8539

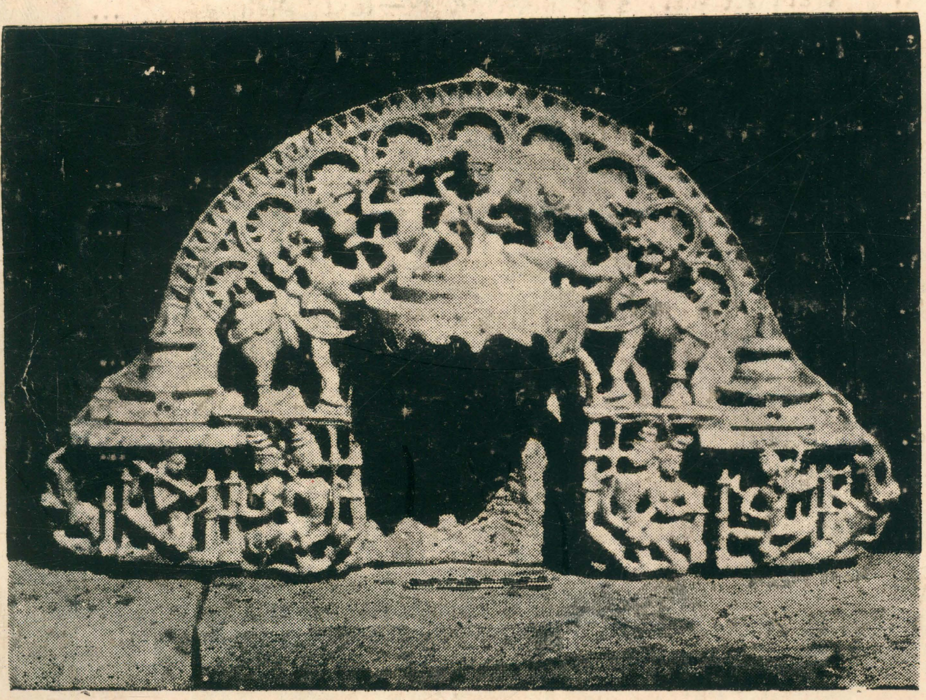
સ્વાધ્યાય

દીપોત્સવી
વિ. સં. ૨૦૩૫

પુસ્તક ૧૭
અંક ૧

THE MAHARAJA SAYAJIRAO UNIVERSITY OF BARODA
सत्यं शिवं सुन्दरम्

સ્વાધ્યાય અને સંશોધનનું ત્રૈમાસિક



ચિત્ર ૧
પરિકર

[ચિત્રની સમજૂતી માટે જુઓ આ અંકમાં શ્રી શિવનારાયણ પાંડેનો લેખ]

સંપાદક
અરુણોદય ન. જાની
નિયામક,
પ્રાચ્યવિદ્યા મન્દિર, વડોદરા.

પ્રાચ્યવિદ્યા મન્દિર, મહારાજા સયાજીરાવ વિશ્વવિદ્યાલય, વડોદરા

સ્વાધ્યાય

પુસ્તક ૧૭ : અંક ૧ ઑક્ટોબર ૧૯૭૯

દીપોત્સવી વિ. સં. ૨૦૩૫

અનુક્રમ

			પૃષ્ઠાંક
૧.	મહાભારતનું 'નલોપાખ્યાન' અને શ્રીહર્ષકૃત નૈષધીયચરિત —રમણલાલ ચી. શાહ	...	૧
૨.	'વેઇટીંગ ફોર ગોદો' ગુજરાતી રંગભૂમિ પર—હિમાંશુ પટેલ	...	૭
૩.	'દૂરના એ સૂર'—અનુભવ અને અનુભવના સ્વરૂપનું એકત્વ —યોગેન્દ્ર વ્યાસ	...	૧૫
૪.	આવી રે અજવાળી રાત (દાંતા-હડાદના ડુંગરી ભીલોનાં લોકગીતો —પુષ્કર ચંદરવાકર	...	૨૭
૫.	તારાજન્મની એક શૃંખલા—છોટુભાઈ સુથાર	...	૩૬
૬.	દિલ્હીના સુલતાનોનું હિન્દુઓ પ્રત્યેનું વર્તન—એમ. એચ. સિદ્દીકી	...	૪૦
૭.	શ્રી અજારા પાર્શ્વનાથ જૈન તીર્થથી મળી આવેલાં અમુક શિલ્પો —શિવનારાયણ પાંડે	...	૪૫
૮.	કચ્છ મ્યુઝિયમમાં સંગૃહીત શિલ્પ–સ્થાપત્ય—પુષ્પકાંત વિ. ધોળકિયા	...	૪૮
૯.	કવિ ગિરધરની કૃતિઓ—દેવદત્ત જોશી	...	૬૧
૧૦.	ચિનુ મોદીની તસબીનું વર્ણનાત્મક વિશ્લેષણ—ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળા	...	૮૨
૧૧.	છેલિયા : વિશિષ્ટ લોકગીત પ્રકાર—જયાનંદ જોષી	...	૮૮
૧૨.	ગ્રન્થાવલોકન	...	૯૮
૧૩.	સાભાર સ્વીકાર	...	૧૦૯

સ્વાધ્યાય

દીપોત્સવી, વિ. સં. ૨૦૩૫ પુસ્તક ૧૭

નવેમ્બર, ૧૯૭૯ અંક ૧

મહાભારતનું 'નલોપાખ્યાન' અને શ્રીહર્ષકૃત નૈષધીયચરિત

રમણલાલ ચી. શાહ

નલકથા વિશે સંસ્કૃત સાહિત્યમાં મહાભારત પછી કાવ્ય-નાટકાદિ પ્રકારની સંખ્યાબંધ કૃતિઓની રચના થઈ છે. આ બધી કૃતિઓમાં કાવ્યગુણની દૃષ્ટિએ સૌથી વધુ મહત્ત્વની અને ચડિયાતી કૃતિ તે શ્રીહર્ષકૃત મહાકાવ્ય 'નૈષધીયચરિત' છે. આ ઉપરાંત 'નલચંપૂ' 'નલોદય', 'નલાયન મહાકાવ્ય' 'નલવિલાસ નાટક', 'નલાભ્યુદય કાવ્ય', 'સહૃદયાનંદ', 'નૈષધાનંદ નાટક' ઇત્યાદિ કેટલીક કૃતિઓ નળદમયંતી વિશેની સર્જનાત્મક કૃતિઓ તરીકે મહત્ત્વની ગણી શકાય એવી છે. તદુપરાંત જેમાં અર્થચમત્કૃતિને જ વિશેષ પ્રાધાન્ય અપાયું હોય એવી કેટલીક કૃતિઓ પણ છે. શ્લોકનો શ્લેષયુક્ત બીજો અર્થ કરવાથી અથવા શ્લોકના અક્ષરો આડાઅવળા ક્રમમાં વાંચવાથી નળ ઉપરાંત રામને અથવા કૃષ્ણને અથવા પાંડવોને અથવા એ બધાને અર્થ લાગુ પડતો હોય અને એ રીતે આખી કૃતિમાં સળંગ નળની કથા સાથે સાથે સમાંતર બીજી કથા રામની કે કૃષ્ણની કે પાંડવોની કે હરિશ્ચન્દ્રની આપવામાં આવી હોય એવા પ્રકારની કૃતિઓ પણ સંસ્કૃત સાહિત્યમાં લખાઈ છે, જેમાં 'રાઘવનૈષધ', 'નલ-રામાયણ', 'નલહરિશ્ચન્દ્રીયમ્', 'નલપારિજાત', 'નલયાદવપાંડવરાઘવીયમ્' ઈત્યાદિને ગણાવી શકાય. આવી અને કાવ્યનાટકાદિના પ્રકારની બધી મળીને પચાસ કરતાં યે વધુ કૃતિઓ સંસ્કૃતમાં નલકથા વિશે મળે છે. એમાં જેણે નલકથાના વિકાસમાં મહત્ત્વનો ફાળો આપ્યો હોય અને નલકથા વિશેની ગુજરાતી કૃતિઓ પર જેની ઊંડી અસર પડી હોય એવી મહત્ત્વની કૃતિઓ છે: (૧) નૈષધીયચરિત (૨) નલચંપૂ (૩) નલ-વિલાસનાટક અને (૪) નલાયન મહાકાવ્ય.

મહાકવિ શ્રીહર્ષકૃત 'નૈષધીયચરિત' એ બાવીસ સર્ગના લગભગ ૨૮૦૦ શ્લોકમાં લખાયેલું મહાકાવ્ય છે. એમાં કલિ નળના દેહમાં પ્રવેશવા માટે એના નગરમાં ભમે છે અને છેવટે એક બેહેડાના વૃક્ષમાં આશ્રય લે છે ત્યાં સુધીની કથાનું નિરૂપણ છે. મહાભારતમાં બસો કરતાં યે ઓછા શ્લોકમાં કહેવાયેલી આટલી કથાનો કવિએ આટલો બધો વિસ્તાર કર્યો છે. અલબત્ત,

એનો અર્થ એ નથી કે કવિએ ઘણા બધા નવા પ્રસંગો એમાં ઉમેર્યા છે. કવિએ તો પ્રત્યેક પ્રસંગને ઝીણી ઝીણી વિગતોનાં મનોહર અને ચમત્કૃતિયુક્ત વર્ણનો વડે કવિતાની દૃષ્ટિએ ખીલવ્યો છે. એ રીતે આખી કૃતિને મહાકાવ્યનું રૂપ આપ્યું છે. અલબત્ત તેમ કરવામાં કવિને કેટલાંક નવાં પાત્રો ઉમેરવાં પડયાં છે, કેટલીક નવી વિગતો ઉમેરવી પડી છે, ક્યાંક નાના મોટા ફેરફારો કરવા પડ્યા છે અને ક્વચિત નવો પ્રસંગ પણ ઉમેરવો પડ્યો છે.

મહાભારતની કથા સાથે 'નૈષધીયચરિત'ને સરખાવતાં જોઈ શકાય છે કે 'નૈષધીયચરિત'માં કવિએ મહાભારતના કેટલાક પ્રસંગો વિસ્તારથી વિકસાવીને આલેખ્યા છે, કેટલાક પ્રસંગોમાં થોડા ફેરફારો કર્યા છે, કેટલાક નવા પ્રસંગો અને નવાં પાત્રો ઉમેર્યાં છે અને કેટલાંક વર્ણનો નવાં દાખલ કર્યાં છે.[1] મહાભારતની નલકથાના શરૂઆતના લગભગ ૧૫૮ જેટલા શ્લોકની કથાને લગભગ ૨૮૦૦ જેટલા શ્લોકના મહાકાવ્યમાં આલેખવા જતાં આમ બનવું તદ્દન સ્વાભાવિક છે.

નળ, દમયંતી, એ બન્નેનો પરસ્પર અનુરાગ, નળની વિરહવ્યથા અને તે ભૂલવા માટે એનું વનમાં જવું, હંસને પકડવો, હંસની વાણી, હંસનું કુંડિનપુર જવું, ત્યાં હંસ અને દમયંતી વચ્ચેનો સંવાદ, દમયંતીની વિરહવ્યથા, નારદ અને પર્વતમુનિનું ઈન્દ્ર પાસે જવું, દેવોનું સ્વયંવર માટે નીકળવું અને નળને માર્ગમાં મળવું, દેવો અને નળ વચ્ચેનો સંવાદ, નળનું દૂત તરીકે દમયંતી પાસે જવું, તે બંને વચ્ચેનો સંવાદ, સ્વયંવરમાં આવેલા રાજાઓ, સ્વયંવરમંડપ, રાજાઓનો પરિચય, દમયંતીનાં નળ સાથે લગ્ન, દેવો અને કલિ વચ્ચેનો સંવાદ ઈત્યાદિ પ્રસંગો કે જે પ્રત્યેક બે, ત્રણ કે વધુમાં વધુ આઠદસ શ્લોકમાં મહાભારતમાં વર્ણવવામાં આવ્યા છે તેનું આલેખન 'નૈષધીયચરિત'કારે સહેજે પચીસ-પચાસ શ્લોકમાં કર્યું છે.

હંસ અને દમયંતી વચ્ચે સંવાદ, દમયંતીની વિરહવ્યથા, દમયંતીનું નળે કરેલું વર્ણન, નળ અને દમયંતી વચ્ચે સંવાદ, સ્વયંવરમાં પધારેલા રાજાઓનો પરિચય, નળદમયંતીનાં લગ્ન, નળનું ધર્મપાલન અને દેવો અને કલિ વચ્ચે સંવાદ—આ પ્રસંગોનું વર્ણન તો 'નૈષધીયચરિત'-કારે સો કરતાં યે વધુ શ્લોકમાં કર્યું છે, અને એમાંના કેટલાક પ્રસંગો માટે એક કે એકથી વધુ સર્ગ રોકયા છે. આ ઉપરાંત ઘોડાઓ, વૃક્ષો, સરોવર, સ્વપ્ન, કુંડિનપુર નગર, દમયંતીનો મહેલ, દેવોની કામપીડા, દમયંતીના મહેલમાં દૂત તરીકે ગયેલા નળને થયેલા અનુભવો, સરસ્વતી, લગ્નની તૈયારી, લગ્નવિધિ, ભોજનસમારંભ, કલિના અનુચરો, ચાર્વાક ફિલસૂફી અને દેવો તરફથી તેનો પ્રતિકાર, નળનું પાટનગર, નળનો દૈનિક કાર્યક્રમ, સંધ્યા, રાત્રિ અને ચંદ્રોદય ઇત્યાદિનું વર્ણન, જે મહાભારતમાં નથી તે શ્રીહર્ષે પોતાની મૌલિક કલ્પનાથી આ મહાકાવ્યમાં નવું ઉમેર્યું છે.

મહાભારતના કેટલાક પ્રસંગો આ કવિએ મહાભારત કરતાં ભિન્ન રીતે મૂકયા છે. જેમકે, મહાભારતમાં, નળ હંસને ઉપવનમાં જુએ છે. 'નૈષધીયચરિત'માં તે ઉપવનમાં આવેલા સરોવરમાં જુએ છે. મહાભારતમાં નળ હંસને પકડે છે એટલો જ ઉલ્લેખ છે. 'નૈષધીયચરિત'

---

१ Jani (Dr.), A. N., *A critical study of Śrīharṣa's Naiṣadhīyacaritam*, 1957, Baroda, Chapter II. page 13.

પ્રમાણે હંસ જ્યારે ઊંઘી જાય છે ત્યારે નળ ચૂપચાપ તેની પાસે જઈ તેને પકડી લે છે. મહાભારતમાં હંસ પાસેથી નળ પોતાનું દૂતકાર્ય કરવાનું વચન લઈ પછી એને છોડી દે છે. 'નૈષધીયચરિત' પ્રમાણે નળ હંસની વિલાપવાણી સાંભળી દયાભાવથી એને છોડી દે છે અને ત્યાર પછી હંસ પાછો આવી નળનું પ્રિયકાર્ય કરી આપવાનું વચન આપે છે. મહાભારતમાં બધા જ હંસો ઊડતા ઊડતા કુંડિનપુર જાય છે અને ત્યાં દમયંતીના આવાસ પાસે આવે છે. દમયંતી અને એની સખીઓ એકએક હંસની પાછળ જાય છે અને તેમાં દમયંતી જેની પાછળ ગઈ તે હંસ દમયંતીને નળનો સંદેશો આપે છે. 'નૈષધીયચરિત'માં માત્ર એક જ હંસ દમયંતી પાસે નળના દૂતકાર્ય માટે જાય છે. મહાભારત પ્રમાણે દમયંતીની સખીઓ દમયંતીની વિરહાવસ્થા વિશે ભીમરાજાને જણાવે છે. 'નૈષધીયચરિત'માં દમયંતી મૂર્છા પામે છે અને એની સખીઓ શીતોપચાર કરે છે તે વખતે સખીઓનો ઘોંઘાટ સાંભળી ભીમરાજા ત્યાં આવી પહોંચે છે અને તે દમયંતીની વિરહાવસ્થા વિશે જાણે છે. ત્યાં ભીમરાજાની પાછળ પ્રધાન અને વૈદ્ય પણ આવી પહોંચે છે. તેઓ આ અવસ્થાનો ઉપાય સૂચવે છે. તે સમયે ત્યાં જ ભીમરાજા દમયંતીના સ્વયંવરની જાહેરાત કરે છે. મહાભારત પ્રમાણે નારદમુનિ જ્યારે ઈન્દ્ર સમક્ષ દમયંતીના સ્વયંવરની વાત કરે છે ત્યારે ત્યાં અગ્નિ, યમ, વરુણ એ ત્રણ દેવો આવી પહોંચે છે અને દમયંતીના સ્વયંવરની વાત સાંભળી તેઓ ત્યાં જવાનું નક્કી કરે છે. 'નૈષધીયચરિત'માં નારદમુનિ ઈન્દ્રને દમયંતીના સ્વયંવરની વાત કરી ચાલ્યા જાય છે. ત્યાર પછી ઈન્દ્ર જ્યારે તે સ્વયંવર માટે પૃથ્વીપર જવાની તૈયારી કરે છે તે વખતે અગ્નિ, યમ અને વરુણ પણ ત્યાં આવી પહોંચે છે. મહાભારતમાં આ પ્રસંગે ઈન્દ્રાણી વગેરેના પ્રત્યાઘાતો આપવામાં આવ્યા નથી. 'નૈષધીયચરિત'માં એ નિરૂપવામાં આવ્યા છે.

મહાભારત પ્રમાણે દેવો સ્વયંવરમાં જવા નીકળે છે. ત્યાર પછી તેઓ નળને મળે છે અને એને પોતાના તરફથી દૂતકાર્ય કરવાનું સોંપે છે. 'નૈષધીયચરિત' પ્રમાણે દેવો દમયંતીના સ્વયંવરમાં જવાનો વિચાર કર્યા પછી, નળને પોતાનું દૂતકાર્ય કરવાનું સોંપ્યું તે પહેલાં, પોતાની દૂતીઓને દમયંતી પાસે મોકલે છે. દૂતીઓનો આ પ્રસંગ 'નૈષધીયચરિત'–કારની પોતાની મૌલિક કલ્પનાનો છે.

વિવેચકોના મતે એક સૌથી મહત્ત્વનો ફેરફાર તે દૂતકાર્યના પ્રસંગે નળના વર્તનનો અને એ રીતે નળના પાત્રાલેખનનો છે. મહાભારતમાં દેવો જ્યારે નળને દમયંતીની પાસે જવાનું કહે છે ત્યારે નળ કહે છે કે 'દમયંતીના આવાસમાં બીજાથી દેખાયા વિના હું કેવી રીતે જઈ શકીશ ?' ત્યારે ઈન્દ્ર એને કહે છે કે 'તારે જવું જ પડશે.' પછી નળ દમયંતી પાસે જઈ પોતે નળ છે અને દેવોના દૂતકાર્ય માટે આવેલ છે એમ તરત જ જણાવે છે. વળી, ત્યાં દમયંતીને તે કહે છે, 'દેવતાઓના દૂતકાર્ય માટે આવેલો એવો હું તને પરણવારૂપી મારા સ્વાર્થની વાત કેવી રીતે કરું ? પરંતુ જો આ ધર્મમાં મારો સ્વાર્થ સિદ્ધ થતો હશે તો તે સ્વાર્થ હું સિદ્ધ કરીશ.' આમ, અહીં સ્વાર્થ અને ધર્મ વચ્ચે ઉકેલ શોધવાની નળની ચિંતા છે. બીજી બાજુ, 'નૈષધીયચરિત'માં નળ પોતે દમયંતીના આવાસમાં દેખાયા વિના કેવી રીતે જઈ શકશે એવી દલીલ કરતો નથી. તે હિંમતપૂર્વક દેવોની માગણીનો અસ્વીકાર કરે છે. પરંતુ પછી દેવો એને વચન પાળવાથી મળતા

અપૂર્વ કીર્તિની વાત કરે છે અને એને ખૂબ સમજાવે છે. ત્યારે નળ દમયંતી પાસે જવા તૈયાર થાય છે. એટલે ઈન્દ્ર પ્રસન્ન થઈ એને અદૃષ્ટ બનવાની શક્તિ આપે છે. વળી, નળ દમયંતી પાસે જઈને પોતાનું નામ આપતો નથી, દમયંતી ફરી ફરી પૂછે છે છતાં, અને જ્યારે દમયંતી વિલાપ કરે છે ત્યારે તે પોતાનું નામ આપે છે. પરંતુ તે આપ્યા પછી એને ઘણો પશ્ચાત્તાપ થાય છે. તદુપરાંત, 'નૈષધીયચરિત'માં નળ પોતાના સ્વાર્થનો વિચાર નથી કરતો. પણ પોતાના સ્વમાનનો વિચાર કરે છે. મહાભારતમાં નળને દેવોની બીક લાગે છે. "નૈષધીયચરિત"માં નળને પોતાની સત્યનિષ્ઠાને કારણે આવી કંઈ બીક નથી. નળના આ પાત્રાલેખન વિશે Prof. Handiqui લખે છે,

"In Shriharsha's poem Nala's anxiety is not how to reconcile self-interest with Dharma, but how to reconcile his honour with the failure of his mission. The emphasis on the individual judgement and moral responsibility makes Shriharsha's portrait of Nala one of the noblest creations of Sanskrit poetry, at least so far as conception of character is concerned."[2]

સ્વયંવરના પ્રસંગના આલેખનમાં પણ 'નૈષધીયચરિત'કારે મહાભારત કરતાં થોડુંક ભિન્ન નિરૂપણ કર્યું છે. મહાભારતમાં દેવો નળનું સ્વરૂપ ધારણ કરે છે, પરંતુ તેનો ઉલ્લેખ દમયંતી જ્યારે દેવો પાસે આવે છે અને જુએ છે ત્યારે કરવામાં આવ્યો છે. વળી, નળને એ વિશે ખબર છે કે નહિ તે ત્યાં જણાવવામાં આવ્યું નથી. 'નૈષધીયચરિત'માં સ્વયંવરમંડપમાં દમયંતી આવે છે તે પહેલાં દેવોનું આ રૂપ બીજા રાજાઓ જુએ છે. અને તેઓ સાચું માની નળ જેવા બીજા રાજાઓ પણ છે એમ વિચારી સંતોષ અનુભવે છે. નળ પણ તેઓ ચારેને એક સરખાં પોતાના જેવાં રૂપ ધારણ કરેલાં જોઈ તેઓને પૂછી જુએ છે કે 'તમે કામદેવ છો? પુરૂરવા છો? કે અશ્વિનીકુમાર છો?

મહાભારત પ્રમાણે સ્વયંવરમાં માત્ર માનવ–રાજાઓ અને આ ચાર દેવો આવેલા છે, જ્યારે 'નૈષધીયચરિત' પ્રમાણે દેવો, વિદ્યાધરો, સર્પો વગેરે પણ આવેલા છે. મહાભારતમાં રાજાઓનો પરિચય દમયંતીની સખી કરાવે છે. 'નૈષધીયચરિત'માં સરસ્વતી કરાવે છે. મહાભારતમાં સખી રાજાઓનો પરિચય કરાવે છે; પરંતુ દમયંતી દેવોની આગળ આવે છે ત્યાં સખીને કશું બોલતી બતાવી નથી. 'નૈષધીયચરિત'માં સરસ્વતી દેવોની આગળ આવે છે ત્યારે તે દેવોને ઓળખી જાય છે. પરંતુ તે દેવો અને નળનો પરિચય યુક્તિપૂર્વક એવી શ્લેષયુક્ત ભાષામાં આપે છે કે જેથી દેવોનો દેવો તરીકે અને નળ તરીકે પરિચય આપવાથી દેવો નારાજ પણ ન થાય અને સરસ્વતીએ પોતે સાચો પરિચય આપ્યો ગણાય. કવિએ આ પ્રસંગે સુંદર યુક્તિ શોધી કાઢી છે.

મહાભારતમાં દેવો નળને આઠ વરદાન આપે છે અને દમયંતીને એક પણ વરદાન આપતા નથી. 'નૈષધીયચરિત'માં દેવો અને સરસ્વતી નળ અને દમયંતી બંનેને વરદાનો આપે છે.

---

2 (Prof.) Handiqui: *Naiṣadhacarita of Shrīharṣa* second edition, 1956, Poona, p. 43.

તેમાંનાં કેટલાંક વરદાનો મહાભારત કરતાં ભિન્ન છે. વળી, વરદાનોની કુલ સંખ્યા પણ મહાભારત કરતાં વધારે છે. ઇન્દ્ર નળને ત્રણ વરદાન આપે છે. જેમાં બે મહાભારત પ્રમાણે છે અને ત્રીજું વરદાન અસિ નદીને કિનારે નલપુર નામનું નગર નળને રહેવા માટે ઊભું થશે તેને લગતું છે. અગ્નિ નળને ત્રણ વરદાન આપે છે, જેમાં એક અગ્નિ પર પ્રભુત્વનું વરદાન મહાભારત પ્રમાણે છે. બીજાં બે તે કામધેનુના દૂધ જેવી સમૃદ્ધિ મેળવવાનું અને અન્ન સિદ્ધ કરવાની કલાનું છે. (જે મહાભારતમાં યમ આપે છે). યમ બે વરદાન આપે છે, જેમાં ધર્મમાં પરમસ્થિતિ પ્રાપ્ત કરવાને લગતું મહાભારત પ્રમાણે છે અને બીજું વરદાન તે શસ્ત્રોના ઉપયોગમાં નિપુણતા મેળવવાનું છે. વરુણનાં બંને વરદાનો મહાભારત પ્રમાણે જ છે. આ ઉપરાંત દેવો અને સરસ્વતી દમયંતીને વરદાન આપે છે કે 'તારા પતિવ્રતનો ભંગ કરવાની જરા પણ ઇચ્છા કરનાર ભસ્મ થશે અને તું તારી ઇચ્છા પ્રમાણે ગમે તે સ્વરૂપ ધારણ કરવાની શક્તિ મેળવીશ.' આ વરદાનો મહાભારતમાં નથી. તદુપરાંત સરસ્વતી નળને ચિંતામણિમંત્રનું જે વરદાન આપે છે તે પણ મહાભારતમાં નથી.

કલિનો પ્રસંગ પણ 'નૈષધીયચરિત' કારે મહાભારત કરતાં કંઈક ભિન્ન રીતે અને વધારે વિગતે વર્ણવ્યો છે. મહાભારતમાં ક્રોધ, મોહ, લોભ અને કામ એ કલિના અનુચરો તથા ચાર્વાક એ કલિના બંદીજન—એનું કંઈ નિરૂપણ નથી. એ 'નૈષધીયચરિત' કારની પોતાની મૌલિક કલ્પનાનું સર્જન છે. દેવો અને સરસ્વતીને કલિ સાથે જે વાત અને વિવાદ થાય છે તે પણ બહુધા 'નૈષધીયચરિત'કારનું કાલ્પનિક નિરૂપણ છે. કલિ નળના ઉદ્યાનમાં બેહેડાના વૃક્ષમાં આશ્રય લે છે એવું મહાભારતમાં નથી. એ પણ 'નૈષધીયચરિત'કારની મૌલિક કલ્પના છે.

આમ 'નૈષધીયચરિત' એ મહાકાવ્યનો પ્રકાર હોવાથી એમાં મહાભારતની નાની કથાને ખીલવવાનો કવિને પૂરો અવકાશ મળ્યો છે. તેમ કરવામાં એક મહાકવિને શોભે એ રીતે કવિએ તેનું વિવિધ રસાલંકાર વડે મનોહર નિરૂપણ કર્યું છે.

ઈ.સ.ના અગિયારમા—બારમા સૈકાના મનાતા આ કવિના કાવ્યને આપણાં પાંચ સર્વોત્તમ સંસ્કૃત મહાકાવ્યોમાંનું એક ગણવામાં આવે છે. એ જ બતાવે છે કે 'નૈષધીયચરિત'નું સ્થાન સંસ્કૃત સાહિત્યમાં કયાં અને કેવું છે. ટીકાકારોએ અને કવિઓએ એની પ્રશસ્તિ કરેલી છે. અર્વાચીન સમયમાં કેટલાક પૌરસ્ત્ય અને પાશ્ચાત્ય વિદ્વાનોએ આધુનિક કલાદષ્ટિથી એનું વિવેચન કર્યું છે. 'નૈષધીયચરિત'ની કેટલીક મર્યાદાઓ નથી એમ નથી. તેમ છતાં એકંદરે ત્રણસોથી સાડાત્રણસો જેટલાં આપણાં સંસ્કૃત કાવ્યોમાં પહેલાં પાંચમાં જેને મૂકી શકાય એવી અને નલકથા વિશેની કાવ્યકૃતિઓમાં જેને પ્રથમ સ્થાને મૂકી શકાય એવી એ કૃતિ છે, એ નિર્વિવાદ હકીકત છે. 'નૈષધીયચરિત'ની લોકપ્રિયતામાં અને એના સૌથી વધુ પ્રચારમાં ગુજરાત અગ્રસ્થાને છે. એ એની મળતી હસ્તપ્રતો અને એના પર રચાયેલી ટીકાઓ પરથી જોઈ શકાય છે. એમાં આવતી ભરપૂર શાસ્ત્રીય માહિતીને કારણે એને 'શાસ્ત્રકાવ્ય' તરીકે ઓળખવામાં આવ્યું છે અને એથી જ્ઞાન, ચાતુર્ય, બુદ્ધિનિપુણતા માટે એનો અભ્યાસ પ્રાચીન સમયમાં આવશ્યક મનાયો હતો. ડૉ. અરુણોદય જાનીએ બતાવ્યું છે તેમ તે સમયે મહામહોપાધ્યાયની પદવી માટે 'નૈષધીયચરિત'નો અભ્યાસ આવશ્યક ગણાતો. આથી જ તેઓ લખે છે;

"Again, the Naiṣadhiyacarita has its own importance in the history of Sanskrit literature as It supplies historical, geographical, political, lexicographical and social and religious data which are most important for the study of the cultural history of the medieval India. Thus it serves the purpose of an encyclopaedia of the medieval India."[3]

3 Jani (Dr.), A. N.—*A critical study of Śrīharṣa's Naiṣadhīyacaritam* 1957, Baroda, p. 280.

' વેઈટીંગ ફોર ગોદો ' ગુજરાતી રંગભૂમિ પર....

હિમાંશુ પટેલ

વિશ્વવિખ્યાત કલાકાર આર્તો વિશે વાત કરતાં જોન ગુરુમેને કહ્યું છે કે થીએટર રીલેશન એટલે કોઈક જૂએ અને જે જૂએ છે તેની તેના પર અસર થાય તે. અર્થાત્ ત્યાં કેવળ પદાર્થ અને ધ્વનિનું જ મહત્ત્વ નથી, માણસનું મહત્ત્વ પણ છે. અને એટલે જ Theater is actors acting on us. કોરસે ભજવેલું " વેઈટીંગ ફોર ગોદો " જોયા પછી આવી કોઈ પ્રતીતિ થતી નથી. એનાં મુખ્ય બે કારણો છે. પહેલું, નાટકમાં dialogue deliveryમાં નબળાઈ હતી. (આને માટે અનુવાદ પણ જવાબદાર ગણાવી શકાય. એની વિગતે ચર્ચા અનુવાદની પ્રત મળે પછી જ થઈ શકે). ' માખી છે માખી સાલા ' આવી સાદી ગાળ પણ ખુલ્લે સ્વરે હર્ષદ શુક્લ બોલી શક્યા ન હતા, એ સંવાદ તેઓ ચીપી ચીપીને બોલ્યા હતા. ઉપરાંત સંવાદમાં બૅકેટ શબ્દોનું પુનરાવર્તન કેવળ કરવા ખાતર નથી કરતા પણ એ પુનરાવર્તન દ્વારા સરળતાની પાર નીકળી એમને પ્રિય Shape of Idea તરફ ભાષાને લઈ જાય છે. અને સાથે લય પણ રચે છે. ઉપરાંત આ સંવાદરચનાના મૂળમાં સંગીત-હોલના મશ્કરાઓની પારંપરિક બોલવાની લઢણ પણ છે. આમ બૅકેટ અન્વય દ્વારા 'Unified Sensibility' Create કરે છે. આ સંદર્ભે બે ઉદાહરણ ટાંકુ છું.—

Vladimir : (admiringly). A ditch ! where

Estragon : (without gesture). Over there.

Vladimir : And they did'nt beat you

Estragon : Beat me ? Certainly they beat me.

અથવા Vladimir : It hurts ?

Estragon : Hurts ! He wants to know if it hurts !

અને પછી વ્લાદીમીરના સંવાદ પછી ફરીથી આ જ સંવાદો પણ ફેરવાયેલા ક્રમમાં બોલાય છે. અને બીજું કારણ રજૂઆતમાં વ્યક્ત થયેલી કચાશ. સારી ભજવણી માટે ત્રણનો સુમેળ સધાવો જોઈએ : અભિનેતા, દિગ્દર્શક અને સર્જક. અહીં કલાકાર અને સર્જન બંને સારાં હતાં પણ દિગ્દર્શન યોગ્ય ન હતું. ક્યારેક એક માણસ બે-ચાર વસ્તુ રંગભૂમિ પર સંભાળે ત્યારે આવું થાય છે. એનું પરિણામ તો પ્રવીણ જોશીમાં પણ દેખાય છે, ' થેંક્યુ મીસ્ટર ગ્લાડ 'માં.

' વેઈટીંગ ફોર ગોદો ' દુનિયાની સર્વશ્રેષ્ઠ નાટ્યકૃતિ છે. વિશદ વિવેચન માગી શકે એવી કૃતિ છે. માર્ટિન એસ્લિનનું એક વાક્ય જ એ વાતના સૂચન માટે પૂરતું છે. "It is open to philosophical, religious and psychological interpretations, yet above all it is a poem on time, evanescence,

and the mysteriousness of existence, the paradox of change and stability, necessity and absurdity." આવી મહાન કૃતિને ભજવણી માટે સ્વીકારવી હોય ત્યારે કૃતિ કલાકાર પાસે ઘણી બૌદ્ધિક અપેક્ષા રાખે છે. કારણ કે 'વેઈટીંગ ફોર ગોદો' કેવળ પ્રતીક છે, અનંત shapes of Idea નું. પ્રતીક્ષા શબ્દને તો અનંત કાળનો સંદર્ભ છે, એ કાળ સાથે સંકળાયેલા happenings ના સંદર્ભ છે: એ point of viewથી તો આ કૃતિ mythosમાં પરિણમે છે. આમ કૃતિ કલાકાર પાસે space અને time ની 'અભિવ્યક્તિ'ની સૂઝની અપેક્ષા રાખે છે. અનુપસ્થિતિ અને ઉપસ્થિતિનું સાહચર્ય વાંછે છે. ટૂંકમાં Improbable possibilityનો વિસ્ફોટ, Juxtaposition અને એ દ્વારા shape ની અભિવ્યક્તિ થવી જોઈએ.

હવે કોરસ દ્વારા ભજવાયેલું 'વેઈટીંગ ફોર ગોદો' તેના આંતરિક બંધારણનું વિશ્લેષણ કરી તપાસવાનું રહે છે. કારણ કે કોઈ પણ કૃતિની સ્વનિર્ભરતા તેના આંતરિક બંધારણના વિશ્લેષણથી જ જાણી શકાય. કૃતિની બહાર રહેલી વિગતો સાથે એનો ઘરોબો આછોપાતળો હોય છે. નાટક માટે ખાસ કરીને આવું કહી શકાય. નાટકનું interpretation જુદે જુદે ઠેકાણે જુદું જુદું થાય છે. એટલે દિગ્દર્શક અને કલાકારો મળી કૃતિ વિશે કયો મત સ્વીકારે છે તેના પર એની રજૂઆત નિર્ભર છે. એટલે જ તો શેકસપીયરનાં નાટકો આજે પણ જુદી જુદી પદ્ધતિએ ભજવાય છે. દરેક કૃતિ સર્જક અને ભાવક વચ્ચે રહેલા ત્રિપાર્શ્વ કાચ જેવી છે. પેલી બાજુથી પ્રવેશેલું એક સફેદ કિરણ આ બાજુ આવતા સાત રંગો કે એથી વિશેષ રંગોમાં વહેંચાઇ જાય છે. ભાવક કયો રંગ સ્વીકારે છે તેના પર કૃતિના વિશ્લેષણનો આધાર છે. કારણ કે અંતે તો ભાવકે સ્વીકારેલો રંગ જ અભિવ્યક્ત થવાનો છે. અને દરેક કલાકાર અભિવ્યક્તિના માધ્યમ ઉપરાંત ભાવક પણ છે.

કોરસે ભજવેલું નાટક પ્રેક્ષકોમાંના કેટલાકને મેલોડ્રામેટિક લાગ્યું હતું. (કેટલાક અભિભૂત થઈ ગયા હતા. કેટલાકને ન હતું ગમ્યું). લાગણીઓના કયા ખાનામાં એ ફીટ બેસે છે તે તપાસવાનું બાજુએ મૂકી દઈએ તો પણ 'ગોદો' sentimental હતું. નાટકમાં આ તત્ત્વ ભાવવાહી સ્વરે સંવાદ બોલાતા હતા એને કારણે પ્રવેશ્યું હતું. સમગ્રપણે આ તત્ત્વે નાટકમાં વર્ચસ્વ જમાવી રાખ્યું હતું. એનું કારણ કદાચ નાટકને ટ્રેજીક (અંતવાળું નહીં) નાટકરૂપે અનુભવાયું છે. લાઈટીંગ પણ એની સાક્ષી પૂરે છે. નાટક માટે એક જ રંગ પસંદ કરાયો હતો, અને તે ઘેરો ઍંબર. આ રંગ ફીકાશ કે ગંભીરતાનું સૂચન કરે છે. પણ પ્રશ્ન એ થાય છે કે બૅકેટ કેટલી લાગણી ખમી શકે? બૅકેટ sentimental છે કે sensible? આ પ્રશ્નના જવાબમાં બે મુદ્દાઓ વિશે વિચારવાનું રહ્યું (૧) નાટક દ્વારા બૅકેટને શું કહેવું છે? (કે પછી કશું જ નથી કહેવું; ફક્ત દેખાડવું છે?) અને (૨) નાટકની ભાષા.

બૅકેટને 'ગોદો' કોણ છે? એમ પૂછ્યું ત્યારે એણે જવાબ આપ્યો કે "તે તો મેં નાટકમાં જ કહ્યું હોત." અર્થાત્ બૅકેટ વ્લાદીમીરની ભાષામાં જ જવાબ આપે છે. "મને ખબર નથી." અને આ એ જ શબ્દો છે જે એક લૂંટારાએ બૅકેટને ચપ્પુ માર્યા પછી વાપર્યા હતા. નાટકમાંની એક પંક્તિ જ આખા નાટકને સમજાવે છે. (આ જ પંક્તિ નાટક ભજવતી વખતે હૉલમાં બેઠકો પર પહેલેથી મૂકી રખાયેલા Pamphletમાં પણ છપાઈ છે. ઉપરાંત ટૂંકમાં

પણ વિશદતાપૂર્વક નાટક વિશે એમાં છપાયું છે). "Nothing happens, no body comes, no body goes, its' awful." કશુંક થશે, કોઈ આવશે, કોઈ જશે એવી અપેક્ષામાં સક્રિયતા ઘણી છે. પણ એ અંતે નિષ્ક્રિયતામાં પરિણમે છે. વાર્તાઓ કહેવી, ક્ષુલ્લક રમતો રમવી, ગંભીર થયા વગર ઝઘડવું, અર્થહીન ચર્ચાઓ કરવી, આ બધું માણસની ટેવની product છે. અને એમાંય રાહ જોતા હોય ત્યારે તો ખાસ. અને એટલે જ આ નાટકનો મુખ્ય વિષય ગોદો નહીં પણ 'waiting' છે. બન્ને અંકમાં અંતે બન્ને જણા જતા નથી પણ ત્યાં જ freeze થઈ જાય છે તે આપણે ટેવથી જડ બની ગયા છે તેનું સૂચન કરે છે. ટૂંકમાં, બૅકેટ તદ્દન banal life બનાવે છે. તો પછી એમાં ભાવુકતાને તો સ્થાન કયાંથી હોય? તદ્ઉપરાંત આવી ભાવુકતા નાટકને subjective ઝોક આપે છે. બૅકેટે નાટકમાં કયાં ય પણ કશું જ સ્પષ્ટપણે કહ્યું નથી. સંવાદોના પુનરાવર્તન દ્વારા એણે સ્પષ્ટતા ભૂંસી નાંખી છે. આ રીતે જોઈએ તો આ નાટકની ભાષા પણ static છે. અર્થાત્ બૅકેટ પૂર્ણતઃ objective છે. 'Let's go' એમ કહે છે પણ કોઈ જતું નથી. એટલું જ નહીં સંવાદો પણ એવા છે કે એનાથી કોઈ પ્રકારનું Communication (અને એ દ્વારા meaning તેમ જ Human Context) શકય નથી. ગોદો તરફથી આવેલા છોકરાને પૂછ્યું "If he is unhappy" ત્યારે છોકરો જવાબ આપે છે "I don't know sir," અથવા પાત્ર પણ પોતાના વિશે અચોક્કસ છે

"Estragon : Either I forget immediately or I never forget."

Nikalaus Gesnerએ આ નાટકમાં ten different modes of disintegration of language તારવી બતાવ્યા છે. આ બધાં તારણો એક જ વાત તરફ અંગૂલી–નિર્દેશ કરે છે કે જો ભાષા જ અચોક્કસ હોય તો એના અર્થ તો કયાંથી ચોક્કસ હોય? ટૂંકમાં 'મર્ફિ' નવલકથાનું આ વાકય જ આ નાટકની ભાષા વિશે ઘણી સ્પષ્ટતા કરે છે. "Not to want to say, not to know what you want to say, not to be able to say what you think you want to say, and never to stop saying or hardly ever, that is the thing to keep in mind, even in the heat of Composition." તમે આ નાટકને sentimental ઝોક આપો એટલે તરત જ નાટકનું ખૂન થઈ જાય. બૅકેટ્ તસુ સરખીય લાગણી ખમે નહીં. બૅકેટ કોઈની; પોતાની કે પારકી; લાગણી વ્યક્ત નથી કરતા. એ તો કેવળ પરિસ્થિતિ જ રજૂ કરે છે. sentimentality હંમેશ subjectivity તરફ દોરી જાય છે. અર્થાત્ એ નાટકને નિર્જત્વ અર્પે છે. બૅકેટે તો સ્પષ્ટપણે કહ્યું છે, "Having nothing to say, no words but the words of others, I have to speak..."

આ જ sentimental અભિગમને કારણે બીજો મહત્ત્વનો સવાલ થાય છે તે એ કે બૅકેટે મૂળ નાટકમાં કેવા પ્રકારનો Human Context રજૂ કર્યો છે: અને ભજવણીમાં કેવા પ્રકારનો H. C. રજૂ થયો? આ પ્રશ્નના નિરાકરણ માટે બે વસ્તુઓનું વિશ્લેષણ કરવાનું રહે છે. (૧) Contrast of two pairs of human being ; (૨) Contrast of two situations with (in) man.

ભજવાયેલા નાટકમાં એસ્ટ્રાગોન અને વ્લાદીમીર બન્ને **individuals** નથી. લાગતા પણ તેઓ મિત્રો લાગે છે. નાટકનાં **postures** માં વ્યક્ત થયેલો **H. C.** ખૂબ લાગણીશીલ લાગ્યો હતો. કેમેરા સામે ફોટા પડાવા જુદી જુદી સ્ટાઈલમાં બેસે તેવા **still postures** નો ઉપયોગ કર્યો હતો. આવા **postures** માં ખભા પર હાથ મૂકી કે ખભા પર ચહેરો ટેકવી કે ગળામાં હાથ ભેરવી ઊભો હોય તે સ્પષ્ટતઃ સંબંધનું સૂચન કરે છે. **Down left** પર પડેલા રેસ્ટ્રુમ પાસે બન્ને એકબીજાને પીઠ અડકાડી વાતો કરતા બેઠા હતા. આમ પીઠને પીઠ અડકાડી બેસવાથી **contrast** અભિવ્યક્ત ન થાય, કારણ કે આ સ્થિતિમાં તો બન્ને એકબીજાને ટેકો આપે છે. અર્થાત્ બંન્ને એકબીજાના પૂરક બને છે. માર્ટિન એસ્લિને 'એબસર્ડ થીયેટર'ની ૧૯૬૨ની આવૃત્તિના ૩૫-૬ માં પાના પર વ્લાદીમીર અને એસ્ટ્રાગોન તથા પોઝો અને લકી માં રહેલી અસમાનતા ગણાવી છે. અને જણાવ્યું છે કે બન્ને **Complementary personality** ધરાવે છે. પણ એ અસમાનતાઓ **Complementary** કહી શકાય? એસ્લિન જણાવે છે કે બન્ને એકબીજા પર **dependent** હતા એટલે બન્ને સાથે જ રહેતા હતા. અને એનું કારણ એમનો **Complementary nature** છે. પણ એસ્ટ્રાગોન અને વ્લાદીમીર એક વખત આપઘાત કરવાનો કાર્યક્રમ રચે છે. પછી એ કાર્યક્રમ ગેરવાજબી લાગે છે કારણ કે આપઘાત કરતાં એક નિષ્ફળ જાય તો બીજો એકલો પડી જાય. (નાટકમાં મરવાથી તો ઠીક પણ એસ્ટ્રાગોન ઊંઘી જાય છે ત્યારે વ્લાદીમીર કહે છે, "**I felt Lonely.**") અને આ ડરથી બન્ને ભેગા રહે છે. **Isolation** ની ભયાનકતાથી કોણ અજાણ્યું છે? એકને એક વસ્તુ એકને ગમે અને બીજાને એ વસ્તુ ન ગમે તેને **Complementary** કઈ રીતે કહી શકાય? કારણ કે એ તો ગમા-અણગમાના અનુભાવો છે. વ્લાદીમીર ભૂતકાળની ઘટનાઓ યાદ કરે છે. એસ્ટ્રાગોન ઘટના બને કે તરત ભૂલી જાય છે. વ્લાદીમીર ગોદો માટે આશાવાદી છે. ત્યારે એસ્ટ્રાગોન **at times** ગોદોનું નામ પણ ભૂલી જાય છે. એસ્ટ્રાગોન જેમ જેમ ગાજર ખાતો જાય છે તેમ તેમ ગાજર ગમતું નથી. જ્યારે વ્લાદીમીરનું ઊંધું છે. એ જેમ જેમ વસ્તુ સાથે ટેવાય છે તેમ તેમ વસ્તુ ગમવા માંડે છે. ટૂંકમાં, બૅકેટ બન્ને વચ્ચે **Contrast** જ સૂચવે છે, પૂરકતા નહીં. આવો જ **contrast** લકી અને પોઝો વચ્ચે પણ છે. પહેલા અંકમાં એમની વચ્ચેનું દોરડું એમના બે જુદા જુદા સંબંધોનું સૂચન કરે છે, એમના વિચ્છેદનું નહીં—

$$\begin{array}{ccc} \updownarrow & V_{૧} \leftrightarrow E_{૨} & \updownarrow \\ & P_{૩} \leftrightarrow L_{૪} & \end{array}$$

પણ એનો અર્થ એ નથી કે ૧**V/S** ૨ અને ૩**V/S** ૪ છે એટલે ૧ અને ૩ એક પક્ષના છે અને ૨ અને ૪ બીજા પક્ષના છે. ૧ અને ૩ વચ્ચે પણ અસમાનતા છે. ટૂંકમાં, આ ચારે **individuals** છે. કોઈ કોઈના પૂરક નથી. એસ્ટ્રાગોનને પણ આ વાત માન્ય હોય તેમ તે **tied** શબ્દ તોડી નાખે છે. (નાટ્યકારે એને **visual** બનાવ્યો છે).

Estragon : I'm asking you if we are tied.

Vladimir : Tied?

Estragon : Ti–ed.

(જ્યારે પોઝો અને લકી બંધાયેલા છે. છતાં પણ એકબીજા માટે અન્યતર છે). આમ બેકેટે સર્વાંગ અસંબદ્ધ human context રજૂ કર્યો છે પણ ભજવાયેલા નાટકમાં આનાથી વિપરીત બન્યું છે.

પરિસ્થિતિની બાબતમાં પણ ભજવાયેલા નાટકમાં આવી જ દશા થઈ છે. એવી દશા સર્જવામાં કેવળ અભિનય જ નહીં, stage Technique પણ જવાબદાર હતી. અભિનયમાં અતિરેકતાને કારણે પરિસ્થિતિમાં ભાવવિવશતા અભિવ્યક્ત થઈ. પહેલા અંકના પોઝો અને લકી–શેઠ અને ગુલામ–માં પોઝોનું પાત્ર ભજવતા શ્રી ભાવસારે પાત્રને ન્યાય (?) આપવા loudness સ્વીકારી હતી, અને તે અવાજ તરડાઈ જાય તેટલી હદ સુધી. તદ્ઉપરાંત નાટકના બન્ને અંકો દરમ્યાન પોઝો અને લકી બંધાયેલા રહ્યા છે. પણ નાટકમાં light નો ઉપયોગ એવી રીતે કરવામાં આવ્યો હતો કે એને કારણે બન્ને જુદા પડી ગયા હતા. દિગ્દર્શકે પોઝો પર spot નક્કી કર્યો તે વખતે સાથે સાથે લકી પર પણ spot મૂક્યો હોત તો લાઈટ દ્વારા પણ બે વચ્ચેનો સંબંધ જળવાઈ રહેત. પણ એમ બન્યું ન હતું. આમ બન્નેનો સંબંધ તૂટી જતાં નાટકમાં પરિસ્થિતિનો ઉપયોગ કરવો જ અસ્થાને છે. જ્યારે બેકેટે નાટકમાં કેવળ મનુષ્ય વચ્ચેની અસંબદ્ધતા જ નથી ઓળખી પણ બે પરિસ્થિતિઓ વચ્ચેની અસંબદ્ધતા પણ આલેખી છે અને સમાનતા પણ આલેખી છે. વ્લાદીમીર અને એસ્ટ્રાગોનની પ્રતીક્ષાને કોઈ goal નથી તે જ રીતે પોઝો અને લકીની યાત્રાને પણ કોઈ apparant goal નથી. પણ આ બે પરિસ્થિતિમાં Contrast રહ્યો છે. તે એટલો જ કે પોઝો અને લકી સમય પ્રત્યે જાગૃત છે. જ્યારે વ્લાદીમીર અને એસ્ટ્રાગોન નથી.

Vladimir : How they've changed ! Those two.

Estragon : Very likely. They all change. only we can't.

અને આ Contrast ખૂબ જ સ્પષ્ટપણે આગળ જતાં પણ સ્પષ્ટ થાય છે. ગોદો માટે રાહ જોનારા બે જણ માટે ફક્ત રાહ જોવાની સાંજ જ બદલાય છે; "for night to fall or for godot to come." જ્યારે પોઝો અને લકી માટે તો દશા જ બદલાઈ જાય છે. પહેલા અંકમાં શેઠ અને નોકર હતા તે બીજા અંકમાં આંધળો અને ગૂંગો બની ગયા છે. આમ રેમો વિલિયમ્સ જણાવે છે તેમ બે અસંબદ્ધ વિશ્વો છે: of waiting beyond time, and of change in time.

ભજવાયેલા નાટકમાં ઉલ્લેખપાત્ર બે વાતો છે. એક તે અભિનયમાં રહેલી સક્રિયતા. અર્થાત્ પાત્ર લાંબો વખત ક્યાંય સ્થિર થતું નથી. લાંબા pause નો ઉપયોગ કર્યો નથી તેને કારણે આ અસ્થિરતા જળવાઈ રહે છે. ક્રિયાનું આ સાતત્ય અંતે નિષ્ક્રિયતામાં પરિણમે છે ત્યારે એ આસ્વાદ્ય બને છે. પણ દશ્ય રચવા માટે ઊંચાઈનો વધુમાં વધુ ઉપયોગ કરવામાં આવ્યો અને એમ કરતાં ઘણીવાર movementનાં પુનરાવર્તન થતાં; તદ્ઉપરાંત વિચિત્ર લાગે તેવાં picturization પણ ઉદ્દભવ્યાં હતાં. એક બે વાર Down Right પર પડેલા રોસ્ટ્રમ પર પાત્રો ઊભાં રહી સંવાદ બોલતાં હતાં. આની પાછળનું કોઈ પ્રયોજન મને સમજાતું નથી. અને એમાં પણ નિમેશ દેસાઈ એ રોસ્ટ્રમ પર ચઢે છે ત્યારે કદાચ વહેલા આવી જવાને કારણે

સંવાદ પૂરો કર્યા પછી કાળજીપૂર્વક ઉપર ચઢી બાકીનો સંવાદ પૂરો કરે છે. આવી સભાનતા inteligent પ્રેક્ષક અને સ્ટેજ–ટેકનીક જાણતા પ્રેક્ષકને સહજતાથી નાટકની બહાર ઊભા રાખે છે. આ પુનરાવર્તનો નકામાં પણ નથી લાગતાં કારણ કે એ space–limit નું સૂચન કરે છે. બન્ને જણા અમુક ચોક્કસ જગ્યાએ ઊભા છે અને એ જગ્યાનો ઘેરાવો/ફેલાવો અમુક જ છે તે આ દ્વારા સૂચવાય છે. આમ actual space create કરી આપે છે. (આર્તો કે અન્ય ચિંતકોએ time and space સૂચવ્યાં છે તેમાં space તે આ નહી). તેઆની સાથે અન્ય બે વાતો પ્રત્યે પણ ધ્યાન ખેંચવું જરૂરી છે. પહેલી વાત તે પ્રકાશઆયોજનની. નાટકમાં cut light નો ઉપયોગ દૃશ્યઆયોજન માટે નહીં પણ એન્ટ્રિને મહત્ત્વ આપવા માટે થયો હતો. કારણ કે નાટકમાં ક્યાંય કાર આવે છે એવું સૂચન કરાયું નથી. તો વીંગમાંથી આવેલો કારની હેડલાઈટ જેવો પ્રકાશ શેનો? ત્યારે પ્રશ્ન થાય કે stage technique દ્વારા મહત્ત્વ આપવાથી પાત્રના વ્યક્તિત્વમાં શો ફેર પડે છે? અને રંગીન પ્રકાશ અભિનય ઢાંકવા માટે નથી પણ એ બધી લાઈટો scene painting માટે છે. ગુસ્સો બતાડવા ચહેરા પર લાલ પ્રકાશ ફેંકવાથી ગુસ્સો અભિવ્યક્ત નથી થતો. પણ એમાં અભિનયની નબળાઈ છાવરી લેવાય છે. સામાન્યતઃ આપણે ગુસ્સે થઈએ છીએ ત્યારે આપણા ચહેરા પર કયાંયથી લાલ રંગ ફેંકાતો નથી. અને જે લાલાશ ઉપસી આવે છે તે આપણી છે. આપણા લોહીની છે: એમાં 'સાત્ત્વિકતા' છે.

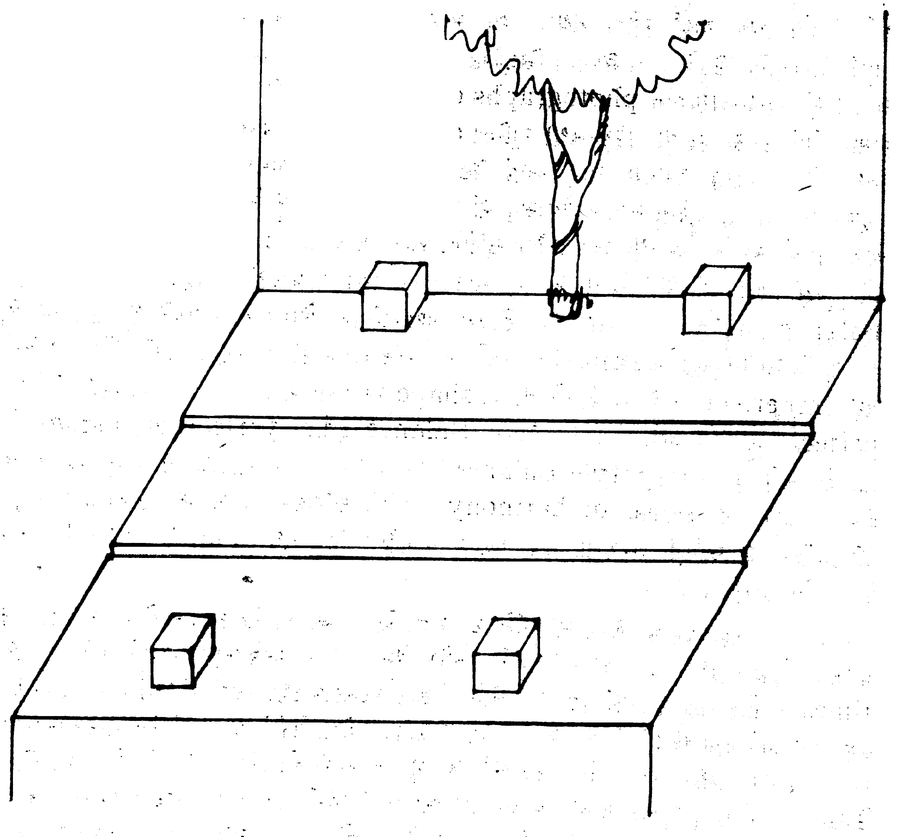
નાટકનું સંગીત પણ ધ્યાન ખેંચે તેવું હતું. એક લોખંડના સળિયા પર બીજો સળિયો મારતાં અવાજ થાય તેવો અવાજ એકસરખો નાટક દરમ્યાન આવતો હતો. જાપાનમાં કાબુકી થીઅટરમાં લાકડાના બે સપાટ જાડા ટૂકડા લઈ અથાડી આવો અવાજ પેદા કરવામાં આવે છે. (નેશનલ સ્કૂલ ઑફ ડ્રામા, દેલ્હીમાં એની રેપટરીએ ભજવેલા મોહન રાકેશના 'આધે અધૂરે' નાટક માટે પણ આ રીતે જ, કોરસ સાથે, કાબુકી થીઅટરમાં અપાતું સંગીત ઉપયોગમાં લેવાયું હતું). જાપાનમાં કાબુકી થીઅટર માટે ખાસ એ તૈયાર કરાયું હતું અર્થાત્ ત્યાં એનું specific function છે. આ પ્રકારના સંગીતમાં તીવ્રતા ઘણી રહેલી છે કારણ કે એમાં તીણાપણાને વિશેષ મહત્ત્વ છે. અને એને કારણે એ ટ્રેજડી માટે ખાસ વપરાય છે. જાપાનના ચલચિત્રોમાં પણ આ જ સંગીત વિશેષતઃ વપરાય છે. એકીરોકુરુસાવાના 'મેકબેથ' પર આધારિત 'થ્રોન ઑફ બ્લડ'માં એની intensity અનુભવાય છે. પણ અહીં શા માટે? ઊલટાનું અહીં તો નાટકમાં થોડી થોડી વારે સંભળાતા ટકોરા તો disturbance જેવા લાગતા હતા. Absurdity આ રીતે creat ન કરાય. આ તો નરી દેખાદેખી અને fashion.. આપણે આપણી અનાવશ્યકતાઓને કેળવી રહ્યા છીએ. અને એટલે જ એમાં ગુજરાતી રંગભૂમિનો વિકાસ નહીં પણ રકાસ જ રહ્યો છે.

સંગીતની જેમ જ પાત્રોના પહેરવેશ પણ ખૂબ ધ્યાન ખેંચે તેવા હતા. વ્લાદીમીર અને એસ્ટ્રાગોન Rags પહેરીને આવે છે તે Rags લાગતા જ ન હતા પણ તે તો સ્વચ્છ ટેરેલીનનાં કપડાં હતાં. કેવળ અસ્ત્રી નહતી કરી. તેવી જ રીતે પોઝો માટે નક્કી કરાયેલો પહેરવેશ પણ ખૂબ ભડક અને Catchy હતો. પાત્ર સ્વયં એટલું બળવાળું છે કે એને માટે આવો ભડક પહેરવેશ નક્કી કરવો તે વધારે પડતું લાગે. એ તો 'નીમ તો નીમ ઉપરસે કરેલા' જેવો ઘાટ થયો.

