

Journal of the B. J. Institute of Learning & Research

SĀMĪPYA

Vol. XXV Nos. 3-4, October-2008, March-2009

V.S. 2064-65, Āśvina-Fālguna

Editor : Dr. Ramjibhai Savalia



કેલ્ટિક પ્રકારનો કલાત્મક ક્રોસ,
જુઓ ડૉ. થોમસ પરમારનો લેખ



Gujarat Vidyasabha
B.J. Institute of Learning & Research
Ahmedabad-380009.

લેખકોને વિજ્ઞપ્તિ

‘સામીપ્ય’માં પ્રકાશિત કરવા માટે લેખકોએ પૃષ્ઠની એક જ બાજુએ શાહીથી સુવાચ્ય અક્ષરે લખેલા લેખ મોકલવા વિનંતી છે. શક્ય હોય તો લેખો ટાઈપ કરી મોકલવા જરૂરી છે. ગૂજરાત વિદ્યાપીઠ જોડણીકોશ પ્રમાણેની જોડણી રાખવી આવશ્યક છે. લેખની મૂળ પ્રત જ મોકલવી. લેખનું લખાણ ૩,૦૦૦ શબ્દોથી વધુ લાંબું ન હોવું જોઈએ. ભારતીય ઇતિહાસ, સંસ્કૃતિ, પુરાતત્ત્વ અને પ્રાચ્યવિદ્યાને લગતા કોઈ પણ વિષય પરનો સંશોધનાત્મક કે ઉચ્ચ કક્ષાનો લેખ જ સ્વીકારવામાં આવશે. લેખકોએ પાદટીપમાં સંદર્ભગ્રંથનું નામ, એના લેખક કે સંપાદકનું નામ, આવૃત્તિ, પ્રકાશનસ્થળ, વર્ષ વગેરે વિગતો દર્શાવવી આવશ્યક છે. લેખની સાથે જરૂરી ફોટોગ્રાફ, રેખાંકનો વગેરે મોકલવાં આવશ્યક છે.

અન્યત્ર પ્રગટ થવા મોકલેલાં લખાણ આ સામયિક માટે મોકલવાં નહીં. અહીં પ્રગટ થતા લેખોમાં વિચારો લેખકના છે. તેની સાથે સંપાદકો હમેશાં સહમત છે એમ માનવું નહીં. સામયિકનાં આ લખાણ કોપીરાઈટથી સુરક્ષિત કરવામાં આવે છે.

આ સામયિકમાં પ્રસિદ્ધ થયેલા લેખની ૫ ઓફપ્રિન્ટ્સ લેખકોને આપવામાં આવશે.

ગ્રંથાવલોકન માટે

ગ્રંથની સમીક્ષા કરાવવા માટે પુસ્તકની બે નકલ મોકલવી અનિવાર્ય ગણાશે. જે પુસ્તકની એક નકલ મળી હશે તેની સમીક્ષાને બદલે એ અંગે સાભાર સ્વીકાર નોંધમાં એનો સમાવેશ કરવામાં આવશે. પુસ્તક સમીક્ષાને યોગ્ય છે કે કેમ એનો નિર્ણય સંપાદકો કરશે.

પુસ્તકના સમીક્ષકને એમના અવલોકનની પાંચ ઓફપ્રિન્ટ્સ તથા એમણે અવલોકન કરેલ ગ્રંથની નકલ ભેટ અપાશે.

-સંપાદક

વર્ષમાં ચાર અંક બહાર પડે છે :

એપ્રિલ-જૂન, જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર, ઓક્ટોબર-ડિસેમ્બર અને જાન્યુઆરી-માર્ચ

લવાજમ

ભારતમાં : રૂ. ૧૦૦/- (ટપાલ ખર્ચ સાથે)

છૂટક અંકની કિંમત : રૂ. ૭૦/-

પરદેશમાં : યુ.એસ.એ. માટે ૮ ડોલર

(ટપાલ ખર્ચ સાથે)

યુરોપ અને અન્ય દેશો માટે

૩.૫૦ પૌંડ (ટપાલ ખર્ચ સાથે)

લવાજમ માટેનું વર્ષ એપ્રિલથી માર્ચ

મ. ઓ. પત્રો, લેખો, ચેકો વગેરે નિયામક, ભો.જે. અધ્યયન-સંશોધન વિદ્યાભવન, હ.કા. કોલેજના કમ્પાઉન્ડમાં, આશ્રમ રોડ, અમદાવાદ-૩૮૦૦૦૮, એ સરનામે મોકલવા.

જાહેરાતો

આ ત્રૈમાસિકમાં જાહેરાતો આપવા માટે લખો : સંપાદક, ‘સામીપ્ય’ ભો.જે.અધ્યયન-સંશોધન વિદ્યાભવન, હ.કા. કોલેજના કમ્પાઉન્ડમાં, આશ્રમ રોડ, અમદાવાદ-૩૮૦૦૦૮.

જાહેરાતના દર

અંદરનું પૃષ્ઠ આખું	રૂ. ૫૦૦/-
અંદરનું પૃષ્ઠ અડધું	રૂ. ૨૫૦/-
આવરણ બીજું/ત્રીજું	રૂ. ૧૦૦૦/-
આવરણ ચોથું	રૂ. ૨૦૦૦/-

પ્રકાશક : ડૉ. રામજીભાઈ સાવલિયા

કાર્યકારી નિયામક

ભો.જે.વિદ્યાભવન,

હ.કા.કોલેજ કમ્પાઉન્ડમાં,

અમદાવાદ-૩૮૦૦૦૮

ફોન : ૨૬૫૮૮૮૬૨

પ્રકાશન વર્ષ : ૨૦૦૮

: મુદ્રક :

કિષ્ના ગ્રાફિક્સ

૯૬૬, નારણપુરા જૂના ગામ,

અમદાવાદ-૧૩, ફોન : ૨૭૪૮૪૩૮૩

SĀMĪPYA

October - 2008, March - 2009
V.S. 2064-65, Āśhvin-Fālguna

Vol. XXV Nos. 3-4

CONTENTS

Some Issues on the Gender Politics in the <i>Bhakti</i> Genre of Indian Dance-theatre Performance	Dr. Purnima Shah	1
Some Unique Step-Wells and Tanks of Gujarat and Rajasthan	Dr. Ramjibhai Savalia	34
Ethical Values Regarding Education in Early Upaniṣads	Dr. Swati Shah	56
Birds in Sanskrit Literature	Dr. Tejani Gautam Munshi	59
The Peasant's Participation in Freedom Struggle in Saurashtra	Dr. S.V. Jani	75
अथर्ववेद में जलचिकित्सा	डॉ. सुरेखा पटेल	81
परम्परा और आधुनिकता	डॉ. हर्षदेव माधव	87
ભૂમિદાન અને તામ્રપત્રો	ડૉ. હરિપ્રસાદ શાસ્ત્રી	96
ગીતગોવિંદ અને કૃષ્ણગીતિ	ડૉ. પ્રિયભાળા શાહ	98
पौरस्त्य नाट्य-विभावन	ડૉ. વસન્તકુમાર મ. ભટ્ટ	101
सर्वादीनि सर्वनामानि । १-१-२७ सूत्रानो परामर्श	પ્રા. વિજયનન્દ પટેલ	105
બૃહદારણ્યક ઉપનિષદ્માં આત્માનું સ્થાન	પ્રા. શ્રદ્ધા રઘુવંશી	108
આનર્ત પ્રદેશના વારસા સમી પ્રાચીન દુર્લભ હસ્તપ્રતો	ડૉ. ડી. એચ. ગોસ્વામી	116
शिव मंदिर, पुंअरेश्वर. कोनुं कर्तुत्व ?	શ્રી દિનકર મહેતા	121
પંચમસ્વરની ગાયિકા કોયલનું કાંગડા ચિત્રશૈલીમાં આલેખન	ડૉ. અન્નપૂર્ણા શાહ	124
ગુજરાતના છપ્પનિયા દુકાળ વિશેના ત્રણ શિલાલેખ	ડૉ. થોમસ પરમાર	130
બ્રિટિશ શાસનની સૌરાષ્ટ્ર પર પડેલ અસરો	ડૉ. કલ્પા એ. માણેક	137
ગ્રંથસમીક્ષા		144

મુખપૃષ્ઠ ફોટો : સમજૂતિ માટે જુઓ, ડૉ. થોમસ પરમારનો લેખ.



B. J. INSTITUTE

H. K. Arts College Compound, Ashram Road, Ahmedabad-380009

Some Issues on the Gender Politics in the *Bhakti* Genre of Indian Dance-theatre Performance

Dr. Purnima Shah*

The *bhakti* movement starting from the 9th century AD dominated the religious and cultural landscape of Hinduism in medieval India and evolved with a revolutionary potential branching out over centuries in many directions, most prominently, one in which it provided its devotees with an emotionally charged ecstatic experience through a dramatic enactment of devotion to one's personal God. The rise of the *bhakti* form of Vaishnavism and the popularity of the idea of erotic mysticism gave an impetus to the emergence of several regional dance-theatre forms all over India, during the 16th through the 19th centuries, which were practiced by the devotees as a mode of devotional expression and religious realization, demanding highly specialized artistic training and techniques of performance.

Several socio-religious factors contributed to the wide spread popularity of the Vaishnavite *bhakti* during this period: while the hard core intellectuality of the (Shaivite) Advaita dogmas and doctrines were closely guarded within the brahmanic fold and were not easily accessible to the masses, the poetic renderings of the *bhakti* saints enjoyed an unprecedented mass appeal through centuries. The earlier prevalence of extreme Tantrism which, in some corrupt cases was led to licentiousness and hence denounced by the brahmins and questioned by the common people as well. Many *bhakti* saints, namely, Kabir, Suradas, Ramdas, Mirabai, Tulsidas and several others, challenged the rigidity of orthodox Brahmanism in both the social and religious spheres, denying caste hierarchies and preaching for tolerance and love. Sufism also influenced the *bhakti* movement with its emphasis on ecstatic devotion towards God. Finally and importantly, the popularity of Vaishnavite *bhakti* was also a form of a religious response against numerous invasions on India by various central Asian and other Muslim tribes and the consequent expansion of the Mughal empire in India. It was under these radical and subversive religio-political circumstances and within such a highly devotional ambience that the dance theatre forms discussed in this essay emerged.

One common factor governing the *bhakti* genre of dance-theatre forms was that they were strictly all-male troupes, formed largely by brahmins. The founders and practitioners of these forms conceptualized, glorified and celebrated the female principle "*sakti*," and even centralized their lead female character role as divine in the art of their performance, however, the inclusion of women in any theatrical capacity was vehemently denied. In this essay, I will first discuss the religious context of the various dance-theatre forms which emerged during the *bhakti* period from 16th through 19th centuries as a performative tool for enacting one's devotion towards a personal God. Ecstatic *bhakti* was central to the

* Asst. Professor of the Practice of Dance, Duke University Dance Programme, Durham, North Carolina, USA

performance of these particular forms, however, this privilege of theatrical acting, dancing and singing as a way of salvation, limited largely to male brahmin devotees only, diverged from the very foundational idea that initiated the *bhakti* movement – of empowering the commoners and the communities of the lower castes with devotional modes of communication with God. Secondly, I will examine major issues concerning gender politics within the *bhakti* genre of dance-theatre focusing on the predicaments encountered in the continuity of the all-male artistic traditions during the Victorian era in India and finally, analyze the compromises, challenges and changes necessitated in these all-male art forms, consequential to the empowerment of upper-class women into the field of classical dance-theatre performance after independence from the British rule in the 1940s and 50s.

Vaishnavism conceives Ultimate Reality as a cosmic drama, the eternal play of Sri Krishna (Haberman 1988:53); the ultimate goal of the devotee being not only to become one with the Ultimate Reality but to relish the process of achieving that blissful “oneness” aesthetically and eternally. *Bhaktas* sought relationship with Sri Krishna through different modes of sentiments or *bhavas*: *santa*, adoration of the Lord through meditation and inward reflection; *sakhya*, companionship with the Lord as one’s best friend; *vatsalya*, affection for the Lord in the form of a divine child, *dasya*, humble servitude to the Lord in the form of a divine King; and more typically, *madhurya*, aspirations to revel in the blissful state of divine love – passionate devotion to the Lord as a divine lover. Particular sects of Vaishnava devotees acknowledge Sri Krishna as the eternal and the only Male principle. Consequently, the aesthetic experience of *madhura bhakti* entails an identification of the devotee with the “female,” enacted either in the role of Radha, a *gopi*, Radha’s *sakhi*, or Satyabhama, exemplifying the amorous sentiment towards Sri Krishna. On the whole, Radha is conceptualized as the epitome of devotion to Krishna to the ultimate extent that even He becomes her most ardent devotee. In the 12th century epic love poem, *Gitagovinda*, authored by Jayadeva, Krishna tells God of Love that “it is pointless to attack him, for Radha, ‘the living goddess of love’s triumph’ (*ananga-jaya-jangama-devata* 3:15) has already defeated him” (Miller: 1982:23). In this sense, *madhura bhakti* is perceived as the highest form of worship and the only mode of experiencing “pure” and “divine love” of the Godhead.

All-male *bhakti* forms of dance-theatre :

The *bhakti* movement emancipated masses in the lower castes and later spread all over the country bringing about a momentous change in the history of Indian religions and thereby, in the related performance traditions as well. On the one hand, the *bhakti* movement expressed through the vernacular languages, represented a subversion by the lower castes against the stifling norms of the brahmanic hegemony in undermining the centrality of both the Vedic rituals and the brahmin ritualist as intermediaries between mortals and gods, with claims that their passionate devotion itself was a powerful tool in achieving the blissful joy of oneness with the divine. The brahmins also took the *bhakti* movement in their stride in furthering patriarchal authority and hegemonic supremacy over the rest of the castes. This

claim is clearly evident in the fact that at least since the 16th century, emerging forms of *bhakti* dance-theatre were largely the domain of male brahmins performed strictly within the religious context of artistic practice.

Between the 16th and the 19th centuries AD, the *bhakti* philosophy characterized the development, growth and maturity of several all-male regional dance-theatre forms all over India, such as, the Natya Mela of Andhra Pradesh and a similar form Bhagavata Mela of Tamilnadu, Kathakali of Kerala, Gotipua *nritya* of Orissa, Sattriya of Assam, Rasalila of Vraja, and the (temple) Kathak from the larger northern regions, to name only a few. According to brahmanic thought, “the human body and its physical potential are manifestations of the universal spirit and soul” (Baumer and Brandon 1981:4) and in this context, devotion expressed through bodily movements accounts for particular religious significance. The *bhakti* movement recognized poetry, music, dance and theatre as primary vehicles for devotional practice, ecstatic motivation and spiritual realization. Thus, the final goal of the *bhakti* forms of dance-theatre was directed towards inducing in the audience, *bhakti rasa* or the highest aesthetic pleasure derived from an upsurge of the emotion of devotion by way of performance. All elements of production and conventions of drama – a set framework for constructing the theatre and developing the thematic structure, the preliminary ritual *puja* and offerings, song, dance, systematic introduction and development of each character role including female impersonation, the battle scenes between the “divine” and the “demonic,” – were judiciously choreographed and used at best to achieve this desired goal. These performance forms catered to all levels of audience reception: the elite connoisseurs and patrons, well versed in the Sanskrit language and the dramatic codes elucidated in the *Natyasastra*, comprehended and applauded the subtle nuances of the literary text and technical details presented in the performance. The commoners, although not as literate, equally enjoyed the performances, grasping the audio (*sravya*) and visual (*drasya*) inter-relationships between the voice, the music, the dancer-actors’ expertise in the portrayal of the *abhinaya* (codified system of acting), and the *mis-en-scene*. *Abhinaya*, or the manner in which the dancer-actor portrays the minute expressions of the face, the hand gestures, bodily stances and rhythmic footwork, is at the heart of *rasa*, the aesthetic pleasure derived through modes of audience reception.

Strictly developed as an all-male genre of artistic performance, the brahmin caste usually took the prerogative of participation with the exception of Kathakali dance-theatre of Kerala which also permitted Nayar (warrior) caste participants due to its linkage with the martial art of Kalaripayattu. With the “brahmanization” of the *bhakti* forms of dance-theatre, aspiring female actor-dancer-musicians were denied such a devotional practice and spiritual experience in spite of the fact that some of the *bhakti* saints, such as Andal (8-9th century AD), Akkamahadevi (12th century AD), Mirabai (16th century AD), Jahnava (15-16th century AD), Bahinabai (17th century AD), and several others, had already set precedence for women’s “ascetic” pursuit of an “erotic” conceptualization of devotion and spirituality during this time period (see Ramanujan 1982; Rosen 1996; Sangari 2001; Hawley 1988; King 1997;

Harlan 1992; Mulatti 1989). In majority of the *bhakti* genre of dance-theatre forms, female roles were performed by male brahmin actor-dancers as a form of Krishna worship until as late as the 1940s and 50s; in theatrical forms such as the Gotipua *nritya* of Orissa, Kathakali of Kerala and Sattriya of Assam, the tradition of female impersonation by male actors continues to-date.

In the following section, I will discuss the religious context of the prominent dance-theatre forms which emerged during the *bhakti* period from 16th through the 19th century:

The Natya Mela and Kuchipudi of Andhra Pradesh was a 16th century product of the *bhakti* movement. Founded by an ardent devotee of Sri Krishna, Tirthanarayan Sastri, Natya Mela centered around the performance of Krishna episodes from the Bhagavad Purana; hence the performers came to be called *bhagavathulu*. Tirthanarayana wrote the *Krishna Lila Tarangini* in the form of a musical opera which continued to be performed on the occasion of Krishna Janamasthami. One of his disciples, a Telugu brahmin named Sidhyendra Yogi, further developed this form as instructed by Sri Krishna envisioned in his dream. He formed a *melam* or an all-male troupe of brahmin devotees, trained them in Sanskrit and Telugu *sastras*, *sastras* on dramaturgy and performance techniques and travelled from village to village educating and entertaining the people through performance. Inspired by the vision of the Divine in his dream, he wrote the dance-drama *Parijatapaharanam* (the Stealing of the Parijata Flower) in the form of a *sringara kavya* or love poem dedicated to Sri Krishna. Performed in its entirety, this play lasted for nine nights. This dance-drama was also known as *Bhama Kalapam* based on the central character role of Sri Krishna's queen, Satyabhama. Glorifying the concept of *madhura bhakti*, Sidhyendra Yogi professed that a devout performance of the role of Satyabhama by the male devotee would lead to *moksha*, the liberation of the soul from the cycle of birth, death and rebirth. This role enfolded an elaborate treatment of the queen's character, providing a challenge to the male actor-dancers in terms of the scope it offered in the portrayal of *abhinaya* of all the *ashtanayikas*¹ or the eight emotional states of the heroine mentioned in the Natyasastra, using *tandava* (forceful) and *lasya* (soft and graceful) types of movements. Hence, female impersonation became a unique feature of the Natya Mela and Kuchipudi, perfected to a special art, particularly in the elaborate portrayal of Satyabhama, around whose embellished character the dance-drama was originally composed.² Sidhyendra Yogi was strictly opposed to including female devotees or even the *kalavanthulu*, the female temple ritual dancers of Andhra in his performance troupe.

The Bhagavata Mela Nataka of Tamil Nadu developed as a *bhakti* genre of performance in Melatur as a counterpart to Natya Mela when Achyutappa, one of the Nayakas of Tanjavur, endowed the village to 501 brahmin families for the purpose of nurturing the arts. Bhagavata Mela, also an all male dance-theatre form was performed strictly for religious and devotional purpose in the Vaishnava temples of Tanjavur. The local male dancers, actors and musicians performed Krishna centered plays as a devout offering

to the temple deity with the festive celebrations lasting up to ten nights. Like the Natya Mela, the female role was performed by male actor-dancers. The female character was first presented behind a hand-held curtain behind which the artist performed an *alarippu*, an invocatory dance. The curtain was then pulled away to present the female impersonator in full costume. Women were denied participation in Bhagavata Mela too. Largely, the playwrights were also men; poetry or plays written by equally literate *devadasis* or female temple ritualists were not accepted for performance in all-male forms of dance-theatre.³ It was laudable for male poets of the *bhakti* period to express devotion through erotic poetry, but was considered inappropriate and unacceptable for women to do so. Few women saints, more specifically, Andal,⁴ dared to subvert the prevailing norm with their erotic devotional poetry.

Sankaradeva (1449-1568), a dynamic reformer, teacher and expounder of Vaishnavism played a vital role in introducing the *bhakti* sect in Assam. Having travelled widely to religious pilgrimages all over India, Sankaradeva returned with a fiery zeal to spread Vaishnavism through the medium of literature, music, dance and drama. He enunciated the ideals of Vaishnava *bhakti* and propagated them through the institution of *sattrā*, at least 400 of which eventually flourished all over Assam. The *sattrā*, as a religious institution, are formed exclusively of celibate male brahmin monks who receive systematic and intense training in Vaishnava religious texts, dance and music performance. The religious dance-theatre performance practices of the *sattrā* monks came to be identified as Sattriya. As an enigmatic group of performing monks any association with women is strictly forbidden.

Sankaradeva produced the Chinna Yatra depicting seven *Vaikuntha* or abodes of Vishnu, with himself presiding in the role of Sri Vishnu, against the backdrop of a series of painted images. Ankia Nat and Bhaona forms of *bhakti* dance-theatre performance developed from their predecessor, China Yatra. Sankaradeva wrote six plays for Ankia Nat including *Parijata Harana*, *Rukhmini Harana*, and *Kali Damana*. The *Sutradhara* is the key figure in the performance of Ankia Nat and Bhaona⁵ and action is presented in the form of dancing and singing, set to prescribed *raga* and *tala*. *Sutradhara nach*, *Krishna nach* and *Gopi nach*, principal dances in Ankiā Nat are performed only by men and young boys initiated into the *sattrā* on the basis of Sankaradeva's *bhakti* poetry. All female roles are performed by men.

Gotipua *nritya* emerged in Orissa as a *bhakti* genre of dance in the 17th century. Patronized by the local gymnasia and landlords, troupes of *gotipua* or young boys under 16 years of age, performed in the outer temple courtyards and travelled from village to village competing and entertaining people with Krishna stories. In accordance with the concept of *madhura bhakti*, these boys were dressed in female bridal attire, fully decked in a colourful silk *sari* and a rich variety of silver jewellery. The Jagannath temple of Puri, Orissa, holds a unique historic significance for Vaishnava, Shaiva as well as Tantric worshippers. During special annual temple festivals, the young *gotipuas* performed technical as well as acrobatic

dances, namely, the Chandan Yatra and Jhulan Yatra, side by side with the *mahari* or female temple ritualists, in order to entertain the temple deity, Jagannath. Once these young actor-dancers achieved the age of maturity, they were asked to retire as active performers.

Chakiar Kuthoo of Kerala was an ancient genre performed only by selected males of the Chakiar caste⁶ and performed only in a *kuttambalam* or temple theatre to the privilege of an upper caste audience. Themes were based on the Ramayana, the Mahabharata, and the Puranas. While the performance text of the Chakiar Kuthoo was written exclusively in Sanskrit, the solo performer would intelligently intersperse explanations and relevant socio-political satirical comments in vernacular Malayalam as well. The Chakiar performed solo, impersonating all characters, including the female and the funny, as they entered the story.⁷

Both Krishnattam and Ramanattam forms of *bhakti* dance-theatre developed in Kerala during the 17th century as a votive offering to Sri Krishna and Sri Rama respectively, with the patronage of Kerala's connoisseur rulers. Presented in a series of eight nights, the all-male performance of these two forms entailed the enactment of the entire story of Krishna and Rama as incarnations of Vishnu on earth. Largely, the playwrights for these forms were the patron kings themselves. All female roles were performed by male actor-dancers.

Kathakali developed in Kerala as a classic dance-theatre form during the 17th century incorporating the best elements of its above mentioned precursors, the Chakiar Kuthoo, Krishnattam and Ramanattam. Patronized by the royal and aristocratic families in Kerala, Kathakali also emerged as an all-male dance-theatre form dominated by the Namboodiri brahmins. Due to its leanings on Kalaripayattu, the martial art form of Kerala, however, male performers from the Nayar (warrior) caste are also included. The vast corpus of *attakatha* or the text for the Kathakali plays written in Sanskrit and sankritized Malayalam, largely based on the episodes from the Epics, were often authored by the male royals and the ruling class. Strenuous movement technique and intense "character" training⁸ in Kathakali demonstrates the heroic and glorious aspects of masculinity demanding a martial control of the entire body and flexibility of the minutest muscles on the face paralleled by a subtle sensitivity of emotional expression. In a splendid attempt to transport the audiences to the super-natural world of Gods, demons and mythic beings, Kathakali evolved intricate and complex categories of mask-like facial make-up for male characters to be enhanced by large colorful head-dresses. The colourful patterns on the face determine the nature and the quality of the character – *pacca* for the heroic, just and of noble lineage, *katti* for characters of noble lineage with an evil nature, white beard *tatti* for ascetics and mendicants and black beard *tatti* used for demonic and conniving characters. Compared to the divine and demonic superhuman male roles, female characters and clowns wear relatively light and natural make-up in keeping with their human-like status and appearance.

In spite of the matriarchal traditions long prevailing in Kerala, classic Kathakali continues to be the man's world; female roles have been traditionally performed only by male

actors and continue to be so to-date. Phillip Zarrilli, a *kalaripayattu* practitioner and scholar notes that “women are generally perceived as not having a strong enough constitution to undergo the rigors of full-time training and performance with its vigorous, strong, and energetic (*tandava*) dance, its difficult body exercise training and painful, deep, full-body message derived from Kerala martial tradition (*kalaripayattu*)” (2000:70). Marlene Pitkow also notes that a female dancer was refused admission into Kerala Kalamandalam, one of the most renowned institutions for training in Kathakali, “because she was a woman.” She adds that, “the presence of Indian women in the classroom would be too disruptive to the learning process, a member of the Kalamandalam’s governing council told us. He also noted that because women would quit once they married, training them was not worth the investment” (1998:80).

The Rasalila dance-theatre of Vraja in Uttar Pradesh is a 16th century product of the *bhakti* movement performed on the auspices of Krishna *janmasthami*. For several centuries in the past, great religious gurus, Sanskrit and vernacular poets, philosophers and brahmin theologians have established Vraja and its neighbouring town Vrindavana as the centre for literary and religious discourse. Since the sixteenth century, particularly, Vraja became the key focus of attention, a primary place of pilgrimage for the *bhakti* saints and devotees.

In keeping with the notion of *madhura bhakti*, Rasalila plays center around erotic symbolism enacted by the male devotees of Vraja through identification of themselves with the *gopis*, singing and dancing with an ecstatically romantic fervor towards Sri Krishna. The *swarupa* of Radha and Krishna, played by young brahmin boys are revered, worshiped and divinized for the duration of the play, however, after their voice breaks, they are no longer considered fit for the role. A significant part of Rasalila is the Rasa, a circle dance, giving the audiences a glimpse of the spiritual representation of Krishna *lila* as He performed the divine dance with Radha and each of the *gopis* in the forests of Vraja on full moon nights. Rasalila then presents various playful episodes of Krishna’s relationships with Radha and the *gopis* interspersed with short pieces of Kathak dance technique. A few days prior to the performance of the Rasalila, the young boy actors playing the lead role of Radha and Krishna are given residence inside the temple providing them with a religious atmosphere that would enable them to concentrate on the divine character roles they will play. The adult actors “observe celibacy and fast for self-purification, eating only milk and fruits” (Gargi 1966:130). Adhering to notions of “purity,” the male actors abstain from smoking or drinking (even water) for the duration of the play (Gargi 1966:121). The performance culminates with audience participation in mass chanting and devotional singing. Loud clanging of the cymbals, beating of the drums supporting the chanting creates an ecstatically devotional atmosphere.

For centuries, Varanasi, with its numerous temples and learning institutions, has enjoyed renown as being the holy city and the most prominent center for brahmanic culture, religion and philosophy. Hundreds of festivals are celebrated in Varanasi annually including

the Vaishnavite celebration of Ramlila, the “cosmic play” of Sri Rama. Like the Rasalila of Vraja, Ramlila too is an all male *bhakti* theatre form. It draws its performance text from Ramayana and Tulsidas’s Ramacharitamahas, and is performed in regions all over north India. Developed as a *bhakti* genre around the nineteenth century, the Ramlila of Varanasi and more specifically, of Ramnagar in Uttar Pradesh, provides a fascinating theatrical experience. The Maharaja of Varanasi plays the chief patron and host to Ramlila performed as a month long event held during the Dasehra festival each year. He parades riding over the royal elephant led by his marching band among cheers from tens of thousands of people gathered to witness the spiritual representation of the coming to earth of Sri Rama. In Ramnagar, the entire town is deeply submerged into great devotional fervor at this time as the entire Ramlila theatre travels night after night from the central square to the river front and to the outskirts of the town in keeping with the Ramayana acts as they progress in the epic story.

To an audience of over one hundred thousand people gathered to watch the Ramlila at Ramnagar during the Dasehra festival, the characters are *swarupa* or representations of the divine images of Gods, Goddesses, semi-divine sages and therefore, venerated as such for the duration of the play. In a special ceremony at the end of Ramlila, even the Maharaja offers worship to the lead *swarupas*. All character roles in Ramlila are performed by males. The lead roles of Rama, Sita, and his three younger brothers are performed by young brahmin boys. Emphasis is given to the inherent “innocent” quality of the young male actor who plays the lead role of Rama. “The actor playing Rama must be pure, innocent and have no knowledge of sex” (Gargi 1966:99). The actors must be pious devotees, deeply involved in the roles they play. Over years, the actors receive great respect from their audiences and become identified with the character roles they have repeatedly played for many years.

Temple form of Kathak, flourishing in the north Indian regions of Kashmir, Uttar Pradesh, Delhi, Rajasthan, and Bengal since the 17th century, was also dominated by male performers. Influenced by the *bhakti* movement, temple Kathak centered largely around the Radha-Krishna lore drawn from the Bhagavad Purana, the epics and Shiva *stutis*. Traditionally, a male dancer performed solo Kathak dance, incorporating all characters of the story in what is termed as “*ekaharya abhinaya*,” meaning, a single dancer enacting a variety of characters – switching from one to another as they enter and re-enter the story – using an aesthetic combination of song, dance and rhythmic footwork to embellish his art (see Shah 1998). Parallely, Kathak also developed as a royal courtly form of entertainment where it was enriched with vigorous dance technique, intricately complex rhythmic footwork and the poetic art of depicting subtle nuances in the portrayal of various epic and mythical characters. Pandit Bindadin Maharaj, an ardent devotee of Sri Krishna and a court dancer in the employ of Nawab Wajid Ali Shah of Avadh popularized the performance of *thumris* – romantic songs of love and separation with reference to Sri Krishna and Radha – as a highlight of a Kathak performance. As in the temples, so in the royal courts too, the male dancer

dominated.

Until as late as 1940s, female dancing in the north was usually relegated to the courtesans and *nachwalis* who specialized in the art of dance, music and poetry. Their artistry varied in many ways depending on their status ranging from those who entertained the royal, courtly and aristocratic gentry to those who performed for the commoners. Traditionally, the courtesans who entertained the royal and aristocratic men, were trained in Kathak by male court dancers. In spite of the virtuosic artistic capabilities of the *nachwalis*, their dance was considered socially less respectable as their performance was geared towards entertainment of mortal men. Public dance performance was absolutely a taboo for respectable *grihashtha* women in north Indian society.

Several other non-brahmanic forms of artistic performance identified as the “people’s theatre,” also developed during the late *bhakti* period, categorically fall in the all-male genre of performance, namely, the Chhau dances of Bihar, Bengal and Orissa; Yakshagana of Karnataka; Yatra of Bengal; and the Nautanki of Rajasthan, Uttar Pradesh and Punjab. In each of these forms, female roles have been traditionally performed by men. Majority of the forms of people’s theatre all over India, regardless of their secular nature of performance, were directly or indirectly influenced by the *bhakti* movement and its devotional fervor. The “sacred” and the “secular” became intrinsically and inseparably inter-woven such that the portrayal of one was qualified by the nature of the other and vice versa:

Chhau dance forms developed around the 18th and 19th centuries in the regions bordering Bihar, Bengal and Orissa as a celebration of the *Chaitra parva* or the Spring festival. Seraikella Chhau of Bihar was traditionally performed by men from royal families, while Mayurbhanj Chhau of Orissa and Purulia Chhau of Bengal continued to be performed by male artists from different castes trained in the art. All Chhau dances are martial in their approach to dance movements, themes, music, and costumes. Using martial weapons such as the swords, shields, sticks and clubs, Chhau is essentially the glorification of the *veer rasa* or the “heroic,” focusing either on heroic Epic characters, or mythic beings, animals, birds, aspects of nature, or simply, a heroic mood, state of being, or condition. Chhau is conspicuously a male dominated art form. These dances are dedicated in honour of Shiva and Parvati, although martial themes and selected war-time episodes from Indian mythology and the Vaishnava Epics, Mahabharata and Ramayana, are also enacted. Male practitioners train and perform the heroic and forceful *tandava* as well as the soft and graceful *lasya* aspects of the dance. Female roles were traditionally performed by men.

Yakshagana of Karnataka revels in temple worship and ritual performance using themes from the Epics. It is an all-male dance-theatre where the *bhagawatar* plays the lead role as the ritualist, singer, dancer and actor, connecting all elements of the drama together. Heroic themes depicting valor and battle scenes are more common although, *lasya* dances are also performed as a part of the ritual.

There is a belief that Yatra theatre of Bengal may have emerged from the *bhakti*

induced ecstatic singing and dancing processions of the followers of Sri Chaitanya Mahaprabhu (1485-1533). The collective chanting of the divine name, euphoric dancing, drumming and fumes of incense allowed for a trance-like state of ecstatic devotional experience for Sri Krishna devotees. Theatre critic and dramatist Balwant Gargi alternatively notes that, “Krishna’s march or *jatra* to Mathura has been celebrated in the *palas* (plays), and this heart-rending separation became the favorite theme of singers and players. Later, any *pala* about Krishna’s life or about any other mythological hero was called *Jatra*” (1966:14). Chaitanya Mahaprabhu himself played the lead role of Rukhmini in his play, *Rukhmini Haran* giving special emphasis on glorifying her feminine charms. According to Balwant Gargi, this was the first historically known performance of Bengali *Jatra* (1966:15). A unique feature introduced in *Yatra* during the early decades of the twentieth century, is the abstract role of “vivek,” literally, the “conscience.” Played by a male, the “conscience” had the freedom to appear and reappear at any significant time in the play, providing critical and philosophical comments, warnings and moral guidance in response to the characters’ thoughts, words and actions. The “conscience” also represented the alter-ego of the character if the situation so demanded. After having acquired a very popular religious appeal, *Yatra* encompassed themes pertaining to Rama, Shiva, and Chandi worship and during the British rule, *Yatra* also posed as a political theatre. Female roles continued to be performed by men.

Nautanki, mostly performed in the northern regions of Rajasthan, Uttar Pradesh and Punjab is a balladic form of performance, eulogizing Gods and Goddesses, historical or religious heroes, and celebrating social romances as well. Most Nautanki plays centre around the romantic legend of Princess Nautanki of Multan. Female roles, usually over stylized with bawdy and lusty dancing, were traditionally performed by men.

There are two significant exceptions to the all-male *bhakti* forms of dance theatre. Manipuri dance including the *Rasa Lila* of Manipur and *Kudiattam* dance-theatre of Kerala are rare exceptions where female dancers have traditionally participated. Traditional Manipuri dance cultures, including the *Lai Haraoba*, elaborate ritual trance dances of the (pre-Vaishnava) Meithei community, were fairly egalitarian and welcomed male as well as female participants into this devotional dance. Vaishnavism was accepted as the state religion in Manipur during the early decades of the 18th century, giving rise to a variety of *Rasa Lila* dances. Highly influenced by Bengal Vaishnavism, devotional songs of Vaishnava poets like Chaitanya, Jayadeva, Chandidas and Vidyapati gained prominence in Manipuri artistic performances. In spite of the imposition of Bengal Vaishnavism in Manipur, Manipuri women continued to enjoy their ancient cultural tradition of an active participation in the religious dance performances, namely the *Rasa* dances and the *Jagoi*. Similarly, *Kudiattam* of Kerala, developed around the 11th century, is a very specialized form of Sanskrit theatre performed by the *Chakiars*. Unlike other *bhakti* forms of dance-theatre later developed in Kerala, female character roles in *Kudiattam* were usually performed by the *Nangiar*, a female temple ritualist.

Until the 1930s, *Sadir* or *Dasiattam*, the temple ritual dance performed by the

devadasis of Tamil Nadu was the only female genre of specialized performance dedicated as an offering to the God.¹⁰ Upper caste *grihastha* women in southern India were even forbidden to watch a *devadasi* dance until the 1930s when E. Krishna Iyer, a lawyer and member of the Madras Music Academy with the help of Rukhmini Devi, made laudable efforts to restore a respectful social status to upper class women's participation in artistic dance.

Divine female principle eulogized in the Vaishnavite literature and *bhakti* genre of dance-theatre :

As we have seen above, the 'divine female principle,' or *sakti*, is eulogized in all the above mentioned all-male *bhakti* forms of dance-theatre which emerged during the period of 16th through the 19th centuries. The elaborate enactment of *madhura bhakti* through the art of female impersonation acquired centrality in the devotional performance practice of the male actor-devotees: the omnipotence of both Shiva and Vishnu is shared by their consorts and identified with the great cosmic *sakti*, the creative energy that sets and perpetuates the universe in motion. A dominant Vaishnavite theory, believed to be derived from the Shiva-Sakti concept, regards Radha as "Krishna's *hladini shakti*"¹¹ or 'blissful energy,' a polar principle within, and not different from, Himself. In order to taste with fuller rapture the bliss of his own nature, Krishna creates his *hladini shakti* and enjoys, as lover, communion with himself in this form" (Hein 1972). "*Hladini Sakti* is the Bhagawat's energy of infinite bliss, by which he is bliss itself, becomes blissful and also causes in the devotee pure bliss. . . . By this *sakti* also, he has the power of communicating atoms of this infinite bliss to his Associates (Parsadas) and his Devotees (Bhaktas)" (De 1961:280). The sixteenth century Vaisnava sects, most particularly the Bengal Vaishnavism, propagated that the ultimate experience of this divine bliss can be sought by way of *madhura bhakti*, "a kind of erotic mysticism, which seeks to express religious ideas in the intimate language of earthly passion, for it conceives divine love as a reflex of human emotion" (De 1961:281). Radha, in her role as the energizing force of Krishna, "not only bears the world-seed as his *sakti*, she also activates his desire to create, . . . for she is his *iccha-sakti* (power of desire)" (Brown 1982:68).

While the Vaishnava and the Shaiva sects conceptualize *sakti* as a complementary principle of their respective deities, Vishnu and Shiva, the Shakta theology (leaning towards Tantrism) however, recognizes *sakti* as the independent Great Goddess and as the ultimate reality and the totality of all existence manifest in both its creative as well as destructive forms. She "creates all from out of and within the very self. She is *prakriti*, material nature, as well as the abstract qualities, or *gunas*, that provide shape to that substance. Thus for those who see ultimate reality as creative potency, the ultimate is reality ultimate – and really feminine" (Humes 1997:45).

Among the vast corpus of Vaishnavite *bhakti* literature most commonly used in the above mentioned dance-theatre performances, the primacy of Radha's amorous relationship

with her cosmic lover Krishna is eulogized: Jayadeva's 12th century epic poem *Gitagovinda* portrays Radha's passionate triumph over Sri Krishna who is simultaneously the subject and the object of worship. Krishna remembers Radha with the same kind of sensuality that she does for him; he suffers the pangs of separation from Radha just the same way that she suffers for him; he is just as vulnerable to her irresistible power of loving devotion as she is to his. Krishna, the embodiment of divine love, becomes the object pinning for Radha's love. Throughout the *Gitagovinda*, Radha is depicted as the heroine who enjoys dominance in the divine relationship; her lover is in her power.¹² "Their parallel emotional states and fantasies express the emotional dependence that binds them into a dual divinity whose nature compromises Krishna's manly dominance" (Miller 1982:25).

Forgive me now!

I won't do this to you again!

Give me vision, beautiful Radha!

I burn with passion of love.

Damn me! My wanton ways

Made her leave me in anger (3:9) (Miller 1977:83)

Offer your lips' nectar to revive a dying slave, Radha!

His obsessed mind and listless body burn in love's desolation.

Narayana is faithful to you now. Love me, Radhika! (12:6) (Miller 1977:123).

Jayadeva imagines Krishna to be vulnerable to pure devotion as exemplified in his *Gitagovinda*; Vaishnava literature often illustrates that Krishna is just as lured by the love of his devotees as they are towards him and reciprocates in passionate ways.

In the devotional songs of the *bhakti* saints, namely, Vidyapati of Mithila, Candidas of Bengal, Surdasa and others, Radha is exalted as the epitome of divine love. The 16th century theologian Rupa Goswami characterizes Radha as the supreme model of devotion to Krishna as she is in a perpetual state of yearning for God. Radha therefore, as the quintessence of devotion becomes the paradigm of a devotee's love for God. Male members of the Sakhi Bhava sect of Vaishnavism, more prevalent in Vraja, Bengal, and Rajasthan, dress themselves as women in imitation of *gopis* as a regular part of their devotional *sadhana* or penance to Sri Krishna. "It is an extreme attempt to identify with the true inner and essential nature (*siddha swarupa*) which is usually conceived of as a female *gopi*. It is a typical effort on the part of some practitioners to transform the identity from its location in the ordinary body to the ultimately real body as revealed by the guru, and thereby inhabit the mystical world of Vraja. As Stanislavsky has taught us, outer physical acts lead to inner world of a character" (Haberman 1988: 137-38). Radha is one with Krishna in the sphere of the divine and at the same time, at par with the milkmaids (*gopis*) of Vraja in the earthly sphere. In the enactment of and identification with Radha as both divine and human, Krishna in his

emotional aspect, *madhurya*, is rendered accessible to his devotees.

In sum, Radha, as the embodiment of *bhakti*, devotional love, becomes the supreme model for religious realization. In the conceptualization and performance of the dance-theatre forms of the *bhakti* movement, the male actor-devotees were encouraged and privileged to glorify *sakti* through the enactment of female impersonation and yet, devotionally inspired women who by their very nature are *sakti swarupa*, were deprived from participation in the artistic genres that the movement itself ardently sought to develop and mature.

Female impersonation in traditional Indian dance-theatre :

Bhakti philosophy, according to certain sects, propagated the perception of Krishna as the only Male principle and a passionate amorous relationship with him as the ideal experience of divine bliss. In this sense, the proper attitude of an ideal devotee would be to assume the identity of the *gopi* in relation to Krishna as we have observed in several forms of performance mentioned above. *Bhakti* theologians built upon an already prevailing notion that the human body, regardless of its sex, contains both the male and the female principles defined as *purusa* and *prakriti* respectively, perceived not as opposing forces but rather as complementing each other. It would be imperative for a seeker of divine bliss that a balanced unity between the two principles is achieved. In the scholarship published so far, discussions are centered mostly around the male devotee's transformation of the self – “identifying with the female” – as an ideal practice towards arousing passionate devotion to God. Dimock explains the notion of “identification with the female” in its religious dimension:

If one has an over-abundance of *purusa* in his system, . . . he has, so to speak, to raise the concentration of his *prakriti* to equal that of his *purusa*; it seems that to gain the equilibrium within the self, equal halves are needed to make the whole. Thus: “having abandoned his male body, he becomes the *prakriti-swarupa*. Know therefore the *swarupa* of Radha; it can be known within the heart. . . . When one is purified, *kama* [erotic desire] no longer remains” (1966:160-61).

Bhakti theology also maintained that the senses of the body were to be controlled and directed in positive ways. The methods of achieving this control resorted not to means of denial but rather, to modes of transformation; most troubling temptations of passion and desire were to be channelized in order to heighten one's devotion for God, that is, transforming *kama*, human desire, into *prema*, the selfless love for God.

“Worship is pleasing to Krishna only if the worshiper, like the *gopi*, has no thought of self. In such a case, the worshipper gets his reward from Krishna's pleasure; the *bhakta's* joy increases as Krishna's pleasure grows. This selfless attitude of love is *prema*. . . . The classical example of *prema* is that of the *gopis* and especially of Radha. The *gopis* were willing to sacrifice their position in society, their homes and families, their chastity, in the extremity of their love for Krishna. The *gopis* longed for Krishna, but their desire was a desire to

satisfy Him [not themselves] (Dimock 1966:161-62).

The enactment of this “identification with the female” became central to the performance of the *bhakti* genre of dance-theatre. Chaitanya Mahaprabhu, Siddhendra Yogi (Natya Mela/Kuchipudi), Sankaradeva (Ankia Nat, Sattriya) and his disciple Madhavadeva as well as other founders of the regional dance-theatre forms expounded female impersonation as one of the prominent means of transformation in preparing the aspirant to the reception of the divine.

With the spread of Vaishnavism throughout India and the popularity of the religious concept of *madhura bhakti*, the notion of female impersonation became aestheticized through descriptive imagination of both literary and religious poets, artists, theologians, saints and performers alike. With the exception of Kathak dance, where the “female” and the “feminine” are developed entirely through the art of *abhinaya* or “acting,” and not through the extraneous trappings of gender, female impersonation in most of the other forms discussed above use both external as well as the *abhinaya* aspects of the theatrical aesthetic. Fully aware that the actor playing the female role is actually a male, the audiences reveled in his presentation of a “fantasized” notion of the “female,” with exaggerated qualities that no real woman could portray. Undoubtedly, the portrayal of “femininity” was defined through the male perspective, not with women as they really are but as men would imagine them to be. Thus, the impersonator’s presentation of the “feminine,” became an aesthetic basis for “female” representation enjoyed by the audiences such that the twentieth century female actresses and dancers could neither emulate nor compete with. The audience assumption that male actors/artists are better qualified in artistically portraying the feminine than do real female actresses is supported with the belief that real women tend to exploit their natural sexuality and while appearing too natural, they compromise on the aesthetic value of female character portrayal. In a discussion on the aesthetics of acting, Balwant Gargi quotes the director Surya Dutta, who has spent several decades producing Jatra, “When a man acts as a woman it is art!” (1966:23)

Ideals of the femininity in the traditional brahmanic context would vary from region to region, however, its depiction in the epics, legends and other literature would entail qualities of gentleness, docility, sympathy, tenderness, and utmost obedience beyond doubt. An ideal woman was to be a model of selflessness, willing to sacrifice her personal wishes and rights in the interest and well being of her larger family, her husband and children. *Pativrata* means that as the custodian of her family honour, chastity and loyalty to her husband were of utmost importance. Ideal wives were to be loyal to their husbands while not expecting reciprocity at any level. Her husband would be the one and the only man she would submit to in her life time never to think of another even in her dreams. Should the honour of her family or the valor of her husband happen to be at stake, she would not even blink before sacrificing her life.

The female impersonator in these traditional dance-theatre forms neither imitated the

“real” woman nor had the intention of portraying a heightened abstraction of “femininity.” There was, at once, an attempt to create the desired effect with over exaggeration and an extreme effort to display a heightened sense of the minutest nuances of feminine behaviour. One would observe a range or levels of sophistication in the presentation of the female: little boy-actors dressed in colourful silk-brocade saris, heavy jewellery and bridal make-up performing the Gotipua *nritya* and Rasalila, are too immature to fully comprehend the gender connotations of the roles they play, whereas, the matured Kuchipudi actor-dancers on the other end of the spectrum developed and mastered a highly intricate art of portraying the feminine in its glorious and minutest detail. In some other forms though, one cannot fail to notice a sense of abandon where gender consciousness is not a major issue, for instance, where a Ramlila actor plays multiple roles requiring quick dress changes, there would be little concern over the fact that his mustache is showing through the veil he has flung over his head! The ‘symbolism’ of the veil adequately conveys to the knowing audience, the relevant meaning and reference to the context.

The art of female impersonation thrived as late as the 1940s in Indian dance-theatre.¹³ Some of the leading actors during the first half of the 20th century were renowned and awarded for their artistry in female impersonation: Bal Gandharva was renowned for his portrayal of female roles in the Marathi theatre; Jayashankar Sundari was named “Sundari,” the beautiful one, for the feminine beauty he flaunted in the Gujarati theatre; ‘Padmashri’ Sthanam Narasimharao of Andhra was envied by women for the feminine charm he sported on stage; and Kuchipudi *bhagavatars* Vempatti Venkatanarayana, Chinta Venkataratnam and Lakshminarayana Sastry were renowned for their female impersonation in the role of Sri Krishna’s queen, Satyabhama. Kuchipudi dance guru, C. R. Acharya, notes that Venkataratnam was honoured with the title of ‘Satyabhama’ and Vempatti Venkatanarayana with the title of ‘Abhinava Satyabhama’ (1992:26) for their unsurpassed expertise in portraying this role. The famous Uday Shankar has also been recorded for having danced *The Rajput Bride* in Europe during the early decades of the twentieth century. To these actors, female impersonation meant achieving perfection in the art of transformation.

While *bhakti* modes of performance glorified the specialized art of female impersonation by male actors, the late 19th and early 20th century saw a round about turn under the British rule. The colonization of the Indian mind by the imperial administration was so subtle and yet so deep rooted in the Indian psyche that implanted notions of colonial supremacy were her to stay. The onslaught of Victorian ethics, beliefs, values, morals and fashions, during the 19th century, influenced Indian society with Eurocentric notions of masculinity. As in Europe so too in India, ‘masculinity’ became redefined with physical attributes of muscle power, a tall well toned body, and a confident look in the eyes. Over time, female impersonation in Indian dance and theatre came to be associated with effeminacy and hence, perceived as less manly. By the mid-20th century, some of the brahmin gurus overtly conscious of this cultural perception, decided to initiate changes in the all-male dance

traditions (see Pattabhiraman 1988-89). Even though women were forbidden training in the Natya Mela of Andhra, some Kuchipudi brahmins set out to teach female disciples. Years later, Kuchipudi guru Vedantam Lakshmi Narayana Sastry (1880-1957) developed a solo style more suitable for female dancers, integrating Kuchipudi with the repertoire performed by the *kalavanthulu*, female temple ritual dancers of Andhra. Furthermore, Guru Vempatti Chinna Satyam further modernized the form in the 1950s. “It was only after its modernization that Kuchipudi was awarded its “classical” status by the Sangeet Natak Akademi, New Delhi. With the classicisation of Kuchipudi, and of its nation-wide performance by upper-class urban female dancers (Shanta Rao, Shobha Naidu, and Swapnasundari), the popularity of the original Natya Mela (dance-drama) tradition pursued by the male *bhagvatulus* faded gradually” (Shah 2002).

Transformations in the notions of gender during the first half of the 20th century :

The women’s liberation project in late 19th and 20th century India was directly and intricately connected to nationalism. A unique feature of the women’s liberation in India is that leading male nationalists pioneered the social reform: Raja Ram Mohan Roy and Keshabchandra Sen promoted the cause of women’s and the girl child’s education. In the religious sphere also, leading religious leaders initiated and appointed women ascetics as their successors. Arya Samaj leaders reformed the prevailing situation by educating young girls in the recitation of Vedic mantras. Nancy Falk noted that, “women have been commandeered to advance the nation, to preserve the nation, to free the nation, to construct the nation” (1995:300). And there has been no looking back since.

The nationalist movements against the British rule and the eventual independence from colonialism necessitated a resurgence of traditional Indian values on the one hand and a socio-cultural reformation on the other (see Sen 1979). As a result, during the first half of the twentieth century, performing arts in India witnessed momentous transformations – the most significant one being the introduction of upper caste (mostly brahmin) women in dance-theatre forms performed on the proscenium stage and the restoration of a respectable status for both the traditional arts and the artists in the formation of a renewed Indian identity. Several factors consequenced a transgressive endeavor on the part of elite brahmin women in attempting to perform artistic dance on the public stage: firstly, the social movement for abolition of the Devadasi system of temple ritual performance in the South (from 1880s to 1947) (see Srinivasan 1985, 1984, 1983; Kersonboom-Story 1987; Jorden 1989; Khokar 1987; Marglin 1985; Parker 1997); secondly, the popularization of Indian dance in Europe and the Americas by American Modern dancers Ruth St. Denis, Ted Shawn, ballerina Anna Pavlova and her trainees, La Franchi sisters, followed by Uday Shankar and Ram Gopal during the period 1905-1940s; thirdly, American dancers Ruth St. Denis and Ted Shawn’s elaborate performance tour in India (1925-26) reinventing Indian dance as they perceived it; and lastly, the passionate aspirations of several Euro-American dancers to train in Indian dance after the 1930s - Russell Meriwether Hughes (popularly known as “La Meri”), French dancers

Simone Barbier (Simkie) and Nyota Inyoka, American dancer Esther Sherman (popularly known as Ragini Devi), Australian ballerina Louise Lightfoot, followed by many others (see Khokar 1985).

The Euro-American dancers, with their untiring passion for training in Indian dance during the early decades of the 20th century opened new avenues and set the pace for female participation in the classic dances in India. Ironically, American dancer Esther Sherman or 'Ragini Devi' as she was called, was one of the earliest non-Indian females to gain admission for training in Kathakali in spite of the conservative stance taken by Kerala Kalamandalam against the inclusion of women in their troupes. In 1932, the same institution also commenced training in Mohiniattam, reviving a female dance form of the region. In Kolkatta, noted poet laureate Rabindranath Tagore introduced Manipuri and Ram Lila dances inspiring female students at Shantiniketan, an institution renowned for reviving Indian cultural values and for its focus on artistic excellence. His Bengali poems and plays also restored the respectable status of dance in drama and the society at large.

At a time when female dancing in Kathak was relegated to the social disrepute of courtesans and "nautch" dancing girls, Leila Sokhey, educated in Britain, was the earliest upper caste female to dare train in this form. Taking the stage name, 'Menaka,' she choreographed several dance-dramas encouraging north Indian women from upper caste families to perform on the public stage with elegance and dignity. She was the first upper caste female Indian dancer to have been honored with awards at the 1936 Dance Olympiad in Berlin (see Joshi 1989).

In the midst of a pan-Indian movement proposing the abolition of the *devadasi* system,¹⁴ a courageous brahmin lawyer of Madras, E. Krishna Iyer took a bold decision to stage the refined traditional dance of a *devadasi* duo, the Kalyani sisters, at the Madras Music Academy, one of the most elite institutions, the membership of which listed the cream of the Madras brahmin society. His initiation inspired Rukhmini Devi Arundale (1904-1986), also a brahmin lady, to become a key figure in encouraging upper caste women to train and perform artistic dance as an expression of their devotion to God (see Ramnarayan 1984). In 1936, Rukhmini Devi founded the Kalakshetra, which has produced, since, some of the best known Bharatanatyam dancers in India. Following the footsteps of the Kalyani sisters, few selected *devadasis*, namely, T. Balasawati, Varalakshmi, Bhanumati and others, ventured to take to the stage, intensely promoting the inherent "purity" and the devotional aspects of their traditional dance. Nevertheless, with the legal abolition of the *Devadasi* system of temple dancing in Madras Presidency in 1947, Sadir, Dasiattam or the dance of the *devadasi* came to be associated with disgrace and survived only on the peripheral margins of the society. The popularity of the newly revived dance, Bharatanatyam, threatened the survival of its own precursor, the all-male Bhagavata Mela Natakam of Tamil Nadu (see Shah 2002; 2003). Such nationalist reforms obligated a transference of the artistic dance from the realm of the *devadasi* to that of the upper caste society women; from the precincts of the temple to that

of the proscenium theatre; and from the monopoly of the male dancers to the popularity of the female performers.

The Sangeet Natak Akademi, New Delhi, founded in 1952 with an aim to disseminate traditional Indian arts and culture founded and formalized training institutions in the arts all over India, thus, enticing female aspirants in the field of dance, music, drama, and the visual and literary arts as well. With the rise in feminist awareness, women sought to specialize in the arts not necessarily with a career in mind but also as a part of one's physical disciplining, graceful co-ordination and enhancement of one's sense of self. Not quite surprisingly then, majority of the trainees in dance and theatre schools as well as emerging star dance performers since the mid-20th century have been usually female. Gurus however, continued to be predominantly male. Since their inception, the National Academies have sponsored large number of music, dance and theatre festivals all over the country. Opportunities to perform for the Indian national festivals as well as international festivals of India abroad gave boost to women taking to artistic dance for a career.

Although dancing by women from respectable families continues to be perceived with reservations in northern India, Kathak Kendras or training institutions thriving all over the north have graduated more female than male dancers since the 1950s. Several renowned female Kathak dancers, namely Madame Menaka, Damyanti Joshi, Roshan Kumari, Rohini Bhatt, Kumudini Lakhia, Maya Rao, Urmila Nayar, Uma Sharma and many others have commanded the professional stage since the 1940s and 50s and founded Kathak dance training institutions in their respective regions. As a pioneer in modernizing Kathak dance, Kumudini Lakhia recreated and enhanced the dance technique and its aesthetics of presentation in a ground-breaking modern framework (see Shah 2008). While remaining faithful to the classic vocabulary of Kathak, Kumudini Lakhia ventured, well ahead of her time, to break up the units of movement and reconfigure them into newer, modern and more secular modes of presentation that reflect the global influences of our time and the enhanced confident personality of the modern Indian woman as well. Later generations of female dancers also continued to bring a contemporary sensibility to the traditional Kathak dance form presenting themes ranging from the traditional to those with contemporary social and political relevance: some dancers prefer to retain the traditional Kathak technique as their basis, others have experimented in introducing Sufi traditions in Kathak and pursued collaborative experiments with Euro-American rhythmic forms of dance, namely, the Flamenco, Tap dance and such.

Inspired by the new phase of artistic revivals during the mid-1950s, a group of male gurus from Orissa took up the painstaking effort to reconstruct the dance of Orissa, now known as Odissi.¹⁵ The *Natyasastra*, a treatise on Indian dramaturgy, speculated to have been written between 200 BC and 200 AD, makes a mention of *Odra Maghadhi* as one of the four prominent *marga*¹⁶ or classic styles of performance prevalent in the region of Orissa during that time, however, not much is known about these ancient dance styles anymore. Moreover, by early twentieth century, the ritual dances performed by the *mahari*¹⁷

in Orissa temples had also faded away as a result of the defamation and the eventual imposition of the Abolition of the Devadasi Act in 1947; the entire repertoire of Orissa dance during the mid-1950s comprised of no more than 15 minutes (see Patnaik 1990). During the mid-1950s, each of the gurus contributed towards the collaborative reconstruction of the dance, amalgamating different elements drawing from their own knowledge and experience as *gotipua* dancers, from a corpus of Sanskrit and vernacular dance and music texts, the iconographic representations of the ancient Orissan temple sculptures and inscriptions, and from the remnants of the *mahari's* ritual dance. In the mid-1960s, the Sangeet Natak Akademi, New Delhi recognized the newly reconstructed Odissi dance as one of the “classical” dance forms of India. Credit goes to the virtuosity of the Odissi dancer, Sanjukta Panigrahi, also a brahmin lady, in taking Odissi to the national as well as the international stage. While majority of professional dancers in Odissi tend to be female, the gurus continue to be largely male.

The liberalization is somewhat slower in Kerala. In Kerala Kalamandalam, male and female students are now allowed to study Ottam Thullal, which, at one time was known as “the poor man’s Kathakali” performed only by men. Kalamandalam received substantial government scholarships for training and was obliged to open up admission to interested girls only due to lack of enrollment by young boys. Women, however, continue to be restricted in the traditional male world of Kathakali of Kerala. Adventurously, “In 1975, a group of skilled young women [including members of the Cochin royal family and descendents of the erstwhile maharajas of central Kerala] formed an all-female Kathakali troupe, the Tripunithura Kathakali Kendram Ladies Troupe [TKK].¹⁸ Today, 15 active members [of this troupe] perform regularly in Southern Kerala” (Daugherty and Pitkow 1991:138) and have given at least 500 performances so far. Performing members of the TTK accept payment for their appearances but deliberately announce themselves as “amateurs,” not “professionals” for a reason. A female Kathakali performer laments that, “having become skilled in Kathakali, a Kerala girl has few opportunities to perform. She might occasionally perform with her teacher, a male relative, or a famous actor her family has hired, so that she can share the stage with a star. But performing with men on a regular basis would expose her to lewd gossip or improper advances from drunken actors, as endured by Chavara Parukutty, the only woman to attempt to earn her living as a Kathakali performer in Kerala” (Daugherty and Pitkow 1991: 140).

During the pre-modern era, the oral and performance traditions were simply the only mode of entertainment for the masses. In the era of globalization, these ancient traditions have been unable to withstand the competition and the allure that modern cinema and satellite television provide. Music, song and dance have constituted an integral part of Indian feature films throughout its history. Melodrama, accentuated with numerous songs, danced to a heightened emotional expression are some of the most popular aspects of Indian cinema. The increasing popularity of Hindi cinema with its international music and dance appeal, the ever

growing television network systems providing numerous options for domestic and foreign cable and satellite channels has compromised the socio-cultural importance once enjoyed by the ancient performance traditions in India. While the performance forms classified as “classical” by the Sangeet Natak Akademi, New Delhi, enjoy relatively larger audiences and state patronage as well, those termed as “folk” traditions have suffered significant lack of patronage. Families in which particular performance traditions had passed on from generation to generation for centuries, are facing a dilemma with regards to the continuity of their family profession. Newer generations of urban and rural youth prefer to work in urbanized cities, in factories rather than in farms with an intention to make a better living for themselves and their families rather than suffer the economical inadequacies of a profession as a traditional performer.

As mentioned above, women taking up to the stage in the modern era has diminished the significance once attached to female impersonation by male actors. Jatra actors for example, particularly the male actors specializing in female impersonation are facing tough competition from female actresses. Nevertheless, the leading female role continues to be performed by the male specialist as adult women have not been able to compete with the well modulated range of the boys’ falsetto singing. Since the imposition of the Suppression of Immoral Traffic Act in 1959, many dancing girls from brothers in the north took to Nautanki, compromising on its religious aspects. The all-male Nautanki theatre, in some instances, however, continues to be popular with the traditional audiences.

Conclusion :

One may observe a remarkable disparity between the importance accorded to the artistic role played by women in classical Sanskrit drama as described in the *Natyasastra*, and the description of the status of women, particularly, female actor-dancers, provided in other sacred texts supposedly composed during more or less the same historical time period as the *Natyasastra* (200 BC – 200 AD), namely, the *Dharmasastras* (treatises on laws related to sacred duties), *Mahabhasya* of Patanjali (a commentary on the earlier Sanskrit grammar of Panini), and the *Epics*, *Ramayana* and the *Mahabharata*. I will first illustrate how the author of *Natyasastra* declares drama as sacred, then provide with the description of the status and role of women in Sanskrit drama and finally point out the unfavorable laws against women, most particularly women actors, as commanded by the *Manusmriti* and the *Mahabhasya* of Patanjali.

The *Natyasastra* legitimizes India’s cultural classicity in its meticulous delineation of a poetics of dramaturgy. The massive project of translations and publications of several Sanskrit texts undertaken by The Asiatic Society founded by Sir William Jones in 1784 in Calcutta (Kolkata) broke the brahmanic monopoly and rendered the sacred knowledge accessible to the international public at large.

Natyasastra commences with the author’s benediction to Gods Shiva and Brahma with claims that he narrates the canons of drama as passed on by Brahma to him. (Ghosh 1967:I.1). The author describes himself as Bharata, a great brahmin sage and dramaturge,

who, with the directive of Brahma on the suggestion of Indra, initiated drama for the entertainment of the Gods. By way of a curse inflicted on the sons of Bharata, the sacred drama was later brought to the earth by King Nahusa so that, people of all castes, including the deprived *sudras* may have the benefit of hearing and seeing in practice, this fifth Veda.¹⁹ In Chapter I, verses 7-12, sage Bharata clarifies that Brahma selected the (*pathya*) recitative aspects from Rigveda, aspects of music and song from the Samaveda, the details of expressive bodily representation (*abhinaya*) from Yajurveda, and the usage of sentiments (*rasa*) from Atharvaveda, and thereby, represented in essence, all the four Vedas within the Natyaveda. It was reconciled that the *natya* must represent all the three worlds, the realm of the Gods, the physical world of the mortals, and the netherworld, and hence, provide a fair representation to the ideas and actions of both the Gods and the demons. With this beginning, the author of Natyasastra, at once, declares drama as a sacred act protected and blessed by the Gods, and elevates the religious/spiritual status of the drama in the form of a *yagna* or ritual sacrifice to be performed as an offering to the Gods. Connecting a direct lineage of drama and the dramatists to Brahma the Creator himself, the author divinises the textual work, the content, and the modes, methods and poetics of performance mentioned in it.

Sanskrit theatre, the earliest origins of which are not known, may have been well established prior to the composition of the Natyasastra. From the limited sources that have survived, one can surmise that Sanskrit theatre was deeply rooted in religiosity and spirituality and yet, maintained a relatively egalitarian relationship with reference to its female participants. According to the Natyasastra, women played a significant role in theatre. Female roles in Sanskrit theatre were generally performed by women: the variety of primary female roles defined in the Natyasastra include those of the divine women (*divya*), queens (*nrapatni*), women from a respectable family (*kulastri*) and the courtesan (*ganika*); secondary female roles include the lead heroine's close friend(s) (*sakhi(s)*), maids (*paricharika*), women body guards (*sancarika*) or *yavani* (a maiden of Greek, Roman, Persian or Arab origin), women waiting on the King (*anucarika*), door keeper (*pratihari*) and so on (Gupta 1991: 92-93). The leading female actress in Sanskrit theatre, also called the *nati*, was one among the senior-most members of the dramatic group. She often played the role of the *Sutradhara's* wife and assisted him in conducting the Prologue. The celebrated Sanskritist, V. Raghavan notes that the Mahabhasya of Patanjali provides early reference to the term "*bhrukumsa*," used to denote a man who impersonates a woman (1981:13). There are few references in Sanskrit drama of a male actor playing a female role, albeit at the discretion of the director, however, that was not a regular practice. Women could also act male character roles in Sanskrit theatre. "There are even records which indicate that entire companies were composed of women. Actresses were usually regarded as better suited than men to sing, but were not thought fit to participate in battle scenes, as [male] actors were regarded as better suited to depict the sentiments of heroism and rage" (Richmond 1990:37). Quite contrary to the notion later developed in the brahmanic *bhakti* forms of performance, Natyasastra proposed that

roles deeply rooted in the *sringara* (romantic and/or erotic) sentiment were to be considered as the forte of women actor-dancers.

Natyasastra also specifies a pre-condition that *natya* (drama) should be performed by women well versed in the dramatic *sastra* (treatise) (Gupta 1991:88); this would imply that women involved in theatre would have been required to be well versed in Sanskrit, the language of the *sastras* (sacred texts and treatises). In terms of the spoken language, however, Sanskrit theatre followed the brahmanic convention whereby dialogues for all female roles and clowns were written not in Sanskrit, but rather, in the vernacular or Prakrit. This, in keeping with the brahmanic norm that Sanskrit was the language for the high born; women (regardless of their upper or lower caste), stratified with a lower social status similar to that of the *sudra*, were not considered eligible for learning or reciting Sanskrit verses.

Although the popularity of and patronage to pan-Indian Sanskrit theatre is assumed to have faded away between the 8th and the 10th centuries AD, selected elements of the conventions of the ancient Sanskrit theatre continued to be adapted and practiced in many regional forms of dance-theatre in one form or another. What obviously got ruled out during the medieval and later *bhakti* period was female participation in artistic dance-theatre.

Manusmriti (hence forth, MS), one of the texts in the Dharmasastras, makes very negative remarks about the status of the male and female actors. Manu prohibits brahmins from becoming actors. He refers to acting as the lowest means of livelihood making an assertion that actors should not be socialized with. Accusing actors as those “who habitually tell falsehoods” (Buhler 1886:163, MS IV:214), Manu forbids brahmins to accept food from the hands of the actors. *Natas* as the actors and singers were called, were assumed to be spies and therefore not trustworthy (Buhler 1886:406, MS X:22). Manu claims that “trustworthy men of all (four) castes (*varnas*) [including *sudras*] may be made witnesses in lawsuits” but *kusilavas* or actors, dancers and singers, tainted by moral sin, may not even qualify to be witnesses in a court of law; their testimony was not considered valid (Buhler 1886:265, MS VIII:63-65). Conversing or socializing with another’s wife was forbidden for all adult men; “the rule does not apply to wives of actors and singers . . . for such men send their wives to others, or, concealing themselves, allow them to hold criminal intercourse” (Buhler 1886:317, MS VIII 361-362). Gupta quotes from Visnumsmriti, the law book of Vishnu, that actors were perceived as *ayogava*, of a mixed caste, representing a lineage from “improper and undesirable” alliances between *sudras* and daughters of *vesyas*” (1991:97). Along a similar vein, the Mahabhasya of Patanjali also denounces the actors and more particularly, the wives of actors indicating that, “women of *natas* mix with different persons as [do] vowels with consonants” (quoted in Gupta 1991:97). Impressions of Manusmriti are reflected in the Ramayana where an “actor, Sailusa is [mentioned] as handing over his wife to another (quoted in Gupta 1991:96). The Epic Mahabharata also projects a low social position and accords a trans-gendered status to the actor in the example of Arjuna, the Pandava prince who, while in exile, disguises as a “eunuch” dance instructor to the princess; his castrated

masculinity (supposedly) casts him as a “safe” association for the young princess.

The Arthasastra makes reference to *kusilavas* in connection with the profession of singing and dancing, describing them as *sudras*. It decrees that the singers, dancers, actors, and story-tellers as well as their playhouses be banished from the villages lest their influence hinder the life of the people (Gupta 1991:96). This reference brings us back to the last chapter of the Nityasastra, where the author confesses how actors on earth came to be condemned as *sudras*: The sons of Bharata were well versed with the knowledge of the Nityaveda. But in time, they lost their sense of purpose, and produced a play in which the great sages were caricatured in unacceptable ways. The holy sages realized that arrogance (*avinaya*) and a false sense of pride had come upon the sons of Bharata. They became furious and cursed these actors to be born as *sudras* on earth. The Gods intervened and pleaded to the sages to revoke their curse so that the sacred art of drama as devised by Brahma may not perish with the fallen sons of Bharata. The sages blessed that the drama will not perish. Bharata convinced his actor sons to produce drama on earth and promised that their action would be rewarded eventually, “I shall make an end of your curse and you will no longer be despised by brahmins and kings” (Ghosh 1967: NS XXXVI, 64-67).

It is unclear to what extent the Laws of Manu were inculcated in actual practice. But their impressions are, nevertheless, seen represented in all aspects of social practice, including the oral and performative traditions, which in turn impressed upon the socio-psychological understandings of the people. Vasudha Narayan argues in her essay, “Women of Power in the Hindu Tradition” that the text, *Manusmriti*, has been over cited and claims that where as Manusmriti enjoyed limited reading, utilization and social application among the Sanskrit literate upper class only, the large part of the masses were governed by their own customs and practices based on local regional norms (1999:34). She, however, misses the point that the mythologies of the Puranas, stories from the Bhagavad Purana, the Epics, Ramayana and Mahabharata, and various local legends which deeply permeated the vast variety of oral and performative traditions followed by the masses, greatly reflected the socio-cultural – gender – ideologies set by Manusmriti, Dharma Sastras and the like. Oral and performative traditions have permeated the social, cultural and religious fabric of Indian societies all through known history, becoming important tools for the education of social and moral values, of history, of religion, of hierarchy, of gender ideology and more. Children have been exposed to these performance traditions very early in life and grow up being impressed upon, mentally, visually, and psychologically, by the social ideologies passed on by these oral traditions through centuries of numerous generations. Moreover, brahmanic and kshatriya religious norms and societal codes of honour were emulated largely by the socially upward bound castes with a yearning and expectation to be accepted and respected by the upper class.

Bhakti theories advocating the performance of female impersonation as pathway to the union with God, sought to devalue similar possibilities for women. Female impersonation

languished upon the heightened sense of mystique, exaggeration, captivating drama, charismatic embellishments, enchanting techniques of portrayal, and magical reversal of role playing, which according to reception theories, women playing female roles were unable to compete with. The exclusion of women in artistic performances also reflected the brahmanical patriarchal stance whereby women were perceived as “polluted” by their association with blood and menstruation; they were considered “impure” during child birth, and often branded as “dangerous,” feared for their sexual power and procreative energy.

As an ardent brahmin devotee of Krishna, Chaitanya Mahaprabhu commanded a vast magnitude of following in Bengal, Orissa and Vraja and influenced the spread of Vaishnavism all over India during and after his life time so much so that his followers divinised him as an *avatar* of Radha-Krishna united in one body. “He was Krishna internally and Radha externally” (Dimock 1966:32). Despite his belief that men from all castes deserve the right to achieve God’s love, “he saw women as at least, distracting, at most deluding, and not at all as personifications of Radha” (Dimock 1966:45). He was a determined celibate and demanded the same expectations from his followers. Dimock quotes Chaitanya from the *Chaitanya-charitamrita of Krishna-dasa*, “Prabhu said – I can never again look upon the face of an ascetic who has had anything to do with a woman. The senses are weak and are attracted toward worldly things; even a wooden image of woman can steal the mind of a sage. . . . Those false ascetics are contemptible. Conversation with women deludes the fickle senses. . . . One who consorts with women is immoral and is opposed to Krishna *bhakti*” (Dimock 1966:45). This prejudice against women reflected the larger brahmanical point of view deeply permeated into the patriarchal structure of the Indian society at that time. When it was possible to accept the *sudras* into the *bhakti* fold, women had no place in it, which means, that women, regardless of their caste status, were considered even lower than the lowest in the society.

Several texts refer to female sexuality as dangerous and hence the insistence of distancing oneself from women. One can argue that ascetism is about “overcoming” the weakness of the senses and the fickleness of the mind. Maintaining a disciplined control of one’s senses while living in the midst of all worldly temptations is the true and highest test against temptations. Shunning any and all contact of womenkind for a devotee would only lead to “escapism,” counterfeiting true “ascetism.” True ascetism is a state of realization and acceptance of reality as it is; a state of being where one is ‘detached’ to worldly attractions and temptations while living in the midst of it. Conversations between thankurani Krishnapriya and Rupa Kaviraja mentioned in the text, Narottama-vilasa, suggest that the Vaishnava brahmanic authority during this time period denounced the presence of women at religious readings. The Dharmasastras also forbade women from chanting certain *mantras* meant exclusively for upper caste men (see Humes 1997). Women’s religious writings were also censored doubting their capability to author. Bengal Vaishnavism, particularly, is defined by male authors. Norwin Hein asserts that, “the creators of “Radha theology” as of every

Indian theology are all men despite their conception of themselves as *gopis* devoted to Krishna” (1982:117). Drawing from the two texts, *Bhaktiratnakara* and *Chaitanyacharitamrta*, Dimock compiles a list of 67 names of the followers and authors of various texts on Bengal Vaishnavism. Each of the names referenced are of men. Hence, these theologies reflect only the point of view of men.

Bhakti theologies distinctly spelled out that devotees take on a female personae and relate in a manner that is feminine (passive) towards a male God. Attributes considered to be the privilege of men, such as, egoism, arrogance, power and pride were considered detriments to devotion and achievement of union with God. According to this religious view-point, then, it was essential, that male devotees relearn to be humble, to be subservient, passive, yearning and devoted. A.K. Ramanujan acknowledges that the social repression of women already cast them in a humble position such that “it is as if, being already female, she has no need to change anything to turn towards God. Like the untouchable and low caste saint, she need shed nothing, for she has nothing to shed: neither physical prowess, nor social power, not punditry, nor even spiritual pride. She is already where she needs to be” (1982:324). It is important to clarify that the repression of women was most pronounced among the upper castes (brahmin and the kshatriya or warrior castes); women from the low castes enjoyed relatively more freedom, economic and social, compared to their upper caste counterparts.

Over centuries, *bhakti* had become a very complex religious phenomenon. It had branched out into several cults and region specific practices. There were the vernacular strands of *bhakti* practiced by the commoners, and the orthodox strands of Sanskrit *bhakti* practiced by the brahmins. *Bhakti* also leaned towards Shaivism and Shakta practice. Contrarily to Vaishnava and Shaiva brahmanism, the Goddess cults, particularly, Tantra or the Shakta practices demonstrate “a reverential attitude towards women stemming from the belief in the presence of divinity in women and in attainment of the ultimate state by methods of ritual union”(Dimock 1966: 45).²⁰ According to Tantra, women are not only eligible to receive and recite the *mantras* but also have the permission to give the *mantra* as a guru (Dimock 1966:98).

