વિદૂષક

લેખક

ગોવિંદ કેશવ ભટ

લા. દ. ભારતીય સંસ્કૃતિ વિદ્યામંદિર, અમદાવાદ-૯

પ્રજ્ઞાચક્ષુ પંડિત શ્રી સુખલાલજી ભારતીય વિદ્યા ગ્રંથમાળા

૧

ગ્રંથમાળા સંપાદક
દલસુખ માલવણિયા
નગીન જી. શાહ

વિદૂષક

લેખક: ગોવિંદ કેશવ ભટ
નિવૃત્ત અધ્યક્ષ, ભાંડારકર ઓરિએન્ટલ રિસર્ચ
ઈન્સ્ટીટ્યૂટ, પૂના

અનુવાદક: એસ. એન. પેંડસે
પ્રાધ્યાપક, સંસ્કૃત વિભાગ, વિદર્ભ મહાવિદ્યાલય,
અમરાવતી.

લા. દ. ભારતીય સંસ્કૃતિ વિદ્યામંદિર, અમદાવાદ ૯

મુદ્રક
સ્વામી શ્રી ત્રિભુવનદાસ શાસ્ત્રી
શ્રી રામાનંદ પ્રિન્ટીંગ પ્રેસ,
કાંકરિયા રોડ,
અમદાવાદ ૩૮૦૦૨૨

પ્રકાશક
ડૉ. નગીન જી. શાહ
અધ્યક્ષ,
લા. દ. ભારતીય સંસ્કૃતિ વિદ્યામંદિર
અમદાવાદ ૩૮૦૦૦૯

પ્રથમાવૃત્તિ, ૧૯૮૧

કિંમત રૂપિયા -/ત્રીશ

પ્રાસ્તાવિક

ભાંડારકર ઓરિએન્ટલ રિસર્ચ ઇન્સ્ટીટ્યૂટના ભૂતપૂર્વ અધ્યક્ષ ડૉ. જી. કે. ભટના અંગ્રેજી પુસ્તક 'વિદૂષક'ની ગુજરાતી આવૃત્તિ પ્રજ્ઞાચક્ષુ પંડિતશ્રી સુખલાલજી ભારતીય વિદ્યા ગ્રંથમાળામાં પ્રકાશિત કરતાં આનંદ થાય છે. સંસ્કૃત નાટકોના વિદૂષકના પાત્રનું આ અધ્યયન અનેક રીતે રસપ્રદ નીવડે એવું છે. વિદૂષકની ઉત્પત્તિ અને વિકાસ, તેનાં લક્ષણો, તેનું બ્રાહ્મણત્વ, તેનું પ્રાકૃતભાષીત્વ, ઇત્યાદિ અનેક સમસ્યાઓનું અહીં સવિસ્તર વિશ્લેષણ થયું છે. ઉપરાંત, ડૉ. ભટે હાસ્યરસ વિશે પણ ઉપયોગી વિચારણા કરી છે. પુસ્તક બે ભાગમાં વહેંચાયેલું છે. પ્રથમ ભાગમાં વિદૂષક વિશેની શાસ્ત્રીય ચર્ચાઓ છે જ્યારે બીજા ભાગમાં સત્તરમી સદી સુધીના મુખ્ય સંસ્કૃત નાટકોમાંથી તેમ જ પ્રાકૃત સટ્ટકોમાંથી સોળ નાટકોના વિદૂષકોનું જીવંત અને માર્મિક પાત્રાલેખન કરવામાં આવ્યું છે. ડૉ. ભટે આ આવૃત્તિ માટે નવી પ્રસ્તાવના લખી આપી છે. આ ગુજરાતી આવૃત્તિ અંગ્રેજી 'વિદૂષક' પુસ્તકનો શબ્દશ: અનુવાદ નથી પરંતુ તેને આધારે કરેલ ભાવાનુવાદ છે. આ અનુવાદ પ્રા. એસ. એન. પેંડસેએ કરી આપ્યો છે; તે બદલ તેમનો અમે આભાર માનીએ છીએ. આ આવૃત્તિ માટે ડૉ. ભટે લખી આપેલ અંગ્રેજી પ્રસ્તાવનાનું તેમ જ 'The Vidūṣaka's Cap and Ajanta Fresco' એ તેમના મૂળ અંગ્રેજી લેખનું ગુજરાતી રૂપાન્તર કરી આપવા બદલ ડૉ. શ્રી હ. ચૂ. ભાયાણીનો પણ અમે આભાર માનીએ છીએ. ગ્રંથનાં અંતે આપવામાં આવેલ શબ્દસૂચીઓ અને શુદ્ધિપત્ર તૈયાર કરી આપવા બદલ ડૉ. ર. મ. શાહનો તેમ જ 'કેરળ રંગભૂમિનો વિદૂષક'નો બ્લૉક છાપવા માટે આપવા બદલ ન્યૂ ઑર્ડર બુક કંપનીના માલિક શ્રી દિનકરભાઇ ત્રિવેદીનો પણ અમે આભાર માનીએ છીએ. પોતાનું પુસ્તક ગ્રંથમાળામાં પ્રકાશિત કરવા દેવા બદલ ડૉ. ભટનાં અમે અત્યંત આભારી છીએ.

પ્રજ્ઞાચક્ષુ પંડિતશ્રી સુખલાલજી ભારતીય વિદ્યા ગ્રંથમાળામાં પ્રથમ પુસ્તક તરીકે અમે પૂ. પંડિતશ્રી સુખલાલજીની આત્મકથા 'મારું જીવનવૃત્ત' પ્રકાશિત કરવા વિચારેલું. પરંતુ તે પુસ્તક પરિચય ટ્રસ્ટ પ્રકાશિત કરે તો વધુ સારું એમ વિચારી, પરિચય ટ્રસ્ટની તે બાબતની તત્પરતા જોઈ, તે પુસ્તક પરિચય ટ્રસ્ટને પ્રકાશિત કરવા દીધું જે યોગ્ય જ થયું છે. પરિણામે પ્રસ્તુત ગ્રંથમાળાના પ્રથમ પુસ્તક તરીકે 'વિદૂષક' પ્રગટ થાય છે.

લા. દ. ભારતીય સંસ્કૃતિ વિદ્યામંદિર
અમદાવાદ–૩૮૦૦૦૯
૧–૧૨–૮૧

દલસુખ માલવણિયા
નગીન જી. શાહ
ગ્રંથમાળા સંપાદક

ગુજરાતી આવૃત્તિની પ્રસ્તાવના

આ મારું સ્વતન્ત્ર, સંશોધનાત્મક પુસ્તક 'વિદૂષક' (જે સામાન્ય રીતે ઘણાએ મારો પીએચ. ડી. નો શોધનિબંધ હોવાનું ભૂલથી માની લીધું છે) પહેલી વાર અમદાવાદની ન્યૂ ઑર્ડર બૂક કંપનીએ ૧૯૫૯માં પ્રકાશિત કર્યું હતું. તેનું મેં કરેલું મરાઠી રૂપાંતર કોલ્હાપુરના મહારાષ્ટ્ર ગ્રંથ ભંડારે ૧૯૬૦ માં પ્રકાશિત કરેલું, અને તે માટે મને રાજ્ય સરકારનું પારિતોષિક મળેલું. તે પછી મારા મિત્ર અને સહકાર્યકર ડૉ. ચંદુલાલ દુબેએ કરેલો તેનો હિંદી અનુવાદ ૧૯૭૦માં અલાહાબાદના સાહિત્ય ભવન પ્રા. લિ. તરફથી પ્રકાશિત થયો. હવે તેનો ગુજરાતી અનુવાદ લા. દ. ભારતીય સંસ્કૃતિ વિદ્યામંદિર તરફથી પ્રકાશિત થાય છે. આ માટે હું તે સંસ્થાનો તથા ખાસ કરીને ભૂતપૂર્વ અધ્યક્ષ પ્રા. દલસુખ માલવણિયાનો અને વર્તમાન અધ્યક્ષ ડૉ. નગીન શાહનો આભારી છું. આ પ્રસંગ મારે માટે ઘણો સુખદ છે, કેમ કે હું બાર વરસ (૧૯૪૪–૫૬) ગુજરાત કૉલેજની (અને પરોક્ષપણે ગુજરાત યુનિવર્સિટીની) સેવામાં હતો, અને મને સતત એવી ઊંડી લાગણી રહ્યા કરી છે કે ગુજરાતનાં વિદ્યાકીય અને બૌદ્ધિક જીવનમાં વધુ નહીં તો કશોક પ્રતીકાત્મક ફાળો આપીને મારે ગુજરાત પ્રત્યેનું મારું ઋણ અદા કરવું જોઈએ. હું આશા રાખું છું કે મારું પ્રસ્તુત પ્રકાશન આ ભાવનાથી અને મારી સસ્નેહ કૃતજ્ઞતાના ચિહ્ન રૂપે સ્વીકારાશે.

આ ગુજરાતી રૂપાંતર મારા ભૂતપૂર્વ સહકાર્યકર ડૉ. એસ. એન. પેંડસેએ તૈયાર કર્યું છે. તેઓ ઔરંગાબાદની સરકારી આર્ટ્સ અને સાયન્સ કૉલેજમાં પ્રાધ્યાપક છે. વડોદરા જિલ્લાના વતની હોઈને તેમણે શાળાનું શિક્ષણ ગુજરાતી માધ્યમમાં લીધેલું, અને ઉચ્ચ શિક્ષણ મ. સ. યુનિવર્સિટી, વડોદરામાં. આ માટે તેમનો, તથા ગુજરાતી અનુવાદને તપાસી, તેના મુદ્રણકાર્યની અને સૂચિની ગોઠવણી કરવા માટે પ્રા. માલવણિયા તથા ડૉ. શાહનો હું આભાર માનું છું. ડૉ. શાહ એક વારના મારા વિદ્યાર્થી હોઈને તેમનો હું આભાર માનું છું તે તેમને ગમશે નહીં, છતાં તેમના પ્રત્યે તથા લા. દ. ભારતીય સંસ્કૃતિ વિદ્યામંદિર પ્રત્યે મારો હાર્દિક ઋણભાવ વ્યક્ત કર્યા વિના હું રહી શકતો નથી. આ પુસ્તકમાં મારી મૂળ કૃતિ ઉપરાંત, વિદૂષકની ટોપીના ક્રમિક વિકાસની જે એક કડી મને અજંટાના ગુફાચિત્રમાંથી મળી આવી તેને લગતા સંશોધનલેખનો પણ પહેલી વાર સમાવેશ કર્યો છે. મને શ્રદ્ધા છે કે આ હાસ્યરસિક પાત્રની અને તેના રંગમંચ પરના સ્વરૂપની આપણી સમજ તેનાથી વધશે.

મારા અંગ્રેજી અને મરાઠી પુસ્તકના પ્રકાશન પછી તેના વિશે જે ટીકા ટિપ્પણ થયાં છે તેમાં બે પ્રકારનાં વલણ દેખાય છે. ઘણાખરા વિવેચકો અને વાચકોએ વિદૂષકનાં વિવિધ પાસાંઓનું મેં જે રીતે વિશ્લેષણાત્મક, સાંગોપાંગ વિવરણ અને નિરૂપણ કર્યું છે તેની કદર કરી છે. ભુવનેશ્વરમાં મળેલી અખિલ ભારતીય પ્રાચ્ય વિદ્યા પરિષદના સંસ્કૃત વિભાગના અધ્યક્ષશ્રીએ તેમના વ્યાખ્યાનમાં કહ્યું છે કે 'વિદૂષક' સંશોધન માટે એક નવી દિશા ખોલી આપે છે. ભારતમાં પ્રવાસ કરતી હોલેન્ડની એક વિદૂષીએ તેમના પત્રમાં મને જણાવ્યું છે કે 'વિદૂષક' સર્વાંગસંપૂર્ણ હોઇને એ પાત્ર વિશે હવે વધુ કશું કહી શકાય તેમ નથી. ડો. બલદેવ ઉપાધ્યાય જેવા વિદ્વાને પણ 'વિદૂષક'ની પ્રમાણભૂતતા અને સભર માહિતીની પ્રશંસા કરી છે. જે બીજું વલણ છે તે વિદૂષકના મૂળ સ્વરૂપ વિશેના મારા મત સાથે અસંમતિ દર્શાવે છે. એમાનાં કેટલાક મતભેદને તો સ્થાપિત મતની વિરુદ્ધના કોઈપણ વિચારને ઉતારી પાડવાના પ્રયત્ન તરીકે ઘટાવી શકાય. પણ તે ઉપરાંત જે કેટલોક પ્રામાણિક મતભેદ છે તે વિદૂષક મૂળે અસુરનું પાત્ર રજૂ કરતું હોવાના મત પરત્વે છે. આ ટીકાકારો 'અસુરનું પાત્ર' અને 'અસુરના પાત્રની નાટચપ્રયોગમાં રજુઆત' એ બે વચ્ચેનો ભેદ સમજ્યા નથી. એ બે વિભાવો મૂળભૂત રીતે જુદા છે. અસુરનું પાત્ર દુષ્ટ તથા ધાક અને ભય પેદા કરે તેવું હોય એમાં સહેજે શક નથી. ખરેખરો અસુર કોઈ પણ રીતે હાસ્યોત્પાદક, રમુજી કે રંગીલો નથી હોતો. અને એ રીતે ખરેખરા અસુરની સાથે કોઈ હાસ્યરસિક પાત્રને જોડવાનો કોઈને સ્વપ્ને પણ ખ્યાલ ન આવે. પણ રંગમંચ ઉપર અસુરનું પાત્ર કઇ રીતે ભજવાય એ સાવ જુદી જ ચીજ છે. 'ભરત નાટચશાસ્ત્ર'માં આપેલી પ્રથમ નાટચ પ્રયોગવેળાના અસુરોના રોષની અને વિઘ્નો ઊભા કરીને ખેલને બગાડવા તેઓ તત્પર થયાની વાત ભલે એક કલ્પનાનો તરંગ હોય, તે છતાં તે એક અંતર્ગત સત્યની સૂચક છે. અસુરો રોષે ભરાયાનું દેખીતું કારણ એ હતું કે નાટય પ્રયોગમાં અસુરોનો પરાજય અને દેવોનો વિજય નિરૂપાયો હતો. પણ એથી બીજું ઘણું વધારે પણ હોય. આપણે એવી સંભાવના વિચારી શકીએ કે અસુરના પાઠ ભજવતા ભરતના નટોએ તેમને હાસ્યાસ્પદ ને કઢંગી રીતભાતવાળા રૂપે રજૂ કર્યા હોય, જેથી કરીને દેવો અને ઈતર તટસ્થ પ્રેક્ષકોમાં ભારે હસાહસ થઈ હોય. તેમના પરાજયની ભજવણી કરતાં વિશેષ તો આ જે તેમની ઠેકડી ઉડાવી તેથી અસુરો રુષ્ટ થયા હોય. અસુરના પાત્રની આ પ્રકારની હાસ્યરસિક રજૂઆત કે હાસ્યાસ્પદ ભજવણીની સાથે હું વિદૂષકને જોડું છું. અસુરના પાત્ર સાથે આને કશો

સંબંધ નથી; કારણ કે કોઇ પણ પાત્રને રંગમંચ પર હાસ્યાસ્પદ રૂપમાં રજૂ કરી શકાય. અંગ્રેજી રંગમંચના એક વિદ્વાને 'ક્લાઉન' કે 'ફૂલ'ના હાસ્યરસિક પાત્રનું મૂળ સેતાનને હાસ્યાસ્પદ રૂપમાં રજૂ કરવાની નાટ્યપ્રણાલીમાં જોયું છે. હું જાતઅનુભવથી કહી શકું છું કે નાટકની ભજવણીની આ પ્રણાલી જૂના પરંપરાગત મરાઠી તખતા પર પણ ચાલુ રહી છે, ત્યાં આસુરી પાત્રો હંમેશાં તેમની ઠેકડી ઉડાવીને ભજવાય છે, અને તેથી પ્રેક્ષકોને હાસ્યરસ પૂરો પડે છે. ભારતની બીજી ભાષાઓની રંગભૂમિમાં આ જ રીત હોય.

આવી પ્રણાલીના પુરાવા ઉપરાંત, દુષ્ટ પાત્રોને હાસ્યાસ્પદ રૂપે નાટ્ય-પ્રયોગમાં રજૂ કરવાનું એક મનોવૈજ્ઞાનિક કારણ પણ છે. માણસનું મન દુરિતથી કે ભયથી બચવા તેને દૂર રાખે છે, તેનાથી ભાગે છે; તેની સામે પ્રબળ મંત્ર-પ્રયોગ કરે છે, અથવા તો વિપરીત વલણ દાખવી તેને હળવાશથી લે છે—એટલે કે તેને હસી કાઢે છે કે તેની હાંસી ઉડાવે છે. આ છેલ્લું વલણ એક ઓઢી લીધેલો બુરખો છે, પણ મનુષ્યનું મન ભયનું નિવારણ કરવા તે ધારણ કરે છે. દુષ્ટ અને દુરિતની પ્રત્યે હાસ્યરસિક વલણ ધરાવવા પાછળ માનવમનની આ લાક્ષ-ણિકતા કામ કરતી હોય છે. હકીકતે તો કોઈ સામાજિક વ્યક્તિને ભોગે રમૂજ પીરસવી કે મોજ ખાતર કોઈની ઠોળઠઠ્ઠા કરવી એ માણસની સહજવૃત્તિ છે. એ રીતે, વિદૂષકનું મૂળ શોધવા માટે બહુ ઊંડા ઉતરવાની કશી જરૂર નથી. માન-વની મૂળભૂત, સહજ હાંસીમજાકની વૃત્તિનું વિદૂષક પ્રતીક છે. પણ જો વિદૂષકને માટે કોઇ **સ્વરૂપનિષ્ઠ** મૂળ શોધવું જરૂરી હોય તો હું તે રંગમંચની અસુરના પાત્રને હાસ્યાસ્પદ રૂપમાં રજૂ કરવાની પ્રાચીન પ્રણાલીમાં શોધું. કીથ અને તેને અનુસરનારા કર્મકાંડના વિધિવિધાનમાં તેનું મૂળ હોવાની જે કલ્પના કરે છે તે કરતાં હું આને વધુ યોગ્ય માનું. કર્મકાંડની વિધિઓની કેટલીક વિગતો અને બ્રાહ્મણ વિદૂષકનાં કેટલાંક લક્ષણો વચ્ચે કેટલુંક સામ્ય હોઈ શકે, અને મારા ટીકાકારોએ બતાવ્યું છે તેમ કેટલુંક વધુ સામ્ય પણ શોધી કાઢી શકાય. વિદૂષકનું મૂળ આ કર્મકાંડનાં વિધિ-વિધાનમાં જોવાના મત સામે મારો મૂળભૂત વિરોધ એ છે કે ભારતમાં પ્રત્યેક ધાર્મિક વિધિ પૂરી ગંભીરતાથી કરવામાં આવે છે, અને તેમાં કશુંક હાસ્યાસ્પદ તત્ત્વ હોય ત્યારે પણ વિધિ કરનાર અને જોનાર કદી પણ તેને રમૂજમજાક લેખે લેવાની કલ્પના પણ ન કરે. ધર્મવિધિમાં હંમેશાં કશોક ઊંડો અર્થ રહેલો હોવાની આસ્થા હોય છે, ભલે પછી તે સામાન્ય માણસની સમજની બહાર હોય. મહાવ્રત-વિધિમાંના બ્રહ્મચારી અને પુંશ્ચલી વચ્ચેના જે સંવાદને અને ગાળોની આપલેને કીથ સંસ્કૃત નાટકમાંની વિદૂષકની પ્રાકૃત અને હાસ્યાસ્પદ

ભાષાનો આધાર માને છે, તે ખરેખર તો સંતતિ અને વર્ષા થવા માટેનો પ્રતીકાત્મક વિધિ છે, નહી કે કોઈ હાસ્યાસ્પદ ઘટના. (આ માટે જુઓ એસ. એ. ડાંગેકૃત 'સેકસ્યુઅલ સિમ્બોલિઝમ ફ્રોમ ધ વેદિક રિચ્યુઅલ'). આથી હાસ્ય રસના આલમ્બન તરીકે મને વૈદિક વિધિ પર વિશ્વાસ બેસતો નથી. પશ્ચિમના વિદ્વાનો ભારતીય પરંપરા અને ધર્મભાવનાથી અજાણ હોઈને ધાર્મિક વિધિ-વિધાનની ગંભીર પ્રકૃતિ તેમના ધ્યાનમાં ન આવે, પણ આપણા વિદ્વાનો લાંબો સમય આ બાબત પ્રત્યે આંખ મીંચી નહીં રાખે એવી મને આશા હતી. વળી બીજી વાત એ પણ હતી, કે સંસ્કૃત નાટકમાં નાયક તરીકે રહેલા રાજાના સખા તરીકે રહેલા વિદૂષકનું મૂળ માનો કે વિધિવિધાનને આધારે આપણે સમજાવી શકીએ પણ ભરતે જે બીજા ત્રણ પ્રકારના વિદૂષક કહ્યા છે– દેવી નાયકનો સાથી 'લિંગી', રાજમંત્રી નાયકનો સાથી 'રાજજીવી' અને બ્રાહ્મણ ગુરુ નાયકનો સાથી 'શિષ્ય'–એમનાં મૂળનું શું ? મહાવ્રતના બ્રાહ્મણને તેમનાં મૂળ તરીક કઈ રીતે ઘટાવી શકાશે ? આ કારણે મારો મત બદલવાનું કશું પ્રતીતિકર કારણ મને દેખાતું નથી.

કેટલાક ટીકાકારોનું કહેવું એમ છે કે મેં વર્ણવેલા વિદૂષકના રંગઢંગ ભરતાનુસાર નથી. ભરત પ્રમાણે વિદૂષક ટાલિયો હોય, અથવા તેને માથે કાકપદ હોય, તેને રતૂમડી આંખો હોય, બહાર ધસી આવતાં દાંત હોય, તે ઠીંગુજી કે ખુંધિયો હોય, તેનું મોઢું કઢંગું હોય વગેરે. આ ટીકાકારો ભૂલી જાય છે કે ભરતે આ રીતે કોઈ અફર નિયમો નથી આપ્યા, પણ રંગમંચ ઉપર રજૂ કરવા માટે વિદૂષકની પાત્રસજ્જા પરત્વે કેટલુંક માર્ગદર્શન જ આપેલું છે. વિદૂષકનો પાઠ ભજવવા આવા દેખાવવાળા કોઇ માણસની શોધમાં નાટય–પ્રયોજકો નીકળી પડતા હશે તેવું કોઈ ન જ માને. આમાં ખ્યાલ એટલો જ છે કે એ પાત્ર ભજવનાર વિકૃત અંગોપાંગવાળો હોવો જોઈએ, જેથી પ્રેક્ષકોને હાસ્યરસ પીરસી શકાય.

સંસ્કૃત નાટયકારો ભરતે આપેલા સામાન્ય માર્ગદર્શનને સ્વીકારીને કેટલાંક લક્ષણો પોતાની પસંદગીના ઉમેરે છે. જેમ કે કાલિદાસ પોતાના વિદૂષકોને વાનરમુખા બનાવે છે શૂદ્રકના મૈત્રેયનું મસ્તક ઊંટના ઘૂંટણ સમું અને તેના ઉપર પાછું કાકપદ હોય છે. વાસ્તવિક દેખાવ અને રંગમંચ પરનો ચહેરો-મહોરો એ બે જુદી વસ્તુઓ છે, એ બે વચ્ચે ગોટાળો કરવાની જરૂર નથી. સંસ્કૃત નાટક એટલે માત્ર નાટયશાસ્ત્રના અને નાટકકૃતિઓના શબ્દનું જ અધ્યયન નહીં, વિશેષે તો એ પ્રયોગપ્રક્રિયા અને રંગમંચીય પ્રણાલીઓનું અધ્યયન છે

હું હૃદયપૂર્વક ઇચ્છું છું કે માત્ર પુસ્તકમાં જ દટાઈ રહેતા આપણા વિદ્વાનો નાટ્યકલાને વધુ સારી રીતે સમજવા માટે નાટકનું રંગમંચ પરના પ્રયોગનું જે પાસું છે તેના પ્રત્યે પણ જાગ્રત થાય અને ભજવણીની રીતરસમોથી પરિચિત બને. કાલિદાસે આપણને ચેતવ્યા નથી કે देव, प्रयोगप्रधानं हि नाट्यशास्त्रम् । किमत्र वाग्व्यवहारेण ?

'કેરળ રંગભૂમિનો વિદૂષક'નું ચિત્ર આપવા બદલ કોચીનના સ્વર્ગસ્થ મહારાજા શ્રી પરીક્ષિત વર્માનો, 'ત્રિશિખંડક વિદૂષક'નો ફોટો આપવા બદલ મથુરા મ્યુઝીયમના કયૂરેટરનો અને 'વિદૂષકની ટોપી–અજંટાના ભિત્તિચિત્રમાં' (અજંટા ગુફા નં. ૧) ના ફોટા માટે આર્કિયોલોજિકલ સર્વે ઓફ ઈન્ડિયા, ઔરંગાબાદનો હું આભાર માનું છું.

એ ૧૨, સ્વપ્નનગરી એપાર્ટમેન્ટસ,
કર્વે રોડ, પૂણે ૪૧૧૦૦૪.
ચૈત્ર શુદ્ધ પ્રતિપદા, સંવત ૧૯૦૩.
એપ્રિલ ૫, ૧૯૮૧

ગો. કે. ભટ

વિષયસૂચી

પ્રાસ્તાવિક	પૃષ્ઠ
ગુજરાતી આવૃત્તિની પ્રસ્તાવના	
આમુખ	૧–૧૧
પ્રકરણ ૧ વિદૂષકની ઉત્પત્તિ	૧૨–૩૪
૨ વિદૂષકનો વિકાસ	૩૫–૫૧
૩ વિદૂષકનું રૂપ	૫૨–૬૧
૪ વિદૂષકની જાત	૬૨–૬૭
૫ ભોજનપ્રિય વિદૂષક	૬૮–૭૪
૬ વિદૂષકની ભાષા	૭૫–૮૧
૭ વિદૂષકનું નામાભિધાન	૮૨–૮૯
૮ વિદૂષકના ભેદ	૯૦–૯૪
૯ વિદૂષકના ગુણ	૯૫–૧૦૭
૧૦ વિદૂષકની ભૂમિકા અને તેનું કાર્ય (૧)	૧૦૮–૧૨૫
૧૧ વિદૂષકની ભૂમિકા અને તેનું કાર્ય (૨)	૧૨૬–૧૩૭
૧૨ વિનોદનો મર્મ	૧૩૮–૧૫૧
૧૩ વિદૂષકનો વિનોદ	૧૫૨–૧૬૫
૧૪ વિદૂષકની અવનતિ	૧૬૬–૧૮૨
૧૫ અવનતિની મીમાંસા	૧૮૩–૧૯૩

ભાગ બીજો

૧ સંતુષ્ટ	૧૯૭–૨૦૩
૨ વસંતક	૨૦૪–૨૦૭
૩ વસંતક	૨૦૮–૨૧૪
૪ ગૌતમ	૨૧૫–૨૨૭
૫ માણવક	૨૨૮–૨૩૪
૬ માઢવ્ય	૨૩૫–૨૪૧
૭ મૈત્રેય	૨૪૨–૨૫૨
૮ વસંતક	૨૫૩–૨૫૯

૯ વસંતક ૨૫૯-૨૬૪

૧૦ આત્રેય ૨૬૫-૨૭૨

૧૧ વૈખાનસ ૨૭૩-૨૭૫

૧૨ કપિંજલ ૨૭૬-૨૮૦

૧૩ ચારાયણ ૨૮૧-૨૮૭

૧૪ કર્પૂરસુંદરીમાંનો વિદૂષક ૨૮૮-૨૯૦

૧૫ ચકોર ૨૯૧-૨૯૪

૧૬ મહોદર ૨૯૫-૨૯૯

પરિશિષ્ટ : વિદૂષકની ટોપી—અજંટાના એક ભિત્તિચિત્રમાં ૩૦૦-૩૦૨

શબ્દસૂચી

(૧) ગ્રંથો અને ગ્રંથકારો ૩૦૩-૩૦૮

(૨) વિષયો ૩૦૮-૩૧૭

સંદર્ભગ્રંથસૂચી ૩૧૮-૩૨૪

શુદ્ધિપત્રક ૩૨૫-૩૨૭

આમુખ

ઈ.સ. ૧૯૪૪માં મુંબઈ યુનિવર્સિટીએ 'સંસ્કૃત નાટકમાં વિદૂષક' એ વિષય સંશોધનાત્મક નિબંધ માટે જાહેર કર્યો, ત્યારે તે તરફ મારું ધ્યાન ગયું. તે વખતે અંગ્રેજીમાં લખાયેલા મારા નિબંધને 'વિશ્વનાથ નારાયણ મંડલિક સુવર્ણ-પદક અને પારિતોષિક' પ્રાપ્ત થયું.

પ્રસ્તુત નિબંધ પ્રકાશિત થાય તે માટે મેં ઘણા વર્ષ પ્રયત્ન કર્યો, પણ હું સફળ ન થઈ શકયો. તેથી મને તે વિશે ઉદાસીનતા ઉત્પન્ન થઈ. પરંતુ, ઈ. સ. ૧૯૫૦ના ઉનાળામાં મારા ભાસવિષયક સંશોધનને નિમિત્તે મને અર્ના-કુલમ જવાનો પ્રસંગ પ્રાપ્ત થયો. ત્યાં કોચિનના મહારાજા હિઝ હાયનેસ શ્રી રામ વર્મા સાથે પરિચય થવાનું સદ્ભાગ્ય મને પ્રાપ્ત થયું. મહારાજાસાહેબ સંસ્કૃતના પ્રગાઢ પંડિત હોઈ ન્યાય અને સાહિત્ય એ તેમના મુખ્ય વિષયો છે. તેમની સાથે કેટલાક મુદ્દાઓ લઈ મેં ચર્ચા કરી, અને મહારાજાસાહેબની કૃપાથી કેરળના પારંપરિક નટવર્ગ–શાકચાર–દ્વારા પ્રસ્તુત જુદા જુદા તંત્રોવાળાં બે સંસ્કૃત નાટકો મને જોવાં મળ્યાં. આ નાટ્યપ્રયોગો જોવાથી ભાસના નાટ્યતંત્ર વિશે મને નવું જાણવા મળ્યું. આપણી જુની પરંપરામાં જે પ્રમાણે સૂત્રધાર મુખ્યતઃ નાટક રજૂ કરે છે, તે પ્રમાણે કેરળ રંગભૂમિ ઉપર વિદૂષક એ કામ કરે છે. વિદૂષક સાથે સંકળાયેલા પ્રશ્નોના ઉકેલ માટે મને કેરળ રંગભૂમિ ઉપરનો આ સંકેત ખૂબ જ મહત્ત્વપૂર્ણ લાગે છે. ગયાં પાંચ-છ વરસ ભરતના નાટ્યશાસ્ત્રનો ઝીણવટભર્યો અભ્યાસ કરતાં મને એ વિશે બીજી કલ્પનાઓ સૂઝી. એ બંનેના પરિણામે મારું ધ્યાન ફરી વિદૂષક તરફ ખેંચાયું, અને પાંચ-છ વરસના અધ્યયન બાદ વિદૂષક વિશે ઘણીયે નવીન વાતો કહી શકાય એવું મને લાગ્યું. પ્રસ્તુત ગ્રંથ મારા આ સંશોધનપ્રયત્નોનું ફળ છે.

વિદૂષકનો અભ્યાસ કરતી વખતે, તેના ઉદ્ગમ અને વિકાસનો સૌથી મહત્ત્વનો પ્રશ્ન આપણી સમક્ષ ઉપસ્થિત થાય છે. ઉપલબ્ધ સાહિત્યના પ્રાચીનતમ નાટકોમાં પણ વિદૂષકનું ચિત્રણ સાંકેતિક સ્વરૂપનું હોવાને લીધે વિદૂષકની ઉત્પત્તિનો પ્રશ્ન સંસ્કૃત નાટકોની ઉત્પત્તિ સાથે સંકળાયેલો હોવો જોઈએ એવું ઘણાખરા વિદ્વાનો માને છે. તેથી નાટકની ઉત્પત્તિ સાથે વિદૂષકની ઉત્પત્તિ સમ-જાવવાનો તેમણે પ્રયત્ન કર્યો. તેમણે વ્યક્ત કરેલા વિવિધ મતો ડૉ. કીથે પોતાના

'The Sanskrit Drama' નામના પુસ્તકમાં આપ્યા છે. ડૉ. કીથ આ સિદ્ધાન્તોમાંની ઉણપો બતાવી અંતે પોતાનો મત રજૂ કરે છે. મારા સંશોધન નિમિત્તે મને જે કાંઈ વાંચવા મળ્યું તે દ્વારા મારું સમાધાન થઈ શક્યું નહીં.

વિદૂષકના પાત્ર દ્વારા બ્રાહ્મણોનું વિડંબન કરવામાં આવ્યું છે, તેમ જ વિદૂષક પ્રાકૃત ભાષા બોલે છે, આ બે મુદ્દાઓ ધ્યાનમાં લઈ કેટલાક વિદ્વાનો વિદૂષકનું મૂળ પ્રાકૃત નાટકોમાં, અથવા લોકનાટ્યમાં હોવું જોઈએ એમ માને છે. અર્થાત્ તેમના મત પ્રમાણે પ્રાકૃત નાટકમાંથી અથવા લોકનાટ્યમાંથી વિદૂષક સંસ્કૃત રંગભૂમિ ઉપર આવ્યો હોવો જોઈએ. પ્રસ્તુત સિદ્ધાન્તમાંના દોષ ડૉ. કીથે પોતાના પુસ્તકમાં બતાવ્યા છે. વિદૂષક બ્રાહ્મણોની મશ્કરી કરે છે એ વાત ખરી, પણ એ ફક્ત બ્રાહ્મણોની મશ્કરી કરતો નથી. બીજાની–નાટકના નાયક–રાજાની પણ–મશ્કરી કરવાનું તે છોડતો નથી એ વાત આપણે ધ્યાનમાં લેવી જોઈએ. તે જ પ્રમાણે, સંસ્કૃત નાટકો પહેલાં, કે પ્રાકૃત નાટકો પહેલાં, એ એક વિવાદ્ય પ્રશ્ન છે. સંસ્કૃત નાટકો પહેલાં પ્રાકૃત નાટકો અથવા લોકનાટકો હતાં કે કેમ તે વિશે ડૉ. કીથ પોતે શંકા વ્યક્ત કરે છે. તેથી 'વિદૂષક પ્રાકૃત ભાષા બોલે છે' એ મુદ્દો લઈ તેનું મૂળ નક્કી કરવું ભૂલભરેલું છે. હાલ, જાવાબેટમાંની નાટ્યકલાનો જે ઇતિહાસ ઉપલબ્ધ થયો છે, તે ઉપરથી જાવા-નાટકોનો ઉદય સંસ્કૃત નાટકોના પ્રભાવ હેઠળ થયો હોવો જોઈએ એ સ્પષ્ટ થાય છે. જાવા નાટકોમાં પણ વિદૂષક જેવું પાત્ર આવે છે, અને તે ત્યાંની અત્યંત પ્રગલ્ભ ભાષાનો – એટલે કે તદ્દેશીય સંસ્કૃત ભાષાનો જ – ઉપયોગ કરે છે. અર્થાત્ સંસ્કૃતભાષી વિદૂષક ઉપરથી જાવા નાટકોમાંનું વિનોદી પાત્ર વિકસ્યું હોવું જોઈએ. પ્રારંભકાળના અશ્વઘોષ, ભાસ જેવા નાટકકારોથી માંડી, પછીના સંસ્કૃત અને પ્રાકૃત નાટકો સુધી – બધાં નાટકોમાં વિદૂષકની ભાષા પ્રાકૃત હોય, તો પણ મૂળમાં તે પ્રાકૃત ન હતી, એ જાવા–નાટકોના પુરાવા હેઠળ પુરવાર થઈ શકે તેમ છે. તેથી વિદૂષકની પાત્રનિર્મિતિ સાથે, અથવા તેની ભાષા સાથે પ્રાકૃતનો કોઈ સંબંધ હોય એવું લાગતું નથી.

સંસ્કૃત નાટકોનો ઉદ્‌ગમ પ્રાચીન ધર્મવિધિમાંથી થયો એવું સામાન્ય રીતે માનવામાં આવે છે. તે જ પ્રમાણે વિદૂષકની ઉત્પત્તિ પણ પ્રાચીન ધર્મવિધિમાંથી થઈ હોવી જોઈએ એવું ડૉ. કીથ માને છે. તેમના મત પ્રમાણે સોમયાગની મહાવ્રત નામની વિધિમાં આવતા બ્રહ્મચારીમાંથી પછીના સંસ્કૃત નાટકોમાં જણાતો વિદૂષક વિકસિત થયો હોવો જોઈએ. પ્રસ્તુત વિધિમાં બ્રહ્મચારી અને પુંશ્ચલીનો સંવાદ આવે છે. એ સંવાદ અત્યંત અશ્લીલ છે. સંવાદ પ્રાકૃત ભાષામાં હોવો જોઈએ એવું ડૉ. કીથ પહેલેથી જ માની લે છે, અને પછી સંસ્કૃત નાટકોમાં

સામાન્યતઃ જણાતી દાસી અને વિદૂષકની ગાળોનું મૂળ પણ બ્રહ્મચારી અને પુંશ્ચલીના આ સંવાદમાં હોવું જોઈએ એવું તેઓ માને છે. આ મહત્ત્વની કડી જોડાય એટલે પછી, વિદૂષકે કરેલી બ્રાહ્મણોની મશ્કરી વિશેની, અથવા તેની પ્રાકૃત ભાષા વિશેની સમજૂતી આપણને મળી રહે છે. તે જ પ્રમાણે, વિદૂષકના રૂપમાં અપરિહાર્ય રીતે જણાઈ આવતી શારીરિક વિકૃતિ પણ સોમયાગમાંની 'સોમક્રયણ' જેવી વિધિ ઉપરથી ઉતરી આવી હોવી જોઈએ એવું તેઓ માને છે. 'સોમક્રયણ' (એટલે કે સોમ ખરીદવાની) વિધિમાં એક શૂદ્ર પાસેથી સોમવલ્લી ખરીદવામાં આવે છે, ઘણી રકઝક પછી આખરે સોમ ખરીદાય છે અને નક્કી કરેલી કીમત ચૂકવવાને બદલે એ શૂદ્રને મારવામાં આવે છે. વિદૂષકની શારીરિક વિકૃતિનું અથવા હાસ્યાસ્પદતાનું મૂળ આ સોમક્રયણવિધિમાં હોવું જોઈએ એવું ડૉ. કીથ કહે છે. આમ, વિદૂષકનું મૂળ શોધવા માટે આપણી પાસે ધાર્મિક વિધિમાંથી પુરાવા ઉપલબ્ધ થતા હોય, તો તેમને બાજુએ મૂકી, તે માટે સામાજિક કારણો શોધવાં એ ખાલી ભૂલભરેલું જ નહીં, મૂર્ખાઈભર્યું પણ કહેવાય એવું ડૉ. કીથને લાગે છે. વિદૂષક વિશેના તમામ પ્રશ્નોના ઉકેલ આ પ્રમાણે મળતા હોવાને લીધે હોય, અથવા તે દ્વારા વિદૂષકની વિશેષતાઓનો મૂળ આધાર વેદકાળથી ઉપલબ્ધ થતો હોવાને લીધે હોય, ડૉ. કીથ પ્રસ્તુત વિચારોથી ખૂબ જ પ્રભાવિત થયા હોય એવું લાગે છે.

પરંતુ જરા વિચાર કરતાં, પ્રસ્તુત સિદ્ધાન્તમાંના દોષ જણાયા વિના રહેતા નથી. પુંશ્ચલી અને બ્રહ્મચારી વચ્ચે જે સંવાદ ચાલે છે, તે સંવાદ ડૉ. કીથના સિદ્ધાન્તનો મૂળ પાયો છે. પ્રસ્તુત સંવાદ પ્રાકૃતમાં થતો હોવો જોઈએ એવું ડૉ. કીથ માને છે. પરંતુ લાટયાયન શ્રૌતસૂત્રમાં આપણને એ સંવાદ મળે છે, અને આશ્ચર્યની વાત તો એ છે કે પ્રસ્તુત સંવાદ લટયાયન શ્રૌતસૂત્રમાં સંસ્કૃતમાં આપવામાં આવ્યો છે! એમ તો અશ્વમેધની વિધિમાં પણ રાણીએ બોલવાના મંત્રો અશ્લીલ હોવા છતાં છે તો સંસ્કૃતમાં જ. તેથી પ્રાકૃત ભાષાનું મૂળ શોધવાના ડૉ. કીથના પ્રયત્નો નિરાધાર છે. ખરી રીતે મહાવ્રત જેવી વિધિઓનું સ્વરૂપ સંપૂર્ણપણે ધાર્મિક હોઈ, તેમાં કોઈ પ્રતીકાત્મક અર્થ છુપાયેલો છે. વિદૂષકની શારીરિક વિકૃતિ માટે ડૉ. કીથને 'સોમક્રયણ' વિધિનો જે આધાર લેવો પડ્યો છે, તે લેવાની જરૂર નથી. ખરી રીતે, શારીરિક વિકૃતિ એ વિદૂષકનું હાસ્ય ઉત્પન્ન કરવાનું એક પ્રભાવી સાધન છે, અને તેનો ઉપયોગ પાશ્ચાત્ય નાટકોમાં પણ કરવામાં આવે છે. વિનોદી પાત્ર કુરૂપ હોવું જોઈએ એવું પ્લેટો ખાસ જણાવે છે.

હાલમાં પ્રો૦ જે. ટી. પરીખે પોતાના "The Vidūṣaka : theory and practice" નામના પુસ્તકમાં વિદૂષકની ઉંમર નક્કી કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. એમના મત પ્રમાણે વિદૂષક વિદ્યાર્થી હોવો જોઈએ. બીજા એક લેખમાં 'સ્વપ્નવાસવદત્તા'ના પહેલા અંકમાં જણાતો બ્રહ્મચારી એ વિદૂષક વસન્તક જ હોવો જોઈએ એવું એમણે પ્રતિપાદ્યું છે. (Bullettin of the Chunlial Vidyabhavan, Vol. 2. 1955). એમના પ્રતિપાદનનો ઉદ્દેશ ક્યાંયે સ્પષ્ટ થતો નથી, પણ તેઓ ડૉ. કીથના મતનો પુરસ્કાર કરતાં હોય એવું લાગે છે, અને જો એમ હોય, તો તેમનું કહેવું ભૂલભરેલું છે એમ કહ્યે જ છૂટકો.

(૧) વિદૂષક તરુણ (નાનો) છે, બ્રાહ્મણ વિદ્યાર્થી છે, એ પ્રો૦ પરીખના કથનને આધાર મળતો હોય તો તે વિદૂષક માટે વપરાતા બટુ શબ્દનો. બટુ શબ્દનો અર્થ 'તરુણ વિદ્યાર્થી બ્રાહ્મણ' એમ થતો હોય તોપણ બધા જ વિદૂષકો બટુ હોતા નથી. સંસ્કૃત નાટકમાં વિદૂષકને નાયકના સહચર તરીકે ચિતરવામાં આવે છે, અને કોઈ એકાદ અપવાદ છોડીએ તો તે 'નાના છોકરા' હોય એવું લાગતું નથી. કેટલાક રાજા–નાયક તો બહુપત્નીક હોય છે. તેથી ખાલી હાસ્ય ઉત્પન્ન કરનાર, અથવા ડહાપણભર્યું બોલનાર નાનો છોકરો આધેડ વયના નાયકનો સહચર હોય એવી કલ્પના કરવી એ જ હાસ્યાસ્પદ છે.

(૨) હર્ષ, રાજશેખર, મહાદેવ, જેવા નાટકકારોએ વિદૂષકને વિવાહિત બતાવ્યો છે. રાજશેખરનો વિદૂષક બચરવાળ છે. 'વિદ્ધશાલભંજિકા'માં વિદૂષકની પત્ની રંગભૂમિ ઉપર આવે છે. 'અદ્‌ભુતદર્પણ'માં વિદૂષક દર વરસે પોતાને ઘેર ઘોડીયામાં પગલીનો પાડનાર ઝૂલતો હોવાનું કહે છે. આ બધા ઉલ્લેખો કેવળ વિનોદ ખાતર હોય, તો પણ તે તરફ આંખ આડા કાન કરી શકાય નહીં.

(૩) શાકુંતલમાં વિદૂષક પોતાને યુવરાજ તરીકે સંબોધે છે. અહીં યુવરાજ શબ્દ ઉપરથી વિદૂષકની નાની ઉંમર નક્કી કરવામાં આવે તો કાલિદાસના લખાણનો મર્મ સમજાયો નથી એમ કહેવું પડશે. વિદૂષક જેનો સહચર છે, એ દુષ્યન્ત પણ નાની ઉંમરનો નથી. તેને બે રાણીઓ તો છે જ. ઉપરાંત, યુવરાજ હમેશાં નાની ઉંમરનો હોવો જોઈએ એવો નિયમ નથી એ ઈતિહાસ જોતાં સ્પષ્ટ થશે. જ્યાં સુધી રાજા જીવતો હોય ત્યાં સુધી રાજાના છોકરાને અથવા તેના વારસદારને 'યુવરાજ' કહેવામાં આવે છે. 'યુવરાજ'ની ઉંમરનો સવાલ જ હોય નહીં. ખરી રીતે, શાકુંતલમાં વિદૂષકને યુવરાજ કહી દુષ્યન્તની અનપત્યતાનું સૂચન નાટકકાર કરે છે. વિદૂષક પોતાને દુષ્યન્તનો 'નાનો ભાઈ' માને એ ગેરવ્યાજબી નથી.

દુષ્યન્તની માતા એવું માનતી હતી. ભાઈ–ભાઈના સંબંધ તો સામાન્ય છે, પણ યુવરાજપદ એટલું સામાન્ય નથી. વિદૂષક પોતાને યુવરાજ કહે, એમાં દુષ્યન્તને યુવરાજ કહી શકાય એવો કોઈ વારસદાર નથી એવું સૂચન છે. યુવરાજ શબ્દ વિદૂષકની ઉંમર નક્કી કરવા અસમર્થ છે. તે જ પ્રમાણે બટુ શબ્દ ઉપરથી વિદૂષકની ઉંમર નક્કી કરી શકાય નહીં. અંગ્રેજીમાં Chap, Old boy જેવા શબ્દો વ્યાવહારિક અર્થમાં સમજવામાં આવે છે. તે જ પ્રમાણે બટુ શબ્દ પણ વ્યાવહારિક અર્થમાં સમજવો જોઈએ.

(૪) વિગત આપવામાં હોંશિયાર એવા સંસ્કૃત શાસ્ત્રકારો વિદૂષકની ઉંમર વિશે મૌન રાખે એ આશ્ચર્ય કહેવાય, ખરી રીતે વિદૂષકની ઉંમર નક્કી કરવાનો પ્રયત્ન જ નિરર્થક છે. શાસ્ત્રકારોએ વિદૂષકની ઉંમરનો વિચાર કર્યો નથી એ જ બરાબર છે. વિનોદી પાત્રનું તો કદી વય હોઈ શકે ? વિનોદી પાત્ર કોઈ દિવસ જુવાન અથવા ઘરડું બની શકે ખરું ? કોઈ નાટકના વિશિષ્ટ વિદૂષકની ઉંમર નક્કી કરવી હોય તો તે થઈ શકે. પણ તે દ્વારા વિદૂષકની ઉંમર બાબતનો સામાન્ય સિદ્ધાંત કરવો અયોગ્ય છે.

સ્વપ્નવાસવદત્તાના પહેલા અંકમાં આવતો બ્રહ્મચારી એ મૂળમાં વિદૂષક વસંતક હોવો જોઈએ, એવું પ્રો૦ પરીખ માને છે, પરંતુ એ કલ્પના તર્કદુષ્ટ છે. (અ) યૌગંધરાયણના કારસ્તાનમાં વિદૂષક સામેલ છે એવું માનીએ તો પણ આ નાટકમાં વિદૂષકનું કાર્ય નાયકને દિલાસો આપવાનું છે. દુ:ખના દિવસોમાં ઉદયનને સાંત્વન આપવું, અને વાસવદત્તાના મૃત્યુ વિશેનો તેનો ભ્રમ યોગ્ય વખત સુધી કાયમ રાખવો, એ કામ વિદૂષકને સોંપવામાં આવ્યું છે. વાસવદત્તા વિશેની ખરી બીનાથી તે અજાણ નથી. રુમણ્વાન પણ બધી વાત જાણતો હોવા છતાં ઉદયન સાથે શોકાલાપ કરે છે. ઉદયનની માફક જ તે પણ ખાવા–પીવાનું ભાન ભૂલે છે. પરંતુ રાજ્યપ્રાપ્તિ માટે યૌગંધરાયણે ઘડેલી યોજના પૂરી થાય તે માટે રુમણ્વાનને એવું નાટક કરવું પડે છે. તે જ પ્રમાણે વિદૂષક ઉદયનને સ્વપ્નમાં થયેલ વાસવદત્તાના દર્શન એ ખરાં નહી, ખોટાં છે, આભાસ છે એમ કહે ત્યારે તે ખરી રીતે યૌગંધરાયણની યોજનામાં પોતાની કામગીરી જ બજાવતો હોય છે. ઉદયનના સમાધાન ખાતર 'રાજમહેલમાં અવન્તીસુંદરી નામની યક્ષિણી રહે છે, તે તેં જોઈ હશે' એવું જે વિદૂષક કહે છે તેનું કારણ સ્પષ્ટ છે. વાસવદત્તા પદ્માવતીની બેનપણી તરીકે ગુપ્તવેશમાં રહેતી હતી. રાજમહેલમાં કોઈને પણ તેની વિશે બરાબર માહિતી ન હતી. પરંતુ તેના સ્વભાવની મધુરતા, ફૂલ ગૂંથવાની કલા, તેના પૂર્વજીવન વિશેનું અજ્ઞાન – વગેરે અનેક કારણોને લીધે વાસવદત્તા

એટલે કોઈ યક્ષિણી – શાપભ્રષ્ટ દેવતા – હોવી જોઈએ એવો તર્ક અંતઃપુરમાં દૃઢ થાય એ સ્વાભાવિક છે.

(આ) બ્રહ્મચારી લાવાણકમાં બનેલી બીના કહે છે, તેમાં રુમણ્વાનનો ઉલ્લેખ આવે છે, પણ વિદૂષકનો ઉલ્લેખ જણાતો નથી, માટે બ્રહ્મચારી વિદૂષક છે એમ કેમ કહી શકાય ? प्राधान्येन व्यपदेशा भवन्ति એ નિયમ પ્રમાણે મંત્રીનો ઉલ્લેખ જણાય એ સ્વાભાવિક છે. સામાજિક જીવનમાં, અને સંસ્કૃત નાટકોમાં પણ વિદૂષકનું સ્થાન ગૌણ છે. તેથી લાવણકના વર્ણનમાં વિદૂષકનો ઉલ્લેખ ન આવે એ જ યોગ્ય કહેવાય.

(ઇ) બૃહત્કથામાં વાસવદત્તા અને યૌગંધરાયણ સાથે વિદૂષક પણ વેશાન્તર કરી ગયો હતો એમ બતાવવામાં આવ્યું હોય તો પણ ભાસે પણ એ વસ્તુઓ એવી જ બતાવી છે, એમ કહીએ તો મૂળકથા અને નાટકકારે તેમાં કરેલા ફેરફારનો તુલનાત્મક અભ્યાસ આપણે કર્યો નથી એ કબૂલ કર્યા બરાબર છે. ઊલટું, બ્રહ્મચારીને વિદૂષક માની લઈએ તો નાટકમાં વિસંગતિ નિર્માણ થયેલી આપણને જણાશે. પહેલા અંકમાં બ્રહ્મચારી પ્રવેશે છે, તે વખતે ત્યાં પદ્માવતી અને કાંચુકીય હોય છે. પણ જ્યારે વિદૂષક ઉદયન સાથે રાજમહેલમાં રહે, ત્યારે પદ્માવતી અથવા કાંચુકીય એને કદીયે ન ઓળખે એ શું બનવાજોગ છે ? ભાસ કાંઈ એટલો બુડથલ નાટકકાર નથી કે જે પોતાના નાટકમાં આવી વિસંગતિ ચલાવી લે. અને, એ બધું આપણે માની લઈએ, તો પણ વિદૂષકની ઉંમર નક્કી કરવી, અને બ્રહ્મચારી વિદૂષક છે એ પુરવાર કરવું નિરર્થક અને નિષ્ફળ છે.

પ્રસ્તુત વિષયોનો અભ્યાસ કરતાં, મને એવું લાગે છે કે સંસ્કૃત નાટકોની ઉત્પત્તિ, અને વિદૂષકની ઉત્પત્તિ વિશેના પ્રશ્નો સ્વતંત્ર છે. તેમની ભેળસેળ ન કરતાં એ પ્રશ્નોનો સ્વતંત્ર રીતે અભ્યાસ કરવો જોઈએ. સંસ્કૃત નાટકોનું મૂળ ધાર્મિક છે એવું માની લઈએ તો પણ વિદૂષકનું મૂળ પણ એવી ધર્મવિધિઓમાં શોધવું અનાવશ્યક અને અયોગ્ય છે. વિદૂષકના પાત્રમાં પરિહાસ છે, વિડંબન છે એ ચોક્કસ. પરંતુ ભારતીય સંસ્કૃતિ જ એવી છે કે તેને લીધે ધર્મનું અથવા ધર્મ-વિધિઓનું હાસ્યાસ્પદ વિડંબન થઈ શકે નહીં. ભારતમાં ધર્મવિષયક ભાવનાઓ એટલી પ્રભાવી અને હળવી છે, કે ધર્મવિધિના વિડંબનાત્મક અનુકરણમાંથી જો વિદૂષક નિર્માણ થયો હોત, તો તેનું અસ્તિત્વ સંસ્કૃત નાટકોમાં આટલી સદીઓ સુધી ટકી શક્યું ન હોત. અર્થાત્ વિદૂષક વિશેના પ્રશ્નોના ઉકેલ આપણે અન્યત્ર શોધવા જોઈએ.

ભરતનું નાટ્યશાસ્ત્ર અને અર્વાચીન દેશી રંગભૂમિનો ઇતિહાસ આપણે જોઈએ તો નાટકનો આરંભ દેવવિષયક અથવા પૌરાણિક કથાવસ્તુઓ સાથે થયો હોવો જોઈએ એવું જણાય છે. ભરતે વર્ણવેલો પહેલો નાટ્યપ્રયોગ 'દેવાસુરદ્વન્દ્વ' વિશે હતો. તેમાં અસુરોનું રૂપ વિકૃત અને હાસ્યાસ્પદ બતાવવામાં આવતું હોવું જોઈએ એવી કલ્પના કરી શકાય. સૌભદ્રમાં સૂતેલી સુભદ્રાને તેના મહેલમાંથી ઊંચકી લઈ જનાર ઘટોત્કચનું પાત્ર રંગભૂમિ ઉપર કેવું બતાવવામાં આવે છે તે આપણે ધ્યાનમાં લઈએ, તો આપણે ઉપર્યુક્ત કલ્પનાનું રહસ્ય જાણી શકીએ. યુરોપના નાટકોમાં પણ 'શેતાન' 'દુર્ગુણ', 'પાપ' જેવા પાત્રોનું ચિત્રણ વિનોદી પાત્ર તરીકે કરવામાં આવતું હતું એવું કહેવા આપણી પાસે પ્રત્યક્ષ પુરાવો છે. તેથી અસુરને આપણે સંસ્કૃત રંગભૂમિ ઉપરનું પહેલું વિનોદી પાત્ર સમજી શકીએ. વિદૂષકની શારીરિક વિકૃતિ માટે જુનો ધાર્મિક આધાર આપવાની જરૂર હોય તો તે પણ દેવાસુરદ્વન્દ્વના નાટ્યપ્રયોગમાં મળી શકે.

નાટકના વિકાસનો બીજો તબક્કો પૌરાણિક નાટકોનો કહી શકાય. 'દેવાસુર-દ્વન્દ્વ' અને દેવોની જીત જેવી પ્રતીકાત્મક કથાવસ્તુમાંથી દેવકથા તરફ – દેવોનું વ્યાવહારિક જીવન વર્ણવતી કથા તરફ – સંસ્કૃત નાટકોનો કથાપ્રવાહ વહેવા લાગ્યો. પરિણામે દેવોના પાત્રોમાં પણ માનવી ભાવનાઓનું ચિત્રણ કરનારી કથા હોય એવા નાટકોની રચના થવા લાગી. આવા નાટકોમાં નારદનું પાત્ર હોવું જ જોઈએ. નારદે નાટકને વ્યવસ્થિત સ્વરૂપ આપવામાં ખૂબ મોટો ભાગ ભજવ્યો હોવાનું ભરતે ઉલ્લેખ્યું છે. નારદમાં વેદવિદ્યાનું પ્રાવીણ્ય, વિનોદી સ્વભાવ, અને એકબીજામાં ઝગડા નિર્માણ કરી તેમની મજા માણવાની ટેવ જણાઈ આવે છે. દેવનાયકો માટેના વિનોદી અને હોશિયાર સહચરની પાત્રતા આપણે નારદમાં જોઈ શકીએ છીએ. તે સાથે તેની ટટાર રહેતી ચોટલી ધ્યાનમાં લઈએ તો તે ઉપરથી વિનોદી પાત્રનો નમૂનો કેવી રીતે તૈયાર થયો હોવો જોઈએ એ ઝટ સમજી શકાય. તેથી, મને એવું લાગે છે કે સંસ્કૃત રંગભૂમિનો પહેલો વિદૂષક નારદ જ હોવો જોઈએ.

ભરતપુત્રોએ નાટકના પ્રયોગમાં ઋષિઓની મશ્કરી કરી. તેથી ઋષિઓએ તેમને શાપ આપ્યો. પછી નહુષ રાજાએ સ્વર્ગમાંની નાટ્યકલા પૃથ્વી ઉપર લાવવા માટે બ્રહ્મદેવ પાસે યાચના કરી, અને બ્રહ્મદેવે ભરતપુત્રોને પૃથ્વીલોકમાં જઈ શાપ-મુક્ત થવાનો આદેશ આપ્યો.... એવી એક કથા ભરતના નાટ્યશાસ્ત્રમાં જોવા મળે છે.

સંસ્કૃત નાટકો પૌરાણિક વિષયોથી સામાજિક વિષયો તરફ વળ્યાં એનો એક સૂચક અર્થ પ્રસ્તુત કથામાં રહેલો છે. ભરતપુત્રો ઋષિઓની મશ્કરી કરવાનો

મોહ ટાળી શક્યા નહીં. પરિહાસ અને તેમાંથી નિર્માણ થતું હાસ્ય મનુષ્ય માટે એક માનસિક આવશ્યકતા છે એમ આપણે કહી શકીએ. માટે જ વિદૂષક જેવાં વિનોદી પાત્રો નિર્માણ થાય છે.

ભરતે વિદૂષકને દ્વિવિધ ભૂમિકા સોંપી છે એ ધ્યાનમાં લેવું જોઈએ. પૂર્વરંગમાં સૂત્રધાર અને પારિપાર્શ્વિક સાથે વિદૂષક પણ આવતો, અને નાટક શરૂ થાય તે પહેલાં પ્રેક્ષકોને હસાવી તેમનુ મનોરંજન તે કરતો. વિદૂષકનું પહેલું કામ નટ તરીકેનું છે. પછી એક નાટકના પાત્ર તરીકે તેને નાટકમાં કામ આપવામાં આવ્યું. વિદૂષકની ઉત્પત્તિ અને વિકાસનો પ્રશ્ન નાટકીય પાત્ર તરીકે જે વિદૂષક આવે છે, તેની બાબતમાં ચર્ચવાનો છે,–નટ વિદૂષકની બાબતમાં નહીં ! પરંતુ નટમંડળીના આવશ્યક ઘટકોમાં સૂત્રધાર સાથે વિદૂષકને ભરતે શા માટે સ્થાન આપ્યુ હોવું જોઈએ ? સામૂહિક લોકોનું મનોરંજન કરવા માટે હાસ્ય આવશ્યક છે એ જ એનું કારણ છે.