બૅકેટના આ નાટક માટે સ્ટેજની જે કલ્પના કરાઈ (અને તે પ્રમાણે ગોઠવાયો પણ ખરો જુઓ સાથેનું ચિત્ર) હતી તે પણ ચર્ચાસ્પદ છે. પાછળનો સાઇકલોરામા ચંદ્રની અસર ઉપસાવવા માટે ઉપયોગમાં લેવાયો હતો. અને શરૂઆતમાં નીચેથી લાલ અને ઉપરથી ભૂરો પ્રકાશ એના પર ફેંકી સાંજની અસર પ્રગટ કરી હતી. આશ્ચર્ય તો એ વાતનું છે કે આ બન્ને પ્રકારની અસર થોડીક પળો માટે રખાઈ હતી. પછી કાઢી નાંખી હતી. શા માટે? સમય બદલાઈ ગયો હતો? બૅકેટે તો સાંજનો સમય જ કહ્યો છે. તો આ બધું સતત બન્ને અંકમાં ચાલુ રહે એમાં શું ખોટું હતું? ઇફેક્ટસ લીધી જ હતી તો કાયમ કેમ ના રખાઈ? લાઈટ ચાલુ કરી બંધ કરી દેવાનો કશો અર્થ રહેતો નથી. શા માટે આવા પ્રકાશમાં નાટક ન ભજવી શકાય? સાઈકલોરામાનો ઉપયોગ તે ઉપરાંત સિલુએટ ઈફેકટ રચવા માટે પણ કરાયો હતો. ત્યારે પ્રશ્ન થાય કે શું પ્રકાશઆયોજન photographs creat કરવા માટે છે? સાંજે આવું વાતાવરણ દેખાય તેવું કદાચ આવી ઇફેક્ટસથી સૂચિત થાય. પણ સમગ્ર સંદર્ભમાં આ સૂચિતતાનો શો અર્થ છે? નાટક પામવા માટે આવું કેટલી હદ સુધી સહાયક બને છે? (બને ખરું?) તદ્ઉપરાંત પાછળ મૂકેલા સળંગ લેવલ્સનું શું પ્રયોજન? આગલું લેવલ રસ્તા તરીકે વપરાય છે. એનો અર્થ એ કે લેવલથી એપ્રનસ્ટેજ સુધીનો ભાગ ખાડો હતો? રોડની ઊંચાઈ સૂચવવાનો કયો અર્થ છે? બૅકેટેનું મોટા ભાગનું નાટક ખાડામાં ભજવાયું! તદ્ઉપરાંત સ્ટેજ ખૂબ Balance કરાયું હતું. બૅકેટે સંગીતહૉલના મશ્કરાઓના બોલવાની લઢણનો ઉપયોગ કર્યો છે, તો શું એ પરંપરાવાદી નાટયકાર છે? અને આ એક લક્ષણથી એ પરંપરાવાદી બને? બૅકેટને બધું imperfect લાગે છે એટલે તો એ shape રચવાની વાત કરે છે. પણ અહીં તો બધું perfect હતું. (સાથે આપેલો પ્લાન Balance (i.e. perfectness) stage નો ખયાલ આપે છે). કામ્યુ style Balance કેવળ પરંપરાગત નાટ્યશિક્ષણનું અનુસરણ જ છે, જેના પાયામાં છે sense of harmony. બૅકેટે સંવાદમાં ઉપસાવેલી લયની હારમની, કે પરિસ્થિતિમાં ઉપસાવેલી હારમની, જરા પણ સ્પષ્ટ રહેવા દીધી નથી; સર્જકે બધું તોડી નાખ્યું છે: રિસર્જન્સ માટે.

અને આ બધાથી ઉપર મુંબઈનો ગુજરાતા પ્રેક્ષક. આખા પ્રેક્ષકગૃહના બે–પાંચ ટકા કાઢી નાખતાં બાકી બધા એ 'કોરસ' અને નિમેષ દેસાઈ પ્રત્યે અહોભાવ દાખવ્યો હતો. At times તો એમ પણ કહેવાયું હતું કે "નિમેષ દેસાઈ અમદાવાદથી આવી બૅકેટનું નાટક ભજવે તે કંઈ જેવીતેવી વાત છે?" તો મારે કહેવું છે કે હા 'જેવી તેવી' જ. બૅકેટનું નાટક ભજવવું તેમાં મહાનતા નથી જ. કોઈ કલાકારે આ ભૂલ ન કરવી જોઈએ. એણે તો પેલા અમેરિકન દિગ્દર્શકની જેમ પંદરવાર વાંચી, ચાલીસવાર ભજવાતું જોઈ નાટકને આત્મસાત્ કરવાના પ્રયત્ન કરવા જોઈએ. ભરતે કહ્યું છે કે પ્રેક્ષક સુજ્ઞ હોવો જોઈએ. અર્થાત્ 'સારો જાણકાર' હોવો જોઈએ. તેને બદલે મુંબઈનો ગુજરાતી પ્રેક્ષક તો 'સુસંસ્કારી' નીકળ્યો. ટૂંકમાં રંગભૂમિના વિકાસ માટે કેવળ કલાકારો કે કસબીઓ જ નહીં, 'સામાજિક' (પ્રેક્ષકો) પણ જવાબદાર છે. પ્રેક્ષકની જવાબદારીમાં જ ક્રાંતિ સંભવિત છે.

[નોંધ: આ લેખ પાટકર હૉલ, મુંબઈમાં ભજવાયેલા 'વેઈટીંગ ફોર ગોદો' ને ધ્યાનમાં રાખી લખાયો છે. લેખમાં મુદ્દાઓના પ્રમાણભાન તરફ ધ્યાન દોરવા માટે હું પ્રા. અરુણ અડાલજાનો આભારી છું.]



‘દૂરના એ સૂર’—અનુભવ અને અનુભવના સ્વરૂપનું એકત્વ

યોગેન્દ્ર વ્યાસ

શ્રી દિગીશ મહેતાનો ‘દૂરના એ સૂર’ ચૌદ નિબંધોનો સંગ્રહ છે. લેખકની પોતાની કબૂલાત છે કે ‘અહીં એકત્ર કરેલા નિબંધો ૬૦ થી અત્યાર સુધીમાં......××× પ્રસિદ્ધ થયેલા છે’. એટલું જ નહીં પુસ્તકના ચોથા જ પાને અંગ્રેજીમાં ‘Dūrnā e sūr’ a collection of personal essays, by Digish Mehta, Gurjar, Ahmedabad, 1970 એવું લખાયું છે. તે આ સંગ્રહનાં લખાણો ‘અંગત નિબંધો’ છે એવી જાહેરાત કરે છે.

‘અંગત નિબંધ’ ને અંગતતાનો અર્થ આપનારી બીજી બાબતોની સાથે ભાષા એ મુખ્ય બાબત છે. આ નિબંધોના લેખક એ વાત જાણે છે એટલુંજ નહીં એ જ્ઞાનને કારણે પૂરેપૂરા ભાષાસભાન પણ છે. લેખકની એ ભાષાસભાનતાએ, અંગતપણાની વાતને અંગતતાથી દૂર રહીને, નિબંધોને ઘાટ આપ્યો છે એ તપાસી જોવા જેવું છે. નિબંધ–લેખક જાણે છે કે આમ કરવામાં લેખક “....... ભાષાનો આધાર લે છે, તેથી પણ આગળ ભાષાની અંદર રહેલી એક ચોક્કસ ભાતનો આધાર લે છે. અને એ ભાત, એ સ્વરૂપ, સાથે જ તત્ક્ષણ પૂરતું પોતાના ‘હું’ ને identify કરે, આત્મસાત્ કરે છે. બીજા શબ્દોમાં ‘અનુભવ’ અને અનુભવનું સ્વરૂપ એક થઈ જાય છે” (પૃ ૧૦૫)

લેખકનો અંગત અનુભવ અહીં નિબંધ–સ્વરૂપે (અને એ નિબંધસ્વરૂપને નિબંધસ્વરૂપ ભાષાએ આપ્યું છે એમ તો આ નિબંધલેખક પણ કહે છે) ભાવક સુધી પહોંચે છે એમાં કયા ભાષાસ્વરૂપે અથવા તો “ભાષાની અંદર રહેલી એક ચોક્કસ ભાતે” શો ફાળો આપ્યો છે એની તપાસ અહીં કરવી છે.

આ નિબંધોનું વસ્તુ છે—“હું”, ‘અહમ્‌નો રગડો’ (પૃ. ૧૦૩). આ નિબંધોમાં વણાયેલો ‘હું’ બલિષ્ઠ છે, તેજોમય છે, સુંદર છે (પૃ. ૧૦૮) એવાં પુરવાર કરવાં મુશ્કેલ વિશેષણો વાપરવાને બદલે આ નિબંધોમાં વણાયેલો ‘હું’ નિબંધના સ્વરૂપને સિદ્ધ કરવા મથતો ભાષાસભાન ‘હું’ છે, ભાષાની ચોક્કસ ભાત દ્વારા એ સ્વરૂપને સિદ્ધ કરીને અનુભવને સ્વરૂપ-બદ્ધ કરવા મથતો ‘હું’ છે, ‘હું’ થી સભાન એવો ‘હું’ છે એમ કહેવાનું વધુ પસંદ કરીશું.

“મને સૂચવવામાં આવ્યું છે કે આવું ‘અંગત’ લખવું” (પૃ. ૧૦૨) લેખકે તે “પ્રસિદ્ધ કરવા માટે—” (પૃ. ૧૦૪) લખ્યું છે. “મારા પર પ્રત્યેક પળે વરસતાં જે અગણિત સંવેદનો, તેમાંથી અમુક જ ચૂંટી લઈ તેમને જ આ ગૂંથણીમાં જોવાનું મેં કેમ પસંદ કર્યું હશે?’ (પૃ. ૮૯) એમ લેખક પૂછે છે. લેખક જ, એનો જવાબ આપવા જેટલા ‘હું’થી

સભાન છે. ".....એમ મારો દૃષ્ટિફલક.....એકવાર ભરીભરીને ખોબેખોબે એ આંખોથી એ દ્રશ્ય પી લઉં (પૃ ૯૩ ××× ' માત્ર જતાં પહેલાં એકવાર જોઈ લઉં–(પૃ ૯૪) ' ગામડામાં ઉછરી દીનતાનો આવો વૈભવ જોયા પછી પુલ ઓળંગી આગળ જવું કેમ ગમે? શું પ્રલોભન?' (પૃ. ૨૫). એટલે લેખક અનુભવોનો એ વૈભવ શબ્દબદ્ધ કરવાનું પ્રલોભન જતું કરી શક્યા નથી.

વળી બીજું પણ એક કારણ છે. એ અનુભવો પારદર્શક હોય ત્યારે નિબંધસ્વરૂપે ભાષાબદ્ધ કરવાનું વધુ સરળ બને એ વાતની પણ લેખકને બરાબર ખબર છે. " અંતરમાં એવું શું બને છે કે જેને અંતે શબ્દો સંધાઈ સાહિત્ય સર્જાય છે! ×××× ચકરડીમાં ઉતર્યા પછી ભમ્યા કરતું અને પછી પળભરમાં સ્થિર, પારદર્શક બની રહેતું જગત (પૃ. ૩૩) એ પારદર્શક ત્યારે બને જ્યારે " અહમ્‌ને એકાગ્રતામાં આણી મુકાય " (પૃ. ૩૭). ' અહમ્‌ની અટપટી ગતિઓ ' ને ' હાથમાં આવી આવી સરકી જતી ભાષાની ભંગિઓ ' (પૃ. ૩૭). એ કેવી રીતે સ્વરૂપબદ્ધ કરી છે એ તપાસવાની દિશા લેખકની પોતાની આટલી સ્પષ્ટતાઓને કારણે પ્રમાણમાં સરળતાથી મળી રહે છે.

એ ' પારદર્શક અનુભૂતિઓની થોડીએક પળોનું ભાથું સાથે લઈ લેવાના ' (પૃ. ૩૩). પ્રયોજનથી આ લખાણો લખાયાં છે. આ અનુભૂતિઓ લેખકના વ્યક્તિત્વમાં ચિત્રવિવિધરૂપે અસ્તિત્વ ધરાવે છે. એ ચિત્રોને લેખકે ભાષામાં ઉપસાવ્યાં છે.

એ ચિત્રો મુખ્યત્વે દ્રશ્યો અને પાત્રરૂપે અંકાયાં છે. લેખકે ભલે માત્ર એક જ નિબંધને ' દશ્યો ' એવું શીર્ષક આપ્યું અને એકને ' પાત્રો ' એવું શીર્ષક આપ્યું. બાકી બધા નિબંધોને એક સામાન્ય શીર્ષક ' દશ્યો અને પાત્રો ' આપી શકાય એમ છે. ' ક્યારામાંથી ઊઠતો છોડ ભલે ગમે તેટલો ઊંચો જાય, સૂર્યમાં તેની કૂંળી ટોપ નવરાવતો ઉભો રહે, પણ તેનો સ્રોત તો અહીં કૂંડામાંની માટીમાં ' (પૃ. ૩૯) લેખકની માતૃભૂમિની માટીનાં એ દશ્યો છે અને એ માટીનાં ઘડાયેલાં પાત્રો છે. અલબત્ત લેખકના અંગ્રેજી સાહિત્યના અભ્યાસે અને ફિલસૂફ હોવાનું વલણ ધરાવતા વ્યક્તિત્વે એ દશ્યો અને ચિત્રોમાં અંગ્રેજી સાહિત્ય અને તત્વજ્ઞાનના કેટલાંક, કદાચ મોટાભાગના ગુજરાતી વાચકને માટે અજાણ્યા અને તેથી તેને કયારેક મૂંઝવતાં છતાં નાવીન્યને કારણે મોટેભાગે મુગ્ધ કરતા, રંગો પૂર્યા છે; કહોને કે એ સંદર્ભોના સૂર્યકિરણોના પ્રકાશના સપ્તરંગોએ એ દશ્યો અને ચિત્રોને વધુ દૃષ્ટિરમ્ય બનાવ્યાં છે, બાકી એમાંથી સુગંધ તો મૂળ તળપદી માટીની જ ફોર્યા કરે છે.

તો લેખકને પોતાના વ્યક્તિત્વમાં વણાઈ ગયેલી અનુભૂતિઓને ચિત્રબદ્ધ, સ્વરૂપબદ્ધ, ભાષાબદ્ધ અને એમ શબ્દબદ્ધ કરવી છે. અનુભવને સ્વરૂપબદ્ધ–નિબંધબદ્ધ–નિબંધની ભાષામાં બદ્ધ કરવો એટલે પોતાના વ્યક્તિત્વનો, પોતાના અહમ્‌નો એક ભાગ થઈ ચૂકી છે તે ભાષામાં એકાગ્રતાપૂર્વક, સઘનતાપૂર્વક, ઝીણવટથી, સાવધાનીથી ઊતરતા જવું એની લેખકને જાણ છે. આ જ્ઞાન હોવાને કારણે લેખકનો ' હું ' ભાષાસભાન છે, એમ કહી શકાય એમ છે. આપણા આ અનુમાનને સમર્થિત કરતાં ઉદાહરણો આપણને જોઈએ એટલાં મળે છે. આ નિબંધકારની શૈલી વિશે કંઈક ચોકસાઈથી આંગળી મૂકીને કહી શકીએ એમ છીએ. લેખકે ઉપયોગમાં લીધેલી

'ભાષાની અંદર રહેલી એક ચોક્કસ ભાત'નું પૃથક્કરણ અને અર્થઘટન કરી શકાય એમ છે, લેખકની એ ભાષાને ધીમે ધીમે ચગાવી અને મમળાવી શકાય એમ છે, અને એમ કરતાં કરતાં લેખકની ભાષાસભાનતાને છતી કરી શકાય એમ છે. અભિવ્યક્તિ સાધવી, અનુભવને શબ્દબદ્ધ કરવો એ આ લેખકને મન સરસ્વતીને પ્રસન્ન કરવા માટે થતી એક પવિત્રપૂજા છે, આરાધના છે, સાધના છે.

દશ્ય, અનુભવ, પ્રસંગ, વિચાર કે પાત્રને ચિત્રાત્મક રીતે ભાષામાં મૂકવા માટે જરૂરી છે તે એનું ઝીણવટપૂર્વકનું અવલોકન અને સૂક્ષ્મતાપૂર્વકનું અનુભાવન અનુભવવું તે. દશ્ય, અનુભવ, પ્રસંગ, વિચાર કે પાત્ર તમને આત્મસાત્ થઈ જાય, તમારા વ્યક્તિત્વમાં એકરૂપ થઈ જાય, તમારા લોહીના ધબકારમાં ધબકવા માંડે ત્યાં સુધી તમે એને વાગોળ્યા કરો એટલે એ અનુભવ પારદર્શક બની રહે—તદ્દન નીતર્યા પાણી જેવો, સ્વચ્છ પારદર્શક કાચ જેવો. જ્યારે અનુભવને તીવ્રરૂપે અનુભવવા માટેનું અતિસૂક્ષ્મ એવું સંવેદનશીલ વ્યક્તિત્વ ઘડાતું હતું ત્યારે અનુભવેલાં દશ્યો અને પાત્રોને અહીં સ્થાન આપવાથી એ વાગોળાયેલા પારદર્શક અનુભવો સ્વરૂપબદ્ધ થતાં કલાત્મક આકાર ધારણ કરે છે એમ કહી શકાય.

વિશેષણોનો ઉપયોગ

આ નિબંધમાં વપરાયેલી ભાષાનું વ્યાકરણ તપાસતાં, એમાં નિયમિત રીતે આવતી અનિયમિતતાઓનો વિચાર કરતાં, સૌથી વધુ ધ્યાન ખેંચે છે લેખકે કરેલો વિશેષણોનો ઉપયોગ. વિશેષણો લેખકને ચિત્રો આંકવામાં સૌથી વધુ મદદ કરે છે. વધારે ચોકસાઈથી કહીએ તો લેખકની ચિત્રની રેખાઓમાં વિગતો ભરવામાં ઉપયોગી થાય છે વિશેષણો. 'ધીમે ધીમે ઊંઘના પડદા ખેંચાતા આવે (પૃ ૨), ઊંઘના પડદા—જાણે કે જીવનનું નાટક ચાલે છે, દશ્યો બદલાય છે અને સ્ટેજ ઉપર એક બદલાતા પડદા ખેંચાય છે. 'ઊંઘના પડદા' એ રોજબરોજની ભાષાથી અનિયમિત પ્રયોગ છે. એ પડદા કેવા? વિશેષણોથી વિગતો પૂરાય છે, 'ઘેરા, ઘાટા, મખમલી'. 'સાજન–મહાજન વચ્ચે પેલો લીંબુમિયાંનો ઘોડો (પૃ. ૩) પણ એ ઘોડો કેવો? 'ઠૂમકતો, નાચતો, નજાકતભર્યો, ચાંદીના સામાનથી ચક ચક થતો, કાળો, કસાયેલો"—ચિત્રની બધી વિગતો રેખામાં ઉપસાવી દીધી. 'અથડાતા, અટવાતા, થાકથી કમકમતા, અનેક અજાણી કેડીઓ ચડતા......આવા પાછા ફરતા મુસાફરો,—' (પૃ. ૧૩). લેખકે ચાર વિશેષણો વાપર્યાં અને અટક્યા. આવા પાછા ફરતાં મુસાફરો માટે તો અંતહીન વિશેષણો વાપર્યાં જ કરાય એની પ્રતીતિ થતાં છેલ્લુ પાંચમું વિશેષણ 'પાછા ફરતા' વાપરીને વિશેષ્ય 'મુસાફરો' વાપરી દીધું. આ મારી સામે રોજ હવામાં હીંચતુ આસોપાલવ......લીલું, કાળું, ઘેરું,' (પૃ. ૧૫). આસોપાલવ માટે એક વિશેષણ તો પહેલાં વાપરી જ દીધું છે. રોજ હવામાં હીંચતું પછી લેખકને થયું કે વિગતો ખૂટે છે. એટલે બીજું વિશેષણ વાપર્યું, 'લીલું' પછી થયું ના, ના, 'લીલું' કહેવાથી જે કહેવું છે તે બરાબર ન કહેવાયું એટલે ત્રીજું વિશેષણ વાપર્યું, 'કાળું'. વળી થયું કે ના, ના, 'કાળું' તો કેમ કહેવાય? એટલે ચોથું વિશેષણ લાવ્યા 'ઘેરું'—ટૂંકમાં લેખકને કહેવું છે તે કહેવાઈ ગયું, 'કાળાશભર્યું ઘેરું લીલું' પણ 'કાળાશભર્યું ઘેરું લીલું' એમ કહેવામાં ભાગ્યે જ અનિયમિતતા થાત. એટલે લીલું, કાળું, ઘેરું એમ અટકી અટકીને એક એક વિગત ભરતા ગયા.

સરખાવો પૃ. ૮૦ ઉપરની વૃક્ષોની 'નીલયુક્તકાલિમા', એટલામાં તો વળાંક વળતો વ્હિસલ મારતો......(પૃ. ૧૮) "વચમાં દેખાય વળી નીચા, લુચ્ચા, ખંધા, લપાતા છુપાતા જાપાનીઝ સૈનિકો" પૃ. ૨૦. 'દૂર સુધી એકધારું ભૂખરું–કાળું–ઘેરું–ઘાટું ભારેખમ પોત સળવળતું હોય (પૃ. ૩૫) 'તેલ પીધેલી, ગોળ થઈ ગયેલી, માથા પર ચપટ બેસી પડી એનો ઘાટ ખોઈ બેઠેલી અને છતાંય ત્યાં જ ઊગી નીકળી હોય, માથા સાથે એવી જ બંધબેસતી ટોપી,......(પૃ. ૫૧) 'એ જ બહોળી, મોકળી, નિર્ભીક માનવતા (પૃ. ૫૩)'. પહેલી જ પંક્તિના ધીમા, ખુલ્લા કંઈક રસળતા સૂરોમાંથી શાંતિ નીતરે છે (પૃ. ૬૫). 'અત્યારે તો એકધારો, ધીરો, આછો, કાંઈક શરમાળ ગુલાબી (રંગ)જ બધે રેલાયો છે' (પૃ. ૬૫). 'નહિ તો કેટલાકને એમ થશે કે આ તો પેલો, ઊછરતી લોકશાહીનો મદઝરતો સભાખેડુ હશે-ઝનૂની, એકમાર્ગી, અવિચારી......'(પૃ. ૭૫). આમ લેખકે એક નહીં, બે નહીં પણ ચાર ચાર વિશેષણો વાપરીને પોતે આંકવા ધારેલી રેખાઓમાં વિગતો પૂરી છે. એક સાથે ચાર ચાર આવતાં વિશેષણોનું ઔચિત્ય લગભગ દરેક જગ્યાએ પ્રમાણી શકાય એમ છે. ને લગભગ સર્વત્ર ચાર ચારની જ એ સંખ્યા છે તે નોંધ્યું ?

પણ વધુ ચોકસાઈ અને સચોટતા તો લેખકે એક વિશેષ્ય માટે એક કે બે વિશેષણ વાપરતાં વાપરતાં દશ્યો અને પાત્રોનાં જે રેખાંકનો કર્યાં છે એમાં જોવા મળે છે. એ રેખાંકન બેન્ડ-માસ્તરનું હોય (પૃ. ૪) શિવજીના વરઘોડાનું હોય (પૃ. ૧૬), રાજુલના મુખ ઉપરની છટાઓનું હોય (પૃ. ૭) જાણીતા ઘોડાગાડીવાળાનું હોય (પૃ. ૧૭) સ્વજ એવા ભિખારીનું હોય (પૃ. ૨૫) ગામનાં મધ્યમાં મેડા પર બેસતી એ લાયબ્રેરીના એક નિયમિત પ્રૌઢ-વૃદ્ધ વાચકનું હોય, (પૃ. ૨૬, ૨૭) કે તેના ચંપલનું હોય (પૃ. ૨૭) લાયબ્રેરીના પટાવાળાનું હોય (પૃ. ૩૦) લાયબ્રેરીના કબાટોનું હોય (પૃ. ૩૦) ટમટમતા દીવાનું હોય (પૃ. ૩૮) માના સ્વરૂપનું હોય (પૃ. ૩૯) રોશભર્યા ચહેરાઓનું હોય (પૃ. ૩૯) અછડતી ઓળખાણવાળા શ...નું હોય (પૃ. ૪૨) એ શ...ની મૈત્રીનું હોય (પૃ. ૪૩) હોટલના કમરાનું હોય (પૃ. ૪૪) ગામના ભાવસારનું હોય (પૃ. ૫૦) ભૈયાજીનું હોય (પૃ. ૫૧) ખેડૂત કે ભરવાડનું હોય (પૃ. ૫૩ અને ૫૮) ગામના ઘરોનું હોય (પૃ. ૫૪, ૫૫) મેળામાં ચાલી આવતી સાહેલીઓનું હોય (પૃ. ૫૯) મનના landscape જેવા દશ્યનું હોય (પૃ. ૬૦) એક સાંજના એક માણસનું હોય (પૃ ૬૯) પૃ. ૭૧ થી ૭૪ સુધી વર્ણવાયેલા લોકોનું હોય, પૃ ૭૮, ૭૯માં વર્ણવાયેલા સભાનાં પાત્રોનું હોય, સભા-સ્થાનનું હોય (પૃ. ૮૦) પૃ. ૮૨ થી ૮૯ સુધી વર્ણવાયેલા દશ્યનું હોય, ફકીર કે વળી ગયેલી કાયાવાળા ભગતનું હોય (પૃ. ૯૮) જૂના જમાનાના અને આજના વાચકનું હોય (પૃ. ૯૯) એમ તમે ગમે તે ચિત્ર તપાસો. ગમે તે રેખાંકનોની રેખાઓ તપાસો. એક કે બહુ તો ક્યારેક બે વિશેષણોથી વિશેષ્યની રેખાને ઘાટ આપતાં આપતાં કેવાં જીવતાં ચિત્રો લેખક ઉપસાવી શક્યા છે તેની પ્રતીતિ થશે. 'પ્રેસભીનું પેપર' જેવાં વિશેષણોનું ઔચિત્ય નોંધવા જેવું છે. (પૃ. ૨૮)

આ વિશેષણોએ લેખકની ભાષાની એક ચોક્કસ આંતરિક ભાતને, શૈલીને જન્મ આપ્યો છે. લેખકની ભાષાની ભાતને એક લય આપ્યો છે. અને ક્યારેક અજાણ્યાપણાનું નાવીન્ય પણ આપ્યું છે. ખાસ વિશેષણોની પસંદગી અને ક્યારેક ટૂંકો પણ વફાદાર લેંઘો (પૃ. ૧૭) 'નિશ્ચેતન તેજ' (પૃ. ૬૩) ભયાનક સુંદર સાંજ (પૃ. ૬૩) શરમાળ ગુલાબી (પૃ. ૬૫)

'નિષ્ઠુર સૌંદર્ય' (પૃ. ૬૭) જેવાં વિશેષણોની અનિયમિતતા (ઉફરાપણું પણ કહી શકો) લેખકની ભાષાશૈલીનું પહેલું નજરે ચડતું લક્ષણ છે. અલબત્ત પૃ. ૩૬ ઉપર એક ગામનું છે તેમ તેવાં થોડાં અપવાદરૂપ વર્ણનોમાં એક પણ વિશેષણ ન મળે એવું બને છે.

ક્રિયાપદ વિનાનાં લાંબાં વાકયો

લેખકથી પસંદ થઈ ગયેલી ભાષાની ચોક્કસ ભાતનું બીજું નજરે ચડતું પ્રધાન લક્ષણ ક્રિયાપદ વિનાનાં લાંબાં વાકયો છે. લેખક ક્રિયાપદોનો બહુ ઓછો ઉપયોગ કરે છે. આમ તો ગતિ, સ્થિતિ અને પ્રક્રિયાની અભિવ્યક્તિ ક્રિયાપદોની મદદથી સાધી શકાય અને છતાં અહીં તો લેખકે ચિત્તમાં સ્થિર થયેલા, આત્મસાત્ થયેલા પારદર્શક અનુભવોને બને એટલાં ઓછાં ક્રિયાપદોનો ઉપયોગ કરીને ઉપસાવ્યા છે. ક્રિયાપદ દ્વારા અભિવ્યક્ત થતી ગતિ કદાચ છેને ચિત્રની સ્થિર પારદર્શકતાને ડહોળી નાખે તો? ક્રિયાપદ વાપરવા જતાં કદાચ છેને વાકય પૂરું થઈ જાય તો આંકવા ધારેલું ચિત્ર પૂરું ઉપસે એ પહેલાં વિખરાઈ જાય તો? આ એમની સતત ચિંતા છે. બને એટલાં ક્રિયાપદો ઓછાં અને 'છે' તો તદ્દન ક્યારેક જ. અંગત અનુભવોની અંગતતાને 'છે' એ હકીકતદર્શક ક્રિયાપદ નહીં વાપરીને એમણે સર્વના સૌ વાચકો–ભાવકોના અંગત અનુભવોમાં રૂપાંતરિત કરી છે. એમાં નિબંધોની અંગતતા ઓગળી જતી નથી પણ એ બધા વાચકો–ભાવકોની પોતાની અંગતતા (inter-subjectivity) બની રહે છે વળી આ અનુભવો હવે સ્થળસમયથી પર થઈ ગયા છે. દરેક સ્થળકાળના વાચકોના અંગત અનુભવ થઈ ચૂક્યા છે તેની પ્રતીતિ સ્થળકાળના, ખાસ કરીને કાળ સૂચવતાં ક્રિયાપદોનો ઉપયોગ ટાળીને લેખકે કરાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. જ્યાં ક્રિયાપદો છે ત્યાં પણ વર્ણન પૂરતાં અપૂર્ણ ક્રિયાદર્શક ક્રિયાપદોનો ઉપયોગ સામાન્ય રીતે જોવા મળે છે.

બેન્ડ માસ્તરના વર્ણનમાં (પૃ ૪૫) વરઘોડાના સાજનના વર્ણનમાં (પૃ. ૫) દાદાજીના દરબારના વર્ણનમાં (પૃ. ૯) જાણીતા ઘોડાગાડીવાળાના વર્ણનમાં (પૃ. ૧૭) શહેરના વર્ણનમાં (પૃ. ૨૪) પુલને પેલે છેડે આવેલા ગામના વર્ણનમાં (પૃ. ૨૪, ૨૫) પાત્રોના વર્ણનમાં (પૃ. ૨૬, ૩૩) ટમટમતા દીવાના વર્ણનમાં (પૃ. ૩૮) ભાવસાર અને ભૈયાજીના વર્ણનમાં (પૃ. ૫૦, ૫૧) ગામનાં ઘરોના વર્ણનમાં (પૃ. ૫૪) ભરવાડ અને એમની સાહેલીઓના વર્ણનમાં (પૃ. ૫૮, ૫૯) લોકના વર્ણનમાં (પૃ. ૬૯ થી ૭૪) શહેરવર્તમાનના કોલમના વર્ણનમાં (પૃ. ૭૪) સભાસ્થાનના વર્ણનમાં (પૃ. ૭૭) સભામાં દેખાતાં ચોક્કસ માણસોના વર્ણનમાં (પૃ. ૭૮, ૭૯) સભાના વર્ણનમાં (પૃ. ૮૦) એમ ઘણાં વર્ણનોમાં તમને ભાગ્યે જ ક્રિયાપદ મળવાનું. અલબત્ત આ બધાં વર્ણનોમાં, 'દિવસે છેડે!...' માંનું એલ.ડી. કૉલેજમાંની એક સાંજની સભાનું વર્ણન (પૃ. ૮૪) 'દશ્યો'માંના પૃ. ૮૨ થી ૮૯ સુધીનાં મોટાભાગનાં વર્ણનો જુદાં પડે છે. આ બંને જગ્યાએ લેખક હતો, હતાં, હતું, હતી એવાં ભૂતકાળનાં ક્રિયાપદો વાપરીને એ ભૂતકાળના, ચોક્કસપણે ભૂતકાળના અનુભવો છે, એનો અનુભવ વાચકોને કરાવે છે. વળી 'પાવડિયાં' પૂર્ણિમા અને, 'ચાલો સુધરીએ' એ બે નિબંધોમાં (અને 'નિબંધ અને હું' એ નિબંધમાં પણ, પણ એની વાત જુદી છે.) લેખક સતત છે ક્રિયાપદનો ઉપયોગ કરે છે. એ અપવાદો છે એમ નથી પણ આ બેય નિબંધનું સ્વરૂપ અન્ય નિબંધોથી એ રીતે છે ક્રિયાપદના ઉપયોગને અનિવાર્ય

બનાવે છે. 'પાવડિયાં'ના પૂર્વાર્ધના વર્ણનમાં આપણે નોંધ્યું એમ બહુ ઓછાં ક્રિયાપદો છે. જ્યારે ઉત્તરાર્ધમાં લેખક આજની વાત કરે છે. આપણને વર્તમાનમાં લાવીને શહેરમાં રહેતાં લેખકની જેમ જ શહેરમાં રહેતાં આપણે સૌ ગામના એ દૂરના સૂરને સાંભળીએ છીએ એવો અનુભવ કરાવે છે. લેખક કહે છે 'અને.... આ ઉપર આવી ઊભો.... મારા ગામમાં.... બહાર હતો જ ક્યારે ?' (પૃ. ૯૪) વર્તમાનમાં ભૂતકાળને જીવવાનો, અનુભવવાનો પ્રયત્ન છે ની મદદથી સિદ્ધ કરવા લેખક મથ્યા છે. વાચકો જોઈ શકશે કે લેખક એ મથામણમાં સફળ થયા છે. 'ચાલો સુધારીએ' એ તો આજની જ, અત્યારની ઘડીની જ, દીવા જેવી સ્પષ્ટ હકીકતોની વાતને લઈને આવે છે. અને એટલે હકીકતદર્શક છે ક્રિયાપદ આખા નિબંધમાં વપરાયું છે. અલબત્ત સ્થળ-કાળથી પર એવા પાત્રોનાં વર્ણન આ નિબંધમાંય ક્રિયાપદોના ઉપયોગ વિના જ પૃ. ૯૮ ઉપર રેખાંક્તિ થયા છે તેની નોંધ લેવી જોઈએ. 'નિબંધ અને હું' એ નિબંધ લલિત નિબંધ અને ગંભીર નિબંધની વચ્ચેનો, બંને પ્રકારના નિબંધોના શેઢા ઉપર આવતો નિબંધ છે. લેખક આ અંગત વાત, પોતાની અંગત રાખવા જ મથે છે અને એમાં એમને છે મદદરૂપ થાય છે. આમાં પોતાના અંગત અનુભવોને સૌ વાચકોના અંગત અનુભવોમાં રૂપાંતરિત કરવાનો લેખકનો જરાય પ્રયત્ન નથી, ઊલટાનું નિબંધ વિશેના 'હું'ના અભિપ્રાયોને 'હું'ના અભિપ્રાયો તરીકે જાહેર કરવાનું જ લેખકનું વલણ છે. એમાં એમને હકીકતદર્શક છે એ ખૂબ મદદ કરી છે. આ સિવાયના અન્ય નિબંધોમાં લેખક વાચકોના સમૂહમાં ભળી ગયા છે, ભાવકોમાંના એક થઈ શક્યા છે જ્યારે અહીં લેખક સતત વાચકોની સન્મુખ ઉપસ્થિત રહ્યા છે અને એમાં છે એ એમને ખૂબ મદદ કરી છે. છેલ્લા નિબંધનો શિક્ષક 'હું' છે જ્યારે અન્ય નિબંધોનો હું સર્જક હું છે તેની પ્રતીતિ અન્ય નિબંધોને છેલ્લા નિબંધ સાથે સરખાવતાં જરૂર થાય. એ પ્રતીતિ કરાવવામાં અન્ય ભાષાલક્ષણોની સાથે છે ક્રિયાપદે ઘણો મોટો ભાગ ભજવ્યો છે.

ભાષાના આંતરિક લયમાં ઉપકારક ભાષાનાં અન્ય તત્ત્વો

લેખકે ઉપયોગમાં લીધેલી ભાષાની ચોક્કસ ભાત જે લાલિત્યનો અનુભવ કરાવે છે એમાં એમણે પસંદ કરેલાં વિશેષણો અને ક્રિયાપદ વિનાનાં લાંબાં વાક્યો એક વિશેષલય આણે છે એની નોંધ આપણે લીધી પણ એ બે લાક્ષણિકતાઓ કરતાંય વધુ અગત્યનો ભાગ ભજવે છે બીજાં ત્રણ ભાષાતત્ત્વો, જે આ લલિત નિબંધોને આંતરિક લય આપે છે. એમાંનું પહેલું તત્ત્વ છે ભાષાની નિયમિતતાથી ઉફરા જવાનું, નિયમિત ભાતની અપેક્ષાએ અનિયમિત ભાતના ઉપયોગનું લેખકનું વલણ. ભાષાનું આ ઉફરાપણું (deviation) કેટલેક તો કાવ્યના વિશિષ્ટ તીવ્ર આંતરિક લય સુધી ભાવકને લઈ જાય છે એમ કહેવું વધુ પડતું નથી.

"એ ચાદરો ઉપર ઠંડકનાં તો ખાબોચિયાં છલકાતાં હોય' (પૃ. ૧) 'સાથે રમતી આવે પેલી પેટ્રોમેક્સની પ્રતિમાઓ. તેમના કાંઠલા ઘેરાલીલા રંગ્યા હોય, અને તેમના બિમ્બમાંથી સિસકારા કરતો, આંખ અંજી નાખતો, લાલ-પીળો-ભૂરો પ્રકાશ રેલાય' (પૃ. ૩) 'હજુ પણ મારી જાતના સહેજ નીચલા મજલામાં ઉતરું છું કે એ ચિરપરિચિત સીમાડાઓ, એ દાદર, એ લગો, એ ઠીંચકાના હૂંફાળા કિચૂડાટ એ બધું શરૂ થઈ જાય છે. (પૃ. ૧૫)'' 'મારા જેવાની ચીલાચાલુ, લોંપેલી-ગૂંપેલી, નાનકડી નાનકડી સફળતાઓ ઝાંખી પડતી....(પૃ. ૪૪)'' 'જવાબમાં તેમણે

મારા વલણને બહુ સરસ રીતે ઉથલાવી નાંખ્યું' (પૃ. ૪૬) 'રસ્તામાં કોલેજનો ઘંટ એની લાક્ષણિક, લહેરી રીતે, ધીમે ધીમે વાગતો, લહેરાતો સંભળાયો.' (પૃ. ૪૯) 'કોટની તૂટેલી દીવાલોની રહીસહી ઈંટોનો ઢગલો દાઢી ટેકવી ×××× નદીનો એ આખોય રળિયામણો પટ ફેળાઈને પડયો હોય' (પૃ ૫૩) 'રસ્તાની કાંધે બસ ચડે ને....' (પૃ. ૫૬) 'અત્યારની સાપેક્ષતાની હવાઓમાં સમયક્રમ એ તો ખૂબ જ સંભાળપૂર્વક વાપરવા જેવું ધોરણ ગણાય' (પૃ. ૬૧) 'અસ્પષ્ટ, અમંગળ સૂચનો સાંજ સાથે સમસમી રહ્યાં.' (પૃ. ૬૩) 'તેની આંખ બહેરી હતી ?' (પૃ. ૭૪) 'રોજબરોજના કંટાળાજનક પંચરાઉ, એવા માણસો,' (પૃ. ૭૭) 'એ ફરી લાભ આપવાની જોખમભરી વિનંતીઓ' (પૃ. ૮૦) 'ધોવાતી જતી આ ભીંતનો કાળો પડી ગયેલો પથ્થર જાણે ઉપરથી વહેતો આવી....' (પૃ. ૧૦૧) 'પાંદડાં પણ પીધેલા ઘેનમાં ઘેરાયેલા.......' (પૃ. ૧૦૧)

ઉપર નોંધેલા જેવાં તો ઘણાં ઉદાહરણોમાં લેખકે ભાષાને એના રોજબરોજના વ્યવહારથી નોંધી શકાય એટલી સ્પષ્ટ રીતે દૂર કરી દીધી છે.

ભાષાનો આ ચમત્કૃતિપૂર્ણ ઉપયોગ જેમ આ નિબંધોમાં કવિતાની કક્ષાનો લય લઈને આવે છે તેમ તેમાં આવતા અલંકારો પણ એ ભાષામાં કવિતાની ચમત્કૃતિનો અનુભવ કરાવે છે. ઢગલાબંધ ઉપમાઓ, ઉત્પ્રેક્ષાઓ, કયાંક રૂપક, કયાંક યમક એમ ઘણા અલંકારો આપણને અહીં જોવા મળે છે.

'ચાંદની જેવી ચોખ્ખી ચાદરો' (પૃ. ૫૧) 'કવિતાની હૂંફમાં સમય ઓગળી જાય છે, પેલા હિમની માફક' (પૃ. ૩) બેન્ડ માસ્તરના ફૂલેલા, પરપોટા જેવા બે ગાલ (પૃ. ૪) 'ઈજિપ્તના પિરામિડ જેવી અમારા ઘરની ટોચ' (પૃ. ૧૦) મારી રૂમને ઘણા મિત્રો હસી કાઢે છે. કોઈ કહેશે કે એ તો બંગલાના ડાબા કાન જેવી છે, તો કોઈ કહે કીટલીના કાના જેવી એમ તો ફાટેલી ફેલ્ટ જેવી, જૂની ઢબના સિધરામ જેવી, શિકારીના માંચડા જેવી, પિરમની દીવાદાંડી જેવી, બેસ્ટીલના બૂરજ જેવી......મારે મન સરોવરમાં ઉગેલા કમળ જેવી, વીંટીમાં જડેલા નંગ જેવી' (પૃ. ૧૨) 'ન્યૂયોર્કમાંની સ્વાતંત્ર્યની પ્રતિમા જેવી' (પૃ. ૧૨) 'કોઈક આંતરિક સત્ત્વને લીધે એ લોકો–પેલા યુધિષ્ઠિરની જેમ–સામાન્ય સ્તરથી જરા, કેટલાક તો એકાદ માથોડું જેટલા, ઊંચા જ રહે છે.' (પૃ. ૧૨) 'આસોપાલવ......તરતનું જ નાહીને પંખા પાસે વાળ સૂકવવા ઊભું હોય તેવું વહાલું લાગે' (પૃ ૧૫) 'ત્રાંસમાં ગોઠવાયેલા અરીસાઓની જેમ ઘરની એ બારીઓ પણ આમ શતગુણ પડઘા જગવી જાય' (પૃ. ૧૫) 'ગામે ઓઢેલા રેશમી રૂવા જેવા મુલાયમ પોતના નદીના પટ પરના પુલ ઉપર......'(પૃ. ૧૯) 'ચારણી જેવો થઈ ગયેલો' (પૃ. ૨૬) 'ઝીકના જેવી ચમકતી રેતી' (પૃ. ૩૫) 'મેલા જાડા કાચ જેવો સળ' (પૃ. ૩૫) 'સાંજનો ભૂરા કાચ જેવો પ્રકાશ' (પૃ. ૪૭) 'મધુકોષ સમાં કેવાં નાજુક, નમણાં એ ગામડાં' (પૃ. ૫૩) 'ખોબા જેવી ખીણ' (પૃ. ૫૬) 'આ સાંજ સીસાની જેમ આપણા અંતરમાં ઉતરી' (પૃ. ૬૬) 'ઢેફા જેવા દાંત નીચેનાં પેઢાં' (પૃ. ૭૧) 'રાડરના પડદા જેવી તમારી આંખ' (પૃ. ૭૬) 'એના હાલતાચાલતા એવા ઓળા જેવા, ×× ગત પેઢીના વિદ્વજ્જન' (પૃ. ૭૯) જેવી જીવનનાં અનેક ક્ષેત્રમાંથી આવતી ઉપમાઓ આ વર્ણનોનાં ચિત્રોને સઘનતા

આપે છે, ચિરંજીવ બનાવે છે. તો ક્યાંક ક્યાંક આવતી, 'એમનો એ ખંડ તો જાણે હારતી જતી ઓગણીસમી સદીનો છેલ્લો મોરચો' (પૃ. ૯) 'આમ આ પાટાની કાઠી પર તો જાણે ભાતીગળ ભરતવાળું રંગબેરંગી મણકાનું તોરણ લટકાવ્યું છે.' (પૃ. ૧૯) 'કુંડળ, જે જાણે ચહેરા પરનાં શીળીનાં ચાઠાંનો પડઘો પાડતાં હતાં' (પૃ. ૮૮) જેવી ઉત્પ્રેક્ષાઓ, આપણા પુરાણોના ગ્લાર્ઇડરે બચી' (પૃ ૮), 'અંતરતમ ઘર ખોયું તેણે બધું જ ખોયું' (પૃ. ૧૬) અને ઉપરના પેરેગ્રાફમાં નોંધી એ 'રસ્તાની કાંધે બસ ચઢે છે' જેવી અનિયમિતતાઓમાં આવતાં રૂપકો અને 'પાડોશીની પોળમાં આવેલા પેલા પડતર કૂવામાં મૂકીએ તો ઝાંઝરના ઝમકાર સંભળાય' (પૃ. ૩૮) જેવા નાના બાળકોએ રમત માટે સાધ્યા હોય તેવા યમક ભાષાની ચોક્કસ ભાતમાં કવિતાનો લય ઉમેરે છે તે સ્પષ્ટ છે.

આ નિબંધોના લાલિત્યમાં પ્રણાલિકાગત રીતે જેને અલંકારો કહે છે તે એક રીતે ભાષાની ભાતમાં આવતા ઉફરાપણા જેવી ચમત્કૃતિ સાધે છે તો અમુક રીતે વાક્યોને સાથે સાથે ગોઠવીને (Juxtaposed) પણ લેખક ચમત્કૃતિ સાધે છે અને આંતરિક લયનો અનુભવ કરાવે છે. '....હવે તો એ કોમ ઓછી થતી જાય છે, અને એવા વરઘોડા પણ' (પૃ. ૪) 'કાકાઓ અને કાકીઓ, મામાઓ અને માશીબાઓ,.....સૂક્ષ્મ તેમ સ્થૂલ' (પૃ. ૧૦) 'સૂરજનું તો શું કહેવાય? આથમે તો આથમે! પણ ફાસ્ટનું એવું નહીં' (પૃ. ૧૮) 'એ માટે તો અમે બોંબ પણ બનાવતા પછી ભલે ને નદીની ભીની રેતના જ' (પૃ. ૨૦) 'સત્ય તેમ શિવ કરતાં પણ સૌંદર્ય વહેલું વહેંચવું પડે. વહેંચવા ખાતર કલા' (પૃ. ૨૧) 'આમાં ક્યાંય ડંખ ન હતો, કે ન હતો કોઈ અફસોસ' (પૃ. ૪૯) 'ખભે ટીંગાવવાનું, તેને બદલે ખીંટીએ, બારી પાસેની, ત્યાં ઝૂલતું રહે' (પૃ. ૫૦) 'પાસેનું તોફાન અને દૂરની શાંતિ એકબીજામાં સમાઈ ગયાં હતાં—' (પૃ. ૬૦) 'રાજા-પ્રજાનો પવિત્ર સંબંધ, મહેમાન-યજમાન વચ્ચેનો આદર-વિશ્વાસ, નિદ્રાધીન વૃદ્ધત્વમાંથી સહજ જ નીતરી રહેતી નિર્મળ કરુણા—' (પૃ ૬૨) 'એમાં છે એક હર્ષ—સમાધિની તન્મયતા, વૈરાગ્યની નિર્લેપતા' (પૃ. ૬૬) 'આમ એલિયટમાં કવિતાનો કસબ કરમાયો નથી, પણ સંવેદનમાંથી ઝરતું સૌંદર્ય સુકાઈ ગયું છે' (પૃ. ૬૭) "સાંજ એક રોજિંદો બનાવ છે અને એમાંથી ઝરતી કવિતાઓ પણ આંતરજગતના 'બનાવો' જ" (પૃ. ૬૮) 'સિવાય...કંટાળો...તે કદી વક્તાના મોં પર જોયો નથી, જેમ શ્રોતાઓના મોં પર કોઈ ને કોઈ પળે એ દેખાયા સિવાય રહ્યો નથી...' (પૃ. ૮૦) 'તીવ્ર નહીં છતાં એક જ ગતિશીલ હતું' (પૃ. ૮૩) 'બધા જ ફરેલા હોય છે, કોઈ અંદર, કોઈ બહાર' (પૃ. ૯૬) 'તમારી કટાર વાંચી—' અને પછી ઉમેર્યું : ટ્રેનમાં!' (પૃ. ૯૭) 'એક કલાક સુધી હું ખરેખર દટાયેલો રહ્યો—માણસો નીચે, જે વધારે અઘરું છે' (પૃ. ૯૮) 'પંડિત-યુગના એ વાચકો! એ ક્યાં અને ક્યાં આ...મગજને બદલે સ્કૂટર ચલાવતા, આ આજના વાચકો (પૃ. ૯૯) આવાં સાથે સાથે મૂકાયેલાં પદો ભાષાની એક ચોક્કસ ભાતનો અનુભવ કરાવે છે, નાવીન્ય તાજગીનો પણ અનુભવ કરાવે છે.

ટૂંકમાં, વિશેષણોનો વિશિષ્ટ પ્રયોગ, ક્રિયાપદોના ઉપયોગની ધ્યાન ખેંચે તેવી ગેરહાજરી, અલંકારોનો ઉપયોગ અને ભાષાનું ઉફરાપણું તથા અમુક પ્રકારનાં પદોનું સાથે સાથે મૂકાવું એ

પાંચ મહત્ત્વની લાક્ષણિકતાઓ એક આંતરિક લય જન્માવે છે, જે આ નિબંધોની ભાષાની એક ચોક્કસ ભાત ઉપસાવે છે.

ભાષાના બાહ્ય લયમાં ઉપકારક તત્ત્વો

આમ તો ભાષાનો આંતરિક લય અને ભાષાનો બાહ્ય લય એવા ભેદ પાડવા એ પૃથક્કરણ અને વર્ણનની સગવડ માટેની એક પ્રયુક્તિ (device) માત્ર છે. યમક જેવા અલંકારોની નોંધ ભાષાના બાહ્ય લયને ઉપકારક ભાષાતત્ત્વ તરીકે લેવાનું પણ કોઈ પસંદ કરે એમ બને. એટલે દેખીતી રીતે એવા ભેદ પાડવા માટે કોઈ પાયાનાં કારણો નથી છતાં પૃથકકરણની સગવડ માટે જ એવો ઉપરછલ્લો અને કદાચ કૃત્રિમ ભેદ પાડવામાં આવ્યો છે. તેની સ્પષ્ટતા કરી લેવી જરૂરી છે. એક રીતે તો બાહ્ય લયમાં ઉપકારક ભાષાતત્ત્વો અનિવાર્ય રીતે આંતરિક લયમાં ઉપકારક ભાષાતત્ત્વો સાથે સંકળાયેલાં છે એવું પણ દર્શાવી શકાય એમ છે.

આ ભાષાતત્ત્વોમાં અવતરણો, અલ્પવિરામો, અર્ધવિરામો, પૂર્ણવિરામો, ગુરુવિરામો, ગુરુરેખા, ઉદ્ગારચિહ્નો, પ્રશ્નાર્થો અને સૌથી વધુ તો વાતને અમુક સુધી કહીને આગળનું ભાવક ઉપર છોડી દેવાની, લખાણ પછી......કરેલાં ટપકાં વાચક પૂરી લે તેવી અપેક્ષા દર્શાવતી, તરકીબ વગેરેનો સમાવેશ થાય છે.

વિશેષણોની હારમાળા ચાલતી હોય, ક્રિયાપદ વિનાનાં લાંબાં લાંબાં વાકયોમાં વર્ણન આકારાતું હોય ત્યારે દેખીતે રીતે અલ્પવિરામો અને અર્ધવિરામોની વણઝાર ચાલતી હોય છે. આવા વર્ણનોમાં આપણે અગાઉ નોંધ્યું છે તેમ મોટેભાગે એક કે ક્યારેક બે વિશેષણો અને વિશેષ્ય આવે અને તરત અલ્પવિરામ. ને એમ ચિત્ર આકારાતું જાય, જાણે કે લાલિત્યપૂર્ણ લયથી નિયમિત ગતિએ ચાલતો નિબંધ અલ્પવિરામના હળવા હળવા ઠેકા લેતો આવે છે અને મોટેભાગે એ વર્ણન પૂરું થવા આવે ત્યાં આવે ગુરુરેખા. ને આખી વાતને, વર્ણનને સંકેલી લે. મોટાભાગનાં અલ્પવિરામો અને અર્ધવિરામો આમ વર્ણનમાં આવતાં વિશેષણો–વિશેષ્યની સાથે અને મોટેભાગે ક્રિયાપદ વિના આકારાતાં લાંબાં વર્ણનોની સાથે સંકળાઈને કવિતાની કક્ષાનો લય–તીવ્ર લય જન્માવે છે.

ક્યારેક લેખક સાવ ટૂંકાં વાકયો પણ વાપરે છે. બે ત્રણ કે બહુ તો ચાર શબ્દનું વાકય હોય અને એટલામાં તો બધું કહેવાઈ ગયું હોય. લેખક નિરાંતનો દમ લઈને પૂર્ણવિરામ મૂકી દે છે. આવાં વાકયો બહુ ઓછાં છતાં ધ્યાન ખેંચે તેવાં છે.

લેખકે આમ તો અવતરણોનો ઉપયોગ નથી કર્યો પણ વર્ડ્ઝવર્થ, શેલી, કીટસ, એલિયટ અને કોલિન્સ, હેમ્લેટ, મેકબેથ અને પુક્રેક, નહેરુ અને ચર્ચિલ, ફ્રાસ્ટ અને સ્પેન્ડર, ડૉ. જોહનસન અને ઍપૉલિકસ, શેકસપિયર અને સેન્ડબર્ગ, હેરાકિલટસ અને ઓસ્કાર વાઈલ્ડ, બર્ટ્રાન્ડ રસેલ અને નાટકકાર વિશરલી જેવા એમના અંગ્રેજી સાહિત્યના અભ્યાસના પરિપાકરૂપ સંદર્ભો આપ્યા કરે છે. કેટલાક તો સરેરાશ ગુજરાતી વાચકના ગજા બહારના છે. જો કે યુધિષ્ઠિર અને શિવજી, નેમિનાથ અને રાજુલ, આનંદશંકર, આથવલેસાહેબ અને ભગતસાહેબને કયારેક તો 'મીઠી માથે ભાત' (રમણલાલ સોની)ની મીઠીની ચૂંદડીના સંદર્ભો પણ આવે છે. પણ એય

અમુક કક્ષાના વાચકથી જ આસ્વાદાવાના. આ સંદર્ભો ક્યારેક તો પ્રયોગદાસ્ય બની જાય એવી મર્યાદા સુધી પહોંચ્યા છે. ક્યારેક નિબંધના લલિત લયમાં તન્મય થઈ ગયેલા ભાવકો માટે તો એ રસભંગનું પણ કારણ બને છે.

આવી પ્રયોગદાસ્યની કક્ષાની બીજી મર્યાદા લેખકે ગુરુવિરામો અને ગુરુરેખાઓનો પુષ્કળ ઉપયોગ કર્યો છે તે છે. મોટેભાગે એ ગુરુવિરામો અને ગુરુરેખાઓ જે સરેરાશ ગુજરાતી વાચક માટે હજુ નવાં છે અને અંગ્રેજી લખાણની અસર તળે આપણે ત્યાં પ્રયોજાય છે, એ ભાષાની એક ચોક્કસ ભાતની અગત્યની લાક્ષણિક્તા છે. લેખકને વર્ણનનું સમાપન કરવામાં, ક્યારેક આડવાત કહેવામાં, ક્યારેક કશુંક વિશેષ રીતે કહેવામાં, ક્યારેક વાતને ચમત્કૃતિપૂર્વક રજૂ કરવામાં એ ઉપયોગી થાય છે આમ છતાં ક્યાંક તો એનો ઉપયોગ સાવ વધારાનો છે.

એવું જ વાતને અધવચ્ચેથી છોડી દેવાની, ટપકાં મૂકીને વાત વાચક સમજી લે તેવું સૂચન કરવાની એમની રીતનું ક્યારેક બન્યું છે. લેખકની શૈલીનું તે અગત્યનું લક્ષણ છે. અને મોટેભાગે એ ઘણું સૂચક હોઈ સાહિત્યપદાર્થને પોષક બને છે છતાં ક્યાંક તો એ માત્ર ફેશન તરીકે આવે છે.

વળી ક્યારેક લેખક નિબંધના લયની ગતિમાં એવા તો તણાઈ જાય છે કે નાનાલાલની યાદ આપતી કેટલીક પંક્તિઓ ડોકાઈ જાય છે. આમ તો એવાં વાક્યો લેખકની ભાષાની ચોક્કસ ભાતનો એક ભાગ બની રહે છે. છતાં—' એ જગજ્જનની—ચાલી આવે. ઉભરાય એ મંડી નીચે, ને ગંજમાં, ને ચકલે ને ચોરે ને ચૌટે ' (પૃ. ૫૯) ' અત્યારે પણ કોતરાયેલો છે અંતરની આંખ પર ' (પૃ. ૬૦) ' ડંકનને એમણે છોડાવ્યો જીવનના જ્વરમાંથી ' (પૃ. ૬૨) જેવાં કેટલાંક વાક્યો તો તદ્દન નાનાલાલીય બની ગયાં છે.

એટલે કેટલેક ઠેકાણે એમણે ઉપયોગમાં લેવા ધારેલી ભાષાની ચોક્કસ વિશિષ્ટભાતનો સાવ સભાન વપરાશ એમને અતિરેકમાં ખેંચી ગયો હોય એવું અનુમાન થઈ શકે એમ છે. ક્યારેક સભાનપણે એ ખેંચાઈ ગયા હોય એમ પણ બને. પણ આવાં કેટલાંક સ્થળો લયભંગનાં કારણ બન્યાં છે એમ લાગે છે.

અલબત્ત, આ બાબતનો પ્રત્યેક વાચકનો પ્રતિભાવ એક સરખો ન હોય એવું બનવાની પૂરી શક્યતા હોઈને આ મર્યાદાઓ વિશે કશુંય ચોકસાઈથી તદ્દન તટસ્થ અને વસ્તુલક્ષી બનીને કહી શકાય એમ નથી એ આપણે અહીં ઉપયોગમાં લીધેલા માપદંડોની મર્યાદા સ્વીકારવી જોઈશે. આ કારણે લેખકે ઉપયોગમાં લીધેલી ભાષાની ચોક્કસ ભાતની કેટલીક લાક્ષણિકતાઓનું આપણું કેટલુંક અર્થઘટન પણ આપણા ચીલાચાલુ વિવેચનથી અને સાહિત્યકૃતિઓના મૂલ્યાંકનની પદ્ધતિથી બહુ દૂર નથી એ પણ સ્વીકારવું જોઈશે.

