સ્વાધ્યાય

પુસ્તક ૧૫

અંક ૨

વસંતપંચમી

વિ. સં. ૨૦૩૪

સ્વાધ્યાય અને સંશોધનનું ત્રૈમાસિક

ચિત્રની સમજૂતી માટે જુઓ આ અંકમાં શ્રી પારેખનો લેખ

ચિત્ર ૧ : ત્રિવિક્રમ વિષ્ણુ
ફોટો : અમેરિકન ઇન્સ્ટીટ્યૂટ ઑફ ઇન્ડિયન સ્ટડીઝના સૌજન્યથી

સંપાદક
અરુણોદય ન. જાની
નિયામક,
પ્રાચ્યવિદ્યા મન્દિર,
વડોદરા

પ્રાચ્યવિદ્યા મન્દિર, મહારાજા સયાજીરાવ વિશ્વવિદ્યાલય, વડોદરા

સ્વાધ્યાય

પુસ્તક ૧૫ : અંક ૨ ફેબ્રુઆરી, ૧૯૭૮

વસંતપંચમી વિ. સં. ૨૦૩૪

અનુક્રમ

		પૃષ્ઠાંક
૧.	ઋગ્વેદકાલીન ધર્મ–એક વિહંગાવલોકન—સુરેશચંદ્ર ગો. કાંટાવાળા ...	૧૨૯
૨.	કુમારસંભવ : સાત સર્ગનું મહાકાવ્ય—ગૌતમ વા. પટેલ ...	૧૩૪
૩.	'રૂપસુંદર કથા' : એક અભ્યાસ—જિતેન્દ્ર કા. વ્યાસ ...	૧૪૦
૪.	ત્રણ, જૂનાં–નવાં એકાંકીઓ–પ્રયોગ–શિલ્પની દૃષ્ટિએ —કૃષ્ણકાન્ત કડકિયા ...	૧૫૫
૫.	ફૂલાં કે' દિયાંનાં જલમિયાં ?—પુષ્કર ચંદરવાકર ...	૧૬૯
૬.	સંત બહિણાબાઈ—ય. પ. મુસળે ...	૧૮૧
૭.	મૂળી રાજ્ય—એમ. જે. થાનકી ...	૧૮૮
૮.	ઈંટ–ઉદ્ભવ અને વિકાસ (ભારતમાં)—નવીનચંદ્ર આચાર્ય ...	૧૯૧
૯.	અન્યત્ર ગ્રહો છે ?—છોટુભાઈ સુથાર ...	૧૯૭
૧૦.	શીલાદિત્ય ૩જાનું વડનગર દાનશાસન—હરિપ્રસાદ શાસ્ત્રી, પ્રવીણચંદ્ર પરીખ...	૨૦૨
૧૧.	પાટનગરનું એક પ્રાચીન સ્મારક : બ્રહ્માણી દેવી મંદિર —કિરીટકુમાર દવે, મુકુન્દરાય રાવળ ...	૨૧૨
૧૨.	વિષ્ણુની બે વિરલ પ્રતિમા—શિવનારાયણ પાંડે ...	૨૨૧
૧૩.	વિનયસમુદ્ર વાચક–કૃત આરામશોભા ચઉપઈ—નવીનચંદ્ર એન. શાહ ...	૨૨૩
૧૪.	ગ્રન્થાવલોકન ...	૨૨૮
૧૫.	સાભાર સ્વીકાર ...	૨૩૯

સ્વાધ્યાય

વસંતપંચમી વિ. સં. ૨૦૩૪ પુસ્તક ૧૫

ફેબ્રુઆરી, ૧૯૭૮ અંક ૨

ઋગ્વેદકાલીન ધર્મ—એક વિહંગાવલોકન

સુરેશચંદ્ર ગો. કાંટાવાળા

વૈદિકકાલીન ધર્મ અનેક સદીઓની ધાર્મિક પ્રથાઓ, માન્યતાઓ વગેરેનો ઉપચય અને વિસ્તાર છે; તેમાં ધાર્મિક તત્ત્વો, દેવતાખ્યાનો અને યાતુ, અભિચાર ઇત્યાદિ અભિન્ન રીતે ભળી ગયેલાં છે; અને તેથી કરીને ઋગ્વેદમાં પ્રતિબિંબિત ધર્મ ઉપર વિચાર કરીએ છીએ ત્યારે તે સમયના આર્યો દેવ અને અતિમાનુષ તત્ત્વો વિશે કેવા વિચારો ધરાવતા હતા અને તે તત્ત્વો ઉપર તેમનું હિત, કલ્યાણ, ભૂતિ અને ક્ષેમકુશળતા આધારિત હતાં, તેનાં દર્શન થાય છે. આ બધા સાથે વિવિધ દેવતાઓ અંગેની કથાઓ, પરાક્રમગાથાઓ, તેમનાં સ્વરૂપ, તેમનાં કાર્યો, તેમનાં કાર્યક્ષેત્રો અને તેમનાં ચારિત્ર્યનાં દર્શન થાય છે. વૈદિક ધર્મની મૂળભૂત વિભાવના અંગે કયુઈપેર (Kuiper) જણાવે છે કે તે સમજવાની ચાવી વૈદિક વિધિનાં વર્ણનો છે અને કથાઓ છે. આ અંગે તે વૈદિક ઋષિઓ સત્ અને અસત્‌ની વિભાવનાઓ રજૂ કરે છે (જુઓ ૧૦.૧૨૯; ૧૦.૭૨.૨; ૧૦.૫.૭).

ઋગ્વેદના સૂક્તોમાં વર્ણવેલા વિવિધ દેવતાઓનાં વર્ણનો, પરાક્રમગાથાઓ ઇત્યાદિ ઉપરથી તત્કાલીન ધાર્મિક પ્રથાઓ, ધાર્મિક માન્યતાઓ, ધાર્મિક ક્રિયાઓ ઇત્યાદિનું સુરેખ ચિત્ર ઊભું કરી શકાય.

વૈદિક આર્યો અનેક દેવતાઓને માનતા હતા અને તેમની સંખ્યા એક સ્થળે ૩૩ (૩.૬.૯) અને અન્ય સ્થળે (૩.૯.૯) ૩૩૩૯ જણાવવામાં આવી છે. દેવતાઓની મીમાંસા કરતા યાસ્કાચાર્ય તેમને ત્રણ વિભાગમાં વહેંચે છે : (૧) **पृथिवीस्थानाः** દા.ત. પૃથિવી, અગ્નિ, સોમ; (૨) **अन्तरिक्षस्थानाः** દા.ત. ઇન્દ્ર, વાયુ, અપાં નપાત્; (૩) **द्युस्थानाः**, દા.ત. દ્યૌ, સૂર્ય. વૈદિક દેવતાઓની પૃષ્ઠભૂમિકાના અર્થઘટન પરત્વે ભિન્ન ભિન્ન મતો પ્રવર્તે છે; તેમાંના એક મત પ્રમાણે આ વૈદિક દેવતાઓની પૃષ્ઠભૂમિકામાં નિસર્ગના જુદાં જુદાં તત્ત્વો રહેલાં છે અને તે તત્ત્વો ઉપર ચેતનધર્મનો આરોપ, માનવભાવારોપણ અને તેમનું માનવીકરણ અને દૈવીકરણ કરવામાં આવ્યું છે. આ પ્રક્રિયામાં નિસર્ગના ભિન્ન ભિન્ન તત્ત્વો જીવનતત્ત્વવંતા અને દિવ્ય તત્ત્વવંતા પણ જોવા મળે છે; વળી કેટલાક દેવતાઓ વિશિષ્ટ ગુણવંતા પણ જોવા મળે છે; કેટલાક દેવતાઓના વિશિષ્ટ ગુણો અન્ય દેવતાઓના ગુણો તરીકે વર્ણવવામાં આવ્યાં છે. ડૉ. આર. એન. દાંડેકરના મત પ્રમાણે

વૈદિક દેવતાઓનાં ઉદ્ભવ, વિકાસ અને ઘડતરમાં વિકાસવાદી પ્રક્રિયા (evolutionary process) દષ્ટિગોચર થાય છે; દા. ત. ઇન્દ્ર દેવતાના વિવિધ વર્ણનો અને સંલગ્ન કથાઓનો અભ્યાસ કરતાં જણાય છે કે ઇન્દ્ર દેવતા પ્રારંભમાં એક વીર યોદ્ધા હતા અને સમયના વહેણ સાથે અનેક કારણોસર તે દેવતાપદ પામ્યા.

વૈદિક ઋષિઓ દેવતાઓને સુખ, શાંતિ, બાળકો, પશુસંપત્તિ અને શુભ કામનાઓ માટે અને તેમના તરફથી રક્ષણ માટે પ્રાર્થના કરતા હતા.

ઋગ્વેદના અનેક દેવતાઓમાં વરુણ દેવતાને પ્રાચીનતમ માનવામાં આવે છે. અસુર વરુણ સમ્રાટપદથી વિભૂષિત છે અને ઋતતત્ત્વ સાથે સંકળાયેલા છે. ઋતતત્ત્વ વિશ્વના મૂળમાં વિદ્યમાન ચિત્તત્ત્વનો આવિષ્કાર છે અને વિશ્વના વિધારણ અને વિશ્વના પાલનપોષણના આવશ્યક નિયમોની આધાર શિલારૂપ છે અને તે "ઋતાવાન્" કહેવાય છે. વરુણને "ધૃતવ્રત" કહેવામાં આવ્યા છે. સુવર્ણદ્રાપિ અને નિર્ણિજ્ પહેરેલ વરુણ પોતાના સ્થાનમાં રહીને બધા પ્રકારના અસાધારણ, કરવામાં આવેલાં અને ભવિષ્યમાં કરવામાં આવનાર બધાં પ્રકારનાં કર્મોનું-કાર્યોનું સૂક્ષ્મ નિરીક્ષણ કરે છે; તેમનાથી કશું જ ગુપ્ત રહેતું નથી. તે "ઉરુચક્ષાઃ" છે અને તેમના ગુપ્ત નિરીક્ષકો (स्पशः) દ્વારા બધી માહિતી તેમને મળે છે અને નૈતિક સ્ખલન કરનારને તે પોતાના પાશથી અથવા બીજી રીતે શિક્ષા કરે છે. કેટલેક સ્થળે મિત્ર અને વરુણની સાથે સ્તુતિ કરવામાં આવી છે.

વૃત્રહા ઇન્દ્ર ઋગ્વેદના અગ્રગણ્ય દેવતાઓમાંના એક છે. તે રાષ્ટ્રીય યુદ્ધ દેવતા છે. ઋગ્વેદમાં ઇન્દ્રવૃત્રયુદ્ધનાં સુરેખ વર્ણનો અનેક સ્થળે પ્રાપ્ત થાય છે અને તેનાં ભિન્ન ભિન્ન અર્થઘટનો વેદાવદોએ કર્યાં છે. વૃત્રનો વધ કરીને સપ્તસિન્ધુઓના પ્રવાહને તે મુક્ત કરે છે. નદીઓના તે નેતા છે. વલ નામક અસુરની ગુફાના દ્વાર ખોલીને તે ગાયોને મુક્ત કરે છે. તેમને વૃષા પણ કહેવામાં આવે છે અને તે પોતાના સામર્થ્યથી સ્થિરને ચ્યુત કરે છે અને અસ્થિરને સ્થિર કરે છે. શત્રુઓની ધનરાશિને જીતી લે છે. યુદ્ધમાં યોદ્ધાઓ તેમને સાહાય્ય માટે બોલાવે છે અને તેમના વિના વિજય પણ પ્રાપ્ત થતો નથી. તે વજ્રબાહુ અને વજ્રહસ્ત છે. તે શત્રુઓનો સંહાર કરે છે; વળી તે "पुरभिद्" છે અને તે आयसीः पुरःના વિધ્વંસકર્તા છે. શક્તિહીનના તે પુરસ્કર્તા છે. આ સુશિપ્રદેવ સોમરસના અતિશય શોખીન છે અને તેથી તે "સોમપા" કહેવાય છે અને તે સોમરસ તૈયાર કરનાર સ્તોતાના તે રક્ષણદાતા છે. તે સૂર્ય અને ઉષાને જન્મ આપે છે. આ પ્રક્રિયામાં ઇન્દ્રને સર્ગવિધિ સાથે સાંકળવાનો પ્રયત્ન થયો છે. તેમના સમક્ષ દ્યાવાપૃથિવી નમ્ર બને છે. મરુદ્ગણ તેમના સહાયક દેવો છે. કેટલાક સ્થળે ઇન્દ્ર અને વિષ્ણુની સાથે સ્તુતિ કરવામાં આવી છે. બ્રાહ્મણકાળમાં અને વૈદિકોત્તર કાળમાં વિષ્ણુ અગત્યનું સ્થાન પ્રાપ્ત કરે છે. કયુઈપેરના મતે વિષ્ણુ, ઇન્દ્ર અને વરુણ કરતાં ઉચ્ચતર દેવતા હતા.

મરુદ્દેવતાઓની મૂળ પ્રકૃતિ અને સ્વભાવ મંદ અને સંદિગ્ધ છે. તેઓને કવચ ધારણ કરેલા અને વક્ષઃસ્થળ પર સુવર્ણાભૂષણ ધારણ કરેલા, અગ્નિની જ્વાળા જેવા તેજસ્વી, જળસમૂહને લઈને આગળ દોડનારી નદીઓ જેવા વેગીલા, વિવિધરૂપ ધારણ કરનારા વર્ણવવામાં

આવ્યા છે. તેઓનો સમૂહ અથવા ગણ કહેવામાં આવ્યો છે. આવો યોદ્ધાસમાન મરુદ્‌ગણ ઇન્દ્રનો સહાયક બને એ સ્વાભાવિક છે. જ્યારે ઇન્દ્ર વર્ષાના દેવ બન્યા, ત્યારે મરુદ્દેવો પ્રચંડ વાતના દેવો બન્યા.

ઋગ્વેદના પાવમાનીય મંડળમાં ૧૧૪ સુકતો સોમ(અવેસ્તી હઓમ Haoma)ના સ્તુતિગાન ગાય છે. આ બધાં સૂક્તોમાં પવમાન સોમનું વિશેષતઃ વિશદ વર્ણન પ્રાપ્ત થાય છે. સોમ "મૌજવત" (મૂજવત્ પર્વત ઉપર ઊગનાર) કહેવાય છે. વળી આ સૂકતોમાં લ્યૂડર્સના અને ડૉ. શ્રીકૃષ્ણ સખારામ ભાવેના સોમના પૃથ્વી ઉપરથી દ્યુગમનના અને દ્યુસ્થાનથી પૃથ્વીગમનના ઉલ્લેખો મળે છે. આ "મત્સર મદ" (ઉત્કટ આનંદદાયક સોમ)ને પણ દેવતા ગણવામાં આવ્યો છે.

અશ્વિન્ દેવો ઊર્ફે નાસત્યા દેવતાદ્વન્દ્વ છે અને તેમના અર્થઘટન અંગે વિવિધ મતો પ્રચલિત છે. સંકટમાં ફસાયેલા માનવોનો દર્દભરી પુકાર સાંભળીને તેઓ તેમને, દા. ત. ભુજ્યુ, વંદન, અત્રિ વગેરેને સાહાય્ય કરવા દોડી જાય છે. આ બે જોડિયા ભાઈઓ શલ્યક્રિયા (વિશ્પલાની બાબતમાં) અને ઔષધિવિજ્ઞાનમાં (ચ્યવાન ઋષિની બાબતમાં) કુશળતા ધરાવે છે. તેઓ કમનીય છે અને સૂર્યા તેમનું વરણ કરે છે અને તે સ્વેચ્છાએ તેમના રથ ઉપર આરૂઢ થાય છે. તેમનો ત્રણ પૈડાંવાળો, ત્રણ આસનવાળો અને સુખથી ભ્રમણ કરનારો રથ અન્તરિક્ષમાં મનુષ્યના મનના વેગથી અધિક વેગવાન અને વાયુની જેમ શીઘ્રગામી છે. તેમના રથને શ્યેન અથવા રાસભ પણ જોડવામાં આવેલા વર્ણવવામાં આવ્યા છે. કક્ષીવાન્ દૈર્ઘતમા ઔશિજ ઋષિ કહે છે કે: "હે અશ્વિન્ દેવો ! નિયમથી નિરન્તર આવનારી ઉષાદેવીના પ્રકટ થવાના અવસરે હું તમને હવિર્ભાગ અર્પણ કરીને બોલાવી રહ્યો છું." (૧.૧૧૮.૧૧)

સૂક્ત સંખ્યાની દૃષ્ટિએ ઇન્દ્રથી દ્વિતીય સ્થાને અગ્નિ દેવતા આવે છે. તે ખરેખર ગૃહદેવતા, ગૃહપતિ છે. તેઓ દેખાવમાં સુન્દર, સુન્દર મુખવાળા, જરારહિત અને તેજસ્વી છે. તે પોતાની તીક્ષ્ણ દંષ્ટ્રાઓથી ચાવે છે અને ખાય છે (સરખાવો ૧.૧૪૩.૫). તેઓ "ઘૃતપ્રતીક" (૧. ૧૪૩. ૭) (ઘી જેનું મુખ છે તે), અને "શુચિપ્રતીક" (૧. ૧૪૩. ૬) છે. તેઓ ઋતના ધૂર્ષદ્ (૧.૧૪૩.૭) (યજ્ઞના નેતા) છે. તેઓ યજ્ઞમાં પ્રજ્વલિત થઈ પ્રકાશમાન થાય છે. તેમને "અશ્વ" (૧. ૧૪૩. ૭) પણ કહેવામાં આવે છે. તે દૂત પણ છે; તે "દેવવાહન" તેમ જ "હવ્યવાહન" પણ છે. દીર્ઘતમા ઔચથ્ય ઋષિ તેમને પ્રાર્થના કરે છે, "હે અગ્નિ ! કોઈપણ વખત ન ભુલાય એવા, મંગલપ્રદ તથા શક્તિ શાળી સાધનોથી અમારી રક્ષા કરો ! અમારી પ્રજાનું રક્ષણ કરો !" (જુઓ ૧. ૧૪૩.૮). અગ્નિનારાશંસ, અગ્નિતનૂનપાત્ અને અગ્નિ અપાંનપાત્‌ની પ્રાર્થનાઓ ઋગ્વેદમાં ઉપલબ્ધ થાય છે.

આ ઉપરાંત ઋગ્વેદમાં બૃહસ્પતિ, રુદ્ર, મિત્ર, પર્જન્ય, સૂર્ય, વિષ્ણુ, સવિતા, પૂષા, યમ, ઋભુત્રય-ઋભુ, વિભ્વા અને વાજ, ઉષા, રાત્રી, શ્રદ્ધા, વાક્ ઇત્યાદિ દેવદેવીઓની સુન્દર સ્તુતિઓ પ્રાપ્ત થાય છે. આમાંના કેટલાક સૌર દેવતાઓ છે, કેટલાક દેવતાઓની પાર્શ્વભૂમાં ભાવાત્મક વિભાવનાઓ રહેલી છે, જ્યારે લોકધર્મના કેટલાક દેવતાઓ છે. ઋગ્વેદમાં આ પ્રમાણે અનેક દેવતાઓની—લગભગ ૭૬ જુદા જુદા પદાર્થોની-સ્તુતિઓ અને પ્રાર્થનાઓ છે. આ ઉપરથી અનુમાન

કરી શકાય કે વૈદિક આર્યો અનેક દેવદેવીઓને માનતા હતા, પણ તે અનેકવિધ દેવદેવીઓની પાછળ એક તત્ત્વના વિલસનનું વૈદિક દર્શન પણ ઋષિઓને થયેલું હતું, કારણ કે દીર્ઘતમા ઔચથ્ય ઋષિએ તારવ્યું છે કે પ્રતિભાસંપન્ન કવિઓએ જણાવ્યું છે કે एकं सत् છે અને તે एकं सत् ના વિવિધ દેવાતાઓ વિવિધરૂપ છે. (इन्द्रं मित्रं वरुणमग्निमाहुरथो दिव्य : स सुपर्णो गरुत्मान् । एकं सद् विप्रा बहुधा वदन्त्यग्निं यमं मातरिश्वानमाहु: ॥ १. १६४. ४६); આમ અહીં અદ્વૈતવાદનું બીજ જોવામાં આવે છે.

વૈદિક સાહિત્યમાં પ્રતિબિંબિત થતો વૈદિક ધર્મ પુરોહિતના પ્રાધાન્યવાળો હતો. વૈદિક ધર્મ ઈન્દ્રશાસિત હતો; તેની સાથે સોમપૂજા અને અગ્નિપૂજા સંકળાયેલી હતી. આ વૈદિકધર્મમાં લોકધર્મનાં કેટલાક તત્ત્વો ભળ્યાં અને આ રીતે વૈદિકધર્મનું ઘડતર થયું. વૈદિકધર્મ વિશેષતઃ સહિષ્ણુ હતો અને તેથી કરીને તેમાં અનેકવિધ દેવતાઓનો સમાવેશ જોવા મળે છે.

વૈદિક ધર્મને મેકસમ્યુલરે " હેનોથીઈઝમ " (Henotheism) અથવા " કેથેનોથીઈઝમ " (Kathenotheism) અર્થાત્ તત્તદ્દેવતાઓની સ્તુતિ અને પ્રાર્થનાના સમયે તત્તદ્દેવતાઓની સર્વશ્રેષ્ઠતા—આવો સર્વશ્રેષ્ઠતાવાદ-વર્ણવ્યો છે; પરન્તુ તે સર્વથા સ્વીકાર્ય જણાતો નથી; પરન્તુ આ પ્રક્રિયાને અનેકેશ્વરવાદથી એકેશ્વરવાદ તરફની પ્રક્રિયા અને ત્યાંથી અદ્વૈતવાદની પ્રક્રિયા ગણી શકાય.

વૈદિક આર્યોના જીવનમાં યજ્ઞ કેન્દ્રસ્થાને હતો. યજ્ઞસંસ્થા સાદી અને સરળ હતી. યજ્ઞ પ્રત્યે વૈદિક આર્યોને ઘણું માન હતું અને તેની સાથે વિશેષતઃ ઋત અને સત્યની ભાવનાઓ સંકલિત હતી. આ સાદા અને સરળ યજ્ઞમાં હોતા અને યજમાન એક જ વ્યક્તિ હતા. સોમરસ-પ્રસાધનવિધિ અને સોમરસ દેવોને અર્પવાની પ્રથા ભારત-ઇરાની પ્રથા છે. સોમવલ્લીમાંથી સોમરસ કાઢવામાં આવતો હતો. ઘીમાં બોળીને હવિ વિવિધ દેવતાઓને અર્પણ કરવામાં આવતું હતું; હવિ અગ્નિમાં હોમવામાં આવતું હતું. જંગલમાંથી સમિધો માથા ઉપર મૂકીને લાવવામાં આવતી હતી; આના ભારથી પરસેવાથી રેબઝેબ થતા આર્યોનું તાદશ વર્ણન ઋગ્વેદમાં ઉપલબ્ધ થાય છે. (સરખાવો ૪.૨.૬). આ યજ્ઞોમાં સ્રુક્ અને બીજાં યજ્ઞીય સાધનો વપરાતાં હતાં. ઉત્તરારણિ અને અધરારણિના અધિમન્થનથી અગ્નિ પ્રકટાવવામાં આવતો હતો. તાજા સોમરસના પાન માટે વિવિધ દેવતાઓને આકર્ષક વાણીમાં આવાહન આપવામાં આવતું હતું. દેવતાઓના આસન માટે બર્હિસ્ વપરાતું હતું. ગાય ઇત્યાદિ પશુઓ પ્રજ્વલિત અગ્નિની ચારે બાજુએ મધ્યરાત્રિએ શીતાદિનિવારણાર્થે સુખે બેસતા હતા; આનું સુખદ વર્ણન અને અગ્નિના મંગલમય સ્વરૂપના વર્ણન પણ ઋગ્વેદમાં પ્રાપ્ત થાય છે (૩.૯.૭). ઋગ્વેદમાં હોતા, પોતા, નેતા, અગ્નિત્, પ્રશાસ્તા, અધ્વર્યુ અને બ્રહ્મા નામક સાત ઋત્વિજોના નામ પ્રાપ્ત થાય છે (૨.૧.૨); આઠમો ગૃહપતિ અથવા યજમાન હતો. અતિરાત્ર નામક સોમયજ્ઞનો ઉલ્લેખ પણ પ્રાપ્ત થાય છે (૭.૧૦૩.૭); તે એક રાત અને દિવસ ચાલતો હતો અને બ્રાહ્મણો બાધારહિત મન્ત્રપાઠ કરતા હતા; આ પ્રસંગે ચારે બાજુ પૂર્ણ ભરેલાં સોમપાત્રો રહેતાં હતાં. અગ્નિ પાસે બેસવાથી સંતપ્ત થયેલા અને પરસેવાથી રેબઝેબ થયેલા અધ્વર્યુનું સુંદર ચિત્ર આલેખવામાં આવ્યું છે. (૭.૧૦૩.૮). દેવોને "ઘર્મ"નામક ગરમ હવ્ય અર્પવામાં આવતું હતું (સરખાવો ૭.૧૦૩.૯). કેટલાક યજ્ઞો

સહસ્રસાવ (હજાર સવનવાળા) પણ થતા હતા (સરખાવો ૭.૧૦૩.૧૦). વળી, પુરોહિતો પોતાના આશ્રયદાતાઓનાં, દા. ત. વામદેવ ઋષિ સાહદેવ્યનાં, સ્તુતિગાનો ગાતા હતા અને તેમની પાસેથી અનેકવિધ ભેટો પણ પ્રાપ્ત કરતા હતા.

ઋગ્વેદમાં વૈદિકધર્મનાં મુખ્યત્વે બે તબક્કાઓનાં દર્શન થાય છેઃ—૧. વરુણસંપ્રદાય અને ૨. ઇન્દ્રસંપ્રદાય. આ સાથે ઉપર જોયું તેમ અગ્નિપૂજા અને સોમપૂજા પ્રચલિત હતી. વૈદિકધર્મ કર્મકાંડપ્રધાન હતો, પણ સાથે સાથે માનસપૂજાના બીજ (૨.૩.૨-૩; ૩. ૨૬.૧) અને ભક્તિ-માર્ગના લક્ષણો પણ દૃષ્ટિગોચર થાય છે. ઇન્દ્રસૂક્તોમાં અને વરુણસૂક્તોમાં ભક્તિતત્ત્વ જોવા મળે છે. ટૂંકમાં "વેદમાં મુખ્યતઃ કર્મ અને ગૌણતઃ ભક્તિ અને જ્ઞાનના પ્રવાહો જોવામાં આવે છે અને આ ત્રણ વિચારધારાઓ હિન્દુધર્મમાં આજ સુધી ચાલુ રહી છે." (ગોવિન્દલાલ હરગોવિન્દ ભટ્ટ, 'વિશ્વના ધર્મો', ૧૯૫૮, પૃ. ૨૬).

ઋગ્વેદમાં અનાર્ય લોકોની ધર્મભાવનાની ઝાંખી થાય છે. અનાર્ય લોકો "અનિન્દ્ર" (૭. ૧૮. ૧૬) અને "વરુણધ્રુત્" (૭. ૬૦. ૯) હતા. આ અનાર્યો "શિશ્નદેવ" પણ હોય. ઋગ્વેદના વાસિષ્ઠ મંડળમાં યાતુ, દ્રુહ્, રિપુ, દુચ્છુના, વન્દન, યક્ષ, રક્ષસ્ અને કિમીદિન્ નામક પાપતત્ત્વો અથવા કુતત્ત્વોના ઉલ્લેખો મળે છે અને તેમની નિશાચર અને વિધ્વંસક પ્રવૃત્તિઓના પણ ઉલ્લેખો પ્રાપ્ત થાય છે. ઋગ્વેદના દશમ મંડળમાં અને અન્યત્ર અથર્વવેદના મંત્રો જેવા અભિચારમંત્રો પણ પ્રાપ્ત થાય છે અને આમાં લોકમાન્યતા અને લોકધર્મના અંશોનાં દર્શન થાય છે.

કુમારસંભવ: સાત સર્ગનું મહાકાવ્ય

ગૌતમ વા. પટેલ

'સાતમા સર્ગમાં તે વિશ્વવ્યાપી ઉત્સવ છે. આ વિવાહઉત્સવમાં જ કુમારસંભવનો ઉપસંહાર આવી જાય છે.'

રવીન્દ્રનાથ ઠાકુર[1]

વિદ્વાનના પરિશ્રમને વિદ્વાન જાણી શકે અને મહાકવિના સર્જનના સાચા ધ્વનિને વ્યાપી ચેતનાને પ્રતિધ્વનિત કરવા રવીન્દ્રનાથ ઠાકુર જેવા વિશ્વસંવાદિતાના વૈતાલિકના હૃદયાકાશને જ યોગ્ય સ્થાન ગણાવી શકાય. તેઓનું ઉપર્યુક્ત વિધાન કોઈ તથાકથિત સિદ્ધાન્તકલ્પનાને સર્જવા સર્જાયું નથી. કુમારસંભવ સાત આઠ કે સત્તર સર્ગનું છે એવો વિવાદ સર્જી, કાવ્યસુંદરીના દેહને છેદવાની શસ્ત્રક્રિયાથી 'ડૉકટર' થવાની કોઈ અભીપ્સાથી ટાગોર આ વિધાન કરી રહ્યા છે એમ ક્યારેય કલ્પી શકાય નહિ. ટાગોરની આ સર્જનાત્મક સમીક્ષામાંથી સરસ સૂર સ્પષ્ટ રીતે સર્જાય છે કે મૂળ કુમારસંભવ સાત સર્ગનું મહાકાવ્ય હશે. 'આ વિવાહઉત્સવમાં જ' એ વિધાનમાં રહેલ 'જ' ભારપૂર્વક સૂચવી જાય છે કે રવીન્દ્રનાથ સાત સર્ગ પછીના સર્ગોને મહાકવિ કાલિદાસનું સર્જન સ્વીકારવા તૈયાર નથી.

'કવિએ પ્રવૃત્તિના ચાંચલ્યની જગ્યાએ અચળ નિષ્ઠાની એકાગ્રતા, સૌંદર્યમોહની જગ્યાએ કલ્યાણની કમનીય છટા અને વસંતવિહ્વલ મહા અરણ્યની જગ્યાએ આનંદનિમગ્ન વિશ્વલોકને સ્થાપ્યાં છે ત્યારે જ કુમારજન્મનું સૂચન થાય છે.'[2] આવું વિધાન કરતી વખતે રવીન્દ્રનાથ ઠાકુર કુમારજન્મના સૂચનને જ કુમારસંભવનું ધ્યેય કે કથયિતવ્ય સ્વીકારતા લાગે છે. અને વિશ્વવ્યાપી વિવાહયજ્ઞરૂપી મહોત્સવમાં જ એ સૂચન સમાઈ જાય છે. પછી આઠમા સર્ગના સર્જનની આવશ્યકતા રહેતી નથી એમ અહીં ફલિત થાય છે. રવીન્દ્રનાથના વિચાર સાથે સહમત થવા નીચેનાં અનેક કારણો આપણને લાલાયિત કરે છે:

---

૧ રવીન્દ્રનાથ ઠાકુર, પ્રાચીન સાહિત્ય (અનુ. મ. હ. દેસાઈ અને ન. દ્વા. પરીખ) તૃ. આ. ૧૯૪૯, અમદાવાદ, પૃ. ૨૫. અહીં (ઠાકુર) રવીન્દ્રનાથ વિસ્તૃત કારણ આપે છે કે 'શંભુએ પણ એક દિવસ બાહ્ય સૌંદર્યને તરછોડયું હતું. પરંતુ પ્રેમની દૃષ્ટિ, માંગલ્ય દૃષ્ટિ, ધર્મની દૃષ્ટિ દ્વારા જે સૌંદર્ય તેમણે જોયું તે તપસ્યાકૃશ અને આભૂષણરહિત હોવા છતાં તેણે તેમના ઉપર વિજય મેળવ્યો......ધર્મે જ્યારે તાપસ અને તાપસીનું મિલન સાધ્યું ત્યારે સ્વર્ગ અને મર્ત્ય આ પ્રેમના સાક્ષી અને સહાયરૂપે અવતીર્ણ થયાં. આ પ્રેમનું આહ્વાન સપ્તર્ષિવૃન્દ સુધી પહોંચ્યું. આ પ્રેમનો ઉત્સવ લોકલોકાન્તરમાં વ્યાપી રહ્યો. આમાં કોઈ ગૂઢ કપટપ્રબંધની, અકાલ વસન્તના ઉદ્ભવની કે મદનના ગુપ્ત શરપાતની જરૂર રહી નહિ. આની જે અમ્લાન મંગલશોભા છે, તે સકલ સંસારના આનંદનો વિષય છે. સકલ વિશ્વ આ શુભ મિલનના નિમંત્રણને પ્રસન્ન મુખે સ્વીકારી તેને સમૃદ્ધ કરી દે છે. એજન, પૃ. ૨૪-૨૫.

૨ રવીન્દ્રનાથ ઠાકુર, એજન, પૃ. ૨૬-૨૭.

(૧) જો અષ્ટમ સર્ગનું મહાકવિ કાલિદાસનું સર્જન સ્વીકારીએ તો તેના જીવનદર્શનમાં અકથ્ય ઉણપ વરતાય. કઠોર તપથી સિદ્ધ થયેલા શિવ-શિવાના મિલન બાદ અષ્ટમ સર્ગનું વર્ણન તો તેઓને અતિ તામસી વૃત્તિના તુચ્છ જન્તુ સિદ્ધ કરે છે. સૌંદર્યની દેહભૂખભરી ચાંચલ્યમય ભ્રમરવૃત્તિ પર તપઃપૂત પ્રેમે પ્રાપ્ત કરેલ મંગલમય જીવનદૃષ્ટિના વિજયનું તેમાં સત્યાનાશ નીકળી ગયું છે. વિશ્વવ્યાપી ઉત્સવને એકમેકની દેહલાલસામાં રાચતા પશુપતિ અને પર્વતરાજ પુત્રી પાર્વતીની કામચેષ્ટાઓનું તેમાં વર્ણન છે. વધુ તો શું ? 'દર્શનની ભીખવાળા ભક્તો માટે પણ શિવ અદૃશ્ય બની ગયા.[3] આ વિધાન તો જીવનમાં મંગલમય દૃષ્ટિથી જીવનારા મહાકવિ કાલિદાસના જીવનદર્શનના મૂળમાં કુઠારાઘાત કરે છે. શિવ અને શિવા સમગ્ર સંસારના આનંદનો વિષય બને એ વાત મહાકવિ કાલિદાસના માંગલ્યમય સર્જનમાં શકય નથી. રવીન્દ્રનાથના સર્જનાત્મક સમીક્ષણમાં નથી, અને સહૃદયના હૃદયમાં સ્વપ્ને પણ સ્થાન પામી શકે તેમ નથી. કારણ કે આ કાર્ય તો કાલિદાસના શબ્દોમાં કહીએ તો 'ત્રણે લોકનું છે.'[4]

(૨) 'પ્રાચીન વ્યુત્પત્તિ દર્શાવે છે તેમ સાચો કવિ તો એ જ ક્રાન્તદર્શી છે, જે ઋષિ યા દ્રષ્ટા છે ને વસ્તુની આરપાર જોઈ શકે છે,*...આવી દૃષ્ટિની પરિપૂર્ણતા યા વ્યાપકતા એ સાચા કવિનું પહેલું (ખાસ અગત્યનું અનિવાર્ય) લક્ષણ છે.'[5] સાત સર્ગ સુધીના કુમારસંભવનું પઠન કરતાં આ વાત સોએ સો ટકા સાચી સિદ્ધ થાય છે. પણ જો તે પછી આઠમો સર્ગ પણ કાલિદાસે લખ્યો છે એવું માની લઈએ તો દૃષ્ટિની પરિપૂર્ણતા અપૂર્ણતાના ગર્તમાં પટકાઈને પાંગળી થતી દૃષ્ટિગોચર થાય છે.

(૩) (મહાકવિની) વાણીમાં દર્શન પ્રતિબિંબિત થાય છે. દર્શન જેટલે અંશે વિકલ તેટલે અંશે વાણી વિકલ રહેવાની. કાલિદાસના પરિપૂર્ણ દર્શનને મૂર્ત કરતી વાણી પણ પરિપૂર્ણ છે...એની વાણીમાં અદ્ભુત પ્રસાદ અને માધુર્ય છે, જ્યારે જ્યારે વાંચીએ છીએ અને ફરી ફરી વાંચીએ તોયે નવતાજ અનુભવાય છે. ટૂંકમાં વાણી ને અર્થનો એનો સંયોગ પાર્વતી અને પરમેશ્વરના સંયોગ જેવો જ ભવ્ય અને લોકોત્તર છે.[6] પણ આઠમા સર્ગને વારંવાર વાંચવાનું મન થાય નહિ એટલું જુગુપ્સાપ્રેરક વર્ણન છે. અને વાણીમાં રહેલી વિકલતા તો પછી ચર્ચીશું. કામજન્ય મોહને મદનદહન વિષે ભસ્મીભૂત કરી તપઃપૂત પ્રેમને સાત સર્ગ સુધી પ્રસ્થાપિત કરીને પરિપૂર્ણ દર્શન દર્શાવનાર મહાકવિ કાલિદાસ આઠમા સર્ગમાં દેહવાસનાની બદબોથી દુર્ગંધ મારતા કામની શિવ પર સર્વોપરિતા વર્ણવે એ કલ્પના પણ બુદ્ધિના નિકષગ્રાવ પર પાર ઊતરી શકે તેમ નથી.

---

૩ दर्शनप्रणयिनामदृश्यतामाजगाम । कु. ८-६०

४ कार्यं त्रयाणामपि विष्टपानाम् । कु. १-२०

૫ ઝવેરી, કુ. ઇન્દુકલા, મહાકવિ કાલિદાસ, પ્રથમ આવૃત્તિ ૧૯૬૩, પ્રકાશક—ગુજરાત વિદ્યા સભા, પૃ. ૧૫૭

૬. ઝવેરી, કુ. ઇન્દુકલા, એજન, પૃ. ૧૫૮.

(૪) મહાકવિ કાલિદાસની અન્ય કૃતિઓમાં દેહવાસનાના સ્થૂળ આકર્ષણથી આરંભી આત્માના સૂક્ષ્મ પ્રેમ તરફ ગતિ છે. આમ ચરિત્રચિત્રણમાં કાલિદાસ એક પ્રકારનો ઉત્ક્રાન્તિનો સિદ્ધાન્ત દર્શાવે છે. પરંતુ આઠમા સર્ગમાં તો જે સાત સર્ગ સુધી સૈદ્ધાન્તિક ઉત્ક્રાન્તિ સિદ્ધ થઈ છે તે સદ્ય અવનતિમાં પરિણમે છે. કાલિદાસ સૈદ્ધાન્તિક ઉત્ક્રાન્તિમાંથી અચાનક અવનતિના ગર્તમાં ઊતરી પડે એ સ્વીકાર્ય નથી.

(૫) તણખલાને સ્પર્શે અને તેને સ્વશક્તિથી સુવર્ણમાં પરિવર્તિત કરે એ મહાકવિ. કથીરને કાંચન ન બનાવે તો કાલિદાસ કેવો ? શિવ અને શિવાના મિલન પ્રસંગ નિરૂપણમાં માનવમાત્રના હૃદયમાં ઘર કરી રહેલી લાગણી .દામ્પત્યની ભાવનાને કાલિદાસે ભાવ્યાતિભવ્ય ભારતીય ભાવનાથી ભરીને દૈવી સ્વરૂપ આપ્યું છે. પણ જો આઠમો સર્ગ પણ તેણે લખ્યો છે એમ માનીએ તો આ ભારતીય સાંસ્કૃતિક વારસાનો મહાકવિ મૂલોચ્છેદ કરી રહ્યો છે એમ માનવું પડે.

(૬) મહાકવિ કાલિદાસ લગ્નને તો એક યજ્ઞ સમાન પવિત્ર માને છે. તેને માટે વિવાહયજ્ઞ શબ્દ પ્રયોજે છે.[૭] વળી એકથી વધુ વાર વિવાહ દીક્ષા વિધિ શબ્દ પણ એ વાપરે છે.[૮] આ વિવાહયજ્ઞમાં સપ્તર્ષિઓ અધ્વર્યુ છે. જાનૈયા બ્રહ્મા, વિષ્ણુ વગેરે દેવો છે અને સમગ્ર વિશ્વ ઉત્સવમગ્ન છે. આવા મહાન પ્રસંગને અંતે કાલિદાસના કથા નાયકો શિવ અને શિવા અતિપ્રાકૃત બની સામાન્ય માનવી જેમ કામ, ઈર્ષ્યા, દ્વેષ, ઇન્દ્રિય સંભોગ, સ્વાર્થ વગેરેના ભોગ બને એ શક્ય નથી. વિવાહયજ્ઞ જાણે સ્મશાનશૂલપૂજનવિધિ બની જાય એ કયો સજ્જન સ્વીકારે ?

(૭) રવીન્દ્રનાથ ઠાકુરે એક નોંધપાત્ર મુદ્દા પ્રત્યે ધ્યાન દોર્યું છે કે કુમારસંભવમાં કથા નથી. જે કંઈ છે તે સૂત્રરૂપે, અતિ સૂક્ષ્મ અને પ્રચ્છન્ન છે. વળી તેય અધૂરી છે. દેવતાઓનો દૈત્યોથી કોઈ રીતે બચાવ થયો કે ન થયો તે સંબંધે કવિની જરા પણ ઉત્સુકતા દેખાતી નથી.[૯] કુમારસંભવમાં કથા જેવી ગતિ નથી. તેના પ્રત્યેક શ્લોકમાં તો મુક્તક જેવું અર્થચમત્કૃતિપૂર્ણ સામર્થ્ય છે. મહાકવિ હંમેશ ધૈર્ય રાખીને પોતાના કથયિતવ્યને આગળ ધપાવે છે. આ સ્થિતિ કુમારસંભવના ૧ થી ૭ સર્ગ સુધી જણાય છે. પાછળના સર્ગો કે જે કાલિદાસના નથી તેમાં પરિસ્થિતિ વિપરીત છે.

(૮) કુમારસંભવના પાછળના સર્ગો મહાકવિ કાલિદાસનું સર્જન છે, એમ માનનારા શીર્ષકને આગળ ધરીને દલીલ કરે છે કે કુમારનાં ઉત્પત્તિ અને મહિમા બન્ને દર્શાવવામાં કાલિદાસને રસ છે. પણ આગળ જોયું તેમ રવીન્દ્રનાથ ઠાકુર સ્વીકારે છે કે કુમારના સંભવની કથાનું સૂચન શિવપાર્વતીના લગ્ન થતાં થઈ જાય છે.

(૯) મહાકવિ કાલિદાસ વ્યંજનાના કવિ છે, અભિધાના નહિ. સાતમા સર્ગના અંતે સ્પષ્ટ સૂચન છે—ધ્વનિ છે કે આ કૃતિ અહીં પૂરી થઈ જાય છે. શિવ અને પાર્વતીનો વિવાહયજ્ઞ પૂર્ણ થયો. તેઓએ અપ્સરાઓનો પ્રયોગ જોયો. દેવોએ પ્રણામપૂર્વક પંચશરની સેવાની માગણી

---

૭ विवाहयज्ञे विततेऽत्र यूयम्......। कु. ७-४७

૮ विवाहदीक्षाविधि......कु. ७-१, द्र. कु. ७-८, ७-२४

૯ રવીન્દ્રનાથ ઠાકુર, એજન, પૃ. ૫૭.

કરી અને શિવે તેને મંજૂરી આપી. આ સ્થળે વ્યંજનાના મહાકવિ કાલિદાસે ભવ્ય અર્થાન્તરન્યાસની રચના કરી છે.[૧૦] સહેજ સૂક્ષ્મેક્ષિકાથી સહૃદય વાચક કે વિવેચક વિચારે તો સ્પષ્ટપણે પ્રતીત થયા વિના નહિ રહે કે મહાકવિ કાલિદાસે અહીં પોતાના કાવ્યનો અંત સૂચવી દીધો છે. દેવોએ પશુપતિ પર પંચશરના બાણ વ્યાપારાર્થે અકાલે પ્રયત્ન કર્યો હતો જે પંચશરના ભસ્મીકરણમાં પરિણમ્યો. હવે કાલેપ્રયુક્ત પ્રાર્થના હોવાથી પશુપતિમાં પણ પંચશરના શરસંપાતને અવકાશ સાંપડચો. પૂર્વના અકાલ વસંતાવિર્ભાવની અસારતા પ્રત્યે અંગુલિનિર્દેશ કવિ કરીને યોગ્ય કાલની ઉપાદેયતાથી સિદ્ધિ મળે એમ જણાવી રહ્યા છે. અહીં 'सिद्धिमेति—સિદ્ધિ પ્રાપ્ત કરે છે.' એ શબ્દો કાવ્યની સંપૂર્ણતાની સિદ્ધિનો પણ સફળ નિર્દેશ કરે છે.

(૧૦) **પંચશરના** શરસંપાતને શિવમાં પણ અવકાશ સાંપડ્યો એટલે કુમારના જન્મનું સૂચન થઈ ગયું. કાવ્યના શીર્ષકમાં સૂચવાયેલું કથાનક અહીં સમાપ્ત થઈ ગયું. હવે આઠમો સર્ગ કે તે પછીના સર્ગોની તારકવધની કથા કહેવામાં કાલિદાસને રસ નથી, અને જો હોય તો શીર્ષક તારકવધ કે તારકાસુરનિગ્રહ જેવું આપ્યું હોત.

(૧૧) હવે પ્રશ્ન થાય કે, કુ. ૭-૯ પછી આવતા બે શ્લોકોનું શું? આઠમો સર્ગ કાલિદાસનો કહેવાય છે તેનું શું? આનો ઉત્તર પણ અંત્યત સરળ અને બુદ્ધિગમ્ય છે. જેમ ૯ થી ૧૭ સર્ગો મહાકવિની રચના નથી તેમ ૮મો સર્ગ પણ મહાકવિનું સર્જન નથી. જેણે આઠમો સર્ગ રચ્યો તેણે છેલ્લા બે શ્લોકો પણ રચીને સાતમા સર્ગના અંતે જોડી દીધા. આમ કરનાર વ્યક્તિ કાલિદાસની વ્યંજનાશક્તિના ચમત્કારો ઝીલવા નિષ્ફળ ગઈ હશે. પંચશરના શરવ્યાપારને અવકાશ મળ્યો એટલે કુમારસંભવનું સૂચન થઈ ગયું એમ એ સમજી શકેલ નહિ. વળી પંચશરનો વ્યાપાર પશુપતિ અને પાર્વતી પર કેવો થયો એ દર્શાવવા આ આગન્તુક અલ્પવિષયામતિએ અનલ્પવિષયમતિ કાલિદાસનું અનુકરણ કરવાની અષ્ટમ સર્ગ રચી કુચેષ્ટા કરી. પરિણામે તેણે એક બાજુ કાવ્યકલાનું અને બીજી બાજુ કવિકોકિલ ચક્રચૂડામણિ કાલિદાસના ભવ્ય જીવનદર્શનનું ગળું ઘુંટી કાઢયું છે. પરમેશ્વરને પશુતુલ્ય ચેષ્ટાઓ કરતા વર્ણવીને ભારતીય દામ્પત્યજીવનના આદર્શને ફાંસીએ ચઢાવી દીધો. કામવાસનાથી અતિવ્યાપ્ત શિવ કે ઇર્ષ્યાદિ દુર્ગુણોથી ભરપૂર પાર્વતીને ભારતીય સંસ્કૃતિમાં કયારેય દામ્પત્યના આદર્શ સ્વીકારી શકાય નહિ. અથવા કહો કે મહાકવિ કાલિદાસ આવું દુઃસાહસ તો ન જ કરે.

(૧૨) અષ્ટમ સર્ગ કે સપ્તમ સર્ગના છેલ્લા બે શ્લોકો મહાકવિનું સર્જન નથી તે માનવા માટે સબળ પુરાવાઓ પણ ઉપલબ્ધ થાય છે. સપ્તમ સર્ગના છેલ્લા બે શ્લોકોમાં પ્રથમનો આરંભ **अथ** શબ્દથી થાય છે. મહાકવિ કાલિદાસે ૧ થી ૭ સુધીના કોઈ પણ સર્ગમાં અંતના ભાગમાં **अथ** શબ્દથી નવા વિષયનો આરંભ કર્યો નથી.

(૧૩) સાતમા સર્ગના છેલ્લા બે શ્લોકોના કથાનક અને આઠમા સર્ગના આરંભના કથાનક વચ્ચે કોઈ એકસૂત્રતા જળવાતી નથી. શિવે કૌતુકાગારમાં જઈને ગણોના વિવિધ પ્રકારના મુખવિકારોથી પાર્વતીને હસાવ્યાં આ છે સાતમા સર્ગનો અંત અને આઠમાના આરંભમાં પાર્વતીના કામદોહદમનોહર વપુની વાત યાદ આવે છે. અહીં વિષયસંગતિ પણ સંભવતી નથી.

---

૧૦ तस्यानुमेने भगवान्विमन्युर्व्यापारमात्मन्यपि सायकानाम् ।
काले प्रयुक्ता खलु कार्यविद्भिर्विज्ञापना भर्तृषु सिद्धिमेति ॥ कु. ७-९३

(૧૪) સાતમા સર્ગના ૪૮મા શ્લોકમાં ભગવાન શિવને ध्वान्तविकारलंघ्य–તમોગુણ વગેરે વિકારોથી અલંધ્ય–અસ્પૃશ્ય કે અજેય કહ્યા છે. આઠમા સર્ગમા પ્રાકૃત જન જેમ પશુપતિ ધ્વાન્તવિકારવશ વર્ણવાયા છે.

(૧૫) આઠમા સર્ગમાં કમળ માટે तामरस (૮-૨૬) શબ્દનો પ્રયોગ છે. જમવું એ અર્થમાં चरण શબ્દ વાપર્યો છે.[૧૧] આવા પ્રયોગો કાલિદાસની અન્ય કૃતિઓમાં નથી.

(૧૬) અષ્ટમ સર્ગમાં સમયાતિક્રમણની ક્ષતિ છે. શિવ પાર્વતીના લગ્ન પછી તરત રાવણની વાત આપવામાં આવી છે. કાલિદાસ આવી ભૂલ ન કરે. વલ્લભદેવને પણ અહીં રાવણને ચિરંતન કહીને લૂલો બચાવ કરવો પડ્યો છે.[૧૨] આમ અહીં (Mythological inconsistency) પૌરાણિક કથાગત અસંગતિ સ્પષ્ટ જણાય છે.

(૧૭) શિવ પાર્વતીને अविकल्पसुन्दरि એવું સંબોધન આ સર્ગમાં કરે છે.[૧૩] આવું કે આવા અર્થનું એક પણ સંબોધન કાલિદાસની અન્ય કૃતિમાં કોઈ નાયક નાયિકાને કરતો નથી.

(૧૮) મંદર પર્વત પર શિવ અને પાર્વતીને રતિ દરમિયાન પ્રસ્વેદ થતાં મલય પર્વત પરની ચંદન લતાઓની સાથે પ્રેમ રાખનાર દક્ષિણાનિલે પાર્વતીના પ્રસ્વેદ બિન્દુઓને દૂર કર્યો.[૧૪] આ સમગ્ર વર્ણન અકાલિદાસીય પ્રતીત થાય છે. મુનિઓનાં પણ તપને કઠોર પરિશ્રમથી પાછું પાડનાર પાર્વતીને રતિ દરમિયાન પ્રસ્વેદ થાય, તેનો દૈવી ભાવ ભ્રષ્ટ થઈ જાય. વલ્લભદેવ તો કહે છે કે દેવ અથવા દેવીને વળી થાક એ તો ચર્ચવા જેવી બાબત છે.[૧૫] મંદાર પર્વત જેવા હિમાચ્છદિત સ્થાન ઉપર પ્રસ્વેદ થાય તે પણ કેમ મનાય? આ કલ્પનાની ખામી અધૂરી હોય તેમ મંદાર પર્વત પર પાર્વતીને થયેલા પ્રસ્વેદ બિન્દુઓ દૂર કરવા મલયાનિલ છેક ત્યાં પહોંચ્યો? વલ્લભદેવને આ મૂંઝવે છે તેથી લૂલો બચાવ પણ આપે છે કે મલય અને મંદાર પર્વત એકબીજા સાથે જોડાયેલા છે.[૧૬] આવી ભૌગોલિક દૃષ્ટિએ અસંગત કલ્પના કાલિદાસ ન કરે. વળી પાછું આ અનિલ અલવંગકેસર એટલે લવંગના પુષ્પોની કેસરથી યુક્ત હતો. એ પણ વાસ્તવિક્તાની દૃષ્ટિએ એ શક્ય જ નથી. હિમાચ્છાદિત પ્રદેશમાં લવંગ ક્યાંથી? આવી (Geographical inconsistency) ભૌગોલિક અસંગતિ કાલિદાસ કરે નહિ.

---

૧૧ आविभातचरणाय......कु. ८-३३, आविमांतं रात्रिपर्यन्तं यच्चरणं भोजनं तदर्थम् कु. टी. ८-३३, यच्चरणं भक्षणम्–कु. टी. अ. ८-३३, कु. टी. ना. ८-३३

१२ रावणध्वनितभीतया तया कण्ठसक्तघनबाहुबन्धनः ।
एकपिंगलगिरौ जगद्गुरुर्निर्विवेशविशदाः शशिप्रभाः ॥–कु. ८-२४
–तत्काले च रावणस्यापि चिरन्तनत्वात् तत्सद्भावः ।–कु टी. ८-२४

१३ कल्पवृक्षशिखरेषु सम्प्रति प्रस्फुरद्भिरविकल्पसुन्दरि ।–कु. ८-६८

१४ कु. ८-२५

१५ क्लमोऽत्र किं देव्या देवस्य चेति चर्च्यमेतत् ।–कु. टी. ८-२५

१६ मलयमन्दारौ ह्यन्योन्यसम्बद्धौ ।–कु. टी. ८-२५

(૧૯) 'સંધ્યાના રક્ત રંગને પશ્ચિમ દિશા, રણભૂમિની જેમ લોહીથી ખરડાયેલ તલવારને ધારણ કરે તેમ, ધારણ કરે છે.[૧૭] આવું સંધ્યાનું વર્ણન કદાપિ કાલિદાસની પેલવ પ્રકૃતિદર્શનની કમનીય કલ્પનામાં સંભવી શકે નહિ. લોહીનીતરતી તલવાર કરતાં તો અન્ય ઘણી કોમળ ભાવોને વ્યક્ત કરતી કલ્પનાઓનો કાલિદાસ તો સ્વયં પતિ છે. પછી આવી બીભત્સ રસને પરિપોષક કલ્પના તે ન જ કરે.

(૨૦) આ સમગ્ર સર્ગમાં શૈલી પણ અકાલિદાસીય પ્રતીત થાય છે. ૯૫ શ્લોકોના આખા સર્ગમાં કેવળ બે જ અર્થાન્તરન્યાસ અલંકાર ઉપલબ્ધ થાય છે.[૧૮] આ પણ કાલિદાસના અન્ય અર્થાન્તરન્યાસ અલંકાર જેવા હૃદ્ય કે જીવનદર્શનની અપરિમેયતાના પરિચાયક તો નથી જ.

(૨૧) આઠમા સર્ગમાં ૬ વાર पश्य શબ્દનો પ્રયોગ કરવામાં આવ્યો છે.[૧૯] અને તેમાંય હંમેશ પદનો આરંભ કરવા માટે. વળી ૬માંથી ચાર વાર તો નવા શ્લોકની શરૂઆત કરવા પણ पश्य શબ્નો પ્રયોગ અહીં થયો છે. જાણે કે કાલિદાસને શ્લોકનો આરંભ અન્ય શબ્દથી આવડતો જ ન હતો ! અશ્વઘોષ જેવા તૃતીય કક્ષાના કવિની રચનામાં ततः, ततः શબ્દથી વારંવાર શ્લોકોનો આરંભ એક જ સર્ગમાં થાય તે માની શકાય, પણ पश्य पश्य થી કાલિદાસની કલમ શ્લોકો સર્જે રાખે એ સ્વપ્નામાં પણ ન સ્વીકારાય.

(૨૨) અષ્ટમ સર્ગમાં ૧૦ વાર पार्वती શબ્દનો પ્રયોગ થયો છે.[૨૦] આમ તો કેવળ બીજા અને ચોથા સર્ગ સિવાય સર્વત્ર પાર્વતીનું ચરિત્ર છે. પરંતુ કાલિદાસે ક્યાંક એક સર્ગમાં પાર્વતી નામ દસ વાર તો શું પાંચ વાર પણ વાપર્યું નથી. તેઓએ જરુર પડી તો પાર્વતીનાં જુદાં જુદાં નામ કે સંબોધનોનો ઉપયોગ અવશ્ય કર્યો છે. એક જ શબ્દનો વારંવાર પ્રયોગ એ તો પ્રયોજકની શબ્દસમૃદ્ધિનો અભાવ કે પ્રયોજનકૌશલ્યની ન્યૂનતા દર્શાવે છે. એનાથી આ અષ્ટમ સર્ગ એ કાલિદાસનું સર્જન સિદ્ધ થતું નથી.

(૨૩) અષ્ટમ સર્ગમાંથી અન્ય અલંકાર ગ્રંથોમાં અવતરણો પ્રાપ્ત થાય છે તેનું શું ? આનો ઉત્તર એ છે કે કુમારનો આઠમો સર્ગ રચનાર તે તે અલંકારશાસ્ત્રીઓ પૂર્વે થયો હશે.

અંતે કહીશું કે દેવાધિદેવ મહાદેવ શિવના ભારતીય સંસ્કૃતિના આદર્શોને પરિપોષક એવા સ્વસુખનિરભિલાષ ચરિત્રને કેવળ પાર્વતી તનયાભિલાષી દર્શાવી ઇન્દ્રિયાર્થરત વર્ણવતા અષ્ટમ સર્ગને ઉપર દર્શાવ્યું તેમ અનેક કારણોસર કાલિદાસનું સર્જન ગણાવવાની ભૂલ સહૃદય વિવેચક સ્વપ્નેય કરી શકે યહિ.

---

૧૭ कु. ८-५४

૧૮ कु. ८-१२, ८-६५

૧૯ (१) पश्य पश्चिम...कु. ८-३४ (२) पश्य धातु...कु. ८-४६, (३) पश्य धातुरस...कु. ८ ५३ (४) पश्य पक्व...कु. ८-६,१ (५) पश्य पार्वति...कु. ८-६४ (६) पश्य कल्पतरु...कु. ८-७१

૨૦ कु. ८-३, ६, ९, १६, २२, २३, ५०, ६४, ७८, ८३

‘રૂપસુંદર કથા’: એક અભ્યાસ

જિતેન્દ્ર કા. વ્યાસ

સંવત ૧૭૦૬ના અષાઢ સુદ ૧૨ને રવિવારે રચાયેલી, શબ્દે શબ્દે જીવનના ઉલ્લાસને પ્રગટ કરતી, શૃંગાર રસના નિરૂપણમાં ‘વસંતવિલાસ’ને ય ટક્કર મારવાની ક્ષમતા ધારણ કરતી, સંસ્કૃતનિષ્ઠ શૈલીમાં અને વૃત્તોમાં લખાયેલ હોઈ જુદી તરી આવતી, પાઠ્યપુસ્તક તરીકે મંજૂર થવાથી વિદ્વાનોમાં ચર્ચાવંટોળ જગાડતી,[1] પોતાની જાતને ખાં સાહેબ માનતા કોઈ અદ્યતન કવિ કરતાંય વધુ ખુમારી ધરાવતા બ્રાહ્મણ કવિ માધવની કલાકૃતિ ‘રૂપસુંદરકથા’નું સ્થાન મધ્યકાલીન સાહિત્યમાં નોંધપાત્ર છે.

મધ્યકાલીન પદ્યવાર્તા :

‘રૂપસુંદર કથા’ એક પદ્યવાર્તા છે. અને એ મધ્યકાલીન પદ્યવાર્તાઓની પરંપરાનું અનુસરણ કરે છે. ઇષ્ટ દેવના સ્મરણથી આરંભ કરીને મધ્યકાળના વાર્તાકારો વાર્તાનાં નગર, રાજા-પ્રધાન, અને નાયક-નાયિકાનો પરિચય આપી દેતા, પછી અનુગામી ઘટનાઓ નિરૂપતા અને વાર્તાનો અંત આવતાં શ્રોતાઓને ફલશ્રુતિ સંભળાવી, પોતાનો અમુક પરિચય આપી, કથાકાવ્ય પૂરું કરતા. (વચ્ચે નીતિબોધ આદિનાં સુભાષિતો, ઉખાણાં વગેરે પણ આપતા.) મધ્યકાલીન પદ્યવાર્તાઓનો વિષય મુખ્યત્વે પ્રેમ રહેતો. તેથી મુંખ્ય રસ શૃંગાર રહેતો. વાર્તાનાં નામ ઘણી વખત નાયક-નાયિકાનાં નામ ઉપરથી રાખવામાં આવતાં. અને રાજકુમારીનાં લગ્ન રસિક બ્રાહ્મણ યુવક સાથે થતાં. પ્રા. અનંતરાય રાવળે ગણાવેલ મધ્યકાલીન પદ્યવાર્તાનાં લક્ષણો પૈકી ઉપર્યુક્ત લક્ષણો ‘રૂપસુંદરકથા’ને લાગુ પડે છે. પરંતુ માધવ માત્ર પરંપરાને ઝીલનારો કવિ નથી. એ તો ઉચ્ચ કવિત્વશક્તિ ધરાવતો કવિ છે. અને એની સર્જકશક્તિનો લાભ ‘રૂપસુંદરકથા’ને મળ્યો છે. એ જમાનામાં એની, કવિત્વશકિતની સભાનતા માનને પાત્ર છે.

કથાવસ્તુ :

‘રૂપસુંદરકથા’નું કથાવસ્તુ સીધુંસાદું છે. પ્રસંગો પણ અલ્પ છે. પરંતુ માધવને એ પ્રસંગોમાં રસ નથી, એટલો પ્રસંગના નિરૂપણમાં છે. આ પદ્યવાર્તામાં માધવને વાર્તામાં રસ નથી એટલો પદ્યમાં છે. અને વાર્તાના પ્રસંગોની પદ્યમાં થયેલ અભિવ્યક્તિ માત્ર પદ્ય બની ન રહેતાં કાવ્ય બને છે, એ માધવની સિદ્ધિ છે.

કાવ્યના આરંભે ભવાનીશ પાદારવિંદે ભક્તિભાવપૂર્વક વંદન કરી, મદનમહિમાને વર્ણવી (૨ થી ૭), કવિ કથાનો આરંભ કરે છે. અને આ કથા ચતુરોને રીઝવશે એવી શ્રદ્ધા પ્રગટ કરે છે.

---

૧ જુઓ ‘નિરીક્ષક’ના અંક ૨૫૪, ૨૫૯, ૨૬૪, ૨૬૬, ૨૬૭, અને ૨૬૮માં શ્રી. નગીનદાસ પારેખ, નરોત્તમ પલાણ, સુમન શાહ, સતીશ કાલેલકર અને શ્રી. ચી. ના. પટેલ વચ્ચે થયેલી પત્રચર્ચા.

રાજા ચન્દ્રસેનની નગરી ચંદ્રાવતીમાં રાણી શશીકલાએ ઉત્તમ ગર્ભ ધારણ કર્યો (૧૦), અને પછી 'પૂરે દાડે કન્યકા રત્ન જાયું' (૧૨). એ કન્યારત્ન તે નાયિકા રૂપાં.

જોશીઓએ એનું નામ રૂપાં રાખી ભાખ્યું કે "દૈવે પ્રેરી ઉચ્ચને ઘેર જાશે "(૧૩) એનાં રૂપની વૃદ્ધિ, તીવ્ર બુદ્ધિ અને મિષ્ટ વાણી નિહાળી રાજાએ એને પંડિત વિશ્વનાથ પાસે ભણવા મૂકી. આ બાજુ અભ્યાસ પૂરો થયો ને બીજી બાજુ 'કીધી વશ્ય જ વિશ્વનાથતનયે વિદ્યાર્ણવે સુન્દરે' (૧૭). રૂપાંનાં અંગ ઉપર અનંગે કબજો લીધો અને રૂપા અને સુન્દર વચ્ચે કવિવચનનેય ટક્કર મારે તેવો રસિક સંવાદ થયો (૨૩). રૂપાંના રૂપથી ચકચૂર સુન્દરે પોતે વાવેલી પ્રીતિવેલ રૂપાંના સંયોગથી જ સાફલ્ય પામશે એમ કહી, રૂપાંનાં રૂપનીતરતાં અંગાંગની [કેશરાશિ (૨૯), નેત્ર (૩૦), કાન (૩૧), ગાલ (૩૩), હોઠ (૩૪), બાહુ (૩૫), કંઠ (૩૬), સ્તન (૩૭), રોમાવલી (૩૮-૩૯-૪૦), યોનિ (૪૨-૪૩), જઘન-પદ- પદનખ (૪૪) વગેરેની] સ્તુતિ કરી કહી દીધું કે 'તેં ચિત્ત લીધું હરી' (૫૩).

રૂપાંએ ઉત્તર આપ્યો. ઉત્તરમાં ઠપકો આપ્યો. 'ઘેલા છો, શુદ્ધિ ભૂલ્યા...' પણ સુન્દરે એથીય વધુ કામી જવાબ રૂપાંના પયોધરનો ઉલ્લેખ કરી આપ્યો (૫૬-૫૭) અને રૂપાંએ ચેતવણી આપી કે, જો લોકનાં દેખતાં અડપલું કરશો તો ગાળ ખાશો. વિચાર વિના કશું કરશો તો પરિણામ જુદું જ આવશે. (૫૭). પણ સુન્દરની તો એની એ જ વાત. ત્યારે રૂપાં વચન આપે છે કે—

> પ્રથમ સંગમ હું તમશું કરી
> પછી વિવાહ કરીશ કહું ખરી. (૬૩)

રૂપાં ઘેર જાય છે, એને નિહાળતાં રાજાને એના લગ્નની ચિન્તા થાય છે, એ (રાજા) વર શોધવામાં લાગી જાય છે.

આ બાજુ, ઘેર ગયેલ રૂપાં સુન્દર વિના તરફડે છે (૭૦). સખી ફૂલાંને બોલાવે છે (૭૦) અને કહે છે કે 'એ સુન્દર આવે તો જ વિરહપીડા શમે. જા, જઈને સુન્દરને મારાં વચનો કહે.' રૂપાંને સુન્દર વિના કશુંય [અમૃતભોજન (૭૭), સેજ, કુસુમહાર (૭૮), મલય ચંદનલેપ અને કુસુમ (૮૦), શશી (૮૧-૮૨-૮૩), ચંદન (૮૪), કુસુમઅંકુર અને પિક-ટહુકા (૮૫)] ગમતું નથી. એટલું જ નહિ "જીવ્યા થકું મૃત્યુ હવે ભલું છે," (૯૪) એમ તેને લાગે છે. તે સુન્દરના વિરહને લીધે પોતાને થતી પીડાની સર્વ વાત ફૂલાંને કહે છે.

'સ્નેહી તારો મેળવું આજ તુંને'–એવું વચન આપી, ફૂલાં ગઈ સુંદર પાસે અને કહી રૂપાંના હૃદયની વાત. એ સાંભળીને સુન્દરને સુન્દરાંગે શતગુણ વીંછી ડંખ્યા. સુન્દરે વૈદ્ય, તંત્ર કે મંત્રથી ન જનારા કંદર્પરોગની વાત કહી (૧૦૦), પૂર્વાવસ્થાનાં સ્મરણ વાગોળ્યાં અને રૂપાંના કુચગિરિ પર ગયેલા અને મદનવ્યાધના શરથી ઘાયલ થયેલા મનમૃગની દશા વર્ણવી (૧૦૬).

ત્યારે ફૂલાંએ 'રૂપાંકામસરોવરે અનુસરો' કહી, રૂપાંના મિલન માટે પોતે કરેલી વ્યવસ્થા જણાવી (૧૧૧) અને તે રૂપાં કને આવી. રૂપાંએ ફૂલાં પાસેથી સકલ વાર્તા સાંભળી. રૂપાં અંગાંગ પ્રફુલ્લિત થઈ (૧૧૩) અને તેણે વાસકસજ્જા શી તૈયારી કરી–સુંદરના સત્કાર માટે.

પરંતુ તે રાતે, 'જે કોઈ રાત્રિએ બહાર નીકળશે તેને કંઈ પણ પૂછ્યા વિના મારી નાખવામાં આવશે' એવો પડો ફેરવવામાં આવ્યો હતો. છતાં જીવને જોખમે પણ સુન્દર રૂપાંને મળવા નીકળે છે. રસ્તામાં રાજાને હાથે પકડાઈ જતાં, જામીન તરીકે પ્રિય મિત્ર ઘનશ્યામને મૂકીને, તે રૂપાંને મળે છે (૧૨૬). રૂપાં એનું પ્રેમભીનું સ્વાગત કરી (૧૨૮), 'સ્મરજનિત તાપશ્રમ હરો' એવી વિનંતિ કરી (૧૨૯), પોતે વિરહમાં વીતાવેલ ષડ્ઋતુનું વર્ણન કરે છે. ત્યારે સુંદરે રાતવાળી વાત કરી, 'વટાળું નહિ અન્તકાળે જ કાયા' એવું કહી, પોતાના કર્મનો તો રૂપાંએ નિજકર્મરેખાનો દોષ કાઢ્યો. રૂપાંએ સુન્દરનું મૃત્યુ થતાં પોતે શું કરશે એ પણ જણાવ્યું.