Concluding on a positive note, we do come across some instances in ancient texts where male and female dancer-actors are mentioned to have been honoured by royal kings and princes with extravagant awards for their virtuoso performances. The Sanskrit play *Malvikagnimitra*, written by the revered Kalidasa (5th century AD) portrays the character of Malavika, a young girl belonging to the upper class, having been trained in the fine art of acting (Dwivedi 1964). Samavai, a queen of the Pallava dynasty in the South, endowed land to the famous Tirupati temple during the 10th century AD; Sembian Mahadevi, a Chola queen (10th century AD) donated towards the construction of massive temple complexes in the South. Pleased by the dance performance of the Queen Shantala Devi, the King awarded her with the title of “Natyasaraswati.” Several renowned *devadasis*, temple ritual dancers,

had been held in high esteem by the kings and richly awarded for their excellence in the art, and they in turn, made donations for the upkeep or extension of parts of the temple in which they served. Not to mention the countless number of cases where courtesans all through history have won high regard in the courts and in the aristocracy for their sensual charms, glamorous beauty, poetic eloquence, literary prowess, musical excellence and dance expertise. During early 17th century, a courtesan, Ramabhadramba, wrote a Sanskrit *mahakavya* or an epic poem glorifying her husband and King Raghunath of Tanjore (Narayanarao and Shulman 1989:122).

While traditional genres of Indian performance continue to project the brahmanical notions of idealized gender, several contemporary women dancers and choreographers, namely Kalanidhi Narayan, Chandralekha, Kumudini Lakhia, Sonal Mansingh, Swapna Sundari, Mrinalini Sarabhai, Mallika Sarabhai, Daksha Sheth, to name a few, have opened pathways for younger generations to be able to think objectively, work independently, reflecting upon and presenting issues of contemporary social, political, and cultural concern. The neo-classical dances of India still have to go a long way to meet with the contemporary expressions of our time.

Foot-Notes

1. *Ashtanayika* literally meaning, the eight kinds of heroines: Chapter 24 of *Natyasastra* (henceforth NS) describes the *ashtanayika* as, 1) *vasakasajja*: one who is dressed and adorned in anticipation of the arrival of her lover; 2) *virahokanthita*: one who is distressed in separation and is longing for her lover; 3) *svadhinapatika*: one who has dominance over her lover, where her lover stays by her side; 4) *kalahantarita*: one whose relationship with her lover is estranged because of a quarrel; 5) *khandita*: one who is heart-broken and enraged upon discovering that her lover has been with another woman; 6) *vipralabdha*: one who is disappointed and frustrated that her lover did not appear for the tryst; 7) *prositabhartrika*: one whose lover is gone on a journey to distant lands; and 8) *abhisarika*: one who is love-sick, and abandons all modesty, caution and fear in order to meet with her lover in the dark of the night (Ghosh 1967; NS XXIV:210-219).
2. See section on female impersonation in this essay for titles awarded to male Kuchipudi dancer-actors for their expertise in playing female roles.
3. For example, *devadasi* Muddupalani's (1730-90) collection of 584 poems titled *Radhika Santvanam* focusing on Radha's advice to her daughter in the ways of erotic love towards Lord Krishna never saw the light of the day until late 19th century only to be censured heavily before publication, which in turn was eventually banned during the British rule (Tharu and Lalita 1991).
4. Andal was the only woman among the twelve Alvar saints. "The title Antal as "she who rules (the lord)" was assigned to her because she achieved the closest possible relationship with Lord Vishnu" (Dehejia 1990:2).
5. A *sutradhara* is the producer, director, and narrator of the play. As a master of ceremonies, he initiates the preliminary invocations to the Gods. He connects all the threads in the play by way of narrating, acting, dancing, singing, introducing the actors, commenting on the action, and

imparting moral instruction as well. Finally, he recites the *Mukti-Mangala Bhatima* – seeking forgiveness of the Gods and the audiences for any flaws in the production and presentation of the play, and promoting the path of righteousness.

6. Chakiars are descendents of the *sutas* or story-tellers, mentioned in the epic Mahabharata (Khokar 1984:97).
7. The Chakiar was accompanied on the drum specifically by a member of the Nambiar (brahmin) caste. A Nangiar, usually, the drummer's wife played the cymbals.
8. Kathakali performance transforms the stage into a world of Gods, super humans, demons, ogres, mythical birds and animals. By using the term "character" training, I refer to both meanings: firstly, intensity of training in "character role playing" where actors consistently work on intensifying particular character roles they specialize in and secondly, the disciplined development of the actor's inner personal character made suitable for such an intense spiritual practice (see, Zarrilli 2000).
9. There is a story that Tulsidas, inspired by the Sanskrit Epic Ramayana, wrote the *Ramacharitamansa* in the vernacular language, enraging the brahmin pandits who immediately outcasted him. The vernacular version of the epic, nevertheless, achieved great popularity among the masses in northern India and continues to be recited to-date.
10. Historians believe that the Devadasi system of (exclusively female) temple ritual dance was a pan-Indian practice until pre-Mughal period, however, for reasons unknown, the *Devadasi* system survived only in the southern and probably far eastern regions of India. Very little documented information of its prevalence in the north is available to us.
11. According to Charlotte Vaudeville, "Though she [Radha] is frequently mentioned in the Indian literature, at least from the time of Hala, her emergence in the cultic and devotional sphere of Vaisnavism as Krishna Gopala's beloved and *sakti* is known to have taken place rather late, certainly not much earlier than the 16th century" (1982:2).
12. In Barbara Stoler Miller's view, "Radha is one of the most obscure figures in early Indian literature. Until Jayadeva made her the heroine of his poem, she appeared only in stray verses scattered through various Puranas, anthologies of Prakrit and Sanskrit poetry, works of literary esthetics, grammar, poetry, drama, and a few inscriptions" (1977:26).
13. Social and political situations during the 16th through the mid-20th century compelled women to withdraw into domesticity. This time period witnessed numerous invasions on India by the militant Muslim tribes followed by imperial British rule contributing to the social and political unrest, leaving the country in a constant state of war.
14. It is ironical that in 1932, the first Indian female to become a legislator and Vice-President of the Madras Legislature, Dr. Muthulakshmi Reddi, took a feminist stance in disdainfully attacking the *devadasi* system insisting that the institution cultivated immorality and promiscuity among young girls dedicated to the temples. It was only to the credit of the single handed and audacious effort of a male brahmin lawyer, E. Krishna Iyer, followed by Rukhmini Devi that the temple art of the *devadasis*, in the form of Bharatanatyam, continues to thrive today (see Khokar 1987).
15. Guru Pankaj Charan Das who hailed from a traditional Madeli family connected to the Jagannath temple in Puri, guru Kelucharan Mohapatra who was a *gotipua* dancer in his youth, and guru

Debaprasad Das were actively involved in the reconstruction of Odissi dance.

16. *Marga* may be defined as a pan-Indian stylized form of dramatic performance elucidated in the ancient treatise on dramaturgy, the *Natyasastra*. The term *desi* was applied to regional forms of performance. Studies of Sanskrit and vernacular texts on dramaturgy indicate that *marga* and *desi* were not mutually exclusive; each evolved in the influence of the other through many centuries. For a detailed discussion on the problematic issues concerning these terms, see Chapter VI, Shah 2000.
17. *Mahari* is a term addressed to the female temple ritual dancers (*devadasis*) of Orissa.
18. Radhika Varma, a member of the Cochin royal family, is the founding member of the TKK. She was trained by Kalamandalam Krishna Nair, a great exponent of Kathakali.
19. In Chapter I, verses 7-12, the canons of drama enunciated in the *Natyasastra* are referred to by other learned sages as the “*Natyaveda*” (Ghosh 1967), the fifth Veda comparable to the earlier four great books of knowledge – the *Rigveda*, *Samaveda*, *Yajurveda* and *Atharvaveda*.
20. See also, Erndl 1997, where the author states that, “the general thrust of Shakta theology is to affirm the reality, power and life force that pervades the material world. Matter itself, while always changing, is sacred and is not different from spirit. The Goddess is the totality of all existence. . . . As a mythic model for women, to look up to, the Goddess provides not just a transcendent ideal for women to look up to, but also an immanent presence in whose divinity they can participate (pg. 21).

Works Cited

Acharya, C. R. and Mallika Sarabhai. *Understanding Kuchipudi*. New Delhi: Indira Gandhi National Center for the Arts in association with Darpana Academy of Performing Arts, 1992.

Baumer, Rachel Van M. and James Brandon, eds. *Sanskrit Drama in Performance*. Honolulu: The University Press of Hawaii, 1981.

Brown, C. Mackenzie. “The Theology of Radha in the Puranas.” In *The Divine Consort: Radha and the Goddesses of India*, edited by John Stratton Hawley and Donna Marie Wulff, 57-71. Berkeley, CA: Graduate Theological Union in collaboration with New Delhi: Motilal Banarasidas Publishers, 1982.

Buhler, G.. *The Laws of Manu* [Manusmriti]. trans. Oxford: The Clarendon Press, 1886.

Daugherty, Diane and Marlene Pitkow. “Who wears the Skirts in Kathakali?” *TDR: A Journal of Performance Studies* 35, 2 (1991):138-56.

De, Sushil Kumar. *Early History of the Vaisnava Faith and Movement in Bengal*. Calcutta: K.L. Mukhopadhyay, 1961.

Dehejia, Vidya. *Antal and her Path of Love: Poems of a Woman Saint From South India*. New York: State University of New York Press, 1990.

Dimock, Edward. *The Place of the Hidden Moon: Erotic Mysticism in the Vaisnava-Sahajiya Cult of Bengal*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1966.

Dwivedi, Rewa Prasad. ed. *Malavikagnimitra, a Sanskrit Play by Kalidasa*. Translated by Charles Henry Tawney. Varanasi: Indological Book House, 1964.

Erndl, Kathleen M. "The Goddess and Women's Power: A Hindu Case Study." In *Women and Goddess traditions: In antiquity and Today*, edited by Karen King, 17-38. Minneapolis: Fortress Press, 1997.

Falk, Nancy A. "Shakti Ascending: Hindu Women, Politics, and Religious Leadership during the Nineteenth and Twentieth Centuries." In *Religion in Modern India*, edited by Robert D. Baird, 298-334. New Delhi: Manohar, 1995.

Gargi, Balwant. *Folk Theatre of India*. Seattle and London: University of Washington Press, 1966.

Ghosh, Manomohan. *The Natyasastra: a Treatise on Hindu Dramaturgy and Histrionics*. Translated from original Sanskrit (Vols. I & II). Calcutta : Royal Asiatic Society, 1967.

Gupta, Chandra Bhan. *The Indian Theatre*. Delhi: Munshiram Manoharlal, 1991.

Haberman, David. *Acting as a Way of Salvation: the Study of Ragnuga Bhakti Sadhana*. New York: Oxford University Press, 1988.

Harlan, Lindsey. "The Bhakt Paradigm: Mirabai." *Religion and Rajput Women, the Ethic of Protection in Contemporary Narratives*. Berkeley: University of California Press, 1992.

Hawley, John Stratton. *Songs of the Saints of India*. New York: Oxford University Press, 1988.

Hein, Norvin. "Radha and Erotic Community." In *The Divine Consort: Radha and the Goddesses of India*, edited by John Stratton Hawley and Donna Marie Wulff, 116-124. Berkeley, CA: Graduate Theological Union in collaboration with New Delhi: Motilal Banarasidas Publishers, 1982.

_____. *The Miracle Plays of Mathura*. New Heaven : Yale University Press, 1972.

Humes, Cynthia Ann. "Glorifying the Great Goddess or Great Woman?" In *Women and Goddess traditions: In antiquity and Today*, edited by Karen King, 39-63. Minneapolis: Fortress Press, 1997.

Jorden, Kay. *From Sacred Servant to Profane Prostitute: A Study of the Changing Legal Status of the Devadasis, 1857-1947*. Ph.D. Dissertation, University of Iowa, 1989.

Joshi, Damyanti. *Madame Menaka*. New Delhi: Sangeet Natak Akademi, 1989.

Kersenboom-Story, Saskia C. *Nityasumangali: Devadasi Tradition in South India*. Delhi: Motilal Banarsidas, 1987.

Khokar, Mohan. "A Momentous Transition." *Sangeet Natak* no. 84 (April-June 1987):41-47.

_____. "Dance in Transition, the Pioneers." Trends and Traditions in Indian Arts, *Marg, a Magazine of the Arts*, XXXVI no. 2. Bombay: Marg Publications, 1985.

_____. *Traditions of Indian Classical Dance*. Delhi: Clarion Books, 1984.

King, Karen, ed. *Women and Goddess Traditions*. Minneapolis: Fortress Press, 1997.

Marglin, Frederique, Appfel. *Wives of God-King: the Devadasis of Tamil Nadu*. New Delhi: Oxford University Press, 1985.

Miller, Barbara Stoler. "Radha." In *The Divine Consort: Radha and the Goddesses of India*, edited by John Stratton Hawley and Donna Marie Wulff, 13-26. Berkeley, CA: Graduate Theological Union in collaboration with New Delhi: Motilal Banarasidas Publishers, 1982.

_____. *Love Song of the Dark Lord: Jayadeva's Gitagovinda*. Translation. New York: Columbia University Press, 1977.

Mullatti, Leela. *The Bhakti Movement and the Status of Women: a case study of Virasaivism*. New Delhi: Abhinava Publications, 1989.

Narayan, Vasudha. "Brimming with Bhakti, Embodiments of Shakti: Devotees, deities, Performers, reformers, and other Women of Power in the Hindu Tradition." In *Feminism and World Religions*, edited by Sharma, Arvind and Katherine K. Young, 25-77. New York: State University of New York Press, 1999.

Narayanarao, Velceru and David Shulman. "History, Biography and Poetry at the Tanjavur Nayaka Court." In *Identity, Consciousness and the Past: the South Asian Scene*, edited by H. L. Seneviratne. Special Issue. Adelaide, South Australia: University of Adelaide, Dept. of Anthropology, 1989.

Parker, Kunal M. "'A Corporation of Superior Prostitutes' Anglo-Indian Legal Conceptions of Temple-dancing Girls, 1800-1914." *Modern Asian Studies* 32,3 (July 1998):559-633.

Patnaik, D. N. *Odissi Dance*. Bhuvaneshwar: Orissa Sangeet Natak Akademi, 1990.

Pattabhiraman, N. "Dr. Vempatti China Satyam: Modernizer of a Tacky Dance Tradition." *Sruti* 51-52, (December-January 1988-89):47-54.

Pitkow, Marlene B. *Representations of the Feminine in Kathakali: Dance-drama of Kerala, South India*. Ph.D. dissertation, New York University, Department of Performance Studies, 1998.

Raghavan, V. "Sanskrit Drama in Performance." In *Sanskrit Drama in Performance*, edited by Rachel Van M Baumer and James Brandon, 9-44. Honolulu: The University Press of Hawaii, 1981.

Ramanujan, A. K. "On Women Saints." In *The Divine Consort: Radha and the Goddesses of India*, edited by John Stratton Hawley and Donna Marie Wulff, 316-324. Berkeley, CA: Graduate Theological Union in collaboration with New Delhi: Motilal Banarasidas, 1982.

Ramnarayan, Gowri. "Rukhmini Devi: A Quest for Beauty." *Sruti* 8 (June 1984):17-29.

Richmond, Farley. P. "Characteristics of Sanskrit Theatre and Drama." In *Indian Theatre: Traditions of Performance*, edited by Richmond, Farley, Darius Swann and Phillip Zarrilli, 33-85. Honolulu: University of Hawaii Press, 1990.

Rosen, Steven, ed. *Vaisnavi: Women and Worship of Krishna*. Delhi: Motilal Banarasidas, 1996.

Sangari, Kumkum. "Mirabai and the Spiritual Economy of Bhakti." In *Gender and Nation*, 21-125. New Delhi: Nehru Memorial Museum and Library, 2001.

Schechner, Richard. *Performative Circumstances: From the Avant Garde to Ramlila*. Calcutta: Seagull Books, 1983.

Sen, S. P. ed. *Social and Religious Reform Movements in the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Calcutta: Institute of Historical Studies, 1979.

Shah, Purnima. "Negotiating Kathak in Contemporary Kathak Dance Choreography." *Samipya: Journal of the B. J. Institute of Learning and Research* XXV no. 1-2 (April-September 2008):1-9.

_____. "State Sponsorship of the Arts in India: the Appropriation of the National and Regional." *Dance Chronicle* 25, 1 (2003):125-142.

_____. *National Dance Festivals in India: Public Culture, Social Memory and Identity*. Ph.D. dissertation, University of Wisconsin-Madison, 2000.

_____. "Transcending Gender in the Performance of Kathak." *Dance Research Journal* 30, 2 (Fall 1998):2-17.

Srinivasan, Amrit. "Reform and Revival: the Devadasi and her Dance." *The Economic and Political Weekly*, 20, 44 (November 1985):1869-1876.

_____. *Temple Prostitution and Community Reform: An Examination of the Ethnographic, Historical and Textual Content of the Devadasis of Tamil Nadu, South India*. Ph.D. Dissertation, Cambridge, 1984.

_____. "The Hindu Temple Dancer: Prostitute or Nun." *Cambridge Anthropology*, 8, 1: (1983):73-99.

Swann, Darius. L. "Rasalila and the Sanskrit Drama." In *Sanskrit Drama in Performance*, edited by Rachel Van M Baumer and James Brandon, 264-274. Honolulu: The University Press of Hawaii, 1981.

Tharu, Susie and K. Lalita. *Women Writing in India: 600 BC to the Present*. New York: Feminist Press at the City University of New York, 1991.

Vaudeville, Charlotte. "Krishna Gopala, Radha, and The Great Goddess." In *The Divine Consort: Radha and The Goddesses of India*, edited by John Stratton Hawley and Donna Marie Wulff, 1-12. Berkeley: Graduate Theological Union; New Delhi: Motilal Banarasidas, 1982.

Zarrilli, Phillip. "What Does it Mean to Become a Character? Kathakali Actor Training and Characterization." *Kathakali Dance-drama: Where Gods and Demons come to Play*. London: Routledge, 2000.



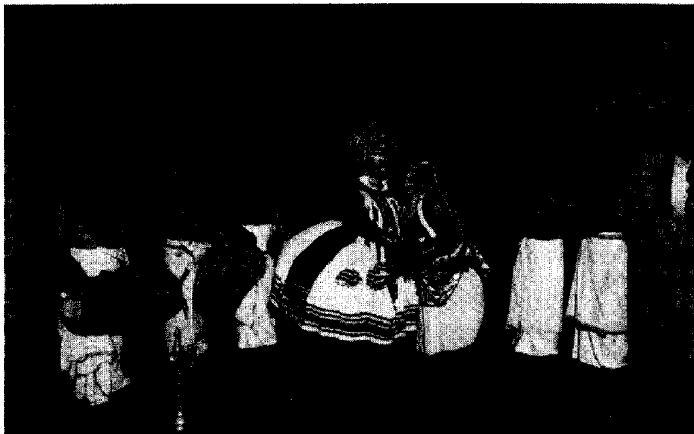
1. Gotipua (young boy) dance in female attire, Orissa



2. Gotipua (young boy) dance in female attire, Orissa



3. Gotipua (young boy) dancers performing the Bandha Nritya



4. Male actor performing the role of Mandodari in Kathakali. (Kerala)



5. Male actor in a Stree Veshha in Kathakali dance - drama. (Kerala)



6. Guru Kelucharan Mohapatra enacting a female role Odissi dance (Orissa)



7. Vedantam Lakshminarayan Sastri, Renowned for performing female roles in Kuchipudi dance (Andhra Pradesh)



8. Mahari (temple dancer) of Orissa



9. Young boys performing the role of Radha, Krishna and the Gopis in Vrindavan Rasalila.



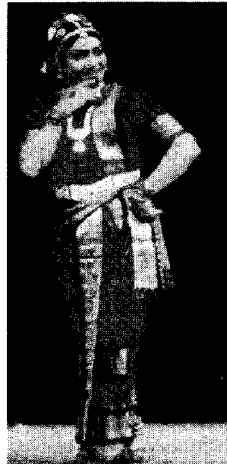
10. Young boys performing the role of Radha and Krishna in Rasalila.



11. Vedantam Sathyanarayan Sarma, Renowned for his performance of female roles (particularly Satyabhama) in Bhamakalapam (Andhra Pradesh).



12. Vedantam Sathyanarayan Sarma in Make-up for the role of Satyabhama in Bhamakalapam.



13. Vedantam Sathyanarayan Sarma in the role of Satyabhama in Bhamakalapam.



14. Uday Shankar in "The Rajput Bride".

Some Issues on the Gender Politics in the *Bhakti* Genre of Indian...

33

Some Unique Step-wells and Tanks of Gujarat and Rajasthan

Dr. Ramjibhai Savalia*

Introduction

Water, like air, is fundamentally associated with life. The Sanskrit word 'Jivan' (jīvana) i.e. life, significantly stands for both water and life. From the time immemorial man needs water only for drinking but for cultivating the food-grains. For these purposes he was entirely dependent on rain-fall, which was often either irregular or caused complete drought. Man was therefore, compelled to invent the system of irrigation and he dug out the canals to divert some of the waters of rivers and natural lakes. But when he came to know about the subterranean storage of water, he dug up deep wells.

In regions like Gujarat and Rajasthan where there are no big rivers, the problem of water supply becomes acute. This deficiency has been made good, to some extent, by the construction of lakes and stepped wells.¹

It should be noted that the reservoirs are of two categories. The natural reservoirs like rivers, lakes, etc. are dependent on the rainfall while the artificial reservoirs like lakes, wells, step-wells, etc. are dependent on subterranean water supply. The chief amongst the artificial reservoirs is well which is useful in all seasons and found in everywhere in the regions of Gujarat and Rajasthan.²

The step-well is a unique construction of a well with steps either on one side, two, three or on all the four sides leading to the water surface. Such stepped construction of the well is known in Sanskrit Vāpī.³

Water is one of the essential elements associated with human life. From time immemorial mankind needs water not only for drinking but for the purpose of cultivating food-grains.

In the region of Gujarat in the medieval period the problem of water supply became acute, as it is today. This deficiency has been recouped to some extent, by the construction of various types of artificial reservoirs similar to lakes (*sara*), ponds (*taḍāga*, *kuṇḍas*), wells (*kūpa*, *vāva*) and stepwells (*vāpī* and *kuṇḍa*).

A *kuṇḍa*, is a kind of reservoir, a construction of a well with flights of steps leading to the water source from either a single shaft or from up to four directions dependent upon the design.⁴

There are at least fifteen different names for Stepwells. In Gujarat they are most commonly known as Vāvs where as in Rajasthan they are usually known as Bāorīs or

* Director-in-charge, B. J. Institute, Ashram Road, Ahmedabad-9

kunḍs.⁵

The unique cultural history and social significance behind the architecture of Indian stepwells has been studied and researched by numerous scholars. Trekking through difficult terrains exposed to the heat and dust of desert area of Rajasthan and arid parts of Gujarat, his fascination with stepwells has given him a fair understanding of their architecture, nature and social significance in a region where water has been a scarcity and of enormous religious and cultural significance both for the royals as well as the commoners. Since the turn of the last century, given the growing urbanisation, pollution and life threatening health hazards, as the State authorities introduced a system of tap water supply, step wells have fallen victim to disuse and disintegration.⁶

Stepwells have been constructed over the last 12 centuries in India to harvest and provide access to water in the arid and desert regions of Rajasthan and Gujarat where they can mostly be found. As the name suggests the water is approached by descending steps from ground level to reach water level. The combination of groundwater and rainwater would fill the wells during the Monsoon and as the dry season progressed the water level dropped. Wells could be as deep as 9 levels from ground level, but most Stepwells were four or five stories deep with sheltered landings at each level. There is considerable diversity in their designs and Kunḍs (Stepped ponds) are distinctly different as the descent to the water level is without covered landings and these are open to the sky. The sites can be divided into distinct categories based upon conditions, architectural periods and designs. The breadth of this variety is governed by a number of factors: including the regions in which they were built, their age and the geology of the locations. The level of the water table when they were constructed, the nature of the patronage under which they were commissioned, and their religious significance.

Broadly speaking, publicly-accessible wells were constructed for the general good of the community. When built by royalty, rich merchants or monks, it was to the benefit of everyone who needed direct access to water, the crucial element in the lives of those living in desert regions.

In addition to providing water for drinking, irrigation, washing and bathing, stepwells provided other important functions and facilities. As a meeting place there were separate areas designated for men and women to bathe and for the women, who came to collect water for their households, it was an important opportunity to socialise and exchange news beyond their confinement at home. Descending below ground-level, sometimes to a depth of 200 feet, the ambient temperature drops, thus providing cool areas on the pavillion landings for travellers to rest during the intense heat of the summer (temperatures can rise to 50 degree C in April, May) for all but the lowest castes. This provided time to worship their Gods, socialise and enjoy recreational activities.

Most wells are adjacent to temples and the religious dimension is important, water being regarded as sacred and direct from the Ganges (symbolically). Waterborne deities often feature in the sculptures found in niches on either side of the pavillion (*verandās*).

Recreational bathing often took place, especially amongst royal families, while mourners in a very different context, would ritually cleanse their bodies after funerals. These social and religious aspects of the wells assisted community coheson, something that was not well understodd by the British Raj who banned their use in the 19th century as a health hazard.⁷

The dereliction of so many wells must be placed at the door of the British Raj who declared them unhealthy and banned their use. This was a misguided policy and did not recognized the important and valuable functions they served. They are often built by royal families, Mahārājās, princes and queens as acts of generosity and benevolence for the community by providing access to water in a desert environment, cool shelter and a place to meet on long journeys and as a place to worship. May of the wells are important religious sites, adjacent to temples and richly decoarated with hundreds of stone carvings of India Gods, animals and other symbols. These structures served many other purpose. As places of entertainment, there are dance platforms built in Bāorīs to be found in Kota (Amlī Meena), for recreational bathing thus serving a very different purpose to providing a place to bath and cleanse the body following a funeral ceremony.⁸

The wells feel into discuse in the 19th century being replaced by water pumps. The changing level of groundwater and the unreliable nature of the Monsoon were also factors that led to the wells' demise and, 150 years on, the majority are now dry. Although a great many of these wells are neglected and beyond repair, the decision by the Government to restore some important sites is an important recognition that stepwells are significant examples of traditional Indian architecture. Their preservation, even in a limited capacity, is an important initivative and very welcome.

It is difficult to generalize regarding the different sturctures and forms of wells. The construction of these wells reflect a number of influences-natural geographical features, types of soil, rainfall, groundwater level and the distinctive styles of the respective regions. The status of those responsible for their construction varies greatly, was build by an itinerant gypsy, contrasting greatly with those constructed by Royal Families.⁹

One of the earliest monuments connected with the storing and keeping of water that come to light in Gujarat seems to be the 'deep tank or bath' in the Buddhist caves in the uparkot in Junagadh. The earliest three step wells near the village of Dhank in Saurashtra, which are structurally built. Their construction falls into the pre-chaulukya period and their date could be ascribed to the early 7th century, during the rule of the saindhavas in that erea. One stepwell which is located about 15 km to the west of the village of Dhank, later called Bochavodi vāva. The two stepwells in Dhank itself are

called Jhilani (about 600 A.D.) and Manjushri (early 7th cent.) vāva.

Next in chronology is the stepwell of Modhera (10th Cent.) situated to the west of Surya Kuṇḍa, the Tank in front of the famous Sun temple.¹⁰

In the Chaulukyan period (A.D. 942-1304) chronicles and inscriptions mention the construction of several types of reservoirs, viz. *Sara* (lake), *Vāpī* (Step-well), *Kūpa* (well) and *Tadāga* (pond) by royal personages as well as citizens. This tradition seems to have been maintained during the Muslim rule (A.D. 1304-1738), especially during the region of Mahmuda Begada. Several beautifully carved important reservoirs have been built, some of which still persist either in entire or in extent form.

Some of these step-wells bear important inscriptions either in Sanskrit or Persian or in both languages.

But many of them do not contain any inscription still however they have been found noteworthy due to either their architectural form or sculptural wealth.¹¹

All over Gujarat there is a regular network of interesting and magnificent well-monuments, although antiquity and art-historical merit might differ very much. Very important stepwells are found in northern and central Gujarat as well as in northern and southern Saurashtra. In the southern and south-eastern part of Gujarat, the number of stepwells is relatively less. The existing stepwells are simply utilitarian in character and of little art-historical importance. The reason for this might be sought in the climatic conditions. Southern Gujarat has-compared to other regions-more rainfall and a less arid climate, so that the need for water-storing facilities might not have been felt so keenly.

The scarcity of stepwells in the district of Kutch is not so easily understandable. Having a rather dry and arid climate, one would imagine that it should have a lot of stepwell. There are quite a few, but they are small and absolutely without elaboration and carving, like those all over Saurashtra and Northern Gujarat.

In Rajasthan, the earlier types of stepwells are frequently met with. These are, however, of different structure from those found in the Gujarat region. They are more pond-like well-monuments having stepped passages for reaching the water level. The types in Rajasthan combine the architectural form of a structural pond (kuṇḍa), with the stepwell proper (vāpī), often described therefore as *Kuṇḍa-Vāpī* or locally *Kuṇḍa-Vāva*, meaning 'a step well-pond'. The stepwells of Rajasthan date between the 8th and 11th centuries; their examples are found in Osian, Abaneri, Bhinnamal (8th cent.), Pipad and Harsha (both 9th cent.), Vasantgadhi and Nadol (both 10th cent.), Sevasi (11th cent.) and in Bundi (of late mediaeval period).

In Karnataka also stepwells are found, although the major well-monuments are more of a Kuṇḍa or Kuṇḍa-Vāpī-type. The stepwells of Karnataka date between 7th and 11th centuries. Their examples are found in Aihol-Huccimalligudi temple (7th Cent.), Gudu village (10th cent.), Sudi village (early 11th cent.).

There are also some stepwells in Delhi, one of which was built during Tughlak times called Ugrasen-ki-Bāolī (near today's connaught place), one built during the reign of Iltutmish (1210-1236 A.D.) called Gandhak ki Bāolī (near Dargah qutb sahib) and a later one of 1516 called Rajorī-kī Bārī built by Daulatkhan, a nobleman of Sikandar Lodhi's region. Stepwell like monuments are also found in the fort of Agra - in the Diwan-i-am quarter and one in Fetehtpur-sikri outside the main building complex on the western side.¹²

A multiple entrance wells are situated near Red Fort in New Delhi. This site has no title but was converted into a prison during the 1857 Indian Mutiny by the British Raj. It is said to have been the queen's bath at one time. It has three stone stairway approaches through elegant arches to a single well.¹³

Here, I have confined some unique stepwells (vāva) and Tanks (Kuṇḍa) of Gujarat and Rajasthan viz. *Gujarat* : Rāṇi-nī vāva-Patan (N.G.), Rudābāī's vāva – Adalaj, Bai Hari's vāva-Ahmedabad; Śakti kuṇḍa-Ākhaj, Surya Kuṇḍa-Modherā, Brahmakuṇḍa, Śīhor. *Rajasthan* : Rāñiji-kī-Bāorī – Bundi, Neemrānā kī Bāorī – Alwar, Pannā Meenā kuṇḍa-Amber, Chānd Bāorī-Kuṇḍa, Abānerī.

Rāñi-nī vāva - Paṭaṇa

The step-well built (in 1068 A. D.) in the auspices of the queen Udayamatī was known as the queen's step-well - 'Rāñi-nī-vāva' - Patan (North Gujarat)

To the N.W. of Patan and not far from the remains of the embankment of the famous Sahasraliṅga lake, are the remains of the extent Rāñi Vāva-once one of those beautiful step-wells of Gujarat.

When Burgess visited this vāva nothing of it was seen except a huge pit, in length, with a portion of the masonry of the well shaft (AANG p. III) at one end and the fragments of a pillar at the other. The pit sloped down from the latter to the former, where there was a pool of stagnant water. He says, "Judging to its original size by the distance from the well-shaft to the solitary pillar, and considering the amount of sculpture that must have been decorated the galleries, the Rāñi Vāva, when intact, must have been second to none in Gujarat. A part only of the west wall of the wellshaft now remains, from which we learn that the walls had been built of brick and faced with stone."

About the plan of the Vāva he remarks. "It is impossible now to say what the exact plan of this well must have been-whether it had a single stair like that at Vāyad (AANG p. iv) or was cross shaped with three flights of steps as in the great well at Adalaj."¹⁴

In the barren featureless terrain, these sub-terranean structures with their ornate interior make a strong impact on the mind of the visitors. The traveller Arther Malet visited Patan in the 1st half of the 19th century & prepared a drawing of queen's stepwell. Colonel James Tod in his 'travels in western India' wrote about the stepwell at Patan and reproduced Malet's drawing. In the latter half of 19th century Alexander

K. Forbes, British Administrator in 'Hindu annals of the province of Gujarat' recorded the queen's stepwell at Patan.¹⁵

Among the beautiful and ornamented stone step-wells (vāva) that have survived in Gujarat, the most ancient one is the Rāṇī-vāva.

This step-well is located at a distance of two kilometers Northwest to the city of Patan. It is on the bank of the river Sarasvatī. There is the old castle, and the Sahasralinga lake beside the step-well. There is a reference in the *Prabandha-chintamani*, about this step-well being built by the Queen Udayamati, the wife of the Chaulukya king Bhimadeva I (1022-1064 CE.), the mother of Karnadeva. Queen Udayamati was refined culturally, compassionate, lover of art, and religious-minded, about which one can get a glimpse on seeing the architecture and rich sculpture of this step-well. It was excavated and repaired by the Department of Archaeology of the Government of India in the year 1986. The beautiful idol of the Queen Udayamati has also been found from it. One can realize on the basis of the rich sculptural remnants found herein that this step-well has the best carvings of Gujarat. The sculptures in this step-well can be compared with those in the Sun Temple of Modherā and the temple of Adinātha on the Mount Abu.

The construction of this step-well is in the East-West direction. Its entrance is in the East, while the well (*kūpa*) is in the West. Originally, this step-well was seven storeyed. As per the types of the step-wells given in the works on architecture, this step-well should be taken to belong to the 'Nandā' type. At present the entrance, the walls of both sides, steps, some pavilions, the backside wall of the well and five storeys have been preserved. There are seven plastered floors in the well. Looking up from the lower part the sculptures have been preserved up to the sixth floor. The first one has collapsed. This step-well is 65 meters long and 20 meters broad. The portion of the well is 32 meters deep.¹⁶

The landing and side walls or draw-well horizontally, is divided into several sections corresponding to the stories of the step-well. Each of these sections is again divided, vertically, by means of 8 dwarf pillars and thereby giving rise to corresponding nine stambha antarala i.e. intermediate wall-space, which is filled in with figure sculptures of Gods and Goddesses. However, the two extreme ends of the wall of the draw well attaching to the frontal broad rectangular landing do not contain dwarf pillars at these extreme ends.

The horizontal arrangement of the wall courses at each storey displays the mouldings akin to the Jaṅghā mouldings of the maṇḍovara. They are from bottom to top Kaṇi (astragal). Andharika (recess), Kapotali (cymarecta) adorned with thagarika (i.e. archand pediment). Above it is a small course of the Jaṅghā moulding adorned with niched seated figures of Gods and Goddesses, superimposed with a stepped-out pediment. Above the small Jaṅghā moulding there rests, the prominent, Jaṅghā moulding separated by a deep recess. The Jaṅghā moulding here, likewise, contains

the niched standing figures of Gods and Goddesses. Above this is chhādyaka (cave) superimposed with ornate and intricate pediment, above which rests the prominent Kuṭachādyā (eave) adorned with detail pallava-course.

The central off-setted Bhadraka type of dwarf pillars in elevational part from the bottom to top follow the usual order of Kumbhī (base), Stambhadaṇḍa (shaft) and capital (Śīrāvātī). The shafts of the pillar at the lower end adorned with a niche and a seated figure of a God. Over this is a moulding of *ghaṭa-pallava* pattern which is again superimposed with floral frieze and grāsapaṭṭi separated by a beaded course known as Ratna-Paṭṭikā or Manībāṇḍha. The cross shaped corbelled capital over the pillar is superimposed with similar scrolled member, over which projects the ornate vertical bracket called Madala in pair which once supported the galleries falling in the well. Their brakating constructed in the same principle as we find at the gateways of Zinzuwada and Dabhoi.

The circular frame of the well of each storey, as noted above, divided into nine sections, by means of eight dwarf pillar. The two large sections in the extreme ends of the frame i.e. north and south have figures of six couples of Gods and Goddesses on each Jaṅghā.

The main Jaṅghā moulding at the central section is adorned with three sculptures, the central one being seated in Yogāsana pose and the flanking two, one on each side, are standing figures in sambhaṅga posture. The six sections, three on left and three on right, contain figures of three couples of Gods and Goddesses in each section. All the figures on lower small Jaṅghā moulding are singular seated in lalitāsana posture.

Thus on each storey of the well we find 33 figures on the principal Jaṅghā of which, except the central one, singular and seated one, all are depicted in couples. The subsidiary Jaṅghā also contained 33 more singular figures seated in lalitāsana posture. To add with them the 8 small figures carved on pillar shafts the number would be 41.¹⁷

Numerous idols pertaining to the Śaivite, the Vaiṣṇavite and the Śāktāite religious sects are found among the profusely rich sculpture of this step-well. Among the Śaivite sculptures there are the idols of Śiva, His coupled form, the Isāna form, Gaṇeśa and the peripheral deities.

Among the idols pertaining to Vaiṣṇavism, the idols of the twenty-four forms of Viṣṇu, the idol of Varāha one of the ten incarnations complying to the sculptural prescriptions, the attractive idol of Lord Vāmana, Rāma, Balarāma, Buddha and the idol Kalkī riding a horse, all these carved on the panel of the step-well, generate unprecedented attraction. Moreover, excellent idols of the divine family along with the sitting and the standing idols of Lakṣmī-Nārāyaṇa, as also an independent beautiful idol of Mahālakṣmī, have been carved.

There are many sculptures of various forms of Lakṣmī, Pārvatī, Sarasvatī, Sapta-mātrkāś, Cāmuṇḍā and Durgā confirming to the Śāktaite norms, or the idols of the goddesses and those that have been carved in accordance with the norms of the science of sculpture. Here, we can find the incomparable sculptures of the twelve forms of Gaurī, as also of Pārvatī performing the Pañcāgni penance, and of Umā wearing only a loincloth and standing on the one foot. The sculptures of twenty-armed Mahiṣamardinī and of Bhairava are found to have been carved on the basis of the works on science of sculpture. The beautiful idols of couples like Brahmā-Sāvitṛī, Umā-Maheśvara, Gaṇeśa-Śakti and Kubera-Śakti are worth mentioning. The sculptures of Mahālakṣmī, the idol of Viśvarūpa-Viṣṇu and those of the goddesses mentioned in the works of Tantra, of the Yoginīs, Sapta-mātrkāś and Hanumān are attractive.

The sculptures of gods and goddesses on the walls of the well of the step-well, as also the excellent sculpture of Seṣa-śāyī-Viṣṇu flabbergasts the tourists.

There are several aspects of Śiva coupled by his beloved consort that are sculpted magnificently on the panels of the Rānī-vāva that amaze the beholder by the evocative grandeur and beauty of the icons. One finds oneself suddenly transported to the lands of the divines permeated by the spiritual flavor all around. One would bow down to Lord Śiva in supplication with heart-felt devotion as one beholds Śiva revealing so many of his divine manifestations in these marvelous sculptures.¹⁸

The Queen's Step-well is an underground shrine, since the magnificent sculptures on the panel and niches in its walls contain figures of various gods and goddesses of the Hindu pantheon along with the Purāṇic myths and literary lores. In the aesthetic panorama of life depicted in this monument, the artists have brought down the divine on the Earth and raised man to meet the divinity on the Earth.¹⁹

This step-well is visibly indicative of the highest type of artistic sense and integrity of elegance of the public life of Gujarat during the 11th century. Here we have poetry carved in stones. These stones, too, expressing beautiful and charming emotional ecstasy are the living symbols of the ardent longing of the Gujarati people and the every art of man. When in the 11th century this step-well might have been under construction, due to the controlled strokes of the master sculptors hitting the stones, the step-well must have been resounding with the humming of the chisels. This step is a resort of art charming to the eyes for those interested connoisseurs and those curious of beauty. There is a throb of life in the sculptures of this step-well. Shapely limbs, and the charming turns of limbs arising due to that artistic rhythm, renders the beauty more shapely. Even in the stones establishing the tenderness the life-style full of skillful art of Gujarat of those times is reflected. The female sculptures here have been shining through their loveliness, bashful postures of the limbs and incomparable physical elegance.²⁰

Rudābāi's vāva - Adālaj (Dist. Gandhinagar)

Perhaps the finest of the Gujarat Vāvas is that at the village Adalaj, 12 miles north from Ahmedabad. It varies in the arrangement of acces; for here the entrance to the head of the stair is from three sides, and is reached by a few steps from the ground level; landing on platforms 23 & 26 feet across (one on South being lost) from which again are descents of 11 feet on three sides to a spacious landing which measures 41 feet each way.

This Vāva runs, from south to north, and the stair from the north side of the landing leads down to the reservoir.

On the first landing stand 12 pillars, forming a square 221½ feet across, between their centres. These are arranged in such a way, that an octagon is formed by the lintels connecting the inner eight, which support a deep fiece, richly carved in the style of Vedikā (railing) mouldings similar to vedikā of the balconies of a Hindu temple.

This pattern was too familiar to the Muslim Architecture of Gujarat also. Probably this supported a dome over the landing which, however, has long since disappeared. Behind these pillars, on each side, stand two others, which, with those of the octagon, form porches on the four sides of area. The pillars on the north side stand on the descent and are taller than the other: they are also more elaborately carved in the fashion of pillars of a kīrtitorāṇa.

These pillars, in shape and composition are different from the rest of the pillars which are mostly of simple bhadra type decorated only at the upper end with ratna-ṭṭikā and floral-Geometrical design. Their circular-disced and corbelled brackets are also simple. As usual these pillars are composed of the base (Kumbhi) shaft, stambha (Daṇḍa), capital (Śīrāvati) but these are superimposed with Uchhālaka (i.e. short pillar) and corbelled bracket so that the required height is attained. The Uchhālaka is flanked on its right and left side, with a miniature pillar like moulding, over the pillars rests the beautifully carved beam (pāṭa).

At the corners of first landing are four small rooms-each only about 4 ft square in side-with balcony windows facing east and west, and doors on north and south sides.

The details of the carving of these windows balconies are interesting. It is supported by our highly carved corbelled brackets (i.e. Madalas) with hanging circular lumas. Over it rests a course of animal figure sculptures. This is continued on the string course at the same level all along the walls of the Vāva. Over the animal frieze is deeply carved floral pattern which is superimposed with the back of the āsanapatta carved in the fashion of upraised lotus petals and lotus buds.

Over the āsanapatta rest the dwarf pillars superimposed with the eave (chhādyakūṭa). The opening of the balcony contains the floral feize on vertical as well as horizontal sides of it. The cyma-recta-shaped eave contained Daṇḍikā and

intricately carved pediments at intervals. The eave is superimposed with an arched member architecturally known as *Illikālavana* carved in floral pattern and decked with chained hanging kalasa at the central arch.

The Vāva runs for south to north-the approach being at the south end; and from the back of the irrigation shaft at the north end to the extreme south of the masonry it is 215 feet in length. The irrigation shaft is 17 feet in diameter, the width of the landing platform is 23 feet. The main octagonal shaft is 28 feet in diameter. To this a spiral stair descends on each side, the canopies above this entrance possibly have been destroyed. The well is nearly 55 ft. deep.

The vedikās and the beams supporting them are highly ornate. In the carving and design they are similar to those of the first landing at the entrance. The pillars supporting these are simple. The beams over the octagonal frame is divided mainly in two horizontal fizes, the lower one being in floral pattern, the upper one carved in inverted hemispherical sections insetted with full-blown lotus design. Above this rests the cornice carved support the vedikā or railing proper divided in ornate vertical off-setted panel.

Horizontally, the Vāva is divided into seven sections. The first on the north is occupied by the first landing opened through descents of three sides. The subsequent three sections are composed of storied landing interspaced by the flight of steps. The descents of the stair are gentle, every fifth steps being of double breadth, and the height of the landing from floor to floor is about 11'-6".

Among these storied sections, the first is two-storied the second three-storied and the fourth one is four-storied structure. Thus vertically, the Vāva contains four kuṭas and two wells, octagonal and round ones. Between the principal octagonal well and the round irrigation well, there is an architectural device known as *aṇṭarāla* (Vestibule) which connects both the wells probably by means of sluice.

There are carved niches on the walls of each storied landing from floor to floor. These niches contains beautiful floral patterns especially those of fully blommed lotus having the layers of 8,16,24 or 32 petals from the centre of which hangs the chained cirāga surrounded again with floral designs, and kalpalatā design. One of the niches contains the vertical series of pots placed one over other, while the other one has a figure of some Hindu diety which is very much defaced. The principal well contains a spiral stair-case on it as west wells, while there are small stairs on both the sides of each storied landing.

The second, third and fourth storied landings have six free standing pillars and six pilasters from floor to floor. These landings are, again, interspaced by means of a narrow landing composed of two double pilasters from floor to floor.

In the second gallery on the right side of the octagonal wall, over a door leanding to the spiral stair, 'that' comes down from the ground level is a feieze carved with the

Nava-graha or lords of nine planets. These are the Sun and the Moon and five planets, and the ascending and descending nodes of the moon.

The nine figures are rather coarsely carved and have suffered from age, damp and possibly violence. The right are Rahu-the ascending node-represented by a head (the Dragons' head of western phraseology), and Ketu, who has a head with the tail of a fish, representing the descending node (or Dragon's tail).

The figures of two-armed Sun and Moon wear Kiritamukuta on their heads and are flanked by a devotee on their either sides. Both of them hold lotuses in their hands.

The four-armed figures of Maṅgala, Br̥haspati, Śukra and Śani, wear a Karaṇḍa Mukuṭa and are flanked by a devotee on their either sides except Śani, on whose right is a figure of a bull.

Maṅgala (Mars) holds am̐kuśa (elephant-goāḍ) noose (pāśa) in his upper right and left hands respectively, similarly Br̥haspati holds a pen (Lekhini), scripture (a book), Śukra amṛta-kumbha (nectar-pot) and a shaft (Daṇḍa) and Śani am̐kuśa (goad) and Gadā (club) in their upper hands. The lower right hand of all these deities are in varada (boon-giving) posture and with the corresponding left they hold a kamaṇḍalu (a pitcher).

The figure of Rāhu (ascending node) is two-armed, the right one being held in Abhaya posture, with the left he holds Kuṁbha (pot). The two hands of Ketu are folded, probably in Añjali-mudrā.

In one of the niches on the right side of the upper landing is a Sanskrit inscription of S. V. 1555 (A.D. 1499) of 27 lines which falls in the reign of Mahammad Begaḍā. It narrates that it was constructed by Vīrsiṃha Vāghelā's queen named Rudā. The last four lines of this inscription are in old Gujarati.²¹

Bai Harir's Vāva (Dādā Hari's Vāva), Ahmedabad.

This Vāva is situated at Asārvā, Supurb of Ahmedabad. It was constructed by certain lady, who is described in Sanskrit inscription placed in the first landing on the south or the left side of the descent, as Bai Śri Harir, the chief superintendent (Dādā) at the entrance of the Royal apartments. This epigraph is dated in S. V. 1556 (A.D. 1499). Again, in the north wall, opposite to former one, is another inscription, in Arabic which speaks of this building as constructed during the reign of Mahmuda Begaḍa.

This Vāva runs east to west. From The west side of the draw-well to the pavilion at the entrance on the east end it measures over all 241'-6" feet and from the first step of the descent towards the well to the same point, 215'-6". The width of the landing is 16'-2" and the stairs nearly 18'-6". But round the octagonal shaft near the west end, it widens into a square of 24 feet.

Horizontally the Vāva is distributed in six sections. The first section on the east end is a pavilion covered by a dome supported by 12 pillars standing on a platform reached by steps on three outsides. From the remaining west side the stair leads to the well, which is approached by passing the three successive principal storied landings intermediate narrow four landings, the last one of them being connected with pillared-cloister around the octagonal shaft. The octagonal shaft constitute the fifth section and the round draw-well, the last section, is connected with the latter one by means of a device known as *anatarāla* (vestibule). The side walls of the pillared-cloister of the octagonal shaft contain the spiral stairs. Each descent has one bread step in the middle.

The principal landings have 8 free-standing pillars and 8 pilasters attached to the wall from floor to floor. similar arrangement of pillars is seen in case of narrow four landings of which two, one on either ends have four free-standing pillars and four pilasters, while the two intermediate have a pair of double pillars and pilasters.

The walls of, the stepwell at each kuṭa are decked with beautiful pillared niches which contain floral panels.

The vedikā (railing) arrouned the octagonal well at each floor is highly ornate just simiar to the one narrated in the case of step-well at Adālaj. The octagonal well at top is covered with a domed pavilion supported by four pillars.²²

Rāñijī-kī Bāorī – Bundi (Rajasthan)

The ancient city of Bundi is Reknowaed for its architecture, including its stepweels. The city is said to contain over sixty or more stepwells, although Rāñijī-kī-Bāorī is one of the larger and finest examples of its kind. It is fully restored and in exceptional condition. It was build in 1600 A.D. by Rāñī Natawati, wife of Rao Rājā Aniruddha Singh who was reported to have been responsible for building 21 additional weels in the area.

Rāñijī's Bāorī is constructed around a single stone shaft and stairwell that is 46 meters deep, 40 meters long and 30 meters wide. Throughout, it has fine stone carnings of Gaṇeśa, Sarasvatī and the ten incarnations of Matsya, Varāha and Narsimha. There is a repeating theme of elephant carrings, especially around the high arches, with elephant trunks raised in the act of drinking as this is a powerful symbol of good luck in India.²³

Neemarānā kī Bāorī – Alwar

This extremely large stepwell was build about 1700 A.D. by Thakur Janak singh. Its 170 stone steps descend for 9 stories deep with two additional levels under water. The top level (what would otherwise be the ground floor level) has a runing colonnade of 87 niches. Both side of the steps are extensive varāṇdas providing coal space for traveler's rest. The pillars are said to have a 'strong similarity to the architectural design of the pillars of the old temple at the qutub minar complex, out side Delhi

which was constructed by Prithviraj Chauhan Rajputs and one descendant of Prithviraj converted to Islam and settled in Neemrānā' (stepwells of Rajasthan, Rajasthan Tourism). This Bāorī is in good repair and is in use as a source of drinking water and irrigation.²⁴

The Tank or Reservoir (Kuṇḍa)

Several temples are found associated with tank or reservoir, such as the Bhānsara, Pāṭan, Modherā, Taraṇetara and Viramgām. The Dāmodara temple at Junagadh is associated with the Dāmodara Kuṇḍa in front and the Revatī Kuṇḍa on the right. Māhātmyas of several Dharma Kṣetras contain references to several kuṇḍa or vāpīs in association with temples.

Sometimes certain tanks or reservoirs constructed independently and provided with flight of steps, contain on all their sides small shrines (*Devakulikās*) enshrining images of deities. The remains of Sahasra-liṅga lake at Pāṭan and the present munsar lake at Viramgām afford examples of such reservoirs.²⁵

In the Chaulukyan period (942-1304 A.D.) of Gujarat chronicles and inscriptions mention the construction of aforementioned several types of artificial reservoirs by the royal personages as well as the citizens. This tradition seems to have been maintained during the Muslim rule (1304-1757 A.D.) too. And hence several beautifully carved important reservoirs built during both the periods, some of which still persist either in Sanskrit to Persian or in both the languages. Those which do not contain inscriptions are also noteworthy due to either their architectural form or sculptural decor.²⁶

Śakti Kuṇḍa, Ākhaj (Dist. Mehsana)

One such beautifully decked kuṇḍa of the third quarter of 10th century A.D. is explored few years back by the villagers of Ākhaj (Dist. Mehsana). This is known as the 'Śakti Kuṇḍa'. It was subsequently conserved by the Archaeological Dept. of Gujarat State.

The site also revealed abundant fragments of extinct temple and Kīrti-torana (gateway), probably once rested on the principal platform (*paṭṭasālā*) of the Kuṇḍa in which are found highly ornate niched figures of divine and semidivine beings, pillars and capitals, beams and arches and pieces of a spire (*śikhara*), a cogged wheel (*āmalaka*) and a cupola (*kalaśa*) etc.²⁷

Thus horizontally the Kuṇḍa is divided into five sections, well in the centre, surrounded by three successive intermediate sections of landings and principal platform at the end.

The vertical section of the dwarf wall, attached to the lower most couse, has a niched-pave in the centre and a right-angular corner stair on each of its sides. Thus this wall contains four panelled-niches and four right-angular stairs in all.

Thus in vertical treatment, the Kuṇḍa is a five storied (*pañca-bhūmika*) structure which contains in all 72 pillared niches, 12 being rectangular and the rest nearly square in shape; 20 side-stairs and 12 right-angled stairs. The thirty three extant figures found in the niches surrounding all the four directions of the kunda. Most of them are in seating postures, few being standing like Gaṇeśa, Viṣṇu, Śītalā, Agni etc.

Accordingly the walls of the Kuṇḍa are found adorned with niched figures of divine beings and abundant loose sculptures and a heap of Architectural fragments lying on its bank are indicative of the existence of a temple and a 'torana' associated with the extant Kuṇḍa.²⁸

In the cronical works a Kuṇḍa square in shape is called '*Bhadraka*'. The Kuṇḍa at Ākhaj is of this type.

The Śakti Kuṇḍa is perhaps the oldest among the existing Kuṇḍas found in the region of North Gujarat. It is older than the famous Sūrya-Kuṇḍa at Modherā.

Sūrya Kuṇḍa, Modherā

The Sun temple with its Gūḍha and Sabhā-maṇḍapas with extraordinarily rich carving, pillars, toranas and Kirti-stambhas is not only the finest as a structure but the appearance of the whole scheme with its charming Kuṇḍa taken together with its architectural setting is the best that can be conceived by a master builder. In viewing the Modherā temple as a whole the aesthetic sense at once responds to the elegance of its proportions, the entire construction being lit with the living flame of inspiration.²⁹

In front of the Sun temple is a spacious oblong tank which is known as the Rāma or Sūrya Kuṇḍa. It has many terraces and steps that lead down to the water. On its bank and corners are various small shrines, 108 in all in some of which are to be seen the images of Śītalā, Jalaśāyī- Viṣṇu and various other gods. The interesting and rare sculptures noticed here are those of Candrapada and Rāvaṇa. The Kuṇḍa measures 53.8 x 36.6 mtr. (175 x 120 feet).³⁰ It is rectangular in east to west. It is on the east face of the sabhā- maṇḍapa from which a broad stair lead down to the water's edge. The upper and outermost margin is surrounded by a low wall on the ground level. A small rectangular recessed by projects outwards from the middle of each of the sides and in the middle of these on the first terrace below the ground level small detached shrines stand, each facing the tank.

The sides of the tank descend to the water in terraces, of which the drop from one to another is somewhat considerable, and steps running parallel to them would give no resting places; hence, from small landings above, a few cross-steps at right-angles to the sides descend at both ends to the next terrace below. Access is, thus, secured from terrace to terrace by these numerous little stairs.

The terraced descent is decorated with small shrines. Besides these shrines there are numerous niches which contain images. The noteworthy images from the small shrine are Viṣṇu reclining on Śeṣa. The installation of Śeṣa-śāyī Viṣṇu on the east is

significant in its association with a reservoir (Jalāśraya).³¹

In older times, a pilgrim was supposed to purify himself by taking a dip in the holy water of the Kuṇḍa before entering the temple.

The Kuṇḍa is most amazingly propotional with innumerable stone steps, leading the pilgrim down to its base. The Kuṇḍa is a stunning example of geometry come alive. The organization of stone stairs into a composition gives shape to a dazzling pattern of art, a concert in stone. In earlier times true devotees would pay obeisance to all the Shrines. The ornate designs on these Shrines are a reflection of the style of carvings during the solankī era.³²

Brahma-kuṇḍa - Śihora (Dist. Bhavnagar)

There is a reference to the Brahma-kuṇḍa in the Skanda-purāṇa as a holy place for taking bath. Since there is a mention that by bathing in it one would get a place in the royal assembly of Śiva, it can be believed that even before Siddharāja got built the Kuṇḍa, the place was a holy place for bathing, and being attracted by which at the time of his visit to Śihora, Siddharāja got this place of bathing repaired, and extended. The architectural form of this Kuṇḍa belongs to the Solankī period.

This Kuṇḍa has been protected on all the four sides by a high compound wall, and to reach the Kuṇḍa from the level land a series of steps has been constructed. On all the four sides of the Kuṇḍa a long and wide plastered floor has been built, on which are built the small umbrellas with stony terrace, and they are adorned by arch. This Kuṇḍa is as a square with four equal sides have the length and breadth of 84 x 84 feet. In all there are six terraces in it. The length and breadth of each terrace is six and a half feet. There are six such terraces.

In the first terrace there are built four rungs on each of the two sides. Inside the Kuṇḍa, on all four sides in the middle of the walls and in the corners there are constructed the round bull's-eye-windows (*gavākṣa*). In the wall there are six and in the corner five, thus in all there are eleven such round windows and the statues of Hindu gods and goddesses have been placed in them.

In the second terrace there are on the corners and in the intervening parts there are at equal distances there are constructed the rungs descending on the right and left. Where these rungs end, there has been placed the semi-shades for enabling to go around on all the four sides. Here, in the corner four, and in the wall five, thus in all there are constructed nine bull's-eye-windows. From there, again, after descending from the two-side rungs one can go to the third terrace, in which in the corner three in the corner and four in the wall, thus, in all seven bull's-eye-windows are constructed. From there, in the fourth terrace, in both the corner and in the wall, three bull's-eye-windows have been constructed. Thus, while going down from the upper floor, the number of the stores go on decreasing. This sort of construction is found on each side. Looking in the bull's-eye-windows of all the stores and in the walls of the Kuṇḍa

there are, in one side 15 bull's-eye-windows, and in the wall 20 bull's-eye-windows, 35 statues in all. Counting the stores on all the four sides, and at the bull's-eye-windows of the walls, there are 140 statues in all. In each bull's-eye-window there are placed the gods and goddesses of each of the religious sects separately. In each bull's-eye-window the gods and goddesses of different religious sects have been afforded a place. There are the idols showing the ten incarnations, along with the twenty-four forms of Viṣṇu, while there are the idols some of the forms of Śiva. On the other hand, the idols of the goddesses are seen to enjoy prominence.

In them, the sculptors have succeeded in carving the forms of the goddess as depicted in the Purāṇas. Moreover, the sculptures of Gaṇapati, Brahmā, and others have also become famous. The sculptures of the Yogini's are also placed by constructing the small umbrella built on the Kuṇḍa.³⁷

In the bull's-eye-window of the lower terrace, there is a beautiful and rare idol of Bakāsura. This idol, being located in the water, has been delapidated. In this sculpture, Kṛṣṇa has been adorned with a diadem on the head, the wide-open eyes, ear-rings in the ears, and the lower garment. The long neck of Baka and in his beak are seen the seven cows. Kṛṣṇa is found to be tearing off the beak forcibly by his two hands.³⁸

At the end of the above-mentioned six terrace one comes to a square of 22 feet, and in its middle there is a square well of 13 feet. the stones of the well are white. On it the name of Siddharāja has been carved. People come to this Kuṇḍa for the rite of offering water to the manes (), for getting the head shaved. Here, a fair is held on the no-Moon day of the month of Bhādrapada.

In the south-west corner of Śihora city, in the middle of the river Gautamī, there is a Kuṇḍa called Gautama-kuṇḍa. This Kuṇḍa might have been built of stone. The length of this Kuṇḍa lies from the south-east to the north-west, and its breadth lies from the south-west to the north-east. Water comes to the Kuṇḍa from the South, and through the West it flows away in the river.³³

Cānda Bāorī-Kuṇḍa, Abaneri (Dist. Dausa)

Although this extraordinary site is located in a small village it was once a major centre of art and architecture a thousand years ago. "The sculptures of Abaneri are the best examples of Gurjar Pratihārī art. This flourishing town was ruined by the notorious Muhammad Ghaznavi in one of his invasions."³⁴

In the old ruined town of Abaneri, is Cānda Bāorī, one of India's oldest and deepest wells; aesthetically, it's perhaps one of the most dramatic. Built in around 850 A.D. next to the temple of Harshad Mātā (11th cent.).

The Tank is in exceptionally good condition. It forms the shape of an inverted 'V'. The Tank comprises hundreds of zigzagging steps that run along three of its sides, steeply descending 14 visible divided by repeated sets of 7 steps per level. This forms

regular criss-cross stepped pattern of considerable beauty. resulting in a striking geometric pattern when seen from after on the fourth side, covered verandas supported by ornate pillars overlook the steps. Chand Baori is one of the largest tanks in Rajasthan.³⁵

Pannā Meenā – Amber

Modherā - Surya Kuṇḍa and Abaneri - Cānda Bāorī-Kuṇḍa are both very large and make an interesting construct with the Tanks at the Pannā Meenā in Amber. A further aspect of this design would better be described as 'Ghats' which are stepped approaches to lakes or exceptionally large reservoirs.

This site located close to the Amber Fortress 10 km. from Jaipur, Pannā Meenā Tank built in around 1200 A.D., is one of several stepwells in this immediate area. Recently restored and painted a deep canary yellow, its structure is similar to Cānda Bāorī with three descending stepped levels forming an invert 'V', but a good deal smaller.³⁶

Conclusion :

Water places and well monuments have played an important role in the development of the stepwells and Tanks of Gujarat and Rajasthan. Generally, it is found that the stepwells and Tanks are related with Hindu religion. The architectural activities developed in Gujarat and Rajasthan due to the scarcity of water.

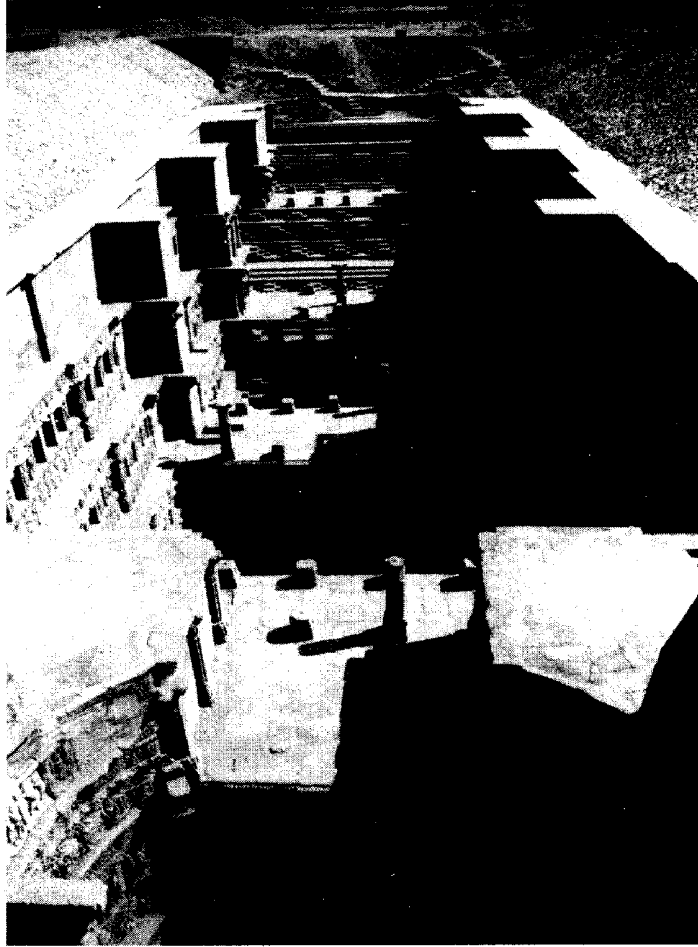
In the course of recent industrial development the stepwells & Tanks have lost their inherent function - of water supply and storage - and are either deserted or in a broken down condition due to neglect and lack of interest. But they are the mute witness of our ancient tradition of stepwell building. With proper repair and a little care, they can be made into main tourist attraction of Gujarat and Rajasthan.

References :

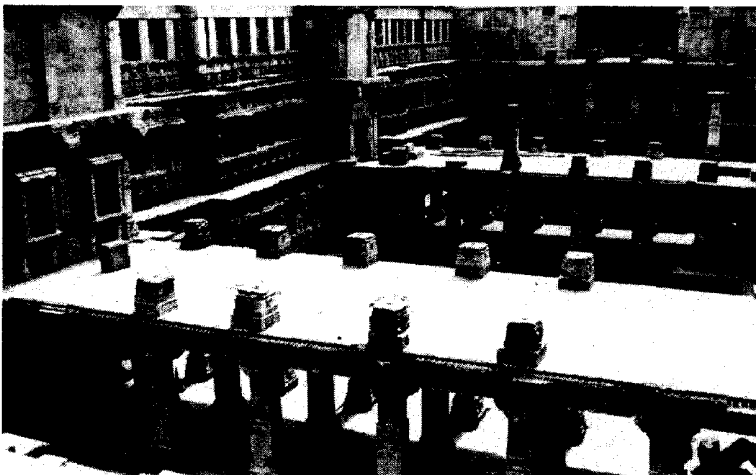
1. R. C. Parikh, 'Two Historical reservoirs of Gujarat', Institute of Engineers, Annual convention, Souvenir, Ahmedabad, 1968, pp. 61-62.
2. Savalia, Ramji T. - Dharma, Kalā ane Saṃskṛti-nā Pariprexya-mām Gujarāt-nām Prācīna Sarovaro, Talāvo ane Kuṇḍo' - University Book Production Board, Gujarat State, Ahmedabad, 2000, pp. 20-21.
3. K. F. Sompura, 'Some Important Step-wells of Gujarat', The 39th Annual research session (July, 1969, Ahmedabad) souvenir, The central Board of Irrigation & Power, p. 291.
4. Parikh, P. C. - 'The Śakti Kuṇḍa at Ākhaj', Silver Jubilee Year Publication 1988-89, Dept. of Archaeology, Gujarat State, Ahmedabad, 1987, p.1.
5. Richard Cox, 'Stepwells' Subterranean Architecture, Stepwells in western India', Lantarnam Grange Arts centre, Torfaen NP44 1 PD, 2008, p. 14.
6. Ibid, p. 4 (Sushma K. Bahl, Senior Consultant and Curator, Ann Allen School of Medicine Curdiffe University - 'Rajasthan wales Arts exchanges'.

7. Ibid, pp. 6-7.
8. Richard Cox & R. T. Savalia, 'Stepwells in Gujarat Rajasthan and New Delhi', Journal of the B. J. Institute, Ahmedabad, 'Samipya', Vol. XXIV, No. 1-2, April-Sept. 2007, p. 26.
9. Ibid, p. 25.
10. Jutta Jain-Newbauer, 'The Stepwells of Gujarat', Abhinav Publications, New Delhi, 1981, pp. 19, 20.
11. K. F. Sompura, Op.cit., p. 292.
12. Jutta Jain-Newbauer, Op.cit., Introduction, pp. XII-XIII
13. Richard Cox & R.T. Savalia, Op.cit., p. 25.
14. J. Burgess, 'Notes of A visit to Gujarat, in December 1869', The Times of India office publication, Bombay, 1870, p. 97.
15. Tod, James - "Travels in Western India' London, 1839, p.224; Watson, J. W. 'Gazetteer of Bombay Presidency', 1884, Bombay; Burgess & Cousens, 'Architectural Antiquities of Northern Gujarat, Vol. IX, London, 1902, p. 37; Forbes - 'Rāsamālā, Vol. I, London, 1878, p. 278.
16. R. T. Savalia, 'The Śaivite and Śāktāite images at Patan', Journal of B. J. Institute, Ahmedabad, Vol. XXIV, Nos. 3-4, Oct. 2007-March 2008, pp. 23-24.
17. Sompura, K. F. - Op.cit., pp. 292-93.
18. Savalia, R. T. - Op.cit., p. 24.
19. Sadani, Jaykishnadas - 'Underground Shrine Queens;s Step-well at Patan', B. J. Institute Publication, 1998. Ahmedabad, p.V.
20. Savalia, R. T. - Op. Cit., p. 24.
21. Sompura, K. F. Op.cit., p. 294-95; R. B. Jhote, 'Ahmedabad and other places of Interest in Gujarat', Gujarat Vidya Sabha Publication, Ahmedabad, p. 21.
22. Sompura, K. F., - Op. Cit., p. 299.
23. Cox, Richard - Op.cit.; 2008, F.N. 3, p. 6; F.N. 6, p. 28.
24. Cox, Richard & Savalia, R. T. , Op.cit., p. 28.
25. Sompura, K. F. -'The Structural Temples of Gujarat', (STG) Gujarat University Publication, Ahmedabad, 1968, p. 457.
26. Parikh, P. C. , 'The Śaktī Kuṇḍa at Ākhaj', Dept. of Archaeology, Gujarat State, 1989, pp.1-2.
27. Ibid., p. 2.
28. Ibid, pp. 3-6.
29. Jhote, R. B. , Op.cit., p. 38.
30. STG, p. 123.
31. Ibid, pp. 458-59.
32. 'Glorious Sun Temple at Modhera', Tourism Corporation of Gujarat Ltd., 2001.
33. 'Historic Stepwells of Rajasthan', Rajasthan Tourist Guide, 1996.
34. Richard Cox & R. T. Savalia, Op.cit., p. 28.
35. Ibid, p. 27.
36. Shah, Suman - 'Śihora-nī Prācīntā'. 'Pathika', Sept,-Octo. 1973, p. 41.

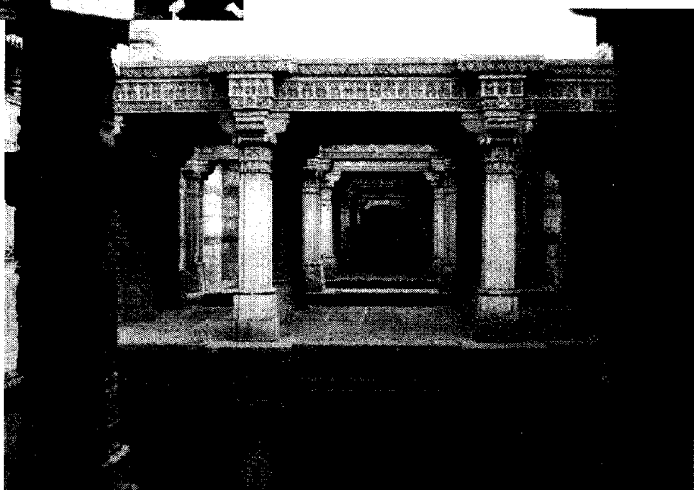
37. On the basis of the personal visit to the place with Dr. P. C. Parikh.
 38. Palāṇa, Narotama - "*Saurāṣṭra-nī Virala Mūrti Bakāsura- vadha*", "*Kumāra*", year 49, No. 583, July, 1972, p. 275.
 39. Bhāiśankara Sihorī - '*Śihora-nī Prācīnatā*', '*Gujaratī Sahitya Parishad*', 6th Session Report, April, 1920, pp. 177-78.
- * Photographs of Rajasthan stepwells and Tanks Provied by Richard Cox (UK).



Rāṇi-vāva, Paṭaṇa



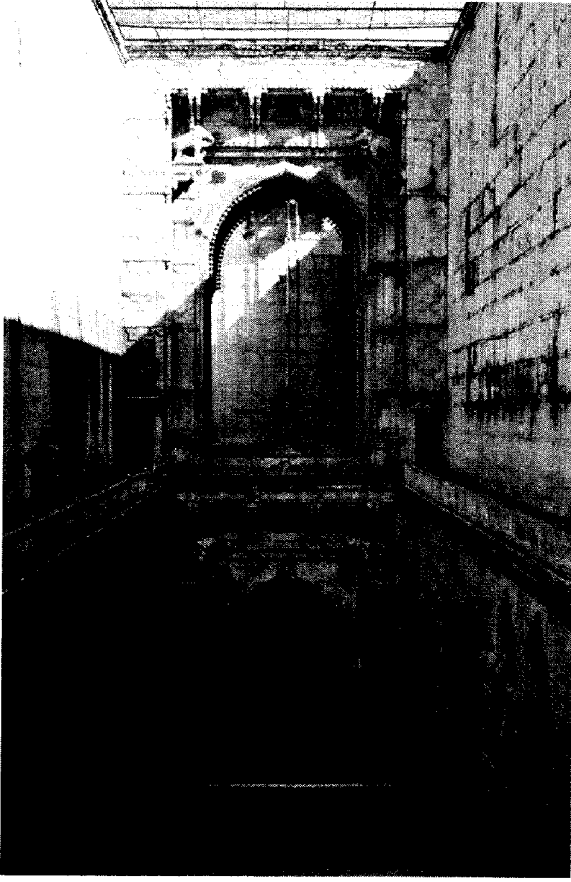
Rāṇī-nī-vāva - Pāṭana



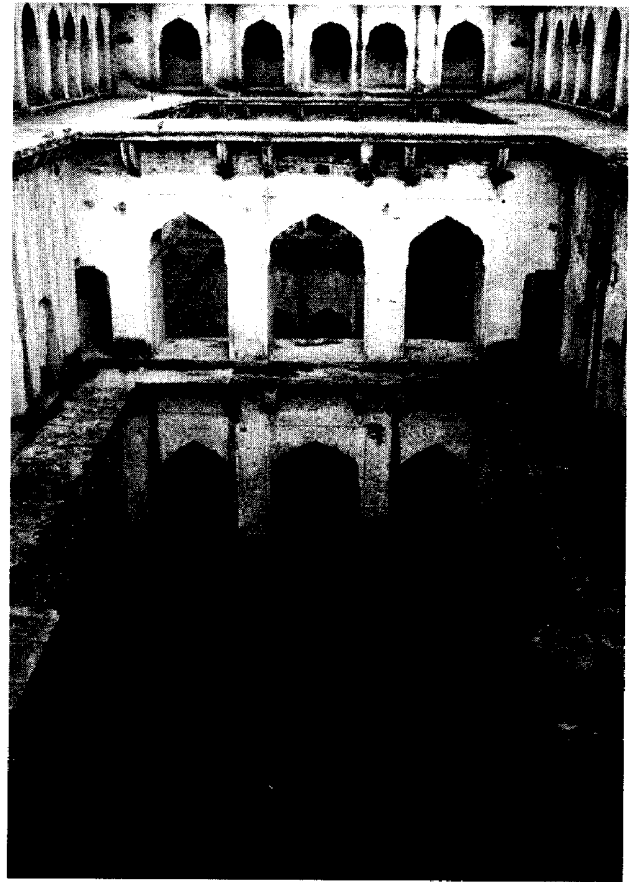
Ruḍābāi's Vāva - Adālj



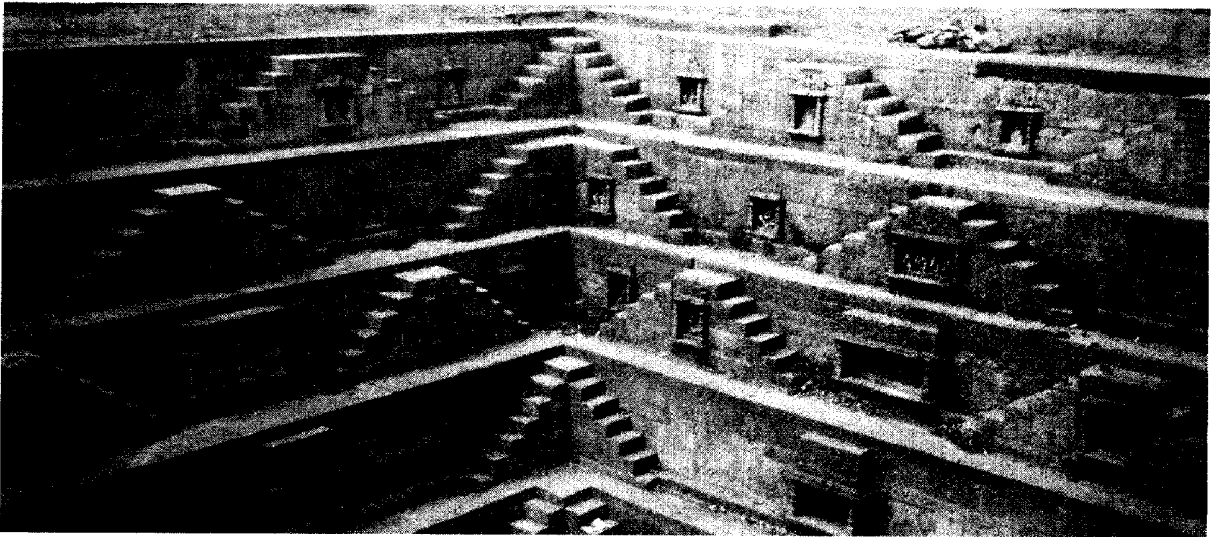
Dādā Hari's Vāva - Asārvā, Ahmedabad



Rāñijī-kī-Bāorī - Bundi



Neemārānā-kī-Bāorī - Alwar



Śhaktikuṇḍa - Ākhaj



Sūrya Kuṇḍa - Modherā



Chāno Bāorī kuṇḍa -
Abhaneri (Dist. Dausa)



Brahma kuṇḍa - Śihora

SOME UNIQUE STEP-WELLS AND TANKS OF GUJARAT AND RAJASTHAN

Ethical Values Regarding Education in Early Upaniṣads

Dr. Swati Shah*

The earlier text of philosophy is Upaniṣads which is related with the Veda. They depicted the contemporary educational scenario. We find different aspects which really convey the thoughts about education in society yore.

