
નાવિક છું. હાસ-પરિહાસમાં દિવસ વીતી રહ્યો છે. સામેના કાંઠાવાળા  
લોકો બોલાવે છે. નાવ અહીં નકામી ખોટી થાય છે. આટલા વખતમાં  
તો ત્રણ ફેરા થયા હોત. પહેલાં થોડું દુધ, માખણ, દહીં ખાઈ લઉં,  
જેથી હોડી હંકારવાની શરીરમાં તાકાત આવે. દ્વિજ માધવ કહે છે  
કે રસિક ચાદવરાય નકામું વાફ્છલ કરે છે.

'કવિ શેખર' દેવકીનન્દન સિંહનું તખલ્લુસ હતું. તેમણે સંસ્કૃત અને  
અંગાળી બન્નેમાં લખ્યું છે. તેમની સંસ્કૃત રચનાઓમાં કૃષ્ણકથા પર એક  
મહાકાવ્ય અને એક નાટક છે. અંગાળીમાં આ વિષય પર તેમની રચનાઓમાં  
એક આખ્યાન અને ઘણાં પદો મળી આવે છે. તેમની છેલ્લી કૃતિ 'ગોપાલ  
વિજય'માં 'બુ' ચંડીદાસના કાવ્ય સાથે કેટલીક સમાનતાઓ જોવા મળે છે.

ખાસ તો શૃંગારિક પ્રસંગોમાં. આ શૃંગારિક અને બિનપૌરાણિક કથાઓ માટે ક્ષમાપના કરતાં તેમણે એવું કહ્યું છે કે કૃષ્ણે સ્વપ્નમાં મને આવું કહેવાનો આદેશ આપ્યો હતો.

શ્યામદાસનું ‘ગોવિંદમંગલ’ સોળમી સદીના ઉત્તરાર્ધની રચના છે. આ કવિ શ્યામદાસ પોતે પોતાને ‘દુઃખી’ કહેતા. તેમની કથા કવિ શેખરની રચનાને અનુસરે છે. શૈલી સરલ અને ભાવ વિનમ્ર છે. કથાકંઠ કથાકંઠ ખરી કવિતાની ઝલક મળી જાય છે. આ રચના ધણી લોકપ્રિય રહી છે.

## પ્રકરણ ૧૦

### રાજ્યાશ્રયની પરંપરા

ખરેખરના પુરાવાઓ પ્રમાણે બંગાળમાં સૌથી પહેલાં વ્રજશુદિનાં પદો કે ગીતાની રચના રાજ્યાશ્રય ભોગવતી વ્યક્તિઓની કલમ દ્વારા થઈ છે. આવા કાવ્યોમાં જાણમાં આવેલી સૌથી જૂની રચના ત્રિપુરાના રાજવી ધન્યભાણિકચ (રાજ્યકાળ ૧૪૯૦-૧૫૨૬)ના ‘રાજપંડિત’ની કવિતા છે. તે પછીનું પદ હુસેન શાહના સલાસદ યશોરાજખાનનું છે (આ એ જ શ્રીખંડના દામોદર સેન હોય એમ માનવામાં આવે છે). હુસેનશાહ અને તેમના પુત્રો નસરત અને ગિયાસુદ્દીનનો ઉલ્લેખ તેમના રાજકવિ (કે કવિઓ)નાં પદોમાં મળે છે. તેઓ પોતાની રચનાઓની ‘લખિતા’ (પદને અંતે આવતા કવિનામ)માં કવિ શેખર અને કવિ રંજન એવું નામ લખતા હતા. કૂચ ખિહારના રાજવી નરનારાયણના દરબારમાં શંકરદેવ અને ધીરેશ્વર રાજની પ્રશંસામાં વ્રજશુદી પદોની રચના કરતા હતા. હુસેન શાહના પૌત્ર ફિરુજે પોતાના દરબારી એક આલિણ કવિ શ્રીધરને વિદ્યાસુન્દરની કથા પર કાવ્ય લખવા કહ્યું હતું.

અગાઉ જણાવ્યું છે તેમ બંગાળીમાં ‘મહાભારત’ વિષે સૌથી જૂનાં એ આખ્યાનો હુસેનશાહની નીચેના એ પ્રાન્તીય સુબાઓના આશ્રયમાં લખાયાં હતાં. આ પ્રકારનું ત્રીજું કાવ્ય (શ્રીકર નંદીના કાવ્યની જેમ જ ‘જૈમિનિય સંહિતા’ની અશ્વમેધ-કથાના એક સંક્ષેપ્ત રૂપાંતર રૂપે) હુસેન શાહના એક વહીવટકર્તા અધિકારી રામચંદ્ર ખાને લખ્યું હતું. સંન્યાસગ્રહણ કર્યા પછી જ્યારે ચૈતન્ય પહેલીવાર જગન્નાથપુરી ગયા ત્યારે તે વખતના બંગાળના નીચલા વિસ્તારના લશ્કરી ફોજદાર રામચંદ્ર ખાને બંગાળ ઓડિશાની તોફાની સરહદ ઓળંગવામાં તેમને મદદ કરી હતી. રામચંદ્રનું કાવ્ય ઈ. સ. ૧૫૩૨માં લખાયું હતું. તે એકદમ આખ્યાન કાવ્ય છે. તેમાં અહીં તહીં તાજગી અર્પતા વાસ્તવનો સંસ્પર્શ છે. રામચંદ્રે બંગાળીમાં પૂરા ‘મહાભારત’ની રચના કરી હોય એવું લાગે છે. બંગાળીમાં ‘જૈમિનિય સંહિતા’નું ત્રીજું

રૂપાન્તર ઈ. સ. ૧૫૬૭ની આસપાસ રઘુનાથ નામના એક બ્રાહ્મણે કયું હતું. રામચંદ્રે ઓડિશાના અંતિમ સ્વતંત્ર શાસક મુકુન્દદેવના દરબારમાં પોતાના કાવ્યને પાઠ કર્યો હતો. 'જૈમિનિય સંહિતા'ની અશ્વમેધ કથાની લોકપ્રિયતા સત્તરમી-અઠારમી સદીના આરંભમાં અર્ધસ્વતંત્ર શાસકો અને જમીનદારોના દરબારમાં જળવાઈ રહી હતી. વિષ્ણુપુરમાં મલ્લરાજાઓના આશ્રયમાં અને પૂર્વ, ઉત્તર અને પશ્ચિમ સીમાપ્રાન્તોના સરદારોના આશ્રયમાં અનેક વ્યક્તિઓએ આ વિષય પર રચનાઓ કરી હતી.

સોળમી સદીના અંત સુધીમાં કામતા (કૂચ-બિહાર)ના દરબારમાં એક સાહિત્યિક પરંપરા રચાઈ ગઈ હતી. તેની શરૂઆત વિશ્વસિંહના રાજ્ય-રૌહણ (ઈ. સ. ૧૫૨૨) થી થઈ. તેણે દરબારના વાતાવરણનું પૂરું આર્થિકરણ શરૂ કરી દીધું હતું. તેનો સૌથી મોટો પુત્ર સમરસિંહ પોતાના પિતાના જીવનકાળ દરમ્યાન જ બંગાળી કવિતાનો સંરક્ષક હતો. તેના કહેવાથી દરબારી કવિ પીતામ્બરે ઈ. સ. ૧૫૩૦માં 'માર્ક'ડેયપુરાણ'ની કથાઓને બંગાળીમાં છંદોબદ્ધ કરી. ચૌદ વર્ષ પછી પોતાના 'નલદમયન્તી ચરિત' માટે તેમણે 'મહાભારત'ની કથા લીધી. પીતામ્બરની બીજી એક પ્રસિદ્ધ રચના 'ભાગવતપુરાણ'ની કૃષ્ણ કથાનું રૂપાન્તર છે. વિશ્વસિંહના ઉત્તરાધિકારી તરીકે તેનો પુત્ર નરનારાયણ (રાજ્યકાળ ઈ. સ. ૧૫૫૪-૮૭) આવ્યો. નરનારાયણનો નાનો ભાઈ અને મુખ્ય સેનાપતિ શુકલધ્વજ (મૃ. ઈ. સ. ૧૫૭૧) લગભગ સંયુક્ત રાજ્યકર્તા હતા. અને ભાઈઓ કવિતા અને વિદ્વાનોના ઉદાર આશ્રયદાતા હતા. અસમના નીચલા વિસ્તારમાં જે અસમની માતૃભાષા કવિતાનું પ્રવર્તન કામરૂપ અને કાછાડના દરબારમાં થયું હતું, તે કામતા દરબારના આશ્રયમાં ફાલ્યું ફૂલ્યું.

અસમના નવ્યવૈષ્ણવ મતના આદિગુરુ શંકરદેવે (મૃ. ઈ. સ. ૧૫૬૮) માધવ કંદલીના 'રામાયણ' કાવ્યને (જે કામરૂપ અને કાછાડના વરાહ રાજા મહા-ભાણિકથના આદેશથી રચાયું હતું) 'ઉત્તરકાંડ' જેડીને પૂરું કયું. શંકરદેવના દાદા વરાહ નરેશના અધિકારી હતા. તેમનું આપદાદાનું ગામ બ્રહ્મપુત્રને કાંઠે હતું. શંકરદેવનો અરૂઢ સામાજિક વ્યવહાર અસમની બ્રાહ્મણ રૂઢિવાદિતા માટે અસહ્ય હતો. એટલે તેમને કામતાના રાજા નરનારાયણને ત્યાં આશ્રય લેવો પડ્યો. શંકરદેવની લગભગ બધી જ અસમિયા કૃતિઓની રચના અહીં થઈ. શંકરના પદશિષ્ય માધવદેવે પણ કામતા દરબારની સુરક્ષા અને આશ્રયનો લાભ લીધો. માધવદેવની રચનાઓમાં ભક્તિપરક કવિતાઓ અને પદોનું એક પુસ્તક તથા કૃષ્ણકથા વિષે બે આખ્યાનો છે.

નરનારાયણ અને શુકલધ્વજનો દરબાર આખા દેશમાંથી આવનારા કવિઓ અને પંડિતોનું સંગમ સ્થળ હતો. એક દરબારી કવિ અનિરુદ્ધે કહ્યું છે :

જય નર નારાયણ નૃપતિ પ્રધાન  
યાહાર સમાન રાજ નાહિક ચે આન.  
ધર્મનીતિ પુરાણ ભારત શાસ્ત્ર ચત  
અહોરાત્રિ વિચારત અસિયા સભાત.  
ગૌડે કામરૂપે ચત પહિડત આહિલ  
સખાક આનિયા શાસ્ત્ર દેઓયાન પાતિલ.  
કવિ સકે શાસ્ત્ર અખાનન્ત સદા તાત  
આમાક નિયાય થઇયા-આછંત સભાત.

( 'મહાભારત'-વનપર્વ )

-રાજધિરાજ નરનારાયણનો જય હો, જેમના જેવો ખીજો કાઈ રાજ નથી. ધર્મનીતિ પુરાણ મહાભારત અને જેટલાં શાસ્ત્રો છે તેની સભામાં ખેસીને અહોરાત્ર ચર્ચા કરે છે. ગૌડ અને કામરૂપમાં જેટલા પંડિતો હતા તે બધાને લાવીને તેની શાસ્ત્રસભામાં સ્થાપિત કર્યા છે. ત્યાં કવિ-ગણ હમેશાં શાસ્ત્રોની ચર્ચા કરે છે. મને પણ સ્વીકારીને દરબારના એક ખૂણામાં સ્થાન આપ્યું.

શુકલધ્વજનો રસ ખાસ કરીને કવિતામાં હતો, સંસ્કૃત અને માતૃભાષા બન્નેની. તેમના આદેશથી એક દરબારી કવિ અનિરુદ્ધે (જેમની સરકારી પદવી 'રામ સરસ્વતી' હતી) 'મહાભારત'ના અનેક ખંડોની કથાને અનુવાદમાં જાહેર બદ્ધ કરી, આરંભમાં કવિ અનિરુદ્ધે પોતાના આશ્રયદાતા શુકલધ્વજની પ્રશંસા કરતાં લખે છે :

શુકલધ્વજ અનુજ યાહાર યુવરાજ  
પરમ ગહન અતિ અદ્ભુત કાજ.  
તેહે મોક બુલિલન્ત મહાહર્ષ મને  
ભારત પયાર તુમિ કરિઓ ચતને.  
આમાર ઘટત આછે ભારત પ્રશસ્ત  
નિયોક આપન ગૃહે દિલોહોં સમસ્ત.  
એહા બુલિ રાજ આછે બલધિ જોડાઇ  
પઠાઇલ પુસ્તક આમાસાક ઠાઇ.  
ખાઇખાર સકલ દ્રવ્ય દિલન્ત આપાર  
દાસ દાસી દિલા નામ કરાઇલા આમાર.



એ તે કે તાહાન આજ્ઞા ધરિયા શિરત  
કૃષ્ણેર યુગલ-પદ ધરિ હૃદયત.

બિરચિલો પદ ઇત અતિ અનુપામ  
પરમ સુન્દર વન-પર્વ યાર નામ.

(‘મહાભારત’-વનપર્વ)

—રાગના નાના ભાઈ અને યુવરાજ અત્યંત ઊંડાણવાળા છે; તેઓ અદ્ભુત કાર્યો કરે છે. તેઓએ અત્યંત હર્ષથી મને આજ્ઞા કરી—‘તમે કાળજીથી પયાર છંદમાં ‘ભારત’નું રૂપાન્તર કરો. મારા ધરમાં સમગ્ર ‘ભારત’ છે, તે તમારે ઘેર લઈ જાઓ, હું તે સમગ્રનું દાન કરું છું.’ એમ કહીને રાગએ બળદ-ગાડાં બેડાવીને પુસ્તકોને મારે ત્યાં મોકલ્યાં. અપાર ખાદ્યસામગ્રી આપી. મારે માટે અનેક દાસ-દાસીઓ મોકલ્યાં. મેં તેમની આજ્ઞાને શિરોધાર્ય કરી, અને કૃષ્ણના યુગલપદને હૃદયમાં ધરી અતિ અનુપમ, પરમ સુંદર પદ રચ્યું છે, જે ‘વનપર્વ’ કહેવાય છે.

શુકલધ્વજે લખ્યું છે કે કોઈ પંડિતે તેમને માટે જ્યદેવના ‘ગીતગોવિંદ’ની વિસ્તૃત ટીકા લખી હતી. આ ટીકા અનિરુદ્ધના કાવ્ય ‘જ્યદેવ’ના આધાર હતી, તેમાં ‘ભાગવત’ કથાના સંદર્ભે જ્યદેવના ગીતોના વિષયવસ્તુનું વર્ણન કરવામાં આવ્યું છે.

કામતા (પછીથી બિહાર અને તેનીય પથી કૂચ બિહાર) દરબારે પંડિતો અને કવિઓને આપેલો રાજ્યાશ્રય કદીય પાછો લઈ લીધો નહોતો. નરનારાયણ અને શુકલધ્વજના બધા ઉત્તરાધિકારીઓ મહાકાવ્યો અને પુરાણ કથાઓના ચાહકો હતા. એટલે પછીના સૈકાઓના તેમના દરબારી કવિઓ મુખ્યત્વે આ કથાઓને આખ્યાન છંદોમાં રૂપાન્તરિત કરતા રહ્યા. ‘મહાભારત’ની કથાઓએ એક કુડી કવિઓને વ્યસ્ત રાખ્યા અને ડઝનેક જેટલા કવિઓ રામાયણને ખેડતા રહ્યા. ‘બ્રહ્મવૈવર્ત’, ‘ધર્મ’, ‘માર્કંડેય’, ‘નારદીય’, ‘તૃસિંહ’, ‘પદ્મ’, ‘શિવ’, ‘રકંદ’ અને ‘વિષ્ણુ પુરાણ’ જેવાં પુરાણોએ દરબારના કવિઓનું ‘ધ્યાન આકર્ષિત કર્યું’.

ઉત્તરપૂર્વ અને દક્ષિણપૂર્વ અંગાળના બીજા સરદારો અને શાસકોએ વૈષ્ણવ પૌરાણિક કથાઓનું અંગાળીમાં રૂપાન્તર કરનાર કવિઓને સહાય આપવામાં કામતા દરબારની હરીક્ષાઈ કરી. ત્રિપુરાના ગોવિંદમાણિક્યે પોતાના દરબારી કવિ ‘સિદ્ધાન્ત સરસ્વતી’ને અંગાળી છંદમાં ‘બૃહત્ નારદીય પુરાણ’નો અનુવાદ કરવા માટે નિયુક્ત કર્યા. તેના પરિણામથી તેઓ એટલા પ્રસન્ન

થયા કે પોતાના દરબારના સભાસદોને તથા મુખ્ય પ્રજાજનોને અંગત ઉપયોગ માટે તેની નકલો કરાવવા માટે કહ્યું. દરંગના દુર્લભ નારાયણના એક મંત્રીના પુત્ર હેમ સરસ્વતીએ કેટલીક પૌરાણિક કથાઓનું અંગાળીમાં રૂપાંતર કર્યું. ‘અધ્યાત્મ રામાયણ’ પર આધારિત એક કૃતિના રચયિતા ભવાનીનાથ જગત માણિકચના પગારદાર લેખક હતા. કાવ્યની રચના માટે તેમને દરરોજ દશ મુદ્રા પારિશ્રમિક મળતું હતું.

આ રાજપરિવારોની કેટલીક મહિલાઓએ પણ વિદ્યાને સંરક્ષણ આપ્યું હતું. આવી એક મહિલા હતી કાછાડના તામ્રધ્વજની વિધવા પત્ની ચન્દ્રપ્રભા. તેમના આદેશથી ઈ. સ. ૧૭૩૦માં ભુવનેશ્વરના વાયસ્પતિએ ‘નારદીય’ પુરાણનું ‘નારદીરસામૃત’ નામથી છદોબ્ધ રૂપાંતર કર્યું. તે ઉપરાંત કાછાડના રાજ દરબાર એકદમ વૈષ્ણવ અને એટલે સાહિત્યિક મનોવૃત્તિ ધરાવતો થઈ ગયો હતો. કાછાડના છેલ્લા રાજવી જોવિંદ નારાયણ (રાજ્યકાલ ઈ. સ. ૧૮૧૩-૩૧) પાસે સુગમ વૈષ્ણવ પદોના રચયિતા હતા. આવાં પદોના બે ગ્રંથો તેમને નામે મળી આવે છે.

પરાગલ ખાન અને તેના પુત્ર દ્વારા પ્રવર્તિત ચટગાંવની સાહિત્યિક પરંપરાને એક સૈકાબાદ, જ્યારે તેના પર અંગાળનો સંસ્કૃતિક પ્રભાવ ખૂબ વધી ગયો હતો ત્યારે આરાકાનના દરબારે અપનાવી હતી. આરાકાનના દરબારી કવિઓ, જે બધાય મુસલમાન હતા, તેમની પ્રવૃત્તિઓનું વર્ણન આ પછીના પ્રકરણમાં કરવામાં આવ્યું છે.

દક્ષિણપૂર્વ અંગાળના અર્ધસ્વતંત્ર સરદારોએ, જેઓ મોગલ શાસનની પરિધિની બહાર હતા, તેમણે આપત્તિગ્રસ્ત અંગાળી કવિઓ અને વિદ્વાનોને ઔપચારિક રીતે મદદ કરી હતી. પરંતુ તે બધામાં સૌથી વધારે મહત્વપૂર્ણ એવા વિષ્ણુપુરના મલ્લ રાજવીઓ સિવાય કોઈએ પોતાના દરબારમાં સાહિત્યિક કે પાંડિત્યપૂર્ણ પરંપરાને કાયમ કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો નથી. તે સમયના વિષ્ણુપુરના રાજા વીર-હામ્પીરના હૃદયને જ્યારે શ્રીનિવાસ આચાર્યે જીતી લીધું ત્યારે સંસ્કૃતિએ વૈષ્ણવમતના માધ્યમથી મલ્લ સરદારોની કાયદાકાનૂન વગરની સીમાઓને પહેલી વાર પાર કરી. એક સૈકાથીય ઓછા સમયમાં વૈષ્ણવમતનો જંગલો અને પર્વતોના તે વિશાળ પ્રદેશમાં સર્વત્ર ફેલાવો થયો, જે પ્રદેશમાં હમણાં સુધી અર્ધજંગલી અને માથાભારે લોકો વસતા હતા. વિષ્ણુપુરના દરબારના આતિથ્યનાં દ્વાર સંન્યાસી કે ખીજ બધાં વૈષ્ણવો માટે ખુલ્લાં રહેતાં. સત્તરમી સદીના અંત સુધીમાં તો વિષ્ણુપુરના મલ્લ

દરબારમાં એક સાંસ્કૃતિક પરંપરાનો પૂરેપૂરો વિકાસ થઈ ગયો હતો. દરબારના સ્થપતિઓ દ્વારા ઈંટોના ભવ્ય મંદિરોનું નિર્માણ થયું. ‘કવિ ચંદ્ર’ની સામાન્ય પદવીથી વિભૂષિત દરબારી કવિઓએ અંગાળીમાં ‘રામાયણ’ અને ‘મહાભારત’ની રચના કરી અને કૃષ્ણકથાને પણ વિવિધ પ્રકારના પદો-ગીતો અને આખ્યાનના છંદોમાં કથી.

તેની પરાકાષ્ઠા ગોપાલસિંહના રાજ્યકાલ (ઈ. સ. ૧૭૧૨-૪૮)માં આવી. તે ચુસ્ત વૈષ્ણવ હતો અને તે પોતાના પ્રમજનોને પણ એવા ચુસ્ત વૈષ્ણવ થવાની અપેક્ષા રાખતો હતો. તેણે પોતાની પ્રમજને નિયમિત રૂપે દરરોજ સંધ્યાવેળાએ ઈશ્વરનું નામ લેવાની ફરજ પાડી. આ કામમાં જે કોઈની ભૂલ પકડાતી તો તેને ભારે દંડ આપવામાં આવતો. તેના રાજ્યમાં એવો પણ કાયદો હતો કે એકાદશી (જેને વૈષ્ણવો પવિત્ર માને છે)ને દિવસે ખિમાર, ધવડાવતી માતાઓ અને બાળકો સિવાય દિવસે કોઈ ભોજન કરી શકે નહીં. એટલું જ નહીં રામની ઘોડાર અને ગોશાળામાં પણ ચારો નીરવામાં આવતો નહીં. ગોપાલસિંહની દાનવૃત્તિથી દરેક જન લાભાન્વિત થતો હતો. તેનાં લેખકોએ તેનાં પ્રશસ્તિગાન કર્યાં છે. તેના એક સલાકવિએ તેના માટે એક ‘કૃષ્ણમંગલ’ કાવ્ય લખ્યું. દરબારના એક મુખ્ય કવિ (કવિચંદ્ર) શંકર ચક્રવર્તી પુષ્કળ માત્રામાં લખતા હતા. વિષ્ણુપુરની રાણીઓ અને રાજકુમારીઓની પૂર્વ ભારતમાં તેમના રાજ્યમાં સૌથી વધારે ને ભણેલીગણેલી મહિલાઓમાં ગણતરી થતી.

ધલભુમના અનન્તધવલના આદેશથી કેટલાક પાડોશી સરદારો અને જમીનદારોએ મલ્લ દરબારનાં સાહિત્યિક સંરક્ષણ સાથે હરીફાઈ કરી. તેના સલાકવિ જગન્નાથ સેને અઢારમી સદીના આરંભની આસપાસ ‘હિતોપદેશ’નો અંગાળીમાં અનુવાદ કર્યો હતો.

ઉત્તર અંગાળનો સૌથી પહેલો જમીનદાર, જે અંગાળી કાવ્યના આશ્રય-દાતાના રૂપમાં પ્રકટ થયો, તે હતો સાન્તાલ (પવન)નો રામકૃષ્ણ. તેનો ઉત્કર્ષ સત્તરમી સદીની અંતિમ પા સદીમાં થયો. નિત્યાનંદ આચાર્ય તેના આશ્રિત હતા. તેમણે ‘અહ્મુત રામાયણ’ના આધાર પણ એક રામાયણની રચના કરી છે. તેઓ અહ્મુતચાર્ય નામે ઓળખાતા. નિત્યાનંદનું કાવ્ય ઉત્તર અંગાળમાં અત્યંત લોકપ્રિય હતું અને તેના કાવ્યના અનેક અંશોનો કૃતિવાસના કાવ્યના પ્રચલિત પાઠમાં સમાવેશ થઈ ગયો છે.

રામકૃષ્ણના એક બીજા આશ્રિત કવિ હતા કૃષ્ણચવનદાસ. તેમણે ‘ચંડીમંગલ’ કાવ્ય રચ્યું છે.

## પ્રકરણ ૧૧

### ચંડીમંગલ અને મનસામંગલ

વૈષ્ણવ કવિતાને આદ્ય કરતાં સોળમી સદીની સૌથી મહત્વપૂર્ણ રચના મુકુન્દરામ ચક્રવર્તીનું ‘ચંડીમંગલ’ છે. આવાં કાવ્યોના સૌથી જૂના કવિના રૂપમાં માણિકદત્તનું નામ પ્રસિદ્ધ છે. મુકુન્દરામના ચંડીમંગલની કેટલીક પ્રતોમાં એવો ઉલ્લેખ મળે છે કે તે રચના માણિકદત્તના ‘દ્વાડા’ પર આધારિત છે. પરંતુ અઢારમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં ઉત્તર બંગાળમાંથી માણિકદત્તને નામે જે હસ્તપ્રત મળી છે, તે એ રચના નથી લાગતી જેણે મુકુન્દરામને પ્રેરણા આપી હતી. કેટલીક પરવર્તીકાલની લાક્ષણિકતાઓ ઉપરાંત તેમાં ચૈતન્ય અને તેમના સંપ્રદાયના સ્પષ્ટ ઉલ્લેખો છે, તેમ છતાં એ કાવ્યમાં સ્પષ્ટપણે પ્રાચીન હોય તેવી સામગ્રી છે.

આ ‘ચંડીમંગલ’નો લેખક ‘ચંડીમંગલ’ પરંપરાનો પેણો પ્રાચીન માણિકદત્ત નહીં હોય. જે ‘મૂળ’ માણિકદત્તે દક્ષિણ-પશ્ચિમ બંગાળ (અથવા કલિંગ)ને ચંડીનાં ધાર્મિક પદોનો પરિચય કરાવ્યો હતો. તેની કથા આપણા માણિકદત્તના કાવ્યમાં આ પ્રમાણે છે :

ચંડીએ જ્યારે અસૂરો પર હુત મેળવી ત્યારે દેવેએ તેના પ્રભુત્વનો સ્વીકાર કરી લીધો. થોડા સમય પછી દેવીને ઇચ્છા થઈ કે પુરુષોએ મૃત્યુ અને ગીતના ઉત્સવ દ્વારા તેની ભક્તિ કરવી જોઈએ. નારદે દેવીને પોતાના અનુષ્ઠાનની વિધિ માણિકદત્તને કહેવા કહ્યું. માણિકદત્ત વિરૂપ, બહેરા મૂંગા હતા. આ માણિકદત્ત જ્યારે ભરનિદ્રામાં હતા. ત્યારે દેવી એક અત્યંત ઘરડી સ્ત્રીના છૂપા વેશમાં તેમની પાસે ગઈ. દેવીએ તેને પ્રચલિત કર્મકાંડને સૂચવ્યું કરવાનો અને પદ્યમાં તેની કથા લખવાનો આદેશ આપ્યો. દેવીએ એવી ખાતરી આપી કે માણિકદત્તના બંને પુત્રો રઘુ અને રાઘવ તેના સર્વોત્તમ મદદકર્તા બની રહેશે. તે પછી સૂતેલા માણિકદત્ત ઉપર દેવીએ પોતાનો હાથ

ફેરવ્યો અને તેની વિરૂપતા ચાલી ગઈ. તેના ઓશિકે કર્મકાંડની પોથી મૂકીને દેવી અલોપ થઈ ગઈ. સવારે જાગતાં માણિકદત્તે પોતે પોતાને એક નવા મનુષ્યના રૂપે જોયો. ચંડીએ કર્મકાંડની જે પોથી તેમને આપી હતી, તે સંસ્કૃતમાં હતી. પોતે સંસ્કૃત નહીં જાણતો હોવાથી તેણે પોતાના મિત્ર શ્રીકાન્ત પંડિતની મદદ લીધી. પંડિતે તેને સંસ્કૃત પદ્ય સમજાવ્યું, અને માણિકદત્તે તેને અંગાળી કવિતામાં ઢાળ્યું. કાવ્ય લગભગ ત્રણસો પદ્યબંધો (નાચાડી)માં પૂરું થયું. તે પછી જનસમાજમાં તેનું પઠન-પાઠન અને ગાન કરવા માટે તેણે એક મંડળી રચી. માણિકદત્ત પોતે જ એક મુખ્ય ‘ગાયક’ હતા. તેના પુત્ર રઘુ અને રાધવ સહાયક ગાયક (‘પાલી’) તરીકે કામ કરતા હતા, અને શ્રીકાન્ત પંડિત મૃદંગ બજાવતા હતા. આ મંડળી કલિંગ પહોંચી. ત્યાં તેમણે બારણે બારણે તેનું ગાન અને પાઠ કર્યો. જોતજોતામાં તે બહુ લોકપ્રિય બની ગયું. કલિંગના રાજાની જાણમાં આવ્યું કે ગીત અને નૃત્ય દ્વારા ઉપાસનાની એક નવી રીતિ તેના પ્રજાજનોને તેમની ફરજમાંથી વિચ્છૂત કરતી હતી. માણિકદત્તને તેમની આ વિશિષ્ટ પ્રવૃત્તિ અંગે જવાબ આપવા બોલાવી મંગાવ્યા. તેણે પોતાની વાત રાજાને કહી પણ રાજાએ એ વાત માનવાનો ઈન્કાર કર્યો, કેમકે દેવી તેના જેવી હુદ્ર વ્યક્તિ પર કેવી રીતે કૃપા કરે! માણિકદત્તને ગુનેગાર સમજીને તેને બંદી બનાવ્યો. રાત્રે નિદ્રાધીન રાજાની સમક્ષ દેવી પ્રગટ થઈ અને અત્યંત ઉગ્ર રૂપમાં તેણે રાજાને સવારે જ કવિને મુક્ત કરવાનો આદેશ આપ્યો. આ પ્રસંગ પછી રાજા માણિકદત્તનો પરમ ભક્ત બની ગયો.

કથા એકદમ કલ્પનાશ્રિત છે, પરંતુ તેમાં કોઈ પુરાણકથાનું તત્ત્વ રહ્યું હશે. એવું લાગે છે કે માણિક બ્રાહ્મણ નહોતો (જેમ આવી કવિતાના કોઈપણ પરવર્તી કવિ નહોતા) અને આ સંપ્રદાય કાં તો કલિંગમાં ઉદ્ભવ પામ્યો અથવા કલિંગને માર્ગે આવ્યો હશે.

‘દ્વિજ’ માધવે ‘ચંડીમંગલ’ની રચના ધણુખરું ઈ. સ. ૧૫૭૯માં કરી. તે વખતે, કવિ અનુસાર, મહાભારતના નાયક અર્જુનના અવતારના રૂપમાં અકબર અંગાળનો શાસક હતો. (અંગાળી સાહિત્યમાં મોગલશાસકનો આ સૌ પ્રથમ ઉલ્લેખ છે.) કવિએ કહ્યું છે કે પોતે હુગલીને કાંઠે વસેલા સતગાંવનો રહેવાસી હતો, પણ આ કથનની પ્રામાણિકતા વિષે સંદેહ છે.

કાવ્યની પ્રાપ્ત બધી હસ્તપ્રતો ( જેમાં સૌથી જૂનીનો સમય ઈ. સ. ૧૭૫૯ છે ) સુદૂર પૂર્વ બંગાળની મુખ્યત્વે ચટ્ટોગ્રામની છે; તેમાં એક પણ પશ્ચિમ બંગાળની નથી. તેનું માત્ર એક સમાધાન શોધી શકાય તેમ છે. તે એ કે કવિ અને તેનું કુટુંબ પૂર્વ બંગાળમાં જઈને વસ્યું હતું અને કાવ્યની રચના પણ ત્યાં જ થઈ હતી. એટલે પશ્ચિમ બંગાળમાં તેના જાણીતા થવાની કોઈ સંભાવના નહોતી.

માધવની રચના પ્રમાણમાં નાની છે. શિવ અને સતીની શરૂઆતની કથા, શિવનું પાર્વતી સાથેનું લગ્ન અને તેમના ગૃહસ્થજીવનની વાત અહીં નથી. તેને બદલે એક અત્યંત ટૂંકા પ્રસંગ રૂપે મંગલ નામના અસુર પર દેવીના વિજયની કથા વર્ણવાઈ છે, જેમાંથી દેવીનું નામ મંગલચંડી<sup>૧</sup> પડ્યાનું જાણી શકાય છે. ધનપતિની વાત કરતાં કાલકેતુની વાત ટૂંકાણમાં છે. કાવ્યની પટભૂમિ સાંકડી હોવાથી ચરિત્રોના વિકાસને માટે ઓછો અવકાશ હતો.

ગંગા અને તેના પૃથ્વી પર થયેલા અવતરણ વિશેની કથા વિષે એક આખ્યાન-નામે ‘ગંગામંગલ’ની રચના થઈ છે. આ પણ માધવ નામના એક બ્રાહ્મણ કવિની કૃતિ છે. આ કવિ ચૈતન્ય મતાવલંબી હોય એવું જણાય છે. ‘ગંગામંગલ’ અને ચંડીમંગલની પુષ્પિકાઓ પર ‘દ્વિજ’ માધવના હસ્તાક્ષર છે, વળી બન્ને રચના એક સરખી પણ છે, તેમ છતાં બંનેનો લેખક એક જ માનવાને કોઈ ખાસ કારણો નથી.

‘કવિકંકણ’ મુકુન્દરામ ચક્રવર્તીની રચના ‘ચંડીમંગલ’ પોતાની પૂર્વવર્તી ( જે કોઈ રહી હોય તો ) રચનાઓ પર છવાઈ ગઈ, અને પછી થનારા આવા કોઈ ગંભીર પ્રયત્નનાં દાર પણ તેણે બંધ કરી દીધાં. સારો એવો વિસ્તાર ધરાવતી આ રચના સ્વરૂપે પણ પ્રતિનિધિત્વ કરનારી છે. તેણે એક આદર્શનું કામ પૂરું પાડ્યું. પશ્ચિમ બંગાળમાં ‘મંગલકાવ્ય’ના બધા રચયિતાઓએ તેનું અનુસરણ કર્યું. મુકુન્દરામે પોતાના કાવ્યના મુખ્યબંધમાં પોતાની આત્મકથા સંક્ષેપમાં આપી છે. તેનાથી પશ્ચિમ બંગાળના આખ્યાન કવિઓમાં એક પદ્ધતિનો આરંભ થયો. તેમાં ‘સ્વપ્નમાં આવવાને’ બદલે દેવતા પ્રત્યક્ષ પ્રકટ થઈને કવિતા અને ગાન દ્વારા પોતાના અનુષ્ઠાનની આરા કરવા લાગ્યા.

૧. નામથી સૂચિત થાય છે, તેમ ચંડી મૂળે એક કૂર દેવી છે. તેની દયાદષ્ટિ શાન્તિ અને સમૃદ્ધિ લાવે છે અને તે રૂપે તે મંગલચંડી બને છે.

મુકુન્દરામ પશ્ચિમ અંગાળના દામુન્યા ( હવે વર્ધમાન જિલ્લાના દક્ષિણ ખૂણે આવેલું )ના એક બ્રાહ્મણ કુટુંબમાં જન્મ્યા હતા. આપદાદા તરફથી મળેલી કેટલાક એકર જમીનની પેદાશ પર આ કુટુંબનું ગુજરાન ચાલતું હતું. સ્પષ્ટ છે કે આ જમીન એક શિવમંદિર સાથે જોડાયેલી હતી. રાજકીય દૃષ્ટિએ કટોકટી જેવો કાળ હતો. શેરશાહની શસ્ત્રશક્તિ સામે પશ્ચિમ અંગાળમાં પડાણો હથિયાર હેઠાં મૂકવામાં હતા. પશ્ચિમ અંગાળની ગ્રામીણ અર્થવ્યવસ્થા એકદમ ખોરવાઈ ગઈ હતી. જૂના પડાણ અને હિંદુ જમીનદારોની સંપત્તિ છીનવી લઈને અફઘાન સરદારોમાં વહેંચવામાં આવતી હતી. જે ખેડૂતો સામિતીના રૂપે દસ્તાવેજો ના આપી શક્યા તેઓ એકદમ જૂમિહીન થઈ ગયા. મોગલ કારભારમાં મહેસૂલી અધિકારીઓ પ્રાન્તની બહારથી આવ્યા. તેમને અહીંની પરિસ્થિતિની કોઈ જાણકારી નહોતી. વળી અહીંના અભાગી લોકો માટે તેમના મનમાં કોઈ સહાનુભૂતિ પણ નહોતી. નવા શાસકો નવા જમીનદારો લાવ્યા. તેઓ અને તેટલી જમીન હડપ કરવામાં કે અને તેટલો વેરો વસૂલ કરવામાં માનતા હતા. મુકુન્દરામ આવા અભાગી માણસોમાંના એક હતા. જે થોડા એકર જમીન આપદાદાના વારસામાં મળી હતી અને જે સાતસાત પેઢીઓથી તેમના પરિવારની જરૂરિયાતો માટે પૂરતી હતી. તે જમીન એક હિંદુ જમીનદારનાં ખેડૂત હોવાને કારણે જપ્ત કરી લેવામાં આવી, કેમકે જમીનદાર હુસેનશાહના પરિવારને વફાદાર હતો. અને એટલે હવે અવસાને પાત્ર હતો. આવી તકલીફ માત્ર મુકુન્દરામને જ ભોગવવી પડી હતી એવું નથી. આ વ્યથાનું, જેમાં બધા લોકો સમભાગી હતા, કવિએ લાગણીસભર વર્ણન કર્યું છે :

ધન્ય રાત્ર-માનસિંહ વિષ્ણુપદે લોલ ભૂંગ

ગોડ અંગ ઉત્કલ સમીપે

અધર્મી રાત્ર કાલે પ્રત્નર પાપેર ફલે

ખિલાત પાય મામૂદ સરિકે.

ઉજર હેલ રાયનદા વેપારી-ક્ષત્રિય ખેદા

બ્રાહ્મણ વૈષ્ણવે હૈલ અરિ

માપે કાણે દિયા દડા પનર કાઠાય કુડા

નાહિ શુને પ્રત્નર ગોહારિ.

સરખેલ હંધલ કાલ ખિલ ભૂમિ લિખે નાલ

ખિનિ ઉપકારે લય ધ્રુતિ.

પોતદાર હધલ યમ ટાકા અઢાઇ આના કમ  
પાઈ લલ્ય લય દિન પ્રતિ.  
મિથ્યા એ જગાતિ ભંડ પર દ્રવ્ય કરે દંડ  
ડાકા દેધ દિવસ દુપરે.  
વિષમ રાજ્યેર લોક પરદ્રવ્યે ખાધતે જોંક  
દેખિતે દેખિતે વિત્ત હરે.  
ડિહિદાર આયુધ ખોજ કડિ દિલે નાહિ રાજ  
ધાન્ય ગોરુ કેહ નાહિ કિને.  
પ્રભુ ગોપીનાથ નન્દી વિપાકે હધલા બન્દી  
હેતુ કિછુ નાહિ પરિત્રાણે.  
જનદાર પ્રતિ નાછે પ્રભ પલાય પાછે  
દુઆર ચાપિયા દેધ યાના.  
પ્રભ ધાન્યે વિકલિત ખેચે ધર-કુડા નિત્ય  
ટાકાકેર પ્રવ્ય દશ આના.

(‘ચંડીમંગલ’)

-વિષ્ણુના ચરણકમલોના ચંચલ ભ્રમર રૂપી રાજ માનસિંહ ધન્ય છે, જે હવે ગૌડ અને ઝોડિશાની નજીક છે. અધર્મી રાજના વખતમાં પ્રજાનાં પાપોનાં ફળ રૂપે મહમૂદ શરીફને જાગીર મળી હતી રાયબદા વજીર બન્યો હતો તે વેપારી, ક્ષત્રિય, બ્રાહ્મણ, વૈષ્ણવ બધાંનો શત્રુ બન્યો હતો જમીન ત્રાંસી માપીને પંદર ગૂંઠામાં વીધો પૂરી કરી દેતો. પ્રજાની રાવ ફરિયાદ સાંભળતો નહોતો. તલાટી કાળ બની ગયો હતો અને પડતર જમીનને ફગદુપ કરીને નામે ચઢાવી દેતો. કોઈ પણ પ્રકારની મદદ કર્યા વિના તે હફતા લેતો. ખજાનચી યમ બની ગયો હતો. દરેક રૂપિયે અઢી આના કાપી લેતો. એક રૂપિયા પર દરરોજ એક પાઈ વ્યાજ લેતો. જકાત વસૂલ કરનાર અપ્રામાણિક અને ઠગ હતા, તે ખીજ લોકોની વસ્તુઓ માટે અન્ય પર દંડ ઠોકી દેતા હતા; તેઓ ધોળે દિવસે લૂંટફાટ ચલાવતા. ખીજ અમલદારો આ બધા કરતાંય દુષ્ટ હતા. જનતાનું લોહી ચૂસવામાં જળાથી કમ નહોતા. જોતજોતામાં તે લોકોનું ધન હરી જતા, સ્થાનિક અમલદાર એકદમ નક્કામો હતો. પૈસા આપતાં મજૂર મળતા નહોતા. ન તો કોઈ ડાંગર ખરીદતું હતું કે ન ઢોરઢાંખર. મારા સ્વામી ગોપીનાથ નંદી દુર્ભાગ્યે જોલ ભોગવી રહ્યા હતા. તેમની મુક્તિનો કોઈ માર્ગ નહોતો. દરેક દરવાજે એક



ચોકીદાર પહેરો ભરતો હતો જેથી કોઈ ગુનેગાર ભાગી ન જાય. કોઈઓ ખાલી થઈ જતાં લોકો પોતાનાં ઓગર અને સરસામાન વેચી દેતા. રૂપિયાની કિંમત દશ આના થઈ ગઈ હતી.

પોતાના પાડોશી મિત્રોની સલાહથી પોતાની પત્ની, નાના પુત્ર અને એક નાના ભાઈ (અને કદાચ પરિવારનાં એક મિત્ર) સાથે અફઘાન રાજ્યની બહાર દક્ષિણમાં પોતાનું ભાગ્ય અજમાવવા માટે કવિ મુકુન્દે આપદાદાનું ઘર છોડ્યું. ઘરથી થોડા દૂર ગયા હશે ત્યાં એક ઠગનો શિકાર બન્યા અને પોતાની પાસે જે થોડી ઘણી પણ મૂડી હતી તે પણ ગઈ. એ વિસ્તારના એક ઉદાર માણસે તેમની આગતાસ્વાગત, કરી અને આફત તત્કાલ પૂરતી તો ટળી. મુકુન્દરામે પણ પેલા લૂટારા અને પેલા ઉદાર સદ્ગૃહસ્થ બન્નેનો નામોદ્દેખ કર્યો છે. ત્રણ દિવસ ત્યાં રોકાયા પછી કવિ અને તેમનું કુટુંબ દક્ષિણ-પશ્ચિમ માર્ગે ગયું. અનેક નદીઓ પસાર કરીને, લાંબો માર્ગ કાપીને, મન અને શરીરથી થાકી એકદમ લોથપોથ થઈ એક સવારે એક ગામની ભાગોળે પહોંચ્યા. દિવસ ઘણો ગરમ હતો. એક સુકાતા તળાવને જાણે કાંઠે આછા છાંયડામાં કેટલોક સમય બેઠા. કવિએ રોજની જેમ તેલની માલિશ કર્યા વિના સ્નાન કર્યું, અને પોતાની સાથે લીધેલા ગૃહદેવતા ગોપાલની દરરોજની જેમ પૂજા કરી. પણ માત્ર ખીચેલાં કમળ અને તેના એક મૂળિયા સિવાય દેવતાને ધરાવવા કંઈ મળ્યું નહીં. પેટ ભરવા માત્ર તળાવનું પાણી હતું. ખાળક ભાત માટે રડતું હતું. મુકુન્દરામ એક ખૂણામાં ઝોકાં ખાતા હતા. તેમને સ્વપ્ન આવ્યું કે તેમની મા તેમની પાસે આવી છે અને તેમનું માથું પોતાના ખોળામાં લીધું છે. તે પછી તેમણે ચંડીનું રૂપ લીધું અને તેને આશીર્વાદ આપીને ગાન દ્વારા પોતાની આરાધના કરવાને કહ્યું. આ સુખદ સ્વપ્નથી કવિને પ્રેતસાહન મળ્યું. આ ઘટના શક વર્ષ ૧૪૬૬ (ઈ. સ. ૧૫૪૪)ની છે. ડેરો ઉપાડી તેઓ શિલાઈ નદી પાર કરી આરડા (ઘાટા, મેદિનીપુરમાં ચંદ્રકોણા અને ખિરપાઈની વચ્ચે) આવ્યા. ત્યાં તેમની યાત્રાનો અંત આવ્યો. મુકુન્દરામ ત્યાંના એક સ્થાનિક બ્રાહ્મણ સરદાર ઔકુડા રાયની પાસે પહોંચ્યા. તેણે તરત જ આપતિગ્રસ્ત પરિવારને મદદ કરી. તેણે મુકુન્દરામને પોતાના યુવાન પુત્રના શિક્ષક અને સાથીદાર તરીકે રોકી લીધા.

ગોઠવાયેલા જીવનની નિશ્ચિતતાએ કવિએ સ્વપ્નમાં દેવીને આપેલા વચન પ્રત્યે વિસ્મરણશીલ બનાવી દીધા, જે કે તેમનો મિત્ર તેમને વારેવારે

યાદ અપાવતો હતો. છેવટે કુટુંબમાં બનેલા માઠા પ્રસંગે કવિને પોતાની બેદરકારીમાંથી નિઃશ્ચય કર્યા. કાવ્ય પૂરું કરવામાં પછી કવિએ બહુ સમય લીધો નહીં. આ પ્રસંગ બાંકુડાના પુત્ર અને ઉત્તરાધિકારી રઘુનાથ રાયના રાજ્યકાળ (ઈ. સ. ૧૫૭૩-૧૬૦૩)માં બન્યો. ઓડિશા પર માનસિંહની ચઢાઈના ઉલ્લેખથી રચનાની સમાપ્તિનો સમય ઈ. સ. ૧૫૮૬ નક્કી થાય છે. રઘુનાથની આજ્ઞાથી ચંડીમંગલનું ગાન થયું. રઘુનાથ કાવ્ય અને તેની રજૂઆતથી પ્રસન્ન થયો. કાવ્યનો જાહેર ગાનપઠનનો પહેલો કાર્યક્રમ કામેશ્વરના મંદિરમાં થયો. તેનો મુખ્ય ગાયક પ્રસાદ હતો. જૂની પરંપરાગત પ્રથા પ્રમાણે રઘુનાથે કવિને એક જોડી કંકણ<sup>૧</sup>, બીજાં આભૂષણ અને પાગડી સાથે વસ્ત્ર અને સવારી માટે ઘોડો ભેટ આપ્યો. ગાયક અને તેની મંડળીને પણ યથાયોગ્ય પુરસ્કાર મળ્યો.

મુકુન્દરામનું કાવ્ય ત્રણ ખંડોમાં વિભાજિત છે. પહેલો ખંડ સ્વતંત્ર કવિતા તરીકે આવે છે. તેમાં શિવ, તેમની પહેલી પત્ની સતી અને બીજી પત્ની પાર્વતી (ગૌરી, દુર્ગા કે ચંડી)ની પૌરાણિક કથાનું વર્ણન છે. કાવ્યની ઘણી બધી સામગ્રી રથાનિક લોકસાહિત્યમાંથી લેવામાં આવી છે, જેમકે—શિવ અને પાર્વતીનો લગ્નોત્સવ, શિવનું પોતાના સસરાના કુટુંબ સાથે પડી રહેવું, અને આ દેવયુગલનું હાડમારીભયું<sup>૨</sup> દુઃખદ જીવન. એવો સંભવ છે કે આ ભાગની રચના એક સ્વતંત્ર ‘શિવાયન’ કવિતા રૂપે કવિના ગૃહત્યાગ પૂર્વે થઈ હશે. ત્યારે કવિ દરરોજ ગ્રામદેવતાની પૂજા કરતા હતા. શિવકથાના વર્ણનમાં આ વિષયના કવિ રામેશ્વર ભટ્ટાચાર્ય અને ભારતચંદ્ર રાય (અદારમી સદી) જેવા પરવર્તી લેખકોએ મુકુન્દરામનું ઘણું બધું અનુસરણ કર્યું છે, પણ તેઓ મુકુન્દરામને આખી શંકયા નથી. કાવ્યનો બીજો ખંડ ‘આક્ષટિ’ (વ્યાધ) ખંડ છે અને ત્રીજો ‘વણિકખંડ’ છે. આ બંને ખંડ ‘ચંડીમંગલ’ના મુખ્ય ખંડ છે.

મુકુન્દરામ મનુષ્યો અને તેમના વર્તનના ચતુર દષ્ટા હતા. તેમના દીર્ઘ કાવ્યમાં મનુષ્યસમાજ તેની શક્તિઓ અને મર્યાદાઓ સાથે, વિવિધ રૂપમાં સાદ્યંત ચિત્રિત થયો છે. કવિએ જીવનમાં ઠીક ઠીક વેઠયું હતું અને તેથી જીવન પ્રત્યેની કડવાશ, જે તેમની કવિતામાં છે તેને ન્યાય ઠેરવી શકાય તેમ છે. આ કડવાશ કયાંક આમતેમ કેટલીક પંક્તિઓમાં અભિવ્યક્ત થઈ છે,

૧. એટલે ‘કવિ કંકણ’નું બિરુદ.

પણ તે તેમની પટભૂમિને વિકૃત કરતી નથી. વૈયક્તિક પાત્રો તેમ જ સમાજવૃંદ ગાઠ રેખાઓથી અને તે સાથે સમજદારી અને સહાનુભૂતિથી અંકિત છે.

કાલક્રેતુ અરણ્યનાં પ્રાણીઓને આડેધડ મારી નાખતો હતો. બિચારાં પ્રાણીઓ કથું કરી શકતાં નહીં. આખરે તેઓ રડતાં રડતાં સંરક્ષિકા દેવી ચંડીની પાસે આવ્યાં. દેવીની સામે પોતાનાં દુઃખ રોતાં પ્રાણીઓને મુકુન્દરામે એવી રીતે રજૂ કર્યાં છે, જાણે તેઓ વૈચિત્ર્યો અને વ્યક્તિત્વો-વાળાં ન હોય ! અહીં ચોક્કસપણે કવિને પોતાનું જૂનું ઘર છોડ્યા પહેલાંના ચિંતાગ્રસ્ત દિવસો સ્મૃતિમાં હશે :

કાંદે સિંહ આદિ પશુ આસિ સ્મરિયા અલથા  
અપરાધ વિના માતા દૂર કેલે દયા.  
ભાલે ટીકા દિયા માતા કરિ મૃગરાજ  
કરિખ તોમાર સેવા રાજ્યે નાહિ કાજ.  
પ્રાણેર દોસર ભાઇ ગેલ પરલોક...  
ઉઠ ચારા ખાઇ પશુ ભતિતે ભાલુક  
નિયોગી ચોધુરી નહિ ના કરિ તાલુક.  
સાત પુત્ર માર્છલ વીર ઔઘિ જલ-પાશે  
સર્વશે મજિલું માતા તોમાર હાવ્યાસે...  
માયુ મધલ પુત્ર મધલ દુધ નાતિ પૌષે.  
ધૂલાય ધૂસર હૈયા કાંદયે હસ્તિની  
મિછા વર દિયા માતા વધ કેલે કેનિ.  
સ્થામલ સુન્દર પુત્ર કમલલોચન  
ભુડુ કામધનુ રૂપ મદનગંજન.  
કાનન કરયે આલો કપાલેર ચાંદે...  
બડનામ બડ ગ્રામ બડ કલેવર  
લુકાઇતે નાહિ ઠાઈ વીરેર ગોચર.  
કિ કરિખ કોથા થાખ કોથા ગેલે તરિ  
આપનાર દન્ત દુટા આપનાર અરિ.  
હેકચિ કરિયા કાંદે સળડુ શશારુ  
દુઃખ ના ધુચિલ મોર સેરિ કલ્પતરુ.  
ગાઠેર ભીતર થાકિ લુકિ ભાલે જાનિ  
કિ કરિ ઉપાય વીર ગાઠે ઢાલે પાનિ.  
ચારિ પુત્ર મૈલ મોર આર દુટિ જિ  
માયુ મૈલ ભુડા કાલે જ્યા કાજ કિ.

( 'ચંડીમંગલ' )

—અભયાનું સ્મરણ કરીને સિંહ આવી રોતાં રોતાં બોલ્યો : હે મા, તેં મારા કોઈ ગુના વિના જ દયા પાછી લીધી છે. કપાળે તિલક ચોઠીને તેં જ મને મૃગરાજ બનાવ્યો હતો. તમારી સેવા કરીશ. મારે હવે રાજ્ય જોઈતું નથી. મારો પ્રાણપ્રિય ભાઈ પરલોક વિધારી ગયો છે. રીંછણે કહ્યું : હું ઉધઈ અને ચારો ખાઉં છું. પશુ જાતિમાં રીંછ છું. હું નિયોગીય નથી અને ચૌધરીય નથી. મારી પાસે કોઈ તાલુકો નથી. સાત વીર પુત્રોને જાળપાશમાં બાંધીને મારી નાખવામાં આવ્યા છે. મા, તારા રાજ્યમાં મારો આખો વંશ ઉજ્જડ થઈ ગયો. પતિ મરી ગયો, પુત્રો મરી ગયા, બે પૌત્રોને ઉછેરવાના છે.

ધૂળમાં ધૂસર બનીને હાથણી રહે છે : મા, મિથ્યા વરદાન આપીને વધ શા માટે કર્યો? મારો પુત્ર શ્યામલ સુન્દર કમલોત્પન્ન હતો. તેની ભરમ કામદેવના ધનુષ જેવી હતી, રૂપ કામદેવનો ગર્વખંડન કરનારું હતું. તેના કપાળના ચંદ્રથી જંગલમાં અજવાળું કરતો હતો... અમારું નામ મોટું છે, ગામ મોટું છે, શરીર મોટું છે, પણ વીર (કાલકેતુ)ની નજરથી બચી શકાય એવું કોઈ ઠામઠોકણું નથી. શું કરીએ? ક્યાં જઈએ? ક્યાં જવાથી ઉગારો થશે? અમારા પોતાના દાંત જ અમારા શત્રુ થઈ ગયા છે.

હિંબકાં ભરતું ભરતું સસલી રહે છે : કલ્પતરુની સેવા કરવા છતાં અમારું દુઃખ દૂર થયું નથી. અમે લોકો ખાડામાં રહીએ છીએ. સંતાવાનું બરાબર જાણીએ છીએ, પણ શું કરીએ? વીર (કાલકેતુ) ખાડાઓમાં પાણી રહે છે. મારા ચાર દીકરાઓ અને બે દીકરીઓ મરી ગઈ, ઘડપણમાં પતિ ગયો, હવે જીવીને શું કામ છે?

કાવ્યના વિષયનું મૂળ પૌરાણિક છે અને સ્વરૂપ ધાર્મિક છે. તેમ છતાં, મુકુન્દરામ તેમાં પશ્ચિમ બંગાળના સમસામયિક જીવન અને વાતાવરણને વણી લઈ શક્યા છે. બાળકના જન્મોત્સવથી શરૂ કરીને જુદી જુદી જાતિ અને ધર્મના લોકોના નગર-નિવાસ સુધીના બંગાળના જીવનને મુકુન્દરામે યથાર્થભાવે વર્ણવ્યું છે. તેમનાં વર્ણનોની વચ્ચે વિનોદનો પ્રવાહ સતત વહેતો હોય છે, પરિણામે આ દીર્ઘકાવ્ય નીરસ અને કંટાળાજનક બનતું નથી. કવિ એક નિષ્ઠાવાન બ્રાહ્મણ હતો. મુસલમાન માટે પક્ષપાત બતાવવાનું કોઈ કારણ નહોતું. પણ કાલકેતુએ વસાવેલી નવી રાજધાનીમાં મુસલમાન રહેવાસીઓના વર્ણનમાં પક્ષપાત નહીં તો, ઓછામાં ઓછી તેમના

વિષેની જાડી જાણકારી, સમજદારી અને સહાનુભૂતિ તો પ્રકટ થાય છે જ. પઠાણોનાં તો કવિએ વખાણ કર્યાં છે :

બડઇ દાનિરામન્દ કાહારે ના કરે છન્દ  
પ્રાણુ ગેલે રાજ નાહિ છાડિ

ધરયે કમ્પોજવેશ માથે નહિ રાખે કેશ  
બુક આચ્છાદિયા રાખે દાડિ.

ના છાડે આપન પથે દશ રેખા દુપિ માથે  
ઇન્નર પરયે દઢ દડિ

ચાર દેખે ખાલિ માથા તા સને ના કહે કથા  
સારિયા ચેલાર મારે આડિ.

—તેઓ અત્યંત ઉદાર છે, તેઓ કોઈને હેરાન નથી કરતા. મોતની પીડા સહીને પણ તેઓ ઉપવાસ (રોજ) છોડતા નથી. તેઓ પઠાણી પોશાક પહેરે છે. માથે કેશ રાખતા નથી. છાતીને ઢાંકતી દાઢી રાખે છે. તેઓ પોતાનો માર્ગ છોડતા નથી. માથે દશ રેખાવાળી ટોપી પહેરે છે. મજબૂત દોરડી (નાડી) સાથેની ઈન્નર પહેરે છે. ઉઘાડા માથાવાળા સાથે તેઓ વાત નથી કરતા, તેવાને જવાબમાં તેઓ માથા પર લાઠી મારે છે.

મુખ્ય પાત્રો થોડાં છે, પણ ગૌણપાત્રોમાં જે વૈયક્તિકતા હંમેશાં મળે છે, તેવી તેમનામાં જોવા મળતી નથી. મુખ્ય પાત્રોને પરંપરાગત રીતે રજૂ કરવાં જરૂરી હોવાથી કવિને તેમાં ફેરફાર કરવાને બહુ ઓછો અવકાશ હતો. પરંતુ ગૌણ પાત્રોમાં રહેલા વૈશિષ્ટ્યને તે એક બે પંક્તિમાં અત્યંત નિપુણતાથી પ્રકટ કરે છે, અને એ રીતે ધૂંધળા રેખાઓ સ્પષ્ટ પાત્રોમાં અદલાઈ જાય છે. કાવ્યમાં મુરારી શીલ નામના એક સોનીનું પાત્ર છે. તે કાલકેતુને ત્યાં સુધી ઘરમાં નથી મળતો જ્યાં સુધી એને લાગે છે કે તે એણે વેચેલા માંસના પૈસાની ઉધરાણી કરવા આવ્યો છે. પણ જેવી એને ખબર પડે છે કે કાલકેતુ એક રત્ન વેચવા આવ્યો છે કે તરત જ પ્રસન્ન થિતે તે બહાર આવે છે. ઘરની નોકરડી દુર્ગલા ખરીદેલી ચીજોનો હિસાબ આપવામાં મોડું કરે છે. આ તો મુકુન્દરામની સ્વાભાવિક અને નિપુણ કલમના કેટલાંક તેજસ્વી ચમકારા છે. ભાંડુ દત્ત કળનું મુકુન્દરામે જે વર્ણન કર્યું છે, તે ભારતીય સાહિત્યમાં અમર રહેશે.

કેટલાક વૈષ્ણવ કવિઓનો અપવાદ બાદ કરતાં મુકુન્દરામ માત્ર પોતાની સદીનો જ નહીં, સમગ્ર મધ્યકાળનો સર્વશ્રેષ્ઠ કવિ હતો. તેનામાં બહુમતા અને વિજ્ઞાનસંસ્કૃતિમતાનાં દર્શન યાય છે, તેણે પોતાના જ્ઞાનનો વિવેકપુરઃસર ઉપયોગ કર્યો છે. જ્ઞાનને તેણે કદપના અને શૈલી પર સવાર થવા દીધું નથી. તેને લીધે તેનું કાવ્ય તેના સમય અને સ્થળની પારિવારિક સામાજિક, આર્થિક તથા સાંસ્કૃતિક જીવનનાં સુંદર ચિત્રોની વીથિકા રજૂ કરે છે. તેમાં વિદ્વતાનો આડંબર નથી; વળી મુખરપણાનો તથા અભદ્રતાનો પણ પરિહાર છે. કાવ્યબાની પરિષ્કૃત છે અને શબ્દભંડોળ સમૃદ્ધ છે. ઉપયોગમાં ચલણી બની ગયેલા વિદેશી શબ્દોનો કવિને પરહેજ નથી.

મુકુન્દરામનું ચંડીમંગલ આખ્યાન કાવ્ય છે. તેનું સૂર અને તાલમાં ગાન થતું હતું. તેનો તે ઉદ્દેશ્ય પણ હતો. તેમાં વણી લેવામાં આવેલાં ગીતો જૂજ છે. એવા એક ગીતનું સુંદર ઉદાહરણ નીચેનું હાલરકું છે :

આરે બાછા આય બાછા આય  
કિ લાગિયા કાંદે બાછા કિ ધન ચાય.

આનિબ તુલિયા ગજન-કુલ  
એકેક કુલેર લક્ષેક મૂલ  
સે કુલ ગાંથિયા પરાબ હાર  
સોના-બાછા મોર ના કાંદે આર.

ગજન-મંડલે પાતિબ ફાંદે  
બાંધિયા દિબ તોરે શરદે ચાંદ.  
કપાલે દિબ તોરે સે ચાંદ-ફાટા  
કાલિ ગડાઇયા દિબ સોનાર ભાટા.

ખાઓયાબ ક્ષીર-ખંડ માખાબ ચુયા  
કપૂર પાકા પાન સરસ ગુયા.  
રથ ગજ ઘોડા ચૌતુક દિયા  
રાબર દુધ કન્યા કરાબ બિયા.

શ્રીમન્ત ચાપિબે સોનાર નાય  
કસ્તૂરી કુંકુમ ચન્દન ગાય,  
ખાટિ નિદ્રા ચાબે ચામર-ખાય  
અરબિકા-મંગલ મુકુન્દ ગાય.

(‘ચંડીમંગલ’)

-ઓરે મારા બાળુડા આવ, બાળુડા આવ. શાને કાળે રડે છે બાળુડા, તારે શું જોઈએ ? તારે માટે આકાશફૂલ લાવીશ. એક એક ફૂલની કિંમત લાખ લાખ રૂપિયા, એ ફૂલનો હાર ગૂંથીને તને પહેરાવીશ. મારા વહાલા બાળુડા હવે રડ નહીં. આકાશ મંડળમાં જળ પાથરીશ. તારે માટે શરદપૂનમના ચંદ્રને પકડીશ. તારા કપાળે એ ચંદ્રનું તિલક લગાવીશ. કાલે જ તારે માટે સોનાનો દડો ધડાવી દઈશ. તને ખાવાને મલાઈ મેવા આપીશ. તારે દેહે. ચંદન લગાડીશ તને કપૂરી પાન અને સરસ સોપારી આપીશ. રાગની બે કન્યાઓ સાથે તારું લગ્ન કરાવીશ અને દહેજમાં રથ, હાથી, ઘોડા, આપીશ. કર્તુરી કુંકુમ એને ચંદનનો શરીર લેપ કરીને મારો શ્રીમંત સોનાવાડીમાં વિહાર કરશે. ચામરના પવનમાં તે ઊંધશે. મુકુન્દરામ પોતાના 'અભિષેક-મંગલ'માં<sup>૧</sup> આ પ્રમાણે ગાય છે.

સત્તરમી અને અઠારમી સદીઓમાં કેટલાંક 'ચંડીમંગલ' કાવ્યો લખાયાં હતાં. પરંતુ 'મંગલ' કાવ્યનો 'આદર્શ' અનેલી મુકુન્દરામની રચનાની સાર્વ-જનિક અને અભિભૂત કરી નાખનારી લોકપ્રિયતાની સરખામણીમાં તે રચનાઓનું ખાસ મહત્ત્વ નથી. મનસાની કથા પર લખાયેલાં કાવ્યોમાં માત્ર એકને વિશે જ ખાતરીપૂર્વક કહી શકાય એમ છે કે તે સોળમી સદીમાં લખાયું હતું, તે છે નારાયણદેવનું 'મનસામંગલ'. કવિ ઉત્તરપૂર્વ અંગાળનો નિવાસી હતો, પણ તેના વડવા પશ્ચિમ અંગાળ (રાઠ) પ્રદેશમાંથી આવી અહીં બ્રહ્મપુત્રને કાંઠે વસ્યા હતા. જેણે ઉત્તરપૂર્વ અંગાળને મનસાની કથાનો પરિચય આપ્યો, કદાચ આ એ જ પરિવાર છે. નારાયણદેવના કાવ્યનો વ્યાપક પ્રચાર થયો અને પૂર્વ તથા ઉત્તરપૂર્વ અંગાળના જે જે પરવર્તી લેખકોએ એ વિશે લખ્યું છે તે બધા તેમના ઋણી છે. આ કાવ્યની જે હસ્તપ્રતો મળે છે તે અઠારમી સદીથી જૂની નથી, અને તે બધી કેટલાક પરવર્તી લેખકોની રચનાઓ સાથે અને 'મનસામંગલ'ના ગાયકોએ ખનાવેલી નકલોની સાથે સેળભેળ થઈ ગઈ છે. નારાયણદેવના કાવ્યની શરૂઆતમાં શિવપાર્વતીની કથા છે અને તે આ કાવ્યની આગવી વિશેષતા છે.

૧. શબ્દિક અર્થમાં 'દેવી મા'નું કાવ્ય. 'ચંડીમંગલ'નું તે બીજું નામ છે. કાવ્યનું ખરું નામ 'અભયમંગલ' (અભયદાત્રી દેવીનું પવિત્ર કાવ્ય) છે.

નારાયણે પોતાના નામની સાથે ધણું ખડું 'સુકવિ' વિશેષણ ચોંટ્યું છે. તે કારણે તેનું નામ સુકવિ-નારાયણ પડી ગયું. અને પછીથી તેમના કાવ્યનું સુકવિ-નારાયણી. પછી એ નામ 'સુકન્નાનિ'<sup>૨</sup> રૂપે આવ્યું; અને હવે અસમના પશ્ચિમ જિલ્લાઓમાં તે કાવ્ય એ જ નામે પ્રસિદ્ધ છે.

કામરૂપ (પશ્ચિમ અસમ)માંથી 'મનસામંગલ' કાવ્યની બે ખંડિત હસ્તપ્રતો હમણાં મળી આવી છે. તેમના કવિ મનકર અને દુર્ગાવર કદાચ સત્તરમી સદી કે તેનીય પહેલાં થઈ ગયા હશે. નારાયણદેવના કાવ્ય સાથે તેમની રચનાઓનું થોડું સામ્ય જોવા મળે છે. પશ્ચિમ અસમમાં નારાયણદેવના કાવ્યને લોકપ્રિયતા મળી હોય એમ લાગે છે.

૨. 'સુકવિ નારાયણી' પરથી, તેનો અર્થ છે 'સુકવિ નારાયણનું કાવ્ય'.



## પ્રકરણ ૧૨ સત્તરમો સૈકો

સોળમા સૈકાના છેલ્લા વર્ષોમાં અંગાળ એક સ્વાધીન મૂલક રહ્યો નહીં. આ પ્રદેશનો કારભાર અહીંના લોકોના હાથમાં હવે નહોતો. પ્રાન્તના સુબેદારો અને ટોચના અધિકારો પણ હવે દિલ્હી અને આગ્રાથી આવવા માંડ્યા. જમીનદારો અને સામન્તોનો એક નવો વર્ગ અસ્તિત્વમાં આવ્યો. તેની નજર હંમેશાં મોગલ દરબારની કૃપાદષ્ટિ લણી રહેતી.

સત્તરમા સૈકાના સાહિત્યની સૌથી ધ્યાનમાં આવનારી લાક્ષણિકતા 'વૈષ્ણવ પદ્યો'નું લગભગ યાંત્રિક ઉત્પાદન અને પુનરુત્પાદન તથા 'મંગલ' કાવ્યોની તીરસ પુનરાવૃત્તિ હતી. તેમાં કોઈ પ્રકારની નવીનતા કે કોઈ જાતની તાજગી નહોતી. નવી પ્રવૃત્તિમાં સૌથી વધારે મહત્ત્વપૂર્ણ હતી. પ્રેમકથામય પદ્ય આખ્યાયિકાઓનો અવિર્ભાવ. તેમાં ધર્મની વાત નહોતી આવતી અને તે ગાનને બદલે પઠન માટે લખવામાં આવતી હતી. (જેકે તે 'પાંચાલી' કે 'મંગલ' નથી.) તેમનો મૂળ આધાર હિન્દી અને ફારસી રચનાઓ હતી. આ જાતની કવિતા સુદૂર ઉત્તરપૂર્વ અંગાળના મુસલમાન કવિઓ દ્વારા જ લખાતી હતી. એક ગૂઢ ત્રુટક સૂત્રાત્મક ગદ્ય શૈલી વૈષ્ણવ રહસ્યવાદીઓના ગુપ્ત સમ્પ્રદાયે નવદીક્ષિતોને પોતાનો ધર્મોપદેશ આપવા અપનાવી હતી. પણ આ પોથીઓને સાહિત્ય સાથે કોઈ લેવાદેવા નથી. કેટલાક રોમન કેથોલિક મિશનરીઓએ તથા પોર્ટુગીઝ પાદરીઓએ અને ધર્માન્તર કરેલા અંગાળીઓએ આ પદ્યોનું અનુસરણ કર્યું. તેમના પ્રયત્નો મોટા પાયા પર હોવા છતાં તે નિષ્ફળ ગયા.

સદીની સૌથી પ્રસિદ્ધ સાહિત્યિક રચના કાશીરામ દેવ (અથવા દાસ)ને નામે મળતું 'મહાભારત' છે. તે 'પાંડવવિજય' પણ કહેવાય છે તેની મહત્તાનું કારણ તેની સાહિત્યિક ગુણવત્તા કરતાં સંયોગો પર આધારિત છે. કૃત્તિવાસના 'રામાયણ' પછી બીજું સ્થાન આ 'મહાભારત'નું આવે છે. અંગાળીની

સૌથી લોકપ્રિય રચનાઓમાં કાશીરામના ગ્રંથની ગણતરી થાય છે. આખી રચના આમ તો કાશીરામને નામે ચાલે છે, પણ ખરેખર તો તે એક સંગ્રહ છે. કાશીરામે માત્ર તેના પહેલા ચાર પર્વોની રચના કરી હતી. પછીના બે ત્રણ પર્વ કાશીરામના<sup>૧</sup> એક ભત્રીજા નન્દરામે લખ્યાં હતાં. બાકી પર્વોમાંથી કેટલાંક નિત્યાનંદ ધોષની રચનાઓમાંથી લેવામાં આવ્યાં છે (તેમણે સત્તરમા સૈકાના અંત પહેલાં ક્યારેક લઘુ ‘મહાભારત’ લખ્યું હતું.) અને કેટલાંક બીજી કૃતિઓમાંથી. કાશીરામે પોતાના અપૂર્ણ કાવ્યની રચના સૈકાના પહેલા દશકામાં ક્યારેક કરી હતી. તે દક્ષિણપશ્ચિમ અંગાળના વતની હતા, પણ તેમનું કુટુંબ હુગલીને પશ્ચિમ કાંઠેના ઉત્તર રાઢમાંથી આવ્યું હતું.

ત્રણ ભાઈઓમાં કાશીરામ વચેટ હતા. મોટો ભાઈ શ્રીકૃષ્ણકિંકર વૈષ્ણવ થઈને સંન્યાસી થઈ ગયો હતો. તેની ખ્યાતિ કૃષ્ણકથા પર એક આખ્યાન લખવા માટે છે. નાના ભાઈ ગદાધરે જ્યારે પુરીના આરાધ્ય દેવતા જગન્નાથની મહાત્મ્ય કથા ‘જગન્નાથમંગલ’ (સંક્ષેપમાં ‘જગત-મંગલ’) લખી, ત્યારે તે ઓડિશાના કટક શહેરમાં રહેતો હતો. આ કાવ્ય અનેક પુરાણો પર આધારિત છે. ઈ. સ. ૧૬૪૩માં તે પૂરું થયું હતું. આ પ્રકારનાં કાવ્યો લખનારાઓમાં ચન્દ્રચૂડ આદિત્ય (ઈ. સ. ૧૬૭૬), દ્વિજ મુકુન્દ (અઢારમા સૈકાનો આરંભ) અને વિશ્વંભર દાસ (લગભગ અઢારમો સૈકો) છે.

વૃન્દાવનના ગોસ્વામીઓની સંસ્કૃત રચનાઓના અંગાળી પદ્યરૂપ અનુવાદ કે સંક્ષેપ થયા. આ રીતના લેખકોમાં યદુનંદન દાસ સૌથી વધારે સફળ થયા. તેઓ શ્રીનિવાસ આચાર્યની સૌથી મોટી પુત્રી હેમલતાના અનુયાયી હતા. ‘પુરાણો’નાં અંગાળીમાં રૂપાંતર પણ ખૂબ શીઘ્રતાથી લોકપ્રિય થતાં જતાં હતાં, તેમાંય ખાસ કરીને પૂર્વોત્તર અને દક્ષિણ-પશ્ચિમ સરહદોના સામંતી સરદારોના દરબારોમાં. ‘માર્ક’ડેયપુરાણને આધારે થયેલ ‘ચંડીકથા’નાં રૂપાંતર ઉત્તર અને પૂર્વોત્તર અંગાળમાં વિશેષ પ્રચલિત હતાં. ‘ભાગવત’ના અર્ધા ડઝન કરતાં વધારે લેખકોએ અનુવાદ કર્યા હતા.

કૃષ્ણકથા પર લખાયેલાં અગણિત આખ્યાનોમાંથી માત્ર એક જ ઉલ્લેખયોગ્ય છે. તેના રચયિતા ભવાનંદ તે રચનાને ‘હરિવંશ’ કહે છે.

૧ કાશીરામના તરતના ઉત્તરાધિકાર માટે બીજા દાવાદાર છે.

તેઓ સિલહટના વતની હતા. આ રચનામાં પ્રણયકથાનો શૃંગારરસ ઠીક ઠીક પ્રમાણમાં છે, એટલે બહુ ચંડીદાસની રચના સાથે તેનો સંબંધ જોડવામાં આવે છે. ભવાનંદની કવિતાની વિશેષતા તેમાં અનેક સ્થળે રહેલા ભિર્મિતત્વમાં છે. જ્યાં આ ભિર્મિતત્વ છે ત્યાં કવિતાની સુંદર પંક્તિઓ મળી આવે છે. ધણુખરુ કવિ સદીના પૂર્વાર્ધમાં થયા હશે. આ કવિતાની લોકપ્રિયતા, ખાસ કરીને સિલહટ અને તેની આસપાસના વિસ્તારમાં હજી હમણાં સુધી હતી.

વૈષ્ણવ કવિઓએ પદોની રચના અત્યંત ઉત્સાહથી ચાલુ રાખી હતી, પછી ભલે તેમાં આવશ્યક કલાત્મકતા ન હોય. સારા કવિઓ પણ ગોત્રિંદરાજ કવિરાજની પદાવલીનું અનુકરણ કરીને ધ્વનિમાધુર્ય સિદ્ધ કરવાનો પ્રયત્ન કરતા હતા. આ પદાવલીનો પ્રભાવ શ્રોતાઓ ઉપર કીર્તનની નવી શૈલીની લયાત્મકતાથી વધારે પડતો હતો. વૈષ્ણવ પદકર્તાઓમાં કેટલાક મુસલમાનો પણ હતા. તેમાં અગ્રણી હતા સૈયદ મર્તુજ અને નાસિર મામુદ. લાગે છે કે બંનેએ વૈષ્ણવ ધર્મ અપનાવ્યો હતો.

વૈષ્ણવ પદોના સંગ્રહ કરવાની શરૂઆત રૂપ ગૌસ્વામીના રસશાસ્ત્રના સિદ્ધાન્તોનાં ઉદાહરણ બેગા કરવા માટે જ થઈ. આવા પ્રકારની રચનાઓમાં સૌથી જૂની ‘રાધાકૃષ્ણરસકલ્પવલ્લી’-સંક્ષેપમાં ‘રસકલ્પવલ્લી’ છે. તેના સંગ્રાહક રામગોપાલ દાસ (જે ધણુખરુ પોતાને ગોપાલ દાસ કહેવડાવતા) પોતે પદોના રચયિતા હતા.

મનસાનાં આખ્યાન પર રચિત સૌથી ઉત્તમ કાવ્ય (પશ્ચિમ બંગાળમાં સૌથી લોકપ્રિય) કેતકાદાસનું ‘મનસામંગલ’ છે. તે સત્તરમી સદીના મધ્ય ભાગમાં લખાયું હતું. મુકુન્દરામ ચક્રવર્તીનો દાખલો અનુસરીને કેતકાદાસ (જે પોતાને ક્ષેમાનંદ પણ કહેતા હતા) પોતાના કાવ્યની શરૂઆત આત્મ-કથાત્મક વૃત્તાંતથી કરે છે. સંક્ષેપમાં તે આ પ્રમાણે છે :

-કવિના પિતા શંકરમંડલ સ્થાનિક જમીનદારની ચાકરીમાં હતા. જ્યારે ત્રણ પુત્રોને મૂકીને જમીનદાર મૃત્યુ પામ્યો ત્યારે જંગીરના વ્યવસ્થાપકની ખફા મરણ શંકર પર ઊતરી. તેમને પોતાના કુટુંબકબીલા સાથે પોતાનું આપદાદાનું ઘર છોડવું પડ્યું. તેઓ ખીજ ગામમાં ગયા. ત્યાં એક ખીજ જમીનદારને ત્યાં નોકરી શરૂ કરી. એક દિવસે બપોરે માએ કેતકાદાસ અને તેનાં નાના ભાઈ અભિરામને ગામની

બહાર બેબિયા ખેતરમાંથી ઘાસ લાવવા કહ્યું. ખેતરમાં જતાં જતાં છોકરાઓને તળાવમાં માછલી પકડતા બીજા છોકરાઓ સાથે ઝગડો થયો. કેતકાદાસે તેમની બધી માછલીઓ છીનવી લીધી અને પોતાના ભાઈને આપી તેને ઘેર પાછો મોકલી દીધો. જ્યારે પોતે ખેતર પર પહોંચ્યા ત્યારે ત્યાં કોઈ નહોતું. સૂરજ આથમવામાં હતો. તેણે ઘાસ કાપવાનું શરૂ કર્યું ન કર્યું તેટલામાં આંધી આવી. એકાએક તેણે પોતાની સામે એક સ્ત્રી જોઈ, જાતે તે મોચણુ જેવી લાગતી હતી. સ્ત્રીએ તેની સાથે વાત કરી અને તેને એક કપડું વેચવાની દરખાસ્ત મૂકી. કપડું તેણે પોતાના પાલવમાંથી કાઢ્યું હતું. વિસ્મયવિમુગ્ધ તરુણ પોતાનું મોં ખોલે તે પહેલાં તો તેણે કપડું ફરી પોતાના પાલવમાં સંતાડી દીધું. એ વખતે કેતકાદાસને એક પગે એકદમ તીવ્ર વેદના ઉપડી. તેમને થયું કે કદાચ કોઈ કાડી કરડી હશે. તેણે નીચે જોયું પછી તેણે ઉપર જોયું તો પેલી સ્ત્રી ત્યાં ન હતી. તે પછી તેણે જે દ્રશ્ય જોયું તેનાથી તો તે સ્તબ્ધ અને આતંકિત બની ગયો. સામે સાક્ષાત્ દેવી જોવાં હતાં. (દેવીના આ રૂપનું કવિએ વર્ણન કર્યું નથી, કારણ કે તેને તેની ના પાડવામાં આવી હતી) તેમના દેહ પર અનેક સાપ સરકી રહ્યા હતા. મનસાદેવી પોતે આ રૂપમાં કેતકાદાસ આગળ પ્રકટ થયાં. અંતર્ધાન થયા પહેલાં દેવીએ પોતાનું મંગલ રચવાનો અને બધે ફરી ફરીને તે ગાવાનો આદેશ આપ્યો. કવિને મતે ‘મનસામંગલ’ની રચના પછવાડે આ કારણ હતું.

કેતકાદાસનું કાવ્ય પશ્ચિમ બંગાળમાં પ્રચલિત કથા પદ્ધતિને એકદમ નજીકથી અનુસરે છે. કવિની વર્ણનરીતિ સરળ અને અલ્પ કે સસ્તી બન્યા વિના જનમાનસને સ્પર્શ કરનારી છે. પાત્રનિરૂપણ માટે બહુ ઓછો અવકાશ હોવા છતાં કેતકાદાસે તેમાં પોતાના કૌશલનો પરિચય આપ્યો છે.

‘ક્ષેમાનંદ’ તખ્તલુસને ઉપયોગ પશ્ચિમ બંગાળમાં ‘મનસામંગલ’ના કેટલાક બીજા કવિઓએ પણ કર્યો છે. તેમાંથી માત્ર એક ક્ષેમાનંદ નામે પ્રસિદ્ધ થયો છે. આ વર્ગની રચનાઓમાં તેનું કાવ્ય પ્રમાણમાં સૌથી નાનું છે. પણ જે બંને હસ્તપ્રતો છે તે નાગરી લિપિમાં છે અને માનભૂમમાંથી મળી આવી છે. કાવ્યની રચનારીતિ સીધી અને સરળ છે. આંદ સોદાગરનું પાત્રાંકન સ્પષ્ટતાથી આવેખ્યું છે. અદારમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં આ કાવ્ય રચાયું હોય એમ લાગે છે.

વિષ્ણુ પાલ પશ્ચિમઉત્તર અંગાળનો નિવાસી હતો. તેણે પોતાનું 'મનસામંગલ' તે પ્રદેશની બોલીમાં લખ્યું છે, અલગત આ વાત અરેબર તો ત્યારે જ સિદ્ધ કહેવાય જ્યારે પ્રાપ્ત હસ્તપ્રત મૂળને વક્ષાદાર હોય. આ કવિતામાં કેટલીક જૂની લાક્ષણિકતાઓ જોવા મળે છે, જે વિપ્રદાસ સિવાય બીજો મળતી નથી. વિષ્ણુ પાલનો સમય સત્તરમી સદીના મધ્ય પહેલાં નહીં હોય.

'ધર્મમંગલ' કાવ્યો માત્ર રાઢ (જેની ઉત્તરમાં અને પૂર્વમાં ગંગા છે તે પશ્ચિમ અંગાળનો વિસ્તાર)માં લખાયા છે. કવિઓની સંખ્યા લગભગ બે ડઝન છે. (તેમાં બધા બ્રાહ્મણ નહોતા, કેટલાક કાયસ્થ હતા. કેવર્ત, શુડિ, વૈદ્ય અને વાણિયા જેવી જાતિઓમાંથી પણ ઓછામાં ઓછા એક એક કવિ હતા.) આ કવિઓમાંથી કોઈનો ય સમય ખાતરીપૂર્વક સોળમી સદી કે તેની પહેલાંનો માની શકાય તેમ નથી.

સન-તારીખના નિર્દેશ પ્રમાણે જોવા જઈએ તો રૂપરામ ચક્રવર્તીનું 'ધર્મમંગલ' સૌથી જૂનામાં જૂનું ધર્મમંગલ છે. કવિ દક્ષિણપશ્ચિમ અંગાળનો નિવાસી હતો. તેનું ગામ શ્રીરામપુર દામુન્યાની વાયવ્યમાં લગભગ છ માઈલ દૂર વસેલું હતું. પોતાના પ્રસિદ્ધ પૂરોગામીઓના પગલે ચાલીને રૂપરામે પણ પોતાના કાવ્યની શરૂઆત આત્મકથનાત્મક વૃત્તાન્તથી કરી છે. પણ આ કવિ તો તેમનાથીય આગળ નીકળી ગયા છે. પોતાના પૂરોગામીઓની જેમ રૂપરામને પણ પોતાના આપદાદાનું ગામ છોડવું પડ્યું હતું, પણ એકદમ જુદા જ કારણથી અને તેઓ ગયા પણ ઊલટી દિશામાં—દામોદર નદીની પેલે પાર ઉત્તર ભણી. રૂપરામે જે અંગત અહેવાલ આપ્યો છે તેનું બહુ જાંચું સાહિત્યિક મૂલ્ય છે. તે સત્તરમા સૈકાની મધ્યમાં દક્ષિણ-પશ્ચિમ અંગાળના નિમ્ન મધ્ય વર્ગના જીવનની કંઈક ઝાંખી કરાવે છે.

શ્રીરામ ચક્રવર્તી અને દમયંતીના ત્રણ પુત્રોમાં રૂપરામ વચેટ પુત્ર હતા. તેમને બે ભાઈ હતા. એક મોટો (રતેશ્વર) અને બીજો નાનો (જેનું નામ આવ્યું નથી) અને સોના અને હીરા નામે બે નાની બહેનો હતી. પિતા એક બાણીતા પડિત હતા. તેમણે અનેક છાત્રોને વિદ્યાધ્યયન કરાવ્યું હતું. કથાની જ્યારે શરૂઆત થાય છે ત્યારે પિતા શ્રીરામનું અવસાન થયાને કેટલોક સમય વીતી ગયો છે અને મોટો ભાઈ કુટુંબનો વડો છે. કોઈ એવા કારણથી, (જે રૂપરામે છુપાવ્યું છે, પણ જે સ્થાનિક જનશ્રુતિમાં

સુરક્ષિત છે)<sup>૧</sup> રૂપરામનો મોટાભાઈ સાથે સુમેળ નહોતો. વાત જ્યારે વધી પડી ત્યારે ઘર છોડીને વિદ્યાધ્યયન માટે બહાર જવું પડ્યું. આ કિશોરે ઘેરથી નીકળતી વખતે પોતાની પોથીઓ અને લેખનસામગ્રી સિવાય કંઈ ન લીધું. એક દયાળુ પાડોશીએ તેને એક જોડી કપડાં અને થોડા પૈસા આપ્યા. તે આડુઈ ગામે પહોંચ્યો. ત્યાંના સર્વોત્તમ પંડિત તરીકે જાણીતા કોઈ રઘુરામ ભટ્ટાચાર્ય હતા. થાક્યાપાક્યા નિરાધાર છોકરાએ તેમના મનમાં દયા જગવી. તેમણે તેનો શિષ્યરૂપે સ્વીકાર કર્યો, એટલું જ નહીં રહેવા માટે પોતાના ઘરમાં સ્થાન પણ આપ્યું. રૂપરામનું કહેવું છે કે પંડિતજી પાસે ભણતાં ભણતાં બહુ ઓછા સમયમાં તેણે કોશ, વ્યાકરણ, કાવ્ય અને પિંગળનો અભ્યાસક્રમ પૂરો કરી દીધો. એક વખતે પંડિત જ્યારે વ્યાકરણ ભણાવતા હતા, ત્યારે રૂપરામ વચ્ચે વચ્ચે વારંવાર બિન-જરૂરી પ્રશ્નો પૂછી પૂછીને ખલેલ પાડતો હતો. પંડિતને ગુસ્સો આવી ગયો. તેમણે રૂપરામને માથે પોથીનો ધા કર્યો અને કહ્યું :

ગોઠા દુધ અક્ષર પડાતે યાય દિન  
પડાબાર ખેલા હય ઇહાર અધીન.  
બિશારાય પડુયા થાકે મોર મુખ ચાઇયા  
દુધ પ્રહર ખેલા યાય એ હાર લાગિયા.  
ગોઠા ચારિ અક્ષર અનન્ત વણું કય  
સદાઇ પાઠેર ખેલા જંભલ લાગાય.  
પડાતે નારિલ તોરે ચાહ નિજ ઘર  
નહે નવદ્વીપ ચાહ કિબા શાન્તિપુર.  
નહે જોઆમ ચલ ક્ષાદેર ઠાંઇ  
તાર સમ ભટ્ટાચાર્ય શાન્તિપુરે નાઇ.

(‘ધર્મમંગલ’)

૧. તે વિસ્તારમાં આ સદીના આરંભ સુધી જે કિવદંતી ચાલતી હતી તે પ્રમાણે રૂપરાય એક હલકી ગણાતી ભતિ (હાડી)ની છોકરીના પ્રેમમાં પડ્યો હતો. આ મોહમાંથી દૂર કરવા તેને ઘેરથી દૂર મોકલી દેવામાં આવ્યો હતો, પણ તેમનો પ્રેમ એટલો ભંડો હતો કે તે દૂર જવાથી ટળે તેમ નહોતો. કવિએ ધર અને ગામ છોડી દીધાં, પણ પ્રેમ છોડ્યો નહીં; છેવટે રૂપરામે તે છોકરી સાથે લગ્ન કર્યાં અને પોતાની ભતિ છોડી. તેમની કવિતામાં ક્યાંક ક્યાંક આ વાતની પુષ્ટિ મળી આવે છે. કવિ ક્યાંક ક્યાંક પોતાને ‘કૃષ્ણ’ કહે છે.

—એ અક્ષર ભણાવવામાં જ આખો દિવસ વીતી જાય છે. ભણાવતી વખતે હું આને અધીન થઈ જાઉં છું. ખીજા વર્ગના વિદ્યાર્થીઓ ખેડા મારા મેં સામે તાકી રહે છે. આને માટે જ એ પહોર વખત વીતી જાય છે. માત્ર ચાર અક્ષર ભણવામાં ય તે કેટલો વાદવિવાદ કરે છે. ભણાવતી વખતે કોઈ ને કોઈ અખડજાંતર ઊભું કરે છે. તને ભણાવી શકું તેમ નથી. તું તારે ઘેર જ અથવા ખીજે ક્યાંક-નવદ્વીપ અથવા શાન્તિપુર; કે પછી જોગ્રામમાં કણાદની પાસે ચાલ્યો જા. તેના જેવો ભટ્ટાચાર્ય શાન્તિપુરમાં પણ નથી.

સીતાની વ્યથા પર આંસુ સારનાર વિનમ્ર અધ્યાપકના આ આકસ્મિક તિરસ્કારે શિષ્યને લયભીત કરી દીધો. તે લખે છે :

બલિતે બલિતે વાક્ય પાવકેર કણા  
વિધંક મુખેર શોભા વસન્તેર ચિના.  
એમન વચન શુનિ મને લાગે ડર  
સૂર્યેર સમાન ગુરુ પરમ સુન્દર.  
અલંધ્ય ગુરુર વાક્ય લાગે કોન જન.

(‘ધર્મમંગલ’)

—ગુરુ જ્યારે બોલતા હતા ત્યારે શબ્દો અગ્નિના તણખા જેવા હતા. તેમના મોઢા પર શીળીનાં ચાકાં દેખાતાં હતાં. એવાં વચન સાંભળીને મનમાં ખીક લાગી. મારા ગુરુ સૂર્ય જેવા, પરમસુન્દર હતા. એવા અલંધ્ય ગુરુના વચનને કોણ ઉલંઘી શકે ?

રૂપરામ તરત જ નવદ્વીપ જવા માટે તૈયાર થઈ ગયા. માંડ સો વાર પણ નહીં ગયા હોય કે તેમની માની યાદ આવી. તેઓ એકદમ ઘરભણી વળ્યા. કેટલાક માર્દલો ગયા પછી તેઓ એક જનશૂન્ય જૂના માર્ગ પર જઈ પહોંચ્યા. ત્યાં તેમને દિશાલાન જતું રહ્યું. કેટલાક વખત પછી એમને લાગ્યું કે તેઓ ત્યાં ને ત્યાં ચક્કર ચક્કર ફરે છે. પોતાની સ્થિતિ નિશ્ચિત કરવા તેમણે ઉપર જોયું. ત્યાં તેમણે જોયું કે બ્રહ્મિની પંખીનું યુગલ તેમને માથે ચઢાકારે ઊડી રહ્યું હતું. જ્યારે તેમણે નજર નીચે કરી તો તેમણે જોયું કે એક વ્યાઘ્રયુગલ દૂરથી ચુપચાપ તેમના ભણી જોઈ રહ્યું છે. તરુણ તેનાથી અચવા ઝડપથી આગળ દોડ્યો, પણ લપસી પડ્યો અને એક તળાવને કાંઠે જઈ ખરાબ હાલતમાં પડ્યો. તેની પોથીઓ અને લેખનસામગ્રી ચારેતરફ વેરાઈ ગઈ. જ્યારે તે ઊભો થવા જતો હતો ત્યારે એણે જોયું કે કોઈ

તેને માટે તેની વસ્તુઓ એકઠી કરી રહ્યું છે, રૂપરામે તે વ્યક્તિ (જે સ્વયં  
ધર્મ ઠાકુર હતા)નું વર્ણન આ પ્રમાણે કર્યું છે :

એકે શનિવાર તાપ ઠિક દુપર બેલા  
સમુખે દાંડાઇલ ધર્મ ગયે ચંદ્રમાલા.  
ગલાય ચાંપાર માલ આસાખાડિ હાથે  
બ્રાહ્મણેર રૂપે ધર્મ દાંડાઇલ પથે.

(‘ધર્મમંગલ’)

—એક તો શનિવાર હતો, તેની ઉપર અપોરનો સમય. સામે ધર્મ  
બિભો રહ્યા. તેમના ગળામાં ચંદ્રમાળા હતી. ચંપાનાં ફૂલોનો હાર પણ  
તેને ગળે હતો. હાથમાં ભારે લાડી હતી. ધર્મ બ્રાહ્મણના રૂપે માર્ગમાં  
આવીને બિભો રહ્યા.

વિસ્મયવિમૂઢ તરુણને ધર્મે પોથીઓ પાછી આપી, અને આશીર્વાદના  
પ્રતીક રૂપે થોડાં ફૂલ આપ્યાં. એક હાડકાંની માળા<sup>૧</sup> આપી. તે પછી તેણે  
યુવકને ભણવાનું છોડીને એક ધંધા રૂપે ‘ધર્મમંગલ’ ગાવા કહ્યું. તે દૈવી  
દ્રશ્ય તે પછી અલોપ થઈ ગયું. તરુણ ઝડપથી પોતાના ઘર ભણી દોડ્યો.  
જ્યારે તે રામપુરની ભાગોળે પહોંચ્યો ત્યારે અપોર થઈ હતી. તેણે એક  
પુકુરમાંથી પાણી પીધું અને આરામ કરવા બેઠો. અંધારું થયા પછી જ  
તે ઘેર જઈ શકે તેમ હતો, જેથી મોટાભાઈને ખબર ન પડે અને તે  
પોતાની માને મળી શકે. પણ એમ ક્યાં થવાનું હતું? તેની બહેનો ઘરને  
દરવાજે જ બિભી હતી અને જેવો એને જોયો કે આનંદમાં આતીને ખૂમો  
પાડવા લાગી. શું છે તે જોવા રત્નેશ્વર બહાર આવ્યો અને રૂપરામને પાછો  
ઘેર આવેલો જોયો. તે પછી કવિ લખે છે :

ખાડિતે બસિતે ભાઈ બઇલ કુવચન  
જનની સહિત નાહિ હૈલ દરશન.

દાદા બડ નિદારુણ બલે ઉચ્ચસ્વરે  
કાલિ ગિયાછ પાઠ પડિતે આજિ આઇલા ધરે.

કાછાડિલ જીમર અમર અભિધાન  
વાહિરે સુખન્ત-ટીકા ગડાગડી યાન.

પુતવાંર મરમે બાંધિલ ખુંગી પુથી  
નવદ્વીપે પડિબારે યાબ દિવારાતિ.

૧ શું આ (હાડકાંની માળા-હાડેરમાલા)નો સંકેત કવિનો હાડી સાથેનો  
સંબંધ સૂચવવા હશે ?



સોના હીરા દુટિ બનિ આછિલ દુયારે  
જનનીકે બારતા બલિતે નાથ પારે.

(‘ધર્મમંગલ’)

—ધરમાં બેસતાં જ ભાઈ એ કુવેણ કહ્યાં. મારી માને પણ મળી શક્યો નહીં. મોટાભાઈ નિખુર થઈને મોટેથી બોલ્યા—‘કાલે તો ભણવા મોકલ્યો હતો અને આજે ઘેર પાછો આવ્યો? તેમણે મારી પોથીઓ વ્યાકરણ અને અમરકોશ દૂર ફેંકી દીધાં. સુખનંત દીકા ફડફડ કરતી બહાર જઈ પડી. મેં ફરીથી મારી પોથીઓ ખાંધી. રાતદહાડો ચાલીને નવદ્વીપ પહોંચવાનો વિચાર કર્યો. સોના હીરા બંને બહેનો દરવાજે જ ઊભી હતી. પણ (મોટાભાઈની ખીકથી) માને જઈ કહી ન શકી (કે હું આવ્યો છું).

ધરને બારણેથી જ રૂપરામની પદયાત્રા ઉત્તર તરફ શરૂ થઈ ગઈ. જ્યારે તે દામોદર નદીને કાંઠે પહોંચ્યો, ત્યારે ખાધે બે દિવસ થઈ ગયા હતા. એક દયાળુ માણસે તેને થોડી ડાંગર આપી. રૂપરામે ડાંગર આપીને પૌઆ લીધા. નદીમાં સ્નાન કરીને સ્તોત્ર બોલવા લાગ્યો. એટલામાં પવનની એક લહેરખી આવીને તેના પૌઆ ઉડાવી ગઈ. દુઃખી થઈ કવિ લખે છે :

ચિડા ભાભ ઉડ્યા ગેલ શુધુ ખાઈ જલ  
બુંગી પુથિ બચ્યા ચાઇતે અંગે નાથ બલ.

—પવન સેકેલા પૌઆને ઉડાડીને ગયો અને મારે માત્ર પાણી જ પીને રહેવું પડ્યું. મારી પાસે મારી પોથીઓ અને લેખનસામગ્રી ઉપાડીને ચાલવાની હોંશ નહોતી.

રૂપરામે નદી પાર કરી અને તે ધીમે ધીમે ચાલવા લાગ્યો. આજે ખાધે ત્રણ દિવસ થઈ ગયા હતા. જ્યારે તે ગામમાં પહોંચ્યો ત્યારે એક વણકરને ત્યાં જમણવાર હતો :

દૈવ હેતુ દુઃખ પાઇ સહજે કાતર  
દક્ષિણા માંગિતે ગેલામ તાંતિદેર ધર.  
ધાઓયાધાઇ તાંતિધરે દિલ દરશન  
ચિંડા-દધિર ઘટા દેખિ આનન્દિત મન.

(‘ધર્મમંગલ’)

—મને દૈવે દુઃખ આપ્યું હતું અને હું જલદી જલદી દુઃખી થઈ જતો. દક્ષિણા માટે હું વણકરને ત્યાં જવા માગતો હતો. મેં જલદી

જલદી પગ ઉપાડ્યા અને ત્યાં હાજર થઈ ગયો. ત્યાં પૌઆ અને દહીની વ્યવસ્થા જોઈને મારુ મન રાજ થઈ ગયું.<sup>૧</sup>

ભૂખ્યા યુવકે પોતાનું પેટ ભરી લીધું પણ તેને પૌઆનો અભાવ<sup>૨</sup> સાધ્યો. રિવાજ પ્રમાણે તેને નિમંત્રિત બ્રાહ્મણને દક્ષિણારૂપે મળતી થોડી કોડીઓ (પૈસા) પણ મળી. ખીજે દિવસે તે એકાલ ગામ પહોંચ્યો. ત્યાં એ વિસ્તારના બ્રાહ્મણ આગેવાન ગણેશ રાય રહેતા હતા. ગણેશ રાયે રૂપરામનું સ્વાગત કર્યું. તેને ત્યાં રહી ધર્મ વિષે કાવ્ય રચવાની બધી જાઠવણ કરી આપી. જ્યારે રચના પૂરી થઈ ત્યારે તે રજૂ કરવાની ગણેશ રાયે બધી વ્યવસ્થા કરી.

રૂપરામે ઉલ્લેખ કર્યો છે કે જ્યારે તેમણે પોતાનું કાવ્ય પૂરું કર્યું ત્યારે રાજમહેલમાં સુમેદાર શુભ હતા. તે પછી તેણે એક તિથિબંધમાં વર્ષનો ઉલ્લેખ ( શક સંવત ૧૫૭૧, ઈ. સ. ૧૬૪૯ ) કર્યો છે, જે એક મુઝવતો કાયડો છે.

પશ્ચિમ બંગાળમાં રૂપરામના કાવ્યને પુષ્કળ લોકપ્રિયતા સાંપડી હતી. તે પહેલાંની ‘ધર્મમંગલ’ને નામે જે કોઈ રચનાઓ હતી તે બધાનું સ્થાન તેણે લઈ લીધું. એટલે જ નહીં, તેની પછી કોઈપણ આ પ્રકારનું કાવ્ય તેને આંખી શક્યું નથી. જે અસંખ્ય હસ્તપ્રતો આ કાવ્યની મળી આવે છે, તે તેની લોકપ્રિયતાની દ્યોતક છે. રૂપરામ કથાને સરળ તટસ્થ ભાવે નિરૂપે છે. પાંડિત્યપ્રદર્શન કે પુસ્તકીય શબ્દાળુતા દેખાડી આપવાનો કોઈ પ્રયત્ન નથી.

કેટલાક છેવાડે આવેલા વિસ્તારોના સ્થાનિક દેવતાઓની પૂજા પ્રસારની વૃદ્ધિ સાથે તે દેવતાઓની મહાત્મ્યકથાઓ રચાઈ. આ દેવતાઓ સાથે સંકળાયેલ કથાઓ અને ગીતોને ‘મંગલ’ કાવ્યોની જાંચાઈ સુધી પહોંચાડવાનું કામ કર્યું. કૃષ્ણરામ દાસ નામે કાયસ્થે. કલકત્તાથી ઉતરે ચાર માઈલ આવેલા ગામમાં તે રહેતા હતા. વિદ્યા અને સુંદરની કથાનું રૂપાંતર લઈને આવતી તેમની પહેલી કૃતિ ‘કાલિકામંગલ’ ઈ. સ. ૧૬૭૬માં જ્યારે તેઓ વીસ વર્ષના હતા, ત્યારે લખી હતી. ખીજું કાવ્ય ‘પશ્ચિમંગલ’ ત્રણ વર્ષ પછી ( ઈ. સ. ૧૬૭૯ ) લખાયું. આ એક લઘુ રચના છે. તેમાં શિશુકલ્યાણની દેવી પછીની વ્રતકથા સ્થાપિત કરવાનો પ્રયત્ન છે. એક

૧. એક અબ્રાહ્મણ દ્વારા બ્રાહ્મણને અપાતા ભોજનની આ મુખ્ય વાનગીઓ હતી.

૨. એક અબ્રાહ્મણ બ્રાહ્મણને સામાન્ય રીતે પીરસે નહીં.

૩. બંગાળી પ્રમાણે અર્થ ‘છઠ્ઠી’ અથવા ‘સાડ’

લોકકથા પર આધારિત આ કાવ્યની કથા આમ છે :

ષઠીદેવી એકવાર પૃથ્વી પર પોતાની પૂજાપ્રતિષ્ઠાનો પ્રચાર કરવા નીકળ્યાં. ગંગાને કિનારે સપ્તઝામમાં દેવી પહોંચે છે ત્યાંથી કથાના આરંભ થાય છે. તેમણે જોયું કે નગર સુખી અને ભયુર્ભાદયુર્ છે. એક અતિ વૃદ્ધ બાહ્યાણીના વેશમાં પોતાની એક સખી નીલા સાથે તેમણે રાજના અંતઃપુરમાં પ્રવેશ કર્યો. રાણીએ વિનયપૂર્વક તેમનું સ્વાગત કર્યું. દેવીએ રાણીને કહ્યું કે હું ગંગામાં પવિત્ર સ્નાન કરવા માટે છેક વર્ધમાનથી આવી છું અને એ જ સ્થળે અને એ જ સમયે ષઠીની પૂજા કરવા માગુ છું ષઠીની પૂજાથી થનારા લાભ વિષે રાણીના મનમાં જિજ્ઞાસા થઈ. વૃદ્ધાએ તેને નીચેની કથા સંભળાવી :

એક વેપારીની પત્ની ઉપર ષઠીદેવીની કૃપા હતી. તેને સાત પુત્રો થયા. બધા મોટા થયા અને સૌનાં લગ્ન થઈ ગયાં. તેની સૌથી નાની પુત્રવધૂ ગર્ભવતી હતી. એક દિવસે દેવીના પ્રસાદ માટે ધરાવેલું નૈવેદ્ય ખાઈ ગઈ અને કહ્યું કે કાળી બિલાડી ખાઈ ગઈ. તે વખતથી તેનાં બધાં બાળકો એક કાળી બિલાડી સૂતિકાના ઝોરડામાંથી ચોરીને લઈ જવા લાગી. સાતમી વખતે તે વનમાં ચાલી ગઈ અને ત્યાં તેણે એક બાળકને જન્મ આપ્યો. પણ કોણ જાણે ક્યાંથી કાળી બિલાડી આવી અને છોકરાને ઉપાડી ગઈ. તેણે તેના પીછો કર્યો, પણ બિલાડીને પકડી ના શકી. તે રસ્તાને કિનારે ખેડી અને વિલાપ કરવા લાગી. દેવીને તેના પર દયા આવી અને તેની સામે પ્રકટ થયાં. તેનાં બધાં બાળકો પાછાં આપ્યાં. સ્ત્રી ઘેર પાછી આવી. તે પછી પૂરા સમર્પણ ભાવથી તે ષઠીપૂજા કરવા માંડી.

વૃદ્ધા પાસેથી આ વાત સાંભળી રાણી સ્વેચ્છાથી દેવીની ભક્ત બની ગઈ.

કૃષ્ણરામનું ‘રાયમંગલ’ કાવ્ય ઈ. સ. ૧૭૮૬ માં લખાયું હતું. કાવ્યમાં સુન્દરવનના બે સ્થાનિક દેવોનો મહિમા છે. તેમાં એક હિન્દુઓના દેવ દક્ષિણરાય (દક્ષિણના સ્વામી) અને બીજા મુસલમાનોના પીર અડખાન ગાજી છે. વાર્તામાં અન્ને વચ્ચેના સંઘર્ષનું વર્ણન આવે છે અને તે પછી પરમેશ્વર દ્વારા શાંતિ અને સૌહાર્દની સ્થાપના થાય છે. ‘રાયમંગલ’ કાવ્ય લખનારાઓમાં કૃષ્ણરામ પહેલી વ્યક્તિ નથી. તેમણે પોતાના એક પૂર્વવર્તી માધવ આચાર્યનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. તેમની રચના જોવા મળતી નથી. કૃષ્ણરામ આ પ્રકારનાં કાવ્યોના છેલ્લા કવિ પણ નહોતા.

રચયિતાઓની જેમ કૃષ્ણરામ પણ પોતાના ‘રાયમંગલ’ની સરખાત સૃષ્ટિના ઇતિહાસથી કરે છે. ભાદરવા મહિનાના એક સોમવારને દિવસે કવિ પોતાના ગામથી કેટલાક માઈલ દૂર દક્ષિણમાં આવેલા એક ગામમાં એક ગોવાળિયાના અતિથિ હતા. એક ખજામાં તેમનું સૂવાનું સ્થાન હતું. રાત્રે તેને સ્વપ્ન આવ્યું કે હાથમાં ધનુષ્યબાણ ધારણ કરેલ અને વાધ પર સવાર થયેલ એક વ્યક્તિએ તેની પાસે જઈને પોતાને દક્ષિણરાય તરીકે ઓળખ આપી. તેણે કૃષ્ણરામને આદેશ આપ્યો કે મારું મહાત્મ્ય દર્શાવતા એક કાવ્યની રચના કર. તેણે કવિને નીચે પ્રમાણે ખાતરી આપી :

તોમાર કવિતા ચાર ભાલ નાહિ લાગે

સવંશે તાહારે આમિ સંહારિમુ વાધે

(‘રાયમંગલ’)

—જેને તારી કવિતા સારી નહીં લાગે, તેનો તેના વંશ સાથે વાધ મોકલીને હું સંહાર કરીશ.

કથા આ પ્રમાણે છે :

એક અપુત્ર રાજાને પુત્ર-પ્રાપ્તિ માટે એક સાધુએ શિવનું તપ કરવા માટે સલાહ આપી. તેણે તે પ્રમાણે કર્યું અને તેને ત્યાં દક્ષિણરાયનો જન્મ થયો. પોતાના પિતા પછી દક્ષિણરાય ગાદીએ આવ્યો. તેણે સુંદરવનનો કેટલોક વન્ય વિસ્તાર સાફ કરીને ત્યાં નવા રાજ્યની સ્થાપના કરી. તેના મૃત્યુ પછી દક્ષિણરાય દક્ષિણ ભૂ ભાગ (સુંદરવન)ના અધિષ્ઠાતા દેવ બની ગયા. તેમને પહેલી પૂજા પાટન<sup>૧</sup>માંથી મળી. તેમણે પોતાના મિત્ર કાલુરાયને હિંજલીમાં એક પાડોશી રાજા નરસિંહને દયાવવા મોકલ્યો. જ્યારે તેના મૃત પુત્રને સજીવન કરવામાં આવ્યો ત્યારે તે રાજાએ દક્ષિણરાયના દેવત્વનો સ્વીકાર કર્યો. તે પછી સોદાગર દેવદત્ત અને તેના પુત્ર પુષ્પદત્તની વાત આવે છે. કાવ્યના મોટા ભાગનો આ વિષય છે :

—અડદહ (હાલના મિદનાપુરનું અડદા) નો સોદાગર દેવદત્ત વેપાર માટે તુરંગ શહેરમાં ગયો. ત્યાં તે રાજાના રોષનો ભોગ થઈ પડ્યો. રાજાએ તેને આજીવન કેદમાં નાખ્યો. કેટલાંક વર્ષો રાહ જોયા પછી તેના પુત્ર પુષ્પદત્તે પિતાની શોધમાં નીકળવાનો વિચાર કર્યો. તેણે રતાર્ધ નામના કઠિયારાને નૌકાઓ બનાવવા માટે લાકડાં કાપી લાવવા કહ્યું. પોતાના પુત્ર અને છ ભાઈઓ સાથે રતાર્ધ જંગલમાં

૧. તેનો અર્થ છે નગરનો ભાગ

મયો. ત્યાં એક ઝાડમાં દક્ષિણરાયનો વાસ હતો અબ્બણતાં તેમણે એ ઝાડ કાપ્યું. દક્ષિણરાયે રતાઈના ભાઈઓને ખાઈ જવા પોતાના વાધ મોકલ્યા. વાધ તેમના ભાઈઓને ખાઈ ગયા. દુઃખી થઈ રતાઈ આત્મહત્યા કરવા તૈયાર થયો. દેવતાએ પ્રકટ થઈને તેને પોતાના પુત્રનું અલિદાન ચઢાવવા કહ્યું. તેને જેમ કહેવામાં આવ્યું હતું તે પ્રમાણે તેણે કયું. દેવતા પ્રસન્ન થયા, અને જે મૃત્યુ પામ્યા હતા તે સૌ ફરી જીવતા થયા. લોકકું લાવવામાં આવ્યું અને તેમાંથી નૌકાઓ બનાવવામાં આવી. પુષ્પદત્તે પોતાનો હેતુ સિદ્ધ કરવા માટે ગંગામાં નૌકાઓ હંકારી. પછી તેમની નૌકાઓ એવે રથજે પહોંચી જ્યાં બડમાન ગાજી અને દક્ષિણરાયનાં પવિત્ર થાનક હતાં. નદીની ઉપરવાસ કે હેઠવાસ જતા તમામ લોકો તેમને ભેટ ચઢાવતા. યુવાન સોદાગરને જિજ્ઞાસા થઈ કે દક્ષિણરાયના પ્રતીક તરીકે માટીની એક ટેકરી અને ગાજીના પ્રતીક તરીકે કાપેલું માથું કેમ છે. ખલાસીએ કહ્યું કે એક વખત બન્ને વચ્ચે ભારે સંઘર્ષ થયો હતો અને પરમેશ્વર વચ્ચે પડ્યા ત્યારે જ તેનો અંત આવ્યો હતો.

પુષ્પદત્તના મનમાં કૌતુક જાગ્યું. તેની ત્રિનંતીથી ખલાસીએ નીચેની કથા સંભળાવી :

—એક વાર ધનપતિ નામનો સોદાગર વહાણમાં બહુ માલ ભરીને પાટન જઈ રહ્યો હતો. જ્યારે તે આ પવિત્ર થાનકો પાસેથી પસાર થયો ત્યારે તેણે દક્ષિણરાયની ગંધ ફૂલથી પૂજા કરી પણ બડમાન ગાજીની અવગણના કરી. ગાજીના ફફારોએ સોદાગર પાસે જઈને આવું ન કરવા કહ્યું. પણ ધનપતિએ તેમની વાત જરાયે કાને ધરી નહીં અને ફફારોને ત્યાંથી ભગાડી દીધા. ફફારોએ જઈને ગાજીને ફરિયાદ કરી કે એક માથાભારે અંગાળી તમારી જરાય પરવા કરતો નથી. તેણે તમારા સેવકો સાથે ખરાબ વર્તન કયું છે. ગાજીનો રોષ દક્ષિણરાય પર જીત્યો. તેણે રાયનું થાનક તોડી જમીનદોસ્ત કરવા પોતાના માણસો મોકલ્યા. રાય તે વખતે પોતાના પરિવાર સાથે ખાડી પર હતા. એક બટે નામના વાણિયાએ જઈને સમાચાર આપ્યા. રાય અત્યંત ગુસ્સે થયો. બન્ને બાજુની વાધ સેના વચ્ચે લડાઈ જમી. બે બાજુએ હારજીત સરખી સરખી થતાં લડાઈ થંભી નહીં. છેવટે પરમેશ્વર તેમની સામે અર્ધ શ્રીકૃષ્ણ પયગમ્બરના સમન્વિત રૂપે પ્રકટ થયા :

અર્ધેક માથાચ કાલા એક લાગે ચુડા ટાલા  
 વનમાલા ઝિલમિલિ સાથે  
 ધવલ અર્ધેક કાચ અર્ધ નીલ મેઘપ્રાય  
 કેરાન પુરાણ દુધ હાથે.

—અર્ધા માથા પર કુલા (ટોપી) હતી અને બાકીના અર્ધા પર મોર પીંછનો મુકુટ વનમાળા અને મણકાની માળા સાથે સાથે હતી. તેનું અર્ધું શરીર ગૌરવર્ણ અને અર્ધું નીલ મેઘ જેવું રચામ હતું. તેના હાથમાં કુરાન અને પુરાણ બંને હતાં.

તે પછી બંને હરીફ દેવતા હમેશને માટે ગાઠ મિત્રો બની ગયા.

પુષ્પદત્તે રાંચ અને ગાજી બંનેની પૂજા કરી અને તે પોતાને માર્ગે આગળ વધ્યો. તે પછી કથા ‘ચંડીમંગલ’ ના ધનપતિ-શ્રીપતિની કથા પ્રમાણે આગળ વધે છે.

કૃષ્ણરામની તે પછીની કૃતિ ‘શીતલામંગલ’ ‘રાયમંગલ’ના પરિશિષ્ટ પર્વરૂપે લખાઈ છે. કથાનું માળખું ‘પંડીમંગલ’ જેવું છે. શીતળા (બળિયા અને બીજા રોગોની દેવી)નો એટો વસન્તરાય ઘોડા ઉપર ચઢીને દેવીની પૂજાનો પ્રચાર કરવા માટે નીકળ્યો હતો. તે સૌથી પહેલો સપ્તગ્રામ પહોંચ્યો. તેણે એક વૈષ્ણવ વેપારીનું રૂપ લીધું. પોઠ પર માલ લાદી તે જકાત અધિકારી મદનદાસ પાસે પહોંચ્યો. તે કાયર થઈ ગયો. વસન્તરાયે કહ્યું કે હું વર્ધમાનથી માલ વેચવા આવ્યો છું તેને કમળેર વૈષ્ણવ સમજી મદને પોતાના રાજપુત ચાકરોને અને પહેરેગીરોને તેનો સામાન લઈ લેવા કહ્યું. સામાનમાં બધું બનાજ હતું. મદન અને તેના માણસોએ તે લૂંટી લીધું. વાસ્તવમાં તે દાણા જુદા જુદા રોગનાં બીજ હતાં. તે વસન્તરાય અને શીતલાના જ સગાવહાલા હતા. પરિણામે મદન અને તેના માણસો જીવ-લેણ રોગોનો ભોગ બન્યા. હવે વૈષ્ણવ વેપારીને રીઝવ્યા વગર છૂટકો નહોતો. મદને પ્રતિજ્ઞા કરી કે હું હવે કોઈ વૈષ્ણવ વેપારી પાસેથી જકાત નહીં. લઉં વસન્તરાયે હવે પોતાનું અસલ રૂપ પ્રકટ કર્યું અને સાંસારિક ઉન્નતિ માટે પોતાને પણ એક દેવતા રૂપે પૂજવા કહ્યું. ઉપકારવશ મદનદાસે ગંગાને કિનારે જિંચું મંદિર બંધાવ્યું અને તેમાં વસન્તરાય અને શીતલાની મૂર્તિઓની પ્રતિષ્ઠા કરી. એ પછીની એક કાજી ઉપર વસન્તરાયે વિજય મેળવ્યાની વાત છે, પણ તે અંશ પૂરેપૂરો સચવાયો નથી.

અઢારમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં દક્ષિણપશ્ચિમ રાઠ વિસ્તારના અનેક

કવિઓએ નાનાં મોટાં ‘શીતલામંગલ’ લખ્યાં છે. તેમાં એક હતા ‘ધર્મ-મંગલ’ના લેખક માણિકરામ ગાંગુલી. આ જાતની રચનાઓમાં સૌથી મોટી કૃતિ નિત્યાનન્દ ચક્રવર્તીની છે. તેઓ દક્ષિણપૂર્વ મિદનાપુરના હતા. ત્યાં એ કૃતિ કંઈક અંશે લોકપ્રિય હતી.

કૃષ્ણરામનું ‘પાંચમું’ અને છેલ્લું કાવ્ય ‘લક્ષ્મીમંગલ’ છે. કથાની શરૂઆત એક પરીકથાના રૂપમાં થાય છે, પણ છેવટે જતાં જતાં તે મંગલ કાવ્યના માળખામાં બેસી જાય છે :

—એ મિત્રા ગૌડ પ્રદેશમાંથી દુનિયા જોવા અને પોતાનું લાગ્ય અજ્ઞ-માવવા નીકળી પડ્યા. કાંચીપુર જતી વખતે તેઓ રસ્તામાં કલિંગ (ઓડિશા)ના ભયાનક વિસ્તારમાંથી પસાર થઈ રહ્યા હતા. તે બંનેમાં એક હોય લક્ષ્મીનો કૃપાપાત્ર વલ્લભ નામે વાણિયો અને બીજો હતો તેનો બ્રાહ્મણ મિત્ર જનાર્દન. વલ્લભ ઘોડા પર રવાના ચાલે જતો હતો અને જનાર્દન પાછળ પગ ધસડતો જતો હતો. પોતાના ભક્તની ભક્તિ અને સાહસની પરીક્ષા લેવા માટે દેવીએ પોતાની સહચરીને એક વાઘના રૂપમાં મોકલી. બ્રાહ્મણ તો તે વાઘને જોતાં જ બેહોશ થઈ ગયો, પણ વાણિયાએ રક્ષા માટે લક્ષ્મીની પ્રાર્થના કરી અને તેનો વીરતાથી સામનો કર્યો. વાઘ અંતર્ધાન થઈ ગયો. વલ્લભે પોતાના મિત્રને ભાનમાં આણ્યો. થોડું ચાલ્યા પછી તેઓ એક તળાવ પાસે આવ્યા. તેઓએ તળાવમાંથી પાણી પીધું. પણ જોવા ઘોડો તળાવમાંથી પાણી પીવા લાગ્યો કે એક વિરાટ અજગર સરોવરમાંથી નીકળ્યો. તે ઘોડાને ગળી ગયો અને સરોવરમાં એકદમ અંતર્ધાન થઈ ગયો. ઘોડાને ખોઈ બેસવાથી વલ્લભ એટલો બધો દુઃખી થઈ ગયો કે તે પોતે તળાવમાં કૂદી પડવા તૈયાર થયો. જનાર્દને તેને ધીરજ રાખવા અને લક્ષ્મીની પ્રાર્થના કરવા કહ્યું. પછી દેવી એક અત્યંત ધરડી બ્રાહ્મણીને વેશે તેમની સામે પ્રકટ થયાં. તેમની પાસેના પિંજરામાં એક નાનું પંખી હતું બંને જુવાન માણસોને હતાશ જોઈને દેવીએ પૂછ્યું : “તમને શું દુઃખ છે, તે મને કહો. હું બ્રાહ્મણની પુત્રી છું અને કેટલીક ગુણવિદ્યાઓ બાળું છું.” ઘોડો ગુમાવ્યાની વાત સાંભળીને દેવીએ પેલા પંખીને પિંજરામાંથી છૂટું કર્યું. પંખીએ પાણીમાં ડૂબકી મારી અને તે પેલા અજગરને લઈને બહાર આવ્યું. અજગરનું પેટ ચીરવામાં આવતાં ઘોડો

જીવતો બહાર નીકળ્યો. તે સાથે કેટલાંક પ્રાણી પણ. દેવીએ કણ્વબૂષણ તરીકે પહેરેલું ખીલેલું કમળ વલ્લભને આપ્યું, અને કણ્વ કે જ્યારે જ્યારે મુસ્કેલી આવે ત્યારે ત્યારે આ કમલ માથે અડકાડવું. તે પછી દેવી અંતર્ધાન થઈ ગયાં. બન્ને મિત્રો ચાલ્યા. જેવી એ લોકોની પૃંઠ ફરી કે અજગર જીવતો થઈને તળાવમાં અદશ્ય થઈ ગયો.

કેટલાક સમયબાદ તે મિત્રો એક સમૃદ્ધ પણ એક તદ્દન નિર્જન નગરમાં જઈ પહોંચ્યા. જનાર્દન તો ત્યાંથી પસાર થઈ જત, પણ વલ્લભના મનમાં કૌતુક થયું. તેઓ નગરનાં એક મહેલમાં પહોંચ્યા અને એક પછી એક ત્રણ વિશાળ ઓરડાઓ પસાર કરીને ચોથા ઓરડામાં ગયા. ચોથા કક્ષમાં એક રાજસિંહાસન પર એક રાક્ષસીને બેઠેલી જોઈ. તેમણે નમીને તેને નમસ્કાર કર્યા, અને પોતાની વાત સંભળાવી. તેણે પ્રેમથી તેમનું સ્વાગત કર્યું. જનાર્દનને તો ત્યાંથી તરત જ ચાલ્યા જવાની ઉતાવળ હતી પણ વલ્લભે તેને લક્ષ્મીની મદદની યાદ આપી. રાત્રિ શાંતિથી વીતી ગઈ. આ રાક્ષસીના આશ્રયમાં એક રાજકુમારી હતી. ત્યાં એક માત્ર જીવિત મનુષ્યપ્રાણી આ રાજકુમારી હતી. સવારે ભોજન માટે જતાં પહેલાં રાક્ષસીએ રાજકુમારીને કણ્વ કે જનાર્દન તારો પતિ થશે. રાજકુમારી અને જનાર્દન બાગમાં મળ્યાં, અને એકબીજાને પ્રેમ કરવા લાગ્યાં. રાજકુમારીએ કણ્વ કે હું રાજ વીરસિંહની પુત્રી રત્નમાલા છું એક સંન્યાસીના શાપને લીધે તેના પિતાને સપરિવાર એક રાક્ષસી ગળી ગઈ હતી.

તે બન્નેનું લગ્ન થયું. રાક્ષસીએ કંઈ બોલ્યા વિના અનુમતિ આપી. ખીજે દિવસે મિત્રો તે સ્થળેથી નીકળી પડ્યા. રાક્ષસીએ તેમને પાછા ફરતી વખતે ત્યાં થઈને જવા વિનંતી કરી. આગળ વધતાં વધતાં બન્ને મિત્રો સાગર તટે પહોંચી ગયા. સાગર વડે પોતાનો માર્ગ રોકાયેલો જોઈ તેમણે દેવી લક્ષ્મીની પ્રાર્થના કરી. દેવીએ તેમના માટે સાગર પર થઈને જવાનો માર્ગ બનાવી દીધો. રસ્તાની એક બાજુ પુલો સમુદ્ર હતો ખીજ બાજુ કમલાદહ (કમલા અર્થાત્ લક્ષ્મી સરોવર). ઘોડા પર બેઠેલા બન્ને મિત્રો ધીરે ધીરે આગળ વધ્યા. એકાએક તેમણે કમલાદહમાં એક અદ્ભુત દશ્ય જોયું. પાણીની સપાટી પર ડાંગરના ખેતરનો એક લીલો ખંડ હતો. તેમાં એક ખીલેલું કમલ હતું. તેના પર એક અત્યંત સુંદર કન્યા વિવિધ જાતનાં ધાનનાં આભૂષણોથી શોભતી બેઠી હતી. કેટલાક સમય પછી



તેઓ પોતાના લક્ષ્ય કાંચીપુર પહોંચી ગયા. શહેરમાં ફરતાં ફરતાં તેમનો નગરના કોટવાળ સાથે ભેટો થયો. તેમની તરફથી ઉચિત સન્માન નહીં મળવાથી, કોટવાળ તેમને જાસૂસ ઠરાવી કેદ કરી રાજ આગળ હાજર કર્યાં. રાજ્યે તેમની ઝોળખાણ માગી કમલાગ્યે વલ્લભે પોતાના સાહસિક અનુભવોનું પૂરું વિવરણ આપ્યું. રાજ પોતે હવે એ અદ્ભુત દૃશ્ય જોઈને તેમની સમ્બાધની પરીક્ષા કરવા માગતો હતો. પણ એ દૃશ્ય અતાવવાનું તેમને માટે સંભવિત નહોતું. વલ્લભને મોતની સજા કરવામાં આવી. તેને ફાંસી ચઢાવવાને સ્થાને લઈ જવામાં આવ્યો. પણ છેલ્લી ક્ષણે તેને દેવીએ આપેલી સૂચના યાદ આવી ગઈ. તેણે દેવીએ આપેલું ફૂલ માથે અડકાડ્યું અને દેવી પિંજરામાં એક નાનું પંખી લઈને વૃદ્ધ બ્રાહ્મણીને વેશે તરત જ પ્રકટ થયાં. જ્યારે તે વલ્લભને ઓડાવી શકવા શક્તિમાન ન થયાં ત્યારે તેમણે પિંજરામાંથી પંખીને બહાર કાઢ્યું. પંખીએ રાજના હૃદયમાં આતંક ઉપજાવ્યો. વલ્લભને છોડી દેવામાં આવ્યો અને રાજકુમારી સાથે તેનું લગ્ન કરવામાં આવ્યું. તે પછી દેવીએ ધાન (ડાંગર)ની દેવીના રૂપનું પેલું અદ્ભુત દૃશ્ય અતાવ્યું. કેટલોક વખત વીત્યા બાદ જનાર્દન, વલ્લભ અને તેની પત્ની ઘરભણી પાછા ફર્યા. આ વખતે યાત્રા સમુદ્ર માર્ગે હતી. સમુદ્ર કાંઠે તેઓ ઊતર્યો અને પછી અરણ્ય પ્રદેશના માર્ગે તેઓ ચાલ્યાં. તેઓ પેલી રાક્ષસીના મહેલે પહોંચ્યાં. તેણે તેમનું ઉમળકાથી સ્વાગત કર્યું. તેણે પોતાની પાલક પુત્રીને વિધિપૂર્વક જનાર્દનને સોંપી તે પછી રાક્ષસીએ કન્યાને બોલાવીને કહ્યું :

કન્યા કે ડાકિયા કિહુ બલે નિશાચરી  
પુસિતું તોમાર તરે અતિ ચત્ત કરી.  
તુમિ તો આમાર તરે સદત સેબિલે  
જનકજનની હત્યા મને ના કરિલે.  
બ્રાહ્મણેરે વિશ્વા દિતુ ચાહુ નિજ ધરે  
કરિહુ સ્વામીર સેવા પરમ આદરે.  
અપરાધ આમાર સકલ કર ક્ષેમા  
નિન્દાબાદ ના કરિહુ ભાગ્યવતો રામા.  
બલિતે બલિતે દુટિ ચક્ષે જલ ઝરે  
કન્યાર ગલાય ગિયા મમતાય ધરે.

(‘કમલામંગલ’)

—મેં તને બહુ જ કાળજીથી મોટી કરી છે. તં પણ હમેશાં મારી સેવા કરી છે. તારાં માતાપિતાની હત્યાને તું મનમાં લાવી નથી.

તને બ્રાહ્મણ સાથે પરણાવી છે. હવે તારે ઘેર જા. બહુ પ્રેમથી સ્ત્રીની સેવા કરજે. મારા બધા અપરાધોની ક્ષમા કરજે. મારી નિન્દા ના કરીશ. તું ભાગ્યવતી છી છે. બોલતાં બોલતાં તેની બંને આંખોમાંથી આંસુ ટપકવા લાગ્યાં, અને અત્યંત મમતાથી કન્યાને ગળે વળગાડી.

તેમણે નમીને રાક્ષસીના ચરણોમાં પ્રણામ કર્યા અને ધરભણી યાત્રા શરૂ કરી. રાક્ષસીએ તે મહેલ હમેશાને માટે છોડી દીધો અને તે તપ કરવા ચાલી ગઈ. બંને મિત્રો પોતાની પત્નીઓ સાથે સકુશળ ઘેર પાછા આવ્યા. લક્ષ્મીની ધામધૂમથી પૂજન કરવામાં આવી. સમય જતાં વલ્લભને ત્યાં એક પુત્ર અવતર્યો. કથા અહીં પૂરી થાય છે.

કૃષ્ણરામ દાસ અને આ સદીના અન્ય કવિઓના પ્રયાસો એ અર્થમાં સફળ ન ગણાય કે આ નવાં 'મંગલ'કાવ્યોએ જનતાની ડુચિ આકૃષ્ટ કરી નહીં. દેવતાઓનાં આખ્યાન કાવ્યોનો યુગ પૂરો થઈ ગયો હતો. પ્રાચીન દેવદેવીઓની પૂજા થતી હતી જરૂર, પણ વૈષ્ણવ પ્રભાવ બધે વ્યાપક થતો જતો હતો. વૈષ્ણવ પદોથી સાહિત્યપ્રિય લોકોની ડુચિ દોરવાતી જતી હતી. સ્થાનિક પંથ અને પ્રાદેશિક દેવતાઓ વિષે રચાતા કાવ્યો સીમિત વિસ્તારોમાં વિશેષ ધાર્મિક અનુષ્ઠાનોના એક અંગ રૂપે જ સ્વીકાર પામતાં હતાં.

કૃષ્ણરામની બીજી એક વિશેષતાનો ઉલ્લેખ કરવો જોઈએ. કેટલેક અંશે હિન્દુસ્તાનીનો ઉપયોગ કરનાર તે પહેલા અંગાળી કવિ છે. તેમનો વર્ણવેલો અજ્ઞાન ગાજી ઠેકાણે ઠેકાણે ભલે ગામ્ય, પણ સારી હિન્દુસ્તાનીમાં વાત કરે છે.

## પ્રકરણ ૧૩

### આરાકાનના કવિઓ અને પરવતીં મુસલમાન લેખકો

અંગાળ અને આરાકાન વચ્ચે પહેલો નિકટનો સાંસ્કૃતિક સંપર્ક પંદરમી સદીની શરૂઆતમાં થયો. આરાકાનના રાજા નરમેખલા પાસેથી અર્માના રાજાએ રાજ્ય છીનવી લીધું એટલે તેણે અંગાળમાં આવીને ગૌડ દરબારમાં આશરો લીધો (૧૪૦૪). આરાકાન અર્માની દક્ષિણમાં આવેલું પડોશી રાજ્ય હતું. ત્યાં તિયત્તી (ભોટ) અર્મા ભાષાકુળની ભાષા બોલાતી હતી. કેટલાય વર્ષ વિદેશમાં ગાળ્યા પછી, નરમેખલાએ અંગાળના સુલતાન જલાલુદ્દીનની મદદથી ફરીથી રાજગાદી મેળવી (ઈ. સ. ૧૪૩૦). અંગાળમાંના પોતાના વસવાટ દરમ્યાન બીજી વસ્તુઓ સાથે રાજાને અંગાળી ગીત સંગીતમાં રસ પડ્યો હશે એમ માનવાને કારણે છે. પછીથી પોતાના દેશમાં આવીને, સત્તાપ્રાપ્તિ પછી તેનો પ્રવેશ કરાવ્યો હશે. આરાકાન પર અંગાળનું આધિપત્ય હતું અને વિદેશી બાબતો અંગે સુલતાનના ચટગ્રામના સુબાઓનું નિયંત્રણ હતું, તેમ છતાં આરાકાનના રાજ્યમાં અંગાળી સંસ્કૃતિનું આ અધ્યારોપણ કેટલું સહ્ય બન્યું હશે તે જાણવાના આપણી પાસે કોઈ આધારો નથી. પણ પરિસ્થિતિ કંઈ નહીં તોયે કેટલાંક વર્ષ—સદીના ઉત્તરાર્ધની પહેલી પચ્ચીસીમાં બાવરી થઈ ગઈ. આરાકાનની રાજસત્તાએ ચટગ્રામને પોતાના અધિકારમાં કરી લીધું. સોળમી સદીના પ્રથમ દાયકા સુધી તે તેના અધિકારમાં રહ્યું. તે પછી હુસૈનશાહના સેનાપતિ નસરતખાને તે ફરી પાછું મેળવી લીધું. એવું લાગે છે કે જ્યારે ચટગ્રામ આરાકાનીઓના કબજામાં હતું તે વર્ષો દરમ્યાન અંગાળ (અને બાકીનું ભારત) અને આરાકાન વચ્ચે કંઈક સાંસ્કૃતિક સંપર્ક સધાયો હશે. તે પછી આરાકાનના દરબારમાં અંગાળી મુખ્ય સાંસ્કૃતિક ભાષાના રૂપમાં સ્વીકાર પામી, ખાસ તો એટલા માટે કે ઘણાખરા ઉચ્ચ અમલદારો (જેઓ ચટગ્રામ અને આસપાસના વિસ્તારમાંથી આવ્યા હતા) ની માતૃભાષા અંગાળી હતી.

હુસૈનશાહના રાજવંશના પરાજય પછી આરાકાને પોતાની પૂરી રાજકીય સ્વાયત્તા મેળવી લીધી હશે. પણ તેથી અંગાળી ભાષાના પ્રભાવને કશો

ધોકો પહોંચ્યો નહીં, બિલટાનો તે વધવા લાગ્યો. આરાકાનના રાજાઓએ હવે પોતાનાં અંગાળી નામ ધારણ કર્યાં અને ક્યારેક ક્યારેક તો એવું પણ થવા માંડ્યું કે તેમનું માત્ર અંગાળી નામ જ રહ્યું, જેમ આરાકાની ઉચ્ચારણમાં ‘થિરિ થુ થમ્મા’ (શ્રી સુધર્મા).

આરાકાનમાં જે અંગાળીઓ કાયમી વસવાટ માટે આવ્યા કે પ્રવાસી તરીકે આવ્યા, તે લગભગ બધા મુસલમાનો હતા. એટલે આરાકાન દરબારમાં મુસલમાનોનો પ્રભાવ વધારે હતો. સત્તરમી સદીમાં થયું હતું તેમ રાજાઓએ મુસ્લિમ નામો પણ અપનાવ્યાં. પરાગલખાન અને તેના પુત્ર નસરતખાને દક્ષિણપૂર્વ અંગાળમાં જે સાહિત્યિક પરંપરાની શરૂઆત કરી હતી તે સોળમી સદીના અંત સુધીમાં આરાકાન પહોંચી ગઈ.

આરાકાનના લોકો અને તેના રાજ્યકર્તાઓની ભાષા આરાકાની હતી. તે તિખ્ખતી (મોટ) ચીની ભાષાકુળની એક ભાષા હતી અને તે બમીં સાથે મળતી આવતી હતી. આરાકાની ધીમેધીમે આર્યાવર્તની બહાર નીકળી ગઈ. પણ પંદરમી સદીના મધ્યથી આરાકાનમાં અંગાળી સંસ્કૃતિનો ફેલાવો શરૂ થયો. આ ફેલાવો માત્ર અમલદારો મારફતે જ થતો હતો એવું નથી. સમુદ્ર માર્ગો અને પહાડી માર્ગોમાં થઈ પોતાનું લાગ્ય અજમાવવા નીકળી પડતા વેપારીઓ અને સાહસવીરો પણ તેમાં નિમિત્ત હતા. એક સદીમાં તો આરાકાનના દરબારે અંગાળી દરબારના કેટલાક રીતરિવાજ અપનાવી લીધા હતા. આરાકાની સમાજના સભ્ય વર્ગોમાં અંગાળી કવિતા, ગીત અને નૃત્ય સારાં એવાં લોકપ્રિય બન્યાં હતાં.

જાણવા મળે છે ત્યાં સુધી આરાકાન દરબારના આશ્રયમાં રહીને લખનાર પહેલો કવિ હતો દોલત કાઝી તેનો આશ્રયદાતા અશરફખાન તે રાજા શ્રી સુધર્મ (થિરિ થુ થમ્મા) નો એક મોટો અધિકારી હતો. આ રાજા શ્રી સુધર્મનો રાજ્યકાળ હતો ઈ. સ. ૧૬૨૨ થી ઈ. સ. ૧૬૩૮. પશ્ચિમ ભારતની કવિતા (રાજસ્થાની, ગુજરાતી, હિન્દી, અવધી અને ભોજપુરી) માં પ્રચલિત લૌકિક પ્રેમગાથાઓને લોકપ્રિય બનાવવા માટે અશરફખાને દોલત કાઝીને લોરચંદ્રાણી અને મયનાની કથાને અંગાળી ભાષામાં પાંચાલી (આખ્યાન) રૂપ આપવા માટે કહ્યું. કથા લોકગીત અને નૃત્યમાં પ્રચલિત હતી. વળી ચૌદમી સદીના આરંભમાં એક મૈથિલી કૃતિમાં ‘લોરિક નૃત્ય’નો ઉલ્લેખ આવે છે, તે પરથી ચૌદમી સદીના આરંભમાં આ કથા બિહારનું લોકપ્રિય મનોરંજન હોવાનો સંકેત મળે છે. હવે ‘લોરિક’ ગીત દક્ષિણ

બિહારમાં લોકપ્રિય છે (જ્યાં કથાએ આખ્યાનનું રૂપ લીધું છે) ખાસ કરીને આહીરોમાં. પણ આજે જે રૂપમાં દક્ષિણ બિહારમાં લૌરિક કથા પ્રચલિત છે, તે તેનું અસલ રૂપ નથી. કદાચ બંગાળમાં આ કથા પ્રચલિત નહોતી. દોલત કાઝીએ કવિ સાધને રચેલી પ્રાચીન રાજસ્થાની કવિતામાંથી તે લીધી.. કવિતાની હસ્તલિખિત પ્રતો હમણાં જ પ્રકાશમાં આવી છે. કાવ્ય પૂરું કરે તે પહેલાં દોલત કાઝીનું મૃત્યુ થયું. વર્ષો પછી (ઈ. સ. ૧૬૫૬) આરાકાનના એક બીજા બંગાળી કવિ આલાઓલે તે પૂરું કર્યું. કાઝીના કાવ્યના શીર્ષકમાં એ કથાઓનો નિર્દેશ છે—‘લોરચંદ્રાણી’ અને ‘સતી મયના’ ‘લોકચંદ્રાણી’નું ઉપાખ્યાન આ પ્રમાણે છે :

ગોહાર<sup>૧</sup>ના રાજા લોર<sup>૨</sup> સાથે મયના (મયનાવતી)નું સુખદ લગ્ન થયું હતું. કેટલાક સમય પછી એક યોગી ત્યાં આવ્યો. તેણે લોરને મોહરા<sup>૩</sup> દેશની રાજકન્યા ચંદ્રાણીનું ચિત્ર બતાવ્યું. ચંદ્રાણીનું લગ્ન એક વીર યોદ્ધા સાથે થયું હતું, પણ તે કદમાં ઠીંગણો અને નપુંસક હતો. લોરના મનમાં રાજકુમારીનો પ્રેમ મેળવવાની ઇચ્છા થઈ. તે મોહરા ગયો અને ચંદ્રાણીને મળવાની ગોઠવણ કરી. તેણે લોરની લાગણીઓનો પડઢો પાડ્યો. પ્રેમીઓનું મિલન થયું. બહાર ગયેલો ચંદ્રાણીનો પતિ ઘેર પાછો ફર્યો. પ્રેમી યુગલને દેશ છોડીને ભાગવું પડ્યું. પતિએ તેમનો પીછો કર્યો. એક જંગલમાં તેનો સામનો થયો. દુન્દયુદ્ધ થયું તેમાં ચંદ્રાણીનો પતિ માર્યો ગયો. ચંદ્રાણીના પિતાએ લોરને પોતાના જમાઈ તરીકે સ્વીકારી લીધો અને તેને રાજ્યાધિકાર આપ્યો. અહીં કથાનો પહેલો ખંડ (લોરચંદ્રાણી) પૂરો થાય છે.

બીજા ખંડનું દ્રશ્ય લોરના ઘરમાં ઝિલ્ડે છે, જ્યાં તેની ઉપેક્ષિત પત્ની દુઃખ ભોગવી રહી છે. તેને માટે એક જ આશ્વાસન હતું અને તે દુર્ગાની આરાધના. દુર્ગા જ તેના પતિને પાછો લાવવા સમર્થ હતી, એ દરમ્યાન સાતન નામે એક ધનિક વણિકપુત્ર મયના પર મોહિત થઈ ગયો. તેણે મયનાને લઈ આવવા એક દૂતી મોકલી. તે દૂતી મયના પાસે આવી અને તેની જૂની ધાય તરીકે પોતાનો પરિચય આપ્યો. તે અત્યંત ચતુર સ્ત્રી હતી. તેના સહાનુભૂતિ ભર્યાં શબ્દોથી મયનાને તેની વાતોમાં વિશ્વાસ બેઠો. પણ જ્યારે તેણે સાતન સાથે પ્રેમ કરવા માટે સલાહ આપી ત્યારે મયના ગુસ્સે થઈ ગઈ. તેનું અપમાન કરી મયનાએ તેને કાઢી મૂકી. મયના

૧ વાચ્યાર્થમાં એક ગ્રામીણ પ્રદેશ (અવધી હિન્દી—જાંવારિ)

૨ „ એક યુવક

૩ „ સંમોહન ભૂમિ

માટે હવે-ધીરજની હદ આવી ગઈ હતી. તેણે એક વિશ્વાસુ બ્રાહ્મણને પોતાનો પાળેલો પોપટ આપીને પોતાના પતિની શોધમાં મોકલ્યો. અનેક સ્થળોએ ભ્રમતો ભ્રમતો બ્રાહ્મણ છેવટે મોહરા પહોંચ્યો. પોપટને જોઈને લોરને પોતાની વિસ્મૃત પત્ની મળના એકદમ યાદ આવી ગઈ. તેને ખૂબ પશ્ચાતાપ થયો. મોહરાની રાજગાદી પર પોતાના પુત્રને બેસાડીને તે ચંદ્રાણીને સાથે લઈ મળનાની પાસે ઘેર પાછો ફર્યો. આ થઈ સતી મળનાની વાત. કથાનો આ બીજો અને છેલ્લો ખંડ છે.

દૌલત કાઝી એક સમર્થ કવિ હતો; સમકાલીન કવિઓની કાવ્યકળાથી તે પૂરેપૂરો વાકેફ હતો. સંસ્કૃત કવિતાનું તેનું જ્ઞાન પણ ઉપરછલું ન હતું. તેણે કેટલીક ઉપમાઓ કાલિદાસમાંથી લીધી છે, તેવી જ રીતે જયદેવમાંથી છંદોરીતિ. વૈષ્ણવ કવિતાનું તેના ઉપરનું ઋણ સ્પષ્ટ છે.

નીચે 'આરમાસિયા' ગીતની પંક્તિઓ છે. તેમાં મળનાના પીડિત હૃદયને પ્રેમજન્ય આનંદભણી દોરવાના દ્વિતીયા પ્રયાસનું વર્ણન છે :

શ્રાવણ માસેતે મળના બડ સુખ લાગૌ  
રિમઝિમિ બરિષાએ મને લાવ લાગૌ.

ધરતિ બહુયે ધારા રાતિ આંધિધારી  
ખેલયે બંધુર સને પ્રેમેર ધામારી.

શ્યામલ અબર શ્યામલ ખેતિ  
શ્યામલ દશ દિશ દિવસક જુતિ.

ખેલયે બિજલી મેહુ ધામરેર સંગે  
તમસી લીમશી નિશિ રંગબિરંગે.

શ્રાવણે સુન્દર ઋતુ લહરી ઓધાર  
હરિ બિને કૈછને પાઇલ પાર.

ખરતર સિન્ધુરવ પવન દારુણ  
ચૌગુણ બારિયા વિરહઆશુન...

જનમ દુખિની તુઇ રાજર દુહિતા  
વિકલ સે નામ ધર લોરેર વનિતા.

સુજન-પિરીતિ જન નિત્ય નવમાલા  
લરકર નાયક-મણિ જગ ઉજિયાલા.

-હે મળના, શ્રાવણ માસ બહુ સુખ લાવે છે; રિમઝિમ વરસતી વર્ષા મનમાં પ્રેમલાવ જગાડે છે. ધરતી પર જલપ્રવાહ વહે છે, રાત્રિઓ

અંધારી હોય છે, પ્રેમીઓ પ્રેમક્રીડામાં રત હોય છે.

આકાશ શ્યામલ (કાળું) છે, ખેતી શ્યામલ છે, દશેદિશાઓ અને દિવસનું તેજ શ્યામલ (ઝાંખા) છે. વીજળીની ચમક પ્રેમી વાદળ સાથે કાળી ભયાનક રાતમાં ક્રીડા કરે છે. રંગલીલાનો આનંદ માણે છે.

શ્રાવણ સુંદર ઝગુ છે, પણ હરિ<sup>૧</sup> ત્રિના તે કમ પસાર કરી શકાય ? નદીઓ અતિ વેગથી વહે છે, પવન દારુણ છે, વિરહની આગ ચારગણી વધી ગઈ છે.

રાજકન્યા, તું જન્મથી દુઃખી છે. લોરની પત્ની હોવાની વાત નકામી છે હવે, જાણ કે, સુજનનો પ્રેમ તો હમેશાં તાજ રહેતી પુષ્પમાળા જેવો હોય છે. લશ્કર નાયકમણિ (અશરફખાન)થી જગત ઉજમાળું છે.

ખીજ એક સૂફી કવિ આલાઓલ પણ સારા વિદ્વાન હતા. આરાકાનના દરબારમાં તેમણે દૈવન કાઝી પછી સ્થાન લીધું. ફારસી કવિતાનું તેમને બહુ જ્ઞાન હતું, વળી સંસ્કૃત કથાઓનું જ્ઞાન પણ પર્યાપ્ત હતું. સંગીતમાં પણ તેઓ નિપુણ હતા. પરંતુ સર્જક તરીકે પોતાના પૂરોગામીની સરખામણીમાં આલાઓલમાં ઓછી કુશળતા અને બૌદ્ધિકતા જણાય છે. તેઓ વધારે ધાર્મિક ભાવનાવાળા હતા. તેમનો ધાર્મિક ભાવ તેમની કલ્પના પર સત્વાર થઈ જાય છે. પરિણામે તેમની કવિતાને હાનિ પહોંચી છે.