ઉપસંહાર

લેખકની કૃતિઓને મૂલવવાની આપણી પદ્ધતિ અને અભિગમની જે મર્યાદા આપણે ઉપર જોઈ એ મર્યાદા છતાં આ અભિગમથી લેખકની શૈલી વિશે, લેખકે પોતાના અનુભવોને ભાષાની જે

ચોક્કસ ભાતમાં (ભાષાદ્વારા નહીં જ) આકાર આપ્યો છે, સ્વરૂપબદ્ધ કર્યો છે તેને વિશે પ્રમાણમાં ચોકસાઇથી આંગળી મૂકીને આપણે કંઈક કહી શકીએ એમ છીએ. પેન્સીલ લઈને પુસ્તક વાંચવા બેસો અને ભાષાની આપણે નોંધી એટલી લાક્ષણિકતાઓ નીચે લીટીઓ ખેંચતા જાવ અને હાંસિયાઓમાં એની નોંધ લેતા જાવ તો પૃથક્કરણની મદદથી આ લેખકની શૈલી વિશે ઘણી સ્પષ્ટતા થાય. આ રીતે લેખકની ભાષાને ધીમે ધીમે ચગળવાનું અને મમળાવવાનું સરળ બને છે અને એમ કરવાથી લેખકની કૃતિઓનો, એમના અનુભવના સ્વરૂપનો આસ્વાદ વધુ સારી રીતે લઈ શકાય છે. ભાષાની આપણે નોંધી એ બધી જ લાક્ષણિકતાઓ જેમાં છે તેવો એક નમૂનો વાંચતાં એની ખાતરી થશે. પૃ. ૨૪, ૨૫ પરના અંતના બે પરિચ્છેદો જોઈએ.

'ઢાળ પડતી, ખાબોચિયાંભરી, ખડબચડી સાંકડી એક શેરી, સામસામાં અડકી જાય એટલા નજીક, અડોઅડ ઉભેલાં ઘરો, સુધરાઈના દીવાના ફિક્કા પ્રકાશમાં પળભર ચમકી જતી વરસાદની ઝરમરનાં તીરછાં, સોનેરી ટીપાં; વરસાદ ઓછો થતાં ત્યાં ઊભરાતાં જીવડાંના ચકરાવા, ' કોઈ રોટલો આલજો......બા !'—એટલામાં દૂરથી સંભળાતો આ સ્વજનનો સાદ—ફાટેલો, ચીંથરેહાલ ડગલો, લાકડી, પિત્તળનું તાંસળુ. આંખ નીચે, ગાલમાં, લમણામાં ખાડા પડેલો જીર્ણ એનો ચહેરો. કાળા સૂક્કા હાથે, ધ્રૂજતી આંગળીએ, મેલથી કાળા પડી ગયેલા કપડાની ઝૂલમાં થરથરતાં, થોથવાતાં, અટકળે અટકળે ઓટલાની ધારે રોટલો ઝીલતો એ ભિખારી. પુસ્તકની છાપેલી બાર લીટીઓમાં ત્રણ જ પૂર્ણવિરામો. વિશેષણો આવતાં જાય, અલ્પવિરામો આવતાં જાય, અર્ધવિરામો શ્વાસ ખાવા આપણને થોભવાની તક આપતાં જાય ને ક્રિયાપદ આવે એ પહેલાં તો ગામડાની શેરીમાં આપણે પહોંચી જઈએ. એક પણ રેખા બાકી રહી ન જાય એની ખૂબ ચીવટથી શેરીનું ચિત્ર અંકાયું અને એ શેરીમાં પડતા વરસાદને ધીમેકથી ચિત્રમાં ઉપસાવ્યો. ત્યાં તો ચિત્રમાં પ્રવેશ્યો ભિખારી. થોડાંક ટપકાં, બે ગુરુરેખા, વળી પાછાં અલ્પવિરામો અને બીજું પૂર્ણવિરામ આવે ત્યાં તો એનો ચહેરો આપણામાં દયા-માયા જગાડતો દૃષ્ટિસમક્ષ આવી પહોંચે છે. હાસ્તો, ભિખારી તો આપણો સ્વજન. ઘૂઘરાવાળા બાવા અને ભિખારી એ તો આપણા નાનપણના સ્વજનો, કુટુંબના જ સભ્યો. છોકરું દોડતું જઈને વાટકી લોટ કે ચપટી ચોખા લઈ આવે અને ઘૂઘરિયાળા પાસે કપાળે ચાંલ્લો કરાવે. રાત્રે પણ કુટુંબ ખાતાં વધેલું હોય તે ઢાંકી રાખી ' કોઈ રોટલો આલજો...બા ' ના સાદની વાટ જોતાં બાળકો પોળમાં, શેરીમાં કે ફળિયામાં ઓટલે બેઠાં બેઠાં વાર્તાઓ સાંભળતાં હોય, ઘડિયા ગોખતાં હોય, ભજનો ગાતાં હોય કે અંતકડી ને તડકી-છાંયડી રમતાં હોય. આમ તો મૂળ ગામડાની જ સીમનાં ખેતરોમાં ઊગી નીકળેલાં બહુમાળી મકાનો, સોસાયટીઓ કે કોલોનીઓથી બનેલા શહેરને બાદ કરો તો કોટની અંદરના કે પોળોના કે શેરીઓના બનેલા મૂળ શહેરમાંય આ આપણું અસ્સલના જમાનાનું ગામડાનું વાતાવરણ જ મળે. બાળકો તરીકે એવા વાતાવરણમાં ઊછરેલા એવા સૌ આપણાં માટે આ ' આલજો બા— ' વાળાં ભિખારીઓ સ્વજનોનું આખું ચિત્ર કેવું મનભરીને ઉપસાવ્યું છે. એ અનુભવ કેવો તો સ્મૃતિમાં કંડારાઈ ગયો છે, સ્મૃતિબદ્ધ થઈ ગયો છે, વ્યક્તિત્વમાં વણાઈ ગયો છે, તેની પ્રતીતિ એ અનુભવ અહીં જે રીતે સ્વરૂપબદ્ધ થયો છે તેને કારણે થયા વિના રહેતી નથી.

આ અને આવા અનેક અનુભવો ભલેને દૂરના એ સૂર બની ચૂકયા હોય પરંતુ દૂરના એ સૂરને (ભૂલતા સૂર ? ' પૃ. ૪૭) લેખકે ઉપયોગમાં લીધેલી ભાષાની આ ચોક્કસ ભાતે, ધીમે ધીમે, સાચવી સાચવીને આવતાં વિશેષણો, અલ્પવિરામો, અર્ધવિરામો, ગુરુરેખાઓ, પૂર્ણવિરામો, ક્રિયાપદ વિનાનાં લાંબાં વાકયો વગેરેએ આપણામાં રમતા કરી દીધા છે, જીવતા કરી દીધા છે. એ સૂરો ફરીફરીને સાંભળવાનું મન આપણને થયા કરે છે. એ સૂરોને આસ્વાદ્યા પછી લેખકે પૃ. ૨૫ ઉપર લખેલા વાકયમાં થોડો સુધારો કરીને આપણે મનોમન કહી બેસીએ છીએ ' ભાષાનો આવો વૈભવ માણ્યા પછી આગળ જવું કેમ ગમે ? ' શું પ્રલોભન ?

આવી રે અજવાળી રાત
(દાંતા–હડાદના ડુંગરી ભીલોનાં લોકગીતો)

પુષ્કર ચંદરવાકર

શ્રાવણી પૂર્ણિમાના વળતા દિવસે કુંભારિયાનાં દહેરાંનાં પટાંગણમાં અંબાજી પંથકના ગરાસિયા-ભીલો, જુવાનજુવાનડિયો અને રસિયા પ્રૌઢ ભીલોને પિહાં લઈને, ખંજરી અને ઢોલના ઢબૂકા દેતાં નાચણામાં રસબસ બની નાચણું કરતાં જોવાનો લહાવો અનેરો હોય છે. તેમનાં વસ્ત્રોમાંથી હવે મજિઠિયા રંગનાં દેશી લૂગડાં અદશ્ય થવા લાગ્યાં છે. તેની જગા મિલનાં 'કપ્પડે' લીધી છે. અલંકારોમાં ખેડલી છે. ચાંદીના અલંકારે હાથપગ અને કાનને મઢી દિનભર નાચણું ગરાસિયા ભીલો અને ભીલબાઈઓ કરે છે. તેમનાં ગીતના બોલ સરળ અને સાદા છે. ગીતની ગતિ મંદ છે, અને ગીતપંક્તિઓ ટૂંકી છે. નાચની ડગ ચાર પગલાંની છે. આગળપાછળ ઝૂલીઝૂલી કેડચે હાથ ભીડીને તેઓ નાચે છે. ગીતનો ગવડાવનાર યુવાન ભીલ હોય છે. વચ્ચે વચ્ચે પાવાના સૂર છેડાય છે, શરણાઈ પણ હોય. જુવાનડીઓ નાચમાં મસ્ત થઈને ધરતીની દશે ય દિશાને નાચેલું નોતરવા ધ્યાન ધરતી હોય તે અદાએ નાચે છે. આ નાચનારીઓમાં ઘરના વૈભવ અને સમૃદ્ધિ તરતાં જોવા મળે છે.

પણ અંબાજીથી સત્તાવીશ કિલોમિટરના અંતરે આવેલા સનાલીમાં ડુંગરી ભીલો વસે છે. આ વિસ્તાર કે પંથક ત્રિભેટા સમો છે. મેવાડ, મહેસાણા જિલ્લો, સાબરકાંઠા અને બનાસકાંઠાના સીમાડાને વળગીને આ પંથક પડ્યો છે. સાબરમતી નદી અહીંની લોકમાતા છે. ગરાસના ધણી જે ભીલો, તે ગરાસિયા ભીલો અને ડુંગરમાં જે કાંઈ પાકે, તે વીણી હડાદ, દાંતા કે અંબાજીના બજારમાં જઈ વેચી ગુજરાન ચલાવે તે ડુંગરી ભીલ. ડુંગરી ભીલ લાખ, ગુંદર, વાંસ, લાકડાં, મધ જેવા પદાર્થો ડુંગરમાંથી વીણી લાવે, તેને વેચી ગુજરાન ચલાવે, મજૂરી માથે તેઓ જિંદગી લે, માટે ડુંગરી ભીલો. ડુંગરી ભીલો અને ગરાસિયા ભીલોમાં સંસ્કૃતિની દૃષ્ટિએ બહુ તફાવત જોવા મળતો નથી. ગરાસિયા ભીલો જમીન ખેડતા હોવાના કારણે–જમીનમાલિક હોવાથી ખાધેપીધે સુખી છે. ડુંગરી ભીલો. સંપત્તિવાન નહીં હોવાથી તેમને જીવન ચિંતામાં વ્યતીત કરવું પડે છે. શ્રમ જ તેમની મૂડી છે. પરસેવો પાડી પૈસા પેદા કરવાનો વારસો તેમને મળે છે. જીવનધોરણની નીચામાં નીચી કક્ષાએ ડુંગરી ભીલ આજે ય જીવે છે.

તેમ છતાં ય તેના જીવનમાં જીવનોલ્લાસ છે. વણબૂઝી જીવનચેતના આજે ય તેમનામાં જીવંત રહી છે. હોળી, દિવાળી, અને શીતળાસાતમ જેવા તહેવારોમાં તે પ્રસન્ન ચિત્તે નાચતો-ગાતો જોવા મળે છે. તેનું મનડું ઝાલ્યું રહેતું નથી. તહેવારોમાં અને હોળીના તહેવારમાં તે ખેલંદો બની નાચવા નીકળી પડે છે. ડુંગરી ભીલોનો મોટામાં મોટો તહેવાર હોળીનો છે. હાથમાં લીલૂડા

વાંસની પરોણી હોય છે. ગળામાં ઝૂલફાં ફરતો રૂમાલ કે લીરો બાંધ્યો હોય છે. ગળામાં ફગફગતો રૂમાલ હોય. પગે ઘૂઘરા ઘમઘમતા હોય. ઘેરની ટોળીમાં તે ભળ્યો હોય અને ઢોલ માથે દાંડી પડતાં તેના પગ નાચણુંના કુંડાળે પડે છે, ત્યારે મોંમાંથી વેણુ સરવા માંડે છે:

આવી રે અજવાળી રાત, હોળીએ કુણુ રમે રે...(૨)
ગઈ રે માર[૧] કેહીર[૨] બેનરી, ,, ...(૨)
ગઈ રે માર લીલા બેનરી, ,, ...(૨)
જાઓ રે માર કેહા બાંતમ,[૩] બેનરી તેરી લાવો રે...(૨)
જાઓ રે માર વજા બાંતમ, ,, ...(૨)
આવાં રે નદીઓનાં નીર, કોરીલાં[૪] રોકણું રે...(૨)
જાઓ રે માર કેહા બાંતમ, બેનરી તેરી લાવો રે...(૨)
જાઓ રે માર હોમા,[૫] બાંતમા, કરેલાં, ,, ...(૨)
આવી રે અજવાળી રાત, હોળીએ કુણુ રમે રે...(૨)

અજવાળી રાત આવી છે. આકાશમાં થાળી જેવો ચાંદ ઊગ્યો છે. ચાંદનીથી નાહી નાહી મગરાએ ઊજળો વર્ણ કાઢ્યો છે. સનાલીના ત્રણે ય ડુંગરાઓ; આંબલીવાળો, દેરીવાળો અને ખામસર, ચાંદનીમાં ચળકી રહ્યા છે. બેનો ભાઈબહેનનાં હેતનું ગીત ગાતી ગાતી નાચણું કરવા મંડે છે. આ ગીત ગાતી વખતે માત્ર બહેનો જ કુંડાળામાં નાચતી હોય છે. આ નાચણામાં કોઈ વાદ્યોની સંગત હોતી નથી. આ ટ્રુપમાં દશથી માંડી વીશ સુધીની કન્યાઓ, કિશોરીઓ અને યુવતીઓ સમાઈ જાય છે. તેઓ ચકકરડું રચે છે નાચતી વખતે. ઘરેણાંથી લચી પડતાં દેહનાં અંગોમાંથી હાથની આંગળીઓ પર વીંટીઓ, કોટમાં ટૂંપિયા, કાને ઝૂમણાં, પગમાં તોરા અને ઝાંઝર, કેડ પર કંદોરો અને હાથે રૂપાનાં બલૈયાં ઝણઝણતાં હોય છે. આ અલંકારોની ઝણ્ય લોકવાદ્યોની ગરજ સારે છે. ખેળભર્યાં વસ્ત્રોનો ઝંકાર પણ લોકવાદ્ય જ બની જાય છે. આમ, પ્રકૃતિના ખોળે નાચતાં ભીલબાળોને વાયરાના સૂસવાટા, અલંકારોનો ઝંકાર અને વસ્ત્રોનો ઝણ-ઝણાટ રવના પૂરક બને છે. લોકસંગીતના સ્રષ્ટા છે. લોકવાદ્યની તાકાત તેઓ પૂરી જાય છે. આ નાચણા વખતે રંગબેરંગી ઓઢણું, સાડી કે પટોળું ભીલ-યુવતી ઓઢે છે, કેડ પર કળીદાર ઘાઘરો અને છાતી પર પોલકું પહેરે છે. વસ્ત્રો અને અલંકારો તેમના નાચણાનાં સાજ બને છે.

સનાળીની ભીલબાળાઓમાં હોળીનું વિદાયગીત ગવાય છે.

બાપા રમતી હું તો ગઈ કે કેમે કરી મરું;
બાપા સીસગોળી[૬] વાવેરી[૭] હી ખાઈ મરું!
બાપા વાવેળી[૮] ગોડાવો રે કેમ કરી મરું.
બાપા વાવેળી ગોડાવો રે બૂડી મરું!
આજકો[૯] વાહો રે[૧૦], હોળીબાઈ ધોતેરું[૧૧] લઈ આલું;

૧ મારી પોતાની ૨ કઈ ૩ ભાઈ ૪ ઘોડા ૫ વ્યક્તિનું નામ
૬ ત્રિષગોળી ૭ વાપરી ૮ વાવ ૯ આજનો કો–મારવાડી મેવાડી અસરની છાંટ
૧૦ દિન ૧૧ ધોતિયું

પોતિયું ધોતિયું કાંઈ કેરો[1] રે, આવું બારે મહિને રે;
આજ કો વાહો રે, હોળીબાઈ સુનરી[2] લઈ આલુ;
સુનરી સુનરી કાંઈ કરો રે, આવું બારે મહિને રે!
દિવાળીએ આલજો, ઊઠ હોળી ગઈ રે ગઈ!
કેહાભાઈ[3] આલજો, ઊઠ હોળી ગઈ રે ગઈ!
વાલુભાઈ[4] આલજો, ઊઠ હોળી ગઈ રે ગઈ!

આ ભીલ જુવાનડીઓને મરવાના અભરખા શા કાજ જાગ્યા હશે?

પિતૃગૃહે જવાની નાફરમાની કોઈ સગાંએ ફરમાવી હોય ત્યારે આ વિચાર જન્મતો હશે? હોળીની વિદાય તેને મૃત્યુ સમીપ જવાની પ્રેરણા આપતી હશે?

ભીલનાં જીવનનો મહોત્સવ તો હોળીનો છે છતાંય હિન્દુઓ સાથેના વ્યવહારના કારણે તેઓએ દિવાળીને પણ મહત્ત્વ આપ્યું છે. નવાં કપડાં પહેરી તે દિવસોમાં પણ તેઓ નાચણું કરવાના.

આદિવાસીસમાજ નાચણામય છે, ગીતમય છે, રસ અને રંગમય છે. નાચણાં વગરનો તેમનો એક પણ ઉત્સવ ન મળે! અરે, શબવાહિનીને લઈ જતી વખતે તેઓ ગાતાં જાય છે. જો કે નાચણું ત્યારે હોતું નથી. કદાચ આ એક જ પ્રસંગમાંથી નાચણાનો છેદ આદિવાસી-સમાજે ઉડાડયો હશે.

દિવાળીનાં ગીતોમાં કયાંય દિવાળી શબ્દ કે તે પ્રસંગે પ્રગટાવાતા દીવાઓના ઉલ્લેખો જોવા મળતા નથી. દિવાળીના નાચણા માટે સાવળ મેલવીના ઉલ્લેખો મળે છે. સંદેશા કહેવડાવવાનો ચાલ છે, તેથી લોકગીતોમાં સાવળગીતો પ્રાપ્ત થાય છે. સાવળગીત છે.

હીરલા ન[5] માંડવો રાજ, ઝરમરિયું રે...(૨)
ભોજેજી[6] માંડવે આવ હે રાજ ,, રે...(૨)
જોજાઈ[7] સાવળ[8] મેલું રાજ, ઝરમરિયું રે...(૨)
ભોજે રમણા[9] આવહ રાજ, ,, રે...(૨)
હીરલાં રે સાવળ મેલું રાજ ,, રે...(૨)
જેળુ[10] સાવળ મેલું રાજ, ,, રે...(૨)
માંડવો રસિયો રાજ ,, રે...(૨)
જેળુ રમણા આવ હ રાજ ,, રે..(૨)

---

૧ કરે ૨ ચૂંદડી ૩ કમા ભાઈ ૪ વ્યક્તિનું નામ ૫ હીરલાનો માંડવો ૬ વ્યક્તિનું નામ

૭ ગામનું નામ ૮ સમાચાર વા સંદેશો ૯ રમવા ૧૦ વ્યક્તિનું નામ

ભીલસમાજે પણ હીરલાના માંડવાની કલ્પના કરી છે. લોકગીતોમાં રત્ન, હીરા, માણેક અને મોતીવાચક શબ્દોનું પ્રાચુર્ય જોવા મળે છે. કલ્પનાને રંગ આપવા માટે આ પદાર્થ લોકકવિઓની ઠીક ઝપટે ચડી જાય છે અને માટે માંડવાની કલ્પના કરી તો હીરલે મઢ્યા માંડવાની. માંડવે ચાંદાસૂરજ હોય, તો તેના નાનકડા અવતાર શા હીરલા તો હોય જ! આવા માંડવે આવવા માટે ઈજન દેવાય છે. કોને કોને? ભોજાજીને, હીરલાને, જેણુને! આ સૌ માંડવાના રસિયા છે. નવરાત્રિના ટાણે ગુજરાત-સૌરાષ્ટ્રમાં માંડવા નખાય છે, ભીલવાડામાં દિવાળીમાં. માનવ કાયમ ઉત્સવઘેલો જ રહ્યો છે. આ પંથકના આદિવાસીઓ પણ ઉત્સવઘેલા બની નાચણે નાચતાં નાચતાં લલકારે છે:

હેળાદે[1] જાય તો મેની[2] લેતા આવે..(૨)
પાતળી પીલોરણુ[3] છોરું રોવે હો!
એજાર[4] જાય તો તોરા[5] લેતા આવે...(૨)
પાતળી પીલોરણુ છોરું રોવે હો!
શેરમાં[6] જાય તો ટીલી[7] લેતા આવે...(૨)
પાતળી પીલોરણુ છોરું રોવે હો!
દાંતે[8] જાય તો સાડી લેતા આવે...(૨)
પાતળી પીલોરણુ છોરું રોવે હો!
ખેરમાં[9] જાય તો સાંપો[10] લેતા આવે..(૨)
પાતળી પીલોરણુ છોરું રોવે હો!

આ પ્રકારનાં લોકગીતો શિષ્ટ સમાજમાંથી પણ મળે છે. શિષ્ટ સમાજની નાયિકા પાટણનાં પટોળાં મંગાવે, તો આદિવાસી નાયિકા હડાદની મેંદી મંગાવે, મેળામાંથી પગના તોડા, મોટા શહેરમાં શોખીન અને છેલબટાઉ નારી હોય, તેથી સોળશણગાર સજવા માટેની સઘળી સામગ્રી ત્યાં મળે. આથી ભીલનાયિકા વદે છે, 'શેરમાં જાય તો ટીલી લેતા આવે!' દાંતામાંથી સાડી અને ખેડબ્રહ્મા જાવ તો ચાંપો, બકકલ વગેરે લાવજો.

ઉત્સવઘેલાં સનાલી-હડાદ પંથકના આદિવાસીઓનાં જીવનમાં દેવ-દેવલાં અને લોકદેવીઓની આણ પ્રવર્તતી જોવા મળે છે. દરેક મગરા પર દેવ-દેવીનું એકાદ થાનક જડી જવાનું. જેવા તેઓ નાણાંકીય હાલતમાં અકિંચન, તેવાં તેમનાં દેવદેવીઓનાં થાનકો, તેમ છતાં ય તેમનાં સાચાં થાનકો તો હૈયે માંડ્યાં હોય છે. હૈયે માંડેલ થાનકના 'અગશરો' નાચણાં વખતે વેણ બની તેમની જીભેથી સરવા મંડે છે. નાચતાં નાચતાં ગાય છે:

---

૧ હડાદ ૨ મેંદી ૩ પાતળી પરમાર જેમ પાતળી પીલોરણ પાતળી દેહયષ્ટિની નારી-ભીલ યુવતી ૪ મેળામાં ૫ પગના તોડા ૬ શહેર, પાલણપુર જેવું ૭ ટીલડી ૮ દાંતા ૯ ખેડબ્રહ્મા ૧૦ ચાંપો, બક્કલ ઇત્યાદિ

(સરખાવો, ફૂલાં કૈં દિયાંનાં જલમિવાં? ગીત નં. ૫)*

પાંસે હે[1] પાંડવ રે, માજી પાંસે હે પાંડવ રે માજી
ભેમો ને અરજાણુ રે,[2] ,, (૨)
નકળો ને સાંહદેવ રે,[3] ,, (૨)
કુતમાવાળા[4] દીકરા રે, ,, (૨)
ભેમો કે મુ[5] પરણું માજી, ,, (૨)
નવલાખે હેં દેવીઓ[6] માજી, ,, (૨)
દેવી હેં કુઆરકા[7] માજી, ,, (૨)
ભેમો કે મું પરણું માજી, ,, (૨)
પરણું તો જુગ જાઆ રે ભેમા,[8] ,, (૨)
દેવી નાઠી જાએ રે ભેમા, ,, (૨)
બારે મણનું કબાંણુ[9] માજી, ,, (૨)
તેરે મણનો ભાલો[10] માજી, ,, (૨)
આંબા મહુરા[11] માંએ રે માજી ,, (૨)
કિયારિયાં[12] કરી રમતાં માજી ,, (૨)
ચાંકી થુઅર[13] સરિયો[14] ભેમો, માજી ,, (૨)
કબાંણું તાંણુવા લાગિયો ભેમો, ,, (૨)
બાણુ સાટું[15] જાયે રે ભેમો ,, (૨)
આંબા મહુરામાં પરિયું માજી, માજી પાંસે હે પાંડવ રે માજી!
દેવી અલોપ થઈ રે માજી, ,, ,,

આ આદિવાસીગીત પુરાણકથાના પ્રસંગ સાથે સંકળાયેલ ગીત છે. આમાં આછીપાતળી કથા છે, માટે આને કથાગીત-Balladના વર્ગમાં મૂકી શકાય. આદિવાસીના કંઠ પર આવાં અનેક કથા-ગીતો છે, જેમાં પૌરાણિક કથાવસ્તુનાં ગીતો પણ છે. ભારતનાં શિષ્ટ અને ભદ્ર સમાજે પણ પુરાણના પ્રસંગોને ગાયા છે, તો તે પ્રસંગો આદિવાસી સુધી પહોંચી ગયા છે, પણ આદિવાસીનાં કથાગીતોની ગાવાની હલક જુદા પ્રકારની છે. સામાન્યતઃ બધાં જ કથાગીતો નૃત્ય સાથે ગવાતાં હોય છે. ભદ્રસમાજ પણ કથાગીતો ગાતી વખતે કુંડાળામાં નાચતાં નાચતાં તેને ગાતો હોય છે. હા, શલોકા અને પવાડા માટે આ રીતિ સામાન્યતઃ જોવા નથી મળતી. બાકી રાસ, ગરબો અને ગરબી નૃત્ય સાથે જ ગવાતાં કથાગીતોનો આ ભીલી પ્રકાર છે.

* સ્વાધ્યાય, ૧૯૭૮, જન્માષ્ટમી અંક

૧ પાંચ છે ૨ ભીમ અને અર્જુન ૩ નકુળ ને સહદેવ ૪ કુંતામાતા ૫ હું ૬ નવલાખ દેવીઓ છે ૭ કુમારિકા ૮ તું પરણે તો અનિષ્ટ થશે ૯ કામઠું ૧૦ તીર ૧૧ આંબામહુડા નામનું ગામ ૧૨ આટાપાટા જેવી રમત ૧૩ થુઅર નામનો ડુંગર ૧૪ ચડયો ૧૫ બાણ

સામાન્યતઃ આદિવાસીનાં લોકગીતો ટૂંકાં અને મર્મયુક્ત હોય છે. કથાગીતો કવચિત્ લાંબાં મળે છે. આ કથાગીત તે દષ્ટિએ નોંધનીય છે. આ કથાગીતમાં ભીમના લગ્નની કથા છે, પણ પશ્ચાદ્ભૂનો પરિવેશ આદિવાસીનો છે. થુઅરનો ડુંગર, આંબા મહુડાની જગા. કબાંણુ તાકવું: આ બધું આદિવાસીસમાજમાંથી લેવામાં આવ્યું છે. અર્થાત્ સ્થાનીય રંગ પૂરીને આ કથાગીતને મજીઠિયા રંગની ડુંગરી ભીલી ભાત આપી છે.

અંબામાનાં બેસણાં આદિવાસીના વચ્ચે જ છે. આથી આદિવાસીઓના હૈયામાં અંબામા વસ્યાં જ હોય. તેની આરાધના કરતાં ભીલછૈયાં નાચતાં નાચતાં ગાય છે :

જૂના રોળાં જાશું મા, અંબે મા ...(૨)
સેનોર મહિં મેગરો મા, ,, ...(૨)
યેમે પાલખો નાંખિયો મા, ,, ...(૨)
દેવીઓ કળા વરતે મા, ,, ...(૨)

માતાની આરાધના કરતાં આ ભીલબાળો લલકારે છે કે જૂના રોળામાં જઈશું મા ! સેનોરમાં મગરો આવેલ છે અને ત્યાં પાલખ નાખી છે. આ જગા પર દેવીઓ આવી તારી આરાધના કરે છે.

આરાધનાનાં ગીતો ઉપરાંત આરતીનાં લોકગીતો પણ આદિવાસીઓનાં હૈયે માંડ્યાં હોય છે. આ ગીતના પ્રકારને તેની બોલીમાં સાંગાગીત તરીકે ઓળખે છે. આ ગીતપ્રકાર લયહીન અને છંદવિહોણા આજના પદ્ય જેવો છે. લલકાર ઊઠે છે :

હે પીપળામાં, પતાળામાં[૧] ગયો હોય તો,
હેલો[૨] સાંભળ રે ધણીયા ઠાકોરા !
હાજર દેવા મોટા[૩] !
હે બાપરા, હાલા હુરાના[૪] પૂજનારા,
હેલાં સાંભરે રે, ધણિયા ઠાકોરા,
હજારદેવ મોટા !
બાપરા તારી એક સમરણાં[૫] માંડું રે, ધણિયા ઠાકોરા,
હજારદેવ મોટા !

આ ધણિયા ઠાકોરા કોણ ? રામ દે પીર હશે. વણઝારા રામ દે પીરના પૂજનારા છે. મેવાડનો મુલક તેમની થડોથડ છે. મેવાડી લુહારિયાઓ ગાડે ધોરી જોડીને પડાવ નાખી પડતા હશે. તેઓ પણ રામ દે પીરના ઉપાસકો છે. આ સાંગાગીતમાં હેલા શબ્દ આ અણસારો આપે છે. બીજું ગીત તો રોયલાકુંવેરનું છે.

---

૧ પીંપળામાં કે પતાળમાં ૨ ચીસ, અવાજ, બૂમ, હલક ૩ હાજરાહજૂર અને મોટા દેવ ૪ મોટા દેવના પૂજારી ૫ યાદ

તે જાણે રામદે પીરનું હોય, તેવા સ્પષ્ટ શબ્દો મળે છે :

અતારી[1] ઓરિયામાં[2] રે, રોયલા[3] કુવેર[4] રે જો ...(૨)
હુલા[5] સમરણું સમરણું રે,[6] રોયલા, કુવાર રે જો ...(૨)
થારી[7] એક સમરણો માડું રે, ,, ...(૨)
કરી એક હેલ[8] તું આવે રે, ,, ...(૨)
થારાં પૂજારાં વાટ જોયા રે, ,, ...(૨)
એલું ગુગળિયાં હોમ રે, ,, ...(૨)
રાંટિયુશ[9] હે કોરીલા[10] રે, ,, ...(૨)
કોરિલાં અશ્વાર ઓયાં[11] રે, ,, ...(૨)
તાંણી તાંણી કોરલો[12] વાળે રે, ,, ...(૨)
જાય તવળાં[13] જુગમાં રે, રોયલા કુવારે રે જો ...(૨)
જાવું એક પાટણવારો રે, ,, ...(૨)
આયા[14] પર જોવનિયાં રે, ,, ...(૨)

મારવાડી મેવાડી છાંટનું આ સાંગાગીત. કુવેર-કુમારનાં મોટાંમોટાં સમરણું છે તેને માંડવા માટે ભક્ત ઇચ્છા રાખે છે. દેવને વિનવે છે કે તું એકવાર આવી જા. તારા પૂજારીઓ તારી વાટ જુએ છે. ગુગળના હોમહવન કરીશું. માનવે દેવને રીઝવવા શું શું નથી કર્યું ? આદિવાસીઓ તે જ હાડચામના માનવીઓ છે. રોયલા કુવેરદેવ કાજે તે અછોઅછો વાનાં કરવા સાબદો થયો છે.

આ સાંગાગીત હડાદ તરફના બણોદરા ગામના ભીલયુવાનો પાસેથી મળ્યું છે. સણાલીની ડુંગરમાળમાં સાંગાવાળા ગીતનાં વેણુ સાવ જુદાં મળે છે. તેઓ ગાય છે :

હાત હાત[15] રાંણિયો રાજા, આંઝિયો[16] પેમ રે રાજા જો હું ...(૨)
દીકરા રે વેણુ[17] ઢોલિયા હુના, જેહાં પેમ રે રાજા જો હું ...(૨)
દીકરા વિણું આંગણિયાં હુના[18] ,, ...(૨)
જમણુયાં[19] વિણું છતિયા[20] હુના ,, ...(૨)
વાંઝિયાનો માલ કુણ ખાય રે, ,, ...(૨)
વાંઝિયાનો માલ હાંમરો વાજે રે, ,, ...(૨)

---

૧ ઉત્તર ૨ દિશામાં ૩ રાજવંશી ૪ કુંવર ૫ થયાં ૬ સ્મરણો ૭ તારી ૮ હલકે ૯ ઝડપી ૧૦ અશ્વ ૧૧ આવ્યા રે ૧૨ અશ્વ

૧૩ ત્રેતાયુગ ૧૪ આવ્યાં ૧૫ સાત સાત ૧૬ વાંઝિયો ૧૭ વિના ૧૮ સૂના ૧૯ જમાઈ ૨૦ ઘર

રાજાને સાત રાણીઓ હોવા છતાં ય રાજા વાંઝિયો રહ્યો. તેના ઢોલિયા દીકરા વિના સૂના રહ્યા અને દીકરી વગર આંગણાં સૂનાં રહ્યાં. આવા વાંઝિયા રાજા માટે પણ લોકમાન્યતા-Folkbelief હોય છે કે 'વાંઝિયાનો માલ કુણ ખાય રે!'

લોકગીતો તો લોકતત્ત્વોથી ઉભરાતાં જોવા મળે છે. તેમાં લોકમાનસના પડઘા પડતા હોય છે. સાત શબ્દમાં આંકનો મૂળ અભિપ્રાય કે આધારબીજ-Motif–મળે છે. અને વાંઝિયાનો માલ કોણ ખાય, તે પંક્તિમાં લોકમાનસ-Collective Conscious-પ્રતિબિંબિત થયું છે. આમ આ ગીત ખરે જ લોકગીત છે.

આદિવાસીઓને જેમ તેમની આગવી સંસ્કૃતિ છે તેમ ગુજરાતની ઓતરાતી દશે મારવાડની લગોલગ થરાદરીનો પંથક છે. ત્યાંના ઠાકોરિયાને તેમની વિશિષ્ટ પ્રકારની જીવંત લોક-સંસ્કૃતિ છે. તેઓ પણ ઉત્સવઘેલાં છે, અને લોકસંસ્કૃતિમાં રમતાંભમતાં જોવા મળે છે. તેઓનાં લોકગીતો પણ માણવા જેવાં છે. થરાદરીમાં ગરાસિયો સુરત શહેરનો પંકાય. લોકકલ્પના ક્યાંની ક્યાં જઈ વિરમે છે? તેઓ ગાય છે:

સુરત શે'રનો ગરાસિયો રે,
 ઓલી પીંગળની ભરવાડી!
 ભરવાડી, તને રંગે રમાડું રાસ!
નાક પરમાણે નથડી રે,
 ઓલી ટીલડી ઝોલા ખાય,
 ભરવાડી, તને રંગે રમાડું રાસ!
સુરત શે'રનો ગરાસિયો રે, ઓલી પીંગળની ભરવાડી!
હાથ પરમાણે બંગડી રે,
 ઓલ્યા ચુડલા ઝોલા ખાય,
 ભરવાડી તને રંગે રમાડું રાસ,
સુરત શે'રનો ગરાસિયો રે, ઓલી પીંગળની ભરવાડી!
કોટે પરમાણે હાંસડી રે,
 ઓલી વાળિયું ઝોલાં ખાય,
 ભરવાડી તને રંગે રમાડું રાસ
સુરત શે'રનો ગરાસિયો રે, ઓલી પીંગળની ભરવાડી!
પગે પરમાણે કડલાં રે,
 ઓલી કાંબિયું ઝોલા ખાય,
 ભરવાડી તને રંગે રમાડું રાસ,
સુરત શે'રનો ગરાસિયો રે, ઓલી પીંગળની ભરવાડી!

થરાદરી પંથકના ધનિયાવાડની ઠાકોરબાઈઓ પ્રલંબસૂરે તાળીઓના ઠેકે રાસને ચગાવે છે. શરીરના અલંકારોમાંથી બંગડી, ચુડલા, હાંસડી, વાળિયું, કડલાં અને કાંબિયુંનો અહીં નિર્દેશ કરવામાં આવ્યો છે. આ પ્રકારનાં લોકગીતોમાં અલંકારોનું હાટ પણ મંડાય છે. 'ઝોલાં ખાય', 'ભરવાડી...રાસ', 'સુરત શે'રનો...ભરવાડી' જેવી પંક્તિઓને એક જ ગીતમાં બેવડાતી પંક્તિ કહી શકાશે. પણ સાથોસાથ તે Formulizationની પંક્તિઓ જ માનવી રહી. લોકગીતનાં અનેક લક્ષણોમાંનું એક *Formulization* પણ છે.

આદિવાસીઓના ભંડારોમાં લોકગીતની કમીના નથી, તે પ્રતીતિ તો તેમની વચ્ચે બેઠા હોઈએ, નાચણું જામ્યું હોય અને ગવડાવનારના કંઠેથી વેણુ સરતાં હોય, ત્યારે જ થાય!

તારાજન્મની એક શૃંખલા

છોટુભાઈ સુથાર

આકાશમાં આવેલા તારા પૈકી કેટલાક એકલ છે તો કેટલાક યુગ્મ છે. કેટલાક વળી ત્રણ યા વધુ તારા મળીને બનેલા બહુલ તારા છે. આ સિવાય, આકાશમાં ઘણે ઠેકાણે તારાઓના ગુચ્છ પણ જોવા મળે છે. તારાગુચ્છોમાં પાંચ પંદરથી માંડી હજારો યા લાખો તારા હોય છે. આકાશમાં દેખાતા બધા તારાગુચ્છો એક જ પ્રકારના નથી. સ્થાન તેમ જ સ્થિતિભેદે તારા ગુચ્છોના ત્રણ પ્રકાર લેખવામાં આવે છે—૧. સઘન યા ગોળાવર્ત તારકગુચ્છ ૨. અવકાશી તારકગુચ્છ અને ૩. શિથિલ તારકગુચ્છ. સઘન તારાગુચ્છમાં દસ હજારથી માંડી એક લાખ સુધીના તારા હોય છે. એ બધા એકબીજા સાથે ગુરુત્વબળથી જોડાયેલા રહી તારાગુચ્છને ગોળાકાર સ્વરૂપ અર્પે છે. એકબીજાની ઘણા નજદીક આવેલા સઘન ગુચ્છના તારા અધેડ યા વૃદ્ધ તારા છે. અવકાશી તારકગુચ્છના તારાઓ વચ્ચે ઠીક ઠીક અંતર હોય છે, અને છતાંય એ બધા એકબીજા સાથે ગુરુત્વબળે જોડાયેલા રહી તારકસંઘ યા તારાજૂથો રચે છે. અવકાશી તારકગુચ્છોમાં છૂટા-છવાયા થોડા તારાઓથી માંડી એકબીજાની નજદીક આવેલા હજારો તારા હોય છે. શિથિલ તારક-ગુચ્છ ઉપર્યુક્ત બંને તારકગુચ્છોના હિસાબે બે રીતે અલગ પડે છે. ૧. એનો વ્યાપ ઘણો મોટો હોય છે અને ૨. ગુચ્છના તારાઓનું એકબીજા સાથેનું ગુરુત્વબંધન ઢીલું હોય છે. ઢીલા બંધનને કારણે શિથિલ તારકગુચ્છના તારા એકમીજા પ્રત્યે ખેંચાઈ રહેવાને બદલે એકબીજાથી દૂર સરકતા જવાની વિશિષ્ટ પ્રકૃતિ દાખવે છે. એમની એ પ્રકૃતિને કારણે શિથિલ તારાગુચ્છોને તારાઓનાં ટોળાં યા તારાવૃન્દ (Associations of stars) કહેવામાં આવે છે.

તારાવૃન્દો બે પ્રકારનાં છે; ૧. યુવા તારાવૃન્દ અને ૨. વૃદ્ધ તારાવૃન્દ. અહીં, આપણે, પ્રથમ પ્રકારનાં તારાવૃન્દોની તેમ જ તેમના તારાઓની જન્મશૃંખલાની વાત કરીશું.

આકાશના તારા વિવિધ રંગના છે. એ પૈકી લાલ તારા સૌથી ઓછા ગરમ છે જ્યારે નીલા તારા સૌથી વધુ ગરમ છે. ખગોળની પરિભાષામાં લાલ તારાઓને એમ (M) વર્ગના અને નીલા તારાઓને બી (B) વર્ગના કહેવામાં આવે છે. લાલ તારાની સપાટીમાં ઉષ્ણતામાન વધુમાં વધુ ૩૦૦૦ અંશ કેલ્વિન (K) જેટલાં હોય છે જ્યારે નીલા તારાનાં ૫૦, ૦૦૦ અંશ K જેટલાં. નીલા તારા પૈકી વધુ ઉત્તપ્ત તારાઓને ઓ (O) વર્ગના તારા કહેવામાં આવે છે. O તેમ જ B વર્ગના બધા તારા યુવા તારા છે અને તે બધા ઊર્જાનું પ્રચંડ પ્રમાણમાં વિકિરણ કરી રહ્યા છે. આવા અતિગરમ તેમ જ મોટા દળવાળા તારાઓનાં જૂથ વડે બનેલા તારાગુચ્છને યુવા તારાવૃન્દ કહેવામાં આવે છે.

સઘન તેમ જ અવકાશી તારાગુચ્છના તારાઓના હિસાબે OB તારાવૃન્દના તારા વધુ ગરમ અને વધુ દળવાળા હોવા છતાં તે બધા ઓછી ઉંમરવાળા યા યુવાન તારા છે. OB તારા પરાણે

એક કરોડ વર્ષની આયુમર્યાદા દાખવે છે. યુવા તારાવૃન્દ ધીરેધીરે વિસ્તરતું જાય છે. એમ કરતાં એક સમયે તે એવું વેરવિખેર થઈ જાય છે કે તેને તેના મૂળ સ્વરૂપની રીતે ઓળખવું અશક્ય બને છે. કરોડો વર્ષ પહેલાં બંધાયેલાં તારાવૃન્દો આજે અસ્તિત્વ દાખવતાં નથી.

શિથિલ તારાવૃન્દો ધનાત્મક પૂર્ણ ઊર્જાવાળાં છે જ્યારે સામાન્ય તારકગુચ્છો ઋણાત્મક પૂર્ણ ઊર્જાવાળા છે. મતલબ કે સઘન યા અવકાશી તારકગુચ્છમાં જે તે ગુચ્છનું આંતરિક ગુરુત્વબળ ગુચ્છના તારાઓને પોતાના કેન્દ્ર તરફ ખેંચ્યે રાખે છે. પરિણામે તારા ગુચ્છને છોડી દૂર જઈ શકતા નથી. એટલું જ નહીં તે બધા એક જૂથના રૂપમાં મંદાકિનીવિશ્વકેન્દ્રની આજુબાજુ ભ્રમણ કરે છે. OB તારાવૃન્દનું એવું નથી. એના તારાઓને ખેંચી રાખનારા મજબૂત કેન્દ્રગામી બળના અભાવે તેઓ એક જૂથ તરીકે વિશ્વકેન્દ્રની પરિક્રમા કરતા નથી. પરિણામે જૂથના વિશ્વકેન્દ્ર તરફના તારા વધું વેગથી ભ્રમણ કરે છે જ્યારે દૂર આવેલા તારા ઓછા વેગથી. આમ થવાને કારણે તારાવૃન્દનો વ્યાપ વધુ વિસ્તરતો જાય છે. અને તારા વચ્ચેનાં અંતરો વધવા સાથે આંતરિક ગુરુત્વબળની માત્રા પણ ઘટતી જાય છે.

તારાવૃન્દની એક અન્ય વિશિષ્ટતા પણ જાણવા મળી છે. તારાવૃન્દ સમગ્ર રૂપનો ગુચ્છ-એકમ નથી. એ જુદાં જુદાં શિથિલ તારાજૂથો મળીને બનેલો તારકગુચ્છ છે. તારાવૃન્દનાં તારાજૂથો તેમ જ એ જૂથોના તારા એકબીજાથી દૂર સરકતા રહી તારાવૃન્દને વધુ વિસ્તારે છે.

એમ માનવામાં આવે છે કે તારાવૃન્દની ઉત્પત્તિ થાય ત્યારે એમાં સેંકડો તારા હોય છે. નાનાં જૂથો રચનારા એ તારા અતિ ઘટ્ટ નિહારિકા (યા વાયુવાદળ) માંથી જન્મ્યા હોવા જોઈએ એમ સમજવામાં આવે છે. આ સિદ્ધાંત રજૂ કરવામાં આવ્યો ત્યારે બંધાતા તારાઓની સંરચના, કદ, જૂથ તેમજ ઉપજૂથો, તારાઓની દૂરગમનની પ્રવૃત્તિ વગેરે અનેક બાબતોનાં નિરાકરણ કરવાં જરૂરી બન્યાં. ઉપિન નામના એક ખગોળશાસ્ત્રીએ આ સિદ્ધાન્તની પુષ્ટિ નીચે અનુસારની માહિતી દ્વારા આપી. એણે દર્શાવ્યું કે પરમસ્ફોટક તારા (super Nova)નું અતિ વેગથી વિસ્તરતું કવચાવરણ (shell) અવકાશમાં ધસે છે ત્યારે તેની અથડામણીના પ્રસંગ ઊભા થાય છે. તેની અથડામણી આંતર્તારકીય આછાપાતળા વાયુદ્રવ્ય સાથે થાય છે. કવચાવરણના વેગનો ધક્કો અતિ પ્રબળ હોય છે. એને કારણે આંતર્તારકીય વાયુ હડસેલાઈ તેમ જ દબાઈ વધુ ઘટ્ટ સ્વરૂપવાળો બને છે. આવા ઘટ્ટ વાયુમાંથી તારા જન્મ પામે છે. ઉત્પન્ન થનારા એ તારા OB પ્રકારના હોઈ તારાજૂથો અને તે દ્વારા તારાવૃન્દ રચે છે. બાદમાં વૃન્દની ખાસિયત અનુસાર તારા એકબીજાથી દૂર સરકવા માંડે છે.

પોતાના સિદ્ધાન્તના સમર્થનમાં ઉપિન સાબિતીદર્શક કોઈ ઘટના યા નિરીક્ષણ દર્શાવી શક્યો ન હતો. સિદ્ધાન્તની પુષ્ટિ એની જાહેરાત બાદ લગભગ ૨૦ વર્ષે ઈ.સ. ૧૯૭૪ માં થઈ હતી. એ વર્ષે પશ્ચિમ જર્મનીના માકસપ્લાન્ક ઈન્સ્ટિટ્યૂટમાં કામ કરતી એક રેડિયો ખગોળશાસ્ત્રી બહેને એક પરમસ્ફોટકના વિકસતા કવચાવરણ અંગેનાં સંશોધનાત્મક સર્વતોમુખી નિરીક્ષણો પ્રકટ કર્યાં હતાં. ઉક્ત પરમસ્ફોટકની સીમા મૃગ તેમ જ મિથુનમંડળ સુધી પહોંચેલી હોવાને કારણે એને 'મૃગમિથુન પાશ' નામ આપવામાં આવ્યું છે. નિરીક્ષિત કવચાવરણ અનેક

વર્ષ પહેલાં વિસ્ફોટ કરી નામશેષ થયેલા ખૂબ મોટા એક પરમસ્ફોટકનો અવશેષ છે. ખગોળશાસ્ત્રીઓ વધુમાં જણાવે છે કે ઉક્ત પાશ સાથે સંકળાયેલી પાંચ નિહારિકાઓ છે. OB તારા જેમના અંતરાળમાં આવેલા હોય અને એ તારાઓને કારણે ઉત્તપ્ત થઈ પ્રકાશતી હોય એવા પ્રકારની આ નિહારિકાઓ છે. પાશનાં તેમ જ નિહારિકાઓનાં અંતર શોધતાં માલૂમ પડ્યું કે તે બધાં એકસરખાં છે. આનો અર્થ એ થયો કે ઉક્ત પાંચે નિહારિકાઓમાં OB તારા જે નાનું તારાવૃન્દ રચે છે તે બધા મૃગ અને મિથુનમંડળમાં આવેલાં વાયુવાદળો પરમસ્ફોટકના કવચાવરણ દ્વારા હડસેલાઈ જતાં તેમાંથી જન્મ્યા હશે.

ઉપર્યુક્ત બાબતો પરથી તારવી શકાય કે પરમસ્ફોટકના વિસ્ફોટથી તેમ જ અવકાશમાં વેગથી ધસ્યે જતા તેના કવચાવરણના હડસેલાઓથી ઉત્પન્ન થતા પ્રઘાતી તરંગો (shock waves) ને કારણે આંતર્તારકીય વાયુમાંથી તારા ઉત્પન્ન થાય છે. આંતર્તારકીય વાયુવાદળો સાથે ટકરાતા ઉક્ત પ્રઘાતી તરંગો વાયુવાદળોના કેન્દ્રભાગ સુધી પહોંચે તે પહેલાં તેમને તેઓ ચારેબાજુએ બહારથી વીંટળાઈ વળે છે. પરિણામે એ વાદળો પ્રઘાતી તરંગોના ઘેરામાં ફસાવાના કારણે (તેઓ ઉત્સ્ફોટ (Blast) કરે તે પહેલાં) કેન્દ્ર તરફ હડસેલાઈ સંકોચાવા માંડે છે અને ચારેબાજુના દબાણ હેઠળ સંઘનિત બને છે. અને એમ થતાં તેમાંથી તારા જન્મે છે.

ઉત્પન્ન થતી વેળા વધુ દળવાળા તારા ખૂબ ઝડપથી સૌ પ્રથમ પ્રકટ થાય છે. કમ દળવાળા તારા ઉત્પન્ન થવા માંડે તે અરસામાં પ્રથમ પ્રકટેલા OB પ્રકારના તારા ઝપાટાબંધ ઉત્ક્રાન્ત થઈ રહ્યા હોય છે. મતલબ કે પોતાની દ્રવ્યસંપત્તિનો તે ખૂબ ઝડપથી બળતણ તરીકે ઉપયોગ કરી રહ્યા હોય છે. ઓછા દળવાળા તારા બંધાઈ ઉત્ક્રાન્તિને પંથે પ્રગતિ કરે તે પહેલાં OB તારા તેમનો હાઈડ્રોજન જથ્થો વાપરી નાખતા હોય છે. OB તારા ઓછા આયુષ્યવાળા તારા છે. ઉત્ક્રાન્તિની આખરી મંજિલે તે પૈકીના બેત્રણ મોટા તારા પરમસ્ફોટક બની તૂટી જતા હોય છે.

ઉપરકથિત રીતે તૂટીફાટી જનારા પરમસ્ફોટકો તેમના ભયંકર સ્ફોટથી તેમ જ કવચાવરણના ધક્કાથી આંતર્તારકીય વાયુમાં પ્રઘાતી તરંગો ઉત્પન્ન કરે છે. બીજી રીતે કહીએ તો એમ કહેવાય કે પરમસ્ફોટકોરૂપી શૃંખલા દ્વારા OB તારાનાં જૂથ બંધાતાં જાય છે અને એવાં જૂથ શિથિલ તારકગુચ્છ યા તારાવૃન્દની સૃષ્ટિ રચે છે. આ કારણે OB પ્રકારના તારાઓને સ્ફોટકજાત તારા પણ કહી શકાય.

પરમસ્ફોટકના પ્રઘાતી તરંગો સિવાય અન્ય બે પ્રકારના પ્રઘાતી તરંગો આપણા તારાવિશ્વમાં પ્રવર્તતા હોવાનું જણાયું છે. એ પૈકી એક પ્રકારના તરંગો આપણા મંદાકિનીવિશ્વના સર્પિલ સ્વરૂપને કારણે ઉદ્ભવે છે જ્યારે બીજા પ્રકારના તરંગો યુવા ગરમ તારાની આજુબાજુ આકાર લેતી વિદ્યુત ઉત્તેજિત (યા આયનિત) નિહારિકાના કારણે ઉદ્ભવે છે. આ ત્રણે પ્રકારના પ્રઘાતી તરંગોને કારણે આપણા મંદાકિનીવિશ્વમાં OB તારા (યુવા તારા) જન્મે છે અને તેમનાં જૂથ ભેગાં મળી તારાવૃન્દ યા શિથિલ તારકગુચ્છ રચે છે.

વ્યાધ તારાવાળા શ્વાનમંડળના ક્ષેત્રમાં એક તારાવૃન્દ આવેલું છે. એ તારાવૃન્દના તારા જાણીતાં અન્ય OB તારાવૃન્દોના તારાઓના હિસાબે ઓછી ઉંમરવાળા હોવાનું માલૂમ પડયું છે. વળી એ તારા પરમસ્ફોટક તારાના પ્રઘાતી તરંગો દ્વારા ઉત્પન્ન થયેલા હોવાનું સમજાયું છે. નિરીક્ષણો દ્વારા માલૂમ પડયું છે કે આ તારાવૃન્દ આજથી પાંચ લાખ વર્ષ પહેલાં વિસ્ફોટ કરી નામશેષ થયેલા કોઈ પરમસ્ફોટકની અવશિષ્ટ તરંગધારે આવેલા છે. આનો અર્થ એમ ઘટાવાય કે વ્યાધક્ષેત્રની નજદીકમાં આવેલા મૃગમિથુનક્ષેત્રમાં વિસ્ફોટ પામેલા કોઈ પરમસ્ફોટકને કારણે ઉક્ત તરંગધારની ઉત્પત્તિ થયેલી હશે. મૃગમંડળમાં આવેલી એક મોટી નિહારિકાને ' બર્નાર્ડ પાશ ' નામથી ઓળખવામાં આવે છે. આ નિહારિકાનું આંતરિક સ્વરૂપ હજી અસ્પષ્ટ રહ્યું છે. કેટલાક ખગોળશાસ્ત્રીઓ માને છે કે એ નિહારિકા લાખો વર્ષ પહેલાં મૃગમંડળમાં વિસ્ફોટ કરી તૂટી ગયેલા કોઈ પરમસ્ફોટકનો અવશેષ છે.

પરમસ્ફોટક તારાઓને કારણે અવકાશમાં વજનદાર તત્ત્વોની ઉત્પત્તિ થતી રહે છે એ તથ્ય સાથે હવે એક નવી બાબત જોડાય છે; પરમસ્ફોટકના પ્રઘાતી તરંગો યુવા તારાઓને જન્માવી તારાવૃન્દો રચે છે. પરમસ્ફોટકનો આ રહસ્યસ્ફોટ પણ એનું ' પરમ ' પદ સાર્થક કરે છે.

દિલ્હીના સુલતાનોનું હિન્દુઓ પ્રત્યેનું વર્તન

એમ. એચ. સિદ્દીકી

ઇસ્લામે બિનમુસ્લિમોને ત્રણ પ્રકારે ઓળખ્યા છે :

(૧) અહલે કિતાબ (જેઓ કુરાને શરીફમાં માનતા હોય)[૧]

(૨) મુશાબા અહલે કિતાબ (જેઓ કુરાને શરીફમાં માન્યતા ધરાવનારા લોકો સાથે સંમત હોય) અને

(૩) મુશરેકીન (મૂર્તિપૂજકો)

ભારતમાં આરબોનું આગમન ઈ.સ. ૭૧૧માં થયું. એ વખતે આરબોએ પણ ભારતીઓને મુશાબા અહલે કિતાબ (કુરાને શરીફમાં માન્યતા ધરાવનારા લોકો સાથે સંમત) લેખ્યા[૨]. તેથી જ ભારતીઓને અહલે ઝીમ્મા (જવાબદાર લોકો) તરીકેના હક્કો આપવામાં આવ્યા.

આરબોની માફક દિલ્હીના સુલતાનોએ પણ હિન્દુઓને મુશાબા અહલે કિતાબ લેખીને જવાબદાર નાગરિકની હેસિયત અને સ્વાતંત્ર્ય આપ્યું હતું.[૩]

મુસ્લિમ સુલતાનોના રાજ્ય-અમલ દરમિયાન હિન્દુઓ પર નંખાયેલો જજિયાવેરો અને મંદિરો તોડવાની થયેલી પ્રવૃત્તિ વિષે ઘણી બધી ગેરસમજ પ્રવર્તે છે. ઘણા એમ માને છે કે જજિયાવેરો હિન્દુઓને અપમાનિત કરવા માટે જ નંખાયેલો વેરો હતો, પરંતુ વાસ્તવિકતા જુદી જ છે. તેની પાછળ હિન્દુઓનું અપમાન કરવાનો આશય ન હતો, પરંતુ એ એક શાસકનો પોતાની પ્રજા સાથેનો શ્રેષ્ઠ આર્થિક વ્યવહાર હતો.

'જજિયા' શબ્દ મૂળ ફારસી ભાષાના *'ગઝેત'(અર્થ વેરો)નું અરબી રૂપાંતર છે. ઐતિહાસિક પુરાવા મળે છે કે ઇસ્લામના ઉદય પહેલાં પણ 'જજિયા' શબ્દ પ્રચલિત હતો.

---

૧ ઇસ્લામની માન્યતા અનુસાર કુરાનેશરીફ ખુદાએ પ્રેષિત કરેલો ગ્રંથ છે. ખ્રિસ્તીઓ અને યહૂદીઓ પણ આ માન્યતાને સત્ય માને છે. તેથી તેઓ અહલે કિતાબ (Persons who believe in revealed book) લેખાય છે.

૨ 'જચનામા', પૃ. ૨૧૦

૩ 'ફતાવા-એ-જહાંદારી', પૃષ્ઠ ૧૨ (અલીફ)

* ગૂજરાત વિદ્યાપીઠના સાર્થ ગૂજરાતી જોડણીકોશમાં આ શબ્દની વ્યુત્પત્તિ અરબી જિઝ્યહ = હેડિયો ઉપરથી આપવામાં આવી છે. (આવૃત્તિ ૫, પૃ. ૩૩૫ અ)—સંપાદક

બાદશાહ નૌશેરવાને-આદિલે જજિયાવેરાના નીતિ-નિયમો ઘડ્યા હતા. એ વાત પણ ધ્યાનમાં લેવા જેવી છે કે, મુસ્લિમો પાસેથી જે ફરજિયાત ઝકાત (Compulsory Alms-giving) લેવામાં આવતી તેની રકમ જજિયાવેરા કરતાં ઓછી હતી. તે વખતે ઇરાન અને રોમમાં પણ આવા જ પ્રકારના વેરા વસૂલ કરવામાં આવતા હતા અને ભારતીઓ પણ આ પ્રકારના વેરાઓથી પરિચિત હતા.

કનોજનું ગહવાર કુટુંબ 'તરશકી ડાન્ડા' નામનો વેરો વસૂલ કરતું હતું. જો કે ઇતિહાસકારોમાં આ વિષય પરત્વે વિભિન્ન મત પ્રવર્તે છે. કેટલાક એમ માને છે કે આ વેરો હિન્દુઓ પાસેથી ઉઘરાવવામાં આવતો અને તેમાંથી મુસ્લિમોના હુમલા વખતે ખંડણી ભરવામાં આવતી.[૪] જ્યારે કેટલાક વિદ્વાનોનું માનવું છે કે આ વેરો હિન્દુ રાજ્યોમાં રહેતા મુસલમાનો પાસેથી વસૂલ કરવામાં આવતો.[૫] આવા જ વેરા ફ્રાંસમાં Host Tax, જર્મનીમાં Common Penny અને ઇંગ્લેંડમાં Scutageને નામે ઉઘરાવવામાં આવતા.[૬]

ઈસ્લામે મુસ્લિમો માટે સૈનિકસેવા ફરજિયાત કરી હતી, જ્યારે હિન્દુઓ માટે તે મરજિયાત હતી. પરિણામે હિન્દુઓએ જજિયાવેરો ભરવો પડતો. તેના બદલામાં તેમને જાન–માલનું રક્ષણ મળતું. મુસ્લિમોએ પણ ઉપર કહ્યું તેમ સદકાત અને ઝકાત જેવા વેરા આપવા પડતા. એ હિસાબે વેરા તો હિન્દુ–મુસ્લિમ બન્નેએ આપવા પડતા અને નાગરિકસ્વાતંત્ર્ય બન્નેને સરખું જ મળતું. હિન્દુ-મુસ્લિમોને દેશના નાગરિક તરીકે સમાન હકો પ્રાપ્ત હતા.