છુપાઈ ને એમનો સંવાદ સાંભળતાં રાજાએ પહેલાં ચિંતા અનુભવી, પણ પછી દ્વિજ-હત્યા, પુત્રીહત્યા અને અપકીર્તિથી બચવા દ્વિજ, વણિક અને સુતાના સત્યની પરીક્ષા કરી, પુત્રી દ્વિજને આપવાનું અને અર્ધું રાજ્ય કન્યાદાનમાં આપવાનું નક્કી કર્યું (૧૫૦-૧૫૧-૧૫૨).

બીજે દિને રાજાએ પરીક્ષા કરી. મિત્રને માટે માથું ઉતારી આપવાના ગુણને લીધે વણિક ઘનશ્યામ તેમાં ઉત્તીર્ણ થયો. સુન્દરના અભાવમાં પોતે જીવી ન શકે—એવી સુંદર પ્રત્યે પ્રીતિ દર્શાવવાને કારણે રૂપાં એમાં ઉત્તીર્ણ થઈ. (૧૬૦ થી ૧૭૭-મૂળ હસ્તપ્રતનાં ખોવાઈ ગયેલાં પાનાંમાં આ જ હકીકત હશે એવું ડૉ. સાંડેસરાનું અનુમાન શ્રદ્ધેય છે.) અને શરવિદ્યાને કારણે સુન્દર એમાં ઉત્તીર્ણ થયો. પછી રાજાએ રૂપાંનાં લગ્ન સુન્દર સાથે કરી, કન્યાદાનમાં અર્ધું રાજ્ય આપ્યું.

પ્રેરણાસ્થાન :

આવી છે આ 'રૂપસુંદરકથા'ની વારતા. આ કૃતિનાં પ્રેરણાસ્થાનો છે 'બિલ્હણ-કાવ્ય' અને રાજશેખરસૂરિકૃત 'મદનકીર્તિપ્રબંધ'. આ બંને સંસ્કૃત કૃતિઓની પ્રેરણા માધવે મોટે ભાગે માત્ર પ્રસંગોની બાબતમાં જ લીધી છે. એ કૃતિઓની કેટલીક અસર કેટલાક અલંકારમાં જોવા મળે છે. પરંતુ માધવ માત્ર અસરને ઝીલી રહેનારો કવિ નથી. એટલે તો એણે રૂપાં-સુન્દર-વિયોગ, દૂતીપ્રેષણ, બારીએ બાંધેલ દોરડા ઉપર ચડીને સુન્દરનું રૂપાંને મળવા જવું વગેરે નવા-પોતાની કલ્પનામાંથી સર્જેલા, પ્રસંગો ઉમેર્યા છે. એને અલંકારનો શોખ છે, અને એણે પ્રયોજેલા અલંકાર બહુધા અલંકારો બનીને આવ્યા છે. તેથી માધવની આ કૃતિ ગુજરાતી સાહિત્યમાં ઉચ્ચ સ્થાનની અધિકારી થઈ છે.[૨]

આ કૃતિમાં પ્રયોજાયેલા અલંકારો, વર્ણનો, ઉપમાનો 'મધ્યકાલીન પરંપરા પ્રમાણેનાં ચવાયેલાં છે,' એ વાત સાચી છે. પરંતુ કૃતિને માત્ર રસલક્ષી ધોરણે તપાસવામાં આવે તો ઘણાખરા શ્લોક ખટકતા નથી. અમુક કાવ્યમાં વપરાયેલ ઉપમાનો, અલંકારો વગેરે પૂર્વસૂરિઓએ વાપરેલાં છે, ચવાયેલાં છે—એમ કહેવું તેમાં ઇતિહાસલક્ષી દૃષ્ટિ હશે, રસલક્ષી દૃષ્ટિ નહિ હોય. સંસ્કૃત સાહિત્યના અધ્યયનથી જેમની રુચિ ઘડાઈ છે તેવા રસિકોને આ કાવ્ય આસ્વાદ્ય લાગશે.

---

૨ જુઓ. શ્રી. ભોગીલાલ સાંડેસરા-સંપાદિત 'રૂપસુંદરકથા'ના ઉપોદ્‌ઘાતના પૃ. ૧૬ પરના નિમ્નલિખિત શબ્દો :

"બિલ્હણકાવ્ય એ અલંકારના ભારણ વિનાનું સરલ કાવ્ય છે અને 'મદનકીર્તિપ્રબંધ' તો સાદી ગદ્યકથા રૂપે છે, જ્યારે માધવે રચેલું આ કાવ્ય સુન્દર અલંકારયુક્ત હોઈ સાહિત્યમાં ઊંચું સ્થાન લે તેવું છે."

કથા કરતાં કાવ્ય વધુ :

'રૂપસુંદરકથા 'એ વૃત્તબદ્ધ શૃંગારકાવ્ય છે. એ કથા છે એના કરતાં કાવ્ય વધુ છે. કવિનું ધ્યાન કથા કહેવા કરતાં કાવ્ય સર્જવા તરફ વિશેષ રહ્યું છે. તેથી માધવ વાર્તાકાર તરીકે ધ્યાન નથી ખેંચતો એટલું કવિ તરીકે ધ્યાન ખેંચે છે.

માધવે સ્થૂલ પ્રસંગોને રજૂ કરવા કરતાં જ્યાં ઊર્મિને વહેવડાવવાની, અને અલંકારો યોજવાની તક મળી છે ત્યાં વિસ્તાર સાધ્યો છે. શિવસ્તુતિ, મદનમહિમા, રૂપાંના દેહમાં તારુણ્ય અને શૈશવની વયઃસંધિ (૧૮ થી ૨૨), રૂપાં-સુંદર-સંવાદ-વર્ણન (૨૩) અને રૂપાં-સુંદરનો સ્નેહભીનો સંવાદ (૨૫ થી ૬૫), રૂપાંમુખે વિરહપીડાકથન અને ફૂલાંને સોંપેલ કામ (૭૪થી ૯૪), ફૂલાં પાસેથી સકલ વાર્તા સુણતાં સુન્દરની સ્થિતિ (૯૮) અને સુન્દરનો વિહ્વલતાવશ ઉત્તર (૯૯ થી ૧૦૯), ફૂલાંનો સુન્દરને ઉત્તર (૧૧૦-૧૧૧) અને સુન્દરનું આગમન સાંભળી રૂપાંનો હર્ષાવેશ (૧૧૩) અને સ્વાગતની તૈયારી (૧૧૪-૧૧૫), રૂપાંએ કરેલું સુન્દરનું સ્વાગત (૧૨૮-૧૨૯), રૂપાંના મુખે વિરહમાં વીતાવેલ ષડ્ઋતુનું વર્ણન (૧૩૨-૧૩૮), રૂપાંની વાણીનું વર્ણન (૧૩૯) વગેરેની અભિવ્યક્તિમાં માધવે વિસ્તાર સાધ્યો છે. એણે કશો સંકોચ રાખ્યો નથી.

અને નાયિકાના માતાપિતાનો પરિચય, નાયિકાનો જન્મ, નામકરણ-જોશીએ ભાખેલ ભવિષ્ય (૯ થી ૧૨); રૂપાંને જોઈ તેના પિતાને આવતો રૂપાંને ભણાવવાનો વિચાર, અને રૂપાંનો અભ્યાસ (૧૫-૧૬-૧૭), રૂપાંને ઘેર જતી નિહાળી તેના પિતાને થતો રૂપાંના લગ્નનો વિચાર અને વર ખોળવાનો નિર્ણય (૬૬-૬૮); ફૂલાંનું સુન્દરોપસર્પણ (૯૭) અને રૂપાંના મિલન માટે આપેલ સંકેત (૧૧૦-૧૧૧); રાજાના હાથે પકડાઈ જઈ સુન્દર જામીન તરીકે વણિક મિત્ર ધનશ્યામને મૂકે છે તે પ્રસંગ (૧૧૬ થી ૧૨૫); રૂપાં-સુંદર-સંવાદનું પ્રચ્છન્ન રૂપે રહેલા રાજાએ કરેલું શ્રવણ અને તેમણે રાજાએ કરેલ નિર્ણય (૧૫૦, ૧૫૧, ૧૫૨); ધનશ્યામ, રૂપાં અને સુંદરના સત્યની પરીક્ષા અને તેમના ગુણની પ્રતીતિ (૧૫૪ થી ૧૮૪)–આવા, વાર્તાકારોને આકર્ષે એવા પ્રસંગોને માધવે ટૂંકાણમાં નિરૂપ્યા છે.

શૃંગાર :

આમ, કથાનું આલંબન લઈને માધવે સર્જન તો કાવ્યનું જ કર્યું છે. તેથી આ કૃતિના વિદ્વાન સંપાદક ડૉ. ભોગીલાલ સાંડેસરા આ કૃતિને વૃત્તબદ્ધ શૃંગારકાવ્ય કહે છે તે યોગ્ય છે. કાવ્યનો આત્મા રસ છે. અને આ કાવ્યનો આત્મા બીજો કોઈ નહિ પણ માત્ર શૃંગાર રસ છે. સંસ્કૃતની પ્રણયકથાને આધારે રચાયેલ આ કૃતિમાં શૃંગાર રસ આવે એ દેખીતું છે. પરંતુ અહીં શૃંગાર રસનો તો જાણે દરિયો છલકાય છે ! આ દરિયાએ તોફાને ચડીને કાંઠાને તોડી નાખ્યા છે એવું કેટલાક વિદ્વાનોને લાગ્યું છે.[૩] 'રૂપસુંદરકથા 'ના મોટા ભાગના શ્લોકો તો કાવ્યરસ અને કામરસથી ભરપૂર છે. શૃંગાર રસના, ચતુરોને રીઝવી શકે તેવા, આ કાવ્યના સર્જનના આરંભે

---

૩ જુઓ

(અ) નગીનદાસ પારેખની પત્રચર્ચા ('નિરીક્ષક' અંક ૨૫૪, તા. ૨-૯-૭૩, પૃ. ૨)

(બ) નરોત્તમ પલાણની પત્રચર્ચા ('નિરીક્ષક' અંક ૨૫૯, તા. ૭-૧૦-૭૩, પૃ. ૨)

આથી જ માધવ મદનમહિમા પ્રગટ કરે છે (૧ થી ૮), રૂપાંનાં કેશરાશિ, નેત્ર, કાન, ગાલ, હોઠ, બાહુ, કંઠ સ્તન, રોમાવલિ, યોનિ, જઘન, પદ, પદનખ, દાંત, મુખ, કટિ વગેરે અંગાંગનું, રૂપાંના રૂપથી ચકચૂર બનેલા સુંદરમુખે વર્ણન કરાવે છે (૨૯ થી ૫૩) અને રૂપાંને મુખે 'પ્રથમ સંગમ હું તમશું કરી' પછી વિવાહ કરીશ કહ્યું ખરી 'એવું વચન સુંદરને અપાવે છે (૬૩). રૂપાંને મુખે (ફૂલાં સમક્ષ) વિરહપીડાકથન કરાવે છે. અને આજે રાતે સુન્દર આવશે એવું સાંભળીને અંગાંગ પ્રફુલ્લતી રૂપાંના હર્ષાવેશને વર્ણવે છેઃ

રૂપાં .હર્ષભરી પ્રફુલ્લિત થઈ, સર્વાંગ તે સુંદરી,
જેવી ફૂલતણી કલી સ્વસમયે નંદે વિકાસે ખરી,
અંગે કંચૂકી ગાઢી થૈ ચરચરી, ચૂડો જ બેઠો ભરી,
વીંટી અંગુલિની તથા ન નીસરે, નીવી (વ)છૂટી ખરી.

અને કવિ રૂપાં પાસે (અન્ય યુવકને ઈર્ષ્યા જન્મે એવું) સુંદરનું સ્વાગત, કરાવે છે. રૂપાંએ વિરહમાં વીતાવેલ ષડ્ઋતુનું વર્ણન કેટલું સરસ છે!

આ બધા પ્રસંગો-વર્ણનો દ્વારા વ્યક્ત થતો શૃંગાર, ખાસ કરીને સંવાદોમાં, એટલો તોફાની બન્યો છે કે કાકા સાહેબ કાલેલકર એને 'વિશ્રી' કે 'રસવૃત્તિને ઊલટી કરે તેવું' કહે તો નવાઈ નહિ—એવું શ્રી યશવન્ત શુક્લ નોંધે છે. તો શ્રી નગીનદાસ પારેખને દેહસૌન્દર્યના વર્ણનમાં શિષ્ટતાની મર્યાદાનું ઉલ્લંઘન થતું દેખાય છે. કેમ કે, અહીં "ચાર-પાંચ શ્લોકમાં યોનિનો ઉલ્લેખ છે, સ્તનોનાં ઉદ્દામ વર્ણન છે. અને તે ઉપરાંત રોમાવલિ, ત્રિવલી વગેરેનાં પણ એવાં જ વર્ણનો આવે છે; જોકે આ વર્ણનો ઉપર સંસ્કૃતનાં વર્ણનોની ઘેરી છાયા છે.

શ્રી. નગીનદાસ પારેખ 'સ્તનો, રોમાવલિ, ત્રિવલી વગેરેના વર્ણનથી ચોંકી ઉઠીને શિષ્ટતાની મર્યાદાનું ઉલ્લંઘન થતું જુએ છે. એવાં ઉદ્દામ વર્ણનો તો સંસ્કૃત સાહિત્યમાં ઢગલાબંધ જોવા મળે છે. ત્યાં શિષ્ટતાનો ભંગ નથી થતો ને માધવની રચનામાં થઈ જાય છે! સંસ્કૃત ભાષામાં કરવામાં આવેલાં આવાં વર્ણન સંસ્કૃત ગણાય, અને અન્ય ભાષામાં કરવામાં આવે તો અસંસ્કૃત?[૪] શૃંગારરસની નિષ્પત્તિ માટે માધવે કરેલ આવાં વર્ણનો એ કૃતિનો દોષ નથી. આ વર્ણનોમાં માધવે પ્રયોજેલ અલંકારોમાં જેટલે અંશે ઔચિત્ય ન હોય, અલંકારો આડંબર બનીને આવતા હોય, કવિત્વના સ્પર્શ વિનાના હોય તેટલે અંશે માધવનો દોષ ગણાય. માધવ યોનિ વિશે લખે એ માધવનો દોષ નથી. એનું એ લખાણ કાવ્યત્વરહિત હોય તો એનો દોષ ગણાય. યોનિને કમલની કલી, સ્મરનું સુન્દર ઘર, મૃગની ક્ષુરિકા અને વિરહપીડાનું નિવારણ કહેવામાં કાવ્યત્વ નથી એમ શી રીતે કહી શકાય?

---

૪ જુઓ 'નિરીક્ષક' અંક ૨૯૭, તા. ૨-૧૨-૭૩, પૃ. ૨૩ પર શ્રી. સતીશ કાલેલકરના શબ્દો:
"સ્તનોનાં ઉદ્દામ વર્ણનોથી શ્રી. નગીનદાસભાઈ કેમ આટલા બધા ચોંકે છે? કુચાગ્ર હોય છે ત્યાં જરા ઘેરા રંગના (मध्ये श्यामः) અને બીજા બધા વિસ્તારમાં ગોરા (शेषविस्तार पाण्डु) એવાં સ્તનોનું કાલિદાસે કરેલું વર્ણન આપણને ખપે, આપણે એને વિદ્યાર્થી-વિદ્યાર્થિનીઓના વર્ગમાં શિખવવામાં સંકોચ ન અનુભવીએ, તો ગુજરાતીમાં એ કેમ ન શિખવી શકીએ?
—સતીશ કાલેલકર

ઊલટાનાં, આવાં ઉદ્દામ વર્ણન, રૂપાંના પ્રેમમાં પડેલા નાયક સુન્દરના મુખમાં મૂકવામાં આવ્યાં છે ત્યાં તે રૂપાંના રૂપપ્રભાવની અસરને સૂચવે છે, અને રૂપાંના શબ્દો-' ઘેલા છો શુદ્ધિ ભૂલ્યા...' (૫૪) ને સાર્થક કરે છે. રૂપાંનો રૂપપ્રભાવ અને સુન્દરની પ્રેમપાગલતા એ દ્વારા વ્યક્ત થાય છે. બંને પાત્ર સુંદર બને છે.

સંભોગવર્ણનનો અભાવ :

શિષ્ટતાનો ભંગ થાય એવો ભાસ ઊભો કરતા આ કાવ્યમાં શૃંગાર રસનો દરિયો છલકાતો હોવા છતાં સંભોગનું એકે વર્ણન નથી; જોકે નાયક-નાયિકાની ઉક્તિઓ અને વર્તનમાં સંભોગેચ્છા, ડગલે ને પગલે, પ્રબળપણે પ્રગટ થઈ છે. નાયક અને નાયિકા, ગમે તેટલી ઇચ્છા હોવા છતાં સંભોગ સુધી પહોંચતાં જ નથી. (માધવ આવી તક ચૂકી ગયો તે નવાઈ ઉપજાવે છે!) હા, એમણે ચોરી-છૂપીથી એકબીજાને ચૂંબનો કર્યાં છે. શ્લોક નં. ૧૦૨માં સુંદર દ્વારા આ વાતની કબૂલત થાય છે ખરી.

"ચોરી કર્યું અધરપાન હસ્યાં રમ્યાં જે
સર્વે વિયોગ કરતાં વિપરીત થ્યાં તે". (શ્લોક નં. ૧૦૨)

રૂપાંએ અને સુન્દરે ચોરી-છૂપીથી ચૂંબનો કર્યાં છે, તેઓ સાથે હસ્યાં છે, સાથે રમ્યાં છે. 'રમ્યાં જે'નો અર્થ વિસ્તારીને સંભોગ સુધી લઈ જવાની જરૂર નથી, કારણ કે જો સંભોગ કર્યો હોત તો માધવ એ વિશે 'રમ્યાં જે' કહી ટૂંકમાં ન પતાવત, એ તો સરસ શ્લોકો આપત.

પાત્રસૃષ્ટિ :

આ કૃતિનાં પાત્રોની સંખ્યા અલ્પ છે. પંડિત વિશ્વનાથ અને રાણી શશિકલા-આ બંને પાત્રો સૂચિત છે. પંડિત વિશ્વનાથ છે નાયિકાનો ગુરુ, એ કામ કરે છે નાયિકાને ભણાવવાનું. રાણી શશિકલાએ આ કથામાં કામ કર્યું છે નાયિકા રૂપાંને જન્મ આપવાનું.

આ કથાનાં મુખ્ય પાત્ર છે રૂપાં, સુન્દર, ફૂલાં, ઘનશ્યામ અને ચંદ્રસેન.

રૂપાં :—"દૈવે પ્રેરી ઉચ્ચને ઘેર જાશે" એમ જોશીને ભાખવું પડે એવી ભાગ્યવાન, તીવ્ર બુદ્ધિવાળી, વિદ્યારસિક અને તેથી જ 'વિદ્યાર્ણવ' સુન્દરના પ્રેમમાં પડતી, પોતાનાં અંગાંગનું ઉત્તેજના સાથે વર્ણન કરતા પ્રિયતમ સુન્દરને સ્ત્રી-સહજ સરલતા અને કોમલતાથી ભરેલ ઠપકો, ચેતવણી અને સૂચના આપતી રૂપાં આ કથાની નાયિકા છે. એ પોતાના પ્રિયતમ સુંદરને વચન આપે છે :

પ્રથમ સંગમ હું તમશું કરી,
પછી વિવાહ કરીશ, કહું ખરી. (૬૩)

લગ્ન પૂર્વે જ સંગમ કરવાના આપેલા આ વચનને લીધે, શ્રી. નગીનદાસ પારેખ લખે છે કે- "જે લગ્ન પહેલાં જ સંભોગની વાત કરે છે તે લગ્નનું પણ કેટલું મહત્ત્વ આંકે છે એ સમજવું મુશ્કેલ ન હોવું જોઈએ.[૫]"

---

૫ જુઓ નિરીક્ષક અંક, ૨૬૮, તા. ૯-૧૨-૭૩, પૃષ્ઠ ૧૮.

રૂપાં વિવાહ પૂર્વે સંગમ કરવાનું વચન આપે છે સુન્દરને. એ એમ કહેવા માગે છે કે "પહેલાં હું તમારી સાથે સંગમ કરીશ, પછી (તમારી સાથે) વિવાહ કરીશ." એ અન્યની સાથે પરણશે, એવું તો એણે ક્યાંય કહ્યું નથી. એ તીવ્ર બુદ્ધિ ધારણ કરનારી છે, અને શક્ય છે કે એણે ભવિષ્યમાં સુન્દર સાથે જ પરણવાનું, પરણવા માટે માતાપિતા આગળ વાત મૂકવા–મુકાવવાનું અને અસંમત થાય તો સમજાવવાનું વિચાર્યું હોય.

રૂપાં સુન્દરને 'પ્રથમ સંગમ હું......' (૬૩) એવું વચન આપે છે. એનું કારણ એ છે કે પતિની સાથે લગ્ન પૂર્વે સંભોગ કરવો એમાં કશું ખોટું એને લાગતું નથી. ગાંધર્વલગ્નને લગ્ન તરીકે ક્યાં નથી સ્વીકારાયું ?

વળી રૂપથી પ્રભાવિત થઈ ઘેલા થયેલા પ્રિયતમ સુંદરના ચિત્તને થોડી શાન્તિ આપવા માટે તેણે આ વચન આપ્યું હોય; કેમ કે તરત જ સંભોગ શક્ય નથી. તેથી તો સુન્દર કહે છે કે—

એવો દાડો ઊગશે કોણ કાલે
તારો મારો જેહ સંયોગ પાલે? (૬૪)

વળી સુન્દરના વિરહમાં આકુળવ્યાકુળ થઈને ફૂલાં દ્વારા સુન્દરને બોલાવતી અને સુન્દરાગમને અંગાંગ પ્રફુલ્લતી; 'સ્મરજનિત તાપશ્રમ હરવા' સુન્દરને વિનંતિ કરતી, વિરહમાં વીતાવેલ ષડ્ઋતુનું 'અમૃતરસનદી' શી વાણીમાં વર્ણન કરતી; સુન્દર પાસેથી તે રાતની સકલ વાત સાંભળીને નિજ કર્મરેખાનો વાંક કાઢતી; 'નૃપ વર વરવો એહ છે ધર્મ તારો' એવી સુન્દરની સલાહને ફગાવી દેતી અને જો સુન્દરનું મૃત્યુ થાય તો જીવનને ધિક્ ગણતી; પિતાની કસોટીમાં પાર ઊતરતી અને છેવટે સુન્દરને પરણતી રૂપાં 'રૂપસુન્દરકથા'નું રમણીય પાત્ર છે. નાયિકા તરીકે તે શોભી ઊઠે છે. એ વિદ્યારસિકા છે, રૂપસી છે, સમાજભીરુ છે, અને પ્રિયતમ માટે કુરબાન થઈ જવા તૈયારી બતાવતી સાચી પ્રેમિકા છે.

સુન્દર :—રાજકુમારી રૂપાંને વશ કરનાર વિદ્યાર્ણવ; પ્રિયતમાના સંયોગમાં પ્રીતિવેલનું સાર્થક્ય નિહાળી, પ્રિયતમા રૂપાંનાં અંગાંગનું રાગજનિત વર્ણન કરતો; કંદર્પરોગે પીડાતો, પ્રિયતમાનું ધ્યાન ધરીને જીવતો અને જીવને જોખમે પણ પ્રિયતમાને મળવા જતો; પ્રિયતમાની સંભોગયાચનાને 'વટાળું નહિ અંતકાળે જ કાયા' કહી નકારતો અને 'નૃપ વર વરવો તે એહ છે ધર્મ તારો' એવું સમજાવતો, જામીન થયેલા વણિક-મિત્રને છોડાવી મોતના મોંમાં ધસી જતો; જીવને ભોગેય ધર્મોપાર્જનની ઝંખના રાખતો; ઊડતાં પંખી પાડવાની અને અંધારામાં શબ્દવેધી બાણ મારવાની શક્તિની પ્રતીતિ રાજાને કરાવી, પ્રિયતમા રૂપાં અને અર્ધું રાજ્ય પામતો સુન્દર આ કૃતિનો નાયક છે. વિદ્વાન રસિક મિત્રપ્રેમી, અને શૂરવીર તરીકે એ આપણી સમક્ષ તરવરે છે!

ફૂલાં :—રૂપાંને મન પ્રાણતુલ્ય; અતુલ બુદ્ધિવાળી 'જારી-વિજારી' જાણનારી છતાં વિચારીને કામ કરનારી; વિરહવ્યથિત સખીને 'સ્નેહી તારો મેળવું આજ તુંને' એમ વચન આપતી; સુંદર પાસે જઈ રૂપાંની સકલ વાર્તા અસરકારક રીતે કહી, 'રૂપાંકામસરોવરે અનુસરો' એમ સૂચન કરતી અને તદંગે બધી વ્યવસ્થા કરતી ફૂલાંની સખી તરીકે ખૂબ લાયક છે. તે અહીં સખીકૃત્ય કરે છે. રૂપાં અને સુન્દરનું મિલન તેના વડે જ શક્ય બને છે.

ઘનશ્યામ :—અપ્રતિમ પ્રતિષ્ઠાવાળો; મિત્રને માટે પોતાના જીવને જોખમમાં મૂકનારો; એટલું જ નહિ દ્વિજમિત્ર સુન્દરને બદલે પોતાનો વધ થવા દઈ, પરોપકાર કરી, મુક્તિપદ પ્રાપ્તિની ઇચ્છા કરનારો વણિક ઘનશ્યામ અહીં આદર્શ મિત્ર તરીકે શોભી ઊઠે છે.

ચંદ્રસેન :—પોતાની પુત્રી રૂપાંની તીવ્ર બુદ્ધિ પારખીને, પંડિત વિશ્વનાથને બોલાવી, પંડિતને કર જોડીને, રૂપાંને ભણાવવાની વિનંતિ કરતો રાજા ચંદ્રસેન પિતા તરીકે વત્સલ છે, વ્યક્તિ તરીકે ગુણજ્ઞ છે. તેથી તો એ વિદ્વાનોને સન્માને છે, ' વિપ્રનાં ચરિત્ર ' જોઈને સુન્દરને મારી નાખવાને બદલે જામીન ઉપર છૂટવાની સંમતિ આપે છે. અને રૂપાં-સુંદર સંવાદને છજા રૂપે સાંભળતો હોવા છતાં સંયમ રાખે છે. એ દ્વિજહત્યા, સ્ત્રીહત્યા અને અપકીર્તિથી ડરે છે અને એથી જ દ્વિજ, દ્વિજમિત્ર, અને સુતાના ' સત્ય 'ની (કે ગુણની) પરીક્ષા કરી, તેઓ ત્રણેય એમાં પાર ઊતરતાં રૂપાંનાં લગ્ન સુન્દર સાથે કરી, સુન્દરને રાજ્યાર્ધ આપે છે. આમ રાજા ચંદ્રસેન, વત્સલ, વિદ્વાનપૂજક, નમ્ર, ધીર, ગુણજ્ઞ અને અપકીર્તિથી આઘી ભાગનાર વ્યક્તિ તરીકે આપણી નજર સમક્ષ તરવરે છે.

પ્રણયચિંતન :

માધવકૃત આ પ્રણયકથામાં પ્રણયવિષયક ચિંતન પણ રજૂ થાય છે. રૂપાં અને સુંદરના રમ્ય સંવાદમાં પ્રણયના ચિન્તનને વ્યક્ત કરતી પંક્તિઓ આવે છે.

જેમ કે, નારીનાં અંગાંગને તો સુજ્ઞ જ જાણી શકે—

' તે હું વર્ણું જેહને સુજ્ઞ જાણે;
ભૂંડા મૂઢા સાંઢ તે શું વખાણે? (૪૬)

* * *

એ તે કયાંનું ડાંપણું : ચિત્ત દેવું
ચિન્તા લેવી, જીવને દુઃખ દેવું.

પ્રેમનો અગ્નિ કેવો હોય ?

અંગે અંગે, અગ્નિ લાગ્યો વિયોગે
પીડયાં સર્વે ગાત્ર કંદર્પરોગે
એ તો વૈદ્યો તન્ત્રમન્ત્ર (ન) ફીટે
રૂપાં લાગી કંઠશું જો ન ભેટે. (૧૦૦) .

* * *

કામાગ્નિ પ્રેમીને બાળે છે, પ્રેમને નહિ.

આ પ્રીત્યને પણ લગાર ન આંચ લાગી !
વાધી વિશેષ પણ તે નથી વૃદ્ધિ ભાગી.

* * *

ગુણવાન સ્ત્રી દ્રવ્યથી લોભાય નહિ—

"અધરમ કુલની તે દ્રવ્ય દેખી જ મોહે,
ગુણવતી કુલની જે તે ગુણીને જ સોહે. (૧૪૭)

* * *

વિષયના સ્વાદની ખબર સંવેદન-જડને ન પડે:

"જેને એનો અનુભવ નથી તે પશુ કે વનાન્તે,
યોગી તે શું લહે વિષયનો સ્વાદ જે છે સ્તનાન્તે. (૧૯૧)

અલંકાર :

કવિ માધવનું ધ્યાન કથા કરતાં કાવ્ય પર વિશેષ છે. અને એનું કાવ્યત્વ વર્ણનોમાં દેખાય છે. વર્ણનસિદ્ધિ ઉપર વિશેષ ભાર મૂકતો આ કવિ, વર્ણન કરતી વેળાએ અનેક અલંકાર પ્રયોજે છે. સંસ્કૃતમાં શ્લોકરચના કરી શકવાને સમર્થ અને સંસ્કૃત શબ્દોથી ભરપૂર શૈલી પ્રયોજનાર માધવ ઉપર સંસ્કૃત સાહિત્યની ઘેરી અસર છે. એ અસરને કવિએ એટલા મોટા પ્રમાણમાં ઝીલી છે કે એ અસરથી મુક્ત માધવની કલ્પના કરવી મુશ્કેલ છે. માધવે પ્રયોજેલા અલંકારોમાં સંસ્કૃત સાહિત્યની અસર પ્રચુર માત્રામાં દેખાય છે. તેથી માધવ શબ્દ અને અર્થના અનેક અલંકારો યોજે છે. શબ્દના અલંકારો-પ્રાસ, અનુપ્રાસ વગેરે તો સર્વત્ર યોજે છે. જેમ કે,

"જે બૂટી ગમટી સુકોમલ પુટી, ચૂંટી સહુ વાટિકા,
લૂંટી ચન્દ્રતણી કલાઃ જ સઘલી ઝૂટી કરી એકટી,
વાટી સર્વ સુધારસે ચુશ કટી, દૈવે ભરી એ ઘટી,
જે દીઠે જદિ લોચને સ્મરદુહો ઊઠે (મને) ઉલ્લટી." (૫૯)

અને

"મારી દૃષ્ટિ પરી થઈ નહિ ઘડીઃ પ્હેરી હતી ચૂંદડી,
ધોળી કાંચલડી મહી કુચ વિષે, શોભે કસી બે જડી,
વાતે વાજ ઉડી પડી, વિરહમાં બૂડી, ક્વચિત્ત ગડી,
જીવે જીવ જડી, વિમાસણ પડી, સ્વપ્ને કહું કે ચડી." (૧૦૧)

માધવની શૈલી પણ વાસકસજ્જા જેવી છે. અલંકાર વિના એને ફાવતું જ નથી. અર્થના પણ અનેક અલંકારો–ઉપમા, રૂપક, ઉત્પ્રેક્ષા, અર્થાન્તરન્યાસ, વ્યાજસ્તુતિ, સજીવારોપણ, અતિશયોક્તિ વગેરે માધવે આ કૃતિમાં પ્રયોજ્યા છે. અને બહુધા અલંકારો અલંકાર બનીને જ આવ્યા છે.

શબ્દભંડોળ :

માધવનું શબ્દભંડોળ આ કૃતિમાં ધ્યાનપાત્ર બની રહે છે. નેત્રપ્રતાપાનલદગ્ધગાત્રે, મેઘામ્બુધારા, જડચારુણમણિ, પંચબાણજનિતાગ્નિ, ગહનમદનવહ્નિકુંડે, બારીમધ્યનિબદ્ધરજ્જુ, તનુવિશ્વનાથચરણામ્ભોજે–વગેરે સમાસોની યોજનામાં અને પાણિજ, પ્રદ્યુમ્ન, વામ, નૂને (સં.

નૂતં), વિદ્રુમતા, તોદા, (सं-तोदः) શબ્દોને પ્રયોજવામાં માધવની સંસ્કૃત ભાષા પ્રત્યેની આસક્તિનાં દર્શન થાય છે. ઘણી વાર એમ લાગે છે કે માધવ માત્ર રૂપપ્રત્યયો જ ગુજરાતી વાપરે છે.

જોકે રુઠ્ઠો, પુઠ્ઠો, વગોઈ, વછોહા, પાખે, વાગરી, જિહ્યારે, તિહ્યારે, તુજઝ પાખે, ટાંક સંચો, જિવારે, તિવારે જેવાં તદ્દભવ–મધ્યકાલીન રૂપો પણ, આ મધ્યકાલીન કૃતિમાં જોવા મળે છે.

છંદ વૈવિધ્ય :

જે જમાનામાં અક્ષરમેળ છંદમાં કાવ્યો ઓછાં લખાતાં, એ જમાનામાં માધવે રચેલ આ કૃતિ અક્ષરમેળ છંદોમાં (દોહરાને બાદ કરતાં) લખાઈ છે. માધવનું છંદો વૈવિધ્ય ધ્યાનપાત્ર છે. માધવે ભુજંગપ્રયાત, સ્વાગતા, રથોદ્ધતા, દ્રુતવિલંબિત, શાલિની, શાર્દૂલવિક્રીડિત, મન્દાક્રાન્તા, ઇન્દ્રવજ્રા, ઉપેન્દ્રવજ્રા, ઉપજાતિ, સ્ત્રગ્વિણી માલિની, સ્ત્રગ્ધરા, વસન્તતિલકા, વંશસ્થ, ઇંદ્રવંશા અને શિખરિણી—આમ કુલ ૧૭ અક્ષરમેળ છંદો પ્રયોજ્યા છે.

માધવનું છંદપ્રભુત્વ માન પ્રેરે એવું છે. છંદ અને ભાષા ઉપરના પ્રભુત્વને લીધે એના છંદો કાવ્યત્વવાહક નીવડયા છે. અલબત્ત એણે કયાંક યતિભંગ કર્યો છે, એની શૈલી પ્રવાહી બની છે, અને વાકય એક પંક્તિમાં સમાપ્ત ન થતાં બીજી પંક્તિમાં ઢળવા દીધું છે; ગુજરાતી ભાષા માન્ય ન રાખે એવી શબ્દ સંધિ કરી છે, એવું શ્રી. યશવન્ત શુકલ નોંધે છે, તે સાચું છે. ચતુરોને રીઝવી શકે એવું કાવ્ય કરવા પ્રવૃત્ત થયેલ માધવ ઘણી વાર છંદની પરવા કરતો નથી.

દોષ :

'રૂપસુન્દરકથા' એ એક સુંદર કૃતિ હોવા છતાં એ બિલકુલ દોષરહિત છે એમ કહી શકાય તેમ નથી. કારણ કે આ કૃતિની કેટલીક ક્ષતિઓ સહૃદય વાચકને ખટકવાની જ. કથાની બાબતમાં નિમ્નલિખિત ક્ષતિઓ જોવા મળે છે :

(૧) રૂપાંના રૂપથી ચકચૂર બનીને રૂપાંનાં અંગાંગની સ્તુતિ કરતા સુન્દરને રૂપાં કહે છે–

> 'પૂઠે લાગ્યા ફરો છો
> રિપુજન જ જુએ એમ તે શું કરો છો?' (૫૪)

આનો અર્થ એ થાય કે રૂપાં માત્ર ભણવા માટે જ વિશ્વનાથને ત્યાં આવતી હશે અને રૂપાંની પૂંઠે પૂંઠે આ સુન્દર ભમતો હશે. રૂપાં એને ઠપકો આપતાં કહે છે–" પૂંઠે લાગ્યા ફરો છો **રિપુજન** જ જુએ એમ તે શું કરો છો?'

આ રિપુજન કોણ? રિપુજનનો કોઈ આડકતરો ઉલ્લેખ પણ આ કથામાં થતો નથી. વળી રૂપાં–સુન્દરના પ્રેમ પ્રત્યે, રૂપાં પ્રત્યે કે સુન્દર પ્રત્યે કોઈને દુશ્મનાવટ હોય એવું કથા જોતાં લાગતું નથી.

(૨) રૂપાંની પૂંઠે પૂંઠે ભમનાર સુન્દરને; વિશ્વનાથના પુત્રને, શું રાજા ઓળખતા જ નહિ હોય કે એના વિશે ઘણી પૂછપરછ કરે છે?

(૩) રૂપાં-સુન્દરનો સંવાદ સંતાઈને સાંભળતો રાજા તો મનમાં નક્કી કરે છે કે—'બ્રાહ્મણને મારતાં પુત્રીયે મરશે. બે હત્યા થશે. સત્કીર્તિ ચાલી જશે અને મહાન અપકીર્તિ થશે. માટે હવે તો દ્વિજ, વાણિયો અને સુતા—એ ત્રણેયના સત્યની પરીક્ષા કરી મારી પુત્રી દ્વિજને અર્પણ કરું અને અર્ધું રાજ્ય કન્યાદાનમાં આપું. (૧૫૧-૧૫૨)

એ પછી વાર્તારસ રહેતો નથી. કારણ કે રાજાએ તો હત્યાઓ અને અપકીર્તિથી બચવા પુત્રી દ્વિજને અર્પણ કરવાનું નક્કી કરી દીધું છે. રાજા ત્રણેયના સત્યની પરીક્ષા કરે છે ખરો, પણ એ તો કરવા ખાતર. સુન્દર રૂપાં માટે યોગ્ય વર લાગવાથી રાજા એની સાથે રૂપાંને પરણાવવા માગતા નથી. પરંતુ હત્યાઓની અને અપકીર્તિની બીકને લીધે એની સાથે રૂપાંને પરણાવવા ઇચ્છે છે. જેથી હત્યાઓના પાપથી અને અપકીર્તિથી છૂટકારો મળે. (રૂપાંના વર થવાની યોગ્યતા જો સુન્દરમાં દેખાય તો તે રાજા માટે આનંદદાયક ગણાય.)

૧૫૨મો શ્લોક વાંચતાં જ વાચકને લાગવાનું કે રૂપાંનાં લગ્ન સુન્દર સાથે થવાનાં જ. રૂપાં, સુન્દર અને ઘનશ્યામ—'સત્ય'ની પ્રતીતિ કરાવે કે ન કરાવે. 'સત્ય'ની પરીક્ષા એ તો એક જાતનું નાટક છે. રૂપાં, સુન્દર અને ઘનસ્યામ સત્યની બરાબર પ્રતીતિ ન કરાવી શકે તોપણ રાજા તો (પરીક્ષણનાં–મૂલ્યાંકનનાં ધોરણો શિથિલ રાખીને પણ) રૂપાંને સુન્દર સાથે પરણાવશે જ. તેથી રાજાની પરીક્ષામાં રૂપાં, સુન્દર અને ઘનસ્યામનું શું થશે?–એવી ઇંતેજારી જતી રહે છે. વાર્તાકલાની દૃષ્ટિએ આ એક મોટો દોષ ગણાય.

છંદોભંગ :

માધવનું છંદોવૈવિધ્ય નોંધપાત્ર છે એ સાચું, પણ માધવની આ કૃતિમાં અનેક ઠેકાણે છંદોભંગ થાય છે. યતિભંગનાં ઉદાહરણ પણ મળે છે. કોઈ પંક્તિમાં તો શ્રુતિભંગ અને યતિભંગ બંને દોષ આવી ગયા છે. માધવે પ્રયોજેલ ઘણા છંદો (શિખરિણી, શાલિની, માલિની, શાર્દૂલવિક્રીડિત, દ્રુતવિલંબિત, મંદાક્રાન્તા, સ્રગ્ધરા)માં આ દોષ જોવા મળે છે. જેમ કે,

[૧] શાલિની છંદમાં થયેલ ભંગ—

(૧) તું ને આપું રૂપપત્તન તે છે. (૨૧)

(૨) સૌ કે છે–કોટને સદ્ય લીજે (૨૬)

(૩) ચીની ખંડ ના છિ પૃથુડા (૩૩)

(૪) પેઠો ક્ષારાબ્ધિ વિશે કુક્ષિ પુઠો (૩૬)

(૫) તે ઉપેરં બુદ્ધિ આસક્ત મારી (૫૧)

(૬) રૂપાં મોટી એ થઈ વર્ય પાખે (૬૭)

(૭) કાચે કેરી રેખ ભાગે પગે જે

ઉપર્યુક્ત, પંક્તિ ૪માં યતિભંગ પણ થયો છે.

[૨] માલિની છંદમાં થયેલ ભંગ—

(૧) કહે મન મુજ પુત્રે એ અનંગે વરાંગે (૪૦)

(૨) અને શતગુણ વીંછી સુન્દરાંગે જ લાગ્યા (૯૮)

(૩) રખે રખે કરતી તું રૂપ એવું લગાર (૧૪૬)

(૪) અર્ધમંસદનસંગે જન્મ તે વ્યર્થ જાશે (૧૪૮)

[૩] શાર્દૂલવિક્રીડિત છંદમાં થયેલ ભંગ—

(૧) એહેવા શૅંકુ નીકલ્યા હદિનખે તે ઇન્દ્રગોપે કલ્યા. (૪૫)

(૨) વેગે સુંદર જો મલે તોં સખિ સુ ઉત્તીર્ણું થાઉં તને. (૧૫૨)

(૩) રૂપાં રૂપ ફરી -- નિરખતાં કંદર્પપૂરે ભરી (૧૧૫)

ઉપર્યુક્ત દ્વિતીય પંક્તિમાં યતિભંગ પણ થયો છે.

[૪] દ્રુતવિલંબિત છંદમાં થયેલ ભંગ—

(૧) કદલીમાહિ કસ્તૂરી વખાણિએ (૧૦)

(૨) હદ અ વિષે કુચપીડય કરી ગલે. (૧૦૬)

ઉપર્યુક્ત દ્વિતીય પંક્તિમાં એક અક્ષર વધારે છે. 'ષે' પરનો ગુરુ વધારાનો છે.

[૫] મન્દાક્રાન્તા છંદમાં થયેલ ભંગ—

(૧) જા રે શૈવી પદ પરહરી કર્યં તું અન્ય સેવા. (૧૮)

(૨) યોગી તે શું લહે વિષયનો સ્વાદ જે છે સ્તનાન્તે. (૧૯૧)

[૬] સ્રગ્ધરા છંદમાં થયેલ ભંગ—

યોગીને વૃક્ષ તારે શમદમવિદ્યા અધૈર્ય કેરાં પડે તે. (૧૩૯)

[૭] શિખરિણી છંદમાં થયેલ ભંગ—

(૧) અતિ પ્રેમે આસે ન દઈ પદપ્રક્ષાલન કર્યું. (૧૨૮)

(૨) સુણી દુઃખે સંપૂરિત હદુ થયું સુન્દરતણું (૧૨૯)

ઉપર્યુક્ત બંને પંક્તિઓમાં યતિભંગ પણ થયો છે.

શબ્દોની તોડફોડ :

આમ, છંદોભંગ કરનાર માધવે જરૂર પડયે શબ્દોની તોડફોડ પણ કરી છે. જેમ કે, 'શૈશવ'ને બદલે શૈશવ્ (૧૯), 'કરવા'ને બદલે કર્વા (૨૧), 'સુન્દર'ને બદલે સુન્દર્ (૨૩), 'વર'ને બદલે 'વર્ય' (૬૭), 'યૌવન'ને બદલે યૌવની (૬૮), 'ચાંદરણી'ને બદલે ચાંદર્ણી (૧૩૬), 'શિશિર'ને બદલે શૈશિર (૧૩૮) વગેરે. આવી તોડફોડ ઘણી વાર ખૂંચે છે.

અસ્પષ્ટતા :

'ચતુરોને રીઝવે તેનું કાવ્ય લખવા પ્રવૃત્ત થયેલ કવિ માધવની આ કૃતિમાં, કેટલાક શ્લોકનો અર્થ અસ્પષ્ટ છે. કેટલાક શબ્દોના અર્થ પણ સમજાતા નથી. માધવના અલંકાર-શોખને કારણે પણ ઘણી વખત સંદિગ્ધતા, અસ્પષ્ટતા અને દુર્બોધતા આવી જાય છે. જ્યાં અલંકારો ચારુતા પ્રકટાવવાને બદલે શ્લોકના શબ્દાર્થને સંદિગ્ધ કરે છે ત્યાં અલંકારો બિનજરૂરી થઈ પડે છે, કવિતાને માટે ભારરૂપ બને છે. એ ભૂષણ બનવાને બદલે દૂષણ બને છે.[૬] જેમ કે,

તે ન ઊચે મુખે દેખિયે જીવતી
ભોઈ તોહે વધે દૈવની એ ગતિ. (૩૧)

શ્લોક નં. ૩૨ તો આખો સંદિગ્ધ છે:

નેત્રપ્રતાપાનલદગ્ધગાત્રે
હે પદ્મપત્રે વિમલે પવિત્રે
જલે ગ્રહ્યો જન્મ તથાપિ ભિન્ન
ન ચન્દ્રઃ અસ્મિ રવિરશ્મિખિન્ન. (૩૨)

વળી 'ગમટી' (૫૯), 'ગોટકરનાલનો' (૮૩), 'કવચિરો' ગડી (૧૦૧) વગેરે શબ્દના અર્થ અસ્પષ્ટ છે. ડૉ. ભોગીલાલ સાંડેસરાએ 'રૂપસુંદરકથા' પરની ટીકામાં એ અસ્પષ્ટતા, સંદિગ્ધતા કે દુર્બોધતાનો જે નિર્દેશ કર્યો છે તે યોગ્ય જ છે.

ગ્રામ્યતા :

માધવ કવિ તરીકે ખૂબ સભાન છે. કવિપદનું એને ગૌરવ છે, પરંતુ એ ગૌરવનો અતિરેક ઘમંડમાં પરિણમ્યો છે, ત્યારે ગ્રામ્યતા પ્રકટ થઈ છે. જે કોઈ ભાવકને 'રૂપસુંદરકથા' પસંદ ન પડે તેમને ઉદ્દેશીને તે ગાલિપ્રદાન કરે છે. એવા ભાવકોને તે 'વાગરી' (૮), 'મૂઢ' (૧૯૦), અને 'વૃષભ સરખા' (૧૯૧) કહે છે. રુચિભેદને કારણે કોઈ કાવ્યજ્ઞને અમુક કૃતિ ન ગમે તો તે 'વાગરી' કે 'વૃષભ સરખો' છે, એમ ન કહેવાય. માધવે, 'રૂપસુંદરકથા'ને નિહાળી ખીજનાર પ્રત્યે ગાળો દીધી છે. ગાળો દેવાથીયે, એ નિજના કેટલાક દોષ ઢાંકી શકયો નથી. ઊલટાનું, આજેય તે રોષનું ભાજન બન્યો છે.[૭]

એ તો કવિની ગ્રામ્યતાની વાત થઈ. કેટલાંક પાત્રોની ઉક્તિમાં પણ ગ્રામ્યતા આવી છે. 'વિદ્યારણે વીર' એવો વિશ્વનાથનો પુત્ર, જે પોતે જ વિદ્યાર્ણવ છે એ રૂપાંના રૂપનું રૂપાં સમક્ષ રાગમય વર્ણન કરતાં કહે છે–'કહે મન મુજ પુત્રે એ અનંગે વરાંગે' (૪૦) ત્યાં 'મુજ પુત્રે' શબ્દ 'વિદ્યાર્ણવ'ની—સુન્દરની ગ્રામ્યતા પ્રકટ કરે છે!

---

૬ "આવી અલંકારમયતાનું એક ભયસ્થાન એ છે કે તે ઘણી વાર સંદિગ્ધતા પેદા કરે છે. આ કવિ તેથી મુક્ત નથી. ('અન્વય', પૃ. ૨૪૦)—હસિત બૂચ

૭ જુઓ નિરીક્ષક અંક ૨૯૮, તા. ૯-૧૨-૭૩, પૃ. ૧૮ પર શ્રી. નગીનદાસ પારેખના શબ્દો :

"आपरितोषाद् विदुषाम् न साधु मन्ये प्रयोगविज्ञानम्માં પ્રગટ થતી કવિકુલગુરુ કાલિદાસની અભિનત નમ્રતા, ક્યાં ये नाम केचिदह नः प्रथयन्त्यवसाम्માં પ્રગટ થતી ભવભૂતિની ગૌરવભરી ઉપેક્ષાવૃત્તિ અને ઉદાત્ત આત્મશ્રદ્ધા, અને ક્યાં આ મગતરા જેવા માધવ કવિની ક્ષુદ્રતાભરી ગ્રામ્ય ગાળાગાળી!

ફૂલાં સમક્ષ સુન્દરના વિરહમાં પોતાને થતી વેદનાની વાત કહેતી રૂપાં બોલે છે—' એવું કીધું દૈવ કૂડે કુપુત્રે ' (૯૦). ' કૂડે કુપુત્રે ' શબ્દ ' સુજ્ઞ ' અને ' ગુણવતી ' રૂપાંના મુખમાં શોભતા નથી. વિદ્યાર્ણવ પર વારી જનારીના મુખમાં આ શબ્દો !

સુન્દર અને રૂપાંની ઉક્તિના, અનુક્રમે ' મુજ પુત્રે ' અને ' કુપુત્રે ' શબ્દ લૌકિક બોલીમાં, વાત વાતમાં વપરાતા ' મારું બેટું '(કે ' મારો બેટો ')નો ભાવ દર્શાવે છે. એ ભાવ એટલે અશિષ્ટ ઉપહાસયુક્ત આશ્ચર્યનો ભાવ. નાયક અને નાયિકાના મુખમાં મુકાયેલ આ શબ્દો બંને પાત્રને ઝાંખપ લગાડે છે.

વળી રૂપાંના દેહમાં તારુણ્ય અને શૈશવના યુદ્ધને આલેખતાં, કવિ તારુણ્યને ઉદ્દેશીને શૈશવ પાસે બોલાવે છે–' હું છું મારે જનમભુવને બાપનું તુજ શું છે ? ' (૧૮)

આવી પંક્તિ કૃતિમાં જામતી નથી. કવિ સામાન્યતામાં સરી પડે છે.

કવિ તરીકેની સભાનતા :

આમ, ગુણોથી સભર છતાં દોષથી રહિત નહિ એવી છે આ ' રૂપસુંદરકથા '. એનો રચયિતા માધવ કવિ તરીકે ખૂબ સભાન છે. જે જમાનામાં મોટા ભાગના કવિઓ ઈશ્વરની સમક્ષ નતમસ્તકે ઊભા રહી હરિગુણ ગાતા હતા, એ જમાનામાં થયેલા આ કવિ માધવે ડોકને ગર્વથી ટટ્ટાર કરી, શૃંગાર રસની છોળ ઉડાડી છે. સંસ્કૃત સાહિત્યના અધ્યયનને કારણે તેનામાં કવિ તરીકેની ખુમારી આવી હશે. માધવને ગૌરવ છે, પણ તે ભક્ત તરીકેનું નહિ, વ્યક્તિ તરીકેનું નહિ, પણ કવિ તરીકેનું. પોતાની કૃતિ માટે અને શક્તિ માટે તેને આત્મવિશ્વાસ છે. તેથી જ એ " જો સુણી ચતુર તેહ રીઝશે ' (૮), ' ગૂઢ અર્થ ચતુરને સેહલો ' (૧૯૦), ' કામી જે કો રસગુણકથા પ્રીછશે રીઝશે તે ' (૧૯૧), જેવી પંક્તિઓ, ' રૂપસુંદરકથા ' વાંચ્યા પછી ' ચતુર જનો ' પર શો પ્રતિભાવ પડશે, એની કલ્પના કરી લખે છે. અને ' રૂપસુંદરકથા 'ને પીયૂષની ઝરી તરીકે ઓળખાવે છે.

માધવની આ એક જ કૃતિ :

' રૂપસુન્દરકથા ' સિવાય માધવની બીજી એકે કૃતિ પ્રાપ્ત થઈ નથી અને ' રૂપસુંદરકથા 'ની પણ એક જ હસ્તપ્રત પ્રાપ્ત થઈ છે. પરંતુ ' રૂપસુન્દરકથા 'માં માધવની સિદ્ધિ જોતાં એમ ચોક્કસપણે લાગે છે કે આ કૃતિ **પૂર્વે** માધવે કોઈ અન્ય કૃતિની રચના કરી હશે.

વળી ' ચતુરોને રીઝવી શકે એવા ' કાવ્યના સર્જન માટે પોતાની જાતમાં વિશ્વાસ રાખતો, પોતાની કૃતિના ટીકાકારોને પહેલેથી જ ' ચોપડાવતો ' માધવ ' રૂપસુંદરકથા 'નું સર્જન કરી અટકી ગયો હશે એમ પણ માની શકાય તેમ નથી. એ શક્ય છે કે એણે ' રૂપસુંદરકથા 'ની રચના કર્યા પછી અન્ય કૃતિઓ રચી હોય પણ એની હસ્તપ્રતો હજી આપણને અજ્ઞાત અપ્રાપ્ય રહી હોય.—જોકે ' રૂપસુંદરકથા 'ની રચના પછી માધવે અન્ય કૃતિઓની રચના કરી હશે એ અનુમાન કરતાં ' રૂપસુંદરકથા ' પૂર્વે માધવે અન્ય કૃતિની રચના કરી હશે એ અનુમાન વધારે શ્રદ્ધેય છે.

એ શક્ય છે કે ભવિષ્યમાં આપણને માધવની અન્ય કૃતિ (' રૂપસુંદરકથા ' પૂર્વે કે પછીથી લખાયેલી) પ્રાપ્ત થાય.

'રૂપસુંદરકથા' અંગે વિવિધ પ્રતિભાવો :

'રૂપસુંદરકથા' અંગે વિદ્વાનોના પ્રતિભાવો વિવિધ રહ્યા છે. એ કૃતિ વાંચીને કોઈ રીઝયા છે, કોઈ ખીજ્યા છે. શ્રી. હસિત બૂચને 'કથામાં મીઠાશ, રસમાં સંપૂર્ણતા અને ભાષામાં કવિત્વની દ્યુતિ' લાગ્યાં છે,[૮] તો શ્રી. ચી. ના. પટેલનો પ્રતિભાવ 'જુગુપ્સાનો નહિ પણ રમૂજભર્યા હાસ્યનો'[૯] રહ્યો છે. શ્રી. ભોગીલાલ સાંડેસરા આ કાવ્યને 'સાહિત્યમાં ઊંચું સ્થાન લે એવું' ગણે છે.'[૧૦] તો શ્રી. નગીનદાસ પારેખ એને પ્રશિષ્ટ કૃતિ ગણતા જ નથી.[૧૧] શ્રી. સતીશ કાલેલકર એને 'તદ્દન અલૂણા સંવાદનું, સ્થૂળ શૃંગારનું' કાવ્ય ગણે છે,[૧૨] અને શ્રી. નરોત્તમ પલાણ 'રૂપ-સુંદરકથા'ને 'સુરુચિનો ભંગ કરનાર, શૃંગાર પણ રસપૂર્વક માણી શકાય નહિ એવી' કૃતિ ગણે છે.[૧૩] તો શ્રી. યશવન્ત શુક્લ શૃંગારની નિર્લજ્જ સ્થૂળતાને સ્વીકારતા હોવા છતાં કવિએ શૃંગાર મસ્તીનો ડંખ કાઢી લીધો છે એમ માને છે, અને એને (કવિને) ધન્યવાદ આપ્યા સિવાય રહી શકતા નથી.[૧૪]

રુચિભેદને લીધે, આ કૃતિ અંગેના, વિદ્વાનોના પ્રતિભાવોમાં વિવિધતા આવી છે.

ઉપસંહાર :

સદોષ તો ય સુંદર કૃતિ:

આમ, 'રૂપસુંદરકથા' એ સદોષ તો યે સુન્દર કાવ્યકૃતિ છે. તે કાવ્ય તરીકે આનંદદાયક છે, આસ્વાદક્ષમ છે. માધવના મતે એમાં 'ઘન રસ' છે ને 'કવિત્વ' છે, અને તે 'પીયૂષની ઝરી છે.' 'રૂપસુંદરકથા'ને 'પીયૂષની ઝરી' કહેવામાં અતિશયોક્તિ થતી હોય તો એ અતિશયોક્તિ પણ સત્ય વસ્તુની(કૃતિની મીઠાશની) જ છે. અન્તે આપણે પણ માધવની જેમ કહીશું કે–

> ....રૂપસુન્દરકથા પીયૂષની એ ઝરી,
> ઊદિચ્યે દ્વિજ માધવે ઘનરસે ભાષાકવિત્વે કરી. (૧૯૨)

---

૮ જુઓ 'અન્વય' (લે. હસિત બૂચ), પૃ. ૨૩૮.

૯ જુઓ 'નિરીક્ષક' અંક ૨૬૬, તા. ૨૫-૧૧-૭૩, પૃ. ૨ પર શ્રી ચી. ના. પટેલની પત્રચર્ચા.

૧૦ જુઓ શ્રી. ભોગીલાલ સાંડેસરા-સંપાદિત 'રૂપસુંદરકથા'ના ઉપોદ્ઘાતનું પૃ. ૧૬.

૧૧ જુઓ નિરીક્ષક અંક ૨૬૮, તા. ૯-૧૨-૭૩, પૃ. ૧૮ પર શ્રી. નગીનદાસ પારેખની પત્રચર્ચા.

૧૨ જુઓ 'નિરીક્ષક' અંક ૨૬૭, તા. ૨-૧૨-૭૩, પૃ. ૨૩ ઉપર શ્રી. સતીશ કાલેલકરની પત્રચર્ચા.

૧૩ જુઓ 'નિરીક્ષક' અંક ૨૫૯, તા. ૭-૧૦-૭૩, પૃ. ૨ પર શ્રી. નરોત્તમ પલાણની પત્રચર્ચા.

૧૪ જુઓ શ્રી. યશવન્ત શુક્લનો લેખ-"રૂપસુન્દરકથા—એક આલોચના", ડૉ. ભોગીલાલ સાંડેસરા—સંપાદિત 'રૂપસુન્દરકથા'માં

ત્રણ, જૂનાં-નવાં એકાંકીઓ—પ્રયોગ-શિલ્પની દૃષ્ટિએ

કૃષ્ણકાન્ત કડકિયા

પ્રયોગ-શિલ્પની દૃષ્ટિએ જયંતિ દલાલ-કૃત 'સોયનું નાકું' રંગમંચ અને પ્રેક્ષક-ગૃહ વચ્ચેના અંતરને તોડે છે, મુકુંદ પરીખ-કૃત 'હું, ચોરસ ઈંડાં અને ગોળ કબરો' જે નટો અને પ્રેક્ષકોના એકાકાર ઉપર અતિશય આધાર રાખે છે, અને જેની મુખ્ય વિશેષતા—જો પ્રયોગ-શિલ્પની દૃષ્ટિએ વિશેષતા પેદા થઈ છે એમ કહેવું હોય તો—નવા રંગમંચ તેમ પ્રેક્ષક-ગૃહના નિર્માણમાં રહેલી છે, તેવું નાટક વિભૂત શાહ-કૃત 'વૃદ્ધની આંખમાં આકાશ' છે. માટે એ ત્રણેને પ્રયોગ-શિલ્પની દૃષ્ટિએ તપાસવાનું મેં અહીં ઘણુંખરું સ્વીકાર્યું છે.

૧

જયંતિ દલાલ-કૃત '**સોયનું નાકું**'[૧] :

હું અહીં એવાં જ તત્ત્વોની ચર્ચાને આવશ્યક ગણીશ કે જે તત્ત્વો આ નાટકનું અસરકારક ઘડતર તૈયાર કરવા મથે છે. આ તબક્કે વાચિક અભિનય અને એવું ઘણું બધું વિચારી શકાય, પણ લેખકે વાચકનું યંત્ર ગોઠવતાં પાત્રોનો મોભો, સંસ્કાર વગેરે ધ્યાનમાં લીધું જ છે અને ભાવના રસોના અનુસંધાનમાં નટો મુશ્કેલી વગર કુદરતી જ બોલી બોલી શકે એમ હોઈ એવી વીગતોમાં હું ઊતરીશ નહિ, પણ પ્રયોગ-શિલ્પ અંગેનાં મુખ્ય ચિત્રો જ ઉપસાવી આપીશ.

શેક્સપીઅરના યુગનો રંગમંચ તરત જ યાદ આવવાનો જેમાં મંચ પ્રેક્ષકોની વચમાં આગળ દાખલ થઈ જાય અને પૃથ્વી ઉપર કામ કરતા નટો પ્રેક્ષકો સાથે સીધા સંપર્કમાં આવે. સ્વર્ગ, પૃથ્વી અને નર્ક એ ત્રણે આ રંગમંચમાં સાકાર થઈ ઊઠે. પણ આજે તો રંગગૃહ એટલું બધું વિકાસ પામ્યું છે કે, એ તે યુગના અને પછીના યુગના રંગમંચથી ખૂબ જ બહાર નીકળી ગયું છે, અને આમેય આધુનિક કોઈ નાટક ગ્રીક રંગભૂમિને અનુકૂળ લખાયું હોય તોપણ આપણે કંઈ ગિરિમાળાઓમાં કોતરી કાઢેલાં પગથિયાં પર પ્રેક્ષકોને બેસાડવા જઈશું નહિ, પણ આપણી પાસે જે રંગગૃહ છે એનો જ ઉપયોગ કરીશું. એટલે 'સોયનું નાકું' પણ આ રંગગૃહમાં પ્રયોગ-શિલ્પની દૃષ્ટિએ કઈ રીતે શક્ય છે તે વિચારીએ.

પ્રેક્ષકો અને નટસમૂહને અલગ પાડતો પડદો નથી પણ મેજ પર બિછાવેલી ચાદર એ જ એક માત્ર જવનિકા છે. રંગમંચ પર અંધકાર છવાય છે અને ફરીથી પ્રકાશ થાય છે. એક પ્રક્રિયા એક રીતે પૃથ્વી અને સ્વર્ગને એકબીજાથી અલગ પાડવા માટે ઉપકારક રહે તેવી છે. પ્રેક્ષકગૃહમાં ખુરશીમાં છે તેવી જ રીતે રંગમંચ પર અર્ધચંદ્રકારે લેખકે ખુરશીઓ ગોઠવી છે એ પ્રયોગ-શિલ્પને માટે સ્વીકારવું ઉપકારક નથી પણ પ્રેક્ષકો અને રંગમંચ વચ્ચે જે જગ્યા છે ત્યાં આ ખુરશીઓ ગોઠવી શકાય. પ્રેક્ષક અને નટને અલગ પાડતો પડદો તો છે જ નહિ. વળી પ્રેક્ષકો આવતા જાય છે,

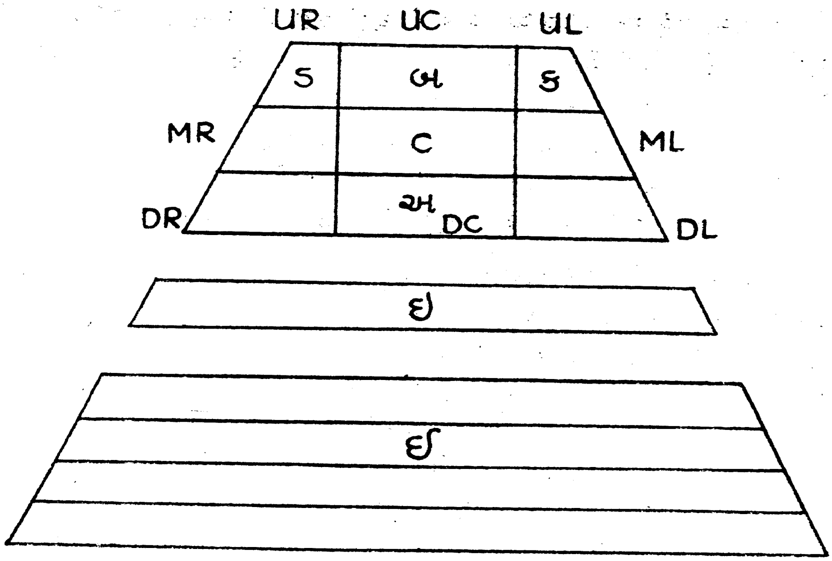
૧ એ માટે જુઓ 'ગુજરાતી એકાંકી સંગ્રહ', પૃ. ૧૪૧ થી ૧૫૪; નેશનલ બુક ટ્રસ્ટ, ઇંડિયા, નવી દિલ્હી.

કેટલાક તો સીધા એ ખુરશીઓ પર પણ ગોઠવાય છે, ગંભીર કાર્યકર્તા ટેબલ પાસે હાથમાં પત્રિકા જેવું લઈને બેસવાના છે, પીઢ ગૃહસ્થ પણ દરવાજામાંથી જ દાખલ થવાના છે અને હાથ જોડી નમસ્કાર કરવાના છે (જે એક રીતે નાટકની નાન્દીની ગરજ સારશે.) આ બધી પ્રક્રિયા પ્રેક્ષકો અને રંગમંચ વચ્ચે જે જગ્યા છે ત્યાં જ ખુરશીઓ મેજ વગેરે ગોઠવવાનું દિગ્દર્શકને પ્રેરે એમ છે અથવા ઉપર મેં કહ્યું છે તેમ શેક્સપીઅરના યુગના રંગમંચમાંથી વિચાર ઊછીનો લઈ ને મંચને પ્રેક્ષકોની લગભગ નજીક આગળ દાખલ કરી શકાય જેનાથી પૃથ્વી પરના નટો પ્રેક્ષકો સાથે સીધા સંપર્કમાં આવે. એવો મંચ ન બેંચ્યો હોય તોપણ પેલી ખુલ્લી જગ્યામાં જે કંઈ દશ્ય થાય છે તે પણ પ્રેક્ષકો સાથે સીધો સંપર્ક સાધી આપે છે જ.

ભાવમૂલ્યની દષ્ટિએ પણ ઉપરનું આયોજન યોગ્ય છે, કારણ કે આપણને ખબર છે કે સ્ટેજની નીચેની બાજુનો ઉષ્માદાયક, અંગત કે આત્મલક્ષી વગેરે ભાવો માટે ઘણી વાર દિગ્દર્શક ઉપયોગ કરે છે. સભાગૃહનું દશ્ય આવા પ્રકારના ભાવોથી જ ભરેલું છે. આપણે જે સ્થાન નક્કી કર્યું છે અને જે રીતે સભાગૃહના દશ્યને રજૂ કરવા પાત્રોને બેસાડીશું તે ઉપરના ભાવોને વધારે સારી રીતે સ્પષ્ટ કરશે. ખુરશીઓ પરના નટો પ્રેક્ષકોની લગભગ વધારે નજીક આગળ દાખલ થઈ શકશે. વળી આ નાટ્યકાર્ય સ્ટેજની નીચે જમીન પર અથવા ઘણી આછી સપાટી પર થતું હોવાથી મુખ્ય નાટચકાર્ય કરતાં ઓછું મહત્ત્વ પામશે; આમ ચિત્રગુપ્તના દરબાર કરતાં અસર હળવી થઈ પ્રેક્ષકો સુધી પહોંચશે. અલૌકિક તત્ત્વ અને પૃથ્વી વચ્ચેના વિરોધની ધાર પણ એ બે જુદી જુદી અસરોને કારણે વાસ્તવિક બનશે. ભાવતીવ્રતા કે મૃદુ વગેરે ભાવમૂલ્યોનાં દશ્યો સર્જાવવા ચિત્રગુપ્ત, પાર્ષદ વગેરેને આખું સ્ટેજ મળશે જેને કારણે એ દશ્યો માટેનું કામ સંવાદિત બનશે. દા.ત. સ્ફટિકના સ્તંભોની વૈવિધ્યભરી હાર વચ્ચેથી લંબાતા વિશાળ રાજમાર્ગ આગળ નંદશંકર અને પાર્ષદ વચ્ચે જે ઝગડો થાય છે તે નીચે મધ્યમાં(Dc માં) વિકસાવી શકાય એ જ વેળાએ જે પાલખી પસાર થાય છે તે દશ્ય ઉપર મધ્યમાં (uc માં) પેદા કરી શકાય તેમ ચિત્રગુપ્તનો દરબાર ઉપર ડાબી બાજુએ (UL માં) સ્થાપી વિકસાવી શકાય એટલે કે સામાન્ય રીતે નાટક ચાર્ટમાં બતાવ્યા પ્રમાણે ગોઠવાશે :

પ્રકાશ આયોજન દ્વારા સભાગૃહને, સ્વર્ગ-નર્ક કે ચિત્રગુપ્તના દરબારથી અલગ પાડવાનું કામ કરવાનું છે. એ આયોજન અને અલગતા મનોભાવોની તીવ્રતા બદલવા અને નંદશંકરના-એક જ વ્યક્તિના સામસામા પાસાનો (સમાજે નક્કી કરેલું એક પાસું અને બીજું પાસું તે પાર્ષદ તેમ ચદ્રગુપ્તે નક્કી કર્યું છે તે) વિરોધ ઊભો કરવા પણ કામ લાગશે. કેવળ પ્રકાશ આયોજન દ્વારા દશ્યોનું આ નાટકમાં આ પ્રમાણે ઘડતર થાય છે તે એની એક વિશેષતા છે.