આલાઓલનું જીવન સુખનું નહોતું, તેઓ અંગાળના નીચલા પ્રદેશના ‘રાજ્યેશ્વર’ મજલિસ કુતુબના અમાત્યના પુત્ર હતા. એક વખત જ્યારે આપ-દોકરો નૌકાથી મુસાફરી કરતા હતા ત્યારે તેમના પર ફિરંગી ચાંચિયાઓએ હુમલો કર્યો. લડાઈ થઈ, તેમાં પિતાનું મૃત્યુ થયું, પુત્રને પકડવામાં આવ્યો અને આરાકાની તરીકે વેચવામાં આવ્યો. લશ્કરમાં ભરતી કરવા માટે આલાઓલને ખરીદવામાં આવ્યો અને તેને હયદળમાં દાખલ કરવામાં આવ્યો. થોડા જ સમયમાં હયદળના આ યુવકની ચિદ્રતા અને સંગીત-નિપુણતાની ખ્યાતિ ફેલાઈ ગઈ અને રાજા શ્રીચંદ્ર સુધર્મા (રાજ્યકાળ ઈ. સ. ૧૬૫૨-૧૬૮૪)ના એક મંત્રી સુલેમાનના કાન સુધી પહોંચી. સુલેમાનની વિનંતીથી આલાઓલે દૈક્ષત કાઝીની અધૂરી કવિતાનો બાકીનો ભાગ લખ્યો હતો અને ફારસી ધાર્મિક કાવ્ય ‘તુહફ’નો અનુવાદ (ઈ. સ. ૧૬૬૩માં) કર્યો હતો.

આરાકાનના રાજપ્રતિનિધિ અને શ્રીચંદ્ર સુધર્માની બહેનનો પાલકપુત્ર

૧. વૈષ્ણવ કવિતાનો અહીં ચોખ્ખો પડઘો છે.

માગન ઠાકુર<sup>૧</sup> આલાઓલનો નજીકનો મિત્ર બન્યો. આલાઓલની બે રચનાઓ, જેમાં તેની શ્રેષ્ઠ કૃતિ ‘પદ્માવતી’ પણ આવી જાય છે, માગનના કહેવાથી લખાઈ હતી માગન સફીમત બણી ઢળેલો હતો અને તે જયસીની કવિતાનો પ્રશંસક હતો. તેણે આલાઓલને જયસીની કવિતાનું અંગાળી પદ્યમાં રૂપાંતર કરવા કહ્યું કે જેથી આરાધનાના લોકો સહેલાઈથી તેનો આસ્વાદ લઈ શકે. આલાઓલનો અનુવાદ પૂરો પણ નથી અને એકદમ મૂળને વફાદાર પણ નથી. અંગાળી આખ્યાન કવિતા (પાંચાલી)ના ઢાળામાં ઢાળવા તેણે મૂળ કવિતાનો સંક્ષેપ કર્યો અને તેમાં ફેરફારો કર્યા અને કેટલીક વધારાની કથાઓ જોડી. આલાઓલની ‘પદ્માવતી’ની વાત સંક્ષેપમાં નીચે પ્રમાણે છે :

—નાગસેન ચિતોડનો રાજા હતો. નાગમતી તેની રાણી હતી. રાજાએ લંકાની રાજકન્યા પદ્માવતીના અસાધારણ સૌન્દર્યની વાત સાંભળી અને તેના મનમાં તેની સાથે પરણવાનો ઇચ્છા થઈ. યોગી વેશમાં નાગસેન લંકા પહોંચ્યો અને પોતાની શક્તિ અને બુદ્ધિમતાથી તેણે પદ્માવતીને મેળવી. જ્યારે દંપતિ ઘેર પાછા ફરતાં હતાં ત્યારે તેમનું વહાણ સાગરમાં ડૂબી ગયું. પણ વરુણ દેવતાએ તેમની રક્ષા કરી. ઘેર આવીને રાજા પોતાની બન્ને પત્નીઓ સાથે સુખથી રહેવા લાગ્યો. પણ લાંબા વખત સુધી શાંતિમાં રહેવાનું તેમના ભાગ્યમાં લખાયું નહોતું. રાધવચેતન નામના એક તાંત્રિક વિદ્વાન પ્રત્યે રાજાના પક્ષપાત ભર્યા વ્યવહારથી તેના બીજા મંત્રીઓને અદેખાઈ આવતી હતી. આ રાધવચેતન પાસે શુદ્ધ શક્તિઓ હતી. મંત્રીઓએ રાજા આગળ રાધવચેતન પ્રત્યે ઇતરાશ પેદા કરાવી. રાજાએ તેને દેશવટો આપ્યો. પદ્માવતીએ પાંડિતને શાન્ત કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો અને પોતાના હાથનું એક કંગન કાઢીને આપ્યું. રાધવચેતન દિલ્હી ગયો અને ત્યાં સુલતાન અલાઉદ્દીનને તે કંગન અતાવી પદ્માવતીના રૂપની વાત કરી. સુલતાનના મનમાં તેને મેળવવાની ઇચ્છા થઈ. તેણે પદ્માવતીને લઈ આવવા એક દૂત મોકલ્યો. તેની માંગણીનો અમ્લીકાર થતાં તેણે ચિતોડ પર ચઢાઈ કરી. નાગસેન હાર્યો. તેને અંદી બનાવીને દિલ્હી લઈ જવામાં આવ્યો. પરંતુ તેના બે અત્યંત સ્વામીભક્ત અનુયાયી ગોરા અને બાદિલા (બાદશ) રાજાને ચિતોડ પાછો લાવવામાં સફળ રહ્યા.

૧. નામ માગન (વાચ્યાય<sup>૧</sup> માગીને મેળવેલો)થી સૂચવાય છે કે તે અંગાળીભાષી પરિવારમાંથી આવ્યો હતો.



ચિતોડનો રાજા બહાર હતો તે સમય દરમિયાન કુંભલનેરના રાજા દેવપાલે પદ્માવતીને શીલબ્રષ્ટ કરવા પ્રયત્ન કર્યો. જ્યારે નાગસેન પાછો આવ્યો ત્યારે તેણે આ વાત સાંભળી. તેણે દેવપાલને દંડયુદ્ધ માટે પડકાર ફેંક્યો. દેવપાલ હથુથો અને નાગસેન પણ એવો ધવાયો કે તેનું ચ મૃત્યુ થયું. નાગમતી અને પદ્માવતી પતિની ચિતા પર તેની સાથે સતી થઈ. જ્યારે અલાઉદ્દીન અને તેની સેનાએ ચિતોડમાં પ્રવેશ કર્યો ત્યારે તો ચિતામાંથી ધુમાડો નીકળી રહ્યો હતો. નાગસેન અને તેની બંને પત્નીઓના ઉમદા અને કરુણ અંત વિષે સાંભળીને સુશતાને ચિતા સમક્ષ શ્રદ્ધાંજલિ આપી અને દિવ્દી પાછો ફરી ગયો.

માગન ઠાકુરના કહેવાથી આલાઓલે ફારસી પ્રેમકાવ્ય ‘સયકુલ મૂલુક અદિબિજ્જમાલ’નું અંગાળી પદ્યમાં રૂપાંતર કર્યું. માગનના અવસાનથી તે કામ અટકી ગયું. વર્ષો પછી સૈયદ મોહમ્મદ મુસાના કહેવાથી તેણે પહેલેથી શરૂ કરી પૂરું કર્યું. મુસાએ માગનના મૃત્યુ પછી આલાઓલને આશ્રય આપ્યો હતો. મુસાના કહેવાથી તેણે નિઝામીના ‘હાફત પયકર’ને અંગાળી પદ્યમાં રૂપાંતરિત કર્યું. આ સમયે શાહજહાંના પુત્ર અને અંગાળના સૂબેદાર શાહશુજાએ આરાકાનના દરબારમાં આશરો લીધો હતો. શુજાની આલાઓલ સાથે મુલાકાત થઈ અને બંને નિર્વાસિતો એકબીજા ભણી આકર્ષાયા. શુજાની હત્યા થઈ અને આલાઓલ પર શક કરવામાં આવ્યો. તેની માલમિલકત જપ્ત કરવામાં આવી અને કવિને કારાગારમાં નાખવામાં આવ્યો. કેટલાંક વર્ષો પછી જ્યારે તે છૂટ્યો ત્યારે તે મનથી ભાંગી ગયો હતો. શ્રીચંદ્ર સુધર્માના બંને મંત્રીઓ સૈયદ મુસા અને મજલિસ નવરાજે તેની સારસંભાળ લીધી. મજલિસના કહેવાથી આલાઓલે ‘ઈસકન્દર-નામા’નું ‘દારા સિકંદરનામા’ નામે અંગાળી રૂપાંતર કર્યું.

ફારસી કવિતામાંથી અંગાળીમાં અનુવાદ કરનાર આલઓલ પહેલો અંગાળી કવિ હતો. સંસ્કૃત, અંગાળી, અવધી અને ફારસી જેવી અનેક ભાષાઓની સારી જાણકારીએ તેની શૈલીને એક વિશેષતા આપી હતી. દૌલત કાઝી જેટલી સર્જકની મૌલિકતા તેનામાં નહોતી પણ તેની ઉપલબ્ધ વધારે નક્કર હતી. ‘પદ્માવતી’નું નીચે આપેલું ગીત તે વખતની અંગાળી ભાષાની ઊર્મિ કવિતાને કવિ કેવા વફાદાર હતા, તેનું ઉદાહરણ છે :

આહા મોર બિદરે પરાણ  
ભગિતે સ્વપને દેખિ ભૂમે નાહિ આન,

કિ જાનિ લિખિછે વિધિ એ પાપ કરમે  
પાઈયા પરસ-મણિ હારાઈલામ ભ્રમે.  
સે સખ મનેર દુઃખ કાહાકે કહિખ  
વ્યથિત બાન્ધવ-કુલ સ્મરિતે મરિખ.  
યુગેર અધિક યાય દુઃખે નિશિદિન  
કેમને સહિખ પ્રાણે જલ બિને મીન.  
કિ લાગિ દારુણ જીક આછે મોર ઘટે  
કઠિણ પાપાણ હિયા એ દુખે ના ફાટે.  
મહન્ત સૈયદ મુસા જ્ઞાને ત કુશલ  
વિરહ-વેદના ગાહે હીન આલાઓલ.

( 'સયફુલ-મુલૂક બદીકિન્નમાલ' )

-આહ! મારું હૃદય ફાટી રહ્યું છે. જંગતાં કે સપનામાં સંસારમાં બીજા કોઈને જોતી નથી. વિધિએ કાણ જાણે આ પાપી કરમમાં શું લખ્યું છે? પારસમણી મેળવીને ભ્રમમાં ખોઈ ખેડી. મનનું આ બધું દુઃખ કોને કહું? દુઃખી સ્વજનોનું સ્મરણ કરતી કરતી મરીશ. દુઃખમાં દિવસરાત જુગ કરતાં પણ લાંબાં વીતે છે. જળ વિનાની માછલી જેવી આ દશા કેવી રીતે સહન કરું? મારા ઘટમાં આ દારુણ જીવ શા માટે ટક્યો છે? મારું હૃદય પરથર જેવું કંઠણ છે, દુઃખથી ફાટી જતું નથી. મહંત સૈયદ મુસા જ્ઞાનમાં કુશળ છે. ગરીબ આલાઓલ વિરહવેદના ગાઈ રહ્યો છે.

મુસલમાન લેખકો હિન્દુઓની ધાર્મિક કવિતાની અસરથી મુક્ત નહોતા. પોતાના ધર્મના લોકો માટે ધાર્મિક આખ્યાન કવિતા લખવાના તેમના પ્રથમ પ્રયાસોમાં તેઓએ સ્પષ્ટ રીતે હિન્દુ કવિઓના આખ્યાન કાવ્યોનું અનુકરણ કર્યું. મહમ્મદ અને તેમની પહેલાંના પેગમ્બરોનો વિષય લઈને લખાયેલા કાવ્યોનાં શીર્ષક 'નખીવંશ' ( હિન્દુ 'હરિવંશ'ના અનુસરણમાં ) અથવા 'રસૂલવિજય' ( હિન્દુ 'પાંડવવિજય'ના અનુસરણમાં ) આપવામાં આવ્યાં છે. આ વર્ગના બીજા મુસલમાન લેખકો ચટગ્રામ અને સિલહટના વતનીઓ હતા, કેમ કે સોળમી સદી પછી આ સ્થળો પૂર્વબંગાળમાં મુસલમાન સાહિત્યિક સંસ્કૃતિનાં કેન્દ્ર હતાં.

ચટગ્રામના સૈયદ સુલ્તાને પોતાથી 'રસૂલવિજય' ( જે 'નખીવંશ' પણ કહેવાય છે )ની રચના ઈ. સ. ૧૬૫૪માં કરી. તેમણે પેગમ્બરોની સાથે

કેટલાક હિન્દુ દેવો અને અવતારોનો પણ સમાવેશ કર્યો છે. તેમણે 'યોગ' પર પણ અથ લખ્યા અને કેટલાંક 'વૈષ્ણવ' પદો પણ રચ્યાં હતાં. 'જંગનામા' (યુદ્ધ કથાઓ) એ અંગાળી મુસલમાનોનું 'મહાભારત' હતું. તેમાં કાં તે પેગમ્બર અને તેમના અનુયાયીઓ દ્વારા ઈરાનવિજય અને તેના ધર્માંતરનું વર્ણન છે કે પછી પેગમ્બરના પૌત્રો હસન અને હુસેનના કઠોર ભાગ્યનું વર્ણન છે. હસન-હુસેનની કથા 'મહાભારત'ના અભિમન્યુની કથા જેવી ઋતુલુગર્ભ હોવાને લીધે અંગાળના શિયા મુસલમાનોમાં અત્યંત લોકપ્રિય થઈ અંગાળીમાં સૌથી પ્રાચીન 'જંગનામા' ચટગ્રામના મોહમ્મદખાનની રચના 'મકતુલ હોસેન' (હુસેનનું મૃત્યુ) છે. આ રચના કવિના મુશિફ (ધર્મગુરુ)ના આદેશથી લખવામાં આવી હતી. ઈ. સ. ૧૬૪૫માં તે પૂરી થઈ હતી, ચટગ્રામના 'જંગનામા' કાવ્યોનાં ખીન્ન લેખકોમાં ઉલ્લેખનીય છે. નસરુલ્લાખાન અને મસૂર. નસરુલ્લાખાને અઢારમી સદીના આરંભમાં પોતાના મુશિફ પીર હમીરઉદ્દીનના આદેશથી અને મસૂરે મુહમ્મદશાહના કહેવાથી પોતાની આ રચનાઓ લખી હતી.

ઉત્તર અંગાળના સૌથી પ્રાચીન જ્ઞાન કવિ છે હાયાત મામુદ. તેના 'જંગનામા'ને 'મહરમપર્વ' (મહાભારતનાં પર્વોના અનુસરણમાં) પણ કહેવામાં આવે છે. તેની રચના ઈ. સ. ૧૭૨૩માં કરવામાં આવી. તેની ખીજી રચનાઓ છે - 'હિતોપદેશના'ના નામે ફારસી રૂપાંતરનું ઈ. સ. ૧૭૩૨માં કરેલું અંગાળી રૂપાંતર-નામે 'સર્વજેદવાણી'. ઈ. સ. ૧૭૫૩માં લખેલ ઇસ્લામી શાસ્ત્ર અનુસાર ધર્મ અને આચાર વિષયક ગ્રંથ 'હિતજ્ઞાનવાણી' અને ઈ. સ. ૧૭૫૮માં લખેલ 'આઘિયાવાણી' (પેગમ્બરોની વાણી).

અઢારમી સદીની શરૂઆતમાં દામોદરના નીચલા વિસ્તારમાં ભુરશુટ (પ્રાચીન ભૂરિક્ષેષ્ઠ) પ્રદેશમાં પશ્ચિમ અંગાળના મુસલમાનો માટે એક સાહિત્યિક અને સાંસ્કૃતિક કેન્દ્રની સ્થાપના થઈ ગઈ હતી. અઢારમી સદીના મધ્યકાળના કવિ ભારતચંદ્રરાય આ પ્રદેશના હતા. તેમની ફારસી રીતિની કવિતા આ પ્રદેશના લોકપ્રિય મુસલમાન લેખકોની અસરનો નિદેશ કરે છે. આ લેખકોમાં ગરીબુલ્લા સૌથી વધારે મહત્ત્વપૂર્ણ છે. તે ઘણુંખરું અઢારમી સદીની શરૂઆતમાં થઈ ગયો. ગરીબુલ્લાનાં બે કાવ્યો મળી આવે છે. એક છે 'આમીર હામઝા'; તે 'જંગનામા'નું રૂપાંતર છે અને ખીજું છે નૂરુદ્દીન જામીના ફારસી કાવ્ય પર આધારિત 'યુસુફ ઝુલેખા'. ગરીબુલ્લા પછી સૈયદ હામઝા આવ્યા. તેમણે ગરીબુલ્લાના 'જંગનામા'નો ખીજો ખંડ લખી તે પૂરું કર્યું (ઈ. સ. ૧૭૯૨-૯૪). તે પહેલાં તેમણે એક પ્રચલિત લોકકથા પર આધારિત 'મનોહર મધુમાલતી' નામે ત્રેમકથા લખી હતી. હામઝાની ત્રીજી રચના,

‘જૈગુનેર પુથી’ નામે છપાઈ છે, તે હાનીફાનું ‘જંગનામા’ છે. તે ૧૭૯૭ના ઓકટોબરમાં પૂરી થઈ હતી. તેની છેલ્લી રચના છે ‘હાતેમતાઈયેર કેચ્છા’ (હાતેમતાયીની વાતો). તે ઈ. સ. ૧૮૦૪માં પૂરી થઈ હતી.

આ પ્રદેશના ઓગણીસમી સદીની શરૂઆતના મુસલમાન લેખકો ખાસ ઉલ્લેખનીય નથી. તેમણે ઘણુંખરું તો કલકત્તાના અલણ લોકો માટે લખ્યું છે તેમણે ફારસી-અરબી, હિન્દી અને ઉર્દૂની લોકપ્રચલિત કથાઓમાંથી સામગ્રી લીધી છે. તેમની ભાષા ફારસી-અરબી અને હિન્દી શબ્દો તથા વાક્યાંશોથી ભરપૂર રહેતી હતી. એટલે એ ભાષાઓથી અપરિચિત લોકોને માટે તે દુર્બોધ બની જતી હતી, આ ખીચડી ભાષા ‘ઈસલામી બાંગ્લા’ (મુસ્લિમ બંગાળી) કહેવાતી હતી. પશ્ચિમ બંગાળના મુસલમાન લેખકોએ તે બનાવી હતી અને ઉત્તર અને પૂર્વ બંગાળના મુસલમાન ભાઈ ઓએ છેક સદીના અંત ભાગે જતાં જ તેને અપનાવી હતી.

એવું લાગે છે કે મુસ્લિમ બંગાળી કવિતાનું ખેડાણ માત્ર મુસલમાનોએ જ નહોતું કર્યું. ક્યારેક ક્યારેક કોઈ હિન્દુ લેખકની નિમણૂક પણ આ કામ માટે કરવામાં આવતી અથવા તો તે પોતે પોતાના અંગત રસથી તેમાં રચના કરતો. તેનું એક સારું ઉદાહરણ પશ્ચિમોત્તર બંગાળના નિવાસી રાધાયરણ ગોપનું ‘જંગનામા’ છે.

મુસલમાનો પર હિન્દુ કવિતાની અસર વધતી જતી હતી. આપણે ઓગણીસમી સદીની શરૂઆતમાં જોઈએ છીએ કે કેટલાક ઈસ્લામી વિષયો હિન્દુ ઢાળામાં નવેસરથી ઢાળવામાં આવ્યા હતા. હસન - હુસેન ભાઈઓની બાલક્રીડાઓની અત્યંત લોકપ્રિય કથા એકદમ સ્પષ્ટરૂપે ‘કૃષ્ણમંગલ’માં વર્ણુ-વાયેલ કૃષ્ણ અને બલરામની એવી ક્રીડાઓનું અનુસરણ હતી. હરિશ્ચંદ્ર (‘ધર્મમંગલ’) અને દાનેશ્વરીકર્ણુ (અઢારમી સદીના ‘કૃષ્ણમંગલ’ કાવ્યમાં)ની કથાનું મુસ્લિમ રૂપાંતર વર્ધમાનના અબ્દુલ મતીનની ‘ઈસલામ નબી કેચ્છા’ (ઈસ્લામના પેગંબરોની વાતો)માં મળે છે. ફરીદપુરના અબ્દુલ રહેમાનની ‘સુરુજ-માલ’ની કથાનો ઉત્તરભાગ ‘મનસામંગલ’માં આવતી કથાના અનુકરણ પર છે.

સિલહટની મુસલમાન વસ્તી વત્તેઓએ અંશે સાંસ્કૃતિક દૃષ્ટિએ કપાઈ ગઈ હતી. અલબત્ત, પશ્ચિમ પ્રદેશના તેમના સહધર્મિતાવલંબીઓ સાથે તેમનો સંપર્ક ક્યારેય છૂટ્યો નહોતો. તેમણે હિન્દી કાવ્યક્ષેત્રે ખેડાણ કર્યું અને ‘કાયથી’ લિપિનો ઉપયોગ તેમની અંદર ચાલુ રાખ્યો. ઓગણીસમી સદીના અંત ભાગમાં આ લિપિમાં કેટલીક ચોપડીઓ છપાઈ છે. તેને ‘સિલેટી નાગરી’ કહેવામાં આવી. સિલહટના મુસલમાન લેખકો પ્રેમકથાઓની

સાથે સાથે વૈષ્ણવ પદ અને આધ્યાત્મિક પદો પસંદ કરતા હતા.

સ્થાનિક મુસલમાન સંતો (પીરો)ની પરંપરાગત કથાઓને પશ્ચિમ અને ઉત્તર અંગાળમાં એક નવા પ્રકારના ધાર્મિક કાવ્યનું રૂપ આપવા માટે કિસ્સાઓ સાથે ગૂંથવામાં આવી. આ કાવ્યો દ્વારા એક નવા દેવનો પ્રાદુર્ભાવ થયો. હિન્દુઓ તેને સત્યનારાયણ કહેતા હતા અને મુસલમાનો સત્યપીર. આવાં કાવ્યો (સત્યપીર પાંચાલી)ના લગભગ અંધ લેખકો હિન્દુ હતા. અંગાળમાં મુસલમાન પીરોની સૌથી જૂની પરંપરાનું વિવરણ ‘સેખશુભોદયા’માં મળે છે. તેની રચના સંકરભાષામાં થઈ છે; તે જટલી સંસ્કૃત છે, તેટલી અંગાળી છે. તેમાં શેખ જલાલુદ્દીનની અલૌકિક શક્તિઓની કથાઓ છે. કહેવાય છે કે શેખ જલાલુદ્દીન બારમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં લક્ષમણસેનના રાજ્યકાળમાં અંગાળમાં આવ્યા હતા. કેટલીક વાતો અને કિસ્સા પુરાણ છે. એક વાત છે, તેના સ્ત્રોતની ખબર નથી. તેમાં આવે છે કે એક સ્ત્રી એક ગીતથી એટલી આનંદવિભોર બની ગઈ તેણે પોતાના ખોળામાં રહેલા બાળકને ભ્રમમાં ધડો છે એમ સમજીને ફૂવામાં નાખી દીધું. આ કથા મહારથાનમાં આઠમી સદીના મંદિરના અવશેષોમાંથી મળી આવેલ એક માટીની પટ્ટી પર ચિતરેલી મળે છે. એ દેખીતું જ છે કે ‘સેખશુભોદયા’માં આવા પ્રકારની કોઈ પહેલાંની, ઘણુંખટું પદ્યપદ્ધતિ એવી રચનાની સામગ્રીનો ઉપયોગ કરવામાં આવ્યો છે.

ગમે તેમ, પણ અંગાળમાં પીરોની પરંપરાનું મૂળ તેરમી સદીમાં છે. તેનો પ્રાદુર્ભાવ ઉત્તર અને પશ્ચિમ અંગાળમાં સ્વતંત્ર રીતે થયો છે. કેટલાક લેખકોએ સત્યપીરના મહાત્મ્યને આલેખવા માટે લોકકથાઓનો આધાર લીધો. ઉત્તર અંગાળના એક લેખક કૃષ્ણહરિ દાસે એક મુસલમાન જમીનદારના કહેવાથી આ સ્વરૂપમાં સૌથી મોટું કાવ્ય લખ્યું હતું. તેમણે તેમાં સ્થાનિક પરંપરાગત જનશ્રુતિનો ઉપયોગ કર્યો છે. પણ ઘણાખરા લેખકોએ તો નાની નાની પોથીઓની જ રચના કરી છે. તેમાં સ્પષ્ટપણે ‘ચંડીમંગલ’ અને ‘મનસામંગલ’માં આવતા વેપારીઓના આખ્યાનો પર આધારિત ઢાંચો જોવા મળે છે. સાહિત્યિક ગુણવત્તાની દૃષ્ટિએ આ પીર સાહિત્યનું એ મુખ્ય ધર્મે વચ્ચે એક પ્રકારની ‘સુલેહ’નો મોટા પાયા પરનો પ્રયત્ન બાદ કરતાં ખાસ કોઈ મૂલ્ય નથી. નવા દેવ સત્યપીર અથવા સત્યનારાયણ અઢારમી સદીમાં ખૂબ લોકપ્રિય થયા. આ સદીના ધનરામ, રામેશ્વર ભટ્ટાચાર્ય અને ભારતચંદ્ર રાય વગેરે જેવા ઉત્તમ કવિઓએ નાનાં નાનાં ‘સત્યનારાયણ પાંચાલી’ કાવ્યોની રચનાઓ કરી છે.

## પ્રકરણ ૧૪

### અઢારમો સૈકો

ઔરંગઝેબની યુદ્ધનીતિને લીધે તેના મૃત્યુ (૧૭૦૭) પછી વિશાલ મોગલ સામ્રાજ્ય છિન્નભિન્ન થઈ ગયું. નવાબ તરીકે ઓળખાતા પ્રાદેશિક સુબાઓના શાસન નીચે બંગાળ પણ એક સ્વતંત્ર અને સ્વાધીન રાજ્ય બની ગયું. આ ગાળામાં પૂર્વ સાથેના વેપારમાં પહેલી પરદેશી કંપનીઓનો રસ, ગંગાપ્રદેશના નીચલા વિસ્તારના આર્થિક અને સામાજિક જીવનમાં ધીરે ધીરે ઊંડો ને ઊંડો થતો જતો હતો. આ પ્રદેશ આ પ્રાંતની આર્થિક શક્તિનું કેન્દ્ર હતો. બે કારણોએ ભેગાં થઈને જેનાથી બંગાળ પહેલાં અપરિચિત હતું, એવી એક નવી નગરસંસ્કૃતિનો પાયો નાખ્યો. એક કારણ હતું, નબળી પડતી જતી દિલ્હીની પકડ અને બીજું કારણ તે હુગલીના કિનારે પરદેશી કોઠીઓની સ્થાપના. મોગલ અમલે જમીનદારી પ્રથાની સ્થાપના કરી હતી. આ જમીનદારો પહેલાંના અર્ધસ્વતંત્ર રજવાડાંઓના વ્યવહાર અને રીતિ-નીતિનું અનુકરણ કરતા હતા અને કવિઓ તથા પંડિતોને મન વિના જ આશ્રય આપતા હતા. તેમાં સ્વેચ્છા કરતાં એક રૂઢિ નિભાવવાનો ખ્યાલ વધુ હતો. આ સૈકાના સૌથી પ્રસિદ્ધ લેખકો (વૈષ્ણવ કવિઓ સિવાયના)ને આવા આશ્રયનો લાભ મળતો હતો. ધનરામના આશ્રયદાતા વર્ધમાનના કીર્તિચાંદ હતા. રામેશ્વરે મિદનાપુરના રાજા રામસિંહના આદેશથી લખ્યું હતું. ભારતચંદ્રને કૃષ્ણનગરના કૃષ્ણચંદ્ર રાય તરફથી વર્ષાસન મળતું હતું.

આ સૈકાના ઉત્તરાર્ધમાં જ્યારે બંગાળમાં બ્રિટિશ સત્તા સ્થપાઈ ત્યારે કલકત્તા વહીવટ, વાણિજ્ય અને એક નવી સંસ્કૃતિનું કેન્દ્ર બન્યું. કલકત્તાની આજુબાજુ વસેલા લોકો માટે બ્રિટિશ શાસન સાથે વેપારી અને વહીવટી સંબંધ લાભદાયક હતા. નવો ધનાઢય વર્ગ દેખીતી સાહિત્યિક અને સાંસ્કૃતિક પ્રવૃત્તિઓનો સમર્થક બની રહ્યો આ પ્રવૃત્તિઓ કલકત્તા અને મુર્શિદાબાદથી શરૂ થઈ હુગલીના કિનારે વસેલાં બીજાં શહેરોમાં પ્રસરી હતી.

સૈકાની શરૂઆતથી જ સાહિત્યિક ગદ્ય શૈલીની શરૂઆત થઈ. પણ આ દિશામાં, જ્યાં સુધી પછીના સૈકાની શરૂઆતમાં અંગાળી છાપખાનાની સારી રીતે સ્થાપના નહોતી થઈ અને જ્યાં સુધી વ્યાવહારિક સાહિત્યિક ગદ્યની જરૂરિયાતનો વ્યાપક રીતે અનુભવ નહોતો થયો, ત્યાં સુધી ખાસ પ્રગતિ થઈ શકી નહોતી. અગાઉના સૈકાના વૈષ્ણવોએ પોતાની ગૂઢ અને પ્રશ્નોત્તરરૂપ રચનાઓમાં એક જાતના ગદ્યનો પ્રયોગ કર્યો હતો. શરૂઆતની સંસ્કૃતની સ્ત્ર શૈલી જેવું ગદ્ય અને પદ્યની વચ્ચેનું તેનું રૂપ હતું. તેની ભાષા અધ્યાહારી અને ખડિત જેવી હતી. કેટલાક ફિરંગી પાદરીઓએ અને અંગાળામાં ધર્મ-પલટો કરી થયેલા કેથોલિકોએ વૈષ્ણવ રચનાઓમાંથી પ્રેરણા મેળવીને અંગાળી ગદ્યમાં એવી પ્રશ્નોત્તરીઓ લખી. તે સામાન્ય જનતાને અપરિચિત હતી.

તેમનું ગદ્ય ખરેખર ગદ્ય જ હતું, પણ તેમની શૈલી સરળ નહોતી અને ભાષા અઘરી હતી, કેમકે તે વિદેશી રૂઢિપ્રયોગો અને શબ્દોથી ભરેલી હતી. સત્તરમા સૈકાના અંત અને અઠારમા સૈકાના આરંભમાં કેથોલિક ખ્રિસ્તીઓની પ્રવૃત્તિઓનું મુખ્ય કેન્દ્ર પૂર્વ અંગાળ હતું. ત્યાંની ખોલોનો એ લખાણોમાં ભારે પ્રભાવ જોવા મળે છે. આ જૂના ખ્રિસ્તીગદ્યનો ઉત્તમ નમૂનો આપણને ઢાકાના એક સ્થાનિક ખ્રિસ્તી દોમ આન્તોનિઓની રચનામાં મળે છે. આ રચના છપાઈ નથી. તેમાં એક બ્રાહ્મણ અને એક રોમન કેથોલિક પાદરી વચ્ચે સંવાદ છે. તેમાં આ પાદરી હિંદુ ધર્મ પર ખ્રિસ્તી ધર્મની સરસાર્થ સિદ્ધ કરવા પ્રયત્ન કરે છે. આ જાતની ખીજ મહત્ત્વપૂર્ણ કૃતિ છે, મોનોએલ દા આસ્સુમસાઓ દ્વારા ૧૭૩૪માં ઢાકામાં રચિત ‘કૃપાર શાસ્ત્રે અર્થ ભેદ’<sup>૧</sup>, નવ વર્ષ પછી લિસ્બનમાં તેના ફિરંગી મૂળ Cathecismo do Doutrina christao સાથે રોમનલિપિમાં તે છપાઈ હતી. તે જ વર્ષે (૧૭૩૪) ફિરંગી ભાષામાં ‘પોર્ટુગિઝ આંગાલા’ શબ્દકોશ સાથે તેનું અંગાળી વ્યાકરણ પ્રગટ થયું. પણ અંગાળીમાં પદ્ય લખવાની રૂઢિ તે સમયે એટલી પ્રખળ હતી કે ખ્રિસ્તી લેખકો પણ વચ્ચે વચ્ચે પદ્ય-રચના તરફ જતા અને પોતાની કૃતિઓના અંતમાં કવિતાની કડી જોડતા.

મોગલ અમલની સરકારી ભાષા ફારસી હતી એટલે કોઈ બ્રાહ્મણને પણ જો જીવનમાં કંઈ મહત્ત્વાકાંક્ષા હોય તો તેને પણ તે ભણવી પડતી. પરિણામે સંસ્કૃત તરફ દિવસે દિવસે ધ્યાન ઓછું થતું ગયું હતું. અઠારમી સદીના મધ્ય સુધીમાં તો એવી સ્થિતિ થઈ કે સંસ્કૃતના પંડિતો અને ભણેલા વૈદ્યોને પણ પોતાની પોથીઓ મૂળ સંસ્કૃત કરતાં અંગાળી અનુવાદમાં

૧. અર્થ છે, કૃપાના શાસ્ત્રનો (Scripture of Mercy), અર્થ અને પ્રભાવ.

રાખવાનું વધારે સગવડભર્યું લાગતું હતું. પાદરીની હાથપોથી, પંડિતની ન્યાયશાસ્ત્ર પ્રવેશિકા અને વૈદ્યનો ભોમિયો આ રીતે અસ્તિત્વમાં આવ્યાં. અંધાં ટૂંકાવેલા રૂપમાં અને અંગાળી ગદ્યમાં રચાયેલાં હતાં. પંડિતોની આ શૈલી ફોર્ટ વિલિયમ કોલેજની નિત્રામાં રચાયેલા ગદ્યગ્રંથોમાં ૧૯મી સદીના આરંભના ગદ્યમાં ફરીથી દેખાઈ હતી. એ જ રામમોહનરાયે સ્વીકારી હતી અને દસકાઓ પાદ ઈશ્વરચંદ્ર વિદ્યાસાગર અને તેમના સમકાલીનોએ એને મકારીને માન્ય ધોરણની કરી હતી. પત્રવ્યવહાર તથા સરકારી દસ્તાવેજોમાં મળતી લોકપ્રચલિત ગદ્યશૈલીમાં અપરિચિત શબ્દો ઓછા છે અને ફારસી તથા ફારસીમાંથી અનેલા લોકપ્રચલિત શબ્દો અને લઢણો વધારે છે. આ બાબતમાં તે પંડિતોની શૈલીથી જુદી પડે છે. લોકપ્રચલિત શૈલી વધારે સારી હતી અને પંડિતોની ભાષા કરતાં તે રોજબરોજની બોલચાલની ભાષાની વધારે નજીક હતી એની ના પાડી શકાય એમ નથી. આ લોકપ્રચલિત શૈલીનો વિકાસ કાયસ્થોએ કર્યો હતો કારણ કે ખીજ કોઈ જાતિ કે વર્ગ કરતાં આ લોકોએ ફારસીનો અભ્યાસ વધારે કર્યો હતો. વિલિયમ કેરીના મદદનીશ અને ભાષાશિક્ષક રામરામ અસુ લોકપ્રચલિત (અથવા મુંશી) શૈલીના પહેલા ઉદ્દેખપાત્ર ગદ્યદેખક હતા. તેમણે ‘રાજ્ય પ્રતાપદિત્ય ચરિત્ર’ (૧૮૦૧) અને ‘લિપિમાલા’ (૧૮૦૨) નામનાં બે ઉત્તમ ગદ્યપુસ્તકો લખ્યાં હતાં. એ પુસ્તકો ફોર્ટ વિલિયમ કોલેજમાં નવા આવેલા અંગ્રેજ ‘રાઈટર’-વિદ્યાર્થીઓ માટે તૈયાર કરાવવામાં આવ્યાં હતાં.

સૈકાઓથી વધતા જતા મુસલમાન દરબારી સંસ્કૃતિના પ્રભુત્વનો વિરોધ કરવા માટે પરંપરાની પકડ મજબૂત થતી જતી હતી. તેમાંથી અચવાનો માર્ગ વૈષ્ણવવાદે કંઈક અંશે ખતાવ્યો. પણ ૧૮મી સદી સુધીમાં વૈષ્ણવ પરંપરા બ્રાહ્મણ પરંપરાથી ઓછી પુરાણપંથી રહી નહોતી. પરિણામે નવા પંથો જન્મ્યા. તે પંથો વૈષ્ણવોના શાસ્ત્રવિરોધમાંથી પેદા થયા અને તેમણે જાતિ સંપ્રદાય અને ધાર્મિક પૂજની ઔપચારિકતાની અવગણના કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો. તેમના હુમલાનું લક્ષ્ય બ્રાહ્મણનેતાઓ હતા. જે કે હુમલાખોરોમાંથી કેટલાક જન્મથી જ બ્રાહ્મણ હતા. આ પડકારમાં શંકા અને અવિશ્વાસભરી ટીકાનો રંગ પણ હતો. તેને લીધે ક્યારેક ક્યારેક તેમાં પરંપરાગત ધર્મ અને શ્રદ્ધા ઉપર હુમલો જોવામાં આવતો. આ જાતનો આધુનિક દષ્ટિકોણ એ સૈકાના પ્રતિનિવિરૂપ લેખકોમાં નથી એવું નથી. ભારતચંદ્ર એક પરંપરાવાદી બ્રાહ્મણ હતા, પણ તે સાથે ફારસીના પણ વિદ્વાન હતા. ભારતચંદ્રે એક બૃહત્ મંગલકાવ્ય લખ્યું હતું અને તે





લાલદાસનું 'ભક્તમાલ' (નાભાજીની વ્રજભાષામાં લખાયેલી કવિતા અને પ્રિયાદાસની ટીકા પર આધારિત, વૈષ્ણવ ચરિત્રોનો વિશ્વકોષ). મંગલ-કાવ્યોની ઉલ્લેખનીય કૃતિઓમાં 'કવિરત્ન' ધનરામ ચક્રવર્તી અને માણિકરામ ગંગોપાધ્યાયના 'ધર્મમંગલ' કાવ્યો આવે છે. તે અનુક્રમે ઈ. સ. ૧૭૧૧ અને ૧૭૮૧ માં રચાયેલાં હતાં. ધનરામે પરિષ્કૃત શૈલીમાં લખ્યું છે, જ્યારે માણિકરામે બોલચાલની શૈલી પસંદ કરી છે. બંને રચનાઓમાં સૂત્રાત્મક ઉક્તિઓ ઘણી આવે છે. અદારમી સદીની પદ્યરચનાની તે એક ખાસિયત હતી.

રામેશ્વર ભટ્ટાચાર્યનું 'શિવસંકીર્તન' (૧૭૧૦) અદારમા સૈકાની એક મહત્ત્વની રચના છે. મુકુંદરામે ચંડીમંગલની શરૂઆતના ખંડમાં જે વિષયનું વર્ણન કર્યું છે, તેવું જ આ કાવ્યમાં વર્ણન છે, પણ અહીં લોકપ્રિય રીતે તેની રજૂઆત થઈ છે. રચનાશૈલી વિષયને અનુરૂપ છે. આ લોકપ્રિય કાવ્યમાં વિષયવસ્તુ સ્થૂલ પ્રેમપ્રસંગોવાળું છે. તેમ છતાં રામેશ્વરે તેને એક 'ભદ્રકાવ્ય'ની કોટિએ પહોંચાડ્યું છે. સીધી સરળ રચના હોવા છતાં સૈકાના શ્રેષ્ઠ કવિઓમાં પોતે એક હોવાનો કવિ રામેશ્વરનો દાવો માની શકાય તેમ છે. તેની નિરીક્ષણ શક્તિ સૂક્ષ્મ છે અને તે સહૃદયતાથી છલકાય છે. તેના કાવ્યમાં દક્ષિણ પશ્ચિમ બંગાળના અત્યંત નીચા સ્તરની ખેતીની આર્થિક વ્યવસ્થાનું સાદું ચિત્રણ છે. આ વિસ્તારમાં એક માત્ર ડાંગરની જ ખેતી થતી. કાવ્યના નાયક (શિવ) એક નાના ગરીબ ખેડૂતના રૂપે આલેખાયા છે. નાયિકા (ગૌરી) તે ગરીબ ખેડૂતની પત્ની છે. તે માત્ર બે ટંકના ભોજન અને ઓઢવાને સાડીના એક ટુકડાથી સંતોષ માને છે. પણ કવિની શ્રદ્ધા ડગમગ્ય નહોતી. નિષ્ઠાની દૃષ્ટિએ રામેશ્વરનું કાવ્ય સૈકાનાં ઉત્તમ કાવ્યોમાંનું એક તો છે જ.

ભારતચંદ્રનું ગિરુદ 'રાય ગુણાકર' હતું. પ્રાદ્ય આધુનિક બંગાળી સાહિત્યના તેઓ જ એક માત્ર એવા કવિ છે, જેમના જીવન અને વ્યવસાય અંગે માહિતી મળે છે. તેમનો જન્મ ૧૭૧૨ ની આસપાસ દક્ષિણ રાઠ પ્રદેશના ભુરશુટ ક્ષેત્રમાં એક બ્રાહ્મણ જમીનદારના કુટુંબમાં થયો હતો. તે વખતના રિવાજ પ્રમાણે ભારતચંદ્રનું લગ્ન નાનપણમાં જ થઈ ગયું હતું. કૌટુંબિક કારણોને લીધે પોતાનો અભ્યાસ પૂરો કર્યા પહેલાં જ તેમણે ઘર છોડી દીધું. ત્યાંથી તે હુગલીની પાસે એક ગામમાં આવ્યા. ત્યાં તેમણે સત્યનારાયણ વિષે બંગાળીમાં પોતાના આરંભિક પ્રયત્નોરૂપે બે નાનાં કાવ્યોની રચના (૧૭૩૭) કરી. ઘેર ગયા પછી તેમના પિતાએ જાગીરની વ્યવસ્થામાં મદદ કરવા કહ્યું. આ જાગીર વર્ધમાનના રામની સત્તા નીચે પદા પર મળેલી હતી. રાજા

કીર્તિચંદ્રના મૃત્યુ (૧૭૪૦) પછી તરત જ કવિના પિતાની જગીરને વર્ધ-  
માનના રાખના કારભારીએ કર ન ભરવાને કારણે જપ્ત કરી લીધી.  
ભારતચંદ્ર કીર્તિચંદ્રની વિધવા રાણીને અપીલ કરવા વર્ધમાન આવ્યા. પણ  
કારભારી વધારે હોંશિયાર હતો. ભારતચંદ્ર પોતાની અપીલ રજૂ કરે તે  
પહેલાં તેના પર ઉચાપતનો આરોપ મૂકીને તેમને જેલમાં નાંખવામાં આવ્યા.  
ત્યાંથી કોઈક રીતે નાસી છૂટી ભારતચંદ્રે ઓડિશાનો રસ્તો લીધો. પહેલાં  
કટક અને પછી પૂરી ગયા ત્યાં કેટલાક દિવસ રહ્યા પછી વૈષ્ણવપંથમાં  
દીક્ષિત થયા. તે પછી તેઓ ઇંદાવન તરફ જવા નીકળ્યા. પણ રસ્તામાં  
તેમની પત્નીના એક સગા મળ્યા. તેમને તે એળખી ગયા એટલે તેમના  
સાસરે લઈ ગયા. ત્યાંથી તેમને ઘેર પાછા મોકલી દીધા. હવે ઘરમાં સુખ  
સમૃદ્ધિ નહોતી. એટલે એક ઉડાઉ દીકરાનું સ્વાગત થયું નહીં. ભારતચંદ્રને  
તરત જ પોતાનું નસીબ અજમાવવા નીકળી જવું પડ્યું તે ચંદ્રનગર ગયા.  
ત્યાં ફ્રેંચ વેપારીઓના મુખ્ય સ્થાનિક એજન્ટના હાથ નીચે નોકરી મેળવી.  
તેમના સાહિત્યિક ગુણોનાં કદર કરીને એજન્ટે કૃષ્ણનગરના રાજા કૃષ્ણચંદ્ર  
સાથે તેમનો પરિચય કરાવ્યો. કૃષ્ણચંદ્ર બ્રાહ્મણ પંડિતોને આશ્રય આપવામાં  
અગ્રણી હતા. રાજાએ તેમની જવાબદારી સંભાળી અને તેમને ખેતી કરવા  
જમીન આપી. હુગલીકિનારાના મુલાન્નેડ ગામમાં તેમને વસાવ્યા. કવિ  
પોતાના ઘરડા બાપને અને સાથે કુટુંબના દેવદેવીઓને પણ પોતાની સાથે  
લઈ આવ્યા. હવે પોતાના જૂના ઘર સાથે કોઈ સંબંધ રહ્યો નહીં. ૪૮  
વર્ષની વયે ઈ. સ. ૧૭૬૦ માં ભારતચંદ્રનું મૃત્યુ થયું.

કૃષ્ણચંદ્રના આશ્રયમાં કવિએ ૧૭૫૦ની પહેલાં સૌ પ્રથમ ‘રસમંજરી’ની  
રચના કરી હતી. ‘રસમંજરી’ મૂળ સંસ્કૃત પર આધારિત શૃંગાર  
અને સાહિત્યશાસ્ત્રનો ગ્રંથ છે. તે ઉપરાંત તેમણે શ્રેષ્ઠ રચના ‘અન્નદામંગલ’  
કે ‘અન્નપૂર્ણામંગલ’ની રચના કરી. ૧૭૫૩માં તે પૂરી થઈ. ‘અન્નદામંગલ’  
અસલમાં ત્રણ સ્વતંત્ર કાવ્યો છે : (૧) ‘અન્નમંગલ’ (તેમાં શિવ અને  
પાર્વતીની પરંપરાગત વાર્તા છે અને તેની સાથે કવિએ કલ્પેલી એક  
ઔદિક ઘટના છે. તે અનુસાર ભૂખે મરતા શિવને પાર્વતીએ રાધેલું અન્ન  
આપ્યું અને અન્નદાત્રી બની.) (૨) ‘વિદ્યાસુંદર’ (એક શૃંગારિક પ્રેમાખ્યાન)  
અને (૩) ‘માનસિંહ’ (જેસોરના પ્રતાપાદિત્ય સાથે જહાંગીરના સંઘર્ષ પર  
આધારિત ઐતિહાસિક ઉપાખ્યાન). પહેલા ભાગની રચના કવિના આશ્રય-  
દાતા કૃષ્ણચંદ્ર દ્વારા પ્રવર્તિત અન્નદાદેવીની મૂર્તિપૂજના સમર્થનમાં થઈ  
જતી. બીજા ભાગની રચના હુગલીને કાંઠે આવેલા શહેરોમાં વસતા નવા

નવા ધનિક અનેલા સમાજની ડુચિને ખ્યાલમાં રાખીને થઈ છે. ત્રીજા ભાગનો હેતુ કૃષ્ણચંદ્રના વંશના સ્થાપકનું ઔરવ કરવાનો છે. શિવ અને પાર્વતીની કથાના વર્ણન માટે ભારતચંદ્ર રામેશ્વર ભટ્ટાચાર્યના ઋણી છે. રામેશ્વર પણ દક્ષિણ રાઢના વતની હતા તેમનું કાવ્ય ભારતચંદ્રને પરિચિત હશે જ.

વિદ્યા અને સુંદરની પ્રેમકથા ભારતચંદ્રની શ્રેષ્ઠ સિદ્ધિ છે. આ ક્ષેત્રમાં તેમના કેટલાક પુરોગામીઓ હતા. તેમાં ચટગાવરના એક મુસલમાન અને એક હિંદુ કવિ પણ છે. વળી એ બે કરતાં વધારે અનુગામીઓ<sup>૩</sup> પણ છે. પરંતુ ભારતચંદ્રના વિદ્યાસુંદરે સૌને ઝાંખા પાડી દીધા. એક સૈકા સુધી ભારતચંદ્રનું વિદ્યાસુંદર કલકત્તા વિસ્તારના કવિઓની કલ્પના ઉપર છવાયેલું રહ્યું. ઓગણીસમી સદીના છઠ્ઠા દસકા સુધી ભારતચંદ્રને બંગાળીના શ્રેષ્ઠ કવિ ગણવામાં આવતા હતા. ત્યાં સુધીમાં અંગ્રેજ સાહિત્ય ભણેલા બંગાળીઓને અપરિચિત નહોતું રહ્યું. ઓગણીસમા સૈકાના પૂર્વાર્ધનું મુદ્રિત સાહિત્ય ઘણુંખરું ભારતચંદ્રના કાવ્યની વિવિધ આવૃત્તિઓ (જેની કિંમત એક આનાથી માંડી એક રૂપિયા સુધીની હતી) અને અનુકરણોથી ભરેલું હતું.

વિદ્યા અને સુંદરની કથા સંક્ષેપમાં આ પ્રમાણે છે :

વિદ્યા રાજા વીરસિંહની સુંદર અને ગુણિયલ પુત્રી હતી. રાજાને બીજું કોઈ સંતાન નહોતું. રાજકુમારીએ પ્રતિજ્ઞા કરી હતી કે જે તેને શાસ્ત્રાર્થમાં હરાવશે તેની સાથે તે લગ્ન કરશે. રાજા ગુણસિંહના એકનો એક પુત્ર સુંદર રાજકુમારીને વરવા આવ્યો તે હીરા નામની સ્ત્રીને ત્યાં ઉતર્યો. તે વિદ્યાની માલણ હતી. દૂતીનું કામ કરીને માલણે રાજકુમાર અને રાજકુમારી વચ્ચે સમ્પર્ક સ્થાપી આપ્યો. દેવી કાલીજની કૃપાથી સુંદર પોતાના રહેઠાણથી રાજમહેલમાં વિદ્યાના ખંડ સુધી ભોયડું ખોદવામાં સફળ થઈ શક્યો. પ્રેમીઓ રોજ રાત્રે મળવા માંડ્યાં. વિદ્યા ગર્ભવતી થઈ. જ્યારે આ ખબર તેના માઆપને પડી ત્યારે તે બહુ ગુરસે થયાં. રાજાએ અજાણ્યા

૨. તેમાંનો પહેલો કવિ (શાહ બિરદખાન) સત્તરમી સદીનો હતો. અને બીજો (ગોવિંદદાસ) અદારમી સદીના આરંભનો હતો. શ્રીધર અને કૃષ્ણકામના કાવ્યોને ઉલ્લેખ પહેલાં કર્યો છે. બલરામ ચક્રવર્તી પણ ભારતચંદ્રના પુરોગામી હતા.

૩. તેમાં કલકત્તાના રાધાકાંત મિશ્ર (૧૭૬૭) રામપ્રસાદ સેન 'કવિરંજન' નિધિરામ ચક્રવર્તી 'કવિચંદ્ર' અને મધુસૂદન ચક્રવર્તી 'કવીન્દ્ર' છે.

૪ દેવી કાલી મધરાતની દેવી છે અને એટલે અંધારામાં કામ કરતાં ચોરો ઘંટારુઓની સંરક્ષિકા દેવી છે.

ત્રેમીને પકડવા વ્યવસ્થા ગોઠવી. સૈનિક અધિકારીની ચતુરાઈથી સુંદર સુધી પહોંચવાનું એક સફળ સૂત્ર મળી આવ્યું. તેને પકડી લેવામાં આવ્યો. તેના પર કામ ચલાવી તેને મૃત્યુદંડની સજા કરવામાં આવી. જ્યારે તેને ફાંસીના સ્થળે લઈ જવામાં આવતો હતો ત્યારે સુંદરે સંસ્કૃતમાં કાલીની પ્રાર્થના કરી. ત્યાં એક વ્યક્તિ આવી પહોંચી, તે સુંદરને એક રાજકુમાર તરીકે ઓળખતી હતી. ચોક્કસ ઓળખાણ પડતાં સુંદરને છોડી મૂકવામાં આવ્યો. પછી રાજકુમારી સાથે તેનું લગ્ન થયું. તેમને એક પુત્ર થયો. કેટલાક સમય બાદ સુંદર પત્ની અને પુત્ર સાથે ઘેર પાછો ફર્યો.

ભારતચંદ્રના 'માનસિંહ' કાવ્યમાં ફારસી અને હિંદી શબ્દો તથા પ્રયોગોવાળી શૈલી અહીં તહીં જોવા મળે છે. સામાન્ય રીતે એવું માનવામાં આવે છે કે આ ફારસીમિશ્ર અંગાળી શૈલીના તે ઉદ્ભાવક છે, પણ તેવું નથી. ખરેખર તો ભારતચંદ્રના વતનના મુસલમાન કવિઓની રચનારાતિમાંથી કંઈક માજિત કરીને તે લેવામાં આવી છે. ભારતચંદ્રને મુસલમાન કાવ્યોની કવિતાનો પરિચય હતો. તેમને ફારસી, હિંદી અને ગોડિયાનું પણ સાતું જ્ઞાન હતું. કાવ્યના વિષયવસ્તુનો સંગ્રહ મુખ્યતઃ મોગલ દરબાર અને તેના અમલ સાથે હતો. એટલે બીજાં બે કાવ્યોમાં યોગ્યેલી શુદ્ધ અંગાળી શૈલીને રચાને કાવ્યમાં પ્રસંગને અનુરૂપ હિંદુસ્તાની શૈલી (સમકાલીન યુરોપીયનો તેને મૂર લોકોની ભાષા તરીકે જાણતા)નો કવિ ઉપયોગ કરે એ સમજી શકાય એવું છે. ભારતચંદ્રની આ ત્રણીમાં એવાં અનેક પદો છે જે ભાવ અને વિષય પરત્વે વૈષ્ણવપદોને મળતાં આવે છે, પણ સ્વરૂપ અને સૂરની દૃષ્ટિએ તેમનાથી જુદાં છે. કવિ તરીકે ભારતચંદ્રની કવિ પ્રતિભા આ ગીતોમાં દેખાય છે. જેમકે :

રહિતે ના પારિ ધરે                      આકુલ પરાણે કરે  
ચિતે ના હૈ જ ધરે પિક કલકલ.

દેખિમ સે શ્યામરાય                      બિકાઈબ રાગા પાય  
ભારત ભાગિયા તાય ભાવે ઢલમલ.

લોકે હૈવ જનાજનિ                      સખીપણે કાનાકાનિ.  
આપનો બેચિયા એત સહિતે કે પારે.

ચાક ચાક જાતિ કુલ                      કે ચાહે તાર મૂલ  
ભારતે સે ધન્ય શ્યામ ભાલખાસે ચારે.

—હું ધરમાં રહી શકતી નથી. પ્રાણ આકુળબાકુળ થાય છે. કોયલના ટહુકાથી ચિત્ત ધૈર્ય રાખી શકતું નથી. તે શ્યામરાયને હું મળીશ. તેના

કમલચરણોમાં હું વેચાઈશ. કવિ ભારત કહે છે કે તેનો વિચાર કરતાં જ તે ભાવવિભોર બની જાય છે. સૌ લોકમાં આ વાત ફેલાઈ ગઈ છે. સખીઓ પણ કાનભોરિયાં કરે છે. પોતાને વેચી દઈને કાણુ આટલું સહન કરી શકે? જતું હોય તો ભલે જાય જાતિકુળ, કોને તેની પડી છે? શ્યામ જેને ચાહે છે તે ભારતમાં ધન્ય છે.

એક બીજી રીતે પણ કવિ પોતાના યુગબોધ પ્રત્યે પ્રામાણિક હતા. સૈકાના આરંભમાં જ સામ્રાટકાલીન વિષયોએ (ધણુખરું હાસ્યરસ પ્રધાન) સામાન્ય લેખકોનું ધ્યાન ખેંચ્યું હતું. ઉચ્ચ-કવિતામાં સ્વીકાર નહીં પામેલી આ પદ્ધતિથી ભારતચંદ્ર અજળ નહોતા એટલે તેમણે હાસ્યપરક શૈલીમાં ઋતુ, વાયુ, આકાંક્ષા, રાધાની પાસે કૃષ્ણ, કૃષ્ણની પાસે રાધા વગેરે વિષયો પર કેટલાંક નાનાં કાવ્યો (એક ચાર કડીનાં) રચ્યાં. આવી એક કવિતા હિન્દુસ્તાનીમાં લખાઈ છે. બીજી એક મિશ્ર રચના છે, જેમાં સંસ્કૃત, બંગાળી ફારસી અને હિન્દુસ્તાનીનો ઉપયોગ કરવામાં આવ્યો છે. ભારતચંદ્ર સંસ્કૃતમાં પણ સારા શ્લોક રચી શકતા. તેનું ઉત્તમ ઉદાહરણ છે ‘નાગાષ્ટક’. વર્ધમાનના રાજના એક પ્રતિનિધિ રામદેવ નાગે જ્યારે કવિને કૃષ્ણચંદ્રે આપેલી જમીન પડાવી લેવાનો પ્રયત્ન કર્યો ત્યારે આશ્રયદાતા પ્રત્યે વિનંતીરૂપે આ રચના લખાઈ હતી. ‘નાગ અને કૃષ્ણ’ શબ્દોમાં શ્લેષ છે. જે રીતે કાલિયનાગ દ્વારા યમુનાનાં પાણી દૂષિત થતાં વ્રજના લોકોએ કૃષ્ણને વિનંતી કરી હતી, તેમ હવે કવિ (રામદેવ) નાગના અત્યાચારથી બચવા કૃષ્ણ (ચંદ્ર)ને વિનંતી કરે છે.

પરંપરાના અનુસરણમાં ભારતચંદ્રે સંસ્કૃતમાં એક નાનું ‘સંગીત નાટક’ લખવાનો પ્રયત્ન કર્યો હતો. તેમાં બંગાળી ગીતો પણ ગૂંથી લેવામાં આવ્યાં છે. નાટકનો વિષય છે ચંડીએ કરેલો મહિષાસુરનો વધ. માર્કન્ડેયપુરાણમાંથી આ વિષય લેવામાં આવ્યો છે. પણ પૂર્વરંગ આગળ વધે, તે પહેલાં જ કવિનું મૃત્યુ થયું.

રામપ્રસાદ સેન ‘કવિરંજન’ કલકત્તાથી લગલગ પચીસ માઈલ દૂર હુગલીની ઉપરવાસ આવેલા કુમારહટ્ટના વતની હતા. ભારતચંદ્રના મુલાબેડથી આ સ્થાન દૂર નથી. તેમના ‘વિદ્યાસુંદર’ની રચના સૈકાના છઠ્ઠા કે સાતમા દસકા વચ્ચે થઈ હતી. તેના પર ભારતચંદ્રનો ચોખ્ખો પ્રભાવ જોઈ શકાય છે. શૈલી અને પાત્રાલેખનમાં રામપ્રસાદ પોતાના પુરોગામીથી ઉતરતા છે.

પણ કાવ્યકલ્પનામાં તે ખરેખર ચડિયાતા છે. રામપ્રસાદનું હાસ્ય ઓછું ગ્રામ્ય છે. તેમની બીજી રચનાઓમાં ‘કાલીકીર્તન’ અને અપૂર્ણ ‘કૃષ્ણકીર્તન’ છે. આ કાવ્યો પ્રાચીન કીર્તનધારામાંથી વિકસેલા પાંચાલી કાવ્યોના અનુસરણમાં લખવામાં આવ્યાં છે.

દેવી દુર્ગા (કાલી) વિષેનાં અનેક ભક્તિભાવનાં ગીતો રામપ્રસાદને નામે મળી આવે છે. આ પદોમાં જે સરળ અને હૃદયસ્પર્શી ભાવ છે તેનું શ્રેય સંત ગણાતા આ કવિને આપવામાં આવે છે. પણ આ રાગ અને તેને લગતા ગીતો એ બીજા કોઈ કલકત્તાનિવાસી રામપ્રસાદ (દ્વિજ)ની રચનાઓ હોઈ શકે. આ રામપ્રસાદની ખ્યાતિ ‘કવિવાલા’ અર્થાત્ કવિગાનના લખનાર તરીકે હતી. આ રામપ્રસાદ અગાઉના રામપ્રસાદના (જે વૈદ્ય હતા) સમકાલીન હતા અને ઉંમરમાં તેમનાથી નાના હતા. પદો એકદમ ભક્તિમય છે. તેમાં શ્યામાને પ્રાર્થના કરવામાં આવી છે. આ પદો એક જિંદી અને સંતપ્ત શિશુના શબ્દોમાં રજૂ થયાં છે. તેથી વધારે એમાં કશું નથી. કેટલાક વિવેચકોએ તેની ભારે સ્તુતિ કરી છે. તેનું મુખ્ય કારણ તેમાં ભક્તિની રજૂઆત અત્યંત સ્પષ્ટ રીતે થઈ છે અને તેમાં વૈષ્ણવ પદાવલિથી લગભગ વિપરીત મનોભાવ વ્યક્ત થયો છે. આ પદોથી જે ભાવો જન્મે છે તેમાં વિશુદ્ધ ભક્તિ અને અંતરંગ સ્નેહનો સમન્વય છે. એટલે તેનું એક દુર્વાર આકર્ષણ રહે છે. આ કવિભક્તના દષ્ટિકોણનો તેમના એક અતિવિખ્યાત ગીત દ્વારા પરિચય થશે :

મન રે કૃષિ-કાજ જનો ના

એમને માનવ-જમિન રધલ પતિત આપ્તાદ કરશે ફલત સોના.

કાલિર નામે દેઓરે બેડા ફસલે તછરૂપ હબેના

મુક્તકેશીર શક્ત બેડા તાર કાછે ત ચમ થેસે ના.

અથ અબ્ધ-શતાન્તે વા બાજે આપ્ત હબે જન ના

આછે એકતારે મન એઈ વેલા તુછ ચુટિયે ફસલ કેટે ને ના.

ચુરુદત્ત બીજ શપણ કરે ભક્તિ-વારિ તાય સેંચ ના

એકા યદિ ના પારિસ મન રામપ્રસાદકે સંગે ને ના.

(રામપ્રસાદ સેન)

—હે મન તું ખેતીનું કામકાજ જાણતું નથી. આ માનવરૂપી જમીન પડતર પડી છે. જો તને આપ્તાદ કરે તો સોનું પાકે. કાલીના નામની વાડ કરે તો ફસલ નષ્ટ થશે નહીં. મુક્તકેશીની ભારે વાડની પાસે ચમ પણ આવતો નથી. આજે નહીં તો સો વર્ષ પછી આ જમીન

જન્મ થશે તે જાણતું નથી ? અત્યારે તે ગીરે છે. હે મન આ સમયે તું કામે વળગી ફસલ કાપી લે. ગુરુએ આપેલું ખીજ રોપી ભક્તિના પાણીથી તેનું સિંચન કર. હે મન જો તું એકલું તે ન કરો શકે તો રામપ્રસાદને સાથે લઈ લે.

દેવમહાત્મ્યની કવિતામાં જેમ જેમ ધાર્મિક રસ અને વિધિવિધાનનું તત્ત્વ ક્ષીણ થતું ગયું, તેમતેમ સાહિત્યિક વલણો આખ્યાનકવિતા અને વૈષ્ણવપદોની લપટી પડી ગયેલી રીતિઓમાંથી નવો માર્ગ શોધતાં હતાં તે સાથે કવિતા અને સંગીત પરસ્પરનો છેડો ફાડવા માગતાં હતાં. એને માટેનો સમય કદાચ ક્યારનોય પાકી ગયો હતો. પણ પછીના સૈકાના મધ્ય સુધીમાં જ્યારે છાપખાનાઓએ ભણેલાગણેલા લોકો માટે કવિતાને સસ્તારૂપમાં સુલભકરી આપી અને અંગ્રેજી શિક્ષણ સાહિત્યની ખરી સમજણ માટે ભૂમિકા તૈયાર કરી ત્યારે આ જુદાઈ શક્ય બની. અદારમો સૈકાના મધ્યસુધી નવીનપ્રવૃત્તિઓ વેગ ધારણ કરતી જતી હતી. તેને લીધે એકબાજુએ રોમાન્ટિક પ્રેમની કે ઐતિહાસિક સમકાલીન વિષયો ઉપર નાની કવિતાઓ મળે છે, તો બીજી બાજુએ નાનાં લૌકિક પ્રેમગીતો (જે સીધાં રાધાકૃષ્ણ સાથે જોડાયેલાં નથી). તેમ છતાં જૂની રીતિ અને નવાં વલણો વચ્ચે સમન્વયના કેટલાક પ્રયત્નો થયા. આ પ્રવૃત્તિ અદારમો સદીના અંતભાગે અસ્ત પામવા આવેલી નવ્ય ‘પાંચાલી’ અને કહેવાતી ‘કવિવાલા’ની કવિતામાં ઉત્કૃષ્ટ રીતે પ્રકટ થઈ. અર્ધા સૈકા કરતાંયે વધારે સમય સુધી કવિવાલાની કવિતા અને નવ્યપાંચાલીએ કલકત્તા અને તેની આજુબાજુના પ્રદેશમાં એકછત્ર રાજ્ય કર્યું અને અન્ય તમામ સાહિત્યને ઢાંકી દેવાનો ભય ઊભો કર્યો. પરંતુ કવિવાલાની ગ્રામ્ય અને મૂર્ખાઈ ભરી કૃત્રિમતા અને તેનું ઝીણવટભર્યું અલંકૃત પણુ નિર્જીવ સંગીત તેના વધારે પડતા અલંકારને લીધે આરંભથી જ નિષ્ફળ જવા નિર્માયાં હતાં. પરંતુ પાંચાલી કાવ્ય કેટલાક વધારે સમય પ્રચલિત રહ્યું. ઓગણીસમી સદીના અંતમાં નાટક અને નાટક પર આધારિત યાત્રાને લીધે પાંચાલીની પરંપરા લુપ્ત થઈ ગઈ.

પ્રચલિત પદ્યવાર્તાઓ પરંપરાના દયાણુને લીધે એકદમ પોતાનું કૃતક ધાર્મિક માળખું છોડી શકી નહીં. એટલે વિક્રમાદિત્ય-ભોજના આખ્યાનમાંથી અને ખીજ લોકસાહિત્યમાંથી લેવામાં આવેલી વાર્તાઓ ‘આગમ’ના રૂપમાં માન્યતા પામી અથવા તો પછી સત્યપીર કાલી કે સૂરજદેવતા કે સરસ્વતીની

૫. એક તાંત્રિક આખ્યાન, જે પાર્વતીને શિવ કહેતા હોય તે રીતે રચાયું છે.



સ્તુતિરૂપે તે સિવાય ખીજી પણ કથાઓ હતી જે એકદમ શ્રૃંગારિક હતી. તેમાં સાહસિકતાનો અભાવ હતો. આવી કેટલીક વાર્તાઓના વિષયો પૂર્વના એક સહિયારા ભંડારમાંથી આવ્યા હતા; જેમ કે સરુકનું 'દામિનીચરિત્ર.' તે અઢારમા સૈકાના છેવટની એક હસ્તલિખિત પોથીમાંથી મળે છે. 'દામિનીચરિત્ર'ની કથા અસમમાં અને પશ્ચિમ-બિહારમાં પણ પ્રચલિત છે. પદ્યમાં આ જાતની વાર્તાઓ લખવામાં મુસલમાન લેખકો વધારે જાણીતા હતા. સરુક નામ પણ જે સ્વરૂપનું વિકૃતરૂપ ન હોય તો મુસલમાન નામ હોવું જોઈએ. ચંદ્રમુખીની વાર્તાનો લેખક ખલિલ તો મુસલમાન હતો જ. પ્રાચીન આખ્યાન કવિતાની શૈલીમાં રજૂ થતો અને ગવાતો આ વાર્તાઓ હજી હમણાં સુધી ઈશાન અંગાળમાં લોકપ્રિય હતી. આ જાતની રચનાઓમાં સૌથી ઉત્તમ અને પ્રમાણમાં શુદ્ધ ખલિલનું કાવ્ય છે.

ઐતિહાસિક કાવ્યોમાં સૌથી પ્રસિદ્ધ (જે કે સાહિત્યિક રચના તરીકે અતિસામાન્ય) ગંગારામ (દત્ત?)નું 'મહારાષ્ટ્ર પુરાણ' છે. નામ ઘણું મોટું છે પણ રચના બસોથી પણ ઓછી પંક્તિઓનું એક નાનું કાવ્ય છે. તેમાં પશ્ચિમઅંગાળ પર મરાઠા સરદાર ભાસ્કર પંડિતના ભયંકર હુમલાનું વર્ણન છે. જેનો અંત તેના વધમાં આવે છે. કવિ સમકાલીન હતો. કદાચ આ પ્રસંગનો સાક્ષી પણ. ઐતિહાસિક દસ્તાવેજ તરીકે ગંગારામના કાવ્યનું થોડુંક મૂલ્ય છે.

ઐતિહાસિક વિષયો પર ખીજાં બધાં કાવ્યોની રચના આ સદીના અંતમાં અને પછીની સદીની શરૂઆતમાં થઈ હતી. તેમાંની ઘણીખરી સ્થાનિક ઘટનાઓ અને સમકાલીન વિષયો વિષે લખાયેલાં નાનાં વીરકાવ્યો છે. તે યોગ્ય રીતે લોકકાવ્યની કોટિમાં આવે છે. પરંપરાવિરોધી અને અણધારે પદ્યરચનાઓમાં એકાદ બે કાવ્યો આસ્વાદ્ય પણ છે. દાખલા તરીકે રાધામોહનનું રસ્તાનું ગીત, જે સાલકિયાથી ચંદનગઢ સુધીનો પશ્ચિમનો ટૂંક રોડ બનાવવા વોરન હેસ્ટિંગ્સે જબરદસ્તીથી ભેગા કરેલા વેડિયાઓની કરુણ સ્થિતિનું વાસ્તવિક ચિત્ર દોરે છે.

કેટલીક પંક્તિઓ ઉદાહરણ તરીકે :

ફેલાયે લાંગલ માડે

ફેલાયે લાંગલ માડે પાલાય છુટે ચત ચાધી-ગણુ

૬. મંગલ પ્રકારની નાની કવિતાઓ.

૭. સિલહટથી નાગરી લિપિમાં પ્રકાશિત (૧૮૭૭)

બેગાર ધરિતે આઠલ કત શત જન.  
યેન ચૈત્ર માસે

ભકત્યાધરા વ્યાપહારા ચેદિકે ચાકે ચાય  
હાતે બેઘે ગોપ્તા મેરે રાસ્તાતે ખાટાય.

હાતે કરે બેતેર બાડિ  
હાતે કરે બેતેર બાડિ તાડાતાડિ મારે ( સખાર) પિઠે  
બેતેર ભયે ચત કોડા ચતુદ્ધિકે છુટે.

ખાવાદાવા બન્દ કરે

ખાવા દાવા બન્દ કરે રાખે ધરે સન્ધિકાલે છુટિ  
કોદાલ પિઠે છુડિ હાતે ચાય ગુટિ ગુટિ.

સન્ધેય રસદ નિતે

સન્ધેય રસદ નિતે ચારિભિતે કરે મહા ગોલ

છુધા જવાલાય બિકલિ કરે બલે હરિ-ખોલ.

શુને બકસિ એલ ઘેયે

શુને બખ્શી એલ ઘેયે રસદ લએ માપુઠ સંગે કરિ  
રસદ દેખે ચત કોડા ખૈસે સારિ સારિ.

કયાલ રસદ માપે

રસદ પેયે ચલે ઘેયે કડકડે ચિખાય.

હુટ પાટ કરે ઘાટે જલ ગિયા ખાય

બલે હાય પ્રાણ બાંચિલ

બલે હાય પ્રાણ બાંચિલ ધૂલાય શૂલ તુડુપુડ હએ

ધુમ ભાંગિલ પિપિટે ખાય ચલે વેગે ઘેયે.

( રાધામોહન )

—બેતરમાં હળ છૂટાં મૂકીને બધા ખેડૂતો ભાગી છૂટયા. સેંકડો  
માણસો તેમને વેઠે પકડવા આવ્યા હતા, ચૈત્ર મહિનામાં લોકોને  
જેમ જખરદસ્તીથી ભકતો બનાવનારા આવે છે તેમ. જ્યાં જો મળે  
તેને બાંધી, મારી જૂડી રસ્તો બાંધવા કામે લગાડી દે છે. તેમના  
હાથમાં નેતરની સોડી હોય છે. સખોસખ બધાની પીઠે ફટકારે  
છે. નેતરની બીકથી બધા મજૂરો ચારે બાજુએ નાસભાગ કરે છે.  
પણ તેમનું 'ખાવાપીવાનું' બંધ કરી દેવામાં આવે છે અને તેમને પકડી  
રાખવામાં આવે છે. સાંજ પડયે જ તેમને જવા દેવાય છે.  
ખમે કોદાળી અને હાથમાં તગારું લઈને મજૂરોનાં ટાળેટાળાં રસદ

( ખોરાકી ) લેવા જાય છે. તે વખતે બારે કોલાહલ કરે છે. જુખની આગથી વ્યાકુળ થઈને મોટે મોટેથી હરિનું નામ લે છે. સાંભળીને બક્ષી દોડ્યો આવે છે. રસદ લઈને તેના મદદનીશ આવે છે. રસદ જોઈ બધા હારઅંધ ખેસી જાય છે. માપી માપીને રસદ અપાય છે. તે મળતાં મમરા ફાકતા ફાકતા તેઓ ચાલવા માંડે છે. જલ્દી જલ્દી ઘાટે પહોંચીને પાણી પીએ છે. કહે છે, હાશ, જીવ બચ્યો ! પછી ટૂંટિયું વાળી ધૂળમાં જ સૂઈ જાય છે. કીડીઓના ચટકાથી તેમની ઊંઘ ભડી જાય છે અને તેઓ સતત પાસાં ફેરવ્યાં કરે છે.

ઉત્તર અંગાળના ખીજ એક ગ્રામકવિએ લખેલા ગાથાકાવ્ય ( અં. છઠા )નો ઉલ્લેખ કરવો જોઈએ. કવિનું નામ છે કૃષ્ણહરિ દાસ. કદાચ આ જ કવિ સત્યપીર પાંચાલીનો લેખક હશે. રંગપુરના એક સ્થાનિક જમીનદારે જિલ્લાના અગ્રેજ કલેક્ટર શ્રી ગુડલેડની ભલામણથી એક માણસને પોતાનો દીવાન બનાવ્યો હતો. તે રૈયતને પસંદ નહોતો. તેને સ્થાને તે એક રામવલ્લભરાયને ચાહતી હતી. એટલે રૈયતે ભેગા થઈને કલેક્ટર પાસે જઈ આ નિમજૂક રદ કરવા માગણી કરી. કલેક્ટર મુઝવણમાં પડી ગયો. તેણે પોતાની ઓફિસના સુપ્રિન્ટેન્ડન્ટની સલાહ માગી. તેણે યોગ્ય સલાહ આપી. લેખક કૃષ્ણહરિના શબ્દોમાં :

દેઓયાન બલે રાયત સબ કરતે પારે  
કાકે ઓ સ્વર્ગે તોલે કાકે આછડે મારે.  
રાયતે લઈયા સબાર ઠાકુરાલી  
યત દેખ સોનાર ખાલા રાયતેર કડિ.

( કૃષ્ણહરિ દાસ )

—દીવાને કહ્યું, રૈયત બધું કરી શકે છે. તે કોઈને સ્વર્ગ સુધી પહોંચાડે છે અને કોઈને નીચે પછાડે છે. ઠકરાતોના આધાર બધો રૈયત પર છે. જે સોનાના કડાં તમે જુઓ છો તે રૈયતની કોડીમાંથી આવ્યાં છે.

કલેક્ટરે પોતાની ભલામણ પાછી ખેંચી લીધી અને રૈયતના પ્રતિનિધિ તરીકે જાગીરના દીવાનપદે રામવલ્લભરાયની નિમજૂક કરી.

સત્તરમી સદીના અંતસુધીમાં તો વૈષ્ણવ કવિતાનાં ઝપાટાભેર વળતાં પાણી થતાં હતાં. તેમ છતાં કવિતાનું તે સૌથી સ્વીકૃતરૂપ રહ્યું. તેનું મુખ્ય કારણ તો એ હતું કે તેનું સંગીત હજીપણ પ્રભાવશાળી હતું. એની

સંભાવનાઓનો હજી પૂરો કસ કાઢવાનો બાકી હતો. પરંતુ પછીની સદીમાં તે પણ કીર્તનકાવ્યમાં આવેલા ગતિરોધને દૂર કરી શક્યું નહીં. વૈષ્ણવકાવ્યનું સીમિત વિષયવસ્તુ એકદમ પાતળું થતું જતું હતું. પરિણામે અદારમી સદીના અંતમાં લોકપ્રિય ભિર્મિકવિતા (અદકે ગીત)નો રાધા અને કૃષ્ણની પ્રેમકથા સાથે બહુ ઓછો સંબંધ રહ્યો હતો. એ ખરું કે આવાં ધણાં ગીતોમાં રાધા અને કૃષ્ણના નામની ગેરહાજરી નથી. પણ તે વાસ્તવિક પ્રેમીઓ મારેનાં ઉપનામો જ છે. સ્વરૂપની દૃષ્ટિએ આ નવી ભિર્મિકવિતા જૂનીથી એકદમ જુદી છે. ભાષા થોડી મુક્ત છે અને સરળ પણ. જો કે તેમાં શબ્દાળુતા છે અને કાવ્યપંક્તિઓનો ધણુંખરું એક જ પ્રાસ છે. ઓગણીસમી સદીના આરંભ સુધીમાં તો પંક્તિઓની સંખ્યાની દૃષ્ટિએ ગીતો ટૂંકા થઈ ગયાં હતાં. તેમાં સૌથી ટૂંકાં ગીતોમાં ચારથી વધારે પંક્તિઓ નથી અને સૌથી લાંબામાં પણ આઠથી વધારે ભાગ્યે જ છે. આ સૈકાના અગ્રણી કવિ ભારતચંદ્ર આ નવી જાતના સ્વરૂપ પ્રત્યે એકદમ જાગૃત હતા. એમની બૃહદ્દ્રપીમાં આવાં પચાસથી વધારે ગીતો છે. ભારતચંદ્રની રચનાની ઉત્કૃષ્ટતાનો પરિચય આ ગીતોમાં મળે છે.

વૈષ્ણવપદોને નવા અને લોકપ્રિય સ્વરૂપમાં રજૂ કરનાર અદારમી સદીના સૌથી અગ્રણી કવિઓ કદાચ લાલચંદ્ર અને નંદલાલ છે. ‘કવિવાલા’માં સૌથી જૂના આ બે કવિઓ ભાઈઓ હોય એવું માનવામાં આવે છે. તેમનાં મોટાભાગનાં ગીતો સહયોગથી લખાયાં છે, એટલે તેમાં ‘યુક્તભણિતા’ (અંતેનાં ભેગાં નામ) છે. જો કે પ્રેમકાવ્યોના ઉત્તમ કવિ તો રામનિધિ ગુપ્ત હતા. તે નિધુઆશુ (૧૭૪૨-૧૮૩૬) તરીકે વધારે જાણીતા હતા. સંગીતની એક અર્ધશાસ્ત્રીય રીતિના તે પ્રવર્તક હતા. તે ‘આખડાઈ’ (અખાડા કે મંડળી સાથે જોડાયેલી) તરીકે ઓળખાતી. ‘કવિવાલા’ની રજુઆતની સંગતમાં તે પ્રયોજતી હતી. કલકત્તામાં તેનું ચલણ અદારમી સદીના અંતમાં થયું હતું. નિધુઆશુએ હિંદુસ્તાની ગાન ભાંગીને અંગાળીના ‘ટપ્પા’ ગાનને પ્રચલિત કર્યું. તેમનાં પદો ભાગ્યે જ ચાર પંક્તિથી વધારે હોય છે. દૃઢઅંધવાળી આ ચાર પંક્તિઓ ભાવના સંયમમાં અને ભાષાની દૃઢતામાં સર્વાંગિસંપૂર્ણ હોય છે. જેમકે :

ધીરે ધીરે ચાય દેખ ચાય ફિરે ફિરે  
કેમને આમારે બલ ચાઇતે ધરે

૮. કવિગીતોના રચનારા કે ગાનારા અંતે.

યે છિલ અંતરે મોર બાહ્યે દેખિ તારે  
નયન અંતરે હલે પુનઃ સે અંતરે.

(નિધુબાણુ)

—એ તે વારેવારે પાછુ વાળીને જોતો ધીમે ધીમે જાય છે. મને  
ઘેર જવાનું તમે કેવી રીતે કહી શકો? તે મારા અંતરમાં હતો. તેને  
બહાર જોઈ છું. નયનથી દૂર જતાં જ તે ફરી અંતરમાં આવી  
વસે છે.

કવિનો પોતાની માતૃભાષા પ્રત્યેનો પ્રેમ તેમના કદાચ એક સૌથી  
જાણીતા પદમાં ભાવસભરતાથી રજૂ થયો છે :

નાના દેશે નાના ભાષા  
બિને સ્વદેશીય ભાષે પૂરે કિ આશા  
કત નદી સરોવર  
કિ વા ફલ ચાતકીર  
ધારા જલ બિને કભુ ધુએ કિ તૃષા.

(નિધુબાણુ)

—અનેક દેશોમાં અનેક ભાષાઓ છે. પણ માતૃભાષા વિના આશા  
પૂરાતી નથી. અનેક નદીઓ અને સરોવરો છે. પણ ચાતકીરને  
તેનો શો લાભ? તેની તરસ તો માત્ર વરસાદના ફેરાંથી જ છીપે છે.

નિધુબાણુના સમકાલીન શ્રીધર પૌરાણિક આખ્યાનોના ધંધાદારી  
'પાઠક' હતા. એટલે તેમણે શ્રીધર કથક કહેવામાં આવે છે. શ્રીધરના  
કેટલાંક પદો નિધુબાણુના પદોથી જરાય ઊતરતાં નથી. જેમકે નીચેનું ગીત :

ભાલબાસિખે બલે ભાલબાસિ ને  
આમાર સ્વભાવ એધ તોમા બધ આર જાનિ ને.  
વિધુમુખે મધુર હાસિ.  
દેખિલે સુખેતે ભાસિ  
સે જન્યે દેખિતે આસિ દેખા દિતે આસિ ને.

(શ્રીધર કથક)

—તમે મને ચાહો છો, એટલે હું તમને ચાહતો નથી. મારો એ સ્વભાવ  
જ છે. તમારા વિના હું કશું જાણતો નથી. તમારા ચંદ્રમુખ ઉપર  
મધુર હાસ્ય જોઈ છું તો આનંદમાં વહી જઈ છું. એટલે હું તમારાં  
દર્શન કરવા આવ્યો હતો, મારાં દર્શન આપવા નહીં.

૯. ભારતીય કવિસમય પ્રમાણે ચાતક માત્ર વરસતા વરસાદનું પાણી પીએ છે.

કવિગાન<sup>૧૦</sup>ના રચયિતા તરીકે જાણીતા રામ બસુ (૧૭૮૭-૧૮૨૯)એ પશુ કેટલાંક સુંદર ગીતો લખ્યાં છે. નિધુબાણ અને શ્રીધરની સરખામણીમાં રામ બસુના ગીતો થોડાંક લાંબાં અને કંટાળાજનક છે. તેમનું વિષયવસ્તુ પણ એટલું સાર્વજનિક નથી. તેમ છતાં અત્યારનવાર ચમકપ્રદ અને હાર્દિક પંક્તિઓ આવી જાય છે. જેમ કે :

મને રધલ સધ મનેર વેદના,  
પ્રવાસે યખન યાય ગો સે  
તારે બલિ બલિ આર બલા હોયો ના.

(રામબસુ)

—સખી જ્યારે તે પ્રવાસે જતો હતો ત્યારે મનની વેદના મનમાં રહી ગઈ. તેને કહું કહું થતું હતું, છતાં કહી શકી નહીં.

દાશરથી રાયે (૧૮૦૬-૧૮૫૭) પોતાના કવિજીવનનો આરંભ “કવિવાલા”ની મંડળીમાં ગીતકવિ તરીકે કર્યો હતો. તે મંડળીની સંચાલિકા આકા બાઈતિ નામે એક અત્યંત પ્રસિદ્ધ ગાયિકા હતી. થોડા સમય પછી રાયે કવિગાન લખવાનું બંધ કર્યું અને ‘પાંચાલી’ ગાનારાઓની પોતાની એક મંડળી સ્થાપી. આ નવી ‘પાંચાલી’ કવિગીતો અને પુરાણકથાઓ સાથે ‘યાત્રા’ અને કીર્તનગાનના સમન્વયરૂપ હતી. દાશરથીની રચનાઓનું વિષયવસ્તુ હંમેશા પરંપરાગત નહોતું રહેતું. જે કે તેનો મોટોભાગ કૃષ્ણ કથાઓમાંથી લેવામાં આવતો અને કેટલોક રામ અને શિવની કથાઓમાંથી. દાશરથી રાયે સમકાલીન ઘટનાઓ અને સામાજિક રુચિના વિષયો પોતાની હળવી રીતની ‘પાંચાલી’ રચનાઓ માટે સ્વીકાર્યા. જેમકે, વિધવાપુનર્વિવાહ, નગરજીવનના વિલાસ, અંગ્રેજ શિક્ષણનું નુકસાન વગેરે. દાશરથીના શ્રોતાવર્ગમાં મુખ્યત્વે ગ્રામજનો હતા (પણ તેમનું મૃત્યુ થયું તે પહેલાં કલકત્તા વિસ્તારમાં તે ઘણા લોકપ્રિય થયા હતા). તેથી તેમની રચનાઓમાં જેમનો મુખ્ય સ્ત્ર હોતો એવો ભક્તિભાવ પ્રભાવક નીવડતો. દાશરથીના કાવ્યનું એક આકર્ષણ તેમનું ઝડઝમક (ચમક અનુપ્રાસ)નું માધુર્ય હતું. તેમણે પોતાનાં ગીતો માટે ઘણા ગ્રામીણ રાગો લીધા. તેથી પણ તેમના આકર્ષણમાં વધારો થયો હતો. આ ત્રણ કારણોથી ઓગણીસમી સદીના

૧૦. કવિગાન હંમેશાં બે હરીફ જૂથો વચ્ચે ગવાતાં. તેની સાથે દોલ અને કાંસી સાત્ર એ બે જ વાજિંત્રો વગાડાતાં. વિષય ધણુંબહુ પૌરાણિક રહેતો. પહેલો ગાયક ગીતમાં પ્રશ્ન મૂકતો, હરીફ ગીતમાં એનો જવાબ આપતો અને પછી પોતાનો પ્રશ્ન મૂકતો. પ્રશ્નનો જવાબ ન આપી શકનાર ગાયક સ્પર્ધામાં હારી જતો.

વચગાળાના દસકાઓમાં આખા પશ્ચિમબંગાળને દાશરથીની રચનાઓએ સૌથી શ્રેષ્ઠ લોકપ્રિય મનોરંજન પૂરું પાડ્યું છે.

મધ્ય અને પૂર્વબંગાળમાં દાશરથી રાચના પ્રતિસ્પર્ધી કવિ કૃષ્ણકમલ ગોસ્વામી હતા. તેમની 'પાંચાલી' 'યાત્રા' તરફ વધારે ઢળે છે, પણ તેમનાં ગીતો કીર્તનરીતિનાં છે. વૈષ્ણવ કીર્તનપદોના આધુનિકીકરણ અને પુનર્નવીનીકરણના પ્રયત્નમાં મધુ કાન (૧૮૧૩-૧૮૬૮)ની સફળતા વધારે પ્રભાવશાળી સિદ્ધ થઈ છે. કૃષ્ણકમલની જેમ મધુ કાન પણ મધ્યબંગાળના હતા. તેમણે પૂર્વબંગાળમાં શિક્ષણ લીધું હતું. મધુ પણ દાશરથીની જેમ ઝડઝમકના શોખીન હતા, પણ એટલી હદે નહીં. મધુ કાને સરળ ભાષામાં લખ્યું. આ બાબતમાં તે દાશરથીથી જુદા પડે છે. તેમની રચનાઓ પાંચાલી પ્રકારની નથી, એને કીર્તનસંગીત કહી શકાય. મધુએ પોતાની રાગરાગિણીઓ શોધી હતી અને રજુઆતની પોતાની શૈલી ઉપજાવી હતી. તે પરંપરાગત કીર્તન અને ગ્રામનૃત્યગીતોના મનોરંજક સમન્વય હતી. મધુ કાનની સંગીતરીતિ 'ઢપ કીર્તન' કહેવાતી. આ કીર્તનરીતિ લાંબો વખત સુધી લોકપ્રિય રહી હતી, કેમ કે કીર્તનગાયકોમાં માત્ર સ્ત્રીઓ જ તે ગાતી હતી.

ઓગણીસમી સદીની શરૂઆતમાં નવી પાંચાલી અને યાત્રામાં મુખ્ય તફાવત એ હતો કે પાંચાલી એક મુખ્ય ગાયક દ્વારા ગવાતી અને યાત્રા ઓછામાં ઓછા ત્રણ ગાયકો દ્વારા. બંનેમાં સહાયક ગાયકો અને વાજિંત્રો બજાવનારા રહેતા. સૌથી વધારે, લોકપ્રિય વિષય કૃષ્ણ કથાઓના રહેતો. તેનાથી સહેજ ઓછો લોકપ્રિય વિષય હતો શિવ અને પાર્વતીની કથાઓ અને ચૈતન્યનું ચરિત્ર. સદીના મધ્યે વિદ્યા અને સુંદરની પ્રેમકથા પર લખાયેલાં નાટકોનું કલકત્તા વિસ્તારમાં ઘણું ચલણ હતું. યાત્રા નાટકને પૂર્વરંગ ઘણુંખરું હાસ્ય રસ પૂરો પાડતો. કૃષ્ણ વિષેનાં નાટકોમાં હાસ્યનું પાત્ર નારદઋષિ અને તેમને એલો બાસદેવ (વ્યાસદેવ) હતા. વિદ્યાસુંદર નાટકોમાં હાસ્યને સ્થાને ઘણીવાર એકદમ અશ્લીલતા રજૂ થતી. યાત્રા નાટકમાં ગીતો મુખ્ય અને સ્થાયી અંશ હોતો. ગીતો વચ્ચેના કથાઅંશને અભિનેતા ગાયક ગદ્ય કે પદ્યમાં શીઘ્રરચના કરીને બોલી દેતો.

## પ્રકરણ ૧૫

### સાહિત્યિક ગદ્યનો વિકાસ

અઢારમા સૈકાના સાતમા દાયકામાં અંગાળમાં થયેલી બ્રિટિશ રાજ્યની સ્થાપના પછી અર્ધા સૈકા સુધી લોકોના આર્થિક અને સાંસ્કૃતિક જીવનમાં કોઈ ખાસ ઉલ્લેખનીય ફેરફાર દેખાયો નહોતો. તેમ છતાં કાયદા અને વ્યવસ્થાને લીધે સામાન્ય જનતામાં સલામતીની ભાવના વિકસી રહી હતી. છાપખાનાના આગમનથી સમકાલીન સાહિત્યિક પ્રવાહોના માર્ગનું ઝડપી પરિવર્તન નિશ્ચિત અન્યું. અંગાળી ટાઈપ તૈયાર કરવાનું અને તેને ઢાળવાનું તથા અંગાળી ટાઈપવાળા પુસ્તકને સૌ પ્રથમ છાપવાનું માન ઈસ્ટ ઈન્ડિયા કંપનીના એક કર્મચારી શ્રી ચાર્લ્સ વિલ્કિન્સને ફાળે જાય છે. તે સંસ્કૃતના સારા વિદ્વાન હતા; તેમણે ભગવદ્ ગીતાનો અનુવાદ કર્યો હતો. તેમણે એસિયાટિક સોસાયટી ઓફ બેંગાલ' (૧૭૮૪)ની સ્થાપના કરવામાં સર વિલિયમ જેન્સને સહાય કરી હતી. અંગાળી ટાઈપનો પ્રથમ પ્રયોગ ૧૭૭૮માં હુગલીમાં છાપવામાં આવેલા નાથાનિયલ આસ્કી હાલેડના અંગ્રેજીમાં લખાયેલા અંગાળી વ્યાકરણમાં કરવામાં આવ્યો હતો. હાલેડ પણ એક સારા વિદ્વાન હતા, અંગાળી ભાષા અને સાહિત્યનું તેમને જાંડું જ્ઞાન હતું અને તે પ્રત્યે અતુરાગ હતો.

અંગાળ, બિહાર અને ઓડિશાના રાજ્યશાસન માટે ઈસ્ટ ઇન્ડિયા કંપનીએ ધડેલા કાયદાઓના ગદ્યાનુવાદો અંગાળી ટાઈપમાં સૌ પ્રથમ છાપવામાં આવેલાં પુસ્તકો હતાં. આ અનુવાદ કંપનીના બ્રિટિશ કારકુનોના -કલાર્કના નિરીક્ષણ હેઠળ કરવામાં આવ્યા હતા. 'રેગ્યુલેશન ફોર ધ એડમિનિ' સ્ટ્રેશન ઓફ જસ્ટિસ ઈન ધ કોર્ટ્સ ઓફ 'દીવાની અદાલત' (કલકત્તા, ૧૭૮૫)ના અનુવાદની જવાબદારી જેનાથન ડંકનના શિરે હતી. નીલ બેન્જમિન એડ-મન્સ્ટોને 'ફિમિનલ કોડ' (કલકત્તા, ૧૭૯૧)ના અનુવાદનું નિરીક્ષણ કર્યું હતું, અને હેન્રી પિટસ ફોર્સ્ટરે કોનવોલિસ કોડ (૧૭૯૩)ને નામે જાણીતા થયેલા મહેસૂલ નિયમોના અનુવાદ સંપાદિત કર્યા હતા. આ બધા અનુવાદ સમકાલીન દસ્તાવેજ શૈલીનું નજીકથી અનુસરણ કરતા હતા, પરંતુ તેમાં



ફારસી-અરબી શબ્દોનો અને પદોનો ઓછામાં ઓછો પ્રયોગ કરવામાં આવતો હતો. આ કંઈક અપ્રત્યાશિત હતું. પરંતુ અંગાળીના પ્રિટિશ 'લેખકો'ને સંસ્કૃત માટે જાડો આદર હતો અને પ્રાદેશિક ભાષા અંગાળીમાં ભારે રસ હતો. હાલેડે પોતાના વ્યાકરણની પ્રસ્તાવનામાં અંગાળી ભાષા વિષે નીચે પ્રમાણે કહ્યું છે :

—જુદા જુદા ધંધાવાળા અને જાતિવાળા હિંદુઓની વચ્ચે પારસ્પરિક આદાનપ્રદાનના માધ્યમ તરીકે આ ભાષાના મહત્ત્વનો સ્વીકાર કર્યા વિના ચાલે તેમ નથી. ધંધાની લેણદેણ અને હિસાબકિતાબ આ ભાષામાં જ લખવામાં આવે છે,...ટૂંકમાં એમ કહી શકાય કે, જે ભાષા દ્વારા વેપાર-વણજ, મહેસૂલી કામકાજ તથા ન્યાય આપવાનું ચાલે છે અને સરકારના સમર્થન અને પક્ષપાત રહિત શાસન અને શાસનને અધીન લખાપટ્ટી થાય છે તે ભાષાની યથાયોગ્ય ચર્ચા દ્વારા જ જનસાધારણના મનમાં સલામતીની ભાવના જગાડી શકાય છે; અરેબર તો અલંકારપ્રચુર અને લગ્નજાદાર ફારસી ભાષા કરતાં વધારે ચુસ્ત અને યથાતથ-પ્રયોગસમ્પન્ન ભાષા દ્વારા સરકારી અને જનસાધારણનાં જરૂરી કામકાજ ચલાવવાનું વધારે સરળ છે.

શ્રીરામપુરમાં ૧૮૦૦માં વિલિયમ ફેરી (૧૭૬૧-૧૮૪૩), વિલિયમ વૉડ અને જોશુઆ માર્શમેને કરેલી બેપ્ટિસ્ટ મિશનની સ્થાપના અંગાળના સાંસ્કૃતિક ઇતિહાસમાં એક ઘટના હતી. મિશનરીઓએ બહુજનસમાજમાં ખ્રિસ્તી ધર્મના પ્રચાર માટે સાહિત્યનો માર્ગ અપનાવ્યો. અંગાળના સામાન્ય લોકોને ભક્તિ-ગીતો અને પદો માટેના જાડો રસ જોઈ, ફેરી અને તેમના સહકાર્યકરોએ બાઈબલના અનુવાદ તરફ પૂરેપૂરું લક્ષ આપ્યું. તેમણે અંગાળી અને ખ્રીષ્ટ પ્રાદેશિક ભાષાઓમાં બાઈબલનો અનુવાદ છાપવા માટે તે જ વર્ષે શ્રીરામપુરમાં એક પ્રેસ ચાલુ કર્યું. અંગાળીમાં અનુદિત થયેલું ન્યુ ટેસ્ટામેન્ટ ૧૮૦૧માં પ્રકાશિત થયું. એ પ્રકટ થયું તે પહેલાં ૧૮૦૦ના મે મહિનામાં સેન્ટ મેથ્યુના ગોસ્પેલનો અનુવાદ એક નમૂના રૂપે પ્રકટ થયો હતો. ૧૮૦૮માં અંગાળી બાઈબલ ('ધર્મ-પુસ્તક') પૂરું થયું. બાઈબલના અંગાળી અનુવાદનો મુસદ્દો ફેરીના સ્થાનિક મદદનીશો દ્વારા તૈયાર કરવામાં આવ્યો હતો. તેઓમાં સૌથી મહત્ત્વનું નામ રામરામ બસુનું છે. ફેરીનું અંગાળી અને સંસ્કૃતનું જ્ઞાન જેમ જેમ વિકાસ પામતું ગયું તેમ તેમ તેઓ તેમના જીવનકાળ દરમિયાન (૧૮૩૩ સુધી) પ્રકટ થયેલી પરવર્તી આવૃત્તિઓમાં

શુદ્ધ અંગાળી શબ્દોને સ્થાને કોશગત સંસ્કૃત શબ્દો મૂકતા ગયા અને તે હંમેશા વધુ સંસ્કૃતીકરણ માટે પોતે જ રોકેલા અંગાળી વિદ્વાનોની સલાહ લેતા ગયા. ન્યુ ટેસ્ટામેન્ટના વાચનક્ષમ અનુવાદનું કાર્ય કેરી કચારેય સિદ્ધ કરી શક્યા નહીં. તે કાર્ય વિલિયમ ચેદ્સે થોડાં વર્ષો પછી કર્યું. તે લંડનમાં ૧૮૩૬માં રોમન લિપિમાં છાપવામાં આવ્યું હતું.

વૈષ્ણવ જીવનચરિત્રના અનુકરણ રૂપે શ્રીરામપુરના મિશનરીઓએ 'ન્યુ ટેસ્ટામેન્ટ'ને અંગાળી પદ્યમાં ઢાળ્યું હતું. પરંતુ આ ખ્રિસ્તી પદ્ય છાપેલા પુસ્તક તરીકે કે પ્રાચીન હસ્તપ્રત રૂપે પણ આવકાર પામ્યું નહીં. આ સાહિત્યને માર્ગે આગળ વધી ન શકાય એમ લાગ્યું.

ઈસ્ટ ઇન્ડિયા કંપનીમાં નવા ભરતી કરવામાં આવેલા અંગ્રેજ કારકૂનો (રાઈટર્સ)ને ભારતીય ભાષાઓ શીખવવાના હેતુથી ૧૮૦૦ના મે મહિનામાં કલકત્તામાં ફોર્ટ વિલિયમ કોલેજની સ્થાપના કરવામાં આવી. કેરીને અંગાળી વિભાગને (અને પછી તો સંસ્કૃત વિભાગને પણ) કાર્યભાર સોંપવામાં આવ્યો. તેમણે મદદનીશ શિક્ષકો તરીકે પંડિતો અને મુનશીઓની નિમણૂક કરી. આમાંના કેટલાક તો તેમના પોતાના શિક્ષકો હતા. તેમણે તેમના આઈમલના અનુવાદના કાર્યમાં સહાય કરી હતી. શ્રીરામપુરના મિશન પ્રેસે કૃત્તિવાસનું 'રામાયણ' (૧૮૦૨-૦૪) અને કાશીરામના 'મહાભારત'નું પ્રથમ પર્વ (૧૮૦૨-૦૪) પ્રકટ કર્યાં.<sup>૧</sup> આ બંને ફોર્ટ વિલિયમ કોલેજના વિદ્યાર્થીઓના ઉપયોગ માટેનાં મુદ્રિત રૂપનાં પ્રથમ અંગાળી કાવ્યો હતાં.

કવિતાનાં પાઠ્યપુસ્તકો બોલચાલની ભાષાનું વ્યાવહારિક જ્ઞાન આપવા માટે ખાસ ઉપયોગી નહીં હોવાથી પોતે કોલેજમાં અંગાળીના પ્રોફેસર હોવાની રૂએ કેરીનું પહેલું કામ કેટલાક ગદ્ય ગ્રંથો તૈયાર કરવાનું હતું. એમના આદેશથી તેમના મદદનીશો કોલેજના વિદ્યાર્થીઓના ઉપયોગ માટે ગદ્ય-ગ્રંથો તૈયાર કરવા લાગ્યા.<sup>૨</sup> આ લેખકોમાં સૌથી ઉત્તમ હતા રામરામ બસુ. (મૃ. ૧૮૧૩) અને મૃત્યુંજય વિદ્યાલંકાર (મૃ. ૧૮૧૬) તેમનાં લખાણો અનુક્રમે સમકાલીન અંગાળી ગદ્યની મુનશી અને પંડિત શૈલીઓનું પ્રતિનિધિત્વ કરે છે.

૧. આખો ગ્રંથ જયગોપાલ તર્કાલંકારે સંપાદિત કર્યો હતો અને તે શ્રીરામપુરમાં ૧૮૩૬માં છપાયો હતો. કાવ્યના પ્રચલિત પાઠમાં આવતી કેટલીક અત્યંત શ્રેષ્ઠ પંક્તિઓ તર્કાલંકારના મુદ્ધારાને કારણે આવી છે. તે કાવ્યના સુંદર રચયિતા હતા અને પછી તો કલકત્તાની ગવર્નમેન્ટ સંસ્કૃત કોલેજમાં સંસ્કૃતના પ્રખ્યાત પ્રોફેસર હતા.

૨. આ બધાં પુસ્તકો શ્રીરામપુર મિશન પ્રેસમાં છાપવામાં આવ્યાં હતાં.

રામરામ બસુની એ ગદ્ય કૃતિઓ પ્રકાશિત થઈ હતી ( ૧૮૦૧, ૧૮૦૨). પહેલા પુસ્તક 'પ્રતાપાદિત્ય-ચરિત્ર'માં લેખકે જેસોરના પ્રતાપાદિત્ય સંબંધી પ્રચલિત કથાઓનો ઉપયોગ કર્યો, તેમ જ મોગલ દરબારના ફારસી ઇતિહાસમાં પ્રતાપાદિત્યના જે સંદર્ભો મળ્યા તેનો પણ ઉપયોગ કર્યો છે. શૈલી સરળ અને સંપૂર્ણપણે વર્ણનાત્મક છે. ખીજી કૃતિ 'લિપિમાલા' વસ્તુતઃ નિબંધો અને પત્રસ્વરૂપે લખાયેલી લઘુકથાઓનું પુસ્તક છે. અહીં શૈલી વધુ સરળ અને કંઈક અંશે બોલચાલની રીતની છે, પ્રસ્તાવનામાં લેખકે કહ્યું છે તે પ્રમાણે 'લિપિમાલા' કંપનીના કર્મચારીઓને બોલચાલની બંગાળી ભાષા શીખવાના અને સાથે સાથે લોકોના સામાન્ય જીવનવ્યવહારને સમજવામાં સહાય કરવાના હેતુથી લખામાં આવી હતી.

મૃત્યુંજય વિદ્યાલંકારની કૃતિઓ મુખ્યત્વે સંસ્કૃતમાંથી કરેલાં રૂપાંતર અને અનુવાદ છે. 'અત્રિશ સિંહાસન' ( ૧૮૦૨ ) અને 'હિતોપદેશ' ( ૧૮૦૮ ) ક્રમશઃ સંસ્કૃત કથાઓ 'દ્વાત્રિંશત્-પુત્તલિકા' અને 'હિતોપદેશ'ના અનુવાદ છે. આમાંની કેટલીક વાર્તાઓ બંગાળી કવિતામાં તો જાણીતી હતી જ અને બંગાળી ખોડગાતા ગદ્યમાં અમળુ પણ નહોતી. તેમની ૧૮૦૮માં પ્રકટ થયેલી કૃતિ 'રામવલિ', મોગલ ઇતિહાસકારોની કૃતિઓ પર આધારિત એ જ શીર્ષકની સમકાલીન સંસ્કૃત કૃતિ પરથી રૂપાંતરિત કરવામાં આવી હોય એમ લાગે છે. તે કાંઈ પ્રાદેશિક ભાષામાં લખવામાં આવેલો એક પ્રકારનો ભારતનો પહેલો ઇતિહાસ છે. મૃત્યુંજયની સૌથી પ્રસિદ્ધ કૃતિ 'પ્રબોધ ચંદ્રિકા' તેમના મૃત્યુ પછી ૧૮૩૩માં પ્રકટ કરવામાં આવી હતી. તેમાં અનુવાદ અને મૌલિક રચના બંને છે, અને તે 'પંડિત' તેમજ 'બોલચાલની' ગદ્યશૈલીઓમાં લખાયેલી છે. બોલચાલની શૈલીમાં આલેખાયેલી લોકપ્રિય વાર્તાઓ મનોરંજક છે. એ સંલલિત છે કે મૃત્યુંજયે 'પ્રબોધ-ચંદ્રિકા' અપૂર્ણ છોડી દીધી હોય, અને તેમના પુત્ર રામજય તર્કલંકારે ( મૃ. ૧૮૫૭ ) પૂરી કરી હોય. રામજય તર્કલંકારે ફોર્ટ વિલિયમ કોલેજમાં એક શિક્ષક તરીકે તેમના પિતાનું સ્થાન લીધું હતું. પાઠ્યપુસ્તક તરીકે 'પ્રબોધચંદ્રિકા' અહીં સદી ઉપરાંત ચાલુ રહી-પહેલાં ફોર્ટ વિલિયમ કોલેજમાં અને પછી કલકત્તા ડુનિવર્સિટીમાં. મૃત્યુંજયની ખીજી બંગાળી કૃતિ 'વેદાંત-ચંદ્રિકા'ને ( કલકત્તા ૧૮૧૭ ) કેરી સાથે કે ફોર્ટ વિલિયમ કોલેજ સાથે કંઈ દેવાદેવા નથી. (તેઓએ તેમને સહાય કરી હતી, પરંતુ ખુદેખુદી નહીં). એ રામમોહન રાયે શરૂ કરેલા વેદાંતવાદ અને એકેશ્વરવાદના વિરોધમાં લખાઈ હતી, આ વિષયમાં રસ ધરાવતા યુરોપીય વાચકોના લાભાર્થે

એક અંગ્રેજી અનુવાદ પણ સાથે જોડવામાં આવ્યો હતો. એની ભાષા કોઈપણ દષ્ટિએ વધારે સારી નથી અને રામમોહન રાય સામેના હુમલાએ મૃત્યુજ્યના પડકારના પ્રભાવને ઘણો ઓછો કરી દીધો છે.

ગદ્યલેખક તરીકે મૃત્યુજ્ય નીરસ અને ભારેખમ હતા, તથા કેટલીકવાર તો રામરામ અસુથી પણ ઓછા સુખોદ્ધ હતા. આને આપણને કેટલુંક અશ્વીલ લાગે, છતાં ‘પ્રબોધચંદ્રિકા’માં વણાયેલા બોલચાલની ભાષાના નમૂના સારા છે. ફોર્ટ વિલિયમ કોલેજના પંડિત અગાળીના સાહિત્યિક ગદ્યના પિતા હતા એવો દાવો વધુ પડતો છે, પણ તેમણે ઘણું સાડું લખ્યું હતું અને તે પણ અનેક વિવિધ વિષયો પર, એ નકારી શકાય એમ નથી.

ફોર્ટ વિલિયમ કોલેજના બીજા અંગાળી શિક્ષકોમાંથી રાજવલોચન મુખોપાધ્યાયનો માત્ર ઉલ્લેખ કરીને છોડી દેવાય નહીં. મહારાજ કૃષ્ણચન્દ્ર રાયસ્ય ચરિત્રમ્ ૧૮૦૫માં શ્રીરામપુરમાં છપાયું હતું. તે રામરામ અસુની કૃતિ પ્રતાપાદિત્યના નમૂનાનું અનુકરણ છે. રાજવલોચન મુખરજીની ભાષામાં એક ઓક્સ સુધારો નજરે પડે છે. વાક્યો ટૂંકા અને સરળ છે. પાઠ્યપુસ્તક તરીકે તે લાંબા સમય સુધી લોકપ્રિય રહ્યું—‘પ્રબોધચંદ્રિકા’થી પણ વધુ લાંબા સમય માટે.

ભારતમાં ઉદય પામતા નવા યુગના અનેક રૂપે અગ્રદૂત સમા રામમોહન રાય (૧૭૭૪-૧૮૩૩) પાઠ્યપુસ્તકો સિવાયના ક્ષેત્રમાં અંગાળી ગદ્યના પ્રથમ લેખક હતા. આ ગદ્ય તેમના બે વેદાંત નિબંધોના (૧૮૧૫) અને ઉપનિષદોના અનુવાદમાં તેમજ સામાજિક અને ધાર્મિક પુનરુત્થાનના સમર્થનમાં લખાયેલી વિવાદાસ્પદ પુસ્તિકાઓમાં (૧૮૧૮-૨૩) પણ મળે છે. હિંદુધર્મ પરના શ્રીરામપુરના મિશનરીઓના આક્રમણનો સામનો કરવા રામમોહન રાયે અંગાળી, અંગ્રેજી અને ફારસી સામયિકો અને પત્રિકાઓ પ્રકટ કર્યાં (૧૮૨૧-૨૨) હતાં. પછી પણ એમની કલમને અપરિચિત નહોતું. તેમણે ભગવદ્ગીતાનો અંગાળી પદ્યમાં અનુવાદ કર્યો,<sup>૨</sup> અને કેટલાંક ભક્તિ-ગીતો રચ્યાં. ધાર્મિક સુધારા પરતું એમનું સૌથી પહેલું પુસ્તક ‘તુલકાતુલ્ય મુવાહિદીન’ અત્યંત સુંદર ફારસી ભાષામાં લખાયેલું હતું (૧૮૧૫ પહેલાં પ્રકાશિત). પોતાની માતૃભાષા પરતું રામમોહનનું પ્રભુત્વ અંગ્રેજીમાં તૈયાર કરેલા તેમના અંગાળી વ્યાકરણ (૧૮૨૬)માં જોઈ શકાય છે. પાછળથી તેમણે તેનો અંગાળીમાં અનુવાદ કર્યો હતો. તે ૧૮૩૩માં થયેલાં તેમનાં મૃત્યુ પછી થોડા સમયમાં પ્રકાશિત થયું હતું. ત્યાં સુધીમાં લખાયેલાં અંગાળી

૨. આ પુસ્તક તેમના એક મેનેજરના નામે છપાયું હતું.

વ્યાકરણોમાં તે સૌથી ઉત્તમ છે અને કેટલીક દૃષ્ટિએ તો હજુ પણ એનાથી વધુ સારું વ્યાકરણ તૈયાર થયું નથી.

રામમોહન રાય પાંડિત શૈલીનું ગદ્ય લખતા, પણ તેમનું લખાણ ક્યારેય ભારેખમ, કૃત્રિમ કે દુર્બોધ નહોતું. આનું કારણ શોધવું મુશ્કેલ નથી. મૃત્યુબંધ વિદ્યાલંકારની જેમ તે ફક્ત સંસ્કૃતના જ વિદ્વાન્ નહોતા કે રામરામ અસુની જેમ માત્ર ફારસીના વિદ્વાન્ નહોતા. સંસ્કૃત અને ફારસી ઉપરાંત તે અંગ્રેજી અને થોડું અરબી પણ જાણતા હતા. આ અનેક ભાષાના જ્ઞાને તેમને સંકુલ અને લચ્છાદાર પદ્યવલિના મોહથી અને કોશગત શબ્દો વાપરવાના વળગાડથી બચાવી લીધા. રામમોહનની અંગાળી ભાષામાં સાહિત્યિક આલંકારિકતા નથી અને તે સરળ સીધી તથા વ્યંજક છે. તે નિઃશંક કંઈક અંશે પ્રાચીન રીતિની હતી, છતાં સરળતા અને ચોક્કસાઈમાં તેમણે જે સિદ્ધિ મેળવી તે તેમના વિદ્વાન્ સમકાલીનો ભાગ્યે જ સિદ્ધ કરી શક્યા.

શ્રીરામપુરથી પ્રકાશિત થતાં, મોંઘાં અને ભારે પાઠ્યપુસ્તકો જે સિદ્ધ કરી શક્યાં નહીં અને રામમોહનના બ્રહ્મજ્ઞાન સંબંધી નિબંધો જે સિદ્ધ કરી શકે તેમ નહોતું તે શ્રીરામપુરના મિશનરીઓએ ૧૮૧૮ના<sup>૩</sup> મેમાં સાપ્તાહિક ‘સમાચાર દર્પણ’ના પ્રકાશનથી સિદ્ધ કર્યું. રામમોહન રાયે અને કલકત્તામાં ખીજાં કેટલાક લોકોએ આ વસ્તુ ઉપાડી લીધી અને તેને પરિણામે કલકત્તામાં દેશી ભાષાઓના પ્રેસમાંથી પ્રકટ થતાં અલ્પજીવી સામયિકોનો રાફડો ફાટી નીકળ્યો. ‘સમાચાર દર્પણ’ અને તેના કલકત્તાના લઘુ સમકાલીનોએ ફક્ત અંગાળી જાણનાર સામાન્ય માનવીનું સામયિક ઘટનાઓ અને બાબતોથી માત્ર મનોરંજન જ ન કર્યું, પણ ઉપયોગી માહિતી અને બોધાત્મક વાર્તાઓ દ્વારા તેને શિક્ષણ પણ આપ્યું. સંસ્કૃત જ્ઞાનના ભારથી મુક્ત અને પાંડિત્યભરી દુર્બોધતા રહિત એવી આ પત્રિકાઓની ગદ્ય ભાષા સામાન્ય વાચકવર્ગને અસ્વીકાર્ય નહોતી. આવાં સામયિકો અને પત્રિકા દ્વારા સાહિત્યિક ગદ્યનું શિક્ષિતોમાં પહેલવહેલું પ્રચલન થયું.

શ્રીરામપુર પ્રેસમાંથી પ્રકટ થતાં પુસ્તકો મોંઘાં, વજનદાર અને વાંચકોમાં

૩. જે. માર્શમેન તેનો સંપાદક હોતા. તેણે મદદનીશ તરીકે પાંડિતો રાખ્યા હતા. કલકત્તામાંથી પ્રકટ થતું ગંગાધાર ભટ્ટાચાર્યનું ‘બેંગાલ ગેઝેટ’ લગભગ સમાંતર પ્રકાશન હતું, પણ તે લાંબું ચાલ્યું નહીં. ‘સમાચાર દર્પણ’ પહેલાં શ્રીરામપુરથી જ ‘દિગ્દર્શન’ (એપ્રિલ, ૧૮૧૮) પ્રકટ થયું હતું. વિવિધ વિષયોની માહિતી અને કેળવણી આપતા લેખોનું તે સામયિક હતું. ‘દિગ્દર્શન’ની નકલો શાળાઓમાં પાઠ્યપુસ્તક તરીકે વપરાતી.

શુષ્ક હતાં. સરળ, ટૂંકાં અને સસ્તાં પાઠ્યપુસ્તકો સુલભ કરવાના હેતુથી કલકત્તામાં ૧૮૧૭માં ‘સ્કૂલ બુક સોસાયટી’ની સ્થાપના થઈ. એના સભ્યોમાં ફેરી અને રાજ રાધાકાન્ત દેવ ( ૧૭૮૩-૧૮૬૭ ) હતા. સોસાયટી દ્વારા પ્રકટ થયેલાં જુદાં જુદાં પુસ્તકોને સારો આવકાર મળ્યો. લેખકોમાં ફેલિક્સ ફેરી, જે. લોસન, ડબ્લ્યુ. એચ. પીઅર્સ, જે. ડી. પીઅર્સન અને ડબ્લ્યુ. ચેટ્સ જેવા બ્રિટિશ માણસો પણ હતા. મોટાભાગનાં પાઠ્યપુસ્તકો અને વૈજ્ઞાનિક પ્રબંધો અંગ્રેજી માસિકમાંથી કરેલા અનુવાદ હતા. નવી સ્થપાયેલી હિંદુ કોલેજ ( ૧૮૧૭ ) અને શ્રીરામપુર કોલેજને ( ૧૮૧૮ ) તથા કલકત્તા અને તેની બહાર સ્થપાયેલી શાળાઓને આ પાઠ્યપુસ્તકોની જરૂર હતી. આ પાઠ્યપુસ્તકોમાં સૌથી પ્રચલિત વિષય ઇતિહાસ હતા.

વિલિયમ ફેરીના સૌથી મોટા પુત્ર ફેલિક્સ ફેરીએ ( મૃ. ૧૮૨૨ ) બંગાળીમાં એક વિશ્વકોષ જેવા કાર્યને આરંભ કર્યો. એમણે શરીરક્રિયા વિજ્ઞાન અને શરીરરચના વિજ્ઞાન પરનાં પાઠ્યપુસ્તકોને પહેલો ભાગ પ્રકટ કર્યો ( ૧૮૧૯ ). લેખકના અકાળ અવસાનથી આ યોજનાનો અમલ અટકી પડ્યો. વર્ષો પછી હિંદુ કોલેજના વિદ્યાર્થી અને જેમણે ખ્રિસ્તી ધર્મ અંગીકાર કર્યો હોતો તે કે. એન. બંધોપાધ્યાયે ( ૧૮૧૩-૮૫ ) આ પ્રકારનો એક વિશ્વકોષ તૈયાર કર્યો-‘વિદ્યા કલ્પદ્રુમ’ અથવા ‘એન્સાઇક્લોપીડિયા બેંગાલેન્સિસ’. ( જેની અંગ્રેજી-બંગાળી દ્વિભાષિક આવૃત્તિ પણ પ્રકટ થઈ. ) તેના તેર ખંડ હતા ( ૧૮૪૬-૫૧ ) અને તેમાં ઐતિહાસિક પ્રબંધો, ભૂમિતિ, ભૂગોળ, નીતિ અને ઉપદેશાત્મક નિબંધો અને વાર્તાઓના અનુવાદ કે રૂપાંતરો હતાં. તેમાં ફ્રાટ વિલિયમ કોલેજ ગ્રુપના કેટલાક લેખકોની કૃતિઓની પણ પસંદગી થઈ હતી. સરાસરી પાઠ્યપુસ્તક લેખકોની તુલનામાં બંધોપાધ્યાયની શૈલીમાં એક સ્પષ્ટ સુધારો હતો, પરંતુ તેમનું ખ્રિસ્તી ધર્માંતર તેમની લોકપ્રિયતાની આડે આવી પડ્યું. પછીનાં વર્ષોમાં જ્યારે એક વિદ્વાન અને એક વક્તા તરીકે બંધોપાધ્યાયની કીર્તિ સ્થાપિત થઈ, ત્યારે તેમની કૃતિઓ પ્રત્યેનો પૂર્વગ્રહ દૂર થયો, અને ભારતીય પડ્દર્શન પરનો પ્રબંધ ( ૧૮૬૭ ) વિશ્વવિદ્યાલયની પરીક્ષાઓ માટે ઘણાં લાંબા સમય સુધી પાઠ્યપુસ્તક તરીકે ચાલુ રહ્યો.

પશ્ચિમની પદ્ધતિએ નાટક લખનાર બંધોપાધ્યાય સૌ પ્રથમ ભારતીય હતા. ‘ધ પર્સીક્યુટેડ’ ( ૧૮૩૨ ) અંગ્રેજીમાં લખાયેલું હતું, પણ આ નાટકનું વિષયવસ્તુ તેમની પોતાની અંગત સમસ્યા હતી. અને તે અંગ્રેજી

શિક્ષણ પ્રાપ્ત કરનાર યુવાનોની પણ એક તીવ્ર સમસ્યા હતી. આ સમસ્યા હતી-રૂઢિચૂસ્ત સમાજની સ્થિતિજડ પરંપરાવાદિતા સાથે અંગ્રેજી શિક્ષણ પામનાર આધુનિક માનસનો વધતો જતો, અને શમી ન શકે એવો લાગતો સંઘર્ષ. જે આ નાટક બંગાળીમાં લખાયું હોત તો નવા બંગાળી સાહિત્યનું પ્રકરણ લગભગ પા સદી જેટલું મોડું ન થયું હોત.

૧૮૫૧માં સરકારી શિક્ષણ વિભાગે સ્કૂલ બુક સોસાયટીની સહાયમાં વર્નાક્યુલર લિટરેચર કમિટી શરૂ કરી. આ સમિતિનો (પછીથી એનું નવું નામ 'સોસાયટી' થયું હતું) એક માત્ર કાર્યક્રમ હતો શિક્ષણપ્રદ અને મનોરંજક પુસ્તકોના પ્રકાશન દ્વારા બંગાળીમાં સ્વસ્થ અને તળપદા સાહિત્યને પોષણ આપવાનો. આ પુસ્તકો મૌલિક પણ હોય અથવા અંગ્રેજી કે સંસ્કૃતમાંથી રૂપાંતરિત કરેલાં પણ હોય અને એમની શૈલી સરળ અને કિંમત ઘણી ઓછી હોય. સમિતિનું પહેલું અને સૌથી સફળ સાહસ હતું 'વિવિધાર્થસંગ્રહ'નું પ્રકાશન (૧૮૫૧). આ એક અત્યંત સસ્તી, સચિત્ર પત્રિકા હતી. તેના સંપાદક પ્રસિદ્ધ પુરાતત્ત્વવેત્તા, બહુમુખી વિદ્વાન અને તે સમયની સન્માનીય વ્યક્તિઓમાંના એક એવા રાજેન્દ્રલાલ મિત્ર (મૃ. ૧૮૯૧) હતા. આનુષંગિકપણે આ પત્રિકાએ નવા સાહિત્યિક આંદોલન માટે ઘણું બધું કર્યું અને તે આંદોલન જલદીથી શરૂ પણ થયું. રાજેન્દ્રલાલ બંગાળીના એક સારા લેખક હતા અને તેમનો મૂલ્યબોધ સારો હતો. જે નવી કાવ્ય-ધારાની શરૂઆત રંગલાલ બંદોપાધ્યાયે કરી અને જેને માઈકેલ મધુસૂદન દત્તે સુપ્રસિદ્ધ કરી તે કાવ્યધારાની કેટલીક અગ્રણી રચનાઓ પહેલવહેલી 'વિવિધાર્થસંગ્રહ'માં પ્રકાશિત થઈ હતી. એના માહિતીપૂર્ણ લેખકોનું શૈક્ષણિક મૂલ્ય આંછીએ તેટલું ઓછું છે. રવીન્દ્રનાથ ઠાકુરે પોતાના આનંદપ્રદ જ્ઞાનનો પહેલો પ્યાલો રાજેન્દ્રલાલના આ 'ટકા'ના સામયિકમાંથી પીધો હતો. બંગાળી ભાષા અને સાહિત્યના ઇતિહાસ સંબંધી આરંભના ગંભીર પ્રયત્નો આ પત્રિકાનાં પાનાંઓમાં જણાવા લાગ્યા. રાજેન્દ્રલાલ પોતે એના મુખ્ય લેખક હતા. વર્નાક્યુલર લિટરેચર કમિટીનાં પ્રકાશનો, વિશેષે જીવનચરિત્રો અને વાર્તાઓ, જેટલાં લોકપ્રિય થવાને પાત્ર હતાં તેટલાં થયાં નહીં. પુસ્તકોની આ શ્રેણીમાં જોન રોમિન્સનના 'રોમિન્સન કુઓ'નો અનુવાદ (૧૮૫૨), ડૉ. એડવર્ડ રોમરનો 'લેખ્ખ ટેસ કોમ શેક્સ્પિઅર'નો અનુવાદ (૧૮૫૩), આનંદચંદ્ર વેદાંતવાગીશનું 'કથાસરિત્સાગર'નું રૂપાંતર, અને મધુસૂદન મુખોપાધ્યાયની ત્રણ ખંડોમાં લખાયેલી પારિવારિક કથા 'સુશીલાર ઉપાખ્યાન' (૧૮૫૯-૬૫) વગેરે હતાં. સોસાયટી બંધ થતાં

પહેલાં થયેલું છેલ્લું પુસ્તક મધુસૂદન મુખોપાધ્યાયનું ‘ક્રિલોઈસ ફેબ્લસ’નું રૂપાંતર હતું (૧૮૭૦). સમિતિનાં પ્રકાશનોની પાછળનો એક આશય, યુષ્કળ પ્રમાણમાં છપાઈ રહેલી ખ્રિસ્તી વાર્તાઓ અને પુસ્તિકાઓના પ્રવાહને રોકવાનો પણ હતો.

સદીના ખીજા સૈકાની મધ્યમાં રામમોહન રાય જે પ્રયાસ કર્યો હતો તેની સફળ પુનરાવૃત્તિ સદીના પાંચમા દાયકાની શરૂઆતમાં દેવેન્દ્રનાથ ઠાકુર અને તેમના સહકાર્યકરોએ કરી. એ પ્રયાસ હતો સાહિત્યિક ગદ્યને પાઠ્ય-પુસ્તક લેખનની અધિયાર ગલીમાંથી અચાવી લેવાનો. રામમોહન રાય પછી બ્રહ્મસમાજના મુખ્ય નેતા દેવેન્દ્રનાથ ઠાકુર થયા. તેમને શિક્ષિત લોકો ‘મહર્ષિ’ કહેતા. —તેમણે ‘તત્ત્વબોધિની પત્રિકા’ નામની એક માસિક પત્રિકા શરૂ કરી. તે બ્રહ્મસમા (પછીથી બ્રહ્મસમાજ) અને એની શિક્ષણશાખા તત્ત્વબોધિની સભા (૧૮૩૯માં સ્થાપિત)નું મુખપત્ર હતી. દેવેન્દ્રનાથ એક અત્યંત કુશળ ગદ્યવૈખક હતા એવું બ્રહ્મસમાજના તેમના ઉપદેશોમાંથી સિદ્ધ થાય છે. એમની પત્રાત્મક શૈલી એથી પણ સુંદર હતી અને આ શૈલી એમના સૌથી મોટા પુત્ર અને સૌથી નાના પુત્ર, દ્વિજેન્દ્રનાથે અને રવીન્દ્રનાથે વારસામાં મેળવી હતી. એ બંને, બંગાળી ગદ્ય અને પદ્યના એ અત્યંત મૌલિક શૈલીકાર હતા. ઠાકુર પરિવારના એક પ્રિય મિત્ર, રાજનારાયણ બસુ ‘તત્ત્વબોધિની પત્રિકા’ના વિશિષ્ટ લેખકોમાંના એક હતા.

પહેલાં ચાર વર્ષ સુધી પત્રિકાનું સંપાદન અક્ષયકુમાર દત્તે (૧૮૨૦-૮૬) કર્યું. તે પોતાના માહિતીપૂર્ણ લેખો મુખ્યત્વે આ પત્રિકા માટે લખતા. આ લેખો (જે મોટે ભાગે અંગ્રેજીમાંથી રૂપાંતરિત કરેલા હતા) પછીથી પુસ્તકો રૂપે સંગ્રહીત કરવામાં આવ્યા. તે બધા હાઈસ્કૂલ અને કોલેજના શિક્ષણમાં પાઠ્યપુસ્તકો તરીકે તરત જ સ્વીકારવામાં આવ્યાં અને પછી પેઢીઓ સુધી આ જ ચાલુ રહ્યાં. દત્તના નૈતિક શિક્ષણ પરના નિબંધોને પણ સારો આવકાર મળ્યો. વિજ્ઞાનનો અભ્યાસ કરનાર ભારતીઓમાં તેઓ પહેલા હતા. એમની કૃતિ ‘ભારતવર્ષીય ઉપાસક સંપ્રદાય’ બે ભાગમાં પ્રકટ થઈ (૧૮૭૦ અને ૧૮૮૩). આ કૃતિ એચ. એચ. વિલ્સનની ‘સ્કેચ ઓન ધ રીલિજિઅસ એક્ટ્સ ઓફ હિન્દુઝ’ (પહેલાં ‘એસિયાટિક રીસર્ચીઝ ખંડ ૧૬ અને ૧૭માં પ્રકાશિત) નો સુધારો અને વિસ્તાર છે; તે સ્થાયી મૂલ્ય ધરાવતા સંશોધન કાર્યના કીર્તિસ્તંભ સમુદાય છે. દત્તનો દષ્ટિકોણ વૈજ્ઞાનિક હતો. તેમની જીવસાદાર લાઘવભરી ગદ્યશૈલી તેમના માનસિક ઝોકને સર્વથા અનુકૂળ છે. એમની શૈલીમાં કયાંય લાવણ્ય નથી, પણ દૃઢતા, સરળતા



અને વ્યવહારયોગ્યતા છે. વૈજ્ઞાનિકને યોગ્ય ભાષા અંગાળીમાં સૌ પ્રથમ અક્ષયકુમાર દત્તમાં જોવા મળે છે.

દત્તની શૈલીમાં જેની ઉણપ હતી તેની ઈશ્વરચંદ્ર વિદ્યાસાગરે (૧૮૨૦-૯૧) પૂર્તિ કરી. તે 'તત્ત્વબોધિની પત્રિકા'માં અક્ષયકુમાર દત્તના સહાયક હતા. વિદ્યાસાગરના હાથમાં અંગાળી સાહિત્યિક ગદ્ય, ચોક્કસાઈ અને અભિવ્યક્તિનો ભોગ આપ્યા વિના સમતુલા અને લયાત્મકતા સિદ્ધ કરી. તે અંગાળીના પહેલા ગદ્યલેખક હતા; તેમને યોગ્ય શબ્દની ખરી જાણકારી હતી. અને કારણે તેમણે પ્રયોજેલાં લાંબા કોશગત શબ્દો પણ વિદેશી કે વિરૂપ લાગતા નથી. વિદ્યાસાગરની સધન શૈલીના અનુસરણમાં એક એવું સદ્ગમ આકર્ષણ છે કે જે તેમના અનુકર્તાઓ કે અનુયાયીઓમાંથી થોડા જ સિદ્ધ કરી શક્યા છે. રવીન્દ્રનાથ ઠાકુર સિવાય ખીજ કોઈ તેમનાથી આગળ જઈ શક્યા નથી.

૧૯મી સદીના મધ્યના અને અંતના દાયકાઓના વિરાટ પુરુષ તરીકે વિદ્યાસાગરની ખ્યાતિ આજે પણ એવી જ છે. એમનું સંસ્કૃતનું ઊંડું જ્ઞાન, એમની પ્રખર વિવેચનાત્મક વિદ્વદ્ધતા, જીવન પ્રત્યેનો એમનો સીધો અને સ્વસ્થ આધુનિક દષ્ટિકોણ, એમની નિષ્ઠા અને ચારિત્ર્યબળ અને ક્યારેય પાપ કે અન્યાય સાથે સમાધાન ન કરનાર એમની અદ્ભુત યુયુત્સા. આ બધાં ગુણોએ તેમને સર્વ માટે આદરણીય સ્થાન અપાવ્યું હતું. તે તેમના જાહેર અને અંગત સંબંધોમાં હંમેશ સમ્બાદિનો આગ્રહ રાખતા. તે એક સીધા, સરળ બ્રાહ્મણ પંડિતનું જીવન જીવતા હતા, પરંતુ મનથી તે, સમાજ સુધારણા માટેના અતિ વાચાળ સમર્થકો કરતાં ઘણા વધારે આગળ હતા. તે એકલા જ એક એવી સાર્વજનિક વ્યક્તિ હતા જે પોતાના ધાર્મિક વિચારોને એકદમ વ્યક્તિગત રતર પર જ રાખતા હતા. માનવીય ગુણોમાં પણ તેમના બહુ ઓછા દેશવાસીઓ તેમનાથી ચડિયાતા થઈ શક્યા છે.

વિદ્યાસાગરની આરંભની કેટલીક કૃતિઓ ફ્રાંઈ વિલિયમ કોલેજનાં પાઠ્યપુસ્તકો તરીકે લખાઈ હતી. તેમાંની પહેલી કૃતિ કૃષ્ણની પૌરાણિક કથાપર લખાઈ હતી. તે એક હિંદી ગદ્ય-રચના 'પ્રેમસાગર' પર આધારિત હતી અને તેની રચના કોલેજના શરૂઆતના દિવસોમાં પાઠ્ય-પુસ્તક રૂપે થઈ હતી. પરંતુ તે ક્યારેય પ્રકાશિત થઈ નહીં. ૧૮૪૭માં પ્રકટ થયેલું ખીજું પુસ્તક 'વેતાલ પંચવિંશતિ' મૂળ સંસ્કૃત પર પૂરેપૂરું આધારિત નહોતું, પણ આંશિક રૂપે સંસ્કૃતના હિંદી રૂપાંતરનું રૂપાંતર હતું. વિદ્યાસાગરની વેતાલ કથાઓનું પ્રકાશન અંગાળી ગદ્યના ઇતિહાસમાં એક યુગપ્રવર્તક

ઘટના છે. એના પછી પ્રકટ થનારી કૃતિઓમાં, પાંચ અંગ્રેજીમાંથી અને એ સંસ્કૃતમાંથી રૂપાંતરિત કરેલ છે. છેલ્લી એ, ‘શકુન્તલા’ (૧૮૫૪) અને ‘સીતાર વનવાસ’ (૧૮૬૦) તથા એની સાથે જ ‘બ્રાન્તિવિલાસ’ (શેફરિપઅરની ‘કોમેડી ઓફ એરર્સ’ની કથાનું રૂપાંતર-૧૮૬૯) માં વિદ્યાસાગરની શૈલી એના સર્વોત્તમ સ્વરૂપમાં બહાર આવે છે. અંગાળીમાં એમના પાઠ્યપુસ્તકોનો વ્યાપ, અંગાળી મૂળાક્ષરોના ‘વર્ણપરિચય’ એ એ પુસ્તકોથી શરૂ કરી શિષ્ટ સંસ્કૃતના પ્રારંભિક અને ઉચ્ચતર વ્યાકરણનાં પુસ્તકો સુધીનો છે. આ પુસ્તકો (ઉપક્રમણિકા, અને વ્યાકરણ કૌમુદી) કોઈપણ આધુનિક ભારતીય આર્ય ભાષામાં આજ સુધી લખાયેલાં આવા પ્રકારનાં પુસ્તકોમાં સર્વશ્રેષ્ઠ છે. એમણે સંસ્કૃત વાચનમાળાની એક શ્રેણી સંપાદિત કરી હતી. તેનો ઉપયોગ અંગાળમાં અને અંગાળ બહાર પાઠ્યપુસ્તકો તરીકે થયો. આ ઉપરાંત એમણે કાલિદાસની એ સર્વશ્રેષ્ઠ રચનાઓની સંશોધિત વાચના બહાર પાડી અને સંસ્કૃતમાં કેટલાક બીજા ગ્રંથો પણ બહાર પાડ્યા. વિદ્યાસાગરની ઉચ્ચ પ્રકારની વિવેચનાત્મક વિદ્યગ્ધતા શિષ્ટ સંસ્કૃત સાહિત્યની એમની સંક્ષિપ્ત રૂપરેખા (સંસ્કૃત સાહિત્ય વિષયક પ્રસ્તાવ, ૧૮૫૧) માં પ્રકટ થાય છે. એથી પણ વિશેષ એમનાં ‘મેઘદૂત’ની વાચના (૧૮૬૮) ની પ્રસ્તાવનામાં અને વ્યાખ્યાત્મક ટિપ્પણીઓમાં ઉદ્ઘાટિત થાય છે. વિદ્યાસાગરે ‘મહાભારત’નો ગદ્યાનુવાદ શરૂ કર્યો અને તે ‘તત્ત્વબોધિની પત્રિકા’માં હપ્તાવાર પ્રકટ થયો. પહેલું પર્વ પૂરું થઈ ગયા પછી એમણે એ કાર્ય કાલીપ્રસન્ન સિંહને સોંપી દીધું. આ મહાકાવ્યના અનુવાદની જવાબદારી લેવા માટે અને એનું પ્રકાશન અને નિઃશુલ્ક વિતરણ કરવા માટે (૧૮૫૯-૬૬) કાલીપ્રસન્ન પાસે ઘણી વધારે સાધનસામગ્રી હતી. વિદ્યાસાગરે કાલીપ્રસન્ન સિંહે ઉપાડી લીધેલા આ કાર્યમાં માર્ગદર્શન આપ્યું હતું.

વિદ્યાસાગરનાં મોટાં પુસ્તકોમાં એ ભાગમાં લખાયેલ ‘વિધવાવિવાહ પ્રસ્તાવ’ અને ‘બહુવિવાહ પ્રસ્તાવ’ ખાસ ઉલ્લેખ યોગ્ય છે. શાસ્ત્રીય દલીલો સાથે લખાયેલી તેમની બીજી રચના પણ છે. ઈ. સ. ૧૮૫૬માં વિધવા-વિવાહનો કાયદો ઘડાવવામાં પહેલા પુસ્તકનો ઘણો ફાળો છે. ઈ. સ. ૧૮૭૩ માં પ્રકટ થયેલ એ પુસ્તકોમાં બહુવિવાહના ટકેદાર એવા કેટલાક પંડિતોનાં વ્યક્તિગત રેખાચિત્રોમાં કટાક્ષ છે. આ સરસ શ્લેષપૂર્ણ એ પુસ્તકોના લેખક વિદ્યાસાગર જ છે, એમ ઘણા લોકો કહે છે. બન્ને પુસ્તકો અત્યંત આસ્વાદ્યક્ષમ છે.

પંડિતોમાં શ્રેષ્ઠ મનીષી હતા વિદ્યાસાગર. એમના કેટલાક સહયોગીઓ સંસ્કૃત વિદ્યામાં એમની બરાબરી કરે એવા અધિકારી હતા. છતાં ગવર્નમેન્ટ

સંસ્કૃત કોલેજ (સ્થાપના ૧૮૨૪) માં એક વિદ્યાર્થી તરીકે એમની વિદ્વતાની પ્રસિદ્ધિએ અને કોલેજના આચાર્ય તરીકેની (૧૮૫૨-૫૮) એમની સફળતાએ એમને એમના સમયના એક અગ્રણી પંડિત બનાવ્યા. અંગાળી ભાષા અને સાહિત્યમાં વિદ્યાસાગરની સિદ્ધિ નિઃશંક એક મુશ્કેલ કાર્ય હતું. એ એટલા માટે મુશ્કેલ હતું કે પોતે જ પંડિત હોવા છતાં, અંગાળી ગદ્યની ઉચ્ચ શૈલી સાથે અપેક્ષિત ત્રાસદાયક વાગાડખર અને પાંડિત્યપૂર્ણ દુર્બોધતા દૂર કરવાની હતી. એક અનામી પંડિતે દ્વેષપૂર્વક વિદ્યાસાગરની એક રચનાને 'તે બહુ સહેલાઈથી સમગ્ર્ય એવી છે' એમ કહી એકદમ તિરસ્કારી હતી. પરંતુ આ જ ટીકામાં વિદ્યાસાગરની એક ગદ્યશૈલીની ઉત્તમ પ્રશંસા રહેલી છે.

સંસ્કૃત કોલેજના અધ્યાપકો અને સ્નાતકોને વિદ્યાસાગરની શૈલીની સરળતા અને મોહકતાએ એટલા પ્રેરિત નહોતા કર્યા, જેટલા તેમનાં પાઠ્ય-પુસ્તકોના સ્વીકારે તેમના સંસ્કૃત ગ્રંથોના અંગાળી ગદ્ય રૂપાંતરોનું અનુકરણ કરવા કર્યા હતા. સંસ્કૃત કોલેજના આરંભના લેખકોમાં તારાશંકર તર્કરન અને રામગિતિ ન્યાયરત્નનાં નામ વધુ સારી રીતે જાણીતાં છે. તર્કરને બાણુની ગદ્યકથા 'કાદંબરી'નો સંક્ષિપ્ત અને મુક્ત અનુવાદ કર્યો. ન્યાયરત્ને ઘણાં પુસ્તકો લખ્યાં હતાં. એમાં અંગાળી સાહિત્યનો ઇતિહાસ (૧૮૭૨-૭૩) સૌથી મહત્વનો છે. ન્યાયરત્ને સંસ્કૃત સાહિત્ય પરના વિદ્યાસાગરના લઘુ પ્રબંધને આદર્શ રૂપે રાખીને એ લખ્યો હતો. બ્રહ્મણ પંડિત નહીં હોવા છતાં, નીલમણિ અસક સંસ્કૃત કોલેજના ગદ્યલેખકોની મંડળીના એક અત્યંત સફળ લેખક હતા. એમનું પહેલું સાહિત્યિક સાહસ અંગ્રેજીમાંથી 'પર્શિયન ટેલ્સ'નું છંદોબદ્ધ રૂપાંતર (૧૮૩૪) કરવામાં સહયોગ આપવાનું હતું. પછીથી અસકે 'અરેમિયન નાઈટ્સ' (અંગ્રેજીમાંથી) નો અંગાળી ગદ્યમાં અનુવાદ કર્યો, જેનો પહેલો ભાગ ૧૮૫૦માં પ્રકટ થયો. એમની સૌથી સફળ રચના 'નવનારી' (૧૮૫૨) હતી. એમાં ઇતિહાસ અને પુરાણોમાં આવતી નવ વિખ્યાત ભારતીય નારીઓનાં જીવનકથાત્મક રેખાચિત્રો હતાં. લેખકે પ્રસ્તાવનામાં સ્વીકાર કર્યો છે તે પ્રમાણે પ્રકાશન પહેલાં વિદ્યાસાગરે એ પુસ્તકને મઠાધુનું હતું. અસકની બીજી રચનાઓમાં ત્રણ અંગ્રેજીમાં રચાયેલો ભારતનો ઇતિહાસ (૧૮૫૬-૫૮) ઉલ્લેખનીય છે. તે એક અંગ્રેજી કૃતિ પર આધારિત છે, પરંતુ ભાષા પરથી એવો જરા પણ આભાસ થતો નથી; એની ભાષા એવી સહજ અને સરળ છે.

છેક ૧૯૪૩થી પોતાના લેખનનો (તત્ત્વબોધિની પત્રિકાનાં પાનાંઓમાં

આરંભ કરનાર હિંદુ કોલેજના લેખકો થોડી જ વારમાં આનંદચંદ્ર વેદાંત-વાગીશ, ઈશ્વરચંદ્ર વિદ્યાસાગર, હેમચંદ્ર વિદ્યારત્ન અને બીજા લેખકો દ્વારા સંસ્કૃત કોલેજના લેખકોની મંડળીના પ્રભાવ હેઠળ આવ્યા. પરંતુ હિંદુ કોલેજના આરંભના લોકો, જેવા કે દેવેન્દ્રનાથ ઠાકુર, પ્યારીચાંદ મિત્ર (૧૮૧૪-૮૩) તથા રાજનારાયણ બસુ (૧૮૨૬-૧૯૦૦) અને તે પછીના સમયના દિગ્ગેન્દ્રનાથ ઠાકુર જેવા આ પ્રભાવ તળે આવ્યા નહીં. હિંદુ કોલેજના લેખકોના લખાણોમાં સામાન્ય રીતે બે શૈલીઓ જોવામાં આવે છે-ઉચ્ચ શૈલી અને હળવી શૈલી. એમની ઉચ્ચ શૈલી, સંસ્કૃત કોલેજના લેખકોની મંડળીના જેટલી ભાગ્યે જ પાંડિત્યપૂર્ણ થતી હતી, અને એમની હળવી શૈલી ક્યારેય અભદ્ર કે અશ્લીલ થતી નહોતી. માત્ર રચનારીતિની દૃષ્ટિને લીધે નહીં, પણ નવીન દૃષ્ટિભંગી તથા નવા પરિવેશની સભાનતાને લીધે હિંદુ કોલેજના અધ્યાપકો અંગાળી સાહિત્યના પ્રયાણમાં નવો માર્ગ ચીંધી શક્યા હતા. પ્યારીચાંદ મિત્ર અને ભૂદેવ મુખોપાધ્યાયે અંગાળી નવલ-કથાનાં બીજા વાવ્યાં હતાં. માર્છકેત મધુસૂદન દત્ત અંગાળી કવિતાના ક્ષેત્રમાં કાન્તિ લાવ્યા હતા. આ બધા હિંદુ કોલેજમાં ભણ્યા હતા.

## પ્રકરણ ૧૬

### પાશ્ચાત્ય રંગભૂમિ અને અંગાળી નાટકના આરંભના દિવસો

અંગાળની યુવાન પેઢીએ અંગ્રેજી અને પશ્ચિમના પ્રશિષ્ટ તેમજ આધુનિક સાહિત્યનો ઊંડો રસારસવાદ લેવાની શરૂઆત કરી એની ઘણી પહેલાં, પશ્ચિમની રંગભૂમિએ એની દૃષ્ટિને આકર્ષી હતી. પરંતુ એણે માત્ર સમકાલીન કલકત્તાના સમાજની સાહિત્ય અને સંગીત વિષયક હલકી રુચિને જ લોકોની નજરમાં આણી અને તેને પ્રચલિત કરવામાં મદદ કરી. ૧૯ મી સદીના છઠ્ઠા દસકા સુધી એ ચાલુ રહી. હેરાસિમ લેગેરેવ નામના રશિયાના એક પ્રતિભાશાળી સાહસિક પ્રવાસીએ મધ્ય કલકત્તામાં એક અદ્યત્તવી ‘અંગાળી થિયેટર’ શરૂ કર્યું. એમાં એમણે એક ભરચક હોલ સમક્ષ ૧૭૯૫ના નવેમ્બરની ૨૭ મી તારીખે એક સંગીતબદ્ધ અંગાળી પ્રહસન રજૂ કર્યું. ૧૭૯૬ ના માર્ચની ૨૧ મી તારીખે આ પ્રયોગ બીજીવાર રજૂ કરવામાં આવ્યો. પોતાના પુસ્તક ‘ગ્રામર ઓફ ધ પ્યોર એન્ડ મિફ્સડ ઈસ્ટ ઈન્ડિયન લેન્ગ્વેજીઝ (૧૮૦૧, લંડન) ની પ્રસ્તાવનામાં લેગેરેવે લખ્યું છે તેમ આ નાટક જોડેલના ‘ધ ડિસગાઈઝ’ (બીજી રીતે એક અજ્ઞાત પુસ્તક) નામના મૂળ અંગ્રેજી પુસ્તકનું મુક્ત રૂપાંતર છે. એ રૂપાંતર લેગેરેવે પોતાના અંગાળી અધ્યાપક ગોલોકનાથ દાસના સહયોગથી કર્યું હતું. તેને જગન્નાથ તર્કપંચાનન જેવા પંડિતોની મંજૂરી મળી હતી. અંગાળીઓ ગંભીર નાટકો કરતાં હાસ્યસભર નાટકોને વધુ પસંદ કરે છે, અને સ્થાનિક પ્રયોગો સંપૂર્ણપણે સંગીતાત્મક અને નકલપ્રધાન હોય છે—એ વાત એ બરાબર જણાતા હતા, એટલે એમણે એ સમયે સૌથી લોકપ્રિય કાવ્ય ભારતચંદ્ર રાયના ‘વિદ્યાસુંદર’માંથી કેટલાંક ગીતોની પસંદગી કરી અને જેમાં કેટલાંક હાસ્યસભર વિષકમ્ભક જોડવામાં આવ્યા હતાં, તેવા નાટકમાં આ ગીતોને ગોઠવી દીધાં. નાટકના અભિનયમાં પુરુષપાત્રો અને સ્ત્રીપાત્રો સૌ અંગાળી હતાં. ગોલોકનાથની મદદથી દૈશી નટ-નટીઓની ભરતી કરી શકાઈ હતી.