આમ, માનસિક અને સામાજિક આવશ્કતાને લીધે વિદૂષક નિર્માણ થયો. પરંતુ કલાની દૃષ્ટિએ, વિદૂષકની પાત્રનિર્મિતિમાં વિવિધ ક્ષેત્રોમાંના પ્રભાવી ઘટકો અસર કરે એ સ્વાભાવિક હતું, અપરિહાર્ય હતું. સંસ્કૃત નાટકના ઉદ્‌ગમ અને વિકાસ ઉપર ધાર્મિક વિચારોની ખૂબ અસર થયેલી જણાય તો પણ ધર્મના વિડંબનાત્મક અનુકરણની અસર વિદૂષકના પાત્ર ઉપર થવાની શક્યતા ભારતીય સંસ્કૃતિ સાથે વિસંગત છે. અર્થાત્ ધર્મવિધિને નિમિત્તે ઉજવવામાં આવતા ઉત્સવોમાં, અથવા જાત્રાઓમાં મનોરંજન ખાતર જે હાસ્યવિનોદ અને મશ્કરી થતી તેની અસર વિદૂષક ઉપર ચોક્કસ થઈ હોવી જોઈએ. રાજ્યાશ્રયને લીધે જ્યારે સંસ્કૃત નાટકોનો વિકાસ થવા લાગ્યો, ત્યારે તેમાં રાજા નાયક બન્યો, અને નાટકની કથાવસ્તુને સામાજિક સ્વરૂપ પ્રાપ્ત થવા લાગ્યું. વિદૂષકની પાત્રનિર્મિતિમાં સામાજિક બળો કામ કરવાં લાગ્યાં. વિદૂષકમાં ગોરબ્રાહ્મણની મશ્કરી ઉમેરાઈ. વખત જતાં, સંસ્કૃત નાટક જ સાંકેતિક અને બીબાંઢાળ સ્વરૂપનું બન્યું જેની અસર વિદૂષકના પાત્ર ઉપર થયા વિના રહી નહીં. મારી દૃષ્ટિએ વિદૂષકની ઉત્પત્તિ અને વિકાસનો ઇતિહાસ આ પ્રમાણે છે.

વિદૂષક વિશેના બીજા પ્રશ્નો પણ વિવાદાસ્પદ છે. તેમનો સંતોષકારક ઉકેલ કોઈએ કર્યો હોય એવું લાગતું નથી. પરંતુ નાટ્યશાસ્ત્રના સિદ્ધાન્તો, અને નાટકોમાં જણાઈ આવતી વિદૂષકોની પ્રાયોગિક પરંપરાને આધારે પ્રસ્તુત પ્રશ્નોના ઉકેલ શોધી શકાય એવું મને લાગે છે. દા.ત. વિદૂષકના સ્વરૂપ વિશે જોઈએ. ભરત વિદૂષકને કુરૂપ કહે છે. કાલિદાસ તેને વાંદરા જેવો ચિતરે છે. હવે વિદૂષકની આ વિકૃતિનો

ઉગમ 'સોમક્રયણ'ના શૂદ્રમાં, અથવા ઋગ્વેદમાં વૃષાકપિમાં શોધવાની જરૂર નથી, અને એવો આધાર શોધવો જ હોય, તો તે અસુર જેવાં પાત્રોમાં શોધી શકાય. વસ્તુતઃ દરેક સાહિત્યમાં હાસ્ય ખાતર વિનોદી પાત્રને શારીરિક ખોડવાળું બતાવવામાં આવે છે. અને તેથી વિદૂષકની વિકૃતિ માટે કોઈ ધર્મકારણ શોધવાનો જરૂર નથી. સ્વાભાવિક રીતે વિદૂષક વિકૃતાંગ બન્યો હોવો જોઈએ.

વિદૂષકને હમેશાં બ્રાહ્મણ બતાવવામાં આવે છે તે પણ વિશિષ્ટ સંકેતોને લીધે જ. ભરતે તાપસ, દ્વિજ, રાજજીવી અને શિષ્ય — એવા વિદૂષકના ચાર પ્રકારો બતાવ્યા છે. ઉપલબ્ધ નાટકોમાં વિદૂષકના આ બધા પ્રકારો ન જણાય તો પણ વિદૂષક હંમેશા બ્રાહ્મણ જ હોવો જોઈએ એવું માનવા ભરતના લખાણમાં કોઈ આધાર મળતો નથી. નારદ જેવા તાપસ વિદૂષકમાં બ્રાહ્મણની મશ્કરી હોઈ શકે નહીં. વસ્તુતઃ સંસ્કૃત નાટકના વિકાસમાં રાજા નાયક હોય એવી સુખાન્ત શૃંગારપ્રધાન નાટ્યરચના જ સૌથી વધુ લોકપ્રિય થઈ. ઉપલબ્ધ ઘણાખરાં નાટકો એ જ પ્રકારના જોવા મળે છે. આ નાટકોમાં રાજાના સહચર તરીકે કામ કરનાર વિદૂષક બ્રાહ્મણ જ હોય એ નિયમ અનુરૂપ છે.

વિદૂષકની ભાષા પહેલેથી પ્રાકૃત ન હતી એ વિશે જાવાનાટકોનો પુરાવો અમે આપ્યો છે. ઉપરાંત, નારદ જેવું પાત્ર પ્રાકૃત બોલે એ શક્ય નથી. રાજ્યાશ્રય હેઠળ સંસ્કૃત રંગભૂમિ વિકસી, તે વખતે પ્રાકૃત એ જનસમુદાયની ભાષા હતી. નાટકમાં લોકજીવનનું વાસ્તવિક ચિત્રણ થાય તે માટે વિશિષ્ટ પ્રાકૃત ભાષાનો જ નહીં, પણ પાત્રાનુરૂપ બીજી બોલીઓનો પણ ઉપયોગ કરવો એવું ભરત ભારપૂર્વક કહે છે. વેદાધ્યયન કર્યા વિના કેવળ જાતને આધારે બ્રાહ્મણપણાનો અધિકાર ચલાવનાર બ્રાહ્મણોનો મોટો વર્ગ તત્કાલીન સમાજમાં જણાતો હતો. એ વિશે સંસ્કૃત સાહિત્યમાં અનેક પુરાવા ઉપલબ્ધ છે. આ બ્રાહ્મણોની બોલચાલની ભાષા પ્રાકૃત હતી. તેમને બરાબર સંસ્કૃત આવડતું ન હતું. તેથી વિદૂષકના પાત્રમાં એવા બ્રાહ્મણોની મશ્કરી કરતી વખતે નાટકકારો પ્રાકૃત ભાષાનો ઉપયોગ કરે એ વધુ વાસ્તવિક કહેવાય. ઉપરાંત, વિદૂષકનો વિનોદ — પછી તે રાજા વિશે હોય કે બ્રાહ્મણો વિશે હોય–જો લોકો સુધી પહોંચે એવી અપેક્ષા હોય તો તે લોકોની ભાષામાં, એટલે કે પ્રાકૃતમાં જ હોવો જોઈએ, નહીં તો એમાંની મજા સામાન્ય માણસો માણી શકે નહીં. ઉપરાંત, નાટ્યસંકેતની દૃષ્ટિએ પણ વિદૂષક 'નીચ' પાત્ર હોવાને લીધે, તેની ભાષા પ્રાકૃત હોવી જોઈએ એ ભરતે કહેલો નિયમ નાટકકારોએ પાળ્યો છે. તેથી વિદૂષકની પ્રાકૃતભાષા માટે સામાજિક, સાંસ્કૃતિક અને નાટ્યતંત્રવિષયક અનેક કારણો આપી શકાય.

નાટકમાંની વિદૂષકની ભૂમિકા ધ્યાનમાં લેતાં તેના નામ વિશેનું સ્પષ્ટીકરણ પણ આપણને મળી રહે છે. વિદૂષક એટલે 'ગાળો ભાંડનાર' એવો અર્થ લઈ, તેનો બ્રહ્મચારી અને પુંશ્ચલીના સંવાદ સાથે સંબંધ બાંધવાનો ડૉ. કીથે પ્રયત્ન કર્યો હોય, તો પણ તે બરાબર નથી. પ્રત્યક્ષ નાટ્યશાસ્ત્રમાં, અને સામાજિક જીવનનું યથાર્થ દર્શન કરાવનાર કામસૂત્રમાં વિદૂષકના નામની વ્યુત્પત્તિ આપવામાં આવી છે. વિદૂષક દૂષક એટલે કે ટીકા કરનાર, દોષ બતાવનાર, જીવનનો ભાષ્યકાર છે. પણ તેની ટીકા કરવાની રીત 'વિ'શિષ્ટ છે, વિનોદી છે. વિદૂષકનો આ અર્થ નાટકમાં જણાઈ આવતા વિદૂષકોની બાબતમાં કેટલો યોગ્ય છે એ કહેવાની જરૂર નથી,

પ્રસ્તુત પ્રબંધમાં આ બધા પ્રશ્નોની સાધાર ચર્ચા કરવાનો મેં પ્રયત્ન કર્યો છે. તે સાથે 'વિદૂષકની ભૂમિકા અને તેનું કાર્ય,' 'વિનોદમીમાંસા' જેવા પ્રશ્નોની ચર્ચા પણ અહીં કરવામાં આવી છે. જ્યાં સંસ્કૃત સાહિત્ય, અને શાસ્ત્રસિદ્ધાન્તો અપૂર્ણ લાગ્યા, ત્યાં પાશ્ચાત્ય સાહિત્યશાસ્ત્ર અને સાહિત્યના તુલનાત્મક અભ્યાસ દ્વારા પ્રસ્તુત પ્રશ્નોની ચર્ચા વ્યાપક બનાવવાનો મેં પ્રયત્ન કર્યો છે.

વિદૂષકનું પાત્ર સાંકેતિક અને બીબાંઢાળ છે એ સંસ્કૃતના અભ્યાસકો જાણે છે, પરંતુ એ બીબાંઢાળ કેમ બન્યું, તેની અવનતિ કેમ થઈ, તેની મીમાંસા મને બરાબર મળી નથી. અહીં વિદૂષકનું આ અધ્યયન સુખાન્ત નાટકોના મૂળભૂત સ્વરૂપની ચર્ચા સુધી વિસ્તારવાનો મેં પ્રયત્ન કર્યો છે.

આ પ્રબંધના બીજા ભાગમાં ભાસથી માંડી ૧૭મી સદીના મહાદેવ કવિ સુધીના નાટકકારોએ ચિતરેલા, તેમજ 'સટ્ટક' જેવા નાટ્યપ્રકારમાં જણાઈ આવતા કુલ ૧૬ વિદૂષકોના સ્વભાવચિત્રો વર્ણવ્યા છે. આ સ્વભાવચિત્રોમાં કેવળ લલિત લખાણ નથી. તેમને સમજાવવાનો તેમાં પ્રયત્ન છે, વિદૂષકના સ્વભાવ અને કાર્યને ઉકેલી બતાવવાનો પ્રયત્ન છે. આ સ્વભાવચિત્રોમાં વિદૂષકના વિકાસ અને અવનતિની દિશા જણાઈ આવશે એવું મને લાગે છે.

પ્રબંધમાં એક એક પ્રશ્ન લઈ તેનું વિશ્લેષણ કરવાની પદ્ધતિ મેં સ્વીકારી છે ઘણી વખત વિવિધ પ્રશ્નો એકબીજામાં પરોવાયેલા હોવાને કારણે તેમની ચર્ચા કરતી વખતે ક્યાંક પુનરાવૃત્તિ પણ થઈ છે, પણ દરેક સ્થળે લીધેલી ચર્ચા સંપૂર્ણ બને તે માટે એવી પુનરાવૃત્તિ ટાળવાનો મેં પ્રયત્ન કર્યો નથી.

એક વસ્તુ અહીં નોંધવા જેવી છે. વિદૂષકની ભાષા પ્રાકૃત હોવાને લીધે, જ્યાં તેના ઉદ્ગારોનું અવતરણ આપવું પડે, ત્યાં તે પ્રાકૃતમાં જ આપવું

જોઈએ, પરંતુ અહીં વાચકોની સગવડ ખાતર એ અવતરણો સંસ્કૃતમાં આપવામાં આવ્યાં છે.

આ પ્રબંધ મેં મૂળ અંગ્રેજીમાં લખ્યો હોય અને પ્રસ્તુત ગ્રંથ તે ઉપરથી તૈયાર કરવામાં આવ્યો હોય, તો પણ તે ભાષાંતર નથી, એ જણાવવું જરૂરી છે. એ દૃષ્ટિએ પ્રસ્તુત રચના સ્વતંત્ર છે.

વિદૂષક જેવા સંસ્કૃત નાટકના એક સામાન્ય પાત્ર વિશે એક મોટું પુસ્તક લખી શકાય એવો મને ખ્યાલ પણ ન હતો. પણ મારા અધ્યયનનું ક્ષેત્ર વધ્યું અને તે કારણે સુખાત્મક નાટક, અને વિનોદની તુલનાત્મક અને વ્યાપક ચર્ચા મેં કરી.

અહીં વિદૂષક વિશે જે કાંઈ તારવવામાં આવ્યું છે, તે સંપૂર્ણ નવીન છે. વિદ્વાનો જો તે સાથે સહમત થાય તો અનેક વિવાદાસ્પદ પ્રશ્નોના ઉકેલ શોધ્યાનો સંતોષ હું અનુભવી શકું. પરંતુ, આ પ્રદીર્ઘ વિવેચન દ્વારા જો સંશોધન માટે કોઈ નવો માર્ગ ઉપલબ્ધ થાય, અથવા સંસ્કૃત નાટકો સાથે સંલગ્ન પ્રશ્નોની ચર્ચા કરવાની કોઈને સ્ફુર્તિ થાય, તો મારો પ્રયત્ન સફળ થયો હોય એવું મને લાગશે. વિશેષતઃ ગયા પાંચછ વરસથી વિશિષ્ટ વિષયમાં મારું મન પરોવી મેં લેખન–અધ્યયન કર્યું તેનો અલ્પ આનંદ પણ જો પ્રસ્તુત ગ્રંથનો વાચક અનુભવે તો તે મારે મન બસ છે.

— ગોવિંદ કેશવ ભટ

પ્રકરણ ૧ લું

વિદૂષકની ઉત્પત્તિ

સંસ્કૃત રંગભૂમિ ઉપર લોકપ્રિય થયેલા પાત્રો પૈકી વિદૂષકનું પાત્ર મહત્ત્વનું છે. વિદૂષકનો ઉદ્દગમ અને વિકાસ કેવી રીતે થયો તે જાણવા માટે કોઈ પુરાવો ન હોવાને લીધે તે વિશે કલ્પના કરવા સિવાય આપણી પાસે બીજો કોઇ રસ્તો નથી. પાશ્ચાત્ય દેશોમાં સુખાન્ત (comedy) જેવા નાટ્યપ્રકારોમાં જણાતાં "ક્લાઉન" જેવાં પાત્રોની પરિસ્થિતિ જુદી છે. તેમનો અભ્યાસ કરવા માટે આપણને વિવિધ નાટકો અને અન્ય વિવેચનાત્મક સાહિત્ય વિપુલ પ્રમાણમાં મળી રહે છે, અને તેથી ક્લાઉન જેવા પાત્રોના ઉદ્દગમ અને વિકાસનો સંપૂર્ણ ઇતિહાસ બતાવવો આપણે માટે શકય છે. વિદૂષકની બાબતમાં એ પ્રકારનો સાદ્યંત ઇતિહાસ લખવો અઘરો છે. તેના બે મુખ્ય કારણો છે – ભરતના નાટ્યશાસ્ત્ર પછી અનેક શતકો સુધી શાસ્ત્રીય સાહિત્ય નિર્માણ ન થયું, અને પછીના મધ્યકાળમાં વિદૂષકની કુળકથા કહેવાનો કોઇએ પ્રયત્ન ન કર્યો. ભરતે નાટકની ઉત્પત્તિ વિસ્તારપૂર્વક વર્ણવી છે. પરંતુ નાટ્યપ્રયોગમાં વિદૂષક એક મહત્ત્વનું પાત્ર છે એટલું જ લગભગ સ્વીકારી તે પાત્રના ઉદ્દગમ અને વિકાસની ચર્ચા છોડી દઈ, તેના નાટકીય વિશેષોનું તથા તેના કાર્ય વિશેનું વિવેચન જ ભરતે કર્યું છે. આમ શાસ્ત્રીય ગ્રંથોમાં વિદૂષક વિશે કોઇ માહિતી મળતી નથી. તેથી પ્રત્યક્ષ નાટકોના અધ્યયન દ્વારા આપણે તે વિશે કંઇ મેળવી શકીએ કે કેમ એવો વિચાર કરીએ તો પણ આપણને નિરાશ થવું પડે છે, કારણ કે અભિજાત સંસ્કૃત નાટકોમાં શરૂઆતથી જ વિદૂષકને વિનોદી પાત્રનું બીબાંઢાળ સ્વરૂપ પ્રાપ્ત થયેલું આપણને જણાય છે.

આ વસ્તુ જૂના સંસ્કૃત નાટકોમાં પણ જોવા મળે છે. વીસમી સદીમાં સંશોધકોએ શોધેલા પ્રાચીન બૌદ્ધ નાટકોના અવશેષોમાં, તેમજ ત્રિવેંદ્રમમાં મળી આવેલ ભાસના નાટકોમાં પણ વિદૂષકનું પરિણત સ્વરૂપ જ આપણને જોવા મળે છે. પછીના નાટ્યસાહિત્યમાં વિદૂષકની જે વિશેષતાઓ રૂઢ થઈ, તેની સ્પષ્ટ નિશાનીઓ આપણને ભાસના વિદૂષકમાં જણાય છે. ભાસે પોતાના 'અવિમારક' નામના નાટકમાં સંતુષ્ટ નામના વિદૂષકના પાત્રમાં એક વિનોદી અને પ્રેમાળ પાત્રની અભિનવ રચના કરી. તે જ પ્રમાણે શૂદ્રકે પણ મૈત્રેય નામના વિદૂષકની ઉદાત્ત વ્યક્તિરેખા સાકાર કરી. પરંતુ આ ઉદાહરણો વિદૂષકનું મૂળ શોધવામાં

મદદ કરે તેમ નથી. પ્રાચીન બૌદ્ધ નાટકોના જે લિખિત અવશેષો મળે છે, તેમની સ્થિતિ પણ તેવી જ છે. આ નવાં મળી આવેલાં નાટકોનો ઉપયોગ નાટકોનું મૂળ કાળદૃષ્ટિએ વધુ પ્રાચીન છે એમ બતાવવામાં થાય, તો પણ વિદૂષકનો ઉદ્‌ગમ અને વિકાસ સમજવા માટે તેઓ નકામાં છે. અશ્વઘોષ અથવા કોઈ બૌદ્ધ લેખકના 'શારીપુત્રપ્રકરણ' તથા 'ગણિકાનાટક' જેવા નાટકોમાં ચિતરેલું વિદૂષકનું પાત્ર સાંકેતિક છે. 'શારીપુત્રપ્રકરણ'માં શારીપુત્ર નામના નાયકના સહચર તરીકે વિદૂષક નાટકમાં આવે છે. તે પ્રાકૃત બોલે છે. કદાચ નાટકની ગંભીર કથાવસ્તુને હળવી બનાવવા માટે આ વિનોદી પાત્રની રચના થઈ હોય. પરંતુ નાટકના અંતમાં નાયક જ્યારે બુદ્ધસંઘમાં જોડાય છે, ત્યારે વિદૂષક જેવું વિનોદી પાત્ર નાટકમાં ખલેલરૂપ થયું હોવાને લીધે જ જાણે તેને દૂર કરવામાં આવ્યું હોય એવું લાગે છે. અશ્વઘોષનું ગણિકાનાટક પણ આ બાબતમાં અપવાદરૂપ નથી. આ નાટકની રચના એક અભિજાત નાટકને અનુરૂપ છે. વિદૂષકનું તેમાંનું 'કુમુદગંધ' નામ તે માટે સ્થૂલ પુરાવો છે. 'કુમુદગંધ' નામ ઉપરથી વિદૂષક બ્રાહ્મણ હોવો જોઈએ એ સ્પષ્ટ છે. વિદૂષકનું નામ કોઈ ફૂલ અથવા વસંત ઋતુ જોડે સંબંધિત હોવું જોઈએ, એ શાસ્ત્રનિયમને તે અનુરૂપ છે. તેથી જ ડૉ. કીથ આ પાત્ર વિશે કહે છે, 'આ પાત્રની યોજના એટલે નાટ્યલેખનને ચોક્કસ સ્વરૂપ પ્રાપ્ત થવાનો પુરાવો છે, નહીં તો ધનિક વણિક અથવા તો અમાત્યનો મિત્ર થવા યોગ્ય એવો વિદૂષક સત્ય શોધવા નીકળી પડેલ સંન્યાસીની બાંય પકડે એના જેવી મૂર્ખાઈભરી વાત બીજી તે કઇ હોઈ શકે?' આ ઉપરથી એમ લાગે છે કે અશ્વઘોષના જમાનામાં જે નાટકો લખાતા હતા, તેમાં વિદૂષકના પાત્રનું સ્વરૂપ પરંપરાગત નિયમોથી એટલું ચોક્કસ બનેલું હતું કે અશ્વઘોષ પણ તેને ટાળી શકે નહીં.[૧]

આમ ઉપલબ્ધ શાસ્ત્રીય ગ્રંથો અને વિવિધ નાટકોનો અભ્યાસ કરતાં, વિદૂષકના મૂળ વિશે કોઈ પણ માહિતી આપણને મળતી નથી. તેથી જ નાટકની ઉત્પત્તિની મીમાંસા કરી તેમાંથી વિદૂષકનો પ્રશ્ન ઉકેલવાનો પ્રયત્ન કેટલાક વિદ્વાનોએ કર્યો છે.

(૧) ગ્રીક નાટ્યના પ્રભાવ હેઠળ સંસ્કૃત નાટકોનો ઉદય થયો એવો શ્રી. વિન્ડિશનો મત હોવાને લીધે, તેમણે ગ્રીક નાટકના 'પૅરેજાઇટ', 'સર્વસ કયુરેન્સ', અને 'મિલેસ્ ગ્લોરિઓસસ્' નામના પાત્રોની તુલના સંસ્કૃતના વિટ, વિદૂષક અને શકાર સાથે કરીને, સર્વસ કયુરેન્સ એ ગ્રીક પાત્રમાંથી વિદૂષકની ઉત્પત્તિ થઈ હોય એમ બતાવ્યું છે.[૨]

(૨) રોમન મૂકનાટયની અસર ભારતીય નાટકો ઉપર થઈ હોવી જોઈએ એમ **શ્રી રાઈસ** તથા **ઈ. મ્યુલરહેસ**નું માનવું છે. આ મૂક નાટકોમાંના કેટલાંક પાત્રોના નમૂનાઓ સંસ્કૃત નાટકોમાં હૂબહૂ ઉતરેલા જણાય છે. દા. ત. **ઝેલોટાયપોસ** નામના પાત્રનું શકાર સાથેનું, અને **માકોસ**નું વિદૂષક સાથેનું સામ્ય તેમણે બતાવ્યું છે.[3]

ભારતીય નાટકોની ઉત્પત્તિ ગ્રીક નાટકની અસરને લીધે થઈ એવું પ્રતિપાદન ગંભીરતાથી કરવાની હવે કોઈ જરૂરિયાત નથી. પાણિનિ અને પતંજલિના નાટકવિષયક ઉલ્લેખો, ભાસના નાટકો, તથા બૌદ્ધ નાટયસાહિત્યના અવશેષો જેવી આધારભૂત સામગ્રી ઉપરથી એમ નિશ્ચિત થાય છે કે સંસ્કૃત નાટકોનો આરંભ પ્રાચીન કાળથી સ્વતંત્ર રીતે થયેલો છે. ભારત અને ગ્રીસનો ઐતિહાસિક સંબંધ બતાવતો એકમેવ શબ્દ જવનિકા (અથવા યવનિકા) સંસ્કૃત નાટકોમાં મળી આવે છે, પરંતુ જવનિકા કેવળ ગ્રીક સંસ્કૃતિ સાથે જ જોડાયેલ છે એમ કહી શકાય નહી. જવનિકા એટલે પડદો, પર્યાયથી તેનો અર્થ પરદાનું કાપડ એવો પણ થઈ શકે. આ કાપડ ગ્રીક દેશનું નહીં, પણ ઇરાનમાંનું હોઈ, ગ્રીક દેશના ખલાસીઓ તેને પોતાના વહાણોમાં ભારત લઈ આવ્યા, એવું **સિલ્વન્ લેવી** સૂચવે છે. ઉપરાંત ગ્રીક નાટકોમાં મુખ્ય પરદો હતો કે નહીં તે બદલ પણ શંકા છે. ઉપરાંત, યવનિકા શબ્દ દ્વારા નાટકનો પરદો જ અભિપ્રેત છે એમ પણ ચોક્કસ કહી શકાય નહી.[4] તેથી ગ્રીક અને સંસ્કૃત નાટકોમાં આપણને સામ્ય જણાય તો પણ તેમાં કાર્યકારણ ભાવ નથી. એ સામ્ય કેવળ આપણી કુતૂહલવૃત્તિ પોષી શકે એટલું જ કહી શકાય. ખરી રીતે તો સંસ્કૃત નાટકોની કથાઓનું મૂળ અહીંના જ પૂર્વકાલીન સાહિત્યના ઇતિહાસમાં આપણને સ્પષ્ટ જણાય છે. મહાભારતાદિ મહાકાવ્યો તરફ જોતાં નાટયવસ્તુઓની કલ્પનાઓ ખરીદવા ભારતને બહાર જવાની જરૂર ન હતી એ સ્પષ્ટ જણાઈ આવે તેમ છે, અને એ દૃષ્ટિએ ગ્રીક અને સંસ્કૃત નાટકોનાં વિવિધ પાત્રોમાં જણાઈ આવતું સામ્ય મર્યાદિત અર્થમાં સમજાવવું શક્ય બને છે. તેથી સર્વસ કયુરેન્સ એટલે સેવક, અને આ સેવકનું વિદૂષકમાં રૂપાન્તર થયું એમ કલ્પનામાં પણ માની શકાય નહીં.[5] ટૂંકમાં, સંસ્કૃત નાટકોમાં ચિતરાયેલાં સાંકેતિક પાત્રો પ્રત્યક્ષ સામાજિક જીવનના વિવિધ સ્તરોમાંથી વિકાસ પામ્યાં હોવા જોઈએ એમ માનવું અત્યંત સ્વાભાવિક છે.

(૩) પ્રાચીન કાળમાં ભારતમાં કઠપુતલીનો ખેલ બતાવવામાં આવતો. આ કઠપુતલીના ખેલમાંથી નાટકની ઉત્પત્તિ થઈ હોવી જોઈએ એવું **પિશેલ**નું માનવું છે.[6] કઠપુતલીમાં કાગળની અથવા લાકડાની ઢીંગલીઓ બનાવી, તેમને 'સૂત્રધાર'

દોરીઓ વડે નચાવતો. આમાંનો એકાદ ઢીંગલીને વિનોદી અને હાસ્યકારક રૂપ આપીને પ્રેક્ષકોનું મનોરંજન કરવામાં આવતું. વિદૂષકનું મૂળ આવા જ કોઈ વિનોદી પુતળામાં હોવું જોઈએ એવું પિશલને લાગે છે.

પરંતુ આ મત સ્વીકારી શકાય તેમ નથી. કઠપુતળીનો ખેલ ગમે તે કહીએ તો પણ નકલી જ કહેવાય! કઠપુતળીનો ખેલ સ્વભાવતઃ અનુકરણાત્મક હોઈ, પ્રત્યક્ષ નાટકનું જ તેમાં અનુકરણ થતું હોવું જોઈએ. બીજા શબ્દોમાં કહીએ તો પ્રત્યક્ષ નાટકમાંના જીવંત પાત્રો પુતળાના રૂપમાં બનાવી તેમની પાસેથી માનવી હિલચાલ કરી બતાવવી એ જ કઠપૂતળીના ખેલમાંનો દર્શનીય ભાગ હોય છે, અને આવો ખેલ શક્ય થાય તે પહેલાં કોઈ પણ રૂપમાં પ્રત્યક્ષ નાટક અસ્તિત્વમાં હોવું જોઈએ, એ હિલે બ્રાંટનું કથન બરાબર છે.[૭] તેથી જેમ જેમ નાટકનો વિકાસ થતો ગયો તેમ તેમ નાટકની અનુકૃતિ કરવાના બહાને કઠપૂતળીખેલનો ઉદય થયો અને પછી તેનો વિકાસ થયો એ કથનના પ્રતિપાદન વિશે શંકા કરી શકાય નહીં. વિદૂષકનું પાત્ર અસલમાં જીવંત રીતે નાટકમાં ઉતર્યું હોવું જોઈએ. વિનોદી પૂતળાની પરિણતિ વિદૂષકમાં થઈ હોય એમ માની શકાય નહીં.[૮]

(૪) સંસ્કૃત નાટકનું મૂળ એતદ્દેશીય પ્રાકૃત નાટકોમાં હોવું જોઈએ એવું સિલ્વન્ લેવીનું માનવું છે. પ્રેમપ્રકરણમાં દૂતની ભૂમિકા કરનાર, તેમજ ધર્મનિષ્ઠાના પરદા પાછળ હલકું કામ ઢાકનાર ભ્રષ્ટ બ્રાહ્મણનું પાત્ર પ્રાકૃત નાટકોમાં બતાવવામાં આવ્યું હોઈ તેમાંથી જ સંસ્કૃત નાટકમાંનો વિદૂષક તૈયાર થયો હોવો જોઈએ એવો તેમનો મત છે.[૯]

આ મુદ્દો અનેક દૃષ્ટિએ વિવાદસ્પદ છે. એક તો, પ્રાકૃત નાટકોમાંથી સંસ્કૃત નાટકોની ઉત્પત્તિ થઈ એ પુરવાર કરવું કઠણ છે. બીજું કે, સંસ્કૃત નાટકમાં જણાઈ આવતા બધા જ વિદૂષકોની બાબતમાં 'પ્રેમ પ્રકરણમાં મધ્યસ્થ રહેનાર દૂત' એ પ્રકારનું વર્ણન લાગુ થઈ શકે નહીં. ઉપરાંત, વિદૂષક એટલે ભ્રષ્ટ બ્રાહ્મણનું વિડંબન એમ પહેલાં જ માની લઈએ તો પ્રાકૃત નાટકોને સંસ્કૃતનો ઓપ આપતા બ્રાહ્મણ નાટકકારોએ એ વિદૂષકનું પાત્ર એમને એમ જ કેમ રહેવા દીધું, એ શંકાનું સમાધાન કરવા માટે બલવત્તર કારણો આપવા જરૂરી છે.[૧૦]

(૫) વિદૂષકનું મૂળ લોકનાટ્યમાં રહેલું છે, એવું કોનોવનું માનવું છે.[૧૧] આ મતનો પુરસ્કાર સ્યૂલરે પણ કર્યો છે. સાહિત્યશાસ્ત્રમાં બતાવેલાં વિદૂષકના લક્ષણો કરતાં પ્રત્યક્ષ નાટકોમાં જુદા પ્રકારનો વિદૂષક જોવા મળે છે, તેનું સમાધાનકારક કારણ, રાજ્યાશ્રય હેઠળ બ્રાહ્મણ લેખકોએ જે નાટકો લખ્યાં

તેમાં વિદૂષકનું મૂળ ન હોઈ, એતદ્દેશીય સમાજનું જે પ્રાચીન લોકનાટ્ય, તેમાંથી આ પાત્ર વિકસ્યું હોવું જોઈએ એમ કહી શકાય,—એવું માનવું અધિક યોગ્ય છે એમ શ્યૂલરસાહેબ માને છે. આ લોકનાટ્ય તેની પ્રાથમિક અવસ્થામાં ઘણું ખરું પ્રહસનાત્મક હોવું જોઈએ, અને તેમાં વર્ણવેલાં પાત્રો તત્કાલીન સમાજ-જીવનમાંથી ઊતરેલાં હોવાં જોઈએ, એ ચોક્કસ. બ્રાહ્મણ અને પુરોહિતના ધાર્મિક વર્ચસ્વ હેઠળ દબાયેલા સમાજને વરિષ્ઠ જાતિ વિશેનો તિરસ્કાર વ્યક્ત કરવા માટે નાટક એ એકમેવ સાધન હતું, અને તેનો ઉપયોગ લોકનાટ્યના આ વિશિષ્ટ લેખકોએ સારા પ્રમાણમાં કર્યો હોવો જોઈએ. વિષદૃકના રૂપમાં ભ્રષ્ટ અને તિર-સ્કરણીય બ્રાહ્મણનું પાત્ર ચિતરેલાં આ અસુંદર પણ અસરકારક નાટકો લોકનાટ્ય તરીકે ઉત્કૃષ્ટ વિડંબન સાહિત્યનું સ્થાન પામ્યાં એટલું જ નહીં, પરંતુ તે દ્વારા બ્રાહ્મણોના વર્ચસ્વનું વેર વસૂલ કર્યાનું સમાધાન પણ તે દ્વારા લેખકોને પ્રાપ્ત થયું. શ્યૂલરસાહેબ વધુમાં એમ માને છે કે જ્યારે આ લોકનાટ્ય બ્રાહ્મણોના હાથમાં આવ્યું હશે, અને તેને દરબારી સ્વરૂપ આપવાનો તેમણે પ્રયત્ન કર્યો હશે, તે વખતે તેમને મોટી મુશ્કેલી નડી હશે. વિદૂષકનું પાત્ર કાઢી નાખવું તેમને માટે શક્ય ન હતું કારણ કે એ પાત્રે તો લોકોનાં મન જીતી લીધાં હતાં. એવી પરિસ્થિતિમાં આ બ્રાહ્મણ લેખકોએ મૂળ વિદૂષકના પાત્રમાંના ભડક અને અસભ્ય રંગો ઓછા કરી, તેના વિનોદી સ્વભાવ ઉપર જ તેમણે વધુ ભાર મૂકયો. વિદ્યમાન સંસ્કૃત નાટકોમાં વિદૂષક મૂર્ખ અને કેવળ હાસ્ય નિર્માણ કરનાર પાત્ર કેવી રીતે બન્યું તે વિશેની શ્યૂલરની મીમાંસા આ પ્રમાણેની છે. વિદૂષકની ભાષા પ્રાકૃત હોવી જોઈએ તેનું કારણ તેની ઉત્પત્તિની આ મીમાંસામાં છે. વિદૂષકની ઉત્પત્તિ બ્રાહ્મણોએ જો કરી હોત તો તેના મુખમાં શિષ્ટ સંસ્કૃત ભાષા તેમણે મૂકી હોત. રાજદરબારમાંના તેમના શ્રોતૃવર્ગની ભાષા પણ સંસ્કૃત જ હતી. બ્રાહ્મણ વિદૂષકના મુખમાં પ્રાકૃત ભાષા મૂકવાની વિસંવાદિતા આ લેખકોને સ્વીકારવી પડી તેનું કારણ એ હતું કે તેના પહેલાંની લોકનાટ્યની લોકપ્રિયતાએ વિદૂષક ઉપર કરેલી અસર અસંદિગ્ધ હતી, અને તેથી પ્રચલિત નાટકો ઉપર શક્ય તેટલા સંસ્કાર કરી તેને શિષ્ટ સ્વરૂપ આપવા સિવાય બ્રાહ્મણ નાટકકારો માટે બીજો કોઈ માર્ગ જ ન હતો. આમ, ટૂંકમાં, શ્યૂલરના મત પ્રમાણે ગ્રામ્ય પ્રાકૃત લોકનાટ્યમાંથી અભિજાત સંસ્કૃત નાટક વિકસ્યું હોઈ, વિદૂષકની ઉત્પત્તિ આ લોકનાટ્યમાંથી થઈ હોવી જોઈએ. એટલે કે વિદૂષક એ બ્રાહ્મણ કવિની નિર્મિતિ હોઈ શકે નહીં.[૧૨]

શ્યૂલરના ઉપરના મતો સ્વીકારીએ તો વિદૂષકના પ્રશ્નોનો ઉકેલ થવાને બદલે તેમાં ગૂંચવણો ઊભી થાય છે. ગ્રામ્ય લોકનાટ્યમાંથી સંસ્કૃત નાટકનો ઉદય

થયો એવો મત સ્વીકારવા જેટલો પુરાવો હજી ઉપલબ્ધ થયો નથી. એટલે કે આ વિચારસરણીમાં મૂળનો પાયો જ કાચો છે. સામાન્ય માણસોની વરિષ્ઠ જાતની મશ્કરી કરવાની પ્રવૃત્તિ ધ્યાનમાં લઈએ તો પણ એવી મશ્કરી ફક્ત બ્રાહ્મણો પૂરતી જ મર્યાદિત શા માટે રહે તે સમજવું મુશ્કેલ છે. બ્રાહ્મણો પ્રમાણે ક્ષત્રિય વર્ગ પણ વરિષ્ઠ હોવાને કારણે વરિષ્ઠોની મશ્કરી એ જ જો લોકનાટ્યનો હેતુ હોય, તો તેમાંથી ક્ષત્રિયોને બાતલ કરવાનું કોઈ પ્રયોજન નથી છતાં વિદૂષક જેવા પાત્રમાં ક્ષત્રિયોના વિડંબનની આછી પણ અસર જણાતી નથી. આ ઉપરાંત સંસ્કૃત નાટકમાં પ્રાકૃત ભાષાની યોજના શા માટે થઈ, અને વિદૂષક જેવાં પાત્રો પ્રાકૃત શા માટે બોલે છે, એનો ઉકેલ શોધવા માટે તથાકથિત ગ્રામ્ય લોક-નાટ્યનો આશરો લેવાની જરૂર નથી. સંસ્કૃત નાટકોમાંનો ભાષાનો પ્રશ્ન બીજી રીતે ઉકેલી શકાય. તેનું અત્યંત સામાન્ય કારણ એ હતું, કે નાટ્યપ્રયોગોમાં કામ કરનાર નટવર્ગ સામાન્યપણે સમાજના નીચલા થરનો હતો. તેમને માટે સ્વાભાવિક રીતે જ પોતાની બોલચાલની ભાષામાં—પ્રાકૃતમાં—બોલવું સહેલું હતું.[૧૩]

(૬) સંસ્કૃત નાટકોનો જન્મ ધાર્મિક વાતાવરણમાં થયો હોવો જોઈએ એ કલ્પના અનેક વિદ્વાનોને માન્ય છે. આ કલ્પનાને અનુસરીને ઋગ્વેદમાંના સંવાદ-સૂક્તો સંસ્કૃત નાટકોની શરૂઆતની અવસ્થા છે, એવો મત ઘણા વિદ્વાનોએ બતાવ્યો છે. આ સંવાદસૂક્તોમાં **વૃષાકપિસૂક્ત** (ઋગ્વેદ : ૧૦.૮૬) નામનું એક સૂક્ત છે. તેમાંના વૃષાકપિમાં વિદૂષકનું મૂળ હોવું જોઈએ એવું **લિંડનાઉએ** બતાવ્યું છે.[૧૪]

વૃષાકપિ ઇંદ્રનો સહચર હોઈ તેણે ઇન્દ્રપત્નીને આપેલો ત્રાસ આ સૂક્તમાં વર્ણવ્યો છે. પણ તે ઉપરથી વૃષાકપિમાંથી વિદૂષકનો અવતાર થયો એમ કહેવું તર્કયુક્ત નથી, એવી ટીકા કીથે એ વિશે કરી છે. આ સૂક્તમાં આવતો વિષય જો આપણે ઝીણવટથી તપાસીએ તો કીથની ટીકા અસ્થાને નથી એમ જણાઈ આવશે.

વૃષાકપિ સૂક્ત અત્યંત દુર્બોધ છે. એ સૂક્તનું ધ્રુવપદ અને સમગ્ર સૂક્તમાંથી વ્યક્ત થતો આશય તપાસીએ, તો ઇન્દ્રની મહત્તા પ્રસ્થાપિત કરી, પૈસાદારની વાહવાહ કરનાર સ્વાર્થી શ્રીમંતપૂજકો કરતાં નિખાલસ હૃદયનો ગરીબ ભક્ત જ ઇન્દ્રને વધુ પ્રિય છે, એ પરિચિત વિષય આ સૂક્તના ઋષિએ લીધો છે. વૃષાકપિને ઇન્દ્રના પુત્ર તરીકે વર્ણવ્યો હોય, તો પણ તે ઇન્દ્રપત્નીનો પુત્ર નથી. ૧૯મી ઋચામાં ઇન્દ્ર કહે છે કે 'દાસ અને આર્યમાંનો ભેદ હું જાણું છું, અને તે હું જોતો આવ્યો છું.' આ તેના ઉદ્‌ગારો પરથી વૃષાકપિ એ દાસવર્ગનો પ્રમુખ હોય

એવું લાગે છે. આમ, ઇન્દ્રાણી તેના ઉપર કેમ ચિડાય છે તે સ્પષ્ટ થાય છે; તેમ જ દાસ હોવા છતાં પોતાના અનુરક્ત ભક્ત વિશે ઈન્દ્ર કેમ આત્મીયતા અનુભવે છે તે જણાઈ આવે છે. ઈન્દ્ર અને વૃષાકપિના પરસ્પર સ્નેહસંબંધનું આ અત્યંત સામાન્ય કારણ હોઈ શકે.[૧૫] તેના ઉપરથી સંસ્કૃત નાટકના નાયક અને વિદૂષકની મૈત્રીનો સંબંધ ઇન્દ્ર અને વૃષાકપિ જોડે જોડવો અતિશય દૂરાન્વિત થશે એમ આપણે કહી શકીયે.

વૃષાકપિએ ઇન્દ્રાણીના ઘરની સુંદર અને કીમતી વસ્તુઓનો બગાડ કર્યો એવી ફરિયાદ આ સૂક્તમાં નોંધવામાં આવી છે. ઇન્દ્રાણીની આ તકરાર કદાચ ખરી હોય, અથવા દ્વેષને કારણે ઇન્દ્ર પાસે આવી બનાવટી ફરિયાદ તેણે કરી હોય, અથવા વૃષાકપિનો ત્રાસ વાસ્તવિક છે એમ માની લઈએ તો પણ તેથી તેના આ મસ્તીખોર સ્વભાવનો સંબંધ વિનોદી પાત્ર સાથે કેવી રીતે જોડી શકાય ?

વૃષાકપિ વિત્રાહિત છે. ઇન્દ્રાણી વિશે તેના મનમાં અભિલાષા છે (ઋચા ૭મી). તે ઇન્દ્રાણીની તકરારને લીધે બહાર જવા તૈયાર હોવા છતાં, ઇન્દ્ર તે બંનેને સમજાવીને વૃષાકપિને પોતાની પાસે રાખી લે છે. સૂક્તમાંના આ વૃષાકપિ જોડે અભિજાત સંસ્કૃત નાટકોમાંના વિદૂષકનો કોઈ પણ પ્રકારનો સંબંધ હોય એવું લાગતું નથી. કદાચ, તેનો કદરૂપો ચહેરો (વિશેષતઃ તે કપિ હોવાનો ઉલ્લેખ), અને તેનું અશ્લીલ પણ જડબાતોડ ભાષણ, એ બે વસ્તુઓ પરથી તેનો અને વિદૂષકનો સંબંધ પ્રસ્થાપિત કરવાનો મોહ વિદ્વાનોને થયો હોવો જોઈએ. કાલિદાસ જેવા નાટકકારોએ વિદૂષકને વાંદરા જેવો ચિતર્યો હોય, તો પણ તે તેની શારીરિક વિકૃતિનો ભાગ હોઈ, તેમાંથી નિષ્પન્ન થતા હાસ્ય સિવાય તેમાં બીજો કોઈ હેતુ હોય એવું લાગતું નથી. વિનોદી પાત્રની એકાદ શારીરિક ખોડને તેના હાસ્ય સાથે જોડવાની લેખકોની ટેવ જ હોય છે, અને તેથી વિદૂષકનો વાંદરા સાથે સંબંધ જોડવાની કોઈ આવશ્યકતા નથી. કિં બહુના, સંસ્કૃત નાટકોમાં વિદૂષકની શારીરિક વિકૃતિ જુદા જુદા સ્વરૂપની બતાવવામાં આવી છે. આમ, વૃષાકપિને વિદૂષકની મૂળ પ્રકૃતિ માની શકાય નહીં.

(૭) ઉપર બતાવેલી અનેક ઉપપત્તિઓ પૈકી એક પણ ઉપપત્તિ ડૉ. કીથ સ્વીકારતા નથી. સંસ્કૃત નાટકોનો ઉદય ધાર્મિક વાતાવરણમાં થયો એ સિદ્ધ કરવાનો તેમણે પ્રયત્ન કર્યો છે, પરંતુ તેથી તેનો આરંભ શોધવા માટે ઋગ્વેદમાંના સંવાદસૂક્તો સુધી જવાની કોઈ જરૂર તેમને લાગતી નથી. સંવાદસૂક્તનું સ્વરૂપ ઘણું જ અસ્પષ્ટ હોવાને કારણે તે ઉપરથી કાઢેલો નિષ્કર્ષ સર્વસંમત થવો કઠણ છે, અને તેથી સંસ્કૃત નાટકનું મૂળ ઋગ્વેદમાં નહીં પણ યજ્ઞવિધિમાં

શોધવું જોઈએ એવું કીથ સાહેબનું માનવું છે. તે દ્વારા વિદૂષકનું મૂળ તો મળી શકે, એટલું જ નહીં પણ તે યજ્ઞવિધિમાં જ મળે તો સંસ્કૃત નાટકોનો આરંભ ધાર્મિક વાતાવરણમાં થયો એ મૂળ કલ્પના વધુ સુદૃઢ બની શકે એમ ડૉ. કીથનું માનવું છે.

આ સંદર્ભમાં જે મહત્ત્વની વિધિનો ઉલ્લેખ કરવામાં આવ્યો છે, તે સોમયાગમાંની મહાવ્રત નામની વિધિ છે. શિશિરસંપાત વખતે સૂર્યને શક્તિ પ્રદાન કરીને, તેના બળ વડે પૃથ્વી ધનધાન્યથી પૂર્ણ કરવી એ આ વિધિ પાછળનો હેતુ છે, એમ કીથ આપણને જણાવે છે. આ વિધિમાંના કેટલાક ભાગો પહેલાં તો ખૂબ જ વિચિત્ર લાગે તેવા છે. દા. ત. યજ્ઞવિધિના એક ભાગ તરીકે બ્રહ્મચારી અને પુંશ્ચલીનો સંવાદ આવે છે. આ સંવાદમાં બંને એકબીજાને ગાળો આપે છે. આ વિધિની પ્રાચીન પદ્ધતિમાં તો તેમના મૈથુનનો પણ સમાવેશ કરવામાં આવ્યો છે. પણ આ વિધિ પ્રતીકાત્મક હોઈ તેનો હેતુ પૃથ્વીની સૃજનશક્તિ વધારવાનો છે. આગળ જતાં આવી ક્રિયા અનુચિત સમજાવાથી યજ્ઞવિધિમાંથી તેને બાતલ કરવામાં આવી.[૧૬] ઉક્ત વિધિમાં વિદૂષકનું મૂળ હોઈ તેમાંના બ્રહ્મચારીમાં વિદૂષકની મૂળ પ્રકૃતિ શોધી શકાય એવું ડૉ. કીથનું અનુમાન છે. તેમના જ શબ્દોમાં કહીએ તો 'વિદૂષક'નો યૌગિક અર્થ 'ગાળો ભાંડનાર' એવો થાય છે, અને સંસ્કૃત નાટકોમાં ઘણીવાર રાણીની દાસી અને વિદૂષક એકબીજાને ગાળો ભાંડતાં જણાય છે. આ સંદર્ભમાં મહાવ્રતની વિધિમાં આવતા બ્રહ્મચારી અને પુંશ્ચલીના સંવાદને—કે જે યજ્ઞના એક અંગ તરીકે સ્વીકારવામાં આવ્યો છે, અને જેનો પ્રતીકાત્મક અર્થ સૃજનશક્તિની પરિપુષ્ટિ, એ છે — ઉપેક્ષવો મુર્ખાઈભર્યું કહેવાશે.[૧૭]

પુંશ્ચલીને ગાળો ભાંડનાર બ્રહ્મચારી બ્રાહ્મણ છે. તે ઉપરથી સંસ્કૃત નાટકમાંના વિદૂષકના બ્રાહ્મણ હોવા વિશેની એક સમજૂતી આપણને મળી રહે છે, એવો કીથનો દાવો છે. વિદૂષક પ્રાકૃત કેમ બોલે છે તે વિશેની તેમની સમજૂતી આ પ્રમાણે છે. 'વિદૂષકને નાટકમાં હંમેશાં બ્રાહ્મણ તરીકે જ બતાવવામાં આવે છે, અને તેનું જો ખાસ આકર્ષણ હોય, તો તે તેનો ગાળો આપવાનો સ્વભાવ છે. હવે, કોઈ બ્રાહ્મણ દેવવાણીમાં ગાળો આપે એવી કલ્પના જ કરી શકાય નહીં. ઉપરાંત, મહાવ્રત જેવા પ્રાથમિક સમાજાવસ્થામાંના યજ્ઞીય અનુષ્ઠાનોમાં ભાગ લેનાર પુંશ્ચલીને સંસ્કૃતમાં થતા ગાલીપ્રદાનનો અર્થ સમજવો કઠણ છે.[૧૮]

વિદૂષકના સ્વભાવચિત્રમાં એક વધુ ધાર્મિક રંગ આપણને જોવા મળે છે, અને તે સોમયાગની સોમક્રયણ નામની વિધિમાંથી લેવામાં આવ્યો છે એમ કીથ

કહે છે. સોમવલ્લા વેચનાર એક શૂદ્ર હોય છે. સોમ ખરીદ્યા પછી તેની કીમત ચુકવવાને બદલે માટીના ઢેફાં વડે તે શૂદ્રને મારવામાં આવે છે, એવું વર્ણન આપણને સોમક્રયણના અનુષ્ઠાનમાં જોવા મળે છે. સૌથી પહેલાં સોમ ગંધર્વો પાસે હતો, અને આપણે તેને અહીં લઈ આવ્યા એ કથાની લૌકિક અનુકૃતિ આ વિધિમાં આપણને જોવા મળે છે. આ ઉપરથી કીથ એમ કહે છે કે વિદૂષકના પાત્રમાં સોમક્રયણમાંના શૂદ્રની સ્મૃતિ આપણને થાય છે. વિદૂષક વિકૃતાંગ હોય છે, તેનું કારણ આ અનુષ્ઠાનમાં જણાતી પરિસ્થિતિ સાથે સંલગ્ન હોવું જોઈએ.[૧૯]

કીથના ઉપરનિર્દિષ્ટ મતો હવે આપણે તપાસીએ. સૌથી પહેલાં તો એ જાણવું જરૂરી છે કે સંસ્કૃત નાટકોનો ઉદય કોઈ લૌકિક પ્રકારે નહીં, પણ પૂર્ણતઃ ધાર્મિક વાતાવરણમાં થયો એ સિદ્ધાન્ત આધુનિક સંશોધનોને લીધે દિવસે દિવસ વધુ માન્યતા પામે છે. તેથી સંસ્કૃત નાટકોનો આરંભકાળ ઈસવી સન પૂર્વેના અનેક શતકો સુધી પાછળ ખેંચી શકાય છે. નાટ્યોત્પત્તિમાં શિવદેવતાનું મહત્ત્વનું સ્થાન છે. પ્રારંભમાં નાટકમાં નૃત્ય પણ આવતું, અને તાંડવ અને લાસ્ય એ નૃત્યના બે પ્રકારો શિવપાર્વતીએ આપ્યા એવી કથા ભરત અને કાલિદાસ આપે છે. અદ્યતન સંશોધનો વડે શિવ આર્યપૂર્વ હોવાનું પુરવાર થયું છે. તેથી નાટકનો આરંભ આર્યપૂર્વ કાળમાં થયો હોવો જોઈએ એમ માનવું જરૂરી છે. પણ આમ નાટકનો આરંભ પ્રાચીન કાળમાં યજ્ઞીય અનુષ્ઠાનમાં થયો એમ માની લઈએ તો પણ વિદૂષકનું મૂળ તેમાં હોવું એ જ નાટકની ધાર્મિક ઉત્પત્તિને પુરાવો છે, એવો જે કીથ સાહેબનો આગ્રહ છે, તે કેટલે અંશે સાચો છે ?

(અ) વિદૂષકનું ઋગ્વેદમાંના વૃષાકપિ જોડે સામ્ય બતાવવું એટલે એ બંનેનો બાદરાયણ સંબંધ જોડવા જેવું છે, એમ જો કીથ માનતા હોય, તો મહાવ્રતમાંનો બ્રહ્મચારી અને વિદૂષક એ બંનેનો તથાકથિત સંબંધ દૂરાન્વયનો જ પ્રકાર છે એમ કહેવું પડશે.

ઐતરેય અને શાંખાયન આરણ્યકોમાં મહાવ્રત વિધિ આપવામાં આવી છે, પણ તેમાં બ્રહ્મચારી અને પુંશ્ચલીનો સંવાદ જણાતો નથી.[૨૧] કાત્યાયન શ્રૌતસૂત્રમાં 'પુંશ્ચલી અને બ્રહ્મચારી એકબીજા ઉપર બૂમો પાડે છે' એવું કહેવામાં આવ્યું છે. તેની સમજૂતી 'બંને એકબીજાને ઉદ્દેશીને ઉદ્વેગજનક ભાષણ કરે છે' એમ આપવામાં આવી છે.[૨૨] લાટચાયન શ્રૌતસૂત્રમાં બ્રહ્મચારી અને પુંશ્ચલીએ યજ્ઞવેદીની આસપાસ કયાં ઊભા રહેવું, કઈ દિશામાં મોં કરીને પોતાના વાક્યો

ઉચ્ચારવાં, તથા તેની પુનરાવૃત્તિ ત્રણવાર કેવી રીતે કરવી એ વિશેનો અહેવાલ પણ આપવામાં આવ્યો છે.[૨૩] આ અહેવાલ ધ્યાનમાં લેતાં, આ ક્રિયા કેવળ પ્રતીકાત્મક હોઈ, યજ્ઞવિધિના એક ભાગ તરીકે જ તેની યોજના થઈ હોવી જોઈએ તે વિશે શંકા રહેતી નથી. આમ આ વિધિમાં નાટકનાં પાત્રોની કલ્પના કરવી બરાબર નથી. પણ સૌથી આશ્ચર્યની વાત તો એ છે કે પુંશ્ચલી અને બ્રહ્મચારીના સંવાદમાં જે શબ્દો ટાંકવામાં આવ્યા છે, તે ભલે અશ્લીલ હોય તો પણ છે તો સંસ્કૃતમાં જ ! અને તેથી કીથ સાહેબે પ્રાકૃત માટે કરેલું અનુમાન ભૂલભરેલું કહેવાય. ઉપરના પુરાવાને આધારે બહુ તો આપણે એટલું જ કહી શકીએ કે ઘણી વખત સંસ્કૃત નાટકોમાં વિદૂષક અને દાસી વચ્ચે થતી બોલાચાલીને ધાર્મિક વિધિઓનું પીઠબળ હોય છે !

(આ) વિદૂષક અને રાણીની દાસી એકબીજાને 'અસ્સલ' ગાળો આપે છે એવું જે કીથનું કહેવું છે, તે સંસ્કૃતનાં બધાં જ નાટકોમાં જણાતું નથી. રાજશેખરના 'કર્પૂરમંજરી' નામક ઉત્તરકાલીન (ઇ.સ. ૧૦મી શતાબ્દિ) પ્રાકૃત નાટકમાં, અથવા તે જ લેખકની 'વિદ્ધશાલભંજિકા' નામની નાટિકામાં કીથના કહેવા પ્રમાણેની ગાળો જોવા મળે છે. 'કર્પૂરમંજરી' નામના 'સટ્ટક'માં, પહેલા અંકમાં દાસી અને વિદૂષકની તીખી તકરાર થાય છે, એમ બતાવ્યું છે. દાસીને રાણીનું પીઠબળ હોવાને લીધે તે વિદૂષકની ગમે તેવી મશ્કરી કરે છે. વિદૂષક પણ તેને ગાળો આપે છે, અને છેવટે ચિડાઈને પરાભૂત મનઃસ્થિતિમાં જતો રહે છે એવું એક દૃશ્ય એ નાટકમાં આવે છે. રાજશેખરના બીજા નાટકમાં પણ લગભગ એવો જ પ્રસંગ આવે છે.[૨૪] પણ સામાન્ય રીતે સંસ્કૃત નાટકમાં જે જોવાં મળે છે તે પ્રમાણે, દાસી ઘણી વખત વિદૂષકની મશ્કરી કરતી હોય છે, કાંતો તેના ખાઉધરાપણા બદ્દલ તેને બોલતી હોય છે, અને વિદૂષક પોતાને પોતાની મશ્કરીનું ભાન હોવાને કારણે હોય, કાંતો દાસીની ધૂર્તતા તેને ખબર હોવાને કારણે હોય, પોતે દાસીના શબ્દોમાં ફસાઈ ન જાય તે માટે કાળજી લેતો હોય છે. વિદૂષક અને દાસીનાં પાત્રો સંસ્કૃત નાટકમાં પહેલેથી, એટલે કે અશ્વઘોષના જમાનાથી છે, તે છે જ. અશ્વઘોષે વિદૂષક સાથે ગણિકાને બોલાવી છે. મૃચ્છકટિકમાં વિદૂષક વસંતસેનાની માની નિર્દય મશ્કરી કરે છે. આ પ્રકારના વિદૂષક સાથેના વિવિધ પ્રસંગો સંસ્કૃત નાટકોમાં જોવા મળે છે. તે ઉપરથી શું સિદ્ધ થાય છે ? વિદૂષક અને દાસી જેવાં પાત્રોના મૂળ યજ્ઞવિધિમાં શોધવાની જરૂર ખરી ? વાસ્તવિક રીતે તો તત્કાલીન સમાજજીવનમાં નિર્બુદ્ધ બ્રાહ્મણ, ગણિકા, તથા ઉદ્ધત દાસી જેવાં પાત્રો હંમેશનાં પરિચયનાં હોવાં જોઈએ, અને નાટકકારોએ આ પાત્રો રોજિંદા

જીવનના અનુભવોમાંથી, પ્રત્યક્ષ સમાજમાંથી ઉઠાવેલાં હોવાં જોઈએ. આજુબાજુના વાસ્તવિક જીવનની સામગ્રી પોતાના હાથ પાસે હોય તો મહાવ્રત જેવી યજ્ઞવિધિ તરફ જવાની જરૂર શી ?

(ધ) અપશબ્દોના મુદ્દા ઉપર વિદૂષકનું મૂળ મહાવ્રતની યજ્ઞવિધિમાં શોધવું, અને પછી વિદૂષક બ્રાહ્મણ હોવાને લીધે તેનું અશ્લીલ ભાષણ એ જ તેના સ્વભાવનો મુખ્યાંશ છે એમ કહેવું, એમાં પરસ્પરાશ્રયનો દોષ આવે છે, અને મુખ્ય મુદ્દાની ગફલત થાય છે, એમ મને લાગે છે.

વિદૂષકનો સંબંધ મહાવ્રતના બ્રહ્મચારી સાથે પ્રસ્થાપિત કરવો કઠણ છે. આ વિધિ પાછળના ગાંભીર્યનો તથા પુંશ્ચલી અને બ્રહ્મચારીના સંવાદ પાછળનો યજ્ઞીય હેતુનો વિદૂષકના વિનોદી અને ચતુર સંવાદ સાથે કોઈ પણ સંબંધ નથી. તેમજ સંસ્કૃત નાટકોમાંનું વિદૂષકનું પાત્ર જોતાં, ગાલીપ્રદાન અથવા અશ્લીલ ભાષણ એ જ વિદૂષકના સ્વભાવનું મહત્ત્વનું વૈશિષ્ટય છે એમ કહેવું અત્યંત એકાંગી અને ધૃષ્ટતાભર્યું કહેવાય.