સુંદર વાચિક અભિનય, લય અને ક્રિયા નંદશંકરના વ્યક્તિત્વનું (સમાજે આપેલા પાસાનું) ઘડતર કરશે. એ માટે લેખકે જે શબ્દો આપ્યા છે તે પૂરતા છે, પણ આ સભાગૃહ છે અને રંગમંચ પર પેદા થતાં દશ્યોને જેટલાં ઉપાદાનો મળે છે એટલાં આ દશ્યોના ઘડતર માટે દિગ્દર્શકને મળવાનાં નથી અને કેવળ વાચિક અભિનય તેમ હાથની ચેષ્ટાઓ વગેરે દ્વારા જ દશ્યનું ઘડતર કરવું પડશે, માટે એ ક્રિયાઓનો જથ્થો વધારવો પડશે. એની તીવ્રતાથી જ રંગમંચ પર ઊભાં થતાં દશ્યો કરતાં એ બદલાયેલાં અને સામસામે વિરોધ પેદા કરતાં દેખાઈ આવશે.



અ જેમાં તીવ્ર, ઉગ્ર, કડક વગેરે ભાવો દર્શાવતું નંદશંકર અને પાર્ષદ વચ્ચેના ઝગડાનું દશ્ય વિકસાવી શકાય.

બ એક પાલખી પસાર થાય છે.

ક ચિત્રગુપ્તનો દરબાર

ડ અહીં કૌતુકપ્રેરક અવાસ્તવિક લાગે એવું સ્વર્ગલોક સ્થાપી શકાય.

ઇ સભાગૃહના વક્તાઓ, પ્રમુખ, પીઢ કાર્યકર વગેરે સ્થાપવું.

ઈ પ્રેક્ષકો.

ગંભીર દેખાતા કાર્યકર્તા હાથમાંની જે પત્રિકા વાંચે છે તેમાંના શબ્દો જ નંદશંકરના પાત્રની સામાજિક મહત્તા સ્થાપી આપે છે. વક્તવ્ય કરનાર માણસો એ મહત્તામાં વધારો કરે છે. પ્રત્યેક વક્તવ્ય પછી અચાનક અંધારું થઈ જાય છે અને પછી રંગમંચ પર દશ્યો ખૂલે છે એમાં પેદા થતું પ્રત્યેક દશ્ય પેલી મહત્તાથી બિલકુલ વિરોધી એવું નંદશંકરનું વ્યક્તિત્વ છે તે પેદા કરી આપે છે. એ વ્યક્તિત્વ પાર્ષદે તેમ ચંદ્રગુપ્ત વગેરેએ નક્કી કર્યું છે અને સમાજે જે ચાદર પાથરી છે તેની નીચેના સત્યને ખુલ્લું કરે છે.

રંગમંચ પરનાં દશ્યો નાની મોટી ગતિક્રિયાઓ, નબળી શરીરસ્થિતિ તેમ સપાટીમાંથી શક્તિમાન તરફ વળાંકો વગેરે જેવી અનેક ક્રિયાઓ દ્વારા વિકસાવી શકાય. સભાગૃહનાં દશ્યોનું ઘડતર કરવા એનો લાભ લઈ શકાય તેમ નથી. મેં ઉપર કહ્યું તેમ પરિમિત સાધનો પર જ એ દશ્યોનું ઘડતર આધાર રાખશે. પણ નાટકની પરિસ્થિતિ પોતે જ એટલી રસપ્રદ છે કે સભાગૃહનાં એ દશ્યોને વિકસાવવા જે પરિમિત સાધનો છે એનાથી વધારે સાધનોની જરૂર નહિ પડે એમાં તો આ નાટકની સફલતા છે.

પ્રત્યેક વક્તવ્ય પૂરું થતાં રંગમંચ પર દશ્યો ઘણી ઝડપથી રચાય છે. પ્રસંગની ગંભીરતાનો ભાર સભાગૃહને જકડી રાખે છે એવો કોઈ ભાર રંગમંચ પરનાં દશ્યોમાં નથી. ઊલટું એ પ્રત્યેક દશ્ય પ્રેક્ષકોને વિસ્મય તરફ લઈ જાય છે. ગંભીરતામાંથી વિસ્મય અને વિસ્મયમાંથી ગંભીરતા તરફ વ્યવસ્થિત નિયોજિત નિર્માણ લેખકે લેખમાં જ કર્યું છે. આવા નિર્માણને કારણે જ નંદશંકરનાં પાત્ર અને પરિસ્થિતિ સાથે દશ્યો સરળ રીતે રચાય છે. નાટકના લેખનું આ પ્રકારનું જે ઘડતર થયું છે તે આ રીતે પ્રયોગ-શિલ્પને ખૂબ જ ઉપકારક (અને આવશ્યક પણ) છે.

નાટકના લખાણમાંથી જ સભાગૃહને જકડી રાખતી પ્રસંગની ગંભીરતાનો અને રંગમંચ પરનાં દશ્યોમાંથી વિસ્મયનો લયસંવાદ દિગ્દર્શકને જડે છે. તેને ગ્રહણ કરી તે રંગમંચ પરના અને સભાગૃહના નટો દ્વારા પ્રગટાવવાનો, વક્તાઓના વક્તવ્યમાં વર્ણવેલ પૃથ્વી પરના વાતાવરણનો લયસંવાદ, લોકોના માનસનો તેમ જ પૃથ્વી પરની માનવજાતનો લયસંવાદ લેખકે એટલી સાહજિકતાથી પ્રગટાવી આપ્યો છે કે સ્થળ સ્થપાતાં જ નાટકમાં—રંગભૂમિમાં આપોઆપ તે પ્રગટે છે. એવી જ રીતે રંગમંચ પરનાં દશ્યોમાં નંદશંકર પોતાનો લય બાંધીને જ પ્રગટ થાય છે. નાટકમાં લયનો ઘણો આધાર એ પાત્ર પર છે. પાયાના એ લયનાં નાનાં મોટાં સ્વરૂપો પ્રગટે છે એ પાત્રની સ્ટેજ પરની અન્ય પાત્રો સાથેની ગતિક્રિયા, વિરોધની ધાર, ચેષ્ટા વગેરે દ્વારા અને પૃથ્વી પરનાં પાત્રોના મનોભાવોના આવેગો તથા કાર્યગતિ પર ઘણી મદદ લઈ એ એકધારો વહે છે. નાટકને પ્રાણચેતન આપનાર એ લયસંવાદમાં એક ભાગરૂપે જીવનતત્ત્વ બની અખિલાઈને પ્રેરતો અને પ્રેક્ષકોના ચિત્તને બાંધી રાખતો ચિત્રગુપ્ત અને પાર્ષદનો જે લયસંવાદ છે એની વિશિષ્ટતા આ પ્રમાણે છે: એક પૃથ્વી પરના જ માનવીઓનું હવામાન એ સ્થાપે છે; દા. ત. પૃથ્વી પરનાં માનવીનાં પાપ-પુણ્ય, સ્વર્ગ-નર્ક, ધર્મ વગેરેના ખ્યાલોનું મનોભાવોનું હવામાન એમાં સ્થપાય છે. બે, પાંચ હજાર વર્ષોથી વિકસેલી ભારતીય સંસ્કૃતિએ જે ખ્યાલ પ્રજામાં બાંધી આપ્યા છે એને આ લય વ્યસ્થિત કરે છે, એની ચોકસાઈ સ્થાપી આપે છે, અને એને પોષક પણ છે. ત્રણ, એ બંને પાત્રો સ્થળનિર્દેશનને માટે પણ ઉપકારક છે. ચાર, નંદશંકર અને સભાગૃહના વક્તાઓ કરતાં જુદો જ પ્રત્યાઘાત પ્રગટાવી એ દૈવસ્વભાવ તેમ વ્યક્તિત્વને પણ સ્થાપી આપે છે. પાંચ, દશ્યપરિવર્તન કરી આપી પ્રેક્ષકોને વિસ્મયમાં નાખી—પ્રેક્ષકો જે ગંભીરતાના ભાર નીચે હતા તેમાંથી બહાર કાઢી—જાગ્રત કરે છે, ને અંતિમ દશ્ય વેળાએ પણ એ લય ફરીથી સ્થપાય એવી ચોકસાઈ જે દિગ્દર્શકે રાખવાની છે તે લેખકે જ પોતાના લેખમાં રાખી છે.

સંઘર્ષ ન હોય તેવું સભાગૃહનું દશ્ય સ્થાપીને વાતાવરણ જે ગંભીર છે તેનો લય લેખક સ્થાપે છે. પણ નંદશંકરનું પાત્ર પ્રચંડ સંઘર્ષમાંથી પસાર થતાં નાટચક્રિયાની ગતિ એકદમ વધી જાય છે તે આ નાટકની વિશેષતા છે. નંદશંકરના પાત્ર દ્વારા મૂળ લય સાચવવાનો પ્રયત્ન લેખક દ્વારા જ થયો છે તેથી એ પણ નાટકની એક આગવી વિશેષતા છે. સભાગૃહનાં દશ્યોને જોડતાં રંગમંચ પરનાં દશ્યો ઘણી ઝડપથી અને આશ્ચર્યકારક રીતે આવતાં હોય છે. પ્રેક્ષકોમાં લગભગ એ ઉત્કંઠા અને જિજ્ઞાસાનાં દશ્યો(Suspense Scenes)ની ગરજ સારે છે. રંગમંચ પરનું પ્રત્યેક દશ્ય તીવ્રતાથી શરૂ થાય છે અને અંતે ચરમબિંદુ આવે છે. પ્રેક્ષકો કશી આકાંક્ષામાં પડી જાય છે એવામાં પૃથ્વી પરનું દશ્ય પેદા થતાં એ ચરમબિંદુની રેખા એકદમ નીચે પડી જાય

છે. આમ તીવ્રતાથી શરૂ થાય, પાછું પડી જાય, પાછું તીવ્રતાથી શરૂ થાય, પડી જાય, આવી એની રચના છે માટે એ પ્રમાણે મહત્ત્વપ્રદાન કરવું પડશે. એ દૃશ્યોનો છેલ્લો ભાગ પરાકાષ્ઠાનો છે. સભાગૃહ અને રંગમંચનાં દૃશ્યો એકબીજાને જોડતાં હોવા છતાં એકમેકથી વિરોધી ભાવો પેદા કરે છે અને વિરોધની આ ધાર દ્વારા જ રસ જામે છે.

નંદશંકરના પાત્રને વિકસાવવા સભાગૃહના દૃશ્ય દ્વારા એનું મુખ બાંધી, ગંભીર વાતાવરણ સ્થાપી લેખક પાત્રનું ખરું ઉદ્‌ઘાટન કરી પછી આધિભૌતિક તત્ત્વોને સંઘર્ષમાં મૂકી, પાત્રનું ખરું ઉદ્‌ઘાટન કરી આપે છે. રંગમંચ પરનાં એ સંઘર્ષ-દૃશ્યો નાટકની મુખ્ય રચના જેવાં હોવા છતાં ને ઉપર કહ્યું તેમ ચરમબિંદુઓ પણ રચી આપે છે તેમ જ છેલ્લો ભાગ પરાકાષ્ઠાનો પણ છે છતાં નાનાં દૃશ્યો તરીકે જ વિકસે છે ને વિકસ્યા પછી નાટક પડવા માંડે છે તે આ નાટકની વિશેષતા છે. આમ સભાગૃહના છેલ્લા મુખ્ય પરાકાષ્ઠાના દૃશ્ય પર આવતાં પહેલાં રંગમંચ પરનાં નાનાં નાનાં દૃશ્યો ભજવવાં પડે છે અને એમાંનું છેલ્લું દૃશ્ય ઘણું જ અગત્યનું છે. આમ નાનાં દૃશ્યો તરીકે વિકસતાં હોવા છતાં રંગમંચ પરનાં દૃશ્યો નાટકનાં અગત્યનાં દૃશ્યો છે.

સભાગૃહનો દરેક નટ સંપૂર્ણ રીતે પ્રેક્ષકો સામે સમાંતર લીટીમાં છે અને પોતાનો પાઠ પ્રેક્ષકોની બરાબર સામે ઊભા રહીને બોલે છે છતાં તે આધુનિક નટની જેમ વાસ્તવવાદી અને સ્વાભાવિક જ રહેવાનો. તેનું કામ ચિત્ર-ફ્રેમ સ્ટેજની નીચે હોવા છતાં ચિત્ર-ફ્રેમ સ્ટેજમાં પોતાના વાતાવરણમાં જ રહેવાનું ધંધાદારી રંગભૂમિની જૂની પરંપરાની જેમ એ બાલ્કની તરફ નજર નાખશે તોપણ તેની વાસ્તવવાદી અને સ્વાભાવિકતા મરી પરવારવાની નથી. કેમ કે, શ્રોતાઓ -પ્રેક્ષકો સાથેનો તેનો સંબંધ સ્થપાયેલો જળવાયેલો રહે છે. પ્રેક્ષકોમાં એની નજર ભટકતી રહે એમ કહેવાનો આશય નથી પણ આધુનિક વક્તાની પ્રયોગકલાની ખૂબીનો એ ઉપયોગ કરશે. વક્તા સિવાય સભાગૃહના બીજા નટોએ તે વેળાએ ચોક્કસ ક્રિયાઓ કરવાની ન હોઈ મોટે ભાગે શાંત બેસી રહેવું જોઈએ. રંગમંચ પરનાં દૃશ્યો વખતે તો સભાગૃહના બધા જ નટો માટે એ પરિસ્થિતિ સર્જાશે. (સામાન્ય રીતે એ વેળાએ નટો પ્રકાશમાં દૃષ્ટિગોચર થતા નથી એટલે એ પરિસ્થિતિ એમને વધારે સાનુકૂળ છે.)

રંગમંચનાં દૃશ્યો માટે આપણે આખું જ સ્ટેજ લીધું હોવાથી સ્ટેજને Diagonal (કાલ્પનિક ડાંડી) રેખામાં વહેંચી દેવું પડશે, જેથી સમતુલા સચવાશે. ચિત્રગુપ્તના દરબારમાં નંદશંકરના ફેંસલા જેવાં દૃશ્યો વેળાએ સ્ટેજના ઉપરના એક કે બે વિભાગો જ વપરાતા હશે ત્યારે સમતુલા સ્વાભાવિક રીતે જ જળવાશે. નંદશંકર સભાગૃહ અને રંગમંચના બાકીના નટોના સમૂહ જેટલી જ શકિતમાન દેખાતી વ્યકિત છે. સમતુલામાં લેખકે નાટકમાં આ પ્રમાણે ગોઠવેલું મહત્ત્વપ્રદાન પ્રયોગ-શિલ્પને ઘણું ઉપયોગી તત્ત્વ છે. આ પ્રમાણે સમૂહ સામે એક વ્યકિતની સમતુલા ગોઠવવી એ દુષ્કર સિદ્ધિ લેખકે લેખમાં ઊભી કરી આપીને સૌંદર્યાત્મક-રસાત્મક સમતુલાને ઉપયોગી એવું કામ કર્યું છે. વળી રંગમંચ પરનાં બધાં જ દૃશ્યો ચિત્ર-ફ્રેમ સ્ટેજમાં જ પોતાના વાતાવરણમાં જ ચાલે છે એ દૃશ્યોની પ્રત્યેક પળને 'ચિત્ર-દૃશ્ય' બનાવી અર્થનું અભિનયન કરવામાં ખૂબ જ ઉપયોગી રહે છે. વાચિક અભિનય પછીની આ મહત્ત્વની પ્રક્રિયા નાટકને સફળ કરવામાં અગત્યનો ભાગ ભજવે છે. દિગ્દર્શકને ઉપયોગી એવું આ આ તત્ત્વ કુશળતાથી નાટકમાં વણી લેવામાં લેખક સફળ રહ્યા છે.

આ નાટકના પ્રયોગ-શિલ્પમાં કયાં કયાં દૃશ્ય તત્ત્વો દિગ્દર્શકને ઉપકારક છે અને લેખક પણ એમાં કઈ રીતે સહાયક રહ્યા છે એની ચર્ચા આપણે કરી. એ ચર્ચામાં મૂક અભિનયના તત્ત્વનો પણ સમાવેશ કર્યો છે. (નોંધીએ કે સભાગૃહનાં દશ્યો વેળાએ વકતાના વકતવ્યને વિશેષ મહત્ત્વ મળ્યું છે એટલે તે વેળાએ જે મૂક અભિનય થાય છે તે કેવળ કલાદર્શનના સહાયક પાસા લેખે જ સ્થાન લેશે.) નાટક જીવન જેટલું જ સાચું-વાસ્તવિક લાગે એમાં પણ એ સહાયક રહ્યું છે.

નાટકકાર્ય મુખ્યતઃ નીચેનાં તત્ત્વો પર નિર્ભર છે: એક, નાટક હેતુપ્રધાન છે. બે, નંદશંકર અને પ્રેક્ષકોનો માનસિક હેતુ તેમ જ વકતાઓના સૂક્ષ્મ હેતુઓ સતત જળવાય છે. ત્રણ, નાટક જીવનમાં ઊભું હોય એવું વાસ્તવ સાથેનું સાતત્ય લેખકે સાચવી આપ્યું છે. એટલે કે નાટક સૂકું લાગવાને બદલે જીવનમાંથી ઊગેલું દેખાય છે. જીવનની ભીતરમાં ડૂબકી મારી રંગમંચનાં દશ્યોમાં લેખક અપ્રગટ જીવન પ્રગટાવે છે એમાં જ નાટકની ખૂબી રહેલી છે. પ્રેક્ષકો એવી ખૂબી માગે છે–દશ્ય નાટકમાં આવા પ્રકારની ખૂબીઓની સ્થાપના નાટકને સફળતા તરફ લઈ જાય છે.

આમ સળંગ રીતે નાટકનાં મુખ્ય મુખ્ય તત્ત્વો જ બતાવવાનો મેં પ્રયત્ન કર્યો છે. શિલ્પ અંગેનાં મુખ્ય ચિત્રો જ ઉપસાવી આપવાનું લક્ષ્ય મેં રાખ્યું છે માટે ઘણી ઝીણી વીગતો દૂર પણ કરી છે. નાટકના અસ્ખલિત પ્રવાહ માટે કલાતત્ત્વ પર એ વીગતો પણ જે કેટલાક અંકુશો મૂકે છે તે પણ દિગ્દર્શકે જાણવા જોઈએ. એ જાણકારી શિલ્પ-સ્થાપનમાં દિગ્દર્શકનો ઘણો અંકુશ લાવી દેશે; જેમ કે, ગતિક્રિયાઓ બરાબર થાય, પ્રેક્ષકોની વચમાં અવાજ વ્યવસ્થિત રીતે મુકાય, અર્થનો લય બરાબર પ્રગટે વગેરે. રેઢિયાળ દિગ્દર્શકો આ તત્ત્વો ગમે તેમ સ્થાપીને નાટકને મારી નાખે છે તેથી મુખ્ય તત્ત્વોની સાથે એ તત્ત્વો પણ નાટકના અસ્ખલિત પ્રવાહને માટે યોગ્ય રીતે સ્થપાવાં જોઈએ. નાટ્ય-પ્રયોગ-શિલ્પમાં દરેક પ્રશ્ન ઘણી જ ચીવટથી ઉકેલાવો જોઈએ, તેની યોગ્ય સ્થાપના નાટકને પૂર્ણપણે બહેલાવે છે.

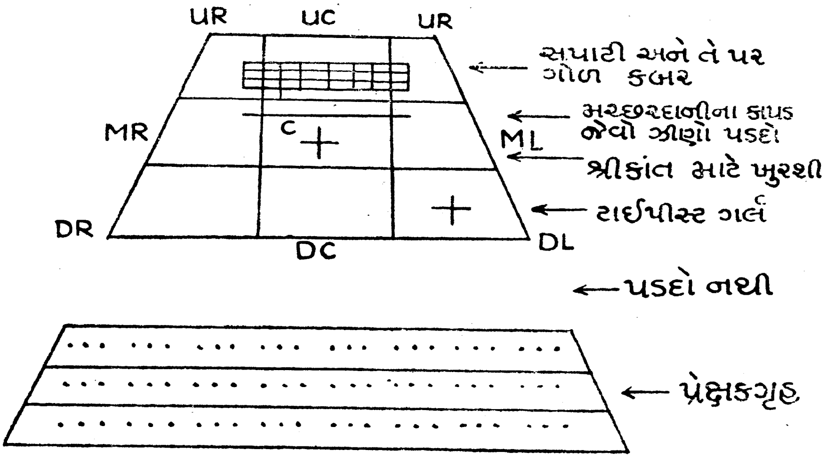
૨

મુકુંદ પરીખ-કૃત 'હું', ચોરસ ઈંડાં અને ગોળ કબરો '[૨]

આકૃતિ, ઇબારત અને અભિવ્યક્તિ પરત્વે નાટ્ય-ક્ષેત્રે એક નવો જ મત જે સ્થિર થયો છે તે નાટ્ય-પ્રયોગ-શિલ્પમાં કયી રીતે રજૂ કરવો શક્ય છે તે આ નાટક દ્વારા (અને હવે પછીના વિભૂત શાહના નાટક દ્વારા) હું સ્પષ્ટ કરવા માગું છું. હું એવાં જ તત્ત્વોની ચર્ચા કરીશ કે જે તત્ત્વોને કારણે આ નાટક નવીન નાટકોની જમાતમાં આવે છે. વિરૂપ બનેલી વાસ્તવિકતામાંથી થતો આ પેઢીના નાટકનો જન્મ, અતિ વૈયક્તિક વ્યાપાર સ્વરૂપનું ઘડતર કરવાની લેખકની પ્રક્રિયા, નાટકના લયનો આધાર, પ્રેક્ષકોના પણ અંતઃકરણના ભાવ, વૈચારિક અને શારીરિક અવસ્થાઓ, લેખક દ્વારા ઉપરતળે થતા નાટક વિશેના જૂના ખ્યાલો, વર્તમાન અસ્તિત્વ, આ પેઢીના નાટકના આંતર-સત્ સ્વભાવનું પ્રતિનિધિત્વ આ નાટક કયી રીતે કરે છે વગેરે મુદ્દાઓ કે જેને આ નાટકનું અસરકારક ઘડતર કર્યું છે તેની જ ચર્ચા હું અહીં કરવાનો છું.

---

૨ 'મેક બિલિવ'માંનાં પાંચ નાટકોમાંનું એક, પૃ. ૪૨ થી ૫૫; પ્રકાશક–'રે મઠ, અમદાવાદ'



એક વાર આ નાટકને યુથ–ફેસ્ટીવલ, ગુજરાત યુનિવર્સિટીમાં મારા દિગ્દર્શન હેઠળ રૂપિત કરતાં સ્ટેજનું આયોજન મેં નીચે પ્રમાણે વિચાર્યું હતું. આજે પણ મારા મનમાં એ જ મત સ્થિત છે માટે નીચે આપું છું :

પ્રેક્ષકગૃહ અને રંગમંચની વચમાં સામાન્યતઃ જે પડદો હોય છે અને યથોચિત ચેતવણીની ઘંટડીઓ વાગ્યા પછી એ ઊંચકાય છે એવું કંઈ અહીં નથી. પ્રેક્ષકગૃહ પર અંધકાર છવાવાને બદલે ધીરે ધીરે પ્રકાશ વૃદ્ધિ પામે છે અને સામે મંચ પર ઝાંખા દીવાઓ છે. નાટ્ય-ગૃહમાં પ્રવેશ કરતાં પહેલાં પ્રેક્ષકે કદાચ નાટકનું નામ જ જાણ્યું હશે. નાટકમાં કથા નથી માટે એનો કોઈ પરિચય એને નહિ હોય. પડદો ઊપડતો નથી કેમ કે ખુલ્લો જ છે. કેવળ ઝાંખો પ્રકાશ જ વૃદ્ધિ પામે છે. પ્રેક્ષકગૃહ યથાયોગ્ય ભરાઈ ગયું છે અને શ્રીકાંત સ્ટેજ પર રજૂ થાય છે એને સ્વગત બોલતાં, મૌન રહેતાં પ્રેક્ષકો જુએ છે ને પછી એના પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરે છે. ધીરે ધીરે એ પાત્ર એવો અનુભવ કરાવે છે કે જાણે એ પ્રેક્ષક હોય અને પ્રેક્ષકો નાટક કરવા આવેલા હોય.

પ્રેક્ષક-ગૃહમાંથી આવેલા ત્ર નામના પાત્ર સાથે શ્રીકાંતને જે વાર્તાલાપ થાય છે એ સાંભળતાં, ચેષ્ટાઓ જોતાં, ક્રિયાઓ નિહાળતાં પ્રેક્ષકો એવો અનુભવ મેળવતા હોય છે કે એકાંતનો નિષેધ થતો હોય, સામાજિક અને નિયતિનો સંદર્ભ તૂટી જતો હોય[3] વગેરે (અને એમ જ આખું નાટક રજૂ થઈ જાય છે.) આમ રજૂ થતો અતિ વૈયક્તિક વ્યાપાર નટોના અંગ તેમ વાચાના અભિનય દ્વારા દૃશ્ય બની જાય છે.

---

૩ ઉપર મેં સંદર્ભ તૂટે છે એમ કહ્યું છે. એ સંબંધમાં એક મુદ્દો અહીં સ્પષ્ટ કરી લેવો જરૂરી છે અને એ તે અંગેના સ્વરૂપનું ઘડતર કરવાની પ્રક્રિયા, મહેશ દવેના નાટક 'લોહી વરસતો ચંદ્ર' ('મને દશ્યો દેખાય છે' નામક સંગ્રહમાંનું એકાંકી)માં એ સંદર્ભ જેમ કમલ અને વિમલના વાર્તાલાપ દ્વારા સીધા શબ્દોથી જ તૂટી જતો આપણે જોઈએ છીએ એવું અહીં બહુ ઓછું બને છે. અહીં આપણે શબ્દો પોતાનો આંતરપ્રવાહ વહેતો કરે ત્યાં સુધી રાહ જોવી પડે એવું વધારે બને છે; જોકે બંને પદ્ધતિ નાટ્યપ્રયોગ-શિલ્પને માટે સરખી છે; કેમ કે, ગમે તે પદ્ધતિએ લેખ મળે તોપણ દિગ્દર્શકે તો પહેલા આંતરપ્રવાહ વહેતો કરવો જ પડશે. અને પછી જ ટેક્ષ્ટ આપવી એને અનુકૂળ રહેશે. ઊલટું મહેશે અપનાવેલી પદ્ધતિ કોઈ વાર

વિષયની સામાન્ય રૂપરેખા આમ છેઃ 'હું, ચોરસ ઈંડાં અને ગોળ કબરો' એ નામના નાટકની એક માત્ર હસ્તપ્રત ચોરાઈ ગઇ છે એટલે સંચાલકે રીહર્સલ કરતાં પાત્રોને જે કંઈ કંઠસ્થ હોય તે પરથી સ્ક્રીપ્ટ તૈયાર કરવાની ટાઈપીસ્ટ ગર્લ મિસ નંદવાણીને સૂચના આપેલી છે, પણ લેખમાં એની સબ-ટેક્ષ્ટ અગાઉથી પ્રેક્ષકોમાં નાખવામાં આવી નથી. એટલે દિગ્દર્શકે યથાસ્થાન શોધીને તે આપવી પડશે જે વિષયનો સામાન્ય લય શોધી કાઢવામાં પ્રેક્ષકોને મદદરૂપ થશે. વળી ટાઈપીસ્ટ ગર્લને–જે વધારે આત્મલક્ષી છે—DL પર એટલે કે, સ્ટેજના વધુ ઘટતી જતી શક્તિવાળા ભાગ પર (ઉપર આકૃતિમાં બતાવ્યું છે ત્યાં) બેસાડીએ તોપણ એ બોલાતું બધું ટાઈપ કરે છે માટે એને મહત્ત્વપ્રદાન તો થવાનું જ જે વારે ઘડીએ પ્રેક્ષકોનું ધ્યાન દોર્યા કરશે. એમાંથી નાટકને ઉગારી લેવું હોય તો પેલી સબ-ટેક્ષ્ટ આપવી પડે. જેથી કુતૂહલ તત્ત્વ અને મહત્ત્વપ્રદાનને કારણે એ તરફ ધ્યાન વારેઘડિયે કેન્દ્રિત કરવાની ક્રિયામાંથી પ્રેક્ષકો બચી જઈ શકે. (અહીં એ પણ યાદ રાખવાનું છે કે નાટકને અંતે લય ફરી વાર આ પાત્ર દ્વારા જ સ્થપાવાનો છે. એટલે એ પાત્રના લયનો પ્રવાહ પણ એકધારો સમગ્ર નાટક દરમિયાન વહે એ પણ દિગ્દર્શકે જોવાનું છે.)

શ્રીકાંત મુખ્ય પાત્ર છે અને તેના પર નાટકના લયનો ઘણો આધાર છે. (નોંધીએ કે પ્રયોગ-શિલ્પની દૃષ્ટિએ સાથેના ગૌણ પાત્રો પર પણ લય આધાર રાખશે જ કેમ કે આમ તો બધાં પાત્રો લયમાં રાખવાનાં હોય છે) અને તેના વાચિક અભિનય પહેલાં જ લય વહે છે અને દિગ્દર્શકે તેની ચોકસાઈ પણ રાખવાની છે. શ્રીકાંતે પ્રેક્ષકોના અંતઃકરણના ભાવ, વૈચારિક અને શારીરિક અવસ્થાઓને અંગો, વાચા, પોશાક તેમ રૂપ સજાવટ વગેરે દ્વારા નાટ્ય-કાર્ય પ્રગટાવી દશ્યરૂપે રજૂ કરવાનાં છે. સામાન્યતઃ આવું નાટ્યકાર્ય કરનાર નટ કહેવાય છે પણ અહીં તે પ્રેક્ષક હોય (નટ હોવા ઉપરાંત) એવું નટ-કાર્ય કરે છે જે આ નાટકને તદ્દન નવીન નાટકોની જમાતમાં લઈ આવે છે. શ્રીકાંતના નાટ્યકાર્ય દ્વારા લેખક નાટક વિશેના જૂના ખ્યાલોને ઉપરતળે કરી નાખે છે. ઉ. ત. દશ્યમય બનેલ જીવન પ્રેક્ષકો સામે તો નટની કલા છે છતાં

એમના નાટકને ઈજા પણ કરી બેઠી છે. ઉ. ત. એમના 'સરકસ' (એ જ સંગ્રહમાંનું એકાંકી) નાટકમાં પાણીની સપાટી પર ચાલતા માણસો અંગેની વાત આંતર-પ્રવાહ વહેતો કર્યા વગર માત્ર શબ્દોમાં જ સીધો વ્યક્ત કરવા જતાં લેખક મૂંઝવણ અનુભવે છે અને એમાંથી બહાર નીકળવા ટેક્ષ્ટ આપ્યા પછી આંતર-પ્રવાહ આપે છે. પણ વળી પાછી ટેક્ષ્ટ આપવી પડી. દિગ્દર્શક તો એ ક્રમ સ્વીકારવાનો જ નહિ. એ તો પ્રથમ આંતર-પ્રવાહ અને પછી જ ટેક્ષ્ટ આપવાનો (હું અહીં વર્ણ્યમાન વિષયની વાત કરતો નથી. પણ વર્ણન-રીતિની ચારુતાની વાત કરું છું કે જેના દ્વારા દિગ્દર્શકે પ્રેક્ષકોને નાટકનો આસ્વાદ આપવાનો છે. નવીન એકાંકી નાટકમાં નાટ્યકાર સમયસર શબ્દો કે વાકયોની પુનરુક્તિ કરવાની તક નહિ છોડે એમ કહીને પણ પ્રયોગ-શિલ્પની દૃષ્ટિએ આપણે ઉપરની વર્ણનરીતિનો બચાવ કરી શકીશું નહિ. કેમ કે, નાટ્ય લેખકમાં દિગ્દર્શક કે અભિનેતા ભલે ન હોય પણ એના લેખની ગોઠવણ સમુચિત રીતે સ્વરૂપવિધાન પામે એમ હોવી જોઈએ. એ ઢીલી પડે તો એને સમારવાનું કામ દિગ્દર્શકનું છે પણ આખાય લેખનું એ અનિષ્ટ બની જવું ન જોઈએ. એમ થશે તો દિગ્દર્શક એ લેખને પ્રયોગ-શિલ્પ માટે લેશે જ નહિ કેમ કે, તમામ વસ્તુઓ-વર્ણન રીતિ સુદ્ધાં-દિગ્દર્શક પર આધારિત ન રાખવી જોઈએ. એને માટે દિગ્દર્શક છે જ નહિ, લેખની ગોઠવણ સમુચિત રીતે સ્વરૂપવિધાન પામે એ રીતે આપવાનું કામ લેખકનું પોતાનું છે. આ પ્રકારની કવિ-ક્રિયા દિગ્દર્શકનો ઘણો બધો બોજો ઓછો કરી દઈ શકે એમ મને લાગે છે.

વાસ્તવિકતાનો રણુકાર પ્રેક્ષકો અનુભવે છે અને રસાનુભવે પ્રેક્ષકો પ્રગટ થતા જીવનને સાચું માને છે—એ અભિનય નાટ્યકાર્ય અહીં જે રીતે થયું છે તે જોતાં પોતાનું જીવન પ્રેક્ષકો પોતે જ નટની કલા દ્વારા પોતાની સામે દશ્યમય બનાવે છે અને પેલો રણકાર (વાસ્તવિકતાનો) અનુભવે છે, પણ પેલી માટી જેવા મૌન પ્રેક્ષકો આજ સુધી જે રીતે રસાનુભવે પ્રગટ થતા જીવનને સાચું માનતા એને બદલે તેઓ નાટ્યકાર્યમાં પોતાની જાતને શેકતા, ટુકડા થતા, પોતાના અસ્તિત્વને ખોળતા અહીં દેખાય છે.

નેપથ્યમાંથી 'બુદ્ધં શરણં ગચ્છામિ'નું જે લયબદ્ધ સંગીત આવે છે તેનાથી શ્રીકાંત બેચેન થઈ જાય છે અને એવા ઈશ્વરત્વનો, ગૌતમ જેવા સાધુત્વનો તો છેદ જ ઉડાડી દે છે અને પોતે ગૌતમ નથી, શ્રીકાંત છે એવી ચીસ પાડી એના વર્તમાન અસ્તિત્વની, હાર્દની એ જાહેરાત, કરે છે. સચેત પ્રાણી પોતા માટે અસ્તિત્વ ધરાવે છે એવા સાર્ત્રના સિદ્ધાંતનો આધારસ્તંભ અહીં આ રીતે નાટકના સ્ટેજ પર દશ્યમાન થાય છે.

શ્રીકાંતની અ સાથેની વાતચીતને કે બ સાથેની વાતચીતને રખે કોઈ અસંબંદ્ધ પ્રલાપ માની બેસે કેમ કે ભારે વસ્તુનો પટ એમાંથી બંધાતો નથી, પણ અભિવ્યક્તિમાંથી એક ચોક્કસ આકાર ઊભો થાય જ છે, અને આખું નાટક ભજવી જવું ગમે છે તેમાં જ સર્જકનું સર્જનકાર્ય (ભલે કોઈ એને નિષ્પ્રયોજન માને તોપણ) ઊંડી અને વેધક અસર ઉપજાવે છે. એમાં ભળે છે સંવેદનોની પેલી વણઝાર ને લેખકની કાવ્યમય શૈલી જે નાટ્ય-દેહમાં પ્રભુત્વભર્યું સ્થાન ધરાવે છે અને તે એ અસર ઉપજાવવામાં અસરકારક રહી છે.

સમગ્ર નાટકમાંથી એક તત્ત્વ–Grip-ચાંપ-પકડ ઈરાદાપૂર્વક તોડવું પડશે જ (વિષયના અનુસંધાનમાં) કે સમગ્ર નાટક નહિ પણ તેમાંના ટુકડાઓ વિષયના અનુસંધાનમાં પેદા થવા શકય બને: દા.ત. ઈંડાં હોવાં ચોરસ જોઈએ, કબરો ગોળ હોવી જોઈએ વગેરે અંગેની વાતો આ ટુકડાઓ પર નિર્ભર છે. નાટકનો લેખ પણ એ રીતે જ લખાયેલો છે. પણ એ તૂટતી પકડનો અર્થ પ્રેક્ષકોના હૃદય સુધી પહોંચાડવા માટે તે પછીનું આયોજન રસ, ભાવ તથા અભિનયોની પૂર્ણતા પ્રગટાવવા જ હોઈ શકે. તેથી જ એક યા બીજી રીતે ઓછાવત્તા પ્રમાણમાં નટો દ્વારા જ એ પકડ તોડવાનો, રસભંગ કરવાનો અને પછી એનો અર્થ પ્રેક્ષકોના હૃદય સુધી પહોંચાડવાનો પ્રયત્ન કરવામાં આવે છે. લેખકે પોતે જ યથોચિત પૂર્ણતામાં એ કામ કરી આપ્યું છે. ઉ. ત. ચોરસ ઈંડાની વાત શ્રીકાંત કરે કરે છે ત્યારે અ નામનો નટ (પ્રેક્ષક પાત્ર) જ એને અટકાવે છે અને પછી નાટ્યાત્મક રીતે શ્રીકાંત નાટકને વળાંક આપી દે છે, તે એવો કે જે ફરીથી નાટ્ય-રસની સ્થાપના કરી દે અને પેલા રસ-ભંગને ઉસેટી દે. એ પ્રક્રિયામાં તૂટતી પકડ(Grip)નો અર્થ પ્રેક્ષકોના હૃદય સુધી પહોંચી જાય છે. તેવી જ રીતે ગોળ કબરોની વાતની પકડ તૂટતાં બ નામનો નટ પ્રેક્ષક, પાત્ર, એ આગળ ધપાવવાનો આગ્રહ કરે છે ત્યારે શ્રીકાંત 'હું કબરોમાં ખૂંપતો જાઉં છું' એમ કહી પેલી તૂટતી પકડથી થતા 'રસભંગ'ને ઉસેટી દઈ ફરીથી નાટ્ય-રસની સ્થાપના કરી છે તે પ્રેક્ષકોના હૃદય સુધી પેલી તૂટતી પકડનો અર્થ પહોંચાડવા ઉપકારક રહ્યો છે. 'રસ-ભંગ' દ્વારા તૂટતી પકડ દ્વારા પ્રેક્ષકોને જે સ્વાદ અને આનંદ આવે છે તે સ્વાદ અને આનંદ પેલા રસની સ્થાપના દ્વારા પ્રેક્ષકોને જે સ્વાદ અને આનંદ આવે છે તે જ સૂચવે છે. નાટ્યક્ષેત્રે આ પ્રકારના લેખકોનું આ એક વિશિષ્ટ પ્રદાન ગણાય. (નોંધીએ કે લેખકે જ લયના

કેટલાક ભાગો પર વજન મૂકી આપ્યું છે એટલે એક વખત પાયાનો લય બંધાઈ ગયા પછી એનાં વિવિધ સ્વરૂપો અકસ્માત જ આવી પડે છે. ગતિક્રિયા, વાચા, ચેષ્ટા વગેરે દ્વારા અને મૂળ લય જે સ્થપાયેલ છે તે આ સાથે એક ધારો વહે છે કે કેમ તે જ દિગ્દર્શકે તપાસવાનું રહે છે.)

શ્રીકાંત પોતાની જાતની પ્રેક્ષક તરીકે સ્થાપના કરે છે એ દૃશ્યમાં જ નાટકનો મૂળ લય સ્થપાય છે પણ ઞ ઊભો થઈ એની વાતનો વિરોધ કરે છે ત્યારે અથવા ૹ આવે છે ત્યારે તેવા પ્રસંગે દિગ્દર્શક માટે એ મૂંઝવણનો પ્રસંગ બની જાય છે. પણ આવા પ્રસંગે લેખકે જે લય-બદ્ધ સંગીતની યોજના ગોઠવી આપી છે અને તેના ઊઠતા પડઘાઓ સંભળાય છે તેની રજૂઆતનો કુશળતાપૂર્વક એવી રીતે ઉપયોગ કરી લેવો કે હવે શિલ્પનાં પાછલાં દૃશ્યો નવી રીતે રજૂ થાય છે અથવા વળાંક લે છે કે જુદાં પડી આવે છે એમ લાગે. નાટ્યલેખકના સંવેદનમાં રહેલી તીવ્ર વિભક્તતાને પણ એ ઉપકારક રહેશે.

ગત પેઢીની નાટ્યકલાનો આંતર-સત્-સ્વભાવ એ હતો કે પાત્રોના સ્વભાવ સાથે પ્રેક્ષકો એકરૂપ બનતા. નટોના પ્રત્યેક તત્ત્વ સાથે એક પ્રકારની અંતઃકરણની એકતા સાધી એ તત્ત્વો પોતાનામાં હોય એમ પ્રેક્ષકો અનુભવતા. આ એકતાનો આસ્વાદ, રસાનુભવ અહીં જુદી રીતે થાય છે. ભરત મુનિની રીતે અંતઃકરણની ક્રિયાઓનો અભ્યાસ કેવળ નટો જ નહિ, પ્રેક્ષકો પણ કરે છે. મોટે ભાગે નટો પણ પ્રેક્ષાગારમાંથી જ આવતા હોઈ એ ભાવો તથા તેના પેટા-વિભાગો (અનુભવો) પ્રેક્ષકોના અંતઃકરણની ક્રિયાઓ જ માત્ર ન રહેતાં નટો દ્વારા આંગિક આકારો પણ ધારણ કરે છે તે ટુકડે ટુકડા થઈને વેરાઈ જતાં વ્યક્તિત્વના રૂપમાં દેખાય છે.

સંઘર્ષ દ્વારા વ્યક્તિત્વના જે ટુકડાઓ પેદા થાય છે તેમાંથી નાટકનો જન્મ વિરૂપ બનેલી વાસ્તવિકતાના સ્પર્શમાંથી થતો હોય એમ લાગે છે, પણ પાત્રોનું સંવેદન પ્રેક્ષકોનો પણ વિષય છે માટે નટો અને પ્રેક્ષકોના સંયોગથી નાટકના રસની નિષ્પત્તિ થાય છે. લેખકે નાટકનો લેખ જ એ પ્રમાણે લખ્યો છે કે પ્રેક્ષકોના ભાવોના સાંનિધ્યથી જ નાટ્ય-રસની નિષ્પત્તિ થાય, સ્થાયી ભાવો રસત્વ પામે—નટોના અભિનય દ્વારા નાટ્યના ભાવોનો અર્થ પ્રેક્ષકોને પ્રાપ્ત થતાં જેમ એમનાં અંતઃકરણમાં રસાનુભવ થાય છે તેમ શ્રીકાંત પ્રેક્ષક બનીને સ્ટેજ પરથી પ્રેક્ષકોને નાટક શરૂ કરવાની વાત કરે છે અને પોતે પ્રેક્ષક છે એમ કહે છે ત્યારે તેવા પ્રસંગોએ પ્રેક્ષકોના મૂક અભિનયથી નાટકના ભાવોનો અર્થ નટોને પ્રાપ્ત થતાં, નટોના અંતઃ-કરણમાં રસાનુભવ થાય છે. આમ પ્રેક્ષકોની દરેક હિલચાલ, મૌન, હાસ્ય, ક્રોધ, મૂઢત્વ ઇત્યાદિ નાટકની રજૂઆતનો જ એક ભાગ છે. માટે સમગ્ર નાટક દરમિયાન પ્રેક્ષાગાર પર સહ્ય પ્રકાશ વેરવો અનિવાર્ય છે. આમ આ નાટકનો રસ તે નટો અને પ્રેક્ષકોના ચિત્તતંત્રમાં વિભાવ, અનુભાવ વગેરેના સંયોજનથી સર્જાતો રસ છે.

આકૃતિ, ઇમારત અને અભિવ્યક્તિ પરત્વે નાટ્યક્ષેત્રે એક નવો જ મત જે સ્થિર થયો છે તે નાટ્ય-પ્રયોગ શિલ્પમાં આ રીતે રજૂ કરવો શક્ય છે. અસ્તિત્વવાદના સિદ્ધાંતે લેખક પર ઊંડો પ્રભાવ પાડેલો લેખમાં વરતાઈ આવે છે. નાટક વ્યક્તિવાદી છે. લેખકનો ચૈતસિક ઝોક અતીવ વૈયક્તિક વ્યાપાર તરફ રહ્યો છે. નાટ્ય-લેખક એકાત્મતાનો નિષેધ કરવા નીકળ્યો હોય એવાં કેટલાંક ચિહ્નો આ રહ્યાં: ઈંડાં અને કબરોનાં વિશેષણો ચોરસ અને ગોળ દ્વારા જ

લેખક સામાજિક અને નિયતિનો સંદર્ભ તોડી નાખે છે. અતિ વાસ્તવિક વાત કરીને લેખકે એ સંદર્ભને, એ મૂલ્યોને ઉપરતળે કરી દીધાં છે. પોતાને જે દુનિયા પસંદ કરવાની છે તેનો જ માત્ર નહિ પણ ઇહલોકની સ્વતંત્રતાનો વિચાર કરતાં લેખકને (પાત્રો દ્વારા) અંતે નિરાશા અને વ્યર્થતાનો અનુભવ થાય છે અને 'પૃથિવીવલ્લભ'ની જે વેદના છેવટે સંસ્કૃતમાં આવીને ઠરતી તે અહીં જાણે વિરતિમાં આવીને ઠરે છે. માટે જ તો બાપનું મોત, થીસીસની ચોરી, તેમ બાપ વધુ થિસીસો ન આપી શકયા એનો આનંદ વગેરે ઉદ્ભવ પામે છે તેવી જ રીતે નટ પોતે પ્રેક્ષક હોવાનો, પોતે જ પોતાનો મિત્ર હોવાનો વગેરે દાવાઓ કરે છે તેમાં પોતાના વ્યક્તિત્વના ટુકડા કરી વેરી નાખતો હોય એવી તીવ્ર વિભક્તતા નાટય-લેખકના સંવેદનમાં દેખાય છે. સાદામાં સાદા અને ટૂંકામાં ટૂંકા સંવાદમાં પણ એક નટ બીજા નટ સાથેનો સામાજિક તેમ નિયતિનો સંબંધ તોડી નાખે છે. (પણ એનો અર્થ એ નથી કે નાટય-પ્રયોગ-શિલ્પમાં એક નટે બીજા નટ સાથેની સાનુકૂળ થવાની—Adaptation—યોગ્યતા અને વિનિમયની સામૂહિક, Communion ક્રિયાઓ તોડી નાખવાની છે. ઉપર મેં તૂટતી પકડ–ચાંપ અંગેની જે વાત કરી છે તેમાં પણ એ ક્રિયાઓ નટ તોડી દઈ શકે નહિ, કેમ કે રંગભૂમિની કલા એક સામૂહિક કલા છે અને નાટય ક્ષેત્રે ગમે તે નાટક જૂનું કે નવું અથવા સામાન્ય રજૂ કરવું હોય તોપણ એ ક્રિયાઓનો આશ્રય લેવો જ પડશે)—અસ્તિત્વવાદની આ અસરથી નીપજતું સંઘર્ષ-તત્ત્વ નાટ્ય-પ્રયોગ-શિલ્પને ખૂબ જ ઉપકારક ગણાય અને નાયક-ઘટના આદિ ઘટકોને ગાળીને અતિવાસ્તવિકતાને લેખકે પ્રચલિત કરી છે તેમ જે નવી શૈલી, નવાં કલાતત્ત્વો, મૂલ્યાંકનો, ભાવો વગેરે દેખાય છે તે પણ આ લેખમાં યથાસ્થાને બતાવ્યું છે તેમ પ્રયોગ-શિલ્પમાં નવીનતા લાવી આપે છે. એ નવીનતાનો ખરો યશભાગી તો લેખક જ ગણાય, કેમ કે નટો, દિગ્દર્શક વગેરે તો (ભલે એમનું કામ લેખકથી યે વધારે છે તોપણ) અર્થ પ્રગટ કરવાની કલાના જ વિધાયકો છે. મેં જે કંઈ કહ્યું છે તે પણ એ અર્થ પ્રગટ કરનારાઓનું વલણ કેવું હશે અથવા કેવું હોવું જોઈએ—હોઈ શકે તે દર્શાવવાનું જ છે.—એમાં જોઈ શકાય છે કે જેવું વલણ સર્જકે લીધું છે તેવું જ વલણ અર્થ પ્રગટ કરનારાઓએ પણ લેવું પડશે કેમ કે, નાટ્ય-પ્રયોગ-શિલ્પ અંતે તો અર્થ પ્રગટ કરવા યોજાયેલી કલા છે.

૩

વિભૂત શાહ કૃત-'વૃદ્ધની આંખમાં આકાશ'[૪] વિષયના વિસ્તારને પરિમિત કરવા મેં આ નાટકનું ક્ષેત્ર પ્રયોગ-શિલ્પની દૃષ્ટિએ એની આકૃતિ પૂરતું મર્યાદિત કર્યું છે. તેમ કરવામાં મારે અચકાવાનું કારણ બહુ ઓછું છે—કેમ કે વાચિક અભિનય અને એવું ઘણું બધું પ્રયોગે સિદ્ધ થઈ ચૂકયું છે તેમ તેના સાહિત્યિક તત્ત્વ વિશે પણ અત્ર-તત્ર ઠીક ઠીક લખાયું છે. એટલે મેં અહીં આકૃતિ પૂરતું જ મારું ધ્યાન મર્યાદિત કર્યું છે.

'વૃદ્ધની આંખમાં આકાશ' અગાઉનાં નાટકો કરતાં પ્રયોગ-શિલ્પની દૃષ્ટિએ વિસ્તૃત ધ્યાન ખેંચે એવું નાટક છે. ખાસ કરીને રૂઢ રંગમંચને બાજુ પર મૂકી દઈ, પ્રેક્ષકોની વચમાં રહીને જ આ નાટક ભજવાય તો એમાંથી પ્રયોગ-શિલ્પની જે નવી શકયતાઓ ઊભી થાય છે તેને લીધે

૪ એ માટે જુઓ 'શાંતિનાં પક્ષી', પૃ. ૧ થી ૧૫, આર. આર. શેઠની કંપની, અમદાવાદ ૧

રંગમંચના અતિ આગ્રહ વિશે ખોટો અર્થ કરવા સામે વિરોધ દર્શાવતું શિલ્પ પેદા થઈને આ પ્રયોગ-શિલ્પ ચિત્ર-ફ્રેમ સ્ટેજ સામે પડકારરૂપ બની રહે છે. નટો પ્રેક્ષકોમાં ભટકતા રહે એ સામેના નિષેધને પણ આ શિલ્પ પડકારે છે. ગુજરાત કૉલેજના નાટ્ય-વિભાગે આ નાટક પ્રયોગ-રૂપે ભજવ્યું ત્યારે નાટકમાં આવતો સ્વીસ્ટ ડાન્સ પ્રેક્ષક-ગૃહમાં જ નટોને સ્થિર કરીને બતાવાયો હતો; જોકે લેખકે તો છોકરા-છોકરીઓને સ્વીસ્ટ નૃત્યની મુદ્રામાં-અંગભંગિમાં સ્થિર સ્તબ્ધ થઈ ઊભેલાં ને પછી તાનમાં આવી સ્વીસ્ટ ડાન્સ કરતાં તખ્તા પર જ બતાવ્યાં છે. ગુજરાત કૉલેજના દિગ્દર્શકે એ પદ્ધતિ ન બદલી હોત તોપણ એ રીતે યોજાયેલી કલા અર્થ પ્રગટ કરી શકી હોત પણ દિગ્દર્શકે રંગમંચનો, ચિત્ર–ફ્રેમ સ્ટેજનો આગ્રહ તોડ્યાં એનાથી પ્રયોગ–શિલ્પની દૃષ્ટિએ રંગભૂમિને એક આગવું નવું પ્રદાન મળ્યું છે અને કવિથી વધારે એવું કામ, પદ્ધતિને સતત ઘડતી કલાનું કામ, એમણે કર્યું છે તે આવકાર માગી લે છે. (મેં નીચે દોરી આપ્યું છે એવા ફરતા પ્રેક્ષકગૃહ કે ફરતા રંગમંચ પર એની ભજવણી થઈ હોત તો ભજવણી વધુ સંતોષ-જનક થઈ શકી હોત.)

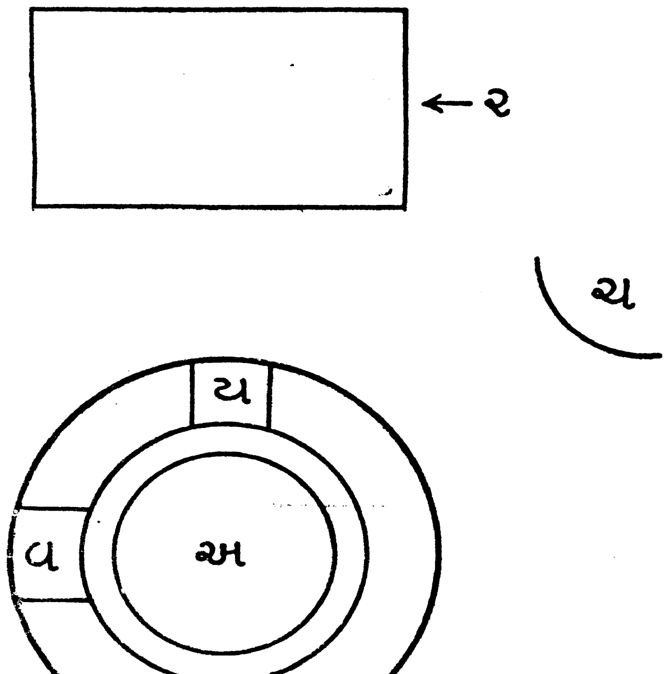
પ્રશ્ન તો અંતે નાટકના સ્થાયી ભાવો પ્રગટ કરવા અંગેનો છે. એ પ્રગટ કરવા કયી પદ્ધતિ સારી (લેખકે આપેલી કે દિગ્દર્શકે જે નવી આપી તે) એ અંગે વિચાર કરતાં બંને પદ્ધતિ સરખી છે એમ મને લાગે છે. પરંતુ જે વિશેષતા છે તે પ્રેક્ષકો આ સ્થાયી ભાવો કેવી રીતે અનુભવે છે તે અંગેની છે. બંને પદ્ધતિમાં નટો જ આ ભાવો પ્રગટ કરે છે પરંતુ દિગ્દર્શકની પદ્ધતિમાં નવી શૈલી દેખાય છે. તેના પરિણામે પાત્રોની ચેતનામાં નટોની સાથે જ પ્રેક્ષકો પણ અપ્રગટ જીવનમાં ડોકિયું મારે છે. બીજા શબ્દોમાં કહીએ તો ચિત્ર–ફ્રેમ સ્ટેજ દ્વારા ભાવ તેમ પાત્રનું આંતર અને બાહ્ય જીવન બતાવી શકાયું હોત તેને બદલે આ પદ્ધતિમાં પ્રેક્ષકોને તે જાણે અનુભવાવી શકાય છે અને પછીનાં બધાં દૃશ્યોમાં પ્રેક્ષકો સ્થાયી ભાવો એ રીતે જ અનુભવે એ જરૂરી બને છે એટલે આખું નાટક પ્રેક્ષક ગૃહમાંજ-પેલી ચિત્ર–ફ્રેમ સ્ટેજની બહાર ભજવાય છે. એટલે કે દિગ્દર્શકે જે પદ્ધતિ આપી તેને કારણે રંગમંચ બાજુ પર રહી ગયો અને આખું નાટક મંચ પરથી ઊતરીને પ્રેક્ષકગૃહમાં જ ભજવાયું.

પાત્રોની ચેતનામાં નટોની સાથે જ પ્રેક્ષકો પણ અપ્રગટ જીવનમાં ડોકિયું મારે એમ લેખક પણ અનેક જગ્યાએ ઇચ્છે છે. ઉ. ત. મરી ગઈ એ વેળાએ યુવતીને કોઈ વેદના થઈ નહોતી પણ મરતાં પહેલાં જીવતી હતી ત્યારે જીવન જીવવાની વેદના થતી હતી.[૬] પ્રેક્ષકોને એ અંગેના સ્થાયી ભાવોનો અનુભવ કરાવવાની શક્તિ ચિત્ર-ફ્રેમ સ્ટેજ કરતાં એ સ્ટેજની બહાર પ્રેક્ષકોમાં દૃશ્ય ભજવાય છે તેમાં અદ્‌ભુત રીતે પ્રગટી આવે છે. આમ સ્થાયી ભાવો પર સહજ કાબૂ—એ દિગ્દર્શકે આપેલી પેલી નવી શૈલીનું એક વિશિષ્ટ લક્ષણ છે; તેનાથી એ શૈલીને આપણે વિશેષ સ્થાન આપી નાટકનો નકશો રૂઢ રંગમંચની બહાર કઈ રીતે ગોઠવાશે તે જોઈશું[૭]—ગુજરાત કૉલેજમાં થયેલા પ્રયોગ વેળાએ પ્રેક્ષકો હૉલની (ખુરશીઓ વગરની) ખુલ્લી જમીન પર જ બેઠા હતા અને

૫–૬ 'શાંતિનાં પક્ષી', પૃ. ૬.

૭ દિગ્દર્શક દ્વારા ઉપરતળે થતા 'રંગમંચ' વિશેના જૂના ખ્યાલોની અહીં પ્રતીતિ થાય છે.

પ્રેક્ષક તરીકે દૃશ્ય વેળાએ એમને દરેક દૃશ્ય તરફ ફરવાનું હતું. પ્રયોગ તરીકે આ એક સરળ રીત ગણાય. પણ આવા પ્રયોગો હવે ફરતા ને સરકતા રંગમંચની જેમ ફરતું ને સરકતું પ્રેક્ષકગૃહ પણ થિયેટર પાસે હોવું જોઈએ એવી એક જરૂરિયાત પણ રંગભૂમિના અવતારને માટે ઊભી કરી આપે છે—ગ્રીક રંગભૂમિમાં વચમાં ગોળાકારનો જે ભાગ હતો તેને અહીં આપણે 'કોરસ' કે નટોના અભિનય માટેના મંચને બદલે પ્રેક્ષકગૃહ તરીકે સ્વીકારી લઈએ તો આ નાટકનો નકશો સ્ટેજની બહાર જે આપણે ગોઠવવા માગીએ છીએ તે તૈયાર થઈ જશે; જે નીચે પ્રમાણે થશે—



અ—પ્રેક્ષક-ગૃહ છે. રંગમંચ સ્થિર રાખવું હોય તો પ્રેક્ષક-ગૃહ ફરતું કરી શકાય.

બ—રંગમંચ છે. પ્રેક્ષકો સ્થિર રાખવા હોય તો આ રંગમંચને ફરતું કરી શકાય.

યવલ—દૃશ્યો ઊભા કરવા માટેની જગ્યા છે.

૨—આજનો રૂઢ રંગમંચ જેનો અહીં આપણે કશો ઉપયોગ કરતા નથી.

ચ—જ્યાંથી પ્રેક્ષક-ગૃહમાં ઊભા કરેલા રંગમંચ પર લાઇટિંગ ઇફેક્ટ આપવામાં આવે છે, અવાજો કરવામાં આવે છે—વગેરે.

નાટકના લેખક શ્રી વિભૂત શાહે તખ્તાની ચિંતા સેવીને નાટક ભલે લખ્યું પણ ગુજરા કૉલેજના ખમીરવંત દિગ્દર્શક શ્રી સોમેશ્વર ગોહિલે, આ કૃતિનું નાટ્યતત્ત્વ પકડીને તખ્તાની ન ભાષામાં એને નવેસર ગોઠવી આપ્યું. રૂઢ રંગમંચ પર જ કૂદકા મારતા ને દોડાદોડી કરતા નાટ કારની ચોટી પકડીને એમણે એને નીચે જ ગોઠવી દીધો છે. એમાંથી મેં ઉપર કહી તેવી પ્રયો શિલ્પની નવી શક્યતાઓ ઊભી થાય છે અને મેં આકૃતિ રચી આપી છે તેમ થિયેટરને સુધારવા કામ પણ એ કરશે.

ફૂલાં કે' દિયાંનાં જલમિયાં ?*

(સાબરકાંઠાનાં આદિવાસીઓનાં લગ્નગીતો)

સં. પુષ્કર ચંદરવાકર

ઉત્તર ગુજરાતના પહેરેગીર શા અરવલ્લિના પહાડની ડુંગરમાળ ચોદિશથી વીંટળાઈ ગઈ છે એવો, સાબરકાંઠા જિલ્લાનો ખેડબ્રહ્મા તાલુકો ! ખેડબ્રહ્મા તાલુકામાં સ્થિત એવું પાટડિયા ગામ ખેડબ્રહ્માથી લગભગ દશેક કિલોમીટર દૂર છે, તે આદિવાસી ભીલોની વસ્તીથી ભરપૂર છે. આ વનબાળોની જુદી જુદી અવટંકો છે, જેમ કે દાવડા, ખોખરિયા, દેવરા, પરમાર, સોલંકી, ડાભી, કટેરિયા, કોદરવી, ખાંટ, અલગારી, નાડિયા, ડામોર વગેરે વગેરે. તેઓ ઉપાસે છે લોકદેવોને, ઉ. ત. તુમ્બરાજ કે માણુકનાથ. લોકદેવીઓમાંથી પૂજે છે, માતાને (કઈ ?) ગોમાતને; વીરને પણ તેઓ પૂજે છે.

પાટડિયા ગામ ફરતા ચોદિશ મગરાઓ,—ડુંગરાઓ, દિક્પાળ જેમ સ્થિત છે. ગામની પશ્ચિમ દિશાએ તીર્થસલિલા સાબરમતી વહે છે, તો પૂર્વ દિશાએ દકાળી નદી છે. બંને સરિતાઓમાં અખંડપણે ત્રણે ય ઋતુમાં ખળખળ નીર ખળકતાં જાય છે.

એક જમાનામાં—સ્વરાજ પૂર્વે, આ ગામડું જંગલ વચ્ચે હતું ત્યારે વાઘની ડણુક કાન પર પડતી, પણ આજે જંગલ સાવ સાફ થઈ ગયું છે. ડુંગર જૈન યતિના તાલકા જેમ કોરાધાકોડ ને સૂકા ખખ્ખ છે, છતાંય કદીક કદીક રોઝ અને ઝરખ આ ડુંગરમાં ભૂલાં પડી આવી જાય છે. આથી આ વનબાળો આજે પણ તીરકામઠાં લઈને મગરામાં ઘૂમવા નીકળે છે અને વાટમાં સસલાં, રોઝ, હરણ કે કાળિયાર વગેરે હળફેટે ચડી જાય તો તેનો જરૂર શિકાર કરી નાખે. પંખીઓમાંથી કબૂતર, હોલાં, તિતર, ખિસકોલી, પોપટ, બટેર જેવાં નજરે ચડી જાય તો તેઓ તેને છોડતાં નથી. તેઓ પાદરમાં થઈને વહેતી બંને નદીઓમાંથી માછલાંને તો ઝાંપિયાથી ઝપ દઇ ઝાલી લે છે. આ આદિવાસી પ્રજા માંસાહારી છે !

આ ધરતી ડુંગરાળ હોવાથી પાકમાં મકાઈ, ડાંગર, કોદરી, ઘઉં, જુવાર, બાવટો વગેરે પકવે છે. શાક બકાલામાં રીંગણાં, ભીંડો, વાલ, ગુવાર, દૂધી, કોળાં, આદુ, શકરિયાં જેવાં શાકના પાક તેઓ લે છે. તેઓ ગાય, ભેંસ, બકરાં, બળદ ને ઊંટકુત્તા વગેરેને પાળે છે. તેઓનાં પ્રચલિત પુરુષ નામોમાંથી મળે છે : વીરમ, અણદ, ભેમો, ઉદિયો, ભિખલો, લાડુ, રામલો, કોદાર, વજો. દેવો વગેરે. સ્ત્રી નામોમાં પ્રચલિત છે: શકુરી, ચંપા, ગવરી, મણિ, રખમા, માટું, વણુજ, લાડુ, લુમ્બા વગેરે. પુરુષનાં વસ્ત્રોમાં છે, કેડ પર ધારણ કરેલ ધોતિયું કે પનિયું, ડીલ પર ઝુલરી કે ખમીસ ને માથા પર પાઘડી. સ્ત્રીઓ પહેરે છે : કેડ પર ઘાઘરો

---

* પાટડિયા ગામના યુવાન અને શિક્ષિત ભાઈ શ્રી. રતિલાલ કોદારભાઈ દાવડાએ આ લેખ, તૈયાર કરવામાં સંપૂર્ણ સહાય કરી લોકગીતો પણ મંડાવ્યાં છે, તેમનો અત્રે ઋણ સ્વીકાર કરું છું. પુ. ચં.

કે કાગરો, ડીલ પર કબ્જો, કે પોલકું ને માથે ઓઢે છે એ ઓઢણી. પુરુષો જાતને શણગારવા અલંકારોમાંથી પહેરે છેઃ કાનમાં મરકી, સ્ત્રીઓના અલંકારોમાં છે : પગે તોડાં, કેડે કંદોરો, કાનમાં ડોયણી, ગળામાં શોભે છે હાર, દોરાં, ચિતરો, હાંહડી અને ટૂંપિયો. પુરુષો પગમાં ખાસડાં પહેરે છે. સ્ત્રીઓ પગમાં સપાટ કે મોઝડી પહેરતી નથી.

તેઓ દેવોને ઉપાસે છે. દેવાળો-ભૂવા–Occultist–મારફત, દેવાળો આ પ્રદેશના આદિવાસી સમાજમાં અતિ મહત્ત્વનું સ્થાન ભોગવે છે. તે આધિ, વ્યાધિ અને ઉપાધિના ત્રિવિધ તાપને તોડનાર હોવાનું આદિવાસી-સમાજ માને છે. પરિણામે, તે ભવિષ્યવેત્તા છે, તે જાદુગર પણ છે, તે શરીરપીડાને મટાડનાર વૈદ પણ છે. આદિવાસીઓને શુકન–અપશુકન પણ તે જ આપે છે. દેવદેવીઓને તે ધરતી પર બોલાવી શકે છે. આવી માન્યતાઓ તે સમાજ દેવાળા માટે રાખે છે.

આ બંને નદીઓના કિનારા ઉપર સાગ, સીસમ, આંબા, મહુડા, ખાટી આંબલી, મીઠી આંબલી, સરગવો, ટેડ કેરમાળો, (ગરમાળો), વડ, પીંપર, પીંપળો, ખજૂરિયા, ખીજડા, કેગરલી, (કેર) ઉંબરો, બોર, બાવળ અને ખાખરાનાં વૃક્ષો ઊગી નીકળે છે. વનસ્પતિમાં જોવા મળે છે, થોર, આવળ, આકડો, ધવાળી (વેલ, જે ધરતી પર પથરાઈ જાય છે) વગેરે.

આ આદિવાસીઓ તેઓને હિન્દુ તરીકે ઓળખાવે છે, અને હવે મકાન બાંધીને સાથ-સમૂહમાં જીવતા અને રહેતા થયા છે. પણ તેઓના લોકોત્સવો, લોકાનુષ્ઠાનો (folk-rituals), લોકાચારો અને લોકશ્રદ્ધાઓ(folk-beliefs)માં ખાસ પરિવર્તન જોવા મળતું નથી. આ સઘળા તો ચીલાની પરંપરાની પટ્ટી વચ્ચે જ ચાલ્યા કરે છે. તેઓનાં જીવનનું રંગીનપણું, તેમના લોકોત્સવ, લોકાનુષ્ઠાનો અને લોકાચારો દ્વારા પ્રગટ થતું જોવા મળે છે. તેઓના બધા ઉત્સવોમાં લગ્નોત્સવ ખૂબ મહત્ત્વનો ઉત્સવ છે.

તેઓના લગ્નોત્સવો વૈશાખ અને જેઠ મહિનામાં હોય છે. તે પ્રસંગે તેઓ નૃત્યઘેલાં બની સ્ત્રીપુરુષો હારમાં ગોઠવાઈ નાચતાં નાચતાં લગ્નગીતો લલકારે છે. આ નૃત્યગીત સાથે એક ઢોલ ઢબૂકતો હોય છે; તેનો બજવૈયો આદિવાસી ભીલ હોય છે. નૃત્યના કરનારના પગે ઘૂઘરા બાંધે છે.

લગ્નોતરી મોકલી લગ્નની તિથિ વરકન્યા માટે નક્કી કરવામાં આવે છે. જાન માંડવે સોંઢે તે પહેલાં એકાદ અઠવાડિયાથી વરને પીઠી ચોળવામાં આવે છે. પીઠીના મિશ્રણમાં ચણા કે મગનો લોટ, હળદર, પાણી અને અત્તરને ભેગા કરવામાં આવે છે.

આદિવાસી સમાજમાં ગીતનો ઉપાડ કરનાર હોય છે પુરુષવર્ગ, તો સ્ત્રીવર્ગ ગીતને ઝીલી લે છે વા ઉપાડી લે છે. તેઓ નૃત્ય કરતાં કરતાં અંગભંગિ કરીને ગીતો લલકારે છે. આ નૃત્યમાં પુરુષોની ઇચ્છા થાય તેટલા નૃત્યમાં પડે છે અર્થાત્ સંખ્યા માટે કોઈ મર્યાદા નથી. સ્ત્રીઓ માટે પણ તેમ જ છે. સ્ત્રી અને પુરુષોની હાર અલગ અલગ હોય છે. ખભા પર કે કેડ પર હાથ રાખીને, છાતી તેમ જ માથાના ભાગને આગળપાછળ કેડથી ઝુલાવી, પગના ઠેકાનો તાલ મેળવી લયબદ્ધ નૃત્યગીતો લલકારતાં તેઓ જોવા મળે છે. ગીતનાં રાગ અને લય પ્રમાણે તેઓ ઝૂલતાં હોય છે.