The teacher of the Upaniṣads dispense the knowledge through dialogues and question-answers.

The meaning of the word Upaniṣad is, 'originally session, particularly a session consisting of pupils, assemble of a respectful distance round their teacher.'¹ So, in Upaniṣads, we find teachers and students and their inter-actions, the system of giving and receiving the knowledge and direct-indirect teaching of ethics.

Here we must remember that in India, there was not ever question whether the art is for the life or the art for the art sake. The ancient thinkers and educationalists thought about the life from every of its aspects. The expression in the art expression through philosophy expression, through different sciences, all the expressions went hand in hand. Education in ancient India touched all the aspects of different arts as well as different sciences that is why there are 64 arts and 14 sciences. All these were taught along with the ethical values in life.

The style of edcation seems to revolve around the life as the centre of it. The centre was never forgotten in the process of learning instance of which are scattered in the literature and the different scientific treatise. When one speaks about Upaniṣadic text, they are talk about the treatise of education, they also teach ethics in life and educational ethics.

The earlier text of the Upaniṣads are full of instances their bookish education was not important as was the ethics of it. Upaniṣads dispenses highest of the knowledge. Bṛihadāraṇyakopaniṣad speaks about the anecdote, the anecdote of Gārgya Bālāki. (adhyāya-2/1-3). He came to teach Ajātaśatru the knowledge of Brahman. Within no time he realized that Ajātaśatru was knowledgeable and realized one than him. This realization did not belittle his confidence nor did it create anger or inferiority complex. He surrendered before the realized Ajātaśatru and implored him to teach the highest knowledge with the words, 'I come to thee for the instruction'. (Upa tvā yāniti.) This is an example of self less humility.

Chāndogya Upaniṣad narrates the famous story of Śvetaketu. (adhyāya-6) Śvetaketu returned from gurukula. The learning made him conceited (arrogant). His father Uddālaka asked him that, 'Did you know 'that' by which every thing can be known ?' Svetaketu,

* Dept. of Sanskrit, Bhavnagar University, Bhavnagar

thoguh he was conceited he was intelligent one. He realized that there was much more yet to be known. He was humbled by the more thought that he hardly knew anything. He wanted to seek 'that' by which everything can be known. Svetaketu's sudden transformation only shows that the quest for knowledge comes before any personal feelings.

As expressed about, it is the primary and final ethic of the Upaniṣad that the education teaches humbleness and humility-a cup can not be filled unless it is empty. Ego and conceit are the greatest hurdles in the way of knowledge. One must bend as low as the earth to search the finest grains of knowledge hidden in the infinity. Chāndogya Upaniṣad relates the story of king Jānaśruti Pautrāyaṇa. (adhyāya-4/1-3), the story goes like this king Jānaśruti was famous for his good deeds and merits he had acquired. One day he heard two birds speaking about the highest merits of Raikva, the cart owner. For a moment he felt uneasy by the thought that could there be somebody meritorious than himself ? The thought was strong enough to make an obstacle in his way of knowledge. He searched Raikva. Raikva was very poor-bull-cart-owner, who slept under his cart on the ground. King approached him with several gifts and humbly inquired about the highest knowledge. King did not mind to sit on the ground and go down before the shabby cart-owner. The knowledge is important and the container of the knowledge. This seems to be the central idea of our culture. In spite of personal feelings and person the flow of knowledge must flow on.

The process of knowledge continuing from one generation to other and giving and taking of knowledge is reciprocal. The instances of eager students are cited. One thing is clear that the true disciple is never denied the knowledge. Simultaneously equally eager teachers to dispense the knowledge also is necessary. A teacher should understand the thirst and capability in a student and he should give the best he could. Guru must give and even the disciple must take so, that the continuity of knowledge remains uninterrupted.

The famous story of Nachiketā is the finest example of the teacher and disciple. (Katha-Valli-1-3). Nachiketā was determined to attain the knowledge of death i.e. the secret of eternity. Yama, the Lord of death, outright denies the knowledge in the beginning. Nachiketā was determined through Yama offered him the best of the worldly pleasures like long life, the immense wealth, kingdom, beautiful women and anything, Nachiketā wished. These attractions did not deter the true spirit of worthy Nachiketa. Yama finally instructed him in the secret knowledge of death and eternal life.

Educational pattern depicted in early Upaniṣads is well-known and taken as the representative educational pattern in ancient India. Jābāla went to the Guru Hāridrumata Gautama and requested Gautama to accept him as the disciple. Gautama accepted him and said that, 'let me give you the secret thread and you will be my disciple.' (Chandogya-adhyāya 4-9). The secret thread is a symbol of a disciple. It shows that the going near the guru and acceptance by guru is the simple procedure to start learning. Disciples live with guru as long as they continue learning. Their well being totally was guru's concern. They

lived there as the family members of the guru, enjoyed the affection and contributed to the house-hold by performing different duties in the abode of guru. The main principle of teaching and learning was humility. Inculcating and in biding the importance of these virtues since to be the main aim object of the contemporary educational system. When one goes through the convocation speech in Taittiriya Upaniṣad the most important aspect comes forth. This aspect is one should do correct in behaviour, that behaviour should not be contradictory to the existing society and its ways and customs. One should not forget once duty towards parents, teacher, society and the respectable. It is very clear that the knowledgeable and knowledge are given the highest place, since it is said that,

‘Do not neglect truthfulness,
Do not neglect duties,
Do not neglect your well-beings or health....
You should give with faith,...’
You should give with sympathy.....

Further if (even) once a doubt assail you with regard to the action of some one or doubt assail you with regard to the conduct of some one,.....

Finally, if you come in contact with such as are rebuked (for their conduct), see whether or not the brāhmaṇs before you are of right judgment, are fit and such as will stand the test, not harsh but conscientious in their duties; therefore, you should behave with them just as they would behave with those (or their ilk). (Taitti. adhyāya-1/11)

Even, if one has any doubt, regarding any action or ritual, one should always consult the experts in the society, one should always follow the right examples.’

All the thoughts point only truth, the truth that is the great immense of knowledge and the right and humble behaviour in society. Even today these two things help never ever did not lose their priority nor will they.

Reference :

1. The Upaniṣads, F. Max Muller, Part-1, P. lxx

Bibliography:

1. ઈશાદિનૌઉપનિષદ, ગીતા પ્રેસ, ગોરખપુર, વિ.સં. 2057.
2. Indian Philosophy, S. Radhakrishnan, Oxford University Press, New Delhi, Eleventh Impression, 2004
3. Sixty Upaniṣads of the Veda, Vol.1 & 2, Paul Deussen, Tra. by V. M. Bedekar and G. B. Palsule, Motilal Banarsidas Publishers, Delhi, Reprint-2004
4. Ten Principal Upaniṣads (with Śāṅkarbhāṣya), Motilal Banarsidas, Delhi, Reprint-2000
5. The Upaniṣads, F. Max Muller, Part-1, (S.B.E.), Atlantic Publishers & Distributors, New Delhi, 1990

Birds in Sanskrit Literature

Dr. Tejani Gautam Munshi*

The Rigveda, concerned chiefly with the soma cult, mentions only about twenty birds which, however, does not imply that the Vedic poet's knowledge was confined to those birds only. They must have been familiar with birds of their neighbouring forest. Their powers of observation, love of birds, prejudice against some may be briefly illustrated: RV 1.164.20 presents a beautiful picture of two birds-one of beautiful plumps सुवर्ण e.g. the Golden Oriole and the other a bird of prey (सुवर्ण - an Eagle)- sharing as friends a common tree for their adobe, and while the former enjoys the sweet berries of the tree (Ficus religiosa) the other, not eating the berries, keep a look out (for prey) perched high up on the tree. RV 2.42 and 43 describe the welcome pleasant notes of the auspicious grey Partridge (कर्पिजल) and the poet lovingly blesses the bird that it may not fall prey to a hawk or to a bow-man. Further, it pays it high compliment by describing its sweet notes as a सामन् (song of praise). On the other hand, the rock Pigeons (कपोत) and the Hooting Owl (उलूक) are condemned as birds of ill omen in RV 10.165.4.

The Atharvaveda also shows familiarity with birds of prey like the Larger Falcon or the Red-headed Merlin who hunts in pairs (श्येनौ संपातिनो, AV 7.70.3). The Mutual attachment of a pair of a Brahmin Ducks (चक्रवात) who keep together during the day and move apart during the night in search of food among water plants but keep in touch with one another by mutual calls is the basis for pronouncing a blessing for mutual love upon a newly married couple in AV 14.2.64.

By the time of Samhitas of the Yajurveda came to be composed (c. 1000 B.C.) the Indo-Aryans had become familiar with many more birds and able to teach the Hill Maya and the Parrot (शारी and शुक्र) to repeat human speech, and priest at the horse-sacrifice dedicated them to सरस्वती, the goddess of speech, and to सरस्वान् (VS 24.33). They had also observed the parasitic habit of the name of the Indian Koel laying its eggs in the nest of crows, and allotted it under the name of अन्यवाप to the half months because it assigned the work of brooding on its eggs and bringing up the young to others (VS 24.37). Yajus Samhitas mention about sixty birds in all in the litany of the horse-sacrifice.

The broad V-form of a flight of Demoiselle Cranes was copied by the Pandavas in their war against the Kauravas for the arrangement of a squadron under the name of कौचव्यूह (MBh 6.51.1) and this formation has been well-defined in शुक्लीति ch. 4, sec. 7. 297 : "As the flight of cranes across the air assumes a regular formation, so should the state's army (देशबल) be arranged when at war like the कौचव्यूह." Like the crane the bareheaded Goose (कादम्ब हंस)

* Lecturer & HOD, S. R. Mehta, Arts College, Ashram Road, Ahmedabad

is also winter visitor in India and a flock takes to wing in V-formation, and the monkey force of Rancandra, assuming the form of Geese in air (हंसावली इवाम्बरे) attack the demon force of Ravana (Ram. VI. 69.36-37). The returns of the Geese to the Indian lakes and tanks in winter has been very compassionately mentioned in Vishnu Puran, V.10.9: : “Like an imperfect योगिन् who naturally suffers from worry and many an obstacle, the Geese (हंसा) who has deserted the tanks and lakes earlier, have come back again to them (and run the risk of being killed by archers for food).” In the Raghuvamsa XIII.55 flocks of the कादम्ब हंस are said to visit India from the Manasarovar lake, and the Himalayan passes through which these birds and the crane fly over to India are called हंसद्वार and क्रेचरंध respectively.

By the time AV 20.135 came to be composed, the prejudice against the pigeon had disappear, for in verse 12 of the hymn, India is said to have helped a wounded pigeon with food and water; and we also note it as pet bird (गृहकपोत) in माल्विकाग्निमित्र 4.17. We have seen above how as early the age of the Yajus Samhitas, Parrots and Mynes were trained to talk, and we may not be surprised if practice of keeping numbers of pretty birds had become common with kings and the rich, for we find in Act IV of मूच्छकटिक that the courtesan वसंतसेना maintained a large verity of birds in her palace including a parrot which could repeat even verses from the Veda. Pet birds were also common in all hermitages.

Love of the calls of certain birds explain the comparison of the tones of music with the pleasant voices of birds like the Peacock, Hawk-cuckoo, Sarava Crane, and the Kokil in संगीतरत्नाकर I.3.46. On the other hand, the silly pride of a physician went so far as to compare the pulse beats of certain patients with the gait or step of a geese, peacock, dove. Pigeon, cock, quail, partridge etc. in the book नाडीप्रकाश where the author proudly declares that he has indicated the best method of judging ailments for the ignorant physicians:

Some popular maxims have also been coined after the ways of birds, e.g. काकतालीय न्याय, खलेकपोत न्याय, अण्डकुक्कुटी न्याय काकाक्षिगोलकन्याय etc. The last of these is based upon a wrong belief that the crow has only one eye-ball because the bird, when looking down from a high perch turns its head both right and left. The नीरक्षीरन्याय न्याय is clearly reflected in the शाकुन्तल VI. 28, where the हंस (Goose) is credited with the habit of sucking up only pure milk from a mixture of milk and water. This, however, seems to be poetic extension of the Sun as a Swan or Goose (हंस शुचिषद, RV 4.40.5) who sucks of pure water (क्षीर, R.V. 1.164.7) with his rays from even muddy pools.

In the Bh. P.X.15.11-13 fondness of Sri Krishna for sweet notes and songs of birds and the dance of the Peacock, is said to be so great that he learn to limited them quite correctly. In the Gita (10.30) he identifies himself with वैन्तेय, the best of the birds- वैन्तय was the one who robbed the सोम or अमृत well-guarded by the मरुतस in the सुपर्णाख्यान.

The slow and graceful gait of pretty young women has often been poetically compared

to that of a domestic Goose, e.g. in रघुवंश 8.59; कुमार. 1.34; ब्रह्मवैवर्तपुराण II.2.37; किरातार्जुनीय 8.29; मूच्छकटिक 4.28.

The authors of the original Epics would seem to have presented a more accurate picture of the wild scenery including animals, birds and trees, places known to them, but we cannot say the same of the later interpolation, e.g. the extravagant description of the गन्धमादन area of the Himalayas in महाभारत III. 158.44-45 where the tropical trees, coconut and the jack-fruit (नारीकेल and फणस) are said to grow; verses 43-47 of this chapter of the महाभारत have been copied with slight changes in the मार्कण्डेय पुराण ch. VI. 10-22 to describe the jungle surrounding the holy city of द्वारिका so that the Himalaya bird चकोर and the tree देवदार appear to be natural there.

The practice of divination from the ways, movements etc. of birds (all animals) was common to all primitive cultures. (Ency. Rel. and Ethics, s.v. Augury; Divination; Omens) and India was to exception to it. Books like the षड्विंश ब्राह्मण, वसन्तराज शकुन and also Purans (e.g. अग्नि पुराण chs. 230-232, मार्कण्डेय chs. 51.66-72) deal with the subject.

The कौटिलीय अर्थशास्त्र recommends the protection of auspicious and even other pleasant and cheerful birds and animals in pleasure grounds and the practice of sending information about the enemy by letters tied to homing pigeons carried with him by the king's spy is commended and also referred to in बृहत्कथामंजरी.

We have a good example of sympathetic magic in the पारस्कर गृह्यसूत्र where the first solid food commended for a six- months-old baby-boy is, (1) flesh of the female Skylark (भारद्वाजी) if his father wants him to be a fluent speaker; (2) the flesh of the auspicious grey Partridge (कपिञ्जल) associated with field crops for abundance of food; or (3) the flesh of the Little Ringed Plover (कृकषा) for long life; or (4) the flesh of the black Ibis (आटि) for holy lustre ब्रह्मवर्चस्. The Black Ibis (a holy birds in Egypt) wears in triangular patch of crimson warts on the crown of its bare black head, a picture of a conical pile of red embers (अग्नि) indicative of its holiness.

CROWS & THEIR ALLIES :

RAVENS & CROWS

In the Crow tribe we find "bird brains at their highest", and recognition of the virtues and vices of the common Crow is writ large in Sanskrit literature, the Jataka-Stories and Folk-Tales. The काकोलूकीय of the पञ्चतन्त्र for example, is fully illustrative of the wisdom and shrewd cunning of our friend, the House-Crow. Popular tradition places him on footing of equality with that universal character, the barder. :

नराणां नापितो धूर्त पक्षिणां चैव वायसः

Among Indian birds, the Crow enjoys the distinction of having the largest number of

names and adnouns or epithets in the Sanskrit language. The शब्दकल्पद्रुप has collected no fewer than 36 synonyms for the common Crow and yet the list is by no means exhaustive. The expression काकजाति used in हारीतसंहिता, ch. 11, stands for the 'the Crow family or Corvidae, and both काक and वायस are in general use for any Crow. The poets, however, have often used synonyms like कर्कट, ध्वाङ्क्ष, बलिपुष्ट, etc., to suit their verse.

Generally speaking, Indian Crows may be placed in the following seven easily recognizable categories :

(i) The all-black Punjab and Tibetan Ravens (length 26"-28") which are quite as large as, though lighter than, the Common Pariah Kite (शकुनि), and they are the कृष्णशकुन or कृष्णशकुनि of the Vedas and द्रोणकाक (द्रुण् हिसार्थे) of literature.

(ii) The Brown-necked Raven of Sind (22") of an umber-brown colour, more so on the neck and shoulders, is the रक्तद्रोण of मार्कण्डेय पुराण and probably दग्धकाक of the lexicons.

(iii) The Carrion and Jungle Crows (19"), entirely black, heavier than the House-Crow but much smaller than the Raven is the कृष्णकाक, काकोल or simply the काक proper in a specific sense. They are also the ध्वाङ्क्ष of AV. 11.9.9 and 12.4.8.

(iv) The Rook (19") is wholly black but the adult bird has the basal third of its bill almost white. It is the सितनीलचञ्चु काक or the Black-and-white-billed Crow of वसन्तराज and probably the नशाक काक of the lexicons.

(v) The Eastern Hooded Crow (19") has the entire head and neck the central part of the upper breast, the wings and tail glossy black. The upper and lower back and underparts are drabgrey. It is the नीलास्य काक, the 'Black-faced' Crow of वसन्तराज.

(vi) The House-Crow (17") which appropriates the daily पक्षिबलि of the twice-born, and the offerings to the dead is the बलिपुष्ट काक or डुद/डु. It bears the distinctive name of भिस्मच्छविकाक after its grey neck and breast in वसन्तराज. . It the ग्रामीणकाक of the lexicons.

(vii) The Jackdaw of Kashmir (13"), migrating in winter to the near-by plains, is the चौरिकाक (thieving (Crow) of Mahabharata and पञ्चमकाक of वसन्तराज.

As a preliminary to a detailed consideration of these varieties, workable classification of Crows may be referred to here. The महाव्युत्पत्तिकोश mentions three kind of Crows, viz., (a) द्रोणकाक, the Raven, (b) काक, the all black crow like the Carrion and Jungle Crows, and (c) वायस, the House-crow. The षड्विंशब्राह्मण, ६. ८. also distinguishes between काक and वायस, the distinction has been observed in the Mahabharata and the Puranas where punishment based upon the doctrine of re-birth are provided for the petty larceny.

NUTHATCHES

The Nuthatches of the North and the Central India are small birds, not over 6 inches

long, and have a similar habits. In colouration also are blue-grey or bluish above and different shade of chestnut below. They are birds of mango-tops and other tree and keep to tree-trunks or branches and feed on insects and worms and also nuts if available. They are more often heard than seen, and it is their sharp notes and sound of the hammering on the bark of a tree or on hard seeds or nuts which help to locate them. All have black-bills except the vavet-fronted Blue Nuthatch which has a coral-red bill. They are known as सिस्सी or सिरी in Hindi, चोर परकी (the invisible Little dove in Bangal) and सिंधी कप (the 'सिंधी' bird) in परकी in Assam and I think they should be connected with some of the Sanskrit bird names like शिलीन्ध्री, कन्दली, करक, कवक, कपोती or कपोतिका occurring as below :-

- (१) “शिलीन्ध्रं कदलीपुष्पे कवकत्रिपुटाख्ययोः शिलीन्ध्री विहगी” - हेमचन्द्र
- (२) “शिलीन्ध्री कदलीपुष्पे करकत्रिपुटाख्ययोः - - - शिलीन्ध्री विहगीभिदि” - विश्वप्रकाश.
- (३) “कन्दली मृगपक्षि विशेषयोः” - मेदिनी
- (४) “पारावतः कपोतः स्यात् कपोतो विहगान्तरम्” - शास्वत कोश.
- (५) “कपोत पारावते स्यात् कवकाख्यविहङ् गमे” - हेमचन्द्र, विश्वप्रकाश.
- (६) “कपोतः स्यात्कलखे कवकाख्यविहङ् गमे” - विश्वलोचनकोश

The following subsidiary equations should help in construing the above :-

“गोमयच्छत्रिकामाहुर्दिलीरं च शिलीन्ध्रीकम्” - हारावली

शिली = गन्डूपदी, a kind of worm - हेमचन्द्र, अमर

शिली = स्तम्भशीर्ष - मेदिनी

करक = पक्षिभेद - हेमचन्द्र

कवक = Mushroom-M. Williams.

“कन्दल त्रिषु उपरागे नवाडकरे कलध्वनि, शिलीन्ध्रपुष्पे” - मेदिनी “कपोत अञ्जनेऽपि स्यात्” - विश्वप्रकाश

Now शिली being both ‘a worm’ and ‘the top of a column’ offers a reasonable derivation of शिलीन्ध्री from the two different senses of the word शिली with the root घृ ‘to hold.’ As a cather of worms शिलीन्ध्र would be a bird, and as resting on or holding the top of a column शिलीन्ध्रम would be छात्राकम् a mushroom. If the bird also is in the habit of holding on to the trunk (column) of a tree it would be properly called a शिलीन्ध्र, and its small size would justify the form शिलीन्ध्री just as विहगी should mean a small bird in addition to being the feminine of विहग (any bird).

“कन्दली” means ‘a new shoot’ प्रबाल which is often of a delicate shade of red and hence also ‘a light red colour’ (उपराग). The propriety of this name for a particular bird should depend on these senses. The red colour of the bill (resembling a new shoot) of the vavet-fronted Nuthatch, when it is resting face up against a tree-trunk- quite a common attitude for it with the body colour merging with the dark colour of the tree, would seem to justify the name

कन्दली for it. The orange-red bill of सारिका (Indian Grackle) has been compared with कन्दली (a red shoot) by क्षेमेन्द्रः -

“..... श्यामङ्गी सीरीकऽब्रवीत्
चम्पकस्येव कलिकां बिभ्राना चञ्चुकन्दलीम्”

बहत्कथामञ्जरी, १.२०१

This seems to strengthen the above identification.

“शिलीन्ध्रम्” is also the flower of the banana which has a maroon red calyx when open. The Cinnamon-belled Nuthatch, which has deep chest-nut lower parts, can well claim the name for itself. For similar reasons कन्दली as a मृग would be the large Red Flying Squirrel.

PEAFOWLS, JUNGLEFOWLS, PHEASANTS, AND QUAILS

This family includes all birds properly classified by authorities like चरक and 'विष्किराः', through the partial lists of such birds given by them include just a few which according to the present-day scientific classification are outside the order Gallinae but which, from their habit of frequenting the ground either for food or otherwise appeared to belong to the 'विष्किर' group. For example the list in चरक includes the वार्तीक, the short-toed Rufous Lark, and कङ्क, the adjutant Stork, the former of which somewhat resembles the Quail in its habits and the latter seeks its food from refuse heaps like the Common Cock; also गोवर्द, the Great Bustard, and वारट, the little Bustard-ground birds of Order Grallae which look somewhat like a peacock without the train. सुश्रुत includes नप्तुका, the Nightjar, वार्तीक, the short-toed Rufous Lark, कलविङ्क, the magpie Robin and Blackbird, सारङ्ग, the little Bustard, and कुरवाहक the laughing Thruses and Babblers. The Nightjar keeps to the ground during day-time and others find their food chiefly on the ground. Subject to these exceptions the lists are fairly representative of the Gallinae of India.

“अभिधानचिन्तामणि gives शिखण्डिक and चर्मचूड in the lists of names for a Cock, and मेदिनी and others have शिखी and शिखण्डी for both Cock and Peacock. शिखण्डिक and शिखी (both meaning 'one having a crest') are best interpreted with reference to the synonymes for शिखा :-

“चुडा केशी केशपाशी शिखा शिखण्डिका समाः” - हेमचन्द्र

Both the terms thus clearly apply to the Peacock and such Cocks have a feathery crest contrasting with the common Cock and Jungle-fowl who have a fleshy comb and are therefore the चर्मचूड कुक्कुट strictly so called. शिखि कुक्कुट are, therefore, the Cheer and Kalij Pheasants as a group as they have feathery crests. For the same reason the Peacock is शिखि, शिखावल, etc., and Monal is शिखि and more specifically मयूरक or मयूर कुक्कुट. सुश्रुत has observed the distinction by naming मयूर, कुक्कुट, and यवालक (the 'white-crested Kalij') as representing three different types separately, and in a similar way चरक names बही (Peacock),

कुक्कुट, इन्द्राभ (Molnal) and रक्तवर्त्मक (the Cheer and the Kajil Pheasants as a group as they have red skin surrounding only the eyes which distinguishes them from the Junglefowls which have the whole face and head covered with bare red skin and hence described as ताम्रवक्त्र (red faced) in बृहत्संहिता, ६२,१. The महाव्युत्पत्ति, २१३ mentions मयूर for the Monal, बर्ही Pheasant, and कुक्कुट for the common Junglefowl. पद्मपुराण mentions कुक्कुट, शिखी (शिखीनः, crested Pheasants) and मयूर but permits only the last as food. शिखी, मयूर and कुक्कुट (crested Pheasants, Peacock and Cock respectively) are mentioned in three consecutive paragraphs of चरकसंहिता.

जीवअञ्जीवीक, as we shall see, is strictly the Peacock Pheasant but the later Purana literature seems to have grouped all the Himalayas Pheasants, principally those that occur in the Central and the Western Himalayas as जीवञ्जीवक जाति (the Pheasant tribe): -

मत्तकौञ्चेमयूराणां नादैरूपधुष्टकन्दरे ।

जीवञ्जीवक जातीना वी-दुद्धिरूपशोभते ॥ — वायुपुराण, ५४,३३.

जीवञ्जीवकजातीनां विरावरूपकूजिते । — ब्रह्माण्डपुराण, १.२५,२८.

चातकैः प्रियपुत्रेश्य जीवञ्जीवीकजातिभिः । — ब्रह्माण्डपुराण, ६८,१६

The common name for all Patridges is तित्तिर and for all quails वर्तीका through quite a number of well marked species in the both the groups have specific names in Sanskrit. These will be given under each group of birds.

ORIOLES

The Orioles are beautiful birds of golden-yellow and black plumage except for the Maroon Oriole which is maroon and black. Three varieties of the Oriole, the Black-headed and the Maroon, occur in the North India, the last in the Himalayas only. They are strictly arboreal and keep to the tree tops, rarely descending to the ground. They are very active birds and, though shy and secretive, indulge in aerial games, following each other from tree to tree and darting through the foliage with their bright plumage flashing in the sun. Their voice is a loud mellow whistle of several notes which is heard “alike in garden and forest, greeting the dawn and saluting the parting day.” The yellow Orioles of both the species “often build in the same tree as holds a nest of the Black Drongo. That this is by design rather than accident can scarcely be doubted, considering how frequent the occurrence is. It is certain also that by this means the birds must enjoy a degree of protection against marauders like crows and treepies -inveterate stealers of other birds’ eggs. The king Crow will tolerate the proximity of his harmless dependents with complacency, but a crow has only to show himself in the precincts of the nest-tree to be furiously set upon and beaten off by the valiant, ‘kotwal’ and his wife” (Salim Ali). They eat fruits, chiefly the berries of peepul, bunyan and other fig trees.

The oldest names for the Golden Oriole are to be found in the Rigveda - (i) सुपर्ण which it shares with the Golden Eagle, and (ii) probably also हरिद्रव The “दा सुपर्ण” in the following well known verses are no other than the Golden, or some other Eagle and the Golden Oriole, nesting together on a fig tree, the Oriole, for protection.

Birds in Sanskrit Literature

“द्वा सुपर्णा सयुजा सखाया समानं वृक्षं परिषस्वजाते
 तयोरन्यः पिप्पलं स्वाद्वत्त्यनश्नन्नन्यो प्रभिचाकशीति ॥
 यत्रा सुपर्णा प्रमृतस्य भागमनिमेषं विदथाभिस्वरन्ति
 इनो विश्वस्य भुवनस्य गोपाः स मा धीरः पाकमन्नाविवेश ॥
 यस्मिन्वृक्षे मध्वदः सुपर्णा निविशन्ते सुवते चाधिविश्वे
 तस्येदाहुः पिप्पलं स्वाद्वग्रे तन्नोत्रशद्यः पितरं न वेद ॥

On the high probability of a pair of Orioles sharing a bunyan or peepul tree with a pair of Eagles I cannot do better than reproduce Col. D. Radcliff's remarks quoted by Hume in his book, Nests and Eggs, 2nd. ed. - "It is always the case with the larger Falcons that their fellow tenants of a rock or a tree are safe from molestation and in the breeding season actually look to them for protection." That birds of prey permit smaller birds to nest in close proximity to themselves including even those on which they normally prey is now acknowledged to be almost a universal fact (S. Baker on the Laggar Falcon in F.B.I. 2nd Edn.). The Golden Eagle has been known occasionally to place its nest on a tree there is reason to believe that in the long past he did more often than now, for one of his oldest names is शाल्मल or शालमलीस्थ (nesting on Bombax malabaricum):-

“सु शू पर्वण्यवसानं महाद्रौ कृत्वा नीडं शल्मलौ तं महान्तम्
 गुरुत्मन्तं गरुडं वैनतैयं पतत्रिराजमवसे जोहवीमी ॥”

Suparnadhyaya, 31.1

The Imperial, the Steppe and the Tawny Eagles breed as a rule on trees including the peepul in the plains of North India and everyone of them is a सुपर्ण in the wider sense of the word. It is, therefore, more than probable, any, almost a certainty, that the author of the above verses had not only seen a pair each of Eagles and Orioles nesting together in a peepul but had also observed how the Eagles kept away all marauders from the tree and the Orioles were happy under the protection thus afforded to them. These facts combined with the grandeur of the tall, leafy tree laden with fruit brought to his vivid imagination the similar situation obtaining before weak and dependent humans and their heavenly protector, and he, therefore, proceeded to illustrate the great spiritual truth with a parable drawn from nature.

With the growth of the civilisation and culture of the city as against the earlier life of farm and village even the learned Brahmanas lost touch with nature and forgot the names and identity of many of the birds so beloved of their early ancestors. This divorce between the city, which now became the principal seat of learning, and the village was completed long before the time of महर्षि यास्क (c. 700 to 1000 B.C.), for he too does not say what exactly were the two particular birds mentioned in these verses. He and his successors, commentators including सायणाचार्य, undoubtedly knew that सुपर्ण was an Eagle, but their difficulty was about the second fruit eating सुपर्ण and they, therefore, interpreted the verses in the best way they could. The air was already thick at the time with Upanisadic speculation and philosophy of the आत्मन् and

परमात्मन् and the verses describing the two birds sharing a common tree came in very handy to illustrate that philosophy. Accordingly Sayana begins their exposition with-

“अत्र लौकिकपक्षिद्वयदृष्टान्तेन जीवपरमात्मानौ स्तुयेते”

GRACKLES OR HILL-MYNAS

The Grackle is popularly known as the Hill-or the Talking Myna. Apart from its glossy black plumage its distinctive features are fleshy yellow wattles on the head, bare yellow skin on the sides of the face, and orange yellow bill and legs.

In the Rigveda (1.50,12) it has been called रोपणाका from रोपण, 'causing a cicatrix' (also perhaps a cicatrix or healed wound) in reference to the wattles and the bare skin that characterize the bird. These features are supposed to be healed scars as it were. Its later name वरण्डा is also derived from वरण्ड, a boil or pimple on the face. There are other bird-names as well formed on the same lines, e.g., the Black Ibis is called कचादुर from कच, a scar, because of the bare and pimples head of the bird and the Red-wattled Lapwing सदालूता (लूता चर्मव्रणे-धन्वन्तरि - carrying permanent pimples on the face) :- “टिट्तिभी पीतापादश्च सदालूता नृजागरः” धन्वन्तरि-निघन्तु.

रोपण also means an arrow i.e., शलाका which letter has formed the basis for its name मदनशलाका or simply शलाका in the Lexicons. The name means 'the dart of the God of Love' because the bird was taught by professional trainers (cf. शुकसारिका प्रलापन as one of the 64 Fine Arts) to repeat little 'bons mots' and love-phrases to remind a busy aristocrat or king, passing through his अन्तःपुर or harem, of the undying love for him of its(bird's) lady-patron, or to invite him to particular queen. I doubt if the Vedic name was derived from रोपण in the sense of 'an arrow', but मदनशलाका is certainly comparable with “कामशल्यामिषुं” in AV.3,25,2.

The Grackle or Talking Myna was also known is a Sanskrit by the name मदनसारिका, Names like कादम्बरी (कद् + अम्बर, black-plumaged) and the allied couples like, दूती and यासा ('love messenger', and 'one exerting for a lover' respectively), कञ्जक and कञ्जन (giving pleasure), सूक्ता and वचा (a good talker) for the bird are merely lexical pedantry. Them seem to have been invented for use in a double sense in puzzles (पहेलिका) and puns (श्लेष).

It shares also the name शारिका (v.1 सारिका) with the Common Myna (Art 21), and which of the two birds is intended in a given passage must be made out from the context. शारिका as a talking cage-bird is the Grackle, but as a bird of illomen, or a noisy one, it is the Common Myna. To cite but one example of each from the रामायण -

“नूनं हि लालप्यते सीता पञ्जरस्थेव शारिका” - ५.१३, १६

“वीचीकूचीति वाश्यन्तः शारिकावेश्मसु स्थिताः

पतन्ति ग्रथिताश्चापि निजिताः कलहैषिणः” - ६.३५.३३

The second passage is a perfect picture of the कलहप्रिया सारिका, the noisy or quarrelsome Common Mynas often given to fighting with their own kind.

CUCKOOS

The parasitic nature of Cuckoos has long been known in India as we find one named as अन्यवाप in the वाज.संहिता, 24.34. Other common names are परभृत् or परपुष्ट. These are usually applied to the Himalayan Cuckoo and the Koel but the expression परपुष्ट जाति evidently includes the चातक group as well:-

“धन्यं धिनोति वचनैः श्रवणानुकूलैः

श्रन्यं दुनोति परुषैः परपुष्टजातिः”

भिक्षाटनकाव्य, २७.४, काव्यमाला, १२

In this verse a love-sick person complains principally against the Cuckoo but generalises against the whole tribe including the Hawk-Cuckoos, the Pied Crested-Cuckoo, etc. Whose calls are not welcome to a separated lover. Cuckoos other than the Black Koel cuckold small birds of different kinds, e.g., Babblers, Chats, Pipits, Wagtails, etc., and knowledge of this fact on the part of the ancients is fully reflected in the names given above and in the half verse from शाकुन्तल given below:-

“प्रागन्तरिक्षगमनात् स्वमपत्यजातं

श्रन्यैद्विजैः परभृताः खलु पोषयन्ति” - ५.२२.

The Koel of the plains on the other hand victimises the common House-Crow and occasionally the Jungle-Crow, and is therefore called काकपुष्ट. The male bird's loud call of 'कुहू कुहू' has given us names like कुहूकण्ठ कुहूमुख etc., for it and the name कुहू for the night of the New-moon which is supposed to be as black as the bird itself. Sanskrit काकपुष्ट appears to have been formed on a false analogy with the Prakrit काय पिउच्छ though, independently of the latter, it can stand by itself as "Crow tailed" which, however, is quite colourless and uninteresting. काय पिउच्छ (काकपितृस्वसा - the Crow's father's sister) for the female Koel, on the other hand, seems to be an excellent name based upon the bird's parasitism. In India a sister often leaves her little children with a brother for rearing them and this is exactly how the female Cuckoo deals with her supposed brother, the Crow, and hence her nick-name, 'the Crow's aunt'. The Koel shares the names कोकिल and पिक with the European and the Asiatic Cuckoos which breed in the Himalayas and, very sparingly, on the hills in certain parts of the country. It is therefore difficult to say whether a given reference is to the Cuckoo proper or to the Koel.

अन्यवाप in “अन्यवापोऽर्द्धमासानाम्” - V.S., 24.34. would be the Cuckoo if the Samhita was compiled in the North-West, for the Koel is non-existent in the extreme North-West and rare in the Punjab, but if the compilation took place in the 000 it is more probably the Koel. The reason for the dedication of the bird to the deity presiding over the Half-months is apparently

the fact that the bird performs only half its part in reproduction and the particular name chosen emphasises this.

PAROQUETS OR PARROTS

The Parrots of North India have been divided into two genera, one of which is represented by five and the other by a single species. They are all of a predominantly green colour and differ little in their habits. Though normally arboreal they are attracted in large flocks to ripening crops like paddy and sorghum (juar) to the great despair of the cultivator and have been regarded with birds like the Buntings (अन्नदूषक) as one of the natural calamities (ईतयः) befalling a country. All the same, their brilliant plumage, quaint habits, "sedate and knowing demeanour" and, above all, their teachability to talk and perform tricks have endeared them to the people and made them one of the most favourite cage-birds of India from very ancient times.

"The Parrots rank as among the most intelligent of birds. The mere talking to which they can be trained is nothing. The wisdom of the bird judged by this standard, is inferred from the degree of appositeness with which it utters its phrases." (Harmsworth Popular Science, p. 2978). The European students of Indian bird-life do not, however, credit any of the Indian species with ability to talk beyond a few words; nevertheless, Sanskrit literature attributes considerable ability to them in this respect and whole verses have been placed in their and the Hill-Maina's mouths. A couple of such examples are reproduced below:-

“श्रालिङ्ग प्रतिवाचमुदुगिर सुधाकण्ठ ! क्व भूयो वयः ।

कोपं मुञ्च मयि प्रसीद सुभगे ! नैवं विधास्ये पुनः ॥” भाव-शतक ५४

The following half verse may well have been taught to a royal Parrot in the ordinary way though the next two lines (not reproduced here) give it a topical setting. On the defeat of his royal patron, the bird, released from his cage, is supposed to address a painting of his master in the royal Picture-gallery:

“राजन् ! राजसुता न पाठयति मां देव्येऽपि तूर्णो स्थिताः ।

कब्जे ! भोजय मां कुमार-सचिवैर्नाद्यापि किं भुज्यते ॥” काव्यप्रकाश १०.९४

If such examples had not been true a compliment like चाटु-गाथा-समुच्चारण contained in the following beautiful passage would not have been paid to a pet bird. The poet describes goddess पार्वती as playing with her pet bird -

“सर्वविद्याविशेषात्मकं, चाटुगाथासमुच्चारणं,

कण्ठमूलोल्लसद्गर्जरजित्वयं, कोमलश्यामलोदारपक्षद्वयं,

तुण्डशोभातिदूरीभवत्किंशुकं, तं शुकं लालयन्ती परिक्रीडसे ॥”

काव्यमाला १, श्यामला-दण्डक ५

nor would poet कुसुमदेव have written :

“शुकः श्लोकान् वक्तुं प्रभवति न काकः क्वचिदपि”

काव्यमाला १४, दृष्टान्तकलिकाशतक, पृ० ८६

Compare also :

“नित्याकर्णनया शुकेन च पदं साम्नामिदं गीयेत”

नागानन्द १.१०

शुकसारिकाप्रलापन was one of the arts practised in India by professional men like the trainers of Song-finches, Thrushes, etc. in Europe today, and no one need be surprised at the performances of exceptionally talented Parrots and Mainas recorded in Indian literature, 1 barring, of course, poetic exaggeration in attributing to them human intelligence and capacity to make impromptu replies or even to carry on a conversation. I have myself heard a Rose-ringed Paroquet repeat the following Hindi verse without a hitch though the articulation was certainly not equal to that of the Maina-

चित्रकूट के घाट पै भई संतन की भीर ।

तुलसीदास चन्दन धिसै तिलक देत रघुवीर ॥

i.e., “In the midst of a gathering of saints at the waters near Chitrakoot Tulsidas prepared the sandal-paste and God Ramachandra applied it to his forehead,”

Literary tradition has regarded a talking Parrot (शुक), as the mate of a talking Hill-Maina (सारिका) and it is on this supposition that वच is a Parrot and वचा a Maina, and if he is मेधावी she is मेधाविनि which, by the way, is also the name of a most intelligent Maina in रत्नावली, 2.5.6. Even Kesava, the commentator of the कौशिकसूत्र, would seem to have succumbed to this tradition, for he renders रोपणाका of AV. 1.22.4 as काष्ठसुक and, following him, Sayanacarya also has translated रोपणाका (loc.cit.) as काण्ठशुकाख्यपक्षी and again as शुकां or female Parrot in his notes on तैत्तिरीय-संहिता 3.7.6 although in his commentary on RV.1.50.12 he correctly explains the term to mean a सारिका.

The flight of Parrots is very swift and a flock flying to or from rich crops in the open, or hurtling through the forest, swerving gracefully to avoid trees and branches, is always a fine sight. A selection of verses in appreciation of their beauty at close quarters and high up on the wing should prove interesting -

“तुण्डैराताम्रकुटिलैः पक्षैर्हरितकोमलैः ।

निवर्णराजिभिः कण्ठैरेते मञ्जुगिरः शुकाः”

काव्यादर्श २.९

Parrots descending upon a paddy-field-

यत्र शालिवनोपान्ते खात्पतन्तीं शुकावलीम् ।

शालिगोप्योऽनुमन्यते दधतीं तोरणश्रियम् ॥

Addi-Purana of Gunabhadra, 4.61

And pretty peasant-girls, dressed in green, driving them away-

शुकाञ्छुकच्छदच्छयै रुचिराङ्गी स्नांशुकैः ।

छोत्कुर्वतीः कलक्वाणं सोऽपश्चच्छलिगोपिकाः ॥

Ibid.35.36

A Yaksha describes to Arjuna a flight of parrots, many carrying golden ears of paddy in their bills-

मुखैरसौ विद्रुमभङ्गलेहितैः

शिखाः पिशङ्गीः कलमस्य बिभ्रती ।

शुकावलिर्यकशिरीषकोमला

धनुश्रियं गोत्रभिदोऽनुगच्छति ।

Kiratarjuniya, 4.36

Poet माध also presents a similar picture -

हरितपल्लमयीव मरुद्गणैः

स्रगवनद्धमनोरमपल्लवा ।

मधुरिपोरभिताम्रमुखी मुदं

दिवि तता विततान शुकावलिः ॥

Sisupala-vadha, 6.53

SWANS, GEESE, DUCKS AND MERGANERS

Sanskrit nomenclature corresponding to the common names in the title of this Article is हंस or महाहंस, कलहंस or कादम्ब-हंस, क्षुद्रहंस or हंसक, and कारण्डव respectively, and the epitomised expression हंसकारण्डवाः approximates in meaning to the scientific name of the family, viz., Anatidae. Indian mythology recognizes the unity pervading the family when it regards the Swans, Grey Geese and Ducks as the progeny of the first Swan-Mother धृतराष्ट्रीः -

धृतराष्ट्री तु हंसांश्च कलहंसाश्च सर्वशः ।

चक्रवाकांश्च भद्रं ते विजज्ञे साऽपि भामिनी ॥

- रामायण ३.१४.१९., म.भा. १.६६.६०

In this verse चक्रवाक (the Grey Lag noted for its mellow call note) stands for all grey Geese and चक्रवाक (the beautiful Duck) for all Indian Ducks, In the same way हंस (note the plural in each case) denotes the all-white Swans as is clear from references to them in the Rigveda, literature and the Lexicons. Amarasingha and others name the Grey Geese like the Grey Lag and the Bar-headed Goose as कलहंस and कादम्ब, and define हंस as an entirely white bird with white wings (श्वेतरत्न) and distinguish three different varieties of it as we shall see presently. All the northern breeding grounds of the Swans and Geese are conventionally placed at or near the मानस lake in the Himalayas. These birds do not breed within Indian limits,

nevertheless poetical convention treats them as being under the influence of love during the cold season. The reason is that they are in a good condition and keep calling to one another, and hence expressions like मत्रहंस or मत्तकलहंस, for according to पाराशर quoted by भट्टोत्पल in बृहत्संहिता, 85,28, the मदकाल for हंस, कादंब, etc, is the शरदऋतु.

According to a story related in the रामायण, 7.18 God वरुण avoided रावण by transforming himself into a हंस and latter granted a boon to the bird for his help and made him permanently white : –

वर्णो मनोरमः सौम्यश्चन्दमण्डलसन्निभः ।
भविष्यति तवोदयग्रः शुद्धफेनसमप्रभः ॥ - ७.१८.२९.
हंसानां हि पुरा राम न वर्णं सर्वपाण्डुरः ।
पक्षा नीलाग्रसंवीताः क्रोडाः शष्पग्रनिर्मलाः ॥ ७.१८.३१

क्षेमेन्द्र also describes this favourite bird (हंस) of वरुण as wholly white :-

हंसोऽपि हिमकपूर्वशीतांशुरजतद्युतिः
वरुणस्य वराज्जातस्तोयेशप्रीतिमान्सदा ॥ - रामायणमंजरी, ७.३३९.

The हंस of the story is clearly a Swan and the change of colour from Juvenile to adult plumage has been explained mythically. The mount of ब्रह्मा (हंसवाहन) is also a Swan so that the epithet सुरप्रिय for a हंस denotes a Swan - see para. 11 of this and para. 6 of section B.

The Rigveda contains references to हंस as (i)» a solitary bird (ii) going in pairs, and (iii) flying and calling together in a line. There is also mention of the नीलपृष्ठ हंस, the Bar-head Goose (section B, para 5). The following references are evidently to the Swan :

The सोम plant when crushed exudes the juice with a hissing sound due to air bubbles coming out and bursting. This is compared to the hissing of a Swan when disturbed on the water :-

“श्वसित्यप्सु हंसो न सीदन्” - RV 1.65.5.

We have seen that the female of the Mute Swan hisses angrily when disturbed. Writing about the voice of Swans, B. Vesey Fitzgerland also says : “The Mute Swan very rarely does more than hiss severely at unwelcome visitors.” It is, therefore, incorrect to translate श्वसिति as “pant” as Griffith does, for there is no reason for the bird of powerful flight to ‘pant’ and the comparison is between the effects produced on the सोम and हंस when they are teased (crushed being the proper word for सोम corres-ponding to ‘teased’ or ‘annoyed’ for the हंस).

The Sun is called “हंस : शुचिपद्” in RV 4.40.5, and the reference can only be to a solitary Swan floating upon a wide expanse of deep blue water, Cf :

प्रजगाम नभश्चन्दो हंसो नीलमिवोदकम् । - रामायण, ५.१७.१.

The Asvins invited to the Soma sacrifice like a pair of Swans hastening to the water:

हंसाविव पततमा सुतां उप - RV 5.78.1-3.

हंसाविव पतथो अध्वगाविव - RV 8.35.8

The Swan is monogamous and a pair, being greatly attached to each other, keep together. This is particularly the case with the Mute Swans (see above). The last two references are, therefore, to these birds. None of the Geese can be intended as they live and move in flocks of some size when away from their breeding grounds.

White horses (दिव्यासः 'shining' and therefore 'white') running, in a race or otherwise, in a line are compared to Swans flying in a line :

दिव्यासो अत्यां हंसा इव श्रेणिशो यतन्ते - RV 1.163.10.

Freshly cut to size and barked (and therefore white) wooden sacrificial posts carried on their shoulders by men walking in a single file along a forest foot-path look like long-necked Swans flying in a line

हंसा इव श्रेणिशो यतानाः शुक्रावसानाः - RV 3.8.9

The Whoopers, when in small parties, fly in a line. The Geese, on the other hand, always occur in large flocks and fly in "bunches" on shorter and in wedge-formation or very long lines on longer flights.

A party of Whoopers answering the sonorous call of their leader :

हंसा इव कुण्ठ श्लोकम् - RV 3.53.10.

आदि हंसो यथा गणं विश्वस्यावीवशन्मतिम् -RV 9.32.3

The हिरण्यपर्ण हंस with a beautiful voice (मधुमन्त) in the below is the same as the सुवर्ण हंस of the जातक, and the हिरण्य हंस of कुमारसंभव (see paragraphs 7 & 8 below) and, therefore, a young Whooper with a greyish brown plumage :-

हंसासो ये वां मधुमन्तो अस्त्रिधो हिरण्यपर्णा उहुव उषर्बुधः - RV 4.45.4

The हंसा dedicated to the Moon-God (VS 24.22) and the Wind-God (Ib.24.35) are clearly Swans. The Sun and Moon have often been pictured as a Swan, and its powerful flight and migratory are fully in keeping with the spirit of the Wind.

इदं च रमणीयं ते प्रतिभाति वनस्पते ।

यद् इमे विहगास्तात ! रमन्ते मुदितास्त्वयि ॥

एषां पृथक् समस्तानां श्रूयते मधुरः स्वरः ॥

पुष्पसंमोदने काले वाशतां सुमनोहम् ॥

This magnificent picture of thine is very charming indeed, O Lord of the forest, when these birds are happily enjoying themselves upon trees, O dear ! and their sweet musical notes are distinctly heard as they sing beautifully during the season of fragrant flowers (the spring.)

Thus, Birds science is addressed in detail in vedas including Birds, their species & sub-

species. The details of scientific information about birds is relavant even today.

BIBLIOGRAPHY

- अमरकोश : 'सरल मणिप्रभा' हिन्दी व्याख्यासंहिता; संपादक - शास्त्री हरगोविन्द वाराणसी
द्वितीय संस्कारण सं. २०३१
- अथर्ववेदसंहिता : संपादक - सातवलेकर श्रीपाद; दामोदर, स्वाध्याय मण्डल, पारडी
जि. वलसाड, चतुर्थ संस्कारणम्, शके - १८६५
- ऋग्वेदसंहिता : संपादक - सातवलेकर श्रीपाद; दामोदर, स्वाध्याय मण्डल,
पारडी, जि. वलसाड, चतुर्थ संस्कारणम्
- निरुक्ता : दुर्गाचार्य टीका सहित; संपादक राजवाडे, बी.के. पूना - १९२१ - १९३६
- ब्रह्मांड - महापुराण : संपादक - शर्मा के. बी. कृष्णदास; अकादमी, वाराणसी, द्वितीय
संस्कारण, १९८३
- यजुर्वेदसंहिता : संपादक - सातवलेकर श्रीपाद; दामोदर, स्वाध्याय मण्डल,
पारडी, जि. वलसाड, चतुर्थ संस्कारणम्
- रामायणम् भा. १, २, ३ ७ : श्रीमद्वाल्मीकिमुनिप्रणीतं, टीकात्रयेणोपस्कृतम्; संपादक - शास्त्री श्रीनिवास कट्टी,
परिमल पब्लिकेशन्स, दिल्ली, १९८३
- शब्दकल्पद्रुम : मोतीलाल बनारसीदास, वाराणसी
- शुक्रनीति : संपादक - देसाई इच्छाराम सूर्यराम, मुंबई - १८९३
- शुफलयजुर्वेदसंहिता : संपादक - घोडा मोतीलाल रविशंकर, श्री पोरबंदर, वेदशाळा
- कौटिलीय अर्थशास्त्र : शास्त्री आर. श्याम, पंजाब, संस्कृत सिरीज, लाहौर, १९२३.

The Peasant's Participation in Freedom Struggle in Saurashtra

Dr. S. V. Jani*

Before independence Saurashtra comprised of 222 big and small states with varying degrees of power and autonomy, of these 222 states, 14 were salute states, 17 non-salute states and 191 other small states exercising varying degree of jurisdiction.¹ The principal ruling clans were Jhalas, Jethwas, Jadejas, Parmars, aohils and Babis. The Baroda state also had territories in Saurashtra. The Portuguese territory of Diu was also in this region.

At the outset of the twentieth century, national awakening was aroused among the people residing in British India. But it was not possible in the princely states of Saurashtra, because these states were the centres of pomp, exploitation and treacherous plots.² Most of these princely states did not allow any participation of the people in the government as well as in the freedom struggle.³ Except some liberal states like Rajkot and Bhavnagar, in other states monopoly and tyranny were prevalent. The rulers had the support of the Sovereign British power and the people had no voice.⁴ The rulers wasted money in reckless extravagance without any sense of responsibility.⁵

The annual session of the congress held in 1902 at Ahmedabad and in 1907 at Surat and the “Bang Bhang Movement” and “Swadeshi Movement” had its impact on the people of the princely states of Saurashtra also. though these people could not participate in national or revolutionary activities, but they managed to get the literature arousing nationalism and read it secretly.

The freedom struggle was nurtured mainly in British Indian territory, but whenever it gained momentum in the British provinces, neighbouring princely states were invariably affected and the agitation always found some echo, howsoever faint among the subjects of the princely states.⁶ After Gandhiji's return to India from South Africa in 1915, the freedom struggle in Saurashtra got momentum. National awaking was aroused slowly but steadily in the people of princely states of Saurashtra. In some of the states “Praja-Parishad” or “Praja Mandal” were established. Baroda state was the first state in western India to have a Praja Mandal in 1916. Baroda's example was soon followed by Bhavnagar, Rajkot etc. in Saurashtra. Bhavnagar state declared the formation of Praja Pratinidhi Sabha in 1917. Thus, Bhavnagar was the first state in Saurashtra to include the representatives of the people in administration.⁷ Jamnagar state also formed an advisory council in 1919.⁸ Rajkot was the first state to establish Praja Prtinidhi Sabha in 1923 consisting of all elected members.⁹

From 1920 to 1947 Gandhiji became the main leader of the Freedom Struggle. His ashram at Sabarmati was the main centre of nurturing constructive workers. According to the suggestion of Gandhii in 1920 “Kathiawad Rajkiya Parishad” was established to ventilate the

* Ritired Professor & Head, P.G. Department of History, Saurashtra University, Rajkot.

grievances of the people of Saurashtra. In the same year non-co-operation movement was launched. A weekly named “Saurashtra” was also promoted by Amritlal Sheth. It became the torch-bearer of the demands of the people. It had started a battle against the autocracy of the rulers. It also was blowing the bugle of the freedom struggle.¹⁰ Saurashtra (kathiawad) Vidyarthi Parishad was organised in 1921 under the presidentship of Acharya Kriplani. “Kathiawad Yuvak Parishad” was also held in 1929 at Rajkot under the presidentship of Jawaharlal Nehru. The people of Saurashtra had participated in the Nagpur Flag Satyagraha in 1923 and Bardoli Satyagraha in 1928.

The majority of the people of Saurashtra were peasants. Their economic condition was full of sorrows. They were the lot adding maximum to the state treasury through revenue taxes. But their social and financial position was shocking. It was a class which was being oppressed to the maximum by the rulers. They had no voice in the administration. They were born as if to tolerate all the oppressions. Though, there were some liberal and progressive rulers like Bhagwatsinhji of Gondal. He used to call his peasants as “the trees of gold”. So, he cared most for their amenities.

The peasants of Saurashtra were heavily burdened. Over and above land revenue, the following extra taxes were collected from them-

1. Hawaldari (for the chowkidars of the village)
2. Mandri (for tolats - who weighed agriculture produce)
3. Sukhdi (for storekeepers)
4. Zampo guest charge)
5. Khola (for patel of the village)
6. Maplan (for downtrodden of the village)
7. Kamdari (for kamdar)
8. Kunvar or Bai Sukhdi (for Prince or wife of king)
9. Muthi-Chapti (for servants of Kamdar)
10. Khara-jat (charge of collecting revenue)¹¹

Thus, the majority people i.e. peasants were oppressed by the princely, states in general. Moreover the land belonged to the state. So, if they protested they were driven out of the land. But after non-co-operation movement some peasants have indirectly participated in the freedom struggle. They were inspired and encouraged by the leaders like Gandhiji, Vallabhbhai Patel, Jawaharlal Nehru etc. Some volunteers from Saurashtra had taken part in Bardoli Satyagraha of 1928. When they returned home they started telling the stories of the Bardoli Movement. It created a sense of awakening in the common people. Hence during ten years of 1929 to 1939, the peasantry of Saurashtra had mass participation in the freedom struggle. As the majority, of the people were peasants, in those movements, they are called the Peasant Movement. They were at (1) Khakhrechi (1929), (2) Panch Talavada (1937-38), (3) Vallabhipur (vala) 1938 and (4) Mota Charodia (1938).¹²

The heavy taxation of the state of Malia-Miyana added fuel to the fire. Particularly the people of Khakhrechi village under this state were awakened by the constructive activities of the local leader, Maganlal Panachand Vora, who had stayed with Gandhiji in Sabarmati Ashram of Ahmedabad for some years.¹³ The ruler of Malia had imposed the following taxes :

1. When the ruler visits the village, free supply of milk.
2. Free supply of grass for the horses of the Prince.
3. Firewood to be supplied free for cooking.
4. Bedding and cushions to be supplied free.
5. People should join as 'begar' for supplying bricks, lime, stones, and carts for building the royal palace.
6. The peasants should give their cotton to be pressed in the cottonj in prescribed by the state at prescribed rates.'
7. After the death of a land-holder, for transferring it to his inheritor, a tax called "Sakar" (Sugar) to be given.
8. If a person wants to have more doors or windows in his house, he was to pay "Hava-vero" (Air tax), of Rs. five.

Intolerable taxation was much on the produce of agriculture that it come to 70 to 75 percent.¹⁴

As a result the peasant folk of khakhrechi staged a satyagraha. The eighteen leaders of the peasants were selected by the people. They were compared to the eighteen Adyayas of Gita. Gandhiji also supported this movement. It brought a new spirit among the local people.¹⁵ This satyagraha had the best wishes of Sardar Patel, Thakkar Bapa etc. Kathiawad Satyagraha Dal also joined the movement. Many volunteers, including some women came from wadhwan to help and participate in the movement. Taking into consideration the seriousness of Satyagraha, the British Agency forced the state to come to a compromise with the satyagrahis. Ultimately due to the support of the national leaders, firm decision of the volunteers and pressure of the British Agency, the Malia state had a compromise on 22nd January 1930¹⁶ and the ruler Raysinhji Jadeja was forced to abdicate the throne in favour of his grandson, Harishchandrasinhji. This was the first Satyagraha in the peoples movement in the princely, states of Saurashtra. Gandhiji reacted to it by saying that the courage shown by the peasants of this small state was praiseworthy.¹⁷ As this was the immediate result of Bardoli Satyagraha, it was called by "Saurashtra" weekly, as "Bardoli of Kathiawad". Moreover it played an important role for preparing the people of Saurashtra to participate in the Salt Satyagrahas to be staged as a part of Civil Disobedience Movement. Hence, it is called the rehearsal of the salt satyagrahas of Dholera and Viramgam."¹⁸

Thus, this success enthused in the people the sense of self-confidence to protest against the injustice. As a result the people from all over Saurashtra, participated with enthusiasm in the salt satyagrahas of Viramgam and Dholera in 1930. The atrocities done by the police was not

only cruel but also inhuman. Many freedom fighters were wounded heavily. A British officer behaved so brutally, that there was a saying in Dholera self satyagraha that “wherever there is flecher, there is stracher.” The slogans of the people were, “Hindustan Ho Azad, Nokarshahi Ho Barbad.”¹⁹ Moreover the people of Saurashtra had participated in the four satyagrahas held in 1931 at Morbi, Dhrol, Vanod and Dhrangadhra.

During 1937 to 1939 Rajkot and Limbadi satyagrahas and three peasant satyagrahas were staged. In Rajkot agitation people of all walks of life participated. The peasants also had become fearless and were not afraid of the atrocities of the state.’ The gramya-kooch was a significant feature of this agitation. One Mr. Savdas Patel of Gunda village was inspiring and encouraging the peasants of his village. He was so brutally beaten that he died. Thus this peasant was the first martyr of this movement. Even the women had participated in it. Bhakti Lakshmi Desai had taken the leadership of a vast rally. She was the wife of Darbar GopalDas, ruler of Dhasa and Ray Sankli states, which were escheated by the British Agency for actively joining the freedom struggle. He was the only ruler who had joined this national movement - Kasturba, Maniben Patel and Mrudulaben Sarabhai were other women leaders who were imprisoned. Even Gandhiji had joined Rajkot Satyagraha and he had fasts at Rashtriya Shala. So the local or regional movement took a national shape. Rajkot proved a priceless laboratory for Gandhiji.²⁰

In Limbadi Satyagraha of 1939 people’s participation was unimaginable. The state police manhandled Chanchalben Dave, a widow of Shiyani and was thrown in mud. Even Lilavatik. Munshi had participated in this movement. As a novel experiment of bringing pressure on the state, Limbadi Cotten Boycott Committees were established all over India. It had a great impact on the economy of the state. About 800 persons were wounded in assaults.²¹ Hundreds of people (about 6000) made “Hijarat”.²² Limbadi state exhibited an example of “organised Gundashahi” but still people were firm in their struggle. Dr. Pattabhi Sitaramaiyya has noted that “the atrocities of Limbadi’ were more than that of Jalianwala Massacre.”²³

The peasants of Panch-Talavada village of Bhavnagar state were awakned. They had attended the Khedut Conference held at Antalia in 1937. It was attended by Indulal Yagnik (Ahmedabad) and Fulchand Shah (Wadhwan). They inspired and encouraged the peasants to protest against the unlawful taxes and injustice. So they had satyagraha at Charodia, Pattabhi Sitaramaiyya, U.N.Dhebar, Balwantrai Mehta etc. visited Panch-Talavada and inspired them to be fearless. Due to firm protests Anantrai Pattani, the new Diwan. Of Bhavnagar state compromised and the freedom fighters were freed from jail. This was the second peasants satyagraha of Saurashtra. The third was held at Vala (vallabhipur) state in June 1938. It had heavy and unbearable taxes. Yuvak Sangh was active at Vala. Its members were ready to sacrifice everything. Many people participated in the Civil Disobedience Movement held in 1938. The peasants with their families and their ox and ploughs had a sitting satyagraha before the palace of the king. As the movement was taking a serious turn and it may effect the neighbouring states, so British Political Agent, Mr. Egerton, interfered and forced the state to

compromise with the peasants. on 19-12-1938. The ruler Vakhatsinhji was forced to leave his state and stay at Rajkot for two years and his son Gambhirsinhji was made the ruler.

Similarly the fourth peasants, Satyagraha was staged in 1938 at Mota Charodia village of Palitana state. Here also the peasants were awakened due to the activities of 'Gram-Seva-Kendra' and Shambhu Shanker Trivedi of Gariadhar. The leaders of this movement Ichchhashanker P. Trivedi, Jorsinh Kavi and his wife Kasturben kavi, Devchand Korat, Vallabhbhai Patel were jailed for six months. The leaders of Kathiawad Rajkiya Parishad approached the state but in vain. So about one hundred families migrated to Palitana and male, female and children had a sitting Satyagraha before the palace.²⁴ The land, farms, houses etc. of many people were confiscated. Many were jailed, some were exiled of the state and atrocities were at its height. Sarlaben Trivedi, Shardaben Shah, Kasturben Kavi, Narmadaben Pathak, Parvatiben Patel and many illiterate women had also participated in this agitation. Ultimately, the state had to bow down before the firm decision of the united people, supported by local, regional and national leaders.

Afterwards, the people of Saurashtra, had actively participated in Quit India Movement and the freedom movement of the people of Junagadh (1947) also. The participants in freedom movement in Saurashtra were mostly of 14-45 age group, and were by profession pleader, teacher, trader and peasants. Harijans and Muslims were less in number. The people of Saurashtra played an important role in the freedom movement. As a result it became a mass-movement. It had the inspiration, encouragement and support of the people and leaders of British India. The peasants were the most oppressed class in the society. So their participation is a remarkable feature of this movement. Their number was also praiseworthy. So, we can say that the freedom movement in princely states of Saurashtra is a great, grand and glorious chapter in the modern history of Gujarat.

References

1. Menon, V.P. - The Story of the Integration of Indian States, Bombay, 1969, P. 168.
2. Dhebar, U.N. - Darbar Gopaldas, Bombay, 1974, p.-6
3. Jaffery, Robin (Edi,) People, Princes and Paramount Power, New Delhi, 1978, p. 243.
4. Rajgor, Dr. Shivprasad - Gujarat No Rajkiya Ane Sankritik Itihas, Ahmedabad, 1974, p. 215
5. Chudgar, P.h. - Indian Princes Under British Protection, London, 1929, p. 215
6. Handa, R.L. - History of Freedom Struggle in Princely States, New Delhi, 1968, p.2
7. Korat, Jani and Bhal (Edi) Bhavnagar Rajya No Itihas, Ahmedabad, 1995, p. 152
8. Jamnaar District Gazetter, Ahmedabad, 1970, p, 88
9. Bhatt, Tribhuvan p. (Edi) Sansthan Rajkot Ni Directory Vol. I, Rajkot, 1929, p. 171.
10. Mehta, Labhuben - Mara Jee Kaka, Marun Ranpur, Bombay, 1979, p. 81.
11. Watson, J.W. - Gujarati Translation by Narmadashanker Dave, - Kathiawad Sarvasangraha Bombay, 1886 p. 252

12. Jani, Dr. S.V. - Azadi Ni Ladat Man Saurashtra, Rajkot, 2005, p. 22, 69 to 74.
13. Jani, Dr. S.V.'s article - "Saurashtra Ni Riyasato Man Kisan Andolano - Ek Samiksha", 'Arthat', Surat, Vol III-IV, 2004, p-30.
14. Jani, Dr. S.V.-History of Saurashtra, Ahmedabad, 2003, p. 489-490
15. File No. 297, Home (Pol.) 12-1930, N.A.I., New Delhi
16. Malia State Adm. Report, 1930, p. 9
17. 'Navjivan' Ahmedabad, 2-2-1930
18. Jani, Dr. S.V. - History of Saurashtra, op. cit. p. 492
19. Ibid., p. 493-494.
20. Gandhi, M.K. - 'Desai Rajyo No Prashna', Ahmedabad, 1940, p. 346-351.
21. Doshi, Bapalal - 'Limbadi Ni Ladat, Gandhinagar, 1974, p. 26
22. Gandhi, Shamaldas - Limbadi Ni Hijarat, Mumbai, 1940, p. 5
23. Munshi, K.M. - Affairs in Limbadi State, Mumbai, 1940, p. 2
24. Jani, Dr. S.V. Op. cit., p-518.

अथर्ववेद में जलचिकित्सा

डॉ. सुरेखा पटेल*

वेद भारतीय संस्कृति की गंगोत्री है। वेदोत्तर काल में जो भी शास्त्र और दर्शनों की रचना की गई वह सभी के मूल वेद में हैं। वेद चार होने पर भी सामान्यतः 'त्रयी' शब्द तीन वेदों के लिए विख्यात है। अथर्ववेद को इसी तरह अलग बताने का एक रहस्य है। अथर्ववेद का मूल नाम 'अथर्वागिरोवेद' है। इसमें अथर्वा और अंगिरा ऋषियों के दर्शन किए हुए मंत्रों का संग्रह है। 'अथर्व' और 'अंगिरस' के मंत्रों के संग्रह इस में हैं, इसीलिए 'अथर्वागिरस' वेद कहलाता है। 'अथर्वा' नामके ऋषियों के मंत्र हितकारी है। दूसरे शब्दों में कहा जाय तो White Magic है। जबकि अंगिरा ऋषियों के मंत्र जारण-मारण में उपयोगी है। दूसरे शब्दों में कहा जाय तो Black Magic कहलाता है।

अथर्ववेद जन-सामान्य का वेद है। क्षात्रवेद और आयुर्वेद का आदिस्त्रोत है। अथर्ववेद के मंत्रों के बारे में गोपथब्राह्मण, कौशिकसूत्र, बैतानसूत्र, नाक्षत्रकल्प, आंगिरसकल्प, अथर्ववेद परिशिष्ट और शांतिकल्प के विनियोग देखते हुए मेघाजनन, अध्यात्म, ब्रह्मचर्य, ग्राम-नगर राष्ट्र की सुरक्षा, पशु-पुत्र-धन-धान्य और पशु संपत्ति की प्राप्ति, प्रजा की एकता, राजकर्मसंग्राम, जय-साधन, शत्रु-सेना-संमोहन, स्तंभन, उच्चाटन जैसे अभिचार कर्म, गृहनिर्माण, वर्चस्वप्राप्ति, भैषज्य विवाह, गर्भाधान, उपनयादि संस्कार, सौभाग्यवर्धन, वाणिज्यलाभ, कृषि आदि विषय के व्याप देखते हुए अथर्ववेद संस्कृति, धर्म, जन-विश्वास, रोग और ओषधोपचार का विश्वकोश है। यह संदर्भ से वह जनसमाज का वेद है, और उसके ताव-तकमन्, मेघाजनन, कृषि, सुख-प्रसूति, आस्त्रबन्ध, केश संवर्धन, अपामार्ग आदि सूक्त देखते हुए अथर्ववेद जीवन-विज्ञान का वेद दिखाई देता है। अथर्ववेद के भैषज्य सूक्त और आयुष्य सूक्तों में आयुर्वेद के बीज हैं। वृक्ष और वनस्पतियों की रोग-निवारण की और आयुष्य की वृद्धि करने की शक्ति अथर्ववेद के ऋषियों ने सबसे पहलें पहचानी और बहुजनहिताय, बहुजनसुखाय हम सबको भैषज्य, आयुष्य और पौष्टिक मंत्र दिए।

अथर्ववेद के प्रथम कांड के प्रथम अनुवाक् के अंत में आते हुए सूक्त चार, पाँच और छह, यह तीनों सूक्त 'अपोनघ्नीय' इष्टि विषयक हैं। अपानपात् या अपानसु 'जल का पौत्र' जल की वाष्प एवं बादल और इसमें से पैदा होती विद्युतरूप अग्नि की और जल की प्रशस्ति इस सूक्तों में है।^१

सूक्त-४

पाने योग्य मातायें और मिलकर भोजन करनेहारी बहिनें (वा कुलस्त्रियाँ) मधु के साथ दूध को मिलाती हुई आ हिंसा न करने हारे यजमानों के सन्मार्गों से चलती है।^२ वह जो (मातायें और बहिनें) समीप होकर सूर्य के प्रकाश में रहती है, और जिन (माताओं और बहिनों) के साथ सूर्य का प्रकाश है। वह हमारे उत्तम मार्ग देने हारे वा हिंसा रहित कर्म कौ सिद्ध करें वा बढ़ावें।^३ जिस जल में से सूर्य की किरणें (वा गौर्यें आदि जीव वा भूमि प्रदेश) हमारे लिए देने वा लेने योग्य अन्न वा जल उत्पन्न करने को बहनेवाले समुद्रों से पान करती है। उस उत्तम गुण वाले जल को आदर से मैं बुलाता हूँ।^४ जल के बीच में रोग

★ संस्कृत विभाग, जी.डी.मोदी आर्ट्स कॉलेज, पालनपुर, (ब.कां.) उ.गु.