પરન્તુ, ડૉ. કીથે આપેલી વિદૂષકની વ્યુત્પત્તિ જ વિચારવા જેવી છે. આ શબ્દમાં √દૂષ્ ધાતુ છે, અને તેનો અર્થ 'ગાળો આપવી' એવો નહીં, પણ 'દોષ દેવો, ઠપકો આપવો, બગાડી નાંખવું' એવો થાય છે. તેની સાથે જોડેલા वि ઉપસર્ગથી દોષ આપવાની અથવા બગાડી નાંખવાની વિશિષ્ટ પદ્ધતિનો બોધ થાય છે. અર્થાત્ પોતાની વિશિષ્ટ પદ્ધતિથી 'દોષ બતાવનાર' અથવા 'જે છે તે બગાડી નાંખનાર' એવો વિદૂષક શબ્દનો અર્થ થાય છે. તેથી આ શબ્દ દ્વારા દોષદર્શનના, અથવા ગંભીર ઘટનાઓને પરિહાસમાં બદલી નાંખવાના તેના સ્વભાવવૈશિષ્ટય ઉપર યોગ્ય પ્રકાશ પડે છે.[૨૫] આમ વ્યુત્પત્તિના આધાર ઉપર જો કીથ સાહેબ વિદૂષકનો સંબંધ મહાવ્રતના બ્રહ્મચારી સાથે જોડતા હોય, તો તેમની વ્યુત્પત્તિ જ ખોટી છે એમ કહેવું પ્રાપ્ત થામ છે.

(ઈ) સંસ્કૃત નાટકોનો જન્મ લોકનાટચમાંથી અને પ્રાચીન પ્રાકૃત નાટકોમાંથી થયો એ મત ભૂલભરેલો છે, એમ બતાવવા માટે કીથે જે મુખ્ય કારણો આપ્યાં છે, તે આ પ્રમાણે છે : વિદૂષક એ ભ્રષ્ટ બ્રાહ્મણનું પ્રતીક હોવાને કારણે બ્રાહ્મણ લેખકોએ સંસ્કૃત નાટક નિર્માણ કરતી વખતે તેમાં સુધારા કર્યા હોત, પણ તેઓ તેમ કરી શકયા નહીં, કારણ કે વિદૂષકના ઘડતર પાછળ કોઈ બીજી પ્રેરણાઓ જ હોવી જોઈએ. આ પ્રેરણાઓ મૂલતઃ ધાર્મિક સ્વરૂપની હતી. તેથી સોમક્રયણ જેવી યજ્ઞવિધિઓમાંથી વિદૂષકનું પાત્ર અવતીર્ણ થયું એમ માનવું

જોઈએ. પરંતુ, વિદૂષકનો યજ્ઞવિધિ સાથેનો સંબંધ સ્વતંત્ર અને નિર્વિવાદ રીતે જો ડૉ. કીથ પુરવાર કરી શકયા હોત, તો તેમની ઉક્ત મીમાંસા ધ્યાનમાં લેવા જેવી થઈ હોત, પણ તેમ થયું નથી. વિદૂષકનું બ્રાહ્મણત્વ અન્ય કારણો વડે સમાધાનકારક રીતે સમજાવી શકાય તેમ છે. તે માટે ધાર્મિક વિધિનો આશરો લેવાની જરૂર નથી.[૨૬]

ખરી રીતે તો વિદૂષકના રૂપમાં સંસ્કૃત નાટકકારોએ એક સામાજિક પાત્ર ચીતર્યું છે. શકાર જેવાં પાત્રો સંસ્કૃત નાટકોમાં ગ્રીક નાટકોમાંથી અથવા તો રોમન મૂકનાટ્યમાંથી આવ્યાં હોવાં જોઈએ એ મતનું ખંડન કરતાં કીથ આપણને કહે છે કે ભાસ તથા મૃચ્છકટિકના કર્તાના સમયમાં જે સમાજ હતો, તેમાં આવાં પાત્રો સ્વાભાવિક રીતે મળી આવતાં, અને ખરી રીતે તો આ નાટકકારોએ પ્રત્યક્ષ જીવનમાં જણાઈ આવતાં જ પાત્રો પોતાના નાટકોમાં ચિતર્યાં છે.[૨૭] આ એમણે આપેલી સમજૂતી ખરી હોય, તો પછી મૂર્ખ તથા અશિક્ષિત વિદૂષક, રાજમહેલમાંની દાસી, અથવા ગણિકા જેવાં પાત્રો પણ પ્રત્યક્ષ જીવનમાંથી ઉતર્યાં હોવાં જોઈએ, એવું માનવા માટે કોઈ પણ પ્રકારની હરકત હોવી જોઈએ નહીં.

(ઉ) વિદૂષકનો યજ્ઞવિધિ સાથેનો સંબંધ જો ચોક્કસ પુરવાર કરી શકાતો ન હોય, તો વિદૂષકના પ્રાકૃત ભાષાના ઉપયોગ વિશે કીથે આપેલી સમજૂતી સ્વીકારી શકાય નહીં. પુંશ્ચલી અને બ્રહ્મચારીનો સંવાદ પ્રાકૃત ભાષામાં ચાલતો હોવો જોઈએ, એ કલ્પના જ ભૂલ ભરેલી છે. મહાવ્રતમાંના (પુંશ્ચલી અને બ્રહ્મચારીના) પ્રસંગ જેવો બીજો અશ્વમેધ યજ્ઞમાંનો પ્રસંગ ડૉ. કીથે ટાંકયો છે. અશ્વમેધમાં પટ્ટરાણીએ ઘોડા પાસે સૂઈને, ઘોડાને ઉદ્દેશીને કેટલાક વાકયો ઉચ્ચારવાનાં હોય છે. આ પ્રસંગે ઉચ્ચારવામાં આવતાં વાકયો અત્યંત અશ્લીલ છે. અર્થાત્ આ વિધિ પ્રતીકાત્મક હોઈ, તેનો હેતુ ફલધારણશક્તિનું રક્ષણ થઈ સાર્વભૌમ રાજાને નિશ્ચિત પુત્રપ્રાપ્તિ થાય, એ છે. આમ, આ વિધિમાં રાણીના—એટલે કે એક સ્ત્રીના—મુખમાં અશ્લીલ વાકયો મૂકવામાં આવ્યાં હોય, અને તે સંસ્કૃતમાં હોય, તો બ્રહ્મચારી અને પુંશ્ચલીનો સંવાદ પ્રાકૃતમાં ચાલતો હોવો જોઈએ, એમ ડૉ. કીથ કેવી રીતે માની શકે? ઉપરાંત, બ્રહ્મચારી અને પુંશ્ચલીનો સંવાદ સંસ્કૃતમાં જ છે, એ લાટ્યાયન શ્રૌતસૂત્ર જોતાં માલુમ પડે તેમ છે.

ભાષાના સંદર્ભમાં બીજો કેટલોક અહેવાલ તપાસવા જેવો છે. જાવા બેટમાંની નાટ્યપરંપરા સંસ્કૃત નાટકો ઉપર આધારિત છે. તેમાં સંસ્કૃત નાટકોની જેમ વિદૂષકનું પાત્ર આવે છે. સંસ્કૃત નાટકમાંનો વિદૂષક ભલે પ્રાકૃત બોલે,

પણ જાવાના **વેયાંગ ઓરાંગ** નામના નાટચપ્રકારમાં વિદૂષક તે બેટમાંની અત્યંત પ્રગલ્ભ એવી જે બોલચાલની ભાષા છે, તેનો જ ઉપયોગ કરે છે. એટલે કે તે તદ્દેશીય 'સંસ્કૃત'માં જ બોલે છે.[૨૯]

આ ઉપરથી પ્રાગૈતિહાસિક કાળમાં ભારતીય નાટકની રચના સંપૂર્ણપણે સંસ્કૃતમાં થતી હોવી જોઈએ, એમ લાગે છે. તત્કાલીન નાટકોમાં વિદૂષક પણ સંસ્કૃતમાં જ બોલતો હોવો જોઈએ, અને આ સંસ્કૃતભાષી વિદૂષક ઉપરથી જ જાવામાંનું વિદૂષકનું પાત્ર નિર્માણ થયું હોવું જોઈએ એમ આ પુરાવો જોતાં આપણી ખાતરી થાય છે.[૩૦] ટૂકમાં, આપણે એટલું જ કહી શકીએ કે વિદૂષકની ભાષા આરંભથી જ પ્રાકૃત હતી એમ માનવાની જરૂર નથી.

વિદૂષકની ભાષા પ્રાકૃત હોવી જોઈએ એવો નાટચશાસ્ત્રનો નિયમ છે, અને સંસ્કૃત નાટકોમાં તેનું પાલન થયેલું છે એ બદલ શંકા નથી, પણ તે ઉપરથી તેની જાત નક્કી કરી શકાય નહીં. સૂત્રધાર હમેશાં બ્રાહ્મણ હોવો જોઈએ એવો નિયમ નથી, છતાં ભાસનું 'ચારુદત્ત' કે શૂદ્રકનું 'મૃચ્છકટિક' છોડીએ, તો સૂત્રધાર હંમેશા સંસ્કૃતમાં જ બોલતો હોય છે. તેમજ, ભાસના 'કર્ણભાર'માં બ્રાહ્મણ-વેશધારી ઇન્દ્ર પ્રાકૃતમાં જ બોલતો હોય છે. આમ, ભાષા ઉપરથી કોઈ પાત્રનું મૂળ નક્કી કરવું ભૂલભરેલું છે એમ કહી શકાય. નાટકમાં પાત્રોએ કઈ ભાષા વાપરવી તે વિશેના નિયમ કેવળ શાસ્ત્રપ્રણીત છે. તેનો સંબંધ પાત્રની જાત સાથે હોઈ શકે નહીં. નાટચરચનાના સંકેતોને અનુસરીને ભાષાની યોજના થતી હોય છે. તેથી વિદૂષકનું મૂળ શોધવાનો નવીન પ્રયત્ન કરવાની જરૂર રહે છે.

વિદૂષકનું મૂળ તેની લોકપ્રિયતામાં છે એ કીથને પણ માન્ય છે. ફક્ત એ લોકપ્રિયતાનું સ્વરૂપ કેવું હોવું જોઈએ—ધાર્મિક કે લૌકિક—એ પ્રશ્ન છે. કીથના મત પ્રમાણે તે ધાર્મિક હોવું જોઈએ, કારણ કે વિદૂષકનો અવતાર વૈદિક સાહિત્યમાં થયો એવું પુરવાર કરી શકાતું હોય, તો પછી લૌકિક કારણો શોધવાં બિનજરૂરી અને ભૂલભરેલાં છે, લોકનાટચનો પ્રભાવ માન્ય કરનારા વિદ્વાનો પણ મહાવ્રતમાંનો બ્રહ્મચારી અને સોમક્રયણમાંનો શૂદ્ર એ બેના મિશ્રણમાંથી વિદૂષક તૈયાર થયો એમ માનવા તૈયાર છે, એવું કીથ કહે છે.[૩૧] પણ જ્યાં સુધી આ ધાર્મિક સંબંધ સિદ્ધ કરી શકાય નહીં, અને વિદૂષકની વિશેષતાઓ અન્ય માર્ગે ઉકેલીને બતાવવી અશકચ છે એવું બતાવાય નહીં, ત્યાં સુધી ધાર્મિક સંબંધનો આગ્રહ રાખવો અયોગ્ય લેખાશે.

વસ્તુતઃ સંસ્કૃત નાટકનું મૂળ અને તેમાંના વિદૂષક જેવા નાટકના વિશિષ્ટ પાત્રના મૂળ વિશેના પ્રશ્નો સ્વતંત્ર હોઈ, તે બંનેની ભેળસેળ ન કરતાં બંનેનો

વિચાર સ્વતંત્ર રીતે કરવો જોઈએ. સંસ્કૃત નાટકનો આરંભ ધાર્મિક બાબતોમાંથી થયો એમ માનીએ તો પણ તેથી વિદૂષકનું મૂળ પણ ધાર્મિક જ હોવું જોઈએ એમ સ્વીકારવાની કોઈ આવશ્યક્તા ઉત્પન્ન થતી નથી એ ધ્યાનમાં લેવું જોઈએ.

આજકાલ પરંપરાનો પુરાવો અમાન્ય કરવાની તરફેણમાં ઘણા વિદ્વાનો હોય છે, પરંતુ હંમેશા એ પ્રકારની વૃત્તિ સ્વીકારવી જોઈએ નહીં. અર્થાત્ આપેલો પુરાવો અત્યંત કાળજીપૂર્વક તપાસી લેવો જોઈએ, અને જ્યાં સંશોધનની શરૂઆત કરવા ફક્ત પરંપરાનો જ પુરાવો ઉપલબ્ધ હોય ત્યાં તેને નકામો ગણી તેની ઉપેક્ષા કરવી જોઈએ નહીં. તેથી વિદૂષકનો પ્રશ્ન ઉકેલવા માટે મનમાં યોજેલ તર્કની સિદ્ધિ કરવા કરતાં વિદ્યમાન સંસ્કૃત અને પ્રાકૃત નાટકોનું અધ્યયન કરવું વધુ ફલદાયી નીવડે.

ભરતના નાટ્યશાસ્ત્રનો જો કાળજીપૂર્વક અભ્યાસ કરવામાં આવે તો સૌથી પહેલાં આપણા ધ્યાનમાં એ આવે છે, કે નટ અને નાટકના પાત્ર તરીકેની વિદૂષકની દ્વિવિધ ભૂમિકામાં ફરક કરવામાં આવ્યો છે. સૂત્રધાર અને તેના સહાયકોની જોડીમાં નરમંડળીના એક મહત્ત્વના ભાગીદાર તરીકે વિદૂષકનો સમાવેશ ભરતે કર્યો છે, એ એક લાક્ષણિક વસ્તુ છે.

વિદૂષકનો ઉલ્લેખ નટવર્ગમાં કરવાનું કારણ સ્પષ્ટ છે. નાટ્યપ્રયોગના પ્રાથમિક ઉદ્દેશો વિશે ભરતના મનમાં કોઈ પણ વિકલ્પ ન હતો. નાટ્યપ્રયોજન વિશે ભિન્નરુચિવાળા પ્રેક્ષકોની અપેક્ષાઓ ગમે તે હોય,[32] પણ નાગરિકો માટે કોઈ મનોરંજનનું સાધન હોવું જોઈએ તેમજ તે શ્રવ્ય અને દૃશ્ય હોય, તેમાં નાનામોટાં ઊંચનીચ—બધાં જ ભાગ લઈ શકે એ ઉદ્દેશથી નાટકની ઉત્પત્તિ થઈ એમ ભરતે કહ્યું છે;[33] અને જ્યારે કાલિદાસ 'नाट्यं भिन्नरुचेर्जनस्य बहुधाप्येकं समाराधनम्' એમ કહે, ત્યારે તે ખરી રીતે ભરતના મતને ટેકો આપતો હોય એમ લાગે છે.[34] નાટ્યપ્રયોગ દ્વારા આનંદનિર્મિતિ જ કરવી હોય, તો શરૂઆતથી જ પ્રેક્ષકોની ચિત્તવૃત્તિ આનંદી રાખવાની ઇચ્છા નટવર્ગ રાખે એ અત્યંત સ્વાભાવિક છે; અને તેથી જ, નાટકના આરંભમાં, પૂર્વરંગમાં વિદૂષકની યોજના કરી, તેણે પોતાના રૂપ વડે, બોલવાની ઢબ વડે, અને અભિનય વડે લોકોને હસાવવા જોઈએ, એવો નિયમ ભરતે કર્યો છે.[35] વિદૂષકની આ ભૂમિકા પ્રયોગનિરપેક્ષ છે, એટલે કે, નાટક વિનોદી હોય કે ન હોય, વિદૂષકે પૂર્વરંગમાં આવી હાસ્ય નિર્માણ કરવું જોઈએ. નાટક જો ગંભીર હોય, તો શરૂઆતના આ હાસ્યની

આવશ્યકતા માનવી જ પડે. અન્યથા પણ સામાજિક-સમૂહમાં આવેલા પ્રેક્ષકો-નાં મન પ્રફુલ્લિત કરવાનું કામ વિદૂષકના હાસ્યવિનોદ દ્વારા જ થઈ શકે, એ ધ્યાનમાં લેતાં પૂર્વરંગમાં વિદૂષકની યોજના કરવામાં એક પ્રકારનો માનસ-શાસ્ત્રીય હેતુ રહેલો છે, એમ કહી શકાય. કારણ કે તેમાં લક્ષ્ય સામાજિક છે.

પૂર્વરંગમાં કામ કરનાર નટવર્ગમાં સૂત્રધાર અને તેની પત્ની નટી, અથવા તો તેનો સહાયક પારિપાર્શ્વિક હોય છે. જો આ પાત્રોનો સંબંધ ધાર્મિક અથવા યજ્ઞીય વસ્તુઓ જોડે જોડવામાં આવતો ન હોય (અને એવો સંબંધ જોડવો શકય પણ નથી) તો તેમના જેવો જ, નટમંડળીના એક ઘટક તરીકે કામ કરતા વિદૂષકનો જ સંબંધ યજ્ઞવિધિ સાથે જોડવાનો મિથ્યા પ્રયત્ન કરવાની જરૂર શી ? નટ તરીકેની વિદૂષકની ભૂમિકા, અને તેના કાર્યનો માનસશાસ્ત્રીય હેતુ ઉપર સ્પષ્ટ કરવામાં આવ્યાં છે. પ્રયોગસાફલ્ય માટે ઉપયુક્ત અને ચોક્કસ સાધન તરીકે નટમંડળીમાં વિદૂષક જેવા પાત્રનો સમાવેશ થતો હોવો જોઈએ.

વિદૂષક દ્વિજ હોવો જોઈએ એવો ભરતનો નિયમ છે. દ્વિજ શબ્દનો અર્થ ત્રૈવર્ણિક એવો થતો હોવા છતાં, પરંપરાથી વિદૂષક બ્રાહ્મણ જ હોય છે. અર્થાત્ તેનું કારણ શોધવું જોઈએ.

વિદૂષક પહેલાં નાટકમંડળીમાં નટ હતો, અને પછી નાટકના પાત્ર તરીકે તે નાટકમાં કામ કરવા લાગ્યો એમ ભરતના ઉલ્લેખ ઉપરથી લાગે છે. નટ અને નાટકના પાત્રની દ્વિવિધ ભૂમિકા વિદૂષકને ભાગે કેવી રીતે આવી તે જાણવું સહેલું છે. પૂર્વરંગમાં વિદૂષકના હાસ્યવિનોદ દ્વારા સુખદ વાતાવરણ નિર્માણ થાય છે, એ જોયા પછી, પ્રત્યક્ષ નાટકમાં જો વિદૂષકનું કામ બતાવવામાં આવે તો પ્રેક્ષકોનું મનોરંજન કરવામાં મદદ થાય, એ વિચાર સાથે જ વિદૂષકને નાટકના પાત્ર તરીકે વિશિષ્ટ ભૂમિકા આપવામાં આવી હોવી જોઈએ. આ કલ્પના સંપૂર્ણ માનસશાસ્ત્રીય હોઈ, તેનું પ્રયોજન નાટ્યપ્રયોગનું આકર્ષણ વધારી પ્રેક્ષકોને આનંદ આપવો એ જ હોવું જોઈએ.

સ્વાભાવિક રીતે જ, સંસ્કૃત નાટકમાંનો પહેલો વિદૂષક કેવો હોવો જોઈએ, એ પ્રશ્ન આપણી સામે આવે છે. હાલ ઉપલબ્ધ સંસ્કૃત નાટકોમાં વિદૂષકના પાત્રને બીબાંઢાળ, સાંકેતિક, અને અમુક એક ચોક્કસ સ્વરૂપ પ્રાપ્ત થયેલું હોય એવું જણાય છે, અને તેથી સૌથી પહેલો વિદૂષક કેવો હોવો જોઈએ તે આપણે આ નાટકો ઉપરથી જાણી શકીએ નહીં.

નાટકના સૌથી પહેલા પ્રયોગનું વર્ણન ભરતે કર્યું છે. પ્રસંગોની સામાન્ય રચના કરીને ભરત પોતાનો નાટ્યવેદ લઈ પિતામહ બ્રહ્મા પાસે ગયા, અને તેમની સૂચનાનુસાર તેમણે પોતાનું નાટક સાદર રજૂ કર્યું. દેવ અને દાનવોના યુદ્ધમાં દાનવો નાશ પામ્યા હતા, અને બધા દેવ આનંદિત થયા હતા. મહેન્દ્રનો વિજયોત્સવ ચાલુ હતો, અને 'ઇન્દ્રધ્વજ' અથવા 'ધ્વજમહ' નામના ઉત્સવ પ્રસંગે ભરતે નાટ્યવેદનો પ્રયોગ કરી બતાવ્યો. સૌથી પહેલાં 'અષ્ટાંગપદયુક્ત' નાન્દી થઈ, અને તેના પછી 'અનુકૃતિ' રજૂ થઈ, અને તે અનુકૃતિમાં દેવોનો દૈત્ય ઉપરનો વિજય, તેમનું પરસ્પર ક્રુદ્ધ સંભાષણ (संफेट), પલાયન (विद्रव), શસ્ત્રોને લીધે થયેલી ચીરફાડ (छेद्य-आहव) તથા મલ્લયુદ્ધ (भेद्यआहव) જેવાં દૃશ્યો યોજવામાં આવ્યાં હતાં[૩૬] (અન્યત્ર અમૃતમંથનનો પ્રયોગ ઉલ્લેખાયો છે). આ **સમવકાર** નાટ્ય સાક્ષાત્ બ્રહ્માએ જ ગ્રથિત કર્યું હતું. આ નાટકમાં દેવોને આનંદ આપી તેમનામાં ઉત્સાહ નિર્માણ કરવાની શક્તિ હોવાને લીધે જ બ્રહ્માએ ભરતને તેનો પ્રયોગ કરવાની આજ્ઞા આપી.[૩૭] પછી બ્રહ્માની આજ્ઞાથી ભરત પોતાનો નટવર્ગ શિવના નિવાસસ્થાને લઈ ગયા, અને વૃક્ષરાજી, કન્દરાઓ, અને નિર્ઝરોથી રમ્ય એવી હિમાલયની પૃષ્ઠભૂ ઉપર, આરંભમાં પૂર્વરંગ કરી, પછી **ત્રિપુરદાહ** નામના **ડિમ**નો પ્રયોગ તેમણે શિવ સામે કરી બતાવ્યો.[૩૮]

આ ઉપરાંત, પતંજલિના વ્યાકરણમહાભાષ્યમાં 'કંસવધ' અને 'બલિબંધ' એ બે મૂકનાટચોના દશ્યપ્રયોગોનો ઉલ્લેખ આપવામાં આવ્યો છે.[૩૯] આ ઉલ્લેખો ઉપરથી એમ જણાય છે કે આરંભના નાટ્યપ્રયોગોનું સ્વરૂપ લગભગ 'દેવાસુર-દ્વન્દ્વ' જેવું હોવું જોઈએ. આ સંબંધમાં ભરત એમ કહે છે કે પ્રયોગ જોયા પછી દેવો ખુશ થયા, પણ અસુરો ખૂબ જ ગુસ્સે થયા. તેનું કારણ એ હોવું જોઈએ કે દાનવોને તેમાં પરાભૂત થયેલા બતાવવામાં આવ્યા હતા, પણ આપણે એમ પણ કલ્પના કરી શકીએ કે જે નટોએ અસુરોનો ભાગ ભજવ્યો હતો તેમણે પોતાના અભિનય દ્વારા હાંસી ઉડાવી, સ્વર્ગસ્થાનમાં ભેગા થયેલા પ્રેક્ષકોમાં હાસ્યનું મોટું મોજું ફેલાવ્યું હોવું જોઈએ !

અર્થાત્ આ કેવળ કલ્પના હોય તો પણ નિરાધાર કવિકલ્પના નથી. એક તો, પાત્રોની અસુરો તરીકે કઢંગી અને વિચિત્ર રંગભૂષા (મેક–અપ) કરવામાં આવી હોવી જોઈએ એમ માની શકાય, અને છેવટે નાટકની પરિણતિ અસુરોના પરાભવમાં અને નાશમાં થાય છે, એ ધ્યાનમાં લેતાં, એ દૃશ્યમાં નટ પોતાના અભિનય દ્વારા અસુરોની હાસ્યાસ્પદતા કેવી રીતે વધારી શકે એ સમજી શકાય તેમ છે (પરાભૂત વ્યક્તિની હાસ્યાસ્પદતા એ સામૂહિક માનસશાસ્ત્રમાં પરિચિત

છે). તે સાથે જ અસુરોનું વિકરાળ સ્વરૂપ, તેમનાં પતન, પલાયન અને ચીસોવાળાં દૃશ્યો (જે નટોએ પોતાના ઉચિત અભિનય દ્વારા મૂર્ત કર્યાં હોય) આવે, ત્યારે પ્રેક્ષકોમાં નિર્માણ થતું હાસ્ય કાલ્પનિક નહીં, પણ તેટલું જ વાસ્તવિક હોઈ શકે. આ ઉપરથી આપણે એવો નિષ્કર્ષ કાઢી શકીએ કે અસુરોના અથવા દુષ્ટ વ્યક્તિનાં રૂપમાં વિનોદી પાત્ર પહેલીવાર રંગભૂમિ ઉપર અવતર્યું હોવું જોઈએ.

સંસ્કૃત નાટકોમાંના વિદૂષકના પાત્રને ઠીક સમજવા માટે ઉપરનો નિષ્કર્ષ ખૂબ મહત્ત્વનો છે. વિદૂષકના પાત્રમાં તેની હાસ્યાસ્પદ કુરૂપતા, બ્રાહ્મણની જાત, અને પ્રાકૃત ભાષા એ ત્રણ વિશેષતાઓને એટલું રૂઢ સ્વરૂપ પ્રાપ્ત થયું છે, કે કોઈ પણ નાટકકારે આ ત્રણ નાટ્યરૂઢિનો ભંગ કર્યો નથી. તે પૈકી વિદૂષકની જાત અને ભાષા વિશેના પ્રશ્નોની ચર્ચા આગળના પ્રકરણોમાં કરવામાં આવી છે, પરંતુ અસુર અને બ્રાહ્મણ વિદૂષકનો સંબંધ જોડવામાં કોઇને વિસંવાદિતા જણાય, તો તે અસ્થાને છે, એ અહીં કહેવું આવશ્યક છે. પ્રાચીન વૈદિક વાઙ્મય અને બ્રાહ્મણ ગ્રંથોની પરંપરા જોઈએ તો દેવ અને દાનવોનો વિરોધ ફક્ત આચારવિચાર પૂરતો જ હતો. ખરી રીતે તો દેવ અને દાનવો બંને 'પ્રાજાપત્ય' એટલે કે પ્રજાપતિના જ પુત્ર હતા. તેથી હાસ્યોત્પાદનનું મહત્ત્વનું અંગ એટલે કે શારીરિક વિકૃતિ વિદૂષકને કેવી રીતે મળી તેનું કારણ શોધવું જોઈએ. શારીરિક વિકૃતિ દ્વારા રંગભૂમિ ઉપર હાસ્ય નિર્માણ થાય એ સ્વાભાવિક છે પણ એ વસ્તુ સંપૂર્ણપણે નટ ઉપર કેમ ન છોડી શકાય ? પાત્ર કેવી દીતે રંગવું, અને તે સાથે હાસ્યોત્પાદકતા આણવા માટે રંગ, નેપથ્ય, અભિનય ઈત્યાદિ સાધનોનો ઉપયોગ કેવી રીતે કરવો તે જન્મજાત નટ જ જાણી શકે. એમ હોવા છતાં વિદૂષકના પાત્રનું જ ઝીણવટભર્યું વર્ણન ભરતે કેમ આપ્યું હશે, અને નાટકકારોએ એ બધાં વર્ણનો નાટકોમાં લાવવાના પ્રયત્ન શા માટે કર્યા હશે ? એનું કારણ મારી દૃષ્ટિએ એ હોવું જોઈએ, કે વિદૂષક એ પ્રાચીન પ્રાથમિક દેવાસુર નાટકમાંના અસુરોનો વારસદાર હોવો જોઈએ. વિદૂષકનું વિકૃતત્વ અસુરોની રંગભૂષામાંથી અવતર્યું હોવું જોઈએ, અને આ પ્રાચીન પરંપરાને લઈને વિદૂષકનો ખાસ અહેવાલ ભરતે આપ્યો હોવો જોઈએ.

અસુરનું પાત્ર અને વિનોદી પાત્ર એ બેમાં સંબંધ હોવાનો અપ્રત્યક્ષ પુરાવો ઉત્તરકાલીન નાટકોમાં જોવા મળે છે. 'મૃચ્છકટિક'નો શકાર એ ખલપુરુષ છે, પણ તેનું ચિત્રણ વિનોદી પાત્ર જેવું છે, તેથી શકારના વર્તન વિશે તિરસ્કાર ઉપજે, તો પણ તેના બોલવાચાલવામા એક પ્રકારની હાસ્યોત્પાદકતા છે, તે નકારી શકાય નહીં. ૧૨મી સદીમાં લખાયેલ 'અદ્ભુતદર્પણ' નામના મહાદેવ

કવિના નાટકમાં વિદૂષકને દૈત્યરાજ રાવણના નર્મસચિવ તરીકે ઓળખવામાં આવ્યો છે. ૧૯મી સદીનાં કિર્લોસ્કરના 'સૌભદ્ર' નામના મરાઠી નાટકમાં ઘટોત્કચનું પાત્ર ચિતરવામાં આવ્યું છે, નિદ્રાધીન સુભદ્રાને તેના મહેલમાંથી નસાડી રૈવતક પર્વતની ગુફા પાસે લઈ આવવાની કામગીરી શ્રીકૃષ્ણે તેને સોંપી હતી. 'સૌભદ્ર' નાટક જેમણે જોયું હોય, તેઓ તેમાંનું પાત્ર, અને તેમાંથી નિપજતું હાસ્ય સમજી શકે.

યુરોપ અને ઇંગ્લેંડમાંનાં પ્રાથમિક નાટકોનો દાખલો આ વિશે ખૂબ ઉદ્‌બોધક છે, કારણ કે તે નાટકમાં 'શેતાન' અથવા 'પાપ'નું ચિત્રણ વિનોદી રીતે થતું એ બદ્દલ ચોક્કસ પુરાવો ઉપલબ્ધ છે. આ બાબતમાં પ્રો. ગૉર્ડન લખે છે, "જૂનાં અદ્‌ભુત નાટકોમાં (miracles) ઉલ્હસિત કરનારો ભાગ હમેશાં રાખવામાં આવતો. દા. ત. બકરો ચોરી જનાર 'બકરાચોર', નહીં તો નોહાની વહુ જેવી ભારે દિમાગવાળી ઘરવાળી. આ ઉપરાંત દેવોની મશ્કરી ન કરવી એમ કહીએ તો છેવટે દૈત્યોએ આવી એ ભાગ ઉઠાવવો જોઈએ, આમ 'શેતાન' અને 'દુર્ગુણો'ને ઇંગ્લેન્ડમાં વિનોદી પાત્રનું સ્વરૂપ પ્રાપ્ત થયું. આગળ જતાં એલિઝાબેથના જમાનામાં અંગ્રેજી રંગભૂમિ ઉપરથી દુર્ગુણોનું પાત્ર ગયું, અને તેનું સ્થાન શેક્સ્પીયરના નાટકોમાં જણાઈ આવતા 'ક્લાઉન' નામના પાત્રે લીધું."[૪૦]

'દુર્ગુણ' ના પાત્રમાં વિદૂષક અને 'મોહ નિર્માણ કરનાર' એ બંને અર્થોનો સમાવેશ થાય છે, એમ પ્રો. થોર્નડાઇક બતાવે છે. તેઓ કહે છે, 'દુર્ગુણ એ ખાલી હાસ્ય ઉત્પન્ન કરનારો નથી. તે લઢવાડ ઊભી કરનારાઓનો આગેવાન છે, અને નૈતિક પ્રતીક નાટકો પ્રમાણે પ્રહસનાત્મક પ્રવેશોમાં પણ તે જણાય છે.'[૪૧]

આમ 'દુર્ગુણ' એ વિદૂષકી હાસ્ય ઉત્પન્ન કરનાર પાત્ર છે એમ આપણે નિઃસંશય કહી શકીએ.

આ સાથે, એ પણ ધ્યાનમાં લેવા જેવું છે, કે મશ્કરી અને પરિહાસની વૃત્તિ માણસના સ્વભાવમાં જ હોય છે. પ્રાથમિક અવસ્થાના માનવસમૂહમાં પણ ઉપહાસની અને વિડંબનની બુદ્ધિ જણાઈ આવે છે. જંગલી લોકોમાં પણ મશ્કરી કરવાની તીવ્ર ઇચ્છા, અને વિનોદ વિશેનો પ્રેમ જણાઈ આવે છે. ખરી રીતે તો કોઇ પણ કલાનું સ્વરૂપ વિડંબનમાં જ હોય છે, કારણ કે સામાન્ય કક્ષાના કલાકારો તો વિડંબનમાં જણાઈ આવતી બાહ્ય દેખાવની અતિશયોક્તિ દ્વારા જ પોતાની કલ્પના સાકાર કરતા હોય છે,[૪૨] અને તેથી જ જેમ્સ ફીબલમેનના મત પ્રમાણે વિનોદી પાત્ર એ માનવ જેટલું પુરાતન

હોવું જોઈએ. જે કંઇ જૂના અવશેષો આપણને મળ્યા છે, તે ઉપરથી અત્યંત પ્રાથમિક અવસ્થામાં પણ વિનોદી નાટક અસ્તિત્વમાં હતું એવું અનુમાન આપણે કરી શકીએ. પૂર્વપાષાણયુગની મળી આલીવે ગુફાઓમાંના ચિત્રોમાં વિડંબન વિશેનો પુરાવો જણાઇ આવે છે, એ વસ્તુ આ સંદર્ભમાં નોંધવા જેવી છે.[43]

આમ, વિદૂષકની ઉત્પત્તિ પુરાતનકાળમાં થઇ હોવી જોઇએ. પ્રાચીન ભારતમાં રાજદરબારોમાં ખુશમસ્કરી કરનારા ધંધાધારી વિદૂષકો હતા, અને હાલના જમાનામાં પણ એવા વિદૂષકના દાખલાઓ આપણે જોઇએ છીએ.

પ્રો૦ ગોર્ડનના શબ્દોમાં 'વિદૂષકનું અસ્તિત્વ હંમેશા હોવું જ જોઈએ એવું માનવું આપણે માટે જરૂરી છે. આપણને વિદૂષકોની આવશ્યકતા છે, માટે જ તેઓ ઉત્પન્ન થયા છે. આપણને જગત વિશે જે કંઈ કહેવું હોય તે કહીને આપણા ડહાપણનો એક બીજાને પૂરો કંટાળો આપ્યા પછી, કેટલીકવાર એવી પળ આવે છે કે જ્યારે મૂર્ખાઓનું કહેવું પણ આપણને ગમે ! મૂર્ખાઓને સ્વાતંત્ર્ય હોય છે. તેઓ ગમે તે બોલી શકે છે, અને ઘણી વખત તેમના બોલવામાં એવી કોઈ અજ્ઞાત અને વિચિત્ર દુનિયાના સંદેશાઓ આપણને મળે છે, કે જ્યાં મૂર્ખાઈ અને ડહાપણ સાથે રહેતાં હોય ![44]

ઉપરના વિવેચનનો સાર ટૂંકમાં આ પ્રમાણે કહી શકાય :

(૧) વિદૂષકનું મૂળ ચોક્કસ બતાવવું કઠણ છે. સંસ્કૃત નાટકોનો જન્મ ધાર્મિક વાતાવરણને લીધે થયો હોય એ ખરું હોય, તો પણ વિદૂષકની ઉત્પત્તિનો પ્રશ્ન સ્વતંત્ર હોઈ તે તેની સાથે જોડી શકાય નહીં. ઋગ્વેદમાંના વૃષાકપિ, મહાવ્રતમાંના બ્રહ્મચારી અથવા સોમક્રયણમાંના શૂદ્રમાંથી વિદૂષકની ઉત્પત્તિ થઈ એમ તો માની શકાય જ નહીં'.

(૨) વિડંબનની પ્રવૃત્તિ માણસની પ્રકૃતિમાં જોવા મળે છે. હાસ્ય તથા મનોરંજનની માણસને આવશ્યકતા છે, અને આ માનસિક જરૂરિયાતને લીધે જ વિદૂષક જેવા વિનોદી પાત્રની નિર્મિતિ થાય છે. અર્થાત્ વિદૂષક માણસ જેટલો જ જૂનો છે.

(૩) શાસ્ત્રીય સંશોધન કરીએ તો નાટ્યશાસ્ત્રના આધાર હેઠળ વિદૂષકનું મૂળ અસુરોના ચિત્રણમાં છે એમ સ્પષ્ટપણે કહી શકાય. વિકૃતિ અને વિનોદ એ વિદૂષકની બંને વિશેષતાઓ આપણને તેમાં જણાય છે, અને લોકપ્રિય વિદૂષકનો ધર્મ સાથે સંબંધ હોય, તો તે આમ મર્યાદિત સ્વરૂપમાં જ છે.

*

ટિપ્પણ

१ જુઓ: કીથ, 'સંસ્કૃત ડ્રામા' પા. ६१
२ એજન પા. ६५.
३ એજન પા. ६७, ઉપરાંત જુઓ પાદટીપ १.
४ એજન પા. ६१, ६८
५ એજન પા. ६६
६ એજન પા. ५२
७ એજન પા. ५२
८ એજન પા. ५३
९ એજન પા. ६६
१० એજન પા. ६६
११ એજન પા. ६६
१२ એમ શ્યૂલર, 'જર્નલ ઑફ ધ અમેરિકન ઓરિયેંટલ સોસાયેટી,' ક્રમાંક २०, પાનાં નં. ૩૩८ અને પછીનાં પાનાં
१३ જુઓ : કીથ, 'સંસ્કૃત ડ્રામા' પા. ६६, ७३.
१४ એજન પા. ५१.
१५ જુઓ : પ્રો. એચ. ડી. વેલણકરકૃત વૃષાકપિસૂક્તનો સટીપ અંગ્રેજી અનુવાદ, 'જર્નલ ઑફ ધ યુનિવર્સિટી ઑફ બૅમ્બે,' વૉલ્યુમ १२, પાર્ટ २, સપ્ટેંબર १९५૩, પાનાં ११-१४
१६ જુઓ : કીથ, 'સંસ્કૃત ડ્રામા' પા. २४–२५
१७ એજન પા. ૩९
१८ એજન પાનાં ૩९, ४०, ७૩
१९ એજન પા. ૩९
२० જુઓ : મનમોહન ઘોષ, ધ હિસ્ટ્રી ઑફ હિંદુ ડ્રામા. પા ૩–७.
२१ દા. ત. કાઠકસંહિતા (૩४.५)માં આ પ્રમાણેનું વર્ણન આપવામાં આવ્યું છે — ब्रह्मचारी च पुंश्चली चर्तीयेते सर्वा हि भूते वाचो वदन्ति मिथुनं चरन्ति संवत्सरं वा एते प्रजायमानास्सत्रमासते तेषां संवत्सरेणैव प्रजननमन्तर्धीयते यन्मिथुनं चरन्ति ।
२२ કાત્યાયન શ્રૌતસૂત્ર, १૩. ૩. ६–७
पुंश्चलीब्रह्मचारिणावन्योऽन्यमाक्रोशतः । परस्परं उद्वेगकरं वाक्यं भाषेते ।
२૩ લાટ્યાયન શ્રૌતસૂત્ર ४.૩. ९–१२.

पूर्वेण आग्नीध्रीयं ब्रह्मचारी अन्तर्वेदि उदङ्मुखः तिष्ठेत् । बहिर्वेदि पुंश्चली दक्षिणामुखी ॥९॥ सा ब्रूयात् दुश्चरितिन्नवकीर्णिन् इति ॥१०॥ धिक् त्वा जाल्मि पुंश्चली ग्रामस्य मार्जनि पुरुषस्य पुरुषस्य शिश्नप्रणेजनि इति ब्रह्मचारी ॥११॥ एवं आतृतीयं व्यत्यासम् ॥१२॥

૨૪ કર્પૂરમંજરી, અંક ૧; વિદ્ધશાલભંજિકા, અંક ૨.

૨૫ વ્યુત્પત્તિના વિસ્તૃત વિવેચન માટે જુઓ પ્રકરણ ૭મું, 'વિદૂષકનું નામાભિધાન.'

૨૬ જુઓ : પ્રકરણ ૪થું 'વિદૂષકની જાત.'

૨૭ જુઓ : કીથ, 'સંસ્કૃત ડ્રામા' પા. ૬૬

૨૮ જુઓ : કુ. ગોદાવરી કેતકર, 'ભારતીય નાટ્યશાસ્ત્ર' પા. ૩૩૪.

૨૯ એ. કે. કુમારસ્વામી, 'નોટ્સ ઑન ધ જાવાનીઝ થિએટર,' રૂપમ્ ૭. ઉલ્લેખ: મનોમોહન ઘોષ, 'હિસ્ટ્રી ઑફ ધ હિંદુ ડ્રામા' પા. ૩૯.

૩૦ મનોમોહન ઘોષ, 'હિસ્ટ્રી ઑફ ધ હિંદુ ડ્રામા' પા. ૩૯.

૩૧ કીથ, 'સંસ્કૃત ડ્રામા' પા. ૫૦
હાલમાં પ્રો. જે. ટી. પરીખ પણ ડૉ. કીથે આપેલી સમજૂતીનો પુરસ્કાર તેમના વિદૂષક વિશેના ગ્રંથમાં, અને એક લેખમાં કરતા જણાય છે. તે વિશેનો વિચાર અમે પ્રસ્તાવનામાં કર્યો છે.

૩૨ જુઓ : ભરત, 'નાટ્યશાસ્ત્ર' ગાયકવાડ સિરીઝ ૧.૧૦૭–૧૧૫; કાવ્યમાલા ૧. ૭૩–૮૧; કાશી સિરીઝ ૧.૧૦૩–૧૧૩.

૩૩ નાટ્યશાસ્ત્ર, ગાયકવાડ, કાવ્યમાલા, કાશી સિરીઝ ૨.૧૧–૧૨.

૩૪ માલવિકાગ્નિમિત્ર, ૧.૪

૩૫ નાટ્યશાસ્ત્ર, ગાયકવાડ, ૫.૧૩૪, કાવ્યમાલા ૫.૧૨૫, કાશી ૫.૧૩૫–અને પછીના શ્લોકો

૩૬ નાટ્યશાસ્ત્ર, ગાયકવાડ, કાશી, ૧.૫૪–૫૮, કાવ્યમાલા ૧.૨૦–૨૪. પ્રસ્તુત શ્લોકની અભિનવટીકા, તેમજ મનોમોહન ઘોષનું એ શ્લોકોનું અંગ્રેજી ભાષાંતર જુઓ.

૩૭ નાટ્યશાસ્ત્ર, ૪.૧–૩

૩૮ નાટ્યશાસ્ત્ર, ૪.૧૦

૩૯ પાણિનિ સૂત્ર ૩.૧.૨૬ ઉપરનું પતંજલિમહાભાષ્ય– 'ये तावदेते शोभनिका (પાઠાન્તર शौभिका) नामैते प्रत्यक्षं कंसं घातयन्ति, प्रत्यक्षं बलिं बन्धयन्ति इति ।

૪૦ જ્યોર્જ ગોાડન, 'શેક્સ્પીરિયન્ કૉમેડી' પા. ૬૨. The old miracles had always their bright patches of comedy, a handy sheep-stealer with the sheep hidden in the craddle, or some potent and homely figure of Noha's wife. Also if Deity must be shared, the devilry must bounce for it, and be amusing, so that Satan and his vices become comic characters in England. It was in the reign of Elizabeth that old vice went out of the regular English stage, and Mr. Clown, as we know him from Shakespeare came in.

41 'Vice is not merely a mirth provoker, he is also the chief mischief-maker, and he belongs to the moral allegory as well as to the farcical interlude. પ્રો. એ. એચ. થૉર્નડાઈક, 'ઇંગ્લિશ કૉમેડી,' પા. ૫૦-૫૧

૪૨ કેરોલિન વેલ્સના 'એન આઉટલાઈન ઑફ હ્યુમર' નામના પુસ્તકમાં પા. ૨૫ ઉપર આપેલું ટૉમસ રાઈટના વિધાનનું અવતરણ જુઓ.

૪૩ જેમ્સ ફીબલમેન, 'ઇન પ્રેઈઝ ઑફ કૉમેડી' પા. ૧૭ અને પછીનાં પાનાં જુઓ.

૪૪ જૉર્જ ગૉર્ડન, 'શેક્સપીરિયન કૉમેડી.' પા. ૬૦

One must suppose that there have always been clowns. We appear to need them, and therefore they are born. There is a moment, when we have all had our say about the world, and sufficiently tired each other with our wisdom, when it is felt that the fool should be heard. Folly is free, it can say what it likes; and bring messages sometimes from strange territory : that half-explored traet or no-man's land where sense and non-sense fraternize.'

પ્રકરણ ૨જું

વિદૂષકનો વિકાસ

પૂર્વરંગમાં ભાગ લેતો વિદૂષક, અને નાટકીય પાત્ર તરીકે રંગભૂમિ ઉપર આવતો વિદૂષક, એ બેમાં ભરતે કરેલો ભેદ ધ્યાનમાં લેતાં, વિદૂષકની ઉત્પત્તિ અને વિકાસનો પ્રશ્ન, તેમાંના નાટકીય પાત્ર સાથે સંબદ્ધ છે એ કહેવાની જરૂર નથી. ભરતે વર્ણવેલા પહેલા નાટ્યપ્રયોગમાંના અસુરમાંથી વિદૂષક કેવી રીતે ઉત્પન્ન થયો તેનો ક્રમબદ્ધ ઇતિહાસ આપવો કઠણ છે. ભારતીય સાહિત્યશાસ્ત્ર તથા સંસ્કૃત નાટકો એ વિષય ઉપર પ્રકાશ નાંખવાને અસમર્થ છે.

પાશ્ચાત્ય નાટકોની ઉત્પત્તિ અને વિકાસનો ઇતિહાસ એ દૃષ્ટિએ ખૂબ જ મનોરંજક છે. વિનોદી નાટક માટે વપરાતો 'કૉમેડી' શબ્દ મૂળમાં 'કોમોસ્' એ ગ્રીક શબ્દ ઉપરથી આવ્યો છે. 'કોમોસ્' એટલે ઉત્સવ પ્રસંગે કાઢવામાં આવતું એક પ્રકારનું સરઘસ. 'ડાયોનિસસ્' નામના દેવતાનો એ પ્રકારે ઉત્સવ ઉજવવામાં આવતો, અને તેનું સરઘસ કાઢવામાં આવતું. આ ઉત્સવ ખેતરમાં વિપુલ પ્રમાણમાં અનાજ પાકે એ હેતુથી ઉજવવામાં આવતો, અને પ્રાથમિક અવસ્થામાં ઉત્પત્તિનો સંબંધ સ્વાભાવિક રીતે મૈથુન જોડે જોડવામાં આવતો હોવાને લીધે આવા ઉત્સવોમાં શ્રૃંગારિક ક્રિયાઓને પ્રાધાન્ય આપવામાં આવતું. આગળ જતાં 'ડાયોનિસસ્' જોડે 'બેકસ' નામના મદ્યદેવતાનો ઉત્સવ શરૂ થયો, અને જ્યારે બંને ઉત્સવો એકી વખતે શરૂ થતા, ત્યારે સંગીત અને નૃત્યમાં તરબોળ થવાને લીધે કરવામાં આવતા મુક્ત હાસ્ય-વિનોદને ઉત્સવના જ એક ભાગ તરીકે સમજવામાં આવતો. તે સાથે 'જ્યુપીટર' અથવા 'ડેલ્ફિયે ઑરકલ્' જેવાં પાત્રો તેમાં જોડાતાં. આવા સરઘસમાં ઘણીવાર બહુરૂપીઓ જુદા જુદા પશુઓના રૂપ લેતા, બનાવટી ભયાનક મોઢાં મોં ઉપર ચઢાવતા અને શૃંગારિક ચેષ્ટાઓ કરી મેળામાં ભારે મજા આણતા. આ બહુરૂપીઓમાં ઘણાખરા શિખાઉ નટો હતા. ગ્રીક લોકોની આ ધાર્મિક વિધિનું રૂપાંતર કોમેડીમાં થયું એમ વિદ્વાનો કહે છે. જૂના સંવત્સરનું નવા સંવત્સરમાં થતું રૂપાન્તર, સંવત્સરનું લગ્ન, તેનું મોત, પુનરુજ્જીવન વગેરે કૃષિવિષયક ધાર્મિક ઉત્સવો નાટકના ખાસ વિષય હોય છે. સંવત્સરના દેવ, સંવત્સરની મા અને પત્ની તેને મારનાર પ્રતિસ્પર્ધી, અને તેને ફરી જીવતા કરનાર ભિષક જેવાં પાત્રો આ નાટકમાં હંમેશાં જણાઈ આવે

છે. આગળ જતાં જ્યારે આ નાટકો પાછળની ધાર્મિક પ્રેરણા નાશ પામી, ત્યારે તેમાંના કેટલાક પાત્રોનું લૌકિક રૂપાન્તર થયું, અને પ્રતિસ્પર્ધીમાંથી બડાઈખોર સિપાઈ, અથવા ભિષકમાંથી તથાકથિત વૈદરાજ જેવાં પાત્રો અવતર્યાં.[૧]

મધ્યકાળમાં (ઈ. સ. ૮૨૪-૮૬૭) કૉન્સ્ટન્ટીનોપલના ચર્ચ હેઠળ 'કેલેન્ડ્સ' નામનો લોકપ્રિય ઉત્સવ ઉજવવાને બહાને 'ફીસ્ટ ઑફ ફૂલ્સ' અથવા 'મૂર્ખાઓનો મેળો' નામનો ધાર્મિક તહેવાર ઉજવવામાં આવતો. તેનો ઇતિહાસ પણ મનોરંજક અને ઉદ્બોધક છે.

નાનામોટાં ચર્ચમાં આ તહેવાર ઉજવવામાં આવતો. તેમાં ભાગ લેનારા ધર્મોપદેશકો અધિકારની દૃષ્ટિએ નીચલા દરજ્જાના, અને ખરી રીતે તો, ગામડામાંના ખેડૂત વર્ગના જ હતા. આ તહેવારોનો ખર્ચ ચર્ચના પૈસામાંથી, અને પ્રેક્ષકો પાસેથી લેવામાં આવતા ધાર્મિક કરમાંથી કરવામાં આવતો. મુખ્ય સમારંભમાં મૂર્ખાઓનો પ્રમુખ ધર્મોપદેશક ચૂંટવાનો કાર્યક્રમ કરવામાં આવતો. ધર્મોપદેશકો વિદૂષકી પોશાક પહેરતા, જ્યારે સામાન્ય માણસો ધાર્મિક વસ્ત્રો પહેરતા. સમારંભમાંના પ્રચલિત રિવાજો સ્વચ્છન્દી અને કોઈ પણ મર્યાદા વિનાના હતા. આ ધર્મોપદેશકો સ્ત્રીઓના અથવા ભાટનાં કપડાં પહેરી ગમે તેવાં ગીતો ગાતા, પ્રત્યક્ષ ધર્મકાર્ય વખતે પણ વિચિત્ર બનાવટી મોઢાં પહેરી આવતા, પ્રાર્થના ચાલતી હોય ત્યારે વેદી ઉપર બેસીને ખાદ્ય પદાર્થો ખાતા, પાસા રમતા, જૂના જોડાઓના તળિયાઓ બાળી ધૂમાડો કાઢતા, તેમજ ચર્ચમાં આમતેમ દોડતા. અંતમાં ગંદા કપડાં સાથે જ તેઓ ગાડીમાં બેસતા અને આખા ગામમાં તેમનું સરઘસ કાઢવામાં આવતું. અર્થાત્ તેમને જોવા એકઠા થયેલ લોકો સામે ભવાઈમાં શોભે તેવી હિલચાલ તેઓ કરતા, અને અશ્લીલ ગીતો ગાઈ લોકોમાં હાસ્ય નિર્માણ કરતા. આ બધી વસ્તુઓનો માનસશાસ્ત્રની દૃષ્ટિએ વિચાર કરીએ તો ધાર્મિક જીવનમાંના કઠોર નિયમો અને વિધિવિધાનોની એક સ્વાભાવિક પ્રતિક્રિયા આપણને તેમાં જણાશે. આમ ધાર્મિક ઉત્સવોને વિડંબન સ્વરૂપ કેવી રીતે અને કેમ પ્રાપ્ત થયું તે આપણે જાણી શકીએ.

ધર્મમંદિરોમાં ચાલતાં આ ધતિંગોની પહેલાં ખૂબ ટીકા થઈ, પણ તેમાં લોકપ્રિયતાનો અંશ મુખ્ય હોવાને કારણે ઉત્સવોની ઉજવણી બંધ કરવી અશક્ય હતી. કેવળ નીચલા દરજ્જાના ધર્મોપદેશકો જ નહીં પણ સામાન્ય લોકો પણ આવા કાર્યક્રમોને એક સ્વાભાવિક મનોરંજન તરીકે માનતા. અને ચડસાચડસી સાથે તેમાં ભાગ લેતા.

પંદરમી સદીમાં વિવિધ પ્રકારના સંઘો સ્થપાયા. ધાર્મિક મંડળો અથવા સાહિત્યિક ગોષ્ઠીઓમાંથી જે સંઘો નિર્માણ થયા, તેઓ પ્રહસનાત્મક નાટકો અથવા તો ઉપદેશાત્મક વિડંબન કાવ્યો રજૂ કરવા લાગ્યા. જૂના 'મૂર્ખાઓના મેળા'નું આ નવું સ્વરૂપ હતું, અને તેમાંથી જ કૉમેડીનો જન્મ થયો. એમાં કામ કરનાર નટો સામાન્ય રીતે નટ અથવા વિદૂષક જેવા હતા, અને હાસ્યવિનોદનો એકમેવ આશ્રય લઈ રાજાથી માંડી મૂર્ખાઓ સુધી બધાનો ઉપહાસ કરી જગતની વિસંવાદિતા બતાવવાનું વિદૂષકી કાર્ય તેઓ કરતા હતા. આ પ્રાથમિક પ્રયોગોની પરિણતિ કૉમેડીમાં થઈ, અને તેમાં આવતા પાત્રોનો વિકાસ આગળ જતાં વિદૂષકના પાત્રમાં થયો.[૨]

આમ, કૉમેડીના વિકાસમાં ત્રણ વસ્તુઓ નોંધવા જેવી છે. (૧) કૉમેડીનો ઉદ્‌ગમ ધર્મવિધિઓના વિડંબનાત્મક અનુકરણમાંથી થયો. (૨) લૌકિક મંડળીઓએ તેમના પ્રયોગોમાં વિડંબનાકારી પ્રવૃત્તિઓનો સમાવેશ કર્યો. (૩) આ કાર્યક્રમો પાછળની ધાર્મિક પ્રેરણા નાશ પામતાં, તેમાં કામ કરતા નટો ધંધાધારી નટો બન્યા, અને તેમાંથી વિદૂષક જેવા રૂઢ પાત્રોનો જન્મ થયો.

સંસ્કૃત નાટકનો અને વિદૂષકનો વિકાસ પણ આ રીતે જ થયો હોવો જોઈએ એમ પાશ્ચાત્ય વિદ્વાનો ધારે તો તે સ્વાભાવિક છે. અને તેથી જ, બ્રાહ્મણકાલીન મહાવ્રત અથવા સોમયાગ જેવી ધર્મવિધિઓમાં વિદૂષકનું મૂળ શોધવાનો ડૉ. કીથે કરેલો પ્રયત્ન ભારતીય પરિસ્થિતિની પાશ્ચાત્ય નાટકના ઇતિહાસ સાથે કરેલી તુલનામાંથી નિર્માણ થયો હોય એમ લાગે છે. પરંતુ ગ્રીક ધાર્મિક નાટકો અથવા મધ્યયુગીન પ્રહસનોની ભારતીય પરિસ્થિતિ સાથે આવી તુલના કરવી અસંબદ્ધ છે, કારણ કે ધર્મક્રિયાનું વિડંબન ભારતીય મનોવૃત્તિથી વિરુદ્ધ છે. ભારતમાં ધર્મ વિશેની સામાન્ય કલ્પના પણ એટલી ગંભીર અને ઉદાત્ત છે, કે ધર્મની મશ્કરી કરનાર કોઈ વ્યક્તિ કદાચ ટીકાને પાત્ર થઈ શકે, પણ ધર્મનું વિડંબન થવું અશક્ય છે. આપણા ધાર્મિક ઉત્સવોમાં નાચ, ગાન, તથા વાદનને સંપૂર્ણ સ્થાન છે, પણ તે મુખ્ય મનોરંજનનો વિષય બની શકે નહીં. એક ઋગ્વેદકાલીન કવિએ બ્રાહ્મણના ધાર્મિક આચારો અને તેના વેદપઠનની તુલના દેડકાની હિલચાલ સાથે અને તેના બરાડા સાથે કરી છે.[૩] પણ તેમાં બ્રાહ્મણોની મશ્કરી કરવાનો કવિનો ઉદ્દેશ નથી. એ સૂક્તમાં મંડૂકોનું ઉપર બતાવેલ ઉપમાનો દ્વારા કેવળ ઉદાત્ત વર્ણન કરવાનો કવિનો આંતરિક હેતુ છે.

પણ તેથી આપણે એમ ન કહી શકીએ કે સંસ્કૃત નાટકોની ઉત્ક્રાંતિમાં ધર્મવિધિઓનું કોઈ સ્થાન જ નથી. ખરી રીતે તો ધર્મવિધિઓના અનુષ્ઠાનમાં

આપણા નાટકનું મૂળ રહેલું છે! 'મહાવ્રત'ના સમારંભમાં શ્વેતવર્ણ વૈશ્ય અને કૃષ્ણવર્ણ શૂદ્રનો ચાલતો ઝઘડો, અથવા તો યજ્ઞમંડપમાં વિશિષ્ટ સ્થાને ઊભા રહીને અપાયેલી બ્રહ્મચારી અને પુંશ્ચલીની ગાળો, તથા સોમક્રયણમાં સોમવલ્લીનો ભાવ નક્કી કરવા માટે ચાલતી રકઝક અને અંતે બિચારા સોમ વેચનારને પડતો માર—આ બધી ક્રિયાઓ પ્રતીકાત્મક હોઈ તેમાંના નાટ્યાત્મક અંશો જો ખિલવવામાં આવે નહીં, તો તે ક્રિયાઓ થઈ શકે જ નહીં. છતાં પણ ધાર્મિક ક્રિયાઓને નાટ્યાત્મક રીતે ખિલવવી, અને તેઓનું વિડંબન કરવું એ બેમાં ફરક છે.