મધ્યકાલીન ફારસી તથા સંસ્કૃત સાહિત્યનું અધ્યયન કરતાં જાણવા મળે છે કે હિન્દુઓને પૂરેપૂરું ધાર્મિક સ્વાતંત્ર્ય હતું. તેમના રોજિંદા ધાર્મિક વ્યવહારો, જેવા કે નદીસ્નાન, શંખ વગાડવો, પૂજાપાઠ કરવાં વગેરે તેઓ વિના અવરોધે કરી શકતા. આ પ્રકારની વિધિઓ સૂફી સંતોના મઠો પાસે અને બાદશાહ તથા રાજાઓના મહેલો પાસે પણ થતી. 'તારીખે-ફિરોજશાહી'[૭]માં લખ્યું છે કે દરરોજ હિન્દુઓ 'પખાવજ' અને 'કરતાલ' વગાડતા મહેલ પાસેથી પસાર થાય છે. અને જમના નદી પર આવી પૂજા કરે છે. આ પ્રકારના ધાર્મિક સ્વાતંત્ર્યનું સમર્થન દિલ્હીમાં આવેલા શિલાલેખો પરથી જાણવા મળે છે.[૮]

પુરાતત્ત્વના કેટલાક શિલાલેખો પરથી એ વાતને સમર્થન મળે છે કે મંદિરો તથા અન્ય ધાર્મિક સ્થળોએ દર્શનાર્થે તથા યાત્રાએ હિન્દુઓ સરળતાથી આવજા કરી શકતા. બરેલી અને મથુરાની સડક ઉપર એક મંદિરમાં ઇ.સ. ૧૨૪૧ થી ૧૨૯૦ સુધી હિન્દુ યાત્રાળુઓ પંદર વખત

૪ જુઓ : Vaidya :History of Medieval Hindu India II, p. 211. Smith : Early History of India p. 400.

૫ જુઓ ભાંડારકર અને પ્રો. કોનીનાં પુસ્તકો.

૬ ડૉ. ત્રિપાઠી: Some Aspects of Muslim Administration, p. 339.

૭ તારીખે ફિરોઝશાહી પૃ. ૨૧૬, ૧૭.

૮ Catalogue of the Delhi Museum of Archaeology, p. 29-33.

ધાર્મિક સમ્મેલનમાં ઉપસ્થિત રહ્યા હતા.[૯] દિલ્હીના જૂના કિલ્લામાંથી ફારસી અને સંસ્કૃત ભાષામાં એક શિલાલેખ મળી આવ્યો છે. તે પરથી સ્પષ્ટ થાય છે કે શ્રીકૃષ્ણ ભગવાનના મંદિરનો વિસ્તાર ૧૨ વીઘાં જેટલી જમીનમાં હતો.[૧૦] દિલ્હીમાં નવાં મંદિરોનું નિર્માણકાર્ય લગભગ તુગલક વંશ સુધી ચાલુ હતું.[૧૧] સુલતાન અલાઉદ્દીન ખીલજીના શાસનકાળમાં ઠાકુર ફેરૂએ 'વાસ્તુસાર'[૧૨] લખ્યું, જેમાં ૨૫ પ્રકારના મંદિરોના નિર્માણની કળાનું વર્ણન આપ્યું છે. તે સમયે મંદિરો બનાવવામાં કોઈ પ્રકારનો અવરોધ આવતો ન હતો.

મુસ્લિમ સુલતાનોના શાસનકાળમાં હિન્દુઓની આર્થિક સ્થિતિ ઘણી સારી હતી. હિન્દુઓ સમૃદ્ધ અને સુખી હતા. હિન્દુઓમાં પણ શ્રેષ્ઠ લોકોનાં નામો આગળ રાય, રાણા, ઠાકુર, મહંત અને એવાં બીજાં માનવાચક ઉપનામો લગાડવામાં આવતાં.[૧૩] મોહમદ બિન કાસિમના સમયથી જ હિન્દુઓને રાજ્યમાં ઉચ્ચ પદવીઓ આપવાનું શરૂ થયું હતું, જે સુલતાનોએ ચાલુ રાખ્યું અને રાજવહીવટમાં પણ હિન્દુઓને અનેક ઉચ્ચ સ્થાનો પર નિયુક્ત કરવામાં આવ્યા હતા. દિલ્હીનો કોટવાલ 'બીજતન' ખૂબ જ જાણીતો હતો, જે 'હત્યા પાયક'ના નામે પણ પ્રસિદ્ધ છે.[૧૪] સુલતાન જલાલુદ્દીન ખીલજીએ 'મંડાહર' નામના એક હિંદુને વકીલદાર(કમિશ્નર)પદે નિયુક્ત કર્યો હતો.[૧૫] લાડનો(જોધપુર)ના ઈ.સ. ૧૩૧૬ના એક શિલાલેખમાં લખ્યું છે કે સુલતાને **સધારના** નામના એક માણસને ખજાનચી તરીકે નિયુક્ત કર્યો હતો.[૧૬]

સુલતાન મોહંમદ બિન તુગલકે 'રતન' નામના એક હિન્દુને સિંધનો ગવર્નર બનાવ્યો હતો.[૧૭] ફરિશ્તા લખે છે કે 'ભભરનરાય' ગુલબર્ગ કિલ્લાનો–કમાન્ડર હતો. તે સુલતાનનો ખાસ વિશ્વાસુ માણુસ હતો.[૧૮] ધારાધર નામનો હિન્દુ દેવગીરનો નાયબ વજીર અને દિવાન હતો.[૧૯]

બાબર જ્યારે હિન્દમાં આવ્યો ત્યારે તેને એ જોઈને ઘણું આશ્ચર્ય થયું હતું કે અહીં બધા કારીગરો અને કચેરીઓમાં કર્મચારીઓ હિન્દુ હતા.[૨૦]

---

9 Reports, p. 266

10 Reports of the Archaeological Survey 1909-10, p. 31

૧૧ ફુતુહાતે ફિરોઝશાહી, પૃ. ૧૧

12 Published by Bhagvandas Jain, Jaipur

૧૩ ફતાવાએ જહાંદારી, પૃ. ૧૨૦–૧૨૧

૧૪ તારીખે ફિરોઝશાહી, પૃ. ૨૧૦

૧૫ તારીખે ફિરોઝશાહી, પૃ. ૧૯૫

16 Journal of Indian History (Aug. 1936 E.g. XII. 23, p. 163)

૧૭ અજાઈબુલ અસરાફ, પુસ્તક ૨, પૃ. ૯.

૧૮ તારીખે ફરિશ્તા, પુસ્તક ૧, પૃ. ૫૨૨.

૧૯ તારીખે ફિરોઝશાહી, પૃ. ૫૦૧.

૨૦ બાબરનામા (અંગ્રેજી અનુવાદ : બ્યુરજ), પૃ. ૫૧૮

સુલતાન મોહંમદ તુગલકને યોગીઓની સંગતમાં રહેવાનું ખૂબ પસંદ હતું.[૨૧] તે હિન્દુઓના તહેવારોમાં ભાગ લેતો. લોકો તેને માટે પ્રસાદરૂપે ગંગાનું પાણી લઈ જતા.[૨૨] તેને સંસ્કૃત ભાષામાં પણ ઘણો રસ હતો. તેણે અવધમાં એક નગરી વસાવી હતી અને તેનું નામ સુર્ગદ્વારી (સ્વર્ગનો દરવાજો) રાખ્યું હતું.[૨૩] સુલતાને નગરકોટના હુમલા વખતે ત્યાંનાં મંદિરોને નુકસાન ન પહોંચે તેનું ધ્યાન રાખ્યું હતું અને તેને જેમના તેમ રહેવા દીધા હતા.[૨૪] શહાબુદ્દીન અલ અમરી લખે છે કે તેના દરબારમાં ૧૦૦૦થી વધારે ફારસી, હિન્દીના કવિઓ હતા, જેમાં હિન્દુઓનું પ્રમાણ વધારે હતું.[૨૫] એક પોર્ટુગીઝ લેખક **Numiz**[૨૬] લખે છે કે સુલતાન મોહંમદ તુગલકે ગુજરાત પરની ચઢાઈ દરમિયાન એક શિવમંદિરનું નિર્માણ કરાવ્યું હતું. સુલતાનનાં શૌર્ય અને માણસાઈનાં ગુણગાન એ સમયના હિન્દુ લેખકોએ પણ ગાયાં છે. તત્કાલીન લેખક વિદ્યાપતિ ઠાકરલિખિત પ્રખ્યાત પુસ્તક 'પર્સપરિશ્કામીન'માં તેમણે સુલતાનની ખૂબ પ્રશંસા કરી છે.[૨૭]

કેટલાક આધુનિક ઇતિહાસકારો અલાઉદ્દીન ખીલજીને હિન્દુઓ પર જુલ્મ કરનાર તરીકે લેખે છે.[૨૮] પરંતુ શરૂઆતથી જ સુલતાનની એ નીતિ હતી કે કોઈ એક વર્ગ પાસે ધનનો વધારો ન થઈ જાય કે રાજકીય મહત્ત્વ ન વધી જાય, એ માટે તેણે ખોત, મુકદમ, અને ચૌધરી જેવી આગળ પડતી અને વર્ચસ્વ ધરાવતી કોમો સાથે સખત હાથે કામ લીધું.[૨૯] ડૉ. ત્રિપાઠીનું કહેવું ખરું છે કે જ્યારે સુલતાને પોતાની નીતિ અનુસાર મુસ્લિમોને પણ ન છોડચા ત્યારે હિન્દુઓ પર તે આ બાબતમાં રહેમ રાખે એ અપેક્ષા અસ્થાને છે.[૩૦]

'પાલમ'માંથી મળી આવેલા એક શિલાલેખ(ઈ.સ. ૧૩૩૭ વિ.સં. ૧૨૮૦–૮૧)માં જણાવ્યું છે કે ગૌરથી ગઝનીન અને દરવેદાથી રામેશ્વર સુધીમાં વસતી પ્રજા સુખી અને સંપન્ન છે. સુલતાન બલ્બન પોતાની પ્રજાનું એટલું ધ્યાન રાખે છે કે વિષ્ણુને આ પ્રજાની ચિંતા રહી નથી.[૩૧]

---

૨૧ કુતુહાને સલાતીન, ૫૧૫; અજાઈબુલ અસરાફ, ઈબ્ને બતૂતા, ૨૫૮–૨૬૩.

૨૨ અજાઈબુલ અસરાફ, પૃ. ૩.

23 Cambridge History of India, vol. III, p. **154**

૨૪ સીરતે ફિરોઝશાહી, refs. to Salatin Delhi ke Mazhabi Rujhanat

25 Masalik–ul Absar, p. 32. refs. to S. D. Mazhabi Rujhanat, p. **346**

26 Sewell : A forgotten Empire, p. **9**

27 Vidyapati Thakur, Parusa Parishka, Allahabad, **1912**, pp. **20**, **24**, **44**

૨૮ દા. ત. : Ishwari Prasad, Medieval India, p. 208

29 More land : Agzarian System During the Muslim Rule in India, p. 225; Habib : An Introduction to the Study of Medieval India, IV, p. 4, 5.

30 Tripathi R. P. : Some Aspects of Muslim Administration in India, p. **258**

31 Epigraphi Indo-Muslim mica (1913-14)

દિલ્હીના સુલતાનોમાં ફિરોઝશાહ તુગલક જ પ્રથમ એવો સુલતાન છે કે જેણે હિન્દુઓને ઇસ્લામ ધર્મ સ્વીકારવાની સલાહ આપી.[૩૨] તેણે જ બ્રાહ્મણો પર જજિયાવેરો ફરજિયાત કર્યો, પરંતુ એ વખતે પણ આગળ પડતા હિન્દુઓ રાય, ઠાકુર, મહંત અને સાહુ જેવાં ઉપનામો ધરાવતા અને સુખેથી પોતાનું નાગરિક જીવન વ્યતીત કરતા હતા.[૩૩] સુલતાનને સંસ્કૃત સાહિત્યમાં વિશેષ રસ હતો. તે જ્વાલામુખી મંદિરમાંથી ૧૩૦૦ સંસ્કૃત ગ્રંથો લાવ્યો હતો. તેમાંથી કેટલાક અગત્યના ગ્રંથોનો તેણે ફારસી ભાષામાં અનુવાદ કરાવ્યો હતો.[૩૪]

ફક્ત એક સિકંદર લોદીએ જ હિન્દુઓ પર જુલ્મ ગુજાર્યો છે. તેનો બચાવ થઈ શકે તેમ નથી. આ માટે તે ખૂબ બદનામ છે, પરંતુ તેનું કારણ માનસિક પણ હોઈ શકે. તેનો અફઘાનવંશ તેને હિન્દુ માતાને પેટે જન્મેલો માનતો હતો. એ મેણાનો બદલો લેવા માટે જ કદાચ તેણે આવું વર્તન કર્યું હશે. તે સમયે ભારતમાં ચાલતું ભક્તિ-આંદોલન પણ તેને હિન્દુ-વિરોધી બનાવવામાં કારણભૂત હોઈ શકે.[૩૫]

---

૩૨ ફતુહાતે ફિરોઝશાહી, પૃ. ૧૬-૧૭

૩૩ તારીખે ફિરોઝશાહી, પૃ. ૫૫૪

૩૪ મુન્તખ તવારીખ, વોલ્યૂ. ૧, પૃ. ૨૪૯

35 Pandey A. B. : The First Afghan Empire in India, p. 25

શ્રી અજારા પાર્શ્વનાથ જૈન તીર્થથી મળી આવેલાં અમુક શિલ્પો

શિવનારાયણ પાંડે

જૈન ધર્મની પ્રાચીનતા બાબત વિદ્વાનોમાં ઘણા મતભેદ હોવાથી કેવળ સાહિત્યિક આધારે નિર્ણય લઈ શકાય તે હાલ શક્ય નથી.[1] આ બાબતમાં પુરાતાત્ત્વિક આધાર હોવા જરૂરી છે. જૈન આગમ-સાહિત્ય અને સૂત્રોના આધારે જૈન ધર્મમાં ચોવીસ તીર્થંકર થઈ ગયેલા છે.[2] બાવીસમા તીર્થંકર શ્રી નેમિનાથ ભગવાન હતા, જે શ્રી કૃષ્ણના પિતરાઈ ભાઈ હતા. તેઓશ્રી-એ ગિરનાર પર્વત (જૂનાગઢ જિલ્લો) ઉપર કષ્ટસાધ્ય તપ આદરી દિવ્ય સિદ્ધિ પ્રાપ્ત કરી હતી.[3] તેવીસમા તીર્થંકર શ્રી પાર્શ્વનાથ આશરે વિક્રમ સંવત પૂર્વે ૮૨૦ થી ૭૨૦ સુધીમાં થઈ ગયા છે. જે બનારસના રાજા અશ્વસેનના પુત્ર હતા.[4] છેલ્લા અને ચોવીસમા તીર્થંકર વર્ધમાન, મહાવીર સ્વામી છે, જેનો જન્મ વૈશાલી નજીક કુન્ડગ્રામ નામક સ્થાનમાં શ્રી પાર્શ્વનાથથી આશરે ૨૫૦ વર્ષ પછી થયેલો હતો. તેના પિતાશ્રી ઐતિહાસિક ક્ષત્રિય રાજા શ્રી સિદ્ધાર્થ અને માતા ત્રિશલા હતાં.[5]

ભારતવર્ષમાં અને ખાસ કરી ગુજરાતમાં આદિકલાનો વિકાસ જે જૈનોએ સર્જ્યો છે તેનું જ્વલંત ઉદાહરણ મંદિરોની નગરી શત્રુંજય કહી શકાય છે. પ્રાચીન સમયથી તેરમી શતાબ્દી સુધીમાં આ પ્રાંતમાં અનેક જૈન મંદિરો બાંધવામાં આવેલાં હતાં, જેના પુરાવારૂપ જુદા-જુદા સ્થળેથી મળી આવેલા શિલ્પાવશેષો, શિલાલેખો અને સાહિત્યો છે. ભારતમાં મુસ્લિમ સમયમાં હિંદુ ધર્મ સાથે જૈન ધર્મની પણ ક્ષતિ થઈ હતી, અને કેટલાંક ભવ્ય કલાકૃતિઓ ધરાવતાં જૈન મંદિરોનો વિનાશ પણ કરવામાં આવેલો હતો.

---

૧ માલવણિયા દલસુખભાઈ, "જૈન ધર્મ અને ભારતીય સંસ્કૃતિ", સ્મૃતિ અને સંસ્કૃતિ, પ્રકાશક રાજરત્ન મહેતા શ્રી નાનજી કાલિદાસ, પોરબંદર, ૧૯૭૧, પૃ. ૩૬૬, અને પલાણ નરોત્તમ, "જૈન તીર્થંકર", કુમાર, અમદાવાદ, ૧૯૭૩, પૃ. ૪૭૩-૪૭૫

૨ પદ્મશ્રી સોમપુરા પ્રભાશંકર ઓ., "ભારતીય શિલ્પસંહિતા", મુંબઈ, ૧૯૭૫, પૃ. ૧૭૫-૧૭૭ (જુઓ ચોવીસ તીર્થંકરોના વર્ણલક્ષણ માટે)

૩ દવે કનૈયાલાલ ભાઈશંકર, "ગુજરાતનું મૂર્તિવિધાન", અમદાવાદ, ૧૯૬૩, પૃ. ૧૧૦

૪ એજન

૫ ત્રિપાઠી રમાશંકર, "હિસ્ટરી ઓફ એન્શન્ટ ઈન્ડિયા", વારાણસી, ૧૯૬૦, પૃ. ૯૮

જૂનાગઢ જિલ્લો(ઉના તાલુકા)માં આવેલું અજારા ગામ ઐતિહાસિક દૃષ્ટિએ મધ્ય યુગમાં એક વૈભવશાળી અને વ્યાપાર માટે અગ્રગણ્ય સ્થળ હશે, જે ઉના, દેલવાડા, દીવની સમીપમાં આવેલું છે. આ ગામમાં શ્રી અજારા પાર્શ્વનાથતીર્થ (શ્રી અજહરા, પાર્શ્વનાથ) આવેલું છે. જ્યાં પ્રાચીન અને પ્રભાવક દશ જિનાલયો છે. તથા જગતગુરુ વિજયહિરસુરીશ્વરજી જે જગ્યાએ કાળધર્મ પામ્યા હતા તે જગ્યા ગુરુમંદિર અને જે જગ્યાએ તેમના સ્થૂલ દેહનો અગ્નિસંસ્કાર થયેલો તે જગ્યાએ તેમની અને બીજા સમર્થ આચાર્યોની ૧૩ દેરીઓ છે.

સને ૧૯૭૬ના વર્ષ દરમ્યાન આ મંદિરની નજીક એક નવું મકાન બાંધવા માટે પાયાના ખોદકામ દરમ્યાન ત્રણ શ્વેત આરસના જૈન શિલ્પાવશેષો મળી આવેલા હતા જેની વિગત નીચે પ્રમાણે છે.

૧ **પરિકર :** શ્વેત આરસનું પરિકર અતિ સુંદર શિલ્પકલાનો નમૂનો છે, જેની લંબાઈ ૯૮ સે.મી., પહોળાઈ ૫૫ સે.મી. અને જાડાઈ ૨૭ સે.મી. છે. કોતરણી અત્યંત ઊંડી અને સુઘડ છે. પરિકરની નીચેના ભાગમાં બન્ને બાજુ મગરનાં મુખો, વાદ્યયંત્ર ધરાવતા દેવો અને માલાધરો દ્વારા સુશોભિત છે. મધ્યમાં સુંદર ગોળ છત્ર જેની બન્ને બાજુ હાથી અને ઉપરના ભાગે દિવ્ય ધ્વનિ શંખ બજાવતા ગંધર્વ છે. તેની બંને બાજુ વાદ્યયંત્ર ધરાવતા દેવો છે. પરિકરનો ઉપરનો ગોળાકૃત ભાગ પુષ્પની ડિઝાઈનથી સુશોભાયમાન છે. પરિકર ખંડિત છે. (ચિત્ર ૧, જુઓ આ અંકના મુખપૃષ્ઠ ઉપર)

૨ **પરિકર :** શિલ્પ શ્વેત આરસનો છે, જેની લંબાઈ ૮૪ સે.મી., પહોળાઈ ૫૦ સે.મી અને જાડાઈ ૧૮ સે.મી. છે. શિલ્પના નીચેના ભાગમાં બન્ને બાજુ મગરમુખ, તીર્થંકર અને પુષ્પાહાર કરતા ગંધર્વો છે. છત્ર ખંડિત છે અને તેની બન્ને બાજુ હાથી અને વાદ્યયંત્ર ધરાવતા દેવો છે. મધ્યમાં દુંદુભિ વગાડનાર દેવ અને ઉપરના ભાગે અન્ય મૂર્તિઓ વગેરે કોતરવામાં આવી છે. (ચિત્ર ૨, જુઓ આ અંકના છેલ્લાં પૂઠાં ઉપર)

૩ **પવાસન :** (પાટલી–ગાદી) :—

શ્વેત આરસની પરિકરની ગાદી છે. જેની લંબાઈ ૯૩ સે.મી., પહોળાઈ ૩૧ સે.મી. અને જાડાઈ ૨૧ સે.મી. છે. ગાદીના મધ્ય ભાગમાં દેવીની પ્રતિમા અને તેની બન્ને બાજુ સિંહ અને હાથી છે. છેલ્લે જમણી તરફ યક્ષ અને ડાબી તરફ યક્ષિણીની પ્રતિમા છે. આ ગાદીની નીચેના ભાગમાં પટ્ટી ઉપર લેખ કંડારવામાં આવેલો છે. તેના અક્ષરાંતર નીચે પ્રમાણે છે.

1 Ço ॥ संवत् १३०५ ज्येष्ठ वदि ८ शनौ श्री प्राग्वाटा न्वयेण
2 केन श्री शीतल नाथ बिंबं कारितं श्री नाणंद्रगच्छे श्रीवीर सूरि
3 णा विवरदेव मंत्रिणी महा णू श्रेयोऽर्थं सुत मंत्रि मंडालि
4 रि संताने श्री विजय सिंह सू रि शिष्यैः श्री वर्द्धमान सूरिभिः प्र-
5 ष्ठितं ॥

ઉપરોક્ત શિલ્પાવશેષો શિલ્પની કલાકૃતિઓ તેમ જ પવાસનમાં કોતરેલા લેખના આધારે પ્રાયઃ ૧૩મી શતાબ્દીની શરૂઆતના છે. ઈ.સ. ૧૩૦૫ જ્યેષ્ઠ વદી–૮ શનિવારના દિવસે શ્રી વિજયસિંહ સુરિના શિષ્ય શ્રી વર્ધમાનસુરિ દ્વારા આ સ્થળે જૈન મંદિરની પ્રતિષ્ઠા કરવામાં આવેલી હતી. પરિકરના કલાવિધાનથી શિલ્પકાર શિલ્પશાસ્ત્રનો ઊંડો અભ્યાસ, શિલ્પકલામાં નિપુણતા અને અનુભવ ધરાવતા હશે, એમ અનુમાન કરી શકાય છે. (ચિત્ર ૩, જુઓ આ અંકના ત્રીજા મુખપૃષ્ઠ ઉપર)

કચ્છ મ્યુઝિયમમાં સંગૃહીત શિલ્પ-સ્થાપત્ય

પુષ્પકાંત વિ. ધોળકિયા

કચ્છ પ્રદેશની પ્રાચીનતા સિદ્ધ કરવા રામાયણ, મહાભારત અને પુરાણોની રચનાઓના સમયના વિષયમાં આપણે ચર્ચા ન કરીએ પરંતુ ઐતિહાસિક આનુપૂર્વીના બળ ઉપર સંસ્કૃત ભાષાના મહાન વ્યાકરણકાર પાણિનિ જેનો સમય ઈ. સ. પૂર્વે ૬ઠ્ઠી શતાબ્દી નક્કી થયેલ છે, તેનો આધાર મહત્ત્વનો અને સ્વીકૃત કરવા યોગ્ય છે. પાણિનિએ તેઓના અષ્ટાધ્યાયી સંસ્કૃત વ્યાકરણના પરિશિષ્ટરૂપ 'ગણપાઠ'માં कच्छादिगणના શબ્દોની યાદીમાં પ્રથમ જ દેશવાચક कच्छ શબ્દ આપેલ છે.

કચ્છ વિશે પ્રાચીન ઉલ્લેખ અમરસિંહના 'અમરકોશ'માં આ પ્રમાણે મળે છે. जलप्रायमनूपं स्यात्पुंसि कच्छस्तथाविधः (કાંડ-૨ નં. ૧૦) જે પ્રદેશમાં ઠેર ઠેર પાણી હોય તે પ્રદેશને નાન્યતરજાતિમાં સંસ્કૃતમાં अनूप કહે છે અને નરજાતિમાં कच्छः કહે છે. એટલે જ્યારે પણ આજની કચ્છભૂમિનું નામ સંસ્કૃત સાહિત્યમાં कच्छ તરીકે વપરાતું થયું હશે ત્યારે એ સમગ્ર પ્રદેશ પાણીથી સમૃદ્ધ હશે. આ અમરકોશ સંસ્કૃત શબ્દકોશનો રચનાકાળ પ્રાયઃ ૫મી અથવા ૬ઠ્ઠી શતાબ્દી હોવાનું નક્કી થયેલ છે. આ પૂર્વે પણ પ્રાગૈતિહાસિક કાળનો વિચાર કરીએ ત્યારે વાયવ્ય ખૂણે સિંધુનું એક મુખ અને પૂર્વ દિશાએ વૈદિક સરસ્વતીના પ્રવાહની યાદ તાજી થાય છે. સરસ્વતી નદીની પશ્ચિમ બાજુની એકાદ શાખા કચ્છના આજના નાના રણના માર્ગે વિહરતી કચ્છના અખાતમાં ઠલવાતી હશે તે સમયે સિંધુ અને સરસ્વતીની એ શાખાઓના દોઆબના પ્રદેશ તરીકે આંતરજળપ્રવાહોથી ભરેલો હોવાના કારણે તેની સમૃદ્ધિ અપાર હશે. વૈદિક કાળના કહેવાતા કચ્છપો અને વૈદિક પણિઓએ કચ્છનાં સમૃદ્ધ બંદરો ઉપર વેપાર ખેડ્યો હશે તેની પૂર્વે પણ આર્યોની પૂર્વવર્તિની પ્રજા કે પ્રજાઓ પણ આ પ્રદેશની સમૃદ્ધિથી લલચાઈ, મોટી વસાહતો વસાવ્યાના પુરાવાઓથી આપણે અજ્ઞાત નથી. કચ્છમાં કરવામાં આવેલા ઉત્ખનનોમાં મોહેં-જો-દડો અને હડપ્પાની સિંધુ સંસ્કૃતિના નામે પ્રચલિત થયેલી વસાહતોના અવશેષો પ્રાપ્ત થયેલ છે. આ સંસ્કૃતિ પછી ભારતીય ભૂમિ ઉપર વ્યાપક થઈ સુદીર્ઘકાળથી સમૃદ્ધ બની રહેલી વૈદિકી સંસ્કૃતિ અને સભ્યતાનાં કોઈ ખાસ લક્ષણો ભલે ન મળતાં હોય, પરંતુ આ કચ્છ પ્રદેશની સરસ્વતી વિશે તો અનેક પૌરાણિક તેમ જ ઇતિહાસનાં પ્રમાણો મળે છે.

ભારતીય ઇતિહાસ પર પ્રકાશ પાડતા ઈશુની પ્રારંભની સદીના અને તે પછીના સમયના શિલાલેખો કચ્છમાંથી પ્રાપ્ત થયા છે. તે જ પ્રમાણે ગુપ્તકાળ પછીથી સોલંકીકાળ સુધીની શિલ્પ-સ્થાપત્યની રચનાઓ પણ મળેલ છે. કંથકોટ, પુસરાગઢ, કોરાય અને કેરાનાં શિલ્પ-સ્થાપત્ય ભવ્ય ભૂતકાળની સાક્ષી પૂરતા આજે પણ સ્થિત છે જે ભારતીય શિલ્પ-પરંપરામાં ૬ઠ્ઠી શતાબ્દી અને તે પછીના સમયની શિલ્પકળાની શૈલી સાથે સામ્ય

ધરાવે છે. અહીં જે શોભાપૂરક કંડારાયેલા છે તેમાં કયાંક કયાંક અજંતાના મધુર વળાંકો દષ્ટિગોચર થાય છે, તો શિલ્પોમાં ઈલોરાની ભાવભંગીમાની યાદ તાજી થાય છે. દીવાલોથી પરિવૃત અહીંનાં ગર્ભમંદિરો અને શિખરશૈલીમાં વિશિષ્ટતા ધરાવતાં મંદિરોમાં સ્થપતિઓએ અહીં કલ્પનાસંભૂત મનોહર સ્થાપત્યસ્વરૂપો ઉપસાવ્યાં છે તો શિલ્પકલાધરોએ ચક્ષુપ્રિય સંકેત-યુક્ત અને વૈભવસૂચક કે અગમ્ય રચનાઓનું નિર્માણ કર્યું છે. આ સમગ્ર શિલ્પસ્થાપત્યની ચર્ચા કરવાનો આ લેખનો ઉદ્દેશ નથી. આ લેખનો ઉદ્દેશ કચ્છ મ્યુઝિયમમાં આવેલશિલ્પ-સ્થાપત્યના નમૂનાઓની ચર્ચા કરવાનો છે.

કચ્છ મ્યૂઝિયમ ભુજમાં સંગૃહિત શિલ્પ-સ્થાપત્યને આપણે પ્રાપ્તિસ્થાન મુજબ બે વિભાગમાં વહેંચી શકીએ.

૧ કચ્છ પ્રદેશમાંથી પ્રાપ્ત થયેલ.

૨ કચ્છ બહારના બીજા જિલ્લામાંથી પ્રાપ્ત થયેલ. આ પ્રકારનાં શિલ્પો માત્ર બનાસ-કાંઠા જિલ્લામાંથી જ પ્રાપ્ત થયેલાં છે.

ધર્મની દૃષ્ટિએ વિચારીએ તો તેનું વિભાગીકરણ નીચે પ્રમાણે કરી શકાય.

૧ બ્રાહ્મણ ધર્મના

૨ જૈન ધર્મના

૩ બિન-ધાર્મિક રાજચિહ્ન

આ શિલ્પ-સ્થાપત્યનો પરિચય પ્રાપ્તિસ્થાન મુજબ આપણે કરીએ.

છાદમાં રાસલીલા [નં. ૫૧૭૬]

કોટાયના શિવાલયમાં ગર્ભગૃહના આગળના મંડપની શોભનસમૃદ્ધ શિલ્પપ્રચૂર છતમાં અષ્ટદલપુષ્પ મધ્યમાં કંડારી તેને ફરતાં વર્તુળાકારમાં સ્ત્રી અને પુરુષો નૃત્યમુદ્રામાં ગોઠવાયેલાં છે.

સ્ત્રીના હસ્તમાં દંડ ધારણ કરેલ છે. જ્યારે બીજો હસ્ત ગીત લલકારતી હોય તેવી મુદ્રામાં છે. તેની બાજુમાં ત્રિભંગમાં સ્થિત નૃત્યાંગનાનો જમણો હસ્ત ઊર્ધ્વ છે જ્યારે ડાબો જંઘા ઉપર છે. બાજુમાં રહેલ પુરુષ મૃદંગ પર થાપી મારી નૃત્યમાં જોમ પૂરી રહ્યો છે. બાજુની નૃત્યાંગનાના હાથમાં ઘૂઘરા કે તેના જેવું છે જ્યારે તેની બાજુનો નર બંસીવાદનથી સૂર આપી રહ્યો છે. બાજુની નૃત્યાંગના નૃત્યમાં મગ્ન થઈ નાચી રહી છે. આ વર્તુળાકારમાં પછીના શિલ્પનો કેટલોક ભાગ ખંડિત થયેલ છે. ખંજરીધારી પુરુષ નૃત્યની સાથે તાલ મીલાવી રહ્યો છે. બાજુનો બંસરીવાદક સૂર રેલાવી રહ્યો છે, જેમાં લલના નૃત્યથી સાથ આપી રહી છે. તેની બાજુના પુરુષના બન્ને હાથ નીચે કોઈ સંગીતસાધન છે, જે કદાચ દબાવવાથી વાગતું હશે. તેની બાજુની નૃત્યાંગનાના હાથમાં ઘૂઘરા જેવું છે.

આ સ્ત્રીપુરુષ સમૂહનૃત્યમાં વર્તુળાકારમાં એક સ્ત્રી અને એક પુરુષ એ રીતે ગોઠવાયેલાં છે. પુરુષોના હાથમાં સંગીતનાં સાધનો આવેલાં છે. કેટલીક સ્ત્રીઓના હાથમાં પણ વાજિંત્ર છે. કેટલીક માત્ર નૃત્ય કરી રહી છે. સંગીતના સાજ સાથેના સ્ત્રીપુરુષો પણ નૃત્યમાં તાલ પૂરાવી રહ્યા છે. નવયૌવનાઓ અને યુવકોના અંગમરોડની શૈલી, પગ અને હાથના લટકા, મુખના ભાવ નૃત્યને જીવંત બનાવે છે. માનવસમૂહની વિરાટ અને ગતિશીલ પ્રાણશક્તિની અમૃતમય કાર્યશીલતા અને તેના એકતાલ ધબકારની અપાર ચેતનાનું સત્ય એમાંથી સમજાય છે. નૃત્યાંગનાઓ કેશગુંફન, એકાવલી, મૌક્તિકમાળા અને કટીમેખલાથી શોભી રહેલ છે.

આ છાદ્યના ભાગમાં લગભગ ૧૬ શિલ્પો કંડારાયેલ છે જેમાંનાં ચાર ખંડિત થયેલ છે. દરેકની ભાવાભિવ્યક્તિમાં વૈવિધ્ય છે. પીત રેતિયા પત્થરમાં કોતરણીથી ખીચોખીચ ભરેલ શિલ્પનું માપ-ઊંચાઈ ૫૪, પહોળાઈ ૫૯ અને ઊંડાઈ ૧૪ સે. મી. છે [ચિત્રક્રમ–૧]

કુબેર [નં. ૯૭]

ગોખમાં પગ નીચે દ્રવ્યની થેલી દબાવી અર્ધપર્યંકાસનમાં, આંખો મીંચેલ જેના બે હસ્ત ખંડિત થયેલા છે તેવા, મસ્તક પર મુકુટ ધારણ કરેલ કુબેર આવેલ છે. આ લાલ રેતિયા પથ્થરના શિલ્પનું માપ-ઊંચાઈ ૪૪ સે. મી., પહોળાઈ ૪૪ સે. મી. તથા ઊંડાઈ ૧૦ સે. મી. છે.

નવગ્રહપટ્ટ [નં. ૫૨૪૮]

સામાન્ય રીતે મંદિરની બારસાખ પર નવગ્રહપટ્ટ જોવામાં આવે છે. તેવી જ રીતે આ નવગ્રહપટ્ટ પણ બારસાખની ઉપરનો ભાગ છે, જેની બન્ને બાજુ તથા નીચે દરિયાનાં મોજાં ઊછાળા લઈ શાંત બની જતાં હોય તેવી ભાતથી શોભાયમાન બનાવેલ છે. ગોખમાં આવેલ ગ્રહો અતિ ખંડિત થયેલ છે તેથી આયુધો સ્પષ્ટ નથી. પટ્ટની નીચે મધ્યમાં ચતુર્ભુજ ગણેશ આવેલ છે તે પણ બહુ જ ખંડિત થયેલ છે.

રેતિયા પથ્થરમાં કંડારાયેલ આ શિલ્પનું માપ ઊંચાઈ ૪૨, પહોળાઈ ૨૦૦ અને જાડાઈ ૪૦ સે.મી. છે.

કોરાયમાંથી પ્રાપ્ત થયેલ આ શિલ્પો દશમી શતાબ્દીનાં હોવાનું જણાય છે.

ત્રિવિક્રમ [નં. ૪૫]

આ રેતિયા પીત પથ્થરના સ્તંભવાળા ગોખમાં ચતુર્ભુજ વિષ્ણુ સત્રભંગમાં સ્થિત છે, જેનો નીચેનો જમણો હસ્ત ખંડિત છે. ઉપરનામાં ગદા અને ડાબામાં અનુક્રમે ચક્ર અને શંખ આવેલ છે. પગ પાસે આવેલ શંખ અને ચક્ર–આયુધ પુરુષો ખંડિત થયેલ છે. વિષ્ણુના મુખનો અર્ધભાગ તથા બીજો ભાગ ખંડિત થયેલ છે. માપ-ઊંચાઈ ૫૨, પહોળાઈ ૨૯ અને ઊંડાઈ ૨૨ સે.મી.

વિષ્ણુના ચાર હાથમાં શંખ, ચક્ર, ગદા અને પદ્મ એ આયુધો જુદા જુદા ક્રમમાં ધારણ કરાય છે જેને લઈને ૨૪ ભેદ પડે છે. રૂપમંડન પ્રમાણે આ વિષ્ણુનો જે જમણો નીચેનો

હસ્ત ખંડિત છે તેમાં પદ્મ હોય તો બીજા ત્રણ હસ્તનાં આયુધો અનુક્રમે ગદા, ચક્ર અને શંખધારી ત્રિવિક્રમ કહેવાય છે. તેથી આ ત્રિવિક્રમસ્વરૂપ વિષ્ણુ હોવાનું અનુમાન કરી શકાય છે.

ચામરધારિણી [નં. ૪૮]

ગોખમાં ત્રિભંગમાં સ્થિત ચામરધારિણીનું મસ્તક ખંડિત થયેલ છે, છતાં શિલ્પની ભવ્યતામાં ઓટ આવતી નથી. કંઠમાં ધારણ કરેલ ત્રણસરી માળા દ્વિપયોધરની મધ્યમાંથી પસાર થઈ કટી સુધી પહોંચે છે. કેડ પર કટીમેખલા ધારણ કરેલ છે. ધારણ કરેલ, ઉપવસ્ત્રના છેડા બન્ને હસ્ત પરથી પસાર થઈ પગ સુધી લટકી રહેલ છે.

આ ગોખની બહાર બંને બાજુ સિંહ આવેલ છે તેની નીચે ગજ. એક પુરુષના હાથમાં સર્પ છે જે તેના મુખમાં હાથ નાખી રહેલ છે. જ્યારે જમણી બાજુની આકૃતિના હસ્ત ખંડિત હોઈ તે સ્પષ્ટ નથી. પગ પાસેની જમણી બાજુની આકૃતિમાં હસ્ત ખંડિત છે, જ્યારે ડાબી બાજુની આકૃતિના હાથમાં ઘૂઘરા જેવું ધારણ કરેલ છે. આવું જ સાધન કોરાયના શિવાલયના છાદ્યના રાસલીલા [નં. ૫૧૭૬] ના શિલ્પમાં પણ જોવા મળે છે.

રેતિયા લાલ પથ્થરમાં શિલ્પનું માપ-ઊંચાઈ ૫૭; પહોળાઈ ૪૨; અને ઊંડાઈ ૪૩ સે.મી. છે.

નવગ્રહપટ્ટ [નં. ૪૯]

આ નવગ્રહ પટ્ટ બારસાખ પરનો ભાગ હશે તેમ જણાય છે જેની લંબાઈ ૫૦; પહોળાઈ ૩૯ અને જાડાઈ ૨૫ સે.મી. છે. રેતિયા પથ્થરના આ પટ્ટમાં સાત ગ્રહો આવેલા છે જ્યારે બે ખંડિત થયા છે. ગોખમાં શિલ્પ કંડારાયેલ છે, જ્યારે નીચે ચંદ્રશાલાથી શોભાયમાન બનાવવામાં આવેલ છે. ગોખમાં રહેલ ગ્રહો ત્રણથી પાંચના હસ્ત ખંડિત થયેલ છે તેથી આયુધો સ્પષ્ટ નથી. છઠ્ઠા ગ્રહના ડાબા હાથમાં કમંડળ સ્પષ્ટ દેખાય છે. સાતમ ગ્રહના હસ્ત પણ ખંડિત છે. ૮ તથા ૯ રાહુનું મસ્તક અને કેતુનું અર્ધશરીર આવેલ છે. આગળના ગ્રહો સૂર્ય, ચંદ્ર, મંગળ, બુધ, બૃહસ્પતિ, શુક્ર અને શનિ દ્વિભુજ–કમળ અને કમંડળધારી હશે તેમ લાગે છે. ગ્રહપટ્ટ બીજે મળી આવતા ગ્રહપટ્ટ જેવો જ છે. દરેક ગ્રહોએ વનમાળા અને કટિમેખલા, કંઠમાં એક સરીમાળા ધારણ કરેલ છે. ચક્ષુઓ મીંચેલાં છે.

ચતુર્ભુજા પાર્વતી [નં. ૫૦]

આ શિલ્પ સ્તંભનો ભાગ છે. જેમાં ગોળાકાર પીઠ જેવું બનાવી તેના પર શોભા વધારવા કીર્તિમુખની પટ્ટી કોતરાયેલ છે. તેની ઉપર ગોખમાં ચતુર્ભુજ પાર્વતી કમળ પર લલિતાસનમાં બિરાજમાન છે જેના જમણા નીચેના હસ્તમાં અક્ષમાળા ઉપરનામાં શિવલિંગ જ્યારે ડાબા ઊર્ધ્વ હસ્તમાં ગણપતિ અને નીચેના હસ્તમાં કમંડલુ ધારણ કરેલ છે. મસ્તક પર જટામુગટ, કંઠમાં બે સરીમાળા, કર્ણમાં કર્ણફૂલ, બાહુમાં બાજુબંધ ધારણ કરેલ છે. હસ્ત ઉપરથી પસાર થઈ જંઘા પર અને એક ગોઠણ નીચે વનમાળા લટકી રહેલ છે.

બાજુના ગોખમાં ત્રિમુખ બ્રહ્માણી આવેલ હશે પણ તે ખંડિત છે. આ રેતિયા પથ્થરના શિલ્પનું માપ-ઊંચાઈ ૪૮, પહોળાઈ–૪૩ અને ઊંડાઈ–૪૮ સે. મી. છે. [ચિત્ર ક્રમ–૨]

ચામરધારિણી [નં. ૫૧૦૫]

આ મસ્તકવિહીન ચામરધારિણી ત્રિભંગમાં સ્થિત છે. તેણે ધારણ કરેલ એકાવલી બે સ્તન વચ્ચેથી પસાર થઈ નાભિ પાસે રોકાઈ ગઈ છે. આ શિલ્પનું માપ-ઊંચાઈ ૩૦, પહોળાઈ ૧૭ અને ઊંડાઈ ૯ સે. મી. છે.

કેરાકોટમાંથી પ્રાપ્ત થયેલ આ શિલ્પાવશેષોના અભ્યાસથી પ્રાયઃ ૧૦મી શતાબ્દીની કક્ષાનો પરિચય થાય છે.

કીર્તિમુખ [નં. ૪૦૦]

છાદ્યના ખૂણાના શોભન માટે રેતિયા પથ્થરમાં કંડારાયેલ આ કીર્તિમુખની ઊંચાઈ ૪૧, પહોળાઈ ૪૧ અને ઊંડાઈ ૧૭ સે. મી. છે.

શિવ [નં. ૫૧૨૦]

ગોખમાં દ્વિભંગમાં ઊભેલ શિવ ચતુર્ભુજ છે જેના જમણા ઉપરના હસ્તમાં ત્રિશૂળ અને ડાબા ઉપરનામાં સર્પ છે. નીચેના બે ખંડિત છે. મસ્તક પર જટામુકુટ શોભી રહ્યો છે. દીર્ઘ મુંડમાળા પગ સુધી પહોંચે છે.

ગોખની બહાર બે દેવાઙ્ગનાઓ આવેલ છે. તેના ઉપરના ભાગમાં મકરમુખ કંડારાયેલ છે. આ ઈશાનસ્વરૂપ શિવ હશે તેમ જણાય છે, જેનું માપ-ઊંચાઈ–૬૬, પહોળાઈ ૩૭ અને જાડાઈ–૨૦ સે. મી. છે.

સ્તંભ [નં. ૫૧૨૬]

આ સ્થંભના શિલ્પમાં પ્રથમ કીર્તિમુખ આવેલ છે. તે પછી વર્તુળાકારમાં બે પટ્ટી વચ્ચે સક્કરપારાની ભાત છે. તેની નીચે પૂર્ણ ખીલીને નમેલી પુષ્પપાંદડીની ભાત આવેલ છે. મધ્યમાં મથુરાંના શિલ્પમાં જોવામાં આવે છે તેવા અમૃતકુંભ જેવા ઊર્ધ્વ કુંભની ભાત આવેલ છે. તેના ઉપર ટપકાંની અને આડી રેખાની ભાત છે. ચારે ખૂણે પાંદડાની કોતરણીથી શોભાયમાન બનાવેલ છે. તેની નીચેની અર્ધવર્તુળાકારની ભાત ચારે તરફ જુદી જુદી કોતરાયેલ છે. એક બાજુ કીર્તિમુખ છે જ્યારે જમણી બાજુ અર્ધવર્તુળમાં જળમાં જેમ વમળ પેદા થાય તેવી રેખાઓની ભાત છે. પાછળના ભાગમાં મોજાંઓ ઊછળતાં હોય તેવી રેખાઓની ભાત બનાવેલ છે.

આ પ્રકારની શિલ્પશૈલીને મળતો સ્તંભ પુઅરાના મંદિરમાં આવેલ હતો જેની ચર્ચા આગળ કરવામાં આવી છે. આ સ્તંભ કરતાં તેની શિલ્પકોતરણી ઉત્તમ જણાય છે.

આ રેતિયા પથ્થરના સ્તંભનું માપ-ઊંચાઈ ૧૧૧, પહોળાઈ ૩૦ અને ઊંડાઈ ૩૦ સે.મી. છે.

દિક્પાલ-શિવ [નં. ૫૧૨૭]

ઈશાન એ શિવનું જ સ્વરૂપ છે. વેદમાં પણ શિવના બીજા નામ તરીકે તેના અનેકવાર ઉલ્લેખો કરાયા છે. તેઓ સર્વ વિદ્યાના જ્ઞાતા અને શિવસ્વરૂપ છે. ઈશાનસ્વરૂપે દિક્પાલનું

કામ કરતા હોવાથી, દરેક મંદિરમાં ઈશાન ખૂણામાં તેમની મૂર્તિ મૂકવામાં આવે છે. તેમના નામ ઉપરથી જ તેઓ જે દિશાના અધિપતિ છે તેનું નામ ઈશાન પાડવામાં આવ્યું છે.

અલંકૃત ગોખમાં ચતુર્ભુજ શિવ ત્રિભંગમાં સ્થિત છે. મસ્તક પર જટામુકુટ, કંઠમાં મૌક્તિકમાળા અને પગ સુધીની મુંડમાળા ધારણ કરેલ છે. ઉપવસ્ત્ર હસ્ત ઉપરથી પસાર થઈ લટકી રહેલ છે. જમણા હસ્તમાં અક્ષમાળા, દ્વિતીયમાં ત્રિશૂલ જ્યારે ડાબામાં કમંડળ અને ઉપરનામાં સર્પ ધારણ કરેલ છે.

ગોખની બહાર બે દેવાંગનાઓ કંડારાયેલ છે. તેના ઉપર ખંડિત મકરમુખ આવેલ છે.

આ શિલ્પનું માપ-ઊંચાઈ ૭૧; પહોળાઈ ૩૭ અને ઊંડાઈ ૧૭ સે.મી. છે.

નવગ્રહપટ્ટ [નં. ૫૧૨૮]

આ રેતિયા પથ્થરમાં કંડારાયેલ નવગ્રહપટ્ટ દેવાલયની બારસાખ પર શોભી રહ્યો હશે જેની ઊંચાઈ ૪૬; પહોળાઈ ૧૮૦ તથા જાડાઈ ૧૯ સે.મી. છે. આ પટ્ટની જમણી બાજુના ગોખમાં ચતુર્ભુજ વિષ્ણુ આવેલ છે. એક બાજુ ચાર ગ્રહો લલિતાસનમાં તેવી જ રીતે બીજી બાજુ પાંચ ગ્રહો છે. પટ્ટના નીચેના ભાગમાં માલાધરો આવેલા છે. બન્ને બાજુ છેડા પર ભૌમિતિક ભાત આવેલ છે.

આ શિલ્પો અંજારમાંથી પ્રાપ્ત કરવામાં આવેલ છે. શિલ્પની તક્ષણ-કલા પરથી તે પ્રાયઃ ૧૧મી શતાબ્દીનાં હોવાનું જણાય છે.

છાદ્યાવશેષ [નં. ૪૧]

આ છાદ્યાવશેષમાં ફરતી વક્રરેખાઓની સાગરનાં મોજાં ઊછળતાં હોય તેવી વેલની ભાત બનાવેલ છે જેમાં મધ્યમાં સપ્તદલ પુષ્પ મૂકી ચોરસ તથા લંબચોરસ બનાવવા વક્રાકાર તથા ગોળાકાર રેખાઓથી ભાત બનાવેલ છે. ચોરસમાં એક નૃત્યકાર નૃત્ય કરે છે, જ્યારે બીજી આકૃતિ ખંડિત છે. બાજુના લંબચોરસમાં ચાર વ્યક્તિ બેઠેલ છે, જે સંગીતકાર હોવાનું જણાય છે. એમાંની પ્રથમ વ્યક્તિની ભુજા ખંડિત છે જ્યારે દ્વિતીય વ્યક્તિની ભુજાનું સાધન સ્પષ્ટ નથી. ત્રીજી વ્યક્તિ અંગુલીઓ વડે હારમોનિઅમ જેવું વાજિંત્ર વગાડી રહેલ છે. ચતુર્થ વ્યકિત બે હસ્ત ઊંચા કરી કરતાલ જેવું વગાડવામાં મસ્ત બની તેના બે પગ પર ગોઠણ વાળીને ઊભી થઈ ગયેલ છે. ભાવાવેશને કારણે ધારણ કરેલ ઉપવસ્ત્ર શરીર પર અર્ધું લટકી રહ્યું છે.

નીચેના એક ચોરસમાં બે વ્યકિત બેઠેલ છે કે જેમાંના એકના હસ્તમાં એકતારા જેવું વાજિત્ર હોય તેવું લાગે છે. સંગીતમાં તાલ પૂરાવતી હોય તેમ બીજી વ્યકિતએ એક હસ્ત ઊર્ધ્વ કરેલ છે. બાજુના લંબચોરસમાં નૃત્યવૃંદ દર્શાવેલ છે. બે વ્યક્તિઓ નૃત્ય કરી રહેલ છે. જ્યારે વચમાંની એક વ્યકિતના હાથમાં ઢોલક છે, જે વડે તે સાથ પૂરાવી રહેલ છે. ચતુર્થ વ્યક્તિના હાથમાં મૃદંગ છે, જ્યારે પાંચમી વ્યક્તિ બંસરીવાદન સાથે નૃત્ય કરી રહેલ છે. આ સમૂહનૃત્યનું દશ્ય છે જેમાં વાજિંત્રધારી પણ નૃત્ય કરી રહેલ છે. બાજુના ચોરસમાં પણ વ્યક્તિ નૃત્ય કરી રહેલ છે.

શિલ્પમાં સંગીતનાં સાધનો અને નૃત્યપ્રકાર જાણવા માટે આ શિલ્પ ઘણું જ ઉપયોગી છે પણ દુર્ભાગ્યે તે ઘણુંજ ખંડિત થયેલ છે. તેથી મુખમુદ્રા અને બીજા સંગીતસાજ સ્પષ્ટ કરી શકાતા નથી. આ દેવાલયનો છાદ્યાવશેષ છે, જેમાં સંગીત અને નૃત્યનાં વિવિધ દશ્યો કંડારાયેલાં છે. એમાં ભજનમંડળી અને સમૂહનૃત્ય મુખ્ય છે. આ છાદ્ય પૂર્ણ નથી તેથી બીજા ભાગમાં વધારે પ્રસંગો કંડારાયેલ હશે.

શિલ્પનું માપ–ઊંચાઈ–૫૯ સે. મી., પહોળાઈ ૧૦૦ અને ઊંડાઈ ૨૦ સે. મી. છે. [ચિત્રક્રમ-૩]

તાપસ અને ચામરધારિણી [નં. ૪૩]

આ શિવાલયના જંઘા અથવા મંડોવરનું શોભનશિલ્પ છે, જેમાં કીર્તિમુખ અને તેની નીચે બે પુરુષોની મધ્યમાં એક સ્ત્રી બેઠેલ છે. પુરુષનો હાથ સ્ત્રીના સ્તન ઉપર હોય તેવું લાગે છે. ઉપર ભોગ અને નીચે ત્યાગનું શિલ્પ જટાયુક્ત દાઢીમુખ અને એક હાથમાં કમંડળુવાળું છે. બીજા ઊર્ધ્વ હસ્તમાં અક્ષમાળા ધારણ કરેલ ખંડિત હસ્ત છે તેવો તાપસ આવેલ છે. તાપસની બાજુમાં કંઠમાં મૌક્તિકમાળા ધારણ કરેલ ત્રિભંગમાં સ્થિત ચામરધારિણી અથવા કિન્નરી આવેલ છે.

આ શિલ્પની ઊંચાઈ ૧૧૧ ; પહોળાઈ ૪૮ અને ઊંડાઈ ૩૩ સે. મી. છે.

નરથર [નં. ૪૪]

આ શિલ્પાવશેષ નરથરનો ભાગ છે જેમાં ઉપરના લંબચોરસમાં ઝરૂખામાં પાંચ સ્ત્રીઓ બેઠેલ નજરે પડે છે જ્યારે તેની નીચેના ભાગમાં સિંહસવાર નીચે બેઠેલ સાથે યુદ્ધ કરે છે. તેની નીચેના લંબચોરસમાં ચાર વ્યક્તિઓ બેઠેલ છે. તે નીચેના દશ્યમાં સિંહ વિકરાળ બનેલ છે. સવારે તેના તરફ તલવાર ઉગામેલ છે. નીચેના રક્ષક પણ તલવાર ઉગામીને બેઠેલ છે. તેની નીચેના લંબચોરસમાં ખાટલા ઉપર એક વ્યક્તિ આરામ કરે છે જ્યારે સેવક પગ પાસે નીચે બેઠેલ છે. છેલ્લા દશ્યમાં સિંહે પોતાની હાર કબૂલી લીધી હોય તેમ મુખ ફેરવી લીધેલ છે. તેના સવારની તલવાર ઘા કરવાની તૈયારીમાં છે. પગ પાસેનો નીચેનો રક્ષક ખંડિત થયેલ છે.

આ ઊભા પટ્ટની બાજુમાં જ વેલાકાર ભાત કોતરાયેલ છે. માપ–ઊંચાઈ–૮૦, પહોળાઈ ૪૩, ઊંડાઈ ૨૧ સે. મી.

નવગ્રહપટ્ટ [નં. ૫૦૫૯]

આ નવગ્રહપટ્ટની ઉપર તથા બન્ને બાજુ પુષ્પદલ પાંદડીની ભાત આવેલ છે જ્યારે નીચેના બન્ને છેડા ઉપર કુંભ જેવી ભાત છે. મધ્યમાં મોદક તથા અંકુશ ધારણ કરેલ ગણપતિ બિરાજમાન છે. તેની બન્ને બાજુ સાગરનાં મોજાં ઊછળીને શાંત બની જતાં હોય તેવી વક્રાકાર ભાતની પટ્ટી શોભનકારી લાગે છે. આ ભાતની વચમાં એક છોડી એક જેમાં ઉપર ચંદ્રશાલાનું શિલ્પ કંડારાયેલ છે. તેવા ગોખમાં પ્રથમ કમળધારી સૂર્ય પદ્માસનમાં સ્થિત છે જ્યારે બીજા ગ્રહો

અર્ધપર્યંકાસન તથા લલિતાસનમાં આવેલ છે, જે દ્વિભુજ છે. છેલ્લા બે ગ્રહોમાં રાહુનું મસ્તક અને કેતુનું અર્ધશરીર આવેલ છે. આ નવગ્રહપટ્ટ પણ બારસાખની ઉપરનો ભાગ લાગે છે. જેનું માપ-ઊંચાઈ ૫૫, પહોળાઈ ૧૭૪ અને ઊંડાઈ ૩૭ સે.મી. છે. [ચિત્રક્રમ—૪]

સ્તંભાવશેષ [નં. ૫૦૬૦]

આ લાલ રેતિયા પથ્થરના સ્તંભના અવશેષમાં ઉપરના ભાગમાં ફરતાં કીર્તિમુખ આવેલ છે. દરેકને વિભાજિત કરી વૈવિધ્ય આપવા માટે ગુલછડી જેવી ભાત કરવામાં આવેલ છે. તેની નીચે ગોળાકાર પટ્ટીમાં સકરપારાની ભાત અને થોડે થોડે અંતરે પાનની કોતરણી કરવામાં આવેલ છે. નીચેના ભાગમાં પુષ્પદલની નમેલી પાંદડીઓ છે. ઉપર જતી પાંદડીઓ પણ એવી રીતે કંડારાયેલ છે કે જાણે તેની વચ્ચે સકરપારાની વર્તુળાકાર ભાત આવેલ છે. આ ભાત નીચે મથુરાંના શિલ્પમાં જોવા મળતા અમૃતકુંભ જેવો જ ઊર્ધ્વ કરેલ હોય તેવો કોતરેલ છે. જેના ચાર ખૂણે વેલમાંથી નીકળેલ હોય તેવા પાંદડાની ભાત લટકી રહેલ છે. આ સ્તંભ સુંદર શોભનકળાનો નમૂનો છે. માપ-ઊંચાઈ ૮૯, પહોળાઈ ૩૧, જાડાઈ ૩૧ સે.મી. છે. [ચિત્રક્રમ—૫]

છાદ્યશિલ્પ [નં. ૫૦૬૧]

આ છાદ્યશિલ્પમાં ચોરસ તથા લંબચોરસ બનાવી રેખાઓને વિવિધ આકાર આપી સુંદર ભાત બનાવેલ છે. ત્રણ લંબચોરસમાં સાગરનાં મોજાં ઊછળતાં હોય તેવો રેખાઓને વળાંક આપી ભાત કોતરાયેલી છે. ચોરસના ઉપરના ભાગમાં દરેક ખૂણે એક એક પંચ પાખડીનાં પુષ્પ કંડારાયેલ છે. આ શિલ્પનું માપ-ઊંચાઈ ૭૫, પહોળાઈ ૫૦, ઊંડાઈ ૧૫ સે.મી છે.

આ શિલ્પ-સ્થાપત્યના નમૂનાઓની શૈલી પરથી તે દશમી શતાબ્દીના પ્રારંભની કળા હોય તેમ જણાય છે જે પુઅરોના ગઢમાંથી પ્રાપ્ત થયેલ છે.

ત્રિવિક્રમ [નં. ૫૧૬૨]

રૂપમંડન પ્રમાણે વિષ્ણુનાં આયુધોનાં સ્થાન પ્રમાણે તેનાં ૨૪ સ્વરૂપો નક્કી કરેલાં છે. આ ચતુર્ભુજ વિષ્ણુનો જમણો નીચેનો હસ્ત ખંડિત છે જ્યારે ઉપરનામાં ગદા અને ડાબા ઉપરનામાં ચક્ર અને નીચેનામાં શંખ ધારણ કરેલ છે. પગ પાસે એક બાજુ શંખ અને ગદાપુરુષ જ્યારે બીજી બાજુ ચક્રપુરુષ નમસ્કારમુદ્રામાં ઊભેલા છે.