निवारक अमृतरस है और जल में भय जीतनेवाला औषध है, और जल के उत्तम गुणों से है ।^{१५} हे घोड़ो । तुम बेगवाले होते हो । हे गौओं, तुम बेगवाली होती हो ।

यह सूक्त हे ऋषि सिन्धुद्वीप है । देवता सोम और जल है । एक से तीसरी ऋचा तक गायत्री छंद है, और चौथी ऋचा का छंद पुरस्तात् बृहती है । यह चार ऋचा का सूक्त है ।

गौओं के रोगों का शमन, पुष्टि और प्रजनन के लिए यह सूक्त से केवल लवण वा जल अभिमंत्रित करके पिलाना ।^{१६} सब रोग के भैषज्य में (चिकित्साविषयक) यह सूक्त से घी का होम और पलाश, उदुम्बर आदि शान्त वृक्षों की समिधाओं का होम करना ।^{१७} लाभ-अलाभ, जय-पराजय, इच्छित कार्य की सिद्धि-असिद्धि जानना । यह सूक्त से खीर, इध्मका आधान (अग्नि में डालने का समिधि), कुशका झूंड, पाटे (वनस्पति) को अभिमंत्रन करना । समसंख्या का विकास का समसंख्या आने पर सिद्धि और विषम आने पर असिद्धि हो । इससे ही संग्राम भूमि में वेदिका का परिक्षण, जय-पराजय के लिए करना ।^{१८} अर्थोत्थापन के विधनों को शमाने के लिए यह सूक्त से मंत्र के वर्ण के देवता मरुतो को उद्देशकर खीर का होम, घी का होम, काशवेतस (खाँसी का औषध) आदि औषधिपात्र में एक के बाद एक रखकर अभिमंत्रित करके जल में बहा देना । कुत्ते का सर (मस्तक) और बकरें का सर (मस्तक) अभिमंत्रित करके जल में डालना । मनुष्य के केश, जीर्ण जूते, बाँस के अग्रभाग में बंधना । तुष-सिल्का (छोड़ों) के साथ कच्चे पात्र को तीन रज्जुवाले शींके में रखकर जल में डालना आदि अभिवर्षण कर्म करके अभिमंत्रित कलश के जल के साथ बहा देना या इसमें से सींचन करना ।^{१९} इस सूक्त में अग्निध्रीय में वसतीवरी कलश का अभिमंत्रण करने का प्रयोजन भी है ।^{२०} चौथे मंत्र में निसर्गोपचार की जल-चिकित्सा का स्पष्ट उल्लेख है । शुद्ध जल ही परम औषध है ।

जैसे माताएँ और बहिनें यज्ञकार्य में सहायक बनती हैं, वैसे अध्वर (सोमयाग) यज्ञ के कर्ताओं को जप सहायक होते हैं । भिन्न-भिन्न अनुवादकों के अलग दिखते अनुवाद के अर्थ एक ही हैं । 'मधुना' मध के साथ, मधुर स्वाद के साथ । अध्वमिःनाडी से, पयःअर्थात् पुष्टिकारक पदार्थ । सूर्य का प्रकाश जिसके उपर पड़ता है वैसा जल, सूर्य के किरणों का स्पर्शवाला जल । देखिए :आपः सूर्ये समाहिताः (तै.उ. १-८-१) अपोदेवीः अर्थात् दिव्यजल । आकाश में से बरसता जल, गौओं पीती है वह जल, नदी या जलाशयों का जल । यहाँ शुद्ध जल ही परम औषध है ।

सूक्त ५

हे जलो ! (जल के समान उपकारी पुरुषों) निश्चय करके सुखकारक होते हो । सो तुम हमको पराक्रम या अन्न के लिये बड़े-बड़े संग्राम वा रमण के लिये और (ईश्वर) दर्शन के लिए पुष्ट करो ।^{२१} (हे मनुष्यो !) जो तुम्हारा अत्यन्त सुखकारी रस है, यहाँ (संसार में) हमको उसका भागी करो, जैसे प्रीति करती हुई मातायें ।^{२२} (हे पुरुषार्थी मनुष्यों) उस पुरुष के लिये तुमको शीघ्र वा पूर्ण रीति से हम पहुँचावें, जिस पुरुष के ऐश्वर्य के लिये तुम अनुग्रह करते हो । हे जलो ! (जल समान उपकारी लोगो) हमको अवश्य तुम उत्पन्न करते हो ।^{२३} चाहने योग्य धनों की ईश्वरी और मनुष्यों की स्वामिनी जल धाराओं (जल के समान उपकारी पुजाओं) से मैं, जीतनेवाले औषध को माँगता हूँ ।^{२४}

यह सूक्त के ऋषि सिन्धुद्वीप है । (ऋग्वेद १०/९ में त्वष्टा के पुत्र त्रिशिरा या सिन्धुद्वीप आंबरीष ऋषियाँ हैं) देवता 'आप' (जलः है, छंद गायत्री है और यह चार ऋचा का सूक्त है ।

यह सूक्त के प्रथम तीन मंत्रों से ब्राह्मण संध्यावंदन समय में मार्जन करते हैं । यह सूक्त और इसके बाद के सूक्त (६) से ऐन्द्राग्नि पशु पर वषा (चरबी या मेद) होम के बाद मार्जन किया जाता है ।^{१५} अग्निचयन में उख (भट्ठी) के लिए लाया गया मिट्टी के पिंड को खाखरे के पर्ण से कसाणां (तूरे) बने हुए जल से भीगोकर यह सूक्त से अभिमंत्रण किया जाता है ।^{१६} बृहदगण और लघुगण में यह सूक्त की गिनती की गई है । सलिलगण में भी यह सूक्त का समावेश किया गया है ।^{१७} आगे के सूक्त की तरह गौओं के रोगों का उपशमन, पुष्टि, प्रजननकर्म और अर्थोत्थापन में विधियों को दूर करने के लिए यह सूक्त का विनियोग बताया गया है । वास्तु-संस्कार कर्म में यह सूक्त से कलश के जल को घर की भूमि पर छंटकाव करना कहा है ।^{१८} आदित्य नाम की महाशान्ति भी यह सूक्त का विनियोग है ।^{१९}

'आपः' अर्थात् जल या आसजन भी होता है ।^{२०} 'शिवतमः रसः' अर्थात् कल्याणकारी रस-दूध वा जल । 'इच्छुक माताएँ' साथ में होने से माँ के स्तन्य की तरह, 'जीवन रस पोषक जल' भी हितकारी । 'क्षयाय जिन्वथ' अर्थात् निवास के लिए पोषक रस औषधि में स्थिर हो इसीलिए औषधियों को तृप्त करते हो - पुष्ट करते हो, या 'जिस जीवनरस के लिए आप हो' । जल में प्रजनन शक्ति बढ़ाने का सामर्थ्य है वह अंतिम चरण में द्योतित होता है । 'आपोजनयथा च नः' हमको प्रजननशक्ति देते हो । हमको बड़े परिवार वाले बनाते हैं, जिससे हम यज्ञ कर सकते हैं । यज्ञ ऋत्विज का संतान है । (सायण सामवेद २/१/२, १०-३ में गमाम् का गमयाम प्रेरक का अर्थ लेते हैं किन्तु, यह अर्थ यहाँ अभिप्रेत नहीं लगता ।) 'वार्याणाम्' अर्थात् इच्छने योग्य या जिसका निवारण हो सके यह रोग । 'वारि' अर्थात् जल, जल से संबंधित, जल के दिव्यजल, वृष्टि के जल, रेगिस्तान के जल, वाव-कूवे आदि के जल, जलमय प्रदेश का जल आदि प्रकार उसके गुणधर्म से भिन्नता धारण करते हैं । क्षयन्तः चषणीनाम्-क्षि-निवासगत्योः के अंतर्भावित प्रेरक का शत्रन्त स्त्रीलिंगरूप, क्षयन्ती-निवास कराने वाले । क्षि-नाशकरना, इसके उपर से 'रोगों को मिटाने वाला' अर्थ हो सकता है । अंतिम चरण में जल-चिकित्सा का निर्देश है । शुद्ध जल औषधरूप है, वह तो अमृत है ।

सूक्त-६

दिव्य गुणवाले जल हमारे अभीष्ट सिद्धि के लिए और पान वा रक्षा के लिए सुखदायक होंगे और हमारे रोग की शान्ति के लिए और भय दूर करने के लिये सब और से वर्षा करो ।^{२१} बड़े ऐश्वर्य वाले परमेश्वरने (चन्द्रमा वा सोमलताने) मुझे व्यापनशील जलों में सब औषधों को और संसार के सुखदायक अग्नि (बिजुली या पाचनशक्ति) को बताया है ।^{२२} हे व्यापनशील जलो ! मेरे शरीर के लिए और बहुत काल तक चलने या चलानेवाले सूर्य को देखने के लिए कवचरूप भय निवारक औषध को पूर्ण करो ।^{२३} हमारे लिये निर्जल देश के जल सुखदायक और जलवाले देश के (जल) सुखदायक होंगे । हमारे लिये खनती वा फावड़े से निकाले गये जल सुखदायक होंगे; और जो घड़े में लाये गये वह भी सुखदायी होंगे, वर्षा के जल हमको सुखदायी होंगे ।^{२४}

अथर्ववेद में जलचिकित्सा

यह सूक्त के सिन्धुदीप और कृति अथर्वा ऋषि है। (ऋग्वेद: १०/९ में त्वष्टा के पुत्र त्रिशिरा और सिन्धुद्वीप आंबरीष ऋषि है) देवता आप (जल), सोम और अपांनपात् अग्नि है। छंद पथ्या पंक्ति है। यह चार ऋचा का सूक्त है।

यह सूक्त का प्रयोजन पहले (सूक्त-५) की तरह ही है। बृहद्गण और लघुगण में प्रथम ऋचा का प्रयोग होता है।^{१५} इन्द्रमह नाम के कर्म में आचमन करने के लिए भी उसका विनियोग है।^{१६} राजा के पुष्पाभिषेक के लिए भी यह सूक्त का प्रयोग किया जाता है।

पैप्लाद संहिता के अनुसार अथर्ववेद के प्रथम सूक्त का यह प्रथम मंत्र है। संध्या-विधि में मार्जन के लिए भी प्रयोग होता है। यहाँ 'शम्' का कल्याण, योगक्षेम अर्थ होता है। अर्थात् सौम्य गुण से युक्त परमात्मा, आयुर्वेद का विद्वान्, सोमलता का मूर्त स्वरूप, सोमदेव। 'अग्नि'-शांति, सुख, कल्याण या स्वास्थ्य देनेवाले देव है। मेघजल में विद्युत स्वरूप से अग्नि रहा है इसी लिए वह 'अपां नपात्' कहा जाता है। मरुभूमि के जल, जलमय प्रदेश का जल, चाव-कूवें के जल, कलश में भरकर लाये गये (रखे हुए) जल और वर्षा के जल। यह जल के प्रकार में से पहले के बाद दूसरा उत्तरोत्तर स्वच्छ और आरोग्यप्रद है।

अथर्ववेद में विषय वैविध्य बहुत है। इसमें विषय विभागीकरण अलग-अलग गण से 'अथर्ववेद परिशिष्ट' में बताया गया है। अथर्ववेद में विविध प्रकार के चिकित्सा विषयक औषधि-सूक्त है। शल्य चिकित्सा, मणि चिकित्सा आदि प्रकार की चिकित्साओं में से यहाँ जल-चिकित्सा संबंधित तीन की समीक्षा की गई है।

ऋग्वेद के सातवें मण्डल के 'आपोदेवी' सूक्त में जल के कई प्रकार दिये गये हैं। यह तो प्रचलित है कि मेघजल अवकाश में से नीचे आते समय वातावरण में से पसार होते समय कोई प्रकार के वायु उसमें मिलते हैं, तब उसके गुणधर्म में बदलाव आता है। यह जल पृथ्वी पर बहते समय भूमि के क्षार उसमें मिलते हैं। बहते जल हमेशा ही निर्मल होते हैं, फिर भी उसमें ऐसे रासायनिक द्रव्य और धातु मिलते हैं तब जल के गुणधर्म में बदलाव आता है।

आयुर्वेद के ग्रंथों में जल के गुणधर्म के संदर्भ में विविध धातुएँ वा कोयला, पत्थर आदि अग्नि में तपाकर जल में डालकर, जल के गुणधर्म में परिवर्तन किया जा सकता है, और उसीसे ही चिकित्सा की जाती है। ऋग्वेद में कहे गये जल के प्रकार इसी तरह विविध रासायनिक गुणधर्म वाले जल के प्रकार बनते हैं।

जिन में समुद्र श्रेष्ठ है ऐसे जल, जल के मध्य स्थान से चलते हैं। जो पवित्र करते हैं और कहीं भी ठहरते नहीं हैं। व्रजधारी बलवान् इन्द्र ने जिनके लिए मार्ग बना दिया था, वे दिव्य जल मेरी सुरक्षा करें। जो जल आकाश से प्राप्त होता है और जो नदियों में बहते हैं, जो खोदकर कूवे से प्राप्त होते हैं, जो शुद्धता और पवित्रता करने वाले हैं ये सब समुद्र की और जानेवाले हैं, वे दिव्य जल मेरी यहाँ सुरक्षा करें। जिनका राजा वरुण मध्य लोक जाता है और लोगों के सत्य और अनृतका निरीक्षण करता है, जो जलप्रवाह मुधुररस देते हैं, जो पवित्र और शुद्ध है, वे दिव्य जल यहाँ हमारी सुरक्षा करें। वरुण राजा

जिन जिलों में रहता है, सोम जिनमें रहता है, सब देव जिनमें अन्न प्राप्त करके आनंदित होते हैं, विश्वसंचालक अग्नि जिनमें प्रविष्ट हुआ है, वे दिव्य जल यहाँ मुझे सुरक्षित रखें ।^{१८}

खनीत्र (खोदने का साधन) से प्राप्त किया हुआ जल वाव, कूएँ से मिलता खंदक जल इस प्रकार का है । 'कूप्य' कूवे का जल है । तालाब का जल या झील का जल, कूवे या वाव के जल से भिन्न प्रकार के होते हैं । 'स्वर्णिम' जल सुवर्ण जैसा शुद्ध जल है । इसी तरह जल के विविध प्रकार देखते हुए उसके भिन्न-भिन्न गुणधर्म के अनुसार जल के उपयोग किये जाते हैं ।

नित्य बहते हुए जल हितकारी माने गए हैं । अथर्ववेद के (१/६/१) सूक्त में ऐसे जल को हितकारी और पीने योग्य माना गया है । ऐसे जल सुखदायक है, बलदाता है, रम्य है । (१/५/१) ऐसे जल को 'शिवतम रस' कहा गया है । रस यानि कि दूध और जल । जैसे माँ का दूध संतान के लिए पोषक है, वैसे ऐसा जल पोषक बनता है । ऐसा जल नित्य नया जीवन देता है, प्रजननशक्ति वर्धक है । ऐसे जल की नित्य इच्छा रखनी चाहिए । ऐसे जलरूपी औषध को सिन्धुद्वीप नित्य चाहते हैं । (१/५/४)

यह जल माता है, वह हमेशा के लिए मध और दूध की तरह मधुर और पोषक है । ऐसे जल गौओं को पीना चाहिए ऐसा सिन्धुद्वीप ऋषि का मानना है । (१/४/३) अर्थात् गौधन जैसे पशुओं के लिए भी ऐसे जल अपेक्षित है । ऐसे जल में ही अमृत एवं औषध भी है । गौओं और घोड़ों इससे बलवान् बनते हैं (१-४-४)

सोम ने सिन्धुद्वीप ऋषि को बताया है उसी तरह जल में सभी औषध है । जल में ही अग्नि है, जो विश्व का हित करता है । बड़े बड़े बंध बाँधकर रचे गए सरोवर के जल प्रपात से बीजली उत्पन्न की जाती है । जल में अग्नि होने का वेदविधान ऐसे थर्मल पावर सूचित करते हैं । (१/६/२) हमेशा ऐसे जल औषधरूप होने से तंदुरस्ती बढ़ती है । मनुष्य दीर्घायु होता है । (१/६/३) ऐसे जल नित्य हितकारी हो वही, ऋषि मनोकामना रखते हैं, भले ही वह जल रेगिस्तान के हो या अनुपभूमि के हो अतवा वाव-कूवे खोदकर निकाले हुए हो, या भरकर लाए गए हो । ऐसे जल वृष्टि से प्राप्त किये हुए भी ऋषिने १-६-४ में 'सन्तु वार्षिकीः' कहकर बताया है । 'वृष' याने बरसना, सींचना । जो जल प्रजनन, शक्तिवर्धक, वृद्धिवर्धक या वनस्पति के अंकुर फूटने में सहायक होते हैं वह जल नित्य औषध रूप है । अथर्ववेद के जल चिकित्सा का ऋषि सिन्धुद्वीप है । नाम अनुसार ही उन्होंने अपना जीवन जल-चिकित्सा और जल के गुणधर्म की शोध करने में पसार किया होगा वैसा सूचित होता है ।

पादनोंध

१. ऋग्वेद १/२३ के १६ से २१ मंत्र, अथर्ववेद १/४/२ (यजुर्वेदः ६/२४) १/४/३, १/४/४ (यजुर्वेद : ९/६) १/६/२ (ऋग्वेद : १०/९/६) और १/६/३ समान है । ऋग्वेद : १०/९/४ (यजुर्वेद : ३६/१२) अथर्ववेदः १/६/१ से समान है । वह सामवेद के आग्नेय पर्व : १३ में भी है । यह सूक्त बृहद्गण (कौ.सू. ९/२) और लघुगण (कौ.सू. : ९/८) में भी है ।
२. अम्बया यन्यध्वभिर्जामयो अध्वरीयताम् । पृचतीर्मधुना पयः ॥ अथर्ववेद : १/४/१

३. अमूर्या उप सूर्ये याभिर्वा सूर्यः यह । ता नो हिन्वन्त्वध्वरम् ॥ अथर्ववेद : १/४/२
४. अपोदेवीरूप ह्ये यत्र गावः पिबन्ति नः । सिन्धुभ्यः कर्त्वं हविः । अथर्ववेद : १/४/३
५. अप्सव १ न्तरमृतमप्सु भेषजम् ।
अपामुत प्रशस्तिमिरश्वा भवथ वाजिनो गावो भवथ वाजिनी । १/४/४
६. कौशिकसूत्रम् : १९/१-३
७. कौशिकसूत्रम् : २६/२
८. कौशिकसूत्रम् : ३७/१,२
९. कौशिकसूत्रम् : ४१/१४
१०. वैतानश्रौतसूत्रम् : १६/२
११. आपो हि ह्य भयोमुपस्ता न उर्जे उधातन । महे रणाय चक्षसे ॥ अथर्ववेद : १/५/१
१२. यो वः शिवतमो रसस्तस्य भाजयतेह नः । उशतीरिव मातरः ॥ अथर्ववेद : १/५/२
१३. तस्मा अरं गमाम वा यस्य क्षयाय जिन्वथ । आपाजनयथा च नः ॥ अथर्ववेद : १/५/३
१४. ईशाना वार्याणां क्षयन्तीश्चर्षणीनाम् । अपो याचामि भेषजम् ॥ अथर्ववेद : १/५/४
१५. वैतानश्रौतसूत्रम् : १०/१९
१६. वैतनश्रौतसूत्रम् : २८/११
१७. कौशिकसूत्रम् - १८/२५, २४/४६
१८. कौशिकसूत्रम् : ४३/३-१२
१९. शान्तिकल्प : १८/५
२०. ऋग्वेद : १०/९ के १ से ९ मंत्र
२१. आपो हि ह्य भर्यामुवस्ता न ऽ उर्जे दधातन । महे रणाय चक्षसे । यजुर्वेद : ११/५०
२२. शं नो देवीरभिष्टय आपो भवन्त पीतये । शं योरमि स्त्रवन्तु नः ॥ अथर्ववेद : १/६/१
२३. अप्सु मे सोमो अब्रवीदन्तर्विश्वानि भेषजा । अग्निं च विश्वरांभुवम् ॥ अथर्ववेद : १/६/२
२४. आपः प्रवीण भेषजं वरूपं तन्वे द मम । ज्योक च सूर्यं देशे ॥ अथर्ववेद : १/६/३
२५. शं न आपो धन्वन्या दः शमु सन्त्वनूप्याडः ।
शं न खनित्रिमा आपः शमु याः कुम्भ आमृताः शिवा नः सन्तु वार्षिकी ॥ अथर्ववेद : १/६/४
२६. कौशिकसूत्रम् : १/७
२७. कौशिकसूत्रम् : १४०/५
२८. अथर्ववेद परिशिष्ट : ५,२,३,४
२९. ऋग्वेद : ७/४९/१-४

परम्परा और आधुनिकता★

डॉ. हर्षदेव माधव

संस्कृत सर्जकों एवं विवेचकों में एक भ्रान्त धारणा है कि वर्तमान युग में लिखा गया प्रत्येक सर्जन आधुनिक है। विश्व के विवेचनग्रन्थों को देखने से पता चलता है कि 'वर्तमान' 'समकालीन' 'अर्वाचीन' एवं 'आधुनिक' अलग अलग परिभाषाएं हैं। आधुनिकता का सम्बन्ध काल विशेष के साथ नहीं है, अपितु आधुनिकता के विशिष्ट लक्षण हैं। ये लक्षण हैं —

१. भावक की उपेक्षा
२. विलक्षण जीवनदर्शन
३. प्रकृति से अलगता, आदिमवृत्तियों का स्वीकार
४. अस्तित्व को ढूँढने का प्रयत्न
५. कृति की स्वायत्तता का स्वीकार
६. कुत्सित वस्तुओं की निर्भीक अभिव्यक्ति
७. जन्तुकल्प तुच्छ मानव के नैराश्य का चित्रण आदि-उसमें ईश्वर के अस्तित्व का अस्वीकार, परम्परा का अस्वीकार, भाषा में प्रतीक, बिम्ब, पुरा बिम्ब (मिथक) आदि का प्रयोग, अविषयोंको विषय बनाना भी संलग्न है।

डॉ. राधावल्लभ त्रिपाठी संस्कृत साहित्य को बीसवीं शताब्दि के परिवर्तन के परिप्रेक्ष्य में निम्न लिखित रूप में देखते हैं —

(१) राजनैतिक पार्श्वभूमि (२) गान्धीवाद का प्रभाव. (३) राष्ट्रभाव का सातत्य (४) सामाजिक चेतना (५) विडम्बन शैली (६) नवचेतना (७) विषयनाविन्य (८) समकालिकता (९) नवीन विधाओं की स्थापना (१०) प्राचीन विधाओं में वस्तु विन्यास का नाविन्य (११) परम्परा और आधुनिकता का समन्वय (१२) यथार्थबोध (१३) व्यक्तिवाद का उदय (१४) परम्परा-आधुनिकता का द्वन्द्व (१५) नव अर्थ का सम्भान।

परम्परा को भी नये युगबोध के साथ प्रस्तुत करने की शक्ति संस्कृत के कुछ सर्जकों में है।

संस्कृत का एक विशाल समूह अभी भी निष्प्राण महाकाव्य, नेताओं की चापलूसी, चौरकला में प्रवीण स्तोत्रकाव्यों, रसनिष्पत्ति के नाम पर स्थूल शृंगारिक रचनाओं में व्यस्त हैं। दूसरी ओर परम्परा को नये प्रतिमानों, बिम्बों एवं कल्पनाओं के साथ प्रस्तुत कर रहे सर्जक, भले हि कम संख्या में हैं, लेकिन हैं। ऐसे कुछ उदाहरणों को प्रस्तुत करने का यहाँ उपक्रम है।

'प्रेक्षणसप्तकम्' में राधावल्लभजी ने 'धीवरशाकुन्तलम्' लिखा है। उसमें नायक धीवर है, दुष्यन्त

★ 44th AIOC कुरुक्षेत्र में प्रस्तुत शोधपत्र.

+ अध्यक्ष, संस्कृत विभाग, ह. का. आर्ट्स कोलेज, आश्रम रोड, अहमदाबाद-९

परम्परा और आधुनिकता

87

नहीं। शकुन्तला धीवर की प्रेयसी है। दरेक प्रेमी की अपनी अपनी शकुन्तला होती है न ! यही आधुनिक युगबोध है। कभी कभी प्राचीन रचना के रस में परिवर्तन भी परम्परा को नया रूप देता है। जैसा कि शाकुन्तल के एक श्लोक का परिवर्तन हास्य रस निष्पन्न करता है —

अस्मिन्नलक्षितनतोन्नतभूमिभागे

‘टोपी’ समुच्छलति भोस्तव मूर्ध्नि नेतः ॥ (सन्धानम्. पृ. ६)

यहाँ आपन्नसत्त्वा शकुन्तला के कहे गये शब्द नेताओं के लिए भी कितने योग्य हैं। राजनीति का मार्ग भी ‘अलक्षित’ ‘नेतोन्नत’ (उबड़खाबड़) हैं है ने ! दूसरा एक मेरा पद्य शाकुन्तल के चतुर्थ अंक के प्रसिद्ध श्लोक को इस तरह भावपरिवर्तन देता है —

यास्यत्यद्य पितुर्गृहं न दविता हर्षेण व्याप्तं मनः

द्रष्टुं कामपि कामिनीं हि नितरां सर्वाधिकारा नु मे ।

‘होटेल’ विजनं सखीमुपवनं नीत्वा सिनेमागृहं

कां कां वीक्ष्य पुनःपुनश्च विरहं कुर्वे नवीनोत्सवम् ॥

डॉ. कलानाथ शास्त्रीजीने भी शाकुन्तल श्लोको के कुछ व्यंग्यात्मक पद्य लिखे थे और सागर विश्वविद्यालय की संगोष्ठी में प्रस्तुत किये थे।

डॉ. दयानन्द भार्गवजी ने दुष्यन्त का शकुन्तल के प्रत्याख्यान प्रसंग पर अचेतन और चेनत मन का संघर्ष अछान्दस छान्दस शैली का संयोजन करके पद्यबद्ध किया है। मेरे ‘भावस्थिराणि जननान्तरसौहृदानि’ में ‘शाकुन्तले शापक्षणाः’ कृति में शकुन्तला के मिले शाप की असर अन्य पात्रों पर क्या होती है — वह प्रत्येक पात्रकी स्वगतोक्ति के प्रतिभाव के साथ शब्द बद्ध है। लेकिन कविता लम्बी होने के कारण चर्चा छोड़ देता हूँ। कभी कभी मूलकृति को दूसरे दोर से देखने से नूतन भावबोध आ सकता है। शाकुन्तल के प्रथम अंक में मृगयाविहारी राजा पर हमारी दृष्टि केन्द्रित रहती है। राजा के रथ का वेग, राजा और सारथि की उक्तियों से हम उन्हें देखते रहते हैं। लेकिन मैंने मेरे केमरा का फॉकस मृग की ओर किया। इस मृग की व्यथा इन शब्दों में सामने आयी

मृगत्वम् -

शरपतनभयात्

भूयसा पूरवकायं प्रविष्टोऽहं

यद्य

ग्रीवां वक्रां कृत्वा

पश्यामि,

तदा—

नास्ति शरः,

नास्ति व्याधः,

नास्ति पदात् पदमनुसरति मृत्युः ।

बत ।

न शरात्, न व्याधात्

किन्तु भयात् मृतोऽस्मि ।

अधुनाहं न जीवितं जीवामि,

किन्तु भयं जीवामि ।

न वने किन्तु क्लैब्ये श्वसिमि ।

न तृणमद्यि किन्तु मम द्वैन्द्रमद्यि ।

न हरिण्याम्, अपि तु स्वलघुतायां मे स्नेहः ।

कोऽपि मम मृगत्वाय मृत्यु ददातु (मृगता - १)

नगर सभ्यता में सन्त्रासवाद, आजीविका, प्रदूषण, भय, मँहगाई आदि के बिच डर डर कर जीनेवाला मनुष्य शाकुन्तल का मृग बन गया है । 'मृगत्व' का प्रतीक मनुष्य की लाचारी, भय, सन्त्रस्त मानसिकता सूचित करता है ।

अभिराज डॉ. राजेन्द्र जी गजल 'मनो लग्नम्' में-

मेनकां त्वां निजाश्रमे लब्ध्वा

कौशिकीभूय मे मनो लग्नम् ॥

वातलोलं तवाञ्जलं दृष्ट्वा

कण्टकीभूय मे मनो लग्नम् ॥

चञ्जलं प्रेक्ष्य भाग्यपाठीनम् ।

धीवरीभूय मे मनो लग्नम् ॥

प्रीतिपत्रेऽर्ध एवं मुक्तेऽपि

वाचकीभूय मे मनो लग्नम् ॥

सूत्रधारस्य तेऽवितुं नाट्यम् ।

मारिषीभूय मे मनो लग्नम् ॥ (मधुपर्णी पृ. १८)

आदि पंक्तियों में मन का चांचल्य, आवेग, अधीरता, प्रणय की विवशता और परमात्मा के साथ आत्मा की सृष्टिप्रपंच में लीला-शाकुन्तल की पृष्ठभूमि में नये संदर्भ प्रस्तुत हैं । जिस समय 'मोहरा' फिल्म का गीत 'तुं चीज बड़ी है मस्त मस्त' की धून लोगों के मन में सवार थी तब एक संस्कृत कवि का चित्त व्यग्रता से वही लय में शाकुन्तल के सन्दर्भ से 'कान्तासम्मित' उपदेश कैसे देता है यह डॉ. भास्कराचार्यजी की गीति बताती है -

त्वं शब्दसंयमं रक्ष रक्ष

पौरव निजनियमं रक्ष रक्ष

रसपानदक्ष हे नवलयक्ष !
 कमनीयमाश्रमं रक्ष रक्ष...॥१॥ त्वं शब्दसंयमं
 ग्रीवाभङ्गं हरिणः पश्यति
 चक्षुर्भङ्गं हरिणी पश्यति
 ननु तनुभङ्गं मा तक्ष तक्ष
 वृश्चिकासंक्रमाद् रक्ष रक्ष...॥२॥

हरिदत्तशर्मा भी गीतिकाव्यों में रामायण, महाभारत, प्रशिष्ट कृतियों के मिथक लेते हैं। 'तव स्पर्शे स्पर्शे' मेरे काव्य संग्रह में शकुन्तलाया उक्तिः में शकुन्तला की दुष्यन्त प्रति उक्ति में 'नारी संवेदना' देखिये—

अधुना
 शकुन्तलाया मृतकलेवरे
 सर्वदमनस्य माता जीवति
 धर्मकञ्चुकधारिणा त्वया विस्मृतं
 यत्
 शाखया लूनं प्रसूनं
 कथं पुनर्जीविष्यतीति '
 वयं स्त्रियः
 विधात्रा नेत्रजलनिर्मिताः ।
 वयं स्त्रियः
 परमेश्वरनिःश्वासरचिताः ।
 वयं नार्यः
 परमेश्वरेण निर्मितं दुःखं भोक्तुमेव सृष्टाः ।
 किन्तु प्रश्नमेकं पृच्छामि
 यद्—
 वनवल्लीपालनासमर्थेन भवता
 कस्माद्
 वनाद् उन्मूलिता लता ?
 कस्माद्
 वनाद् उन्मूलिता लता ? (तव स्पर्शे स्पर्शे पृ. १११)

'रामायण' के मिथक को लेकर 'वर्तमान भारत को कवि इस तरह चित्रित करता है । :-

रावणराज्यम्

लङ्कायां सीताया एकदैव ह्यपहरणं जातम् ।
 लङ्कायां
 समृद्धिरासीत् । ('गरीबी हटाओ' इत्यादीनि सूत्राण्यपि नासन् ।)
 (रावणस्य 'बेन्क अकाउन्ट' व्यवस्था
 'स्वीस' बेन्के नासीत् ।)
 रावण एक एव मतिभ्रष्ट आसीत् ।
 सुवर्णभित्तिषु
 आतङ्कवादस्य छाया नासन् ।
 (रावणजन्मभूमिविवादोऽपि नासीत्)
 (मन्दोदर्यो विदेशप्रवासेषु रावणैः सह न जग्मुः ।)
 लङ्कायाम्
 एको विभीषणोऽपि
 आसीत् ।

(मृगया - पृ. १६)

'नगरे' नामकी एक छोटी कविता में रामायण का सन्दर्भ आधुनिक शहर सभ्यता की हिंसक वृत्तियों को इस तरह चित्रित करता है —

नगरे

रामायणकाले
 राक्षसा वने न्यवसन् ।
 अधुना
 वनानि छिन्नानि ।
 अतः
 वराका राक्षसाः... ।

परम्परा संस्कृति, सभ्यता और स्वपरिचय को लुप्त होते देख कर दुःखी होती है । भूगोल के मानचित्र पूरण प्रश्न को काव्य के रूपमें प्रयुक्त देखिये—

मानचित्रपूरणप्रश्नः

भारतस्य मानचित्रे निम्नसूचितवस्तूनि दर्शयन्तु —



॥॥ साम्प्रदायिकः सद्भावः
अनीतिरहिताः शुद्धपरीक्षा-
व्यवस्थायुक्ता विद्यासंस्थाः

४४४ बुभूक्षितरिद्रनारायणरहितं स्थानम्
० भ्रष्टाचाराहित्यम्

% नेतृणां वचनपालम्
॥ नागरिकेषु प्रामाणिकता
* उत्कोचहरसेवकरहितं
व्यवस्थातन्त्रम्
(मृगया २६)

इस समाज में व्यापक भ्रष्टाचार को देखकर पुल बनानेवाले कैसे समृद्ध होते हैं उसके बारे में 'सेतुबन्ध' का मिथक लेकर लिखी गई यह कविता देखिये -

यः

सेतुबन्धस्य निर्माणं कर्तव्यं
कर्तव्यं रे कर्तव्यम् ।
पाषाणमितानि रूप्यकाणि
क्षिप्तानि ।
सेतुबन्धनिर्माणकार्यं भव्यमासीत्
भव्यमस्ति, भव्यं भविष्यति ।
सेतुः
स्वनामधन्यानामादेशाद् विरचितः
स्वनामधन्यैर उद्धाटनं कृतम् ।
रामस्य सैन्यं
गमिष्यति वा नेति न जाने ।
क्षुद्रका वानराः
सेतुबन्धेन

तरिण्यन्ति वा मरिष्यन्तीत्यपि
न जाने ।
यः सेतुबन्धनिर्माणकरोऽस्ति
स (सुवर्ण) लंकां प्राप्नोति नूनम् ।

(स्पर्शलज्जाकोमला स्मृतिः पृ. ७४)

‘रेडलाईट’ एरिया में रहेती ‘सेक्सवर्कर्स’ को भी कवि की लेखिनी आकृति देती

है —

* अधुना

रामः पञ्चवटीं विहाय गतः ।

अत्र सन्ति

निशाचराणां सञ्चारः (तव स्पर्शे स्पर्शे, पृ. १४७)

केनापि रामेण व्यक्ता,

केनापि नलेन निर्वासिता

केनापि दुष्यन्तेन वञ्चिता

केनापि हरिश्चन्द्रेण विसृष्टा...

वासनायूपे बद्धा सा

दूयते किन्तु न हन्यते । (भावस्थिराणि जननान्तरसौहृदानि, पृ. ७१)

आधुनिक कविता के लिए समग्र विश्व हि उसकी चेतना है । ‘प्रणय की दो अभिव्यक्तियाँ यहाँ प्रस्तुत हैं । दोनों में नये बिम्बों से आजकी कविता में जो परिवर्तन आया है उसका खयाल आयेगा—

मम प्रणयः

काहिरानगरशोषप्राप्ता

ऊषरमृत्तिकासमा

मम मनसः स्थितिरस्ति ।

इत्सिगपर्यटकविषममार्गसमोऽस्ति दिवसः ।

ध्रुवप्रदेशे हिमखण्डेन गृहीतेव रात्रिः

‘काराकोरम’ इत्याख्ये घाटप्रदेशे चलतीव समयः,

हिन्दुकुशपर्वतशिखरात् पारं गच्छतीव लक्ष्यते

प्रतीक्षा ।

एकः श्वासोऽपि

फुफ्फुसात् लावारसमुपस्पृश्य बहिरागच्छति ।

चम्बलकन्दराऽऽश्रिता

अपराधयुक्ता इव वासना

आतङ्कं नीत्वा प्रसरन्ति ।
 इरानदेशस्य ज्वालाग्रस्ततैलक्षेत्रमिव
 मयि किं प्रज्वलति ?
 जगवारविमानानां व्यस्तपरिवर्तनच्छाया
 मम रुधिराभिसरणतन्त्रे
 मिश्रिताः सन्ति ।
 अलकनन्दे ।
 'इन्सेट बी' उपग्रहोऽपि
 मम प्रणयावेगस्य छविं गृहीतुं
 न शक्नुयात् ॥

प्रणय में आवेग, निराशा, प्रतीक्षा, संताप, उत्सुकता, मिलनेच्छा का प्राबल्य नये संदर्भों के साथ प्रणयी-मन को अनुभूति प्रस्तुत करता है। दूसरी कविता में प्रणयपात्र को उपालम्भ देते हुए इस तरह निराशा की अभिव्यक्ति होती है-

कस्मात् प्रज्वालयसि दीपम् ?

कस्मात् क्षिपसि
 हिरोशिमानगरोपरि चन्द्रिकासमां
 दृष्टिम् ?
 कस्मात् स्पृशसि
 लावाद्रवदग्धविषुवियसपर्वते वृष्टिवत्
 मम म्लानगात्रम् ?
 कस्मात् प्रविशसि
 पिरामिडजीणगर्भे वसन्तलहरीवद्
 हृदयविविक्ते ?
 कस्मात् प्रसारयसि
 कोणार्कध्वस्तमन्दिरे तिमिरसमं
 केशपाशम् ?
 कस्मात् स्मारयसि
 मणिकर्णिकाक्षिप्तास्थिखण्डे गङ्गाजलमिव
 अतीतक्षणप्रेम ?
 कस्माद् ब्रवीषि
 सहरासिकतासु हिमजलस्वप्नवन्
 मौनमयी भाषाम् ?

कस्माद् दर्शयसि
 व्हेलमत्स्यास्थिपज्जरे जलोर्मिवत्
 प्रीतिम् ?
 बर्लिननगरभित्तिस्तु नश्येत्
 किन्तु
 द्वेधा विभक्तं हृदयं कथं शान्तिं लभेत ?
 कस्मात् प्रज्वालयसि
 त्वं दीपं समाधिस्थाने ?

परम्परा को नया रूप देकर नया युगबोध लाना भी आधुनिकता का काम है, साथ में भारतीय कविता में अपनी पहचान बनाना भी संस्कृत कविता का ध्येय है। आनेवाला समय ही साक्षी है सफलता का।

सन्दर्भ सामग्री

१. संस्कृत कवियों के संग्रह.
२. राधावल्लभ त्रिपाठी, संस्कृत साहित्य : बीसवीं शताब्दी.
३. गुजरातनुं संस्कृत प्राकृत साहित्यमां प्रदान, कानजीभाई पटेल सन्मान समीति, पाटण, २००५
४. Post Independence Sanskrit Literature A Critical Survey, Patan, 2005
५. Contribution of Gujarat to Sanskrit Literature : Dr. Manibhai Prajapati Felicitation Volume; Patana, 1998
६. श्रुति हर्षदेव (सं.), आधुनिक संस्कृत में अर्थपूर्ण अभिव्यक्ति की कविता, २००५.
७. डॉ. हर्षदेव माधव, संस्कृत समकालीन कविता, संस्कृत साहित्य अकादमी, १९९९
८. मंजुलता शर्मा और प्रमोद भारतीय, अर्वाचीन संस्कृत साहित्य दशा एवं दिशा, परिमल पब्लिकेशन, २००४

ભૂમિદાન અને તામ્રપત્રો

ડૉ. હરિપ્રસાદ શાસ્ત્રી*

ભારતીય સમાજમાં દાન ઘણો મહિમા ધરાવે છે. મહાભારત અને પુરાણોમાં દાનને લગતાં અનેક અધ્યાયો આપેલા છે. દાનના વિષય પર અનેક વિશિષ્ટ પ્રબંધગ્રંથ લખાયાં છે. દાન દેવાનાં વિવિધ દ્રવ્યોમાં સુવર્ણ, ધેનુ, અશ્વ, હસ્તી, ભૂમિ, કન્યા ઇત્યાદિ ‘મહાદાન’ ગણાતાં. ધેનુ, ભૂમિ અને વિદ્યાનું દાન ‘અતિદાન’ મનાતું. એમાં ભૂમિ દાન સર્વોત્તમ કોટિનું દાન મનાતું.

ભૂમિ દાનથી દાનલેનારને કાયમી ઊપજનું અક્ષય સાધન પ્રાપ્ત થતું, જે એને જીવનપર્યંત ઉપયોગી નીવડતું. વળી ભૂમિદાનનો લાભ દાન લેનારના પુત્ર-પૌત્રાદિક વારસોને પણ પરંપરાગત રહેતો. આથી ભૂમિદાન કરાતાં હમેશાં એને લગતું રાજશાસન લખી આપવામાં આવતું ને એ લખાણ દાનલેનારના કુટુંબને પેઢીઓ ને પેઢીઓ લગી સાચવી રાખવું પડતું. આ કારણે ભૂમિદાનને લગતું રાજશાસન તાંબાનાં પતરાં પર કોતરાવીને આપવામાં આવતું. આથી તામ્રપત્રો પર કોતરેલાં દોઢેક હજાર વર્ષ જેટલાં લાંબા કાળનાં અનેક દાનશાસન મોજૂદ રહેલાં છે. ભૂમિદાનને લગતું રાજશાસન કોતરેલાં તામ્રપત્રોને ઘરની દીવાલમાં, પાયામાં કે જમીનની અંદર સાચવી રાખવામાં આવતાં.

તામ્રપત્રો પર કોતરેલાં ટૂંકાં દાનશાસનોના સહુથી જૂના નમૂના ઉત્તર ભારતમાં પહેલી સદીના પ્રાપ્ત થયાં છે. વિગતવાર દાનશાસનના સહુથી પ્રાચીન નમૂના ચોથી-પાંચમી સદીના મળ્યા છે. ગુજરાતમાં મળેલું સહુથી પ્રાચીન તામ્રપત્ર ચોથી સદીનું છે. વલભીના મૈત્રક વંશના રાજાઓનાં એકસોથી વધુ તામ્રશાસન મળ્યાં છે. ગુર્જરો, ચાલુક્યો અને રાષ્ટ્રકૂટોનાં પણ ઘણાં તામ્રશાસન પ્રાપ્ત થયાં છે. આ તામ્રશાસનો એ રાજવંશોના રાજકીય તથા સાંસ્કૃતિક ઇતિહાસ માટે મહત્વનું સાધન છે. સોલંકી વંશનાં પણ અનેક તામ્રપત્ર મળ્યાં છે.

ભૂમિદાન દેવાનો અધિકાર પ્રાયઃ રાજકુલને રહેલો હતો. રાજાઓ પોતાનાં માતાપિતાના તેમજ પોતાના પુણ્યની અભિવૃદ્ધિ માટે ભૂમિદાન દેવાની ઉત્કટ ભાવના ધરાવતા. ભૂમિદાનમાં ઘણી વાર ક્ષેત્ર(ખેતર) વાપી (વાવ) કે કૂપ (કૂવો)નું અને કોઈ વાર આખા ગ્રામ(ગામ)નું દાન દેવાતું.

ધર્મદાયનો પ્રતિગ્રહ (સ્વીકાર) કરનારની દૃષ્ટિએ એના બે વર્ગ પાડવામાં આવ્યાં છે - દેવદેય (દેવને અર્થાત્ દેવાલયને અર્પણ કરેલ દાન) અને બ્રહ્મદેય અર્થાત્ બ્રાહ્મણને આપેલ દાન. ધર્મશાસ્ત્રની પરિભાષામાં દાન દેનારને દાતા, દાન લેનારને પ્રતિગ્રહીતા અને દાનમાં દેવાતા પદાર્થને દેય કહે છે. દાનશાસનમાં દાન દેવામાં રહેલો દાતાનો હેતુ તેમના એ દાન વડે એના પતિગ્રહીતાને થતા લાભ જણાવવામાં આવે છે. દેવાલયને અર્પણ દાનનું પ્રયોજન દેવની સકલ પૂજા ચાલુ રાખવાનું, વાઘગીત, નૃત્યાદિ માટેના ઉપયોગનું, સેવકના ભરણપોષણનું અને દેવાલયના સમારકામનું જણાવાતું. બ્રહ્મદાય દાન લેનાર બ્રાહ્મણ બલિ, ચરુ, વૈશ્વદેવ, અગ્નિહોત્ર અને અતિથિની પંચમહાયજ્ઞની ક્રિયાઓ કરી શકે તે માટે અપાતું, બૌદ્ધ વિહારને અપાતું ભૂમિદાન એમાં વસતા કે બહારથી આવતાં ભિક્ષુઓનાં ચીવર, ભિક્ષા, શયન, આસન અને રોગ-નિવારણના ભૈષજ્યતી જોગવાઈ માટે અપાતું.

દાનશાસનમાં આરંભે ઐં, સ્વસ્તિ કે સિદ્ધમ્ જેવાં મંગલદાયક શબ્દ પ્રયોજાતાં. પછી રાજશાસનનું સ્થાન (રાજધાની કે અન્ય સ્થાન) દર્શાવતું. દાતાને લગતા વૃત્તાંતમાં પહેલાં એના વંશનું નામ, પછી પુરોગામી રાજાઓની

★ ‘સુવાસ’, ૧૯૨, આઝાદ સોસાયટી, આંબાવાડી, અમદાવાદ-૩૮૦૦૧૫

તથા દાન દેનાર રાજાની પ્રશસ્તિ ગદ્યમાં કે પદ્યમાં અપાતી. દાતાના પક્ષે દાન દેવાનો હેતુ જણાવાતો. પ્રતિગ્રહીતામાં દેવાલય કે વિહારમાં એના નિર્માતા, સ્થાન ઇત્યાદિ વિગત અપાતી. બ્રાહ્મણ પ્રતિગ્રહીતાના વિષયમાં એના સ્થાન, ગોત્ર, વેદ, પિતાનું નામ અને એનું નામ જણાવાતું. દાન લેવામાં એનું પ્રયોજન દર્શાવાતું. દેય ભૂમિમાં વહીવટી વિભાગ, ગામનું નામ, ભૂમિનું સ્થાન તથા માપ, એનાં ખૂટ વગેરે વિગત અપાતી. પછી ધર્મદાય તરીકે ભૂમિદાન દેવાનો મહિમા તથા એના ઉલ્લંઘનથી લાગતો દોષ જણાવાતો.

દાનશાસનની મધ્યે કે એના અંતે દાનની મિતિ સંવત, વર્ષ, માસ, પક્ષ, તિથિ અને કેટલીકવાર વારની વિગત સાથે જણાવવામાં આવતી. ભૂમિદાનનું રાજશાસન લખવા માટે કેટલીક વાર રાજાની સ્વમુખાજ્ઞાનો આધાર અપાતો તો કેટલીક વાર સાન્નિધિ વિગ્રાહક જેવાં કોઈ ઉચ્ચ અધિકારી દ્વારા રાજસંદેશો મળ્યાનું જણાવાતું. આ અધિકારીને દૂતક કહેતા. દાન શાસનના અંતે રાજાના દસખત (સ્વહસ્ત) પણ હોય છે ને રાજશાસન લખનાર અધિકારીને લેખક કહેવા. ભૂમિદાનને લગતાં રાજશાસન આમ જે તે સમયના રાજકીય તથા સાંસ્કૃતિક ઇતિહાસ માટે વિપુલ સામગ્રી પૂરી પાડે છે.

ભૂમિદાનને લગતું રાજશાસન લખાઈ ગયા પછી તેને તાંબાનાં પતરાં પર કોતરવામાં આવતું. એને ‘તામ્રપત્ર’ કહે છે. એમાં તાંબાનાં બે કે બેથી વધુ લંબચોરસ પતરાં લેવામાં આવે છે. એમાં સહુથી ઉપલા અને નીચલા પતરાને કોરું રાખવામાં આવે છે. લખાણ પતરાંની અંદરની બાજુ પર કોતરવામાં આવે છે. પતરાં બેથી વધુ હોય, તો અંદરનાં પતરાંની બંને બાજુ પર કોતરવામાં આવે છે. લખાણ લંબચોરસ પતરાની લાંબી બાજુને સમાંતર લીટીમાં લખીને કોતરવામાં આવે છે. બધાં પતરાંની એક બાજુના છેડા પાસે બે કાણાં પાડવામાં આવે છે. એક કાણામાં તાંબાની વૃત્તાકાર કડીને એના બે છેડા અડાડીને ખોસવામાં આવે છે, જ્યારે બીજી લાંબી કડીના બે છેડાને જોડીને એની ઉપર પીગાળેલા કાંસાનો ગઢો લગાવી એની ઉપર રાજમુદ્રાની છાપ લગાવવામાં આવે છે. એમાં રાજવંશનું વિશિષ્ટ પ્રતીક તથા દાનદેનાર રાજાનું નામ અંકિત કર્યું હોય છે. દક્ષિણ ભારતમાં તામ્રપત્ર ઘણી ઓછી ઊંચાઈ ધરાવતાં હોઈ એમાં ત્રણ, પાંચ, સાત કે એથી વધુ પતરાં હોય છે.

આમ ભૂમિદાનને લગતાં તામ્રપત્રો પરથી જે તે રાજ્યના જે તે સમયનાં રાજકીય તથા સાંસ્કૃતિક ઇતિહાસને લગતી અનેકવિધ માહિતી પ્રાપ્ત થાય છે.

ગીતગોવિંદ અને કૃષ્ણગીતિ

ડૉ. પ્રિયબાળા શાહ★

ગીતગોવિંદનો કથાપ્રસંગ આ પ્રમાણે છે :

વસંત ઋતુમાં રાધિકા કૃષ્ણને વૃંદાવનની કુંજોમાં શોધે છે. ત્યાં ‘સંયોગસખી’ આવીને રાધાની ઉત્કંઠામાં આમ બોલીને વધારો કરે છે કે ‘ગોપીઓના વૃંદમાં કૃષ્ણ કીડા કરે છે તે તો જો.’ શ્રીકૃષ્ણને ગોપીઓના વૃંદમાં જોઈને રાધા યમુનાના તીરે નિર્જન લતાકુંજમાં ચાલી જાય છે અને પોતાની સખીને કૃષ્ણ સાથે પૂર્વે થયેલી પોતાની રતિકીડાની વાત કરે છે. કૃષ્ણ ગોપાંગનાઓને ત્યજીને રાધાને કુંજે કુંજે શોધતા લાચાર બનીને કાલિન્દીના તીરે આવીને બેસે છે. તેવામાં સખી ઉતાવળી આવીને રાધાની વિરહી અવસ્થાની જાણ કરે છે. શ્રીકૃષ્ણ સખીને રાધાની પાસે મોકલે છે અને સમજાવીને તેને બોલાવી લાવવા કહે છે. વિરહકૃશ રાધા ઊઠે છે પરંતુ પગ માંડતાં જ તે ઢળી પડે છે. આ હકીકત સખી કૃષ્ણ પાસે જઈને વર્ણવે છે. આથી કૃષ્ણ લતાકુંજે જાય છે, પરંતુ માર્ગમાં જ ચંદ્રાવલી આદિ સખીઓ મળતાં વિલંબ થાય છે. તેથી રાધા માને છે કે ‘શ્રીકૃષ્ણે તેને ઠગી. પ્રતિનાયિકાથી છૂટીને કૃષ્ણ રાધાની પાસે આવે છે અને વિલંબ થવા બદલ રાધા પાસે માફી માગે છે. પ્રતિનાયિકાનાં ચિહ્નો કૃષ્ણને લાગેલાં છે તેથી રાધા કઠોર વચનથી કૃષ્ણને તિરસ્કારે છે. કૃષ્ણ પોતે મુદ્દા સાથે પકડાયા હોવાથી ચૂપચાપ ખસી જાય છે. તેથી રાધાનો રોષ આપોઆપ ધીમો પડે છે. તે દરમિયાન કૃષ્ણની સખી આવીને રાધાને સમજાવે છે. વિરહાતુર રાધા ગળગળી બની અંતરમાં શોચતી બેઠી છે. ત્યાં કૃષ્ણ આવીને તેને મધુર વચનોથી વિનવે છે. ભગવાન તેને મનાવીને જાય છે ત્યારબાદ કૃષ્ણદૂતી રાધાને તેડવા જાય છે. શણગાર સજીને બેઠેલી રાધા સખી સાથે કૃષ્ણને જઈને મળે છે. સખીના વિદાય થયા પછી કૃષ્ણ રાધાને રીઝવીને રતિકીડા કરે છે. તે સમયે રાધાની વેલી છૂટી જાય છે. તેથી શ્રીકૃષ્ણ રાધાની વેણી ગૂંથી શણગાર સજાવી તેના મનોરથ પૂરા કરે છે.

હવે આપણે કૃષ્ણગીતિનું કથાવસ્તુ જોઈએ :

આ કાવ્યનો વિષય પણ રાધાકૃષ્ણના પ્રેમનો છે. રાધા તેના સ્વપ્નમાં પોતાના પ્રિયતમ કૃષ્ણને તેની બીજી સખીઓ સાથે જુએ છે. તેથી રાધા ગુસ્સે થાય છે અને અશ્રુ સાથે જાગી ઊઠે છે. વાસ્તવમાં કૃષ્ણ જ રાધાને જગાડતા હોય છે, રાધા સ્વપ્નાવસ્થામાં છે તેથી તે ‘માન’ માગે છે. અને કૃષ્ણને તજી દે છે. આથી ગોવિંદદૂતી રાધાની પાસે આવીને ‘માન’ મૂકવા તેને સમજાવે છે અને કહે છે કે કૃષ્ણ કુંજવનમાં તેની વાટ જુએ છે. સ્વપ્ન કારણે તારે કૃષ્ણ સાથે રોષ ના કરવો જોઈએ અને કૃષ્ણ નવનિકુંજગૃહમાં તારી આતુરતાથી રાહ જુએ છે. (અષ્ટપદી ૨, શ્લોક ૪). સખી રાધાની દશા જુએ છે, રાધા કૃષ્ણમય છે અને તે પણ કૃષ્ણને મળવા ખૂબ આતુર છે. પરંતુ તે પોતાની જાતે કૃષ્ણ પાસે જતી નથી. આથી તે રાધાને કૃષ્ણ પાસે જવા ખૂબ સમજાવે છે. (અ.૩). કૃષ્ણદૂતી રાધાની આ સખીને કૃષ્ણ પાસે લઈ જાય છે અને કૃષ્ણને રાધાની વિરહદશા સખીના મુખે વર્ણવીને સંભળાવે છે (અ.૪). રાધાની વિરહાવસ્થા વર્ણવીને સખી તે જ વાત ગીત દ્વારા કૃષ્ણને ફરીથી ભારપૂર્વક જણાવે છે (અ. ૫). ત્યારબાદ સખી રાધા પાસે પાછી જાય છે અને તેને કહે છે કે કૃષ્ણ પણ પ્રેમની દશામાં છે, અને રાધાનું નામરટણ કર્યા કરે છે; અને રાધા જો કૃષ્ણ પાસે જશે તો કૃષ્ણ તેને માન અને પ્રેમ સાથે આવકારશે (અ.૬); સખીનાં, પ્રિય મધુર વાક્યો સાંભળીને રાધા પોતાના પ્રેમથી તેના ઉપર પ્રસાદ કરવાને માટે જાય છે, વાસ્તવમાં રાધા માટે કૃષ્ણનો વિરહ અસહ્ય થઈ ગયો હતો અને કૃષ્ણ પાસે જવા તે અધીરી બની હતી. આથી તેને કૃષ્ણ

★ પૂર્વઆચાર્યા, માતૃશ્રી વીરબાઈમા મહિલા કોલેજ, રાજકોટ

પાસે જવાને કોઈ નિમિત્તની જરૂર હતી (અ.૭). અષ્ટપદી ૮ થી ૧૯માં રાધા અને કૃષ્ણની રતિકીડા વર્ણવેલી છે. છેલ્લી અષ્ટપદી ૨૦માં રાધા કૃષ્ણને પોતાના જેવી વેશભૂષા અને અલંકાર પહેરાવવા વિનવે છે, અને કૃષ્ણ પણ સામે એવી જ માગણી કરે છે. આ રીતે રાધા કૃષ્ણ બને છે અને કૃષ્ણ રાધા બને છે. આ ભક્ત અને ભગવાનના તાદાત્મ્યનું પ્રતીક છે.

કૃષ્ણગીતિ અને ગીતગોવિંદમાં વસ્તુસામ્ય છે. બંનેમાં ભક્તિરસ અને શૃંગાર છે. બંનેમાં શૃંગારના બે પ્રકારો — વિપ્રલંભ અને સંભોગ — વર્ણવાયેલા છે. વિપ્રલંભ માન-વિપ્રલંભ છે. કાવ્યશાસ્ત્રની રૂઢિ પ્રમાણે ‘માન’નાં ત્રણ નિમિત્તો બને છે : (૧) કાંઈક સાંભળ્યું હોય તેનાથી ‘શ્રુત’, (૨) અનુમિત અથવા કશાકના અનુમનથી, (૩) અથવા કાંઈક પ્રત્યક્ષ જોવાથી ‘દૃષ્ટિ’; પરંતુ કૃષ્ણગીતિમાં સ્વપ્નને નિમિત્ત બનાવાયું છે.

આ પ્રકારના કાવ્યમાં વ્યક્ત થતો શૃંગાર, ભાવનો ઉન્માદ ભોગ સુધી પહોંચે છે. આ જાતના કાવ્યમાં શૃંગારમાં ભોગ ભાવોન્માદને મૂર્ત કરે છે. સૂફીવાદનો ‘મસ્તી’ શબ્દ અહીં બરાબર બંધ બેસે છે. ‘મસ્તી’ અત્યંત વિરહની વેદનાના ઉત્કટ સંભોગના નિરૂપણથી થાય છે.

આવા રાધાકૃષ્ણના પ્રેમ, વિરહ અને મિલનના કાવ્યમાં કોઈ અપૂર્વ વ્યંજના હોય છે. આ અપૂર્વ વ્યંજના એ માનવી કે લૌકિક રતિની નથી પણ લોકોત્તર રતિની છે અર્થાત્ કે ભક્તિની છે. આ નિષ્પત્તિ રસમય અને મનોહર વાણીમાં વ્યક્ત થયેલી છે. જે ભક્તનો ભગવાન પ્રતિ ઉન્મત્ત પ્રેમ હોય છે તે એવી ઉન્મત્ત પ્રેમમય વાણીમાં સરળતાથી વહે છે. શબ્દ શોધવા માટે કવિને પ્રયત્ન કરવો પડતો હોય એમ દેખાતું નથી.

કૃષ્ણગીતિ સોમનાથ કવિની કૃતિ છે. આ સોમનાથનું નામ નાભાજીએ પોતાની ભક્તમાળામાં સ્મર્યું છે. સોમનાથનો સમય ચૌદમા અને સોળમા સૈકાની અંદર મૂકી શકાય છે.

કૃષ્ણગીતિ શ્રી જયદેવ કવિરચિત ગીતગોવિંદના નમૂના ઉપર રચાયેલું કાવ્ય છે. સંસ્કૃત સાહિત્ય મોટે ભાગે અક્ષરમેળ કે માત્રામેળ છંદોમાં રચાયેલું છે. તેમાં પ્રાકૃત, અપભ્રંશ અને જૂની પ્રાદેશિક ભાષાઓમાં પ્રચલિત પદોનો ઉપયોગ વિરલ જોવા મળે છે. શ્રી જયદેવે આવાં પદોનો ગીતગોવિંદમાં બહોળો ઉપયોગ કર્યો છે. આ પદોની રચના ગાનને માટે છે. હકીકતમાં તો ગીતગોવિંદની પ્રત્યેક અષ્ટપદીને મથાળે તેના રાગ અને તાલ પણ આપેલા છે. કૃષ્ણગીતિમાં પણ અષ્ટપદીમાં રાગ અને માત્ર એકમાં તાલ આપેલો છે. આ વિશે ડૉ. સુનીતિકુમાર ચેટરજીનો મત વિચારવા જેવો છે :

“કાવ્યનું ચોક્કું, વર્ણનાત્મક ભાગના પદ શ્લોકો ક્લાસિકલ સંસ્કૃતની જૂની શૈલીમાં રીત અને છંદો, વિચાર અને શબ્દભંડોળમાં છે. છતાં પણ કાવ્યમાં અપભ્રંશ અને પ્રાચીન ભાષા કે નવી ભારતીય આર્ય ભાષાના વાતાવરણનો ધબકાર જણાય છે.”

ગીતગોવિંદનો વિષય રાધાકૃષ્ણનો પ્રેમરસ છે, અર્થાત્ કે પારિભાષિક શબ્દોમાં રતિભાવસૂચક શૃંગારરસ છે, તે બે પ્રકારે નિરૂપાયો છે : વિપ્રલંભ રૂપે અને શૃંગાર રૂપે.

કૃષ્ણગીતિમાં પણ આ જ વિષય અને આ જ પદશૈલી છે અને આ જ પદરચના છે.

કૃષ્ણગીતિના પ્રારંભમાં જણાવ્યું છે કે આ કાવ્ય કીર્તિલોભ માટે નથી લખાયું પરંતુ હરિના ગુણ ગાવા માટે અને પોતાના મનોવિનોદન માટે જ લખાયું છે. સંક્ષેપમાં આ વ્રજનાથનું કીર્તન છે. આથી તે ભક્તિરસની કૃતિ છે તેમ સમજીને જ કવિએ આ કાવ્યને વિચારવા વિનંતી કરી છે. વધુમાં નોંધે છે કે કવિ જયદેવની સાથે સ્પર્ધા કરવાનો પણ પોતાનો આશય નથી. વિદ્વાનોને ખુશ કરવા માટે કે રાજ્ય પાસેથી ધનની પ્રાપ્તિ માટે પણ આ

ભક્તિરસભર્યું કીર્તન રચ્યું નથી.

પરંપરા પ્રમાણે પણ રાધાકૃષ્ણના આલંબનવાળું આવું કાવ્યનિરૂપણ એ ભક્તિનો એક પ્રકાર છે. શ્રી રૂપગોસ્વામી પોતાના ‘ઉજ્જવલ નીલમણિ’ નામના ગ્રંથમાં આવા શૃંગારરસને મધુર પ્રકારનો ભક્તિરસ કહે છે.

આવો ભક્તિપ્રકાર - ઉન્મત્ત પ્રેમનો - શૃંગારનો - વિદ્વાનો અને વિચારકોને ચર્ચાનો વિષય થયો છે. આવી એક ચર્ચા ડૉ. એસ.કે.ડે એ લીલાશુકના કૃષ્ણકર્ણમૃત કાવ્યના સમર્થનમાં કરી છે. રત્યાત્મક રહસ્યવાદ (Erotic mysticism) ઉપનિષદ જેટલો જૂનો છે. આવા પ્રકારની ભક્તિની પ્રેરણા મધ્યયુગના વૈષ્ણવ સાહિત્યમાંથી આપણને મળે છે. તે શ્રીમદ્ ભાગવત અને શાંડિલ્ય અને નારદનાં ભક્તિસૂત્રોમાં જોઈ શકાય છે. મેકનીકોલ (Macnicol)ના મતે બધા રહસ્યવાદ (mysticism)નું એક જ ધ્યેય છે. આ ધ્યેય એકીભાવ - અદ્વૈત (Unitive life)નું છે. રહસ્યવાદનું તત્ત્વ પ્રેમના આ પ્રકારના સ્વરૂપમાં છે અને તે ભક્તિસંપ્રદાયમાં ભક્ત અને ભગવાનની એકતા સાધવામાં સ્વીકારાયું છે. નારદ અને શાંડિલ્ય તેમની ભક્તિનાં લક્ષણમાં પ્રેમના તત્ત્વ ઉપર ભાર મૂકે છે. નારદ કહે છે : સા ત્વસ્મિન્ પરમપ્રેમ સ્વરૂપા (૧,૨) શાંડિલ્ય તેને સા સા પરાનુરક્તિરીશ્વરે (૧,૨) એ રીતે વર્ણવે છે. આ પ્રમાણે પ્રેમ અને અનુરાગનું આલંબન ઈશ્વર બને ત્યારે તે પ્રેમલક્ષણાભક્તિ થાય છે. કેટલાક mysticsના મતે ભક્તિમાં જે ભાવ વ્યક્ત થાય છે તે શૃંગારના ભાવને અનુરૂપ હોય છે અને શૃંગારની ભાષામાં જ દર્શાવી શકાય છે. આ પ્રકારના ભક્તકવિઓની પ્રતિભામાંથી આવાં ગીતગોવિન્દ કે કૃષ્ણગીતિ જેવાં કાવ્યો સર્જાય છે.

પૌરસ્ત્ય નાટ્ય-વિભાવના

ડૉ. વસન્તકુમાર મ. ભટ્ટ*

ભૂમિકા : સંસ્કૃત નાટ્યશાસ્ત્ર અને નાટ્યકૃતિઓ એના વૈવિધ્ય, વ્યાપ અને કલાત્મકતાને કારણે વિશ્વસાહિત્યનાં અનિવાર્ય અંગ બની ચૂક્યાં છે. પણ જ્યારે કોઈ સાહિત્ય વિશ્વસાહિત્યમાં સ્થાન પામે છે ત્યારે તેનું તુલનાત્મક દૃષ્ટિએ પણ અવલોકન શરૂ થાય છે. પાશ્ચાત્ય દેશોનાં નાટકોની સરખામણીમાં આપણા-પૂર્વના દેશનાં-નાટકોનું સ્વરૂપ કેવું છે અને કયા લક્ષ્યને લઈને તેની રચના થઈ હતી તે વિચારણીય બને છે. તેથી પ્રસ્તુત લેખમાં, આ સંદર્ભમાં, અસંખ્ય સંસ્કૃત રૂપકોને જોઈ-તપાસીને નાટ્યશાસ્ત્રીઓએ જે તારવણી કરી છે, તેને નજર સામે રાખીને પૌરસ્ત્ય નાટ્યવિભાવનાને રજૂ કરવાનો એક પ્રયાસ છે.

(૧)

ભરતમુનિએ ‘નાટ્યશાસ્ત્ર’ના પ્રથમ અધ્યાયમાં નાટ્યની ઉત્પત્તિ વિશે એક રસપ્રદ પુરાકથા મૂકી છે. તેમાં જણાવ્યું છે કે ભરતમુનિએ જે પહેલવહેલો એક નાટ્યપ્રયોગ પ્રસ્તુત કર્યો તેને જોતાં જોતાં દાનવોને એમ લાગ્યું કે અમને ખરાબ ચીતરવાના આશયથી આ નાટ્યની રચના કરવામાં આવી છે. પરિણામે તેમણે એ નાટ્ય-પ્રયોગમાં વિઘ્ન ઊભું કરીને, તોડફોડ મચાવી દીધી. ઈન્દ્રે પણ આયુધ ઉગામીને દાનવોને જર્જરિત કરી દીધા. બ્રહ્માજીએ ત્યાં ઉપસ્થિત થઈને મામલો શાન્ત પાડ્યો અને સાચી સમજણ આપતાં કહ્યું કે—

नैकान्ततो भवतां देवानां चात्र भावनम् ।

त्रैलोक्यस्यास्य सर्वस्य नाट्यं भावानुकीर्तनम् ॥ - નાટ્યશાસ્ત્રમ્ (૧-૧૦૩)

“આવા નાટ્યપ્રયોગ દ્વારા દેવોને સારા અને દાનવોને ખરાબ નિરૂપવાનો આશય જ નથી. ‘નાટ્ય’ તો આ ત્રણેય લોકના ભાવોનું (કેવળ) અનુ-કીર્તન કરનાર છે.” અહીં બ્રહ્માજીના મુખે ભરતમુનિએ એક પાયાની કહી શકાય એવી તાત્ત્વિક ચોખવટ કરી દીધી છે કે વાસ્તવિક જગત અને કલાજગત સાવ જુદાં જ છે.^૧ આ ત્રણેય લોકમાં અહર્નિશ જે ઘટનાયક ચાલી રહ્યું છે — જે વિવિધ ક્રિયાકલાપો પ્રવર્તી રહ્યા છે તે બધાની વચ્ચે ઊભેલા માણસના ચિત્ત ઉપર જે ભાવો-સંવેદનાઓ — ઝંકૂત થાય છે, તેનું અહીં (નાટ્યમાં) અનુ-કીર્તન થઈ રહ્યું છે. અર્થાત્ નાટ્ય તો વાસ્તવિક જીવનની સંવેદનાઓનો કલાત્મક-કલામય-અનુભવ કરાવનાર છે. હવે વાસ્તવિક જીવનની સંવેદનાઓનો કલાત્મક અનુભવ એટલે શું? એમ વિચારીએ તો એનો જવાબ છે : રસાનુભવ. આનાથી, સૂક્ષ્મ વિચાર કરતાં, બીજી એક તાત્ત્વિક ચોખવટ મળી રહે છે કે સંસ્કૃત નાટ્ય એ રસાનુભવ કરાવવા માટે છે. એટલે કે સંસ્કૃત નાટ્યકૃતિઓ રસલક્ષી છે.

★ ★ ★

નાટ્યશાસ્ત્રના પ્રથમ અધ્યાયમાં એમ પણ કહેવાયું છે કે ત્રેતાયુગમાં જનસમુદાયમાં ગ્રામ્યધર્મ ફેલાઈ ગયો અને બધા લોકો કામ, ક્રોધ, લોભ ઇત્યાદિના વશમાં આવી ગયા, અને પરિણામે સુખ-દુઃખ અનુભવવા લાગ્યા. આથી ઈન્દ્રને આગળ કરીને સૌ દેવો પિતામહ બ્રહ્માજીની પાસે ગયા અને કહ્યું કે—

* અધ્યક્ષ, સંસ્કૃત-વિભાગ તથા નિયામક, ભાષાસાહિત્ય ભવન, ગુજરાત યુનિવર્સિટી, અમદાવાદ-૯

૧. વ્યવહારમાં દાનવો ખરાબ હોય, અને નાટકમાં જો તેમને ખરાબ જ નિરૂપવામાં આવ્યા હોય તો પણ નાટ્યજગતમાં રજૂ થયેલા દાનવો સાવ જુદા જ છે-એમ સમજવાનું છે.

ક્રીડનીયકમિચ્છમો દૃશ્યં શ્રવ્યં ચ યદ્ ભવેત્ ।

ન વેદવ્યવહારોઽયં સંશ્રાવ્યઃ શૂદ્રજાતિષુ ।

તસ્માત્ સૃજાપરં વેદં પદ્મમં સાર્વર્ણિકમ્ ॥ - નાટ્યશાસ્ત્ર (૧-૧૧,૧૨)

આથી બ્રહ્માજીએ, ભરત મુનિ દ્વારા જેને જોઈ પણ શકાય અને જેને સાંભળી પણ શકાય એવા એક ‘ક્રીડનીયક’ (રમકડા) તરીકે ‘નાટ્ય’ની રચના કરી છે. પછી, પ્રથમ અધ્યાયના અંતે ભરત મુનિએ એમ પણ ઉમેર્યું છે કે બિચારાં દુઃખાર્ત, શ્રમાર્ત અને શોકાર્ત લોકોને માટે આ નાટ્ય “વિનોદ” પૂરો પાડનાર બની રહેશે. વિનોદજનનં કાલે નાટ્યમેતદ્ ભવિષ્યતિ ॥ (નાટ્યશાસ્ત્રમ્ ૧-૧૧૭) આમ ભારતની નાટ્યકૃતિઓ તે દુન્યવી સુખદુઃખમાં ઘસડાતાં લોકોને માટે એક મનોવિનોદન પૂરું પાડનાર ‘ક્રીડનીયક’ છે એમ ભરતમુનિએ શતાબ્દીઓ પૂર્વે કહી રાખ્યું છે- એ સદા અવિસ્મરણીય છે.

(૨)

હવે, સંસ્કૃત નાટ્યકૃતિઓ જો રસલક્ષી હોય તો શું એમાંથી કવિએ ઢાળેલું કોઈ જીવનદર્શન ન તારવી શકાય ?- એવો પ્રશ્ન થવો પણ સ્વાભાવિક છે. દા.ત. અભિજ્ઞાનશાકુન્તલમાંથી કવિ શ્રી ઉમાશંકર જોશીએ મહાકવિ કાલિદાસનું એવું જીવનદર્શન વ્યંજિત થતું જોયું છે કે શકુન્તલામાં સમષ્ટિનિષ્ઠાનો અભાવ હતો, પરિણામે આંગણે આવીને ઊભેલા દુર્વાસાનો તે અજાણતાં અતિથિસત્કાર કરતી નથી અને શાપ પામે છે. બીજી તરફ, દુષ્યન્ત હંમેશનો અભિનવમધુલોલૂપ વ્યક્તિ છે. પરિણામે તેનામાં વ્યષ્ટિનિષ્ઠાનો અભાવ હતો. હવે જો તેની આ ભ્રમરવૃત્તિ દૂર ના કરવામાં આવે તો નાયિકા શકુન્તલાનું ય ભાવિ અંધકારમય છે. રાણીવાસમાં રહેલી અનેક હંસપદિકાઓમાંની એક વધુ હંસપદિકા જ તે બની રહેત. માટે કવિએ શાપ પ્રયોજ્યો છે. આ શાપ થકી બન્ને વચ્ચે વિયોગ ઊભો થાય છે. તે વિયોગની આગમાં બન્ને જ્યારે સંતપ્ત થાય છે ત્યારે નાયિકામાં રહેલ સમષ્ટિનિષ્ઠાનો અભાવ દૂર થાય છે. આમ શાપ થકી બન્નેમાં રહેલી એક એક ઊણપ દૂર થતાં, તેઓ પરસ્પરને માટે યોગ્ય બને છે, કવિ આવો સંવાદ રચીને પછી જ તેમનું કાયમી મિલન યોજે છે. “આમ, દુર્વાસાનો શાપ દુષ્યન્ત-શકુન્તલાના દામ્પત્યને એકી સાથે વ્યષ્ટિનિષ્ઠ તેમ જ સમષ્ટિનિષ્ઠ ભૂમિકા ઉપર દઢપણે સ્થાપવા અને સંપૂર્ણ સંવાદી બનાવવા પ્રવર્તમાન થાય છે.” (શાકુન્તલ, અનુ. ઉમાશંકર જોશી, ગૂર્જર ગ્રંથરત્ન કાર્યાલય, અમદાવાદ, ૧૯૮૮, પ્રસ્તાવના - પૃ. ૩૬) આમ શાકુન્તલમાંથી મહાકવિનું ઉપર્યુક્ત જીવનદર્શન વ્યંજિત થતું શ્રી ઉમાશંકર જોશીએ નિરૂપ્યું છે. આવા જીવનદર્શનને, કાવ્યશાસ્ત્રીય પરિભાષામાં, ‘વસ્તુધ્વનિ’ કહેવાય છે. પણ આપણા કાવ્યશાસ્ત્રીઓ કહે છે કે નાટ્યકૃતિમાંથી વ્યંજિત થતાં આવાં કોઈ પણ વસ્તુધ્વનિઓનું અસ્તિત્વ અંતતઃ સ્વતંત્રપણે વિલસતું રહેતું નથી. આવા વસ્તુધ્વનિઓ પણ અંતે તો રસાદિધ્વનિમાં જ જઈને પર્યવસાન પામે છે.

એટલે કહેવાનું તાત્પર્ય એ છે કે, ઉપર્યુક્ત વસ્તુધ્વનિ દ્વારા પ્રેક્ષકોનાં ચિત્ત એ વાતે આશ્વસ્ત થશે કે શાપ દ્વારા નાયક-નાયિકામાં રહેલી એક એક ઊણપ દૂર થઈ છે અને હવે સંતુલિત થયેલાં એ બે પાત્રોના જીવનમાં ફરી કોઈ વિચ્છેદ કે વિયોગને અવકાશ રહેતો નથી. પરિણામે દુષ્યન્ત-શકુન્તલા વચ્ચેનો શૃંગાર હવે નિર્બાધપણે સતત વિલસતો રહેશે. આમ સંસ્કૃત નાટ્યકૃતિઓમાંથી સહૃદય ભાવકોને જુદાં જુદાં વસ્તુધ્વનિઓ વ્યંગ્યાર્થ રૂપે મળે ખરાં, પણ અંતે તો તે કૃતિના મુખ્ય રસને જ પુષ્ટિકર બની રહેતાં હોય છે.

(૩)

સંસ્કૃત નાટ્યકૃતિઓ રસલક્ષી હોય છે આ કેન્દ્રવર્તી વિચારનો પ્રતિધ્વનિ ‘કોઈ પણ નાટ્યકૃતિની કથાગૂંથણી કેવી રીતે કરવી જોઈએ ? એની ચર્ચામાં પણ પડતો જોવા મળે છે. જેમકે, નાટક, પ્રકરણાદિ દશવિધ રૂપકોની

કથાગૂંથણી કરવા માટે ‘પંચસન્ધિ’નો વિચાર નાટ્યશાસ્ત્રમાં રજૂ થયો છે. ત્યાં બીજ, બિન્દુ, પતાકા, પ્રકરી અને કાર્ય-એવી (યથાશક્ય) પાંચ ‘અર્થપ્રકૃતિ’ની સાથે અનુક્રમે આરંભ, યત્ન, પ્રાપ્ત્યાશા, નિયતાપ્તિ અને ફલાગમ-જેવી પાંચ ‘અવસ્થાઓ’ જોડાય છે. ત્યારે ૧. મુખ, ૨. પ્રતિમુખ ૩. ગર્ભ, ૪. અવમર્શ અને ૫. નિર્વહણ - નામની પાંચ સન્ધિઓ રચાય છે. (નાટ્યશાસ્ત્રીઓએ આ પાંચ સન્ધિઓને પાછી ૬૪ સન્ધ્યંગોમાં પણ વિભક્ત કરી બતાવી છે.)

કવિ જ્યારે અમુક કથાવસ્તુ પસંદ કરીને, તેને આધારે જો કોઈ નાટ્યકૃતિનું નિર્માણ કરવા માંગતો હોય તો તે કથાવસ્તુની ગૂંથણી તેણે (૬૪ સન્ધ્યંગો સહિતની) પાંચ સન્ધિઓ મુજબની કરવી જોઈએ-એવો માર્ગદર્શક સિદ્ધાન્ત સ્થાપવામાં આવ્યો છે. પણ નાટ્યકથાની ગૂંથણી માટેના આ સિદ્ધાન્તનો અમલ કરવા બાબતે આનંદવર્ધને જે એક ચોખવટ કરી છે તે અત્રે સ્મરણીય છે :-

સન્ધિસન્ધ્યઙ્ગઘટનં રસાભિવ્યક્ત્યપેક્ષયા।

ન તુ કેવલયા શાસ્ત્રસ્થિતિસમ્પાદનેચ્છયા ॥ - ધ્વન્યાલોક: (૩-૧૨)

“(નાટ્યકૃતિમાં) પાંચ સન્ધિઓ અને ૬૪ સન્ધ્યંગોની ગૂંથણી રસની અભિવ્યક્તિ થશે કે નહીં? - તે મુદ્દો ધ્યાનમાં લીધા પછી જ કરવી. ‘શાસ્ત્રકારોએ પાંચ સન્ધિઓ પ્રયોજવાની કહી છે, માટે તે દરેકને મારે (કવિએ) ગૂંથવી જ જોઈએ.’- એવી, કેવળ શાસ્ત્રાજ્ઞાને ચરિતાર્થ કરવાની ઈચ્છાથી પાંચેય સન્ધિઓને હંમેશાં ગૂંથવાની જ હોય-એમ નહીં.” અર્થાત્ નાટ્યકૃતિમાં સન્ધિ-સન્ધ્યંગ મુજબની કથાગૂંથણી કરવાની જે વાત કહેવાઈ છે તેને એક સામાન્ય “માર્ગદર્શક સિદ્ધાન્ત” રૂપે જ જોવાની છે; તેને “અપરિવર્તનીય આજ્ઞા” રૂપે જોવાની નથી એમ આનંદવર્ધને સ્પષ્ટીકરણ કરી આપ્યું છે. આ સ્પષ્ટીકરણ ઉમેરવાની પાછળ મૂળ જે વાતનું હાર્દ છુપાયેલું છે તે વાત એ છે કે સંસ્કૃત નાટ્યકૃતિઓને રસલક્ષી બનાવવાની છે એ ભૂલાવું ન જોઈએ.

★ ★ ★

સંસ્કૃત નાટ્યકૃતિઓની રચનાના સંદર્ભે જે પાંચ સન્ધિઓનો વિચાર રજૂ કરવામાં આવ્યો છે, તેમાં નાટ્યકૃતિને રસલક્ષી કેવી રીતે બનાવવી- એની એક યુક્તિ પણ ગર્ભિત રીતે કહેવામાં આવી છે. જેમકે, ગર્ભસન્ધિમાં એક ‘પ્રાપ્ત્યાશા’ નામની અવસ્થા છે, જેમાં નાયકને નાયિકાની પ્રાપ્તિ થવાની આશા બંધાય છે. (નાયક પોતે નાયિકાને એકપક્ષીય પ્રેમ કરતો નથી, પરંતુ નાયિકા પણ નાયકને ચાહે છે, નાયકને મેળવવા ઈચ્છે છે એમ જ્યારે કોઈ પ્રસંગ દ્વારા જાણવા મળે છે ત્યારે તેને ‘પ્રાપ્ત્યાશા’ કહે છે.) ત્યાર પછીની અવમર્શ - સન્ધિમાં જે ‘નિયતાપ્તિ’ નામની અવસ્થા છે, તેમાં નાયકને નાયિકાની પ્રાપ્તિ થવામાં કોઈક અંતરાય ઊભો થઈ જાય છે, ત્યારે તેને ‘નાયિકાની પ્રાપ્તિ નિયત (=સંયત) બની છે” એમ કહેવાય છે. હવે, આ ‘નિયતાપ્તિ’ નામની અવસ્થા રસના પરિપોષણ માટે જે રીતે ઉપકારક બને છે તે સમજીએ-શૃંગારરસપ્રધાન કૃતિમાં, રંગભૂમિ ઉપર નાયક-નાયિકાનું જુદી જુદી રીતે સતત મિલન જ બતાવવામાં આવે તો, જેવી રીતે કોમળ એવા માલતી પુષ્પને વારેવારે સૂંઘવામાં આવે તો તે જલ્દીથી મ્લાન થઈ જાય છે, તેવી રીતે શૃંગાર જેવા નજાકત ભર્યા રસનું પુનઃ પુનઃ પ્રદર્શન કરવામાં આવે તો તે પણ કફોડી સ્થિતિ પેદા કરે. કોઈ એક રસના પરિપોષણ માટે તો ઉદીપન અને પ્રશમનની યુક્તિ જ અખત્યાર કરવી જોઈએ. એટલે કે પ્રાપ્ત્યાશા થકી શૃંગારનું એકવાર ઉદીપન થઈ જાય પછી કવિએ કથાવસ્તુમાં કોઈક અન્તરાય લાવીને, બન્નેના મિલનમાં રુકાવટ પણ આવીને ઊભી છે એમ બતાવવું જોઈએ. જેથી કરીને શૃંગારનું ઘડીક પ્રશમન પણ થાય. આમ રસના પરિપોષણ માટે ઉદીપન અને પ્રશમનની જે અનિવાર્ય આવશ્યકતા છે, તેને માટે આ ‘ગર્ભ’ અને ‘અવિમર્શ’ સન્ધિઓ વિચારવામાં આવી છે. આવાં ઉદીપન અને પ્રશમનનાં સુન્દર

ઉદાહરણો માલવિકાગ્નિમિત્ર અને રત્નાવલીમાંથી મળી રહે છે.