લેખેદેવના નાટકના આ બે પ્રયોગો પ્રેક્ષકોને અત્યંત મનોરંજનકારી નીવડ્યા. લોકોને નાટકના હાસ્યપરક અંશો અને શૃંગારી ગીતો વિશેષ પસંદ પડ્યાં લેખેદેવનો સમયગાળો અત્યંત ટૂંકો હતો અને પોતે જ તૈયાર કરેલા એક બીજા પ્રહસન 'લવ ઈઝ ધ બેસ્ટ ડોક્ટર'ના અંગાળી રૂપાંતરને તે રંગભૂમિ પર રજૂ કરી શક્યા નહોતા, છતાં અગ્રણ્ય જ તેમણે સમકાલીન નિમ્નસ્તરીય યાત્રા-નાટકને એક નવું જીવન અર્પણ કર્યું. ભારતચંદ્રનું 'વિદ્યાસુંદર' કલકત્તામાં નવા પ્રકારના યાત્રા-નાટકોનો સૌથી પ્રિય વિષય બની ગયો, અને નીચી જાતના વર્ગ પ્રતિનિધિ પાત્રોની અપ્રતીક્ષ્ય નકલવાળાં વિષ્કંભકો આ પ્રકારના પ્રયોગોનો એક અભિન્ન ભાગ બની ગયો. આવાં નિમ્ન પ્રકારનાં યાત્રા-નાટકોનો પ્રભાવ ઘણો ઊંડો પડ્યો અને આ પ્રકારનાં અંગાળી સંગીતનાટક અને નિમ્ન પ્રકારનાં પ્રહસન લગભગ ૧૯ મી સદીના અંત સુધી ચાલુ રહ્યાં.

જેને વિશે થોડી માહિતી મળે છે તેવો એ પછીનો અંગાળી નાટકનો રંગભૂમિ ઉપર પ્રયોગ ૧૮૩૫ના ઓક્ટોબરમાં ઉત્તર કલકત્તામાં આવેલા નવીનચંદ્ર યજ્ઞના નિવાસસ્થાને થયો હતો. એ 'વિદ્યાસુંદર'ની વાર્તાનું સુધારેલું સંગીતનાટક રૂપાંતર હતું. એમાં નટ-નટીઓએ ભાગ લીધો હતો. અભિનેત્રીઓની ભરતી ધંધાદારી કીર્તન-નાયિકાઓ, 'કવિ' ભજવનારીઓ, અને નર્તકીઓમાંથી કરવામાં આવી હતી; તેમને માટે 'વિદ્યાસુંદર'નાં સ્ત્રીપાત્રોની ભૂમિકા ભજવવી બહુ જ સહજ હતી.

દરમિયાન અંગ્રેજ શિક્ષણ પામેલા પુરુષોની સંખ્યા ક્રમશઃ વધતી જતી હતી. હિંદુ કૌલેજના વિદ્યાર્થીઓ સાંસ્કૃતિક પ્રગતિ અને સામાજિક સુધારણા પર પોતાનો પ્રભાવ પાડી રહ્યા હતા. સ્વાભાવિક રીતે જ રંગભૂમિની નવીનતા એમનું એક મુખ્ય આકર્ષણ બન્યું. પ્રસન્નકુમાર ઠાકુર અને તેમના મિત્રોએ કલકત્તાના પૂર્વવિભાગના પરામાં આવેલા પોતાના ઉદ્યાન-ગૃહમાં હિંદુ થિયેટરની સ્થાપના કરી. એનું ઉદ્ઘાટન ૧૮૩૧ ની ૨૧ મી ડિસેમ્બરે, શેક્સ્પિયરના 'જ્યુલિયસ સીઝર'ના કેટલાક પસંદ કરેલા અંશો અને એચ. એચ. વિલ્સને કરેલા ભવભૂતિના 'ઉત્તરરામચરિત'ના અંગ્રેજ રૂપાંતરના પ્રયોગથી થયું. હિંદુ કૌલેજના વિદ્યાર્થીઓએ જ ભિન્ન ભિન્ન ભૂમિકાઓ ભજવી હતી.

૧૯ મી સદીના ત્રીજા, ચોથા અને પાંચમા દાયકામાં કલકત્તાના અંગ્રેજ શિક્ષિતોમાં અંગ્રેજ નાટકોના, ખાસ કરીને શેક્સ્પિયરના નાટકોનાં, અંગાળી

વિદ્યાર્થીઓ અને ધંધાદારી કલાકારો દ્વારા થતા નાટ્યપ્રયોગો ખૂબ જ લોકપ્રિય હતા. વૈષ્ણવચરણ આદ્ય નામના એક ધંધાદારી રંગભૂમિના અભિનેતાએ 'સાં સુસિ' થિએટરમાં (ઓગસ્ટ-સપ્ટેમ્બર, ૧૮૪૮) ઓથેલોની ભૂમિકા ભજવીને ભારે નામના મેળવી હતી. કેટલીક ઉચ્ચ શિક્ષણની સંસ્થાઓ શેફરિઅરનાં નાટકોના નિયમિત રીતે અવેતન પ્રયોગો કરતી હતી.

યુરોપની રંગભૂમિના લપકાએ અને અંગ્રેજી નાટકોના અભિનયની નવીનતાએ કવિયશપ્રાર્થીઓનું ધ્યાન કવિતામાંથી નાટકોની રચના તરફ વાળ્યું. સંસ્કૃત નાટકોનો માત્ર અનુવાદ કે રૂપાંતર જ કરી શકતા હતા તેવા સંસ્કૃતરોએ નાટક રચવાના કેટલાક નિષ્ફળ અને અધકચરા પ્રયાસો કર્યા. મૌલિક કહી શકાય તેવી બંગાળીની પહેલી એ નાટ્ય રચનાઓ ૧૮૫૨ માં પ્રકટ થઈ. તેમાંની એક લગભગ સંસ્કૃતના નમૂના પર રચાયેલી કેમેડી છે અને તેનો આધાર 'મહાભારત'ના એક આખ્યાન પર છે. બીજી બંગાળની લાક્ષણિક લોકકથા પર આધારિત યુરોપીય પ્રકારની ટ્રેજેડી છે. બન્ને લેખકો અંગ્રેજી બોલતા હતાં. તારાચરણ શિક્ષકારના 'ભદ્રાભૂત'નાં અભૂતની સાથે ભાગી ગયેલી સુભદ્રાની કથાને નાટ્યરૂપ આપવામાં આવ્યું છે. લેખકે ઘટનાઓ અને પરિસ્થિતિઓના આયોજનમાં યુરોપીય નાટકના નમૂનાનું અનુસરણ કર્યું છે અને એકોને દૃશ્યોમાં પણ વિભાજિત કર્યા છે. (આ લાક્ષણિકતા સંસ્કૃત નાટકને અબજા હતી, પરંતુ આના પછી એ બંગાળી નાટકની એક સ્થાયી વિશેષતા બની ગઈ છે) સંસ્કૃત નાટકની મુખ્ય એ વિશેષતાઓ—સૂત્રધારનો નાંદીપાઠ અને વિદૂષકની ભૂમિકા—આમાંથી કાઢી નાખવામાં આવી છે. પરંતુ એમાં પદ્યમાં એક પ્રકારનો પૂર્વરંગ હોય છે. તેમાં નાટકનો સારાંશ અને નાટ્ય-કલાની પ્રશંસા કરવામાં આવે છે. 'ભદ્રાભૂત'ના ગદ્ય અને પદ્ય બન્નેમાં લખાયું છે અને એમાં કેટલાંક ગીતો પણ સમાવિષ્ટ કર્યા છે. નાટ્યરચનાની દૃષ્ટિએ એનું વિશેષ મૂલ્ય નથી અને તે ક્યારેય ભજવાયું હોય એવું લાગતું નથી. તે સમયનો બંગાળી સાહિત્યિક સમાજ નાટકના યુરોપીય સ્વરૂપનો સ્વીકાર કરવા હજી પણ પૂરેપૂરો તૈયાર નહોતો, અને તેથી આ પહેલ કરનાર કૃતિએ કોઈ ઉત્સાહ જગાવ્યો નહીં. તેના લેખક કલકત્તાની એક પ્રસિદ્ધ શિક્ષણ સંસ્થામાં ગણિતના શિક્ષક હતા, તેમને બીજું નાટક લખવાનો ઉત્સાહ ન થયો. ગોવિંદચંદ્ર ગુપ્તનું 'કૃતિવિલાસ' પણ ગદ્ય અને પદ્ય બન્નેમાં લખાયું છે, પરંતુ એની શૈલી પ્રાચીન પ્રકારની છે અને 'ભદ્રાભૂત'ની તુલનામાં કંઈક ઓછી પરિષ્કૃત છે, વસ્તુ ઓછી સુગ્રથિત છે, અને ઘણાં દૃશ્યોમાં વિભાજિત છે અને પ્રાચીન પદ્ધતિની પ્રસ્તાવના પણ

ચાલુ રાખવામાં આવી છે. એમાં ગીતો પણ છે. શેક્સ્પિઅરના ‘હેમ્લેટ’નો પ્રભાવ બહુ સ્પષ્ટ છે—માત્ર નાયકના વ્યવહારમાં જ નહીં પરંતુ કથાવસ્તુની ગૂંથણીમાં પણ. લેખકે સંસ્કૃત નાટ્યાચાર્યોએ નિષિદ્ધ કરેલું કટુણાન્ત નાટક રચીને એક સાહસ કર્યું છે. એક લાંબી પ્રતાવના છે, તેમાં લેખકે દેશી યાત્રા-નાટકો અને તેમના પ્રયોગોનું બહુ સાચું મૂલ્યાંકન કર્યું છે. વળી યુરોપીય નાટકોની ભારે હિમાયત કરી છે.

૧૮૫૩થી બંગાળી નાટકકારોએ બે સ્પષ્ટ પદ્ધતિઓ અપનાવી; એક અંગ્રેજી નાટકોના અનુવાદ રૂપાંતર, વિશેષ કરીને શેક્સ્પિઅરનાં અને બીજી સંસ્કૃતના અતિ પ્રસિદ્ધ નાટકોના અનુવાદ અને રૂપાંતર. મૂળ અંગ્રેજી રચનાઓ પર આધારિત કૃતિઓ ખિલકુલ નકામી હતી. એમાંથી એકેય કચારેય રંગભૂમિ પર ભજવાઈ નહોતી કે તે કચારેય સારી વાચનસામગ્રી તરીકે સ્વીકારાઈ નહોતી. સંસ્કૃતમાંથી કરવામાં આવેલાં રૂપાંતર સ્વીકાર્ય હતાં, અને એમાંથી એક રામનારાયણ તર્કરતનની ‘રતનાવલી’ ના (પાઈકપાડા રાજાઓના ઉદ્ધાનગૃહમાં પહેલીવાર ૧૮૫૮ ની ૩૧ મી જુલાઈએ ભજવાયેલું) પ્રયોગથી બંગાળી નાટકની લોકપ્રિયતાની શરૂઆત થઈ. શેક્સ્પિઅરનાં નાટકોનાં પછીથી થયેલાં રૂપાંતરો સ્પષ્ટપણે પહેલાંના પ્રયાસો કરતાં વધુ સારાં હતાં. સદીના સાતમા દસકાના મધ્ય તેમજ અંતભાગમાં ખાનગી અને જાહેર થીએટરોમાં એના સફળ પ્રયોગો થયા હતા, એમાં ‘સીમ્પેલિન’ પર આધારિત ચન્દ્રકાલી ઘોષનું ‘કુસુમકુમારી’ (૧૮૬૮), હરલાલ રાયનું ‘હેમ્લેટ’નું રૂપાંતર ‘રુદ્રપાલ’ (૧૮૭૪) અને ‘ઓથેલો’નું સંક્ષિપ્ત રૂપાંતર તારિણીચરણનું ‘ભીમસિંહ’ (૧૮૭૫) વગેરેનો સમાવેશ થાય છે.

પાંચમા દસકાના અંત ભાગમાં અને છઠ્ઠાના આરંભના બંગાળી નાટકને વિકાસ આકસ્મિક અને અવ્યવસ્થિત હતો. ખાનગી રંગમંચે નાટકલેખનની પ્રવૃત્તિને પ્રેતસાહન આપ્યું, પણ પરિણામ અપેક્ષા કરતાં ઘણું ઓછું આવ્યું. નિઃશંક આમાં થોડા અપવાદો હતા, પરંતુ તે મુખ્યત્વે રંગમંચની જરૂરિયાતોને લક્ષમાં લઈને રચાયેલાં નહોતાં.

પશ્ચિમના શિક્ષણ અને સંસ્કૃતિના પ્રભાવથી સૌથી પહેલી અને સૌથી પ્રબળ પ્રેરણા સમાજ સુધારણાની ભાવના રૂપે આવી. એ નવાઈની વાત છે કે આ પ્રેરણા મુખ્યત્વે સંસ્કૃત શિક્ષણ પામેલા યુવાન બંગાળીઓ કરતાં અંગ્રેજી શિક્ષણ પામેલા બંગાળીઓમાં સ્પષ્ટપણે ઓછી જોવામાં આવી. વિદ્યાસાગર સંસ્કૃત શિક્ષણ પામેલા યુવાનોના વર્ગના નેતા હતા. સાહિત્યમાં તે અને તેમના કટલાક સહયોગી વિદ્યાર્થીઓ અને પ્રશંસકો વધુ મુખર અને આગ્રહી હતા.



પણ તેઓ દેખાવ ઓછો કરતા. જ્યારે હિંદુ કોલેજના વિદ્યાર્થીઓ અંગ્રેજી નાટકો લખવાના કે શેક્સપિઅરની કોમેડીઓ અને ટ્રેજીડીઓના અનુવાદ કરવામાં રોકાયેલા હતા ત્યારે સંસ્કૃત કોલેજના શ્રેષ્ઠ પંડિત બે લબ્બજનક સામાજિક રૂઢીઓને કેન્દ્રમાં રાખીને નાટક લખવામાં પ્રવૃત્ત હતા. રામનારાયણ તર્કરત્ન (૧૮૨૨-૧૮૮૬) ની ૧૮૫૪માં પ્રકટ થયેલી કૃતિ ‘કુલીનકુલસર્વસ્વ’ કુલીન બ્રાહ્મણ જાતિના સામાજિક પછાતપણાની વિરુદ્ધ રચાયેલું ‘પહેલું’ નાટક હતું. આગલી સદીના અંતમાંથી જ, દેશી યાત્રા અને પાંચાલીના પ્રયોગોમાં સામાજિક વ્યંગ્ય સૌથી લોકપ્રિય બની રહ્યો હતો. ભવાનીચરણ બંદોપાધ્યાયના વ્યંગ્યાત્મક રેખાત્રિમાં અને ઈશ્વરચંદ્ર ગુપ્તની કવિતાઓમાં પણ આ વિશિષ્ટતા જોવા મળે છે. વસ્તુતઃ તર્કરત્નનું કાર્ય એ સમયની નવી દૃષ્ટિને હાસ્યાસ્પદ અને હાનિકારક લાગતા સામાજિક રીતરિવાજો પરની વ્યંગ્ય ચિત્રોની શ્રેણીથી વધારે કાંઈ જ નહોતું. તે નાટક નહોતું, પણ તર્કરત્નને એ વાતનું શ્રેય જરૂર આપવું જોઈએ કે શુદ્ધ દેશી સામગ્રીમાંથી પ્રહસનનું સર્જન કરનાર તે પહેલા હતા.

કુલીન બ્રાહ્મણોની લગ્નપદ્ધતિના દોષો પરની નાટકની રચના માટે પચાસ રૂપિયાનું ઈનામ જાહેર કરવામાં આવ્યું હતું એવી એક નોટિસના પ્રતિભાવ રૂપે ‘કુલીનકુલસર્વસ્વ’ની રચના થઈ હતી. એને સાચા અર્થમાં પ્રહસન કહી શકાય નહીં, કારણ કે એની ઘટનાઓ કોઈ કેન્દ્રવર્તી કથા વિના અત્યંત શિથિલતાપૂર્વક ગૂંથવામાં આવી છે. પદ્યની પંક્તિઓ પર ભારતચંદ્રનો પ્રભાવ સ્પષ્ટ છે, છતાં રંગભૂમિ પર તે નાટક થોડો સમય સફળ રહ્યું.

૧૮૬૬માં પ્રકટ થયેલ તર્કરત્નનું ‘નવનાટક’ યથાતથ અને વિસ્તૃત પાયા પરનું નાટક છે. એની રચના દેવેન્દ્રનાથ ઠાકુરના ભત્રીજાઓ દ્વારા સંચાલિત ખાનગી થિયેટર માટે કરવામાં આવી હતી, અને ઠાકુર પરિવારના પૈતૃક ઘરમાં એની સફળ લજવણી થઈ હતી. કથાનો કરુણ અંત દીનબંધુ મિત્રના ‘નીલ-દર્પણ’ના અંતના અનુસરણમાં કરવામાં આવ્યો છે. એમાં સતત ચાલુ રહેલો ઉપદેશાત્મક સૂર નાટકના રસમાં વિદન ઊભું કરે છે. કથાવસ્તુ સાધારણ છે. તે એક ધનિક જમીનદારની સૌથી નાની અને માનીતી પત્ની દ્વારા એની સૌથી મોટી પત્ની અને પુત્ર પર ગુજરવામાં આવતા અત્યાચારની આસપાસ ગૂંથાયેલું છે. રામનારાયણની બીજી રચનાઓમાં ચાર સંસ્કૃત નાટકોનાં રૂપાંતર છે: ‘વૈષ્ણીસંહાર’ (૧૮૫૮), ‘રત્નાવલી’ (૧૮૫૮), ‘અભિમાન શાકુન્તલ’ (૧૮૬૦) અને ‘માલતી-

માધવ' (૧૮૬૭). પુરાણકથાઓ પર આધારિત ત્રણ નાટકો છે : 'રુકમણીહરણ' (૧૮૭૧), 'કંસવધ' (૧૮૭૫) અને 'ધર્મવિજય' (૧૮૭૫); અને લોકકથા પર આધારિત એક નાટક છે : 'સ્વપ્નધન' (૧૮૭૫); અને ખીજા ત્રણ કે ચાર નવામાં પ્રસિદ્ધ થયેલાં પ્રહસનો<sup>૧</sup> છે.

નાટક નામધારી જે અનેક કૃતિઓ બહુવિવાહ અને બાલવિવાહના દોષો પર રચાઈ હતી, તેમાંથી બે ઉલ્લેખનીય છે : એક તારકચંદ્ર ચૂડામણિનું 'સપત્ની નાટક' (૧૮૫૮), અને ખીજું અનામી લેખકનું 'સંબંધ સમાધિ' (૧૮૬૭). આ અનામી લેખક તે ઘણુંખડું તર્કરત્ન સિવાય ખીજું કોઈ નહોતું.

વિધવાવિવાહ એ સૌથી વધુ લોકપ્રિય વિષય હતો. તેને વિષે નાટક કહેવાતાં અનેક પુસ્તકો અને ચોપાનિયાં લખાયાં હતાં. વિધવાવિવાહના કાયદાના સમર્થનમાં લખનાર પહેલા ઉમેશચંદ્ર મિત્ર હતા. વિધવાવિવાહને અનુમોદન આપનાર વિદ્યાસાગરના નિબંધથી પ્રેરિત થયેલું તેમનું 'વિધવા-વિવાહ નાટક' (૧૮૫૬) રંગભૂમિ પર ઘણું સફળ થયું હતું. નીરસ સ્વગતોક્તિઓ અને 'વિદ્યાસુન્દર'ની રીતિ પ્રમાણેના કેટલાક સ્પર્શ હોવા છતાં પણ વાર્તા જે રૂપે ઉદ્ઘાટિત થાય છે એમાં નાટ્યાત્મક પ્રભાવ અને પ્રતીતિકરતાનો અભાવ નથી. 'કીર્તિવિલાસ' (૧૮૫૨) હોવા છતાં પણ 'અંગાળી નાટક'માં રીતસરની ટ્રેજેડીનો આરંભ કરનાર આ પહેલો પ્રયત્ન છે એવો લેખકનો દાવો એકદમ છેક બિનપાયાદાર નથી.

વિદ્યાસાગરે સીતાના વનવાસ વિષે ગદ્યમાં લખેલી કથા ઉપરથી મિત્રે નાટક રચ્યું હતું. તે બતાવે છે કે તેઓ વિદ્યાસાગરના પ્રશંસક હતા. મિત્રે દક્ષિણ કલકત્તામાં એક યાત્રામંડળી સ્થાપી હતી. તેમાં 'સીતાર વનવાસ'ના પ્રયોગો અદ્ભુત સફળતા સાથે ફરી ફરીને કરવામાં આવતા હતા. તેમનું 'વિધવાવિવાહ' નાટક પણ રંગભૂમિની દૃષ્ટિએ સફળ થયું.

મિત્રના વિધવાવિવાહ ઉપરના નાટકની સફળતા જોઈને અસમિયામાં પહેલું સફળ આધુનિક નાટક રચાયું હતું. ગુણાભિરામ બટુવાનું 'રામનવમી નાટક' ૧૮૫૭માં લખાયું હતું. તે પહેલાં એક માસિક (અગુણોદય)માં હપ્તાવાર પ્રકટ થયું. આ માસિક ખ્રિસ્તીઓની નિશ્રામાં ચાલતું. લાલ-બિહારી દે તેના તંત્રી હતા. તે પછી ઘણે વખતે (૧૮૭૦માં) એ પુસ્તકસ્વરૂપે

૧. સામાન્ય રીતે આ કૃતિઓનું શ્રેય મહારાજ જતીન્દ્રમોહન ઠાકુરને આપવામાં આવે છે, તે તર્કરત્નના પ્રથમ આશ્રયદાતાઓમાંના એક હતા.

પ્રકટ થયું હતું. તે નાટક સીધું જ મિત્રના નાટકની પ્રેરણાથી લખાયું હતું. વિધવાવિવાહના સમર્થનમાં રચાયેલા એક બીજાં નાટકનો ઉલ્લેખ કરવો જોઈએ. તે છે ૧૮૫૯માં પ્રકટ થયેલું અને ખ્રિસ્તી ધર્મ અંગીકાર કરનાર એક મુસ્લિમ સેન્યુઅલ પીરખાને લખેલું ‘વિધવાવિવાહ નાટક’. કથાવસ્તુ સ્પષ્ટપણે તથ્ય પર આધારિત છે, અશ્લીલ હોવા છતાં યથાર્થવાદી છે. પીરખાને તેમના સમયના સર્વોત્તમ ખ્રિસ્તી લેખકોમાંના એક હતા.

વિધવાવિવાહ સામેનો ડુલિચૂસ્તોનો વિરોધ પણ ચૂપ તો નહોતો. પરંતુ નાટકક્ષેત્રે એમના પ્રયાસો નિષ્ફળ ગયા હતા. એમની એક પણ રચના ઉલ્લેખનીય નથી.

સંસ્કૃત નાટક ‘રતનાવલી’ના તર્કરત્નના રૂપાંતરના રંગભૂમિ ઉપરના અદ્ભુત પ્રયોગથી (જુલાઈ, ૧૯૫૮) પ્રભાવિત થઈને ટૂંક સમયમાં જ આધુનિક બંગાળી કવિતાનો પ્રારંભ કરવાને નિર્માયેલા માઈકેલ મધુસૂદન દત્તને નાટ્યરચના પર પણ પોતાનો હાથ અજમાવવાની પ્રેરણા થઈ. એની પહેલાં તેમણે માત્ર અંગ્રેજી કવિતા જ લખી હતી, એમની ‘શર્મિષ્ઠા’ (૧૮૫૮)ની રચના, પાઈકપાડાના રાગ-અંધુઓ ઈશ્વરચંદ્ર અને પ્રતાપચંદ્ર સિંહના એલગેજની બાગાનબાડી (ઉદ્યાનગૃહ)માં ખાનગી પ્રયોગ માટે થઈ હતી. ત્યાં એ સફળતાપૂર્વક લખવાયું હતું. બંગાળીમાં આજ સુધી લખાયેલાં નાટકોમાં એ સર્વોત્તમ હતું. કથાનાટક મહાભારતના આદિ પર્વની એક કથામાંથી લેવામાં આવ્યું હતું. કથાનાં નિરૂપણમાં પશ્ચિમના નાટકકારો કરતાં કાલિદાસનું વધારે અનુસરણ કરવામાં આવ્યું હતું, પરંતુ લેખકે સંસ્કૃત નાટ્યશાસ્ત્રના સિદ્ધાંતોનું ચૂસ્તપણે પાલન કર્યું નહોતું. આ નાટ્યપ્રયોગ જોનાર ઉચ્ચ બ્રિટિશ અધિકારીઓ માટે લેખકે પોતે જ નાટકનો અંગ્રેજી અનુવાદ કર્યો હતો. ૧૮૫૯માં પ્રકટ થયેલી ‘Sermista’ (લેખકકૃત અંગ્રેજી અનુવાદનું શીર્ષક)ની જાહેરાતમાં લેખકે એવો દાવો કર્યો છે કે આ અંગ્રેજી રૂપાંતરનું મૂળ ‘is the first attempt in Bengali language to produce a classical and regular drama’-(બંગાળી ભાષામાં એક પ્રશિષ્ટ અને રીતસરના નાટકનો પહેલો પ્રયાસ છે).

‘શર્મિષ્ઠા’ પછી ‘પદ્માવતી’ (૧૮૫૯માં લેખન અને ૧૮૬૦માં પ્રકટ)ની રચના થઈ. એની કથા સોનાના સફરજનવાળી ગ્રીક પુરાણકથાનું ભારતીય રૂપાંતર છે. એ ‘શર્મિષ્ઠા’ની જેમ એકદમ ગદ્યરચના નથી. એમાં પ્રાસ વિનાના પદ્યખંડો છે, તે બંગાળીમાં પહેલી જ વાર જોવા મળે છે. નાટક

તરીકે ‘પદ્માવતી’માં કોઈ સુધારો નજરે પડતો નથી. જો દત્તે આદ્યન્ત પ્રાસ વિનાના પદ્યોનો પ્રયોગ કરવાની હિંમત કરી હોત, તો આ રચના સફળ થઈ હોત. એવું લાગે છે કે ૧૮૭૨ના ડિસેમ્બરમાં સાર્વજનિક થિયેટરની સ્થાપના થઈ તે પહેલાં આ નાટકનો રંગભૂમિ ઉપર પ્રયોગ થયો નહોતો.

માઈકેલનું ત્રીજું નાટક ‘કૃષ્ણકુમારી’ (૧૮૬૧માં મિત્રમંડળીમાં પ્રચાર માટે અને ૧૮૬૫માં જાહેર વેચાણ માટે) રચાયું હતું. નાટક એક મહિનામાં જ લખાયું હતું. (૬ ઓગસ્ટથી ૭ સપ્ટેમ્બર, ૧૮૬૦). કથા ટોડના ‘રાજસ્થાન’ માંથી લેવામાં આવી છે. એ કથા રંગલાલ બંધોપાધ્યાયના ‘પદ્મિની’ના પ્રકાશન (૧૮૫૮) પછીથી રાષ્ટ્રીય દષ્ટિએ આત્મસંજગ શિક્ષિત યુવાન બંગાળીઓને માટે લગભગ ધર્મસંહિતા જેવી થઈ ગઈ હતી. કથાના નિરૂપણમાં શેફ્ટસ્પરના સ્પષ્ટ પ્રભાવની સાથે સાથે ગ્રીક ટ્રેજેડીની પદ્ધતિનું પણ અનુસરણ કરવામાં આવ્યું છે. આવો પ્રયત્ન નિઃશંક સાહસિક હતો. આ નાટક તે સમય સુધી બંગાળીમાં કરવામાં આવેલી આવા પ્રકારની કોઈપણ પદ્યરચનાથી ઉત્કૃષ્ટ હતું. નાટક સંપૂર્ણપણે ગદ્યમાં લખાયું છે, પરંતુ તેમાં કેટલાંક જરૂર ગીતો છે. નાયિકાના પિતાની સ્વગતોક્તિમાં રાષ્ટ્રવાદની ઉદય પામતી ચેતનાનો પડઘો સંભળાય છે. ‘કૃષ્ણકુમારી’નો અત્યંત સફળ પ્રયોગ જોડાસાંકો થિયેટરે કર્યો. તે દેવેન્દ્રનાથ ઠાકુરના ભત્રીજાઓ, પુત્રો અને તેમના મિત્રોએ જામો કરેલો એક ખાનગી રંગમંચ હતો.

દત્તનું પછીનું નાટક ‘માયાકાનન’ એક લાંબા સમયગાળા પછી (જ્યારે કવિ પોતાના આવરદાને અંતે પહોંચી ગયા હતા) એક જાહેર થિયેટર માટે લખવામાં આવ્યું હતું. એનું પ્રકાશન એમના મૃત્યુ પછી થયું હતું, અને તેનો રંગભૂમિ પરનો પહેલો પ્રયોગ ૧૮૭૪ના એપ્રિલની ૧૮મી તારીખે થયો હતો. કથા રોમાન્ટિક અને ઉદાસ થઈ જવાય એટલી કડુણ છે. સંભવતઃ તે લેખકના જીવનની નિષ્ફળતાઓને પ્રતિબિંબિત કરે છે. ચરિત્રચિત્રણ સાદું છે.

‘શર્મિષ્ઠા’ના સફળ પ્રયોગ પછી તરત જ, અને હજી તો ‘પદ્માવતી’ પૂરી થવામાં હતું ત્યારે, દત્તને બે પ્રહસન લખવાની ફરજ પડી હતી. એમાં

૨. આના પર યુરિપીડીસના ‘ઇફિજનિયા’ના પ્રભાવના અસ્પષ્ટ છતાં નિશ્ચિત સંકેતો છે. લેખકે ‘ધ ફ્લાવર ઓફ રાજસ્થાન’ નામનું રૂપાંતર પણ પ્રસ્તુત કર્યું હતું.

તેમના સમયનાં બે આગળ પડતાં દૂષણો પર ક્રમશઃ વ્યંગ કરવામાં આવ્યે છે. : અર્ધશિક્ષિત યુવાન ધનિકોની શરાબખોરી અને મૂર્ખતા પર, અને સાત્ત્વિક દેખાતા વડીલોની વિષયાસક્તિ અને દંભ પર. બંને નાટકો ૧૮૫૯માં પ્રકટ થયાં હતાં. પહેલાનું શીર્ષક હતું ‘એક્ટ કિ બે સમ્યતા’ (શું આને સમ્યતા કહેવાય ?) અને બીજાનું ‘બુડો શાલિકેર ઘાડે રાં’ (શબ્દાર્થ-બુઢી મેનાની ગર્દન પર રોમ-ચુઝરાતી કહેવત પ્રમાણે ‘ધરડી ઘોડી લાલ લગામ’). આ બહુ જ સુંદર પ્રહસન છે-ધારદાર અને ચટકદાર. આ બંને અંગાળીનાં સર્વોત્તમ પ્રહસનો છે અને તેમણે એ પ્રકારની પદ્ધતી બધી રચનાઓને પ્રભાવિત કરી છે. ‘એક્ટ કિ બે સમ્યતા’નો પ્રયોગ ૧૮૬૫માં જોડાસાંકો થિયેટરે અને શાલા બજાર<sup>૩</sup> થિયેટરે કર્યો હતો. જ્યાં કૃષ્ણકુમારીનો પ્રયોગ પણ થયો હતો. આ પ્રહસનની સફળતાએ બીજા પ્રહસનના લક્ષ્યોને સજગ અને સાવધ બનાવી દીધાં. પરિણામે મોટાંઓના પૈસા વડે ચાલતાં ખાનગી થિયેટરો ‘બુડો શાલિકેર ઘાડે રાં’ના અભિનય માટે ઉત્સુક નહોતાં. તે તો બહાર રંગભૂમિની સ્થાપના પછી જ સંભવિત બન્યું.

માઈકેલ મધુસૂદન દત્તે અંગ્રેજીમાં ‘રિઝિયા : એમ્પ્રેસ એફ ઈન્ડ’ નામે એક નાટ્યાત્મક કાવ્યની રચના કરી હતી તેનો વિષય ૧૩મી સદીના ભારતના ઇતિહાસમાંથી લેવામાં આવ્યો છે. દત્ત જ્યારે મદ્રાસમાં (૧૮૪૮-૫૬) હતા ત્યારે એ લખાયું હતું, પણ કદી પ્રકાશિત થયું નહોતું. એમની ઇચ્છા આ નાટકને ‘કૃષ્ણકુમારી’ના પ્રકાશન પછી ફરીથી એકવાર અંગાળીમાં લખવાની હતી. ૧૮૬૦ના સપ્ટેમ્બરની ૧લી તારીખે તેમણે એક મિત્રને લખ્યું હતું : ‘હું બીજું એક નાટક લખવા તૈયાર છું, પરંતુ પહેલાં એનો અભિનય થવો જોઈએ. આપણે ભારતીય-મુસલમાનોનો વિષય લેવો જોઈએ. આપણા લોકોની તુલનામાં મુસલમાનો વધારે ઉગ્ર જાતિના છે, તે આવેગોના પ્રકટીકરણની સુંદર તક અર્પશે. એમની સ્ત્રીઓ આપણી સ્ત્રીઓ કરતાં પડખાં કરવા માટે વધુ સમર્થ હોય છે... એ પરિપ્રેક્ષ્યમાં ‘રિઝિયા’ વિશે જરૂર વિચારવું જોઈએ. મને લાગે છે કે તે નાટક તમને ગમશે. મુસ્લિમ નામે સામેનો પૂર્વગ્રહ આપણે છોડી દેવો જોઈએ.

દત્તે ત્રણ અંગાળી નાટકોનો અંગ્રેજીમાં અનુવાદ કર્યો હતો : તર્કરતનું

૩. દેવ પરિવારના સભ્યો દ્વારા આયોજિત, વોરેન હેસ્ટિંગ્સના મુનશી રાજ નવ-કૃષ્ણ દ્વારા સ્થાપિત.

‘રત્નાવલી’ (૧૮૫૮), તેમનું પોતાનું ‘શર્મિષ્ઠા’ (૧૮૫૯) અને દીનબંધુ મિત્રનું ‘નીલદર્પણ’ અથવા ‘ધ મિરર ઓફ ઇન્ડિગો પ્લાન્ટિંગ’ (૧૮૬૦). આમાંના છેલ્લાનું પ્રકાશન રેવ. જી. લૉગે અનુવાદના નામ વિના કર્યું હતું. દત્તની ઇચ્છા ઉમેશચંદ્ર મિત્રના ‘વિધવા-વિવાહ નાટક’નો અનુવાદ કરવાની પણ હતી.

દીનબંધુ મિત્ર (૧૮૨૯-૭૪) હુગલી કોલેજના વિદ્યાર્થી અને ટપાલ વિભાગના એક અધિકારી હતા. એમણે અહુસંખ્ય વાચકવર્ગની જનતાની અને નાટકો જોનારી અતિ સીમિત જનતાની શિથિલ થતી જતી રુચિને શહેરોમાં રહેતા ઉચ્ચવર્ગના સમાજના સામાજિક દૂષણો તરફથી ખેંચી લઈ મૂક ગ્રામીણ જનતાના આર્થિક શોષણ તરફ આકર્ષિત કરી અને એ રીતે નાટ્યરચનામાં એક નવો ઉત્સાહ પૂર્યો. એ સમયે અંગાળનો સૌથી મહત્ત્વપૂર્ણ ઉદ્યોગ ગળીની ખેતીનો હતો અને તેના ઉપર બ્રિટિશરોનો સંપૂર્ણ કાબૂ હતો. ખેતી અને તેની સાથે જોડાયેલાં કારખાનાંના માલિકો ઓછા શિક્ષિત અને ઓછા સહાનુભૂતિશીલ બ્રિટિશ લોકો હતા. સરકારના કેટલાક વહીવટી અધિકારીઓની નિષ્ક્રિયતાથી કે ઉદાસીનતાથી પ્રોત્સાહિત થઈ ગળીના ખેતીયાના માલિકો ખેતમજૂરો સાથે પોતાની મરજી મુજબનો વ્યવહાર કરતા હતા. દીનબંધુ મિત્રનું વતન જેસોર સૌથી વધારે દુર્દશા પામેલા પ્રદેશોમાંનો એક હતો. એમને એની સારી જાણકારી હતી અને સાથે સાથે પોતાનો અનુભવ પણ હતો. તેમણે તેમના પહેલા નાટક ‘નીલદર્પણ’ (ઢાકા, ૧૮૬૦)માં અમાનવીય દુષ્ટતા અને યંત્રણાનું એક લયંકર ચિત્ર રજૂ કર્યું છે. નાટ્ય-રચનાની દૃષ્ટિએ એના દોષ ઘણા સ્પષ્ટ છે, પરંતુ એક પકડ જમાવનાર રંગભૂમિ ઉપરના નાટક તરીકે તે અસરકારક હતું, અને એ દૂષણને દખાવી દેવામાં એનો ફાળો ઘણો હતો. પાત્રો સીધાં જ જીવનમાંથી લીધેલાં હોવાથી સામાન્ય રીતે તાદ્દશ અને સ્વાભાવિક છે. પ્રચાર મૂલ્યની દૃષ્ટિએ ‘નીલદર્પણ’ ‘અંકલ ટૅમ્સ કેબિન’, ‘નિકોલસ નિકોલ્લી’ અને ‘એલિવર દિવસ્ટ જેવા પ્રભાવશાળી પુસ્તકોના વર્ગમાં આવે છે.

મિત્રનું બીજું નાટક ‘નવીન તપસ્વિની’ (કૃષ્ણનગર, ૧૮૬૩) બે અત્યંત નાની કથાઓને જોડી રચાયું છે. એમાંથી એક પ્રહસન કથા અંશતઃ ‘મેરી વાઈઝ ઓફ વિન્ડસર’ માંથી લેવામાં આવી છે અને બીજી એક દેશી લોકકથા પર આધારિત છે. ચરિત્ર ચિત્રણ યાંત્રિક અને શૈલી કૃત્રિમ છે. ત્રીજું નાટક ‘સંધવાર એકાદશી’ (એક વિવાહિત કન્યા પર ઠોકી ખેસાડેલું વૈધવ્ય, ૧૮૬૬)

મિત્રની સર્વોત્તમ રચના છે. અને બંગાળી ભાષાના સર્વોત્તમ નાટકોમાંનું એક છે, છતાં એના દોષ સ્પષ્ટ છે. એ વ્યંગ્યાત્મક કરતાં વધારે હાસ્યિત્ર જેવું છે. નાટકનું કથાનક, અંગ્રેજી શિક્ષિત યુવાન વર્ગની શરાબખોરી અને સ્વૈરાચાર પર રચાયેલા દત્તના એક પ્રહસનના નમૂના પર રચાયેલું છે. નિમચંદ દત્તનું કેન્દ્રવર્તી પાત્ર કથાનકને ચવાઈ ગયેલું બનતાં બચાવી લે છે, અને નાટકને માત્ર પ્રહસનમાંથી ટ્રેન્જેડીની ઊંચાઈ સુધી લઈ આવે છે. તે પાત્રને પ્રશ્નસનીય રીતે કલ્પવામાં આવ્યું છે અને ઉત્કૃષ્ટ રીતે ચિત્રિત કરવામાં આવ્યું છે. એ પાત્ર અમુક અંશે કવિ અને વિદ્વાન માઈકેલ મધુસૂદન ઉપરથી રચવામાં આવ્યું છે.

મિત્રની બીજી રચનાઓ કાં તો પ્રહસન છે કાં તો ડ્રાસા છે. એમાં ‘બિએ પાગલા બુડો’ (લગ્ન માટે પાગલ ધરડો માણસ, (૧૮૬૬)<sup>૧</sup> ‘લીલાવતી’ (૧૮૬૭), ‘જમાઈ બારિક’ (જમાઈઓની બેરેક, ૧૮૭૨)<sup>૨</sup> અને ‘કમલે-કામિની’ (૧૮૭૩) વગેરેનો સમાવેશ થાય છે. છેલ્લું નાટક અંશતઃ કાઝાડના એક ઐતિહાસિક કિસ્સા પર આધારિત છે.

દીનબંધુ મિત્રની કૃતિઓએ બંગાળી નાટકના વિકાસમાં બહુ ઓછું પ્રદાન કર્યું હતું. પરંતુ રંગભૂમિનાં નાટકો તરીકે જાહેર થિયેટરના આરંભના દિવસોમાં તે બધાં સંપૂર્ણ સફળ થયાં હતાં. વસ્તુતઃ જાહેર થિયેટરનું ઉદ્દઘાટન (ડિસેમ્બર ૧૮૭૨) મિત્રના નાટકોથી થયું હતું. અને કેટલાક સમય માટે ટિકિટખારીની સફળતા માટે એ થિયેટરને મુખ્યત્વે મિત્રનાં નાટકો પર આધાર રાખવો પડ્યો હતો. મિત્રનાં નાટકો હલકા હાસ્ય અને હળવા વિનોદ (જે ઘણીવાર અસ્થિલતાની સીમાને સ્પર્શી જાય છે) થી ભરપૂર છે. નાટક જેવા જનાર જનતાને સૂક્ષ્મ ચરિત્રચિત્રણ અને નાટ્યાત્મક કુતૂહલની સરખામણીમાં આ હાસ્ય-વિનોદ વધુ સ્વીકાર્ય હતાં. શતાબ્દીના અંત સુધીમાં નાટકના પ્રેક્ષકોની રુચિમાં પરિવર્તન આવી ગયું હતું અને મિત્રના નાટકોને ઠીક ઠીક રીતે સંપાદિત કર્યા વિના રંગમંચ પર ભજવવાં સંભવિત નહોતું.

ઈશ્વરચંદ્ર ગુપ્તાના સાહિત્યશિષ્ય અને ‘કવિ’ ગીતોના લેખક મન-મોહન બસુએ (૧૮૩૧-૧૯૧૨) લોક પ્રચલિત પૌરાણિક કથાઓ પરનાં રંગ-ભૂમિ માટેના નાટકોનો આરંભ કર્યો એમાં નવાઈ પામવા જેવું કશું નથી.

૧. કથાનક તથ્ય પર આધારિત છે.

૨. લેખકના કેટલાંક મિત્રો અને સમકાલીન પ્રસિદ્ધ વ્યક્તિઓને કેટલાંક ગોણ ચરિત્રો દ્વારા હલકા વ્યંગ્યને પાત્ર બનાવવામાં આવ્યાં છે અને તેનો આકસ્મિક ઉલ્લેખ કરવામાં આવ્યો છે.

એમાં ભક્તિની અંતર્ધારા પણ હતી. આમ એમના દ્વારા બંગાળી નાટકનો પ્રવાહ પ્રાચીન 'યાત્રા' તરફ વળ્યો, અને નવી 'યાત્રા'નો જન્મ થયો. લાંબી ઉક્તિઓ અને સ્વગતોક્તિઓ લોકપ્રચલિત ભક્તિપરક મતોરંજનની પુરાણી શૈલીના પ્રભાવનો નિર્દેશ કરે છે. એમાં ગીતોની ભરમાર છે. કથાનકના વિકાસમાં કોઈ ચાતુરી નથી, શૈલી ભારે અને પુરાણપ્રેમી છે.

અસુનો પહેલો પ્રયાસ 'રામાભિષેક' હતો; તે બંગાળીમાં રામકથા પર લખાયેલું પહેલું મૌલિક નાટક હતું. તે મોટે ભાગે ગદ્યમાં છે. એમનું બીજું નાટક 'પ્રણયપરીક્ષા' (૧૮૬૯) બહુ વિવાહના દેષોને આલેખતી એક પુસ્તકિયા રોમાન્ટિક વાર્તા પર આધારિત છે. એ તર્કરત્નના 'નવનાટક'થી પ્રભાવિત છે, પરંતુ એનો અંત ટ્રેજેડીમાં થતો નથી. કથાવસ્તુનું નિરૂપણ નાટકને બદલે નવલકથામાં વધુ સારી રીતે થઈ શક્યું હોત. ત્રીજું નાટક 'સતી નાટક' (૧૮૭૩) અસુની કૃતિઓમાં સૌથી પ્રસિદ્ધ છે. એમાં શિવ અને સતીની પૌરાણિક કથા નિરૂપાઈ છે. લેખકનું એ એકમાત્ર દુઃખાન્ત નાટક છે. બીજી આટ્ટત્તિમાં (૧૮૭૭) લેખકને રૂઢિવાદી વિવેચન સમક્ષ નમવું પડ્યું હતું અને શિવની સાથે હિમાલયની પુત્રી તરીકે અવતરેલી સતીનું પુનર્મિલન બતાવતો એક અંક જોડવો પડ્યો હતો. 'સતી નાટક'ની એક મહત્ત્વપૂર્ણ નવી વિશેષતા શાંતિરામ નામના પાગલ માણસની ભૂમિકા છે. તે દેખાવમાં અને વ્યવહારમાં પાગલ છે, પણ વાસ્તવિક રીતે તે એક સંત છે. બે દસકા પછી ગિરીશચંદ્ર ઘોષે પોતાનાં ધાર્મિક નાટકોને આ પ્રકારના છાંયેથી સંતયરિતો પરના કથાનક પર કેન્દ્રિત કરી લોકપ્રિયતા પ્રાપ્ત કરી હતી.

હરિશ્ચન્દ્રની પુરાણી કથાનું જેમાં નિરૂપણ થયું છે તે અસુના ચોથા નાટક (૧૮૭૫)માં યાત્રા તરફનો ઝોક વધુ સ્પષ્ટ છે. એ સમય સુધી યાત્રાએ વ્યવહારમાં એક નાટકી રૂપ ધારણ કર્યું હતું. પણ તેનો કોઈ યોગ્ય રંગમંચ નહોતો. અને તેમાં ગીતો તથા લાંબી લાંબી ઉક્તિઓની ભરમાર હતી. એ નાટકમાં નવી જગૃત થયેલી રાષ્ટ્રીય ચેતનાનું અનુરણન છે. બાકીનાં પાંચ નાટકોમાં-જેમાંના ચાર પૌરાણિક વિષયો પર છે અને એક (૧૮૭૫) સ્થાનિક ધાર્મિક સંસ્થાપર વ્યંગ્ય છે-ખાસ કોઈ વિશેષતા જેવા મળતી નથી. તે રંગભૂમિના નાટકો કરતાં વધુ તો યાત્રાના ખંડ જેવાં છે. અસુનું છેલ્લું નાટક 'સતીર અભિમાન' (૧૯૧૦-૧૧) રંગભૂમિને વરેલા સામયિકમાં હતાવાર પ્રકાશિત થયું હતું તેમાં સીતા ધરતીમાં સમાઈ જાય છે તેનું વર્ણન છે.



અધી જ સમકાલીન નાટકમંડળીઓની પેઠે એક અવૈતનિક નાટકમંડળી—  
 ‘આઉઆન્નર થિયેટર’—પણ ૧૮૬૮ના આરંભમાં યસુના ‘રામાલિષેક’ના  
 પ્રયોગથી શરૂઆત કરી હતી. ‘સતી નાટક’ પણ અસાધારણ સફળતા સાથે  
 વારંવાર ભજવાયું હતું. ૧૮૭૫ના આરંભમાં ‘હરિશ્ચન્દ્ર નાટક’ની રજૂઆત  
 પછી થિયેટર તરત જ અંધ થઈ ગયું. શરૂઆતમાં યસુનાં નાટકો જાહેર  
 થિયેટરને લાયક ગણાયાં નહોતાં; એક માત્ર અપવાદ ‘પ્રણયપરીક્ષા’ (ગ્રેટ  
 નેશનલ થિયેટરના મંચ પર ૧૭ જાન્યુઆરી, ૧૮૭૪માં પ્રસ્તુત) સિવાય  
 એમાંના એકેયનો જાહેર સફળ પ્રયોગ થયાની નોંધ મળતી નથી.

## પ્રકરણ ૧૭

### નવીન કવિતાના અગ્રદૂત

અંગ્રેજી શિક્ષણે અંગ્રેજી સાહિત્યની અને એના દ્વારા યુરોપીય કલાસિકલ સાહિત્યની વિશાળ ક્ષિતિએ પણ ખોલી આપી. એનો આરંભ કલકત્તામાં હિંદુ કોલેજની સ્થાપના (૧૮૧૭)થી થયો. એ પછી તરત જ, હુગલી અને કૃષ્ણનગરમાં અને તે પછી બીજાં શહેરોમાં પણ કોલેજોની સ્થાપના થઈ. કેટલાક દશકા સુધી કલકત્તા અને કલકત્તાની બહારની કોલેજોમાં અંગ્રેજી શિક્ષણ પ્રાપ્ત કરનારા લોકોની સંખ્યા બહુ મોટી નહોતી, પણ શૈક્ષણિક પ્રતિષ્ઠાને કારણે તેમનો પ્રભાવ ઓછો નહોતો. સમાજ સુધારણાએ બલકે, ક્ષુદ્ર રહિવાદ સામેના સંઘર્ષે તેમનું સૌથી વધુ ધ્યાન ખેંચ્યું, અને પોતાના સાહિત્ય પ્રતિ અભિરુચિ હોવા છતાં કોલેજના વિદ્યાર્થીઓએ એ સાહિત્યના વિકાસ માટે વિશેષ ઉત્સાહ અનુભવ્યો નહીં, કારણ કે તેઓ જાણતા હતા કે અંગ્રેજી લેખન તેમને વધારે પ્રસિદ્ધિ આપશે. અંગ્રેજીમાં કવિતા કરનાર પહેલા બંગાળી કાશીપ્રસાદ ઘોષ (મૃ. ૧૮૭૩) હતા. તે હિંદુ કોલેજની શરૂઆતના વિદ્યાર્થીઓમાંના એક હતા. તેમની કવિતાઓ સૌ પ્રથમ ‘હરકરા’<sup>૧</sup>માં પ્રગટ થઈ. તે (‘હરકરા’) કલકત્તામાં વધારે ફેલાવો ધરાવનાર, દૈનિક અંગ્રેજી સમાચાર પત્રોમાંનું એક હતું. પછીથી એ રચનાઓને ‘ધ શાયર’<sup>૨</sup> એન્ડ અધર પોયમ્સ’ (૧૮૩૦) નામના સંગ્રહ રૂપે પ્રગટ કરવામાં આવી હતી. ભારતચંદ્ર હજુ પણ બંગાળીના સૌથી મહાન કવિ ગણાતા હતા. ઘોષે ‘વિદ્યાસુંદર’ પ્રત્યે પોતાનો આદર એના કેટલાંક ખંડોનો અંગ્રેજીમાં અનુવાદ કરીને દર્શાવ્યો. કે. એચ. બંદોપાધ્યાયનું ‘ધ પર્સીકયુટેડ’ (૧૮૩૧) કોઈ બંગાળીએ અંગ્રેજીમાં લખેલું પહેલું અને ઘણા લાંબા સમય સુધી એક માત્ર નાટક હતું. અંગ્રેજીમાં કવિતા કરીને જે બ્રધા તરુણ બંગાળી કવિઓ યશપ્રાપ્તિની ઇચ્છાવાળા હતા તેમાં સૌથી વધારે યોગ્ય અને સિદ્ધ

૧. અર્થાત્ ‘ટપાલી’

૨. અર્થાત્ ‘કવિ’

કવિ હતા નવીન કવિતાના ઉદ્ભાવક માઈકેલ મધુસૂદન દત્ત. તે પોતાની માતૃભાષા તરફ કંઈક અંશે અકસ્માતથી અને કંઈક અંશે બહાદુરીના દેખાડાના ખ્યાલથી વળ્યા હતા. અંગાળી કથા-સાહિત્યના જનક અંકિમચંદ્ર ચટ્ટોપાધ્યાયે પણ તેમની શરૂઆતની નવલ-કથાઓમાંની એક ('રાજમોહનસ વાઈફ' 'ઈન્ડિયન ફીલ્ડ'માં ૧૮૬૪માં હિંતાવાર પ્રકાશિત) અંગ્રેજીમાં લખી હતી.

સમકાલીન અંગાળી સાહિત્યનો અંગ્રેજીના સાથેનો પહેલવહેલો સંપર્ક અનુવાદ દ્વારા થયો હતો. હજુ પણ ભારતચંદ્ર અને માઈકેલ દત્તના શબ્દોમાં એમની 'આમ્ય કવિતા'નો જ્ય જ્યકાર ચાલતો હતો. તેથી અંગાળી કવિતામાં ઊતરનાર શરૂઆતનાં પુસ્તકોમાં 'અરેબિયન નાઈટ્સ એન્ટરટેનમેન્ટ્સ' (૧૮૩૧) અને 'પર્શિયન ટેલ્સ' (૧૮૩૪) હતાં. તેના પછી 'ગ્રેસ ફેઅલ્સ' (૧૮૩૬) ઊતરી. તે પછી આવ્યા જ્હોન્સનના 'રાસેલાસ' (૧૮૪૦ પહેલાં) અને 'અરેબિયન નાઈટ્સ' (૧૮૩૮)ના ગદ્યાનુવાદ. એ ઉપરાંત ભિન્નભિન્ન પાઠ્યપુસ્તકો અને ખ્રિસ્તી કલાસિક્સ અને પુસ્તિકાઓ તો ઘણી બધી હતી. સદીના છઠ્ઠા દશકા પહેલાં અંગ્રેજી કવિતાનો અનુવાદ થયો ન હતો. છેક ૧૮૫૪માં 'પેરેડાઈઝ લોસ્ટ'ના કેટલાક સર્ગ અનુવાદકના નામ વિના પ્રકટ થયા. પરંતુ આવા અનુવાદ સામાન્ય વાચક માટે અગ્રાહ્ય અને અંગ્રેજી શિક્ષિતો માટે અનાવશ્યક હતા.

ઑગણીસમા સૈકાના ચોથા દાયકાને અંતે (૧૮૩૮માં) ન્યાયાલયોમાં અને મહેસૂલી કચેરીઓમાં ફારસીને સ્થાને અંગાળીને સ્થાન આપવામાં આવ્યું. આ ઘટનાએ સાહિત્યિક અંગાળીના પોષણને ધારણાતીત પ્રોત્સાહન આપ્યું, અને એથી માન્ય સાહિત્યિક ગદ્યના વિકાસ માટે માર્ગ ખુલ્લો થયો. સ્વાભાવિક રીતે જ કવિતાની ઉપેક્ષા થઈ અને કવિતાનું કામ ગીતો, પ્રહસનો અને શૃંગારિક કથાઓના લેખકો પર છોડી દેવામાં આવ્યું. સદીના ત્રીજા દશકામાં સામાન્ય રીતે રાધામોહન સેનને, નિધુ બાબુ પછીના, સર્વશ્રેષ્ઠ સમકાલીન કવિ માનવામાં આવ્યા હતા. સેન ફારસી અને સંસ્કૃત બાણતા હતા. તેમણે ગીતોની રચના કરી, પરંતુ એમનું સર્જન સામાન્ય કોટિનું હતું. તેમણે કલાસિકલ સંગીત પર એક ગ્રંથની (૧૮૧૮) રચના કરી. ૧૮મી સદીની એક સંસ્કૃત રચનાનો (૧૮૨૬) અનુવાદ કર્યા, અને ભારત-ચંદ્રના કાવ્ય પર ટીકા લખી (૧૮૩૩)-બધું જ પદ્યમાં. અંગ્રેજી પદ્યરચના કરનારા પહેલા અંગાળી લેખક કાશીપ્રસાદ ઘોષે પણ અંગાળીમાં ઘણાં બધાં ગીતો લખ્યાં.

‘વિદ્યાસુંદર’ અને એવી જ પ્રકારની કથાઓના નમૂના પર, અદ્યપશિક્ષિત શહેરી જનતા માટે પદ્યમાં શૃંગારપરક રોમાંટિક કથાઓનું પ્રકાશન કરવામાં આવ્યું. આ વર્ગના સર્વશ્રેષ્ઠ લેખક હતા મહનમોહન તર્કાલંકાર (૧૮૧૫-૫૭). તે એક શ્રેષ્ઠ પંડિત હતા, અને પછીથી સમાજસુધારણાના સમર્થક બન્યા હતા. એમની કૃતિ ‘વાસવદત્તા’ એ જ નામની સંસ્કૃત ગદ્ય-કથાનું રૂપાંતર છે. જ્યારે તે હજુ તો સંસ્કૃત કોલેજ વિદ્યાર્થી હતા (૧૮૩૬) ત્યારે એ કૃતિની રચના થઈ હતી. એમની પૂર્વવર્તી રચના ‘રાસતરંગિણી’ પંડિતોમાં પ્રચલિત કેટલાક ખૂબ પ્રખ્યાત શૃંગારપરક સંસ્કૃત શ્લોકોનો પદ્યાનુવાદ છે.

નવીન કવિતાના પ્રાકટ્ય માટેની ભૂમિકા તૈયાર કરવાનું શ્રેય વ્યવસાયે પત્રકાર એવા એક કવિને ફાળે જાય છે. આ મહત્વપૂર્ણ વ્યક્તિ તે ઈશ્વરચંદ્ર ગુપ્ત (૧૮૧૨-૫૮), સદીના ચોથા દાયકાના મધ્યથી શરૂ કરી છઠ્ઠા દાયકાના અંત સુધી અંગાળી સાહિત્ય પર તેમનું વર્ચસ્વ રહ્યું. એમણે નવી તથા પુરાણી કવિતા વચ્ચે એક સેતુ રચ્યો. પણ એમના શ્રેષ્ઠ યુવાન સહાયક રંગલાલ અંબોપાધ્યાયે અંગાળીમાં એવું એક પહેલું દીર્ઘ કાવ્ય લખ્યું, જે કાવ્ય અંગાળી કવિતાના પરંપરાગત આદર્શોના મેગમાં નહોતું. ઈશ્વરચંદ્રે દુર્બોધ ગદ્ય લખ્યું, પણ એમનું પદ્ય મોટેભાગે પ્રાસાદિક અને સરળ છે. એમનાં કેટલાંક કાવ્યો ખુદ્દેખુદ્દાં ઉપદેશાત્મક છે, અને કેટલાંકમાં લુપ્ત થતાં રીત-રિવાજો અને પરંપરાઓ માટેની ઝંખનાની ઉગ્ર ગંધ છે. તેમાંની ઘણી કવિતાઓમાં કાં તો અંગ્રેજી શિક્ષિત લોકોની વિદેશી રીતિઓ પર વ્યંગ કરવામાં આવ્યો છે, કાં તો એમાં સમાજસુધારકના ઉત્સાહ પર પ્રહાર કરવામાં આવ્યો છે. વ્યંગ અને વિનોદ એમનાં પ્રયોગ શસ્ત્ર હતાં. તેમના શબ્દકોશમાં એવા તળપદા શબ્દોનો સમાવેશ થયો હતો જે સાહિત્યિક પ્રયોગ માટે અપરિષ્કૃત માનવામાં આવતા. તેમનું છંદકૌશલ અદ્ભુત હતું. ઈશ્વરચંદ્ર ગુપ્ત, —ભારતચંદ્ર, રામપ્રસાદ અને ‘કવિવાલા’ઓ દ્વારા ૧૮મી સદીના ઉત્તર ભાગમાં રચાયેલી કવિતાઓ અને ગીતોના ખાસ ચાહક હતા. એ કવિતાઓ અને ગીતો તે સમયે પણ હજી કલકત્તામાં પ્રચલિત હતાં. આ પ્રેમે તેમની મુખ્ય સાહિત્યિક ગતિવિધિઓનું સ્વરૂપ નક્કી થયું હતું. પોતાના પુરોગામીઓની કવિતા પ્રત્યેના ઈશ્વરચંદ્રના ઉત્સાહને કારણે એ લેખકો વિશેની પુષ્કળ અજ્ઞાત સામગ્રી પ્રકાશમાં આવી. ઈશ્વરચંદ્રને અંગ્રેજીનું થોડું જ્ઞાન હતું અને એમના ઘણા સાહિત્યિક શિષ્યો અંગ્રેજી ભાષા અને સાહિત્યનું સારું જ્ઞાન ધરાવતા હતા. ખરેખર તો શિષ્યોની સહાયતાથી જ તે પોતાની કેટલીક બોધપ્રધાન કવિતાઓમાં અંગ્રેજી કવિતાનું અનુસરણ કરી શક્યા.

ઈશ્વરચંદ્ર ગુપ્ત, 'સંવાદ પ્રભાકર' નામના સાપ્તાહિકના (જે પછીથી દૈનિક બન્યું હતું) સંપાદક હતા અને એમની લગભગ અધી રચનાઓ પહેલાં આ પત્રિકાના પાનાંઓમાં પ્રકાશિત થઈ હતી. એમની અગત્યની કૃતિઓમાં સંસ્કૃતમાંથી 'હિતોપદેશ'નો ગદ્ય અને પદ્યમાં કરેલો એક અધૂરો અનુવાદ તથા સંસ્કૃતના જ રૂપકનાટ્ય 'પ્રભોધ ચંદ્રોદય'ના પૂરા અનુવાદનો (૧૮૫૭) સમાવેશ થાય છે. એમાંની બીજી કૃતિનો અનુવાદ રંગભૂમિના પ્રયોગના હેતુથી ગુપ્તે કર્યો હતો, તેથી એમાં ગુપ્તે કેટલાંક મૌલિક કાવ્યો અને ગીતો ઉમેર્યાં હતાં. નાટક તરીકે આ કૃતિ નિરાશાજનક હતી, પરંતુ એમાં સમાવિષ્ટ મૌલિક કવિતાઓ અને ગીતો ગુપ્તનાં લખાણોમાં શ્રેષ્ઠ છે.

ઈશ્વરચંદ્ર ગુપ્તે શાળાના અને કોલેજના પ્રતિભાશાળી વિદ્યાર્થીઓની કાવ્યરચનાને સક્રિય પ્રોત્સાહન આપ્યું. તે વિદ્યાર્થીઓની રચનાઓને પોતાની પત્રિકામાં પ્રકાશિત કરવા માટે હમેશા તૈયાર રહેતા હતા. આ નવદીક્ષિતોમાં કેટલાક ભાષાના સર્વોત્તમ લેખકો હતા—જેવા કે રંગલાલ અંબોપાધ્યાય, દીનઅંબુ મિત્ર, અંકિમચંદ્ર ચટ્ટોપાધ્યાય. અંબોપાધ્યાય સિવાય કવિ-કીર્તિ માટેના યુવાન અભીષ્ટુઓ માત્ર યાંત્રિક પદ્યરચના કરતા રહ્યા કારણ કે સજ્જતા અને પ્રેરણા બંનેનો તેમનામાં અભાવ હતો. ઈશ્વરચંદ્ર ગુપ્તનું વિવેચનાત્મક માનસ ગમે તેટલું સપાટીપરનું અને પૂર્વગ્રહવાળું હોવા છતાં એમના યુવાન શિષ્યો એને ક્યારેય પૂરેપૂરી રીતે સમજી શક્યા નહીં.

રંગલાલ અંબોપાધ્યાય (૧૮૨૬-૮૬) ગુપ્તના માત્ર સાહિત્યિક શિષ્ય જ નહોતા, પરંતુ પત્રકારત્વમાં પણ એમના સહયોગી હતા. ગુપ્તની જેમ અંબોપાધ્યાય પણ લગભગ સંપૂર્ણપણે સ્વશિક્ષિત હતા, પરંતુ એમના શિક્ષણનું ક્ષેત્ર વધુ વ્યાપક હતું. એમનું અંગ્રેજી સાહિત્યનું જ્ઞાન સારું અને સંસ્કૃતનું સધન હતું. પ્રાચીન ભારતીય ઇતિહાસ અને પુરાતત્ત્વમાં એમને સક્રિય રસ હતો. જ્યારે રાજેન્દ્રલાલ મિત્રે ઓડિશાના સ્થાપત્ય પરના પોતાના મહાન ગ્રંથોની રચના કરી ત્યારે તેમને અંબોપાધ્યાયની ઘણી સહાય મળી હતી. જ્યારે તે ઓડિશામાં એક સરકારી કર્મચારી તરીકે નિયુક્ત થયા ત્યારે અંબોપાધ્યાયે ઓડિશાનો અભ્યાસ કર્યો અને અંગાળીમાં ઓડિયા સાહિત્ય પર લેખ લખ્યા; આમ બહારના વિશ્વને ઓડિયા કવિતાથી પરિચિત કરવામાં તે પહેલા હતા. એમનું પોતાનું એક કાવ્ય ઓડિશાના પરંપરાગત ઇતિહાસની એક કિંવદન્તી પર આધારિત હતું. પોતાના સાહિત્યિક જીવનની શરૂઆતમાં ગુપ્તની જેમ અંબોપાધ્યાય પણ સમસામયિક અંગાળી સાહિત્યના ભારે મોટા સમર્થક હતા. અંગાળી સાહિત્યનો પ્રતિદૂષ્ણ હેવાલ

આપતા, બેથુન સોસાયટીમાં વાંચવામાં આવેલા એક લેખના જવાબમાં અંધોપાધ્યાયે એક દીર્ઘ લેખ લખ્યો; તે સોસાયટીમાં વાંચવામાં પણ આવ્યો હતો. પછી તે લેખ એક પુસ્તિકાના રૂપે (૧૮૫૨) પ્રકટ પણ કરવામાં આવ્યો હતો. છ વર્ષ પછી અંગ્રેજીનાં ‘મૉક હીરોઈક’ કાવ્ય ‘આત્રાકોમુ આમાકિયા’ના છંદોબદ્ધ અનુવાદ (લેકમ્પિફેર યુદ્ધ)ની પ્રસ્તાવનામાં, અંધોપાધ્યાયે પોતાના વિચારોને ઠંઈક અંશે ફેરવ્યા અને અંગાળીમાં યુરોપીય કવિતાના આદર્શને અનુસરવા માટે પ્રયત્ન દર્શાવેલા રજૂ કરી.

ટોડના ‘એનાલ્સ ઓફ રાજસ્થાન’ને શિક્ષિત અંગાળીઓએ ઉત્સાહપૂર્વક વાંચી. એ કૃતિએ તેમની લઘુતાગ્રંથિ પરત્વે એક શામકનું કામ કર્યું, કારણ કે તે એક પરાધીન પ્રજા હતી અને સૈનિકનો વ્યવસાય તેમને માટે ખુલ્લો નહોતો. તે સમયે જાણીતા ભારતના ઇતિહાસમાં આગલી સદીઓના મુસલમાન શાસકો આક્ષેપોનું લક્ષ્ય હતા અને તેથી શિક્ષિત અંગાળી તેમના પર બધો દોષ આરોપી સંતોષ અનુભવતા. સિપાઈઓનો બળવો નિષ્ફળ જવાને કારણે બ્રિટિશ શાસનની પ્રતિષ્ઠા વધી હતી અને પુરાણા મુસલમાન શાસકોની પ્રતિષ્ઠા વધુ નીચી ઊતરી ગઈ હતી. તેથી રાષ્ટ્રિય ઉત્સાહનો ભાવનાશીલ ઉદ્રેક આ મુસલમાન શાસકોની સામે ઊઠ્યો. આ શાસકો હિંદુઓ વિરોધી હોવાનું બહુ સ્પષ્ટ હતું. છતાં પણ પોતાના મુસલમાન પડોશીઓના વિરોધમાં અંગાળી લેખકોનો કેઈ વિશેષ ઉદ્દેશ્ય રહેલો હતો એ માનવું ખોટું છે. સમકાલીન સાહિત્યની પરિભાષામાં મુસલમાન જાતિ, ધીમે ધીમે સજગતા તરફ વધી રહેલી એક પરાધીન જાતિની નિરર્થક ખોજનું પ્રતીકાત્મક લક્ષ્ય હતી.

અંધોપાધ્યાયનું ‘પદ્મિની ઉપાખ્યાન’ (૧૮૫૮) અંગાળીમાં નવા પ્રવાહનું પહેલું રોમાંટિક ઐતિહાસિક કથાકાવ્ય હતું. તે કવિતામાં રાષ્ટ્રીયતાનો પરોક્ષ દષ્ટિકોણ સૌ પ્રથમ હતો. સંભવિત છે કે અંધોપાધ્યાયે માઈકલે મધુસૂદન દત્તના અંગ્રેજી કાવ્ય ‘કેપ્ટિવ લેડી’ (મદ્રાસ, ૧૮૪૮)માંથી આ માટેનો સંકેત મેળવ્યો હોય. ટોડે વર્ણુવેલી દિલ્હીના સુલતાન અલ્લાઉદ્દીને કરેલી ચિતોડની લૂંટ તે એનો વિષય છે. આમુખમાં સ્કોટના રોમાંસકાવ્યોનું અનુકરણ છે. લોકકથાઓમાં પરિચિત ચારણ એક પ્રવાસી યુવકને વાર્તા સંભળાવે છે. કાવ્ય સંપૂર્ણપણે વર્ણુનાત્મક છે અને એનું કાવ્ય સ્વરૂપ પરંપરાગત રોમાંસથી સ્પષ્ટપણે જુદું છે. ટોમસ-મૂર, શેક્સ્પિઅર અને આયરન જેવા અંગ્રેજી કવિઓની કેટલીક પંક્તિઓ અને ખંડોનો ભાવાનુવાદ

કરવામાં આવ્યો છે. હંદ મુખ્યત્વે જૂનો પયાર અને ત્રિપદી છે, પરંતુ પયારની એક પંક્તિના ચૌદ અક્ષરોની બેડી તોડીને નવીનતા લાવવાનો પ્રયત્ન કરવામાં આવ્યો છે.

અંદ્રોપાધ્યાયનું બીજું કથાકાવ્ય ‘કર્મદેવી’ (૧૮૬૨) બહાર આવ્યું. તે પહેલાં તો માઈકેલ મધુસૂદન દત્તે સળંગ (અને પ્રાસરહિત) પયારમાં બે ‘મહાકાવ્યો’ની રચના કરી એક વિશિષ્ટ કવિ તરીકે પોતાનું સ્થાન જમાવી દીધું હતું. પરંતુ અંદ્રોપાધ્યાયના કાવ્ય પર દત્તેનો કોઈ પ્રભાવ દેખાતો નથી. માત્ર કાવ્યનું વિભાજન સર્ગોનાં કરવામાં આવ્યું છે તેનાં (‘પદ્મિની’માં આ પ્રકારનું કોઈ વિભાજન નથી) અને કેટલીક નજીવી શૈલીગત ભંગિઓમાં જે સંભવતઃ દત્તે કરેલા ઉપર ઉપરના ફેરફારનો સંકેત કરે છે આ પ્રભાવ જોવા મળે છે. (અન્ને બાળપણથી મિત્રો હતા, કારણ કે તેમનાં કુટુંબ કલકત્તાના દક્ષિણ-પશ્ચિમી ઉપનગર ખિદિરપુરમાં પડોશી હતાં). ‘કર્મદેવી’ની અને તેની પછીનાં કાવ્ય ‘શૂરસુંદરી’ની (૧૮૬૮) કથા રાજપૂત ઇતિહાસમાંથી લેવામાં આવી હતી. ‘કર્મદેવી’ ‘પદ્મિની’ કરતાં વધુ વર્ણનાત્મક અને કથનાત્મક છે અને એના લેખકની રાષ્ટ્રીય ચેતનાનો વધુ સ્પષ્ટ ખ્યાલ આપે છે. એમણે અંગાળીઓમાં વ્યાપ્ત ક્ષુદ્ર ઈર્ષ્યાની ભાવના અને એમનાં દરેક કાર્યક્ષેત્રમાં રહેલા પુરુષત્વના અભાવની ખુલ્લે-ખુલ્લી ભાવના કરી છે :

“હિંદુસ્તાનમાં પરસ્પરના મૈત્રીભાવનો સંપૂર્ણ અભાવ છે. કોઈ પોતાની જાતિ, પરિવાર કે મિત્રોની ચિંતા કરતું નથી. તુચ્છ ધન-સંપત્તિના સંગ્રહથી લોકોનું માથું ફૂલી જાય છે : વાસ્તવમાં ખરેખર ધનવાન અને તેથી ઓછા ધનવાન વચ્ચેનો ભેદ કરવો મુશ્કેલ બની ગયું છે.

અંગાળના પુરુષોમાં પુરુષત્વ નથી, તેમને સ્ત્રીઉચિત મનોરંજન અને આનંદ-પ્રભોદનો શોખ છે. બાળક તરીકે જેનું પ્રિય રમકડું હુક્કો પીતો વૃદ્ધ માણસ હોય તે બાળક કેવી રીતે પુરુષોચિત માર્ગ અપનાવી શકે? પશ્ચિમના લોકો પુરુષત્વનાં ક્ષણ ભોગવવાં ઇચ્છે છે, અને તેઓ પોતાનાં બાળકોનાં રમકડાંનું ધ્યાન રાખે છે.”

‘શૂરસુંદરી’માં કવિની ક્ષમતાનો સ્પષ્ટ હાસ દેખાય છે, પરંતુ લગભગ દસ વર્ષ પછી લખાયેલા કાવ્ય ‘કાંચી-કાવેરી’ (૧૮૭૬)માં તે નવો ઉત્સાહ અતાવે છે. કથા પુરુષોત્તમદાસના એક પ્રાચીન ઓડિયા કાવ્યમાંથી લેવામાં

આવી છે. તેમાં ઓડિશાના ઇતિહાસની સર્વોત્તમ રોમાંટિક વાર્તાઓમાંથી એકનું વર્ણન કરવામાં આવ્યું છે. એની રસપ્રદ ઐતિહાસિક પૃષ્ઠભૂમિ અને ધાર્મિક ભાવનાની અંતર્ધારને કારણે આ કૃતિ અંબોપાધ્યાયની પહેલાંની કૃતિઓની કૃતકવીરતાની એકવિધતા અને અસ્પષ્ટ રાષ્ટ્રીયતામાંથી રાહત આપે છે. શૈલી પ્રાસાદિક છે. વાર્તાની રૂપરેખા નીચે પ્રમાણે છે :

ઓડિશાના રાજા કપિલેન્દ્રને ઘણા પુત્રો હતા. તેમાંના સૌથી નાના અને સૌથી શ્રેષ્ઠ-પુત્ર પુરુષોત્તમનો જન્મ એની એક ઉપપત્નીના ગર્ભથી થયો હતો. ઓડિશાના અધિષ્ઠાતા દેવતા જગન્નાથે આપેલા સ્વપ્નમાં કરવામાં આવેલા આદેશ અનુસાર, રાજાએ પુરુષોત્તમને યુવરાજ તરીકે જાહેર કર્યો, મોટા અને હઠ્ઠદાર પુત્રોએ આનો વિરોધ કર્યો, પરંતુ પુરુષોત્તમે એ બધાને દબાવી દીધા અને તેમને દેશ છોડી ભાગી જવાની ફરજ પાડી. વૃદ્ધ રાજાનું મૃત્યુ થયું અને પુરુષોત્તમ એને ઉત્તરાધિકારી થયો. કાંચીની રાજકુમારી પદ્માવતી સાથે તેનું લગ્ન ગોઠવાયું. કાંચીના રાજા પોતે પસંદ કરેલા જમાઈ સાથે વાત કરવા પુરી આવ્યા. એ રથયાત્રાનો દિવસ હતો. જ્યારે જગન્નાથનો રથ ચાલે છે ત્યારે ઓડિશાના રાજા સોનાનું ઝાકુ લઈને આગળ આગળ ચાલે છે. આ એક બહુ જ પ્રાચીન પ્રથા હતી; એનો સંકેત માત્ર એટલો જ છે કે ઓડિશાના રાજા જગન્નાથના દીનતમ સેવક છે. પરંતુ કાંચીના રાજા આ પ્રથાનું મહત્ત્વ સમજી શક્યા નહીં, અને રસ્તો સાફ કરનારની ભૂમિકા ભજવનાર વ્યક્તિ તેમની પુત્રી સાથે લગ્ન કરે તે વાત તેમને રુચી નહીં. વિવાહ ફેક કરીને તે ત્યાંથી ચાલી ગયા. પુરુષોત્તમને આમાં એનું અપમાન લાગ્યું; એણે જગન્નાથ સામે પ્રતિજ્ઞા કરી કે ત્રણ વર્ષ, ત્રણ મહિના અને ત્રણ દિવસની અંદર તે કાંચીના રાજાને નમાવશે અને તેને પોતાની પુત્રીનું લગ્ન એક ઝાકુ વાળનાર સાથે કરવાની ફરજ પાડશે. અપૂરતી સેના સાથે પુરુષોત્તમે કાંચી વિરુદ્ધ કૂચ શરૂ કરી. પછી જે યુદ્ધ થયું તેમાં જો જગન્નાથ અને તેના ભાઈ બલરામ ( પુરીના ખીજા દેવતા ) ઘોડેસવારોનો હઠ્ઠવેશ લઈને, કમશઃ કાળા અને ઘોળા ઘોડાઓ પર ચઢીને પુરુષોત્તમ માટે લડ્યા ન હોત અને એને માટે યુદ્ધ જીત્યા ન હોત તો ઓડિશાના રાજા પરાજિત થયા હોત. પદ્માવતી અને કાંચીના રાજાચરનના અધિષ્ઠાતા દેવ ગણેશની મૂર્તિ લઈને રાજા રાજધાનીમાં પાછા ફર્યા.

પુરુષોત્તમ પદ્માવતીનું લગ્ન એક અત્યંત હલકી જાતિની રસ્તો સાફ કરનારી વ્યક્તિ સાથે કરાવી દેવા માટે તૈયાર હતા, પરંતુ એના મંત્રીની



કુશળતાએ આ સ્થિતિમાંથી તેને ઉગારી લીધા. મંત્રીએ રાજને થોડો સમય લગ્ન મુલતવી રાખવાની નિનંતી કરી. રાજ પણ તેમ કરવા અનિચ્છુક નહોતા, કારણ કે આ સમય દરમ્યાન તે રાજકુમારીને પ્રેમ કરવા લાગ્યા હતા. રથયાત્રાનો દિવસ આવ્યો અને રાજ પોતાનું ઝાડુ લઈને બહાર આવ્યા. તે વખતે મંત્રી પદ્માવતીને સાથે લઈને આવ્યા, અને એમણે રાજકુમારીનો જમણો હાથ રાજના ડાયા હાથમાં મૂક્યો. તે સમય પૂરતા રાજ ઝાડુ વાળનાર હતા, અને આ રીતે તેમની પ્રતિજ્ઞા ભંગ થઈ નહીં.

રંગલાલ અંછોપાધ્યાયે કાલિદાસના ‘કુમારસંભવ’ (૧૮૭૨)નું ‘છંદોગદ્ધ રૂપાંતર કથું’ અને લગભગ અસોથી વધારે સંસ્કૃત શ્લોકોનો અનુવાદ કર્યો.

નવીન કવિતાના પહેલા કવિ તરીકે રંગલાલ અંછોપાધ્યાયની મુખ્ય મર્યાદા એ હતી કે તેઓ પોતાની આગવી કાવ્યમાનીનું નિર્માણ કરી શક્યા નહીં. પ્રાચીન કવિતાના પ્રયોગો હવે બહુ ઘસાઈ ગયા હતા અને એની અભિવ્યક્તિ ચવાયેલી અને લપટી થઈ ચૂકી હતી. અંછોપાધ્યાય ન તો તેમની પોતાની કોઈ ઈમારત સ્થાપિત કરી શક્યા કે ન તો જૂના શબ્દોમાં નવો પ્રાણ ભરી શક્યા, કે ન તો જૂની અભિવ્યંજનાઓમાં નવી અર્થછાયા લાવી શક્યા. એમની પાસે કલ્પના તો હતી, પરંતુ પ્રેરણાનો અભાવ હતો, અને એમની શૈલી બાધક હતી.

રંગલાલ અંછોપાધ્યાયના એક ભાઈ ગણેશચંદ્ર (મૃ. ૧૮૬૬) પણ કવિતા લખી; તેમાંની કેટલીક ગુપ્તની પત્રિકામાં પ્રકટ પણ થઈ. તેમનાં પદ્ધીનાં કાવ્યો પર રાધા અને કૃષ્ણની લોકકથા પર રચાયેલાં માઈકેલ મધુસૂદન દત્તાનાં કાવ્યોનો પ્રભાવ જોવા મળે છે.

## પ્રકરણ ૧૮

### માઈકેલ મધુસૂદન દત્ત અને તેમના અનુયાયીઓ

માઈકેલ મધુસૂદન દત્ત (૧૮૨૪-૧૮૭૩), અથવા ખ્રિસ્તી ધર્મની દીક્ષા લેતાં પહેલાં જે નામથી જાણીતા હતા તે મધુસૂદન દત્ત કલકત્તામાં વકીલાત કરતા એક સફળ વકીલના પુત્ર હતા. પોતાનાં બાળકોમાંથી જીવિત રહેનાર એક માત્ર સંતાન હોવાને કારણે પ્રેમાળ માતા અને તેથી પણ વધુ પ્રેમાળ પિતા પાસેથી એમને ખૂબ લાડ મળ્યાં હતાં. મધ્યમવર્ગનાં કુટુંબોના બીજા કિશોરોની જેમ દત્તનું આરંભનું શિક્ષણ એમની માતૃભાષા અને ફારસીમાં થયું હતું. પછી તેમને કલકત્તાના એક દક્ષિણ-પશ્ચિમી પરા ખિદિરપુરની અંગ્રેજી શાળામાં દાખલ કરવામાં આવ્યા હતા. ત્યાં કુટુંબનું પોતાનું ઘર હતું. ૧૮૩૭માં તેમણે ખિદિરપુરની શાળા છોડી હિંદુ કોલેજમાં પ્રવેશ લીધો. તે કોલેજ તેમણે ખ્રિસ્તી ધર્મ અંગીકાર કરવા માટે ૧૮૪૩ના ફેબ્રુઆરીમાં (ત્યારે તે સીનિયર વિભાગના બીજા વર્ગમાં ભણતા હતા) છોડી દીધી. દત્ત પોતાના વર્ગમાં સૌથી તેજસ્વી વિદ્યાર્થી હતા અને પોતાની કોલેજમાં કદાચ અંગ્રેજીના શ્રેષ્ઠ છાત્ર હતા. ડી. એલ. રિચર્ડસનને તેમના આ શિષ્ય પર ખુબ ચાહના હતી; દત્ત તે વખતે પણ અંગ્રેજીમાં કાવ્ય-રચના કરવા લાગ્યા હતા અને કલકત્તાના ભિન્ન ભિન્ન સામયિકોમાં તે પ્રકટ પણ કરતા હતા. આ અતિ ભાવનાશીલ અને અતિ સંવેદનશીલ કિશોર પર રિચર્ડસનનો ઊંડો પ્રભાવ હતો, પરંતુ સમગ્રપણે જોતાં એ એમનાં હિત માટે એટલો સારો નહોતો.

અંગ્રેજી કવિતા માટેનો મધુસૂદનનો પ્રેમ ડાઈ બાલ્ય પ્રભાવને કારણે નહોતો. પાકા સાહેબ બનવાની એમની અદમ્ય લાલસાએ જ તેમને આ રસ્તે વાળ્યા હતા. આ જ એમના જીવનની સફળતા અને નિષ્ફળતાનું કારણ હતું. પોતાના કોલેજકાળ દરમ્યાન અંગ્રેજી લેખન માટે એમને જે પ્રશંસા મળી, એણે એમનાં માથાને ફેરવી દીધું. પોતે એક દિવસ ઇંગ્લેંડમાં અંગ્રેજીના કવિ તરીકેની સ્વીકૃતિ પામશે એવી અપેક્ષાભરી ગૌરવની એક

સ્વપ્નિલ દુનિયામાં તે રાચતા હતા. તેમનાં કાવ્યોમાં તે નિરંતર નિઃશ્વાસ નાખતા રહ્યા...

To cross the vast Atlantic wave  
For glory, or a nameless grave.

—અતલ એટલાન્ટિક સાગરને પાર કરવો છે, ગૌરવ કાળે કે પછી એક અનામી કબર માટે.

પોતાના કોલેજના મિત્રો પર રચેલા સોનેટમાં જ્યારે તે નીચે પ્રમાણે લખે છે ત્યારે મધુસૂદન પોતાનો જ નિર્દેશ કરી રહ્યા છે :

Perchance, unmark'd some here are budding now,  
Whose temples shall with laureate-wreaths be crown'd,  
Twined by the Sisters Nine : whose-angel tongues  
Shall charm the world with their enchanting songs.  
And time shall waft the echo of each sound  
To distant ages...

—કદાચ અહીં કોઈ અચાતપણે પ્રકુલિત થઈ રહ્યું છે, ભવિષ્યમાં જેના મસ્તકે નવ બહેનોએ ગૂંથેલા લોરિયેટ-ફૂલમાળાઓનો મુગટ હશે, જેની દિવ્ય વાણી પોતાના સંમેહક ગીતોથી વિશ્વને મોહિત કરશે અને મહાકાલ તેના પ્રત્યેક શબ્દના પ્રતિધ્વનિને પ્રસરાવી દેશે યુગયુગાંતર સુધી...

૧૮૪૨ના ઑક્ટોબરમાં કવિતાના આ યુવાન વ્રતધારીએ ‘બ્લેકવુડઝ મેગેઝિન’ના સંપાદકને પોતાનાં કેટલાંક કાવ્યો નીચેના સમર્પણ સાથે મોકલ્યાં:—‘આ કાવ્યો કવિશ્રી વિલિયમ વડર્ઝવર્થને, તેમની પ્રતિભાના એક વિદેશી પ્રશંસક દ્વારા અત્યંત આદરપૂર્વક સમર્પિત છે—લેખક’. પરંતુ આ કાવ્યોનું શું થયું તે વિશે કોઈ માહિતી મળી નથી. ૧૮૪૩ના ફેબ્રુઆરીમાં મધુસૂદને પોતાના કુટુંબ, મિત્રો અને સમાજનો સખત વિરોધ હોવા છતાં ખ્રિસ્તી ધર્મ અંગીકાર કરવા માટે કોલેજ અને ઘર છોડી દીધાં. પિતા પોતાના એક માત્ર સંતાનને એકદમ છોડી ન શક્યા અને બિશપ કોલેજના ધર્મ-નિરપેક્ષ વિભાગમાં દત્તે એક ખ્રિસ્તી વિદ્યાર્થી તરીકે પ્રવેશ મેળવ્યો હતો, ત્યાં પોતાના પુત્રના શિક્ષણનું ખર્ચ આપતા રહ્યા. અહીં તે ૧૮૪૮ના શરૂઆતના દિવસો સુધી રહ્યા, અને અંગ્રેજ ઉપરાંત એમણે લેટિન, ગ્રીક, હિબ્રુ, ફારસી અને સંસ્કૃતનો અભ્યાસ કર્યો. બિશપ કોલેજમાં શિક્ષણ લેતાં લેતાં દત્તે કેટલાંક ફારસી કાવ્યોનો અંગ્રેજીમાં અનુવાદ કર્યો. જ્યારે

તેમના પિતાએ તેમનું 'અર્ચ' બંધ કરી દીધું ત્યારે દત્તે કોલેજ છોડી દીધી અને કેટલાક દક્ષિણ ભારતના સહપાઠીઓ સાથે મદ્રાસ ચાલી ગયા. મદ્રાસના ખ્રિસ્તી સમાજે તેમને ત્યાંના છોકરાઓના અનાથાશ્રમ સાથે જોડાયેલી શાળામાં અંગ્રેજીના અધ્યાપક તરીકેનું સ્થાન મેળવવામાં મદદ કરી. એક વર્ષ પૂરું થતાં પહેલાં દત્તનું લગ્ન અંગ્રેજ વંશની એક એંગ્લો-ઇન્ડિયન છોકરી સાથે થયું. તે નીલગિરિના એક ચાના બગીચાના માલિકની પુત્રી હતી. દત્ત ત્યારબાદ પૂરા ખંતથી લેખન પ્રવૃત્તિમાં જોડાઈ ગયા. એમનાં કેટલાંક કાવ્યો 'મદ્રાસ સર્ક્યુલર', 'રપેક્ટેટર', 'એથેનિયમ'માં 'ટિમોથી પેનપોયમ'ના તખલ્લુસથી પ્રકટ થયાં. કેટલાંક સમય સુધી તે 'એથેનિયમ' અને 'રપેક્ટેટર'ના સંપાદક મંડળમાં રહ્યા અને કેટલાક અઠવાડિયા સુધી એમણે હિંદુ 'ફોનિકલ'નું સંપાદન કર્યું. ૧૮૫૨માં દત્ત 'મદ્રાસ વિશ્વવિદ્યાલયના હાઇસ્કૂલ વિભાગમાં સેકન્ડ ટ્યૂટર થયા. તે વખતે 'મદ્રાસ વિશ્વવિદ્યાલય' મદ્રાસની કેન્દ્રીય શૈક્ષણિક સંસ્થા ગણાતી હતી. ૧૮૫૬માં તે કલકત્તા ગયા ત્યાં સુધી આ પદ પર રહ્યા.

૧૮૪૮ના ડિસેમ્બરમાં દત્તે અંગ્રેજીમાં પોતાનું સર્વોત્તમ અને સૌથી દીર્ઘ કાવ્ય 'ધ કેપ્ટિવ લેડી' પ્રકટ કર્યું. એની સાથે મુક્ત હૃદમાં રચાયેલા એક ખંડ 'વિઝન ઓફ ધ પાસ્ટ'ને પરિશિષ્ટ રૂપે જોડી દીધો. 'ધ કેપ્ટિવ લેડી'ના વિષય ક્રોનોજ અને દિલ્હીના રાજાઓ વચ્ચેની આત્મઘાતી શત્રુતા હતી. આ શત્રુતાને કારણે બારમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં મહમ્મદ ઘોરીને દિલ્હી પર અધિકાર જમાવવાનું સરળ થઈ ગયું. આ કાવ્યને ઐતિહાસિક કાવ્ય કહી શકાય નહીં, કારણ કે એમાં ઇતિહાસ તો નામનો જ છે પરંતુ આ પહેલું જ કાવ્ય હતું જેમાં એક ભારતીય લેખકે પરાક્ષ રીતે પણ ભારત પરના મુસ્લિમ વિજયને કાવ્યનો વિષય બનાવ્યો હતો. નાયિકાનું પાત્ર વનવાસિની સીતાના નમૂના પર રચવામાં આવ્યું હતું.

કલકત્તામાં 'ધ કેપ્ટિવ લેડી'ને મોજો આવકાર મળ્યો તેથી દત્ત નિરુત્સાહ થઈ ગયા અને એના પ્રકાશન પછી એમને શરૂ કરેલાં કાવ્યો પૂરાં કરવાનો કોઈ ઉમંગ રહ્યો નહિ. એમના વિચાર હવે બંગાળી કવિતા તરફ વળી રહ્યા હતા. આ વાતની જાણ આપણને એમણે એમના શાળાકાળ દરમ્યાનના એક અંતરંગ મિત્ર ગૌરદાસ બસાકને ૧૮૪૯ની ૧૮મી ઓગસ્ટે લખેલા પત્રમાંથી થાય છે : 'કદાચ તું નથી જાણતો કે હું રોજ કેટલા કલાક તમિળના અભ્યાસમાં ગાળું છું'. મારો દિવસ શાળાએ જતા કિશોરથી પણ વધુ કામમાં જાય છે. મારી દિનચર્યા આ પ્રમાણે છે : ૬-૮ હિષ્ટુ, ૮-૧૨ સ્કૂલ. ૧૨-૨ ગ્રીક,

૨-૫ તેલુચુ અને સંસ્કૃત, ૫-૭ લેટિન, ૭-૧૦ અંગ્રેજી. થું હું મારા પૂર્વજોની ભાષાને શણગારવાના મહાન ધ્યેયની તૈયારી નથી કરી રહ્યો ?,

દત્તના પિતાનું મૃત્યુ તેમની માતાના મૃત્યુ પછી ત્રણ વર્ષે, ૧૮૫૫માં થયું. એમને એમના પિતાએ પાછળ મૂકેલી સારી એવી સંપત્તિની માલિકી લેવા કલકત્તા આવવું પડ્યું. એ જ વર્ષે એમણે એમની પહેલી પત્નીને છૂટાછેડા આપ્યા અને ક્રેન્ય વંશના એક અધ્યાપકની પુત્રી હેનિયેટા સાથે લગ્ન કરી લીધું. આ બીજું લગ્ન સંપૂર્ણપણે સફળ થયું.

૧૮૫૬ના ફેબ્રુઆરીની બીજી તારીખે દત્ત કલકત્તા પાછા આવ્યા. એમના મિત્રોએ પોલીસ કોર્ટમાં હેડક્લાર્કની નોકરી મેળવવામાં એમને મદદ કરી. થોડા સમયમાં જ એમની બઠતી થઈ અને એ પોલીસ કોર્ટના ઈન્ટરપ્રીટર થયા. અહીંથી શરૂ કરી જ્યારે તે ઈંગ્લેંડ તરફ રવાના થયા ત્યાં સુધીનો, ૧૮૬૨ના મધ્યભાગ સુધીનો સમય, કદાચ દત્તના જીવનનો સૌથી સુખી, સર્વોત્તમ અને સૌથી ફળદાયી સમય હતો. એમને સારો એવો પગાર મળતો હતો; તે એક વિશાળ ઘરમાં રહેતા હતા (૬ લોઅર ચિતપુર રોડ)<sup>૧</sup>. તે એમની ઓફિસની બરાબર સામે આવેલું હતું. આમાનુષિક પરિશ્રમ કરીને તેઓ આ સમયે નાટક અને કવિતાઓ લખીને અંગાળી સાહિત્યમાં ક્રાન્તિ લાવી રહ્યા હતા. તેઓ વકીલાત માટે પણ તૈયારી કરી રહ્યા હતા. વિરોધીઓના કમળમાંથી પોતાની પૈતૃક મિલકત પાછી મેળવવાનું સહેલું નહોતું. એમાં કોર્ટકચેરીનો ખર્ચ અને ઉદ્વેગ બહુ સમાયેલું હતું. પરંતુ વિદ્યાસાગર એમની મદદે આવ્યા અને તેમણે સારી રકમમાં એ સંપત્તિ વેચવાની વ્યવસ્થા કરી. તે રકમ હપ્તે હપ્તે ભરપાઈ કરવામાં આવે તેવી યોજના હતી. આથી પૂરતી અર્થિક સાધનસામગ્રીની ખાતરી થતાં કવિ 'કેન્ડિયા' જહાજ દ્વારા ૧૮૬૨નાં જીતની દેખી તારીખે ઈંગ્લેંડ જવા રવાના થઈ ગયા. એમની પત્ની અને બાળકો કલકત્તામાં જ રહ્યાં. દત્ત ગ્રેજ ઈનમાં દાખલ થઈ ગયા. પરંતુ તે અતિ ઉંડાઉ હતા; તેમણે વળી ઘેરથી પૈસા અનિયમિતપણે મોકલવામાં આવતા હતા તેથી એમના કાયદાના અભ્યાસમાં ઉંડાઉગીરી ગંભીરપણે બાધક થઈ પડી બીજા વર્ષની અધવચમાં એમને પેરિસ જવું પડ્યું. આ પહેલાં એમનાં પત્ની અને બાળકો પણ ભારતથી આવી ગયાં હતાં. પેરિસનું તેમનું જીવન એક દુઃસ્વપ્ન સમાન હતું અને દત્ત પોતાનાં કુટુંબ સાથે વર્સેઈસ ગયા.

૧. એક સિવાય એમની બધી જ અંગાળી કૃતિઓ તે જ્યારે આ મકાનમાં રહેતા હતા ત્યારે લખાઈ હતી. 'વીરાંગના' બિદિશપુરમાં લખાઈ હતી.

ત્યાં જો વિદ્યાસાગરની ઉદારતાએ એમને મદદ ન કરી હોત તો તે જરૂર ફૂળી ગયા હોત.

યુરોપમાં પૈસાના અભાવે દત્તને કેટલી મુશ્કેલીઓ પડી હશે તેનો અંદાજ તો ૧૮૬૬ના જૂનની ૧૮મી તારીખે વિદ્યાસાગરને તેમણે લખેલા પત્રના તા.ક. ઉપરથી કહી શકાય છે : ‘હું મારી પત્નીને કહું છું કે જ્યારે હું કલકત્તા પાછો ફરું ત્યારે તું મને તારા ઘરમાં એક નાનો સરખો ઓરડો અને પુષ્કળ ચોખ્ખા આપજે, જેથી હું શરીર અને આત્માને ટકાવી શકું.’ ૧૮૬૫ના અંત સુધીમાં તે લાંડન પાછા આવ્યા અને સત્રો પૂરાં કરી દીધાં. ૧૮૬૬ના નવેમ્બરમાં એઓ બેરિસ્ટર થયા. ફેબ્રુઆરીમાં તે કલકત્તા પાછા આવ્યા અને હાઈકોર્ટ બારમાં જોડાઈ ગયા.

કવિમાનસના ઘડતર દષ્ટિએ યુરોપના એમના પ્રવાસનાં પાંચ વર્ષ એકદમ વ્યર્થ ના ગયાં—જો કે એને માટે એમને ઓછો અવકાશ હતો અને એ પ્રવાસથી લાભ લેવાની પ્રવૃત્તિ પણ ઓછી હતી. એમનું ફ્રેન્ચ ભાષાનું જ્ઞાન તાજું થઈ ગયું અને એમણે એમના ખગ્ગનામાં ઈટાલિયન અને જર્મનને ઉમેરી દીધાં. ૧૮૬૫ના જાન્યુઆરીની ૬મી તારીખે વર્સેઈસથી તેમણે વિદ્યાસાગરને લખ્યું : ‘હું મારા દુર્ભાગ્યલક્ષી કમનસીબ દેશવટાનો જેટલો થઈ શકે તેટલો સદુપયોગ કરું છું, અને કોઈ દંભ વિના કહી શકું છું કે આજે જીવતા કોઈ પણ બંગાળી કરતાં હું વધુ ભાષાઓ જાણું છું.’ વર્સેઈસમાં દત્તે બંગાળીમાં ઘણી સારી સંખ્યામાં સોનેટ લખ્યાં. એની સાથે એમનું સાહિત્યિક જીવન લગભગ સમાપ્ત થઈ ગયું.

૧૮૬૬થી ૧૮૭૩ના ૨૮ મી જૂનના દિવસે થયેલા તેમના મૃત્યુ સુધીનું દત્તનું જીવન વ્યક્તિગત નિષ્ફળતા અને અવનતિનો ઉત્તરોત્તર આગળ વધતો ઇતિહાસ છે. આ સમય દરમ્યાન એમણે માત્ર કેટલાંક ખીજાં કાવ્યો, એક રોમાંટિક ટ્રેજેડી અને ‘હેક્ટર વધ’ નામનું ‘ઈલિયડ’નું ગદ્ય રૂપાંતર લખ્યાં.

આપણે ચર્ચા કરી ગયા છીએ એ પ્રમાણે બંગાળીમાં લેખક તરીકે દત્ત પહેલવહેલા નાટ્યકૃતિ સાથે આવ્યા. પરંતુ સામાન્ય રીતે માનવામાં આવે છે એમ આ માત્ર એક અકસ્માત નહોતો. મદ્રાસમાં દત્તે, એક નાટ્ય-કાવ્ય ‘રિઝિયા’ની અંગ્રેજીમાં રચના કરી નાટ્યરચના પર પોતાનો હાથ અજમાવ્યો હતો. તે રચના ક્યારેય પ્રકટ થઈ નથી. ૧૮૪૬માં તે પોતાની કલમ બંગાળી કવિતાની રચના માટે તૈયાર કરી રહ્યા હતા એ વાત તો મેં

પહેલાં ઉદ્ધૃત કરેલા તેમના એક પત્રથી આપણને જ્ઞાત થઈ ગઈ છે. બંગાળીમાં રચનાઓ કરવાની શરૂઆત કરી તેના થોડા મહિના પહેલાં તે પોતાના પ્રિય ભારતીય કવિ કાલિદાસ સાથે એક પંડિતની મદદથી પોતાનો ફરીથી પરિચય સ્થાપી રહ્યા હતા. એમની આરંભની રચનાઓ પર આ પ્રાચીન કવિ-કુલગુરુનો પ્રભાવ અત્યંત સ્પષ્ટ છે. એમનાં ઋણુનાં બીજાં પ્રમાણે ઉપરાંત ‘શર્મિષ્ઠા’માં કાલિદાસના કેટલાક સંક્ષિપ્ત ભાવાનુવાદ મળે છે. બંગાળીનાં તેમના પહેલા વીર કાવ્ય ‘તિલોત્તમાસંભવ’નું નામ કાલિદાસના ‘કુમાર-સંભવ’ના અનુકરણમાં જ રાખવામાં આવ્યું છે. પોતાના મિત્રને લખેલા એક પત્રમાં કવિએ સ્વીકાર્યું છે કે કેટલાક સંકેતો શૃંગારિક છે તેનું કારણ કાલિદાસ પ્રત્યેનો પક્ષપાત છે.

દત્તે બંગાળી કવિતાની રચનાનો આરંભ, પયારને પ્રાસરહિત અને પ્રવાહી કરવાના પ્રયાસથી કર્યો. ચાર, ચાર, ચાર, અને બે વર્ણોવાળી ચાર સંધિઓમાં વિભાજિત પયારના ચૌદ વર્ણોવાળી પંક્તિમાં (બીજા ચરણ પછી આવતી યતિ સાથે) લય અને ભાવ ‘પંક્તિ’ના અંત સાથે સમાપ્ત થઈ જતાં હતાં અને કાવ્યની બે પંક્તિઓનો પ્રાસ મેળવી કડીનું આયોજન અનિવાર્ય બનતું હતું. આ વસ્તુ અભિવ્યક્તિના સહજ પ્રવાહ અને શબ્દોના સ્વાભાવિક ક્રમને અંતરાયરૂપ હતી. દત્તે પ્રાસનો ત્યાગ કરી દીધો (આમ કડીનું નિર્માણ કરતી પંક્તિઓની સંબંધતા ખંડિત કરી દીધી) અને પહેલા બીજા, ત્રીજા કે અંતિમ ચરણ પછી કોઈ પણ સ્થળે યતિની યોજના કરી. મધુસૂદન દત્તે આ રીતે બંગાળી છંદને મુક્તિદાન આપ્યું. એમણે એ છંદોનીતિને ‘અમિત્રાક્ષર છંદ’ (અયુગ્મક એટલે કે પ્રાસરહિત છંદ) એવું નામ આપ્યું. એમણે સંકેતપૂર્વક એનો પ્રયોગ પહેલીવાર પોતાના બીજા નાટક ‘પદ્માવતી’ની કેટલીક પંક્તિઓમાં અહીંતહીં કર્યો. એમના પહેલા બંગાળી કાવ્ય ‘તિલોત્તમાસંભવ’ (૧૮૬૦) તેમજ પ્રૌઢ કૃતિઓ ‘મેઘનાવધ’, ‘વીરાંગના’ અને એમનાં સોનેટ સંપૂર્ણપણે આ મુક્ત અને પ્રવાહી પયારમાં લખાયાં છે.

લેખક પોતે જને ‘એપિકલિંગ’ મહાકાવ્ય-જાતીય કહ્યું છે તેવું તેમનું પહેલું કાવ્ય ચાર સર્ગોમાં વિભાજિત છે. તેમાંના પહેલા બે સર્ગ કવિના કોલેજના મિત્ર રાજેન્દ્રલાલ મિત્ર દ્વારા સંચાલિત મ.સિક્ક ‘વિવિધાર્થ સંગ્રહ’માં પ્રકટ થયા હતા. તે દત્તની કવિતાના આરંભના અને અગ્રણી સમર્થકોમાંના એક હતા. હિંદુ પુરાણોમાંથી લેવામાં આવેલી કથા નામની જ છે. એ દાનવ ભાઈ સુન્દ અને ઉપસુન્દ એટલા બધા શક્તિશાળી થઈ ગયા હતા કે દેવતાઓના પ્રભુત્વ માટે એક ધમકીરૂપ બન્યા. બચવાની સંભાવના તરીકે

‘અહ્યાએ સૃષ્ટિની સઘળી સુંદર વસ્તુઓના નિષ્કર્ષને એકત્ર કરીને એમાંથી તિલોત્તમા નામની એક કન્યાનું નિર્માણ કર્યું’. ત્યાર સુધીની સઘળી નારીઓમાં તે સૌથી વધુ મોહક હતી. એને પેલા બે ભાઈઓ પાસે મોકલવામાં આવી. તે બન્ને તેના પ્રેમમાં પડ્યા. એમાંથી દરેકના મનમાં તેને પ્રાપ્ત કરવાની ઇચ્છા થઈ. પરિણામે બન્ને વચ્ચે એક જીવલેણ ઢંઢ્યુદ્ધ થયું. જ્યારે એ બન્નેનું મૃત્યુ થયું ત્યારે તિલોત્તમા એક તારામાં પરિવર્તિત થઈ સૂર્યમંડળમાં પાછી ફરી ગઈ. (પુરાણકથા પ્રમાણે તિલોત્તમા એક દિવ્ય અપ્સરા હતી.)

કવિએ કથામાં કેટલાંક નવા પાત્રોનો પ્રવેશ કરાવ્યો છે. તે બધા લઘુ દેવતાઓ છે. એમાંથી કેટલાક બંગાળના લોકદેવતા છે. બીજી કંઈક જ્ઞા-રૂપે ગ્રીકદેવીઓ છે. ‘ભક્તિ’ અને ‘આરાધના’ની દેવીઓ કવિનું પોતાનું સર્જન છે. સ્ત્રી (અહ્યા)માં ક્યારેક ઝડપસના વ્યક્તિત્વની ઝલક દેખાય છે. હોમરનો પ્રભાવ સર્વત્ર છે, પરંતુ ભારતીયતાનો સૂર પ્રધાન છે. અભિ-વ્યક્તિમાં ગ્રીક લઢણો વધારે નથી; એક ઉલ્લેખનીય ઉદાહરણ કાવ્યની દેવી માટે કરેલો ‘શ્વેતભૂજ’ વિશેષણનો પ્રયોગ છે. આ ‘ઇલિયડ’ની ત્રણ નાયિકાઓ—હેરા, હેલન અને એન્ડ્રોમેડાને—માટે હોમરે પ્રયોજેલા ‘દ્યુકોલિનોસ’નો અનુવાદ છે.

દત્તે પોતાની કૃતિ તિલોત્તમાનો અંગ્રેજી અનુવાદ કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો હતો, પરંતુ તે શરૂઆતની કેટલીક પંક્તિઓથી આગળ વધી શક્યા નહીં.

પછીના કાવ્યમાં (એને પણ, એક મિત્રને લખેલા પત્રમાં, લેખકે ‘એપિક-લિંગ’—‘મહાકાવ્ય જાતીય’ કહ્યું છે) રાવણ અને એનો વીર પુત્ર ઇન્દ્રજિત—એને મેલનાદ પણ કહેવામાં આવે છે—ની કરુણ કથા લેવામાં આવી છે. દત્તના મનમાં ભારતીય પુરાણશાસ્ત્રના પ્રબળ, શક્તિશાળી અને હઠામઠી પ્રયત્ન પાત્રો માટે પક્ષપાત હતો, કારણ કે તે બધાં ગ્રીક પુરાણશાસ્ત્રની રુચિને અને સાથે સાથે તેમના (દત્તના) પોતાના ચરિત્રને અનુરૂપ થતાં હતાં. એટલા માટે એમના પહેલા નાટકની નાયિકા એક અસુરકન્યા હતી. એમનાં બે લઘુ મહાકાવ્યોના નાયક ક્રમશઃ અસુર અને રાક્ષસ હતા. એમણે રામકથાની જાણકારી મુખ્યત્વે પ્રાચીન બંગાળી કવિ કૃત્તિવાસ પાસેથી મેળવી હતી. એ કાવ્યને દત્તે પોતાની કિશોરાવસ્થાના આરંભના દિવસોમાં ઉત્કંઠિત ભાવે વાંચ્યું હતું. એ જૂના બંગાળી કવિના સત્પ્રકૃતિવાળા નાયકે દત્તને ક્યારેય પ્રભાવિત કર્યા નહીં. એમની પસંદગી યાહોમ કરી ફૂદી પડતા રાક્ષસ તરફી



જ હતી. એટલે જ્યારે દત્તે લંકાનો ઘેરો અને એના પતનને પોતાના બીજા 'વીરકાવ્ય'ની કથા માટે પસંદ કર્યાં (કદાચ દ્રોણના પતન સાથેની એની સમાનતાને કારણે) ત્યારે સહજ જ એમણે નાયકો તરીકે રાવણ અને મેઘનાદને પસંદ કર્યાં. (એમણે યોગ્ય અને સામાન્ય નામ 'ઇન્દ્રજિત' કરતાં અસામાન્ય નામ 'મેઘનાદ'ને પસંદ કર્યું, કારણ કે તે તેના બે દીર્ઘ સ્વરોને કારણે વધુ અનુરવકારી હતું.) દત્તે લંકાના રાજની દુર્દમ્ય ચેતના અને પોતાના હૃદયની બેચેન, દુઃસાહસપૂર્ણ અને મહત્વાકાંક્ષી પ્રવૃત્તિઓ વચ્ચે ક્યાંક એક પ્રકારનું 'ધૂંધણું' સામ્ય અનુભવ્યું હતું; પોતાના રાક્ષસ નાયકની જેમ તે પણ બહારથી શાંત અને એકલા દેખાવા છતાં વાસ્તવમાં એક અહંકારી વ્યક્તિ હતા. એમણે એક મિત્રને લખ્યું હતું કે રાવણનો વિચાર એમની કલ્પનાને ઉત્તેજિત કરે છે અને જિંદગી લઈ જાય છે. એક મધ્યમ વર્ગના કુટુંબની પરંપરામાં જન્મેલા અને ઉછરેલા હોવાને લીધે દત્તને રામ પ્રત્યે અશ્રદ્ધા હોય એવું માની લઈ શકાય નહીં. પોતાના પૈતૃક ધર્મનો ત્યાગ કર્યા પછી પણ એમનામાં ક્યારેય એવી લાવના જાડી નહોતી. પરંતુ રાક્ષસો પર રામના વિજયનો પ્રસંગ તેમને ડુચિત્ર નહોતો, કારણકે રામ માત્ર વાનરસેનાના નાયક હતા અને એમનો વિજય માત્ર રાવણના ભાઈના વિશ્વાસઘાતથી થયો હતો. એટલા માટે જ્યારે તે કાવ્યનો બીજો ભાગ લખવામાં મગ્ન હતા ત્યારે તેમણે એમના મિત્રને લખ્યું: 'રાવણ એક મહાન માણસ હતો અને જો પેલો દુષ્ટ વિભીષણ ના હોત તો એણે વાનરસેનાને સમુદ્રને કિનારેથી જ પાછી ધકેલી દીધી હોત, 'મેઘનાદવધ' કાવ્ય પ્રેસમાંથી ૧૮૬૧માં થોડા મહિનાઓના અંતરે બે ભાગમાં પ્રકટ થયું. 'મહાકાવ્યમાં આઠથી વધારે સર્ગ' હોવા જ જોઈએ' એવા સંસ્કૃતના અલંકારશાસ્ત્રીઓના કથનને અનુસરીને કાવ્યનું વિભાજન નવ સર્ગમાં કરવામાં આવ્યું છે. કવિએ વીરકાવ્ય લખવાનો સંકલ્પ કર્યો હતો. એટલે કાવ્યની શરૂઆત એક જાંચા સૂરથી કરી હતી. પરંતુ લાંબા સમય સુધી આ જાંચો સૂર ટકાવી રાખી શકાયો નહીં. કાવ્યને જલદમંદ્રવનિ જાણે કલકલ્લોલમાં થંભી ગયો. કવિની પ્રતિભા જોશીલી હોવા કરતાં વિદ્રોહી વધારે હતી. એટલે જીર્મિતત્ત્વને સતત દખાવી રાખવું મુશ્કેલ હતું. પરિણામે જેમ જેમ કથા આગળ વધતી ગઈ તેમ તેમ જીર્મિતત્ત્વની દિશામાં ઉત્તરોત્તર સરી પડવાનું થયું. કાવ્યની રચના સતત સરખા પ્રયાસથી નહીં પણ ઉત્સાહ અને પ્રેરણાના આવેશમાં કરવામાં આવી હતી. તેથી કાવ્યનું સ્તર સઘળે સ્થળે એક સરખું નથી, તેમ જ ઘટનાઓમાં પણ યોગ્ય સમતુલા જળવાઈ નથી.

આ દોષો હોવા છતાં 'મેઘનાદવધ' દત્તની સૌથી શ્રેષ્ઠ કૃતિ છે. પ્રાસરહિત મુક્ત પ્રયાર છંદની ધારા અહીં અખાધગતિથી વહી રહી છે. કાવ્યભાષા અસ્પષ્ટ નથી અને ચરિત્રચિત્રણ સ્પષ્ટ અને સ્વાભાવિક છે. હોમર, વર્ગિલ, દાન્તે, તાસો અને મિલ્ટનની યુરોપીય ટેકનીકનું પ્રભુત્વ છે, અને ચરિત્રચિત્રણ તથા અભિવ્યક્તિમાં ગ્રીક સંસ્કૃતિનો પ્રભાવ સ્પષ્ટ અને વારંવાર જોવા મળે છે. તે સાથે ભારતીય અલંકારશાસ્ત્રીઓની બધી રીતિઓને ઉવેખવામાં આવી નથી. સમગ્રપણે જોતાં ભારતીય વાતાવરણ જિભું કરવામાં આવ્યું છે. ભારતની સૌથી લોકપ્રિય કથાના નાયકોને ધણે અંશે પોતાના યુગની ચેતનાના સ્વરૂપમાં ઢાળવામાં કવિને સફળતા મળી છે. રાવણ અને મેઘનાદની ટ્રેજેડીમાં જોટલી કવિની ચેતના ધબકે છે તેટલી જ ખોયેલી સ્વતંત્રતા અને વિલુપ્ત ગૌરવની ચેતના તરફ જગત થયેલા રાષ્ટ્રની ચેતના પણ ધબકે છે.

મુક્ત પ્રયાર છંદમાં રચાયેલું 'વીરાંગના કાવ્ય' (૧૮૬૨) વીરાંગના નામ હોવા છતાં અસલમાં 'વીર' કાવ્ય નથી. કાવ્યભાષા સહજ છે અને છંદરચના મધુર છે. એમાં પુરાણકથા અને મહાકાવ્યોમાં આવતી એકવીસ અસાધારણ સ્ત્રીઓ દ્વારા તેમના પતિદેવો કે પ્રેમીઓને લખવામાં આવેલા પત્રોનો સંગ્રહ છે. દત્તે અહીં ઓવિડના 'હીરોઈદે'નું અનુસરણ કર્યું છે. લેટિન કવિની જેમ દત્તે પણ આ વખતે એક નારીનું વ્યક્તિત્વ ધારણ કરીને સર્જન કર્યું છે, ત્યારે પોતાના જીર્મિલ ઉલ્લાસ અને મૃદુતાને પૂરેપૂરાં વહેવા દીધાં છે. આ પત્રકાવ્યોમાં, દેશકાળની દૃષ્ટિએ ધણા દૂર એવા આ એ કવિઓની વચ્ચે, એક સમાન લક્ષણનું પૂરેપૂરું પ્રમાણ મળે છે.

ખીજો પત્ર દેવગુરુ ગૃહસ્પતિની પત્ની તારાનો છે. પત્ર સોમને સંબોધીને લખાયો છે. તે કેટલાક સમય માટે ગૃહસ્પતિના વિદ્યાર્થી તરીકે ત્યાં રહ્યો હતો. તારા આ સુંદર, પ્રેમાળ યુવાન વિદ્યાર્થીને ચાહવા લાગી હતી. જ્યારે સોમે પોતાનો અભ્યાસ પૂરો કર્યો અને તે ધર તરફ જવા નીકળ્યો ત્યારે તારાએ પોતાના આ લજ્જસ્પદ મોહને વ્યક્ત કરતો પત્ર એને મોકલ્યો. જે બધા પ્રસંગો એ બન્નેને એકબીજાની નજીક લાવ્યા હતા તે બધાનું સ્મરણ કરીને અને ગુરુના સામાન્ય સંયમભર્યા ગૃહસ્થજીવનમાં સોમના દિવસો વધુ સુખ સુવિધાભર્યા બની શકે એ માટેના પોતાના ગુપ્ત પ્રયાસોનો ઉલ્લેખ કરીને તારા, આવેગપૂર્વક અનુરોધ કરે છે :

ક્ષમ, સખે - પોષા પાખી પિંજર ખુલિલે  
ચાહે પુનઃ પશિબારે પૂર્વ કારાગારે ?

એસ તુમિ, એસ શીધ્ર, ચાળ કુંજવને-  
 તુમિ હે વિહંગરાજ, તુમિ સંગ નિલે.  
 દેહ પદાશ્રય આસિ—પ્રેમઉદાસિની  
 આમિ, યથા યાઓ ચાળ, કરિય યા કર,-  
 બિકાઇય કાય-મન તવ રાંગા-પાયે !

( વીરાંગના કાવ્ય-સર્ગ ૩ )

—હે સખા, મને માફ કર-પાળેલું પંખી પણ એક વાર પિંજરું ખૂલતાં શું ક્યારે ય ફરીથી એ કારાગારમાં પાછું આવવાને ઇચ્છે છે? તું આવજે, જલદીથી આવજે-હે પક્ષીરાજ, તું મને સાથે લઈ જશે તો આપણે કુંજવનમાં વિહાર કરીશું. આવ અને તારા પ્રેમની પાંખો પ્રસરાવી મને આશ્રય આપ. હું પ્રેમ ઉદાસિની છું. તું જ્યાં જઈશ ત્યાં હું આવીશ. જે કહીશ તે કરીશ. તારા રંગીન ચરણોમાં તનમનપૂર્વક વેચાઈશ.

દત્તનું 'વીર' કાવ્ય તેમના સામર્થ્યના એક આવિષ્કાર તરીકે શરૂ થયું. તેથી એ આશ્ચર્યની વાત નથી કે જ્યારે તે પોતાના પહેલા 'લઘુ મહાકાવ્ય' 'તિલોત્તમાસંભવ'ની રચનામાં મગ્ન હતા ત્યારે પણ એમને આ પ્રબળ ઊર્મિલ આવેગોની અનુભૂતિ થતી હતી. રાધાકૃષ્ણના પ્રણયનું વૈષ્ણવ કવિતાનું ચિરકાલીન ગૌરવવંતું છતાં કંઈક લપટું પડેલું કથ્ય એમને અનુકૂળ આવડું. તે એટલા માટે નહીં કે એમનો સંબંધ એક વૈષ્ણવ પરિવાર સાથે હતો, પરંતુ એટલા માટે કે તે પોતાના પ્રદેશવાસી<sup>૧</sup> મધુસૂદન કાનનાં વૈષ્ણવ ગીતોથી પરિચિત હતા. કાનનાં ગીતો વૈષ્ણવ ઊર્મિ-કાવ્યો પર આધારિત હતાં અને લોકસંગીતના ઢાળમાં તે ગવાતાં હતાં, એટલે તે અત્યંત લોકપ્રિય થયાં હતાં. કાન અને ખીજા વૈષ્ણવ કવિઓને અનુસરીને દત્તે રાધા પર રચાયેલાં સંબોધન કાવ્યોની અંતિમ કડીમાં પોતાનું નામ ગૂંથ્યું. પરંતુ કાને 'સૂદન' લખિતા ( નામ ) રાખી, જ્યારે દત્તે 'મધુ'. ૧૮૫૯માં લખાયેલી આ ટૂંકી ઊર્મિકવિતાઓ ધણાં લાંબા સમય સુધી પ્રેસમાં રહી અને અંતે 'મેઘનાદવધ'ના બે ભાગની વચ્ચે ૧૮૬૧માં 'વ્રજંગના કાવ્ય' એ નામથી પ્રકટ થઈ. પ્રકાશનમાં થયેલા વિલંબનું કારણ એમના કેટલાક શાણા મિત્રોનો એનું પ્રકાશન ન કરવાનો આગ્રહ હતો.

૧. દત્ત અને કાન બંને મધ્ય બંગાળમાં આવેલા જસોર જિલ્લાના નિવાસી હતા. કાન દત્તથી થોડાં વર્ષો મોટા હતા.

આ સંબોધનગીતોની સંખ્યા ૧૮ છે. એમાં પ્રકૃતિની ભિન્ન ભિન્ન ઋતુઓની વિવિધ અસરથી પ્રભાવિત થયેલી રાધાની વિવિધ મનઃ સ્થિતિઓમાં કૃષ્ણ માટેની ઉત્કંઠાનું આલેખન છે. કવિએ સંબોધનગીતોની એક બીજી શ્રેણીની રચનાનો પણ વિચાર કર્યો હતો, જેમાં રાધાના પ્રેમના વિજયનું અનુરણન હોય. પરંતુ તે આ વિચારને સાકાર કરી શક્યા નહીં. જે કે ‘વ્રજગના’ને ધણો સારો આવકાર મળ્યો.

‘વ્રજગના’નાં સંબોધન-ગીતો પદ્ય-રચયિતા તરીકેના દત્તના કૌશલને નિઃશંક પ્રકટ કરે છે. એમાં પ્રાસબદ્ધ છંદોનું વૈવિધ્ય છે. એમાંનાં કેટલાક તો અહીં પહેલીવાર પ્રયોજવામાં આવ્યા છે. વિષમ પંક્તિઓથી બનેલી કડીની સંરચના પણ એક મહત્ત્વપૂર્ણ નવીનતા છે. કાવ્યભાષા સરળ, સહજ અને સંગીતાત્મક છે. લય અને પ્રાસમાં ભારત્યંદ્રનું ઝાંખું અનુગુંજન સંભળાય છે. રાધાની સખી અને દૂતી (જેની સમક્ષ રાધા પોતાની લાગણીઓને મુક્તાપણે પ્રકટ કરે છે)ની સૂચિત ભૂમિકા, મુખ્યત્વે કાન પ્રત્યેના અને થોડે અંશે જ્યદેવ પ્રત્યેના દત્તના ઋણનો સંકેત કરે છે. દત્તના સંબોધન-ગીતોમાં આપણને, આરંભની વૈષ્ણવ કવિતામાં જેવામાં આવતા ભક્તિના પેલા ગુંજનનો અભાવ ખટકે છે, છતાં તે એટલાં કૃત્રિમ અને યાંત્રિક નથી લાગતાં જેટલાં, ૧૭મી-૧૮મી સદીમાં સામૂહિક રૂપે લખાયેલાં કીર્તન-ગીતો લાગે છે. દત્તને ન તો વૈષ્ણવ મત પર વિશેષ પ્રેમ હતો કે ન તો એમાંની ચવાયેલી ભાવુકતા પ્રત્યે કોઈ ખાસ ઝોક હતો. પરંતુ એક કવિની હેસિયતથી તે બંગાળી ઊર્મિકાવ્યના અત્યંત મહત્ત્વપૂર્ણ પરંપરાગત વિષયોના કાવ્યાત્મક સૌંદર્યથી પ્રભાવિત થયા વિના રહી શક્યા નહીં. તેમના સન્માનનીય અંગત મિત્ર અને તેમની કવિતાના વિવેકશીલ વિવેચક રાજનારાયણ બસુએ અતિશયતાભર્યા નૈતિક પૂર્વગ્રહથી પીડાઈ વિષયવસ્તુની ‘અનૈતિકતા’ અને રાધા-કૃષ્ણના ગોપન પ્રેમ માટે આ સંબોધનગીતોની ટીકા કરી. દત્તે આનો કડક જવાબ આપ્યો : ‘કવિતા વાંચતી વખતે ધર્મ સંસ્કારનો અંચળો બાજુ પર મૂકી દેવો સારો. વળી શ્રીમતી રાધા એટલી બધી દુશ્વરિત રમણી નથી. રાધાના ચરિત્રચિત્રણ માટે કોઈ અધમ ચારણ કવિ હોત તો રાધા એકદમ જુદા જ ચરિત્રવાળી સ્ત્રી હોત એ બાબતે મને સંદેહ નથી.’

એક સંબોધનગીત ઈટાલિયન ત્રિપદીમાં રચાયેલું છે :

કેન એત ફૂલ તુલિલિ સજનિ—  
ભરિયા ડાલા ?

મેધાવૃત હલે પરે કિ રજની  
 તારાર માલા ?  
 આર કિ ચતને કુસુમરતને  
 બ્રજેર ખાલા ?  
 આર કિ પરિખે કૂલેર-હાર  
 બ્રજ-કામિની ?  
 કેન, લો હરિલિ ? બૂધલુ લતાર  
 વનશોભિનો ?  
 અલિ બંધુ તાર કે આછે રાધાર ?  
 હતભાગિની !

( 'વ્રજંગના કાવ્ય-કુસુમ' )

-હે સજની, તેં બાબડી ભરાઈ જાય એટલાં બધાં ફૂલો શા માટે એકઠાં કર્યાં છે ? વાદળોથી આવૃત્ત થયા પછી શું રાત્રિ તારાઓની માળા ધારણ કરે છે ? હું વ્રજખાલા શા માટે ક્રોમળ ફૂલોને હજુ વધારે પ્રેમ કરું ? હું વ્રજકામિની હવેથી ક્યારે ય ફૂલહાર પહેરીશ ? તેં વનશોભિની લતાઓનાં આભૂષણો શા માટે હરી લીધાં ? બ્રમર તેમનો સખા છે, પરંતુ આ હતભાગી રાધાનું કોણ છે ?

'વ્રજંગના'ને તરત જ લોકપ્રિયતા મળી, અને દત્તના વીરકાવ્ય તથા મુક્ત છંદને પસંદ નહીં કરનાર પરંપરાવાદી કાવ્યના ચાહકો, આ સંબોધન ગીતોના આકર્ષણથી પ્રભાવિત થયા વિના રહી શક્યા નહીં. દત્તનો વિજય હવે પૂર્ણ થયો.

તેમની કવિતાઓનું છેલ્લું પુસ્તક ૧૦૨ સોનેટનો સંગ્રહ છે. તે ૧૮૬૫માં ફ્રાન્સમાં વર્સેલ્સ મુકામે લખ્યાં હતાં અને પછીના વર્ષે 'ચતુર્દશપદી કવિતાવલી' શીર્ષકથી પ્રકટ થયાં હતાં. જ્યારે તે 'મેધનાદ વધ' ૧ નો ત્રીજો સર્ગ લખી રહ્યા હતા ત્યારે તેમણે સોનેટ પર પહેલી વાર પોતાનો હાથ અજમાવ્યો હતો. જો કે પછીના પાંચ વર્ષ સુધી અને વિદેશ-પ્રવાસમાં તેમણે આ પ્રયોગની પુનરાવૃત્તિ કરી નહોતી, છતાં તે ભિન્નકાવ્યના આ નવા સ્વરૂપની સંભાવનાઓ પ્રત્યે ઉદાસીન નહોતા. તેમણે કરેલી રાજનારાયણ બ્રહ્મ સાથેની ચર્ચામાં એનો સંકેત મળે છે :

'મારા નમ્ર મત પ્રમાણે, જો પ્રતિભાસંપન્ન વ્યક્તિઓ દ્વારા આ

૧. સોનેટ નં. ૩૫ નું પૂર્વરૂપ. આ કવિતા રાજનારાયણ બ્રહ્મને એક પત્રમાં ચોકસ્યુ હતું.

સ્વરૂપનો વિકાસ કરવામાં આવે તો સમય જતાં આપણું સોનેટ ઈંગ્લીશન સોનેટનું પ્રતિસ્પર્ધી બની જાય’.

કલાસ્વરૂપ તરીકે દત્તની રચનાઓમાં સોનેટ સર્વોત્તમ છે. એમણે કરેલા ઊર્મિકાવ્યના આ નવા સ્વરૂપનો સ્વીકાર પૂરેપૂરો સફળ થયો. કવિની કાવ્ય ભાષાનું લાઘવ સોનેટની ચુસ્ત સંરચના માટે ખૂબ અનુકૂળ હતું. અહીં ઊર્મિ તત્ત્વને વધુ વ્યાપક ક્ષેત્ર મળ્યું અને કવિના આવેગને વધુ મુક્ત અભિવ્યક્તિ. કેટલીક કવિતાઓનો વિષય દૂર વિદેશોમાં નિરાશા અને વ્યથામાં અંધકારભર્યા દિવસો ગુળરતા કવિની ગૃહ-વિરહની સ્મરણાત્મક મનઃસ્થિતિને પ્રકટ કરે છે. ખીજાં કેટલાંક કાવ્યોમાં દત્તે, ભૂતકાળ અને વર્તમાન, તથા દેશ અને વિદેશના<sup>૧</sup> પોતાના કેટલાક પ્રિય કવિઓ પ્રત્યે, અને જેમના માટે તેમના મનમાં પ્રશંસાભાવ હતો તેવા સમકાલીનો પ્રત્યે, સન્માન પ્રકટ કર્યું છે. અહુ થોડાં સોનેટ, પુરાણકથા તથા સંસ્કૃત અને અંગાળી સાહિત્યમાંથી લીધેલાં ચરિત્રો અને ઘટનાઓ પર લખાયાં છે. નીચેનું સોનેટ દત્તની કલમનું લાક્ષણિક ઉદાહરણ છે :

લિખિનુ કિ નામ મોર વિફલ યતને  
બાલિતે, રે કાલ, તોર સાગરે તીરે  
ફેન-ચૂડ જલ રાશિ આસિ, કિ રે, ફિરે  
મુછિતે તુચ્છેતે ત્વરા એ મોર લિખને ?-  
અથવા બોદિનુ તારે યશોગિનિશિરે,  
ગુણ-રૂપ યત્રે કાટિ અક્ષર સુ-ક્ષણે,  
નારિણે ઉઠાતે ચાહા, ધુયે નિજ નીરે,  
વિસ્મૃતિ, વા મલિનિતે મલેર મિલને ?-  
શૂન્ય-કાલ જલ-પથે જલે લોક સ્મરે,  
દેવ-શૂન્ય દેવાલય અદરથે નિવસે  
દેવતા; ભસ્મેર રાશિ ઠાકે વૈશ્વાનરે !  
સેધ રૂપ, ધડ થણે પડે કાલગ્રાસે,  
યશોરૂપાશ્રમે પ્રાણ મત્યે<sup>૨</sup> વાસ કરે;-  
કુ-યશે નરકે યેન સુ-યશે આકાશે !

( ‘ચતુર્દશપદાવલિ’-ચરણ )

રે કાલ, શું મેં તારા સાગર તટ પર મારું નામ લખવાનો નિષ્ફળ પ્રયત્ન કર્યો છે ? શું સાગરનાં ઊંચા ફીણવાળા તરંગો વારેવારે મારા

૧. પેટ્રાર્ક (અર્પણ), કાશીરામ, કૃતિવાસ, જયદેવ, કાલિદાસ, ઈશ્વરચંદ્ર ગુપ્ત, દાન્ટે, ટેનીસન, લુગો, વાલ્મીકિ.

આ હસ્તાક્ષરને અવમાનપૂર્વક ભૂંસી દેવામાં વ્યસ્ત નથી? અથવા મેં કીર્તિના પર્વતશિખર પર કોઈ એવી શુભ ક્ષણે, શ્રેષ્ઠ યંત્રથી એ અક્ષરો કેતર્યા છે કે જેથી વિસ્મૃતિ તેના ધસમસતા પ્રવાહોથી તેને ભૂંસી દઈ શકતી નથી? અથવા તેને માટીના આવરણથી ઢાંકી દઈ શકતી નથી? સૂકાઈ ગયેલા નદીના પથમાં પણ લોકો જળની કલ્પના કરે છે; ઉપાસના કરવા માટેના દેવશૂન્ય દેવાલયમાં પણ દેવ અદશ્ય રૂપે નિવાસ કરે છે; વૈશ્વાનરને રાખનો ઢગલો ઢાંકી રાખે છે; તેવી જ રીતે જ્યારે ભૌતિક શરીર કાળનો ગ્રાસ અને છે ત્યારે 'યશ'ના આશ્રમમાં જીવન ધરતી પર ચાલુ રહે છે; અપયશ પામીને પ્રાણ જાણે કે નરકનો નિવાસી અને છે, અને સુયશ પામીને તે જાણે કે આકાશનો નિવાસી અને છે.

ખસુને લખેલા એક પત્રમાં એમણે પોતે જ પોતા વિશે કહ્યું છે તે પ્રમાણે માઈકેલ મધુસૂદન દત્ત વાસ્તવમાં એક પ્રમુખ સાહિત્યિક ક્રાન્તિકારી હતા. અને એ જે પરિવર્તન લાવ્યા તે એક સાહિત્યિક ક્રાન્તિ હતી. તેમના યુગની પ્રધાન ચેતના, પુરાણ સમયની પરંપરા અને ગુંગળાવી દે તેવી રૂઢિચુસ્તતા સામેનો વિદ્રોહ હતી. આ વિદ્રોહની ચેતનાએ દત્તમાં એક પ્રમુખ સર્જનાત્મક આવેગનું સ્વરૂપ ધારણ કર્યું અને એની એક સભાન સજગ પ્રતિક્રિયા રૂપે તેઓ, કવિતાના નામે ચાલતી નિરર્થક પુનરાવૃત્તિ અને વિકૃત શબ્દાડંબરની વિરુદ્ધ એકલે હાથે સંઘર્ષ કરવા તૈયાર થયા હતા. મુક્ત છંદની રચનાનો તેમનો પ્રયત્ન એમની પોતાની પ્રતિભાથી તો પ્રેરિત હતો જ પણ એટલો જ પ્રેરિત હતો 'એક સુરુચિપૂર્ણ પ્રતિભા ધરાવતી' વ્યક્તિ તરીકે તે જેમની પ્રશંસા કરતા હતા, અને એક અત્યંત ગ્રામ્ય કાવ્યપ્રવૃત્તિના પિતા તરીકે તે જેમની નિંદા કરતા હતા, તેવા ભારતચન્દ્ર સામેની તેમની એક સભાન પ્રતિક્રિયાથી. મુક્ત છંદે નવી કવિતા અને કલ્પના માટે એક સહજ માર્ગ ઉઘાડી દીધો. નવી કવિતાના પહેલા લેખકનું વ્યક્તિત્વ સશક્ત, ગત્યાત્મક, અને દુઃસાહસી હતું અને દુઃસાહસી તથા શક્તિશાળી તેમને આકર્ષિત કરતા હતા. તેથી જ દત્તનાં વીરકાવ્યોના નાયકો એ પ્રમાણેના પસંદ કરવામાં આવ્યા છે અથવા એ પ્રમાણે ઢાળવામાં આવ્યા છે. તેથી તેમના રામ, રાવણના શક્તિસંપન્ન અને પ્રમુખ વ્યક્તિત્વ સામે ધણીવાર ભીરુતાના પુંજ જેવા પ્રતીત થાય છે.

મધુસૂદન દત્તની કવિતાએ નિશ્ચયરૂપે પોતાની આગવી કાવ્યભાષા ઉપજાવી હતી, અને શબ્દોની પોતાની એક ભાત ઊભી કરી હતી. મુક્ત છંદમાં,

પ્રાસની બાધા દૂર કરી દઈને યતિને મુક્તિ આપીને પંક્તિઓને સળંગ પ્રવાહી બનાવી દીધી. ‘વીરકાવ્યો’માં શૈલીની ભવ્યતા માટે કોશગત શબ્દોનો બહોળા પ્રમાણમાં પ્રયોગ કરવો પડ્યો. જરૂર પ્રમાણે નામધાતુનાં પદોની રચના કરવી પડી છે. આ શૈલીનો ચરમ ઉત્કર્ષ દત્તની એક માત્ર ગદ્યરચના ‘હેક્ટર-વધ’ (૧૮૭૧)માં જોવા મળે છે. એની રચના સ્કૂલ કે કોલેજમાં પાઠ્યપુસ્તક તરીકેના ઉદ્દેશ્યથી કરવામાં આવી હતી, પરંતુ એને એ રૂપે ક્યારેય સ્વીકાર મળ્યો નહોતો. બંગાળના પ્રાચીન કવિઓમાંથી શબ્દો અને અલંકાર લેવામાં દત્તને કશો વાંધો નડતો નહોતો અને એ રીતે યુરોપના સિદ્ધ કવિઓની કવિતામાંથી કંઈ પણ સ્વીકારવામાં તેમને ક્યારેય સંકોચ થયો નહોતો. પોતાના કાવ્યને અનુકૂળ લાગતા બોલીઓના શબ્દો અને રૂપોનો પ્રયોગ કરવાનું તે સાહસ કરતા. અનેક ભાષાઓનું જ્ઞાન હોવા ઉપરાંત, બલકે, કદાચ એ જ કારણે, દત્તનો પોતાની ભાષા પરનો અધિકાર પૂરેપૂરો હતો. એમની કલ્પના બે ભારતીય મહાકાવ્યોની પુરાણકથાઓમાં રૂબેલી હતી; અને તેની અભિવ્યક્તિ, માત્ર એમની કવિતામાં જ નહીં, પરંતુ તેમનાં પાત્રોમાં અને સામાન્ય બોલચાલમાં પણ, વારંવાર કલાસિકલ સંકેતો દ્વારા થતી હતી. એમના કેટલાક વિવેચકોએ આક્ષેપ કર્યો છે, પણ એમની આ અભિવ્યક્તિ કોઈ પણ પ્રકારનો આડંબર નહોતો.

હેમચન્દ્ર બંદોપાધ્યાય (૧૮૩૮-૧૯૦૩) વિનયન અને કાયદાના સ્નાતક હતા. તેમનું દીર્ઘ કાવ્ય ‘ચિન્તાતરંગિણી કાવ્ય’ (૧૮૬૧) એક અંગત મિત્રની આત્મહત્યાથી પ્રેરાયેલું હતું. તે ઈશ્વરચંદ્ર ગુપ્ત અને રંગલાલ બંદોપાધ્યાયની રીતિ પર રચાયેલું હતું. યુનિવર્સિટીમાં તે પાઠ્યપુસ્તક તરીકે નિયત કરવામાં આવ્યું હોવાથી તરત જ તેમને એક બિગતા કવિ તરીકેની પ્રસિદ્ધિ મળી. તેમની તે પછીની કૃતિ ‘વીરબાહુ કાવ્ય’ (૧૮૬૪) પર તેમના ખિદિરપુરના પડોશી રંગલાલ બંદોપાધ્યાયનો પ્રભાવ વધુ સ્પષ્ટ હતો. કથા કાદંબનિક છે, અને કવિનો ઉદ્દેશ્ય અતિ દૂરના ભૂતકાળમાં રાષ્ટ્રવાદી હિંદુઓની સાહસિક ચેતનાને પ્રક્ષેપિત કરવાનો છે. આ ઉપરાંત બંદોપાધ્યાયે કેટલાંક નાનાં નાનાં કાવ્યો લખ્યાં. તેમાંના કેટલાંક અંગ્રેજીમાંથી રૂપાંતરિત અથવા અનૂદિત છે. એમણે શેક્સ્પિઅરનાં બે નાટકો ‘ટેમ્પેસ્ટ’ (૧૮૬૮) અને ‘રોમિયો એન્ડ જૂલિયેટ’ (૧૮૬૫) નું રંગમંચીય રૂપાંતર કર્યું. એમનાં લઘુ કાવ્યોમાં એક એવું કાવ્ય છે જે એમના કૃતિવની સૌથી વધુ લોકપ્રિય અને પ્રતિભાશાળી કૃતિ છે. ‘ભારતસંગીત’ (૧૮૭૦) પ્રકટ થતાં જ શિક્ષિત યુવાન બંગાળીઓ માટે લગભગ તે રાષ્ટ્રગીત બની રહ્યું. આ બંગાળીઓ



એક પરાધીન દેશ તરીકે ભારતની અધમ સ્થિતિથી હવે પૂરેપૂરા સજગ હતા અને આત્મ ચિકિત્સાની મનસ્થિતિમાં હતા. કવિતાને આવેગભર્યો પ્રવાહ સદીના તે પછીના કેટલાક દશકાઓ સુધી અંગાળની સાહિત્યિક પ્રવૃત્તિ પર પ્રભાવ પાડતો રહ્યો. તે ઉપરાંત, શિક્ષિત લોકોની આજસુધી અવ્યક્ત રહેલી શ્રિદશ-વિરોધી લાગણીઓને વ્યક્ત કરવામાં એ કાવ્યે મહત્વપૂર્ણ ભૂમિકા ભજવી. અંગ્રેજોના નામને ઉલ્લેખ કાવ્યમાં કરવામાં આવ્યો નથી, છતાં કાવ્યને ગર્ભિત અર્થ અત્યંત સ્પષ્ટ છે, તેથી એમના કાવ્યસંગ્રહ ('કવિતાવલી' ૧૮૭૦) ની ખીજ આવૃત્તિમાંથી એ કવિતાને કાઢી નાખવામાં આવી હતી. એ સમયે કવિ કલકત્તા હાઈકોર્ટમાં એક સીનિયર સરકારી વકીલ હતા.

અંધોપાધ્યાયે 'મેઘનાદવધ'ની ખીજ સ્ટીક આવૃત્તિની વિવેચનાત્મક અને પ્રશંસાત્મક ભૂમિકા લખી. કવિએ તેને એક સાચા ખી.એ. ની કલમ-માંથી સરેલી કહી. પરંતુ દત્તના કાવ્યને અંધોપાધ્યાય પર બહુ પ્રભાવ પડ્યો નહીં. તેમના પચ્ચીસ સર્ગોમાં રચાયેલાં (એ ભાગમાં પ્રકાશિત ૧૮૭૫, ૧૮૭૭) એક સંપૂર્ણ મહાકાવ્ય, અને તેમના સૌથી વિશાળ અને પ્રખ્યાત 'વૃત્સંહાર કાવ્ય' પર પણ દત્તને પ્રભાવ બહુ જ ઉપરછડ્યો છે. અંધોપાધ્યાય એક પુખ્ત પદ્યરચનાકાર હતા અને ગુપ્તના સાચા અનુગામી હતા. અંધોપાધ્યાય દત્તના મુક્ત છંદનું યોગ્ય રીતે પરીક્ષણ કરી શકનાર ગણ્યાગાંઠયા સમકાલીન કવિઓમાંના એક હોવા છતાં તે પોતે એનો પ્રયોગ કરવા અસમર્થ હતા. એમના મહાકાવ્યના કેટલાક ખંડો મુક્ત છંદમાં લખાયા હોય એવું લાગે છે, પણ અરેબર તો તે પ્રાસરહિત પયારની કડીઓ અને શ્લોકોમાં લખાયેલા છે. અંધોપાધ્યાય પાસે દત્તની ભાષાકીય સજ્જતાનો અભાવ હતો અને તેમની પ્રતિભા અને તેજનો પણ. 'વૃત્સંહાર'નું ફલક વ્યાપક છે અને વિષય મહત્ત્વાકાંક્ષી છે એમાં કોઈ શંકા નથી. એમાં દધીચિની પુરાણ કથા છે- દેવતાઓનું રાજ્ય પડાવી લેનાર અને તેમને ગુલામો બનાવી દેનાર વૃત્રની દાનવસેના પર દેવતાઓના વિજય માટે દધીચિએ આત્મઘ્નિદાન આપ્યું હતું. પરંતુ વસ્તુ-વિન્યાસ નબળો છે અને કથાવર્ણન ઘણીવાર નીરસ અને છે. છતાં પણ આ કાવ્યે 'મેઘનાદવધ' કરતાં પણ વધારે સમય સુધી લોકપ્રિયતા પ્રાપ્ત કરી હતી. એનું કારણ સ્પષ્ટ છે. દત્તનું કાવ્ય વિદ્વાતપૂર્ણ હતું અને એમની છંદરચના કંઈક વિષમ અને અપરિચિત હતી. જ્યારે અંધોપાધ્યાયનું કાવ્ય કઠિન નહોતું. એમનો છંદ સરળ અને પરિચિત હતો તથા એમાં શોક પ્રચલિત રાષ્ટ્રીય ભાવનાની અંતર્ધારિ હતા. પરંતુ સદીનો અંત થતાં અર્થાં તો હેમચંદ્ર અંધોપાધ્યાયનું મહાકાવ્ય અપ્રચલિત થઈ ગયું અને તે

માત્ર કૉલેજના પાઠ્યપુસ્તકના રૂપે જ વંચાવા લાગ્યું. તે દિવસોમાં વસ્તુતઃ આ ગંભીર કાવ્યરચનાનો એક એ ઉદ્દેશ્ય પણ હતો જ.

હેમચંદ્ર અંબોપાધ્યાયે બીજાં ત્રણ મોટાં કાવ્યોની રચના કરી હતી. એમાંનાં એક ‘છાયામયી કાવ્ય’ (૧૯૮૦)ના કેટલાંક ખંડોમાં દાનતેના ‘લા કેમેદિયા’નું અનુસરણ છે. એમાં કંઈક અંશે હંદરચનાનું કૌશલ તો જોવા મળે છે, પરંતુ કાવ્યત્વ નામ માત્ર છે. પણ બોલચાલની શૈલીમાં, તથા બાલગીતો અને લોકકાવ્યોના ઉછળતા છંદોમાં લખાયેલાં, તેમજ સામયિક રુચિના વિષયો સંબંધી લખાયેલાં, હાસ્ય-વ્યંગ્ય-કાવ્યો અંબોપાધ્યાયની રચનાઓમાં સૌથી સફળ થયાં છે. એ કાવ્યોમાં જ તેમની સાચી પ્રતિભા દેખાય છે. અહીં ઈશ્વરચંદ્ર ગુપ્ત પ્રત્યેનું તેમનું ઋણ ધણું વધારે સ્પષ્ટ છે.