તક્ષણકલા ઉચ્ચ કક્ષાની જણાતી નથી છતાં પ્રાયઃ ચૌદમી શતાબ્દીની હોવાનું જણાય છે. માપ-ઊંચાઈ ૬૦, પહોળાઈ ૩૨, ઊંડાઈ ૧૬ સે. મી.

ઉમામહેશ્વર [નં. ૫૧૭૭]

પ્રાયઃ દશમી અથવા અગિયારમી શતાબ્દીના આ આલિંગન આપી ત્રિભંગમાં સ્થિત ઉમામહેશ્વર ખંડિત અને બહુ જ ઘસાઈ ગયાં છે જેની ઊંચાઈ ૪૬, પહોળાઈ ૩૩ અને ઊંડાઈ ૧૨ સે. મી. છે.

ચતુર્ભુજ વિષ્ણુ [નં. ૫૩૪૭]

આ ચતુર્ભુજ વિષ્ણુ સમભંગમાં સ્થિત છે જેની નીચેની બે ભુજા ખંડિત છે જ્યારે ઉપરની જમણીમાં ગદા અને ડાબા હસ્તમાં ચક્ર છે. બે ભુજા ખંડિત હોઈ તેનાં આયુધો જ્ઞાત નથી તેથી વિષ્ણુનું ચોક્કસ કયું સ્વરૂપ છે તે જાણી શકાયું નથી. છતાં રૂપમંડન પ્રમાણે જો પદ્મ, ગદા, ચક્ર અને શંખ હોય તો ત્રિવિક્રમ અને શંખ, ગદા, ચક્ર અને પદ્મ હોય તો ઉપેન્દ્ર ગણી શકાય.

મસ્તક પર કિરીટમુગટ, કર્ણમાં કુંડળ અને પાર્શ્વમાં પ્રભાવલી છે. કંઠમાં છ સેરનો હાર છે. હસ્ત ઉપર બાજુબંધ શોભી રહ્યાં છે.

સ્લેટિયા પથ્થરની આ પ્રતિમા અતિ ખંડિત છે. તેની તક્ષણકલા બહુ ઉચ્ચ કક્ષાની જણાતી નથી. પ્રાય: ચૌદમી શતાબ્દીની હોવાની શકયતા નકારી શકાતી નથી. માપ: ઊંચાઈ ૭૬, પહોળાઈ ૩૫, અને જાડાઈ ૧૭ સે. મી.

મહાભારત-ભાગવતમાં યુવનાશ્વ રાજાની ભદ્રાવતી નગરી તરીકે જેનો ઉલ્લેખ થયેલો છે એવી આ પુરાણપ્રસિદ્ધ ભદ્રાવતી નગરી પણ હવે ભદ્રેશ્વર તરીકે જાણીતા નગરમાંથી ઉપરોક્ત અવશેષો પ્રાપ્ત થયેલ છે.

ત્રિમૂર્તિ [નં. ૧૦૪]

પ્રાય: ૧૦મી શતાબ્દીની આ જટામુગટ ધારણ કરેલ ત્રિમુખ મૂર્તિની ભુજાઓ તથા છાતી નીચેનો ભાગ ખંડિત અને ઘસાઈ ગયેલો છે. આ મૂર્તિ શિવની હોવાનું નકારી શકાતું નથી.

કંથકોટમાંથી પ્રાપ્ત થયેલ આ શિલ્પનું માપ-ઊંચાઈ ૨૮, પહોળાઈ ૨૨ તથા ઊંડાઈ ૧૭ સે.મી. છે.

શિવ [નં. ૭૫]

માતાના મઠમાંથી પ્રાપ્ત થયેલ શિવ ચતુર્મુખ છે. તેનો છાતીથી નીચેનો ભાગ ખંડિત થયેલ છે. આ શિલ્પ મંદિરના શિખરની ટોચ હશે ? તેવો પ્રશ્ન ઉપસ્થિત થયા વગર રહેતો નથી. ૧૫મી શતાબ્દીના આ શિલ્પનું માપ-ઊંચાઈ ૨૨ સે.મી., પહોળાઈ ૨૧ સે.મી. અને જાડાઈ ૨૦ સે.મી. છે. રેતિયો પથ્થર બહુ જ ઘસાઈ ગયો છે.

નૌકાયુદ્ધ [નં. ૭૭]

માંડવીમાંથી પ્રાપ્ત થયેલ આ રેતિયા પથ્થરના શિલાપટ્ટ ઉપર નૌકા કંડારવામાં આવી છે, તેમાં એક હાથમાં તલવાર અને બીજા હાથમાં ઢાલ સાથે પાંચ યુદ્ધવીરો છે. નૌકાસઢ ચઢાવેલ હોઈ મધદરિયે હોય તેમ લાગે છે. ડાબી બાજુ ઉપરના ભાગમાં ચંદ્ર અને સૂરજ આવેલા છે. તેથી આ દરિયાઇ લોકો ખારવાનો પાળિયો છે. ઉપર લખાણ હશે પણ તે ખંડિત થયેલ છે.

આ પ્રાય: ૧૪મી શતાબ્દીના પાળિયાનું માપ-ઊંચાઈ ૫૩ સે.મી., પહોળાઈ ૮૨ સે.મી. ઊંડાઈ ૯ સે.મી. છે.

ચિત્ર ૧
છાઘમાં રાસલીલા

ચિત્ર ૨
ચતુર્ભુજા પાર્વતી

ચિત્ર ૭
સૂર્ય

ચિત્ર ૮
ગરુડવાહન વિષ્ણુ

જૈન બેસણી [નં. ૩૨૧૪]

આ શ્વેત આરસની બેસણીમાં મુનિશ્રી સુવ્રત સ્વામીનું બિંબ જે કરાવ્યું તેનો લેખ આવેલ છે. તેના ઉપરની મૂર્તિ ખંડિત છે. માત્ર બેસણી આવેલ છે જેમાં જમણી બાજુ લલિતાસનમાં શાસનદેવી બિરાજમાન છે. બાજુમાં સિંહ અને ગજ બે પગ ઊર્ધ્વ કરી સૂંઢ વાળીને સ્થિત છે. જ્યારે મધ્યમાં લલિતાસનમાં ચતુર્ભુજ દેવી ગોખમાં સ્થિત છે. તે જ પ્રમાણે ડાબી બાજુ પણ છે પરંતુ છેડા પરથી દેવી ખંડિત છે. મધ્યમાં ગોખ નીચે ધર્મચક્ર અને તેની બન્ને બાજુ મૃગ બેઠેલ છે. ઈ.સ. **૧૨૪૪ (સંવત ૧૩૦૦)** નો લેખ દેવનાગરી લિપિ અને સંસ્કૃત ભાષામાં લખાયેલ છે.

આ બેસણી ભૂજની બૈરાજવાની વાવમાંથી મળેલ છે, જેની ઊંચાઈ ૨૫ સે.મી., પહોળાઈ ૫૮ સે.મી. અને જાડાઈ ૧૬ સે.મી. છે.

સૂર્યમસ્તક [નં. ૫૨૦૭]

દોલતપરમાંથી પ્રાપ્ત થયેલ સ્થાનિક, ખારા પથ્થરનું બનેલ આ સૂર્યમસ્તક ઘણી જ અગત્ય ધરાવે છે જેનું માપ-ઊંચાઈ ૭, પહોળાઈ ૫ અને જાડાઈ ૩ સે.મી. છે.

આ શિલ્પમસ્તકનો માત્ર ભાગ હોઈ તે કયા દેવનું મસ્તક હશે તેની કલ્પના કરવાની રહે. આ મસ્તક વિષ્ણુ અથવા સૂર્યની પ્રતિમાનું હોવાની શકયતા છે. ડૉ. ઉમાકાંત શાહે આ વિષય પર પ્રકાશ પાડેલ છે. (જુઓ 'સ્વાધ્યાય', પુ. ૫, અંક ૨, પૃ. ૧૯૬) મસ્તક પર ટોપી-ઘાટનો અલંકૃત મુકુટ ધારણ કરેલ છે. નયનો ખુલ્લાં છે. આ શિલ્પ ૨જી અથવા ત્રીજી શતાબ્દીનું હોવાનું અનુમાન ડૉ. શાહે કરેલ છે. [ચિત્રક્રમ-૬]

સૂર્ય [નં. ૫૨૦૫]

આ સૂર્યની લઘુ પ્રતિમા માંડવી તાલુકાના રાયણ ગામના કૂવામાંથી પ્રાપ્ત થયેલ છે જે સ્થાનિક ખારા પથ્થરમાંથી બનેલ છે. જેનું માપ-ઊંચાઈ ૧૪·૫, પહોળાઈ ૮·૫, જાડાઈ ૫ સે.મી. છે. આ દ્વિભુજ સૂર્યના હસ્તમાં કમળ છે. મસ્તકપટ ટોપી જેવો, બન્ને બાજુ લટકણિયાં આવેલ છે તેવો મુગટ ધારણ કરેલ છે. ધારણ કરેલ વનમાળા પગ સુધી પહોંચે છે. ચક્ષુઓની પાંપણો ઢાળી દીધેલ છે. પગમાં હોલબુટ પહેરેલ છે. અલંકરણ બહુજ સાદું છે. આ શિલ્પ પણ પ્રાયઃ ૩જી અથવા ૪થી શતાબ્દીનું હોવાનું અનુમાન કરી શકાય છે. [ચિત્રક્રમ-૭]

આ મ્યુઝિયમમાં કચ્છ પ્રદેશની સાથે સાથે બીજા જિલ્લામાંથી પ્રાપ્ત કરેલ શિલ્પો પણ પ્રદર્શિત કરેલ છે. આ શિલ્પો બનાસકાંઠા જિલ્લામાંથી પ્રાપ્ત કરવામાં આવેલ છે. હવે તેના તરફ દૃષ્ટિ કરીએ.

ગરુડવાહી વિષ્ણુ [નં. ૪૦]

આ શ્વેત આરસના વિષ્ણુ માનવસ્વરૂપ ગરુડ પર બિરાજેલ છે. મસ્તક પર કિરીટ-મુકુટ, કર્ણમાં કર્ણફૂલ, હાથ પર બાજુબંધ, કંઠમાં હાંસડીટાઈપનો હાર, જ્યારે બીજો છાતી પર ફેલાયેલ છે. યજ્ઞોપવીત પણ લટકી રહ્યું છે.

આંખો મુદ્દિત કરેલ વિષ્ણુને વીસ ભુજાઓ આવેલ છે જેમાં અનુક્રમે (૧) અક્ષમાલા (૨) ચક્ર (૩) બીજોરું (૪) ખંડિત થયેલ છે પણ અંજલિમુદ્રામાં હોવાની શકયતા નકારી શકાય નહિ. (૫) અસ્પષ્ટ (૬) ખંડિત (૭) પાશ (૮) ગદા (૯) ખડગ (૧૦) વરદ મુદ્રામાં છે ત્યારે ડાબી બાજૂના હસ્ત ખંડિત થયેલ છે. નીચેના એક હસ્તમાં અમૃત-કુંભ આવેલ છે.

વિષ્ણુને ધારણ કરેલ માનવસ્વરૂપ ગરુડ આકાશમાં ઊડી રહ્યો છે. પગ પાસે શંખ અને ચક્રપુરુષ આવેલ છે. માપ—ઊંચાઈ ૩૨, પહોળાઈ ૬૦, ઊંડાઈ ૨૮ સે.મી.

ગીતામાં વર્ણવેલ વિશ્વરૂપને શિલ્પકારોએ મર્યાદિત રીતે રજૂ કરી વીસ હાથવાળા વિશ્વ-રૂપની કલ્પના કરી છે. રૂપમંડન અને રૂપાવતારકાર વીસ હાથની સાથે ચતુર્મુખ–નર, નરસિંહ, શ્રી વરાહ હોવાનું જણાવે છે. પરંતુ અહીં વિષ્ણુ એક મુખવાળા છે. તેથી આ પ્રતિમા વિશ્વ-રૂપ કહેવાય ? તેવો પ્રશ્ન થાય પરંતુ કેટલીકવાર મૂર્તિકાર મૂર્તિરચનામાં સ્વતંત્રતા લેતો હોય તેમ માનવાને કારણ રહે છે. પ્રતિમાની શૈલી પરથી તે પ્રાયઃ ૧૪મી શતાબ્દીની હોવાનું જણાય છે. [જુઓ ચિત્રક્રમ–૮]

સૂર્ય [નં. ૪૧]

આ શ્વેત આરસની પ્રતિમા બનાસકાંઠા જિલ્લાના ભાકોદર ગામમાંથી મળેલ છે જેનું માપ-ઊંચાઈ ૧૧૫, પહોળાઈ ૫૦ અને ઊંડાઈ ૧૯ સે. મી. છે.

દ્વિભુજ કમળધારી સૂર્યએ કિરીટમુગટ ધારણ કરેલ છે. કંઠમાં હાર, સ્કંધ પરથી નીકળી પગ સુધી પહોંચતી વનમાળમાં કેડે કટીમેખલા અને સુંદર ગંઠન કરેલ ધોતી ધારણ કરેલ છે. આંખો મુદિત અને મુખ પર સૌમ્ય ભાવ પ્રગટ કરે છે. પાર્શ્વમાં પ્રકાશપુંજ ફેલાઈ રહ્યો છે. ઉપરના ભાગમાં બન્ને બાજુ અશ્વિનીકુમારોની નાની કૃતિઓ આવેલ છે. કંઠ પાસે તિમિરભેદનના પ્રતીકરૂપે ખડ્ગ દર્શાવેલ છે. ધારણ કરેલ ઉપવસ્ત્રના છેડા લટકી રહ્યા છે. પગ પાસે પિંગળ-લેખિની પાત્ર સાથે છે. દંડ ધારણ કરીને સૂર્ય જંઘા ઉપર હાથ ટેકવી ત્રિભંગમાં છે.

જૈનબેસણી [નં. ૫૦૭૦]

આ જૈનબેસણી બનાસકાંઠાના ભાકોદર ગામમાંથી પ્રાપ્ત થયેલ છે. આ બેસણી ઉપરનો ભાગ ખંડિત છે. નીચે જમણી બાજુ લલિતાસનમાં ચતુર્ભુજ દેવ આવેલ છે જેનાં આયુધો સ્પષ્ટ નથી. બાજુમાં સિંહ તથા ગજ અનુક્રમે આવેલ છે. આ શિલ્પ બહુ જ ઘસાઈ ગયેલ અને ખંડિત છે, તેથી આયુધો સ્પષ્ટ થતાં નથી. નીચે સાત કટકે સંસ્કૃત ભાષામાં દેવનાગરીમાં સંવત-૧૩૩૫ (ઈ.સ. ૧૨૮૦)નો લેખ કોતરાયેલ છે. જેમાં કહાનડદેવે ભગિની ઉજાઉના શ્રેયાર્થે બિંબનું સ્થાપન કરાવેલ છે તેનો ઉલ્લેખ છે. માપ-ઊંચાઈ–૧૫, પહોળાઈ ૪૫, અને જાડાઈ ૬ સે. મી.

સુધી ગઈ છે પણ એના ઉપર ઘણા નાગ વીંટાયા છે તે વિષજ્વાળા નાંખે છે; માટે સિંધુ ઓળંગીને જાવ. એ પ્રસંગનું મૂળ કયાંય મળતું નથી. વિભીષણનો રાજ્યાભિષેક કરતા રામને સુગ્રીવ પૂછે છે કે વગર વિચાર્યે લંકા વિભીષણને આપી પણ કદાચ રાવણ સીતાને લઈ શરણે આવશે તો તેને શું આપશો ? રામ તેને પોતાની અયોધ્યા આપવાની વાત કહે છે તે પ્રસંગ પણ મૌલિક છે. સુંદરકાંડનો વિસ્તાર કરવા યુદ્ધકાંડના કેટલાક પ્રસંગોનો સુંદરકાંડમાં સમાવેશ કર્યો છે. યુદ્ધકાંડમાં રાવણ યુદ્ધે ચડે છે તે વખતનું વર્ણન પ્રેમાનંદના 'રણયજ્ઞ'ની સ્પષ્ટ અસર દર્શાવે છે. રાવણને કુંભકર્ણ ઠપકો આપે છે અને રામનું રૂપ ધરવાની સલાહ આપે છે. રાવણ એ પ્રયત્નની નિષ્ફળતાનું કારણ આપે છે તે મૌલિક છે. એક વચન, એક બાણ અને એકપત્નીવ્રત પોતાની પાસે ન હોવાથી સીતા તરત ઓળખી જાય. ઈન્દ્રજિતવધ પછી ઈન્દ્રજિતનું મસ્તક હસે છે એ વાત 'અગ્નિપુરાણ'ને આધારે કહેવામાં ગિરધરની શરતચૂક થઈ છે. એ કથા 'આનંદ રામાયણ'માં છે. ઉત્તરકાંડમાં હનુમાન છાતી ચીરી અંદર રામસીતાનાં દર્શન કરાવે છે એ પ્રસંગનું મૂળ બંગાળી 'કૃત્તિવાસ રામાયણ'માં છે. વનમાં ત્યજાયેલી સીતાનો વિલાપ પ્રેમાનંદના દમયંતી-વિલાપને આધારે જ રચાયેલો છે.

અશ્વમેધપ્રસંગે અશ્વ ઉપર બાંધેલા પતરામાં 'સ્ત્રી વિપ્ર સાધુજન સાથે યુદ્ધ કરીશ ન વીર' લખ્યું છે. તે ઉપરથી રામનો સાળો લક્ષ્મીનિધિ મશ્કરી કરે છે કે તમારા કુળમાં તો એ બધું ચાલતું આવ્યું છે; તમે તાડિકા મારી વગેરે. રામ એનો જવાબ વાળે છે કે તમે જનકવિદેહીના પુત્ર વીરરસમાં ન સમજો. એ આખો વિનોદપ્રસંગ મૌલિક છે. રામના અવભૃથસ્નાનનું વર્ણન કૃષ્ણકથાના પ્રભાવ હેઠળ છે.

નાનાપુરાણનિગમાગમસંમતં યદ્ આવા અનેક ફેરફારો કવિએ કર્યા છે. અનેક મૌલિક પ્રસંગો પણ ઉમેર્યા છે. કૃતિમાં કરુણ, શાંત, વીર અને શૃંગારરસ મુખ્ય દેખાય છે. શાંત અને કરુણમાં કવિની પ્રતિભાનો અંશ સવિશેષ જોવા મળે છે. કવિએ પ્રયોજેલા અલંકારો તો રૂઢ મધ્યકાલીન પરંપરાના જ છે પણ મધ્યકાલીન અલંકારસમૃદ્ધિના કવિના અભ્યાસને પરિણામે એ અલંકારવૈભવ સ્વાભાવિકરૂપે કૃતિમાં આવેલો છે. વ્યક્તિવર્ણનમાં મોટેભાગે તો પોતાના મન પર પડેલી છાપને સ્પષ્ટ કરવા જ કવિ અલંકારોનો આશ્રય લેતા હોય છે. મોટાભાગનાં વ્યક્તિ-વર્ણનો સૌમ્ય સ્વરૂપનાં છે. મધ્યકાલીન વર્ણનપરંપરા કવિએ આત્મસાત્ કરી છે. પ્રકૃતિવર્ણનો બહુધા રૂઢ છે. નગરનાં વર્ણનો વિગતપ્રચુર છે. કથાપ્રસંગો અનેક ઠેકાણેથી ઉપાડ્યા હોવાથી પાત્રોની રેખાઓમાં થોડોક ફેરફાર થાય છે. પાત્રો માત્ર પૌરાણિક ન રહેતાં સમકાલીનતા ધારણ કરતાં જોવા મળે છે. તત્કાલીન ગુજરાતી સમાજનું પ્રતિબિંબ કૃતિમાં પડેલું જણાય છે, ખાસ કરીને વિધિઓ અને રિવાજોના નિરૂપણમાં. કવિની બાનીમાં સંસ્કૃત અને હિન્દી ભાષાનો પ્રભાવ પડેલો જોવા મળે છે. ગિરધરનું રામાયણ એક વિસ્તૃત આખ્યાન છે. રસનિરૂપણનાં એક બે ઉદાહરણ જોઈએ.

કૌશલ્યાને રામવનવાસના સમાચાર મળે છે ત્યારે તે મૂર્છા ખાઈને પડે છે. જ્યારે રામને મળે છે ત્યારે જે વિલાપ કરે છે એમાં કોઈ પણ વત્સલમાતાનાં એ પ્રતિનિધિ બની રહે છે. એ પ્રસંગમાં કરુણ અને વાત્સલ્ય એક સાથે આસ્વાદી શકાય છે.

તીર્થંકર ઋષભદેવ [નં. ૪૯૬૧]

મસ્તક ખંડિત થયું છે તેવા શ્વેત આરસના આ તીર્થંકર પાટલી ઉપર પદ્માસનમાં ધ્યાનમુદ્રામાં સ્થિત છે. છાતી ઉપર શ્રીવત્સ ચિહ્ન આવેલ છે.

પાટલીમાં ફૂલવેલની કોતરણી છે. મધ્યમાં વૃષભ બેઠેલ છે. તેથી આ તીર્થંકર ઋષભદેવની પ્રતિમા છે તેમ કહી શકાય. ઊંચાઈ–૫૨, પહોળાઈ ૫૮, જાડાઈ ૨૭ સે. મી. ના માપની પ્રતિમા બનાસકાંઠા જિલ્લાના ભીલડી ગામમાંથી પ્રાપ્ત થયેલ છે.

કચ્છ મ્યુઝિયમ ભૂજમાં પ્રાયઃ ૨જી થી ૧૬મી શતાબ્દી સુધીનાં વિવિધ શિલ્પો તથા સ્થાપત્યના નમૂનાઓ સંગૃહીત થયેલ છે. કેટલાક મહત્વના ન હોઈ તેનો ઉલ્લેખ અત્રે કરેલ નથી.*

---

* કચ્છ મ્યુઝિયમ ભુજની શતાબ્દીની ઉજવણી થઈ રહી છે તે પ્રસંગે લેખ તૈયાર કરવા માટે પ્રોત્સાહિત કરવા બદલ નિયામકશ્રી, સંગ્રહાલય ખાતાનો આભારી છું.

ચિત્રો–નિયામકશ્રી, સંગ્રહાલય ખાતું, ગુજરાત રાજ્ય, વડોદરાના સૌજન્યથી.

કવિ ગિરધરની કૃતિઓ

દેવદત્ત જોશી

પોતાના રામાયણથી ગુજરાતભરમાં સુપ્રસિદ્ધ થયેલા કવિ ગિરધરનો જન્મ સંવત ૧૮૪૩માં વડોદરા જિલ્લાના પાદરા તાલુકામાં આવેલા માસર ગામમાં દશાલાડ વણિક જ્ઞાતિમાં થયો હતો. તેમના પિતાનું નામ ગરબડદાસ હતું. માતાનું નામ જાણવા મળતું નથી. કવિનું મોટા ભાગનું જીવન વડોદરામાં વ્યતીત થયું હતું. મથુરાના રાધાવલ્લભી સંપ્રદાયના, ગાદીના આચાર્ય શ્રી. રંગીલલાલજી મહારાજ અને તેમના અંતેવાસીઓ સાથે કવિ તીર્થયાત્રાએ ગયેલા. રસ્તામાં પુષ્કરજી નજીક આમધરા ગામ આગળ મુકામ કર્યો હતો. ત્યાં શ્રીજીદર્શનની તાલાવેલીમાં શ્રીજીનું સ્મરણ કરતાં કરતાં સંવત ૧૯૦૮ના ભાદરવા વદ ૧૧ના દિવસે કવિએ ક્ષરદેહનો ત્યાગ કર્યો. અત્રે એમની કૃતિઓનો પરિચય પ્રસ્તુત છે.

દાણલીલા[૧]: (ર.સં. ૧૮૭૪, માગસર વદ ૧૨)[૨] ૯ પદોમાં કૃષ્ણની દાણલીલા વર્ણવી છે. કૃતિની ભાષા હિંદી છે. ગોકુળમાં વ્રજનારીઓ સાથે રાધા મહી વેચવા જાય છે. "સુંદર તન ગૌર બિરાજે, દેખી કોટીક કાંમ હી લાજે" એવી વ્રજવધૂઓ "ચલત ચમક્ત દાંમની" જેવી સુંદર છે. ગોરસ વેચવાને બહાને કૃષ્ણને મળવાનું ધ્યેય છે. ગોરસ લૂંટાય છે ત્યારે કવિ કહે છે—

"અયુત બરસ લગી તપ [ક]રત
　　પાવન નહિ મુનિજંન શો
પ્રભુ ગ્વાલ હોઈ મહીઆલી રે
　　એહ વ્રજનારી ધંનધંન." (પૃ. ૧૦૬)

કૃષ્ણને રાધા ઉપાલંભ આપે છે કે જોરાવર હતા ત્યારે ગોકુળથી કેમ ભાગી આવ્યા? મધ્યરાત્રે નંદને ઘેર નાસી આવ્યા અને તે પછી નવી નવી રીતો શીખ્યા? "અબ રોકત નાર પરાઈ". ઉરનો હાર માંગતાં એના વિકલ્પરૂપે મહી પીવડાવવાનું રાધા કબૂલ કરે છે.

"સુની બાની પ્રેમશાની હસત નંદકિશોર હી
હા કહો હરી પ્રેમકે બસ લીયો ચીત સબ ચોર હી–૩
ગોપાલ ગ્વાલન મહી ખાયો આનંદ સબકે મંન ભયો
અવ્યાહીની શ્યામ સુંદર ખ્યાલ બ્રજવધૂસે કીયો–૪
એહે લીલા નીત નીત હોત નઉતંન પાર કોઉ જાને
દાસ ગિરધર અલ્પધી પદરજસરન રાખો સહી."–૫ (પૃ. ૧૧૦)

---

૧ મા. વિ. મં. હ. પ્ર. ૨૫૮૪૪, પૃ. ૧૦૨ થી ૧૧૦. હસ્તમત છૂટાં પાનાંની લીટીવાળી નોટના સ્વરૂપમાં છે. પાનાં કોહેલાં છે, અક્ષર સુવાચ્ય છે. પ્રતમાં કુલ પૃ. ૧૯૫ છે. ૨ હ. પ્ર.માં મહા સુદ ૧૨ છે.

શ્રીકૃષ્ણજન્મવર્ણન[3] (ર. સં. ૧૮૭૪, જેઠ સુદ ૯, રવિવાર) હ. પ્ર.માં કૃતિ જન્માષ્ટમીનાં પદ તરીકે ઓળખાઇ છે. ૧૧ પદમાં દાનવોને કારણે પૃથ્વી સંકટગ્રસ્ત થઈ ત્યારથી માંડીને કૃષ્ણજન્મના આનંદ સુધીનું વસ્તુ કવિ વર્ણવે છે. ભાષા હિંદી છે. કારાગૃહમાં પ્રગટેલા કૃષ્ણનું સ્વરૂપ કેવું છે ?

"ઢાલ—અનીહાંહાં રે ભયેા પ્રાપ્તફલ બસુદેવ લપકો પ્રગટસ્વે ભગવાન હી
પ્રસ્વગતી કછુ લહી ન માતા સ્વપનવત સવ જાન હી. ૧
શંખચક્ર ને ગદા પદ્મ ચતુરભુજ ઘનસ્યામ હી
મુગટકુંડલ મણિ કૌસ્તુભ પટપીત ચમકત દામ હી. ૨
કોટી સસીયર કોટી ભાનુ કોટી કામ બીરાજ હી
બસુદેવ દેવકી ચકીત નીરખત સરે સબ બીધીકાજ હી. ૩
મુદીત સુરીનર કુસુમ બરખત દુંદભી અગનીત બાજત રી
ભયેા ચેાહેાદીશ શબદ જે જયસ્વર મધુર ઘંટા ગાજત રી." ૪

(પૃ. ૧૧૯)

રાધાકૃષ્ણનેા રાસ[4] : (ર. સં. ૧૮૭૫, પોષ વદ ૩, ગુરુવાર) દોહરા, સોરઠા, છંદ, કવિત, પ્રબંધ, છપ્પેા વગેરે વિવિધ બંધમાં પ્રેમલક્ષણા ભક્તિને નિરૂપતી હિંદી કૃતિ છે. શરદ-સમયમાં નંદકિશોર વૃંદાવન જાય છે ત્યારે છંદના લયમાં કૃષ્ણની છબિ પ્રગટ કરી છે.

"બનમેં વ્રજરાજ બને અતિરૂપ
કહા બરનુ છબી ભૂપ અનુપ
મયૂરન પીછ મુગટ ધરે
નથ બેસર હાર બિહાર ભરે. ૧
છબિ કુંડલ મીન મરાલ ગતિ
બંનમાલ બિરાજિત રૂપ છબિ."

(પૃ. ૮૫)

બંસરીની જડચેતન સૃષ્ટિ ઉપર અસર થઇ. ગેાપીઓ કૃષ્ણને છેાડી જવાની ના પાડે છે. કૃષ્ણ રાસ રમવા કબૂલ થાય છે. પ્રબંધમાં રાસ વર્ણવતાં કવિ શબ્દ દ્વારા નાદમાધુર્ય સર્જે છે. પ્રબંધનેા બંધ રાસના તાલસૂર પ્રગટ કરવામાં ઉપકારક નીવડે છે.

"વ્રજબાલસંઘ ગેાપાલ બને અતિ ખ્યાલ કરત મનભાવત લીલા
અનુરૂપ અતિ તેજ ભૂપદંપતી સુખસાગર નાગર અતિ ઉજાગર
વયરાગર આગર ગુણસાગર
બાજત તાલ મ્રદંગ ઝાંઝરી રમકઝમક ઘંનઘેાર ઘુઘરી

૩ પ્રા. વિ. મં. હ. પ્ર. ૨૫૮૪૪, પૃ. ૧૧૨
૪ પ્રા. વિ. મં. હ. પ્ર. ૨૫૮૪૪, પૃ. ૮૪ થી ૧૦૧

રવાજવેણા અંગઉમંગ કરતાલ બૌસરી
ઘૂઘરી ઘમકે ધનનં ધનનં ઠનનં ઠનનં અતિ ઠાઠ હોત
સ્વરતાંન મીલાવત રાગરંગ અતિ અમિત રાગની" (પૃ. ૯૩)
માનુની ચુંબન, આલિંગન કરતી
"નવઘંનકે સંઘ લપટી ઝપટી ચ્યૂપટી બજાવત અધરસુધારસ પાય પીયાવત."
(પૃ. ૯૫)

પ્રહ્લાદચરિત્ર[૫]—(ર. સં. ૧૮૭૬, ચૈત્ર સુદ ૯, ગુરુવાર.) બત્રીસ કડવાં, ૮૪૫ ચોપાઈમાં ભાગવતને આધારે પ્રહ્લાદનું ચરિત્ર વર્ણવાયું છે. પિતા હિરણ્યકશિપુએ સર્જેલાં સંકટો અને न मे भक्तः प्रणश्यति એ ભગવદુક્તિ અનુસાર અનન્યાશ્રયી ભક્તનું ભગવાન કેવી રીતે રક્ષણ કરે છે તે તથા परित्राणाय साधूनां विनाशाय च दुष्कृताम् ભગવાન અવતાર લે છે વગેરે વસ્તુ વર્ણવ્યું છે. નરહરિનું વિકરાળ સ્વરૂપ પ્રગટ થાય છે. એ પ્રસંગનું વર્ણન અદ્દ્ભુત, ભયાનક અને રૌદ્રરસથી ભરપૂર છે.

"થઈ ગર્જના ઘોર પ્રચંડ, હાલ્યો થંભ ડોલ્યું બ્રહ્માંડ;
ધ્રૂજી ધરાને સળક્યો શેષ, પડ્યો ત્રાસ અસુરને અશેષ.
ડોલ્યું ઈંદ્રાસન બ્રહ્મલોક, દિશા ચકિત પવન થયો રોક;
ગિરિશિખર પડ્યાં છે ત્રુટી, શંભુની સમાધિ છુટી.
તહાં ડોલ્યા દશે દિગપાલ, ખળભળિયાં સાતે પાતાલ;
થયો આકાશમાં અંધકાર, ઉછળિયાં સિંધુ અપાર.
ફાટ્યો થંભ કરી ચડેડાટ થયો ગંગનમાંહે ગડગડાટ;
તહાંથી પ્રગટ્યા નરહરિવીર, મહાધર્મ ધોરીંધર ધીર.
ધર્યું વિકટ ભયંકરરૂપ રાતાં નેત્ર જાણે અગ્નિકૂપ;
લાંબી જીભ સ્રવે મુખ લાળ, નખ વજ્ર સરિખા કરાળ.
દંત કરકડે ક્રોધની જ્વાળ, કેશવાળી મોટી વિકરાળ;
શોભે સહસ્રભુજા શ્રીકંથ, ધર્યાં આયુધ કરમાં અનંત.
કરી ગર્જના ઘોર ઘુરાવ, થયો આસુરી ગર્ભનો સ્રાવ;
કેશવાળી કંપાવી જ્યારે, દૈત્ય મૂર્છા પામ્યા તે વારે.
કેટલા તહાં પામ્યા તે મર્ણ, કેટલા તહાં પડિયા ધર્ણ;
પંક્તિ ૧૦–૧૭, (પૃ. ૮૦)

ભક્તિરસ મુખ્ય છે એવી આ કૃતિમાં કવિનું અધ્યાત્મજ્ઞાન અત્રતત્ર દેખાય છે. હિરણ્યાક્ષ-મૃત્યુ પછી તેના પરિવારને હિરણ્યકશિપુ સાંત્વન આપે છે.

---

૫ ફા. ગુ. સ. હ. પ્ર. ૨૬૩. અપૂર્ણ, ઊધઈથી ઘણા અક્ષરો નાશ પામેલી પોથી છે. સં. શ્રી. જ. દ. મોદી, પ્રકાશક શ્રી ચિ. મા. જાની અને શ્રી શંકરલાલ શુકલ, સંવત ૧૯૮૪, પૃ. ૧ થી ૧૦૪, કિં. ૦–૪–૦.

"મિથ્યા શાને મમતા ધરો, ખોટો ખેલ માયાનો ખરો;
પંચભૂતની સરવે દેહ, અનિત્ય નાશવાન છે તેહ. ૧૧ ક. ૩. (પૃ. ૮)
નિત્ય અખંડ છે આત્મારામ, અજ અવિનાશી પૂરણકામ; (પૃ. ૯)
અમર અજર અભેદ અછેદ, નિશ્ચે માનજો વાચા વેદ. ૧૨
કોનો શોક ધરો છો તમો, સાચું કહો સાંભળીએ અમો;
જો કાયાનો કરશો શોક, તો નાશવાન છે સરવે ફોક. ૧૩
જો આત્માને રડશો નિષ્કામ, તો અજ અમર છે આત્મારામ;
અવિનાશીનો શાને શોક, નાશવાન દુઃખ ધરવું ફોક." ૧૪

હિરણ્યકશિપુ પ્રહ્‌લાદને મારવા તૈયાર થાય છે. પ્રહ્‌લાદ અનન્યભાવે પ્રાર્થના કરે છે ત્યારે ભક્તિભાવ સાથે તેની નિઃસહાય કરુણ છબિ કવિ ઉપસાવી શક્યા છે.

"કરી પ્રહ્‌લાદે કરૂણ પોકાર, વહારે ચઢજો વિશ્વાધાર; ક. ૨૫
હું તો દીન છું ત્હારો દાસ, મુજને છે ઘણો વિશ્વાસ. ૬
આ સમે નથી મ્હારૂં કોય, પ્રભુ આપ વિચારી જોય,
હું છું જનમોજનમનો દાસ, ખદ પાળજો શ્રીઅવિનાશ. ૭
પ્રભુ મારૂં એમાં શું જાશે, ઉપહાંશી તમારી થાશે,
કરે સ્તુતિ ગદ્‌ગદ્‌ વાણી, આંખડીએ તે આવ્યાં પાણી. ૮
કોમળ દેહડી થરથર ધ્રૂજે, દારૂણ દુઃખમાં કંઈ નવ સૂઝે." (પૃ. ૭૯–૮૦)

સમગ્ર કૃતિને અંતે પ્રહ્‌લાદનું સાત્ત્વિક વ્યક્તિત્વ નજર સમક્ષ તરી રહે એ રીતે એનું ચરિત્રનિરૂપણ થયું છે.

"પીળું પીતાંબર પાઘ શિર પર તિલક તુલસીમાળ; ક. ૨૩
અતિ સુંદર રૂપ અનુપ શોભે હરિનામ જપતો બાળ. ૪ (પૃ. ૭૫)

ભગવાન પાસે રાજ ઇત્યાદિ કંઈ ન માગતાં ભક્તિ માગે છે તે વખતનું ચિત્ર ભગવાનની ભક્તવત્સલતાનું ભાવવાહી ચિત્ર છે.

"શા ગુણ ઓશિંગણ તહારા થાઉં, તું જહાં વેચે તહાં હું વેચાઉં"
"તાહરૂં દુઃખ મુને કંઈ નહિ વિસરે, એવું કહી પ્રભુ નેત્ર જળ ભરે."
ક. ૩૦, ૨ અને ૪ (પૃ. ૯૩)

ગ્રીષ્મઋતુની લીલા[૬]: (ર. સં. ૧૮૭૭, વૈશાખ સુદ ૧૨, રવિવાર) શ્રીકૃષ્ણે ગ્રીષ્મઋતુમાં જે વનવિહાર કરેલો તેનું દશેક જેટલાં પદોમાં વર્ણન છે. પદમાં ચાર લીટી મુખબંધની છે તે પછી દશેક જેટલી પંક્તિમાં ઢાળ છે. ભાષા હિંદી છે. રાધા કૃષ્ણને 'કુસુમકલિકા ચંદનખંભ જ્યુગલ' એવા હિંડોળે ઝૂલાવે છે. હિંડોળો" લ ગુલ્લાબ ઇચંપક

૬ પ્રા. વિ. મં. હ. પ્ર. ૨૫૮૪૪, પૃ. ૧૪૯

ચ્યંબેલી જયાય કે " એમ ફૂલનો બનેલો છે. અધર-સુધારસપાન, ગીત ગાવું, મોરલી વાય વગેરે વર્ણન સાથે જળક્રીડાનું પણ વર્ણન કર્યું છે.

તુલસીવિવાહ[૭] : (૨. સં. ૧૮૭૮[૮], અષાઢ સુદ ૭, બુધવાર) આ કથા સ્કંદપુરાણને આધારે છે. નિમિષારણ્યમાં સુતપુરાણી કથા કહે છે. સ્કંદપુરાણમાં તુલસીમાહાત્મ્ય છે જેમાં ઈન્દ્ર-ગૃહસ્પતિનો સંવાદ છે. નરકાસુરને ત્યાં પ્રહ્‌લાદજી કથા કહે છે, પૃથુરાજને નારદમુનિ કહે છે. એમ ચાર ઠેકાણે તુલસીમાહાત્મ્ય વિશે સંવાદ ચાલે છે. આથી સમગ્ર કૃતિ સંવાદાત્મક બની રહે છે.

૨૬ પદોમાં કવિએ આખ્યાન રચ્યું છે. પદ સંજ્ઞા કવિએ પ્રયોજી છે. પણ એમાં કડવા-બંધનાં લક્ષણો છે. મુખબંધ, ઢાળ, વલણ વગેરે વિભાગો ભલે નથી પણ શરૂમાં કથા-વસ્તુનો સાર, અંતે અનુગામી પદવસ્તુનું સૂચન વગેરે લક્ષણો જોઈ શકાય છે. પદ ૧૬ માં 'કડવું' શબ્દ પ્રયોજાયો છે.

વૃન્દા અને વિષ્ણુ પરસ્પરના શાપથી તુલસી અને શાલિગ્રામ થયાં તે વસ્તુ સ્કંદપુરાણને આધારે વર્ણવે છે. ગુજરાતી લગ્નના રિવાજો, લગ્નનું વાતાવરણ, સામાજિક માન્યતાઓ આ કૃતિનું સૌથી આકર્ષક પાસું છે. તુલસીજી સાત વર્ષનાં થયાં ત્યારે કન્યાકાળ ઉદય થયો એમ જણાવી કવિ શૃંગારસભર વર્ણન કરે છે.

"બાળમૃગી સરખાં રે, શંક્તિ લોચન ચપળ વિશાળ ૪ (પૃ. ૩૩૬)
ગતિ ગજના સરખી રે, અરૂણપદ કોમળ નખ વિદ્યુત ચળકે;
નેપૂર નાદ ઘણો રે, કેડે કટિમેખળા ખળકે. ૫
શોભે કરકમળ વિષે રે, બાંધ્યા કનકની સુંદર પે'રી;
બાળકપોત ગ્રીવા રે, ધરી માળા મુક્તા કેરી. ૬
અધર અમૃત ભરિયા રે, અનુપમ સુખસાગર મુખ ઈંદુ;
નાસિકા કીર જશી રે, કપોળે સોહીએ કુંકુમબિંદુ. ૭
કુટિલ કચ નાગફણી રે, વંક ભૃગુટિ મનસિજની ફાંશી;
રતિપતિ મોહ પામે રે, કટાક્ષ કરે મૃદુ માદક હાંશી. ૮
કામિનિ કનકલતા રે, તોલે ત્રિલોકમાં કોઈ ના'વે;"

---

૭ શ્રી કાંટાવાળા હ દ્વા. અને શ્રી શાસ્ત્રી ના. પૂ. દ્વારા સંપાદિત પ્રાચીન કાવ્યમાળા-૧૧, પૃ. ૩૨૭-૩૬૬.

૮ કૃતિમાં ૨. સં. ૧૮૭૧ છે. (શ્રીરમણિક દેસાઈ 'પ્રાચીન કવિઓ અને તેમની કૃતિઓ'માં તથા શ્રી જ. દ. મોદી 'ગિરધર'માં ૧૮૭૮ નોંધે છે):

ચોપાઈ ત્રણસેં સિત્તેર પૂરી પદ વિશષષ્ટ પ્રકાશ.
સંવત અઢારસેં ઈકોતેર, ઋતુવૃષા માસ અષાઢ;

સાત વર્ષની બાલિકાનું આવું વર્ણન કરી " લાજ ધરે મનમાં રે, નૌતમ જોબન ચઢિયું લે'રે " ઉમેરી તેને યુવાન ગણાવી છે.

લગ્નપ્રસંગે વરપક્ષ અને કન્યાપક્ષ ગીતોમાં એકબીજાની નિર્દોષ મજાકમશ્કરીની રમઝટ બોલાવે છે. કન્યાપક્ષ ગાય છે...

"અમારી કન્યા બાળી ભોળી, કાનુડો કપટી કાળો રે;
દીસે કામણગારો રે, એના ચિત્તનો ચાળો સર્વે જાણિયો રે." (પૃ. ૩૫૪)

વરપક્ષ—"ભોળી હતી ત્યારે નીમ શું કરવા અખંડવરનું લીધું રે;
મોટું કારજ કીધું રે, કપટી કરી શું કાઢી લીધું છેતરી રે."

કન્યાપક્ષ—"છેતરિયાં નારદજીએ અમને નાખ્યાં મોહની જાળ રે;
ભોળવિયા ભૂપાળ રે, કાળો વર ગોરીકન્યા લેઈ ગયો રે."

વરપક્ષ—"ગોરી હમણાં થઈ છે, પેહેલાં તુલસીકેરૂં ઝાડ રે;
શીદ ચડાવો પાડ રે, પુણ્યઘણે ગુણવંતા વરને પામિયાં રે." (પૃ. ૩૫૫)

કન્યાપક્ષ—"ગુણવંતા શાના નિર્ગુણીઆ એ તો, સદા અસિદ્ધ હોય રે;
ચરિત્ર ન જાણે કોય રે, જેને મળે તેનું સર્વસ્વ લેઈ દુખિયાં કરે રે."

વરપક્ષ—"દુઃખ પેહેલું પણ અંતે સુખ છે, મોક્ષનિદાન રે;
ભક્તવત્સલ ભગવાન રે, મુષ્ટિકણ માટે સુરવૈભવ આપિયો રે."

ગીતની પરિસમાપ્તિ ગંભીર તત્ત્વજ્ઞાનમાં થાય છે અને શાંતરસ સર્જાય છે. કૃતિના વાતાવરણમાં પ્રેમાનંદની કૃતિઓનું વાતાવરણ અનુભવાય છે.

'તુલસીવિવાહ' કાવ્ય પ્રેમાનંદ સ્વામી (ઈ.સ. ૧૭૭૯–૧૮૪૫) એ પણ રચ્યું છે. પણ તેમાં કથાપ્રસંગ અને વર્ણન જુદાં છે.

રાજસૂયયજ્ઞ[૯]—(ર. સં. ૧૮૮૭, જેઠ સુદ ૧, શનિવાર)

આ કૃતિમાં ગુરુ તરીકે પુરુષોત્તમનો નામનિર્દેશ મળે છે.

"શ્રીગુરુચરણે સદા શિર નામું જી,
શ્રીપુરુષોત્તમનું શરણ સુખ પામું જી;" ૧. (પૃ. ૧)

મહાભારતમાં પાંડવના રાજસૂયયજ્ઞની કથા છે તે તથા હરિવંશ અને ભાગવતમાંથી કથાભાગ લઈને આ ગ્રંથ રચ્યો છે. લાક્ષાગૃહમાંથી બચીને પાંડવો નાઠા ત્યાંથી કથાનો પ્રારંભ કરી યુધિષ્ઠિરનો રાજસૂયયજ્ઞ પૂરો થયો ને ઈન્દ્ર માનપૂર્વક પાંડુરાયને તેડે છે ત્યાં સુધીનું કથાવસ્તુ છે.

૯ કાંટાવાળા હ. દ્વા. અને શાસ્ત્રી ના. પૂ. દ્વારા સંપાદિત પ્રા. કા. મા. ૩, પૃ. ૧–૧૮૫

બાવન કડવાં, ૧૮૪૫ ચોપાઈમાં ‘ રાગઢાળની ચાલ જૂજવી ’ છે. આ આખ્યાનનો પટ વિસ્તૃત હોવાથી વર્ણનોને સારો અવકાશ રહે છે. આમંત્રણપત્રિકાઓમાં પહેલો પત્ર કૃષ્ણને લખાય છે જેમાં પાત્રમુખે કવિનો ભક્તિભાવ પ્રગટ થાય છે.

“અમો અપંગની પાંખો પ્રભુ છે, નિર્બળના બળવાન જી.” ૨૧

પાંડવોને ત્યાં જતા કૃષ્ણના રસાલાનું વર્ણન કરતાં અપ્રચલિત એવી ઉપમા પ્રયોજે છે.

“મોટા મચ્છ પડંતા સાગર, આકુળવ્યાકુળ જેમ જી;
ભાનુકિરણ તે મધ્યે ઝળકે, જાદવનું દળ તેમ જી.” ૪૪ (પૃ. ૬૪)

બૃહદ્રથ રાજા નિઃસંતાન છે તે વાત કહેતાં અપુત્ર હોવાની સ્થિતિ શામળશાઈ રીતે કહેવાઈ છે—

“પુત્ર વિના સંસાર સૂનો, પુત્ર વિના ધિક અવતાર રે.” ૨૮ (પૃ. ૭૨)

બૃહદ્રથ રાણીઓ સાથે વનમાં જાય છે તે પ્રસંગે વનવર્ણન મધ્યકાલીન પરંપરાનું છે—

“બકુલ માલતી ચંપક જાય, મોગરો મલિયાગર મેહેકાય.” ૩ (પૃ. ૭૩)

યજ્ઞના બ્રાહ્મણોને પીરસાતી ભોજનસામગ્રીનું વિગતે વર્ણન કરી પીરસવા નીકળેલી દ્રૌપદીનું રસપ્રદ વર્ણન કર્યું છે.

“શરદપુનમ શશી જેવું મુખ સોહામણું જો,
કમળનેત્રમાં ઝીણી અંજનરેખ જો;
હીરા જેવી ચળકે દંતની પંગતિ જો,
રંગે રાતા વિદ્યુત બીજ વિશેક જો. ૫ (પૃ. ૧૨૬)
ચારુ ચિબુક ગલ્લસ્થળ લીસું છુંદણું જો.
નીલમણિના જેવું ઝળકે તેજ જો;”

યજ્ઞમાં શુકદેવ પધારે છે તે પ્રસંગે બ્રહ્મનિષ્ઠનાં લક્ષણો દર્શાવ્યાં છે. યજ્ઞ પૂરો થયા પછી શ્રી કૃષ્ણની પૂજા પહેલી શા માટે થવી જોઈએ એ દર્શાવતાં કૃષ્ણનું બ્રહ્મસ્વરૂપ વર્ણવાયું છે. એ પ્રસંગમાં કવિનું અધ્યાત્મશાસ્ત્રોનું જ્ઞાન પ્રગટ થયું છે.

શિશુપાળ કૃષ્ણપૂજાનો વિરોધ કરે છે ત્યારે એના મનનું સમાધાન કરવું તે કેટલું નિરર્થક છે તે જણાવતાં કવિ અનેક ઉપમાઓ પ્રયોજે છે.

“જેમ મૃતકને વસ્ત્રઆભૂષણ સર્વે, શોભે નહિ તે તન. ૩ (પૃ. ૧૫૩)
મતિમંદની આગળ જેવાં શાસ્ત્ર મૂકીએ વ્યર્થ;
નારી આપીએ નપુંસકને પણ, તેનો સરે નહિ અર્થ. ૪ (પૃ. ૧૫૪)

અવભૃથસ્નાનપ્રસંગે માધવની નારીઓનું “કુચ કેરાં કુંકુમ લેપાય, હાર હૃદયના રાતા થાય” અને “કનકઝાલ બે કાને ઝગે, વિદ્યુતવર્ણ દંત ઝગમગે” વગેરે વર્ણન પારંપરિક છે. મયદાનવે રચેલી સભાનું વર્ણન વૈભવની કાલ્પનિક સૃષ્ટિ (Utopia) સર્જે છે.

"રક્ત માણેક કેરાં કમાડ, શ્વેત ભીંતે સોનાનાં ઝાડ." ૧૦ (પૃ. ૧૩)

મંડપનું શિખર વર્ણવતાં પ્રયોજેલી ઉત્પ્રેક્ષા શિખરની ઊંચાઈ, ભવ્યતા, વૈભવ, સુંદરતા વગેરેને એકસાથે સૂચવી જાય છે.

"કંચન કળશ ધ્વજાઓ ઝળકે, જાણે આભમાં વિદ્યુત ચળકે." (પૃ. ૧૪)

રામાયણ[૧૦]**:** (ર. સં. ૧૮૯૩) કવિની કૃતિઓમાં સૌથી વધુ લોકપ્રિય રામાયણ છે. ૨૯૯ અધ્યાય, ૯૫૫૧ ચોપાઈમાં વિસ્તરતું આ ગુજરાતી ભાષાનું પ્રતિનિધિ રામાયણ છે.

વાલ્મીકિ રામાયણ, હનુમન્નાટક, પદ્મપુરાણ, અગ્નિપુરાણ, યોગવાસિષ્ઠ, શ્રીમદ્‌ભાગવત, હરિવંશ, આનંદ રામાયણ વગેરેનો કવિએ આધાર લીધો છે. રામચરિતમાનસ, અધ્યાત્મ-રામાયણ, ગીતાવલી, મહાભારત વગેરેનો આધાર પણ અહીંતહીં દેખાય છે. ઉપરાંત ગિરધરના પુરોગામી કવિઓ નાકર, શ્રીધર, પ્રેમાનંદ, શામળ, કૃષ્ણાબાઈ, દયારામની અસર પણ પ્રસંગો, શૈલી પરત્વે જણાયા વિના રહેતી નથી. મૂળ કથાવસ્તુમાં કવિએ કેટલાક ફેરફાર કર્યા છે. કેટલાક પ્રસંગો છોડી દીધા છે તો પોતાની કલ્પનાના મૌલિક પ્રસંગો ઉમેર્યા પણ છે, છતાં કથાતંતુ તૂટવા નથી દીધો એ એની વિશેષતા છે.

ઉત્તરકાંડમાં આવતી રાવણકથા અહીં શરૂમાં અ. ૩ થી છે. રાવણને અર્થે રામાવતારની ભૂમિકા શ્રોતાઓને બાંધી આપવાનો ઉદ્દેશ, તુલસીદાસની ગિરધર પર પડેલી અસર ગણી શકાય. ઉત્તરકાંડની હનુમાનજન્મકથા પણ અહીં અ. ૧૩ માં આવી જાય છે. મૂળમાં નથી એવો એક પ્રસંગ તે રામની સકળ તીર્થોની યાત્રાનો પ્રસંગ, જેમાં મહાભારતના વનપર્વમાં પાંડવોની તીર્થયાત્રાનું તથા આનંદ રામાયણમાં સીતા સાથે રામે કરેલી યાત્રાનું સ્મરણ થાય છે. રામના ચરણસ્પર્શથી શલ્યા મટી અહલ્યા થઈ તે પ્રચલિત બનેલી કથાને નકારી કાઢી નવી વાત કવિ ઉમેરી આપે છે કે રામની પદરજ પવનમાં ઊડી તે શલ્યાને સ્પર્શી જતાં અહલ્યા થઈ વગેરે. રામસીતાના તારા-મૈત્રકનું વર્ણન 'માનસ' અને 'ગીતાવલી'ની સ્પષ્ટ અસર દેખાડે છે. વરમાળ પહેરાવવા આવતી સીતાને શલ્યાની અહલ્યા થવાના પ્રસંગનું સ્મરણ થાય છે અને પોતાની દસ આંગળીઓમાં 'જડયા પદિક વિશાળ' તે કયાંક સ્ત્રી થઈ જાય તો શોકયનું સાલ થાય એવી શંકાથી તે ખમચાય છે એ પ્રસંગ મૌલિક કલ્પનાની નીપજ છે. સીતાહરણ પહેલાં છાયાસીતાના નિર્માણની યોજના 'અધ્યાત્મ રામાયણ' માં રામની છે, જ્યારે અહીં એ યોજના દેવો કહે છે.

દેવોની આ યોજનાનો ઉલ્લેખ 'ભાવાર્થ રામાયણ' માં છે. મરાઠી રામાયણની આ વાત ગિરધરે જાણેલી હોય એમ બને. સીતાનાં આભૂષણોની ઓળખમાં લક્ષ્મણના બ્રહ્મચારી ભાવની બહુ જ જાણીતી વાત કવિના ખ્યાલ બહાર રહી ગઈ લાગે છે. લંકા પહોંચવા માટે સંપાતિ માર્ગ બતાવે છે કે મલયાચળ પરના ચંદનવૃક્ષની શાખાઓ યોજન સુધી વિસ્તરેલી છે અને લંકા

૧૦ સ. સા. વ. કાર્યાલય, સં. ૨૦૧૪, આવૃત્તિ ૫, કિં. ૫-૦૦

સુધી ગઈ છે પણ એના ઉપર ઘણા નાગ વીંટાયા છે તે વિષજ્વાળા નાંખે છે; માટે સિંધુ ઓળંગીને જાવ. એ પ્રસંગનું મૂળ કયાંય મળતું નથી. વિભીષણનો રાજ્યાભિષેક કરતા રામને સુગ્રીવ પૂછે છે કે વગર વિચાર્યે લંકા વિભીષણને આપી પણ કદાચ રાવણ સીતાને લઈ શરણે આવશે તો તેને શું આપશો? રામ તેને પોતાની અયોધ્યા આપવાની વાત કહે છે તે પ્રસંગ પણ મૌલિક છે. સુંદરકાંડનો વિસ્તાર કરવા યુદ્ધકાંડના કેટલાક પ્રસંગોનો સુંદરકાંડમાં સમાવેશ કર્યો છે. યુદ્ધકાંડમાં રાવણ યુદ્ધે ચડે છે તે વખતનું વર્ણન પ્રેમાનંદના ‘ રણયજ્ઞ ’ની સ્પષ્ટ અસર દર્શાવે છે. રાવણને કુંભકર્ણ ઠપકો આપે છે અને રામનું રૂપ ધરવાની સલાહ આપે છે. રાવણ એ પ્રયત્નની નિષ્ફળતાનું કારણ આપે છે તે મૌલિક છે. એક વચન, એક બાણ અને એકપત્નીવ્રત પોતાની પાસે ન હોવાથી સીતા તરત ઓળખી જાય. ઈન્દ્રજિતવધ પછી ઈન્દ્રજિતનું મસ્તક હસે છે એ વાત ‘ અગ્નિપુરાણ ’ને આધારે કહેવામાં ગિરધરની શરતચૂક થઈ છે. એ કથા ‘ આનંદ રામાયણ ’માં છે. ઉત્તરકાંડમાં હનુમાન છાતી ચીરી અંદર રામસીતાનાં દર્શન કરાવે છે એ પ્રસંગનું મૂળ બંગાળી ‘ કૃત્તિવાસ રામાયણ ’માં છે. વનમાં ત્યજાયેલી સીતાનો વિલાપ પ્રેમાનંદના દમયંતી-વિલાપને આધારે જ રચાયેલો છે.

અશ્વમેધપ્રસંગે અશ્વ ઉપર બાંધેલા પતરામાં ‘ સ્ત્રી વિપ્ર સાધુજન સાથે યુદ્ધ કરીશ ન વીર ’ લખ્યું છે. તે ઉપરથી રામનો સાળો લક્ષ્મીનિધિ મશ્કરી કરે છે કે તમારા કુળમાં તો એ બધું ચાલતું આવ્યું છે; તમે તાડિકા મારી વગેરે. રામ એનો જવાબ વાળે છે કે તમે જનકવિદેહીના પુત્ર વીરરસમાં ન સમજો. એ આખો વિનોદપ્રસંગ મૌલિક છે. રામના અવભૃથસ્નાનનું વર્ણન કૃષ્ણકથાના પ્રભાવ હેઠળ છે.

નાનાપુરાણનિગમાગમસંમતં યદ્ આવા અનેક ફેરફારો કવિએ કર્યા છે. અનેક મૌલિક પ્રસંગો પણ ઉમેર્યા છે. કૃતિમાં કરુણ, શાંત, વીર અને શૃંગારરસ મુખ્ય દેખાય છે. શાંત અને કરુણમાં કવિની પ્રતિભાનો અંશ સવિશેષ જોવા મળે છે. કવિએ પ્રયોજેલા અલંકારો તો રૂઢ મધ્યકાલીન પરંપરાના જ છે પણ મધ્યકાલીન અલંકારસમૃદ્ધિના કવિના અભ્યાસને પરિણામે એ અલંકારવૈભવ સ્વાભાવિકરૂપે કૃતિમાં આવેલો છે. વ્યક્તિવર્ણનમાં મોટેભાગે તો પોતાના મન પર પડેલી છાપને સ્પષ્ટ કરવા જ કવિ અલંકારોનો આશ્રય લેતા હોય છે. મોટાભાગનાં વ્યક્તિ-વર્ણનો સૌમ્ય સ્વરૂપનાં છે. મધ્યકાલીન વર્ણનપરંપરા કવિએ આત્મસાત્ કરી છે. પ્રકૃતિવર્ણનો બહુધા રૂઢ છે. નગરનાં વર્ણનો વિગતપ્રચુર છે. કથાપ્રસંગો અનેક ઠેકાણેથી ઉપાડ્યા હોવાથી પાત્રોની રેખાઓમાં થોડોક ફેરફાર થાય છે. પાત્રો માત્ર પૌરાણિક ન રહેતાં સમકાલીનતા ધારણ કરતાં જોવા મળે છે. તત્કાલીન ગુજરાતી સમાજનું પ્રતિબિંબ કૃતિમાં પડેલું જણાય છે, ખાસ કરીને વિધિઓ અને રિવાજોના નિરૂપણમાં. કવિની બાનીમાં સંસ્કૃત અને હિન્દી ભાષાનો પ્રભાવ પડેલો જોવા મળે છે. ગિરધરનું રામાયણ એક વિસ્તૃત આખ્યાન છે. રસનિરૂપણનાં એક બે ઉદાહરણ જોઈએ.