(૪)

કથાગૂંથણીની નાટ્યશાસ્ત્રોક્ત આ રીતિમાં પણ સંસ્કૃત નાટ્યકૃતિઓને રસલક્ષી બનાવવાની જ ગોઠવણ કરી આપવામાં આવી છે - એમ આપણે જોયું. પરંતુ આ વિચારણામાં જ હજુ સુધી અજ્ઞાત/અનુલ્લિખિત રહેલી એક સૂક્ષ્મ વિગત પણ ધ્યાન ઉપર લેવા જેવી છે : નાટ્યશાસ્ત્રે સંસ્કૃત નાટ્યમાં 'નિયતાપ્તિ' નામની જે અવસ્થા મૂકવાનું સૂચન કર્યું છે તેનો મતલબ એવો છે કે નાટ્યકૃતિઓમાં કેવળ નાના અંતરાયો - હળવા પ્રકારની રુકાવટ-જ મૂકવાના છે. અર્થાત્ એમાં કોઈ તીવ્ર સંઘર્ષો મૂકવાના નથી. પશ્ચિમનાં નાટકોમાં જે તીવ્ર સંઘર્ષો દ્વારા ઈષ્ટ હાનિ (=નાયક કે નાયિકાનાં મરણ) સુધીની ઘટના મૂકીના ત્રાસદીની રચના કરવામાં આવે છે, તેને સંસ્કૃત નાટ્યસાહિત્યમાં સ્થાન નથી. બલ્કે, સંસ્કૃત રૂપકોને તો સુખાન્ત (જ) બનાવવા એવું પણ નાટ્યશાસ્ત્રનું કહેવું છે. આને કારણે સંસ્કૃત નાટ્યસાહિત્યની કેટલીક પ્રસિદ્ધ કૃતિઓને તપાસીએ તો તરત જ એ માલૂમ પડે છે કે અહીં જે અંતરાયો રજૂ કરવામાં આવે છે તે મોટે ભાગે જયેષ્ઠા નાયિકા (પહેલીવારની પરણેલી રાણી) તરફથી ઊભા થતાં હોય છે. ક્યારેક માલવિકાને કેદખાને પૂરવામાં આવે તો પણ વિદૂષક કૌઈક બનાવટ કરીને રાણીની મુદ્રા કઢાવીને, તેને કેદમાંથી મુક્ત કરાવી લાવે છે. ઉર્વશી કુમારવનમાં વેલી બની ગઈ હોય તોય રાજા પુરૂરવાને, રસ્તામાં જ સંગમનીય-મણિ મળી જતાં, ફરીથી ઉર્વશીની પ્રાપ્તિ થઈ જાય છે. અહીં જોઈ શકાય છે કે ઉર્વશીનું વેલીમાં ફેરવાઈ જવું- તે કવિકલ્પિત એક નાનો અંતરાય જ હતો, કે જેથી ચોથા અંકમાં વિપ્રલંભ શુંગારને ઉદ્દીપિત થવાનો અવકાશ મળી રહે છે. આવા અંતરાયોથી ઉર્વશીનો કાયમી વિનાશ કરીને અને પ્રેમનું અંકાળે કરુણ અવસાન લાવવાનો ક્યારેય આશય હોતો જ નથી.

બીજું, સંસ્કૃત નાટ્યકૃતિઓમાં જોવા મળતા આવા અંતરાયો (=નિયતાપ્તિના પ્રસંગો) દ્વારા કવિઓ રસાન્તરને સિદ્ધ કરવાની સાથો સાથ કથાવસ્તુમાં રહેલા (કે આવેલાં) વિસંવાદી તત્વોને દૂર કરે છે અથવા ઓગાળી કાઢે છે; અને અંતે સંવાદની ભૂમિકા ઊભી કરીને કૃતિને સુખાન્ત તરફ જ લઈ જાય છે. દા.ત. વિક્રમોર્વશીય નાટકમાં એકાદ નહીં, પણ ત્રણ ત્રણ અંતરાયો કવિ દ્વારા વિચારાયા છે. જેમકે, રાજા પુરૂરવા અપ્સરા ઉર્વશી તરફ પ્રેમાકર્ષણ અનુભવે તે પછી સૌથી પહેલાં કાશીરાજપુત્રી ઔશીનરી તરફથી ઊભા થતા અન્તરાયો, એ પછી ઉર્વશીની પોતાની સ્ત્રીસહજ ઈર્ષ્યાવૃત્તિ (કે જેને કારણે તે વેલી બની ગઈ) અને છેલ્લે ઉર્વશી અપ્સરા હોવાને કારણે તે ઈન્દ્રને પરાધીન છે- આનાથી કૃતિનો કેન્દ્રવર્તી શુંગારરસ વારેવારે આશંકામાં મૂકાય છે અને વિવિધ ઉપાયોથી તેનો માર્ગ મોકળો થતો રહે છે. છેલ્લે એ સર્વ અંતરાયો શમી જતાં નાયક-નાયિકા બન્નેનું પુત્રની સાથે મિલન થતાં કૃતિ સર્વથા સુખાન્તમાં પરિણમે છે.

આમ કથાગૂંથણીમાં વિચારવામાં આવેલી 'નિયતાપ્તિ' (=સંયત થયેલી ઈષ્ટની પ્રાપ્તિ)ની સંકલ્પના સાવ નજીવી હોવા છતાંય રસપરિપોષકની મહત્વની ભૂમિકા પણ ભજવે છે અને સંસ્કૃત નાટ્યકૃતિને સુખાન્ત તરફ (જ) લઈ જવાની યુક્તિ પણ બની રહે છે !

ઉપસંહાર :

પૌરસ્ત્ય નાટ્યવિભાવનાનો વિચાર કરતાં જે કેટલાક મુદ્દાઓ ઉપસી આવે છે તેમાં- ૧. આ નાટ્યકૃતિઓનું રસલક્ષી હોવું, ૨. ઈષ્ટની હાનિ કરનારા હોય તેવા તીવ્ર સંઘર્ષોનો અભાવ, ૨. એના બદલે હળવા અંતરાયો અને તેના થકી રસાન્તરની સિદ્ધિ કરવી તથા ૪. એ જ અંતરાયો વડે વિસંવાદી તત્વોને પરિવર્તિત કરીને કૃતિને સુખાન્તમાં પરિણત કરવી- એને જ સંસ્કૃત નાટ્યકવિઓએ પરમ ધ્યેય બનાવ્યું છે.

સર્વાદીનિ સર્વનામાનિ । ૧-૧-૨૭ સૂત્રનો પરામર્શ*

પ્રા. વિજયાનન્દ પટેલ⁺

[૧]

‘પાણિનિ વ્યાકરણ’ એમ બોલતાં જ સામાન્ય રીતે તેની બીજી કોઈ વિશેષતા તરત જ ધ્યાનમાં આવે કે ન આવે, પરંતુ ‘લાઘવ સિદ્ધિ’ એ વિશેષણના તરત જ ધ્યાનાર્હ બને છે. ઉપરાંત તે સમયમાં લાઘવયુક્ત શૈલી માટે પાણિનિ અતિપ્રસિદ્ધિ પામ્યા છે. શ્રી નાગેશ ભટ્ટે તો ‘અર્થમાત્રા●લાઘવેન પુત્રોત્સવ મન્યન્તે વૈયાકરણા : ।’ એવી પરિભાષા પણ પોતાના ગ્રંથમાં ઉદ્ધૃત કરી છે. સૂત્રકાર પોતાના ગ્રંથને ઉપકારક એવી કેટલીક સંજ્ઞાઓ આપે છે. દા.ત. સવર્ણ, ગુણ, વૃદ્ધિ ટિ, ધ... વગેરે આવી જ એક સર્વનામ સંજ્ઞા તેઓ અષ્ટાધ્યાયીનાં પ્રથમ અધ્યાયમાં આપે છે. સંજ્ઞા કરનારું સૂત્ર છે : સર્વાદીનિ સર્વનામાનિ । । ૧.૧.૨૭^૨ પ્રસ્તુત લેખમાં આ સૂત્રનો વિસ્તારથી વિચાર કરવામાં આવ્યો છે.

[૨]

પાણિનિ પોતાના ગ્રંથમાં સંજ્ઞાઓ કરવામાં એકરૂપતા રાખતા નથી. સામાન્ય રીતે લાઘવ માટે સંજ્ઞાઓ રચવામાં આવતી હોવાથી સંજ્ઞા દ્વારા કહેવાતા સંજ્ઞિઓ સંજ્ઞા કરતા વધુ વર્ણોવાળા હોય છે. જેમ કે, ‘તુલ્યાસ્ય પ્રયત્નં સર્વર્ણમ્ ।’ ૧.૧.૯.^૩ એ સૂત્રમાં ‘‘સવર્ણ’’ સંજ્ઞાથી બોધિત સંજ્ઞિઓ સંજ્ઞામાં વપરાયેલાં વર્ણો કરતા પ્રમાણમાં વધુ છે. ‘તુલ્યાસ્ય પ્રયત્નમ્’ એ પદ સંજ્ઞિઓનો બોધ કરાવે છે તથા ‘અદેઙ્ગ ગુણઃ ૧.૧.૨.^૪ માં ‘ગુણ’ સંજ્ઞાથી બોધિત સંજ્ઞિઓ અત, ઇ અને ‘ઓ’ એમ ત્રણ વર્ણો છે. આમ, સંજ્ઞા એ લાઘવ માટે જ હોય છે. પરંતુ ક્યારેક સૂત્રકાર એવી સંજ્ઞા પણ કરે છે જે સંજ્ઞિઓ કરતા મોટી-વધુ વર્ણોવાળી હોય છે. જેમ કે પ્રસ્તુત લેખના વિષયની જ ‘સર્વનામ’ સંજ્ઞા છે. જે ‘સર્વાદીનિ’ એવા સંજ્ઞિઓ કરતા પ્રમાણમાં વધુ વર્ણોવાળી છે. અહીં પાણિનિ ‘ટિ, ઘુ, ધ’ જેવી નાની કૃત્રિમ સંજ્ઞા આપી શક્યા હોત (પરંતુ નથી આપી). આવી મોટી સંજ્ઞા કરવાનું ફળ દર્શાવતા ભાષ્યકાર જણાવે છે કે આ અન્વય સંજ્ઞા છે^૫ તેથી સર્વાદિ ગણમાં જે શબ્દો સાક્ષાત્ ઉચ્ચાર્યા હોય તેમની જ માત્ર ‘સર્વનામ’ સંજ્ઞા થાય છે. (અન્ય શબ્દોની નહીં) તેથી નામવાચક સર્વ શબ્દની સર્વનામ સંજ્ઞા નહીં થાય. (દા.ત. સર્વદમન (=ભરત) શકુન્તલાના પુત્રને ટૂંકમાં કે ઉત્તરપદનો લોપ કરીને સર્વ કહેતા તેની સર્વનામ સંજ્ઞા નહીં થાય) તેથી તેનું ચતુર્થી વિભક્તિ એકવચનનું રૂપ ‘સર્વસ્મૈ’ ન થતા સર્વાય થશે.

[૩]

સૂત્રાર્થ : સર્વાદિ ગણમાં પઠિત (ઉપ) શબ્દોની સર્વનામ સંજ્ઞા થાય છે. અહીં (યેનવિધિસ્તદન્તસ્ય । સૂત્રથી) તદન્તવિધિ થાય છે. તેનું જ્ઞાપન એ છે કે ‘દ્વન્દ્વે ચ । ૧.૧.૩૧ સૂત્રથી દ્વન્દ્વ સમાસ સર્વનામ સંજ્ઞાનો નિષેધ કરવા માટે આવે છે. દ્વન્દ્વ સમાસ અનેક પદોનો બને છે. તેમાં સર્વનામવાચક શબ્દ અંતમાં આવવાથી જાતે જ તે સર્વનામ વાચ્ય શબ્દની ગૌણતા સૂચિત થાય છે અને સર્વનામ સંજ્ઞાનો નિષેધ થાય છે. (દા.ત. ‘વર્ણાશ્રમેતરાણામ્માં

★ ગુજરાત રાજ્ય અને કોલેજ સંસ્કૃત અધ્યાપક મંડળના થરા મુકામે યોજાયેલ ૨૧ મા અધિવેશન (તા. ૨૬, ૨૭, ૨૮ જાન્યુઆરી, ૧૯૯૬)માં રજૂ કરેલો લેખ.

+ ભવન્સ કોલેજ, ડાકોર.

સર્વાદીનિ સર્વનામાનિ । ૧-૧-૨૭ સૂત્રનો પરામર્શ

105

‘इतर’ शब्द सर्वनामवाचक હોવાથી ‘आमि सर्वनाम्नः सुट् ।’ ७-१-५२ થી ‘सुट्’ આગમ થવા આવે છે. પરંતુ ‘द्वन्द्वे च’ । સૂત્ર તેનો નિષેધ કરે છે. હવે આ નિષેધ (ક્યારે લાગે ?) ત્યારે લાગે કે જ્યારે સર્વનામ સંજ્ઞા થતી હોય તો (જ), આથી તદન્તવિધિ થવાને લીધે ‘परमंसर्व’માં સપ્તમી અર્થવાચક ‘त्रल् ० પ્રત્યય (सप्तम्यास्त्रल् । ५-३-१०) થતાં પરમસર્વત્ર ’ અને ‘परमभवकान्’ માં (अव्यय सर्वनामानाम् अकच्प्राकृटे: ५-३-७१) થી અકચ્ આગમ થાય છે.

[४]

‘सर्वादीनि’ શબ્દમાં બહુવ્રીહિ સમાસ છે. સર્વઃ આદિઃ येषां तानि सर्वादीनि । અર્થાત્ સર્વ શબ્દ છે આદિમાં જે (શબ્દસમૂહ)ની તે ‘सर्वादीनि’. હવે જો ‘सर्वादीनि’ એ શબ્દ બહુવ્રીહિ સમાસ હોવાથી તે સમાસ કરનારા અનેકમન્યપદાર્થો । २-२-२४ સૂત્ર દ્વારા ઉપસ્થિત (બહુવ્રીહિ સમાસના ઘટકરૂપ = અવયવ) પદોથી અન્ય પદાર્થનો બોધ કરાવનાર સમાસને બહુવ્રીહિ સમાસ કહેવાય છે. આમ, સર્વાદીનિ એ સમાસમાં વપરાયેલાં સર્વ અને આદિ શબ્દો કરતા અન્ય પદાર્થ (નો બોધ કરાવે છે) એટલે કે સર્વાદિ ગણમાં આવેલા વિશ્વ, ઊભ વગેરે શબ્દોની સર્વનામ સંજ્ઞા થાય છે. સર્વ શબ્દની નહીં. આમ અહીં આવી અનિષ્ટાપત્તિ થવા આવે છે. તેના નિવારણ રૂપે શ્રી નાગેશ ભટ્ટ પરિભાષા રજૂ કરે છે : बहुव्रीहौ तद्गुणसंविज्ञानमपि ।७७८ अर्थात् बह्व्रीहौ समासमां विशेषण रूपे थयेला अवयव=पदार्थ (तद्गुण)नुं पण संविज्ञान થઈ શકે છે. આથી હવે સર્વ શબ્દની પણ સર્વનામ સંજ્ઞા થશે. પરિભાષામાં વપરાયેલા ‘अपि’થી અતદ્ગુણ સંવિજ્ઞાન બહુવ્રીહિનો પણ બોધ થાય છે.

બહુવ્રીહિ સમાસના ઘટકરૂપ - અવયવ = ગુણરૂપ પદો જ્યાં વિશેષ્ય અર્થાત્ અન્ય પદાર્થમાં અન્વિત હોય ત્યારે તદ્ગુણ સંવિજ્ઞાન બહુવ્રીહિ સમાસ બને છે.^૯ જ્યાં વિશેષ્યરૂપ અન્ય પદાર્થ અને સમાસના અવયવ એવાં પદો વચ્ચે સમવાય કે સંયોગ સંબંધ હોય છે.^{૧૦} જ્યાં આ પ્રકારનો સંબંધ ન હોય ત્યાં આનાથી વિપરીત એટલે કે અતદ્ગુણ સંવિજ્ઞાન બહુવ્રીહિ સમાસ થાય છે. મહાભાષ્યમાં આ સૂત્રના ભાષ્ય ઉપર આં પરિભાષા સ્પષ્ટરૂપે ઉચ્ચારેલી છે.^{૧૧} અને કહ્યું છે કે અહીં (આ સૂત્રમાં) તદ્ગુણ સંવિજ્ઞાન બહુવ્રીહિ સમાસ માનવાથી કોઈ દોષ આવતો નથી અને તેના ઉદાહરણો આપે છે. જેમ કે ચિત્રવાસસમાનય । અર્થાત્ રંગીન વસ્ત્રોવાળા(પુરુષ) ને લાવો, તથા લોહિતોષ્ણીષા ઋત્વિજઃ પ્રચરન્તિ । અર્થાત્ લાલ પાઘડીવાળા ઋત્વિજો ફરે છે.^{૧૧} અહીં તદ્ગુણવાળાઓને લાવવામાં આવે છે.^{૧૨} અને તદ્ગુણવાળા ફરે છે.

[५]

અન્ય ઉદાહરણો : તદ્ગુણ સંવિજ્ઞાન બહુવ્રીહિ સમાસનું ઉદાહરણ પરિભાષેન્દુશેખરમાં ‘लम्बकर्णः’ : આપે છે. लम्बौ कर्णौ यस्य सः અર્થાત્ લાંબા છે કર્ણ જેના તે (ગર્દભ)ને લાવો. (लम्बकर्णम् आनय) એમ કહેતા સમાસમાં વપરાયેલાં પદો (-ગુણરૂપ અવયવ)નો અન્વય અન્ય પદાર્થ એવા (ગર્દભરૂપ) વિશેષ્યમાં કરવામાં આવે છે. ‘लम्बकर्ण’ એમ બોલતા આ સમાસથી બોધિત વિશેષ્ય એવા અન્ય પદાર્થ અર્થાત્ ગર્દભ સાથે લાંબા કર્ણ પણ આનયન ક્રિયામાં અન્વિત થાય છે જ. તે જ પ્રમાણે ‘पीताम्बरम् आनय’ । માં પણ ત.સં.બ.વ્રી. સમાસ છે.

તદ્ગુણ સં.બ.વ્રી.નું શાસ્ત્રીય ઉદાહરણ ‘सर्वादीनि सर्वनामानि । એ સૂત્રમાં વપરાયેલો સર્વાદીનિ શબ્દ છે, જેમાં સર્વ શબ્દ આદિ જે તે (શબ્દસમૂહ=) સર્વાદીનિ તેમાં સર્વ શબ્દની પણ ગણના થશે.

અતદ્ગુણ સંવિજ્ઞાન બહુવ્રીહિ સમાસનું લૌકિક ઉદા. નાગેશ ભટ્ટ ચિત્રગુ આપે છે. અર્થાત્ ચિત્રગું પુરુષમ્

આનય । ચિત્રગુ એટલે ચિત્રવર્ણ ધરાવતી ગાયોનો માલિક. અહીં આનયન ક્રિયાથી ગાયના માલિકને લાવવામાં આવે છે. ચિત્રવર્ણવાળી ગાયોને નહીં. આથી અહીં અન્ય પદાર્થમાં સમાસના ઘટકરૂપ શબ્દનો અન્વય થતો નથી. તેથી અતદ્ગુણ સંવિજ્ઞાન બહુવ્રીહિ સમાસ બને છે. અન્ય ઉદા. છે. દૃષ્ટકાશી યેન સ દૃષ્ટકાશિઃ । દૃષ્ટકાશિમ્ આનય । જેણે કાશી જોયેલી છે તેવા (પુરુષ)ને લાવો. કહેતા કાશીને લાવવામાં આવતી નથી.

અત સં.બ.પ્રી. સમાસનું ઉદા. જક્ષિત્યાદયઃ ષટ્ । ૬-૧-૬ સૂત્રમાં વપરાયેલા જક્ષિત્યાદયઃ પદ છે. અર્થાત્ જક્ષિતિઃ આદિઃ યેષામ્ इति । જક્ષ ધાતુ છે, આદિમાં જેની તે (શબ્દસમૂહ) જક્ષ ધાતુ છે. આદિમાં જે ૧૯ ધાતુઓની તેની અભ્યસ્ત સંજ્ઞા થાય છે. ધાતુપાઠમાં અદાદિ ગણના (૬૪ નંબરના) ધાતુ √ જક્ષ વગેરે છ ધાતુઓ લેવા પણ જક્ષ નો સમાવેશ કરવાનો નથી. કારણ કે અહીં અતદ્.ગુ.સં.બ.પ્રી.સ. માનવાનો છો. અન્યથા જક્ષ ની ગણના કરીએ તો ‘જક્ષ, જાગુ, દરિદ્રા, શાસુ, ચકાસુ, દોઘીડ્ એટલા જ (છ) ધાતુઓ આવે અને વેવીડ્ ધાતુનો સમાવેશ ન થાય. જેનો સમાવેશ કરવો ઈષ્ટ છે. આથી અતદ્ગુણ જ માનવો પડે એટલે જક્ષ સિવાયના છ ધાતુઓ જો ત.ગુ. સં.બ.પ્રી. માનીએ તો વેવીડ્ બાકી રહી જાય અને જો એને પણ ગણીએ તો સૂત્રનું ષટ્ પદ વ્યર્થ પડે. જો ષટ્ પદ ન લખ્યું હોય તો જક્ષ સિવાયના બધા અદાદિ ગણના બધા ધાતુઓ આવી જાય. આમ, ષટ્પદ લખવાથી વેવીડ્ સુધીના છ જ ધાતુઓ અને અતદ્ગુણ માનવાથી જક્ષ નો સમાવેશ કરવો નહિ. આથી વૃત્તિકારે પણ ‘જક્ષ સાતમો ધાતુ પણ’ એમ સાતમો શબ્દ ઉમેર્યો છે.

આમ, સર્વાદીનિમાં તદ્ગુણ માનવાથી સર્વની પણ સંજ્ઞા થશે. સર્વનામ એટલે સર્વનું નામ. દા.ત. રમેશઃ સ્વાદતિ । સઃ પિબતિઅપિ । અહીં સઃ એ રમેશ માટે વપરાયું છે. તે આપણે બીજા કોઈ માટે પણ વાપરી શકીએ છીએ. સઃ પુરુષઃ, સઃ પર્વતઃ વગેરે.

પાઠટીપ

૧. ડૉ. ભગવતીપ્રસાદ પંડ્યા, (સંપા.) પરિભાષેન્દુ શેખર, યુનિ. ગ્રંથનિર્માણ બોર્ડ, પૃ. ૩૨૧
૨. ગોપાલદત્ત પાંડેય (સંપા.), વૈયાકરણ સિદ્ધાન્ત કૌમુદી, ચૌખંબા પ્રકાશન, કાશી, પૃ. ૨૩૫
૩. એજન, પૃ. ૨૭
૪. એજન, પૃ. ૪૫
૫. એજન, પૃ. ૨૩૬ ની પાઠટીપ, ‘મહનીયં સંજ્ઞા ક્રિયતે ।

તત્ર મહત્વાઃ સંજ્ઞાયાઃ કરણે એતત્ પ્રયોજનમ્ અન્વર્થ સંજ્ઞા યથા વિજ્ઞાયતે । સર્વાદીનિ સર્વનામ સંજ્ઞાનિ ભવન્તિ । સર્વેષાં નામાનીતિ ચાતઃ સર્વનામાનિ ।

૬. સર્વ, વિશ્વ ઉષ્મ ઉષ્ય ઇતર ઉત્તમ અન્ય અન્યતર ઇતર ત્વત્ ત્વ નેમ સમ સિમ, પૂર્વ, પર, અવર દક્ષિણ ઉત્તર અપર અધર સ્વમ જ્ઞાતિધન બાહિઃ ત્યદ્ તદ્ યદ્ એતદ્ ઇદમ્, અદસ્ એક, દ્વિ, યુષ્મદ્, અસ્મદ્ ભવતુ કિમ્ इति । એજન (પૃ. ૨૩૫)
૭. સર્વાદીનિ શબ્દરૂપાણિ સર્વનામ સંજ્ઞાનિ સ્યુઃ । તદન્ત સ્યાપીયં સંજ્ઞા । દ્વન્ત્રે ચ । ૧.૧.૩૧ इति જ્ઞાપકીત્ । તેન પરમ સર્વત્ર इति ત્રલ્ પરમભવકાન્ ઇત્યત્રાકચ્ચ સિધ્ધ્યતિ । એજન, પૃ. ૨૩૫, સૂત્રવૃત્તિ.
૮. ભગવતીપ્રસાદ પંડ્યા, ઉપર્યુક્ત, પૃ. ૨૪૧
૯. તેષાં ગુણાનામવયવ પદાર્થાનાં સંવિજ્ઞાનં વિશેષ્યાન્વયિત્વમિતિ તદર્થઃ । એજન, પૃ. ૨૪૨, પંક્તિ પ્રથમ.
૧૦. યત્ર સમવાય સમ્બન્ધયન્યપદાર્થસ્તત્ર પ્રાયસ્તદગુણ સંવિજ્ઞાનમ્ । એજન, પૃ. ૨૪૨ પંક્તિ બીજી.
૧૧. નૈષ દોષઃ ભવતિ હિ બહુવ્રીહૌ તદ્ગુણ સંવિજ્ઞાનમપિ તદ્વથા ‘ચિત્રવાસસમાનય’, ‘લોહિતોષ્ણીષા ઋત્વિજઃ પ્રચરન્તિ ।
૧૨. તદ્ગુણા આનીયતે તદ્ગુણાશ્ચ પચરન્તિ ।
૧૩. ષડ્ધાત્વોઽન્યે જક્ષિતિશ્ચ સસમ્ઃ એતેઽભ્યસ્તસંજ્ઞા સ્યુઃ । ગોપાલદત્ત પાંડેય, ઉપર્યુક્ત, સૂત્ર ૪૨૮ ની વૃત્તિ.

બૃહદારણ્યક ઉપનિષદ્માં આત્માનું સ્થાન

પ્રા. શ્રદ્ધા રઘુવંશી*

શબ્દકલ્પદ્રુમ અનુસાર આત્મા શબ્દનું પ્રવચન નીચલી કક્ષા છે. આત્મા (આત્મન્) પુ. ‘અતતિ સન્તતભાવેન જાગ્રદાહસવાવસ્વાસુ અનુવર્તતે’^૧ ઉણાદિ કોષના અનુસાર, અત્ સાતત્યગમને મામણ^૨ (સાતિભ્યાં મનિન્મામણેઃ)^૩ આત્માની આ જ નિષ્પત્તિ છે, મહર્ષિ દયાનંદના મત મુજબ અતિત નિરંતરં કમકલાનિ પ્રાપ્નોતિ વા સ આત્મા^૪ એટલે કે “હમેશાં કર્મફળને જે પ્રાપ્ત કરે છે, અથવા ભોગવે છે તે આત્મા છે. યોડતતિ વ્યાપ્નોતિ સ આત્મા^૫ એટલે કે જે લોકો જીવાદિમાં હમેશાં વ્યાપક થઈ જાય છે, તે આત્મા છે. મંદિની કોષના મત મુજબ,

આત્મા પુંસિ સ્વભાવેડપિ પ્રયત્નમનસોરપિ ।

ઘૃતાવપરિ મનીષાયાં શરીર બ્રહ્મણોરપિ ॥^૬

“ઘૃત્રજ્ઞઃ આત્મા, પુરુષઃ બ્રહ્મ ।^૭ પરવ્યાવતનમિતિ ઘર્ષી । પુત્ર ઇતિ શબ્દરતન્વલી । જીવઃ અર્ક હતાશનઃ વાયુરિતિ હેમચન્દ્રઃ ।^૮

આત્માના પર્યાયવાચી શબ્દ :

સંહિતાઓમાં ‘બ્રહ્મ’ શબ્દ આત્માના બરાબર માનવામાં આવ્યો છે. પુરુષ, હંસ, સુપર્ણ, અમભોગ, પ્રાણ, જીવ, સત્ય, વિશ્વકર્મ, બૃહસ્પતિ, પ્રજાપતિ અને હિરણ્યગર્ભ આ બધાં આત્માઓના અર્થને અભિવ્યક્ત કરવાવાળા શબ્દો છે. પરંતુ ઉપનિષદ્ના પ્રમુખ રૂપથી બ્રહ્મ, પુરુષ, હંસ અને ક્યારેક ક્યારેક સંપૂર્ણ, જીવ, પ્રાણ અને સત્ય શબ્દોનો પ્રયોગ પણ આત્માને માટે થયો છે.^૯

અદ્વૈત વેદાંતમાં જીવાત્મા “અસ્મદ્” શબ્દનો વિષય છે. “અસ્મદ્ વિષયનો અવતાર છે.”^{૧૦} એવી રીતે વિવેકચૂડામણિ અનુસાર આત્મા ‘અહમ પદની પ્રતીતિને લક્ષિત હોય છે. “અહ પ્રદપ્રત્યભક્ષિતાર્થઃ પ્રત્યયસદાનન્દઘનઃ પરમાત્મા”^{૧૧} બ્રહ્મસૂત્ર શાંકરભાષ્ય પર લખેલી છે. રત્નપ્રભા ટીકાના અનુસાર અહંકારનું ભાન જ આત્મા છે. “અહમિતિ અહંકારવિષય માન રૂપસ્ય આત્મા”^{૧૨} આ નિત્ય અને આનંદઘન, અખંડ અદ્વિતીય ચૈતન્યસ્વરૂપ, શ્રુદ્ધિનો સાક્ષી અને સત્ અને અસત્થી ભિન્ન છે.^{૧૩}

ઉપનિષદોમાં આત્માનું સ્વરૂપ :

શ્વેતાશ્વત્તર ઉપનિષદ્ અનુસાર આ આત્માને જ શરીરની ઉપાધિથી યુક્ત થવાથી દેહી અથવા જીવાત્મા કહ્યો છે. “અનીશશ્ચાત્મા બાધ્યતે કૃલાવત્” એટલે કે આ હંસ દેહાભિમાની થઈ નવ દ્વાર (બે આંખ, બે કાન, બે નાસારન્ધ્ર, એક મુખ, ગુદા અને મૂત્રેન્દ્રિય)^{૧૪} વાળા દેહરૂપ પુરમાં બાહ્ય વિષયોને ગ્રહણ કરવા માટે ચેષ્ટા કરે છે. અહીં આત્મા જ દેહોપાધિગ્રસ્ત થાય તો જીવ સંજ્ઞાથી જાણી શકાય છે.^{૧૫} આ આત્મા જ જીવ છે. તે સૃષ્ટિના આરંભથી જ પ્રાણ ધારણ કરે છે. અહીં સંસારના અનાદિત્વના વ્યંજક થવાને કારણે આત્મા જ જીવ નામથી સંબોધિત થાય છે.^{૧૬}

એટલે કે માયાધીન જીવ આ સંસારના ભોગોથી લિપ્ત રહેવાને કારણે બંધનમાં આવી જાય છે. આત્મા

★ તત્ત્વજ્ઞાન વિભાગ, હ.કા. આર્ટ્સ કોલેજ, આશ્રમ રોડ, અમદાવાદ-૩૮૦૦૦૮

જ ભોગોને ભોગવાને કારણે ગભરાતા એટલે કે પોતાના પારમાર્થિક સ્વરૂપને ભૂલાવી અનિશ્ચરતાને પ્રાપ્ત કરે છે.

કઠોપનિષદ્માં આત્માની મીમાંસા વધારે રમણીયતાથી થઈ છે. નચિકેતા યમાચાર્યના પાસે આત્માને માણવાને હેતુ ગયો હતો. નચિકેતાના જવાબમાં યમાચાર્યે કહ્યું. આત્મા નિત્ય વસ્તુ છે. ના ક્યારેય મરે છે અને ના ક્યારેય અવસ્વાદિકૃત દોષોને પ્રાપ્ત કરે છે. તે વિષય ગ્રહણ કરવાવાળા અમારી સમજી ઈન્દ્રિયોથી સંકલ્પવિકલ્પાત્મક મનથી, વિવેચનાત્મક બુદ્ધિથી તથા અમારી સત્તાને કારણભૂત પ્રાણોથી પૃથક છે. અનેક રમણીય રૂપક દ્વારા આ તત્ત્વનું વર્ણન થાય છે. આ શરીર રથ છે, બુદ્ધિ સારથિ છે, મન પ્રગલ (લગામ) છે, ઈન્દ્રિયો ઘોડા છે જે વિષયરૂપી માર્ગ પર ચાલ્યા કરે છે અને આત્મા રથસ્વામી છે.^{૧૮} આત્માને રચી બતાવીને યમે આત્માની સર્વશ્રેષ્ઠતા પ્રતિપાદક કરી છે. રથસ્વામીના કાર્યને માટે જ શરીર વગેરે વિષયોનો વ્યાપાર હોય છે. બાહ્ય વિષયોનો પ્રારંભ કરીને શ્રેષ્ઠતા કમની વિચાર કરીને આત્મા જ શ્રેષ્ઠ મનાય છે.^{૧૯}

તર્કભાષાકાર કેશવમિશ્રના મત મુજબ આત્માત્વજાતિ જેમાં રહે છે તે આત્મા છે, તે દેહ ઈન્દ્રિય આદિથી ભિન્ન છે. પ્રત્યેક શરીરમાં પૃથક-પૃથક છે, વિભુ તથા નિત્ય છે. આ અશબ્દ, અસ્પર્શ, અરૂપ, અવયવ રસહીન, નિત્ય, નિર્ગંધ, અનાદિ, અનંત, મહત્ત્વથી પર અને ધ્રુવ છે. આ અવિનાશી આત્મા તત્ત્વમાંથી પ્રાણ, આશા, સ્મૃતિ, આકાશ, વાયુ, તેજ, પાણી, અવિભાવ, તિરોભાવ, અન્ન, બળ, વિજ્ઞાન, ધ્યાન, ચિત્ર, સંકલ્પ, મન, વાણી, નામ, મંત્ર, કર્મ વગેરે હોય છે.

પ્રશ્નોપનિષદના મતાનુસાર જીવાત્માનો સંબંધ શરીરથી છે. અહીં કર્મોનો કર્તા, રાગ-દ્વેષથી યુક્ત રહેવાવાળો તથા પુનર્જન્મને પ્રાપ્ત થાય છે. આને જ દષ્ટા, સાંભળનાર, શ્રોતા, ધ્યાતા, રચિયતા, મંત્રા, બૌદ્ધા, કર્તા અને વિજ્ઞાનાત્મા કહેવાય છે.^{૨૦}

બૃહદારણ્યકોપનિષદ્માં આત્માનું સ્વરૂપ

આત્મસત્તાની અનિવાર્યતા :

માનવ શરીર પૃથ્વી, જળ, વાયુ અગ્નિ અને આકાશનું સમન્વિત રૂપ છે. કેવળમાત્ર શરીર રૂપમાં આ નિષ્ક્રિય છે. જ્યાં સુધી પરમાત્મતત્ત્વરૂપી ચિત્ત તત્ત્વ આમાં પ્રવિષ્ટ થતું નથી ત્યાં સુધી આ પંચમહાભૂતોથી વિનિર્મિત શરીરનું કોઈ મહત્ત્વ નથી. એનું સ્પષ્ટ પરિણામ એ છે કે જ્યારે મનુષ્યને મૃત્યુ પ્રાપ્ત થાય છે તે સમયે શરીર પૂર્ણ હોવા છતાં વ્યર્થ છે. તે આત્મરક્ષામાં પણ સમર્થ નથી. અહીંયા નાશને પ્રાપ્ત થઈ જાય છે. આ સ્થૂળ જગતમાં આ જીવાત્મા જ સર્વ મહત્ત્વપૂર્ણ છે.^{૨૧}

બૃહદારણ્યકોપનિષદ્માં કહ્યું છે કે આત્માના અભાવમાં શરીરનું કોઈ મહત્ત્વ હોતું નથી. તેને કૂતરાં ખાઈ જાય છે અથવા પક્ષી ચાંચ મારીને ખાઈ જાય છે.^{૨૨} આગળ કહે છે “આત્મા પરિછિન્ન હોય છતાં પણ તેની ચેતનાનો પ્રકાશ સમગ્ર શરીરમાં નખથી માથા સુધી ફેલાયેલો હોય છે. તેની ચેતનાથી સમગ્ર ઈન્દ્રિયો પોત-પોતાની રીતે વ્યાપાર કરે છે. આંખ, વાણી અને મન વગેરે બધાંમાં તે જીવની શક્તિ કામ કરે છે અને એ જ શક્તિથી તે ઈન્દ્રિયો પોતાનું કામ ચલાવે છે. એવી હાલતમાં ઉપનિષદ્નું કહેવું છે કે જો એ જીવને મન, ચક્ષુ આદિ નામથી બોલાવશો તો તે પ્રકાર એકાંકી હશે. એટલા માટે એક ઈન્દ્રિયમાં નામથી જીવને બોલાવવાથી સમગ્ર જીવત્વ જ્ઞાનના હોવાથી તે જ્ઞાન અધુરું જ રહેશે. એટલા માટે તેને મન, ચક્ષુ વગેરેને જો ‘આત્મા’ કહીશું તો એ શબ્દમાં તેના સમગ્ર ગુણો અને શક્તિઓનો સમાવેશ થઈ જાય છે. એટલા માટે જ આ નામ તેના પ્રયોગમાં લાવવા યોગ્ય છે.”^{૨૩}

બૃહદારણ્યક ઉપનિષદ્માં આત્માનું સ્થાન

રુદ્ર આત્મા :

વિદગ્ધના પ્રશ્નનો જવાબ આપતાં યાજ્ઞવલ્કયે કહ્યું, “રુદ્ર એકાદશ છે, દસ પ્રાણ અને આત્મા જ્યારે આ શરીરમાંથી નીકળે છે ત્યારે પોતાના સંબંધીઓને રડાવે છે.”^{૨૪} આગળના ભાગનો પ્રશ્ન (જ્યારે પુરુષ મરે છે ત્યારે પ્રાણ નીકળે છે કે નહીં) નો જવાબ આપતાં યાજ્ઞવલ્કય કહે છે કે, “પ્રાણ આત્મામાં લીન થઈ જાય છે, અને શરીર ફૂલી જાય છે. મરી જાય છે અને મરીને જાણે સૂઈ જાય છે.”^{૨૫}

આત્માની કર્મ સ્વતંત્રતા :

જગતની નૈતિક સુવ્યવસ્થાનું મૂળ કારણ કર્મનો સિદ્ધાંત છે. જે કોઈ કાર્ય આપણે આપણા પ્રયત્નથી કરીએ છીએ તેનું ફળ હમેશાં મળે છે. તેનો ક્યારેય નાશ થતો નથી અને જે ફળનો આપણે તે સમયે ભોગ કરી રહ્યા છીએ તે પૂર્વ જન્મના કરેલા કર્મનું છે, પરિણામ છે તે કારણ વિના અદ્ભુત થવાનો છે નહીં, કર્મ સિદ્ધાંતનું એ તાત્પર્ય છે કે આ વિશ્વમાં પોતાની ઈચ્છાને કોઈ સ્થાન નથી. કર્મના સિદ્ધાંતનો અંગીકાર કરવાથી મનુષ્યની આંતરિક શક્તિઓનો વિકાસ કરવા માટે પર્યાપ્ત અવસર મળે છે.^{૨૬} જીવાત્મા જેવું કર્મ કરે અને જેવું આચરણ કરે છે તે તેના જેવો જ બની જાય છે. સારું કાર્ય કરવાવાળા શુભ અને પાપ કરવાવાળા પાપી બની જાય છે. પુણ્ય કર્મ કરવાથી પુણ્યવાન અને પાપકર્મ કરવાથી પાપી બની જવાય છે. પોતાનાં કર્મો તથા જ્ઞાનના અનુસાર શરીર ધારણના નિમિત્ત વિભિન્ન યોનિઓ અને સ્થાવર ભાવ પ્રાપ્ત થાય છે.^{૨૭}

સર્વગુણસંપન્ન આત્મા :

આ જ આત્મા વિજ્ઞાનમય, મનોમય, પ્રાણમય, કામમય, ક્રોધમય, શ્ચક્રોધમય, ચક્ષુમય, જળમય, વાયુમય, આકાશમય, તેજમય, અતેજમય, ધર્મમય, અધર્મમય, સર્વમય, ઈદમ્પ અને અદમ્પ છે. આ કામમય હોવાથી કેવી કામના અને સંકલ્પ કરે છે તેવી રીતે કામ કર્મ કરે છે. પોતાના કર્માનુસાર ફળોનો ભોગ કરે છે. જેમાં તેમની આશક્તિ હોય છે તો કર્મને માટે જ્ઞાતિભાષ થઈ કાર્ય પ્રવૃત્ત થાય છે.^{૨૮}

આપ્તકામ આત્મા :

એવો પણ જીવ હોય છે કે જે કામનાઓથી હમેશાં દૂર રહે છે. જે કામનાઓથી હમેશાં દૂર રહે છે તેને અકામ, નિષ્કામ અને આપ્તકામ કહે છે. તેમના પ્રાણોનું ઉત્ક્રમણ નથી હોતું તે જ બ્રહ્મત્વને પ્રાપ્ત કરી શકે છે.^{૨૯} પરંતુ આ અવસ્થા ત્યારે જ આવે છે જ્યારે એમના રહિત પ્રાપ્ત કરી તિક્ષ્ણચાર્ય તથા સ્વાધ્યાય, યજ્ઞ, દાન તથા વિનિષ્ઠ થવા માટે જીવાત્મા બ્રહ્મની પ્રાપ્તિ આ શરીરમાં રહીને કરી લે છે.^{૩૦} તેના માટે કહે છે કે જેવી રીતે સાપની કાંચળી શરીરની ઉપર મૃત અને સાપ દ્વારા ત્યક્ત પડી રહે છે તેવી રીતે જીવાત્મા શરીરથી છૂટીને અમૃતત્વને પ્રાપ્ત કરી લે છે.^{૩૧}

આત્માનું કર્તૃત્વ :

અવિનાશી તથા અનુચ્છેદ^{૩૨} ધર્મો આત્માના દ્વારા જ સૂર્ય, ચંદ્ર, અગ્નિ, અનાદિને વાગાદિને નિષ્પ્રત થઈ જાય તો પુરુષ કાર્યપ્રવૃત્ત હોય છે.^{૩૩} જીવાત્માનું જ્ઞાન જેને થઈ જાય છે તેને વિશ્વકૃત એટલે કૃતકૃત્ય સમજી જાય છે. આ જ બધાંના કર્તા તેનું લોક તથા તે સ્વયં લોક જ છે.^{૩૪} ભૂત ભવિષ્યના સ્વામી આ આત્માનું જ્ઞાન થઈ જવાથી વ્યક્તિ સ્વકીય રક્ષા હેતુ પ્રવૃત્ત થતો નથી.^{૩૫}

આત્માનું પ્રિયત્વ :

આત્મ પ્રિય અને અપ્રિયથી પ્રભાવિત હોય છે. આત્માને માટે બધી વસ્તુઓ પ્રિય હોય છે. પત્નીને માટે

જેવી રીતે પતિ પ્રિય હોય છે તથા જેવી રીતે પતિના પ્રયોજનો માટે સ્ત્રી પ્રિય હોય છે. એવી રીતે આત્માના પ્રયોજન માટે આત્મા પ્રિય હોય છે. એટલા માટે પ્રત્યેક વસ્તુમાં આત્માને જોવા પ્રાવધાન છે. ભિન્નતા જોવાવાળા હાનિ પ્રાપ્ત કરે છે.^{૩૬} બ્રાહ્મણ, ક્ષત્રિય તથા વૈશ્ય જાતિઓ તેને સમાપ્ત કરી છે જે તેમને આત્માથી ભિન્ન દેખાય છે.^{૩૭} તેના મૂળમાં ધારણા બદલે પ્રતિત થાય છે કે જીવાત્માઓ તેના પરમ સર્વોચ્ચ આત્માની વિભૂતિઓ છે જેને પૃથક સમજી શકતા નથી.^{૩૮}

આત્મા પુરુષના રૂપમાં :

આત્મા પરમાત્માની દ્વિતીય સત્તાની જેમ પુરુષના બે રૂપમાં જોવા મળે છે. એક પરમ પુરુષના રૂપમાં પુરુષ છે અને બીજો શારીરિક પુરુષના રૂપમાં. બંનેમાં કોઈ ભેદ નથી.^{૩૯} શાકલ્યએ પુરુષવિષયક અનેક પ્રશ્ન યાજ્ઞવલ્ક્યને કર્યા હતા. પુરુષનો પુનઃજન્મ થાય છે, પરંતુ મરવા પર તેને કોણ ઉત્પન્ન કરે છે. આ પ્રશ્નનું સમાધાન છે. યાજ્ઞવલ્ક્યના આવો ગૂઢ પ્રશ્ન સાંભળીને કોઈ બ્રાહ્મણ જવાબ આપી શક્યા નહીં.^{૪૦} એવા પ્રશ્નોમાં વૃદ્ધિ-વૃત્તિઓની અંદર વિજ્ઞાનમય જ્યોતિસ્વરૂપ કહે છે. આ જ આત્મા લોક-પરલોકમાં સંચર કરે છે. સ્વકીય બુદ્ધિવૃત્તિના અનુસાર આ ચિંતન કરે છે. પ્રાણોની વૃત્તિઓના કારણે ચેષ્ટા કરે છે. સ્વપ્ન થઈ આ લોક એટલે મૃત્યુના રૂપોનું અતિક્રમણ કરે છે.^{૪૧} જન્મ લેતાં જ પુરુષ દેહેન્દ્રિય રૂપ પાપને પ્રાપ્ત કરી લે છે, પરંતુ મરતી વખતે શરીર રૂપ પાપોને મુક્ત કરી લે છે.^{૪૨}

આત્માની પ્રશ્ન અવસ્થાઓ :

આત્મા જાગૃતિ, સ્વપ્ન અને સુષુપ્તિ અવસ્થાઓમાં સદાયરણ કરે છે. ઉપર્યુક્ત પુરુષના બે જ્ઞાન ક્રમશઃ ઐકિક એટલે પારલૌકિક છે. સ્વપ્ન સ્થાન સંધિ-સ્થળ છે. આ સ્વપ્નાવસ્થામાં જ આત્મા લોક અને પરલોક બંનેને જુએ છે. આ આત્મા સ્વપ્નાવસ્થામાં સ્થૂળ દેહને નિશ્ચેષ્ટ કરીને વામનામાંથી દેહને રચીને નિદ્રાધીન થઈ જાય છે. પુરુષ સ્વયં જ્યોતિ સ્વરૂપ હોય છે.^{૪૩}

આ અવસ્થામાં તે સંરચના કરે છે. કદાચ રથ, ઘોડા તથા માર્ગન રહેતા તેથી જ તે તેની રચના કરી લે છે. આનંદ, મોહ, પ્રમોદ કશું પણ ના હોવા પર વાસનાનુસાર તેમની સૃષ્ટિ કરવામાં તે સમર્થ હોય છે.^{૪૪} સ્વપ્ન દ્વારા શરીરને નિચેષ્ટ કરી સ્વયં નિદ્રાધીન થઈ જાય, તેજ અવસ્થામાં સમગ્ર પદાર્થોને પ્રકાશિત કરે છે. તે પુનઃજાગૃતિ અવસ્થામાં શુદ્ધ સ્વરૂપને લઈને આવી જાય છે.

હિરણ્યમય પુરુષ એકાંકી નમન કરે છે.^{૪૫} હિરણ્યમય પુરુષ વાસનાનુસાર ગમન કરે છે. સ્વપ્નાવસ્થામાં વિવિધ રૂપોને ગ્રહણ કરી. સ્ત્રીઓની સાથે આનંદ તથા પ્રમુક્તિ થાય તો ભય વગેરે અનુભવ પણ કરે છે.^{૪૬} આ અવસ્થામાં તેને જગાડવો જોઈએ નહીં. તે દુષ્કિત્સય હોય છે. કોઈ કોઈ આ પણ માને છે કે સ્વપ્ન શ્યામ તેના જાગ્રત દેશની અતિરિક્ત કશું છે જ નહીં, કારણ કે જે કાંઈ જાગૃતાવસ્થામાં દેખાય છે, તે જ નિદ્રાવસ્થામાં દેખાય છે.^{૪૭}

આવા જ ક્રમમાં સુષુપ્તિના ભોગોમાં આત્માને અસંગ માને છે.^{૪૮} સુષુપ્તિ આત્માનું વિશ્વાસસ્થળ છે. ઉદાહરણના રૂપમાં કહ્યું છે કે જેવી રીતે શ્યેન અથવા સુપર્ણ બધી બાજુથી ઊડીને થાકી જાય ત્યારે પાંખો ફેલાવીને પોતાના માળાની બાજુ ઊડી જાય છે. તેથી પુરુષ બે સ્થાનથી બાજુ દોડે છે. જ્યાં સૂઈ જવા પર ન તો ઈચ્છા કરે છે અને ન તો સ્વપ્ન જુએ છે.^{૪૯} મહામત્સ્યના ઉદાહરણ દ્વારા જ જાગૃતિ અને સ્વપ્નના અવસ્થાન્તર ક્રમને સ્પષ્ટ કર્યો છે. કહ્યું છે કે જેવી રીતે મોટી માછલી નદીના પૂર્વ અને ઉપર તળે પર ક્રમશઃ સંચરણ કરે છે.^{૫૦} ત્યાર પછી આ પુરુષ સ્વપ્નાવસ્થા તથા જાગ્રત સ્વપ્નોમાં સદાયરણ કરે છે. દેહના કૃશ થવા પર જ આ આત્મપુરુષ દેહથી

બૃહદારણ્યક ઉપનિષદમાં આત્માનું સ્થાન

છૂટીને વિભિન્ન યોનિઓને પ્રાપ્ત કરે છે.”

બૃહદારણ્યકોપનિષદ્ પર સૂક્ષ્મદૃષ્ટિ

શું જીવ બ્રહ્મ હોઈ શકે છે ?

આ ઉપનિષદ્માં એક સ્થાન પર જીવાત્માનો પ્રારંભ કરવાની વાત કહેતા કહેવાનું છે કે જ્યારે તેણે પોતાને માટે ‘અહમસ્મિ’ કહ્યું તો તે અહમ નામવાળો થયો. અહીં આ વાત સમજવાની છે કે અસ્મદ્ શબ્દ જેમાંથી અહમ બન્યો છે^{૧૨} જ્યાં સર્વનામ (Pronoun) અર્થોમાં આવે છે. જ્યાં તે આત્માને માટે સંજ્ઞા (noun) રૂપમાં જ આવે છે અને જ્યારે સંજ્ઞા અર્થમાં આત્માને માટે પ્રયુક્ત હોય છે ત્યારે તેના જેટલા પણ રૂપ હશે તે બધાંના અર્થ આત્માથી જ સંબંધ હશે. ઉદાહરણાર્થ ગીતાનો નિમ્ન શ્લોક પ્રસ્તુત છે.

સર્વધર્માન પરિત્યજ્ય મામેકં શરણં વ્રજ ।

અહં ત્વા સર્વપાપેમ્યો મોક્ષમિ ત્વામિ માં સૂચઃ ॥^{૧૩}

આમાં “મામેકમ્”નો અર્થ ‘એક આત્મા’ અને ‘અહમ્’ નો અર્થ આત્મા છે. અહીં આત્મા શબ્દ પરમાત્માવાળી છે. અહીં કહી શકાય કે જીવાત્મા અહમ નામવાળો છે. તેના પછી બ્રહ્મના પ્રારંભમાં હોવાની વાત કરી છે અને ત્યાં કહ્યું છે કે તેમાં પોતે જ જાણ્યું છે ‘હું બ્રહ્માંડમાં રહું છું’ એટલે કે ‘હું બ્રહ્મ’ છું.^{૧૪} અહીં સ્પષ્ટ છે કે જીવાત્માનું નામ ‘અહમ્’ અને પરમાત્માનું નામ ‘બ્રહ્મ’ છે. તેના પછીની કડીમાં કહ્યું છે કે “જે દેવો, ઋષિઓ અને મનુષ્યમાં જ જાગી ઊઠે છે એટલે જ્ઞાન પ્રાપ્ત કરી લીધું તે પણ બ્રહ્મ થઈ ગયો.”^{૧૫} એટલે કે તે બ્રહ્મમાં સ્થિર થઈ ગયો તે બ્રહ્મને પ્રાપ્ત કરી લીધો.

અહીં એટલું કહેવું ઉચિત છે કે જે જીવ અત્યાર સુધી બ્રહ્મ નથી અને હવે બ્રહ્મમાં ગુણોને પ્રાપ્ત કરવા બ્રહ્મ થયા છે, તે જીવો અને બ્રહ્મના ગુણોમાં સમવાય (નિત્ય) સંબંધ નહીં, અપિતુ સંયોગ (અનિત્ય) સંબંધ થયો છે. એટલા માટે તે જીવ, અનાદિ, બ્રહ્મ નહીં, અપિતુ આદિ હોય છે અને આદિ હોય તે શાંત પણ વાસ્તવિક બ્રહ્મ અનાદિ અને અંત છે. અહીં જીવોના બ્રહ્મ થવાનો અભિપ્રાય કેવળ એટલો કે તેણે બ્રહ્મા આનંદ વગેરે ગુણોનો પ્રાણ કરવા પોતાને બ્રહ્મ બનાવે છે. તે સર્વાસિમાં આદિ બ્રહ્મ પણ હોતા નથી. તેમની અંદર કર્મફળ દાતા, સૃષ્ટિકર્તૃત્વ આદિ ગુણો તો ન આવ્યા અને આવશે પણ નથી. એટલા માટે આદિ બ્રહ્મનો અર્થ ઉન્નત અથવા મુક્ત જીવ જ હોઈ શકે છે. તેનાથી વધારે કશું જ નહીં. એટલા માટે જીવનું બ્રહ્મ હોવું અસંભવ છે.

દ્વૈતાદ્વૈત^{૧૬} પર વિચાર કરતા યાજ્ઞવલ્કલકયે મૈત્રેયીને કહ્યું હતું કે, “જ્યારે ઉપાસક દ્વૈતની ભાવનાવાળા હોય છે અને જ્યાં સુધી તેની અંદરથી અહંકારની ભાવના દૂર થઈ જતી નથી ત્યાં સુધી એકબીજાને દેખતા, સાંભળતાં, સૂંઘવું અને ચાખવું વગેરે છે. જ્યારે ઉપાસક નિરહંકાર થઈ જાય છે.” જે અવસ્થા માટે યાજ્ઞવલ્કલકયે કહ્યું છે. યત્ર વા અસ્ય સર્વમાત્મૈવાભૂત એટલે કે જ્યારે નિશ્ચય (બ્રહ્મવિદ) નું બધું જ આત્મા (પરમાત્મા) જ થઈ ગયું છે અને તે બ્રહ્મમાં લીન થઈને પોતાની સૂઘબૂઘ ખોઈ ચૂક્યો છે ત્યારે કોઈ કોઈને જુએ, સાંભળે, સૂંઘે અને ચાખે વગેરે ભાવ એ છે કે પ્રેમ અને ભક્તિની અતિશયતામાં ઉપાસક પોતાને ભૂલીને હમેશાં પોતાના પ્રિયતમને જોયા કરે છે ત્યારે તેના સિવાય તેની દૃષ્ટિમાં બીજું કોઈ અવશિષ્ટ રહેતું નથી. આ પ્રકારના પ્રકરણમાં પ્રેમ અને ભક્તિના પ્રાયુર્યને પ્રગટ કરે છે, તેમના જીવ અને બ્રહ્મની એકતાના કોઈ સંબંધ હોતો નથી.

શું જીવ અને બ્રહ્મ એક છે ?

આ પ્રશ્નનો જવાબ અનુસંધેય ઉપનિષદ્માં દૃષ્ટિકોણમાં આપ્યો છે.

બાલાકીને જવાબ આપતા અજાત શત્રુએ જણાવ્યું હતું કે જીવાત્માને હું આત્માની એટલે કે પરમાત્માની ખોજ કરવાવાળો માનું છું.^{૫૭}

મધુવિદ્યાના પ્રકરણમાં કહ્યું છે^{૫૮} આ આત્મા (જીવ) સમગ્ર ભૂતોનો મધુ છે. આ આત્મા (જીવ)માં જે આ આત્મવ્યાપી તેજસ્વી અમર પુરુષ છે. આ બે છે જે આ સર્વવ્યાપી પરમાત્મા છે. આ પ્રકરણમાં જીવાત્માને વ્યાપ્ત અને પરમાત્માને વ્યાપક કહ્યા છે. જેમાં બંનેનો ભેદ સ્પષ્ટ છે. આ જ મધુવિદ્યાના પ્રકરણમાં જીવન માટે ઋગ્વેદ એક મંત્ર (રૂપ-રૂપ પ્રતિરૂપો ઋ. ૬/૪૭/૧૬)ના પ્રમાણમાં કહ્યું છે કે તે જે જે યોનિમાં જાય છે તેને અનુરૂપ થઈ જાય છે એટલે કે મનુષ્ય શરીરમાં અંદર જઈને તેને અનુરૂપ, હાથીના શરીરમાં જઈને તેને અનુરૂપ અને કીડીના શરીરમાં જઈને તેના અનુરૂપ થઈ જાય છે. મંત્રમાં એ પણ કહ્યું છે કે તે જીવ (ઈન્દ્ર)ના દસ અને સૌ ઘોડા છે. ઘોડા ઈન્દ્રિયોને કહે છે તે દસ હોય છે અને સૌ તેના વિષયો માટે બહુ અર્થોમાં પ્રયુક્ત થાય છે. મંત્રનો ભાવ પ્રગટ કરતાં ઉપનિષદકારે લખ્યું છે કે, ‘અયં વૈ હરયઃ’ એટલે આ જીવને (ઈન્દ્ર) જ ઘોડા સમજવા જોઈએ અને આ દસ અને સૌ એટલે બહુ છે. અહીં જીવની બહુ સંખ્યામાં ઉપનિષદકારેને અભિષ્ટ છે. જેવું સાંખ્યમાં “જીવ બૃહત્” કહ્યું છે. આ ઉપનિષદમાં અહીં અનેક સ્થળ છે જ્યાં જીવ અને બ્રહ્મમાં ભેદ સ્પષ્ટ છે. એક સ્થાન પર જીવને તેમને ઈશ્વરમાં વ્યાપકત્વમાં ઈશ્વરના શરીરને કહ્યું છે.^{૫૯}

જીવાત્મા શરીરમાં ક્યાં ક્યાં રહે છે ?

કઠોપનિષદમાં ગુફા (હૃદયાકાશ) માટે એક જગ્યાએ કહ્યું છે કે જીવાત્મા અને પરમાત્મા છાયા અને પ્રકાશની માફક તેમાં રહે છે. આ વાતની પુષ્ટિ અનુસંધેય ઉપનિષદમાં કહ્યું છે. અજાતશત્રુએ બાલાકીને એક પુરુષ પાસે લઈ જઈને બતાવ્યું હતું કે જ્યારે મનુષ્ય નિદ્રાધીન હોય છે ત્યારે જીવ સમગ્ર ઈન્દ્રિયોને વિષય ગ્રહણ કરીને શક્તિને પોતાના અધિકારમાં હૃદયાકાશમાં રહ્યા કરે છે તે સમયે જીવનું નામ “સ્વપ્રિતિ”^{૬૦} હોય છે. તેનો અભિપ્રાય એ નથી કે જીવ કેવળ સ્વખાવસ્થામાં જ હૃદય છે. હૃદયાકાશમાં રહે છે, પરંતુ તેના શરીરમાં રહેવાનું સ્થિર સ્થાન પ્રત્યેક અવસ્થામાં આ છે. આ વાત સ્થાન પર વેદ અને ઉપનિષદમાં કહેવાય જાય છે. અર્થવેદમાં હૃદય મંદિરને અયોધ્યા કહેતા તેને બ્રહ્મની પુરી બતાવ્યું છે. આત્માનું શરીરમાં સ્થિર સ્થાન હોવા છતાં પણ તેના માટે અજાતશત્રુને આ પણ બતાવ્યું છે કે તે સૂક્ષ્મ શરીરની સાથે અસ્પષ્ટ રીતે સમગ્ર શરીરની નાડીઓમાં ભ્રમણ કર્યા કરે છે.

નિષ્કર્ષ :

જાગ્રત અવસ્થામાં તો આંખ, નાક, કાન વગેરે બાહ્ય ઈન્દ્રિયો દ્વારા મનુષ્યને જ્ઞાનની પ્રાપ્તિ થાય છે. સ્વખાવસ્થામાં મનુષ્યની બાહ્ય ઈન્દ્રિયો નિષ્ક્રિય થઈ જાય છે. પરંતુ ત્યારે મન દ્વારા મનુષ્યનો અનુભવ થાય છે તથા જેનો સંબંધ બાહ્ય ઈન્દ્રિયો દ્વારા પણ હોય છે. કારણ કે સ્વપ્ન પછી જાગરણમાં મનુષ્ય તે સમયના અનુભવોનું સ્મરણ કરે છે. તથા સ્વખાવસ્થામાં પણ સુખ-દુઃખનો અનુભવ કરે છે તથા મનુષ્ય રડવાની અને હસવાની ક્રિયા કરે છે પરંતુ સુષુપ્તિ અવસ્થા તેથી હંમેશાં ભિન્ન છે. તે સમયે બાહ્ય ઈન્દ્રિયો અને મન બંને પરંતુ નિષ્ક્રિય હોય છે. તે સમયે કોઈ અનુભવ નથી થતો તથા બધાં ભિન્નત્વમાં પરિસ્થિતિ હોય છે પરંતુ એનું આ નિવાર્ણ થતું નથી. કારણ કે તેના પછી ફરીથી ચેતના પ્રાપ્ત થાય છે તથા તે ચેતનામાં અનુભવ માટે જાગૃત અવસ્થામાં તે સુખનો અનુભવ કરે છે, એટલા સુષુપ્તિમાં સુખ પ્રાપ્તિ આવશ્યક છે તથા તે સુખ વિના જીવતા હોય તેવું કોને કહી શકાય છે. અહીં સુષુપ્તિ અવસ્થા મૃત્યુથી હંમેશાં ભિન્ન છે. તેનો નિષ્કર્ષ એ છે કે મનુષ્ય એક જ અનુભવ કર્તા છે તથા બધી ચેતનાવસ્થાનો અનુભવ કરે છે. આ અવસ્થા જ પરિવર્તન હોય છે. આ આત્માની બધી અવસ્થાઓનો

બૃહદારણ્યક ઉપનિષદમાં આત્માનું સ્થાન

અનુભવ કરે છે. આ આત્મા શરીરથી ભિન્ન છે તથા બુદ્ધિની ત્રણ વૃત્તિઓનો આ આત્મા સાક્ષી છે. એવા પ્રકારે આ ત્રણ વૃત્તિઓના માધ્યમથી આ સ્પષ્ટ છે કે જીવાત્મા સ્થૂળ એટલે સૂક્ષ્મ શરીરથી ભિન્ન છે.

આ જીવાત્મા શરીરથી સર્વથા ભિન્ન છે. જે રીતે અગ્નિમાં લાકડાનો વિકાર દેખાય છે એવી રીતે સાક્ષી આત્મામાં ભિન્નતા, જન્મ, મરણ, ક્ષય, કર્મ અને કર્મફળ વગેરે પ્રતીત થાય છે.

સંદર્ભસૂચિ

૧. શબ્દકલ્પદ્રુમ : કાણ્ડ - ૧, પૃ. ૧૭૨ અંબિકાદતવ્યાસ
૨. ધાતુપાઠ : શ્વાદિગણ
૩. ડાનાદિકોષ ૪૧૧૫૩
૪. ડાનાદિકોષ કી વ્યાખ્યા ૪૧૧૫૩
૫. પ્રથમસમુલ્લાસ-સત્યાર્થપ્રકાશ
૬. ભેદિનિકોષ પૃ. ૧૦ કાશી સંસ્કૃત સીરીઝ ૪૧, બનારસ, ૧૯૧૬
૭. અમરકોષ - ૨૭૨ પંક્તિ નિર્ણયસાગર પ્રેસ, બોમ્બે, ૧૯૫૦
૮. ઉપર્યુક્ત - ૧, પૃ. ૧૭૨
૯. The Concept of Principal Upanishad, Delhi, 1972
૧૦. બ્રહ્મસૂત્ર શાંકરભાષ્ય ૧૧૧૧
૧૧. શંકરાચાર્ય વિવેકચૂડામણિ શ્લોક - ૩૫૨
૧૨. ઉપર્યુક્ત
૧૩. શ્વેતા. ઉપ. ૧૧૮
૧૪. કઠ. ઉપ. ૨૧૩
૧૫. ઇજન, ૨૧૪
૧૬. પ્રશ્ન ઉપ. ૪૧૬
૧૭. ડૉ. વિજયશ્રી ઇક વિવેચનાત્મક અધ્યયન, પૃ. ૬૩
૧૮. બૃહ. ઉપ. ૩૧૬૧૪
૧૯. ઇજન ૩૧૨૧૧૧
૨૦. બલદેવ ઉપાધ્યાય, ભારતીયદર્શન, પૃ. ૩૧, શારદા પબ્લિકેશન્સ, બનારસ, ૧૯૭૪
૨૧. બૃહ. ઉપ. ૪૧૪૧૫
૨૨. ઇજન, ૪૧૪૧૫
૨૩. ઇજન, ૪૧૪૧૬
૨૪. ઇજન, ૪૧૪૧૨૨
૨૫. ઇજન, ૪૧૪૧૧૪
૨૬. ઇજન, ૪૧૩૧૬
૨૭. ઇજન, ૪૧૪૧૧૩
૨૮. ઇજન, ૪૧૪૧૧૫
૨૯. ઇજન, ૪૧૪૧૫

३०. एजन, ४१४१६
३१. उपनिषदकालीन समाज एवं संस्कृति-१५५, परिमल प्रकाशन, १९८३
३२. उपर्युक्त २१६१०
३३. एजन, ३१६१२७
३४. एजन, ४१३१७
३५. एजन, ४१३१८
३६. एजन, ४१३१६
३७. एजन, ४१३११०
३८. एजन, ४१३१११-१२
३९. एजन, ४१३११२-१३
४०. एजन, ४१३११४
४१. एजन, ४१३११५
४२. एजन, ४१३११०
४३. एजन, ४१४१
४४. गीता १८।६६ व्यास - सस्तु साहित्य, अमदावाद, १९१३
४५. एजन, ११४११०
४६. एजन, ११४११४
४७. एजन, २१११३
४८. एजन, २१५११४
४९. एजन, २१५११६
५०. एजन, ३१७१२२
५१. उपर्युक्त ३१७१२२
५२. उपर्युक्त २११११७
५३. अथर्ववेद १०।२।६१-६२
५४. उपर्युक्त २११११८-१९
५५. डॉ. सत्यदेव शर्मा, उपासना रहस्य
५६. एजन
५७. एजन
५८. एजन
५९. एजन
६०. एजन

આનર્ત પ્રદેશના વારસા સમી પ્રાચીન દુર્લભ હસ્તપ્રતો

ડૉ. ડી. એચ. ગોસ્વામી*

ભારત સરકારશ્રીના રાષ્ટ્રીય હસ્તપ્રત અભિયાન (National Mission For Manuscripts New Delhi) પ્રેરિત અને અમદાવાદની એલ. ડી. ઈન્સ્ટિટ્યૂટ ઓફ ઈન્ડોલોજી દ્વારા હાથ ધરવામાં આવેલ હસ્તપ્રત સર્વેક્ષણ અભિયાન ૨૦૦૬ દરમિયાન સમગ્ર ગુજરાત રાજ્યમાં હસ્તપ્રતોના સર્વેક્ષણ-સૂચિકરણનું કાર્ય તા. ૨૪-૦૨-૨૦૦૬ થી તા. ૧૯-૦૩-૨૦૦૬ દરમિયાન આરંભાયેલું. આ મિશન હમણાં જ પૂરું થયું, જોકે હસ્તપ્રતોની નોંધણીનું ‘ધૂળ ધોવાનું’ આ કાર્ય આમ તો કપરું અને મહેનત માગી લે તેવું હતું. સમગ્ર ગુજરાત રાજ્યમાંથી વિવિધ સ્થળોએથી વિશિષ્ટ પ્રકારની હસ્તપ્રતો પ્રાપ્ત થઈ હતી. સાથેસાથે કેટલીક રસપ્રદ વિગતો અને રસપ્રદ માહિતી પણ પ્રાપ્ત થઈ હતી. જેમ કે ઉત્તર ગુજરાતમાંથી દુર્લભ એવી ૫૪,૯૧૧ હસ્તપ્રતની નોંધણી થઈ હતી.^૧

સમગ્ર ભારતવર્ષમાં હસ્તપ્રતોની જાળવણીનું કામ ઉત્તરોત્તર થતું જ રહ્યું છે, મસ્જિદો, મંદિરો, મઠ, આશ્રમો, વિદ્યાપીઠો અને જૈન જ્ઞાનભંડારોમાં પ્રાચીન સમયથી હસ્તપ્રતો સચવાતી આવી છે, ભારતવર્ષમાં આવાં હસ્તપ્રત સંગ્રહાલયો સાતમી-આઠમી સદીમાં અસ્તિત્વમાં આવેલાં હતાં, ખાસ કરીને તક્ષશિલા, નાલંદા, વારાણસી, પાટણ, ખંભાત, વલભી વગેરેમાં આવેલાં સંગ્રહાલયોમાં આજે લાખોની સંખ્યામાં હસ્તપ્રતો સંગ્રહાયેલી જોવા મળે છે.

ગુજરાતમાં હસ્તપ્રતોના રક્ષણ અને સંગ્રહ માટે સોલંકી રાજાઓએ બહુમૂલ્ય યોગદાન આપ્યું છે. સિદ્ધરાજ અને કુમારપાળ તેમજ મહામાત્ય વસ્તુપાળ વગેરેએ પ્રાચીન હસ્તલિખિત જ્ઞાનભંડારો કે ગ્રંથભંડારો બનાવ્યા હતા, અને તેમાં ‘સિદ્ધહેમ’ જેવી કેટલીય કૃતિઓને હસ્તપ્રતરૂપે સુરક્ષિત રાખી હતી. સોલંકી-કાળમાં લખાયેલી કેટલીય હસ્તપ્રતો આજે પણ પાટણના જ્ઞાનભંડારોમાં જોવા મળે છે.^૨

સિદ્ધરાજે માળવા ઉપર આક્રમણ કરીને ત્યાંનો જ્ઞાનભંડાર પાટણમાં લાવીને રાજ્યના જ્ઞાનભંડાર સાથે જોડી દીધો હતો.^૩ વસ્તુપાળે પાટણ, ખંભાત અને ભરૂચમાં મોટો ખર્ચ કરીને ત્રણ પુસ્તકાલયો કે જ્ઞાનભંડારોની રચના કરી હતી.^૪ આમ, સોલંકીકાળમાં ગુજરાતમાં જૈનભંડારોમાં હસ્તપ્રતોની જાળવણી અને તેની નકલ કરવાની પરંપરાથી અનેક જૈનકૃતિઓની હસ્તપ્રતો પણ સચવાઈ રહી છે, જેમ કે ‘તત્ત્વસંગ્રહ’ અને ‘હેતુબિંદુ’ જેવી બૌદ્ધધર્મની મહત્ત્વની હસ્તપ્રતો પાટણના જ્ઞાનભંડારોમાંથી પ્રાપ્ત થઈ છે.^૫

સોલંકી રાજા વિશળદેવ પણ વિદ્યાપ્રેમી હતા. તેમના જ્ઞાનભંડારોમાંથી અનેક સંસ્કૃત ગ્રંથોની હસ્તપ્રતો સચવાયેલી હતી, પાટણના જ્ઞાનભંડારમાંથી સં. ૧૩૦૪ (ઈ. ૧૨૪૮) અને સં. ૧૩૯૬ (ઈ. ૧૩૩૯) માં તાડપત્ર ઉપર લખાયેલી ‘નૈષધીયચરિત્ર’ની બે હસ્તપ્રત પ્રાપ્ત થઈ હતી, કામસૂત્રની હસ્તપ્રત પણ આ જ્ઞાનભંડારોમાંથી પ્રાપ્ત થઈ હતી. ‘રામાયણ’ની પણ એક હસ્તપ્રત પ્રાપ્ત થઈ હતી, જેના આધારે બોનયુનિના ગ્રંથાલયમાં રહેલી રામાયણની હસ્તપ્રત તૈયાર થયેલી મનાય છે.^૬

ગુર્જર નરેશ કુમારપાળ પણ વિદ્યાવ્યાસંગી હતા. તેમના સમયમાં હસ્તપ્રતોની જાળવણી કરવા માટે ૨૧ ગ્રંથાલય સ્થપાયાં હતાં.^૭ કુમારપાળના મંત્રીએ તાડપત્રીય હસ્તપ્રતો પાટણથી જેસલમેર મોકલી દીધી હતી. આજે પણ જેસલમેરના હસ્તપ્રત સંગ્રહમાં પાટણથી મોકલાવેલી તાડપત્રીય હસ્તપ્રતો સુરક્ષિત છે.

* અધ્યક્ષ, સંસ્કૃત વિભાગ, મ્યુ. આર્ટ્સ એન્ડ અર્બન બેન્ક સાયન્સ કોલેજ, મહેસાણા

આમ, મુસ્લિમોના આક્રમણ પૂર્વ સિદ્ધરાજ, કુમારપાળ, વસ્તુપાળ વગેરેએ કર્ણાવતી, જેસલમેર, સુરત, ખંભાત વગેરે સ્થળોએ જૈન જ્ઞાનભંડારોની સ્થાપના કરી હતી. આવાં ગ્રંથાલયો પ્રાચીન સમયમાં 'સરસ્વતી-ભંડાર' કે 'ભારતીભંડાર'ના નામે લોકોમાં પ્રચલિત હતાં.^૯

સોલંકીકાલીન આનર્ત પ્રદેશની રાજધાની પાટણ સંસ્કૃત વિદ્યાનું મોટું કેન્દ્ર હતું. પાટણ શહેરની લોકવાયકા મુજબ સિદ્ધરાજે 'સિદ્ધહેમ વ્યાકરણ'ની એક લાખ પચ્ચીસ હજાર હસ્તપ્રતો તૈયાર કરાવી અને તે ગ્રંથની શોભાયાત્રા કાઢી હતી. તે સમયે પાટણમાં ૧૫ થી અધિક જ્ઞાનભંડારમાં હસ્તપ્રતો સચવાયેલી હતી. પાટણની હસ્તપ્રતોનું લેખન-કાર્ય, ખંભાત, પાટણ, કર્ણાવતી, ધોળકા વગેરે સ્થળોએ થયું હતું. ડૉ. બુહલરે ૧૮૮૩માં આ હસ્તપ્રત સંગ્રહની મુલાકાત લીધી હતી.^૯

પ્રસ્તુત અભ્યાસ લેખનો ઉદ્દેશ તો આનર્ત પ્રદેશના અને ખાસ કરીને આનર્ત પ્રદેશ (મહેસાણા-પાટણ-બનાસકાંઠા-સાબરકાંઠા)ની પ્રાચીન વારસા સમાન હસ્તપ્રતોના સંગ્રહ અને સર્વેક્ષણ ઉપર પ્રકાશ પાડવાનો છે, ઇતિહાસ-પુરાણ ગ્રંથોમાં પણ સારસ્વતમંડળના નામથી ઓળખાતા આનર્ત પ્રદેશની રાજધાની 'અણહિલ પાટન' (અણહિલવાડ પાટણ) સરસ્વતી નદીના કિનારે વસેલું હતું. સરસ્વતી નદીની આસપાસ આવેલો આ પ્રદેશ ભૌગોલિક દૃષ્ટિએ 'સારસ્વત દેશ' તરીકે ઓળખાતો.^{૧૦} આ પ્રદેશની આસપાસ ૭૫૦ ગામ સારસ્વતમંડળ કે મોઢેરકીય અર્ધાસ્ત્રમાં આવેલાં હતાં, તેની સાથે ગંભૂતા (ગાંભુ), વર્દિ (વઢિયાર), વાલોંચ, ધાણધા, દંહાડી, ચાલીસી વગેરે થડકો પ્રચલિત હતાં, તે પ્રદેશ એટલે આજનો ઉત્તર ગુજરાતનો પાટણ અને મહેસાણા, બનાસકાંઠા અને સાબરકાંઠા જિલ્લો. આમાંથી પાટણ અને મહેસાણા જિલ્લામાંની માહિતી આ અભ્યાસ લેખમાં વિસ્તૃતરૂપે નિરૂપવાનો પ્રયાસ કરવામાં આવ્યો છે.