આમ, સંસ્કૃત નાટકોની ઉત્ક્રાંત્તિમાં ધાર્મિક વિધિઓમાં રહેલું નાટ્યતત્ત્વ વિડંબનરૂપે નહીં, પણ કેવળ અનુકૃતિ દ્વારા ચોક્કસ મદદરૂપ થયું હોવું જોઈએ. દા.ત. બ્રહ્મચારી અને પુંશ્ચલીના સંવાદમાં જણાઈ આવતી એક સ્વાભાવિક વિસંગતિ ઉપરથી કદાચ અશ્વઘોષને પોતાના નાટકમાં બ્રાહ્મણ અને ગણિકાનો પ્રસંગ ચિતરવાની કલ્પના આવી હોય એ બની શકે, પણ તેનો એ અર્થ નહીં કે આ પ્રસંગ દ્વારા ધાર્મિક વિડંબન કરવાનો તેનો ઉદ્દેશ હોય. સોમ વેચનારને પડતા મારમાં પણ વિનોદી પ્રસંગના નાટ્ય-બી રહેલાં હોય અને તેમાંથી શાકુંતલમાંનો વિદૂષકનો વિશિષ્ટ પ્રસંગ — કે જેમાં દાસી અથવા ઇન્દ્રસારથિ માતલિનો માર વિદૂષકને ખાવો પડે છે–નિર્માણ થયો હોય એ અશક્ય નથી. ઋગ્વેદના એક સૂક્તમાં સોમ પીને મત્ત બનેલા ઇંદ્રનું વર્ણન છે,[૪] તે ઉપરથી નાટકમાં દારૂડિયાનું પાત્ર ચિતરવાની કલ્પના લેખકને આવી હોય એ બની શકે. ટૂંકમાં, ધર્મવિધિઓના અનુષ્ઠાનમાંથી વિવિધ નાટ્ય પ્રસંગો નિર્માણ કરવાનું લેખકોને સૂઝયું હોય એમ આપણે કહી શકીએ. તેમાં વિડંબનનો પ્રશ્ન ઉદ્ભવતો જ નથી.

તેથી સંસ્કૃત નાટકના વિકાસમાં યજ્ઞ અથવા ધર્મવિધિઓનું વિડંબન સંશયાસ્પદ હોય તો પણ ધાર્મિક કલ્પનાઓની અસર નાટકો ઉપર મોટા પ્રમાણમાં થઈ હોવી જોઈએ એ બદલ શંકા નથી. ભરતના નાટ્યશાસ્ત્રમાં જે નાટ્યપ્રયોગોનાં નામો આવે છે, તેમ જ પતંજલિએ જે નાટકો મહાભાષ્યમાં ઉલેખ્યાં છે તે ઉપરથી નાટ્યકલાનો આરંભ દેવવિષયક નાટકો દ્વારા થયો હોય એમ આપણને જણાય છે. (પ્રાદેશિક નાટકોનો ઇતિહાસ જોઈએ તો પણ પ્રારંભમાં દેવવિષયક જ નાટકો ભજવવામાં આવતાં).

ભરત સૌથી પહેલા નાટ્યપ્રયોગના ઉપદેશક અને સૂત્રધાર હતા. આ નાટ્યપ્રયોગમાં ભરતના પુત્રોએ તથા અપ્સરાઓએ ભાગ લીધો, અને દેવાદિકો પ્રેક્ષક બન્યા, એ નાટ્યશાસ્ત્રની માહિતીને ટેકો આપતો પુરાવો કાલિદાસના 'વિક્રમોર્વશીય'

નામના નાટકમાં જોવા મળે છે. તેમાં બતાવ્યા પ્રમાણે ભરતે 'લક્ષ્મીસ્વયંવર' નાટકનો પ્રયોગ કર્યો હતો, અને તેમાં ઉર્વશીએ નાયિકા તરીકે લક્ષ્મીની ભૂમિકા ભજવી હતી. આમ, ભરત જ્યારે પોતાના નાટ્યશાસ્ત્રમાં નાટકની ઉત્પત્તિ દૈવી હોવાનું આપણને બતાવે, ત્યારે તેનો અર્થ ખરી રીતે આપણે મર્યાદિત સ્વરૂપમાં જ સમજવો જોઈએ–અને તે એ કે દેવચરિત્રો અને ધાર્મિક વિચારો નાટકની ઉત્ક્રાંતિના પહેલા તબક્કારૂપ હોવા જોઈએ.

ભરતે કહ્યા પ્રમાણે, પૃથ્વી પરનો પહેલો નાટ્યપ્રયોગ ઇંદ્રમહ નામના ઉત્સવમાં કરવામાં આવ્યો હતો.[૫] અહીં એ ધ્યાનમાં લેવા જેવું છે કે પહેલેથી નાટકો ભજવવા માટેના હંમેશના પ્રસંગો તો ધાર્મિક ઉત્સવો અને જાત્રાઓ કે મેળાઓ જ હતા.[૬] (ઇંદ્રમહ નામનો ઉત્સવ ચોમાસા પછી, શિયાળાની શરૂઆતમાં ઉજવવામાં આવતો). સંસ્કૃત નાટકોના અભ્યાસ ઉપરથી પણ એ જણાય છે કે વાસંતિક અથવા શારદીય ઉત્સવોના નિમિત્તે, અથવા તો સ્થાનિક દેવતાની જાત્રામાં નાટ્યપ્રયોગો કરવામાં આવતા.

કથાવસ્તુઓમાં જ નહીં, વિવિધ નાટ્યપ્રસંગો યોજવામાં પણ સંસ્કૃત નાટકો ઉપર થયેલી ધર્મની અસર જણાઈ આવે તેમ છે. ભરત અને પંતજલિએ ઉલ્લેખેલા નાટકોના વિષયો જો આપણે તપાસીએ તો તેમાં દેવોના પરાક્રમોનું સ્તુતિગર્ભ નિવેદન અથવા અસત્ય ઉપર સત્યે મેળવેલો જય વગેરે ધાર્મિક વિષયો જ આપણને જોવા મળે છે. ઉત્સવ અથવા જાત્રા જેવા ધાર્મિક પ્રસંગોએ નાટકો સાદર કરવામાં પણ એક પ્રકારની દેવવિષયક કૃતજ્ઞતા જ આપણને જણાય છે, કારણ કે આવા નાટ્યપ્રયોગોમાં સંપૂર્ણ કથાવસ્તુ કોઈ વિશિષ્ટ–દેવવિષયક ન હોય તો પણ પૂર્વરંગમાં ઇષ્ટદેવતાનું આહ્‌વાન તો થયેલું હોય છે જ.

ભવભૂતિના 'માલતીમાધવ'માં અને હર્ષના 'રત્નાવલી'માં વસંતોત્સવનું વર્ણન મળી આવે છે. તે ઉપરથી આવા ઉત્સવોમાં નૃત્ય, ગીત તથા મદિરાપાન જેવા આનંદવર્ધક કાર્યક્રમો થતા હોવા જોઈએ એવું આપણને જણાય છે. અર્થાત્ આ કાર્યક્રમોમાં બોલવાચાલવામાં અતિરેક થયેલો જણાય તો, તે દેવ અથવા ધર્મક્રિયાઓના પરિહાસને લીધે નહીં પણ આનંદના બેકાબુ પરિણામને લીધે જ હોવો જોઈએ. તેથી આવા ઉત્સવોમાં નિર્માણ થતા હાસ્યકારક પ્રસંગો તે વખતની લૌકિક પરિસ્થિતિને લીધે નિર્માણ થતા હોવા જોઈએ. અને આમ ઉત્સવમાં બેફામ બનેલ જનસમુદાય હાસ્યવિનોદ માણતો હોય, તે વખતે જ એકાદ નાટકનો પ્રયોગ રજૂ કરવામાં આવે, અને તેમાં વિદૂષક જેવું પાત્ર પોતાના

હાવભાવ કે અસંબદ્ધ વાર્તાલાપ દ્વારા હાસ્યનિર્મિતિ કરે તો તે અધિક સંભવનીય છે. અર્થાત્, નાટકની આ પ્રથમાવસ્થામાં વિનોદી અંશની શક્યતા અસુર પાત્રના હાસ્યકારક ચિત્રણ દ્વારા જ હોઈ શકે, એમ કહી શકાય.

નાટકની ઉત્ક્રાન્તિની બીજી અવસ્થામાં પણ નાટકનો વિષય દેવવિષયક જ હોવો જોઈએ. પણ તેમાં દેવાસુરનાં યુદ્ધો અથવા દેવોનાં પરાક્રમોનાં વર્ણનો છોડી દઈને, તેમના ચારિત્રમાં જણાઈ આવતા, હર્ષદ્વેષથી ભરેલા લૌકિક પ્રસંગો ચિતરવા તરફ લેખકોની પ્રવૃત્તિ થઈ હોય એમ આપણને જણાય છે. આ અવસ્થાના નાટકોમાં પણ દેવો જ નાયકો હોય છે. પણ ધાર્મિક સન્માનની ભાવના પ્રતીકાત્મક રૂપે વ્યક્ત કરવાને બદલે દેવોના ચરિત્ર માનવીય મર્યાદામાં, એટલે કે માનવ–અનુભવગમ્ય પ્રસંગો દ્વારા આલેખવા તરફ લેખકોની વૃત્તિ સ્વાભાવિક રીતે જ થયેલી આપણને જણાય છે. એ દૃષ્ટિએ કાલિદાસે કરેલો 'લક્ષ્મીસ્વયંવર' નાટકનો ઉલ્લેખ સૂચક છે. નાટ્યકથાનું વહેણ આમ લૌકિક વિષયો તરફ બદલાતું હોવાને લીધે નાટકના નાયક – દેવ – માટે કોઈ સહચર નિર્માણ કરવો લેખકો માટે શક્ય બને છે : કારણ કે માનવી ભાવનાનુરૂપ દેવચરિત્રનું દર્શન કરાવવું હોય તો નાટકમાં વિવિધ પાત્રોની નિર્મિતિ આવશ્યક છે.

ભરતે વિદૂષકના ચાર પ્રકારો બતાવ્યા છે, પણ આજે મળી આવતા સંસ્કૃત નાટકોમાં આ ચારે પ્રકારના વિદૂષકો જોવા મળતા નથી. તેથી બાકીના વિદૂષકોનું ચિત્રણ જેમાં થયેલું હોય એવાં બીજાં સંસ્કૃત નાટકો પ્રાચીન કાળમાં હતાં જ નહીં, અથવા તો ભરતે કહેલા વિદૂષકના આ પ્રકારો કેવળ કાલ્પનિક હોવા જોઈએ, એમ કહેવાનો કોઈ અર્થ નથી. આ ચાર પ્રકારના વિદૂષકોમાં એક દેવોનો વિદૂષક હોય છે. વિદૂષક એટલે તે વિનોદી તો હોય જ, પણ આ વિદૂષકને વેદ આવડે છે! અને ઘરગથ્થુ ઝઘડાઓ નિર્માણ થાય તો પણ તેને તે કુશળતાથી ઉકેલી શકે છે।[૭] ભરતે કહેલ વિદૂષકના આ પહેલા પ્રકાર ઉપરથી નારદની યાદ આવ્યા વિના રહેતી નથી. નાટ્યશાસ્ત્રમાં નાટકની નિર્મિતિમાં નારદે કરેલ કામગીરીનો અહેવાલ આપવામાં આવ્યો છે. એક વખત પૂર્વરંગમાંના સંગીતનો એક ભાગ અસુરોને ખૂબ જ ગમ્યો, અને તેથી તેટલો ભાગ દેવોને અપ્રિય થયો, તે વખતે નારદે મધ્યસ્થ થઈને એ સંગીતને એવી રીતે બેસાડી આપ્યું કે જેથી દેવો અને દાનવો બંને ખુશ થયા।[૮] નારદનું સંગીતમાંનું પ્રાવીણ્ય અને વેદવિદ્યાનું જ્ઞાન પ્રસિદ્ધ જ છે. નાટ્યનિર્મિતિમાં ભરતને નારદની ખૂબ જ મદદ થઈ હોવી જોઈએ.[૯]

નારદમાં ઝગડાઓને ઠંડા પાડવાનું કૌશલ હોય, તો પણ છાનામાના ચાડીઓ ખાઈ તેની ગમ્મત જોવામાં તેને આનંદ આવે છે, અને તેથી પૌરાણિક કથાઓમાં આપણે નારદને એક કલહપટુ તરીકે ચિતરાયેલા જોઈએ છીએ. આ સાથે તેની ટટાર રહેતી ચોટલી વગેરે ધ્યાનમાં લઈ, આપણે તેના સ્વરૂપનો જો વિચાર કરીએ તો વિનોદી પાત્રમાં જોઈતાં રૂપ અને ગુણ બંને નારદમાં સંપૂર્ણપણે રહેલાં આપણને જણાશે. તે ઉપરથી ભરતે વર્ણવેલો દેવોનો સહચર, અને પર્યાયથી પહેલો વિદૂષક, તે નારદ જ હોવો જોઈએ એમ માનવામાં કોઈ હરકત જણાતી નથી.

નાટ્યવિકાસના આગળના તબક્કામાં નાટકનું સ્વરૂપ વધુ લૌકિક બન્યું. લૌકિક વિષયો ઉપર નાટકો રચાવા લાગ્યાં. માનવીય જીવનનું ચિત્રણ તેમાં જણાવા લાગ્યું, અને તે સાથે નાટ્યકલાનું તંત્ર પણ વિકસ્યું. તેમ જ નટમંડળી પણ નાટ્યકલામાં પારંગત થવા લાગી.

દેવોનો મૂળનો નાટ્યવેદ પૃથ્વી ઉપર કેવી રીતે આવ્યો તેની હકીકત ભરતે નાટ્યશાસ્ત્રના ૩૬માં અધ્યાયમાં આપી છે. નાટ્યવેદના જ્ઞાનને લીધે ભરતપુત્રોના મનમાં અહંકાર નિર્માણ થયો, અને તેથી તેમના અભિનયમાં અતિરેક થવા લાગ્યો. એક વખત નાટ્ય પ્રયોગ કરતી વખતે ભરતપુત્રોએ ઋષિમુનિઓની મશ્કરી કરી. તેઓએ સદભિરુચિને ન શોભે એવા ગ્રામ્ય અભિનય દ્વારા પ્રેક્ષકોમાં ખૂબ જ હાસ્ય નિર્માણ કર્યું. તેથી ઋષિમુનિઓ સ્વાભાવિક રીતે જ ક્રુદ્ધ થયા, અને તેમણે બ્રાહ્મણ ભરતપુત્રોને તેઓ શૂદ્ર થશે એવો શાપ આપ્યો. ભરતપુત્રોને પોતાની ભૂલ જણાઈ આવી, અને તેઓએ દેવો પાસે માફી માંગી. બ્રહ્માએ નિર્માણ કરેલી નાટ્યકલા લુપ્ત ન થાય એવી ચિંતા દેવોના મનમાં હોવાને લીધે તેમણે ઋષિમુનિઓની માફી માગી અને ભરતપુત્રોને પ્રાયશ્ચિત્ત કરવાનો ઉપદેશ આપ્યો.[૧૦]

આ અધ્યાયમાં જ એવી એક બીજી કથા નોંધવામાં આવી છે. પોતાના પુણ્યના પ્રભાવે સ્વર્ગ સુધી પહોંચેલો એક નહુષ નામનો રાજા હતો. સ્વર્ગમાંનો સંગીતમય નાટ્યપ્રયોગ જોઈને એ કલા પૃથ્વી ઉપર લાવવાની તેને ઉત્કટ ઈચ્છા થઈ. તેણે પ્રજાપતિને પ્રાર્થના કરી, અને તે ધ્યાનમાં લઈને પ્રજાપતિએ ભરતપુત્રોને પૃથ્વી પર જઈને એક નાટ્યપ્રયોગ કરવાનો આદેશ આપ્યો, અને જો તેઓ તેમ કરશે તો તેઓ બ્રાહ્મણ અને ક્ષત્રિયોનો પુરસ્કાર મેળવશે, અને તેઓ શાપમુક્ત થશે એવું તેમણે તેમને આશ્વાસન આપ્યું.[૧૧]

નાટ્યશાસ્ત્રમાં આપેલી આ કથાઓ કાલ્પનિક માનીએ તો પણ તેમાં એક સામાજિક ઈતિહાસ રહેલો છે, જે તરફ દુર્લક્ષ કરી શકાય તેમ નથી. ભરત

બ્રાહ્મણ મુનિ હતા, તેથી તેમના પુત્રો પણ બ્રાહ્મણ જ હોય ! છતાં શાપને લીધે તેઓની જાત પૃથ્વી ઉપર હલકી થવા લાગી, એમ કહેવામાં નાટ્યકલામાં કામ કરનાર સામાજિક દૃષ્ટિએ હલકા લેખાતા, એ સામાજિક સમજનો બોધ આપણને આ વર્ણન ઉપરથી થાય છે. શૈલૂષનો (એટલે કે નટનો) સામાજિક દરજ્જો નીચો હોવાનો ઉલ્લેખ આપણને રામાયણ, મહાભારત અને અન્ય સાહિત્યિક ગ્રંથોમાં જોવા મળે છે. નટોની સંગતિમાં રહેવાને લીધે પોતા ઉપર દોષ આવ્યો હોવાનું બાણભટ્ટે હર્ષચરિતમાં વર્ણવ્યું છે.

આમ, નટોમાં રહેલી કલાની કિંમત રસિકો દ્વારા થાય, તો પણ નટોને સામાજિક પ્રતિષ્ઠા મળતી નહીં. અર્થાત્ આજની જેમ સામાજિક દુરાગ્રહને ફગાવી દઈ એકનિષ્ઠાથી કલાની સેવા કરનાર કલાકારો તે જમાનામાં પણ હોવા જોઈએ. રાજકુટુંબોમાં રાજકન્યાઓને નૃત્ય, સંગીત તથા નાટ્ય શિખવવામાં આવતાં, અને હરદત્ત તથા ગણદાસ જેવા બ્રાહ્મણો નાટ્યાચાર્ય તરીકેની વૃત્તિ રાજીખુશીથી સ્વીકારતા. પરંતુ સામાજિક પ્રતિષ્ઠાનો પ્રશ્ન બાજુએ મૂકીએ તો પણ ધંધાધારી મંડળીઓમાં બહુસંખ્ય કલાકારો નીચલી કોમના અને અશિક્ષિત જ હતા; અને એ અશિક્ષિત નટો દ્વારા અભિનયમાં અતિશયોક્તિ અથવા ગ્રામ્યતા આવે એ સ્વાભાવિક જ હતું. ઉપરાંત પ્રેક્ષકોમાં હાસ્ય નિર્માણ કરી તાલીઓ મેળવવાની ઇચ્છા સામાન્યપણે નટમાં હોય જ. આવાં એક અથવા અનેક કારણોને લીધે નાટ્યપ્રયોગોમાં પ્રહસનાત્મક ભાગ અપરિહાર્ય થવા લાગ્યો, ભરતપુત્રોની કથાનો આ અર્થ આપણા માટે મહત્ત્વનો છે.

આ વિવેચન ઉપરથી આપણને કેટલાંક મહત્ત્વના મુદ્દાઓ મળે છે. નાટકમાં આવતા પ્રહસનાત્મક ભાગની પ્રેરણા લૌકિક કારણોને લીધે છે. તેનો સંબંધ માનવીય વૃત્તિઓ સાથે છે. નટના અભિનયમાંથી, અથવા તો લોકોને હસાવવાની તેની સ્વાભાવિક ઇચ્છામાંથી પરિહાસ તથા ઉપહાસ સાકાર થાય છે. આમાં કોઈ વખતે કોઈ ધાર્મિક આચાર હાસ્યાસ્પદ રીતે રજૂ કરવામાં આવે તો તેનો ઉદ્દેશ ધર્મનું વિડંબન કરવાનો નહીં, પણ એ આચારના બાહ્યસ્વરૂપનો લૌકિક ઉપહાસ કરવાનો હોય છે. આ કાળમાં નાટ્યકલા ઉપર થયેલો ધર્મનો પ્રભાવ કેવળ બાહ્ય આચારના ઉપહાસ પૂરતો મર્યાદિત સ્વરૂપમાં જ જણાય છે એ ભારતીય નાટ્યશાસ્ત્રના ઇતિહાસમાં નોંધવા જેવી વાત છે.

જ્યારે કોઈ ધર્મવિધિ લોકોની કક્ષા સુધી આવી પહોંચે, અને તેને એક પ્રકારનું સામૂહિક સ્વરૂપ પ્રાપ્ત થાય, ત્યારે તેમાં અનુકૃતિનો અંશ મોટા પ્રમાણમાં

આવે છે, અને સ્વાભાવિક રીતે જ અજાણતાં તેનું વિડંબન પણ થયેલું આપણને જણાય છે. પાક સારા પ્રમાણમાં આવે એ હેતુથી ગામડામાં ખેડૂતો સામુદાયિક ઉત્સવો ઉજવતા હોય છે. કોંડ નામની ગ્રામજનતાના ગ્રામભોજનના એવા જ એક ઉત્સવનું વર્ણન સર વૉલ્ટર એલિયટે એક ઠેકાણે કર્યું છે. આ ઉત્સવનો સંબંધ વર્ષની શરૂઆતમાં કરવામાં આવતા સામૂહિક વાવણી જેવા કૃષિવિષયક ઉત્સવ સાથે છે. તેમાં સૌથી પહેલાં ભેંસ અથવા પાડાને મારવામાં આવે છે, અને તેનું માંસ જમીન ફળદ્રુપ થાય તે માટે ખેતરમાં પૂરવામાં આવે છે, અને વધેલા માંસનો ઉપયોગ ગ્રામભોજનમાં કરવામાં આવે છે. તેમાં બ્રાહ્મણો પણ હોય છે, છતાં ઉત્સવની ધાર્મિક વિધિ અસ્પૃશ્યો દ્વારા કરવામાં આવે છે. ઉત્સવના વિવિધ કાર્યક્રમોમાં મનોરંજન પણ હોય છે, અને હલકી જાતની કન્યાઓ તેમાં નૃત્ય કરે છે. 'રંગલો' તેમના સંગીતને સાથ આપે છે, અને તેમની સાથે નાચે છે. ઘણી વખત તે વિદૂષકી ચાળાઓ કરી લોકોને હસાવે છે.[૧૨]

મુખ્ય વિધિમાં અસ્પૃશ્યો દ્વારા ધર્મકૃત્ય કરવામાં આવે, એમાં અજાણ માણસને ધર્મવિધિનું વિડંબન થએલું અથવા ગોરબ્રાહ્મણોની મશ્કરી કરેલી લાગે, તો પણ ગ્રામજનો માટે તો તે એક સામાન્ય કાર્યક્રમ છે. તેઓ આ વિધિ ગંભીરતાથી કરતાં હોય છે. ગ્રામજનોના આ સામૂહિક ઉત્સવમાં જણાઈ આવતાં ગીત, નૃત્ય તથા વિનોદે નાટકના વિકાસમાં પોતાનો ફાળો આપ્યો હોય તો તે સ્વાભાવિક છે. નાટક ફક્ત દેવધર્માદિ માટે મર્યાદિત રહે એ શકય ન હતું. વાસ્તવિક જગતમાંના વિષયો અને માનવીય પાત્રો તેમાં આવે એ સ્વાભાવિક હતું, અટળ હતું. આમ નાટકનું જ્યારે લૌકિક રૂપાંતર થયું, ત્યારે તેના ઉપર જનસમૂહના ધાર્મિક ઉત્સવોની, અને વિશેષતઃ તેમાંના રંજનાત્મક અંશની અસર થઈ હોવી જોઈએ.

નહુષ રાજાએ દેવલોકમાંની નાટ્યકલા પૃથ્વી ઉપર આણી એ ભરતે આપેલ કથાનો એક અર્થ ઉપર પ્રમાણે લઈ શકાય. તેમાંનો બીજો ધ્વનિ એ છે કે રાજ્યાશ્રયે નાટકના વિકસમાં ખૂબ મદદ કરી હોવી જોઈએ. સામાન્ય રીતે ગાયન, નૃત્ય કાં તો વેષાંતરો જેવા રંજનપ્રકારો જનમાનસને પ્રિય હોય છે જ, પરંતુ એવા કાર્યક્રમોને એક પ્રકારનું વ્યવસ્થિત સ્વરૂપ મળવાને લીધે નાટ્યકલાનો જે સામાજિક વિકાસ થાય, તેમાં રાજ્યાશ્રયનો ફાળો મુખ્ય છે, એમ આપણે કહી શકીએ. રાજ્યાશ્રયને લીધે નાટકમંડળીઓ વિકસી હોવી જોઈએ એટલું જ નહીં પણ તેને લીધે નાટકનું સ્વરૂપ પણ ઘડાયું હોવું જોઈએ. નાટકમાં હંમેશા જણાતા લૌકિક વિષયોની, તથા રાજા નાયક હોવાની જે પ્રથા આગળ રૂઢ થતી ગઈ, તેમાંથી જ સંસ્કૃત "દરબારી નાટકોની" નિર્મિતિ થઈ. અને, દરબારી નાટકોમાંની

રંજકતાનું પ્રમાણ વધ્યું, ત્યારે સ્વાભાવિક રીતે, રાજાના ખાનગી જીવનમાં ભાગ ભજવતો મશ્કરો – વિદૂષક – નાયકના મિત્ર તરીકે નાટકોમાં આવવા લાગ્યો.

આ પ્રકારની વિદૂષકની ઉત્પત્તિ અત્યંત સ્વાભાવિક હતી. અર્થાત્ વિદૂષકની ઉત્પત્તિ એ પ્રકારે સમજાવવા માટે સંસ્કૃત નાટકોનો અપ્રત્યક્ષ પુરાવો આપણને મળી શકે તેમ છે. એક વાત ધ્યાનમાં રાખવા જેવી છે કે સામાજિક વાતાવરણવાળાં નાટકોમાં જ મુખ્યત્વે વિદૂષક દેખાય છે. રામાયણ મહાભારત જેવાં મહાકાવ્યો ઉપર અથવા પૌરાણિક વિષયો ઉપર લખાયેલાં નાટકોમાં વિદૂષક જણાતો નથી. કારણ કે એવાં નાટકોના વિષયો પ્રાચીન શ્રદ્ધાના, અને ઈતિહાસ સંબંધી, હોવાને લીધે સામાજિક ધરતી ઉપર ઘડાયેલા વિદૂષકનું ચિત્રણ કરવા નાટકકારોને તેમાં કોઈ અવકાશ રહેતો નથી. અર્થાત્, આગળ જતાં સત્તરમી શતાબ્દીમાં લખાયેલા 'રતિમન્મથ' તથા 'અદ્ભુતદર્પણ' જેવા દેવવિષયક અથવા રામાયણ-કથાના નાટકોમાં પણ વિદૂષકનું પાત્ર આવે છે, તે કેવળ અનુકરણને લીધે જ ! ખરી રીતે, પુરાણમાંની દુષ્યન્ત–શકુંતલાની, અથવા પુરૂરવા–ઉર્વશીની પ્રણયકથાને સામાજિક સ્વરૂપ અપાયું, ત્યારે જ નાયકના – રાજાના – સહચર તરીકેનું વિદૂષકનું પાત્ર ખીલ્યું. ટૂંકમાં, નૃપનાયકવાળા જે નાટકોમાં સંપૂર્ણ સામાજિક વાતાવરણ ચિતરવામાં આવ્યું હોય, તેમાં જ વિદૂષક આવે છે એમ આપણને નાટ્ય-સાહિત્યના અભ્યાસ ઉપરથી જણાય છે. 'દરબારી નાટકો' ઉપરાંત 'પ્રકરણ' નામનો એક નાટકનો પ્રકાર છે. તેનું સ્વરૂપ સંપૂર્ણપણે સામાજિક છે, અને તેનો નાયક બ્રાહ્મણ, વણિક અથવા પ્રધાન પુત્ર હોય છે. 'મૃચ્છકટિક', તથા 'માલતીમાધવ' આ પ્રકારનાં નાટકો છે. આ નાટકમાં પણ વિદૂષક હોય છે. માલતીમાધવમાં પ્રત્યક્ષ વિદૂષક ન હોય તો પણ પીઠમર્દ તો આવે છે જ !

સામાજિક દૃષ્ટિએ જોઈએ તો, વિદૂષક જેવા માણસો દરબારોમાં રાખવાની પ્રથા પ્રાચીન હોવાનું જણાઈ આવશે. ફક્ત રાજાઓ જ નહીં પણ સુસંસ્કૃત શ્રીમન્તો પણ વિટ તથા વિદૂષક જેવા માણસોને આશરો આપતા એમ કામસૂત્રના 'નાગરક–વર્ણન' ઉપરથી જણાઈ આવે છે. વિદૂષકનું કામ ખાલી હસવું કે હસાવવું એટલું જ ન હતું. નાગરક અને ગણિકાનો એણે વિશ્વાસ મેળવ્યો હતો. તેથી તેમનાં પ્રેમપ્રકરણોમાં જેમ તે મધ્યસ્થ તરીકે કામ કરી શકતો, તેમ તેમની ભૂલ થતાં તે તેમને ઠપકો પણ આપી શકતો હતો[૧૩] ટૂંકમાં વિદૂષક તત્કાલીન સમાજજીવનમાં અત્યંત પરિચિત હતો. તેથી સામાજિક નાટકમાંના વિદૂષકનો પ્રત્યક્ષ જીવનમાંથી ઉદ્ભવ થાય એ અત્યંત સ્વાભાવિક હતું.

ખરી રીતે સંસ્કૃત નાટકકારોએ સામાજિક પરિહાસપ્રધાન નાટકો લખવાની શરૂઆત કરી તે વખતે એ નાટકોને આવશ્યક એવી સામગ્રી આજુબાજુના સામાજિક જીવનમાંથી સહેલાઇથી મળી શકે તેમ હતી, અને, સમાજજીવનનો સૂક્ષ્મ અભ્યાસ કરવો એ તો લેખકનું કર્તવ્ય જ છે! સંસ્કૃત સાહિત્યશાસ્ત્રજ્ઞોએ પણ લોક જીવનના અભ્યાસને લેખકના ઘડતર માટેની એક મહત્ત્વની બાબત માની છે.૧૪ દરબાર કે રાજમહેલમાંનો જીવનવ્યવહાર, શિક્ષિતોની ગોષ્ઠીઓ, ગ્રામ કે નગરમાંના સ્નેહસંમેલનો તેમ જ શહેર તથા ગામડાંમાંના વિવિધ ઉત્સવો આ લેખકો માટે રોજિંદા હતા. આ લેખકો માટે રાજાઓની પ્રણયચેષ્ટાઓ, અંતઃપુરમાંની 'ભાંજગડો', દ્યૂતગૃહ, મદિરાલયમાંના દિલખુશ વ્યવહાર તથા નૃત્ય, ગાયન તેમ જ સામૂહિક ઉત્સવોમાંની ઉન્મુક્ત મશ્કરીઓથી ભરપૂર વાતાવરણમાંથી નાટ્ય પ્રસંગો નિર્માણ કરવા સુલભ હતા. અને તેથી વસંતસેના જેવી ગણિકાનો ભર રસ્તામાં પીછો પકડવામાં આવ્યો હોય, અથવા દાસી અને વિદૂષકની જોરદાર લઢવાડ જામી હોય એવા પ્રસંગો ચિતરવા માટે આ લેખકોને મહાવ્રત જેવી જૂની યજ્ઞવિધિ તરફ જવાની જરૂર ન હતી. એવા પ્રસંગો લોકજીવનમાં જ ઉપલબ્ધ હતા. એની ખાતરી વાત્સ્યાયનના કામસૂત્ર દ્વારા, તથા મૃચ્છકટિક જેવાં નાટકો દ્વારા આપણને થાય છે.

લોકજીવનમાંનો વિદૂષક અમુક એક વિશિષ્ટ જાતિનો જ હતો એમ કહેવું કઠણ છે. પરંતુ જ્યાં સુધી વિદૂષકમાં સામાજિક રીતે આવશ્યક એવા ગુણો હોય, અને તે પોતાની કામગીરી યોગ્ય રીતે કરતો હોય, ત્યાં સુધી તેની જાત વિશેનો પ્રશ્ન, કાંઈ નહીં તો, પ્રત્યક્ષ જીવનમાં મહત્ત્વનો ન હતો. માત્ર નાટકકારોએ જ્યારે વિદૂષકના પાત્રની સામાજિક નમૂના ઉપર પુનર્રચના કરી, ત્યારે સામાજિક આશય અને કલાનું તંત્ર એ બંને કારણોને લીધે તેમને અમુક નિયમો નિર્માણ કરવાની આવશ્યકતા જણાઈ હોવી જોઈએ. નાટક એ એક લોકાનુરંજનની કલા છે. તેના પ્રેક્ષકવર્ગમાં જેમ સામાન્યજનો હોય છે, તેમ સમાજની ઉપલી કક્ષાના વિદ્વાન અને સુસંસ્કૃત લોકો પણ હોય છે, ઉપરાંત રાજ્યાશ્રય હોવાને લીધે સંસ્કૃત નાટક સંપૂર્ણ દરબારી બન્યું હતું. નાટકનો નાયક રાજા હતો. એની અસર વિદૂષકની પુનર્રચના ઉપર થઈ હોવી જોઈએ. તેથી ગ્રામ્ય અભિનય અથવા હલકું ભાષણ નીચલી કક્ષાના પ્રેક્ષકવર્ગને પ્રિય હોય તો પણ નાટક જોવા આવનાર મિશ્રસમુદાયને સંતોષી શકે નહીં.

ભરતપુત્રોને મહર્ષિઓનો શાપ નડ્યો એ નાટ્યશાસ્ત્રમાંની કથાનો આશય એ જ છે. અર્થાત્ નાટકકાર માટે વિદૂષકના પાત્રની અમુક એક પ્રતિષ્ઠા જાળવવી

આવશ્યક હતી. ખાનગી જીવનમાં કોઈની પણ મશ્કરી કરવામાં આવે તો તે ચાલી શકે, પરંતુ જાહેર જીવનમાં અને વિશેષત: નાટક દ્વારા જ્યાં સામાજિક જીવનનું દર્શન કરાવવાનું હોય ત્યાં સદભિરુચિની મર્યાદાઓ પાળવી આવશ્યક હતી. આમાં નાટ્યકલાનો એક નિયમ રહેલો છે. અને વિદૂષક જેવું બધાનો ઉપહાસ કરનારું પાત્ર સમાજમાન્ય એવી એક વિશિષ્ટ કક્ષાનું બનાવવામાં આવે તો જ તેના દ્વારા થયેલો ઉપહાસ કોઈને ન નડનારો બની શકે. આમાં એક લોકમાનસ-શાસ્ત્રનો નિયમ રહેલો છે. ઉપરાંત નાટકનો નાયક જો રાજા હોય, તો તેના સહચર તથા જિગરજાન દોસ્ત તરીકે રંગભૂમિ ઉપર કામ કરનારો વિદૂષક પણ તેને શોભે એવો જ હોવો જોઈએ એ સ્પષ્ટ છે. રાજાનો વિદૂષક બ્રાહ્મણ હોવો જોઈએ એવો ભરતે નિયમ કર્યો, તથા નાટકકારોએ વિદૂષકને બ્રાહ્મણ તરીકે ચિતર્યો, તેનાં કારણો આમ અંશતઃ કલાના નિયમો સાથે અને અંશતઃ સામાજિક સભ્યતા સાથે સંબંધિત છે.

આમ દરબારી અને સામાજિક નાટકોમાંનો વિદૂષક તૈયાર થયા પછી, હાસ્યરસના પરિપોષ માટે નાટકકારોએ તેમાં વિવિધ રંગો પૂર્યા. તેમાં બ્રાહ્મણની મશ્કરી ઉમેરાઈ. ભરતપુત્રોએ જેવી રીતે ઋષિમુનિઓની મશ્કરી કરી, તેવી રીતે વાલ્મીકિ-આશ્રમમાંનો નાનો સૌધાતકિ વસિષ્ઠમુનિને વાઘ, ચિત્તો વગેરે કહીને તેમની મશ્કરી કરે છે.[૧૫] વેદાધ્યયન વગરના, બરાબર સંસ્કૃત બોલતાં ન આવડવાને લીધે પ્રાકૃતમાં બોલતા, અને છતાં બ્રાહ્મણત્વનું અભિમાન ધરાવતા બ્રાહ્મણની નાટકકારોએ કરેલી નિર્મિતિ કેવળ કલ્પનાજનિત નથી. એવા બ્રાહ્મણો જો સમાજમાં ન હોત, તો એવા અભણ બ્રાહ્મણોની નિંદા યાસ્કે કરી ન હોત,[૧૬] અથવા પોતાનાં કર્તવ્યો ન બજાવનાર તેમજ બ્રાહ્મણજાત માટે કલંકભૂત રહેનાર બ્રાહ્મણો ઉપર મનુએ ટીકા કરી ન હોત.[૧૭] એવા બ્રાહ્મણો સમાજમાં હતા, તેથી જ શાસ્ત્રકારોને તેમની ટીકા કરવી પડી, ભાસને ઇન્દ્રને એક લોભી અને પ્રાકૃત બ્રાહ્મણના સ્વરૂપમાં રંગભૂમિ ઉપર આણવો પડયો, તેમ જ બીજા નાટકકારોને પણ વિદૂષકના પાત્ર દ્વારા તેમના દુર્ગુણો જાહેર રીતે બતાવવા પડયા.

પરંતુ, વિદૂષકનું પાત્ર નિર્માણ કરીને સંસ્કૃત નાટકકારોએ બ્રાહ્મણોની દોષાસ્પદ વિસંગતિનો ઉપહાસ કર્યો એમ કહેવું, અને વિદૂષક એટલે નાટકકારોએ બ્રાહ્મણજાતિનું કરેલું વિડંબન છે એમ કહેવું એ બેમાં ફરક છે. વિદૂષક એટલે બ્રાહ્મજાતિનું વિડંબન છે એમ કહેવામાં વિદૂષકનું ચિત્ર એકાંગી અને અપૂર્ણ રહે છે, અને તેણે કરેલ પરિહાસમાં અકારણ મર્યાદાઓ નિર્માણ થાય છે. તેથી એ વિધાન તર્કદુષ્ટ માનવું જોઈએ. સંસ્કૃત નાટકના વિદૂષકનો સૂક્ષ્મ

અભ્યાસ કરતાં એમ જણાય છે કે એક વિનોદી પાત્ર તરીકે વિદૂષકનું કોઈ વિશિષ્ટ સ્થાન છે, તેનો કોઈ અધિકાર છે. રાજમહેલમાંની દાસી, ગણિકા, તેના પરિવારની જ તે મશ્કરી કરતો નથી. નાટકમાંની દરેક વ્યક્તિ કે પ્રસંગ ઉપર તે ઉપહાસનો પ્રકાશ ફેંકતો હોય છે. કાલિદાસના વિદૂષકો રાજાના પ્રેમપ્રકરણોની ખુલ્લી અથવા ગર્ભિત ટીકા કરતા હોય છે. શાકુંતલમાંનો માઢવ્ય દુષ્યન્તના ઢોંગી સેનાપતિ ઉપર તૂટી પડે છે, તેમ જ કણ્વાશ્રમમાંના લાંબી દાઢી-વાળા, અને ઇંગુદી તેલ ચોપડવાને લીધે ચીકણા વાળવાળા તાપસની પણ મશ્કરી કરવાનું તે છોડતો નથી. ધાર્મિક આચાર તરીકે વિશિષ્ટ રંગનાં વસ્ત્રો પહેરવાની અથવા તો દિગંબર રહેવાની પ્રથાની ભાસના સંતુષ્ટે ટીખળ ઉડાવી છે, અને શૂદ્રકના મૈત્રેયની મશ્કરી કરવાની કક્ષા એટલી વિશાળ છે કે, તેની નજરમાંથી કોઈ વસ્તુ ભાગ્યે જ છટકી શકે.

ઔદાર્યની શરૂઆત પોતે કરવી જોઈએ એવા અર્થની અંગ્રેજીમાં એક કહેવત છે. એ કહેવત વિનોદની બાબતમાં પણ લાગુ કરી શકાય. બીજાની મશ્કરી કરનાર પોતાની પણ મશ્કરી કરે તો તે યોગ્ય છે એટલું જ નહીં, પણ ખુલ્લા દિલથી પોતાની મશ્કરી કરી લેવી એ હાસ્યકલાનો આદર્શ કહી શકાય. વિદૂષકે બ્રાહ્મણ જાતની કરેલી ટીકામાં આ અર્થ સમાયેલો છે. કદાચ કોઈ નાટકકારે વિદૂષકને કેવળ ઉપહાસનું પાત્ર બનાવી તે દ્વારા બ્રાહ્મણજાતિનું વિડંબન કર્યું હોય, તો તે તે નાટકકારની કલ્પકતા અને કલાની મર્યાદા તરીકે લેખી શકાય. પણ અભિજાત નાટકકારોએ વિદૂષકનું પાત્ર હાસ્યાસ્પદ રીતે ચિતર્યું નથી. તેમણે તેને જીવનના ખુશમિજાજ ભાષ્યકાર તરીકે ચિતર્યો છે. પરંતુ ઉત્તરકાલીન નાટકકારો જોઈતો સંયમ જાળવી શકયા નહીં, અને તેથી વિદૂષકનું પાત્ર કેવળ બીબાંઢાળ બન્યું, કલાની દૃષ્ટિએ વિદૂષકની પ્રગતિ રુંધાઈ, અને તે મૃતવત્ બન્યો.

વિદૂષકની ભાષા સ્વાભાવિક રીતે જ પ્રાકૃત હતી,[૧૯] કારણ કે તે બોલ-ચાલની ભાષા હતી. 'જનતાની બોલી' તરીકે સંસ્કૃત ભાષા ક્યારનીયે વિસર્જન પામી હતી, અને તેની જગા પ્રાકૃતે લીધી હતી. તેથી રોજિંદા જીવનમાં સામાન્ય જનતા જ નહીં, શિક્ષિતો પણ પ્રાકૃતનો જ ઉપયોગ કરતા હતા. નાગરિકે સાહિત્યિક સંમેલનોમાં ખાલી સંસ્કૃત કે ખાલી પ્રાકૃતનો ઉપયોગ કરવો જોઈએ નહીં એવું કામસૂત્રકારે કહ્યું છે.[૨૦] નાટક એ એક લોકસમુદાયની કલા હોવાને લીધે વિદૂષકના વિનોદથી કેવળ વિદ્વાનોને આનંદ થાય તો તેનો કોઈ અર્થ રહેતો નથી. પોતાનો વિનોદ બધાં માટે આસ્વાદ્ય થાય એ હેતુથી વિદૂષકે પ્રાકૃતનો જ

ઉપયોગ કરવો જોઇએ. એ ઉપરાંત બ્રાહ્મણ વિદૂષક પ્રાકૃત બોલે એમાં જણાતી એક પ્રકારની વિસંગતિને લીધે તેના વિનોદમાં વધુ રંગ ચડે છે.

આ સાથે વિદૂષકની બીજી વિશેષતાઓ પણ સમજાવી શકાય તેમ છે. બ્રાહ્મણ હોવાને લીધે તે ખાઉધરો છે, બીકણ છે. બ્રાહ્મણો ભોજનપ્રિય હોય છે. તેમનું શૌર્ય ખાલી જીભમાં જ હોય છે એમ ભવભૂતિ જેવા નાટકકાર આપણને કહે છે.[૨૧] વિદૂષકને શારીરિક વિકૃતિ વારસામાં મળી હોય એમ લાગે છે. અથવા તો, તે રંગભૂમિ ઉપર હાસ્ય નિર્માણ કરવાના એક નિશ્ચિત સાધન તરીકે પ્રચારમાં આવી હોવી જોઈએ. વિદૂષકની આ વિવિધ વિશેષતાઓ નાટકકારોએ હંમેશા પોતાના નાટકોમાં ચિતરી હોવાને કારણે તેમને એક પ્રકારનું ચોક્કસ સ્વરૂપ પ્રાપ્ત થયું, અને સંસ્કૃત નાટકોમાં વિદૂષક એક રૂઢ પાત્ર બન્યું એમ આપણે કહી શકીએ.

આ પ્રકરણમાંના વિવેચનનો ટૂંક સાર આ પ્રમાણે છે.

(૧) સંસ્કૃત સાહિત્ય તથા ભરતના નાટ્યશાસ્ત્રનો અભ્યાસ કરીએ, તો એમ જણાઈ આવે છે કે સંસ્કૃત નાટકનો આરંભ દેવાસુરદ્વન્દ્વના પ્રયોગરૂપે થયો. તે વખતે અસુરપાત્રના વિકૃત અને વિનોદી રૂપમાંથી હાસ્ય નિર્માણ થતું.

(૨) ધાર્મિક કલ્પનાઓ અને વિધિઓની નાટકના વિકાસ ઉપર મોટી અસર થઈ, પણ તે વિડંબનાત્મક રીતે નહીં. પહેલી અવસ્થામાં નાટકો દેવવિષયક હતાં. તેમાં દેવોનાં પરાક્રમો વર્ણવવામાં આવતાં, અને તેમને સ્તુતિગર્ભ આવાહન કરવામાં આવતું. આ અવસ્થામાં હાસ્યની નિર્મિતિ અસુર પાત્ર દ્વારા, અને બીજે પ્રકારે, એટલે કે પૂર્વરંગમાંના વિદૂષક દ્વારા થતી.

(૩) પછીની અવસ્થામાં પણ, જો કે નાટકનો વિષય દેવતાઓ વિશે જ હતો, છતાં તેમાં એક ફેર પડચો. આ અવસ્થામાં નાટકકારોએ માનવીય દૃષ્ટિકોણથી દૈવી પાત્રો ચિતરવાની શરૂઆત કરી. પોતાના નાટકોમાં માનવીય ભાવનાઓ વર્ણવી રોજિંદા જીવનના પ્રસંગો ચિતરવાની પ્રવૃત્તિ લેખકોમાં જાગી. આ અવસ્થામાં દેવ–નાયકના સહચર તરીકે નારદ જેવું પાત્ર ચિતરવું લેખકો માટે શક્ય બન્યું. નારદ જ ભરતે વર્ણવેલ પહેલો વિદૂષક હોવો જોઈએ, એમ લાગે છે.

(૪) નાટક જેમ વિકસતું ગયું, તેમ વધુ ને વધુ સામાજિક બનતું ગયું. આ કાળમાં પણ ધર્મની અસર ચાલુ રહી. આમ નાટકની કથાવસ્તુ સંપૂર્ણ રીતે સામાજિક બની હોય તો પણ પૂર્વરંગના સ્વરૂપે પણ ધાર્મિક વિધિ તો આરંભમાં કરવામાં આવતી જ. ઉપરાંત, ધાર્મિક તથા સામાજિક પ્રસંગોમાં તેમ જ

સ્થાનિક જાત્રાઓમાં નાટયપ્રયોગો રજૂ કરવામાં એક પ્રકારની ધાર્મિક પ્રેરણા કામ કરતી હોવી જોઈએ એમ આપણે કહી શકીએ.

નાટક જેમ વધુ સામાજિક બનતું ગયું તેમ નીચલી કોમના નટોની ભરતી નાટકમંડળીઓમાં થવા લાગી, અને ઉત્સવોના અતિરેકી આનંદને લીધે, કાં તો નટોની પોતાની આવડતને લીધે તેમના અભિનય અને સંવાદ દ્વારા હાસ્યનિર્મિતિ થવા લાગી.

આ કાળખંડમાં નાટયકલાને રાજ્યાશ્રય મળવાને લીધે એક બાજુ જેવી રીતે તેમની પ્રગતિ થઈ, તેવી રીતે, બીજી બાજુ રાજા નાયક હોય એવા દરબારી નાટકો (court comedy) લખવાની પ્રથા લેખકોમાં રૂઢ થવા લાગી. નાટકકારોએ પોતાની આજુબાજુના પ્રસંગો ચિતર્યા. વિદૂષકની નિર્મિતિ પણ તેને લીધે જ થઈ. વિદૂષક જેવાઓને આશરો આપવાની પ્રથા રાજા તથા શાહુકારોમાં તે વખતે રૂઢ હતી. આમ વિદૂષક તે વખતે સમાજમાન્ય હતો.

(૫) સામાજિક નાટકોમાંનો વિદૂષક પ્રત્યક્ષ જીવનમાંથી નિર્માણ થયો હોય, તો પણ અસુરોના વારસામાંથી જૂના, તેમજ નવી ઘટનાઓને લીધે પ્રસંગોપાત્ત એવા નવા સંસ્કારો તેના ઉપર થયા. અસુરોની વિકૃતિ, અથવા નારદની ચોટલી જેવું અન્ય શારીરિક કઢંગાપણું તેમાં આવ્યું તે સાથે નારદની માર્મિક બુદ્ધિમત્તા અને નિરાગસ મશ્કરી કરવાની વૃત્તિ તેમાં ઉમેરાયાં. ઉપરાંત રાજાના મિત્ર તરીકે બધાની — રાજાની સુદ્ધાં — મશ્કરી કરવા યોગ્ય અધિકારપદ તેમને મળ્યું. તે ઉચ્ચવર્ણીય બ્રાહ્મણ બન્યો. બીજાની મશ્કરી કરતાં, પોતાની જાતને બાતલ કરી શકાય નહીં તેથી કલાની દૃષ્ટિએ નાટકોમાં વિદૂષક પોતાની જાતની–એટલે કે બ્રાહ્મણોની–મશ્કરી કરવા લાગ્યો.

(૬) સંસ્કૃત નાટકના વિકાસમાં રાજ્યાશ્રયનો મોટો ફાળો હોવાને લીધે, વિદૂષકના આદર્શ રૂઢ થતા ગયા, અને વિદૂષકની વિશેષતા વધુ ને વધુ નક્કર સ્વરૂપમાં સ્થિર થતી ગઈ. એને પરિણામે જ વિદૂષક એ એક રૂઢ અને આગળ જતાં કેવળ બીબાંઢાળ પાત્ર બન્યું.

ટિપ્પણ

૧ જુઓ : એફ. એમ. કોર્નફર્ડ, 'ધ ઓરિજિન ઑફ ઍટિક કૉમેડી,' પા. ૨૯, ૩૦, ૯૮-૯૯, ૨૦૨ વગેરે.

૨ જુઓ : ઈ. કે. ચેમ્બર્સ, 'ધ મેડિવલ સ્ટેજ,' વાલ્યુમ ૧. પા. ૨૯૩-૯૫, ૩૨૫, ૩૩૪, ૩૭૨-૮૯ વગેરે.

૩ જુઓ : મણ્ડૂક સૂકત, ઋગ્વેદ ૭, ૧૦૩ . ૧, ૫, ૭, ૮, ૯.

૪ જુઓ ; ઋગ્વેદ ૧૦. ૧૧૯. આ સૂક્ત લવસૂક્ત (લબ-૦) નામે ઓળખાય છે,

૫ નાટ્યશાસ્ત્ર : ગાયકવાડ, કાશી સિરીઝ ૧, ૫૪-૫૫; કાવ્યમાલા, ૧.૨૦-૨૧.

૬ નાટ્યશાસ્ત્ર : ગાયકવાડ, ૪.૨૬૫; કાવ્યમાલા, ૪ ૨૪૭-૪૮, કાશી, ૪ ૨૬૨. મનોમોહન ઘોષકૃત અંગ્રેજી ભાષાંતર, ૪.૨૬૯. જુઓ પ્રસ્તાવના પા. ૫૫-૫૬.

૭ જુઓ પ્રકરણ ૯ મું 'વિદૂષકના ગુણ'

૮ નાટ્યશાસ્ત્ર : ગાયકવાડ, ૫, ૩૭-૪૦; કાવ્યમાલા, કાશી, ૫.૩૮-૪૧, ઘોષ, ૫.૪૪-૪૯

૯ જુઓ : નાટ્યશાસ્ત્ર, કાશી ૩૬.૬૬,

૧૦ નાટ્યશાસ્ત્ર : કાવ્યમાલા. ૩૬. ૨૯-૪૫; કાશી, ૩૬.૨૯-૪૭,

૧૧ નાટ્યશાસ્ત્ર : કાશી, ૩૬.૪૧-૭૦, કાવ્યમાલા-આવૃત્તિમાં ૩૬મા અધ્યાયમાં ફક્ત ૪૫ શ્લોક જણાય છે. અર્થાત્ તેમાં નહુષ-કથા જણાતી નથી.

૧૨ સર વૉલ્ટર એલિયટ, 'ઑન ધ કેરેક્ટરિસ્ટિક્સ ઑફ ધ પૉપ્યુલેશન ઑફ સેંટ્રલ ઇંડિયા,' 'જર્નલ ઑફ ધ એથ્નોલૉજિકલ સોસાયટી ઑફ લંડન, ૧.૯૪ (૧૮૬૯). ચેમ્બર્સના 'મેડિવલ સ્ટેજ' (ભાગ ૨) માંની પુરવણીમાં પ્રસ્તુત લેખનો ઉતારો જણાશે.

૧૩ કામસૂત્ર, કાશી સીરીઝ ક્રમાંક ૨૯-(૧) भोजनान्तरं....पीठमर्दविटविदूषकायत्ताः । ૧.૪.૨૧. (૨) स च वेश्यां नागरकं वा क्वचित् प्रमाद्यन्तं लब्धप्रणयत्वादपवदत इति विदूषकः, क्रीडनत्वाच्च वेशे गोष्ठ्यां च विविधेन हासेन चरतीति वैहासिकः, इत्युभयनामा । સૂત્ર ૧.૪.૪૬નું ભાષ્ય (૩) एते वेश्यानां नागरकाणां च मन्त्रिणः सन्धिविग्रहनियुक्ताः ૧. ૪. ૪૭

૧૪ જુઓ : મમ્મટ; કાવ્યપ્રકાશ ૧.૩.

शक्तिर्निपुणता लोकशास्त्रकाव्याद्यवेक्षणात् ।
काव्यज्ञशिक्षयाऽभ्यास इति हेतुस्तदुद्भवे ॥ પ્રસ્તુત કારિકા

ઉપરની વૃત્તિમાં મમ્મટ કહે છે लोकस्य स्थावरजङ्गमात्मकलोकवृत्तस्य ।

૧૫ જુઓ : ઉત્તરરામચરિત, અંક ૪ મિશ્રવિષ્કંભક.

૧૬ જુઓ : નિરુકત, ૧.૧૮

'स्थाणुरयं भारहारः किलाभूत्
अधीत्य वेदं न विजानाति योऽर्थम् ।

૧૭ જુઓ : મનુસ્મૃતિ, ૨.૧૦૩, ૧૧૦; ૨.૧૫૭-૫૮ વગેરે.

यथा काष्ठमयो हस्ती यथा चर्ममयो मृगः ।
यश्च विप्रोऽनधीयानस्त्रयस्ते नाम बिभ्रति ॥
यथा षण्ढोऽफलः स्त्रीषु यथा गोर्गवि चाफला ।
यथा चाज्ञेऽफलं ज्ञानं तथा विप्रोऽनृचोऽफलः ॥

૧૮ જુઓ : ભાસનું 'કર્ણભાર'
૧૯ વિસ્તૃત ચર્ચા માટે જુઓ પ્રકરણ ૬ઠું 'વિદૂષકની ભાષા'.
૨૦ કામસૂત્ર, ૧,૪.૫૦

नात्यन्तं संस्कृतेनैव नात्यन्तं देशभाषया ।
कथां गोष्ठीषु कथयँल्लोके बहुमतो भवेत् ॥

૨૧ જુઓ : ઉત્તરરામચરિત, ૫.૩૨.

सिद्धं ह्येतद्वाचि वीर्यं द्विजानाम् ।

પ્રકરણ ૩જું

વિદૂષકનું રૂપ

વિદૂષકનું રૂપ કેવું હોવું જોઈએ તેનું વર્ણન ભરતે પોતાના નાટ્યશાસ્ત્રમાં આપ્યું છે. તે પ્રમાણે વિદૂષક ઠીંગણો હોય છે. તેના દાંત આગળ પડતા હોય છે. તેની પીઠમાં ખૂંધ હોય છે, અને માથે ટાલ હોય છે. તેની આંખો લીલાશ પડતી હોય છે. ટૂંકમાં, વિદૂષક દેખાવમાં વિકૃત અને કદરૂપો છે.[1]

પછીના શાસ્ત્રકારોએ વિદૂષકના સ્વરૂપ બદલ કંઈ જ કહ્યું નથી. શારદાતનયે એ વિષયની ચર્ચા કરી હોય, તો પણ તેમાં તેણે ભરતનું જ અનુકરણ ઓછાવત્તા પ્રમાણમાં કર્યું છે. શારદાતનયના વર્ણન પ્રમાણે વિદૂષક ટાલવાળો અને લાલ આંખોવાળો હોય છે. તેના બરડા ઉપર એક મોટું હાડકું હોય છે. વાળ લાલાશ પડતા પીળા (पिङ्गकेश) અને દાઢી લીલાશ પડતી પીળા રંગની હોય છે. એમ શારદાતનય વધુમાં જણાવે છે.[2]

વિદૂષક ટાલવાળો છે, તેમજ તે पिङ्गकेश છે, એમ કહેવામાં એક પ્રકારની વિસંગતિ જણાય છે, પણ એ પ્રકારની વિસંગતિ ભરતના નાટ્યશાસ્ત્રમાં પણ જોવા મળે છે. ભરતે પણ વિદૂષકને એક ઠેકાણે ટાલવાળો કહીને, અન્યત્ર તેના વાળ काकपद જેવા હોય છે એમ કહ્યું છે.[3] અભિનવે આપેલ काकपदની સમજૂતી પ્રમાણે, માથા ઉપરના વાળ સાફ કરી, બંને બાજુએ કાન ઉપર જુલફાં છોડવામાં આવતાં હોય એમ લાગે છે.[4] તેથી તેઓ કાગડાના પદચિહ્ન (∧) જેવાં જણાય છે. આ અર્થ જો બરાબર હોય તો खलतिः અને पिङ्गकेशः એ બે વિશેષણોમાંની વિસંગતિ દૂર કરી શકાય. અર્થાત્ પાઠાન્તર ઉપરથી એમ કહી શકાય કે, વિદૂષકની 'ટાલવાળી' અથવા તો 'કાકપદવાળવાળી' કેશરચના કરવામાં આવતી ![5]

વિદૂષકના રૂપ વિશે च्छेदविभूषितवदनः એવું વિશેષણ વાપરવામાં આવ્યું છે.[6] જો કે च्छेदविभूषितवचनः એવો અન્ય પાઠ ઉપલબ્ધ હોય તો પણ ०वचनः નો રૂપ જોડે કોઈ સંબંધ ન હોવાને લીધે તે પાઠ ગ્રાહ્ય નથી, છેદ શબ્દનો અર્થ રંગલેખાઓ થાય છે. વિદૂષકની રંગભૂષામાં, રંગ ચોપડતી વખતે તેના મુખ ઉપર વિવિધ રંગની રેખાઓ દોરવામાં આવતી. કેરળ રંગભૂમિ ઉપર વિદૂષકની રંગભૂષા આ પ્રકારે જ કરવામાં આવે છે, એ અમે અન્યત્ર આપેલ ચિત્ર

" કેરળ રંગભૂમિનો વિદૂષક "

(જુઓ પ્રકરણ ત્રીજું પૃ. પર)

કોચીનના સ્વર્ગસ્થ મહારાજા શ્રી પરિક્ષિત વર્માના સૌજન્યથી.

દ્વારા સ્પષ્ટ થશે. કાલિદાસ પણ મેઘદૂતમાં છેદ શબ્દ આ વિશિષ્ટ અર્થમાં (= રંગ-લેખાઓ) જ વાપરે છે.[૭] નેપથ્યજ હાસ્યનું વર્ણન કરતી વખતે ભરત કહે છે કે વિદૂષકનું મુખ કાજળ, શાહી, રાખોડો તથા ગેરુ દ્વારા રંગવું જોઇએ.[૮] એ ઉપરથી વિદૂષકની રંગભૂષામાં તેના મુખ ઉપર રંગો દ્વારા રેખાઓ દોરવામાં આવતી એમ જણાય છે.