કૌશલ્યાને રામવનવાસના સમાચાર મળે છે ત્યારે તે મૂર્ચ્છા ખાઈને પડે છે. જ્યારે રામને મળે છે ત્યારે જે વિલાપ કરે છે એમાં કોઈ પણ વત્સલમાતાનાં એ પ્રતિનિધિ બની રહે છે. એ પ્રસંગમાં કરુણ અને વાત્સલ્ય એક સાથે આસ્વાદી શકાય છે.

"ત્યારે માતા કૌશલ્યાજી બોલિયાં હો વાલા રે;
તુંને નહિ જાવા દઉં વન, કુંવર કાલા રે. ૧

ઘણી કોમળ છે તારી દેહડી, હો વાલા રે;
મારા લાડકવાયા તન, કુંવર કાલા રે. ૨

તને ગુપ્ત રાખું મારી વાડીમાં હો વાલા રે;
બીજું અવર ન જાણે જ્યમ, કુંવર કાલા રે. ૩

પાયે કંકર કંટક ખૂંચશે, હો વાલા રે;
નહિ ચલાયે વસમી વાટ કુંવર કાલા રે. ૫ (પૃ. ૧૫૪)

યુદ્ધ માટે તૈયાર થયેલા રાવણનું વીરરસયુક્ત વર્ણન પ્રેમાનંદની વાણીનું સ્મરણ કરાવે છે. 'રણયજ્ઞ'માંના રાવણના યુદ્ધપ્રયાણની યાદ આપે છે. પ્રેમાનંદની માફક ગિરધર પણ ભુજંગીવૃત્તમાં વર્ણન કરે છે.

"ચઢયો રાય લંકા તણો યુદ્ધ કરવા
જાણે કોપિયો વિશ્વના પ્રાણ હરવા;
વાગી હાક પુરમાં અસુર સર્વે મળિયા,
વાહન સૈન્ય સાજી ચઢયા જુદ્ધે બળિયા.
ગાજે ઘૂઘરી ઘણઘણું ઘંટઘંટા
ખાંડાં ખડખડે વાંકટા વીર કંટા;
હય હણહણે પાણીપંથા નચંતા,
ચાલે જળઅનળમાં આકાશે મચંતા.
છૂટે નાલ જંજાલને બાણ ભાલા
ફરે ચક્ર મુદ્દગર ત્રિશૂલ તેજજ્વાળા
ગદા સાંગ ફરસી તુમર ખડ્ગ હાથે
ચાલે ગાજતાં જોદ્ધનાં જૂથ સાથે." (પૃ. ૩૯૯)

કૃષ્ણચરિત્ર[૧૧] **:** (ર. સં. ૧૯૦૮, વૈશાખ સુદ ૧૩, રવિવાર) પ્રસ્તુત કૃતિ કૃષ્ણલીલા તરીકે ઓળખાઈ છે. કવિની ઉત્તરાવસ્થામાં લખાયેલો આ છેલ્લો ગ્રંથ છે. ગોકુળલીલા, મથુરાલીલા અને દ્વારિકાલીલા એમ ત્રણ ખંડમાં લખાયેલ આ કૃતિમાં કવિના અધ્યાત્મજ્ઞાનનો નીચોડ છે. કુલ ૧૭૬ અધ્યાય અને ૯૫૦૦ ચોપાઈ છે. શ્રીમદ્ ભાગવત, હરિવંશ, પદ્મપુરાણ,

૧૧ ગુજરાતી પ્રિન્ટિંગ પ્રેસ (મુંબઇ) અને શાહ દોલતરામ મગનલાલ (વડોદરા) દ્વારા સંપાદિત. શ્રી રમણિક દેસાઈસંપાદિત 'પ્રાચીન કવિઓ અને તેમની કૃતિઓ'માં 'પ્રાચીન કાવ્યમાળા-૩'માં પ્રસિદ્ધ તરીકે ઉલ્લેખ છે પણ તેમાં માત્ર 'રાજસૂયયજ્ઞ' એ એક જ કૃતિ પ્રકાશિત થયેલી છે. 'રાજસૂયયજ્ઞ'ની શરૂઆતમાં આવતી 'શ્રીકૃષ્ણલીલા પુણ્યપવિત્ર જી' પંક્તિને લીધે આવી ભૂલ થવાનો સંભવ છે. ગોકુળલીલા બૃ. કા. દો. ૪ (પૃ. ૪૩૯-૬૫૨)માં પ્રકાશિત.

મહાભારત, ગર્ગસંહિતા અને નારદપુરાણુનો કવિએ આધાર લીધો છે. ઠેરઠેર પ્રગટ થતો કવિનો ભક્તિભાવ એ સમગ્ર કૃતિનો સૌથી વધુ આસ્વાદ્ય પ્રદેશ છે.

એકવાર શ્યામસુંદર નંદના મણિબંધ ચોકમાં ઊભા ત્યારે તેમનું અને નીલમણિનું તેજ પરસ્પર મળ્યું. ચોકમાં સૂર્યકિરણુ પડે છે તેથી રૂપ કળાતું નથી. માતા પુત્રને ખોળે છે, વિલાપ કરે છે તે કોના જેવું છે ?

"મણિના તેજ વિશે નવ દેખે, હરિ ઊભા છે પાસ; અ. ૨૩, ક. ૨૪
મોહનમૂર્તિને મણિતેજનો, પડયો પરસ્પર ભાસ. ૩૫
(પૃ. ૫૦૪)

જેમ જીવ કરે છે સાધન બહુ, વિધિ હરિપ્રાપ્તિને અર્થ;
અષ્ટાંગયોગ પંચાગ્નિ સાધે, વન સેવે છે વ્યર્થ. ૩૬
અંતરમાં હરિ વ્યાપી રહ્યા છે તે નથી જોતા જીવ;
વેદાધ્યયન વ્રત તીર્થ ફરતા, કરતા કષ્ટ અતીવ." ૩૭

કૃષ્ણકથા સુખદાતા છે એમ કહ્યા પછી આધ્યાત્મિક રૂપક સમજાવે છે.

"વૈષ્ણવના હ્રદેરૂપી ગોકુળ, નિરમલ વિવેક તે નંદજી; અ. ૧૨, ક. ૧૩
શાન્તિરૂપ જશોદાજી જયહાં, પ્રગટ્યા ચૈતન ચંદજી. ૩.
(પૃ ૪૭૦)

શુદ્ધવૃત્તિ પર્યંકમાં રમતા, શ્રીકૃષ્ણુ આત્મારામજી;
એ સંબંધ અધિકારી જાણે જેનું પામ્યું ચિત્ત વિરામજી." ૪

સૂર્યને કારણે વરસાદ પડે છે એ સમજાવતાં પ્રકૃતિતત્ત્વોમાં માનવીય ગુણોનું આરોપણ કરે છે.

"જેમ રાય કો નિજ પ્રજાનું, ધન લેઈ દેતો દુઃખ; અ. ૪૭, ક. ૫૧.
કો સમે પાછું સમર્પે, એમ સૂર્ય આપે સુખ. ૫
(પૃ. ૫૭૦)

મેઘ ગર્જે પવનપ્રેર્યા, વરસતો જલધાર;
જેમ દયાલુ કો દીન દેખી, કરે પર ઉપકાર." ૬

ઉનાળામાં શુષ્ક થયેલી તપેલી ધરતી વર્ષામાં ફરી પુષ્ટ થઈ. એને તપશ્ચર્યા સાથે સરખાવે છે.

"જેમ તપ થકી તન થાય, કૃશ ફલપ્રાપ્તિએ કરી પુષ્ટ; અ. ૪૭, ક. ૫૧
એમ જલતણુા સંજોગથી, મહિ થઈ અતિ સંતુષ્ટ. ૮ (પૃ. ૫૭૦)
તારા ન દિસે તમ વિશે, ખદ્યોત ચમકે ત્યાંહે;
થાય લુપ્ત શ્રુતિપથ ચમકતો, પાખંડમત કલિ માંહે. ૯

સરિતપૂરે ચઢચો સાગર ચાલે ચપલ તરંગ
અપક્વ યોગીતણું મન, જેમ કરે વિષયનો સંગ." ૧૫

પર્વતો વૃષ્ટિધારાનું દુઃખ ગણતા નથી તે હરિજન દુઃખમાં સુખ માને છે તેના જેવું છે. ઘાસ છવાઈ જવાથી રસ્તા ગોપ્ય બને છે તે અભ્યાસ વિના લોપ પામેલી વિદ્યા જેવું છે.

વ્યક્તિ, સ્થળ અને પ્રકૃતિનાં વર્ણનો વાંચતાં પ્રાસાદિકતાની છાપ પડે છે. કારાગૃહમાં દેવકીને થયેલાં કૃષ્ણદર્શન—

"થઈ પ્રગટ મૂર્તિ તરૂણ વય, તન શ્યામસુંદર વેશ; અ. ૯, ક. ૧૧
વનમાલ મુક્તા ભ્રગુલતા, મણિમુગટ કુંડળ દેશ. ૧૧ (પૃ. ૪૬૩)

કમળલોચન કર્મમોચન સર્વ અંગશુદેશ;
કૃપારસમય મધુર સ્મિતયુત, મદનમોહન વેશ." ૧૪

યમુનાકિનારે હરિ રાસ રમવા આવે છે તેનું શૃંગારયુક્ત સંક્ષિપ્ત વર્ણન—

"સુંદરી સાથે આવીયા, યમુનાપુલીન છે જ્યાંહે; અ. ૬૫, ક. ૬૯
તટનિકટ સિકતા સરસ, કોમલકિરણ ઝલકે ત્યાંહે. ૬ (પૃ. ૬૨૬)

શીત મંદ સુગંધ રુચિકર વહે ત્રિવિધ પવંન;
જલકમલ પરશી આવતો, ઘણું મોદ ઉપજે મંન. ૭

કર પ્રસારણ કો શું કરે, આલિંગતા અનુરાગ;
કર કેશ ગ્રેહેતા કૃષ્ણજી, ભીડે પરસ્પર પાગ. ૮

નખઘાવ કરતા ઉર વિષે, ચુંબન રતિરસહાવ;
સ્વાધીનપણું દેખાડતા, એકાન્ત સુખનો ભાવ." ૯

રાસવર્ણન—

"મંડળીમધ્યે દેવકીસુત, શોભતા અભિરામ; અ. ૬૯, ક. ૭૪
જેમ હેમમણકાતણી માલા, મધ્ય મરકત શ્યામ. ૯ (પૃ. ૬૩૮)
પદઠમકના છંદે કરી, કર લટક ભેદ અપાર;
મુખમુસકની ભ્રગુટી ચલિત, કટિનમિત ઉરકુચભાર. ૧૦
મણિજડિત્ર ભૂષણ ઝલકતાં, ચલકતાં કુંડલ લોલ;
કટિવસ્ત્રને કંચુકીબંધન, શિથિલ સ્વેદકપોલ. ૧૧
એવી કૃષ્ણ સાથે કામિની ગૌર શ્યામ શોભે સાર;
જાણે મેઘમંડલ મધ્યમાં, ચપલા તણો ચલકાર. ૧૨
માંહે ગાનરૂપી ગર્જના, સ્વેદના કણ જલધાર;
ઘનશ્યામ સુંદર શોભતા, વીજળી સમ વ્રજનાર." ૧૩

અ. ૫૯, ક. ૬૩માં 'અરે બાપા કહું એક વાત નિશ્ચે' એવી કૃષ્ણની અને 'અરે બાપ કહું સુણ વાત' એવી નંદની ઉક્તિમાંનો બોલચાલનો લહેકો સ્પર્શી જાય એવો છે.

અ. ૬૭, ક. ૭૨માં ગોપીગીતનો મુકત અનુવાદ છે પણ મૂળના લલિત છંદનું માધુર્ય આવી શકયું નથી.

"तव कथामृतं तप्तजीवनं कविभिरीडितं कल्मषापहम् ।
श्रवणमङ्गलं श्रीमदाततं भुवि गृणन्ति ते भूरिदा जनाः" ॥

"તમારી કથામૃત તપ્તજીવ તે, જીવન સરખી ગણુતા;
મોટા કવિજન સેવે એવું, કલિનું કલ્મષ હણુતા;
શ્રવણે મંગલ શ્રીને આપે, ભુવિમાં ભૂરિજન ભણુતા. ૧૦ (પૃ. ૬૩૨)

પ્રસંગોપાત કૃષ્ણની સ્તુતિ એ આ કૃતિનું એક આકર્ષક અંગ છે જેમાં કૃષ્ણનું પરબ્રહ્મ તરીકેનું વ્યક્તિત્વ પ્રગટે છે. અક્રૂરકૃત સ્તુતિ(મથુરાલીલા, અ. ૭)માં પુરુષસૂક્તના ભાવો ભળી ગયા છે—

"વેદજાત તવ વદન અવ્યની પાતાલચરણુ તલ; (પૃ. ૧૪૦)
સૂર્ય તમારાં નેત્ર ગગનનાભિસ્થલ નિર્મલ. ૨૩
દશે દિશા તવ કરણુ સ્વરગભોવન શિર કહીયે;
પાણી પુરંદ ઈશ કુક્ષીમાં સાગર લહીયે. ૨૪
પવન તમારો શ્વાસ વ્રક્ષ ઔષધી રોમાણી;
મેઘ રહા શિર કેશ અસ્તિ પરવત લ્યો જાણી." ૨૫

કંસવધ પછી ઉગ્રસેનને રાજ્ય આપી કૃષ્ણ કહે છે:

"ઉગ્રસેન સાથ્યે મધુરવચને બોલીયા મહારાજ; અ. ૧૩ (પૃ. ૧૫૪)
અમો તમારા સેવક સદા જે કહેશો તે કરૂં કાજ. ૨૦
ગદગદ થઈ ઉગ્રસેન બોલ્યા જોડી હરિશુ હાથ;
આ રાજ્યવૈભવ તમારો, તમો વિશ્વના છો નાથ. ૨૧
નિત નિરખુ તવ મુખચંદ્રમા મુજ નયનભાવ ચકોર;
નથી રાજની ઇચ્છા મુને હે કુંવર કૃષ્ણુકિશોર." ૨૨

એમાં કૃષ્ણની ખેલદિલી, મહાનુભાવિતા, ઉદારતા, નમ્રતા પ્રગટ થાય છે. સાથે ઉગ્રસેનનો ભક્તિભાવ પણ પ્રગટતો દેખાય છે.

કૃષ્ણ, બલરામને ગુરુ કેવા જોઈએ તે કહે છે. એ પ્રસંગે ગુરુનો આદર્શ વર્ણવ્યો છે. સાંદિપનિને અધ્યાત્મજ્ઞાનનો ઉપદેશ દેવા કૃષ્ણ પ્રાર્થે છે ત્યારે સાંદિપનિ કહે છે તમારું જ્ઞાન તમને કહું. "પય લેઈ પયસાગર તણુ તેને કરે અર્પણ જયમ" એ પ્રસંગે કવિની અધ્યાત્મસૂઝ પ્રગટ થાય છે.

કુંતાની અનન્ય શરણાગતિ અને ગોપીઓની અનન્ય પ્રેમભક્તિનાં ચિત્રો આકર્ષક છે.

"વિરહાતુર ફરતી ચિંતા ધરતી અલાપ કરતી આપ; અ. ૨૨
ચંદન ચંદ્રની નિંદા કરે છે વિયોગને પરિતાપ. ૩ પૃ. ૧૭૧
શ્રીકૃષ્ણભાવના થઈ છે સઘલે નથી દેખતી અંન્ય;"

એવી ગોપીઓ ધન્ય છે એમ કહેતાં કૃષ્ણાર્પણ વિનાનું કર્મ નિરર્થક છે એવી માન્યતા કવિ પ્રગટ કરે છે. ઉદ્ધવ આગળ ગોપીઓ ફરિયાદ કરે છે કે હરિએ અમને ત્યજ્યાં. તે પ્રસંગે અનેક ઉપમાઓ પ્રયોજી છે.

"વિદ્યાર્થી વિદ્યા ભણી જ્યમ તજે ગુરુસેવા કરી." અ. ૨૪
"અતિથિ અન્ન જ્યમી ગયો તે ઘેર નવ આવે ફરી." ૧૨ (પૃ. ૧૭૬)

ગોપીઓની અનન્ય ભક્તિ જોઈ પ્રભાવિત થયેલા ઉદ્ધવ માગે છે—

"હે હરિ મુને અવતાર જે વૃંદાવને દ્રુમત્રણલતા; અ. ૨૭
એ ગોપિકાની ચરણરજ મુજ શિર અડે મારગ જતાં." ૩૫ (પૃ. ૧૮૧)

શ્રીકૃષ્ણ વિશ્વનું મૂળરૂપ અનાદિવૃક્ષ છે એ રૂપક અ. ૨૮માં છે. શિવ, વિષ્ણુ, બ્રહ્મા એ ત્રણ શાખા, સકલ મુનીશ્વર ઉપશાખા છે.

"ચ્યારવેદ તેનાં પત્ર કોમલ લોકપાલ સુગંધિત ફૂલ; અ. ૨૮
નિશ્ચિતાર્થ ખટશાસ્ત્ર તણાં, મોર બોલે અનુકૂલ. ૪ (પૃ. ૧૮૨)
માહામિષ્ટ મધુર ફલ લાગ્યાં તેહેને, મુક્તિ ચતુર્વિધ જેહ;
તેને પવન લાગે છે દ્વૈત તણો તારે ગરી જાય છે તેહ." ૫

જરાસંધ અને કૃષ્ણ વચ્ચે યુદ્ધ થાય છે. એ યુદ્ધવર્ણનમાં શબ્દની નાદશક્તિ પાસેથી કવિએ કામ લીધું છે.

છંદ—"ભયભીત સૈંન્ય અમિત ગતબલ શંખનાદ સૂણી તથા; અ. ૨૮
મનકંપ કાયર શિથિલતન સંહિનાદથી જંબુક જથા. ૧
(પૃ. ૧૮૨)
મલ્યુ ઉભયદલ અગણિત પરસ્પર સુર સનમુખ થઈ ધસે;
અતિવેશ ચિત્રવિચિત્ર શોભે ધાય ધીર દશો દિશે. ૨
કર ચક્ર ચલકે ખડગ ઝલકે ઢાલ્ય ઢલકે ધસમસે;
કો પરિઘ પટકે શક્તિ સટકે ચાપ ચટકે શર કસે." ૫

અ. ૨૯ માં યુદ્ધપ્રસંગે લોહીની નદી વહેતી બતાવી છે—

"અશ્વસારથી માહારથી મરતા, રથ ઊડે આકાશે ફરતા; અ. ૨૮
(પૃ. ૧૮૪)

જ્યમ કો ફેરવે અગ્નિઉમાડ થાય વર્તુલ મંડલ ઘાડ. ૧૮
એમ ફરતા સારીંગપાણ મૂકે અસંખ્ય તિક્ષણ બાણ;
થયો સેન્યતણો સંઘાર ગજ અશ્વપદાતી અપાર. ૧૯
વેહેતી શ્રોણિતની સરિતાય દષ્ટાંતે કરી કેહે ઉપમાય;
ભુજરૂપી ભુજંગ તણાય, નરમસ્તક કછપ કાય. ૨૦
તણાયે અશ્વગ્રાહસમાંન કુંજરકાયા તે બેટ માહાન;
નરના વાલ સેવાલ બંધાય, ચાપતરંગ તણાયાં જાય. ૨૧
ભમરા સરખાં ચક્ર જ ભમતાં મછ જેહેવાં કુંડલ માંહે રમતાં;
ભૂષણના મોટા મણિ જેહ લઘુપાષાણ સરખા તેહ." ૨૨

કાલયવન અને જરાસંધ બન્નેને હરાવવા અંગે ચિંતા કરતા કૃષ્ણ વિશ્વકર્માને બોલાવી પ્રજાને સલામત રીતે રહેવા નગરનિર્માણ કરાવે છે.

"ઉપવનવાટિકામાં પુષ્પ મેંહેકે કલ્પદ્રુમની લતાયો લેહેકે; અ. ૩૨
કનકનાં શૃંગ આકાશે અડીયાં, ઘરનાં દ્વાર સ્ફાટિકનાં જડીયાં." ૧૩
(પૃ. ૧૮૯)

એવું જ નગરવર્ણન દ્વારિકાલીલામાં દ્વારિકાનું છે—

"જડિત મણિમય સાત કુંભનાં સુંદર વેશ્મ વિરાજે; અ. ૨
શિખરે કલશ ધ્વજાયો ફરકે છજાં અટારી છાજે. ૫ (પૃ. ૨૦૦)
વાટિકાવંન વિચિત્ર વિરાજે ઘરઘર પ્રત્યે ત્યાંહે;
નિર્મલ જલનાં સ્થલ અતિ શિતલ પુષ્પ સુગંધિત જ્યાંહે." ૬

સખીઓથી વીંટાયેલી રુક્મિણી કેવી શોભે છે તે પદ્ધરીબંધમાં વર્ણવ્યું છે—

"માનુ કન્યા કનકલતા સુવાન મગચલત હી ચમકત તડિત ભાન; અ. ૫
પદકમલ ચલત ગતિ ગજમરાલ કટિકેહરી મણિરસના રસાલ. ૨ (પૃ. ૨૦૭)
જ્યુગ અધર સુલલિત અરુન પ્રવાલ મુખમહુ ઝલકત દ્વિજરંગ રસાલ;
તિક્ષણનાસાનથ ગુલિકલોલ સુઠિ કુંદનસમ ઝલકે કપોલ." ૬

સત્યભામા કૃષ્ણને તેડવા દાસીને મોકલે છે. દાસી પાછી આવે છે ત્યારે તે શંકાથી પૂછે છે—

"સત્યભામા સખીને પૂછે તુને શ્વાસ ચઢ્યો તે શુ છે. ૧૫ દ્વારિકાલીલા, અ. ૨૧
(પૃ. ૨૩૬)

કયમ ભીજયો છે તુજ ચીર, સાચુ કેહે મન રાખી ધીર;
સખી કેહે તુજ સ્વામીયે સાર, સિંધુમાં ધર્યો મછ અવતાર. ૧૬
ત્યાં હું ગઈતી શોધવા ધીર, જલમાં ભીજયો માહારો ચીર;"

એ રીતે દશાવતાર વર્ણવી સખી પોતાનો બચાવ કરે છે. એ સંવાદ સ્વતંત્ર સંવાદકાવ્ય જેવો છે. દયારામનાં આ પ્રકારનાં કાવ્યોનું સ્મરણ થાય છે. ચાતુરીયુક્ત પ્રશ્નોત્તરની કોઈ ભૂમિકા આ અધ્યાયમાં નથી. નખક્ષત, ચંદન વગેરે પ્રણયચેષ્ટાનો કોઈ ઉલ્લેખ નથી. એ ચિહ્નો સખીના શરીરે દેખાય અને રાણી સત્યભામા શંકાની મારી પૂછે એ જાતનું નિરૂપણ છે.

આવો ચાતુરીયુકત સંવાદ સત્યભામા-કૃષ્ણ વચ્ચે થાય છે. कोऽयं द्वारि हरिः प्रयाह्युपवनं शाखामृगस्यात्र किम् એ શ્લોકના વિસ્તાર જેવો સંવાદ છે.

"સત્યભામા બોલી કરી જોર, આ વેલા કાંણ આવ્યો ચોર; ૩૩ દ્વા.લી., અ.૨૧ પૃ. ૨૩૬
તારે બોલ્યા જયગદાધાર, હું છું માધવ ઉઘાડો દ્વાર;
રાણી કેહે માધવ છે વસંત, તે તો વનમાંહે સદા વસંત." ૩૪

એમાં 'વસંત'ના બન્ને અર્થ સમાવ્યા છે. હરિનાં અન્ય નામોનું આવું જ અર્થઘટન કર્યું છે.

રાજસૂયયજ્ઞમાં સર્વને કાર્યસોંપણી કરવા કૃષ્ણને વીનવવામાં આવે છે ત્યારે કૃષ્ણનું દ્વિવિધ વ્યક્તિત્વ પ્રગટ થાય છે.

"તારે મધુર હાસ્ય કરી માધવ બોલ્યા, સાંભલો રાજા ધર્મ; દ્વા. લી., અ. ૬૮
નથી જાણતો હું કંઈ એહેમાં, જજ્ઞતણું જે કર્મ. ૧૯ (પૃ. ૩૨૪)
અમો નથી કાંઈ ભુપતિ મોહોટા કહીયે જજ્ઞવિધિ જેહ;
હું તો નંદરાયના ઘરની ગાયો ચરાવી જાણુ તેહ. ૨૦
વલી અર્જુન કેરો થયો સારથી તે જાણે સરવે જકત;
કોઈ એક મુજને ઈશ્વર જાંણે જે તમ સરખા હોય ભકત. ૨૧
માટે વિપ્રતણાં ઉચ્છીષ્ટ કાઢવાં ધોવા મુનિના પાય;
એ બન્યો કારજ માહારે કરવાં બોલ્યા જયાદવરાય. ૨૨

રાજસૂયયજ્ઞવર્ણનના અધ્યાયોમાં જે પ્રસંગો સંક્ષેપમાં છે તે જ પ્રસંગો 'રાજસૂયયજ્ઞ' એ કવિની કૃતિમાં વિસ્તારથી છે. અહીં કૃષ્ણલીલા જ કેન્દ્રમાં છે.

સુદામાચરિતમાં સુદામાનું વ્યકિતત્વ પ્રેમાનંદના સુદામા કરતાં જુદું પડી જાય છે. 'મૂળગા મારા તાંદુલ ગયા' કહી ઘડીમાં રોષ અને ઘડીમાં જ્ઞાનઘોડે ચઢતા સુદામા અહીં નથી. આ સુદામા તો પ્રભુએ સંપત્તિ ન આપી તે સારું થયું એમ માની લે છે. જ્યારે પર્ણશાલાને સ્થાને મહેલ જુએ છે અને તેમાં વૈભવ જુએ છે ત્યારે મેઘસરખા મિત્રની કરુણા માણે છે—

"મેં મુષ્ટી તાંદુલ અરપીયા તેથી થયા પ્રસન્ન કમલાપતિ. ૪૩ દ્વા. લી., અ. ૮૦
જન્મોજનમ જયદુવીરશુ મુને ભક્તિભાવ હજયો સદા." (પૃ. ૩૪૯)

કૃતિને અંતે હરિકીર્તનનો ઉપદેશ છે.

જન્માષ્ટમીનો સોહેલો[૧૨] : કૃષ્ણજન્મસમયના ઉત્સવનું આ કાવ્ય હિંદીમાં છે. 'સાહેલી સુણુ સોહેલો' એ ધ્રુવપદ લઈ ગોડી, કલ્યાણ, મારુ, કાફી, પૂર્વી, વસંત ઈત્યાદિ વિવિધ રાગોમાં વર્ણવાતું વસ્તુ કવિના સંગીતજ્ઞાનનું નિદર્શક બની રહે છે. કૃષ્ણજન્મનો આનંદ વર્ણવાય છે—

"ત્રિવિધ પવન ધની ઝરત મધુર અમી દહુ દીસી ભયો હે આનંદ
બઢો મનમોદ જસોમતી મૈયા જબ ઉદિયો ગોકુલચંદ." (પૃ. ૧૩૮)

નરસિંહચતુર્દશીની વધાઈ[૧૩] : ૫૦ પંક્તિના આ હિંદી કાવ્યમાં નૃસિંહાવતારનું કારણ પ્રહ્‌લાદની ભક્તિ અને તેની ભગવાને કરેલી રક્ષા રાગ ગોડીમાં વર્ણવાય છે.

રાધિકાવિરહના દ્વાદશ માસ[૧૪] : 'ઉદ્ધવજી અલબેલો કયારે આવશે' એ ધ્રુવપદવાળા બાવન પંક્તિના આ બારમાસી કાવ્યમાં મથુરામાં રહેલા કૃષ્ણનો વિરહ અનુભવતી વ્રજની નારીઓનું ચિત્ર છે. કાવ્યને અંતે કવિ ગોપીઓની ભક્તિને શ્રેષ્ઠ ગણાવે છે.

અંબિકાષ્ટક[૧૫] : 'નમો અંબિકે સર્વદા સુખદાતા' એ ધ્રુવપદવાળી આ રચનામાં અંબિકાની સ્તુતિ છે.

કાલિઅષ્ટક[૧૬] : 'મહાકાળીની સ્તુતિ' તરીકે ઓળખાતી આ કૃતિમાં 'મહાકષ્ટ ભાગો ભજું માત કાળી' એ ધ્રુવપદ સાથે કાળીની લીલા તથા સ્વરૂપ વર્ણવાયાં છે.

ઘોળ હીંચનું[૧૭] : રાધા અને કૃષ્ણના મિલનને નિરૂપતું ૫૬ પંક્તિનું કાવ્ય છે જેમાં કાવ્યનો મોટો ભાગ રાધાસ્વરૂપવર્ણનનો છે.

પદો[૧૮] : ગિરધરદાસનાં રચેલાં પદો કુંડલિયા, ઝૂલણા, સવૈયા, કવિત, રીક્તા (રેખતા), છપ્પૈ, ગરબી, ઘોળ વગેરે સ્વરૂપમાં મળે છે. વિષયદૃષ્ટિએ એના બે વિભાગ પડે છે—ઉપદેશાત્મક અને પ્રેમલક્ષણાભક્તિનાં પદો. મંદિરો અને આપણી ભજનસંસ્થાઓએ આ બન્ને પ્રકારનાં પદોના વિકાસમાં બહુમૂલ્ય ફાળો આપ્યો છે. 'જાનકીજીનાં જન્મસમયનાં પદ', 'રામજન્મસમેનાં પદ',

---

૧૨ આ અને એ પછી આવતી કૃતિઓનો ર. સં. મળતો નથી. પ્રા. વિ. મં. હ. પ્ર. ૨૫૮૪૪, પૃ. ૧૩૮–૧૪૨.

૧૩ પ્રા. વિ. મં. હ. પ્ર. ૨૫૮૪૪, પૃ. ૩૫–૩૭.

૧૪ બૃ. કા. દો. ૬, પૃ. ૮૦૦

૧૫ પ્રા. વિ. મં. હ. પ્ર. ૨૫૮૪૪, પૃ. ૧૪૭ થી ૧૪૯

૧૬ ગુજરાતી કાવ્યદોહન–૨ (પૃ. ૯૫)માં પ્રસિદ્ધ. ગુ. વિ. સ. હ. પ્ર. ૧૧૮૧. ચાર ઘડીના એક જ કાગળ પર ઉતારેલી કૃતિ. પ્રત વચ્ચેથી ફાટેલી અને ઊધઈવાળી, તેથી અપૂર્ણ છે.

૧૭ ડાહીલક્ષ્મી લાયબ્રેરી (નડીઆદ) બંડલ–૭, પુસ્તક–૫. ગુ. હ. ૭/૫. હ. પ્ર. ૫૦, પૃ. ૩૦થી ૩૩. જૂના કાગળવાળી, વ્યવસ્થિત બાંધેલી, અતિ જીર્ણ નહિ તેવી, મોટા સુવાચ્ય અક્ષરવાળી લિપિવાળી પ્રત છે.

૧૮ પ્રા. વિ. મં. હ. પ્ર. ૨૫૮૪૪, પૃ. ૧–૩૫ તથા પ્રા. કા. મા. ૧૧, પૃ. ૩૬૭–૪૨૦.

'હિંડોળાનાં પદ', 'હોરીનાં પદ', 'વસંતનાં પદ', 'રાધાઅષ્ટમીનું કીર્તન' જેવી કેટલીક કૃતિઓ પદમાળારૂપે મળે છે. 'મધ્યાક્ષર કવિત' તરીકે ઓળખાયેલો છપ્પો શામળના જેવા સમસ્યારૂપ અંતર્બહિર્લાપિકા છંદના વર્ગમાં આવે છે. ગિરધરે હિંદી અને ગુજરાતી બન્ને ભાષામાં પદો રચ્યાં છે. અધરબંધ જેવી રચના પણ મળે છે જે બે હોઠ ઊંચા પકડી રાખીને બોલી શકાય છે. એમાં ઓષ્ઠસ્થાનીય અક્ષર બિલકુલ આવતા નથી.

અધરબંધ–"દિન દિન કટત ઘટત આયુ છિન છિન
રટત ન રઘુનાથ કહા કાજ કીતો હે;
આરત ન લેશ રસિક શું ચરન રતિ
સુખ જો અનિત ઈત હિત ચિત દીતો હે,
સુકૃત સંચિત કછુ લાયો જો જો દેહસંગ

કુસંગતે હારીકે જાનત જગ જીતો હે;
ગિરિધારી જેસે હી ઝહાં જીત ચાહ ખેલે
ગાંઠીધન ધરી આત જાત હાથ રીતો હે." (હ. પ્ર. પૃ. ૧૮)

મધ્યાક્ષર કવિત—

"વિધિવાહન સો કોન, કોન પુનિ સ્વરગનિવાસી;
મનમથરિપુ ધનુ કોન, કોન ત્રિય પ્રિય અવિનાશી;
કકુસુતપુર કવણુ કવન શિવસુત ગુરુ કહાવે;
બિંબ રિપુપતિ કોન, કોણુ ગુણુ ચંદન ભાવે;
કવણુ મણિ લોહ કંચન કરત, વાત શીત જગકો હરન;
ગિરધર ઈત ઉત છાંડ ભજ, રામનામ તારન તરન." (હ. પ્ર. પૃ. ૨૯)

એના ઉત્તરો લખતાં મરાલ, અમર, પિનાક, કમલ, પાતાલ, સૂરજ, ધનદ, શીતલ, પારસ, અનલ એ શબ્દો આવે છે. એ શબ્દોના વચલા અક્ષરો લઈ એક લીટીમાં લખતાં 'રામનામ તારન તરન' એવું ચરણ નીકળે છે.

હરિનામસ્મરણનો ઉપદેશ 'કવિએ એમની પ્રત્યેક કૃતિમાં આપ્યો છે. ઉદાહરણરૂપે નીચેનો એક 'ઝૂલણા' જોઈએ.

"એક હરિનામ સંસારમેં સાર હે; સકલ સિદ્ધાંત મત સાર ખોજા;
જપતપનીમ વ્રત દાન તીરથ વિષે, નામ બિન સકલ શિર બહત બોજા."
(હ. પ્ર. પૃ. ૮)

પ્રેમલક્ષણાભક્તિવિષયક પદોમાં વિષયવૈવિધ્ય ધ્યાન ખેંચે છે.

"વૃંદાવનમાં રે વાહાલો રંગે રાસ રમે નંદલાલો;

તાલમૃદંગ રે વાગે, ઠમકે ઠમકે ઘૂઘરી ગાજે;
રસિયો રસમાં રે રાચે, ગોપિયો ગાય ને ગોવિંદ નાચે."
(પ્રા. કા. મા. ૧૧, પૃ. ૩૮૧)

જેવી ગરબીમાં રાસદર્શનનો આનંદ છે તો—

"સાંભળ સહિયર વાતડી, મારું મનડું વ્યાકુળ થાય; મોહન મળવાને
મુને ઘરધંધો ગમતો નથી ને એક પલક જુગ જાય."
(પ્રા. કા. મા. ૧૧, પૃ. ૩૭૩)

જેવી કૃતિમાં કૃષ્ણુમિલન માટેનો તલસાટ છે. અન્ય ગોપી સાથે પ્રેમ કરી આવેલા કૃષ્ણુને ઉપાલંભ આપતાં ગોપી કહે છે—

"ક્યાંથી લાવ્યા પટોળી હો રાજ! તમે ક્યાંથી લાવ્યા પટોળી
પીતાંબર તમે ક્યાં પેહેરાવ્યું, કોણુ મળી એવી ભોળી
કુંકુમ કાજળ રેખા પડી છે, તંબોળના રંગમાં બોળી"
(પ્રા. કા. મા. ૧૧, પૃ. ૩૭૦)

માનુનીને મનાવવા કૃષ્ણુને નારીવેષ પણુ ધારણુ કરવો પડે છે.

"વાત વિચારી રે વાહાલે, નારીનો વેશ ધર્યો નંદલાલે
ચરણાં ચોળી રે અંગે, ચળકે ચીર કસુંબી રંગે
જાણે ચપળા રે ચમકે, પાયે નેપુર ઘૂઘરા ઘમકે."
(પ્રા. કા. મા. ૧૧, પૃ. ૩૮૬)

કેટલાંક કૃષ્ણુ-રાધા, કૃષ્ણુ-ગોપી, ગોપીઓ-જશોદા, ગોપી-ગોપી, દૂતી-રાધા વચ્ચેના સંવાદોરૂપે મૂકાયેલાં પદ છે. એ પદોમાં વ્રજભૂમિનો સ્પર્શ અનુભવાય છે.

આ સાથે "હોળી ખેલું હરિની સાથે રે, મારી ભીંજે છે નવરંગ ચૂંદડી" (પ્રા. કા. મા. ૧૧, પૃ. ૩૯૯) અને "પિયા સંગ ખેલું હોરી રે, આછો ફાગુન આયો" (પ્રા. કા. મા. ૧૧, પૃ. ૪૦૩) જેવાં હોરીનાં પદ છે.

"ચલો બસંત બધાવા સબ વ્રજકી નાર;
સજી નૌતમ પટન વસંત શૃંગાર." (પ્રા. કા. મા. ૧૧, પૃ. ૪૦૪)

જેવાં વસંતોત્સવનો આનંદ વર્ણવતાં પદ છે, તો હિંડોળાની શોભા વર્ણવતાં પદો પણુ છે.

"સુંદર શ્યામ હિંદોરા ઝૂલે શ્રીગોવર્ધનધારી રે
અદ્‌ભુત શોભા સમાજ સખીકો સંગ રાધિકા પ્યારી રે
રત્નજડિત દોઉ ખંભ મનોહર કંચન ડાંડી શોભે રે
કંચન નીલમણિકો હિંદોલો મરકત મુગ્તા રાજે રે

ચપલ ચતુસ દેતી રે ઝોટા સમીર સુગંધ મધુરે રે
શશિવદની શોભા અતિ રાજિત લાજિત અરુન અધુરે રે
શ્રીઘનશ્યામ દામની ઝૂલે, નૌતમતા સમ ભાવે રે;
ગિરિધર મુદિત દેખ સુરજુવતી, સુમનસમૂહ વધાવે રે."
(પ્રા. કા. મા. ૧૧, પૃ. ૩૮૯)

અંબિકાષ્ટક અને કાલિઅષ્ટક લખનાર ગિરધરે રામભક્તિવિષયક પદો પણ લખ્યાં છે. એ જોતાં કહી શકાય કે ગિરધર પુષ્ટિભક્તિપરંપરાના ભક્ત હોવા છતાં એમનો ભક્તિભાવ માત્ર સંપ્રદાય પૂરતો મર્યાદિત રહ્યો નથી.

"ક્યૌં તેરો દધિસુત સકુચ ભયો રી
સારંગપતિ પિતુવાહન ગંવની ચિત કેરો કહાં ઝુકયો રી." કયૌં૦
(પ્રા. કા. મા. ૧૧, પૃ. ૩૯૬)

જેવાં કૂટપદોની રચનાઓ પણ મળે છે.

"અશ્વની ભરણી પુરણ કૃત્તિકાકો એક પાદ" (હ. પ્ર. પૃ. ૨૧) જેવાં જ્યોતિષવિષયક, "આનંદકારી એકાદશી આવી ભક્તિનું ભૂષણ પ્રેમે રે લાવી" (પ્રા. કા. મા. ૧૧, પૃ. ૩૯૩) જેવું એકાદશીમાહાત્મ્યનું પદ અને અન્ય પ્રકીર્ણ પદો પણ ગિરધરે લખ્યાં છે.

કેટલાંક પદો ગિરધરને નામે ચઢી ગયાં છે. પંજાબમાં ગિરધરરાય નામે કવિ થઈ ગયા છે. તેમની કૃતિઓને અંતે આવતી કવિનામછાપને લીધે આમ બન્યું છે. કૃતિને અંતે કૃષ્ણના અર્થમાં 'ગિરધર' શબ્દ પ્રયોજાયો હોય એવાં પદ પણ ગિરધરનાં પદ તરીકે ઓળખાયાં છે.

ઉપસંહાર : કવિ ગિરધરદાસની કાવ્યકૃતિઓ વાંચતાં એમના વ્યક્તિત્વની વિશેષ છાપ તો ભક્ત તરીકેની જ પડે છે. કવિ અક્ષર દ્વારા અક્ષરાતીતની ઉપાસના કરતા જણાય છે. આખ્યાનોને અંતે તો ભક્તિનો જ ઉપદેશ આપે છે. પોતે કવિતાસર્જન કરી રહ્યા છે એવી સભાનતાને બદલે હરિગુણ ગાઈ રહ્યા છે એવી સભાનતા વિશેષ દેખાય છે. કવિ બનવાનું એમનું લક્ષ્ય ભલે ન હોય છતાં કાવ્યસર્જન એ સભાન પુરુષાર્થની પ્રક્રિયા છે એ વાત એમના ધ્યાનબહાર નથી. આખ્યાન દ્વારા હરિગુણસંકીર્તન તરફ લોકો વળી શકે પણ આખ્યાનકાર થવું હોય તો શાસ્ત્રોનો અભ્યાસ તો જોઈએ જ એવું જાણીને એ શાસ્ત્રોનું પરિશીલન કરે છે. શાસ્ત્રો અને સત્સંગ દ્વારા એમના પ્રતિભાબીજની માવજત થઈ છે. કવિના પિતા અને બે ભાઈઓ પણ કવિતા રચતા હતા. એટલે કુટુંબમાં કવિતાનું એક વાતાવરણ તો હતું જ. વંશાનુગત સંસ્કાર હતા. કવિના વતન માસરમાં ભાટ લોકોની વસ્તી વધારે. એ કોમમાં કાવ્ય પ્રત્યેનું સ્વાભાવિક વલણ હોય છે. એમના સંપર્કને પરિણામે પણ કવિ કાવ્યસર્જન તરફ અભિમુખ થયા હોય. ગુરુ પુરુષોત્તમજી મહારાજ પાસેથી એમણે કાવ્યશાસ્ત્રનો અભ્યાસ કર્યો હતો. કવિના બાળસ્નેહી વલ્લભવિજયજી ગોરજી સંસ્કૃત તથા હિંદુસ્તાનીના જાણકાર હતા. તેમની પાસેથી એ બન્ને ભાષાનો ઠીકઠીક અભ્યાસ કરેલો. આ

બધાને પરિણામે એમની પાસેથી વિપુલ કાવ્યસર્જન પ્રાપ્ત થાય છે. સદ્‌ગત સાક્ષર શ્રી જગજીવનદાસ મોદી એમને બીજા વર્ગના કવિઓની પંક્તિમાં ઉચ્ચસ્થાને મૂકે છે. ગિરધરદાસ કલાકૃતિ કરતાં કથાકૃતિ પ્રત્યે વિશેષ સાભિમુખ છે. ગ્રંથો રચીને બ્રાહ્મણોને આજીવિકા ચલાવવા તે આપી દેતા એટલે સર્જન પાછળ પરોપકારનો પણ ઉદ્દેશ ખરો. કવિ પોતાના લખેલા ગ્રંથો ભક્તિભાવ સાથે લોકો આગળ રાગતાલથી ગાઈ પણ સંભળાવતા. એટલે કવિતા એ ગિરધરદાસને ભક્તિ પ્રગટ કરવા માટેનું માત્ર માધ્યમ જ રહે છે, લક્ષ્ય નહિ. 'રામાયણ' અને 'કૃષ્ણચરિત્ર' જેવી કૃતિઓને અંતે કવિ પોતાની વિનમ્રતા પ્રગટ કરે છે ત્યારે આ વાતની પ્રતીતિ થાય છે.

"વેદપુરાણશાસ્ત્ર એમ કહે છે, મોટા પુરુષ મુખ બોલેજી;
કેશવકીર્તન કળિયુગ સાધન, અવર નહિ એને તોલેજી. ૧૬

એવું જાણી વિશ્વાસ ધરી મન, ગાયા હરિગુણગ્રામજી;
ખોડ મા દેશો કવિજન કોઈ જાણી, પ્રાકૃતપદ અભિરામજી. ૧૭

પિંગળ ભેદ છંદ નવ જાણું, કાવ્યતણી જે રીતજી;
સરસ વિરસપદ પરિચ્છિન્ન પૂરણ, ગાયું હરિગુણગીતજી. ૧૮

બુદ્ધિપ્રમાણે એ ગ્રંથ કર્યો, રસહીણ હોયે અલંકારજી;
તે દોષ ક્ષમા કરજો સહુ કવિજન, રાખજો ચિત્ત ઉદારજી. ૧૯

જેવા તેવા પણ હરિના ગુણ છે, પાવન પતિત અનુપજી;
નાનું મોટું સાકરનું શ્રીફળ, સર્વ દિશા રસરૂપ જી. ૨૦

અવળુંસવળું બીજ પડે પણ, ઊગે પૃથ્વીમોઝાર જી;
એમ જે તે પ્રકારે હરિના ગુણ તે, કલ્યાણકારી અપાર જી." ૨૧

* * *

"તે પુરુષોત્તમનો અંકિત સેવક, ચરણકમળનો દાસ જી;
એવા ગુરુની આજ્ઞા થકી, કીધો ગ્રંથવિલાસ જી. ૩૯

પરમારથકારણ શ્રમ કરિયો, નથી કર્યો સ્વારથ લેશ જી;
માનદંભ મૂકી ગાયા છે, પાવનગુણ પરમેશ જી." ૪૦

(રામાયણ, ઉ. કાં., અ. ૧૧૨, પૃ. ૭૬૭)

*ચિનુ મોદીની તસબીનું વર્ણનાત્મક વિશ્લેષણ

ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળા

ચિનુ મોદીની તસબીનું વર્ણનાત્મક વિશ્લેષણ અહીં અભિપ્રેત છે. તસબી, ચિનુ મોદીનો, એના પોતાના 'ક્ષણિકા'નાં પ્રયોગ પછીનો બીજો પ્રયોગ છે. આ પ્રયોગોમાં, છૂટક શેરોમાં અલગ અલગ મિજાજોને રજૂ કરતું ગઝલનું મૂળ સ્વરૂપ અને એનું ક્રમશઃ રચનાના એકત્વ તરફ થતું રૂપાન્તર નોંધપાત્ર છે. ગઝલના મૂળ સ્વરૂપમાં અલગ અલગ મિજાજોને બાંધનાર કાફિયા અને રદીફના બાહ્યરૂપઘટકો હતા, પરન્તુ ગુજરાતીમાં આધુનિકો દ્વારા રેતી, પીછું, ચાંદની જેવા રદીફથી કોઈ એક જ મિજાજને ધારણ કરવાનો અને એમ ગઝલને સાતત્ય આપવાનો ઉદ્યમ થયો. અનેક પ્રયત્નોમાં ચિનુએ ગઝલના સ્વરૂપમે એકત્વ આપવાના જે બે પ્રયત્નો કર્યા તે જાણીતા છેઃ એક છે 'ક્ષણિકા'નો અને બીજો છે 'તસબી'નો. 'ક્ષણિકા'માં પહેલા શેરના કાફિયાને છેલ્લા શેરમાં પુનરાવર્તિત કરી રચનાના અનુભવએકમને પૂર્ણ કરવાનો આભાસ રચ્યો છે તો 'તસબી'માં મત્લા અને મકતાને લગભગ એકાકાર કરી તખલ્લુસને દોહરાવી પ્રારંભના અને છેવટના છેડાને એક કરવાથી રચનાનું વર્તુળ પૂરું થાય એવો પ્રવિધિ અખત્યાર કર્યો છે. 'તસબી'માં પ્રારંભના અને છેવટના છેડા દ્વારા રચાતા વર્તુળમાં કોઈને 'કુંડળિયો' દેખાય તો નવાઈ જેવું નથી. પરન્તુ કુંડળિયાની જેમ પંક્તિના ખંડને બદલે 'તસબી'માં પૂરેપૂરી પંક્તિ જ પુનરાવર્તિત થાય છે એ ભેદ કરવો જરૂરી છે.

આ 'તસબી'ની અંતરંગ સંરચના (deep structure) આ રીતે દર્શાવી શકાય :

aB/cd/ef/gH/HB

આનો અર્થ એ થયો કે મત્લાનો તખલ્લુસ સમેતનો બીજો મિસરો મકતાના બીજા મિસરામાં પાછો એવો ને એવો પુનરાવર્તન પામીને આવે છે અને 'મકતા'નો પહેલો મિસરો એની આગળના શેરના બીજા મિસરાનું માત્ર પુનરાવર્તન જ છે. એટલે કે મત્લાથી શરૂ થઈ ચાર શેર સુધી ગઝલ વિકસ્યા પછી પાંચમો મકતાનો શેર નવો નથી આવતો પણ ચાર શેર સુધી પહોંચેલી ગઝલનો છેલ્લો મિસરો ફરી ખપમાં લેવાય છે અને એ છેલ્લા મિસરાને પુનરાવર્તિત કરી મત્લાના બીજા મિસરા સાથે જોડી દેવામાં આવે છે. બીજી રીતે કહીએ તો 'તસબી'નું સ્વરૂપ બે ભાગમાં વહેંચાઈ જાય છે. ચાર શેર સુધીની તસબીનો ભાગ મુખ્ય અથવા સ્વજીવી ભાગ છે જ્યારે પાંચમો મકતાના શેરનો ભાગ, તે રચાયેલા ભાગમાંથી તારવેલો કે સારવેલો પરજીવી ભાગ છે. છેવટના છેડાનું પ્રારંભના છેડા દ્વારા જે વર્તુળ રચાય છે તે 'તસબી' નામને સાર્થક કરે છે. 'તસબી' અરબી શબ્દનો અર્થ છે માળા. તસબીનો પહેલો શેર જોઈએ

---

* તાજેતરમાં બહાર પડનાર ચિનુ મોદીના ગઝલસંગ્રહ 'ઈર્શાદગઢ'માંથી.

પર્વતને નામે પથ્થર દરિયાને નામે પાણી
'ઈર્શાદ' આપણે તો ઈશ્વરને નામે વાણી

મફઊલ ફાઈલાતુન (ગાગાલ ગાલગાગા) નાં ચાર આવર્તનોમાં ત્રણ આવર્તનો સમાન્તર વાક્યસંરચનાઓનાં બનેલાં છે. જુઓ :

પર્વતને નામે પથ્થર
દરિયાને નામે પાણી
ઈશ્વરને નામે વાણી

સમાન્તર વાક્યસંરચનાઓના પુનરાવર્તનમાંથી ઊભું થતું લયનું વિશિષ્ટ પોત નોંધો. એક બાજુ વાક્યસંરચનાઓની પ્રગટ સમાન્તરતા છે, તો બીજી બાજુ એ જ પ્રગટ સમાન્તર વાક્યસંરચનાઓમાં નિહિત અર્થવિરોધ (semantic opposition) છે. આ અર્થ-વિરોધ યુગ્મો દ્વારા ઊભો થાય છે : પર્વત–પથ્થર/દરિયો–પાણી/ઈશ્વર–વાણી. યુગ્મો વચ્ચે વિરોધને ઉપસાવવા મુકાયેલો ઘટક 'નામે' એકદમ સંદિગ્ધ ઘટક છે. (૧) નામે એટલે એને સ્થાને (૨) નામે એટલે નામનું હોવું (૩) નામે એટલે નામે હોવું, વગેરે. જેમકે

(૧) પથ્થર જ પર્વત છે
પાણી જ દરિયો છે
વાણી જ ઈશ્વર છે

(૨) પર્વતને નામે કહેવામાત્ર પથ્થર
દરિયાને નામે કહેવામાત્ર પાણી
ઈશ્વરને નામે કહેવામાત્ર વાણી

(૩) પથ્થર પર્વતને નામે છે
પાણી દરિયાને નામે છે
વાણી ઈશ્વરને નામે છે

આ ઉપરાંત પણ અનેક વિકલ્પો વિચારી શકાય. પરન્તુ આ તસબીના અન્ય શેરોમાં આવતો મિજાજ બીજા વિકલ્પને નિયંત્રિત કરે છે. કવિ પાસે કહેવામાત્ર પથ્થર પાણી અને વાણી બચેલાં છે. પથ્થર પાણી અને વાણી અનુક્રમે પર્વત દરિયો અને ઈશ્વર જેવાં ઊર્ધ્વ તત્ત્વોના નિમ્ન અંશો છે. એમાં પર્વત સામે પથ્થર અને દરિયા સામે પાણીનો વિરોધ, ઈશ્વર સામે વાણીના વિરોધને નવો અર્થ આપે છે. 'પથ્થર' અને 'પાણી' સાથે નિષેધાર્થો (Negative meanings) સંકળાયેલા છે. 'પથ્થર' અને 'પાણી' સાથેની સમાન્તરતા દ્વારા વાણીને પણ એવો જ નિષેધાર્થ મળે છે. ઈશ્વર કોઈ સમગ્ર આંતરિક અનુભવ (Total inner meaning) છે, તો વાણી ત્રૂટક (fragmented) આંશિક અનુભવ છે. ઈશ્વર અને વાણીના આ નવા અર્થતત્ત્વને પામવા, જે રીતે પર્વત અને પથ્થર, દરિયા અને પાણીની સમાન્તરતા પર પાછલે પગે પહોંચવું પડે છે તે કોઈપણ કવિતાના વિશેષ સ્વરૂપનો દ્યોતક અનુભવ છે. યુરિ લોટમેન આ

અનુભવને પશ્ચાદ્‌ગતિના સિદ્ધાન્ત (principle of return) તરીકે ઓળખાવે છે. આ સિદ્ધાન્ત પ્રમાણે કવિતા ભાવક માટે સતત પશ્ચાદ્‌ગતિ માટેની આવશ્યક્તા ઊભી કરે છે; ને તેથી કવિતાનો કાલગત અનુભવ સ્થલગત (spatial) અનુભવનો પણ આભાસ રચે છે. આવી પશ્ચાદ્‌ગતિ માટે સમાન્તર વાકયસંરચનાઓ અને પુનરાવર્તનો તસબીમાં ગોઠવાયેલાં છે:

(૧) પર્વતને નામે પથ્થર
દરિયાને નામે પાણી
ઈશ્વરને નામે વાણી

(૨) 'ઈર્શાદ' આપણે તો ઈશ્વરને નામે વાણી (બીજી પંક્તિ)
'ઈર્શાદ' આપણે તો ઈશ્વરને નામે વાણી (છેલ્લી પંક્તિ)

(૩) થાકી જવાનું કાયમ તલવાર તાણી તાણી (આઠમી પંક્તિ)
થાકી જવાનું કાયમ તલવાર તાણી તાણી (નવમી પંક્તિ)

(૪) કયારેક કાચ સામે
કયારેક સાચ સામે (સાતમી પંક્તિ)

બીજી અને છેલ્લી પંક્તિના મફ્ઊલ ફ્રાઈલાતુનના બે ઘટકની શરૂમાં ગોઠવાયેલા 'ઈર્શાદ' અને 'ઈશ્વર' ની ધ્વનિગત સમતુલા નોંધો. 'ઈર્શાદ' સંબોધન પછી આવતું 'આપણે' સ્પષ્ટ કરે છે કે 'હું' અને 'ઈર્શાદ' એક નથી. આ વિરોધ મત્લાના સમગ્ર અર્થવિરોધનો એક રીતે જોઈએ તો ધારક છે.

હવે બીજો શેર લઈએ :

આંસુ ઉપર આ કોના નખની થઈ નિશાની ?
ઈચ્છાને હાથ પગ છે એ વાત આજે જાણી.

અહીં આંસુ પર નખની નિશાની દ્વારા આંસુનું પ્રવાહીરુપ કવિએ લુપ્ત કર્યું છે અને કોઈ મૃદુકઠિન રૂપ બક્ષ્યું છે; જેના પર નખ દ્વારા નિશાની થઈ શકે. 'નખ' અને 'નિશાની' આ બંને સંદિગ્ધ છે :

નખ / સમાગમ
નખ \ હિંસકતા

નિશાની / ક્ષત
નિશાની \ ઘા

નખનો સંદર્ભ સમાગમક્રિયા સાથે કે હિંસકતા સાથે છે અને એ જ પ્રમાણે નિશાની 'ક્ષત' હોઈ શકે, 'ઘા' પણ હોઈ શકે. પણ 'મારે ઘરે પધારો એ ગંજીપાની રાણી' એ પછીથી આવનારી પંક્તિથી જો આ પંક્તિનું નિયંત્રણ કર્યું હોય તો ક્ષત સાથે કે સમાગમ સાથે પંક્તિનો અર્થ જોડવો પડે. 'ઈચ્છા' એ પછી સ્વાભાવિક વેગ હોઈ શકે. ઈચ્છાને 'હાથ' દ્વારા કાર્ય સોંપાયું છે જે ક્ષતમાં પરિણમી શકે અને પગ દ્વારા ગતિ સોંપાયેલી છે જે સમાગમમાં પરિણમી શકે. પરન્તુ આ પછી આવતો વાક્યખંડ :

'આ વાત આજે જાણી'

આખી તસબીમાં સૌથી ઓછો સર્જકસંસ્કાર પામેલો વાક્યખંડ છે. અહીં બે શેર પૂરા થાય છે. અને એ સાથે તસબીનો પૂર્વાર્ધ પૂરો થાય છે. પથ્થર, પાણી અને વાણીના માંડ બચેલા અંશો વચ્ચે આંસુ નિશાની અને ઈચ્છા દ્વારા પાત્ર અને હતાશાઝંખનાનો અસબાબ તૈયાર થયો. આ પછી ઇચ્છાનું પાત્ર પ્રવેશે છે:

આ શ્વાસની રમતમાં હારી ગયો છું તો પણ
મારા ઘરે પધારો એ ગંજીપાની રાણી.

રમત/રાણી/ગંજીપો/તલવાર, મધ્યકાલીન પરિવેશ રચે છે. ગતકાલીન સંસ્કારનો વેગ એની પાછળ હશે. આ શેરમાં અને આખી તસબીમાં સૌથી વધુ સર્જકસંસ્કાર પામેલો વાક્યખંડ છે: 'એ ગંજીપાની રાણી'. અનેક અર્થચ્છાયાઓ અને ભાવજન્ય અનુરક્તિ સાથેનો આ સંકુલ ભાષાપિંડ છે:

એ ગંજીપાની રાણી→ ગંજીપામાં રહેલી રાણી
ગંજીપામાં આવતી રાણી
ગંજીપાની બનેલી રાણી
ગંજીપો (સંસાર) અને એની રાણી
ગંજીપો (કવિ પોતે) અને એની રાણી

'ગંજીપાનો મહેલ' જાણીતો છે, એના સાદૃશ્યમાં 'ગંજીપાની રાણી'ને તપાસવાની શકયતા છે. અહીં એ રીતે સંક્રાન્ત અર્થ (Transferred meaning) છે. ગંજીપો વાસ્તવ નહીં પણ અવાસ્તવ, રમત સૂચવે છે, ક્ષણિકતા સૂચવે છે. રમત, અવાસ્તવ અને ક્ષણિકતાના સમગ્ર અધ્યાસો રાણીની આસપાસ બંધાયેલા છે. પહેલા મિસરામાં 'રમત' શબ્દને દાખલ કર્યા પછી 'ગંજીપાની રાણી'ને કવિ બીજા મિસરામાં પ્રવેશ આપે છે, એના પ્રભાવનું ઔચિત્ય પણ ધ્યાનબહાર ન જવું જોઈએ. તસબીનો હતાશમિજાજ જોતાં 'આ શ્વાસ'ને 'આશ્વાસ'માં વાંચવાની તક છે. આશ્વાસ એટલે સાંત્વન. પહેલા મિસરાને અંતે 'તો પણ'માં હારી ગયા છતાં જીદ અને હઠનું દબાણ કળી શકાય છે. રાણીને 'મારે ઘરે પધારો' (મહેલે નહિ) કહેનારો સામાન્ય સૈનિક હોવાની અને તેથી અવૈધિક સંબંધની પણ સૂચકતાનો અહીં અવકાશ છે.