નવીનચંદ્ર સેન (૧૮૪૬-૧૯૦૯) મહાકાવ્યના ત્રીજા મહત્વપૂર્ણ લેખક હતા. તે વિનયનના સ્નાતક હતા. ચટગાંવના રહેવાસી હતા અને એમણે સરકારી નોકરી લીધી હતી. એક સમય હતો જ્યારે નવીનચંદ્ર સેનને એક મોટા કવિ અને હેમચંદ્ર અંબોપાધ્યાયના ઉત્તરાધિકારી ગણવામાં આવતા હતા. પરંતુ થોડા સમય પછી બહાર આવેલો, અને એમની તરત પછીની પેઢીઓએ આપેલો એમના વિશેનો નિર્ણય, એમને એક સામાન્ય કવિથી જીત્યું સ્થાન આપતો નથી-જો કે એમનું સાહિત્યિક સર્જન એમના પૂરા-ગામીઓ-દત્ત અને અંબોપાધ્યાયનાં ભેગાં સર્જનથી પણ વધારે હતું. એમની શરૂઆતની કાવ્યકૃતિ ૧૮૭૧માં પ્રકટ થઈ હતી. પરંતુ આયરનની શૈલી પર પાંચ સર્ગોમાં અને સ્પેન્સેરિયન સ્ટાન્ડામાં રચાયેલી તેમની કૃતિ ‘પલાશીર-યુદ્ધ’ (૧૮૭૫) એમનો યશ્ન સ્થાપિત કરનારી નીવડી. પછીનું કાવ્ય સ્કોટને અનુસરીને લખાયેલું એક રોમાંટિક કાવ્ય (‘રંગમતી’, ૧૮૦૦) હતું. એમની સૌથી મહત્તરની રચના મહાભારતમાં આવતી કૃષ્ણકથા પર આધારિત એક કાવ્ય-ત્રયી હતી. એનું પ્રકાશન ત્રણ સ્વતંત્ર ખંડોમાં થયું હતું. ‘રૈવતક’ (૧૮૮૬) ‘કુરુક્ષેત્ર’ (૧૮૯૩) અને ‘પ્રભાસ’ (૧૮૯૬). પુરાણશાસ્ત્રીય પદ્ધતિ-વાળા અને નૈતિક તેમજ ધર્મશાસ્ત્રીય વિષયાંતરોથી અલંકૃત રોમાંટિક કાવ્યના આ ત્રણ પુસ્તકોમાં પાંડવોના પથ-નિર્દેશક કૃષ્ણને આર્ચવર્ત અને અનાર્ચવર્તની સંઘર્ષશીલ ચેતનાઓ વચ્ચેની એકતાના સમર્થક તરીકે આલેખવામાં આવ્યા છે. આ વિભાવનામાં (અલંકૃત મહાભારતના આ અર્થ-ઘટનમાં) સેન પર અંકિમચંદ્ર ચટ્ટોપાધ્યાયે નિરૂપેલા કૃષ્ણતત્ત્વનો ધણો પ્રભાવ પડ્યો છે.

કવિતાની દૃષ્ટિએ આ કાવ્ય-ત્રયીના મુખ્ય દોષ એકદમ નજરે તરી આવે છે. લેખક પાસે આ વિષયને અનુરૂપ લઘ્ય અને વ્યાપક કલ્પના તેમજ તેજસ્વિતાનો અભાવ હતો. ભાષાકીય સજ્જતા પણ પર્યાપ્ત નહોતી. રોમાંટિક કલ્પનાની ઝલકો વિરલ છે. ચરિત્રચિત્રણ ભાગ્યે જ વાસ્તવિક છે. ઐતિહાસિક વાતાવરણ ધણીવાર હલકાપણાથી અને ભાવુક ઉદ્ગારોથી દોષિત થયું છે. સમગ્રપણે જોતાં આ કાવ્ય-ત્રયી કલ્પનાની નિષ્ફળતાથી ગ્રસ્ત છે. ગદ્ય અને પદ્ય બન્ને જોમાં આવે છે તેવી એમની આ પછીની રચનાઓ પર સમય ગાળવો અનાવશ્યક છે, પરંતુ અહીં ‘ભાનુમતી’ (૧૯૦૦)નો ઉલ્લેખ કરી શકાય. તે સંસ્કૃતની ‘ચમ્પૂ’ શૈલીની જેમ ગદ્ય અને પદ્ય બન્નેમાં લખાયેલો એક રોમાંસ છે.

રાષ્ટ્રીય ભાવના વિનાની અને વ્યક્તિગત રંગે રંગાયેલી રોમાંટિક પ્રવૃત્તિ હેમચન્દ્ર અંદોપાધ્યાયના સૌથી નાના ભાઈ, ઇશ્વાનચંદ્ર અંદોપાધ્યાય (૧૮૫૬-૫૭)ના ‘યોગેશ’ (૧૮૮૧)માં પ્રબળપણે જોવા મળે છે. એમની ખીણ કૃતિઓમાં દૂંકા કાવ્યોનાં ત્રણ પુસ્તકો છે (૧૮૭૮, ૧૮૮૦, ૧૮૮૭). તેમાંના કેટલાક પર વડીલ અંદોપાધ્યાયનો અને સેનનો પ્રભાવ જોઈ શકાય છે. ‘યોગેશ’ નિષ્ફળ પ્રેમની કરુણકથા છે. એનો નાયક લેખકનું અંશતઃ આત્મચિત્રણ છે. કાવ્યમાં બહુ કલાત્મકતા જોવા મળતી નથી, પરંતુ તેમાં નિષ્ઠાનું સ્પર્શન છે. આ વાત આ પ્રકારની બહુ ઓછી કૃતિઓ માટે કહી શકાય છે.

છંદોબદ્ધ રોમાંસ કાવ્યોમાં અક્ષયચંદ્ર ચૌધરી (૧૮૫૦-૧૮૯૮)ની ‘ઉદાસિની’ ઉલ્લેખનીય છે. કથા કંઈક અંશે પાર્નેલની ‘ધ હર્મિટ’માંથી લેવામાં આવી છે. ‘ધ હર્મિટ’ તે વખતે યુનિવર્સિટીમાં પાઠ્યપુસ્તક તરીકે નિયત થયું હતું, એટલે તે વ્યાપકપણે વાંચવામાં આવતું હતું અને વારંવાર તેનો પઢાનુવાદ થતો હતો. ‘ધ હર્મિટ’ના સૌથી પહેલા અનુવાદક રંગનાલ અંદોપાધ્યાય (૧૮૫૮) હતા. અક્ષયચંદ્ર ચૌધરીની કાવ્યભાષા સરળ અને ભિન્નિપ્રવણ છે.

## પ્રકરણ ૧૯

### કથા-સાહિત્ય અને અંકિમચન્દ્ર ચટ્ટોપાધ્યાય

પદ્યની જેમ ગદ્યમાં પણ રોમાંસને તેની સૌ પહેલી પ્રેરણા ટોડના ‘રાજસ્થાન’ અને એવી જ બીજી કૃતિઓમાંથી મળી હતી. કેાઈ અંગાળી લેખકે લખેલી સૌ પ્રથમ ઐતિહાસિક વાર્તાઓ, અંગ્રેજી શિક્ષણમાં અગ્રણી એવા એક ક્લકતાના પરિવારના શશીચન્દ્ર દત્તની અંગ્રેજીમાં લખાયેલી ‘ધ ટેક્સ ઓફ યોર’ હતી. હિંદુ કોલેજના એક પ્રસિદ્ધ વિદ્યાર્થી બૂદેવ મુખોપાધ્યાય (૧૮૨૫-૯૪) અંગાળીમાં પહેલવહેલું ઐતિહાસિક કથાસાહિત્ય લખનારાઓમાંના એક હતાં. એમના ‘ઐતિહાસિક ઉપન્યાસ’માં (૧૮૬૨) એક વાર્તા અને બીજી એક લઘુત્ત્વલ છે. અન્નેનું વિષયવસ્તુ જે. એચ. કોન્ટરની ‘રોમાંસ ઓફ હિસ્ટ્રી’માંથી લેવામાં આવ્યું છે. તેમની બીજી વાર્તા ‘અંગુરીયવિનિમય’ કોન્ટરની વાર્તા ‘ધ ગહરાડા ચીફ’નું એક નવું રૂપ છે. તેમાં ઔરંગઝેબના સૈન્ય પર શિવાજીએ મેળવેલા વિજયની તેમજ તેમના અને મોગલ રાજ ઔરંગઝેબની-પુત્રી તેમની (શિવાજીની) સુંદર અંદિની વચ્ચેના શરૂઆતના પ્રેમની વાત છે. કથા સુંદર રીતે આલેખાઈ છે. તેમાં ઐતિહાસિક વાતાવરણ જળવાઈ રહ્યું છે. અંગાળીની પહેલી પૂર્ણ નવલકથા અંકિમચન્દ્રની ‘દુર્ગેશનંદિની’ને મુખોપાધ્યાયની વાર્તાએ એક વિશિષ્ટ તત્ત્વનું પ્રદાન કર્યું. મુખોપાધ્યાયની શૈલીની રુક્ષતાને લીધે તેમની ઐતિહાસિક વાર્તાની જોઈએ તેટલી પ્રશંસા ન થઈ.

અંગાળી કથાસાહિત્યને તેના સાચા અર્થમાં, ઝેટલે કે, અંગાળના જીવન અને રીતરિવાજોનું આલેખન, ખ્યારીયાંદ મિત્રે (૧૮૧૪-૮૩) શરૂ કર્યું. તે હંમેશાં ‘ટેક્યંદ ઠાકુર’ એવું ઉપનામ રાખતા. તેમનાં મૌલિક અંગાળી લખાણોનાં છ પુસ્તકો છે : તેમાં બ્રમણશૈલી કથાવૃત્ત, સામાજિક રેખાચિત્રો, નૈતિક બોધ અને બોધાત્મક તેમજ આધ્યાત્મિક વાર્તાઓનો સમાવેશ થાય છે. આ બધું મુખ્યત્વે સ્ત્રીચાર્યકો માટેનું હતું.<sup>૧</sup> મિત્ર હિંદુ કોલેજના વિદ્યાર્થી હતા. તેમણે અંગ્રેજી શિક્ષણ શરૂ કર્યું તે પહેલાં ઘણું

૩. શ્રીમતી મુલેન્સ રચિત ‘ફૂલમણિ ઓ કનુભાર વિવરણ’ જેવી ખ્રિસ્તી લેખકો વડે અનુદિત કે રૂપાંતરિત વાર્તાઓને આમાંથી હું બાદ રાખું છું.

અંગાળી સાહિત્ય વાંચી લીધું હતું. તેમની પ્રવૃત્તિઓ વિવિધ પ્રકારની હતી. તેમને વેપારની પ્રવૃત્તિ સહિતના, ખીજા ઘણા શોખ હતા. તેમના આખરી દિવસોમાં તો મિત્રને અધ્યાત્મત્રાદ અને થીઓસોફીમાં પણ ઊંડો રસ પડ્યો હતો. જે કે તેમનાં સમૃદ્ધ અને વૈવિધ્યપૂર્ણ અનુભવનો ઉપયોગ તેમનાં રેખાચિત્રો અને ઓધાત્મક વાર્તાઓમાં ફક્ત અશંતઃ જ કરવામાં આવ્યો હતો.

ધ્યારીયાંદ મિત્રે, જ્યારે રાધાનાથ સિકદારના (જેમણે શોધી કાઢ્યું હતું કે હિમાલયનું સૌથી ઊંચામાં ઊંચું શિખર માઉન્ટ એવરેસ્ટ છે) સહયોગથી ૧૮૫૪માં ‘એક આનાર’ માસિક શરૂ કર્યું ત્યારથી તેમની સાહિત્યિક પ્રવૃત્તિ શરૂ થઈ. સાહિત્યિક ગદ્યની પ્રચલિત પરિષ્કૃત શૈલી પોતાના ઉદ્દેશને બ્રજ કરશે એવું સંપાદકોને લાગ્યું. તેમણે સાહિત્યિક ભાષા અને બે.લયાલની ભાષા વચ્ચેના સમાધાન રૂપ પોતાની આગવી સરળ શૈલી સ્થાપિત કરી.

મિત્રની પહેલી અને સૌથી વધુ પ્રતિનિધિ રૂપ કૃતિ ‘આલાલેર ઘરેર દુલાલ’ (એક ઉચ્ચ પરિવારનો લાડલો બેટો) મૌલિક કથા-સાહિત્યનું પહેલું ઉદાહરણ છે. તે પહેલાં ‘એક આનાર’ માસિકમાં ૧૮૫૫-૫૭ દરમિયાન પ્રકટ થઈ અને ૧૮૫૮માં પુસ્તક રૂપે પ્રકટ થઈ. તેમાં ધન પ્રાપ્ત કરનાર, પણ યોગ્ય શિક્ષણ અને વિનયના અભાવવાળા એક વૃદ્ધ પુરુષના મોટા દીકરાની કરુણ કારકિર્દીનું વર્ણન છે. છોકરાને જે કરવું હોય તે કરવાની છૂટ મળતી અને આ બાબત આખરે તેનો વિનાશ નોતરનારી બની. પરંતુ નાનો ભાઈ સારો છોકરો હતો, છંવટે તેણે તેના ભાઈને બચાવી લીધો. વાર્તા સ્પષ્ટપણે ઓધાત્મક છે અને તેમાં નવલકથાની સમગ્રતાનો અભાવ છે. પરંતુ ચરિત્રચિત્રણ સામાન્ય રીતે માત્ર સારું જ નહીં પણ કેટલીકવાર તો દીપ્તિમાન છે. વળી ઘટનાઓ અસંબંધ હોવા છતાં જીવંતતા અને રમૂજથી ચમકી ઊઠે છે. ૧૮મી સદીના આરંભમાં હુગલીની નજીકના શહેરોમાં રહેતા મધ્યમવર્ગના લોકોના રીતરિવાજોનું ધારદાર અને માર્મિક આલેખન કરવામાં આવ્યું છે. આ આપણને સમકાલીન સાહિત્યમાં ખીજે કયાંય જોવા મળતું નથી. જે આપણે મુસ્લિમ મુનશી, ઠગચાચા અને એવા જ ખીજાં પાત્રોનો વિચાર કરીએ તો ‘આલાલેર ઘરેર દુલાલ’ને બ્રમણશીલ નવલકથા કહી શકાય. ઠગ ચાચા શયતાન છે, પણ સાથે સાથે તે માનવ પણ છે. ૧૯મી સદીના કવિ કંકણના ભાંડુ દત્તની માફક મિત્રના ઠગ ચાચા અંગાળી સાહિત્યનું એક અમર ખલપાત્ર છે.

માઈકલે મધુસૂદન દત્તે જે કંઈ અંગાળી કવિતા માટે કહ્યું તેવું જ કંઈક પ્રમાણમાં નાના પાયા પર, પ્યારીચાંદ મિત્રે અંગાળી કથાસાહિત્ય માટે કહ્યું. મિત્રે તેમની આગવી શૈલી વિકસાવી, એ શૈલી તેની વ્યાકરણગત અણુઘડતાઓ અને શાબ્દિક અપરિપૂર્ણતા હોવા છતાં પણ સૂચક, જીવંત અને યોગ્ય હતી. મિત્રની વાર્તાના પ્રકાશન પહેલાં, (આપણે મુખોપાધ્યાયની રોમાન્ટિક કથાને આપણી વિચારણાની એક બાજુએ રાખીએ છીએ, કારણ કે તે સંપૂર્ણપણે મૌલિક નહોતી અને તે કોલેજમાં પાઠ્યપુસ્તક તરીકેના ઉપયોગ માટે લખાઈ હતી.) અંગાળીમાં કથાસાહિત્યનો અર્થ માત્ર લોક-વાર્તાઓ અને સંસ્કૃત, ફારસી, ઉર્દૂ તેમજ અંગ્રેજીમાંથી લીધેલી રોમાન્ટિક સાહસિક કથાઓ એટલો જ હતો. મિત્રના આરંભના એક વિવેચક, રાજેન્દ્રલાલ મિત્રે દર્શાવ્યું છે તેમ પ્યારીચાંદ મિત્રે જ સામાન્ય વાચકને કંટાળાભરેલા પદ્ય અને પાંડિત્યપૂર્ણ ગદ્યમાં રચાયેલી સાહસિક લોકવાર્તાઓની નીરસતામાંથી મુક્ત કર્યો.

મિત્રની ગદ્યશૈલીની અંતઃશક્તિ અને તેમના કથાત્મક પ્રયાસોની સંભાવનાઓ, વિદ્યાસાગરની આડંબરભરી પરિપૂર્ણ શૈલીના સંમેલનમાંથી બહાર નહીં નીકળનારા સમકાલીન લેખકોની નોંધ બહાર ચાલી ગઈ. આમાં અપવાદરૂપ હતા કાલીપ્રસન્નસિંહ (૧૮૪૦-૭૬). સિંહે 'મહાભારત'નો અંગાળી ગદ્યમાં વક્ષદારીપૂર્વક અનુવાદ કર્યો હતો અને તેની છાપેલી પ્રતો બધાંને મફત વહેંચી હતી. તેમણે જ અંગાળી કવિતામાં માઈકલે મધુસૂદન દત્તની અનન્ય સિદ્ધિઓનું ઉત્સાહપૂર્વક જાહેર સન્માન કર્યું હતું. તેમણે કલકત્તાના જીવનનાં સામાજિક અને વૈયક્તિક પાસાં વિશે કેટલાંક વ્યંગ્યાત્મક રેખાચિત્રો લખ્યાં હતાં.<sup>૧</sup> નવા ધનિક બનેલા લોકોની મૂર્ખાઈભરી અપ્રામાણિકતા અને હલકી નૈતિકતાએ તેમનું સૌથી વિશેષ ધ્યાન ખેંચ્યું હતું. ભાષા સંપૂર્ણપણે બોલચાલની, છેક કલકત્તી છે. શૈલી રમૂજભરી પણ ધણી-વાર અશ્લીલ છે. તે સ્પષ્ટ છે કે સિંહે મિત્રની વાર્તામાંથી પ્રેરણા મેળવી હતી, પરંતુ તેમનામાં તેમના પૂરોગામીની શૈલીની યુક્ત ગરિમાનો, તેમના અભિગમની માનવીયતાનો અને તેમના અનુભવની સમૃદ્ધિનો અભાવ હતો. જે કોઈ હલકા અને અશ્લીલ હાસ્યની પસંદગી કરે તો તેને માટે સિંહની 'હુતોમ પેંચાર નકશા' (૧૮૬૨) એક મનોરંજક કૃતિ છે. હવે તેનું મહત્ત્વ

૧. એ વાત માની શકાય એવી છે કે આ રેખાચિત્રો સિંહના યુવાન સાહિત્યિક મદદનીશ જીવનચન્દ્ર મુખોપાધ્યાય (હરિદાસેર ગુપ્તકથાના લેખક)ની કલમે લખાયાં હતાં.

મુખ્યત્વે ઐતિહાસિક છે.

સિંહનાં રેખાચિત્રો એકદમ સફળ અને વ્યાપક બન્યાં. તેમનું અનુકરણ કરનારા ઢગલાઅંધ લેખકો નીકળ્યા. કેટલાકે સિંહના વ્યંગ્યના લક્ષ્ય બનેલા પ્રભાવશાળી માણસોના પક્ષ તરફથી દંડો ઊઠાવ્યો. આઠમા દસકાના આરંભમાં જેમણે રેનોલ્ફઝની નવલકથાઓનું રૂપાંતર કર્યું હતું એવા કેટલાક લેખકોએ સિંહની શૈલીને સફળતાપૂર્વક અદ્વિત કરી. આ પ્રકારનું સૌથી પહેલું પુસ્તક ‘હરિદાસેર ગુપ્તકથા’ (૧૮૭૨) અર્ધશિક્ષિત અને ખાસ કરીને કિશોરોમાં એટલું તો લોકપ્રિય થયું કે આ પ્રકારની ‘ગુપ્તકથાઓ’નો નિયમિત ફાલ સસ્તા કથાસાહિત્યના બજારમાં ઊભરાવા લાગ્યો. આ બધી કૃતિઓ એકદમ અશ્લીલ અથવા તદ્દન હલકી હતી એવું માનવાની જરૂર નથી. એમાં કિશોરો માટેના ઘણા સારા રોમાંસ પણ હતા. હવે ભૂલાઈ ગયેલી આ કૃતિઓ વિશે એક વાત જરૂર કહેવી જોઈએ કે તે બધી પૂરેપૂરી બોલચાલની નિર્બીક શૈલીમાં લખાઈ હતી. આ પણ તેમની તત્કાલીન લોકપ્રિયતા માટેનું એક કારણ હતું.

અંકિમચંદ્ર ચટ્ટોપાધ્યાયે (૧૮૩૮-૯૪) હુગલી કોલેજમાં શિક્ષણ લીધું હતું. તે એક રુઢિચુસ્ત પરિવારમાંથી આવતા હતા. માઈકલે મધુસૂદન દત્તે અંગાળી કવિતા માટે જે કર્યું, તે અંકિમચંદ્રે અંગાળી કથા-સાહિત્ય માટે કર્યું; એટલે કે એમણે કથા-સાહિત્યમાં કલ્પનાતત્ત્વનો સમાવેશ કર્યો. દત્ત કરતાં અંકિમચંદ્ર વધુ નસીબદાર હતા, કારણ કે એમને પોતાની ભાષા શરૂઆતથી જ સ્થાપિત કરવાની નહોતી. ગદ્યશૈલી પહેલેથી જ સ્થિર થઈ હતી. અંકિમચંદ્રને તેની શુષ્ક એકવિધતા તોડવાની હતી, એના ભારેખમ શબ્દાડંબરમાં કાપફૂપ મૂકવાની હતી, એને એક અનૌપચારિકતા તથા આત્મીયતાનો વળાંક આપવાનો હતો. તે જેમ જેમ લખતા ગયા તેમ તેમ તેમની પોતાની શૈલીનો પણ વિકાસ થતો ગયો.

ઈશ્વરચંદ્ર ગુપ્તની શિસ્તને અનુસરીને અંકિમચંદ્રે પણ પોતાના સાહિત્યિક જીવનનો આરંભ કવિ તરીકે કર્યો. નસીબચોગે તેમને તરત જ સમજાઈ ગયું કે કવિતા એમની અભિવ્યક્તિનું માધ્યમ નહોતી. પછીથી તે કથાસાહિત્ય તરફ વળ્યા. આ ક્ષેત્રે તેમનો પ્રથમ પ્રયાસ કોઈ જાહેર થયેલા પુરસ્કાર માટે રજૂ કરેલી તેમની અંગાળી લઘુનવલ હતી. એમને પુરસ્કાર મળ્યો નહીં અને આ લઘુનવલ ક્યારેય પ્રકટ થઈ નહીં. મુદ્રિત સ્વરૂપે પ્રકટ થનારી તેમની પહેલાં કથા ‘રાજમોહનસ વાઈફ’, (જે ૧૮૬૪માં

‘ઈન્ડિયન ફિલ્ડ’માં હપ્તાવાર પ્રકાશિત થઈ) હતી. આ રચના અંગ્રેજીમાં કરવામાં આવી છે અને સંભવિત છે કે એ, પુરસ્કાર માટે રજૂ કરેલી પેલી લઘુનવલનો અનુવાદ હોય. તેમનો પહેલી અંગાળી કથા ‘દુર્ગેશનંદિની’ પછીના વર્ષે (૧૮૬૫) પ્રકટ થઈ હતી. કંઈક અંશે સ્કોટના ‘આઈવનહો’ના આદર્શ પર રચાયેલી ભૂદેવ મુખોપાધ્યાયની કથા (‘અંગુરીય વિનિમય’)એ કથાનક માટેનું કેન્દ્ર પ્રદાન કર્યું. તેમાં વિદ્યાસાગરની પરિષ્કૃત શૈલીનું અનુસરણ કરવામાં આવ્યું છે અને હલકી કક્ષાનું હાસ્ય તેમજ વિદ્વષકવેશ માટેના સમકાલીન વલણના પ્રભાવે એક ઓછી સમજ શક્તિવાળા બ્રાહ્મણના ઉપરછલ્લા ચરિત્ર દ્વારા સ્થાન આપવામાં આવ્યું છે. પરંતુ વાર્તા એકદમ મૌલિક અને આનંદપ્રદ હતી. કેવળ પરિણીત પ્રેમથી પરિચિત વાચકો માટે સખાયેલી વિશુદ્ધ રોમાંચક પ્રેમગાથાને કૃતક ઐતિહાસિક પશ્ચાત્ત્સૂમિકા સમર્થન આપે છે.

પછીની નવલકથા ‘કપાલકુંડલા’ (૧૮૬૬) અંકિમયન્દ્રે લખેલાં ઉત્તમ રોમાંસોમાંની એક છે. કથ્ય ઊર્મિપ્રધાન અને પકડ જમાવનારું છે; ભાવુકતા અને ખેવડી વાર્તા હોવા છતાં પણ એની રજૂઆત કુશળતાથી કરવામાં આવી છે. ભવભૂતિના ‘માલતી માધવ’ની ભિક્ષુણીના નામ પરથી જેનું નામકરણ કરવામાં આવ્યું છે, તેવી આ વાર્તાની નાયિકા કેટલેક અંશે કાલિદાસની શકુંતલા અને કેટલેક અંશે શેક્સ્પીયરની મિરાન્ડાના આદર્શ પર સર્જવામાં આવી છે. ભાષા મુખ્ય વાર્તાના ઊર્મિપ્રધાન સૂરને અનુરૂપ છે.

પછીની નવલકથા ‘મૃણાલિની’ (૧૮૬૯)માં ન ધાર્યું હોય તેવું એક જ્ઞાતનું શીખાઉપણું છે. કૃતિનું ધોરણુ રૂપરૂપણું ઊતરતું જણાય છે. તે એક ઐતિહાસિક પશ્ચાત્ત્સૂમિમાં રચાયેલી એક રોમાંચક પ્રેમકથા છે; કથા ઢંગધડા વિનાની અને ગૂંચવાડાભરી છે. મુખ્ય પાત્રો અપકવ અને અવિકસિત છે અને વાત અપ્રતીતિકર છે. પશુપતિ અને મનોરમાની સમાંતર વાતનો વિકાસ અલગ વાતને રૂપે વધુ સારી રીતે થઈ શક્યો હોત. ‘મૃણાલિની’ની કલ્પના અને રજૂઆત ‘કપાલકુંડલા’થી પહેલાં કરવામાં આવી હોય એવો સંભવ જણાય છે.

ત્યારબાદ, માત્ર ગદ્ય-રોમાંસના લેખક તરીકે ચાલુ રહેવામાં અંકિમયન્દ્રને સંતોષ થયો નહીં, બલકે તે એક નિશ્ચત લક્ષ્ય સાથેના લેખક તરીકે બહાર આવ્યા. એ લક્ષ્ય હતું સાહિત્યિક આંદોલન દ્વારા અંગભાષી લોકોની વિચારશક્તિને પ્રોત્સાહિત કરવાનું અને એ રીતે એક સાંસ્કૃતિક



પુનર્જન્મતિનું નિર્માણ કરવાનું. આ લક્ષ્યને નજરમાં રાખીને એમણે ૧૮૭૨માં ‘અંગદર્શન’ નામના માસિકનો આરંભ કર્યો. છેલ્લા એ સિવાયના તેમનાં બધાં લખાણો આ માસિકનાં પૃષ્ઠો પર પહેલવહેલાં પ્રકટ થયાં હતાં. આ લખાણોમાં નવલકથાઓ, નવલિકાઓ, હાસ્યપરક રેખાચિત્રો, ઐતિહાસિક અને વિવિધ નિબંધો, માહિતીપૂર્ણ લેખો, ધાર્મિક પ્રવચનો, સાહિત્યિક વિવેચન અને પુસ્તકોનાં અવલોકનોનો સમાવેશ થાય છે.

એ વાર્તાઓ અને એક લઘુનવલ સિવાયનું ‘અંકિમયંદ્રનું’ કથાસાહિત્ય કુટુંબકથાઓ છે. તેમાં એક પ્રકારનો નૈતિક બોધ અને વિવેચનાત્મક વલણ રહેલાં છે. ‘વિષવૃક્ષ’ (૧૮૭૩) ‘અંગદર્શન’માં હપ્તાવાર પ્રકટ થનારી એમની પહેલી નવલકથા હતી. એનો વિષય વિધવા-વિવાહને પરિણામે નીપજતી એક ગૃહજીવનની ટ્રેજેડી છે. નગેન્દ્ર નામનો એક શિક્ષિત ધનિક યુવાન સુખમય દાંપત્યજીવન વીતાવી રહ્યો છે. કોઈ સંયોગથી તે કુંદ (કુંદનંદિની) નામની એક અનાથ કિશોરીને મળે છે, અને તે તેને પોતાના ઘરમાં આશ્રય આપે છે. નગેન્દ્રની પત્ની સૂર્યમુખીના એક સંબંધી સાથે તેનો વિવાહ કરી દેવામાં આવે છે, પરંતુ થોડા જ સમયમાં તેના પતિનું મૃત્યુ થાય છે અને તે ફરીથી અહીં રહેવા માટે પાછી આવે છે. હવે નગેન્દ્ર કુંદના પ્રેમમાં પડે છે. સૂર્યમુખીને આ વાતની જાણ થાય છે અને એક કર્તવ્યપરાયણ પત્ની તરીકે પતિને પ્રસન્ન રાખવા ખાતર, પોતાના પતિને કુંદ સાથે લગ્ન કરવાને પ્રોત્સાહિત કરવામાં તેને બહુ તકલીફ પડતી નથી. લગ્ન થયા પછી તે કોઈને પણ કંઈ કહ્યા વગર ઘર છોડીને ચાલી જાય છે. નગેન્દ્રને એની ગેરહાજરી અત્યંત સાલે છે અને થોડા જ સપ્તાહમાં કુંદ માટેનો પ્રેમ ઓછો થતો જાય છે. તે સૂર્યમુખીની શોધમાં બહાર નીકળી પડે છે. સૂર્યમુખીને એક સંન્યાસીએ મૃત્યુના મુખમાંથી બચાવી લીધી છે. નગેન્દ્ર સૂર્યમુખીને શોધી કાઢે છે અને દંપતિ વચ્ચે સરળતાથી સુમેળ સ્થપાય છે. કુંદનું દિલ તૂટી જાય છે અને તે આત્મહત્યા કરે છે. નવલકથામાંની કેટલીક ઉપકથાઓ અને ગૌણ પાત્રો કથાને પ્રયોજનની નીરસતામાંથી બચાવી લે છે. આ નવલકથામાં અંગાળી વાચકને પહેલી જ વાર મધ્ય ૧૯મી સદીના મધ્યમવર્ગના ગાહસ્થિ જીવનની અંતરંગ ઝલકો જોવા મળી. ‘વિષવૃક્ષ’માં અંકિમના વર્ણનકૌશલનો પૂર્ણ વિકાસ જોવા મળે છે. પરંતુ એક સર્જનાત્મક લેખક તરીકે ચટ્ટોપાધ્યાય માટે આ એક ગતિરોધનું સૂચક છે. અહીંથી તે પોતાને નૈતિકતાના ઉપદેશક તરીકે સ્થાપિત કરવાનું શરૂ કરે છે અને જીવનના ‘શો મેન’ કે વ્યાખ્યાતા હોવાથી જ સંતુષ્ટ થતા નથી.

વળી આ નવલકથા તેમને એક અપ્રગતિશીલ સુધારક તરીકે રજૂ કરે છે. બંકિમ તાજેતરમાં સ્થાપાયેલી (૧૮૫૬) કલકત્તા યુનિવર્સિટીના પહેલા બે સ્નાતકો-ર્માના એક હતા. છતાં પણ કેટલીક અનિવાર્ય સામાજિક સમસ્યાઓ પ્રત્યે તેમના વિચાર જૂનવાણી હતા. તે વિધવાવિવાહનું સમર્થન કરતા નહોતા.

‘ચંદ્રશેખર’ (૧૮૭૭)માં બે સમાંતર કથાઓ છે. તે બંને એકબીજાથી જુદી છે. પરિણામે કૃતિ નમળી પડે છે. કથાની પૃષ્ઠભૂમિ ફરી એકવાર ૧૮મી સદીમાં લઈ જવામાં આવી છે, પણ નવલકથા સાચા અર્થમાં ઐતિહાસિક નથી. છતાં પણ, એની એક મહત્ત્વપૂર્ણ વિશેષતા છે; બંકિમચંદ્રની આ એક માત્ર નવલકથા છે જેમાં એક ચરિત્રનો, નામિકા શૈવાલિનીની ચરિત્રનો સંપૂર્ણ વિકાસ અંકિત કરવામાં આવ્યો છે. પણ તાત્ત્વિક વિદ્યા માટેની લેખકની નબળાઈને કારણે કથાનકને હાનિ પહોંચે છે, એ નોંધવું રહ્યું.

પછીની નવલકથા ‘રજની’ (૧૮૭૭)માં વિદ્વા કૉલિન્સની ‘અ વુમન ઈન વ્હાઈટ’ની ટેકનિકને અનુસરવામાં આવી છે. મુખ્ય ભૂમિકાનું સાદસ્ય ‘લાસ્ટ ડેઝ ઓફ પૉમ્પી’માંની બુલ્લવર લિટનની નીદિયા સાથે છે. અંધ કિશોરી વિશેની કથા ધરાવતા આ રોમાંસમાં બંકિમ એક સાહિત્યિક કલાકારની દષ્ટિએ તેમના શ્રેષ્ઠ રૂપમાં જોવા મળે છે. સમગ્રપણે ચરિત્રચિત્રણ સારું છે અને શૈલી સહજ તેમજ સ્વાભાવિક છે.

‘કૃષ્ણકાન્તેર વીલ’ (‘કૃષ્ણકાન્તનું વસિયતનામું’ ૧૮૭૮)માં બંકિમચંદ્ર કલ્પના સાથે લાગણીને પણ સાંકળી લીધી છે. પરિણામે તે પાશ્ચાત્ય નવલકથાની સૌથી નજીક પહોંચી જાય છે. કથાનક કંઈક ‘વિષવૃક્ષ’ના જેવું છે કથાનો આરંભ ગૃહજીવનના એક ષડ્યંત્રથી થાય છે. એક પરિણીત પુરુષ તેની પત્નીથી વધુ સુંદર એવી એક યુવાન વિધવા પ્રત્યે મોહિત થાય છે અને પરિણામે થતા કુટુંબના વિનાશથી કથા અંત પામે છે. એનો ઉપદેશ એ છે કે એક પતિવ્રતા પત્નીનું આત્મબલિદાન અંતે એક પુરુષના આત્માનું રક્ષણ કરી શકે છે, અને માત્ર શારીરિક પ્રેમ વિનાશ તરફ લઈ જાય છે.

ઐતિહાસિક નવલકથા તરીકે ‘સંપૂર્ણ’ માન્યતા પ્રાપ્ત કરવાનો દાવો કરી શકે એવી બંકિમચંદ્રની એક માત્ર નવલકથા ‘રાજસિંહ’ છે (૧૮૮૧; એની પરિવર્તિત અને પરિવર્ધિત આવૃત્તિ ૧૮૯૩ માં પ્રકટ થઈ), પરંતુ ઓછી અનુરૂપ ઘટનાઓ અને ઐતિહાસિક દષ્ટિએ ખોટાં પાત્રોના પ્રવેશથી કથાનકનો ઐતિહાસિક પરિવેશ ઘણીવાર દોષિત થાય છે. છતાં કથા ખૂબ રસપૂર્વક કહેવામાં આવી છે.

‘આનંદમઠ’ (૧૮૮૨) એક રાજનૈતિક નવલકથા છે, તેમાં પૂરતા કથાનકનો અભાવ છે. એમાં નવલકથાકાર તરીકેની અંકિમચંદ્રની શક્તિનાં વળતાં પાણી ચોક્કસપણે દેખાય છે. એનું કૃશ કથાવાળું કથાનક ૧૭૭૩માં ઉત્તર અંગાળમાં ફાટી નીકળેલા સંન્યાસીવિદ્રોહ પર આધારિત છે. અંકિમે તેને એક રાજનૈતિક અને ધાર્મિક વળાંક આપ્યો છે. એમણે એમનાં પાત્રોને ગીતામાં નિર્દેશેલા ‘નિષ્કામ કર્મ’ અને ‘કુષ્ટ દમન’ના સિદ્ધાંતથી પ્રેરાયેલા નિઃસ્વાર્થી દેશભક્તો તરીકે નિરૂપ્યાં છે. મુશ્કેલીઓ હોવા છતાં તેઓ અંગ્રેજો સામે લડે છે. આગલા વર્ષે આવી ગયેલા ભયંકર દુકાળ માટે જવાબદાર એવા આ અંગ્રેજોને તેઓ દેશના મુખ્ય શત્રુઓ તરીકે ઓળખાવે છે. છતાં, એક સરકારી કર્મચારી તરીકે લેખક એ ખતાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે કે ભારતમાં અંગ્રેજ શાસનનો આ અંદાજ ખોટો છે, અને તેથી ‘આનંદો’ની નિષ્ફળતાની જવાબદારી લેખક અંગ્રેજોની સારી સેના અને ખેડેલાની પર નાખવા કરતાં એમની (‘આનંદો’ની) પોતાની જ નબળાઈઓ પર નાખે છે. પણ અંકિમચંદ્ર, અંગ્રેજ શાસનને ભારતભૂમિના એક સાચા પુત્ર હોવાને કારણે જ વિશેષ પસંદ કરતા નથી એવું નથી, પણ એમને એમનાં કેટલાંક વ્યક્તિગત કારણો પણ હતાં. તે ક્રમશઃ શક્તિશાળી થઈ રહેલા રાષ્ટ્રીય આંદોલનથી પણ અગ્નણ નહોતા. ‘આનંદમઠ’ પ્રશસ્તિ સાથે એમની પ્રતિશોધ પણ હતી.

કથાસાહિત્યની દૃષ્ટિએ એને વિશિષ્ટ કૃતિ કહી શકાય નહીં. પરંતુ તે કૃતિ અંગાળ અને ભારતને ‘વંદે માતરમ્’નું પહેલું રાષ્ટ્રીય ગીત આપીને આ મહાન લેખકની સૌથી પ્રાણવંત કૃતિ બની છે. આનુષંગિકપણે એણે હિંદુ ધર્મ-પ્રચારની પ્રવૃત્તિથી આરંભાયેલી અને વીસમી સદીના પહેલા દસકામાં અંગાળના ક્રાન્તિકારી આંદોલનમાં પરિણત થયેલી વિવિધ ધાર્મિક દેશભક્તિપરક અને રાષ્ટ્રીય પ્રવૃત્તિઓને પ્રખળ પ્રોત્સાહન આપ્યું.

દરમિયાન અંકિમચંદ્ર ધીરે ધીરે કરતાં પ્રચારને પસંદ કરતા જતા હતા. ભગવદ્ગીતા અને ખીન્ન ગ્રંથોની ‘નવવૈજ્ઞાનિક’ વ્યાખ્યા પર આધારિત પરંપરાવાદી હિંદુવાદના પુનરુદ્ધારે આ મહાન નવલકથાકારને લગભગ પૂરેપૂરા બદલી નાખ્યા. આ હિંદુવાદ પ્રગતિશીલ વિચારો અને બ્રહ્મ એકેશ્વરવાદનો વિરોધ કરનાર પ્રતિક્રિયાવાદી આંદોલન હતું. તેને બ્રહ્મવિદ્યાનું પરોક્ષ સમર્થન મળતું હતું. ‘દેવી ચૌધુરાણી’ (૧૮૮૪) એમનાં આ સ્વરૂપને પૂરેપૂરું ઉદ્ઘાટિત કરે છે. કથા ભાવુકતાપૂર્ણ અને રુચિકર છે એમાં સંદેહ નથી. વળી તે ખૂબ રસપ્રદ રીતે વર્ણવાઈ છે. કેટલીક ઘટનાઓ એના

યથાર્થ રૂપમાં આકર્ષક છે. પરંતુ કેન્દ્રીય પાત્રોનો-એક ધનિક બ્રાહ્મણ યુવાનની ગરીબ અને ઉપેક્ષિત પહેલી પત્નીનો-વિકાસ, 'ભગવદ્ગીતા'ના અનાસક્ત સિદ્ધકૃષ્ણના સંપ્રદાયનું અનુસરણ કરીને, એક 'સ્ત્રી-રોગિનિહુડ'ના રૂપે થયો છે, તે પ્રતીતિકર કે વાસ્તવિક નથી.

અંકિમની છેલ્લી નવલકથા 'સીતારામ' (૧૮૮૬)નો વિષય તે સમયના અયોગ્ય મુસ્લિમ શાસકની વિરુદ્ધ નિમ્ન મધ્ય અંગાળના એક હિંદુ સરદારનો વિદ્રોહ છે. કેન્દ્રવર્તી પાત્ર સારી રીતે આલેખવામાં આવ્યું છે, પરંતુ બીજા પાત્રો કાં તો વધારે પડતાં આદર્શીકૃત છે, કાં તો અગ્રાહ્ય છે. કથાનકની કદપના તેમ જ ગૂંથણી સારી રીતે કરવામાં આવી નથી. શૈલી પણ એક સરખી અને વ્યવસ્થિત નથી.

નવલકથાઓ પછી અંકિમયંદ્રની વિશિષ્ટ રચનાઓમાં તેમનાં હાસ્યપરક રેખાચિત્રો છે. 'કમલાકાન્તેર દક્તર'માં (૧૮૭૫) 'કમલાકાન્ત' એ નામથી ૧૮૮૫માં પરિવર્ધિત) ધ કન્ફેસન્સ ઓફ એન ઈંગ્લિશ ઓપીઅમ ઇટર'ના જેવાં અર્ધવિનોદી અને અર્ધગંભીર રેખાચિત્રો છે. એમાં શૈલીકારનું શ્રેષ્ઠ રૂપ જોવા મળે છે. અંકિમના ગંભીર નિબંધો બે ખંડમાં સંકલિત કરવામાં આવ્યા છે. વિષયનો વ્યાપ પ્રત્યક્ષવાદથી સાહિત્યિક વિવેચના સુધી અને ઇતિહાસથી સામાન્ય વિજ્ઞાન સુધી છે. પોતાના બે સૌથી લાંબા નિબંધોમાં અંકિમે મિલના ઉપયોગિતાવાદ અને કોમ્પતેના પ્રત્યક્ષવાદી માનવતાવાદના મૂળભૂત વિચારોનું અર્થઘટન કરવામાં ધણો પરિશ્રમ લીધેલ છે. એમનું અંગાળની આર્થિક સ્થિતિનું કૃષિવિષયક વિશ્લેષણ અત્યંત સૂક્ષ્મ છે. એમણે લોકજીવનમાં પણ આટલો જ ઊંડો રસ લીધો હોત તો ! પરંતુ કમનસીબે રહસ્યવિદ્યા અને તંત્ર-મંત્રથી આકર્ષિત થયેલા તેમના માનસિક વલણનું તત્ત્વનું તત્ત્વ ધીમે ધીમે વધુ પ્રભાવક થતું જતું હતું. ઉપયોગિતાવાદ અને અંગાળના ખેડૂતસમાજની સમસ્યાઓ માટેના તેમનો રસ નષ્ટ થયો અને એમણે 'સાંખ્ય દર્શન' તથા 'ગીતા'ના અધ્યયનનો આરંભ કર્યો. એમનાં જીવનનાં છેલ્લાં વર્ષો લગભગ પૂરેપૂરાં 'ગીતા' અને કૃષ્ણવાદની સમસ્યાઓના અભ્યાસને જ અર્પણ કર્યાં. આ જિજ્ઞાસાનું પરિણામ 'ધર્મતત્ત્વ' (૧૮૮૮) અને 'કૃષ્ણચરિત' (૧૮૮૨ પરિવર્ધિત સંસ્કરણ ૧૮૯૨) એ બે ગ્રંથોમાં મૂર્ત થયું છે. છેલ્લી કૃતિ અંકિમની વિવેચનાત્મક શક્તિ અને એમના ઐતિહાસિક પરિપ્રેક્ષ્યની સ્પષ્ટતાનો સ્તંભ છે.

અંકિમયંદ્ર ચટ્ટોપાધ્યાય એક ઉત્કૃષ્ટ વાર્તાકાર અને રોમાંસના સ્વામી

હતા. જીવન પ્રત્યેનો એમનો દષ્ટિકોણ જાડો નહોતો, વિવેચનાત્મક પણ નહોતો; એમનો ફક્ત એટલો વિશાળ પણ નહોતો; તેમ છતાં તે એક મહાન નવલકથાકાર હતા. તે મહાન નવલકથાકારથી પણ કંઈક વિશેષ હતા. તે માર્ગશોધક પણ હતા અને માર્ગસર્જક પણ હતા. તે અંગ્રેજી શિક્ષણ પ્રાપ્ત કરનાર અમુક એક અંગાળી વર્ગનું પ્રતિનિધિત્વ કરતા હતા. આ વર્ગનું ગૃહસ્થજીવન ઘણું ભાગે શાંત હતું; પર્યાપ્ત સંપત્તિ અને કંઈક પ્રતિષ્ઠા પણ હતી; અને તે વર્ગ પાશ્ચાત્ય ઉદ્યોગધનનો મશાલધારી હતો. જીવનની એક સમસ્યાએ એમની સાહિત્યિક પ્રેરણાને હચમચાવી હતી, અને તે પણ આજે અત્યંત ઉપરછલું લાગે તેવા પ્રકારનું ગાર્ડસ્થનું થોડું દુઃખ હતું. એમની નવલકથાઓમાં પ્રસરેલા ઉત્સાહની ગુલાબી દીપ્તિ નિઃસંદેહ વિક્ટોરિયાકાલીન અંગાળના લાંબા સમયના અતિ સરળ-સહજ જીવનનું પ્રતીક છે. તેમની નવલકથાઓના વાચકો ત્યારે પણ એ દીપ્તિનો અનુભવ કરતા હતા અને આજે પણ કરે છે. એમની પહેલાં કે પછી કોઈ એવો ખીજો અંગાળી લેખક નથી જેણે અંકિમના જેટલી સહજ અને સાર્વ-લૌભિક લોકપ્રિયતા પ્રાપ્ત કરી હોય. ભારતની લગભગ અધી જ મુખ્ય ભાષાઓમાં એમની નવલકથાઓના અનુવાદ થયા અને એમણે એ ભાષાઓમાં સાહિત્યિક સર્જનને પ્રોત્સાહિત કરવામાં સહાય કરી.

સંજીવચંદ્ર ચટ્ટોપાધ્યાય (૧૮૩૪-૮૯) અંકિમચંદ્ર ચટ્ટોપાધ્યાયના મોટા ભાઈ હતા. તે 'જનમન્નત કથાકાર' હતા. જે ઓછા મનમોજી અને તેમના સાહિત્યિક કાર્યોમાં વધારે સ્થિર હોત તો તેમના નાના ભાઈથી વધારે સારા નવલકથાકાર થયા હોત. એમણે એમના ભાઈની માસિક પત્રિકા 'અંગદર્શન'નું તેના પાછલા વર્ષોમાં સંપાદન કર્યું અને પોતે પણ 'બ્રમર' (એપ્રિલ, ૧૮૭૪થી) નામની એક નાની પત્રિકાનો આરંભ કર્યો હતો. બન્ને પત્રિકાઓ એમના પૂર્વજોના ગામના ઘર 'કાંઠાલપાડા'થી (કલકત્તાથી ઉત્તર આજુ લગભગ ૨૪ માઈલ) છપાતી હતી અને પ્રકટ થતી હતી. 'બ્રમર'ના પહેલા બે અંકોમાં સંપાદકે લખેલી બે વાર્તાઓ હતી. એમાંની છેલ્લી સાચા અર્થમાં દ્રૂંડી વાર્તાની એકદમ નજીક હતી. દ્રૂંડી વાર્તા પછીથી રતીન્દ્રનાથ ઠાકુરે પહેલવહેલી લખી, 'કંઠમાલા' (૧૮૭૭) શિથિલ ગૂંથણીની, બેદરકારીથી લખાયેલી નવલકથા છે. એના ૨૦મા પ્રકરણમાં લોકહિતૈવી સમાજની રૂપરેખા રજૂ કરવામાં આવી છે. એમાંથી અંકિમચંદ્રને 'આનંદ-મઠ'નો વિચાર મળ્યો હતો. 'માધવીલતા' (૧૮૭૮-૮૦)માં 'કંઠમાળા'નાં કેટલાંક પાત્રોનો પહેલાંનો ઇતિહાસ આલેખવામાં આવ્યો છે વાર્તા આપણને

બંગાળી લોકકથાઓની યાદ આપે છે. કથાનક અસંગદ છે, વર્ણન આકસ્મિક છે અને અંત અણધાર્યો છે. પરંતુ પ્રિતમનું પાત્ર એક ગમી જાય તેવું સર્જન છે. તે લેખકનું આત્મચિત્ર હોય એવું બને. ‘જલ-પ્રતાપચંદ્ર (૧૮૮૧)’માં ૧૬મી સદીની શરૂઆતમાં આકર્ષણનું કેન્દ્ર બનનાર, એક અતિ ધનિક પરિવારના પારિવારિક ષડ્યંત્રની કથા ખૂબ મોહક રીતિથી આલેખવામાં આવી છે. એમાં જેટલી કલ્પના છે તેટલી જ ઇતિહાસ પણ છે અને કથા ભાવપૂર્વક વર્ણવવામાં આવી છે. સંજીવચંદ્ર ચટ્ટોપાધ્યાયની સૌથી વિશિષ્ટ અને સૌથી વધુ જાણીતી કૃતિ તેમનાં ‘પાલામાઝી’ (હમાવર, ૧૮૮૦-૮૨) નામનાં પ્રવાસચિત્રો છે. ઓગણસમી સદીના છટ્ટા દાયકાના આદિવાસી માનવ-જીવનની રંગીન પૃષ્ઠભૂમિમાં અને છોટા નાગપુરની ટેકરીઓની અદ્ભુત પ્રકૃતિની સન્નિપાત લેખકની ઊર્મિપ્રધાન અનુભૂતિને પૂરેપૂરી અભિવ્યક્તિ મળી છે.

સંજીવ ચટ્ટોપાધ્યાય પ્રતિભાશાળી લેખક હતા. તેમની પાસે કલ્પના અને અનુભૂતિ હતાં, પરંતુ તે બેદરકાર હતા અને તેમનામાં પરિશ્રમનો અભાવ હતો. આને કારણે ખરેખર એમની જે મહત્તા હતી તેનાથી તે ઓછી લાગતી. મોટા ચટ્ટોપાધ્યાય માત્ર ગદ્ય લખવા છતાં એક કવિ હતા; નાના ચટ્ટોપાધ્યાયે એક કવિતા સંગ્રહ લખ્યો હોવા છતાંયે તે ક્યારેય કવિ નહોતા.

નિમ્ન મધ્યમવર્ગીય લોકોનું રોજ-બ-રોજનું જીવન, એમની હલકી ઈર્ષ્યાવૃત્તિ, ક્ષુદ્ર પ્રપંચો, મૂક ચાતનાઓ અને સહજ આનંદ તારકનાથ ગંગોપાધ્યાયના (૧૮૪૫-૯૧) ‘સ્વર્ણલતા’ (૧૮૭૩)નો વિષય છે. બંગાળીમાં લખાયેલી કંઈક સાચા યથાર્થવાદને પ્રકટ કરતી તે પહેલી પારિવારિક નવલ-કથા છે. પાત્રો સીધાં જીવનમાંથી જ લેવામાં આવ્યા છે. બંકિમચંદ્ર ચટ્ટોપાધ્યાયનો પ્રભાવ એમની ટેક્નિક પર પણ નથી અને એમની શૈલી પર પણ નથી. ગંગોપાધ્યાયે ખીજી ત્રણ વાર્તાઓ અને બે નવલો લખી છે. એમની સામગ્રી મુખ્યત્વે એમના પોતાના અનુભવમાંથી આવેલી પ્રતીતિ થાય છે. તે સરકારી નોકરીમાં એક ડૉક્ટર હતા.

પ્રતાપચંદ્ર ઘોષ (મૃ. ૧૯૨૦)ની ‘બંગાધિપ પરાજય’ (૧૮૬૬ અને ૧૮૮૪માં, બે ખંડમાં પ્રકાશિત) બંકિમચંદ્ર ચટ્ટોપાધ્યાયની નવલકથાઓથી જરા પણ પ્રભાવિત નથી; વ્યાપમાં ૧૬મી સદીમાં રચાયેલી એક માત્ર એવી નવલકથા છે, જે તેના સમકાલીન અંગ્રેજ લેખકોની બરાબરી કરી શકે તેમ છે.

વિષય ઐતિહાસિક છે-પોતાના અહંકાર અને કમજોરીને કારણે અને પારિ-  
વારિક ષડ્ધંત્રને કારણે થતું જોસોરના પ્રતાપાદિત્યનું પતન. લેખક એક  
પ્રસિદ્ધ પુરાતત્ત્વવિદ્ હતા. એશિયાટિક સોસાયટીના સહાયક લાયબ્રેરિયન  
હતા. ઇતિહાસને વફાદાર રહેવા ૧૭મી સદીના આરંભનું વાતાવરણ પુનઃ-  
સર્જિત કરવા માટે અને જ્યાં સુધી શક્ય હોય ત્યાં સુધી સ્થાનીય રંગ  
ઉપસાવવા માટે તેમણે ખૂબ પરિશ્રમ લીધો છે. ચરિત્ર-ચિત્રણ સારું છે.  
પરંતુ નવલકથા તરીકે ‘બંગાધિપ પરાજય’ નીરસ શૈલી દીર્ઘ વર્ણનો,  
ઠંડાળા ભરેલા ધીમી ગતિએ જતા કથા પ્રવાહવાળી કૃતિ છે. સમગ્રપણે  
કૃતિનો પ્રભાવ ઠંડાળાજનક, નીરસ છે. પણ, ભારેખમ હોવા છતાં એ  
નવલકથાનો વાચકવર્ગે એકદમ અનાદર કર્યો નહોતો.

બંગાળની બહાર જે આર. સી. દત્ત નામથી વધુ જાણીતા હતા તે  
રમેશચંદ્ર દત્ત (૧૮૪૮-૧૯૦૯) ઈન્ડિયન સિવિલ સર્વિસના સભ્ય હતા  
અને ઈન્ડિયન નેશનલ કોંગ્રેસના પ્રમુખ હતા. એમણે બંકિમચંદ્ર ચટ્ટોપાધ્યાયના  
કહેવાથી ઐતિહાસિક અને પારિવારિક રોમાંસ લખવાના શરૂ કર્યા. એમની  
પહેલી બે નવલકથા અર્ધ ઐતિહાસિક રોમાંસ છે : ‘બંગવિજેતા’ (૧૮૭૪)  
આપણને અકબરના યુગમાં લઈ જાય છે અને ‘માધવીકંકણ’ (૧૮૭૭)  
શાહજહાંના યુગમાં લઈ જાય છે. પછીની બે નવલકથા સાચા અર્થમાં  
ઐતિહાસિક છે. ‘મહારાષ્ટ્ર જીવન-પ્રભાત’ (૧૮૭૮)માં શિવાજી સાથેના  
ઔરંગઝેબના સંઘર્ષોનું વર્ણન છે. અને ‘રાજપૂત જીવન-સંધ્યા’ (૧૮૭૯)માં  
જહાંગીરના રાજ્યશાસનમાં રાજપૂત સૈન્યશક્તિના પતનનું વર્ણન છે. ખીજી  
આવૃત્તિમાં ચારે નવલકથાઓ એક જ ગ્રંથમાં ‘શતવર્ષ’ (૧૮૭૯) નામથી  
પ્રકટ થઈ, કારણ કે એની કથાઓમાં આપણે ક્રમશઃ ચાર મોગલ સમ્રાટોના  
સો વર્ષના રાજ્યકાળમાંથી પસાર થઈએ છીએ. ‘બંગવિજેતા’ ઘટનાઓ  
અને પાત્રોથી ખીચોખીચ ભરેલી છે, અને એમાંથી કેટલાકના અંગ્રેજી  
આધાર પૂરેપૂરા મળતા પણ નથી. ‘માધવીકંકણ’ની વાર્તા કેટલેક અંશે  
ટેમીસનના ‘ઈનોક આર્ડન’ પર આધારિત છે. ટેકનિક અને શૈલી-બંનેની  
દૃષ્ટિએ એમાં આગલી રચના કરતાં ચોક્કસ સુધારો જોવા મળે છે. ‘જીવન-  
પ્રભાત’ વધુ સારી રીતે લખાઈ છે. દત્તે અહીં ઔરંગઝેબનું ચિત્રણ,  
‘રાજસિંહ’માં બંકિમચંદ્રના ઔરંગઝેબની તુલનામાં વધુ ઉત્કટપણે કર્યું છે.  
માતૃભૂમિ પ્રત્યેના લેખકના પ્રેમને અહીં સ્પષ્ટપણે અભિવ્યક્તિ મળી છે.  
‘જીવન-સંધ્યા’માં ઇતિહાસ વધુ પ્રભાવશાળી બન્યો છે અને વાર્તારસ ગૌણ  
બની ગયો છે. ઘટનાઓની ભીડ અને વર્ણનની તીવ્ર ગતિ કથાકૃતિ તરીકેના

એના પ્રભાવને હાનિ પહોંચાડે છે.

દત્તની છેલ્લી બે નવલો પશ્ચિમ અંગાળના ગ્રામીણ અને નાગરિક નિમ્ન મધ્યમવર્ગના જીવન વિશેનો મૃદુ 'ઈડીલિક' રોમાંસ છે. દત્ત આ પ્રદેશમાં કેટલોક સમય એક બિલ્લાના અધિકારી તરીકે નિયુક્ત થયા હતા, અને બાબ્બ સ્વરૂપે તેમણે તેમની સામગ્રી તેમના અનુભવમાંથી લીધી હતી. આ ઈલાકાના લાક્ષણિક ખેડૂત પરિવારોનું એક પ્રામાણિક ચિત્ર સન્માનનીય લાલ બિહારી દે ના 'બેંગાલ પેઝન્ટ લાઈફ' (લંડન, ૧૮૭૪)માં મળે છે. 'સંસાર' (૧૮૮૬)માં<sup>૧</sup> દત્તે વિધવાવિવાહનું આગ્રહપૂર્વક સમર્થન કર્યું છે. એમાં અંકિમયંદ્ર વિરુદ્ધ દણિકાણુનો સારો એવો સંકેત મળે છે. આ નાની સરખી નવલની લોકપ્રિયતા એ વાતનો પૂરાવો આપે છે કે અંકિમયંદ્રના 'વિષવૃક્ષ'ના પ્રકાશન પછી વાચકવર્ગે માનસિક દૃષ્ટિએ કેટલી પ્રગતિ કરી દીધી હતી. 'સમાજ' (૧૮૯૪)માં 'સંસાર'ના મુખ્ય પાત્રોનું પરવર્તી<sup>૨</sup> જીવન આલેખવામાં આવ્યું છે.

દત્તે સંપૂર્ણ 'ઋગ્વેદ'નો અંગાળી ગદ્યમાં અનુવાદ કર્યો. (૧૮૮૫-૮૭) અને સમર્થ વિદ્વાનોની સહાયથી એમણે મહત્ત્વપૂર્ણ ધાર્મિક ગ્રંથોને, મ્યૂરની સંસ્કૃત ટેક્સ્ટસની પદ્ધતિએ અનૂદિત કરી સંગ્રહીત કર્યા. 'રામાયણ' અને 'મહાભારત'ની કથાઓના એમણે કરેલાં અંગ્રેજી રૂપાંતરો સારી પ્રસિદ્ધિ પામ્યાં છે અને અંગાળી સાહિત્યના ઇતિહાસનો સંક્ષિપ્ત સર્વે (ધ લિટરેચર ઓફ બેંગાલ, ૧૮૮૭) પણ, બે ભાગમાં રચાયેલી એમની કૃતિ 'સિવિલિઝેશન ઈન ઇન્ડિયા' દેશના સાંસ્કૃતિક ઇતિહાસનો સારો અભ્યાસ રજૂ કરે છે.

અંગાળના સાહિત્યિક અને સાંસ્કૃતિક ઇતિહાસમાં અને વળી કેટલેક અંશે ભારતના રાજનૈતિક ઇતિહાસમાં પણ, આર. સી. દત્તે પોતાનો પાઠ સારી રીતે લખ્યો છે. એમનું વ્યક્તિત્વ શક્તિશાળી હતું, એમણે એક મહત્ત્વપૂર્ણ યુગમાં રાષ્ટ્રના નિર્માણમાં સત્ત્વપૂર્ણ પ્રદાન કર્યું.

અંકિમયંદ્ર ચટ્ટોપાધ્યાયની કેટલીક નવલકથાઓનો કુરુણ અંત સામાન્ય વાચકોને પસંદ નહોતો પડતો ખાસ કરીને, જેનો અંત સુખભર્યા લગ્ન-સંબંધથી કે આનંદભર્યા કૌટુંબિક મિલનથી થતો હોય એવી વાર્તાઓથી ટેવાયેલા કિશોરો અને સ્ત્રીઓને તો નહીં જ. તેથી દામોદર મુખોપાધ્યાયે (૧૮૫૩-૧૯૦૭) તેમની પહેલી નવલકથા 'મૃણ્મયી' (૧૮૭૪)ની રચના

૧. લેખક દ્વારા 'ધ લેક ઓફ પામ્સ' (લંડન, ૧૯૦૨) નામે અંગ્રેજીમાં અનૂદિત.



અકિમચંદ્રની ઉત્તમ કુરુણ કથાઓમાંની એક ‘કપાલકુંડલા’ને સુખાન્ત કથામાં ફેરવીને કરી. ‘નવામનંદિની’માં અકિમચંદ્રની બીજી નવલકથા ‘દુર્ગેશનંદિની’થી નાયિકા આયશાની વાર્તાનો એક સ્વીકાર્ય અંત લાવવામાં આવ્યો. મુખોપાધ્યાયે સ્કોટની ‘ધ બ્રાઈડ ઓફ લેમરમૂર’નું ‘કમલકુમારી’માં એને વિલ્કી કોલિન્સની ‘એ વુમન ઇન વ્હાઈટ’નું ‘શુકલવસના સુંદરી’માં સફળ રૂપાંતર કર્યું છે. આ ઉપરાંત તેમણે એક ઝઝનથી પણ વધારે મૌલિક નવલકથાઓ લખી. સનસનાટી અને બોધ એમના કથાસાહિત્યની વિશેષતાઓ છે.

શુદ્ધ કાલ્પનિક કથાઓ સાથે કામ લેવા કરતાં ઐતિહાસિક કથાલેખન કંઈક વધુ સરળ કામ હતું. તેથી ૧૯મી સદીના ઉત્તરભાગમાં લેખકો ઐતિહાસિક નવલકથાને લખવાનું વધારે પસંદ કરતા હતા. જે કે તેમાં ઘણીવાર ઇતિહાસ નહીં વત્ રહેતો. નવલકથા તરીકે પણ તે જણી ઉતરતી પરંતુ એમાં કેટલીક એવી હતી જે તે જ વિષય અને તે જ યુગ પર ઇતિહાસ તરીકે લખાયેલી કથાઓ કરતાં વધુ સારો ઇતિહાસ હતી. આવી એક વાર્તા અસમની સીમા પરના અંગાળના ઇશાન ખૂણામાં આવેલા કાછાડના પરંપરાગત ઇતિહાસમાંથી લીધેલી છે. કાછાડના છેલ્લા રાજા ગોવિંદચંદ્ર નારાયણના પોતાની યુવાવસ્થામાં સેવક તરીકે કામ કરતા, એક નાચીના મુખે લેખકે આ વાત સાંભળી હતી નાચીએ આ વાત, રાજાની વિધવા પત્નીના વકીલ એક વૃદ્ધ સજ્જન પાસેથી સાંભળી હતી.

રવીન્દ્રનાથ ઠાકુરની એક મોટી બહેન સ્વર્ણકુમારી દેવી (૧૮૫૫-૧૯૩૨) અંગાળની પહેલી અને બધી રીતે સુસંસ્કૃત સાહિત્યિક મહિલા હતી. એમની સાહિત્યિક પ્રવૃત્તિઓ અટક્યા વિના લગભગ અર્ધી સદી સુધી ચાલુ રહી હતી અને તે દરમિયાન તેમણે નવલકથા, ટૂંકી વાર્તા, કવિતા અને નાટક બધું જ લખ્યું હતું. એમની પહેલી નવલકથા ‘દીપનિર્વાણ’ (૧૮૭૬)નું કથાનક પૃથ્વીરાજની પ્રસિદ્ધ ઐતિહાસિક કથામાંથી લેવામાં આવ્યું હતું. પછીનાં બે પુસ્તકો નવલકથા ‘છિન્નમુકુલ’ (૧૮૭૯) અને લાંબી-વાર્તા ‘માલતી’ (૧૮૭૯)નો વિષય ભગિનીપ્રેમ છે. તે પછીની નવલોમાં ‘રનેહલતા’ (૧૮૯૨) સૌથી વધુ મહત્વની છે; એમાં પહેલીવાર કલકત્તાના મધ્યમવર્ગીય સમાજના આગળ વધેલા વર્ગના પ્રશ્નો બહાર આવે છે. સ્વર્ણકુમારીએ કેટલાક વર્ષો સુધી સફળતાપૂર્વક માસિક પત્રિકા ‘ભારતી’નું સંપાદન કર્યું હતું તે પત્રિકા એમના મોટા ભાઈઓએ ૧૮૭૭માં શરૂ કરી હતી.

કથાસાહિત્યના સમકાલીન લેખકોમાં બે નામ ખાસ ઉલ્લેખનીય છે—

શિવનાથ શાસ્ત્રી (૧૮૪૭-૧૯૧૯) અને શ્રીશયંદ્ર મળુમદાર (મૃ. ૧૯૦૮). શિવનાથ શાસ્ત્રીની 'મેજબૂદ' (૧૮૭૯) અને 'યુગાન્તર' (૧૮૯૫) નવલકથાઓ તરીકે ભલે સુઅચિત ન હોય પણ તેઓ જે જમાનામાં અંગ્રેજી શિક્ષણ તરફ ચિંતાની દૃષ્ટિએ જોવામાં આવતું હતું તે જમાનાના અતિ રસપ્રદ એવા પારિવારિક અને સામાજિક જીવનનું સુંદર ચિત્ર રજૂ કરે છે. મળુમદારના રોમાંસ 'શક્તિકાનન' (૧૮૭૭), 'ફૂલમની' (૧૮૯૪) અને 'વિશ્વનાથ' (૧૮૯૬) લગભગ સો વર્ષ પહેલાંના ગ્રામીણ જીવનના રસમય દિવસોના ઉજ્જવળ દૃશ્યોને પ્રકટ કરે છે. તે પ્રાકૃતિક સૌન્દર્યમાં ઊંડે ઉતરવાની તથા છટકણા ગ્રામીણ રોમેન્ટિક વાતાવરણને પકડવાની વિરલ પ્રતિભાનો પરિચય કરાવે છે.

પત્રકાર તરીકે જાણીતા થયેલા નગેન્દ્રનાથ ગુપ્તે (૧૮૬૧-૧૯૪૦) તેમના સાહિત્યિક જીવનનો આરંભ તેમની પહેલી રોમાંટિક નવલકથા 'પર્વતવાસિની' (૧૮૮૩)થી એક નવલકથાકાર તરીકે કર્યો. પછીની કૃતિ 'લીલા' (૧૮૮૫) એક સારી કુટુંબકથા છે. ગુપ્ત તેમના મૃત્યુ પહેલાં કેટલાંક વર્ષો સુધી નવલકથા લખતા રહ્યા. એ નવલકથાઓમાં અંકિમયંદ્ર ચટ્ટોપાધ્યાયના રોમાંસના આદર્શનું અનુસરણ કરવામાં આવ્યું છે. તેમાં ભાવુકતાના તત્ત્વનું પ્રાધાન્ય છે. ગુપ્તે કેટલીક ટૂંકી વાર્તાઓ પણ લખી છે. તેમાંની કેટલીક સ્થાયી મૂલ્ય ધરાવનારી પણ છે.

ઈન્દ્રનાથ અંદોપાધ્યાય (૧૮૪૯-૧૯૧૧)ની વ્યંગપરક રચનાઓ (જેમાં પદ્ય, રેખાચિત્રો, વાર્તાઓ અને નવલકથા બધું જ હતું) એક વાર બહોળા પ્રમાણમાં પસંદ કરવામાં આવતી હતી, માત્ર પોતાના મૂલ્યને કારણે નહીં પણ તેના રચયિતાના પ્રતિક્રિયાવાદી અને રૂઢિવાદી દૃષ્ટિકોણને કારણે પણ. પરંતુ એના વ્યંગ અને વક્તાનાં મુખ્ય લક્ષણો—અણધરતા અને અસ્વીકતા આજના વાચકની રુચિને વધારે પડતા ભારે લાગે છે. તેથી અંદોપાધ્યાય આજે એક ભુલાઈ ગયેલા લેખક છે. છતાં તેમનાં કેટલાંક લખાણો સારા ભાગ્યનાં અધિકારી છે. અંદોપાધ્યાયની વ્યંગ્યાત્મક નવલકથા 'હુદીરામે' (૧૮૭૪) પત્રકાર લેખકો દ્વારા પ્રગતિશીલ સમાજ પર પ્રહાર કરવાની ફેશનનો આરંભ કર્યો. વ્યંગ્યકાવ્ય તરીકે પાંચ સર્ગોમાં રચાયેલું તેમનું કાવ્ય 'ભારત ઉદ્ધાર' (૧૮૭૭) ઘણી વધારે સારી રચના છે.

નગેન્દ્રનાથ અસુ (૧૮૫૪-૧૯૦૭) પ્રતિક્રિયાવાદી રૂઢિવાદના સૌથી લોકપ્રિય મુખપત્ર 'અંગવાસી'ના સંસ્થાપક હતા. તે ઈન્દ્રનાથ અંદોપાધ્યાય અને તેમના મિત્ર, એક શક્તિસંપન્ન લેખક અને સારા વિવેચક અક્ષયચંદ્ર સરકારના નેતૃત્વ હેઠળ ચાલતા સાહિત્યિક મંડળના અગ્રણી સભ્ય.

હતા. અસુએ અર્ધો ડઝન વ્યંગ્યાત્મક નવલકથાઓ અને વાર્તાઓની રચના કરી. તેમાં સૌથી પ્રસિદ્ધ ‘મારેલ ભગિની’ (૧૮૮૬-૮૮) છે. વાસ્તવમાં આ કૃતિ જ્ઞાનસંપન્નતા અને સંસ્કાર માટે જાણીતા થયેલા પ્રસિદ્ધ પરિવારો વિરોધી નિંદાલેખ છે. અસુની સર્વશ્રેષ્ઠ કૃતિ ‘રાજલક્ષ્મી’ (૧૮૯૬-૧૯૦૨) અંગાળી ભાષાની સૌથી મોટી નવલકથા છે. કથાનક થોડે અંશે હુગોના ‘લા મિઝરેબલ’ પર અને થોડે અંશે લોકકથા તથા તથ્ય પર આધારિત છે. સદીની શરૂઆતના અંગાળ અને અંગાળ બહારના જીવન તથા નીતિ-રીતિને ઉજ્જવળ રીતે ચિત્રિત કરવામાં આવ્યું છે. જીવનમાંથી લેવામાં આવેલા અને કટાક્ષમય શૈલીમાં આલેખાયેલાં તેમનાં કેટલાંક ગૌણપાત્રો આસ્વાદ્ય છે. અસુની બીજી બધી કૃતિઓની માફક આ કૃતિ પણ એક સરખી નથી અને શબ્દાડંબરથી ગ્રસ્ત છે. લાંબા વર્ણનો અને કંટાળાજનક વિષયાન્તરો હોવા છતાં પણ ‘રાજલક્ષ્મી’ વાચનક્ષમ છે.

ત્રૈલોક્યનાથ મુખોપાધ્યાયે (૧૮૪૭-૧૯૧૯) પરીકથાઓની શૈલી અને ટેકનિકનું સફળતાપૂર્વક અનુકરણ કર્યું છે. એમની મનોરંજક કથાઓની વિશેષતા છે કડુણ અને હાસ્યનો સમન્વય. ‘કંકાવતી’ (૧૮૮૨)નું કથાનક એક જોડણીની આસપાસ સુંદર રીતે ગૂંથવામાં આવ્યું છે. એમાં ‘એલિસ ઈન વંડર લેન્ડ’ના આદર્શને અનુસરવામાં આવ્યો છે. મોટી વયના પ્રૌઢો અને શિશુઓ માટે લખાયેલી આ નવલકથામાં સત્ય અને કલ્પના તેમજ કડુણ અને વિરૂપ હાથમાં હાથ મિલાવીને એક વિલક્ષણ કલાત્મક સામંજસ્ય તરફ આગળ વધે છે. એમાં મૂર્ખતાપૂર્ણ અને જીવલેણ પરંપરાનિષ્ઠાની સામે હળવો વ્યંગ છે. તે કથાને ઘણી જીવંત બનાવે છે. ‘મુક્તામાલા’ની વાર્તાઓને (પુસ્તક રૂપમાં ૧૯૦૧ માં પ્રકાશિત) અંગાળી સાહિત્યમાં ‘ન્યુ અરેબિયન નાઈટ્સ’ કહી શકાય. લેખકના મૃત્યુ પછી ‘ડમરુચરિત’ (૧૯૨૩માં પુસ્તક રૂપે પ્રકાશિત) શીર્ષક હેઠળ કેટલીક વાર્તાઓ સંગૃહીત કરવામાં આવી છે. વિદ્રુપાત્મક અને વ્યંગ્યાત્મક વાર્તાઓના નાયક ડમરુચરનું પાત્ર એક સાહિત્યિક વ્યંગ્યચિત્ર છે. એની તુલના ‘ડોન કિવકોઝોટ’ અને ‘કાઈ લુંગ’ સાથે સારી રીતે કરી શકાય. ‘બંગવાસી’ના સંપાદક તરીકે જન્મેનો વિકાસ થયો એવા સાહિત્યિક લેખકોમાં મુખોપાધ્યાય સર્વોત્તમ છે. એમની શૈલી સરળ અને ગત્યાત્મક છે અને એમના વિચાર ઉત્તેજક અને દૂરદેશી છે. એમણે વિવિધ વિષયો પર લોકપ્રિય લેખોની રચના કરી છે. તેમાં ભારતીય અર્થશાસ્ત્ર અને ત્રિદેશનો ઇતિહાસ પણ છે. તે બધા લેખો હજી અંતર્યથા થયા નથી.

પ્રકરણ ૨૦

## રંગભૂમિ

સાર્વજનિક રંગમંચની શરૂઆત અવૈતનિક લોકોની એક મંડળીએ કરી હતી. તે લોકોને પહેલાં ખાનગી રંગમંચ પર અભિનય કરવાનો થોડો પૂર્વ અનુભવ હતો. આ રાષ્ટ્રીય ઉત્સાહની ચરમસીમાનો સમય હતો, તેથી પહેલી સાર્વજનિક નાટ્યમંડળીનું નામ ‘ધ નેશનલ થિયેટર’ રાખવામાં આવ્યું. ત્યાં સુધી કોઈ સ્થાયી રંગમંચ નહોતો, એટલે નાટ્યપ્રયોગો કલકત્તાનાં કેટલાક પ્રસિદ્ધ લોકોના મકાનોના વિશાળ ઓરડાઓમાં કે વરંડાઓમાં કરવામાં આવતા હતા. ધ નેશનલ (પછીથી ‘ધ ગ્રેટ નેશનલ’) થિયેટરની શરૂઆત ડિસેમ્બર ૧૮૭૨માં ‘નીલ દર્પણ’ અને દીનબંધુ મિત્રના કેટલાંક બીજાં નાટકોથી થઈ. આ નાટકોને તરત જ ભારે સફળતા મળી.

ધ બેંગાલ થિયેટર પોતાના જ મકાનમાં સ્થાયી મંચવાળી પહેલી સાર્વજનિક રંગભૂમિ છે. એણે જ અભિનેત્રીઓને પહેલવહેલું નાટકમાં સ્થાન આપ્યું. એની પહેલાં પુરુષ અભિનેતાઓ સ્ત્રીઓની ભૂમિકા ભજવી લેતા હતા. બેંગાલ થિયેટરનું સહયોગી ફંડ અઢાર યુવકોએ મળીને એકઠું કર્યું હતું. દરેકે તેમાં એક હજાર રૂપિયા જમા કરાવ્યા હતા. એના પ્રવર્તક અને માનદ સચિવ, સંસ્કારી ધનિક અને વિચારશીલ વ્યક્તિ શરતચંદ્ર ઘોષ હતા. નેશનલ થિયેટરે દીનબંધુ મિત્રના નાટકોથી શરૂઆત કરી. એ નાટકો મનોરંજન અને હાસ્યથી ભરપૂર હતાં, તેથી તેમાં ભલકાદાર વેશભૂષાની જરૂર નહોતી તેમ જ મૂલ્યવાન રંગસજ્જાની પણ જરૂર નહોતી. બેંગાલ થિયેટરે પાઈકપાડાના રાજા બંધુઓના ખાનગી મંચના વૈભવનું અનુકરણ કર્યું. ત્યાં છઠ્ઠા દાયકાના અંતમાં ‘રતનાવલી’ અને ‘શર્મિષ્ઠા’ના પ્રયોગો ઘણી સફળતાથી કરવામાં આવ્યા હતા. તેમણે ‘શર્મિષ્ઠા’ (ઓગસ્ટ, ૭૩)થી આરંભ કર્યો અને પછી ‘રતનાવલી’ અને દત્ત તેમજ તર્કરત્નની બીજી કૃતિઓના પ્રયોગો કર્યાં.

૧૮૭૪ની શરૂઆતથી જ સાર્વજનિક મંચે સૌથી મહત્વની પ્રચલિત રચનાઓનાં નાટ્યરૂપાંતરો તરફ ધ્યાન આપવાનું શરૂ કર્યું. ખાસ કરીને અંકિમચંદ્ર ચટ્ટોપાધ્યાય અને રમેશચંદ્ર દત્તની શરૂઆતની નવલકથાઓ તરફ અને માઈકેલ મધુસૂદન દત્ત, હેમચંદ્ર બંધોપાધ્યાય અને નવીનચંદ્ર સેનના

‘મહાકાવ્ય’ તેમજ વર્ણનાત્મક કાવ્યો તરફ ધ્યાન આપ્યું. જે કે રંગભૂમિએ સામાન્ય લોકોની સામાન્ય રુચિને તદ્દન અવગણી નહોતી. ગંભીર નાટકોની તુલનામાં જેમાં સમકાલીન લોકાપવાદ અને સનસનાટી ભર્યાં મુકદ્દમાઓનું આલેખન કરવામાં આવતું હતું તેવા મૂકાલિનય, પ્રહસન અને સ્વાગ વગેરેની માંગ ઘણી વધારે હતી. ૧૮૭૫ના મધ્ય સુધીમાં તો અંગાળી માંય પર ઉપેન્દ્રનાથ દાસે (૧૮૪૭-૯૫) આધુનિક મેલો દ્રામાની શરૂઆત કરી દીધી. ઓગસ્ટ ૧૮૭૫માં દાસ ધ ગ્રેટ નેશનલ થિયેટરના દિગ્દર્શક સંચાલક બન્યા. મુખ્યત્વે એમની જ પ્રવૃત્તિઓને કારણે સરકાર અને પોલિસનો કોપ એ થિયેટર પર ઊતર્યો. ૧૮૭૫ના અંતમાં પ્રિન્સ ઓફ વેલ્સ (પછીથી કિંગ એડવર્ડ) કલકત્તા જેવા માટે આવ્યા હતા. તેમણે એક અંગાળીના ઘરનું અંતઃપુર જોવાની ઇચ્છા પ્રકટ કરી હતી. પરંતુ એ સમયે કોઈ ભદ્ર વર્ગનો અંગાળી એક વિદેશીને (ભલે ને તે ભારતના સામ્રાજ્યનો સીધો ઉત્તરાધિકારી કેમ ન હોય) પોતાના અંતઃપુરમાં અંદર લઈ જવા રાજી ન હતો. અંતે કલકત્તા હાઇકોર્ટના જુનિયર સરકારી વકીલ અને વ્યવસ્થાપક પરિષદના મનોનીત સભ્ય એક બ્રાહ્મણ સજ્જનને કૃપાની સીડી પર આગળ વધવા માટે આ અવસરનો લાભ લીધો. એ રીતે એક વિદેશી વ્યક્તિએ એક અંગાળીના અંતઃપુરનાં પહેલીવાર દર્શન કર્યાં.

આ ઘટનાએ કલકત્તાના ઉચ્ચ સમાજમાં ભારે નિંદા જગાવી. હેમચંદ્ર અંબોપાધ્યાયે એક સ્થાનિક વ્યક્તિની પોતાને કલકત્તાના સમાજની ઉચ્ચતમ શ્રેણીમાં પ્રતિષ્ઠિત કરવાની આ ચતુર યુક્તિ પર અતિ તીક્ષ્ણ વ્યંગ્ય-કાવ્યની રચના કરી. સરકારી સમર્થન મળવાથી આ સજ્જનને સામાજિક અહિકારનો સામનો કરવો પડ્યો નહીં. પરંતુ તે સજ્જમાંથી તદ્દન બચી તો શક્યો નહીં. અણુધારી દિશામાંથી તેના પર સજ્જ આવી પડી. એની વર્તણૂક પર ધ ગ્રેટ નેશનલ થિયેટરમાં ૨૯ ફેબ્રુઆરી, ૧૯૭૬ના દિવસે આકેશયુક્ત નિંદાનાટક ભજવવામાં આવ્યું. પોલિસે તરત જ એને દાખી દીધું, પરંતુ ૩૭ માર્ચે ફરીથી એક બીજા શીર્ષક હેઠળ એ ભજવવામાં આવ્યું. સ્થાનિક શાસનને નિંદાપરક, રાજદ્રોહાત્મક અને અશ્લિલ નાટ્યપ્રયોગો અટકાવી દેવાનો અધિકાર આપતો એક આદેશ અને તે પછીથી એક અધિનિયમ બહાર પાડવાની સરકારને ફરજ પડી. પરંતુ પોલિસે આ નવા અધિકારનો ઉપયોગ વિવેકપૂર્વક કર્યો નહીં. ઉપેન્દ્રનાથ દાસના ભાવુકતાપૂર્ણ નાટક ‘સુરેન્દ્ર વિનોદિની’ (અંગાળ થિયેટરમાં ૧૮મી ઓગસ્ટ, ૧૮૭૫ના દિવસે સૌ પ્રથમ પ્રયોગ થયેલો) ઉપર નીચલી અદાલતે અશ્લિલ નાટક હોવાનો આરોપ મૂક્યો. (એમને

એવું કશું નહીં હોવા છતાં પણ, ઉચ્ચ અદાલતમાં અપીલ કરવાથી આ નિર્ણય રદઆતલ ગણવામાં આવ્યો.)

સાર્વજનિક રંગભૂમિની શરૂઆતથી જ નાટ્યરચનાઓ અને રંગમંચીય પ્રયોગોની પાછળ એ પ્રેરણાઓ એક સરખી રીતે કામ કરી રહી હતી. એકનો ઉદ્દેશ શૈક્ષણિક હતો અને હવે તે સહેજ રાજનીતિની તરફ વળાંક લઈ રહ્યો હતો. ૧૮૭૩માં સાર્વજનિક રંગમંચની સ્થાપના પછી જે નાટકોના પ્રયોગો કરવામાં આવ્યા તે ભલે ગંભીર નાટક હોય, કોમેડી કે પછી ઓપેરા પ્રકારનું હોય—એ બધાં નાટકોમાં રાષ્ટ્રીય ચેતના અને શિક્ષિત બંગાળીના હૃદયમાં ભારતની પરાધીનતાનો બોધ જગાવવાની પ્રવૃત્તિ અભિવ્યક્ત થઈ. બીજો ઉદ્દેશ પ્રેક્ષકોનું મનોરંજન કરવાનો હતો. તેણે શરૂઆતમાં જુદી જુદી દિશાઓ લીધી, જે કેટલાક સમય પછી એકત્રિત થવા લાગી. વિડંબના-નાટક અને પ્રહસનોમાં અતીત સાથેનું સાતત્ય (અર્થાત્ હાસ્યપરક ‘યાત્રા’) જળગતી રાખવામાં આવ્યું. દિન-પ્રતિદિન લોકપ્રિયતામાં આગળ વધી રહેલાં ઓપેરા અને સંગીતાત્મક ખંડો રૂપે દેશી સંગીતનાટક મંચ પર એક નવું રૂપ ધારણ કરી રહ્યું હતું. આઠમા દાયકામાં ઓપેરા પુરાણ કથાના વિષયોનાં ગંભીર નાટક સાથે તાલ મેળવી રહ્યું હતું. ભક્તિપરક નાટકો કહી શકાય એવાં અને સાતમા દાયકાના અંત ભાગમાં મનમોહન અસુએ આરંભ કર્યો હતો એવાં આ નાટકોમાં ધાર્મિક ભક્તિનો સૂર શક્તિશાળી અને તીવ્ર બનતો જતો હતો. ગિરીશચન્દ્ર ઘોષના નાટકોમાં એ સૂર એની ચરમ સીમાએ પહોંચી ગયો. એ યુગના પયગંબર રામકૃષ્ણ પરમહંસ (૧૮૩૩-૮૬)ના ગિરીશચંદ્ર ઘોષ પરમ ભક્ત હતા.

નાટકની ટેકનિકમાં એક માત્ર ઉલ્લેખનીય નવો ફેરફાર ૧૮૮૧માં રાજકૃષ્ણ રાય દ્વારા પ્રાસરિત છંદના પ્રવેશથી આવ્યો; તેનો આધાર મધુસૂદન દત્તનો મુક્ત છંદ હતો. એનો ચરમકક્ષાએ ઉપયોગ ગિરીશચંદ્ર ઘોષે પોતાનાં કેટલાંક ગંભીર નાટકોમાં કર્યો. રંગમંચની કલામાં પછીની સદીના ત્રીજા દાયકાના આરંભનાં વર્ષો સુધી કોઈ ઉલ્લેખનીય સુધારો થયો નહીં. પછી રવીન્દ્રનાથ ઠાકુરના ગીતિનાટ્યોના પ્રયોગોથી અને શિક્ષિત અભિનેતાઓ અને દિગ્દર્શકના પ્રવેશથી ધંધાદારી રંગમંચ પર કેટલાક ફેરફાર આવ્યા. ગંભીર નાટકોમાં હરલાલ રાયના રોમાંટિક નાટક ‘હેમલતા’ (૧૮૭૩) અને ૧૩મી સદીની શરૂઆતમાં બંગાળ પર મુસ્લિમ વિજયનો

વિષય લઈને અર્ધ-ઐતિહાસિક નાટક ‘બંગેર સુખાવસાન’ (૧૮૭૪) માં ‘રાષ્ટ્રીય’ આદિભને પહેલીવાર પોતાનું સ્થાન પ્રાપ્ત કર્યું. હરલાલનાં બીજાં નાટકો મૌલિક નથી. ‘રુદ્રપાલ’ (૧૮૭૪) ‘હેમ્લેટ’નું રૂપાંતર છે, અને ‘શત્રુસંહાર’ (૧૮૭૪) તથા ‘કનકપદ્મ’ (૧૮૭૫) ક્રમશઃ સંસ્કૃત નાટકો ‘વેણીસંહાર’ અને ‘શકુન્તલા’ પર આધારિત છે. પાંચે નાટકોના રંગમંચ પર સફળ પ્રયોગો થયા. ‘હેમલતા’ સૌથી વિશેષ લોકપ્રિય થયું. હરલાલ સરકારી નોકરીમાં કલકત્તાની એક સ્કૂલમાં શિક્ષક હતા.

રવીન્દ્રનાથ ઠાકુરના એક મોટા ભાઈ જ્યોતિરિન્દ્રનાથ ઠાકુર તેમના સમયના અતિ સુસંસ્કૃત પુરુષ હતા. તે વાચોક્ષિન અને પિયાનોના અસામાન્ય વાદક હતા, તે સંગીતરચના પણ કરતા હતા, સારું ચિત્રકામ કરતા હતા, અને પ્રભાવપૂર્ણ ગદ્ય લખતા હતા. એમની આકૃતિ સુંદર હતી અને તે અવેતન રંગમંચ પર સફળ થયા હતા. એમણે જ રવીન્દ્રનાથ ઠાકુરના બાલ્યકાળ દરમ્યાન રવીન્દ્રનાથની અદ્ભુત સાહિત્યિક અને કલાત્મક વિકાસના નિર્દેશનમાં સૌથી વધુ ફાળો આપ્યો હતો. તેમના કુટુંબના કેટલાક યુવકોએ ‘જોડાસાંકો થિયેટર’નો સ્થાપના કરી હતી. જ્યોતિરિન્દ્રનાથનું ‘પહેલું’ નાટક ‘કિંચિત્ જલયોગ’ (૧૮૭૨) હતું. કેશવચંદ્ર સેનની નેતાગીરી હેઠળના ખાત્તજોના એક વિભાગનો પ્રગતિશીલ સામાજિક વિચારોનો ઉપહાસ કરતું તે એકાંકી પ્રહસન હતું. આ પ્રહસનનું હળવું હાસ્ય આસ્વાદ્ય છે. નાટક સાર્વજનિક રંગમંચ પર પણ સફળ થયું હતું (૧૮૭૨-૭૫).

દેવેન્દ્રનાથ ઠાકુર, એમના પુત્રો અને મિત્રો એક પ્રકારની પહેલી રાષ્ટ્રીય સભા “હિંદુ મેત્રા”ના પ્રવર્તક હતા. તે એક રીતે ઇન્ડિયન નેશનલ કોંગ્રેસની અગ્રદૂત હતી. દેશવાસીઓ એમને ‘મહર્ષિ’ કહેતા હતા. તે દેવેન્દ્રનાથના નેતૃત્વ હેઠળ ઠાકુર કુટુંબ ખરેખર રીતે રાષ્ટ્રભક્ત હતું એમણે દેશ પ્રેમને લગતી બધી રાષ્ટ્રીય પ્રવૃત્તિઓને સતત સહાયતા આપી હતી. દેવેન્દ્રનાથ ઠાકુરના પુત્રો અને મિત્રોએ પહેલવહેલાં દેશભક્તિનાં ગીતો અને સ્તોત્રો લખ્યાં. જ્યોતિરિન્દ્રનાથના પહેલા ગંભીર નાટક ‘પુરુવિક્રમ’ (૧૮૭૪)માં આપણને વિકસિત થતી રાષ્ટ્રીય ચેતનાની પહેલીવાર સ્થિર સાહિત્યિક અભિવ્યક્તિ મળે છે. ‘પુરુ’ અથવા ગ્રીકલોકો જેને ‘પોરસ’ કહેતા હતા તે આ પેલી પરાભવની સ્થિતિમાં પણ અણનમ રહેલી ભારતીય ચેતનાનું યોગ્ય પ્રતીક હતું અને સિકંદર ઓરિશ લોકોની સફળ અવેશ રૂપ હતો. આ નાટક

બહુ સારી રીતે લખાયું નથી, પરંતુ રંગમંચ પર બતાવવામાં આવતાં સામાન્ય નાટકોથી તે ઘણું વધારે સારું છે. તેથી રંગભૂમિ પરની તેની સફળતા અણુધારી નહોતી.

તેમનું પછીનું નાટક, ‘સરોજિની’ (૧૮૭૫) એક ટ્રેજેડી છે. એમાં પ્રબળ દેશભક્તિ અને પિતૃસ્નેહનો સંઘર્ષ આલેખવામાં આવ્યો છે. વસ્તુ ગ્રથન સારું છે. એના પર માઈકેલ મધુસૂદન દત્તની ‘કૃષ્ણકુમારી’ અને યુરીપિ-ડીસના ‘ઈફીજેનિયા ઈન ઓલિસ’ (રેમાંનો ફ્રેંચ અનુવાદ)નો પ્રભાવ જોવા મળે છે. જ્યોતિરિન્દ્રનાથના નાટકોમાં આ સૌથી સફળ નાટક હતું. એની લોકપ્રિયતા ઘણા લાંબા સમય સુધી ચાલુ રહી. અનેક ‘યાત્રા’ નાટકોમાં એનું રૂપાંતર થયું અને આખા દેશમાં તેના નાટ્યપ્રયોગો થયા. એમનું પ્રહસન ‘એમન કર્મ આર કરમ ના’ (હું આવું કામ ફરી નહીં કરું, ૧૮૭૭) પણ ખાનગી અને સાર્વજનિક બંને પ્રકારના રંગમંચ ઉપર અસાધારણ સફળતાપૂર્વક ભજવવામાં આવ્યું હતું. પછીથી શીર્ષક અલ્લીને ‘અલીકબાલુ’ (જુકા બાલુ ‘૧૯૦૦) એવું રાખવામાં આવ્યું હતું. બંગાળીમાં મળતાં ઉત્તમ પ્રહસનોમાંનું આ એક છે, અને વ્યંગ તથા અશ્લીલતાથી એકદમ મુક્ત છે.

જ્યોતિરિન્દ્રનાથના ત્રીજા નાટક ‘અશ્રુમતી’ (૧૮૭૯)માં સ્વદેશપ્રીતિની પૃથ્ભૂમિમાં પ્રેમ અને કર્તવ્યના કન્ઢનું આલેખન છે. વાર્તા રાજપૂત ઇતિહાસમાંથી લેવામાં આવી છે; અકબરના પુત્ર અને પ્રતાપની પુત્રીના પ્રેમની મુખ્ય કથા, મોગલ સમ્રાટ અકબર સાથેના ચિતોડના મહારાણા પ્રતાપસિંહના સંઘર્ષની વાતની પશ્ચાત્ભૂમિમાં અંકિત કરવામાં આવી છે. ‘અશ્રુમતી’નો પ્રયોગ વિશેષપણે સફળ થયો. જ્યોતિરિન્દ્રનાથની પછીની રચના એક નાનું સંગીત-નાટક ‘માનમથી’ (૧૮૮૦) છે. પછીથી એનું નામ ‘પુનર્વસન્ત’ (૧૮૯૯) રાખવામાં આવ્યું હતું. એનું પાતળું કથાનક થોડે ઘણે અંશે ‘અમિડસમર નાઈટ્સ ડ્રીમ’ પર આધારિત છે.

એમનું ચોથું અને છેલ્લું મૌલિક નાટક ‘સ્વપ્નમથી’ (૧૮૮૨) છે. એનો વિષય ૧૭મી સદીના ઉત્તરકાળની એક ઐતિહાસિક ઘટના છે. દક્ષિણ-પશ્ચિમ બંગાળના શોભાસિંહ અને રહીમખાંએ સંધિ કરી મોગલ સત્તાની સામે બળવો કર્યો. એમણે ઉત્તરમાં વર્ધમાન તરફ આગેકૂચ કરી અને રાજા કૃષ્ણરામ રાયનો વધ કર્યો. શોભાસિંહે એમના રાજમહેલને કબજો કરી એમની પુત્રી સત્યવતીને બંદી બનાવી. જ્યારે શોભાસિંહે એના પર બળાત્કાર



કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો ત્યારે સત્યવતીએ પહેલાં એને મારી નાંખ્યો અને પછી આત્મહત્યા કરી. આ વાત પર કથાનકનું નિર્માણ કરવામાં આવ્યું છે. નાટકને ઐતિહાસિક કહી શકાય નહીં, કારણ કે ઐતિહાસિકતા કાલ્પનિકતા આગળ ગૌણ બની ગઈ છે. ‘સ્વપ્નમથી’ સંરચના અને રીતિની દૃષ્ટિએ પહેલાં ત્રણ નાટકોથી જુદું છે. પાત્રાલેખન વધુ ધારદાર છે અને ઊર્મિતત્ત્વનું પ્રાધાન્ય છે. આ બાબતોમાં અને કથાનકના પરિવર્તનમાં લેખકના સૌથી નાના ભાઈનો પ્રભાવ નિશ્ચિતપણે માની શકાય. નાના ભાઈની કલમમાંથી કાવ્ય-પંક્તિઓના રચના થઈ છે અને કેટલાંક હાસ્યપ્રધાન દૃશ્યોની પણ. ‘સ્વપ્નમથી’ પછી જ્યોતિરિન્દ્રનાથની મૌલિક કૃતિઓમાં માત્ર એક પ્રહસન ‘હિતે વિપરીત’ (૧૮૯૬) અને બે સંગીત નાટિકાઓ હતી (૧૯૦૦). એમની મૌલિક રચનાઓની સંખ્યા એમના દ્વારા કરવામાં આવેલા અનુવાદોની તુલનામાં બહુ ઓછી છે. એમણે સંસ્કૃતનાં લગભગ બધાં જ મહત્ત્વનાં નાટકોનો અંગાળીમાં અનુવાદ (૧૮૯૯-૧૯૦૪) કર્યો. તે સાથે ભાસનાં તે વખતે તાજેતરમાં શોધાયેલાં નાટકોનો પણ અનુવાદ કર્યો. તેમણે અંગ્રેજીમાંથી બે નાટકો અનૂદિત કર્યાં, જેમાંનું એક શેક્સપિયરનું ‘જુલિયસ સીઝર’ (૧૯૦૭) છે. ફ્રેંચમાંથી એમણે મોલિયેરનાં બે પ્રહસનોનો અનુવાદ કર્યો— ‘Le bourgeois gentilhomme’ (‘હઠાત્ નવાબ’ શીર્ષકથી, ૧૮૮૧) અને ‘Le mariage force’ (‘દાંબે પડે દારાગ્રહ’ શીર્ષકથી અર્થ છે : બલપૂર્વક લગ્ન, ૧૯૦૨).

એમની ગદ્ય-રચનાઓમાં કેટલાક નિબંધ છે, ફ્રેંચમાંથી કરેલા ઘણા અનુવાદો, કેટલાક અંગ્રેજીમાંથી અને થોડા મરાઠીમાંથી છે. એમણે જ અંગાળના વાચકોને ફ્રેંચના મહાન લેખકો મોપાસાં, મેરિમે, ગોતિઆં, લોતી અને અન્ય લેખકોથી પરિચિત કર્યાં.

મેલો ડ્રામાનો સાચો આરંભ ગ્રેટ નેશનલ થિયેટરના (૧૮૭૫-૭૬) અભિનેતા-દિગ્દર્શક ઉપેન્દ્રનાથ દાસે કર્યો. ‘૭૬ના ડિસેમ્બરના ‘ડ્રામેટિક પરફોર્મન્સીઝ કંટ્રોલ એક્ટ’ માટે જવાબદાર પેલા નિંદા-લેખના તે જ લેખક હતા. દાસનાં બે નાટકો ‘શરત્-સરોજિની’ (૧૮૭૪) અને ‘સુરેન્દ્ર-વિનોદિની’ (૧૮૭૫)માં દેશભક્તિ અને રોમાંસને એક રોમાંચક રચનાની સનસનાટીથી અલંકૃત કરવામાં આવ્યાં છે. ‘સુરેન્દ્ર-વિનોદિની’નું કથાનક અંશતઃ તથ્ય પર આધારિત છે. બન્ને નાટકો, ખાસ કરીને બીજું રંગમંચ પર ઘણું સફળ થયું. એમનું બીજું એક નાટક ‘દાદા ઓ આમિ’ (મોટો

ભાઈ અને હું, ૧૮૮૭), જ્યારે દાસ ઇંગ્લેન્ડ હતા ત્યારે લખવામાં આવ્યું હતું. તે અંગ્રેજી નાટક ‘અધર બિલ એન્ડ આઈ’ પર આધારિત છે. દાસે જાહેર રંગમંચને નવું જોશ આપ્યું.

રામકૃષ્ણ રાય (૧૮૫૨-૯૪) ગદ્ય અને પદ્ય બન્નેના લેખનમાં અસાધારણપણે દક્ષ હતા, ખાસ કરી પદ્ય રચનામાં. એમની પાસે પ્રતિભા હતી પરંતુ એમને એનો વિકાસ કરવાની તક ઓછી સાંપડી. એમને શાળાનું શિક્ષણ લગભગ મળ્યું જ નહોતું અને શરૂઆતથી જ પોતાની કલમ પર નિર્વાહ કરવો પડ્યો હતો. તે સમયે વ્યવસાય તરીકે લેખનની સ્થિતિ એકદમ અનિશ્ચિત હતી. રાય જે એક થિયેટર ચલાવતા હતા તેમાં સ્ત્રીપાત્રોની ભૂમિકા યુવાન કિશોરો જ ભજવતા હતા. એમનાં ઘણાં નાટકો પોતાના રંગમંચ માટે જ લખાયાં હતાં. રાયનાં ગંભીર નાટકો પુરાણોમાંથી લેવામાં આવેલી ભક્તિપરક કથાઓ પર આધારિત છે. આ પ્રમાણે તેઓ કેટલેક અંશે સાર્વજનિક મંચને લોકપ્રિય ‘યાત્રા’ પ્રયોગોની નજીક લાવવા માટે જવાબદાર હતા.

રાયના શરૂઆતના પ્રયાસોમાં બે સંગીતનાટિકાઓ હતી-સાવિત્રી-સત્યવાનની કથા પર આધારિત ‘પતિવ્રતા’ (૧૮૭૫), અને ભરત મુનિ દ્વારા થયેલી નાટકની ઉત્પત્તિ પર આધારિત ‘નાટચસંભવ’ (૧૮૭૬). તદુપરાંત, તેમણે કેટલીક પુરાણકથાઓ પર આધારિત ગંભીર નાટકો પ્રકટ કર્યાં. તેમાંના પાંચ ‘રામાયણ’ પર આધારિત છે અને બેનો વિષય ઇતિહાસમાંથી લેવામાં આવ્યો છે. આ નાટકો બેંગાલ થિયેટર અને ખીજા રંગમંચ પર ભારે સફળતાપૂર્વક ભજવવામાં આવ્યાં હતાં, ‘પ્રહલાદ ચરિત્ર’ તો ટિકિટ ખારીને વિક્રમ સભર્યો. એમણે ઘણાં હળવા હાસ્યપરક રેખાચિત્રો પણ લખ્યાં હતાં એક અઠવાડિયાથી પણ ઓછાં સમયમાં લખાયેલા નાટક ‘હરધનુર્ભંગ’ (૧૮૮૧)માં રાયે પ્રાસરણિત મુક્ત છંદનો વિનિયોગ કર્યો. ગિરીશચંદ્ર ઘોષના હાથમાં આવતાં તરત જ તે છંદ સુધારા-વધારા પામ્યો. રાયે ફારસી અને ઉર્દૂના કેટલાક રોમાંટિક કિસ્સાઓને પણ રંગમંચ પર લોકપ્રિય બનાવ્યા.

રામકૃષ્ણ રાય અથકપણે કાવ્ય-રચના કરતા હતા. રામાયણ અને મહાભારતના અનુવાદો ઉપરાંત તેમનાં વીસ ઉપર કાવ્યપુસ્તકો છે. એમણે કેટલાંક વર્ષો સુધી ‘વીણા’ (૧૮૮૫) નામની એક માસિક કાવ્ય-પત્રિકાનું સંચાલન પણ કર્યું હતું. તેમણે બેએક નવલકથા લખી અને ગદ્ય તથા પદ્યમાં કેટલીક વાર્તાઓ લખી. એમના વધુ મહત્વના પ્રયોગોમાં અનિયમિત મુક્ત

હંદ અને પ્રાસબદ્ધ કવિતા તથા ગદ્યકાવ્યો લખવાના ઉભડક પ્રયત્નો છે. રાજકૃષ્ણ રાયમાં કલ્પના શક્તિ હતી, પરંતુ એમને પોતાની પ્રતિભાને યોગ્ય ઉપયોગ કરવાની તક મળી નહીં.

ગિરીશચંદ્ર ઘોષ (૧૮૪૪-૯૧) બંગાળના નાટકકારો અને અભિનેતા-ઓમાં સૌથી વધારે પ્રસિદ્ધ હતા. તેઓ ૧૮૭૨માં થયેલી સાર્વજનિક રંગમંચની શરૂઆતથી જ તેની સાથે સંકળાયેલા હતા; તે પછી સ્થાપવામાં આવેલાં મોટા ભાગનાં નાટકધરો સાથે એક કે બીજે સમયે એમનો સંબંધ હતો. એક પ્રતિભાસંપન્ન અભિનેતા તરીકે એમની પ્રસિદ્ધિ થયા પછી રંગમંચની અપેક્ષાઓએ તેમને બંકિમચંદ્ર ચટ્ટોપાધ્યાયની રોમાંસ અને માઈકેલ મધુસૂદન દત્ત તથા બીજાં લોકોની કવિતાને રંગમંચીય નાટક તરીકે રજૂ કરવા પ્રેરિત કર્યાં (૧૮૭૩-૭૫). ૧૮૭૭માં તેમણે વધુ ઓપેરા અથવા સંગીત નાટક લખવાનું શરૂ કર્યું. જેને તે 'ઐતિહાસિક નાટક' કહેતા હતા તેવી તેમની પહેલી મૌલિક કૃતિ 'આનંદ રહો'ની ૧૮૮૧માં રચના કરી ત્યારથી તેમના ગંભીર નાટકોનો આરંભ થયો. પરંતુ તે રચના ઐતિહાસિક પણ નહોતી અને તે ધણે અંશે નાટક પણ નહોતી. વળી તે સફળ પણ ના થઈ. પછી ઘોષે પુરાણકથાઓ પર આધારિત અર્ધ ધાર્મિક નાટક લખવાનો આરંભ કર્યો અને 'રાવણ-વધ' એ જ વર્ષેમાં લખાયું. કેટલાક સંતો અને અવતારોના જીવન અને પ્રવૃત્તિઓ પર રચાયેલાં તેમનાં નાટકોમાં ક્રમશઃ ભક્તિપરક અને ધાર્મિક તત્ત્વ વધુ પ્રબળ બનતું ગયું અને તેથી નાટ્યતત્ત્વને હાનિ પહોંચી. આ નાટકોમાં સૌથી ઉત્તમ 'બુદ્ધદેવચરિત' (૧૮૮૫) છે. તે ઝેડવિન આર્નેલ્ડના 'લાઈટ ઓફ એશિયા' પર આધારિત હતું. તે પછી પારિવારિક અને પૌરાણિક કરુણાન્ત નાટકો આવ્યાં. સર્વસંમતિએ એમાંથી શ્રેષ્ઠ નાટક છે 'પ્રકુલ' (૧૮૯૧). એમાં આલેખાયેલી પારિવારિક દ્રેજેડી અતિશયોક્તિ અને રોતલપણથી ગ્રસ્ત છે. ઘોષના નાટકોના છેલ્લા સમૂહમાં (૧૯૦૫-૧૧) સમકાલીન સ્વદેશી આંદોલનની દેશભક્તિને ભાવાવેગ પ્રતિબિંબિત થાય છે. એનો મુખ્ય સ્તર, પ્રચંડ પ્રવૃત્તિ અને વેરવૃત્તિ નહીં, પણ સહિષ્ણુતાના પ્રાચીન આંદર્શને ગંભીરતાપૂર્વક વળગી રહેવાનો છે. અહીં વિવેકાનંદના ઉપદેશોનો પ્રબળ પ્રભાવ વરતાય છે.

ઘોષ અથક લેખક હતા. એમનાં નાટકોની સંખ્યા ૮૦ થી પણ વધારે હતી; અને તે વિશેષ રૂપે એમનાં પોતાના અભિનય અને દિગ્દર્શનની સહાયથી ટકી રહ્યાં હતાં. તે બધાં રંગમંચ પર ખૂબ સફળ

થયાં હતાં. તે નિશ્ચિતપણે જાણતા હતા કે તેમના પ્રેક્ષકોને શું જોઈએ છે. જ્યારે નાટક અને અભિનય ભાવુકતા સુધી પહોંચી જાય, હળવા વ્યંગ્યથી રસિક અને, અને એમાં વચ્ચે વચ્ચે ગીતોની યોગ્ય યોજના કરવામાં આવી હોય ત્યારે જ સામાન્ય પ્રેક્ષકોને રંગમંચ પરના મનોરંજક કાર્યક્રમો સારા લાગતા હોય છે. ઘોષનાં નાટકો તેમના પ્રેક્ષકોની રુચિને અનુકૂળ હતાં અને એમાં એવી કોઈ વૈચારિક ભૂમિકા નહોતી, જે પ્રેક્ષકોને ક્ષુબ્ધ કરે. જ્યારે શિક્ષિત સમાજના વધી રહેલા વર્ગમાં એક પ્રકારનો સુધારાવાદી હિંદુવાદ સમર્થન પામી રહ્યો હતો ત્યારે આ નાટકોની રચના થઈ હતી એ વાત ભૂલવી જોઈએ નહીં.

ઘોષનાં સામાજિક નાટકો કલકત્તાના નિમ્ન મધ્યમવર્ગીય જીવન સાથે સંકળાયેલાં છે, પરંતુ તેમણે આ જીવનના માત્ર સીમાડાઓને જ સ્પર્શ કર્યો હતો. મનુષ્યનું આંતરિક મન તેમની સમજ બહાર રહ્યું અને ટ્રેન્ડેડી મેલોડ્રામા થઈને ઊભી રહી. મધ્યમવર્ગના કૌટુંબિક જીવનની વાસ્તવિક સમસ્યાઓ અને તે સાથે સંઘર્ષ આંતર્યાધીઓ અને પ્રવૃત્તિઓથી યુક્ત એવા વ્યક્તિ મનુષ્યની આરિત્રિક સામગ્રી તેમની નજરની બહાર રહી ગઈ છે. નાટક જોઈને પોતાના પૈસા વસૂલ કરવાની ઇચ્છા રાખતા પ્રેક્ષકોનો જ માત્ર ખ્યાલ રાખનાર રંગમંચ માટે ઘોષે નાટકો લખ્યાં. આ દૃષ્ટિએ એમનાં નાટકોને સફળ ગણાય.

અમૃતલાલ બસુ (૧૮૫૩-૧૯૨૯) થોડી જુદી જ પ્રતિભાવાળા બીજા એક એવા નાટકકાર હતા, જેમનો સંબંધ સાર્વજનિક રંગભૂમિ સાથે આરંભથી અંત સુધી ચાલુ રહ્યો હતો. બસુ અભિનય અને લેખન બંનેમાં હાસ્યકાર હતા. એમણે જ્યોતિરિન્દ્રનાથ ઠાકુરના પ્રહસનોમાંથી સીધી પ્રેરણા લીધી, પરંતુ તે ઇન્દ્રનાથ બંદોપાધ્યાયે ગદ્ય અને પદ્યમાં લખેલ કટાક્ષિકાઓ અને પ્રહસનોના વધુ પડતા સ્થૂળ પ્રભાવથી પણ મુક્ત રહી શક્યા નહોતા. સામાન્યપણે કહીએ તો બસુએ સાર્વજનિક રંગમંચ પર હાસ્યના વધુ સારા સ્વરૂપને અને વધુ મનોરંજક વળાંક આપવામાં ઘણું પ્રદાન કર્યું. બસુના એકાદ પ્રહસનો મોલિયેરના સુખાન્ત નાટકો પર આધારિત છે, જેમકે ‘કૃપણેર ધન’ (૧૯૦૦) ‘લે આવાર’ પર આધારિત છે. ‘ચોરેર ઉપર આટ-પાડી’ (૧૮૭૬) બોકેશિયોની એક વાર્તા પર આધારિત છે. બીજાં નાટકો સમકાલીન રસ ધરાવતી ધટનાઓ પર આધારિત છે. જે કે એમનાં શ્રેષ્ઠ પ્રહસનો સામાજિક અસંગતિઓ, વિકૃતિઓ તથા વ્યક્તિગત વિચિત્રતાઓના

વિરોધમાં લખાયેલાં છે. આ પ્રકારની સૌથી વિશિષ્ટ રચના ‘વિવાહ વિગ્રાહ’ (૧૮૮૪) છે. એમાં અર્ધશિક્ષિત યુવકો અને યુવતીઓના વિદેશીઓના અનુકરણના હાસ્યાસ્પદ પ્રયત્નોમાં વ્યક્ત થતા દંભનું ઘેરા રંગોમાં આલેખન કરવામાં આવ્યું છે. તે સાથે આ ચિત્રની ખીણ ખાજુ પણ ભૂલી જવામાં આવી નથી; ઇંગ્લેન્ડથી તાજા જ પાછા ફરેલા એક વિવાહ-યોગ્ય પુત્રના પિતા દ્વારા વધૂના પિતા પાસેથી ભારે દહેજ વસૂલ કરવાનો ઉત્કંઠા ભર્યો પ્રયત્ન બિહામણા રંગોથી ચીતરવામાં આવ્યો છે.

અસુએ કેટલાંક રોમાન્ટિક નાટકો લખ્યાં હતાં. એમાં સૌથી પહેલું હતું ‘હીરકચૂર્ણ’ (૧૮૭૫), તે એક સમકાલીન રાજનૈતિક બાબત પર આધારિત છે. એમાં એ સમયે વડોદરાના ગાયકવાડે બ્રિટિશ રેસીડેન્ટ ઓફિસરને મદિરાપાત્રમાં હીરાનું ચૂર્ણ ભેગવીને મારી નાંખવાનો પ્રયત્ન કર્યો હતો તે વાત છે. પરંતુ તે પછીનાં નાટકોમાં (જેમાંના ઘણાં રોમાન્ટિક છે.) હાસ્યતત્ત્વનું પ્રાધાન્ય છે. એમાંથી ‘ખાસદખલ’ (૧૯૧૧) અને ‘નવચૌવન’ (૧૯૧૩)નો ઉલ્લેખ કરી શકાય.

અસુનાં નાટકોમાં ગિરીશચંદ્ર ઘોષની ગંભીરતાનો અભાવ છે. અસુ એક શિક્ષક નહોતા, પણ મનોરંજનકર્તા હતા, છતાં પણ તેમનાં સુખાન્ત નાટકોનો નૈતિક પ્રભાવ ઉપેક્ષા યોગ્ય નથી.

બ્યારે ઘોષ અને અસુ તેમની પ્રવૃત્તિની પરાકાષ્ઠાએ હતા ત્યારે રવીન્દ્રનાથ ઠાકુર તેમના કૌટુંબિક રંગમંચ પર સંગીતાત્મક નાટકો અને ગંભીર નાટકોના લેખક તરીકે અને અભિનેતા તરીકે બહાર આવ્યા. રચનારીતિ અને નાટ્યપ્રયોગ એ બંને દૃષ્ટિએ રવીન્દ્રનાથની કૃતિઓ આજસુધી જે કંઈ રજૂ કરવામાં આવ્યું હતું, તેનાથી ઘણી વધારે ઉચ્ચ કક્ષાની હતી. પરંતુ ‘રાજા ઓ રાની’ (૧૮૮૯) નામના એક માત્ર નાટક સિવાય ઘણા સમય સુધી રવીન્દ્રનાથનાં નાટકોનાં નાટકો સાર્વજનિક મંચ પર રજૂ કરવામાં આવ્યાં નહીં. ‘રાજા ઓ રાની’ રંગમંચની દૃષ્ટિએ પૂરેપૂરું સફળ થયું, પરંતુ અપેક્ષિત હતું તે જ પ્રમાણે એની લોકપ્રિયતા સીમિત હતી. ‘રાજા ઓ રાની’ના પ્રયોગથી કલકત્તામાં મંચની કળાની ઉન્નતિના સંકેતો દેખાવા લાગ્યા. પરંતુ, તેનો પ્રભાવ ઘાંઘો ટક્યો નહીં, કારણ કે તે પછીનાં પચ્ચીસ વર્ષથી પણ વધારે સમય સુધી અંગાળના જાહેર થિયેટરમાં રવીન્દ્રનાથના નાટકો લખવાયાં નહીં. નાટ્યઅભિનેતા તરીકે તેમના સમયના કેટલાક ઉત્તમ અભિનેતાઓ

પર રવીન્દ્રનાથના પ્રભાવની સ્વીકૃતિ અમૃતલાલ ખસુએ ‘અમૃતમંદિરા’ (૧૯૦૩)ની તેમની એક કવિતામાં કરી છે.

ડી. એલ. રાયના નામથી પરિચિત દ્વિજેન્દ્રલાલ રાય (૧૮૬૩-૧૯૧૩) સરકારના એક ઉચ્ચ વહીવટી અધિકારી હતા. તેમને ખેતીવાડીનું શિક્ષણ લેવા માટે પ્રિન્ટન મોકલવામાં આવ્યા હતા. નાટકકાર તરીકે તે ખસુના પગલે પગલે ચાલ્યા. એમનું ‘પહેલું’ નાટક ‘કલિક અવતાર’ (૧૮૮૫) એક પ્રસંગન નાટક હતું. તે જોડકણાના મુક્ત છંદમાં લખાયું છે અને એમાં કેટલાંક હાસ્યગીતો પણ છે. આવાં ગીતો તેમનાં પછીનાં પ્રહસનોમાં પણ નાટકના સૌથી મનોરંજક અંશનું નિર્માણ કરે છે તેમ જ તે તેમની સાહિત્યિક રચનાઓનો સૌથી ઉત્તમ ટકાઉ અંશ બની રહે છે. દ્વિજેન્દ્રલાલનાં બે ગંભીર નાટકો રામાયણ પર આધારિત છે અને ત્રીજું એક મહાભારત પર (‘ભીષ્મ’ શીર્ષકથી ૧૯૧૩માં થયેલા તેમનાં મૃત્યુ પછી પ્રકાશિત) આધારિત છે. રામાયણ પર આધારિત નાટકો ‘પાષાણી’ (૧૯૦૦) અને ‘સીતા’ (૧૯૦૨) પદ્યમાં રચાયેલાં છે. પહેલું રવીન્દ્રનાથની પદ્ધતિએ પૂરેપૂરું મુક્ત પયાર છંદમાં લખાયું છે. નાટકને ઈન્દ્ર વડે થયેલા અહલ્યાના શીલભંગની કથાનું અતિ આધુનિક અર્થઘટન કહી શકાય. પાત્રાલેખનમાં ગિરીશચંદ્ર ઘોષનો સ્પષ્ટ પ્રભાવ જોવા મળે છે. ગીતો રવીન્દ્રનાથના અનુકરણ પર રચાયેલાં છે. પ્રાસજનક છંદમાં રચાયેલું બીજું નાટક ‘સીતા’ નિઃસંદેહ એમનાં નાટકોમાં સર્વોત્તમ છે.

‘તારાબાઈ’ (૧૯૦૩) અને ‘સો.રાખ-ડુસ્તમ’ (૧૯૦૮) નાટક કરતાં વધારે તો મેલોડ્રામેટિક કાવ્ય છે. પહેલાનું કથાનક રાજપૂત ઇતિહાસમાંથી લેવામાં આવ્યું છે. બંનેમાં ગીતોની વિપુલતા છે, ખાસ કરીને ‘સો.રાખ-ડુસ્તમ’ના મુક્ત છંદ પર ઠાકુરનો પ્રભાવ સ્પષ્ટ છે. નાટકમાં વિદેશી વાતાવરણ ઉપસાવવાનો કોઈ ગંભીર પ્રયત્ન કરવામાં આવ્યો નથી.

ડી. એલ. રાયના છેલ્લાં નાટકો ગદ્યમાં લખાયાં છે અને એમની કથાઓ રાજપૂત ઇતિહાસમાંથી લેવામાં આવી છે. ઉપેન્દ્રનાથ દાસના બે લોકપ્રિય નાટકોનો પ્રભાવ ચોક્કસ જોવા મળે છે. એમાં કેટલાંક ગીતો છે. એની સ્વરચના લેખકે પોતે (તેમનામાં સંગીત માટેની વિરલ પ્રતિભા હતી) યુરોપીય સંગીત પરથી રચી છે. આ ગીતોએ આ નાટકોની લોકપ્રિયતાને વધારી અને લાંબા સમય સુધી તે રંગમંચ પર ઘણાં સફળ ગયાં. આ કૃતક ઐતિહાસિક નાટકોનો પ્રધાન સ્ત્ર એક પ્રકારની લાવુકતાપૂર્ણ દેશ-ભક્તિનો હતો. રાયના ઐતિહાસિક નાટકોમાં સર્વોત્તમ ‘સાગ્રહાન’ (શાહજહાં)

(૧૯૧૦) છે. તે નાટકકાર તરીકે લેખકની મર્યાદાઓને ધણા ઓછા પ્રમાણમાં પ્રકટ કરે છે. એમનાં નાટકોએ સાર્વજનિક રંગમંચને રોતલ ટ્રેન્જી અને ચીકણી ધાર્મિકતામાંથી ઊભા થતા ગૂંગળાવતાં વાતાવરણમાંથી મુક્ત કરવામાં ઘણો ફાળો આપ્યો.

કલકત્તા કોલેજમાં કેમિસ્ટ્રીના પ્રોફેસર હીરોપ્રસાદ વિદ્યાવિનોદ (૧૮૬૩-૧૯૨૭) પહેલવહેલા ૧૮૯૫માં સંગીતાત્મક નાટકો અને ઓપેરાના લેખક તરીકે બહાર આવ્યા. એમાંનું એક છે ‘અલિયાયા’ (૧૮૯૭) તે ‘અરેમિયન નાઈટ્સ’ની ધણી પ્રસિદ્ધ વાત પર આધારિત છે, ‘અલિયાયા’ને અંગાળીનું જાહેર રંગમંચ પરનું ઓપેરા શૈલીનું સદાબહાર નાટક ગણવામાં આવે છે અને એના પહેલા નાટ્યપ્રયોગ પછી અર્ધી સદી વીતવા છતાં પણ એની લોકપ્રિયતાને વિશેષ હાનિ પહોંચી નહોતી. લેખકને ‘યાત્રા’ પ્રયોગોના આરંભમાં અને વયમાં વયમાં રજૂ થતાં પુરાણા સમયના હાસ્ય-ચરિત્રોને પુનર્જીવિત કરવાની સુખદ પ્રેરણા થઈ હતી, પરંતુ એ તેમણે એક નવા જ સ્વાંગમાં રજૂ કર્યું છે. સંગીત (પૂર્ણચન્દ્ર ઘોષ દ્વારા) અને નૃત્ય (નૃપેન્દ્રચંદ્ર ખસુ દ્વારા)નું સામજ્ય ખૂબ સુંદર છે. આ નાટકે અંગાળી સાર્વજનિક રંગમંચના ક્ષેત્રમાં ઇતિહાસ સર્જ્યો.

વિદ્યાવિનોદે સંગીતાત્મક, ઐતિહાસિક, ધાર્મિક, સુખાન્ત, રોમાન્ટિક વગેરે પ્રકારનાં ઘણાં નાટકો લખ્યાં. એમણે સામાજિક નાટકોની રચના કરી નથી. એમનાં અધાં નાટકોમાં વાર્તા સંબંધે રસિકતાનું પૂરું ધ્યાન આપવામાં આવ્યું છે. ધાર્મિક અને પૌરાણિક નાટકોમાં કથાનકના વધારે પડતા ધાર્મિક અને નૈતિક મૂલ્યને રોમાન્ટિક રુચિથી ગૌણ ગણવામાં આવ્યું છે, અને તેથી નાટ્યાત્મક મૂલ્યમાં વૃદ્ધિ થાય છે. એમણે ગિરીશચંદ્ર ઘોષ અને રવીન્દ્રનાથ ઠાકુર બન્નેનું અતિ વિવેકપૂર્વકનું કંઈક કંઈક અનુકરણ કર્યું છે. તે ટેક્નિકની આખતમાં ઘોષને અને વસ્તુવિન્યાસની આખતમાં રવીન્દ્રનાથને અનુસરે છે. તેનું સૌથી ઉત્તમ ઉદાહરણ નાટક-‘રઘુવીર’ (૧૯૦૩) છે. એમની પહેલી કૃતિ ‘કૂલશૈયા’ (૧૯૦૪) મુક્ત હંદમાં રચાયેલું એક અર્ધ ઐતિહાસિક નાટક છે. તેમાં મુખ્યત્વે રવીન્દ્રનાથના નાટકોનું અનુસરણ કરવામાં આવ્યું છે. એમના છેલ્લા નાટક ‘રતનેશ્વરેર મંદિરે’ (૧૯૨૨) ઉપર નવી આવેલી સીનેમાની ટેક્નિકનો પ્રભાવ દેખાય છે. નાટકની વાર્તા મૌલિક છે.

## પ્રકરણ ૨૧

### રોમાન્ટિક કવિઓ.

સમકાલીન કવિઓમાં સંસ્કૃત કૌલેજના બિહારીલાલ ચક્રવર્તીએ (૧૮૩૪-૯૪) અંતઃસ્ફુરણથી જ કાવ્યરચના કરી હતી, કોઈ બહારના પરિબળ કે ઉદ્દેશથી નહીં. તેઓ હતા કલકત્તાના રહેવાસી; એમણે સંસ્કૃતનો અભ્યાસ એક વિદ્વાનની જેમ નહીં, પણ કાવ્ય-પ્રેમીની જેમ કર્યો હતો. એમના પર ખાસ કરીને વાલ્મીકિ અને કાલિદાસનો ઊંડો પ્રભાવ પડ્યો હતો. તે અંગ્રેજી બોલતા હતા, પરંતુ શાળાના દિવસો દરમિયાન તેમણે અંગ્રેજી બહુ વાંચ્યું નહોતું. માઈકેલ મધુસૂદન દત્ત અને ખીજાંઓને અંગ્રેજી કવિતાએ જે રીતે અભિભૂત કર્યા તે રીતે સદ્ભાગ્યે બિહારીલાલને ક્યાં નહીં, સાથે સાથે એમને બંગાળી સાહિત્યના પ્રાચીન કવિઓ વિશેની ઊંડી સમજદારી હતી. આ બધાં કારણોના સંયોગથી ચક્રવર્તી પોતાના સમકાલીનોથી તદ્દન નોખા પ્રકારના કવિ તરીકે બહાર આવ્યા. તેમનાં પૂરોગામીઓનો તો પ્રશ્ન જ ઊઠતો નથી. અહીં એક વાતનો ઉલ્લેખ કરવો જોઈએ કે એમણે ક્યારેય પ્રાસરહિત કાવ્યની રચના કરી નથી.

ચક્રવર્તીની પહેલી કાવ્યકૃતિ પુરાણી રીતિથી લખાયેલાં એકસો ગીતોનો એક સંગ્રહ છે. તે પછી તેમણે ‘પૂર્ણિમા’ (૧૮૫૮) નામની એક પત્રિકા શરૂ કરી અને એ બંધ થયા પછી ‘અગોષ્યબંધુ’ નામની એક બીજી પત્રિકા શરૂ કરી, પણ તે માત્ર ચાર વર્ષ (૧૮૬૬-૬૯) ચાલી. એમની કવિતા અને કેટલીક ગદ્યરચનાઓ પહેલાં આ એ પત્રિકાઓમાં પ્રકટ થઈ. એમના પહેલા કાવ્યસંગ્રહ ‘બંધુ-વિયોગ’ (૧૮૬૩) ના ચાર સર્ગોમાં કવિની પહેલી પત્ની અને બાળપણના ત્રણ મિત્રોના મૃત્યુ પર શોક પ્રકટ કરવામાં આવ્યો છે. કવિતાઓમાં ઈશ્વરચંદ્ર ગુપ્તની પદ્ધતિનું અનુસરણ જોવા મળે છે. પોતાની જન્મભૂમિ અને એને માટેના કવિના ઊંડા પ્રેમની અભિવ્યક્તિ એ એની એક માત્ર ઉલ્લેખનીય વિશેષતા છે. પછીની કવિતા ‘પ્રેમપ્રવાહિની’ (૧૮૬૩) ની કાવ્યભાષા બહુ પરિષ્કૃત થયેલી દેખાતી નથી.



પરંતુ એમાં એક તદ્દન નવી જ વિશિષ્ટતા મળે છે. જીવન અને પ્રેમમાં અત્યંત હતાશ થયેલા કવિને પોતાની કાવ્યરચનામાં શાંતિ પ્રાપ્ત થઈ. જ્યારે અંતરમાં આગ જલી ઊઠે છે ત્યારે કવિ અનુભવ કરે છે :

આજિ વિશ્વ આલો કાર કિરણુ-નિકરે  
હૃદય ઉથલે કાર જયધ્વનિ કરે...  
ક્રમે ક્રમે નિખિતેછે લોક-કોલાહલ  
લલિત બાંશરી-તાન ઊઠિછે કેવલ !  
મન યેન મજિતેછે અમૃત-સાગરે  
દેહ યેન ઉડિતેછે, સમાવેગ-ભરે.

(‘નિસર્ગ સંદર્શન’)

-આજ વિશ્વ કોઈના કિરણુ સમુચ્ચયથી પ્રકાશિત થયું છે, હૃદય ઊછળી ઊછળીને કોનો જયધ્વનિ કરી રહ્યું છે ? લોક કોલાહલ ધીમે ધીમે શાંત થતો જાય છે. માત્ર અંસરીની લલિત તાન ઊડી રહી છે. મન જાણે કે અમૃતસાગરમાં ડૂબી રહ્યું છે, પણ આવેગથી ભરેલો દેહ ઊડી રહ્યો છે.

પોતાના સમયના અયોગ્ય વિવેચકો અને ઢોલપીટુ કવિઓનો કવિ રૂપે શબ્દોમાં અસ્વીકાર કરે છે. તે પરંપરાગત પદ્ધતિને અનુસરનારાઓ અત્યે પોતાનો પ્રતિભાવ આ પ્રમાણે વ્યક્ત કરે છે :

પરેર પાતાડા-ચાટા આપનાર નાઇ  
મતામત-કર્તા તોરા બાગલાર ચાઇ.  
મન કલુ ધાય નાઇ કવિત્વરે પથે  
કવિરા ચલુક તથુ તાહાદેરિ મતે.  
જનમેતે પાન નાઇ અમૃતેર સ્વાદ  
અમૃત બિલાતે કિનતુ મને બડ સાધ.

(‘સાધેર શાસન’-૪)

-તેઓ બીજાંઓની એંડી પતરાળી ચાટે છે; તેમનો પોતાનો કોઈ મત નથી, છતાં પણ તેઓ અંગાળના નેતા બની દરેક વાત પર સલાહ આપવાના અધિકારી બન્યા છે. એમનું મન ક્યારેય કવિતાના પથ પર ચાલ્યું નથી, પણ એમનો આદેશ છે કે કવિ એમના મતાનુસાર ચાલે. જનમથી ક્યારેય અમૃતનો સ્વાદ એમણે ચાખ્યો નથી, પણ અમૃત વહેંચવાનો એમને ભારે શોખ છે.

ચક્રવર્તીનું ત્રીજું કાવ્ય ‘નિસર્ગ-સંદર્શન’ (૧૮૬૯) આઠ સર્ગોમાં વિભાજિત છે. એમાં ૧૮૬૭ના નવેમ્બરની શરૂઆતમાં કલકત્તા પરથી પસાર થયેલા વિનાશક ઝંઝાવાત પ્રત્યેના કવિના પ્રતિભાવનું વર્ણન છે. અહીં પહેલી અને ત્રીજી પંક્તિઓનો તથા બીજી અને ચોથી પંક્તિઓનો પ્રાસ મેળવીને કડીઓની રચના કરવામાં આવી છે. કાવ્યભાષા સરળ છે અને નવી છંદ-રચના સફળ છે. પ્રકૃતિ અને માનવી ભેગા મળીને કાવ્યના સમગ્ર ફલક પર પથરાઈ ગયાં છે અને કવિનું પોતાનું વ્યક્તિત્વ પૃષ્ઠભૂમિમાં ચાલી ગયું છે. પછીના કાવ્ય ‘બંગસુંદરી’ (૧૮૬૯) પર ચક્રવર્તીની રોમાન્ટિક ભિંમિલતાની પહેલી છાપ છે. બીજી આવૃત્તિમાં (૧૮૮૦) ‘સુરઆલા’ નામની એક નવી કવિતા ત્રીજા સર્ગ તરીકે જોડવામાં આવી છે. આ કવિતા વસ્તુતઃ એમના પછીના અને સૌથી ઉત્તમ કાવ્યપુસ્તકની ભૂમિકા છે. એમાં, ઘણા સમય પહેલાં લખાયેલા બીજા સર્ગો પર સ્પષ્ટ સુધારણા દેખાય છે. કવિહૃદયનો દિવ્ય અસંતોષ પહેલા સર્ગમાં અભિવ્યક્ત થયો છે. પૌરાણિક આખ્યાનોમાં આવતું ચિરંતન નારીનું રમણીય અને કમનીયરૂપ બીજા સર્ગમાં સ્ફુટ થયું છે. ત્રીજામાં કવિની ‘સુરઆલા’નું રૂપ ચીતરવામાં આવ્યું છે અને પોતાના કુટુંબે પસંદ કરેલી છોકરી સાથે લગ્ન કરવા બંધાતા તેના નિરાશ પ્રેમીના જીવનનું વર્ણન છે. ચોથામાં અંતઃપુરની ચાર દીવાલોમાં પોતાના જીવનનો સર્વોત્તમ ભાગ વર્ષ પછી વર્ષ, તે જ ઘરનું કામકાજ કરવામાં પસાર કરતી નારીની ગાથા છે, આખરે તે પુસ્તકોના અભ્યાસમાં પલાયનનો માર્ગ શોધી લે છે; પરંતુ એના રોગિંદ્રા જીવનના કારાવાસમાંથી બહાર નીકળવાની કોઈ તક દેખાતી નથી અને વળી મોડું પણ ઘણું થઈ ગયું છે. પાંચમા સર્ગમાં એક કરુણામયી છોકરીનું વર્ણન છે. ઘાસના છાપરાંઓથી ઢંકાયેલી પાડોશની ઝૂંપડીઓમાં આગ લાગે છે અને આ નિરૂપાય છોકરી ધરની એક બારીમાંથી એ બધું વ્યથિત હૃદયે જોઈ રહે છે. છઠ્ઠામાં, એક વૃદ્ધ અસભ્ય વ્યક્તિ સાથે જેનું લગ્ન કરી દેવામાં આવે છે એવી યુવતી પ્રત્યેની કવિની દબાયેલી કરુણા નીતરે છે-પછીના ત્રણ સર્ગોનો સૂર કંઈક ઉદ્લાસપૂર્ણ છે, એમાં પોતાની પ્રિય પત્ની વિશેનું કવિનું પ્રશંસાત્મક ચિંતન આલેખિત થયું છે. તે એને કમશઃ સહચરી, પ્રિય પત્ની અને યુવાન માતાના રૂપમાં દેખાય છે.

ચક્રવર્તીનું સૌથી પ્રસિદ્ધ કાવ્ય છે ‘શારદામંગલ’ (૧૮૭૯)<sup>૧</sup>. એના

૧. કાવ્ય ૧૮૭૦માં શરૂ કરવામાં આવ્યું હતું અને ૧૮૭૪માં એક પત્રિકામાં અપૂર્ણ સ્વરૂપે પ્રકટ થયું હતું. એને જ્યોતિર્હિન્દ્રનાથ ઠાકુરની પત્નીના આશ્રયથી પૂરું કરવામાં આવ્યું હતું.

નામ પરથી પ્રાચીન બંગાળી સાહિત્ય પ્રત્યે કવિની અભિરુચિનો સંકેત મળે છે. જે કે સ્વરૂપ અને સ્વત્વ, એ બંને દૃષ્ટિએ, આ કાવ્ય ત્યારસુધી બંગાળીમાં જે કાંઈ લખાયું હતું તેનાથી તદ્દન ભિન્ન છે. ‘શારદામંગલ’નો વિષય અપકવ, અનિશ્ચિત અને દુર્ભોધ છે. આ કાવ્યમાં પોતાનો આદર્શ સિદ્ધ કરવાનો અને પોતાની પ્રેરણા તથા કલ્પનાને ઉદ્દીપ્ત કરનાર ઝંખનાને પ્રતીકાત્મક સ્વરૂપ આપવાનો કવિનો પ્રયાસ છે. કવિના ચિંતાર અસ્પષ્ટ અને અસ્થિર છે, તેમજ અપકવ અને અસંગત છે. એમની ‘ફેન્સી’ ચપળ છે અને એમની કલ્પના પર અવાસ્તવિકતાની અને અળપતા જતા ઈન્દ્રિયનુશ્ચિત રંગોના ધૂંધળાપણાની એક જળ પથરાયેલી છે. કવિની માનસિક પ્રક્રિયા પર સંતોષ અને આનંદની અનુભૂતિ પૂર્ણતઃ છવાયેલી છે. આ બધાંને કારણે ‘શારદામંગલ’ની કાવ્યભાષા વિષમ, કેટલીકવાર ખરબચડી, ઘણીવાર અસ્પષ્ટ અને ક્યારેક ક્યારેક દુર્ભોધ બની છે. વસ્તુતઃ આ કાવ્ય નિર્મિતિની પ્રક્રિયામાં છે.

પહેલાં સર્ગમાં, શિકારીના બાણે નરપક્ષીને મારી ઋષિના હૃદયમાં છૂપાયેલી કરુણા અને આ કાવ્યના સ્રોતને વહેવડાવ્યો હતો, વાસ્તવિકતા તે અનુભવને કવિ ફરીથી અનુભવે છે. બીજા સર્ગમાં કવિકલ્પના વૈશ્ણવ કવિઓની રાધાની જેમ, પોતાના ખોવાયેલા પ્રેમને, એટલે કે ‘આનંદ’ને શોધવા નીકળી પડે છે.

ત્રીજા સર્ગમાં કવિનો અહંભાવ જેનો અનુભવ કરી રહ્યો હતો તે આંતરિક દ્રેષનું અનુગૂંજન છે. એક ક્ષણ માટે સફળતાની ઝલક દેખાય છે, પરંતુ પછીની જ ક્ષણે એક ખાલી દીવાલ સામે ઊભી યઈ જાય છે. આ સંતાકૂહડી શ્રમિત અને ભ્રમિત કરનારી છે. પાંચમાં અને છેલ્લા સર્ગમાં આ શોધ જ્યાં આનંદની સ્થિતિ છે એના હિમાલયના ઊંચા શિખરો તરફ ગતિ કરે છે.

ચક્રવર્તીનું બીજું એક ઉલ્લેખયોગ્ય કાવ્ય ‘સાધેર શાસન’ (૧૮૮૮-૮૯) ‘શારદામંગલ’ની ઉત્તરકથા જેવું છે. કાવ્યનું નામ એના સર્જનના બીજાનો સંકેત કરે છે, અને એમાંથી એક કથા સરે છે. ચક્રવર્તી દ્વિજેન્દ્રનાથ ઠાકુરના અંગત મિત્ર હતા અને ઠાકુર કુટુંબના એક સન્માનિત સહૃદ હતા. જ્યોતિરિન્દ્રનાથ ઠાકુરનાં પત્ની ચક્રવર્તીની કવિતાનાં પ્રશંસક હતાં. એમણે કવિ માટે બનતું એક કુશન ગૂંથું હતું, અને તેના બદલામાં એક કાવ્યની માગણી કરી હતી. ચક્રવર્તીએ તે પ્રમાણે કાવ્ય રચના શરૂ કરી દીધી, પરંતુ માત્ર ત્રણ કડીની રચના પછી તે અટકી ગયા. જ્યોતિરિન્દ્રનાં પત્નીના અણુધાર્યા મૃત્યુએ ચક્રવર્તીને આઘાત પહોંચાડ્યો અને પોતાના વચનનું

સ્મરણ થયું આખરે દસ સર્ગ અને તેના ઉપસંહાર સાથે તેમણે કાવ્ય પૂરું કર્યું. કાવ્યનો આરંભ સૌન્દર્ય દર્શનથી થાય છે. આ દર્શન જીવનના વિવિધ અનુભવોમાં વહેતું રહે છે, ચિંતનની ક્ષણોમાં તેની ઝાંખી થાય છે અને જીવનમાં મનુષ્યની શોધ પાછળનો એક વ્યાપક દષ્ટિકોણ બની રહે છે. ત્યાર પછી કવિ પોતાના વીતેલા દિવસો તરફ વળે છે અને પોતાના શૈશવ અને યુવાનીના સ્નેહ અને આનંદને ફરી એકવાર અનુભવે છે. આ અનુભૂતિ તેમને સ્વર્ગને સીમાડે આવેલા નંદનકાનનમાં લઈ જાય છે. ત્યાં એમની પ્રિયતમાનો પ્રેમ એમને વૈશ્વિક પ્રેમની દિશા તરફ લઈ જાય છે :

ભાલોબાસિ નારીનરે  
ભાલોબાસિ ચરાચરે  
ભાલોબાસિ આપનારે,  
મનેર આનંદે રહ.

(સાધર શાસન)

-હું નર અને નારીને પ્રેમ કરું છું,  
હું સચરાચરને પ્રેમ કરું છું,  
હું મને પોતાને પ્રેમ કરું છું, અને આનંદમગ્ન રહું છું.

એ પછી સ્વર્ગ તરફ જતી પ્રિય પત્નીના વિયોગી આત્મા સાથે એનું મિલન થાય છે. એની આંખોનાં આંસુઓનું એક બુંદ અતૃપ્ત આત્માને શાંત કરી દે છે. તે તેને સ્વર્ગના દ્વારની અંદર જતી જુએ છે; પરંતુ તેને અનુસરી શકતો નથી એને માટે દ્વાર બંધ છે. કવિનો આત્મા હવે, આકૃતિ અને અંતસ્તત્ત્વ, ક્રિયા અને વિચારના વિવિધ રૂપોમાં અભિવ્યક્ત થતા અલૌકિક સૌન્દર્યના ચિંતનમાં શાંતિ શોધે છે. પછી કવિ, પોતાને ‘શારદામંગલ’ પૂર્ણ કરવાનો જેણે માર્ગ બતાવ્યો અને આ કાવ્ય લખવાની જેણે પ્રેરણા આપી તે પેલી નારીને પોતાની શ્રદ્ધાંજલિ અર્પે છે. કવિને માટે તે નારી કાવ્ય-દેવતાની લૌકિક પ્રતિમા હતી.

બિહારીલાલ ચક્રવર્તી જેનું નેતૃત્વ ધરાવતા હતા તે રોમાન્ટિક કવિ વર્ગ માત્ર પોતાની ઊંડી આત્મલક્ષિતાને કારણે જ વિશિષ્ટ નહોતો, પણ એ કારણે પણ વિશિષ્ટ હતો કે પ્રેમ પર અને વિશેષે નારીપ્રેમ તથા અન્ય લાગણી ભર્યા સંબંધો પર તે ભાર મૂકતો હતો. તાર્કાલિક સામાજિક સમસ્યાઓ તરફનું આ લોકોનું વલણ, ઔચિત્યની દૃષ્ટિએ નહીં પણ સુવિધાને ખાતર પ્રશિષ્ટ કહી શકાય એવા સમકાલીન કવિઓના બીજા સમૂહોથી જુદું હતું. એ વાત વિચિત્ર લાગે છે કે સમાજસુધારકો અને સિદ્ધાંતવાદીઓના

પ્રગતિશીલ વિચારો પ્રત્યે આ બીજા સમૂહના લોકોનો (જેમણે મુખ્યત્વે અંગ્રેજી શિક્ષણ લીધું હતું) પ્રતિભાવ પ્રતિકૂળ હતો. ઉદાહરણ તરીકે વિધવા-વિવાહ અને નારી મુક્તિ માટેનો એનો ટેકો કમનનો અને યાંત્રિક હતો. બીજા તરફ રોમાન્ટિક સર્જકો કોલેજના વિદ્યાર્થીઓ નહોતા અને સમાજસુધારાની આબતમાં પણ તેઓ ક્યારેય મુખર નહોતા, છતાં નારીનાં હિતોને માટે એમનો ટેકો ઉત્સાહપૂર્ણ અને સહજ હતો. પ્રશિષ્ટ સર્જકો સામાન્ય રીતે નારીને પુરુષની તુલનામાં બિનરતી સમજતા હતા, કારણ કે જીવવૈજ્ઞાનિક કારણોસર પુરુષ બહુ આવશ્યક છે એમ તેઓ માનતા, પછી ભલેને પ્રાચીન વિચારસરણીના સૂરમાં સૂર મીલાવનારાઓએ જાહેર કર્યું હતું તેમ નારીને હંમેશા નરક તરફ લઈ જનાર પાપમય કંદો ના ગણતા હોય.

સુરેન્દ્રનાથ મજુમદાર (૧૮૩૮-૭૮)ને અર્ધ-રોમાન્ટિક કવિ કહી શકાય. જો કે તેમણે તેમના સાહિત્યિક જીવનની શરૂઆત એક પ્રશિષ્ટ કવિ તરીકે કરી હતી. એમનું સર્વોત્તમ કાવ્ય ‘મહિલા’<sup>૧</sup> છે. તે ૧૮૭૦-૭૧માં લખાયું અને એમના મૃત્યુ પછી બે લાગમાં (૧૮૮૦, ૧૮૮૩) પ્રકટ થયું હતું. કાવ્ય ચક્રવર્તીની ‘અંગસુદરી’થી પ્રેરાયેલું છે એમાં કોઈ શંકા નથી. તે ચાર ખંડોમાં વિભાજિત છે. પહેલો ખંડ ભૂમિકા જેવો છે અને બાકીના ત્રણમાં, પુરુષને તેનાં કૌટુંબિક જીવનમાં જોવા મળે છે તે નારીના ત્રણ પાસાંઓ—મા, પત્ની અને બહેન—નું આલેખન છે. છેલ્લો ખંડ અધૂરો છે, માત્ર ચાર કડીઓ જ લખાઈ છે. કવિને વિશ્વાસ છે કે પુરુષ આજ જે રૂપમાં છે તે રૂપનું નિર્માણ નારીએ કર્યું છે અને નારી જ અંતે પુરુષને સ્વર્ગે લઈ જશે. પત્ની પર રચાયેલા ખંડમાં કવિ પોતાના આવેગના બિંદાણને પ્રકટ કરે છે. એમનું ચોક્કસ કહેવું છે કે મૃત્યુ પછી પણ એમનો આત્મા એમની પ્રિયાની ચારે તરફ ધૂમ્પા કરશે અને પોતાના પ્રેમતત્ત્વથી એના (પ્રિયાના) ચારે બાજુના જીવનને જીવંત બનાવશે.

પ્રતીપ લઈયા કરે, સમીર શંકાય  
એસો બાલા સુમંદ ગમને,  
દીપ્ત મુખ, દીર્ઘ રક્ત-પ્રદીપ-શિખાય  
ચુંબિત, ચંચલ સમીરણે.

( સવિતાસુદર્શન )

<sup>૧</sup> કવિએ કાવ્ય પૂરું પણ નહોતું કર્યું અને એને કોઈ શીર્ષક પણ આપ્યું નહોતું. આ શીર્ષક એમના નાના ભાઈ દેવેન્દ્રનાથ મજુમદારે આપેલું છે. કૃતિનું પ્રકાશન તેમણે જ કરેલું.

-આલા, હાથમાં દીવો લઈને, પવનની શંકાથી ધીમી ધીમી ગતિએ આવ. તારું દેદીપ્યમાન મુખ ચંચલ પવનને કારણે દીવાની દીર્ઘ રક્તવર્ણી શિખાથી સુગ્રિત થશે.

ચક્રવર્તીની માફક મજુમદાર પણ સંસ્કૃતના સારા જાણકાર હતા, ઉપરાંત, તે થોડું ફારસી પણ જાણતા હતા. એમની કાવ્યભાષા સંસ્કૃતનિષ્ઠ અને રુક્ષ છે. 'મહિલા' સાત પંક્તિઓની ટૂંકમાં લખાઈ છે. બીજા દીર્ઘ કાવ્યો ઉલ્લેખનીય નથી, પણ એમની કેટલીક લઘુ કવિતાઓ સારી છે. કમનસીમે આ કાવ્યોને પુસ્તક રૂપે સંગૃહીત કરવામાં આવ્યાં નથી. મજુમદારે કેટલાક ગદ્યલેખો લખ્યા હતા અને ટોડના 'રાજસ્થાન' (૧૮૭૩-૭૮)ના એક ધણા મોટા ખંડોને અનુવાદ પણ કર્યો હતો. એમણે નાટકલેખન પર પણ પોતાનો હાથ અજમાવ્યો હતો. ઐતિહાસિક નાટક 'હમીર' (મૃત્યુ પછી ૧૮૮૧માં પ્રકાશિત) ને સાર્વજનિક મંચ પર સારો આવકાર મળ્યો હતો.