વિદૂષકના સ્વરૂપ બદ્દલ સંસ્કૃત નાટકોમાંથી આપણને કોઇ વિશેષ માહિતી મળતી નથી. રંગભૂષાનો પ્રશ્ન નટોનો હોવાને લીધે, નાટકોમાં આવતા પાત્રોનું સામાન્ય વર્ણન આપવા સિવાય આપણા નાટકકારોએ એ તરફ ઝાઝું ધ્યાન આપ્યું ન હોય એ બને, છતાં કાલિદાસે માઢવ્યની ચોટલીનો ઉલ્લેખ કર્યો છે,[૯] રાજશેખરે કપિંજલની લાલશ પડતી દાઢી ઉલ્લેખી છે, તથા ચારાયણને ટાલવાળો બતાવ્યો છે.[૧૦]

ભાસે પોતાના નાટકોમાં વિદૂષકની કુરૂપતાનું વર્ણન જાણી જોઇને કર્યું નથી, પણ તેનો સંતુષ્ટ પોતે સ્ત્રી હોવાનો ઢોંગ કરે છે, તેમાં કદાચ તેના પૌરુષની મશ્કરી કરવાનો ભાસનો ઉદ્દેશ હોય ![૧૧] 'અદ્ભુતદર્પણ' નામના નાટકમાં મહોદરને પોતાના પૌરુષની આ પ્રકારની મશ્કરી પસંદ નથી.[૧૨] શૂદ્રકના મૈત્રેયનું માથું ઊંટના ઘૂંટણ જેવું છે, અને માથાના વાળ કાકપદ જેવા છે.[૧૩]

'માલવિકાગ્નિમિત્ર' નાટકમાં એક અનપેક્ષિત પ્રસંગમાંથી વાનરચેષ્ટાને લીધે વિદૂષક (ગૌતમ)નો છુટકારો થાય છે, ત્યારે તે 'પોતાનો પક્ષ' સંભાળનાર વાંદરાને ધન્યવાદ આપે છે. 'વિક્રમોર્વશીય'માં કુમાર આયુ જ્યારે માણવકને નમસ્કાર કરવા નીચો વળે છે ત્યારે માણવક તેને 'આશ્રમમાં રહેવાને લીધે આપને વાંદરાઓ તો પરિચિત હશે જ !' એમ પૂછે છે. આ બંને ઠેકાણે વિદૂષકનું વાંદરા સાથેનું સામ્ય કાલિદાસે સૂચિત કર્યું છે. હર્ષની 'રત્નાવલી' નાટિકામાં, કશાકનો અવાજ સાંભળવાને લીધે વાંદરો આવ્યો હોય એવું સાગરિકાને લાગે છે. તે વખતે તેની સખી સુસંગતા 'એ અવાજ વાંદરાનો નહીં પણ વિદૂષકનો છે' એવી ચોખવટ કરે છે. ત્યાર પછી વિદૂષકને પ્રત્યક્ષ જોઇને 'ઓહો ! કેટલો સુંદર પુરુષ !' એમ કહી તે તેની મશ્કરી કરે છે. 'નાગાનન્દ'માં પણ વિટ વિદૂષકને 'કપિલમર્કટ' તરીકે સંબોધે છે.

'કૌમુદીમહોત્સવ'માંનો વૈખાનસ દેખાવમાં વાંદરા જેવો હોઇ, તેનો અવાજ ગધેડા જેવો છે. રાજશેખરના 'વિદ્ધશાલભંજિકા'નો ચારાયણ ટાલવાળો બતાવવામાં આવ્યો છે, અને જ્યારે તે તબેલામાંના વાંદરાનું ચિત્ર રાજાને બતાવે

છે, ત્યારે રાજા 'ઓહો ! આ તો આપની જ છબી !' એમ તેને કહે છે. અર્થાત્ રાજાના આ સ્તુતિવચનો સાંભળ્યા પછી ચારાયણ ચીડાય છે એ વાત જુદી !

રાજશેખરના કપિંજલના (તેના નામ પ્રમાણે) લાલાશ પડતા વાળ અને દાઢીનો ઉલ્લેખ ઉપર કરવામાં આવ્યો છે. તે ઉપરાંત તેના કાન ટોપલા (?) જેવા હોય એમ टप्परकण्ण શબ્દ ઉપરથી લાગે છે. 'શાકુંતલ'ના વિદૂષક માટે माणवक શબ્દ વપરાયો છે, તેનો અર્થ 'ઠીંગણો માણસ' એવો કરવામાં આવે છે. શિકારની ધમાલમાં વિદૂષકનાં હાડકાં કથળી ગયાં છે, અને તે ટટાર ઊભો પણ રહી શકતો નથી. પોતાની આ અવસ્થાનું વર્ણન જ્યારે તે દુષ્યન્ત પાસે કરે છે, ત્યારે દુષ્યન્તને તે 'નદીવેગને લીધે વળી ગયેલ વાંસનું' ઉદાહરણ આપે છે. તે વખતે તે कुब्जलीला શબ્દનો પ્રયોગ કરે છે. તે ઉપરથી વિદૂષકની પીઠે ખૂંધ હોવાને લીધે તેની નીચી વળેલી આકૃતિ આપણે કલ્પી શકીએ. પછીના અંકમાં હંસપદિકાની દાસીએ, તેમજ ઇંદ્રસારથિ માતલિએ તેને માર્યો હોવાનું વર્ણન આવે છે. તે ઉપરથી પણ વિદૂષકની શારીરિક વિકૃતિની કલ્પના કરી શકાય.

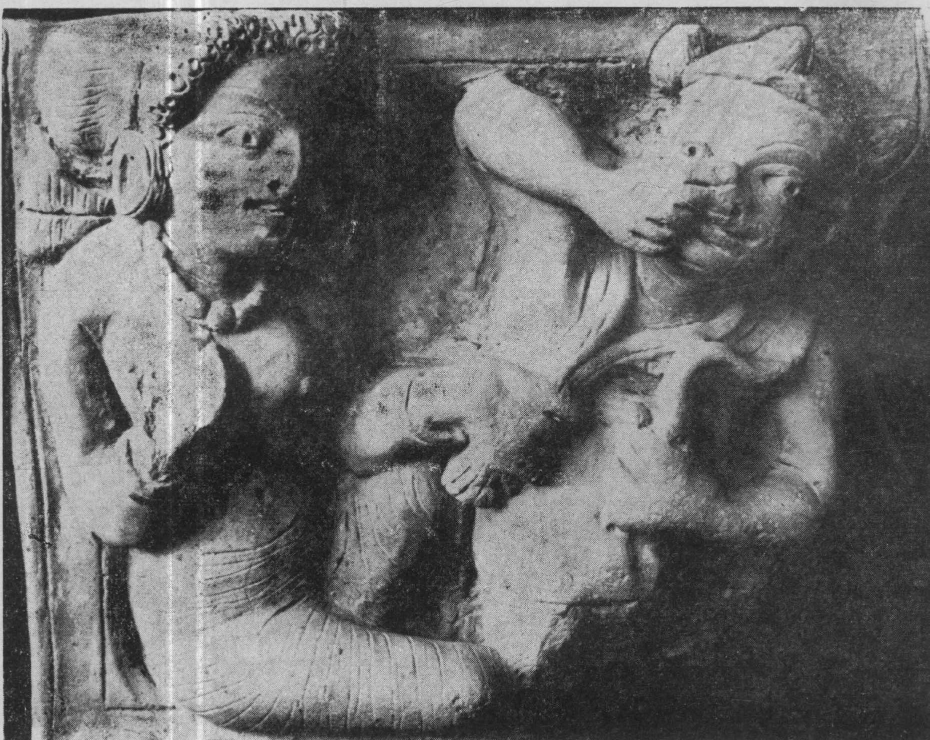
હર્ષના 'નાગાનન્દ'માં એક પ્રસંગે વિદૂષકના મોંએ કાળો રંગ ચોપડવામાં આવે છે. 'અદ્ભુતદર્પણ'માંનો વિદૂષક મોટા પેટવાળો છે. તેનું નામ મહોદર. બંને હાથથી પોતાના પેટને સંભાળતો સંભાળતો તે રંગભૂમિ ઉપર પ્રવેશે છે.

સાહિત્યશાસ્ત્ર અને પ્રત્યક્ષ નાટકોમાંથી મળતી ઉપર મુજબની માહિતી જોતાં આપણને એ સ્પષ્ટ થાય છે કે હાસ્યાસ્પદ કુરૂપતા વિદૂષકના સ્વરૂપમાં મહત્ત્વનો ભાગ ભજવતી હોવી જોઈએ. વિદૂષકને તેનું વિકૃત રૂપ પ્રાથમિક અવસ્થામાંના અસુરો પાસેથી વારસામાં મળ્યું હોવું જોઈએ એવું અમે આ પહેલાં સૂચવ્યું છે. વધુમાં એમ પણ કહી શકાય કે નટને પોતાની રંગભૂષા કરતી વખતે સુલભતા થાય એ હેતુથી ભરતે વિદૂષકના વર્ણનમાં કેટલાંક સાભિપ્રાય વિશેષણો યોજ્યાં હોવાં જોઈએ, તેમજ પછીના શાસ્ત્રકારોએ અને નાટકકારોએ તેમાં પોતાનો ઉમેરો કર્યો હોવો જોઈએ. અર્થાત્ નાટ્યશાસ્ત્રનો આદેશ નાટકકારોએ શબ્દશઃ પાળવો જોઈએ કે નહીં, અથવા તો નાટકકારોએ કયે ઠેકાણે ભરતના નિયમો સાથે છૂટ લીધી છે – વગેરે પ્રશ્નોની ચર્ચા અહીં કરવાની જરૂર નથી. નાટ્યશાસ્ત્રે રંગભૂષા વિશેનું માત્ર દિગ્દર્શન કર્યું છે. સમયાનુસાર તેમાં ફેરફાર કરવાનું સ્વાતંત્ર્ય નટોને અથવા નાટકકારોને હોવું જોઈએ એ સ્પષ્ટ છે. વિદૂષકના રૂપમાં કોઈ શારીરિક વિકૃતિ હોવી જોઈએ એટલો જ અહીં મૂળ મુદ્દો છે, પછી તે વિકૃતિ ગમે તે સ્વરૂપની હોય તો પણ, તે રંગભૂમિ ઉપર હાસ્ય નિર્માણ કરી શકે એવી હોવી જોઈએ.

"વિદૂષકની ટોપી – અજંટાના ભિત્તિચિત્રમાં"

(જુઓ પરિશિષ્ટ પૃ. ૩૦૦)

અજંટા ગુફા નં. ૧.



" ત્રિશિખંડક વિદૂષક "

(જુઓ પ્રકરણ ત્રીજું, પૃ. ૫૫)

મથુરા મ્યુઝીયમ ચિત્રાવલી ક્ર. ૨૭૯૫

વિવિધ પ્રકારનાં પાત્રોએ પ્રતિશિર (પ્રતિશીર્ષ) અથવા શિરોવેષ્ટન કયા પ્રકારે વાપરવું તેનું વર્ણન નાટચશાસ્ત્રમાં આવે છે.[૧૪] વિશિષ્ટ પ્રકારનાં શિરોવેષ્ટનને લીધે નટ કયું પાત્ર ભજવે છે તે સહેલાઈથી સમજી શકાય છે એ અભિનવનું કથન યોગ્ય છે;[૧૫] પરંતુ ચેટ, વિદૂષક જેવા ત્રીજા વર્ગનાં (અધમ) પાત્રો માટે કોઈ પણ પ્રકારના શિરોવેષ્ટનનો ભરતે ઉલ્લેખ કર્યો નથી, એટલું જ નહી પણ વિદૂષક ત્રિશિખ, ટાલવાળો, અથવા તો કાકપદ જેવા વાળવાળો જોઈએ એમ કહીને તેની વિશિષ્ટ કેશરચનાનો તેણે ઉલ્લેખ કર્યો છે. ગુપ્તકાલીન ચિત્રાવલીમાં ઠીકરા ઉપર ચિતરેલું એક ચિત્ર જોવા મળે છે. તે ચિત્રમાં એક સ્ત્રી એક પુરુષના ગળામાં રૂમાલ બાંધી તેને ખેંચતી હોય એવું દશ્ય છે. ડૉ. વાસુદેવશરણ અગ્રવાલના મત પ્રમાણે પ્રસ્તુત ચિત્ર વિદૂષક અને દાસીનું હોઈ, તેમાં રાજમહેલમાંનો હંમેશનો એક ક્રીડાપ્રસંગ ચિતરવામાં આવ્યો છે.[૧૭] ડૉ. અગ્રવાલનો મત સ્વીકારીએ તો ચિત્રમાં દોર્યા પ્રમાણે, ગુપ્તકાળમાં વિદૂષક માથે ત્રણ અણીવાળી પાઘડી પહેરતો હોવો જોઈએ એમ કહી શકાય.

વિમલસૂરિના (ઈ.સ. ૪થી સદી) 'पउमचरिय' નામના પ્રાકૃત ગ્રંથમાં (૧.૧૯) એક ઉપમા દ્વારા વિદૂષકના કાન લાકડાના હોવાનો ઉલ્લેખ છે. પ્રસ્તુત કાવ્યના રવિષેણે કરેલ સંસ્કૃત અનુવાદમાં એ ઉપમા બાતલ કરવામાં આવી છે. પરંતુ મૂળના 'दारुमय' શબ્દ ઉપરથી જેને લાકડાના કાન હોય એવું બનાવટી મોઢું વિદૂષક વાપરતો હોવો જોઈએ, અને પાછળથી એ પ્રથા બંધ પડી હોવી જોઈએ, એવો ડૉ. ઉપાધ્યેનો તર્ક છે.[૧૮] ખરી રીતે તો આ બાબતમાં કંઈ પણ ચોક્કસ કહેવું કઠણ છે, કારણ કે પ્રસ્તુત શ્લોકમાં 'दारुमय' શબ્દનો શાબ્દિક અર્થ અભિપ્રેત નથી. જો આપણે તેનો 'નિરુપયોગી કાન' (એટલે કે જેઓ કંઈ સાંભળી શકે નહીં, અથવા તો ફક્ત દેખાવના જ છે) એવો લાક્ષણિક અર્થ લઈએ, તો રવિષેણે આપેલ તે શબ્દની **श्रवणाकारधारिणौ** એ સમજૂતી સાથે તે સુસંગત છે, વિદૂષકના કાન નિરુપયોગી છે, કારણ કે તેને 'શ્રુત' નથી, વિદૂષક પાસે વિદ્યા નથી એવો दारुमय શબ્દનો અર્થ હોવાની શકયતા છે.

પરંતુ, વિદૂષકની રંગભૂષામાં બનાવટી મોઢાંઓનો ઉપયોગ કરવામાં આવતો કે કેમ એ એક વિવાદસ્પદ છતાં મનોરંજક પ્રશ્ન છે. રાજશેખરના 'કર્પૂરમંજરી' નામના પ્રાકૃત સટ્ટકમાં આ વિશે ત્રણ ઉલ્લેખો આવે છે—(૧) નેપથ્યગૃહમાં (સૂત્રધારની સહકારિણી—) નટી વિવિધ પાત્રોનાં મોઢાં બેસાડે છે, એમ સૂત્રધાર કહે છે (અંક ૧.૪૦.૫) (૨) ચોથા અંકમાં સ્ત્રીઓ 'નિશાચરી મોઢાં' ચઢાવીને સ્મશાનનૃત્ય કરતી હોય એવું દશ્ય આવે છે (અંક ૪.૧૫) (૩) પહેલા અંકમાં

જ્યારે વિદૂષક પોતે ખિજાય છે ત્યારે દાસીને જ લાંબી દાઢીવાળું અને ટોપલા જેવા કાનવાળું મોઢું ચઢાવી પોતાની જગ્યાએ ઊભા થવાનું તે ક્રોધાવેશમાં કહે છે (૧.૨૦-૪૦) આ ત્રણે ઠેકાણે पडिसीसअ (प्रतिशीर्षक) શબ્દ વાપરવામાં આવ્યો છે. કોનાઉ અને લાયમન એ કર્પૂરમંજરીના સંપાદકોએ તેનો અર્થ 'મહોરું' (mask) કર્યો છે.[૧૯]

નાટ્યશાસ્ત્રમાં પ્રતિશિરનો ઉલ્લેખ આવે છે, પરંતુ તેનો અર્થ 'શિરોવેષ્ટન' કે 'મુખવટો' એ નક્કી નથી. ભરતે એક એવો નિયમ આપ્યો છે કે, "રાજાદિ ઉત્તમ પાત્રોએ મુગટ વાપરવો જોઈએ, મધ્યમ પાત્રોને માથે શિરોવેષ્ટન હોવું જોઈએ અને અધમ પાત્રોએ પોતાનાં માથાં ખુલ્લાં રાખવાં જોઈએ; કંચુકી, અમાત્ય જેવા પાત્રોનું શિરોવેષ્ટન ફેંટો બાંધીને કરવું."[૨૦] અહીં प्रतिशीर्षकનો અર્થ શિરોવેષ્ટન કર્યો હોય એમ લાગે છે, પણ એ જ અધ્યાયમાં આગળ વિવિધ સામગ્રી દ્વારા પ્રતિશીર્ષકો કેવી રીતે બનાવવાં એની ચર્ચા કરતાં ભરત पतिशीर्षकનો અર્થ સ્પષ્ટ રીતે 'બનાવટી મોંઢાં' અથવા મહોરાં કરતા હોય એમ લાગે છે.[૨૧] પ્રસ્તુત ફકરા પરની અભિનવની ટીકા મુજબ જ્યારે દ્વિશિર ત્રિશિર જેવી રંગભૂષા પાત્રોની કરવાની હોય, અથવા નટનો મૂળ ચહેરો ઢાંકવાનો હોય, ત્યારે જ બનાવટી મોંઢાંઓનો ઉપયોગ કરવામાં આવતો. રંગભૂષા કરતી વખતે બનાવટી વાળ તથા દાઢીમૂછોનો ઉપયોગ થતો હોવો જોઈએ એમ 'રાક્ષસાદિ પાત્રમાં લાલાશ પડતા વાળ, લાંબાવાળ, અથવા લાલ આંખોની યોજના કરવી' એ ભરતના વચન ઉપરથી કલ્પી શકાય : કર્પૂરમંજરીમાંની નિશાચરીની ભૂમિકા નટો આ પ્રમાણે બનાવટી વાળ તથા અન્ય સાધનો દ્વારા કરતા હોય છે.

પરંતુ મહત્ત્વની વાત તો એ છે કે બનાવટી મોંઢાંઓનો ઉપયોગ ભરતને અભિપ્રેત હોય તો પણ કયા પાત્રે કયે વખતે તેનો ઉપયોગ કરવો તે વિશે ભરતે કંઈ પણ કહ્યું નથી. તે ઉપરથી એમ જણાય છે કે વિશિષ્ટ પ્રકારનાં શિરોવેષ્ટન અથવા તો બનાવટી વાળનો ઉપયોગ નટો વિવિધ પ્રકારની રંગભૂષામાં કરતા હોવા જોઈએ, પણ જ્યારે બે મોંઢાંવાળો રાક્ષસ અથવા તો દશમુખ રાવણ જેવાં વિલક્ષણ પાત્રો બતાવવાના હોય ત્યારે કૃત્રિમ મોંઢાંઓનો ઉપયોગ થતો હોવો જોઈએ પ્રતીકાત્મક નાટ્ય તથા નૃત્યપ્રકારોમાં પણ એવાં મોંઢાઓનો ઉપયોગ થતો હોય એમ લાગે છે.

ભરતે વર્ણવેલ વિદૂષક ટાલવાળો અથવા માથે કાકપદ–વાળવાળો છે. અધમ વર્ગનાં પાત્રોમાં વિદૂષકની ગણના થતી હોવાને લીધે તે 'ખુલ્લા માથે' ફરતો હોવો જોઈએ એમ ભરતના સામાન્ય નિયમ ઉપરથી કહી શકાય. અર્થાત્

વિદૂષકનું રૂપ કેવું હોવું જોઈએ એ વિશેની કલ્પનાઓ યથાકાળ બદલાઈ હોવાને કારણે, તેની રંગભૂષામાં તથા વેશભૂષામાં સમયાનુસાર ફેરફાર થયા હોવા જોઈએ. ગુપ્તકાળમાં વિદૂષકને ત્રિશિખ બનાવવા માટે ત્રણ અણીવાળી પાઘડી અસ્તિત્વમાં આવી. મરાઠી રંગભૂમિ ઉપર વિદૂષક અથવા ગોરબ્રાહ્મણ માટે વપરાતી લાલ રંગની કાનટોપી એ ત્રિશિખ ઉપરથી જ ઊતરી હોય એમ લાગે છે. વેશભૂષામાં જણાતા આ ફેરફાર યથાસમય બદલાયા હોય તો પણ માંકડાં જેવું રૂપ. લાકડા જેવા અથવા તો ટોપલા (?) જેવા કાન ઈત્યાદિ નાટકકારોએ બતાવેલી તેની શારીરિક વિશેષતાઓ બતાવવા માટે બનાવટી મોંઢાંની આવશ્યકતા હોય એમ લાગતું નથી. આવશ્યક રંગો સાથે બનાવટી કાન અથવા દાઢી ચોંટાડીને વિદૂષકનું પાત્ર જોઈએ તેમ તૈયાર કરી શકાય. તેથી બનાવટી મોંઢાંઓનો ઉપયોગ તે વખતે પરિચિત હોય તો પણ વિદૂષકનું પાત્ર તૈયાર કરતી વખતે તેનો ઉપયોગ થતો કે કેમ તે બદલ શંકા છે. કદાચ, રાજશેખરના જમાનામાં વિદૂષક બનાવટી મોંઢું ચઢાવી રંગભૂમિ ઉપર આવતો હોવો જોઈએ.

વિદૂષકની વેશભૂષા વિશે કોઈ વિશેષ માહિતી શાસ્ત્રગ્રંથોમાં મળતી નથી. ચીર (વલ્કલ), ચર્મ (ચામડું) અને ચીવર (ભિક્ષુઓનું વસ્ત્ર) દ્વારા વિદૂષક બનાવટી મોંઢું ચઢાવી રંગભૂમિ ઉપર આવતો હોવો જોઈએ.

વિદૂષકની વેશભૂષા વિશે કોઈ વિશેષ માહિતી શાસ્ત્રગ્રંથોમાં મળતી નથી. ચીર (વલ્કલ), ચર્મ (ચામડું) અને ચીવર (ભિક્ષુઓનું વસ્ત્ર) દ્વારા વિદૂષક મંડિત થાય છે એમ ભરતે કહ્યું છે.[૨૨] મૂળ શબ્દોનો અર્થ 'સામાન્ય કપડું' અથવા તો 'ચિથરાં' એમ પણ કરવામાં આવે છે. નેપથ્યહાસ્યના સંદર્ભમાં રામચંદ્રે ઢીલાં કપડાંઓનો ઉલ્લેખ કર્યો છે.[૨૩] કદાચ વિદૂષક તદ્દન ઢીલું ધોતિયું પહેરતો હોવો જોઈએ, અને તેથી રંગભૂમિ ઉપર હાસ્યના પ્રસંગો નિર્માણ થતા હોવા જોઈએ. રાજાના અંતઃપુરમાં વિદૂષક છૂટથી ફરી શકે છે એવું સાગરનન્દી આપણને જણાવે છે.[૨૪] અને તે બરાબર છે. અંતઃપુરમાં ફરનાર વ્યક્તિના વેશ વિશે ચર્ચા કરતા નાટ્યશાસ્ત્રમાં 'ભગવાં કપડાં કે પટ્ટનો' ઉલ્લેખ કરવામાં આવ્યો છે.[૨૫] અર્થાત્ ભરતે વર્ણવેલા ચાર પ્રકારના વિદૂષકો પૈકી તાપસ અને દ્વિજ પ્રકારના વિદૂષકો માટે આવાં કપડાં યોગ્ય કહેવાય, પણ સામાન્ય રીતે વિદૂષક બાઘા જેવાં કપડાં પહેરતો હોવો જોઈએ, અને તેથી હાસ્ય નિર્માણ થતું હોવું જોઈએ. કિં બહુના, શારદાતનય તથા શિઙ્ગભૂપાલે વિદૂષકની વિકૃત વાણી અને વેશભૂષા દ્વારા હાસ્ય નિર્માણ થાય છે એમ સ્પષ્ટ જ કહ્યું છે.[૨૬]

વિદૂષકને નાટકકારોએ હંમેશાં બ્રાહ્મણ બતાવ્યો છે. અને તેથી સ્વાભાવિક રીતે જ તેના યજ્ઞોપવીતનો ઉલ્લેખ નાટકોમાં જોવા મળે છે. 'અવિમારક'માંનો સંતુષ્ટ કહે છે કે ખરી રીતે તો તે જનોઈ પહેરે છે, માટે જ તે બ્રાહ્મણ છે. 'મૃચ્છકટિક'માં ચારુદત્ત મૈત્રેયને પોતાની પાસે બેસાડી રાખવા તેનું યજ્ઞોપવીત ખેંચે છે. 'માલવિકાગ્નિમિત્ર'માં બનાવટી સર્પદંશની વેદનાઓ થંભાવવા વિદૂષકે જનોઈનો ઉપયોગ દોરીની જેમ બાંધવાને માટે કર્યો છે. 'રત્નાવલી'માંનો વિદૂષક જનોઈના સોગંદ લે છે, અને 'નાગાનન્દ'માંના આત્રેયની જનોઈ ધમપછાડામાં તૂટી જાય છે, ત્યારે તે બિચારા પાસે પોતાનું બ્રાહ્મણ્ય સિદ્ધ કરવા સૂતરનો એક દોરો પણ રહેતો નથી!

સંસ્કૃત નાટકોમાં ઘણી વખત વિવિધ વસ્ત્રાલંકારોનો ઉલ્લેખ જણાય છે. 'વિક્રમોર્વશીય'માં જ્યારે રાજા પોતાની વેશભૂષા કરતો હોય છે, ત્યારે વિદૂષક પણ ફૂલો અને લેપ દ્રવ્યોમાંનો પોતાનો ભાગ લેવા આગળ આવે છે. 'નાગાનન્દ' નાટકમાં નાયકના લગ્નસમારંભમાં વિદૂષકને પણ ચંદનાદિ સુગંધી દ્રવ્યો, ગળામાં પહેરવા ફૂલની માળા, રેશમી વસ્ત્રોની જોડી વગેરે વસ્તુઓ ભેટ આપવામાં આવે છે. હર્ષે પોતાના નાટકોમાં વિદૂષકના વિવિધ અલંકારોનો—દા. ત. કર્ણભૂષણો, હાર તથા સોનાનાં કડાંનો—ઉલ્લેખ કર્યો છે. રત્નાવલીમાં તો વિદૂષકને પોતાનું કડું મળતાં, તે એટલો ખુશ થઈ જાય છે, કે તે તરત જ તે કડું પહેરી પોતાની પત્નીને બતાવવા જાય છે.

રાજશેખરનો ચારાયણ નાયકે વસ્ત્રાલંકાર પહેર્યા પછી વધેલાં વસ્ત્રો અને અલંકારો પોતાને માટે લેવા ઉતાવળ કરે છે, તેમજ જ્યારે કર્પૂરમંજરી આવે છે, ત્યારે તેને બેસાડવા કપિંજલ પોતાનો ખેસ જમીન ઉપર પાથરે છે!

સંસ્કૃત નાટકોમાં વિદૂષકના સાજ સાથે આવશ્યક એવી એક વાંકીચૂંકી લાકડીનો ઉલ્લેખ ઘણી વખત કરવામાં આવે છે. આ 'દંડકાષ્ઠ' અથવા 'કુટિલક' નામની લાકડીનો ઉલ્લેખ ભરતે પણ કર્યો છે. આ લાકડી ત્રણ ઠેકાણે વળેલી, જીવાતે કોરી નહીં ખાધેલી, અને ગાંઠોવાળી, અથવા વચ્ચે કોઈ ડાળી હોય એવી હોય છે.[૨૭] ખરી રીતે તો આ વક્રદણ્ડનું મૂળ બ્રહ્માના આયુધમાં રહેલું છે, અને નાટ્યપ્રયોગ વખતે જ્યારે 'વિઘ્નો' ઉપદ્રવ કરતાં, ત્યારે તેમનો નાશ કરવામાં તેનો ઉપયોગ થતો. તેથી જ તેને 'જર્જર' એવું યોગ્ય નામ પ્રાપ્ત થયું. એ જર્જર અથવા વક્રદણ્ડ આગળ જતાં વિદૂષકના હાથમાં આવ્યો, અને વિદૂષક સાથે સંબદ્ધ બીજી વસ્તુઓની જેમ આ લાકડીનો હાસ્યકારક રીતે ઉપયોગ થવા લાગ્યો. આ વાંકીચૂંકી લાકડી લઈ ફૂલ ઉપરના ભમરા અથવા તો કબૂ-

તર જેવાં પક્ષીઓને ઉડાડવાનું, વળી આંબાપરનેા મેાર ઉતારવાનું વિદૂષકનું "શૌર્ય" નાટકકારેાએ વર્ણવ્યું છે !

આ વિવેચન ઉપરથી આપણને એમ જણાય છે કે વિદૂષકની રંગભૂષા અને વેશભૂષાની બાબતમાં ભરતે બતાવેલી વસ્તુઓમાં આગળ જતાં વધારા અથવા ફેરફાર થતા ગયા. તે ઉપરથી આપણે એમ કહી શકીએ કે સમય સમય પ્રમાણે પ્રચલિત વેશભૂષાના રિવાજો અને રંગભૂમિની રૂઢિઓને અનુસરીને જ વિદૂષકની રંગભૂષા કરવામાં આવતી. અર્થાત્ બાહ્ય રૂપ અથવા વેશમાં ફેરફાર થાય, તેા પણ સામાન્ય રીતે વિદૂષકનું રૂપ હાસ્યકારક હેાવું જોઈએ એ તત્ત્વ સર્વત્ર જણાઇ આવે છે.

ટિપ્પણ

૧ જુઓ : નાટ્યશાસ્ત્ર, કાવ્યમાલા; ૨૪.૧૦૬, કાશી, ૩૫.૫૭ (પાઠાન્તર द्विजन्मा ને બદલે द्विजिह्वा)–

वामनो दन्तुरः कुब्जो द्विजन्मा विकृताननः ।
खलतिः पिंगलाक्षश्च स विधेयो विदूषकः ।।

૨ જુઓ : ભાવપ્રકાશન, ગાયકવાડ સિરીઝ, ક્રમાંક ૪૫. પા. ૨૭૯

खलतिः पिंगलाक्षश्च हास्यानूकविभूषितः ।
पिंगकेशो हरिश्मश्रुर्नर्तकश्च विदूषकः ।।

પ્રેા૦ પરીખે हास्यानूक શબ્દનેા 'મેાઢા ઉપરની હાસ્યકારક વિકૃતિ, વ્રણ' એવેા અર્થ કર્યો છે (ધ વિદૂષક, થિયરી એંડ પ્રેક્ટિસ, પા. ૨૩ પાદટીપ ૧) તે ભૂલ ભરેલેા છે. अनूक શબ્દનેા અર્થ 'પૃષ્ઠવંશરજ્જુ' થાય છે ('वंक्र्याधारः आयतः पृष्ठास्थि-विशेषः' આપ્ટે કેાશ) અર્થાત્, हास्यानूक શબ્દનેા અર્થ 'બરડા ઉપરનું હાસ્યકારક હાડકું, ખૂંધ,' એવેા થઈ શકે.

૩ જુઓ : નાટ્યશાસ્ત્ર, કાવ્યમાલા ૨૧.૧૨૬, કાશી, ૨૩.૧૪૮

विदूषकस्य कर्तव्यं खल्लिकाकपदं तथा ।।

૪ જુઓ : નાટ્યશાસ્ત્ર, ગાયકવાડ ૨૧.૧૫૫, ટીકા પા. ૧૩૪

काकपक्षवद् यत्र केशविच्छेदः ।

૫ જુઓ : નાટ્યશાસ્ત્ર, ગાયકવાડ, ૨૧.૧૫૫

विदूषकस्य खलितः स्यात् काकपदमेव वा ।।

૬ નાટ્યશાસ્ત્ર, કાવ્યમાલા ૩૫.૨૫, કાશી આવૃત્તિ (૩૫.૭૧)માં 'विभूषितवचनो' એવેા પાઠ ઉપલબ્ધ છે.

૭ મેઘદૂત, પૂર્વમેઘ શ્લોક ૧૯ 'भक्तिच्छेदैरिव विरचितां भूतिमङ्गे गजस्य ।
૮ જુઓ : નાટ્યશાસ્ત્ર, ગાયકવાડ ૧૨.૧૪૧, કાશી ૧૨.૧૪૦
(चीरचर्म)मषोभस्मगैरिकाद्यैस्तु मण्डितः ।
૯ જુઓ : શાકુંતલ અંક ૫, 'शिखण्डके ताड्यमानस्य ।
૧૦ કર્પૂરમંજરી, 'लम्बकूर्चे' ૧.૨૦,-૧૭ मूलोत्पाटितचूडकं शीर्षकं करिष्यामि ૪.૨.૨; વિદ્ધશાલભંજિકા, "अस्मादृशखल्लाटस्य' ૪.૩.-૧.
૧૧ અવિમારક, ૫.૧૧-૧૨. को अन्यो जनो मां प्रेक्ष्य पुरुष इति भणति । स्त्री खल्वहम् ।
૧૨ જુઓ : અદ્ભુતદર્પણ, અંક ૫ (કાવ્યમાલા, પા. ૪૮) कथं तेऽहं न पुरुषः । प्रतिसंवत्सरं प्रसूता मम ब्रह्मराक्षसी कुण्डोदरी एव जानाति मे पुरुषत्वम् ।
૧૩ જુઓ : મૃચ્છકટિક, 'अहमपि अमुना करभजानुसदृशेन शीर्षेण.... । (૧.૫૬.-૫-૭); अरे काकपदशीर्षमस्तक दुष्टबटुक....(૧૦૫૦-૪-૭)
૧૪ નાટ્યશાસ્ત્ર, ગાયકવાડ, ૨૧.૧૩૯, કાવ્યમાલા ૨૧.૧૧૫, કાશી ૨૩.૧૩૨
૧૫ જુઓ : નાટ્યશાસ્ત્ર, ગાયકવાડ, ખંડ ૧ પા. ૨૮૭ (નવી આવૃત્તિ, પા. ૨૮૫)
मुकुटप्रतिशीर्षिकादिना तावन्नटबुद्धिराच्छाद्यते ।
૧૬ જુઓ : નાટ્યશાસ્ત્ર, ગાયકવાડ, ૨૧.૧૫૫, કાવ્યમાલા ૨૧.૧૨૬, કાશી ૨૩.૧૪૮
चेटानामपि कर्तव्यं त्रिशिखं मुण्डमेव वा ।
विदूषकस्य कर्तव्यं खल्लिकाकपदं तथा ॥
૧૭ જુઓ : મથુરા મ્યુઝીયમ, ચિત્રાવલી ક્ર૦ ૨૭૯૫, તેમજ ડૉ. અગ્રવાલનું પુસ્તક 'ગુપ્ત આર્ટ' જુઓ.
૧૮ ડૉ. ઉપાધ્યે, ઇંડિયન હિસ્ટૉરિકલ ક્વૉર્ટર્લી, વૉલ્યુમ ૮, ક્ર૦ ૪ (ડિસેંબર ૧૯૫૨) પા. ૭૮૩. पउमचरिय માંનો મૂળ શ્લોક આ પ્રમાણે છે—
ते नाम होंति कण्णा जे जिणवरसासणम्मि सुइपुण्णा ।
अन्ने विदूसगस्स व दारुमया चेव निम्मविया ॥
રવિષેણ दारुमय ને બદલે 'श्रवणाकारधारिणौ' એવો શબ્દ વાપરે છે.
૧૯ જુઓ કર્પૂરમંજરી; સંપાદિત આવૃત્તિ, હારવર્ડ ઓરિયેંટલ સિરીઝ, પુસ્તક ક્રમાંક ૪ (૧૯૦૧)
૨૦ નાટ્યશાસ્ત્ર; ગાયકવાડ ૨૧.૧૪૨-૧૪૯, કાવ્યમાલા, ૨૧,૧૧૮-૧૧૯, ૧૨૩; કાશી ૨૩.૧૩૩, ૧૩૯.
૨૧ નાટ્યશાસ્ત્ર : ગાયકવાડ, ૨૧.૧૮૬-૧૯૫, કાવ્યમાલા, ૨૧.૧૫૨-૧૬૧, કાશી ૨૩. ૧૭૬-૧૮૬.
૨૨ જુઓ : ઉપરની પાદટીપ ૮.

૨૩ જુઓ : નાટ્યદર્પણ (પુસ્તક ક્ર૦ ૪૮) ટીકા પા. ૧૯૯

नेपथ्यहास्यमत्यायतमम्बरत्वम्....।

૨૪ જુઓ : નાટકલક્ષણરત્નકોશ, પા. ૯૩ (પંક્તિ ૨૧૯૯–૨૨૦૦)

૨૫ નાટ્યશાસ્ત્ર, ગાયકવાડ ૨૧.૧૩૩–૩૪, કાવ્યમાલા ૨૧.૧૦૯–૧૦, કાશી ૨૩ ૧૨૬.

૨૬ શારદાતનય–ભાવપ્રકાશન (ગાયકવાડ, ક્ર૦ ૪૫) પા. ૨૪૪, ૨૮૧–૮૨

विरूपस्तु विदूषकः, विरूपवेषश्च...

શિંગભૂપાલ–રસાર્ણવસુધાકર (ત્રિવેંદ્રમ્ સંસ્કૃત સિરિઝ) ૧.૯૨ પા. ૨૧

विकृताङ्गवचोवेषैः हास्यकारी विदूषकः ।

૨૭ જુઓ : નાટ્યશાસ્ત્ર, ગાયકવાડ ૨૧.૧૮૩–૮૫, કાવ્યમાલા ૨૧.૧૪૮–૧૫૧, કાશી ૨૩,૧૭૩–૧૭૫.

૨૮ જુઓ : નાટ્યશાસ્ત્ર, ગાયકવાડ ૧,૭૨–૭૩, કાવ્યમાલા, ૧.૩૯, કાશી ૧.૭૪

પ્રકરણ ૪થું

વિદૂષકની જાત

વિદૂષક વિશે લખતાં ભરતે 'દ્વિજન્મા' શબ્દ વાપર્યો છે.[૧] 'દ્વિજન્મા' અથવા 'દ્વિજ'માં ત્રૈવર્ણિકોનો સમાવેશ થાય છે, અને તેથી એ શબ્દ વિદૂષકની જાતિ વિશે કોઈ ચોખવટ કરી શકે નહીં. પ્રસ્તુત શ્લોકમાં 'દ્વિજન્મા' ને બદલે 'દ્વિજિવ્હા' એવો પાઠ ઉપલબ્ધ છે. તેનો અર્થ 'સાપવાળો' અથવા 'બે જીભ વાળો' (ચાડિયો) એવો થઈ શકે. આ શબ્દ દ્વારા સ્વાભાવિક રીતે જ વિદૂષકની અસંબદ્ધ બોલવાની, અથવા તો (ચાડી ખાધા પછી) પોતા ઉપર આવે ત્યારે આમતેમ ગપ્પાં મારવાની ટેવોનો બોધ થાય છે. પરંતુ નેપથ્યજ હાસ્ય વિષે કહેતાં ભરતે અન્યત્ર વિપ્ર શબ્દનો પ્રયોગ કર્યો છે.[૨] અને વિપ્ર એટલે બ્રાહ્મણ અર્થાત્ વિદૂષક જો બ્રાહ્મણ જાતિનો જ હોય, તો ભરતનું આ વિધાન વિશિષ્ટ સંદર્ભમાં જ સમજવાની જરૂર છે. ભરતે ચાર પ્રકારના વિદૂષકો કહ્યા છે. તે પૈકી એક 'લિઙ્ગી' અથવા તાપસ નામનો વિદૂષક હોય છે.[૩] દેવતાવિષયક નાટકોમાંનો પહેલો વિદૂષક નારદ સ્વરૂપે રંગભૂમિ ઉપર અવતર્યો હોવો જોઈએ એવું અમે આ પહેલાં બતાવ્યું છે. તે દૃષ્ટિએ વિદૂષક તાપસ અગર તો બ્રાહ્મણ હોવો જોઈએ એમ પ્રસ્તુત વિધાન કહે તો તેમાં કાંઈ આશ્ચર્ય નથી.

પછીના શાસ્ત્ર ગ્રંથોમાં વિદૂષકની જાતિ વિશે કોઈ વિધાન જાણાતું નથી. તેથી ભરતે સંમત કરેલું વિદૂષકનું બ્રાહ્મણ્ય પછીના શાસ્ત્રકારોએ પણ માન્ય રાખ્યું હોય એમ જણાય છે; અને ઉપલબ્ધ સંસ્કૃત નાટકો જોઈએ તો વિદૂષકની જાત વિશે કોઈ શંકા રહેતી નથી. બધા જ નાટકકારોએ વિદૂષકને બ્રાહ્મણ ચિતર્યો છે, અને એ રીતે એમણે ભરતના ઉપર્યુક્ત વિધાનનું પાલન કર્યું છે. ટૂંકમાં, વિદૂષક બ્રાહ્મણ હોવો જોઈએ એવી નાટ્યરૂઢિ રંગભૂમિ ઉપર નિર્માણ થઈ તે ઘણું ખરું અબાધિત રહી છે.

આ રૂઢિ કેવી રીતે નિર્માણ થઈ, અને ભરતે પણ વિદૂષકને 'વિપ્ર' કહીને એ રૂઢિને શાસ્ત્રપ્રામાણ્ય કેવી રીતે બક્ષ્યું, એ જાણવું મનોરંજક હોય તો પણ તે વિશે કોઈ પણ સાહિત્ય ઉપલબ્ધ નથી. અને તેથી તેના જવાબો શોધવા કઠણ છે. છતાં 'વિદૂષક બ્રાહ્મણ જ કેમ' એનાં કારણો તર્કબુદ્ધિ અને ઐતિહાસિક અવલોકન દ્વારા શોધવાં શક્ય છે.

(૧) વિદૂષક નટમંડળીના આવશ્યક ઘટકો પૈકી એક હતો. નાટકના પૂર્વ-રંગમાં હંમેશાં તેને કામ કરવું પડતું. પૂર્વરંગ એ એક વિસ્તૃત ધર્મવિધિ હોઈ, તેમાં નૃત્ય, સંગીત વગેરે અનેક અંગોનો સમાવેશ થયો હોવાં છતાં તેનું મુખ્ય સ્વરૂપ ધાર્મિક છે. અને ધાર્મિક વિધિમાં એકાદ બ્રાહ્મણ અવશ્ય હોવો જોઈએ. હવે પૂર્વરંગનો સંયોજક અથવા પ્રદર્શક બ્રાહ્મણ હોય છે કે કેમ તે કહેવું મુશ્કેલ છે, પરંતુ વિદૂષક દ્વારા પૂર્વરંગમાંના બ્રાહ્મણની ખોટ પૂરી કરાતી હોય[૪] તો તે ઈચ્છનીય અથવા આવશ્યક હતું એમ પૂર્વરંગનું ધાર્મિક સ્વરૂપ ધ્યાનમાં લેતા જણાય છે. અને એ દૃષ્ટિએ ભરતે જો વિદૂષકનું બ્રાહ્મણત્વ સ્વીકાર્યું હોય તો તે યોગ્ય જ છે. નાટ્યશાસ્ત્રનાં વિધાનો આપણે કાળજીપૂર્વક તપાસીએ તો એવું જણાય છે કે વિદૂષક નામનો નાટકમાંનો વિનોદી નટ જ હંમેશાં પૂર્વરંગમાંના વિદૂષકની ભૂમિકા બજાવતો, એવું નથી. ઘણીવાર સૂત્રધારનો સહાયક પારિપાર્શ્વિક પણ વિદૂષકની ભૂમિકામાં જણાતો.[૫] શાસ્ત્રગ્રંથમાં આ પ્રકારની જે છૂટ આપવામાં આવી છે, તે ઉપરથી આપણને એમ જણાય છે કે પૂર્વરંગમાં ધાર્મિક દૃષ્ટિએ વિદૂષકની એટલે કે કોઈ બ્રાહ્મણની આવશ્યકતા હતી. તે માટે વિદૂષકનું કામ કરનાર વિશિષ્ટ નટ જ હાજર હોવો જોઈએ એવું ન હતું. તેના બદલામાં બીજો નટ આવી શકતો હતો પણ એવી ફેરબદલી કેવી રીતે થઈ શકે? કારણ કે બદલામાં આવતા નટમાં વિનોદી ભૂમિકા ભજવવાનું પણ સામર્થ્ય હોવું જોઈએ! ટૂંકમાં, પૂર્વરંગમાં વિદૂષકના કામ માટે તેના બદલામાં બીજો નટ આવી શકે એમ કહેવામાં વિદૂષકના વિનોદ કરતાં, અથવા તેના વિનોદ સાથે, તેનું બ્રાહ્મણત્વ અધિક અભિપ્રેત હતું એમ આપણે કહી શકીએ. તેથી વિદૂષક અથવા અન્ય નટ આ ધાર્મિક વિધિમાં આવે એટલે પ્રેક્ષકોને પણ એક બ્રાહ્મણ પણ સામેલ હોવાનો સંતોષ મળી શકતો. ટૂંકમાં, વિદૂષક એટલે બ્રાહ્મણ જ એવું સમીકરણ જ જાણે પ્રેક્ષકો કે નટોના મનમાં ઠસી ગયું હતું. અર્થાત્ વિદૂષકનું બ્રાહ્મણત્વ એ કાંઈ સાવ ઉપરછલ્લું, બાહ્ય, અથવા વિનોદ ખાતર તેની સાથે ચોંટાડવામાં આવેલું ન હતું. વિદુષકને ભરતે અનેક કામો સોંપ્યાં હતાં તેમાં હાસ્ય નિર્માણ કરવું એ જે પ્રમાણે તેનું એક સામાન્ય કામ હતું, તે પ્રમાણે પૂર્વરંગનું વિશિષ્ટ કામ પણ તે સાથે તેને સોંપવામાં આવ્યું હતું. વિદૂષક પોતાનાં વિવિધ કામો કરી શકે, અને વિશેષતઃ પૂર્વરંગમાંની ધાર્મિક બાજુ સંભાળી શકે તે માટે તેને બ્રાહ્મણ બના-વવો ફાયદાકારક હતું. અને તેથી ભરતે તેને 'વિપ્ર' કહ્યો હોવો જોઈએ. અર્થાત્ એ શાસ્ત્રવિધાનનું નાટકકારોએ બરાબર પાલન કર્યું છે. આમ વિદૂષક બ્રાહ્મણ હોવાનું એક કારણ પૂર્વરંગમાંના ધાર્મિક ભાગ સાથે સંબદ્ધ છે એમ આપણે કહી શકીએ.

(૨) ભરતે જેમ રૂપકના ૧૦ પ્રકારો નોંધ્યા છે, તે પ્રમાણે નાયકના પણ દેવ, રાજા, અમાત્ય તથા વણિક એવા ચાર પ્રકારો તેણે આપ્યા છે.[૬] તે પૈકી મૃચ્છકટિકનો નાયક વણિક પ્રકારનો છે. પણ તેની જાત બ્રાહ્મણની છે. ટૂંકમાં સંસ્કૃત નાટકના નાયકો ઉચ્ચવર્ણીય હોય છે. સ્વાભાવિક રીતે જ ઉચ્ચવર્ણીય નાયકના સહચર અને જિગરજાન દોસ્ત તરીકે કામ કરનાર વિદૂષક સામાજિક દૃષ્ટિએ નાયકના મોભાને શોભે એવો હોવો જોઈએ. ઉચ્ચવર્ણીય નાયકનો સહચર જો હલકી જાતનો બતાવવામાં આવે તો તેમની મૈત્રી પ્રેક્ષકોને ખટક્યા વિના રહે નહીં, અને જ્યાં સુધી નાટકકાર એ પ્રકારની વિસંવાદિતા વિશે કોઈ પણ પ્રકારની સમજૂતી આપે નહીં ત્યાં સુધી તેમનું સમાધાન થઈ શકે નહીં. આપણા સામાજિક જીવનની કેટલીક રૂઢિઓ હોય છે, તેના અપવાદો પ્રત્યક્ષ જીવનમાં ભલે જણાય તો પણ જનમાનસની એ સામાજિક રૂઢિઓ ઉપર શ્રદ્ધા હોય છે, અને કાંઈ નહીં તો નાટક જેવા લોકાભિમુખ પ્રદર્શનમાં એ રૂઢિઓનું પાલન થયેલું બતાવવામાં આવે એવી સાધારણ અપેક્ષા લોકમાનસની હોય તો તે સ્વાભાવિક છે. આમ ખાનગી જીવનમાં રાજાનો 'મશ્કરો' કઈ જાતનો છે એ પ્રશ્ન ઉદ્ભવતો ન હોય તો પણ નાટ્યદર્શનમાં એ પ્રશ્ન મહત્ત્વનો બને છે, અને તેથી નાયકના મોભાને શોભે એવો દરજ્જો વિદૂષકને આપવો નાટકકારો માટે આવશ્યક બને છે.

પ્રહસનાત્મક નાટકોમાં પાત્રોના સામાજિક દરજ્જાને મહત્ત્વ હોતું નથી. કારણ કે તેમાં હાસ્ય પ્રધાન હોય છે, અને ઘણીવાર તો તેમાં આવતી વિસંવાદિતા નાટકમાંના હાસ્યને પોષક થતી હોય છે; પરંતુ સુખાત્મક હોવા છતાં જો નાટક ગંભીર સ્વરૂપનું હોય, તેમાંના પાત્રો વિશિષ્ટ દરજ્જાનાં હોય, સમાજ-જીવનનું તેમાં વિશિષ્ટ દર્શન કરાવવામાં આવ્યું હોય, તો તેમાંના પરિહાસને સામાજિક સભ્યતાની વિશિષ્ટ મર્યાદાઓ પ્રાપ્ત થાય છે. એવાં નાટકોમાં, નાટકનો સહચર હલકી જાતનો શોભી શકે નહીં. આમ સામાજિક સભ્યતા પણ વિદૂષકને બ્રાહ્મણ બનાવવામાં કારણરૂપ થઈ હોવી જોઈએ.

(૩) ઉપલબ્ધ સંસ્કૃત નાટકો પૈકી ઘણાંખરાં દરબારી નાટકો છે. તેઓ સુખાત્મક હોઈ, તેમનો નાયક રાજા હોય છે. રાજાના એક મિત્ર તરીકે વિદૂષકને વિશિષ્ટ અધિકાર હોવો જોઈએ. રાજાના અંતઃપુરમાં ગમે ત્યાં ફરવાની તેને છૂટ હોય છે. તત્કાલીન સામાજિક રૂઢિઓ ધ્યાનમાં લેતાં આ પ્રમાણે છૂટથી ફરી શકનાર વ્યક્તિ ચારિત્ર્યશુદ્ધ હોય એવી એક અપેક્ષા રાખવામાં આવે તો, તે જ પ્રમાણે તે ઉચ્ચવર્ણીય હોય–તેનું સામાજિક સ્થાન ઊંચું હોય કે જેથી તેની

સાથે બોલવા ચાલવામાં કોઈને સંકોચ ન થાય—એવી બીજી અપેક્ષા હોય તો તે સ્વાભાવિક છે. આવી અપેક્ષાઓમાંથી, અને વિદૂષકને પ્રાપ્ત થયેલ વિશિષ્ટ અધિકારોમાંથી તેનું ઉચ્ચવર્ણીયત્વ પરિણમ્યું હોવું જોઈએ એમ આપણે કહી શકીએ.

(૪) વિદૂષક પાસે એક બીજો અધિકાર છે. તે પોતે મશ્કરીને પાત્ર હોય, તો પણ તે બીજાની મશ્કરી કરવાનું છોડતો નથી. તેને મળેલું વાણીનું સ્વાતંત્ર્ય અસીમ છે. નાયક–નાયિકા, રાજા–રાણી, ઋષિ–પુરોહિત તેમ જ અમાત્ય અને સેનાપતિથી માંડીને દાસી અને વેશ્યાઓ સુધી બધાની તે મન ફાવે તેવી મશ્કરી કરી શકે છે. વિદૂષકી ટોપી પહેરી એકવાર તે રંગભૂમિ ઉપર આવે, એટલે નાટક ચાલે ત્યાં સુધી તેના પરિહાસમાંથી કોઈ છટકી શકે નહીં. પરંતુ તેમ હોવા છતાં, વિદૂષકનું આ પરિહાસ–સ્વાતંત્ર્ય બતાવવામાં પણ નાટકકારોને કલાના નિયમો પાળવા પડે છે. ખાનગી જીવનમાં ભલે ગમે તે ગમે તેની ગમે તેવી મશ્કરી કરે, પણ નાટક દ્વારા જ્યારે સામૂહિક જીવન બતાવવામાં આવ્યું હોય, ત્યારે તેમાંના પરિહાસને કલાના નિયમોની લગામ બાંધવી આવશ્યક છે. તેથી વિદૂષકને જો ઉપહાસસ્વાતંત્ર્ય આપવામાં આવે તો તે સાથે તેને એક વિશિષ્ટ સામાજિક સ્થાન પણ આપવું જોઈએ, જેથી તેની ઉપહાસાત્મક ટીકામાંની તીક્ષ્ણતા કોઈને બાધક થાય નહીં. અને જો વિદૂષકને એવું વિશિષ્ટ સ્થાન આપવામાં આવે તો તેની ટીકા પાછળનો કોઈ દુષ્ટ હેતુ શોધવાની જરૂર રહેતી નથી. વિદૂષકે કરેલો ઉપહાસ નિરાગસ અને નિખાલસ હોય તો જ બધા તેની મજા માણી શકે. વિદૂષકને એવું સ્થાન મેળવી આપવામાં તેને ઉચ્ચવર્ણીય બતાવવો આવશ્યક છે. તેમ કરવામાં સ્વાભાવિક રીતે જ તેનું પાત્ર સામાન્ય રીતે જણાતી નિંદા, મત્સર યા તો અન્ય પ્રકારની દુષ્ટતાથી પર બને છે. તેનો પરિહાસ સહેતુક મટી નિરાગસ બને છે. તે સાથે મોટાંઓની નાનાઓએ કરેલી મશ્કરી જોવામાં જે એક પ્રકારનો અપ્રિય સંકોચ નિર્માણ થાય, તેને પણ અવકાશ રહેતો નથી. સામૂહિક માનસશાસ્ત્ર પર આધારિત કલાની આ મર્યાદાને લીધે વિદૂષકને ઉચ્ચવર્ણીય — એટલે કે બ્રાહ્મણ — બતાવવો ખૂબ જ સગવડભર્યું જણાયું હોવું જોઈએ.

(૫) આ સંબંધમાં એક સાંસ્કૃતિક મુદ્દો પણ જોવા જેવો છે. વિદૂષક પોતે મૂર્ખ હોવાનો ડોળ કરે તો પણ તે જીવનનો એક ખુશમિજાજ ટીકાકાર છે એ વીસરી શકાય નહીં. જીવન વિશેની સમજ અથવા તો જીવનમાંની વિસંગતિ બતાવી તેની ઉપર હળવી ટીકા કરવાની પાત્રતા માટે અમુક એક પ્રકારની

બુદ્ધિમત્તા હોવી જોઇએ, અને શિક્ષણ તથા સંસ્કાર સિવાય બુદ્ધિ કુશાગ્ર થઈ શકે નહીં. એ દૃષ્ટિએ વિદૂષક મૂર્ખ હોવાનો ડોળ કરે તો પણ વાસ્તવિક રીતે તે બુદ્ધિમાન અને સંસ્કારી હોય છે, તેમ જ જગતના તેના અવલોકનમાં એક વ્યાપક દૃષ્ટિ હોય છે. આ બધા ગુણો ન હોય તો વિદૂષક પોતાની ભૂમિકા કરી શકે જ નહીં. અને તત્કાલીન સામાજિક પરિસ્થિતિ જોતાં આપણને એમ જણાય છે કે સાધારણ રીતે શિક્ષણ તથા સંસ્કારો ઊંચી જાતવાળાઓને જેટલી સુલભતાથી મળતાં તેટલાં બીજાઓને મળતાં નહીં. તેથી વિદૂષક જેવી વિનોદી અને પરિહાસમાં કુશાગ્ર વ્યક્તિ ઉચ્ચવર્ણીય હોય તો તેમાં આશ્ચર્ય નથી. આમ, વિદૂષકના ઉચ્ચવર્ણીયત્વને એટલે કે તેના બ્રાહ્મણત્વને—એક પ્રકારની સાંસ્કૃતિક પૃષ્ઠભૂમિ છે એમ આપણે કહી શકીએ.

(૬) બીજાની મશ્કરી કરનાર પોતાની જાતને તેમાંથી બાતલ ન કરે એવી એક કલાત્મક અપેક્ષા હોય છે. વિદૂષક જો બધાનો ઉપહાસ કરે તો તેનો પણ ઉપહાસ નાટકોમાં થએલો બતાવવો જરૂરી છે, અને વિદૂષકની મશ્કરી બતાવવી હોય તો, સામાન્ય પ્રશ્ન એ ઉદ્ભવે છે કે નાટકમાંનું પાત્ર કોની મશ્કરી કરી શકે? હલકી જાતના લોકોની મશ્કરી કરવામાં કાંઇ જ મજા નહીં, કારણ કે તેમની મશ્કરી તો ગમે તે કરી શકે, અને આવી મશ્કરીનો પ્રતિકાર કરવાનું સામાજિક બળ તે બાપડાઓ પાસે ક્યાંથી હોય? એનાથી ઊલટું સામાજિક જીવનમાં મોટાંઓની મશ્કરી કરવી અશક્યવત્ હોય છે, અને તેથી આવાં ઉચ્ચ-પદસ્થ માણસોનો પરિહાસ કરવો એ એક કલાનું અંગ બને છે. આવા પરિહાસમાં વાસ્તવમાં જે વિડંબન શક્ય ન હોય તે કલા દ્વારા શક્ય બને છે. વિદૂષક દ્વારા સર્વોચ્ચ બ્રાહ્મણ જાતની મશ્કરી કરવામાં પણ આ જ હેતુ સમાએલો છે.

એકંદરે, વિદૂષકની જાત બતાવવામાં કોઈ પણ પ્રકારનો કેવળ યોગાનુયોગ અથવા તો અજાણતાં ગમે તે રીતે રૂઢ થયેલ સાહિત્યિક રૂઢિ કારણભૂત નથી. નાટ્યદર્શનમાંનું સામૂહિક, અથવા સામાજિક સ્વરૂપ, તત્કાલીન સામાજિક જીવનની રૂઢિઓ, સાહિત્યમાં તેમને વાપરવાની આવશ્યકતા, કલાના નિયમો, લોકમાનસની અપેક્ષાઓ—બધાંની અસર વિદૂષકના પાત્ર ઉપર થઇ હોવી જોઈએ. બધા જ વિદૂષકો બ્રાહ્મણ હોવા જોઈએ એવું નથી. નહીં તો નાયકને અનુરૂપ વિદૂષક હોવા વિશેનું, અથવા તો તેના વિવિધ પ્રકારો બતાવતું વિધાન કરવાની ભરતને કોઈ આવશ્યકતા ન હોત. પરંતુ નાટકનો નાયક જ્યારે રાજા અથવા અન્ય ઉચ્ચવર્ણીય હોય, ત્યારે તેના મોભાને શોભે એવો મિત્ર બતાવવો એ

ઉપર જણાવેલાં કારણોને લીધે નાટકકારોને આવશ્યક લાગ્યું હોવું જોઇએ. વિદૂષક બ્રાહ્મણ હોવા વિશેની મીમાંસા આ પ્રમાણેની હોઇ શકે.

ટિપ્પણ

(૧) જુઓ : નાટ્યશાસ્ત્ર, કાવ્યમાલા ૨૪.૧૨૬, કાશી ૩૫.૫૭ (પાઠાન્તર) द्विजिह्वो); જુઓ પ્રકરણ ત્રીજું, ટિપ્પણ ૧.

(૨) જુઓ : નાટ્યશાસ્ત્ર, ગાયકવાડ ૧૨.૧૪૨, કાશી ૧૨.૧૪૦. यस्तादृशो भवेद् विप्रा (विप्रो) हास्यो नेपथ्यजस्तु सः। શ્રી ઘોષના ભાષાંતરમાં (૧૩.૧૪૧–૪૨) 'બ્રાહ્મણ' અર્થ આવતો નથી.