ચોથો શેર જોઈએ :

ક્યારેક કાચ સામે ક્યારેક સાચ સામે
થાકી જવાનું કાયમ તલવાર તાણી તાણી

પહેલો મિસરો બરાબર બે ઘટકમાં વહેંચાઈને સામસામો ઊભો રહે છે. ફરી સમાન્તરતા, ફરી વિરોધ. સમાન્તરતા વાક્યસંરચનાની

ક્યારેક કાચ સામે
ક્યારેક સાચ સામે

અને અર્થવિરોધ કાચ/સાચ ના યુગ્મનો. કાચ (દર્પણ) અવાસ્તવનો અને સાચ વાસ્તવનો વાચક છે. કાચની સામે સાચ છે અને કાચ–સાચની સામે તલવાર છે. અહીં વિરોધ અંતર્ગત વિરોધ છે. પ્રલંબ અને પ્રબળ સંઘર્ષનું સૂચન અને દરવખતે 'થાકી જવાનું'. 'થાકી જવાનું' એટલો ભાષાભાગ કવિકર્મની કસોટીરૂપ ભાષાભાગ છે. બીજા શેરમાં 'હારી ગયો છું' જેવો વાક્યખંડ જે રીતે આવ્યો છે એ જોતાં કોઈ નબળો કવિ અહીં 'થાકી ગયો છું' એવો જ વાક્યખંડ ગોઠવી દેત, અને પોતાની અંગતવેદના કે પોતાના સીમિત અર્થથી બહાર ન આવત; અને કૃતિને નવું પરિમાણ ન મળત. પરન્તુ 'થાકી ગયો છું' ને સ્થાને અહીં કવિએ 'થાકી જવાનું' મૂકતાં વ્યક્તિગત સીમિત અર્થ સામાન્ય અર્થમાં પ્રસાર પામી વિસ્તરી ગયો છે. વ્યક્તિગત અર્થ (personal meaning)નું સામાન્ય અર્થ (general meaning)માં રૂપાન્તર થયું છે. (આ તારણને કવિએ પોતે જ પુષ્ટિ આપી છે. એમણે જણાવ્યું છે કે પહેલાં 'થાકી ગયો છું' એવો પાઠ જ આવેલો તે બદલીને પછી 'થાકી જવાનું' એવો પાઠ કરેલો) એક નાનો સરખો ફેરફાર કવિતાને કઈ રીતે સીમિત થતી ઉગારી લે છે એનું આ માર્મિક ઉદાહરણ છે. ઉપરાંત સાક્ષાત રચનાપ્રક્રિયા સાથે આપણું અહીં અનુસંધાન થાય છે. બીજું, આ પંક્તિનું પુનરાવર્તન કરવામાં આવ્યું છે. બે વાર પુનરાવર્તન પામેલી આ પંક્તિમાંથી પહેલાં વ્યક્તિગત અર્થનો અને પછી સામાન્ય અર્થનો કાકુ કુશળતાપૂર્વક રચી શકાય :

થાકી જવાનું (મારે) કાયમ તલવાર તાણી તાણી
થાકી જવાનું (બધાને) કાયમ તલવાર તાણી તાણી

આમ, બે જુદા કાકુથી વંચાતી આ પુનરાવર્તન પામતી પંક્તિની બીજી રીતે પણ બે વાચના (Readings) મળી શકે તેમ છે :

થાકી જવાનું, કાયમ તલવાર તાણી તાણી
થાકી જવાનું કાયમ, તલવાર તાણી તાણી

'કાયમ' નું સંકલન 'થાકી જવાનું' સાથે અને 'તલવાર તાણી તાણી' સાથે, એમ બંને રીતે શક્ય છે. 'કાયમ' બંને વાક્યખંડના ક્રિયાવિશેષણ તરીકે ઊભો હોય એવો શબ્દઘટક છે. 'તલવાર તાણી તાણી' માં તાણવાની પુનરુક્તિમાં સિસિફસની વ્યર્થતા હશે ? 'તાણવું' ક્રિયાને ઘસડવાના, લંબાવ્યા કરવાના અર્થમાં પ્રયોજી શકાય તેમ છે. સાથે સાથે 'તાણી તાણી' ની

પુનરુક્તિ તલવારને ફક્ત તાણુવાની જ છે વીંઝવાની નથી; એની:સૂચકતા ઊભી કરે છે. અને તાણુવાની છે પણ વીંઝવાની નથી એવી તલવાર ધારણ કરેલો અંતે પ્રારંભની પ્રતીતિ પર આવી જાય છે કે ઈશ્વરને નામે ફક્ત આપણે તો વાણી જ છીએ-નિમ્ન વાણી.

આમ, તસબીમાં ગોઠવાયેલી સમાન્તરતા અને વિરોધની સામસામી ધરીઓ જોતાં અને એમાંથી ઊભી થતી તસબીની શક્તિ (energy of the text) જોતાં એમ લાગે છે કે ભાવકને એકલી ભાષા ન વાંચવાની જે કુટેવ પડી છે એમાંથી છૂટવું પડશે; અને એકલી ભાષાને વાંચતા આવડવું જોઈશે. કવિતામાં વપરાતી ભાષા તે ફક્ત રોજિંદી ભાષા નથી. વ્યવહારભાષામાં વાક્યસંરચનાઓ ઇતિહાસની ટેવથી કે પ્રણાલિને વશ વર્તીને જન્મે છે અને માહિતીનું પ્રત્યાયન કરવું એ જ એનું મુખ્ય ધ્યેય હોય છે; જ્યારે કવિતાની ભાષામાં સર્જનકાર્યના પરિણામરૂપે વિશેષ પ્રકારની વાક્યસંરચનાઓ જન્મે છે અને આ વાક્યસંરચનાઓ પોતે જ માહિતીની સામગ્રી છે. તસબીમાં ભાષાની નજીક જઈ આપણે આ વાતની પ્રતીતિ કરી છે

છેલિયા : વિશિષ્ટ લોકગીતપ્રકાર

જયાનંદ જોષી

"હસ્સી લેના, ગાઈ લેના, કરી લેના મનાંદી મૌજ."[1]

—ડોગરી પ્રણયગીત

"મનુષ્યજન્મ બે દિવસ માટે છે. તેથી, એમાં પ્રેમપૂર્વક હસીબોલી લેવું જોઈએ. હે પ્રિયે! આ જીવન ફરીથી નહીં મળે."[2]

"હે છોકરી! યૌવનમાં નાચી લે કરમા ખેલી લે. પછી તો નાચ અને કરમા બંધ થઈ જશે."[3]

—મુંડા પ્રણયગીત

પ્રણયનું સાર્વભૌમત્વ :

કાવ્યમીમાંસકોએ પ્રણય, પ્રકૃતિ અને પ્રભુને કાવ્યજગતના સર્વદેશીય વિષયો માન્યા છે. અત્યંત સુસંસ્કૃત કે સુખી અને સમૃદ્ધ લોકોથી માંડી ભટકતી આદિવાસીજાતિઓએ પણ પ્રણયને સહુથી પહેલો અને વ્યાપક સ્વરૂપે પોતાનાં ગીતોમાં ઊતાર્યો છે. કારણ કે, પ્રણય તો હૃદયનો સહજોત્થ ભાવ છે. કોઈ પણ સમાજમાં પ્રણયગીતો જલદી અને સ્વાભાવિકતાપૂર્વક પેદા થાય છે. પ્રેમ હૃદય અને લાગણીના પાતાળકૂવાને તોડે છે અને તેના ઊભરા કે ધોધ કાવ્યત્વ ધારણ કરી લે છે. પ્રેમશૌર્યની ભૂમિ સૌરાષ્ટ્રે પણ પોતાના હૃદયને દુહાઓમાં ઊતાર્યું છે.

દુહાઓ જેમ સૌરાષ્ટ્રની વિશિષ્ટતા છે તેમ છેલિયા રાજપીપળાના આદિવાસીવિસ્તારની વિશિષ્ટતા છે, લાક્ષણિકતા છે. આ વિભાગના આદિવાસીઓની જીવનયાત્રાનો અવિભાજ્ય ભાગ છે. જીવનનું લૂણ છે. એમનો પ્રાણવાયુ છે. છેલિયા વિનાનું જીવન મોળું બની જાય છે, મહેનત થઈ શકતી નથી, શ્રમ ભૂલી શકાતો નથી. સંજીવની પ્રાપ્ત થઈ શકતી નથી. છેલિયા છેલછબીલાઓનાં કે છેલછબીલીઓનાં ગીતો છે. "છએલ" શબ્દ બિહારની આદિવાસીજાતિ-મુંડામાં પણ પ્રચલિત છે.

વ્યાપકતા :

અનેક આદિવાસીજાતિઓની જેમ આ આદિવાસીઓ પણ પ્રકૃતિની રંગસ્થલીમાં પહાડો અને જંગલોમાં મુક્ત, રંગીન અને રસમય વાતાવરણમાં જીવે છે. વનપ્રદેશની પ્રકૃતિ, પંખી

---

1 हिन्दी साहित्य का बृहत् इतिहास, षोडश भाग, संवत २०१७, पृ. ५५७

2 श्री जगदीश त्रिगुणायत, बांसरी बज रही, १९७०, पृ. २७५નો અનુવાદ

3 बांसरी बज रही, प्र. बि. रा. प्र. पटणा—४, पृ. २८१નો અનુવાદ

અને પ્રાણીઓ આ આદિવાસીઓના જીવનમાં ઉન્માદની હવા પૂરે છે. તેઓ ખાડી, કોતર કે નદીનાળે હોય, ઉજ્જડ વનમાં કે વગડામાં હોય, સૂની સડકો કે ખેતરોમાં હોય, રસ્તામાં હોય, નૅરોગેજ રેલવેનાં ખુલ્લાં વેગનોમાં હોય, હોડી, ટ્રોલી કે પછી શ્રમજીવનની દોડધામમાં હોય, પગપાળા યાત્રાએ જતાં હોય, વૃંદમાં કે જંગલના એકાંતમાં એકલદોકલ ઢોર ચરાવતાં હોય, લાકડાં કે ખોરાકની શોધમાં હોય, ખેતર ખૂંદતાં હોય કે વૈતરું કરતાં હોય, જાહેર મેળાઓ, લગ્નોત્સવો, કે હોળી-દિવાળી કે અન્ય પર્વોનો આનંદ લૂંટતાં હોય ત્યારે યૌવનથી સભાન થયેલાં યુવક-યુવતીઓ પોતપોતાનાં પ્રિયપાત્રો પાસે હૃદયની ભૂખ અને એકલતા છેલિયાઓના માધ્યમ દ્વારા ગાય છે. જીવનનો થાક અને બંધનો ભૂલી મદમસ્ત બની હૃદયને ખુલ્લું કરે છે. શરમ, સંકોચ કે કૃત્રિમ દીવાલો તોડી એકબીજાની વધુને વધુ નજીક જાય છે. કુદરતને ખોળે કુદરતી સ્વરૂપે સામસામે આવી જાય છે ત્યારે છેલિયા ગીતો અને નૃત્યમાં ગીત, સંગીત અને નૃત્ય એકબીજાનાં પૂરક બની જાય છે. હૃદયની ભૂખ અને એકલતા ગીતને જન્મ આપે છે, ગીત સંગીતને જન્મ આપે છે અને આખરે સંગીત નૃત્યને જન્મ આપે છે. આ ત્રણે તત્ત્વોનો એકબીજા સાથેનો સંવાદ થતાં યા રસાયણ થતાં છેલિયા નૃત્યમાં ગૂંથાવા માંડે છે.

સ્ત્રીસ્વાતંત્ર્ય :

આદિવાસીઓની ગીત, સંગીત અને નૃત્યપ્રિયતામાં એમની સામાજિક વ્યવસ્થા પણ ભાગ ભજવે છે. રોજબરોજના શ્રમજીવનમાં સ્ત્રીપુરુષોની સહયોગિતા એમને એકબીજાનાં સમાનાધિકારી બનાવે છે. હજી યે સમાન અધિકારની માગણી કરતી આપણી શિક્ષિત આધુનિક સ્ત્રીઓ કરતાં આ આદિવાસી સ્ત્રીઓ વધુ અધિકાર અને સ્વતંત્રતા ભોગવે છે. વ્યસનથી માંડી લગ્નજીવન કે સમાજજીવનમાં સ્ત્રીપુરુષના ભેદ ભાગ્યે જ દેખાય છે. એમનાં જીવન, લોકસાહિત્ય અને લોક-નૃત્યોમાં સ્ત્રીસ્વાતંત્ર્ય અને સમાનાધિકારનું દર્શન સુપેરે થયા વિના રહેતું નથી, છેલિયાગાં તો ખાસ.

મુંડાગીતો જેવી લાક્ષણિક્તા :

મુંડાલોકગીતોના અભ્યાસી શ્રી જગદીશ ત્રિગુણાયત[૪] કહે છે તેમ આ વિશિષ્ટ સમાનતા તેમના જીવન અને મનમાં આકર્ષણ, અનુરાગ અને મધુરતાના ભાવો ભરી દે છે અને નૃત્ય તથા ગીતોમાં ઉદ્દીપન વિભાવ બની રહે છે. સ્ત્રીઓની વિશિષ્ટ વ્યક્તિમત્તા, દેહછટા કે પુરુષો સાથેના નૃત્યમાં સર્જાતી વિશિષ્ટ મુદ્રાઓ સ્વાભાવિક રીતે જ બંનેની હૃદયવીણાના તારોને ઝણઝણાવી મૂકે છે. આ અનુરાગનો વિહ્વળ પોકાર મુંડાગીતોની માફક છેલિયાઓમાં પણ જોવા મળે છે. જેમ મુંડાગીતોમાં પહેલો અને બીજો પુરુષ જ છે તેમ છેલિયાઓમાં પણ એક વ્યક્તિનું બીજી વ્યક્તિને સંબોધન છે. ત્રીજો પુરુષ ગેરહાજર કે સૂચિત છે. આધ્યાત્મિક કે ચિંતનાત્મક ગીતોની માફક એકાકીપણું પણ નથી. છેલિયાગીતોનું આત્મલક્ષીપણું પણ મુંડાગીતોની માફક સમાન છે. ગાનાર ભલાં ને એમનું મદમસ્ત પ્રણયજીવન ભલું.

૪ बांसरी बज रही, प्र. बि. रा. प्र. पटणा—४, पृ. ३०નો અનુવાદ

દુહા અને છેલિયા :

સોરઠી અને રાજસ્થાની લોકસાહિત્યમાં જેમ સોરઠા કે દુહા અને સંસ્કૃતમાં આર્યા વિશિષ્ટતા ધરાવે છે, તેમ છેલિયા પણ વિશિષ્ટતા ધરાવે છે. એની બે પંક્તિનાં ચાર ચરણ મુક્તક-પદ્ધતિએ આગળ વધે છે. દરેક કડી સ્વયંપર્યાપ્ત બનતી હોય છે. દુહાની જેમ એ પોતે જ એકમ હોવા છતાં માળાના મણકાની માફક વિકસે છે. અને કલાકોના કલાકો ચાલે તેવો વિકાસ અને વિસ્તાર ધારણ કરે છે. દુહાઓમાં મેહ ઊજળી, ઢોલામારુ, ઓઢાહોથલ, શેણીવીજાનંદ, સોનહલામણ જેવી અનેક પરલક્ષી પ્રેમકથા ગૂંથાઈ છે. દુહાઓમાં પ્રેમ, શૌર્ય, બલિદાન, આત્મસમર્પણ, બહાદુરી, બળવો કે પડકાર, ફનાગીરી, ત્યાગ, પ્રશંસા વગેરે અનેક વિષયો આવતા હોય છે. એનો વિષયવ્યાપ અતિવિસ્તૃત હોવાથી જ " દુહો દસમો વેદ " બની ગયો છે.

સંસ્કૃત કાવ્યસાહિત્યમાં અનુષ્ટુપ છંદની જે ક્ષમતા છે તે સોરઠી દુહાઓમાં છે. વિષય અને વક્તવ્યનો વ્યાપ જેટલો વિસ્તારવો હોય તેટલો તેમાં વિસ્તરી શકે છે. અલંકાર અને રસદૃષ્ટિએ પણ દુહો છેલિયા કરતાં વધુ સમૃદ્ધ છે. છેલિયામાં પ્રેમની મર્યાદિત ભાવના સિવાય વધુ વ્યાપ થતો નથી. પ્રણયરસ સિવાયની રસસૃષ્ટિ નથી. પ્રણય એ જ એનો એક અને એકમેવ વિષય છે. અલંકાર અને કાવ્યત્વની દૃષ્ટિએ જોઈએ તો પણ છેલિયાઓમાં દુહા જેવી સમૃદ્ધિ નથી. શિલ્પની દૃષ્ટિએ બંને સરખા છે, છતાં, સમૃદ્ધિની દૃષ્ટિએ બેમાં આસમાન જમીનનો ફર્ક છે.

સ્ત્રીપુરુષોના સ્થૂલ પ્રેમ સિવાય એમાં પ્રેમનાં અન્ય સ્વરૂપો કે પ્રેમની ઉન્નત ભાવના, સૂક્ષ્મતા, કુમાશ, ગૌરવ વગેરે દેખાતાં નથી. કારણ કે, આમાં તો હજુ પ્રેમની શોધ અને શિકાર છે. પરસ્પરની ખુમારીભરી વાતચીત છે. હજી પ્રણયજીવનની શરૂઆત થઈ નથી એથી સ્વાભાવિક રીતે જ પ્રણયજીવનના ગહનભાવો, વેદનાઓ, આશા, નિરાશા, સમર્પણ, દઢ અનુરાગ, સ્થિરતા વગેરે પ્રેમની ગાથા રચનારાં તત્ત્વો ગેરહાજર છે. પ્રણયજીવનની ગંભીરતા નહીં, પણ જીવનની મજા માણવા માટેની વાસનાનું ક્ષણજીવી–ક્ષણ માટે એકાએક ઊછળી નીકળેલું–ગીત છે.

પ્રણયજીવનના ફલસ્વરૂપ અપત્યપ્રેમ પણ એમાં નોંધપાત્ર રીતે ગેરહાજર છે. છેલિયાના વિષયવસ્તુમાં યૌનસંબંધ જ સીમિત છે, ત્યારે મુંડાગીતોમાં[૫] સંતાનો તરફનો નિર્મળ પ્રેમ અને તેમાંયે ખાસ કરીને નાનપણમાં આંગણું ગૂંજતું રાખનાર, મમતા તથા સ્નેહના મધુરભાવો ઉત્પન્ન કરનાર સાસરે જતી કન્યા તરફ અનહદ પ્રેમના ભાવો જોવા મળે છે. કન્યા-વિદાય એમના જીવનમાં કરુણતાનો સાગર બની જાય છે.

છેલિયા : પરિસ્થિતિની પેદાશ

છેલિયામાં શૃંગાર સિવાય વીર, કરુણ, રૌદ્ર, ભયાનક, બીભત્સ કે હાસ્યને સ્થાન નથી. કાવ્યત્વની પણ કૃશતા દેખાય છે. છતાં, હૃદયની લાગણીઓનો ઊભરો છે. માત્ર ઊભરો છે, તેમાં ઠરેલપણું કે નિર્મળતા નથી. પ્રણયરસ અને પ્રણયભાવ જ એનો આત્મા બને છે. લાગણીઓનો સહજોત્થ ઊભરો મઠારાતો નથી. શબ્દોનો વ્યવસ્થિત અને ચમત્કૃતિપૂર્ણ ઉપયોગ પણ નથી.

---

૫ बांसरी बज रही, प्र. बि. रा. प्र. पटणा–४, पृ. ३७નો અનુવાદ

મનમાં આવેલું ગેય બની જાય છે. જ્યારે દુહાઓ પરંપરાગત પ્રાપ્તિ સાથે શાસ્ત્રીયતા સમજાતાં લોકજીભે નવા પણ જોડાતા જાય છે. છતાં, એમાં વિષયવ્યાપ, કાવ્યત્વ, શિલ્પવિધાનની સ્વાભાવિક કાળજી હોય છે. ઘૂંટાઈ ઘૂંટાઈને દુહો દેહ ધારણ કરે છે ત્યારે છેલિયો તાત્કાલિક પરિસ્થિતિની પેદાશ છે. તેનું માળખું પણ વાર્તાલાપસ્વરૂપનું અને જોડકણાસ્વરૂપનું છે. તેથી તેમાં ઘણી વખત ગદ્યાળુતાનાં દર્શન થાય છે. ગદ્ય ગેય બની જાય છે.

સામસામા સવાલજવાબ છેલિયાને સંવાદાત્મકતા કે નાટ્યાત્મકતાના સ્વાંગમાં મૂકે છે. સામી વ્યક્તિના આત્મલક્ષી સંવાદનો ઉત્તર પણ આત્મલક્ષી જ હોય છે. એથી કરીને દુહાની માફક પરલક્ષી પદ્ધતિની ગોઠવણ આવી પરિસ્થિતિના સંદર્ભમાં બહુ ખપ લાગતી નથી. પહેલેથી કરેલી ગોઠવણ નકામી બની જાય છે. અને એથી જ અલંકાર કે શબ્દચમત્કૃતિનાં ખાસ દર્શન થતાં નથી. કથન સીધેસીધાં છે. ઢાંચાનો ઉપયોગ છે પણ એને મઠારવાની તક જ મળતી નથી. બાકી મર્યાદિત વક્તવ્ય જ ફેરવીફેરવીને જુદાં જુદાં જોડકણાંમાં, આરોહઅવરોહમાં, જુદા જુદા રાગોમાં કે ચાળાઓમાં ગાવામાં આવે છે. એકના એક જ ભાવો કે વક્તવ્યની પુનરાવૃત્તિ છેલિયાઓમાં વારંવાર જોવા મળે છે.

દા. ત. નાનપણથી માયા લાગી છે. તને જોઈને જીવ બળે છે. તારે ખાતર જ અહીં આવવું પડયું. તારો પરણેતર કે તારી પરણેતર નકામો કે નકામી છે. વખત પર ખપ નહીં લાગે. ચાલી આવ. ખાધુંપીધું હરામ ન કરીશ જીગર જોઈએ, વાયદો પાળજે. કેડો નહીં છોડું...વગેરે ભાવોનું સીધેસીધું કથન છે. એને લાડ લડાવી રમાડીરમાડીને રજૂ કરાતું નથી. મનમાં જેવું આવે છે તેવું કહી નાખે છે. ભલે તેને કાવ્ય કે ગીત કહેવું હોય તો કહો, ન કહેવું હોય તો ન કહો. આ આદિવાસીઓએ તો છેલિયામાં પોતાનું હૃદય ઠાલવ્યું જ છે.

સંગ્રામો : સમશેરના નહીં પણ શબ્દોના

શ્રી મેઘાણીભાઈએ[૬] ગિરનારના શિવરાત્રીના મેળામાં ત્રણ દિવસ અને ત્રણ રાત સુધી દુહાઓના મંડાતા સંગ્રામ નોંધ્યા છે. એમાં જેમ જુદા જુદા દુહાગીરો કે મંડળીઓ ભેગાં થતાં કોણ હારે અને કોણ જીતે તેના વાદ થતા બતાવ્યા છે, તેવા જ વાદ રાજપીપળાવિસ્તારમાં પણ ઉત્સવો, મેળા કે લગ્નપ્રસંગોએ છેલિયાઓના સંગ્રામ મંડાય છે. ઘણે ભાગે લગ્નોત્સવ નાચણાં(નૃત્ય)થી જ ઉજવાતો હોય છે. આ નાચણાં એટલે છેલિયાનૃત્ય.

છેલિયાનૃત્ય :

છેલિયાનૃત્યના આયોજનમાં સ્ત્રી-પુરુષો સામ-સામે છેલિયાના સંગ્રામ માંડે છે. તેમાં જવાબ ન વાળવો એ હાર ગણાય. સાંજનું વાળુ કર્યા પછી સ્ત્રી-પુરુષો એકબીજાની કેડે હાથ ભીડાવી વર્તુળાકારે એકએક કે બે ત્રણની ટુકડીઓમાં ઢોલ, શરણાઈ, પિપૂડી સાથે નાચણાંની શરૂઆત કરે છે. અને ઘણી વખત તો પ્હો ફાટતા સુધી સતત ચાલ્યા જ કરે છે. એક પક્ષે છેલછબીલી મદમસ્ત યૌવનાઓ તો બીજે પક્ષે છેલછબીલા મદમસ્ત યુવાનો. સામસામે છેલિયાની

૬ ધરતીનું ધાવણ ભા-૨, પૃ. ૨૪

પટાબાજી આખી રાત ચાલ્યા જ કરે છે. ગીત-સંગીત અને નૃત્ય એકબીજાની સાથે જ ચાલે છે. મદ્યપાન એમાં પાકો રંગ ચઢાવે છે.

જ્યાં યાત્રાંના મેળાઓ યોજાય છે ત્યાં આવાં નૃત્યોની પ્રધાનતા રહેતી નથી. પણ, સામાન્ય રીતે રસ્તે ચાલતાં, ગાડીનાં ખુલ્લાં વેગનોમાં મુસાફરી કરતાં, હોડીમાં કે મોટે ભાગે ફરતાં ચગડોલનાં પિંજરાંઓમાં ફક્ત ગીતસ્વરૂપે જ યુવકયુવતીઓ વચ્ચે છેલિયાના સંગ્રામ મંડાય છે. અહીં નૃત્યને માટેની અનુકૂળ પરિસ્થિતિ જ હોતી નથી. તેથી, નૃત્યના અભાવે માત્ર શબ્દ-સ્વરૂપે જ—ગીતસ્વરૂપે જ આવા સંગ્રામો ખેલાય છે.

દુહા ગાનારે પીતળીઆ ચાપડા જડેલી ડાંગોને ટેકણે દેહને ટેકવ્યો હોયઃ એક કાનમાં ડાબા હાથની આંગળી દીધી હોય, જમણા હાથમાં ઊનનાં ફૂમતાં ઝુલાવતી છડી લીધી હોય અને દુહો બોલાતો જાય છે. જ્યારે છેલિયા ગાનાર યુવક મોટે ભાગે મિત્ર સાથે (ભાગ્યે જ એકાકી) પિંજરામાં બેઠો હોય ને છેલિયા ગાતો હોય ત્યારે એનો પડકાર ઝીલવા કોઈ નાયિકા પણ પોતાની સખી સાથે એ જ ચગડોલના પિંજરામાં ગોઠવાય છે. ગાનાર કાને હાથ દઈને સાથે જ ગોઠવાયેલ મિત્ર કે સખીના મોંમાં મોં રાખીને છેલિયાના સવાલજવાબ કરે છે. યાત્રાની ભીડાભીડમાં પણ તેઓ એકલતાનો આનંદ માણે છે. દુનિયાની વચ્ચે પણ તેઓ એકલતા અનુભવે છે. હૃદયના તલસાટ પ્રશ્નોત્તરરૂપે છેલિયામાં વહેતા કરે છે. પ્રેમનો એકરાર કે ઈન્કાર કરે છે. ભલે મેળાની જનમેદની હોય, ખેતરનું ઉજ્જડ એકાંત હોય કે લગ્નોત્સવના પ્રસંગો હોય.

છેલિયાનૃત્યોમાં હોળીના દિવસોમાં કે લગ્નપ્રસંગોએ એક પક્ષ પુરુષોનો બની જાય છે તો બીજો પક્ષ સ્ત્રીઓનો બની, સામૂહિક રીતે સવાલજવાબના પડકારની આપલે કરે છે. વર્તુળાકારે જુદા જુદા ચાળાઓમાં ગાતાં જાય છે ને નાચતાં જાય છે. ગાનારાંની આંખમાં એક પ્રકારનો કેફ હોય છે, દેહછટામાં મસ્તી, માતેલાપણું અને મદભરતા હોય છે. મદ્યપાને ઉન્મુક્તતા આણી હોય છે ત્યારે વડીલો પણ એ તરફ બેધ્યાન બની જાય છે અને સામૂહિક ઉન્મુક્તતાને પોષે છે.

છેલિયામાં પાંગરતા પ્રેમનો જાહેર એકરાર છે. અપરિણિત યુગલો, તેમ જ પારિણિત યુગલોનો પરણેતર તરફનો અસંતોષ અને પ્રેમી તરફનો તલસાટ કે તરવરાટ, મેળામાં કે નૃત્યમાં જોવા સાંભળવા મળે છે. પ્રેમ-હૈયાની ભૂખ ખાનગી ગુફ્તેગોનો વિષય રહેતો નથી. પ્રેમીઓનાં જોડાણ કે લગ્નસંબંધમાં થતી ભાંગફોડ જાહેરમાં જાહેર રીતે થાય છે. જાણે આખી માનવતા જ મનમાન્યો પ્રેમ કરવા નીકળી પડે છે. રિસામણાં, મનામણાં, ભાગવાની યોજના, સંકેતસ્થાનો, મર્માળા ઘા, છણકા બધું કોઈ પણ જાતના ક્ષોભ, શરમ, સંકોચ કે છોછ વિના વડીલોની હાજરીમાં જ ગવાય છે. સમાજની એમાં પરવાનગી છે. કુદરતનાં બાળકોએ પ્રેમને પણ કુદરતી સ્વરૂપે જ માન્યો છે, જોયો છે ને વિકસાવ્યો છે.

પ્રણયજીવનમાં કે લગ્નજીવનમાં માબાપ, સમાજ કે ખુદ પરણેતરનો કોઈ પણ પ્રકારનો ઇજારો કે સત્તા નથી. સ્ત્રીપુરુષોનું સ્વાભાવિક આકર્ષણ એકબીજામાં મનોમેળ પેદા કરે છે અને એવા મનોમેળ લગ્નમાં પરિણમે છે. એક વખત થયેલું લગ્ન પ્રણયરસ ખૂટતાં કે બીજું કોઈ વિઘ્ન આવતાં તૂટે છે ને નવું સંધાણ થાય છે. આપણા લોકોની જેમ આખી જિંદગી બળ્યા

કરવાનું તેમને માન્ય નથી. આપણામાં લગ્ન થઈ ગયા પછી પ્રેમને પાંગરવું પડે છે, એ વ્યવસ્થા કરતાં આ વ્યવસ્થા વધુ સ્વાભાવિક લાગે છે. કારણ કે, એમાં ઈર્ષ્યા નથી, વૈયક્તિક ખટપટ નથી, ઉન્મુક્તતાનો અર્થ મનપસંદ જિંદગી છે. ચારિત્ર્યહીનતા કે દેહનાં વેચાણ નથી. મનને ગમે તે વર, બીજા બધા પર. પછી ભલે તે પહેલાંનો પરણેતર કે પહેલાંની પરણેતર કેમ ન હોય!

શ્રી મેઘાણીભાઈએ[૭] આહિરો માટે નોંધ્યું છે "બ્રાહ્મણવાણિયાની અપેક્ષાએ આ નાતરિયા વર્ણ છે. એક નહીં પણ અનેકવાર પરણી પરણીને છૂટાછેડા કરવાનો હક ભોગવનાર જાતિ છે. ધર્મ લોપવાનો, સતીત્વ જવાનો, ભ્રષ્ટ થવાનો, એને ડર નથી. એ તો પહાડનાં સંતાન: પહાડોને ખોળે ઊછરે, લગ્નની છૂટછાટ માણે." આ નોંધ રાજપીપળાના આદિવાસીઓ માટે પણ એટલી જ સાચી છે. આ સમાજમાં શાસ્ત્રભાખ્યા સતીત્વની નહીં પણ પ્રેમની સ્વાભાવિક સ્વરૂપમાં પ્રતિષ્ઠા છે. પ્રણયહીણા જીવનની પ્રતિષ્ઠા નથી. તેથી જ એમની લગ્નસંસ્થામાં પણ ભાંગફોડ થયા કરે છે. એક જોડું તૂટે ત્યાં બીજું સંધાય. છેલિયા એમનાં જીવનનો થાક અને ઊણપો દૂર કરવામાં મહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે. મુક્તતા, વિલાસ અને જીવનની મસ્તીને પોષી એમના જીવનરસને વધારે છે. પરિસ્થિતિઓની વિષમતાઓને ભૂલાવે છે. છેલિયા વિના આ પ્રજાને ચાલતું જ નથી. જીવન સૂકું સૂકું લાગે છે.

દુહાઓની લોકપ્રિયતા માટે શ્રી મેઘાણીભાઈએ નોંધ્યું છે કે દ્વારિકાથી મહુઆ સુધીની અને વઢવાણથી પોરબંદર સુધીની સીમાઓ આવા દુહાઓના ગાને રેલાતી હતી. મેહઊજળીના દુહાથી અજાણ માલધારી ભાગ્યે જ તમને કાઠીઆવાડમાં મળે એ હકીકત અંકલેશ્વર તાલુકા, ઝગડીઆ તાલુકા, નાંદોદ તાલુકા તથા વાલિયા તાલુકા માટે પણ છેલિયાની બાબતમાં સાચી લાગે છે. છેલિયાની રસિકતાથી આ વિસ્તારનું આદિવાસી બાળક પણ ભાગ્યે જ અજાણ હોય છે તો યુવક-યુવતીઓ કે વૃદ્ધોની તો વાત જ ક્યાં કરવી? કારણ કે, છેલિયાએ તો આ આદિવાસીઓના જીવનમાં રસ પૂર્યો છે અને નોળવેલનું કામ કર્યું છે. અહીંના લોકજીવનમાં છેલિયા અવિભાજ્ય છે.

છેલિયાનું પ્રકારવૈવિધ્ય :

છેલિયામાં સ્વરૂપગત વૈવિધ્ય જોવા મળતું નથી. તેથી તેની વહેંચણી કૃત્રિમતાપૂર્વક કરવી પડે છે. ગાવાના પ્રસંગો ઉપરથી જ તેના પ્રકારો પાડી શકાય તેમ છે. જેમકે

(૧) લગ્નના છેલિયા : લગ્નપ્રસંગને નિમિત્ત બનાવી નૃત્યમાં ગવાતા છેલિયા, જે પુખ્ત વયનાં સ્ત્રીપુરુષો દ્વારા આખી રાત ચાલતા, વિસ્તાર સાધે છે.

(૨) હોળીના છેલિયા : વસંતઋતુમાં નૃત્યમાં રજૂ થાય છે અને લાંબા હોય છે.

(૩) પ્રેમીઓના છેલિયા : જેમાં નૃત્ય અનિવાર્ય નથી તેવા, એકાંતમાં ઢોર ચરાવતાં કે મજૂરી કરતાં બે પ્રેમીઓ દ્વારા ગવાતા ટૂંકા છેલિયા.

(૪) જાત્રાના છેલિયા : ચગડોલમાં કે મુસાફરીમાં યુવકયુવતીઓ દ્વારા ગવાતા છેલિયા, જેનું લંબાણ ૭૫ થી માંડી પાંચસાત કડીનું પણ હોય.

---

૭ ધરતીનું ધાવણ ભા.–૨, પૃ. ૩૩

(૫) ભાન કે નફફટ છેલિયા : બેફામ જાતીયતા કે યૌન પદાવલિમાં રજૂ થતા અને વડીલોની ગેરહાજરીમાં ગવાતા બીભત્સ છેલિયા.

છેલિયામાં વક્તવ્ય :

છેલિયામાં નાયક–નાયિકાનો પરિચય, નામઠામ, ઠઠ્ઠામશ્કરી, મસ્તી, મિલનનાં ઇજન કે તલસાટ, મિલન માટે વેઠેલું દુઃખ, ઊંઘ–ઉજાગરા, ઝંખના, સમર્પણ, ઊજમનો આનંદ, દુઃખી દિલની વેદના, છૂપો બોધ, રિસામણાં, મનામણાં, છણકા, મુગ્ધતા, પડકાર હિંમત, સહનશીલતા... વગેરે અનેક સ્વરૂપો જોવા મળે છે. પ્રેમ નાખી દેવાના વસ્તુ નથી, પ્રેમ કરવા જીગર જોઈએ. કારણ કે એ મુક્ત છે, બેપરવાઈ દાખવે છે, એમાં મસ્તી ને ખુમારી જોઈએ. તેથી તેમાં સાહસ, ભાગી જવું, અનેકોની સાથે અથડાવું, જરૂર પડયે મોતની સાથે પણ ભેટીને ધાર્યું જ કરવું, એવું નિશ્ચયબળ આ પ્રેમની પાછળ રહેલું છે. પ્રેમના આ સ્વરૂપને જોઈ ને સામાન્ય ચીલાચાલુ યુવકયુવતીઓ જાણે ઊંડી ખીણ જોઈને ગભરાતાં હોય તેમ ગભરાય છે. તેથી આ પુરુષો કે સ્ત્રીઓ તેમાં રહેલી સાહસમયતા માટે સામા પાત્રને ઉશ્કેરે છે અને "જીગર જોઈએ, જીગર જોઈએ" એમ કહીકહીને એ વસ્તુ પર ખૂબ ભાર મૂકે છે. ખાધુંપીધું હરામ કરી દગો ન કરવામાં આવે, મિલન માટેનાં વચનો પાળવાની કિંમત, પ્રેમી ખાતર ગમે તે સહન કરવાની કે કિંમત ચૂકવવાની, જીવ જાય તો ભલે-તારે ખાતર ગમે તે કરીશ, વગેરે વાતો પર ભાર મૂકે છે. ઊર્મિ સાથે નિશ્ચયની દઢતા પણ જોવા મળે છે. જીવનવ્યવહારમાં ગઘાળુ લાગતાં પૈસા, ગાડીભાડું, ટિકિટ, ભાગવું–ભગાડવું, પાન, બીડી, રૂમાલ, રેવડી, ટીલડી, પિંજરું, ચગડોળ, લીલી સોટી, લીલું લૂગડું વગેરે ગીતની સામગ્રી બને છે. પ્રતીકાત્મક સાંકેતિક ચિત્રો કે શબ્દોનો ઉપયોગ થતો નથી. પ્રેમની વાતો સીધેસીધી હોય છે.

સંકલનમાં મુશ્કેલી :

શ્રી મેઘાણીભાઈ[૮] દુહાઓ ભેગા કરવામાં નડેલી મુશ્કેલીઓ નોંધે છે,—"હું જાગીને છેટો બેઠો બેઠો વેણ પકડવા મથું, નોટ કાઢીને શબ્દો ટપકાવવા માંડું, ગાનારની આંખો ત્રાંસી થાય, નોટબુકમાં પેન્સીલ ફરી રહી છે, પોતાની વિરુદ્ધ કાંઈક ભેદી ટાંચણ થઈ રહ્યું છે! એ અટકી જાય." એનો અંદેશો દૂર કરવો પડે, એ મશ્કરી સમજીને સંકોડાઈ જાય. એનાં એણે માનેલાં અજડ વાણી કે માનેલાં ગાંડાંઘેલાંમાં શ્રદ્ધા અને સચ્ચાઈ પૂરવી પડે. એવો અનુભવ દેવેન્દ્ર સત્યાર્થી કે અનેક લોકસાહિત્યના અભ્યાસીઓની માફક અહીં પણ થયા વિના રહેતો નથી. એમને કેટકેટલાં સમજાવી, વિશ્વાસ સંપાદન કરવો એ નાનીસૂની વાત નથી. અનેક જગ્યાએ વેળાકવેળા રવડી-રઝડી ડુંગર ખોદીખોદીને ઘણી વખત ઉંદર શોધવા પડે છે.

આપણી હાજરી છેલિયા ગાનારાઓને ખૂબ ખૂબ સભાન બનાવી દે છે અને તેથી "આ તો મહોબતનાં ગીત છે, તમારે સાંભળવા જેવાં નથી" વગેરે કહીને ગુપ્તતા રાખવા પ્રયત્ન કરે છે. પોતે કંઈ ન ગાવું જોઈએ એવું ગાય છે. એમાં કંઈક ગંદું છે, નફફટ છે,

---

૮ ધરતીનું ધાવણ ભા.-૨, પૃ. ૩૧

ખરાબ છે, જાતીયતાની ગંધવાળું છે, એમ માનીને તેઓ એને છૂપાવવા પ્રયત્ન કરે છે. એકાંત કે ખાનગીમાં એને પકડવા અઘરા છે. મેળાના વાતાવરણમાં છેલિયા ગવાતા હોય ત્યારે પાવા વાગતા હોય, માઈકનો ઘોંઘાટ ચાલુ હોય, અનેક જણા જુદું જુદું ગાતા હોય, કટકે કટકે ગાતા હોય, કોઇ પણ જાતની શિસ્ત વગર ગાતા હોય ત્યારે ચગડોળના મથાળેથી આવતા શબ્દો પકડવા અઘરા અથવા અશક્ય બની જાય છે. મેળામાં કરેલી મથામણ માથે પડે છે. મને યાદ છે, એક વખત શુક્લતીર્થના દેવદિવાળીના મેળામાં ખાસ નવસારીથી જઈને કરેલો ૪૦–૫૦ રૂપિયાનો ખર્ચ અને બે દિવસની મહેનત પછી છેલિયાની માત્ર આઠેક કડીઓ જ હાથ આવેલી. લગ્નપ્રસંગે મદ્યપાનને કારણે અને કંઈક ઉઘાડું-અશ્લીલ-અશિષ્ટ ગવાય છે માટે, ગવાતા છેલિયા નોંધનારને, ગાનારની વિરુદ્ધ કંઈક ખરાબ યા ભેદી ટાંચણ કરી રહ્યો છે એમ માની તેની સામે વાંધો લેવામાં આવે ત્યારે માર ખાવાની તૈયારી સાથે અંધારે ઉકરડામાં અથવા વાડ પાછળ બેસીને પણ ઘણી વખત સંકલન કરવું પડ્યું છે.

શ્રી છગનલાલ રાવળના[૯] સૌ પ્રથમ સંકલનમાં વાલિયાવિસ્તારની ગીતપદ્ધતિનું દર્શન કરાવતા અંત્ય " લો " પદવાળા છેલિયા જોવા મળે છે. શ્રી ચંદ્રશોભા દેશમુખના[૧૦] સંકલનમાં ગામિતસ્વરૂપ હોવાથી અંગત રીતે હું તેને છેલિયા કહેવા કરતાં " રોડાલી ગીત " કહેવાનું વધુ પસંદ કરું છું. શ્રી મધુભાઈ પટેલના[૧૧] સંકલનમાં સવર્ણતાનો પાસ અને અંકલેશ્વર તરફની ભાષા કે સંસ્કારકેન્દ્રની અસર છે. જ્યારે મારું અપ્રકાશિત સંકલન વસાવા જાતિમાંથી કરવામાં આવેલું છે અને તે મોટે ભાગે જંગલવિસ્તાર કે માન્ય આદિવાસીવિસ્તારનું છે.

સંયમવિરુદ્ધ ઉન્મત્તતા અને ઉદ્દામતા :

સામાન્ય છેલિયાઓની અપેક્ષાએ ભાન કે નફ્ફટ છેલિયાઓમાં જાતીય ઉન્માદની પ્રચુરતા છે, અપરુચિજનક યૌન શબ્દાવલિ અને યૌન ભાવો છે. પુરુષો સાથે સ્ત્રીઓ પણ યૌન પદાવલિનો ખુલ્લંખુલ્લા પ્રયોગ કરે છે, જે ઘણીખરી આદિવાસીજાતિઓમાં સ્વાભાવિક અને સામાન્ય છે. શ્રી વેરિયર એલ્વીને પણ બૈગા જાતિના લોકસાહિત્યમાં નિર્લજ્જ ભાવ અને ક્રિયાઓવાળાં ગીતો તથા કહેવતોનો મોટા પ્રમાણમાં સંગ્રહ કર્યો છે.

આ બાબતમાં મુંડાગીતોમાં[૧૨] નોંધપાત્ર સંયમ અને મર્યાદાનું યથેષ્ટ પાલન જોવા મળે છે. ત્યાં પણ ઉન્મુક્ત પ્રેમની સ્વીકૃતિ તો છે જ, છતાં યૌન ભાવો કે યૌન શબ્દાવલિનો એકદમ અભાવ છે. સભ્ય સાહિત્યમાં જે નખશિખ અંગોનું, ઉદ્દીપક ચેષ્ટાઓનું અને કોઈ કોઈ વખત નિર્લજ્જ ક્રિયાઓનું વર્ણન જોવા મળે છે એનો મુંડાઓમાં અભાવ છે. નૃત્યના અખાડામાં યુવકયુવતીઓ ભેગાં નાચે છે, કૂદે છે, છતાં એકબીજાના દેહસ્પર્શને વર્જ્ય ગણે છે. યુવકો

---

૯ ત્રીજી ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદનો અહેવાલ અને નિબંધસંગ્રહ, રાજકોટ, સં. ૧૯૬૮, પૃ. ૫

૧૦ ગુજરાતી લોકસાહિત્યમાળા, મણકો ૧૧, અમદાવાદ, ઈ.સ. ૧૯૬૯, પૃ. ૨૧૧

૧૧ ગુજરાતી લોકસાહિત્યમાળા, મણકો ૧, અમદાવાદ, ઈ.સ. ૧૯૫૭, પૃ. ૮૧થી ૮૬

૧૨ श्री जगदीश त्रिगुणायत, बांसरी बज रही, १९७०, पृ. ५१-५२

ઉચ્છૃંખલ બને છે ત્યાં યુવતીઓ સ્રીમર્યાદા અને ગૌરવને અનુરૂપ વર્તે છે. વિવાહિત યુવતીઓ વડીલોની હાજરીમાં જ નૃત્યમાં જોડાય છે. આમ મુંડાગીતોમાં સંયમ અને મર્યાદાના જાતિગત સંસ્કારોનો પ્રભાવ છે, જ્યારે છેલિયાની બાબતમાં એથી વિરુદ્ધ સ્થિતિ છે.

સ્રીનાં વાસ્તવિક વર્ણનો :

છેલિયામાં ઇતર સાહિત્યની જેમ સ્રીઓનાં ખોટાં ખોટાં અતિશયોક્તિભરેલાં રૂપવર્ણનો નથી. નરી વાસ્તવિકતા છે. નેચરાલિઝમ છે. નરનું નારી પ્રત્યેનું કે નારીનું નર પ્રત્યેનું સ્વાભાવિક આકર્ષણ છે. વિજાતીય તત્ત્વ મનને આકર્ષે છે, ગમે છે, માટે ચાહે છે. તેને કાર્ય કે કારણ સાથે સંબંધ નથી. વાણીવિલાસ, લટકા, ચટકા, ઠસ્સા કે છટાનાં પણ વર્ણનો નથી. ગમે છે માટે ગમે છે. પુરુષોની માફક અહીં સ્રીઓ પણ હિંમતવાળી, માતેલી, અભિમાની, તીખી, સુરતસંગ્રામની યોગ્યતા ધરાવતી જોવા મળે છે. એમની આંખોમાં અને મોં ઉપર તેનો વિશિષ્ટ ચમકાર અને તેજ જોવા મળે છે.

પ્રેયસીને સંબોધનો :

ગુણકા, રાંડ, વેવાણ, બટાકી, સટાકી, હાપુચી ખોકળી, લાંબી વેલણ, હલકાહકી, ગઠેલી રાંડ, ગામની બયરી, લફરાવાળી, પટામણી, ગજવાં ફંફોળતી, ગનકા પાતેર, ગુનકા ધોળી, અલકાયવાળી, ગુમરાયવાળી (ઘમંડવાળી), નવરંગી, નવત્તર, કુમારકી, બાલેરી, ધુતારી, પરદેશી, ચંપાકેલુ, કે ફૂલવંતી વગેરે સંબોધનોમાં પ્રેમનો આવેગ, વહાલ, આફરીનતા, ગંમત કે મજાકનો ભાવ જોવા મળે છે. જો કે અહીં સ્રીઓ તરફનો કોઈ પૂજ્યભાવ કે અહોભાવ નથી. ક્યારેક ક્યારેક છેલિયામાં આવાં સંબોધનોમાં ગાળાગાળીનું સ્વરૂપ કે તોછડાઈ પણ આવી જાય છે. ભલે ગાનારને મન એ પ્રેમભર્યાં સંબોધનો હોય.

છેલિયાનું છંદોવિધાન :

કેટલાક છેલિયાઓમાં ફક્ત એક પક્ષનું બીજા પક્ષને સીધું ઉદ્બોધન હોય છે, વળતો પ્રત્યુત્તર હોતો નથી. તો કેટલાક છેલિયાઓમાં એક પક્ષ સામટી ત્રણચારથી માંડી દશેક પંક્તિઓ ગાઈ નાખે પછી પ્રત્યુત્તર શરૂ થાય. કેટલાકમાં નિયમિત સામસામા સવાલજવાબો હોય છે. આ કાવ્યપ્રકાર સમૂહગત હોવાથી એમાં વૈયક્તિક અભિવ્યક્તિનાં કે સંપૂર્ણ શિસ્તનાં દર્શન થતાં નથી. રચનાવિધાન અને ગેયતામાં એની સીધેસીધી અસર પડે છે. કોઈ વખત બંને પક્ષો એક સાથે જ ગાવા માંડે છે તો કોઈ વખત એક જ પક્ષની અનેક વ્યક્તિઓ જુદા જુદા સૂર પણ કાઢતી જોવા મળે છે.

છંદોવિધાન સામાન્ય રીતે દાદાલ દાલદા, દાદાલ દાલદા, દાદાલ દાલદા, દાદાલદા પ્રકારનું ૧૦ + ૧૦ + ૧૦ + ૭ માત્રાના પંચકલ કે દશકલની રચનાવાળું હોય છે. એ પ્રમાણે યતિ કે તાલ પ્રાપ્ત થાય છે. નૃત્યના ઝોક સાથે એ ચડે છે, પડે છે કે ઊપડે છે. જેથી આખો પ્રવાહ

ઊછળતા પ્રેમના વાક્પ્રવાહને બરાબર હાજરાહજૂર કરે છે. લઘુમાત્રાનો ઝોલો પડતો હોય છે. વાદ્યોના તાલ સાથે લંબાવી કે ટૂંકાવીને ગાવામાં આવે છે ત્યારે ઉચ્ચારણની વિશિષ્ટતા કે પદ્ધતિને કારણે એક માત્રા કે બે માત્રાનાં ઉચ્ચારણો આ પંચકલમાં સમાય તે રીતે લંબાવી કે ટૂંકાવીને ગોઠવી દેવામાં આવે છે અને એ માટે આયાસ કરવો પડતો નથી. કારણ કે એ બોલચાલની ભાષા છે. તાત્કાલિક ઉદ્ગાર છે. એમાં સંગીતનો ઢાળ કે લય જ મહત્ત્વનો છે, માત્રાઓ નહીં. એ લય જ માત્રાઓને કે શબ્દોને દોરે છે. સામાન્ય રીતે નૃત્યગીતોનું બંધારણ ત્રિકલ, ષટ્કલ કે ચતુષ્કલ માત્રાઓમાંથી વિકસે છે, જ્યારે અહીં જેને શાસ્ત્રીય રીતે અધરી કહી શકાય તેવી પંચકલ કે સપ્તકલ માત્રાઓના તાલના એકમોનો આશ્રય લેવામાં આવ્યો છે.

ગ્રન્થાવલોકન

લોકસાહિત્ય શબ્દકોશ : સંપાદકો : શ્રી જેઠાલાલ ત્રિવેદી અને શ્રીમતી મંગલાગૌરી ત્રિવેદી, ગૂર્જર ગ્રંથભવન ટ્રસ્ટ વતી શ્રી લક્ષ્મીનારાયણ હરિલાલ જાની, કાલુપુર, ભોઈવાડાની પોળ અમદાવાદ-૧, આવૃત્તિ પહેલી, પૃ ૨૪+૩૭૬, મૂલ્ય રૂ. ૨૧-૦૦

શિક્ષિતજનો ગામડાંથી આજે વિમુખ થતાં જાય છે. પ્રથમ શૈક્ષણિક સુવિધાઓની પ્રાપ્તિ અર્થે અને ત્યાર બાદ નોકરી-ધંધા માટે નગરમાં ઠરીઠામ થવાનું પસંદ કરે છે. છેવટે નિવૃત્તિના સમયમાં ગ્રામબંધુઓ ગામમાં આવીને વસે અને તેમની શક્તિનો લાભ વતનને આપે તેમ ઝંખતા હોય છે, પણ જેમણે જીવન આખું નગરસંસ્કૃતિની સુવિધાઓ વચ્ચે વિતાવ્યું હોય છે તેઓ છેવટે નગરમાં જ ઠરીઠામ થઈ જાય છે. વહાલસોયા વતનને, ગ્રામબંધુઓને અને લોકસમાજને વીસરી જાય છે. પૂ. ગાંધીજીને આ જ વાતનો મોટો વસવસો હતો. ગામડાંની દુર્દશા થવાનાં ઘણાં કારણોમાંનું આ પણ એક મોટું કારણ હતું. આથી તેઓ જ્યારે તક મળે ત્યારે ગ્રામોદ્ધાર અને રચનાત્મક કાર્યક્રમની સાથોસાથ ગામડાંના શિક્ષિતજનોને તેમની અતિનગરાભિમુખતા બદલ ઠપકો આપતા અને નિવૃત્તિકાળમાં નગર છોડી ગ્રામનિવાસ સ્વીકારવા અનુરોધ કરતા.

એ સમયે પૂ. બાપુજીના આ અનુરોધની અસર એક યુવાનના અંતઃસ્થલને અસર કરી ગઈ. બાપુજીનો આદેશ માથે ચડાવી સામાન્ય સ્થિતિના એ યુવાન સાહિત્યકારે ઊંચી પદવીની નોકરીને અલવિદા આપીને પૂ. બાપુજીના આદર્શ અનુસાર ગ્રામજનતાની વચ્ચે રહી સાહિત્ય દ્વારા જીવનસાધનાનો પ્રયોગ કરવાનો દૃઢ સંકલ્પ કર્યો. નોકરીની લોભામણી તકોને જતી કરી પોતાના વતન રાંધેજામાં સાહિત્યસાધનાની ધૂણી ધખાવી. એ ધૂણી ધખાવી અનેકને પ્રેરણા આપનાર યુવાન અને આદર્શઘેલા સાહિત્યકાર તે આજના આપણા પ્રૌઢ, પીઢ અને સદાબહાર યુવાન એવા શ્રી જેઠાલાલ ત્રિવેદી છે.

છેલ્લા બે દાયકાથી વતનમાં વસવાટ કરીને સાહિત્ય દ્વારા સમાજસેવાનું સ્વપ્ન સાકાર કરવા જીવનસંઘર્ષ ખેલી રહ્યા છે. કવિ, નવલકથાકાર અને આત્મકથાના આલેખક શ્રી જેઠાલાલભાઈ સંશોધક અને સંપાદક તરીકે પણ ઠીકઠીક કીર્તિ કમાઈ ચૂક્યા છે. ભાલણ, નરસિંહ, મીરાં વગેરે સંતો અને કવિઓ પર તેમના અધ્યયનગ્રંથો વિશ્વવિદ્યાલયોમાં પાઠ્યપુસ્તકો તરીકે સ્થાન પામ્યા છે અને વિદ્વાનો તથા વિવેચકોમાં પણ ઠીક ઠીક આદર પામ્યા છે. 'ભાલણનાં પદ', 'પ્રાચીન કાવ્યમંજરી', 'નરસી જીરો માયરો' (હિંદી) 'નરસૈં મહેતા :—વ્યક્તિત્વઃ કર્તૃત્વ' વગેરે ગ્રંથોએ એમના સંપાદન અને સ્વાધ્યાયયજ્ઞના સાક્ષી બનીને સાહિત્યજગતમાં પ્રવેશ કર્યો છે, એમ કહેવામાં જરાયે અતિશયોક્તિ નથી.

આટલું વિદ્વત્તાભર્યું અધ્યયન ગાંધીનગરના એક ખૂણાના નાનાઅમથા ગામમાં બેસીને વ્યક્તિગત રીતે કરવું તે કેટલું અઘરું અને વિરલ કાર્ય છે તે એના અનુભવીઓ સમજી શકે; પણ

શ્રી જેઠાલાલભાઈને એવાં અઘરાં કામો, જે બીજાની ઝપટે બહુ જલ્દી ન ચડી જાય તેમાં વિશેષ અભિરુચિ છે. એવાં રસનાં કાર્યો કરવા માટે આર્થિક ઘસારો વેઠવામાં યે એમને આનંદની અનુભૂતિ, સંતોષની સંતૃપ્તિ થાય છે. આવા લોકસાહિત્યના એક અગોચર ક્ષેત્રે કેડી કંડારવાનો પુરુષાર્થ તેમણે "લોકસાહિત્ય શબ્દકોશ" આપીને કર્યો છે. લોકસાહિત્યની અને ગુજરાતી સાહિત્યની તેમના હાથે થયેલી આ ઘણી મૂલ્યવાન સેવા છે એમ કહ્યા વગર રહી શકાતું નથી.

ગુજરાતી કોશસાહિત્યક્ષેત્રે હજુ ઘણું કરવાનું બાકી છે. આજે ય 'વિશ્વકોશ' કે 'જ્ઞાનકોશ' નો વિચાર આપણે કરી શકયા નથી. એ સંજોગોમાં ગામડામાં નિસર્ગની ગોદમાં બેસીને પ્રકૃતિપ્રેમી, સાહિત્યપ્રેમી ત્રિવેદીદંપતી લોકજીવન સાથે જોડાઈને લોકબોલીનો આવો પાયાનો કોશ નિઃસ્વાર્થભાવે નિર્માણ કરી આપે છે તે ખરેખર પ્રશંસનીય છે. અભિનંદનીય છે. આદરણીય છે. શ્રી ત્રિવેદીના આ સાહસને બિરદાવતાં સાક્ષર શ્રી વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીએ સાચું જ કહ્યું છે કે 'ધર્મપ્રેમ, દેશપ્રેમ, ગ્રામપ્રેમ, સાહિત્યપ્રેમ વગેરે ભાવનાઓથી શ્રી ત્રિવેદીનું જીવન રંગાયું છે. તેથી તેમણે પોતાના નાના વતનગ્રામમાં કાયમી વાસ કરી આ સફલ ઉદ્યમ કર્યો છે. આ કોશ તેમના અવિરામ સ્વાધ્યાયનું ફળ છે અને તે પ્રિય નીવડશે.

કોશની સંપાદનપદ્ધતિ પણ વૈજ્ઞાનક છે. એના નિરૂપણમાં પહેલાં શબ્દ, તેનું વ્યાકરણિક સ્વરૂપ, પછી અર્થ અને તે પછી અવતરણ ચિહ્નથી અંકિત તે શબ્દના પ્રયોગને દર્શાવતું ઉદાહરણ આપેલું છે. ઉદાહરણ નીચે ઉદાહરણસ્થ ગ્રંથનું સંકેતાક્ષરમાં નામ અને પૃષ્ઠસંખ્યા દર્શાવ્યાં છે. છેવટે અંગ્રેજી શબ્દ આપ્યો છે. આ કોશના નિર્માણ માટે સંપાદકોએ તેમને પ્રાપ્ય એવા કંઠસ્થ લોકસાહિત્યનો ઉપયોગ કરવા ઉપરાંત લગભગ ૮૩ જેટલા લોકસાહિત્યને સ્પર્શતા ગ્રંથોનું અવલોકન કરેલું છે, એવા ગ્રંથો તથા તેના લેખકોની જે સૂચિ તેમણે પ્રારંભમાં આપેલી છે તે એક વિસ્તૃત અધ્યયન તથા અવલોકનનો નિર્દેશ આપી જાય છે. જાણીતા સાક્ષર શ્રી રસિકલાલ છો. પરીખે સાચું જ કહ્યું છે કે ભાષા અને સાહિત્યના અભ્યાસનાં સાધનો તૈયાર કરવાં એ આપણા ગુજરાતની આજની ખાસ જરૂરિયાત છે. લોકસાહિત્યના અભ્યાસ અને પઠનપાઠનમાં આવા કોશની ઊણપ અભ્યાસીઓને આજપર્યંત સાલી રહી હતી એ ઊણપ યત્કિંચિંત રીતે દૂર કરવાનો સંપાદકોનો શુભ આશય ગ્રંથ વાંચનારને ઊડીને આંખે વળગ્યા વગર રહી શકતો નથી. આ વાતને પુષ્ટિ આપતા ડૉ. ભોગીલાલ સાંડેસરા લખે છે કે 'આ કોશનું મહત્ત્વ અને ઉપયોગિતા સંશોધનના આવશ્યક ઓજાર લેખે છે. ગુજરાતી ભાષાના ભાવિ બૃહદ્‌કોશ માટેની ભૂમિકારૂપ કોશાવલીઓમાં આ કોશનું સ્થાન એની ગુણવત્તાને કારણે વિશિષ્ટ પ્રકારનું ગણાશે.'