દિનેન્દ્રનાથ ઠાકુર (૧૮૪૦-૧૯૨૬) બહુમુખી પ્રતિભાવાળી વ્યક્તિ હતા. તે તેમના નાના ભાઈ રવીન્દ્રનાથ ઠાકુરના જેટલો ઉત્કર્ષ સાધી શક્યા હોત. તેમની અભિરુચિ ગણિતથી સંગીત સુધી અને દર્શનશાસ્ત્રથી શોર્ટહેન્ડ સુધી વિસ્તરેલી હતી. તે સારાં રેખાચિત્ર દોરી શકતા અને કાર્ટૂનિંગમાં ખોખાં બનાવવામાં પણ અસાધારણ કુશળતા ધરાવતા. પરંતુ ધણા સમય સુધી દર્શનશાસ્ત્ર સિવાય બીજું કશું તેમનું ધ્યાન ખેંચી શક્યું નહીં. પરિણામે તેમની બહુમુખી પ્રતિભાની સંભાવનાઓ અવિકસિત રહી. કાવ્યની પ્રેરણા એમને રહીને રહીને આવતી હતી. પણ એ બધું જ છતાં તે બંગાળી ગદ્ય-સ્વામીઓમાંના એક હતા. એમણે એક કાવ્યની રચના કરી, જે બંગાળી સાહિત્યમાં અતુલનીય છે.

દિનેન્દ્રનાથે મેઘદૂતનો (૧૮૬૦) અનુવાદ કર્યો. તેને સારો આવકાર મળ્યો. પછી તેમણે કેટલાંક ભક્તિપરક અને દેશપ્રેમનાં ગીતો રચ્યાં. તેમણે તેમના પિતાનું 'અલ્પદર્શન' બંગાળી ગદ્યમાં રૂપાંતરિત કર્યું. કલ્પનાત્મક ગૂંથણીના સ્મારક સમુદાય એમનું મહાન કાવ્ય 'સ્વપ્નપ્રયાણ' (૧૮૭૫) ૧૮૭૩-૭૪માં લખાયું હતું. તે એક રૂપક કાવ્ય છે. તેની તુલના 'ફેરી ક્વીન' તથા 'પિલગ્રિમ્સ પ્રોગ્રેસ' ની સાથે કરી શકાય. તે ન તો આધ્યાત્મિક કાવ્ય છે કે ન તો હૃદયસ્પર્શી રોમાન્ટિક કથા. રવીન્દ્રનાથ ઠાકુરે કહ્યું છે તેમ 'સ્વપ્નપ્રયાણ' જાણે એક રૂપકનો સુંદર રાજપ્રાસાદ છે. તેમાં કેટલી જાતના

તો ઓરડા, ગવાક્ષો ચિત્રો, મૂર્તિઓ અને કલા કારીગીરી છે. તેની ચારે આળુએ આવેલા ઉઘાનમાં કેટલા તો કીડાંશૈલ, કેટલા તો ફૂવારા, કેટલી તો કુંજો અને લતાવિતાન છે. તેની અંદર માત્ર ભાવનું જ પ્રાચુર્ય નથી, રચનાની વિપુલ શોભા છે. લય, પ્રાસ અને કાવ્યભાષાથી એને સહાય મળી છે. તેમના મિત્ર બિહારીલાલ ચક્રવર્તીની જેમ દ્વિજેન્દ્રનાથ ચલિત (બોલચાલની) બંગાળીની સાથે સાથે સાધુ (શ્લિષ્ટ) બંગાળીનો સંયોગ કરતાં અચકાતા નથી. અહીં પરિણામ સંપૂર્ણપણે સંતોષકારક છે, જે ચક્રવર્તી માં નહોતું આવ્યું. સૌથી વધારે તો દ્વિજેન્દ્રનાથની અર્ધગંભીર ચેતનાએ આ રૂપકગ્રંથિની સ્વપ્નિલ સજ્જનને એક તીવ્ર પરલક્ષિતા અને સ્પષ્ટતા પ્રદાન કરી છે.

‘સ્વપ્નપ્રયાણ’ની રૂપકકથાનો વિન્યાસ એક પરીકથાની વિશાળ રૂપરેખામાં કરવામાં આવ્યો છે. લોકપ્રચલિત કથાઓમાં આવતા કોઈ યુવાન રાજકુમારની જેમ, જાંડી નિદ્રામાં સૂતેલો કવિ-આત્મા દેહની મર્યાદાઓને અતિક્રમી જવાનો પ્રયત્ન કરે છે અને સાહસોની શોધમાં નીકળી પડે છે. જ્યારે સમુદ્રરેખાની પેલે પાર સૂર્યના ડૂબી રહેલા તેજસ્વી પિંડની જેમ ચેતના નિદ્રાના વિસ્મરણથી ઘેરાઈ જાય છે, ત્યારે એક સ્વપ્નપરી મનના ખંડને ઉઘાડવા માટે ઊતરી આવી. વિચારોનો રથ આકાશગંગાને માર્ગે નીચે આવ્યો અને કવિ (એટલે કે તેના આત્મા) તેમાં બેસી ગયો. સારથી, એટલે કે કલ્પનાકુમારીએ મનો-રાજ્યની યાત્રા શરૂ કરી. ત્યાં પહોંચીને કલ્પનાએ એને મનોરાજ્યની રાજધાની નંદનપુરમાં ઉતાર્યો અને તે ચાલી ગઈ. કલ્પનાથી વિખૂટો પડેલો કવિ દુઃખી થયો. તે સમયે સખ્યરસ એની સમક્ષ આવ્યો અને તેને એ ભૂમિ અને તેના રાજવંશનો સંક્ષિપ્ત પરિચય આપ્યો. દાસ્યરસે તેણે અલ્પાહાર અર્પ્યો. ત્યારપછી તરત નંદનપુરના રાજા આનંદ તરફથી તેને બોલાવવામાં આવ્યો. સખ્યરસ તેને રાજા પાસે લઈ ગયો. લાંબા સમયથી બોવાયેલા મિત્રનું સ્મરણ થતાં રાજાએ તેને ઉખાલ્યો આવકાર આપ્યો.

કવિને લાગ્યું કે આનંદનિકેતન કોઈ અપરિચિત સ્થાન નથી. જાણે કે તે બાળપણનું પોતાનું ઘર ન હોય ! રાજાએ સખ્યરસને કવિને આસપાસ ફેરવવા કહ્યું. તે પછી કલ્પનાએ (તે ખરેખર તો રાજા આનંદની પુત્રી હતી) કવિની જવાબદારી લીધી અને તે તેને જાંડા જંગલની મધ્યમાં આવેલા રાણી ‘માયા’ના મંદિરે લઈ ગઈ. જેવાં તેઓ જંગલમાં ઊતર્યાં કે દરથ એકાએક

૧. શબ્દાર્થ (તત્ત્વદર્શનની દૃષ્ટિએ), સર્જનાત્મક જ્ઞાન્તિ, જે કે અહીં અતિ સૂક્ષ્મરૂપે છે. બંગાળીમાં સામાન્ય રીતે એનો અર્થ ધાય છે માના જેવી કરુણાભરી અમતા. કવિની માનું મૃત્યુ થોડા જ દિવસો પહેલાં થયું હતું.

અદલાઈ ગયું :

દક્ષિણે દાર યુલિ મુદુ-મંદ-ગતિ  
વન-ભૂમે પદાપિંચા ઋતુ-કુલપતિ  
લતિકાર ગાંઠે ગાંઠે કુટાઈલ કુલ  
અંગે ઘેરિ પરાઈલ પલ્લવ-દુકુલ.

કિ જાનિ કિસેર લાગિ હઈયા ઉદાસ  
ધરેર ખાહિર હૈલ મલય-વાતાસ,  
કુલેર ઘોમટા યુલિ કાડયે સુવાસ  
'એ નહે સે' બલિ શેષે છાડએ નિશ્વાસ.

(સ્વપ્નપ્રયાણ-૨)

-દક્ષિણુનું દાર ખોલીને મુદુ મંદ ગતિએ, ઋતુ-કુલપતિએ વનભૂમિમાં પદાપિંચુ કયું. તેણે લતાઓને ડાળીએ ડાળીએ પ્રકુલ્લિત કરી અને નવપર્ણોનાં વસ્ત્રથી તેનાં સઘળાં અંગોને ઢાંકી દીધાં. કોણ જાણે કોને માટે મલયાનિલ ઉદાસ બનીને તેના ઘરમાંથી બહાર નીકળી પડ્યો. ફૂલોના ધૂંધટને ખેસવીને તે સુગંધ છીનવી લે છે અને ફરી નિઃશ્વાસ નાંખીને કહે છે 'આ તે નથી'.

કવિ રાણીને મળ્યા. તેને રાણી તેની માતા જેવી લાગી. રાણીને પણ તે પુત્ર જેવો જ લાગ્યો. તેણે તેના પર થોડાં અશ્રુપિંદુઓ સાચાં. તેની વિનોદપ્રિય સખી 'રાજસી'એ કવિની આંખોમાં લાવાંજન આંજ્યું અને કવિ તે પરિવેશમાં ખોવાઈ ગયો. ત્યારે, માયાની ખીજ સખી 'તામસી' અંદર આવી અને કવિની લાવતંદ્રા છૂટી ગઈ. ઉદાસ કવિ સખ્યની સાથે વિલાસપુર તરફ ચાલી નીકળ્યો. ત્યાં રાજા આનંદનો પુત્ર પ્રમોદ પોતાનું મનરંજન કરી રહ્યો હતો. જેવા તે મળ્યા કે કવિએ તેને પોતાના કિશોરાવસ્થાના મિત્ર તરીકે ઓળખી કાઢ્યો. જ્યારે કવિએ પોતાનો પરિચય નીચે પ્રમાણે આપ્યો ત્યારે રાજકુમારે પણ તેને બરાબર ઓળખી લીધો :

ભાતે યથા સત્ય-હેમ, માતે યથા વીર  
ગુણ-જ્યોતિ હરે યથા મનેર તિમિર  
નવ શોભા ધરે યથા સોમ આર રવિ  
સેધ દેવ-નિકેતન આલો કરે કવિ.

(સ્વપ્નપ્રયાણ-૩)



—જ્યાં સત્ય—હેમ<sup>૧</sup> ચમકી રહ્યા છે, જ્યાં વીર<sup>૨</sup> આસપાસ છે, જ્યાં ગુણ<sup>૩</sup> અને જ્યોતિ<sup>૪</sup> મનના અધકારને દૂર કરે છે, જ્યાં સોમ<sup>૫</sup> અને રવિ<sup>૬</sup> નવી શોભા ધારણ કરે છે—ત્યાં, તે દેવ<sup>૭</sup>—નિકેતનમાં, કવિ પ્રકાશ ફેલાવે છે.

પછી રાજકુમારે લાલસાને નૃત્ય અને ગીત રજૂ કરવાનો આદેશ આપ્યો. તેનાં એક ગીતે કવિને પોતાના કિશોરાવસ્થાના પ્રિયજનોની યાદ આપી. જ્યારે ગીત પૂરું થયું ત્યારે કવિએ, પોતાને કલ્પનાએ જે હાર આપ્યો હતો તે હાર લાલસાને આપી દીધો. પ્રમોદે આ વાત કલ્પનાને કહી દીધી અને કલ્પના રોષે ભરાઈ. કવિનું મન એક ભયંકર વાતથી સંમોહિત થયું. વીરરસે રસાતલ રાજ્યના રાજના ફંદામાંથી કોઈ સ્ત્રીને બચાવી હતી. જ્યારે તેને રાજકુમારના મહેલના અંતઃપુરમાં લઈ જવામાં આવતી હતી ત્યારે રસાતલ રાજ્યના રાજના દાનવ પ્રહરીઓ હથેલીમાં આવીને તેનું અપહરણ કરી ગયા. હજુ પાણુ વધારે દુઃખી થઈને મા પ્રકૃતિ પાસે શાંતિ શોધવા માટે કવિએ રાજકુમારનો દરબાર અને સખ્યનું સાહચર્ય છોડી દીધું. તે વિષાદ—અરણ્યમાં ભટકવા લાગ્યો. ધીરે ધીરે પોતાના અનિર્દિષ્ટ પગલાં આગળ વધારતો અને માર્ગમાં વિભીષિકાઓનો અનુભવ કરતો કવિ વિષાદનગરને સીમાડે આવી પહોંચ્યો. અહીં તેને જાડચના બે અનુચર આધિ અને વ્યાધિએ પકડી લીધો અને તેને વિષાદ નરપતિ સમક્ષ હાજર કર્યો. અસુરરાજનો નિવાસ દૂરથી ધૂંધળો, કાળો અને ભયાનક લાગતો હતો :

દેખા દિલ અટ્ટાલિકા મહાકાય,

પાશ્વ<sup>૮</sup> પરિતે છે ભાંગિ, હચ્ચ—શિરે મહત્ત્વ શિખાય.

ભાંગા જનાલાય

વાયુ કુસલાય...

—એક વિશાળ ઊંચી અટ્ટાલિકા દેખાઈ. તેની બાજુની દીવાલો તૂટી રહી હતી, પરંતુ એના ઊંચા મિનારા તેની ભવ્યતાની ઘોષણા કરી રહ્યા હતા. તૂટેલી બારીઓમાં પવન મુક્તપણે વહી રહ્યો હતો.

એક દૂરિત જેવું ધ્રુવડ સ્તંભની ટોચ પર બેઠું બેઠું તાકી રહ્યું હતું. વિષાદરાજએ ભરાયેલા દરબારમાં આવી પોતાનું સ્થાન લીધું. બંદીઓનો

૧ સત્ય હેમ, વીર, જ્યોતિ, રવિ, સોમ : કવિના નાનાભાઈઓ

૨ ગુણ (એટલે કે ગુણેન્દ્રનાથ) : તેમનો પિતરાઈ ભાઈ

૩ દેવ (એટલે કે દેવેન્દ્રનાથ) : તેમના પિતા

મુકદ્દમો શરૂ કરતાં પહેલાં, રાજ્ય ફરજની ઉપેક્ષા કરવા માટે તેના મંત્રી પર ગુસ્સે થઈ કહેવા લાગ્યો :

તુમિ ઠિક ચેન હુપીકેશ.

બારોમાસ અનંત-શય્યાય લીન,

એક-રતિ ચેતન કેવલ હય વેતનેર દિન !

-તું બારોમાસ શેષશય્યા પર પડી રહેનાર ઋષિકેશના જેવો છે. માત્ર પગાર લેવાને દિવસે થોડીવાર માટે તારી ચેતના જાગે છે.

આ આક્ષેપના જવાબમાં મંત્રીએ કહ્યું :

મંત્રી બલે,

‘ભૂપ

વેતન કિ રૂપ,

દુ-અક્ષે ના દેખિલામ બત્સરેક તિન...

-રાજ્ય, પગાર કેવો હોય છે એ તો મેં લગભગ ત્રણ વર્ષથી આ બે આંખે જોયું પણ નથી...

રાજ્ય પાસે જવાબ તૈયાર હતો :

ભૂપ બલે,

‘સકલેઈ ક્ષીણુ-જીવી,

તુમિ-ઇ કેવલ હયતેજ દેખિ માંસેર દિખિ !

છિલે શુષ્ક અસ્થિ,

હયયાજ હસ્તી,

વેતન પેલે કી આર થાકિખે પૃથિવી ?

(સ્વપ્નપ્રયાણ)

-મારાં બધાં લોકો ક્ષીણુ-જીવી છે. માત્ર તું વિશાળ માંસપિંડ જેવો થઈ રહ્યો છે. પહેલાં તું હાડકાંનાં માળખા જેવો હતો, હવે હાથી જેવો થયો છે. જો તને પગાર મળે તો શું આ પૃથ્વી ટકી રહી શકે ?

કવિ પર રાજકુમાર પ્રમોદનો જસૂસ હોવાનો આરોપ મૂકવામાં આવ્યો અને તેને કાલીને બલિદાન ચઢાવવાની સજા ફરમાવવામાં આવી. પરંતુ આસન્નમૃત્યુની સ્થિતિમાં કરુણાદેવીએ તેની રક્ષા કરી. પછી કવિએ વીરરસ અને ભયાનકરસના વિરોધી પક્ષે વચ્ચેનાં યુદ્ધ અને પરિણામરૂપે ભયાનક-રસના પરાજયનાં દર્શ્યો જોયાં કવિએ ત્રાસી જઈને અને દુઃખી થઈને કરુણાદેવીનું આહ્વાન કર્યું. કરુણાએ તેને સુસંગના હાથમાં સોંપી દીધો.

સુસંગ તેને તપ-પર્વત પર લઈ ગયો. ત્યાં તેને દમ પાસેથી ધૈર્ય-કવચ અને શમ પાસેથી જ્ઞાન-પરશુ મળી. ત્યારપછી તે તપોગિરિના શિખર તરફ આગળ વધ્યો. લૌકિક સંસારનાં જે દુઃખો તે પાછળ મૂકીને આવ્યો હતો, તે બધાં નિરંતર તેનો પીછો કરી રહ્યાં હતાં. કવિને હવે વિશ્વપ્રેમ અને માનવીય સહાનુભૂતિની આવશ્યકતા જણાઈ, પરંતુ તે તેને ક્યાંય મળ્યાં નહીં. પરંતુ સુસંગે તેની આશાઓને ટકાવી રાખી અને તેની વાર્તાએ કવિને આશ્વાસન આપ્યું :

કવિ તુમિ—કિસેર દુઃખ તોમાર, વ્યથા પેલે પ્રાણે  
કુટિયા કહિતે પાર વેદના જગત્-જન કાને,

ચાહા શુનિ અશાંત નિતાન્ત ચે બાલક-ખેલા ત્યજિ  
સેઓ બસે શાંત હયે; સેઓ તાર ભવ-રસે મજિ

આપન કાજલ આપિ કરયે સજલ ! સેધરૂપ  
નીલ-સરસિજ-ફલે હિમ-બિંદુ ઝરે દુપ દુપ

તખન ચામિની-માતા મને પેયે યાતના દુઃસહ  
વિદાય-ચુંબન દેન તાહારે સજલ આપિ સહ...

અરણ્યેર પાખી તુમિ, વિલાપેર ધ્વનિ કેન મુખે !  
ચિરકાલ બલિતેછિ આમિ સેધ અરણ્યેર કથા,  
ચે અરણ્ય બાતાસેર સને મુખામુખી કથા કથ—

ડરે ન ઝડે-ઝાપટે, દિગન્ત પ્રાયીરે બર્હ નય,  
આપને આપનિ રહે બિસ્તારિયા સદાનંદ-શાખા...

(સ્વપ્નપ્રયાણ-૭)

-તું કવિ છે? તને શેનું દુઃખ? જો તારા હૃદયમાં કોઈ દુઃખ લાગે તો તું તે સમગ્ર લોકને પહોંચાડી શકે. તે સાંભળીને એક એકદમ ચંચલ બાળક પથુ રમત ત્યજી દઈ શાંત થઈ બેસી જાય છે. તે (કવિતાના) ભાવરસમાં ડૂબી જાય છે અને તેની કાળી આંખોમાં આંસુ ભરાય છે—જણે કે નીલકમલના પત્રોમાંથી ટપ ટપ કરીને હિમબિંદુ ઝરી રહ્યાં ન હોય! ત્યારે ચામિની માતા અસહ્ય યાતનાનો અનુભવ કરે છે અને સજલ નયને તેને વિદાયતું ચુંબન આપે છે...તું વનતું પંખી છે, તારા મુખમાંથી વિલાપનો ધ્વનિ શા માટે? તું સદા વનતું પંખી જ રહીશ અને સદાને માટે તું ત્યાં જ રહીશ. એ વનની વાત હું તને આજે કહી રહ્યો છું.

તે વન પવન સાથે પરસ્પર વાતો કરે છે-તે આંધી કે તોફાનથી ડરતું નથી, તે દિશાઓ રૂપી દીવાલોથી બંધાયું નથી. પોતાની આનંદપૂર્ણ શાખાઓ પ્રસરાવીને તે પોતામાં મગ્ન રહે છે.

કવિને શાંતિ પ્રાપ્ત થઈ. તે રાજ્ય આનંદના રાજ્યમાં ફરી પાછો આવી ગયો અને રાજકુમારી કલ્પના સાથે તેનું લગ્ન થઈ ગયું. કવિનો સ્વપ્નપ્રયાણનો અપૂર્વ અનુભવ-એના આત્માની શોધ હવે પૂરી થઈ.

દિવેન્દ્રનાથ ઠાકુરે હળવી શૈલીમાં એક કથાકાવ્ય પણ લખ્યું છે. તેનું શીર્ષક 'યૌતુક ના કૌતુક' (દહેજ કે તમાશો ? ૧૮૮૩) હતું. આ કાવ્ય રવીન્દ્રનાથ ઠાકુરને તેમના લગ્નપ્રસંગે અર્પિત કર્યું હતું. મુક્ત અને સરળ સહજ શૈલીમાં વણાઈ ગયેલ પરિહાસ અને ગંભીરતાએ કાવ્યને વિશેષ રસપ્રદ બનાવ્યું છે. એમનાં બીજાં કાવ્યો વ્યક્તિગત મનોરંજન માટે લખાયાં છે. અને તે મુખ્યત્વે દ્રંકા હાસ્યપરક હોય છે. પરંતુ તે ભાષા અને હંદ પરના તેમના અધિકારને પ્રકટ કરે છે. સંસ્કૃતના કેટલાક મુશ્કેલ વર્ણવૃત્તોને બોલચાલની શૈલીની પદ્ધતિનામાં યોજીને બંગાળી હંદશાસ્ત્રમાં એમણે અનન્ય ઉપલબ્ધિ સિદ્ધ કરી છે. બંગાળી શાર્ટ્સ-ડે-ડ પર લખેલો તેમનો કાવ્ય-પ્રબંધ 'રેખાક્ષર વર્ણમાલા' (૧૯૧૨) તેમની વિદગ્ધતા અને હંદકુશળતાનું એક વિશિષ્ટ ઉદાહરણ છે.

ગદ્ય-લેખક તરીકે દિવેન્દ્રનાથ ઠાકુર એટલા જ વિખ્યાત હતા. તેમના 'ગીતાપાઠ' (૧૯૧૫) અને બીજા દાર્શનિક નિબંધમાં લેખની ગદ્યશૈલીની વિશેષતા જોવા મળે છે. એમના કેટલાક અંગત પત્રોમાં અંકિત થયેલું તેમનું ચિત્રકામ બતાવે છે કે તે એક સારા ચિત્રકાર હતા. સંગીતમાં પણ તેમની રુચિ હતી. બંગાળને પિયાનાથી પરિચિત કરનાર તે સૌ પ્રથમ હતા.

દેવેન્દ્રનાથ સેન (૧૮૫૫-૧૯૨૦) રોમાન્ટિક કવિ હતા, છતાં પ્રશિષ્ટ કવિઓ સાથે પણ એમનો કંઈક સંબંધ હતો. મુખ્યત્વે સ્ત્રીઓએ (અને બાળકોએ પણ) એમનું પૂરેપૂરું સન્માન પ્રાપ્ત કર્યું છે. તેમની શૈલીમાં પણ જટિલતા અને આડંબર નથી. પરંતુ દેવેન્દ્રનાથ સેન માઈકેલ મધુસૂદન દત્તાના સોનેટના પ્રભાવથી મુક્ત થઈ શક્યા નહીં. પેરન્ટીસિસનો સતત પ્રયોગ અને પ્રાચીન સાહિત્ય તરફના ઝોકમાં દત્તનો અમિટ પ્રભાવ જોવા મળે છે.

સેન વકીલ હતા અને તેમણે કેટલોક સમય ગાઝીપુર (પૂર્વઉત્તર પ્રદેશમાં) બ્રિટિશની અદાલતમાં વકીલાત કર્યા પછી અલ્હાબાદની હાઈકોર્ટમાં વકીલાત કરી હતી. એમની કવિતામાં એમનાં વૃક્ષો-ફૂલોને પૂરું સન્માન મળ્યું

છે. સેનની શરૂઆતની રચનાઓમાં કવિતાના ત્રણ બહુ નાનાં પુસ્તકો ૧૮૮૦માં પ્રકટ થયાં. ‘અશોકગુચ્છ’ (૧૯૦૧) એમના કાવ્યોનો પહેલો પ્રતિનિધિ સંગ્રહ હતો. માસિક પત્રિકાઓમાં પ્રકટ થયેલાં બીજાં કાવ્યોનો સંગ્રહ એક ડઝન પુસ્તકોમાં કરવામાં આવ્યો હતો. બધાં પુસ્તકો એક સાથે ૧૮૧૧માં પ્રકટ થયાં હતાં. એમનાં શીર્ષકોનો અંત ‘ગુચ્છ’ શબ્દથી થાય છે : ( સેન કૂલોના પ્રેમી હતા ) ‘ગોલાપ-ગુચ્છ’, ‘શેફાલી-ગુચ્છ’, ‘પારિજાત-ગુચ્છ’ વગેરે. બીજા સંગ્રહો ‘અપૂર્વ નૈવેદ્ય’, ‘અપૂર્વ શિશુમંગલ’, ‘અપૂર્વ વ્રજગૃના’ વગેરે છે. આમાંના કેટલાક સંગ્રહોના પરિશિષ્ટમાં કેટલીક કવિતાઓનું અંગ્રેજી રૂપાંતર પણ છે.

દેવેન્દ્રનાથ સેનની પ્રકૃતિ એક પૂરેપૂરા કવિની હતી. તેમની ઉત્તમ કવિતા પ્રેમ પરની છે. પરંતુ તે પરિણીત અને ગૃહસ્થીનો પ્રેમ છે. કવિ નારી પ્રત્યે અને બાળક પ્રત્યે હમેશા પક્ષપાત રાખતા. એમની વૃત્તિ ધાર્મિક પણ હતી અને તે એમના જીવનના અંતિમ સમયે પ્રગટ થઈ. સેન હમેશાં રવીન્દ્રનાથ ઠાકુરના પ્રશંસક હતા અને તે હમેશાં યુવાન કવિઓ પ્રત્યે સમભાવી હતા. ધણીવાર કલકત્તા આવીને (અહીં) તેમણે કેટલાંક વર્ષો એક હાઈસ્કૂલ ચલાવેલી) થોડો સમય રહી જતા. તે વખતે યુવાન લેખકોની એક નાની મંડળી તેમને ઘેરી વળતી હતી.

ગોવિંદચંદ્ર દાસે (૧૮૫૫-૧૯૧૮) પણ મુખ્યત્વે પત્નીપ્રેમ પર કવિતા કરી છે. પરંતુ એમની જેમ એમની કવિતાઓમાં હમેશાં માત્ર ગાર્હસ્થ્ય સુખ નહોતું નીતરતું કે ન તો તે વિવાહિત પ્રેમના આદર્શના ગુણગાન કરતા. તેમની કવિતામાં ભાવ નારી દેહના સૌન્દર્ય અને આકર્ષણથી ઊભરાય છે. જ્યારે દાસે નીચે પ્રમાણે લખ્યું ત્યારે અંગાળી કવિતામાં એક અતિ સાહસિક અને નવો જ સૂર સંભળાયો :

આમિ તારો ભાલોબાસિ અસ્થિ માંસ-સહ !

આમિ ઓ-નારીર રૂપે

આમિ ઓ-માંસર સ્ત્રી,

કામનાર કમનીય કલિ-કાલિદહ—

ઓ કદંમે-ઓધ પંકે,

ઓધ કલેદે-ઓ કલકે,

કાલીય સાપેર મત સુખી અહરહ !

આમિ તારે ભાલોબાસિ અસ્થિ-માંસ સહ !

( કરતુરી-આમાર ભાલોબાસા )

-હું એને હાડ-માંસ સાથે પ્રેમ કરું છું. નારીના એ રૂપમાં, એના માંસના સ્તૂપમાં, કામનાના કમનીય કલિ-કાલીદહમાં, એ કર્દમમાં, એ કલેદમાં એ કલંકમાં, હું કાલિયા નાગની જેમ અહોરાત્રિ સુખમગ્ન રહું છું. હું એને હાડમાંસ સાથે ચાહું છું.

ગોવિંદચંદ્ર દાસને અંગ્રેજી સાહિત્યનો કોઈ ખાસ પરિચય નહોતો. તેમના સમકાલીનોમાંથી માત્ર દેવેન્દ્રનાથ સેને તેમને પ્રભાવિત કર્યા હાજે છે. દાસની અનુસૂતિ સાચી અને ઉત્કટ હતી. એમને જીવનનો કડવો અનુભવ થયો હતો. તે અસંદિગ્ધપણે પ્રતિભાસંપન્ન વ્યક્તિ હતા, અને એ કારણે એમની કવિતા નિષ્ઠાપૂર્ણ, તીક્ષ્ણ અને કેટલીકવાર અભિભૂત કરી દેનારી હતી. પરંતુ તેમની શૈલી ઘણીવાર જૂની પદ્ધતિની અને અપર્યાપ્ત હતી; તેમની અભિવ્યક્તિ હમેશાં કલાત્મક નહોતી. દાસ પૂર્વ યંગાળના મધ્યભાગના નિવાસી હતા. એમની કેટલીક કવિતાઓમાં એમની માતૃભૂમિની ગંધ છે.

તેમનાં ઉત્તમ કાવ્યો અનેક નાનાં પુસ્તકોમાં સંગ્રહીત કરવામાં આવ્યાં હતાં. તે ૧૮૮૭ થી ૧૯૦૫માં પ્રકટ કરવામાં આવ્યાં હતાં, તેમનાં નામ છે : ‘પ્રેમ ઓ ફૂલ’ (૧૮૮૭), ‘કુમકુમ’ (૧૮૯૧), ‘કસ્તૂરી’ (૧૮૯૫), ‘ચંદન’ (૧૮૯૬), ‘વૈજયંતી’ (૧૯૦૫) વગેરે વગેરે.

અક્ષયકુમાર બડાલ (૧૮૬૫-૧૯૧૮) બિહારીલાલ ચક્રવર્તીના નિકટના અનુયાયી હતા, પરંતુ ચક્રવર્તીની કવિતામાં પોતની જે શિથિલતા અને ભાવોનો જે ઉદ્રેક જોવા મળે છે તે બડાલમાં નથી. તે બીજી બાજુ તેમાં ચક્રવર્તીની જિજ્ઞાસો અને સહજતાનો અભાવ છે. દેવેન્દ્રનાથ સેનની કવિતાની જેમ બડાલને એની પ્રેરણા મુખ્યત્વે પરિણીત પ્રેમપ્રવાહમાંથી કે ગાર્હસ્થ્યમાંથી નથી મળી. એમની કવિતા રોજિંદા જીવનની સીમા વટાવી આગળ ગઈ છે. ગોવિંદચંદ્ર દાસની જેમ બડાલ તત્ત્વતઃ ભાવનાપ્રવણ કવિ હતા, પરંતુ એમની જેમ બડાલની કવિતા એટલી આવેગમય નથી. તે વધુ વિચારપ્રધાન અને એટલે ઓછી વાસ્તવિક હતી. રવીન્દ્રનાથ ઠાકુરની આરંભની કવિતાઓનો પ્રભાવ બડાલની કવિતા પર જોવા મળે છે, પરંતુ તે લગભગ ઉપરછલ્લો છે. આઉનિંગ બડાલના પ્રિય કવિઓમાંના એક હતા. આ યંગાળી કવિની શૈલી પર, જીવન પ્રત્યેના અભિગમ પર, અને સૃષ્ટિની તાત્વિક શુભ ભાવના પ્રત્યેની તેમની નિષ્ઠા પર અંગ્રેજી કવિના પ્રભાવની છાપ પડેલી છે. અભિવ્યક્તિનું લાઘવ અને શબ્દ પસંદગીની ચોક્કસાઈ

અડાલની કાવ્યભાષાની વિશિષ્ટતાઓ છે. પરંતુ તે પેરેન્થીસિસોનો ઉપયોગ પૂરેપૂરો છોડી શક્યા નથી.

અક્ષયકુમારનો પહેલો કાવ્યસંગ્રહ ‘પ્રદીપ’ ૧૮૮૫માં પ્રકટ થયો હતો અને છેલ્લો ‘એષા’ ૧૯૧૨માં. છેલ્લા કાવ્યની રચના એમણે અત્યંત પ્રિય પત્નીની સ્મૃતિમાં કરી છે. અહીં કવિને પોતાની ઊંડી વેદનાને નિર્વૈયક્તિક, વાસ્તવિક આખત તરીકે પ્રકટ કરવામાં સફળતા મળી છે:

એ મોહ-કલંક-શિખા-તોમારિ કિ હોમશિખા,  
દાહિયા નીચતા દૈન્ય હઠિ છે ગગને !

(એષા)

-આ મોહ-કલંક-શિખા થું તારી હોમશિખા છે, જે નીચતાને,  
દૈન્યને આળીને આકાશ ભણી જાય છે ?

અહીં આ સમયની કવયિત્રીઓની સંક્ષેપમાં ચર્ચા કરી શકાય. જે કે તે રોમાન્ટિક કવિઓના વર્ગમાં આવતી નથી. એમનાં વલણની સામાન્ય વિશેષતા તે તેમનું પરલક્ષીપણું છે.

ગિરીન્દ્રમોહિની દત્તે (૧૮૫૪-૧૯૨૪) ઘણું લખ્યું છે. તે ઠાકુર પરિવારના સાહિત્યિક અને સાંસ્કૃતિક વાતાવરણના સંપર્કમાં હતાં. જે કાવ્યોમાં ગામડાંનાં ઘરમાં વીતાવેલાં અયપણનાં સંસ્મરણોની ઝાંચ છે અને કલંકતાનાં અંતરંગ દરયોનો તેમના પર પડેલા પ્રભાવ પર વર્ણવાયો છે, તે કાવ્યો તેમાંના ઉત્તમ કાવ્યો છે. એમની ગ્રંથ-સૂચિમાં નીચેનાં નામ આવે છે : ‘કવિતાહાર’ (૧૮૭૩), ‘ભારતકુસુમ’ (૧૮૮૨), ‘અશ્રુકણુ’ (૧૮૮૭), ‘આભાસ’ (૧૮૯૦), ‘અર્ધ’ (૧૯૦૨) વગેરે.

નવલકથા લેખિકા સ્વર્ણકુમારી દેવીએ કેટલાંક કાવ્યોની રચના કરી છે. એમણે અંગાળીમાં સૌથી પહેલાં રોમાન્ટિક વીર-કાવ્યની શરૂઆત કરી. તેમાંનાં ચાર ‘ગાથા’ (૧૮૯૦)માં સંગ્રહીત કરવામાં આવ્યાં છે.

કામિની રાય (૧૮૮૪-૧૯૩૩) કલા સ્નાતિકા હતાં. જેમના પર રવીન્દ્રનાથ ઠાકુરની કવિતાશૈલીનો ઊંડો પ્રભાવ પડ્યો હતો, તેવી કવયિત્રીઓમાં તે પહેલાં હતાં. પરંતુ સ્વભાવથી તે રોમાન્ટિક કવિઓ કરતાં પ્રશિષ્ટ કવિઓની વધુ નજીક હતાં. તેમની કવિતા વસ્તુનિષ્ઠ હતી, પરંતુ દરેક વખતે નિર્વૈયક્તિક નહીં. એમની કવિતામાં પૂરા સંકેત અને કુંઠાઓ સાથે નારીહૃદય ઉદ્ઘાટિત થયું છે. એમની કવિતામાં પશ્ચાતાપ અને નિરાશાનો એક સતત પ્રવર્તમાન અરુપ સૂર છે. પરંતુ તે ક્યારેય વિદ્રોહી નથી.

હય હોક પ્રિયતમ  
અનંત જીવન મમ  
અધકારમય,  
તોમાર પથેર પરે  
અનંત કાલેર તરે  
આલો યદિ રય.

( આલો ઓ છાયા )

—હે પ્રિયતમ, જો તારા માર્ગ પર અનંતકાલ માટે પ્રકાશ રહેતો હોય તો મારું જીવન અનંતકાલ સુધી અધકારમાં ભલે રહે.

શ્રીમતી રાયનો પહેલો અને ઉત્તમ કાવ્યસંગ્રહ ‘આલો ઓ છાયા’ ૧૮૮૬માં પ્રકટ થયો હતો. એની સૂચિકા એ વખતના કવિરાજ હેમચંદ્ર બંસોપાધ્યાયે લખી હતી. એમનું પછીનું પુસ્તક ‘માલ્ય ઓ નિર્માલ્ય’ (૧૯૧૩)માં કેટલાંક શરૂઆતનાં કાવ્યોનો (૧૮૮૦) અને બીજાં છેલ્લાં કાવ્યોનો (૧૯૧૩) સમાવેશ કરવામાં આવ્યો છે. રવીન્દ્રનાથનો પ્રભાવ તેમની પછીની કૃતિઓ (૧૯૦૧-૩૦)માં વધુ અસરકારક રીતે પડ્યો છે.

નાટ્યકાર દ્વિજેન્દ્રલાલ રાયને પછીની પેઢીઓ મુખ્યત્વે તેમનાં હાસ્ય-ગીતોને કારણે યાદ કરશે, પરંતુ તેમની કેટલીક ગંભીર કવિતાઓ પણ ઉપેક્ષા યોગ્ય નથી. આ બધી ૧૮૮૨ થી ૧૯૧૨ની વચ્ચે પ્રકટ થયેલાં પુસ્તકોમાં સંગ્રહીત કરવામાં આવી છે : જેમ કે ‘આર્થગ્રાથા’ (એ ખંડ-૧૮૮૨, ૧૮૯૩), ‘આષાઢે’ (૧૮૯૮), ‘ચંદ્ર’ (૧૯૦૨), ‘આલેખ્ય’ (૧૯૦૭), અને ‘ત્રિવેણી’ (૧૯૧૨). એમનાં ઉત્તમ કાવ્યોની વિશેષતા છે છંદોવૈચિત્ર્ય અને હળવી મનઃસ્થિતિ. પરંતુ એમાં ઘણીવાર નિષ્ઠા અને પરિષ્કારનો અભાવ ખટકે છે.



## પ્રકરણ ૨૨

### રવીન્દ્રનાથ ઠાકુર

સાહિત્યિક પ્રતિભાનો વિકાસ, એનું કૌશલ અને એના વ્યાપની દૃષ્ટિએ રવીન્દ્રનાથ ઠાકુર (૧૮૬૧-૧૯૪૧) એક એવી સર્વતોમુખી સર્જકપ્રતિભા છે કે જેની જોડે કોઈપણ દેશમાં ભાગ્યે જ જોવામાં આવી હોય. એમની કવિતામાં આકૃતિ, અંતસ્તત્ત્વ અને ભાવનો એવો સંયોગ તથા સૂક્ષ્મ નૈપુણ્ય જોવા મળે છે, જે આપણી ભાષામાં ખીજી રીતે તો કદપી જ ન શકાત. રવીન્દ્રનાથની કવિતા કોઈપણ રીતે માઈકેલ મધુસૂદન દત્તાની નવી કવિતાને કે બિહારીલાલ ચક્રવર્તીની રોમાન્ટિક કવિતાને પગલે ચાલતી નથી. તે સમગ્રપણે તેમની આગવી છે, અને તેમ છતાં તેનાં મૂળ દેશની ધરતીમાં છે. રવીન્દ્રનાથે ભારતીય કવિતાના મુખ્ય સ્ત્રોતોનું અન્ય કરતાં જિંડાણથી પાન કર્યું હતું : તેમાં છે ઉપનિષદોનો રહસ્યવાદ (જે તળપદો અને ભવ્ય છે, પણ પ્રાથમિક દશાનો તો નથી જ નથી), કાલિદાસનું નાજુક નક્શીકામ અને વૈષ્ણવ કવિઓનું ભાવસભર સંગીત. ભારતીય કવિઓમાં તે સૌથી વધારે ભારતીય છે અને તે સાથે સૌથી વધારે વૈશ્વિક છે. અંગ્રેજી કવિતાથી માંડી અંગાળી જોડકણાં, ધ્રુપદ સંગીતથી માંડી ગામડા ગામનાં ગીત-રવીન્દ્રનાથ દરેક બાજુ-એથી અને સ્ત્રોતમાંથી ગ્રહણ કરતા. પણ જે કંઈ તેમણે ગ્રહણ કર્યું, તેને તેમણે પોતાનું કરી દીધું. કોઈપણ પ્રકારનું અનુકરણ તો તે કરી શકે એમ જ નહોતો.

રવીન્દ્રનાથનું વાચન અત્યંત વિશાળ હતું અને સ્થાયી મૃદ્યવાળી એકેએક માનવવસ્તુમાં એમને જિંડો રસ હતો. ટેરેન્સની પેઠે તે જરૂર કહી શક્યા હોત : હું માનવ છું, કોઈ માનવીય વસ્તુ મારે માટે પારકી હોઈ શકે નહીં. તેમ છતાં એમનામાં આપણને કશું બહારનું લાગતું નથી, અને કોઈ પણ પ્રકારનું શુષ્ક પાંડિત્ય તો તેમના સ્વભાવથી વિરોધી હતું. રવીન્દ્રનાથની કવિતા જેટલી અંગાળની છે, તેટલી ભારતની છે અને તેનો મોટો ભાગ જેટલો ભારતનો છે તેટલો જ વિશ્વનો છે, કેમ કે તેઓ એટલા જિંડા

ભિતર્યા છે, જ્યાં શાશ્વત જીવનનું ઝરણું વહે છે, કે જેમાં દરેક પ્રકારના સર્જનનું મૂળ અને જીવનનું સાતત્ય રહેલાં છે. બધી જ કવિતાનું સારસત્ત્વ જે અર્થમાં વૈશ્વિક હોય છે તેવા અર્થમાં રવીન્દ્રનાથની કવિતા વૈશ્વિક નથી, પણ એનો અર્થ એ પણ છે કે ભારતીય દૃષ્ટિબિન્દુથી જેતાં પણ એની અભિવ્યક્તિ વૈશ્વિક છે.

રવીન્દ્રનાથનું આગપણુ ઘરમાં વીત્યું પણ વચ્ચે વચ્ચે તેમને હમેશાં દૂર અને નજીક બહાર જવાની અદ્વ્ય ધ્રુવ થઈ આવતી. તેમણે આખા સમય જગતની મુસાફરી કરી હતી, અને દરેક સ્થળે તેમનું હાર્દિક અને સહજ ઉમળકાથી સ્વાગત થતું; જે રીતનું તેમનું સ્વાગત થતું એ ભલભલા વિદેશી શાસકને પહે પણ આજ્ઞાતીત હતું તેઓ જ્યાં ગયાં ત્યાં પ્રત્યેક સ્થળે તેમણે કાવ્યસર્જન કર્યું. પણ તેઓ હમેશાં શાંતિનિકેતનના તેમના ખૂણામાં પાછા આવી જવા ઇચ્છતા. કલકત્તામાં આપઘાતાના ઘર અને તેની નગરજીવનની સગવડોથી માત્ર સો માઈલ દૂર આવેલું શાંતિનિકેતન તે વખતે તો પશ્ચિમ બંગાળના નિર્જન વિસ્તારની એક નાની વસાહત જેવું હતું.

રવીન્દ્રનાથની પ્રતિભાનાં અનેક સ્તર હતાં, તેમનાં વિવિધ પાસાં પરસ્પરનાં માત્ર વિરોધી જ નહીં, પણ એકદમ વિપરીતેય હતાં અને પૂરક પણ. તે ધણુંખડું તો શાન્ત વિચારક હતા, પણ જરૂર પડતાં તે ત્વરિત નિર્ણય કરવાને અને ઝડપી કાર્યવાહી કરવાને સમર્થ હતા. વિશ્વભારતી અને શાંતિનિકેતન તેમની સંગઠન શક્તિ અને દીર્ઘકાલીન આયોજન દૃષ્ટિના મૌજુદ પુરાવા છે.

કવિ-આત્માની શોધ જાણે કે અસલ કદ્દપના અને નિરંતર પ્રયત્ન, સેવન અને સંઘર્ષ, ધ્યાન અને સાક્ષાત્કારની સંતાકુકડીની લગાતાર ચાલતી રહેતી એક રમત હતી. બદલાતી જતી ઋતુઓનું રૂપક રવીન્દ્રકાવ્યની એક પ્રિય પ્રયુક્તિ છે, તેમની દૃષ્ટિએ તે ઉત્પત્તિ અને લયની વારાફેરીમાં ધબકતા વિશ્વને, રાત્રિ અને દિવસ તથા જીવન અને મૃત્યુ વચ્ચે શ્વસતી પ્રકૃતિને અને જ્ઞાન-અજ્ઞાન વચ્ચે હિંચકા ખાતી, ઉપલબ્ધિ-અનુપલબ્ધિ વચ્ચે ઝૂલતી, વાસ્તવ-અવાસ્તવ વચ્ચે દોલાયિત થતી તેમની પોતાની નિયતિને પ્રતીકિત કરે છે. એક ગીતમાં તે કહે છે :

કાન્નાહાસિર દોલ-દોલાનો પૌષ ફાગુનેર પાલા  
તારી મધ્યે ચિરજીવન બધબ ગાનેર ડાલા—  
એઈ કિ તોમાર ખુસિ, આમાય તાઇ પરાલે માલા  
સુરેર ગન્ધ ઢાલા.

તાઠ કિ આમાર ધુમ છુટે છે ઝાંધ હુટે છે મને  
 ખેપા હાઓથાર ઢેહ ઉઠે છે ચિર વ્યથાર વને,  
 કાંપે આમાર દિવ-નિશાર સકલ આંધાર-આલા  
 એઘ કિ તોમાર ખુસિ, આમાય તાઠ પરાલે માલા  
 સુરેર ગન્ધ ઢાલા.

રાતેર બાસા હયનિ ઝાંધા, દિનેર કાળે તુટિ,  
 ખિના-કાળેર સેવા માઝે પાધને આમિ છુટિ,  
 શાન્તિ કોથાય મોર તરે હાય વિશ્વલુવન માઝે.  
 અશાન્તિ યે આઘાત કરે તાઠ તો વીણા બાળે,  
 નિત્ય રખે પ્રાણુ પોડાનો ગાનેર આયુન જવાલા—  
 એઘ કિ તોમાર ખુસિ, આમાય તાઠ પરાલે માલા  
 સુરેર ગન્ધ ઢાલા.

(ગીતવિતાન ૧)

—રુદ્ધન અને હારયના હિંડોળાને ઝુલાવનારો પોષ-ફાગણનો સમય આવ્યો,  
 તેમની વચ્ચે હું આપું જીવન ગીતોની છાંયને ધારણ કરીશ. આ  
 જ તારી ઇચ્છા છે ને? એટલે જ મને તેં સૂરની સુગંધવાળી માળા  
 પહેરાવી છે? એટલે જ શું મારી ઊંઘ ઊડી ગઈ છે, મનનાં બંધન  
 તૂટી ગયાં છે? ચિરવ્યથાના વનમાં પાગલ હવાનાં મોજાં ઊઠ્યાં છે.  
 મારા દિવસરાતના બધાં અજવાળાં અંધારાં કંપી ઊઠ્યાં છે! આ  
 જ તારી ઇચ્છા છે ને? એટલે જ તેં મને સૂરની સુગંધવાળી માળા  
 પહેરાવી છે? રાતનું નિવાસ બાંધ્યું નથી. દિવસના કામમાં તુટિ  
 રહી છે. કામ વગરની સેવામાં મને નવરાશ મળતી નથી. વિશ્વ-  
 લુવનમાં મારે માટે હાય, શાન્તિ ક્યાં છે? અશાન્તિ પ્રહાર કરે છે  
 એટલે તો વીણા બાળે છે. પ્રાણુ બાળનારી ગીતના અગ્નિની જવાળા  
 હમેશાં રહેશે? એ જ તારી ઇચ્છા છે ને? એટલે જ મને સૂરની  
 સુગંધવાળી માળા પહેરાવી છે?

આધુનિક યુરોપીય કવિતાના ચાહકોએ એ વાત ધ્યાનમાં રાખવી  
 પડશે કે જીવન પ્રત્યે રવીન્દ્રનાથનું વલણ સ્વીકાર, સ્તુતિ અને કૃતજ્ઞતાનું  
 હૃદય અને નહીં કે ક્ષોભ કે વિદ્રોહનું.

પૂરેપૂરા અર્થમાં રવીન્દ્રનાથ ગૃહશિક્ષિત અને સ્વશિક્ષિત હતા. કલકત્તામાં  
 જ્યાં એમનું કુટુંબ એક સૈકાથી વધારે વખતથી વસ્યું હતું, ત્યાં તે ફેટલાંક  
 વર્ષ અનિયમિતરૂપે જાળાએ ગયા હતા અને પછી દોઢેક વર્ષ જેટલો સમય

હાંડનમાં રહીને લખ્યા. પરંતુ ઘરમાં તેમને બંગાળી, સંસ્કૃત અને અંગ્રેજીની નક્કર ભૂમિકા આપવામાં આવી હતી, તેની સાથે વિજ્ઞાનમાં મૂળભૂત તત્ત્વોની પણ. તેમાં શરીરવિજ્ઞાન પણ આવી જતું નાનપણથી જ તેમને સંગીતમાં રસ હતો. તેમણે પોતાના વખતના કેટલાક ઉત્તમ ગુરુઓ પાસેથી સંગીતની તાલીમ મેળવી હતી. આ ઉસ્તાદોમાંના કેટલાક તેમના પરિવારના મિત્રો હતા તો કેટલાકને પગાર આપીને રોકવામાં આવ્યા હતા. વ્યાયામ તેમની રોજની દિનચર્યાનો એક ભાગ હતો. તેમાં કુસ્તી પણ આવી જતી. આ વસ્તુએ તેમના તંદુરસ્ત શરીરને વધારે તંદુરસ્ત બનાવ્યું. પચાસ વર્ષની ઉંમર પહેલાં તેઓ કોઈ મોટી માંદગીમાં પટકાયા નહોતા. તેમને અને તેમની કવિતાને સમજવા માટે આ હકીકત મહત્ત્વની છે. તેમની કવિતા એક અસાધારણ રીતે શક્તિશાળી, સ્વસ્થ અને સુંદર દેહમાં વસેલા એક અતિ સ્વસ્થ માન-સતું સર્જન છે.

એ એક સદ્ભાગ્ય હતું કે રવીન્દ્રનાથને શરૂઆતથી જ શાળાજીવન અત્યંત અણુગ્રમતું હતું અને ઘરમાં મળતા શિક્ષણથી તેઓ અલિપ્ત ન રહ્યા. રવીન્દ્રનાથના ઘરનું વાતાવરણ સાંસ્કૃતિક આવેગોના જીવંત પ્રવાહોથી સદા છવાયેલું રહેતું હતું. આ પ્રવાહોમાં આત્મસાત્થ્યનારા અને સર્જન-પ્રવણ એમ બન્ને પ્રકારના હતા. દેવેન્દ્રનાથ ઠાકુરનું ઉપનિષદની વાણી માટેનું આકર્ષણ, ઉપાસનાપ્રધાન યુનિવર્સિટીનો તેમનો દષ્ટિકોણ, ભારતીય વિચાર-ધારા અને સંસ્કૃતિનાં મૂળતત્ત્વોમાં તેમની જાંડી નિષ્ઠા અને રચનાત્મક રાષ્ટ્રીયતાવાદ માટેનો તેમનો ઉત્સાહ—આ બધાંએ તેમના ઘરને ભારતમાં સાંસ્કૃતિક પુનરુત્થાનનું કેન્દ્ર બનાવી દીધું હતું. આને લીધે તેમના ઘરને એક એવી વિશિષ્ટતા પ્રાપ્ત થઈ હતી, જે બધી પ્રવૃત્તિઓમાં પ્રકટ થવા લાગી. દરેક મહત્ત્વપૂર્ણ માણસને લાગતું કે ઠાકુરપરિવારના લોકો ખીજઓથી જુદા છે. તેમનો દષ્ટિકોણ માત્ર બંગાળી નહીં, ભારતીય હતો, તેમની સાહિત્યિક પત્રિકાનું નામ જુઓ. અંકિમચંદ્ર ચટ્ટોપાધ્યાયના ‘અંગદર્શન’ના વિરોધમાં તેનું નામ હતું—‘ભારતી.’

દેવેન્દ્રનાથ ઠાકુર એક અત્યંત શ્રીમંત અને પ્રભાવશાળી પિતાના સૌથી મોટા પુત્ર હતા. પરંતુ પોતાના સ્વર્ગસ્થ પિતાની જવાબદારીઓ ઓઢી લઈને વર્ષો સુધી એક સામાન્ય માણસની જેમ જીવન જીવ્યા. જ્યારે રવીન્દ્રનાથનો જન્મ થયો ત્યારે કુટુંબની મોટા ભાગની સંપત્તિ પાછી મેળવી લેવાઈ હતી, તેમ છતાં ઘરમાં જીવનધોરણ સામાન્ય સ્તર પરનું રહ્યું હતું.

આળક રવીન્દ્રનાથની ખાવા પહેરવાની વ્યવસ્થા લગભગ એક સામાન્ય મધ્યમવર્ગના આળકની જેમ થતી હતી, પણ રવીન્દ્રનાથમાં અને તેમના સમકાલીન મધ્યમવર્ગમાંથી આવતા અંગાળી લેખકોમાં એક પાયાનો ભેદ હતો. આળક રવીન્દ્રનાથને સામાન્ય મધ્યમવર્ગના આળકોને સુલભ એવો કોઈ સામાજિક સંપર્ક મળ્યો નહોતો. ચૌદ આળકોમાં સૌથી નાના હોવાને કારણે માએ તેમના મોટાભાઈઓ પ્રત્યે જેટલું ધ્યાન આપ્યું હતું તેટલું રવીન્દ્રને આપી શક્યાં નહોતાં. ચારપાંચ વર્ષની ઉંમર થઈ તેટલામાં તો માના ઓરડામાં તેમને નોકરોની દેખરેખ નીચે મૂકી દેવામાં આવ્યા. તેમની દેખરેખ રાખનારો નોકર કેવી રીતે તેમને અંધનમાં રાખતો હતો અને કેવી રીતે તેઓ નોકરોના આવાસને પહેલે માળેથી એક ઓરડામાંથી દેખાતા કુદરતી દશ્યોને કલાકો સુધી જોયા કરતા અને ત્યારે કેવી રીતે તેમની શિશુકલ્પના વાદળો પર સવાર થઈને પવનની સાથે દોડી જતી હતી તેનું વર્ણન રવીન્દ્રનાથે તેમનાં સંસ્મરણોમાં લખ્યું છે. કવિના ચિંતનશીલ સ્વભાવ અને મુક્ત કલ્પનાનું નિર્માણ અહીં અને આ રીતે થવા નિર્માયું હતું.

રવીન્દ્રનાથને સાહિત્યનો પ્રથમ આસ્વાદ તેમની દેખરેખ રાખનારાઓ અને કુટુંબના કેટલાક વડીલ સભ્યો પાસેથી મળ્યો હતો. તેઓ કૃતિવાસ અને કાશીરામનાં કાવ્યોનો મોટેથી પાઠ કરતા અને દાશરથી રાખની કવિતામાંથી ઝડઝમકવાળા છંદોનું વાચન કરતા કે પછી મધુ કાનનાં ગીતોની પંક્તિઓ ગાતા રહેતા. કૃતિવાસ કથિત રામકથાની કરુણાએ, કાશીરામ કથિત ‘મહાભારત’ના આખ્યાનોના ચમત્કારે, દાશરથીની કવિતાની નાયતી પંક્તિઓના અતુરણને અને મધુ કાનની મધુર લાગણીશીલતાએ શિશુના અત્યંત કલ્પનાપ્રવણ ચિત્તની કુંવારી ધરતી પર સૌથી પ્રથમ પ્રભાવ અંકિત કર્યો. તેમના પર આ રીતનો ખીજો ‘સાહિત્યિક’ પ્રભાવ તેમના મોટાભાઈ દ્વિજેન્દ્રનાથના ‘મેઘદૂત’ના વાચનનો પડ્યો. હજી તો તે સંસ્કૃત જાણતા ન હતા, છતાં કાલિદાસના શ્લોકોના સંગીતે તેમને મોહિત કર્યા હતા. વર્ષો પછી જ્યારે તેમણે કાવ્યને મૂળમાં પોતે વાંચ્યું ત્યારે તેમના પર તેનો અમણો પ્રભાવ પડ્યો, કેમકે તેમને તેમાં જે દિવસોમાં વર્ષામાં નોકરોના આવાસની બારીમાંથી મેઘ જોયા કરતા, પોતાના તે શૈશવની સાહસિક કલ્પનાનો સ્પષ્ટ પડ્યો સાંભળવા મળ્યો.

તરુણાવસ્થામાં પહોંચ્યા પહેલાં જ રવીન્દ્રનાથે જયદેવની પદ્યવલિના જટિલ છંદોલયને પોતાની રીતે પકડી લીધો હતો, અને અંગાળીનાં બધાં

વાંચવા જેવાં પુસ્તકોને વાંચી લીધાં હતાં. તેમાં અંકિમચંદ્રની નવલકથાઓ પણ આવી જતી હતી (તેમાંથી કેટલીક તો તે વખતે ‘અંગદર્શન’માં હતાવાર પ્રકટ થતી હતી). તેમણે તાજેતરમાં પ્રકટ થયેલાં ચંડીદાસ અને વિદ્યાપતિનાં પદો પણ વાંચી લીધાં હતાં. માઈકેલ મધુસૂદન દત્તના કાવ્યે આ તરુણને પ્રભાવિત નહોતો કર્યો અને ‘ભારતી’માં પ્રકટ થયેલા તેમના વિવેચનલેખથી સિદ્ધ થાય છે કે તે ચોક્કસપણે દત્તના ‘મેત્રનાદવધ’ની વિરુદ્ધ હતો. કારણ શોધવાનું કંઠણ નથી. આ કાવ્યને તેમના એક પંડિત અધ્યાપકે ધરમાં ભણતી વખતે તેમના પર પાઠ્યપુસ્તક રૂપે ઠોકા ખેસાડ્યું હતું. તેથી આધુનિક અંગાળી સાહિત્યમાં એકદમ આગવા એવા આ કાવ્યનો તે વખતે તેમના પર બહુ ઓછો પ્રભાવ પડ્યો. અંગ્રેજી કાવ્યનું વાચન તેમને માટે લાભપ્રદ અને આનંદદાયી હતું. આ બાબતમાં રાજનારાયણ યસુ અને અક્ષયચંદ્ર ચૌધુરીની તેમને સહાયતા મળતી, તેઓ બન્ને અંગ્રેજી સાહિત્યના ચાહકો હતા અને અંગાળી ગદ્યના સારા લેખકો હતા. (ચૌધુરી તો કવિતાઓ પણ રચતા.) ‘સ્વપ્નપ્રયાણ’ અને બિહારીલાલ ચક્રવર્તીની ‘અંગસુંદરી’ તથા ‘શારદામંગલ’ના પ્રશંસક હતા. રવીન્દ્રનાથ ચક્રવર્તીની કવિતાના ભક્ત હતા અને ચક્રવર્તીના કાવ્યને માન્યતા તેમના પ્રયત્નોથી મળી હતી. પણ તેમની પોતાની રચનાઓ ઉપર ચક્રવર્તીની કોઈ અસર જોવા નથી મળતી. બીજી બાજુ દ્વિજેન્દ્રનાથનો પ્રભાવ તેમની અંદર જાડો જીતરીને અર્ધા સૈકાથી ય વધારે સમય સુધી દબાયેલો પડ્યો રહ્યો અને જીવનનાં થોડાં-પાછલાં વર્ષોમાં તેમણે રચેલી હજીવી કવિતાઓમાં અને શિશુકાવ્યોમાં સ્તિગ્ધ રૂપે પ્રકટ થયો. રવીન્દ્રનાથની પત્રશૈલી પર પણ તેમના સૌથી મોટાભાઈ (અને વળી તેમના પિતા)નો પ્રભાવ જોઈ શકાય છે.

ઠાકુર પરિવાર સાચા અર્થમાં સાંસ્કૃતિક પુનરુત્થાનના હાથમાં હાથ રાખીને ચાલનાર રાષ્ટ્રીય આંદોલનનું ઉદ્દગમ સ્રોત હતો. એટલે રવીન્દ્રનાથની કિશોરવયની રચનાઓમાં સૌથી પહેલાં ઉદાહરણ દેશભક્તિપરક હતાં. તેમના પર હેમચંદ્ર અંદોપાધ્યાયનો પ્રભાવ હતો (ખાસ કરીને તેમના ભારત સંગીતનો). રવીન્દ્રનાથનું ‘ખરેખરનું’ પહેલીવારનું કલકત્તાની બહાર જવાનું આર વર્ષની વયે થયું. તેમના પિતા તેમને હિમાલયની નજીક પંજાબ સુધી પોતાની સાથે લાંબી સફરે લઈ ગયા હતા. પરિણામે તેમની શરૂઆતની કવિતાઓમાં (૧૮૭૩-૭૫) હિમાલય વારે વારે આવે છે. આ કવિતાઓ મુખ્યત્વે નિષ્કળ પ્રણયનાં રોમાંટિક કથાકાવ્યો છે. તે દિવસોમાં તેઓ જે અંગ્રેજી અને

ભારતીય કવિઓ વાંચતા હતા અને જે કવિઓ તેમને ગમતા હતા, તેમનો પ્રભાવ આ રચનાઓ પર જોવા મળે છે.

જ્યારે આ તરુણ કવિયશઃપ્રાચીન<sup>૧</sup> વૈષ્ણવપદોનું, ખાસ કરીને વિદ્યાપતિનાં પદોનું અનુકરણ કરવાનું શરૂ કર્યું ત્યારે તેનું વધારે પ્રભાવક પરિણામ આવ્યું. એક કિશોર કવિ ટોમસ ચેટરટને ટી. રોલી (T. Rowlie) ના છૂપા નામે પ્રાચીન અંગ્રેજી કવિઓની રીતિમાં લખેલી કવિતાઓનો પરિચય અક્ષયચંદ્ર ચૌધુરીએ રવીન્દ્રનાથને આપ્યો હતો. રવીન્દ્રનાથે કંઈક એ દૃષ્ટાંત સામે રાખ્યું. તેમણે રચેલી આ વૈષ્ણવ કવિતાઓમાં (બધેકે ગીતોમાં કેમકે એ રીતે જ એ લખાયાં હતાં અને પછી તેમને સંગીતબદ્ધ કરવામાં આવ્યાં હતાં) પ્રાચીન વૈષ્ણવ કવિઓની રીતિને અનુસરી કવિનું નામ છેલ્લી કડીમાં આવે છે. રવીન્દ્રનાથ પોતાની સહી ('લખિતા') ભાનુસિંહ અથવા માત્ર ભાનુ<sup>૨</sup> નામથી કરતા. જ્યારે આ કવિતાઓ પહેલવહેલી 'ભારતી'માં છપાઈ (૧૮૭૭ ને તે પછી) ત્યારે સાહિત્યજગતમાં હો-હા મચી ગઈ; કેમકે લોકો તે સમજ્યા કે એ પદો કોઈ વિરમ્ભત વૈષ્ણવ કવિની પ્રાચીન પોથીમાંથી મેળવવામાં આવ્યાં છે. સ્વાભાવિક રીતે જ આ કવિતાઓ વિષે રવીન્દ્રનાથનો પોતાનો કંઈ બહુ ઊંચો ખ્યાલ નહોતો. તેમ છતાં એ સ્વીકારવું પડે કે સત્તરમી સદી પછી ભાગ્યે જ જોવા મળતી વૈષ્ણવ કવિતાના એ સ્વરૂપ પર એક અધિકાર જોવા મળે છે. આ અપ્રૌઢ કવિમાં જોવા મળતી પ્રૌઢી જયદેવના છંદોલયના અભ્યાસથી અને વિદ્યાપતિ તથા ગોવિંદદાસનાં પદોના નિકટ અધ્યયનથી પ્રાપ્ત થઈ છે.

રવીન્દ્રનાથના મોટાભાઈ અને ભારતના સૌથી પ્રથમ ભારતીય આઈ. સી. એસ. સરવેન્દ્રનાથ તેમને અમદાવાદ લઈ ગયા હતા, ત્યાંથી તેમને ૧૮૭૮ના સપ્ટેમ્બરમાં પોતાના કુટુંબ સાથે ઇંગ્લેન્ડ મોકલી દીધા. એવી આશા હતી કે રવીન્દ્રનાથ વકીલાતની પરીક્ષા આપશે, પણ એવું થવા નિર્ભાગ્યું નહોતું. એક વિદેશી ભૂમિના મુક્ત વાતાવરણમાં પણ તેમને વર્ગોનો ઓરડો જોલથીય ખરાબ લાગતો હતો. ૧૮૮૦માં પોતાની કોઈ પણ યોગ્યતામાં ઉમેરો કર્યા વિના પાછા આવ્યા. પરંતુ આ પ્રવાસ એકદમ નકામો ન ગયો. અહીં તેમને કેટલાક લોકોને મળવાનું થયું. તેમની

૧. 'ભાનુ' તેમના નામના પહેલા શબ્દ 'રવિ' (સૂર્ય)નો પર્યાય છે અને 'સિંહ' કાકુર અટક માટે છે (કદાચ વિદ્યાપતિનાં પદોમાં આવતા 'શિવસિંહ'ના પડઢા રૂપે). 'ભારતી' અને અન્ય રથળે છપાયેલી પોતાની ગદ્યરચનાઓમાં રવીન્દ્રનાથે પોતાના નામ માટે માત્ર આધાક્ષર 'ભા'નો ઉપયોગ કર્યો છે.

સહાનુભૂત અને ચારિત્ર્યે કવિના આત્મને એક પ્રકારની હુમા આપી. તેમણે તેમના આત્મવિશ્વાસ કેળવવામાં મદદ કરી, એટલું જ નહીં, સંકેયશીલતા પર પણ વિજય મેળવવામાં સહાયક થયા. લંડનની યુનિવર્સિટી કોલેજમાં પ્રોફેસર હેનરી મોર્લેનાં વ્યાખ્યાનોમાં એણે સમયની હાજરીએ પણ તેમને પ્રેરણાહિત કર્યાં.

હજી તો તેઓ ઇંગ્લેન્ડમાં હતા, ત્યારે જ તેમની કવિતામાં, થોડાક સંકેય સાથે અદ્યત્ત, એક અંગત સૂર ગુંજવા લાગ્યો. ઊર્મિકવિતાનો એ જ તો સાચો રણકાર. વતનમાં પાછા ફર્યા બાદ આ અંગત સૂર આગ્રહી ખનતો ગયો. ‘સંધ્યાસંગીત’ (૧૮૮૨)માં, અપરિપકવતા અને અસ્પષ્ટતા છતાં, રવીન્દ્રનાથ એક એવા કવિ રૂપે બહાર આવ્યા, જે પૂરેપૂરા સમગ્રતા નહોતા તેમ છતાં પોતાના મૌલિક અભિગમથી એકદમ જુદા તરી આવતા હતા. આ નોખાપણું તેમને તેમના સમયનાં વિવેચકોને પરિચિત એવા કોઈ કવિની સાથે સામ્ય શોધવામાં મૂંઝવનારું હતું વિષયવસ્તુનો ચોક્કસ આધાર બંધાયો નહોતો. તેમાં એવા એક તરુણ કવિના ભગ્નહૃદયની નિરાશા અને ક્ષોભ પ્રતિધ્વનિત છે, જે જગતને સ્વીકાર્ય નહોતો અને જેને જગત સ્વીકાર્ય નહોતું. રેશમના કીડાની જેમ કવિ પોતાના હૃદયવેગમાં પોતે બંદા બની ગયો હતો. પણ હૃદયવેગના નિપાદનો નૈરાશયપૂર્ણ ગાળો એક વયઃસંધિનો ગાળો હતો. તે આપણને પછીના કાવ્યસંગ્રહ ‘પ્રભાતસંગીત, (૧૮૮૩)માં પસાર થઈ ગયેલો જેવા મળે છે. અહીં કવિને પોતાની આસપાસનું જીવન સૂર્યપ્રકાશની દીપ્તિમાં સ્નાત થયેલું દેખાય છે. અત્યાર સુધી જેમાંથી નિર્વાસિત હતો તે વ્યસ્ત જીવનધારાનાં દશ્યો અને સૂર એકાએક તેમના ઉત્કંઠિત નેત્રોને સ્ફૂર્તિપ્રદ અને આનંદપ્રદ બની ઊઠ્યાં :

ચાયરે સાધ જગત પાને કેવલિ એયે રથ

અવાક હયે, આપના ભુલે, કથાટિ નહિ કથ.

(‘પ્રભાત સંગીત’-એયે થાકો)

—ઇચ્છા થાય છે કે પોતાને ભૂતીને અગ્રાફ બની જગત ભણી માત્ર બોચા કરું. કશું બોલું નહીં.

તે પછીના પુસ્તક ‘હ્રિમિ એ ગાન’ (૧૮૮૪)માં કેટલીક કવિતાઓ અને અગાઉ લખેલાં ગીતો સંગ્રહીત છે. એ કાવ્યોમાં અત્યંત વિશિષ્ટ છે : ‘રાહુર પ્રેમ’, (રાહુનો પ્રેમ) અને ‘આત્મસ્વર’. પહેલી કવિતામાં ‘વાસનાદીપ્ત પ્રેમની હુધાની રાગસંસર અભિવ્યક્તિ છે. બીજામાં હૃદયવેગનો



ત્રોકાર તિમિરમયી તોફાની રાત્રીની ઝંઝામાં રૂપાન્તરિત થઈ ગયો છે. વર્ષા-રાત્રિ રવીન્દ્રકાવ્યની એક મોટી વિશિષ્ટતા છે; ‘છબિ ઓ ગાન’ની અનેક કવિતાઓમાં તે ઝબકી જાય છે. કવિ માટે મધ્યાહ્નનું રૌદ્રતેજ એક મહત્ત્વપૂર્ણ તાત્પર્ય ધરાવે છે, અને તે પણ અહીં સૌ પ્રથમ પ્રકટ થાય છે.

‘છબિ ઓ ગાન’ અને તે પછીના કાવ્યસંગ્રહ ‘કડિ ઓ કોમલ’ (૧૮૮૬)ની કવિતાઓ વચ્ચે કવિઆત્મા જાણે કે એક શોધનની પ્રક્રિયામાંથી પસાર થાય છે, કારણ કે કવિના ભાવજગતનાં ગોપન ઊંડાણોને ઝકઝોરી, તેની કવિતામાં રહેલા ઉત્તમને પ્રકટ કરાવનાર સ્વજન (એક લાભી)નું એકાએક અવસાન થયું. પાછળ રહી ગઈ ન પૂરી શકાય તેવી એક ભાવાત્મક ખાઈ. આ આઘાત અત્યંત કઠોર હતો, પણ કદાચ જન્યૂતિ માટે તેની આવશ્યકતા હતી. આ આઘાતે કવિની સ્વકેન્દ્રિત કલ્પનાના ભાવુક આવરણને વિચ્છિન્ન કરી નાખ્યું અને માનસિક સમતુલા અને એક ભાવનાત્મક કેન્દ્રની સ્થિરતા ભાવવામાં સહાયતા કરી. આમ તો માત્ર અંગત શોકમાંથી જન્મેલી આ પીડા દિવ્યમિલનનું પ્રતીક બની ગઈ, જેણે કવિ માટે આકલન, કલ્પના, સમસંવેદન અને સાક્ષાત્કારનાં બધાં દ્વાર ખોલી નાખનાર કુચ્છીનું કામ કર્યું. રવીન્દ્રકાવ્યમાં મૃત્યુનું જે મહત્ત્વપૂર્ણ પ્રતીકાત્મક મૂલ્ય છે, તેનું મૂળ અહીં છે. આ શોકનો તાત્કાલિક પ્રભાવ તો એ પડ્યો કે કવિ પોતાની રચના માટે અધિક સજગ બન્યા. તેમની મનઃસ્થિતિમાં એક પ્રકારનું માર્દવ આવ્યું, સૌન્દર્યનો મુક્ત આસ્વાદ આવ્યો, જીવન પ્રત્યે એક સૂક્ષ્મ દષ્ટિ આવી અને તે સાથે ભાષાની સુદૃઢતા અને છંદોનું લાલિત્ય આવ્યું. રવીન્દ્રની કાવ્યકલામાં પ્રૌઢતા પહેલે સોપાને આવી પહોંચી.

‘કડિ ઓ કોમલ’માં રવીન્દ્રનાથની રાગસભર પ્રેમ કવિતાઓનાં કેટલાંક ઉત્તમ ઉદાહરણ મળે છે. પણ માંસલ આવેગ કવિની લાગણીએ પર લાંબો વખત સુધી પકડ જમાવી શકતો નથી :

એ મોહ ક’ દિન થાકે,	એ માયા મિલાય,
કિછુતે પારે ના આર	ઝાંધિયા રાખિતે.
કોમલ બાહુર ડોર	છિન્ન હ’યે ચાય,
મદિરા ઉથલે નાકો	મદિર ઝાંખિતે.
કેહ કારે નાહિ ચિને	ઝાંધાર નિશાય
કુલ ફોટા સાંગ હલે	ગાહેના પાખિતે.

( ‘કડિ ઓ કોમલ’-મોહ )

—આ મોહ કેટલા દિવસ રહે છે? આ માયા વિલીન થઈ જાય છે.

હવે કશાથી વધારે વખત બાંધી રાખી શકાય તેમ નથી. કામળ હાથની દોરી તૂટી જાય છે. મંદિર આંખોમાંથી મદિરા નથી છલકાતી. અંધારી રાતે કોઈ કોઈને નથી ઓળખતું. ફૂલ ખીલવાનું પૂરું થતાં પંખી પણ નથી આવતાં.

‘માનસી’ (૧૮૮૦)ની કવિતાઓ રવીન્દ્રકાવ્યમાં એક સ્પષ્ટ પ્રૌદીનાં દર્શન કરાવે છે. ‘સંધ્યાસંગીત’થી ‘કડિ ઓ કામલ’ સુધી સંગીતાત્મકતાનો જે ગાળો હતો તે હવે પૂરો થયો હતો. કવિની સામે હવે વિચારો અને આદર્શોનો સંઘર્ષ હતો. એ રીતે જેતાં માત્ર વિષયવસ્તુની દૃષ્ટિએ જ નહીં, વિષય, અનિયમિત, પ્રાસરહિત છંદરચનાની દૃષ્ટિએ પણ સૌથી લાક્ષણિક અને અસાધારણ કવિતા ‘નિષ્ફળ કામના’ છે :

યે અમૃત લુકાનો તોમાય  
સે કોથાય !

અન્ધકારે સન્ધ્યાર આકાશે  
વિજન તારાર માઝે કૌંપિછે ચેમન  
સ્વર્ગેર આલોકમય રહસ્ય અસીમ,  
ઓઘ નયનેર  
નિબિડ તિમિરતલે, કૌંપિ છે તેમનિ  
આત્માર રહસ્યશિખા.

(‘માનસી’-નિષ્ફળ કામના)

—જે અમૃત તારામાં છુપાયેલું છે, તે ક્યાં છે ? અંધારી સંધ્યાના આકાશમાં વિજન તારાઓની વચ્ચે સ્વર્ગનું આલોકમય અસીમ રહસ્ય જેમ કંપે છે, તેમ પેલાં નેત્રોના ગાઢ અંધકાર નીચે આત્માની રહસ્યશિખા કંપી રહી છે.

કેટલીક કવિતાઓ જીવન અને પ્રકૃતિનાં ઉજ્જવલ ચિત્રણો છે. એક સુચિત્રણાનું ઉદાહરણ જુઓ :

સકાલ ખેલા કાઠિયા ગેલ  
વિકાસ નાહિ ચાય.  
દિનેર શેષે આન્ત-છવિ  
કિછુતે ચેતે ચાય-ના રવિ  
ચાહિયા થાકે ધરણી પાને  
વિદાય નાહિ ચાય.  
મેઘેતે દિન જડાયે થાકે  
મિલાયે થાકે માઠે,

પડિયા થાકે તરુર શિરે,  
કાંપિતે થાકે નદીર નીરે,  
ઢાંડાયે થાકે દીર્ઘ છાયા  
મેલિયા ધાટે બાટે.

( ‘માનસી’—અપેક્ષા )

—સવારની વેળા તો વીતી (પણ) સાંજ વીતતી નથી, દિવસને અંતે થાક્યો હોવા છતાં સૂરજ કોઈ પણ રીતે જળા ભાગતો નથી—ધરતી તરફ જોઈ રહે છે, વિદાય ઇચ્છતો નથી. વાદળોથી દિવસ વીંટળાયેલો રહે છે, મેદાનો સાથે મળી ગયો હોય છે, વૃક્ષની ટોચો પર ફેલાયેલો રહે છે, નદીના પાણીમાં કંપતો રહે છે અને વાટે ધાટે લાંબા પડછાયા પાથરીને તે ભીસે રહે છે.

‘માનસી’ ની કેટલીક કવિતાઓ, પોતે જેની પ્રશંસા કરતા હતા એવા કેટલાક ચિંતનશીલ નેતાઓ તરફની કવિની નિર્ભ્રાન્તિની સૂચક છે. નમ્ય હિન્દુ પુનરુત્થાનની લાવુક જડતાએ તેમની કલમને તીવ્ર વ્યંગ માટે પ્રેરી. જેની દષ્ટિ હમેશાં પ્રકાશ અને શક્તિની શોધમાં રહેતી એવો આ કવિ સરાસરી નાગરિકના સંકુચિત અને આત્મનિષ્ઠ જીવન તથા દષ્ટિકોણથી દુઃખી હતો. સામયિક જીવનની આત્મતુષ્ટી તરફ રવીન્દ્રનાથની પ્રતિક્રિયા એક તીવ્ર અને આવેગસભર કવિતા ‘દુરન્ત આશા’માં મુખરિત છે. આ કવિતાઓ ગંગાના ઉપરવાસ લાણી કલકત્તાથી ચારસો માઈલ દૂર આવેલા ગાજપુરમાં લખાઈ હતી.

‘માનસી’ના પ્રકાશનની થોડાં પહેલાં જ રવીન્દ્રનાથે ફ્રાન્સને માગે ઇંગ્લેન્ડની થોડા સમય માટે ( ઓગષ્ટથી ઓક્ટોબર ૧૮૯૦ ) મુસાફરી કરી હતી. પાછા આવ્યાના કેટલાક મહિના પછી તેમને પારિવારિક જમીનદારીનો ભાર સોંપવામાં આવ્યો હતો. આ જમીનદારીમાં ઉત્તરમધ્ય અંગાળ અને ઓડિશામાં આવેલી સંપત્તિ હતી. હવે રવીન્દ્રનાથના અધિકાંશ દિવસો શિલાઈદહ, સાન્નદપુર કે નદિયા અને પલના જિલ્લાઓમાં આવેલા સ્થળોના કચેરીઆવાસોમાં કે પછી આ સ્થાનોની નજીક આવેલી નદીઓ પર બોટોમાં પસાર થતા. અંગાળના ગ્રામીણ અને નદીકાંઠાના જીવનની સાથે આ લાંબા (૧૮૯૧-૧૮૯૭) અને નિકટના પરિચયે તેમને પ્રકૃતિ અને મનુષ્યની મુખોમુખ લાવી બીલા કર્યાં. તેમની રચનાઓ પર એનો ઊંડો અને શામક પ્રભાવ પડ્યો છે. આ સમયની શરૂઆતની કવિતાઓ ‘સોનાર તરી’ (૧૮૯૩)માં સંગ્રહીત છે. તે કવિતાઓમાં પ્રકૃતિ સાથે કવિના પ્રથમ

નિકટ સંપર્કનો પ્રભાવ અને નિર્વૈયક્તિક જીવનનું આકલન પ્રતિબિંબિત છે. ‘સોનાર તરી’ (સોના નાવડી) શીર્ષક સાર્થક છે. સરકી જતી ‘માનસી’ તો સોના નાવડીમાં જ પસાર થાય ને !

‘સોનાર તરી’ની કવિતાઓમાં પ્રકટ થતું માનવજીવનનું નિરીક્ષણ અને સમજદારી પણ ઓછાં ઉલ્લેખનીય નથી. આ વસ્તુ તેમની આ વખતે લખવી શરૂ કરેલી વાર્તાઓને પણ લાગુ પડે છે. તે વાર્તાઓ અદ્ભુત શક્તિ અને પ્રતિભાની સાથે જીવનની એડીસાથે સરસ અને ગહન, મૂળભૂત અને નિજ સમજદારીને વ્યક્ત કરે છે. કવિતાની ભાષા ઝગ્ગુ મૃદુ છે. કવિતામાં જે માંસલતા ખૂટે છે, તે ગદ્યમાં ઉપસ્થિત છે. કેટલીક કવિતાઓમાં રૂપક અને પરીકથાનો સંસ્પર્શ છે. તે દ્રૂંડી વાર્તાઓ સાથે તેમનો સંબંધ દર્શાવે છે. તેની ઉત્પત્તિની વાત ‘વર્ષા-યાપન’ નામની કવિતાની નીચેની પંક્તિઓમાં મળે છે :

જગતેર શત શત અસમાપ્ત કથા થત  
અકાસેર વિચ્છિન્ન મુકુલ,  
અજ્ઞાત જીવનશૃલા અખ્યાત કીર્તિર ધ્રુલા  
કત ભાવ, કત ભય ભુલ—  
સંસારેર દશદિશિ ઝરિતેછે અહનિશિ  
ઝર ઝર ખરખાર મતો—  
ક્ષણ-અશ્રુ ક્ષણ-હાસિ, પડિતેછે રાશિ રાશિ  
શબ્દ તાર શુનિ અવિરત.

( ‘સોનાર તરી’-વર્ષાયાપન )

—જગતની સેંકડો અસમાપ્ત વાતો, અકાળે ખરી પડેલી કળીઓ, અજ્ઞાત જીવન, અખ્યાત કીર્તિની ધૂળ, કેટલાય ભાવ, કેટલાય ભય અને ભૂલો સંસારમાં દશે દિશાએ વરસાદની જેમ દિવસરાત ઝરઝર ઝર્યા કરે છે. ક્ષણેક આંસુ. ક્ષણેક હાસ્ય ઢગલે ઢગલા પડે છે અને હું તેનો અવિરત ધ્વનિ સાંભળ્યા કરું છું.

‘સોનાર તરી’ વિશિષ્ટ કવિતાઓ—‘થેતે નાહિ દિપ્તિ’ (જવા નહીં દઉં), ‘સમુદ્રર પ્રતિ’ અને ‘વસુન્ધરા’માં કવિ પોતાની લાગણીઓના માધ્યમથી અતીતભણી લાલસાભરી, પાછળ ધસડાતી જતી નજર નાખતી, નિરંતર વહેતી જતી પેલી ક્ષણિક જીવનધારાનો ઓધ કરાવે છે. ધરમાંથી નીકળતી વખતે તેની અપૂર્ણ દીકરીનો પોકાર ‘હું તમને જવા નહીં દઉં’

દેશકાલને વ્યાપી વળે છે. પોતાના ખોળામાં રહેલી જીવનની ચિનગારીઓને પકડી નહીં રાખી શકતી પૃથ્વી જનનીની હૃદયને વિદીર્ણ કરી નાખનારી આ ચીસ છે :

મેઠા સુરે કાંદે યેન અનન્તેર ઝાંશિ  
વિશ્વેર પ્રાન્તર-માઝે; શુનિયા ઉદાસી  
વસુન્ધરા અસિયા આજેન એલોચુલે  
દૂરવ્યાપી શસ્ત્રક્ષેત્રે બહુવીર કુલે  
એકખાનિ રૌદ્રપીત હિરણ્યઅચલ  
વક્ષે ટાનિ દિયા; સ્થિર નયનયુગલ  
દૂર નીલામ્બરે મગ્ન; મુખે નાહિ વાણી !  
દેખિલામ તૌર સેઈ મ્હાન મુખખાનિ  
સેઈ દ્વારપ્રાન્તે લીન સ્તબ્ધ મર્માહત  
મોર ચારિ વત્સરેર કન્યાટિર મત.

( 'સોનાર તરી' - ચેતે નાહિ દિખ )

-વિશ્વના મેદાનમાં ખેતરાઉ સૂરે જાણે રહે છે અનન્તની વાંસળી. સાંભળીને ઉદાસ વસુધા દૂર સુધી વ્યાપેલાં ધાનનાં ખેતરમાં ગંગાને કાંઠે તડકાથી પીળા એક સોનેરી પાલવને છાતી પર ખેંચી લઈ વિખરાયેલા વાળે બેઠી છે. સ્થિર નયનયુગલ દૂર નીલામ્બરમાં મગ્ન છે. એને મુખે વાણી નથી. બારણા પાસે લીન, સ્તબ્ધ અને મર્માહત મારી ચાર વરસની દીકરી જેવું એનું એ મ્હાન મુખ મેં જોયું.

'વસુન્ધરા'માં કવિ જાડે જીતરે છે. તેને લાગે છે કે તેના હૃદયમાં સર્જનની ઉત્ક્રાન્તિનો આદિમ પ્રેરણા ધડકી રહી છે, અને તે દેશકાલને અતિક્રમીને વિશ્વચેતના સાથે એકાત્મતા અનુભવતી કવિચેતનાની અસ્પષ્ટ ઝાંકી કરે છે. આ જાણે સર્વભૂતોમાં બ્રહ્માનુભૂતિની પ્રાચીન ભારતીય વિભાવના અને જૈવિક ઉત્ક્રાન્તિના આધુનિક વૈજ્ઞાનિક સિદ્ધાન્તનો નવીન સમન્વય છે. કવિતામાં પૃથ્વી માટે કવિનો ઉત્કટ પ્રેમ ધબકી રહ્યો છે, વિકાસ અને ક્ષયની બદલાતી જતી પૃષ્ઠભૂમિના વિરોધમાં જીવન અને પ્રકૃતિનાં દરય, શબ્દ, ગંધ અને લાગણીઓ તથા ભાવ અહીં જોવા મળે છે :

આમાર પૃથિવી તુમિ  
બહુ વરસેર; તોમાર મૃત્તિકાસને  
આમારે મિશાયે લયે અનન્ત ગગને  
અશ્રાન્ત ચરણે, કરિયાછ પ્રદક્ષિણ  
સવિત્ર મ'ડલ...

...તાર્થી આજિ

કોનોદિન આનમને બસિયા એકાકી  
પદ્માતીરે સમુખે મેલિયા મુગ્ધ આંખિ  
સર્વ અંગે સર્વ મને અનુભવ કરિ  
તોમાર મૃત્તિકા માઝે કેમને શિહરિ  
ઢહિતેછે તૃણાંકર;

( 'સોનાર તરી'—વસુન્ધરા )

—મારી પૃથ્વી, તું બહુ વર્ષોની (પ્રાચીન) છે. તારી માટી સાથે મને ભેળવી દઈને અનંત ગગનમાં અશ્રાન્ત ચરણે તે સૂર્યમંડળની પ્રદક્ષિણા કરી છે...

...એટલે આજે કોઈ દિવસ અન્યમનસ્ક થઈ પદ્માતીરે એકલો બેઠો, મુગ્ધ આંખો સામે ખેલીને મારા સર્વ અંગોથી અને સર્વ મનથી એવો અનુભવ કરું છું કે - તારી માટીની અંદર તૃણાંકુરો કેવી રીતે કંપી ફૂટી ભેઠે છે.

સંગ્રહની પહેલી અને છેલ્લી એ બે કવિતાઓ સૌથી વધારે મહત્ત્વપૂર્ણ છે. પુસ્તકનું શીર્ષક ધરાવતી, રવીન્દ્રનાથની સૌથી સરળ પણ સૌથી વધારે વિવાદાસ્પદ કવિતામાં પદ્માને તટ્ટે આરંભિક વર્ષાનું લઘ્ય ચિત્ર છે. તે ચિત્રમાં દૃશ્ય અને શ્રાવ્ય એકદમ એકરૂપ બની ગયાં છે. રૂપકગ્રંથિ હળવી પરંતુ અર્થપૂર્ણ છે. મનુષ્યનું બૃહત્તર અને અપેક્ષાએ અધિક સત્ય જીવન તો તે છે જે એને સંસારનું સર્જન કરનાર જીવનના પ્રવાહ (અર્થાત્ પરંપરા) સાથે જોડે છે. તે જ વ્યક્તિનો અનશ્વર અંશ હોય છે. વ્યક્તિસત્તાનો જે અંશ બૃહત્તર જીવન સાથે જોડાયેલો ન હોય તે સ્થાયી બની શકતો નથી. લક્ષ્યની શોધમાં નીહળ્યા પહેલાં વ્યક્તિએ એવી અનેક વસ્તુઓને છોડવા માટે તૈયાર રહેવું પડે છે, જેને તે પોતે કિમતી સમજે છે, કેમકે તેમને માટે સમયની સોના નાવડીમાં જગ્યા નથી. છેલ્લી કવિતા 'નિરુદ્દેશ્ય યાત્રા'ની માનસસુન્દરી (માનસી) પશ્ચિમ લાણી જતી નાવડીનું અગમ્ય રીતે સ્થાન લઈ લે છે.

'સોનાર તરી' ની છેલ્લી કવિતામાં જે સૂર છે, તે તે પછીના કાવ્યસંગ્રહ 'ચિત્રા' (૧૮૯૬)નો પ્રધાન સૂર બને છે. માનસસુન્દરીની સોના નાવડીના નાવિક રૂપેની અરુપ છૂમ્મિકા કવિની ભાગ્યવિધાત્રી દેવી અથવા રાણી (જીવનદેવતા)ની સ્થાયી ભૂમિકામાં બદલાઈ જાય છે. તે કવિના વિચારો અને લાગણીઓનું નિયમન કરે છે. અને તેના ભાગ્યપથને માર્ગે તેને દોરે છે. કેટલીક કવિતાઓમાં ભાગ્યવિધાત્રીને જીવનદેવતાના રૂપે જોવામાં આવી

છે. તે જીવનદેવતાના ચરણે કવિ પોતાની સર્વોત્તમ શ્રદ્ધાંજલિ અર્પિત કરે છે. ખીજ કેટલીક કવિતાઓમાં તે ભાગ્યની માર્ગદર્શિકા અને છે અને જીવનના જટિલ અને વાંકાચૂકા માર્ગે કવિને દોરે છે.

કવિ હૃદયનો પ્રશાન્ત પ્રેમ, પ્રાકૃતિક સૌન્દર્યચેતના અને જીવનના આનંદની સરલતા 'ચિત્રા'ની 'સુખ', 'જ્યોત્સ્ના રતે' અને ખીજ કેટલીક કવિતાઓની વિશેષતા બની રહે છે. પણ એક કવિનું જીવન શાન્તિ અને મધુર વિશ્રાંતિથી પૂર્ણ નથી હોતું. તેની ચારે તરફ મૃત્યુ અને ક્ષય, દુઃખ અને નિરાશા, ગરીબાઈ અને રોગ, કઠોરતા અને અન્યાય છે. કવિને હવે એવો અનુભવ થવા લાગ્યો છે કે આ બધાની વચ્ચેથી પસાર થનારા માર્ગ પર ચાલવાનો વખત થઈ ગયો છે, અને હવે તેણે મોડું કરવું જોઈએ નહીં. ભાગ્યવિષાત્રી જ તેને બોલાવી રહી છે. એટલે 'એખાર ફિરાઓ મોરે'માં તે કહે છે :

કે સે? જનિના કે, ચિનિ નાઇ તારે—

શુધુ એઇટુક જનિ, તારિ લાગિ રાત્રિ-અંધકારે  
ચલેછે માનવયાત્રી યુગ હતે યુગાન્તર પાને  
ઝડઝંઝા વજ્રપાતે જવાલાયે ધરિયા સાવધાને  
અન્તર પ્રદીપખાનિ. શુધુ જનિ, ચે શુને છે કાને  
તાહાર આહવાન ગીત, છુટેછે સે નિર્ભય પરાને  
સંકટ આવતું માઝે, દિયેછે સે વિશ્વ વિસર્જન,  
નિર્ધાતન લયેછે સે વક્ષ પાતિ; મૃત્યુર ગર્જન  
શુનેછે સે સંગીતેર મતો. દહિયાછે અગ્નિ તારે,  
વિદ્ધ કરિયાછે શૂલ, છિન્ન તારે કરે છે કુઠારે;  
સર્વ પ્રિયવસ્તુ તાર અકાતરે કરિયા ઇન્ધન  
ચિરજન્મ તારિ લાગિ જવેલે છે સે હોમહુતાશન.  
હૃત્પિંડ કરિયા છિન્ન રક્તપદ્મ અર્ધ—ઉપહારે  
ભક્તિમરે જન્મશોધ શેષ પૂળ પૂજિયાછે તારે  
મરણે કૃતાર્થ કરિ પ્રાણ.

( 'ચિત્રા'—એખાર ફિરાઓ મોરે ) :

—કોણુ તે? કોણુ તે જાણુતો નથી. તેને હું ઓળખતો નથી—કેવળ એટલું જાણું છું કે તેને માટે રાતના અંધારામાં માનવયાત્રી ઝંઝાવાત અને વજ્રપાતમાં અંતરના પ્રદીપને પેટાવીને સાવધપણે ઉપાડીને એક યુગમાંથી ખીજ યુગ ભણી ચાલ્યો છે. કેવળ એટલું જાણું છું કે જો તેનું આહવાનગીત કાને સાંભળ્યું છે, તે નિર્ભય પ્રાણેથી

સંકટના વખતો વચ્ચે થઈને દોડ્યો છે, તેણે સર્વસ્વનું વિસર્જન કર્યું છે, છાતી ધરીને તેણે જીલમ સહ્યો છે, મૃત્યુનું ગર્જન સંગીતની જેમ સાંભળ્યું છે. અગ્નિએ તેને બાળ્યો છે, શૂળે વીંધ્યો છે, કુહાડીએ તેને કાપ્યો છે. તેની સર્વપ્રિય વસ્તુઓનું જરાયે ખમચાયા વિના ઈધણ કરીને તેને કાળે ચિરજન્મ હોમહુતાશન પેટાવ્યો છે. હૃદય-પિંડને છિન્ન કરીને રક્તપદ્મનો અર્ધઉપહાર લક્ષ્મીલાલે આપીને જીવનમાં છેલ્લીવાર એની આખરી પૂજા કરીને મરણથી પ્રાણને કૃતાર્થ કર્યો છે.

‘ઉર્વશી’ રવીન્દ્રનાથનાં સૌથી પ્રસિદ્ધ કાવ્યોમાંનું એક છે. તેમાં ભારતીય સાહિત્યના મહત્વના યુગોમાં પ્રયોજનો કદાચ એક માત્ર સર્વસામાન્ય વિષય લેવાયો છે. આ સ્વર્ગની અપ્સરા અને મર્ત્ય પ્રેમી વિષે ઋગ્વેદની ઉત્તમોત્તમ ઋચાઓમાંથી એકની રચના થઈ છે. એ જ વાત પછીની વૈદિક ગદ્યરચના ‘શતપથબ્રાહ્મણ’માં અને તે સાથે લોકપ્રિય મહાકાવ્ય ‘મહાભારત’માં આવે છે. કાલિદાસે આ વિષય વસ્તુ લઈને એક નાટક લખ્યું છે. વૈદિક કવિતામાં એક અત્યંત કાચા પ્રણયીનું આલેખન છે. તે આ અપ્સરાને પકડી રાખવાનો પ્રયત્ન કરે છે. અપ્સરા તેને છોડવા કહી રહી છે કેમકે તેની કામનાનો આવેગ હવે શાન્ત થઈ ગયો છે. વૈદિક ગદ્ય આખ્યાનમાં વિસ્તૃત પટભૂમિ છે, પણ તેમાં મૂળ કાવ્યનાં આવેગ અને ઉજ્જ્વળતા નથી. અહીં અપ્સરા મોહિત કરનારી એક ગણિકા જેમ આવે છે. ‘મહાભારત’નો કવિ ઉર્વશીના આ વિર્ભાવથી માંડી પાંડવોના સમય સુધીનો તેનો વિસ્તૃત જીવન તિહાસ આપે છે, પણ તે વધારે પડતી કામુક અને નિર્મમ નારીથી જરાયે વધારે નથી લાગતી. જ્યારે બીજી બાજુએ કાલિદાસ આ વૈદિક આખ્યાનને આધારે એક સુંદર પ્રણયકથાનું નિર્માણ કરે છે. તેમના નાટકમાં પ્રેમીઓ સાધારણ નર અને નારીની જેમ આચરણ કરે છે. રવીન્દ્રનાથની કવિતામાં ઉર્વશી (અભિવાર્થે-ઉરુવશી-અસીમ કામનામયી નારી અથવા બહુલોક જેની કામના કરે છે તેવી નારી) અનાદિ કામનાનું પ્રતીક છે, મનુષ્ય અને પ્રકૃતિમાં રહેલ સર્જનાત્મક આવેગ છે. તે આવેગ મનુષ્યમાં સૌન્દર્યની અને સૌન્દર્ય-સિસૃક્ષાની પિપાસા જગાવે છે. પુરુષના મનમાં રહેલી પૂર્ણ નારીની-ચરમ સૌન્દર્યની, તેને ખેંચેન કરતી વ્યગ્ર કામનાને રવીન્દ્રનાથે મહાકાવ્યાત્મક કથાના પારદર્શી આવરણમાં વીંટાળી છે અને તેમાંથી એવું કાવ્ય સંજ્ઞ્યું છે, જેમાં ગ્રીક આરસપહાણની નક્કર સુવાળપ અને કલાત્મક પરિષ્કૃતિ જેવા મળે છે.



‘સ્વર્ગ’ હઇતે વિદાય’ કાવ્ય ‘ઉર્વશી’ની રચના પછી (૨૪, માગશ્વર, અંગાળી સંવત ૧૩૦૨; ૧૮૯૫ ૯મી ડિસેમ્બર) લખાયું હતું. નારીત્વનું અહીં બીજું રૂપ છે. તે પ્રેમ અને કલ્યાણનું પ્રતીક છે. જે ધૈર્યપૂર્વક કઠોર પરિશ્રમ અને રનેહમય સારસંભાળમાં પોતાને અર્પિત કરી દઈ માનવજીવનનું પોષણ કરે છે તેવી (કલ્યાણી) નારીની આ કવિતામાં વંદના છે. પ્રતિપક્ષે ઉર્વશી એવી અપ્સરા છે જે ભોગની પ્રતિશ્રુતિ આપે છે પણ પ્રેમની પરિતૃપ્તિ આપતી નથી.

‘ચિત્રા’ની છેલ્લી કવિતા ‘સિન્ધુપારે’ રૂપક, પરીકથા અને રહસ્યવાદનું લગ્ન્ય સંમિશ્રણ છે. કવિ ચેતનાની શોષ ત્યારે પૂરી થાય છે જ્યારે સોના નાત્રડી સાગરને બીજે કાંઠે પહોંચે છે અને તેની રહસ્યમયી પથપ્રદર્શિકા, માનસ-સુન્દરી તેની પુરાતન પ્રેમિકા રૂપે પ્રકટી તેનું સ્વાગત કરે છે.

‘ચૈતાલી’ (વર્ષાન્તની ફસલ, ૧૮૯૬)ની કવિતાઓ ‘ચિત્રા’ના પ્રકાશન પછીના તરતના ચાર માસના ગાળામાં લખાઈ છે. તેમાં અભિસારની ઉત્તેજનામાંથી મુક્ત થઈને કવિચેતના સહજ શાન્તિનો અનુભવ કરે છે. કવિચેતનાની પ્રેમઘપ્સા જાણે પ્રકૃતિના ખોળે તૃપ્તિ પામે છે. ત્રણ હજાર વર્ષ પહેલાં ઉપનિષદના કવિઓએ (‘આનન્દરૂપ’ અમૃત’ યદ્ વિભાતિ’નો) જે અનુભવ કર્યો હતો, રવીન્દ્રનાથે પણ તેવો અનુભવ કર્યો, જ્યારે તેમણે ગાયું :

ધન્ય આમિ હેસ્તિછિ આકાશેર આલો

ધન્ય આમિ જગતેરે ખાસિયાછિ લાલો.

(‘ચૈતાલી’—પ્રખાત)

-હું ધન્ય છું કે આકાશના પ્રકાશને જોઈ રહ્યો છું, હું ધન્ય છું કે જગતને મેં પ્રેમ કર્યો છે.

રવીન્દ્રનાથની અનુભૂતિ વૈદિક કવિના આધ્યાત્મિક અનુભવ જેવી નહોતી, જે દરેક વસ્તુને શાશ્વતીને ત્રાજવે તોલે છે. રવીન્દ્રનાથનો ઉદ્દાસ આ દશ્યમાન જગતની ક્ષણિકતામાંથી, જીવન અને પ્રકૃતિની ક્ષણસ્થાયી ભાતોના આકસ્મિક દર્શનથી જન્મે છે.

રવીન્દ્રની કાવ્યબાની વારાફરતી સરલ અને અલંકૃત વચ્ચે પલટાયા કરે છે. ‘માનસી’ની કઠણ ઈમારત ‘સોનાર તરી’માં નથી અને ‘ચિત્રા’ની વાંકચૂંકી ભાત ‘ચૈતાલી’ની સદી અને બલ્લવાન પંક્તિઓમાં ઓગળી ગઈ છે (પરવતી કાળમાં આ વારાફરીનો ક્રમ ચાલુ રહે છે—‘કદ્વના’થી ‘ક્ષણિકા’ સુધી અને ‘નૈવેદ્ય’થી ‘ખેયા’ સુધી અને એ રીતે આગળ). ‘ચૈતાલી’નાં સોનેટ

જોતાં એવું લાગે કે સંયુક્ત કુટુંબની જગીરની વ્યવસ્થાની જવાબદારીનો ભાર અનુભવતા કવિ મૂંગી અને મુખરિત પ્રકૃતિમાંથી વળતર મેળવી રહ્યા છે, અને પ્રાચીન ભારતની નિર્દોષ સાદગીના આદર્શમાંથી રાહત શોધી રહ્યા છે. કાલિદાસની કવિતા હવે તેમને નવી જ રીતે સ્પર્શી રહી હતી.

પરંતુ તેઓ આસપાસના જીવન પ્રત્યે જરાયે ઉદાસીન ન હતા. અતિ સાધારણ કે તે કરતાં પણ તુચ્છ ગણાતા જે બધા માણસો સાથે તેમનો પરિચય થતો તેમને પણ તેઓએ એક સ્થાન આપ્યું છે, તેમની મહત્તાનો નિર્દેશ કર્યો છે. સાગ્ગદ્યપુરથી નીકળ્યા તે દિવસની આગલી સાંજે (કવિને ત્યારે ખબર નહોતી કે આ જમીનદારીની સ્થાનિક ભૂમિ પરથી તેમની છેલ્લી વિદાય હતી) કવિની રોમાંટિક કલ્પના ઉત્તર ભારતના ગામડાની એક કિશોરી નોકરરીના લવિષ્ય પર ટેકાય છે. રોજ જ્યારે તે પોતાના કામમાં વ્યસ્ત હોય ત્યારે નાવની ખારીમાંથી કવિનું ધ્યાન વારંવાર તે ભણી જતું પોતાની કવિતા ‘અનન્ત પથે’માં તેમણે લખ્યું છે :

વાતાયને બસિ ઓરે હેરિ પ્રતિદિન  
છાટ મેથે ખેલાહીન, ચપલતાહીન,  
ગંભીર કર્તવ્યરત — તત્પર — ચરણે  
આસે ચાય નિત્ય કાળે; અશ્રુભરા મને  
ઓર મુખ પાને ચેથે હાસિ સ્નેહભરે,  
આજિ આમિ તરી ખુલિ ચાખ દેશાન્તરે  
બાલિકાઓ ચાખે કળે કર્મઅવસાને  
આપન સ્વદેશે, ઓ આમારે નાહિ જાને,  
આમિ ઓ જાનિ ને ઓરે, દેખિબારે ચાહિ  
કોથા ઓર હળે શેષ જીવનસૂત્ર બાહિ.  
કોન અજાનિત ગ્રામે કોન દૂર દેશે  
કાર ધરે વધૂ હળે, માતા હળે શેષે,  
તાર પરે સખ શેષ,—તારે પરે હાય,  
એક મેથેટિર પથ ચલેછે કોથાય.

(‘ચૈતાલી’—અનન્ત પથે)

—ખારીએ ખેસીને હું, રમતથી દૂર, ચંચલતાથી દૂર, ગંભીરભાવથી પોતાના કામમાં વ્યસ્ત તે નાની છોકરીને રોજ જોડે છું, તત્પર ચરણોથી આવજા કરે છે. આંસુ ભરેલા હૃદયથી એની તરફ સ્નેહથી તાકી રહું છું. આજે હું મારી નૌકા ખોલીને દેશાવર ચાલ્યો જઈશ, તે કન્યા પણ કામ પૂરું થતાં ક્યારેક પોતાને દેશ પાછી જશે. તે મને નથી ઓળખતી, હું તેને નથી ઓળખતો, પણ તેના જીવનનું

સૂત્ર વહેતું વહેતું ક્યાં જશે તે જોવા ઇચ્છું છું. કોઈ દૂરના દેશમાં કોઈ અભણ ગામમાં કોઈના ઘરની વહુ બનશે અને અતે માતા બનશે, તે પછી બધું સમાપ્ત થઈ જશે, -તેની પછી પણ હાં, આ કન્યાનો માર્ગ ક્યાં જાય છે ?

‘ચૈતાલી’ની કેટલીક કવિતાઓમાં ઉપદેશનો ભાવ છે-ખાસ કરીને બે નાની સૂક્તિપરક કવિતાઓમાં. આવી કવિતાઓનું એક પૂરું સંકલન ‘કલ્પિકા’ ૧૮૯૯ના નવેમ્બરમાં પ્રકાશિત થયું. પછીનાં વર્ષોમાં રવીન્દ્રનાથને આવી એવી જાતની બે લીટી ચાર લીટીની કડીઓ લખવી પડી. તેમના હસ્તાક્ષરોની સતત વધતી જતી માગણીને લીધે તેમને આ કરવું પડ્યું. તેની શરૂઆત ૧૯૧૬માં જાપાનથી થઈ હતી. આવી હસ્તાક્ષર વાળી કડીઓનો એક સંગ્રહ અંગાળી અને અંગ્રેજીમાં બુકાપેરટમાં કવિના હસ્તાક્ષરના બ્લોકમાં છપાયો હતો અને ‘લેખન’ (ઈ. સ. ૧૯૨૬) નામથી પ્રકટ થયો હતો. આ કાવ્યકંડિકાઓમાં સારગર્ભ અને ઓજસ્વી અભિવ્યંજના યુક્ત ઉજ્જવળ કલ્પનો છે. તેમાં ઘણું ખુબી તે ચીની લઘુચિત્રોનું વિરલ સૌન્દર્ય હોય છે. રવીન્દ્રનાથના મૂળ અંગ્રેજીમાંથી ઉદાહરણ લઈએ :

The departing night's one kiss on the closed eyes of morning glows in the star of dawn.

The freedom of the wind and the bondage of the stem join hands in the dance of swaying branches.

—સવારની બીડેલી આંખો પર વિદાય લેતી રાત્રિનું એક ચુંબન પરાદના તારા રૂપે ટમટમે છે.

—પવનની સ્વચ્છંદતા અને ટૂંતનું બંધન ઝૂલતી ડાળીઓના નૃત્યમાં હાથ મેળવે છે.

આ પછી કવિએ પ્રાચીન સાહિત્ય અને ઇતિહાસમાંથી આત્મત્યાગની ગૌરવપૂર્ણ ઘટનાઓ અને બીજા વીરત્વપૂર્ણ પ્રસંગો પસંદ કર્યા અને તેમને કથાકાવ્ય રૂપે ગૂંથ્યા. આ મનઃસ્થિતિ નવોદિન રાષ્ટ્રીય આંદોલન સાથે સુસંવાદી હતી, કેમકે તેમાં પણ સ્વતંત્રતા માટે આત્મત્યાગનું સમર્થન કરવામાં આવતું હતું. ‘દયા’ (૧૯૦૦) ઉત્તમ રીતે કહેવાયેલી આવી વાર્તાઓના સંગ્રહ છે. ‘કાહિની’ (૧૯૦૦)માં વધારે વિસ્તારથી અને નાટ્યાત્મક રીતિથી કહેવામાં આવેલી વાર્તાઓ છે. કવિતાઓના આ બંને સંગ્રહ ખૂબ લોકપ્રિય થયા. સામાન્ય વાચક તેનો પૂરેપૂરો આસ્વાદ લઈ શકતો હતો, કેમકે તેની વસ્તુસામગ્રી બધાને સ્વીકાર્ય થઈ શકે તેવી હતી.

( સામાન્યતઃ રવીન્દ્રનાથની કવિતા હમેશાં સમયથી આગળ રહેતી અને તેથી તેને સમજે એવા વાચકો માટે વર્ષો સુધી રાહ જોવી પડતી ). ‘ ગાન્ધારીર આવેદન (ગાંધારીનું નિવેદન) અને ‘કર્ણકુન્તી સંવાદ’માં મહાભારતનાં ત્રણ મહત્ત્વપૂર્ણ પાત્રોને એક નવા અને ગરિમામય આલોકમાં રજૂ કરવામાં આવ્યાં છે. ‘શ્રેષ્ઠભિક્ષા’, ‘પુનરિણી’, અને ‘અભિસાર’ જેવાં કાવ્યો દ્વારા રવીન્દ્રનાથે ઔદ્ધ સાહિત્યમાં સંગ્રહીત કથાઓની મહત્તા અને નાટ્યગત મૂલ્ય તરફ ધ્યાન દોર્યું. તેઓ નજીકના ઇતિહાસની કેટલીક લોકપ્રિય ઘટનાઓને પણ પ્રકાશમાં લાવ્યા. મરાઠા અને શીખ ઇતિહાસની કથાઓ સાથે, જેનું પૂર હવે પછી આવવાનું હતું એવાં તેમનાં દેશભક્તિનાં ગીતોએ લોકોના માનસમાં સ્વતંત્રતાની પ્યાસ જગવવામાં દૂર સુધી મદદ કરી.

હવે પછી પાછો ‘કદપના’ (૧૯૦૦)ની કવિતાઓમાં આવે છે તેમ કવિકદપનાનો એક રંગીન ઝેલો આવે છે. સંગ્રહની કેટલીક લાક્ષણિક કવિતાઓમાં લયનો સમતોલ અને ભવ્ય હિંદુલ જોવા મળે છે. ‘વૈશાખ’ કવિતામાં શાંતિનિકેતન (ભુવનકાંગા)ના ઉન્નતવળ અને બળ્યાઝળ્યા ક્ષેત્રમાં વૈશાખના એક તપ્ત દિવસના વળના બપોરની ઉપમા પેતાનું આસન પાથરીને તપસ્યા કરતા દૂમળા, ભૂખ્યા વિષાણુપાણિ યોગી (રુદ્રમૂર્તિ) સાથે આપવામાં આવી છે.

‘કદપના’ની તરત પછી લખાયેલી ‘ક્ષણિકા’ના કાવ્યોમાં રવીન્દ્રનાથની કવિતા એક નવા શિખરે પહોંચે છે. તેમાં આકૃતિ અને અંતસ્તત્ત્વનું એવી સહજ એકરૂપતા છે, જે કદાચ ‘ચૈતાલી’ સિવાયની કવિની ખીજ રચનાઓમાં મળતી નથી. તેનું એક કારણ એવું આપવામાં આવે છે કે સંગ્રહની સાઠ જેટલી રચનાઓ બે મહિનાના દ્વંકા ગાળા (મે-જૂન ૧૯૦૦)માં લખાઈ ગઈ હતી. કાવ્યમાની અદ્ભુત રીતે સાદી છે, છંદો અસાધારણ રીતે મસૃણ છે અને મનોભાવ હળવાશ ભરી રીતે ઉદ્ભોધક છે. પરંતુ એક જોપન ગંભીરતા અને ભાવનાગત વાસ્તવે ‘ક્ષણિકા’ની કવિતાઓને એવે સૂર અને ગહનતા આપ્યાં છે, જે ગંભીર અને પરંપરાગત કવિતાની પહોંચની બહાર છે. દરેક પ્રકારના અંધન અને આવરણના સળથી મુક્ત, અસ્તિત્વ બોધના નિર્દોષ અને આનંદથી સ્પર્શિત કવિહૃદય એકદમ ખોલીને ધરી દેવામાં આવ્યું છે, ‘ક્ષણિકા’ની કવિતાઓનો અંતર્ગત અર્થ કદાચ ભિન્ન કવિતાનું મૂળભૂત પ્રયોજન છે, તેમાં સુખદુઃખની સરકી જતી ક્ષણોને પકડીને તે અનુભવને નિર્વૈયકિતક સ્મૃતિચિહ્ન રૂપે રૂપાન્તરિત કરવાનો હોય છે. ‘ક્ષણિકા’નો મૂળ સ્વર ‘શેષ’ કવિતામાં અરાખર રીતે વ્યક્ત થયો છે, સમયના પ્રવાહમાં જીવન

વધુ જાય છે. તેનો પૂરો ઉપયોગ કરવા માટે પ્રવાહ સાથે વહેવું રહ્યું. ક્ષણને રોકવી, પછી ભલે તે આનંદની હોય કે વિષાદની, તે ધણીખરી મળતે ખોવા બરાબર છે અને સમયની ઊલટી દિશામાં ગતિ કરવી તે તો મૂર્ખતા છે.

કોનો જિનિષ ચિનખ યે રે

પ્રથમ શ્રેકે શેષ

નેખ યે સખ બુઝે પડે-

નાઇ સે સમય લેશ.

જગતઠા યે જીર્ણ માયા

સેઠા જનાર આગે

સકલ સ્વપ્ન કુડિયે નિયે

જીવનરાત્રિ ભાગે.

છુટિ આછે શુધુ દુ-દિન

ભાલોબાસાર મતો

કાજેર જન્યે જીવન હલો

દીર્ઘજીવન હતો.

યાદૂખ ના ભાઈ યાદૂખ ના કેક

યાદૂખે ના ભાઈ કિછુ.

સેધ આનંદે ચલરે છુટે

કાલેર પિછુ પિછુ.

(‘ક્ષણિકા’—શેષ)

—કોઈ વરતુને પહેલેથી છેલ્લે સુધી ઓળખું, બધું સમજીપૂજી લઉં તેને માટે જરાયે વખત નથી, જગત જીર્ણ માયા માત્ર છે, તે જાણ્યા પહેલાં જ જીવનરાત્રિ બધાં સ્વપ્ન ભેગાં કરીને ભાગી જાય છે, જીવન જો કામકાજ કરવા માટે હોત તો તો જીવન લાંબુ હોત, (પણ એ તો) પ્રેમની જેમ માત્ર બે દિવસની રમ્મ છે. આપણે અહીં નહીં રહીએ ભાઈ, કોઈ નહીં રહે, કશુંય નહીં રહે ભાઈ; તે આનંદથી કાલની પાછળ પાછળ દોડતો જ.

પ્રેમ કવિતાઓમાં પતંગિયાની પાંખોના જેવા રંગોની ઝલક અને હળવાશ છે અને તેમાં અકુઠિત ગતિમાં જીવનની અનિર્ણીત પળો બંધાયેલી છે. કવિ એક પ્રસન્નચિત્ત પચિક છે. તેને કોઈ મંઝિલે પહોંચવાનું નથી, કોઈ મુરકેલીનો સામનો કરવાનો નથી.

દીધિર જલે ઝલક ઝલે  
માનિક હીરા,  
સરષે ક્ષેતે હાંછે મેતે  
મૌમાહિરા.  
એ પથ ગેછે કત ગાંયે,  
કત ગાછેર છાયે છાયે,  
કત માઠેર ગાયે ગાયે  
કત વને !  
આમિ શુધુ હેથાય એલેમ  
અકારણે !

(‘ક્ષણિકા’—પથે)

-તળાવડીના પાણીમાં હીરા-માણિક જગમગી રહ્યાં છે; સરસવના ખેતરમાં મધમાખીઓ મત ખતી બિહી છે. આ માર્ગ કેટલાં ગામો સુધી ગયો છે, કેટકેટલાં વૃક્ષોની છાયામાંથી ગુજરતો, કેટલાં મેદાનોના શરીર પરથી પસાર થતો, કેટલા વનમાં જાય છે, માત્ર હું જ અહીં અકારણ આવ્યો છું.

પણ પથિકના નિરુદ્દેશ રઝળપાટ પાછળ પણ એક બિંદો ઉદ્દેશ્ય રહેલો છે. જીવન જે રૂપે છે, તે રૂપે તે તેને પ્રેમ કરે છે અને સંસારની અસહ્ય આંખોથી દૂર રહેવાનો તે ભારે પ્રયત્ન કરે છે :

બલિ ને તો કારે, સકાલે બિકાલે  
તોમારં પથેર માઝતે  
બાંસિ બુકે લયે બિના કાળે આસિ  
બેકાઇ હમ-સાળેતે,  
ચાહા મુખે આસે ગાઇ સેઇ ગાન,  
નાના રાગિણીતે દિયે નાના તાન,  
એક ગાન રાખિ ગોપને,  
નાના મુખ પાને આંખિ મેલિ ચાઇ,  
તોમા પાને ચાઇ સ્વપને.

(‘ક્ષણિકા’—અન્તરતમ)

-મેં કોઈને કહ્યું નથી કે સવારે સંજે તારા માર્ગ પર છાતીએ વાંસળી દબાવી કોઈ કામ વિના આવું છું અને હમ્મવેશમાં ભમું છું. મોઢે જે ગીત આવે છે તેને જુદી જુદી રાગિણીઓમાં, જુદા જુદા તાનમાં ગાઉં છું, માત્ર એક ગીત ગોપન રાખું છું, અનેક મુખ

તરફ આંખ ખોલીને જોઈ' છું; તારા તરફ જોઈ' છું' સ્વપ્નમાં.

‘નૈવેદ્ય’ (૧૯૦૧)માં કવિ ચિંતનની અલસ મનઃસ્થિતિમાંથી ચારે તરફ ઊછળતા જીવન પ્રત્યે જાગી ઊઠે છે અને માનવજીવન અને તેની નિયતિને નિયંત્રિત કરતી પેલી અવ્યક્ત શક્તિની ભવ્ય ઉપસ્થિતિને ચારે તરફ અનુભવે છે. ‘નૈવેદ્ય’નાં સુગ્રંથિત સંઘેડા ઉતાર સોનેટોમાં મહત્ત્વપૂર્ણ સક્રિયતા ભણી પ્રેરતા કવિહૃદયના ધબકારા સંભળાય છે. પ્રયત્નસાધ્ય અને ભવ્ય પરિશ્રમ આટો કવિને જગાડવા કદાચ દેશની નિયતિ ટકોરા મારી રહી હતી. દેશની શરમજનક પછાત અવસ્થા, મુર્ખતા અને ગાઢ વિવેકશૂન્યતા કવિહૃદયને કોતરી ખાતાં હતાં. એટલે તેની ભાસના મર્મવેધી છે અને આહ્વાન હલાવી નાખનારું.

એ મૃત્યુ છેદિતે હોયે, એક ભયજનક  
એક પુંજપુંજિભૂત જડેર જંગલ,  
મૃત આવજનાં. એરે જાગિતેક હોયે  
એ દીપ્ત પ્રભાત કાલે, એ જાગત ભવે  
એક કર્મધામે.

(‘નૈવેદ્ય’-૬૧)

—આ મૃત્યુને, આ ભયજનને, આ ઢગલે ઢગલા જડતાની જંગલને,  
મૃત આવજનાને છેદવાં પડશે. અરે ઓ, આ ઉજ્જવળ પ્રભાતકાળે  
જાગવું જ પડશે—આ જાગત સંસારમાં, આ કર્મધામમાં.

મનુષ્યો આસ્થા વિનાના છે, તેઓ કાં તો પરંપરાવાદી છે કાં તો વહેમી. આશ્વાત્મ રીતિનું અનુકરણ કરવું તે માત્ર દાંભિકતા છે, બોચર યુદ્ધે આધુનિક યુરોપીય સમાજમાં રહેલા સડાને કવિની સમક્ષ ખુલ્લો કરી દીધો :

દયાહીન સભ્યતાનાગિની  
તુલે છે કુટિલ ફેણ ચક્ષર નિમિષે,  
ગુપ્ત વિષદંત તાર ભરિ તીવ્ર વિષે...  
જાતિ પ્રેમ નામ ધરિ પ્રયંડ અન્યાય  
ધર્મેરે ભાસાતે ચાહે ખલેર વન્યાય.

(‘નૈવેદ્ય’-૬૫)

—સભ્યતાની દયાહીન નાગણ્યે તેના ગુપ્ત ઝેરી દાંતમાં કાતિલ ઝેર ભરીને આંખના પલકારામાં તેની કુટિલ ફેણ ચઢાવી છે. દેશપ્રેમને નામે પ્રયંડ અન્યાય તાકાતના પ્રયંડ પૂરમાં ધર્મને તાણી જવા મગ્ગ છે.

અસાન અને અકર્મણ્યતાના વ્યામોહમાંથી જે હવે જાગવામાં છે તેવા એક રાષ્ટ્ર રૂપે કવિ ભારતનું એક ભવ્ય ચિત્ર જુએ છે. ૧૯૦૧ના ડિસેમ્બરમાં સ્વીન્દ્રનાથે ‘શાંતિનિકેતન’માં પોતાની ‘અલ્પચર્યાશ્રમ’ પાઠશાળાની શરૂઆત કરી. એક રીતે તો તે ‘નૈવેદ્ય’માં સાંભળેલી પ્રેરણાની અભિવ્યક્તિ છે, અને તે સાથે બાળપણમાં કવિને યોગ્ય શાળાશિક્ષણ ન મળ્યા બદલની સાન્ત્વના પણ.

૧૯૦૨માં તેમની પત્નીનું મૃત્યુ થયું. તેમની યાદમાં લખાયેલી કવિતાઓ ‘સ્મરણ’ (૧૯૦૩) નામથી સંગ્રહીત છે. કામલ કડુણા અને કૃતરાતા ભરી સ્મૃતિની આ સાદી કવિતાઓમાં એક જાંડી સમજદારી વ્યક્ત થાય છે, અંગત ખોટ એક લાગણી સભર ઉપલબ્ધિ બની રહે છે :

દુઃખનેર કથા દોંહે રોષ કરિ લખ  
સે-રાત્રે ઘટે નિ હેન અવકાશ તવ.  
વાણીહીન વિદાયેર સેધ વેદનાય  
ચારિદિકે ચાહિયાછિ વ્યર્થ વાસનાય.  
આજિ એ હૃદયે સર્વ ભાવનાર નીચે  
તોમાર આમાર વાણી એકત્રે મિશિછે.

(‘સ્મરણ’-મિલન)

—આપણા બે જણાની વાતો આપણ બે જણ પૂરી કરી લઈએ તેટલો વખત તને તે રાત્રે ના મળ્યો. વાણીહીન વિદાયની તે વેદનાથી મેં ચારે તરફ નિષ્ફળ કામનાથી જોયું છે. આજે આ હૃદયમાં બધી ભાવનાઓની નીચે તારી અને મારી વાણી મળાને એક થઈ ગઈ છે. કવિને તરતનાં નમાયાં થયેલાં પોતાનાં બે બાળકોની મૂંઝી પીડા જાહેથી સ્પર્શી ગઈ. આ ભાવની પ્રતિક્રિયા રૂપે કાવ્યપ્રેરણાનું એક નવું ઝરણું ફૂટી નીકળ્યું. ‘શિશુ’ (૧૯૦૩)ની કવિતાઓ મનુષ્યના કદાચ સૌથી આદિમ અને અસંદિગ્ધ રીતે મૂળગત એવા વાત્સલ્ય ભાવથી અગ્રણ્યમાં જાંડાણોને ઉદ્ઘાટિત કરે છે. શિશુનું પકડમાં ન આવનારું ચારુત્વ, તેની અકલ્પ્ય વર્તણૂક, આહ્લાદક ચાંચલ્ય, તેની અતાર્કિક કદપનાઓ અને તેની નિષ્ફળતાની અમૂન કડુણા—આ બધામાં કવિને સંસારના સર્જનાત્મક જીવનનો ધનકાર સંભળાય છે, વૈષ્ણવ પદોમાં શિશુ પ્રત્યેનાં રનેહ અને શ્રદ્ધાને એક જાતની કાવ્ય સ્વીકૃતિ મળી હતી પણ ત્યાં શિશુ સમાન્ય શિશુ ન રહેતાં માનવશિશુ રૂપે ઈશ્વરનો અવતાર છે. સ્વીન્દ્રનાથની કવિતામાં કોઈ જાનના દેવત્વનો આરોપ નથી, પરંતુ શાશ્વત રૂપે વહેતા જીવનની એતના રૂપે માનવશિશુનું સાધારણીકરણ છે.



‘શિશુ’ની અનેક કવિતાઓ બાળભોગ્ય છે. (હકીકતે તેમાંથી કેટલાંક કાવ્યોની રચના તેમનાં નમાયાં પુત્ર-પુત્રી માટે કરવામાં આવી હતી. કેટલાંકની રચના ઘણા પહેલાં તેમની યુવાવસ્થાની શરૂઆતમાં તેમના ભત્રીજા અને ભત્રીજી (સત્યેન્દ્રનાથ ઠાકુરનાં સંતાનો)ના મનોરંજન માટે કરવામાં આવી હતી અને ‘કંડિ ઓ કોમલ’ની શરૂઆતની આવૃત્તિઓમાં તે સામેલ કરવામાં આવી હતી.) પરંતુ ‘શિશુ’ની બધી કવિતાઓ પ્રૌઢ વાચકો માટે પણ જીંડી અર્થવત્તા ધરાવે છે અને તે બાળકોની કલ્પના અને પ્રૌઢોના ચિંતન બંને માટે મિજબાની રજૂ કરે છે.

૧૯૦૩-૦૪ની વચ્ચે કલકત્તાની કોલેજના એક અધ્યાપક અને રવીન્દ્ર-કાવ્યના પ્રેમી એવા મોહિતચંદ્ર સેને રવીન્દ્રનાથની કવિતાઓ (અને નાટકો)ના સંગ્રહનું સંપાદન કર્યું. આ સંપાદનમાં વિષયવસ્તુ પ્રમાણે રચનાઓને ખંડોમાં ફરી ગોઠવવામાં આવી હતી. તેને એવાં મથાળાં આપવામાં આવ્યાં હતાં જે બધે મૂળ પુસ્તકો પ્રમાણે નહોતાં. દરેક ખંડ માટે કવિએ શરૂઆતમાં એક નવી કવિતા કરી. તેમાં એ ખંડને આપવામાં આવેલા નામના મહત્ત્વનો સંકેત કરવાનો પ્રયત્ન હતો. શરૂઆતમાં મૂકેલી આ એક એક કવિતાને પછીથી ભેગી કરીને એક સ્વતંત્ર સંગ્રહ રૂપે ‘ઉત્સર્ગ’ (૧૯૧૪) નામે પ્રકટ કરવામાં આવી. આ કવિતાઓમાં કવિ દ્વારા જીવન વિષેના તેના પોતાના દષ્ટિકોણને એટલે કે તેના પોતાના ‘ધર્મ’ને સૂત્રબદ્ધ કરવાનો પ્રથમ સહાન પ્રયત્ન છે. તે પોતાના વ્યક્તિત્વની અંદર ‘મર્થ’ અને ‘અતિમર્થ’નું સતત ચાલતા દ્વૈતરૂપે સંધાન મેળવે છે :

યે ગન્ધ કૌંપે કુલેર બુકેર કાછે,  
ભોરેર આલોકે યે ગાન ધુમાયે આછે;  
શારદ-ધાન્યે યે આભા આભાસે નાયે  
કિરણે કિરણે હસિત હિરણે હરિતે.

એઇ મન્દેઇ ગરેછે આમાર કાયા,  
એ ગાન આમાતે રચિછે નૂતન માયા,  
એ આભા આમાર નયને ફેલેછે છાયા;—

આમાર માઝારે આમારે કે પારે ધરિતે ?

(‘ઉત્સર્ગ’-૨૧ કવિચરિત )

-જે સુવાસ ફૂલોના હૃદયની પાસે કંપે છે, સવારના તડકામાં જે ગીત સતેલું છે, કિરણે કિરણમાં હસતી જે હિરણ્ય હરિત આભા આભાસ બનીને શારદધાન્યમાં નાયે છે-તે સુવાસથી મારી કાપા ધડી છે, તે

ગીત મારામાં નવી માયાની રચના કરે છે, તે આભાની છાયા મારી આંખોમાં પડી છે;—મને મારામાં કોણ પકડી રાખી શકે તેમ છે ?

મર્ત્ય અને અતિમર્ત્ય બન્ને નિત્ય છે, મર્ત્ય અતિમર્ત્યની આત્મોપલબ્ધિનું માધ્યમ છે; જીવનથી મૃત્યુ સુધી અને મૃત્યુથી જીવન સુધી (અહીં અતિમતાથી રવીન્દ્રનાથને હેતુ આત્મિક પૂર્ણતા કે મુક્તિ ('મોક્ષ કે નિર્વાણ') જેવી કોઈ વાત સાથે છે એવો નિષ્કર્ષ કાઢવામાં ભૂલ થશે. આ એક વિકાસાત્મક પ્રક્રિયા છે જે જીવન સાથે, વિશ્વને અનંત વિસ્તાર માટે ગ્રેરે છે :

હે ચિરપુરાનો, ચિરકાલ મોરે  
ગડિછ નૂતન કરિયા;  
ચિરદિન તુમિ સાથે જિલે મોર  
રખે ચિરદિન ધરિયા.

—હે ચિરપુરાતન, હમેશાંથી તમે મને નવાં રૂપોમાં ઘડતા આન્યા છે. હમેશાંથી તમે મારી સાથે હતા અને હમેશાં સાથે રહેશો.

આ વિચારની રવીન્દ્રનાથે સંગ્રહીત કવિતાઓના સંપાદકને લખેલા એક પત્રમાં સ્પષ્ટ કરી છે :

આપનારા ચાહાકે રવીન્દ્રનાથ બલિયા દેખિતેછેન આમિઓ તાહાકે દેખિતેછિ. સે તરુલતાર ફૂલપલ્લવેર મત એકટા પદાર્થ—અદિ સુંદર હૃદય ફોટ ત ભાલો, અદિ ઝરિયા પરે ત અધિક ક્ષતિ નાધ-એમન પ્રતિદિન કત હૃદયેછે. પાઘતેછિ, કિન્તુ આમિ આછિ તાહાકે બહુ દૂર અતિક્રમ કરિયા—આમિ આછિ યુગ યુગાંતર લોક લોકાન્તરેર મધ્યે—આમાકે સુખેદુઃખે, કોન ઇતિહાસ, કોન જન્મમૃત્યુતે ધારણ કરિયા રાખિતે પારે (માધ, ૧૩ ૬ બંગાળી સંવત).  
( 'વિશ્વભારતી પત્રિકા' ખંડ ૨૫. પૃ. ૩૨ ટિપ્પણ )

—તમે જેને રવીન્દ્રનાથ કહીને જુઓ છો, હું પણ તેને જોઉં છું. તે તરુલતા અને ફૂલપલ્લવની જેમ એક પદાર્થ છે. જે સુંદર બનીને ખીણે તો ભડે, જે તે કરમાઈ જાય તોયે કંઈ નુકસાન નથી—આવું દરરોજ કેટલુંય થતું રહે છે, પણ હું તે બધાને અતિક્રમીને હું છું, હું યુગયુગાન્તર અને લોકલોકાન્તરોની વચ્ચે છું. ક્યાં સુખદુઃખ ક્યો ઇતિહાસ, ક્યાં જન્મ મૃત્યુ મને ધારણ કરીને રાખી શકે તેમ છે ?

'ખેયા' (૧૯૦૬)ની કવિતાઓથી એવું લાગે છે કે કવિના આધ્યાત્મિક વિચાર વૈષ્ણવ કવિતાના રહસ્યવાદ ભણી ઢળી રહ્યા છે, તેનું ભિન્નિતર સંગીતાત્મકતા ભણી જઈ રહ્યું છે. 'ખેયા' વાચકને સહેલાઈથી 'ગીતાંબલિ'ના મંદિર સુધી લઈ જાય છે.

આઉલ (અભિધાર્થે પાગલ) તરીકે ઓળખાતા અંગાળના રહસ્યવાદી વૈષ્ણવોનાં ગીતો પ્રત્યે રવીન્દ્રનાથને ઘણું આકર્ષણ હતું. તેમાં હિન્દુઓ પણ હતા, મુસલમાનો પણ હતા. યુવાવસ્થામાં શાંતિનિકેતન જતાં રસ્તે સાંભળેલા આઉલ ગીતના નીચેના અંશે કવિના હૃદયમાં એક ચિરસ્થાયી અંકુરિતિ જગાવી હતી, એક મંત્ર રૂપે તેણે કવિને ચિરપ્રેરણા આપી છે :

ઝાચાર માઝે અચિન્ પાખી  
કમને આસે ચાય  
ધરતે પારલે મનોભેડિ  
દિતેમ પાખીર પાર.

(આઉલ ગીતનો અંશ)

-અઝાણું પંખી પાંજરાની અંદર કેવી રીતે આવે છે ને જાય છે ?  
જે હું તેને પકડી શકું તો તેના પગમાં મનની બેડી પહેરાવી દેત.

રવીન્દ્રનાથ જ્યારે પોતાનો ઘણોખરો સમય કુટુંબની જગીરના વ્યવસ્થાપક રૂપે ઉત્તર અંગાળમાં વિતાવતા હતા ત્યારે તેમને કેટલાક વિશિષ્ટ આઉલોને મળવાની તક મળી. તેમાં કદાચ કુસ્તિયાના લાલન ફકીર પણ હતા. પરંતુ તેમના પર સૌથી ભારે પ્રભાવ તો એક વૈષ્ણવીનો પડ્યો. તે તેમની પાસે સિદ્ધાઈદ્વમાં રોજ સવારને વખતે આવતી, તેમના ચરણોમાં થોડી વાર બેસતી અને પછી ભિક્ષા રૂપે કવિના મેજ પરનો ફૂલદાનીનાં ફરમા-યેલાં ફૂલો સિવાય બીજું કંઈ લીધા વિના ચાલી જતી. આ વૈષ્ણવીના અસાધારણ વ્યક્તિત્વને તેમણે પોતાની એક વાર્તામાં અમર કરી દીધું છે, અન્યત્ર પણ તેને વિષેના સંદર્ભો મળે છે.

તે પછી રવીન્દ્રનાથને કબીર, મીરાં, દાદુ, જ્ઞાનદાસ અને બીજા ઉત્તરપશ્ચિમ વિસ્તારના રહસ્યવાદી સંતોની કવિતાનો પરિચય થયો. અંગાળના આઉલો અને અંગાળ બહારના સંતોના રહસ્યવાદી પદોના પ્રભાવથી, વૈષ્ણવ દષ્ટિકોણ તરફ ઢળવાને લીધે પહેલેથી અંતર્મુખ અને સ્ત્રી તેમની કવિતાને એક નવી જ પ્રેરણા મળી. આનો અર્થ એવો નથી કે રવીન્દ્રનાથ વૈષ્ણવ-મતથી પ્રભાવિત હતા. વાત એમ છે કે વૈષ્ણવ કવિતા જીવન પ્રત્યે મૂળે ભારતીય અને તેમાંય વિશેષે અંગાળી દષ્ટિકોણ પર આધારિત હતી અને તે કવિતાએ સાહિત્યના માધ્યમથી એક પ્રકારના પ્રતીકવાદનો વિકાસ કર્યો હતો, એટલે રવીન્દ્રનાથ માટે તે સહજ રૂપે ગ્રાહ્ય બની. રાધાની કૃષ્ણ (જેની વાંસળી અચૂત અંતર પાર કરીને તેને બોલાવતી) માટેની શોધતું રવીન્દ્રનાથને મન એટલું જ મહત્ત્વ છે, જેટલું કાલિદાસના તે યક્ષ માટે છે, જે

દૂર અલકામાં રહેતી પોતાની પ્રિયા માટે મેઘ-દૂત મોકલે છે. પહેલી વસ્તુ કવિની આધ્યાત્મિક ઝંખનાનું પ્રતીક છે, ખીજી ભાવનાગત શોધનું.

જેને ગીતાંજલિનો ગાળો (૧૯૦૫-૧૧) કહેવામાં આવે છે, તે સમય કવિના જીવનમાં અત્યંત કષ્ટાનો છે. આ સમયગાળા દરમિયાન જ પદ્ય અને ગદ્યમાં, નવલકથા અને નાટકમાં, શાન્તચિંતન અને ગંભીર સક્રિયતામાં રવીન્દ્રનાથના પ્રયત્નો એ રૂપમાં ખીલ્યા કે જેની તેમને પોતાને પણ આશા નહોતી. અંગત રીતે આ સમય ભારે માનસિક તાણ અને ઉચ્ચપાથલનો હતો. તેમના પત્નીના મૃત્યુ (૧૯૦૨) પછી થોડા જ સમયમાં ખીજી પુત્રીનું મૃત્યુ (૧૯૦૩) થયું અને તે પછી સૌથી નાના પુત્રનું (૧૯૦૭). શાંતિનિકેતનની પાઠશાળા ભારે કિંમત માગી રહી હતી. અંગાળના સ્વદેશી આંદોલને થોડીવાર માટે કવિને એકાન્તવાસમાંથી બહાર આણ્યા. તેમણે પોતાનાં અનેક નિબંધો અને પ્રવચનોમાં એક રચનાત્મક અભ્યાસક્રમની યોજના રજૂ કરી હતી. તેની થોડી શરૂઆત પણ પોતાની ઉત્તરમધ્ય અંગાળની જગીરનાં સ્થળોએ કરી હતી. રાષ્ટ્રીય ઉત્સાહની ધારાને તેમાં ભેળવી દેવાનો તેમણે ભરપૂર પ્રયત્ન કર્યો. પણ આ વિવિધ પ્રવૃત્તિઓ વચ્ચે પણ તેમણે પોતાની નિર્લિપ્તતા જાળવી રાખી. કવિના ટાયલામાંથી બહાર આવવા તેઓ સતત પોતાની અંદરથી આવનાર આહવાન પ્રત્યે જાગ્રત હતા. તેઓ દેશની રાજકીય પ્રવૃત્તિઓના ક્ષેત્રમાં પોતાના રચનાત્મક કાર્યક્રમ સાથે આવ્યા, પણ દેશને તૈયાર થવાને હજુ વાર હતી. નિરાશ થઈને કવિ પોતાના કોચલામાં પેસી ગયા, પણ વધારે વખત માટે નહીં. તે ફરીથી બહાર આવ્યા, પણ આ વખતે માનવતાથીય વ્યાપક ક્ષેત્રમાં; કોઈ કાર્યક્રમ કે આદેશ લઈને નહીં, પોતે જ આવ્યા એક આહવાનના જવાબમાં. કવિને એ વાતનો વિશ્વાસ થઈ ગયો હતો કે એ આહવાન તેમને માનવતાના હૃદયની વધારે નજીક લઈ જશે.

‘ગીતાંજલિ’ (૧૯૧૦), ‘ગીતિમાલ્ય’ (૧૯૧૪) અને ‘ગીતાલિ’ (૧૯૧૪) આ સમયની રચનાઓ છે, ‘ગીતાંજલિ’ અને ‘ગીતિમાલ્ય’ના પ્રકાશનની વચ્ચેના ગાળામાં કવિએ ઇંગ્લેન્ડ અને અમેરિકાનો પ્રવાસ કર્યો, અનેક મિત્રો કર્યા અને સાહિત્યનું નોખેલ ઈનામ પ્રાપ્ત કર્યું (૧૯૧૩). આ નોખેલ ઈનામનું ભારતને માટે ઘણું મહત્ત્વ હતું, કેમકે સ્વતંત્ર અને વિકાશશીલ દુનિયાના લેખકોની સભામાં સરખા ભાગીદાર તરીકે સમકાલીન ભારતને આ પહેલી માન્યતા હતી.

આ ત્રણે સંગ્રહોની એક સમાન વિશેષતા એ છે કે તેમાં જેટલી

સંખ્યામાં કવિતાઓ છે તેટલી સંખ્યામાં ગીતો છે, અને તેમનો સૂર સ્પષ્ટ-રીતે ભક્તિપરક કે રહસ્યમૂલક છે. ‘ગીતાંજલિ’થી આગળ જતાં આપણે જોઈએ છીએ કે કવિતાઓ ગીતનું સ્વરૂપ અને બાની લઈને આવે છે. એ ખરું કે રવીન્દ્રનાથની કવિતામાં ઊર્મિકાવ્ય અને ગીતની વચ્ચે ખાસ કોઈ વિભાજક રેખા નથી. પોતાની અદ્ભુત સંગીતપ્રતિભા વડે તેમણે કેટલીક લાંબી અને કઠણ કવિતાઓને સંગીતબદ્ધ કરી છે. તો પણ ગીત (તરત સંગીતમાં બાંધી શકાય તેવી કાવ્યરચના) અને કવિતા (પઠન, ચિંતન માટે લખાયેલી કાવ્યરચના) વચ્ચે ભેદ પાડી તો શકાય છે. ગીતોમાં તેમની ભાવનાગત ઝંખનાઓ મુખ્ય અને સ્થાયી છે, કવિતાઓમાં તેમનો ભાવનાગત આવેગ મંદ્ર અને મૂગો છે. ગીતોની ભાષા વધારે સરલ છે, છંદ વધારે હળવા છે અને શક્ય અન્યું છે ત્યાં કદપનો વધારે ઉદાત્ત છે.

આ પછી રવીન્દ્રનાથની કવિતા ઊર્મિકાવ્ય અને ગીતના સ્વરૂપને સમાન્તર માર્ગે ચલાવે છે. કેટલોક સમય બંને રસ્તા અલગ અલગ રહે છે. ઊર્મિકાવ્યોએ પહેલાં ગંભીર અને ભવ્ય રૂપ અપનાવ્યું પણ પછી તરત જ ગીતની સરળ બાનીને અનુસરવાનું શરૂ કર્યું, ગીતો ઘણુંખરું દ્રઢકી રચનાઓ રૂપે આવે છે.

‘અલાકા’ (૧૯૧૬) રવીન્દ્રકાવ્યમાં એક નવીન રીતિ દાખલ કરે છે. પયાર પર આધારિત છંદમાં વિષમ પંક્તિઓ અને અનિયત યતિ છે, જે ભાવની જાંચાઈ અને મનોભાવોની વિવિધતાને અનુરૂપ છે. રૂપકોનું જડતર-કામ, શબ્દોનો વિલક્ષણ નિનાદ અને પંક્તિઓનો પ્રભાવશાળી લય ‘અલાકા’ની લાક્ષણિક કવિતાઓને પ્રાચીન વાસ્તુકલાની એક પવિત્ર ભવ્યતાથી ભરી દે છે. અંગાળી ભાષામાં ઊર્મિકવિતા માટેના આજ સુધી જાણીતા ભવ્યતાના માનદંડની દૃષ્ટિએ ‘અલાકા’ની કવિતાઓ ખરા અર્થમાં ‘ભવ્ય’ છે. તેની બરોબરીમાં ઊભું રહી શકે તેવું આ પહેલાં જોવા નથી મળ્યું, ‘ઉર્વશી’ જેવા ભવ્ય કાવ્યમાં પણ નહીં.

વિષયવસ્તુ, મનોભાવ અને કાવ્યભાષાની દૃષ્ટિએ સ્પષ્ટ ભેદ હોવા છતાં ‘અલાકા’ આપણને કંઈક તો ‘ક્ષણિકા’ની યાદ અપાવે છે. અહીં પણ કવિ પથિક છે, સહેલાણી નથી, અને તે એકલો પણ નથી, તેની સાથે આખું જગત ચાલે છે. ‘ક્ષણિકા’માં કોઈ આખરી મુકામ નથી, જેમ કોઈ રખડૂ છોકરાને તેનો માર્ગ કયાંય લઈ જતો નથી, ઊલટાનો તે એને ગમે ત્યાં લઈ જાય છે. ‘અલાકા’માં આ માર્ગ સાર્વભૌમિક નિયતિનો છે, પછી તેને ઉત્કાન્તિ કહો કે બીજું કંઈક, અને પોતાની નશ્વરતામાં મનુષ્ય અનશ્વર છે.

‘બલાકા’માં વિગતની સ્મૃતિનો સૂર સતત ઝળતો રહે છે. કવિને લાગે છે કે સંસારને છોડવાનો સમય વધારે ને વધારે પાસે આવી રહ્યો છે, અને પહેલી વાર તે સ્મૃતિભારાતુર (નોસ્ટાલ્જિક) અને છે. તરતમાં શરૂ થયેલા પ્રથમ વિશ્વયુદ્ધને કવિ પશ્ચિમી રાજસત્તાઓના લોભ અને માનવતાના દમન માટેની શોધક સજ્જ રૂપે જુએ છે :

હે રુદ્ર આમાર,  
લુપ્થ તારા, મુગ્ધ તારા, હુયે પાર  
તર સિંહદાર  
સંગોપને  
બિના નિમંત્રણે  
સિંધ કંટે ચૂરિ કરે તોમાર ભાંડાર.  
ચોરાધન દુર્વાહ સે ભાર  
પલેપલે  
તાહાદેર મમદલો

સાધ્ય નાહિ રહે નામખાર.  
તોમારે કાંદિયા તબે કહિ વારંવાર—  
એદેર માજના કરો, હે રુદ્ર આમાર.  
ચયે દેખિ માજના સે નામે એસે  
પ્રચંડ ઝઝાર બેરી;  
સેધ ઝડે

ધૂલાય તાહારા પડે;  
ચૂરિર પ્રકાંડ બોઝા ખંડ ખંડ હયે  
સે બાતાસે કોથા ચાય બયે.

હે રુદ્ર આમાર,  
માજના તોમાર  
ગજમાન વજાગિત શિખાય,  
સૂર્યાસ્તેર પ્રલય લિખાય,  
રકતેર વર્ષાણે  
અકસ્માત્ સંધાતેર ઘર્ષાણે ઘર્ષાણે.

(‘બલાકા’ ૧૧, વિચાર)

—હે મારા રુદ્રદેવતા, લોભી અને માહેઝસ્ત એવા તે લોકો નિમંત્રણ વિના જ ચુપચાપ તમારા સિંહદારને ઓળંગી, ખાતર પાડી તમારા ભંડારમાં ચોરી કરે છે. ચોરીના ધનનો તે દુર્વાહ ભાર પ્રત્યેક પળે તેમની છાતીને દાબે છે. ઉતારવાની શક્તિપણ તેમનામાં નથી રહી.

ત્યારે રડી રડીને હું તમને વારંવાર કહું છું, તેમને ક્ષમા કરો, હે મારા રુદ્રદેવતા ! જોઈું છું તે ક્ષમા પ્રચંડ આંધીના રૂપમાં ઊતરી આવે છે. તે આંધીથી તેઓ ધરતી પર પડી જાય છે. ચોરીનો પ્રકાંડ ભાર ખંડ ખંડ થઈને તે હવામાં ફોણ જાણે ક્યાંય ઊડી જાય છે. હે મારા રુદ્રદેવતા, તમારી ક્ષમા ગર્જતી વજ્રગિનિશિખામાં, સૂર્યાસ્તના પ્રલય લેખમાં, લોહીની વર્ષામાં, અકસ્માત સંઘાતના ઘર્ષણે ઘર્ષણમાં આવે છે. દશ મહિના પછી લખાયેલી એક કવિતામાં, ફ્રાન્સના સમરાંગણમાં પ્રકટ થયેલી યુદ્ધચેતના અને નિસ્વાર્થ વીરતા અને દેશભક્તિ પ્રત્યે રવીન્દ્રનાથે પોતાનો પ્રશસ્તિભાવ શબ્દસ્થ કર્યો છે અને યુરોપના પુનરુદ્ધાર માટે આશા વ્યક્ત કરી છે :

વીરેર એ રક્તસ્રોત, માતાર એ અશ્રુધારા  
એર ચત મૂલ્ય સે કિ ધરાર ધુલાય હમે હારા.

સ્વર્ગ કી હમે ના કેના  
વિશ્વેર 'કાંડારી' શુધિએ ના

એત ઋણ ?

રાત્રિર તપસ્યા સે કિ આનિએ ના દિન.  
નિદારુણ દુઃખરાતે

મૃત્યુધાતે

માનુષ યુનિ'લ યમે નિજ મર્તસીમા  
તખન દિએ ના દેખા દેવતાર અમર મહિમા ?