ડૉ. બુહલરે (૧૮૭૪-૭૫), ડૉ. ભાંડારકર (૧૮૮૨) અને શ્રી મણિભાઈ ન. ત્રિવેદીએ શરૂ કરેલું આ કાર્ય ગોકળગાયની ગતિએ થતું હતું. ગુજરાત યુનિ.માંથી વિભાજિત થઈ ઉત્તર ગુજરાત યુનિ.ની સ્થાપના થઈ, અને યુનિ.ના ગ્રંથાલયમાં ડૉ. મણિભાઈ પ્રજાપતિ (દિલ્હીની સેન્ટ્રલ લાઈબ્રેરીમાંથી) ગ્રંથપાલ તરીકે જોડાયા. પાટણ શહેરના ઐતિહાસિક વારસાને ઉજાગર કરવા માટે તો તેમના પ્રયાસમાં પાટણના હસ્તપ્રત-જ્ઞાનભંડારોની મુલાકાત લઈ વર્ષોથી જીર્ણ-શીર્ણ અવસ્થામાં પડેલી હસ્તપ્રતો તેમના ધ્યાનમાં આવી તો, બિલકુલ વ્યવસ્થિત સ્વરૂપે સચવાયેલી કેટલીક હસ્તપ્રતોના વિશાળ ભંડારો પણ જોયા. તેની મુલાકાત લીધી અને હસ્તપ્રતોનું સંશોધન કાર્ય તેમણે સ્વેચ્છાએ શરૂ કર્યું, પરિણામ સ્વરૂપ ૧૮૯૮ સુધીમાં પાટણ-મહેસાણા અને તેની આજુબાજુના પ્રદેશોમાંથી હસ્તપ્રતોની કેટલીક માહિતી પ્રાપ્ત થઈ જે નીચે મુજબ છે.

ગામ-શહેર	સંસ્થા	પ્રાપ્ત થયેલી હસ્તપ્રત
૧. પાટણ	ઉત્તર ગુજરાત યુનિ.	૨૫
૨. પાટણ	હેમચંદ્રાચાર્ય જૈન મંદિર (હસ્તપ્રતભંડાર)	૨૫,૦૭૮
૩. ઈડર	જૈન દિગંબર ભક્તિભંડાર	૭,૦૦૦
૪. મહેસાણા	૧. સીમંધર સ્વામી જૈનમંદિર ૨. સુધારાની પેઢી ૩. યશોવિજયજી પાઠશાળા	- - -
૫. માંડલ	મોટો ગ્રંથભંડાર	૨,૦૦૦

આનર્ત પ્રદેશના વારસા સમી પ્રાચીન દુર્લભ હસ્તપ્રતો

૬. પાલનપુર	૧. જૈનોનો ભંડાર	
	૨. તપગચ્છોનો ભંડાર	
૭. રાધનપુર	૧. જૈન પાઠશાળાનો ભંડાર	૧૦,૦૦૦
	૨. સંઘનો ભંડાર	૫૦૦
	૩. તંબોળી શેરીનો ભંડાર	૩૦૦
૮. વિજાપુર	બુદ્ધિસાગરસૂરિનો જૈનભંડાર	૧૦,૦૦૦

હસ્તપ્રતોના સર્વેક્ષણ અને સંશોધનની ઉપર મુજબની સ્થિતિ ૧૯૯૮ સુધીની છે.^{૧૧}

ભારત સરકારશ્રીના સાંસ્કૃતિક વિભાગના રાષ્ટ્રીય હસ્તપ્રત અભિયાન (National Mission For Manuscripts New Delhi) અન્વયે એલ.ડી.ઈન્સ્ટિટ્યૂટ ઓફ ઇન્ડોલોજી, અમદાવાદ દ્વારા સમગ્ર ગુજરાતમાં હસ્તપ્રતોની શોધ અને સર્વેક્ષણ-નોંધણીનું સઘન અભિયાન તા. ૨૪-૨-૨૦૦૬ થી તા. ૧૯-૩-૨૦૦૬ દરમિયાન ચાલ્યું હતું, ગુજરાતના તમામ જિલ્લાઓમાં કન્વીનરોની નિમણૂક કરવામાં આવી અને દરેકે-દરેક જિલ્લાના તાલુકાઓમાં સર્વેયરોની નિમણૂક કરવામાં આવી. મહેસાણા જિલ્લામાં કન્વીનર^{૧૨} તરીકે મારી નિમણૂક કરવામાં આવી. મહેસાણા જિલ્લામાં લગભગ ૨૧ સર્વેયરો અને બે જિલ્લા કન્વીનર નિમવામાં આવ્યા અને હસ્તપ્રત શોધ અભિયાન શરૂ થયું. પાટણની બેઠકમાં મને વધારાની જવાબદારી પણ સોંપવામાં આવી કે, “તમારે ઉ.ગુજરાતના ચાર જિલ્લાનાં મઠો અને મંદિરમાં હસ્તપ્રત સર્વેક્ષણ માટે કામ કરવું”, પરિણામે ઉત્તર ગુજરાતમાં હસ્તપ્રતોનું સર્વેક્ષણ સંશોધન કરવાનો અવકાશ પ્રાપ્ત થયો. તા. ૧૭-૨-૨૦૦૬ની મીટિંગમાં ‘અમને હસ્તપ્રત સર્વેક્ષણ માટે માર્ગદર્શન આપવા માટે રાષ્ટ્રીય હસ્તપ્રત અભિયાન, ન્યૂ દિલ્હી તરફથી સુ.શ્રી ગીતાંજલિ સુરેન્દ્રન તથા ડૉ. રાણા ઉપસ્થિત રહ્યાં હતાં અને જરૂરી સૂચનાઓ વગેરે આપી હતી.^{૧૩}

આનર્ત પ્રદેશમાં હસ્તપ્રત અભિયાન તા. ૨૪-૨-૨૦૦૬ના દિવસથી શરૂ થયું. તે કાર્ય તા. ૧૯-૩-૨૦૦૬ સુધી ચાલ્યું. તા. ૧૯-૩-૨૦૦૬, રવિવારના દિવસે ગુજરાત રાજ્યના દરેક જિલ્લા કન્વીનરે પોતાના જિલ્લામાં કરેલી કામગીરીની માહિતી આપી.^{૧૪} દરેક જિલ્લામાં કેટલી હસ્તપ્રતો નોંધાઈ તેની વિસ્તૃત માહિતી આ બેઠકમાંથી પ્રાપ્ત થઈ. પ્રસ્તુત લેખમાં ઉત્તર ગુજરાત (મહેસાણા, બનાસકાંઠા, પાટણ, સાબરકાંઠા)ની હસ્તપ્રત અભિયાનની કેટલીક રસપ્રદ માહિતી અહીં પ્રસ્તુત કરું છું.

વ્યક્તિગત ગ્રંથભંડારમાંથી પૂર્વજોપાર્જિત કર્મકાંડ અને જ્યોતિષના ગ્રંથોની લગભગ ૫૦૦ જેટલી હસ્તપ્રતો મળી આવેલ મંત્ર-તંત્ર, કર્મકાંડ, વેદ-વેદાંત, ઇતિહાસ પુરાણ વગેરે હસ્તપ્રતોની સાથે ૧૬મી સદીમાં લખાયેલા કેટલાંક ઇસ્લામિક મંત્રો દેવનાગરી લિપિમાં હસ્તપ્રત સ્વરૂપે સચવોયલાં હતાં. તેમના પૂર્વજોના મિલકતના દસ્તાવેજો કે જે ઉર્દૂ અને અરબી ભાષામાં લખાયેલાં હતાં, જે ગોળ-ભૂંગળામાં ત્રણ ફૂટ લાંબી-એક ફૂટ પહોળી હસ્તપ્રતો કાગળ અને કાપડ ઉપર લખાયેલી જોવા મળી. આ હસ્તપ્રતોમાં એક હસ્તપ્રત તો મહંમદ બેગડાના સમયની મિલકતના દસ્તાવેજ રૂપે સચવાયેલી ત્યાંથી પ્રાપ્ત થઈ. આમ, લગભગ ૫૦૦ જેટલી જુદાં-જુદાં વિષયવાળી હસ્તપ્રતો સિદ્ધપુરમાંથી મળી આવી હતી.^{૧૫} તે બધી એલ.ડી. ઇન્સ્ટિટ્યૂટ ઓફ ઇન્ડોલોજીને સોંપવામાં આવી. મહેસાણામાંથી વ્યક્તિગત માલિકીના ગ્રંથભંડારમાં સચવાયેલી હસ્તપ્રતો જેવી કે^{૧૬} (૧) ક્રિયામાણ કર્મપ્રયોગ (૨) વાસ્તુ, લગ્ન મૂળ નક્ષત્રવિધિ વગેરે — પેજ ૧૭૭ સંવત ૧૯૧૦ સાકે ૧૭૭૬, (૩) સુધન્વા આખ્યાન (સં. ૧૯૧૨), (૪) ભટ્ટ પ્રેમાનંદકૃત આખ્યાન, (૫) રામાયણ સુંદરકાંડ, (૬) માર્કન્ડેય પુરાણ, (૭) રામાયણ યુદ્ધકાંડ, (૮) દેવીમહાત્મ્ય, (૯) કેશરી જાતક, (૧૦) મલ્લાઈ, કવચ, (૧૧) શિવામ્બુવિધિ કલા, (૧૨) અંકોલકલ્પ

સાકે.૧૬૪૦.

સિદ્ધપુરીજી મહારાજ લિખિત જગત ચિંતામણિ કવચ સાથે લગભગ ૩૦ જેટલી હસ્તપ્રતો પ્રાપ્ત થઈ. આ બધી જ હસ્તપ્રતો દેવનાગરી લિપિમાં ૧૬મી ૧૭મી સદીમાં લખાયેલી જણાતી હતી, તો કેટલીક ૧૮મી કે ૧૯મી સદીમાં લખાયેલી હતી. યશોવિજયજી પાઠશાળા અને સીમંધરસ્વામી જૈનમંદિર તેમજ લીંચ ગામના જૈનમંદિરમાંથી પણ લગભગ ૫૦૦ થી વધુ હસ્તપ્રતો પૂર્વે કેટલોગ્સમાં નોંધાયેલી હતી, તે મળી હતી. આ હસ્તપ્રતો ખૂબ જ નયનરમ્ય હતી.

સમી તાલુકાના મુજપુર ગામના વ્યક્તિગત માલિકીના ગ્રંથભંડારમાંથી લાકડીની દાંડી ઉપર લખાયેલી ૫૨ જેટલી હસ્તપ્રતો પ્રાપ્ત થઈ, જેની પહોળાઈ એક ફૂટ અને લંબાઈ આઠ ફૂટ હતી, તેમાં જૈનોના વખારિયા કુટુંબનો ઇતિહાસ આલેખાયેલો છે.^{૧૭}

સાંતલપુર તાલુકાના ગોતરકા ગામમાંથી પણ જુદી-જુદી ૧૮૦૦ જેટલી હસ્તપ્રતો મળી આવી. પાટણના હેમચંદ્રાચાર્ય જ્ઞાનમંદિરમાં તો કેટલીક હસ્તપ્રતો સોના અને ચાંદીની શાહીથી લખાયેલી જણાઈ હતી. સાબરકાંઠામાંથી ડૉ. વિનોદભાઈ પુરાણી પાસેથી ૨૮૦ અને ઓચ્છવાલ પુરાણીના ભંડારમાંથી ૩૭૪ જેટલી હસ્તપ્રતો પ્રાપ્ત થઈ હતી.^{૧૮}

કેન્દ્ર સરકારના સાંસ્કૃતિક વિભાગના આ મિશનનું કામ રાજ્યમાં સંશોધન ક્ષેત્રે ખ્યાતિપ્રાપ્ત એલ.ડી.ઈન્ડોલોજીએ સંભાળ્યું હતું, એલ.ડી.ઈન્ડોલોજીના માનદ્ પ્રાધ્યાપક ડૉ. મણિભાઈ પ્રજાપતિના માર્ગદર્શન હેઠળ સમગ્ર ગુજરાત રાજ્યમાં હસ્તપ્રતોની શોધ અને નોંધણીનું કામ હાથ ધરાયું હતું. તેમાં ઉત્તર ગુજરાતમાં (૧) ડૉ. મણિભાઈ પ્રજાપતિ યુનિ. ગ્રંથપાલ પાટણ (૨) પ્રિ. હેમરાજભાઈ પટેલ (આચાર્ય, થરા કોલેજ) (૩) ડૉ. વિનોદભાઈ પુરાણી (નિવૃત્ત અધ્યાપક મોડાસા કોલેજ) (૪) ડૉ. ડાહ્યાપુરી ગોસ્વામી (અધ્યક્ષ, સંસ્કૃત વિભાગ મહેસાણા કોલેજ) (૫) ડૉ. ઈશ્વરભાઈ ઓઝા (ઇતિહાસ વિભાગ, એમ.એન. કોલેજ, વિસનગર) વગેરેએ ઉત્તર ગુજરાતના ચારેય જિલ્લામાં કન્વીનર તરીકે જવાબદારી સંભાળી હતી.

ઉત્તર ગુજરાતમાં નિમાયેલા ઉપરોક્ત કન્વીનરના માર્ગદર્શન અને પરામર્શન સાથે સર્વેયરોએ આ કામગીરી બજાવી હતી જેમાં (૧) પાલનપુર કોલેજના ડૉ. ઋષિકેશ રાવળ (૨) રાધનપુર કોલેજના ડૉ. સમીરભાઈ પ્રજાપતિ (૩) પીલવાઈના ડૉ. મનુભાઈ પ્રજાપતિ (૪) ઊંઝાના ડૉ. રાઠવા સાહેબ (૫) મહેસાણાના પ્રા. જયેશ જોષી (૬) વિસનગરના પ્રા. મનસુખ સવસાણી (૭) ઈડરના ડૉ. કરુણા ત્રિવેદી વગેરેએ હસ્તપ્રત શોધ, સર્વેક્ષણ અભિયાન કર્યું, જેના ફળસ્વરૂપે ઉત્તર ગુજરાતમાંથી (૧) મહેસાણા જિલ્લામાંથી ૬,૧૫૩ (૨) પાટણ જિલ્લામાંથી ૩૯,૯૧૮ (૩) બનાસકાંઠા જિલ્લામાંથી ૪૪૯ અને (૪) સાબરકાંઠા જિલ્લામાંથી ૮,૩૯૧ હસ્તપ્રતોની નોંધણી થઈ હતી.

આમ, સમગ્ર આનર્ત પ્રદેશમાંથી શોધ અભિયાન દરમિયાન દુર્લભ એવી ૫૪,૯૧૧ હસ્તપ્રતો પ્રાપ્ત થઈ હતી. આ હસ્તપ્રતો મંત્ર-તંત્ર, કર્મકાંડ, જ્યોતિષ, ઇતિહાસ-પુરાણ, જૈનદર્શનના ટીકાગ્રંથો વગેરે સંબંધી હતી. આ તમામ હસ્તપ્રતોમાંથી મોટાભાગની હસ્તપ્રતો જૈન જ્ઞાનભંડારોમાંથી પ્રાપ્ત થઈ હતી, જ્યારે મઠો, મંદિરો, અખાડાઓ અને મદ્રેસાઓ વગેરેમાંથી બહુ જ ઓછી હસ્તપ્રતો મળી આવી હતી.

પાદટીપ

૧. હસ્તપ્રત શોધ અભિયાનની તા. ૧૯-૩-૨૦૦૬ ની એલ.ડી.ઈન્ડોલોજીની મીટિંગમાંથી પ્રાપ્ત થયેલી માહિતી.
૨. ભો. જે. સાંડેસરા, પાટણના ગ્રંથભંડારો, કુમાર, વર્ષ ૧૮, પૃ. ૧૩૬-૧૩૯
૩. Refresher Course in Sanskrit - 1999, Rajkot, Saurashtra Uni, Dr. Hansa Hindoca's Lecture.

આનર્ત પ્રદેશના વારસા સમી પ્રાચીન દુર્લભ હસ્તપ્રતો

૪. ભો.જે. સોડેસરા, ઇતિહાસ અને સાહિત્ય, પૃ. ૨૫
૫. રસિકલાલ છો. પરીખ અને હરિપ્રસાદ ગં. શાસ્ત્રી (સંપા.), ગુજરાતનો રાજકીય અને સાંસ્કૃતિક ઇતિહાસ ખંડ-૪, પૃ. ૩૭૨, પ્રથમ સંસ્કરણ-ઈ.સ. ૧૯૭૬
૬. Indian Manuscripts and Manuscriptology, Publish. Reading Material Acadmic Staff College, Saurashtra Uni., Rajkot, p. 3
૭. ભો.જે.સોડેસરા, 'પાટણના ગ્રંથભંડારો', કુમાર વર્ષ - ૧૮, પૃ. ૧૩૬-૧૩૮.
૮. 'Indian Manuscripts and Manuscriptology, Publish, Academic Staff College Saurashtra Uni., Rajkot, P.1, Octo.-1999.
૯. એજન, પૃ.૮
૧૦. ગુજરાતનો રાજકીય અને સાંસ્કૃતિક ઇતિહાસ, ખંડ-૪, પૃ. ૪
૧૧. Contribution of Gujarat to Sanskrit Literature, p. 521
Publish by Dr. M.I.Prajapati Sasti-purti Samiti, Patan, First Edition : October-1998
૧૨. (૧) નિયુક્તિપત્ર-એલ.ડી.આઈ.આઈ-૨૦૦૫/૨૦૦૬ NMM. તા. ૧-૨-૨૦૦૬
(૨) પ્રમાણપત્ર-એલ.ડી.આઈ.આઈ. - ૨૦૦૫/૨૦૦૬ NMM. તા. ૧-૩-૨૦૦૬
૧૩. માર્ગદર્શન શિબિરપત્ર, એલ.ડી.આઈ.આઈ-૨૦૦૫/૨૦૦૬ NMM. તા. ૧૦-૨-૨૦૦૬
૧૪. તા. ૧૮-૩-૨૦૦૬, રવિવારે બપોરે ૧૧-૩૦ કલાકે શરૂ થયેલી મીટિંગમાંથી પ્રાપ્ત થયેલી માહિતી મુજબ.
૧૫. હસ્તપ્રત શોધઅભિયાન સાથે સંકળાયેલા એલ.ડી.ઈન્ડોલોજીના મા. પ્રોફેસર ડૉ. મણિભાઈ પ્રજાપતિ સાથે તા. ૮-૩-૨૦૦૬ ના રોજ સિદ્ધપુરના શ્રી કનૈયાલાલ રામશંકર જોષીના વ્યક્તિગત માલિકીના ગ્રંથભંડારની મુલાકાત લીધી, ત્યાંથી પ્રાપ્ત થયેલી હસ્તપ્રતોને એલ.ડી. ઈન્ડોલોજીમાં મોકલી આપી.
૧૬. સ્વામી હંસાનંદગિરિ કે. મ. શિક્ષક સાર્વજનિક હાઈસ્કૂલની તા.૧-૩-૨૦૦૬ ના રોજ રૂબરૂ મુલાકાત લીધી. તેમના પાસેથી મળી આવેલી વ્યક્તિગત માલિકીની હસ્તપ્રતો.
- ૧૭-૧૮. એલ.ડી.ઈન્ડોલોજીમાં તા.૧૮-૩-૨૦૦૬ના રોજ મીટિંગમાં ડૉ. મણિભાઈ પ્રજાપતિએ આપેલી માહિતી મુજબ.



અહિલ્યા : ઉદ્ધાર

શિવ મંદિર, પુંઅરેશ્વર. કોનું કર્તૃત્વ ?

શ્રી દિનકર મહેતા*

કચ્છના અગત્યના પ્રાચીન સ્મારકોમાંનું એક શિવ મંદિર કચ્છના નખત્રાણા તાલુકાના મંજલ ગામથી એકાદ કિલોમીટર દૂર મુખ્ય માર્ગ પર આવેલું છે. આ શિવમંદિર “પુંઅરેશ્વર” તરીકે સ્થાનિક જાણીતું છે. દંતકથા મુજબ આ શિવમંદિર પુંઅ’રાએ તેની રાણી રાજે માટે બંધાવેલ. રાજે સિંધના રાજા ચાંદની પુત્રી હતી. રાજેને વ્રત હતું કે શિવની પૂજા બાદ જ તેનું દૈનિક કાર્ય શરૂ કરવું.^૧

હવે મંદિરના સમય બાબતની ચર્ચા કરીએ તે પહેલાં પુંઅ’રા વિશે થોડું જાણી લઈએ. કચ્છના પ્રખ્યાત રાજાઓમાં “પુંઅ’રા” પણ કચ્છના ઇતિહાસમાં સ્થાન પામેલ છે. પુંઅ’રાનો સમય અને ઓળખ મુશ્કેલ છે, પરંતુ કપિલકોટના પરાક્રમી અને દાનવીર રાજા રા’લાખા સાથે તેનું નામ જોડાયેલ હોઈ તેની વિગતો મળી શકી છે.

પુંઅ’રો, કપિલકોટના રા’લાખાનો ભત્રીજો થતો હતો અને તે કાકાની સાથે કપિલકોટમાં જ રહેતો હતો. રા’લાખા સાથે રહેવાના કારણો માટે અલગ અલગ અનુશ્રુતિ છે. એક અનુશ્રુતિ મુજબ રા’લાખાએ તેને કપલિકોટ બોલાવી પોતાની સાથે રાખ્યો હતો. જ્યારે બીજી અનુશ્રુતિ મુજબ તેના પિતા ઘાઓ સાથે અણબનાવ થતા તે કાકા પાસે કપિલકોટ આવીને રહ્યો હતો. કારણ ગમે તે હોય પણ એ નિશ્ચિત છે કે તે યુવાનવયે કાકા પાસે જ રહેતો હતો. કાકા રા’લાખાનો સમય સુનિશ્ચિત છે. તે મૂળરાજ સોલંકીનો (ઈ.સ. ૯૪૨ થી ૯૯૭) સમકાલીન હતો અને વંથલીના રા’બ્રાહ્મરિપુનો પરમ મિત્ર હતો. સોલંકી રાજા મૂળરાજે જ્યારે બ્રાહ્મરિપુ પર ચડાઈ કરી ત્યારે રા’લાખો તેની મદદે ગયો હતો અને આટકોટ પાસે મૂળરાજના હાથે મરાયો હતો.^૨ રા’લાખો શિવભક્ત હતો. કપિલકોટ (હાલનું કેરા)માં તેણે ભવ્ય શિવ મંદિર બનાવ્યું હોવાનો એક અભિપ્રાય છે.^૩ તે ઉપરાંત કપિલકોટ ફરતો મજબૂત કિલ્લો પણ તેણે બંધાવ્યો હોવાનું માનવામાં આવે છે. લોકકથા અનુસાર આ સુંદર અને મજબૂત કિલ્લો જ્યારે બની રહ્યો હતો ત્યારે પુંઅ’રાએ આલોચના કરતાં કહ્યું હતું કે કિલ્લાની દીવાલ પર હજુ એક વધારે થરની જરૂર હતી. પુંઅ’રાની આ ટીકા ચારણને યોગ્ય ન લાગતાં ચારણે પુંઅ’રાને મહેણું માર્યું કે,^૪

લાખે ખરચે લખખ, કેરે કોટ અડાયો,
ગઠમેં હુએ ગરથ, ત પધ્ધર અડાઈએ પુંઅ’રા

આ વાતથી પુંઅ’રાને મારું લાગ્યું અને કેરા છોડી પધ્ધર આવ્યો. અહીં આવીને તેણે કેરાના સ્થપતિ તથા કારીગરો બોલાવી કેરા જેવો જ મજબૂત અને સુંદર કિલ્લો બનાવ્યો. કિલ્લાને નામ આપ્યું પધ્ધરગઢ. તે ઉપરાંત કિલ્લાની અંદર વડી મેડી તથા નંદી મેડી (નાની મેડી) જેવાં સ્થાપત્યોની રચના કરી. ઉત્તમ સ્થાપત્યોની રચનાથી પુંઅ’રા રચનાકાર સ્થપતિ પર અત્યંત ખુશ થયો અને સ્થપતિને અઢળક ધનથી નવાજ્યો. પરંતુ અહીં પણ ભારતભરમાં એક યા બીજા સ્વરૂપે પ્રચલિત છે તેવી દંતકથા રા પુંઅ’રા માટે પ્રચલિત છે અને તત્સંબધિત દુહાઓ પણ રચાયાં છે. પધ્ધરગઢ જેવો બીજો કિલ્લો સ્થપતિ કોઈ માટે ન બનાવે તે માટે તેના બંને હાથના કાંડા પુંઅ’રાએ કપાવી નખાવ્યા. સ્થપતિના કાંડા કપાયા તેથી તેની પત્ની ખૂબ જ દુઃખી થઈ અને પુંઅ’રાને શ્રાપ આપ્યો કે,

વેરાણ મુંજા વાસ, તેડા થીંધા તુંહીજે,
માડુ મારાઈને મુલકજા, પત ન રોંધી પુંઅ રે,

★ પૂર્વનિયામક, પુરાતત્ત્વ ખાતું, ગુ.રા.

શિવ મંદિર, પુંઅરેશ્વર. કોનું કર્તૃત્વ ?

પટ પોંધા હી માયિ, પોંધો ગઢ પાતાર,
ફિટ ફિટ તોકે પુંઅરા, જનમારે ફિટકાર.*

લોકવાયકા મુજબ સતીના શ્રાપથી પુંઅ'રાનું પતન થયું. તેના મહાલયો વડી મેડી તથા નાની મેડી અને કિલ્લો ધરાશાયી થયાં. અગાઉ નોંધ્યું તેમ પુંઅ'રાનો સમય જાણવા કોઈ પુરાતાત્વિક કે ઐતિહાસિક પુરાવા પ્રાપ્ત થતા નથી, પરંતુ તે રા'લાખાનો ભત્રીજો થતો હોઈ અને રા'લાખો મૂળરાજનો સમકાલીન હોઈ પુંઅ'રાના સમય માટે અનુમાન બાંધી શકાય. રા'લાખાના જન્મ તથા મૃત્યુ વિશે આધારભૂત માહિતી પ્રાપ્ત થતી નથી, પરંતુ શંભુદાન ગઢવીના મત મુજબ રા'લાખાનો જન્મ ઈ.સ. ૯૧૧માં અને મૃત્યુ ઈ.સ. ૧૦૩૫ માં થયું હતું. એટલે કે રા'લાખાનું આયુષ્ય ૧૨૪ વર્ષનું હતું.^૬ અન્ય મત મુજબ રા'લાખાનું મૃત્યુ ઈ.સ. ૯૭૯ માં મૂળરાજ સાથેની લડાઈમાં થયું હતું.^૭ આ પ્રમાણે, જો રા'લાખાનો જન્મ ઈ.સ. ૯૧૧ અને મૃત્યુ ઈ.સ. ૯૭૯ ગણવામાં આવે તો રા'લાખાનું આયુષ્ય ૬૮ વર્ષનું ગણાય. પુંઅ'રો રા'લાખાનો ભત્રીજો હતો તેથી અનુમાન થઈ શકે કે પુંઅ'રાનો સમય સંભવતઃ ઈ.સ. ૯૫૦ આસપાસનો હોઈ શકે. પુંઅ'રાનું શાસન છ વર્ષ જેટલા ટૂંકા ગાળાનું હોવાનું એક અનુમાન છે.^૮ આટલા ટૂંકા સમયમાં ભવ્ય શિવાલય તથા અન્ય ઈમારતો બાંધવાનું શક્ય નથી.

હવે સ્થાપત્યકીય દૃષ્ટિએ પુંઅરેશ્વર શિવ મંદિરને તપાસીએ. શિવાલયની જગતીની ઉંચાઈ મત્તવારણ સહિત ૨.૮ મીટરની છે. જગતી લંબચોરસ છે. લંબચોરસ જગતીની લંબાઈ ૧૬.૫ મીટર અને પહોળાઈ ૬.૬ મીટર છે. (આકૃતિ-૧) જગતીમાં નિશ્ચિત અંતરે ટેકા માટે વિશેષ નિકાળા કરેલ છે. જગતીનાં પાંચ અંગ છે જેમાં કર્ણક, અંતરપટ કપોતિકા છે અને સૌથી ઉપર પટટીકા છે. કપોતિકામાં અર્ધચંદ્રનું અલંકરણ કરેલ છે. ગૂઢમંડપમાં બંને બાજુ ચંદ્રાવલોકન કરેલ છે. પ્રદક્ષિણાપથમાં એક બારી મૂકવામાં આવી છે. ગર્ભગૃહ સમચોરસ અને સાદું છે. ગૂઢમંડપના સ્તંભ રુચકા પ્રકારના છે. ઉપર સ્તંભશીર્ષમાં ભારપુત્રક તથા કીચકનાં ભારે શિલ્પો કંડારેલાં છે. (તસવીર ૧, ૨, ૩, ૪) રુચકા સ્તંભ મૈત્રક સ્થાપત્યની યાદ આપે છે. મંડપની મધ્યમાં સમતલ પ્રકારનો વિતાન છે.

મંડપની દીવાલો સાદી છે. ક્યાંય રૂપકામ કે શિલ્પ નથી. કેરા કે કોટાઈના શિલ્પસભર મંડોવરનો અહીં અભાવ છે. ગૂઢમંડપની આગળ એક સમયે મુખમંડપ હશે. હાલમાં તેના પાયાના પથ્થરો દેખાય છે. તેની આગળ નદીમંડપ હશે. હવે તો તેની પીઠના અવશેષ માત્ર છે.

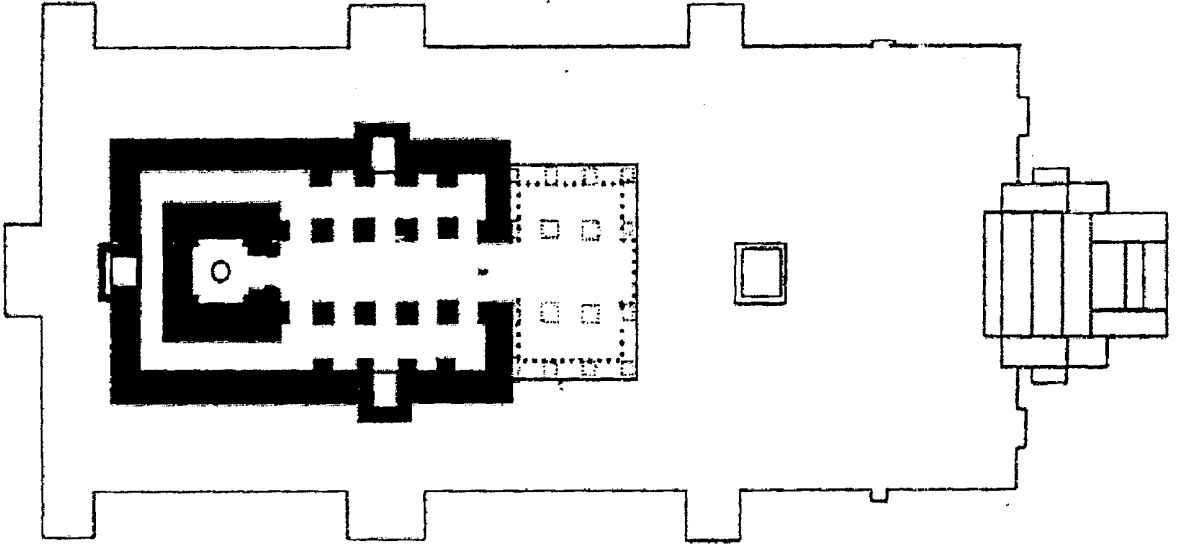
મંદિરનું શિખર પંચાંક છે. ચાર ખૂણે ચાર અને મધ્યમાં પિરામિડ આકારનું આ શિખર વિશિષ્ટ છે. કર્ણ પરની શિખરિકાની જાલક ભાત સૌરાષ્ટ્રમાં આવેલા રાણકદેવીના મંદિરના શિખર સાથે સામ્ય ધરાવે છે. સૌરાષ્ટ્રના મૈત્રક અને સૈંધવ સમયનાં મંદિરોના સંદર્ભનો અભ્યાસ કરીને એમ. એ. ઢાકી આ શિવ મંદિરને નવમી સદીના અંતમાં મૂકે છે.^૯

એમ. એ. ઢાકીએ ગુજરાત તથા રાજસ્થાનનાં મંદિરોનો તુલનાત્મક તેમજ શાસ્ત્રીય રીતે અભ્યાસ કરીને તેનો સંભવિત સમય નક્કી કર્યો છે. તે મુજબ શિવ મંદિર, કેરાનો સમય ઈ.સ. ૯૫૦ અને પુંઅરેશ્વર અથવા રાણી રાજેના શિવ મંદિરનો સમય ઈ.સ. ૯૦૦નો નિર્ધારિત કરેલ છે.^{૧૦}

પુંઅ'રો, રા'લાખાના નાના ભાઈ ઘાઓનો પુત્ર અને રા'લાખાનો ભત્રીજો થતો હતો. તેથી પુંઅ'રો સ્વાભાવિક રીતે રા'લાખાથી પચ્ચીસથી પચાસ વર્ષ નાનો હોઈ શકે. જો આમ હોય તો મંદિરના સમય સાથે પુંઅ'રાના સમયનો મેળ બેસતો નથી. આથી સ્પષ્ટ થાય છે કે લોકમુખે કહેવાતું પુંઅરેશ્વર મંદિર પુંઅ'રાએ બંધાવેલ નથી. તો પછી આવું ભવ્ય શિવાલય કોણે બંધાવ્યું? રા લાખા અને પુંઅ'રા પહેલાં જરૂર કોઈ પ્રતાપી રાજવી આ વિસ્તારમાં થઈ ગયો હશે. જેનું પગેરું પુરાતત્ત્વવિદો, ઇતિહાસકારો તથા સંશોધકોએ શોધવું રહ્યું.

સંદર્ભ

૧. રામસિંહજી રાઠોડ : “કચ્છનું સંસ્કૃતિ દર્શન”, પૃ. ૧૫૨
૨. ગુજરાતનો રાજકીય સાંસ્કૃતિક ઇતિહાસ, ગ્રંથ-૪, પૃ. ૧૨૯
૩. દિનકર મહેતા. “રા’લાખા કુલાણી અને કેરાનું શિવ મંદિર, સામીપ્ય, ઓક્ટો. ૨૦૦૭, માર્ચ-૨૦૦૮, પૃ. ૯૦
૪. રામસિંહજી રાઠોડ, એજન, પૃ. ૧૫૨
દુલેરાય કારાણી તેમના ગ્રંથમાં જણાવે છે કે આ દુહો રા’લાખાની રાણીએ કહેલો, “કચ્છ કલાધર”, પૃ. ૫૩૧
૫. એજન, પૃ. ૧૫૩
૬. શંભુદાન ગઢવી, “કચ્છ દર્શન”, પૃ. ૨૨
૭. ગુ.રા.સાં.ઈ.ગ્રંથ-૪, પૃ. ૧૨૯
૮. એજન, ગ્રંથ ૪, પૃ. ૧૩૦
૯. M.A. Dhaky. The chronology of the Solanki Temples of Gujarat. “Journal of the Madhya Pradesh Itihas Parishad, No. 3, 1961.
૧૦. M.A. Dhaky. The Genesis and Development of Maru-Gurjara Temple Architecture. Studies in Indian Temple Architecture. Paper presented at a Seminar held in Varanasi, 1967.



શિવ મંદિર, પુર્નરેશ્વર - તલમાન

શિવ મંદિર, પુર્નરેશ્વર. કોનું કર્તુત્વ ?

પંચમસ્વરની ગાયિકા કોયલનું કાંગડા ચિત્રશૈલીમાં આલેખન

ડૉ. અન્નપૂર્ણા શાહ*

સંગીતમાં ગાયન, વાદન અને નાટ્યકલાનો સમાવેશ થાય છે. જેની અભિવ્યક્તિમાં ધ્વનિનું મહત્ત્વ છે. માટે સંગીતને નાદવિદ્યા પણ કહેવામાં આવે છે. જે ધ્વનિ કે અવાજ આત્માને સ્પર્શે, આનંદની અનુભૂતિ કરાવે તે નાદ છે. પ્રાયવાયુ અને અગ્નિના સંયોગથી જે ધ્વનિ ઉત્પન્ન થાય છે તે નાદ કહેવાય છે.^૧ તેથી જ હૃદયના ધબકારા શ્વાસોચ્છવાસ જેવી સૂક્ષ્મમાં સૂક્ષ્મ ક્રિયાઓ જે જીવન સાથે સંકળાયેલી છે તે નાદ વગર સંભવ નથી. આ નાદ હૃદય, કંઠ અને મસ્તિષ્કમાં વાસ કરે છે. જેને સંગીતની પરિભાષામાં મંદ, મધ્ય અને તારનાં નામે ઓળખવામાં આવે છે.^૨

નાદના આહત અને અનાહત એવાં બે પ્રકાર છે. જે કોઈ પણ પ્રકારના ઘર્ષણ વગર પ્રગટ થાય તે અનાહત નાદ છે. યોગની સાધનામાં તેનું મહત્ત્વ છે. આ નાદનું મૂળસ્થાન હૃદય છે. જ્યાં ઈશ્વરનો વાસ છે. માનવ પ્રયત્નથી બે વસ્તુઓના ઘર્ષણથી કે પરસ્પર અથડાતાં જે ધ્વનિ પ્રગટે છે તે આહત નાદ છે. સામાન્ય રીતે લોકરંજન માટે આહત નાદની સાધના થાય છે. પણ આ સાધનાનું ચરમબિંદુ તો છેવટે આહત નાદ સુધી પહોંચવાનું જ છે. સમગ્ર બ્રહ્માંડ નાદમય છે. નાદથી વર્ણ, વર્ણથી શબ્દ, શબ્દથી ભાષા અને ભાષાથી વાણી સમૃદ્ધ બને છે. તેમજ ભાષાથી આખી સૃષ્ટિ ચાલે છે. તેથી આખી સૃષ્ટિ નાદને આધીન છે.^૩ સંગીત રત્નાકરના રચનાકાર સારંગદેવ કહે છે કે, ‘બોલવાની ઈચ્છા કરનારો આત્મા મનને પ્રેરણા આપે છે. મન શરીરમાં રહેલા અગ્નિને ગતિ આપે છે. આ અગ્નિ શ્વાસોચ્છવાસ ચલાવનાર પ્રાણવાયુને ચલાવે છે તે વાયુ નાભિ, હૃદય, કંઠ મસ્તક અને મુખ વાટે ધ્વનિ પ્રગટ કરે છે.’^૪ આમ, આ પાંચ સ્થાનોમાંથી પ્રગટ થયેલો ધ્વનિ નાદ કહેવાય છે. આ નાદનું અલૌકિક અને ચમત્કારિક રૂપ એટલે સંગીત.

મનુષ્યે આહત નાદની ઉપાસના કરી અને વિવિધ ધ્વનિઓનું સર્જન કર્યું. આ ધ્વનિના સૂક્ષ્મ રૂપને શ્રુતિ અને સ્થૂળ રૂપને સ્વર કહેવામાં આવે છે. જે સ્વાભાવિક રીતે સાંભળનારના ચિત્તને આકર્ષિત કરે, ભાવમય કરે તે સ્વર છે. આ નાદમાં ૨૨ ભેદ છે. જે શ્રુતિ તરીકે ઓળખાય છે. જેમાંથી મુખ્ય સાત સ્વરની ઉત્પત્તિ મનાય છે અને તેમાંથી અનેક રાગ-રાગિણીઓનું સર્જન થયું. આ સાત સ્વર ષડ્જ, ઋષભ, ગાંધાર, મધ્યમ, પંચમ, ધૈવત અને નિષાદના નામે ઓળખાય છે. આ સ્વરોને પોતાની ચોક્કસ ઓળખ છે.

માનવ વિકાસનો ઇતિહાસ તપાસીએ તો આપણે કહી શકીએ કે પ્રકૃતિનાં વિવિધ જીવોનું શિષ્યત્વ માનવે પોતાની વિકાસ યાત્રામાં સ્વીકાર્યું છે. એવી જ રીતે સંગીતના સ્વરોમાં પણ તેણે એ શિષ્યત્વ સ્વીકાર્યું હશે. વર્ષો સુધી એમના સ્વર સાંભળી-સાંભળીને માનવીએ વિવિધ સ્વરોની શોધ કરી હશે. અહોબલ કહે છે કે, ‘પ્રકૃતિનાં બધાં જ જીવો જેમકે મોર, ચકલી, કોયલ, ભમરા, હરણ જેવાં પશુ-પક્ષીઓ ગાય છે તેથી સંગીત સૃષ્ટિ પર ચારેબાજુ કુદરતી રીતે વ્યાપ્ત છે.’^૫ પૃથ્વી, જળ, તેજ, વાયુ, આકાશ, કાળ, દિશા, આત્મા, મન અને જીવો પર આ સાત સ્વરનો ઊંડો પ્રભાવ છે. માનવે આ પશુ-પક્ષીઓનાં ધ્વનિઓમાંથી સંગીતનાં સ્વરોનું સર્જન કર્યું છે. આ વાતનાં પ્રમાણ સંગીતને લગતાં ગ્રંથો જેવાં કે નારદીય શિક્ષા, નાટ્યશાસ્ત્ર^૬, સંગીતરત્નાકર,^૭ સંગીત પારિજાત^૮, સંગીતમકરંદ^૯, સંગીતદર્પણ^{૧૦}, જૈન આગમો-સ્થાનાંગસૂત્ર^{૧૧}, અનુયોગદ્વાર સૂત્ર^{૧૨} વગેરે ગ્રંથોમાં કયો સ્વર કયા પશુ-પક્ષીઓનાં ધ્વનિઓ સાથે સામ્ય ધરાવે છે તેનો ખ્યાલ આપે છે જે આ પ્રમાણે છે :

* વ્યાખ્યાતા, ભારતીય સંસ્કૃતિ વિભાગ, વીરબાઈ મા મહિલા કોલેજ, રાજકોટ

ષડજ - મોર
 ઋષભ - ચાતક, કૂકડો
 ગાંધાર-બકરી, હંસ
 મધ્યમ - કાંચ, કાગડો અને ગાય
 પંચમ - કોયલ
 ધૈવત - સારસ, દેડકો, ઘોડો
 નિષાદ-હાથીના સ્વરો સાથે સામ્ય ધરાવે છે.

આગળ જતાં સ્વરોની ઉત્પત્તિનાં કારણમાં સત્ત્વ, રજસ્ અને તમસ્ ગુણો પણ મનાયાં છે તેથી દરેક સ્વરના ભાવ(રસ) નક્કી થયા^{૧૩} જેમ કે-

ષડજ - શૃંગાર, અદ્ભુત
 ઋષભ - હાસ્ય, શૃંગાર, કરુણ
 ગાંધાર-વીર, રૌદ્ર અને અદ્ભુત
 મધ્યમ - હાસ્ય, શૃંગાર
 પંચમ - શૃંગાર, કરુણ
 ધૈવત - કરુણ, હાસ્ય, બીભત્સ
 નિષાદ - વીર, રૌદ્ર, અદ્ભુત

સંગીત રત્નાકર^{૧૪} અને સંગીત પારિજાતમાં આ સ્વરોમાં રંગો અને ઋતુઓનું પણ વર્ણન છે. તે મુજબ સ્વરોનાં રંગ આ પ્રમાણે છે :

ષડજ - કમળ જેવો લાલ અથવા ગુલાબી
 ઋષભ - તાડવૃક્ષનાં પાન જેવો લીલો-પીળો મિશ્રિત
 ગાંધાર - પીળો (સોના જેવો)
 પંચમ - કાળો
 ધૈવત - હળદર જેવો પીળો
 મધ્યમ - સફેદ
 નિષાદ - કાબરચીતરો

એવી જ રીતે સાત સ્વરની ઋતુઓનું પણ વર્ણન છે. તે મુજબ સ્વરોની ઋતુઓ આ પ્રમાણે છે.

ષડજ-વસંત
 ઋષભ-ગ્રીષ્મ
 ગાંધાર-વર્ષા
 મધ્યમ-શરદ
 પંચમ-વસંત, વર્ષા
 ધૈવત-શિશિર
 નિષાદ-મિશ્ર

પંચમસ્વરની ગાયિકા કોયલનું કાંગડા ચિત્રશૈલીમાં આલેખન

એવી જ રીતે સ્વરોનાં નામ અંગેની પણ વિગતો મળે છે. જેમકે પંચમ સ્વર નાભિ, હોઠ, કંઠ, મસ્તક અને હૃદય એવાં પાંચ સ્થાનોમાંથી નિર્માણ પામે છે તેથી તે પંચમ સ્વર કહેવાય છે. આ સાત સ્વરોના દેવો ક્રમશઃ અગ્નિ, બ્રહ્મા, સરસ્વતી, ગણપતિ, સૂર્ય, નારાયણ મનાય છે.

કોયલ પંચમ સ્વરની ગાયિકા છે. આ સ્વર તીવ્ર હોય છે. તીવ્ર સ્વર શૃંગારનું પ્રતીક છે. આ સ્વરના ભાવમાં શૃંગાર મુખ્ય છે. જેમાં પ્રેમ, વિરહ અને મિલનનો ભાવ રહેલો છે. સ્વરનો કરુણ રસ પણ વિયોગ, વિલાપ, સ્મૃતિ જેવાં ભાવોને વ્યક્ત કરે છે. ભરતે આ રસો વિશેની ઊંડી સમજ આપી છે.^{૧૫}

ચિત્રકલાનાં આલેખનમાં વિરહ અને મિલનના ભાવોને વ્યક્ત કરવા માટે પ્રકૃતિ અને પશુ-પંખીઓનું પણ ચિત્રણ કરવામાં આવે છે. સાથે-સાથે તેને અનુરૂપ ઋતુઓનું પણ આલેખન કરવામાં આવે છે. કોયલની ભાવસૃષ્ટિ શૃંગાર છે અને ઋતુઓ વસંત અને વર્ષા છે. ચિત્રકલામાં કોયલનું આલેખન ભાવ અને ઋતુઓનાં સંદર્ભે એ જ પ્રકારે થયું છે.

કોયલ વસંતઋતુની સહચરી છે. તેને વસ્તુનું આગમન પ્રિય છે. તેથી જ આ ઋતુ આવતાં જ તેનાં સ્વરમાં ઉમંગ જોવા મળે છે. તેથી કોયલને વસંતની દૂતી માનવામાં આવે છે. આ સમયે ઠંડીથી ફૂંઠવાયેલી પ્રકૃતિ આળસ મરડી ફરી ઊભી થાય છે ત્યારે આવા સમયે કોયલના ઉલ્લાસનું શું કહેવું ? કોયલ આ ઋતુમાં પ્રેમ, વિરહ અને મિલનનાં ભાવોને વ્યક્ત કરે છે. કોયલનાં પંચમસ્વરની તુલના કામદેવના પાંચે બાણ સાથે કરવામાં આવી છે.^{૧૬} કોયલની ફૂકને કામદેવનો આદેશ માનવામાં આવે છે. કોયલનું નિવાસસ્થાન ઘટાદાર વૃક્ષો છે. ફૂલોથી લદાયેલાં વૃક્ષો છે. વસંતઋતુમાં ફૂલોથી ભરાયેલા સમૃદ્ધ ઘટાદાર વૃક્ષોનું બાહુલ્ય હોય છે. આ સમય કામદેવનો હોય છે. ત્યારે કોયલની ગુંજ વાતાવરણને સોહામણું બનાવે છે. વર્ષાઋતુમાં વૃક્ષો લીલાંછમ બની ઝૂમી ઊઠે છે ત્યારે પણ કોયલનો સ્વર વિરહ અને શૃંગારને વ્યક્ત કરે છે. ચિત્રકલામાં આવાં જ ભાવો સાથે કોયલનું ચિત્રણ થયું છે.

પહાડી ચિત્રકલામાં કાવ્ય, સંગીત અને રંગોનો અદ્ભુત સમન્વય જોવા મળે છે. પહાડી ચિત્રકલામાં ઘટાદાર વાદળો, દોડતી વીજળીઓ, પહાડ, જંગલ, ઘટાદાર વૃક્ષો, બતક, સારસ, મોર, ચકોર, કોયલ, પપીહા, પોપટ વગેરેનું સુંદર ચિત્રણ થયું છે. આ ચિત્રશૈલીમાં પક્ષીઓનું આલેખન નાયક-નાયિકાના ભાવો સાથે થયું છે. અહીં મોટે ભાગે નાયક કૃષ્ણ અને નાયિકા રાધા છે. કોયલ અને પપીહા એક જ કુળનાં પક્ષીઓ છે. તેથી તેઓ એક સરખા ભાવોને રજૂ કરે છે. આ પક્ષીઓની સાથે ઋતુઓનું પણ આલેખન થયું છે. કાંગડા ચિત્રશૈલી પહાડી ચિત્રકલાનો પ્રાણસમ છે. અહીં કેટલાંક ચિત્રો દ્વારા, ચિત્રોની શૃંગાર ભાવસૃષ્ટિમાં કોયલનું આલેખન એ ભાવસૃષ્ટિને વધુ મજબૂત અને સંગીતમય બનાવતી હોય તેમ લાગે છે તે દર્શાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે.

એક બાજુ વાદળો ઘેરાયેલાં છે, વીજળી ચમકી રહી છે, કોયલ ગાઈ રહી છે, ભીનો પવન વહી રહ્યો છે. ત્યારે નાયિકા તેના પ્રિયતમને વળગીને વરસાદને કહી રહી છે કે મારો પ્રિયતમ મારી પાસે છે. તેને મારાથી દૂર ના કરીશ (જુઓ ચિત્ર-૧).

વર્ષાઋતુના બીજા એક ચિત્રમાં પ્રિયતમા વાદળો તરફ આંગળી બતાવી જાણે કહી રહી છે કે મારો પ્રિયતમ જવાની વાત કરે છે પણ તું ન જતો અને એને પણ ન જવા દેતો, કારણ કે બધાં જ પ્રેમીજનો વર્ષાઋતુમાં મળે છે. ત્યારે ફૂલોની ડાળી પર બેઠેલી કોયલ પ્રિયતમની સામે જોઈ કહેતી હોય કે તારી પ્રિયતમા સાચી છે તેમ લાગે છે. (જુઓ ચિત્ર નં. ૨)

વર્ષાઋતુનાં એક ચિત્રમાં ઘેરાયેલાં કાળાં વાદળો, ચમકતી વીજળીઓ, ઘટાદાર વૃક્ષો અને તેનાં પર બેઠેલી કોયલો જાણે કૃષ્ણ-રાધાનાં મિલનને વધાવી રહી હોય તેમ લાગે છે. આજ ઋતુના મોરને પણ અહીં જોઈ શકાય છે.

વસંતઋતુ આવતાં વૃક્ષો ફૂલોથી લદાયેલાં છે. એવા જ એક ઘટાદાર વૃક્ષની નીચે કૃષ્ણ અને રાધા એકમેકનાં પ્રેમમાં મગ્ન છે ત્યારે તેનાં આ ભાવને વાચા આપતાં બે પક્ષીઓ તેમજ ડાળ ઉપર કોયલ બેઠેલી બતાવેલી છે.

બીજા એક ચિત્રમાં રાધા અને કૃષ્ણ એકબીજાની નજીક બેસી અરીસામાં પોતાનાં મુખ નિહાળી રહ્યાં છે ત્યારે તેઓની બન્ને બાજુ ડાળ પર કોયલ બેઠેલી દેખાય છે.

આખી રાત સાથે રહ્યા પછી સવારે કૃષ્ણ અને રાધા ભવનમાંથી બહાર આવી રહ્યાં છે. તેઓ એકબીજાની સાથે વાર્તાલાપ કરી રહ્યાં છે. ત્યારે ઝાડ પર બેઠેલી કોયલ ગીત ગાતી હોય તેમ લાગે છે.

બધી લતાઓ અને ઝાડ ફૂલોથી લદાયેલાં છે. સરોવરો અને નદીઓ પણ પાણીથી ભરાયેલાં છે. ચારે બાજુ કામદેવનું કામણ છે. ડાળ પર બેઠેલી કોયલો પ્રેમ ગીતો ગાતી હોય તેમ લાગે છે. ત્યારે હે પ્રિયતમ તું જવાની વાત શા માટે કરે છે ? શા માટે આ મિલનના-આનંદના રસને ફિક્કો કરે છે ? વાર્તાલાપના આ ભાવોને ડાળી પર બેઠેલી કોયલો પણ વ્યક્ત કરતી હોય તેમ લાગે છે.

કૃષ્ણ ગોપીઓ વચ્ચે ઘેરાયેલા છે ત્યારે રાધા તેની સખીને કહે છે કે જોને કૃષ્ણ હજી મને મળવા કેમ આવતા નથી. શૃંગારના મિલનની તડપના આ ભાવોની અભિવ્યક્તિમાં પ્રકૃતિ ચિત્રણની સાથે ડાળ પર બેઠેલી છૂટી છૂટી કોયલો જાણે સૂર પુરાવી રહી હોય તેમ લાગે છે.

બીજા એક ચિત્રમાં કૃષ્ણ રાધાના વાળ ઓળતા દેખાડ્યા છે અને કોયલ ગૂંજતી બતાવી છે.

કૃષ્ણ ગોપીઓ સાથે ઘેરાયેલા હતા અને પછી જ્યારે રાધા પાસે ગયા ત્યારે રાધા ગુસ્સામાં છે અને કૃષ્ણનો છેડો પકડે છે. પ્રેમના આ રૂપને વ્યક્ત કરવા ચિત્રકારે ડાળીઓ પર કોયલો બેસાડી છે.

કૃષ્ણ અને રાધાનું મિલન ડાળીઓ પર બેઠેલી કોયલો જાણે ગાઈને સમગ્ર પ્રકૃતિને જણાવી રહી હોય તેમ લાગે છે.

વસંતઋતુ ખીલી છે. કૃષ્ણ રાધાની રાહ જોતા ઊભા છે. રાધાને કૃષ્ણ સુધી જવામાં શરમ આવી રહી છે ત્યારે એની સખી તેને કહે છે, પ્રિયતમને મળવામાં વળી શરમ શાની ? ડાળ પર બેઠેલી કોયલો મિલનનાં આ ભાવોને વ્યક્ત કરતી બેઠી છે.

વર્ષાઋતુમાં કોયલ વિરહનો સૂર પણ ગાય છે. તેની પ્રતીતિ પ્રિયતમની રાહ જોતી નાયિકાના આ ચિત્રમાં અનુભવી શકાય છે.

આવા જ ભાવો બીજા ચિત્રમાં પણ જોવા મળે છે.

પ્રકૃતિનું વસંતીરૂપ ખીલ્યું છે. કોયલોના સ્વરથી વાતાવરણ ગૂંજી ઊઠ્યું છે ત્યારે પ્રિયતમા કાગડોળે પ્રિયતમની રાહ જોતી બતાવી છે.

વાદળાં ઘેરાયેલાં છે. કોયલ પણ બોલી બોલીને થાકી છે અને હું પણ રાહ જોઈને થાકી છું. આવા સમયે સખીઓ નાયિકાને સાંત્વના આપી રહી છે, પણ તેનાં દુઃખમાં કોઈ ફેર પડતો નથી. બીજા દૃશ્યમાં નાયક પણ તેના વિરહમાં છે. આ વાતને કવિ કેશવ આ રીતે મૂકે છે.

“કैसे हु न माने हो बुलाई हारी केशोराय

बोलि हारी कोकिला, बुलाई हारी चातकी.”

આમ, સંગીતકાર અને ચિત્રકાર પોતાનાં માધ્યમો વડે ભાવોને વ્યક્ત કરે છે. સંગીત અને ચિત્રકલાને ઊંડો સંબંધ છે, તેથી શાસ્ત્રકારોએ સ્વરોનો રંગ, રસ, ઋતુઓ વર્ણવ્યા છે. સંગીતના વિવિધ પહેલુ મનમાં ચિત્ર ઊભાં કરે છે જેને ચિત્રકાર ચિત્રોમાં ઢાળે છે ત્યારે આ કલાઓ પરસ્પર જાડાઈ જાય છે. આપણે કાંગડા શૈલીનાં ચિત્રોમાં વર્ષા અને વસંતઋતુ તેમજ પ્રેમ, મિલન અને વિરહનાં ભાવોમાં કોયલનું આલેખન આજ સંદર્ભે જોયું.

પંચમસ્વરની ગાયિકા કોયલનું કાંગડા ચિત્રશૈલીમાં આલેખન

પાદટીપ

૧. અહોબલ-સંગીત પારિજાત-સંગીતશાલા હાથરસ ૧૯૫૬ પૃ. ૩૬
૨. દામોદર પંડિત, સંગીત દર્પણ, અ. ૧-૩૯
૩. એજન, ૧૮૮૦, અ. ૧-૧૪
૪. સારંગદેવ - સંગીતરત્નાકર, આનંદ આશ્રમ, પુના, ૧૮૯૮, સ્વરાધ્યાય, શ્લોક ૧, ૨
૫. સંગીત પારિજાત, અ. ૧ શ્લોક ૨
૬. ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર, કાવ્યમાલા સિરીઝ, બોમ્બે, ૧૮૯૪, અ. ૬
૭. સંગીત રત્નાકર, સ્વરાધ્યાય, શ્લોક ૪૮
૮. સંગીત પારિજાત, સ્વરપ્રકરણ, શ્લોક ૯૪, ૯૫, ૯૬
૯. મંગેશ રામકૃષ્ણ તૈલંગ, નારદ-સંગીત મકરંદ, ગાયકવાડ ઓરિએન્ટલ સિરીઝ વડોદરા-૧૯૨૦
૧૦. સંગીત દર્પણ, અ. ૧-૩
૧૧. સ્થાનાંગસૂત્ર
૧૨. અનુયોગદ્વારસૂત્ર
૧૩. સંગીત પારિજાત, સ્વર પ્રકરણમ્, શ્લોક ૯૪ થી ૯૬
૧૪. સંગીત રત્નાકર, સ્વરાધ્યાય.
૧૫. નાટ્યશાસ્ત્ર, અ. ૬-૩૫, ૩૬
૧૬. પિક સ્વર એમ સ્ વચમ્ - નૈષધીયચરિતમ્, ૪-૧૪

સંદર્ભસૂચિ

- અહોબલ, સંગીત પારિજાત, સંગીતશાલા હાથરસ, ૧૯૫૬
 દામોદર પંડિત, સંગીત દર્પણ, કલકત્તા, ૧૮૮૦
 સારંગદેવ, સંગીતરત્નાકર, આનંદઆશ્રમ, પુના, ૧૮૯૮
 ભરતમુનિ, નાટ્યશાસ્ત્ર-કાવ્યમાલા સિરીઝ, બોમ્બે, ૧૮૯૪
 મંગેશ રામકૃષ્ણ તૈલંગ, નારદ સંગીત મકરંદ, ગાયકવાડ ઓરિએન્ટલ સિરીઝ, વડોદરા, ૧૯૨૦
 સ્થાનાંગસૂત્ર, ગુરુપ્રાણ ફાઉન્ડેશન, મહાવીર સેવાટ્રસ્ટ, રાજકોટ
 અનુયોગદ્વારસૂત્ર, ગુરુપ્રાણ ફાઉન્ડેશન મહાવીર સેવાટ્રસ્ટ, રાજકોટ
 ડૉ. રામદત્ત શર્મા, સંસ્કૃત કાવ્યો મેં પશુપક્ષી, દેવનાગર પ્રકાશન, જયપુર
 વાચસ્પતિ ગેરેલા, ભારતીય ચિત્રકલા, મિત્ર પ્રકાશન પ્રા.લિ. ઇલાહાબાદ
 ડૉ. શરદચંદ્ર શ્રીધર પરાંજપે, ભારતીય સંગીત કા ઇતિહાસ, ચોરવમ્બા વિદ્યાભવન-વારાણસી
 કિશોરીલાલ વૈદ્ય, પહાડી ચિત્રકલા, નેશનલ પબ્લીકેશન હાઉસ-દિલ્લી
 ડૉ. ચીનુભાઈ નાયક, ભારતીય ચિત્રકલાની રૂપરેખા, ગુ. યુ. ગ્રંથનિર્માણ બોર્ડ
 પુરુષોત્તમ ના. ગાંધી, ગુજરાતમાં સંગીતનું પુનર્જીવન, નવજીવન પ્રકાશન મંદિર, અમદાવાદ
 મહારાણા પ્રભાતદેવજી, સંગીત પ્રકાશ, ભાગ-૧, નારાયણ દેવજી સ્વસ્થાન - ધરમપુર
 Chandramanisingh, Centres of Pahari Painting, Abhimali Publications-1, New Delhi, 1990
 M. S. Randhawa, Kangra Paintings on Love, National Museum, New Delhi, 1962



ચિત્ર-૧ : કાંગડા શૈલી, પહાડી ચિત્રકલા



ચિત્ર-૨ : વર્ષાઋતુ - કાંગડા શૈલી, પહાડી ચિત્રકલા

પંચમસ્વરની ગાયિકા કોયલનું કાંગડા ચિત્રશૈલીમાં આલેખન

ગુજરાતના છપ્પનિયા દુકાળ વિશેના ત્રણ શિલાલેખ⁺

ડૉ. થોમસ પરમાર

ઉત્તર ગુજરાત અને મધ્ય ભારતનો મોટો ભાગ ઈ.સ. ૧૮૯૭ના દુકાળના ઓળામાંથી માંડ બહાર આવ્યો હતો ત્યાં તો ઈ.સ. ૧૯૦૦માં ભયંકર દુકાળ પડ્યો. વિ.સં.નું તે ૧૯૫૬નું વર્ષ હોવાથી આ દુકાળ ‘છપ્પનિયા દુકાળ’ તરીકે જાણીતો છે. આ દુકાળે ગુજરાતમાં ઘણી મોટી ખાનાખરાબી સર્જી હતી. ગુજરાતમાં સામાન્યરીતે વાર્ષિક સરેરાશ ૩૩ ઈંચ જેટલો વરસાદ પડતો, તેને બદલે ૧૮૯૯માં માત્ર ૭.૩ ઈંચ વરસાદ પડ્યો. આ દુકાળમાં હજારો લોકો સપડાયા હતા. ગુજરાતમાં પડેલા દુકાળોમાં આ દુકાળ ઘણો જ દારૂણ હતો. આ દુકાળનો ઉલ્લેખ કરતાં ત્રણ શિલાલેખ પ્રાપ્ત થયા છે. એક શિલાલેખ પ્રાંતિજમાં આવેલો છે અને અન્ય બે શિલાલેખ હાલ જ્યાં નેનોકારનો પ્રોજેક્ટ ચાલી રહ્યો છે ત્યાં સાણંદથી છારોડી જતાં, છારોડી પહેલાં ડાબી બાજુએ ચારોલના રસ્તે પ્રવેશતાં ત્રણ કિ.મી દૂર નોર્થકોટપુરામાં આવેલા છે. આ બંને સ્થળોની અનુક્રમે તા. ૭-૧૧-૨૦૦૮ અને તા. ૯-૧૨-૨૦૦૮ ના રોજ શ્રી મહેશભાઈ પરમાર સાથે જાતે મુલાકાત લઈને ક્ષેત્રિય સંશોધન કરીને આ ત્રણે શિલાલેખોનો અભ્યાસ નીચે પ્રમાણે કર્યો છે.

શિલાલેખ નં. ૧

આ દુષ્કાળ વખતે ભૂખમરા સાથે કોલેરાનો રોગ ફાટી નીકળ્યો હતો. આ સમયે ખ્રિસ્તી મિશનરીઓએ સેંકડો લોકોને મૃત્યુના મુખમાંથી બચાવી લેવાનો પ્રયત્ન કર્યો. મિશન કમ્પાઉન્ડો આવા બચાવી લેવાયેલાંઓ, મુખ્યત્વે બાળકોથી ભરાઈ ગયાં હતાં. ભૂખે મરતાં બાળકો માટે આખા ગુજરાતમાં અનાથાલયો શરૂ કરવામાં આવ્યાં, પરિણામે હજારોના જીવ બચાવી લેવાયા. પ્રાંતિજમાં ૧૮૯૯માં જે.એસ.સ્ટીવન્સે અનાથાશ્રમ ખોલ્યો હતો. શરૂઆતમાં ત્યાં ૯ થી ૧૨ વર્ષની વયનાં ચાર જ છોકરાં હતાં. તે પછી સંખ્યા વધવા લાગી. મોટાભાગનાં ત્યાં આવેલાં બાળકો કોળી જાતનાં હતાં. પ્રાંતિજમાં ૩૦૦ બાળકો ભૂખમરા અને કોલેરાને કારણે મૃત્યુ પામ્યાં હતાં. આ ૩૦૦ અનામી બાળકોને એક મોટાં ખાડામાં એકસામટાં દફનાવી દીધાં હતાં અને તેમની કબર પર ગુજરાતી લેખવાળો કેલ્ટિક કોસ ઊભો કર્યો હતો. હાલ આ કોસ સી.એન.આઈ. ચર્ચના કમ્પાઉન્ડમાં ઊભો રાખવામાં આવ્યો છે. ૭-૧૧-૨૦૦૮ની મારી મુલાકાત દરમિયાન ચર્ચના પાસ્ટર રેવ. આલ્બર્ટ કારપેન્ટરે જણાવ્યું કે, “તે વખતે રોજ, ૧૦, ૧૫ કે ૨૦ બાળકો મરી જતાં હતાં. તેમના શબને એક ખાલી હવડ કૂવામાં પધરાવીને તેમની પર ધૂળ નાંખી દેવાતી. એ રીતે ૩૦૦ મૃત બાળકોને કમશ: દફનાવવામાં આવ્યા હતા. તે પછી કૂવા પર પ્લાસ્ટર કરીને તેને બંધ કરીને તેની પર આ કોસ ઊભો કરવામાં આવ્યો હતો. પરંતુ એ જગ્યા દૂર હતી. આજુબાજુ કોઈ વસ્તી ન હતી. કોઈ વ્યક્તિ આ કોસને તોડીને લઈ ન જાય તે હેતુથી તેને મૂળ સ્થાનેથી ખસેડીને ચર્ચના કમ્પાઉન્ડમાં તા. ૧-૧-૧૯૮૭ના રોજ ઊભો કરવામાં આવ્યો.

કેલ્ટિક પ્રકારનો આ કલાત્મક કોસ ૨ મીટર-૬ સે.મી. ઊંચો છે. તેની આડી બાજુઓ કુલ ૯૯ સે.મી. લાંબી છે. કોસની આગળ અને પાછળની બાજુએ કલાત્મક સુશોભનો છે. કોસની આગળની એટલે કે પશ્ચિમની બાજુએ ઊભા ભાગમાં ગુજરાતી ભાષામાં લેખ કોતરેલો છે. લેખ કોતરેલો ભાગ ૪૧ સે.મી. x ૩૧ સે.મી છે. લેખનો પાઠ નીચે પ્રમાણે છે.

★ વ્યાખ્યાતા, ભારતીય સંસ્કૃતિ વિભાગ, એચ.કે. આર્ટ્સ કોલેજ, આશ્રમ રોડ, અમદાવાદ - ૩૮૦૦૦૯

+ ગુજરાત ઇતિહાસ પરિષદનું ૨૫મા અધિવેશન, જયપુર મુકામે ૧૯-૨૧ ડિસે. ૨૦૦૮માં વંચાયેલ શોધપત્ર.

આ કબરસ્તાનમાં દાટેલાં
ત્રણસેં બાળકો
ઈ.સ. ૧૯૦૦ના દુકાળને પ્રસંગે
મરણ દ્વારે
ઉત્તમ ઘેટાં પાળકની બાથમાં
આશ્રય પામ્યા
તેમને સ્મરણાર્થે
“તેઓને ફરી ભૂખ નહીં લાગસે”

લેખના અક્ષરો ૨ સે.મી - ૧.૫ સે.મી માપના છે. લેખનો વિષય સ્પષ્ટ છે તે ઈ.સ. ૧૯૦૦ દુષ્કાળમાં અહીં મૃત્યુ પામેલાં ૩૦૦ બાળકોની સ્મૃતિમાં આ કોસ ઊભો કરવામાં આવ્યો હતો. અહીં ‘ઘેટાં પાળક’ શબ્દો ઇસુ માટે વપરાયેલ છે. અર્થાત આ મૃત બાળકો હવે ઈશ્વરની બાથમાં છે. લેખની અંતિમ પંક્તિ બાઈબલમાંથી લેવાઈ છે. આ પંક્તિ ખૂબ જ સૂચક છે. ભૂખમરાથી મૃત્યુ પામેલાં બાળકોને હવે ભૂખ નહીં લાગે. કારણકે તેઓ પાર્થિવ જગતને છોડીને ઈશ્વરની પાસે પહોંચી ગયા છે. ઈશ્વર સાન્નિધ્ય હોય તો પછી નશ્વર શરીરને ભૂખ ક્યાંથી લાગે ? કોસની મધ્યમાં એક નાનું અને તેને ફરતું મોટું વર્તુળ છે. નાના વર્તુળની મધ્યમાં ગ્રીક કોસ છે. મોટાં વર્તુળમાં ચાર અર્ધવર્તુળો છે. આડી બાજુના બંને છેડે અને ઊભી બાજુના ઉપરના છેડાના ભાગે બંને બાજુએ સાત સાત ફળો આલેખ્યાં છે કુલ ૪૨ ફળો આલેખ્યાં છે. કોસની પડખેની બધી બાજુએ ફૂલવેલનાં સુશોભનો છે. કોસની પાછળની બાજુએ મધ્યમાં વર્તુળ કરીને તેમાં ચાવી, રણશિંગુ અને ભરવાડ (ઘેટાં પાળક)ની લાકડી કોતરેલી છે. અંતિમ દિવસ એટલે કે ન્યાયના દિવસે ઈશ્વરના દેવદૂતો રણશિંગું ફૂંકીને મરેલાંઓને ઉઠાડશે. અહીં કોતરેલ રણશિંગું એનો અણસાર આપે છે. અર્થાત્ આ બાળકો ફરી પાછા ત્યારે ન્યાયના દિવસે જીવતાં થશે. ચાવી એ સ્વર્ગના રાજ્યના દ્વારની ચાવીનું સૂચન કરે છે અર્થાત્ આ બાળકો સ્વર્ગના રાજ્યના અધિકારી થયા છે. ભરવાડની લાકડી એટલે કે ઘેટાંપાળક અર્થાત્ ઇસુનું પ્રતીક છે. લેખમાં જણાવ્યા પ્રમાણે આ મૃત બાળકો ઘેટાંપાળક (ઇસુ)ની બાથમાં આશ્રય પામ્યાં છે. તેનું પણ સૂચન કરે છે. ઉપરના ઊભા ભાગમાં શહેનાઈ અને ફિડલ જેવાં વાજિંત્રોનું આલેખન કરેલું છે જે સંગીત દ્વારા આનંદનું સૂચન કરે છે. સ્વર્ગમાં તેમના સ્વાગત માટે જાણે કે સંગીત વગાડવામાં આવે છે. વર્તુળની નીચેના ઊભા ભાગમાં ફુલપત્તાંની ભાત છે, જે સિદી સઈદની જાળીની ભાતને મળતી આવે છે. આ ભાગને પડખે ખજૂરીના વૃક્ષનું આલેખન છે. ગુજરાતમાં આના જેવો બીજો સુંદર અને કલાત્મક કોસ નહીં હોય. Wedge (ફાયર) આકારના પ્લેટફોર્મ પર ચોરસ પિરામિડ આકારની પ્લિન્થ પર કોસ ઊભો છે. પ્લેટફોર્મની પડખેની બાજુ ૨ મી ૧૫ સે.મી લાંબી છે. તેની આગળની સાંકડી બાજુ ૩૩ સે.મી અને પાછળની બાજુ ૨મી. ૧૦ સે.મી. માપની છે. કોસની આગળ પ્લેટફોર્મની ઉપર કાળા આરસમાં સોનેરી અક્ષરોમાં નીચે પ્રમાણેનું લખાણ છે :

“When you did it to these my brothers
you were doing it to Me !” (Bible)
This memorial was re-erected
On 1st Jan-1987
On behalf of
Mrs. & Rev. H.P. Cromie
New Zealand

ગુજરાતના છપ્પનિયા દુકાળ વિશેના ત્રણ શિલાલેખ

આ લખાણનો સાર એ છે કે ન્યૂઝીલેન્ડના મિસિસ અને રેવ. (રેવરન્ડ) એચ.પી. કોમી વતી આ સ્મારકનું ૧લી જાન્યુ-૧૯૮૭ના રોજ પુનઃ નિર્માણ કરવામાં આવ્યું હતું. અર્થાત્ આ કોસને ચર્ચના કમ્પાઉન્ડમાં ઊભો કરવા માટે એચ.પી. કોમીએ આર્થિક સહાય પૂરી પાડી હતી. લેખની પ્રથમ બે પંક્તિઓવાળું વાક્ય બાઈબલમાંથી લેવામાં આવ્યું છે. તેનો સાર છે કે તમે મારા આ ભાઈઓ માટે જે કંઈ કર્યું તે તમે મને કરતા હતા. એટલે કે દીન દુઃખિયાઓ માટે કરેલી સેવા ઇસુને જ કરેલી સેવા બરાબર છે.

અહીંનું ચર્ચ ૧૮૮૫માં બંધાયું. આઈ.પી. મિશનના રેવ. જે.એલ.સ્ટીવન્સન સાહેબે અહીં ૧૮૮૫ થી ૧૯૨૪ સુધી એવા આપી હતી. ૨૦૦૧ના ધરતીકંપમાં આ ચર્ચ ખંડિત થઈ જવાથી ૨૦૦૭માં તેનું પુનઃનિર્માણ કરવામાં આવ્યું. જૂના દેવળમાં સ્ટીવન્સન સાહેબની સ્મૃતિમાં તકતી હતી તે પણ ધરતીકંપ વખતે ખંડિત થઈ જવાથી નવા દેવળના પ્રવેશની ઉત્તર દિશામાં નવી તકતી કાળા આરસમાં સોનેરી અક્ષરોમાં છે. તેનો પાઠ નીચે પ્રમાણે છે.

(૧) પ્રભુને નામે.

(૨) સને ૧૯૦૦ના દુષ્કાળ પીડિતોને પોષી, અનાથોની પિતૃભાવથી સેવી

(૩) અને અનેક રીતે ખીલવી તેમજ સત્વની મહિમાવાન સુવાર્તા ફેલાવી

(૪) જિંદગીનો સર્વોત્તમ ભાગ ગુજરાતની સેવાને અર્થે ઈ.સ. ૧૮૮૫થી

(૫) ૧૯૨૪ સુધીનાં વર્ષો આઈ.પી. મિશનના મિશનેરી

(૬) રેવ.જે.એસ.સ્ટીવન્સન સાહેબે

(૭) ઈશ્વરના ઐશ્વર્ય અર્થે સમર્પણ કર્યા તેમના સ્મરણાર્થે

(૮) “ઈષ્ટ વસ્તુઓ જો ભૂખ્યાઓને આપી દે, અને દુઃખી માણસના

(૯) જીવને તૃપ્ત કરે, તો તારો પ્રકાશ અંધકારમાંથી ઝળકી ઊઠશે.”

(૧૦) યશાઃ ૫૮; ૧૦

નવા દેવળના બાંધકામને લગતો શિલાલેખ ઉપરના શિલાલેખની નીચે છે. તે પણ કાળા આરસમાં સોનેરી અક્ષરોમાં લખેલો છે. તેનો પાઠ નીચે પ્રમાણે છે :

(૧) આ પ્રભુમંદિરને ઈ.સ. ૨૦૦૧ના ધરતીકંપ દ્વારા

(૨) પારાવાર નુકસાન થતાં પુનઃ બાંધકામ કરવામાં આવ્યું.