(૩) જુઓ : નાટ્યશાસ્ત્ર : ગાયકવાડ, ૨૪.૧૯–૨૦, કાવ્યમાલા, ૨૪.૫; કાશી ૩૪.૧૯-૨૦

(૪) નાટ્યશાસ્ત્ર : ગાયકવાડ, ૫.૨૯, ૧૩૯–૧૪૧; કાવ્યમાલા ૫. ૧૨૪–૨૫; કાશી, ૫. ૧૩૬–૧૩૮. પૂર્વરંગના 'ત્રિગત' નામના અંગમાં વિદૂષક આવે છે. જુઓ પ્રકરણ દસમું–'વિદૂષકની ભૂમિકા અને તેનું કાર્ય'

(૫) નાટ્યશાસ્ત્ર, ગાયકવાડ, ૫.૨૯ ઉપરની ટીકામાં અભિનવ કહે છે–पारिपार्श्विकयोरन्यतरो विदूषकवेषभाषाचारो विदूषकः। રામચંદ્ર પણ નાટ્યદર્પણમાં पारिपार्श्विक एव विदूषकवेषधारी विदूषकः। કહે છે. (ગાયકવાડ ક. ૩. ૧૦૫નું વિવરણ, પા.૫૧૩)

(૬) જુઓ : નાટ્યશાસ્ત્ર, ગાયકવાડ, ૨૪.૧૬–૧૯ : કાવ્યમાલા ૨૪.૨–૨–૫; કાશી ૩૪–૧૬–૧૯

પ્રકરણ ૫મું

ભોજનપ્રિય વિદૂષક

પોતે બ્રાહ્મણ હોવાને ખાતર હોય, અથવા તો વિનોદ ખાતર હોય, પણ વિદૂષક સ્વભાવે જ ખાઉધરો છે, અર્થાત્ શાસ્ત્રગ્રંથોમાં એ વિશે કોઈ પણ ઉલ્લેખ નથી. પણ નાટકકારોએ વિદૂષકની આ ભોજનપ્રિયતા રસપૂર્ણ રીતે વર્ણવી છે.

'પ્રતિજ્ઞાયૌગંધરાયણ' નાટકમાંનો વિદૂષક ચતુરાઈથી પોતાના ખોવાઈ ગયેલા લાડવાઓની શોધ કરે છે. જે ઉન્મત્તક પાસેથી તેને લાડવા મળે છે, તેની સાથે ઝગડો કરવા તે તૈયાર છે; અને પોતાના લાડવા પાછા ન મળે તો તે રડવાનું પણ બાકી રાખતો નથી. છેવટે જ્યારે તેને તે ખરા લાડવા નહીં, પણ ખાલી લોટના ગોળા જ છે એમ જણાય છે, ત્યારે તે પોતાની હઠ છોડે છે. 'સ્વપ્ન-વાસવદત્ત'માંનો વિદૂષક મગધ રાજાના રાજમહેલમાં આવ્યો હોવાને લીધે, પોતે રાજમહેલમાં નહીં પણ પ્રત્યક્ષ સ્વર્ગમાં હોય એમ જ તેને લાગે છે. અંતઃપુરના કૂવાઓ ઉપર સ્નાન કરવું, અને મધુર પકવાનો ખાવાં. એ બે કામો જ તેને કરવાનાં રહે છે. પકવાન્નોથી ભરેલી થાળી લઈ, પોતાને ભોજન માટે વહાલથી બોલાવતી પદ્માવતી સ્વાભાવિક રીતે જ તેને વાસવદત્તા કરતાં વધુ ગમે છે. 'અવિમારક' માંનો વિદૂષક ખાવાની લાલચને લીધે બોલતાં બોલતાં છેતરાય છે, છતાં તેનો ખાવનો પ્રેમ ઓછો થતો નથી. નાયક ઉપર તેનો અસીમ પ્રેમ હોવા છતાં તે તેને માટે પોતાનું જમણ જતું કરવા તૈયાર નથી. પ્રેમપૂર્તિમાં અડચણો ઊભી થવાને લીધે જ્યારે નાયિકા રડે છે, ત્યારે તેનું દુઃખ વિસારવા સત્વરે ભોજન આણવાનો ઉપાય વિદૂષક સૂચવે છે! આવા વિદૂષકને સફેદ ધોળેલી ભીંતો દહીં ચોપડચા જેવી લાગે તો નવાઈ નહીં.

'મૃચ્છકટિક'માંનો મૈત્રેય બોલવા ચાલવામાં સાધારણ રીતે ખાવાના જ દાખલાઓ આપે છે. પહેલાં જ એક તેડું આવ્યું હોવાને લીધે જ્યારે તે સૂત્રધારનું આમંત્રણ સ્વીકારી શકતો નથી, ત્યારે તેને ખરેખર દુઃખ થાય છે. ચારુદત્તની સમૃદ્ધિ અને વૈભવ લોપ પામતાં વિદૂષક દુઃખ અનુભવે છે, કારણ કે એ સમૃદ્ધિના દિવસોમાં તે બજારમાં ફરતા બળદની જેમ મનફાવતી વસ્તુઓ ખાઈ શકતો હતો! અને રંગદાણીમાં પીંછી બોળતા ચિત્રકારની જેમ વિવિધ ખાદ્યપદાર્થોને ખાલી હાથ લગાડીને દૂર ધકેલી શકતો હતો! વસંતસેનાના વિશાળ મહેલમાં આમથી તેમ ફરતાં તે વસંતસેનાની શ્રીમંતાઈથી અંજાઈ ગયો હોય,

તો પણ તેને ખરો આનંદ રસોડામાંની વિવિધ વાનગીઓ જોઈને અને તેમની સુવાસને લીધે જ થાય છે । તેથી વસંતસેના જ્યારે તેને પગ ધોવા પાણી આપતી નથી, અથવા પાટલે બેસાડતી નથી ત્યારે તે ખરેખર ખીજાય છે. અતિશય ખાવાને લીધે ભલે તે વસંતસેનાની મા પ્રમાણે જાડો થયો હોત કે તેને મુદતિયો તાવ આવ્યો હોત તો પણ તેને દુઃખ થાત નહીં.

સ્વસ્તિવાચનના લાડવા પેટમાં ઠાલવવા એ એક જ ઉદ્યોગ ગૌતમ કરતો હોય છે એમ 'માલવિકાગ્નિમિત્ર'માંની દાસીનું માનવું છે. વિદૂષક રાજાને ગમે તેટલી મદદ કરે તો પણ રાજકાર્ય કરતાં ભોજનકાર્ય તેને માટે અધિક મહત્ત્વનું છે. નૃત્યપ્રયોગ હોય કે પછી રાજાનું વિરહદુઃખ હોય, વિદૂષક જમણ છોડી કાંઈ પણ કરવા તૈયાર નથી. 'વિક્રમોર્વશીય'માંનો વિદૂષક તો 'ભોજનભાઈ' જ છે. તેને મનમાં, બોલવાચાલવામાં અને દિવાસ્વપ્નોમાં પણ ખાવા સિવાય બીજું જણાતું જ નથી. અડધો ચંદ્ર તેને લાડવાના ટુકડા જેવો લાગે છે. પુરૂરવા વિરહને લીધે દુઃખી હોય છે ત્યારે વિદૂષક તેનું નિદાન પિત્તપ્રકોપ જણાવે છે, અને પિત્તપ્રશમનાર્થે ભોજન લઈ આવવાની સૂચના કરે છે. લાડવાની લાલચને લીધે તે રાજાને છોડીને રાણીના પક્ષમાં જવા તૈયાર થાય છે, 'શાકુંતલ'માંનો માઢવ્ય નાયકને ફક્ત ખાવાની બાબતમાં જ મદદ કરવા તૈયાર છે. અને તેથી શિકારમાં આમથી તેમ ફરવાને લીધે જંગલમાં કવખતે ગમે તેવુ બાફેલું ખાવાને લીધે અને નદી-નાળાનું ખારું-તુરું પાણી પીવાને લીધે તે હેરાન થઈ ગયો છે.

રાણીએ સ્વસ્તિવાચનનું આમંત્રણ આપ્યું હોવાનું જાણતાં જ 'પ્રિયદર્શિકા'-માંનો વિદૂષક તત્પરતાથી કૂવા ઉપર ન્હાવા જાય છે, અને મંત્રો ભણતો હોય તેમ હોઠ ફફડાવતો રાજમહેલ તરફ દોટ મૂકે છે. 'રત્નાવલી'માંનો વિદૂષક ભેટ લેવા માટે હંમેશા તૈયાર હોય છે, અને ભોજન જેવી એક જ વસ્તુની તેને ખરેખર જાણ હોવાથી 'દ્વિપદીખંડ' જેવું નૃત્યનું નામ સાંભળતાં એ એને કોઈ ખાદ્યપદાર્થ માની લે છે. 'નાગાનંદ'માંના આત્રેયના શરૂઆતના દિવસો ઘણા જ મુશ્કેલી ભર્યા હોય છે, કારણ કે નાયક તાપસવ્રત પાળતો હોવાને લીધે તેને બિચારાને ખાલી કંદમૂળ ખાઈને જ રહેવું પડે છે. અર્થાત્ પછી નાયકના વિવાહોત્સવમાં એ ભૂખ્યા પેટનો બદલો તેણે પૂરેપૂરો વસૂલ કર્યો જ હોવો જોઈએ!

સંસ્કૃત નાટકોમાંના આ વર્ણનો જોતાં આપણને એમ જણાય છે કે વિદૂષક ખાલી ભોજનપ્રિય નથી. તેને ગળ્યા પદાર્થો અને મિષ્ટાન્નો ખાસ ભાવે છે. વિવિધ પ્રકારની વાનગીઓ તેને ગમે છે. આ સંબંધમાં બધા નાટકોમાં લાડવાઓનો ઉલ્લેખ

અચૂક કરવામાં આવ્યો છે. મૈત્રેય વસંતસેનાની પાકશાળામાં अपूप (માલપૂડા) તૈયાર થતા જુએ છે. આત્રેયે કંદમૂળોનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. એક ઉપમા દ્વારા માઢવ્યે तिन्तिणी એટલે આમલી, અને पिण्डखर्जूर એટલે ખજૂરનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. સંદર્ભ ઉપરથી એવું લાગે છે કે આમલીનો મસાલામાં અને ખજૂરનો નાસ્તામાં ઉપયોગ થતો હોવો જોઈએ. વસંતસેનાના રસોડામાં કંઈક તળાય છે. તેમાં હિંગ અને તેલનો ઉપયોગ થયો હોય એવું ઉલ્લેખ ઉપરથી લાગે છે. 'અવિમારક' અને 'મૃચ્છકટિક'માં ઘૃત અને સ્નેહના ઉલ્લેખો છે. 'માલવિકાગ્નિમિત્ર'માં मत्स्याण्डिका એટલે ખાંડનો ઉલ્લેખ કરવામાં આવ્યો છે.

'વિક્રમોર્વશીય'માં વિદૂષક પોતાના ભાષણમાં शिखरिणी અને रसाला નો ઉલ્લેખ કરે છે. તે ઉપરથી દૂધમાં કેળાં અને ખાંડ નાખી તૈયાર કરવામાં આવેલું 'કેળાંનું સૅલેડ' તથા 'કેરીનો રસ' એ બે ખાદ્યપદાર્થોનો બોધ થાય છે.

'વિક્રમોર્વશીય'માંના આ બે ઉલ્લેખો જોતાં વિદૂષક માંસાહાર કરતો હોવો જોઈએ કે કેમ એવો એક રમૂજી પ્રશ્ન ઉદ્ભવે છે. અહીં ઉલ્લેખેલા શબ્દોના પાઠાન્તરોમાં કાંઈક ગોટાળો થયો હોવો જોઈયે, એવું વિક્રમોર્વશીયના પહેલા સંપાદક શ્રી.શં.પા. પંડિતનું માનવું છે. સંપાદન માટે તેમને મળેલ આઠ હસ્તલિખિત પ્રતોમાંથી બે હસ્તલિખિત પ્રતોમાં सिहरिणी रसालंअ ને બદલે मिच्छहरिणीमं-समाअणं અને सिहरिणीं मंसभोअणं એવા પાઠ મળી આવેલ છે. ખરી રીતે તો આ બે હસ્તલિખિત પ્રતોના પાઠ મૂળ હોઈ, તેની નકલ કરનારાઓએ તેમાં જાણી જોઈને ફેરફાર કર્યો હોવો જોઈએ એવું એમનું માનવું છે. પાઠાન્તરમાં ઉપલબ્ધ આ શબ્દોના અર્થ 'હરણનું માંસ' અને 'માંસભોજન' એવા થાય છે. વિદૂષક જેવો બ્રાહ્મણ માંસ ખાય એ વાત ઉત્તરકાલીન લેખકોના માન્યામાં જ ન આવી હોવી જોઈએ, અને તેથી તેમણે મૂળ શબ્દોના બદલામાં शिखरिणी અને रसाला એ બે શબ્દો બદલ્યા હોવા જોઈએ. નકલ કરનાર લેખકો જ નહીં. પણ કાટયવેમ અને રંગનાથ જેવા ટીકાકારો પણ શબ્દોમાં ફેરફાર કરવાનો આ મોહ ટાળી શકયા નહીં. ખરી રીતે તો 'શાકુંતલ'માંના વિદૂષકને પણ માંસાહાર માટે હરકત નથી.[1] તેથી ઉત્તરકાલીન લેખકો અને ટીકાકારોએ જ મૂળ પાઠમાં ફેરફાર કરી સૅલેડ અને કેરીનો રસ જેવા નિરાગસ પદાર્થો વિદૂષકને ખવડાવ્યા હોવા જોઈએ!

'વિક્રમોર્વશીય'ના એક આધુનિક સંપાદક, આચાર્ય કરમકર શ્રી પંડિતનો ઉપર્યુક્ત મત સ્વીકારતા નથી. પ્રચલિત પાઠ જ ખરો હોઈ, 'શાકુંતલ'માંના વિદૂષકના માંસાહાર વિશેના ઉલ્લેખની સમજૂતી જુદી રીતે આપી શકાય એમ

તેઓ માને છે. તેમના કહેવા મુજબ—"વિદૂષકનું અહીંનું (શાકુંતલમાંનું) વર્ણન તેને એકલાને નહીં પણ આખી સેનાને લાગુ પડે છે. વિદૂષક શિકાર બદલ તકરાર કરે છે. હવે, તે પોતે જ માંસાહારી હોય તો તેની તકરારમાં કોઈ વજૂદ રહે નહીં, કારણ કે શેકેલું માંસ તેને જોઈએ તેટલું ખાવા મળી શકે. ટૂંકમાં મુદ્દો એ છે કે સેનામાં બધાને શેકેલું માંસ મળવાને લીધે તેઓ ખુશ છે, પણ બિચારા વિદૂષકને જે કાંઈ થોડું શાકાહારી ભોજન મળે તે ઉપર જ તેને સંતોષ માનવો પડે છે. ઉપરાંત ઉત્તર તરફના બ્રાહ્મણો માંસાહાર કરતા હોય તો પણ માંસાહારની પદ્ધતિ તે તરફ પણ રૂઢ નથી."[૨]

શ્રી કરમરકરે કરેલું આ સમર્થન અતિશય નબળું છે એમ કહેવા સિવાય બીજો રસ્તો જ નથી. તેમણે આપેલ સમજૂતીમાં પહેલી ભૂલ તો કાલવિપર્યાસની છે. પ્રચલિત રિવાજો પરથી જો પ્રાચીન રિવાજો કલ્પવામાં આવે તો ઈતિહાસ અને ઉત્ક્રાન્તિનો કોઈ અર્થ જ રહે નહીં; અને આ મૂળ મુદ્દો જ ભૂલ ભર્યો હોવાને લીધે નાટકમાંનાં બીજાં વાકયો પણ ગમે તે રીતે સમજાવવાનો પ્રસંગ તેમને આવ્યો છે. વસ્તુતઃ શાકુંતલના બીજા અંકનુ પહેલું જ વાકય—'હાય ! કોણ જાણે કયાંથી આ શિકારપ્રિય રાજાની દોસ્તી થઈ એવું મને લાગે છે,[૩]—શું આખી સેનાને ઉદ્દેશીને કહેવામાં આવ્યું છે ? અને એ જ ભાષણમાં આગળ જતાં અરણ્યમાં તડકામાં આમ તેમ રખડવાને લીધે, અથવા તો ઘોડા ઉપર બેસીને હાડકાં ઢીલાં થઈ જવાને લીધે થતી વેદનાઓ, અપૂરી ઊંઘ, અનિયમિત ખાવું, વગેરેની જે તકરારમાલિકા વિદૂષકે ગૂંથી છે તે શું આખી સેનાની અવસ્થા વર્ણવે છે ? સૈનિકોને 'અતિ થવાને' લીધે કંટાળો આવ્યો હોય તો પણ શિકારની મજા શું તેઓ નહીં માણતા હોય ? અર્થાત્ સુખલોલુપ વિદૂષકનું આ વ્યક્તિગત દુઃખ હોવું જોઈએ ! ખાવાપીવાની બાબતમાં પણ વિદૂષકની ખરી તકરાર શી છે તે તરફ કરમરકર સાહેબે ધ્યાન આપ્યું નથી. જે ખાવા મળે છે તે વખતસર મળતું નથી, અને આમ શિકારને લીધે ગમે ત્યારે (अनियतवेलम्) જમણુ પતાવવું પડે છે એ વિદૂષકની પહેલી તકરાર છે. અને, પીરસવામાં આવે તે કાંઈ નહી તો સારી રીતે રાંધેલું મસાલેદાર અથવા 'ટેસ્ટફુલ' તો હોવું જોઈએ ? પણ અરણ્યમાં એવું કોણ રાંધે ? મારેલા જાનવરનું લોઢાના સળીયાઓ ઉપર ગમે તેવું શેકેલું માંસ એને ખાવું પડે છે એ તેની બીજી તકરાર ! (शूल्यमांस–भूयिष्ठं आहारो भुज्यते) ભોજનપ્રિય, અને તેમાં પણ જરા મસાલેદાર વસ્તુઓનો આગ્રહ રાખનાર વિદૂષકનો સમય તો અનિયમિત થયો જ છે, પણ તે સાથે ગમે તેવું કાચુંપાકું માંસ તેને ખાવું પડે છે એ તેના વ્યક્તિગત દુઃખનો જ ભાગ છે !

ખરી રીતે માંસાહારના દાખલાઓ જ જો શોધવા હોય તો તે વેદકાળથી શોધી શકાય, પણ અહીં તેની આવશ્યકતા નથી, સંસ્કૃત નાટકો પૂરતું જ જો કહેવું હોય તો 'મૃચ્છકટિક' તથા 'ઉત્તરરામચરિત'ના દાખલાઓ બસ થશે. વસંતસેનાની પાકશાળામાં મૈત્રેય જે દશ્યો જુએ છે, તેમાં કસાઈનો છોકરો જાનવરના આંતરડાં ધોતો હોવાનો ઉલ્લેખ છે.[૪] તે ઉપરથી વિદૂષકને ખાલી 'શાકાહારી' ભોજનની જ અભિલાષા હતી એમ કહી શકાય નહીં. પરંતુ ભવભૂતિ જેવા શ્રોત્રિય બ્રાહ્મણે પણ પુરાતન મધુપર્ક વિધિનુ વર્ણન કરતાં માનાર્હ અતિથિના સ્વાગત માટે ગાય, બળદ, અથવા બકરાનું માંસ પીરસવાની પ્રથા ધર્મશાસ્ત્રને સંમત હોવાનું સ્પષ્ટ લખ્યું છે.[૫]

તેથી શૂદ્રક અને કાલિદાસના જમાનામાં માંસાહાર નિષિદ્ધ હોય એવું જણાતું નથી; અને તેથી બ્રાહ્મણ વિદૂષકના મોંએ માંસાહારના ઉલ્લેખો ઉચ્ચારવામાં આ નાટકકારોને કાંઈ ગેરવ્યાજબી લાગ્યું નહીં હોય. ૧૭મી સદીના મહાદેવ કવિના 'અદ્ભુતદર્પણ' નામના નાટકમાં પણ વિદૂષક રાવણનો સહચર હોવાને લીધે તેના માંસાહારનું વર્ણન આપવામાં આવ્યું છે.[૬] અર્થાત્ વખત જતાં અને વિશેષતઃ ધર્મકલ્પનાઓના પ્રભાવને લીધે આહારપદ્ધતિ બદલાઈ હોવી જોઈએ, અને માંસાહારનો નિષેધ થયો હોવો જોઈએ એ ખરી ઐતિહાસિક વસ્તુસ્થિતિ છે.

એ જ દૃષ્ટિએ (સુરા-)પાનનો વિચાર કરી શકાય. ભોજન પછી 'પાન' તો હોવું જ જોઈએ ! પ્રાચીન કાળમાં મદ્ય અથવા તો મધુ—એટલે કે મીઠા માદક પીણાનો ઉપયોગ, કાંઈ નહીં તો, ઉત્સવોના પ્રસંગે સાર્વત્રિક રીતે કરવામાં આવતો એવું સંસ્કૃત નાટકો પરથી જણાય છે.[૭] તેથી કાંઈ નહીં તો આવા પ્રસંગોમાં મધુપાન કરવામાં વિદૂષકને વાંધો હોઈ શકે નહીં 'પ્રતિજ્ઞાયૌગંધરાયણ'માં વિદૂષકને મળતા લાડવાઓનું વર્ણન कण्णिल लड्डुआ એમ કરવામાં આવ્યું છે. તેનો અર્થ 'મદ્યમાં બાંધેલા લોટના ગોળાઓ' એવો થાય છે. આ જ લાડવાઓનું વર્ણન શ્રમણક 'णिद्दाणिआ सुरा विअ महुराणि' એટલે કે 'સુગંધિત મદ્યની જેમ મધુર' એવું કરે છે. આ લાડવા પચાવવા વિદૂષક તૈયાર હતો, એટલે સ્વાભાવિક રીતે તેને મદ્ય પીવામાં કોઈ હરકત ન હતી એમ લાગે છે. પ્રમદવનમાં માલવિકાને જોતાં ગૌતમ અગ્નિમિત્રને કહે છે, 'લો ! મદ્ય પીને કંટાળેલાની સામે આ સાકર જ જાણે આવી હોય !'[૮] વિદૂષકનું આ વાક્ય સીધુંસાદું અથવા નિર્દોષ હોય એવું લાગતું નથી.

ધીરલલિત નાયકના સહચર તરીકે વિદૂષકને વિહિત અને નિષિદ્ધ બંને ખાદ્ય પદાર્થો ભાવતા હોવા જોઈએ એવું શારદાતનયે કહ્યું છે.૬ વિદૂષકનું પાત્ર ચિતરતી વખતે કાવ્યશાસ્ત્રના નિયમોને અનુસરીને, કાંતો તત્કાલીન આહાર-વિહાર વિશેની સામાજિક રૂઢિઓને અનુસરીને નાટકકારોએ માંસાહાર અને (સુરા-) પાનનો સંબંધ વિદૂષક સાથે જોડયો હોવો જોઈએ. તેમાં સારા નરસાનો સવાલ જ આવતો નથી. સામાજિક રિવાજો બદલાયા તેમ વિદૂષકના ખાનપાનમાં પણ ફેરફાર થયો હોવો જોઈએ. તેથી પ્રાચીન નાટકોમાં માંસાહાર અથવા મદ્યપાનના ઉલ્લેખો જણાય તો તેમાં ગભરાવા જેવું નથી! વિદૂષકની વેશભૂષા જેમ જ તેના ખાવાપીવાનો સંબંધ પણ તત્કાલીન સામાજિક રીતરિવાજો સાથે સંકળાયેલો છે એટલું જ આપણે કહી શકીએ.

ટિપ્પણ

૧ જુઓ : શ્રી. શંકર પાંડુરંગ પંડિતે સંપાદિત કરેલી 'વિક્રમોર્વશીય'ની આવૃત્તિ. ઑામ્બે ગવર્નમેંટ સેંટ્રલ બુકડેપો, ૧૭૮૯, અંક ૩.૧૦–૪–૫ પરની ટીપ. પા. ૮૧

૨ જુઓ : શ્રી કરમરકર સંપાદિત 'વિક્રમોર્વશીય' આવૃત્તિ ૨૭ ૧૯૩૨. અંક ૩ ની ટિપ્પણી પા. ૨૦૧

૩ જુઓ : 'भो दिष्टम् एतस्य मृगयाशीलस्य राज्ञो वयस्यभावेन निर्विण्णोऽस्मि।' શાકુંતલ, અંક ૨.

૪ જુઓ : अयमपरः पटच्चरमिव हतपशूदरपेशिं धावति रूपिदारकः। મૃચ્છકટિક, ૪. ૨૭–૯૭.

૫ જુઓ : 'समांसो मधुपर्क इत्याम्नायं बहुमन्यमानाः श्रोत्रियायाभ्यागताय वत्सतरीं महोक्षं वा महाजं वा निर्वपन्ति गृहमेधिनः। तं हि धर्मसूत्रकाराः समामनन्ति।' ઉત્તરરામચરિત, અંક ૪, મિશ્રવિષ્કંભક.

૬ જુઓ : અદ્‌ભુતદર્પણ, અંક ૫ શ્લોક ૩૦. વિદ્યુજ્જિહ્વ વિદૂષકનું વર્ણન આ પ્રમાણે કરે છે—

मज्जास्नेहविनिष्पक्वमांसमोदकस्वादनैः।
विजिह्मितमुखो मन्दं विह्वलं चाभिवर्तते ॥

અહોદર (વિદૂષક) પોતે માંસાહારી હોવાનું કબૂલ કરે છે—

प्रत्यग्रमांसमोदकैः परिपूरितपिचण्डकेन....मया....।

૭ જુઓ : કુમારસંભવ, ૨.૩૮. રત્નાવલીમાં વસંતોત્સવના વર્ણનમાં 'मधुमत्तकामिनीजन ...(૧.૯.૩-૪) 'क्षीबाया नूपुरौ च द्विगुणतरमिमौ क्रन्दतः पादलग्नौ' (૧.૧૬) જેવા શબ્દોમાં સ્ત્રીઓના મદિરાપાન વિશેના ઉલ્લેખો જણાય છે.

૮ જુઓ : માલવિકાગ્નિમિત્ર, ૩.૫.-૧૨-૧૩ ही ही ! शीधुपानोद्वेजितस्य मत्स्याण्डिका उपनता ।

૯ જુઓ : ભાવપ્રકાશન (ગાયકવાડ), પ્રકરણ ૯, પા. ૨૮૨ પંક્તિ ૩. 'भक्ष्याभक्ष्यप्रियो...'

પ્રકરણ ૬ ઠ્ઠું

વિદૂષકની ભાષા

વિદૂષક બ્રાહ્મણ હોવો જોઈએ એવો સંકેત સંસ્કૃત રંગભૂમિ ઉપર રૂઢ થયો. તેની ભાષા પ્રાકૃત જ હોવી જોઈએ એવો નાટ્યશાસ્ત્રે ચોખ્ખો નિયમ જ કર્યો છે. ભરતના વિધાનાનુસાર વિદૂષકની ભાષા પ્રાચ્યા એટલે કે પૂર્વદેશીય પ્રાકૃત હોવી જોઈએ.[1]

સાગરનન્દીએ પણ વિદૂષકની ભાષા વિશેના નિયમો કહ્યા છે.[2] રામચંદ્રે વિદૂષકને નીચ પાત્રમાં ગણ્યો છે, તેથી તેમના મત પ્રમાણે વિદૂષકની ભાષા પ્રાકૃત હોવી જોઈએ એ સ્પષ્ટ છે.[3] ઈતર શાસ્ત્રગ્રંથોમાં વિદૂષકની ભાષા વિશે કોઈ ઉલ્લેખો નથી. છતાં તેમણે પણ ઉપર્યુક્ત નિયમો માન્ય રાખ્યા હોવા જોઈએ. વિદૂષકની ભાષા વિશેના નિયમોનું સંસ્કૃત નાટકકારોએ બરાબર પાલન કર્યું છે.

કોઈ બ્રાહ્મણ પ્રાકૃત ભાષાનો ઉપયોગ કરે, એ પહેલી નજરે વિસંગત જણાય છે. એ વિસંગતિનાં કારણો શોધવાં જોઈએ.

(૧) નાટ્યશાસ્ત્રના એક અધ્યાયમાં ભાષાવિધાન કરવામાં આવ્યું છે. તે અનુસંધાનમાં ભરતે નાટકના પાત્રોનું ત્રિવિધ વર્ગીકરણ કર્યું છે—(अ) **ઉત્તમ પાત્ર**—આમાં નાયક, અમાત્ય, તાપસ અને પુરોહિતનો સમાવેશ થાય છે.

(ब) **મધ્યમ પાત્ર**—આમાં સામાન્ય બ્રાહ્મણ, શિષ્ય, કંચુકી, રાજાના અધિકારી વગેરેનો સમાવેશ થાય છે.

(क) **અધમ પાત્ર**—આમાં સ્ત્રીઓ, રાજમહેલમાંની દાસીઓ તથા બીજા પાત્રોનો સમાવેશ થાય છે.[4]

ભરતે કરેલું આ વર્ગીકરણ સામાજિક સંબંધો ઉપર આધારિત નથી, અથવા તે દ્વારા સામાજિક દરજ્જો દર્શાવાતો નથી. નહીં તો સામાજિક શ્રેષ્ઠતા ધરાવનાર બ્રાહ્મણ, અથવા તો દાસી જેવાં પાત્રો મધ્યમ અથવા અધમ વર્ગમાં મૂકવામાં આવત નહીં. અર્થાત્ ભરતના આ વર્ગીકરણનો સંબંધ નાટકના સંવિધાનક સાથે છે. નાટકની કથાવસ્તુમાં પાત્રોનું જે સ્થાન હોય, તે મુજબ તેમનો વર્ગ અથવા બોલવાની ભાષા નક્કી થાય છે. એ દૃષ્ટિએ વિદૂષકનું પાત્ર નીચલા વર્ગનું બને છે. રામચંદ્રે આ વસ્તુ સ્પષ્ટ શબ્દોમાં કહી છે.[5] સ્વાભાવિક રીતે જ નાટ્યરૂઢિ મુજબ વિદૂષકની ભાષા પ્રાકૃત રહે છે. ભાસના 'કર્ણભાર'

નાટકમાં કર્ણ અને તેનો સારથિ શલ્ય સંસ્કૃતમાં બોલે છે, અને બ્રાહ્મણ યાચકનું સ્વરૂપ લીધેલ ઈંદ્ર પ્રાકૃત બોલે છે. આમ સંસ્કૃત નાટકોમાં પાત્રોની ભાષા નાટ્ય રૂઢિઓને અનુસરીને નક્કી થયેલી હોય છે એ મુદ્દો ધ્યાનમાં લેવા જેવો છે.

(૨) વિદૂષકમાં બ્રાહ્મણત્વનું વિડંબન જણાય છે, અને એ વિડંબનને લીધે વિદૂષક પ્રાકૃતભાષી બને છે. ઉપરાંત કોઈ માણસ પારકાની ભાષા બોલે ત્યારે તેનું બોલવું સ્વાભાવિક રીતે જ હાસ્યકારક બને છે. માટે જ વિદૂષકે પ્રાચ્યાનો ઉપયોગ કરવો એવું વિધાન કરવામાં આવ્યું. આમ, વિદૂષકની પ્રાકૃત ભાષા વિશે બે મતો રજૂ કરવામાં આવે છે. બ્રાહ્મણ જેવો ઉચ્ચવર્ણીય માણસ પ્રાકૃત ભાષાનો પ્રયોગ કરે, અને એમાંથી જે સ્વાભાવિક વિસંગતિ નિર્માણ થાય, તે વિનોદને અનુકૂલ છે. તે જ પ્રમાણે પારકી ભાષા બોલવામાં થતી ઉચ્ચાર અને વ્યાકરણની સ્વાભાવિક ભૂલો પણ હાસ્યને પોષક છે એ ખરું, પરંતુ વિદૂષકની પ્રાકૃત ભાષા વિશેની આ સમજૂતી યોગ્ય છે કે કેમ એ એક પ્રશ્ન છે. ખરી રીતે તો ઉપર્યુક્ત કારણો વિદૂષકની બાબતમાં લાગુ પડતાં નથી.

વિદૂષકના પાત્રમાં બ્રાહ્મણ જાતિનો ઉપહાસ થયો હોય, તો પણ 'વિદૂષક એટલે બ્રાહ્મણત્વનું વિડંબન' એવું સમીકરણ કરીએ, તો વિદૂષકની વિવિધ ભૂમિકાઓમાં અકારણ મર્યાદાઓ નિર્માણ થઈ તે પાત્ર એકાંગી અને અપૂર્ણ બને છે, એવો એક મહત્ત્વનો મુદ્દો અમે પાછળના પ્રકરણોમાં પ્રસ્થાપિત કર્યો છે. વિદૂષક ખાલી બ્રાહ્મણ જાતિનો જ નહીં પણ બધાંનો જ ઉપહાસ કરતો હોય છે, તેથી વિડંબનના મુદ્દા ઉપર એની પ્રાકૃત બોલીનું સમર્થન કરવામાં આવે તો તે એકતરફી અને અપૂર્ણ લેખાય.

પરંતુ વિદૂષકની ભાષા પહેલેથી જ પ્રાકૃત હતી એવું આપણે જરાયે કહી શકીએ નહીં, ભરતે દેવોના સહચર તરીકે જે વિદૂષક વર્ણવ્યો છે તે પ્રાકૃતમાં બોલતો હોય એ સંભવિત નથી. પહેલા તબક્કાના દેવતાવિષયક નાટકોમાં વિદૂષકની ભૂમિકામાં આવતો નારદ સંસ્કૃતમાં જ બોલતો હોવો જોઈએ. જાવામાંની નાટ્યકલાનો ઉદય અને વિકાસ ભારતીય નાટ્યકલાના પ્રભાવ હેઠળ થયો. ત્યાંનાં નાટકોમાં, વિદૂષક જેવું વિનોદી પાત્ર તદ્દેશીય ઉચ્ચ ભાષાનો—એટલે કે સંસ્કૃતનો—પ્રયોગ કરે છે. અર્થાત્ જો જાવામાંની નાટ્યકલા સંસ્કૃત નાટકના નમૂના ઉપર વિકસી હોય, તો સંસ્કૃત નાટકનો વિદૂષક પણ સંસ્કૃતભાષી હોવો જોઈએ એવું આપણે માન્યે જ છૂટકો. તેથી વિડંબન માટે અથવા તો પારકી ભાષા અનભિજ્ઞ વાપરે તેમ વાપરી તેમાંથી હાસ્ય નિર્માણ કરવા ખાતર વિદૂષક પ્રાકૃત બોલતો હોવો જોઈએ – એ વિધાન ભૂલભરેલું છે.

ખરી રીતે તો ભાષાનો ઉપયોગ એ સામાજિક અને સાંસ્કૃતિક ઘટકોને લીધે નક્કી થતો હોય છે. ભાષા એ સામાજિક અને સાંસ્કૃતિક પરિસ્થિતિનું પ્રતીક છે. ભાષા એ એવા સંબંધો પ્રદર્શિત કરવાનું સાધન છે; અને આમ ભાષા એ એક સજીવ સંસ્થા છે. તેમાં હંમેશાં પરિવર્તન થતું રહે છે. સંસ્કૃત–પ્રાકૃત ભાષાઓનો ઇતિહાસ જો આપણે ઉકેલીએ તો આપણને એવું જણાશે કે એક જમાનામાં સંસ્કૃત એ બોલભાષા હતી, પણ કાલાન્તરે તે લુપ્ત થઈ અને તેનું સ્થાન પ્રાકૃતે લીધું. સંસ્કૃતનો ઉપયોગ સુશિક્ષિતો અને સાક્ષરો પૂરતો જ મર્યાદિત થયો, અને રોજિંદા જીવનમાં પ્રાકૃતનો જ ઉપયોગ થવા લાગ્યો. તેથી જ નાગરકે સંસ્કૃત અથવા પ્રાકૃત ભાષાઓનો આત્યંતિક ઉપયોગ કરવો નહીં એવી સૂચના કામસૂત્રકારને આપવી પડી.[૬]

અર્થાત્ પ્રાકૃત એ લોકવ્યવહારની ભાષા થયા પછી બ્રાહ્મણો સંસ્કૃતનો ઉપયોગ સ્વાધ્યાય પૂરતો અથવા વાણી અને ઉચ્ચાર ઉપર યોગ્ય સંસ્કાર થાય ત્યાં સુધી પણ પૂરો કરતા નહીં. બ્રાહ્મણો પણ પ્રાકૃતનો–એટલે કે સ્વાભાવિક ભાષાનો–જ ઉપયોગ વ્યવહારમાં કરતા હોવા જોઈએ એવું વિધાન ભૂલભરેલું થશે નહીં. ભવભૂતિએ વાલ્મીકિના આશ્રમમાંના એક વિદ્યાર્થીને વિદ્યાર્થીદશામાં પણ પ્રાકૃત જ બોલતો બતાવ્યો છે. તે વિશે ડૉ. બેલવલકર આ પ્રમાણે લખે છે: "આ વિદ્યાર્થી તોફાની હોઈ તે એક ખેલાડી છે. ઉંમરમાં તે નાનો છે. તે હજુ શુદ્ધ વર્ણોચ્ચાર પણ કરી શકતો નથી તેથી તે સંસ્કૃતને બદલે પ્રાકૃતનો–એટલે કે બોલભાષાનો–જ ઉપયોગ કરે છે."[૭] પરંતુ ભવભૂતિએ ચિતરેલ આ પ્રસંગનો સંબંધ સ્વાભાવિક રીતે જ સામાજિક પરિસ્થિતિ સાથે હોવો જોઈએ. તે ઉપરથી 'પ્રાકૃત એ સર્વસાધારણ બોલભાષા બની હતી, અને અશિક્ષિત બ્રાહ્મણો પણ સંસ્કૃત શિખતા પહેલાં અથવા હંમેશના વ્યવહારમાં પ્રાકૃતનો જ ઉપયોગ કરતા એમ સિદ્ધ થાય છે. વિશિષ્ટ પ્રસંગોમાં વિદ્વાનો સંસ્કૃતનો ઉપયોગ કરતા હોવા જોઈએ. આમ, બ્રાહ્મણો જરૂર પડે તો જ, નહી તો કદાચ પોતાની વર્ણશ્રેષ્ઠતા પુરવાર કરવા માટે પ્રાકૃતને બાજુએ મૂકી સંસ્કૃત ભાષાનું અવલંબન કરતા હોવા જોઈએ. 'વિદ્ધશાલભંજિકા'માં નાયક વસંતઋતુમાંની ભ્રમરક્રીડાનું વર્ણન સંસ્કૃત શ્લોકમાં કરે છે, ત્યારે વિદૂષક પણ તેની સાથે સંસ્કૃત બોલવાની શરૂઆત કરે છે! તે વખતે રાજા 'વાહ! તને સંસ્કૃત પણ આવડે છે?' એવા આશ્ચર્યના ઉદ્ગાર કાઢે છે.[૮]

આ ઉપરથી આપણને એમ જણાય છે કે ભણવાની માથાકૂટ ન કરતાં કેવળ વર્ણશ્રેષ્ઠતાના આધાર પર સમાજમાં અગ્રગણ્ય સ્થાને રહેનાર, ગૌરપક્ષમાં

મળતી દક્ષિણા લઈ આમંત્રણો ઉપર આજીવિકા ચલાવનાર અનેક અશિક્ષિત બ્રાહ્મણો એ વર્ગના હોવા જોઈએ. આજે પણ એવા અનેક 'બામણો' આપણને જણાય છે. આ 'બામણોની' હંમેશની ભાષામાં કેટલાંયે અશુદ્ધ વર્ણોચ્ચાર અને અસંસ્કૃત પ્રયોગો આપણને આજે પણ જણાશે. વિદૂષકનું જો કોઈની સાથે સામ્ય હોય તો તે આવા ગોર બ્રાહ્મણો સાથે જ છે. અને તેમનો ઉપહાસ વિદૂષક દ્વારા નાટકકારોએ કર્યો હોવો જોઈએ એવું આપણે કહી શકીએ.

ટૂંકમાં નાટકોમાંના ભાષાવિધાનનો પ્રશ્ન પ્રત્યક્ષ સામાજિક પરિસ્થિતિ સાથે સંબદ્ધ છે. સંસ્કૃત નાટકોમાં તેમના મૂળ સ્વભાવથી જ જીવનમૂલ્યો અને વાસ્તવતા—આદર્શ અને યથાર્થ—નું અજબ મિશ્રણ થયેલું જણાય છે. સંસ્કૃત નાટકોમાંનાં પાત્રો અને પ્રસંગો આદર્શને અનુસરતા હોય છે, પરંતુ નાટકનું સામાન્ય વાતાવરણ અને તેની પાર્શ્વભૂમિ વાસ્તવિકતા સાથે સંકળાયેલો હોય છે. અને તેથી જ, પૌરાણિક વિષય હોવા છતાં નાટકકાર પોતાની રચના તત્કાલીન વાસ્તવિકતાને અનુસરીને જ કરે છે. આ અનુસંધાનમાં જ ભરતે પાત્રની ભાષા વિશેનું વિધાન કર્યું હોઈ, તેનો સંબંધ વાસ્તવિકતા સાથે છે. નાટક લોકાભિમુખ હોવાને લીધે તત્કાલીન સમાજસ્થિતિનું પ્રતિબિંબ તેમાં હોવું જોઈએ એ જ શાસ્ત્રનો ઉદ્દેશ છે.[૯]

ડૉ. ભાંડારકર પણ લખે છે કે 'નાટકકાર પોતાના સાહિત્યમાં કેટલાંક પાત્રોની બાબતમાં બોલભાષાનો ઉપયોગ કરે, અને તેમાં પણ જો પાત્ર નીચ વર્ગનું હોય તો, તે તેવો ઉપયોગ ઉપહાસ માટે કરે એ સ્વાભાવિક છે. બધા દેશના લેખકોએ આ પદ્ધતિ ઉપયોગમાં લીધી છે. પરંતુ સંસ્કૃત નાટકકારોએ આ પ્રાકૃત ભાષાઓનો ઉપયોગ મજા ખાતર કર્યો નથી. તેમાં ઔચિત્યબુદ્ધિ રહેલી છે. વિશિષ્ટ પાત્રોએ વિશિષ્ટ પ્રાકૃત બોલભાષાનો પ્રયોગ કરવો એ વિશે શાસ્ત્રગ્રંથોમાં આપણને જે સૂક્ષ્મ દિગ્દર્શન જોવા મળે છે, તેમાં પ્રત્યક્ષ સમાજ-સ્થિતિનું વાસ્તવિક દર્શન સાહિત્યમાં થાય એ હેતુ હોવો જોઈએ એમ માન્યા વિના આપણે એ શાસ્ત્રવચનોનો અર્થ સમજાવી શકીએ નહીં.''[૧૦]

તેથી વિદૂષકની પ્રાકૃતભાષા એ તત્કાલીન વસ્તુસ્થિતિ અને વાસ્તવિક્તાનું ફળ છે એમ આપણે કહી શકીએ.

(૩) વિદૂષકની ભાષા પ્રાકૃત રાખવામાં એક પ્રકારની લોકાભિમુખતાની દૃષ્ટિ પણ હોવી જોઇએ. નાટ્યપ્રયોગ દ્વારા તજ્જ્ઞ પ્રાશ્નિકોને સંતુષ્ટ કરી રાજા પાસેથી વાહવાહ મેળવવાની ઈચ્છા નાટકકારો રાખે, તો પણ સામાન્ય પ્રેક્ષક-

વર્ગની ઉપેક્ષા તેઓ કરી શકે નહીં. નાટક એ સ્વભાવે જ લોકાનુરંજનાત્મક હોય છે. તેથી પરીક્ષકોને રીઝવવા માટે અથવા રાજાની આજ્ઞા ખાતર જેમ નાટ્યપ્રયોગો કરવામાં આવે, તે જ પ્રમાણે ઉત્સવોના નિમિત્તે અથવા તો જાત્રામાં એકઠા થયેલ જનસમુદાય માટે, સામાન્ય પ્રેક્ષકવર્ગને સંતોષી શકે એવું પણ નાટકો દ્વારા પીરસવું એ નાટકકારોનું કર્તવ્ય છે. વિશેષતઃ, વિદૂષક જેવા લોકપ્રિય પાત્રના વિનોદ, તેણે કરેલ મુક્ત અથવા માર્મિક પરિહાસ અને તેના સંભાષણની મજા પ્રેક્ષકો સમજે અથવા આસ્વાદે એવી જો અપેક્ષા હોય તો તેણે બોલભાષાનો જ ઉપયોગ કરવો જોઈએ.

સામાજિક વ્યંગ્યો ઉપર મર્મભેદક પ્રકાશ નાંખવાનું વિનોદ એ એક પ્રભાવી સાધન છે. આ સાધનનો વ્યવસ્થિત ઉપયોગ જો બોલભાષામાં કરવામાં આવે તો જ તે અધિક પ્રભાવી થાય. તે માટે વિનોદના મુખ્ય રૂઢ માધ્યમ તરીકે બોલભાષાનો પ્રયોગ જ યોગ્ય લેખાય.

(૪) કેરળ રંગભૂમિ ઉપર સંસ્કૃત નાટકો રજૂ કરવાની પ્રથા એ દૃષ્ટિએ ખૂબ જ ઉદ્બોધક છે. કેરળમાં 'કુટ્ટુ' નામનો નાટ્યદર્શનનો પ્રકાર હોય છે. તેમાં નાયક શ્લોક અભિનય કરી બતાવે છે અને વિદૂષક તેનો અર્થ દેશી ભાષામાં કહે છે. આ નાટ્યપ્રકારમાં તેમજ 'સંઘક્કળી' નામના બીજા નાટ્યપ્રકારમાં પણ તે નાટક સમજાવી આપવાનું કામ કરે છે. તેમાં તે હાસ્ય સાથે સામાજિક પરિસ્થિતિ ઉપર વ્યંગ્યાત્મક ટીકા પણ કરે છે. લોકોના હૈયાબોલ ઝીલતા આ પાત્રની ભાષા સ્વાભાવિક રીતે પ્રચલિત બોલભાષા જ હોવી જોઈએ, કારણ કે વિદૂષકનું પાત્ર પ્રત્યક્ષ સમાજજીવનમાંથી અવતર્યું છે. અર્થાત્ બોલભાષાનું અવલંબન કરવામાં વિડંબનનો હેતુ નથી, કારણ કે નાટ્યપ્રયોગો લોકપ્રિય હોવા છતાં અંશતઃ ધાર્મિક હોય છે. ધર્મપ્રચારકોએ ધર્મને માટે કરેલ બોલભાષાનો પ્રયોગ નાટ્યદર્શનમાં પણ ઉપકારક થયો હોવો જોઈએ, થઈ શકે, એમ આપણે કહી શકીએ. આમ વિદૂષકની પ્રાકૃતભાષા તેના વિડંબનસ્વભાવમાંથી નહીં, પણ તેની લોકપ્રિયતા અને લોકાભિમુખતામાંથી જન્મી હોવી જોઈએ એ વસ્તુ કેરળ રંગભૂમિનો ઈતિહાસ આપણને બતાવી આપે છે.[૧૧]

(૫) વિસંગતિ એ વિનોદનું હાર્દ છે. બ્રાહ્મણ જેવો ઉચ્ચવર્ણીય નીચલી કોમની ભાષા બોલે, એમાં એક પ્રકારની સ્વાભાવિક વિસંગતિ છે, અને એ વિસંગતિ સ્વાભાવિક રીતે જ લોકોમાં હાસ્યનું મોજું ફેલાવે છે એવું નાટકકારોના ધ્યાનમાં આવ્યા પછી, તેમણે વિનોદના સુલભ સાધન તરીકે પ્રાકૃતભાષા વિદૂષકના મોંમાં મૂકી હોય તો તે સ્વાભાવિક છે.

આમ સૌથી પહેલાં વિદૂષકની પ્રાકૃતભાષા વિશિષ્ટ નાટ્યસંજોગોને લીધે અસ્તિત્વમાં આવી; અર્થાત્ તેમાં વાસ્તવિકતાનો અંશ પણ મહત્ત્વનો હતો. પછીના નાટ્યવિકાસમાં વિદૂષકને પ્રાયઃ અશિક્ષિત બ્રાહ્મણોનું પ્રતીક સમજવામાં આવ્યો, અને તેથી પ્રાકૃત એ તેની સ્વાભાવિક ભાષા બની. નાટકકારોને પણ વાસ્તવિકતા સાથે વિનોદ અને ઉપહાસનું ક્ષેત્ર વધુ વ્યાપક અને લોકપ્રિય કરવાનું પ્રભાવી સાધન પ્રાકૃતભાષાના પ્રયોગો દ્વારા પ્રાપ્ત થયું. ધાર્મિક પ્રસાર માટે થયેલ બોલભાષાનો પ્રભાવી ઉપયોગ તેમની સામે ઉદાહરણ રૂપે હતો જ. નાટક અને તેમાં પણ મુખ્યત્વે વિનોદ જેવી લોકાભિમુખ રંજનપ્રવૃત્તિ માટે બોલભાષાની મદદ લેવામાં આવે તો તેની લોકપ્રિયતા અનેકગણી વધી શકે એ રહસ્ય કુશળ નાટકકારોના ધ્યાનમાંથી કેમ છટકી શકે ?

ટિપ્પણ

૧ જુઓ : નાટ્યશાસ્ત્ર, ગાયકવાડ, ૧૭.૫૨; કાવ્યમાલા, ૧૭.૫૧, 'प्राच्या विदूषका-दीनाम्.... ।, કાશી ૧૮.૩૮ 'प्राच्या विदूषकादीनां योज्या भाषा अवन्तिजा ।'. ડૉ. કોપરકરના 'પ્રાચ્યા, ધ ડાયલેક્ટ ઑફ વિદૂષક' એ લેખમાં ભાષાદૃષ્ટિએ પ્રસ્તુત પ્રશ્નની ચર્ચા કરવામાં આવી છે (જુઓ બુલેટિન ઑફ ધ ડેક્કન રિસર્ચ ઇન્સ્ટિટ્યુટ, વોલ્યુમ ૪, ૧૯૪૩, પા. ૩૯૦–૯૭)

૨ જુઓ : નાટકલક્ષણરત્નકોશ, પા. ૯૦, પંક્તિ ૫૧–૫૨

शौरसेनीमथ प्राच्यामवन्तीं कर्हिचित् पठेत् ।
एता एव वणिक्श्रेष्ठिबालकाश्च विदूषकाः ॥

૩ જુઓ : નાટ્યદર્પણ (ગાયકવાડ) ૪.૧૯૭.

૪ જુઓ : उत्तमैः मध्यमैः हीनैः ये संभाष्याः नरा यथा । નાટ્યશાસ્ત્ર (ગાયકવાડ) ૧૭.૬૫ (भाषालक्षण), કાવ્યમાલા, ૧૭.૬૫ (काकुस्वरविधान), કાશી ૧૮.૨ (भाषा-विधान). ઉપરાંત, જુઓ નાટ્યશાસ્ત્ર, ગાયકવાડ, કાવ્યમાલા, ૨૪.૧; કાશી, ૩૪.૧–૨

समासतस्तु प्रकृतिस्त्रिविधा परिकीर्तिता ।
पुरुषाणामथ स्त्रीणामुत्तमाधममध्यमा ॥

૫ જુઓ : નાટ્યદર્પણ, (૪.૧૯૭) 'नीचा विदूषकक्लीबशकारविटकिङ्कराः । एषां च नीचत्वं नैसर्गिकम्' એવું એમનું વિવરણ કરવામાં આવ્યું છે.

૬ કામસૂત્ર, ૧.૪.૫૦. જુઓ પ્રકરણ ૨ જું, ટિપ્પણ ૨૦

૭ ડૉ. બેલવલકરકૃત 'ઉત્તરરામચરિત'નું મરાઠી ભાષાંતર (પ્રથમાવૃત્તિ, પૂના, ૧૯૧૫, પા. ૧૭૪) જુઓ ૪.૧–૧ પરની ટિપ્પણ.

૮ જુઓ : 'વિદ્ધશાલભંજિકા', ૧.૩૦ અને એ શ્લોક પછીના રાજાના ઉદ્‌ગારો—
संस्कृतेऽपि प्रगल्भसे ।

૯ જુઓ : નાટ્યશાસ્ત્ર ગાયકવાડ ૧૭.૬૪, કાવ્યમાલા ૧૭.૬૩, કાશી ૧૮–૪૯.

एवं भाषाविधानं तु कर्तव्यं नाटकाश्रयम् ।
अत्र नोक्तं मया यत्तु लोकाद्ग्राह्यं बुधैस्तु तत् ॥

વિશ્વનાથ પણ સાહિત્યદર્પણમાં (૬–૧૬૮) 'यद्देशं नीचपात्रं तु तद्देशं तस्य भाषितम् ।' કહે છે.

૧૦ જુઓ : 'વિલ્સન ફાયલૉલૉજિકલ લેકચર્સ.' વ્યાખ્યાન ૭મું પા. ૨૭૭.

૧૧ જુઓ : કે. રામ પિશરોટીનો 'કેરળ થિયેટર' નામનો લેખ (જર્નલ ઑફ ધ અન્નમલાઇ યુનિવર્સિટી, વૉલ્યુમ ૩, ક. ૨; ઑકટોબર ૧૯૩૪)

પ્રકરણ ૭ મું

વિદૂષકનું નામાભિધાન

વિદૂષક એ એક સામાન્ય સંજ્ઞા છે. ભારતના નાટ્યશાસ્ત્રમાં ફક્ત તેનો જ ઉપયોગ થયો છે, પણ કેટલાક શાસ્ત્રકારોએ વિદૂષકનાં કેટલાંક વિશિષ્ટ નામો આપ્યાં છે. શારદાતનયે આપેલા વિદૂષકનાં નામો આ પ્રમાણે છે–'વાત્સ્યાયન, શાકલ્ય મૌદ્ગલ્ય, વસન્તક, અને ગાલવ,[1] વિદૂષકનાં વસન્ત, કુસુમ વગેરે નામો હોય છે એમ વિશ્વનાથ કહે છે.[2] 'વસંતક', 'કાપિલેય' વગેરે નામોથી વિદૂષકને સંબોધવો એમ શિઙ્ગભૂપાલે કહ્યું છે.[3]

અશ્વઘોષના નાટકમાં વિદૂષકનું નામ કૌમુદગંધ રાખવામાં આવ્યું છે. તેનો અર્થ–જેની કમળ જેવી સુવાસ છે, તેનો પુત્ર' એવો થાય છે. વિશ્વનાથના નિયમ પ્રમાણે એ યોગ્ય નામ કહી શકાય. ભાસના 'સ્વપ્નવાસવદત્તા' અને 'પ્રતિજ્ઞાયૌગંધરાયણ'માં, તેમજ હર્ષની 'પ્રિયદર્શિકા' અને 'રત્નાવલી'માં પણ વિદૂષકનું નામ વસંતક હોય છે. આ ચારેય નાટકોમાં વિદૂષકનું નામ એક જ હોય, એ જરા નવાઈ ભર્યું કહેવાય, પણ તેની સમજૂતી આપણે આ પ્રમાણે આપી શકીએ. ભાસે ઉદયનકથા ઉપર આધારિત પોતાનાં બંને નાટકોમાં વિદૂષકનું નામ વસંતક રાખ્યું. હવે કથાસરિત્સાગરમાંની ઉદયન–કથામાં પણ ઉદયનના સહચર–વિદૂષકનું નામ વસંતક જ હતું. પછી, વસંતક નામ કથાની ઉપલબ્ધ પરંપરા દ્વારા રૂઢ થયું હોય, કે પછી હર્ષની બંને નાટિકાઓ કથાસરિત્સાગરની ઉદયનકથા ઉપર આધારિત હોવાને લીધે હોય, હર્ષે પોતાની નાટિકાઓમાં વિદૂષકનું નામ વસંતક જ રાખ્યું.

શાસ્ત્રકારોએ આપેલાં બીજા નામો આપણને ઉપલબ્ધ સંસ્કૃત નાટકોમાં જણાતાં નથી, પરંતુ એ નામોનો આપણે અભ્યાસ કરીએ, તો આપણને એવું જણાશે કે તેમનો ત્રણ વસ્તુઓ સાથે સંબંધ છે—

(૧) વસંતઋતુ અથવા ફૂલ સાથે (૨) બ્રાહ્મણ જાતિ સાથે, અને (૩) શારીરિક ખોડ સાથે. તે પૈકી પહેલા પ્રકારમાં આપણને વસન્તક જેવાં નામો જોવા મળે છે, જેમનો સંબંધ ઉત્સવો સાથે હોય એવું જણાય છે. સંસ્કૃત નાટકો વાસંતિક અથવા શારદીય ઉત્સવોમાં રજૂ કરવામાં આવતાં એ આપણે ગયા પ્રકરણોમાં

જોયું છે. શ્રીહર્ષે 'રત્નાવલી'ના પહેલા અંકમાં એવા જ ઉત્સવનું વર્ણન કર્યું છે. તેમાં ચાલતાં નાચગાનમાં વિદૂષક પોતે સામેલ થાય છે. અને આમ થોડા વખત માટે બધાંને ખુશ કરી દે છે. તત્કાલીન સમાજમાં વિદૂષકને તેના વિનોદી સ્વભાવ અને સામાજિક સંબંધોને લીધે ઘણી લોકપ્રિયતા પ્રાપ્ત થઈ હતી; અને તેથી શાસ્ત્રકારોએ અને નાટકકારોએ ઉત્સવો સાથે સંબંધ એવું નામ વિદૂષક માટે ઈષ્ટ ધાર્યું હોવું જોઈએ. આ તર્ક જો બરાબર હોય, તો તે દ્વારા સામૂહિક લોકપ્રિય ઉત્સવોની સંસ્કૃત નાટકોના વિકાસ ઉપર જે અપરિહાર્ય અસર થયેલી આપણે જોઈએ છીએ, તેનું એક સાધારણ સૂચન આપણને વિદૂષકનાં વસંતક જેવાં નામો દ્વારા થાય છે.

(૨) વિદૂષકનાં નામો બ્રાહ્મણ જાતિ સાથે સંકળાયેલાં જણાય છે. અર્થાત્, રાજાના સહવાસમાં રહેનાર વિદૂષકાદિ બ્રાહ્મણોનાં નામો 'અમુકનો પુત્ર' એવા અર્થમાં વપરાતાં તદ્ધિતાન્ત શબ્દોમાં રાખવા એવું સાગરનન્દી કહે છે.[૪] તે પૈકી બ્રાહ્મણજાતિસૂચક ઘણાં નામો આપણે સંસ્કૃત નાટકોમાં જોઈએ છીએ દા. ત. ગૌતમ (માલવિકાગ્નિમિત્ર), મૈત્રેય (મૃચ્છકટિક), આત્રેય (નાગાનન્દ), વૈખાનસ (કૌમુદી મહોત્સવ–આ નામ દ્વારા કોઈ તાપસનો બોધ થાય તો પણ મૂલતઃ તે બ્રાહ્મણજાતિવાચક જ હોવું જોઈએ) વગેરે. તે જ પ્રમાણે, ચારાયણ (વિદ્ધશાલભંજિકા), બૌધાયન (ચંડકૌશિક) ,સાંખ્યાયન (રતિમન્મથ) વગેરે તદ્ધિતાન્ત નામો આપણે જોઈએ છીએ. વિદૂષક બ્રાહ્મણ હોવો જોઈએ એવો સંકેત સંસ્કૃત રંગભૂમિ ઉપર રૂઢ થવા લાગ્યો હતો. તેથી કેટલાક નાટકકારોએ જાણી જોઈને વિદૂષકનાં નામો બ્રાહ્મણજાતિદર્શક રાખ્યાં, તો બીજાઓએ વિદૂષકનું બ્રાહ્મણત્વ સ્વીકારી લઈ, તેની બીજી વિશેષતાઓ બતાવતાં નામો પસંદ કર્યાં હોવાં જોઈએ.