( 'ખલાકા' ૩૭-૪૭૨ ખેચા )

-વીરોના રક્તસ્રોતનું, માતાની એ અશ્રુધારાનું જે મૂલ્ય છે તે શું ધરાની ધૂળમાં ખોવાઈ જશે ? તેનાથી શું સ્વર્ગ નહીં ખરીદી શકાય ? વિશ્વનો નાખુદા એટલું ઋણ નહીં ફેડી શકે ? રાત્રિનું આ તપ શું દિવસ નહીં લાવે ? ઘરુણ દુઃખની રાતે જ્યારે મનુષ્યે મૃત્યુના આઘાતથી પોતાની મર્તસીમાને ચૂર્ણ કરી નાખી ત્યારે શું દેવતાઓનો અમર મહિમા દર્શન નહીં આપે ?

રવીન્દ્રનાથ એવા કલાકાર નહોતા કે કોઈ એક સાહિત્યસ્વરૂપને લાંબા સમય સુધી વળગી રહે. તેમણે હવે 'ખલાકા'ના અનિયમિત છંદોનો ઉપયોગ 'ખલાકા' (૧૯૧૮)ની કવિતાઓ લખવામાં કર્યો, પરિણામે કથનોર્મિકાવ્યનું એક નવું સ્વરૂપ સામે આવ્યું. દરેક કવિતામાં એક પ્રકારનું કથાતત્ત્વ છે. સામાન્ય મનુષ્યોની નાની નાની આશાઓ અને નાની નાની ઝંખનાઓની નિષ્ફળતાઓથી ઊપજતી વેદનાનો અણસાર છે.

‘શિશુ ભોલાનાથ’ (૧૯૨૨)ની કવિતાઓ એક રીતે ‘શિશુ’ની રચનાઓથી સમ્યક્ છે પરંતુ તેમની રચના એક જુદી જ મનઃસ્થિતિમાં થઈ છે. તે કવિની અંદર રહેલા બાળકને પ્રકટ કરે છે. કવિ જગતને એવા બાળકની ઉદાસ આંખોથી લાલસાભરી રીતે જુએ છે, જેને તેની ઇચ્છા પ્રમાણે ફરવાની રમ નથી.

પછીના કાવ્યસંગ્રહ ‘પૂરખી’ (૧૯૨૫)ની વિશિષ્ટ એવી કવિતાએ દક્ષિણ અમેરિકામાં અને સમુદ્ર પર લખાઈ હતી (૧૯૨૪ના સપ્ટેમ્બરથી ૧૯૨૫ના જાન્યુઆરી સુધી). ‘મુક્તિ’ નામની કવિતામાં કવિ નિજના આનંદ અને આશાનું ગાન ગાય છે.

‘મહુયા’ (૧૯૨૯)ની કવિતાઓમાં કવિ નારીને પોતાની શ્રદ્ધાંજલિ અર્પિત કરે છે. તેમાં ‘નાગ્નિ’ શીર્ષક તળે આવતી કવિતાઓ ખાસ ઉલ્લેખનીય છે, તેમાં કિશોરી અવસ્થાનાં વિવિધરૂપોમાં નારીની વિવિધ મનઃસ્થિતિઓ અને આકર્ષણની અનેક બાજુઓ ચિત્રિત છે. ‘વનવાણી’ (૧૯૩૧)ની લાક્ષણિક એવી કવિતાઓમાં દુર્દમ્ય અને વિજયી જીવનના પ્રતીકરૂપ, લઘુ અને વિરાટ, યાત અને અયાત, કવિની પુષ્ટિ અને પ્રેરણાનો સ્રોત એવા વનસ્પતિવિશ્વ પ્રત્યેનો પ્રશસ્તિભાવ છે.

‘પરિશેષ’ (૧૯૩૨)ની કવિતાઓમાં પશ્ચાત્તદર્શનની અને સ્મૃતિઓની મનઃસ્થિતિ અંકિત છે. કાવ્યરીતિમાં એવો ઉત્સાહ અને તાજગી દેખાય છે જે ‘બલાકા’ની ઓજસ્વિતા અને ‘ક્ષણિકા’ની સાદગીથી કંઈક વધારે આલેખે છે. રવીન્દ્રનો ભાષાગત અભિવ્યક્તિ અહીં નવી સંવાદિતા સિદ્ધ કરે છે. અહીં મહત્ત્વપૂર્ણ જોડાનાવીન્ય પણ છે. છેલ્લી ચૌદ કવિતાઓ વિષમ, પ્રાસરહિત પણ રૂપે છે. તે પછીનાં પુસ્તકોમાં આવનાર ખરેખરા મુક્તજંદની પૂરોગામી છે. (પછીની આવૃત્તિમાં આ કવિતાઓ આ સંગ્રહમાંથી કાઢી લઈ ‘પુનશ્ચ’માં જોડવામાં આવી છે.)

કવિની મનઃસ્થિતિ હવે ન તો નિરાશાવાદી છે, ન તો આનંદપૂર્ણ. આ એક પ્રકારની શાંતિની મનઃસ્થિતિ છે. ‘દિનાવસાન’ શીર્ષક કવિતામાં કવિ એવા દિવસની વાત કરે છે, જ્યારે તે અહીં નહીં હોય; તે કહે છે કે તેનામાં જે જીવન રહેલું હતું તે ચિરકાલ અને નિરંતર વ્યાપ્ત રહેશે, અને પ્રકૃતિ તથા મનુષ્યમાં જે કંઈ સારું છે, મધુર છે, સરળ છે—તે બધામાં તેનું સુખ ચાલુ રહેશે, પોતાની સ્મૃતિમાં વિરાટ સભાઓ બોલાવાશે અને જારે મોટાં સ્મારકો રચવામાં આવશે એવું બધું જાણવાનું એને ગમશે નહીં.



આમાર સ્મૃતિ થાક ના ગાંથા આમાર ગીતિ માલે,  
યેખાને એઈ ઝાહયેર પાતા મર્મ રિયા બાલે,

સેખાને એઈ શિહલિતલે

ક્ષણહાસિર શિશિ સ્વલે,

છાયા યેથાય ધૂમે ઢલે કિરન-કના-માલી

યેથાય આમાર કાળેર ખેલા

કાળેર ખેશે કરે ખેલા,

યેથાય કાળેર અવહેલા નિલૂતે દીપ જ્વાલિ

નાના રંગેર સ્વપનદિયે બરે રૂપેર ડાલિ.

(‘પરિશેષ’-દિનાવસાન)

—મારી સ્મૃતિ મારા ગીતોમાં જ ગૂંથાયેલી રહો. ત્યાં ઝાંઝે વૃક્ષનાં પાન મર્મર કરે છે, ત્યાં પારિગતની નીચે ઝાકળનું ક્ષણિક હાસ્ય ચમકી ઊઠે છે, ત્યાં કિરણ-કણોની માળા પહેરીને છાયા નિદ્રામાં ઢળી પડે છે, જ્યાં મારા કામનો સમય કામનો વેશ પહેરીને રમતો રહે છે અને જ્યાં કામની અવહેલા એકાંતમાં દીવો પેટાવીને રંગબેરંગી સ્વપ્નો વડે રૂપની છાયા ભરે છે.

‘પુનશ્ચ’ (૧૯૩૨), ‘શેષ સપ્તક’, (૧૯૩૫), ‘પત્રપુટ’ (૧૯૩૬) અને ‘સ્થામલી’ (૧૯૩૬)માં જે મુક્તચંદ્ર જોવા મળે છે, તે અંગ્રેજી અને ફ્રેંચના મુક્તચંદ્ર કરતાં ગદ્ય તરફ વધારે ઢળે છે. આ ‘ગદ્ય કવિતાઓ’ની વિશેષતા તેમાં આવતો ગદ્યલય જ માત્ર નથી, પણ તેમાં ઘણી રચનાઓમાં ગદ્યની ભાષા પણ છે. આ કવિતાઓની વિષયસામગ્રી આવા છંદની અને આવી ભાષાની અપેક્ષા રાખે છે, અન્યથા આ કાવ્યોની અણુઘડ, અણુસરખી, અ-ભાવાત્મક વિચારવસ્તુને યોગ્ય રીતે રજૂ ન કરી શકાત. સ્વીન્ડનાથ માટે આ કોઈ નવો પ્રયોગ ન હતો. તેમણે આ જાતની કવિતાઓ (ત્યારે તેમને આ નામથી ઓળખવામાં આવી નહોતી) બહુ પહેલાં લખી હતી, પણ ત્યારે તેમને કવિતાનું બાહ્યરૂપ આપવામાં કવિતા મનમાં સંકોચ હતો. એટલે ‘લિપિકા’ (૧૯૨૨)માં તેમની રજૂઆત કાવ્યાત્મક (પદ્યગંધી) ગદ્યમાં લખાયેલી કથાઓ રૂપે કરવામાં આવી હતી.

‘વિચિત્રતા’ (૧૯૩૪)ની કવિતાઓનો વિષય શાંતિનિકેતનના કેટલાક કલાકારોએ અને કવિએ પોતે તથા તેમના મિત્રોએ બનાવેલાં ચિત્રો છે. અહીં ચિત્રો દ્વારા કવિતાઓને સ્પષ્ટ કરવાને અર્થે, કવિતા દ્વારા ચિત્રોને સ્પષ્ટ કરવામાં આવ્યાં છે.

‘વીથિકા’ (૧૯૩૫)નો મર્મકથા તેની પ્રથમ કવિતા ‘અતીતેર-છાયા’માં જ પ્રકટ છે. કવિહૃદય અગાત એવા ‘મહાઅતીત’ ભણી જવાની ચૂપચાપ તૈયારી કરે છે, જેણે ‘પોતાના કંઠહારમાં પ્રાચીન શતાબ્દીઓની શાન્ત થયેલી ચિત્તદહન વેદનાને હારખંધ માણેકખંડની જેમ જડી લીધી છે.”

‘ખાપછાડા’ (૧૯૩૭)માં જોડકણાંની રીતે લખવામાં આવેલાં નાનાં કાવ્યો મુખ્યત્વે તો બાળકો માટે લખવામાં આવ્યાં છે, પણ તે પ્રૌઢોને માટે પણ એટલાં જ આસ્વાદ્ય છે. જંદની વિલક્ષણ હળવાશ અને અદ્ભુત નેયતા તથા કલ્પનાના મુક્ત વિહારે આ નવાં જોડકણાંને આનંદપ્રદ આસ્વાદ્યમતા પ્રદાન કરી છે.

તો બીજી બાજુએ ‘છઠાર છબિ’ (૧૯૩૭)નાં કાવ્યો કદમાં લાંબાં અને કથ્યમાં દુર્બોધ છે. આમ તો કવિએ કિશોરો માટે તે લખ્યાં છે, પણ અપરિપકવ વાચકોને તે તરત જ સમગ્રઈ જશે એવો એમનો આશય નથી. અહીં અનેક કવિતાઓમાં કવિનાં બાળપણનાં અને યૌવનનાં સ્મરણોત્તું પ્રતિક્ષલન છે. બે કવિતાઓ ખાસ ઉલ્લેખનીય છે. ‘પિસનિ’માં એક અતિ વૃદ્ધાની જિંડી અને મૂળી વ્યથા છે. આ વૃદ્ધાનો પારિવારિક સંબંધ અનેક દિવસોથી વેરવિખેર થઈ ગયો છે અને તે ઝાંખી થતી જતી યાદદારત અને મૃત્યુની વચ્ચે અંધારમાં લટકી રહી છે :

આમ-સુવાદે કોનકાલે સે છિલ યે કાર માસિ;  
મણિલાલેર હય દિદિમા, યુનિલાલેર મામિ,  
બલતે બલતે હઠાત્ સે યાય થામિ.  
સ્મરણે કારો નામ યે નાહિ મેલે.  
ગભીર નિશ્વાસ ફેલે  
ચુપટિ કરે ભાખે  
એમન કરે આર કતદિન યાખે.

—કોઈ વખતે ગામ સંબંધે તે કોઈની માસી હતી, મણિલાલની તે નાની થાય છે અને યુનીલાલની મામી, વાત કરતાં કરતાં એકાએક અટકી જાય છે. સ્મરણમાં કોઈનું નામ આવતું નથી. જિંડો નિસાસો મૂકીને ચૂપચાપ વિચારે છે—આમને આમ હજી કેટલા દિવસ જશે. ‘પિછુડાકા’ કવિતામાં ચારે બાજુની પ્રકૃતિ અને જીવન સાથે કવિનો અતુરંગ વ્યક્ત થાય છે.

‘પ્રાન્તિક’ (૧૯૩૮)ની ત્ર્યુરયનાઓમાં ત્રણ સિવાયની બાકીની બધી દીર્ઘ પચાર જંદમાં લખાઈ છે. ગંભીર માંદગી ( સપ્ટે. ૧૯૩૭)માંથી

સાળ થયા પછી તરતમાં લખાયેલી આ કવિતાઓમાં રોગશય્યાની વિષાદમય કલ્પનાઓ સાથે ભળેલી ચેતનાચેતન અવસ્થાની સાંધ્યધૂસર લાગણીઓ વ્યક્ત થાય છે. આ બહુ નાની એવી કવિતાઓ તે જ વર્ષના સપ્ટેમ્બર અને ડિસેમ્બર વચ્ચે લખાઈ હતી. છેલ્લી બહુ નાની એવી કવિતામાં બીજા વિશ્વ યુદ્ધની નાન્દી બતનાર ચીન-જાપાન યુદ્ધ અંગે રવીન્દ્રનાથની પ્રતિક્રિયા જોવા મળે છે :

નાગિનીશ ચારિદ્રિકે ફેલિતેછે વિષાક્ત નિશ્વાસ,  
શાન્તિર લલિત-વાણી શોનાઇળે વ્યર્થ પરિહાસ-  
વિદાય નેખાર આગે તાઇ  
ડાક દિયે ચાઇ  
દાનવેર સાથે ચારા સંગ્રામિર તરે  
પ્રસ્તુત હતેછે ઘરે ઘરે.

(‘પ્રાન્તિક’-૧૮)

-ચારે તરફ નાંગણો ઊંરી શ્વાસ છોડી રહી છે. એમાં શાંતિની લલિત વાણી વ્યર્થ પરિહાસ જેવી જ સંભળાશે. એટલે વિદાય લીધા પહેલાં દાનવોની સાથે સંગ્રામ કરવા જેવો ઘેરેઘેર તૈયાર થઈ રહ્યા છે તેમને સાદ પાડતો જઈ છું.

આ પછી કવિનો કાવ્યસંગ્રહ ‘સંજુતિ’ (૧૯૩૮) સાધારણ સમતુલાની સ્થિતિને પુનઃપ્રાપ્ત થતા કવિના દષ્ટિકોણને પ્રકટ કરે છે. ‘પ્રહાસિની’ (૧૯૩૯)ની કવિતાઓ હળવા અને વિનોદના સ્તરમાં લખાઈ છે. બહુ પહેલાં પાછળ રહી ગયેલ અતીતનાં હર્ષ-વિષાદ હવે ‘આકાશપ્રદીપ’ (૧૯૩૯)ની કવિતાઓમાં પોતાની છાયા પાથરે છે. ‘સમયહારા’ કવિતા પૂર્વબંગાળના તરુણ લેખકોની એક મંડળીને રવીન્દ્રનાથનો મૃદુ પણ અસરકારક જવાબ છે. આ લેખકોએ રવીન્દ્રનાથ પર એવો આરોપ મૂક્યો હતો કે તે તેમની કવિતાને માન્યતા મળે તેની વિરુદ્ધમાં છે. વળી તેઓ વાચકોને એવું ઠસાવવા માગતા હતા કે રવીન્દ્રનાથ હવે જૂના અને કાલગ્રસ્ત થઈ ગયા છે. ‘પારિટ્યે’ (pastiche) કવિતાનું આ એક ઉત્કૃષ્ટ ઉદાહરણ છે. તેમાં એક પ્રસિદ્ધ બાળજોડકણની કેટલીક લીટીઓને એના જ પ્રસિદ્ધ મધ્યકાલીન કવિની કેટલીક લીટીઓ સાથે ગૂંથી લઈને મૃદુ વક્તા સાથે એક આહ્વાદક ભાત ઉપસાવવામાં આવી છે.

‘નવમતક’ (૧૯૪૦)ની મહત્વપૂર્ણ કવિતાઓમાં કવિ પશ્ચિમની યાંત્રિક સભ્યતા વિષે પ્રશ્નાર્થ રજૂ કરે છે. ‘પ્રાયશ્ચિત’ કવિતામાં તે ફાટુ ફાટુ

થઈ રહેલા ખીજ વિશ્વયુદ્ધની આગાહી કરે છે. ‘સાનાઈ’ (૧૯૪૦)ની ‘આપધાત’ કવિતામાં યુદ્ધની અમાનુષિકતાને તીવ્ર રીતે વ્યક્ત કરવામાં આવી છે :

સૂર્યાસ્તેર પથ હતે વિકાસેર રૌદ્ર એલ નેમે  
વાતાસ ઝિમિયે ગેછે થેમે  
બિચાલિ-બોઝાઈ ગાડિ ચહો દૂર નદિયાર હાટે  
જન શૂન્ય માટે,  
પિછે પિછે  
દડિ ઝાંધા બાહુર ચલિછે,  
રાજવંશી પાડાર કિનારે,  
પુકુરેર ધારે  
વનમાલી પંડિતેર બડો છેલે  
સારાક્ષણ બસે આછે છિપ ફેલે...  
ટેલિગ્રામ એલ સેધ ક્ષણે  
ફિનલેન્ડ ચૂણું હલ સોલિયેટ બોમાર વધીણે.

( ‘સાનાઈ’-અપધાત )

-સૂર્યાસ્તને માર્ગેથી સાંજનો તડકો ઊતરી આવ્યો. પવન થાકી ગયો છે અને પડી ગયો છે. પરંતુ ભરેલું ગાડું નિર્જન ખેતરોમાં થઈ નદિયાના બગ્ગરમાં જઈ રહ્યું છે. પાછળ પાછળ અછોડે બાંધેલો રેલ્વો ચાલે છે. રાજવંશી મહોલ્લાના છોડે આવેલી તળાવડીને કાંઠે વનમાળી પંડિતનો મોટો દીકરો કચારનોય ગલ નાખીને બેઠો છે...તે વખતે ટેલિગ્રામ આવ્યો કે સોવિયેટ બોમ્બવર્ષાથી ફિનલેન્ડ વેરવિખેર થઈ ગયું છે.

‘રોગશય્યા’ ( ૧૯૪૦ )ની કવિતાઓ આપણને ‘પ્રાન્તિક’ની યાદ અપાવે છે. પરંતુ અહીં સમગ્ર સંગ્રહમાં નિરાશા નથી, જે કે તેમાં ઉદાસીનતાનો ફેગુપ્રવાહ વહી રહ્યો છે :

યાહા કિછુ ચેયેછિનુ એકાન્ત આગ્રહે  
તાડાર ચૌદિક હતે બાહુર વેષ્ટન  
અપસ્ત હય થમે  
તખત સે બન્ધનેર મુક્ત ક્ષેત્રે  
યે ચેતના ઉદ્ભાસિયા ઉઠે  
પ્રભાત આલોર સાથે  
દેખિ તાર અભિન્ન સ્વરૂપ  
શૂન્ય સે તો તણુ શૂન્ય નય.

તખન બુઝિતે પારિ ઋષિર સે વાણી-  
 આકાશ આનંદપૂર્ણ ના રહિત થદિ  
 જડતાર નાગ-પાશે દેહ-મન હહત નિશ્ચલ.  
 કો લેવાન્યાત્ કઃ પ્રાણ્યાત્  
 યદ્ એષ આકાશે આનન્દો ન સ્યાત્ .

(‘શેગશય્યા’-૩૬)

-જે અતિ આગ્રહથી ઇચ્છયું હતું, તેની ચારે બાજુએથી જ્યારે હાથનાં બંધન સરી પડશે ત્યારે તે બંધનના મુક્તક્ષેત્રમાં જે ચેતના પ્રકટે છે તેનું પ્રભાતના તડકા સાથે અભિન્ન સ્વરૂપ જોઈ છે શૂન્ય હોઈને પણ તે શૂન્ય નથી. ત્યારે ઋષિની તે વાણી સમજમાં આવે છે. આકાશ જે આનંદપૂર્ણ ના હોત તો જડતાના નાગપાશમાં દેહ-મન નિશ્ચલ થઈ જત. કો લેવાન્યાત્ કઃ પ્રાણ્યાત્ યદ્ એષ આકાશે આનન્દો ન સ્યાત્.

‘આરોગ્ય’ (૧૯૪૧)ની કવિતાઓમાં મનઃસ્થિતિ કંઈક હળવી બની છે. કવિ પોતાના ‘ખીખ’ બાળપણના આ દિવસોમાં પ્રકૃતિ અને મનુષ્ય જે વત્સલ કાળજીથી તેની શુશ્રૂષા કરી રહ્યાં છે, તે માટે કૃતજ્ઞ છે. દૂરના કોઈ ટાવરનો અવાજ વિસ્મૃતિસ્મૃતિનાં પડો વચ્ચેથી અસંગત અને નિરર્થક દર્શ્યો અને અવાજોને બકાર લાવે છે અને આ પ્રિય પૃથ્વીના નિકટ આવતા જતા વિયોગની વ્યથાને પુનર્જીવિત કરે છે.

પણ પ્રિય પૃથ્વીથી અલગ થવાનો અર્થ એવો નથી કે જીવનનો અંત આવી જશે; ‘તે ધરતીની માટીની નીચે ચાલ્યું જશે.’

‘જન્મદિન’ (૧૯૪૧) કવિના જીવંતજીવત પ્રકટ છેલ્લો કાવ્યસંગ્રહ છે. તેની લાક્ષણિક કવિતાઓમાં રવીન્દ્રનાથે પોતાના જીવન અને તેની ઉપલબ્ધિઓનો નમ્ર અંદાજ કાઢ્યો છે. તેમાં એક બાંડી કૃતજ્ઞતાનો અને કૃત-કૃત્યતાનો ભાવ રહેલો છે. સાઠ વર્ષ પહેલાં શરૂ થયેલા ‘સંધ્યાસંગીત’ને યોગ્ય એવો આ ઉપસંહાર છે.

રવીન્દ્રનાથનાં ગીતોમાં ઊર્મિ કવિતાએ એક પ્રકારની સૂક્ષ્મતા અને પરિષ્કાર મેળવ્યાં છે. તે કેવળ લયાત્મક વાણીની સીમાઓને અતિક્રમી જઈને તેના ક્ષેત્રનો વિસ્તાર સાધે છે. સૌન્દર્યસંજ્ઞા તરીકે રવીન્દ્રનાથ સાહિત્ય અને કલાસ્વરૂપનાં અનેક ક્ષેત્રોમાં અદ્વિતીય છે, એવા જ અદ્વિતીય છે તેમના સંગીતના સ્વરૂપ, સૂર અને રાગોની હૃદભાવનામાં. કેટલાક સૂર છંદોના બંધારણમાં સહેજસાજ ફેરફાર કરીને, સંગીતના તાલને દૃઢ કે વિલંબિત કરીને રચાય છે. કેટલીક વાર લાગે છે કે રવીન્દ્રનાથની કવિતા હમેશની

છંદ્યોજનનાને અનુસરતી નથી, પણ તે માત્ર સંગીતની ભાત કે સૂરને અનુસરે છે. વળી કેટલાંક કાવ્યોનું અને ગીતોનું બંને રીતે માપ આપી શકાય છે-છંદની રીતે અને સંગીતની રીતે પણ. અને આવું હોય ત્યારે સંગીતનું માપ નિરપવાદપણે વધારે રસવત્તા સાધે છે. પ્રસંગોપાત્ત કોઈ કવિતાને ગીતરૂપે સંગીતમદ્દ કરતી વખતે સહેજસાજ બદલવામાં આવે છે. રવીન્દ્રનાથે સર્જેલા સૂર અને રાગોમાં અવર્ણનીય આકર્ષણ હોય છે. તે આકર્ષણ દેશી રીતિની સાથે શાસ્ત્રીય સંગીતના કે કવચિત્ યુરોપીય રીતિના મિશ્રણમાંથી જન્મે છે, એટલું જ નથી. પણ તેઓ એવા સૂરનું સર્જન કરે છે, જેમાં નૃત્યનો તાલ અને કવિતાનો છંદ એક સાથે ગુંથાઈ જાય છે. એટલે ઘણીવાર રવીન્દ્રસંગીત છંદોબદ્ધ સ્તોત્રગ્રાન જેવું સંભળાય છે.

પોતાનાં આખરી વર્ષોમાં રવીન્દ્રનાથે એવા ગીતની રચના કરી હતી જે ઊર્મિતત્ત્વ અને કાવ્યની ખીજ ૩૬ પ્રયુક્તિઓથી મુક્ત હતું. રવીન્દ્રનાથની તે મોટી ઉપલબ્ધિ હતી. તે સાથે તેમણે ‘ઉર્વશી’ અને ‘ઊર્વિ’ જેવી પોતાની કેટલીક સુપ્રચિત અને સધન કવિતાઓમાંથી ઉત્કૃષ્ટ ગીતો રચ્યાં.

રવીન્દ્રનાથનું પહેલું નાટક ૧૮૮૧માં ઇંગ્લેંડમાંથી પાછા ફર્યા બાદ તરતમાં લખાયું હતું. આદિ કવિ બનતા દસ્યુ વાદ્મીકિની કથા પર રચાયેલું તે સંગીતનાટક છે. તેનું શાર્પક છે ‘વાદ્મીકિ-પ્રતિભા’. હિન્દુ અને પ્રેસિડેન્સી કોલેજના જૂના છાત્રોના વાર્ષિક પુનર્મિલનને પ્રસંગે તે ધરઆંગણે લખવાયું હતું. રવીન્દ્રનાથે વાદ્મીકિનો પાઠ લીધો હોતો. ખીજ પાઠ તેમના ભત્રીજાઓએ લીધો હતા. ‘વાદ્મીકિ-પ્રતિભા’ બંગાળી સંગીતનાટક (ઓપેરા)નું નવું સ્વરૂપ રજૂ કરે છે. તેમાં આવતાં ગીતો સંવાદના અંશોનો પાડવો નથી પાડતાં, ગીતો અને સંવાદ (ગેય) એકબીજાને પૂરક છે. ભજવણી સફળ રહી હતી. પ્રેક્ષકોમાં તે વખતના કલકત્તાના પ્રસિદ્ધ સાહિત્યકારો અને બુદ્ધિજીવીઓ હતા.

પછીનું નાટક ‘કાલમૃગયા’ (૧૮૮૨) ‘વાદ્મીકિ-પ્રતિભા’ના પ્રકારનું છે. નાટકની કથા પણ ‘રામાયણ’માંથી છે. સિન્ધુ નામના સાધુના પુત્રને અકસ્માતે હણી નાખતા દશરથના કુસાહસની તેમાં વાત છે. આ નાટક પણ જૂના છાત્રોના ખીજ વાર્ષિક પુનર્મિલન પ્રસંગે સફળતાથી ભજવાયું હતું.

રવીન્દ્રનાથનું ત્રીજું નાટક ‘પ્રકૃતિર પરિશોધ’ (૧૮૮૪) દક્ષિણમાં કારવાર મુકામે લખાયું હતું, પણ કેટલાંક ગીતો પાછળથી ઉમેરવામાં આવ્યાં

હતાં. નાટકનું કથ્ય રવીન્દ્રનાથના જીવન પ્રત્યેના દષ્ટિકોણની પ્રથમ ઝાંખી કરાવે છે. તેમાં હૃદયની રિનગ્ધતા દ્વારા પ્રેમ અને કર્તવ્ય વચ્ચેના દ્વંદ્વ વચ્ચે સામંજસ્ય સિદ્ધ કરવામાં આવ્યું છે. સાધુનું પલાયન કોઈ સ્થાયી ઉકેલ લાવતું નથી અને મનુષ્યનું જીવન જ્યારે પ્રકૃતિની ચેતનાના તારમાં તાર મિલાવે છે ત્યારે ખરી સફળતા મળે છે. ‘પ્રકૃતિર પરિશોધ’ નાટ્યાત્મક કરતાં ઊર્મિમય વધારે છે. તે કદી રંગભૂમિ પર ભજવાયું નથી.

તે પછી લખાયેલા ‘નલિની’ (૧૮૮૪) નાટકની વાત કવિના પોતાના કથાકાવ્ય ‘ભગ્નહૃદય’ (૧૮૮૧)માંથી લેવામાં આવી હતી. તે પણ ભજવાયું નહોતું.

‘રાજા આ રાની’ (૧૮૮૯) પાંચ અંકોમાં લખાયેલું કટુણ નાટક છે. તે સોલાપુર (મહારાષ્ટ્ર)માં લખાયું હતું. નાટક મુખ્યત્વે પદ્યમાં છે. આ નાટકનું બીજી કવિના ‘માનસી’ સંગ્રહની ‘નિષ્ફલ કામના’ કવિતામાં રહેલું છે. રાજા વિક્રમદેવ તેની પત્ની સુમિત્રાના ઊંડા પ્રેમમાં છે. રાજા તરીકેની ફરજો જાળવવાનો તેને વખત મળતો નથી. સુમિત્રાને આ ગમતું નથી, કારણ કે તેને ખાતરી હતી કે આ પ્રેમથી પ્રતિક્રિયા એવી આવશે કે પોતા પ્રત્યેના રાજાનો મોહ નષ્ટ થશે. રાણી તે પણ જાણે છે કે જે પ્રેમ કર્તવ્યની આડે આવે છે, તે કદી સાચો પ્રેમ હોતો નથી. તેથી રાણી રાજાને પોતાના પ્રેમમાં દૂબ્યા રહેવાની અને કર્તવ્યો પ્રત્યે બેદરકાર રહેવાની વાતને ઉત્તેજન આપતી નથી. પણ રાજાના રાગાવેગને દબાવી શકાયો નહીં અને પ્રેમ અને કર્તવ્ય વચ્ચેનો સંઘર્ષ કટુણ અંતમાં પરિણમ્યો. નાટકમાં કુમારસેન અને ઈલાના પ્રેમની આડકથા છે. તે મુખ્યકથા સાથે પૂરેપૂરી અંધબેસતી આવતી નથી, ઊત્પટાનો આ આડકથાનો સનસનાટી ભરેલો અંત ખટકે છે.

મર્ષાદાઓ હોવા છતાં ‘રાજા આ રાની’ અંગાળી ભાષાનું એક ઉત્તમ કટુણ નાટક છે. સાર્વજનિક રંગભૂમિ પર તે વારે વારે અને સફળતાથી ભજવાયું હતું. આ નાટક રવીન્દ્રનાથને કવિ તરીકે નહીં તો નાટકકાર તરીકે સ્થાપી આપ્યા. નાટકરસિયાઓને રવીન્દ્રનાથનું નામ હવે પરિચિત બની ગયું હતું. તેમની નવલકથા ‘બૌઠાકુરાનીર હાટ’ (૧૮૮૩)નું કેદારનાથ ચક્રવર્તીએ નાટ્યરૂપાંતર કર્યું હતું. તેમાં રવીન્દ્રનાથે કેટલાંક ગીતો મૂક્યાં હતાં. આ નાટક (રાજા અસન્તરાય)ને મંચ પર લોકપ્રિયતા મળી હતી. ઈ. સ. ૧૯૦૯માં રવીન્દ્રનાથે તે જ નવલકથા પર આધારિત ‘પ્રાયશ્ચિત’ નામે પાંચ અંકનું નાટક લખ્યું. ઘણી પાછળથી (૧૯૨૯) આ નાટકનું સુધારેલું રૂપ ‘પરિત્રાણ’ શીર્ષકથી પ્રકટ થયું હતું.

આળીશ વર્ષ પછી ‘રાજા ઓ રાની’ નાટકને તેની આડકથા બાદ કરી કેટલીક બીજી અસંગતિઓને ગાળી નાખી અને બે નવાં પાત્રો ઉમેરી ‘તપતી’ (૧૯૨૦) નામે ફરીથી લખ્યું. તે આદ્યંત ગદ્યમાં છે, વસ્તુતઃ ‘તપતી’ એ નવું જ નાટક છે.

‘વિસર્જન’ (૧૮૯૦) એક ઊર્મિપ્રવણ ટ્રેજેડી છે. રવીન્દ્રનાથનાં ઉત્તમ નાટકોમાંનું તે એક છે. રંગભૂમિ પરના અભિનયમાં પણ તેની ઉચ્ચતા સિદ્ધ થઈ ચૂકી છે. વાર્તા તેમની કિશોરો માટેની નવલકથા ‘રાજર્ષિ’ (૧૮૮૯)માંથી લેવામાં આવી છે. તેનું વિષયવસ્તુ સત્તરમી સદીના ત્રિપુરાના ઇતિહાસમાંથી લેવામાં આવ્યું છે. ‘વિસર્જન’માં નાટ્યરસ બળે છે અંધ સંસ્કાર, મૂઢ કર્તવ્યનિષ્ઠા અને બ્રાન્ત અધિકારભાવના સાથે ગંભીર હૃદયવૃત્તિ, ઉદાર જ્ઞાન અને નિરાસક્ત જીવનમોહના સંઘર્ષમાંથી. ચરિત્રચિત્રણ ઉત્કૃષ્ટ કોટિનું છે.

‘ચિત્રાંગદા’ (૧૮૯૨),<sup>૧</sup> ‘વિદ્યાય-અભિશાપ’ (૧૮૯૪) અને ‘માલિની’ (૧૮૯૫) ઓછીવત્તી લંબાઈનાં (કાવ્યરસ પ્રધાન) ઊર્મિનાટકો છે. ‘માલિની’ની વાતનો એક ક્ષીણ સંકેત માત્ર જ બૌદ્ધસાહિત્યના ‘મહાવસ્તુ’-માંથી લેવામાં આવ્યો છે, પણ તેનો વિસ્તાર રવીન્દ્રનાથનો પોતાનો છે, અને તેનો અંત લંડનની બીજી વારની મુલાકાત (૧૮૬૦) દરમિયાન કવિને આવેલા સ્વપ્ન પર આધારિત છે.

ઈ. સ. ૧૮૮૫ થી ૧૮૯૭ની વચ્ચે રવીન્દ્રનાથે કેટલીક પ્રહસન નાટિકાઓ અને રેખાચિત્રો તથા બે ફાર્સ : ‘ગોડાય ગલદ’ (૧૮૯૨) અને ‘વૈકુંઠેર ખાતા’ (૧૮૯૭) લખ્યાં, ‘ગોડાય ગલદ’ પછી ફરીથી લખ્યું અને ‘શેષ રક્ષા’ (૧૯૨૮) શીર્ષકથી પ્રકટ કર્યું. રવીન્દ્રનાથનાં આ નાટક, નાટિકાઓ અને પ્રહસનોમાં જે વ્યંગકૌતુક છે તે અત્યંત આસ્વાદ્ય છે અને આજે પણ એટલાં જ સ્ફૂર્તિપ્રદ લાગે છે. ‘ગોડાય ગલદ’ સૌ પ્રથમ સંગીતસમાજના ઉપક્રમે લેખકના નિર્દેશન હેઠળ ભજવાયું હતું. ભારતીય રંગમંચ અને અભિનયના ઇતિહાસમાં તે મહત્વપૂર્ણ ઘટના હતી.

‘ચિરકુમાર સભા’ હાસ્યરસ પ્રધાન નાટકનું એક વિશિષ્ટ રૂપ પ્રસ્તુત કરે છે. વાર્તા આખી સંવાદોમાં ચાલે છે અને નવલકથા વાંચતાં હોઈ એ એવું લાગે છે. વર્ષો પછી (૧૯૨૫) તેને નાટકનું શિષ્ટ સ્વરૂપ આપવામાં આવ્યું. ‘ચિરકુમાર સભા’ પહેલાં ‘ભારતી’ પત્રિકામાં હપ્તાવાર પ્રકટ

૧ ‘ચિત્રા’ નામે ‘ચિત્રાંગદા’નું અંગ્રેજ રૂપાંતર લંડનની રંગભૂમિ પર સફળતાથી ભજવાયું હતું.



(૧૯૦૦-૧૯૦૧) થયું હતું, પણ પુસ્તક રૂપે તે પ્રકટ થયું 'પ્રભપતિર નિર્ધનધક' (૧૯૦૧) નામે. આકારે નાનું પણ સ્વરૂપે 'ચિરકુમાર સભા'ની નજીક આવતું નાટક 'કર્મફલ' (૧૯૦૩) છે. તે પછી શિષ્ટ ફાર્સ રૂપે શોધબોધ (૧૯૨૬) નામે ફરીથી લખાયું હતું. 'ચિરકુમાર સભા' અને 'શોધબોધ' બંને રંગમંચ પર સફળ થયેલી કૃતિઓ છે.

રવીન્દ્રનાથે રહસ્યવાદી કે આધ્યાત્મિક સંરંપર્શ સાથેનાં સંગીતનાટ્યો લખવાની શરૂઆત તો હમેશા માટે શાંતિનિકેતન રહેવા આવ્યાના થોડા સમય પછી કરી. આવાં શરૂઆતનાં નાટકો-‘શારદોત્સવ’ (૧૯૦૮), ‘ફાલ્ગુની’ (૧૯૧૫) અને ‘વસંત’ (૧૯૨૩)માં ઋતુનો આત્મા મનુષ્ય આત્માનો જેની સાથે તાર મળ્યો છે એવાં પ્રકૃતિનાં વિવિધ રૂપોને પ્રતીકિત કરે છે; અને ત્યાગ એ સનાતન આનંદનો પથ છે, એ બધાં નાટકોનું રહસ્ય છે. ‘શારદોત્સવ’ જરા લોકવાર્તાના કથાઘટક પર આધારિત છે અને સંવિધાન પરત્વે ‘ગત્રા’ (લોકનાટ્યનો અંક પ્રકાર)ની અસર બતાવે છે. ‘ફાલ્ગુની’ની પાતળી કથાની પ્રેરણા (‘મહાવસ્તુ’માં આવતા) મખાદેવની જાતક કથામાંથી મળી છે. નાટકનો કેન્દ્રવર્તી ભાવ ‘બલાકા’ની વિશિષ્ટ કવિતાઓને મળતો આવે છે. મિત્રો અને પરિજનો તથા શાંતિનિકેતનના છાત્રો અને શિક્ષકોની સહાયથી કવિએ કલકત્તામાં તેનો અભિનય આયોજિત કર્યો હતો. વર્તમાન શતાબ્દીના બંગાળી રંગમંચ અને નાટ્યકલાના ઇતિહાસની તે એક સૌથી મહત્વપૂર્ણ ઘટના છે. કવિએ તેમાં તરુણ કવિ શેખરની અને વૃદ્ધ બાહિલીની-એમ બેવડી ભૂમિકા ભજવી હતી.

‘રાજ’ (૧૯૧૦) રવીન્દ્રનાથનું પ્રથમ પ્રતીક-નાટક છે. વાર્તાની રૂપરેખા (મહાવસ્તુ પ્રમાણે) રાજ કુશની બૌદ્ધકથામાંથી લેવામાં આવી છે. ‘રાજ’ નાટકની સંક્ષિપ્ત મંચીય આવૃત્તિ ‘અરપરતન’ (૧૯૨૦) નામે પ્રકટ કરવામાં આવી હતી. તેની પ્રસ્તાવનામાં નાટ્યની પ્રતીકાત્મકતાની સંક્ષેપમાં ચર્ચા કરવામાં આવી છે.

‘રાજ’ અને ‘અચલાયતન’ (૧૯૧૧)-એ બંને નાટકો કવિ જ્યારે ફરીથી ઉત્તર મધ્ય બંગાળમાં રહેતા હતા ત્યારે આઠ માસના ગાળા દરમિયાન લખાયાં હતાં. ‘અચલાયતન’ની કથા એકદમ મૌલિક છે, પણ તેનું તત્ત્વ અને સમગ્ર વાતાવરણ આશ્ચર્યકારક રીતે વાસ્તવિક અને ઐતિહાસિક છે. ઈસ્વીસનની પ્રથમ સહસ્રાબ્દીના અંતિમ સૈકાઓમાં અને બીજી સહસ્રાબ્દીના શરૂઆતના સૈકાઓમાં મહાયાન બૌદ્ધમતનો વજ્રયાન અને મંત્રયાન સાધનાઓ

રૂપે એક ખાસ વિકાસ થયો હતો. અનેક યુદ્ધવિહારો અસ્તિત્વમાં આવ્યા. તેમાં ધર્મ, દર્શન અને ઉચ્ચ અભ્યાસનું ભક્તિમાવલયો ઉત્સાહથી ખેડાણ થયું, પણ સમગ્રપણે ગુણસાધના અને કઠોર તપ દ્વારા મેળવાતી અલૌકિક શક્તિઓમાં લગભગ અંધ આસ્થા હતી. એને જ ઔદ્ધિક તેમજ આધ્યાત્મિક વિકાસનો અંતિમ ધ્યેય માનવામાં આવતી. આ આસ્થા સર્વવ્યાપક બની ગઈ અને સામાજિક તથા ઔદ્ધિક અવલોકન અને અધ્યાત્મની વિડંબનામાં પરિણમી અને ઇતિહાસ કહે છે તેમ, તેણે છેવટ જતાં આખા દેશને અકર્મણ્યતા અને અસહાયતાના પતનોન્મુખ માર્ગે ધકેલી દીધો. તેને પરિણામે સૈકાઓ સુધી સ્વતંત્રતા ખોવાઈ ગઈ. ‘અચલાયતન’માં રવીન્દ્રનાથ આ સામાજિક, ઔદ્ધિક અને આધ્યાત્મિક નિષ્ક્રિયતાનું કાલ્પનિક અને છતાં જરાય ઓછું વાસ્તવિક નહિ એવું ચિત્ર રજૂ કરે છે. તેઓ તેમાંથી અચવાના ઉપાયોનો પણ સંકેત કરે છે. નાટક બતાવે છે કે રવીન્દ્રનાથ ઔદ્ધમતવાદના સારા અધ્યેતા હતા, એટલું જ નહીં, તેમની પાસે ઇતિહાસનો સાચો પરિપ્રેક્ષ્ય પણ હતો. ‘અચલાયતન’ એક બળવાન, આનંદપ્રદ નાટક છે અને તે સાથે તે તાત્ત્વિક ઔદ્ધમતના પતન અને પરાજયનો, આર્થ અને અનાર્થ સંસ્કૃતિના સંઘર્ષનો અને અંતે બંનેના સમન્વયનો દેદીપ્યમાન ઇતિહાસ છે.

‘ગુરુ’ (૧૯૧૮) ‘અચલાયતન’નું શાંતિનિકેતનના પાઠભરનના છાત્રોને ભજવવાને અનુકૂળ થાય એવું સંક્ષિપ્ત રૂપાંતર છે.

‘ડાકઘર’ (૧૯૧૨) રવીન્દ્રનાથનું સૌથી વધારે જાણીતું પ્રતીકાત્મક નાટક છે. નાટક રૂપે મૂલ્યાંકન કરવા જતાં ‘ડાકઘર’ એ જોડતું કથાત્મક છે એટલું નાટ્યાત્મક નથી, અને કહી શકાય તેવી કોઈ મોટી વાર્તા પણ તેમાં નથી. કવિના શબ્દોમાં તે નાટકના રૂપમાં “ગદ્યત્રિતિક” છે. નાટક બળવાન અને હૃદયસ્પર્શી છે. અંધરું હોવા છતાં શાંતિનિકેતનમાં (અને અન્યત્ર) થયેલી તેની ભજવણી અસાધારણ રીતે સફળ રહી છે.

‘ડાકઘર’માં વ્યક્તિના આત્માની આધ્યાત્મિક ઝંખનાને પ્રતીકાત્મક રૂપ આપવામાં આવ્યું છે, જ્યારે તે પછીના પ્રતીકાત્મક નાટક ‘મુક્તવારા’ (૧૯૨૨)માં રાષ્ટ્રીયતા અને કુશળતાને નામે સત્તા અને લોભપતા દ્વારા થતા અત્યાચારો પર મનુષ્યની ભક્ષમનસાઈના વિજયને પ્રતીકનું રૂપ આપવામાં આવ્યું છે. એક રીતે ‘મુક્તવારા’ વીસ વર્ષથીય ઓછા સમયમાં આવનારા બીજા વિશ્વયુદ્ધ દ્વારા આવનાર મહાવિપત્તિની ભવિષ્યવાણી બાબે છે. તે

લખાયું ત્યારે ભારતમાં અસહકારની ચળવળ ચરમ સીમાએ પહોંચેલી હતી. નાટકના કથાવસ્તુ પર તેનું પ્રતિબિંબ પડેલું છે.

રવીન્દ્રનાથનું છેલ્લું અને સૌથી કઠણ પ્રતીકાત્મક નાટક ‘રક્તકરખી’ (૧૯૨૪) છે. તેમાં પાત્રો લોહીમાંસનાં મનુષ્યો છે. પ્રતીક અહીં પૂરી રીતે સ્પષ્ટ છે અને સાહસપૂર્વક આલેખિત છે. નાટક એક સશક્ત રચના છે. આજની સભ્ય મનુષ્યજાતિની નિયતિને સતત નિયંત્રિત કરનાર અને લોકોને અપમાન, કુરૂપતા, પાશવિકતા અને નિષપ્રાણતાની જિંદગી જીવવાની ફરજ પાડનાર સત્તા અને સંપત્તિનો આંધળો લોભ આ નાટકનું વસ્તુ છે. નાટકમાં નિર્દેશિત કરવામાં આવ્યું છે કે જ્યાં જ્ઞાન અને સત્તા, પ્રકૃતિનાં જડ અને ચેતન એ બંને રૂપો સાથે સુસંવાદી હોય તેવા અસ્તિત્વની સરલતામાં સહાયક હોય એવા જીવનમાં મનુષ્યજાતિની મુક્તિ શોધવી રહી.

તે પછીનું ‘રવીન્દ્રનાથનું’ નાટક ‘ગૃહપ્રવેશ’ (૧૯૨૫) છે. નાટકનું વસ્તુ તેમની પોતાની એક વાર્તા ‘શેષેર રાત્રિ’માંથી લેવામાં આવ્યું છે. આ એક સરળ નાટક છે. અહીં કોઈ પ્રકારની પ્રતીકાત્મકતા નથી. તખ્તા પર આ નાટક ઘણું સફળ થયું હતું.

‘નટીર પૂજા’ (૧૯૨૬) એવું નાટક છે જેમાં સંગીત અને નૃત્યનાટ્ય બંને સરખાં મહત્વપૂર્ણ છે. નાટકનું પાત્રનું કથાનક એક બૌદ્ધકથા પર આધારિત છે, જેના પર કવિએ ‘પુજારિણી’ કવિતા લખી હતી. આ નાટક રવીન્દ્રનાથનાં અતિ લોકપ્રિય જીર્મિ-નાટકોમાંથી એક છે. તેણે નૃત્ય-સંગીતની એક નવી રીતિ શરૂ કરી. ‘ચાંડાલિકા’ (૧૯૩૩) પૂર્ણ સંગીત નૃત્ય-નાટિકા છે. વસ્તુ એક બૌદ્ધકથા (શાર્દૂલ કર્ણાવદાન)<sup>૧</sup> પર આધારિત છે. ‘ચિત્રાંગદા’ને તે કંઈક અંશે મળતી આવે છે. ‘ચિત્રાંગદા’માં તેની નાયિકાએ પોતાના પ્રિયના હૃદયને ઊછીના લીધેલા રૂપથી જીતવાનો પ્રયત્ન કર્યો, પણ જ્યારે તેણે ઊછીના રૂપનો ત્યાગ કર્યો અને જ્યારે તેની પાસે પોતાના પ્રેમ સિવાય કશું ધરવાતું ન રહ્યું, ત્યારે જ તેને સફળતા મળી હતી. ‘ચાંડાલિકા’માં ન.ચી. જાતિની કન્યાએ, જેને તે પોતાનું હૃદય સમર્પિત કરી ચૂકી હતી તેવા લિખ્ખુ આનંદનો પ્રેમ જીતવાનો પ્રયત્ન કર્યો. તે માટે તેની માએ ચાંડાલિકા માટે તંત્રશક્તિનો પ્રયોગ કર્યો, પણ સફળ થવાની

૧ રિચાર્ડ વાગ્નરે બર્નોફના અનુવાદમાં આ વાર્તા લખી અને તે વાર્તાની નાટ્યાત્મક સંલવિતતાઓથી આકૃષ્ટ થયા હતા. ઘણા લાંબા વખત સુધી તેના પર ઓપેરા લખવાનો તેમના મનમાં વિચાર સેવ્યા કર્યો હતો. તેનો એક મુસદ્દો લખ્યો (મે ૧૯૫૬) અને એને ‘ધ વિક્ટરસ’ એવું નામ આપ્યું.

અણીએ તેને બુદ્ધિ આવી. તેણે જોયું કે તે આનાંદના શરીર પર અધિકાર કરી શકે છે, પણ તેના હૃદયને પકડી શકે તેમ નથી. તેણે તેની માને મંત્રોચ્ચાર' બંધ કરી દેવા કહ્યું અને દીક્ષાનો માર્ગ અપનાવ્યો.

‘તાસેર દેશ’ (૧૯૩૩) લેખકની પોતાની એક રૂપકકથા પર આધારિત છે. હળવાં નૃત્યગીતોથી ભરેલું તે એક પ્રસન્ન નાટક છે. ‘બંસરી’ (૧૯૩૩) નાટક સંવાદોમાં લખાયેલી પ્રેમકથા જેવું લાગે છે. નાટકમાં બહુ કાર્ય નથી પણ તેથી ખાસ ખામી આવતી નથી. તે કદી તખ્તા પર રજૂ થયું નથી.

રવીન્દ્રનાથની છેલ્લી નાટ્યરચનાઓમાં ત્રણ ટૂંકા નૃત્યનાટ્ય આવે છે : ‘ચિત્રાંગદા’ (૧૯૩૬), ‘ચાંડાલિકા’ (૧૯૩૮), અને ‘શ્યામા’. છેલ્લી રચનાનું વસ્તુ કવિની પોતાની કવિતા ‘પરિશોધ’ પર આધારિત છે. તેનો વિષય બૌદ્ધ-કથાઓમાંથી લેવામાં આવ્યો છે. આ નૃત્યનાટ્યો રવીન્દ્રનાથનાં ભાવનાટ્યોના વિકાસનો અંતિમ તબક્કો બતાવે છે. અહીં નૃત્ય માત્ર ગીતોને સહાયક કે અલંકારરૂપ નથી, પરંતુ નાટ્યાભિવ્યક્તિનું માધ્યમ છે. આ નૃત્યનાટ્યો દ્વારા રવીન્દ્રનાથે એક નવા પ્રકારની સૌન્દર્ય-અભિવ્યક્તિનું સર્જન કર્યું. તેમાં કવિતા, સંગીત નૃત્ય અને નાટકથી સંયોજિત થાય છે અને તેય સરખી માત્રામાં.

રવીન્દ્રનાથે સૌ પ્રથમ સાચા અર્થમાં બંગાળી ટૂંકી વાર્તા લખી છે (૧૮૯૧) અને હજી સુધી બંગાળીમાં તેઓ જ શ્રેષ્ઠ વાર્તાકાર છે. તેમની વાર્તાઓમાં જીવનના નીચલા થરેથી આવનાર સામાન્ય નરનારીઓનું આલેખન થયું છે. રવીન્દ્રનાથની વાર્તાઓની સંખ્યા લગભગ સો જેટલી છે અને તે બધી વૈવિધ્યપૂર્ણ છે. ટૂંકી વાર્તાઓ લખવાની પ્રેરણા રવીન્દ્રનાથને કેવી રીતે મળી તેનું વર્ણન તેમની શરૂઆતની વાર્તાઓ લખવાના ગાળામાં રચાયેલી એક કવિતામાં (અને કેટલાક પત્રોમાં પણ) મળે છે :

ધમ્મા કરે અવિરત આપનાર મનોમત.

ગદ્ય લિખિ એકેકટિ કરે.

છાટ પ્રાણ, છાટ બચા છાટ છાટ દુઃખ કથા

નિતાન્તઃ સહજ સરલ,

સહસ્ર વિસ્મૃતિરાશિ પ્રત્યક્ષ યેતેછે ભાસિ

તારિ દુ-ચારિટિ અશ્રુજલ.

નાહિ વર્ણનાર છટા ઘટનાર ધનઘટા

નાહિ તત્ત્વ નાહિ ઉપદેશ.

અન્તરે અતૃપ્તિ રખે      સૌગ કરિ મને હખે  
શેષ હયે હહલ ના શેષ...

સેઈ સખ હેલાએલા      નિમિષેર લીલાખેલા  
ચારિદિકે કરિ સ્તૂપાકાર,

તાઘ દિયે કરિ સુષ્ટિ      એકટિ વિસ્મૃતિવૃષ્ટિ  
જીવનેર આવણુ - નિશાર.

(‘સોનારતરી’-વર્ષાયાન)

—નિરંતર ઇચ્છા થાય છે કે મારી મનમાની રીતે એક એક કરીને વાર્તાઓ લખું. લઘુપ્રાણુ, લઘુવ્યથા, લઘુ લઘુ દુઃખોની કથાઓ, એકદમ સહજ, સરળ વિસ્મૃતિના હળવેરો રાશિ, જે નજર સામે વહી જાય છે, તેનાં ખેચાર અશ્રુચિન્દુઓ. તેમાં વર્ણનની છટા હોય, ઘટનાઓનો ઘટાટોપ ન હોય, તત્ત્વ ન હોય, ઉપદેશ ન હોય. અંતરમાં અતૃપ્તિ જ રહેશે. પૂરું કર્યા પછી મનમાં થશે કે પૂરી થવા છતાં તે પૂરી થઈ નથી. તે બધી ઉપેક્ષિત ક્ષણિક લીલાઓ, ક્રીડાઓ ચારે બાજુએ ઢગલાબંધ ભેગી કરી જીવનની આવણુ રાત્રીની એક વિસ્મૃતિ-વૃષ્ટિનું સર્જન કરું.

રવીન્દ્રનાથની અનેક વાર્તાઓમાં એક હળવો કરુણ સૂર અંતર્નિહિત છે. પણ તે પ્રચલિત અર્થમાં કરુણ (ટ્રેજિક) નથી. જીવનની ઊંડી સમજણને લીધે આવતી નિષ્ફળતા અને નિસ્સારતાના બોધમાંથી જન્મના પશ્ચાતાપનો એ સૂર છે. રવીન્દ્રનાથ જ્યારે પોતાની શરૂઆતની વાર્તાઓ લખતા હતા તે વખતે લખાયેલા એક ગીતમાં, માનવજીવનમાં રહેલી આ નિષ્ફળતાનો ભાવ તીવ્ર રૂપે રજૂ થયો છે :

શુધુ યાખોયા આસા, શુધુ સ્રોતે ભાસા,  
શુધુ આલો-આધારે કૌંદા-હાસા;  
શુધુ દેખા પાઓયા, શુધુ હુંયે યાઓયા,  
શુધુ ફેરે થેતે થેતે કંદે યાઓયા,  
શુધુ નવ દુરાશાય આગે ચલે યાય—  
પિછે ફેલે યાય મિછે આશા.

અશેષ વાસના લયે ભાંગા બલ  
પ્રાણપણુ કાળે પાય ભાંગા ફલ,  
ભાંગા તરી ધરે ભાસે પારાવારે  
ભાવ કેંદે મરે-ભાંગા ભાષા.

હૃદયે હૃદયે આધપરિચય  
આધખાનિ કથા સાંગ નહિ હય,  
લાજે લયે ત્રાસે આધાવિશ્વાસે  
શુધુ આધખાનિ લાલોખાસા.

(‘ગીતવિતાન’)

—માત્ર જવું આવવું, માત્ર પ્રવાહમાં વહેવું, માત્ર અજવાળા અંધારામાં રડવું—હસવું, માત્ર જોવું, માત્ર અટકી જવું, માત્ર દૂર જતાં જતાં રોતાં રોતાં પાછા વળી જોવું, માત્ર નવી દુરાશામાં આગળ ચાલવું, મિથ્યા આશાને પાછળ મૂકી જવી. માત્ર નવી દુરાશામાં આગળ ચાલવું.

અનંત વાસના લઈને લાંગિલું બળ પ્રાણપણે કાજ કરવા છતાં લાંગિલું ફળ પામે છે, તૂટેલી નાવ લઈને સાગરમાં વહે છે, લાવ રડી રડી મરે છે, લાષા લાંગિલી છે, હૃદય હૃદયમાં અડધો જ પરિચય છે, અડધી વાત પૂરી થતી નથી, લજ્જા, લય અને ત્રાસ તથા અડધા વિશ્વાસને કારણે પ્રેમ પણ માત્ર અડધો જ છે.

રવીન્દ્રનાથની વાર્તાઓમાં આકૃતિ અને અંતસ્તત્ત્વની વિવિધતા છે. પ્રેમની ભૂમિથી ભૂતના ક્ષેત્ર સુધી તેમની ગતિ છે. એક સાહિત્યસ્વરૂપની દૃષ્ટિએ રવીન્દ્રનાથની વાર્તાઓ સ્વચ્છ અને સંપૂર્ણ છે. કોઈ પણ ભાષાની શ્રેષ્ઠવાર્તાઓ સાથે તેમની સરખામણી સારી રીતે કરી શકાય તેમ છે. કવિતા અને ગીતની જેમ વાર્તાઓ પણ રવીન્દ્રનાથના જીવનના છેદલા દિવસો સુધી લખાઈ હતી. વાર્તાઓનું કાળજીપૂર્વકનું અધ્યયન રવીન્દ્રનાથની કલામાં ઉત્તરેતર આવતા જતા વૈવિધ્યને ખોલી આપશે.

રવીન્દ્રનાથની પહેલી એ નવલકથાઓનું કથાવસ્તુ સત્તરમી સદીના અંગાળના ઇતિહાસમાંથી લેવામાં આવ્યું છે. ‘બૌઠાકુરાનીર હાટ’ (૧૮૮૩)ની કથાનો સંકેત પ્રતાપચંદ્ર ઘોષના ‘અંગાધિપ-પરાજય’ (૧૮૬૯)માંથી લીધો છે, પણ તે ઐતિહાસિક કરતાં વધારે તો કૌટુંબિક છે. ‘રાજર્ષિ’ (૧૮૮૫) કિશોરો માટેની નવલકથા છે. તેની કથા ત્રિપુરાના ઇતિહાસમાંથી લેવામાં આવી છે. હૃદય અને મસ્તિક વચ્ચેનો સંઘર્ષ આ બંને નવલકથાઓના વિષયનો મુખ્ય સૂર છે. પહેલી કૃતિ પર અકિમચંદ્રનો આછો પ્રભાવ દેખાય છે, બીજી પર નહીં.

- આ પછીની નવલકથા પંદર વર્ષ પછી લખાઈ, તે છે ‘ચોખેર બાલિ’ (૧૯૦૨). અહીં ભારતીય સાહિત્યમાં પહેલી વાર વ્યક્તિઓના ચિત્ર પર

પ્રભાવને પરિણામે થતી ક્રિયાઓ અને પ્રતિક્રિયાઓ કથાને આગળ ધપાવે છે, બહારના ક્રિયાકલાપ નહીં. પાત્રોના મનોબ્યાપારોનું વાસ્તવિક રીતે અનુસરણ કરાયું છે. ભારતીય સાહિત્ય માટે આ અ-પૂર્વ છે. આજના કેટલાક વાચકોને કથાનો અંત કથાવસ્તુના વાસ્તવ સાથે બરાબર મેળ ખાતો દેખાતો નથી, અને રવીન્દ્રનાથ પોતે પણ આ વાતથી અબજ નહોતા. પણ તે અંત આનાથી વધારે સારી રીતે થઈ શક્યો ન હોત. વિનોદિનીની કારકિર્દીનો ખીજ કોઈ પણ રીતે અંત આજના સૌથી આગળ વધેલા વાચકને પણ કઠોર આધાત પહોંચાડત. આવા પ્રકારના આધાત આપવામાં રવીન્દ્રનાથ માનતા પણ નથી. તેમણે કદીય મર્યાદા બહાર જઈને મૌલિક<sup>૧</sup> બનવાનો પ્રયત્ન કર્યો નથી. તેમ છતાં તે વખતે લખાયેલી લાંબી વાર્તા 'નૃષ્ટીડ' (૧૯૦૩)માં રવીન્દ્રનાથ 'ચોખેર બાલિ'માં જે ન કરી શક્યા તે કરી બતાવે છે.

'નૌકાડુખી' (૧૯૦૫) 'ચોખેર બાલિ' પછી તરતમાં જ લખાઈ હતી- 'ચોખેર બાલિ'માં વૈયક્તિક જીવનના પ્રશ્નો પારિવારિક પ્રશ્નો સાથે ગુંથવાયા છે જ્યારે 'નૌકાડુખી'માં વૈયક્તિક જીવનનો પ્રશ્ન સામાજિક જીવન સાથે ગુંથવાયો છે. ઘટનાઓ 'ચોખેર બાલિ'માં પ્રમાણમાં ઓછા છે, જ્યારે 'નૌકાડુખી'માં ઘટનાઓ અને દુર્ઘટનાઓની કોઈ કમી નથી. બંને નવલકથાઓ પહેલાં 'અંગદર્શન' (નવી ટ્રિબ્યુન)માં હપ્તાવાર પ્રકટ થઈ હતી. રવીન્દ્રનાથ તે વખતે એ પત્રિકાના સંપાદક હતા.

રવીન્દ્રનાથની મહાન નવલકથા 'ગોરા' (૧૯૧૦)માં વ્યક્તિ, સમાજ અને રાજ્યના પ્રશ્નો એકબીજામાં ગુંથાઈ ગયા છે. કથાવસ્તુની સર્વસ્પર્શિતા અને કુશળ અભિવ્યક્તિને કારણે 'ગોરા'ને યોગ્ય રીતે જ આધુનિક ભારતના 'મહાભારત' તરીકે જોવામાં આવી છે. દેશની સામાજિક અને રાજનૈતિક નિયતિને નિર્ભીક રીતે દર્શાવવામાં આવી છે અને તે સાથે દશકા પછી આવનાર મહાત્મા ગાંધીની અસહકારની ચળવળની રૂપરેખા લિખ્યયાણી છે. રવીન્દ્રનાથ એકની એક કથનરીતિ (ટેકનિક)નો ઉપયોગ પોતાની નવલકથાઓમાં ફરી ફરી નથી કરતા. 'ગોરા' એક જુદી જ રીતિમાં લખાઈ છે.

૧. એમ માનવામાં આવે છે કે રવીન્દ્રનાથે નાચિકાનો સુખદ અંત એટલા માટે નથી બતાવ્યો કે તેથી તેનો અર્થ થાત વિધવા લગ્ન અથવા લગ્નેતર સાહચર્ય. અને આ વાતથી ત્યારે જીવતા તેમના પિતાશ્રી નારાજ થાત. જે લોકો રવીન્દ્રનાથને તેમના જીવન અને કવનથી સમજે છે તેઓ આ વિચાર માની શકે તેમ નથી.

‘ચતુરંગ’ (૧૯૧૬)માં નામ પ્રમાણે ચાર પરસ્પર શુભાયેલી વાર્તાઓ છે, જે પહેલાં સ્વતંત્ર વાર્તાઓ રૂપે પોતાનાં આગવાં શીર્ષકો નીચે ‘સણુજ-પત્ર’ (૧૯૧૫)નાં પૃષ્ઠો પર પ્રકટ થઈ હતી. શીર્ષકનો અર્થ શેતરંજ પણ થાય છે. તે નવલકથા તરીકે આ રચનાની અન્વિતિનું સૂચન કરે છે, અને તે સાથે તે ચાર પુરુષોના હાથમાં તેની નાયિકાની નિયતિને પણ, જે એક પછી એક તેની નિયતિને નિયંત્રિત કરવા આવે છે. રચના રીતિ અને રજૂઆતમાં ‘ચતુરંગ’ અનુપમ છે અને એક અર્થમાં બંગાળી ભાષાની સૌથી ચુસ્ત અને પ્રાંજલ કથાકૃતિ છે. ‘ચતુરંગ’ની સમર્યા બહારની નથી, એ મુશ્કેલી એવી છે કે જ્યારે વ્યક્તિના લાગણીજગતમાં કટોકટીનો મુકાબલો કરવાનો આવે અને વ્યક્તિ મન તથા આત્મા વચ્ચે સમતોલનની શોધ આદરે, ત્યારે તે સામે આવે છે.

‘ધરે બાહિરે’ (૧૯૧૬) ‘ચતુરંગ’ પછી તરત ‘સણુજપત્ર’નાં પૃષ્ઠો પર આવી. તેણે ગદ્યરીતિની નવી ધારા અને નવલકથાકલાની નવી ટેકનિક દાખલ કરી. તેનો સમય આ સદીનો પહેલો દાયકો છે. તે વખતે બુદ્ધિજીવી બંગાળ સ્વદેશી ચળવળની ઉન્માદ-અવસ્થાએ હતું. સમજુ માણસો તે વખતે પ્રગતિશીલ ચળવળનાં અનેક ક્ષેત્રો સાથે જોડાયેલા હતા : દેશની આર્થિક સ્વતંત્રતા, સ્ત્રીશિક્ષણ, જૂના વિચારની રૂઢિગત સંકુચિતતાનો ત્યાગ, સામાજિક અને પારિવારિક અત્યાચારોમાંથી મુક્તિની શોધ વગેરે. પશ્ચિમ-માંથી જાતીયતા વિષેના નવા ખ્યાલો (‘સેક્સ સાયકોલોજી’ સાથે) હાલમાં જ આવ્યા હતા. નાયક નિખિલેશ પોતાના દેશને પ્રેમ કરે છે, પોતાના દેશબંધુઓને ચાહે છે અને પોતાની પત્ની પ્રત્યે ખૂબ આદરભાવ રાખે છે. તે આ પ્રેમ અને આદરને કોઈપણ પ્રકારના ઉપકાર કે બળબળરીથી મુક્ત રાખવા ઇચ્છે છે. તે સ્વદેશી ચળવળનો ટેકેદાર છે પણ દરેક વિદેશી વસ્તુનો આંધળો બહિષ્કાર કરવાની વિરુદ્ધ છે. તે કોઈપણ રૂપમાં હિંસાનો વિરોધ કરે છે, તે પોતાની પત્નીને પણ દામ્પત્યજીવનની નબરકેદમાંથી મુક્તિ આપવા માગે છે, જેથી તે લગ્નગ્રંથિથી વિકસતા તેમના પ્રેમનું ખરું સ્વરૂપ સમજી શકે અને તેનું સાચું મૂલ્ય આંકી શકે. પોતાની પવિત્ર ફરજના ભાગ રૂપે તેની પત્ની તેને પ્રેમ કરે તેવા વિચારને નિખિલેશ ધિક્કારે છે. આ નવલકથામાં રવીન્દ્રનાથ ધરની અંદર અને બહાર જૂના અને નવા વ્યવહાર વચ્ચેનો વિરોધ આલેખે છે. કથા ત્રણ મુખ્ય પાત્રોના અંગત સ્મરણ અને ડાયરીના રૂપમાં રજૂ થાય છે, જેમાંથી સંઘર્ષનો ત્રિકોણ રચાય છે.

‘જોગાજોગ’ (૧૯૩૦) શુદ્ધ કૌટુંબિક કથા છે. તેમાં એક કુટુંબ છે-



પેઢી દર પેઢીજિતરી આવતી સુબ્યતા-સંસ્કૃતિથી સંસ્કારવાન પણ હવે અકિંચન. તેના આદર્શો અને સંવેદનોનો સંઘર્ષ થાય છે મહેનત અને મજૂરીથી અપાર ધન ભેગું કરનાર એક સંસ્કૃતિહીન સાધારણ જનની યરછટતા અને પાશ્વિક લોભ સાથે. રવીન્દ્રનાથે પહેલાં એક એવી નવલકથાની યોજના બનાવી હતી જેમાં ત્રણ પેઢીઓની વાત આવે. ‘જોગાજોગ’<sup>૧</sup>માં પહેલી પેઢીની વાત આવે છે. બીજી પેઢીના જન્મની સંભાવના સાથે વાર્તા અટકી જાય છે.

‘શેષેર કવિતા’ (૧૯૨૯) બેંગ્લોરમાં લખાઈ હતી (૧૯૨૮) તે વાર્તા કહેવાની નવી ટેકનિક લઈને આવે છે, જેનાં પઘરચનાઓ ગદ્યકથાને સહાયરૂપ થાય છે. સંસ્કૃત સાહિત્યના ‘ચમ્પૂ’ સાથે તે સદેજ મળતી આવે છે. આકૃતિ અને અંતસ્તત્ત્વની દૃષ્ટિએ ‘શેષેર કવિતા’ કવિતાની નજીક છે અને તેથી સામાન્ય ગદ્યમાં લખાયેલી નવલકથામાં હોય તેનાથી પાત્રો એ છાંં ધારદાર છે. જાણે કે બધી જ પ્રેમકથાઓનું સમાપન કરવા આ પ્રેમકથા લખાઈ ન હોય! તેનું કથાવસ્તુ શબ્દના પ્રચલિત અર્થમાં ‘આધુનિક’ છે. લેખક બતાવે છે કે તેના મૂલ રૂપમાં પ્રેમ પરિપૂર્તિની કોઈપણ જરૂરિયાતથી પર છે. પ્રકારાન્તરે રવીન્દ્રનાથે અહીં તેમના તરુણ ટીકાખોરોને, જેઓ સ્વયં સર્જકો હતા, બહુ અસરકારક જવાબ આપ્યો છે. તીખા કટાક્ષો હોવા છતાં ‘શેષેર કવિતા’એ પેલા તરુણ ટીકાકારોની પ્રશંસા જીતી છે.

‘દુઈ બોન’ (૧૯૩૩) અને ‘માલંચ’ (૧૯૩૪) બે લાંબી વાર્તાઓ કે લઘુનવલો છે. તેમનું વિષયવસ્તુ ‘શેષેર કવિતા’ને જરા મળતું આવે છે, અર્થાત્ સ્ત્રી પ્રત્યેના પુરુષના પ્રેમને બે બાજુ છે; એક જ વખતે તે એક સ્ત્રીને પત્ની તરીકે અને બીજીને પ્રેમિકા તરીકે ચાહી શકે છે, અને પ્રેમના આ બે રૂપોમાં કોઈ અંતર્નિહિત વિરોધ નથી, જે કે સંઘર્ષ નકારી શકાય નહીં. ‘શેષેર કવિતા’માં સંઘર્ષ નથી; ‘દુઈ બોન’માં સંઘર્ષ છે, પણ તે સંવાદિતામાં પરિણમે છે. ‘માલંચ’માં સ્ત્રીપાત્રો માટે સંઘર્ષ છે, પણ પુરુષ પાત્ર માટે નથી.

‘ચાર અધ્યાય’ (૧૯૩૪) સિલોનમાં લખાઈ હતી. આમ તો તે નવલકથા જ છે, પણ લંબાઈમાં તે લાંબી વાર્તાથી જરાક જ વધારે હશે. અહીં અસહકારની ચળવળ પછી અંગાળમાં શરૂ થનાર હિંસક

૧. નવલકથાના પહેલા બે હપ્તા (‘વિચિત્રા’માં ધારાવાહિકરૂપે)નું ‘ત્રીન પુરુષ’ (ત્રણ પેઢી) નામ હતું.

ક્રાંતિકારી પ્રવૃત્તિઓના ખરા આશ્રયો અને મૂલ્યોને વિશ્લેષિત કરવાનો પ્રયત્ન છે. રવીન્દ્રનાથે ખતાવ્યું છે કે કોઈ પણ દેશભક્તિયુક્ત અને લોકોપકારી આશય ભલે ગમે તેટલો ઉન્નત હોય પણ જો તે મનુષ્યના અંતરાત્મા અને વિવેકની વિરુદ્ધ જતો હોય તો તેને ન અનુસરવામાં માણસનું કર્તવ્ય રહેલું છે. તેમની આ છેલ્લી નવલકથામાં સ્વાતંત્ર્ય આંદોલન પ્રત્યે રવીન્દ્રનાથની ઊંડી સહાનુભૂતિ અને સ્વતંત્રતા માટે આત્મખલિદાન આપનાર યુવકયુવતીઓ માટે તેમનો પ્રશસ્તિ ભાવ ઉજ્જવળ રીતે અભિવ્યક્તિ પામ્યાં છે. તે સાથે તેમની ઊંડી અંતર્દષ્ટિ અને દૂરગામી નજરથી લોહિયાળ ક્રાંતિની મર્યાદાઓ છટકી શકી નથી. ક્રાંતિકારી ચળવળ વિષેનું રવીન્દ્રનાથનું વિશ્લેષણ અને મૂલ્યાંકન બરાબર હતું અને એ વિપરીત રીતે સિદ્ધ થયું, કેમકે આ નવલકથા જ્યારે પહેલીવાર પ્રકટ થઈ ત્યારે સામાન્ય વાચકની સામાન્ય ઉદાસીનતાએ તેનું નિરુત્સાહી રીતે સ્વાગત કર્યું હતું.

તેની પ્રસ્તાવનામાં રવીન્દ્રનાથે બ્રહ્મજાન્ધવ ઉપાધ્યાય સાથેની વ્યક્તિગત મુલાકાતનો અછડતો ઉલ્લેખ કર્યો છે. ક્રાંતિકારી ચળવળની શરૂઆતમાં તે તેના ટોચના નેતાઓમાંના એક હતા અને જ્યારે શાંતિનિકેતન શાળાની સ્થાપના થઈ હતી (૧૯૦૧), ત્યારે ઠાકુરના એક મુખ્ય સાથી હતા, કોઈ ખાસ ખરા કારણ વિના આ વાત વિષે વાંધા ઉઠાવવામાં આવ્યા અને રવીન્દ્રનાથે જનતાના ગણગણાટ આગળ નમતું જોખ્યું અને પહેલી આવૃત્તિ ખલાસ થાય તે પહેલાં પ્રસ્તાવના પાછી ખેંચી લીધી.

નિબંધકાર તરીકે રવીન્દ્રનાથનું પહેલેથી જ વિશિષ્ટ સ્થાન હતું. જો કે ગદ્યલેખક તરીકેની તેમની નામના કવિ તરીકેની તેમની ખ્યાતિથી લાંબા સમય સુધી ઢંકાયેલી રહી. રવીન્દ્રનાથ ગદ્યમાં તેમની કવિતા કરતાં પ્રમાણમાં વહેલી પ્રૌઢી આવી ગઈ હતી. તેમના પહેલા વિવેચનાત્મક નિબંધમાં (૧૮૭૬) અભિગમની જે મૌલિકતા છે તેની અપેક્ષા તે વખતના કોઈ યુવાન કે વૃદ્ધ લેખક પાસે પણ રાખી શકાય તેમ નહોતી. જુદાજુદા વિષયો પર નિબંધ લખવાનું તેમણે કદીયે બંધ નથી રાખ્યું, આ નિબંધોમાં સાહિત્યિક આસ્વાદ અને વિવેચન, સામાજિક સમસ્યાઓ અને રાજનૈતિક આંદોલનો, ધર્મ અને દર્શન, સંગીત અને વ્યાકરણ, પ્રવાસ અને આત્મકથા, હાસ્ય અને વ્યંગ્ય બધું આવી જાય છે. રવીન્દ્રનાથનાં ગદ્યલખાણોનું એક મહત્વનું ક્ષેત્ર છે પત્રો.

કોઈપણ વિષય હોય, રવીન્દ્રનાથના નિબંધો વિવેચનાત્મક વિશ્લેષણ કરતાં સર્જનાત્મક કલાની શ્રેણીમાં વધારે આવે છે. કાલિદાસની કવિતા અને નાટક તથા બાલુની 'કાદમ્બરી' પરના તેમના નિબંધો સંસ્કૃત કવિતામાં અભિનવ સૌન્દર્ય અને જાંડાણ પ્રકટ કરે છે. રવીન્દ્રનાથની જેમ બીજા કોઈ લેખકની રચનામાં ભારતની શાશ્વત મર્મવાણી આ રીતે સાંભળવા મળતી નથી. તેમના મનમાં કાશીના કબીર અને કૃષ્ણના લાલન ફકીર વિષે એટલી જ જાંડી સમજ અને એવો જ પ્રશંસાભાવ છે જેવો ઉપનિષદના ઋષિઓ પ્રત્યે છે. મધ્યકાળની અને આધુનિક કાળની આધ્યાત્મિક કવિતા પ્રત્યે સુસભ્ય સમાજનું ધ્યાન દોરનાર રવીન્દ્રનાથ જ હતા. જેમાં સૌન્દર્ય અને સત્યનું તત્ત્વ પડેલું હોય તેવી કોઈ ચીજ તેમની નજરમાંથી છટકતી નથી. રવીન્દ્રનાથની પહેલાં બંગાળમાં બાળજોડકણાં પ્રત્યે કોઈએ લક્ષ્ય આપ્યું નહોતું. બાળકવિતા અને લેકકવિતા વિષેના તેમના નિબંધો ઉત્કૃષ્ટ કોટિના છે. ભારતમાં બાળજોડકણાંનો સંગ્રહ કરનાર તેઓ પહેલા જ છે.

આધુનિક સાહિત્ય વિષે રવીન્દ્રનાથ હજી ઉત્તમોત્તમ વિવેચક છે. તેમનું 'પંચમૂત' સાહિત્યિક અને સૌન્દર્યશાસ્ત્રીય વિવેચના અને વિચારોનું પુસ્તક છે અને તેનું વાચન કોઈપણ કવિતા કે કથા જેટલું જ આનંદપ્રદ છે. રવીન્દ્રનાથનો બંગાળી વ્યાકરણ અને ભાષાતત્ત્વમાં રસ હતો. તેમનાં 'શબ્દ-તત્ત્વ' (૧૯૦૯)માં આધુનિક બંગાળી ભાષાના ધ્વનિતંત્રનું કેટલુંક પાયાનું સંશોધન છે. 'બાંગ્લાભાષા પરિચય (૧૯૩૯)માં બંગાળીના વૈયાકરણીઓ માટે કેટલાંક મનનાત્મક સૂચનો છે.

રવીન્દ્રનાથ પ્રાચીન ભારતના ઇતિહાસના શ્રેષ્ઠ વ્યાખ્યાકાર છે, અતીત પ્રત્યેનો રસ તેમને ઔદ્ધશાસ્ત્રોના અભ્યાસભણી તેમને દોરી ગયો. આ અભ્યાસ માત્ર કવિતા અને નાટક માટે જ નહીં, તેમના નિબંધો માટે પણ ફળપ્રદ રહ્યો, 'ભારતવર્ષેર ઇતિહાસેર ધારા' (૧૯૧૧) આર્યોના આધિપત્યથી શરૂ થતાં આપણા દેશના ઇતિહાસનાં કેટલાંક મૂળભૂત વલણો પ્રકટ કરે છે. ખરા અર્થમાં કદાચ તે ઇતિહાસપરક નિબંધ નથી, પણ તે આ વિષયના કોઈ એકેડેમિક કામથી વિશેષ છે.

ધાર્મિક વિષયો વિષેના રવીન્દ્રનાથના નિબંધો અને શાંતિનિકેતનમાં આપેલાં સાપ્તાહિક પ્રવચનો સાહિત્ય તરીકે ઓછાં મૂલ્યવાન નથી. તેમનો ઉદ્ધત સૂર અને ગહન ગંભીરતા તેમને સર્વત્ર સ્વીકાર્ય બનાવે છે.

કેટલાક રાજનૈતિક નિબંધોમાં, ખાસ કરીને 'સ્વદેશી સમાજ'

(૧૯૦૪)માં અને પાવના પ્રાદેશિક સમિલની (૧૯૦૬) પ્રકાશિત આપેલા સભાપતિના લાપણમાં રવીન્દ્રનાથે દેશની ગ્રામપુનરચના અંગે એક કાર્યક્રમ રજૂ કર્યો હતો. આ કાર્યક્રમ આજની સરકાર દ્વારા તૈયાર કરવામાં આવેલી એવી કોઈપણ યોજનાથી આજેય ઘણું આગળ છે.

રવીન્દ્રનાથનું પ્રથમ પ્રવાસવૃત્તાંત ‘યુરોપપ્રવાસીર પત્ર’ (૧૮૮૧) છે. આ પત્રો મૂળે તો ઘરના સંબંધીઓ અને મિત્રોને લખાયા હતા. તેમાં ખોલવાલની લાપાશૈલી છે. તે પછી ભારતની અને પરદેશની તેમની વ્યાપક મુસાફરીઓ વિષે છ જેટલા ગ્રંથો અને કેટલાક અગ્રંથસ્થ નિબંધો પ્રકટ કર્યા છે.

‘જીવનસ્મૃતિ’ (૧૯૧૨) તેમના શૈશવકાળની આત્મકથા છે. તેમાં સ્મૃતિ જેટલે જઈ શકે ત્યાંથી શરૂ કરી ‘કડિ ઓ કોમલ’ના પ્રકાશન સુધીની વાત છે. રવીન્દ્રનાથની ગદ્યશૈલી અહીં એક અંકિમતા અને લવચીકતા લઈને આવે છે, જે વાચકને એકદમ જકડી રાખે છે. આત્મવિશ્લેષણ અને પરીક્ષણમાં રવીન્દ્રનાથે વિરલ એવી તીક્ષ્ણતા અને તાટસ્થતા દર્શન કરાવ્યાં છે. ‘છેલેમેલા’ (૧૯૪૦) કિશોરો માટે લખાઈ છે પણ મોટેરાઓને પણ ઓછી આનંદપ્રદ નથી. એ ‘જીવનસ્મૃતિ’ની પૂર્તિ છે. ‘ગલ્પસલ્પ’ (૧૯૪૧)ની વાતો પણ કિશોરો માટે લખાઈ છે. આ વાતો તેમના શૈશવ અને કિશોરાવસ્થાના આરંભિક દિવસો પર આધારિત છે.

રવીન્દ્રનાથની કલમે પત્રલેખનને અંગાળીમાં સાહિત્યસ્વરૂપની કક્ષાએ પહોંચાડ્યું છે. પોતાના દીર્ઘ જીવનકાળ દરમિયાન રવીન્દ્રનાથે અસંખ્ય પત્રો લખ્યા છે. તેમાંના લગભગ બધામાં એક સાહિત્યિક શ્રી જોવા મળે છે. પત્રો ચિંતનાત્મક સામગ્રીથી ભરપૂર છે. આમાંથી કેટલાક પત્રો અનેક ખંડોમાં ઉપલબ્ધ છે, પણ અધિકાંશ સંગૃહીત અને પ્રકાશિત થવાની રાહ જોતા પડ્યા છે. ‘છિન્નપત્ર’ (૧૯૧૨) મિત્રો અને સગાસબંધીઓને લખેલા પત્રોની છે. તે વખતની તેમની કેટલીક કવિતાઓ અને વાર્તાઓની ઊંડી સમજ માટે ‘છિન્નપત્ર’ બહુ મદદરૂપ અને તેમ છે.

સર્જનશીલ કલાકારના રૂપમાં રવીન્દ્રનાથ છેવટે ચિત્રકાર રૂપે આવે છે. તેમને આ પહેલાં ચિત્ર બનાવવાનો કોઈ અભ્યાસ કે તાલીમ નહોતાં. પણ તેમના જીવનની સાડીના આરંભમાં તેઓ એકાએક ચિત્ર કલાની તેમની પોતાની વિશિષ્ટ શૈલીના સ્વામી તરીકે બહાર આવ્યા. તેની શરૂઆત તેમની કવિતાઓની રફ નોટમાં આડીઅવળી છેંકછાકની લીટીઓથી થઈ. રવીન્દ્રનાથે એક મિત્રને લખ્યું હતું તેમ, આ નકામી આડીઅવળી લીટીઓ પોતે જ

અભિવ્યક્ત થવા માટે કવિને અવ્યેતનપણે આગ્રહ કરતી. સાહિત્યસર્જનની પ્રક્રિયા કરતાં તેમની ચિત્રાંકનની પ્રક્રિયા એકદમ ઊલટી છે. સાહિત્યસર્જન વખતે ભાવ પહેલાં જાગતો અને લખાણમાં રૂપાયિત થતો. પણ ચિત્રાંકન વખતે પ્રથમ રૂપ પ્રક્ટી ભાવને સ્ફુટ કરે છે. તેમની ચિત્રકળાનાં મૂળ તેમની સાહિત્ય કળા કરતાં ઊંડાં જાય છે. તે અવ્યેતનના ઊંડાણ સુધી પહોંચે છે અને એક અર્થમાં તે તેમની સાહિત્યરચનાનાં પૂરક છે. વિરૂપતા વિષાદ અને વિચિત્રતા તેમનાં રેખાંકનોમાં અને ચિત્રોમાં સ્થાન પામે છે, તેમના લેખનમાં નહીં. આ વસ્તુ કદાચ રવીન્દ્રનાથને વિશ્વમાં થયેલા કલાના પૂર્ણ પુરુષોમાંના એક તરીકે સ્થાપે છે.

## પ્રકરણ ૨૩

### વીસમા સૈકાનો આરંભ

૧૯મા સૈકાનાં છેલ્લાં થોડાં વર્ષોમાં ધાર્મિક અને સાંસ્કૃતિક વિચારસરણીમાં આવેલો રૂઢિવાદનો ઊથલો ઔદ્ધિક અને સાહિત્યિક પ્રવૃત્તિઓ પર એકઠેરી આપત્તિની જેમ ઝળૂંખી રહ્યો. પુનરુજ્જીવન માટેના આ વલણ સામે રવીન્દ્રનાથ ઠાકુર લગભગ એકલે હાથે ઝખૂમ્યા અને પહેલા દાવમાં જીતી ગયા. એમના સમાજ વિરોધીઓ તો ચૂપ થઈ ગયા, પરંતુ એ વિરોધીઓના ટેકદારોને સહેલાઈથી શાંત કરી શકાયા નહીં, કારણ કે તેમની પાસે સાપ્તાહિક ‘બંગવાસી’ જેવું અત્યંત ખોલકું મુખપત્ર હતું, જોગેન્દ્રચન્દ્ર બસુ જેવા વ્યંગ્ય લેખકો અને ઈન્દ્રનાથ બંધોપાધ્યાય અને કાલીપ્રસન્ન કાવ્યવિશારદ જેવા ઢંઢેરો પીટનાર હતા. અલગત, પ્રગતિશીલ ધ્વજસમાજ તેમજ સામાન્ય શિક્ષિત, પૂર્વગ્રહ-મુક્ત, લોકોનો અભિપ્રાય વ્યક્ત કરવા માટે ‘સંજીવની’ તો હતું જ. પરંતુ કૃષ્ણકુમાર મિત્રના તંત્રીપદ હેઠળનું ‘સંજીવની’ ધર્મ અને સંસ્કૃતિ કરતાં રાજકારણમાં વધુ રસ લેતું હતું. તેથી ઠાકુર પરિવાર અને તેમના મિત્રોને વધારે વિસ્તૃત ક્ષેત્રવાળા સાપ્તાહિકની જરૂર જણાઈ. પરિણામે ‘હિતવાદી’ (એપ્રિલ, ૧૮૯૧)ની શરૂઆત થઈ. દિગ્ગેન્દ્રનાથ ઠાકુરે તેના ધ્યેયમંત્ર તરીકે ભારવિની પંક્તિ પસંદ કરી : ‘હિત’ મનોહારિ ચ દુર્લભ વચઃ’ ! રવીન્દ્રનાથને સાહિત્ય વિભાગની જવાબદારી સોંપવામાં આવી. વાચકોને મનોરંજન પૂરું પાડવા તેમણે ટૂંકી વાર્તાઓ લખવાનું શરૂ કર્યું. તેમાંની સાત તો આ સામયિકના પહેલા થોડા અંકોમાં જ પ્રકટ થઈ. સામયિક ધણી ખોટમાં ચાલતું હતું. એના પુરસ્કર્તાઓએ તે એક નવી વ્યવસ્થાપક સમિતિને સોંપી દીધું. ‘હિતવાદી’ સાથેનો રવીન્દ્રનાથનો સંબંધ તે પછી કપાઈ ગયો.

પરંતુ પેલી નવી ઝંખના તો આગ્રહપૂર્વક ચાલુ જ રહી. રવીન્દ્રનાથને લાગ્યું કે હવે નવા સર્જકોને સાહિત્યમાં લાવવાનો સમય થઈ ગયો છે. નવા

સર્જકો સાહિત્ય અને જીવન વચ્ચે વધતી જતી ખાઈને ઓછી કરવા અને સ્વતંત્ર વિચારસરણી તથા પ્રગતિશીલ અભિગમવાળા વાતાવરણને સર્જવા મથશે; અને આમ સાહિત્યક્ષેત્રે નવાં ખેડાણો થશે. આ ઉદ્દેશને ધ્યાનમાં રાખી રવીન્દ્રનાથે ‘સાધના’ (નવેમ્બર, ૧૮૯૧) નામનું માસિક શરૂ કર્યું. એમણે સંપાદક તરીકે તાજેતરમાં જ કલાઓમાં સ્નાતકની ઉપાધિ પ્રાપ્ત કરનાર તેમના યુવાન ભત્રીજા સુધીન્દ્રનાથ ઠાકુરનું નામ રાખ્યું, પરંતુ સંપાદકીય કામ તો બધું તે પોતે જ કરતા હતા. કેટલીકવાર તો એક અંકના પોતે એકલા જ લેખક રહેતા. ‘સાધના’ ચાર વર્ષ ચાલ્યું. છેલ્લા વર્ષ દરમિયાન રવીન્દ્રનાથનું નામ સંપાદક તરીકે દેખાયું. ‘સાધના’નો મુદ્રાલેખ જ પોતાનું પ્રમાણ છે :

આગે ચલ, આગે ચલ ભાઈ,  
પડે થાકા પિછે, મરે થાકા મિછે  
બેચે મરે કિબા ફલ પાઈ,  
આગે ચલ આગે ચલ ભાઈ.

—આગળ ચાલ, આગળ ચાલ ભાઈ. પાછળ પડી જવું એ તો નકામા મરી જવા જેવું છે. મરેલાની જેમ જીવવાની અવસ્થામાં જીવવાથી પણ શો લાભ? આગળ ચાલ, આગળ ચાલ, ભાઈ.

રવીન્દ્રનાથે સહાય માટે બેવડું આહવાન આપ્યું. એક તો જે હજુ લખતા ન હોય પણ સ્વતંત્ર રીતે વિચારતા હોય એવા તથા જેમણે યુરોપીય સાહિત્ય સારી રીતે વાંચ્યું હોય અને તેથી એક આધુનિક લેખક તરીકેની અનિવાર્ય સજ્જતા ધરાવતા હોય એવા કેટલાક યોગ્ય મિત્રો લેખકો તરીકે આવે તેમ એ ઇચ્છતા હતા. એમની દૃષ્ટિએ આવી ત્રણ વ્યક્તિઓ હતી. આશુતોષ ચૌધુરી, જે તે વખતે બેરિસ્ટર હતા (પછીથી કલકત્તાની હાઈકોર્ટમાં જજ થયા હતા), લોકેન્દ્રનાથ પાલિત, (આઈ. સી. એસ.) અને પ્રમથનાથ (પછીથી પ્રમથ) ચૌધુરી, આશુતોષના નાના ભાઈ, જે પછીથી બેરિસ્ટર થયા. આશુતોષ ઠાકુરની ભત્રીજીને પરણ્યા હતા અને નાના ચૌધુરી પણ પછી તેમને અનુસર્યા હતા. કેટલાક સમય માટે પાલિત યુનિવર્સિટી કોલેજ, લંડનમાં રવીન્દ્રનાથના સહાધ્યાયી હતા. આશુતોષે ‘ભારતી’માં કેટલાક અંગ્રેજી અને ફ્રેન્ચ કવિતાઓ પર સુંદર લેખો લખ્યા હતા. તે સમયે તે હાઈકોર્ટમાં એક આશારૂપદ સભ્ય હતા. તેમને વહીલાતના વ્યવસાયમાંથી સુકત કરી શકાય તેમ નહોતું. પ્રમથ ચૌધુરી પણ સંકેયપૂર્વક આવ્યા, પણ બેરિસ્ટર તરીકેની યોગ્યતા મેળવવા તેમને તરત જ ઈંગ્લેન્ડ જવાનું હતું, તેથી

તે એક-બે લેખો જ લખી શક્યા. ફક્ત પાલિત જ મુખ્ય આશાસ્ત્ર બની રહ્યા. તે વખતે પાલિત અંગ્રેજીમાં કાવ્યો રચતા હતા. તેમનું એક કાવ્ય રવીન્દ્રનાથે બંગાળીમાં અનુદિત કર્યું હતું અને આ કાવ્યનો ‘માનસી’માં સમાવેશ કરવામાં આવ્યો હતો. પાલિતે બંગાળી કવિતા લખવાનો પ્રયત્ન કર્યો હતો. ‘સાધના’ અને ‘ભારતી’માં એમાંની થોડી ધણી પ્રકાશિત થઈ હતી. પરંતુ તેમને એક લેખક તરીકે બહાર આવવાની કોઈ અભીષ્ટા નહોતી. એના કરતાં ચચા દ્વારા સાહિત્ય વિશે ઊઠાપોઠ કરવાનું તેમને વધારે ગમતું. આ પ્રશ્ન પર રવીન્દ્રનાથ ઠાકુર અને તેમની વચ્ચે થોડો પત્રવ્યવહાર થયો, અને રવીન્દ્રનાથ તેમની સાથે સંમત થયા. તેથી ‘સાધના’ના પ્રથમ અંકના પ્રકાશનની આગલી સાંજે પાલિતના પત્રના જવાબમાં રવીન્દ્રનાથે લખ્યું :

લેખા સંબંધે તુમિ જે પ્રસ્તાવ કરેછ, એ અતિ ઉત્તમ. માસિકપત્રે લેખા અપેક્ષા બધું કે પત્ર લેખા અનેક સહજ. કારણ, આમારેર અધિકાંશ ભાવધ બુનો હરિણેર મત, અપરિચિત લોક દેખલેધ દોડ દેય. આમાર પોષા ભાવ એવમ્ પોષા હરિણેર મધ્યે સ્વભાવિક વન્યશ્રી પાઓયા યાય ના!...

કોન એકટા વિશેષ પ્રસંગ નિચે તાર આગાગોડા તક નાઇ હલ. તાર મીમાંસાઈ વા ના હલ. કેવલ દુજનેર મનેર આઘાત-પ્રતિઘાતે ચિન્તા પ્રવાહેર મધ્યે વિવિધ ઢેક તોલા-ચાતે કરે તાદેર ઉપર નાના વણેર આલોછાયા ખેલતે પારે-એઇ હલેઇ ખેશ હય. સાહિત્યે એ રકમ સુયોગ સર્વદા ઘટે ના-સકલેઇ સર્વાંગસુંદર મત પ્રકાશ કરતેઇ વ્યસ્ત-એઇ જન્યે અધિકાંશ માસિક પત્ર મૃત મતેર મિહિજિયમ બલલેઇ હય...

સત્યકે માનુષેર જીવનાંશેર સંગે મિશ્રિત કરે દિલે સેટા લાગે ભાલ...

સત્યકે એમન ભાવે પ્રકાશિત કરા ચાફૂ ચાતે લોકે અવિલંબે જનતે પારે ચે, સેટા આમારિ વિશેષ મન ચેકે વિશેષભાવે દેખા દિચ્છે. આમાર ભાલ લાગા, મંદ લાગા, આમાર સંદેહ એવમ્ વિશ્વાસ, આમાર અતીત એવમ્ વર્તમાન તાર સંગે જડિત હયે થાફૂ, તા હલેઇ સત્યકે જડ પિંડેર મત દેખાવે ના.

આમાર મને હય સાહિત્યેર મૂલ ભાવટાઇ તાઇ.

(‘સાધના’ ખંડ-૧, સંખ્યા-૪)

-લેખન સંદર્ભે તમે જે પ્રસ્તાવ કર્યો છે તે બહુ ઉત્તમ છે. સામયિકમાં કંઈક લખવું તેના કરતાં મિત્રને પત્ર લખવો તે ધણું સહજ છે, કારણ કે આપણા મોટા ભાગના ભાવો જંગલના હરણાની જેમ અપરિચિત લોકો કે આખતોને જોતાં જ ભાગી જાય છે. વળી પાળેલા



પોષેલા ભાવ અને પાળેલપોષેલા હરણાંમાં સહજ સ્વાભાવિક વન્યશ્રી પ્રાપ્ત થતી નથી...

કોઈ એક વિશેષ પ્રસંગ લઈને તેની આસપાસનો બધો વિચાર કદાચ ના થાય, તેની કોઈ મીમાંસા પણ ના થાય, તો પણ કંઈ નહીં. માત્ર એ વ્યક્તિઓના મનના આઘાત પ્રતિઘાત દ્વારા વિચારાપ્રવાહમાં અનેક તરંગો ઉછળે - જેથી કરીને તેના ઉપર જુદા જુદા રંગનાં પ્રકાશ-છાયા રમી શકે - એટલું થાય તો તે પણ બસ છે. સાહિત્યમાં આવા પ્રકારનો સુયોગ હંમેશા થઈ શકતો નથી. બધા સર્વાંગસુંદર અભિપ્રાયોને વ્યક્ત કરવામાં જ વ્યસ્ત હોય છે. એટલા માટે તો સામયિકોને મૃત વિચારોનાં 'મ્યુઝિયમ' કહેવામાં આવે છે...

સત્યને માનવજીવન સાથે ભેળવી દેવામાં આવે તો તે સારું લાગે છે... વાચકો વિના વિલંબે સમજી જાય કે તેના (લેખકના) વિશિષ્ટ મન દ્વારા વિશેષ સ્વરૂપે તેઓ બધા જ પ્રકટ થાય છે એવી રીતે સત્યને પ્રકટ કરવું જોઈએ. મારી પસંદગી-નાપસંદગી, મારા સંદેહ અને વિશ્વાસ, મારો ભૂતકાળ અને વર્તમાન તે સત્યની સાથે જડાઈ જાય તો જ સત્ય જડપિંડ જેવું લાગે નહીં. મને લાગે છે કે સાહિત્યનો મૂળ ભાવ આ છે.

(‘સાધના’, ખંડ-૧, સંખ્યા-૪)

તેમ છતાં, રવીન્દ્રનાથના ઉદ્દેશો સિદ્ધ થઈ શક્યા નહીં. પાલિતને સાહિત્ય-ક્ષેત્રે ખેંચી શકાયા નહીં અને આ કાર્યક્ષેત્રે રવીન્દ્રનાથ એકલા જ રહી ગયા. છતાં પણ તે દૃટલાક યુવાન લેખકોને આસપાસના જગતમાં રસ લેતા કરવામાં સફળ થયા. તેમણે આપણા સાંસ્કૃતિક ઇતિહાસમાં રસ જગાવવાનો પણ પ્રયત્ન કર્યો. તેથી તેમણે અક્ષરકુમાર મૈત્રેય દ્વારા સંપાદિત, ઐતિહાસિક સંશોધનના ત્રૈમાસિક ‘ઐતિહાસિક ચિત્ર’ (૧૮૯૯)ના પહેલા અંકના પ્રાસ્તાવિક લેખમાં લખ્યું :

પરે રચિત ઇતિહાસ નિર્વિચારે આઘોપાન્ત મુખસ્થ કરિયા એવં પરીક્ષાય ઉચ્ચ નંબર રાખિયા પંડિત હોઆયા યાદતે પારે, કિન્તુ સ્વદેશેર ઇતિહાસ નિજેર સંગ્રહ એવં રચના કરિબાર જે ઉદ્યોગ, સેઇ ઉદ્યોગેર ફલ કેવલ પાંડિત્ય નહે. તાહાતે આમાદેર દેશેર માનસિક બદ્ધ જલાશયે સ્તોતેર સંચાર કરિયા દેય. સેઈ ઉદ્યમે સેઈ ચેષ્ટાય આમાદેર સ્વાસ્થ્ય-આમાદેર પ્રાણ.

(‘ઐતિહાસિક ચિત્ર’)

-પરદેશીઓએ રચેલો ઇતિહાસ સમજ્યાં-કર્યા વિના પહેલેથી છેલ્લે સુધી મોઢે કરી અને પરીક્ષામાં ઘણા સારા માર્ક્સ મેળવી પાંડિત થઈ શકાય છે, પરંતુ પોતાના દેશના ઇતિહાસની માહિતી એકઠી કરવામાં અને તે ઇતિહાસ રચવામાં જે પરિશ્રમ પડે છે તે પરિશ્રમનું ફળ માત્ર ડોરું પાડિત્ય નથી. તેનાથી તો આપણા દેશના માનસિક રીતે આખરું સરોવરમાં પ્રવાહનો સંચાર કરી શકાય. એવા પરિશ્રમથી, એવા પ્રયત્નથી જ આપણું માનસિક સ્વાસ્થ્ય બનશે, આપણે પ્રાણવંત બનીશું.

(‘ઐતિહાસિક ચિત્ર’)

‘સાધના’ના ગણ્યા-ગાંઠ્યા વિશિષ્ટ લેખકોમાં રમેન્દ્રસુંદર ત્રિવેદી (૧૮૬૪-૧૯૧૯) અને ઉમેશચન્દ્ર બટવ્યાલ (૧૮૫૨-૧૮૯૮) હતા. ત્રિવેદી કલકત્તાની એક કોલેજના વિજ્ઞાનના અધ્યાપક અને પછીથી ત્યાંના જ પ્રિન્સિપાલ હતા. તેમને આપણાં પ્રાચીન ધર્મ, સંસ્કૃતિ તથા દર્શનમાં અને બંગાળી ભાષા તથા સાહિત્યમાં પણ ઊંડો રસ હતો. બંગાળી ભાષાના ઉત્તમ, પ્રસિદ્ધ નિબંધકારોમાંના તે એક છે. તેમનાં લખાણો ઊંડા અને વૈવિધ્યભર્યા જ્ઞાન માટે તેમજ તર્કબદ્ધ અને યોગ્ય અભિવ્યક્તિ માટે ઉલ્લેખનીય છે. એક મેધાવી ગદ્યલેખક તરીકે અને એક રાષ્ટ્રવાદી તરીકે માત્ર સ્વીન્ડનાથ ઠાકુર પછી તેમનો નંબર આવતો. વૈજ્ઞાનિક વિષયો પરના તેમના નિબંધોનું ‘પહેલું પુસ્તક ‘પ્રકૃતિ’ (૧૮૯૬) છે. ‘જિજ્ઞાસા’ (૧૯૦૩) અને ‘કર્મકથા’ (૧૯૧૩) તેમના ચિંતનાત્મક અને દાર્શનિક નિબંધોના સંગ્રહો છે. ભાષાવૈજ્ઞાનિક લેખો ‘શબ્દકથા’ (૧૯૧૭)માં સંગ્રહીત કરવામાં આવ્યા છે. તેમના ખીજા ત્રણ નિબંધ-સંગ્રહો તેમના મૃત્યુ પછી પ્રકાશિત કરવામાં આવ્યા હતા. તેમણે વૈદિક ગ્રંથ-ગદ્યગ્રંથોમાંના સૌથી પ્રાચીન ‘ઐતરેય બ્રાહ્મણ’નો બંગાળીમાં અનુવાદ કર્યો હતો. જોગેશચન્દ્ર રાય વિદ્યાનિધિ (૧૮૫૯-૧૯૫૬) આપણી પ્રાચીન સંસ્કૃતિ અને બંગાળી ભાષામાં ઊંડો રસ ધરાવનાર ખીજા વિજ્ઞાનના અધ્યાપક હતા. રાય સાહિત્યિક ક્ષેત્રે થોડા પછીથી આવ્યા હતા અને તેમણે ‘સાધના’ માટે કચારેય કાંઈ લખ્યું નહોતું. તે તેમની આગવી સરળ અને જોશીલી શૈલીમાં લખતા, તેમણે બંગાળી લેખનપદ્ધતિ અને મુદ્રણકળાને સરળ બનાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો. તેમના પ્રયત્નોએ બંગાળીમાં ‘લીનોટાઇપ’નો સ્વીકાર કરવા માટેનો માર્ગ તૈયાર કર્યો. બોલીઓના શબ્દકોષ પરનું રાયનું કામ બંગાળી ભાષાવિજ્ઞાનમાં એક અસાધારણ પ્રદાન છે. તેમનાં ખીજાં મૂલ્યવાન સંશોધનોમાં ‘આમાદેર જ્યોતિષી ઓ જ્યોતિષ’ (૧૯૦૩) છે.

ઉમેશચન્દ્ર અટવ્યાલ (૧૮૫૨-૯૮) વિવેચનાત્મક માનસ ધરાવતા સંસ્કૃતના એક વિદ્વાન હતા. વૈદિક ઇતિહાસ અને અર્થઘટન પરના, તેમજ સાંખ્યદર્શન પરના તેમના લેખો અંગાળીભાષામાં મહત્ત્વપૂર્ણ પ્રદાન છે. સાંખ્યદર્શન પરના લેખો તેમના મૃત્યુ પછી 'સાંખ્યદર્શન' (૧૮૯૯) એ શીર્ષક હેઠળ 'સાધના'માં પ્રકાશિત થયા હતા.

અક્ષયકુમાર મૈત્રેય (૧૮૬૧-૧૯૩૦) રાજશાહીમાં વકીલાત કરતા હતા. તેમને આપણા દેશના ઇતિહાસમાં ઊંડો રસ હતો. તે 'સાધના'ના મુખ્ય લેખકોમાંના હતા. મૈત્રેય આધુનિક સદીમાં અંગાળના પુરાતાર્ત્તિક સંશોધનના અગ્રણીઓમાંના એક હતા. તે રાજશાહી ખાતે સ્થાપેલી વરેન્દ્ર રિસર્ચ સોસાયટીના એક સંસ્થાપક હતા, તે અંગાળી ગદ્યના એક સમર્થ લેખક હતા અને સ્વદેશી આંદોલન વખતે તેમને પ્રધાન ઇતિહાસકારોમાંના એક ઇતિહાસકાર તરીકે સન્માનવામાં આવ્યા હતા. તેમની કૃતિઓમાં 'સિરાજુદ્દૌલા' (૧૮૯૭), 'મીર કાસિમ' (૧૯૦૪) અને 'ફિરિંગી વણિક'નો (૧૯૨૨) સમાવેશ થાય છે. પહેલી બે કૃતિઓએ અંગાળના છેલ્લા બે નવાબોની જીવનકથાને લોકપ્રચલિત કરવામાં ઘણી સહાય કરી. તેમાં ભારતીય વિદ્વાનોના રાષ્ટ્રવાદી દૃષ્ટિકોણથી ઇતિહાસના સ્વતંત્ર અધ્યયન કરવાના પહેલા પ્રયત્નો જોવા મળે છે.

આ સંબંધમાં બીજા એક સાહિત્યિક વ્યક્તિ અનેક રીતે નજરે ચઢે છે. સખારામ ગણેશ દેઉસકર (મૃ. ૧૯૧૬)નો જન્મ પેઢીઓથી દેવધરમાં સ્થિર થયેલા એક મરાઠા કુટુંબમાં થયો હતો. તે વખતે દેવધર અંગાળની સીમામાં આવતું હતું. તેમણે શાળામાં અંગાળીનું શિક્ષણ લીધું હતું; તે કેટલાક ઉત્તમ લેખકોના જેટલું જ સારું અંગાળી બોલતા અને લખતા. દેઉસકરે તેમની કારકિર્દી એક શાળાના શિક્ષક તરીકે શરૂ કરી, પરંતુ મહારાષ્ટ્રમાં બાળગંગાધર ટિળકના નેતૃત્વ હેઠળ શરૂ થયેલા રાજકીય આંદોલને અંગાળના બીજા સેંકડો યુવાનોને ખેંચ્યા હતા તેમ તેમને પણ ખેંચી લીધા. અંગાળ તે વખતે મરાઠા ઇતિહાસમાં કુતૂહલભર્યો રસ લઈ રહ્યું હતું; ખાસ કરીને ભારતમાં ખ્રિષ્ટિય સત્તાનો વિરોધ કરનાર ૧૯મી સદીના મરાઠા સ્ત્રી-પુરુષોની પ્રવૃત્તિઓ અને જીવનમાં રસ લઈ રહ્યું હતું. દેઉસકરે તેમનો ઇતિહાસ લખવાની જવાબદારી પોતાને માથે લીધી. તેમનાં સંશોધનના પરિણામો નીચેના પુસ્તકોમાં સંગ્રહીત કરવામાં આવ્યાં હતાં. 'બાજરાવ' (૧૮૯૯), 'ઝંસીર રાજકુમાર' (૧૯૦૧) અને 'આનંદીબાઈ' (૧૯૦૩).

દેઉસકર જમીન વિશેના કેટલાક સળગતા પ્રશ્નોમાં પણ રસ ધરાવતા હતા અને તે તેમની પુસ્તિકાઓ ‘કૃષકેર સર્વનાશ’ (૧૯૦૪), ‘દેશેર કથા’ (૧૯૦૪) વગેરેમાં જોવા મળે છે. દેઉસકર એક સફળ પત્રકાર હતા; કેટલાક વર્ષ સુધી તેમણે ‘હિતવાદી’ના સહસંપાદક તરીકે પણ કામ કર્યું હતું.

‘સાધના’ના યુવાન લેખકોમાં કદાચ સૌથી આશાસ્પદ યુવાન અલેન્દ્રનાથ ઠાકુર (૧૮૭૦-૯૯) હતા. રવીન્દ્રનાથ ઠાકુરને એમના એ ભત્રીજા પ્રત્યે ઘણી લાગણી હતી. અલેન્દ્રનાથ કલકત્તાની સંસ્કૃત કોલેજના વિદ્યાર્થી હતા અને અંગ્રેજીનો તેમનો અભ્યાસ ઘણો સારો હતો. તેમણે ગદ્ય અને પદ્ય બંને લખ્યાં, પરંતુ તેમનો સાચો રસ ગદ્યમાં જ હતો. તેમનાં ગદ્યલખાણોમાં મુખ્યત્વે પ્રાચીન સાહિત્ય અને કલા પરના બધા નિબંધો જ છે. ‘સાધના’ અને ‘ભારતી’માં પ્રકટ થયેલા તેમના કેટલાક નિબંધો એક નાના પુસ્તક ‘ચિત્ર ઓ કાવ્ય’ (૧૮૯૪)માં સંગ્રહીત કરવામાં આવ્યા હતા. અલેન્દ્રનાથે તેમનાં કાવ્યોને, જે લગભગ માત્ર સોનેટ જ હતાં, બે પુસ્તિકાઓ ‘માધવિકા’ (૧૮૯૬) અને ‘શ્રાવણી’ (૧૮૯૭)માં પ્રકાશિત કર્યાં. આ બંધી રંગભરી અને ઐન્દ્રિયિક પ્રેમ-કવિતાઓ છે. ક્યાંક ક્યાંક એમના કાકાની કવિતાનો પ્રભાવ પણ નજરે પડે છે. યુવાન ઠાકુરની ગદ્ય અને કવિતા-બંને પ્રકારની રચનાઓમાં રહેલી સાચી સંભાવનાઓ કમનસીબે પૂરેપૂરી ખીલવા નિર્માયેલી નહોતી.

‘સાધના’ યુગની પ્રવૃત્તિઓને એક મુખ્ય ઉદ્દેશ સામાન્ય લોકોના જીવનને સમજવાનો પ્રયત્ન હતો. રવીન્દ્રનાથની ટૂંકી વાર્તાઓ દ્વારા સામાન્ય માણસ સાહિત્યમાં સ્થાન પામવા લાગ્યો. તેમણે તેમના કેટલાક યુવાન મિત્રોને પણ ટૂંકી વાર્તાઓમાં અને રેખાચિત્રોમાં સામાન્ય સ્ત્રી-પુરુષોના ઘટનારહિત જીવન આલેખવા માટે નિમંત્રણ આપ્યું. એમના આહવાનને જવાબ આપનાર પહેલા લેખક હતા તેમના પુરાણા મિત્ર શ્રીશયન્દ્ર મજુમદાર (મૃ. ૧૯૦૮). તે વખતે મજુમદાર બિહારના ગ્રામવિસ્તારમાં એક મહેસુલ ખાતાના ઓફિસર તરીકે નિયુક્ત થયેલા હતા. એમણે ‘સાધના’ માટે દક્ષિણ બિહારના ખેડૂતોના જીવનને પ્રકટ કરતાં કેટલાંક રેખાચિત્રો લખ્યાં. મજુમદારના નાના ભાઈ શૈલેષયન્દ્રે (મૃ. ૧૯૧૪) પણ કેટલીક વાર્તાઓ અને રેખાચિત્રો લખ્યાં. એમાં મુખ્યત્વે અંગાળના નિમ્ન મધ્યમવર્ગના યુવાનોની નિરાશાઓ અને નિરર્થકતાઓના સામાન્ય અનુભવોને વર્ણવવામાં આવ્યા છે. આ વાર્તાઓ અને રેખાચિત્રો ‘ચિત્ર-વિચિત્ર’ (૧૯૦૨) શીર્ષક ધરાવતા પુસ્તકમાં એકત્રિત

કરવામાં આવ્યાં છે. અક્ષયચન્દ્ર ચૌધુરીનાં પત્ની શરતકુમારી ચૌધુરાણીએ (૧૮૬૧-૧૯૨૦)-અન્ને ઠાકુર પરિવારનાં મિત્રો હતાં — અંગાળી ગૃહજીવનના અવર્ણનાં કેટલાંક સુંદર ચિત્રો આપ્યાં છે. તે અર્ધા પછીથી 'શુભવિવાહ' (૧૯૦૫) નામના ગ્રંથોમાં સંગ્રહીત કરવામાં આવ્યાં હતાં. આ પ્રકારનું એક અતિ પ્રસિદ્ધ (હવે ભૂલાઈ ગયું છે) પુસ્તક જતીન્દ્રમોહન સિંહનું (૧૮૫૮-૧૯૩૭) 'ઉડિપ્યાર ચિત્ર' (૧૯૦૩) છે. તેમાં ઓરિશાના ધનિક અને ગરીબ અન્ને પ્રકારનાં લોકોનાં રોજબરોજના જીવનને આલેખવામાં આવ્યું છે. આ ચિત્રો પહેલાં 'ભારતી' (૧૯૦૦-૧૯૦૨)માં હપ્તાવાર પ્રકટ કરવામાં આવ્યાં હતાં. સિંહ ઓરિશામાં સરકારી મહેસૂલખાતાના અધિકારી તરીકે નિયુક્ત થયેલા હતા. તેમણે કેટલીક નવલકથાઓ અને વાર્તાઓ પણ લખી. જે કે પાછળથી તે, રવીન્દ્રનાથની કેટલીક કૃતિઓની નિંદા કરનાર રૂઢિવાદી રફૂલના લેખકોના સમર્થક બની ગયા હતા, અને તેમણે 'સાહિત્યેર સ્વાસ્થ્ય રક્ષા' (૧૯૨૨) નામનું પુસ્તક પ્રકટ કર્યું હતું.

રવીન્દ્રનાથ ઠાકુર પછી સૌથી પ્રસિદ્ધ નવલિકાકાર પ્રભાતકુમાર મુખોપાધ્યાય (૧૮૭૩-૧૯૩૨) હતા. તેમણે તેમનું સાહિત્યિક જીવન તે સમયના બીજા કોઈ સાહિત્યિક રુચિ ધરાવતા શિક્ષિત યુવાન અંગાળીની માફક એક કવિ તરીકે શરૂ કર્યું હતું. રવીન્દ્રનાથે તેમને તે છોડી દેવા અને ગદ્ય લખવાની, ખાસ કરીને ટૂંકી વાર્તાઓ લખવાની સલાહ આપી. ગદ્યલેખનનો તેમનો પ્રથમ પ્રયત્ન રવીન્દ્રનાથના તાજા જ પ્રકટ થયેલા કાવ્યસંગ્રહ 'ચિત્રા'ની સમીક્ષા હતી. આ સમીક્ષા ૧૮૯૬ના મે માં 'દાસી'માં પ્રકટ થઈ હતી. અજ્ઞાન, પૂર્વગ્રહપીડિત અને દ્રેષી લોકો દ્વારા કરવામાં આવતા રવીન્દ્રનાથની કવિતા પરના પ્રહારો સામેનો આ પહેલો ખુલ્લો બચાવ હતો. અંગ્રેજીમાંથી રૂપાંતરિત કરેલી મુખોપાધ્યાયની પહેલી ટૂંકી વાર્તા ચાર મહિના પછી પ્રકટ થઈ. બેએક વર્ષ પછી તેમણે 'ભારતી' માટે નિયમિતપણે ટૂંકી વાર્તાઓ લખવાનું શરૂ કર્યું અને તેમની પહેલી ચાર મૌલિક વાર્તાઓ તો જ્યારે રવીન્દ્રનાથ એ સામયિકના તંત્રી હતા (૧૮૯૮-૯૯) ત્યારે જ પ્રકટ થઈ હતી. વકીલ તરીકેની લાયકાત પ્રાપ્ત કરવા મુખોપાધ્યાય ઇંગ્લેન્ડ ગયા (૧૯૦૧) પરંતુ 'ભારતી' માટે વાર્તાઓ લખવાનું બંધ કર્યું નહીં. જ્યારે તે ઇંગ્લેન્ડ હતા ત્યારે તેમણે તેમની પહેલી નવલકથા 'રમાસુંદરી' લખી. નવલકથાના કેટલાંક પ્રકરણોમાં કાશ્મીરની ભૂમિકા લેવામાં આવી હતી. મુખોપાધ્યાય દેશના એ ભાગમાં ક્યારેય ગયા નહોતા. તેમણે બ્રિટિશ ર્યુઝિયમના પુસ્તકોમાંથી જ જરૂરી દરયાત્મક અને ભૌગોલિક સામગ્રી એકઠી કરી હતી. કાશ્મીરનું તેમનું

વર્ણન એટલું તો આબેહૂય હતું કે નવલકથા ખીજી વાર વાંચ્યા પછી રવીન્દ્રનાથને તે પ્રદેશની મુલાકાત લેવાનું પ્રલોભન થયું (૧૯૧૪). ભારત પાછા આવ્યા પછી મુખોપાધ્યાયે પહેલાં રંગપુરમાં, પછી ગયામાં અને છેવટે કલકત્તામાં વકીલાત કરી. તેમણે સાહિત્ય ખાતર વકીલાત છોડી દીધી. જો કે છેલ્લે સુધી તેમણે કલકત્તાની યુનિવર્સિટી લૉ કૉલેજમાં કાયદાના અધ્યાપક તરીકે કામગીરી બજાવી. છેલ્લાં દસ-આર વર્ષ સુધી તેમની મુખ્ય પ્રવૃત્તિ, ‘માનસી ઓ મર્મવાણી’ માસિકના પુરસ્કર્તા નાટોરના મહારાજ બગદીન્દ્રનાથ રાયની સાથે તે સામયિકનું સંપાદન કરવાની હતી.

મુખોપાધ્યાયની ટૂંકી વાર્તાઓના સંગ્રહો ડઝન કરતાં પણ વધારે છે. તેમાં સૌથી વધારે જાણીતા છે : ‘નવલકથા’ (૧૯૮૦), ‘પોડશી’ (૧૯૦૬), ‘દેશીઓ વિલાયતી’ (૧૯૧૦), ‘ગદપાંખલિ’ (૧૯૧૩), ‘ગદપવીથિ’ (૧૯૧૬), ‘પત્રપુષ્પ’ (૧૯૧૭), ‘ગહનાર આકાશ’ (૧૯૨૧), ‘હતાશ પ્રેમિક’ (૧૯૨૩), ‘નૂતન બે’ (૧૯૨૮), અને ‘જનમાતા આત્માજી’ (૧૯૩૧). તેમણે કેટલીક નવલકથાઓ પણ લખી : ‘રમાસુંદરી’ (૧૯૦૭), ‘નવીન સંન્યાસી’ (૧૯૧૨) ‘રત્નદીપ’ (૧૯૧૫), ‘જીવનેર મૂલ્ય’ (૧૯૧૬), ‘સિંદૂર-કોટા’ (૧૯૧૯), વગેરે. એમની બધી જ નવલકથાઓ પહેલાં સામયિકોમાં હપ્તાવાર પ્રગટ થઈ હતી.

મુખોપાધ્યાયની નવલકથાઓનું સુગ્રંથિત અને સરળ કથાઓ તરીકે વિશેષ દસ્તાવેજ મૂલ્ય નથી, પરંતુ તે હમેશાં વાચનક્ષમ હોય છે. કથાનકમાં ઘણું ખરું તથ્યાત્મક આધાર હોય છે અને ટૂંકી વાર્તાઓની માફક ઘટનાઓને આગળ ધરવામાં આવે છે. કેટલાંક ગૌણ પાત્રોનું આલેખન રપટ રેખાઓમાં અંકિત છે. પરંતુ એક નવલકથામાં અપેક્ષિત હોય તેવી સમગ્રતા અને વિકાસ તેમાં ભાગ્યે જ જોવા મળે છે. તેમની પરિસ્થિતિઓ અને વ્યવહારનો રસ માત્ર સીમિત ક્ષેત્ર પૂરતો જ હતો. આ વાત એક સફળ નવલકથાકાર થવાના તેમના માર્ગમાં બાધક બની.

વાર્તાલેખનમાં મુખોપાધ્યાયને સરળતાથી સફળતા મળી, કારણ કે શરૂઆતથી જ તેમણે રવીન્દ્રનાથનો માર્ગ વળોટ્યો હતો. ઠાકુરે જીવનને તેનાં આંતરિક ઊંડાણથી જોયું, પરંતુ મુખોપાધ્યાયે આપણે જોઈએ છીએ તે રીતે તેના ઉપરના સ્તર પરથી જોયું. મુખોપાધ્યાયની વાર્તાઓમાં એક ‘મળતાવડી વ્યકિત’ની ચેતના પ્રકટ થાય છે. મથામણો અને વેદનાઓ, નિરાશાઓ અને નિષ્ફળતાઓ હોવા છતાં જીવન હંમેશા જીવવા યોગ્ય છે, જીવન પરિચિત છે-

એવા અભિગમ સાથેનો જીવન પ્રત્યેનો તેમનો પ્રેમ તેમની વાર્તાઓમાં પ્રકટ થાય છે. મુખ્યોપાધ્યાય પશ્ચિમ બંગાળના ગામડામાં જન્મ્યા હતા. તેમનું શાળાનું અને કોલેજનું શિક્ષણ બિહારમાં થયું હતું. થોડા સમય માટે કલકત્તામાં વિદ્યાર્થીઓની એક વીશીમાં રહ્યા હતા. તે બ્રિટન પહોંચ્યા હતા અને શરૂઆતની કારકિર્દીમાં થોડાં વર્ષો સુધી એક બેરિસ્ટર તરીકે ઉત્તર બંગાળ અને દક્ષિણ બિહારમાં લોકોના સીધા જ સંપર્કમાં આવવાનો તેમને અનુભવ પણ મળ્યો હતો. દરેક સ્થળે તે જીવન અને લોકોના વ્યવહારથી આકર્ષાતા હતા. પ્રાણીઓ પણ તેમની સમભાવી દૃષ્ટિની બહાર નહોતાં રહેતાં. બંગાળીમાં તેમણે કદાચ પહેલી જ એવી પ્રાણીકથાઓ લખી છે જેમાં પ્રાણીઓને માનવીના એક સરખા ભાગીદાર તરીકે બતાવવામાં આવ્યાં છે. તેમણે આપણને કલકત્તાના વિદ્યાર્થીઓનાં ભોજનગૃહોના જીવનનાં, સ્ટેશન બહારના રેલવે ક્વાર્ટર્સના વિખૂટા જીવનનાં, ગામડાંના વકીલો અને કચેરીઓના જીવનનાં, બનારસમાં બંગાળીઓના ક્વાર્ટર્સના જીવનનાં તેમજ એડિનબરો અને લંડનમાં વિદ્યાર્થીઓ તરીકે રહેતા યુવાન બંગાળીઓના જીવનનાં અમૂલ્ય ચિત્રો આપ્યાં છે. બંગાળ બહાર, ખલકે ભારત બહાર, બંગાળી જીવનની ક્ષિતિએ વિસ્તારવામાં મુખ્યોપાધ્યાય સૌ પ્રથમ હતા.

બીજા કેટલાક લેખકોએ પણ કેટલીક સારી ટૂંકી વાર્તાઓ લખી છે. તેમાં બેનાં નામ ઉલ્લેખનીય છે. રવીન્દ્રનાથના ભત્રીજા અને જેમને ‘સાધના’ ના સંપાદક તરીકે પસંદ કરવામાં આવ્યા હતા તે સુધીન્દ્રનાથ ઠાકુરે (૧૮૬૯-૧૯૨૯) કેટલીક સારી વાર્તાઓ રચી છે. પછીથી તે વાર્તાઓ થોડા નાના પુસ્તકોમાં સંગ્રહીત કરવામાં આવી છે; ‘મંજૂષા’ (૧૯૦૩), ‘કરંક’ (૧૯૧૨) અને ‘ચિત્રાલી’ (૧૯૧૬) વગેરે. સુરેન્દ્રનાથ મજુમદાર (મૃ. ૧૯૩૧) બિહારમાં મહેસૂલ ખાતાના અધિકારી હતા. તેમણે શાસ્ત્રીય સંગીતનું સારું શિક્ષણ લીધું હતું. તેમણે થોડી ટૂંકી વાર્તાઓ લખી હતી, તે બધી માત્ર ‘સાહિત્ય’માં પ્રકટ થઈ હતી. અને બે નાનાં પુસ્તકો ‘છોટો છોટો ગદ્ય’ (૧૯૧૫) અને ‘કર્મચોગર ટીકા’ (૧૯૧૮) માં સંગ્રહીત કરવામાં આવી હતી. મજુમદારની વાર્તાઓ તેમની પોતાની નવીન અને સંક્ષિપ્ત શૈલીમાં લખાયેલી છે. આ શૈલી વિષયવસ્તુની હળવી ફૂલ રજૂઆત સાથે સંપૂર્ણપણે અનુરૂપ છે. પરંતુ તેમની વાર્તાઓ જેટલી વ્યાપકપણે વંચાવી જોઈએ તેટલી વ્યાપક રીતે ક્યારેય વંચાઈ નથી. તેને માટેનાં ત્રણ કારણો આપી શકાય : લેખકનો અભિગમ તીવ્ર અને વ્યંગ્યાત્મક છે, શૈલી અસામાન્ય છે, અને વાર્તાઓ ‘ભારતી’ જેવા ઓછા ફેલાવો ધરાવતા એક સામયિકમાં પ્રકટ થઈ હતી.

રવીન્દ્રનાથે સાપ્તાહિક ‘હિતવાદી’ના સાહિત્યિક વિભાગની જવાબદારી છોડી દીધા પછી ‘સાધના’ શરૂ કર્યું હતું. એના એક વર્ષ પહેલાં, વિદ્યાસાગરના દૌહિત્ર સુરેશચન્દ્ર સમાજપતિએ (૧૮૭૦-૧૯૨૧) ‘સાહિત્ય’ નામનું માસિક શરૂ કર્યું હતું. થોડાં જ વર્ષોમાં ‘સાહિત્યે’ વાચકવર્ગનું ધ્યાન ખેંચ્યું. માત્ર તેની વાચનસામગ્રીથી જ નહીં, પરંતુ તેમાં પ્રકટ થતાં ચિત્રોથી પણ. તે અંગાળીમાં મધ્યકાલીન અને આધુનિક યુરોપીય કલાની ઉત્તમ કલાકૃતિઓની હાફટોન પ્રતિકૃતિઓ નિયમિતપણે પ્રકટ કરનારું પહેલું જ સામયિક હતું. તેની ખીજ નિયમિત વિશેષતા, અંગ્રેજીમાં પ્રકટ થતા મહત્વના લેખો અને પુસ્તકોનો સાર આપવાની હતી. સમકાલીન અંગાળી સામયિકોનું ઘણીવાર દ્વેષભર્યું કટુ વિવેચન સામાન્ય વાચકને માટે તે સામયિકનું સૌથી વધારે આનંદપ્રદ પાસું બની રહેતું. તેના લેખકો ઘણા પ્રસિદ્ધ હતા. દેવેન્દ્રનાથ સેનના કાવ્યો નિયમિત પ્રકટ થતાં. વળી અક્ષયકુમાર બડાલના પણ કંઈક પ્રયત્નો કરતા તે એમાં ‘સાહિત્ય’માં પ્રકટ થતા. રવીન્દ્રનાથે પહેલા થોડાં વર્ષો દરમિયાન જ ક્યારેક ક્યારેક પોતાના કાવ્યો એમાં પ્રકટ કર્યાં હતાં. યુવાન કવિઓને હમેશાં ‘સાહિત્ય’માં તરત જ આવકાર મળતો. તેમાંના કેટલાકનું રવીન્દ્રનાથ પ્રત્યેનું વલણ ઘણીવાર સમજાવી નહોતું, અને તેઓએ ધીમે ધીમે સામયિકને ઠાકુરનું તેમજ તેમના લખાણોનું વિરોધી બનાવી દીધું. ૧૮૯૯થી કલકત્તાના સાહિત્યક્ષેત્રમાં એ ફાંટા સ્પષ્ટ પડી ગયા : (૧) રવીન્દ્રનાથનો પક્ષ (અથવા ‘ભારતી’) (૨) સમાજપતિનો પક્ષ (અથવા ‘સાહિત્ય’). પરંતુ દેવેન્દ્રનાથ સેન અને રમેન્દ્રસુંદર ત્રિવેદી જેવા સમાજપતિના સામયિકના કેટલાક મુખ્ય લેખકો ક્યારેય સમાજપતિના અનુયાયીઓ ન બન્યા. તટસ્થ રહેનારાઓ પણ કાંઈ ઓછા નહોતા. તેમાં ઘણાં યુવાન કવિઓ હતા. તો રવીન્દ્રનાથનો બચાવ કરનાર નહોતા એવું પણ નહોતું. સામયિક ‘પ્રવાસી’એ (‘મોર્ડન રીવ્યુ’ના સંપાદક રામાનંદ ચટ્ટોપાધ્યાયે ૧૯૦૧ માં અલ્હાબાદથી શરૂ કરેલું) પોતાના અંકોમાં ઠાકુરના લખાણો પ્રકટ કરી તેમને મહત્વ આપી ઠાકુરનો પક્ષ જાહેર કર્યો. ૧૯૦૫ થી ઠાકુરના મૃત્યુ સુધી (૧૯૪૧) ‘પ્રવાસી’ લગભગ એક માત્ર સામયિક હતું, જેને ઠાકુરની ઉત્તમ રચનાઓનાં પ્રથમ પ્રકાશનનો હક્ક મળ્યો હતો. ચટ્ટોપાધ્યાયનું સામયિક અવનીન્દ્રનાથ ઠાકુરે સ્થાપેલી ઓરિએન્ટલ આર્ટ્સની નવી સ્કૂલનું પણ ચૂરત હિમાયતી હતું. લાંબા સમય સુધી ‘પ્રવાસી’ કોઈ ભારતીય ભાષામાં પ્રકાશન પામતું અતિ મહત્વનું સામયિક હતું. તે સાહિત્યમાં, કલામાં, સામાજિક સુધારણામાં તેમજ રચનાત્મક રાજનૈતિક વિચારણામાં



પ્રગતિશીલતાની તરફેણ કરતું.

૧૯૦૧માં નવલકથાકાર અને રવીન્દ્રનાથના નિકટના મિત્ર શ્રીશયન્દ્ર મજુમદારે ઠાકુરના સંપાદન હેઠળ ‘બંગદર્શન’ને પુનર્જીવિત કર્યું હતું. એવા થોડા જ મહિનાઓ પહેલાં કવિએ શાંતિનિકેતનમાં તેમની શાળા (અભિવિદ્યાલય) શરૂ કરી હતી અને અભ્યાસોપવ ઉપાધ્યાય (૧૮૬૧-૧૯૧૦) કેટલાક મહિનાઓ સુધી તેમના મદદનીશ તરીકે રહ્યા હતા. ઉપાધ્યાય એક પ્રભાવશાળી અને પ્રગતિશીલ વ્યક્તિ હતી. તે એક ઉચ્ચ બ્રાહ્મણ કુળમાં જન્મ્યા હતા; પછીથી તેમણે ખ્રિસ્તી ધર્મ (પહેલાં પ્રોટેસ્ટન્ટ અને પછી કેથોલિક પંથ) અંગીકાર કર્યો હતો, અને છેવટે તે એક ખ્રિસ્તી-વેદાંતી સંન્યાસી બન્યા હતા. તે કદાચ બંગાળના શરૂઆતના ક્રાંતિકારી સંગ્રામના માર્ગદર્શક પ્રાણી હતા અને તે સંગ્રામના તીખા મુખપત્ર ‘સંધ્યા’નું સંચાલન કરતા હતા. ઉપાધ્યાયે ‘બંગદર્શન’ની નવી શ્રેણિના પહેલા જ વર્ષે ગદ્યના એક ધણા ઉત્તેજક લેખક તરીકેની સંભાવનાઓ પ્રકટ કરી.

સામયિકમાં લખતા યુવાન કવિઓમાં એક ઉચ્ચ પરિવારમાંથી આવતાં પ્રિયંવદા દેવી (૧૮૭૧-૧૯૩૫) સૌથી ઉત્તમ હતાં. (આગલી સદીના નવમા દાયકામાં પ્રકટ થયેલા પોતાનાં કાવ્યસંગ્રહો માટે પ્રિયંવદાદેવીનાં માતા પ્રસન્નમયી દેવી ખૂબ પ્રસિદ્ધ થયાં હતાં. પ્રિયંવદા દેવીના બે મામાઓ આશુતોષ ચૌધુરી અને પ્રમથ ચૌધુરી હતા.) તેમણે ‘રેણુ’ (૧૯૦૦) નામનો સોનેટનો સંગ્રહ તો પ્રકટ કર્યો જ હતો. તેને સારો આવકાર મળ્યો હતો. પ્રિયંવદાએ છેલ્લે સુધી લલ્લે ક્યારેક ક્યારેક પણ કાવ્યરચનાઓ કરવાનું ચાલુ રાખ્યું. તેમનાં કેટલાંક છેલ્લાં કાવ્યો ત્રણ નાના પુસ્તકોમાં સંગ્રહીત કરવામાં આવ્યાં છે : ‘પત્રલેખા’ (૧૯૧૦), ‘અંશુ’ (૧૯૨૭) અને ‘ચંપા’ ઓ પાટલ’ (૧૯૩૯). પ્રિયંવદાના કાવ્યો એક નારીના પ્રેમાળ હૃદયની કોમળ ગંધથી સુવાસિત છે, તેમનો સ્વર શાંત, મધુર, અને ધીમો છે; એ કહેવું પૂરતું છે કે ‘બંગદર્શન’માં તેમનાં નામ વિના પ્રકટ થયેલી કેટલીક નાની કવિતાઓ, રવીન્દ્રનાથ પોતાની કલમથી જ અવતરી હોવાનું માનવા લાગ્યા હતા.

‘બંગદર્શન’ના બીજા એક આશ્ચર્યદ કવિ સતીશયન્દ્ર રાય (૧૮૮૨-૧૯૦૪) હતા. રવીન્દ્રનાથનો પ્રેમ જીતનાર તે શાંતિનિકેતનના એક યુવાન શિક્ષક હતા. તેમના અકાળ અવસાને બંગાળી ભાષાના એક સમર્થ લેખકના ઉદ્ભવની સંભાવનાને નષ્ટ કરી.

રવીન્દ્રનાથની અર્ધ શતાબ્દીની ઉજવણી પ્રસંગે, અંગીય સાહિત્ય પરિષદે, રામેન્દ્રસુંદર ત્રિવેદી, જગદીશચન્દ્ર અસુ, પ્રફુલ્લચન્દ્ર રાય, શારદચરણ મિત્ર, મનીન્દ્રચન્દ્ર નન્દી (કોસિમખાનના મહારાજા) જગદિન્દ્રનાથ રાય (નાટોરના મહારાજા) અને અંગાળના ખીજાં કેટલાંક મહત્ત્વના લોકોનાં નેતૃત્વ હેઠળ, ૧૯૧૨ ના જાન્યુઆરીની ૨૮મી તારીખે કલકત્તાના ટાઉનહોલમાં કવિનો એક સન્માન સમારંભ ગોઠવાયો. ઉત્સાહપૂર્વક આયોજિત થયેલો અને કલાત્મક રીતે ગોઠવાયેલો આવો સમારંભ પહેલાં ક્યારેય થયો નહોતો. રવીન્દ્રનાથના નિંદકોનો દ્વેષીલો અવાજ હવે લગભગ ક્ષીણ થયો હતો. તે અવાજ આખરે ૧૯૧૩ માં જ્યારે કવિને નોબેલ પારિતોષક એનાયત કરવામાં આવ્યું ત્યારે તદ્દન દુર્માર્ગ ગયો. એક ભારતીયને મળેલા આ એવોર્ડના સાચા મહત્ત્વની વાત તો આગલા પ્રકરણમાં ઉલ્લેખાઈ જ છે. પરંતુ, કવિને પહેલું જાહેર સન્માન પશ્ચિમમાંથી મળ્યું હતું એ માન્યતા કરતાં વધારે ભૂલભરેલી માન્યતા ખીજી કોઈ હોઈ શકે નહીં. ટાઉનહોલનો સત્કારસમારંભ ભારતના સાંસ્કૃતિક ઇતિહાસમાં એક વિશેષ ઉલ્લેખયોગ્ય ઘટના છે.

## પ્રકરણ ૨૪

### વિશ્વયુદ્ધથી અસહકાર સુધી

અસરકારની દમનનીતિને કારણે બંગાળનું ક્રાંતિકારી આંદોલન ભૂગર્ભમાં ચાલી ગયું, પરિણામે એને યુવાન પેઢીની સહાનુભૂતિ અને દરેક રીતે શક્ય એવી સહાય મળી. પ્રૌઢ લોકોમાંથી જે વધુ સમજદાર હતા એમણે આ આંદોલનમાં વ્યક્ત થયેલાં મનોબળ અને આત્મબલિદાનની પ્રશંસા કરી, પરંતુ સાથે સાથે અસંખ્ય પેઢીઓથી સહિષ્ણુતા અને અહિંસાની ચેતનામાં તરબોળ એવા લોકોના ચારિત્ર્યબળને આ આંદોલન ચોક્કસ હાનિ પહોંચાડશે એ વાતથી તેઓ સંપૂર્ણપણે સજગ હતા. વધુ શોચનીય વાત તો, સામાજિક, બૌદ્ધિક અને ઔદ્યોગિક પ્રગતિ માટેના રચનાત્મક કાર્યક્રમોમાં થઈ રહેલો મેઘાવી જનશક્તિનો લોપ હતો. રવીન્દ્રનાથ કદાચ એકલા જ હતા જે શરૂઆતથી જ દેશની સર્વતોમુખી પ્રગતિને આડે આવતી આ ગંભીર ભયસ્થાનોથી પૂર્ણપણે સજગ હતા. પરંતુ, ‘માની ઉપાસના’ની લાવુકતાના અને હિંદુધર્મની આરાધનાના પવિત્ર અંચળામાં હિંસાની ચેતનાને ઢાંકના તરફના વધતા જતા વલણથી તે વધુ છુબ્ધ હતા. (હિંસાની ચેતના દુન્યવી સંદર્ભે કેટલા સંજોગો હેઠળ સ્વીકાર્ય છે, અથવા યોગ્ય પણ છે). તેમણે ‘બંગદર્શન’નું સંપાદન છોડી દીધું હતું. તેમને હવે લાગતું હતું કે લોકપ્રિયતા અને આર્થિક લાભની પરવા નહીં કરતાં, વિચાર અને કાર્યમાં પ્રગતિશીલતાનું હિંમતપૂર્વક સમર્થન કરતા એક સામયિકની તત્કાળ જરૂર હતી. ‘સાધના’ના સમયે, જેમને બહાર નહોતા લાવી શકાયા પણ જે તેમની મનોનીત વ્યક્તિ હતી તે પ્રથમ ચૌધુરીને (૧૮૬૮-૧૯૪૮) આ નવા વિચારેલા સામયિકના તંત્રી તરીકે પસંદ કરવામાં આવ્યા. તે ઠાકુરની એક પ્રિય ભત્રીજાને પરણ્યા હતા અને હાલ કલકત્તાની હાઈકોર્ટના સભ્ય હતા. કેટલીક વખતથી ચૌધુરી ‘ભારતી’ (અને ‘સહિય’ માટે પણ) ગણ તેમજ કવિતાની રચના કરી રહ્યા હતા. એમની રચનાઓ અભિવ્યક્તિની તીવ્રતા,

બુદ્ધિની તેજસ્વિતા અને વિચારની ચોકસાઈ તથા સ્પષ્ટતાને કારણે વિશિષ્ટ હતી. આ બધું તેમનું પોતાનું-મૌલિક હતું.

‘સંયુજ પત્ર’ ૧૯૧૪ના મેમાં બહાર આવ્યું. તેનું યોગ્ય કદ, સ્વચ્છ આકાર અને બહેરખરોનો અભાવ-એ બધાની એક સુખદ નવીનતા હતી. એમાં પ્રતીક તરીકે લીલા રંગની પશ્ચાત્ત્યૂમિકામાં એક તાડના પાનના છાયાચિત્ર સિવાય બીજું કોઈ ચિત્ર નહોતું. ચારેબાજુ છવાયેલી હરિયાળીની વચ્ચે એકલા, ઉચ્ચમસ્તક રહેતા એવા એક ઝાડના સંતત સદા લીલા પાન તરીકે તાડપત્રને પસંદ કરવામાં આવ્યું હતું. પત્રિકાના કેટલાક અંકોનાં સંપાદક સિવાય એક માત્ર લેખક રવીન્દ્રનાથ ઠાકુર હતા. ખીજા યુવાન લેખકો રવીન્દ્રનાથનું અનુસરણ કરતા હતા અને પ્રથમ ચૌધુરી સાથેના વાર્તાલાપોમાં ભાગ લેતા હતા, તે બધા સ્પષ્ટ અને વ્યક્તિગત વિચારસરણી તેમજ સાદા સીધા લખાણમાં શ્રદ્ધા ધરાવતા હતા. સામયિકે ભારપૂર્વક, કલમની ભાષા અને વાણીની ભાષા વચ્ચેની મોટી ખાઈને પૂરવાની વકીલાત કરી. પ્રમથનાથ ચૌધુરીએ અધિ સંસ્કૃતિષ્ઠ ‘સાધુભાષા’ને સ્થાને ‘ચલિત ભાષા’ સ્વીકારવાની પહેલ કરી.

પ્રથમનાથ ચૌધુરીની કાવ્યરચના લાંબો સમય ચાલી નહીં. તેમનાં કાવ્યો, મુખ્યત્વે સોનેટ, બે પાતળા પુસ્તકોમાં સંગ્રહીત કરવામાં આવ્યાં : ‘સોનેટ પંચશત’ (૧૯૧૩) અને ‘પદ્યારણ’ (૧૯૧૬). તેમના સાહિત્યિક, રાજકીય અને સામાજિક વિષયો પરના નિબંધો - જે બુદ્ધિપ્રધાન, તીક્ષ્ણ, વિચારસંપન્ન અને મૌલિક હતા - પુસ્તકો અને પુસ્તિકાઓમાં સંગ્રહીત કરવામાં આવ્યા, જેવાં કે ‘તેલ નૂત લકડી’ (૧૯૦૬), ‘ગિરબલેર હાલ-ખાતા’ (૧૯૧૭), ‘નાના-કથા’ (૧૯૧૯), ‘દુ-ઇયારકિ’ (૧૯૨૦), ‘નાનાચર્યા’ (૧૯૩૨) વગેરે. તેમના ઉગ્ર નિબંધો સામાન્ય રીતે તેમના ઉપનામ ‘ગિરબલ’ હેઠળ પ્રકાશિત કરવામાં આવતા હતા. નામની પસંદગી જ સૂચવી દે છે કે અકબરના પ્રસિદ્ધ દરબારીની માફક તેમણે પણ તેમના શ્રેતાઓને પોતાના ચતુર વિનોદોથી ઉત્તેજિત કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો હતો. પ્રમથનાથે કેટલીક ખૂબ સુંદર ટૂંકી વાર્તાઓ લખી હતી. એમાં પ્રથમ અને સૌથી ઉત્તમ હતી ‘ચાર ઈયારી-કથા’.

‘સંયુજ પત્ર’ના પ્રકાશનથી એ-એ વર્ષ પહેલાં મણિલાલ ગંગોપાધ્યાય (૧૮૮૮-૧૯૨૬) અને તેમના મિત્રોના નેતૃત્વ હેઠળ યુવાન લેખકોની એક મંડળીએ જૂના માસિક ‘ભારતી’માં નવો પ્રાણ પૂર્યો. તેમણે કલંકતામાં

સ્વીન્દ્રનાથ ઠાકુરના ઘરમાં, તેમના જ અધ્યક્ષપણા હેઠળ ભારતી 'વિચિત્ર સભા' નામની એક સાહિત્યક અને સાંસ્કૃતિક સભામાંથી થોડે અંશે પ્રેરણા મેળવી હતી. કલાકાર ભાઈઓ ગગનેન્દ્રનાથ અને અવનીન્દ્રનાથ ઠાકુર, તેમ જ અસિત-કુમાર હાલદાર (૧૮૯૦-૧૯૬૪) અને નંદલાલ બસુ (૧૮૮૩-૧૯૬૬) જેવા અવનીન્દ્રનાથના શિષ્યો પણ તેમાં હાજર રહેતા.

'ભારતી'ના કેટલાક યુવાન લેખકો તેમ જ સંપાદક ગંગોપાધ્યાય અને સહસંપાદક સૌરિન્દ્રમોહન મુખોપાધ્યાયે (૧૮૮૪) કથાસાહિત્યના લેખકો તરીકે નામના મેળવી. તેમાં ચાતુર્યંદ્ર બંધોપાધ્યાય (૧૮૭૭-૧૯૩૮), હેમેન્દ્રકુમાર રાય (૧૮૮૮-૧૯૬૩), હેમેન્દ્રલાલ રાય (૧૮૯૨-૧૯૩૫), સુરેશ્ચંદ્ર બંધોપાધ્યાય (૧૮૮૨-?) પ્રેમાંકુર આતર્થી (૧૮૯૦-૧૯૬૪), વિભૂતિભૂષણ ભટ્ટ (૧૮૮૧-?) વગેરે હતા. ગંગોપાધ્યાયના અધ્યક્ષપણા હેઠળ 'ભારતી' મંડળના યુવાન સભ્યોએ લખેલી કેટલીક વિશિષ્ટ ટૂંકી વાર્તાઓ અને નવલકથાઓમાં યથાર્થવાદ તરફનો સ્પષ્ટ ઝોક જોવા મળે છે.