ગીતના શબ્દોના તાલ સાથે નૃત્યોનો તાલ મેળવવા માટે તેઓ પગનો ઠેકો લેતાં હોય છે. નીચેના લોકગીતમાં ઝૂલવાનો નૃત્યલય સરળ અને સાદો છે. તેઓ લલકારે છે:

(૧)

ફૂલાં કે' દિયાંનાં[૧] જલમિયાં, ફૂલાં રેંસિયાં[૨] રે......(૨)*
ફૂલાં ઉગતાં રે ઉગેમેંણુનાં,[૩] ફૂલાં રેંસિયાં રે......(૨)
ફૂલાં પરતી રે પૂનેમનાં,[૪] ફૂલાં રેંસિયાં રે......(૨)
ફૂલાં એંસે હીરની દોરી,[૫] ફૂલાં રેંસિયાં રે......(૨)
ફૂલાં સોનાનાં પારણિયાં, ફૂલાં રેંસિયાં રે......(૨)
ફૂલાં એંસે વાદળમેળાં,[૬] ફૂલાં રેંસિયાં રે......(૨)
ફૂલાં મારલી હીલો ગાવે,[૭] ફૂલાં રેંસિયાં રે......(૨)
ફૂલાં દેનેરાતે મોટાં, ફૂલાં રેંસિયાં રે......(૨)
ફૂલાં પહેલિયાંને પેરે,[૮] ફૂલાં રેંસિયાં રે......(૨)
ફૂલાં થેયાં ને થેગલિયાં[૯], ફૂલાં રેંસિયાં રે......(૨)
ફૂલાં ગોડિયાં તે ગુંથેરિયાં,[૧૦] ફૂલાં રેંસિયાં રે......(૨)
ફૂલાં ડગલી માંડતાં ઓયાં,[૧૧] ફૂલાં રેંસિયાં રે......(૨)
ફૂલાં હેરિયા[૧૨] રમતાં આયાં, ફૂલાં રેંસિયાં રે......(૨)
ફૂલાં દિનેરાતે મોટાં થિયાં, ફૂલાં રેંસિયાં રે......(૨)
ફૂલાં મોટમોટેરાં ઓયાં,[૧૩] ફૂલાં રેંસિયાં રે......(૨)
ફૂલાં ભરજવાનીમાં આયાં, ફૂલાં રેંસિયાં રે......(૨)
ફૂલાં લીલાં નાળેર[૧૪] આયા, ફૂલાં રેંસિયાં રે......(૨)
ફૂલાં હકેંનિયા[૧૫] વરમાળો, ફૂલાં રેંસિયાં રે......(૨)

આ લોકગીત પ્રતીકાત્મક છે. ફૂલ બાળક-શિશુનું પ્રતીક છે. બાળકના જન્મથી માંડીને પીઠી ચોળવાનો શુભ દિન આવી પહોંચ્યો, ત્યાં સુધીનું આદિવાસીનું જીવનચક્ર (Life-cycle), આ લોકગીતમાં વર્ણવ્યું છે, પણ લોકગીતમાં કાવ્યચમત્કૃતિ પણ ભારોભાર છે સાથેસાથ શિશુ-જીવનની વાસ્તવિક અને ક્રમશઃ વિકાસદશાનું આલેખન લોકગીતના અનામી રચયિતાએ ઝીણવટ-થી કર્યું છે. લોકગીતમાં કલ્પનાએ કેવી પાંખને પહોળી કરી દોટ મૂકી છે? 'ફૂલાં એંસે વાદળ-મેળાં......' વા ફૂલ-બાળક વાદળાંની સાથે હીંચે છે અર્થાત્ વાદળું તેના પારાણિયાની ઝોળી છે. તેથી મહીં બાળક પોઢીને હીંચી રહ્યું છે અને સૂર્યકિરણનો શ્વેત વાદળાંને સ્પર્શ થતાં તે સુવર્ણ-રંગી ભાસે છે માટે લોકકલ્પના ચગી છે: 'ફૂલાં સોનાનાં પારણિયાં...' નિમ્ન સ્તરની

---

* (૨)નું ચિહ્ન સૂચવે છે કે તે દરેક પંક્તિ નૃત્ય કરતી વખતે બબ્બે વખત લલકારાય છે.

૧ ૧. કયા દિવસે, ૨. જન્મ્યાં, ૩. ઉગમણી દિશામાં, ૪. પૂનમ કે પડવેના, ૫. હીરની દોરીથી હીંચે, ૬. વાદળાંની સાથે હીંચે, ૭. મા હાલરડું ગાય છે, ૮. પેટ અને પગ વડે, ૯. ઊભું થાય ને પડી જાય, ૧૦. ઘૂંટણે ચાલે ને પડી જાય, ૧૧. થયાં, ૧૨. શેરીમાં, ૧૩. થયાં, ૧૪. નાળિયેર, ૧૫. શુકનિયાળ.

ગરીબાઈમાં જીવતો આદિવાસી-સમાજ પણ સુવર્ણની ઝંખના રાખે છે. સંસ્કૃત સુભાષિતોમાંનું પેલું સુભાષિત ત્યારે સ્મરણપટે ચડે જ ! सर्वे गुणाः कांचनमाश्रयन्ते ॥

આ બીજું ગીત પણ પીઠી ચોળતી વખતે ગવાતું ગીત છે; તે નૃત્ય સાથે ગવાય છે. 'રેંમ રેંગીલા મોરિયા, રેંમ ગુગરે બાજે'નાં લોકગીતને આદિવાસી ઠેકાને કૂદકા લઈને ગાય છે. જ્યારે 'રેંમ...ગુગરે બાજે'નાં વેણુ નર્તકો લલકારે છે ત્યારે તેઓ જમણા પગને ઘૂંટણથી આગળ લઈ જાય છે :

(૨)

રેંમ[૧] રેંગીલા[૨] મોરિયા[૩] રેંમ, ગુગરે[૪] વાજે......(૨)
ઊસે સોહં[૫] રેંમો રેંમ, ગુગરે વાજે......(૨)
પીઠોલીમાં[૬] રેંમો રેંમ, ગુગરે વાજે.....(૨)
મારી એસાં[૭] લાડ રે રેંમ, ગુગરે વાજે......(૨)
મારી[૮] કૈઈ તો રેમો રેંમ, ગુગરે વાજે......(૨)
મારીયે લાડ પૂરિયાં રે રેંમ, ગુગરે વાજે......(૨)
રેંમ રેંગીલા મોરિયા રેંમ, ગુગરે વાજે.....(૨)
બાપા એસાં લાડ રે રેંમ, ગુગરે વાજે.....(૨)
બાપા કૈઈ[૯] તો રેંમો રેંમ, ગુગરે વાજે......(૨)
રેંમ રંગીલા મોરિયા રેંમ, ગુગરે વાજે......(૨)
પીઠોલીમાં રેંમો રેંમ, ગુગરે વાજે......(૨)
બાંતમાં[૧૦] તો લાડ પૂરિયા રેંમ, ગુગરે વાજે.....(૨)
બાંતમાં એસાં લાડ રે રેંમ, ગુગરે વાજે......(૨)
એંસાં[૧૧] તારા લાડ રે રેંમ, ગુગરે વાજે......(૨)
રેંમ રંગીલા મોરિયા રેંમ, ગુગરે વાજે......(૨)

વર લાડકાને આ લોકગીતમાં મોરનું પ્રતીક આપ્યું છે અને તે પણ રંગભર્યા મોરનું. રંગમાં અભિપ્રેત હશે આસમાનીસુલતાની (Romantic) રંગ? પીઠી ચોળી છે માટે પ્રીત રંગભર્યો તો ખરો જ ! લોકકવિની કલ્પના અત્ર ચંગી છે વરલાડડાને રંગીલો મોરલો કહીને વર લાડડાને મોર કલ્પ્યો છે, તે ઉચિત જ છે. કન્યાને પામવા માટેનું ઉત્સુક અને થનગનતું હૃદય મયૂરનાં નૃત્ય વખતનાં પગલાંનાં નૃત્ય જેમ થનગનતું કલ્પી શકનાર તો આદિવાસી સમાજનો અજ્ઞાત લોકકવિ જ હોય ! ઘૂઘરા બજવા લાગે, ઢોલ પર દાંડી પડે અને મગરામાંથી તેના પડઘા ઊઠે ત્યારે આદિવાસીનાં બાળકો ખોલડામાં બેસી ન જ રહે, પણ કંઠમાં પૂરી રાખેલ સુરાવલિને છોડી તીર જેમ શબ્દને ડુંગરાઓના ઝોળ વચ્ચે રમતાં મૂકે: 'રેંમ રેંગીલા મોરિયા રેંમ,'

આમ આ લગ્નગીત રંગીલા મોરલાને–વર લાડડાને, ઉદ્દેશીને ગવાય છે.

---

૨ ૧. રમ, ૨. રંગીલા, ૩. મોરલા, ૪. ઘૂઘર, ૫. આનંદ, ૬. પીઠી ચોળીને, ૭. જેવા, ૮. માતા, ૯. કહે તો, ૧૦. ભાઈએ, ૧૧. એવા.

પીઠી ચોળવાનું કાર્ય હજુ ચાલુ છે, ને લગ્નની તિથિ જેમ જેમ નજીક આવે છે તેમ તેમ લગ્ન સાથે સંકળાયેલ અન્ય લોકવિધિઓ—**Folk rituals** પણ પતાવવી પડે છે, તેમાં માંડવો નાખવાની વિધિ મહત્ત્વની છે. તે વિધિ વખતે આ ત્રીજું લોકગીત ગવાય છે, નૃત્યના તાલ અને લય સાથે તેનો નૃત્યલય છે, "ફૂલાં કે' દિયાંનાં જલમિયાં!"

(૩)

ગુજરાતેમાં રાંયણી,[1] આસાં લુલિયા,[2]
ગુજરાતેમાં રાયણી!
રાંયણી હેં કે રાંયણો, આસાં લુલિયા,
રાંયણી હેં કે રાંયણો?
રાંયણી હેં કે રાંયણી, આસાં લુલિયા,
રાંયણી હેં રે રાંયણી!
રાયણી લોળાલોળ[3] રે, આસાં લુલિયા,
રાંયણી લોળાલોળ!
રાંયણી મેંઉર[4] આયો, આંસા લુલિયા,
રાંયણી મેંઉર આયો!
રાંયણીને અગળોંણી,[5] આંસા લુલિયા,
રાંયણી મેંઉર આયો!
હુરલા ડોળી[6] ખાંયો રે, આંસા લુલિયા,
હુરલા ડોળી ખાય!
કુણે[7] મેલું રખવાળો, આંસા લુલિયા,
કુણ મેલું રખવાળો!
ટોલિયો[8] માથે ન જાય રે, આંસા લુલિયા,
ટોલિયો માથે ન જાય રે!

રાયણ પ્રતીક છે મત્ત યૌવના નારીનું. તે યૌવન લોળાલોળ ઝૂલી રહ્યું છે. લોળાલોળનો શબ્દપ્રયોગ આકર્ષક છે. પવનની થપાટના કારણે રાયણ હિલોળા લે છે તે ભાવને વ્યંજિત કરે છે, વળી શબ્દ રાયણના પ્રતીક સાથે તે શબ્દલય વધુ બંધબેસતો પણ છે. પવનની લહર આવતાં રાયણ લોળાલોળ થાય તેમ યૌવનથી જ્ઞાત બની ભીલકન્યાનું ચિત્ત પણ લોળાલોળ થતું હોય છે. રાયણના ઝાડ પર મોર આવે છે તેમ ભીલકન્યાના મનની ડાળ પર આરઝુઓ અને એષણાઓ ફૂટે છે. હુરલોનું (સૂડો) પ્રતીક ભારતીય લોકસાહિત્યમાં જ્યાં ત્યાં જોવા મળે છે,

---

૩ ૧. રાયણ, ૨. આંસો નામની વ્યક્તિ, જે લૂલો છે માટે આંસા લૂલિયા, ૩. ઝૂલતી, ૪. મોર, કોર, ૫. પાકવાની તૈયારીમાં, ૬. સૂડા અડધી રાયણને ખાયે ને અડધીને નીચે પછાડે, ૭. કોને, ૮. ઢાલિયો કે ખાટલો.

જેમ કે લીલુડા વનનો પોપટો. સૂડા અને પોપટનું પ્રતીક યુવાન ને તલસતા પ્રેમી માટે પ્રયોજાય છે. શી કલ્પના કરી છે ? 'હુરલા ડાળી ખાંયા રે !' સૂડાઓ અડધી રાયણને બોટે છે ને બાકીની અડધીને અબોટ મૂકે છે. ભીલ સમાજમાં કન્યાની છત હશે, ત્યારે આવું બનતું હશે ને ! વા આ પંક્તિમાં લોકકવિએ તેમના સમાજની એકાદ રિવાજની પંક્તિને દોરી નાખી છે કે ? લગ્ન કર્યા પહેલાં જીવનને કાયમી જોડવા માટેની એક કસોટી કરવા સંભોગ (Sexual Intercourse) સુધીની તે સમાજે છૂટ આપી હશે ? હોય, માટે જ લોકકવિ કહે છે કે 'કુણુ મેલુ રખવાળિયો ?' આ સમાજને ભદ્ર સમાજ જેવાં નડતરો–Taboos, હોતાં નથી. હવે લગ્નોતરી મોકલવાનો સમય આવ્યો છે, તો આ આદિવાસીઓ ભેળાં મળી નૃત્ય કરતાં કરતાં વિચારે છે કે કોને કોને નોતરાં-નિમંત્રણ-ચાવળ દેવાં ?

(૪)

જ્વાર[૧] કુંણુ બેઠા આબુરલે, જ્વાર કુંણુ બેઠા આબુરલે,
જ્વાર બેઠાં મેઘલી રાણી, જ્વાર બેઠાં મેઘલી રાણી !
ચાવળ[૨] મેલો રે બાઈ હીરલાંન, ચાવળ મેલો રે બાઈ હીરલાં,
માંડવે પરણે મેઘલી રાણી, માંડવે પરણે મેઘલી રાણી !
ચાવળ મેલાં વાલમ રૈસિયાંન,[૩] ચાવળ મેલો રે વાલમા !
વાજાં વાગે રે આબુરલે, વાજાં વાગે રે આબુરલે,
ધંમારોળ ઊડેન આબુરલે, ધંમારોળ[૪] ઊડેન આબુરલે !
ચાવળ મેલાં પાંચા પાંડવાન, ચાવળ મેલો પાંચા પાંડવાન,
તોરણ બાંતવાન[૫] આબુરલે, તોરણ બાંતવાંન આબુરલે !
ચાવળ મેલો ધ્રવળાગઢમાં,[૬] ચાવળ મેલો ધ્રવળાગઢમાં,
મેઘલી પરણુને આબુરલે, મેઘલી પરણેન આબુરલે !
ચાવળ મેલો નવ લાખાનું[૭] દેવીયાં, ચાવળ મેલો નવ લાખ દેવીયાં,
માંડવે તેરો નવ લાખાન દેવીયાં, માંડવે તેરો નવ લાખાં દેવીયાં
સતીયાં[૮] વાગે મેઘલી રાણી, સતીયાં વાગે મેઘલી રાણી !
માંડવરસિયો મેઘલી રાણી, માંડવરસિયો મેઘલી રાણી,
ચાવળ મેલો પેંયાળગઢમાં,[૯] ચાવળ મેલો પેંયાળગઢમાં !
મેઘલી પરણે રે આબુરલે, મેઘલી પરણે રે આબુરલે !
ચાવળ મેલો રોદરાગઢમાં,[૧૦] ચાવળ મેલો રોદરાગઢમાં,
સતીયાં પરણે રે આબુરલે, સતીયાં પરણે રે આબુરલે !
ચાવળ મેલો દૂધા દાંણુવત, ચાવળ મેલાં દૂધા દાંણુવત,
મેઘલી પરણે રે આબુરલે, મેઘલી પરણે રે આબુરલે !

---

૪ ૧. લગ્નવિધિ માટે, ૨. નિમંત્રણ, ૩. રસિયા વાલમ, ૪. લગ્નની ધામધૂમ, ૫. બાંધવા, ૬. ૯. ૧૦. સ્થળનામો, ૭. નવલાખ, ૮. સતીયાં પુરુષો

શ્યામલી મેઘકન્યાને મેઘ સાથે સરખાવીને માત્ર મેઘનો શ્યામ વર્ણ પ્રગટ કરવો, તેટલું જ લોક કવિને અભિપ્રેત હશે કે તે સાથોસાથ મેઘની ચંચળતાને આ કન્યાની ચંચળતા સાથે સરખાવવી હશે ? લોક કવિઓ પ્રકૃતિની ખૂબ નજીક જીવતા હોવાના કારણે, તેમનાં કાવ્યગાનમાં વૃક્ષો, વેલીઓ, પંખીઓ, અને મેઘ જેવાં પ્રકૃતિતત્ત્વને ભર્યુંભર્યું ને આદરભર્યું સ્થાન પ્રાપ્ત થાય છે.

આ સઘળાં લોકગીતો સામાન્યતઃ રાત્રે નૃત્ય કરતાં કરતાં ગવાતાં હોય છે. તેઓ નૃત્યનો લય અને તાલ મેળવવા માટે મસ્તક અને છાતીના ભાગને આગળ પાછળ નમાવે છે. સાથોસાથ પગના ઠેકાની સંવાદિતા પણ સધાય છે. આમ નૃત્ય, સાહિત્ય અને સંગીતની ત્રિવેણી અહીં ગૂંથાયેલ હોય છે, તેનું પૃથક્કરણ કરીને દરેક તત્ત્વને અલગ કરવાનું કામ દુષ્કર છે. 'ફૂલાં કે' દિયાંનાં જલમિયાં...'નો નૃત્યલય તેઓમાં ખૂબ પ્રચલિત, લોકપ્રિય અને જાણીતો છે. તે જ લયમાં આ લોકગીત ગવાય છે !

આ આદિવાસીઓ રામાયણ અને મહાભારતનાં પણ રસિયાં છે. તેથી તેઓનાં લગ્નગીતોમાં ક્યાંક ક્યાંક આ મહાકાવ્યોનાં પ્રસંગો, ઘટનાઓ કે પાત્રોની છાંટ તરી આવે છેઃ

(૫)

પાંસે[૧] હે પાંડેવ રે, માજી, પાંસે હે પાંડેવ રે માજી;
પેંમો ને એરજેણ[૨] રે, માજી, પેંમો ને એંરજેણ રે માજી !
નેંકળો ને ચાંદેવ[૩] રે, માજી, નેંકળો ને ચાંદેવ રે માજી,
કેણાંનાં[૪] હે દીકરા, માજી, કેણાંનાં હે દીકરા માજી !
કુંતામાના હે દીકરા, માજી, કુંતામાના હે દીકરા માજી,
હેંણાને પેખ રેંમતાં,[૫] માજી, હેંણાને પેખ રેંમતાં માજી !
જેંળમાં[૬] જેડો[૭] રોપિયો, માજી, જેંળમાં જેડો રોપિયો, માજી,
માછલીને પેખ રેંમતાં, માજી, માછલીને પેંખ રેંમતાં, માજી !
હાંમલીને[૮] પેખ રેંમતાં, માજી, હાંમલીને પેંખ રેંમતાં, માજી,
જેંળ પેંવેન[૯] રેંમતાં, માજી, જેળ પેંવેન રેંમતાં, માજી,
કિયારીએ કેંરી[૧૦] રેંમતાં, માજી, કિયારીએ કેંરી રેમંતાં, માજી,
આંબા મેંઉરા[૧૧] માંપ રે, માજી, આંબા મેંઉરા માંપ, માજી !
દેવી હે કુંવારકા, માજી, દેવી હે કુંવારકા, માજી,
પેમો કે મું[૧૨] પરણું, માજી, પેમો કે મું પેરણું[૧૩] માજી,
નેઈ પેરણું રે જાડિયા પેંમા, નેંઈ પેરણું રે જાડિયા પેમા !
પેરણું તો જુગ જુગ જાય રે,[૧૪] પેંમા, પેરણું તો જુગ જાય રે, માજી
પેંમો એટાં લેએ રે,[૧૫] માજી, પેંમો એંટાં લેએઃ રે, માજી;
દેવીયાં હાટકો[૧૬] રોળવો રે, માજી, દેવીયાં હાટકો રોળવો રે, માજી;

---

૫ ૧. પાંચ, ૨. ભીમ અને અર્જુન, ૩. નકુળ અને સહદેવ, ૪. કોનાં છે ? ૫. કયો વેશ લઈ રમતાં ૬. જળમાં, ૭. લાકડી, ૮. સમળી, ૯. જળપવન, ૧૦. ક્યારીઓ, કરીને ૧૧. આંબા ને મહુડા, ૧૨. હું, ૧૩. પરણું, ૧૪. જો તને પરણું તો યુગ બદલાઈ જાય, ૧૫. ભીમને સંતાવા માટે આંટાફેરા મારવા પડે છે, ૧૬. દેવીએ ચાબૂક ફટકાર્યો.

આદિવાસીઓનાં લોકગીતોમાં હાસ્યની આછી ફરફર પણ મળે છે. સાથોસાથ તેમનાં સામાજિક જીવનનાં કેટકેટલાં રીતરિવાજો પણ લોકગીતો દ્વારા પ્રગટે છે. આદિવાસીઓનાં લોકજીવનમાં સ્ત્રીને જીવનસાથી પસંદગી કરવાની પૂરી છૂટ આપવામાં આવે છે, તેનો સ્પષ્ટ નિર્દેશ આ લગ્નગીત દ્વારા મળે છે. ભદ્ર સમાજની સ્ત્રીઓ કરતાં આદિવાસી સ્ત્રીઓ પ્રમાણમાં વધારે સામાજિક સ્વાતંત્ર્ય ભોગવે છે, તેનું દ્યોતક છે આ લોકગીત. વળી નારી પસંદગી અંગેની સ્પષ્ટપણે તેની ઇચ્છાને-અનિચ્છાને પણ પ્રગટ કરી શકે છે. ભીમે કુમારી ભીલકન્યાને પરણવા ઇચ્છા કરી, પણ આદિવાસી બાળાએ રોકડું પરખાવી દીધું કે, હું જાડા ભીમને નહીં પરણું. આ ભીલકન્યા પણ મહાભારતની બટકબોલી દ્રૌપદીની બેન શી લાગે છે. સૂતપુત્ર કર્ણને વરવાની મત્સ્યવેધ વખતે દ્રૌપદીએ સ્વયંવરમાં પરણવાની ના જ પાડી હતી ને! આદિવાસીઓનો આ સમાજ મહાભારતકાલીન સમાજ જેટલો પ્રાચીન લાગે છે, તેની પ્રતીતિ કરાવી જાય છે લોકગીતની આ પંક્તિ: નેંઈ પેરણું રે જાડિયા પેમા!

અને પરણું તો ?...તો જુગ જાય રે! અર્થાત્ સતજુગ બદલાઈને કળિયુગ બેસી જાય!

આ લોકગીતના રચયિતાઓ ધર્મરાયને શા કાજ વિસરી ગયા હશે? પાંચ પાંડવોના જૂથનું સ્મરણ કર્યું, પણ ધર્મરાય તો સાધુ પુરુષ કહેવાય, તેથી તેઓ લગ્નની ઝંઝટમાં ન પડે, તેવો ખ્યાલ લોકકવિઓનાં ચિત્તમાં હશે ખરો કે? ન જાને. વળી ભીલબાળાએ ભીમઅર્જુન ને સહદેવનકુળનાં માતાની પણ જાંચતપાસ કરીને પ્રશ્ન કર્યો કે તેઓ કોના પુત્રો છે? લોકમાન્યતા પ્રમાણે તેઓ માતા કુંતાના દીકરા છે જે સહદેવનકુળનાં પાલકમાતા હતાં. આથી કરીને તેઓ કુલીન પણ હોવા જોઈએ. આ સમાજમાં પણ લગ્ન કર્યા પહેલાં કુળ, મોસાળ અને માબાપ અંગેની પરંપરાગત રીતે જે પૂછતાછ કરવામાં આવે છે, તેનો સ્પષ્ટ નિર્દેશ કરાયો છે!

આ લગ્નગીત વરના ઘરે ગવાય છે. જાન હજુ ઉઘલી નથી, પણ જાન ઉઘલવાની તૈયારી કરતી હોય, ત્યારે આ લગ્નગીત ગવાય છે. આ લગ્નગીત રોમેંટિક છે. બે પ્રેમીઓ એકબીજા માટે કેવાં ઝંખી રહ્યાં છે તે હૃદયઆરતને અત્ર પ્રગટ કરી, વરરાજાના હૃદયસ્થ ભાવને અપરોક્ષ રીતે પ્રકટ કરવાની કેવી યુક્તિ આ સમાજે સ્વીકારી છે? આ લગ્નગીતનો નૃત્યતાલ 'ફૂલાં રેંસિયા રે'નો તાલલય છે:

(૬)

છોટેલાનો[૧] જોરિયું બાંમુણ,[૨] છોટેલાનો જોરિયો,
ડાયેલાની[૩] રાંમલી કોળેણ, ડાયેલાની રાંમલી કોળેણ!
દોરો ખેરે જોરિયું બાંમુણ, દોદે ખેરે જોરિયું બાંમુણ,
પાણીરાં જાવે રાંમલી કોળેણ, પાણીરાં જાવે રાંમલી કોળેણ!
કાંકરી ઝીંકે જોરિયું બાંમુણ, કાંકરી ઝીંકે જોરિયું બાંમુણ,
પાણીરાં ઝીંકે[૪] રાંમલી કોળેણ, પાણીરાં ઝીંકે રાંમલી કોળેણ!

૬ ૧. ગામનું નામ, ૨. જોરાવર બ્રાહ્મણ, ૩. ગામનું નામ. ૪. કૂવામાંથી પાણી સીંચે,

એ'મ હું કે'રે[૫] જોરિયાં બાંમુણ, એમ હું કે'રે જોરિયા બાંમુણ,
જાત વે'ટળે'[૬] રે જોરિયા બાંમુણ, એમ હું કે'રે જોરિયા બાંમુણ!
જીવરો મેાયેા[૭] રાંમલી કોળે'ણુ, જીવલેા મેાયેા રામલી કોળેણુ;
કે'મનાં જાયે જોરિયા બાંમુણ, કે'મના જાયે જોરિયા બાંમુણ!
ગાડિયાં જાયે રામલી કોળે'ણુ, ગાડીમાં જાયે રામલી કોળે'ણુ;
કાળેા કાળેા એ'જી દેખાય, કાળેા કાળેા એન્જી દેખાય;
ગાડી હી માંય બી લાગેન, ગાડી હી માંય બી લાગે[૮] રે!

અંગ્રેજી સાહિત્યમાં એક લેાકોક્તિ જેવું વાકય છે કે Love knows no bounds. પ્રેમને કોઈ સીમાડા હેાતા નથી. બ્રહ્મપુત્ર કોળીકન્યાના પ્રેમમાં પડે ત્યારે ગ્રામસમાજ રચના આ પ્રકારના પ્રેમનેા આદર કદી ય કરી શકેલ નથી, જેથી કરીને પ્રેમીઓને નાશી જવું પડે છે, પણ પ્રણયના વિજય ધ્વજને લહેરાતેા જોવા અત્ર મળે છે. આવા વખતે પ્રેમીઓએ હિમ્મત-બાજ બનવું જ પડે છે.

આદિવાસીઓનાં જીવનમાં પણ હળવી પળેા છે અર્થાત્ હાસ્ય, ઠઠ્ઠામશ્કરી ને સ્મિતને પણ યેાગ્ય સ્થાન સાંપડયું છે. તેઓ અકિંચન હેાવા છતાંય જીવન જીવવાની આ મર્માળી રીતિથી તેઓ લેશ માત્ર દૂર ગયા નથી. આથી હાસ્ય તેઓની દિનચર્યામાં વણાઈ ગયું છે. હાસ્યરસ જ માનવજીવનને મહેકતું રાખે છે. ઉલ્લાસ અને આનંદ, પ્રસન્નતા અને સંતેાષના પાયામાં હાસ્ય વસે છે. આથી આદિવાસીનાં લગ્નચક્રમાં ફટાણા-હાસ્યભર્યાં લેાકગીતેાને, પણ તેટલું જ મહત્ત્વભર્યું સ્થાન સાંપડયું છે. આદિવાસીઓના સમાજમાં વાલેાળને એક સ્વાદિષ્ટ શાક તરીકેનું સ્થાન અપાયું છે. નણંદને કટાક્ષ કરીને ભાભી કહે છે કે વાલેાળ ખાવાનેા અભરખેા ઘણેા હતેા, પણ તે ઇચ્છાને પૂરી કરતાં નણંદબાની કેવી હસનીય દશા થઈ છે?

(૭)

વાલેાળિયાનાં બીજ[૧] રે, નળદબાઈ[૨] રે વાલેાળિયા,
વાલેાળિયેા વેલરેણેા[૩] રે, નળદબાઈ રે વાલેાળિયા!
ઊગેા ટાંબે[૪] આયેા રે, ઊગી ટાબે!
લાડીન બેની ઈળી[૫] રે, નળદબાઈ રે લાડીન બેન!
ઈળીયે વેટળ આવે રે,[૬] નળદબાઈ રે ઈળીએ!
ખેાળેા વાળેન આવે રે, નળદબાઈ રે ખેાળેા વાળે,
કે'હેા પાઈ[૭] રખવાળિળેા રે, નળદબાઈ રે કે'હેા પાઈ!
પાબુભાઈ રખવાળિયેા રે, નળદબાઈ રે પાબુ!

૫. એમ શું કરે છે? અર્થાત્ પજવે છે, ૬. વંટલાશે. ૭. જીવ મેાહી પડયો, (To fall in love), ૮. બીક લાગે.

૭ ૧. વાલેાળનાં બી, ૨. નણંદબા, ૩. વાલેાળનેા વેલેા વધ્યેા, ૪. બાબા ઉપર, ૫. લાડાની બેન આવી, ૬. ખાવા માટે આવેલ છે, ૭. સાઈ, ૮. મશ્કરેા.

રખવાળી કાવટિલો[૯] રે, નળદબાઈ રે કાવટિલો,
ટોળિયો[૯] માથેન આવે રે, નળદબાઈ રે ટોળિયો માથે!

આવતે દેખીન હૂતો[૧૦] રે, નળદબાઈ રે, આવતે દેખનું,
હૂઈ ગિયોન સેરિયો રે,[૧૧] નળદબાઈ રે હૂઈ ગિયોન!

સરતી થકી હાની રે,[૧૨] નળદબાઈ રે સરતી થકીનું,
ટોળિયા માથે પાડીન, નળદબાઈ રે ટોળિયા માથે!

ટોળિયો લેસાલેસે રે,[૧૩] નળદબાઈ રે ટોળિયા લેસાલેસ,
કાગરો[૧૪] રેગા રેળે રે, નળદબાઈ રે કાગરો રેગા!

નણુદલબાને વાલોળનું શાક ખાવાની ઇચ્છા હતી, તેમાં તેઓ જાનમાં ગયા અને વાલોળનું શાક ચોરવા ગયાં, ત્યારે તેમની જે દુર્દશા થઈ તે અત્ર લોકકવિએ વર્ણવી છે, મરકતાં મરકતાં. વાલોળિયા વીણવા જતાં ઘાઘરો ભરી મૂકયો ત્યાં જ આ લગ્નગીત-ફટાણાની, પરાકાષ્ઠા આવે છે, કલાત્મક રીતિએ. તેમાં 'ડ્રામેટ્રિક' તત્ત્વ પડયું છે. ગુજરાતી લોકસાહિત્યના સંશોધકે નાત-જાતવાર ફટાણાં એકત્રિત કરવાં પડશે, કેમ કે તે દ્વારા લોકહાસ્ય–Folk Laughter–નો તાગ મેળવી શકાશે. ફટાણાં પણ લોકસાહિત્યનો એક વિશિષ્ટ પ્રકાર છે.

લગ્નવિધિ પૂર્ણ થઈ. જાનને વિદાય આપી કે જાન કન્યાને તેડીને વરલાડડાના ઘરે જવા નીકળે છે, ત્યારે વીરતા, પરાક્રમ અને શૌર્યને કથતાં લગ્નગીતો ગાવાનો ચાલ (રિવાજ) આ આદિવાસીઓમાં છે. ઉદિયો ને લાડુડો નામના બે ભાઈઓએ જે પરાક્રમ કર્યું તેને જાનડીઓ વાટમાં ગાય છે. આ લગ્નગીત પણ નૃત્યગીત છે, જેનો નૃત્યતાલ ને લય 'ફૂલાં...'નો જ છે:

(૮)

ઉદિયો ને લાડુરો, ધૂળા[૧] એંવનો સાહેબ,[૨] ઓઈ આવે રે;[૩]
બે પાયાંની જોર રે,[૪] ધૂળા, એંવનો સાહેબ, ઓઈ આવે રે!

ઉદિયો મોટો સોર[૫] રે, ધૂળા, એંવનો સાહેબ, ઓઈ આવે રે;
ગેંરહાયાનું[૬] ગામ રે, ધૂળા, એંવનો સાહેબ, ઓઈ આવે રે;

ગેંરહાયાને લૂંટિયાં રે, ધૂળા, એંવનો સાહેબ, ઓઈ આવે રે!
લેતું સોનુંહોળમું[૭] રે, ધૂળા, એંવનો સાહેબ, ઓઈ આવે રે!

આપાંવાળે બેંગલે રે,[૮] ધૂળા, એંવનો સાહેબ, ઓઈ આવે રે;
પોલીસ ધાંમાદોર રે[૯] ધૂળા, એંવનો સાહેબ, ઓઈ આવે રે!

---

૯. ખાટલો, ૧૦. સૂતો, ૧૧. સૂતો દેખી વાલોળની ચોરી કરવા ચડી, ૧૨. ચડતી હતી ત્યાં જ પકડી, ૧૩. ખાટલો ચલિત થવા લાગ્યો, ૧૪. ઘાઘરો બગડી ગયો.

૮ ૧. વ્યક્તિનું નામ, ૨. ઓ સાહેબ, ૩. પેલો આવે છે, ૪. બે ભાઈઓની જોડ, ૫. ચોર, ૬. ગરાસિયાનું ગામ, ૭. સોનુંબોનું, ૮. કાચની બારીવાળો બંગલો, ૯. પોલીસ દોડાદોડ કરે છે.

લીલરી મોટર ધાંમે[10] રે, ધૂળા, એંવનો સાહેબ, ઓઈ આવે રે;
વાગે પીપીયું[11] વાગે રે, ધૂળા, એંવનો સાહેબ, ઓઈ આવે રે!
ઉદિયાને પેંકરવો[12] રે, ધૂળા, એંવનો સાહેબ, એઈ આવે રે,
ઊકે તીખા તાજણો[13] રે, ધૂળા, એંવનો સાહેબ, એઈ આવે રે!
ઉદિયો આથા[14] જોરી રે; ધૂળા, એંવનો સાહેબ, એઈ આવે રે,
"સોરી[15] મા કોઈ કરજે રે," ધૂળા, એંવનો સાહેબ, એઈ આવે રે!

ઉદિયાએ ચોરી તો કરી, ગરાસિયાના ગામને લૂંટયું. સોનાંરૂપાંની લૂંટ કરી ત્યારે રાજની લીલુડા રંગની મોટરની દોડાદોડ વધી ગઈ અને પોલીસોએ ઉદિયાને પકડી ચાબૂકથી ફટકાર્યો. આથી ઉદિયાએ આદિવાસીસમાજના હિતાર્થે મોં બહાર વેણુ કાઢયું કે, "ચોરી મા કરજે!" બાયબલના ભગવાન ઈશુનું વેણુ ઉદિયાએ મોં બહાર કાઢયું છે! આદિવાસીઓનાં ધર્મશાસ્ત્રોમાં અનુભવવાણુ પડેલી છે. આ અનુભવો ઉદિયા જેવા સામાન્ય માનવીના છે. આમાંથી જ તે સમાજ તેમના નીતિશાસ્ત્રને કંડારે છે. લોકશાસ્ત્ર આમ જ રચાતું હોય છે; તેનો રચયિતા અજ્ઞાતવાસ સેવતો હોય છે.

હજુ જાન ઘરે નથી પહોંચી. તે તો વાટે ચાલી જાય છે ત્યારે તેમના જીવનમાં ભયંકર યાતનાઓને સરજનાર છપ્પનના દુકાળને યાદ કરી ગાય છે જેનો નૃત્યલય 'કૂલાં...'નો છે. નૃત્યનો ઠેકો લેતાં લેતાં તેઓ લલકારે છે:

(૯)

પાંણેજ દેવિયા રે, પેંરિયો સપેંન કાળ
પાંણેજ દેવિયા રે!
પાંણેજ દેવિયા રે, ડુંગરે સારો ખૂટિયો,
પાંણેજ દેવિયા રે, ડુંગરે સારો ખૂટિયો!
પાંણેજ દેવિયા રે. મરેં તવળાં ટોર રે!
પાંણેજ દેવિયા રે, મરે તવળાં ટોર!
પાંણેજ દેવિયા રે, તોળિયાં વાછરું છુટિયાં,
પાંણેજ દેવિયા રે, તોળિયા વાછરું છુટિયા!
પાંણેજ દેવિયા રે, એંન ગિયા કોઠારાં,
પાંણેજ દેવિયા એંન ગિયા કોઠારાં!
પાંણેજ દેવિયા રે, નીર ગિયાં નિવાણું,
પાંણેજ દેવિયા રે, નીર ગિયાં નિવાણું!
પાંણેજ દેવિયાં રે, મેંરે મેંણુનાં માનવી,
પાંણેજ દેવિયાં રે, મેંરે મેંણુનાં માનવી!

---

૧૦. લીલા રંગની મોટર દોટમદોટ દે છે, ૧૧. હોર્ન, ૧૨. પકડવા, ૧૩. ચાબૂક, ૧૪. હાથ, ૧૫. ચોરી.

લગ્નનિમિત્તે આદિવાસી સમાજે તેમનાં વૈવિધ્યભર્યાં લોકજીવનની કેટકેટલી તસ્વીરો લોકગીતો દ્વારા પ્રગટ કરી છે? તેમનું જીવન તો તાઝગીભર્યું, સદાય સ્વસ્થ ને નરવું જીવંત અને નદીનાં નીર જેમ અસ્ખલિતપણે પણે વહેતું રહ્યું છે. તેમની લોકબોલીમાં શબ્દવિલાસ નથી, પણ સંયમ છે. આવા સંયમના કારણે વાણીલાઘવ પણ પ્રગટ થતું અત્ર જોવા મળે છે. તેઓ જીવનમાં કવિતા જીવે છે, તેથી તેમનાં લોકગીતોમાં પણ લાઘવયુક્ત કવિતા સ્થળેસ્થળે પ્રગટ થતી કાવ્યરસિક વિદ્વાનની નજરે ચડશે. અલંકારોમાં વ્યંજના, રૂપક, પ્રતીક, દૃષ્ટાંત, અતિશયોક્તિ, ઉપમા, પ્રતીપ, અન્યોક્તિ, સ્વભાવોક્તિ, અર્થાંતરન્યાસ જેવાં અલંકારો પણ સ્થળેસ્થળે વેરાયેલ જોવા મળે છે, અર્થાત્ કોઈ કાવ્યરસજ્ઞની કસોટીની સરાણે આ લોકગીતો જરાય ઊતરતી કોટિનાં નથી. ભાષાશાસ્ત્રી અને લોકબોલીવિદ માટે તો આદિવાસીઓનાં લોકગીતો અખૂટ શબ્દભંડાર જેવાં લાગે છે. સમાજશાસ્ત્રીઓ માટે આ લોકગીતો તેમના સમાજજીવનને પ્રગટ કરનાર કિતાબ સમ છે. લોકસંગીતજ્ઞ માટે નવલી સુરાવલિનો લલકાર છે, અને લોકનૃત્યકાર તેમનાં પગનાં ઠેકાં ને તાલ દેખી, ઉત્સાહમાં આવી, તે પોતે જ નર્તક બની નાચ કરવા લાગે, તેટલાં સરળ પગડગલાં તેને ભાસે છે. આથી જ પ્રશ્ન થાય છે કે, આ "ફૂલાં કે'-દિયાંનાં જલમિયાં?"

આ લોકગીતને કાળના બંધનમાં પૂરી શકાશે કે? પેલા પરદેશી લોકશાસ્ત્રકારે લોકવાર્તા ને કથાગીતો(ballads)ની કસોટી કરવા, ભૌગોલિક-ઐતિહાસિક-પરિમાણ-(geographic historical dimension)નો સિદ્ધાંત તારવ્યો છે. આ લોકગીતોને ભૂગોળ ને ઇતિહાસના પરિમાણમાં પૂરી શકાશે ખરાં કે?

સંત બહિણાબાઈ

ય. પ. મુસળે

મહારાષ્ટ્રની સંત માલિકામાં કેટલાંક સ્ત્રી સંતો પણ છે. તેમાં જ્ઞાનેશ્વરભગિની મુક્તાબાઈ, નામદેવની દાસી જનાબાઈ, રામદાસશિષ્યા વેણાબાઈ અને તુકારામશિષ્યા બહિણાબાઈ મુખ્ય છે.

ઔરંગાબાદ જિલ્લામાં વેરુલ પાસે રંગારીનું દેવગાવ નામનું ગામ છે. ત્યાં આઉજી કુલકર્ણી નામના એક પવિત્ર બ્રાહ્મણ રહેતા હતા. તેમનાં પત્નીનું નામ જાનકીબાઈ હતું. તેમને કોઈ સંતાન ન હતું. દેવગાવ પવિત્ર ધામ છે. ત્યાં તમામ દેવતાઓએ વાસ કરેલો. દેવગાવની પશ્ચિમમાં શિવનદ વહે છે. ત્યાં અગસ્ત્ય મુનિએ અનુષ્ઠાન કર્યું હતું. ત્યાંથી નજીક જ લક્ષતીર્થ પર જે કોઈ સ્નાન, દાન, જપ, અનુષ્ઠાન કરશે તેને સિદ્ધિ પ્રાપ્ત થશે એમ અગસ્ત્ય મુનિનું વરદાન હતું. આઉજી અને જાનકીબાઈએ સંતાનપ્રાપ્તિ માટે લક્ષતીર્થ પર અનુષ્ઠાન કર્યું. શંકરજીની કૃપાથી જાનકીબાઈના પેટે બહિણાબાઈએ શક ૧૫૫૦માં જન્મ લીધો. આઉજીએ ઠાઠમાઠથી નામકરણ વિધિ ઊજવ્યો; બ્રાહ્મણોને ભોજન આપ્યું. થોડાક દિવસ પછી જંગલમાં વેરુળના માર્ગ પર આઉજીને પીતાંબરમાં બાંધેલી એક સોનાની મોહોર જડી. કન્યા ભાગ્યશાળી નીવડશે એમ આઉજીને લાગ્યું. આ કન્યા ઈશ્વરભક્ત અને દીર્ઘાયુષી થશે એમ જ્યોતિષીએ ભવિષ્ય ભાખ્યું હતું.

સમય જતાં શિઊરના જ્યોતિષી અને વિદ્વાન બ્રાહ્મણ ગંગાધર પંત પાઠક એમણે બહિણાબાઈ માટે માગણી કરી. ચાર વર્ષની બહિણાબાઈને ત્રીસ વર્ષના બીજવર ગંગાધર પંત સાથે પરણાવી. વિવાહ થયા પછી તરત જ બહિણાબાઈને ભાઈ થયો. દિવસ જતાં આઉજીને તેમના ગોત્રજ (સગાંસંબંધી) સાથે દેવા અંગે ટંટો શરૂ થયો. ગોત્રજે પૈસા માટે તકાદા કર્યા. તેમણે શિઊરથી જમાઈને બોલાવ્યા. કલહથી બચવા માટે બધાએ કાયમને માટે દેવગાવ છોડી જવાનું નક્કી કર્યું.

પત્ની, પુત્ર, કન્યા બહિણાબાઈ અને જમાઈ ગંગાધર પંત એમનાં સાથે આઉજી દેવગાવ-માંથી બીજે ગામ વસવાટ કરવા નીકળ્યા. ફરતાં ફરતાં પ્રવરાસંગમ પર આવ્યા. ત્યાં ગોદાવરીમાં સ્નાન કરી, સિદ્ધનાથનાં દર્શન કર્યાં. ભિક્ષા માગીને ઉદરભરણ કરતાં અને માર્ગમાં અનેક યાતનાઓ વેઠતાં તેઓ આગળ ચાલ્યાં. મહાદેવ વનમાં નરસિંહનું દર્શન થયું. ત્યાંથી તેઓ પંઢરપુર આવ્યાં. શ્રીવિઠ્ઠલના દર્શનથી તેમનો પ્રવાસનો થાક દૂર થયો. પંઢરપુરમાં તેમણે પાંચ રાત્રિ મુકામ કર્યો. ચંદ્રભાગામાં સ્નાન અને શ્રીવિઠ્ઠલનાં દર્શનથી તેમને પરમાનંદ થયો. ચૈત્રી પૂનમને દિવસે તેઓ સિંગણાપુર આવ્યાં. ત્યાં શ્રીશંકરનાં દર્શનથી સૌને સમાધાન થયું. ત્યાં પાંચ દિવસ રહ્યાં અને યાત્રા જોઈ. સિંગણાપુરમાં બ્રાહ્મણોની વસ્તી ઓછી હોવાથી આજીવિકાનું સાધન ન મળ્યું. તેથી

ગંગાધર પંતની સલાહથી બધાં રહિમતપુર આવી વસ્યાં. બહિણાબાઈના પતિ મહાન કર્મઠ અને વિદ્વાન બ્રાહ્મણ હતા. રહિમતપુરના ગ્રામોપાધ્યાય તે સમયે કાશીયાત્રા કરવા ઊપડ્યા. જતી વખતે તેમણે પોતાની યાજ્ઞિકીવૃત્તિ ગંગાધર પંતને સોંપી. તેથી તે વર્ષે તેમની આજીવિકા સારી રીતે ચાલી. ગ્રામોપાધ્યાય એક વર્ષ પછી પાછા આવ્યા. તોપણ તેમણે વધુ એક વર્ષ સુધી બહિણાબાઈના કુટુંબનો ખર્ચ નભાવ્યો. બહિણાબાઈની ઉંમર હવે ૧૧ વર્ષની થઈ. રહિમતપુરમાં ચરિતાર્થ નભાવવો કઠણ લાગવાથી તેઓ કોલ્હાપુર આવ્યાં.

કોલ્હાપુરમાં બહિરંભટ—હિરંભટ નામના અગ્નિહોત્રી બ્રાહ્મણ રહેતા હતા. તેમના ઘરમાં બહિણાબાઈએ મુકામ કર્યો. હિરંભટ વેદાન્તી બ્રાહ્મણ હતા, તેમના ઘેર કેટલાક વિદ્યાર્થી અધ્યયન માટે રહેતા. કોલ્હાપુરમાં જયરામસ્વામી વડગાવકરનાં કીર્તન અને પુરાણશ્રવણમાં બહિણાબાઈનો સમય આનંદમાં વીતતો હતો.

એક સોમવારે હિરંભટને તેના યજમાને એક સવત્સ કપિલા ગાય દાનમાં આપી. કાળા રંગની ગાય, તેનું વાછરડું પણ કાળું, તેને સુવર્ણનાં શિંગડાં, રૂપાનાં ખૂર અને શરીર પર પીતાંબર ઓઢાડીને યજમાને હિરંભટને આપી. અગિયાર દિવસ પછી હિરંભટના સ્વપ્નમાં એક બ્રાહ્મણ આવ્યો. તે બોલ્યો, "તારા ઘરની ઓસરીમાં જે બ્રાહ્મણ રહે છે, તેને આ ગાય આપી દે." બીજે દિવસે હિરંભટે તે ગાય ગંગાધર પંતને આપી. બહિણાબાઈનાં કુટુંબીજનો રાજી રાજી થયાં. તેમને ગૌસેવા કરવાની આ તક મળી. માબાપ જંગલમાંથી ઘાસ કાપીને લાવતા. બહિણાબાઈ પોતાના હાથે ગોવત્સને ઘાસ ખવડાવતી અને પાણી પાતી. તે વાછરડીને બહિણાબાઈની એટલી માયા લાગી કે, તે તેના હાથથી જ ચારોપાણી લેતી. કપિલાનું દૂધ પણ તે જ તેને પીવડાવતી. દળતી-ખાંડતી વખતે, પાણી ભરતી હોય ત્યારે વાછરડી એની સાથે જ રહેતી. બહિણાબાઈ ન દેખાય ત્યારે તે બરાડા પાડે. બહિણાબાઈને પણ વાછરડી વગર ગમતું નહીં.

બહિણાબાઈ માબાપ સાથે જયસ્વામીનું કીર્તન સાંભળવા જતી. ત્યારે વાછરડી પણ તેનો સંગાથ કરતી. બહિણાબાઈ પાસે બેસીને તે શાંતિથી કીર્તન સાંભળતી; આરતી થયા પછી બધા લોક સ્વામીજીને પગે પડતા. તે સમયે પેલી વાછરડી પણ માથું જમીનને અડાડીને વંદન કરતી. એ જોઈને લોકોને મોટી નવાઈ લાગતી. એક દિવસે કીર્તન સાંભળવા લોકોની ભારે ભીડ જામી હતી. માણસોને ઊભા રહેવા પણ જગ્યા ન મળી. ત્યાં પેલી વાછરડી બહિણાબાઈ પાસે બેસીને કીર્તન સાંભળતી હતી. લોકોથી ન રહેવાયું. તેમણે વાછરડીને બહાર કાઢી મૂકી. તે બિચારી જોરથી બરાડા પાડવા લાગી. તે જોઈ બહિણાબાઈ રડવા માંડી. આખરે જયરામસ્વામીએ વાછરડીને બહિણાબાઈ પાસે બેસવા દેવા લોકોને કહ્યું. નીરાબાઈ નામનાં સ્ત્રીએ આ હકીકત બહિણાબાઈના પતિને કહી. ગંગાધર પંત પત્નીના નિત્ય પૂજા-અર્ચાદિ ધાર્મિક ક્રિયાકાંડથી કંટાળી ગયા હતા. આ ઘટનાથી તેમનો ક્રોધાગ્નિ ભભુકયો. બહિણાબાઈની ચોટલો પકડીને પતિએ એને ખૂબ જ માર માર્યો. ગાય અને વાછરડી પણ બરાડા પાડવા લાગ્યાં. આ જોઈ હિરંભટને ઘણું દુઃખ થયું. આ સમયે બહિણાબાઈની ઉંમર અઢાર વર્ષની હતી.

માબાપ અને ભાઈ કશું બોલ્યા વગર આ સ્થિતિ જોતા હતા. ગંગાધર પંતનો ક્રોધ શાંત થયા પછી સૌએ પૂછ્યું, "આજે પત્ની પર આટલો ક્રોધ કેમ કર્યો?" ગંગાધર પંતે જવાબ

આપ્યો, "આજે કીર્તનમાં રુદન કરીને તેણીએ અમારી પ્રતિષ્ઠા ગુમાવી," એમ કહેતાં પતિદેવનો ક્રોધાગ્નિ ફરીથી પ્રજ્વલિત થયો. તેમણે નિર્દયતાથી બહિણાબાઈને ફરીથી ખૂબ માર્યાં. દોરીથી પોટલું બાંધ્યું. બહિણાબાઈની આ દુર્દશા જોઈને તેનાં માબાપ અને ભાઈ રડી પડ્યાં. ગાય ભાંભરવા લાગી. વાછરડાએ ચારાપાણીનો ત્યાગ કર્યો. ત્યારે પતિએ પોટલું છોડીને બહિણાબાઈને ગાયવાછરડા પાસે મૂકી. ગાય અને વાછરડી પ્રેમથી તેને ચાટવા લાગ્યાં. બહિણાબાઈને દુઃખનો આવેગ આવ્યો.

જયરામસ્વામીને આ વાતની ખબર પડી. તેઓ હિરંભટના ઘેર આવ્યા. ગંગાધર પંતને બોલ્યા, "તું ભાગ્યવાન એટલે જ આવી સાધ્વી પત્ની તને પ્રાપ્ત થઈ. તારી પત્ની, આ ગાય અને વાછરડીએ પૂર્વજન્મમાં સંગાથે અનુષ્ઠાન કર્યું છે. તેમનો સાથ કાયમ રહેવા દે. તારી પત્ની સાચી પતિવ્રતા છે. તે તનમનથી તને ચાહે છે. તેને કષ્ટ આપીશ નહીં." આ ઉપદેશથી ગંગાધર પંતનો ક્રોધ શમ્યો.

હવે વાછરડીએ અન્નપાણીનો ત્યાગ કરવાથી તે કૃશ થઈ ગઈ. એક દિવસે સવારે હિરંભટ રોજની માફક પ્રાતઃસ્મરણ કરતા હતા. તેમણે "मूकं करोति वाचालं पङ्गुं लंघयते गिरिम्" એમ શ્લોકનો આ પ્રથમ અર્ધ ગાયો. તરત જ વાછરડી મનુષ્યવાણીમાં બોલી "यत्कृपा तमहं वंदे परमानंदं माधवम् ॥" આ ઉત્તરાર્ધ બોલીને વાછરડીએ પ્રાણ છોડ્યો. તે જોઈ ગાય કારુણ્યથી ભાંભરવા લાગી. બહિણાબાઈ તો દુઃખથી મૂર્ચ્છિત થયાં. આ વાર્તા જયરામસ્વામીએ સાંભળતાં જ, તેમણે લોકોને ભેગા કરી દિંડી પતાકા સાથે ગામમાં વાછરડીની સ્મશાનયાત્રા કાઢી અને તેને જમીનમાં દાટી દીધી. પછી બધા લોકો સ્નાન કરી પોતપોતાને ઘેર ગયા. બહિણાબાઈ ચાર દિવસ સુધી બેભાન રહ્યાં. એક રાત્રે એક બ્રાહ્મણ તેમના સ્વપ્નમાં આવ્યો અને બોલ્યો "બાઈ, સાવધ થાવ." બહિણાબાઈએ આંખો ખોલીને જોયું તો પાંડુરંગનાં દર્શન થયાં. તેમણે પંઢરપુર જોયું. જયરામસ્વામી જોયા. તેમણે કીર્તનમાં કહેલા તુકારામ મહારાજના વેદાન્ત પરના અભંગોનું તેમને સ્મરણ થયું. "तुकोबाची भेटी होईल तो क्षण। वैकुंठासमान होय मज ॥" જે ક્ષણે તુકારામ મહારાજનો ભેટો થશે તે ક્ષણ મારે માટે વૈકુંઠપ્રાપ્તિ જેવી આનંદમય હશે. "मत्स्य जैसा जळावाचुनी चरफडी। तैसी ते आवडी तुकोबाची॥" માછલી જેમ પાણી વગર ટળવળે છે, તેમ તુકારામ મહારાજનાં દર્શનાર્થે બહિણાબાઈ વ્યાકુળ થયાં હતાં. તેઓ બોલ્યા, "સદ્‌ગુરુની કૃપાથી અને ઉપદેશથી સંસારના શ્રમોનો પરિહાર થશે. સદ્‌ગુરુ ત્રિવિધ તાપોનું શમન કરશે. જન્મમરણના ફેરામાંથી મુક્તિ આપશે. એવા સદ્‌ગુરુ તુકારામ મહારાજ મને ક્યારે દર્શન આપશે?"

વાછરડીના મરણ પછી સાતમે દિવસે તુકારામ મહારાજ સ્વપ્નમાં આવ્યા. તેમણે બહિણાબાઈને 'रामकृष्णहरि' આ ષડાક્ષરી મંત્ર આપ્યો; ગીતાનું પુસ્તક આપ્યું. જયરામ સ્વામીને હિરંભટ તરફથી આ વાતની ખબર પડી, ત્યારે તેઓ પણ બહિણાબાઈને મળવા આવ્યા. તુકોબાએ ફરી એક વાર દર્શન આપી બહિણાબાઈને કહ્યું, "હવે અહીં રહીશ નહીં."

તુકારામ મહારાજે બહિણાબાઈને સ્વપ્નમાં દૃષ્ટાન્ત આપ્યાની ખબર પડતાં જ તેમના દર્શનાર્થે લોકોનાં ટોળેટોળાં ઊમટયાં એ જોઈ પતિરાજને ફરી ગુસ્સો આવ્યો. તુકારામ મહારાજ,

જયરામ સ્વામી અને પાંડુરંગની તેઓ નિંદા કરવા લાગ્યા. "લોક મારી પત્નીને જ્ઞાની અને સિદ્ધ માનીને તેને વંદન કરે છે; અને હું વિદ્વાન બ્રાહ્મણ હોવા છતાં મારો કોઈ ભાવ પણ પૂછતા નથી"? આ વિચારથી અપમાનિત થઈને ગંગાધરપંતે પત્નીનો ત્યાગ કરી વનમાં જવાનું નક્કી કર્યું. બહિણાબાઈ તે સમયે ત્રણ માસથી ગર્ભવતી હતાં. તેથી તેની કાળજી લેવા પોતાનાં સાસુ-સસરાને કહ્યું.

પરંતુ બહિલાબાઈ ખરેખર પતિવ્રતા હતાં. પતિની પાશવી વૃત્તિ પર તેમણે પ્રેમનું વસ્ત્ર ઢાંકી દીધું. પતિ પોતાનો ત્યાગ કરીને જાય છે આ વાતથી તેઓ અતિશય વ્યથિત થયાં. પતિવ્રતા-ધર્મનું પાલન કરીને જ પરમાર્થ કરવો એ તેમના જીવનનો હેતુ હતો. તેઓ બોલ્યાં, "भ्रताराची सेवा तोचि आम्हा देव। भ्रतार स्वयमेव परब्रह्म॥" પતિ અમને દેવ સમાન છે. તે પરબ્રહ્મ છે. તેથી તેની સેવા એ જ પત્નીનો ધર્મ છે. "भ्रतार तो जीव, देह मी आपण। भ्रतार कल्याण सर्व माझे॥" હું પોતે દેહ માત્ર છું, પતિ મારો પ્રાણ છે (પતિ વગર હું જીવી શકું નહીં), પતિ મારું કલ્યાણ સર્વસ્વ છે. આમ વિચાર કરીને તુકોબાને મળવાની ઇચ્છા ત્યજીને તેમણે પતિસેવાનું વ્રત સ્વીકાર્યું.

પરંતુ દૈવગતિ કંઈક વિપરીત હતી. જે દિવસે તેમના પતિ ગંગાધર પંત તેમને ત્યજીને જવાના હતા, તે જ દિવસે તેમના શરીરમાં એકાએક તીવ્ર દાહ થવા લાગ્યો. આમ સતત સાત દિવસ સુધી શરીરમાં અસહ્ય દાહ થતો રહ્યો. તે વેદનાથી ગંગાધર પંત સતદિન ટળવળતા રહ્યા. ઔષધો-પચારોથી કંઈ પણ ફાયદો થયો નહીં. છેવટે તેમના મનમાં પસ્તાવો થયો. પાંડુરંગની અને તુકારામ જેવા નિઃસીમ ભક્તની મેં મૂર્ખાઈથી નિંદા કરી તેથી જ આ દાહ થાય છે એમ તેમને લાગ્યું. તેમને પ્રભુની માફી માગી. ત્યારે એક વૃદ્ધ બ્રાહ્મણે સ્વપ્નમાં આવીને કહ્યું, 'તું તુકોબાની નિંદા ન કર, તારી પત્ની મહાન પ્રતિવ્રતા છે. તેનો ત્યાગ ન કર', તે સાંભળીને ગંગાધર પંત તુકોબાને શરણે થયા. એકાએક દાહ શમ્યો. તેમના વિચારમાં પરિવર્તન થયું. પત્નીને લઈને દેહૂ જવાનું અને ત્યાં હરિચિંતનમાં કાળ વ્યતીત કરવાનું તેમણે નક્કી કર્યું.

પછી માબાપ, ભાઈ અને પતિ સાથે બહિણાબાઈ કોલ્હાપુર છોડીને દેહૂ આવ્યાં. સાથે કપિલા ગાય પણ લીધી. દેહૂ પહોંચ્યા પછી પ્રથમ ઇંદ્રાયણીમાં સ્નાન કરી બધાંએ પાંડુરંગનાં દર્શન કર્યાં. મંદિરમાં તુકોબા પાંડુરંગની આરતી ઉતરતા હતા તેમનાં પણ દર્શન થયાં. બધાં જ તુકોબાના પગે પડચાં. ગંગાધર પંતે તો તેમણે સાષ્ટાંગ પ્રણિપાત કર્યા. આ પૂર્વે સ્વપ્નમાં જોયેલા તુકોબાનું મંદિરમાં પ્રત્યક્ષ દર્શન થતાં બહિણાબાઈના હૃદયમાં આનંદનો ઉમળકો આવ્યો.

કોંડાજી નામક બ્રાહ્મણે તે બધાંને બપોરે પોતાના ઘેર જમાડચાં. ત્યાર પછી તેઓ રહેવા માટે જગ્યાની શોધમાં નીકળ્યાં. ત્રંબાજી નામક ગૃહસ્થને ઘેર જઈ તેમણે રહેવા માટે જગ્યા માગી. ત્રંબાજીએ પ્રથમ તો તેમને બહાર હાંકી કાઢચા; પછી તેણે તેમને ઓસરીમાં રહેવા કહ્યું.

દેહૂમાં નિત્ય ઇંદ્રાયણીનું સ્નાન, પાંડુરંગનું દર્શન અને તુકોબારાયના રસાળ કીર્તનનું શ્રવણ કરવામાં તેમનો સમય આનંદમાં પસાર થતો હતો. પરંતુ પછી ત્રંબાજી તેમને સતાવવા લાગ્યો. ત્રંબાજીએ તેમને પોતાનું શિષ્યત્વ સ્વીકારવા કહ્યું. તુકોબાએ સ્વપ્નમાં આવી એમના પર અનુગ્રહ કર્યો છે અને તેઓ તેમના શિષ્ય થયા છે એ જાણીને ત્રંબાજી ક્રુદ્ધ થયો. તે તેમનો

બદલો લેવા તૈયાર થયો. તે જાણીને મહાદજી કુલકર્ણીએ તેમને પોતાના વાડામાં રહેવાની જગ્યા આપી.

તો યે ત્રંબાજી બહિણાબાઈને સતાવતો જ રહ્યો. આપાજી ગોસાવી નામના એક રાજ-યોગી પૂનામાં રહેતા હતા. ત્રંબાજીએ તેમના પર પત્ર લખ્યો, "તુકોબા શૂદ્ર હોવા છતાં મંદિરમાં કીર્તન કરે છે. રામેશ્વર ભટ્ટ જેવા વિદ્વાન બ્રાહ્મણ તેના પગે પડે છે. અહીં એક નવીન બ્રાહ્મણ દંપતી આવ્યાં છે. તે પણ તુકોબાનાં શિષ્ય થયાં છે. મહાદજી કુલકર્ણી આ દંપતીનો આદર કરે છે. આ અધર્મને રોકવો જોઈએ."

ત્રંબાજીએ બહિણાબાઈ અને તેના પતિને દેહૂ છોડી જવા આજ્ઞા કરી. એક દિવસ તેમની ગાયને પોતાના વાડામાં બાંધી અને તેને દંડાથી ખૂબ મારી. ગાયને ઇજા ન થાય માટે દયાઘન તુકોબાએ દંડાના આઘાત પોતાની પીઠ પર લીધા. ગાયને મારેલા દંડાના સોળ તુકોબાની પીઠ પર ઊઠ્યા; તેમની પીઠને સોજો આવી અસહ્ય વેદના થવા લાગી. તે જાણતાં જ રામેશ્વર ભટ્ટ માહુલીથી તુકોબાને મળવા આવ્યા. તુકોબાની પીઠ પર સોજા જોઈ રામેશ્વર ભટ્ટ રડવા લાગ્યા. બહિણાબાઈ અને બીજા શિષ્યો પણ રુદન કરવા લાગ્યા.

ગાય તેમ જ તુકોબા જેવા સંતપુરુષને પીડા આપી તે પાપને લીધે ત્રંબાજીના મકાનને અકસ્માત આગ લાગી. ગાય બરાડા પાડવા લાગી. લોકોએ આગ હોલવીને ગાયને બહાર કાઢી તથા બહિણાબાઈને સોંપી. ત્રણ દિવસના ઉપવાસથી ગાય દૂબળી થઈ હતી. તેને જોઈને બહિણાબાઈને અપરિમિત દુઃખ થયું.

મહાદજી કુલકર્ણીના ઘેર બહિણાબાઈનું કુટુંબ અત્યંત કષ્ટ અને દારિદ્રયમાં સમય પસાર કરતું હતું. એવામાં બહિણાબાઈને પ્રસૂતિ થઈ; તેમણે કન્યાને જન્મ આપ્યો; કન્યાનું નામ કાશી પાડ્યું. કોલ્હાપુરમાં અવસાન પામેલું વાછરડું જ પોતાની પેટે આવ્યું એમ બહિણા-બાઈને લાગ્યું.

માબાપના સહવાસમાં બહિણાબાઈનું બાળપણથી જ પરમાર્થ તરફ વલણ હતું. તેમના પતિ કર્મઠ અને ક્રોધી હતા. વળી તેઓ શાક્તપંથી હોવાને કારણે પાંડુરંગનું નામ-કીર્તન તેમને ગમતું ન હતું. પરંતુ તુકારામ મહારાજની કૃપાથી પતિના સ્વભાવમાં પરિવર્તન થયું.

એક વખત બહિણાબાઈના પતિ કામને લીધે પુણા ગયા હતા ત્યારે માની અનુમતિથી બહિણાબાઈ ઇંદ્રાયણીના તીરે સતત ત્રણ દિવસ એકાન્તવાસમાં ધ્યાનમાં બેઠાં. તેમણે શ્રીવિઠ્ઠલનું ચિંતન કર્યું. ત્રીજે દિવસે સંત તુકારામ મહારાજે પોતે તેમના મસ્તક પર વરદ હસ્ત મૂકયો અને કાવ્ય રચવાનું વરદાન આપ્યું. તેમણે કહ્યું, "બાઈ, આ તારો તેરમો જન્મ છે. પાછલા બારેય જન્મમાં તેં યોગસાધના કરી હોવાથી હવે તને પુનર્જન્મ નથી. તારા પેટમાં પુત્રનો ગર્ભ છે. આ પુત્ર તારો તેર જન્મનો સાથી છે. તે આત્મનિષ્ઠ અને જ્ઞાની થશે." બહિણાબાઈના કપાળ પર બે ભૃકુટીઓ વચ્ચે અંગુલી સ્પર્શ કરી તુકારામ મહારાજ અંતર્ધાન થયા.

દરરોજ ઇંદ્રાયણીમાં સ્નાન અને શ્રીવિઠ્ઠલનું તથા તુકોબાનું દર્શન કરવામાં દેહૂમાં બે-અઢી વર્ષ આનંદમાં પસાર થયાં. [અહીં સુધીનો અને છેવટે નિર્વાણનો ચરિત્રભાગ

બહિણાબાઈએ પોતાના આત્મકથન પરની કવિતામાં વર્ણવ્યો છે. બાકીનો ભાગ ચરિત્રલેખકોએ અનુમાનથી આપેલો છે.]

માબાપ, બંધુ, પતિ અને કન્યાને લઈ બહિણાબાઈ દેહૂથી પાછાં શિઊર આવ્યાં. ત્યાં તેમણે પુત્રને જન્મ આપ્યો. પુત્રનું નામ વિઠોબા પાડયું. આ વખતે બહિણાબાઈની ઉંમર ૨૩ વર્ષની હતી. વિઠોબા તેમનો તેર જન્મનો સાથી હતો. દરમિયાન તેમના પતિ ગંગાધરરાવનું અવસાન થયું. માબાપ દેવલોક પામ્યાં. વિઠોબાનો વિવાહ રુકિમણી સાથે થયો. બહિણાબાઈએ પોતાની ઘણીખરી કાવ્યરચના જીવનના ઉત્તરાર્ધમાં કરી છે. તુકારામ મહારાજનાં તે એકમેવ શિષ્યા હતાં.

સમય જતાં, વિઠોબાની પત્ની રુકિમણી ભાદ્રપદ સુદી ૧૪ શકે ૧૬૬૨ના રોજ મરણ પામ્યાં. રુકિમણીની અંતિમ ક્રિયા માટે વિઠોબા ગોદાવરીને તીરે શુકલેશ્વર ગયા. અહીં બહિણાબાઈને પોતાનો અંતકાળ સમીપ આવ્યાનું જ્ઞાન થયું. તેમણે વિઠોબાને પત્ર દ્વારા જણાવ્યું કે, આસો સુદી પ્રતિપદાના રોજ મારો દેહાન્ત થશે. એટલે રુકિમણીનું તેરમું પતાવીને તું સત્વરે શિઊર પાછો આવ. તે પ્રમાણે રુકિમણીનું તેરમું પતાવીને વિઠોબા સત્વરે શિઊર પાછો આવ્યો. પત્નીના મૃત્યુનું અસહ્ય દુઃખ અનુભવતો હોવા છતાં પુત્ર પોતાને મળવા સત્વરે નીકળી આવ્યો તે જોઈ બહિણાબાઈનું ઉર દુઃખથી ભરાઈ આવ્યું. માતાજીને ગોદાવરીના તીરે લઈ જવાં અને ત્યાં શુકલતીર્થ પર પ્રાણોત્ક્રમણ થયા પછી તેમની સમાધિ બાંધવી એવી પોતાની મનીષા વિઠોબાએ બહિલબાઈ પાસે પ્રકટ કરી. પણ હવે તેટલો સમય રહ્યો ન હતો. વળી, શિઊર પણ મોટું તીર્થસ્થાન છે. અહીં રાવણે અનુષ્ઠાન કરી શ્રીશંકરજીને પ્રસન્ન કરી લીધા હતા. એટલે શિઊરમાં પ્રણિતા તીર્થ પર સમાધિ લેવાની પોતાની ઇચ્છા બહિણાબાઈએ પ્રદર્શિત કરી. નિર્વાણ સમયે બહિણાબાઈએ વિઠોબાને પોતાના પાછલા બાર જન્મનો વૃત્તાન્ત નિવેદન કર્યો.