(૩) વિદૂષકનાં નામો ઘણી વખત તેની શારીરિક ખોડને સૂચિત કરનારાં હોય છે. શાસ્ત્રગ્રંથોમાં જણાઈ આવતું 'કાપિલેય' નામ પિંગલ વર્ણ સૂચવે છે. ઉપરાંત તેનો કપિ સાથે તો સંબંધ છે જ. 'કર્પૂરમંજરી'માંના 'કપિંજલ' દ્વારા 'કપિલવર્ણનો મર્કટ' એ અર્થ વ્યક્ત થાય છે. તે જ પ્રમાણે કાલિદાસે આપેલ 'માણવક'[૫] અથવા મહાદેવે આપેલ 'મહોદર' એ બે નામો પણ શારીરિક વ્યંગનું સૂચન કરનારાં છે. આમ વાસંતિક ઉત્સવ, તથા બ્રાહ્મણ જાતિ સાથે શારીરિક વ્યંગ પણ વિદૂષકનું નામકરણ કરવામાં કારણભૂત થયું છે.

પરંતુ, શાસ્ત્રકારોએ ન બતાવેલી પણ નાટકકારોએ પોતાના નાટકોમાં આવેલાં નામો દ્વારા સૂચિત થતી એક બીજી બાબત અહીં નોંધવા જેવી છે. તે

એ કે વિદૂષકની શારીરિક વકૃતિ સાથે તેની માનસિક વિકૃતિ અથવા દુર્બલતાનું તેના નામ દ્વારા કરવામાં આવતું સૂચન. 'શાકુંતલ'માંનું માઢવ્ય નામ વિદૂષકનું બુડથલપણું સૂચવે છે.[૬]

માનસિક દોષ પ્રમાણે માનસિક ગુણોનું સૂચન પણ આ નામો દ્વારા થયેલું આપણને જણાય છે. 'અવિમારક'માંનું 'સંતુષ્ટ' અને 'મૃચ્છકટિક'માંનું 'મૈત્રેય'– એ બે નામો અનુક્રમે વિદૂષકની સમાધાની વૃત્તિ, અને તેના જિગરજાન દોસ્તીનાં દ્યોતક છે.[૭]

ખરી રીતે વિદૂષકના નામ વિશેની ચર્ચા ગૌણ છે. છતાં, શાસ્ત્રગ્રંથોમાં તે વિશે ચર્ચા કરવામાં આવી છે, તેનું કારણ વિદૂષકનું પાત્ર અત્યંત પરંપરાગત, બીબાંઢાળ અથવા રૂઢ બન્યું હતું, બનતું હતું એ હોવું જોઈએ. તેથી વિદૂષકના નામ દ્વારા કોઈ સંબદ્ધ નાટ્યસંકેતો સૂચવાય એ વિશેની કોઈ તરકીબ તેમાં હોવી જોઈએ; પરંતુ શાસ્ત્રગ્રંથો દ્વારા સૂચિત થતાં નામો, અને ઉપલબ્ધ નાટકોમાં પ્રત્યક્ષ જણાતાં નામોમાં આપણને આશ્ચર્યકારક તફાવત જણાઈ આવે છે. કાલિદાસાદિ નાટકકારોનાં વિદૂષકોના નામો ઉત્તરકાલીન શાસ્ત્રકારો સમક્ષ દાખલારૂપ હોવા છતાં, તેમણે એ અભિજાત નાટકો તરફ દુર્લક્ષ કેમ કર્યું હશે તે સમજવું મુશ્કેલ છે. તેનાં બે કારણો જણાય છે. એક તો, જે નાટકો શાસ્ત્ર-કારોએ ઉદાહરણો તરીકે ધ્યાનમાં લીધાં, તે આજે કાળપ્રવાહમાં નાશ પામ્યાં હોવાં જોઈએ, અથવા શાસ્ત્રકારોએ પોતાના ગ્રંથોમાં ઉપલબ્ધ સાહિત્યનું અવલોકન કરીને નિયમો ઘડવાનું છોડી દઈ, પોતાના જ મૌલિક અથવા તાત્ત્વિક વિચારો સાહિત્યિક સિદ્ધાન્તોમાં વણી લેવાનો પ્રયત્ન ઈષ્ટ માન્યો હોય, જેને લીધે આપણને શાસ્ત્ર અને પ્રયોગ વચ્ચે ક્યાંક સંગતિ, તો બીજે ક્યાંક વિરોધ જણાઈ આવે છે. સંસ્કૃત સાહિત્યશાસ્ત્રની બાબતમાં ઉપર આપેલી સમજૂતીઓ પૈકી બીજી સમજૂતી અધિક સંભવનીય લાગે છે.

શાસ્ત્રગ્રંથોમાં સાહિત્યિક રૂઢિઓનો વિચાર કરવામાં આવે છે, પણ વિદૂષકની બાબતમાં તો તે રૂઢિઓ એટલી રૂઢ થયેલી જણાય છે કે તેને લીધે સંસ્કૃત નાટકોમાં વિદૂષકનો ઉલ્લેખ તેના સામાન્ય નામ–વિદૂષક–દ્વારા જ થયેલો જણાય છે. વિદૂષકના વિશિષ્ટ નામનો ઉલ્લેખ આપણને કેવળ પ્રસંગોપાત્ત જ જોવા મળે છે. નાટકોનો નાયક રાજા હોવો જોઈએ, એ રૂઢિ દરબારી નાટકોની બાબતમાં એટલી રૂઢ થઈ, કે તેને લીધે નાયકનું નામ પણ નાટકકારો 'રાજા' તરીકે જ આપવા લાગ્યા, પરંતુ દંતકથા ઉપર આધારિત, અથવા પ્રકરણ જેવા

સામાજિક નાટકોમાં નાયકનો ઉલ્લેખ તેના વિશિષ્ટ નામ દ્વારા કરવામાં આવે છે, પણ એવા નાટકોમાં પણ વિદૂષક હોય તો તેનું ત્યાં સામાન્ય નામ–વિદૂષક–જ આપેલું જણાય છે। વિદૂષકની બાબતમાં અતિરૂઢ થયેલી રૂઢિને લીધે જ, આપણે તેનો ઉલ્લેખ 'વિદૂષક' જેવી સામાન્ય સંજ્ઞા દ્વારા થયેલો જોઈએ છીએ. અર્થાત્, તેના વિશિષ્ટ નામનો ઉપયોગ પ્રસંગોપાત્ત સંવાદોમાં થયેલો જણાય છે.

પણ પહેલાં આપણે વિદૂષક શબ્દની વ્યુત્પત્તિ જ તપાસવી જોઈએ. ડૉ. કીથના મત પ્રમાણે વિદૂષકનું મૂળ મહાવ્રતમાંના બ્રહ્મચારીમાં, અથવા તો સોમક્રયણમાંના શૂદ્રમાં હોવાને લીધે, વિદૂષક એટલે 'ગાળો ભાંડનાર' એવો એ શબ્દનો અર્થ હોવો જોઈએ. પરંતુ આ અર્થ સ્વીકારી શકાય નહીં એ અમે આ પહેલાં બતાવ્યું છે.[૮]

વિદૂષક શબ્દની એક બીજી વ્યુત્પત્તિ સૂચવવામાં આવે છે. તે પ્રમાણે રાજાના કારભારી તરીકે હંમેશા તેની સાથે રહેનાર વિદ્વાન પુરોહિતનું વિડંબન વિદૂષક દ્વારા થયું હોવું જોઈએ. વિદૂષક શબ્દ, ખરી રીતે, विउसो અથવા विउसओ, એ સંસ્કૃત विद्वस् શબ્દના પ્રાકૃત રૂપમાંથી પુનઃ સંસ્કૃતીકરણને લીધે અસ્તિત્વમાં આવ્યો હોવો જોઇએ. અને આમ વિદ્વાન પુરોહિતનું વિડંબન વિદૂષક દ્વારા થયું હોવું જોઈએ.[૯]

આ વ્યુત્પત્તિનો સ્વીકાર કરવો અશક્ય છે. વિદૂષકના પાત્રમાં બ્રાહ્મણ જાતિનો ઉપહાસ કરવામાં આવ્યો હોય તો પણ તે પાત્ર દ્વારા બીજી ઘણીય વસ્તુઓનો ઉપહાસ થયેલો જણાય છે. અને તેથી વિદૂષક એ બ્રાહ્મણોનું વિડંબન છે એવું માનવું એકાંગી છે. વિદૂષકના પાત્રમાં જણાઈ આવતી બ્રાહ્મણોની મશ્કરી કેવળ પ્રસંગોપાત્ત હોઈ એકાદ વિશિષ્ટ વર્ગનો અથવા તો વ્યક્તિનો ઉપહાસ વિદૂષકના પાત્ર દ્વારા કરવામાં આવે છે એમ કહેવું પ્રામાદિક છે. છતાં બ્રાહ્મણોના વિશિષ્ટ વર્ગની મશ્કરી વિદૂષક દ્વારા કરાઈ હોય, તો પણ તે બ્રાહ્મણવર્ગ શ્રોત્રિયોનો હોઈ શકે, પુરોહિતોનો નહીં. પુરોહિતને રાજદરબારમાં વિશિષ્ટ માન આપવામાં આવતું. પુરોહિતોની નિમણુક વંશપરંપરાગત થતી. સ્વસ્તિવાચનની થાળીઓ અને રાજાની દક્ષિણા પચાવવા માટે રાજાની ઇચ્છા મુજબ વર્તવાની પુરોહિતને જરૂર ન હતી. પ્રાચીન કાળમાં તો પુરોહિતો રાજા સાથે યુદ્ધમાં પણ જતા. વિદૂષકના ચિત્રણમાં જણાઈ આવતું બાયલાપણું તેમનામાં ન હતું. આગળ જતાં યદ્યપિ પુરોહિતોનું કાર્યક્ષેત્ર ધાર્મિક અને પ્રાસંગિક બાબતો પૂરતું મર્યાદિત

બન્યું હોય, તો પણ તેનાં જ્ઞાન અને વિદ્વત્તા વિશે શંકા કરી શકાય એવું ન હતું, અને તેથી રાજા પણ તેમની આગળ નતમસ્તક જ રહેતો. એવા પુરુષનું તે વિડંબન શું હોઈ શકે ? ઉપરાંત કાલિદાસે 'શાકુંતલ'માં અને વિજય ભટ્ટારિકાએ 'કૌમુદીમહોત્સવ'માં વિદૂષક અને પુરોહિતનાં પાત્રો સાથે સાથે આણ્યા છે. એ નાટયપ્રસંગો પ્રસ્તુત આક્ષેપ મૂકતાં પહેલાં ધ્યાનમાં લેવા જોઈતાં હતાં. મૂળ વ્યક્તિ, અને તેનું વિડંબન કરનાર, એવાં બંને પાત્રો એક જ નાટકમાં હોય એ કલાની દૃષ્ટિએ અશકય છે. વિડંબન વિશિષ્ટ વ્યકિતનું નહીં, પણ સામાન્ય જાતિનું હોય તો જ એવી ઘટના સંભવી શકે.

પણ પુરોહિતના માનભર્યા સ્થાનનો કાળાન્તરે લોપ થયો હોય, ધાર્મિક કાં તો જ્યોતિષવિષયક કામ પૂરતું જ તેનું કાર્યક્ષેત્ર મર્યાદિત બન્યું હોય, અને તેથી રાજાનું મનોરંજન કરવાની કામગીરી પણ તેણે સ્વીકારી હોય એ બને. રાજશેખરની 'વિદ્ધશાલભંજિકા'માં વિદૂષક અંતે રાજાના લગ્ન કરાવી આપે છે. અને આમ તે ગોરપદું સ્વીકારે છે. મહાદેવ કવિના 'અદ્‌ભુતદર્પણ' નામના નાટકમાં વિદૂષક મહોદર રાવણનો કુલપુરોહિત હોય છે. જો આ દાખલાઓનો સંબંધ પ્રત્યક્ષ સામાજિક પરિસ્થિતિ સાથે હોય, તો તે ઉપરથી પુરોહિતના કાર્યો કેવાં બદલાતાં ગયાં એ આપણે જાણી શકીએ. ઉપર નિર્દિષ્ટ દાખલાઓમાં વિદૂષક અને પુરોહિતની ભૂમિકાઓનો સંગમ થયેલો આપણે જોઈએ છીએ. એક દ્વારા બીજાનું વિડંબન થયેલું આપણને જણાતું નથી. વાસ્તવિક રીતે વિદૂષકની જાત અને ભાષા વિશેના પ્રશ્નોની ચર્ચાને તેના નામ વિશેની ચર્ચા સાથે જોડી દેવાનું કોઈ કારણ નથી.

સંસ્કૃત विद्वस् ઉપરથી પ્રાકૃતમા विउओ અથવા विउसओ થયું અને પછી તેનું ફરી સંસ્કૃતીકરણ થઈ विदूषक શબ્દ થયો, એ વ્યુત્પત્તિ ભાષાશાસ્ત્ર પ્રમાણે શકય હોય, તો પણ તે નિરાધાર છે. એક તો આ ક્રમ સ્વીકારવામાં પ્રાકૃત નાટક સંસ્કૃતનું મૂળ હોય એમ માનવું જોઈએ, અને એ સ્વીકારી શકાય તેમ નથી.[10] ઉપરાંત पउमचरिय નામના પ્રાકૃત ગ્રંથમાં विदूसग જેવું રૂપ મળી આવે છે, (विउसो નહીં)[11] જે સંસ્કૃત विदूषकનું પ્રાકૃત રૂપ છે એવું સ્પષ્ટ કહી શકાય. તેથી ઉપર્યુક્ત વ્યુત્પત્તિને ગ્રંથનો પણ આધાર મળતો નથી. અને विदूषक શબ્દમાં વિદ્વાનોના વિડંબનનો, એટલે કે મૂર્ખતાનો અર્થ સમાયેલો છે એમ પણ કહી શકાય નહીં. *'કથાસરિત્સાગર'માં* એક विदूषक નામના બ્રાહ્મણની વાત આવે છે. તે બ્રાહ્મણને તરુણ, પરાક્રમી, ગુણવાન અને સાત્ત્વિક લોકોના અગ્રેસર તરીકે વર્ણવ્યો

છે. એણે પોતાના તપપ્રભાવથી અગ્નિદેવને પ્રસન્ન કર્યા હતા, અને ધ્યાન ધરતાં જ ઉત્કૃષ્ટ ખડ્ગ તેની સામે ઉપસ્થિત થાય એવું અગ્નિએ તેને વરદાન આપ્યું હતું.[૧૨]

પ્રસ્તુત ચર્ચા, ઉપર બતાવેલ વિદૂષક શબ્દની વ્યુત્પત્તિઓ અસમાધાનકારક હોવાનું બતાવે છે જ, પણ તે સાથે વિદૂષક શબ્દની વ્યુત્પત્તિ નાટકોના સંદર્ભમાં જ શોધવી આવશ્યક છે એવું બતાવે છે.

પૂર્વરંગનું 'ત્રિગત' નામનું એક અંગ છે. તેમાં સૂત્રધાર, પારિપાર્શ્વિક અને વિદૂષક એ ત્રણનો સંવાદ હોય છે. તેનું વર્ણન ભરતે विदूषकविदूषितः એમ કર્યું છે. પાઠાન્તરમાં विदूषकविरूपितः એવો પાઠ આપણને મળે છે.[૧૩] આ શબ્દ દ્વારા વિદૂષક શબ્દનો અર્થ સ્વભાવિક રીતે જ સ્પષ્ટ થયો છે. वि+√दूष् ધાતુ પરથી विदूषक શબ્દ બન્યો છે. √दूष् ધાતુનો 'દોષ આપવો, દોષ શોધવો, બગાડી નાંખવું' વગેરે થાય છે, જ્યારે विरूप् નો અર્થ માત્ર 'બગાડી નાખવું' એટલો જ થાય છે. ત્રિગતમાં પારિપાર્શ્વિક નવા નાટચપ્રયોગ વિશે કંઈક કહેતો હોય છે, તે વખતે વિદૂષક નટ વચમાં પડે છે, અને નાટક અને લેખક વિશે કંઈક ઉપહાસકારક બોલીને તેમના દોષ કાઢે છે. વિદૂષકે બતાવેલા દોષોમાં ખાલી હાસ્યનો ભાગ હોવાને લીધે સૂત્રધારને હસવું આવે છે. પણ તે વિદૂષકનું નિરાકરણ કરે છે, અને પોતાની નાટચપ્રયોગ કરવા વિશેની કલ્પના પુનઃ સ્થાપિત કરે છે. પારિપાર્શ્વિક, વિદૂષક અને સૂત્રધારના આ વિશિષ્ટ સંવાદને 'ત્રિગત' કહેવામાં આવે છે. અહીં વિદૂષકના મશ્કરીભર્યા દોષારોપણને ઉદ્દેશીને वि ઉપસર્ગનો ઉપયોગ કરવામાં આવ્યો છે. વિદૂષકના આક્ષેપો હાસ્યકારક હોત નહીં, તો સૂત્રધારને હસવું આવત નહીં. આમ પ્રયોગ ચાલતો હોય ત્યારે તેમાં દોષ કાઢી (दूषयति) પોતાની વિશિષ્ટ હાસ્યયુક્ત પદ્ધતિથી (विशेषेण विशिष्टं यथा स्यात्तथा) જરા ગમ્મત કરવાનું કામ વિદૂષક પૂર્વરંગમાં કરતો હોય છે. આના કરતાં સાદી અને સરળ વ્યુત્પત્તિ બીજી તે કઈ હોઈ શકે?

પ્રત્યક્ષ નાટકોમાં પણ વિદૂષકનું બોલવું-ચાલવું વિશિષ્ટ પદ્ધતિનું એટલે કે હાસ્યકારક હોય છે. હંમેશા તે બીજાના દોષો જોતો હોય છે, અથવા તો જે ચાલતું હોય તેને વિનોદમાં ફેરવી, એકંદરે પરિસ્થિતિ બગાડતો હોય છે. પછીના શાસ્ત્રકારો પૈકી રામચંદ્રે વિદૂષકની આ કામગીરીની સ્પષ્ટતા કરી. છે. "નાયક જ્યારે વિરહમાં હોય, અથવા તો તે એકલો હોય, ત્યારે તેને અનુરૂપ એવો તેનો સહચર-વિદૂષક- પોતાની વિશિષ્ટ પદ્ધતિથી શાંતિમાં ઝગડો અને ઝગડામાં શાંતિ નિર્માણ કરે છે. એટલે કે તે શાંતિ અથવા ઝગડાનો નાશ કરે છે (विना-

શયન્તિ). નાયકનું વિરહદુ:ખ પોતાના વિનોદ દ્વારા ભુલાવતો હોય છે (विस्मारयन्ति)"[૧૪] રામચંદ્ર આ સમજુતી દ્વારા 'विशेषेण दूषयति इति विदूषकाः' એ જ વ્યુત્પત્તિ સૂચવતા હોય એવું લાગે છે. दूषयन्ति પદનો અર્થ તેણે विनाशयन्ति અથવા विस्मारयन्ति એવો કર્યો છે. તેથી ન હોય ત્યાં ઝગડો નિર્માણ કરવો, અને ઝગડો હોય ત્યાં તેનો અંત લાવવો, તેમજ નાયકનું વિરહદુ:ખ ભુલાવવું–એવાં, વિદૂષકનાં, નાટકમાં જણાઈ આવતાં વિવિધ કર્યોનો આપણને બોધ થાય છે. અર્થાત્ વિદૂષક આ કાર્યો પોતાની વિશિષ્ટ પદ્ધતિથી કરતો હોય છે. જાણી જોઈને બીજાના દોષ કાઢવામાં, કાં તો ટીકા કરવામાં, અથવા તો ચાલુ પ્રસંગ બગાડી મુકવામાં તેનો ઉદ્દેશ હાસ્ય નિર્માણ કરવું એ હોય છે. ટૂંકમાં, વિદૂષક કેવળ દૂષક નથી, તેની બોલવા–ચાલવાની આખી પદ્ધતિ વૈશિષ્ટ્યપૂર્ણ છે, હાસ્ય નિર્માણ કરનારી છે.

સામાજિક સંદર્ભમાં, વિદૂષક એક ટીકાકારની ભૂમિકા ભજવતો હોય છે. નાગરક અને ગણિકાનો સ્નેહ અને વિશ્વાસ તેણે મેળવ્યો હોય છે, તેમની ભૂલ થતાં તે તેમની ઝાટકણી કાઢે છે (अपवदते), અને તેથી તે विदूषक કહેવાય છે; પરંતુ તેના મોજિલા સ્વભાવને લીધે સાહિત્યિક બેઠકોમાં અથવા તો ગણિકાઓના આવાસોમાં તે અનેક રીતે હાસ્ય નિર્માણ કરતો હોય છે, તેથી તેને वैहासिक પણ કહેવામાં આવે છે એવું કામસૂત્રકાર જણાવે છે.[૧૫]

ટૂંકમાં, વિદૂષકમાં એક માર્મિક ટીકાકારની અને પોતાની વિનોદવૃત્તિથી હાસ્યનિર્માણ કરનારની એવી બે પ્રકારની ભૂમિકાઓ જોવા મળે છે. √दूष् ધાતુ પરથી તેની ટીકાકારની ભૂમિકા સ્પષ્ટ થાય છે, તેમજ वि ઉપસર્ગથી તેની વિનોદી વૃત્તિ જણાઈ આવે છે.

ટિપ્પણ

૧ જુઓ : ભાવપ્રકાશન (ગાયકવાડ), પ્રકરણ ૯, પા. ૨૭૭ પંક્તિ ૫–૬.

૨ જુઓ : 'कुसुमवसन्ताद्यभिधः....' । સાહિત્યદર્પણ, ૩,૪૨.

૩ જુઓ : 'वसन्तकः कापिलेयो इत्याख्येयो विदूषकः' । રસાર્ણવસુધાકર (ત્રિવેંદ્રમ), ૩.૩૨૯ પા. ૩૦૨.

૪ જુઓ : तद्धितापत્यविहितैः प्रत्ययैः ब्राह्मणादयः ।
राज्ञो विदूषकामात्यसूतकञ्चुकिनस्तथा ॥ નાટકલક્ષણ રત્નકોશ, પા. ૯૨, પંક્તિ ૨૨૦૫–૨૨૦૬.

૫ માણવક એટલે ઠીંગણો માણસ. તેની વ્યુત્પત્તિ આ પ્રમાણે છે—

(૧) ह्रस्वः मानवः (२) मनोरपत्यं कुत्सितं माणवः, अनुकम्पितः माणवः माणवकः । न > ण એ વર્ણફેરની પાણિનિ–સૂત્ર ૪।૧।૧૬૧ પરના પાતંજલ–મહાભાષ્યમાં સ્પષ્ટતા કરવામાં આવી છે. 'વિક્રમોર્વશીય'ના વિદૂષકનું નામ માણવક છે. 'શાકુંતલ'માં માઢવ્ય માટે પણ દુષ્યન્ત માણવક સંબોધન વાપરે છે (केन आत्तगन्धः माणवकः ૬.૨૫.–૧૮) એ પણ ધ્યાનમાં લેવા જેવું છે. અહીં શારીરિક વ્યંગ સાથે અનુકંપાની ભાવના પણ પ્રદર્શિત થઇ છે.

૬ માઢવ્ય પોતે જ કહે છે : मयाऽपि मृत्पिण्डबुद्धिना तथैव गृहीतम् । (શાકુંતલ, ૬.૮,–૨૭–૨૮)

૭ સંતુષ્ટનો અર્થ સ્પષ્ટ છે. 'मैत्रेय' ની સમજૂતી 'मित्रे साधुः मैत्रेयः' ।

૮ જુઓ પ્રકરણ પહેલું

૯ ડૉ. ઉપાધ્યે, 'ચંદ્રલેખા' (ભારતીય વિદ્યા સિરિઝ, પુ૦ ૬, મુંબઈ, ૧૯૪૫) પ્રસ્તાવના પા. ૨૬–૨૭.

૧૦ જુઓ પ્રકરણ—પહેલું.

૧૧ પ્રકરણ ૩, ટિપ્પણ–૨૮માં પૂરો શ્લોક આપવામાં આવ્યો છે.

૧૨ કથાસરિત્સાગર, લાવાણક–લમ્બક ૩, તરઙ્ગ ૪,
ખાસ કરીને શ્લોક ૧૦૯–૧૧૦ જુઓ.

૧૩ જુઓ : पारिपार्श्विकसञ्जल्पो विदूषकविदूषिकः (विरूपितः) ।
स्थापितः सूत्रधारेण त्रिगतं संप्रयुज्यते ॥ નાટ્યશાસ્ત્ર, ગાયકવાડ ૫.૧૪૧.

૧૪ જુઓ : एषां वियोगिनां विप्रलम्भशृङ्गारवतामौचित्यानतिक्रमेण लिङ्ग्यादयो यथासंभवं सन्धिं विग्रहेण, विग्रहं सन्धिना च विशेषेण दूषयन्ति विनाशयन्ति, विप्रलम्भं तु विनोददानेन विस्मारयन्तीति विदूषकाः' નાટ્યદર્પણ, ૪.૧૬૮ ઉપરની સમજૂતી. (ગાયકવાડ, પા. ૧૯૯)

૧૫ જુઓ : स च वेश्यां नागरकं वा क्वचित्प्रमाद्यन्तं लब्धप्रणयत्वादपवदते इति विदूषकः, क्रीडनत्वाच्च वेशे गोष्ठ्यां च विविधेन हासेन चरतीति वैहासिकः, इत्युभयनामा ।' કામસૂત્ર, ૧.૪.૪૬ ઉપરનું ભાષ્ય.

પ્રકરણ ૮ મું

વિદૂષકના ભેદ

ભરતે ચાર પ્રકારના નાયકો કલ્પ્યા છે–ધીરોદ્ધત, ધીરલલિત, ધીરોદાત્ત અને અને ધીરપ્રશાંત. ધીરોદ્ધત્તમાં દેવોનો, ધીરલલિતમાં રાજાઓનો, ધીરોદાત્તમાં અમાત્ય તથા સેનાપતિનો, અને ધીરપ્રશાંતમાં બ્રાહ્મણ અને વણિકનો સમાવેશ થાય છે.

આ ચાર પ્રકારના નાયકોને અનુરૂપ એવા ચાર પ્રકારના વિદૂષકો હોય છે. (૧) **લિઙ્ગી** અથવા **તાપસ** વિદૂષક એ દેવ–નાયકનો વિદૂષક છે (૨) રાજાનો વિદૂષક **દ્વિજ** હોય છે (૩) અમાત્યનો વિદૂષક **રાજજીવી** અર્થાત્ રાજાનો આશ્રિત, રાજસેવા કરનાર કોઈ પુરુષ હોય છે. અને (૪) બ્રાહ્મણ નાયકનો વિદૂષક **શિષ્ય** હોય છે. આમ ભરતે ચાર પ્રકારના નાયકોને અનુરૂપ ચાર પ્રકારના વિદૂષક બતાવ્યા છે.[૧]

ઉત્તરકાલીન શાસ્ત્રકારોમાં રામચંદ્રે ભરતના નિયમોનો પુનરુચ્ચાર કર્યો છે, પણ તેમની સમજૂતી તેણે જુદી રીતે આપી છે. તેના મત પ્રમાણે દેવ-નાયકનો વિદૂષક તાપસ હોય, અને બ્રાહ્મણ–નાયકનો વિદૂષક શિષ્ય હોય, તો તે યોગ્ય છે; પરંતુ રાજા-નાયક માટે શિષ્ય સિવાયનો બીજા કોઈ પણ પ્રકારનો વિદૂષક હોવો જોઈએ. (એટલે કે રાજાને શિષ્ય વિદૂષક ચાલી શકે નહીં). વણિક વગેરે નાયકોની બાબતમાં પણ આ જ નિયમ લાગુ પડે છે.[૨]

ભરતે બતાવેલા નાયક અને વિદૂષકના ભેદ શારદાતનયે પણ આપ્યા છે, પણ વધુમાં તે એમ જણાવે છે કે નાટયકથાના રસ મુજબ ઘણીવાર નાયકોના વિશિષ્ટ પ્રકારોમાં ફરક થઈ શકે.[૩] શારદાતનયનું આ કથન જો આપણે પ્રત્યક્ષ નાટકો લઈ તપાસીએ તો તે બરાબર છે એવું આપણને જણાશે. ભરતે રાજાને ધીરલલિત નાયક કહ્યો છે, શારદાતનય તેને ધીરોદાત્ત કહે છે, પણ સંસ્કૃત નાટકોમાંના રાજા–નાયકો ધીરલલિત અને ધીરોદાત્ત બંને સ્વરૂપના જણાય છે. શારદાતનય અમાત્ય અથવા સેનાપતિ નાયકને ધીરલલિત કહે છે, જ્યારે ભરત તેને ધીરોદાત્ત કહે છે. ભરતે કહેલો ધીરોદાત્ત સેનાપતિ આપણને 'પ્રતિજ્ઞાયૌગંધરાયણ'ના મહામંત્રી યૌગંધરાયણમાં જોવા મળે છે. શાસ્ત્રોમાં દેવ-નાયકોને

ધીરોદ્ધત બતાવવામાં આવ્યા છે, પરંતુ ઉપલબ્ધ સંકૃત નાટકોમાં, ભાસના દુર્યોધનને, અથવા 'વેણીસંહાર'માંના ભીમને (એટલે કે ક્ષત્રિય નાયકોને) આપણે ધીરોદ્ધત્ત કહી શકીશું. આમ ઉપલબ્ધ નાટકોમાં, શાસ્ત્રના નિયમો ચોક્કસાઈથી પળાયેલા આપણને જણાતા નથી. કથા અને રસને અનુરૂપ નાયકના સ્વભાવમાં આવશ્યક ફેરફાર કરવાનું સ્વાતંત્ર્ય નાટકકારો રાખતા.

શારદાતનયના ઉદ્‌ગારો જોતાં, નાયકની જેમ વિદૂષકની પ્રકૃતિમાં પણ પ્રસંગોપાત્ત ફેરફાર કરવાનું સ્વાતંત્ર્ય નાટકકારો લેતા એવું લાગે છે. આ બાબતમાં અભિનવનું કથન સમજવું મુશ્કેલ છે; કારણ કે નાટ્યશાસ્ત્રમાંના પ્રસ્તુત શ્લોક ઉપરની અભિનવની ટીકાનો પાઠ અશુદ્ધ છે.[૪]

રામચંદ્રે આપેલી સમજૂતી નાટ્યશાસ્ત્રથી વિરુદ્ધ છે. ભરતના મત પ્રમાણે રાજાનો વિદૂષક દ્વિજ હોવો જોઈએ, જ્યારે રામચંદ્રના કહેવા મુજબ 'શિષ્ય' સિવાયનો બીજા કોઈ પણ પ્રકારનો વિદૂષક રાજા માટે ચાલી શકે. બંનેમાંનો આ તફાવત કેવળ શાસ્ત્રીય છે, કે પછી રામચંદ્રની નજર સામે બીજાં એવાં નાટકો–કે જેમાં રાજા સાથે અન્ય પ્રકારના વિદૂષકો બતાવવામાં આવ્યા હોય–ઉપલબ્ધ હતાં એ કહી શકાય નહીં. પણ હાલ મળતાં સંસ્કૃત નાટકોમાં રાજાનો વિદૂષક દ્વિજ એટલે કે બ્રાહ્મણ જ જોવા મળે છે.

અર્થાત્ વિદૂષકના બધા પ્રકારના દાખલા ઉપલબ્ધ નાટકોમાંથી મળવાની શક્યતા ઘણી જ ઓછી છે. એક તો અસંખ્ય નાટકો લુપ્ત થયાં હોવાં જોઈએ, અથવા શાસ્ત્રકારે વિવિધ નિયમો આપ્યા હોય તો પણ નાટકકારોએ વિવક્ષિત (તેમને જોઈતા જ) નમૂનાઓ જ પોતાના લખાણ માટે પસંદ કર્યા હોવા જોઈએ.

એ દૃષ્ટિએ દેવ નાયક અને તાપસ વિદૂષકની જોડી આપણને કોઈ પણ નાટકમાં જોવા મળતી નથી. ૧૮મી સદીમાં (ઈ.સ. ૧૭૧૧ થી ૧૭૨૮) લખાયેલા 'રતિમન્મથ' નામના નાટકમાંના નાયક—મન્મથ–ને આપણે દેવ માનીએ, તો પણ તેનો વિદૂષક બ્રાહ્મણ છે, તાપસ નથી. પરંતુ, આરંભકાળના દેવતાવિષયક નાટકોમાં શોભી ઊઠે એવો વિદૂષક નારદ જ હોઈ શકે એવું અમે આ પહેલાં સૂચવ્યું છે. તાપસ-વિદૂષકનો નારદ સિવાય બીજો દાખલો જણાતો નથી.

તે જ પ્રમાણે સેનાપતિ–નાયક ઉપલબ્ધ નાટકોમાં જણાતો નથી, પરંતુ અમાત્ય નાયક હોય એવાં બે નાટકો આપણી પાસે છે. મુદ્રારાક્ષસનો નાયક અમાત્ય ચાણક્ય છે. તે બ્રાહ્મણ છે. તેનો એક શિષ્ય નાટકમાં બતાવવામાં આવ્યો છે, પણ એ વિદૂષક નથી. ખરી રીતે તો આ નાટકમાં એક

પણ વિનોદી પાત્ર જ નથી. બીજું નાટક ભાસનું 'પ્રતિજ્ઞાયૌગંધરાયણ' છે. તેમાં વિદૂષક ખરી રીતે રાજા ઉદયનનો સહચર હોય છે, પણ ઉદયન પોતે કદાપિ રંગભૂમિ ઉપર આવતો નથી. (તે એક સૂચિત પાત્ર છે). તેથી વિદૂષકનું સાહચર્ય યૌગંધરાયણ સાથે જ હોવાને લીધે આપણે તેને અમાત્યનો વિદૂષક માની શકીએ. પ્રસ્તુત નાટકનો નાયક યૌગંધરાયણ છે એ બદ્દલ શંકા નથી. તે ઉદયનનો મુખ્યમંત્રી છે. તેથી નાટકના ચાર પ્રકારના નાયકો પૈકી આપણે તેને અમાત્ય–નાયક ગણી શકીએ. અને નાટકનો વિદૂષક–વસંતક બ્રાહ્મણ હોય તો પણ આપણે તેને રાજજીવી વિદૂષક માની શકીએ, કારણ કે વિષદૂક તરીકે તેણે થોડું હાસ્ય નિર્માણ કર્યું હોય તો પણ તે યૌગંધરાયણના રાજકીય કારસ્તાનમાં સામેલ છે. ઉદયન સાથે છુપી રીતે સંપર્ક સાધવાનું મહત્ત્વનું કામ તેને સોંપવામાં આવ્યું છે. વિદૂષકની આ કામગીરીનું રાજકીય સ્વરૂપ ધ્યાનમાં લઈએ, એટલે તેને રાજજીવી કહેવામાં કોઇ હરકત જણાશે નહીં.

ભરતે કલ્પેલા નાયકના ચોથા પ્રકારમાં બ્રાહ્મણ અને વણિકનો સમાવેશ થાય છે. આ બંનેનો સમાગમ મૃચ્છકટિકના ચારુદત્તમાં થયેલો આપણને જણાય છે. આ નાટકમાં વિદૂષક છે, પણ તે 'શિષ્ય' નથી, 'દ્વિજ' છે.

આ ચોથા પ્રકારના નાયકના અને વિદૂષકના (એટલે કે 'બ્રાહ્મણ નાયક' અને 'શિષ્ય' વિદૂષક હોય એવા) દાખલાઓ અભિજાત સંસ્કૃત નાટકોમાં જોવા મળતા નથી; પરંતુ પ્રહસનોમાં આપણને એવાં ઉદાહરણો જોવા મળે છે. બોધાયન કવિનું 'ભગવદજ્જુકીય' નામનું એક પ્રહસન છે. તેના સંપાદક શ્રી. અનુજન્ અચન્ છે. તેની પ્રસ્તાવના ડૉ. વિંટરનિટ્ઝે લખી છે. તેમના મત પ્રમાણે આ પ્રહસન ભાસ તથા કાલિદાસના સમયનું હોવું જોઇએ. તેમાં પરિવ્રાજક (ભગવાન)નું પાત્ર મહત્ત્વનું છે. પરિવ્રાજકનો શાંડિલ્ય નામનો એક શિષ્ય છે. શાંડિલ્યને કોઈ પણ ઠેકાણે, વિદૂષક તરીકે સંબોધવામાં આવ્યો નથી, પરંતુ તેનું હાસ્ય, અધ્યયન વિશેનો કંટાળો, ખાઉધરાપણું, બીકણપણું, વગેરે ગુણો સંપૂર્ણપણે વિદૂષકના જણાય છે. તેથી આપણે તેને વિદૂષક માની શકીએ.[૫] આમ, 'શિષ્ય' વિદૂષકનું પ્રાચીન ઉદાહરણ આપણને શાંડિલ્યમાં જોવા મળે છે. એવાં બીજાં ઉદાહરણો આપણને પછીનાં પ્રહસનોમાં પણ જોવા મળે છે. 'ધૂર્તસમાગમ' નામના પ્રહસનમાં[૬] અસજ્જાતિમિશ્ર નામનો એક પુરોહિત હોય છે. વાદવિવાદમાં નિર્ણય કરવો, તથા શ્રાદ્ધસંકલ્પો કરાવવા ઉપરાંત વેશ્યાઓની મધ્યસ્થી કરવી, અને બીજાઓની સ્ત્રીઓ ઉપર નજર રાખવી એ એનો ધંધો છે. તેનો શિષ્ય બંધુવંચક પણ ગુરુને શોભે તેવો જ છે. તેનું

પાત્ર વિદૂષક જેવું જ ચિતરવામાં આવ્યું છે. વેપાર, ખેતી, કે ભણતરમાં તેનું ધ્યાન નથી, પણ લોકોને છેતરવામાં તથા જુગાર રમવામાં તે પોતાની જાતને ધન્ય માને છે. એક વખત વિશ્વનગર અને સ્નાતક નામના બે સજ્જનો અનંગસેના નામની ગણિકા સાથેનો પોતાનો ઝગડો સમેટવા અસજ્જાતિમિશ્ર પાસે આવે છે, ત્યારે તે ગણિકા ઉપર પોતાનો જ અધિકાર હોવાનો દાવો કરે છે! તે વખતે બંધુવંચક (શિષ્ય) ગણિકાના કાનમાં કહે છે કે, 'પુરોહિત (અસજ્જાતિમિશ્ર) તો ઘરડો હોઈ નિર્ધન છે, અને સ્નાતક કેવળ કામેચ્છાથી પ્રેરિત થયો હોવાને લીધે, તેણે તેનું યૌવન પોતાને (બંધુવંચકને) અર્પણ કરી સફળ બનાવવું જોઈએ!' પોતા માટે ચાલતી આવી બધી ધાંધલ જોઈ અનંગસેનાને પણ હસવું આવે છે, અને તે બોલી ઊઠે છે કે 'આ ખરેખર લુચ્ચાઓએ એકઠા થઈ (ધૂર્તસમાગમ) કરેલું ફારસ જ કહેવાય!'

ખાડીલકરના 'વિદ્યાહરણ' નામના મરાઠી નાટકમાં શુક્રાચાર્ય અને શિષ્યવરની જોડી આવે છે. શુક્રાચાર્યનું પાત્ર મહત્ત્વનું છે તે બદલ શંકા નથી, તેમજ શિષ્યવરનાં વિનોદ અને મદિરાપ્રેમ પણ નિર્વિવાદ છે, પણ તેને વિદૂષકનો વારસદાર કહી શકાય કે કેમ તે બદલ મતભેદ હોઈ શકે.

ઉપલબ્ધ સંસ્કૃત નાટકોમાં હંમેશાં જણાઈ આવતી પરિચિત જોડી રાજા નાયક અને બ્રાહ્મણ વિદૂષકની છે. ઇતર વિદૂષકોના દાખલાઓ શોધવાનો પ્રયત્ન અહીં કરવામાં આવ્યો હોય તો પણ એવા દાખલાઓ વિરલ છે, અને ખાસ કરીને તેઓ, પછીના સાહિત્યમાં નિર્માણ થયેલા છે. શાસ્ત્રકારોએ વિદૂષકના ભેદ વર્ણવતી વખતે નજર સમક્ષ રાખેલા નાટકો આજે ઉપલબ્ધ નહીં હોય? કે પછી શાસ્ત્રકારોએ શાસ્ત્રીય ભેદ વર્ણવ્યા, અને નાટકકારોએ તે પૈકી ફક્ત દ્વિજ વિદૂષક જ વિકસિત કર્યો એમ કહીએ? કદાચ, રાજકીય પ્રભાવને લીધે 'દ્વિજ' વિદૂષક જ વધુ લોકપ્રિય બન્યો હોવાની શક્યતા છે.

ટિપ્પણ

૧ જુઓ: નાટ્યશાસ્ત્ર, ગાયકવાડ, ૨૪.૧૯-૨૦

धीरोद्धता धीरललिता धीरोदात्तास्तथैव च ।
धीरप्रशान्तकाश्चैव नायकाः परिकीर्तिताः ॥
देवाः धीरोद्धताः ज्ञेयाः स्युर्धीरललिता नृपाः ।
सेनापतिरमात्यश्च धीरोदात्तौ प्रकीर्तितौ ॥

धीरप्रशान्ता विज्ञेया ब्राह्मणा वणिजस्तथा ।
एतेषां तु पुनर्ज्ञेयाश्चत्वारस्तु विदूषकाः ॥
लिङ्गी द्विजो राजजीवी शिष्यश्चेति यथाक्रमम् ।
देवक्षितिभृतामात्यब्राह्मणानां प्रयोजयेत् ॥

કાવ્યમાલા આવૃત્તિમાં (૨૪.૫) વિદૂષક વિશેના શ્લોકો જણાતા નથી. કાશી આવૃત્તિમાં (૩૪. ૧૯-૨૦) 'लिङ्गानि ते वरजवा शिष्टाश्चेति यथाक्रमम्' જેવો અશુદ્ધ પાઠ મળી આવે છે.

૨ જુઓ : स्निग्धा धीरोद्धतादीनां यथौचित्यं वियोगिनाम् ।
लिङ्गी द्विजो राजजीवी शिष्याश्चैते विदूषका: ॥

નાટ્યદર્પણ, ગાયકવાડ ૪.૧૬૮ પ્રસ્તુત શ્લોકની સમજૂતી આ પ્રમાણે છે--'उचितश्च लिंङ्गी देवतानां, ब्राह्मणस्य शिष्य:, राज्ञां तु शिष्यवर्जास्त्रय:, एवं वणिगादेरपि । (પા. ૧૯૯)

૩ જુઓ : ભાવપ્રકાશન (ગાયકવાડ), અધિકાર, ૯, પા. ૨૮૧ :
देवा धीरोद्धता ज्ञेया धीरोदात्ता नृपादयः ।
अमात्यसेनापतयो ललिताश्च स्वभावतः ॥
धीरप्रशान्ता विज्ञेया ब्राह्मणा वणिजश्च ये ।
कथारसवशात्तेऽपि व्यत्यस्ता: स्युः क्वचित् क्वचित् ॥
नायकानामथैतेषां चत्वार: स्युर्विदूषकाः ।

૪ જુઓ : 'यथाक्रममिति क्रमिकमौचित्यमत्र यथोचितं योजना तद्यथा लिङ्गी ऋषि: देवानां द्विजो वीर: सेनापते (?) राजाजीवी राज्ञः (?) शिष्यो ब्राह्मणस्य । (નાટ્યશાસ્ત્ર, ગાયકવાડ આવૃત્તિ, ખંડ ૩, પા. ૨૫૨) પ્રસ્તુત ફકરાનો પાઠ આ પ્રમાણે શુદ્ધ કરી શકાય-'....द्विजो राज्ञः, वीरः राजाजीवी (च) सेनापतेः (अमात्यस्य च....)' ભરતનો મૂળ પાઠ અસંદિગ્ધ છે.

૫ જુઓ : 'ભગવદજ્જુકીય' સંપાદક, પી૦ અનુજન્ અચન્, ધ પાલિયમ્ મેન્યુસ્ક્રિપ્ટ લાયબ્રેરી, જયમંગલમ્, ૧૯૨૮. ડૉ. વિંટરનિટ્ઝની પ્રસ્તાવના-પા.૩.

૬ જુઓ : જ્યોતિરીશ્વરકૃત 'ધૂર્તસમાગમ' 'ઍન્થૉલૉજિયા સંસ્કૃતિકા' સંપાદક, સી. લાસેન, બૉન (જર્મની) ૧૯૩૮. ડો. કીથના 'સંસ્કૃત ડ્રામા'માં પ્રસ્તુત નાટકનો ઉલ્લેખ આવે છે (પા. ૨૬૧). આ પ્રહસનનો રચનાકાળ ઈ.સ. ૧૪૮૭-૧૫૦૭ છે.

પ્રકરણ ૯ મું

વિદૂષકના ગુણ

નાયકના પ્રકારો મુજબ, વિદૂષકના જે ચાર પ્રકારો બતાવવામાં આવ્યા છે, તેમના ગુણો શારદાતનયે નીચે મુજબ આપ્યા છે.

(૧) દેવોનો વિદૂષક સત્યવક્તા, ત્રિકાલજ્ઞાની, કર્તવ્યાકર્તવ્યનો તફાવત જાણનાર, પ્રશ્નોની બંને બાજુઓ કુશળતાથી સમજાવી આપનાર, તથા વસ્તુ-સ્થિતિને ધ્યાનમાં રાખીને વાત કરનાર હોય છે. તેને નાટ્યની સંપૂર્ણ માહિતી હોય છે, અને પરિહાસ દ્વારા હસાવવાની કલા પણ તેની પાસે હોય છે.[૧]

આ પ્રકારના વિદૂષકના દાખલા તરીકે આપણે નારદને લઈ શકીએ. ભાસના 'અવિમારક' અને 'બાલચરિત' નામના નાટકોમાં નારદનું પાત્ર આવે છે (જો કે વિદૂષક તરીકે નહીં). તેમાં તે પોતે કલહપ્રિય હોવાનું કબૂલ કરે છે. તે કહે છે, 'જે પ્રમાણે વિવિધ ઉપાયો દ્વારા હું દરરોજ વીણામાંથી સ્વર કાઢું છું, તે જ પ્રમાણે હું એકબીજાઓમાં લડવાડ નિર્માણ કરી દઉં છું.'[૨] દેવાસુરોનું યુદ્ધ ખલાસ થાય, અને આકાશમાર્ગમાં શાંતિ સ્થપાય, તો મને કંટાળો આવે છે, તેથી વેદાધ્યયન પછી મળતા વખતમાં જે પ્રમાણે હું વીણાના તાર બાંધવાનું કામ કરું છું, તે પ્રમાણે હું બીજાઓમાં વેર પણ વધારી આપું છું.'[૩] રતિ-મન્મથ નામના નાટકમાં, એક પ્રસંગે, નારદ પોતાના શિષ્યો સાથે મન્મથ અને શમ્બૂકનું યુદ્ધ જોતા હોય છે. તે વખતે તે કહે છે, 'હરિસંકીર્તન પછી બીજી કોઈ વાત મને ગમતી હોય, તો તે દેવાસુરોનાં યુદ્ધો જોવાં એ છે ! અને, જ્યારે એ શક્ય ન હોય, ત્યારે પ્રેમાળ દંપતીનો કોઈ પણ કારણને લીધે થયેલો ઝગડો, અથવા ઉજાણીમાં નાસ્તા માટે નાના બાળકોમાં જામેલી મારામારી કાં તો ખુલ્લા રસ્તા ઉપર ચોકમાં સિંગડાં ઉછાળી બળદોએ એકબીજા ઉપર કરેલો હલ્લો—એવી બાબતો જોતો જોતો હું હંમેશાં પૃથ્વી ઉપર રખડતો હોઉં છું.'[૪] પ્રસ્તુત નાટકોમાં વર્ણવવામાં આવેલી નારદની આ ભૂમિકાઓ કોઈ પણ નાટકમાં પ્રસંગરૂપે બતાવવામાં આવી ન હોય તો પણ તે બધી નારદના સ્વભાવ સાથે સુસંગત છે. 'સૌભદ્ર' અથવા 'કૃષ્ણાર્જુનયુદ્ધ' જેવાં મરાઠી નાટકોમાં પણ નારદનું એવું જ પાત્ર આપણને જોવા મળે છે. પરંતુ, નારદના સ્વભાવની આ

વિશેષતાઓ પુરાણકાળથી પરિચિત હોવી જોઈએ, એ ભાસ જેવા પ્રાચીન નાટ-કકારે આપેલા તેના વર્ણન ઉપરથી સ્પષ્ટ થાય છે.

શારદાતનયે આપેલા દેવના વિદૂષકના ગુણો નારદની બાબતમાં સંપૂર્ણપણે લાગુ થાય તેમ છે. દૈવી અને તાપસ પુરુષ હોવાને લીધે, ત્રિકાળનું જ્ઞાન, કૃત્યા-કૃત્ય જાણી ઊહાપોહ કરવાની શક્તિ, સત્યવાદિત્વ, વાસ્તવિકતાને અનુસરીને બોલ-વાની વૃત્તિ ઇત્યાદિ ગુણો નારદ સિવાય અન્ય પ્રકારના વિદૂષકમાં હોવા શક્ય નથી. નાટ્યવેદને વ્યવસ્થિત રૂપ આપવામાં નારદે મોટો ફાળો આપ્યો હોવાનું ભરતે કહ્યું છે, તેથી 'નાટ્યવિદ્' એ ગુણ પણ નારદમાં છે જ! એટલું જ નહીં પણ શારદાતનયે વિદૂષક માટે વાપરેલો 'વેદવિદ્' શબ્દ માત્ર[5] નારદની બાબતમાં જ લાગુ થાય છે. 'વેદગાયન કરી હું બ્રહ્મદેવને સંતોષ આપું છું" એમ નારદ 'અવિમારક'માં કહે છે.[6] આ ગુણો સાથે, ભાસે બતાવેલ તેનો મશ્કરો અને કલહપ્રિય સ્વભાવ ધ્યાનમાં લેતાં વિદૂષક તરીકેનું નારદનું પાત્ર પરિપૂર્ણ છે એમ કહી શકાય. ભાસ તથા શારદાતનય સામે દેવોનાં વિનોદી સહચર તરીકે નારદનું પાત્ર ઉપસ્થિત થયું હોવું જોઈએ, એવું આપણને ઉપરના વર્ણન ઉપરથી લાગે છે. આરંભકાળના દેવવિષયક નાટકોમાં નારદ જ વિદૂષક તરીકે મૂર્ત થયો હોવો જોઈએ એ અમારી કલ્પના આ પ્રમાણે પુષ્ટિ પામે છે.

(૨) **રાજાના વિદૂષકના** ગુણો આ પ્રમાણે છે. સુસંસ્કૃત લોકોને પણ હસાવવાનું સામર્થ્ય તેની પાસે હોય છે. દ્રવ્ય અને સ્ત્રીની બાબતમાં તેનું વર્તન શુદ્ધ હોય છે. હંમેશા અંતઃપુરમાં રહેવાને લીધે તે બીજામાં ઈર્ષ્યા નિર્માણ કરી ઝગડો કરાવી આપે છે. તે માર્મિક બોલી શકે છે. રાજા અને તેની પ્રેયસીમાં તે પ્રેમ અને રતિ નિર્માણ કરી શકે છે. ઘણી વખત તે તેમનું મિલન કરાવી આપે છે, અને ઘણી વખત તે તેમને વિખૂટાં પાડે છે.[7]

અભિજાત સંસ્કૃત નાટકોમાં જણાઈ આવતા વિદૂષકોને આ વર્ણન બરાબર મળતું આવે છે, એમ કહી શકાય. (અ) વિદૂષક ઘણી વખત માર્મિક બોલે છે, અને તેના શબ્દો વિદ્વાન તથા હોંશિયાર માણસને પણ ઘણીવાર હસાવે છે. 'માલવિકાગ્નિમિત્ર'માં નૃત્યપ્રસંગે ગૌતમ મૂર્ખા જેવું બોલે છે. તેના એ અનપેક્ષિત અને હાસ્યકારક ઉદ્ગારો સાંભળી કૌશિકાને પણ હસવું આવે છે, અને માલવિકા પણ સ્મિત કરે છે. રાજાની હાજરીમાં, વિદૂષક બીજાની અથવા રાજાની જે મશ્કરી કરે છે, તેમાં ઘણી વખત તેનું માર્મિક અવલોકન જણાઈ આવે છે. તેમાં તેની હોંશિયારી વ્યક્ત થાય છે. (બ) રાજાનો તે લંગોટિયો મિત્ર હોવાને

લીધે અંતઃપુરનાં બારણાં તેને માટે ખુલ્લાં હોય એ સ્વાભાવિક છે. તેના વિનોદી સ્વભાવને લીધે તે રાજમહેલમાં બધા લોકોને—રાણી અને દાસીઓને પણ-પ્રિય છે; જો કે ઘણી વખત દાસીઓ તેના ખાઉધરાપણા વિશે તેની મશ્કરી કરતી હોય છે, અથવા ઘણી વખત તેની સામે જાણી જોઈને લડવાડ ઊભી કરી બે પળ મોજ માણતી હોય છે, અથવા તો 'શાકુંતલ'માં બતાવ્યા પ્રમાણે તેને ઘેરીને હેરાન કરતી હોય છે. પણ આ બધા પ્રસંગો દ્વારા તેમનો વિદૂષક પ્રત્યેનો પ્રેમ વ્યક્ત થાય છે! અંતઃપુરમાં સ્પર્ધા અથવા ઝગડાઓ નિર્માણ કરવાનો વિદૂષકનો સ્વભાવ નાટકકારો પોતાની કથામાં પ્રત્યક્ષ પ્રસંગો નિર્માણ કરીને બતાવે તો જ સમજી શકાય. 'માલવિકાગ્નિમિત્ર'ના ગૌતમમાં વિદૂષકના આ ગુણો પુરેપુરા ખિલેલા જણાય છે. હરદત્ત અને ગણદાસ નામના બે નાટચાચાર્યોમાં તે લડવાડ ઊભી કરે છે. તેને લીધે મુખ્ય રાણી ધારિણી અને નાની રાણી ઇરાવતીને માલવિકા માટે ઈર્ષ્યા થાય છે, અને તેઓ ચિડાય છે. 'સ્વપ્નવાસવદત્તા'માં પણ 'પોતાને પ્રેમાળ સ્વભાવની પદ્માવતી ગમે છે' એમ વિદૂષક કહે છે, અને તેથી ત્યાં અજ્ઞાતવાસમાં હાજર રહેલી વાસવદત્તા ગુસ્સે થાય છે. (ક) રાણીનો ગુસ્સો ઠંડો પાડવાનું કાર્ય પણ ગૌતમે કરી બતાવ્યું છે. પ્રમદવનમાં માલવિકા અને અગ્નિમિત્રને સાથે જોઈને ઇરાવતી ખૂબ જ ગુસ્સે થાય છે, તે વખતે ગૌતમ ગમે તેવી સમજૂતી આપી તેનું સમાધાન કરવાનો પ્રયત્ન કરે છે, અને છેવટે અગ્નિમિત્રને તેની માફી માંગવાનું કહે છે! ધારિણીએ માલવિકાને સમુદ્રગૃહમાં પૂરી રાખી હોય છે. તે વખતે તેને છોડાવવા વિદૂષક સર્પદંશનું નાટક કરે છે, અને ધારિણીને જ સંકટમાં ઘસડે છે. છેવટે તે તેની પાસેથી નાગમુદ્રા લઈ માલવિકાને છોડાવે છે. નાટકને અંતે બંને રાણીઓને પોતાનો ગુસ્સો વ્યર્થ જણાય છે. આમ અગ્નિમિત્રને માલવિકાની પ્રાપ્તિ થાય તે માટે વિદૂષકે કંઈ પણ કરવાનું બાકી રાખ્યું નથી.

(ડ) સંસ્કૃત નાટકોમાં રાજાને તેનાં પ્રેમપ્રકરણોમાં હંમેશાં વિદૂષકની મદદ મળતી હોય છે. અર્થાત્ આ પ્રકારની મદદ કયો વિદૂષક કેટલા પ્રમાણમાં કરી શકે, તે તેના વ્યક્તિગત સ્વભાવ ઉપર આધાર રાખે છે. ઘણી વખત વિદૂષક એવા ગોટાળા વાળે છે કે તેને લીધે નાયક અને નાયિકાને વિખૂટાં થવું પડે છે. માણવકને પુરૂરવાનો ઉર્વશી પ્રત્યેનો પ્રેમ પસંદ નથી. દુષ્યન્ત જ્યારે શંકુતલાના પ્રેમમાં પડે છે, ત્યારે માઢવ્ય તેની મશ્કરી કરે છે. ગણિકાનો મોહ છોડી દેવાનો ઉપદેશ મૈત્રેય ચારુદત્તને કેટલીયે વાર આપે છે. કુરંગી અને અવિમારક એકાંતમાં

હોય ત્યારે વિદૂષક ત્યાં જ બાધા જેવો ઊભો રહીને તેમને વિચિત્ર દશામાં મૂકી દે છે. 'સ્વપ્નવાસવદત્તા'માં વિદૂષક રાજાને 'કઈ રાણી વધુ પ્રિય છે' એવો પ્રશ્ન કરે છે, તે પણ આવા પ્રસંગો પૈકીનું જ કહી શકાય, કારણ કે ઉદયન કોઈ પણ ઉત્તર આપે, તો પણ તેનાથી વાસવદત્તાનું કે પદ્માવતીનું દિલ દુભાવાનું જ. આમ વિદૂષક જેમ રાજાને તેના પ્રેમપ્રસંગોમાં મદદ કરે છે, તેમ ઘણી વખત, પોતાની મૂર્ખતાને લીધે હોય અથવા મઝા ખાતર હોય, પણ તે નાયક અને નાયિકામાં અંતરાય નિર્માણ કરતો જણાય છે.

(૩) **અમાત્ય જેવા ત્રીજા પ્રકારના વિદૂષકના** ગુણ આ પ્રમાણે છેઃ તેનું બોલવું અશ્લીલ હોય છે. પતિ-પત્નીના ખાનગી ગુન્હાઓ પણ તે જાહેર રીતે બોલી બતાવે છે. ખાવાપીવાનો તેને વિધિનિષેધ નથી. કોઈના મર્મ ઉપર ઘા કરી તે વિનોદ-હાસ્ય નિર્માણ કરે છે. પોતાના ફાયદા માટે તે સ્નેહ વ્યક્ત કરે છે. તે સ્ત્રીઓને તેમની પ્રેમપૂર્તિમાં મદદ કરે છે. તેનું ભાષણ ઘણુંખરું પરિહાસપૂર્ણ હોય છે, તેમજ પરિહાસપ્રચુર વાક્યો તેને રુચે છે.[૮]

આ પ્રકારનું ઉદાહરણ આપણને ફક્ત 'પ્રતિજ્ઞાયૌગંધરાયણ'ના વસંતકમાં જણાઇ આવે છે. તેના ભાષણમાં તેણે એક ઠેકાણે ગ્રામ્ય ઉપમાનો ઉપયોગ કર્યો છે. ભક્ષ્યાભક્ષ્યનો તે વિચાર કરતો નથી. મદ્યમાં તૈયાર કરેલા લાડવા ખાવા તે તૈયાર છે. કેદખાનામાં ગયા પછી ઉદયને બહાર આવવા પ્રયત્નો કરવાનું છોડી દીધું છે, તે વાસવદત્તાના પ્રેમમાં ફસાયો છે, અને તેણે પ્રેમચાળા કરવાનું શરૂ કરી દીધું છે' એમ વિદૂષક સ્પષ્ટપણે જણાવે છે. ઉદયનનો સાથ છોડી દેવા માટે તે યૌગંધરાયણને કહે છે. આ નાટકમાં કોઈના પ્રેમપ્રકરણ સાથે, અથવા તો સ્ત્રી સાથે વિદૂષકનો સંબંધ આવતો નથી. તેથી એ એક મુદ્દો છોડી દઈએ તો પણ બાકીના વિદૂષકના ગુણો આપણને તેમાં જોવા મળે છે.