ભારતીય કલાની આધુનિક સ્કૂલના સંસ્થાપક અવનીન્દ્રનાથ ઠાકુર (૧૮૭૧-૧૯૫૧) નવસ્વરૂપ પામતા 'ભારતી'ના સૌથી વિશિષ્ટ ગદ્ય લેખક હતા. અવનીન્દ્રનાથને તેમના કાકા સ્વીન્દ્રનાથે છેક ૧૮૯૫થી જ કલમ પકડવાની પ્રેરણા આપી હતી. તેને પરિણામે બે નાનાં સુંદર બાલ-કથાના પુસ્તકો પ્રકટ થયાં. તેમાંનાં ચિત્રો ખુદ લેખકે જ ચિત્ર્યાં હતાં. એક કથા એક દેશી લોકકથા પર આધારિત હતી અને બીજી શકુન્તલાની વાર્તા પર આધારિત હતી. તે પછી તેમણે રાજપૂતોની વીરતાની કેટલીક વાર્તાઓ લખી. તે પણ મુખ્યત્વે કિશોર વાયકો માટે જ લખાઈ હતી. તે વાર્તાઓ પહેલાં 'ભારતી'માં (૧૯૦૪-૧૯૦૮) પ્રકાશિત થઈ અને પછી 'રાજકાહિની' નામના બે ભાગમાં સંગ્રહીત કરવામાં આવી હતી. પરંતુ અવનીન્દ્રનાથે લખેલી કિશોર સાહિત્યની સૌથી ઉત્તમ કૃતિઓ તો, (જેમાંનાં બધાં ચિત્રો તેમણે પોતે જ બનાવ્યા હતાં) 'ભૂતપતરીર દેશ' (ભૂત-પિશા-ચોનો દેશ, ૧૯૧૫) અને 'ખાતાંચિર ખાતા' (૧૯૧૬) હતી. એમાંની પહેલી એક ફેન્ટસી છે. તેમાં બાલકથાઓ અને અરેબિયન નાઈટ્સના સ્વપ્નપ્રદેશનો બદ્ધ ગૂંથી લેવામાં આવ્યો છે. આવી કૃતિ તો એવા જ એક સિદ્ધ કલાકાર દ્વારા રચાય, જેમનો કલમ અને પીંછી પર એક સરખો અધિકાર હોય. તેમની છેલ્લી કૃતિમાં તેમણે તેમની નિવાસભૂમિના અતિ પરિચિત એવા ખૂણામાં જ સ્વપ્નપ્રદેશ સર્જ્યો છે. પોતાના જીવનનાં કેટલાંક

છેલ્લાં વર્ષો સુધી કિશોરો માટે લખવાનું તેમણે ચાલુ રાખ્યું હતું. તેમની ખીજ કૃતિઓમાં દૂંડી વાર્તાઓ અને રેખાચિત્રો છે. તે ‘પથે-વિપથે’માં સંગ્રહીત કરવામાં આવ્યાં છે (૧૯૧૯). વળી અંગાળી સ્ત્રીઓના અંતઃપુરની કલા ‘આલપના’ (રંગોળી) વિષે સચિત્ર નિબંધ ‘આંગલાર પ્રત’ (૧૯૧૯) અને લલિત કલાઓના આગેશ્વરો પ્રોફેસર તરીકે કલ્પકતા યુનિવર્સિટીમાં કલા અને કલાસમીક્ષા પર આપેલાં વ્યાખ્યાનો (૧૯૨૩-૨૮) પણ છે. આ વ્યાખ્યાનો ‘આગેશ્વરી શિષ્ય પ્રમંધાવલી’ (૧૯૪૧) શીર્ષકથી પુસ્તક રૂપે પ્રગટ થયાં છે. ‘ભારતી’માં ક્યારેક ક્યારેક પ્રકટ થતાં એમના પહેલાંના કલાવિષયક નિબંધો હમણાં જ ‘ભારત-શિષ્ય’ નામના એક નાના પુસ્તકમાં સંગ્રહીત કરવામાં આવ્યા છે. અવનીન્દ્રનાથની છેલ્લી રચનાઓ આત્મ-કથાત્મક છે. શ્રીમતી રાણી ચંદની સહાયથી રચવામાં આવેલી કૃતિઓ ‘ધરોયા’ (૧૯૪૧) અને ‘જોડા સાંકેર ધારે’ (૧૯૪૪)માં ઠાકુર કુટુંબની અનેક રસિક વાતો અને મનોરંજક ઘટનાઓ છે.

અવનીન્દ્રનાથ ‘ભારતી’ મંડળ સાથે સીવા સંકળાપેલા નહોતા અને વળી જે મકાનમાં આ માસિકની ઓફિસ અને પ્રેસ હતા તે જ મકાનના સૌથી ઉપરના માળના એક ઓરડામાં રોજ સાંજે તેમના જમાઈ મણિજ્ઞાલ ગંગોપાધ્યાયે યોજેલી ચર્ચાઓમાં તે ક્યારેય દેખાતા નહોતા. છતાં એ યુવાન લેખકોને તે સીધી પ્રેરણા આપતા હતા. આ લેખકો તેમનો ભારતીય કલા પ્રત્યેનો પ્રેમ, નિરાંતરી અને વિશાળ જિંદગીની પસંદગી, કલાત્મક અભ્યાસ અને સ્વભાવનું પોષણ તેમજ ફારસી કવિતા માટેનો અનુરાગ (આ કવિતા પ્રત્યેનો એમનો સંબંધ નિઃસંદેહ મોગલ ચિત્રો અને ઉમર ખ્યામ સાથેનો હતો) મુખ્યત્વે અવનીન્દ્રનાથ પાસેથી પામ્યા હતા.

સત્યેન્દ્રનાથ દત્ત (૧૮૮૨-૧૯૨૨) ‘ભારતી’ મંડળના એક વિશિષ્ટ સભ્ય હતા. એક કવિ તરીકે તેમનો પ્રભાવ લગભગ બધા જ સમકાલીન અંગાળી કવિઓ પર પડ્યો હતો. આ પ્રભાવ તે જ સમયે રવીન્દ્રનાથના પ્રભાવ કરતાં ઘણો વધારે હતો. ક્યારેક ક્યારેક રવીન્દ્રનાથની નકલ કરી શકાતી, પરંતુ એમનું સફળ અનુકરણ ક્યારેય શક્ય નહોતું. એ રીતે દત્તનું અનુકરણ સફળતા અને લાભ સાથે કરવું હંમેશા શક્ય હતું.

સત્યેન્દ્રનાથ મધ્ય ૧૯મી સદીના પ્રસિદ્ધ ગદ્યલેખક અક્ષયકુમાર દત્તના પૌત્ર હતા. દાદાની વૈજ્ઞાનિક જ્ઞાન માટેની ઝંખના, એમની જિજ્ઞાસુ ચેતના,

એમની શાંત જીવનપદ્ધતિ અને દેશપ્રેમની ભાવના એમના પૌત્રને વારસામાં મળી હતી. એ બધું એમની કૃતિઓ પ્રતિબિંબિત થાય છે. દેશને ઉત્તેજિત કરનાર સામાજિક અને રાજકીય આંદોલન શરૂ થયું કે તરત જ એમણે કાવ્યરચનાનો આરંભ કરી દીધો અને જ્યારે અસહકારનું આંદોલન પૂરા જુરસાથી ચાલી રહ્યું હતું ત્યારે મૃત્યુએ તેમની જીવન-લીલા સંકેલી લીધી. દત્તની ખૂબ શરૂઆતની બે કવિતાઓ પુસ્તિકાઓ (૧૯૮૦-૧૯૦૫) રૂપે પ્રકટ થઈ. તેના પર અને 'વેણુ ઓ વાણુ' (૧૯૦૬) તેમજ 'હોમલિખા' (૧૯૦૭)માં પ્રકટ થયેલાં આરંભના કાવ્યો પર પણ માઈકેલ મધુસૂદન દત્ત, દેવેન્દ્રનાથ સેન અને અક્ષયકુમાર બાલનો પ્રભાવ જોવા મળે છે. કદાચ છેલ્લા બે કવિઓની કૃતિઓએ દત્તને તેમની યુવા-વસ્થામાં જ 'સાહિત્ય' મંડળી તરફ આકર્ષિત કર્યા હતા. એમના કેલેજના મિત્ર સતીશચન્દ્ર રાયના પ્રભાવ હેઠળ તે રવીન્દ્રનાથ ઠાકુર અને એમની કૃતિઓથી પરિચિત થયા હતા.

શરૂઆતથી જ દત્ત એ વાત સમજી ગયા હતા કે રવીન્દ્રનાથની કવિતાનું અનુકરણ કરવું તે ઉચિત નહોતું. તેમને લાગ્યું હતું કે ઊંડી અનુભૂતિઓની શોધ અને ગંભીર લાવોનું મંથન તેમને માટે નથી. તેમણે પોતાનો માર્ગ કવિતાના ચિત્રાત્મક સ્વરૂપનો વિકાસ કરીને ખોળી લીધો. આ સ્વરૂપ ઐન્દ્રિય સંવેદનો કરતાં શબ્દના લય અને છંદના નિનાદ પર વધુ નિર્ભર છે. દેખીતી રીતે ફારસી કવિતાના પ્રચલિત પદ 'ફૂલ-એ-ગુલ' પરથી લેવાયેલા શીર્ષકવાળા તેમની મૌલિક રચનાઓના ત્રીજા પુસ્તક 'ફૂલેર ફૂલ' (૧૯૧૧)માં પ્રૌઢી જોવા મળે છે. તેની પછીના પુસ્તક 'કુહુ ઓ કેકા'માં (૧૯૧૨) પણ આ પ્રૌઢી જળવાઈ રહે છે. 'તુલિર લિખન' (૧૯૧૪)ની બીજી કવિતાઓ 'ગાથા' અથવા 'એલેડ'ના પ્રકારની છે. તે ૧૯૦૯ની વર્ષાઋતુમાં લખાઈ હતી. ૧૯૧૩ થી ૧૯૧૫ની સાલ દરમિયાન લખાયેલી 'અબ્ર આખીર'ની કવિતાઓ (૧૯૧૬) છંદવૈવિધ્યના પ્રયોગો સાથેના કવિના સંપૂર્ણ વલણને પ્રકટ કરે છે. દત્તે આ ક્ષેત્રમાં સિદ્ધ કરેલી સફળતાને કોઈ પણ અનૂદિત ઉદ્ધરણ સાથે સ્વરૂપમાં અતાવી શકે નહીં.

દત્ત તેમની હારથ અને વ્યંગસભર કવિતાઓમાં વધુ સહજતા અનુભવે છે આવી કવિતાઓનો એક નાનકડો સંગ્રહ ૧૯૧૭માં 'હસંતિકા' શીર્ષક હેઠળ પ્રકટ થયો હતો. પ્રમથ ચૌધરી તેમના કેટલાક નિબંધોમાં જોવા તીખા અને કટુ હતા તેવા જ દત્ત આમાંના કેટલાંક કાવ્યોમાં દેખાય છે.

ઉદાહરણ તરીકે વર્ધમાનમાં ૧૯૧૪ના એપ્રિલમાં ભરાયેલા બંગીય સાહિત્ય સંમેલનના આઠમા અધિવેશનના પ્રમુખપદેથી બોલતાં હરપ્રસાદ શાસ્ત્રીએ કહ્યું હતું કે સમકાલીન બંગાળી લેખકો માત્ર નાની અને સામાન્ય રચનાઓ કરી રહ્યા છે; જેને બુહ્દકાય કે વ્યાપક કે વજનદાર કહી શકાય એવું કશું એમાં નથી. આ આક્ષેપનો દત્તે આપેલો જવાબ પછીના મહિને જ ‘પ્રવાસી’માં પ્રકટ થયેલી કવિતામાં આપવામાં આવ્યો હતો. તેના એક ખંડને ઉદ્ધૃત કરું છું :

દેખ ચુટકિ સૂત્ર ગોઠા સત્તર  
લિખિલ સાંખ્યકાર.  
તાઇ કાનકારેન્સે ડાયસેર પરે  
ચેચાર પડે નિ નાર.  
દાદા તિનટિ માલુમે લિખિલે, માલુમ  
હઈત એલેમ જન.  
આર દર્શન-શાખે હત યોગે-યાગે  
શાખાપતિ અન્ત.  
હાય, અલ્પે સારિતે મરિલ બેચારા  
લિખે હ-ય-બ-ર-લ,  
એઇ જમ્યુદ્ધીપે કોનો ફેલોશિપે  
વક્તા ના હલ-અ !

(‘હસન્તિકા’-ચુટકી)

—જે ભાઈ, સાંખ્યકારે તો માત્ર થોડાં સૂત્રો લખ્યાં, તેથી કોઈ ભાષણ-સભામાં એને ભાષણ-મંચ પર ખુરસી મળી નહીં. ઓ ભાઈ, જો એણે ત્રણ ગ્રંથો રચ્યા હોત તો દુનિયાને એની જાણ થાત અને તે છેવટે ગમે તેમ કરી કોઈ દર્શન-શાખાનો અધ્યક્ષ પણ થાત. હાય સંક્ષિપ્ત લખવામાં, તે હ-ય-બ-ર-લ જેવા ન સમજાય તેવાં શબ્દો લખી બિચારો મરી ગયો. આ જમ્યુદ્ધીપમાં કોઈ ફેલોશિપ પરનો વક્તા પણ ના થયો !

પહેલું વિશ્વયુદ્ધ પૂરું થયા પછી, પરદેશી શાસનના દમનમાંથી કંઈક રાહતની આશા રાખનાર ઘણાને નિરાશા સાંપડી. આ નિરાશાએ ૧૯૨૦માં મહાત્મા ગાંધીએ શરૂ કરેલા અસહકારના આંદોલન માટે એક અનુકૂળ પરિસ્થિતિ ઊભી કરી. પોતાના કેટલાક ઉદારચરિત્ર સાથીઓની સાથે દત્તે આ આંદોલનને ઉત્સાહપૂર્વક આવકાર્યું, અને ભારતના સાહિત્યમાં એમની કવિતામાં



એ આદેશનની પ્રશંસા સૌથી પહેલાં મુખરિત થઈ. ઉત્સાહના પહેલા જુવાળમાં તો જે કાંઈ બ્રિટિશોએ કયું હતું તે ખરાબ લાગ્યું, અને મજૂર વર્ગ પ્રત્યેની સહાનુભૂતિએ એક નવું મહત્ત્વ પ્રાપ્ત કયું. તેથી દત્તે તેમના 'ચર્ખાર ગાન'માં લખ્યું :

ભરમલોચન સળ સભ્યતા રુક્ષ  
કલ કારે ગિલે ખાય જોયાનેર જોયાની,  
સુ ષે ચાય ક્ષેત-ભુંદ ચિમનિર ધોંચાતે,  
ગંગા સે સેપ્ટિક ટેન્કેર ધોયાની ।

(‘વિરમરિણી’-મોહમુદગર)

—આ ભરમલોચન રુક્ષ સભ્યતા મશીનો દ્વારા જુવાનોની જુવાનીને ગળી જાય છે. ખેતર-જમીન-ખડું જ ચિમનીના ધૂંવાડાથી છવાઈ જાય છે. ગંગા તો જાણે માત્ર સેપ્ટિક ટેન્કા ધોવા માટેની જ નદી છે.

૧૯૧૪ થી તેમના મૃત્યુ સુધી લખાયેલાં કાવ્યો એ પુસ્તકોમાં સંગ્રહીત કરવામાં આવ્યાં છે ‘એલાશેધેર ગાન’ અને ‘વિદાય આરતિ’. બન્નેનું પ્રકાશન એમના મૃત્યુ પછી (૧૯૨૨માં) થયું હતું. આ કાવ્યોમાં આગળ કોઈ પ્રગતિ જોવા મળતી નથી, પરંતુ તેમાં કાવ્યભાષામાં કંઈક સરળતા અને લયમાં વધુ સહજતા જોવા મળે છે, તળપદા શબ્દો માટેનો કવિનો આગ્રહ પહેલાં કરતાં વધુ સ્પષ્ટ છે. આમાંના કેટલાંક કાવ્યો તો દત્તના ઉત્તમ કાવ્યો ગણાય છે. તેમનાં આ ઉત્તમ કાવ્યોમાં ચિત્રો અને ઝલકોની શ્રેણીથી મુગ્ધ થઈ જાય છે. આ ચિત્રો શબ્દોની વિચારપૂર્વકની પસંદગીથી ઉત્પન્ન થાય છે અને તે છંદબદ્ધ લયનાં ઝડપી આદેશનથી યુક્ત છે. ‘પાલકીર ગાન’ અને ‘દૂરેર પાલ્લા’ આવી વિશિષ્ટ રચનાઓ છે.

સત્યેન્દ્રનાથ દત્તે કેટલુંક ગદ્ય પણ લખ્યું હતું. એમનાં મોટા ભાગના નિબંધો વ્યંગ્યાત્મક છે. તેમનાં વ્યંગ્યાત્મક કાવ્યોની માફક આ નિબંધો પણ તેમના તખલ્લુસ ‘નવકુમાર કવિરત્ન’ હેઠળ લખાયા છે. એક પુસ્તિકાના કદનો એક દીર્ઘ નિબંધ રસપ્રદ છે. એનું શીર્ષક ‘છંદ: સરસ્વતી’ છે. તે ‘ભારતી’માં પ્રકટ થયો હતો (૧૯૧૮). ફ્રેન્ટસીના સ્વરૂપમાં તે મુખ્યત્વે છંદમાં રચાયેલી કૃતિ છે. તે અંગાળી છંદના સ્વરૂપ, ગુણ અને વલણની કાવ્યાત્મક વ્યાખ્યા છે. દત્તે સ્ટીફન ફિલિપ્સ, પી. આઈ. પિયર્સ અને મૉરિસ મેટરલિક જેવાં અંગ્રેજ અને યુરોપીય લેખકોનાં કેટલાંક લઘુ નાટકોનો અનુવાદ કર્યો હતો. આ નાટકો ‘રંગમલ્લી’ (૧૯૧૩) નામના પુસ્તકમાં સંગ્રહીત



આ સદીના ખીજ દસકામાં કેટલાંક ઉત્સાહી સાહિત્યકારોએ કંઈક સારી કવિતા અને કંઈક અંશે વાચનક્ષમ છંદરચનાઓ કરી. એમાંના ધણા દત્તની સુંદર કવિતાના પ્રભાવથી મુક્ત રહી શક્યા નહીં, અને તેમણે વાચક વર્ગને સ્વીકાર્ય એવી કવિતાઓની રચના કરી છે. દત્તના પ્રભાવમાંથી બહુ જ થોડા લોકો મુક્ત રહ્યા હતા, તેમાંના એક દ્વિજેન્દ્રનારાયણ આગચી હતા. (૧૮૭૩-૧૯૨૭). આગચી રવીન્દ્રનાથની કવિતાના ઉત્કૃષ્ટ પ્રેમી હતા. તેમની પોતાની કવિતામાંથી રવીન્દ્રનાથના સંકેતો મળી રહે છે. તેમણે બહુ લખ્યું નહોતું. આપણે માટે તે માત્ર એક કાવ્યસંગ્રહ ‘એકતારા’ (૧૯૧૭) મૂકી ગયા છે. દ્વિજેન્દ્રનારાયણના પિતરાઈ ભાઈ જતીન્દ્રમોહન આગચી (૧૮૭૮-૧૯૪૮) પણ રવિ ઠાકુરની કવિતાના પ્રશંસક હતા. જતીન્દ્ર આગચીની કવિતાઓ છેક ૧૮૯૯ થી ઉત્તમ સામયિકોમાં પ્રકટ થતી હતી. તે કવિતાઓ કેટલાંક પુસ્તકોમાં સંગ્રહીત કરવામાં આવી છે. જેવાં કે : ‘લેખા’ (૧૯૦૬), ‘રેખા’ (૧૯૧૦), ‘અપરાજિતા’ (૧૯૧૩), ‘નાગકેસર’ (૧૯૧૭), ‘નીહારિકા’ (૧૯૨૭) વગેરે. જતીન્દ્રમોહનની કવિતા સરળ અને ચિત્રાત્મક છે. તેમના ધણા સમકાલીનોની જેમ તેમની ઉત્તમ રચનાઓમાં સાદા જીવન માટેનો અને ગામડાંના પ્રાકૃતિક દર્યો માટેનો અનુરાગ વ્યક્ત થયો છે.

કુરુણાનિધાન અંધોપાધ્યાય (૧૮૭૭-૧૯૫૫), શ્રી કુમુદરંજન મલ્લિક (૧૮૮૨-૧૯૭૦) અને શ્રી કાલિદાસ રાય (૧૮૮૯-૧૯૭૫) તેમના વ્યવસાયની દૃષ્ટિએ એક વર્ગમાં મૂકી શકાય, જે કે કવિતા પ્રત્યેના તેમના અભિગમથી આ સંલવિત નથી. તે બધા શાળાના શિક્ષકો હતા. અંધોપાધ્યાય પહેલવહેલા ૧૯૦૧માં તેમની એક નાનકડી રચના ‘અંગમંગલ’ સાથે બહાર આવ્યા. આ સ્વદેશી આંદોલનના પહેલા જુવાળ પરતું એક વિજય-ગીત હતું. કવિતાની દૃષ્ટિએ તે પ્રૌઢ રચના નહોતી, પરંતુ તેમાં સંભાવના રહેલી હતી. આને કારણે સામાન્ય વાચક તે કવિથી પરિચિત થયો. એ પછીના એમના કાવ્યસંગ્રહો છે : ‘પ્રસાદી’ (૧૯૦૪), ‘ઝરા-ફૂલ’ (૧૯૧૧), ‘શાન્તિ-જલ’ (૧૯૧૩) ‘ધાનદૂર્વા’ (૧૯૨૧) અને ‘રવીન્દ્ર આરતિ’ (૧૯૩૭). અંધો-પાધ્યાયનાં કાવ્યો સરળ અને નિષ્ઠાસંપન્ન છે, અને તે આપણને દેવેન્દ્રનાથ સેનની યાદ આપે છે. એમણે બહુ લખ્યું નથી અને તેમનું વિષય વૈવિધ્ય પણ ઝાઝું નથી.

અભિગમની દૃષ્ટિએ કુમુદરંજન અંધોપાધ્યાય અને આગચીથી જુદા છે. તે માત્ર ગામડાંના પ્રશંસક અને ગામવાસીઓના જ ચાહક નથી. જે કે તેમણે ગ્રામજીવનની બહારની બીજી કોઈ બાબતનો બહુ ઓછો સ્વીકાર કર્યો છે.

તે એક વૈજ્ઞવ લક્ષ્ય છે અને એ વાત તેમનાં કાવ્યોમાં અછતી રહેતી નથી. મદ્વિક ૧૯૦૦થી કાવ્યરચના કરી રહ્યા હતા. તેમણે તેર નાના નાના ગ્રંથો કર્યા છે. તેમાંના ત્રણ ('ઉગ્મની', 'વનતુલસી' અને 'શતદલ') ૧૯૧૧માં પ્રકટ થયા હતા. સૌથી છેલ્લી કૃતિ 'સ્વર્ણસંધ્યા' ૧૯૪૮માં પ્રકટ થઈ હતી. મદ્વિકના કાવ્યો નાનાં છે. અને એમની શૈલી આડંબર વિનાની છે. જો કે તે પૌરાણિક પ્રસંગોથી ભરપૂર છે.

બાગચીની માફક રાય પણ, 'માનસી ઓ મર્મવાણી' માસિકના પ્રવર્તક નાટોરના મહારાજ જગદીન્દ્રનાથ રાયના સાહિત્ય-વર્ણનમાં હતા. રાયે અદાર કાવ્યસંગ્રહો લખ્યા હતા, જેવા કે 'કુન્દ' (૧૯૦૮) 'કિસલય' (૧૯૧૧) 'પર્ણપુર' (૧૯૧૪), 'હુદકુંડા' (૧૯૨૨), 'બૈકાલી' (૧૯૪૦) વગેરે. રાયની કવિતા સરળ અને સહજ છે અને તે તેમના પ્રકૃતિ પ્રત્યેના રોમાન્ટિક પ્રેમના ઉત્સાહને કારણે ચેતનાવંત બની છે.

સમકાલીન કવિતાક્ષેત્રે પ્રમાણમાં ઓછું લખનારા કવિઓમાં મણિલાલ ગંગોપાધ્યાયના પિતરાઈ ભાઈ કિરણુધન ચટ્ટોપાધ્યાયનો (૧૮૮૭-૧૯૩૧) ઉલ્લેખ કરવો યોગ્ય ગણાય. ચટ્ટોપાધ્યાય મોટે ભાગે માત્ર 'ભારતી' માં જ લખતા. તેમણે કવિતાનો માત્ર એક સંગ્રહ પ્રકટ કર્યો, 'નતુન ખાતા' (૧૯૨૩) અને ત્યાર પછી કેટલાંક કાવ્યો 'ભારતી'માં અને બીજા સામયિકોમાં પ્રકટ કર્યાં ચટ્ટોપાધ્યાય ગૃહસ્થજીવનના પ્રેમના કવિ હતા, પરંતુ દેવેન્દ્રનાથ સેન અને કિરણુધન બંધોપાધ્યાયની જેમ તે ભક્તિપ્રવણ નહોતા. તેથી તેમની કવિતા યથાર્થવાદી સ્વરૂપે રોમાન્ટિક છે.

ઉપેન્દ્રકિશોર રાયચૈધુરી (૧૮૬૩-૧૯૧૫)ના સૌથી મોટા પુત્ર સુકુમાર રાયચૈધુરી (૧૮૮૭-૧૯૨૩) 'ભારતી' મંડળના એક મહત્વના સભ્ય હતા. તે ભારતમાં હાફ્ટોન મુદ્રણના અગ્રગામી હતા અને બંગાળીની સૌથી પ્રસિદ્ધ બાલકથાઓમાંની 'ટુનટુનિર કથા' (૧૯૧૦)ના સંકલનકર્તા હતા. તે ફોટોગ્રાફીની કલામાં સિદ્ધહસ્ત હતા અને એમણે ૧૯૨૧માં 'સંદેશ' માસિકની સ્થાપના કરી. તે બંગાળી કિશોરો માટેનું સૌથી ઉત્તમ સામયિક પુરવાર થયું. આ સામયિક માટે તેમણે કેટલાંક ખૂબ ઉત્તમ બાળકાવ્યોની રચના કરી. એ કાવ્યો કિશોરસાહિત્યનું સ્થાયી ધન બની ગયું છે.

કથાસાહિત્યમાં સામાન્ય રીતે પરંપરાગત સ્વરૂપ ટકી રહ્યું, પરંતુ કથાવસ્તુમાં થયેલી પ્રગતિ સ્પષ્ટપણે દેખાવા લાગી. હરપ્રસાદ શાસ્ત્રી (૧૮૫૩-૧૯૩૧) અને તેમના શિષ્ય રાખાલદાસ બંધોપાધ્યાય (૧૮૮૫-૧૯૩૦)

અન્ને ભારતીયવિદ્યાવિદે હતા તેમણે ઐતિહાસિક નવલકથામાં સિદ્ધિ પ્રાપ્ત કરી છે. શાસ્ત્રીની ‘એણેર મેયે’ (૧૯૨૦)ની બોલચાલની બહુ નજીકની શૈલીમાં લખાઈ છે. એમાં પશ્ચિમ બંગાળના અગિયારમી સદીના પારિવારિક અને સામાજિક વાતાવરણનું વિશ્વસનીય અને ઉજ્જવળ પુનર્નિર્માણ કરવામાં આવ્યું છે. એમની બીજી કથાકૃતિ ‘કાંચનમાલા’ (એક ઐતિહાસિક વાર્તા) પણ ઘણી સારી રચના છે. તે પહેલાં ‘બંગદર્શન’માં (૧૮૮૩) પ્રકટ થઈ હતી. શાસ્ત્રી તેમનાથી મોટા અને નાના સમકાલીન લેખકો કરતાં સાતું બંગાળી લખતા હતા. તે પોતે એક પ્રથમ કક્ષાના સંસ્કૃતજ હોવા છતાં તેમણે તેમની સાહિત્યિક શૈલીને ક્યારેય વિદ્વત્તાપૂર્ણ શબ્દો અને સંસ્કૃતવાદ્યથી ભારેખમ બનાવી નહીં.

રાખાલદાસ બંદોપાધ્યાયે ત્રણ પારિવારિક અને સાત ઐતિહાસિક નવલકથાઓ લખી છે. માત્ર ઐતિહાસિક નવલકથાઓ જ મહત્વની છે. ‘પાષાણેર કથા’ (૧૯૧૪)માં વાર્તાનું તત્ત્વ અગત્યનું નથી, પરંતુ તે ભારતીય ઇતિહાસના શક યુગના વાતાવરણને સારી રીતે રજૂ કરે છે. ‘કુરુણા’ (૧૯૧૬)માં ગુપ્ત સામ્રાજ્યના પતનના શરૂઆતના દિવસોની વાત છે. તે વખતે વૃદ્ધ કુમારગુપ્ત રાજગાદી પર હતા. ‘શશાંક’માં (૧૯૧૪) પૂર્વ ભારતના આરંભના મધ્યકાલીન ઇતિહાસનું એક રોમાન્ટિક અને છટકણા ચરિત્રનું આલેખન કરવામાં આવ્યું છે. ‘ધર્મપાલ’ (૧૯૧૫) પાલ વંશના સૌથી મહાન શાસકના યશસ્વી કાર્યોનું વર્ણન કરે છે. ‘મયૂખ’ (૧૯૧૭)માં શાહજહાંના શાસનકાળ દરમિયાન બંગાળમાં મોગલ અને પોર્ટુગીઝ સત્તાઓ વચ્ચેના સંઘર્ષની એક રોમાન્ટિક કથા છે. ‘અસીમ’ (૧૯૨૪)નું કથાનક ૧૮ મી સદીના આરંભના બંગાળની પશ્ચાત્તમૂર્તિમાં આલેખાયું છે. ‘લુકુલા’ (૧૯૨૭-૨૯ દરમિયાન હપ્તાવાર પ્રકાશિત)ના કથાનકમાં નાદિરશાહના શાસન હેઠળના દિલ્હીનું ચિત્રણ છે. એ નવલકથાઓ (‘હેમકણા’ અને ‘ધ્રુવા’) અધૂરી છોડી દેવામાં આવી છે. શુદ્ધ સાહિત્યિક દૃષ્ટિબિંદુથી જોતા બંદોપાધ્યાયની ઐતિહાસિક નવલકથાઓ બંકિમચન્દ્ર ચટ્ટોપાધ્યાયની નવલકથાઓથી આગળનો કોઈ વિકાસ પ્રકટ કરતી નથી; પરંતુ એમની એક વિશિષ્ટતાનો વાચક પર અચૂક પ્રભાવ પડે છે. આ વિશિષ્ટતા છે, ઐતિહાસિક સામગ્રીના આયોજન દ્વારા એક વિશ્વસનીય વાતાવરણ બિંદુ કરવાની તેમની શક્તિ. (ઐતિહાસિક સામગ્રીમાંની કેટલીક તો તેમની પોતાની શોધથી ઉપલબ્ધ બની હતી.)

‘ભારતી’ મંડળ સાથે સંકળાયેલા વધારે યુવાન લેખકોએ સામાન્ય રીતે પ્રચલિત પ્રેમકથાઓ અને પારિવારિક કથાઓની રચનામાંથી દૂર રહેવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. એમાંના કેટલાંક વધુ સાહસિક લોકોએ લગ્નેતર પ્રેમની વાત લાવવાનો અને સેક્સનો એક ધીમો સ્વર ભેગાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. આવી પ્રકારની સૌથી વધુ નોંધપાત્ર કૃતિઓ છે : ‘મુક્તિ’ (મણિલાલ ગોપાધ્યાયની એક વાર્તા, જે પહેલાં ‘ભારતી’માં પ્રકટ થઈ હતી, ૧૯૧૪) ‘પંકતિલક’ (ચારુચન્દ્ર બંધોપાધ્યાયની એક નવલકથા, ૧૯૧૯) અને ‘ઝડેર યાત્રી’ (હેમેન્દ્રકુમાર રાયની એક લાંબી વાર્તા, ૧૯૨૩).

‘ભારતી’ મંડળના યુવાન લેખકોમાંથી સૌથી અનુસરી સૌરી-દ્રમોહન મુખોપાધ્યાય (૧૮૮૪-૧૯૬૬) હતા. તે ૧૯૦૮થી જ, પહેલાં સહસંપાદક તરીકે અને પછી સંયુક્ત સંપાદક તરીકે આ સામયિક સાથે જોડાયેલા હતા. મુખોપાધ્યાય ૧૯૦૩થી ટૂંકી વાર્તાઓ લખી રહ્યા હતા અને ૧૯૧૩ સુધીમાં તેમણે તેમની મૈલિક ટૂંકી વાર્તાઓના ત્રણ સંગ્રહો પ્રકટ કર્યા હતા : ‘શેફાલી’ (૧૯૦૯), ‘નિર્ઝર’ (૧૯૧૧) અને ‘પુષ્પક’ (૧૯૧૩) એમની નવલકથાઓ, વાર્તાસંગ્રહો અને નાટકોની સંખ્યા આજે એકસોથી પણ વધારે છે, પરંતુ એમાંના મોટા ભાગના અંગ્રેજીમાંથી રૂપાંતરિત છે અથવા અનૂદિત છે. જે લેખકોનો તેમણે અનુવાદ કર્યો છે એમાં મોલિયેર, ગોલ્ડસ્મિથ, લ્યુગો, તોલ્સ્ટોય, મેટર્લિન્ક, દોદે, ગોર્કી, તુર્ગેનેવ, મોપાસાં, હેગાર્ડ, મા-તુન (ચીની) ડ્યુમા, સ્ટીવન્સન, રસ્કિન, ડિકન્સ, સ્વિફ્ટ, વર્ન, હેન્સ એન્ડરસન, વોશિંગ્ટન ઈર્વિંગ અને લાલ બિહારી દેવગેરે છે. મુખોપાધ્યાયે ‘મહાભારત’માંની સાવિત્રીની વાર્તા પરથી એક મૈલિક નાટક (‘સ્વયંવર’ ૧૯૩૧) ની રચના કરી છે. એમનાં ઘણાં નાટકો (અનૂદિત કે રૂપાંતરિત) સાર્વજનિક મંચ પર કંઈક સફળતાપૂર્વક ભજવવામાં આવ્યાં હતાં.

ચારુચન્દ્ર બંધોપાધ્યાય (૧૮૭૬-૧૯૩૮) મુખોપાધ્યાયના જેટલા ઘણું લખનારા લેખક નહોતા. પરંતુ એમણે પણ એમની સાહિત્યિક કારકિર્દીની શરૂઆત નવલિકાકાર તરીકે કરી હતી, અને અંગ્રેજી કે કેટલીક વિદેશી ભાષાઓની નવલકથાઓ તથા ટૂંકી વાર્તાઓ અનૂદિત અને રૂપાંતરિત કરી હતી એમણે લગભગ એક ડઝન ટૂંકી વાર્તાઓના સંગ્રહો પ્રકટ કર્યા છે, જેમાં, ‘વરણુડાલા’ (૧૯૧૦) ‘પુષ્પપત્ર’ (૧૯૧૦), ‘સૌગાત’ (૧૯૧૧) ‘વનજ્યોત્સના’ (૧૯૩૮) વગેરે છે. ઢાકા યુનિવર્સિટીમાં બંગાળીના અધ્યાપક તરીકે નિયુક્ત થતાં પહેલાં બંધોપાધ્યાય ‘પ્રવ.સી’ સામયિક સાથે મદદનીશ સંપાદક તરીકે સંકળાયેલા હતા એમને રવીન્દ્રનાથ ઠાકુર સાથેના સંપર્કોની તક મળી હતી.

એમણે તેમને કંઈ નહીં તોયે ત્રણ નવલકથાઓની કથાવસ્તુનું પ્રદાન કર્યું હતું. આ નવલકથાઓ છે : ‘સ્રોતેર ફૂલ’ (૧૯૧૫), ‘દુર્ધ તાર’ (૧૯૧૮) અને ‘હેરફેર’ (૧૯૧૯). બંગ્લોપાધ્યાયની બીજી નવલકથા ‘પરગાઠા’ (૧૯૧૭) કદાચ તેમની સર્વોત્તમ નવલકથા છે. એમાં જીવનમાં નિષ્ફળતા પામનાર કોઈ એક વ્યક્તિની કથા છે. યુવાનો માટે બંગ્લોપાધ્યાયે અંગ્રેજીમાંથી ‘ધ પર્શિયન ટેક્સ’ (૧૯૧૦) અને ‘રોબિન્સન ક્રુઝો’ (૧૯૧૦) નું રૂપાંતર કર્યું હતું.

‘માનસી ઓ મર્મવાણી’માં પોતાની કૃતિઓ હપ્તાવાર પ્રકટ કરનાર લેખકો બહુ નહોતા. એમાં પ્રભાતકુમાર મુખોપાધ્યાય સૌથી અગ્રણી હતા. આ સામયિકના લેખકોમાં સંસ્થાપકોમાંના એક ફકીરચન્દ્ર ચટ્ટોપાધ્યાય (મૃ. ૧૯૩૨) મનમોહન ચટ્ટોપાધ્યાય, માણિક ભટ્ટાચાર્ય, સુરેન્દ્રનાથ ગંગોપાધ્યાય અને ઇન્દિરા દેવી વગેરે ઉદ્દેશ કરવા યોગ્ય કહી શકાય.

ઇન્દિરા દેવી, તેમની નાની બહેન અનુરુપા દેવી અને એમની બાળપણની સખી નિરુપમા દેવીએ ભેગાં મળી તેમના સમયના સ્ત્રી નવલકથાકારોનું એક મંડળ બનાવ્યું, એમાં જો શરતચન્દ્રનો સમાવેશ કરવામાં આવે તો આ કથા-લેખકોના મંડળોને ભાગલપુર મંડળ એમ પણ કહી શકાય. આ મંડળમાં આ સ્ત્રીલેખિકાઓના અને શરતચન્દ્રના કેટલાક સંબંધીઓ પણ સામેલ હતા : જેવાં કે સૌરેન્દ્રમોહન ચટ્ટોપાધ્યાય વિભૂતિભૂષણ ભટ્ટ, સુરેન્દ્રનાથ ગંગોપાધ્યાય (૧૮૮૧-૧૯૫૬) અને ઉપેન્દ્રનાથ ગંગોપાધ્યાય (૧૮૮૩-૧૯૬૦). ભાગલપુર મંડળના આ લેખકોએ લખેલી નવલકથાઓની એક સામાન્ય કથાવસ્તુ છે : નીરસ કૌટુંબિક જીવનમાં પ્રેમ અને લગ્નની (એક પત્ની અને બહુપત્ની) રોમાંચકતા અને કડુશુતા. સુરેન્દ્રમોહન મુખોપાધ્યાયે પહેલી નવલકથા ‘આંધી’માં (ભારતી’માં હપ્તાવાર પ્રકાશિત ૧૯૧૧-૧૨) આ મંડળ પ્રત્યેની તેમની સ્પષ્ટ વફાદારીનો પરિચય આપ્યો. શરતચન્દ્ર ચટ્ટોપાધ્યાય આ મંડળના નિર્વિવાદપણે અગ્રણી હતા. જો કે તે ખુલ્લી રીતે સૌથી છેલ્લા બહાર આવનારાઓમાંના એક હતા.

શરતચન્દ્ર ચટ્ટોપાધ્યાય (૧૨૭૬-૧૯૩૮) નો ઉછેર ભાગલપુરમાં તેમના મોસાળમાં થયો હતો. ત્યાં જ તેમણે શાળાનું શિક્ષણ અને કોલેજના બે વર્ષનું શિક્ષણ લીધું હતું. માતાપિતાના મૃત્યુએ તેમના કૌટુંબિક જીવનને છિન્નભિન્ન કરી દીધું અને કેટલાંક વર્ષો સુધી તેમને ઉત્તર બિહારમાં એક અનાથનું જીવન જીવવું પડ્યું હતું. ૧૯૦૩માં તે અર્ધ ગયા અને ત્યાં તેમને સરકારી કચેરીમાં એક કારકૂન તરીકેની નોકરી મળી. અર્ધ જતાં પહેલાં એક

પારિતોષિક સ્પર્ધા માટે તેમણે તેમના મામા સુરેન્દ્રનાથ ગંગોપાધ્યાયના નામથી એક વાર્તા મોકલી હતી. એને પ્રથમ પારિતોષિક મળ્યું અને તે ૧૯૦૪માં પ્રકટ થઈ. એક લાંબી વાર્તા ( ‘બડી દિદિ’ ) એમણે એમનાં પોતાનાં જ નામથી ‘ભારતી’માં બે હપ્તામાં પ્રકટ કરી ( ૧૯૦૭ ). પરંતુ નિયમિત સ્વરૂપે તો તે, જ્યારે તેમની કેટલીક અતિ પ્રસિદ્ધ વાર્તાઓ ‘યમુના’, ‘સાહિત્ય’ અને ‘ભારતવર્ષ’ જેવાં સામયિકોમાં પ્રકટ થઈ, ત્યારે જ બહાર આવ્યા. આ વાર્તાઓની સફળતાને કારણે તેમની નિયમિત આવક નક્કી થઈ અને બર્મામાં તેમનું સ્વાસ્થ્ય પણ બરાબર સાડું રહેલું નહોતું તેથી તેમણે ત્યાંની નોકરી છોડી દીધી, ભારત પાછા આવ્યા અને કલકત્તાના એક પરગણામાં લેખનનો વ્યવસાય સ્વીકારી સ્થિર થયા. સાહિત્યિક સર્જનની આવક પર કંઈક આરામથી જીવન ગુજરનાર તે કદાચ ભારતના પહેલા જ નવલકથાકાર હતા. આપણા સાહિત્યના ઇતિહાસમાં તત્કાલીન કીર્તિ અને સતત લોકપ્રિયતાનો તેમના જેવો ખીજો જોડો મળતો નથી. રવીન્દ્રનાથ ઠાકુરની વાત તો બાજુએ રહી, પરંતુ અંકિમચંદ્ર ચટ્ટોપાધ્યાયની કૃતિઓને પણ કેઈ સામાન્ય વાચકે આટલી ઉત્કંઠા અને ઉત્સાહથી વધારી લીધી નહોતી. શરતચંદ્રની વાર્તાઓ ધણુંબધું લાંબી હોય છે એમની નવલકથાઓમાં વિસ્તારનું વૈવિધ્ય જોવા મળે છે. તેમના પર રવીન્દ્રનાથનો પ્રભાવ તો પડ્યો જ છે, પરંતુ એમનું ભાવનાત્મક ઊંડાણ અને વૈવિધ્ય નથી. શરતચંદ્ર ચટ્ટોપાધ્યાયની ટૂંકી વાર્તાઓ અને નવલકથાઓમાં અનુભવાતી ભાવનાની ઉણપ કેટલેક અંશે ભાવુકતાથી પૂરી કરવામાં આવે છે અને આ ભાવુકતાને સામાન્ય વાચક ધણી તત્પરતાથી ઝીલી લે છે. ઊંડાણ અને પરિષ્કારનો અભાવ હોવા છતાં કેટલીક વાર્તાઓ તેની આંતરિકતા અને રોચકતાને કારણે ધણી જ અસરકારક નીવડી છે. એમાં ‘બિન્દુર છેલે’ ( ૧૯૧૩ ), ‘રામેર સુમતિ’ ( ૧૯૧૪ ), ‘અરક્ષણીયા’ ( ૧૯૧૬ ) વગેરે છે.

જુદાં જુદાં કારણોસર શરતચંદ્રના બાળપણ અને કિશોરવર્યાના દિવસો સુખમાં વીત્યા નહોતા. આ બાળતેમનામાં કડવાશ તો ના લાવી, પરંતુ જીવનને તિર્થંક રીતે જોવા તેમને અસમર્થ કર્યા. તેમની વાર્તાઓમાં ગેરસમજ, વિખવાદ અને કટુતા દેખાય છે, પણ અધુરું અંતે વિદ્વન્મુક્તિ અને છે, અને વાર્તાનો અંત, સુખદ હોય કે ન હોય, પણ હમેશાં ગમે તેવો હોય છે. આ વિશેષતા સાથે, ઉપેક્ષિત નારીત્વ પ્રત્યેનો તેમનો સમભાવ અને તેમની સીધી સરળ રસિક વર્ણનશૈલી તેમની વાર્તાઓનું વાચન રસપ્રદ બનાવે છે.



શરતચંદ્રની એકદમ શરૂઆતની રચનાઓમાં અંકિમચંદ્ર ચટ્ટોપાધ્યાયનો પ્રભાવ સ્પષ્ટપણે દેખાય છે. ‘દેવદાસ’માં (૧૯૦૧માં લખાયેલી, ૧૯૧૭માં પ્રકટ થયેલી), ‘પરિણીતા’માં (૧૯૧૪) અને ‘વિરાજવહુ’માં (૧૯૧૪) કથ્ય અને તેની રજૂઆત અંકિમચંદ્ર કરતાં એટલાં બધાં જુદાં નથી, પરંતુ તે આધુનિક ભૂમિકામાં અને વધુ સરળ તેમજ વાસ્તવિક ભાષામાં રજૂ કરવામાં આવ્યા છે. રવીન્દ્રનાથનો પ્રભાવ, ખાસ કરીને તેમની ટૂંકી વાર્તાઓનો અને તેમની ‘ચોખેર યાલિ’ અને ‘ગોરા’ નવલકથાઓનો શરતચંદ્રની કેટલીક વાર્તાઓ અને નવલકથાઓમાં શોધી શકાય છે. શરતચંદ્ર ઘરમાં દમન પામતી અને બહાર બળાત્કારનો ભોગ બનતી નારી પ્રત્યે, સમભાવી હતા. વળી, પોતે કંઈ ન કયું હોય છતાં સમાજ અને કુટુંબની ખફગી કે નારાજગી પામતી નારી પ્રત્યે તેમનો પક્ષપાત હતો. શરતચંદ્રની વાર્તાઓ અને નવલકથાઓમાં સામાજિક અને કૌટુંબિક વાતાવરણ, સમગ્રપણે જોતાં, દૂરના ભૂગોળનું છે, પરંતુ વાર્તાનો રસ આવા વાતાવરણની પ્રામાણિકતાને કે બીજી વાતોને ભૂંસતી દે છે. જ્યારે પોતાના વિચારો સાથે સમાજનો મેળ બેસતો નથી ત્યારે તે નિશ્ચિત રૂપમાં એ સમકાલીન સમાજની ટીકા કરે છે, પરંતુ તે ક્યારેય ય હિંદુ સમાજના સ્વીકૃત નૈતિક પાયાની અવગણ કરતા નથી.

શરતચંદ્ર જ્યારે પોતાના અનુભવમાંથી જ કથાની સામગ્રી લે છે ત્યારે તેમનું સર્વોત્તમ રૂપ પ્રકટ થાય છે. આવી અગત્યની કૃતિઓમાં આવે છે : ‘શ્રીકાન્ત’ના ચાર ખંડ (૧૯૧૭, ૧૯૧૮, ૧૯૨૭, ૧૯૩૩), ‘ચરિત્રહીન’ (૧૯૧૭), ‘વિરાજવહુ’ (૧૯૧૪), ‘પદ્મી સમાજ’ (૧૯૧૬), ‘દેવદાસ’નો પહેલો ભાગ (તેમની પહેલી નવલકથા) અને તેમની સૌથી પહેલી પ્રકટ થયેલી ટૂંકી વાર્તા ‘મંદિર’ (૧૯૦૪). એ નોંધવું જોઈએ કે આ કૃતિઓ (‘શ્રીકાન્ત’ના છેલ્લા બે ભાગ બાદ કરતાં, જે બે ભાગનું સ્તર પહેલાં બે ભાગ કરતાં ઘણું નીચું છે) શરતચંદ્રની સાહિત્યક કારકિર્દીના પહેલા તબક્કામાં લખાઈ છે, એટલે કે ૧૯૧૩ સુધીમાં. એ વખતે તેમને કથાસાહિત્યના એક સમર્થ લેખક તરીકે માન્યતા મળી રહી હતી. બીજો તબક્કો એક સભાન પ્રયત્નથી શરૂ થયો, જેમાં તેમણે રવીન્દ્રનાથના ‘ગોરા’ના કથાનક જેવા જ કથાનક સાથે મથવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. આનું પરિણામ હતું તેમની બૃહત્કાવ્ય નવલકથા ‘ગૃહદાહ’ (૧૯૧૯). પાતળી કથાની ગૂંથણી કંઈક અંશે કંટાળાજનક છે. તેને ક્યારે ય હંમેશા મુજબનું સ્વાગત પ્રાપ્ત થયું નથી. ‘ગૃહદાહ’ પૂરું કરતાં પહેલાં જ શરતચંદ્ર રોમાન્ટિક

પ્રેમકથા તરફ પાછા વળ્યા, અને 'દત્તા' (હાતાવાર-૧૯૧૭ થી ૧૯૧૯) તથા 'દેના પાઓના' (૧૯૨૩) ની રચના થઈ. પહેલીની વાર્તા ચાર્લ્સ ગાર્વિસે ડાલેજ લખેલી 'લેઓલા ફાયર્યુન' સાથે ઘણી મળતી આવે છે. પરંતુ તેના ઘેરા અપરિચિત રંગ અને રોમાંચકતાની અતિશયતા, હોવા છતાં પણ વાર્તા આનંદપૂર્વક કહેવાઈ છે.

અંગાળથી બર્મા અને દૂર પૂર્વમાં પ્રસરી રહેલા ક્રાંતિકારી આંદોલને તેમના રોમાન્સ 'પથેર દાબી' (૧૯૨૬) ની પશ્ચાત્ ભૂમિકા આપી છે. કોઈ સમળ કારણ વિના જ સરકારે આ નવલકથા પર પ્રતિબંધ મૂકી દીધો હતો. 'વિપ્રદાસ'માં (૧૯૩૫) શરતચંદ્ર પારિવારિક નવલકથા તરફ પાછા વળે છે, પરંતુ તે ભાગ્યે જ કોઈ નવો અભિગમ કે મૂલ્ય પ્રકટ કરે છે. તેમની છેલ્લી સંપૂર્ણ નવલકથા 'શેષ પ્રશ્ન'માં (૧૯૩૧) ઔદ્ધિક નવલકથા લખવાનો લેખકનો પ્રયાસ છે. તેની પાતળી કથાવસ્તુમાં, મુખ્યત્વે પ્રેમ અને લગ્ન સાથે સંકળાયેલા વ્યક્તિ અને સમાજના પ્રશ્નો ચર્ચાસભાના વાદવિવાદની જેમ રજૂ કરવામાં આવ્યા છે.

શરતચંદ્રની કેટલીક લોકપ્રિય વાર્તાઓનું નાટ્ય રૂપાંતર કરવામાં આવ્યું હતું અને સારી એવી સફળતા સાથે સાર્વજનિક મંચ પર તે ભજવવામાં આવ્યાં હતાં. શરતચંદ્રની કૃતિઓ ફરી ફરી બધી જ મુખ્ય ભારતીય ભાષાઓમાં અનુદિત થઈ છે.

જ્યારે શરતચંદ્ર હજુ તો તેમની કિશોરાવસ્થામાં હતા, ત્યારે જ તેમણે તેમની આસપાસ સાહિત્યિક કીર્તિના અભીપ્સુ યુવાનોની એક મંડળી જમાવી હતી. તેમણે અનૌપચારિક રીતે એક કિશોર સાહિત્યિક સભાની સ્થાપના કરી અને તેનું હસ્તલિખિત મુખપત્ર 'છાયા' (૧૮૯૬) શરૂ કર્યું. આ મંડળીના લગભગ બધા જ સભ્યો તેમના પછીના જીવનમાં કથાસાહિત્યના પ્રસિદ્ધ લેખકો થયા. તે બધામાં શરતચંદ્ર સૌથી મોટા હતા અને તેમના માર્ગદર્શક હતા. તે જે વાર્તાઓ લખતા તે બધી આ સભાઓમાં વાંચવામાં આવતી અથવા પેલા હસ્તલિખિત સામયિક દ્વારા બધાને પહોંચાડવામાં આવતી. શરતચંદ્રના આરંભના આ લખાણોએ તેમના યુવાન પ્રશંસકોના મન પર ઊંડી છાપ પાડી. આ હકીકત, ભાગલપુર મંડળના વાર્તાકારોની કેટલીક વાર્તાઓ અને નવલકથાઓની કથાવસ્તુની એક વિચિત્ર સમાનતાને સ્પષ્ટ કરે છે: કેશતેલ કુંતલિન અને ખીજા અત્તરોના નિર્માતા એચ. બસુ દ્વારા પુરસ્કૃત થયેલી વાર્તારૂપકોમાં આ

અધા લેખકો પારિતોષિક વિજેતા હતા. તેમનાં આરંભનાં કેટલાંક લખાણો ભારતીમાં પ્રકટ થયાં હતાં.

સૌરીન્દ્રમોહન મુખોપાધ્યાયની કૃતિઓનો ઉલ્લેખ પહેલાં કરવામાં આવી ગયો છે. તેમની પિતરાઈ અહેનો ( ભૂદેવ મુખોપાધ્યાયની પૌત્રીઓ ) ઇન્દિરા અને અનુરૂપા તેમના પછીની પોતાની કૃતિઓ પ્રકટ કરનાર વ્યક્તિઓ હતી. ઇન્દિરાદેવી ( ૧૮૮૦-૧૯૨૨ )ને ફાળે મૌલિક દૂંડી વાર્તાઓના ચાર સંગ્રહો અને એક નવલકથા ‘સ્પર્શમણિ’નું શ્રેય જાય છે. નવલકથા સુંદર રીતે લખાઈ છે અને પારિવારિક વાતાવરણ સારી રીતે આલેખવામાં આવ્યું છે. તેમણે કરેલા કેટલાક અનુવાદ પણ સારા છે. ઇન્દિરાની નાની અહેન અનુરૂપાદેવી ( ૧૮૮૨-૧૯૫૮ ) પ્રમાણમાં વધુ લખનાર લેખિકા હતી. એક સામયિકમાં હપ્તાવાર પ્રકટ થયેલી તેમની પહેલી નવલકથા ‘જ્યોતિહારા’ ( ૧૯૧૫ ) છે, પરંતુ એમની ખીજી નવલકથા ‘પોષ્યપુત્ર’ ( ૧૯૧૨ ) દ્વારા તેમના વાચકોમાં તે પરિચિત થયાં. તેમની પછીની નવલકથાઓમાં ‘વાગ્દેતા’ ( ૧૯૧૪ ), ‘મંત્રશક્તિ’ ( ૧૯૧૫ ), ‘મહાનિશા’ ( ૧૯૧૬ ), ‘મા’ ( ૧૯૨૦ ) વગેરેનો સમાવેશ થાય છે. અનુરૂપાદેવીની ખીજી કોઈપણ નવલકથા કરતાં ‘મંત્રશક્તિ’ વધારે લોકપ્રિય છે. તેનું કથાવસ્તુ શરતચન્દ્રની પહેલી પ્રકટ થયેલી વાર્તા ‘મંદિર’ની તીવ્ર યાદ આપે છે. અનુરૂપાદેવીએ કેટલાંક ઐતિહાસિક નાટકો પણ લખ્યાં છે.

વિભૂતિભૂષણ ભટ્ટે માત્ર વાર્તાઓ લખી છે, મોટાભાગની દૂંડી છે અને તેમને ચાર સંગ્રહોનું શ્રેય મળે છે : ‘સ્વેચ્છાચારી’ ( ૧૯૧૭ ), ‘અકાળેર કાળ’ ( ૧૯૨૦ ), ‘સહજિયા’ ( ૧૯૨૨ ) અને ‘સપ્તપદી’ ( ૧૯૨૩ ) તેમના પહેલા વાર્તા-સંગ્રહ ‘અષ્ટક’માં ( ૧૯૧૭ ) તેમની અહેન નિરૂપમાદેવીએ ( ૧૮૮૩-૧૯૫૧ ) લખેલી વાર્તાઓ પણ છે. નિરૂપમાએ કેટલીક વધારે દૂંડી વાર્તાઓ લખી હતી, જે ‘આલેયા’ નામના પુસ્તકમાં સંગ્રહીત થઈ છે. વળી તેમણે એક ડઝન કરતાં પણ વધારે નવલકથાઓ લખી છે. તેમની પહેલી નવલકથા ‘અન્નપૂર્ણાનું મંદિર’ ( ૧૯૧૩ ) છે. તેમાં શરતચન્દ્ર ચટ્ટોપાધ્યાયની દૂંડી વાર્તા ‘અનુપમાર પ્રેમ’નું જ કથાવસ્તુ જોવા મળે છે. તેમની સૌથી લોકપ્રિય નવલકથા ‘દિદિ’ ( હપ્તાવાર, ૧૯૧૨-૧૩, ૧૯૧૫ ) છે. તેમની ખીજી નવલકથાઓ ‘ઉચ્છૃંખલ’ ( ૧૯૨૦ ) ‘દેવવ’ ( ૧૯૨૭ ) વગેરે છે. નિરૂપમાની નવલકથાઓ વાચનક્ષમ છે. તે બહુ કદાચળી પણ નથી અને તેમાં બહુ ચિંતનપ્રવણતા પણ નથી. તેમની શૈલી આડંબર

વિનાની છે. તેમાં નૈતિક ચર્ચા કે ઉપદેશ આપવાનો કોઈ પ્રયત્ન નથી. નવલકથા 'શ્યામલી'માં (૧૯૧૯) એક જન્મથી જ મંદબુદ્ધિ અને મૂંગી એવી છોકરીનું લગ્ન ભૂલથી એક યુવક સાથે કરવામાં આવે છે તેની વાત છે, પણ તેના યુવાન પતિના કાળજીભર્યા વ્યવહાર અને સંવેદનથી તે છોકરીના મનમાં બુદ્ધિનો અને હૃદયમાં પ્રેમનો ભાવ જાગે છે. હમણાં હમણાં જ તેનું નાટ્યરૂપાંતર કરવામાં આવ્યું છે.

શ્રીમતી શૈલબાલા ઘોષબા (૧૮૯૪-૧૯૭૪) ભાગલપુર મંડળ સાથે જોડાયેલાં નથી, પણ સામાન્ય રીતે તેમનું નામ ઇન્દિરા, અનુરૂપા અને નિરૂપમાના નામો સાથે જ આવે છે, કારણ કે તે પણ એક નારીના દૃષ્ટિબિંદુથી જ લખતાં હતાં. જે કે તેમનો અભિગમ કંઈક જુદો છે. તે પણ સૌ પ્રથમ તો એક વાર્તા-લેખિકા તરીકે જ બહાર આવ્યાં હતાં અને પછીથી એક નવલકથા-લેખિકા તરીકે. તેમની પહેલી નવલકથા 'સેખ આંદુ' (હપ્તાવાર પ્રકાશિત ૧૯૧૫-૧૯૧૭) કથાનકની દૃષ્ટિએ કંઈક સાહસભરી છે. એમાં શિક્ષિત અને સંસ્કૃત હિંદુ છોકરીના તેના પિતાના યુવાન મુસલમાન શૈફર સાથેના નિષ્ફળ પ્રેમની વાત છે. 'મિષ્ટિ શર્મત' (૧૯૨૦)માં એક મુસલમાન કુટુંબની રસભરી વાર્તા છે. 'જન્મ-અપરાધી' (૧૯૨૦) એક પ્રતીતિકર વાર્તા રજૂ કરે છે. શૈલબાલાએ સાત કે આઠ વાર્તાસંગ્રહો, લગભગ ૨૪ જેટલી નવલકથાઓ અને એક નાટક લખ્યાં છે.

પીઠ પત્રકાર રામાનંદ ચટ્ટોપાધ્યાયની પુત્રીઓ શ્રીમતી શાન્તાદેવીએ (૧૮૯૪) અને શ્રીમતી સીતાદેવીએ (૧૮૯૫-૧૯૭૪) ફક્ત 'પ્રવાસી' માટે જ વાર્તાઓ અને નવલકથાઓ લખી. તેમણે કેટલીક સારી બાળકોની વાર્તાઓ પણ લખી છે. તેમની પહેલી નવલકથા 'ઉદ્યાનલતા' (૧૯૧૯) એક સહયોગી સાહસ હતું.

'સમુજ્જવત્ર'નો પહેલો અંક ૧૯૧૪ના મેમાં પ્રકટ થયો અને એ જ વર્ષના નવેમ્બરમાં વિરોધ પક્ષનું માસિક મુખ્યપત્ર 'નારાયણ' બહાર આવ્યું. કલકત્તાની હાઈકોર્ટના એક અત્યંત તેજસ્વી સભ્ય ચિત્તરંજન દાસ (૧૮૭૦-૧૯૨૫) આ સામયિકના પુરસ્કર્તા બન્યા. પરંતુ તેના માર્ગદર્શક તો બિપિનચંદ્ર પાલ (૧૮૫૭-૧૯૩૨) હતા. રવીન્દ્રનાથ પંચી પાલ 'બંગદર્શન'ના સંપાદક થયા હતા, પરંતુ 'બંગદર્શન'નું પ્રકાશન ૧૯૧૩માં બંધ થયું. 'નારાયણ'ની શરૂઆત કોઈ નિશ્ચિત આયોજનથી થઈ નહોતી, પણ રવીન્દ્રનાથ ઠાકુર અને તેમને અનુસરનારાઓનો વિરોધ કરવાના ઈરાદાથી તે શરૂ કરવામાં આવ્યું હતું. હરપ્રસાદ શાસ્ત્રી આ સામયિકમાં નિયમિત

રીતે પોતાનું પ્રદાન કરતા હતા. દાસે કેટલાક કાવ્યો લખ્યાં અને પાલે લેખો તથા થોડી વાર્તાઓ લખી. નારાયણચંદ્ર ભટ્ટાચાર્ય (મૃ. ૧૯૨૭) 'નારાયણ'ના મુખ્ય વાર્તાકાર હતા. તે એક અથક લેખક હતા. તેમના વાર્તાસંગ્રહો અને નવલકથાઓની સંખ્યા પચાસ કરતાં પણ વધારે છે. તેમનો પહેલો વાર્તાસંગ્રહ 'કથાકુન્જ' ૧૯૦૭ના પ્રકટ થયો હતો, અને એમની પહેલી નવલકથા 'કુલપુરોહિત' ૧૯૦૯માં. એક વાર્તાકાર તરીકે કેટલેક અંશે શ્રરતચંદ્ર ચટ્ટોપાધ્યાય સાથે તેમને સરખાવી શકાય, પરંતુ તેમનામાં શ્રરતચંદ્રની ભાવના, આગ્ર અને દીપ્તિનો અભાવ હતો. અહુશ્રુત તત્ત્વચિંતક વ્રજેન્દ્રનાથ સીલની પુત્રી સરયૂઆલા દાસગુપ્તે (૧૮૮૯-૧૯૪૯) કેટલાક ચિંતન-પ્રધાન નિબંધો અને ગદ્ય-કાવ્યો લખ્યાં. તેમનું પહેલું પ્રકટ થયેલું પુસ્તક 'વસંતપ્રયાણ' (૧૯૧૪) હતું. ઘણા પાતળા પ્રતીકાત્મક સ્વરૂપમાં ગૂંથાયેલા એક ભાવાત્મક અનુભવની તેમાં નિર્વૈયક્તિક અભિવ્યક્તિ છે. રવીન્દ્રનાથ ઠાકુરે તેની પ્રસ્તાવના લખી હતી. પહેલી કૃતિ જેવી જ તેમની બીજી કૃતિઓ 'ત્રિવેણી' (૧૯૧૫) અને 'દેવોત્તર વિશ્વનાટક' (૧૯૧૬) છે. છેલ્લી કૃતિ રવીન્દ્રનાથનો થોડો પ્રભાવ દર્શાવતું એક પ્રતીકાત્મક નાટક છે. તેમાં મજૂર અને ધનિક તથા શાસક શાસિત વચ્ચેના સંબંધો જેવા અતિ આધુનિક પ્રશ્નોના સીધા સંકેતો જેવા મળે છે. તેમનાં બધાં જ લખાણોમાં તેમના દાર્શનિક પિતાનો પ્રભાવ વરતાય છે.

'નારાયણ'ના એક અત્યંત વિચારપ્રધાન લેખક હરિદાસ હાલદાર (૧૮૬૨-૧૯૩૪) હતા. તેમણે આ સામયિક માટે સામાન્ય રીતે હોય છે તેનાથી વધુ યથાર્થવાદી કથાવસ્તુવાળી કેટલીક ટૂંકી વાર્તાઓ લખી. આ વાર્તાઓ પછીથી 'મદન પિયાદા' (૧૯૧૮) શીર્ષકવાળા એક નાનકડા પુસ્તકમાં સંગ્રહીત કરવામાં આવી હતી. હાલદારના પહેલા પુસ્તક 'ગોખર ગણેશેર ગવેષણા'એ (૧૯૧૬) રવીન્દ્રનાથનું ધ્યાન ખેંચ્યું હતું અને તે વિચાર-પ્રધાન વાચકોમાં અહુ સારો આવકાર પામ્યું હતું. તેમાં તે સમયના સામાજિક, રાજકીય, ન્યાયવિષયક ધાર્મિક અને સાંસ્કૃતિક એવા કેટલાક પ્રશ્નો પરના છ નિબંધો છે. શૈલી સરળ અને આકર્ષક છે. તેમાં વિરલ એવો વિનોદ છે. લેખકનું 'પૃથક્કરણ જીંડાણવાળું' છે.

સત્યેન્દ્રનાથ ગુપ્તે 'નારાયણ'માં કેટલીક યથાર્થવાદી વાર્તાઓ લખી. પરંતુ કથાસાહિત્યની પછીની 'યથાર્થવાદી' સ્કૂલની સાચી જવાબદાર વ્યક્તિ તો ડૉ. નરેશચંદ્ર સેનગુપ્ત (૧૮૮૨-૧૯૬૪) હતી. તેમના પહેલા વાર્તાસંગ્રહ 'દ્વિતીયપક્ષ' (૧૯૧૯)માં સંગ્રહીત થયેલી વાર્તા 'ઠાન દીદી' પહેલા

‘નારાયણ’માં છપાઈ હતી (૧૯૧૮). ઢાકાની નવી સ્થાપિત થયેલી યુનિસિટીમાં ડૉ. સેનગુપ્ત કાયદાના પ્રોફેસર તરીકે ગયા. થોડાં જ વર્ષોમાં તે હાઈકોર્ટમાં વકીલાત કરવા કલકત્તા પાછા ફર્યા, પરંતુ તેમણે ત્યાં, પોતાને ‘પ્રગતિશીલ’ કહેવડાવતા એક નવા સાહિત્યિક આંદોલનનાં બીજ રોપી દીધાં હતાં. ‘નારાયણ’માં પ્રકટ થયેલી વાર્તા પછી તેમણે ‘શુભા’ (૧૯૨૦) અને ‘શાસ્તિ’ (૧૯૨૧) નવલકથાઓ લખી. એમાં સેકસ વિશેના રૂઢિ-મુક્ત વિચારો અસ્પષ્ટ-પણે દેખાય છે, છતાં એટલા પણ કેટલાક વિવેચકોના આકોશને ઉત્તેજિત કરવા પૂરતા પ્રમાણમાં સ્પષ્ટ છે. પછીની નવલકથા ‘પાપેર છાપ’ ‘મેઘનાદ’ શીર્ષકથી હતાવાર પ્રકટ થઈ હતી. તે સેકસ અને અપરાધબોધને કેટલેક અંશે સાહસ-પૂર્વક રજૂ કરે છે. તે પછી ડૉ. સેનગુપ્ત લગભગ બંગાળી નવલકથાકારોના સહીસલામત અને લોકપ્રિય માર્ગ પર પાછા ફર્યા. તેમણે અધાં મળીને નવલકથા, ટૂંકી વાર્તા અને કેટલાંક નાટકોનાં આજ સુધીમાં પચાસ પુસ્તકો પ્રકટ કર્યાં છે.

ગિરીશચન્દ્ર ઘોષના મૃત્યુ પછી નાટકોમાં પાત્રાલેખન અને નિર્માણમાં કોઈ નોંધપાત્ર પરિવર્તન આવ્યું નહોતું. પરંતુ લોક-પ્રચલિત નાટકોમાં ધાર્મિક સ્વર ધીમે પડતો જતો હતો અને તેમના વિસ્તારમાં પણ દેખીતું ટૂંકાણુ આવી રહ્યું હતું. ડી. એલ. રાયનાં નાટકો, ખાસ કરીને ‘નૂરજહાં’ (૧૯૦૮), શાહજહાં (૧૯૦૮) અને ‘ચન્દ્રગુપ્ત’ (૧૯૧૧) સામાન્ય સફળતા સાથે કોલેજના વિદ્યાર્થીઓએ મંચ પર ભજવ્યાં હતાં. આથી હળવા ઐતિહાસિક નાટકોની નવી ફેશન આવી. લોકપ્રિય નાટકો લખનાર લેખકોમાં ક્ષિરોદ્ભ્રમસાદ વિદ્યાવિનોદ (૧૮૬૩-૧૯૨૭), અપરેશચન્દ્ર મુખોપાધ્યાય (૧૮૭૫-૧૯૩૪) નિશિકાન્ત અસુરાય અને બીજાઓ છે. કલકત્તા કોલેજમાં કેમિસ્ટ્રીનું અધ્યાપન કરી રહેલા વિદ્યાવિનોદ જૂની સ્કૂલના અનુભવી હતા. નવાં વલણો સાથે પોતાનાં નાટકોને અનુકૂળ કરનાર તે પહેલા લેખક હતી. એમની કૃતિ ‘કિન્નરી’ (૧૯૧૮) તે વખતે ત્યારસુધી ભજવાયેલાં નાટકોમાં સાર્વજનિક મંચ પરનું સૌથી લોકપ્રિય ઓપેરા હતું.

શિશિરકુમાર ભાદુડી (૧૮૮૯-૧૯૬૦) ૧૯૨૪માં નાટ્યકલામાં સુધારણા લાવ્યા. તે અંગ્રેજીના કોલેજ પ્રોફેસર હતા અને ડી. એલ. રાયનાં નાટકોને લોકપ્રચલિત કરનાર યુવાન એમેચ્યોર્સમાં એક મુખ્ય સભ્ય હતા. સાર્વજનિક

મંચ અને નાટકના પ્રયોગોની સુધારણામાં ભાદુડીને મણિલાલ ગંગોપાધ્યાય, ખીમ મિત્રો અને સહકાર્યયર્તાઓની સારી સહાય મળી. ભાદુડીએ રવીન્દ્રનાથની વિચિત્રાની કેટલીક ખેઠકોમાં હાજરી આપી હતી અને તેમણે 'ફાલ્ગુની'નો પ્રયોગ પણ જોયો હતો. તેમનામાં અસાધારણ અભિનય-શક્તિ હતી. આમ તે તેમના કાર્ય માટે સર્વ રીતે યોગ્ય હતા. સાર્વજનિક મંચ પર વ્યાવસાયિક રૂપે ભાદુડી પહેલી વાર યોગેશચન્દ્ર ચૌધુરીના (૧૮૮૭-૧૯૪૮) 'સીતા' નાટકમાં (૧૯૨૪) રામની ભૂમિકામાં આવ્યા. તેને મળેલી અભૂતપૂર્વ સફળતાએ ભારતીય રંગમંચના ઇતિહાસની દિશા ફેરવી દીધી.

## પ્રકરણ ૨૫

### આઝાદીની લડતથી બીજા વિશ્વયુદ્ધ સુધી

અસહકારની ચળવળના પ્રથમ ઊછાળ પછી રાજકીય પ્રયાસો બે વૈકલ્પિક અવાહમાં વાળવામાં આવ્યા; એક તો સવિયન કાનૂનભંગ અને બીજો ભારતની બ્રિટિશ સલ્તનત સાથે અસહકાર. તેમ છતાં કંઈક અંશે જો સ્વરાજ્ય મળતું હોય તો સરકાર સાથે સહકાર સાધવાનું નક્કી કરવામાં આવ્યું હતું. લોકોમાં એક જાતની રાજકીય ચેતના જાગતી હતી. દેશનો ઔદ્યોગિક વિકાસ પણ મજબૂત પામે દેખાતો હતો. ગ્રામવિસ્તારોમાં અંગ્રેજી શિક્ષણ વેગથી વધતું જતું હતું. કલકત્તા અને પ્રાન્તીય શહેરો ગ્રામ સીમાડાઓમાંથી ધીરે ધીરે પ્રાણશક્તિ ખેંચી રહ્યા હતાં. સાહિત્ય પર તેનો ખેવડો પ્રભાવ પડ્યો. યુવાન લેખકોના એક વર્ગે મોટાં તથા નાનાં શહેરોની ઝૂંપડપટ્ટીના જીવનનું આલેખન કરવાનું નક્કી કરીને શરૂઆત કરી. તરત જ આ વર્ગ સાથે ‘ભારતી’ અને ‘નારાયણ’નો પાનાંમાં ‘વાસ્તવવાદ’ની શરૂઆત કરનાર જૂના લેખકો પણ જોડાઈ ગયા. સાહિત્યમાં આ નવા ‘આધુનિકતાવાદી’ આંદોલનનું મુખપત્ર હતું ‘કલ્લોલ’. ૧૯૨૩માં તેને ગોકુલચંદ્ર નાગે અને દિનેશચંદ્ર દાસે શરૂ કર્યું હતું.

તેનો અગ્રદૂત હતી ‘ઝડેર દોલા’ (૧૯૨૨) નામની એક નાનકડી ચોપડી. તેમાં ચાર વાર્તાઓ હતી. વાર્તાઓના લેખક હતા ગોકુલચંદ્ર નાગ, દિનેશચંદ્ર દાસ, શ્રીમતી સુનીતિ દેવી અને મણીન્દ્રનાથ યસુ. પ્રકાશક તરીકે તેમણે ‘ફોર આર્ટ્સ ક્લબ’ની સ્થાપના કરી હતી. નાગ ગવર્નમેન્ટ આર્ટ સ્કૂલના વિદ્યાર્થી હતા અને દાસ એક એમેચ્યોર અભિનેતા. સુનીતિ દેવી કાવ્યો લખતાં હતાં અને યસુ વાર્તાઓ. તે વખતનાં માન્ય સાહિત્યિક નૈતિક ધોરણોની દૃષ્ટિએ ‘કલ્લોલ’ના યુવાન લેખકોની કેટલીક વાર્તાઓ અસ્વીક ગણવામાં આવી. સામયિક કોઈ પણ અર્થમાં લોકપ્રિય નહોતું અને લખનારા પણ હજી સુધી તો ઘણુંખરું અજાણ્યા હતા. એટલે થોડા સમય માટે તો વાચકોના પ્રતિભાવની ખાસ અપેક્ષા નહોતી. પણ કેટલાક



ખીજ લેખકોએ (જે બહુ યુવાન નહોતા) કલ્લોલ યુવના લેખકો સામે ડંગોરો ઉઠાવ્યો અને માત્ર આ જ હેતુ માટે પ્રકટ કરવામાં આવેલા એક સામયિકમાં ‘કલ્લોલ’ના લેખકોની રચનાઓની મળક ઉઠાવીને તેમના માટે વિરોધી વાવંટોળ જગાડવાનો પ્રયત્ન કર્યો. આ સામયિક તે ‘શનિવારેર ચિઠિ.’ પહેલાં તે અઠવાડિક રૂપે નીકળ્યું (નવેમ્બર ૧૯૨૪) પછી માસિક થયું. તેની સ્થાપના અશોક ચટ્ટોપાધ્યાયે કરી અને પછીથી સંચાલન સજનીકાન્ત દાસે કયું. બેશક કેટલાંક તીર તો બરાબર ઠેકાણે વાગ્યાં, પણ ધારી અસર પડી નહીં. ‘ઊલટાનું’, જે લખાણો પ્રત્યે ખીજ રીતે કોઈનું ધ્યાન જ ન જત, તેવાં આ નવી ‘પ્રગતિશીલ’ ધારાનાં લખાણોનો બસે ખારીલો, પણ અસરકારક પ્રચાર થયો. તરત જ ‘કલ્લોલ’ની આબુઆબુ ઢાલ બની બે સામયિકો પ્રગટયાં: કલકત્તાથી ‘કાલિ-કલમ’ (૧૯૨૭) અને ઢાકાથી ‘પ્રગતિ.’

અથા નવા ‘પ્રગતિશીલ’ લેખકોએ પોતાના માટે રવીન્દ્રનાથમાંથી પોષણ મેળવ્યું હતું, પરંતુ કેટલાકે કબૂલ કયું છે તેમ ભારતીય પરંપરાના તત્ત્વથી અપરિચિત હોવાને લીધે તેઓ રવીન્દ્રનાથની કવિતા પૂરેપૂરી સમજી શક્યા નહોતા. આમાંથી કેટલાક લેખકો અંગ્રેજી કવિતાની યુવાન પેઢીએ રવીન્દ્રનાથની કવિતાને પૌર્વાત્ય રીતિની હોવાના કારણે ઈન્કારથી પ્રભાવિત હતા. પરંતુ રવીન્દ્રવિરોધી વલણ પાછળ ખરું કારણ તો કવીન્દ્ર અને તેમની કૃતિઓ પ્રત્યેના વિદેષનો ઊથલો હતો. ‘પ્રગતિશીલ’ દળની ઢાકા શાખાનું નેતૃત્વ નવલકથાકાર ડૉ. નરેશ્ચંદ્ર સેનગુપ્ત અને કવિ-અધ્યાપક મોહિતલાલ મનુમદારના હાથમાં હતું. આ શાખાએ ઘોષણા કરી કે રવીન્દ્રસાહિત્યના દ્વિવસો પૂરા થઈ ગયા છે. તેમના અનુયાયીઓએ તેમની વાતનો પડથો પાડીને કહ્યું કે રવીન્દ્રનાથ તેમના માટે વિદ્વંસ છે. વિચારશીલ વિવેચક નલિનીકાન્ત ગુપ્તે (૧૮૮૯) એ વાતનો સ્વીકાર કર્યો કે ‘પ્રગતિશીલ’ દલના કેટલાક લેખકોમાં મૌલિક અભિગમ અને અભિવ્યક્તિક્ષમતા છે, પણ તેઓ અવાસ્તવિક સમસ્યાઓ અને પરિસ્થિતિઓનું નિર્માણ કરવાના ચોક્કસ રીતે વિરોધી હતા. તેઓ આપણા માનસિક વાતાવરણ અને સાંસ્કૃતિક પરંપરા માટે વિદેશી તથા પ્રતિકૂળ વિચારો અને આદર્શો લાદવાના પણ વિરોધી હતા.

બંને વિરોધી દળ તરફથી રવીન્દ્રનાથને કહેવામાં આવ્યું કે તેઓ સમકાલીન અંગાળી સાહિત્યમાં ‘અતિ આધુનિક’ અને ‘અનતિ—આધુનિક’ વચ્ચેના મામલા અંગે ફેસલો આપે. તેમને માટે આ જરા મુશ્કેલ સ્થિતિ હતી. તેમ છતાં તેઓ કલકત્તાના પોતાના નિવાસના ‘વિચિત્રા’ નામના

ખંડમાં સલા ખોલાવવા કપૂલ થયા. અને પક્ષના અગ્રણીઓ તથા કેટલાક તટસ્થોને પણ આમંત્રણ આપવામાં આવ્યું. બે બેઠકો ચોખ્ખી (માર્ચ ૧૯૨૭). પહેલે દિવસે રવીન્દ્રનાથે સભાને ભાષણ આપ્યું. તેમણે કહ્યું કે સાહિત્યકળાનું એક માત્ર લક્ષ્ય છે રૂપસૃષ્ટિ. ભાવ અને ભાષા બંધીનાં લીધાં હોય કે ચોરીનો માલ હોય તો પણ ભારે નુકસાન નથી, જો તેના દ્વારા કોઈ નવા રૂપનું પ્રાકટ્ય થતું હોય. તેમને સમકાલીન યુરોપીય સાહિત્યની 'આધુનિકતા'નું વિશ્લેષણ કર્યું અને સમકાલીન અંગાળી સાહિત્ય માટે તે વાજખી હોવા અંગે ઈન્કાર કર્યો. ત્રણ દિવસ પછી ખીજ બેઠક મળી પણ કોઈ નિરાકરણ આવ્યું નહીં. રવીન્દ્રનાથનું વિશ્લેષણ અને નિર્ણય 'પ્રગતિશીલ' દળના લોકોને સંતુષ્ટ કરી શક્યાં નહીં, પણ તે વખતે તે શાન્ત રહ્યા. રવીન્દ્રનાથે ભાષણ પછી 'સાહિત્યેર ધર્મ' (જુલાઈ ૧૯૨૮) નામે એક નિબંધ લખ્યો. તેના જવાબમાં ડૉ. નરેશચંદ્ર સેનગુપ્તે પોતાનો નિબંધ 'સાહિત્યધર્મેર સીમાના' (ઓગસ્ટ ૧૯૨૮) લખ્યો. ડૉ. સેનગુપ્તે રવીન્દ્રનાથે પોતે સીમાઓ ઓળંગી હોવાનો આરોપ લગાવ્યો, પણ તેમની દલીલોનો સાર એ જ હતો, જે કેટલાંય વર્ષો પહેલાં દિગ્ગંજલાલ રાય રજૂ કરી ચૂક્યા હતા. દિગ્ગંજનારાયણ બાગચીએ પોતાનો છેલ્લો નિબંધ 'સાહિત્ય ધર્મેર સીમાના વિચાર' લખ્યો. તેમણે રવીન્દ્રનાથનો સમર્થ રીતે પક્ષ લીધો. ડૉ. સેનગુપ્તે બાગચીના લેખનો જવાબ લખ્યો. આ વાદવિવાદ 'વિચિત્રા'નાં પૃથો પર ચાલતો રહ્યો અને તે અનિશ્ચિત સમય સુધી ચાલ્યા કરત જો રવીન્દ્રનાથ 'શેષેર કવિતા' નામની નવલકથા અને નવી કવિતાના સ્વરૂપનું સર્જન કરીને તેને અટકાવવામાં સફળ ન નીવડ્યા હોત.

યુદ્ધોત્તર અસંતોષ અને અસહકારની તરતની નીપજ જો કાઈ હોય તો તે હતી કાજી નજરુલ ઈસ્લામ (૧૮૯૯-૧૯૭૬)ની કવિતા. હજી તો સ્કૂલમાં હતા અને નજરુલ નવી ભરતી કરેલી અંગાળી રેન્જિમેન્ટ (૧૯૧૭) માં દાખલ થયા, યુદ્ધવિરામના કેટલાક મહિનાઓ પહેલાં તેમને મેસોપોટમિયા મોકલવામાં આવ્યા. રેન્જિમેન્ટને લડાઈ લડવાનો પ્રસંગ જ ન આવ્યો પણ યુદ્ધસાનો પૂરો અનુભવ થયો જે પછીથી કાવ્યાત્મક ઉદ્દગાર અને ઉખામાં પ્રકટ થયો. આ રેન્જિમેન્ટમાં પંખાનો એક મૌલવી પણ હતો. તે ફારસી કવિતાનો ચાહક હતો. નજરુલે તેની સાથે હાફિઝ વાંચ્યો. કવિતા ક્ષેત્રે આ તેમની સાચી દીક્ષા હતી, ઘેર પાછા ફર્યા પછી (૧૯૧૮) તેમણે હાફિઝની કવિતાનો અનુવાદ કરતી કેટલીક રચનાઓ લખી. તેમની બે શરૂઆતની મહત્ત્વની કવિતાઓ 'પ્રણયોદ્ધવાસ' અને 'વિદ્રોહ' ૧૯૨૨ની શરૂઆતમાં પ્રકટ થઈ

અને તેમને પહેલો કાવ્યસંગ્રહ ‘અગ્નિવીણા’ વર્ષ ૧૯૩૦ થાય તે પહેલાં પ્રકટ થઈ ગયો. પૂર્વે કે પછી કદીય જોવા ન મળેલા ઉત્સાહથી પુસ્તકનું સ્વાગત થયું. નજરુલ હવે ‘કલ્લોલ’ ગ્રુપમાં દાખલ થયા અને તેમણે કલાપૂર્ણ તથા ગરમ કવિતાઓ અને ઢગલાબંધ ગીતો રચ્યાં. તેમણે કવિતા અને ગીતનાં વીસથી વધારે પુસ્તકો (મોટા ભાગનાં નાનાં) લખ્યાં છે. ઉપરાંત કેટલીક નવલકથાઓ તથા નાટકો પણ લખ્યાં છે. તેમની કેટલીક પરવર્તી કવિતાઓ સારી હતી પરંતુ ‘અગ્નિવીણા’નો અગ્નિ હવે ઝુઝાઈ ગયો હતો.

નજરુલ લાગણીપ્રવણ જીવ હતા. પણ તેમની લાગણીઓ અસ્થિર અને ચંચળ હતી. જે લોકો તેમના વ્યક્તિગત સંપર્કમાં આવતા હતા તે તેમના અદ્યત્ત ઉત્સાહ અને નિષ્ઠાથી પ્રભાવિત થતા હતા. પણ ‘અગ્નિવીણા’ની શરૂઆતની રચનાઓ છોડી તેમનું સાહિત્યસર્જન તેમની ગુણવત્તાની અપેક્ષાએ ઘણું પાછળ છે. નજરુલના વ્યક્તિત્વની ભાવપ્રવણતાએ આ કવિતાઓને જે જીવંતતા આપી, તે તેમના સમકાલીનોની કવિતાઓથી તેમને એકદમ નોખા પાડી દે છે. તેમની કાવ્યભાષા ફારસી અને અરબીના અસરકારક પ્રયોગથી ભરી ભરી છે. નજરુલને રાજનીતિમાં રસ પડવા માંડ્યો અને પાછળથી ભક્તિમાં પણ. તે તેમની કવિતાને હાનિપ્રદ નીવડ્યો. ‘અગ્નિવીણા’ પછી તેમનાં કાવ્યો અને ગીતોની પ્રસિદ્ધ યોપડીઓ છે ‘દોલનચૌપા’ (૧૯૨૩), ‘વિષેર ઝાંશી’ (૧૯૨૪) ‘ભાંગાર ગાન’ (૧૯૨૪), ‘પૂષેર હાઓયા’ (૧૯૨૫) અને ‘જુલુજુલ’ (૧૯૨૮).

મોહિતલાલ મજુમદાર (૧૮૮૮-૧૯૫૨) શિક્ષક હતા પણ પોતાના વ્યવસાયને તેમને ખાસ અર્થ નહોતો. તેઓ પણ કાજી નજરુલ ઈસ્લામ સાથે ‘કલ્લોલ’ ગ્રુપમાં જોડાયા. જે કે તેઓ તેની પહેલાં કેટલાક સમયથી કવિતાઓ લખતા હતા. તે દેવેન્દ્રનાથ સેન સાથે સંકળાયેલા હતા અને તેમણે પોતાનું સાહિત્યિક જીવન સેનની કવિતાના પ્રશંસક તરીકે શરૂ કર્યું હતું. મજુમદારનો પહેલો કાવ્યસંગ્રહ ‘દેવેન્દ્રમંગલ’ (૧૯૧૨) નામે એક પાતળા પેમ્ફ્લેટ રૂપે હતો. તેમાં તેમણે એ વડીલ કવિને શ્રદ્ધાંજલિ અર્પણ કરી છે. ૧૯૧૯માં તે ‘ભારતી’ ગ્રુપમાં જોડાયા. તેના તે નિયમિત લેખક હતા. તેમની કવિતા હવે સત્યેન્દ્રનાથ દત્તની રણકાદાર અને નર્તન કરતી કાવ્ય-રીતિનું અનુસરણ કરતી હતી. તે અસરમાંથી છૂટવાને તેમણે પોતાથી શક્ય પ્રયત્ન કર્યો. નજરુલની અસરે તેમાં મદદ કરી. તેમની કાવ્યભાષા હવે ફારસી શબ્દો અને ફારસી વિષયો સાથે કામ પાડવા લાગી. મજુમદારના પહેલા કાવ્યસંગ્રહ ‘સ્વપનપસારી’એ (૧૯૨૨) તેમને એક સમર્થ અને

આશાસ્પદ કવિ તરીકે ખ્યાતિ અપાવી. જીવન અને મૃત્યુ પ્રત્યેનું વલણ તેમની સૌ પહેલાં ૧૯૨૦માં છપાયેલી કવિતા ‘અવોરપથી’માં સ્પષ્ટ રજૂ થયું હતું, તેમાં થોડો ઉમર ખૈયામનો સંસ્પર્શ વરતાય છે. ‘સ્વપનપસારી’ જ્યારે પ્રગટ થયું ત્યારે મજુમદારનો રવીન્દ્રનાથની કવિતા પ્રત્યેનો ઉત્સાહ ઓસરી ગયો, તેથી ‘કલ્લોલ’ સુધી પહોંચવામાં સરળતા થઈ. જોકે તે સમુદાયના સૌથી મોટી વયના કવિ કરતાંય તે મોટા હતા.

તેમના ખીજ કાવ્યસંગ્રહ ‘વિસ્મરણી’માં સંગ્રહીત કેટલીક વિશિષ્ટ કવિતાઓ પહેલાં ‘કલ્લોલ’માં છપાઈ હતી. કવિ હવે જીવનને તેના પ્રત્યક્ષ રૂપમાં સ્વીકારે છે અને કોઈ પણ ભોજે તેનો આનંદ લે છે. તેને માટે હવે મૃત્યુ પછી માત્ર શૂન્ય છે. ‘મોહમુદ્ગર’ કવિતામાં તે રવીન્દ્રનાથને પડકાર ફેંકે છે :

ઉર્ધ્વમુખે ઘેચાઇયા રજેહીન રજનીર મલ્લિકા-માધવી  
નીહારિયા નીહારિકા જિવિ-

કલ્પનાર દાક્ષાવને મધુ યુષિ નીરક્ત અધરે,  
ઉપહાસિ’ દુગ્ધધારા ધરિત્રીર પૂર્ણ પયોધરે,  
બુબુકુ માનવ લાગિ’ રચિ ઇન્દ્રજલ,  
આપના વંચિત કરિ’ ચિર ઇહકાલ,

કતહિન બુલાઇએ મર્ત્યજ ને બિલાઇયા મોહન આસવ,  
હે દિવિ-વાસવ ?

(‘વિસ્મરણી’-મોહમુદ્ગર)

-હે કવીન્દ્ર, ઉર્ધ્વમુખે રજેહીન રજનીની મલ્લિકા-માધવી જોઈને, નીહારિકાની શોભા નિહારીને, ધરિત્રીના ભર્યાભર્યા પયોધરોની દુગ્ધધારાની ઉપેક્ષા કરીને ફિક્કા હોઠે કલ્પનાના દાક્ષવનનું મધુ ચુસીને, આ લોકમાં સદા પોતાને વંચિત રાખીને બુબુકુ (બૂખ્યા) મનુષ્યો માટે ઇન્દ્રજાળ રચીને, મોહન આસવ પીવડાવી મર્ત્યજનોને કયાં સુધી બુલાવામાં રાખશે ?

જીવન પ્રત્યેનું આ વલણ ‘પાન્થ’ કવિતામાં બદલાયું છે. કવિતા દાર્શનિક અને સંન્યાસી શોપનહોવરને સંબોધીને લખાઈ છે. કવિ ઇચ્છે છે કે મૃત્યુ પછી પણ ચેતનાનો પ્રવાહ અવરુદ્ધ ન થાય. આ ચેતના તે આત્મા નથી. બૌદ્ધમતાનુસાર પંચસ્કંધોને બાંધનાર સંસ્કાર પ્રવાહ છે. મજુમદારે ખીજ બે કાવ્યસંગ્રહો પ્રકટ કર્યા છે-‘સ્મરગરલ’ (૧૯૩૬) અને ‘હેમન્ત ગોધૂલિ’ (૧૯૪૧). સોનેટનું સંકલન ‘ઇન્દ્રયતુર્દશી’

(૧૯૫૧) મરણોત્તર પ્રકાશન છે. ઢાકા યુનિવર્સિટીમાં અંગાળીના અધ્યાપક તરીકે જોડાયા પછી મજુમદાર જલદીથી ‘પ્રગતિશીલ’ જૂથથી જુદા થઈ ગયા હતા. આ જૂથની પ્રવૃત્તિઓ હવે એક વખતની પૂર્વ અંગાળીના રાજધાનીમાં કેન્દ્રિત થતી જતી હતી. પરંતુ મજુમદાર રવીન્દ્ર ભણી ના વળ્યા. તેમને ઓળંગી ઓગણીસમી સદીના સાહિત્યકારો માઈકલે મધુસૂદન દત્ત અને અંકિમચંદ્ર ચટ્ટોપાધ્યાય ભણી વળ્યા. હવે તેમણે વિવેચનના લેખો સારી સંખ્યામાં લખ્યા. તે બધા નિબંધો પછીથી ‘આધુનિક આંગલા સાહિત્ય’ (૧૯૩૬), ‘સાહિત્યકથા’ (૧૯૩૮), ‘સાહિત્ય વિતાન’ (૧૯૪૨) વગેરે પુસ્તકોમાં સંગ્રહીત થયા.

મજુમદાર અત્યંત કાળજીપૂર્વક અને ધીરજથી લખનાર કવિ હતા. પોતાની ભાષા બાબતે તેઓ અત્યંત ચોક્કસ હતા. તેમનું ઓછું લખવાનું આ પણ કારણ છે.

જતીન્દ્રનાથ સેનગુપ્ત (૧૮૮૭-૧૯૫૪) ઈજનેરી વિદ્યાના ગ્રેજ્યુએટ હતા અને મુર્શિદાબાદ જિલ્લામાં ઓવરસિયર હતા. પહેલાં નહીં તો ૧૯૧૦ પછી તો તે કવિતા રચતા જ હતા. પરંતુ તેમનો પહેલો કાવ્યસંગ્રહ ૧૯૨૩ પહેલાં પ્રકાશિત થયો નહોતો. શરૂઆતના તેમના ત્રણ કાવ્યસંગ્રહો છે-‘મરીચિકા’ (૧૯૨૩), ‘મરુશિખા’ (૧૯૨૭) અને ‘મહામાયા’ (૧૯૩૦). આ શીર્ષકો કવિના જીવન પ્રત્યેના ખાસ દૃષ્ટિકોણનાં પરિચાયક છે. આ વિદ્રોહનુંય વલણ નથી કે નથી અસ્વીકારનું. સમગ્રપણે તેઓ જીવનને સારું જ સમજે છે, પણ જીવનમાં જે નિરાશાઓ, નિષ્ફળતાઓ અને યાતનાઓ છે તેનું કારણ, સ્પષ્ટીકરણ આપી શકતા નથી. એટલે તેમની કવિતાઓની લાક્ષણિકતા એક હળવા છતાં વ્યંગ્યાત્મક વિરોધના સૂરમાં રહેલી જોવા મળે છે. સેનગુપ્ત અને મજુમદાર બન્નેની જીવન-ભાવનાનો તફાવત તેઓની ‘દુઃખેર કવિ’ શીર્ષક કવિતામાં સ્પષ્ટ રીતે જોઈ શકાય છે. મજુમદારની કવિતા ઘણી પાછળથી લખાઈ હતી. તે સેનગુપ્તની કવિતાના પ્રત્યુત્તર રૂપે છે.

સેનગુપ્ત કહે છે :

ઓ નાકિ શપથ કરેછે, -કપાલે ના જુટિલે ખાંટિ સોના  
આકરણ-હીન કે’દે ચાંદ્ર દિન, ખાદે તણુ ભુલિબ ના?...  
ભક્તિ પ્રેમ કિ દ’ઉર તલે શ્રીરણે માથા ઠોકા ?  
મુક્તિ કિ એઈ ?-દડા છિ’ડે છુટે સાકિમ ખોંચાડે ઢોકા ?

(‘નરુમાયા’-દુઃખેર કવિ)

—કહે છે તેણે પ્રતિજ્ઞા કરી છે—નશીમમાં જો સાચું સોનું ના હોય તો ધરણી વિના દિવસ ભલે રોતાં રોતાં વીતે, તેમ છતાં ખોટામાં હું ફસાવાની નથી. ભક્તિ અને પ્રેમ શું છે? દંડાની બીકથી શ્રીચરણોમાં માથું નમાવવું તે? અને બંધન તોડીને દોડી જઈ સીધા ખોડમાં પેસી જવું તે શું મુક્તિ છે?

મજબૂદાર વિચારે છે :

મિથ્યાર મોઢે યદિ કેહ કહ્યું સત્યહ સુખ પાય—  
તપ્ત બલિયા ભાન કરે કેહ પાન્તા જુડાતે ચાય—

લયે ગોપાલેર પાપાણુપુતલિ  
અન્ધ્યાર સનેહ ઉઠે યે ઉથલિ

તાર એઈ સુખે કાર ના વક્ષ અશ્રુતે ભેસે ચાય ?  
કઠોર સત્ય સ્મરણુ કરાયે કે તારે શાસિતે ચાય ?

( ‘હેમન્ટ ગોધુલિ’—દુઃખેર કવિ )

—મિથ્યાના મોહમાં જો કોઈને ખરેખર સુખ મળતું હોય, ઠંડા વાસી ભાતને જો કોઈ ગરમ માનીને ખાવા ઇચ્છે; ગોપાળની પથ્થરની મૂર્તિ પર જો કોઈ નિઃસંતાન માતાનો સ્નેહ વરસી પડે, તો તેના એ સુખથી કોનું હૃદય આંસુથી વહી જતું નથી? કોણુ છે જે કઠોર સત્યની યાદ દેવડાવીને તેને સમજાવવા ઇચ્છા કરશે ?

એક લાંબા વિરામ પછી સેનયુક્તે એ કાવ્યસંગ્રહ બીજા પ્રકટ કર્યા : ‘સાય’ ( ૧૯૪૦ ) અને ‘ત્રિયામા’ ( ૧૯૪૮ ). ‘નિશાન્તિકા’ ( ૧૯૫૭ ) મરણોત્તર પ્રકાશન છે. તેમની એક માત્ર ગદ્યરચના ‘કાવ્ય પરિનિતિ’ ( ૧૯૩૦ )માં કાવ્યશાસ્ત્રની સામાન્ય રીતે ચર્ચા કરે છે.

ગોકુલચંદ્ર નાગ ( ૧૮૯૫-૧૯૨૫ ) ગવર્નમેન્ટ આર્ટ્સ સ્કૂલના વિદ્યાર્થી અને ‘કલ્લોલ’ના સહસ્થાપક હતા. આર્ટ્સ સ્કૂલનો કોર્સ પૂરો કર્યા વિના તેમણે છોડી દીધો હતો. કલકત્તામાં તેઓ ફૂલોની દુકાન ચલાવતા હતા. પોતાની ટેવો, ચરિત્ર તેમ જ ધંધાની બાબતે તેઓ કલાત્મકતાના પ્રેમી હતા. તેમણે દિનેશરંજન દાસ ( ૧૮૮૮-૧૯૪૧ )ની મદદથી ૧૯૨૩માં ‘કલ્લોલ’ માસિકની શરૂઆત કરી. તેનાં અસ્તિત્વનાં સાત વર્ષો દરમિયાન આ સામયિક બંગાળી સાહિત્યમાં નવી પ્રગતિશીલ ચળવળનું મુખ્ય મુખપત્ર બનીને રહ્યું. બ્યારે ‘કલ્લોલ’ શરૂ થયું ત્યારે ‘ભારતી’ મરવાની અણી પર હતું અને ‘સમુજપત્ર’ અનિયમિત બની ગયું હતું. ૧૯૨૭નું વર્ષ પૂરું થાય તે

પહેલાં પ્રસિદ્ધ સામયિકોમાં સૌથી જૂનું અને સૌથી નવું સામયિક છેવટે અંધ થઈ ગયાં હતાં. નાગના મૃત્યુ પછી ‘કલ્લોલ’નું સંચાલન દાસ કરવા લાગ્યા.

ગોકુલચંદ્ર નાગે શરૂઆત રવીન્દ્રનાથની ‘લિપિકા’ જેવી વાર્તાઓ લખીને કરી. તે ‘પ્રવાસી’, ‘ભારતી’ અને ખીજે પણ પ્રકટ થઈ. ‘રૂપરેખા’ નામે પુસ્તકમાં તે સંગ્રહીત થઈ. તેમની કેટલીક પ્રૌઢ વાર્તાઓ તેમના મૃત્યુ પછી ‘માયામુકુલ’ (૧૯૨૭)માં સંગ્રહીત થઈ. પણ તેમની ઐઞ રચના તો તેમની નવલકથા ‘પથિક’ (૧૯૨૫) છે. ‘કલ્લોલ’ના પહેલા અંકથી તે હપ્તાવાર પ્રકટ થઈ હતી. અહીં એક સુસમ્પદ્ધ વાર્તા જેવું નથી પણ તેમાં જીવનની ઝાંખીને પકડવાનો જે પ્રયત્ન છે, અને તેની સાથે લેખકની સહજ અને સરલ જે રચના રીતિ છે તેને લીધે નવા પ્રકારના કથાસાહિત્યની તે પ્રથમ અને વાચનક્ષમ કૃતિ અને છે.

દિનેશચંદ્ર દાસે કેટલીક ટૂંકી વાર્તાઓ લખી હતી. તેમાંથી પાંચ ‘માટીર નેશા’ (૧૯૧૮) અને ‘ભૂછં ચમ્પા’ (૧૯૨૫)માં સંગ્રહીત છે. દાસ સારા એમેચ્યોર નટ હતા અને રંગભૂમિમાં તેમને રસ હતો. સામયિક અંધ પડતાં તે ધંધાથે સિનેમાના ક્ષેત્રમાં ગયા.

મણીન્દ્રલાલ યસુ (૧૮૯૭) પ્રમાણમાં ઓછા ઊર્મિપ્રવણ કવિ છે. ‘ભારતી’ યુવના રોમાંટિકતાવાદ તરફ તે ઓછસ રીતે ઢળે છે. તેમની પહેલી નવલકથા ‘રમલા’ (૧૯૨૩) સુખ સગવડભર્યું જીવન જીવતા વર્ગની એક રોમાંટિક પ્રેમકથા છે. કથાસાહિત્યના તરુણ લેખકોને આ કૃતિએ પ્રભાવિત કર્યાં. યસુએ પોતાનું સાહિત્યક જીવન ટૂંકી વાર્તાના લેખક રૂપે શરૂ કર્યું. વાર્તાઓએ તેમને માન્યતા અપાવી. તેમણે ટૂંકી વાર્તાઓના ઘણા સંગ્રહો પ્રકટ કર્યા છે : ‘માયાપુરી’ (૧૯૨૩), ‘રક્તકમલ’ (૧૯૨૪) ‘સોનાર હરિન’ (૧૯૨૪), ‘કલ્પલતા’ (૧૯૩૫), ‘સહ્યાત્રિણી’ (૧૯૪૧) વગેરે. તેમની ખીજ નવલકથાઓ છે ‘અન્યકુમાર’ (૧૯૩૨) અને ‘જીવનચાચના’ (૧૯૩૬).

શૈલજનનંદ મુખોપાધ્યાય (૧૯૦૦-૧૯૭૬) પશ્ચિમ અંગાળના એક ખાણ ઉદ્યોગના શહેરમાં કાજ નજરુલ ઈસ્લામતા સહાધ્યાયી અને ગોઠિયા હતા. શૈલજનનંદ પણ અંગાળી રેમિમેન્ટમાં ભરતી થવા માટે પોતાના મિત્રની સાથે ઘેરથી નાસી ગયા હતા. પણ તેમના વડીલોએ તેમને કલકત્તામાંથી શોધી કાઢ્યા અને ઘેર લઈ આવ્યા. મેસોપોટેમિયાથી જ્યારે નજરુલ પાછા આવ્યા ત્યારે શૈલજનનંદે પોતાના મિત્રની સાથે પોતાની થંભી.

અયેલી સાહિત્યિક યાત્રા શરૂ કરી. નિશાળમાં ભણતા ત્યારે મુખ્યોપાધ્યાયને પછરચનાઓ કરવામાં રસ હતો અને નજરુલને રસ પડતો હતો. ગદ્યમાં વાર્તાઓ લખવામાં. પણ બંનેના રસનાં ક્ષેત્ર બદલાઈ ગયાં. શૈલજનનંદે વાર્તાઓ લખવાની શરૂ કરી અને નજરુલે કવિતાઓ. તેમના શરૂઆતના આ પ્રયત્નો ‘બંગ્લીય મુસલમાન સાહિત્ય પત્રિકા’ (૧૯૨૧) માં પ્રકટ થયા. શૈલજનનંદની શરૂઆતની વાર્તાઓ ‘આમેર મંજરી’ (૧૯૨૩) નામના પુસ્તકમાં સંગ્રહીત થઈ છે. બે વાર્તાઓ મુસલમાન પરિવારની સારી ઝાંખા કરાવે છે. તે પછી તરત જ બે લાંબી વાર્તાઓ અથવા લઘુનવલો પ્રકટ થઈ. આ વાર્તાઓ ધણે અંશે કલકત્તામાં લેખકને શરૂઆતમાં થયેલા અનુભવો પર આધારિત છે. પણ આ અનુભવો ‘ધવંસપથેર યાત્રી ઓરા’ જેવી પરવર્તી વાર્તાઓમાં સશક્ત રીતે અને તીક્ષ્ણતાપૂર્વક પ્રયોજ્યા છે.

શૈલજનનંદ પોતાના નગરની પાસે આવેલી કોયલાની ખાણોના મજૂરોના જીવનનું આલેખન કરતી વાર્તાઓ દ્વારા પહેલી વાર ખરા અર્થમાં સમજદાર વાચકો સમક્ષ ઉપસ્થિત થયા. શરૂઆતની આ વાર્તાઓ છે : ‘પ્રવાસી’ (માર્ચ ૧૯૨૩)માં પ્રકટ ‘રેન્જિંગ રિપોર્ટ’. તે જ સામયિકમાં ‘બલિદાન’ (એપ્રિલ ૧૯૨૩), ‘કલ્લોલ’ (એપ્રિલ ૧૯૨૩)માં ‘મા’ અને ‘કલ્લોલમાં જ (મે ૧૯૨૩) ‘નારીર મન’. આ જાતની વાર્તાઓ ‘કલ્લોલ’, ‘પ્રવાસી’, ‘બંગવાણી’ અને ‘બિજલી’માં ૧૯૨૫ના અંત સુધી છપાતી રહી. ‘કયલા કુઠિ’ (૧૯૩૦) અને ‘દિનમજૂર’ (૧૯૩૨) પુસ્તકોમાં સંગ્રહીત આ વાર્તાઓએ બંગાળી સાહિત્યમાં માત્ર તેના જીવંત વાસ્તવવાદ અને કષ્ટદાયક ટ્રેન્જેડીથી નહીં, પરંતુ પહેલીવાર જનપદી (પ્રાદેશિક) કથાસાહિત્યનું પ્રચલન શરૂ કરવાને લીધે સીમાચિહ્ન રૂપ છે. મુખ્યોપાધ્યાયની પછીની વાર્તાઓમાં પણ તે ધોરણ જળવાઈ રહ્યું. વાર્તાનાં વસ્તુ વ્યક્તિગત અનુભવ કે તરતની જાણકારીમાંથી લેવામાં આવે છે અને તેના પર કોઈ ભાવનાત્મક પ્રક્ષેપણ કર્યા વિના તે પ્રામણિકતાથી જાણે કે ઉતારી લેવામાં આવે છે. વસ્તુ અને તેના નિરૂપણની વચ્ચે પોતે પ્રકટ થવાની લેખકની મહેત્વ કથાંય બાધક નીવડતી નથી. ‘અતસી’ (૧૯૨૫), ‘નારીમેધ’ (૧૯૨૮), ‘વધૂવરણ’ (૧૯૩૧), ‘પૌષપાવણ’ (૧૯૩૧), ‘સતીઅસતી’ (૧૯૩૩), ‘નારીજન્મ’ (૧૯૩૪) વગેરે પુસ્તકોમાં સંગ્રહીત મુખ્યોપાધ્યાયની વાર્તાઓ તેમની ઉત્તમ વાર્તાઓ છે. તેમની નવલકથાઓ, કહો કે લઘુનવલો જેવી કે ‘મારિર ઘર’ (૧૯૨૩), ‘ઝડો હાઓયા’ (૧૯૨૩), ‘જેયાર ભાટા’ (૧૯૨૪), ‘અનાહૂત’ (૧૯૨૧), ‘અનિવાર્ય’ (૧૯૩૧) વગેરે કંઈક નમળા છે, પણ



‘સોલો-આના’ (૧૯૨૫) તેમાં અપવાદ છે. તે પ્રચલિત અર્થમાં નવલકથા નથી; તેમાં પશ્ચિમ અંગાળના ગ્રામ દેવતાના વાર્ષિક તહેવારની આજુબાજુ ગૂંથાયેલા ગ્રામીણજીવનનું ચિત્રણ છે. તે જીવન ગંધાતું છે તેમ છતાં વાસ્તવિક અને ધન્યકતું છે, અહીં નથી તેને છાવરવામાં આવ્યું કે નથી તેની અતિશયોક્તિ કરવામાં આવી.

વાસ્તવવાદી વાર્તાઓના લેખક તરીકે જગદીશચંદ્ર ગુપ્ત (૧૮૮૬-૧૯૫૭)ને સામાન્ય રીતે શૈલજનનંદ મુખોપાધ્યાય સાથે મૂકવામાં આવે છે. બન્ને લેખકોએ સીધું જીવનમાંથી અને અનુભવોમાંથી લીધું, પણ મુખોપાધ્યાયની વાર્તાઓ જ્યારે એકદમ પરલક્ષી અને થોડી ભાવનાપ્રચુર છે, ત્યારે ગુપ્ત પોતાની વાર્તાઓને વ્યંગપરિહાસનો હળવો પુટ ચઢાવીને જરા અણધારે આપે છે. ગુપ્તે પોતાના સાહિત્યિક જીવનની શરૂઆત ઝાવિંદચંદ્ર દાસની કવિતાના અનુકરણથી કરી. તેમાંથી કેટલીક ‘અક્ષરા’ નામે સંગ્રહમાં સંગ્રહીત છે. તેમણે કવિતા લખવાનું ક્યારેય અંધ નહોતું કયું, પણ તે કવિતાઓ ભિન્નિકવિતાઓ નહોતી રહી. ગુપ્તની પહેલી વાર્તા ‘પેઈંગ ગ્રેસ્ટ’ અને તે પછીની વાર્તાઓ પણ સૌથી પહેલાં ‘મિજલી’ (૧૯૨૫)માં છપાઈ હતી. તે પછીની વાર્તાઓ ‘કાલિકલમ’ (૧૯૨૬)માં ‘કલ્પોલ’ અને ‘અંગવાણી’માં પ્રકટ થઈ. તેમની સૌથી વિશિષ્ટ વાર્તાઓનો પહેલો સંગ્રહ છે ‘વિનોદિની’ (૧૯૨૮). તેમણે ‘રૂપેર બાહિરે’ (૧૯૨૯), ‘શ્રીમતી’ (૧૯૩૦), ‘ગતિહારા જાહનવી’ (૧૯૩૫), ‘શશાંક કવિરાજેર સ્ત્રી’ (૧૯૩૫), ‘પાઈક શ્રી મિહિર પ્રામાણિક’ (૧૯૪૦), ‘મેઘાવૃત્ત અશનિ’ (૧૯૪૭) વગેરે આઠ-નવ જેટલા વાર્તાસંગ્રહો પ્રકટ કર્યા. તેમણે ડઝન જેટલી લાંબી વાર્તાઓ કે લઘુનવલો લખી, જેમકે ‘અસધુ સિદ્ધાર્થ’ (૧૯૨૯), ‘મહિષી’ (૧૯૨૯), ‘દુલાલેર દોલા’ (૧૯૩૧), ‘રોમન્યન’ (૧૯૩૧) વગેરે. ગુપ્તની વાર્તાઓ કરડા વાસ્તવને રૂઝ કરે છે. ધણીવાર તેમાં ટુચ્છતાને હદે પહોંચતી કૂરતા જોવા મળે છે. કેટલીક વાર્તાઓ અસામાન્ય એવી મનોવિકૃતિઓનું અનુસરણ કરે છે અને કેટલીક ગ્રીક ટ્રેજેડીઓના ભયંકર ભાગ્યવાદથી છરાયેલી છે. તેમની લાંબી વાર્તાઓ અથવા લઘુનવલોનું વસ્તુ આ જાતના નિરૂપણને યોગ્ય નથી અને તે વધતેઓછે અંશે પ્રચારાત્મક છે. લેખક પોતે પણ આ વાતથી અજાણ નથી. એટલે ‘દુલાલેર દોલા’ની પ્રસ્તાવનામાં તે કહે છે કે પોતાની રચનાઓને કથાસાહિત્યને બદલે કોઈ નિઅંધના રૂપમાં ચૂંતવશે તો પોતાને નવાઈ નહીં થાય.

વિભૂતિભૂષણ અંઘોપાધ્યાય (૧૮૯૯-૧૯૫૦) ઈ. સ. ૧૯૨૨ના વર્ષથી 'પ્રવ.સી'માં વાર્તાઓ લખતા રહ્યા હતા, પણ તેમની પહેલી નવલકથા 'પથેર પાંચાલી' (૧૯૨૯) નવા શરૂ થયેલા સામયિક 'વિચિત્રા'માં પ્રકટ થઈ તે પછી જ સુધી આ વાર્તાઓએ ધ્યાન ખેંચ્યું હતું. આ સામયિકના તંત્રી ઉપેન્દ્રનાથ ગંગોપાધ્યાય (૧૮૮૧) જૂના ભાગલપુર મંડળના સભ્ય હતા અને 'રાજપથ' (૧૯૨૫) નવલકથા ઉપરાંત ખીજ નવલકથાઓ અને વાર્તાઓના લેખક હતા. વિભૂતિભૂષણની આ શ્રેષ્ઠ રચના ('પથેર પાંચાલી') અને તેના અનુસંધાનમાં રચાયેલી 'અપરાજિત' (૧૯૩૨) લેખકની પોતાની જીવનકથા પર આધારિત છે અને તે અસાધારણ નિષ્ઠા અને પૂરા દિલથી લખાઈ છે. તેને લીધે ભાવનાપ્રવણ વાચકમાં પણ સ્મૃતિભારભરી (નોસ્ટાલ્જિક) સહાનુભૂતિનો સ્વર ઊઠ્યા વિના રહેતો નથી. પણ અગાઉ લખેલી તેમની કેટલીક વાર્તાઓમાં અંઘોપાધ્યાય સોળે કળાએ ખીલેલા દેખાય છે. તેમાં 'ઉમારાની' (૧૯૨૨માં પ્રકટ) અને 'પુઈમાચા' (૧૯૨૫)નો ઉલ્લેખ કરી શકાય. આ અને તે પછીની વાર્તાઓ ડઝન કરતાં વધારે સંગ્રહોમાં સંગ્રહીત છે, જેમકે 'મેઘમલ્હાર' (૧૯૩૧), 'મૌરીફૂલ' (૧૯૩૨), 'યાત્રાખલ્લ' (૧૯૪૩) વગેરે. અંઘોપાધ્યાયની નવલકથાઓની સંખ્યા સારી એવી છે. જેનો અગાઉ ઉલ્લેખ થયો તે ઉપરાંત આ કૃતિઓનો પણ તેમાં સમાવેશ થાય—'દષ્ટિ પ્રદીપ' (૧૯૩૫), 'આરણ્યક' (૧૯૩૮), 'આદર્શ હિન્દુ હોટેલ' (૧૯૪૦), 'ત્રિપિનેર સંસાર' (૧૯૪૧), 'દેવયાન' (૧૯૪૪), 'ધર્યામતી' (૧૯૪૫) વગેરે. અંઘોપાધ્યાય વનરૂપિત સૃષ્ટિના પ્રેમી હતા. તેમને પહાડી અને વન્ય પ્રદેશો ગમતા. તેમને આ પ્રેમ 'આરણ્યક'માં બરાબર પ્રતિબિંબિત થયો છે. તેઓ રોમાંટિક અને ઊર્મિપ્રવણ મિત્રજના લેખક હતા, અગમ અને અધ્યાત્મ તરફ તે મનુ યોક્કસ વલણ હતું. આ વાત તેમની કેટલીક પરવતી નવલકથાઓમાં જોવા મળે છે. વિભૂતિભૂષણ મુખોપાધ્યાય (૧૮૯૬)ની શરૂઆતની વાર્તાઓમાંથી એક પહેલી 'પ્રવાસી'માં છપાઈ હતી. તે ઉપરાંત તેમની વાર્તાઓ જુદાં જુદાં સામયિકોમાં પ્રકટ થતી રહી છે. અનેક સંગ્રહોમાં તે સંગ્રહીત છે, જેમકે 'રાજુર પ્રથમ ભાગ' (૧૯૩૭), 'રાજુર દ્વિતીય ભાગ' (૧૯૩૮), 'રાજુરકથામાલા' (૧૯૪૧), 'હાતે ખડિ' (૧૯૪૭) વગેરે. મુખોપાધ્યાયે કેટલીક નવલકથાઓ અને નાટકો પણ લખ્યાં છે. તેમની વાર્તાઓ હળવી, વિનાદી શૈલીમાં લખાઈ છે અને ખૂબ લોકપ્રિય છે.

રવીન્દ્રનાથ મિત્ર (૧૮૯૬-૧૯૩૩) પોતાના જીવનકાળ દરમ્યાન 'દિવાકર શર્મા' તખલ્લુસથી ઝોળખાતા. તેમણે એવી વાર્તાઓનું સફળતાપૂર્વક ખેડાણ

કથું' જે આકારપ્રકારે લઘુ હોવા છતાં ગદ્યકાવ્યના વર્ગમાં નડોતી આવતી. તેમાં સપાટી પર દેખાતા જીવનના રનેપશોટ જેવા મળે છે. તેમની પ્રથમ અને શ્રેષ્ઠ વાર્તાઓમાંની એક વાર્તા 'થર્ડ ક્લાસ' 'બિજલી' સામયિકમાં પ્રકટ થઈ હતી. તેમાં બીડલર્યા ત્રીજા વર્ગના રેલવે ડ્રૂપ્પાનું દર્શન થાય છે. તેમની ટૂંકી વાર્તાઓ સાત પુસ્તકોમાં સંગ્રહીત છે : 'થર્ડ ક્લાસ' (૧૯૨૮), 'વાસ્તવિકતા' (૧૯૩૧), 'ઉદાસીર માઠ' (૧૯૩૧), 'દિવાકરી' (૧૯૩૧), 'ત્રિલોચન કવિરાજ' (૧૯૩૩) વગેરે. તેમનું પ્રહસન 'માનમથી ગર્લ્સ સ્કૂલ' (૧૯૩૨) અવેનત રંગભૂમિ પર લાંબા વખત સુધી લોકપ્રિય રહ્યું હતું.

કેદારનાથ અંધોપાધ્યાય (૧૮૬૩-૧૯૪૯) રવીન્દ્રનાથના 'બાલક' (૧૮૮૫) સામયિકના એક લેખક હતા, પણ તેમણે એ દાયકાથીય વધારે સમય માટે લખવાનું બંધ કરી દીધું હતું. તે સરકારી નોકરીમાં હતા, અને ઉત્તર ભારતમાં જુદે જુદે સ્થળે તેમની નિમણૂક થઈ હતી. તેમને ચીન મોકલવામાં આવ્યા હતા. પ્રવાસને પરિણામે તેમણે નિબંધો લખ્યા. તે પહેલવહેલા 'ભારતી'માં (૧૯૦૩-૦૪) એક પ્રવાસીના પત્રો રૂપે છપાયા. તે પછી ઘણા સમય બાદ તે 'ચીનીયાત્રી' નામે પુસ્તક રૂપે પ્રકટ થયા. પરંતુ તેમનું પહેલું પુસ્તક બનારસના સામાન્ય જીવન અંગેનું હાસ્યરસ પ્રધાન પુસ્તક છે : 'કાશીર કિંચિત્' (૧૯૧૫). ટૂંકી વાર્તાના લેખક તરીકે અંધોપાધ્યાય 'કબુલતિ' વાર્તા સાથે સૌ પ્રથમ કાલિકલમ (૧૯૨૬)માં પ્રકટ થયા, પછી તે 'ભારત વર્ષ'ના નિયમિત લેખક બન્યા. અંધોપાધ્યાય વાર્તાઓ અને નવલકથાઓ હળવી શૈલીમાં લખતા તેથી સામાન્ય વાંચકોમાં તે લોકપ્રિય થઈ પડ્યા હતા. તેમની શૈલી ગઈ પેઢીની કલકત્તી બોલી પર આધારિત છે. કેટલાક પ્રયોગ-દાસ્ય બાદ કરતાં શૈલી સહજ અને આસ્વાદ્ય છે. તેમની નવલકથાઓ વત્તે-ઓછે અંશે મધુર વાર્તાલાપો અને ટાઢા પહોરની વાતોની લાંબી હારમાળા જેવી છે. તેમાંની કેટલોકનાં નામ છે : 'કોશીર ફલાફલ' (૧૯૨૯), 'ભાદુડી મશાઈ' (૧૯૩૧), 'આઈ હેઝ' (૧૯૩૫) વગેરે, તેમની ટૂંકી વાર્તાઓ વધારે સ્થાયી મૂલ્યવાળી છે. તે કેટલાંક પુસ્તકોમાં સંગ્રહીત થઈ છે, જેમકે— 'આમરા કિ ઓ કે' (૧૯૨૭), 'કબુલતિ' (૧૯૨૮), 'પાથેય', (૧૯૩૦), 'દુઃખેર દેઓયાલી' (૧૯૩૨) વગેરે.

રાજશેખર બસુ (૧૮૮૦-૧૯૬૦) બંગાળીમાં હાસ્યકથાઓના ઉત્તમ લેખકોમાંના એક હતા. તેમની સરખામણી અંગ્રેજી લેખક જેરોમ કે. જેરોમ સાથે કરી શકાય. બસુની વાર્તાઓને જતીન્દ્રકુમાર સેને કલમ અને શાહીનાં રેખાંકનોથી સચિત્ર કરી છે. સેનનાં કલમ અને શાહીનાં રેખાંકનો અને

છાયાચિત્રો પ્રભાતકુમાર મુખોપાધ્યાય દ્વારા સંપાદિત 'માનસી ઓ મર્મવાણી'નું આકર્ષક અંગ હતાં. આ રેખાંકનોએ કંઈક અંશે બસુને તેમની વાર્તાઓ લખવા પ્રેરિત કર્યાં. શરૂઆતની કેટલીક 'ભારતવર્ષ'માં પ્રકટ થઈ. પહેલી વાર્તા 'ખિરંચી બાબા' જેવી પ્રકટ થઈ કે અનામી લેખકની સફળતા નક્કી થઈ ગઈ. ઉત્તરોત્તર લખાતી જતી વાર્તાઓએ ('પરશુરામ' તખ્તલુસ તળે પ્રકાશિત) તેમની ખ્યાતિમાં વધારો કર્યો અને હવે તે બંગાળી ભાષાના સર્વ-શ્રેષ્ઠ લેખકોમાંના એક ગણાય છે. આપણા મધ્યમવર્ગમાં જે છીછરાપણું અને ફંલ છે તે તમામની બસુ મળક ઉડાવે છે. પણ આ મળક કોઈને આધાત પહોંચાડતી નથી, તે બધાનું મનોરંજન કરે છે. બસુએ હાસ્યકથાઓનાં કેટલાંય પુસ્તકો પ્રકટ કર્યાં છે, જેમકે-'ગડુલિકા' (૧૯૨૫), 'કન્નલી' (૧૯૨૭), 'હનુમાનેર સ્વપ્ન' (૧૯૩૭), 'કૃષ્ણકલિ' (૧૯૫૩) વગેરે. બસુએ કેટલાક ચિંતનપ્રધાન નિબંધો પણ લખ્યા છે. તે 'લઘુગુરુ' (૧૯૩૯) અને 'વિચિન્તા' (૧૯૫૬) વગેરેમાં સંગ્રહીત છે.

પ્રબોધકુમાર સાન્યાલે (૧૯૦૭) પોતાની એક શરૂઆતની વાર્તા 'કલ્લોલ' (૧૯૨૪)માં પ્રકટ કરી હતી. થોડાક જ મહિનામાં તે 'કાલિકલમ' (૧૯૨૬)ના એક મુખ્ય વાર્તાલેખક તરીકે બહાર આવ્યા. તેની સ્થાપના શૈલજનંદ મુખોપાધ્યાય, પ્રેમેન્દ્ર મિત્ર અને મુરલીધર બસુએ કરી હતી. સાન્યાલની આ વાર્તાઓ કે રેખાચિત્રો 'નિશિપદ્મ' (૧૯૩૧) નામે પુસ્તકમાં સંગ્રહીત થયાં, પણ તેમની પ્રથમ નવલકથા હતી 'ચાયાવર' (૧૯૨૮). તેના પછી 'કાન્નલતા' (૧૯૩૧), 'કલરવ' (૧૯૩૨) વગેરે નવલકથાઓ પ્રકટ થઈ. સાન્યાલ તેમનાં પ્રવાસવૃત્તોમાં વધારે ખીલતા જેવા મળે છે. તેમાં 'મહાપ્રસ્થાનેર પથે' (૧૯૩૩) વિશેષ ઉલ્લેખનીય છે. પ્રબોધકુમાર સાન્યાલ સ્વચ્છ અને પ્રવાહી શૈલીમાં લખે છે, તેની પોતાની એક અપીલ હોય છે. તેમની વાર્તાઓ અને નવલકથાઓમાં તેઓ એક ઠરેલ પ્રેક્ષક રૂપે આવે છે. તેની નજરમાંથી કંઈ છટકી શકતું નથી.

પ્રેમેન્દ્ર મિત્ર, અચિન્ત્યકુમાર સેનગુપ્ત અને બુદ્ધદેવ બસુએ તેમની સાહિત્યિક કારકિર્દીના પ્રથમ તખ્તમાં એક ત્રિપુટી રચી. નવા 'પ્રગતિશીલ' વર્ગના નિન્દકોએ આ ત્રિપુટીને બદનામ કરી. તેમનામાં એક સર્વ સામાન્ય લાક્ષણિકતા છે : જ્યારે તેમણે સાહિત્યલેખનની શરૂઆત કરી ત્યારે તે ગદ્ય અને પદ્ય ઉભયમાં એક સરખી કુશળતાથી વિહાર કરતા. સેનગુપ્તના અપવાદ સિવાય તેઓએ વધારે કુશળતાથી લખવાનું ચાલું રાખ્યું છે. આ ત્રિપુટીએ બે નવલકથાઓ લખવાનો સહકારી પ્રયત્ન પણ કર્યો હતો.

પ્રેમેન્દ્ર મિત્ર (૧૯૦૪) બે વર્ષ (૧૯૨૬-૨૮) માટે ‘કાલિકલમ’ના તંત્રી મંડળના સભ્ય હતા. આ સામયિકમાં તેમની સર્વશ્રેષ્ઠ જાણીતી થયેલી કવિતાઓ અને વાર્તાઓ પ્રકટ થઈ હતી. આ પહેલાં તે ‘પ્રવાસી’માં લખતા. પણ મુખ્યત્વે અઠવાડિક ‘બિજલી’માં તથા પછીથી હાફથી પ્રકટ થતા અને અજિત દત્ત તથા યુદ્ધદેવ અસુના તંત્રીપદે નીકળતા ‘પ્રગતિ’માં લખતા. તેમની સૌ પ્રથમ કૃતિ ‘પૌંક’ (૧૯૨૬) એક લઘુનવલ છે. તેમાં કલકત્તાની ઝૂંપડપટ્ટીમાં રહેનાર લોકોના ધરેળુ જીવનની દુઃખદાયક સ્થિતિનું વર્ણન છે. તે ‘બિજલી’ (૧૯૨૫)માં હપ્તાવાર છપાવી શરૂ થઈ હતી અને પછી ‘કાલિકલમ’ (૧૯૨૬)માં તે ચાલુ રહી, ‘પૌંક’થી તેમને અપકીર્તિ મળી પણ પછીની રચનાઓથી તેમને યોગ્ય યશ મળ્યો. તેમની વાર્તાઓના અનેક સંગ્રહો છે, જેમ કે ‘પંચશર’ (૧૯૨૯), ‘બેનામી ખંદર’ (૧૯૩૦), ‘મૃતિકા’ (૧૯૩૨) વગેરે.

પ્રેમેન્દ્ર મિત્ર કવિ તરીકે વધારે અને યોગ્ય રીતે જ જાણીતા છે. શરૂઆતથી જ તેમની કવિતાઓમાં એક જાતની સાદગી અને પરિપક્વતા છે, જે તેમના ધણાખરા સમકાલીનોમાં જોવા નથી મળતી. વિપત્તિઓ અને નિષ્ફળતાઓ, ખાસ કરીને તો ધનિકો અને ભાગ્યવાનોની સુખાકારી માટે યોગ્ય વળતર વિના જ મજૂરી કરતા અભાગિયાઓ અને વંચિતોની વિપત્તિઓ અને નિષ્ફળતાઓ તેમને જાડેથી દ્રવિત કરી દેતી. તેમ છતાં તે ક્યારેય દ્વેષબુદ્ધિ, કુદ્ધ કે ટીકામુખર નથી. તેમના કેટલાક સહયોગીઓની જેમ તેમનામાં જાતીયતા ચઢી વાગતી નથી. અન્ય કોઈ વસ્તુ કરતાં કદાચ એ જીવન પ્રત્યેનો આદર હતો જેણે કવિહૃદયને અપમાનજક સ્થિતિમાં પરસેવો પાડતા પેલાં લાખ લાખ જનોમાંનું પોતાને એક સમજવા કરેજ પાડી હતી. ‘પૌંચોદલ’ કવિતા (૧૯૨૫)માં આ પ્રમાણે તે કહે છે.

પાલિક ચડે ચડે કાર પા પંગુ હયે ગેછે,—

આજ આઠ નગ્ન સખલ પાયેર સંગે પા મિલિયે ચલ.

માથાય પા દિયે દિયે કાર પા ભારિ હલ

પાયેર ભારે,—

આઠ પુણ્યપથેર ધુલાય નામાઓ સે ભાર.

(પૌંચોદલ)

—કોણ છે જેના પગ પાલખીઓમાં ચઢી ચઢીને પંગુ થઈ ગયા છે ? આજે આ નગ્ન, સશક્ત પગ સાથે તમે પણ કદમ મિલાવી ચાલો. લોકોનાં માથાં પર પગ દઈ દઈને પાપના ભારથી કોના પગ ભારે થઈ ગયા છે ? પેલા પુણ્યપથની ધૂળ પર તે ભાર ઉતારી દો.

મજૂરો માટેના પ્રેમનો તથ્યજ્ઞો પૂરો થઈ ગયો અને પ્રેમેન્દ્ર મિત્રની કવિતા સૌમ્ય ઊર્મિપ્રવણ થતી ગઈ. ભૌગોલિકતાને અતિક્રમી જતા પ્રાકૃતિક સૌન્દર્યના સ્વપ્નિલ દર્શનથી તે છવ્વકાઈ ઊઠી.

પ્રેમેન્દ્ર મિત્રે આજ સુધીમાં ચાર કાવ્યસંગ્રહો પ્રકટ કર્યા છે, જે પ્રમાણમાં નાના છે : ‘પ્રથમા’ (૧૯૩૨), ‘સત્રાટ’ (૧૯૪૦), ‘ફેરારી ફ્રીજ’ (૧૯૪૮) અને ‘સાગર થેકે ફેરા’ (૧૯૫૬). નિબંધોનું તેમનું એક જ પુસ્તક છે ‘વૃષ્ટિ એલો’ (૧૯૫૪). પ્રેમેન્દ્ર મિત્રે આગકો માટે પણ વાર્તાઓ લખી છે.

અચિન્ત્યકુમાર સેનગુપ્ત (૧૯૦૩) ગદ્યની સરખામણીમાં કવિતામાં અધિક સ્વાભાવિક હતા. તેમની પહેલી મહત્વની કવિતા ‘અમાવસ્યા’ (૧૯૩૦) એક આસ્વાદ્ય રચના છે. તેમાં એક સ્વાભાવિક પ્રવાહ અને આવેગ છે, જે વાચકને હંમેશાં કાળ નજરુલ ઈસ્લામનું સ્મરણ કરાવે છે. તેમણે કવિતાની બીજી ત્રણ ચોપડીઓ લખી છે : ‘આમરા’ (૧૯૩૫), ‘પ્રિયા ઓ પૃથિવી’ (૧૯૩૬) અને નીલ આકાશ’ (૧૯૫૦), સેનગુપ્તની પહેલી નવલકથા (અને પહેલી ચોપડી) ‘ખેદે’ નટ હેમ્સનના ‘હંગર’થી સીધી પ્રભાવિત છે. આ નવલકથા પહેલાં ‘કલ્કોલ’માં હપ્તાવાર પ્રકટ થઈ હતી. તે પછી હેમ્સનના ‘પેન’નો ‘ટૂટ ફૂટા’ (૧૯૨૯) નામે અનુવાદ પ્રકટ થયો હતો. ‘ટૂટાફૂટા’ છ વાર્તાઓનો સંગ્રહ છે. આ વાર્તાઓ પહેલાં જુદાં જુદાં સામયિકોમાં છપાઈ હતી. તે પછી અચિન્ત્યકુમાર સેનગુપ્તે નવલકથાઓ અને લાંબી વાર્તાઓનાં ત્રીસથી વધારે અને ટૂંકી વાર્તાઓનાં વીસથી વધારે પુસ્તકો લખ્યાં. તેમની નવલકથામાં વધારે મહત્વની છે : ‘આકસ્મિક’ (૧૯૩૦), ‘વિવાહેર એથે બડો’ (૧૯૩૧), ‘પ્રાચીર ઓ પ્રાન્તર’ (૧૯૩૨), ‘ભિષ્મનાભ’ (૧૯૩૩), ‘ઈદ્રાણી’ (૧૯૩૩), ‘તુમિ આર આમિ’ (૧૯૩૪) વગેરે, તેમના વાર્તાસંગ્રહોમાં નીચેનાં પુસ્તકો ઉલ્લેખનીય છે : ‘ઈતિ’ (૧૯૩૨), ‘તુદ્રેર આવિર્ભાવ’ (૧૯૩૪), ‘ડાલકોર’ (૧૯૩૮), ‘જતન બિમિ’ (૧૯૪૪), ‘કાઠ-ખડ-કેરોસીન’ (૧૯૪૫), ‘હાડીમુચિડોમ’ (૧૯૪૮) વગેરે.

પોતાના લગભગ બીજા અઢાઈ સમકાલીન લેખકોની જેમ અચિન્ત્યકુમાર સેનગુપ્તને નવલકથા કરતાં ટૂંકી વાર્તા વધારે ફાવે છે. તેમની શરૂઆતની નવલકથાઓ અને વાર્તાઓ એક વખતે સામાન્ય વાચકોમાં સહજ સ્વીકાર્ય નહોતી બની શકી, કેમકે વિષયવસ્તુ અને નિરૂપણમાં તેઓ પરંપરાથી ઊલટી રીતિના હતા. તેમની શૈલી ઘણીવાર લાદેલી અને અપ્રાસાદિક હતી. સેનગુપ્ત અને તેમની મંડળીના લાક્ષણિક કથાસાહિત્યના વિરોધમાં સામાન્ય વાચકોને

પ્રતિભાવ એટલો ઉગ્ર હતો કે સરકારે તેમની બે નવલકથાઓ-‘ત્રિવાહેર એયે બડો’ અને ‘પ્રાચીર ઓ પ્રાન્તર’ તથા બુદ્ધદેવ બસુના વર્તાસંગ્રહ ‘એરા, એરા એવ’ આરો અનેકે’ને અશ્લીલ જાહેર કરી જપ્ત કર્યાં. સરકારના ન્યાય અધિકારી તરીકે ગામડાઓ અને શહેરોમાં થયેલી નિમણૂકને લીધે મનુષ્ય અને તેના વ્યવહારોના થયેલા સમૃદ્ધ અનુભવો પર અચિન્ત્યકુમાર સેનગુપ્તની પાછળની વાર્તાઓ સામાન્યપણે આધારિત છે. પોતાના સાહિત્યક જીવનના છેલ્લા તમકામાં સેનગુપ્તે ધાર્મિક સાહિત્યને શોભાવવા તરફ ધ્યાન આપ્યું, રામકૃષ્ણ પરમહંસના જીવન અને ઉપદેશ વિષેનું ‘તેમનું’ પુસ્તક ખૂબ લોકપ્રિય થયું છે.

બુદ્ધદેવ બસુ (૧૯૦૮-૧૯૭૪) લેખક તરીકે પ્રકટ થયા તે પહેલાં તરુણ લેખકોના નવા ‘પ્રગતિશીલ’ યુગના પ્રયત્નોને ટેકો આપનાર, ઢાઢા (જ્યાં તે ભણ્યા)થી પ્રકટ થનારા સામયિકના સહતંત્રી તરીકે બહાર આવ્યા. આ સામયિક તે ‘પ્રગતિ’. તેને બુમરાણ મચાવનારા વિરોધી વર્ગે બદનામ કરી દીધું હતું. સામયિક બે વર્ષ અને ઉપર થોડાક મહિના સુધી ચાલ્યું. પ્રેમેન્દ્ર મિત્રની જેમ ગદ્ય અને પદ્ય બંનેમાં બસુ સરળતાથી વિહરી શકતા હતા. જોકે તેમના ગદ્ય કરતાં તેમની કવિતા શરૂઆતથી જ વધારે પકવ હતી. (આનું કારણ તેમની ગદ્યશૈલીનું હેતુપૂર્વકનું અંગ્રેજીકરણ હતું.) તેમના શરૂઆતનાં લખાણોમાં ડી.એચ. લોરેન્સ પ્રત્યેની તેમની વફાદારી જોવા મળે છે. ઢાકાથી પ્રકટ થયેલી તેમની પહેલી કવિતાની ચોપડી ‘મર્મવાણી’ (૧૯૨૫) એકદમ લુગાઈ ગયેલી રચના છે. તે પછીના સંગ્રહ ‘બંદીર વંદના’ (૧૯૩૦)માં બિસરાતા ઉત્કટ પ્રેમની અગિયાર કવિતાઓ છે. અભિગમ અને નિરૂપણ પદ્ધતિ બંને રીતે આ કાવ્યોમાં બુદ્ધદેવ પરંપરાથી હટવાનો પ્રયત્ન કરે છે. પ્રાસનો પ્રયોગ યથાશક્ય દૂર રાખ્યો. રવીન્દ્રનાથથી જુદી રીતે લખવાના તમામ પ્રયત્નો છતાં તેઓ રવીન્દ્રનાથથી બચી શક્યા નથી. તેમનાં ઘણાં પુસ્તકો (વાર્તાઓ અને નવલકથાઓ)નાં શીર્ષકો તરીકે રવીન્દ્રનાથની પંક્તિ કે પંક્તિખંડો આવે છે. તેમની કેટલીક કવિતાઓ વાચકને રવીન્દ્રનાથની ‘શેષેર કવિતા’નું સતત સ્મરણ કરાવે છે. જો કે બુદ્ધદેવની કવિતામાંથી વૈચિત્ર્ય અને વયઃસંધિનો ઉમરો જલદીથી શમી ગયાં. તેમની કવિતાને પ્રૌઢીની સ્થિતિએ પહોંચતાં બહુ વાર ન લાગી. તેમના પાછલા કાવ્યસંગ્રહો-‘પૃથિવીર પથે’ (૧૯૩૩), ‘કંકાવતી’ (૧૯૩૭), ‘દમયંતી’ (૧૯૪૩), ‘દ્રૌપદીર સાડી’ (૧૯૪૮) વગેરેમાં અતિ ઉત્તમ પ્રકારની કવિતા જોવા મળે છે.

બુદ્ધદેવ ગદ્યરચનાઓમાં નવલકથાઓ, ટૂંકી વાર્તાઓ અને સાહિત્યિક

તથા લલિત નિબંધો આવે છે. અત્યંત કાળજીભરી લેખનરીતિના તે પુરાવા રૂપ છે. બુદ્ધદેવનું તમામ કથાસાહિત્ય અંતર્ભૂત છે; તેમના નાયકો હંમેશાં તેમના વિચારોમાં ખોવાયેલા રહે છે, તેઓ તેના સર્જકના વ્યક્તિત્વથી પ્રભાવિત હોય છે. તેમાં ન તો કાર્ય છે, ન તો વૈવિધ્ય, અને એટલે કથન-કથાની ઉત્તમતા હોવા છતાં તેમનું કથાસાહિત્ય ફિક્કું લાગે છે. તેમની પ્રથમ નવલકથા ‘સાડા’ (૧૯૩૦) એ વિરોધી છાવણીમાં એક કોલાહલ મચાવી દીધો હતો. પણ તેમાં એવું કશું નહોતું કે જે વાંચી એક ચોખ્ખાંચો વાચક પણ નારાજ થાય. લગભગ ચાળીસ જેટલી તેમની બીજી નવલકથાઓમાં નીચેની ઉલ્લેખનીય છે : ‘અકર્મણ્ય’ (૧૯૩૧), ‘આમાર બન્ધુ’ (૧૯૩૩), ‘યે દિન કુટલો કમલ’ (૧૯૩૩), ‘ધૂસર ગોધૂલિ’ (૧૯૬૩), ‘પરસ્પર’ (૧૯૩૪), ‘કાલો હાઓયા’ (૧૯૪૨), ‘તિથિડોર’ (૧૯૪૯) વગેરે. વાર્તાના ક્ષેત્રમાં બુદ્ધદેવ અસુની સફળતા નિર્વિવાદ છે. અંતર્ભૂત મિત્રજે તેમની વાર્તાઓને ધીમી ગતિવાળી નથી બનાવી દીધી, પણ તેમને એક ચમક આપી છે. વાર્તાઓના અનેક સંગ્રહો છે, જેવા કે—‘રેખાચિત્ર’ (૧૯૩૧), ‘અભિનય અભિનય’ (૧૯૩૦), ‘ઓરા, ઓરા એવં આરો અનેકે’ (૧૯૩૨), ‘મિસેજ ગુપ્ત’ (૧૯૩૪), ‘ધરેતે બ્રમર એલો ગુનગુનિએ’ (૧૯૩૫), ‘ફિરિઓલા’ (૧૯૪૦) વગેરે.

લેખકોના નવા દળના પુરસ્કર્તાના રૂપે બુદ્ધદેવ અસુએ વાદી અને પ્રતિવાદીનો એવડો પાઠ હંમેશાં લખ્યો છે. સાહિત્યમાં પરંપરાની ઉપેક્ષા કરનાર તરુણ લેખકોના એપરવા નેતા રૂપે બુદ્ધદેવ અસુ પરંપરાવાદી પક્ષના આક્રમક સમર્થકોનું મુખ્ય લક્ષ્ય બન્યા. બુદ્ધદેવ અને તેમના સાથી લેખકોએ માત્ર ભાંડણ કરીને જ પ્રતિકાર ન કર્યો. તેઓ પોતાના પસંદ કરેલા માર્ગ પર આગળ વધતા રહ્યા. અસુએ થોડું વધારે પણ કયું. પહેલાં ‘પ્રગતિ’ના સહતાંત્રી તરીકે અને પછી નવી કવિતાનો પુરસ્કાર કરતી ‘કવિતા’ પત્રિકાના સંસ્થાપક સંપાદક તરીકે તેમણે નવી કવિતાનું દંઢતાથી અગવાન સમર્થન કરતા લેખો અને અવલોકનો લખ્યાં. આ લડાઈને એ શત્રુની ભૂમિ પર લઈ ગયા એમાં નવાઈ પામવા જેવું નથી; તેમણે કેટલાક પ્રાચીન સાહિત્યકારોની કૃતિઓ વિષે માન્ય થયેલા નિર્ણયોની યોગ્યતાને ગંભીરતાથી પડકારી. જીવનાનંદ દાસ જેવા વિશિષ્ટ પ્રકૃતિવાળા કવિને ઘણે અંશે બુદ્ધદેવ અસુના સતત પ્રયત્નથી માન્યતા મળી, એ વાતનો ઈન્કાર કરી શકાય તેમ નથી. અસુના આવા અને બીજા જાતના પણ નિબંધો નીચેના ગ્રંથોમાં સંગ્રહિત છે : ‘ઉત્તર તિરિશ’ (૧૯૪૫), ‘કાલેર પુતુલ’ (૧૯૪૬) અને ‘સાહિત્ય ચર્ચા’



(૧૯૫૪). તેમનાં બીજાં ગદ્યલખાણોમાં પ્રવાસ અને સંસ્મરણો વિષેનાં ચાર પુસ્તકો છે : ‘આમિ ચંચલ હે’ (૧૯૩૬), ‘સમુદ્રતીર’ (૧૯૩૭), અને ‘સપ્તપેથેછિર દેશ,’ બુદ્ધદેવે કિશોરો માટે પણ લખ્યું છે, છેલ્લે છેલ્લે તેમણે નાટ્યકવિતાઓ લખી.

અજિત દત્ત (૧૯૦૭) ‘પ્રગતિ’ના સહતંત્રી હતા. તેમણે પોતાનો પ્રથમ કાવ્યસંગ્રહ ‘કુસુમેર માસ’ ૧૯૩૦માં પ્રકટ કર્યો. એ જ વર્ષ તેમના સતીર્થની ‘બંદીર વંદના’નું પ્રકાશન-વર્ષ હતું. તે સિવાય તેમણે ચાર બીજાં પુસ્તકો પ્રકટ કર્યાં છે : ‘પાતાલ કન્યા’ (૧૯૩૮), ‘નબટ્યાંદ’ (૧૯૪૫) અને ‘પુનર્નવા’ (૧૯૪૭), દત્તે ગદ્ય વધારે લખ્યું નથી. ‘જનાન્તિકે’ (૧૯૪૯) લલિત નિબંધોની રમ્ય રચના છે. એવી જ રચના છે ‘રૈવત’ તપસ્વિસથી પ્રકટ થયેલી તેમની કૃતિ ‘મનપવનેર નાઓ’ (૧૯૫૦).

અજિતદત્ત મૂળે કવિ છે. તેમની કવિતામાં એક મૃદુ, નાબુક અને સુખદ અંતર્ધારણ છે, જે એક સંયત સંવેદનામાંથી પ્રકટે છે. તેમની કાવ્ય-બાની યથાશક્ય સરળ અને સ્વાભાવિક છે. વાચકને અચંબામાં નાખવાનો ત્યાં કોઈ પ્રયત્ન નથી.

જીવનાનંદ દાસ (૧૮૯૯-૧૯૫૪) નવા પ્રવાહના કવિઓમાં સૌથી વધારે વિલક્ષણ નહીં તો, સૌથી વધારે નોખા પડી આવતા કવિ છે. તેઓ નિઃશંકપણે સૌથી વધારે મૌલિક પ્રકૃતિના પણ કવિ છે. દાસ બારિશાલ (આજના બાંગ્લાદેશમાં આવેલું)માં મોટા થયા હતા. અહીં તેમણે શાળાનું તથા શરૂઆતનું કોલેજનું શિક્ષણ લીધું હતું. તેમનું યુનિવર્સિટીનું શિક્ષણ કલકત્તામાં પૂરું થયું હતું. કાવ્યલેખનના તેમના શરૂઆતના પ્રયત્નો પરંપરાને માર્ગે હતા. તેમની શરૂઆતની કવિતાઓ સત્યેન્દ્રનાથ દત્ત અને કાજી નજરુલ હંસલામની કાવ્યરીતિને અનુસરે છે. તેમનાં આ શરૂઆતનાં કાવ્યો જુદાં જુદાં સામયિકોમાં પ્રકટ થયાં હતાં અને ‘ઝરા પાલક’ (૧૯૨૮) નામે પુસ્તકમાં સંગ્રહીત થયાં હતાં. તેના પ્રકાશન પૂર્વે કેટલોક સમય ‘નવી કવિતા’માં તેઓ પ્રયોગો કરતા હતા. ‘ઝરા પાલક’ના પ્રકાશન પછી તેમણે જ્યેષ્ઠ કે પોતાનો માર્ગ નવો છે એટલે એક ચિત્તે પોતે પોતાને તે માર્ગમાં ધરી દીધા. તેમની કવિતાઓ, ધણીવાર આઘાતક રૂપે નવી અને કાચી લાગતી. વિરોધી પક્ષના લોકો તે કવિતાની ઠેકડી ઉડાડતા અને તેની હાસ્યજનક વિકૃત રજૂઆતો કરતા. કવિના સંવેદનશીલ ચિત્ત પર બાની વિપરીત અસર થઈ કેમકે તેઓ સ્વભાવે જ અંતર્મુખ, શરમાળ અને એકાકી હતા. તેઓ કલકત્તાની એક કોલેજમાં અંગ્રેજીના જુનિયર લેકચરર હતા. તે વખતે તેમની

કવિતાની દુરાશયથી વિકૃત રજૂઆતોથી કોલેજનું સત્તામંડળ તેમના પર નારાજ થયું અને તેમની નોકરી ગઈ. તેમણે એક વર્ષ માટે દિલ્હીની એક કોલેજમાં કામ કર્યું અને લાંબા સમય સુધી બેકારીની સ્થિતિમાં રહ્યા પછી પોતાના વતનની કોલેજમાં અધ્યાપક થઈને પાછા આવ્યા. ૧૯૪૮માં રાજકીય પરિસ્થિતિને લીધે પૂર્વ બંગાળ છોડીને કલકત્તા આવવાની ફરજ ના પડી ત્યાં સુધી તેઓ ત્યાં જ રહ્યા. તેમના મૃત્યુ વખતે કલકત્તાના એક પરામાં તેઓ અધ્યાપક હતા.