आरशात जैसे दिसे प्रतिमुख । तैसे जन्म देख दिसती डोला ॥ આયનામાં જેમ પ્રતિબિંબ દેખાય તેમ બહિણાબાઈને પાછલા બાર જન્મની જીવનકથા સ્પષ્ટ દેખાતી હતી. આનું કારણ પાછલા બાર જન્મની સાધનાનો પુણ્યસંચય હતો. પાછલા બાર જન્મ વિઠોબા અને બહિણાબાઈએ એકબીજાના સહવાસમાં દેવધર્મ અને તીર્થાટન કરવામાં ગાળ્યા હતા.

નિર્વાણનો દિવસ નજીક આવતાં, બહિણાબાઈએ જ્ઞાનેશ્વરીનું પારાયણ કર્યું. અંત્ય સમયની બીજી ધાર્મિક વિધિઓ પણ આવરી લીધી; આશ્વિન સુદ પ્રતિપદા શકે ૧૬૨૨ એ નિર્વાણનો દિવસ આવ્યો. બહિણાબાઈ યોગીની માફક ઉત્તરાભિમુખ સહજાસનમાં બેઠાં. તેમણે ધ્યાનમુદ્રા લગાવી. શ્રીવિઠ્ઠલજીનું ધ્યાન કર્યું અને સદ્‌ગુરુ તુકારામ મહારાજનું સ્મરણ કરીને નાસિકાગ્રે દૃષ્ટિ મૂકી પ્રાણ છોડયા. સંત બહિણાબાઈની પ્રાણજ્યોત બ્રહ્માંડમાં વિલીન થઈ. મહાન યોગીઓને પણ દુષ્પ્રાપ્ય એવું મરણ તેમણે પ્રાપ્ત થયું. તે સમયે તેમની ઉંમર ૭૨ વર્ષની હતી. તેમની સમાધિ શિઊરમાં છે. શિઊર ઔરંગાબાદ જિલ્લાના વૈજાપુર તાલુકામાં આવેલું છે.

સારાંશ, બહિણાબાઈનું પૂર્વ આયુષ્ય અત્યંત કષ્ટમાં ગયું. જીવનના ઉત્તરાર્ધમાં ગુરુકૃપા થયા પછી તેમનામાં થોડીક સ્થિરતા આવી અને શાંતિ પ્રાપ્ત થઈ. તેમણે જીવનના ઉત્તરાર્ધમાં કાવ્યરચના

કરી. અભંગ, શ્લોક, ભારુડ, આરતિ વગેરે વિવિધ કાવ્યપ્રકારમાં તેમણે કાવ્યો રચ્યાં. સગુણોપાસના, નામસંકીર્તન તેમ જ ગુરુકૃપાનો મહિમા, સંતમાહાત્મ્ય, આત્મકથા, ચૌવાચાનું નિરૂપણ એવા તેમની કવિતાના વિષયો હતા. અત્યંત કષ્ટમાં અને દૈન્યાવસ્થામાં જીવન ગાળીને પણ તેમને ૭૨ વર્ષનું દીર્ઘાયુષ્ય પ્રાપ્ત થયું. અત્યંત વિષમ પરિસ્થિતિમાં પણ તેમણે મનનું સમતોલપણું ગુમાવ્યું નથી. પ્રપંચ સાથે પરમાર્થની પણ સાધના કરી. સંતમંડળમાં બહિણાબાઈનો અધિકાર મોટો છે. અંતઃકરણનું પાવિત્ર્ય, નિઃસીમ પતિભક્તિ, અસામાન્ય સહનશીલતા, ભૂતદયા, સ્થિતપ્રજ્ઞતા, સંતજનો પ્રત્યે આદરની ભાવના, સદ્‌ગુરુ તુકારામ મહારાજ પ્રત્યે અપાર શ્રદ્ધા, પાંડુરંગ પ્રત્યે દૃઢ નિષ્ઠા, ઐહિક જીવન પ્રત્યે ઉદાસીનતા, સર્વત્ર સમભાવ એવા તેમના જીવનનાં અનેક અંગો છે. તેમનું જીવન ભવ્ય હતું, દિવ્ય હતું. તેર જન્મમાં મળીને તેમણે ૩૫૧ વર્ષનું પારમાર્થિક જીવન ગાળ્યું હતું. તેર જન્મમાં આધ્યાત્મિક ઉન્નતિ કરતાં કરતાં તેરમા જન્મને અંતે તેમણે સંપૂર્ણ મુક્તિ પ્રાપ્ત કરી. જીવનમરણના ફેરામાંથી તેઓ મુક્ત થયાં. એવા આ તુકારામ મહારાજનાં એકમેવ સ્ત્રી-શિષ્યા સંત બહિણાબાઈ એટલે તેમણે પોતે કહ્યા મુજબ, ભાગવતમંદિરના કળશ ઉપર સતત ફરકતી ધજા છે. તેમને મારાં શતશઃ વંદન.

મૂળી રાજ્ય

(ઈ. સ. ૧૯૩૫ સુધી)

એમ. જે. થાનકી

જૂના સૌરાષ્ટ્રમાં (કાઠિયાવાડમાં) ઈ. સ. ૧૯૪૭ પહેલાં લગભગ ૨૦૨ રાજ્યો હતાં, અને તેમાં ૧ થી ૭ વર્ગ હતા.

ઈ. સ. ૧૮૦૨ની વસઈની સંધિ પછી અંગ્રેજો રીતસર વડોદરાથી સૌરાષ્ટ્રમાં પ્રવેશ્યા અથવા એમ કહો કે, સૌરાષ્ટ્રના તે વખતના નાના રાજાઓ અથવા સત્તાધીશો કે સરદારોની વિનંતિથી અંગ્રેજોને સામેથી આમંત્રણ મળ્યું અને કર્નલ વૉકરની આગેવાની નીચે અંગ્રેજો સૌરાષ્ટ્રમાં આવ્યા. અને ઈ. સ. ૧૮૨૦માં રાજકોટમાં અંગ્રેજોએ કોઠી નાખી. (ત્યાં અત્યારે રેલ્વેના ડીવીઝનની ઓફીસ છે.) અંગ્રેજોએ રાજ્યોની સત્તાઓને વ્યવસ્થિત કરી અને બધાં રાજ્યો પાસેથી ખંડણી ઉઘરાવી અને રાજ્યોની સરહદોને વ્યવસ્થિત કરી બધાં કામોમાં નવો ઓપ આપ્યો.

બ્રિટિશ સરકારે જે રીતે સૌરાષ્ટ્રના રાજ્યોના વિભાગ પાડેલા તેમાં મૂળી રાજ્યનો નંબર ચોથા વર્ગના રાજ્યોમાં બીજો આવતો હતો, તેની ઈ. સ. ૧૯૩૫ સુધીની વ્યવસ્થિત વિગત જોઈએ.

સરહદ:—મૂળીની ઉત્તરમાં ધ્રાંગધ્રા અને વઢવાણ રાજ્ય, પશ્ચિમમાં ધ્રાંગધ્રા, સાયલા રાજ્ય અને ચોટીલા થાણાનાં ગામો, દક્ષિણમાં સાયલા, વઢવાણ રાજ્ય અને ચોટીલા થાણાનાં ગામો અને પૂર્વમાં વઢવાણ રાજ્ય આવેલું હતું.

વિસ્તાર:—મૂળી રાજ્યનાં ગામો ૨૦ હતાં અને તેનો કુલ વિસ્તાર ૧૩૩ ચોરસ માઈલનો થતો હતો.

વસ્તી:—૧૯૩૦ના આંકડા મુજબ મૂળી રાજ્યની કુલ વસ્તી ૧,૧૯૦ હતી.

આવક–જાવક ખર્ચ:—લગભગ બે લાખ રૂપિયાની આવક અને એટલો જ ખર્ચ હતો.

રેલ્વે અને રસ્તાઓ:—મોરબી રેલ્વે ઉપર મૂળીરોડ સ્ટેશન હતું. (જે અત્યારે પણ છે.) અને વઢવાણ રાજકોટ ટ્રંક રોડ મૂળી રાજ્યની વચ્ચેથી પસાર થતો હતો.

ઉદ્યોગ:—મૂળીમાં જીનીંગ ફેકટરી, કોટન પ્રેસ અને ખાદી વણાટ કેન્દ્ર હતું.

ખંડણી: મૂળી રાજ્ય બ્રિટિશ સરકારને ૭૫૦૧ રૂ. ખંડણીના રૂપમાં અને જૂનાગઢ રાજ્યને ૧૮૫૩ રૂ. જોરતલબી (અગાઉથી ચાલી આવતી તાકાતના જોરે વસુલ કરાતી ફરજિયાત ખંડણી) આપતું હતું.

સંક્ષિપ્ત ઈતિહાસ : માની લેવામાં આવેલી હકીકતો મુજબ મૂળીનું રાજ્ય સોઢા પરમાર રજપૂતોના વંશનું હતું. જેમાં વીર વિક્રમરાજા ભોજ અને જાદવ પરમાર જેવા રાજા થઈ ગયા છે.

લગધીરસિંહજી : ઈ. સ. ૧૧૫૯માં કાઠિયાવાડમાં પરમાર લોકો આવ્યા જેના નાયક લગધીરસિંહજી હતા. તેઓ થાન અને ચોટીલામાં સૌ પ્રથમ વસ્યા. એક કિંવદંતી છે કેઃ– ભોગાવો નદીની આસપાસ પરમાર લોકો જ્યાં વસતા હતા, ત્યાં તેમને મૂળી (મૂરી) નામની રબારણ દૂધ દેવા આવતી હતી, તેના નામ ઉપરથી ગામ વસાવવામાં આવ્યું, અને તે ગામ 'મૂળી' તરીકે વસ્યું.

આ અરસામાં ચાવડ (છાવડ) જાતિના રજપૂતો એ સાયલા કબ્જે કર્યું. પરમાર લોકોએ મૂળી ગામ વસાવ્યું તે ઉન્નતિ, ચાવડ લોકોથી સહન ન થઈ અને ચાવડ લોકો પરમારો સાથે લડવાનો મોકો શોધવા લાગ્યા.

એક પ્રસંગ નોંધાયો છે કેઃ–ચાવડ રજપૂતોના હાથમાંથી શિકાર કરતાં એક પક્ષી ભાગ્યું, જે લગધીરસિંહજીની માતાના ખોળામાં જઈ પડયું. ચાવડ લોકોએ એ જ પક્ષી આપવાની વાત કરી. પરમારોએ ના પાડી અને કહેવડાવ્યું કે, તેના બદલે એક વટુ લઈ જઈ શકો છો. તેમાં 'ના'નો જવાબ મળતાં મુંજોજી નામના ચાવડ નેતાને એક પરમાર કુંવરી પરણાવવાનું પરમારોએ કહ્યું, તે પણ ચાવડ રજપૂતોએ મંજૂર ન કર્યું. આખરે મોટી લડાઈ થઈ, જેમાં ૫૦૦ ચાવડ રજપૂતો અને ૧૫૦ પરમારો માર્યા ગયા. આ લડાઈ થઈ ત્યારે પરમારોના નાયક લગધીરસિંહજી, વઢવાણમાં વીસલદેવ વાઘેલા પાસે હતા; વીસલદેવ વાઘેલાની રાણી ચાવડ જાતિની હતી, તેથી ફરીને ઉપર્યુક્ત સમાચાર સાંભળ્યા પછી લડાઈ થઈ; પરંતુ પરમારો પોતાનાં ચાર પરગણાં (મૂળી, થાન, ચોબારી અને ચોટીલા) બહાદુરીથી લડીને પોતાની પાસે રાખી શકયા.

લગધીરસિંહજી પછીના રાજાઓ, રામજી, ભોજરાજજી અને સામંતસિંહજીના સમયમાં ખાસ કાંઇ પ્રસંગ બન્યા નથી. તેના પછી લગધીરસિંહજી બીજા ગાદીએ આવ્યા. તેમના સમયમાં કચ્છનું રણ પાર કરીને જાટ લોકો આસિયાના ઉપર ચઢી આવ્યા. આ લડાઈમાં લગધીરસિંહજી બીજા જીત્યા હતા તેવો એક લેખ, વઢવાણ પાસે રામપરા ગામના એક કૂવા ઉપર છે. (ઈ. સ. ૧૪૮૨) લગધીરસિંહજી બીજા મહમદ બેગડાના સમકાલીન હતા.

લગધીરસિંહજીના ભાઈ હાલોજીએ ઈસ્લામ ધર્મ અંગીકાર કરેલો અને રાણપુર પરગણું મહમદ બેગડા પાસેથી મેળવેલું. મોગલ સરદારો પાસેથી એક બ્રાહ્મણ સ્ત્રીને બચાવવા જતાં લગધીરસિંહજી બીજાએ પ્રાણ ખોયેલા, તેના પછી ભોજરાજજી અને ચાચોજી અનુક્રમે ગાદીએ આવેલા, જોકે ચાચોજી બહુ ભલા હતા છતાં જાલિયા મહાદેવના મંદિરમાં પ્રાર્થના કરતા હતા ત્યારે કોઈએ તેમનું ખૂન કરેલું, અને તેની પત્ની તેની પાછળ સતી થયેલી.

ચાચોજીના પુત્ર રતનજી પહેલાનાં સમયમાં અમદાવાદથી અમીરખાને લેવી માટે લશ્કર મોકલ્યું. ચાચોજી લેવી નહીં ભરી શકતાં, મૂળીમાં પોલીસ બેસાડવામાં આવેલી.

રતનજીના એક મિત્રે થાણાના પોલીસ ઓફીસરનું ખૂન કર્યું અને પછી રતનજી લૂંટારો થઈ ગયો. તે દરમિયાન, કાઠીઓએ થાન, ચોટીલા અને ચોબારી લઈ લીધાં.

રતનજી પછી કરણજી, જગદેવજી, રામસિંહજી, રતનજી બીજા, કલ્યાણસિંહજી, મૂલોજી, રતનજી ત્રીજા અને કલ્યાણસિંહજી બીજા ગાદી ઉપર આવ્યા. તેમના સમયમાં ખાસ ઐતિહાસિક બનાવો બન્યા નથી.

અંગ્રેજોનો પ્રવેશ : જ્યારે કર્નલ વૉકર કાઠિયાવાડમાં આવ્યા ત્યારે મૂળીની સત્તા પર રામુભાઈ હતા. તેના પછી વખતસિંહજી આવ્યા, તેમને કોઈ સંતાન ન હોવાથી તેના ભાઈ સરતાનજી અને તેનાપછી હિંમતસિંહજી આવ્યા, જે તા. ૩-૧૨-૧૯૦૫ના રોજ સ્વર્ગવાસી થયા, ત્યારે તેમના પુત્ર હરિશ્ચંદ્રસિંહજી (કે જેમનો જન્મ તા. ૧૦-૭-૧૮૯૯ના રોજ થયેલો, તેથી) સગીર હોવાથી, મૂળી રાજ્યમાં અંગ્રેજી સરકારનું મેનેજમેન્ટ આવ્યું.

હરિશ્ચંદ્રસિંહજીએ મૂળી રાજ્યનું સુકાન સંભાળતાં પહેલાં નવાનગર રાજ્યમાં પ્રાયોગિક જ્ઞાન પણ મેળવેલું. તેઓએ ખરેખરી સત્તા તા. ૨૦-૬-૧૯૧૮ના રોજ સંભાળી. તેમના સમય દરમિયાન મૂળી રાજ્યે ઘણી જ પ્રગતિ કરી. અને મૂળીની નામના વધી.

ભારતના બધા રાજાઓએ મળીને નરેન્દ્રમંડળની સ્થાપના કરેલી, તેમાં કાઠિયાવાડના ત્રીજા અને ચોથા વર્ગના રાજાઓના પ્રતિનિધિ તરીકે ચૂંટાઈને હરિશ્ચંદ્રસિંહજીએ કામ કરેલું; તેમના યુવરાજ ધર્મેન્દ્રસિંહજીનો જન્મ તા. ૨૫-૫-૧૯૨૧ના રોજ થયેલો.

સામાન્ય રીતે કાઠિયાવાડના ત્રીજા વર્ગના રાજાઓને દિવાની કોર્ટના ૨૦ હજાર રૂા. સુધીનો દાવો ચલાવવાની અને ફોજદારી કેસોમાં ૭ વર્ષ સુધીની જેલ તથા ૧૦ હજાર રૂા. સુધીના દંડની સત્તા હતી. ચોથા વર્ગના રાજા હોવા છતાં હરિશ્ચંદ્રસિંહજીને ખાસ કેસ તરીકે તે સત્તા આપવામાં આવેલી. ભારતની સ્વતંત્રતા તા. ૧૫-૮-૧૯૪૭ના રોજ મળ્યા પછી મૂળીમાં થોડી ગડબડ થયેલી, ત્યારે કોંગ્રેસના નેતાઓએ પ્રજાને સમજાવવામાં ખાસ ભાગ લીધેલો, તેથી શાંતિ થઈ હતી.

મૂળી રાજ્ય સાથે બ્રિટિશ સરકારે ૩ સંધિ કરાર કરેલા,

(૧) ૧૮૨૧નો અફીણની ચોરી ન થવા દેવાનો કરાર.

(૨) તા. ૧૫-૨-૧૮૮૭થી મુંબઈથી આવનારી રેલ્વેટ્રેનો ઉપર બ્રિટિશ સત્તા સ્વીકારવાનો નિર્ણય.

(૩) તા. ૫-૧૧-૧૮૯૫થી મીઠાનો કરાર.

ઈંટ—ઉદ્‌ભવ અને વિકાસ (ભારતમાં)

નવીનચંદ્ર આચાર્ય

આદિ માનવ જંગલમાં વસતો હતો. તે વખતે તેની પાસે કોઈ ચોક્કસ રહેઠાણ કે હથિયારો ન હતાં. અનેક વર્ષો બાદ ધીરે ધીરે તે જંગલી અવસ્થામાંથી નગરીય અવસ્થામાં પ્રવેશ્યો. આ વખતે તે પથ્થરમાંથી ઓજારો બનાવતાં શીખ્યો. અગ્નિની શોધ કરી. જંગલી પ્રાણીઓથી તે નિર્ભય બન્યો; પોતાના ગુફા-રહેઠાણને નિર્ભય બનાવ્યું. ગુફાના દ્વારા આગળ પથ્થરો કે કાંટા મૂકી બારણું બનાવ્યું. આ હતું આજના માનવીના રહેઠાણનું પ્રાચીન સ્વરૂપ. ધીરે ધીરે પ્રાચીન માનવી પર્વતની ગુફામાંથી નદી કિનારે વસતો થયો. આ વખતે તેના રહેઠાણનું સ્વરૂપ બદલાયું. સમય જતાં તે જળ, માટી અને સૂર્યના તાપનો ઉપયોગ કરતાં શીખ્યો, પૈંડાની શોધ કરી. પૈંડામાંથી તેણે કુંભારનો ચાકડો બનાવ્યો. ચાકડાની મદદથી તે માટીનાં વાસણો બનાવવા લાગ્યો. પછી ધીરે ધીરે તેણે ઝાડની ડાળીઓ અને માટીનો ઉપયોગ કરી મકાન બાંધવાની શરૂઆત કરી. શરૂઆતમાં તે ઝૂંપડીની દીવાલોને માટીથી થાપીને મજબૂત બનાવતો. એમાંથી તેણે ઈંટની શોધ કરી.

કહેવાય છે કે, લગભગ આજથી દસ હજાર વર્ષો પૂર્વે ઈંટનો જન્મ થયો. એશિયાની યુફ્રેતીસ અને તૈગ્રીસ નદીઓના તટ પ્રદેશમાં વસતી સુમેર સંસ્કૃતિની પ્રજાએ સહુ પ્રથમ ઈંટનો ઉપયોગ શરૂ કર્યો. નદીનાં કાંપમાંથી માટીનાં ચોસલાં બનાવી સૂર્યના તાપે શેકીને, તેમણે તેનો ઉપયોગ મકાન બાંધવા માટે શરૂ કર્યો. આ હતું ઈંટનું પ્રાચીન સ્વરૂપ. ધીરે ધીરે બેબીલોનની પ્રજાએ કાચી ઈંટોનો ઉપયોગ વિકસાવ્યો. આવી પ્રાચીન ઈંટોના નમૂના આપણને બેબીલોનના પ્રાચીન અવશેષો-માંથી મળી આવે છે.[1] જેમ જેમ માનવીનું બાંધકામને લગતું જ્ઞાન વિકસતું ગયું તેમ તેમ ઈંટોના સ્વરૂપમાં ફેરફાર થવા લાગ્યો. આ પછી માનવીએ માટીને પલાળીને સૂર્યના તાપમાં શેકવાને બદલે અગ્નિમાં શેકવા માંડી. અને આમ પકવેલી ઈંટોનું સર્જન થયું. તેનાથી બાંધકામ મજબૂત બનતાં રહેઠાણ બાંધવા માટેનાં સાધનોમાં ઈંટોએ મહત્ત્વનું સ્થાન પ્રાપ્ત કર્યું. સમય જતાં માનવીએ રહેઠાણ સિવાયનાં અન્ય કાર્યોમાં પણ ઈંટનો ઉપયોગ શરૂ કર્યો. બેબીલોન જેવા પ્રદેશોમાં રાજ્યના કાયદા માટીની કાચી ઈંટ જેવી તકતીઓ ઉપર લખાવા માંડ્યા. કેટલેક ઠેકાણે હિસાબો પણ આવી માટીની તકતીઓ ઉપર લખાતા. તો કેટલાક તેના ઉપર પ્રભુસ્તોત્રો લખતા.[2]

ઈંટો બનાવવાની પ્રાચીન કળા એશિયાના આ પ્રદેશોમાંથી ધીરે ધીરે ભારત, ચીન, ઈજિપ્ત અને યુરોપના કેટલાક વિસ્તારોમાં વિસ્તરી. રોમ અને ઈજિપ્તનાં વિશાળ બાંધકામોમાં ઈંટનો ઉપયોગ શરૂ થયો. ઈજિપ્તમાં શરૂઆતમાં પિરામિડોના બાંધકામ માટે પથ્થરનો ઉપયોગ થતો.

---

1 Encyclopaedia Britanica, Vol. IV, p. 170

2 Will Durant, The Story of civilization, Vol. IV, Ch. V. આવી તકતીઓ લંડન મ્યુઝિયમમાં હાલમાં સચવાયેલી છે.

આ પથ્થરોને દૂરથી લાવવામાં અને ઊંચે ચઢાવવામાં ઘણી મુશ્કેલી પડતી. પરિણામે બાંધકામમાં ઘણી ઢીલ થતી. સમય જતાં આવાં બાંધકામોની ઝડપ વધારવા માટે તેમાં પથ્થરને બદલે કેટલેક સ્થળે ઈંટનો ઉપયોગ થવા માંડ્યો. દેવળો, મહેલો તેમ જ મકાનોની દીવાલોમાં ઈંટનો ઉપયોગ વ્યાપક બન્યો. દહેસર (Dahsar) અને અબુરોશ (Abu Roash)ના પિરામિડોમાં ઈંટોનો વ્યાપક ઉપયોગ થયેલો જોવા મળે છે.[૩] એસેરિયન પ્રજાએ સારગોનના મહેલમાં ઈંટોનો સારો એવો ઉપયોગ કરેલ જોવા મળે છે, પર્શિયાની પ્રજાએ ઈંટોને રંગીન અને ચમકતી બનાવી. રોમનોએ ચૂનો વગેરે દ્રવ્યોનાં મિશ્રણથી ઈંટની તાકાત વધારી. ઇંગ્લેન્ડમાં પણ ત્રીજી–ચોથી સદીમાં ઈંટો બનાવવાની કળાનો વિકાસ થયો.[૪]

ભારતમાં ઘણા પ્રાચીનકાલથી ઈંટોનો ઉપયોગ ઇમારતો બાંધવામાં થતો હોવાનું જણાય છે. મોહેન્જો-દડો અને હડપ્પાની સંસ્કૃતિના અવશેષો પરથી માલૂમ પડે છે કે આ પ્રદેશમાં મકાનો બાંધવામાં કાચી અને પાકી ઈંટોનો ઉપયોગ થતો હશે. અહીંના ઉપલબ્ધ અવશેષોમાં કેટલાંક મકાનો પાકી ઈંટોનાં માલૂમ પડે છે. કેટલાક મકાનોમાં એકાંતરે કાચી ઈંટોના થર જોવા મળે છે. આ ઉપરથી એમ જણાય છે કે સામાન્ય રીતે કાચી ઈંટોનો ઉપયોગ મકાનોના પાયા પૂરવામાં થતો હશે.

પાકી તેમ જ કાચી ઈંટોની લંબાઈ, પહોળાઈ અને જાડાઈ પ્રમાણસર રાખવામાં આવતી. ઈંટોનું કદ ૧૦×૫×૨$\frac{૧}{૪}$ ઈંચ (૨૫×૧૨.૫×૪.૭૫ સે.મી)થી માંડીને ૧૨×૬×૨$\frac{૧}{૪}$ ઈંચ (૩૦×૧૫ ×૪.૭૫ સે.મી.) સુધીનું જણાય છે. કેટલીક ઈંટો ૨૫×૧૩ થી ૧૪×૫.૫ થી ૭. સે.મી જાડાઈની મળી છે. મોટા ભાગની ઈંટો ૧૧ ઈંચ (૨૭.૫ સે.મી) લાંબી, ૫$\frac{૧}{૪}$ થી ૫$\frac{૩}{૪}$ ઈંચ (૧૩.૫ થી ૧૪.૫ સે.મી) પહોળી અને ૨$\frac{૧}{૪}$ થી ૨$\frac{૩}{૪}$ ઈંચ (૬.૫ થી ૭.૫ સે.મી) જાડી છે. આમ લંબાઈ, પહોળાઈ અને જાડાઈનું પ્રમાણ ૪:૨:૧નું હોય એમ જણાય છે.[૫] આવું સરખું પ્રમાણ 'કાશ્યપસંહિતા'માં જણાવેલ છે. આવું સરખું પ્રમાણ ભારતના ઐતિહાસિક યુગની[૬] ઈંટોમાં જોવા મળતું નથી. કાચી ઈંટો મોટે ભાગે પૂરણ કરવામાં વપરાતી હોવાથી એનું કદ લગભગ ૧૪ × ૭ × ૩॥ ઈંચ (૩૫×૧૭.૫×૮.૭૫ સે.મી) જેટલું રાખવામાં આવતું. મોરી માટે મોટે ભાગે મોટા કદની પાકી ઈંટો લગભગ ૨૦$\frac{૧}{૪}$ × ૧૦$\frac{૩}{૪}$ × ૩$\frac{૩}{૪}$ ઈંચની બનાવવામાં આવતી. ફરસબંધી માટે ૯.૫×૪.૩૫×૨ ઈંચ (૨૩×૧૧×૫ સે.મી) જેવા નાના કદની ઈંટો વપરાતી. ફરસબંધીના ખૂણા માટે કોઈવાર અંગ્રેજી L આકારની ઈંટો બનાવવામાં આવતી.[૭] કૂવાના કોઠાની વૃત્તાકાર ઇમારત માટે એક છેડે વધારે પહોળી અને બીજે છેડે ઓછી પહોળી એવા ખાસ

---

3 Encyclopaedia Britanica, Vol. IV, p. 171.

4 Ibid, Vol IV, 171 to 175.

૫ ચિત્ર માટે જુઓ શાસ્ત્રી (ડૉ.), હ. ગં., હડપ્પા અને મોહેન્જો-દડો.

૬ ભારતનો દસ્તાવેજી ઇતિહાસ મૌર્ય કાલથી શરૂ થાય છે. તેથી મૌર્યકાલથી ભારતનો ઐતિહાસિક યુગ શરૂ થયો માનવામાં આવે છે.

૭ સોમપુરા (ડૉ), કે. એફ., ભારતીય સ્થાપત્ય અને શિલ્પ, પૃ. ૨૨.

ઘાટની ઈંટો બનાવવામાં આવતી. આવી ઈંટોનું કદ કૂવાના કદ અનુસાર ૧૦×૪$\frac{૧}{૨}$ થી ૩×૨$\frac{૧}{૪}$ ઈંચથી માંડીને ૧૧$\frac{૧}{૨}$×૫$\frac{૧}{૨}$ થી ૪$\frac{૩}{૪}$×૩$\frac{૧}{૪}$ ઈંચ સુધી ઓછુંવત્તું રાખવામાં આવતું.[૮]

ઈંટો નજીકમાં આવેલી કાંપની માટીની બનાવવામાં આવતી. તેનો ઘાટ પોલા ખોખામાં ઘડવામાં આવતો. ખોખામાં માટી પૂરીને વધારાની માટી લાકડીથી કાઢી લેવામાં આવતી. ઈંટોનાં બધાં પાસાં સીધાં રાખવામાં આવતાં. માત્ર એનું તળિયું એટલું સ્પષ્ટ અને સ્વચ્છ ન રહેતું. ઈંટો પર કંઈ ખાંચા કે નિશાન પાડતા નહિ. ઈંટો સૂકવી હોય ત્યાં કોઈવાર અકસ્માત જાનવર આવી ચઢતું તો તેનાં પગલાં પડતાં. બાથરૂમ અને ફરસબંધીની ઈંટોમાં સચોટ ઢાળ પડતી સપાટીની જરૂર પડતી હોવાથી એ ઈંટોનાં પાસાં વ્હેરીને સરખાં કરવામાં આવતાં. ઈંટો પકવવાની ભઠ્ઠીનો કોઈ નમૂનો હડપ્પા અને મોહેન્જો-દડોના અવશેષોમાંથી મળેલ નથી. સંભવ છે કે, ઈંટોનો મોટો ઢગલો કરી તેની અંદર વચ્ચે વચ્ચે બળતણ મૂકવામાં આવતું હશે. પાછળથી ઢગલાનો ઉપરનો ભાગ બંધ કરી દેવામાં આવતો હશે. તેથી અંદરના તાપથી ઈંટો બરાબર પાકે અને લાલચોળ થાય. વધારે પાકી ગયેલી ઈંટોનો રંગ જુદો તરી આવતો.[૯]

ગુજરાતમાં સિંધુ સંસ્કૃતિના અવશેષો ધોળકા પાસેના લોથલમાંથી મળી આવ્યા છે. અહીં પકવેલી ઈંટોનો ઉપયોગ ઘણો જ મર્યાદિત થયો હોય તેમ લાગે છે. પકવેલી ઈંટોનો ઉપયોગ નીકો, મહત્ત્વનાં મકાનો, અને બંદરની ગોદીની દીવાલોમાં કરવામાં આવેલો જોવા મળે છે. અહીંની ઈંટોનું માપ બે પ્રકારનું છેઃ ૨૮ × ૧૪ × ૬.૫ સે.મી. અને ૨૫ × ૧૨.૫ × ૬ સે.મી. સામાન્ય રીતે ઈંટોને તૈયાર કરવામાં કાંપનો ઉપયોગ થયેલો જણાય છે.[૧૦]

ખંભાત પાસે નગરાના પ્રદેશમાંથી પણ ખોદકામ કરતાં ઘણી કાચી ઈંટો મળી આવેલી છે.[૧૧]

પૂર્વ-મૌર્યકાલમાં ભારતમાં ઘણા સ્તૂપો બંધાયા હતા. તેમાં ઈંટોનો ઉપયોગ થયેલો જણાય છે. પાપરવાનો સ્તૂપ, (ઇ. સ. પૂ. ૩૦૦ની આસપાસ) ઈંટેરી બાંધણીનો છે. તેમાં વપરાયેલી ઈંટોનું કદ ૩૮ થી ૪૦ × ૨૫ થી ૨૭ × ૮ સે.મી.નું હોવાનું જણાયું છે. લોહિયાના સ્તૂપની પીઠ પાકી ઈંટોની બાંધેલી હતી.[૧૨] આ સમયે બંધાયેલા સ્થાપત્યોમાં ઈંટોનું પ્રમાણ ઓછું હોય તેમ જણાય છે.

---

૮ શાસ્ત્રી (ડૉ.), હ. ગં., હડપ્પા અને મોહેન્જો-દડો, પટ્ટ ૭ (૬), આ પ્રકારને અંગ્રેજીમાં Wedge-shaped કહે છે. પરંતુ ખરી રીતે એને ફાચરઘાટની ન કહેવાય. ફાચરઘાટમાં લંબાઈ અને પહોળાઈ સરખી હોય છે પણ જાડાઈ એક છેડેથી બીજે છેડે ઘટતી જાય છે.

૯ એજન, પૃ. ૪૦-૪૨.

૧૦ Rao (Dr.), S. A., Lothal and Indus Civilization, p. 77.

૧૧ Mehta (Dr.), R. N., Excavation at Nagara, p. 31.

૧૨ અગ્રવાલ (ડૉ.), વાસુદેવ શરણ, ભારતીય કલા, પૃ. ૧૧૪.
સોમપુરા (ડૉ.), કાન્તીલાલ. એફ., ભારતીય સ્થાપત્ય અને શિલ્પ, પૃ. ૩૫.

ઐતિહાસિક યુગમાં એટલે કે મૌર્યકાલમાં આવતા સ્તૂપોમાં ઈંટોનું ચણતર વધારે પ્રમાણમાં થવા લાગ્યું હોય તેમ ઉપલબ્ધ અવશેષો પરથી જણાય છે. સારનાથ, ભરહૂત વગેરે ઈંટેરી સ્તૂપો છે. અહીંની ઈંટોનું માપ ૧૨ × ૧૨ × ૩$\frac{1}{2}$ ઇંચ (૩૦ × ૩૦ × ૮.૫ સે.મી.નું જોવા મળે છે.[૧૩]

ક્ષત્રપકાલ દરમિયાન બંધાયેલ સ્થાપત્યના અવશેષો ગુજરાતમાંથી અકોટા, વડનગર, શામળાજી, પાસેના દેવની મોરી વગેરે સ્થળોએથી મળ્યા છે. આમાં મકાનો ઉપરાંત બૌદ્ધ વિહારો અને સ્તૂપોનો સમાવેશ થાય છે. આ સમયે ચણતરમાં મોટા કદની ઈંટો વપરાતી હોય તેમ લાગે છે. ઉપલબ્ધ ઈંટોનું માપ ૩૭.૫ થી ૪૩.૫ × ૨૫ થી ૩૦.૫ સે.મી. સુધીનું હોવાનું જણાયું છે.[૧૪] ગિરનારની તળેટી પાસે જૂનાગઢની આસપાસના પ્રદેશમાંથી નીચેના છ પરિમાણોની ઈંટો પ્રાપ્ત થઈ છે.[૧૫]

(૧)	૧૮ × ૧૨ × ૩	ઈંચ—બોરિયા અને ઈંટવા[૧૬]
(૨)	૧૮$\frac{1}{2}$ × ૯$\frac{1}{4}$ × ૩$\frac{1}{2}$	,, સોનરેખ તટ
(૩)	૧૬ × ૧૧$\frac{1}{2}$ × ૩	,, ઉપરકોટ
(૪)	૧૬ × ૭$\frac{3}{4}$ × ૩	,, સોનરેખ તટ
(૫)	૧૩$\frac{1}{2}$ × ૧૩ × ૩	,, સોનરેખ તટ
(૬)	૧૩ × ૬$\frac{3}{4}$ × ૩	,, સોનરેખ તટ

સાબરકાંઠા જિલ્લામાં શામળાજી પાસે આવેલ દેવની મોરી નામના સ્થળેથી મળી આવેલ સ્તૂપમાંની કેટલીક ઈંટોનું માપ ૧૩થી ૧૪ ઈંચ (૩૩ થી ૩૬ સે.મી. આશરે)લાંબી, ૯થી ૯$\frac{1}{2}$ ઈંચ (૨૩થી ૨૫ સે.મી.) પહોળી અને ૨.૫ ઈંચ (૫ સે.મી. આશરે) જાડી હતી.[૧૭] શામળાજી પાસેથી મળેલી અને હિંમતનગરના મ્યુઝિયમમાં સચવાયેલ એક ઈંટનું માપ ૨૦ × ૧૫ × ૪$\frac{1}{2}$ ઇંચ તથા બીજી બે ઈંટોનું માપ ૧૬ × ૧૨ × ૩ ઇંચ તથા ૧૬ × ૧૦$\frac{1}{2}$ × ૩ ઇંચનું હતું.[૧૮] અમરેલી (સૌરાષ્ટ્ર)માંથી પણ આવી મોટા માપની ઈંટો મળેલ છે. આ સર્વ ઉપરથી જણાય છે કે, ક્ષત્રપકાલ દરમિયાન ગુજરાતમાં આવી મોટા માપની ઈંટો ચણતરમાં વપરાતી હશે. આથી સંભવ છે કે, ઇ.સ.ની ત્રીજી ચોથી સદી સુધી પશ્ચિમ ભારતના ઘણા પ્રદેશોમાં આવી મોટા માપની ઈંટો બનતી હશે.

---

૧૩ અગ્રવાલ (ડૉ.), વાસુદેવ શરણ, ભારતીય કલા, પૃ. ૧૬૧.

૧૪ પરીખ (પ્રો.), ર. છો., અને શાસ્ત્રી (ડા.), હ. ગં., (સંપાદકો) ગુજરાતનો રાજકીય અને સાંસ્કૃતિક ઇતિહાસ, પૃ. ૩૬૧.

૧૫ એજન, પૃ. ૧૬, પાદટીપ ૨, પૃ. ૩૬૭.

૧૬ શાસ્ત્રી (ડૉ.), હ. ગં., ગુજરાતનો પ્રાચીન ઇતિહાસ, પૃ. ૭૧.

17 Shah (Dr.), U. P., Sculptures from Shāmalājī and Roḍā, p. 32.

18 Inamadar, P. A., Some Archaeological finds in the Idar state, p. 24.

મૌર્યકાલ પછીના સમય દરમિયાન ભારતમાં બાંધકામની પ્રવૃત્તિમાં ઘણો વેગ આવેલો જોવા મળે છે. આ સમયે ઘણાં મંદિરો અને સ્તૂપો બંધાયાં. આ સમયે બંધાયેલ મંદિરોમાં પ્રાચીન માધ્યમિકા નગરી(ઉદેપુર પાસે)નાં સંકર્ષણ અને વાસુદેવનાં મંદિર, તક્ષશિલાનું જંડિયાલ મંદિર, ભિતરગાંવનું મંદિર, સોલાપુર પાસેના 'તેર' ગામનું મંદિર, ગ્વાલિયર અને ભુવનેશ્વરનાં તિલકમંદિર, ભુવનેશ્વરનું લિંગરાજ મંદિર વગેરે ઘણાં નોંધપાત્ર છે. આ સર્વમાં પથ્થરની સાથે ઈંટો વપરાયેલી જોવા મળે છે. ઘણાં મંદિરોનાં શિખરો ઈંટરી છે. કેટલાકમાં સુંદર ભાત-આકૃતિ બનાવવામાં આવી છે. ભુવનેશ્વરના લિંગરાજ મંદિરની રચના ઈંટોની સુંદર ગોઠવણી દ્વારા કરવામાં આવી છે તે ખરેખર અદ્ભુત છે. આ સર્વ મંદિરોની ઈંટો સામાન્ય રીતે ૧૭ × ૯ × ૩ કે ૧૭½ × ૧૦ × ૩ ઇંચ હોવાનું જણાય છે.[૧૯]

સમય જતાં ભારતમાં મુસ્લિમ સત્તાની સ્થાપના થતાં મંદિરો વગેરે બાંધવાની પ્રવૃત્તિમાં ઓટ આવી. તે સાથે મસ્જિદો, મકબરા, મિનારા જેવાં નૂતન શૈલીનાં બાંધકામો અસ્તિત્વમાં આવ્યાં. મુસ્લિમ સ્થાપત્યમાં ઘણે ઠેકાણે પથ્થરોનો ઉપયોગ વિશેષ થયેલો જણાય છે. તેમ છતાં તેમાં ઈંટોનો ઉપયોગ પણ સપ્રમાણ થયેલો જોવા મળે છે. મધ્યયુગમાં કિલ્લાઓ બાંધવાની પ્રવૃત્તિ વિકસી તેમાં પણ ઈંટોનો ઉપયોગ પથ્થરો સાથે સવિશેષ થવા લાગ્યો. આ સમયની ઈંટોનું માપ ૧૨×૯×૨½ ઈંચ (આશરે ૩૦×૨૦×૬ સે.મી)નું હોય તેમ લાગે છે.[૨૦]

મોગલ અને મરાઠા સમયમાં બનતી ઈંટોનું માપ ૯×૯×૧½ કે ૨ ઈંચ (આશરે) ૨૩×૨૩ ×૫ સે.મી. નું હોય એમ જાણવા મળે છે.[૨૧]

આ સર્વના અભ્યાસ ઉપરથી જણાય છે કે પ્રાચીન કાલમાં માનવી શરૂઆતમાં બાંધકામમાં કાચી ઈંટોનો ઉપયોગ કરતો. ધીરે ધીરે જ્ઞાનનો વિકાસ થતાં તે કાચી અને પાકી ઈંટોનો ઉપયોગ કરવા લાગ્યો. ધીરે ધીરે કાચી ઈંટોનો ઉપયોગ સદંતર બંધ થયો. ઐતિહાસિક યુગમાં આવતાં સુધામાં સર્વત્ર પાકી ઈંટોનો જ ઉપયોગ થવા લાગ્યો. ઐતિહાસિક યુગ પહેલાં બનતી ૬૦, ૫૩ કે ૩૦ સે. મી. લંબાઈ અને ૨૫થી ૩૦ સે.મી. પહોળાઈના માપની ઈંટોનો ઉપયોગ ઐતિહાસિક કાળ દરમિયાન ધીરે ધીરે ઓછો થવા લાગ્યો. અને તેને સ્થાને ૧૯ × ૧૦ × ૩ ઈંચ આશરે (૪૫ × ૨૫ × ૧૦ થી ૪૦ × ૨૨.૫ × ૧૦ સે.મી)ના માપની ઈંટો બાંધકામમાં વપરાવા લાગી. પછીના સમયમાં જુદા જુદા વિશિષ્ટ ઉપયોગ માટે વિશિષ્ટ ઘાટની ઈંટો બનવા લાગી. આવી ઈંટો મંદિરોના શિખરો માટે કે સુશોભન અર્થે બનાવાતી. આવી ઈંટોનો ઐતિહાસિક કાળ ક્રમ નક્કી કરવો મુશ્કેલ પડે છે. અહીં એટલું ચોક્કસ કહી શકાય કે, મૌર્યકાલ પછીના સમયમાં લોકોએ પોતાની જરૂરિયાત પ્રમાણે ઈંટો તૈયાર કરવાની કળા સાધ્ય કરી હશે.

---

૧૯ Brown, Percy., Indian Architecture, Buddhist and Hindu, Ch. IX. pp. 40-42, pl. LVIII.

૨૦ મહેતા (ડૉ.), રમણલાલ એન., પુરાતત્ત્વવિદ્યા, પૃ. ૧૦૯

૨૧ એજન, પૃ. ૧૦૯

ટૂંકમાં હજારો વર્ષ પૂર્વે શોધાયેલી મોટા માપની ઈંટોનું કદ ધીરે ધીરે જરૂરિયાત પ્રમાણે નાનું બનતું ગયું. આજ તો લગભગ ૯ ઈંચ (૨૦ સે.મી.)ના માપવાળી ઈંટો બાંધકામમાં સર્વત્ર વપરાતી જણાય છે. ઈંટો બનાવવાની પદ્ધતિમાં પણ સુધારો થયો છે. આજે તો ચોસલાં પાડવામાં મશીનનો ઉપયોગ થાય છે. માનવીને બાંધકામમાં જેમ જેમ મુશ્કેલી પડતી ગઈ તેમ તેમ તે ઈંટોનું સ્વરૂપ બદલતો ગયો. ગામની નજીકની માટીમાંથી ઈંટો સરળતાથી પ્રાપ્ત કરી શકાતી હોવાથી બાંધકામમાં ઈંટોએ મહત્ત્વનું સ્થાન પ્રાપ્ત કર્યું છે. આમ હજારો વર્ષ પૂર્વે માટીમાંથી બનેલ કાચી ઈંટ સૂર્યના તાપે તપીને તથા અગ્નિમાં શેકાઈને પોતાનાં રૂપ રંગ બદલીને આજના ચણતરનું એક મહત્ત્વનું અંગ બની છે.

એક અગત્યનો ખુલાસો

'સ્વાધ્યાય' પુ. ૧૫, અંક ૧માં પ્રસિદ્ધ થયેલ 'ઈડર રાજ્યનાં ત્રણ અપ્રસિદ્ધ તામ્રપત્રો' પરના મારા લેખ અંગે ભૂજના એડવોકેટ શ્રી કંચનપ્રસાદ કે. છાયાએ એક મહત્ત્વના મુદ્દા વિશે ધ્યાન દોર્યું છે, ને તે એ કે અર્વાચીન કાલમાં દરબારી દસ્તાવેજોમાં મતુ કરનાર મહારાજાના નામની સાથે તેમના કુમારનું નામ પણ આપવામાં આવતું.

મારો વિશિષ્ટ અભ્યાસ પ્રાચીન કાલને લગતો છે, અને પ્રાચીન કાલનાં રાજશાસનોમાં આવી પ્રથા હતી નહીં, કોઈ રાજવંશમાં યુવરાજ પોતાના નામે સિક્કા પડાવતા અને કોઈ રાજવંશમાં યુવરાજ પોતાના નામે ભૂમિદાન દેતા. પરંતુ અર્વાચીન કાલનાં રાજશાસનોમાં શ્રી કંચનપ્રસાદ જણાવે છે તે પ્રથા લાગુ પડે. આથી વિ. સં. ૧૮૩૭ (ઈ. સ. ૧૭૮૧)નું તામ્રપત્ર રાજા શિવસિંહ (ઈ. સ. ૧૭૪૧ થી ૧૭૯૨)નું અને વિ. સં. ૧૮૭૫ (ઈ. સ. ૧૮૧૯)નું તામ્રપત્ર રાજા ગંભીરસિંહ (ઈ. સ. ૧૭૯૨ થી ૧૮૩૩)નું ગણાય.

આ સૂચન માટે હું શ્રી કંચનપ્રસાદ છાયાનો આભાર માનું છું. મારા પ્રસ્તુત લેખમાં ઉપર જણાવ્યા મુજબનો સુધારો કરી લેવા વાચકોને વિનંતી છે.

— ભારતી શેલત

અન્યત્ર ગ્રહો છે?

છોટુભાઈ સુથાર

પૃથ્વી સૂર્યમંડળનો એક ગ્રહ છે. સૂર્યની આજુબાજુ ફરનારા મુખ્ય નવ ગ્રહો, લઘુ ગ્રહો, ધૂમકેતુઓ તથા ઉલ્કાઓ ઉપરાંત ગ્રહોની પરકમ્મા કરનારા ચંદ્રો પણ છે.

પૃથ્વી ગ્રહ છે જ્યારે સૂર્ય એક તારો છે. પૃથ્વી પર જીવન પાંગર્યું છે. તારા ગરમ પદાર્થો છે. એમની પર જીવસૃષ્ટિ પાંગરી શકે નહીં. સૂર્યની પેઠે જે તારાઓને ગ્રહો હોય તે ગ્રહોમાંના કોઈક પર જીવસૃષ્ટિ વિકસી શકે.

તારાઓને ગ્રહો છે ખરા?

આ માટેનો પ્રત્યક્ષ પુરાવો હજી પ્રાપ્ત થયો નથી. તારા આપણાથી એટલા દૂર છે કે શક્તિ-શાળી દૂરબીન વડે તેમને મોટા કરીને જોઈ શકાતા નથી. તેઓ માત્ર તેજબિંદુ જેવા દેખાય છે. કોઈ તારાને ગ્રહો હોય તો તે બધા તે તારાના હિસાબે અત્યંત નાના હોવાના અને તે કારણે તે દેખાઈ શકવાના જ નહીં. એમનું તેજ તારાના તેજમાં ડૂબી જવાનું.

તારાઓ પૈકી કેટલાક આપણી વધુ નજદીકના છે. આવા તારાઓને ગ્રહો હોય તો તેમનો અસ્તિત્વ જાણવાની કોઈ યુક્તિ યોજી શકાય ખરી?

પૃથ્વી પર રહીને આકાશદર્શન કરવામાં આપણું વાતાવરણ અંતરાયરૂપ બને છે. વાતાવરણ પારદર્શક હોવાનો જેમ ફાયદો છે તેમ તે દ્વારા પ્રકાશ હડપાઈ જવાનો યા તે વિકિરિત થવાનો ગેરફાયદો છે. આ હિસાબે, વાતાવરણની પાર જઈ આકાશદર્શન કરવામાં આવે તો અત્યંત શક્તિશાળી દૂરબીન વડે સફળતા મેળવવાની આશા રાખી શકાય. અલબત્ત, આ કામ માટે અવકાશમાં ફરતા કોઈ કૃત્રિમ ઉપગ્રહ પર યા આપણા ચંદ્ર પર મોટા દૂરબીનવાળી વેધશાળા સ્થાપવી જોઈએ.

અવકાશી વેધશાળા દ્વારા નિરીક્ષણો થતાં થશે; પણ તે દરમિયાન હાથ જોડીને વૈજ્ઞાનિકો થોડા બેસી રહે! એમણે અન્ય યુક્તિઓ દ્વારા આ પ્રશ્ન હાથ ધર્યો છે. કેટલાક તારાઓને સાથીદાર હોય છે. સાથીદાર ચળકતો જ્યોતિ હોય તો તે તારો હોવાનો. પણ એ નિસ્તેજ આકાશી પદાર્થ હોય તો? આકાશમાં ઉક્ત પ્રકારના તારાઓનાં નિરીક્ષણોએ દર્શાવ્યું છે કે ચળકતા તારાનો સાથી તારો ચળકતો યા નિસ્તેજ હોઈ શકે છે. કેટલાક કિસ્સામાં નિસ્તેજ તારાનું દળ ચળકતાં તારા કરતાં પણ વધું હોય છે. આવો આકાશી પદાર્થ ગ્રહ હોઈ શકે નહીં.

અવકાશમાં અનેક યુગ્મ તારા આવેલા છે. યુગ્મ તારાના બંને તારા તેમના સામાન્ય ગુરુત્વકેન્દ્રના આજુબાજુ ફરતાં રહે છે. કેટલાક યુગ્મ તારાના સાથીદારો વચ્ચે થોડું અંતર હોય

છે તો કેટલાકના સાથીદારો એકબીજાથી અનેક પ્રકાશવર્ષ દૂર હોય છે ! સૂર્ય યુગ્મ તારો હોઈ શકે ખરો ? એમ પણ ન બને કે એનો સાથી તારો પ્લુટો ગ્રહનીયે પણ દૂરના અવકાશમાં આવેલો કોઈ નિસ્તેજ તારો હોય !

આકાશમાં એકબીજાથી દૂર આવેલા યુગ્મ તારા પૈકી કોઈ તારો સૂર્ય જેવો હોય તો એને ગ્રહ હોઈ શકે કે નહીં ?

આ વાતની ચકાસણી કરવા એરિઝોનાની કિટ પીક નેશનલ વેધશાળાના બે ખગોળ-શાસ્ત્રીઓએ એક પ્રયોગ આદર્યો. એમણે તેજસ્વી તારાના ગ્રહીય સાથીદારો શોધવા—એમ કહોને કે અન્ય આકાશ સૌર મંડળો શોધવા—અનેક પ્રકારના યુગ્મ તારાનો અભ્યાસ કરી તે દ્વારા કેટલીક નવી માહિતી પ્રાપ્ત કરી. આ માહિતી, ખાસ કરીને વિવિધ યુગ્મ તારા કેવી રીતે બંધાયા હશે તે અંગેનાં નિરીક્ષણીય અનુમાનો તારવવા અંગેની પણ હતી.

કોઈ એક તારો યુગ્મતારો છે કે નહીં તે સમજવાની ચાર રીતો નીચે અનુસાર છે.

(૧) કોઈ બે તારા તેમના સામાન્ય ગુરુત્વકેન્દ્રની આજુબાજુ ફરતા હોય. એમનો ભ્રમણકાળ થોડા દિવસોથી માંડી હજારો વર્ષ સુધીનો પણ હોય. આ રીતે ફરનારા તારાનો ભ્રમણ માર્ગ સીધી રેખાનો ન હોતાં લંબ વર્તુળ કક્ષાનો હશે આ પ્રકારના તારાઓને આપણે દશ્ય યુગ્મ તારા કહીશું.

(૨) એકબીજાથી દૂર હોય એ રીતના બે તારા એક સરખી સામાન્ય આકાશી ગતિ દર્શાવે તો તે યુગ્મ હોઈ શકે છે. એમનું આકાશીભ્રમણચક્ર એક વર્ષનું હશે. આવા તારાઓને સમાન નિજગતિ યુગ્મતારા કહીશું.

(૩) યુગ્મતારાના સાથીદારો પૈકી એક અત્યંત ઝાંખો હોય અને બીજો ચળકતો હોય. આ ચળકતા તારાનો આકાશીપથ સરળ રેખાનો ન હોતાં તરંગિત રેખાવાળો હશે. આવા તારા-ઓને અસમ્મિત (Astrometric) યુગ્મ તારા કહીશું.

(૪) દૂરબીન વડે પણ એકલ દેખાતો તારો વર્ણપટીય યુગ્મ તારો હોઈ શકે. આવા તારાનો વર્ણપટ એકવાર જાંબુડી બાજુએ ખસે તો બીજી વાર લાલ બાજુએ ખસે છે. એકબીજાની અત્યંત નજદીક આવેલા અને તેમના સામાન્ય ગુરુત્વકેન્દ્રની આજુબાજુ ફરનારા આ તારા પૈકી એક તારો આપણા તરફ આવતો દેખાય તો બીજી વાર તે દૂર જતો દેખાય છે. આ વિગત ડોપ્લર અસર વાળી છે. આવા યુગ્મ સાથીદારો પૈકી બંને સરખા તેજસ્વી હોઈ શકે છે યા એક તેજસ્વી હોય અને બીજો નિસ્તેજ હોય. ઉક્ત પ્રકારના તારાઓને વર્ણપટીય યુગ્મ તારા કહેવામાં આવે છે.

અવકાશમાં વર્ણપટીય યુગ્મ તારા ઘણા છે.

આ તારાઓમાં સૂર્ય જેવા પણ તારા છે.

સામાન્ય અંદાજ એવો છે કે ઓછામાં ઓછા ૧૮ ટકા વર્ણપટીય તારા સૂર્ય જેવા છે.

કિટ પીક નેશનલ વેધશાળામાં કામ કરતાં બે ખગોળશાસ્ત્રીઓ લેવી અને આબ્ટે સૂર્ય-પ્રકારના ૧૨૩ તારાઓનું નિરીક્ષણ હાથ ધર્યું હતું. સૂર્યને એકલ તારો સમજવામાં આવે છે એનું તથ્ય તપાસવા ઉપરાંત બીજી બે બાબતો અંગે પણ માહિતી મેળવવાની હતી. ૧. તારાનો જન્મ થાય છે ત્યારે એકલ તારો બંધાય છે કે બહુલ તારો? અને ૨. એ રીતનું બંધારણ ગ્રહોત્પત્તિ માટે અનુકૂળ બને છે કે કેમ?

લેવી અને આબ્ટે જે ૧૨૩ તારાનાં નિરીક્ષણ કર્યાં હતા એ પૈકી ૨૩ તારા દશ્ય યુગ્મ હતા, ૨૫ તારા સમાન નિજગતિ યુગ્મ હતા જ્યારે ૨૫ તારા વર્ણપટીય યુગ્મ હતા.

યુગ્મ તારાઓના નિરીક્ષણમાં એક મોટી તકલીફ એ છે કે મુખ્ય તારા કરતાં સાથી તારો દળમાં એકદમ ઓછો હોય તો તે મુખ્ય તારાના કક્ષીય વેગમાં સ્પષ્ટ રીતનો ફરક પાડવાનું બળ દાખવી શકતો નથી. વળી મુખ્ય તારાનો કક્ષીય વેગ દર સેકંડે બે કિલોમીટરથી ઓછો હોય તો એમાં પડતો (સાથી તારાને કારણે) વેગ ફરક ખરેખરનો ફરક છે કે માપવાની રીતની કોઈ ખામી છે એ કળવું પણ મુશ્કેલ બને છે. આજ સુધીમાં શોધાયેલા વિશિષ્ટ વર્ણપટીય યુગ્મ તારાઓના કક્ષીય વેગ દર સેંકડે ૧૦ થી ૭૫ કિલોમીટર સુધીના છે, પણ નવા શોધાતા તેવા તારાઓના ઉક્ત વેગ ૨ થી ૧૦ કિલોમીટર સુધીના છે. મતલબ કે મુખ્ય તારાના હિસાબે સાથી તારાનું દળ સાવ ઓછું હોય તો તેવા સાથીતારાનું અસ્તિત્વ કળી કાઢવું મુશ્કેલ છે. સામાન્યપણે જણાયું છે કે સાથી તારો મુખ્ય તારાથી અર્ધા દળવાળો હોય તો દર બાર તારાઓમાં એક તારો તેવો યુગ્મ હોઈ શકે છે પણ દળ ૮મા ભાગનું હોય તો દર ૭ તારાઓમાં બે તારા તેવા હોઈ શકે છે. એથી પણ ઓછું દળ હોય તો?

આ માટે ઉક્ત ખગોળ શાસ્ત્રીઓએ યુગ્મતારાઓનું તેમના ભ્રમણ કાળના હિસાબે બે વિભાગમાં વર્ગીકરણ કર્યું. ૧. જે તારાઓના ભ્રમણકાળ ૧૦૦ વર્ષથી ઓછા હોય તેમનો એક વર્ગ અને ૨. જેમના ભ્રમણ ૧૦૦ વર્ષથી વધુ હોય તેમનો બીજો વર્ગ.

૧૦૦ વર્ષથી ઓછા ભ્રમણકાળ વાળા યુગ્મતારાઓમાં સરખા દળ વાળી જેટલી જોડીઓ છે તેના હિસાબે ઓછા દળના સાથીદાર વાળી જોડીઓની સંખ્યા ઘટતી જાય છે. પણ ૧૦૦ વર્ષથી વધુ ભ્રમણકાળ વાળા યુગ્મતારાઓમાં તેથી ઊલટી વાત બનતી જણાઈ છે. એમાં ઓછા દળના સાથીદારવાળી જોડીઓની સંખ્યા વધતી જાય છે.

ઉપર્યુક્ત બાબતનો અર્થ શો ઘટાવવો? એનો અર્થ એ થયો કે યુગ્મતારાઓની દુનિયા બે પ્રકારની છે. મતલબ કે તેમની ઉત્ક્રાન્તિ બે પ્રકારે થઈ છે.

આપણે જાણીએ છીએ કે તારાઓનો જન્મ અવકાશ સ્થિત પ્રચંડ વાયુવાદળો (નિહારિકા) માંથી થાય છે. શરૂઆતમાં વાયુવાદળનો થોડો અંશ પોતાના ગુરુત્વાકર્ષણની રીતે અલગ વાયુજથ્થાના રૂપમાં અસ્તિત્વ ધરાવી આદિ તારો બને છે. આ તારાને પોતાનું તેજ હોતું નથી. આદિ તારો પોતાની ધરી પર ભ્રમણ કરતો રહી સંકોચાતો થાય છે અને કરોડો વર્ષ વીત્યે, એનું આંતરિક ઉષ્ણતામાન તારા દળના દબાણનો સામનો કરી કરી શકે તેટલું પ્રબળ થયા બાદ, તે પ્રકાશવા માંડે છે. આજ વખતે એવું પણ બનવા સંભવ છે કે આદિતારાનું દળ મોટું હોય અને

એની નજદીકમાં કોઈ પરંમસ્ટોફક તારાનો સ્ફોટ થાય તો તેની પ્રક્રિયાને પરિણામે આદિ તારામાંથી એક તારો ઉત્પન્ન થવાને બદલે બે પાંચ તારા ઉત્પન્ન થાય છે.

સામાન્ય પરિસ્થિતિમાં આદિતારો એકલ હોય છે. એમાંથી પ્રકટતો એકલ પ્રકાશિત તારો સ્થિર પ્રકૃતિનો હોતો નથી, નવા જન્મેલા તારાનો ધરીભ્રમણ વેગ ધીરે ધીરે વધતો જતાં એક વખત એવી સ્થિતિ પેદા થાય છે કે એની પ્રકૃતિ અસ્થિર બની જાય છે. તારો સમતોલન મેળવવા પોતાનું થોડું દ્રવ્ય અવકાશમાં ઉસેટી દે છે. આમ થતાં એનો ભ્રમણવેગ ઘટે છે. વળી ત્યારે એનો આકાર પણ બદલાય છે. ધરી પર ફરતો યુવા તારો ગોળાકાર નહીં પણ નારંગી ઘાટનો ચપટો ગોળાકાર બને છે. આ આકાર પણ બદલાય છે અને તારો દીર્ઘગોલીય રૂપ ધારણ કરે છે. ગોળાકારની ત્રિજ્યા એકસરખી હોય છે પણ દીર્ઘગોલીયને ત્રણ ત્રિજ્યાઓ હોય છે. પરિણામ એ આવે છે કે પોતાની ધરી પર ઘૂમતા દીર્ઘગોલીય તારો તૂટી જઈ બે દીર્ઘગોલીય તારાઓના રૂપમાં પલટાઈ જાય છે. આવા બંને તારા એકબીજાની નિકટના હોય છે. એક તારામાંથી બે તારા બનતી વેળા મૂળ તારાનું **કોણીય વેગમાન ૯૯ ટકા** નવા ઉત્પન્ન થયેલા બે તારાની કક્ષીય ગતિમાં ચાલ્યું જાય છે જ્યારે ૧ ટકો એ તારાઓના ભ્રમણ ખાતે રહે છે.

આમ મૂળ તારાનો બે ટુકડા થયે તેમ જ તીવ્રગામી પરમાણુઓ ગુમાવવાના કારણે યુગ્મતારો સ્થિરત્વ પ્રાપ્ત કરે છે. આવા યુગ્મ તારાનો સામાન્ય ગુરુત્વકેન્દ્રની આજુબાજુનો ભ્રમણકાળ ૧૦૦ વર્ષથી ઓછો હોય છે.

સાથીતારો મુખ્ય તારા કરતાં ઓછા દળવાળો હોય તેની વાત કરીએ. હિસાબો પરથી માલૂમ પડયું છે કે સૂર્યદળના ૧૬માં ભાગના દળવાળો તારો પ્રકાશી શકે તેમ નથી. તારાના પેટાળમાં નાભિકીય પ્રક્રિયા ઉત્પન્ન કરવા માટે ત્યાંનું ઉષ્ણતામાન ઓછામાં ઓછું દોઢ કરોડ અંશ હોવું જરૂરી છે, ઉપર્યુક્ત નાના દળવાળો તારો પોતાના ગુરુત્વાકર્ષણને કારણે સંકોચાઈ એક સમયે તેજસ્વી જ્યોતિ બને છે પણ એના પેટાળમાં નાભિકીય પ્રક્રિયા ચાલતી હોતી નથી. સૂર્યદળના ૧૬ થી ૧૦૦મા ભાગ સુધીના દળવાળા આવા તારા એમની ગુરુત્વીય ઊર્જાનું વિદ્યુત ચુંબકીય ઊર્જામાં રૂપાંતર કરી પ્રકાશે છે; અને એ રીતે તે એકાદ અબજ વર્ષ સુધી પ્રકાશતા રહે છે. પણ એ અવધિને અંતે તે હંમેશ માટે કાળા વામન તારા (શ્યામગર્ત નહીં) બની જાય છે.

ઉપર્યુક્ત વિવેચન દર્શાવે છે કે સૂર્યદળના સોમા ભાગથી ઓછા દળવાળા તારાને તારારૂપ પામવાપણું હોતું જ નથી. એવા તારા સાથી ગ્રહનું રૂપ ધારણ કરે છે. આ રીતે બનેલા ગ્રહોનાં દળ સાવ ઓછાં હોય તો તેમની સપાટી ઠરી જઈ તે ઘનગ્રહો બને છે. પૃથ્વી, બુધ, શુક્ર, અને મંગળ આ પ્રકારના ગ્રહો છે. એથી ઊલટું મોટા કદવાળા ગુરુ, શનિ વગેરે ગ્રહોની સપાટી ઘનરૂપની નહોતાં વાયુ સ્વરૂપની છે.

અગાઉ જણાવ્યા પ્રમાણે, પ્રયોગ અને નિરીક્ષણવાળા ૧૨૩ તારાઓ પૈકી ૨૦ના સાથીદાર કાળા તારા અને ૨૫નાં સાથીદાર અત્યંત નાના હોવાનું સમજાયું છે. બાકીના યુગ્મ તારાના બંને સાથીતારા ચમકતા તારા છે; આનો અર્થ એ થયો કે કોઈ તારાને ગ્રહ છે કે નહીં તે શોધવા માટે

ચળકતા સાથીદારો વાળા યુગ્મતારાનાં નિરીક્ષણ કરવાની જરૂર નથી. એ માટે એવા યુગ્મતારા પસંદ કરવા જોઈએ કે જેમનું કોણીય વેગમાન કુલ વેગમાનના ૧ ટકા જેટલું તારાઓમાં હોય અને જેના સાથી તારાનું દળ ખૂબ જ ઓછું હોય.

અવકાશમાં આવા તારા છે ખરા? એમનો સામાન્ય પરિચય કયો હોઈ શકે એવો પ્રશ્ન થવો સ્વાભાવિક છે.

અવકાશમાં આવી શક્યતા દાખવતા બે તારાઓ વિષે ચોક્કસ વિગતો સાંપડી શકી છે. એ પૈકીનો એક છે સર્પધર મંડળમાં આવેલો બનાર્ડ ભાગેડુ તારો અને બીજો છે નભમંડળમાં આવેલો એક તારો. આ તારાઓની વિશિષ્ટતા એ છે કે તેઓ આપણી નજદીકના (લગભગ ૧૧ પ્રકાશવર્ષ છેટેના) તારા છે અને અવકાશમાંની એમની સરક ગતિ ઘણી મોટી છે. આ કારણે એમને ભાગેડુ તારા કહેવામાં આવે છે.

આપણા સૂર્યની વાત કરીએ તો એના નવ મુખ્ય ગ્રહો પૈકી ગુરુ એક જ મોટો ગ્રહ છે. પૃથ્વી કરતાં ૧૩૦૦ ગણો મોટો આ ગ્રહ સૂર્યની સરખામણીમાં સાવ ક્ષુદ્ર છે. ગુરુનું દળ સૂર્યદળના ૧૦૦૦મા ભાગનું છે. ઉપર્યુક્ત વિવેચનના આધારે એમ કહી શકાય કે દૂર અવકાશમાંથી સૂર્યનું નિરીક્ષણ કરવામાં આવે તો તેનું ગ્રહયુક્ત યુગ્મપણું ભાગ્યે જ જાણી શકાશે. બીજી રીતે કહીએ તો એમ કહેવાય કે અવકાશના કોઈ તારાને ગ્રહ છે કે નહીં એ બાબતની પ્રત્યક્ષ સાબિતી મળવી હાલના તબક્કે અશક્ય છે. અને તેથી અન્ય રીતની સાબિતી મેળવી એના ગ્રહમંડળના અસ્તિત્વનો સ્વીકાર કરવો રહે છે.

અને એવા સ્વીકાર બાદ એવા ગ્રહ પર જીવસૃષ્ટિ હશે કે કેમ તે પ્રશ્ન વિચારી શકાય. ખગોળશાસ્ત્રીઓ આ નાજુક પ્રશ્નના ઉકેલ માટે અનેક રીતની પદ્ધતિઓ અજમાવી રહ્યા છે. હાલના તબક્કે, હજી, ગ્રહો અને જીવસૃષ્ટિ અંગે ચોક્કસ માહિતી મેળવી શકાઈ નથી: પણ આનો અર્થ એ નથી કે અન્યત્ર ગ્રહો હોવાનો તેમજ એ પૈકી કેટલાક પર જીવસૃષ્ટિ પાંગર્યાનો ઇનકાર કરી શકાય તેમ નથી.

શીલાદિત્ય ૩જાનું વડનગર દાનશાસન

હરિપ્રસાદ શાસ્ત્રી, પ્રવીણચંદ્ર પરીખ

આ દાનશાસનનાં તામ્રપત્ર ૧૯૭૭ ના મેની ૧૨ મી તારીખે વડનગરના શ્રી. દલાજી સોમાજીને ત્યાંના શર્મિષ્ઠા તળાવની પાળી પાસે આવેલા અમથેાળ વાસમાં પોતાના ઘર માટે પાયો ખોદતાં મળેલાં. આ તામ્રપત્રની માહિતી આપી એને સંપાદન તથા પ્રકાશન માટે સુલભ કરી આપવા માટે અમે વડનગરના જાણીતા કાર્યકર શ્રી. રસિકલાલ દવેના આભારી છીએ. અભિલેખનું લિપ્યંતર કરવામાં અમારા સહ અધ્યાપક ડૉ. ભારતી બહેન શેલતે પણ સાથ આપેલો.