આ કોશની અન્ય એક વિશેષતા પણ અહીં ઉલ્લેખવી જરૂરી જણાય છે. સંપાદકોએ આ કોશમાં જે ઉદાહરણો આપેલાં છે, તે અર્થને સમજવામાં ઉપકારક થવા ઉપરાંત લોકકવિતામાં રહેલા રસબિંદુઓના સ્પર્શને સુલભ બનાવે છે. સંશોધકો સિવાય પણ લોકબોલીનો કોઈ પ્રેમી અમસ્થો આ કોશ ઉઘાડીને બેસે તો તેનું શબ્દજ્ઞાન વધવા ઉપરાંત લોકબોલીનાં અણમોલ મોતી પાને પાનેથી પ્રાપ્ત થાય છે. આથી કવિ-સાક્ષર શ્રી ઉમાશંકરભાઈ જોશીએ શ્રી ત્રિવેદી જેવા વ્યુત્પન્ન વિદ્વાનને હાથે આ કોશ મળે છે, તેને આપણું સદ્‌ભાગ્ય ગણાવ્યું છે. તેમણે લોકસાહિત્ય-માંથી વિશેષ કરીને લોકગીતોનાં જે અવતરણો કોશમાં આપ્યાં છે તેની ઉપયોગિતા પણ સ્વીકારી છે.

શ્રી ત્રિવેદીએ કોશના પ્રવેશકમાં કહ્યું છે કે 'લોકબોલીના શબ્દો ખૂબ લપટા, છટકણિયા અને બહુરૂપી છે. અન્ય કવિઓ કરતાં લોકકવિ વધુ નિરંકુશ છે. શબ્દોના મહાવનમાં તેની પાછળ પાછળ જતાં કોશકાર કે વૈયાકરણી અટવાઈને ભૂલો પડી જાય એવી શબ્દજાળ અને અર્થ-પ્રપંચને તે વરેલો છે.' શ્રી ત્રિવેદીના આ કથનને આચાર્ય શ્રીમદ્ હેમચંદ્રજી પણ સમર્થન આપે છે: 'देशी दुःसंदर्भा प्रायः संदर्भितापि दुर्बोधा[1]' આ વાતની અનુભૂતિ શ્રી જોડાલાલભાઈને કોશ તૈયાર કરતાં સાચે જ થઈ છે. તેને કારણે કયાંક કયાંક આવા લપસણિયા ને છટકણિયા શબ્દોના અર્થો આપવામાં સંપાદક થાપ ખાઈ ગયા છે. તેમ છતાં અત્રે એ વાત નોંધવી જોઈએ કે તેમણે શકય તેટલે અંશે લોકબોલીના અને લોકજીવનના જાણકારો પાસેથી શબ્દોના અર્થો સાચા મેળવવાનો નિષ્ઠાભર્યો સ્નેહશ્રમ લીધો જ છે; તેનો હું પણ સાક્ષી છું.

શ્રી ત્રિવેદીએ પોતાનો આ કોશ સર્વાંગસંપૂર્ણ છે એમ માનીને નિઃશેષતાનો કોઈ દાવો નથી કર્યો પણ નમ્રતાપૂર્વક ક્ષમા માગીને જણાવ્યું છે કે 'આ સાહસમાં ઘણી ત્રુટિઓ રહી હશે. હજારો શબ્દોની માવજતમાં અનવધાન, સ્મૃતિદોષ કે દષ્ટિભેદથી પણ કવચિત્ ભૂલો થઈ હોય એ સંભવિત છે. એનો ઈલાજ તો એક જ છે કે કોશકાર્યનો વિકાસ થતાં આવી ભૂલો ક્રમશઃ નિવારાતી જશે.' છતાં સંપાદકે વિદગ્ધ વાંચકો પાસે આવી ત્રુટિઓ અંગે રચનાત્મક સૂચનો માગ્યાં છે તે સંતોષજનક છે.

લોકબોલીના કેટલાક શબ્દોના પથક પરત્વેના અર્થમાં કયાંક શંકા જણાય છે. કેટલાક શબ્દોના જે અર્થો અપાયા છે તે અર્થસંદર્ભો ઝટ ગળે ઊતરે તેવા નથી. કયાંક સંપાદક લોક-ગીતોની પંક્તિ વાંચીને અનુમાન પર પણ ચાલ્યા ગયા છે. કેટલાક બહુપરિચિત શબ્દોને અહીં ન સમાવ્યા હોત તો ખાસ કોઈ નુકસાન ન થાત. ભાલના કાઠા ઘઉંમાં જેમ થોડાક કાંકરા આવી જાય તેમ અહીં ત્રુટિરૂપી કાંકરા આવી ગયા છે તે બીજી આવૃત્તિ વખતે ગાળીચાળી લેવાય તે જરૂરી છે.

એકંદરે આ કોશ દ્વારા એક અત્યંત ઉપયોગી કાર્ય થયું છે. ગુજરાતી ભાષામાં લોકસાહિત્યના ક્ષેત્રે આ એક અવાવરુ વાવ ઉલેચવાનો શુભ પ્રયત્ન છે. આવો ઉપયોગી અને સ્મરણીય કોશ આપવા બદલ કોશકારોને ધન્યવાદ ઘટે છે. અંતરપૂર્વકનાં અભિનંદન ઘટે છે.

જોરાવરસિંહ જાદવ

* * *

સોમા : લે. શ્રી. રતિલાલ ગો. પંચાલ, 'મધુર'; પ્ર. શ્રી પુસ્તક ભંડાર, અમદાવાદ, પૃ. ૬૬, મૂલ્ય રૂા. ૭–૫૦ પૈ.

ચાર ખંડમાં અને પ્રત્યેકમાં ૧૦૧ કડીઓ મળીને કુલ ૪૦૫ કડીમાં ગુંથાએલું આ સળંગ કાવ્ય ભાવાર્દ્ર અને રસિક–વિશદ નિરૂપણથી રોચક થયું છે. બાની અને ભાવ વર્ણનસહાય લઈ પ્રવાહીરૂપે વહે છે અને એની પ્રવાહિતા આ લાંબી કાવ્યરચનાને આસ્વાદ્ય રાખે છે. એમાં

---

૧ દેશી શબ્દોનો સંગ્રહ કરવો લગભગ કઠણ છે અને સંગ્રહ કરેલા દેશી શબ્દો પણ સમજવાં અઘરા પડે છે. (देसीसद्दसंगहो દેશીશબ્દસંગ્રહ).

છંદોલયની અહીંતહીં ખાંચ પડે છે, પ્રાસાર્થે ક્યારેક શબ્દપસંદગી નડે છે, વર્ણન-ભાવરજૂઆત વીગતે–છટાએ એકંદરે પ્રણાલીબદ્ધ વરતાય છે, ક્યારેક વિસ્તારવશ કથનાંશ ઉપસે છે, તો યે આખી કૃતિની રુચિરતા એના ભાવોદ્રેક, શિષ્ટ પ્રાસાદિક લય-બાનીપ્રવાહ અને નિરૂપણની સૌષ્ઠવલક્ષિતાને કારણે અપીલ કરે એમ છે.

'પરિચય'માં પ્રા. વિષ્ણુપ્રસાદ ર. ત્રિવેદીએ આરંભે જ કહ્યું છે કે આ "'સોમા' નામ કંઈક અડવું તો ખરું." એ અસર કાવ્ય શરૂ થતાં જ લોપાઈ રહે છે. "મુદ્દામાત્રના સંપ્રત્યયને કલ્પના વડે દેહધારી જીવંત રૂપ આપી..." એને અભિલાષાનો વિષય બનાવવાનો આ કાવ્યનો હેતુ પ્રા. ત્રિવેદીએ સ્પષ્ટ કર્યો છે. આનંદ અને પ્રેરણા આપતી કોઈ પરમ શક્તિને–માધુર્યમૂર્તિને કવિએ 'સોમા' કહી છે, કારણ સોમરસ–સોમપાનાદિના સંદર્ભે 'સોમ'–પરમતત્ત્વનો નારીરૂપે ખયાલ તે 'સોમા' એમ એમની ભાવના છે.

ઝંખના, વિરહ, દર્શન અને મિલન એમ ચાર ખંડોમાં હરિગીત વૃત્તે વહેતી આ રચના પરમેશ્વરી સોમાથી વિખૂટા પડી આ લોકમાં ત્રિગુણે બંધાયાનું અને માતૃશક્તિની છાયા લાભીને કૈશોર્ય પછીના યૌવનના મંથનને નિરૂપતાં સળંગપણે કૃતિમાં સોમા માટેની આરઝૂ–સમાધિ–પ્રીતિમયતા ગાતાં ગાતાં નિસર્ગચિત્રોના વાતાવરણને ય ગૂંથતી રહે છે. "સૌથી અજબ આ માનવી,/જૂઠાં છતાં કેવાં મીઠાં!" (૩૧ મી કડી) જેવી ઝળક પણ એમાં છે. હોઠથી પ્રેમ બોલતાં અબુધ લોકો ચાર ડગલાં ચઢી સાત ઊતરે છે એવી ય વ્યથા એમાં છે. સોમાવિરહને ગાતાં "મૂકયા/નિઃશ્વાસ ઝંઝાનિલમાં" (૧૩૩) જેવું આકર્ષક ચિત્ર પણ મળે છે. સોમાની શોધની પરિણતિ વર્ણવાઈ છે, "તું સ્હેાડિયું વાળી છુપાઈ, મલકતી મુજ પ્રાણમાં" (૨૦૨), એ પણ સરસ આલેખન નીવડયું છે. એની સુરેખ જીવંતતા નોંધપાત્ર છે.

એ સોમાના આગમન–દર્શનને વર્ણવાય છે, "જાણે અમલ જલનું કમલ/ ખીલી ઊઠયું ભૂતલ પરે" (૨૦૩). એ સોમા બ્રહ્મવાદિની તથા સદ્યોવધૂ બેઉ રૂપે સ્મિત વરસાવે છે. લૌકિક પ્રણયનો સંદર્ભ કાવ્યને હૃદયંગમ કરતો અલૌકિક તત્ત્વને અનુસારતો કૃતિને માર્મિક પણ કરે છે. "ક્યાં નથી ? તું ક્યાં નથી ?" (૨૬૧) અથ ચ "સોમા તમે ! સોમા તમે !" (૩૧૦) જેવા ભાવોત્કટ ઉદ્ગારો કાવ્યપ્રવાહને અચ્છા હેલારે ખિલવે છે. ધસતા સોમરસ–પ્રેરક ઉલ્લાસની માધુરીને "છલ છલ કરી ભરતો ચષક/કલ કલ કરી કેવો હસે ?" સમા નિરૂપણમાં સંગીતમય શબ્દચિત્રમાં જીવંતતા પ્રાપ્ત થઈ છે. તેથી જ 'તને બોલું' જેવો પ્રયોગ; 'વર્તિકા' 'કદર્ય' સમા ભારે શબ્દો, છંદોલયમાં અસુભગ એમ 'દ્વિગૂણુ' દિનની જગ્યાએ 'દીન' કે ૩૮૪ મી કડીની પહેલી બે લીટી સમા નબળા અંશો સાવધતા માગતા હતા.

સળંગ રસિક–વિશદ નિરૂપણ સાથે ભાવની એકાગ્રતા અને ચારુતાને અભિવ્યક્ત કરતી આ સુદીર્ઘ કાવ્યકૃતિ એક અભિનંદનીય યત્ન અવશ્ય નીવડે છે. આપણે ત્યાં સુદીર્ઘ કાવ્ય-રચનાઓની વિરલતા વચ્ચે આ કૃતિ એની આસ્વાદ્યતાથી લક્ષપાત્ર થશે એમ લાગે છે. એનો પ્રસ્તાર મર્યાદારૂપ છે જ, પણ વ્યાપક ભાવકવર્ગને એ રસપોષક પણ થઈ શકે ખરો. કવિ 'મધુર' નું આ સ્વરૂપે ઉત્તરોત્તર વધુ યશદાયી કૃતિ સર્જવાનું ગજું તો અહીં સૂચિત થાય છે જ.

હસિત હ. બૂચ

* * *

મારે કોઈ નામ આપવું બાકી છે: લે. પ્રબોધ ર. જોશી ; પ્રકાશક : કુમકુમ પ્રકાશન, ગાંધી રોડ, અમદાવાદ-૩૮૦૦૦૧ ; પૃ. ૫૬, મૂલ્ય પાંચ રૂપિયા.

છેલ્લા ત્રણ દાયકાઓમાં રચાતી–પ્રકટ થતી કવિતાનો પ્રધાન ઝોક અછાંદસ અને ગદ્ય-કાવ્યો તરફનો જોવા મળે છે. એની સફળતા–અસફળતાનાં ધોરણો હજુય ચર્ચાની એરણ પર છે. કેટલાક નવોદિતોની લેખનપ્રવૃત્તિનો પ્રારંભ જ આ પ્રકારની રચનાઓથી થતો હોય છે, તો કેટલાકની કલમ રૂઢ થઈ ગયેલી મનાતી છંદોબદ્ધ રચના અને અછાંદસ બન્નેમાં યથેચ્છ વિહરે છે. શ્રી પ્રબોધ જોષીની ' મારે કોઈ નામ આપવું બાકી છે ' કૃતિમાં ૧૦ છંદોબદ્ધ અને ૩૨ અછાંદસ રચનાઓ છે.

અછાંદસ રચનાઓ પૈકી બહુ થોડી કાવ્યતત્ત્વથી દીપ્તિમંત બની છે. બાકીનામાં આયાસ, સાહજિકતા અને પ્રયોગશીલતાના સદ્અસદ્ અંશોનું સંમિશ્રણ જોવા મળે છે. તેમણે યોજેલાં પ્રતીકોમાં, તેમની રચનારીતિમાં અને કલ્પનાવિહરણમાં આ પ્રકારની સાંપ્રત કવિતાના અનુ-સરણના કેટલાક અંશો હોવા છતાં આ કૃતિ પર શ્રી જોષીની આગવી મુદ્રા અંકિત થયેલી જણાય છે.

વર્તમાન નગરસંસ્કૃતિના પ્રવાહમાં જીવનની અસલિયત લોપ પામતી જાય છે તથા યંત્રોના ધબકારા સાથે વ્યક્તિના શ્વાસોચ્છ્વાસનો લય પણ જાણે વિલય પામતો જાય છે. એવી આછી પણ ધૂંધળી દૃષ્ટિએ જોવાતું–જીવાતું જીવન જાતે જ એક સમસ્યા બનીને ઊભું છે. એના પડઘા કવિતામાં પણ ઝિલાય છે. ' **હલો મોર્નિંગ** 'થી શરૂ થઈ ચૂકેલો અને ઑફિસના ડેસ્ક-કેલેન્ડરમાં દબાયેલો દિવસ, થઈ જતો ટેલિફોન, ઊઘડતી ફાઈલો, ' વિશ્વાસુ ' શબ્દોનો તલસાટ, હાંફતા ટાઈપરાઈટરો, રિસેસી બગાસાં, ' અરજન્ટ ' કામ આવતાં ઓવરટાઈમ......વગેરે યંત્રવત્ પ્રવૃત્તિઓથી પૂરો થાય છે. ત્યારે " આમ તો જરાય સમય રહેતો નથી " એવા ઉદ્‌ગાર કાઢનાર છેવટે રાત્રે પથારીમાં આળોટતાં મનોમન બોલે છે :

" સમય તો જતો નથી " (૨૪)

બીજા કાવ્યમાં કવિ સભાનપણે ' શબ્દબંધુઓ 'ને ઉદ્દેશીને કહે છે :

" તમને ' બ્રહ્માનું મુખ ' કહી સંબોધીએ છીએ
પણ મનમાં તો જાણીએ છીએ કે
તમે તો અમારી વૃત્તિઓનાં પ્રિન્ટિંગ મશીન ! "

વિવિધ ભ્રાન્તિઓથી વ્યસ્ત કવિ અંતે કવિ તરીકે રાજીનામું પેશ કરતાં જણાવી દે છે :

" હે શબ્દબંધુઓ !
મને પવનની જેમ અહીંથી છટકી જવાની ઇચ્છા થઈ આવી છે. " (૫)

સાંજે ટ્રેનમાંથી લીલા–ક્ષણિક વૃક્ષને જોતાં સ્મૃતિ ઉભરાય છે :

" ...નિઃસ્તબ્ધતામાં અવાજની અજાણી ટ્રેન સરૂરૂરાટ ચાલી જાય છે. "

અને વ્હીસલનો અવાજ થતાં

"અચાનક
મારા અતંત્ર મનમાંથી......
મનના અગોચર ગોખમાં
રાત્રિનું પક્ષી ઊડાઊડ કરી મૂકે છે." (૫૧)

'ત્યારે, અત્યારે...'માં નાનપણમાં વાંચેલી એક વાતની સ્મૃતિના–ફ્લેશબેકના–આધારે આધુનિક જીવનની ચિત્રાત્મક તાસીર ઊપસી આવે છે. તેમાં બિલાડી, કૂતરો અને કબૂતરો...નાં પ્રતીકોનો વિનિયોગ ભાવકચિત્તમાં તો વિસ્મય જગાડે છે જ, પણ કવિહૃદય પણ આક્રોશે છે:

"અત્યારે,
કશુંક લખવા બેસું ને.
પેલી બૂમ યાદ આવે: 'વિસ્મય છે?'
થોડી વાર રાહ જોઈને
વિસ્મયને શોધવા......
હા, વિસ્મયને શોધવા." (૧૮)

શ્રી જોષીની કવિત્વશક્તિની પ્રતીતિ સવિશેષપણે થાય છે તેમનાં કેટલાંક સૉનેટોમાં. સરળ તળપદી ભાષામાં ઝિલાયેલી તેમની સંવેદનશીલતા આસ્વાદ્ય બની રહે છે. છંદપ્રભુત્વ અભિવ્યક્તિને ખૂબ ઉપકારક નીવડ્યું છે. સહેજ આશ્ચર્ય થાય છે કે શિખરિણી સિવાય બીજા કોઈ છંદને કવિ કેમ સ્પર્શ્યા નથી? 'દૂરના પ્રદેશે' 'સફાળો બેઠો થૈ' 'હશે ધાર્યું'માં કવિકલ્પના સ્મરણના સથવારે આકાર ધારણ કરે છે.

"...આછેરું નીલમવરણું આભ ઊઘડ્યું
અહો ત્યાં તો ઊઠ્યાં ખગ સ્મરણનાં, બારી ઊઘડી
સફાળો બેઠો થૈ નજર કરું હું દૂર અમથી." (૨૭)

રેતીના પટ પર સમયની આછી આછી ગૂઢલિપિ ઉકેલતાં એ જ પરિચિત–ઘૂઘવતો કિનારો, હળવે હળવે ડોલતી 'હરિત લયની નાવ' શ્યામ રાત્રિજળ પર સ્તબ્ધ ઢળતી ક્ષિતિજ-થી કવિને ગોઠતું નથી, નવું ગીત સ્ફુરતું નથી, ત્યારે

"બીડેલી આંખોથી છલકઈ જતું ભીતર બધું
પછી એ રેતીના નીરવકણમાં ગીત થઈને
ભળી જાતું—જાણે રણ મહીં ભળે કોક ઝરણું.
ઝબોળી વૃક્ષો ત્યાં મૃગજળ મહીં પાય રમતાં!"

હવે રેતીનાં શિલ્પ ન રચતાં કવિની 'મુગ્ધ વય' પાણીમાં છબછબ કરે છે. કારણ

"...પોઢો લૌ સ્મરણ રણમાં જાય ગુજરી." (૨૯)

'હશે ધાર્યું'માં પણ શૈશવનું ભીનું સ્મરણું કવિના વિચારને વેગ આપે છે. વચલી સડક ઓળંગીને સમયને રોકવાની વાત કરનાર કવિ કહે છે કે એ સડકને

"ન મેંયે ઓળંગી, નીરખી નજરે સ્હેજ અમથું
પછી આઘે પ્હોંચી વિલીન થઈ જાતું સમયનું
રહ્યો જોઈ." (૨૫)

રિસેપ્સન-હૉલમાં સજને 'વધૂ' ને એક મિત્રનો પરિચય આપ્યો તે આખું ય સૉનેટ વધૂની સ્વગતોક્તિરૂપે મુકાયું હોવાથી અંતિમ વ્યંજના ચોટદાર બની છે.

"હસાયું ફિક્કું કૈં! જમીન સરસી આંખ, હૃદયે
ઘણાં વર્ષોની કો તસવીર હતી, ને ક્ષણ પછી
જરા ઊંચું જોયું—નીરવ પગલે એ જઈ રહ્યા
...... તમે ના કિન્તુ એ." (૩૦)

'અમદાવાદ' નો ઉત્પ્રેક્ષાયુક્ત ઉપાડ કેવો નાટ્યાત્મક છે :

"પણે આછા દીવે ઝળહળ થતાં વાહન બધાં
વહી જતાં ને આ સમયપથને દર્દ ઊપડે."

અને આખું 'મિલ-શ્હેર' જળમાં

"જરા ઝૂકી જોતું નિજ છવિ અને સાબરમતી
ઉપાડી લે હોંશે નગર સઘળું કેડ પર કૈં."

તેવું જ ચિત્રાત્મક અંતિમ યુગ્મ છે :

"જરા ઝૂકી જુએ શશી-છવિ અને સાબરમતી
કને માગે એ તો શશી ખુદ હવે હાથ-રમતો." (૩૬)

'નાળિયેર' કાવ્યના કટાક્ષો પણ માર્મિક છે :

"હું નાળિયેરનું અખડદું પાણી છું."
"મેં મારી અંદર પાણી એટલે રાખ્યું છે કે
લોકો મને ફોડે..."

અંતની વેધકતા જુઓ :

"રે...રે રામ!
મારા પેટમાં ખારા પાણીનો દરિયો ઘૂઘવે
કૃષ્ણે ભૂખનું અક્ષયપાત્ર આપ્યું લાગે છે!"

કારણ ?

"હું માણસ નથી.
હું નાળિયેર છું
હું વૈતરણીના કાંઠે—
ઊગેલાં ચોર્યાસી લાખ નાળિયેરોમાંનું એક..." (૮-૯)

'અવાજના કબ્રસ્તાનમાં' તથા 'દાદાનો હૉસ્પિટલનિવાસ અને હું' જેવી રચનાઓમાં પ્રયોગનાવીન્ય છે પણ તેમાં તરી આવતી ગદ્યાળુતા કઠે છે!

શ્રી જોષીએ તેમની કૃતિ માટે કોઈ નામ આપવાનું ભલે બાકી રાખ્યું હોય પણ એ કૃતિએ તો તેમને નામના અપાવી જ છે.

વધુ ઉચ્ચતર સર્જનની અપેક્ષા સહ અભિનન્દન.

મહેન્દ્રકુમાર મો. દેસાઈ (કુમાર)

* * *

' શ્વાસ ભીતરથી ફોરે ': લે. ડૉ. મફત ઓઝા, પ્ર. આદર્શ પ્રકાશન, અમદાવાદ–૧, પૃ. ૩૨, મૂલ્ય રૂા. ૬–૨૫ પૈ.

શ્રી મફત ઓઝા એમના આ ચોથા કાવ્યસંગ્રહને ' ગીતોના સંગ્રહ ' તરીકે વર્ણવે છે. સંગ્રહ તેના નાના ઊર્મિકાવ્ય જેવા શીર્ષકથી જ જાણે શરૂ થઈ જાય છે !

વીસ–બાવીસ ગીતોના આ નાનાશા સંગ્રહના સમગ્ર વાતાવરણ–રૂખને તેના પ્રથમ ગીતની પંક્તિ લઈને વર્ણવીએ તો કહી શકાય કે ' શ્વાસ ભીતરથી ફોરે 'નો 'અસલી રંગ' કવિવ્યક્તિત્વમાં ગ્રામ—જાનપદી અનુભવની સાથે જ આધુનિક સંવિત્–ચેતના ધરાવતી વ્યક્તિનું ઊભરવું એ છે. તેઓ કહે છે :

' એક આંખમાં નગર ઊગ્યું ને બીજી આંખમાં ગામ ' (' મારા અસલી રંગનું ગીત '- પૃ–૩)

સમગ્ર ગીતસંગ્રહમાં જાણે કે નગર અને ગામ રૂઢ લયહિલ્લોળ અને અરૂઢ કલ્પન–ભાવરૂપ સાથેસાથે શ્વસન કરે છે.

આરંભે કંઈક પ્રણાલિકાગત લોકગીત જેવાં લાગતાં ગીત કોઈ અકળ પળે અમળાઈને નવ્ય કવિતાના અરૂઢ સંવેદન–કલ્પન ઉભારને બહાર લાવે છે. આ બંનેનું આસ્વાદ્ય સંયોજન એક ખાસ મુદ્રા ઉપસાવે છે. ' સંદેશ એને કહેજો ' એ કૃષ્ણકાવ્ય અને ' મેળાની રીતનું ગીત ' એ બે ગીત આ મુદ્રાને સરસ ઉપસાવે છે. આધુનિકોનાં અરૂઢ ભાવપ્રતીક લઈ આવતાં, છતાં પણ કૃષ્ણ પ્રત્યેના મૌગ્ધ્યભર્યાં કૃષ્ણકાવ્યોમાં ' સંદેશ એને કહેજો ' જુદી ભાત પાડે છે. ગોકુળ છોડીને ચાલી ગએલ કૃષ્ણને મોકલાતો સંદેશ તેના અભાવે ઝૂરતા હૃદયની આરતભરી વિનવણીનો નથી. એ તો ગોકુળ છોડીને ગયેલને ગોકુળની આપત્તિમાં ' તૂટેલી ડાળ જેવા ' આઘા ઊભા રહેવા અને તેની ભરીભરી મોસમમાં ' વગડાના તાડ ' જેવા થઈ રહેવા કહે છે. ગોકુળ છોડી જનાર–અને તેથી જ ' તરણાની તોલે ' લાગતા કૃષ્ણને કવિ કહે છે :

' મઘમઘતા કચારામાં ફૂણગી છે વાંસળી
            હળવેથી સૂર થઈ વહેજો.'

(' સંદેશ એને કહેજો ', પૃ. ૧૭)

અહીં ' ફૂણગી ' શબ્દપ્રયોગ કૃષ્ણ વગર ચલાવી લીધેલ ગોકુળના સહજીવનને કેવું પ્રગટ કરે છે ! એવું જ ગીત ' મેળાની રીતનું ગીત ' છે. મેળાનું હાર્દ જ યુવાન હૈયાંનો મેળાપ ! એવા જ મેળામાં નહીં થઈ શકતા મેળાપની વેદના કવિ ગાય છે :

' છલકાતા માનવના લંબાતા પંથ,
            આ તો પગલાં વીણ્યાની વેળા !'

(' મેળાની રીતનું ગીત ', પૃ. ૧૯)

આ સંગ્રહનું સાદ્યંત ઊપસતું લક્ષણ તેના કવિએ પકડેલ લોકગીતના જોરીલા ઉપાડનો લય છે. કવિના એક શ્વાસમાં ગામ છે—તે એમણે છોડી દીધું છે. નગર તેમને વીંધ્યા નથી વીંટચા છે. તેથી જ એ નગરનો સાથ કીધા પછી જ કદાચ પૂર્વજીવનના જાનપદી જીવનના પ્રિયપાત્ર–વાતાવરણની રટણા જાગે છે—તેની ઝાંખી થતી યાદ ઘૂંટાયા કરે છે. એ ભાવઅનુભવને સ્ફુટ કરતાં ‘ તમારી યાદ ’નું ગીત ’’ આપણે ઊગ્યાં રે એક કયારડે ’ ‘ આપણ ઝીલશું છાયા ’ ‘ તારો પર્યો ને એની ’ ‘ તમ્મારા સમ ’ ‘ હોય કદી ના વાડ ’ ગીતોમાં એ ભાવ ભીતરથી ફોરતા શ્વાસની જેમ જે ભૂમિનો શ્વાસ પૂર્વજીવનમાં લીધેલ છે, એ જ ભૂમિનાં કલ્પન લઈને આવે છે.

‘ વ્હેલી ઊઠીને મીં તો વાવ્યું પરોઢ
ત્યારે ઊગી ગઈ અજવાળી રાત. ’

(‘ ઊગી ગઈ અજવાળી રાત ’—પૃ. ૨૪)

સંગ્રહનાં ગીતોમાંથી કવિનો બેધારો અસલી રંગ ઊઠે છે. ‘ ગળ્યા ચટ્ટાક ’ જેવા સગતા ગામનો રંગ નગરનો સંગ લાગતાં સ્પષ્ટ અનુભવ્યો તો સંવેદનાને ધાર આપનાર નગરને બીજી ય ધાર છે એ લયસંવાદની રાહે ચડેલ કવિને અડયા વગર રહે ? ‘ ખાલીપાનું ગીત ’ એ જીવને બક્ષેલ ખાલીપાને વ્યક્ત કરી રહે છે. લોકગીતની પુનરાવર્તિત થતી પંક્તિલઢણમાં આધુનિક સંવેદનાની અભિવ્યક્તિ નાવીન્ય જન્માવે છે.

સંગ્રહનાં ગીતોમાં કવિના ભાવાનુભવ અને અભિવ્યક્તિ પરત્વે બે થર ઉપસે છે. કવિ પોતે પણ તેની વાત કરે છે—તેમને ય એ વાત તો કરવી જ છે. પણ તેના વિભાગ તેમને નામંજૂર છે. એવા વિભાગ તેઓ અનુભવતા નથી— સંગ્રહનો આસ્વાદ આપણને પણ એવા વિભાગનો અનુભવ નથી જ કરાવતો !

ગીતસંગ્રહ તરીકે આરંભે જ વર્ણવીને શ્રી મફત ઓઝાએ તેનો વ્યાપ સ્પષ્ટ ચીંધી બતાવ્યો છે. તે સાથે પોતાના જ મૃત્યુને ગાનાર કવિ જ ‘ભીતરથી ફોરતા શ્વાસ’ની ધબક જેવા ગીત–લયના સ્વરૂપને લઈને આવે છે તે પણ નોંધપાત્ર છે. ગીતનું સ્વરૂપ સ્વીકાર્યું એટલે ગીતના રૂઢ સ્વરૂપનાં, પંક્તિબંધના આવર્તનવાળાં મધ્યકાલીન કાવ્યપ્રકારનાં જણાતાં ‘ વિરહિણીનું ગીત ’ ‘ પાળિયો વધાવવા જતી નારીનું ગીત ’ ‘ ઓ રાજવણ ’ ‘ વાલમનો ગરબો ’ ‘ તમે હતાં રે ’ ‘ સાયબાજી મારા ’ જેવાં ગીતો મળે છે. એમાં ય રૂઢ લયઆવર્તનમાં કયારેક કવિની નિજી મુદ્રા ઉપસી આવે છે.

‘ હથેળી ભરીને વન પાંગરતાં રાજ
પાંદડીએ પાનખર બેઠી મારા રાજ ! ’

(‘ વિરહિણીનું ગીત, ’ પૃ. ૨૦)

‘ બાઈ હું તો કોરી સરવર નાઉ,
મારે મારગ સિંદૂરગઢ ઝમિયો. ’

(‘ પાળિયો વધાવવા......ગીત ’–પૃ. ૨૧)

‘ કોરી કટ મટકી શાં લાગ્યાં ઓ......રાજવણ
ઘૂમરાતી ગોરસી શાં રીઢાં ! ’

(ઓ......રાજવણ–પૃ. ૨૨)

લોકગીતના લય–હિલ્લોળને હેલે ચઢતાં ગીતને જોમ મળે છે. ‘તમે’–‘હું’–ના ઉદ્ગાર-ઉદ્બોધનરૂપે વહેતાં ગીતો કે ‘સાસરિયાનો હિંડોળો’ ‘તમે હતાં રે’ જેવાં ગીતોમાં ભાવરીતિનું જે પુનરાવર્તન અનુભવાય છે તે આ નાનકડા કાવ્યસંગ્રહને જોતાં કવિએ નિવાર્યું હોત તો ! હમણાંનું આપણે ત્યાં ગીતકવિતામાં લોકઢાળ અને ગ્રામીણરંગની જે છાયાનું આકર્ષણ–કંઈક પ્રભુત્વ અનુભવાય છે તે આ ગીતસંગ્રહમાં પણ જણાય છે. સુંદર ઊર્મિકાવ્ય સ્વરૂપનાં ગીતોમાંનાં જે બળ, પ્રસાદ આપણી કવિતાએ અગાઉ સિદ્ધ કર્યાં છે તે તરફ પણ જો ગીતસંગ્રહ સાથે બહાર આવતા કવિ ખેંચાય તો નવી કવિતાની સમૃદ્ધિ જરૂર વધે.

નિર્ઝરી મહેતા

*   *   *

‘સોનલ મૃગ’ : લે. હેમન્ત દેસાઈ, પ્ર. લે. શ્રી લક્ષ્મી પુસ્તક ભંડાર, ગાંધી માર્ગ, અમદાવાદ–૧, પૃ. ૩૦ + ૧૧૬, મૂલ્ય રૂા. ૯–૦૦ પૈ.

‘ઇંગિત’ અને ‘મ્હેક નજરોની ગ્હેક સપનોની’ એ બે કાવ્યસંગ્રહોનો આ અનુગામી ત્રીજો સંગ્રહ છે. હેમન્ત દેસાઈ ગુજરાતી કવિતાનાં સ્થિત્યંતરોને ઓળખી-પામી પોતાની કવિચેતનાને આવિષ્કારતા રહ્યા છે, એમ તેમની સમગ્ર કાવ્યપ્રવૃત્તિ અવલોકતાં જણાય. ‘સોનલ મૃગ’માં સંગ્રહીત ૭૨ રચનાઓ પ્રણય, પ્રકૃતિ અને વિષાદ, જીવનદ્રોહ જેવા વિષયોને ગાંધી–અનુગાંધી ઉભયયુગની કાવ્યરીતિએ નિરૂપે છે. ‘સોનલ મૃગ’ શીર્ષક આપણા મનમાં સતી સીતાની વ્યથા-કથાનો પ્રગટતો સંદર્ભ આ સંગ્રહની ભાવસૃષ્ટિના toneને પામવામાં ઉપકારક બની રહેવાનો. ‘શહૂ—એક ધાતુકાવ્ય’ આ toneને કાવ્યમય રીતે નિરૂપતું આ સંગ્રહનું ધ્યાન ખેંચતું કાવ્ય છે. વ્યથાના કારુણ્યને નર્મ-મર્મની પ્રયુક્તિથી નિષ્પન્ન કરવામાં કવિપ્રતિભાનો ઉન્મેષ ભળાય. ‘આગંતુક’, ‘આ હકીકત’, ‘રફતાર’, ‘અસ્ત (વ્યસ્ત) કથા’ જેવી રચનાઓમાં પણ આવી ભાવસૃષ્ટિ ‘ નિરૂપાઈ છે. આધુનિક મિજાજને ઓળખવા ‘સોનલ મૃગ’ને આવકારીએ.

સુભાષ મ. દવે

*   *   *

અર્વાચીન ગુજરાતી સાહિત્યને ઘડનારાં પરિબળો : લે. ડૉ. સી. એચ. ગાંધી ‘સુહાસી’, પ્ર. પોપ્યુલર પ્રકાશન, સુરત, પૃ. ૩૧૧ (ડેમી), મૂલ્ય રૂા. ૧૮–૦૦ પૈ.

નવલકથાકાર તરીકે સાહિત્યક્ષેત્રે પદાર્પણ કરનાર ડૉ. સુહાસીની વિવેચનપ્રવૃત્તિ ધ્યાનપાત્ર બને તેટલી વિકસી છે. તેમણે છેલ્લાં પાંચેક વર્ષમાં પ્રગટ કરેલાં પુસ્તકોમાં વિવેચનનું પ્રમાણ વધતું રહ્યું છે. તેમના મહાનિબંધની સાથે કૉલેજ કક્ષાએ થતા ગ્રંથકારના અભ્યાસને ઉપયોગી એવાં પુસ્તકોમાં કલાપી, ક. મા. મુનશી, પન્નાલાલ, ચં. ચી. મહેતા, જયંતિ દલાલ અને ન્હાનાલાલનો સમાવેશ થાય છે. મુંબઈ અને ગુજરાતની યુનિવર્સિટીઓમાં ગુજરાતી સાહિત્યના ચીલાચાલુ લેખકકેન્દ્રી ઇતિહાસને બદલે આપણા સાહિત્યને ઘડનારાં પરિબળોનો અભ્યાસવિષય દાખલ થઈ રહ્યો છે. તે સંજોગોમાં ડૉ. સુહાસીએ આપેલું આ પહેલું પુસ્તક એક

આવકારપાત્ર પ્રકાશન ગણાવી શકાય. લેખકે પ્રસ્તાવનામાં નોંધ્યા પ્રમાણે "આ વિષય ઉપરનું બીજું ઉત્તમ પુસ્તક છપાય તે પહેલાં આ છે તે પુસ્તક આપણા સાહિત્યનું એક આશ્વાસન પણ બની રહેશે."

અર્વાચીન ગુજરાતી સાહિત્યનાં છેલ્લાં સવાસો વર્ષોમાં ગુજરાતી ભાષા અને સાહિત્યને ઘડનારાં પરિબળો તો અનેક છે. સિનેમાકલા જેવાં નાનાં મોટાં અનેકવિધ પરિબળોની ગહન વિવેચના કરવા જતાં વિષયનો વ્યાપ મર્યાદા ઓળંગી જાય. તે કારણે લેખકે આટલા ગહન અને વ્યાપક વિષયને યોગ્ય ન્યાય આપવા રાજકીય, સામાજિક, ધાર્મિક અને સાંસ્કૃતિક જેવાં મહત્તમ પરિબળોનો અભ્યાસ અહીં રજૂ કર્યો છે. સમગ્ર પુસ્તક ચાર ખંડમાં વહેંચાયું છે. દરેક ખંડમાં વિવેચકે અનુક્રમે નર્મદયુગ, ગોવર્ધનયુગ અને સ્વાતંત્ર્યોત્તરયુગનાં મુખ્ય પ્રેરક પરિબળોનો સમાવેશ કર્યો છે.

નર્મદયુગ દરમ્યાન દેશમાં રાષ્ટ્રભાવનાનો ઉદય થયો હતો. તે સાથે સામાજિક અને શૈક્ષણિક ક્ષેત્રે સુધારાનો સ્પર્શ થયો હતો. આ બે મુખ્ય પરિબળોએ તે સમયના જનજીવનમાં આમૂલ પરિવર્તન શું કર્યું તેનો પડઘો સાહિત્યમાં ઝીલાયો. એક માત્ર પદ્યપ્રકાર તથા ધર્મવિષયમાં મર્યાદિત રહેતા મધ્યકાલીન સાહિત્યથી અર્વાચીન સાહિત્યને જુદું પાડતા સર્જન-કાર્યમાં નર્મદનો ફાળો ઐતિહાસિક અને અનિવાર્ય ગણાય. ગુજરાતી ભાષામાં ગદ્યનો પાયો નાખીને નર્મદે પત્રકારત્વ, નાટક ને રંગભૂમિ વિશે કરેલું કાર્ય તેનો પુરાવો છે. આ જ યુગમાં ગુજરાતી ભાષા અને સાહિત્યના સંશોધન–સંપાદન તથા વિવેચનને લગતું કેટલુંક મૂલ્યવાન કાર્ય પહેલવહેલું થયું હતું. વિવેચકે આ બધાં પરિબળોનો વિસ્તૃત પરિચય અહીં આપ્યો છે. તે પછીના ખંડમાં 'સરસ્વતીચંદ્ર'કારના પગલે પ્રયાણતાં સાક્ષરયુગના કેટલાક ઉત્તમ લેખકોના કાર્યને વિવેચકે મૂલવ્યું છે. અહીં ધર્મમંથન અને કવિતાની કેડીએ પ્રયાણતા સાક્ષરોના અક્ષરકાર્યને પ્રેરક પરિબળોના સંદર્ભમાં વિવેચકે યથાર્થ રીતે તપાસ્યા છે.

ગાંધીયુગના સર્જનને સમજવાની પીઠિકારૂપે ડૉ. સુહાસીએ ગાંધીવાદી પરિબળો વિગતે વર્ણવ્યાં છે. આ યુગમાં પત્રકારત્વ અને સ્ત્રી-કેળવણી વિશે થયેલાં કાર્યોની નોંધ લેતાં ગાંધી-શાસનના મુખ્ય લેખકોનો સંક્ષિપ્ત પરિચય પણ આપ્યો છે. તે દ્વારા ગુજરાતી સાહિત્ય પર પડેલા ગાંધીજીના પ્રભાવને તપાસવાનો નિષ્ઠાવાન પ્રયત્ન કરતાં વિવેચકે નોંધ્યું છે: "એ યુગના સાહિત્યએ ગાંધીજી અને ગાંધીયુગના પરિવેશમાંથી પ્રેરણા મેળવી, અને એ યુગ એ સાહિત્યથી પ્રભાવિત થયો." (પૃ. ૧૫૦). નવલકથા, કવિતા અને નાટકના સર્જનક્ષેત્રે ગાંધીવિચારણાનો પ્રભાવ દર્શાવવા સાથે આ અભ્યાસીએ આ યુગમાં પ્રવર્તમાન બનેલા વાસ્તવવાદનો પણ વિસ્તૃત પરિચય આપ્યો છે.

પુસ્તકના અંતિમ ખંડમાં સ્વાતંત્ર્યોત્તર યુગના સાહિત્યસર્જનને વિકસાવનારાં પરિબળોનો છ પ્રકરણોમાં આલેખ આપ્યો છે. વિશ્વના વિષાદયોગની ચર્ચા કરવા સાથે આધુનિક ગુજરાતી કવિતા, નવલકથા ને નવલિકાના કલેવરમાં આવેલાં પરિવર્તનની પૃષ્ઠભૂમિકા સમજાવી છે. છેલ્લા પ્રકરણમાં ઍબ્સર્ડ નાટકના સર્જનને તપાસવા સાથે ગુજરાતી સાહિત્યમાં થયેલાં સંશોધનો–વિવેચનોને મૂલવવા યથાર્થ પ્રયત્ન કર્યો છે.

પુસ્તકની આટલી પરિચયાત્મક વિગતો તેમાંની માતબર વિવેચનસામગ્રીનો ખ્યાલ આપે છે. દરેક ખંડના અંતે લેખકે મૂકેલી સંદર્ભસામગ્રીની નોંધો તથા પોતાના વક્તવ્યના સમર્થન કે આનુષંગિક ટીકા માટે નોંધેલાં અવતરણો, વિવેચકે લીધેલા પરિશ્રમની સાક્ષી પૂરે છે. શ્રી ભોગીલાલ ગાંધી જેવા વિદ્વાન પાસેથી સાંપડેલાં સૂચનો વિવેચકના કાર્યને વધુ ઉપયોગી નીવડયાં હોય તેમ દેખાઈ આવે છે. અગાઉ આ વિવેચકે કૉલેજ–વિદ્યાર્થીઓ માટે થોડા સાહિત્યકારો વિશે ઉપયોગી વિવેચનો લખ્યાં છે. આ પુસ્તક પણ વિદ્યાર્થીવર્ગને ઉપયોગી બને તે હેતુથી લખાયાનો તેમણે નિર્દેશ કર્યો છે. આ હેતુ બાદ કરીએ તો ડૉ. સુહાસીના વિવેચનગ્રંથોમાં તેમના મહાનિબંધ પછીનું એક મૂલ્યવાન ઉમેરણ બની રહે તેવું છે. હજુ આ દિશામાં નવાં પ્રકાશનો માટેની તક રહેલી છે, છતાં તે દિશામાં ડૉ. સુહાસીએ ‘પહેલો ઘા રાણાનો’ કરી બતાવ્યો છે. માત્ર વિદ્યાર્થીઓ જ નહિ, ગુજરાતના વિદ્વાન વાચકોને ઉપયોગી નીવડે તેવું પુસ્તક આપવા બદ્દલ લેખકને અભિનંદન !

નવીનચંદ્ર ત્રિવેદી

* * *

સાભાર સ્વીકાર

૧ **પિરામિડ :** લે. શ્રી. સુરેશ દલાલ, પ્ર. શ્રી શિવજી આશર, વોરા ઍન્ડ કું., ગાંધી ચેમ્બર્સ, ગાંધીમાર્ગ, અમદાવાદ–૩૮૦૦૦૧, પૃ. ૮૮, કિંમત : રૂા. ૧૫=૦૦.

૨ **શબ્દનિમિત્ત :** લે. અને પ્ર. શ્રી કનુભાઈ જાની, ૬, ઘોષા સોસાયટી, થળતેજ રોડ, અમદાવાદ–૩૮૦૦૫૪, પૃ. ૧૦ + ૨૭૬, કિંમત : રૂા. ૧૪=૦૦.

૩ **પ્રીતમ : એક અધ્યયન :** લે. અને પ્ર. ડૉ. અશ્વિનભાઈ કું. પટેલ, ૨૦ અનુપમ સોસાયટી, નારણપુરા ચાર રસ્તા, અમદાવાદ–૩૮૦૦૧૩, પૃ. ૩૦ + ૪૪૮, કિંમત : રૂા. ૪૦=૦૦.

૪ **ઉઘાડ :** લે. શ્રી. ધીરુ પરીખ, પ્ર. શ્રી બાબુભાઈ જોષી, કુમકુમ પ્રકાશન, ગાંધીમાર્ગ, અમદાવાદ–૩૮૦૦૦૧, પૃ. ૧૩૨, કિંમત : રૂા. ૧૦=૦૦.

૫ **મૂલ્યાંકનો :** લે. ઉશનસ્, પ્ર. ઉપર મુજબ, પૃ. ૮ + ૩૨૮, કિંમત : રૂા. ૨૫=૦૦.

૬ **ઉમાશંકર જોશી : નાટકકાર :** લે. શ્રી મનસુખલાલ ઝવેરી, પ્ર. ઉપર મુજબ, પૃ. ૪૬, કિંમત : રૂા. ૫=૦૦.

૭ **વિસ્તરતું રહેશે આકાશ :** લે. કુ. રીતા ભટ્ટ, પ્ર. લીના પબ્લિકેશન, ૨૧૩૨ આતાભાઈ રોડ, ભાવનગર–૩૬૪૦૦૨, પૃ. ૫૦, કિંમત : રૂા. ૮=૦૦,

૮ **નિમિષ :** લે. શ્રી પીયૂષ પંડ્યા—"જ્યોતિ", પ્ર. શ્રી ભરત બી. ઠક્કર, રૂપાલી પબ્લિકેશન, પીરમહંમદશા મેન્શન, ઘીકાંટા ક્રોસિંગ, રિલીફ રોડ, અમદાવાદ–૩૮૦૦૦૧, પૃ. ૯૨, કિંમત : રૂા. ૭=૦૦.

૯ **કાનના રેંગો :** લે. શ્રી શોભન, પ્ર. શ્રી જગદીશ વસાણી, ૨૧૨, સ્પેક્ટ્રમ–સર્વોદય, સલાપસ માર્ગ, અમદાવાદ–૩૮૦૦૦૧, પૃ. ૨૦૦ + ૧૨, કિંમત : રૂા. ૧૩=૦૦.

૧૦ **સમ્પર્ક (ઓક્ટોબર ૧૯૭૯ વર્ષ : ૧ અંક) :** સં. શ્રી બાબુભાઈ જોષી, પ્ર. કુમકુમ પ્રકાશન, ગાંધીમાર્ગ, અમદાવાદ–૧, પૃ. ૪૬, કિંમત : વાર્ષિક લવાજમ રૂા. ૧૫=૦૦.

૧૧ **રૂપેણ (લોકસાહિત્ય શબ્દકોષ—વિશેષાંક) :** સં. શ્રી જોરાવરસિંહ જાદવ, પ્ર. ગુર્જર ગ્રંથભવન ટ્રસ્ટ વતી, લક્ષ્મીનારાયણ હ. જાની, કાલુપુર, ભોઈવાડાની પોળ, અમદાવાદ, પૃ. ૬૦, કિંમત : રૂા. ૩=૦૦.

૧૨ **ગુલમહોરના સહવાસમાં :** લે. અને પ્ર. શ્રી પ્રવીણકુમાર પી. રાઠોડ, નાગનાથ ગેટમાં, જૂનો કુંભારવાડો, ચંદ્રભુવન, જામનગર, પૃ. ૩૨, કિંમત : રૂા. ૫=૦૦.

શ્રી સયાજી સાહિત્યમાળા

		રૂ. 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 વસ્ત્રતંતુઓ—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=૭૧
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	ગુજરાતનો પોટરી ઉદ્યોગ—શ્રી. શાંતિલાલ પુરોહિત (૧૯૭૫)	૮=૭૫
૨૬	ઊંડાણનો તાગ—શ્રી છોટુભાઈ સુથાર (૧૯૭૫)	૧૫=૦૦
૨૭	ભારતીય વીણા—શ્રી રસિકલાલ મ. પંડ્યા (૧૯૭૮)	૩૧=૦૦
૨૮	ચરકનો સ્વાધ્યાય, ભાગ ૨ (૧૯૭૯)—શ્રી બાપાલાલ ગ. વૈદ્ય	૯૬=૦૦

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

ખાંસી રહી જ છાની

આવ્યો
નવા રૂપમાં આજ ખાત્રીદાયક ઈલાજ

ગ્લાયકોડિન ખાંસી દૂર કરવા માટેનો કોઈ સાધારણ ઈલાજ નથી. એ તો છે ભારતભરમાં ખાંસી માટેનું એક ખાત્રીદાયક ઔષધ.

ગ્લાયકોડિન ખાંસીને શરૂ કરનાર ચારેય કેન્દ્રો પર તરત અસર કરે છે.

- મગજમાંના ખાંસીના કેન્દ્રને કાબૂમાં રાખે છે.
- ગળાનો ચચરાટ દૂર કરે છે.
- ફેફસાંમાં જમા થયેલ કફને બહાર કાઢે છે.
- છાતીની જકડન દૂર કરી સ્નાયુઓને રાહત આપે છે.

દરેક પ્રકારની પીડાકારક ખાંસીમાંથી છુટકારા માટે ભરોસાપાત્ર ઇલાજ—ગ્લાયકોડિન. આરામથી શ્વાસ લેવામાં અને ચેનથી ઊંઘ લેવામાં નડતી તકલીફ હટાવવામાં અસરકારક.

Alembic

એલેમ્બિક—ડૉક્ટરો હંમેશાં એનાં ઔષધોમાં વિશ્વાસ ધરાવે છે.

ગ્લાયકોડિન ખાંસી ખામોશ કરવામાં ભારતમાં અજોડ.

everest/78/ACW/236-ગુ

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®

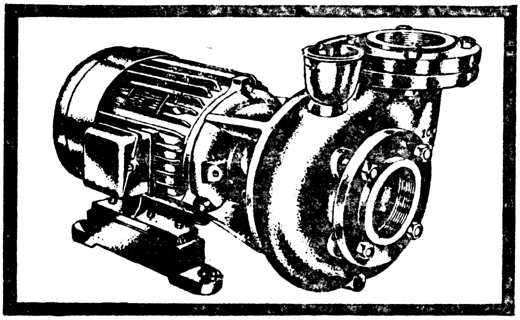
Jyoti Ltd. BARODA

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

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	૧[illegible]=૦૦

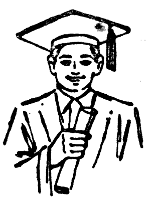
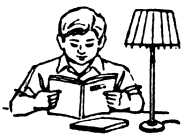
સ્વ. પ્રો. બ. ક. ઠાકોર ગ્રન્થમાળા

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

ડેના બેંકની બચત યોજનાઓ દ્વારા

આપની ભાવિ જરૂરતો પૂરી કરો

કૅશ સર્ટિફિકેટ

આપનાં નાણાંનું રોકાણ ૮ વર્ષમાં બમણું થઈ જાય છે અને ૧૦ વર્ષમાં તો તે વધીને લગભગ અઢી ગણું થઈ જાય છે.

ફિક્સ્ડ ડિપૉઝિટ્સ

આપ જેટલી મુદત નક્કી કરો તેના પર આધારિત આપના રોકાણની રકમ પર ૧૦% સુધી વ્યાજ મળે છે.

સમૃદ્ધિ ડિપૉઝિટ યોજના

આપની બચત પર વ્યાજનું વ્યાજ મેળવીને સલામતી સાધી શકો છો.

રિકરિંગ ડિપૉઝિટ યોજના

આપની નાની માસિક બચતમાંથી મોટી મૂડીનું નિર્માણ થાય છે.

વિગતો માટે આપની નજીકની **ડેના બેંક** શાખાનો સંપર્ક સાધો.

ડેના બેંક
(એક રાષ્ટ્રીયકૃત બેંક)
હેડ ઑફિસ: હૉર્નિમેન સર્કલ,
મુંબઈ ૪૦૦૦૨૩

RATAN BATRA/DB/G/307

Fixed Deposits : Your investment earns interest upto 9% depending upon the period you select.

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 પૈ. (ટપાલખર્ચ સાથે)

—પરદેશમાં : યુનાઈટેડ સ્ટેટ્સ ઑફ અમેરિકા માટે....૬ ડૉલર (ટપાલખર્ચ સાથે)

યુરોપ અને અન્ય દેશો માટે....પૌં. ૨.૫૦ (ટપાલખર્ચ સાથે)

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–૩૯૦ ૦૦૨' એ નામે મોકલવું.

૪. **જાહેરાતો :**

આ ત્રૈમાસિકમાં જાહેરાતો આપવા માટે લખો—

સંપાદક, 'સ્વાધ્યાય', પ્રાચ્યવિદ્યા મન્દિર, લોકમાન્ય ટિળક રોડ, વડોદરા–૩૯૦ ૦૦૨

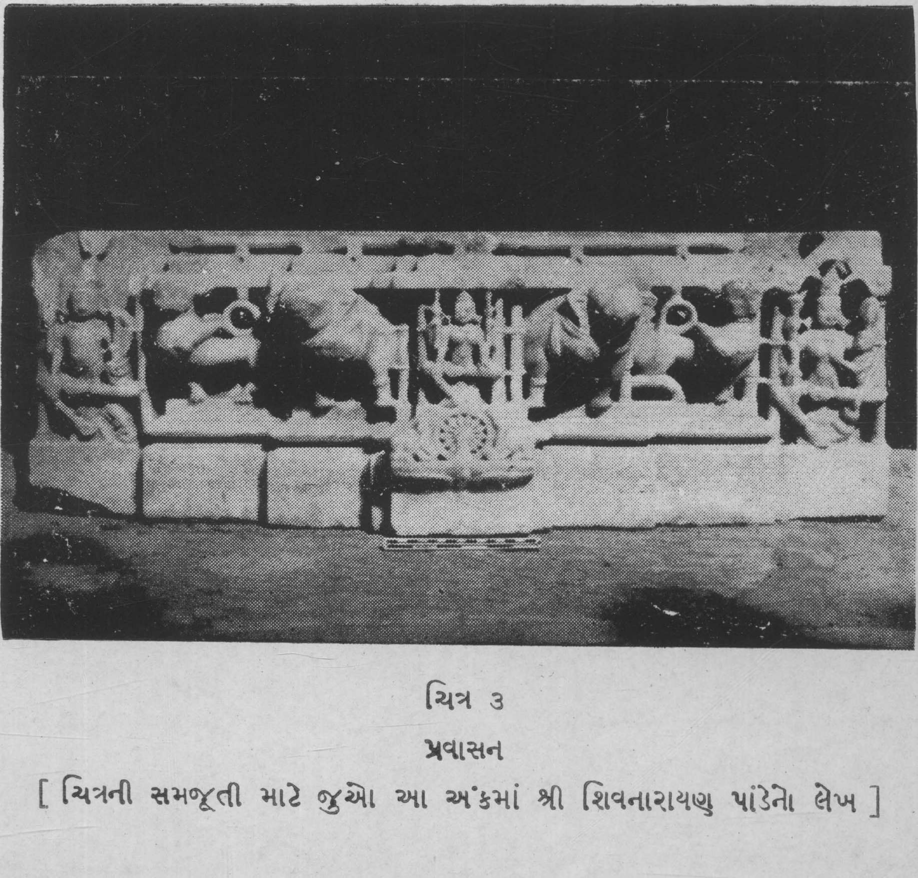
૫. **લેખકોને વિજ્ઞપ્તિ**

'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

અરુણોદય ન. જાની
સંપાદક

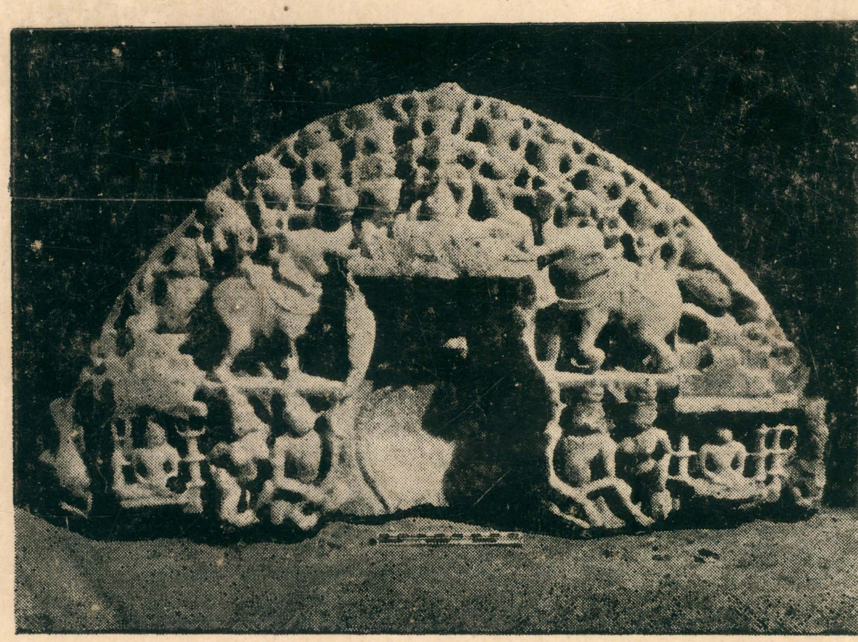
મુદ્રક : શ્રી બંસીલાલ મ. શાહ, મૅનેજર, ધી મહારાજા સયાજીરાવ યુનિવર્સિટી ઑફ બરોડા પ્રેસ (સાધના પ્રેસ), રાજમહેલ રોડ, વડોદરા; પ્રકાશક : ડૉ. અરુણોદય ન. જાની, નિયામક, પ્રાચ્યવિદ્યા મન્દિર, મ. સ. વિશ્વવિદ્યાલય, વડોદરા, ડિસેમ્બર, '૭૯.



ચિત્ર ૩

પ્રવાસન

[ચિત્રની સમજૂતી માટે જુઓ આ અંકમાં શ્રી શિવનારાયણ પાંડેનો લેખ]



ચિત્ર ૨

પરિકર

[ચિત્રની સમજુતી માટે જુઓ આ અંકમાં શ્રી શિવનારાયણ પાંડેનો લેખ]