‘નવી કવિતા’ની દિશામાં જીવનાનંદ દાસના એકાએક અને દૃઢ પરિવર્તનનું કારણ જાણમાં નથી. પણ એવું સહેલાઈથી અનુમાન કરી શકાય કે તેમાં એકરા પાઉન્ડ અને ટી. એસ. એલિયટની કવિતા પ્રેરક બની હશે. અંગ્રેજી ભાષી વિશ્વમાં તે દિવસોમાં તેમની બોલબાલા હતી. એલિયટ અને કલ્પનવાદીઓ (ઇમેજિસ્ટ)ના મતાનુસાર એક સર્જક કલાકારે કવિતા જેવા કલાત્મક સર્જનની પ્રક્રિયા માટે પરિચિત અને સરળ માર્ગની શોધમાં ન રહેવું જોઈએ. લેખક અને વાચક બંને માટે આ દૃષ્ટિએ કલ્પનાનો શ્રમસાધ્ય માર્ગ અપેક્ષિત છે તેથી નવી કવિતાની ભાષા અનિવાર્ય રીતે પ્રતીકાત્મક છે અને અલિંગ્યકિત ગૂઢ. તેઓ એમ પણ માને છે કે આધુનિક કવિતાનો સંબંધ માનવીય જ્ઞાનના પૂરા ઐતિહાસિક, વૈજ્ઞાનિક ક્ષેત્ર સાથે, એટલે સુધી કે અવ્યેતન અને અસંગતની અભિજ્ઞા સાથેય છે. તેઓ માને છે કે ક્ષણિક છાપની નોંધ કે ખંડ કલ્પનો ધારી અસર જગાડી શકે છે, એટલે કે તે કવિતાની લાગણી અને મનઃસ્થિતિને વાચકના ચિત્ત સુધી પહોંચાડી શકે છે, અને આ કામ તે અલંકાર, પ્રાસ અને લય તથા આજના શબ્દખોર કવિનાં ખીજાં કાલગ્રસ્ત ઉપકરણો કરતાં વધારે ચોક્કસાઈથી કરી શકે. જીવનાનંદ દાસે આ સિદ્ધાન્તોનો સ્વીકાર કર્યો અને તે અનુસાર પોતાની કવિતાઓ રચી. પ્રથમ મહત્વપૂર્ણ કાવ્યગ્રંથ ‘ધૂમર પાંડુલિપિ’ (૧૯૩૬)ની સત્તર કવિતાઓમાંથી ઘણીખરી પહેલાં ‘પ્રગતિ’માં છપાઈ હતી, બાકીની ‘કલ્લોલ’ અને ખીજાં સામયિકોમાં. તેમના ખીજા કાવ્યસંગ્રહો છે : વનલતા સેન (૧૯૪૨, સંવર્ધિત આવૃત્તિ ૧૯૫૨), મહા પૃથિવી’ (૧૯૪૪) ‘સાતટિ તારાર તિમિર’ (૧૯૪૮) તેમની ‘શ્રેષ્ઠ કવિતા’ એક સંકલન છે અને તેમાં ખીજા સંગ્રહોમાં ન સમાવાયેલી કવિતાઓ પણ છે. પાછળથી જીવનાનંદે ગદ્ય લખવાનો પ્રયાસ પણ કર્યો પરંતુ એકાદ બે અપવાદો બાદ કરતાં તેમના સાહિત્યિક અને વિવેચનાત્મક નિબંધો મુસદ્દા રૂપ રહી ગયા છે. તેમને છેવટનું રૂપ આપવાનો લેખકને સમય મળ્યો નહીં. તે ‘કવિતાર કથા’ (૧૯૫૬) એ નામથી ગ્રંથાકારે પ્રકટ થયા છે.

આ નિબંધોમાં જીવનાનંદે નવી કવિતાનો અયાવ કરવા પ્રયત્ન કર્યો છે. રવીન્દ્રનાથની સરખામણીએ કવિઓના નવા વર્ગનું મૂલ્યાંકન કરતાં દાસ કહે છે :

‘કલ્લોલ’ના પ્રકાશનથી રવીન્દ્રોત્તર યુગ શરૂ થયો છે...અહીં

એકેય રવીન્દ્રનાથ નથી, પણ અહીં કેટલાક કવિઓ વર્તમાન છે, જે એક ખીખ રવીન્દ્રનાથના અભાવને દૂર કરી દે છે.

‘હાય ચિલ’ કવિતામાંથી નીચેનું અવતરણ જીવનાનંદ દાસની કવિતાના ઉદાહરણ રૂપ છે :

હાય, ચિલ, સોનાલિ ડાનાર ચિલ એધ ભિજે મેઘર દુપુરે  
તુમિ આર કે’દો નાકો ઉડે ઉડે ધાનસિડિ નદીટિર પાશે!  
તોમાર કાન્નાર સુરે ખેતર ફેલેર મતો તાર મ્હાન યોખ મને આસે;  
પૃથિવીર રાંગા રાજકન્યાદેર મતો સે જે ચલે ગેછે રૂપ નિચે દૂરે;  
આખાર તાહારે કેન કેકે આનો? કે હાય હૃદય યુરે વેદના

નગાતે ભાલોખાસે!

હાય ચિલ, સોનાલિ ડાનાર ચિલ, એધ ભિજે મેઘર દુપુરે  
તુમિ આર ઉડે-ઉડે કે’દો નાકો ધાનસિડિ નદીટિર પાશે,

(‘મહાપૃથિવી’-હાય ચિલ)

રે સમડી, સોનેરી પાંખાળી સમડી, મેઘભીની આ બપોરે  
તું હવે કંદન ન કરીશ ઊડતાં ઊડતાં ધાનસિડિ નદીની પાસે.  
તારા કંદનના સૂરે નેતરના ફલ જેવી તેની પીળી આંખો યાદ આવે;  
પૃથ્વીની રૂપાળી રાજકન્યા જેવી તે રૂપ લઈને ચાલી ગઈ છે દૂરે;  
એને પાછી શા માટે ખોલાવી લાવે છે? હાય, કોણ પેટ યોળી પીડા  
ઊભી કરવાને ચહે!

રે સમડી, સોનેરી પાંખાળી સમડી, મેઘભીની આ બપોરે  
તું હવે કંદન ન કરીશ ઊડતાં ઊડતાં ધાનસિડિ નદીની પાસે.

વિષ્ણુ દે (૧૯૦૯) પણ અંગ્રેજીના એક નિવૃત્ત કૉલેજ અધ્યાપક છે. તેમણે પણ સાહિત્યિક પ્રવૃત્તિને આરંભ ‘પ્રગતિ’થી કર્યો હતો. તેમના કાવ્યસંગ્રહો અડધા ડઝનથીય વધારે છે, તેમાં ‘ઉર્વશી ઓ આર્તેમિસ’ (૧૯૩૩), ‘ચોરાખાલી’ (૧૯૩૭), ‘પૂર્વલેખ’ (૧૯૪૧), ‘સંદ્વીપેર ચર’ (૧૯૪૭), ‘અન્વિષ્ટ’ (૧૯૫૦) અને ‘નામ રેખેછિ કોમલ ગાન્ધાર’ (૧૯૫૩) વગેરે છે. છેલ્લા પુસ્તકનું નામ રવીન્દ્રનાથમાંથી લેવામાં આવ્યું છે. દે અત્યંત પરિશ્રમી લેખક છે. તેમના પ્રથમ કાવ્યસંગ્રહના નામથી નિર્દેશ મળે છે તેમ, તેમણે એલિયટને પગલે પગલે તેમની શરૂઆતની કેટલીક કવિતાઓમાં પ્રશિષ્ટ યુરોપીય સાહિત્યના અપરિચિત એને વૈદુષ્યપૂર્ણ

પ્રસંગોને સાચાસ પ્રયોજ્યા છે. તેઓ સરળતાથી દૂર રહે છે અને પોતાની કવિતામાં અપરિચિત સન્દર્ભો અને કોશગત શબ્દ અંદર નાખીને તેને દુર્ભોધ અને કંટકિત બનાવે છે. સરાસરી શિક્ષિત જન માટે પોતાની કવિતાને દુર્ભોધ બનાવવાની આખતમાં તેઓ કેટલેક અંશે એલિયટને અનુસરે છે. તેઓ ગદ્ય લખે છે પણ જૂજ. તેમણે કેટલાક નિબંધસંગ્રહો પ્રગટ કર્યા છે, જેમાં ‘રુચિ ઓ પ્રગતિ,’ ‘સાહિત્યેર ભવિષ્યત્’, (૧૯૫૨) છે. તેમણે એલિયટની કેટલીક કવિતાઓના અનુવાદ કર્યા છે.

સુધીન્દ્રનાથ દત્તે (૧૯૦૧-૧૯૬૦) જ્યારે ૧૯૩૧માં ‘પરિચય’ શરૂ કર્યું ત્યારે તેના ત્રીજા વર્ષથી ‘પ્રગતિ’ બંધ થયું હતું અને ‘કલ્લોલ’ લગભગ મૃતપ્રાય: હતું. એવું લાગ્યું કે જાણે ‘સચ્ચિદ્રપત્ર’ નવા રૂપરંગમાં આવ્યું. ‘પરિચય’નો હેતુ સમસામયિક સાહિત્યિક ચિંતન અને પાશ્ચાત્ય કૃતિઓના પરિચય દ્વારા સાહિત્યનાં નવાં વલણોને પ્રોત્સાહિત કરવાનો હતો. પ્રાચીનો તરફના નવીનોના ઉગ્ર વલણમાં ફેરફાર કરવાનો પણ તેણે પ્રયત્ન કર્યો. દત્તે ૧૯૨૯ કે તેની આસપાસ એક કાવ્યસંગ્રહ પ્રગટ કર્યો હતો. જે ઘણા વખતથી અપ્રાપ્ય છે. તેમની પહેલી મહત્વની કવિતા ‘ઓર્કેસ્ટ્રા’ ‘પરિચય’-માં પ્રકટ થઈ (૧૯૩૨). તેના પછી સુધીન્દ્રનાથના ચાર કાવ્યસંગ્રહો પ્રકાશિત થયા છે: ‘ઓર્કેસ્ટ્રા’ (૧૯૩૫), ‘કન્દસી’ (૧૯૩૭), ‘ઉત્તર ક્ષાદ્યુની’ (૧૯૪૦) અને ‘સંવર્ત’ (૧૯૫૩). તેમના સાહિત્યિક નિબંધો ‘સ્વગત’માં સંગ્રહીત છે. સરળ કવિતાને ચીલે ચાલીને દત્ત પોતાની કવિતાનું દેવાળું કાઢવા માગતા નહોતા. તેઓ ઘણીવાર એવા શબ્દો પ્રયોજતા જે સંસ્કૃત કોશની બહાર મળે નહીં. દત્તની કવિતા અધરી છે, પણ જે અર્થમાં વિષ્ણુ દેની કવિતા અધરી છે તે અર્થમાં નહીં. દત્તનું ગદ્ય પણ કઠણ છે.

સમર સેન (૧૯૧૬) કવિતાની નવી ધારાના સૌથી યુવાન કવિ હતા. તેઓ શહેરના નીચલા મધ્યમ વર્ગના જીવનની ઉઘાસીનતા અને નિરાશાપૂર્ણ જીવનદૃષ્ટિને કંઈક અંશે પકડવામાં સફળ થયા હતા. તેમનું વલણ વ્યંગાત્મક છે અને વાણી જરા વધારે તીક્ષ્ણ છે. સેનનાં કાવ્યો ચાર નાનાં પુસ્તકોમાં સંગ્રહીત છે: ‘ક્યેકટિ કવિતા’ (૧૯૩૭), ‘ઝહણુ’ (૧૯૪૦), ‘નાના કથા’ (૧૯૪૨) અને ‘તિન પુરુષ’ (૧૯૪૪).

હુમાયુન કખીર (૧૯૮૪-૧૯૬૮) એ લોકપ્રિય કાવ્યસંગ્રહોના કવિ છે: ‘સ્વપ્નસાધ’ (૧૯૩૭) અને ‘સાથી’ (૧૯૩૨). કખીરે વિદ્વાન, શિક્ષણકાર અને વહીવટકર્તા તરીકે પોતાનું નામ કાઢ્યું પણ સાહિત્ય સાથે પોતાનો

આજ સુધી તે પોતાનાં જાંઝાં ધોરણો જાળવવામાં સફળ રહ્યું છે. પછીથી 'ચતુરંગ'નું સંપાદન દ્વિતીય ગુપ્ત કરતા હતા.

અન્નદાશંકર રાયે (૧૯૦૪) પોતાનું શિક્ષણ ઓડિશા અને બિહારમાં લીધું હતું. પોતાની માતૃ ભાષા ઉપરાંત તેઓ ઓડિયા પણ જાણે છે અને તે ભાષામાં તેમણે કેટલીક કવિતાઓ અને ગદ્યરચનાઓ પણ કરી છે. રાય કવિતા અને ગદ્ય બંનેમાં લખે છે પણ ગદ્ય વિશેષતઃ. તેમના કાવ્ય-ગ્રંથો છે: 'રાખી' (૧૯૨૯), 'એકાદિ વસંત' (૧૯૩૨), 'કાલેર શાસન' (૧૯૩૩) અને 'કામના પંચવિંશતિ' (૧૯૩૪). 'ઉડકી ધાનેર મુડકી' (૧૯૪૨) જોડકણાં અને રાસડાનો સંગ્રહ છે. રાયે સાહિત્યિક, ચરિત્રાત્મક અને લલિત નિબંધોના કેટલાક સંગ્રહો લખ્યા છે. આ ગ્રંથો છે : 'તરુણ્ય' (૧૯૨૮), 'આમરા' (૧૯૩૭), 'જીવનશિલ્પિ' (૧૯૪૧), 'ઈશારા' (૧૯૪૩), 'મિતુર બધ' (૧૯૪૪), 'જીવન કાઠિ' (૧૯૪૯), 'પ્રત્યય' (૧૯૫૧) વગેરે. 'પથેપ્રવાસે' (૧૯૩૧)માં આઈ.સી.એસ.ની જ્યારે તેઓ તાલીમ લેતા હતા તે વખતે કરેલા યુરોપના પ્રવાસનું વર્ણન છે. તે પહેલાં 'વિચિત્રા'માં હપ્તાવાર પ્રકટ થયા હતા. ત્યાં સુધી અપરિચિત રહેલા લેખકનું તેનાથી નામ થયું. 'યુરોપેર ચિઠિ' (૧૯૪૩) કિશોરો માટે લખાયેલી એવા જ સ્વરૂપની એ.પી. છે.

અન્નદાશંકરે ટૂંકી વાર્તાઓ અને નવલકથાઓ પણ લખી છે. ટૂંકી-વાર્તાઓ 'પ્રકૃતિર પરિહાસ' (૧૯૩૪), 'મનપવન' (૧૯૪૬), 'યૌવન જ્વાલા' (૧૯૫૦) અને 'કામિની કાંચન'માં સંગ્રહીત છે. સળંગ વાર્તાતંત્રનું વહન કરતી 'સત્યાસત્ય' શીર્ષક હેઠળ પ્રકટ થયેલી તેમની છ નવલકથાઓ એક 'નવલકથા' રૂપે આવે છે: તે છે 'યાર યેથા દેશ' (૧૯૩૨), 'અજ્ઞાતવાસ' (૧૯૩૩), 'કલંકવતી' (૧૯૩૪), 'દુઃખમોચન' (૧૯૩૬), 'મત્યેર સ્વર્ગ' (૧૯૪૦) 'અપસરણ.' બીજી નવલકથાઓ છે- 'આગુન નિયે ખેલા' (૧૯૩૦), 'અસમાપિકા' (૧૯૩૧), 'પુતુલ નિયે ખેલા' (૧૯૩૩), 'ના' (૧૯૫૧), 'કન્યા' (૧૯૫૩) વગેરે. સમ્મતીકાન્ત દાસ (૧૯૦૦-૧૯૬૨) ના તંત્રીપદ હેઠળ 'અંગશ્રી'નાં પૃઠો પર કથાલેખકોનું એક વૃંદ બહાર આવ્યું. દાસે કેટલીક સારી કવિતાઓ લખી છે. ઉપરાંત પદ્યમાં દક્ષતાપૂર્વક પ્રતિકાઓ રમ્યાં અને ગદ્યમાં કેટલાંક વ્યંગચિત્રો અને હાસ્યપરક રેખાચિત્રો આલેખ્યા છે. તે બધાં 'પથ ચલતે ધાસેર ફૂલ' (૧૯૨૯), 'અંગુષ્ઠ' (૧૯૩૧), 'મધુ ઓ હુલ' (૧૯૩૧), 'કલિકાલ' (૧૯૪૦) વગેરેમાં મળે છે. તેમણે એક નવલકથા લખી છે : 'અજ્ય' / ૧૯૩૧ ) તેની કથા ૪૨થી એવું લાગે છે કે તે વખતે કંઈ નહીં તો થોડા સમય માટે લેખક પ્રગતિશીલ ધારા

સાથે જોડાયેલા હતા, જે પછીથી તેમના વ્યંગતું મુખ્યલક્ષ્ય બની. દાસે કેટલાક કાવ્યસંગ્રહો પણ પ્રકટ કર્યા છે, જેમકે : ‘રાજહંસ’ (૧૯૩૫). આલો ઝાંધારિ (૧૯૩૬), ‘પંચિશે વૈશાખ’ (૧૯૪૨) વગેરે.

સરોજકુમાર રાયચૌધુરી (૧૯૦૨-૧૯૭૨) અને તારાશંકર બંદોપાધ્યાય (૧૮૯૮-૧૯૭૧) સૌથી પહેલાં ‘કલ્લોલ’માં બહાર આવ્યા. પણ તેમના ધારાવાહી પ્રયત્નો ‘બંગશ્રી’ (૧૯૩૩)માં શરૂ થયા. રાયચૌધુરી કેટલાંક વાચનક્ષમ પુસ્તકોના લેખક છે. તેમાં ટૂંકી વાર્તાઓ અને નવલકથાઓ છે, જેમકે ‘બન્ધની’ (૧૯૩૧), ‘શૃંગલ’ (૧૯૩૨), ‘આકાશ ઓ મૃત્તિકા’ (૧૯૩૩), ‘મયૂરાક્ષી’ (૧૯૩૬), ‘હંસબલાકો’ (૧૯૩૭), ‘સોમલતા’ (૧૯૩૮), ‘કાલોઘોડા’ (૧૯૪૬) વ.

તારાશંકર બંદોપાધ્યાય પુષ્કળ ટૂંકીવાર્તાઓ અને નવલકથાઓના લેખક છે. એક ‘રાઈકમલ’ (જેનો પછીથી (૧૯૩૫) એક લઘુનવલરૂપે વિસ્તાર કર્યો હતો)ના અપવાદ સિવાય તેમની શરૂઆતની તમામ ઉત્તમ વાર્તાઓ ‘બંગશ્રી’ અને ‘પ્રવાસી’માં પ્રકટ થઈ હતી. એ વાર્તાઓ નીચેનાં પુસ્તકોમાં સંગ્રહીત છે : ‘છલનામયી’ (૧૯૩૬), ‘જલસાધર’ (૧૯૩૭), ‘રસકલિ’ (૧૯૩૮), ‘પ્રસાદમાલા’ (૧૯૪૫) વગેરે. તારાશંકરે વીસથી વધારે નવલકથાઓ લખી છે, જેમાં છે : ‘ચૈતાલિ ઘૂણિ’ (૧૯૨૯), ‘નીલકંઠ’ (૧૯૩૦), ‘આશુન’ (૧૯૩૭), ‘ધાર્ત્રીદેવતા’ (૧૯૩૯), ‘કાલિન્દી’ (૧૯૪૦), ‘કવિ’ (૧૯૪૧), ‘ગણદેવતા’ (૧૯૪૨), ‘પંચગ્રામ’ (૧૯૪૩), ‘હાંસુલિ બાંકેર ઉપકથા’ (૧૯૪૭), ‘આરોગ્યનિકેતન’ (૧૯૫૨), નાગિની કન્યાર કાહિની (૧૯૫૨) વગેરે. તારાશંકર તેમની જનપદી વાર્તાઓ અને નવલકથાઓમાં સૌથી વધારે ખીણે છે. જે પ્રદેશ (પશ્ચિમ બંગાળનો વીરભૂમ જિલ્લા)ના તે નિવાસી છે, ત્યાંના મનુષ્યો અને પ્રકૃતિને તે ખરાબ જાણે છે. તેમની ટૂંકી વાર્તાઓ હમેશાં રસપ્રદ હોય છે. તારાશંકરે આત્મકથા અને રમરણોના અત્યાર સુધીમાં બે ભાગ પ્રકટ કર્યા છે : ‘આમાર કાલેર કથા’ (૧૯૫૧) અને ‘આમાર સાહિત્યજીવન’ (૧૯૫૩).

બલાર્ધચંદ મુખોપાધ્યાય (૧૮૯૯-૧૯૭૯) તખીખી સ્નાતક થયા તે પહેલાંથી જ કવિતા લખતા હતા. શરૂઆતથી જ તે પોતાની સાહિત્યિક રચનાઓ ‘બનફૂલ’ ના તખલ્લુસથી લખતા. મુખોપાધ્યાય ભાગલપુરના વતની છે. તેમણે કેટલીક આસ્વાદ્ય હાસ્યરસ પ્રધાન કવિતાઓ અને પ્રતિકાવ્યો રચ્યાં છે. તે ‘બનફૂલેર કવિતા’ (૧૯૩૬)માં મળે છે. તેમના ખીન્ન કાવ્યસંગ્રહો છે-‘અંગારપણી’ (૧૯૪૦), ‘આહવનીય’ (૧૯૪૩) વગેરે. તેમની કેટલીક વાર્તાઓ ઘણી સરસ છે. તેમાંય ખાસ તો તે વાર્તાઓ જે પહેલાં તખીખી વિદ્યાના વિદ્યાર્થી તરીકે અને પછીની પેથોલોજિસ્ટ તરીકેના

પોતાના અનુભવોમાંથી લખી છે. પણ તેમને લઘુકથાઓમાં (અમેરિકન સાહિત્યિક ભાષામાં જે 'શોર્ટ' શોર્ટ્સ' કહેવાય છે.) વધારે સફળતા મળી છે. તેમની દૂકીવાર્તાઓ અને લઘુકથાના સંગ્રહો છે : 'અનફૂલેર ગલ્પ' (૧૯૩૬), 'વૈતરણી તીરે' (૧૯૩૭), 'આહુલ્ય' (૧૯૪૩), અદ્યક્ષ લોકે' વગેરે. દાકતરી વિદ્યાએ મુખોપાધ્યાયની નવલકથાઓનાં કથ્ય અને નિરૂપણ-રીતિને એક વિશિષ્ટતા આપી છે. મનુષ્ય વ્યવહારમાં તેમને માત્ર એક કલાકાર તરીકે જ રસ નથી, એક વૈજ્ઞાનિક તરીકે પણ છે. તેમની વિશિષ્ટ નવલકથાઓ છે - 'તૃણખંડ' (૧૯૩૫), 'કિંધુ ક્ષણ' (૧૯૩૭), 'દ્વૈરથ' (૧૯૩૭), 'નિર્મોક' (૧૯૪૦), 'જંગમ' (ભા. ૧, ૧૯૪૩) ત્રણ ખંડોમાં, 'સ્થાવર' (૧૯૫૧), 'ડાના' (૧૯૪૮), 'પંચપર્વ' (૧૯૫૪) વગેરે. અનફૂલેર કેટલાંક જીવનચરિત્રાત્મક નાટકો પણ લખ્યાં છે. તેમનાં 'શ્રીમધુસૂદન' (૧૯૩૯) અને 'વિદ્યાસાગર' (૧૯૪૧) જેવાં નાટકોએ અંગાળીમાં આ જાતનાં નાટકોને પ્રચલિત કર્યાં.

શરદિન્દુ અંદોપાધ્યાય (૧૮૯૯-૧૯૭૦) પણ અલાઈચિંદ મુખોપાધ્યાયની જેમ બિહારના વતની હતા. તે કાયદાના સ્નાતક હતા પણ તેમણે લાંબા વખત સુધી વકીલાત કરી નહીં. બીજા ધણા લેખકોની જેમ શરદિન્દુએ પણ કાવ્ય લેખનથી શરૂઆત કરી પણ તેમણે કથાસાહિત્ય માટે કવિતા લખવાનું તરત જ છોડી દીધું. ઐતિહાસિક વિષયની તેમજ સામાન્ય જીવનના વિષયની તેમની વાર્તાઓ સારો આવકાર પામી છે. હવે અંગાળી ભાષાના મુખ્ય લેખકોમાં તેમની ગણતરી થાય છે અંદોપાધ્યાયે કેટલીક ઉત્તમ પ્રેતકથાઓ લખી છે. અંગાળીમાં જન્મસી નવલકથાના તે શ્રેષ્ઠ લેખક છે. અંદોપાધ્યાય સરળ રમ્ય શૈલીમાં લખતા હતા. આ બાબતમાં તેઓ પોતાના સમકાલીનોથી જુદા તરી આવે છે. 'જાતિસ્મર' (૧૯૩૮), 'ડિટેક્ટિવ' (૧૯૩૭), 'ચુયાચંદન' (૧૯૪૨) 'કાલકુટ' (૧૯૪૫) વગેરે તેમના શરૂઆતના વાર્તાસંગ્રહો છે.

માણિક અંદોપાધ્યાય (૧૯૦૮-૧૯૫૬) પોતાના 'દિવારાત્રિ કાવ્ય' સાથે પહેલી વાર 'અંગશ્રી'માં પ્રકટ થયા. તે ૧૯૩૫માં પુસ્તકાકારે પ્રકટ થઈ. તે પછી 'પુતુલ નાચેર' ઇતિકથા (૧૯૩૬)માં પ્રકટ થઈ. આ બંને નવલકથાઓએ ધ્યાન ખેંચ્યું અને એક આગવા અભિગમ અને દૃષ્ટિકોણવાળા મૌલિક લેખક તરીકે તેમનું સ્વાગત થયું. તે પછી તેમની નાની મોટી વાર્તાઓ પ્રકટ થઈ. આ વાર્તાઓ તેમને ગ્રામપરિવેશના સામાન્ય માણસના આંતરબાહ્ય જીવનના સૂક્ષ્મ અવલોકનકાર તરીકે સ્થાપિત કરે છે. પણ

તેમની પછીની વાર્તાઓ અને નવલકથાઓમાં તેમની અંદર રહેલો મનોવિજ્ઞાની અને પ્રચારક બહાર આવે છે અને સાહિત્યને હાનિ પહોંચાડે છે. અગાઉ જેનો ઉલ્લેખ થયો તે સિવાયની માણિકની પ્રસિદ્ધ નવલકથાઓ અને કથા-કૃતિઓ છે: ‘જનની’ (૧૯૩૫), ‘અતસી મામી’ (૧૯૩૫), ‘પદ્માનદીર મામી’ (૧૯૩૬), ‘પ્રાગૈહિસિક’ (૧૯૩૭), ‘મિહિ ઓ મોટા કાહિનિ’ (૧૯૩૮), ‘સહરતલી’ (જે ભાગ ૧૯૪૦-૪૧), ‘હલુદપોડા’ (૧૯૪૫), ‘ચતુષ્કોણ’ (૧૯૪૮), ‘સેનાર ચેચે દામી’ (જે ભાગ ૧૯૫૧-૫૨), ‘હરફ’ (૧૯૫૪), ‘હલુદ નદી સણુજ વન’ (૧૯૫૬) વગેરે.

પ્રમથનાથ બિશિ (૧૯૦૧) નું શાળા અને કોલેજનું શિક્ષણ શાન્તિ-નિકેતનમાં થયું હતું. આપણી વચ્ચે તેઓ જ માત્ર એક એવા લેખક છે, જેમને રવીન્દ્રનાથની ચેતના અને પરિવેશને તેમની જ ભૂમિકામાં આત્મસાત્ કરવાની ઉત્તમ તકો મળી છે. બિશિની શરૂઆતની સારી કવિતાઓ કેટલાંક સોનેટ છે (તેમાંનાં કેટલાંક સૌ પ્રથમ ‘બંગશ્રી’ માં પ્રકટ થયાં હતાં) તે ત્રણ નાનાં પુસ્તકોમાં સંગ્રહીત છે: ‘પ્રાચીન આસામી હઈતે’ (૧૯૩૪), ‘વિદ્યાસુંદર’ (૧૯૩૪) અને ‘પ્રાચીન ગીતિકા હઈતે’ (૧૯૩૭). અત્યારે તે બધાં અપ્રાપ્ય છે. અસાધારણ સંવેદના અને ઉન્માસભર બિશિની પછીની કવિતાઓ ‘અકુંતલા’ (૧૯૪૬), ‘યુક્તવેણી’ (૧૯૪૮), ‘ઉત્તરમેધ’ (૧૯૫૩) વગેરે સંગ્રહોમાં મળે છે. બિશિએ કેટલીક લાંબી વાર્તાઓ અને નવલકથાઓ પણ લખી છે, જેમકે-‘પદ્મા’ (૧૯૩૫), ‘જેડાદીધિર ચૌધુરી પરિવાર’ (૧૯૩૭), ‘ચલનખિલ’ (૧૯૪૯) વગેરે. સામાન્ય રીતે હળવી શૈલીમાં લખાયેલી તેમની પુષ્કળ ટૂંકી વાર્તાઓ છે. તેમના મહત્ત્વના ટૂંકી વાર્તાના સંગ્રહો છે: ‘શ્રીકાન્તેર પંચમ પર્વ’ (૧૯૩૯), ‘અશરીરી’, ‘ગદપેરમત’ (૧૯૪૫), ‘કાકિની’ (૧૯૪૫), ‘બ્રહ્મા હાસિ’ (૧૯૪૮) વગેરે. બિશિ પોતાનાં પ્રહસનોથી પણ ઓછા જાણીતા નથી. ‘ઋણ કૃત્વા’ (૧૯૩૫), ‘ધૂન પિખેત’ (૧૯૩૬), ‘મૌચાકે દિલ’ (૧૯૩૮), ‘પરિહાસ વિજદિપતમ’ (૧૯૪૦) વગેરે. અવેતન રંગભૂમિ પર આ નાટકો લોકપ્રિય છે.

પ્રમથનાથ ગદ્યના લોકપ્રિય લેખક છે, વ્યંગ્ય અને વિનોદના ચમકારાથી તેમની શૈલી આગવી તરી આવે છે. વાચકને તે ધણીવાર પ્રમથ ચૌધુરીની શૈલીની યાદ અપાવે છે. રવીન્દ્રનાથ વિષે તેમણે વિવેચનના અનેક અંગ્રેજી પ્રકટ કર્યા છે. વિદ્યાર્થી જીવનનાં સંસ્મરણો પર આધારિત ‘રવીન્દ્રનાથ ઓ શાંતિનિકેતન’ (૧૯૪૪) તેમનું એક ઉત્તમ પુસ્તક છે.



અમિય ચક્રવર્તી (૧૯૦૧) શાંતિનિકેતનમાં લાંબા સમય સુધી રહ્યા હતા. રવીન્દ્રનાથના સેક્રેટરી તરીકે કવિયુગના નિકટ સંપર્કમાં આવ્યા હતા. ચક્રવર્તીએ માત્ર કવિતાઓ જ લખી છે. આ બાબતમાં તેઓ પોતાના સમકાલીનોથી જુદા પડે છે. તેમણે સારી એવી સંખ્યામાં પુસ્તકો લખ્યાં છે: ‘ખસડા’ (૧૯૩૮), ‘એક મુઠો’ (૧૯૩૯), ‘પારાપાર’ (૧૯૫૩), ‘પાલા-બદલ’ (૧૯૫૫) વગેરે. ચક્રવર્તીની કવિતા તેમની આગવી છે. રવીન્દ્રનાથની કવિતા સાથેના એક ત્રિચિત્ર સામ્યને તે ઘણીવાર પ્રકટ કરે છે. ‘એરોપ્લેને’ કવિતામાંથી લીધેલું નીચેનું અવતરણ તેનું એક ઉદાહરણ છે :

આયુઃક્ષણ મહાવિત્, પ્રકાશ નિરાલા સમયે,  
છાયાહીન ધરપાતી દિગંતે કિંચુ માયા.  
પર્દાય પર્દાય રંગ લેગે યાય ક્ષણકુટુંબ જુડે,  
તાકેઈ પ્રાણુર બલિ એકાન્ત સમય;  
નીચે તારિ ગાઝ નદી  
પ્રિયજન સે-મુહૂતે ચલે,  
દોકાને કલેજે ટૂંને સેઈ ક્ષણે આયુ

કી બોગ્રાયા કિંછુઈ જાતિ ના—

શુધુ સે-મુહૂતે બાંચિ તોમાર ભુવને. (‘પાલા બદલ’-એરોપ્લેને)

—આયુની ક્ષણ એ જ મહા મોટું ધન છે, વિશાળ અને શૂન્ય સમયમાં, છાયા વગરની લોખંડી ક્ષિતિજ પર તે માયાનો કણ છે. એ આખી ક્ષણ ઉપર રંગનાં પડ ઉપર પડ ચઢે છે, એને જ હું કેવળ પ્રાણુનો સમય કહું છું. તેની નીચે ઝાડ છે, નદી છે. તે ક્ષણે પ્રિયજન ચાલે છે. દુકાનમાં, કોલેજમાં, ટ્રેનમાં તે જ ક્ષણે આયુષ્યનો શા અર્થ થાય છે તે હું કશું જાણતો નથી—હું માત્ર તે જ ક્ષણે તારા વિશ્વમાં જીવતો હોઉં છું.

આ ઇતિહાસનો વ્યાપ દૂંકો છે, એટલે એમાં ૧૯૪૨ પછી જેમણે પોતાનું મુખ્ય પ્રદાન કર્યું છે એવા લેખકોનો સમાવેશ કરી શકાયો નથી. એ જ વર્ષે રવીન્દ્રનાથનું અવસાન થયું હતું અને બીજા વિશ્વયુદ્ધના ભયકારા સંભળાવા માંડ્યા હતા. જે લેખકોએ સારી અને લોકમોગ્ય કૃતિઓ રચી છે પણ જેમણે કોઈ નૂતન કેડી પાડી નથી કે કોઈ નૂતન સાહિત્યસ્વરૂપ ઉપજાવ્યું નથી, તેમની નોંધ લેવાનું બની શક્યું નથી. સૌન્દર્યની પેઠે સાહિત્યનો પ્રાણ પણ નિત્યનૂતનતામાં છે, જેને આપણી પ્રાચીન સંસ્કૃત પરિભાષામાં ‘લાવણ્ય’ કહે છે.

## સંદર્ભસૂચિ

### (અ) સાહિત્યના ઇતિહાસ

- ગુહ ઠાકુરતા પી. : ધ બેંગાલી ફ્રામા, લન્ડન ૧૯૩૦
- ઘોષ જે. સી. : બેંગાલી લિટરેચર, ઓક્સફર્ડ યુનિવર્સિટી પ્રેસ, ૧૯૪૮
- થોમ્પસન ઇ. જે. એન્ડ સ્પેન્સર એ. એમ. : બેંગાલી રિલિજિયસ લીરિક્સ :  
શાકત, કલકત્તા ૧૯૨૩
- થોમ્પસન ઇ. જે. : રવીન્દ્રનાથ ટાગોર ખીજી આવૃત્તિ, કલકત્તા, ૧૯૨૬  
રવીન્દ્રનાથ ટાગોર પોએટ એન્ડ ફ્રામાટિસ્ટ, ઓક્સફર્ડ યુનિવર્સિટી  
પ્રેસ ૧૯૪૮
- દત્ત આર. સી. : લિટરેચર ઓફ બેંગાલ, કલકત્તા ૧૮૮૭.
- દે એસ. કે. : બેંગાલી લિટરેચર ઇન ધ નાઈન્ટિથ સેન્યુરી, કલકત્તા  
યુનિવર્સિટી ૧૯૧૯
- સેન ડી. સી. : હિસ્ટ્રી ઓફ બેંગાલી લિટરેચર, કલકત્તા યુનિવર્સિટી, ખીજી  
આવૃત્તિ. બેંગાલી રામાયણાઝ, કલકત્તા યુનિવર્સિટી, ૧૯૨૦. ફૅક્ટ  
લિટરેચર ઓફ બેંગાલ, કલકત્તા યુનિવર્સિટી ૧૯૨૦. વૈષ્ણવ લિટરેચર  
ઓફ મેડિએવલ બેંગાલ, કલકત્તા યુનિવર્સિટી, ૧૯૧૭. બંગલાળા  
ઓ સાહિત્ય (બંગાળીમાં) આઠમી આવૃત્તિ, કલકત્તા
- સેન સુકુમાર : હિસ્ટ્રી ઓફ વ્રજબુલિ લિટરેચર, કલકત્તા યુનિવર્સિટી, ૧૯૩૫  
બાંગ્લા સાહિત્યેર ઇતિહાસ (બંગાળીમાં) વર્ધમાન સાહિત્ય સભા,  
ત્રીજી આવૃત્તિ (૧૯૪૦-૫૬)  
બાંગ્લા સાહિત્યે ગદ્ય (બંગાળીમાં) કલકત્તા, ત્રીજી આવૃત્તિ, ૧૯૪૯  
બાંગ્લા સાહિત્યેર કથા (બંગાળીમાં) કલકત્તા યુનિવર્સિટી, છઠ્ઠી  
આવૃત્તિ, ૧૯૫૬  
ધરુલામી બાંગ્લા સાહિત્ય (બંગાળીમાં) વર્ધમાન સાહિત્ય સભા, ૧૯૫૧

### (આ) ગ્રંથોના અનુવાદ

#### પ્રાચીન બંગાળી

- સેન સુકુમાર : ઓલ્ડ બેંગાલી ટેક્સ્ટ્સ : લિંગ્વિસ્ટિક સોસાયટી ઓફ  
ઇન્ડિયા, ૧૯૪૮

### મધ્યમ બંગાળી

- કૉવેલ ઈ. ખી. : કવિ કંકણુ' ચંડી (જર્નલ ઓફ ધ એશિયાટિક સોસાયટી ઓફ બેંગાલ)  
 ચેપમેન જે. એ. : રિલિજિયસ લિરિક્સ ઓફ બેંગાલ, કલકત્તા, ૧૯૨૬  
 મજુમદાર એન. આર. : ચૈતન્ય ચરિતામૃત (આદિ લીલા) કલકત્તા, ૧૯૨૫  
 સેન સુકુમાર : વિપ્રદાસાજ મનસામંગલ, ધ એશિયાટિક સોસાયટી, ૧૯૫૩

### આધુનિક બંગાળી

#### ૧. બંકિમચંદ્ર ચેટરજી

- આનંદમઠ : એન. સી. સેનગુપ્તા; કલકત્તા, ૧૯૦૬  
 ઈન્દિરા એન્ડ અધર સ્ટોરિક્સ : જે. ડી. એન્ડરસન; કલકત્તા, ૧૯૧૮  
 કપાલકુન્ડલા : ડી. એન. ધોષાલ; કલકત્તા ૧૯૧૯  
 કપાલકુન્ડલા : એચ. એ. ડી. ફિલિપ્સ; લંડન, ૧૮૮૫  
 કૃષ્ણકાન્તજી વિલ : મિરિયમ એસ. નાઈટ; (જે. એફ. બ્લુમ હાઈની ભૂમિકા, શબ્દાર્થ અને ટિપ્પણ સાથે) લંડન, ૧૮૯૫  
 કૃષ્ણકાન્તજી વિલ : ડૉ. સી. રાય, કલકત્તા, ૧૯૧૮  
 ચન્દ્રશેખર : એમ. એન. રાયચૌધુરી; કલકત્તા, ૧૯૦૪  
 ચન્દ્રશેખર : ડી. સી. મલિક; કલકત્તા, ૧૯૦૫  
 ધ પૌર્ણમી ટ્રી : મિરિયમ એસ. નાઈટ; (ભૂમિકા એડવિન આનોલ્ડ); લંડન ૧૮૮૪

- ધ ટુ રિંગ્સ : આર. સી. બેનરજી; ૧૮૯૭  
 ધ ટુ રિંગ્સ એન્ડ રાધારાની : ડી. સી. રાય; કલકત્તા, ૧૯૧૯  
 દુર્ગેશનન્દિની ઓર ધ ચિકિટ્સ ડૉક્ટર : સી. ખી. મુખરજી; કલકત્તા, ૧૮૮૦  
 રજની : પી. મજુમદાર; કલકત્તા, ૧૯૨૮  
 રાધારાની : આર. સી. મલિક; કલકત્તા, ૧૯૧૦  
 સીતારામ : એસ. મુખરજી; કલકત્તા, ૧૯૦૩  
 શ્રી, એન એપિસોડ ફ્રોમ સીતારામ : પી. એન. બોઝ અને એચ. મોરેનો; કલકત્તા, ૧૯૧૩  
 યુગલગુરિય : પી. એન. બોઝ અને એચ. ડબ્લ્યુ. ખી. મોરેનો, કલકત્તા, ૧૯૧૩

#### ૨. શરતચંદ્ર ચેટરજી

- ડેલિવરેન્સ : દિલીપકુમાર રાય (શ્રી અરવિન્દના સુધારા અને રવીન્દ્રનાથની ભૂમિકા સાથે)

શ્રીકાન્ત : કે. સી. સેન અને થિયોડોરિયા થોમ્પસન (ઈ. જી. થોમ્પસનની ભૂમિકા સાથે) ઓક્સફર્ડ યુનિવર્સિટી પ્રેસ ૧૯૨૨

### ૩. પ્રમથ ચૌધુરી

ટેલ્સ ઓફ ફાર ફ્રેન્ડ્ઝ : ઇન્દિરા દેવી ચૌધુરાણી; કલકત્તા

### ૪. સ્વર્ણકુમારી દેવી

હું હૂમ ? : શોભના દેવી; કલકત્તા, ૧૯૦૭

### ૫. માઈકેલ મધુસૂદન દત્ત

સર્મિષ્ઠા : લેખક કલકત્તા ૧૮૫૯

#### ૬. માઈકેલ મધુસૂદન દત્ત અને ગિરીશચંદ્ર ઘોષ

‘ ધ મેઘનાદ વધ ’ ઓર ‘ ધ ડેથ એન્ડ ધ પ્રિન્સ ઓફ લંકા ’

( પાંચ અંકોમાં ટ્રેજેડી નાટક, નેશનલ થિયેટર, બીન સ્ટ્રીટમાં લજવાયેલું, રેવ. લાલ બિહારી દે એ સુધારેલું ) કલકત્તા

### ૭. રમેશચંદ્ર દત્ત

ધ લેઈક ઓફ પાર્સ : લેખક; લંડન, ૧૯૦૨

### ૮. તારકનાથ ગાંગુલી

ધ બ્રધર્સ : એડવર્ડ થોમ્પસન; ૧૯૨૮

### ૯. દિનબંધુ મિશ્ર

નીલદર્પણ : કલકત્તા ૧૮૬૧

### ૧૦. પ્યારીચરણ મિશ્ર

ધ સ્પોઈલ્ડ ચાઈલ્ડ : જી. ડી. ઓસવેલ, લંડન, ૧૮૯૩

### ૧૧. પ્રભાતકુમાર મુખરજી

સ્ટોરિઝ ઓફ બેંગાલી લાઈફ : મિરિયમ એસ. નાઈટ અને લેખક કલકત્તા, ૧૯૧૨

### ૧૨. રવીન્દ્રનાથ ટાગોર

ક્રેકટેડ પોએમ્સ એન્ડ પ્લેઝ : લંડન, ૧૯૩૬

ગોરા : લંડન, ૧૯૨૪

ગ્લિમ્પ્સિઝ ઓફ બેંગાલ : લંડન, ૧૯૨૧

ચતુરંગ : નવી દિલ્હી, ૧૯૬૭

ધ પેરોડ્સ ટ્રેઇનિંગ એન્ડ અધર સ્ટોરિઝ : લંડન, ૧૯૧૮

- ધ રેક : લંડન, ૧૯૨૧  
 ધ હોમ એન્ડ ધ વર્લ્ડ : લંડન, ૧૯૧૯  
 હુ સિસ્ટર્સ : કલકત્તા ૧૯૪૫  
 ફોર એપ્ટર્સ : કલકત્તા ૧૯૫૦  
 વિનોદિની : નવી દિલ્લી, ૧૯૬૮  
 ઓકન ટાઈઝ : લંડન, ૧૯૧૬  
 માય બોયહુડ ડેઝ : કલકત્તા, ૧૯૪૦  
 માય રેમિનિસન્સિઝ : લંડન, ૧૯૧૭  
 માશી એન્ડ અધર સ્ટોરિઝ : લંડન, ૧૯૧૮  
 રેડ ઓલિએન્ડર્સ : લંડન, ૧૯૨૫  
 હંત્રી સ્ટોન્સ : લંડન, ૧૯૧૬

### ૧૩. રામનારાયણ તર્કરતન

રતનાવલી : માઈકેલ મધુસૂદન દત્ત, કલકત્તા ૧૮૫૮

### ૧૪. વિભૂતિભૂષણ બેનરજી

પથેર પંચાલી : ડી. ડબ્લ્યુ. કલાર્ક અને તારાપદ મુખરજી; લંડન, ૧૯૬૮

### (૩) પ્રકીર્ણ

- કબીર હુમાયૂન : શરતચંદ્ર; મુંબઈ ૧૯૪૨  
 ચેટરજી એસ. કે : ઓરિજિન એન્ડ ડેવલોપમેન્ટ ઓફ બેંગાલી લેંગ્વેજ;  
 કલકત્તા યુનિવર્સિટી, ૧૯૨૬  
 દાસગુપ્ત જે. : ક્રિટિકલ સ્ટડી ઓફ ધ લાઈફ એન્ડ નોવેલ્સ ઓફ બંકીમચંદ્ર;  
 કલકત્તા યુનિવર્સિટી ૧૯૩૭  
 બેનરજી આર. ડી. : ઓરિજિન ઓફ ધ બેંગાલી સ્ક્રિપ્ટ; કલકત્તા  
 યુનિવર્સિટી, ૧૯૧૯  
 બોઝ બુદ્ધદેવ : એન એકર ઓફ ગ્રીન ગ્રાસ; કલકત્તા, ૧૯૪૮  
 રાય એ. એન્ડ એલ. : બેંગાલી લિટરેચર, મુંબઈ ૧૯૪૨  
 રાય એલ. : એલેન્જિંગ ડિક્કેઝ; કલકત્તા ૧૯૫૩  
 એન પી. આર. : વેસ્ટર્ન ઇન્ફ્લ્યુઅન્સ ઇન બેંગાલી લિટરેચર; કલકત્તા  
 યુનિવર્સિટી, ૧૯૨૩  
 સેનગુપ્ત એસ. સી. : ધ ગ્રેટ સેન્ટિમેલ; કલકત્તા, ૧૯૪૮. શરતચંદ્ર;  
 કલકત્તા, ૧૯૪૫

## સૂચિ

અકર્મણ્ય ૩૮૭  
 અકાળેર કાળ ૩૬૬  
 અકુંતલા ૩૯૫  
 અગ્નિવીણા ૩૭૫  
 અચલાયતન ૩૨૪, ૩૨૫  
 અજય ૩૯૨  
 અજયકુમાર ૩૭૮  
 અતસી ૩૯૪  
 અહલુત રામાયણ ૬૮, ૧૨૬  
 અદ્યવજ્ઞ ૩૬  
 અદ્વૈત ૯૩, ૯૪, ૯૫, ૯૬, ૧૧૩  
 અદૃશ્ય લોકે ૩૯૪  
 અધ્યાત્મ રામાયણ ૧૨૫  
 અનાહત ૩૭૯  
 અનિરુદ્ધ (રામ સરસ્વતી) ૧૨૩  
 અનિવાર્ય ૩૭૯  
 અનુપમાર પ્રેમ ૩૬૬  
 અનુરૂપાદેવી ૩૬૨, ૩૬૩, ૩૬૭  
 અન્નદામંગલ ૧૭૪  
 અન્નપૂર્ણાર મંદિર ૩૬૬  
 અન્નમંગલ ૧૭૪  
 અન્નપૂર્ણામંગલ ૧૭૪  
 અન્વિષ્ટ ૩૯૦  
 અપરાજિત ૩૮૧  
 અપૂર્વ નૈવેદ્ય ૨૮૦  
 અપૂર્વ પ્રજાંગના ૨૮૦

અપૂર્વ શિશુમંગલ ૨૮૦  
 અમોઘઅંધુ ૨૬૭  
 અભયામંગલ ૧૩૮  
 અભ્ર આખીર ૩૫૪  
 અભિજ્ઞાન શાકુંતલ ૨૦૪  
 અમરકોષ ૬  
 અમિતાભ ૩૬  
 અમિતકામંગલ ૧૩૭, ૧૩૮  
 અમૃતમંદિરા ૨૬૫  
 અરક્ષણીયા ૩૬૩  
 અરૂપરતન ૩૨૪  
 અરેબિયન નાઈટ્સ ૧૯૮, ૨૬૬, ૩૫૨  
 અરેબિયન નાઈટ્સ એન્ટરટેનમેન્ટ્સ  
 ૨૧૪  
 અરુણોદય ૨૦૫  
 અર્ધ્ય ૨૮૨  
 અલિબાબા ૨૬૦  
 અલીકબાબુ ૨૫૯  
 અશરીરી ૩૯૫  
 અશોકગુચ્છ ૨૮૧  
 અશ્રુકળુ ૨૮૨  
 અશ્રુમતિ ૨૫૯  
 અષ્ટક ૩૬૬  
 અસમાપિકા ૩૯૨  
 અસાધુ સિદ્ધાર્થ ૩૮૦  
 અસીમ ૩૬૦

અંગારપણી ૩૯૩  
 અંગુઠ ૩૯૨  
 અંશુ ૩૪૮  
 અંકલ ટાન્સ કેપિન ૨૦૯  
 અંગુરીય વિનિમય ૨૩૯, ૨૪૩  
 આઈવનહો ૨૪૩  
 આઈ હેઝ ૩૮૨  
 આકસ્મિક ૩૮૫  
 આકાશ એ મૃત્તિકા ૩૯૩  
 આકાશપ્રદીપ ૩૧૮  
 આગમ ૧૭૯  
 આગુન ૩૯૩  
 આગુન નિયે ખેલા ૩૯૨  
 આજ્ઞેય ૨૯, ૩૧  
 આચાર્ય જોવિન્દ ૧૧૮  
 આચાર્ય નિત્યાનંદ ૧૨૬  
 આચાર્ય માધવ ૧૧૮, ૧૧૯, ૧૫૦  
 આચાર્ય શ્રીનિવાસ ૧૧૩, ૧૦૪,  
 ૧૧૪, ૧૧૫, ૧૧૭, ૧૨૫  
 આદ્ય વૈષ્ણવચરણ ૨૦૨  
 આતથી પ્રેમાંકુર ૩૫૨  
 આદર્શ હિન્દુ હોટેલ ૩૮૧  
 આદિત્ય ચન્દ્રચૂડ ૧૪૧  
 આધુનિક બાંગ્લા સાહિત્ય ૩૭૬  
 આનંદીબાઈ ૩૪૨  
 આનંદમઠ ૨૪૬, ૨૪૮  
 આનંદ રહો ૨૬૨  
 આન્તોનિઓ દોમ ૧૭૦  
 આભાસ ૨૮૨  
 આમરા ૩૮૫, ૩૯૨  
 આમાર કાલેર કથા ૩૯૩  
 આમરા કિ એ કે ૩૮૨

આમાદેર જ્યોતિષી એ જ્યોતિષ ૩૪૧  
 આમાર બન્ધુ ૩૮૭  
 આમાર સાહિત્યજીવન ૩૯૩  
 આમેર મંજરી ૨૭૯  
 આમિ ચંચલ હે ૩૮૮  
 આમીર હાઝી ૧૬૬  
 આગ્નિયાવાણી ૧૬૬  
 આરણ્યક ૩૮૧  
 આરોગ્ય ૩૨૦  
 આરોગ્યનિકેતન ૩૯૩  
 આર્થર એ શેનેસી ૩૫૭  
 આર્નોલ્ડ એડ્વિન ૨૬૨  
 આર્નો હોલ્ડ ૩૫૨  
 આર્ય ગાથા ૨૮૩  
 આલાઓલ ૧૬૦, ૧૬૨ થી ૧૬૫  
 આલાલેર ધરેર દુલાલ ૨૪૦  
 ઓલિવર ટિવ્સ્ટ ૨૦૯  
 આલેખ્ય ૨૮૩  
 આલેયા ૩૬૬  
 આલો એ છાયા ૨૮૩  
 આલો ઓંધારિ ૩૯૩  
 આલ્ફ્રેડ એલિસ્ટન  
 આશુતોષ ૩૩૮  
 આપાહે ૨૮૩  
 આહવનીય ૩૯૩  
 આંધી ૩૬૨  
 ઇચ્છામતી ૩૫૧  
 ઇતિ ૩૮૫  
 ઇનોક આર્ડન ૨૫૦  
 ઇન્ડિયન ક્વીન્સ ૨૧૪, ૨૪૩  
 ઇન્દિરાદેવી ૩૬૨, ૩૬૫, ૩૬૭  
 ઇન્દ્રાણી ૩૮૫

ઈફિજીનિયા ૨૦૭  
 ઈફિજીનિયા ઇન ઓલિસ ૨૫૯  
 ઈર્વિંગ વોશિંગટન ૩૬૧  
 ઈલિયડ ૨૨૫, ૨૨૭  
 ઈશ્વરચન્દ્ર ૨૧૫  
 ઈસલામ નખી કેચ્છા ૧૬૭  
 ઈસ્કન્દરનામા ૧૬૪  
 ઉચ્છૃંખણ ૩૬૬  
 ઉબની ૩૫૯  
 ઉડ્ડી ધાનેર ચુડ્ડી ૩૯૨  
 ઉડિષ્યાર મિત્ર ૩૪૪  
 ઉત્તરકાંડ ૧૨૨  
 ઉત્તરતિરિશ ૩૮૭  
 ઉત્તર ફાલ્ગુની ૩૯૧  
 ઉત્તર મેઘ ૩૯૫  
 ઉત્તર રામચરિત ૨૦૧  
 ઉત્સર્ગ ૩૦૮  
 ઉદ્ધાસિની ૨૩૮  
 ઉદ્ધાસીર માઠ ૩૮૨  
 ઉદ્ધાનલતા ૩૬૭  
 ઉપક્રમણિકા ૧૬૭  
 ઉપાધ્યાય બ્રહ્મભાષવ ૩૪૮  
 ઉમર ખ્યામ ૩૫૩, ૩૭૫  
 ઉમાપતિ ૫, ૨૫  
 ઉમારાની ૩૮૧  
 ઉર્જુનાલ ૩૮૫  
 ઉર્વશી ઓ ઓર્તોમિસ ૩૯૦  
 ઓક આનાર ૨૪૦  
 ઓકેઇ કિ બે સભ્યતા ૨૦૮  
 ઓક્ટિ વસંત ૩૯૨  
 ઓક મુઠો ૩૯૬  
 ઓબરા પાઉડ ૩૩૭, ૩૮૯

એથેનિયુમ ૨૨૩  
 એનાલ્સ ઓફ રાજસ્થાન ૨૧૭  
 એન્ડરસન હેન્સ ૩૬૧  
 એમન કર્મ આર કરમ ના ૨૫૯  
 એરા, ઓરા એવં આરો બનેકે ૩૮૬,  
 ૩૮૭, ૩૯૧  
 એલિયટ ટી. એસ. ૩૮૯, ૩૯૦  
 એલિસ ઇન વંડરલેન્ડ ૨૫૪  
 એષા ૨૮૨  
 ઐતિહાસિક ઉપન્યાસ ૨૩૯  
 ઐતિહાસિક ચિત્ર ૩૪૦, ૩૪૧  
 ઐતરેય બ્રાહ્મણ ૩૪૧  
 ઓર્કેસ્ટ્રા ૩૯૧  
 ઝગ્ગેદ ૧૨, ૨૫૧  
 ઝણું કૃત્વા ૩૯૫  
 ઝડપસંહાર ૧૯  
 ઝળખલી ૩૩૩  
 કડિ ઓ કોમલ ૨૯૨, ૩૩૫  
 કથાકુંજ ૩૬૮  
 કનકપદ્મ ૨૫૮  
 ધ કન્ફેસન્સ ઓફ એન ઇંગ્લિશ  
 ઓપીઅમ ઇટર ૨૪૭  
 કન્યા ૩૯૨  
 કપાલકુંડલા ૨૪૩, ૨૫૨  
 કખીર ૮૫, ૩૧૦, ૩૩૪  
 કખીર હુમાયુન ૩૯૧  
 કણ્ણવતિ ૩૮૨  
 કમલકુમારી ૨૫૨  
 કમલાકાંત ૨૪૭  
 કમલાકાંતેર દ્વિતર ૨૪૭  
 કમલામંગલ ૧૫૬  
 કમલે કામિની ૨૧૦



કચલા કુઠી ૩૭૯  
 કચેકટિ કવિતા ૩૯૧  
 કરંક ૩૪૬  
 કરુણા ૩૬૦  
 કર્નલ ટોડ ૨૦૭, ૨૧૭, ૨૩૯  
 કર્મકથા ૩૪૧  
 કર્મદેવી ૨૧૮  
 કર્મફલ ૩૨૪  
 કર્મયોગેર ટીકા ૩૪૬  
 કલરવ ૩૮૩  
 કલિકાલ ૩૯૨  
 કલિક અવતાર ૨૬૫  
 કલ્પના ૩૦૩  
 કલ્પયાત્રા ૩૭૮  
 કલ્લોલ ૩૭૧-૩૧૭, ૩૭૫ ૩૭૫,  
 ૩૭૭, ૩૮૦, ૩૮૩, ૩૮૫,  
 ૩૮૯, ૩૯૧  
 કવિ ૩૯૩  
 કવિ ગુપ્ત ૧૧૦  
 કવિતા ૩૮૭  
 કવિતાર કથા ૩૮૯  
 કવિતાવલી ૨૩૬  
 કવિતાહાર ૨૮૨  
 કવિરાજ ગોવિંદરાજ ૧૪૨  
 કવિવાલા ૨૧૫  
 કવીન્દ્રવચનસમુચ્ચય ૧૬  
 કરતૂરી ૨૮૦, ૨૮૧  
 કંકણ ૨૯, ૩૦, ૩૬, ૧૨૯, ૧૩૩,  
 ૨૪૦  
 કંઠાવતી ૨૫૪, ૩૮૬  
 કંઠમાલા ૨૪૮  
 કંઠી આધવ ૧૨૨

કેસવધ ૨૦૫  
 કાઈલુંગ ૨૫૪  
 કાજલલતા ૩૮૩  
 કાઝી દૌલત ૧૫૯, ૧૬૦, ૧૬૧,  
 ૧૬૨, ૧૬૪  
 કાજી નજરુલ હસ્લામ ૩૭૩, ૩૭૪,  
 ૩૮૮, ૩૭૮, ૩૭૯, ૩૮૫  
 કાઠ ખડ કેરોસિન ૩૮૫  
 કાણેરી ગીતિકા ૩૧  
 કાદમ્બરી ૧૯૮  
 કાન્હ ૨૮, ૨૯, ૩૦, ૩૪, ૩૨, ૩૩,  
 ૩૬, ૩૮, ૪૫, ૪૮, ૪૯, ૨૩૦  
 કાન્હડે પ્રયંધ ૨૪  
 કામના પંચવિંશતિ ૩૯૨  
 કામલિ ૨૯, ૩૦  
 કામિની કાંચન ૩૯૨  
 કાલકુટ ૩૯૪  
 કાલપુરોહિત ૩૬૮  
 કાલમૃગયા ૨૩૧  
 કાલિકલમ ૩૭૨, ૩૮૦, ૩૮૨,  
 ૩૮૩, ૩૮૪  
 કાલિકામંગલ ૧૪૯  
 કાલિદાસ ૧૪, ૧૫, ૧૬૧, ૨૦૬,  
 ૨૨૬, ૨૩૩, ૨૪૩, ૨૮૯, ૩૧૦  
 કાલિન્દી ૩૯૩  
 કાલેર પુતુલ ૩૮૭  
 કાલેર શાસન ૩૯૨  
 કાલો ધોડા ૩૯૩  
 કાલો હાઝોયા ૩૮૭  
 કાવ્યપરિમિતિ ૩૭૭  
 કાશીર કિમિત ૩૮૨  
 કાશીરામ ૧૮૯, ૨૩૩, ૨૮૮

કોલિન્સ વિલ્કી ૨૪૫, ૨૫૨  
 કાંચિનમાલા ૩૬૦  
 કાંચી કાવેરી ૨૧૮  
 કામેડી ઓફ એરર્સ ૧૯૭  
 કિષ્કુ ક્ષણ ૩૯૪  
 કિન્નરી ૩૬૯  
 કિસલય ૩૫૯  
 કિંચિત જલયોગ ૨૫૮  
 કિંકર શ્રીકૃષ્ણ ૧૪૧  
 કીર્તિચન્દ્ર ૧૭૪  
 કીર્તિલતા ૨૩  
 કીર્તિવિલાસ ૨૦૨, ૨૦૫  
 કીલો ૩૦  
 કુન્દ ૩૫૯  
 કુમકુમ ૨૮૧  
 કુમારસંભવ ૨૨૦, ૨૨૬  
 કુરુક્ષેત્ર ૨૩૭  
 કુલીનકુલસર્વસ્વ ૨૦૪  
 કુસુમકુમારી ૨૦૩  
 કુસુમેર માસ ૩૮૮  
 કૃતિવાસ ૬૯, ૭૦, ૭૧, ૧૨૬, ૧૪૧,  
 ૧૮૯, ૨૨૭, ૨૩૩, ૨૮૮  
 કૃષકેર સર્વનાશ ૩૪૩  
 કૃપણેર ધન ૨૬૩  
 કૃપાર શાસ્ત્રેર અર્થભેદ ૧૭૦  
 કૃષ્ણકલી ૩૮૩  
 કૃષ્ણકામ ૧૭૫  
 કૃષ્ણકાંતેર વીલ ૨૪૫  
 કૃષ્ણકુમારી ૨૦૭, ૨૦૮, ૨૫૯  
 કૃષ્ણચરિત ૨૪૭  
 કૃષ્ણદાસ કવિરાજ ૨૬, ૬૫, ૧૦૦,  
 ૧૦૧, ૧૦૫

કૃષ્ણપ્રેમ તરંગિની ૧૧૮  
 કૃષ્ણમંગલ ૭૨, ૧૧૮, ૧૧૯, ૧૨૬,  
 ૧૬૭  
 કૃષ્ણહરિદાસ ૧૬૮, ૧૮૨  
 ધ કેપ્ટિવ લેડી ૨૧૭, ૨૩૩  
 કેરી ફેલિક્સ ૧૯૩  
 કોશીર ફલાફલ ૩૮૨  
 કન્દસી ૩૯૧  
 ક્લિનોફ્સ ફેમલ્સ ૧૯૫  
 ક્ષણિકા ૩૦૩, ૩૦૪, ૩૦૫, ૩૧૨,  
 ૩૧૫  
 ક્ષુદ્ધકુંડા ૩૫૯  
 ક્ષુદીરામ ૨૫૩  
 ક્ષેમેન્દ્ર ૧૮  
 ખલિલ ૧૮૦  
 ખસડા ૩૯૬  
 ખાતાંચિર ખાતા ૩૫૨  
 ખાન નસરુલ્લા ૧૬૬  
 ખાન મહોમ્મદ ૧૬૬  
 ખાન યશોરાજ ૭૨, ૧૨૧  
 ખાન રામચન્દ્ર ૧૨૧  
 ખાપછાડા ૩૧૭  
 ખાસ દખલ રંદા  
 ખેયા ૩૦૯  
 ગડુલિકા ૩૮૩  
 ગણદેવતા ૩૯૩  
 ગણેશચન્દ્ર ૨૨૦  
 ગતિદારા જાહ્નવી ૩૮૦  
 ગરીબુલ્લા ૧૬૬  
 ગદ્યનિધિ ૩૪૫  
 ગદ્યસદ્ય ૩૩૫  
 ગદ્યાંજલિ ૩૪૫

ગદ્યપેરમત ૩૯૫

ગદ્યનાર આકાશ ૩૪૫

ગંગામંગલ ૧૨૯

ગંગારામ ૧૮૦

ગંગોપાધ્યાય ઉપેન્દ્રનાથ ૩૬૨, ૩૮૧

ગંગોપાધ્યાય તારકનાથ ૨૪૯

ગંગોપાધ્યાય મણિલાલ ૩૫, ૩૫૩,  
૩૬૧, ૩૭૦

ગંગોપાધ્યાય માણિકરામ ૧૭૩

ગંગોપાધ્યાય સુરેન્દ્રનાથ ૩૬૨

ગાથા ૨૮૨

ગાલુર ૪૫

ગાંધીજી ૩૫૫

ગ્રામર ઓફ ધ પ્યોર એન્ડ મિક્સડ  
ઈસ્ટ ઇન્ડિયન લેંગ્વેજ ૨૦૦

ગોરક્ષવિજય ૪૮

ગોરા ૩૩૦, ૩૬૪

ગોક્ષી ૩૬૧

ગોર્ખાવિજય ૪૫

ગોલાપગુચ્છ ૨૮૦

ગોલ્ડસ્મિથ ૩૬૧

ગોવિંદદાસ ૧૧૫, ૧૧૬, ૧૧૭, ૧૭૫

ગોવિન્દમંગલ ૧૨૦

ગોવિન્દનારાયણ ૧૨૫

ગોસ્વામી કૃષ્ણકમલ ૧૮૬

ગોસ્વામી જીવ ૭૦, ૧૦૪, ૧૧૫

ગોસ્વામી રૂપ ૮૬, ૮૭, ૯૦, ૯૫

ગૌરચન્દ્રિકા ૧૦૪

ગૌરાંગ વિજય ૧૦૨

ગૃહદાહ ૩૬૪

ગૃહપ્રવેશ ૩૨૬

ગ્રહણ ૩૯૧

ધરે આહરે ૩૩૧

ધરેતે બ્રમર એલો ૩૮૭

ધરોયા ૩૫૩

ધોષ કાશીપ્રસાદ ૨૧૩, ૨૧૪

ધોષ ગિરીશચન્દ્ર ૨૧૩, ૨૫૭, ૨૬૧,  
૨૬૨ થી ૨૬૬, ૩૬૯

ધોષ ચન્દ્રકાલી ૨૦૩

ધોષજ્યા શ્રીમતી શૈલબાલા ૩૬૭

ધોષ નિત્યાનન્દ ૧૪૧

ધોષ પ્રતાપચન્દ્ર ૨૪૯

ધોષ વાસુદેવ ૧૧૦

ધોષ શરતચન્દ્ર ૨૫૫

ધૃતં પિબેત ૩૯૫

ગ્રામ્ય કવિતા ૨૧૪

ગાંગુલી માણિકરામ ૧૫૪

ગીતગોવિંદ ૧૭, ૧૮, ૨૭, ૧૨૪

ગીતવિતાન ૨૮૬

ગીતાપાઠ ૨૭૯

ગીતાલિ ૩૧૧

ગીતાંજલિ ૩૧૧, ૩૧૨

ગીતિમાધ્ય ૩૧૧

ગુપ્ત ઈશ્વરચન્દ્ર ૨૦૯, ૨૧૦, ૨૧૫,  
૨૧૬, ૨૨૦, ૨૩૩, ૨૩૫,  
૨૩૭, ૨૪૨, ૨૬૭

ગુપ્ત ગોવિંદચન્દ્ર ૨૦૨

ગુપ્ત જગદીશચન્દ્ર ૩૮૦

ગુપ્ત દિલીપ ૩૯૨

ગુપ્ત નગેન્દ્રનાથ ૨૫૩

ગુપ્ત પરમાનંદ ૧૧૮

ગુપ્ત મુરારિ ૯૮, ૧૦૮

ગુપ્ત રામનિધિ ( નિધિ આજી ) ૧૮૩,  
૧૮૪

ગુપ્તવિજય ૮૨

ગુપ્ત સત્યેન્દ્રનાથ ૩૬૮  
 ગુપ્ત નલિનકાંત ૩૭૨  
 ગુપ્ત મોક્ષકર ૩૬  
 ગુરુ ૩૨૫  
 ગેઝ ફેબ્રુઆરી ૨૧૪  
 ગોડાય ગદ્ય ૩૨૩  
 ગોતિયાં ૨૬૦  
 ગોપ રાધાયરણ ૧૬૭  
 ગોપાલવિજય ૧૧૯  
 ગોખર ગણેશેર ગવેષણા ૩૬૮  
 ગોરખનાથ ૪૪, ૪૭, ૪૮, ૪૯  
 ચક્રવર્તી અમિય ૩૯૬  
 ચક્રવર્તી ગોવિન્દલાલ (કવિ વલ્લભ)  
 ૧૧૭, ૧૧૮  
 ચક્રવર્તી ધનરામ 'કવિરત્ન' ૧૭૩  
 ચક્રવર્તી દ્વિજેન્દ્રનાથ ૨૭૦, ૨૭૨  
 ચક્રવર્તી નરહરિ ૧૭૨  
 ચક્રવર્તી નિધિરામ 'કવિચંદ્ર' ૧૭૫  
 ચક્રવર્તી બલરામ ૧૭૫  
 ચક્રવર્તી બિહારીલાલ ૨૬૭, ૨૬૯,  
 ૨૭૦-૭૪, ૨૮૧, ૨૮૯  
 ચક્રવર્તી મધુસૂદન 'કવીન્દ્ર' ૧૭૫  
 ચક્રવર્તી રૂપરામ ૧૪૪  
 ચક્રવર્તી લોકનાથ ૧૧૩  
 ચક્રવર્તી શંકર 'કવિચંદ્ર' ૧૨૬  
 ચટ્ટોપાધ્યાય અશોક ૩૧૨  
 ચટ્ટોપાધ્યાય કિરણુધન ૩૫૯  
 ચટ્ટોપાધ્યાય ફકીરચંદ્ર ૩૬૨  
 ચટ્ટોપાધ્યાય બંકિમચંદ્ર ૨૧૪, ૨૧૬  
 ૨૩૭, ૨૩૯-૨૫૪, ૨૬૨, ૨૮૯  
 ૩૬૪, ૩૭૬  
 ચટ્ટોપાધ્યાય મનમોહન ૩૬૨

ચટ્ટોપાધ્યાય રામાનંદ ૩૪૭, ૩૬૭  
 ચટ્ટોપાધ્યાય શરતચંદ્ર ૩૬૨-૩૬૫  
 ચટ્ટોપાધ્યાય સંજીવચંદ્ર ૨૪૮, ૨૪૯  
 ચટ્ટોપાધ્યાય સૌરિન્દ્રમોહન ૩૬૨  
 ચતુરંગ ૩૩૧, ૩૬૧, ૩૬૨  
 ચતુર્દશપદી કવિતાવલી ૨૩૨, ૨૩૩  
 ચતુષ્કોણ ૩૯૫  
 ચન્દ્રગુપ્ત ૩૬૯  
 ચન્દ્રશેખર ૨૪૫  
 ચર્ચાગીતિ ૫, ૬, ૨૭, ૩૨, ૩૩,  
 ૩૫, ૩૮, ૪૪, ૪૫  
 ચલનખિલ ૩૯૫  
 ચૈતન્યચન્દ્રોદયકૌમુદી ૧૦૩  
 ચૈતન્યચરિતામૃત ૨૯, ૯૫, ૯૮,  
 ૧૦૦, ૧૦૧, ૧૦૫  
 ચૈતન્યભાગવત ૯૯  
 ચૈતન્યમંગલ ૯૯, ૧૦૨, ૧૦૩  
 ચૈતન્યસંહિતા ૧૦૩  
 ચૈતાલિ ધૂણિ ૩૯૩  
 ચૈતાલી ૩૦૦  
 ચોખેર બાલી ૩૨૯, ૩૩૦  
 ચૌરંગી ૪૫  
 ચોરાબાલી ૩૯૦  
 ચોરેર ઉપર બાટવાડી ૨૬૩  
 ચૌધુરાણી દેવી ૨૪૬  
 ચૌધુરાણી શરતકુમારી ૩૪૪  
 ચૌધુરી અક્ષયચંદ્ર ૨૩૮, ૨૮૯, ૨૯૦  
 ચૌધુરી પ્રમથનાથ (પ્રમથ) ૯, ૩૩૮,  
 ૩૫૦, ૩૫૧, ૩૯૫  
 ચૌધુરી યોગેશચંદ્ર ૩૭૦  
 ચંપા ચો પાટલ ૩૪૮  
 ચંડીકથા ૧૪૧

ચંડીદાસ ૭૨, ૭૩, ૭૪, ૭૬, ૭૯-૮૧,  
૯૭, ૧૦૬, ૧૧૦, ૧૧૮, ૧૧૯  
૧૪૨

ચંડીમંગલ ૨૦, ૨૨, ૫૮, ૬૨, ૧૨૬,  
૧૩૧, ૧૩૩, ૧૩૪, ૧૩૭, ૧૩૮,  
૧૪૨, ૧૫૩, ૧૬૮, ૧૭૨, ૧૭૪

ચંદન ૨૮૧

ચંદ્ર ૨૮૩

ચંદ્રમુખી ૧૮૦

ચાટિલ ૨૯

ચાર અધ્યાય ૩૩૨

ચાર ઈયારી-કથા ૩૫૧

ચાર્લ્સ ગાર્વિસે કાલેઝ ૩૬૫

ચાંડાલિકા (નૃત્ય નાટ્ય) ૩૨૬, ૩૨૭

ચિત્ર ઓ કાવ્ય ૩૪૩

ચિત્ર-વિચિત્ર ૩૪૩

ચિત્રા ૨૯૭, ૨૯૯, ૩૦૦, ૩૪૪

ચિત્રાલી ૩૪૬

ચિત્રાંગદા (નૃત્ય નાટ્ય) ૩૨૩, ૩૨૬,  
૩૨૭

ચિરકુમાર સભા ૩૨૩, ૩૨૪

ચિંતાતરંગિણી કાવ્ય ૨૩૫

ચીનીયાત્રી ૩૮૨

ચીનેર ધૂપ ૩૫૭

ચુયાચંદન ૩૯૪

ચૂડામણિ તારકચંદ્ર ૨૦૫

ચૂડામણિદાસ ૧૦૨, ૧૦૩

ચેટરટન ટોમસ ૨૯૦

ચૈતન્ય ૬, ૪૧, ૫૮, ૬૮, ૭૧, ૮૦,  
૮૫, ૯૪, ૧૦૦-૧૦૫, ૧૦૭-  
૧૧૦, ૧૧૮, ૧૨૧, ૧૨૯

ચૈતન્યચંદ્રોદય ૯૮, ૧૦૩

છડાર છામ ૩૧૭

છલનામયી ૩૬૩

છેલેખેલા ૩૩૫

છબિ ઓ ગાન ૨૯૨

છંદ ચતુર્દશી ૩૭૫

છાયા ૩૬૫

છાયામયી કાવ્ય ૨૩૭

છિન્નપત્ર ૩૩૫

છિન્નસુકુલ ૨૫૨

છોટો-છોટો ગદ્ય ૩૪૬

જગ-નાથ મંગલ ૧૪૧

જતન બિબિ ૩૮૫

જનની ૩૯૫

જનાન્તિકે ૩૮૮

જન્મઅપરાધી ૩૬૭

જન્મદિન ૩૨૦

જન્મદુઃખી ૩૫૭

જૈગુનેર પુથિ ૧૬૭

જયદેવ ૧૭, ૧૮, ૨૭, ૨૮, ૨૯,  
૮૦, ૯૧, ૯૭, ૧૦૭, ૧૬૧,

૨૩૧, ૨૩૩

૨૩૧, ૨૩૩

જયનન્દી ૨૯

જયાનંદ ૧૦૨, ૧૦૩

જલસાધર ૩૯૩

જંગનામા ૧૬૬, ૧૬૭

જંગમ ૩૯૪

જાતક ૧૩

જાતિસ્મર ૩૯૪

જામાઈ આરિક ૨૧૦

જામાતા આબાજી ૩૪૫

જાયસી ૫૦, ૧૬૩

જલ પ્રતાપચંદ્ર ૨૪૯

જલધરી (હાડિ-પા) ૩૦, ૪૫,

૪૭, ૪૮  
 બિચાસા ૩૯૧  
 જીવનકાઠી ૩૯૨  
 જીવનપ્રભાત ૨૫૦  
 જીવનસંધ્યા ૨૫૦  
 જીવનસ્મૃતિ ૩૩૫  
 જીવનશિલ્પિ ૩૯૨  
 જીવનયાચના ૩૭૮  
 જીવનેર મૂલ્ય ૩૪૫  
 જીલિયસ સીઝર ૨૦૧, ૨૬૦  
 જોમિની સંહિતા ૮૩, ૧૨૧  
 જોગાજોગ ૩૩૧  
 જોડરેલ ૨૦૦  
 જોડાદીધિર ચૌધુરી પરિવાર ૩૯૫  
 જોડા સાકેર ધારે ૩૫૩  
 જોનાથન ડંકન ૧૮૭  
 જોનાસ લી ૩૫૭  
 જોન્સ વિલિયમ ૧૮૭  
 જોયાર ભાટા ૩૧૯  
 જ્યોતિરીશ્વર ૨૪, ૨૬, ૪૪, ૪૫  
 જ્યોતિહારા ૩૬૬  
 જહોન્સન ૨૧૪  
 જ્ઞાનદાસ ૧૧૧, ૧૧૨, ૧૧૩, ૩૧૦  
 જડેર દોલા ૩૭૧  
 જડો હાઓયા ૩૭૯  
 જરા પાલક ૩૮૮  
 જરા કૂલ ૩૫૮  
 દુન દુનિર કથા ૩૫૯  
 દૂટા દૂટા ૩૮૫  
 ટેનીસન ૨૩૩  
 ટેમ્પેસ્ટ ૨૩૮  
 ટેરેન્સ ૨૮૪

ધ ટેલ્સ ઓફ થોર ૨૩૯  
 ઠાકુર અવનીન્દ્રનાથ ૩૪૭, ૩૫૨, ૩૫૩  
 ઠાકુર ગગનેન્દ્રનાથ ૩૫૨  
 ઠાકુર જ્યોતિરિન્દ્રનાથ ૨૫૮, ૨૫૯, ૨૬૦, ૨૬૩, ૨૬૯, ૨૭૦  
 ઠાકુર દેવેન્દ્રનાથ ૧૯૫, ૧૯૯, ૨૫૮, ૨૮૭, ૨૦૪, ૨૦૭  
 ઠાકુર દ્વિજેન્દ્રનાથ ૧૯૫, ૧૯૯, ૨૭૩, ૨૭૪, ૨૭૯, ૨૮૮, ૩૩૭  
 ઠાકુર બલેન્દ્રનાથ ૩૪૩  
 ઠાકુર રવીન્દ્રનાથ ૫, ૯, ૨૨, ૧૯૪, ૧૯૫, ૧૯૬, ૨૪૮, ૨૫૨, ૨૫૮, ૨૫૯, ૨૬૪, ૨૬૫, ૨૬૬, ૨૭૩. ૨૮૨-૩૩૫, ૩૩૭-૩૪૨, ૩૫૪, ૩૫૮, ૩૬૧, ૩૬૩, ૩૬૪, ૩૬૭, ૩૬૮, ૩૭૦, ૩૭૨, ૩૭૩, ૩૭૫, ૩૭૬, ૩૭૮, ૩૮૧, ૩૮૬, ૩૯૦, ૩૯૫, ૩૯૬  
 ઠાકુર સુધીન્દ્રનાથ ૩૩૮, ૩૪૬  
 ઠાનદીદી ૩૬૮  
 ડબલેકાર ૩૮૫  
 ડમરુચરિત ૨૫૪  
 ડાકધર ૩૨૫  
 ડાકિની  
 ડિકન્સ ૩૬૧  
 ડિટેક્ટિવ ૩૯૪  
 ધ ડિસગાર્દ ૨૦૦  
 ડોન કિવકઝોટ ૨૫૪  
 ડોમ્બી ૨૯, ૩૦  
 ડયૂમા ૩૬૧

દેહલુ ૨૯, ૩૪  
 બેલામાતુરા દુહા ૨૪  
 તત્ત્વભોધિની ટીકા ૧૯૫  
 તત્ત્વભોધિની પત્રિકા ૧૯૬, ૧૯૭  
 તપતી ૩૨૩  
 તર્કરત્ન ૨૧૧, ૨૫૫  
 તર્કપંચાનન જગન્નાથ ૨૦૦  
 તર્કરત્ન તારાશંકર ૧૯૮  
 તર્કરત્ન રામનારાયણ ૨૦૩, ૨૦૪,  
 ૨૦૬, ૨૦૮  
 તર્કલિંગકાર મદનમોહન ૨૧૫  
 તર્કલિંગકાર રામરાજ્ય ૧૯૦, ૧૯૧  
 તાડક ૨૯  
 તારકનાથ ૫૦  
 તારાબાઈ ૨૬૫  
 તારિણીચરણ ૨૦૩  
 તાડુણ ૩૯૨  
 તાસેર દેશ (નૃત્યનાટ્ય) ૩૨૭  
 તાસો ૨૨૯  
 તોલ્સતોય ૩૬૧  
 તિથિ ડોર ૩૮૭  
 તિન પુરુષ ૩૯૧  
 તિલોતમાસંભવ ૨૨૬, ૨૩૦  
 ત્રિયામા ૩૭૭  
 ત્રિલોચન કવિરાજ ૩૮૨  
 ત્રિવેણી ૨૮૩, ૩૬૮  
 ત્રિવેદી રમેન્દ્રસુન્દર ૩૪૧, ૩૪૭  
 તીર્થરેણુ ૩૫૭  
 તીર્થસલિલ ૩૫૭  
 તીસો ૩૦, ૩૬, ૩૮  
 તુમિ આર આમિ ૩૮૫  
 તુર્ગનેવ ૩૬૧

તુલિર લિખિત ૩૫૪  
 તુલકા ૧૬૨  
 તુલકાતુલમુવાહિદીન ૧૯૧  
 તેલ તુન લકડી ૩૫૧  
 તૃણખંડ ૩૯૪  
 થર્ડ કલાસ ૩૮૨  
 દત્ત અક્ષયકુમાર ૧૯૫, ૧૯૬ ૩૫૩  
 દત્ત અજિત ૩૮૮  
 દત્ત ગિરીન્દ્રમોહિની ૨૮૨  
 દત્ત નિમચન્દ ૨૧૦  
 દત્ત માઈકેલ મધુસૂદન ૨૦૬, ૨૧૦,  
 ૨૧૪, ૨૧૭, ૨૧૮, ૨૨૦,  
 ૨૩૬, ૨૪૦, ૨૪૨, ૨૫૫,  
 ૨૫૭, ૨૫૯, ૨૬૭, ૨૭૯,  
 ૨૮૯. ૩૫૪, ૩૭૬  
 દત્ત માણિક ૧૨૭, ૧૨૮  
 દત્ત રમેશચન્દ્ર ૨૫૦, ૨૫૧, ૨૫૩  
 દત્ત શશીચન્દ્ર ૨૩૯  
 દત્ત સત્યેન્દ્રનાથ ૩૫૩, ૩૫૪, ૩૫૫,  
 ૩૭૪, ૩૮૮  
 દત્ત સુધીન્દ્રનાથ ૩૯૧  
 દત્તા ૩૬૫  
 દમયંતી ૩૮૬  
 દંડી ૨૬  
 દાદુ ૩૧૦  
 દાદા ઓ આમિ ૨૬૦  
 દાન્તે ૨૨૯, ૨૩૩, ૨૩૭  
 દામિની ચરિત્ર ૧૮૦  
 દામોદર દેવ ૯૬  
 દારા સિકન્દરનામા ૧૬૪  
 દારિકા ૨૯, ૩૦  
 દાસ હિપેન્દ્રનાથ ૨૫૬, ૨૬૦, ૨૬૨

૨૬૨, ૨૬૫.  
 દાસ કેતકા (ક્ષેમાનંદ) ૧૪૨, ૧૪૩  
 દાસ કૃષ્ણજીવન ૧૨૬  
 દાસ કૃષ્ણરામ ૧૪૯, ૧૫૦, ૧૫૧,  
 ૧૫૩, ૧૫૪, ૧૫૭, ૩૬૮.  
 દાસગુપ્ત સરયૂઆલા ૩૬૮  
 દાસ ગોલોકનાથ ૨૦૦  
 દાસ ગોવિન્દચંદ્ર ૨૮૦, ૨૮૧  
 દાસ ચિતરંજન ૩૬૭, ૩૬૮  
 દાસ જીવનાનંદ ૩૮૧, ૩૮૮, ૩૮૯  
 દાસ દિનેશરંજન ૩૭૧, ૩૭૭, ૩૭૮  
 દાસ નટવર ૧૧૦  
 દાસ (દત્ત) નરોત્તમ ૧૦૪, ૧૦૫,  
 ૧૧૩, ૧૧૪  
 દાસ યદુનંદન ૧૪૧  
 દાસ રામગોપાલ ૧૪૨  
 દાસ સજનીકાન્ત ૩૭૨, ૩૯૨, ૩૯૩  
 દાસી ૩૪૪  
 દિગ્દર્શન ૧૯૨  
 દિદિ ૩૬૬  
 દિનમજૂર ૩૭૯  
 દિવાકરચંદ્ર ૩૭  
 દિવાકરી ૩૮૨  
 દિવારાત્રિ કાવ્ય ૩૯૪  
 દ્વિતીયપક્ષ ૩૬૮  
 દીપનિર્વાણ ૨૫૨  
 દુઈ તાર ૩૬૨  
 દુઈ ખોન ૩૩૨  
 દુઈચારકી ૩૫૧  
 દુર્ગેશનંદિની ૨૩૯, ૨૪૩, ૨૫૨  
 દુઃખેર દેઓયાલી ૩૮૨  
 દુર્ગાવર ૧૩૯

દુલાલેર દોલા ૩૮૦  
 દેઉસકર સખારામ ગણેશ ૩૪૨, ૩૪૩.  
 દેના પાઓના ૩૬૫  
 દે લાલખિહારી ૨૦૫, ૩૬૧  
 દે વિણ્ણુ ૩૯૦  
 દેવ કાશીરામ ૧૪૦, ૧૪૧  
 દેવ નારાયણ ૧૩૮, ૧૩૯  
 દેવયાન ૩૮૧  
 દેવત્ર ૩૬૬  
 દેવદાસ ૩૬૪  
 દેવેન્દ્રમંગલ ૩૭૪  
 દેવોત્તર વિશ્વનાટ્ય ૩૬૮  
 દેશી ઓ વિલાયતી ૩૪૫  
 દોહાકોશ ૨૮, ૩૦, ૩૬, ૩૭, ૩૮  
 દોદે ૩૬૧  
 દ્વાત્રિશંત પુતલિકા ૧૯૦  
 દ્વૈરથ ૩૯૪  
 દ્રૌપદીર સાડિ ૩૮૬  
 દષ્ટિપ્રદીપ ૩૮૧  
 ધનરામ ૧૬૮, ૧૯૬  
 ધનિયાસુત ૧૨  
 ધર્મતત્ત્વ ૨૪૭  
 ધર્મપુરાણ ૧૨૪  
 ધર્મમંગલ ૨૨, ૫૮, ૫૯, ૬૦,  
 ૧૪૪, ૧૪૫, ૧૪૬, ૧૪૭, ૧૪૮,  
 ૧૪૯, ૧૫૪, ૬૭, ૧૭૩.  
 ધર્મવિજય ૨૦૫  
 ધર્મપાલ ૩૬૦  
 ધાત્રીદેવતા ૩૯૩  
 ધાનદૂર્વા ૩૫૮  
 ધામ ૨૯  
 ધીરેશ્વર ૧૨૧  
 ધૂપેર ધોંયાય ૩૫૭



ધૂસર ગોધૂલિ ૩૮૭  
 ધૂસર પાન્ડુલિપિ ૩૮૯  
 ધ્રુવા ૩૬૦  
 નટીર પૂજા ૩૨૬, ૩૨૮  
 નતુન ખાતા ૩૮૯  
 નન્દરામ ૧૪૧  
 નંદલાલ ૧૮૩  
 નખીવંશ ૧૬૫  
 નલદમયંતીચરિત ૧૨૨  
 નલિની ૩૨૨  
 નવગ્ગતક ૩૧૮  
 નવનાટક ૨૦૪, ૨૧૧  
 નવનારી ૧૯૮  
 નવયૌવન ૨૬૪  
 નવલકથા ૩૪૫  
 નવાખનંદિની ૨૫૨  
 નવીન સંન્યાસી ૩૪૫  
 નજનીડ ૩૩૦  
 નજ્યાંદ ૩૮૮  
 ના ૩૯૨  
 નાગકેશર ૩૫૮  
 નાગ ગોકુલચન્દ્ર ૩૭૧, ૩૭૭, ૩૭૮  
 નાગાષ્ટક ૧૭૭  
 નાગિની કન્યાર કાહિની ૩૯૩  
 નાટ્યસંલવ ૨૬૧  
 નાડ ૩૦  
 નાડ ડોમ્બી ૩૦  
 નાથનિયલ બ્રાસ્કી હાલેડ ૧૮૭, ૧૮૮  
 નાના કથા ૩૫૧, ૩૬૧  
 નાના ચર્ચા ૩૫૧  
 નાભાજી ૧૭૩  
 નામ રેખેજિ કોમલ ગાંધાર ૩૯૦

નારદીય પુરાણ ૧૨૪  
 નારદીરસામૃત ૧૨૫  
 નારાયણ ૩૬૭, ૩૬૮, ૩૬૯, ૩૭૧  
 નારીજન્મ ૩૭૯  
 નારીમેધ ૩૭૯  
 નિકલખી નિકૌલસ ૨૦૯  
 નિઝામી ૧૬૪  
 નિસર્ગ સંદર્શન ૨૬૮, ૨૬૯  
 નિત્યાનન્દ ૮૯, ૯૦, ૯૩, ૯૪, ૯૫,  
 ૯૬, ૯૭, ૯૯, ૧૦૦, ૧૦૨,  
 ૧૦૪, ૧૦૫, ૧૦૭, ૧૧૧.  
 નિધુબાબુ ૨૧૪  
 નિરુપમાદેવી ૩૬૨, ૩૬૭.  
 નિર્ઝર ૩૬૧,  
 નિર્મોક ૩૯૪  
 નિશાન્તિકા ૩૭૭  
 નિશિપદ્મ ૩૮૩  
 નીલ આકાશ ૩૮૫  
 નીલકંઠ ૩૯૩  
 નીલ દર્પણ ૨૦૩, ૨૦૯, ૨૫૫  
 નીહારિકા ૩૫૮  
 નૂતન બૃષ ૩૪૫  
 નૂરજહાં ૩૬૯  
 નૂરુદ્દીન જમીના ૧૬૬  
 નૃસિંહ (રત્ન) ૩૬, ૪૫  
 નૃસિંહ પુરાણ ૧૨૪  
 નૈવેદ્ય ૩૦૬, ૩૦૭  
 નૌકાકુખી ૩૩૦  
 ન્યાયરત્ન રામગતિ ૧૯૮  
 ન્યુ ઍરબિયન નાઈટસ ૨૫૪  
 ન્યુ ટેસ્ટામેન્ટ ૧૮૮, ૧૮૯  
 પતિવ્રતા ૨૬૧

પત્રપુટ ૩૧૬

પત્રપુટ ૩૧૭

પત્રલેખા ૩૪૮

પથ ચલતે ધાસે કૂલ ૩૯૨

પથિક ૩૭૮

પથે પ્રવાસી ૩૯૨

પથેર દાબી ૩૬૫

પથે ત્રિપથે ૩૫૩

પદકલ્પતરુ ૧૦૮, ૧૦૯, ૧૧૧,

૧૧૨, ૧૧૬, ૧૧૭

પદ્યતુરશીતિ ૩૧

પદ્યારણ ૩૫૧

પદાવલી ૮૬

પદ્મા ૩૯૫

પદ્માનદીર માઝી ૩૯૫

પદ્મપુરાણ ૧૨૪

પદ્માવત ૫૦

પદ્માવતી ૧૬૩, ૧૬૪, ૨૦૬, ૨૦૭

પદ્મિની ૨૧૮

પદ્મિની ઉપાખ્યાન ૨૧૭

પરગાછા ૩૬૨

પરમહંસ રામકૃષ્ણ ૨૫૭

પરમેશ્વરદાસ ૮૩

પરસ્પર ૩૮૭

પરશુરામ ૩૮૩

પર્વતવાસિની ૨૫૩

પર્શિયન ટેલ્સ ૧૯૮, ૨૧૪, ૩૬૨

પર્સીક્યુટેડ ૧૯૩, ૨૧૩

પર્ણપુર ૩૫૯

પરિચય ૩૯૧

પરિણીતા ૩૬૪

પરિત્રાણ ૩૨૨

પરિશૈષ ૩૧૫, ૩૧૬

પરિશિષ્ટાવલિ

પલ્લીસમાજ ૩૬૪

પલાતકા ૩૧૪

પલાશીર યુદ્ધ ૨૩૭

પંકતિલક ૩૬૧

પંચગ્રામ ૩૯૩

પંચભૂત ૩૩૪

પંચરક્ષા ૯

પંચશર ૩૮૪

પંચિશે વૈશાખ ૩૯૩

પંડિત ગદાધર ૯૧, ૧૦૩

પંડિત ધર્મદાસ ૧૭

પંડિત શ્રીવાસ ૯૯

પાઈક મિહિર પ્રામાણિક ૩૮૦

પાતાલકન્યા ૩૮૬

પાથેય ૩૮૨

પાપેર છાપ ૩૬૯

પાર-પાર ૩૬૬

પારિજાત ગુચ્છ ૨૮૦

પારિજાતહરણ ૨૫

પાલ ત્રિપિનયંદ્ર ૩૬૭, ૩૬૮

પાલા બઝલ ૩૯૬

પાલિત લોહિન્દ્રનાથ ૩૩૮, ૩૩૯

પાપાણી ૨૬૫

પાપાણેર કથા ૩૬૦

પાહુડદોહા ૩૮

પાંડવત્રિજય ૧૪૦, ૧૬૫

પોંક ૩૮૪

પિયર્સ પી. આઈ. ૩૫૬

પિયર્સ ડબ્લ્યુ. એચ. ૧૯૩

પિયર્સન ડી. ૧૯૩

પીતામ્બર ૧૨૨  
 પીરબક્ષ સેમ્યુઅલ ૨૦૬  
 પુર્ણ માયા ૩૮૧  
 પુતુલ નાચેર ઇતિહાસ ૩૯૪  
 પુતુલ નિચે ખેલા ૩૯૨  
 પુનર્નવા ૩૮૮  
 પુનર્વસંત ૨૫૯  
 પુનસ્થ ૩૧૫, ૩૧૬  
 પુરી ઈશ્વર ૮૬, ૮૮  
 પુરી ગદાધર ૧૪૧  
 પુરી ભાષવેન્દ્ર ૮૫, ૮૬, ૮૮, ૯૦,  
 ૯૪  
 પુરુવિક્રમ ૨૫૮  
 પુષ્પક ૩૬૧  
 પુષ્પપત્ર ૩૬૧  
 પૂએર હાઓયા ૩૭૪  
 પૂરબી ૩૧૫  
 પૂર્ણિમા ૨૬૭  
 પૂર્વલેખ ૩૯૦  
 પેટ્રાર્ક ૨૩૩  
 પેન ૩૮૫  
 પેરાડાઈઝ લોસ્ટ ૨૧૪  
 પોર્તુગીઝ આંગાલા ૧૭૦  
 પોષ્યપુત્ર ૩૬૬  
 પૌષાર્વણ ૩૭૯  
 પ્રકૃતિ ૩૪૧  
 પ્રકૃતિર પ્રતિશેષ ૩૨૧, ૩૨૨  
 પ્રકૃતિર પરિહાસ ૩૬૨  
 પ્રમતિ ૩૭૨, ૩૮૪, ૩૮૭-૩૯૧  
 પ્રભાપતિર નિર્મલક ૩૨૪  
 પ્રભુપરીક્ષા ૨૧૧, ૨૧૨  
 પ્રભુચોક્તિસ ૩૭૩

પ્રતાપાદિત્યચરિત્ર ૧૯૧  
 પ્રત્યય ૩૯૨  
 પ્રથમા ૩૮૫  
 પ્રદીપ ૨૮૨  
 પ્રબોધચંદ્રિકા ૧૯૦, ૧૯૧  
 પ્રબોધચંદ્રોદય ૨૧૬  
 પ્રભાતસંગીત ૨૯૧  
 પ્રભાસ ૨૩૭  
 પ્રવાસી ૩૪૭, ૩૫૩, ૩૬૧, ૩૬૭  
 ૩૭૮, ૩૭૯, ૩૮૧  
 પ્રસન્નમયી દેવી ૩૪૮  
 પ્રસાદમાલા ૩૯૩  
 પ્રસાદી ૩૫૮  
 પ્રહલાદચરિત્ર ૨૬૧  
 પૃથિવીર પથે ૩૮૮  
 પૃથ્વીરાજ રાસો ૨૩  
 પ્રાકૃત પૈંગલ ૧૫  
 પ્રાગૈતિહાસિક ૩૯૫  
 પ્રાચીન આસામી હઈતે ૩૯૫  
 પ્રાચીન ગીતિકા હઈતે ૩૯૫  
 પ્રાચીર ઓ પ્રાન્તર ૩૮૫, ૩૮૬  
 પ્રાન્તિક ૩૧૭, ૩૧૮, ૩૧૯  
 પ્રાર્થના પદાવલી ૧૧૪  
 પ્રાયશ્ચિત ૩૨૨  
 પ્રિયવદા દેવી ૩૪૮  
 પ્રિયા ઓ પૃથ્વી ૩૮૫  
 પ્રિયાદાસ ૧૭૩  
 પ્રેમદાસ (પુરુષોત્તમદાસ) ૧૦૩  
 પ્રેમ ઓ ફલ ૨૮૧  
 પ્રેમપ્રવાહિની ૨૬૭  
 પ્રેમભક્તિચંદ્રિકા ૧૧૪  
 પ્રેમસાગર ૧૯૬

ફરેલ-એ ગુલ ૩૫૪  
 ફાલ્ગુની ૩૨૪, ૩૭૦  
 ફિરિંગી વણિક ૩૪૨  
 ફૂલગની ૨૫૩  
 ફૂલમણિ ઓ કટુણાર વિવરણ ૨૩૯  
 ફૂલસૌયા ૨૬૬  
 ધ ફલાવર ઓફ રાજસ્થાન ૨૦૭  
 ફૂલેર ફસલ ૩૫૪  
 ફેરારી ફૌજ ૩૮૫  
 ફેબુલા ૪૮  
 બટબાસ ઉમેશચન્દ્ર ૩૪૧, ૩૪૨  
 બડાલ અક્ષયકુમાર ૨૮૧, ૨૮૨, ૩૫૪  
 બડી દિદિ ૩૬૩  
 બનફૂલેર કવિતા ૩૯૩  
 બનફૂલેર ગદ્ય ૩૯૪  
 બત્રિશ સિંહાસન ૧૯૦  
 બટુવા ગુણાભિરામ ૨૦૫  
 બલરામદાસ ૧૧૧, ૧૧૨  
 બલાકા ૩૧૨, ૩૧૩, ૩૧૪, ૩૧૫  
 બસક નીલમણિ ૧૯૮  
 બસુ અમૃતલાલ ૨૬૩, ૨૬૪, ૨૬૫  
 બસુ સુદ્ધદેવ ૩૮૩, ૩૮૬, ૩૮૭  
 બસુ જોગેશચન્દ્ર ૩૩૭  
 બસુ જોગેન્દ્રનાથ ૨૫૩, ૨૫૪  
 બસુ નવીનચંદ્ર ૨૦૧  
 બસુ મનમોહન ૨૧૦, ૨૧૧, ૨૧૨,  
 ૨૫૭  
 બસુ મણિન્દ્રલાલ ૩૭૮  
 બસુ માલાધર ૭૧, ૭૨, ૮૨, ૮૬  
 બસુ મુરલીધર ૩૮૩  
 બસુ રાજનારાયણ ૧૯૫, ૧૯૬, ૨૩૧  
 -૨૩૪, ૨૮૯

બસુ રાજશેખર ૩૮૨  
 બસુ રામ ૧૮૫  
 બસુ રામરામ ૧૭૧, ૧૮૮, ૧૮૯,  
 ૧૯૦, ૧૯૧, ૧૯૨  
 બસુરાય નિશિકાન્ત ૩૬૯  
 બંગલ્શન ૨૪૪, ૨૪૮, ૨૮૯,  
 ૩૪૦, ૩૫૦, ૩૬૦, ૩૬૭  
 બંગવાણી ૩૭૯, ૩૮૦  
 બંગવાસી ૩૫૩, ૩૫૪, ૩૩૭  
 બંગવિજેતા ૨૫૦  
 બંગસુંદરી ૨૬૯, ૨૭૨, ૨૮૯  
 બંગશ્રી ૩૯૩, ૩૯૪, ૩૯૫  
 બંગાધિપ પરાજય ૨૪૯, ૨૫૦, ૩૨૯  
 બંગાલી થિયેટર ૨૦૦  
 બંગીય મુસલમાન સાહિત્યપત્રિકા  
 ૩૭૯  
 બંગેર સુખાવસાન ૨૫૮  
 બંદીર વંદના ૩૮૬  
 બંધુવિયોગ ૨૬૭  
 બંદોપાધ્યાય ધન્દ્રનાથ ૨૫૩, ૨૬૩  
 બંદોપાધ્યાય ઈશ્વાનચંદ્ર ૨૩૮  
 બંદોપાધ્યાય કટુણાનિધાન ૩૫૮  
 બંદોપાધ્યાય કે. એચ. ૧૯૩  
 બંદોપાધ્યાય કે. એન. ૨૧૩  
 બંદોપાધ્યાય કેદારનાથ ૩૮૨  
 બંદોપાધ્યાય ચાતુરચન્દ્ર ૩૫૨, ૩૬૧,  
 ૩૬૨  
 બંદોપાધ્યાય તારાશંકર ૩૯૩  
 બંદોપાધ્યાય રંગલાલ ૧૯૪, ૨૧૫,  
 ૨૧૬, ૨૧૭, ૨૧૮, ૨૧૯ ૨૨૦  
 ૨૩૫, ૨૩૬, ૨૩૮  
 બંદોપાધ્યાય રાખાલદાસ ૩૫૬, ૩૬૦

અંઘોપાધ્યાય વિભૂતિભૂષણ ૩૮૧  
 અંઘોપાધ્યાય શરદિન્દુ ૩૯૪  
 અંઘોપાધ્યાય સુરેશચન્દ્ર ૩૫૨  
 અંઘોપાધ્યાય હેમચન્દ્ર ૨૩૫-૩૮,  
 ૨૫૫ ૨૫૬, ૨૮૩, ૨૮૯  
 અન્ધની ૩૯૩  
 આઈઝલ ૧૮૮  
 આગચી જતીન્દ્રમોહન ૩૫૮  
 આગચી દ્વિજેન્દ્રનારાયણ ૩૫૮, ૩૫૯,  
 ૩૭૩  
 આગચી પ્રમોદચન્દ્ર ૩૬  
 બાણભટ્ટ ૧૫, ૨૫, ૨૬  
 બાત્રાકોમુ આમાકિયા ૨૧૭  
 બાયરન ૨૩૭  
 બારમાસા ૧૬  
 બાલક ૩૮૨  
 બાલાવમોદ ૧૦  
 બાહુલ્ય ૩૯૪  
 બાગેશ્વરી શિષ્ય પ્રઅંધાવલી ૩૫૩  
 બાંગ્લભાષા પરિચય ૩૩૪  
 બાંગ્લાર વન ૩૫૩  
 બિએ પાગલા બુડો ૨૧૦  
 બિરમલેર હાલખાતા ૩૫૧  
 બિજલી ૩૭૯, ૩૮૦, ૩૮૨, ૩૮૪  
 બિતુર અઘ ૩૯૨  
 બિશ્નિ પ્રમથનાથ ૩૯૫  
 બિંદુર છેલે ૩૬૩  
 બુડોશાલિકેર ઘાડે રાં ૨૦૮  
 બુદ્ધદેવચરિત ૨૬૨  
 બુદ્ધબુદ્ધ ૩૭૪  
 બેલોર મેયે ૩૬૦  
 બેદે ૩૮૫

બેનામી અંદર ૩૮૪  
 બેલા શેષેર ગાન ૩૫૬  
 બૈકાલી ૩૫૯  
 બૈકુંઠેર ખાતા ૩૨૩  
 બેંગાલ ગેઝેટ ૧૯૨  
 બેંગાલ પેઝેન્ટ લાઈફ ૨૫૧  
 બોકેશિયે! ૨૬૩  
 બોહલેર શાલ્ ૩૫૭  
 બૌદ્ધકુરાનીર હાટ ૩૨૨, ૩૨૯  
 બ્રધર મિલ એન્ડ આઈ ૨૬૧  
 બ્રહ્મદર્શન ૨૭૩  
 બ્રહ્મપુરાણ ૧૨૪  
 બ્રહ્મહાસિ ૩૯૫  
 ધ આઈડ ઓફ લેમરમૂર ૨૫૨  
 બ્રાઉનિંગ ૨૧૭, ૨૮૧  
 બ્લેક વુડ્ઝ ૨૨૨  
 ભક્તમાલ ૧૭૩ (?)  
 ભક્તિરતનાકર ૧૬૨ (?)  
 ભગવદ્ગીતા ૧૮૬, ૧૯૧  
 ભમ્મ હૃદય ૩૨૨  
 ભગીરથચન્દુ ૧૦૩  
 ભટ્ટ વિભૂતિભૂષણ ૩૫૬, ૩૬૨, ૩૬૬  
 ભટ્ટાચાર્ય ગંગાધર ૧૯૨  
 ભટ્ટાચાર્ય નારાયણચન્દ્ર ૩૬૮  
 ભટ્ટાચાર્ય માણિક ૩૬૨  
 ભટ્ટાચાર્ય રામેશ્વર ૧૩૩, ૧૬૮,  
 ૧૭૩, ૧૭૫  
 ભદ્રાજીન ૨૦૨  
 ભવભૂતિ ૧૫, ૨૦૧, ૨૪૩  
 ભવાનંદ ૧૪૧, ૧૪૨  
 ભવાનીનાથ ૧૨૫  
 ભરતમુનિ ૨૬૧

ભાગવત ૬૯, ૮૬, ૮૭, ૯૧, ૧૧૮,  
૧૨૨, ૧૨૪, ૧૪૧

ભાડે ૨૯

ભાદુડી મશાઈ ૩૮૨

ભાદુડી શિશિરકુમાર ૩૬૯, ૩૭૦

ભાનુમતી ૨૩૮

ભાનુસિંહ ૫, ૨૯૦

ભારતઉદ્ધાર ૨૫૩

ભારતકુસુમ ૨૮૨

ભારતી ૨૫૨, ૨૮૯, ૩૨૩. ૩૩૮,

૩૩૯, ૩૪૪, ૩૫૦, ૩૫૧,

૩૫૨, ૩૫૩, ૩૫૬, ૩૫૯,

૩૬૧, ૩૬૨. ૩૭૧, ૩૭૪,

૩૭૭, ૩૭૮, ૩૮૨.

ભારતચન્દ્ર ૧૩૩, ૧૬૦, ૧૬૮, ૧૬૯,

૧૭૧, ૧૭૩, ૧૭૪, ૧૭૫, ૧૭૬

૧૭૭, ૨૦૦, ૨૦૪, ૨૧૩,

૨૧૪, ૨૧૫, ૨૩૧, ૨૩૪.

ભારતવર્ષ ૩૬૩, ૩૮૩

ભારતર્ષીય ઉપાસક સમુદાય ૧૯૫

ભારતવર્ષેર ઇતિહાસેર ધારા ૩૩૪

ભારતસંગીત ૨૩૫

ભીમસિંહ ૨૦૩

બેકમૂષિકેર યુદ્ધ ૨૧૭

ભાંગાર માન ૩૭૪

ભુઈ ચમ્પા ૩૭૮

ભુસુક ૨૯

ભૂતપત્રીર દેશ ૩૫૨

બ્રાંતિવિલાસ ૧૯૭

મકતુલ હોસેન ૧૬૬

મદ્રાસ સકયુલર ૨૨૩

મનસામંગલ ૨૨, ૫૧, ૫૮, ૬૫,

૮૨, ૧૨૭, ૧૩૮, ૧૩૯, ૧૪૨,

૧૪૩, ૧૪૪, ૧૬૭, ૧૬૮.

મનસાવિજય ૮૧

મનોહરમધુમાલતી ૧૬૬

મનુમદાર મોહિતલાલ ૩૭૨, ૩૭૪

૩૭૭

મનુમદાર સુરેન્દ્રનાથ ૨૭૨, ૨૭૩,

૩૪૬

મનુમદાર શ્રીશયન્દ્ર ૨૫૩, ૩૪૪, ૩૪૮

મણિમજૂષા ૩૫૭

મતીન અબ્દુલ ૧૬૭

મદન પિયાદા ૩૬૮

મધુ કાન ૧૮૬

મધુ ઓ હુલ ૩૯૨

શ્રી મધુસૂદન ૩૯૪

મનકર ૧૩૯

મનપવનેર નાઓ ૩૮૮

મનપવન ૩૯૨

મયના ૧૫૯

મયૂખ ૩૬૦

મયૂરાક્ષી ૩૯૩

મરીચિકા ૩૭૬

મરુશિખા ૩૭૬

મર્મવાણી ૩૮૬

મલ્લિક કુમુદરંજન ૩૫૮

મસૂર ૧૬૬

મહાનિશા ૩૬૬

મહાપ્રચિવી ૩૮૯

મહાભારત ૬૬, ૬૯, ૮૨, ૮૩,

૧૨૧, ૧૨૨, ૧૨૩, ૧૨૪,

૧૨૬, ૧૨૮, ૧૪૦, ૧૪૧,

૧૬૬, ૧૮૯, ૧૯૭, ૨૦૨,

૨૩૭, ૨૪૧, ૨૫૧, ૨૬૧,	મામુદ હાયાત ૧૬૬
૨૬૫, ૩૬૧	માયાકાનન ૨૦૭
મહાપ્રસ્થાનર પથે ૩૮૩	માયાપુરી ૩૭૮
મહામાયા ૩૭૬	માયામુકુલ ૩૭૮
મહારાજ કૃષ્ણચન્દ્ર રાયસ્ય ચરિત્રમ્	માલતી ૨૫૨
૧૯૧	માલતીમાધવ ૨૦૪, ૨૦૫, ૨૪૩
મહારાષ્ટ્ર જીવનપ્રભાત ૨૫૦	માલિની ૩૨૩
મહારાષ્ટ્ર પુરાણ ૧૮૦	માર્કેડેય પુરાણ ૧૨૨, ૧૨૪, ૧૪૧
મહાવસ્તુ ૧૩	માલ્ય ઓ નિર્માલ્ય: ૨૮૩
મહિષા ૨૯	મિષ્ટિશર્પત ૩૬૭
મહિષી ૩૮૦	અ મિડ સમર નાઈટ્સ ડ્રીમ ૨૫૯
મહુયા ૩૧૫	મિત્ર ઉમેશચન્દ્ર ૨૦૫, ૨૦૬, ૨૦૯
મંજૂષા ૩૪૬	મિત્ર કૃષ્ણકુમાર ૩૩૭
મંત્રશક્તિ ૩૬૬	મિત્ર દીનબન્ધુ ૨૦૪, ૨૦૯, ૨૧૦,
મંદિર ૩૬૬	૨૧૬, ૨૫૫
મા ૩૬૬	મિત્ર પ્યારીચાંદ ૧૯૯, ૨૩૯, ૨૪૦,
માટિર ધર ૩૭૯	૨૪૧
માટિર નેશા ૩૭૮	મિત્ર પ્રેમેન્દ્ર ૩૮૩, ૩૮૬
માડેલ લગિની ૨૫૪	મિત્ર રવીન્દ્રનાથ ૩૮૧
મા-તુન ૩૬૧	મિત્ર રાજેન્દ્રલાલ ૧૯૪, ૨૧૬, ૨૨૬,
માધવિકા ૩૪૩	૨૪૧
માનમયી ૨૫૯	ધ મિરર ઓફ ઇડિગોપ્લાન્ટિંગ ૨૦૯
માનસિંહ ૧૭૪, ૧૭૬	મિલ્ટન ૨૨૯
માધવ ૧૨૯	મિસેજ ગુપ્ત ૩૮૭
માધવાનલકામકંદલા ચૌપાઈ ૨૪	મિત્ર રાધાકાંત ૧૭૫
માધવ દ્વિજ ૧૨૮, ૧૨૯	મિહિ ઓ મોટા કાહિની ૩૯૫
માધવીકંકણ ૨૫૦	મીનનાથ ૨૮, ૪૪, ૪૫, ૪૭, ૪૮
માધવીલતા ૨૪૮	મીર કાસિમ ૩૪૨
માધવદેવ ૧૨૨	મીરાં ૩૧૦
માનસી ૨૯૩, ૨૯૪, ૩૦૦, ૩૩૯	મુક્તામાલા ૨૫૪
માનસી ઓ મર્મવાણી ૩૮૩	મુક્તિ ૩૬૧
મામુદ નાસિર ૧૪૨	મુકુન્દરામ ૧૨૭-૧૩૭, ૧૪૧, ૧૪૨,

૧૭૨, ૧૭૩  
 મુખોપાધ્યાય અપરેશયંદ્ર ૩૬૯  
 મુખોપાધ્યાય ત્રેલોકચનાથ ૨૫૪  
 મુખોપાધ્યાય દામોદર ૨૫૨  
 મુખોપાધ્યાય પ્રભાતકુમાર ૩૪૪,  
 ૩૪૫, ૩૮૩  
 મુખોપાધ્યાય બલાઈચાંદ (બનફૂલ)  
 ૩૯૩, ૩૯૪  
 મુખોપાધ્યાય ભુવનચંદ ૨૪૧  
 મુખોપાધ્યાય ભૂદેવ ૧૯૯, ૨૪૩,  
 ૨૭૯  
 મુખોપાધ્યાય મધુસૂદન ૧૯૪, ૧૯૫  
 મુખોપાધ્યાય સૌરિન્દ્રમોહન ૩૬૧,  
 ૩૬૬  
 મુખોપાધ્યાય શૈલગ્નનંદ ૩૭૮-૩૮૦,  
 ૩૮૩  
 મુર્તિજ્ઞ સૈયદ ૧૪૨  
 મુરારિ ગુપ્તેશ કડયા ૯૮  
 મુલેન્સ ૨૩૯  
 મૂર ટોમસ ૨૧૭  
 મૃણાલિની ૨૪૩  
 મુષ્કમયી ૨૫૧  
 મૃતિકા ૩૮૪  
 મેઘદૂત ૨૭૩, ૨૮૮  
 મેઘનાદવધ ૨૨૬, ૨૨૯, ૨૩૦,  
 ૨૩૨, ૨૩૬, ૨૮૪  
 મેઘમલ્લાર ૩૮૧  
 મેઘાવૃત્ત અશ્વિનિ ૩૮૦  
 મેથ્યુ (સેંટ) ૧૮૮  
 મેરિમે ૨૬૦  
 મેટરલિક મૌરિસ ૩૫૬, ૩૫૭, ૩૬૧  
 મેરી વાઈઝ ઓફ વિન્ડસર ૨૦૯

મૈત્રેય અક્ષયકુમાર ૩૪૦, ૩૪૨  
 મોર્ડન રિવ્યુ ૩૪૭  
 મોનોગ્રેલ દા આસ્તુમસાઓ ૧૭૦  
 મોપાસાં ૨૬૦, ૩૬૧  
 મોલિયેર ૨૬૦, ૨૬૧, ૨૬૩  
 મૌયાકે દિલ ૩૯૫  
 મૌરી ફૂલ ૩૮૧  
 ધ મહારાઠા વીક્ ૨૩૯  
 યતિ રામાનંદ ૧૭૨  
 યમુના ૩૬૩  
 યાત્રાખદલ ૩૮૧  
 યુક્ત વેણી ૩૯૫  
 યુગાંતર ૨૫૩  
 યુરિપીડીસ ૨૦૭, ૨૫૯  
 યુરોપ પ્રવાસીરપત્ર ૩૩૫  
 યુરોપેર ચિઠિ ૩૯૨  
 યુસુફ જુલેખા ૧૬૬  
 યેદ્રસ વિલિયમ ૧૮૯, ૧૭૩, ૩૫૭  
 યે દિન ફુટલો કમલ ૩૮૭  
 યોગરત્નમાલા ૯  
 યોગેશ ૨૩૮  
 યૌવનજવાલા ૩૯૨  
 રક્તકમલ ૩૭૮  
 રક્ત કરખી ૩૨૬  
 રઘુનાથ ૧૨૨  
 રઘુનાથદાસ ૯૮, ૧૦૦  
 રઘુ પંડિત ૧૧૮  
 રઘુવીર ૨૬૬  
 રજની ૨૪૫  
 રઝિયા ૨૦૮  
 રત્નદીપ ૩૪૫  
 રત્નાવલી ૨૦૩, ૨૦૪, ૨૦૬, ૨૦૯,  
 ૨૫૫



રતનેશ્વરેર મંદિર ૨૬૬  
 રમાસુંદરી ૩૪૪, ૩૪૫  
 રવીન્દ્રઆરતી ૩૫૮  
 રવીન્દ્રનાથ ઓ શાંતિનિકેતન ૩૯૬  
 રસકલિ ૩૯૩  
 રસકલિકા ૧૧૦  
 રસમંજરી ૧૭૪  
 રસૂલવિજય ૧૬૫  
 રસિકન ૩૬૧  
 રહેમાન અબદુલ ૧૬૭  
 રંગમતી ૨૩૭  
 રંગમલ્લી ૩૫૬  
 રાઈકમલ ૩૯૩  
 રાગાત્મક પદાવલી ૮૧  
 રાખી ૩૯૨  
 રાજકાહિની ૩૫૨  
 રાજપથ ૩૮૧  
 રાજપૂત જીવનસંધ્યા ૨૫૦  
 રાજમોહનસ વાર્ષિક ૨૧૪, ૨૧૫  
 રાજર્ષિ ૩૨૯  
 રાજલક્ષ્મી ૨૫૪  
 રાજશેખર ૧૬  
 રાજસિંહ ૨૪૫, ૨૫૦  
 રાજસ્થાન ૨૦૭, ૨૩૯, ૨૭૩  
 રાજહંસ ૩૯૩  
 રાજા ૩૨૪  
 રાજા ઓ રાની ૨૬૪, ૩૨૨  
 રાજા પ્રતાપારિત્ય ચરિત્ર ૧૭૧  
 રાજવલિ ૧૯૦  
 રાણુર કથામાલા ૩૮૧  
 રાણુર દ્વિતીય ભાગ ૩૮૧  
 રાણુર પ્રથમ ભાગ ૩૮૧

રાધાકૃષ્ણરસકલ્પવલ્લી (રસકલ્પવલ્લી)  
 ૧૪૨  
 રાધામોહન ૧૮૦, ૧૮૧  
 રામકૃષ્ણ ૧૨૬  
 રામચન્દ્ર કવિરાજ ૧૧૪, ૧૧૫  
 રામનવમી નાટક ૨૦૫  
 રામપ્રસાદ ૧૭૮, ૧૭૯, ૨૧૫  
 રામાભિષેક ૨૧૧, ૨૧૨  
 રામાયણ ૧૮, ૬૮, ૬૯, ૭૧, ૭૨, ૮૨, ૧૨૨, ૧૨૪, ૧૨૬, ૧૪૦, ૧૮૯, ૨૫૧, ૨૬૧, ૨૬૫  
 રામેર સુમતિ ૩૬૩  
 રામેશ્વર ૧૬૯  
 રાય અન્નદાશંકર ૩૯૨  
 રાય કામિની ૨૮૨  
 રાય કાલિદાસ ૩૫૮, ૩૫૯  
 રાયચૌધરી હોપેન્ડ્રકિશોર ૩૫૯  
 રાયચૌધરી સરોજકુમાર ૩૯૩  
 રાય જોગેશ્વચન્દ્ર વિદ્યાનિધિ ૩૪૧  
 રાય દાશરથી ૧૮૫, ૧૮૬, ૨૮૮  
 રાય દિગ્ગેન્દ્રલાલ ૨૬૪, ૨૮૩, ૩૬૯  
 રાય મંગલ ૧૫૦, ૧૫૧, ૧૫૩  
 રાય રાજકૃષ્ણ ૨૫૭, ૨૬૧, ૨૬૨  
 રાય રામકૃષ્ણ ૨૬૧  
 રાય રામમોહન ૧૯૦, ૧૯૧, ૧૯૨, ૧૯૫  
 રાય સતીશચન્દ્ર ૩૪૮, ૩૫૪  
 રાય હરલાલ ૨૦૩, ૨૫૭, ૨૫૮  
 રાય હેમેન્દ્રકુમાર ૩૫૨  
 રાય હેમેન્દ્રલાલ ૩૫૨  
 રાયણુવધ ૨૬૨  
 રાસ તરંગિણી ૨૧૫

રાસેલાસ ૨૧૪  
 રાખટ' પ્રિબિજ ૩૫૭  
 રોબિન્સન ક્રૂઝો ૧૯૪, ૩૬૨  
 રોબિન્સન જોન ૧૯૪  
 રિઝિયા ૨૨૫  
 ધ રીલિજિઅસ એક્ટ્સ ઓફ હિન્દુઝ  
 ૧૯૫  
 રુક્મણીહરણ ૨૦૫  
 રુચિ ઓ પ્રગતિ ૩૯૧  
 રુદ્રપાલ ૨૦૩, ૨૫૮  
 રુદ્ર આવિર્ભાવ ૩૮૫  
 ૩૫ ૧૦૦  
 રૂપરેખા ૩૭૮  
 રૂપેર બાહિરે ૩૮૦  
 રૂપરામ ૫૧, ૬૦, ૧૪૫, ૧૪૬,  
 ૧૪૮, ૧૪૯  
 રેખા ૩૫૮  
 રેખાચિત્ર ૩૮૭  
 રેણુ ૩૪૮  
 રેનોલ્ડ્ઝ ૨૪૨  
 રેમાં ૨૫૯  
 રૈવતક ૨૩૭  
 રોગરોગ્યા ૩૧૯, ૩૨૦  
 રોમંચન ૩૮૦  
 રોમર એક્ટર્ડ ૧૯૪  
 લક્ષ્મીમંગલ ૧૫૪  
 લઘુગુરુ ૩૮૩  
 લવ ઈઝ ધ બેસ્ટ ડોક્ટર ૨૦૧  
 લાઈટ ઓવ એશિયા ૨૬૨  
 લા કોમેદિયા ૨૩૭  
 લા મિઝરેબલ ૨૫૪  
 લારેન્સ ડી. એચ. ૩૮૬

લાલચન્દ્ર ૧૮૩  
 લાલદાસ ૧૭૩  
 લાલન ફકીર ૩૧૦, ૩૩૪  
 લાસ્ટ ડેઝ ઓફ પોપી ૨૪૫  
 લાંગ જે. (રેવ.) ૨૦૮  
 ધ લિટરેચર ઓફ બેંગાલ ૨૫૧.  
 લિપિકા ૩૧૬, ૩૭૮  
 લિપિમાલા ૧૭૧, ૧૯૦  
 લિન્સલેવન ૩૫૭  
 લીલા ૨૫૩  
 લીલાવતી ૨૧૦  
 લુઈ ૨૯, ૩૦, ૩૪, ૩૫, ૩૬  
 લે આવાર ૨૬૩  
 લેઓલા ફાર્થ્યુન ૩૬૫  
 ધ લેક ઓફ પામ્સ ૨૫૧  
 લેખન ૩૦૨  
 લેખા ૩૫૮  
 લેબેટ્ટેઝ હેરાસિમ ૨૦૦, ૨૦૧  
 લેગ્ઝ ટેલ્સ કોમ શેકસ્પિઅર ૧૬૪  
 લોચનદાસ ૧૦૧, ૧૦૨, ૧૦૯  
 લોતી ૨૬૦  
 લોચનદ્રાણી ૧૫૯, ૧૬૦  
 લોસન જે. ૧૬૩  
 લ્યુકોસિનોસ ૨૨૭  
 વધૂવરણ ૩૭૯  
 વનજ્યોત્સ્ના ૩૬૧  
 વનગુલસી ૩૫૯  
 વનલતા સેન ૩૮૯  
 વનવાણી ૩૧૫  
 વરણડાલા ૩૬૧  
 વર્જિલ ૨૨૯

વર્ણનરતનાકર ૨૪, ૪૪  
 વર્ણપરિચય ૧૭૯  
 વર્ન ૩૬૧  
 વર્દેન પોલ ૩૫૭  
 વસંતપ્રયાણ ૩૬૮  
 વાયસ્પતિ ૧૨૫  
 વાલેરી પોલ ૩૫૭  
 વાલ્મીકી ૨૩૩  
 વાલ્મીકિપ્રતિભા ૩૨૧  
 વાસુવદતા ૨૧૫  
 વાસ્તવિકતા ૩૮૨  
 વિક્રમોર્વશીય ૧૪  
 વિચિત્રતા ૩૧૬  
 વિચિત્રા ૩૮૧, ૩૮૩  
 વિઝન ઓફ ધ પાસ્ટ ૨૨૩  
 વિદાયઅભિશાપ ૩૨૩  
 વિદાય આરતિ ૩૫૬  
 વિદ્યાકલ્પદ્રુમ ૧૯૩  
 વિદ્યાકર ૧૭  
 વિદ્યાપતિ ૨૩, ૨૫, ૪૫, ૮૦, ૮૧,  
 ૯૭, ૨૯૦  
 વિદ્યારત્ન હેમચન્દ્ર ૧૯૯  
 વિદ્યાલાંકાર મૃત્યુન્જય ૧૮૯-૧૯૨  
 વિદ્યાવિનોદ ક્ષીરોપસાદ ૨૬૬, ૩૬૯  
 વિદ્યાસાગર ઇશ્વરચન્દ્ર ૧૭૧, ૧૯૬-  
 ૧૯૯, ૨૦૩, ૨૦૪, ૨૨૪,  
 ૨૨૫, ૨૪૩, ૩૧૪  
 વિદ્યાસુંદર ૧૭૪, ૧૭૭, ૧૮૬,  
 ૨૦૦, ૨૦૧, ૨૦૫, ૨૧૩,  
 ૨૧૫, ૩૯૫  
 વિદ્રોહ ૩૭૩  
 વિધવાવિવાહ ૨૦૯

વિધવાવિવાહ નાટક ૨૦૫, ૨૦૬  
 વિધવાવિવાહ પ્રસ્તાવ ૧૯૭  
 વિનોદિની ૩૮૦  
 વિનોદિની સુરેન્દ્ર ૨૫૬, ૨૬૦  
 વિપ્રદાસ ૧૪૪, ૩૬૫  
 વિપિનેર સંસાર ૩૮૧  
 વિરખાંશી ૩૭૪  
 વિરાજ વહુ ૩૬૪  
 વિદ્સન એચ. એચ. ૧૯૫, ૨૦૧  
 વિવર્તવિલાસ ૧૦૨  
 વિવાહવિભ્રાટ ૨૬૩  
 વિવાહેર એચે બડો ૩૮૫, ૩૮૬  
 વિવિધાર્થસંગ્રહ ૧૯૪, ૨૨૬  
 વિશ્વભારતી પત્રિકા ૩૦૯  
 વિશ્વભરદાસ ૧૪૧  
 વિષવૃક્ષ ૨૪૪, ૨૪૫  
 વિષ્ણુપાલ ૧૪૪  
 વિષ્ણુપુરાણ ૧૨૪  
 વિશ્વનાથ ૨૫૩  
 ત્રિભરણી ૩૫૬, ૩૭૫  
 વીણા ૨૯, ૬૧  
 વીથિકા ૩૧૭  
 વીરબાહુકાવ્ય ૨૩૫  
 વીરાંગના કાવ્ય ૨૨૪, ૨૨૬, ૨૨૯,  
 ૨૩૦  
 એ વુમન ઈન વ્હાઈટ ૨૪૫, ૨૫૨  
 વેણીસંહાર ૨૦૪, ૨૫૮  
 વેણુ આ વીણા ૩૫૪  
 વેતાલપંચવિંશતિ ૧૯૬  
 વેદાંતચન્દ્રિકા ૧૦૯  
 વેદાંતવાગીશ આનંદચન્દ્ર ૧૯૪, ૧૯૯  
 વૈજયંતી ૨૮૧

વૈતરણી તીરે ૩૯૪  
 વૈરાગીનાથ ૩૧  
 વૈવર્ત પુરાણ ૧૨૪  
 વૃત્રસંહાર કાવ્ય ૨૩૬  
 વૃન્દાવનદાસ ૯૯, ૧૦૦, ૧૦૩  
 વૃષ્ટિ એલો ૩૮૫  
 વ્રજગંગા કાવ્ય ૨૩૦, ૨૩૨  
 વ્રજગંગા કાવ્યકુસુમ ૨૩૨  
 વ્યાકરણકૌમુદી ૧૯૭  
 વ્યાસ ૮૪  
 શકુન્તલા ૧૯૭, ૨૪૩, ૨૫૮  
 શતદલ ૩૫૯  
 શતવર્ષ ૨૫૦  
 શત્રુસંહાર ૨૫૮  
 શનિવારેર ચિંતિ ૩૭૨  
 શબ્દકથા ૩૫૧  
 શરત સરોજિની ૨૬૦  
 શર્મિષ્ઠા ૨૦૬, ૨૦૭, ૨૦૯, ૨૨૬  
 ૨૫૫  
 શવર ૨૯, ૩૦  
 શશાંક ૩૬૦  
 શશાંક કવિરાજેર સ્ત્રી ૩૮૦  
 શંકર દેવ ૯૫, ૧૨૧, ૧૨૨  
 શાંતિકાનન ૨૫૩  
 શ્રી શાયર એંડ અધર પોયમ્સ ૨૧૩  
 શારદામંગલ ૨૬૯-૨૭૨, ૨૮૯  
 શારદોત્સવ ૩૨૪  
 શાસ્ત્રી હરપ્રસાદ ૫, ૨૭, ૩૦, ૫૬,  
 ૩૫૯, ૩૬૦, ૩૬૭  
 શાહજહાં ૩૬૯  
 શાહ બિરદખાન ૧૭૫

શાંતાદેવી ૩૬૭  
 શાંતિ ૨૯, ૩૧  
 શાંતિ જલ ૩૫૮  
 શિક્ષાર તારાચરણ ૨૦૨  
 શિક્ષાર રાધાનાથ ૨૪૦  
 શિક્ષાષ્ટક ૯૧  
 શિવપુરાણ ૧૨૪  
 શિવસંકીર્તન ૧૭૩  
 શિવાયન ૧૩૩  
 શિશુ ૩૦૭-૩૦૮  
 શિશુ ભોલાનાથ ૩૧૫  
 શીતલામંગલ ૧૫૩, ૧૫૪  
 શુકલવસના સુંદરી ૨૫૨  
 શુદ્ધિ વજ્રપ્રદીપ ૩૦  
 શુભવિવાહ ૩૫૫  
 શુભા ૩૬૯  
 શૂર સુંદરી ૨૧૮  
 શેક્ષિપર ૧૯૭, ૨૦૧-૨૦૩, ૨૦૭,  
 ૨૧૭, ૨૩૫, ૨૪૩, ૨૬૦  
 શેફાલી ૩૬૧  
 શેફાલીમુચ્છ ૨૮૦  
 શેષપ્રશ્ન ૩૬૫  
 શેષસમક ૩૧૬  
 શેષેર કવિતા ૩૩૧, ૩૭૩, ૩૮૬  
 શ્લોકચન્દ્ર ૩૪૩  
 શ્યામદાસ ૧૧૮, ૧૨૦  
 શ્યામલી ૩૧૬, ૩૬૭  
 શ્યામા (સુવર્ણાદેવી) ૩૨૭  
 શ્યામાનંદન દાસ ૧૦૪  
 શ્યાવણી ૩૪૩  
 શ્રીકરનંદી ૮૩, ૮૪, ૧૨૧  
 શ્રીકાંત ૩૬૪

શ્રીકાંતેર પંચમ પર્વ ૩૯૫  
 શ્રીકૃષ્ણકીર્તન ૧૦, ૭૨, ૭૩, ૭૬,  
 ૭૮, ૮૧ ૧૦૨  
 શ્રીકૃષ્ણવિજય ૭૧, ૭૨, ૮૨  
 શ્રીજ્ઞાન દીપંકર ૩૧  
 શ્રીધર ૧૨૧, ૧૭૫, ૧૮૪, ૧૮૫  
 શ્રીમતી ૩૮૦  
 શ્રેષ્ઠ કવિતા (જીવનાનંદ દાસ) ૩૮૯  
 શૃંગલ ૩૯૩  
 ષષ્ઠીમંગલ ૧૪૯, ૧૫૩  
 પોડશી ૩૪૫  
 સતીઅસતી ૩૭૯  
 સતી નાટક ૨૧૧  
 સતી મયના ૧૬૦  
 સતીર અભિમાન ૨૧૧  
 સત્યનારાયણ પાંચાલી ૧૬૮  
 સત્યપીર પાંચાલી ૧૮૨  
 સત્યાસત્ય ૩૯૨  
 સદ્વિકિત કણામૃત ૧૬, ૩૦  
 સધવાર એકાદશી ૨૦૯  
 સનાતન ૮૭, ૯૦, ૯૫, ૧૦૦  
 સપત્ની નાટક ૨૦૫  
 સપ્તપદી ૨૬૬  
 સખ પેચેછિર દેશ ૩૮૮  
 સચ્ચ ૫૨ ૩૫૧, ૩૬૭, ૩૭૭,  
 ૩૯૧  
 સમાચાર દર્પણ ૧૯૨  
 સમાજ ૨૫૧  
 સમાજપતિ સુરેશચન્દ્ર ૩૪૭  
 સમ્રાટ ૩૮૫  
 સમુદ્રતીર ૩૮૮  
 સરકાર અક્ષયકુમાર ૨૫૩

સરકાર નરહરિદાસ ૧૦૧, ૧૧૦  
 સરહ ૨૯, ૩૦, ૩૬, ૩૭, ૩૮  
 સરુફ ૧૮૦  
 સરોજિની ૨૫૯  
 સર્વાનન્દ ૬  
 સર્વ ભેદવાણી ૧૬૬  
 સવિતા સુદર્શન ૨૭૨  
 સહજ ગીતિ ૩૧  
 સહજનન્દ દોહાકોશ ગીતિકા ૩૧  
 સહજિયા ૩૬૬  
 સહયાત્રિણી ૩૭૮  
 સહરતલી ૩૯૫  
 સંગીતનાટક ૧૭૭  
 સંગીતમાધવનાટક ૧૧૬  
 સંજીવની ૩૩૭  
 સંકીર્ણેર ચૂર ૩૯૦  
 સંદેશ ૩૫૯  
 સંધ્યા ૩૪૮  
 સંધ્યાસંગીત ૨૯૧  
 સંખંધસમાધિ ૨૦૫  
 સંવર્ત ૩૯૧  
 સંવાદપ્રભાકર ૨૧૬  
 સંસાર ૨૫૧  
 સાગર થેકે ફેરા ૩૮૫  
 સાગરનંદી ૬૯  
 સાબજાન (શાહજહાં) ૨૬૫  
 સાડા ૩૮૭  
 સાતટિ તારાર તિમિર ૩૮૯  
 સાથી ૩૯૧  
 સાધના ૩૩૮, ૩૩૯, ૩૪૧-૩૪૩,  
 ૩૪૬, ૩૪૭  
 સાધેર શાસન ૨૬૮, ૨૭૦, ૨૭૧.

સાનાઈ ૩૧૯  
 સાન્યાલ પ્રબોધકુમાર ૩૮૩  
 સાયં ૩૭૭  
 સાલી પ્રબોધ ૩૫૭  
 સાવયધમ્મ દોહા ૩૮  
 સાહિત્ય ૩૪૭, ૩૫૦, ૩૬૩.  
 સાહિત્યકથા ૩૭૬  
 સાહિત્યચર્યા ૩૮૭  
 સાહિત્યવિતાન ૩૭૬  
 સાહિત્યેર ભવિષ્યત્ ૩૯૧  
 સાહિત્યેર સ્વાસ્થ્યરક્ષા ૩૪૪  
 સાંકૃત્યાયન રાહુલ ૨૮  
 સાંખ્યદર્શન ૩૪૨  
 સિદ્ધ ૩૪  
 સિદ્ધહેમશબ્દાનુશાન ૧૪  
 સિદ્ધાન્તસરસ્વતી ૧૨૪  
 સિરાજુદ્દૌલા  
 સિનિલિએશન ઈન ઈડિયા ૨૫૧  
 સિંદૂર કૌટા ૩૪૫  
 સિંહ ધર્મચર્યંદ્ર ૨૦૬  
 સિંહ કાલીપ્રસન્ન ૧૯૭, ૨૪૧,  
 ૨૪૨  
 સિંહ જતીન્દ્રમોહન ૩૪૪  
 સિંહ દેવકીનંદન (કવિશેખર) ૧૧૮-  
 ૧૨૦  
 સિંહ પ્રતાપચંદ્ર ૨૦૬  
 સીતા ૨૬૫, ૩૭૦  
 સીતાદેવી ૩૬૭  
 સીતાર વનવાસ ૧૯૭, ૨૦૫  
 સીતારામ ૨૪૭  
 સીએલિન ૨૦૩  
 સુતનિપાત ૧૨, ૧૩

સુનીતિદેવી ૩૭૧  
 સુભાષિતરત્નકોશ ૧૬, ૧૭  
 સુરુજમાલ ૧૬૭  
 સુશીલાર ઉપાખ્યાન ૧૯૪  
 સોમસુન્દર સૂરિ ૧૦  
 સેખ આંદુ ૩૬૭  
 સેખ શુભોદય ૧૬૮  
 સેન કેશવચંદ્ર ૨૫૮  
 સેનગુપ્ત અચિન્ત્યકુમાર ૩૮૩, ૩૯૫  
 સેનગુપ્ત જતીન્દ્રનાથ ૩૭૬  
 સેનગુપ્ત નરેશચંદ્ર ૩૬૮, ૩૬૯,  
 ૩૭૨, ૩૭૩.  
 સેન જગન્નાથ ૧૨૬  
 સેન દેવેન્દ્રનાથ ૨૭૯, ૨૮૦, ૩૪૭,  
 ૩૫૪, ૩૫૯, ૩૮૧, ૩૭૪  
 સેન નવીનચંદ્ર ૨૩૭, ૨૫૫  
 સેન પરમાનંદ ૯૪, ૧૦૩  
 સેન મોહિતચંદ્ર ૩૦૮  
 સેન રાધામોહન ૨૧૪  
 સેન રામપ્રસાદ કવિરંજન ૧૭૫,  
 ૧૭૭-૧૭૯  
 સેન સમર ૩૯૧  
 સેંજુતિ ૩૧૮  
 સચકુલ મુલુક બદીઉલ્લખમલ ૧૬૪,  
 ૧૬૫  
 સૈયદ સુલતાન ૧૬૫  
 સૈયદ હામ્મી ૧૬૬  
 સો આના ૩૮૦  
 સોનાર ગ્રેયે દામી ૩૯૫  
 સોનાર તરી ૨૮૪-૨૯૭, ૩૦૦, ૩૨૮  
 સોનાર હરિન ૩૭૮  
 સોનેટ પંચશત ૩૫૧

સોમલતા ૩૯૩  
 સોરાબરુસ્તમ ૨૬૫  
 સોતેર ફૂલ ૩૬૨  
 સૌગાત ૩૬૧  
 સ્કંદપુરાણ ૧૨૪  
 સ્કોટ ૨૧૭, ૨૩૭, ૨૪૩  
 સ્ટીફન ફિલિપ્સ ૩૫૬  
 સ્ટીવન્સન ૩૬૧  
 સ્નેહલતા ૨૫૨  
 સ્પેક્ટેટર ૨૨૩  
 સ્મરગરલ ૩૭૫  
 સ્મરણ ૩૦૭  
 સ્મરણદર્પણ ૧૧૪  
 સ્વગત ૩૯૧  
 સ્વદેશી સમાજ ૩૩૪  
 સ્વપન પસારી ૩૭૪, ૩૭૫  
 સ્વપ્નધન ૨૦૫  
 સ્વપ્નપ્રયાણ ૨૭૩-૨૭૮, ૨૮૯  
 સ્વપ્નમયી ૨૫૯, ૨૬૦  
 સ્વપ્નસાધ ૩૯૧  
 સ્વયંવરા ૩૬૧  
 સ્વર્ણકુમારી દેવી ૨૫૨  
 સ્વર્ણલતા ૨૪૯  
 સ્વર્ણસંખ્યા ૩૫૯  
 સ્વરૂપ દામોદર ૯૫, ૧૦૦  
 સ્વામી રામાનંદ ૮૫  
 સ્વિકૃત ૩૬૧  
 સ્વેચ્છાચારી ૩૬૬  
 હતાશ પ્રેમિક ૩૪૫  
 હનુમાનેર સ્વપ્ન ૩૮૩  
 હમ પથકર ૧૬૪  
 હમીર ૨૭૩

હરકર ૨૧૩  
 હરધનુર્ભંગ ૨૬૧  
 હરફ ૩૯૫  
 હરિદાસ ૮૯, ૯૦, ૯૭  
 હરિદાસેર શ્રુતકથા ૨૪૧, ૨૪૨  
 હરિવંશ ૧૪૧, ૧૬૫  
 ધ હર્મિટ ૨૩૮  
 હર્ષચરિત ૨૫  
 હરિશ્ચંદ્ર નાટક ૨૧૨  
 હલુદનદી સમુજનદી ૩૯૫  
 હલુદપોડા ૩૯૫  
 હસંતિકા ૩૫૪, ૩૫૫  
 હંગર ૩૮૫  
 હંસ બલાકા ૩૯૩  
 હાંસુલિ બાંકેર ઉપકથા ૩૯૩  
 હાડી મુચિ ડોમ ૩૮૫  
 હાતે ખડિ ૩૮૧  
 હાતેમતાઈયેર કેચ્છા ૧૬૭  
 હાનીફા ૧૬૭  
 હાફિજ ૩૭૩  
 હાલદાર હરિદાસ ૩૬૮  
 હિતજ્ઞાનવાણી ૧૬૬  
 હિતવાદી ૩૩૭, ૩૪૭  
 હિતે વિપરીત ૨૬૦  
 હિતોપદેશ ૧૨૬, ૧૬૬, ૧૯૯, ૨૧૬  
 હિસ્ટ્રી ઓફ વ્રજભુલિ લિટરેચર ૧૧૪  
 હીરક ચૂણ ૨૬૪  
 હીરોઈદે ૨૨૯  
 હુતોમ પેચાર નકશા ૨૪૧  
 હેક્ટરવધ ૨૨૫, ૨૩૫  
 હેગાર્ડ ૩૬૧  
 હેમકણ ૩૬૦

સચિ

૪૨૭

હેમચંદ્ર ૧૪

હેમન્ત ગોધૂલિ ૩૭૫

હેમલતા ૨૭૫, ૨૫૮

હેમ સરસ્વતી ૧૨૫

હેમ્સન ૩૮૫

હેમ્લેટ ૨૦૩, ૨૫૮

હેરફેર ૩૬૨

હોમર ૨૨૭, ૨૨૬

હોમશિખા ૩૦૩

હ્યુગો ૨૩૩, ૨૫૪, ૨૫૭, ૩૬૧





ભારતીય ભાષાઓના સાહિત્યના ઇતિહાસનું આલેખન કરતા ગ્રંથોનું પ્રકાશન કરવાની સાહિત્ય અકાદેમીની યોજના પ્રશંસાસ્પદ છે. સાહિત્ય અકાદેમીના પ્રમુખ કાર્ગિલોમાંનો એક કાર્યક્રમ ભારતની તમામ પ્રમુખ ભાષાઓના વિકાસને ઉત્તેજન આપવાનો અને તેઓને પરસ્પર વફા રે નજીક લાવવાનો પ્રયત્ન કરવાનો છે. આપણી ભાષાઓનાં મૂળ અને પ્રેરક બળો મહદંશે સમાન છે અને તેના વિકાસમાં સહાય કરનાર પરિબળોમાં લગભગ એકરૂપતા વરતાય છે. પશ્ચિમના વિચાર અને પ્રભાવો સંપર્ક પણ બધી ભાષાઓએ એકસરખો અનુભવ્યો છે. ભિન્ન મૂળની દક્ષિણ ભારતીય ભાષાઓ પણ સમાન વાતાવરણમાં વિકાસ પામી છે એટલે એમ કહી શકાય કે આ પ્રમુખ ભાષાઓ ભારતના એક પ્રદેશની જ ભાષા નથી, સમગ્ર ભારતની ભાષા છે; આ દેશના વિકાસ, વિચાર અને સંસ્કૃતિનું—તેનાં વિવિધ રૂપોનું—દર્શન દરાવે છે.

આપણા દેશની વિવિધ ભાષાઓના સાહિત્યનો પ્રત્યક્ષ પરિચય સહુને માટે શક્ય નથી, પણ સાથે એ ઇચ્છવાનું છે કે પોતાને શિક્ષિત તરીકે ઓળખાવતી ભારતની દરેક વ્યક્તિ પોતાની ભાષા ઉપરાંત બીજી ભાષાઓ વિષે થોડું ઘણું જ્ઞાન ધરાવે. ઇતર ભાષાઓનાં સાહિત્યનો, તેના પ્રશિષ્ટ ગ્રંથોનો અલ્પ પરિચય દરેકને હોવો જોઈએ અને ભારતની સંસ્કૃતિની વિશાળ અને અનેકવિધ ભૂમિકાને થોડે ઘણે અંશે આત્મસાત્ કરવી જોઈએ.

આ જ ઉદ્દેશથી સાહિત્ય અકાદેમી દરેક ભારતીય ભાષાના પ્રશિષ્ટ ગ્રંથોના અનુવાદના અને તેના સાહિત્યના ઇતિહાસના ગ્રંથ પ્રસિદ્ધ કરે છે. અને આ રીતે આપણા સાંસ્કૃતિક જ્ઞાનને વિસ્તૃત બનાવવામાં તથા ભારતની સાહિત્યિક તેમ જ વૈચારિક એકતાનો પ્રોત્સાહ કરાવવામાં સહાય કરી રહી છે.

—જવાહરલાલ નેહરુ