તામ્રપત્રનું **પ્રાપ્તસ્થાન** વડનગર, મહેસાણા જિલ્લાના ખેરાળુ તાલુકામાં આવેલું પ્રાચીન નગર છે. પ્રાચીન કાલમાં એ "આનંદપુર" નામે ઓળખાતું. વલભીના મૈત્રક રાજાઓએ આનંદપુરના અનેક બ્રાહ્મણોને ભૂમિદાન દીધેલાં. ૧૯૬૬માં વડનગરના શર્મિષ્ઠા તળાવ પાસેથી આવાં બે દાનશાસન મળેલાં. એમાંનું એક મૈત્રક રાજા શીલાદિત્ય ૫ મા (લગભગ ઈ.સ. ૭૧૦ થી ૭૩૫)નું છે.[1]

દાનશાસન તાંબાનાં બે **પતરાં**ની અંદરની બાજુ પર કોતરેલું છે. પહેલા પતરાની નીચલી અને બીજા પતરાની ઉપલી લાંબી બાજુ પાસે બબ્બે કાણાં પાડેલાં છે. એમાંના એક કાણામાંની કડી અકબંધ છે. એ કડીના સાંધા પર મૈત્રક વંશની રાજમુદ્રાની છાપ લગાવી છે. એમાં ઉપલા ભાગમાં નંદિની આકૃતિ અને નીચલા ભાગમાં श्री भटक्क લેખ કોતરેલો છે. પતરાં ૩૪ સેં.મી. લાંબાં અને ૨૮ સેં. મી. પહોળાં છે. કડી સાથે પતરાંનું કુલ વજન ૬.૬૬૦ કિ. ગ્રા. છે.

પતરાં પર લખાણની પંક્તિઓ એની લાંબી બાજુને સમાંતર કોતરી છે. પહેલા પતરા પર ૨૯ અને બીજા પતરા પર ૩૦ મળી કુલ ૫૯ પંક્તિઓ છે. પંક્તિદીઠ અક્ષરોની સરેરાશ સંખ્યા લગભગ ૬૧ છે. અક્ષરોનું સરેરાશ કદ ૬×.૫ સેં. મી. છે.

દાનશાસન મૈત્રક વંશનાં તામ્રશાસનોમાં પ્રયોજાતી પશ્ચિમી **લિપિ**માં કોતરેલું છે. લિપિનાં વિશિષ્ટ લક્ષણ આ પ્રમાણે છે: આ કાલના અન્ય અભિલેખોની જેમ અહીં પણ णના બંને મરોડ પ્રયોજાયા છે, પરંતુ लનો એક જ મરોડ વપરાયો છે. पમાં કેટલીક વાર શિરોરેખા બંને ઊભી રેખાઓ પર સળંગ જોડાઈ છે. અંકચિહ્નો પ્રાચીન પદ્ધતિ પ્રમાણે લખાતાં, દા.ત. ૧૦૦, ૨૦; ૩૦૦, ૬૦, અને ૧૦. જિહ્વામૂલીય અને ઉપધ્માનીયનાં ચિહ્ન કેટલીક વાર પ્રયોજાયાં છે. લહિયાએ ક્યાંક ક્યાંક અશુદ્ધ લખ્યું છે, જેમકે અનુસ્વારનો લોપ (પં. ૭, ૧૩, ૨૦, ૩૨, વગેરે), વિસર્ગનો ઉમેરો (પં. ૨, ૧૨, ૧૩, ૨૩); વિસર્ગનો લોપ (પં. ૪, ૫, ૬, ૮, વગેરે); વિસર્ગની જગ્યાએ ह (પં. ૩૮); ऋને બદલે रि (પં. ૬, ૪૯) અને रिને બદલે ऋ (પં. ૪, ૪૧); तની

1 Shastri H. G., "Vadnagar plates", *Journal of the Oriental Institute*, Vol. XXII, pp. 59 ff.

જગ્યાએ न (પં. ૧૫, ૨૦, ૨૨, ૨૫) અને नની જગ્યાએ त (પં. ૨૪); शने સ્થાને स (પં. ૨), षને બદલે स (પં. ૧૬); सની જગ્યાએ श (પં. ૬); અંતર્ગત इને બદલે ई (પં. ૭) અને અંતર્ગત ईને બદલે इ (પં. ૩, ૬, ૮, ૧૧, વગેરે); અંતર્ગત उને બદલે ऊ (પં. ૧૩); અને અંતર્ગત ऊની જગ્યાએ उ (પં. ૪, ૨૩); त्त्वને બદલે त्व (પં. ૩; ૧૩, ૧૭); અક્ષરોનો લોપ (પં. ૪, ૭, ૧૧, ૩૦ વગેરે); ક્યાંક સંધિ કરી નથી (પં. ૪૮, ૪૯, ૫૦)ને ક્યાંક લિંગ-વિસંગતિ છે (પં. ૫૨-૫૪). અશુદ્ધ પ્રયોગોના અવલોકન પરથી માલૂમ પડે છે કે એમાં કેટલીક અશુદ્ધિઓ પાઠ લખવનારને મૂળ પાઠ વાંચવામાં થયેલી ગેરસમજથી ને બીજી કેટલીક અશુદ્ધિઓ લખનારના શ્રુતિદોષથી થયેલી છે; જેમકે, व्विडम्बितने બદલે न्विडमिघर (પં. ૩૧), क्षेत्रद्वयंને બદલે क्षेत्ररनयं (પં. ૫૨), अनहिलेनेतिને બદલે अनहिलेणति પં. ૫૯), युगलःને બદલે युगलह (પં. ૩૮), વગેરે.

અભિલેખની **ભાષા** સંસ્કૃત છે. ત્રણ પુરાણોક્ત શ્લોકો સિવાયનો બધો ભાગ ગદ્યમાં છે. એમાં ૪૬ પંક્તિઓ રોકતી પ્રશસ્તિઓ ઉચ્ચ ગદ્યશૈલીમાં રચાઈ છે. આ સર્વ પ્રશસ્તિઓ અક્ષરશઃ અગાઉનાં દાનશાસનોમાંથી લેવામાં આવી છે.

અક્ષર-વિન્યાસની લાક્ષણિકતાઓ આ પ્રમાણે છે:—(૧) સંયુક્ત વ્યજનોમાં र् પછી આવતા વ્યંજનને બેવડાવવો, જેમકે, भट्टार्क्क (પં. ૨), मार्ग्ग પં. ૩), धुर्य्य (પં. ૧૩), दर्प्प (પં. ૧૯), पूर्व्व (પં. ૨૦), कार्म्मुक (પં. ૨૮), वर्ग्ग, (પં. ૩૮), पूर्व्वतः (પં. ૫૧), सर्व्व (પં. ૫૩), अर्क्कार्ण्णव...पर्व्वत (પં. ૫૪), धर्म्म (પં. ૫૪), र्व्वसुधा (પં. ૫૬) પણ र् પછી આવતા મહાપ્રાણ વ્યંજનને બેવડાવતી વખતે એમાંના પહેલા વ્યંજનની જગ્યાએ એનો અલ્પપ્રાણ વ્યંજન પ્રયોજવો, જેમકે, प्रार्त्थना (પં. ૫), धनुर्द्धर (પં. ૭), पार्त्थिव (પં. ૮), कृतार्त्थ (પં. ૧૧), अर्त्थ (પં. ૨૨), चतुर्त्थ (પં. ૪૮), निर्म्मुक्त (પં. ૫૮).

(૨) श ની પહેલાં આવતાં અનુસ્વારના સ્થાને ङ् નો પ્રયોગ, જેમકે वङ्श (પં. ૨, ૩૮, ૪૧, ૫૫), अङ्शुक (પં. ૩૨), चत्वारिङ्शत् (પં. ૫૧).

(૩) અનુસ્વારના સ્થાને કેટલીકવાર અનુનાસિકનો પ્રયોગ, જેમકે शशाङ्क (પં. ૪), गाम्भीर्य (પં. ૧૦–૧૧), मण्डल (પં. ૧૬), अकलङ्क (પં. ૨૧) सन्धि (પં. ૨૩), कान्त (પં. ૨૪), अलङ्कार (પં. ૨૬), अरविन्द (પં. ૨૭), आनन्द (પં. ૨૭), सामन्त (પં. ૨૮), उत्तमाङ्ग (પં. ૨૮), अङ्गज (પં. ૩૨), अङ्कुर (પં. ૩૫), विश्वम्भर (પં. ૩૬), सङ्कलन (પં. ૪૧), पद्म (પં. ૪૯), भुञ्जतः (પં. ૫૫), सामान्य ञ्च (પં. ૫૬), स्कन्द (પં. ૫૯).

(૪) જિહ્વામૂલીય અને ઉપધ્માનીયનો પ્રયોગ, જેમકે क પહેલાં (પં. ૩૯), અને प પહેલાં (પં. ૩૫, ૪૬), વગેરે.

લેખનો આરંભ એક મંગલચિહ્ન અને स्वस्ति શબ્દથી કરવામાં આવ્યો છે. આ ચિહ્નને સામાન્યતઃ ॐ નું ચિહ્ન માનવામાં આવે છે, પરંતુ એ વસ્તુતઃ શંખાવર્ત ચિહ્ન છે. દાનશાસન જયછાવણીમાંથી ફરમાવવામાં આવ્યું છે. એ છાવણીના સ્થળનું નામ "હિલિદ્રપુઢ્ઢ" જેવું વંચાય છે (પં. ૧).

પછી દાતાના **વંશ** તથા પુરોગામીઓની પ્રશસ્તિ આવે છે. મૈત્રક કુલના શ્રી ભટાર્કથી શરૂ થયેલા રાજવંશમાં (પં. ૧–૨), શ્રી ગુહસેન થયા (પં. ૨–૫), તેમનો સુત શ્રી ધરસેન (પં. ૬–૮), તેમના સુત શ્રી શીલાદિત્ય (પં. ૯—૧૨), તેમના અનુજ શ્રી ખરગ્રહ (પં. ૧૨ -૧૬), તેમના તનય શ્રી ધરસેન (પં. ૧૬-૨૦), તેમના અનુજશ્રી ધ્રુવસેન બાલાદિત્ય (પં. ૨૦-૨૫) અને તેમના સુત પરમભટ્ટારક મહારાજાધિરાજ પરમેશ્વર ચક્રવર્તી શ્રી ધરસેન (પં. ૨૯–૨૯) થયા. તેમના પિતામહના ભાઈ શ્રી શીલાદિત્યના પુત્ર શ્રી દેરભટ (જે સહ્ય-વિંધ્ય પ્રદેશના રાજા હતા)ના અંગજ શ્રી ધ્રુવસેન (પં. ૩૦–૩૬), તેમના અગ્રજ શ્રી ખરગ્રહ–ધર્માદિત્ય (પં. ૩૬–૪૨), તેમના **અગ્રજ** શીલાદિત્ય (વિંધ્ય પ્રદેશના રાજા)ના પુત્ર અને પરમભટ્ટારક મહારાજાધિરાજ પરમેશ્વર શ્રી બાવના પાદનું ધ્યાન ધરતા પરમભટ્ટારક મહારાજાધિરાજ પરમેશ્વર શ્રી શીલાદિત્યદેવ (પં. ૪૨–૪૭), આ દાનના **દાતા** અને દાનશાસન ફરમાવનાર છે.

દાનના **પ્રતિગ્રહીતા** બે બ્રાહ્મણ છે. એ પૈકી એકનું નામ અદ્દ્ભુત ઉર્ફે પૂષયજ્ઞમિત્ર છે. એ આનંદપુરના નિવાસી, ત્યાંના ચાતુર્વિદ્યોની પર્ષતના સભ્ય, શાર્કરાક્ષિ ગોત્રના, છંદોગનો સ્વાધ્યાય કરનાર, બ્રાહ્મણ ષષ્ઠીના પુત્ર છે. બીજા એમના ભાઈ કોણ્ડિયક ઉર્ફે ભુવ છે (પં. ૪૭-૪).

દેય એક ક્ષેત્ર(ખેતર) છે. એ સુરાષ્ટ્ર દેશમાં ઘૃતખલુક ગામમાં આવ્યું હતું ને ૧૨૫ પાદાવર્તનું ક્ષેત્રફળ ધરાવતું. એનો $\frac{3}{4}$ ભાગ બ્રાહ્મણ અદ્દભુતને અને $\frac{1}{4}$ ભાગ કોંડિયકને આપ્યો હતો. ક્ષેત્રનો એક ખંડ પશ્ચિમ સીમમાં આવ્યો હતો. એનું ક્ષેત્રફળ ૮૦ પાદાવર્ત હતું. એને કુટુંબી (કણબી) હરિયક ખેડતો હતો. એના ખૂંટ આ પ્રમાણે હતાઃ પૂર્વે ગ્રામનું શિખર, દક્ષિણે કુટુંબી રાહુદત્તનું ખેતર, પશ્ચિમે ભિકકુલ્લાણુક ગામની સીમા, ઉત્તરે રોધદત્તનું ખેતર અને મોખંડયનક ગામનો સગર(?). દ્વિતીય ખંડ ઉત્તર સીમમાં આવ્યો હતો ને એનું ક્ષેત્રફળ ૪૫ પાદાવર્ત હતું. એને પણ કુટુંબી હરિયક ખેડતો હતો. એના ખૂંટ આ પ્રમાણે હતાઃ પૂર્વે પુસિજ્જ ગ્રામનો સગર દક્ષિણે ગ્રામનું શિખર, પશ્ચિમે હરિભટનું ખેતર, ઉત્તરે બ્રાહ્મણ બાપનાગનું ખેતર (પં. ૪૭–૫૨).

આ ભૂમિ ઉદ્રંગ, ઉપરિકર, ભૂતવાતપ્રત્યાય, ધાન્યહિરણ્યાદેય, દશાપરાધ અને ઉત્પદ્યમાન-વિષ્ટિ સહિત આપવામાં આવી હતી. એમાં સર્વ રાજકીયોને હસ્તક્ષેપ કરવાની મનાઈ હતી. આ દાન ભૂમિચ્છિદ્રના ન્યાયે (પડતર જમીનની રૂએ) શાશ્વતકાલ માટે અપાયું હતું ને પુત્રપૌત્રાદિને પણ એના ભોગવટાનો હક હતો. આ જલ મૂકીને અપાયેલું ધર્મદાય હતું (પં. ૫૨-૫૪).

મહારાજાધિરાજ શીલાદિત્યદેવ ફરમાવે છે કે મેં આ ધર્મદાય દીધું છે, તેથી બ્રહ્મદેયની રૂએ એને પ્રતિગ્રહીતા ભોગવે, ખેડે, ખેડાવે કે અન્યને સુપ્રત કરે તેમાં કોઈ માણસોએ અંતરાય કરવો નહિ (પં. ૫૪-૫૫). અમારા વંશના કે અન્ય આગામી ભદ્ર નૃપતિઓએ ઐશ્વર્યો અનિત્ય છે, માનુષ્ય અસ્થિર છે ને ભૂમિદાનનું ફળ સામાન્ય (સહિયારું) છે એમ જાણી અમારા આ દાયને અનુમોદન આપવું અને એનું પરિપાલન કરવું (પં. ૫૫-૫૬).

પછી દાન દેવાથી તથા દીધેલા દાનના પરિપાલનથી કેવું પુણ્ય મળે ને આપેલું દાન ઝૂંટવી લેવાથી કે ઝૂંટવવા દેવાથી કેવું પાપ લાગે તેને લગતા ત્રણ શ્લોક ટાંકવામાં આવ્યા છે (પં. ૫૬-૫૮,

ભૂમિદાનને લગતા આ રાજશાસનનો **દૂતક** (દસ્તાવેજ લખાવનાર અધિકારી) રાજપુત્ર ધ્રુવસેન છે (પં. ૫૮). દાનશાસન દિવિરપતિ સ્કંદભટના પુત્ર દિવિરપતિ અનહિલે લખ્યું છે (પં. ૫૯). દાનની મિતિ સં. ૩૬૭ના કાર્તિક વદ ૧૦ છે. દાનશાસનના અંતે દાન દેનાર રાજાના દસ્કત છે (પં. ૫૯).

દાન દેનાર રાજા વલભીના મૈત્રક વંશના રાજા શીલાદિત્ય ૩ જા છે. પુરોગામીઓની પ્રશિસ્તમાં જણાવેલ ભટાર્ક એ આ વંશના સ્થાપક છે. ગુહસેન ભટાર્કના કનિષ્ઠ પુત્ર ધરપટના પુત્ર અને મૈત્રકવંશના છઠ્ઠા રાજા છે. પછીના રાજાઓ ધરસેન ૨જો, શીલાદિત્ય ૧લો, ખરગ્રહ ૧લો, ધરસેન ૩જો, ધ્રુવસેન ૨જો, ધરસેન ૪થો, ધ્રુવસેન ૩જો અને ખરગ્રહ ૨જો છે. શીલાદિત્ય ૩જો ખરગ્રહ ૨જાના અગ્રજ શીલાદિત્ય ૨ જાનો પુત્ર છે. શીલાદિત્ય ૨જો તેના પિતા દેરભટની જેમ વિંધ્ય શાખાનો રાજા હતો. તેથી વલભીની શાખામાં એ બે રાજાઓના નિર્દેશ પુરોગામી–અનુગામી વચ્ચેના સંબંધ દર્શાવવા માટે ષષ્ઠી વિભક્તિમાં થયો છે. આ અગાઉ શીલાદિત્ય ૩જાનાં ૧૧ દાનશાસન મળેલાં, જે વલભી સંવત ૩૪૩ થી ૩૫૭નાં છે.[2] શીલાદિત્ય ૩જાના પુત્ર અને ઉત્તરાધિકારી શીલાદિત્ય ૪થાનું સહુથી પ્રાચીન જ્ઞાત દાનશાસન વ. સં. ૩૭૨નું છે. આથી અગાઉ આ બે રાજાઓના જ્ઞાત રાજ્યકાલ વચ્ચે ૧૫ વર્ષ (વ. સં. ૩૫૭ થી ૩૭૨)નો ગાળો રહેતો હતો. આ દાનશાસન વ. સં. ૩૬૭નું હોઈ હવે એ ગાળો માત્ર ૫ વર્ષનો રહે છે ને શીલાદિત્ય ૩ જાના રાજ્યકાલની જ્ઞાત ઉત્તરમર્યાદા ૧૦ વર્ષ લંબાય છે.

બીજું, આ રાજાનાં દાનશાસનોમાં એને માટે "परमभट्टारक महाराजाधिराजा" અને "परमेश्वर"એ ત્રણ રાજબિરુદો જ્ઞાત દાનશાસનોમાં માત્ર છેક છેલ્લા દાનશાસન (વ. સં. ૩૫૭ના માઘસુદિ ૭માં[3] પ્રયોજાયાં છે. તે વ. સં. ૩૬૦ના આ રાજાની પ્રશસ્તિમાં ચાલુ રહે છે, પરંતુ એના અનુગામીઓનાં દાનશાસનોમાં આપેલી એની પ્રશસ્તિમાં આ દાનશાસનમાં તેમજ એના અનુગામીઓનાં દાનશાસનોમાં આવતી આ परमभट्टारक महाराजाधिराज परमेश्वर श्रीबावपालानुध्यात એવું જે પદ આપેલું છે તે એનાં પોતાનાં જ્ઞાત દાનશાસનોમાં પ્રયોજાયું નથી, જ્યારે એના આ દાનશાસનમાં એ પદ પ્રયોજાયું છે. જેની આગળ રાજાધિરાજનાં ત્રણ મહાબિરુદ પ્રયોજાતાં તે बाव કે बप्प નામ એ ધર્મસંપ્રદાયના વડા માટે "બાપાજી"ના અર્થમાં વપરાયું લાગે છે.[4]

રાજાએ આ દાન લશ્કરી છાવણીમાંથી ફરમાવ્યું છે. એ છાવણી જ્યાં હતી તે ગામનું અભિજ્ઞાન થઈ શક્યું નથી, પરંતુ આ રાજાનાં ઘણાંખરાં દાનશાસન લશ્કરી છાવણીના કોઈ ને કોઈ સ્થળેથી ફરમાવેલાં છે એ આ સંદર્ભમાં નોંધપાત્ર છે.

દાન આનંદપુરના બે બ્રાહ્મણોને આપવામાં આવ્યું છે. આ રાજામાં અગાઉનાં બે દાનશાસનોમાં[5] જણાવેલ ભૂમિદાન પણ આનંદપુરનાં બ્રાહ્મણોને આપેલાં છે, પરંતુ તેઓ ત્યારે

---

૨ શાસ્ત્રી હ. ગં., મૈત્રકકાલીન ગુજરાત, લેખ નં. ૬૩-૭૨ અને ૯૫

૩ અણસ્તુ દાનશાસન, બુદ્ધિપ્રકાશ, વર્ષ ૮૮, પૃ. ૧૧૧

૪ શાસ્ત્રી હ. ગં., મૈત્રકકાલીન ગુજરાત, પૃ. ૧૩૧-૧૩૩

૫ એજન, લેખ નં. ૬૪ અને ૬૯

આનંદપુરથી સ્થળાંતર કરી વલભીમાં વસતા હતા, જ્યારે આ દાન લેનાર બ્રાહ્મણો આનંદપુરમાંજ નિવાસ કરતા હતા. મૈત્રક કાલનાં બ્રાહ્મણોના નામોમાં "મિત્ર" નામાન્ત પ્રચલિત હતું. આ બ્રાહ્મણોના નામ અન્ય જ્ઞાત દાનશાસનોમાં આવ્યાં નથી. શાર્કરાક્ષિ ગોત્ર આનંદપુરનાં બ્રાહ્મણોમાં પ્રચલિત હતું. એ ગોત્ર ભૃગુકુલનું છે. છન્દોગ એટલે સામવેદસંહિતા.

"આનંદપુર" એ હાલના વડનગરનું પ્રાચીન નામ હતું, જે સોલંકીકાલ સુધીય પ્રચલિત હતું. મૈત્રક રાજ્યનાં દાનશાસનોમાં આનંદપુરની આસપાસના કોઈ વહીવટી વિભાગનો ઉલ્લેખ ભાગ્યે જ આવે છે. શિલાદિત્ય ૫ માના વડનગર દાનશાસનમાં "લાટ દેશના ઉચ્ચાનગર"નો ઉલ્લેખ થયો છે તે આ પ્રદેશમાં આવ્યું લાગે છે. પરંતુ મૈત્રક રાજ્યનાં દાનશાસનોમાં હજી સુધી ક્યાંય आनन्दपुर विषय જેવા વહીવટી વિભાગનો નિર્દેશ મળ્યો નથી. આ દાનશાસનમાં પણ એવો કોઈ નિર્દેશ થયો નથી. દાનમાં આપેલી આ ભૂમિ સુરાષ્ટ્ર (સૌરાષ્ટ્ર)માં આવી હતી, પણ સુરાષ્ટ્ર દેશના કયા વિભાગમાં તે જણાવ્યું નથી. એ ભૂમિ ઘૃતખલુક નામે ગામની સીમમાં આવેલી હતી. એ ૧૨૫ પાદાવર્તનું એક ખેતર હતું. આ સંખ્યા અહીં શબ્દો તેમ જ આંકડામાં પણ દર્શાવી છે. એક પાદાવર્ત એટલે ૧ પાદ × ૧ પાદ જેટલી જમીન. ખેતરના બે ભાગ હતા. એક ૮૦ પાદાવર્તનો અને બીજો ૪૫ પાદાવર્તનો ક્ષેત્રનો ½ ભાગ અદ્દ્ભુત અને ½ ભાગ એના ભાઈ કોંડિયકને આપવામાં આવેલો. આ વિભાજન એ ખેતરની ઉપજને લગતું હશે. ખેતરના ખૂંટમાં જણાવેલાં ગામોનાં નામ "ભિક્કુલ્લાણક" "મોખણ્ડયનક" અને "પુસિજ્જ" જેવાં વંચાય છે. પરંતુ "ઘૃત ખલુક" અને આ ત્રણ ગામો પૈકીના કોઈ ગામનું અભિજ્ઞાન થઈ શક્યું નથી.

દાનશાસનમાંના બીજા બધા દસ્તાવેજી મુદ્દા તથા શબ્દપ્રયોગો મૈત્રક રાજ્યનાં અન્ય દાનશાસનો પ્રમાણે છે. ત્રણ પુરાણોક્ત શ્લોકો પણ જે જે ક્રમમાં અપાતા તે પ્રમાણે આપ્યા છે.

દાનશાસનનો દૂતક રાજપુત્ર ધ્રુવસેન છે. આ શીલાદિત્યનાં દાનશાસનોમાં વ. સં. ૩૪૬ થી ૩૫૨ અને ૩૫૭ના માઘના દાનશાસનનો દૂતક પણ એજ છે, અને રાજપુત્ર આ રાજાના ઉત્તરધિકારી તરીકે પસંદ થયો લાગે છે. હવેથી દરેક રાજા રાજ્યભિષેક થતાં "શીલાદિત્ય" નામ જ ધારણ કરે છે. તે રીતે રાજપુત્ર ધ્રુવસેન એજ પછીનો રાજા શીલાદિત્ય ૪થો હોય એમ લાગે છે.[૬]

દાનશાસનનું લખાણ ઘડનાર દિવિરપતિ સ્કંદનો પુત્ર અનહિલ હતો. સ્કન્દભટે વ. સં. ૩૧૯ થી ૩૩૦નાં દાનશાસન લખ્યાં છે, જ્યારે એના પુત્ર અનહિલે વ. સં. ૩૩૪ થી ૩૫૭ સુધીનાં દાનશાસન લખ્યાં હોવાનું જણાયું છે. આ દાનશાસન પરથી માલૂમ પડે છે કે અનહિલ આ અધિકાર વ. સં. ૩૬૭માં પણ ધરાવતો હતો. દિવિરપતિ એટલે દિવિરોનો વડો, દિવિરો રાજ્યનાં દસ્તાવેજી લખાણ કરતા.

દાનના સમયમાં જણાવેલું વર્ષ ૩૬૭ વલભી સંવતનું છે. કાર્તિક માસમાં એ સમયે વિ. સં. ૭૪૨, શ. સં. ૬૦૭ અને ઈ. સ. ૬૮૫નું વર્ષ ચાલતું હતું. મૈત્રક રાજ્યનાં અન્ય દાનશાસનોની જેમ આ દાનશાસનમાં પણ તિથિ સાથે વાર જણાવ્યો ન હોઈ આપેલી

૬ શાસ્ત્રી હ. ગં., એજન, પૃ. ૧૨૯–૧૩૦

તિથિનાં વાર અને તારીખનો ચોક્કસ નિર્ણય કરવો મુશ્કેલ છે. એ સમયે અહીં માસ પૂર્ણિમાન્ત ગણાતા, તેથી એમાં જણાવેલી કાર્તિક વદ ૧૦ એ હાલની અહીંની આશ્વિન વદ ૧૦ છે. એ દિવસે પ્રાયઃ ઓગસ્ટની ૩૧મી હતી.

દાનશાસનના અંતે રાજાના સ્વહસ્ત (દસ્કત) આપેલા છે ને તામ્રપત્રોને જોડનારી એક કડીના સાંધા પર મૈત્રકવંશની રાજમુદ્રાની છાપ લગાવેલી છે. આ બન્ને રીતે આ દાનશાસન પ્રમાણિત છે.

આમ તાજેતરમાં મળેલા આ દાનશાસન પરથી મૈત્રક રાજા શીલાદિત્ય ૩જાના ઇતિહાસની ઉપલબ્ધ માહિતીમાં કેટલીક રસપ્રદ વિગતોનો ઉમેરો થાય છે.

પતરું ૧

१ —[1]स्वस्ति जयस्कन्धावारात् । हिलिद्रपुरवासकात्प्रसभप्रणतामित्राणां मैत्रकाणामतुलबल-संपन्न[2]मण्डलाभोगसंऽसक्तप्रहारशतलब्धप्रतापात्प्रतापोपनतदानमानार्ज(र्ज्जे)व्वो(वो)पा[र्जित]-

२ तानुरागादनुरक्तमौलभृतः[3]श्रेणीबलावाप्तराज्यश्रियः परममाहेश्वरः[4]श्रीभटार्क्कादव्यवच्छिन्नराज-वङ्शान्मातापितृचरणप्रणतिप्रविधौताशेषकल्मषः शैस(श)वात्प्रभृतिखड्ग-

३ द्वितीयबाहुरेव समदपरगजघटास्फोटनप्रकाशितसत्व(त्त्व)निकषः[5] तत्प्रभावप्रणताराती(ति)-चूडारत्नप्रभासंसक्तपादनखरश्मिसंहतिः सकलस्मृतिप्रणीतमार्ग्ग-

४ सम्यक्परिपालनप्रजाहृदय[रञ्जनात्थं] राजशब्दो रु[रू]पकान्तिस्थैर्य्यगांभीर्य्यबुद्धिसंपद्भि[:] स्मरशशाङ्काद्द(द्रि)राजोदधितृ(त्रि)दशगुरुधनेशानतिशयान[:][6] शरणागताभयप्रदानपर-

५ तया तृणवदपास्ताशेषस्वकार्य्यफलप्रार्थनाधिकार्थप्रदानानन्दितविद्वत्सुहृत्प्रणयिहृदयः पाद-चारीव सकलभुवनमण्डलाभोगप्रमोद[:] परममाहेश्वर[:] श्रीगुहसेन-

६ स्तस्य सुतस्तत्पादनखमयूखसं(स)न्तानविश्रि(सृ)तजाह्नवीजलौघप्रक्षालिताशेषकल्मष[:] प्रणयिशतसहश्रो(स्रो)पजि(जी)व्यमानसंपद्रूपलोभाश्रित[:] सरभसमाभिगामिकैर्गु[णैः]

७ सहजशक्तिशिक्षा[विशेष*]विस्मापिताखिलधनुर्द्धरः प्रथमनरपती[ति]समतिसृष्टानामनुपाल-यिता धर्म्मदायानामपकर्त्ता प्रजोपघातकारिणामुपप्लवाना(नां) दर्शयिता

८ श्रीसरस्वत्योरेकाधिव(वा)सस्य संहारातिपक्षलक्ष्मि(क्ष्मी)परिभोगदक्षविक्रमो विक्रमोपसं-प्राप्तविमलपार्थिवश्री[:] परममाहेश्वर[:] श्रीधरसेनस्तस्य सुतस्तत्पादा-

---

૧ ७ જેવા આ ચિહ્નને ઘણા ૐ માને છે. પરંતુ વસ્તુતઃ એ એક અલગ શંખાકાર મંગલચિહ્ન છે.

૨ ખરો અભિપ્રેત શબ્દ सपत्न છે, જે સર્વ આરંભિક દાનશાસનોમાં પ્રયોજાયો છે.

૩–૪ વિસર્ગ રદ કરો.

૫ વાંચો °षत्त°.

૬ વિસર્ગ રહી ગયો હોવાનું ધ્યાન પડતાં પાછળથી વિસર્ગની ઉપલી આડી રેખા ઉમેરી છે, જ્યારે નીચલી આડી રેખા ઉમેરવા માટે જગ્યા રહી નથી.

९ नुध्यात[:] सकलजगदानन्दनात्यद्भुतगुणसमुदयस्थगितसमग्रदिङ्मण्डलः समरशतविजय-शोभासनाथमण्डलाग्रद्युतिभासुरतरान्सपीठोदूढगुरु-

१० मनोरथमहाभारः सर्व्वविद्यापरापरविभागाधिगमविमलमतिरपि सर्व्वतः सुभाषितलवेनापि सुखोपपादनीयपरितोषाः समग्रलोकागाधगाम्भी-

११ र्यहृदयोपि सुचरितातिशयसुव्यक्तपरमकल्या[ण] [स्वभावः*] खिलीभूतकृतयुगनृपतिपथ-विशोधनाधिगतोदग्रकिर्त्तिः[९अ] धर्म्मानुपरोधोज्व(ज्ज्व)लतरि(री)कृतार्थसुखसं(स)-

१२ म्पदुपसेवानिरु(रू)ढधर्म्मादित्यद्विति(ती)यनामा परममाहेश्वरः श्रीशीलादित्यस्तस्यानुज-स्तत्पादानुध्यातः स्वयमुपेन्द्रगुरुणेव गुरुणात्यादरवता समभिलष-

१३ णीयामपि राजलक्ष्मी(क्ष्मीं) स्कन्धासक्ता(क्तां) परमभद्रः[९] इव धू(धु)र्य्यस्तदाज्ञासंपा-दनैकरसतयैवोद्वहन्खेदसुखः[८] रतिभ्यामनायासितसत्व(त्त्व)संपति(त्ति) प्रभावसंपद्वशी-

१४ कृतनृपतिशतशिरोरत्नच्छायोपगूढपादपीठोपी(पि) परावज्ञाभिमानरसानालिङ्गितमनोवृत्ति[:] प्रणतिमेकां परित्यज्य प्रख्यातपौरुषाभिमान(नै)रप्यरातिभि-

१५ रनासादितप्रतिक्रियोपाय[:] कृतनिखिलभुवनामोदविमलगुणसंहति[:] प्रसभविघटि-न(त) सकलकलिविलसितगनि(ति)र्न्नि(न्नी)चजनाधिरोहिभिरशेषैर्द्दोशै(षै)रनामृ-

१६ ष्टात्युन्नतहृदय[:] प्रख्यातपौरुसा(षा)स्त्रकौशलाभिमानसकलनृपभि(ति)मण्डलाभिनन्दित-शासनः परममाहेश्वरः श्रीखरग्रहस्तस्य गु(त)नयस्तत्पादानुध्यातः

१७ सकलविद्याधिगमविहितनिखिलविद्वज्जन [मन*]:[९] परितोषातिशयसत्व(त्त्व)सम्पदा त्यागा(गौ)दार्य्येण च विगतानुसन्धानासमाहितारातिपक्षमनोरथ(था)क्षभङ्ग[:]

१८ सम्यगुपलक्षितानेकशास्त्रकलालोकचरितगह्वरविभागोपि परमभद्रप्रकृतिरकृतृ(त्रि)मप्रश्रय-वितये(य)शा(शो)भाविभूषण[:] समरशतजयष(प)ताकाह-

१९ रणप्रत्त(त्य)लो(यो)दग्रबाहुदण्डविध्वंसितनिखिलप्रतिपक्षदर्प्यो(र्प्पो)दय[:] स्वधनु[:]-प्रभावा(व)परिभूतास्त्रकौशलाभिमानसकलनृपतिमण्डलाभिनन्दितशासनः परममा-

२० हेश्वर श्रीधरसेनस्तस्यानुजस्तत्पादानुध्यात[:] सच्चरितातिशयितसकलपूर्व्वनरपतिरति-दुस्साधात(ना)मपि प्रसाधयिता विषयाणा(णां) मूर्त्तिमानिव पुरुषका-

२१ रः परिपृ(वृ)द्धगुणानुरागनिमि(र्भ)रचितपृ(वृ)त्तिभिम्र(र्म्म)नुरिव स्वयमभ्युपा(प)-पन्न[:] प्रकृतिभिरधिगतकलाकलाप[१०] कान्तिमान्निर्वृतिहेतुरकलङ्क[११]कुमुदनाथ[:] प्राज्यप्र(प्र)त(ता)-

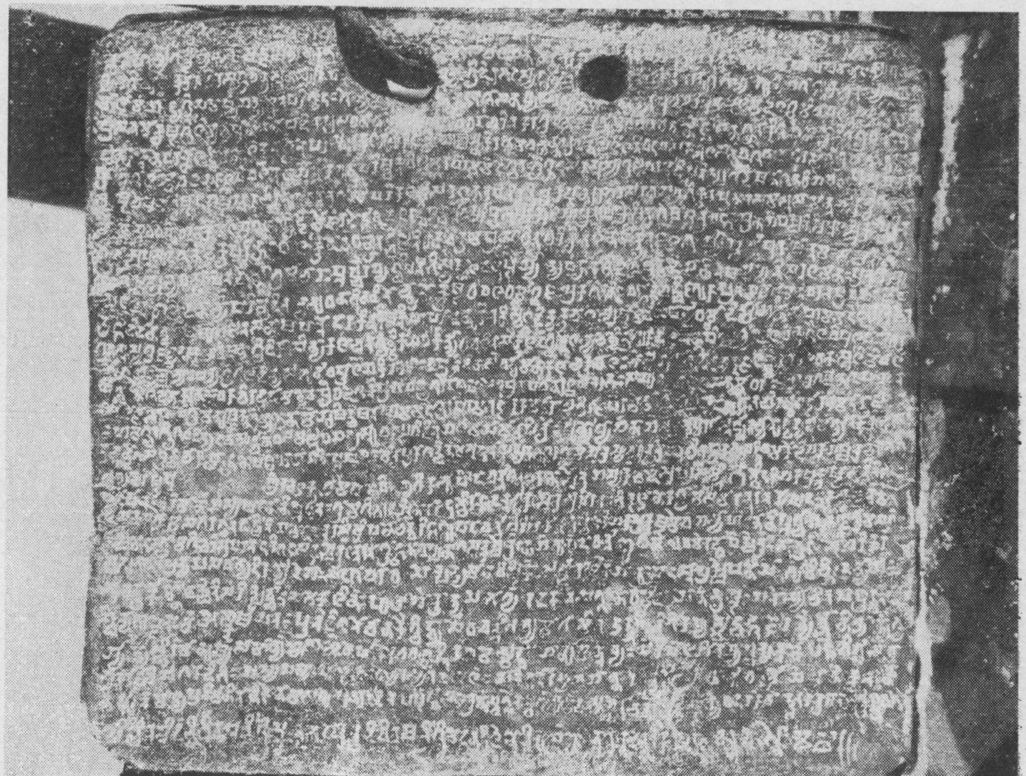
२२ पस्थगितदिगन्तरालप्रध्वन्सितध्वान्तराशिस्सततोदिन(त)रसविना(ता) प्रकृतिभ्यः परं प्रत्ययमर्थवन्तमतिबहुतिथप्रयोजनानुबन्धमागमपरिपूर्ण्णं विदधान[:]

९अ વાંચો °र्ति° ७-८ વિસર્ગ રદ કરો.

९ અહીં વિસર્ગને એક રેખા કરી છે; જગ્યા હોવા છતાં બીજી રેખા કરી નથી.

१०-११ અહીં कની અગાઉ આવતા વિસર્ગનું વિલક્ષણ ઉચ્ચારણ દર્શાવતું જિહ્વામૂલીયનું ચિહ્ન क ની ઉપર જોડવામાં આવ્યું છે.

પતરું – ૧



પતરું – ૨

२३ सन्धिविग्रहसमासनिश्चयनिपुणः स्थानेनुरु(रू)पमादेशं ददद्गुणवृद्धिविधानजनित-संस्कार[:] साधूनां राज्यशालातुरीयः[१२] तन्त्रयोरुभयोरपि निष्णातः

२४ प्रकृष्टविक्रमोपि करुणामृदुहृदय[:] श्रुतवात(न)प्यगर्व्वितः कान्तोपि प्रशमी स्थि(स्थि)-रसौहृदोपिनिरसिता दोषवतामुदयसमयसमुपजनितज-

२५ नता(ता)नुरागपरि[पिहित]भुवनसमर्त्थितप्रथित[१३]बालादित्यद्वितीयनामा परममाहेश्वरः श्रीध्रुवसेनस्तस्य सुतस्तत्पादकमलप्रणामध-

२६ रणिकषणजनि[त]किणलाञ्छ(ञ्छ)नललाटचन्द्रशकलः शिशुभाव एवि(व) श्रवणनिहित-मौक्तिकालङ्कारविभ्रमामलश्रुतविशेष-

२७ प्रदानस[लिल]क्षालिताग्रहस्तारविन्द[१४]कन्याया इव मृदुकग्रहणादमन्दीकृतानन्दविधिर्व्व-सुं(सु)द्ध(न्ध)रा-

२८ धरा[१५] कार्म्मुके धनुर्व्वेद इव संभाविताशेषस्य(क्ष्य)का(क)लाप[:] प्रणतसमस्तसामन्त-मण्डलोत्तम(मा)ङ्गधृतचूडार-

२९ त्नायमानशासनः परममाहेश्वरः परमभट्टारकमहाराजाधिराजपरमेश्वरचक्रवर्त्तिश्रीधरसेनः

પતરું ૨

३० [तत्पिता] म[ह]भ्रातृश्रीशीलादित्यस्य शार्ङ्गपाणेरिवाङ्गजन्मनो भक्तिबन्धुरावयवकल्पित-प्रणतेरतिधवलया दूरं तत्पादारविन्दप्रवृत्तया [चरण*]नखमणिरुचा मन्दाकिन्येव नित्यममलितो[त्त]

३१ माङ्गदेशस्यागस्त्यस्येव राजर्षि(र्षे)र्द्दाक्षिण्यमातन्वानस्य प्रबलधवलिम्ना यशसां वलयेन मण्डितककुभा नभसि यामिनीपतेर्व्विडम्बित[१६]खण्डपरिए(वे)षमण्डलस्य पयो[द]-

३२ श्यामशिखरचूचुकरुचिरसह्यविन्ध्यस्तनयुगायाः क्षिते[:] पत्युः श्रीदेरभटस्याङ्गज[:] क्षितिपसंहतेरनुरागिण्या[:] शुचियशोंशुकभृतः स्य(स्व)य(यं)वर-

३३ मालामिव राज्यश्रियमर्प्पयन्त्यो[१७]कृतपरिग्रहः शौर्य्यमप्रतिहतशासनव्यापारमानमितप्रचण्ड-रिपुमण्डलमण्डलाग्रमिवावलम्बमान[:] शरदि

३४ प्रसभमाकृष्टशिलीमुखबाणासनापादितप्रसाधनानां [परभुवां] विधिवदाचरितकरग्रहणः पूर्व्वमेव विविधवर्णोज्व(ज्ज्व)लेन श्रुतातिशयेनोद्भासितश्रवणः पुन-

३५ [१८]पुनरुक्तेनेव रत्नालङ्कार(रे)णालंकृतश्रोत्र[:] परिस्फुरत्कटकविकटकीटपक्षरत्नकिरणमव-(वि)च्छिन्नप्रदानसलिलनिवहावसेकविलसन्नवशैवलाङ्कुरमिवाग्रपाणिमुद्वहन्

---

१२ વિસર્ગ રદ કરો. १३ અહીં બાનો મરોડ પા જેવો છે, ને એમાં અંતર્ગત આના ચિહ્નનો જમણો છેડો નીચે ઘણો લંબાવ્યો છે.

१४ જુઓ ઉપર १०-११. १५ વાંચો °याः. १६ વાંચો °र्व्विडम्बिता° १७ જુઓ ઉપર १०-११.

१८-१९ અહીં પની અગાઉ આવતા વિસર્ગનું વિલક્ષણ ઉચ્ચારણ દર્શાવતું ઉપધ્માનીયનું ચિહ્ન પની ઉપર જોડવામાં આવ્યું છે.

३६ धृतविशालरत्नवलयजलधिवेलातटायमानभुजपरिष्वक्तविश्वम्भर[20]परममाहेश्वरः श्रीध्रुवसेन-
स्तस्याग्रजोपरमहीपतिस्पर्शदोषनाशनधियेव लक्ष्म्या स्वयमति-

३७ स्पष्टचेष्टमाश्लिष्टाङ्गयष्टिरतिरुचिरतरचरितगरिमपरिकलि[त]सकलनरपतिरतिप्रकृष्टानुराग[१] रस-
रभसवशीकृतप्रणतसमस्तसामन्तचक्रचूडामणि-

३८ [21]मणिमयूखखचितकमलयुगलह[22] प्रोद्दामोदारदोर्द्दण्डदलितद्विषद्वर्गदर्प्पप्रसर्प्पत्पटीयः-प्रताप-
प्लोषिताशेषशत्रुवङ्शः प्रणयिपक्षनिक्षिप्तलक्ष्मीकः प्रेरित-

३९ गदोत्क्षिप्तसुदर्शनचक्र[ः] परिहृ[त]बालक्रीडोनध[23]कृतद्विजातिरेकविक्रमप्रसाधितधरित्री-
तलोनङ्गीकृतजलशय्योपूर्व्वपुरुषोत्तमः साक्षाद्धर्म

४० इव सम्यग्व्यवस्थापितवर्णाश्रमाचारः पूर्व्वैरप्युर्व्वीपतिभिस्तृष्णालवलुब्धैर्य्यान्यपहृतानि
देवब्रह्मदेयानि तेषामप्यतिसरलमनः प्रसरमु-

४१ त्सङ्कलनानुमोदनाभ्यां परिमुदिततृ(त्रि)भुवनाभिनंदित्तोच्छ्रा(च्छ्रि)तोत्कृष्टधवलधर्म्मध्वजः
प्रकाशितनिजवङ्शो देवद्विजगुरु(रू)त्प्र(न्प्र)ति यथार्हमनवरतप्रवर्तितमहो-

४२ द्रङ्गादिदानव्यसनानुपजातसन्तोषोपात्तोदारकीर्त्तिष(पं)क्तिपर(रं)परादन्तुरितनिस्य(खि)-
लदिक्चक्रवाल[ः] स्पष्टमेव यथार्त्थ(र्थं) धर्मादित्यापरनामा परममाहेश्वर[ः] श्रीखर-

४३ ग्रहस्तस्याग्रजन्मतु(नः) कुमुदषण्डश्रीविकासिन्या कलावतश्चन्द्रिकयेव कीर्त्या धवलितसकल-
दिग्मण्डलस्य खण्डितागुरुविलेपनपिण्डश्यामलविन्ध्यशैलविपुलपयोधरा-

४४ भोगायाः क्षोण्याः पत्यु[ः] श्रीशीलादित्यस(स्य) [सू*]भु(नु)र्नवप्रालेयकिरण इव
प्रतिदिनसंवर्द्धमानकलाचक्रवालः केसरीन्द्रशिशुरिव राजलक्ष्मीमचलवनस्थलीमिवाल-

४५ [ङ्कु]र्व्वाणः शिखण्डिकेतन इव रुचिरचूडामण्डनः[24] प्रचण्डशक्तिप्रभावश्च शरदागम इव
प्रतापवानुल्लसत्पद्मः स(सं)युगे विदलयन्नम्भोधराइ(नि)व परगजानुदय एव त-

४६ [पन]ला(बा)लातप [इव*] संग्रामे[षु] नु(मु)ष्णन्नभिमुखानामायु(यूं)षि द्विषता(तां)
परममाहेश्वर[25]परमभट्टारकमहाराजाधिराजपरमेश्वरश्रीबावपादानुध्यात[26]परमभट्टारकमहाराजाधिरा-

४७ जपरमेश्वरश्रीशीलादित्यदेवस्सर्व्वानेव समाज्ञापयत्यस्तु वस्स(स्सं)विदितं यथा मया
मातापित्रो पुण्याप्यायनाय आनन्दपुरवास्तव्यतच्चातुर्विद्यसामान्यशार्करा[क्षि]सगो-

४८ त्रच्छन्दोगसब्रह्मचारिब्राह्मणषष्ठीपुत्रब्राह्मणपूषयज्ञमित्रप्रकाशद्विनाम[27]अद्भुताय घृतखलुक-
ग्रामे क्षेत्रस्य चतुर्त्थत्रयं यथैतद्भ्रातृभुवद्विन(ना)मकोण्डियकाय क्षेत्रचतुर्भाग

४९ —भ्य(?) षु(सु)राष्ट्रेषु घ्रि(घृ)तखलुकग्रामे पञ्चविंशत्यधिकभूपा(पा)-
(+य)

२० °र° रद करो. २१ °मणि° रद करो. २२ वांचो °लः. २३ जुओ उपर १०–११.
२४ जुओ उपर ९. २५–२६ जुओ उपर १८–१९. २७ वांचो °माद्भु°

दावर्त्तशतपरि[मा]णक्षेत्रं यस्यै(कः) खण्ड[२८] अपरसीम्नि कुटुम्बिहरियकप्रकृष्ट[२९]अति(क्री)तिभूः[३०]—

५० पादावा(व)र्त्त[प]रिमाणं(णः) यस्याघाटनानि पूर्व्वतः[३१] ग्रामशिखर[ः] दक्षिणत[ः] कुटुम्बिराहुदत्तसत्कक्षेत्रं[३२] अपरतः मिक्कुल्लाणकग्रामसीमा[३३] उत्तरत[३४] रोघदत्तसत्कक्षेत्रं मोख-

५१ ण्डयनक(?)ग्रामसगरश्च तथा द्वितीयखण्ड उत्तरसीम्नि पञ्चचत्व(त्वा)रिंशद्भूपादावर्त्तपरिमा(मा)ण[ः] कुटुम्बिहारियकप्रकृष्टमेव[३५] यस्याघाटनानि पूर्व्वत[ः] पुसिज्जग्रामसगरः[३६]

५२ दक्षिणतः[३७] ग्रामशिखरं[३८] अपरत[ः][३९] हरिभट्टसत्कक्षेत्रं[४०] उत्तरतो ब्राह्मणबप्पनागक्षेत्र-रनयं[४१] भूपादावर्त्त[४२] १००[+]२०[+]५ एवमेतद्वापीक्षेत्रंः[४३] सोद्रङ्गं सोपरिकरं

५३ सभूतवातप्रत्याय(यं) सधान्यहिरण्याधेयः[४४] सदशापराध(धं) सोत्पद्यमानविष्टिकं[४५] सर्व्वराजकीयानामहस्त[४६] प्रक्षेपणीयः[४७] भूमिच्छिद्रन्यायेन[४८]

५४ [४९]आचन्द्रार्क्कार्ण्णवक्षितिसरित्पर्व्वतसमकालीनं[५०] पुत्रपौत्रान्वया(य)भोग्य[५१] उदकातिसर्ग्गेण धर्म्मदायो निसृष्टः[५२] यतोस्योचितया ब्रह्मदेय-

५५ स्थित्या भुञ्जतः कृषत[५३]कर्षयतः प्रतिदिशतो वा न कैश्चिद्व्यासेध(धे) वर्तितव्यमागामिभद्रनृपतिभिरप्यस्मद्वंशजैरन्यैर्व्वानित्यान्यैश्व-

५६ र्याण्यस्थिरं मानुष्यं सामान्यञ्च भूमिदानफलं(ल)मवगच्छद्भिरयमस्माद्दायोनुमन्तव्यः परिपालयितव्यश्च(श्चे)त्युक्तञ्च बहुभिर्व्वसुधा

५७ भुक्ता राजभिस्सगरादिभिः [।*] यस्य यस्य यदा भूमिस्तस्य तस्य तदा फलं ॥[५४] यानि(नी)ह दारिद्र्यभयान्नरेन्द्रैर्द्धनानि धर्म्यायता(त)नीकृतानि [।*]

५८ निर्ब्भुक्तमाल्यप्रतिमानि तानि को नाम साधुः पुनराददीत [॥*] षष्टि[५५]र्व्व[र्ष]-सहस्राणि स्वर्ग्गे तिष्ठति भूमिदः [।*] आच्छेता च(चा)नुमन्ता च तान्येव नरके वसे[५६]द्दूतकोत्र राजपुत्रश्रीध्रुवसेन[ः] [।*]

५९ लिखितमिदं दिविरपतिश्रीस्कन्दभटपुत्रदिविरष(प)तिश्रीमदनहिलेण(ने)ति ॥ सं. ३००[+]६०[+]७ कार्त्तिक ब १०[।] स्वहस्तो मम ॥

---

२८ વાંચો °ण्डो[ऽ]प°.

२९ વાંચો °ष्टाति°. ૩૦ વિસર્ગ રદ કરો. ૩૧ વાંચો °तो. ૩૨ વાંચો °ग्रमप°.

૩૩ વાંચો °सीमोत्त° ૩૪ વાંચો °तो. ૩૫ વાંચો °ष्ट एव. ૩૬ વાંચો °गरो.

૩૭ વાંચો °णतो. ૩૮ વાંચો °रमप°. ૩૯ વાંચો °तो. ૪૦ વાંચો °ग्रमुत्त°.

૪૧ વાંચો °त्रद्वय° ૪૨ વાંચો °र्त्ताः. ૪૩ વિસર્ગ રદ કરો. કદાચ આ ચિહ્ન ॥ના અર્થમાં પ્રયોજાયું હોય. ૪૪ વાંચો °य°. ૪૫ વિસર્ગ રદ કરો.

૪૬ અહીં વિસર્ગ પાછળથી ઉમેર્યો છે પણ તે રદ કરો. ૪૭ વાંચો °णीयं°.

૪૮-૪૯ વાંચો. °येनाच°. ૫૦ વિસર્ગ રદ કરો. ૫૧ વાંચો. °ग्यमुद°.

૫૨ વાંચો. °ष्टो. ૫૩ જુઓ ઉપર ૧૦-૧૧. ૫૪ વાંચો °लम्, ૫૫ વાંચો °ष्टिं° व°.

૫૬ વાંચો वसेत् ॥ दू°.

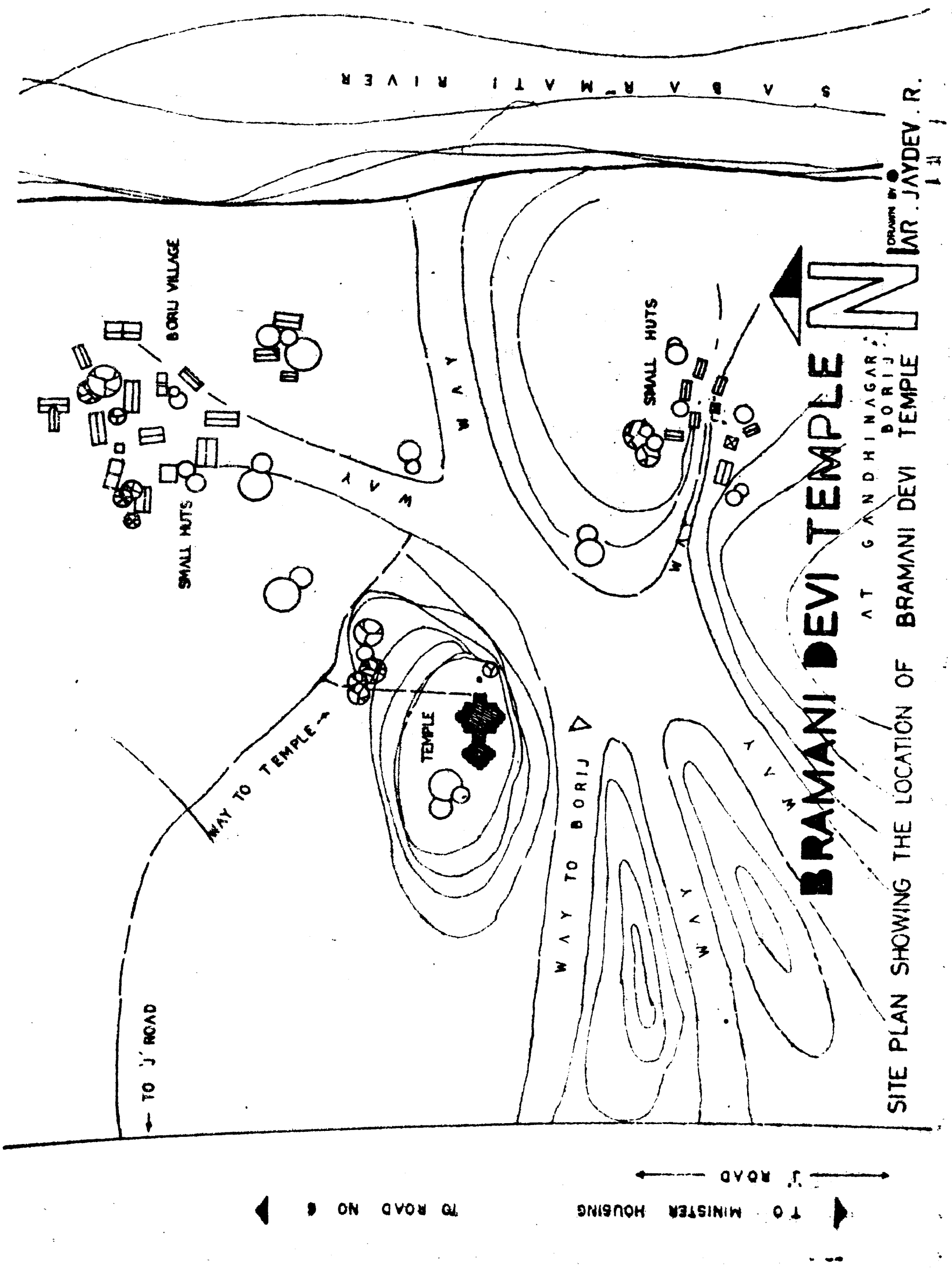
પાટનગરનું એક માત્ર પ્રાચીન સ્મારક:
બ્રહ્માણી દેવી મંદિર

કિરીટકુમાર દવે, મુકુન્દરાય રાવળ

અમદાવાદથી ૩૫ કિ.મી.ના અંતરે સાબરમતીના પશ્ચિમ તટે ગુજરાતનું આધુનિક પાટનગર ધીરે ધીરે આકાર લઈ રહ્યું છે, વિકસી રહ્યું છે. આધુનિકતામાં પણ પ્રાચીનતાના પ્રતીક સમું બ્રહ્માણી દેવીનું મંદિર સાબરના પશ્ચિમ કિનારે જ નદીનાં કોતરોની વચ્ચે ટેકરા ' ઉપર પૂર્વાભિમુખે ખખડધજ ઊભું છે. "જ" રોડ પાછળ મંત્રીશ્રીઓના નિવાસની ડાબી તરફ તે આવેલું છે. તેની સામે જ નદીનાં કોતરોમાં ઠાકોરોની વસ્તીવાળું બોરીજ ગામ વસેલું છે. (જુઓ ચિત્ર ૧). આ મંદિરમાં બ્રહ્માણી કે અન્ય કોઈ દેવ-દેવીની મૂર્તિ આજે નથી. મૂર્તિના કેટલાક ટુકડા ગર્ભગૃહના મુખ્ય ગવાક્ષમાં ગોઠવેલા છે. એક ગણપતિની છૂટી પ્રતિમા પણ તેમાં પડેલી છે. શિલ્પના આ ટુકડાઓને મંદિરની મૂળ પ્રતિમા સાથે કોઈ સંબંધ નથી. તે પાછળથી લાવીને ગોઠવવામાં આવ્યા હશે તેમ જણાય છે.

આમ છતાં આ મંદિરનું મહત્ત્વ છે—તેની શૈલી અને રચનાની દૃષ્ટિએ. આ મંદિરમાં કોઈ પણ શિલાલેખ નથી, છતાં સ્થાપત્યનો અભ્યાસ કરતાં મંદિરનું બાંધકામ મુસ્લિમ કાળમાં એટલે કે ૧૬-૧૭મી સદી દરમિયાન થયેલું જણાય છે. વળી કોતરોની વચ્ચે જે ટીંબા પર મંદિર આવેલું છે ત્યાં રસ્તા તરફની બાજુએ કપાયેલ ભાગ(Section)માંથી સલ્તનતકાલીન ખાસ પ્રકારના રંગીન ઓપવાળા માટીના પાત્રખંડો પણ રાજ્યના પુરાતત્ત્વ ખાતાની ટુકડીને સ્થળ-તપાસ દરમિયાન મળી આવેલ છે. આમ જ્યારે ગુજરાત સહિત ભારતમાં રાજપૂત રાજ્યોનો અસ્ત અને મુસ્લિમ યુગનાં મંડાણ થઈ ચૂકયાં હતાં ત્યારે આગણા સમાજજીવન અને સંસ્કૃતિ પર પણ મુસ્લિમ સંસ્કૃતિની ઘેરી છાપ ઊઠવા માંડી હતી. આ મંદિરના સ્થાપત્ય પર પણ હિન્દુ-મુસ્લિમ સંસ્કૃતિનું સમાયોજન થયેલું છે. તેની વધુ ચર્ચા કરીએ તે પહેલાં પ્રાચીન ગુજરાતમાં બ્રહ્માપૂજા (Brahma-cult) અને તેમનાં મંદિરો અંગે સામાન્ય ઉલ્લેખ અહીં કરવામાં આવે તો તે અસ્થાને નહીં ગણાય.

બ્રહ્માની પત્ની બ્રાહ્મી અથવા બ્રહ્માણી કે સાવિત્રીના નામથી ઓળખાય છે. બ્રહ્માણીની સ્વતંત્ર મૂર્તિ, બ્રહ્મા સાથેની યુગલ મૂર્તિ અને સપ્તમાતૃકામાં મુખ્ય માતૃકા એમ ત્રણ પ્રકારની બ્રહ્માણીની મૂર્તિઓ મળી આવે છે. તેનું મૂર્તિવિધાન અગ્નિપુરાણ, અંશુમદ્ભેદાગમ, મત્સ્ય-પુરાણ, માર્કંડેયપુરાણ, રૂપમંડન, રૂપાવતાર, તત્ત્વનિધિ, વિષ્ણુધર્મોત્તર વગેરેમાં આપવામાં આવ્યું છે તે અનુસાર બ્રહ્માણીના ચાર હાથમાં સર્વો, કમંડલ, માળા કે પુસ્તક અને વરદમુદ્રા વગેરે ઉપકરણો ધારણ કરેલાં હોય છે. માતૃકાસ્વપ બ્રહ્માણીના એક હાથમાં બાળક તેડેલું હોય છે. તેનું વાહન સામાન્ય રીતે હંસ છે. બ્રહ્માની પણ અનેક સ્વતંત્ર મૂર્તિઓ ગુજરાતમાંથી મળી


SABARMATI RIVER
BORIJ VILLAGE
SMALL HUTS
SMALL HUTS
WAY
WAY
TEMPLE
WAY TO TEMPLE
WAY TO BORIJ
WAY
WAY
TO 'J' ROAD
'J' ROAD
TO MINISTER HOUSING
TO ROAD NO 6
BRAMANI DEVI TEMPLE
AT GANDHINAGAR; BORIJ
SITE PLAN SHOWING THE LOCATION OF BRAMANI DEVI TEMPLE
DRAWN BY MR. JAYDEV. R.

ચિત્ર ૧

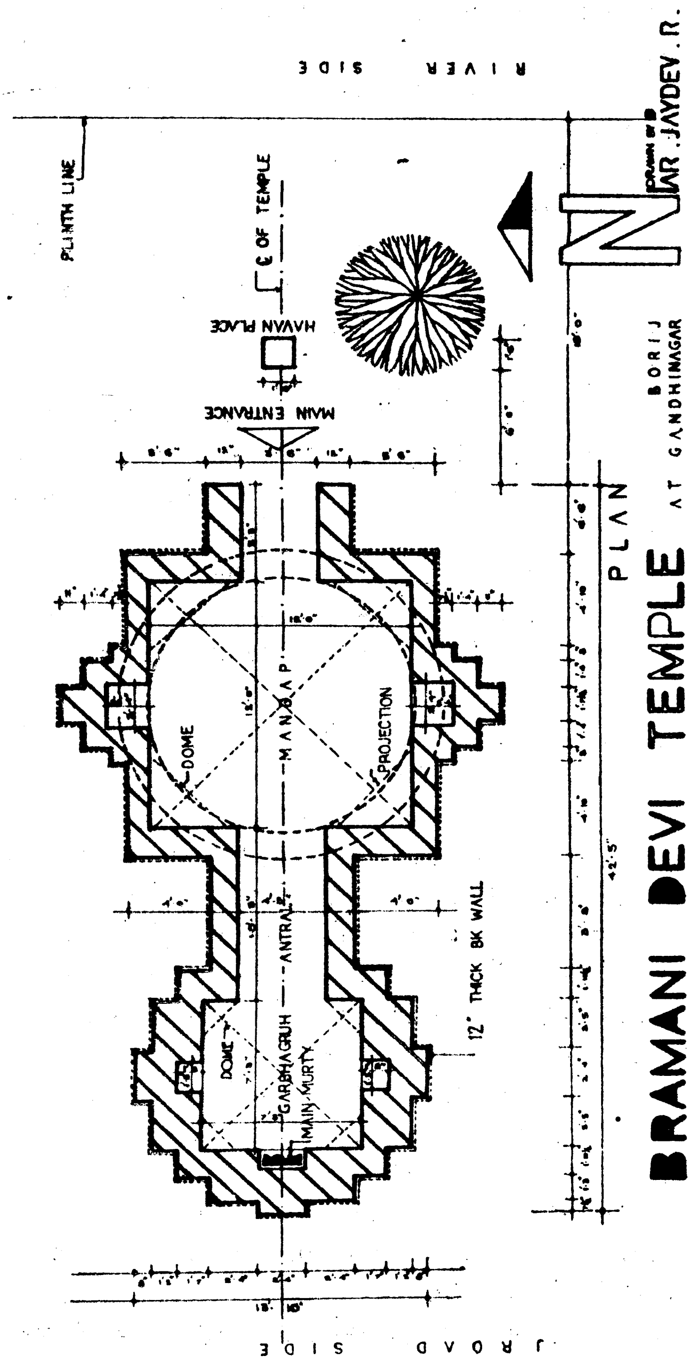
આવી છે. આ સિવાય ગુજરાતમાં બ્રહ્મા અને બ્રહ્માણીનાં સ્વતંત્ર મંદિરો પણ કેટલાંક સ્થાનોએ ખાસ કરીને ઉત્તર ગુજરાતમાંથી મળી આવ્યાં છે. ખેડબ્રહ્માનું જગપ્રસિદ્ધ બ્રહ્માજીનું મંદિર, મહેસાણા તાલુકાના વણપોર ગામનું બારમી સદીનું બ્રહ્માણી માતાનું મંદિર તથા બુટ્ટાપાલડી ગામનું બ્રહ્માણીનું પ્રાચીન મંદિર, સિદ્ધપુર તાલુકાના દશાવાડા ગામનું ૧૧મી સદીનું બ્રહ્માણીનું મંદિર તથા કામળી ગામનું બ્રહ્માણીનું મંદિર ઉપરાંત આ બોરીજનું બ્રહ્માણીનું મંદિર, વગેરે મંદિરો ઉત્તર ગુજરાતમાં આવેલાં છે. આ સિવાય ખેડા જિલ્લામાં ખંભાત તાલુકાના નગરા ગામમાં બ્રહ્માજીનું મંદિર આવેલું છે. તેમાં બ્રહ્મા-સાવિત્રીની મૂર્તિઓ છે. કપડવંજ તાલુકાના મહીસા ગામમાં બ્રાહ્મણવાડામાં સાવિત્રી તથા બ્રહ્માણીની મૂર્તિઓ મુકાયેલી છે, તે લગભગ ૧૧મી સદીની છે. વડોદરા જિલ્લાનાં તાંદળજા ગામમાં બ્રહ્માજીનું ભગ્ન મંદિર આવેલું છે. ત્યાં બ્રાહ્મણીની ભગ્ન મૂર્તિઓ પડેલી છે. દક્ષિણ ગુજરાતમાં કામરેજનું તાપીના કિનારે આવેલું "નારદ બ્રહ્મા"નું મંદિર પણ જાણીતું છે. ગુજરાત સરહદે જૂના શિરોહી રાજ્યમાં વંસીગઢ, કુસમા અને હાથલનાં સ્વતંત્ર મંદિરો તથા રાજસ્થાનમાં પુષ્કર ખાતે બ્રહ્માનું પુરાતન પ્રસિદ્ધ મંદિર વગેરે આજે પણ પ્રાચીન ગૌરવની ગાથા ગાતાં ઊભાં છે. આ રીતે સપ્તમાતૃકાનાં પણ અનેક મંદિરો મળી આવ્યાં છે. ભારતના બીજા પ્રાન્તોમાં બ્રહ્મા-બ્રહ્માણીનાં સ્વતંત્ર મંદિરો બહુ ઓછાં મળે છે. પણ ગુજરાત-રાજસ્થાનમાં સોલંકી યુગ દરમિયાન બ્રહ્મા-બ્રહ્માણીનો થોડોઘણો પૂજાનો પ્રચાર થયો હશે તેમ ઉપરની વિગતો પરથી માની શકાય. છતાં તેનું બાહુલ્ય અને વ્યાપ કેટલાં હશે તે સંશોધનનો પ્રશ્ન છે. ત્યાર બાદ વૈષ્ણવ અને શૈવ સંપ્રદાયોની જેમ બ્રહ્મા સંપ્રદાય (Brahma cult) સ્વતંત્ર રૂપ ધારણ કરી શકયો નહીં, અને નામશેષ થઈ ગયો. આમ છતાં એ યુગમાં તેના અસ્તિત્વની સાક્ષી પુરાતાં બ્રહ્મા-બ્રહ્માણીનાં જે ગણ્યાંગાંઠયાં મંદિરો મળી આવ્યાં છે તેમાં બોરીજના બ્રહ્માણીના મંદિરની પણ ગણના થઈ શકે.

આટલી ભૂમિકા સાથે બોરીજના આ મંદિરનો સ્થાપત્યકલાની દૃષ્ટિએ વિચાર કરીએ.

આગળ જોયું તેમ આ મંદિરના સ્થાપત્ય પર મુસ્લિમ શૈલીની અસર છે. મુસ્લિમ રાજ્યકાળમાં પથ્થરની જગ્યાએ ઈંટો વપરાવા લાગી. આ મંદિરનું બાંધકામ પણ સંપૂર્ણ ઈંટેરી છે. તેમાં ઈંટોનું ચણતર કરી તેના પર ચિરોડી ચૂનાનું મજબૂત પ્લાસ્ટર કરવામાં આવ્યું છે. એ બતાવે છે કે બ્રહ્માણી દેવીનું આ મંદિર મુસ્લિમ કાળ દરમિયાન રચાયું છે.