(૩) જે પ્રભુ પર પ્રેમ રાખનાર સ્વ.જયોર્જ સુલેમાન ક્રિસ્ટી તથા

(૪) ફલોરા બહેનનાં બાળકોનાં વિશ્વાસ, સમર્પણ, પ્રાર્થનાને

(૫) કારણે શક્ય બન્યું છે.

(૬) ઈશ્વરના મહિમાર્થે તા. ૦૧-૦૭-૨૦૦૭ના રવિવારે

(૭) સી.એન.આઈ. ગુજરાત ડાયોસિસના બિશપ રાઈટ

(૮) રેવ. વિ.એમ. માલવિયા સાહેબના હસ્તે આ પ્રભુમંદિરનું

(૯) પુનઃસમર્પણ કરવામાં આવ્યું.

શિલાલેખ નં. ૨,૩

આ બંને શિલાલેખ હાલ જ્યાં નેનોકારના પ્રોજેક્ટનું કામ ચાલી રહ્યું છે ત્યાં સાણંદથી છારોડી જતાં, છારોડી પહેલાં ડાબી બાજુએ ચારોલના રસ્તે પ્રવેશતાં ત્રણ કી.મી. દૂર નોર્થકોટપુરામાં નોર્થકોટપુરા પ્રાથમિકશાળાની બાજુમાં આવેલા છે. એમાંનો એક શિલાલેખ અંગ્રેજીમાં અને બીજો ગુજરાતી ભાષામાં લખેલો છે. દુકાળ દરમિયાન ઢોરોને રક્ષણ આપવા માટે છારોડી પાસે કેટલફાર્મ ઊભું કરવામાં આવ્યું તેમાં ફંડ આપનાર દાતાઓના નામ અને તેમની સામે દાનની રકમ આ બંને શિલાલેખમાં જણાવી છે. બંને શિલાલેખોનો વિષય એક જ છે. તેમાના પાઠ નીચે પ્રમાણે છે.

શિલાલેખ નં. ૨

1. THE GUJARAT CATTLE PRESERVATION ASSOCIATION WAS FORMED.
2. DURING THE GREAT FAMINE OF 1899-1900 THROUGH THE
3. MUNIFICENCE OF HIS EXCELLENCY LORD NORTH COTE, GOVERNOR OF
4. BOMBAY AND OTHER PHILANTHROPIC GENTLEMEN, THE ASSOCIATION
5. HAVING, WITH SINGAN SUCCESS ACCOMPLISHED ITS OBJECT OF
6. PRESERVING THE FAMOUS GUJARAT BREED OF CATTLE, THEN
7. THREATENED WITH EXTINCTION, MADE OVER THE NORTH COTE
8. CATTLE FARM AT CHAARODI TO THE GOVERNMENT OF BOMBAY,
9. IN THE YEAR OF 1907, FOR THE CONTINUED MAINTANCE
10. IMPROVEMENT OF THE BREED, THE NAMES OF THE PRINCIPAL.
11. SUBSCRIBERS TO THE FUNDS OF THE ASSOCIATION ARE INSCRIBED.
12. BELOW HIS EXCELLENCY LORD NORTHCOTE, G.C.I.E., C.B.
13. GOVERNOR OF BOMBAY_____RS. 24000
14. FAMING RELIEF FUND_____RS. 3000
15. DR. SCHOLDER DEVELAY OF ZURICH_____RS. 2000
16. HIS HIGHNESS SIR SHAHU CHAATRAPATI, G.C.S.I.
17. G.C.V.O., L.L.D., M.R.A.S.MAHARAJA OF KOLHAPUR_____RS. 1500
18. MESSRS JEHangIR & PESTONJI VAKIL_____RS. 1500
19. SIR D.M. PETIT BART_____RS. 1160
20. SETH CHIMANLAL MAGINDAS_____RS. 1000
21. SETH LALBHAI DALAPATBHAI & BROTHER_____RS. 1000
22. MESSRS GREAVES COTTON & CO._____RS. 1000
23. M.N.M.WADIA_____RS. 1000
24. THE RIGHT REVEREND DR. JAMES MAC ARTHUR
25. D.D.DISHOP OF BOMBAY_____RS. 1000
26. MR. MADHAVLAL RANCHHODLAL_____RS. 1000
27. MESSRS MANASHUKHBHAI & JAMANABHAI BHAGUBHAI_____RS. 1000

ગુજરાતના છપ્પનિયા દુકાળ વિશેના ત્રણ શિલાલેખ

28. MR. R.P. LAMBERT RS. 1000
 29. THE BOMBAY PIECE GOODS MERCHANT'S ASSOCIATION RS. 1000
 30. MR. JAMSEDJI NASARWANJI TATA RS. 1000

શિલાલેખ નં. ૩

૧. ગુજરાતનાં ઢોરોનું રક્ષણ કરનારું મંડળ, મુંબઈના ગવર્નર હિઝ એક્સેલન્સી લોર્ડ
૨. નોર્થકોટ, તથા બીજા પરોપકારી ગૃહસ્થોની ઉદારતાથી સને ૧૮૯૯-૧૯૦૦ના
૩. ભયંકર દુકાળ દરમિયાન સ્થાપવામાં આવ્યું હતું. ગુજરાતની જાણીતી ઢોરોની
૪. ઓલાદ કે જે નાશ થવાની તે વખતે ધાસ્તી રહેતી હતી. તેનું રક્ષણ કરવામાં
૫. તે મંડળ પૂરેપૂરી રીતે ફતેહમંદ થયા પછી, તેણે ઢોરોની ઓલાદનું રક્ષણ થતું
૬. તથા તેઓમાં સુધારો થતો રહે તેટલા સારું, અને ૧૯૦૭ના વરસમાં
૭. છારોડીનું નોર્થકોટ કેટલફર્મ સરકારને સોંપ્યું. તે મંડળના ફંડમાં પૈસા ભરનારા
૮. મુખ્ય ગૃહસ્થોનાં નામ હેઠળ આપ્યાં છે.
૯. હિઝ એક્સેલન્સી લોર્ડ નોર્થકોટ જી.સી.આઈ.ઈ.સી.વી.
૧૦. મુંબઈના ગવર્નર _____ રૂ. ૨૪૦૦૦
૧૧. ફેમીન રીલીફ ફંડ _____ રૂ. ૩૦૦૦
૧૨. ઝ્યુરિચના ડોક્ટર સ્કોલ્ડર ડેવેલી _____ રૂ. ૨૦૦૦
૧૩. હિઝ હાઈનેસ સર શાહુ છત્રપતિ જી.સી.વી.ઓ. એલ.એલ.
૧૪. ડી.એમ.આર.એ.એસ.કોલ્હાપુરના મહારાજા _____ રૂ. ૧૫૦૦
૧૫. મેસર્સ જહાંગીર અને નવરોજી પેસીનજી વકીલ _____ રૂ. ૧૫૦૦
૧૬. સર ડી.એમ.પીટીટ. બેરોનેટ _____ રૂ. ૧૧૬૦
૧૭. શેઠ ચીમનલાલ નગીનદાસ _____ રૂ. ૧૦૦૦
૧૮. શેઠ લાલભાઈ દલપતભાઈ અને ભાઈ _____ રૂ. ૧૦૦૦
૧૯. મેસર્સ ગ્રીવ્સ કોટન અને કંપની _____ રૂ. ૧૦૦૦
૨૦. મિ. એન. એમ. વાડિયા _____ રૂ. ૧૦૦૦
૨૧. ઘી રાઈટ રેવરન્ડ ડોક્ટર જેમ્સ મેક આરથર ડી.ડી.
૨૨. મુંબઈના બિશપ. _____ રૂ. ૧૦૦૦
૨૩. મી માધવલાલ રણછોડલાલ. _____ રૂ. ૧૦૦૦
૨૪. મેસર્સ મનસુખભાઈ અને જમનાભાઈ ભગુભાઈ _____ રૂ. ૧૦૦૦
૨૫. મિ. આર.પી. લેમ્બર્ટ _____ રૂ. ૧૦૦૦
૨૬. ઘી બોમ્બે પિસ ગુડ્સ મરચન્ટ્સ એસોસિયેશન _____ રૂ. ૧૦૦૦
૨૭. મિ. જમશેદજી નસરવાનજી ટાટા _____ રૂ. ૧૦૦૦

શિલાલેખ નં. ૨ નો ગુજરાતી અનુવાદ શિલાલેખ નં.૩માં આપવામાં આવ્યો છે તેથી બંને શિલાલેખનો

વિષય એક સમાન છે. દુષ્કાળ દરમિયાન ગુજરાતના ઢોરોનું રક્ષણ કરનારું મંડળ સ્થાપવામાં આવ્યું હતું. ગુજરાતની જાણીતી ઢોરોની ઓલાદ દુકાળમાં નાશ પામે તેવો ભય હોવાથી આવી સારી ઓલાદનાં ઢોરોનું રક્ષણ કરવાના હેતુથી આ મંડળ સ્થાપવામાં આવ્યું હતું. અને મંડળને તેમાં સફળતા મળી હતી. તે પછી પણ ઢોરોનું રક્ષણ થતું રહે અને તેના ઓલાદમાં સુધારો થતો રહે તે માટે ૧૯૦૭ના વર્ષમાં છારોડી નજીકનું નોર્થકોર્ટ કેટલફોર્મની સોંપણી સરકારને કરી હતી. મંડળના ફંડ માટે દાન આપનાર દાતાઓના નામની યાદી તેમણે આપેલ દાનની રકમ સાથે દર્શાવી છે. સૌથી વધુ દાન મુંબઈના ગવર્નર નોર્થકોર્ટ કર્યું હતું. તેમના દાનની રકમ રૂ. ૨૪૦૦૦ દર્શાવી છે. તેથી જ કેટલ ફાર્મના નામ સાથે તેમનું નામ જોડવામાં આવ્યું છે. વધુ દાનના કારણે જ નહીં પરંતુ મરતાં ઢોરોને બચાવવા તેમણે ઘણી જહેમત ઉઠાવી હશે. જો ઢોર બચે તો સુકાળનાં વર્ષોમાં સારી ખેતી થાય એ દીર્ઘદષ્ટિ હોવી જોઈએ. નોર્થકોર્ટની આટલી મોટી સેવાને લીધે જ કેટલ ફાર્મને નોર્થકોર્ટ કેટલફાર્મ નામ આપવામાં આવ્યું. એટલું જ નહિ જ્યાં આ લેખ આવેલા છે તે સ્થળ નોર્થકોર્ટપુરા તરીકે આજે પણ પ્રસિદ્ધ છે. તેની પ્રાથમિકશાળાનું નામ પણ નોર્થકોર્ટ પુરા છે. ગુજરાતની પ્રજાએ આજે પણ એ રીતે નોર્થકોર્ટની સ્મૃતિ જાળવી છે અને તેમનું ઋણ માથે રાખ્યું છે. અન્ય દાતાઓમાં ઝ્યુરિયના ડૉક્ટર સ્કોલ્ડર ડેવેલી, કોલ્ડાપુરના મહારાજા શાહ છત્રપતિ, મુંબઈના બિશપ રેવ. ડૉ. જેમ્સ મેક આરથર, મિ. જમશેદજી નસરવાનજી ટાટા વગેરેના નામ ધ્યાનાર્હ છે. ધર્મ, દેશ કે પ્રાંતના ભેદભાવને એક બાજુ કોરાણે મૂકીને દાતાઓએ દાન આપ્યાં છે. ઝ્યુરિયના ડૉ. સ્કોલ્ડર છે તો કોલ્ડાપુરના મહારાજા છત્રપતિ પણ દાતાઓમાં છે. દાતાઓના ધર્મ જોઈએ તો હિંદુ, જૈન, પારસી અને ખ્રિસ્તી ધર્મ જણાઈ આવે છે. મુંબઈના બિશપ જીવદયા માટે દાન આપે તે ઘણું જ આશ્ચર્ય પમાડે તેવું છે. આમ પ્રાદેશિકતા અને સાંપ્રદાયિકતાના વાડા તોડીને સૌએ ગુજરાતની આ મોટી કુદરતી આફત વખતે હળીમળીને જીવદયાનું કામ કર્યું હતું. નેનોકારના ઘડવૈયા શ્રી રતન ટાટાના પ્રપ્રપિતામહ શ્રી જમશેદજી નસરવાનજી ટાટાનું નામ પણ દાતાઓમાં દર્શાવ્યું છે. જોગાનુજોગ નોર્થકોર્ટ કેટલફાર્મ પાસેની જમીન જ રતન ટાટાને ગુજરાત સરકારે આપી છે. દાનની કુલ રકમ રૂ. ૪૩૧૬૦ થાય છે.

આ બંને શિલાલેખ સફેદ આરસની તક્તીમા કોતરેલાં છે. બંને તક્તીનું માપ ૮૧.૫ સે.મી ૭૪.૫ સે.મી. છે. અક્ષરો કોતરીને તેમાં સીસું પૂરેલું છે. ધુમ્મટાકારથી આચ્છાદિત સમયોરસ બાંધકામની દક્ષિણ બાજુએ અંગ્રેજી અને ઉત્તર બાજુએ ગુજરાતી લેખ છે. તેની પીઠિકાથી ધુમ્મટની નીચેની કિનારીની લંબાઈ ૨ મીટર ૩૨ સે.મી. છે. જ્યારે સમયોરસ ભાગ ૧ મીટર - ૨ સે.મી.નો છે. ધુમ્મટવાળો ભાગ ૧ મીટર-૫૨ સે.મી. ઊંચાઈ ધરાવે છે. સમયોરસ બાંધકામની ઉપરના ભાગે ચારે બાજુ કાંગરાની હાર છે. પીઠિકામાં બે ભીંતા અને તેની ઉપર જાડંબો તથા કણીના થર છે. ધુમ્મટના શીર્ષભાગે નિમ્નાભિમુખી કમળના સુશોભન વડે અલંકૃત છે. અક્ષરોના માપ લગભગ ૨ સે.મી ૧.૫ સે.મી છે. બાંધકામને ફરતી લોખંડના પાઈપની રેલિંગ કરેલી છે.

શિલાલેખ નં. ૧ અને શિલાલેખ નં. ૩ નો અભ્યાસ કરતાં સો વર્ષ પહેલાંની ગુજરાતની ભાષાનો પણ ખ્યાલ આવે છે. શિલાલેખ નં. ૧ માં ‘કબ્રસ્તાન’ને બદલે ‘કબરસ્તાન’ ‘ત્રણશો’ ને બદલે ‘ત્રણસે’ અને ‘લાગશે’ બદલે ‘લાગસે’ લખેલું છે. જ્યારે શિલાલેખ નં. ૩ માં ‘ધ’ની સાથે ‘દ’ જોડીને ‘ઘ’નો પ્રયોગ કર્યો છે. જેમકે ‘ધી’ને બદલે ‘ધી,’ ‘ધાસ્તી’ને બદલે ‘ઘાસ્તી’નો અને ‘સુધારા’ને બદલે ‘સુધારા’નો પ્રયોગ કર્યો છે. માધવલાલને બદલે માધવલાલ લખાયું છે. Dr.નું સ્વરૂપ ‘ડૉ.’ લખાય છે, પણ લેખમાં ‘ડૉક્ટર’ આખું લખ્યું છે. ‘આર્થર’ ને બદલે ‘આરથર’ લખાયું છે.

ગુજરાતના આ કારમા દુકાળ દરમિયાન મનુષ્યો અને ઢોરોને બચાવી લેવાના પ્રયત્નો થયા હતા તે હકીકત આ શિલાલેખો દ્વારા જાણવા મળે છે. બ્રિટિશ શાસન દરમિયાન પણ ગુજરાતમાં જીવદયાની ભાવના જળવાઈ રહી હતી તે નોર્થકોર્ટ પુરાના લેખો દ્વારા જાણી શકાય છે.

બ્રિટિશ શાસનની સૌરાષ્ટ્ર પર પડેલ અસરો⁺

ડૉ. કલ્પા એ. માણેક*

પ્રાચીન કાળથી સૌરાષ્ટ્ર એક સમૃદ્ધ અને સભ્ય દેશ તરીકે ઓળખાય છે, અને પ્રાચીન ગ્રંથોમાં તેનું મહત્વ સ્વીકારવામાં આવ્યું છે. પ્રાચીન યુગમાં અહીં શર્પાતો અને યાદવો, મૌર્યો, શકો, ગુપ્ત, મૈત્રકો જેવાં મહાન અને પ્રભાવશાળી વંશોની સત્તા રહી હતી. તો ગાડલકો, સૈંધવો, ચાલુક્યો, વાળાઓ, પ્રતિહારો, રાષ્ટ્રકૂટો અને ચાપ જેવાં રાજ્યો પણ હતાં. મધ્યયુગમાં સૌરાષ્ટ્રમાં ચાવડા, ચુડાસમા, જેઠવા, ગોહિલ, વાઘેલા રાઠોડ, જાડેજા, પરમાર જેવાં રાજપૂત વંશોનાં રાજ્ય હોવાથી તે સમય રાજપૂતયુગ તરીકે ઓળખાય છે. એ ગાળામાં જ મુસ્લિમ આક્રમણો સૌરાષ્ટ્ર ઉપર થયાં હતાં. પરંતુ પછીથી ઓગણીસમી સદીના પ્રારંભે આધુનિક યુગની શરૂઆત સાથે સૌરાષ્ટ્રમાં કુલ ૨૨૨ રાજ્યો આવેલાં હતાં. આમ, પ્રાચીનકાળથી લઈને છેક ઓગણીસમી સદીના પ્રારંભ સુધી સૌરાષ્ટ્રમાં વિવિધ વંશોના સ્વતંત્ર અને સાર્વભૌમ રાજ્યો હતાં. પરંતુ પછીથી પેશ્વા અને ગાયકવાડે તેમની નબળાઈનો લાભ લઈને મુલુકગિરિ ચડાઈઓ કરીને ખંડણી વસૂલ કરવાનું શરૂ કર્યું હતું.

આ મુલુકગિરિ ચડાઈઓથી બચવા માટે સૌરાષ્ટ્રનાં રાજ્યો દ્વારા અને પોતાને મળવાપાત્ર ખંડણી નિયમિત રૂપે મળતી રહે તે માટે તે બંનેની વચ્ચે (૧૮૦૭-૦૮) વોકર કરાર થયા હતા. પરિણામે સૌરાષ્ટ્રમાંથી મુલુકગિરિ ચડાઈઓનો અંત આવ્યો. ત્યારપછી ૧૮૨૦માં ગાયકવાડે સૌરાષ્ટ્રમાંથી ખંડણી ઉઘરાવવાની સત્તા બ્રિટિશ સરકારને આપી દેતાં તેના વહીવટ માટે બ્રિટિશ સરકારે સૌરાષ્ટ્રના કેન્દ્રમાં આવેલ રાજકોટમાં બ્રિટિશ એજન્સી (કોઠી)ની સ્થાપના કરી હતી. આમ, બ્રિટિશ સરકાર તો ખરેખર ગાયકવાડ વતી કર ઉઘરાવનાર એજન્સી હતી, પરંતુ તેઓ જ હવે સૌરાષ્ટ્રના રાજ્યોના સીધા સંપર્કમાં રહ્યા. પરિણામે સૌરાષ્ટ્રનાં રાજ્યો બ્રિટિશ સરકારને જ સાર્વભૌમ સત્તા માનવા લાગ્યા. પોતાની આ સર્વોચ્ચ સત્તાનો સૌરાષ્ટ્રનાં રાજ્યો કે ગાયકવાડે પણ કોઈ વિરોધ ન કરતાં ૧૮૨૦થી લઈને છેક ૧૮૪૭માં આઝાદી મળી ત્યાં સુધીના ૧૨૭ વર્ષ દરમિયાન સૌરાષ્ટ્ર ઉપર બ્રિટિશ સત્તા રહી. આ ૧૨૭ વર્ષના બ્રિટિશ શાસન દરમિયાન તેની કામગીરીની સૌરાષ્ટ્રના પ્રદેશમાં વિવિધ ક્ષેત્રે અસરો પડી હતી. તે અત્યંત નોંધપાત્ર અને અસરકારક હતી. તેને નીચે પ્રમાણેના વિભાગોમાં સંકલિત રીત રજૂ કરી શકાય :

(અ) રાજકીય :

રાજકીય દૃષ્ટિએ સૌરાષ્ટ્ર ઉપર બ્રિટિશ શાસનની ઘણી વ્યાપક અસર થઈ હતી. ૧૮મી સદીના પ્રારંભે અંધાધૂંધી અને અરાજકતાથી ઘેરાયેલ સૌરાષ્ટ્રમાંથી અશાંતિનો અંત આવ્યો અને સૌરાષ્ટ્રમાં શાંતિ અને વ્યવસ્થાના યુગના પ્રથમ કિરણ પડ્યાં.^૧ વળી રાજકોટમાં એજન્સી સ્થપાયા પછી ૧૨૭ વર્ષ સુધી સૌરાષ્ટ્રમાંથી મોટા ભાગે યુદ્ધોનો અંત આવ્યો અને તેથી સુખ અને શાંતિ સ્થપાયાં.

સૌરાષ્ટ્ર ઉપરની સર્વોચ્ચ સત્તા હવે ગાયકવાડના બદલે બ્રિટિશ શાસન ભોગવવા લાગ્યું હતું. તેથી ૨૨૨ રાજ્યો ધરાવતા આ વિશાળ પ્રદેશ ઉપર પોતાની સત્તા સ્થિર અને સુદૃઢ કરવા માટે જરૂરી એવું કુશળ વહીવટતંત્ર તેમણે સ્થાપ્યું હતું. તેના વડા તરીકે પોલિટિકલ એજન્ટની નિમણૂક કરવામાં આવી હતી, અને તેની મદદ માટે ચાર આસિસ્ટન્ટ પોલિટિકલ એજન્ટ નિમાયા હતા. આ અધિકારીઓએ બ્રિટિશ હિંદના પ્રદેશોના વહીવટના ધોરણે વહીવટ ચલાવવાનું શરૂ કર્યું હતું. પરિણામે સૌરાષ્ટ્રના કેટલાંક મોટાં, મહત્વના અને ઉદારવાદી રાજ્યોએ પણ

★ એસોસિયેટ પ્રોફેસર, ઇતિહાસ અનુસ્નાતક ભવન, સૌરાષ્ટ્ર યુનિવર્સિટી, રાજકોટ

+ સૌરાષ્ટ્ર કચ્છ ઇતિહાસ પરિષદના અધિવેશનમાં આ રિસર્ચ પેપરને રૌપ્યચંદ્ર એનાયત થયેલ છે. વર્ષ ૨૦૦૭-૨૦૦૮.

પોતાના વહીવટતંત્રને ઉપરોક્ત ધોરણે વ્યવસ્થિત કરવાનું શરૂ કર્યું હતું. આમ, બ્રિટિશ શાસનની અસર હેઠળ સૌરાષ્ટ્રનાં રાજ્યોના વહીવટીતંત્રમાં પણ આધુનિકતા આવવા લાગી હતી.

કોઈ પણ રાજ્યના વહીવટીતંત્રનું મૂલ્યાંકન તેનાં ન્યાયતંત્ર ઉપરથી કરી શકાય. વળી તેને રાજ્યની પ્રજાપ્રિયતાની પારાશીશી પણ ગણાવી શકાય. ન્યાય નિષ્પક્ષ અને ઝડપી હોય તો પ્રજામાં તે શાસન પ્રિય બની રહે છે. બ્રિટિશ શાસને સૌરાષ્ટ્રના તત્કાલીન રાજ્યોનું તેમની ન્યાયાધિક સત્તાઓના આધારે સાત વર્ગોમાં વર્ગીકરણ કર્યું હતું. આ વર્ગીકરણ તેમને મળેલી ફોજદારી અને દીવાની સત્તાને આધારે કરાયું હતું. તે ૧૮૬૩માં કર્નલ કીટિંગે કર્યું હતું. વળી સૌરાષ્ટ્રમાં રાજસ્થાનિક કોર્ટ ૧૮૭૩માં રાજકોટમાં સ્થપાઈ હતી. તેમાં થતી ન્યાય કાર્ય પ્રણાલીની અસર પણ સૌરાષ્ટ્રનાં રાજ્યોની ન્યાય પદ્ધતિ ઉપર પણ થઈ હતી. કેટલાંક રાજ્યોએ તો તેની અસર હેઠળ બ્રિટિશ હિન્દમાં પ્રવર્તતા દીવાની અને ફોજદારી ધારાઓને કેટલાંક ફેરફાર સાથે પોતાના રાજ્યમાં સ્વીકાર્યા હતા અને કેટલાંક રાજ્યે પોતાના કાયદાસંગ્રહ પણ બહાર પાડ્યા હતા.^૨ આમ બ્રિટિશ શાસનની અસર હેઠળ સ્વતંત્રતા સુધી સૌરાષ્ટ્રના રાજ્યોનાં વહીવટીતંત્રનું આધુનિકીકરણ થયું હતું, એમ કહી શકાય.

સૌરાષ્ટ્રનાં રાજ્યોનું આધુનિકીકરણ કરવામાં અનેક મહત્ત્વના પરિબળોએ ભાગ ભજવ્યો હતો. સૌરાષ્ટ્રનાં રાજ્યો પોતાના આંતરિક વહીવટમાં તો સ્વતંત્ર હતા અને બ્રિટિશ સત્તા સામાન્ય રીતે તેમાં દખલગીરી કરતી નહીં, પરંતુ રાજ્યમાં ગેરવહીવટ, અવ્યવસ્થા કે રાજાની સગીરાવસ્થા દરમિયાન બ્રિટિશ સત્તા તેમાં દખલગીરી કરી ત્યાં બ્રિટિશ મેનેજમેન્ટ પણ બેસાડતું. દા.ત. ભાવનગરમાં તખ્તસિંહજી અને કૃષ્ણકુમારસિંહજીની સગીરાવસ્થા દરમિયાન, રાજકોટમાં બાવાજીરાજ અને લાખાજીરાજની, ગોંડલમાં ભગવતસિંહજીની, મોરબીમાં વાઘજીની, ધ્રાંગધ્રામાં મયૂરધ્વજસિંહજીની, પોરબંદરમાં ભોજરાજજીની અને નટવરસિંહજીની, પાલીતાણામાં બહાદુરસિંહજી અને વાંકાનેરના અમરસિંહજી, વઢવાણના રાયસિંહજી, જામનગરના જશવંતસિંહજી અને જૂનાગઢના નવાબ મહોબતખાનજી-૩ની સગીરાવસ્થા દરમિયાન ત્યાં બ્રિટિશ મેનેજમેન્ટ સ્થપાયું હતું.^૩ આ બ્રિટિશ મેનેજમેન્ટને પરિણામે રાજ્યોના વહીવટમાં બ્રિટિશ હિન્દ જેવું શાસન સ્થપાયું હતું. પ્રજા કલ્યાણની અનેક પ્રવૃત્તિઓ કરવામાં આવી હતી. તો વળી અવ્યવસ્થા કે ગેરવ્યવસ્થા સમયે કામચલાઉ રીતે સત્તા પોતાના હાથમાં લઈને ત્યાં “કાયદાનું રાજ્ય” સ્થાપ્યું હતું.

રાજ્યમાં અવ્યવસ્થા ઊભી કરવામાં પોતાને થયેલા અન્યાયનો બદલો લેવા માટે થયેલા બહારવટાંને પણ જવાબદાર ગણાવી શકાય. દા.ત. ભાવનગર રાજ્યની સામે ખાચર, ખુમાણનાં બહારવટાં, ઓખામંડળમાં ગાયકવાડની સામે વાઘેરોનાં બહારવટાં, જૂનાગઢમાં બાવાવાળા, મૈયાઓ અને કાદુ મકરાણીનાં બહારવટાં, માળિયા મિયાણામાં વાલો નામોરીનું બહારવટું વગેરે પ્રસંગોએ નિષ્ફળ નિવડેલાં રાજ્યોને બ્રિટિશ સત્તાએ મદદ કરી જે તે રાજ્યમાંથી અવ્યવસ્થા દૂર કરી હતી, અને પ્રજાને શાંતિ મળી રહે તેવી ગોઠવણ કરી હતી. આમ, રાજ્યોમાં સુવ્યવસ્થા સ્થાપવામાં પણ બ્રિટિશ અસર થઈ હતી.

ઈ.સ. ૧૮૭૦માં રાજકોટમાં બ્રિટિશ સત્તાએ રાજકુમાર કોલેજની સ્થાપના કરી હતી. પ્રારંભે તે “કિંગ કોલેજ” તરીકે ઓળખાતી હતી. તેમાં સૌરાષ્ટ્રના અનેક ભાવિ રાજવીઓએ અભ્યાસ કરીને પોતે રાજકર્તા બન્યા ત્યારે પોતાના રાજ્યનું આધુનિકીકરણ કર્યું હતું. આમ, રાજકુમાર કોલેજ સૌરાષ્ટ્રમાં તેમાં ભણેલા રાજવીઓને આધુનિક વહીવટ કરવાની દૃષ્ટિ આપી હતી.

રાજકુમાર કોલેજમાં અનેક વિષયોના અભ્યાસની સાથે લશ્કરી તાલીમ પણ આપવામાં આવતી હતી. પરિણામે ત્યાં ભણેલાં રાજવીઓએ પોતાના રાજ્યમાં નાનું પણ આધુનિક પદ્ધતિનું લશ્કર સંગઠિત કર્યું હતું. અહીં ભણેલાં રાજકુંવરો એવાં જામનગરના મહારાજા રણજીતસિંહજી, વીરપુરના કુમાર મૂળરાજ એ વાંકાનેરના

અમરસિંહજીએ ૧૮૧૪-૧૫માં ફાંસના મોરચે, હિંમતસિંહજીએ ૧૮૧૭-૧૮માં મેસોપોટેમિયામાં અને ભાવનગરના કેપ્ટન જોરાવરસિંહજીએ ઈજિપ્ત મોરચે બ્રિટિશ લશ્કરમાં સેવા બજાવી હતી. જામનગરના રણજીતસિંહજી તો પછીથી લીગ ઓફ નેશન્સમાં પણ ભારત તરફથી ગયા હતા. તેનું કારણ તેમણે મેળવેલું આધુનિક પાશ્ચાત્ય શિક્ષણ ગણાવી શકાય.

૧૮૨૦ પૂર્વે સૌરાષ્ટ્રનો પ્રદેશ પારસ્પરિક યુદ્ધોથી ખરડાયેલો હતો. તેને કારણે પ્રજાપીડનમાં વૃદ્ધિ થતી હતી, અને આર્થિક રીતે રાજ્યનો વિકાસ રૂંધાઈ જતો હતો. તેને ધ્યાનમાં રાખીને બ્રિટિશ સત્તાએ સૌરાષ્ટ્રના રાજ્યોના પારસ્પરિક ઝઘડાઓને શાંતિથી ઉકેલવામાં મધ્યસ્થી કરીને કાયમી શાંતિ સ્થાપવાના ક્ષેત્રે અસરકારક કામગીરી બજાવી હતી. દા.ત. કચ્છ અને મોરબી રાજ્ય વચ્ચે અઘોઈ મહાલ અંગે, જૂનાગઢ અને માંગરોળ વચ્ચે તથા જૂનાગઢના નવાબ મહોબતખાન રજાના શાસનકાળમાં જેતપુર, પોરબંદર, ભાવનગર, ગોંડલ, જાફરાબાદ અને માંગરોળ રાજ્ય સાથે સરહદના મજમૂ ગામો અંગે હકૂમતનો વિવાદ હતો. તો વડોદરા અને જૂનાગઢ રાજ્ય વચ્ચે સોમનાથ અને ગીરની સરહદ અંગે વિવાદ હતો. તે બધામાં બ્રિટિશ એજન્સીએ મધ્યસ્થી કરીને કુશળતાપૂર્વક આ પ્રશ્નો ઉકેલ આણ્યો હતો. આમ, આ રાજ્યોમાં કાયમી શાંતિ સ્થાપવામાં બ્રિટિશ શાસનની વિધાયક અસર જોવા મળે છે.

સૌરાષ્ટ્રના રાજદરબારોની ભવ્યતા ઉપર પણ બ્રિટિશ શાસનની અસર જોવા મળે છે. બ્રિટિશ અમલદારોની હાજરીમાં યોજાતા આ દરબારો તેની સાક્ષી પૂરે છે. રાજાઓને અપાતા K.C.S.E. અને K.C.S.I., G.C.S.E. અને G.C.S.I., M.B.E. જેવાં બિરુદો બ્રિટિશ સત્તા તરફથી તેમને આપીને રાજાના રાજ્યાભિષેક સમયે બ્રિટિશ પ્રતિનિધિ હાજર રહેતો અને રાજાને અભિનંદન આપતું ભાષણ કરતો. પછીથી મિજબાની, સરઘસ, આતશબાજી, રોશની જેવાં કાર્યક્રમો પણ થતા.૪

બ્રિટિશ હિંદમાં ૧૮૮૫માં રાષ્ટ્રીય મહાસભાની સ્થાપનાને કારણે હિંદમાં રાષ્ટ્રીય ચેતનાનો સંચાર થયો હતો, પરંતુ સૌરાષ્ટ્રના દેશી રાજ્યોને તો શ્રી ઉ. ન. ઢેબરે “‘દમામ, શોષણ અને ખટપટની ખાણ ગણાવ્યાં હતાં.’”૫ સૌરાષ્ટ્રનાં મોટાભાગનાં રાજ્યોએ પ્રજાને શાસનમાં ભાગ લેવાનો હક્ક આપ્યો ન હતો.૬ બ્રિટિશ શાસનની આ રાજ્યોમાં રાષ્ટ્રીય ચળવળ અંગે નકારાત્મક અસર થઈ હતી, કારણ કે તે ચળવળને રાજાઓ ખફા નજરે જોતા હતા. વળી બ્રિટિશ શાસન તેને પોતાના સ્વાર્થવશ સૌરાષ્ટ્રના રાજાઓને તેમના આ વલણ બાબત સમર્થન આપતા હતા. તેથી જ ૧૮૮૮માં મુંબઈની બ્રિટિશ સરકારે દેશી રાજ્યોને પ્રજાકીય ચળવળ સાથે કોઈ પણ પ્રકારનો સંબંધ ન રાખવા અને કોઈ પણ પ્રકારનો ફાળો ન આપવા જણાવ્યું હતું.૭ તેમ છતાં બ્રિટિશ હિન્દમાં યોજાયેલા રાષ્ટ્રીય મહાસભાના અધિવેશનો અન્ને કાઠિયાવાડ રાજકીય પરિષદના અધિવેશનો, તેમના નેતાઓ અને કાર્યકરોના અથાગ પ્રયત્નોને પરિણામે પ્રજામાં રાષ્ટ્રીય જાગૃતિ વિકાસ પામી હતી.

(બ) સામાજિક :

બ્રિટિશ શાસનની માત્ર રાજકીય ક્ષેત્રે જ નહીં પણ સામાજિક ક્ષેત્રે પણ વ્યાપક અસર થઈ હતી. તત્કાલીન સમાજમાં બાળકીને દૂધપીતી કરવાની પ્રથા, બાળલગ્ન પ્રથા, સતીપ્રથા, વિધવા વિવાહ, બહુપત્ની પ્રથા જેવાં કુરિવાજો, વહેમો અને અંધશ્રદ્ધા પ્રચલિત હતાં. ૧૯મી સદી એ ભારતમાં સુધારાની સદી ગણાય છે. આ સમયમાં નવા પ્રવાહોની શરૂઆત અને તે ઘટનાઓ પ્રત્યે પ્રતિસાદ વધારે આવિષ્કાર પામ્યા.૮ પાશ્ચાત્ય દેશોનો સંપર્ક તથા પાશ્ચાત્ય સાહિત્ય અને વિજ્ઞાનના પરિણામે ભારતનો સમાજ સુધારા અને પરિવર્તન તરફ આગેદૂર કરી રહ્યો હતો.૯ સૌરાષ્ટ્રમાં બ્રિટિશ શાસનની સ્થાપનાને પરિણામે માનવીય સુધારાઓ કરવાનું વાતાવરણ સર્જાયું હતું. બ્રિટિશ અમલદારો એવાં વિલોબી, લેંગ, માલેટ વગેરેએ સૌરાષ્ટ્રનાં રજપૂતોમાં ખાસ કરીને જાડેજા, જેઠવા અને સુમરાઓમાં

પ્રવર્તતા દીકરીને દૂધપીતી કરવાના રિવાજને નાબૂદ કરવામાં મહત્વનો ભાગ ભજવ્યો હતો. તે માટે આ રાજવીઓ પાસેથી દીકરીઓને જીવતી રાખી તેનું પાલન પોષણ કરવાનું અને ઈનામ આપવાનું તેમજ ગરીબ રજપૂત કુટુંબની દીકરીઓને લગ્ન પ્રસંગે આર્થિક મદદ કરવાનું બ્રિટિશ સત્તાએ શરૂ કર્યું હતું. પરિણામે ૧૯મી સદીના પૂર્વાર્ધના અંતે આ અમાનવીય પ્રથાનો સમાધાન, લાલચ અને દંડનીય પગલાં દ્વારા અંત લાવવામાં આવ્યો હતો.^{૧૦} ઉપરોક્ત બ્રિટિશ અમલદારો ઉપરાંત ભાવનગરના દીવાન ગંગા ઓઝા, જૂનાગઢના દીવાન રણછોડજી અને ગોકુળજી ઝાલા, સુધારક મણિશંકર કિકાણી અને કરસનદાસ મૂળજી વગેરેના પ્રયાસોને કારણે દીકરીને દૂધપીતી કરવાની પ્રથા, અન્ય વહેમો અને સામાજિક અનિષ્ટો દૂર કરવામાં સફળતા મળી હતી. બાળવિવાહ, સતીપ્રથા, વિધવાવિવાહ, બહુપત્નીપ્રથા, જુગાર, વેશ્યાવૃત્તિ, મદિરાપાન જેવાં દૂષણોમાં કમી આવી. દૂષણો દૂર થતાં સમાજ સામાજિક રીતે સ્વસ્થ બન્યો. આંતરજાતીય ભોજન અને લગ્નો તે સમયે સ્વીકાર્ય ન હતાં. પણ પાશ્ચાત્ય અસર હેઠળ અપવાદ રૂપે પણ તે શરૂ થયાં હતાં. કેટલાંક પાશ્ચાત્ય શિક્ષણ પામેલાં પ્રજાજનો પણ પાશ્ચાત્ય પોશાક જેવાં કે પેન્ટ, કોટ, હેટ, બૂટ વગેરે ધારણ કરવા લાગ્યા હતા. સ્ત્રીઓ પણ હવે શિક્ષિકા કે નર્સ તરીકે કામ કરતી થઈ હતી.

સૌરાષ્ટ્રમાં તત્કાલીન સમાજમાં દરિયાપાર પ્રવાસ ઉપરન્સામાજિક રીતે નાખુશી પ્રવર્તતી હતી પણ તેમ છતાં ગાંધીજી સહિતના અનેક યુવાનો પરદેશમાં અભ્યાસ કરવા ગયા હતા. તેમાં પણ સૌરાષ્ટ્રના રાજવીઓ પોતે આધુનિક શિક્ષણ મેળવવા અથવા પ્રવાસ કરવા ઈંગ્લેન્ડ કે યુરોપ જતા હતા. પરિણામે પાશ્ચાત્ય દુનિયામાં જોયેલ આધુનિક સમાજવ્યવસ્થા અને વિવિધ ક્ષેત્રે થયેલાં સુધારાઓ જોઈને તેમણે સ્વદેશ પરત ફરીને પોતાના રાજ્યમાં પણ તેવાં પ્રકારના સુધારાઓ કરી પોતાના રાજ્યને આધુનિક બનાવવાનો પ્રયાસ કર્યો અને જાણે કે તે કામ કરવામાં રાજાઓ વચ્ચે એક પ્રકારની હરીફાઈ થવા લાગી. રાજવીઓએ પોતાની રાજધાની કે અન્ય મુખ્ય શહેરોને સ્વચ્છ અને સુઘડ રાખવા પાકા રસ્તાઓ વૃક્ષારોપણ કર્યા, બગીચા તથા અન્ય આનંદ-પ્રમોદના સ્થળોનું નિર્માણ કર્યું. રાજધાનીના સૌંદર્યીકરણના પ્રયત્નો કર્યા, તે પાશ્ચાત્ય અસર દર્શાવે છે. કેટલાંક રાજવીઓએ પોતાના રાજધાનીના શહેરમાં રાજ્ય દ્વારા નક્કી કરેલી ડિઝાઈનના મકાન જ બાંધવાની પદ્ધતિ દાખલ કરી હતી. તેનાં પરિણામે જામનગર અને મોરબીનું સૌંદર્યીકરણ થતાં તે સૌરાષ્ટ્રના પેરિસ તરીકે ખ્યાતિ પામ્યાં.^{૧૧}

આરોગ્ય ક્ષેત્રે આધુનિક સગવડોવાળી પણ પાશ્ચાત્ય પદ્ધતિની હોસ્પિટલોમાં સૌરાષ્ટ્રનાં મોટાં, મહત્વના અને સલામી રાજ્યોમાં અને એજન્સીના વડામથક એવા રાજકોટમાં પણ સ્થપાઈ. એ રીતે પ્રજાની સુખાકારીના પ્રયત્નો અને તેનાં આરોગ્યનું ચિંતન એ બ્રિટિશ શાસનની અસર ગણાવી શકાય.

(ક) આર્થિક :

સૌરાષ્ટ્રમાં બ્રિટિશ શાસનને પગલે શાંતિ અને સલામતી સ્થપાતા તેનાં આર્થિક વિકાસે પણ વેગ પકડ્યો અને રાજ્ય પોતાની વધેલી આવકમાંથી પ્રજાકલ્યાણની પ્રવૃત્તિઓને વેગ આપવા લાગ્યું. આમ, બ્રિટિશ શાસનના પરોક્ષ પરિણામે સૌરાષ્ટ્રમાં વિકાસવાદી નીતિનો પ્રારંભ થયો અને શહેરીકરણ વેગવંતું બન્યું. ૧૮૭૨માં સૌરાષ્ટ્રની શહેરી વસ્તીની ટકાવારી સંપૂર્ણ ભારતની ટકાવારી કરતાં બમણી થઈ ગઈ હતી. જે ૧૯૪૧ સુધી ચાલુ રહી હતી. તે નીચેના ચાર્ટ ઉપરથી જોઈ શકાય છે.^{૧૨}

વર્ષ	૧૯૦૧	૧૯૧૧	૧૯૨૧	૧૯૩૧	૧૯૪૧
ભારત-શહેરી વસ્તીની ટકાવારી	૧૧	૧૦	૧૧	૧૨	૧૪
સૌરાષ્ટ્ર-શહેરી વસ્તીની ટકાવારી	૨૬	૨૩	૨૪	૨૫	૨૮

શહેરીકરણના પગલે રાજ્યોનું આધુનિકીકરણ થયું. આર્થિક સમૃદ્ધિ આવતાં કેટલાંક રાજ્યોએ કાપડમિલ, સિમેન્ટનું કારખાનું, કોટનજીન, દીવાસળીનું કારખાનું, વૂલનમિલ જેવાં ઉદ્યોગો પોત-પોતાના રાજ્યમાં સ્થાપ્યાં હતાં. તેમાં મુખ્યત્વે જામનગર, ભાવનગર, મોરબી, પોરબંદર, રાજકોટ, દ્રાંગધ્રા વગેરે રાજ્યો અગ્રેસર હતા. તેમાં ભાવનગરી જહાંગીર વકીલ અને મહાલક્ષ્મી કાપડમિલ અને માસ્ટર સિલ્ક મિલ્સ, રાજકોટની સરકારી કાપડમિલ, અનેક શહેરોનાં કોટનજીન, પોરબંદરની મહારાણા મિલ, જામનગરની દિગ્વિજય વૂલન મિલ, દ્રાંગધ્રા કેમિકલ વર્ક્સ, વરતેજ કેમિકલ વર્ક્સ, ભારતનું પ્રથમ સિમેન્ટનું કારખાનું ૧૯૧૩માં પોરબંદરમાં અને બીજું ૧૯૨૨ માં દ્વારકામાં નખાયું તેને મુખ્ય ગણાવી શકાય. પરદેશી (વિદેશી) કંપનીઓએ પણ સૌરાષ્ટ્રમાં ઉદ્યોગ સ્થાપવામાં રસ દર્શાવ્યો હતો. કેટલાંક રાજ્યોએ ભારતની નફો કરતી મોટી કંપનીઓનાં શેરોમાં રોકાણ કર્યું હતું, અને એમ પોતાના રાજ્યની આર્થિક સ્થિતિ સુધારી હતી. તેથી જ જૂનાગઢ રાજ્યે ૧૯૪૭માં મોરબી પાસે લોનની માગણી કરી ત્યારે તેને મોરબીએ ૫૦ લાખ રૂપિયાની લોન એ શરતે આપવાની તૈયારી દર્શાવેલી કે તે ભારતમાં ભળી જાય. પરંતુ તે શરત જૂનાગઢ રાજ્યને સ્વીકાર્ય ન હતી.^{૧૩} આ બાબત જ મોરબી રાજ્યની આર્થિક સંધ્યરતા પ્રગટ કરે છે.

(૬) આવાગમન અને સંદેશાવ્યવહાર :

સૌરાષ્ટ્રમાં શહેરીકરણ, ઔદ્યોગિકરણ અને આધુનિકીકરણને પરિણામે માલ અને માણસોની ઝડપી હેરફેર જરૂરી બની. ૧૮૬૫ સુધી સૌરાષ્ટ્રમાં પાકા રસ્તાઓ ન હતા. તેથી આવાગમન માટે ૧૮૬૫માં સૌપ્રથમ તત્કાલીન પોલિટિકલ એજન્ટ કર્નલ ક્રીટિંગે તે તરફ ધ્યાન આપ્યું અને રાજકોટથી વઢવાણ સુધીનો રસ્તો બ્રિટિશ એજન્સીની પહેલથી નિર્માણ પામ્યો. પરિણામે ૧૮૮૦ સુધીમાં સૌરાષ્ટ્રમાં ૮૯૨ કિમી.ના રસ્તા બંધાઈ ગયા. પછીથી જે.બી.પીલના શાસનકાળ હેઠળ (૧૮૭૪-૭૮) “ટ્રેક રોડ ફંડ” ઊભું કરવામાં આવ્યું હતું. પરંતુ ૧૮૮૦માં રેલવેનું બાંધકામ શરૂ કરાતાં રસ્તાઓ બાંધવાનું કામ ધીમું કે બંધ પડી ગયું. સૌરાષ્ટ્રમાં સૌપ્રથમ રેલવે લાઈન ભાવનગર રાજ્યે ૧૮૮૦માં શરૂ કરી હતી. તે ભાવનગર-ગોંડલ રેલવે લાઈન તરીકે ઓળખાતી હતી. તેના બાંધકામમાં ૮૬ લાખ વપરાયાં હતાં. તેમાંથી ભાવનગરના ૬૬.૬ ટકા અને ગોંડલના ૩૩.૩ ટકા હતા. ૧૮૮૨માં રેલવેની મૂડી ઉપર ૪.૬૪ ટકાનો નફો મળ્યો હતો.^{૧૪} ત્યારપછી જૂનાગઢ, જામનગર, મોરબી, પોરબંદર વગેરે રાજ્યોએ પણ રેલવે બાંધકામ ક્ષેત્રે ઝૂકાવ્યું હતું. ૧૯૪૭ સુધીમાં સૌરાષ્ટ્રમાં કુલ ૨૨૩૫ કિમી.નો રેલવે લાઈનો નંખાઈ હતી.^{૧૫} બંદરો અને હવાઈપટ્ટીઓનો પણ વિકાસ થયો હતો. આ બધામાં બ્રિટિશ એજન્સીના ઈજનેરોનો સક્રિય સાથ અને સહકાર મળ્યો હતો. તેમાં પણ એજન્સીના ઈજનેર મિ. બૂથનો ફાળો નોંધપાત્ર હતો. તાર અને ટેલિફોનની લાઈનોની શરૂઆત અને પોસ્ટ ઓફિસોનો વિકાસ કરવામાં આવ્યો હતો. ટેલિફોનની સૌપ્રથમ સગવડ મોરબી રાજ્યમાં ત્યાંના રાજવી વાઘજીએ ૧૮૮૦-૮૧માં કરી હતી. સૌપ્રથમ સો લાઈનનું ટેલિફોન એક્સચેન્જ ૧૯૨૦ માં જામનગરમાં નખાયું હતું. સૌથી મોટું સ્વયંસંચાલિત ટેલિફોન એક્સચેન્જ ભાવનગરમાં ૧૯૩૫-૩૬માં શરૂ થયું હતું.^{૧૬} રાજકોટ, મોરબી જેવાં રાજ્યોએ ટ્રામ સેવા પણ શરૂ કરેલી જે બહુ લાંબી ચાલી ન હતી.

૧૯મી સદીના પ્રારંભે સૌરાષ્ટ્રમાં બ્રિટિશ સત્તાની સ્થાપના પછી ઈસ્ટ ઇન્ડિયા કંપનીના સિક્કા બહુ પ્રચલન પામ્યાં ન હતાં. ત્યારે સૌરાષ્ટ્રમાં મુખ્યત્વે જામશાહી, દીવાનશાહી અને રાણાશાહી કોરી પ્રચલિત હતી. પરંતુ પછીથી બ્રિટિશ સરકારે જે તે રાજ્યને તેનું કોરીનું ચલણ બંધ કરી બ્રિટિશ સિક્કાઓનું ચલણ શરૂ કરાવતાં અને કોરી છાપવાનું બંધ કરાવતાં બ્રિટિશ ચલણ સૌરાષ્ટ્રમાં દાખલ થયું હતું. તેથી પાઈ, પૈસો, આનો, બે આની, પાવલી, આઠ આની અને રૂપિયાના સિક્કા દાખલ થયાં હતાં. આમ, સંપૂર્ણ સૌરાષ્ટ્રમાં ચલણની એકરૂપતા દાખલ થઈ હતી. તેનાથી વેપાર અને વાણિજ્યને ઉત્તેજન મળ્યું હતું.

બ્રિટિશ શાસનની સૌરાષ્ટ્ર પર પડેલ અસરો

(ઈ) સાંસ્કૃતિક :

બ્રિટિશ સરકારની સૌથી વધુ અસર સાંસ્કૃતિક ક્ષેત્રે શિક્ષણમાં જોવા મળે છે. સૌરાષ્ટ્રમાં પાશ્ચાત્ય શિક્ષણનો પ્રારંભ કરાવનાર બ્રિટિશ શાસન હતું. રાજકોટમાં ૧૮૩૭માં સૌપ્રથમ ગુજરાતી શાળા સ્થપાઈ. પછીથી સૌરાષ્ટ્રમાં ૧૮૪૬માં કર્નલ માલેટે આધુનિક શિક્ષણ પદ્ધતિનો પાયો નાખ્યો. ૧૮૫૫માં કર્નલ લેંગે પોતાના ખર્ચે રાજકોટમાં કન્યા શાળા ખોલી અને સૌરાષ્ટ્રમાં કન્યા કેળવણીનો પાયો નાખ્યો. ૧૮મી સદીના અંત સુધીમાં સૌરાષ્ટ્રમાં ૮૦૦ શાળાઓ સ્થપાઈ ગઈ હતી. શિક્ષણના વિકાસના આ કાર્યમાં બ્રિટિશ સરકારને જામનગર, જૂનાગઢ, ધ્રાંગધ્રા, ભાવનગર, વડોદરા વગેરે રાજ્યોનો ટેકો મળ્યો હતો. શાળાઓની સંખ્યા વધતાં તાલીમ પામેલાં શિક્ષકો મેળવવા ૧૮૬૭માં પુરુષો માટેની હંટર ટ્રેનિંગ કોલેજ અને ૧૮૮૫માં મહિલાઓ માટે બાર્ટન ટ્રેનિંગ કોલેજ શરૂ કરાઈ હતી. ૧૮૫૩માં રાજકોટ ઈંગ્લિશ સ્કૂલ સ્થપાઈ હતી. જે પછીથી ઈંગ્લેન્ડની મહારાણી વિક્ટોરિયાના બીજા નંબરના પુત્ર આલ્ફ્રેડની ભારત મુલાકાતની સ્મૃતિમાં આલ્ફ્રેડ હાઈસ્કૂલના નામથી પ્રસિદ્ધ થઈ હતી. તેવી જ રીતે ભાવનગર તથા અન્ય મોટાં શહેરોમાં પણ આલ્ફ્રેડના નામથી હાઈસ્કૂલો સ્થપાઈ હતી. તેમાં ગાંધીજી જેવાં અનેક મહાનુભાવોએ અભ્યાસ કર્યો હતો. તે સૌરાષ્ટ્રનાં જાહેરજીવનના અનેક અગ્રણીઓની માતૃસંસ્થા બની હતી. અનેક રાજપુરુષો, વહીવટકારો, ઉદ્યોગકારો, અર્થશાસ્ત્રીઓ, સાહિત્યકારો, શિક્ષણશાસ્ત્રીઓ, કલાકારો જેવાં મહાનુભાવોનું આ સંસ્થાએ ઘડતર કર્યું હતું.^{૧૭}

૧૮૭૦માં રાજકોટમાં રાજકુમાર કોલેજની સ્થાપના એ સૌરાષ્ટ્રમાં શિક્ષણના વિકાસના ક્ષેત્રે એક સીમા ચિહ્ન ગણાય છે. તેમાં ભણેલાં રાજવીઓએ પોતપોતાના રાજ્યમાં વિવિધ ક્ષેત્રમાં સુધારા કર્યા હતા. એ રીતે આ સંસ્થાએ સૌરાષ્ટ્રમાં સર્વાંગી પરિવર્તનના બીજ વાવ્યાં હતાં. આ કોલેજ એ સૌરાષ્ટ્રમાં વિવિધ ક્ષેત્રે સુધારાનું મશાલથી બન્યું. સૌરાષ્ટ્રના આધુનિક સમાજના ઘડતરમાં તેનું યોગદાન ઘણું મહત્વનું ગણાવી શકાય.^{૧૮}

ઉચ્ચ શિક્ષણના ક્ષેત્રે પણ સૌરાષ્ટ્રમાં ભાવનગરમાં ૧૮૮૫માં શામળદાસ કોલેજ, જૂનાગઢમાં ૧૮૮૭-૧૮૯૦ માં બહાઉદીન કોલેજ અને રાજકોટમાં ૧૮૩૭માં ધર્મેન્દ્રસિંહજી કોલેજ સ્થપાઈ. પાશ્ચાત્ય ઢબના ઉચ્ચ શિક્ષણની આ સંસ્થાઓએ બ્રિટિશ એજન્સી તેમજ અનેક રાજ્યોને ઉચ્ચ અમલદાર, દીવાન, કારભારી, ન્યાયાધીશ, વહીવટદાર જેવાં મહત્વના અમલદારો પૂરા પાડ્યા હતા. લેંગ લાઈબ્રેરી અને વોટ્સન મ્યુઝિયમ, બાર્ટન મ્યુઝિયમ, જૂનાગઢ મ્યુઝિયમ વગેરે પણ બ્રિટિશ શાસનના પ્રભાવ હેઠળ સ્થપાયાં હતાં. અનેક રાજ્યોમાં મહેલો, શાળાઓ કે કોલેજોના મકાનો બંધાયા હતા. તેમાંનાં ઘણાં પાશ્ચાત્ય પદ્ધતિની ગોથિક શૈલીના સ્થાપત્યના ઉત્તમ નમૂના ગણાવી શકાય. તેમાં વોટ્સન મ્યુઝિયમ, આલ્ફ્રેડ હાઈસ્કૂલ, રાજકુમાર કોલેજ, શામળદાસ કોલેજ, બહાઉદીન કોલેજ, કેનેડી ફાઉન્ટેન વગેરે સ્થાપત્યોનો સમાવેશ કરી શકાય. વોટ્સન મ્યુઝિયમમાં અને મોરબીમાં મણિમંદિર સામે આવેલ રાણી વિક્ટોરિયાના આરસના બાવલાં કે બીજા રાજ્યોમાં અન્ય બ્રિટિશ અમલદારોના બાવલાં સૌરાષ્ટ્રમાં ઠેર ઠેર મુકાયા હતાં, જે પાશ્ચાત્ય શિલ્પકળાના ઉત્તમ નમૂના ગણાય છે. આમ, સાંસ્કૃતિક ક્ષેત્રે પણ તેમની અસર પ્રભાવક રહી હતી.

ટૂંકમાં, એમ કહી શકાય કે ૧૮૨૦ થી ૧૮૪૭નાં ૧૨૭ વર્ષના ગાળાનાં સૌરાષ્ટ્રમાં બ્રિટિશ શાસન દરમિયાન યુદ્ધોનો અંત આવ્યો હતો, શાંતિ અને સલામતી સ્થપાયાં હતા, અને પરિણામે સૌરાષ્ટ્રના પ્રદેશમાં માત્ર વહીવટી ક્ષેત્રે જ નહીં, પરંતુ સામાજિક, આર્થિક, શૈક્ષણિક અને સાંસ્કૃતિક ક્ષેત્રે પણ વ્યાપક અને દૂરોગામી અસરો થઈ હતી. તેણે રાજ્ય અને સમાજના પ્રત્યેક અંગ ઉપર પ્રત્યક્ષ કે પરોક્ષ પ્રભાવ પાડ્યો જે સામાન્યતઃ સૌરાષ્ટ્ર માટે ફળદાયક રહ્યો. આમ, સ્વતંત્રતા પહેલાંના સૌરાષ્ટ્રનાં આધુનિકીકરણના પાયામાં બ્રિટિશ શાસનનો પ્રભાવ જોવા મળે છે.

સંદર્ભો

૧. જાની, એસ.વી.-“સૌરાષ્ટ્રનો ઇતિહાસ”, અમદાવાદ, ૨૦૦૩, પૃ. ૧૦૮
૨. એજન, પૃ. ૩૧૩
૩. એજન, પૃ. ૧૩૦
૪. Chudgar P.L.-*Indian Princes Under British Protection*-London, 1925-p. 14-15
૫. ઢેબર, ઉ.ન.-“દરબાર ગોપાળદાસ”-મુંબઈ, ૧૯૭૪, પૃ. ૬
૬. Jaffery, Robin (Ed.) *People, Princes and Paramount Power*, New Delhi, 1978, p. 241
૭. *Source Material for History of Freedom Movement in India*-Vol. II, Bombay, 95-97
૮. દેસાઈ, નીરા અ.-“ગુજરાતમાં ૧૯મી સદીમાં સામાજિક પરિવર્તન”, અમદાવાદ, ૧૯૮૩, પ્રસ્તાવના પૃ. ૪.
૯. જાની, એસ.વી., “૧૯મી સદીમાં સૌરાષ્ટ્રમાં સામાજિક સુધારાનું આંદોલન”, સામીપ્ય, અમદાવાદ, ઓક્ટો. ૧૯૮૩, માર્ચ ૮૪, પૃ. ૧૬૨
૧૦. જાની, એસ.વી.-પૂર્વોક્ત ગ્રંથ-સૌરાષ્ટ્રનો ઇતિહાસ, પૃ. ૩૩૮
૧૧. માણેક, કલ્પાનો લેખ - “મોરબીનું શહેરીકરણ અને આધુનિકીકરણ”, પશ્ચિમ ભારતના દેશી રાજ્યોમાં શહેરીકરણ અને આધુનિકીકરણ, ભાવનગર, ૨૦૦૧, પૃ. ૫૫
૧૨. Census of India, Reports of Concerned Years.
૧૩. જાની, એસ.વી., પૂર્વોક્ત ગ્રંથ, સૌ.ઈ., પૃ. ૫૬૩
૧૪. વોટસન જે. ડબલ્યુ (મૂળ લેખક) અનુવાદ-દવે, નર્મદાશંકર-કાઠિયાવાડ સર્વસંગ્રહ - મુંબઈ, ૧૮૮૬, પૃ. ૧૭૨-૭૩
૧૫. “સૌરાષ્ટ્રની રેલ્વેના બે વર્ષના કાર્યનો પરિચય”, રાજકોટ, ૧૯૫૦, પૃ. ૧૭-૧૮, ગાંધીનગર, ૧૯૮૮
૧૬. “ભાવનગર જિલ્લા સર્વસંગ્રહ”, ગાંધીનગર, ૧૯૮૮, પૃ. ૩૬૧
૧૭. “ફૂલછાબ ગૌરવગાથા વિશેષાંક”, રાજકોટ, ૧૯૮૬, પૃ. ૨૫૩
૧૮. જાની, એસ.વી., પૂર્વોક્ત, સૌ.ઈ., પૃ. ૩૮૩-૩૮૪

ગ્રંથસમીક્ષા :

‘Steps of Indology’ By Dr. Ramjibhai Savalia, Publish, B.J. Institute of learning & Research, H.K. College Campus, Ashram Road, Ahmedabad-9. First Edition : 2009, Price : 200-00

It was K.M. Munshi, the founder of the world-renowned Bharatiya Vidya Bhavan, who first used the word ‘Asmita’, that is, Gujarat’s pride and identity. It is in keeping with this spirit of Munshi that Dr. Ramjibhai Savalia has recently come out with the publication “Steps of Indology” wherein he has glorified the history and culture of Gujarat. Gujarat’s identity is manifested in a variety of ways-its business culture, philanthropic activities, and Mahatma Gandhi’s activities during the freedom struggle. Gujarat’s identity is also expressed through its magnificent Art and Architecture, maritime activities and the spirit of co-operation and religious tolerance. The author has developed this theme which indicates both his intense involvement and professional skills as a cultural historian of Gujarat. Currently the acting Director of the famous B.J. Institute of learning and Reserch, he has studied the basic sources required for the study of different aspets of the Gujarat culture and civilization.

The book starts with the Art-Heritage of the ancient colonizers of Gujarat, followed by a chapter on the “Proto-historic : Urban settlement of Kaccha-Dholavira.” The starting point is the great Harappan culture which was expressed 5000 years ago through the maritime and other activities in the Lothal and Dholavira Culture. The author states that the ancient Gujaratis believed in the value associated with trade and commerce. They were not political but cultural colonizers.

To communicate with the readers Dr. Savalia has provided a useful map showing principal sites explored and excavated since independence. This map along with the discription of Art and Architecture of Dholavira and other sites of Gujarat becomes very lively. The Harrapan civilization which developed in Gujarat was, thus, the product of a variety of factors-agricultural prosperity, wise rulers, artisans and artists, merchants and navigators. In those days Gujarat traded in the far off overseas regions including Mesopotamia and Babylonia which covers the present Iraq. The author concludes his first chapter with the following words :

“Other than these, numerous archaeological remains showing the artistic attitude of the ancient colonizers have been found during the major and minor excavations made in Gujarat, which is studied profoundly. We get the glimpse of the artistic richness of our ancient people. The ancient colonizers of India and Gujarat could be seen as exhibiting their fondness for art through various mediums. Through the various shapes and types of the vessels, the paintings on them, various ornaments made from materials for decorating the body, the idols and sculptures, the figures of beasts and birds, one gets the glimpse of the heritage of the art of the ancient colonizers found during the major and minor excavations made in Gujarat.”

The description of 'A Proto-Historic urban settlement of Kuccha-Dholavira' is also presented in the beautiful language linking maritime activity with the Artistic activities. The author points out :

"From the other archaeological remains obtained from the excavation here, it seems that this civilization was not merely a centre of trade, but was the one developed in the handicraft, too. Numerous things made from copper, bronze, stone, conch, gold and agate that have been obtained here prove the mastery in the art of the handicraft. The archeological remains such as the sharp-ended weapons like the spears or the arrows, and the clay utensils of various shapes and colors, the bangles of conch and metal, the pearls, beads, the golden ornaments, the kiln for melting the metal, the weight and measures etc., have been obtained in profuse proportion. A circular ring of an oyster shell obtained from here is noteworthy in that twelve vertical cuts have been carved in it. It is inferred that its use may have been for suggesting the directions, or it represents the twelve signs, or the measuring rod, or the zodiac.

Chapter three describes 'The Antiquity of the prevalence of śakti worship in Gujarat'. The images of the Goddesses are carved in such a style that they also express the folk art and folk culture. For instance the temple constructed during the Maitraka period (470-788 A.D.). In course of time the śākta sect flourished in Gujarat. This is attested to by the Tantric images of Navanidhi lakṣmī. The author has also provided the rare photographs and manuscripts some of which are still preserved in the B.J. Institute.

The chapters like 'The Dwarf (Kicaka) Sculpture of Gujarat' and 'The Śaivite and the Śaktaite images at Patan' narrate the Cultural Heritage of Gujarat. This account is followed by the medieval period and its cultural activities. After the 18th century many of the temples here were renovated, and the step-well known as Barot ni Vava, was built. Patan was then the remote headquarters of the Gaikwar of Baroda; Damajirao Gaikwar had built the castle for the Protection of New Patan.

As the title of the book shows, it contains an important chapter 'Some Unique Step wells and Tanks of Gujarat and Rajasthan.' The author describes the principle and practice of step wells and states that the step wells provided water for drinking, irrigation, washing and bathing. As a meeting place there were separate areas designated for men and women to the bath. Women collected water for their households. This provided an important opportunity to socialise and exchange news beyond their home. The author thus links the architectural styles with the socio-cultural and economic life of Gujarat. The author describes several Step-wells and Tanks of Gujarat - Rāṇi-ni-vāva, Rudābai's vāva, Bai Hari's vāva, Śakti kuṇḍa, Surya kuṇḍa, Brahma kuṇḍa and Raṇijī ki Bāori, Neemrana ki Bāori panna meena kuṇḍa, chānd Bāori-kuṇḍa, in Rajasthan. The photographs of the Step-wells and Tanks capture the real cultural and sociological spirit of ancient and medieval Gujarat and Rajasthan. Dr. Savalia points out that Gujarat breathed the spirit of overseas trade and commerce. The chapter 'Maritime Heritage of Gujarat (1297 CE To 1800 CE.)' reflects the maritime cultural activities of Gujarat which were

associated with peace, security of person and property and spirit of tolerance. It also provided the artistic designs of the vessels that traded with foreign countries.

The most popular 'Avatar' in the Hindu mythology and history is that of Lord Shri Kṛṣṇa. People have expressed their love for Lord Kṛṣṇa through innumerable devotional songs and paintings. The chapter 'Lord Shri Kṛṣṇa the life Breath of Indian Paintings' provides exciting and eye capturing paintings. The author states :

"Art is a faith, and also act of creation. The entire basis of the artistic creativity is spiritual and it is spontaneous. In view of this shri Kṛṣṇa's life breath Indian Art and Painting."

Dr. Savalia has also provided beautiful, eye-capturing pictures of the activities associated with the Kṛṣṇa cult. The last article provides an authentic account on the 'Illustrated Jain manuscripts preserved in the Bhandaras and the Museums of Gujarat'.

In short the author has combined scholarship with the rich artistic visuals. For this reason this book is both entertaining and educative. We hope that this work will attract not only Indian Cultural historians and Scholars but also the international academic community. The author deserves congratulations for his sincere and painstaking research.

— Makrand Mehta

* * *

‘ઈતિહાસ : નોખી નજરે’, લેખક : હરિ દેસાઈ, પ્રાપ્તિ સ્થાન : નવભારત સાહિત્ય મંદિર, અમદાવાદ-મુંબઈ, કિંમત રૂ. ૧૦૦/-.

થોડા દિવસ પર વલ્લભ વિદ્યાનગરમાં શ્રી હરિ દેસાઈનાં કેટલાંક પુસ્તકો - પ્રકાશનોના લોકાર્પણનો સમારંભ યોજાશે. તેમાં “ઈતિહાસ : નોખી નજરે”માં સ્વાભાવિક રીતે મને સવિશેષ રસ પડ્યો. શ્રી ઝવેરચંદ મેઘાણી અને શ્રી ચુનીલાલ વ. શાહ જેવા નામાંકિત પત્રકારોએ દૈનિક-સાપ્તાહિક-વર્તમાનપત્રોને સમકાલીન ઘટનાઓમાં સીમિત ન રાખતાં આધુનિક જીવનને સ્પર્શતા વિવિધ વિષયોની રુચિર છણાવટ દ્વારા વાચકોને વિચારતા કર્યાં. એ પરંપરા ગુજરાતી વર્તમાનપત્રોમાં અદ્યપર્યંત વિકસતી રહી છે. એવા સમકાલીન પત્રકારોમાં શ્રી હરિ દેસાઈનું પ્રદાન ગણનાપાત્ર રહ્યું છે. ‘સંદેશ’, ‘દિવ્યભાસ્કર’ અને ‘કુમાર’માં પ્રગટ થયેલા એમના સંશોધન-લેખોમાંથી ચૂંટેલા ૩૮ લેખોનો સંપુટ છે. આ સંગ્રહમાં લેખકે સૌને સ્પર્શતા ઇતિહાસને તથ્યો તથા તટસ્થ, દૃષ્ટિથી તપાસવાનો સંશોધનાત્મક પ્રયાસ કર્યો છે.

હાલ પશ્ચિમના દેશોમાં ખ્રિસ્તી અને ઇસ્લામ ધર્મનું વર્ચસ રહેલું છે. તેમાં ઇસ્લામનું વર્ચસ વધતું રહ્યું છે. ભારતની પ્રજા રાજકીય દૃષ્ટિએ શતકો સુધી ગુલામ રહેવા છતાં હિંદુઓની બહુમતીવાળું રાષ્ટ્ર રહ્યું છે. ભારતના રાષ્ટ્રનાયક કોણ ? ભારતીય પ્રજાનો મોટો વર્ગ શ્રી મોહનદાસ ગાંધીને રાષ્ટ્રપિતા તરીકે સ્વીકારે છે. વર્તમાન કાલના અગાઉના કાલમાં રાષ્ટ્રનાયક તરીકે ત્રણ નામ વિચારવા પાત્ર છે : રાણા પ્રતાપ, છત્રપતિ શિવાજી અને ટીપુ સુલતાન. આ ત્રણ પૈકી છેલ્લાં બે કોઈ ને કોઈ ઊણપના કારણે ઊણાં ઉતરે છે. જ્યારે એ ત્રણમાં રાણા પ્રતાપે વેઠેલ યાતનાઓ અને સતત જાળવેલ ટેકના કારણે બિરદાવવા જોગ છે, પરંતુ એ ન ભૂલવું જોઈએ કે રાણા પ્રતાપ મેવાડનો વીર નાયક હતો, અને રાષ્ટ્રનાયક તરીકે બિરદાવવામાં અતિશયોક્તિ - દોષ આવે.

લેખક અહીં ઇતિહાસની કેટલીક અવનવી બાબતોને પ્રકાશમાં લાવે છે. દા.ત. મહમૂદ ગઝનીની દરબારી

ભાષા સંસ્કૃત હતી. અત્યારે ઇતિહાસને વિકૃતપણે રજૂ કરીને વર્તમાન રાજકીય આગેવાનો જ્યારે રાજકીય રોટલા શેકવાની કોશિશો કરતા રહે છે, ત્યારે ઇતિહાસને સાચા સ્વરૂપે જોવાની કે રજૂ કરવાની સવિશેષ જરૂરિયાત છે. પાકિસ્તાનમાં હિંદુઓનાં ધર્મસ્થાનો તથા કુટુંબોનું નિર્મૂલન કરવાની ઝૂંબેશ ચાલે છે. હાલ પશ્ચિમમાં પાકિસ્તાન અને પૂર્વમાં બાંગ્લાદેશમાં પ્રોત્સાહન પામતા આતંકવાદીઓ ભારતની શાંતિ તથા આબાદીને હરહંમેશ જોખમાવી રહ્યા છે. એ કેમ ભૂલાય ? લેખક આ સંદર્ભમાં વિદેશી આક્રમણકારોને તથા શાસકોને દેશી પ્રજાજનોનો સાથ મળ્યા કરે છે તેનો અફસોસ દર્શાવી બાદશાહ ઔરંગઝેબના હિન્દુઓ પ્રત્યેના ઉદાર વર્તવિના દાખલા ટાંકે છે. તો ભારતમાં અનેક નામાંકિત નરનારીઓ સ્વેચ્છાએ ધર્મ પરિવર્તન કરતાં હોય એવા દાખલા ટાંકે છે. લેખક ‘વંદે માતરમ્’ને રાષ્ટ્રગીત તરીકે સ્વીકારવા અંગે થયેલ ઉહાપોહની સમીક્ષા કરે છે. કમભાગ્યે આપણાં બંને રાષ્ટ્રગીત વિવાદાસ્પદ રહ્યાં છે. વર્તમાન કવિઓ બિન-વિવાદાસ્પદ રાષ્ટ્રગીત રચી ન શકે ? અંગ્રેજી શબ્દકોશમાં મળેલા ચોથા ભાગના શબ્દોનું મૂળ સંસ્કૃતમાં હોવાનું લેખક જણાવે છે. લેખક ચીનમાં રામાયણ અને મહાભારતની લોકપ્રિયતા દર્શાવે છે. ભારતનાં આ વિરાટકાવ્ય માત્ર ચીનમાં જ નહિ દક્ષિણપૂર્વમાં આવેલા અનેક દેશોમાં લોકપ્રિય હતાં. શ્રી હરિ દેસાઈ નેપાળની ‘વર્જિનગોડેસ’ પ્રથા વિશે તેમજ તિબેટની ‘અનેકપતિ પ્રથા’ વિશે રસપ્રદ માહિતી આપે છે. ટી.વી. ચેનલમાં ‘રાવણ’ની શ્રેણી શરૂ થઈ, તેમાં રાવણના કેટલાક સદ્ગુણ પણ નિરૂપાયા છે. દ.ભારતમાં રાવણનાં મંદિર છે એટલું જ નહિ, રાજસ્થાનના અલવરમાં પણ એક મંદિર આવેલું છે.

વડોદરાના રાજા મહારાવ ‘રંગીલા રાજા’ તરીકે જાણીતા હતા, પરંતુ એમના અનુગામી મહારાજા સયાજીરાવ પણ રંગીલા હતા એવું ડો. સુમંત મહેતાની અપ્રકાશિત ડાયરીઓ પરથી આ લેખક જાહેર કરે છે. પત્રકાર આ નવી વાત પ્રકાશમાં લાવ્યા છે. સિંધમાં બ્રાહ્મણ વજીર વચ્ચે વિધવા રાણી સાથે લગ્ન કરી રાજપદ પ્રાપ્ત કર્યું ને એના પુત્ર દાહિરે પોતાની સગી બહેન સાથે લગ્ન કરી સમાજમાં ઊંડાપોહ મચાવ્યો. ૧૯૪૭ માં દેશના ભાગલા પડ્યા, ત્યારે મહાત્મા ગાંધીજીની જેમ વાયવ્ય સરહદ પ્રાંતના બાદશાહખાને પારાવાર વ્યથા અનુભવી ‘તમે અમને વરુઓ સાથે ફેંક્યા’ એવી અસહ્ય વેદના એ ઠાલવતા.

મુસ્લિમ બહુમતીવાળા તુર્કીના વડાપ્રધાન મુસ્તફા બુલેન્ટે ‘ભગવદ્ગીતા’ તથા ‘ગીતાંજલિ’નો તુર્કીમાં અનુવાદ કર્યો હતો. ગાંધીજીના બ્રહ્મચર્યના પ્રયોગો એ અટપટો અને વિવાદાસ્પદ વિષય રહ્યો છે. ગાંધીજીની હત્યાને વખોડનાર મોટો વર્ગ છે, પરંતુ ‘મી. નથુરામ ગોડસે બોલતોય’ નાટકમાં નથુરામના કૃત્યને વ્યાજબી ગણાવ્યું છે. ખલનાયકને ય નાયક ઠેરવતો, એક વર્ગ પણ છે ! ઝીણા અને આંબેડકરની વિચારસરણીઓ ચર્ચાસ્પદ રહી છે. ‘વંદે માતરમ્’નું ફરજિયાત ગાન અને ટીપુ સુલતાનની દેશભક્તિ ચર્ચાસ્પદ વિષય બન્યા છે. શ્રી હરિ દેસાઈ સ્વામી વિવેકાનંદના ગુજરાત સાથેના સંબંધોની સમીક્ષા કરે છે. સરદાર પટેલે સેંકડો રજવાડાંનું એકીકરણ કર્યું, ત્યારે તે પછીના જમાનામાં તેલંગણ અને વિદર્ભ જેવાં અનેક નાનકડાં રાજ્ય ફૂટી નીકળે તેવા સંજોગ પણ થયા છે. રાજવી તરીકે સાચા લોકસેવક બનેલા દરબાર ગોપાળદાસને લેખક બિરદાવે છે. અમેરિકી સેનેટનો શુભારંભ હિન્દુ પ્રાર્થના સાથે થયો જ્યારે સોમનાથ મંદિર જીર્ણોદ્ધાર અંગે અનેક હિંદુ નેતાઓને પંડિત નહેરુની સેક્યુલર નીતિનો સામનો કરવો પડેલો ! આમ છતાં નહેરુને ગંગા નદીના પવિત્ર જળ માટે અપાર માન હતું !