તલદર્શન (groundplan)ની દૃષ્ટિએ મંદિર ગર્ભગૃહ, અંતરાલ અને ગૂઢમંડપ એમ ત્રણ ભાગમાં વહેંચાયેલું છે, તેમનો સંયુક્ત વિસ્તાર ૪૨'. ૫" × ૨૧' જેટલો છે. (જુઓ ચિત્ર ૨) મંદિર પ્રમાણમાં ઘણું નાનું હોઈ સભામંડપ, શૃંગારચોકી, પ્રદક્ષિણાપથ વગેરેનું આયોજન તેમાં કરવામાં આવ્યું નથી. મંદિરની "પીઠ" કે "જગતી"નો વિસ્તાર ૬૧'.૫"×૩૫' જેટલો છે. તે લગભગ જમીનની અંદર દટાયેલી છે. આ પીઠ તદ્દન સાદી છે છતાં તે મંદિર-સ્થાપત્યનું મહત્ત્વનું અંગ છે.

ગર્ભગૃહ : જેમાં દેવતાનું સ્થાપન કરવામાં આવે છે તેને ગર્ભગૃહ કહે છે. ઊર્ધ્વ દર્શનની દૃષ્ટિએ (elevation) મંદિરનાં ગર્ભગૃહવાળો ભાગ પીઠ, મંડોવર અને શિખર એવાં વિભાગોમાં વહેંચાઈ જાય છે. (જુઓ ચિત્ર ૩) આ મંદિર એક ગર્ભગૃહવાળું હોઈ તે "એકાયતન"


RIVER SIDE
PLINTH LINE
℄ OF TEMPLE
HAVAN PLACE
MAIN ENTRANCE
DOME
MANDAP
PROJECTION
ANTRAL
GARBHAGRUH
MAIN MURTY
12" THICK BK WALL
ROAD SIDE
BRAMANI DEVI TEMPLE
PLAN
AT GANDHINAGAR
BORIJ
DRAWN BY
AR. JAYDEV. R.

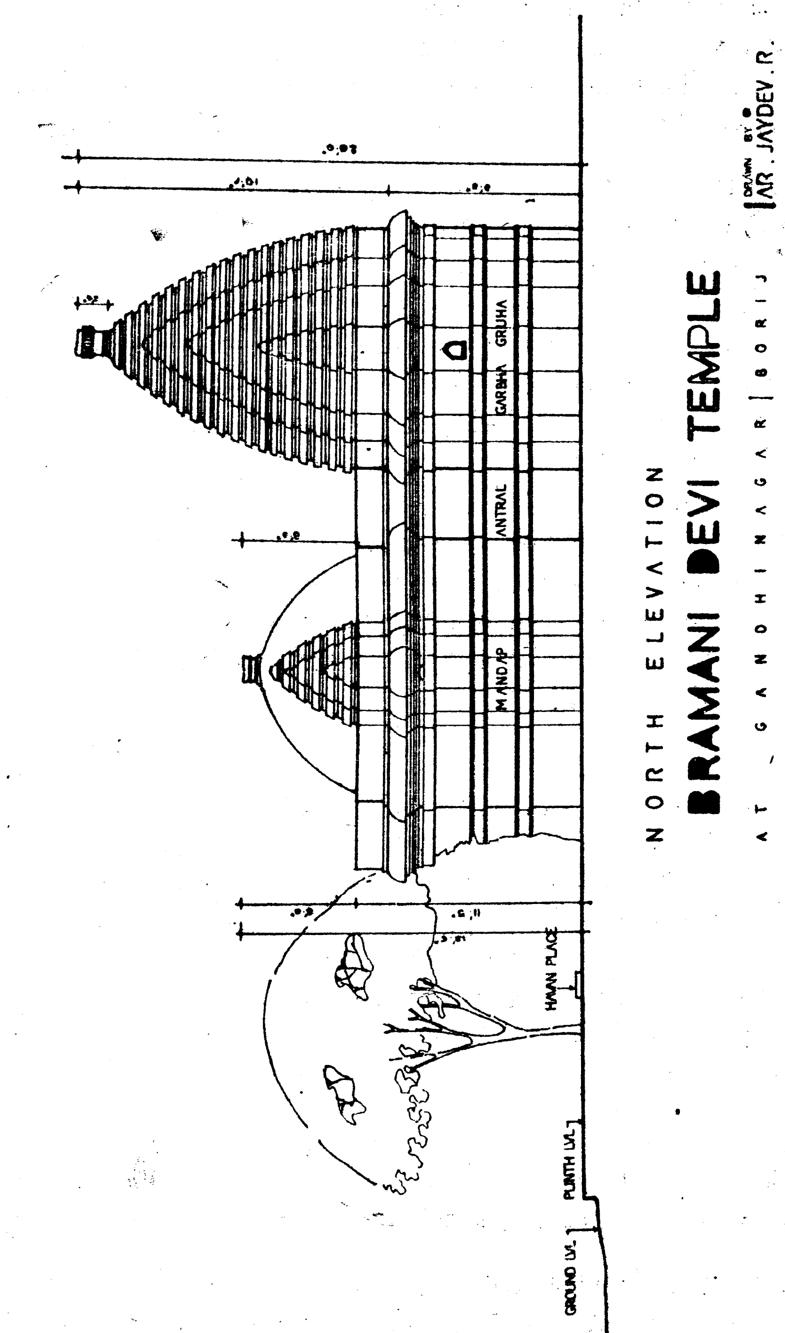
ચિત્ર ૨

પ્રકારનું છે. તેનો આકાર સમચોરસ છે. તેનો બહારથી વિસ્તાર ૧૨′. ૫″ × ૧૨′. ૫″નો છે અને અંદરનો વિસ્તાર ૭′. ૩″ × ૭′. ૩″ છે. અગાઉ જોયું તેમ સમગ્ર મંદિર ઈંટેરી છે. મંદિરની દીવાલો અંદરથી સાદી અને ચૂનાના પ્લાસ્ટરવાળી છે. તેના ચાર ખૂણાઓમાં નિર્ગમો (Projection) મૂકી તેના આધાર પર અંદરથી ગોળાકાર ઘુમટવાળા શિખરને ગોઠવવામાં આવ્યું છે. ગર્ભગૃહમાં પ્રવેશતાં જ સામેની દીવાલમાં ૩′. ૫″ ઉંચાઈ, ૨′. ૪″, પહોળાઇ, અને ૧′ ઊંડાઈ ધરાવતો મુખ્ય મૂર્તિ માટેનો તદ્દન સાદો ગવાક્ષ છે. તેમાં પાછળથી ગોઠવવામાં આવેલ કોઈ મૂર્તિના બે-ત્રણ ટુકડા રાખવામાં આવેલા છે. તેને બ્રહ્માણીની મૂર્તિ સાથે કોઈ સંબંધ નથી. ગામલોકો યથાપ્રસંગે તેની કુળદેવી તરીકે પૂજા કરે છે. ઉત્તર દક્ષિણ દીવાલોમાં પણ એવા જ સાદા ગોખ આવેલા છે. ગર્ભગૃહનું ભોંયતળિયું પણ ચૂનાનું બનેલું છે. તેમાં મોટી તિરાડો પડી ગયેલી છે.

ગર્ભગૃહની દીવાલો જેને " મંડોવર " કહેવામાં આવે છે તે બહારથી પણ સાદી છે. આમ છતાં પણ તેમાં સુંદર નિગમો(Projections)ની રચના કરી મંદિરના સમગ્ર ઘાટને તારાકૃતિ બનાવવામાં આવ્યો છે. દીવાલની રેખા પર નિર્ગમોની રચના કરવામાં આવી છે. મધ્યમાં આવેલ મુખ્ય નિર્ગમ જેને સ્થાપત્યની પરિભાષામાં " ભદ્ર " કહે છે, તેમાં વચ્ચે ત્રણે બાજુની દીવાલો પર સાદા અને ઉપરથી કમાનાકાર ગવાક્ષ મૂકવામાં આવ્યા છે. તેની નીચે ચૂનાના પ્લાસ્ટરમાંથી જ બે સાદી પટ્ટીઓ ઉપસાવી કાઢવામાં આવી છે. મંડોવરની ટોચ પર પણ આ પ્રકારે સુંદર પટ્ટીઓ આવી છે. આ પટ્ટીઓ પર કાંગરાની પ્રતિકૃતિઓનો ઉપયોગ કરી તોરણાકાર ભાતની રચના કરવામાં આવી છે.

શિખર : ગર્ભગૃહ ઉપરનો શૃંગાદિ વડે વિભૂષિત ભાગ " શિખર " (Spire)ના નામથી ઓળખાય છે. આ મંદિરની શિખરશૈલી ખાસ ધ્યાન ખેંચે છે. શિખરનું બાંધકામ પણ ઈંટ અને ચૂનાથી જ કરવામાં આવ્યું છે. શિખરની શૈલી શુંડાકાર (Pyramidical) પદ્ધતિની છે. તેને ટોડા કે ફાંસનાકાર શૈલી પણ કહે છે. તેમાં નીચેથી ઉપર જતાં ક્રમે ક્રમે ઓછી લંબાઈ-પહોળાઈ ધરાવતાં સમતલ થરો (Horizontal Tiers) વડે છેક ઉપરની ટોચ સાધવામાં આવે છે. આ ટોચને " સ્કંધ " (apex) કહે છે. આ મંદિરનું શિખર પણ સત્તર જેટલાં ક્રમશઃ નાના થતાં જતાં ચોરસ ઈંટેરી સમતલ થરો ગોઠવીને બનાવવામાં આવ્યું છે. દરેક થરને પ્લાસ્ટર દ્વારા ગોળાઈવાળો સુંદર ઘાટ આપવામાં આવ્યો છે. આમ શિખરની રચના તદ્દન સાદી છે. તેની ટોચ પરના સૌથી નાના થર પર સુંદર આમલક ગોઠવી શિખરને વિભૂષિત કરવામાં આવ્યું છે. સામાન્ય રીતે મંદિરનાં શિખરો પર જે આમલક જોવા મળે છે, તેનાથી વિશિષ્ટ પ્રકારનું આમલક આ મંદિરના શિખર પર છે. તેવું આમલક અન્યત્ર જોવા મળતું નથી. વળી મંડોવરની દીવાલના નિર્ગમોને શિખરના તળિયાથી માંડીને છેક ટોચ સુધી એક સરખી રીતે પ્રમાણિત કરવા માટે ચોતરફ એ જ આકારનાં બે બે ઉરુશૃંગો (અડધિયા શિખર)ની પણ રચના કરવામાં આવી છે. તે ઉરુશૃંગો મુખ્ય શિખર સાથે જોડાયેલાં છે. આમ સમગ્ર મંદિર તેની સુંદર શિખરરચનાને કારણે વધુ આકર્ષક લાગે છે.

અંતરાલ : ગર્ભગૃહ અને મંડપની વચ્ચે પડતાં બંનેનાં નિગર્મ(Projections)ને પ્રકોણીય રીતે (diagonally) : એકબીજા સાથે જોડીને અંતરાલની રચના કરવામાં આવે છે.


NORTH ELEVATION
BRAMANI DEVI TEMPLE
AT - GANDHINAGAR | BORIJ
DRAWN BY AR. JAYDEV. R.
GARBHA GRUHA
ANTRAL
MANDAP
HAVAN PLACE
PLINTH LVL.
GROUND LVL.

ચિત્ર 3

આમ અંતરાલ એ ગર્ભગૃહ અને મંડપને જોડતું એકમ છે. આ મંદિરનાં અંતરાલનું માપ અંદરથી ૫'.૫" × ૪'.૫" જેટલું છે. અંતરાલ અને ગર્ભગૃહનું પ્રવેશદ્વાર, બંનેની પહોળાઈ સરખા જ માપની હોઈ અંતરાલ એ ગૂઢમંડપમાંથી ગર્ભગૃહમાં જવાનો માત્ર લંબચોરસ માર્ગ જ બની જાય છે. આ મંદિર જેવો લાંબો અંતરાલ બીજા મંદિરોમાં ભાગ્યે જ જોવા મળે છે.

ગૂઢમંડપ : મંદિરનો મંડપ ત્રણ બાજુથી બંધ કરવામાં આવે ત્યારે તેને ગૂઢમંડપ કહેવામાં આવે છે. આ મંદિરના ગૂઢમંડપનું પ્રવેશદ્વાર પૂર્વાભિમુખે છે. તેમાં થઈ મંદિરમાં પ્રવેશતાં જ કોઈ ગુફા-મંદિરમાં જતા હોય તેમ લાગે છે. મંદિરનું પ્રવેશદ્વાર ઘણું જીર્ણ થઈ ગયેલ છે. પરિણામે મંદિરના બાંધકામમાં વપરાયેલ મોટી ઈંટો તથા ચૂનો વગેરે દેખાઈ આવે છે. ગૂઢમંડપની અંદરની દીવાલમાં ચારેય ખૂણે કમાનો (Arch) રચવામાં આવેલી છે. તેના પર ઈંટેરી ગોળાકાર ઘુંમટ ગોઠવવામાં આવ્યો છે. અહીં કમાનોનો ઉપયોગ સ્પષ્ટ રીતે મુસ્લિમ-સ્થાપત્યની અસર દર્શાવે છે. તે પહેલાં મંદિરોમાં મહદ્ અંશે પથ્થરનો જ ઉપયોગ થતો હોઈ મંદિરના છાદના આધાર માટે આવી કમાનોની જરૂર રહેતી નહીં. ઈંટેરી બાંધકામોમાં કમાનોનો ઉપયોગ વધતો ગયો તે સૂચક છે. ગૂઢમંડપમાં અંદર ઉત્તર-દક્ષિણ બે ગોખની રચના પણ કરવામાં આવી છે. ગૂઢમંડપની બહારની દીવાલોમાં પણ ચાર જેટલાં નિર્ગમો (Projections) પાડવામાં આવ્યા છે. તેમાં વચ્ચે અને છેક ઉપરના છેડે ચૂનાના પ્લાસ્ટરમાં બે સાદી લાંબી પટ્ટીઓ ઉપસાવી તેના પર તોરણાકાર ભાત કોતરવામાં આવી છે. ગૂઢમંડપની ઉત્તર-દક્ષિણ દીવાલોમાં પ્લાસ્ટર પર વેલબુટ્ટાવાળી પાનાકાર સુંદર ભાતો પણ કોતરવામાં આવી છે; આવી ભાતો મુસ્લિમસ્થાપત્યની જાળીમાં સામાન્ય રીતે વપરાય છે.

ગર્ભગૃહના છાદને શિખર કહે છે તેમ ગૂઢમંડપના છાદને સંવર્ણા (સામરણ) કહે છે. અહીં ગૂઢમંડપ અર્ધગોળાકાર ઘુંમટના સામરણથી વિભૂષિત કરવામાં આવ્યો છે. તે ખાસ ધ્યાન ખેંચે છે. મુસ્લિમકાળમાં ભારતીય પદ્ધતિના અલંકૃત ઘુંમટના સ્થાને અર્ધગોળ ગુંબજોનો ઉપયોગ થવા માંડચો અને તેમાં પથ્થરની જગ્યાએ ઈંટો વપરાવા લાગી. એટલે ખર્ચ પણ ઓછું આવતું અને સામાન્ય કડિયા-કારીગરો પણ તે બનાવી શકતા. મુસ્લિમ રાજ્યશાસનમાં ભારતીય સ્થાપત્યોએ પણ મુસ્લિમ કળાની કેટલીક અસરો ઝીલી છે; જેમ કે, પથ્થરમાં જાળી કંડારવી, ગુંબજની રચના, સ્થાપત્યોમાં વેલબુટ્ટા અને કમાનોની રચના વગેરે. આ મંદિર પણ તેનું એક સારું ઉદાહરણ છે. આજે પણ હિન્દુ કે જૈન મંદિરોનાં સ્થાપત્યોમાં ઘુંમટોનો ઉપયોગ ખૂબ જ વ્યાપક બની ગયો છે.

ગૂઢમંડપની ઉત્તર-દક્ષિણ દીવાલોની ટોચ પર પણ ત્રણ ત્રણ ફાંસનાકાર ઉરુશૃંગો(એક-બીજાં સાથે જોડાયેલાં)ની રચના કરવામાં આવી છે. તેમને મુખ્ય ઘુંમટ સાથે એક બાજુથી જોડી દેવામાં આવ્યા છે. ઘુંમટની ટોચ ઉપર પણ સુંદર આમલક ગોઠવવામાં આવ્યું છે.

ગૂઢમંડપના પ્રવેશદ્વાર સામે: ૬ ફૂટ દૂર ૧'. ૬" × ૧' × ૬" ના માપના યજ્ઞકુંડની પણ રચના કરવામાં આવી છે. તેનો ઉપયોગ ધાર્મિક પ્રસંગે યજ્ઞ માટે કરવામાં આવે છે. આ કુંડ પણ મંદિરના સ્થાપત્યનો ભાગ છે.

આમ આ મંદિરની સ્થાપત્યકલામાં હિન્દુ સ્થાપત્યનાં પ્રતીક સમું શિખર અને મુસ્લિમ-સ્થાપત્યના પ્રતીકસમા ઘુંમટ તેમ જ અંદરની કમાનો વગેરે દ્વારા બંને કલાનો સુંદર સમન્વય સાધવામાં આવ્યો છે.

અંતમાં એક હકીકતનો ઉલ્લેખ કરેલો જરૂરી છે. રેતી યા પથ્થર (sand stone) કે આરસના પથ્થરમાંથી મંદિર બાંધનાર ગુજરાતના સારા સોમપુરા શિલ્પીઓ મુસ્લિમ કાળ દરમિયાન રાજસ્થાનમાં ચાલ્યા ગયા અને એ કાળ દરમિયાન મસ્જિદોનાં બાંધકામ માટે આગ્રા અને રાજસ્થાનના પિલાણી વિસ્તારના કડિયાઓ ચૂનાના કામ માટે ગુજરાતમાં આવ્યા અને સ્થાનિક કડિયાઓની મદદથી તેઓએ હિન્દુ-મુસ્લિમ શૈલીનાં દેવાલયો બાંધ્યાં. તેમા શિલ્પ-સ્થાપત્ય કળાના સિદ્ધાંતોને અનુસરવામાં આવ્યા નથી. આ પ્રકારના કડિયાઓને હાથે બંધાયેલાં મંદિરોનો એક સમૂહ સાબરમતીને કિનારે અમદાવાદથી છેક કાંઠાના દેરોલ સુધી જોવા મળે છે. ભીમપોર, પેથાપુર, ધોળાકુવા, વાસણા (દોલારાણાના)દેલવાડ એ બધા ગામો પાસે ઈંટચૂનાથી ચણેલ સોળમા સૈકાથી માંડીને અઢારમા સૈકા સુધીનાં મંદિરો જોવા મળે છે. આ બધાં મંદિરો-માં બોરીજનું (ગાંધીનગરનું) આ બ્રહ્માણીનું મંદિર શિરમોરસમું છે.

આ મંદિરનું ત્રિવિધ મહત્ત્વ છે. એક તો મંદિરનું જે ફાંસનાકાર શિખર છે તે પ્રકારનાં અન્ય શિખર એ સમયમાં કે અગાઉ સોલંકી બહુ ઓછાં જોવા મળે છે. સોલંકી યુગમાં રેખાન્વિત શિખર-શૈલીનાં સંખ્યાબંધ મંદિરો રચાયાં, જ્યારે મૈત્રીકકાલીન મંદિરોમાં આ પ્રકારનાં ફાંસનાકાર શિખરો વધુ જોવા મળે છે. આમ શિખરરચનાની દૃષ્ટિએ આ મંદિરના વિશિષ્ટ મહત્ત્વને સ્વીકારવું રહ્યું. બીજું, સોલંકી યુગ પછી સલ્તનત અને મોગલ સમયમાં મંદિરની સ્થાપત્ય-કલામાં જે પરિવર્તન શરૂ થયું તે પરિવર્તનનું આ મંદિર દ્યોતક છે. હિન્દુ-મુસ્લિમ બંને સંસ્કૃતિની અસર તેના પર છે. ત્રીજું, ગુજરાતના પાટનગર ગાંધીનગરનું તે એક માત્ર પ્રાચીન સ્મારક માની શકાય. પાટનગરના વિસ્તારમાં બીજું કોઈ આટલું પ્રાચીન અને સુંદર સ્થાપત્ય નથી. ગાંધીનગર ધીમે ધીમે ઉપવનનગર (Garden-city) તરીકે ગુજરાત સરકારના વન વિભાગ દ્વારા વિકસાવાઈ રહ્યું છે. સાબરનાં કોતરોને પણ સફારી પાર્ક તરીકે વિકસાવવાની યોજના છે. તેની વચ્ચે આ મંદિર, ગાંધીનગરની રમણીયતામાં અવશ્ય વધારો કરશે. આમ મંદિરના આસપાસના વિસ્તારમાં ઉદ્યાન તૈયાર કરવાની વન વિભાગની યોજના સાકાર બનતાં આ મંદિર ગુજરાતના પાટનગરનું ગૌરવ બની રહેશે. (ચિત્ર ૪ : જુઓ આ અંકના પાછલાં પૂઠાં ઉપરનું)

સંદર્ભગ્રંથો

૧. Brown Percy—Indian Architecture (Islamic Period)

૨. (Dr.) Sompura K. F.–The Structural Temples of Gujarat

૩. દવે, (શ્રી) કનૈયાલાલ ભા.—ગુજરાતનું મૂર્તિવિધાન

૪. ગુજરાતનો રાજકીય અને સાંસ્કૃતિક ઇતિહાસ–ગ્રંથ–૩ અને ગ્રંથઃ ૪–ભો. જે. વિદ્યાભવન, અમદાવાદ

૫. કુમારઃ ડીસેમ્બર-૭૬ તથા જાન્યુઆરી-૭૭-“ ભારતીય મંદિર-સ્થાપત્યનાં વિવિધ અંગ ”–સોમપુરા (શ્રી) હરિપ્રસાદ.

૬. પથિકઃ ડીસેમ્બર-૭૬-“ ખંભાતની બ્રહ્માપ્રતિમાઓ ”-પ્રા. (પરીખ) પી. સી. અને પ્રિ. અમીન જે. પી.

૭. “ ભારતીય શિલ્પ-સ્થાપત્ય ”–સોમપુરા (ડૉ.) કે. એફ.

વિશેષ નોંધ:—ચિત્ર-૧, ૨, ૩માં દર્શાવેલાં બોરીજ-મંદિરનાં સુંદર સ્થળદર્શન (Site-Plan), પૃષ્ઠ-દર્શન (Ground-Plan) તથા ઊર્ધ્વદર્શન (Elevation) વગેરે પ્લાન બે માસની ભારે જહેમત લઈને તૈયાર કરી આપવા બદલ અમો ગાંધીનગરના શ્રી જયદેવ શાહ, સ્થપતિશ્રીનો હાર્દિક આભાર માનીએ છીએ. ચિત્ર–૪માં દર્શાવેલ ફોટોગ્રાફ આપવા બદલ ડૉ. હરિલાલ ગૌદાનીનો પણ આભાર માનીએ છીએ.

વિષ્ણુની બે વિરલ પ્રતિમા

શિવનારાયણ પાંડે

મહાભારતમાં વિષ્ણુ ભગવાનને નારાયણના રૂપમાં સર્વશ્રેષ્ઠ દેવતાનું પદારોપણ કરવામાં આવેલું છે. તેમને વાસુદેવ પણ કહે છે. નારાયણ જ વિષ્ણુ-શેષશાયીના રૂપમાં જલાશયી—આ સંસારના નિર્માતા અને પાલનકર્તા છે. વામન અવતારમાં ભગવાન વિષ્ણુએ આ સંપૂર્ણ જગતને ત્રણ પગલાંમાં માપી લીધું હતું; તેથી તેમને વામન-ત્રિવિક્રમ પણ કહે છે. ભગવાન વિષ્ણુના જુદા જુદા અવતારોનું વર્ણન 'ઋગ્વેદ', 'મહાભારત,' 'મત્સ્યપુરાણ', તથા 'શતપથબ્રાહ્મણ' ઇત્યાદિ ગ્રંથોમાં છે.

પુરાવશેષ-વિષયક આધારોથી પણ એ સિદ્ધ થયું છે કે, પહેલી અને બીજી શતાબ્દી પૂર્વે પણ વિષ્ણુની પૂજા ભારતમાં પ્રચલિત હતી.[1] સૌરાષ્ટ્રમાં ચક્રપાલિતે ઈ. સ. ૪૫૬માં વિષ્ણુનું મંદિર બંધાવ્યું હતું; તે સ્કંદ ગુપ્તના કાઠિયાવાડના વાઈસરોયનો પુત્ર હતો.[2] એકસોઅઠયોતેર દિવ્ય વિષ્ણુસ્થાનોમાં એક સ્થાન તરીકે પ્રભાસતીર્થ મનાય છે.[3] ગુજરાતના સોલંકી યુગમાં વિષ્ણુધર્મ શૈવધર્મ જેવો જ અત્યંત પ્રચલિત હતો, જે જુદાં જુદાં સ્થળોમાંથી મળેલ વિષ્ણુ મંદિરો અને વિષ્ણુપ્રતિમાઓથી સિદ્ધ થાય છે. આ જ સમયની બે ભવ્ય પ્રતિમાઓનું વર્ણન નીચે પ્રમાણે છેઃ

(૧) કેવદ્રા ગામેથી મળી આવેલ ત્રિવિક્રમ વિષ્ણુની પ્રતિમા:

કેવદ્રા જૂનાગઢ જિલ્લાના કેશોદ તાલુકામાં આવેલ એક નાનું ખેતીપ્રધાન ગામ છે. તે કેશોદથી લગભગ દશ કીલોમીટર દૂર આવેલું છે. સને ૧૯૭૫ના વર્ષમાં સરકારશ્રી તરફથી ચાલતા રાહતકામ દરમિયાન ગામથી આશરે ૧૦૦ મીટર દૂર નીચે જમીનમાંથી એક વિષ્ણુની અત્યંત ખંડિત ઘસાયેલી રેતિયા પથ્થરની પ્રતિમા પ્રાપ્ત થયેલ છે. નોંધપાત્ર હકીકત એ છે કે, મળી આવેલ પ્રતિમાની આસપાસ કોઈ મંદિર કે અન્ય મકાનના અવશેષો પ્રાપ્ત થયેલ નથી. વિષ્ણુ સમભંગ મુદ્રામાં કમલ પર ઊભા છે. બન્ને જમણા હાથ તથા ડાબી તરફનો ઉપરનો હાથ ખંડિત છે. આયુધમાં ચક્ર અને શંખ છે. મૂર્તિએ ઊંચો કિરીટમુકુટ અને વનમાળા ધારણ કરેલાં છે; કાનમાં કુંડલ, ગળામાં હાર અને યજ્ઞોપવીત ધારણ કરેલાં છે. વિષ્ણુના પગની પાસે કમલની બાજુમાં દ્વિભંગ મુદ્રામાં ઊભેલી ગદાદેવી અને ચક્રપુરુષની પ્રતિમા જણાય છે. આ મૂર્તિ પ્રાય:

---

૧ દેસાઈ, કલ્પના, આઈકોનોગ્રાફી ઑફ વિષ્ણુ, ૧૯૭૩, ન્યુ દિલ્હી, પૃ. ૫.

૨ એજન, પૃ. ૯.

૩ ઢાંકી, મધુસૂદન અને શાસ્ત્રી, હ.પ્ર.નો લેખ, 'પ્રભાસપાટણનાં પ્રાચીન વિષ્ણુ મંદિરો', 'વૈષ્ણવજન', ડીસેમ્બર ૧૯૬૨, જૂનાગઢ, પૃ. ૩૫.

૧૦મી શતાબ્દીની છે. (માપ : ૯૭ સે.મી. × ૫૨ સે.મી. × ૨૬ સે.મી.) હાલમાં આ મૂર્તિ પ્રભાસપાટણ મ્યૂઝિયમમાં સુરક્ષિત છે. (**ચિત્ર નં. ૧** : જુઓ આ અંકના મુખપૃષ્ઠ ઉપરનું ચિત્ર)

(૨) પ્રભાસપાટણના પરશુરામ મંદિરની વિષ્ણુ-શેષશાયીની મૂર્તિ :

શ્રી સોમનાથ મંદિરથી ત્રિવેણી તરફ જતાં રસ્તામાં જમણી તરફ આવેલ જલપ્રભાસના નામથી પ્રચલિત (જ્યાં હાલમાં પરશુરામનું મંદિર છે ત્યાં) કુંડની દક્ષિણ તરફની દીવાલના ગોખલામાં એક શેષશાયી વિષ્ણુની ઘસાયેલી રેતિયા પથ્થરની મૂર્તિ છે, તે આશરે ૧૦મી શતાબ્દીની છે. વિષ્ણુ શેષનાગ પર શયન કરી રહ્યા છે. મસ્તક પર મુકુટ ધારણ કરેલ છે, તેની પાછળ સર્પ-શીર્ષ છે; મૂર્તિ ચતુર્ભુજ છે; તેના ડાબા એક હાથમાં શંખ અને બીજા ડાબા હાથમાં ચક્ર છે અને જમણો એક હાથ જાંઘ ઉપર અને બીજા હાથથી મસ્તકને ટેકો આપેલા હાથની વચ્ચે ગદા પડેલી છે. વિષ્ણુની નાભિમાંથી કમલદંડ નીકળતો દેખાય છે તેથી અનુમાન કરી શકાય કે આ કમલદંડ ઉપર કમલ અને તેના ઉપર બ્રહ્મા વિરાજમાન હશે જે હાલમાં ખંડિત છે. વિષ્ણુએ કુંડલ, હાર, બાજુબંધ, કંગન અને કટિમેખલા આદિ ધારણ કરેલાં છે. શેષશૈય્યાની નીચેની પટ્ટીમાં શંખ, વેદી, હાથી, ઘોડા કોતરેલાં છે. આ શેષશાયી વિષ્ણુની પ્રતિમા અત્યંત સુઘડ અને અદ્ભુત છે. તેનું સંરક્ષણ થવું આવશ્યક છે. (માપ : ૭૭ સે.મી. × ૫૦ સે. મી.; (**ચિત્ર નં. ૨** : જુઓ આ અંકના મુખપૃષ્ઠ ત્રીજા ઉપરનું ચિત્ર).

વિનયસમુદ્ર વાચક-કૃત આરામશોભા ચઉપઈ

સં. નવીનચંદ્ર એન. શાહ

પ્રાચીન ભારતીય પરંપરામાં નાગપંચમીની લોકવાર્તા રૂપાન્તરે જુદી જુદી ભાષાઓમાં પ્રચલિત છે. આ 'આરામશોભા'ની લોકવાર્તા પણ નાગપંચમીની વાર્તાનું એક રૂપાન્તર જ છે. અનેક વિઘ્નો અને વિટંબણાઓ હોવા છતાં, આ વાર્તામાં આર્ય સન્નારી પતિપરાયણ રહે છે અને આદર્શ ગૃહિણી તરીકે કુટુંબના સર્વ સભ્યોની નિષ્ઠાપૂર્વક સેવા કરે છે.

આ વાર્તાનાં પ્રતિરૂપ રાજશેખરસૂરિકૃત **प्रबन्धकोश**[1]–અન્તર્ગત **आर्यनन्दिलप्रबन्ध**માં, શ્રી મેઘાણી-સંપાદિત 'કંકાવટી'[2]માં સમાવિષ્ટ 'રાણી રળકા'ની વાર્તામાં અને 'પંચદંડ'ની પ્રાચીન પરંપરામાં પ્રાપ્ત થતી 'પ્રધાનની પુત્રવધૂ'ની વાર્તામાં[3] મળે છે. ઈ.સ. ની પહેલી સદી કરતાં યે પ્રાચીન ગણી શકાય એવી 'વૈરોટયા' અથવા 'વૈરોટી'[4] મહાવિદ્યા (મહાદેવી) 'નાગપંચમી'ની વ્રતકથાના મૂળ સ્વરૂપનો ઇશારો કરે છે. તે જોતાં આ લોકવાર્તાની પરંપરા ઈસવી સનના પ્રારંભનાં વર્ષો કરતાંય પ્રાચીન ગણી શકાય.

પ્રાચીન અને મધ્યકાલીન ગુજરાતીમાં આ વાર્તાની જુદા જુદા લેખકોની જે કૃતિઓ મળી આવે છે એમાં સૌથી પ્રાચીન સં. ૧૫૩૫માં કીરતિ (કીર્તિવિજય) નામના જૈન કવિએ રચેલ 'આરામશોભા ચઉપઈ' છે એમ ડૉ. ભોગીલાલ સાંડેસરાએ દર્શાવ્યું છે.[5] પછીની કૃતિઓમાં સં. ૧૬૦૭ની વિનયસમુદ્ર વાચકની, સં. ૧૬૫૨ની પૂંજા ઋષિની, સં. ૧૬૮૭ની રાજસિંહની, તેમજ સં. ૧૭૬૧ની જિનહર્ષની રચનાઓ મળી આવે છે.

વિનયસમુદ્ર વાચકની આ કૃતિમાં અગ્નિશર્મા નામના બ્રાહ્મણની પુત્રી (વિદ્યુત્પ્રભા અથવા આરામશોભા)ને નાગ કેવી રીતે સંકટોમાં સહાય કરે છે તેની કથા આવે છે. એક દિવસે, એક ગારુડી એક નાગને પકડવા માટે તેની પાછળ દોડતો દોડતો આવે છે, પણ નાગ ઝડપથી દોડી આરામશોભા પાસે આવી, તેને પોતાને ગારુડીથી બચાવવા મનુષ્ય વાણીમાં વિનંતી કરે છે.

---

૧ મુનિ જિનવિજયજી-સંપાદિત '**प्रबन्धकोश**', પૃ. ૫-૭.

૨ મેઘાણી ઝવેરચંદ, 'કંકાવટી' ભાગ ૨, પૃ. ૨૮-૩૫.

૩ પારેખ (ડૉ.) સોમાભાઈ ધ્રૂ, 'પંચદંડની વાર્તા', પૃ. ૨૮૪-૨૮૭.

૪ Shah (Dr.) U. P, 'Iconograhy of the Sixteen Jaina Mahāvidyās', *Journal of the Indian Society of Oriental Art*, Vol. XV, 1947, pp.. 114-177.

૫ સાંડેસરા (ડૉ.) ભોગીલાલ જ., 'આપણું લોકવાર્તા-વિષયક પ્રાચીન સાહિત્ય', 'ઇતિહાસની કેડી', પૃ. ૧૮૧-૧૮૩.

આરામશોભા એકદમ ભયભીત થાય છે અને સાથે, નાગને મનુષ્યવાણીમાં વાત કરતો જોઈ આશ્ચર્ય-મુગ્ધ બને છે. પણ દયા અને કરુણાના ભાવોથી પ્રેરાઈને આરામશોભાએ નાગને સંતાડી દીધો. નાગને શોધવા આવેલા ગારુડીને જૂઠું બોલી આરામશોભાએ કહ્યું કે 'અહીં તમે શોધો છો તેવો કોઈ નાગ નથી.' ગારુડીના ગયા પછી આરામશોભાને નાગે વરદાન આપ્યું અને તે વરદાનના પરિણામે આરામશોભાની આસપાસ હંમેશાં ઉપવન વીંટળાયેલું રહેતું.[૬] તેથી જ તે કન્યાનું 'આરામશોભા' નામ પડયું.

નાગદેવની કૃપાથી અને ભાગ્યના બળે આરામશોભા પાટલિપુત્રના રાજા જિતશત્રુની પટરાણી બની. પરન્તુ આરામશોભાની ઓરમાન માતાએ એક વાર તેના પતિને ઝેર ભેળવેલા લાડુ લઈ આરામશોભા પાસે મોકલેલા; પણ નાગદેવને આની જાણ થતાં તેમણે તે લાડુ અમૃતના બનાવી દીધા. બીજી વખત, ઓરમાન માતા પોતે ઝેરના લાડુ લઈ પાટલિપુત્ર ગઈ અને આરામ-શોભાને મારી નાખવાનો પ્રયત્ન કર્યો, પણ ફરી વાર પણ નાગદેવે લાડુના ઝેરને અમૃત બનાવી આરામશોભાને બચાવી લીધી. ઓરમાન માતા આરામશોભાની પ્રથમ પ્રસૂતિ વખતે, તેને પોતાને ઘેર તેડી લાવી. આરામશોભાએ પુત્રને જન્મ આપ્યા પછી, એક વાર દુષ્ટ માતાએ ધક્કો મારી આરામશોભાને કૂવામાં નાખી દીધી. પણ નાગદેવ આરામશોભાને પાતાળમાં પોતાની પાસે લઈ ગયા અને તેના વિખૂટા પડેલા બાળકના ઉછેર પર પણ દેખરેખ રાખી. છેવટે જિતશત્રુ, આરામશોભા અને તેમના પુત્ર મલયનું મિલન થાય છે અને સર્વત્ર આનંદ વર્તી રહે છે. આમ આરામશોભા એ એક ખાનદાન, પતિવ્રતા, ઉમદા અને આદર્શ ગૃહિણીનું દૃષ્ટાંત પૂરું પાડે છે.

જેના પરથી 'આરામશોભા ચઉપઈ'નો અભ્યાસ રજૂ કર્યો છે તે વિનયસમુદ્ર વાચકની આ કૃતિની હસ્તપ્રત વડોદરાના પ્રાચ્યવિદ્યા મન્દિરના ક્રમાંક ૨૧૭૩ પર નોંધાયેલી છે. કૃતિનો લેખન-સંવત ૧૬૦૭ (ઈ.સ. ૧૫૫૧) છે. આઠ પાનની આ હસ્તપ્રતનાં પાનની લંબાઈ ૨૬ સે.મી અને પહોળાઈ ૧૦.૫ સે.મી. છે. દરેક પાનની ડાબી-જમણી બાજુએ ૨ સે.મી.નો હાંસિયો છે તેમ જ દરેક પાનની ઉપર-નીચે .૮ સે.મી. જેટલી જગ્યા છોડેલી છે. દરેક પાનની મધ્યમાં, લખાણ વિનાની છોડેલી ખાલી જગ્યા વડે એક ચતુષ્કોણ આકૃતિ રચાય છે; તે કાળની હસ્તપ્રતોનાં પૃષ્ઠોમાં આવી પરંપરાગત ખાલી જગ્યા રાખવાની પ્રણાલિકા જોવા મળે છે. આ કૃતિ દેવનાગરી લિપિમાં એકધારા હસ્તાક્ષરોમાં લખાયેલી છે. હસ્તપ્રતની દરેક બાજુએ ૧૪ થી ૧૫ પંક્તિઓ છે અને દરેક પંક્તિમાં આશરે ૭–૮ શબ્દો છે.

જેનો અહીં અભ્યાસ રજૂ કર્યો છે તે વિનયસમુદ્ર વાચક-કૃત 'આરામશોભા ચઉપઈ'નો પાઠ નીચે મુજબ છે :

---

૬ વાર્તાઓમાં બ્રાહ્મણ કન્યાનું નામ 'વિદ્યુત્પ્રભા' મળે છે પણ તેની આસપાસ સદાયે ઉપવન ('આરામ') વીંટળાયેલું રહેતું તેથી તેનું નામ 'આરામશોભા' પડયું લાગે છે. ગુજરાતમાં માળી તરીકે કામ કરતા રામી ભાઈઓની અટક પણ આરામ શબ્દ ઉપરથી ઊતરી આવેલી છે.

આરામશોભા ચઉપઈ

[I–A] ॥૬૦॥ શ્રીજિનશાસનિ જગિ જયઉ, જિણિ રાજા અરિહંત;
દયા ધર્મ ભાખઉ ભલઉ, નયનંજણ ભગવંત. (૧)
જિણવરિ ભાખ્યા શ્રીમુખઇં, બોલઇં ત્રિન્નિ સુપવિત્ત;
જ્ઞાન અનઇ દરિસણ વલી, ચરણતત્ત્વ ગુણ જત્ત. (૨)
રત્નત્રય જે નર લહી, પાલઇં તે નર ધન્ય;
વલિ વિશેષિ દંસણ લહી, સુખસંયોગ સુપુન્ય. (૩)
બોધ દુહેલઉ જીવનઇં, જગિ ચિંતામણિ જેમ;
સુરસંપઇ સવિ સોહિલું સુરનરુ જાણઉ તેમ. (૪)
સમતારસ સીધા સ્રવે, સુણીઇં શ્રવણ સુજાણ;
દેવતત્ત્વ-સુધા ધરઇં તિહાં, નરજન્મ પ્રમાણ. (૫)
દેવતત્ત્વ આરાધતાં, થાઇ નિર્મ્મલ બોધિ;
નવઇ તત્ત્વ-સૂધા હવઇં, જઇ હોઇ ભાવ વિસોધિ. (૬)
દેવ ત્રિણ્ણિ ભાવ થણઇં, પૂજભેદ દોઇ જાણિ;
ઇહ દુહ ભેદહ અંતરઇ, સરસવ-મેર સમાણ. (૭)
ભાવ થણિ જિમ પામિયઉ, પરિભવ ઉત્તિમ ઠામ;
સુણિ આરામશોભા તણઉં, પ્રગટ કિયો નિજ નામ. (૮)
એ ચરિત્ર મઇં સાંભલ્યઉ, શાસ્ત્ર તણઇ અનુસારિ;
તેમઇં ભાવઇં ભાસિયો, ભવિયણ હિયઇ વિચારિ. (૯)

ચૌપઈ

જંબુદ્દીબ વહુ મહિમનિવાસ, ભરતક્ષેત્રિ જિમ સિવપુરિ વાસ;
પ્રમુદિત લોકમનોહર તિહાં, લાછિનિવાસ નામિ પુર જિહાં. (૧૦)
વસઇં વિનોદી વિવહારિયા, પરઉપગારી સુખકારિયા;
ગુણસુંદર જિહા ભપૂતિ ભીમ, તેહની કોઈ ન ચાંપઇ સીમ. (૧૧)
વસઈં ઘણાં તિહાં વર્ણાવર્ણ, ભલા પ્રવર્ત્તિઇં છઇ આચરણ;
સરવર વાડી રલિયામણા, ગઢ મઠ મંદિર સોહામણા. (૧૨)
અગ્નિશર્મ વાડવ તિહાં વસઇ, અવગુણ તેહનઇં કો નવિ હસઇ;
સંધ્યા વાંદઇ ત્રિન્ને કાલ, હરિહર માનઇં હિયઇ દયાલ. (૧૩)
કુલવટની નવિ લોપઇ સીમ, ચઉમાસીના પાલઇ નીમ;
ચ્યારિ કખાય કરઇ ખટ્કર્મ, નિશ્ચલ મનિ નિરખઇ સવિ ધર્મ્મ. (૧૪)
તિણિ નામઇં તેહનઇં ઘરિ નારિ, તેહવી અવર ન ઇણિ સંસારિ;
રૂપઇ રંભા રતિ અવતારિ, તેહનઇં બેટી સંતિતિ વારિ. (૧૫)

જિણતાં જાણુઇ કરિ વીજલી, ઝલકા કરતી અતિ ઉજલી,
ગોરી ગોરી ચંપક નાગ, વિદ્યપ એહવે નામ પ્રધાન. (૧૬)

ક્રમિ ક્રમિ વાધંઇ ગુણે વિશાલ, શશિવ[I–B]યણી મુખિ લવઇ રસાલ;
તિણિ રીઝવ્યઉ કુડંવઉ સહૂ, પુત્રીના ગુણ બોલઇ બહૂ. (૧૭)

જહવઇ આઠ વરસની થઈ, તેહવઈ તેહની માયડી મુઇ;
રોવઇ રીંખઇ દુખુ ન સમાઇ, માઇ તણઉ દુખુ કેમ ખમાઇ. (૧૮)

તિણિ હિવ ઝાલ્યઉ ઘરનું ભાર, કરઇં પિતાની ભગતિ અપાર;
પહ ઉગમતી ગાઇ દૂહાઇ, વાસીધઉ કરિ ચારણ જાઇ. (૧૯)

આવઇં જેતઇ થાઇ મધ્યાહ્ન, ચૂલ્હઉ પોતિ કમાવઇ ધ્યાન;
તેતઇ પિતા કરઈ જલન્હાણ, દેવપૂજાવઇં થાઇં ધ્યાન. (૨૦)

આસણ માંડઇ ભગતિઇં તિસઇ, જિમ તાપીસ્યું બોલઇ હસઇ;
દેઇ ચલૂ નઇં આપણ જિમઇ, વલિ ગોચારણ બાહિરિ ભમઇ. (૨૧)

પ્રાવઇ નિજ ઘરિ સંધ્યાકાલિ, કરિ નિદ્રા ઊઠઇ તતકાલિ;
નિત નિત સાઇ ઇસી પરિ કરઇ, અન્ન દિવસિ મનિ ચિંતા ધરઇ. (૨૨)

તાત તણુઇં તાહું દીકરી, અગ્નિશર્મ માતા ઉરી ધરી;
ઉણિ જીવંતી સુખિણી હતી, ખિસી હવઇં મુઝ મા ધારતી. (૨૩)

ઇણિ વેલાં માતાનાં લાડ, કહઉ કિસી હિવ પડીયઉ ખાડ;
મુઝનઇં ઘરનું પડિઉ સંતાપ, ઘણુઉં ભલઉ છઇ મુઝસિઉ બાપ. (૨૪)

સિર જયઉ મહારઇ એહવઉ થયઉ, એ યૌવન તાં અહિલઉ ગયઉ;
માહરઉ પિતા હિવ હોઇ દોહિલઉ, જઇ પરણુઇં, તઉ થાઇ ભલઉ. (૨૫)

એક દિવસિ પુત્રી કહઇ માઇ, એકલાં મઇં ઘરકાજ ન થાઇ;
કિણિ પરિચારીઆ સુંગાઇ, પરણુણ ચીંતવિ માઠઉ થાઇ. (૨૬)

લાજઇં વાત તાતિ નવિ સુણી, હુઇ ખરી આમણ-દૂમણી;
જાઇ પાડોસણિ આગલિ કહી, પિતા મનાવઉ પરણુન સહી. (૨૭)

તિણિ બાભણુનઇં આવી કહ્યો, બેટીનઉ મન બાપે લહ્યો;
સંભલિ કોઇ ન ઘઇ દીકરી, માહરઉ વડપણ દેખી કરિ. (૨૮)

તિણઇં જણાવ્યો બેટી રેસિ, કુણુ પરણાવઇ અમ્હ ઇણિ વેસિ;
ઘરી જાણુઉં કરિ આણુઉં કાઇં, પણિ મઇં ઘરનું કાજ ન થાઇં. (૨૯)

પિતા ભણુઇ સંભલિ સુકમાલિ, જઉ આવેસ્યઇ તોરી સાલિ;
તે તૂંનઇં તાં સંતાપિસ્યઇ, તવ તે મન માહરઉ તાપિસ્યઇ. (૩૦)

કહઇ તે રંભા રંભા જિસી, સ્યું જાણુઉ તે હોસે કિસી;
હોજ્યો તાતનિ ભાવઇ જિસી, આંણુઉ વેગિ વિમાસણ કિસી. (૩૧)

તવ બંભણિ કાંઈ મા હણી, સંગ હણુઇં કી[2–A]ધી પરતણી;
પરિ આચરણે છઇ તે વુરી, પરનર રમિવાની મતિ ખરી. (૩૨)
આલસ નઇં એ અનિરી સાલ, સયર તણી તે કરઇ સંભાલ;
ન્હાવણુ-ધોવણુ આખઉ દીહ, માથગૂથણુ કાજલ લીહ. (૩૩)
ચોવા-ચંદન અંગિ લગાઇ, પહરી-ઓઢી નીસરિ જાઇ;
બેટીનઇ કહઇ ઘરે કમાઇ, નહીંતરિ ઘરિથી પરહી જાહિ. (૩૪)
એહવા વચન કહીનઇં દહઇ, ધણીયાણી થઇ બઇસી રહઇ;
લાજઇં સા નવિ કાંઇં કહઇ, દાસી તણી પરિ રુલતી રહઇ. (૩૫)

દૂહા

જોવઉ દેવતણી ક્રિયા, સુખદુકખ સયલ સંસારિ;
અગ્નિશર્મ પિતા પિતાતણુઇં, આવી કિમ એ નારિ. (૩૬)
હું ધણિયાણી ઘરતણી, હું તી આગઇ મૂલિ;
હવડાં ઇણિ સહુ આપ-વસિ, કરિ મેલ્હી હૂં ધૂલિ. (૩૭)
અવગુણ કહિયઇં કેહનઇં, ધુરિ ધૂતારી દેવિ;
બલંતી ગાડર પારકી, મઇં ઘરિ આણી લેવિ. (૩૮)
મુસિયા માણુસ માહિ, બોલીજઇ તઉ લાજીએ;
કરતાં કરિ કુસાટિ, દોસુ ન કાહૂ દીજીએ. (૩૯)
વારીતાં જે વાત કરઇં, જિ નર તે કાહલા;
ઘણુઉં નિવારી તાતિ, ઊતાવલા તિ વાવલા. (૪૦)
હિવ ઊઠી પરઘાલિ ગાઇ સવે આગઇ કરી;
જેતલ લિખિઉ નિછાડિ, આવઇં સાઝેઇં નવિ ફિરી. (૪૧)
ભૂખ ત્રિસ ભોગવી, રડવડતી ઘરિ જાઇ;
ભૂખી વાઘિણિની પરિઇં, ખાઇવા સાम्હी ધાઇં. (૪૨)
રે કારા તૂં કારડા, બોલઇ ઘણા કુબોલ;
અરસ વિરસ આહાર નિત, લેતી રહઇ નિટોલ. (૪૩)
રાતિ રુલંતી દિન રુલઇં, ખંડઇ પીસઇ ધાન;
તેહ તણુઉ બોલ્યઉ ખમઇ, મનિ આણી વૈરાગ. (૪૪)
કેતા કહિયા કેહના, આણિજઇં મનમાહિ;
તિન્નિ અવત્થા સૂરનઇં, તું માણુસ કુણુમાહિં. (૪૫)

[ક્રમશઃ]

ગ્રન્થાવલોકન

ઉત્તર અપભ્રંશનો સાહિત્યવિકાસ (પશ્ચિમ ભારતમાં), પ્રકાશક અને લેખિકા : (સૌ.) વિધાત્રી અવિનાશ વોરા, ૮ હરિકૃપા સોસાયટી, અમદાવાદ-૭, ૧૯૭૬, પૃ. ૨૦૭, મૂલ્ય રૂ. છાપ્યું નથી.

પ્રસ્તુત મહાનિબંધ પીએચ.ડી.ની પદવી માટે ૧૯૬૬માં રજૂ થયો હતો અને ગુજરાત યુનિવર્સિટીએ એને માન્ય કર્યો છે.

એમાં ૫ પ્રકરણો છે : ૧. અપભ્રંશ વ્યાકરણ અને એનો વિકાસ, ૨. પશ્ચિમ ભારતની વ્યાખ્યા, ૩. ઉત્તર અપભ્રંશ યુગની સાહિત્ય કૃતિઓ, ૪, કેટલાંક અપ્રસિદ્ધ પ્રકીર્ણ કાવ્યો અને ૫. ઉપસંહાર. દરેક પ્રકરણને અંતે સંદર્ભગ્રન્થોની યાદી આપવામાં આવી છે.

પ્રથમ પ્રકરણમાં અપભ્રંશના અર્થ વિશે પ્રાચીન શાસ્ત્રકારોએ, સાહિત્યકારોએ અને આધુનિક વિદ્વાનોએ આપેલા જુદા જુદા અભિપ્રાયો આપવામાં આવ્યા છે (પૃ. ૧), સાહિત્યમાં અપભ્રંશ ભાષાનો વપરાશ ક્યારથી શરૂ થયો એ બતાવવામાં આવ્યું છે (પૃ. ૫) અને અપભ્રંશ સાહિત્યની થોડીઘણી કૃતિઓનો ઉલ્લેખ કરવામાં આવ્યો છે તે હૈમ યુગની અને તે પછીની ૧૩માથી ૧૬મી સદી સુધીની કૃતિઓ છે જેમાં નિયમબદ્ધ અપભ્રંશ ભાષા છે અને જે ઉત્તર અપભ્રંશ કરતાં જુદી પડે છે. ત્યાં ઉત્તર અપભ્રંશ(પશ્ચિમ ભારતની) અર્વાચીન ગુજરાતીના વિકાસમાં કડીરૂપ બની એ બતાવવામાં આવ્યું છે.

દ્વિતીય પ્રકરણમાં પશ્ચિમ ભારતની વ્યાખ્યા કરવામાં આવી છે. પશ્ચિમ ભારત—મારવાડ, મેવાડ, માળવા, ગુજરાત અને સૌરાષ્ટ્ર—એટલે કે મહાગુજરાત અને મધ્ય પ્રદેશના પશ્ચિમ ભાગને આવરી લે છે. ત્યાં જે એક સરખી બોલી બોલાતી હતી તેને ગુર્જરી અપભ્રંશ તરીકે ઓળખાવવામાં આવી છે પરન્તુ કહેવું પડે છે કે બધા વિદ્વાનોને એ નામકરણ માન્ય નથી. ઉત્તર અપભ્રંશમાં ઉદ્ભવેલા નવીન સાહિત્યપ્રકારો—રાસ, ફાગુ, બારમાસી, ચઉપઈ, કક્કા-માતૃકા, છપ્પા, વિવાહલઉ, કલશ વગેરે જણાવવામાં આવ્યા છે. પછી ઉત્તર અપભ્રંશ ભાષાની વિશિષ્ટતાઓ નોંધવામાં આવી છે. એ યુગમાં જુદા જુદા સાહિત્યપ્રકારો હોવા છતાં 'રાસયુગ' કેમ કહેવામાં આવ્યો તે સમજાવવામાં આવ્યું છે. ત્યાર બાદ બધા સાહિત્યપ્રકારો વિષે સમજૂતી આપવામાં આવી છે. રાસસાહિત્યને વિકસાવવાનું ભાગ્ય પણ જૈન કવિઓને વહેલું અને ગુજરાતી ભાષાના ઉદ્ભવ અને વિકાસમાં પૂર્વલક્ષણોનાં બીજ જૈનોએ વાવ્યાં એમ લેખિકા ભારપૂર્વક જણાવે છે (પૃ. ૨૯). જૈનોએ રચેલા રાસ રમાતા પણ હતા અને એના બે ભેદ હતા—'તાલારાસ' અને 'લકુટારાસ' આ બે રાસ-નૃત્ય ભેદે અત્યારે આપણને 'તાળી ચપટીના ગરબા' અને 'ડાંડિયા રાસ' તરીકે અનુક્રમે આપ્યા છે એમ લેખિકા નોંધે છે.

પ્રકરણ ૩માં લગભગ સંવત ૧૨૩૫ થી ૧૪૩૫ના અરસાની ‘ભરતેશ્વર બાહુબલિઘોર ’થી ‘નેમિનાથફાગુ’ સુધીની પચાસેક કૃતિઓની ચર્ચા કરવામાં આવી છે. અનુક્રમણિકામાં આમાંની ચારેક કૃતિઓનાં નામ રહી ગયાં છે.

ચોથા પ્રકરણમાં સંવત ૧૪૩૭ થી ૧૪૫૦ સુધીનાં વીસેક અપ્રસિદ્ધ પ્રકીર્ણ કાવ્યોની ચર્ચા કરવામાં આવી છે. આમાં ‘કલશ કાવ્ય’ નામક એક જુદા જ સાહિત્યપ્રકારોનો પરિચય પણ પહેલી વાર આપવામાં આવ્યો છે.

પ્રકરણ ૫માં ઉપરિનિર્દિષ્ટ વિવેચનનો ઉપસંહાર કરવામાં આવ્યો છે.

પ્રસ્તુત નિબંધમાં અપભ્રંશમાંથી અર્વાચીન ગુજરાતી તરફ આવતાં અપભ્રંશની પાછલી અવસ્થા એટલે કે અપભ્રંશ અને ગુજરાતી સંધિકાળની અવસ્થામાં જે જે કૃતિ રચાયેલી મળી છે તેનો પરિચય પ્રકરણને ૩ અને ૪માં આપ્યો છે. આ પાછલી અવસ્થા ‘ઉત્તર અપભ્રંશ ’ના નામથી જાણીતી છે......અને લેખિકાને ગુજરાતી પૂરતી નિસ્બત હોવાને લીધે આમ પશ્ચિમ ભારતની કૃતિઓનો જ આ નિબંધમાં સમાવેશ કરવામાં આવ્યો છે. મોટા ભાગની કૃતિઓ જૈન કવિઓની રચના છે. અજૈન કૃતિઓ બહુ થોડી છે; જેમ કે ‘બીસલદે રાસો’, ‘પૃથ્વીરાજ રાસો’, ‘હંસાઉલી’, ‘રણમલ્લ છંદ’ વગેરે. આમાંથી પ્રથમ બે કૃતિઓનો સમાવેશ અહીં કેવી રીતે કરવામાં આવ્યો છે તે સમજાતું નથી; કારણ કે ‘ગુજરાતી સાહિત્યનો ઇતિહાસ, ભાગ ૧’માં આ બન્ને કૃતિઓ હિન્દીની અને ૧૫મી સદી પછીની છે એમ સ્પષ્ટ રીતે જણાવવામાં આવ્યું છે.

પ્રસ્તુત મહાનિબંધમાં પ્રસિદ્ધ અને અપ્રસિદ્ધ બધી કૃતિઓ સમયાનુક્રમે ગોઠવવામાં આવી છે. સૌ પ્રથમ પ્રત્યેક કૃતિનું કથાવસ્તુ આપવામાં આવ્યું છે, પછી સાહિત્યિક બાબતો વિષે જેમ કે અલંકાર, વર્ણન, રસાનુભૂતિ, પાત્રાલેખન, રૂઢિપ્રયોગ, છંદ વગેરે જ્યાં જ્યાં યોગ્ય જણાયું તે વિષે ચર્ચા કરવામાં આવી છે; તથા ભાષાકીય વિશેષતાઓ પણ નોંધવામાં આવી છે. આ રચનાઓમાં મળતા મુખ્ય વિષયો આ પ્રમાણે છે: પૌરાણિક અને ઐતિહાસિક પુરુષોનાં ચરિત્રો અને જીવનપ્રસંગો, કાલ્પનિક કથાઓ, પ્રશસ્તિ, સ્તુતિ, તીર્થસ્થળ, યાત્રાવર્ણન, ધર્મોપદેશ, ધાર્મિક વિષયો, પટ્ટાભિષેક, સાંપ્રદાયિક વિષયો વગેરે.

સાહિત્યિક ગુણવત્તા વિષે જે ચર્ચા કરી છે તે આવકાર્ય અને સરસ છે. કવિઓએ જે સામાજિક વાતાવરણ ઉપસાવ્યું છે તેનો સર્વાંગી પરિચય અહીં પહેલી જ વાર આપવામાં આવ્યો છે એ પ્રશંસનીય છે. લેખિકા જણાવે છે કે સાહિત્યિક દૃષ્ટિએ જોતાં મોટા ભાગના કર્તાઓનો હેતુ મોટે ભાગે (જૈન) ધર્મપ્રચાર માટેનો હોવાથી વસ્તુસંકલના, પાત્રાલેખન, વર્ણન વગેરેમાં અનેક દોષો જોવા મળે છે. છતાં ‘ભરતેશ્વર બાહુબલિરાસ’, ‘જીવદયારાસ’, ‘રેવંતગિરિરાસ’, ‘નેમિનાથચતુષ્પદિકા’, કેટલાક ‘નેમિનાથરાસ’, ‘નેમિનાથફાગુ’, ‘મંગળકલશચરિત્ર’, ‘ગૌતમસ્વામીરાસ’, ‘જિનોદયસૂરિવિવાહલઉ’, ‘જીરાપલ્લીપાર્શ્વનાથફાગુ’, ‘વિરાટપર્વ’, ‘રણમલ્લ છંદ’ જેવી કેટલીક કૃતિઓ અપવાદરૂપે સુંદર કાવ્ય-કૃતિઓ છે,

રાસ, ફાગુ વગેરે ઉત્સવપ્રસંગે રમાતા હતા એ હકીકત સ્પષ્ટ કરવામાં આવી છે. સામાજિક વાતાવરણના મુખ્ય મુદ્દાઓ નીચે પ્રમાણે તારવવામાં આવ્યા છે:

લગ્ન એ એક ઉત્સવ હતો, અને બે માણસના જીવનના પ્રશ્નનો ઉકેલ એ ગૌણ લેખાતો હતો કે એ તરફ દુર્લક્ષ જ રાખવામાં આવતું હતું. બહુપત્નીનો ચાલ હતો. સ્ત્રીનું કોઈ પણ જાતનું સન્માનિત વ્યક્તિત્વ સ્વીકારાયેલું નહોતું. પુરુષ સુંદર સ્ત્રી જોતાં જલદી ભ્રષ્ટ થતો કે પારકું સ્ત્રીસૌંદર્ય જીરવી નહોતો શકતો. સમાજનું એક માનસિક દુઃખ વહેમનું હતું. અત્યારના કરતાં ધર્મ પ્રત્યે પ્રીતિ ત્યારે વધારે હતી. ધર્મની દૃષ્ટિએ રાજાઓ ઉદાર હતા. એ સમય દરમિયાન જૈન ધર્મ અને જૈન પ્રવૃત્તિને વેગ મળેલો. ચોર-લૂંટારાનું અસ્તિત્વ એક સામાજિક દૂષણ હતું. 'બીસલદેવ રાસો' પ્રમાણે વેવિશાળના ચિહ્ન તરીકે કન્યાપક્ષ તરફથી વરપક્ષને સોપારી મોકલવામાં આવતી હતી. એ રિવાજ સિરોહી(રાજસ્થાન)માં હજુ પણ ચાલુ છે એ નોંધવા જેવું છે.

ભાષાના વિકાસ વિષે લેખિકાએ સ્પષ્ટ અને વ્યવસ્થિત સામગ્રી આપી હોય એમ લાગતું નથી. પૃ. ૬૭ ઉપર 'તીથો' શબ્દનો વિકાસ જે રીતે સમજાવ્યો છે—'તીર્થ-તીથ્થ-તીથ્થઉ-તીથો' તે બરાબર નથી. ખરી રીતે તો એનો વિકાસ આમ થયો છે; 'તીર્થ-તિથ્થ-તિથ્થઅ-તિથ્થઉ-તીથો'. શુદ્ધિપત્રકમાં હજુ ઘણી ભૂલો ઉમેરવાનું રહી ગયું છે. સંસ્કૃત અને અન્ય ઉદ્ધરણોમાં મુદ્રણદોષો રહી ગયા છે. પૃ. ૧૬૩ લીટી ૨૭ 'ઠરે છે'ને માટે 'કરે છે', છપાયું છે. પૃ. ૧૧૯ લીટી ૧૮ 'ઘેર' શબ્દ માટે 'વેર', પૃ. ૪૩ લીટી ૫ 'બાહુબલી' માટે 'બહાબલી', પૃ. ૪૧ લીટી ૪, 'ઠવણી' માટે 'ઢવણી' વગેરે. પૃષ્ઠ ૧૩૨ લીટી ૧૬માં ઇન્દ્રભૂતિ, ગૌતમસ્વામી એમ બે માણસો થઈ જાય છે પણ બન્ને એક જ માણસ છે. પૃષ્ઠ ૪૯ ઉપર ચંદનબાળાને જિનેશ્વરની પ્રથમ સ્ત્રી પરિચારિકા કહેવામાં આવી છે પણ એના બદલે પ્રથમ શિષ્યા શ્રમણી એમ કહ્યું હોત તો સારું થાત. પૃષ્ઠ ૭ ઉપર ત્રીજા ફકરામાં કંઈક વસ્તુ મુદ્રણદોષથી રહી ગયું છે; પૃ. ૨૧ ઉપર ફકરા ૧માં લેખિકા જણાવે છે કે હેમચંદ્રના અપભ્રંશના કોઈ પણ ભેદ વિષે કાંઈ કહેતાં નથી, પરન્તુ ફકરા ૬માં એમ જણાવવામાં આવ્યું છે કે હેમચન્દ્રે નાગર, ઉપનાગર અને વ્રાચડ એવા ભાષા-ભેદ સ્વીકાર્યા છે. એટલે આ હકીકતદોષ આવી ગયો છે. વળી ગ્રન્થના અંતે શબ્દોની યાદી આપી હોત તો સારું થાત.

આ મહાનિબંધ છેક ૧૯૬૬માં રજૂ થયો અને ૧૦ વર્ષ પછી ૧૯૭૬માં છપાયો. એ ગાળા દરમિયાન ૧૯૭૩માં ગુજરાતી સાહિત્યનો ઇતિહાસ, ગ્રન્થ ૧, ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ તરફથી બહાર પાડવામાં આવ્યો છે. તેમાં ૧૧૫૦થી ૧૪૫૦ સુધીના સાહિત્યનો ઇતિહાસ છે. એમાં છંદ, રૂપકગ્રન્થિ, બાલાવબોધ, વર્ણક, બોલી, અને ઔક્તિક જેવા નવા પ્રકારના સાહિત્યનો પણ સમાવેશ થયો છે, જેની ચર્ચા પ્રસ્તુત નિબંધમાં નથી મળતી. એ સિવાય ઉપર જણાવેલ ગ્રન્થમાં ઘણા બધા વિષયોનો સમાવેશ થયો છે જેનો પ્રસ્તુત મહાનિબંધમાં સમાવેશ થયો નથી.

આ બધું હોવા છતાં સાહિત્યિક ગુણવત્તા વિષેની લાંબી ચર્ચા અને સામાજિક જીવન વિષેની તો તદ્દન નવીન સામગ્રી લેખિકાએ રજૂ કરી છે તે પ્રશંસનીય છે. લેખિકાનો ગ્રન્થ પીએચ.ડી.ની પદવી માટે માન્ય રખાયા પછી તરત જ પ્રકાશમાં આવ્યો હોત તો એનું મહત્ત્વ બહુ વધારે થાત; છતાં આટલી બધી કૃતિઓ વિષેનું અધ્યયન એક જ ગ્રન્થમાં રજૂ કરવા

લેખિકાએ જે શ્રમ લીધો છે એ પ્રશંસનીય છે. નવી પેઢીના વિદ્યાર્થીઓ ભાગ્યે જ પ્રાચીન સાહિત્ય વિષેના સંશોધનમાં રસ ધરાવતા હોય છે અને શ્રી વિદ્યાત્રીબહેને આ કામ ઉપાડ્યું અને પૂરું કર્યું એ માટે એમને અભિનંદન આપવા ઘટે.

કે. આર. ચન્દ્ર

* * *

ગુજરાતના સારસ્વતો અને ઈસુની વીસમી સદીની પોણી સદીનું ગુજરાતી સાહિત્ય-વિહંગાવલોકન : લે. અધ્યા. કેશવરામ કાશીરામ શાસ્ત્રી (બાંભણિયા), તથા સમીક્ષક : પ્રો. ડૉ. મધુસૂદન હીરાલાલ પારેખ. પ્રકાશક : ગુજરાત સાહિત્યસભા, અમદાવાદ. પૃષ્ઠસંખ્યા ૨૧+૧૭૧. કિંમત રૂ. ૨૦.

પુસ્તકના 'ગુજરાતના સારસ્વતો'નું લેખનકર્તૃત્વ અધ્યા. કે. કા. શાસ્ત્રીનું છે અને 'ઈસુની વીસમી સદીની પોણી સદીનું ગુજરાતી સાહિત્ય' એ સમીક્ષાલેખ પ્રો. ડૉ. મધુસૂદન પારેખનો છે. ગુજરાતી સાહિત્યમાં 'ગ્રંથ અને ગ્રંથકાર'ની ગ્રંથશ્રેણી વર્ષોથી ઉપલબ્ધ છે પણ એક જ ગ્રંથમાં ગુજરાતના મધ્યકાલીન સારસ્વતોથી માંડીને વીસમી સદીનાં પોણોસો વર્ષમાં જેમણે લેખન-પ્રવૃત્તિ આદરી હોય તેવાં નાનાં-મોટાં લેખક-લેખિકાઓને સમાવવાનુ શ્રમસાધ્ય કાર્ય શાસ્ત્રીજીએ કર્યું છે તે અભિનંદનને પાત્ર છે.

પુસ્તકારંભે 'ગુજરાત સાહિત્ય સભાનો ૬૦ વર્ષનો ઇતિહાસ' લેખ રૂપે રજૂ થયો છે. એ પછી 'સ્વ. રણજિતરામ વાવાભાઈ મહેતા'નું રેખાચિત્ર 'ગ્રંથ અને ગ્રંથકાર'માંથી ઉદ્ધૃત થયું છે. એ પછી ગુજરાત સાહિત્યસભાના પ્રમુખો, મંત્રીઓ, વાર્ષિક સમીક્ષાકારો, રણજિતરામ સુવર્ણચંદ્રકવિજેતાઓ અંગેની માહિતી અને તેને અંતે અકારાદિ ક્રમે પરિશિષ્ટ સાથે ગુજરાતના સારસ્વતોની માહિતી રજૂ થઈ છે. અંતે પ્રો. ડૉ. મધુસૂદન પારેખના સમીક્ષાલેખથી ગ્રંથની પૂર્ણાહુતિ થાય છે.

ગુજરાતી સાહિત્યમાં આવા આકારગ્રંથની ખોટ લાંબા સમયથી હતી જ. શાસ્ત્રીજીના પ્રયત્નોથી તે પુરાઈ છે એ આનંદનો વિષય છે. 'ભૂમિકા'માં એમણે પોતાના અંતેવાસીઓ દ્વારા આ કાર્યમાં અર્વાચીન યુગના સાહિત્યસ્વામીઓની માહિતી ભેગી કર્યાનું જણાવ્યું છે તેમ સાથે એ પણ જણાવ્યું છે કે 'વર્તમાન લેખકોની માહિતી આપવામાં તે તે તબક્કે માહિતીમાં ઉમેરો કરી શકાય તેવું મળ્યું તે ત્યાં ત્યાં ઉમેરી લેવા સભાનતા રાખી છે.'

ગ્રંથારંભે 'ગુજરાત સાહિત્ય સભાનો ૬૦ વર્ષનો ઇતિહાસ' એ લેખ ખૂબ માહિતીપ્રદ હોઈ સાહિત્યસભાની અનેકવિધ પ્રવૃત્તિઓ ઉપર તે પ્રકાશ તો પાડે જ છે એટલું જ નહિ પણ ૧૯૦૪માં શરૂ થયેલી 'ગુજરાત સાહિત્ય સભા' 'ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ' જેવી સંસ્થાની જનની કેવી રીતે બની તેનો રોચક ઇતિહાસ પણ અહીં પ્રાપ્ત થાય છે. શ્રી રણજિતરામ વાવાભાઈ જેમણે 'ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ'નું સ્વપ્ન સાકાર કર્યું તેમનું રેખાચિત્ર આવા આકરગ્રંથમાં સમાવી લેખકે એ મહાન અગ્રણીને ઉચિત અર્ધ્ય અર્પ્યો છે. આ લેખ દ્વારા ગુજરાતની તે કાળની સાહિત્યપ્રવૃત્તિનું સુંદર ચિત્ર રજૂ થયું છે.

'સ્વ. રણજિતરામ વાવાભાઈ મહેતા' એ લેખના આરંભમાં એમની જન્મતારીખ ખોટી લખાઈ લાગે છે. લેખ અનુસાર 'રણજિતરામનો જન્મ સં. ૧૯૩૮ના કાર્તિક સુદિ બીજ તા. ૧૦-૯-૧૮૩૭ના સવારના પાંચ વાગતાં એમના મોસાળના ઘરમાં સૂરતમાં થયો હતો એમ છે; પરંતુ ગ્રંથના પૃષ્ઠ ૧૦૪ ઉપર જ્યાં એમને અંગેની વિગતો અપાઈ છે ત્યાં જન્મતારીખ ૨૫-૧૦-૧૮૭૧ આપવામાં આવી છે તે જોતાં જન્મ સંવત ૧૯૨૭ના કાર્તિક સુદિ બીજનો લાગે છે. આ વિગત સાચી લાગે છે કારણ સંવત ૧૯૩૮ નો મેળ સન ૧૮૩૭ સાથે બંધબેસતો થતો નથી. ગ્રંથ અને ગ્રંથકાર પુસ્તક છઠ્ઠામાં પણ સંવત ૧૯૩૮ ના કાર્તિક સુદિ બીજ લખાયેલી છે જે ભૂલ લાગે છે.

લેખકને લબ્ધપ્રતિષ્ઠ શિષ્યોની સહાય મળી છે એ જોતાં આવો આકરગ્રંથ અદ્યતન માહિતી સામગ્રીવાળો જ હોય એવી સહજ અપેક્ષા રહે પણ એમાં ઘણાં ઉલ્લેખપાત્ર નામો રહી ગયાં લાગે છે. જેમનો ઉલ્લેખ ડૉ. મધુસૂદન પારેખે "ત્રીજો તબક્કો: સ્વાતંત્ર્યોત્તર સાહિત્ય" એ શીર્ષક હેઠળ કર્યો છે તે વિભાગમાં આવતા અનેક લબ્ધપ્રતિષ્ઠ લેખકો આ આકરગ્રંથમાં સ્થાન જ પામ્યા નથી. લાભશંકર ઠાકર, રઘુવીર ચૌધરી, રાધેશ્યામ શર્મા, સુમન શાહ, ચંદ્રકાંત ટોપીવાળા, દિલાવરસિંહ જાડેજા, ડૉ. સુમંત મહેતા, પ્રો. ગોવિન્દલાલ ભટ્ટ, અનિરુદ્ધ બ્રહ્મભટ્ટ, પિનાકિન્ દવે, ભગવત્ રા. ભટ્ટ, જશવંત શેખડીવાળા, મોહમ્મદ માંકડ, જયંત ગાડીત, પ્રમોદ પટેલ, પદ્મા ફડિયા, વર્ષા અડાલજા, મધુ રાય અને બીજા અનેક જેમના વિષે સામગ્રી મેળવીને પણ સમાવવી જોઈએ તે થયું લાગતું નથી. આ અકારાદિ ક્રમમાં એવાં કેટલાંય નામો છે જેમના વિષે ખૂબ અછડતો ઉલ્લેખ થયો છે. તેની અપેક્ષાએ તો છેલ્લાં વીસ વર્ષમાં જેમની લેખનકારકિર્દી શરૂ થઈ છે અને અત્યારે જેઓ ગણનાપાત્ર લેખકો તરીકેનું સ્થાન ધરાવે છે તેમની માહિતી ભલે તેમણે પોતે ન મોકલી હોય તોપણ મેળવીને તે આમાં સમાવિષ્ટ થવી જોઈતી હતી. આશા છે કે આ ક્ષતિ હવે પછીની આવૃત્તિમાં દૂર થશે.

ડૉ. મધુસૂદન પારેખનો 'ઈસુની વીસમી સદીની પોણી સદીનું ગુજરાતી-વિહંગાવલોકન' એ લેખ વીસમી સદીનાં પોણોસો વર્ષની આપણી સાહિત્યપ્રવૃત્તિ અંગેનો અભ્યાસપૂર્ણ લેખ છે. એમાં ૧૯૦૧ થી ૧૯૨૫ સુધીના પ્રથમ તબક્કાની સાહિત્યપ્રવૃત્તિનું નિરૂપણ કરતાં 'ચરિત્ર-સાહિત્યના ક્ષેત્રમાં નોંધપાત્ર પ્રદાન થયું નથી' એમ નોંધ્યું છે તેમાં ગોવર્ધનરામ મા. ત્રિપાઠીનું જીવનચરિત્ર (લેખક ડૉ. કાંતિલાલ છ. પંડ્યા), નારાયણ હેમચંદ્રનું આત્મચરિત્ર 'હું પોતે' એ બેનો ઉલ્લેખ આવશ્યક હતો. સમીક્ષકે ગ્રંથના ૧૬૫મા પાના ઉપર જેમ મુનશી, રા. વિ. પા. અને વિશ્વનાથને યાદ કર્યા છે તેમ 'શુક્રતારક'ના લેખકને પણ ગણાવી શકયા હોત. ડૉ. સુમંત મહેતા ('સમાજદર્પણ') અને 'વેરાન જીવન'ના લેખક શ્રી કમળાશંકર પંડ્યાનો ઉલ્લેખ કરવો પણ આવશ્યક હતો.

ગુજરાતી સાહિત્યના વિદ્યાર્થીને તેમ જ ચાલુ સદીના સાહિત્યપ્રવાહોનો પરિચય મેળવનાર અભ્યાસીજનને આ લેખ તૃપ્તિકર થશે એમાં શંકા નથી.

ગુજરાત સાહિત્ય સભા દ્વારા આ પ્રકાશનની દ્વિતીય આવૃત્તિ અનેક પુરવણી વિગતો દ્વારા સમૃદ્ધ સ્વરૂપે પ્રગટ થશે એવી આશા સાથે આ ગ્રંથનું સ્વાગત કરીએ.

ભાઈલાલ પ્ર. કોઠારી

* * *

જેસલ તોરલ : લેખક અને પ્રકાશક : ગોસ્વામી મોહનપુરી; પોરબંદર; પૃ. ૫૧, મૂલ્ય : રૂા. ૨=૦૦ :

પોરબંદરમાં ચાલતા 'પુરાતત્ત્વ સંશોધન મંડળ 'ના સભ્ય શ્રી મોહનપુરી ગોસ્વામીની આ 'જેસલ તોરલ 'ની, સંશોધન અને અભ્યાસનિષ્ઠા દર્શાવતી પુસ્તિકાને આવકારતાં આનંદ થાય છે. જેસલ-તોરલ ઐતિહાસિક સંત વ્યક્તિઓ હતી. પંદરમા શતકના પ્રારંભમાં, રાજસ્થાનમાં, રાજા અજમલજીના પુત્ર રામદેવજી(રામદે પીરના નામે જાણીતા)એ નિજિયા પંથનો ભક્તિમાર્ગ સ્થાપેલો, તે પંથના ભક્તિરંગે રંગાયેલાં તોરલ રાજસ્થાનનાં સતી હતાં. ફરતાં ફરતાં સૌરાષ્ટ્રમાં આવેલાં તોરલના દર્શનથી, સાસતિઓ કાઠી તેમનો શિષ્ય બન્યો હતો. સાસતિયાની ઘોડી ચોરતાં પકડાયેલો કચ્છનો જેસલ જાડેજો અને જેસલ પાસે, જાતવંત ઘોડા-ઘોડીઓની ચોરી કરાવતો, ઘોડાનો વેપારી સધીર, એ બન્નેનું હૃદયપરિવર્તન થયું અને તેઓ નિજિયા પંથના અનુયાયી બન્યા હતા. તોરલે, જેસલને અત્યાર સુધીના પોતાના સર્વ ગુના, ઈશ્વર સમક્ષ કબૂલ કરવાનો આદેશ આપ્યો. આ પ્રસંગનું પ્રખ્યાત ભજન (આ પુસ્તિકામાં ભજન નં. ૧૧),

પાપ તારું પરકાશ જાડેજા ધરમ તારો સંભાળ રે,
તારી બેડલીને બૂડવા નહિ દઉં, જાડેજા એમ તોરલ કે' છે; ટેક.

એ અતિ જાણીતું છે. ગુના-પાપો કબૂલ કરી, પાપનું પાયશ્ચિત્ત કરતા જેસલ એક મહાન સંત થઈ ગયા.

ગુજરાતના લોકજીવનમાં સુઘટ્ટ તાણાવાણારૂપે વણાઈ ગયેલાં આ મહાન સંત-સાધ્વીનાં જીવન અને કાર્યક્ષેત્ર વિષે સંશોધનપૂર્ણ માહિતી આપવા માટે, શ્રી મોહનપુરીને અભિનંદન ઘટે છે.

આ પુસ્તિકામાં જેસલ-તોરલવિષયક ૧૫ ભજનો આપેલાં છે તે સર્વ જેસલ કે તોરલે રચેલાં નથી, એમ દર્શાવી, લેખક કહે છે કે, 'ગુજરાત-રાજસ્થાનનાં ભજનોની એક વિશિષ્ટતા રહી છે કે, તેમાં ભજનનો મૂળ રચનાર અજ્ઞાત રહે છે અને પૂર્વકાળમાં થયેલા જાણીતા ભક્તજનોના નામે પોતાની રચના ચડાવી દે છે.' આ જ સમસ્યા, આપણાં ઘણાં સંતસાધ્વીઓનાં નામે ચડેલાં ભજન, પદ આદિ માટે પણ છે.

સૌરાષ્ટ્ર અને કચ્છના ઘણા જાણ્યા-અજાણ્યા સંત-મહાત્માઓનાં જીવન વિષે હજી આપણે અંધારામાં જ છીએ. શ્રી મોહનપુરી જેવા અભ્યાસનિષ્ઠ લેખકો, એવા સંતોના જીવન પર પ્રકાશ પાથરશે તો હજારો લોકસમૂહનાં સજ્જન-સન્નારીઓને તે આશીર્વાદરૂપ થઈ પડશે. આશા છે કે, વિદ્યાર્થીઓ, વિદ્વાનો, લોકસાહિત્યના સંશોધકો અને જેસલ-તોરલને ભક્તિભાવે યાદ કરતાં અનેક લોકોને આ પુસ્તિકા ઉપયોગી થઈ પડશે.

સોમાભાઈ ધૂ. પારેખ

* * *

રામાયણદર્શન : લે. મહાત્મા યોગેશ્વરજી; પ્ર. સાહિત્ય સંગમ, ગોપીપુરા, બાવાસીદી, સૂરત–૧; પૃ. ૫૧૮ + ૮, કિંમત વીસ રૂપિયા.

કવિતા, કથા અને ઇતિહાસ-સંસ્કૃતિના ત્રિવેણીસંગમ સમાં આપણાં મહાકાવ્યો રામાયણ-મહાભારતમાંથી ભારતની બધીય ભાષાના કવિઓએ પ્રેરણા પીને વિપુલ વાઙ્મય સર્જ્યું છે અને હજુય સર્જાતું જાય છે. લોકપ્રિયતાની દૃષ્ટિએ રામાયણ તો ભારતીય જનતાના હૃદયસિંહાસન પર જાણે આરૂઢ થયું છે.

દેશ-વિદેશમાં પ્રેરક પ્રવચનો, સ્વાધ્યાયશિબિરો અને પોણોસો ઉપરાંત પુસ્તકો દ્વારા ધર્મસંસ્કૃતિનું પુનરુત્થાન અને જનમનની જાગૃતિ-સમુત્ક્રાન્તિના સેવાકાર્યમાં સતત રત રહેનાર નિઃસ્પૃહી સંત કવિશ્રી યોગેશ્વરની સર્વોત્તમ કૃતિઓની સમીક્ષા મેં 'સ્વાધ્યાય'ના આગળનાં વર્ષોના અંકોમાં કરેલી છે. તેમની સર્વોત્કૃષ્ટ સુદીર્ઘ કાવ્યકૃતિઓ 'ગાંધી ગૌરવ' (૯૦૦ પંક્તિઓમાં) અને 'કૃષ્ણ-રુક્મિણી' (૪૧૦૦) પછીની ૧૫૦૦૦ પંક્તિઓમાં પથરાયેલી આ કૃતિ **'રામાયણદર્શન'** કવિના કલ્પનાવૈભવ, વિચારોની ગહનતા, ભાષાસામર્થ્ય અને શૈલીની રોચકતા વગેરેથી આસ્વાદ્ય બની છે.

આમ તો કવિ વાલ્મીકિની કથાને જ અનુસર્યા છે, છતાં કેટલીક ઘટનાઓના અર્થઘટનમાં તથા નિરૂપણની આનુપૂર્વી બાબતમાં એમની મૌલિક પ્રતિભાએ પ્રભાવક ભાગ ભજવ્યો છે. તેમ કરવા જતાં તેમણે (કેટલાક આધુનિક કવિઓની જેમ) પ્રાચીન વસ્તુમાં અર્વાચીન વિચારસરણિનું આરોપણ કરવાનું દુસ્સાહસ કર્યું નથી; અને છતાં કથાના સંદર્ભને સાચવીને થતી સનાતન પ્રશ્નોની મૂલ્યવાન મીમાંસાથી આ કૃતિ વંચિત રહેવા પામી નથી, એ એનું ઉજ્જવલ પાસું છે.

શ્રી યોગેશ્વરના 'રામાયણદર્શન'માં ધ્યાનપાત્ર રીતે તરી આવે છે તેમનાં મુખ્ય પાત્રોનાં સફળ ચરિત્રચિત્રણ અને સંખ્યાબંધ સંવાદોમાં સરિતાની જેમ વહે જતી કથાવસ્તુ. રામ, સીતા અને મંદોદરી જેટલું જ રાવણનું પાત્રાલેખન સબળ રીતે થયું છે. આરંભમાં કવિની કલ્પનાની મૌલિકતા નોંધપાત્ર છે. રામલક્ષ્મણની કામુકતાને (!) વશ ન વર્તતાં શૂર્પણખાએ પોતાના શીલસત્ત્વની (!) સુરક્ષા માટે કર્ણનાશિકાનો ભોગ આપ્યો...એ મતલબની સતી (!) શૂર્પણખાએ આપેલી વિકૃત માહિતી જ પંડિત રાવણના હૃદયમાં વૈરવૃત્તિનું બીજ રોપી સીતાહરણ અને તે પછીની પ્રવૃત્તિઓ તરફ તેને ઢસડી જાય છે. તે એટલે સુધી કે મંદોદરી, વિભીષણ, કુંભકર્ણ—દરેકની સાથે ચર્ચા કરતી વખતે રાવણ આ જ મુદ્દાને વારંવાર પ્રબળ રીતે પુરસ્કૃત કરીને સીતાહરણથી માંડી છેક સંગ્રામ સુધીના પોતાના વ્યવહારમાં રહેલી ધર્મનીતિમયતાનું સબળ સમર્થન કર્યા કરે છે, અને પ્રતિપક્ષે રામ વિષે દુર્વ્યવહારનો આક્ષેપ કરે છે. એમાં પાત્રોચિત ઔચિત્ય હોવા ઉપરાંત દાનવી વૃત્તિના દંભી મનુષ્યનું ચૈતસિક પૃથક્કરણ પણ જોવા મળે છે. પરંતુ વાચકના દિલમાં એવો પ્રશ્ન ઊઠવાનો સંભવ રહે છે કે, રાવણને છેક સુધી આમ ખોટી માહિતીના અંધારામાં ગોંધી રાખવામાં કયું કવિકર્મ સધાય છે ? વળી ઢગલાબંધ શિખામણોને મચક નહીં આપનાર રાવણે, યુદ્ધારંભ પહેલાં આ જ મુદ્દાને આગળ કરીને કરેલા **"માગે ક્ષમા એ ભગિનીતણી તો છોડી દઉં સુંદર જાનકીને"** (૪૦૮) ઉદ્‌ગાર માટે વાલ્મીકિનો આધાર હશે ખરો ? રાવણ મંદોદરી સમક્ષ દશેક વખત એની રજૂઆત કર્યા કરે છે કે, 'તેણે જાનકીનું હરણ વાસનાથી પ્રેરાઈને કર્યું નથી પણ

'પ્રજાપાલક' તરીકે રામને દંડ દેવા કર્યું છે. રાજાના ધર્મનો ઉપદેશ આપતી મંદોદરીને તે કહે છે:

"મર્મ પાંડિત્યનો જાણું શ્રુતિનિષ્કર્ષને વળી,
આદર્શ માનવીને હું સર્વશ્રેષ્ઠ રહ્યો ધરી." (૧૦૯)

કવિ એ 'ધર્મજ્ઞ' પાસે કહેવડાવે છે:

"હરી ભલે સુંદર જાનકીને છતાં કરી શીલ તણી સુરક્ષા
એના સદાયે, વિષયી બનીને મોહાંધની જેમ કદી કર્યો ના
પ્રયત્ન મેં ક્ષુલ્લક કામતૃપ્તિનો, મહાનતા એ નવ દીસતી તને
પરંતુ કોઈ કવિ ભાવિ કેરો દેખી મને દિવ્ય સહાનુભૂતિથી
હું યે હતો માનવશ્રેષ્ઠ માનવી એવી કદી તો કવિતા કહેશે." (૪૦૭)

આ કૃતિમાં રામના પાત્રનાં—અખંડિત વ્યક્તિત્વનાં જ—બે પાસાં જોવા મળે છે. એક, દિવ્યતાનું માનવમાં અવતરણ અને બીજું, માનવતાનું દિવ્યતા પ્રતિ થતું આરોહણ. દિવ્યદૃષ્ટિસંપન્ન શબરી, સત્ય સ્વપ્ન-આગાહી કરનાર ત્રિજટા, સંપાતિ, મંદોદરી, હનુમાન, વિભીષણ અને અંગદને ન્યૂનાધિક અંશમાં રામની દિવ્યતાની ઝાંખી થાય છે. નિરુપાયે રાવણની આજ્ઞાનુસાર યુદ્ધપ્રવૃત્ત થનાર કુંભકર્ણ પણ રામના હાથે મરવાની કેવી (સ્વગત) મનીષા સેવે છે:

"નવા જનમમાં ફરી સુહૃદ રામનો હું બનું,
પવિત્ર પદ ચિત્તની વિમલ વૃત્તિઓને વણું
અનિલ રાગવિદ્વેષનાં–
મમત્વ તજતાં વૃથા–
કરી સુકૃત ધન્યતા, સકળ જિંદગીની કરું,
સ્વરૂપ હૃદયે અલૌકિક ભજું સદા રામનું." (૪૧૦)

'પૂર્ણેન્દુ શા પૂર્ણપ્રકાશ-પ્રોજ્જ્વલ' એવા રામના વ્યક્તિત્વ વિષે રાવણ-શૂર્પણખા સિવાયનાં બધાં જ પાત્રો સ્તુતિવચનો ઉચ્ચારે છે. એ બધી આલંકારિક ઉક્તિઓમાં શ્રી યોગેશ્વરનું કવિત્વ ઝબકારા મારે છે. સ્થળસંકોચને લીધે હું અહીં એક પણ અવતરણ આપતો નથી, પણ સેતુરચના પહેલાં વિભીષણના અભિષેક પછી રામ કહે છે કે, સદાચારી પવિત્રમના લોકનાયકો વિવેકદૃષ્ટિથી અને અનાસક્તિભાવથી '**પ્રભુના પ્રસાદ**'રૂપે રાજ્યસત્તાનાં સુકાન સ્વીકારે તો 'સંસારની ભ્રાંતિ અને આર્તિ શમે'.

"બને સ્વામી છતાં સેવક સમાજતણા સદાય રહે,
પ્રલોભનને વિલોકીને વિવિધ ના લેશ માત્ર ચળે,
નિમિત્ત બની કરે કાર્યો સતત કલ્યાણભાવથકી,
પળેપળ પદ્મ પેઠે પ્રીત પરમાત્માતણી જ કરે." (૩૫૯)

મંદોદરી અને 'મૂર્ત કરુણાની મહાગીતા સ્નેહની દેવી જ સીતા' એ બન્ને આ કૃતિનાં અમર નારીરત્નો છે. કવિના શબ્દોમાં,

"એક બાજુ શીલવંતી સીતા, બીજી તરફ માધુર્યમયી
મંદોદરી, વિલોકી બેને બની રહી કૃતકૃત્ય મહી,
વિચાર કરવા લાગી બંને મહાન ને ગૌરવવાળી
અલંકાર અવનીની, રણમાં અવનવીન અમૃતક્યારી." (૪૪૩)

'કિસલય થકી સુકોમળ' સીતા માટે મંદોદરી સાતેક ઉપમાઓ યોજી તે પ્રત્યેકની હીનતા દર્શાવી છેવટે અનન્વય દ્વારા કહે છે :

"એ એક માત્ર ઉપમા નિજ આત્મકેરી
પૂરી પ્રતિકૃતિ અમીમય ને અનેરી". (૧૪૬)

રામવિજય છતાં મંદોદરીના સૌભાગ્યની અક્ષુણ્ણતાની અભીપ્સુ સીતાનું અભિજાત ગૌરવ તો જમાનાથી ગવાતું આવ્યું છે. પણ (લંકાના) 'કર્દમે કમલિની શી' મંદોદરીની મહત્તા તો જાણે સીતાને પણ ઘડી ભર ઢાંકી દે છે. કવિનું આ મોટામાં મોટું પાત્રપ્રદાન છે. પત્ની ધર્મની મર્યાદામાં રહીને તે પતિને વારંવાર સમયસર ભૂલ સુધારી લેવા અનુરોધ-વિનંતિ કર્યા કરે છે તો અશોકવાટિકામાં 'મૃતઃપ્રાય મૃગી સમી' સીતાને સમાશ્વાસન આપે છે; તેમાં તથા જુદા જુદા પાત્રો સાથેના તેના ડઝનેક સંવાદોમાં માનવમૂલ્યોની પર્યેષણા ઉપરાંત ગહન તત્ત્વવિચારોનો વિમર્શ થતો હોય છે. મંદોદરીમુખે કેટલીય ચિંતનકંડિકાઓ મુકાઈ છે. આમ સમગ્ર 'રામાયણદર્શન'માં એ 'પ્રેમમૂર્તિની મહાદેવી' છવાઈ ગઈ છે. રામ પોતે કહે છે :

"તું અનેકગણી મહાન ને મધુમંગલ અન્ય સ્ત્રીથકી,
તુજ અંતરમાં સદા ભર્યું અવની પરનું બધું અમી." (૪૬૨)

પોતાના રાજ્યાભિષેકની મંગલ ઘડીએ આશીર્વાદ માગતા રામ એ મહાન નારીનું કેવું અભિવાદન કરે છે !

"સ્વપ્નની સંસિદ્ધિ સારુ શુભાશિષો
આજ તારા સમી સન્નારીતણી
હૃદયથી યાચું; શુભાશિષ શ્રેષ્ઠની
વિફળ ના બનતી કદી જીવનમહીં." (૫૧૨)

સીતા મંદોદરી માટે વિચારે છે :

"પદ્મિની શી પંકમાં, ચંદ્રિકા શી વ્યોમમાં
જીવતી મરુભૂમિમાં મધુરવી મંદાકિની."
"ચંદ્રિકા ક્યાંથી હસી અમાવાસ્યાના નભે,
થયો પ્રાદુર્ભાવ શો વીરડીકેરો રણે ?" (૧૩૧)

તો ઊર્મિલા કહે છે :

"મોહકૂપે રહી, ના મોહે પડી." (૫૦૮)

મમતાની મૂર્તિ મંદોદરી સીતામુક્તિ માટે અનશનવ્રત આદરે છે અને પતિના પાદપ્રહાર પણ સહી લે છે. કોઈ અન્ય કૃતિમાં મંદોદરીનું આવું અનુપમ પાત્રાલેખન થયું હોવાનું જાણમાં નથી.

'રામાયણદર્શન'માં શબરી અને ઉદાત્તમના ઊર્મિલાનાં પાત્રો સુપેરે ઊપસી આવ્યાં છે. રામ પોતે ભવ્ય અંજલિ આપતાં કહે છે કે અસંખ્ય સિદ્ધભક્તો છે પણ,

"ના કિન્તુ સામ્ય શબરીનું કરી શકે કો;
નારી બને તપથકી પ્રભુની કૃપાથી
નારાયણી પ્રતિપળે પ્રણયે ભજે તો." (૪૮૭)

'સિદ્ધ સંપૂર્ણ તપસ્વિની' શબરી દિવ્યતમ દૃષ્ટિથી રામને માર્ગદર્શન આપે છે. રામ પણ તેની સમક્ષ પોતાના જીવનનો અભિલાષ વ્યક્ત કરે છે:

"પરિપૂર્ણ મનુષ્યની શુચિ સુંદર સાધના કરી
કૃતકૃત્ય મનુષ્યના પદે ચિરકાળ થઉં પ્રતિષ્ઠિત."
"જગમાં બસ માનવી બનું
સુખ એ શુચિ ભાગ્ય તો ઘણું" (૨૦૦)

શબરીએ લક્ષ્મણને સમજાવેલી 'સર્જનની સુધા સમી' ભક્તિના નિરૂપણમાં સંયમપાત્ર, પ્રેમપય, ભક્તિઘૃત, ધ્યાનદધિ અને જ્ઞાનનવનીતનું રૂપક સુંદર છે.

મંદોદરી, કૌશલ્યા, રામ, લક્ષ્મણ વગેરે પાત્રો ઊર્મિલાના ઔદાત્યને કાવ્યમય અંજલિઓ આપે છે. ભાઈભાભીની સેવા માટે વનમાં જવા પતિને સસ્મિત વદને સંમતિ આપતાં કર્મયોગિની ઊર્મિલા કહે છે:

"સાધનાની ભૂમિકા મારી અહીં..."
"મને મળશે શાંતિ ચિરસ્થાયી અહીં
આત્મસંયમમાં પુનિત કર્તવ્યના
અનુષ્ઠાને, મુક્તિ મારી તો રહી
સહજ કર્મોના નહીં પરિત્યાગમાં." (૫૨૬)

છેવટે તે કહે છે:

"સ્નેહનાં સુમનો કદી કરમાય ના,
કાળ નાશ કરી શકે ના એમનો." (૫૨૮)

પરાક્રમપ્રસંગોમાં જેમનું વીરત્વ ઝળકી ઊઠે છે એ હનુમાનનું વિનમ્ર પ્રપન્ન ભક્તનું વ્યક્તિત્વ વિલસી ઊઠે છે:

"કરી સેવાકાજ મેં સેવા સદા"
"અપેક્ષા ના સ્થૂળ ઉપહારો તણી." (૫૧૬)

સુગ્રીવ, અંગદ, મારીચ, જટાયુ, ત્રિજટા, ભરત, ભરત, લક્ષ્મણ...દરેક પાત્રમાં કાંઈ ને કાંઈ વિશિષ્ટ મુદ્રા ઉપસાવવાનું તથા તેને અનુરૂપ શૈલીનો ઓપ આપવાનું કવિ ચૂકતા નથી.

કવિ સંત અને તત્ત્વદર્શી છે. તેથી આ કૃતિમાં વિધિવિધાન, કાળનું ક્રીડાચક્ર, કર્મનો કાયદો, પ્રેય:શ્રેયવિવેક, સંસારની નશ્વરતા, દ્વંદ્વોની સાપેક્ષતા કે આત્માની અમરતા, કૃપામાહાત્મ્ય, દંપતી રાજા વગેરેના ધર્મો, કલાઓ...વગેરે વિવિધ પ્રશ્નોની પર્યેષણા, મહદંશે લાંબા પણ સબળ સંવાદોમાં પાત્રોના મુખે થયેલી છે. વિસ્તાર અને પુનરુક્તિ છતાં તેના નિરૂપણમાં કવિએ કાવ્ય-સાધક તત્ત્વોની ઉપેક્ષા થવા દીધી નથી. પચાસે ખંડમાં—ખાસ કરીને દરેકના આરંભમાં—પાત્ર-

માનસ અને પ્રસંગસ્થિતિને પોષક અને ઉદ્દીપક નીવડે એવાં અસંખ્ય પ્રકૃતિવર્ણનો અને પ્રાકૃતિક પ્રતિરૂપોનો કવિએ સમુચિત રીતે ઉપયોગ કર્યો છે. અલબત્ત એમાં સુધા-સોમલ, સુમન-વ્રજ, સ્વર્ગ-નરક, સરિત-સાગર, તેજ-તિમિર, દીપ-છાયા, શૈલ-શિલા, ગુંજા-ગિરિ, અણુ-વિરાટ, આદિત્ય-અનલ-સ્ફુલ્લિંગ, વ્યથાનાં વાદળ, વિપત્તિવિદ્યુત કે ચિંતાચપલા...જેવાં ઉપમાનોની પુનરુક્તિ જોવા મળે છે. ખંડ ૫માં મંદોદરીના મનનનું કરાલ સિંધુગર્જનનું રૂપક, ખંડ ૨૨માં વૈચિત્ર્ય વૈવિધ્યસભર વિશ્વકૃતિ વિષેનું હનુમાનનું વિચારમંથન, ૯માં વીણાનું રૂપક, ૨૪માં બે પંખીનું ઔપનિષદિક રૂપક, ૩૦માં અમાસની રાતે સાગર-સરિતાના સંવેગની તુલના, ૩માં જિંદગી વિષેની વિવિધ ઉપમાઓ, ૧૨માં મંદોદરી અને સીતા માટેની તથા ૭માં સુવર્ણયુગ વિષેની ઉપમા-ઉત્પ્રેક્ષાઓ, 'પૂર્વસ્મૃતિ'માં દશેન્દ્રિય-રથે વિરાજેલ જીવ-દશરથ, આત્મા-રામ અને સીતા-શાંતિનું સર્વોત્કૃષ્ટ રૂપક (પૃ. ૫૨૫), સ્થળે સ્થળે આવતાં 'વર્ષર્તુ' અને 'શરદર્તુ'નાં તથા રૌદ્ર યુદ્ધવિષયક વર્ણનો...માં કવિની કલ્પનાસમૃદ્ધિ, ચિંતનવિભૂતિ, ચિત્રાંકનશક્તિ, અલંકારો વિષેની સૂઝ અને મૌલિક દૃષ્ટિની સુપેરે પ્રતીતિ થાય છે. બે અવતરણો બસ થઈ પડશે. રાવણ રાતનું વર્ણન કરે છે :

"રાત આ રસથી છલી રળિયામણી
તારલાની છાપવાળા વસ્ત્રને પહેરી આવી
ગગન અંધારની જનેતા જેવી..." (૨૬૭)

ખંડ ૩૩ના આરંભમાં 'શ્યામવસના પૃથિવી સમી' વિષણ્ણવદના કારુણ્યમૂર્તિ સીતાની કલ્પના કરતાં રામ ચન્દ્રને જુએ છે :

"આ ચંદ્ર દૂર નવજીવનના પ્રકાશે
સ્નેહાળ સંપુટ સમો રસપૂર્ણ ન્યારો
પામેલ પૂર્ણ ઋષિના શુચિ પ્રાણ જેવો." (૩૯૪)

અને સંસારસમુદ્રમાં,

"નૌકા પ્રદીપ શુચિસ્નેહતણો લઈને
શ્રદ્ધાથકી અડગ આત્મબળે છતાંયે
ચાલ્યે જતી કુશળ નાંગરવા કિનારે." (૩૯૭)

તદ્દઉપરાંત વિવિધ સૉનેટો (એક ખંડ તો સૉનેટોથી જ સંપન્ન છે) પણ ગ્રન્થનું ગૌરવ વધારવામાં ઠીક ઠીક ફાળો આપે છે; જોકે બધાં જ સૉનેટો ગુણવત્તાની કસોટીએ સરખાં ઊતરે એમ નથી. આ કૃતિમાં વિવિધ પાત્રોના મુખે પ્રસંગાનુરૂપ વિલાપોત્તર ચિંતન સ્રવતું હોય છે, તેમાં કદી કદી વિસ્તાર ખટકે છે. જુદે જુદે સમયે થતી રામ-શિવ-બ્રહ્મ વગેરેની પ્રાર્થના-સ્તુતિઓ, સંદર્ભ વિના પણ, ભાવિકોને પઠનીય સુંદર સ્તોત્રો પૂરાં પાડે છે.

૪૫ ખંડથી આ કૃતિ પૂર્ણ થતી જણાય છે. છતાં કવિએ 'ફ્લેશ-બૅક' પદ્ધતિથી, રામજન્મથી રામવનગમન અને ભરતમિલાપ સુધીનો સંક્ષિપ્ત વૃત્તાન્ત મંદોદરીને કૌશલ્યામુખેથી સંભળાવ્યો છે; મોટે ભાગે તો એમાં સીધું કથન છે. પાંચ ખંડનું આ વિસ્તરણ (extension) કૃતિની સુશ્લિષ્ટ સંકલનામાં પરિશિષ્ટ જેવું લાગે તેમ છે. કૃતિ મોટી છે તો મુદ્રણદોષો સાતસોથી પણ વધારે છે !

સમગ્ર દૃષ્ટિએ કવિની ઉત્તમ ગણી શકાય એવી આ કૃતિના સમીક્ષાલેખની સમાપ્તિ જીવનકવિતા વિષયક સૉનેટના અવતરણથી કરીએ :

"આપણો જીવનકવિતા ઘાટ
બની ગયો કદરૂપો કેવો ક્યાં છે નીર અગાધ,
તાલ છંદરસ ઉત્તમ છે ક્યાં રૂપ વળી રળિયાત?
પિંગળ ક્યાં ક્યાં કડી મધુરવો મંગળ માત્રામેળ,
અર્થભાવ ગાંભીર્ય મળે ના, મેળ ગમે તે પેર
લાવીને ખડકી દીધી છે શબ્દોની ભરમાર,
દેહ દીસતો પરંતુ એમાં આત્માનો ના સાર,
મલિન ને ક્ષુલ્લક એની જાત
મહારાય મહાકવિને હાથે તો જ નવા આકાર
રસ ને તાલછંદ, પિંગળ ને પ્રાસ તથા અનુપ્રાસ
પામી શકે, પછી ન રહે એ અક્ષરની ભરમાર;
પ્રેરક કરે પ્રકાશ પાથરે શિલ્પીને સુખ હાથ
પડી કરે અભિનવ પોતાની કાયાપલટ સદાય,
બની અમૃતમય અમૃત અર્પે, તૂટે નહીં કદાય." (૪૫૯)

—મહેન્દ્રકુમાર મો. દેસાઈ (કુમાર)

* * *

સાભાર સ્વીકાર

૧ **ગુલમહોરની નીચે :** લે. શ્રી રાજેન્દ્રસિંહ રાયજાદા, **પ્ર.** આદર્શ પ્રકાશન, ૨૪૯૮/૧, રાયખંડ રોડ, અમદાવાદ–૩૮૦ ૦૦૧, પૃ. ૧૪૯, કિંમત: રૂા. ૮=૨૫ પૈસા

૨ **પોરબંદર :** લે. અને પ્ર. શ્રી મણિભાઈ વોરા, પુરાતત્ત્વ સંશોધન મંડળ, કડિયા પ્લોટ, પોરબંદર, પૃ. ૫૪, કિંમત: રૂા. ૩=૦૦ પૈસા

૩ **પ્રકાશના પંથે (હિમાલયનિવાસી મહાત્માશ્રી યોગેશ્વરજીની આત્મકથા) :** લે. મહાત્માશ્રી યોગેશ્વરજી, **પ્ર.** શ્રી ડાહ્યાભાઈ જીવણજી નાયક, સાહિત્ય સંગમ, બાવાસીદી, ગોપીપુરા, સુરત-૧; પૃ. ૧૯૦૪, કિંમત: રૂા. ૫૦=૦૦ પૈસા

૪ **નવાં નવાં નાટકો :** લેખક: શ્રી હસિત હ. બૂચ, **પ્ર.** ઉપર મુજબ, પૃ. ૧૦૪, કિંમત: રૂા. ૫=૦૦ પૈસા

૫ **કિશોરોનાં નાટકો :** લે. અને **પ્ર.** ઉપર મુજબ, પૃ. ૬૮, કિંમત: રૂા. ૨=૫૦ પૈસા

૬ **પ્રદેશ-થાર્કનો ઇતિહાસ :** લે. ડૉ. આર. એન. મહેતા, **પ્ર.** કુલસચિવ, ગુજરાત યુનિવર્સિટી, અમદાવાદ–૩૮૦ ૦૦૯, પૃ. ૧૧૬, કિંમત: રૂા. ૩–૦૦ પૈસા

૭ **હિન્દુ દર્શન :** લે. શ્રીમતી એસ્તર સોલોમન પ્ર. કુલસચિવ, સરદાર પટેલ યુનિવર્સિટી, વલ્લભ વિદ્યાનગર–૩૮૮ ૧૨૦, પૃ. XII + ૩૬૨, કિંમત: રૂા. ૧૫=૦૦ પૈસા

૮ **આપણાં પક્ષીઓ :** લે. ડૉ. છોટુભાઈ સુથાર, પ્ર. ઉપર મુજબ, પૃ. ૧૦૬, કિંમત: રૂા. ૩૫=૦૦ પૈસા

૯ **"હિંદ છોડો" લડતમાં અમદાવાદનું પ્રદાન :** લે. ડૉ. જયકુમાર ર. શુક્લ, પ્ર. ગુજરાત ઇતિહાસ પરિષદ, શેઠ ભો. જે. વિદ્યાભવન, ર. છો. માર્ગ, અમદાવાદ–૩૮૦૦૦૯, પૃ. ૬૨, કિંમત: રૂા. ૫=૦૦ પૈસા

બાલગોવિંદ પ્રકાશન, ગાંધી માર્ગ, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૧નાં પ્રકાશનો :

૧૦ **સંત સેવતાં સુકૃત વાધે :** લે. શ્રી નારાયણ દેસાઈ, પૃ. ૮ + ૧૩૦, કિંમત: રૂા. ૬=૦૦ પૈસા

૧૧ **મુમુક્ષુ યાત્રિક :** લે. શ્રી સંત મીખીલ નૈઈમી, અ. શ્રી. વિમળા, સેતલવાડ, પૃ. ૧૨ + ૧૬૪, કિંમત: રૂા. ૭=૦૦ પૈસા

૧૨ **ઈશુ ભાગવત :** લે. શ્રી સ્વામી આનંદ, પૃ. ૮ + ૧૦૨, કિંમત: રૂા. ૬=૦૦ પૈસા

૧૩ **વિશ્વનું યૌવન :** લે. શ્રી નારાયણ દેસાઈ, અ. શ્રી. સુશીલા ડાંગરવાલા, પૃ. ૧૨ + ૧૮૮, કિંમત: રૂા. ૧૨=૦૦ પૈસા

૧૪ **પ્રભુને કારણે :** લે. ડેવિડ વિલ્કરસન, અ. શ્રી ઈશ્વરભાઈ પટેલ, પૃ. ૬ + ૨૨૮, કિંમત: રૂા. ૧૧=૦૦ પૈસા

૧૫ **મેદવૃદ્ધિના ઉપચાર :** લે. શ્રી ચંદુલાલ કા. દવે, પૃ. ૪૮, કિંમત; રૂા. ૩=૦૦ પૈસા

૧૬ **પરી કથાઓ-ભાગ-૧ :** લે. હેન્સ ઍન્ડરલન, અ. શ્રી કેશુભાઈ ચૌહાણ, પૃ. ૧૨, કિંમત: રૂા. ૬=૦૦ પૈસા (ચાર પુસ્તકનો સેટ)

૧૭ **પરી કથાઓ-ભાગ-૨ :** લે. અને અ. ઉપર મુજબ, પૃ. ૧૨, કિંમત: રૂા. ૬–૦૦ પૈસા (ચાર પુસ્તકનો સેટ)

આયુ પ્રકાશન, ૨૧૧–એ, સ્પેકટ્રમ, બીજો માળ, રિલીફ સિનેમા પાસે, સલાપસ રોડ, અમદાવાદ–૩૮૦ ૦૦૧નાં પ્રકાશનો

૧૮ **અનુભવનું અમૃત :** લે. શ્રી શોભન, પૃ. ૨૭૨, કિંમત: રૂા. ૧૦=૦૦ પૈસા

૧૯ **આમળાં :** લે. શ્રી શોભન, પૃ. ૧૫૨, કિંમત: રૂા. ૪=૫૦ પૈસા

૨૦ **અંતરનાં ઝરણાં :** (ભાગ–૩): લે. શ્રી સ્વામી વત્સલ વસાણી, પૃ. ૧૪+૨૦૮, કિંમત: રૂા. ૧૬=૦૦ પૈસા

કુમકુમ પ્રકાશન, મામુ નાયકની પોળ સામે, ગાંધી રોડ, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૧નાં પ્રકાશનો :

૨૧ **નર્મદ :** લે. શ્રી ગુલાબદાસ હ. બ્રોકર, પૃ. ૯૬, કિંમત: રૂા. ૫=૦૦ પૈસા

૨૨ **ગુજરાત સાહિત્ય સભા અમદાવાદ કાર્યવહી : સને ૧૯૬૩ :** સમીક્ષક: શ્રી રમણલાલ જે. જોષી, પૃ. ૧૪૮, કિંમત: રૂા. ૧૦=૦૦ પૈસા

૨૩ **મારી અનાગસી ઋતુ :** લે. શ્રી રામચંદ્ર બ. પટેલ, પૃ. ૧૧૮, કિંમત: રૂા. ૮=૦૦ પૈસા

કૈ. મહારાજા સયાજીરાવ ત્રીજા સ્મારક સંશોધન

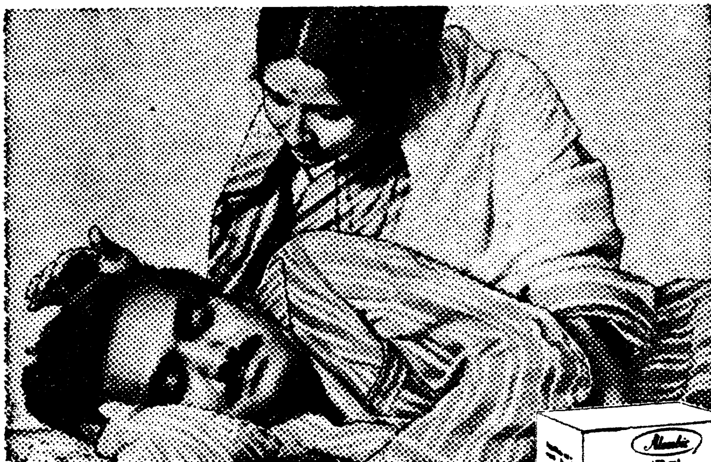
ઇનામી નિબંધ: ૧૯૭૭–૭૮

કૈ. મહારાજા સયાજીરાવ સ્મારક સંશોધન સમિતિ તરફથી **"લોકશાહીમાં ન્યાયતંત્ર અને શાસનતંત્રના સંબંધો"** એ વિષય ઉપર ઈનામી નિબંધ લખાવવાનો નિર્ણય થયો છે, અને તે માટેની હરિફાઈમાં, આ ટ્રસ્ટફંડના નિયમ પ્રમાણે ગુજરાત રાજ્યના બનાસકાંઠા, સાબરકાંઠા, મહેસાણા, અમરેલી, વડોદરા, અમદાવાદ, ખેડા, પંચમહાલ, ભરૂચ, સુરત અને વલસાડ જિલ્લાનો કોઈ પણ વતની ભાગ લઈ શકશે. હરિફાઈમાં ભાગ લેવા ઇચ્છનારે પોતાનો નિબંધ તા. ૧–૭–૧૯૭૮ સુધીમાં નીચેના સરનામે મોકલવો. શ્રેષ્ઠ નિબંધ લખનારને રૂ. ૫૦૦ (રૂ. પાંચસો)નું ઈનામ આપવામાં આવશે. નિબંધ ફુલસ્કેપ કાગળની એક બાજુએ સ્વચ્છ અક્ષરે લખવો. નિબંધનો વિસ્તાર, ઓછામાં ઓછો દસ હજાર શબ્દોનો હોવો જોઈએ, અને તે પચીસ હજાર શબ્દોથી વધવો જોઈએ નહિ. નિબંધ ગુજરાતી, હિન્દી અને મરાઠી એ ત્રણમાંથી ગમે તે એક ભાષામાં લખી શકશે.

સુરેશ હ. જોષી
મંત્રી
કૈ. મહારાજા સયાજીરાવ ત્રીજા
સ્મારક સંશોધન સમિતિ,
અધ્યક્ષ ગુજરાતી વિભાગ,
ફેકલ્ટી ઑફ આર્ટ્સ,
ટિળક રોડ, વડોદરા–૩૯૦ ૦૦૨

ગ્લાયકોડિનની તો મને ખાત્રીજ હતી

એમને ખાંસીમાં એ ઝટ રાહત આપે છે



ગ્લાયકોડિને ખાંસીની બીજી દવાઓ કરતાં ભારતભરમાં વધુમાં વધુ લોકોની ખાંસી દૂર કરી છે.

<u>માટે જ એ સૌથી આગળ છે.</u>

જ્યાં જ્યાં ખાંસીની અસર હોય છે, તે દરેક ભાગ પર ગ્લાયકોડિન ઝટ અસર કરે છે અને ચોક્કસ રાહત આપે છે.

- ગળાનો ચચરાટ મટાડે છે.
- છાતીનો ભરાવો દૂર કરે છે અને શરદી-ખાંસીથી છૂટકારો આપે છે.
- છાતીની જકડન દૂર કરે છે, જેથી આપ આસાનીથી શ્વાસ લઇ શકો છો... અને આરામથી ઉંઘી શકો છો.

ગમે તેવી ખાંસી હોય— એના પર પૂરો કાબૂ મેળવવા માટે આપ મધુર સ્વાદવાળી ગ્લાયકોડિન પર ભરોસો રાખી શકો છો.

Alembic

ગ્લાયકોડિન — ભારતમાં ખાંસીને પછાડનાર ચૅમ્પિયન...
વિશ્વસનીય દવાઓ બનાવનારી કંપની એલેમ્બિક તરફથી.

everest/520/ACW-gj

Wanted Agents (Male/Female) Candidates to do this work at their own Area, Salary Rs. 300/-, Commission and T.A. extra.

Qualification

Candidate should be minimum Matric or Higher Secondary. Age 18 to 40 yrs.

Send applications only in Hindi or in English, by Registered Letter at the following address :—

GWALIOR TEXTILES.

38-B, Majlis Park,

DELHI-110 033.

WINNING COMBINATION

The farmer combines the best of bullocks to win the race. 'Jyoti' makes and combines a perfect motor and a perfect pump to bring you 'UNIBUILT'.

'Jyoti'—pioneers in pumps and motors—have matched the best of both in 'UNIBUILT'. Because of 'Jyoti' expertise, know-how and long-standing research...and because it is a one-unit pump-motor... 'UNIBUILT' works better—provides greater output of water—requires minimum power consumption. You can safely depend on long-lasting, trouble-free 'UNIBUILT' to win the grow-more-food race!

UNIBUILT®

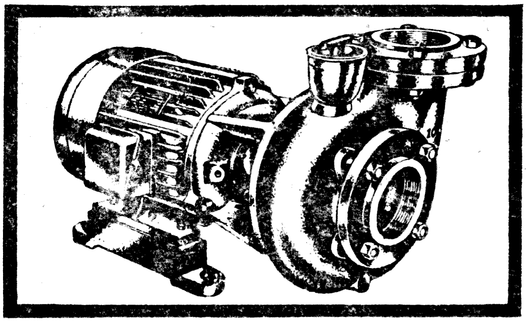
Jyoti Ltd. BARODA

HYDRAULICS ELECTRICALS POWER ELECTRONICS

Marketed by

JYOTI MARKETING AND PROJECTS LIMITED.

Bombay Shopping Centre, R.C. Dutt Road
Race Course Circle, Baroda 390 005



everest/790/JY

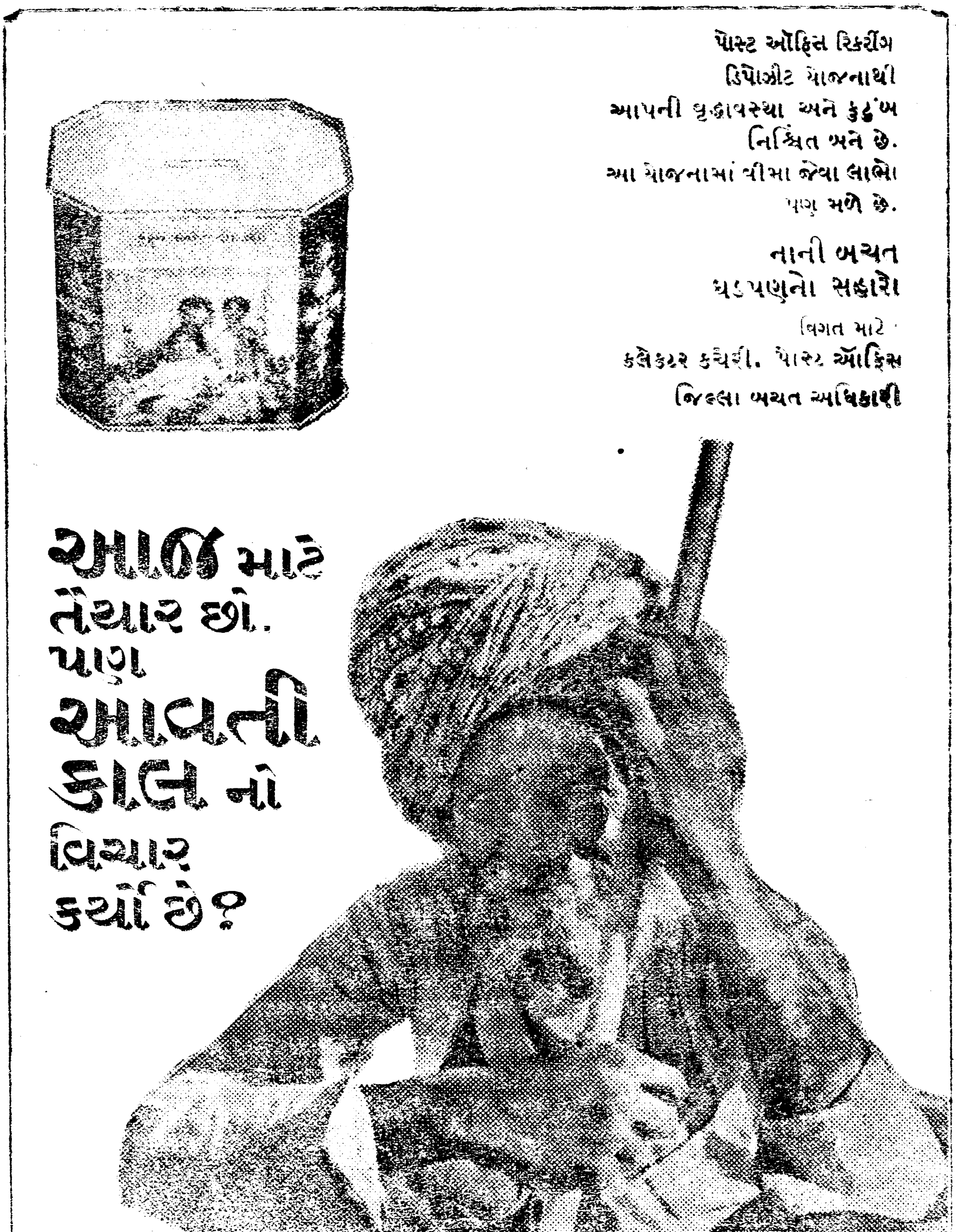
શ્રી સયાજી સાહિત્યમાલા

		રૂ. ન.પૈ.
૧	**ગુજરાતી ભાષાશાસ્ત્ર** (ભાગ ૨, ખંડ ૩)—પ્રો. કે. કા. શાસ્ત્રી	૮=૦૦
૨	**આપણું વિશ્વ**—શ્રી. છોટુભાઈ સુથાર	૯=૦૦
૩	**આપણી ખનિજસંપત્તિ**—ડૉ. ન. મૂ. શાહ	૪=૦૦
૪	**ભારતીય સંસ્કૃતિ**—(મૂળ લેખક: સ્વ. રમણલાલ વ. દેસાઈ) સંક્ષેપકાર : શ્રી. કિશોરકાન્ત યાજ્ઞિક	૪=૦૦
૫	**કૈલાસ**—સ્વામી પ્રણવતીર્થજી	૧૩=૦૦
૬	**અંબિકા, કોટેશ્વર અને કુંભારિયા**—શ્રી. કનૈયાલાલ ભાઈશંકર દવે	૫=૫૦
૭	**ઐતિહાસિક લેખસંગ્રહ**—પંડિત લાલચંદ ભ. ગાંધી	૧૮=૦૦
૮	**હરિભદ્રસૂરિ**—પ્રો. હીરાલાલ ર. કાપડિયા	૧૧=૦૦
૯	**માનવસર્જિત વસ્તુઓ**—શ્રી. પદ્મકાન્ત ર. શાહ	૧૦=૫૦
૧૦	**ભવાઈના વેશની વાર્તાઓ**—શ્રી. ભરતરામ ભા. મહેતા	૩=૦૦
૧૧	**શ્રીમદ્ ભાગવત (ગુજરાતી અનુવાદ)**—સ્વ. નાગરદાસ અમરજી પંડ્યા	૮=૦૦
૧૨	**ગુજરાત સ્થળનામ સંસદ વ્યાખ્યાનમાલા,** ભાગ ૧	૯=૦૦
૧૩	**આધુનિક ગુજરાતના સંતો**—ડૉ. કેશવલાલ ઠક્કર	૯=૦૦
૧૪	**કુદરતની રીતે વધુ આરોગ્ય**—શ્રી. શાંતિલાલ પુરોહિત	૭=૫૦
૧૫	**ભારત-રત્ન**—શ્રી. ઉપેન્દ્રરાય સાંડેસરા	૧૫=૫૦
૧૬	**ફારસી સાહિત્યનો ઇતિહાસ**—શ્રી. એમ. એફ. લોખંડવાલા	૬=૦૦
૧૭	**મહાગુજરાતના મુસલમાનો, ભાગ ૧-૨**—શ્રી કરીમ મહંમદ માસ્તર	૧૭=૦૦
૧૮	**ઓખામંડળના વાઘેરો**—શ્રી કલ્યાણરાય ન. જોશી	૧૩=૦૦
૧૯	**ગુજરાત : એક દર્શન** (બીજી આવૃત્તિ)—શ્રી શિવપ્રસાદ રાજગોર	૧૫=૫૦
૨૦	**પેટ્રોલિયમ**—શ્રી પદ્મકાન્ત ર. શાહ	૧૩=૦૦
૨૧	**પંચદશીતાત્પર્ય**—સ્વામી પ્રણવતીર્થજી	૬=૦૦
૨૨	**અખો અને મધ્યકાલીન સન્તપરંપરા**—ડૉ. યો. જ. ત્રિપાઠી	૧૪=૫૦
૨૩	**શ્રીમદ્ ભાગવત : ભાગ ૨**—સ્વ. નાગરદાસ અ. પંડ્યા	૧૧=૫૦
૨૪	**ચરકનો સ્વાધ્યાય, ભાગ ૧**—શ્રી બાપાલાલ ગ. વૈદ્ય	૨૬=૦૦
૨૫	**આકાશના દીવા**—સ્વ. રજનીકાન્ત મોદી (બાળકો માટે)	૪=૦૦
૨૬	**માતા અને બાળક**—શ્રીમતી વત્સલા મહેતા (માતુશ્રી જમનાબાઈ ગ્રન્થમાળા, પુષ્પ ૫)	૮=૦૦
૨૭	**ગુજરાતનો પૉટરી ઉદ્યોગ**—શ્રી. શાંતિલાલ પુરોહિત	૮=૭૫
૨૮	**ઊંડાણનો તાગ**—શ્રી છોટુભાઈ સુથાર (૧૯૭૫)	૧૫=૦૦

પ્રાપ્તિસ્થાન : **યુનિવર્સિટી પુસ્તકવેચાણ વિભાગ,**

મહારાજા સયાજીરાવ યુનિવર્સિટી પ્રેસ, રાજમહેલ દરવાજા પાસે,

રાજમહેલ રોડ, વડોદરા-૩૯૦ ૦૦૧



પોસ્ટ ઑફિસ રિકરીંગ
ડિપોઝીટ યોજનાથી
આપની વૃદ્ધાવસ્થા અને કુટુંબ
નિશ્ચિંત બને છે.
આ યોજનામાં વીમા જેવા લાભો
પણ મળે છે.
નાની બચત
ઘડપણનો સહારો
વિગત માટે :
કલેક્ટર કચેરી, પોસ્ટ ઑફિસ
જિલ્લા બચત અધિકારી
આજ માટે
તૈયાર છો.
પણ
આવતી
કાલ નો
વિચાર
કર્યો છે?

પ્રાચીન ગુર્જર ગ્રન્થમાલા

		રૂ. ન.પૈ.
૧.	**પ્રાચીન ફાગુ-સંગ્રહ**—સંપાદક : ડૉ. ભોગીલાલ જ. સાંડેસરા અને ડૉ. સોમાભાઈ પારેખ; દેવનાગરી ટાઈપ	૧૦=૫૦
	વિદ્યાર્થી આવૃત્તિ, ગુજરાતી ટાઈપ	૬=૫૦
૨.	**વર્ણક-સમુચ્ચય, ભાગ ૧—મૂલ પાઠ—સં.** : ડૉ. ભોગીલાલ જ. સાંડેસરા	૯=૫૦
૩.	**ભાલણકૃત નલાખ્યાન** (ત્રીજી આવૃત્તિ)—સં. : પ્રો. કે. કા. શાસ્ત્રી	૧૧=૫૦
૪.	**ઉદયભાનુકૃત વિક્રમચરિત્ર રાસ**—સંપાદક : સ્વ. પ્રો. બ. ક. ઠાકોર	૨=૫૦
૫.	**ભાલણ : એક અધ્યયન**—લેખક : પ્રો. કે. કા. શાસ્ત્રી	૮=૦૦
૬.	**વર્ણક-સમુચ્ચય, ભાગ ૨**—સાંસ્કૃતિક અધ્યયન અને શબ્દસૂચિઓ. કર્તા : ડૉ. ભોગીલાલ જ. સાંડેસરા અને ડૉ. રમણલાલ ના. મહેતા	૧૦=૫૦
૭.	**પંચાખ્યાન બાલાવબોધ, ભાગ ૧**—સંપાદક : ડૉ. ભોગીલાલ જ. સાંડેસરા અને ડૉ. સોમાભાઈ પારેખ	૨૪=૦૦
૮.	**સિંહાસન બત્રીસી**—સં. ડૉ. રણજિત મો. પટેલ	૧૫=૫૦
૯.	**હમ્મીર પ્રબન્ધ**—સંપાદકો : ડૉ. ભોગીલાલ જ. સાંડેસરા અને ડૉ. સોમાભાઈ પારેખ	૬=૦૦
૧૦.	**પંચદંડની વાર્તા**—સં. ડૉ. સોમાભાઈ ધૂ. પારેખ	૩૧=૦૦
૧૧.	**વાગ્ભટાલંકાર બાલાવબોધ**—સં. ડૉ. ભોગીલાલ જ. સાંડેસરા	૧૨=૦૦

સ્વ. પ્રો. બ. ક. ઠાકોર ગ્રન્થમાળા

૧.	વિવિધ વ્યાખ્યાનો ગુચ્છ ૧	૨=૫૦
૨.	,, ,, ,, ૨	૨=૫૦
૩.	,, ,, ,, ૩	૬=૫૦
૪.	નિરુત્તમા	૨=૫૦
૫.	વિક્રમોર્વશી—(અનુવાદ : મનનિકા સહિત)	૨=૫૦
૬.	પ્રવેશકો, ગુચ્છ પહેલો	૪=૫૦
૭.	,, ,, બીજો	૩=૦૦
૮.	અંબડ વિદ્યાધર રાસ	૪=૦૦
૯.	મ્હારાં સૉનેટ (બીજી આવૃત્તિ : બીજું પુનર્મુદ્રણ)	૪=૦૦
૧૦.	આપણી કવિતાસમૃદ્ધિ (બીજી આવૃત્તિ; છઠ્ઠું પુનર્મુદ્રણ)	૪=૦૦
૧૧.	નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો (પ્રથમ આવૃત્તિ; પહેલું પુનર્મુદ્રણ)	૪=૦૦
૧૨.	પ્રો. બ. ક. ઠાકોરની ડાયરી, ભાગ ૧—સંપાદક : ડૉ. હર્ષદ મ. ત્રિવેદી	૨=૫૦
૧૩.	પ્રો. બ. ક. ઠાકોર અધ્યયન ગ્રન્થ	૧૫=૫૦
૧૪.	પ્રો. બ. ક. ઠાકોરની ડાયરી, ભાગ ૨—સં. ડૉ. હર્ષદ ત્રિવેદી	૬=૭૫

પ્રાપ્તિસ્થાન : યુનિવર્સિટી પુસ્તકવેચાણ વિભાગ,
મહારાજા સયાજીરાવ યુનિવર્સિટી પ્રેસ, રાજમહેલ દરવાજા પાસે,
રાજમહેલ રોડ, વડોદરા–૩૯૦ ૦૦૧

સ્વાધ્યાય

સ્વાધ્યાય અને સંશોધનનું ત્રૈમાસિક

૧. વર્ષમાં ચાર અંક બહાર પડે છે—દીપોત્સવી અંક, વસંતપંચમી અંક, અક્ષયતૃતીયા અંક અને જન્માષ્ટમી અંક.

૨. **લવાજમ :**

—ભારતમાં....રૂા. ૨૦=૦૦ ન.પૈ. (ટપાલખર્ચ સાથે)
—પરદેશમાં : યુનાઈટેડ સ્ટેટ્સ ઑફ્ અમેરિકા માટે....૯ ડૉલર
યુરોપ અને અન્ય દેશો માટે....પૌં. ૨.૫૦

૩. આખા વર્ષના ગ્રાહકો લવાજમના વર્ષની શરૂઆતથી જ નોંધવામાં આવે છે. લવાજમ અગાઉથી સ્વીકારવામાં આવે છે. લવાજમ મોકલતી વખતે કયા વૉલ્યુમ માટે લવાજમ મોકલ્યું છે તે સ્પષ્ટ જણાવવું. લવાજમ ડાયરેક્ટર, ઓરિયેન્ટલ ઇન્સ્ટિટ્યુટ, વડોદરા, એ નામે મોકલવું.

૪. **જાહેરાતો :**

આ ત્રૈમાસિકમાં જાહેરાતો આપવા માટે લખો—
સંપાદક, 'સ્વાધ્યાય', પ્રાચ્યવિદ્યા મન્દિર, લોકમાન્ય ટિળક રોડ, વડોદરા–૩૯૦ ૦૦૨

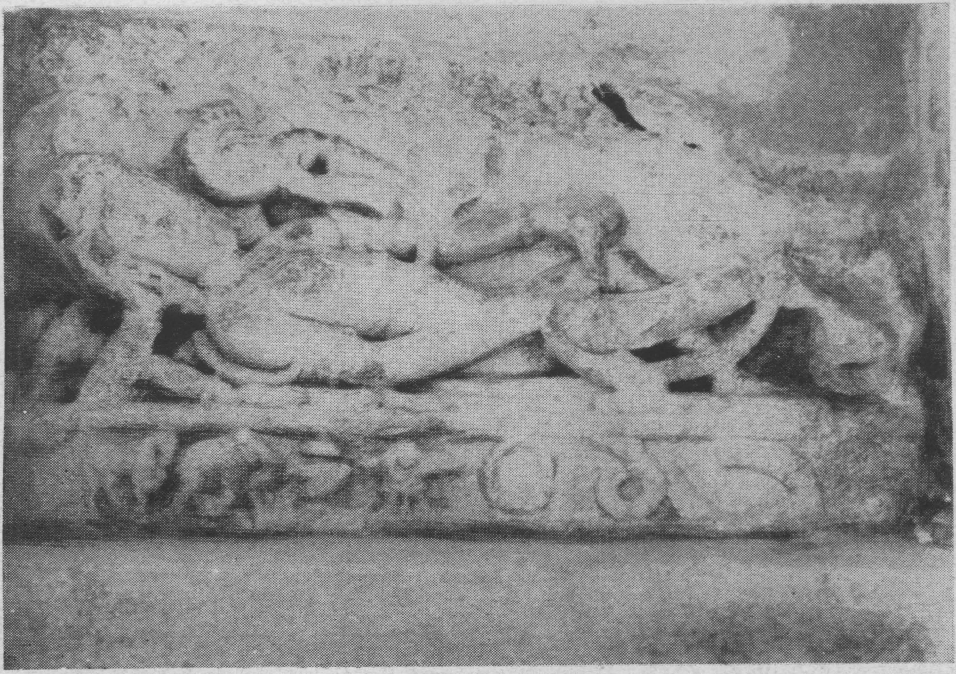
૫. **લેખકોને વિજ્ઞપ્તિ**

'સ્વાધ્યાય'માં પ્રસિદ્ધ થવા માટે, પાનની એક જ બાજુએ, શાહીથી સુવાચ્ય અક્ષરે લખેલા લેખો મોકલવા લેખકોને વિનંતી છે; શક્ય હોય તો લેખ ટાઈપ કરી મોકલવા જરૂરી છે. ગૂજરાત વિદ્યાપીઠના જોડણીકોશ પ્રમાણેની જોડણી રાખવી આવશ્યક છે.

પ્રાચ્યવિદ્યા મન્દિર,
લોકમાન્ય ટિળક રોડ,
વડોદરા—૩૯૦ ૦૦૨

સંપાદક

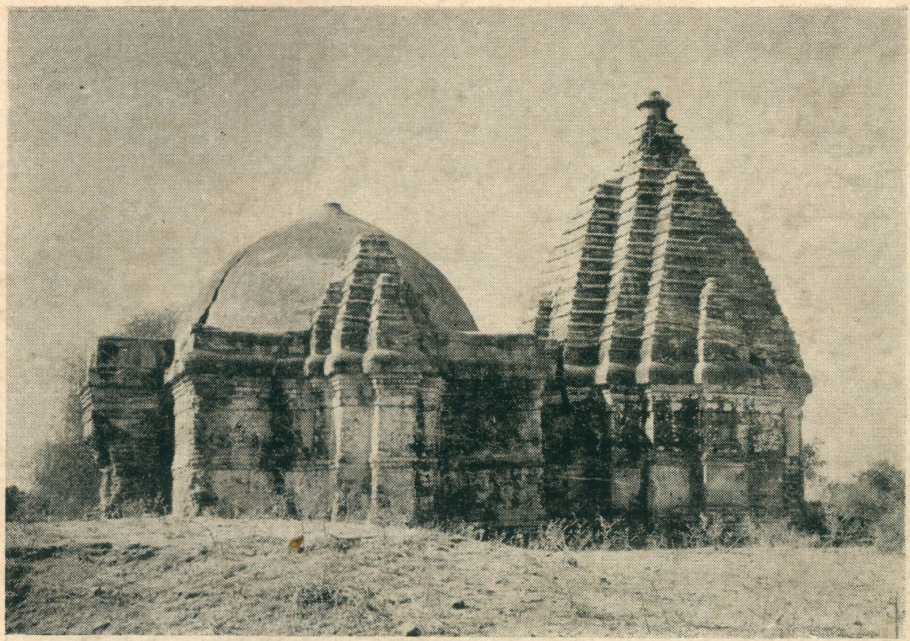
મુદ્રક : શ્રી રમણલાલ જે. પટેલ, મૅનેજર, ધી મહારાજા સયાજીરાવ યુનિવર્સિટી ઑફ બરોડા પ્રેસ (સાધના પ્રેસ), રાજમહેલ રોડ, વડોદરા; પ્રકાશક : ડૉ. અરુણોદય ન. જાની, નિયામક, પ્રાચ્યવિદ્યા મન્દિર, મ. સ. વિશ્વવિદ્યાલય, વડોદરા, ફેબ્રુઆરી, '૭૮.



ચિત્ર ૨

શેષશાયી વિષ્ણુ

[ચિત્રની સમજૂતી માટે જુઓ આ અંકમાં શ્રી પાંડેનો લેખ]



ચિત્ર ૪

બ્રહ્માણીમાતાનું મંદિર (ગામ બોરીંજ, જિ. ગાંધીનગર)

તસ્વીરકાર : ડૉ. હરિલાલ આર. ગૌદાની

[ચિત્રની સમજૂતી માટે જુઓ આ અંકમાં
સર્વશ્રી કિરીટકુમાર દવે તથા મુકુન્દરાય રાવળનો લેખ]