પુસ્તકના અંતે શ્રી હરિ દેસાઈ ૧૯૫૧માં ડો. સુમંત મહેતાએ ‘આપણા નૈતિક અઘાતનનું નિવારણ’ શીર્ષક હેઠળ લખેલા લેખનું સારદોહન કરી યથાર્થ નોંધ્યું છે કે છ દાયકા પહેલાંની આ વાતો આજેય એટલી જ સુસંગત નથી ? લેખક વ્યવસાયે પત્રકાર છે, પત્રકાર તરીકે અનેક અવનવી વાતો શોધતા રહે છે ને એ વાતોને પોતાની કટારોમાં પોતાની લાક્ષણિક ઢબે વાચકો સમક્ષ રજૂ કરે છે. ઇતિહાસને સ્પર્શતા આ રસપ્રદ લેખોમાંય તેઓ કેટકેટલા અવનવા વિષયોને આવરી લે છે. એમાંની કેટલીય ઘટનાઓને પોતાની રીતે રજૂ કરે છે. માત્ર કલ્પનાઓ

કે ‘સ્ટન્ટ’ કરે તેવી રજૂઆતોથી સંતોષ ન માગતાં, જરૂર જણાય ત્યાં અનેક સંદર્ભગ્રંથોનો વિચારદાર આધાર ટાંકે છે ને ઇતિહાસની અનેક ઘટનાઓને નોખી નજરે અવલોકી એવી સચોટ રીતે રજૂ કરે છે કે એના પ્રવાહમાં તજાઈ આપણે પણ એમની વાતોને સમર્થન આપતા થઈ જઈએ છીએ. અલબત્ત કેટલીક રૂઢ માન્યતાઓ આપણને એ વિચારસરણી વિસારે પાડી દેતી પણ હોય છે. ઇતિહાસની અનેક ઘટનાઓને તથા એની પ્રચલિત માન્યતાઓને નોખી નજરે અવલોકન આવી સંસોધનાત્મક રીતે રજૂ કરી આપણા ચિત્તને અનેક બાબતોમાં નવેસર વિચારતા કરી મૂકે તેવી શ્રદ્ધેય રજૂઆત માટે પત્રકાર સંશોધનકાર શ્રી હરિ દેસાઈને જેટલાં અભિનંદન આપીએ એટલાં ઓછાં છે. વર્ષો સુધી મુંબઈમાં વસવાટ કરી તેઓ ગુજરાતમાં આવી વસ્યા છે, ત્યારે આપણને આ પીઠ પત્રકારનો વધુ લાભ મળે છે.

ડૉ. હરિપ્રશાદ શાસ્ત્રી

* * *

સંસ્કૃત સાહિત્યમાં વનસ્પતિ, લેખક : બાપાલાલ ગ. વૈદ્ય, પ્રકાશક : ગુજરાત વિદ્યાસભા, પ્રેમાભાઈ હોલ, ભદ્ર, અમદાવાદ, દ્વિતીય આવૃત્તિ, ૨૦૦૮, કિંમત રૂ. ૨૦૦/-.

ભારતીય સંસ્કૃતિના જ્ઞાનવારસાને અક્ષુણ્ણ રાખવાના પ્રયાસને વરેલી તથા વિદ્યાના પ્રચાર-પ્રસાર અર્થે સક્રિય એવી લબ્ધપ્રતિષ્ઠ વિદ્યાસંસ્થા-ગુજરાત વિદ્યાસભા દ્વારા પ્રકાશિત, શ્રી બાપાલાલ સી. વૈદ્ય દ્વારા સંપાદિત પુસ્તક - “સંસ્કૃત સાહિત્યમાં વનસ્પતિ” એક ઉત્તમ, આવકારયોગ્ય ગ્રંથ છે.

મૂળ ઈ.સ. ૧૯૫૩માં, તે સમયના વિદ્યાસભાના અધ્યક્ષ વિદ્વદ્વ્ય શ્રી રસિકલાલ પરીખની પ્રેરણાથી લેખકશ્રીએ પ્રસિદ્ધ કરેલ આ પુસ્તકની આ દ્વિતીય આવૃત્તિ છે, જેનું પ્રકાશન ગુજરાત સાહિત્ય અકાદમી-ગાંધીનગરની આર્થિક સહાયથી કરાયું છે.

સંસ્કૃત સાહિત્યનું ફલક તો ઘણું વિશાળ છે ને તેથી તેનો સાઘોપાંત અભ્યાસ કરવાનું તો મુશ્કેલ બને, છતાં લેખકશ્રીએ યથાશક્ય સંસ્કૃત સાહિત્યકૃતિઓનો અભ્યાસ કરી, તેમાં પ્રયુક્ત જે તે વનસ્પતિગત સંદર્ભોને તારવીને તે સર્વ સંદર્ભો અહીં અકારાદિક્રમે ગોઠવીને રજૂ કર્યા છે. તે રીતે, આ એક પ્રકારનો કોશગ્રંથ બની રહે છે.

પ્રસ્તુત ગ્રંથનું વૈશિષ્ટ્ય એ છે કે, તેમાં જે તે સંદર્ભપરક કેવળ સ્થૂળ વિગતો કે માહિતીમાત્ર આપીને લેખક અટકી ગયા નથી પણ જે તે વનસ્પતિને મળતા આવતા નિર્દેશો પણ સાથે મૂકી આપ્યા છે. વળી, જે તે નિર્દેશના ચોક્કસ અર્થને તારવવાનો કે જે તે નિર્દેશ સાથે વણાયેલ સાંસ્કૃતિક સંદર્ભ ઉપસાવવાનો તથા જે તે સાહિત્યસંદર્ભનો આછેરો આસ્વાદ કરાવવાનોય લેખકશ્રીએ યથોચિત પ્રયાસ કર્યો છે. તેમાંય જે તે સાહિત્યસંદર્ભના નિર્દેશ સાથે તે સંદર્ભ અંગેનો આયુર્વેદપરક ઉપયોગ દર્શાવવાનો તેમનો પ્રયાસ તો ખરેખર સ્તુત્ય છે. સાથે સાથે, જે તે વનસ્પતિની ઓળખ સુસ્પષ્ટ રીતે ઊપસે એ માટે તેનાં આધુનિક નામ આપવાનો ય પ્રયાસ કર્યો છે.

ગ્રંથના પ્રારંભે (પૃ. ૬ થી ૨૦) લેખકે પ્રાસ્તાવિકરૂપે જે કેટલીક વિગતો નિરૂપી છે તે દ્વારા ગ્રંથમાં પ્રવેશ તો સુપેરે થાય જ છે પરંતુ તે દ્વારા લેખકના અંતરમાં પણ સહજ પ્રવેશ થઈ જાય છે. તેમાં લેખકના જ્ઞાનનિધિની ઝલક છે, જે એક તરફ તેમણે આસ્વાદેલ સાહિત્યસૃષ્ટિ પ્રતિ દોરી જાય છે, તો બીજી તરફ તેમના ઓષધિજ્ઞાનને ય ઊજાગર કરે છે અને આની પાછળ ગુંજતું ભારતીય સંસ્કૃતિનું ગાન વાચકને અભિભૂત ન કરે તો જ નવાઈ !

આ પછી કુલ ૪૧૪ પૃષ્ઠોમાં અકારાદિક્રમે ૨૦૦ થી ય વધુ (કુલ ૨૨૨) વનસ્પતિઓ વિશે ઘણી સૂક્ષ્મ

માહિતી પૂરી પાડવામાં આવી છે. તેમાં કદમ્બ, કમલ, કરવીર, કિંશુક, કુન્દ, કેતકી, ચમ્પક, પારિજાત, મલ્લિકા, માલતી, શિરીષ, શેફાલિકા જેવાં પુષ્પ સમૃદ્ધિભર્યાં વૃક્ષો છે અને આમલકી, આમ્ર, ખર્જૂરી, જમ્બૂ, દાહિમ, દ્રાક્ષ, પનસ જેવાં ફલવૃક્ષો પણ છે. વળી, અશ્વત્થ, ઇરળડ, નિમ્બ, ન્યગ્રોધ, બદરી, શમી, શાલ્મલી, શિંશપા જેવાં જાણીતાં વૃક્ષો ય છે અને અગુરુ, અરણિ, ઉદુમ્બર, કર્પૂર, કુઙ્કુમ, ક્રમુક, ગુગ્ગલુ, ચન્દન, દર્ભ, દૂર્વા, નાલિકેર, બિલ્વ, હરિચન્દન વગેરે પૂજાદ્રવ્ય પૂરાં પાડતાં વૃક્ષો પણ છે.

ગ્રંથનું નામ જ સૂચવે છે તેમ અહીં સંસ્કૃત સાહિત્યમાં પ્રાપ્ત થતા, વનસ્પતિ અંગેના નિર્દેશો તપાસવાનો લેખકનો ઉપક્રમ છે, પરંતુ સાથે સાથે ક્યારેક ક્યારેક ગુજરાતી સાહિત્યમાંથી, તેમજ ગુજરાતી ભાષાના સાક્ષરો દ્વારા અનૂદિત સંસ્કૃત રચનાઓમાંથી પણ તેમણે નિર્દેશો સુલભ કરી આપ્યા છે. એટલું જ નહીં, અનેક સ્થળે લેખકશ્રીએ અંગ્રેજી સાહિત્યકારોની નોંધો પણ ઉપસાવી છે અને વળી, સંસ્કૃત સાહિત્યના મૂળગ્રંથોના અભ્યાસ ઉપરાંત, જે તે સાહિત્ય ઉપર રચાયેલ ટીકાગ્રંથ પણ અનેકવાર અભ્યાસનો વિષય બન્યા છે.

આ સમગ્ર નિરૂપણમાં કેટલીક ઉલ્લેખનીય બાબતો ધ્યાનમાં આવી છે. તે આ પ્રમાણે છે-

⊙ અહીં જે તે વનસ્પતિના સંદર્ભ આપતી વખતે, ક્રમપ્રાપ્ત નામનિર્દિષ્ટ વનસ્પતિના પર્યાયરૂપ શબ્દો નિર્દેશી, તે અંગેના સંદર્ભો ય લેખકશ્રીએ આવરી લીધા છે.

જેમ કે, કલમ ની સાથે શાલિ

અથવા કુઙ્કુમ ની સાથે કાશ્મીર

⊙ વળી, લેખકશ્રીએ વનસ્પતિઓનાં વિશેષ પ્રચલિત એવાં નામોને જ અહીં સ્થાન આપ્યું છે.

જેમ કે, કદમ્બનો નિર્દેશ છે, નીપનો નહિ.

પરંતુ નીપ અંગેની જાણકારી કદમ્બમાંથી જ મળી રહે છે.

[વાસ્તવમાં તે બંને પર્યાયરૂપ નહીં પણ અલગ અલગ છે. એ અંગેની નોંધ લેખકે કાલિદાસ અને રાજશેખરને ટાંકીને લીધી છે (તેમાં અમરકોશમાં પ્રાપ્ત વિગતનો વિરોધ કરાયો છે) છતાં, તે બંને ખૂબ નજીકનાં છે અથવા તો પ્રકારવિશેષ છે તે બાબતનો સ્વીકાર પણ કર્યો છે.]

⊙ અત્રે જે તે વનસ્પતિની સ્વરૂપગત ખાસિયત કે લક્ષણ સ્પષ્ટ કરવાની યથાશક્ય કોશિશ કરવામાં આવી છે. તે માટે વિવિધ કોશોની મદદ લેવાઈ છે. છતાં, કોશગત સંદર્ભને પૂર્ણ ચકાસણી પછી જ સ્વીકારવાનો આગ્રહ રખાયો છે. ઉચિત ન જણાય ત્યાં કોશગત વિગત સામે પ્રશ્નાર્થ કે વિરોધ પણ દર્શાવ્યો છે.

[અમરકોશ તથા તેના ઉપરની ટીકામાં પ્રાપ્ત ઘણી બાબતો લેખકશ્રીને વાંધાજનક લાગી છે (જુઓ : પૃ. ૧૩૦, ૩૧૦ ઇત્યાદિ) એ જ રીતે, ભાવમિત્રે આપેલ નોંધ પણ તેમને ક્યારેક અસ્વીકાર્ય જણાઈ છે. (જુઓ : પૃ. ૧૩૧)]

⊙ પ્રસ્તુત ગ્રંથમાં જે તે વનસ્પતિ માટેના સાહિત્યિક સંદર્ભો તો લગભગ બધી જ વનસ્પતિ અંગે આપવામાં આવ્યા છે, પરંતુ અપવાદરૂપે ક્વચિત્ સંદર્ભ નિર્દેશાયા નથી. જેમ કે, હાલક (પૃ. ૬૮).

આ રીતે, પ્રસ્તુત સંપાદનમાં લેખકશ્રીનો મહાનીય પ્રયત્ન જોઈપણ વાચકને લક્ષ્યમાં આવ્યા વિના નહીં રહે, જે તેમના સંસ્કૃત તેમ જ આયુર્વેદ અંગેના વ્યાપક ને અગાધ જ્ઞાન તથા બહોળા અનુભવનો પરિચાયક છે.

આમ છતાં, સમગ્ર સંપાદનમાં કેટલીક વિગતો અસ્પષ્ટ રહી જવા પામી છે. તે નીચે પ્રમાણે છે -

○ પૃ. ૬૭ - છેલ્લેથી છઠ્ઠી પંક્તિ -

અંજીર એ આપણા દેશનું વતની નથી. પરદેશથી આવેલું છે. અંજીર નામ જ અરબી છે.

उदुम्बर નામે વનસ્પતિના નિરૂપણમાં આવતી આ પંક્તિઓ શું સૂચવે છે ? તેનો શો અર્થ સમજવો ?

○ કાલીયક નામે વનસ્પતિના નિરૂપણમાં પૃ. ૧૪૬ ઉપર એવી નોંધ છે કે -

કાલેયક એટલે અગુરુની કોઈ જાત એવો ધન્વન્તરિ નિઘણ્ટુકારે અર્થ કરેલો છે તે પણ સંભવિત છે. કાલેયક અમરસિંહના મત પ્રમાણે દારૂહળદર (Berberic asiatica) છે, પરંતુ એ અર્થ અહીં ઉચિત નથી લાગતો. દારૂહળદરમાં સુગંધ નથી હોતી...

અહીં પહેલાં તો એ પ્રશ્ન થાય કે, કાલેયક ને કાલીયકનો પર્યાય સમજવો ? કે પછી કાલીયકને સ્થાને કાલેયક છપાયું હશે એમ વિચારી તેને મુદ્રણદોષ માનવો ? કેમ કે, કાલેયક નામે અન્ય અલગ વનસ્પતિનો નિર્દેશ છે જ.

બીજો પ્રશ્ન કાલેયક નામે વનસ્પતિમાં લખેલી નોંધ ઉપરથી ઉદ્ભવે છે. તેમાં કહ્યું છે -

...દારૂહળદરનાં વૃક્ષો દહેરાદૂન તરફ ખૂબ થાય છે. એનાં પુષ્પોમાં ખુશબો હશે એમ આ ઉલ્લેખ ઉપરથી લાગે છે.

ઉપર કાલીયકના સંદર્ભમાં અમરસિંહના મંતવ્યનો અસ્વીકાર કરતાં નોંધ્યું છે કે, ‘દારૂહળદરમાં સુગંધ નથી હોતી’ અને અહીં કાલેયક ના સંદર્ભમાં - તેનાં પુષ્પોમાં ખુશબો હોવાનું જણાવ્યું છે. તેમાં વદતોવ્યાઘાત નથી શું ? અથવા તો ‘લાગે છે’ શબ્દો - નહીં ખુલ્લો વિરોધ કે નહીં પૂર્ણ સંમતિ એમ તે અંગે લેખકનો મોળો પ્રતિસાદ સૂચવનારા છે ?

○ પૃ. ૧૦૨ ઉપર આ પ્રમાણે નોંધ છે -

“मृणालं बिसं” - આ બે પર્યાયવાળા મૃણાલનો અર્થ ભાનુજી દીક્ષિતે “કમળનું મૂલ” એવો આપ્યો છે. કમળના દાંડા (નાલી)ને જુદો ગણાવવામાં આવ્યો છે, પરંતુ મૃણાલ અને બિસ બન્નેનો એક અર્થ કરવો ઉચિત નથી. વૃન્દટીકાકાર શ્રીકંઠ મૃણાલને ‘સ્થૂલ’ અને બિસને ‘મૃણાલાન્નિર્ગતપ્રતાનઃ’ અર્થાત્ મૃણાલમાંથી નીકળેલા તાંતણા એવો ઉચિત અર્થ કરે છે.^૧

[૧. एषा मनो मे प्रसभं शरीरात्पितुः पदं मध्यममुत्पतन्ती ।

सुराङ्गना कर्षति खण्डिताग्रात सूत्रं मृणालादिव राजहंसी ॥]

આ સંદર્ભમાં કેટલીક બાબતો વિચારણીય જણાય છે. પ્રથમ તો એ કે, અહીં લેખકશ્રીએ પાદટીપ ક્રમાંક-૧ જ્યાં - જે વિગત આપીને - મૂક્યો છે, તે બાબતનો મૂલ સંદર્ભ પાદટીપમાં અપાયો હોય એમ નથી, પરંતુ શ્રીકંઠના મતને પોતાના મંતવ્યના સમર્થનમાં તેમણે ઉલ્લેખ્યો છે અને શ્રીકંઠે જે બાબત નિર્દેશી છે તેની પુષ્ટિ માટે લેખક કાલિદાસની રચનામાંથી સંદર્ભ લઈ પાદટીપમાં ટાંકે છે. અલબત્ત, તેમણે ત્યાં (વિક્રમો. અં. ૩.૧૩) એ પ્રમાણે સંદર્ભનોંધ મૂકી છે પણ આ પાદટીપ દ્વારા એટલું જ સમજાય છે કે, મૃણાલમાં તંતુ હોય છે પણ તે તંતુ એટલે બિસ એવી સ્પષ્ટતા થતી નથી.

બીજું, લેખકે અહીં મૃણાલ અને બિસનો ભેદ તારવ્યો છે અને તેમાં આગળ જતાં - કુમારસંભવમાંથી સંદર્ભ ટાંકી મૃણાલનો અર્થ દાંડો એમ સ્વીકાર્યો છે.

વળી, પૃ. ૧૦૩ ઉપર કમલના કંદો (મૃણાલ) એવો નિર્દેશ મળે છે તો પૃ. ૧૦૪ ઉપર ગીતગોવિંદના

સંદર્ભને સમજાવતાં, (વિસશક્ત) પદનો અર્થ મૃણાલખંડ એવો આપે છે. તે પછી, પૃ. ૧૨૧ ઉપર મૃણાલનો અર્થ શ્વેતતંતુ કર્યો છે. (જે બિસતંતુથી અલગ જણાતો નથી) અને પૃ. ૧૨૪ ઉપર વળી પાછા મૃણાલ અને બિસને અલગ ગણાવતાં કહ્યું છે —

મૃણાલ એટલે કમળના ડાંડા અને બિસ એટલે ડાંડામાંથી નીકળતા રેશમ જેવા ઝીણા તાંતણા.

આ સઘળા નિર્દેશો ઉપરથી એમ જણાય છે કે, લેખકશ્રી તો સ્પષ્ટરૂપે મૃણાલ અને બિસને અલગ જ માને છે, પરંતુ જે તે સંદર્ભગત સમજૂતીમાં જે તે અર્થવિશેષને દર્શાવે છે, જેથી વિસંવાદિતા ઊપસતી જણાય છે. વસ્તુતઃ ભાનુજીએ આપેલ અર્થ ખોટો નથી. પાદટીપમાં નિર્દિષ્ટ મૃણાલસૂત્ર એટલે જ બિસતંતુ અને તેથી મૃણાલ અને બિસને પર્યાય માનવામાં આવે તો તેમાં અનૌચિત્ય ન લેખાવું જોઈએ. પણ ચોક્કસ અર્થનો જો આગ્રહ રાખીએ તો - મૃણાલ એટલે તંતુસહિતનું કમળમૂલ એમ માનવું જોઈએ.

આ જ પ્રકારની વિસંવાદિતા ને અસ્પષ્ટતા અન્યત્ર પણ જોવા મળે છે. જેમ કે —

પૃ. ૨૫૫ ઉપર નલદ નામે વનસ્પતિ અંગે જે વિગતો આપવામાં આવી છે, તેમાં આ પ્રમાણે વાંચવા મળે છે —

“નલદં-નલં ગન્ધં દદાતિ, દયતે વા ।” (ભા.દી.) નલ એટલે ગંધ જે આપે છે તે. નામ ખરેખર સાર્થક છે. એના પર્યાયો અખંડ, ડશીરમ્, નલદં, સેવ્યમ્, મૃણાલમ્, જલાશયમ્ વગેરે છે. ભાનુજી દીક્ષિતે ‘દશવીરણમૂલસ્ય ‘ખશ’ इति ख्यातस्य’ એવો પરિચય આપેલો છે. આજે પણ “ખશ” નામથી જ આ વાળો ઓળખાય છે, પરંતુ ડશીરથી નલદ ભિન્ન થીજ છે. વીરભણોનાવાળા એવો અર્થ કરવો ઉચિત છે.

અહીં નલદ શબ્દની સમજૂતીરૂપે — નલ એટલે ગંધ જે આપે છે તે - એમ જે કહ્યું છે, તેમાં સ્પષ્ટતા ઓછી જણાય છે, ખરેખર તો નલ એટલે કે ગંધ (અને ગંધ) જે આપે છે, તે છે નલદ એમ કહેવું જોઈએ.

બીજું, નલદ ના જે પર્યાયો નિર્દેશાયા છે, તેમાંના ડશીરનો અસ્વીકાર અને ખશ તરીકે તેની પ્રસિદ્ધિનો સ્વીકાર લેખકશ્રી કરે છે તેમાં — ‘વીરભણોનાવાળા એવો અર્થ કરવો ઉચિત છે’ એટલા શબ્દો કંઈક અંશે અસ્પષ્ટ રહે છે.

વીરભણોનાવાળા-ને સ્થાને વીરણવાળો - એવો શબ્દ હોઈ શકે ? કેમ કે, ખશ એટલે કે સુગંધીવાળો, અને તેને માટે વીરણવાળો નામ પણ પ્રયોજાય છે.

પૃ. ૨૫૬ ઉપર લેખકશ્રીએ નલદના એક અન્ય અર્થ ‘જટામાંસી’ની નોંધ લઈ, તેને બદલે ભાનુજીએ આપેલ ‘ખસ’ અર્થ સ્વીકાર્ય લેખ્યો છે.

ભાનુજીના વનસ્પતિવિષયક જ્ઞાન પ્રત્યે ખાસ શ્રદ્ધા ન ધરાવતા લેખક અહીં ભાનુજીના મંતવ્યને સ્વીકારે છે પણ ખરા ને વિરોધ પણ કરે છે.

નલદ એટલે ડશીર નહીં અને નલદ એટલે ખશ આ બે બાબતો માનતા લેખકશ્રી ડશીર અને ખશને અલગ લેખતા જણાય છે, પણ ડશીર દ્વારા તેમને શું અભિપ્રેત છે, તે અત્રે તેઓ જણાવતા નથી.

પરંતુ, આ પહેલાં પૃ. ૭૧ ઉપર ડશીર નામે વનસ્પતિ અંગે નિરૂપણ કરતાં, તેમણે ડશીર એટલે ખસનો વાળો એવું સ્પષ્ટ રીતે જણાવ્યું છે.

આમ, નલદ એટલે ખસ એટલે કે સુગંધીવાળો તથા, ડશીર એટલે ખસનો વાળો - એ પ્રમાણે સ્પષ્ટ સ્વીકાર કરવા છતાં, નલદ અને ડશીરને પર્યાય ન માનવા પાછળનું કારણ અથવા તો નલદ અને ડશીરને પર્યાય

માનતા ભાનુજીનો વિરોધ કરવા પાછળનું તેમનું વલણ સમજાતું નથી.

○ કોઈ કોઈ વાર જે તે વનસ્પતિની સ્પષ્ટ ઓળખ લેખકશ્રી આપી શકતા નથી ત્યારે ક્યાંક સીધેસીધું પોતાનું અસામર્થ્ય બતાવે છે - જેમ કે, પ્રસેક વિશે તેમને જાણકારી નથી તેનો સ્પષ્ટ એકરાર કર્યો છે (પૃ. ૨૮૪). તો ક્યાંક વળી જે તે વનસ્પતિને જુદા જુદા નામે ને જુદા જુદા સ્વરૂપે વર્ણવી છે.

જેમ કે, કમલની સમજૂતીમાં લેખકે તેના પર્યાયો નિર્દેશ્યા છે, જેમાં કુવલયનો પણ નિર્દેશ છે. તેનો અર્થ તેમણે નીલોત્પલ એવો આપ્યો છે. (પૃ. ૮૪) અને આગળ જતાં, કમલની ભિન્ન ભિન્ન જાતો નિર્દેશતાં કુવલય-ને કોકનદના પર્યાયરૂપ ગણાવી તેનો અર્થ રાતું કમળ એવો આપ્યો છે (પૃ. ૧૨૪) અને વળી, પૃ. ૧૧૨ ઉપર ઉત્તરરામચરિતના ટીકાકાર વીરરાઘવનો મત નિર્દેશતાં કુવલયને ચન્દ્રવિકાસી શ્વેતકમળ હોવાનું જણાવ્યું છે.

એ જ રીતે, પૃ. ૨૦૪ ઉપર ગજપુષ્પીના નિરૂપણમાં-રામાયણમાંથી તેનો સંદર્ભ આપ્યા પછી તેની ઓળખ અંગે પહેલાં તેનો અર્થ યૂથિકા એટલે જાઈ કરવાનું વલણ જણાય છે પણ પછી તેને ગજવેલ સાથે એકરૂપ માનવાનું વલણ અપનાવી તેનો અર્થ શતાવરી એવો કર્યો છે.

અહીં એક વાત નોંધવી જોઈશે કે, ઉપરનિર્દિષ્ટ કેટલાક સંદર્ભોને બાદ કરતાં, અન્યત્ર જે તે વનસ્પતિના સ્વરૂપની સ્પષ્ટતા અર્થે લેખકે લીધેલ પરિશ્રમને દાદ દેવી રહી. તેમાંય મંદાર (પૃ. ૩૦૮) એટલે કયું વૃક્ષ ? તે વિગત સ્પષ્ટ કરવાનો તેમનો પ્રયાસ ખરેખર સ્તુત્ય છે.

○ લેખકશ્રીએ પોતાનો ઓષધિજ્ઞાનને સંસ્કૃત સાહિત્યના સંદર્ભો સાથે સાંકળી આપ્યું છે, તેમાં ક્યારેક મૂળ સંદર્ભ આપવાને બદલે નોંધમાત્ર જ લીધી છે, જેમ કે -

પૃ. ૧૬૨ ઉપર નોંધ છે કે -

ભર્તૃહરિએ કુશોને (શૃંગાર-૩૪) વંશકરીરની કાંતિ સાથે સરખાવ્યા છે.

સહતત્વાદ્યથા વેણુઃ નિબિઢૈઃ કણ્ટકૈઃ વૃતઃ ।

ન શક્યતે સમુચ્છેતું ભ્રાતૃસંઘાતવાંસ્તથા ॥ (હિતોપદેશ)

અહીં શૃંગાર-૩૪ એટલે શૃંગારશતકનું ૩૪મું પદ્ય, જેનો મૂળ સંદર્ભ અહીં અપાયો નથી, જ્યારે સહતત્વાદ્યથા... વગેરે મૂળ સંદર્ભ ઉદ્ધૃત કરી (હિતોપદેશ) એમ મોઘમ નિર્દેશ કરી લીધો છે, પણ ચોક્કસ સંદર્ભ અપાયો નથી, જે આપવો જોઈતો હતો.

એ જ રીતે, પૃ. ૧૮૨ કુસુમ્મ વનસ્પતિના નિરૂપણમાં ઋતુસંહાર-૧.૨૪, દ.૪ એ પ્રમાણે સંદર્ભનોંધ મળે છે પણ તેનાં મૂળ ઉદ્ધરણ અહીં અપાયાં નથી. પાદટીપમાં પણ તે અંગે કોઈ નોંધ પ્રાપ્ત થતી નથી.

સામાન્ય રીતે, લેખક જે તે વનસ્પતિના સંદર્ભો મૂળ રચનામાંથી ઉદ્ધરણ ટાંકીને આપતા હોય છે ને ઘણુંખરું તેનો અર્થ પણ જણાવતા હોય છે.

આ ઉપરાંત, પૃ. ૧૭૫ ઉપર એવી નોંધ છે કે -

રાતો કાંટાસરિયો એ વૃક્ષ ન કહેવાય. એનાં ફૂલની મંજરીઓ નથી આવતી - આ બે પરિચયો કુરબક સાથે બંધબેસતા નથી.

આ નોંધમાં રાતા કાંટાસરિયાના પરિચય અંગેની જે બે બાબતો દર્શાવી છે, તેનો મૂળ આધાર આપવાનું લેખકશ્રી ચૂકી ગયા હોવાનું જણાય છે.

○ આ ગ્રંથમાં નિર્દિષ્ટ સર્વ વનસ્પતિઓ મુખ્યત્વે તેમનાં મૂળ નામે એટલે કે સંજ્ઞાવાચી નામથી જ રજૂ થઈ છે. પરંતુ તેમાં એક નિર્દેશ જુદો છે. તે છે. પૃ. ૨૨૫ ઉપરનો જયોતિષ્મતી ઓષધિનો. તેના ઉદાહરણરૂપ સંદર્ભ આપતાં, ઓષધ્યઃ કે મહૌષધિ એવો નિર્દેશ છે તે ઉપરથી જણાય છે કે, જયોતિષ્મતી ઓષધિ એ સંજ્ઞાવાચી નામ ન હોતાં અર્થાભિપ્રેત સંજ્ઞારૂપ જ ગણાય.

અત્રે નિર્દિષ્ટ આ સઘળી ત્રુટિઓ ઉપરાંત, કેટલાક મુદ્રણદોષો પણ રહી જવા પામ્યા છે. જોકે, પ્રસ્તુત સંપાદનના વિષયનો વ્યાપ તથા લેખકશ્રીનો થોડામાં ઘણું આપવાનો ઉત્સાહ તેમાં કારણભૂત હોવા સંભવ છે. બાકી સમગ્ર ગ્રંથમાં લેખકે લીધેલી જહેમત તથા તેમણે દાખવેલ ચોક્કસાઈ ને ચીવટ અછતાં નથી રહેતાં. ગ્રંથની ગુણવત્તા ને ગૌરવ ચોક્કસ જ પ્રશંસાને પાત્ર છે, એમાં બેમત નહીં. હા, ત્રુટિઓ નિવારી શકાઈ હોત તો ગ્રંથ સુજ્ઞ વિદ્વજ્જનોને માટે વિશેષ પ્રીતિભાજન બનત.

— ડૉ. જાગૃતિ પંડ્યા

* * *

‘રવીન્દ્રનાથનો શિક્ષણવિચાર’, લે. નગીનદાસ પારેખ, પ્રકા. ગુજરાત વિદ્યાસભા, ભદ્ર, અમદાવાદ; પ્રથમ આવૃત્તિ, ડિસે. ૨૦૦૮, કિં. રૂ. ૪૦-૦૦

રવીન્દ્રનાથને આપણે મુખ્યત્વે એક કવિ તરીકે ઓળખીએ છીએ, પરંતુ આ રાષ્ટ્રપુરુષે આપણા દેશના શિક્ષણ, ગ્રામસુધારણા અને ગૃહોદ્યોગ વિષે પણ વિચારણા કરી છે અને તેને અમલમાં મૂકવાના પ્રયાસો પણ કર્યા છે. સાહિત્ય પછી શિક્ષણ જીવનભર એમના રસનો કેન્દ્રીય વિષય રહ્યો છે. ગાંધીજીની જેમ તેમણે પણ આપણા દેશની રૂઢ કેળવણીપ્રથામાં ક્રાંતિકારી વિચારો ધર્યા છે. ગાંધીજી એમને ‘ગુરુદેવ’ કહેતા તે યથાર્થ છે.

રવીન્દ્રનાથે શાંતિનિકેતન આશ્રમમાં પ્રકૃતિના સાન્નિધ્યમાં ઈ.સ. ૧૯૦૧માં શિક્ષણના પોતાના આદર્શ મુજબની શાળા શરૂ કરી હતી. એ પછી ૧૯૨૧માં વિશ્વભારતીની સ્થાપના કરી હતી. આજે તો શાંતિનિકેતન જાણે રવીન્દ્રનાથ નામનો પર્યાય છે.

રવીન્દ્રનાથના શિક્ષણ વિષેના વિચારો વિષે શ્રી નગીનદાસ પારેખે ગુજરાત વિદ્યાસભાના આશ્રયે ‘વિદ્યાબહેન સ્મારક વ્યાખ્યાનો’ (૧૯૮૨) અંતર્ગત આપેલાં વ્યાખ્યાનો અહીં સંગૃહીત છે. ગુજરાત વિદ્યાપીઠમાં ભણીને નગીનદાસ પારેખ ૧૯૨૫માં શાંતિનિકેતન અનુસ્નાતક અભ્યાસ માટે ગયેલાં. ત્યાંની શિક્ષણરીતિનો એમને પ્રત્યક્ષ અનુભવ પણ છે.

શ્રી નગીનદાસ પારેખે (૧૯૦૮-૧૯૮૩) આપેલાં આ વ્યાખ્યાનોમાં ગુરુદેવ રવીન્દ્રનાથના શિક્ષણવિષયક અનુભવો પ્રયોગો અને વિચારોનું વિશદ નિરૂપણ છે.

— ભોળાભાઈ પટેલ

* * *

‘ગુજરાતમાં નારી ચેતના’, લે. શિરીન મહેતા, પ્રકાશક : દર્શક ઇતિહાસ નિધિ, ૨૦૦૮, પૃ. ૭+૪૮૮, પ્રાપ્તિ સ્થાન : રંગદાર પ્રકાશન, ૧૫, યુનિવર્સિટી પ્લાઝા, નવરંગપુરા, અમદાવાદ, કિંમત : રૂ. ૨૫૦-૦૦

આજે પણ પુરુષપ્રધાન સમાજ વ્યવસ્થાના ઢાંચામાં ગુજરાતની મોટા ભાગની સ્ત્રીઓ પરાધીન દશામાં છે. પરંતુ એક જમાનામાં તો સ્ત્રીઓની પરિસ્થિતિ અત્યંત દુઃખદ હતી. ગુજરાત અને હિંદમાં પ્રવર્તતા સામાજિક અનિષ્ટોનો ભોગ સ્ત્રીઓ બની હતી. આવા વિષમ સંજોગોમાં બ્રિટિશ શાસનની સ્થાપના બાદ ૧૯મા સૈકાના

ઉત્તરાર્ધમાં સમાજ-સુધારાનું જે આંદોલન થયું તેમાં નર્મદ, મહીપતરામ રૂપરામ, મહારાજા સયાજીરાવ ગાયકવાડ અને કવિ દલપતરામની જેમ હરકુંવર શેકાણી, પાર્વતીકુંવર જડાવ, કૃષ્ણાગૌરી હીરાલાલ રાવલ, પંડિતા જમનાબાઈ, નાનીબહેન ગજજર, બાજીગૌરી મુનશી અને ડૉક્ટર મોટી બહેન કાપડિયા જેવી તેજસ્વી મહિલાઓએ ભારે પરિશ્રમ કરીને સ્ત્રીઓના ન્યાય અને સમાનતા માટે ઝૂંબેશ શરૂ કરી હતી. ગુજરાત અને બ્રિટનના દફતરો તેમજ ગ્રંથાલયોનો ઉપયોગ કરીને, અનેક સ્ત્રોતોને આધારે ડૉ. શિરીનબહેન મહેતાએ ગુજરાતમાં વિકસેલ નારી ચેતનાને સુંદર રીતે ઉપસાવી છે. અને આ મહાન ઘટનાને સમજવા માટે તેમણે પ્રાચીન અને મધ્યકાલીન ગુજરાતની સ્ત્રીઓનું વર્ણન અને વિશ્લેષણ કર્યું છે. માત્ર વર્ણનો કરવાને બદલે તેમણે સામાજિક વિકાસના સૈદ્ધાંતિક અને વૈચારિક અભિગમોની છણાવટ કરીને સ્ત્રી-અભ્યાસ અને તેની પદ્ધતિઓને નવી દિશા આપી છે.

આ પુસ્તકના સૌપ્રથમ પ્રકરણમાં ચોખવટ કરી છે કે તેમણે લિંગભેદ (gender)ને તેમના અભ્યાસમાં મુખ્ય સ્થાન આપ્યું છે. તેમના શબ્દોમાં : “કુદરતી શારીરિક ભેદને ઐતિહાસિક, સામાજિક, સાંસ્કૃતિક પરિબળોએ સ્ત્રીનાં જીવન, કવન, મોભાનું કઈ રીતે ઘડતર કર્યું ? એ મારા અભ્યાસની મુખ્ય ધરી છે. લિંગભેદને લીધે સાંસ્કૃતિક, સામાજિક ભૂમિકામાં સ્ત્રી-પુરુષનાં કેવાં વલણો છે તે અભ્યાસનું છે. આને પરિણામે પુરુષનું આધિપત્ય અને સ્ત્રીનું ગૌણ સ્થાન ઉદ્ભવે છે. સ્ત્રીને નૈતિક મૂલ્યો આધારિત આચારસંહિતાનું પાલન કરવાનું હોય છે. સ્ત્રીધર્મનો અમલ કરવાનો હોય છે. પુરુષ આ બધાં નિયંત્રણોથી પર બને છે... આમ છતાં મારા અભ્યાસની ભૂમિકા પુરુષ વિરુદ્ધ સ્ત્રીની નથી કારણ કે સ્ત્રી-પુરુષ વચ્ચે સંવાદ (dialogue) અને એકબીજા સાથે સહકાર કરવાની પણ ભૂમિકા સર્જાય છે.”

પ્રાચીન સમયના સાહિત્યિક, ધાર્મિક અને નૈતિક સ્ત્રોતોને આધારે લેખિકાએ આર્યસંસ્કૃતિ અને તેમાંથી કાળક્રમે પ્રગટ થયેલ હિંદુ, બૌદ્ધ અને જૈન ધર્મનું વિહંગાવલોકન કરીને સ્ત્રીઓની સામાજિક પરિસ્થિતિ સમજાવતાં લખ્યું છે કે તે સમયે સ્ત્રી-સન્માનની ભાવના પ્રવર્તતી હતી અને આવાં કારણોસર ખાસ કરીને, જૈન અને બૌદ્ધ ધર્મમાં અનેક તેજસ્વી સ્ત્રીઓ થઈ ગઈ. પરંતુ ‘મનુસ્મૃતિ’ જેવા ગ્રંથો દ્વારા પુરુષોની સ્ત્રીઓ ઉપર પકડ વધતી ગઈ. લેખક કહે છે : “યાજ્ઞવલ્ક્યસ્મૃતિ અને વિષ્ણુસ્મૃતિ સ્ત્રીઓ અને વિધવાઓ, માટેના મિલકતના અધિકારો અંગે મનુસ્મૃતિ કરતાં વધારે ઉદાર હતા.”

મધ્યકાલ દરમિયાન જો કે સ્ત્રીઓ ઉપર પુરુષોની પકડ વધી. આમ છતાં મુસ્લિમ સમાજમાં રઝિયા સુલતાના, ગુલબદન બેગમ અને ઝેબુન્નિશા જેવી સ્ત્રીઓ અને જૈન તથા હિંદુ સમાજમાં અનુપમા, ગૌરીબાઈ, મીરાં અને જાનીબાઈ જેવી શક્તિશાળી સ્ત્રીઓએ સાંસ્કૃતિક અને સાહિત્યિક ક્ષેત્રોમાં પ્રદાન કર્યું હતું. અલબત્ત, મોટા ભાગની સ્ત્રીઓ રાજવંશી કુટુંબોની હતી. આમ છતાં સ્ત્રીઓએ ઇતિહાસમાં મહત્ત્વની ભૂમિકા તો ભજવી જ હતી. પ્રસ્તુત ગ્રંથમાં તેમની ભૂમિકા સમજાવવામાં આવી છે.

આવી લાંબા ગાળાની ઐતિહાસિક ભૂમિકાને તપાસ્યા બાદ શિરીનબહેને ૧૯ અને ૨૦ મા સૈકાની સ્ત્રી-નેતાગીરીને ઉપસાવી છે. શિક્ષણ, સાહિત્ય, સમાજ સુધારો, અર્થકારણ અને પત્રકારત્વ જેવા અનેક ક્ષેત્રોમાં ગુજરાતી મહિલાઓએ ભગીરથ પ્રયાસો કરીને સ્ત્રીઓની પરિસ્થિતિ સુધારી હતી. માત્ર વ્યક્તિગત રીતે જ નહીં, લેડીઝ ક્લબ, વનિતા વિશ્રામ અને ગુજરાતી હિંદુ સ્ત્રી-મંડળ જેવી સંસ્થાઓ દ્વારા સામૂહિક સંઘબળ ઊભું કરીને સ્ત્રીઓએ સામાજિક જાગૃતિની જ્યોતને વિસ્તારી હતી. ગાંધીજીના ૧૯૧૫માં હિંદ આગમન પહેલાં ગુજરાતની સ્ત્રીઓએ પ્રગતિશીલ પુરુષોનો સહકાર પ્રાપ્ત કરીને સમાજ પરિવર્તનની નવી દિશા બનાવી હતી. તેને પરિણામે શ્રીમંત અને મધ્યમ વર્ગની સ્ત્રીઓની સ્થિતિ સુધરી હતી.

ગાંધી યુગ દરમિયાન નવાં આયામો સર્જાયાં અને સ્ત્રીઓએ તેમનાં કાર્યક્ષેત્રને વ્યાપક અને વધારે મક્કમ બનાવ્યું. જ્યોતિસંઘ અને વિકાસગૃહ જેવી અનેક સંસ્થાઓ, પહેલાંની સ્ત્રી સંસ્થાઓની સરખામણીમાં વધારે લડાયક સ્વરૂપની હતી. પુરુષો દ્વારા થતા અત્યાચારો સામે સંઘર્ષ કરવાના આશયથી વિનોદિની નીલકંઠ, ચારુમતી યોદ્ધા અને પુષ્પાબહેન મહેતા જેવી સ્ત્રીઓએ વર્તમાનપત્રો, પોલીસ અને કાયદાનો ઉપયોગ કરીને કેટલાયે ગુહનેગાર પુરુષોને જેલભેગા કર્યા હતા. તેનું એક મહત્વનું કારણ એ છે કે આ નવી પેઢીની કેટલીય સ્ત્રીઓ કોલેજો અને યુનિવર્સિટીઓમાં ભણીગણીને પરિસ્થિતિને પહોંચી વળવા માટે “તૈયાર” થઈ હતી. વળી ગાંધી યુગ દરમિયાન ગુજરાતની લાખો સ્ત્રીઓએ સ્વાતંત્ર્ય સંગ્રામમાં ખૂબ મહત્વનો ભાગ ભજવ્યો હતો. માત્ર નગરોમાં વસતી સ્ત્રીઓ જ નહીં, ગામડામાં ખેતીનું કામ કરતી સ્ત્રીઓએ પણ પ્રભાત ફેરીઓમાં ભાગ લીધો હતો અને દારૂની દુકાનો સામે પિકેટિંગ કર્યું હતું. ગાંધીજીએ શરૂ કરેલી “માસ મુવમેન્ટ”નાં રચનાત્મક પાસાંઓ સ્ત્રી-જાગૃતિની દૃષ્ટિએ ક્રાંતિકારી પુરવાર થયા હતા.

ડૉ. શિરીન મહેતાએ લાંબા સમયના ફલક ઉપર બૃહદ્ અને સુગ્રથિત નારી ઇતિહાસ લખ્યો છે. તે સ્ત્રી-અભ્યાસમાં નવી ભાત પાડે છે. વળી છેલ્લાં દસેક વર્ષથી તો કોલેજો અને યુનિવર્સિટીઓમાં ‘સ્ત્રી-અભ્યાસો’ એકેડેમિક સીલેબસના ભાગરૂપે શરૂ થયા છે. લેખિકાએ એવી ભાવના વ્યક્ત કરી છે કે “સમતાવાદી અને બહુત્વવાદી સમાજના નવનિર્માણમાં રસ ધરાવનાર સૌ કોઈ ગુજરાતીને - વિદ્યાર્થીઓ, અધ્યાપકો, સામાન્ય માણસો, મહિલા નેતાઓ અને સંસ્થાઓ - તેમનો ગ્રંથ ઉપયોગી અને રસપ્રદ થઈ પડશે.”

- રામજીભાઈ સાવલિયા

સંસ્થાવૃત્ત

- ઈ.બ.પ્રો. કેશવ હર્ષદ ધ્રુવ સ્મારક પ્રકાશન યોજના અંતર્ગત ‘અનુભવબિંદુ’ની ગુજરાતી રચનાની પુનર્મુદ્રિત આવૃત્તિ - ચોવીસમા ગ્રંથ તરીકે પ્રકાશિત કરવામાં આવી છે.
 - સંસ્થા દ્વારા યોજવામાં આવતી વિવિધ વિષયોની વ્યાખ્યાન શ્રેણીઓના ઉપક્રમે સદ્ગત ‘શ્રી જયેન્દ્ર નાણાવટી ટ્રસ્ટ ફંડ યોજના’ અન્વયે તા. ૨૯-૯-૨૦૦૮ના રોજ ડૉ. ભોળાભાઈ પટેલના પ્રમુખસ્થાને ભારતીય સંસ્કૃતિ અને કલાના વિદ્વાન અને ઊંડા અભ્યાસી તેમજ હ. કા. આર્ટ્સ કોલેજના ભારતીય સંસ્કૃતિ વિભાગના અધ્યક્ષ ડૉ. થોમસ પરમારે ‘હિંદુ લગ્ન : સંસ્કૃતિ અને કલા સંદર્ભમાં’ વિષય પર સ્લાઈડ-શો દ્વારા વ્યાખ્યાન આપ્યું હતું.
 - શ્રી અરુણ મિલ્સ ચેરિટી ટ્રસ્ટ અને શ્રી સુરોત્તમ હઠીસિંહના અનુદાનથી ‘ભારતીય સંસ્કૃતિ વ્યાખ્યાનમાળા’ અન્વયે તા. ૨૫-૨-૨૦૦૯ના રોજ ગુજરાત વિદ્યાસભાના પ્રમુખ ડૉ. ભોળાભાઈ પટેલના અધ્યક્ષસ્થાને ભાષાભવનના સેમિનાર હોલ (ગુજ. યુનિ.)માં ઉર્દૂ-ફારસીના બહુશ્રુત વિદ્વાન ડૉ. ઝુબેર કુરેશી (પૂર્વ અધ્યક્ષ, ઉર્દૂ-ફારસી વિભાગ, ભાષા-સાહિત્યભવન, ગુજરાત યુનિવર્સિટી)એ ‘‘મુઘલકાલીન ગુજરાતનું વણખેડાયેલ સામાજિક દર્શન : મૌલાના મુહમ્મદ સિદ્દીક પટણીના અરબી હસ્તપ્રતોને આધારે’’ વિષય પર વ્યાખ્યાન આપ્યું હતું.
 - સંસ્થાના મ્યુઝિયમમાં સંગ્રહાયેલ અરબી, ફારસી અને ઉર્દૂના ખતપત્રોના કેટલોગનું કાર્ય પૂરું કરવામાં આવ્યું. હાલ ઉક્ત ભાષાની પ્રાચીન હસ્તપ્રતોના કેટલોગની કામગીરી શરૂ કરવામાં આવી છે.
 - વર્ષ દરમિયાન સંસ્થામાં નવનિર્મિત મ્યુઝિયમ ગેલેરીમાં પ્રાચીન અવશેષો, હસ્તપ્રતો, શિલ્પો તેમજ અન્ય અવશેષોની નવેસરથી ગોઠવણી કરવામાં આવી.
 - પરદેશની વિવિધ યુનિવર્સિટીઓના ભારતીય વિદ્વાનો તેમજ સંશોધકોએ સંસ્થામાં જળવાયેલ અલભ્ય ગ્રંથો તેમજ પ્રાચીન હસ્તપ્રતોના અધ્યયન-સંશોધન માટે વર્ષ દરમિયાન સંસ્થામાં રહી અભ્યાસ કર્યો હતો.
1. **Dr. Purnima Shah** - Asst. Profesor of the practice of Dance, Duke University, Dance Programme, Durham, Nort Carolina, USA
 2. **Shruti A. Patel** - Ph.D. Student, Religion (South Asian), MA, Columbia University, New York, USA
 3. **Shital Sharma** - Ph.D. Cadidate, Faculty of Religious Studies, McGill University, Montrea, Canada.
- ‘ડૉ. પ્રિયબાળા શાહ સંશોધન પ્રકાશન ફંડ’ અંતર્ગત સંસ્થાના કાર્યકારી નિયામક ડૉ. રામજીભાઈ સાવલિયાએ તૈયાર કરેલ ‘ઇન્ડોલોજી’ વિષયક ગ્રંથ ‘Steps of Indology’નું પ્રકાશન કરવામાં આવ્યું.

- સંસ્થામાં કાર્યરત શ્રી બ્રહ્મચારી વાડી સંસ્કૃત પાઠશાળા દ્વારા તા. ૯-૫-૨૦૦૮ના દિવસે શંકરાચાર્યજયંતિના પાવન પ્રસંગે પાઠશાળાના પૌરોહિત્યમ્ વિભાગના વિદ્યાર્થીઓ વડે ભો. જે. વિદ્યાભવનના વાચનખંડમાં યજ્ઞાનુષ્ઠાનનું આયોજન કર્યું હતું. આ પ્રસંગે શ્રી બૃહદ્ ગુજરાત સંસ્કૃત પરિષદ દ્વારા ગતવર્ષે લેવાયેલ કર્મકાંડભૂષણ તથા વિશારદ્ અને જ્યોતિષભૂષણની પરીક્ષાઓના પ્રમાણપત્ર વિતરણનો કાર્યક્રમ રાખવામાં આવ્યો હતો.
- ભો. જે. વિદ્યાભવનના માધ્યમથી 'શ્રી ર. ચિ. ત્રિપાઠી શિષ્યવૃત્તિ' દર વર્ષે પાઠશાળાના એક વિદ્યાર્થીને આપવામાં આવે છે. ચાલુ વર્ષની આ શિષ્યવૃત્તિ ઉમેશ અવસ્થીને આપવામાં આવી હતી.
- શ્રી બ્રહ્મચારી વાડી સંસ્કૃત પાઠશાળા ખાતે શ્રાવણવાસ નિમિત્તે તા. ૨૭-૮-૨૦૦૮ ના રોજ માનાર્હ આચાર્ય શ્રીધરભાઈ વ્યાસનું 'શિવમહિમ્નઃ સ્તોત્ર' ઉપર વ્યાખ્યાન યોજાયું હતું. જેમાં પાઠશાળાના છાત્રો ઉપરાંત અન્ય પાઠશાળાના આચાર્યો અને વિષયના જિજ્ઞાસુઓ ઉપસ્થિત રહ્યા હતા.
- શ્રી બૃહદ્ ગુજરાત સંસ્કૃત પરિષદ દ્વારા ડિસે. ૨૦૦૮માં યોજાયેલ સંસ્કૃત નાટ્યસ્પર્ધામાં શ્રી બ્રહ્મચારી વાડી સંસ્કૃત પાઠશાળા દ્વારા રજૂ કરવામાં આવેલ 'શ્રી સત્યનારાયણો વિજયતેતરામ્' નાટકને 'વિશ્વવંદ્ય પ.પૂ. કૃષ્ણશંકર શાસ્ત્રી વિજયપદ્મ' પ્રાપ્ત થયું હતું. આ નાટકનું લેખન તથા દિગ્દર્શન પાઠશાળાના માનાર્હ આચાર્ય શ્રીધરભાઈ વ્યાસે કર્યું હતું.

‘૧૯મી સદીનું ગુજરાત’ વિષય ઉપર પરિસંવાદ વિશેનો અહેવાલ

છેલ્લા ત્રણેક દાયકાથી ઇતિહાસના વિવિધ વિષયોને લગતાં સેમિનારો ગુજરાતમાં યોજાય છે અને તે ઘણી આશાસ્પદ ઘટના છે. પરંતુ કેટલાક સેમિનારો એવા હોય છે જે એક તરફ ભૂતકાળને સાંપ્રત પ્રવાહો સાથે જોડે છે અને બીજી તરફ તે “ઈન્ટર ડિસીપ્લનરી” અભિગમને લક્ષમાં લઈને ઇતિહાસ, સાહિત્ય, સમાજ, આર્થિક પ્રવાહો, શિક્ષણ અને ખાસ કરીને સ્ત્રી શિક્ષણની વચ્ચે સમન્વય કરીને તે બૃહદ્ ગુજરાતી સમાજ સમક્ષ રજૂ કરે છે. આજની આપણી સામાજિક, શૈક્ષણિક અને સાંસ્કૃતિક સમસ્યાઓને લક્ષમાં લઈને આવો એક તેજસ્વી અને લોકોપયોગી સેમિનાર તાજેતરમાં ભો.જે. વિદ્યાભવન અને ગાંધીનગરમાં આવેલ ગુજરાત સાહિત્ય અકાદમીના સંયુક્ત ઉપક્રમે અમદાવાદમાં તા. ૧૬-૩-૨૦૦૮ના રોજ યોજાયો હતો. સમાજ, શિક્ષણ અને સાહિત્યની દૃષ્ટિએ ૧૯મો સૈકો અત્યંત મહત્વનો હોવાથી “૧૯મી સદીનું ગુજરાત” વિષય ઉપર સેમિનારનું આયોજન કરવામાં આવ્યું હતું અને ગુજરાતના વિદ્વાનોએ તેમાં ઉત્સાહપૂર્વક ભાગ લઈને ચર્ચાઓ કરી હતી. આ પરિસંવાદના અતિથિ વિશેષ તરીકે ખ્યાતનામ ઇતિહાસવિદ્ પ્રો. મકરન્દ મહેતા અને પ્રમુખસ્થાને ખ્યાતનામ સાહિત્યકાર તેમજ ગુજરાત વિદ્યાસભાના પ્રમુખ પદ્મશ્રીથી અલંકૃત ડૉ. ભોળાભાઈ પટેલ ઉપસ્થિત રહ્યાં હતાં. ગુજરાત વિદ્યાસભા તો છેક ૧૮૪૮માં સ્થપાઈ હતી અને તેણે ગુજરાતના સર્વાંગી વિકાસ માટે અથાગ પરિશ્રમો કર્યા છે. ગુજરાત વર્નાક્યુલર સોસાયટીએ ૧૯૪૬માં તેનું નામ બદલીને “ગુજરાત વિદ્યાસભા” એવું ગૌરવવંતુ નામ આપ્યું છે. પરંતુ આજે જે ગુજરાત વિદ્યાસભાના પ્રમુખ ડૉ. ભોળાભાઈ પટેલ છે તેની એક લાંબી અને તેજસ્વી પરંપરા પણ છે. આવી ઐતિહાસિક અને સાંસ્કૃતિક પરંપરાઓને લક્ષમાં લઈને અત્રે ઉપરોક્ત પરિસંવાદનો અહેવાલ રજૂ કરવામાં આવ્યો છે.

ભો. જે. અધ્યયન-સંશોધન વિદ્યાભવન દ્વારા ગુજરાત સાહિત્ય અકાદમી, ગાંધીનગરના આર્થિક સહયોગથી તા. ૧૬-૩-૨૦૦૮ના રોજ સવારે ૯-૩૦ વાગ્યે ‘૧૯મી સદીનું ગુજરાત’ વિષય પર એક દિવસીય પરિસંવાદનું આયોજન કરવામાં આવ્યું હતું.

આ પ્રસંગે ભો. જે. વિદ્યાભવન વાચન ખંડમાં ‘સાહિત્ય પ્રદર્શન’ ગોઠવવામાં આવ્યું હતું, જેને ડૉ. ભોળાભાઈ પટેલના હસ્તે ખુલ્લું મૂકવામાં આવ્યું હતું. તેમાં ગુજરાતી ભાષા અને સાહિત્યની ઉત્પત્તિથી લઈને ૧૯૫૦ સુધીના સાહિત્ય વિકાસની યાત્રા દર્શાવતા ચાર્ટ મૂકવામાં આવ્યાં હતાં. ઈ.સ. ૧૯૫૩માં ગુજરાત વિદ્યાસભા અને ગુજરાત એજ્યુકેશન સોસાયટીના સંયુક્ત ઉપક્રમે અમદાવાદ ખાતે મળેલ અખિલ ભારતીય પ્રાચ્યવિદ્યા પરિષદના ૧૭મા અધિવેશન પ્રસંગે ઉક્ત સાહિત્ય પ્રદર્શન ભો. જે. વિદ્યાભવન દ્વારા તૈયાર કરી પ્રદર્શિત કરવામાં આવ્યું હતું.

આ પ્રદર્શન નિહાળવા ગુજરાત વિદ્યાસભાના પ્રમુખશ્રી અને વિખ્યાત સાહિત્યકાર ડૉ. ભોળાભાઈ પટેલ, ડૉ. રઘુવીર ચૌધરી, સુપ્રસિદ્ધ ઇતિહાસકાર અને પત્રકાર પદ્મશ્રી ડૉ. કુમારપાળ દેસાઈ, ઇતિહાસકાર દંપતી ડૉ. મકરન્દ મહેતા અને શિરીન મહેતા, પ્રો. આર. એલ. રાવલ જેવા ગુજરાતના તેજસ્વી વિદ્વાનો આમંત્રિત મહેમાનો, મહાનુભાવો, અધ્યાપકો અને વિદ્યાર્થીઓ મોટી સંખ્યામાં હાજર રહ્યાં હતા.

ત્યારબાદ ૯-૩૦ વાગ્યે હ. કા. કોલેજના યુ.જી.સી. કોન્ફરન્સ હોલમાં સંસ્થાના કાર્યકારી નિયામક ડૉ. રામજીભાઈ સાવલિયાએ આમંત્રિત મહેમાનો અને ઉપસ્થિત વિદ્વજ્જનો તેમજ અધ્યાપક મિત્રો અને વિદ્યાર્થીઓનું

ભાવભીનું સ્વાગત કર્યું હતું. તેઓશ્રીએ સંસ્થાનો સંક્ષિપ્ત પરિચય આપી આ પરિસંવાદનો મુખ્ય ઉદ્દેશ વિવિધક્ષેત્રોના વિદ્વાન વક્તાઓને આમંત્રણ આપી, ભાષા-સાહિત્ય, ઇતિહાસ વગેરે વિષય પરના વક્તવ્યો અને પરિચર્યા દ્વારા નવા વિચારો અને વિષયો જનસમાજ અને ખાસ કરીને સંશોધકો અને વિદ્યાર્થીઓને ઉપયોગી થતાં હોવાનું જણાવ્યું. તે પછી ડૉ. રામજીભાઈ સાવલિયાના ભો. જે. વિદ્યાભવન દ્વારા પ્રકાશિત ‘ઇન્ડોલોજી’ વિષયક ગ્રંથ ‘Steps of Indology’ નું ડૉ. મકરન્દ મહેતાના હસ્તે લોકાર્પણ કરવામાં આવ્યું હતું.

અતિથિ વિશેષ ડૉ. મકરન્દ મહેતાએ પોતાના ઉદ્ઘાટન ઉદ્બોધનમાં ૧૯મી સદીના સાહિત્યના સંદર્ભમાં સાંસ્થાનિકકાલ દરમિયાન રચાયેલા સાહિત્યે પશ્ચિમના સાંસ્કૃતિક પ્રભાવનો મુકાબલો કરવા તેનાં નવીન અર્થઘટનો કર્યા હોવાનું જણાવી, પશ્ચિમના અનુભવોને આધારે વિકસેલાં સામાજિક પરિવર્તનોના વિકલ્પરૂપે અસંમતિ, પ્રતિકાર અને સુધારા જેવી સંજ્ઞાઓનો ઉપયોગ કરીને ભારત અને ગુજરાતના સાહિત્યને સમજવાનો પ્રયાસ કર્યો હોવાનું જણાવ્યું.

ડૉ. ભોળાભાઈ પટેલે ૧૯મી સદીના ગુજરાતી સાહિત્યનો ઐતિહાસિક વિકાસક્રમ આલેખતાં તે સમયની ગુજરાતી ભાષાની આરંભિક ગદ્ય કૃતિઓ અને અન્ય વિચારગ્રંથો અને ગ્રંથકારોના પ્રદાનની વાત કરી હતી.

ઉદ્ઘાટન પછીની પ્રથમ બેઠકના વક્તા અને અધ્યક્ષ ડૉ. રવિકાન્ત રાવલે ૧૯મી સદી દરમિયાન ગુજરાતમાં થયેલ સામાજિક સુધારાની પ્રક્રિયાને નવી જ દૃષ્ટિએ નવા અભિગમથી મૂલવવાનું સૂચન કર્યું હતું. ડૉ. રઘુવીર ચૌધરીએ ૧૯મી સદીના ‘સાસુવહુની લઢાઈ’ જેવી નવલકથાઓમાં ગુજરાતની સામાજિક છબી અંગેના વક્તવ્યમાં તે સમયના સમાજના કુરિવાજો અને પરંપરાઓના તાણાંવાણાંનો ખ્યાલ આપ્યો હતો અને સામાજિક છબીને સમજવા માટે લગ્ન સંસ્થાને પાયાના પરિબળ તરીકે ગણાવી હતી. ડૉ. ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળાએ ‘બાપાની પીંપળ’ કાવ્યનો સંદર્ભ આપી દલપતરામની જીવનયાત્રાનું રસપ્રદ વર્ણન કર્યું હતું.

બીજી બેઠકનું અધ્યક્ષ સ્થાન પ્રસિદ્ધ ચિંતક અને પદ્મશ્રી ડૉ. કુમારપાળ દેસાઈએ સંભાળ્યું હતું. આ બેઠકમાં ડૉ. થોમસ પરમારે ૧૯મી સદીના ગુજરાતની નવજાગૃતિમાં ઈ.સ. ૧૮૪૮માં સ્થપાયેલી ગુજરાત વર્નાક્યુલર સોસાયટી (હાલની ગુજરાત વિદ્યાસભા)ના વિવિધક્ષેત્રે પ્રદાન અંગેની વિગતો વિસ્તારથી જણાવી હતી. ડૉ. કુમારપાળ દેસાઈએ ૧૯મી સદીના પત્રકારત્વના સંદર્ભમાં ગુજરાતી, વર્તમાન, બુદ્ધિપ્રકાશ, શારદા પ્રસ્થાન વગેરે જેવાં સામયિકો અને પત્રકારત્વક્ષેત્રે થયેલા ફેરફારો અને વિકાસની છણાવટ કરી હતી.

ડૉ. ભોળાભાઈ પટેલે સમાપન વક્તવ્યમાં ઓગણીસમી સદી વિષે થઈ રહેલાં દેશની વિવિધ ભાષાઓમાં અધ્યયનો વિષે વાત કરી હતી.

અંતમાં સમારંભની પૂર્ણાહુતિ પ્રસંગે ડૉ. રામજીભાઈ સાવલિયાએ ઉપસ્થિત સહુ મહેમાનો વિદ્વાનો, અધ્યાપક મિત્રો અને વિદ્યાર્થીઓ તેમજ મુખ્ય વક્તાઓનો હાર્દિક આભાર માન્યો હતો. આ પરિસંવાદનું આયોજન પૂર્ણ સંચાલન પ્રિ. સુભાષ બ્રહ્મભટ્ટે કર્યું હતું. - સંપાદક

ભો. જે. વિદ્યાભવનનાં પ્રાપ્ય પ્રકાશનો

Archaeology of Western India by M. K. Dhavalikar	Rs. 150-00
History And Culture of Madhya Pradesh by Prof. K. D. Bajpai	Rs. 100-00
A Historical and Cultural Study of the Inscriptions of Gujarat by Dr. H.G.Shastri	Rs. 130-00
Jainism from the view point of Vedantic Ācārya by Prof. Y.S. Shastri	Rs. 45-00
The Bhāgavata, (Critical edition) Vol. I ed. by Dr. H.G.Shastri	Rs. 500-00
Vol. II ed. by Dr. Bharati Shelat	Rs. 800-00
Vol. III ed. by Dr. H. G. Shastri, Dr. B.K.Shelat, Dr. K.K.Shastree	Rs. 800-00
Vol. IV, Part I	Rs. 1,000-00
Part II	Rs. 400-00
Part III	Rs. 150-00
Underground Shrine : Queen's Step-well at Patan , by Jaikishandas Sadani, 1998	Rs.125-00
The Art of Abanindranath Tagore and Regional responses to the spirit of Revival by Ratan Parimoo	Rs. 95-00
The Concepts of Ātman and Paramātmā in Indian Thought by Siddheshvar Bhatt	Rs.50-00
Some Jain Concepts and Conduct by Sushma Singhvi	Rs. 60-00
Steps of Indology by Ramjibhai Savalia	Rs. 200-00
મથુરાકલા ડૉ. વાસુદેવ શરણ અગ્રવાલ ૧૯૬૪	રૂ. ૩૦-૦૦
જૈન સમ્પ્રદાય મેં મોક્ષ, અવતાર ઔર પુનર્જન્મ ડૉ. પદ્મનાથ જૈનો, ૧૯૮૨	રૂ. ૫૦-૦૦
માંગલિક પ્રતીક , લે. ડૉ. એ. એલ. શ્રીવાસ્તવ	રૂ. ૧૨૦-૦૦
“ગુજરાતનો રાજકીય અને સાંસ્કૃતિક ઇતિહાસ ગ્રંથમાલા”	
સંપા. : પ્રો. ર. છો. પરીખ અને ડૉ. હ. ગં. શાસ્ત્રી ગ્રંથ ૧-૭	
ગ્રંથ ૧ : ઇતિહાસની પૂર્વભૂમિકા (પુનર્મુદ્રિત)	રૂ. ૨૧૭/-
ગ્રંથ ૨ : મૌર્યકાલથી ગુપ્તકાલ (પુનર્મુદ્રિત)	રૂ. ૨૦૪/-
ગ્રંથ ૩ : મૈત્રક અને અનુમૈત્રકકાલ (પુનર્મુદ્રિત)	રૂ. ૨૭૬/-
ગ્રંથ ૪ : સોલંકીકાલ (પુનર્મુદ્રિત)	રૂ. ૧૬૬/-
ગ્રંથ ૫ : સલ્તનતકાલ (અપ્રાપ્ય)	રૂ. ૨૫-૫૦
ગ્રંથ ૬ : મુઘલકાલ (અપ્રાપ્ય)	રૂ. ૧૮-૪૫
ગ્રંથ ૭ : મરાઠાકાલ	રૂ. ૧૩-૨૫

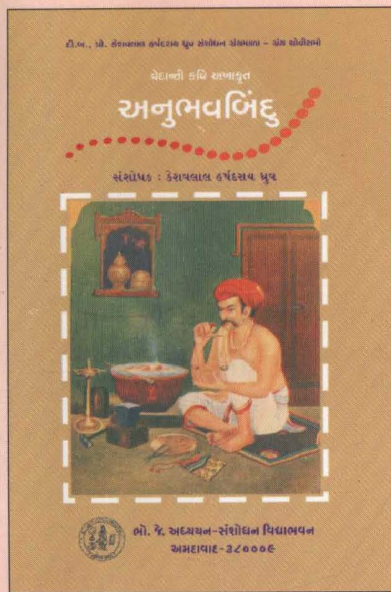
સંપા. : ડૉ. હ. ગં. શાસ્ત્રી અને ડૉ. પ્ર. ચિ. પરીખ ગ્રંથ ૮-૯	
ગ્રંથ ૮ : બ્રિટિશકાલ (ઈ.સ. ૧૮૧૮-૧૪)	રૂ. ૨૦-૪૦
ગ્રંથ ૯ : આઝાદી પહેલાં અને પછી (ઈ.સ. ૧૮૧૫ થી ૧૮૬૦)	રૂ. ૪૦-૪૦
યોગ, અનુયોગ અને મંત્રયોગ ડૉ. ભોગીલાલ સોડેસરા	રૂ. ૬૦-૦૦
જૈનદર્શન અને પુરાવસ્તુવિદ્યા ડૉ. ર. ના. મહેતા.	રૂ. ૩૫-૦૦
જૈનદર્શનમાં શ્રદ્ધા (સમ્યગ્દર્શન) મતિજ્ઞાન અને કેવલ-જ્ઞાનની વિભાવના લે. ડૉ. નગીન શાહ	રૂ. ૩૫-૦૦
જૈન દર્શનમાં નય, લે. જિતેન્દ્ર શાહ	રૂ. ૫૦-૦૦
સૌરાષ્ટ્રનું સંતસાહિત્ય, લે. નિરંજન રાજયગુરુ	રૂ. ૮૦-૦૦
અર્ધોપહાર-સંચય - કેશવલાલ હ. ધ્રુવ, ૨૦૦૩	રૂ. ૬૫-૦૦
વિંધ્યવનની કન્યકા - અનુ. કે. હ. ધ્રુવ, ૨૦૦૪	રૂ. ૮૦-૦૦
ગીતગોવિંદ - સંપા. કેશવલાલ હ. ધ્રુવ, ૨૦૦૬	રૂ. ૫૦-૦૦
રત્નદાસકૃત હરિશ્ચંદ્રાખ્યાન - કે. હ. ધ્રુવ, ૨૦૦૮	રૂ. ૫૦-૦૦
ભારતીય દર્શનમાં આત્મતત્ત્વ તથા પરમાત્મતત્ત્વ વિભાવના લે. પ્રા. સી.વી. રાવળ	રૂ. ૧૨૫-૦૦
પ્રતિમા સંપા. કે.હ.ધ્રુવ, ૨૦૦૨	રૂ. ૩૫-૦૦
નરસેં મહેતાનું આખ્યાન, કે.હ.ધ્રુવ, ૨૦૦૦	રૂ. ૬૫-૦૦
પ્રધાનની પ્રતિજ્ઞા - કે.હ.ધ્રુવ, ૨૦૦૨	રૂ. ૬૫-૦૦
મંદિરાંત પ્રવેશિકા કિંવા સંસ્કૃત બીજો ચોપડી સંપા. કેશવલાલ હ. ધ્રુવ, ૨૦૦૨	રૂ. ૧૦૦-૦૦
મુઘાવબોધમૌલિકમ્ સંપા. કે.હ.ધ્રુવ, ૨૦૦૪	રૂ. ૩૦-૦૦
મધ્યમ - સંપા. કેશવલાલ હ. ધ્રુવ, ૨૦૦૭	રૂ. ૪૦-૦૦
યુગપુરાણનાં ઐતિહાસિક તત્ત્વ, કે.હ. ધ્રુવ, ૨૦૦૭	રૂ. ૪૦-૦૦
એશિયાઈ હૂણો -સંપા.કેશવલાલ હ. ધ્રુવ, ૨૦૦૭	રૂ. ૪૦-૦૦
સૌંદર્યયાત્રા, સંપા. ડૉ. આર.પી. મહેતા અને ડૉ. આર.ટી.સાવલિયા ૨૦૦૭	રૂ. ૪૦-૦૦
લુપ્તપ્રાપ્ય આદિકાલીન જૈન તત્ત્વજ્ઞાનના ગૂઢ સંકેતો પ્રો. બંસીધર ભટ્ટ ૧૯૮૬	રૂ. ૩૦-૦૦
મૂર્તિવિધાન, આર.ટી. સાવલિયા, ૨૦૦૮	રૂ. ૫૦-૦૦
ગુજરાતી ભાષાનો શબ્દ કોશ - ૫ વર્ણ, સંપા. કેશવલાલ હ. ધ્રુવ, ૨૦૦૮	રૂ. ૧૨૫-૦૦
૧૮૫૭ : કેટલાક પ્રવાહો, સંપા. ડૉ. આર.ટી. સાવલિયા, મકરન્દ મહેતા, ૨૦૦૮	રૂ. ૭૫-૦૦
અનુભવબિંદુ, કેશવલાલ હ. ધ્રુવ, ૨૦૦૮	રૂ. ૫૦-૦૦

Available at

Gujarat Vidyasabha
Premabhai Hall,
Bhadra, Ahmedabad-380001

B. J. Institute
H.K.College Compound, Ashram Road,
Ahmedabad-9

વેદાન્તી કવિ અખાકૃત 'અનુભવબિંદુ', સંશોધક : શ્રી કેશવલાલ હર્ષદરાય ધ્રુવ, ત્રીજી આવૃત્તિ, ૨૦૦૯, કિં. રૂ. ૫૦-૦૦

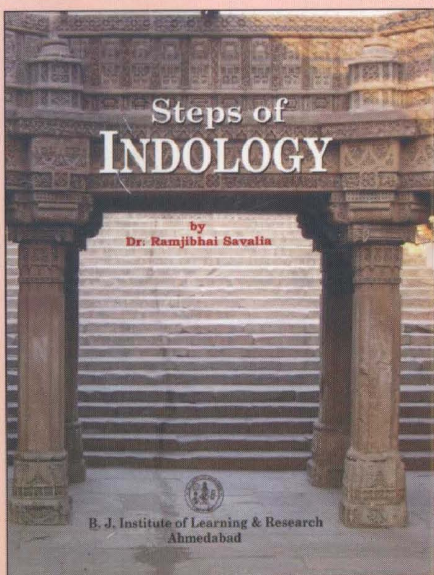


પ્રા. કેશવલાલ ધ્રુવે વેદાન્તી કવિ અખાકૃત 'અનુભવબિંદુ' વિશે સંશોધન કરીને ઈ.સ. ૧૯૩૨માં લઘુગ્રંથ પ્રસિદ્ધ કર્યો હતો. તે પછી, ઈ.સ. ૧૯૫૩માં ટિપ્પણ અને સમજૂતી સાથેની બીજી આવૃત્તિ પ્રગટ થયેલી તેની ૨૦૦૯માં પુનર્મુદ્રિત આવૃત્તિ ભો. જે. વિદ્યાભવન દ્વારા પ્રસિદ્ધ કરવામાં આવી છે.

શ્રી ધ્રુવ સાહેબનું આ સંસ્કરણ, અખાના 'અનુભવબિંદુ'ની અગાઉની આવૃત્તિઓમાં અખાએ વાપરેલી યમકસાંકળી (જે કેટલી એક હાથપ્રતોના નિરીક્ષણ પછી તેમણે શોધી છે)ને લીધે, ઉપરાંત પાઠ નક્કી કરવાની તેમની અદ્યતન પદ્ધતિને લીધે મહત્વનું છે. અખાની અનુભવબિંદુ કૃતિને સમજવા માટે શ્રી ધ્રુવસાહેબે ટિપ્પણી ઉપરાંત ગુજરાતી ભાષામાં સમજૂતી આપી છે. જેમાં બ્રહ્મ, જગત, જીવ, બ્રહ્મભાવના, અનુભવદશા, કર્મકાંડ, બ્રહ્મભાવની સૂઝ વગેરે પેટા વિભાગો પાડી વાચકની રસવૃત્તિને કેળવવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. અખાને સમજવામાં આ લઘુગ્રંથ ઉપયોગી થશે એવી આશા રાખીએ છીએ.

'Steps of Indology' by Dr. Ramjibhai Savalia

Pub. B. J. Institute, Ashram Road, Ahmedabad-380009. Price : 200-00



The present work **'Steps of Indology'** attempts to cover a short compass the various aspects of the steps of Indology and is intended for the use of general readers and all the students of Indology. Layman may feel that some of the chapters (Like 'Maritime Heritage of Gujarat' and Lord Śrī Kṛṣṇa - The life - breath of Indian Painting') assume a greater acquaintance with the subject is justified. Moreover the last chapter regarding MSS in Palm-leaf illustrated is amusing for the readers.

The different chapters in this work have been contributed by Dr. Ramjibhai Savalia, the Director-in-charge of B. J. Institute of Learning and Research, Ahmedabad. This book will be useful by private bodies, including universities and learned societies, both in India and abroad.

I take this opportunity of thanking the author providing me to read and write the Foreword. I congratulate the author for this unique work.

- DR. Priyabala Shah

: પ્રકાશન પ્રાપ્તિ સ્થાન :

ગુજરાત વિદ્યાસભા

પ્રેમાભાઈ હોલ, ભદ્ર, અમદાવાદ-૧, ફોન : ૦૭૯-૨૫૫૦૭૧૩૬

ભો. જે. વિદ્યાભવન

એચ. કે. કોલેજ કમ્પાઉન્ડ, આશ્રમરોડ, અમદાવાદ-૩૮૦૦૦૯, ફોન : ૦૭૯-૨૬૫૮૮૮૬૨