(૪) **વણિક નાયકના** ગુણો આ પ્રમાણે છે : તે લુચ્ચો હોય છે. તેનો વેષ, શરીર અથવા તો બોલવાની રીત-બધામાં તેનું કદરૂપાપણું જણાઈ આવે છે. તેનાં વિનોદમાં અને તેના અભિનયમાં કુરૂપતા અને અશ્લીલતાં રહેલી છે[૯]

ઉપલબ્ધ સંસ્કૃત નાટકો પૈકી ફક્ત 'મૃચ્છકટિક'નો નાયક ચારુદત્ત વણિક નાયક છે. પણ તેના મિત્ર-વિદૂષક મૈત્રેય-માં આવા ગુણો જણાતા નથી. મૈત્રેયનો વિનોદ માર્મિક-જડબાતોડ છે. ગણિકાઓની મશ્કરી કરવામાં તે કોઈ મર્યાદા રાખતો નથી એ વાત ખરી, પરંતુ, તેને 'શઠ' કેમ કહેવાય? એનો બાહ્ય દેખાવ કુરૂપ હોય, તો પણ એ તેની અસાધારણ વિશેષતા નથી. બધા જ નાટકકારોએ

વિદૂષકની બાબતમાં શારીરિક વિકૃતિ અને વેષનું બાઘાપણું વિનોદ-અંગ તરીકે સ્વીકાર્યાં છે.

બાકીના શાસ્ત્રકારોએ વિદૂષકના ગુણો તેના પ્રકારાનુસાર વર્ણવ્યા નથી. તેમણે તેના સામાન્ય ગુણો આપ્યા છે. દા.ત. શારીરિક વિકૃતિ સાથે વિદૂષકમાં હાજરજવાબીપણું હોય છે, એમ ભરતે કહ્યું છે. ઉપહારમાં તેનો વ્યવહાર વિનોદી હોય છે. તેનું બોલવું માર્મિક હોઇ હાસ્યજનક હોય છે. એ જ તેના ભાષણની વિશેષતા છે.[૧૦]

રુદ્રભટ્ટે કાવ્યપ્રબંધના અનુષંગમાં વિદૂષકના ગુણો વર્ણવ્યા છે. વિનોદ અને ક્રીડામાં રાજાને સહાય કરનાર ત્રણ પ્રકારના નર્મસચિવો તેણે કહ્યા છે-(૧) પીઠમર્દ (૨) વિટ (૩) વિદૂષક. નર્મસચિવમાં ચાલતી મસલત ગુપ્ત રાખવાની પાત્રતા, અને પ્રણયમાં કુપિત થયેલી સ્ત્રીનું મન પ્રસન્ન કરવાની ચાતુરી—એ બે ગુણો હોવા આવશ્યક છે. આ ત્રણ નર્મસચિવો પૈકી પીઠમર્દ તો હંમેશાં નાયક-નાયિકાની સાથે જ હોય છે. વિટ સાહિત્યમાં અથવા કોઈ લલિત કલામાં પારંગત હોય છે. વિદૂષક સ્વભાવે મોજિલો હોય છે. પોતાના શરીર, વેષ અને ભાષણ દ્વારા તે હાસ્ય ઉપજાવે છે. હાસ્ય નિર્માણ કરવામાં તે હોંશિયાર હોય છે.[૧૧]

અગ્નિપુરાણમાં પણ એવું જ વર્ણન આપણને જોવા મળે છે. પીઠમર્દ, વિટ અને વિદૂષક હંમેશાં શૃંગારપ્રકરણમાં નાયકના નર્મસચિવ તરીકે તેની પાસે હોય છે. નાયકને સ્ત્રી મેળવી આપવામાં પીઠમર્દ મદદ કરે છે. વિટ શ્રીમંત હોઈ નાયકના ગામનો રહેવાસી હોય છે. વિદૂષક નાયક-નાયિકાના ભેદાનુરૂપ હાસ્ય નિર્માણ કરવામાં કુશલ હોય છે.[૧૨]

ધનંજયે નાયકના સાથીઓમાં વિદૂષકની ગણના કરી છે. હાસ્ય નિર્માણ કરવું એ તેનું પ્રમુખ કાર્ય છે. તેનું બેડોળ શરીર, તેનાં કપડાં વગેરે હાસ્યને પોષક હોય છે.[૧૩]

સાગરનન્દી કહે છે કે રાજાનો સહચર-મિત્ર તે જ વિદૂષક! તે રાજાના અંતઃપુરમાં હરેફરે છે, અને તેને 'વિનોદમંત્રી' કહેવામાં આવે છે.[૧૪]

શારદાતનયે વિદૂષકનું વર્ણન વધુ એક ઠેકાણે આપ્યું છે. તે પ્રમાણે, વિદૂષક કદરૂપો હોઈ, તે રાજાનો વિનોદ-મંત્રી હોય છે. સ્વભાવે તે ચબરાક છે. નાયક-નાયિકામાં કલહ થાય, તો તેને મઝા આવે છે. તેને ભોજન પ્રિય છે. તેનું વર્તન સભ્ય હોય છે, પોતાની કામગીરી તે બરાબર જાણે છે. બધી બોલી-

ઓનો તેને પરિચય હોય છે. તે હંમેશાં બધાને હસાવે છે. તે સહેલાઈથી ખરું અથવા ખોટું બોલી શકે છે. વેદોનું તેને જ્ઞાન છે, અને ચતુર્વિધ વિનોદ કેમ કરી શકાય તેની તેને જાણ છે.[૧૫]

શૃંગારમાં નાયકને સહાય કરનાર તરીકે વિટ, ચેટ, તથા વિદૂષકનો ઉલ્લેખ વિશ્વનાથે પણ કર્યો છે. તેઓ વિશ્વાસપાત્ર અને શુદ્ધ વર્તનવાળા હોય છે. મર્મભાષણ કરવામાં તેઓ નિપુણ હોય છે, અને કુપિત સ્ત્રીઓનો ગર્વ તેઓ ઉતારી શકે છે. તે પૈકી વિદૂષકનું નામ કુસુમ, વસન્ત અથવા તત્સદૃશ હોય છે. પોતાની કૃતિ તેમજ શરીર, વેષ અને ભાષણ દ્વારા તે હાસ્ય નિર્માણ કરે છે. તે કલહપ્રિય છે, અને પોતાની કામગીરીનો જાણકાર છે.[૧૬]

શિઙ્ગભૂપાલે આપેલું વર્ણન ઉપરના વર્ણનને મળતું આવે છે. તેણે શૃંગારનાયકના સહાયકના ગુણો વધુમાં આ પ્રમાણે આપ્યા છે. તેનામાં દેશ અને કાળનું જ્ઞાન, બોલવામાં માધુર્ય અને વિદગ્ધતા, નાયકને પ્રેમમાં પ્રોત્સાહન આપવાની કુશળતા વગેરે ગુણો જણાય છે. સત્ય વૃત્તાન્ત નિવેદન કરવાની અને મસલતો ગુપ્ત રાખવાની તેની વૃત્તિ હોય છે.[૧૭]

વિદૂષક વિશે કોઈ પણ વિધાન કરવામાં, હાસ્ય ઉત્પન્ન કરવાનો તેનો મુખ્ય ગુણ– ભરતને સામાન્ય રીતે અભિપ્રેત હોય છે. બીજા શાસ્ત્રકારોએ વિદૂષકના બધા પ્રકારોનું વિવેચન ન કર્યું હોય, તો પણ તેમણે બનાવેલી ગુણોની યાદી જોતાં, શૃંગારપ્રધાન સુખાત્મ નાટકોમા નાયકના સહચરની ભૂમિકા ભજવતો વિશિષ્ટ વિદૂષક જ તેમણે નજર સામે રાખ્યો હોય એવું લાગે છે, કારણ કે વિદૂષકની એ ભૂમિકામાં જ તેના વિવિધ અને વિશિષ્ટ ગુણો પ્રગટ કરવાની તેને તક મળી શકે. રામચંદ્રે ભરત પ્રમાણે જ નાયકાનુરૂપ વિદૂષકના ચાર પ્રકારો બતાવ્યા છે, અને શૃંગારપ્રકરણમાં ચાલતો કલહ શાંત પાડવાના, અથવા ન હોય તો કલહ ઉત્પન્ન કરવાના, તેમજ વિરહાવસ્થામાં નાયકને મનોવિનોદ ઉપલબ્ધ કરી આપવાના ગુણો વિદૂષકની બાબતમાં કહ્યા છે.[૧૮] ઇતર શાસ્ત્રકારોને પણ વિદૂષકના આ પ્રકાર–ભેદ અભિપ્રેત હતા એમ માન્યા સિવાય વિદૂષકના વિવિધ ગુણોની સંગતિ જોડી શકાય નહીં.

સંસ્કૃત નાટકોમાંના વિદૂષકોમાં ઉપર બતાવેલા ગુણો પૈકી કેટલાક ગુણો જણાય છે, અને કેટલાક જણાતા નથી. તે દૃષ્ટિએ વિનોદી અને માર્મિક ભાષણ એ વિદૂષકનો સૌથી મહત્ત્વનો ગુણ કહી શકાય. એવા ભાષણ માટે વિશિષ્ટ પ્રકારના ડહાપણની આવશ્યક્તા છે. ગૌતમ અને મૈત્રેય જેવા વિદૂષકો ખરેખર

એ બાબતમાં હોંશિયાર જણાય છે. વેદોનું જ્ઞાન હોવું એ ગુણ ફક્ત નારદ પાસે જ છે. બીજાઓની બાબતમાં એ ઉપહાસનો વિષય બન્યો છે.

નાયકના સહચર તરીકે વિદૂષક માટે અંતઃપુરનાં દ્વાર ખુલ્લાં છે. દ્રવ્ય અને સ્ત્રીઓની બાબતમાં તેનું વર્તન નિષ્કલંક છે. પ્રહસનોને બાજુએ મૂકીએ તો અભિજાત નાટકોમાં વિદૂષકના ચારિત્ર્યને ડાઘ લાગેલો બતાવવામાં આવ્યો નથી.

વિદૂષક નાયકનો જિગરજાન દોસ્ત હોવાને લીધે, તે નાયકના બધા પ્રેમ-રહસ્યો જાણે એ સ્વાભાવિક છે. નાયક પણ એ બાબતમાં તેની સલાહ લે છે, અને તેની મદદની અપેક્ષા રાખે છે. અને વિદૂષક તરફથી તેને એવી મદદ મળે છે પણ ખરી! તેથી ગૌતમ અથવા 'પ્રિયદર્શિકા'માંનો વસંતક ઊંઘમાં નાયકના પ્રેમનો ગૌપ્યસ્ફોટ કરે, અથવા માણવક ઉર્વશીને લખેલો પ્રેમપત્ર ખોઈ નાંખે, મૈત્રેય ઊંઘમાં વસંતસેનાના ઘરેણાં શર્વિલકના હાથમાં મૂકે—એવા પ્રસંગો વિદૂષકના વિશ્વાસઘાતપણાના દાખલા નથી. વિદૂષકને બાઘો બતાવી, અથવા તો તેની મૂર્ખતા પ્રદર્શિત કરી, નાટ્યપ્રસંગોને વિનોદી વળાંક આપવાના એ નાટક કારોના પ્રયત્નો કહી શકાય.

વિદૂષકની નાયક-ભક્તિ બધા નાટકકારોને અભિપ્રેત છે. વિદૂષકની મૂર્ખાઈ તેમની મૈત્રીમાં બાધા આણતી નથી; અથવા તેના પ્રમાદને લીધે તેમાં અંતર નિર્માણ થતું નથી. વિદૂષકનું ચબરાકપણું ધ્યાનમાં રાખીને દુષ્યન્તે તેને પોતાના પ્રેમ-પ્રકરણોથી અજાણ રાખવાનું નક્કી કર્યું હોય, અથવા તો તાપસવ્રતનો અંગીકાર કર્યો હોવાને લીધે જીમૂતવાહને તેની ઉપેક્ષા કરી હોય, તો પણ તેનાથી તેમની દોસ્તીમાં ફરક પડતો નથી. કેટલાક નાટકકારોએ તો નાયક અને વિદૂષકના આ પરસ્પર સ્નેહનું અતિ ઉદાત્ત ચિત્રણ કર્યું છે.

નાયક અને વિદૂષકનો પરસ્પર ગાઢ સ્નેહ ભરતને પણ અભિપ્રેત હતો; એ, તેણે રાજા અને વિદૂષકે એકબીજાને સંબોધવા વિશેના જે નિયમો આપ્યા છે તે ઉપરથી સ્પષ્ટ થાય છે.[૧૯] વિદૂષકે રાજાને वयस्य અથવા राजन् તરીકે સંબોધવો, અને રાજાએ તેને તેના નામથી અથવા वयस्य શબ્દથી બોલાવવો એવો ભરતનો નિયમ છે. સાગરનન્દીએ અપ્રત્યક્ષ રીતે,[૨૦] અને શિઙ્ગભૂપાલ[૨૧] તથા રામચંદ્રે[૨૨] પ્રત્યક્ષ રીતે ભરતના આ નિયમોનું અનુસરણ કર્યું છે. સંસ્કૃત નાટકકારોએ એ નિયમનું ખાલી શબ્દશઃ પાલન કર્યું નથી, પણ એ સંબોધનમાં રહેલ પરસ્પર સ્નેહ તેમણે યથાર્થ પ્રદર્શિત કર્યો છે.

વિદૂષક ચબરાક છે. ચબરાકપણું એ તેના વિનોદ અને હાસ્યનિર્મિતિનું પ્રમુખ સાધન છે, અને એ બાબતમાં કોઈ વખત અતિરેક થયેલો જણાય તો તેમાં આશ્ચર્ય નથી. વિદૂષકનાં ચબરાક સ્વભાવને લીધે, 'પદ્માવતી કરતાં વાસવદત્તા પોતાને અધિક પ્રિય છે' એ હકીકત વિદૂષકને કહેવી કે કેમ એવો પ્રશ્ન ઉદયન સામે ઉપસ્થિત થાય છે. દુષ્યન્ત સામે પણ એવી જ મુશ્કેલી આવે છે. શાકુંતલના બીજા અંકમાં રાજા તેને 'ચપલ' કહે છે આ 'ચાપલ્ય' શારદાતનયે આપેલા વિદૂષકના ગુણો પૈકી એક છે.[૨૩]

વિદૂષકની કલહપ્રિયતા આપણને ગૌતમમાં જોવા મળે છે. કેટલાક નાટકકારોએ વિદૂષક અને દાસીનો પરસ્પર ઝગડો વર્ણવ્યો છે. અશ્વઘોષના નાટકમાં એવો ઝગડો જોવા મળે છે. રાજશેખરે પોતાના નાટકોમાં એ ઝગડા વિસ્તારથી વર્ણવ્યા છે.

સંસ્કૃત નાટકોમાં રાજા અને વિદૂષકનો સંબંધ ખાસ કરીને રાજાના પ્રેમપ્રકરણના સંદર્ભમાં જ આવે છે. શાસ્ત્રમાં બતાવ્યા પ્રમાણે, આ બાબતમાં વિદૂષક નાયકને સહાય કરવી જોઈએ, અને નાટકોમાં આપણને વિદૂષકની સહાયકની ભૂમિકા જોવા પણ મળે છે. પણ ઘણી વખત તે સહાય કરતાં અનપેક્ષિત ગોટાળાઓ કરી મૂકે છે. વિશ્વનાથે કહેલો કુપિત સ્ત્રીનો ગુસ્સો ઉતારવાનો વિદૂષકનો ગુણ ગૌતમ જેવા એકાદ વિદૂષકમાં જણાતો હોય, તો પણ વિશ્વનાથના વાક્યોનો શબ્દશઃ અર્થ લઈ શકાય નહીં. શારદાતનયના મત પ્રમાણે કુપિત સ્ત્રીને પ્રસન્ન કરવાનો ગુણ પીઠમર્દનો છે.[૨૪]

આ વિવેચન દ્વારા આપણે વિદૂષકના ગુણો જાણી, તેની નાટકોમાંની ભૂમિકાઓ સમજી શકીએ છીએ, એટલું જ નહીં, તો તે દ્વારા શાસ્ત્ર અને પ્રયોગમાંનું પરસ્પર સામ્ય અથવા તેમનો વિરોધ આપણને સ્પષ્ટ થાય છે. નાટકકારો શાસ્ત્રોના નિયમો ન પાળે અથવા તેમનો ઉલ્લેખ ન કરે તો પણ શાસ્ત્રકારોએ હંમેશાં ઉપલબ્ધ નાટ્યસાહિત્ય નજર સમક્ષ રાખીને જ નિયમો ઘડ્યા હોય એવું આપણને અહીં જણાતાં શાસ્ત્ર અને પ્રયોગમાંના સામ્ય ઉપરથી લાગે છે. પણ તે બેમાં જણાતો વિરોધ પણ એટલો જ આશ્ચર્યકારક છે. તે વિશે આપણે કંઈ સમજૂતી આપી શકીએ ? ખરી રીતે વિદૂષકના પાત્રમાં કયા ગુણો આવશ્યક છે, તેનું વિવેચન શાસ્ત્રકારોએ તાત્ત્વિક દૃષ્ટિએ જ કર્યું હોવું જોઈએ, અને તેમ કરતાં કેવળ નાટકો જ નહીં પણ કાવ્યપ્રબંધો પણ તેમણે ધ્યાનમાં લીધા હોવા જોઈએ. રુદ્રભટ્ટ તેના ગ્રંથમાં વિદૂષક વિશેની ચર્ચા કાવ્યરચનાના સંદર્ભમાં આપે છે. પ્રણયલોલુપ સ્ત્રીઓને સહાય કરવી, અને પ્રણયકલહમાં સમાધાન કરી

આપવું, એ વિદૂષકના ગુણો નાટકોમાં ભલે ન જણાય, તો પણ તેઓ સામાજિક સંબંધોમાં, તથા કાવ્ય પ્રબંધોમાં જોઈ શકાય. વિદૂષકના આ ગુણો વર્ણવવામાં આવ્યા હોય એવું નાટક આજે ઉપલબ્ધ નથી એમ આપણે કહી શકીએ.

પરંતુ, એક બીજી શકયતા છે સર્જક શાસ્ત્રોનો આદર કરે, તો પણ નિર્મિતિનું સ્વાતંત્ર્ય તો તેને હોય છે જ. તેથી નાટકના સંવિધાન અને પ્રસંગોની દૃષ્ટિએ વિદૂષકના ચિત્રણમાં કયો ગુણ યોજી શકાય, તેનો વિચાર પણ નાટકકાર કરતો હોવો જોઈએ. ઉપરાંત, શાસ્ત્રકારોએ આપેલા ગુણો કેવળ વિદૂષકના નથી. શૃંગારનાયકોના સહાયકોમાં વિદૂષક ઉપરાંત પીઠમર્દ, વિટ, ચેટ વગેરે પાત્રોની ગણના શાસ્ત્રકારોએ કરી હોઈ, વિદૂષકમાં ન જણાતા ગુણો નાટકકારે પીઠમર્દ, અથવા વિટ, ચેટ જેવાં પાત્રોમાં બતાવ્યા હોય એ શકય છે. અને તેથી શાસ્ત્ર પ્રયોગનો ગમે તેવો મેળ બેસાડવો એ વ્યર્થ છે. શાસ્ત્રનો દરેક નિયમ પાળવાની જવાબદારી કોઈ પણ લલિત લેખક સ્વીકારી શકે નહીં. અને શાસ્ત્રકારો પણ એવી આશા નહીં સેવતા હોય એવું લાગે છે.

ટિપ્પણ

1 જુઓ : ભાવપ્રકાશન, અધિકાર ૯, પા. ૨૮૧-૨૮૨ :

नायकानामथैतेषां चत्वारः स्युर्विदूषकाः ।
विदूषकस्तु देवानां सत्यप्रावश्च त्रिकालवित् ।
कृत्याकृत्यविशेषज्ञ ऊहापोहविशारदः ।
यथादृष्टार्थवादी च नाट्यवित् परिहासकः ॥

૨ જુઓ : અવિમારક, ૬. ૧૧.

उत्पादयाम्यहरहर्विविधैरुपायैः ।
तन्त्रीषु च स्वरगणान्कलहाँश्च लोके ॥

૩ જુઓ : બાલચરિત, ૧.૪ :

क्षीणेषु देवासुरविग्रहेषु नित्यप्रशान्ते न रमेऽन्तरिक्षे ।
अहं हि वेदाध्ययनान्तरेषु तन्त्रीश्च वैराणि च घट्टयामि ।

૪ જુઓ : રતિમન્મથ, ૪.૨૮ :

दम्पत्योरनुरक्तयोरपि मिषात् सम्पादितं वाक्कलिं
प्रक्रान्तं सहसा नियुद्धमथ वा भक्ष्योत्सुकैर्बालकैः ।
उक्ष्णो वाथ चतुष्पथेऽभिपततो योद्धुं विषाणोद्धुरां
पश्यन्निर्वृतमानसोऽनवरतं हिण्डे महीमण्डले ॥

५ ભાવપ્રકાશન, અધિકાર ૮, પા. ૨૮૯.

૬ અવિમારક, ૬.૧૧ 'वेदैः पितामहमहं परितोषयामि ।'

૭ ભાવપ્રકાશન, ઉપરનિર્દિષ્ટ :

विदूषकस्तु भूपानामग्राम्यपरिहासकः ।
अर्थिषु स्त्रीषु शुद्धश्च देवीपरिजनप्रियः ॥
ईर्ष्याकलहकारी स्यादन्तः पुरचरः सदा ।
नर्मवित् प्रणयक्रोधे देव्याः किञ्चित्प्रसादकः ॥
भूपतेर्भोगिनीनां च मिथः प्रीतिं रतिं तथा ।
क्वचिच्च घटयत्येव क्वचिद्विघटयत्यपि ॥
विदूषकश्च भूपानामेवमादिगुणो भवेत् ।

૮ ભાવપ્રકાશન, ઉપરનિર્દિષ્ટ :

अश्लीलवाक्च दम्पत्योरपराधं व्यनक्ति च ॥
भक्ष्याभक्ष्यप्रियो नित्यं मर्मस्पृङ् नर्म वक्ति च ॥
अर्थलाभे प्रीतिदानं रमयत्येव भोगिनीः ॥
परिहासप्रायवाक्यः परिहासकथारुचिः ।
एवमादिरमात्यादेर्विदूषकगुणक्रमः ॥

અહીં अर्थ શબ્દના બે અર્થ થઈ શકે : (૧) अर्थ=પૈસો (૨) अर्थ=પ્રયોજન, હેતુ. આમ, વિદૂષક ભોગિનીઓને તેમની પ્રેમપૂર્તિમાં મદદ કરે (प्रीतिदानं), તે તેના આર્થિક ફાયદા ખાતર હોય, અથવા કોઈ અન્ય પ્રયોજન ખાતર હોય.

૯ ભાવપ્રકાશન, ઉપરનિર્દિષ્ટ :

शठो विरूपवेषश्च विरूपाङ्गावयक्रमः ।
विरूपपरिहासश्च विरूपाभिनयान्वितः ॥
इत्यादिभिर्गुणैर्युक्तो वणिजश्च विदूषकः ।

૧૦ જુઓ : નાટ્યશાસ્ત્ર, કાવ્યમાલા, ૩૫.૨૫ :

प्रत्युत्पन्नप्रतिभो नर्मकृता नर्मगर्भनिर्भेदैः ।
छेदविभूषितवदनो विदूषको नाम विज्ञेयः ॥

કાશી ૩૫.૭૧ માં બીજો પાઠ મળી આવે છે–

प्रकृत्युत्पन्नप्रतिभो नर्मकृता नर्मगर्भनिर्भेद्यः ।
यस्तु विभूषितवचनो विदूषको नाम विज्ञेयः ॥

આમાં પહેલા વિશેષણનો અર્થ 'હાજરજવાબી,' 'કુશાગ્રબુદ્ધિનો' એવો થાય છે. नर्मकृता એ આપણે नर्मकृत् (=०कृति,) નું તૃ૦ એ૦ વ૦ લઈ શકીએ. નિર્ભેદ (√भिद्)= ભિન્ન થવું, ફૂટવું, outburst.-વિદૂષકની વાણી અને કૃતિ બંનેમાંથી હાસ્ય ફૂટતું હોય છે તે હાસ્યવિસ્ફોટક હોય છે. ०वचनः એ પાઠ લઇએ તો, 'જેનું બોલવું (માર્મિક વિનોદ દ્વારા) સુશોભિત છે' એવો અર્થ થઈ શકે.

૧૧ જુઓ : રુદ્રભટ્ટ, શૃંગારતિલક, ૧.૨૯–૩૧ :

अथ नर्मसचिवलक्षणम् ।
गूढमन्त्रः शुचिर्वाग्मी भक्तो नर्मविचक्षणः ।
स्यान्नर्मसचिवस्तस्य कुपितस्त्रीप्रसादकः ॥

पीठमर्दो विटश्चापि विदूषक इति त्रिधा ।
स भवेत् (પાઠાન્તર, संभवेत्) प्रथमस्तत्र नायिकानायकानुगः ॥

एकविद्यो विटः प्रोक्तः क्रीडाप्रायो विदूषकः ।
स्ववपुर्वेषभाषाभिर्हास्यकारी च नर्मवित् (પાઠાન્તર, कर्मवित्) ॥

૧૨ અગ્નિપુરાણ, અધ્યાય ૩૩૯, શ્લોક ૩૯–૪૦ :

पीठमर्दो विटश्चैव विदूषक इति त्रयः ।
शृंगारे नर्मसचिवा नायकस्यानुनायकाः ॥

पीठमर्दो सम्मलकः श्रीमांस्तद्देशजो विटः ।
विदूषको बहसिकस्त्वष्टनायकनायिकाः ॥

૧૩ દશરૂપક, ૨.૯ : 'हास्यकृच्च विदूषकः ।' તેની સમજૂતી–
हास्यकारो विदूषकः । अस्य विकृताकारवेषादित्वं हास्यकारित्वेनैव लभ्यते – આપવામાં આવી છે.

૧૪ નાટકલક્ષણરત્નકોશ પા. ૯૨, પંક્તિ ૨૧૯૯–૨૨૦૦

वयस्यकः सहचरः स एव विदूषकः
अन्तःपुरचरो राज्ञां नर्मामात्यः प्रकीर्तितः ।

(વિક્રમોર્વશીયના બીજા અંકમાં (નિર્ણયસાગર આવૃત્તિ ૧૯૧૪, પા. ૨૬) રંગનાથ પ્રસ્તુત અવતરણ ટાંકે છે. પણ सहचरः ને બદલે તે चाटुपटुः પાઠ લે છે. તેનો અર્થ, 'વાચાળ, તેમજ હોંશીયાર' એવો કરી શકાય, અથવા 'માર્મિક બોલવામાં ચતુર' એવો પણ તેનો અર્થ થઈ શકે.

૧૫ ભાવપ્રકાશન, અધિકાર ૯,

(૧) नेतुः स्यान्नर्मसचिवो विरूपस्तु विदूषकः । (પા.૨૪૪, પંક્તિ ૬).

(२) स्वभावचपलो नेतुः प्रियायाः कलहप्रियः ।
दक्षिणः कार्यविच्चैव सर्वदा भोजनप्रियः ।
सर्वभाषाविकल्पज्ञः सर्वेषां परिहासकः ।
सत्यासत्यैवचोवक्ता पण्डितः स्याद्विदूषकः । (પા. ૨૭૭, પંક્તિ ૧૭–૨૦)

(३) तदात्वप्रतिभो नर्मचतुर्भेदप्रयोगवित् ।
वेदविन्नर्मवेदी यो नेतुः स स्याद्विदूषकः ॥ (પા.૨૮૯, પંક્તિ ૪–૫)

૧૬ સાહિત્ય દર્પણ ૩.૪૦, ૪૨ :

शृंगारेऽस्य सहाया विटचेटविदूषकाद्याः स्युः ।
भक्ता नर्मसु निपुणाः कुपितवधूमानभञ्जनाः शुद्धाः ॥

कुसुमवसन्ताद्यभिधः कर्मवपुर्वेषभाषाद्यैः ।
हास्यकरः कलहरतिर्बिदूषकः स्यात् स्वकर्मज्ञः ॥

૧૭ રસાર્ણવસુધાકર, ૧. ૮૯, ૯૨, ૯૩ :

अथ शृंगारनेतणां साहाय्यकरणोचिताः ।
निरूप्यन्ते पीठमर्दविटचेटविदूषकाः ॥

अथ सहायगुणाः ।
देशकालज्ञता भाषामाधुर्यं च विदग्धता ॥

प्रोत्साहने कुशलता यथोक्तकथनं तथा ।
निगूढमन्त्रतेत्याद्याः सहायानां गुणा मताः ॥

૧૮ જુઓ : નાટ્યદર્પણ, ૪.૧૬૮, વિવરણ પા. ૧૯૯

૧૯ જુઓ : वयस्य राजान्निति वा भवेद्वाच्यो महीपतिः ॥
विदूषकेण राज्ञी च चेटी च भवतीत्यपि ।
नाम्ना वयस्येत्यपि वा राज्ञा वाच्यो विदूषकः ॥

નાટ્યશાસ્ત્ર : ગાયકવાડ, ૧૭. ૮૧-૮૨; કાવ્યમાલા, ૧૭. ૮૦ ૮૧; કાશી ૧૯ ૧૭-૧૮.

૨૦ જુઓ : નાટકલક્ષણરત્નકોશ, પા. ૯૧, પંક્તિ ૨૧૯૯ :

'वयस्यकः सहचरः स एव विदूषकः'।

૨૧ જુઓ : રસાર્ણવસુધાકર, ૩. ૩૧૨ (પા. ૩૦૧)

'विदूषकेण तु प्रायः सखे राजन् इतीच्छया ।...'

૨૨ જુઓ નાટ્યદર્પણ, ૪. ૨૦૨, (પા. ૨૧૧-૨૧૨):

मान्यो नामान्तरै राजा लिङ्गिनाऽथ विदूषकैः ।
वयस्योऽप्यधमैर्भट्टी लोकैर्देवेति भूपतिः ॥

પ્રસ્તુત અને પછીના શ્લોકની સમજૂતી આ પ્રમાણે છે–

'विदूषकैः पुनर्भूपतिर्वयस्यशब्देन अपि शब्दाद्राजन्शब्देन च ।
वयस्य–सखीत्यादयो मित्राख्याः, ताभिर्विदूषको राज्ञा सम्भाष्यः ।'

૨૩ જુઓ : ઉપર આપેલી પાદટીપ ૧૫,

૨૪ જુઓ : ભાવપ્રકાશન, પા. ૯૪, પંક્તિ ૫ :

'स पीठमर्दो विश्वास्यः कुपितस्त्रीप्रसादकः ।'

પ્રકરણ ૧૦ મું

વિદૂષકની ભૂમિકા અને તેનું કાર્ય (૧)

ભરતના નાટ્યશાસ્ત્રનો કાળજીપૂર્વક અભ્યાસ કરતાં, એવું જણાય છે કે વિદૂષકની રંગભૂમિ ઉપરની મુખ્ય કામગીરી એક જ પ્રકારની હોય, તો પણ ભરતે તેને ત્રણ પ્રકારની ભૂમિકા સોંપી છે.

(૧) પ્રાયોગિક ભૂમિકા—પૂર્વરંગમાંનો નટ

ભરતના મત પ્રમાણે, સૂત્રધાર અને પારિપાર્શ્વિક પ્રમાણે વિદૂષક પણ નટમંડળીમાં આવશ્યક અને મહત્ત્વનું સ્થાન ધરાવે છે. તેથી નાટકની શરૂઆતમાં કરવામાં આવતા પૂર્વરંગમાં, નટમંડળીના એક ઘટક તરીકે, એક નટ તરીકે, તેને સૂત્રધાર અને પારિપાર્શ્વિક સાથે કામ કરવું પડે છે. પૂર્વરંગમાં કુલ ૧૯ અંગો હોય, તેમાંના કેટલાંક પડદા પાછળ, અને કેટલાંક પ્રેક્ષકો સામે, રંગભૂમિ ઉપર કરવામાં આવતાં. તે પૈકી ૧૮મું અંગ **ત્રિગત** હોઇ, તેનો પ્રયોગ પ્રેક્ષકો સામે થતો.

ત્રિગતમાં, તેના નામ પ્રમાણે, પારિપાર્શ્વિક, સૂત્રધાર, અને વિદૂષક એ ત્રણનો અંશતઃ સૂચક અને અંશતઃ વિનોદી એવો સંવાદ આવે છે. તેમાં સૌથી પહેલાં, સૂત્રધાર અને તેનો મદદનીશ-પારિપાર્શ્વિક—રંગભૂમિ ઉપર આવે છે. પછી વિદૂષક પ્રવેશે છે, અને તરત જ અસંબદ્ધ નિવેદનોવાળું એક લાંબુ ભાષણ તે ઝૂડી નાંખે છે. તેથી સ્વાભાવિક રીતે જ સૂત્રધારને હસવું આવે છે, પણ વિદૂષક બોલ્યે જ રાખે છે. તે પારિપાર્શ્વિક સાથે ચર્ચામાં ઉતરે છે, વચ્ચે જ તેને કોયડારૂપ પ્રશ્નો પૂછે છે, તેની ભૂલો કાઢે છે. આમ તે તેના કામમાં ખલેલ પહોંચાડે, ત્યારે સૂત્રધાર વચમાં પડી, પારિપાર્શ્વિકના કથનનો મથિતાર્થ સ્પષ્ટ કરે છે. અંતે સંવાદ પુરો થાય છે. આમ, સૂત્રધાર અને પારિપાર્શ્વિકના સંવાદમાં ખલેલ પહોંચાડી, વિદૂષક પારિપાર્શ્વિકનાં વિવિધ વિધાનો ઉપર આક્ષેપો કરે, અને સૂત્રધાર પાછો વચમાં પડી મૂળ મુદ્દો સમજાવે—એ ત્રણ જણના સંવાદને **ત્રિગત** કહેવામાં આવે છે.[૧]

ત્રિગતનું આ વર્ણન સંદિગ્ધ છે. છતાં આ ત્રણ પાત્રો તેમાં કઇ કામગીરી બજાવતાં હશે તે જાણવું કઠણ નથી. પ્રેક્ષકોના પ્રસાદન માટે યોજવામાં આવેલ

નૃત્ત, સંગીત, નાન્દી જેવાં અંશત: ધાર્મિક અંગો પત્યા પછી, સૂત્રધાર અને પારિપાર્શ્વિક રંગભૂમિ ઉપર ભજવવામાં આવનાર નાટક વિશે બોલતા હોવા જોઈએ. તે જ વખતે વિદૂષક અચાનક આવી પોતાના અસંબદ્ધ ભાષણ વડે હાસ્ય નિર્માણ કરતો હોવો જોઈએ, અને પારિપાર્શ્વિકની ભૂલો કાઢતો હોવો જોઈએ. વિદૂષકના આ અસંબદ્ધ ભાષણનો સંબંધ નાટ્યપ્રયોગ સાથે જ હોવો જોઈએ, એ ભરતે યોજેલ काव्यप्ररूपिणी શબ્દ દ્વારા સ્પષ્ટ થાય છે. કેટલાક ઉત્તરકાલીન નાટકોમાં, પ્રસ્તાવનામાં વિદૂષક આવે છે. તેમાં તે બાકીના નાટકમાં કરવાં પડતાં કામ વિશે તકરાર કરતો બતાવવામાં આવ્યો છે. પણ ત્રિગતમાં, સામાન્ય રીતે, સૂત્રધારે જેનો પ્રયોગ કરવાનું જાહેર કર્યું હોય તે નાટક અને કાર્યક્રમના વિરોધમાં વિદૂષક આક્ષેપો કરતો હોય છે. આમ ત્રિગતમાં, નાટક, નાટકકાર અને પ્રયોગ વિશે સૂત્રધાર, પારિપાર્શ્વિક અને વિદૂષકનો સામાન્ય વાર્તાલાપ હોય છે, અને તેમાં વિદૂષક દોષ કાઢી, પ્રશ્નો પૂછી, અથવા ચાળા કરી હાસ્ય નિર્માણ કરે છે. પૂર્વરંગનું ત્રિગત પછીનું અંગ **પ્રરોચના** છે. તેમાં નાટક અને નાટકકારનો પ્રત્યક્ષ પરિચય નામો સાથે કરી આપવામાં આવે છે; અને પ્રેક્ષકોને રસિકતાથી અવધાન આપવા (સાવધાન થવા) માટે પ્રાર્થવામાં આવે છે. પ્રરોચનાની રચના જોતાં આપણે ત્રિગત વિશે વધુ જાણી શકીએ છીએ. ત્રિગત અને પ્રરોચના એ બંને અંગોનો ઉદ્દેશ નાટક અને નાટકકારનો પ્રત્યક્ષ પરિચય કરી આપવામાં આવે છે, જ્યારે ત્રિગતમાં બધા સંવાદો સંદિગ્ધ હોય છે. તેમાં વિદૂષકના વિનોદી આક્ષેપોને લીધે પ્રેક્ષકોમાં એક બાજુ હસાહસ ચાલતી હોય છે, તો બીજી બાજુ નાટક અને નાટકકાર વિશે જાણવાનું કુતૂહલ હોય છે. પ્રેક્ષકોની આ ઉત્કંઠા પ્રરોચનામાં નાટક અને નાટકકારનાં નામઠામ બતાવી પૂરી કરવામાં આવે છે. આજના જાહેરાત અને વર્તમાનપત્રના યુગમાં આ પ્રકારની પ્રસ્તાવનાની મહત્તા સમજવી કઠણ છે, પરંતુ એકત્રિત થયેલ પ્રેક્ષકોના મનમાં 'કયા નાટકનો પ્રયોગ થવાનો છે?' 'નાટકકાર કોણ છે?' એવા ઉપસ્થિત થતા અનેક પ્રશ્નોના ઉત્તરો આપવાની જવાબદારી સૂત્રધાર અને બાકીની નટમંડળી ઉપર આવી પડતી હોવી જોઈએ. એ જવાબદારી પૂરી કરવા માટે ત્રિગત અને પ્રરોચના એ બે અંગોનો ઉપયોગ પૂર્વરંગમાં કરવામાં આવતો. તે પૈકી ત્રિગતમાં વિનોદી ઢબે પ્રેક્ષકોમાં કુતૂહલ નિર્માણ કરવામાં આવતું, અને તરત જ પ્રરોચનામાં તેનું નિરસન કરી પરિચય પૂર્ણ કરવામાં આવતો. ત્યાર પછી, નાટ્યપ્રયોગની શરૂઆત થતી. ત્રિગતમાં **ત્રણ** જણનો સંવાદ હોવો જ જોઈએ, તેથી તેમાંની વિદૂષકની ભૂમિકા અપરિહાર્ય કહેવાય, જ્યારે પ્રરોચનાનું

કાર્ય સૂત્રધાર, નટી, પારિપાર્શ્વિક **અથવા** વિદૂષકની મદદ લઈ કરે છે [૨] આમ, પ્રરોચનામાં વિદૂષકની ભૂમિકા ઐચ્છિક છે.

વસ્તુતઃ વિદૂષક મુખ્યત્વે નટમંડળીના એક ઘટક તરીકે સૂત્રધારને મદદ કરે છે, પણ પારિપાર્શ્વિક વિદૂષકનો વેષ પહેરે, અને તેના જેવા હાવભાવ કરે, અથવા તેની બોલવા–ચાલવાની પદ્ધતિનું અનુકરણ કરે, તો તે પણ વિદૂષક થઈ શકે, એમ અભિનવ કહે છે.[૩] 'વિદૂષકનો વેશ પહેરેલ પારિપાર્શ્વિક એ પણ વિદૂષક જ' એમ રામચંદ્રે કહ્યું છે.[૪] શારદાતનયના મત પ્રમાણે સૂત્રધાર, નટ, નટી, પારિપાર્શ્વિક, વિદૂષક વગેરે નટો નાટચપ્રયોગની કામગીરી માટે આવશ્યક હોય છે.[૫] પ્રરોચના સંબંધીના ભરતના નિયમોનું અનુસરણ અગ્નિપુરાણમાં તથા રામચંદ્ર તથા વિશ્વનાથના ગ્રંથોમાં કરવામાં આવ્યું છે. રામચંદ્ર આ અંગને આમુખ કહે છે.[૬] અગ્નિપુરાણનો કર્તા[૭] અને વિશ્વનાથ[૮] ભરતના નિયમોને અનુસરી આમુખ અને પ્રસ્તાવના એવાં બંને નામો આપે છે, જ્યારે શિઙ્ગભૂપાલ[૯] તેને પ્રસ્તાવના કહે છે.

ઉપરનાં શાસ્ત્રવચનો જોતાં, બે મુદ્દાઓ સ્પષ્ટ થાય છે—(૧) વિદૂષક નટમંડળીમાંનો એક આવશ્યક નટ હતો (૨) તેને પૂર્વરંગમાંની વિશિષ્ટ કામગીરી સોંપવામાં આવી હતી.

ખરી રીતે, પ્રરોચનામાં વિદૂષકની ભૂમિકા અત્યંત આવશ્યક નથી. કેટલાંક નાટકોમાં, શરૂઆતની પ્રસ્તાવનામાં વિદૂષક આવે છે. 'મૃચ્છકટિક'ની પ્રસ્તાવનામા વિદૂષક પોતે રંગભૂમિ ઉપર આવતો નથી, પણ સૂત્રધારના વાકયોમાં તેનો ઉલ્લેખ આવે છે. તે જાણી જોઇને પ્રાકૃત બોલવાની શરૂઆત કરે છે, અને આમંત્રણ આપવાના બહાના હેઠળ, પડદા પાછળ રહેલા વિદૂષક સાથે બોલે છે. ઉપરાંત, નાટકની–પહેલા અંકની–શરૂઆત તો વિદૂષકથી જ થાય છે. અહીં ત્રિગત અથવા પ્રરોચનાની નાટચપદ્ધતિના અવશેષ રહેલા આપણને જણાય છે.

મહાદેવ કવિના 'અદ્દ્ભુત દર્પણ' નામના ઉત્તરકાલીન નાટકની પ્રસ્તાવનામાં વિદૂષક પોતાની આત્મકથા કહે છે. તે પ્રમાણે, મૂળમાં તે રોમન્થક નામનો નટ હોય છે. તેને રાવણના કામસચિવની મહોદર નામના વિદૂષકની ભૂમિકા સોંપવામાં આવી હોય છે, સૂત્રધારે તેને પહેલેથી લાડવા ખવડાવી ખુશ કર્યો હોય છે, પણ પેટ ભર્યા પછી તરત જ તેને (પાપી પેટ માટે) કરવી પડતી વેઠ સાલે છે. નાટકમાં કામ કરવું પડે છે! તે માટે તે તકરાર કરે છે. પણ સૂત્રધાર જ્યારે તેને કહે છે કે, અત્યારે (પ્રસ્તાવનામાં) તો તેને ખાલી કેટલાક વાકયો જ બોલવાનાં

છે, અને તેનો ખરો પ્રવેશ તો બહુ મોડો (પાંચમાં અંકમાં) આવવાનો છે, ત્યારે તેને સંતોષ વળે છે, અને તેથી મળે તેટલો વખત આરામ કરવા તે નેપથ્યગૃહમાં ચાલ્યો જાય છે !

પંડિત જગન્નાથના 'રતિમન્મથ' નામના નાટકની પ્રસ્તાવનામાં પણ વિદૂષક એક વાર આવી જાય છે. 'નાન્દી', 'પ્રસ્તાવના' વગેરે પત્યા પછી સૂત્રધાર પોતે કયું કામ કરવાનો છે તે કહી અંદર જાય, એટલામાં જ એક નટ રંગભૂમિ ઉપર આવે છે, અને પોતે વિદૂષકની ભૂમિકા કરવાનો છે એમ લોકોને કહે છે, અને પછી બંને પડદા પાછળ ચાલ્યા જાય છે.

કેરળ રંગભુમિ ઉપર 'કુટ્ટુ' નામનો નાટયપ્રકાર સાદર કરવાનું કામ વિદૂષકને જ સોંપવામાં આવતું. આ પ્રકારના નાટયદર્શનમાં પ્રારંભિક વાતો પત્યા પછી ત્રીજે દિવસે વિદૂષક પ્રવેશતો, અને ત્રણ દિવસ સુધી 'પુરુષાર્થ' વિષય ઉપર તે વિનોદી ભાષણ આપતો. કોંકણના ગામડાઓમાં નાટકો ભજવતી વખતે ઘણી વખત પ્રસ્તાવનામાંની સૂત્રધારની ભૂમિકા વિદૂષક જ કરતો. કંઈ નહીં તો પ્રસ્તાવનામાં તેનો વિનોદી પ્રવેશક આવશ્યક સમજવામાં આવતો.

ભરતે કલ્પેલો પૂર્વરંગ બહુ મોટો અને મુશ્કેલીભર્યો હતો. પણ જેમ જેમ પ્રયોગક્ષમ નાટકોનો પ્રચાર વધતો ગયો, અને નાટકકારો પોતે સુસજ્જ નાટકો લખવા માંડયા, ત્યારે સ્વાભાવિક રીતે જ પૂર્વરંગનું મહત્ત્વ ઓછું થવા લાગ્યું. અર્થાત્ ભરતને પણ એનો ખ્યાલ હોવો જોઈએ. તેથી 'નાન્દી જેવાં આવશ્યક અંગો કાયમ રાખવાં, અને બાકીનાં અંગો વિસ્તારપૂર્વક કરી પોતાની જાતને હેરાન ન કરવી અને પ્રેક્ષકોને પણ કંટાળો ન આપવો' એવી સૂચના ભરતે આપી.[૧૦]

આમ, નાન્દી, પ્રસ્તાવના, નાટક, તથા નાટકકારનો પરિચય વગેરે શરૂઆતની આવશ્યક બાબતો જ્યારે નાટકકારોએ પોતે જ લખવાની શરૂઆત કરી, ત્યારે એ વિશેની નટમંડળીની જવાબદારી ઓછી થઈ ગઈ, અને લાંબા પૂર્વરંગનો અંત આવ્યો. લગભગ બધાં જ સંસ્કૃત નાટકોમાં સૂત્રધાર अलमतिविस्तरेण કહે છે. આ અતિવિસ્તારનો ઉલ્લેખ પૂર્વરંગને ઉદ્દેશીને કરવામાં આવ્યો હોવો જોઈએ. અર્થાત્ આ નવો સુધારો થયા પછી ત્રિગત અને પ્રરોચના જેવાં પૂર્વરંગના અંગોની આવશ્યકતા રહી નહીં; પણ નવા સુધારાનો સંપૂર્ણ અમલ થાય તે દરમિયાન ત્રિગત–પ્રરોચનાદિ અંગો સૂત્રધાર પોતે કરતો હોવો જોઈએ, અને વિદૂષક પણ તેમાં આવતો હોવો જોઈએ. પરંતુ આ પ્રારંભિક કાર્યક્રમ નટમંડળીનો

ખાનગી હોવાને લીધે તેનો ઉલ્લેખ નાટકોના હસ્તલિખિતોમાં આવતો નહીં. (તેઓ નાટકના અંગ મનાતા ન હતા.)

નાટ્યપદ્ધતિમાં ભલે ફરક થયો હોય, તો પણ પૂર્વરંગમાંની વિદુષકની ભૂમિકાનું સામાન્ય સ્વરૂપ આપણે પ્રસ્તુત વિવેચન દ્વારા જાણી શકીએ છીએ. ઉત્તરકાલીન સંસ્કૃત નાટકોમાં તથા કેરળની અથવા આપણી દેશી (કોંકણની) રંગભૂમિ ઉપર શરુઆતના નાટ્યપ્રસ્તાવમાં વિદૂષકનો પ્રવેશ મૂકવાની પદ્ધતિ ત્રિગત-પ્રરોચના જેવા પૂર્વરંગનાં અંગો ઉપરથી વારસારૂપે ઉતરી હોય એમ લાગે છે.

(૨) વિદૂષકની નાટકમાંની ભૂમિકા—નાયકનો સહચર

વિદૂષકની એ કેવળ પૂર્વરંગમાં ભાગ ભજવનાર નટ નથી. નાટકમાં પણ એક નાટકીય પાત્ર તરીકે તેને કામ કરવું પડે છે, એ નાટ્યશાસ્ત્ર ઉપરથી જાણી શકાય. ભરતનાં નાટકીય પાત્રોના દૈવી સંરક્ષણ વિશેના ઉદ્‌ગારો આ પ્રમાણે છે:— 'નાયકનું રક્ષણ ઇંદ્ર કરે છે, નાયિકાનું રક્ષણ સરસ્વતી કરે છે, વિદૂષકને ૐકાર રક્ષે છે, અને બાકીના પાત્રોનું રક્ષણ હર (શિવ) કરે છે.[૧૧]

આ શ્લોકની સમજૂતી અભિનવે આ પ્રમાણે આપી છે—'મુખ્ય પાત્રોના સંરક્ષણની પ્રાર્થના વ્યક્તિગત કરવી ઇષ્ટ છે, અને તેથી ભરતે નાયકાદિ પાત્રોનો ઉલ્લેખ પૃથક્‌પૃથક્ કર્યો છે. અહીં વિદૂષકનો ખાસ ઉલ્લેખ કરવાનું કારણ એ છે, કે હાસ્ય અને શૃંગારનું તે એક મહત્ત્વનું અંગ છે. આ વચનમાં નાટકના દસ પ્રકારોનું સૂચન થયેલું છે, કારણ કે સમવકાર નામના નાટ્યપ્રકારમાં વિદૂષક હોતો નથી.'[૧૨]

શૃંગારમાંથી હાસ્ય નિર્માણ થાય છે. તેથી તેઓ એકબીજા સાથે સંકળાયેલા છે.[૧૩] શૃંગાર અને હાસ્યના પરસ્પર સંબંધ, નાયક અને વિદૂષકે એકબીજાને સંબોધવાના નિયમો, અને નાયકને અનુરૂપ વિદૂષકની યોજના કરવા વિશેની સૂચના–ને લીધે એક નાટકીય પાત્ર તરીકે વિદૂષકની ભૂમિકા સાંકેતિક સ્વરૂપની બની. શૃંગારપ્રધાન સુખાત્મ નાટકના નાયકના સહચર તરીકે આપણે વિદૂષકને જોઈએ છીએ.

ભરતના વચનોનું અનુકરણ પછીના શાસ્ત્રકારોએ કર્યું છે.[૧૪] અગ્નિપુરાણમાં વિદૂષકને પીઠમર્દ અને વિટની બરોબરીનો નાયકનો સહચર કહેવામાં આવ્યો છે, અને શૃંગારરસના દર્શનમાં તેને 'નર્મસચિવ' જેવી સંજ્ઞા આપવામાં આવી છે.[૧૫]

સાગરનન્દી વિદૂષકને નર્મઅમાત્ય કહે છે.[૧૬] શૃંગારપ્રકરણમાં પ્રેમકલહ નિર્માણ કરવો અથવા શાંત પાડવો, તથા વિરહાવસ્થામાં વિનોદ દ્વારા નાયકની વિરહ-વેદના ઓછી કરવી એ વિદૂષકનું કાર્ય છે, એમ રામચંદ્ર કહે છે.[૧૭] શારદાતનયે વિદૂષકનું વર્ણન 'કામસચિવ' અને 'નર્મસચિવ' એ શબ્દો દ્વારા કર્યું છે. તે ઉપરથી શૃંગારપ્રકરણમાં અને વિનોદનિર્મિતિમાં વિદૂષક ભાગ ભજવતો એ સ્પષ્ટ થાય છે.[૧૮] વિશ્વનાથ અને શિઙ્ગભુપાલે 'નાયકનો સહચર' એમ તેનું વર્ણન કર્યું છે.[૧૯]

'પ્રકરણ' નામનો નાટચપ્રકાર બાજુએ મૂકીએ તો બાકીનાં ઉપલબ્ધ નાટકોમાં સામાન્ય રીતે કોઈ પ્રેમકથા હોય છે, અને તેનો નાયક રાજા હોય છે. નાયકના સહચર તરીકે પ્રેમપ્રાપ્તિમાં રાજાને મદદ કરવાનું કાર્ય સ્વાભાવિક રીતે જ વિદૂષકને કરવાનું હોય છે. એ દૃષ્ટિએ, વિદૂષક પોતાની ભૂમિકાઓ કેવી રીતે ભજવે છે, તે આપણે ઉપલબ્ધ નાટકોને આધારે જોવું જોઈએ.

(૧) પ્રેમપૂર્તિમાં મદદ

પ્રણયપ્રધાન સંસ્કૃત નાટકમાં નાયકના સહચર તરીકે વિદૂષકે રાજાને આપેલી સહાયના આપણે જુદા જુદા પ્રકારો જોઈએ છીએ.

અ. નાયિકાની પ્રાપ્તિ

કેટલીક વખત નાયકને વિદૂષકની એટલી બધી મદદ થયેલી જણાય છે કે નાયિકાની પ્રાપ્તિ એ લગભગ વિદૂષકના કર્તૃત્વનું જ ફળ હોય એમ લાગે છે. તેનું ઉત્તમ ઉદાહરણ આપણે 'માલવિકાગ્નિમિત્ર'ના ગૌતમનું લઈ શકીએ. માલવિકા અને અગ્નિમિત્રનું (પહેલું) મિલન થાય એ માટે ગૌતમ નાટચાચાર્યોમાં ઝગડો કરાવી આપે છે. છેવટે જ્યેષ્ઠ રાણી માલવિકાનો હાથ અગ્નિમિત્રના હાથમાં આપે ત્યાં સુધીની અનેક ઘટનાઓની યોજના તેણે કરી છે. પ્રેમીઓનું મિલન થાય તે માટે તે અનેક કલ્પનાઓ લડાવે છે, ધારિણી અને ઇરાવતીના ગુસ્સાને બાજુએ મૂકી દે છે, અસૂયાથી પૂરી રાખેલી માલવિકાનો છુટકારો અજબ યુક્તિથી કરે છે. આમ, અનેક પ્રકારના વિરોધ અને મુશ્કેલીઓનો સામનો કરીને, તે છેવટે માલવિકાનો અગ્નિમિત્ર સાથે વિવાહ કરાવી આપે છે, અને રાજાને પ્રણયપૂર્તિનું સંપૂર્ણ સમાધાન આપે છે. નય અને નિપુણતા એ શાસ્ત્રમાં કહેલા બે ગુણો આપણને ગૌતમમાં જોવા મળે છે. 'કામતંત્રસચિવ' એટલે કે 'પ્રેમખાતાનો મંત્રી' એ રાણીએ ગુસ્સામાં તેને માટે વાપરેલો શબ્દ તેને બરાબર લાગુ થાય તેમ છે.

આ. પ્રેમમાં ઉત્તેજન

ગૌતમ જેવી કામગીરી બધા જ વિદૂષકો બજાવી શકે નહીં. છતાં પ્રેમમાં પડેલ રાજાને ઉત્તેજન આપવાનું કાર્ય લગભગ બધા જ વિદૂષકો કરે છે. નાયકનો તે જિગરજાન દોસ્ત! તેથી નાયકના ખાનગી પ્રેમપ્રકરણોની તેને સંપૂર્ણ જાણ હોય છે. નાયક વિદૂષકને વિશ્વાસમાં લઈ પોતાની અવસ્થા વર્ણવે છે; તે વખતે, વિદૂષક નાયકને નાયિકા વિશે બોલવા પ્રેરે છે, અને તેના પ્રેમ વિશે બધું 'ખુલ્લે દિલે' કહી નાખવા પ્રેરે છે. તે હંમેશાં નાયકની સાથે રહે છે, અને નાયિકાની મુલાકાત થાય એવે સ્થળે તેને લઈ જાય છે. કેટલીક વાર તો બંનેનું મિલન થાય એવા પ્રસંગો પણ તે ગૂંથી કાઢે છે.

દાખલા તરીકે પ્રેમસાફલ્યમાં અનેક અડચણો હોવા છતાં, અવિમારકના કુરંગી વિશેના પ્રેમને વિદૂષક ઉત્તેજન આપે છે. નાયિકાના મહેલમાં પ્રવેશ મેળવવાની તેની બહાદુરીની તે પ્રશંસા કરે છે; રાત્રે તેની સાથે તે શહેરમાં જાય છે, અને મોડી રાત સુધી તેને સુરક્ષિત સ્થળે ગુપ્ત આશ્રય આપે છે. 'શાકુંતલ'માં વિદૂષક જાણી જોઈને દુષ્યન્તનું દિલ દુભાવે છે, અને તેને શકુંતલા વિશે બોલવા પ્રેરે છે. દુષ્યન્ત ઉત્સાહ સાથે પોતાના પ્રેમનું સમર્થન કરે છે, ત્યારે તેના અંતઃકરણની ગાઢ વેદનાઓ પ્રગટ થાય છે, અને સાથે જ કાલિદાસનું કાવ્ય છલકી પડે છે! હર્ષનાં બંને નાટકોમાં પણ વિદૂષક એવી જ ભૂમિકા ભજવે છે. 'રત્નાવલી'માં વિદૂષક રાજાને કદલીગૃહમાં લઈ જાય છે. ત્યાં તેમને એક ચિત્રફલક મળી આવે છે, અને થોડા વખત પછી નાયિકા પણ મળે છે. નાટ્યપ્રયોગ વખતે નાયક અને નાયિકાનું મિલન થાય તે માટે નાયિકાની સખીએ એક બાજી રચી હતી. તેમાં વિદૂષક પણ સામેલ હતો. અર્થાત્ આખી બાજી પહેલેથી જ ખુલ્લી પડી જાય છે તે વાત જુદી! 'પ્રિયદર્શિકા'માં પણ વિદૂષક રાજાને ભમરાઓ ઉડાડવાનું કહે છે. તેને પરિણામે ગભરાયેલી નાયિકા રાજાને પોતાની બેનપણી સમજી તેની બાથમાં આવી પડે છે! આ નાટકમાં પણ નાયક અને નાયિકાના મિલન માટે એક બાજી રચવામાં આવે છે. 'નાગાનન્દ'માં શરૂઆતમાં નાયક તાપસવ્રત આચરતો હોય છે, તેથી વિદૂષક–આત્રેયને તેને પ્રેમ માટે ઉત્તેજવાની, અથવા વિવાહ માટે પ્રવૃત્ત કરવાની તક સહેલાઈથી મળી રહે છે. 'વિદ્ધશાલભંજિકા'માં ચારાયણ રાજાને મકરંદ ઉદ્યાનમાં, અને ક્રીડાપર્વત ઉપર લઈ જાય છે. ત્યાં એક શિલ્પકૃતિમાં રાજાને પોતાની સ્વપ્નસુંદરીનાં દર્શન થાય છે. આ સ્વપ્નની સુંદરી એ જ નાયિકા હોય છે. સ્ફટિકની ભીંત પાછળ તે ઊભી હોય છે. રાજાની અને તેની મુલાકાત થાય છે.

૩ કુપિત સ્ત્રીનું પ્રસાદન

સંસ્કૃત નાટકનો નાયક રાજા બહુપત્નીક હોવાને લીધે, તેના નવા પ્રેમપ્રકરણ સાથે એક નવો પ્રશ્ન ઉપસ્થિત થતો, અને તે એ કે રાણી અથવા રાણીઓનો ક્રોધ શાંત કરવો. એવા મુશ્કેલીભર્યા પ્રસંગોમાં રાજાને પોતાના મિત્રની મદદ લેવી જ પડે.

પરંતુ, એવા નાજુક પ્રસંગોમાંથી નાયકને બચાવવાનું ચતુર વિદૂષકને પણ કઠણ પડે છે, એમ સંસ્કૃત નાટકોમાંના વિવિધ પ્રસંગો જોતાં જણાઈ આવે છે. નાયક અને નાયિકાનું પ્રણયારાધન ચાલુ હોય ત્યાં જ પાછળથી રાણી આવીને ઊભી રહે, એટલે પછી 'સફેદો મારવા' વિદૂષકને ગપ્પાં મારવાં પડે છે. તે ખેંચીતાણી વિનોદ કરે છે, અથવા આખા પ્રસંગને વળાંક આપી 'એવું કાંઈ નથી' એવું બતાવવાનો પ્રયત્ન કરે, અને છતાં રાણીને સંતોષ ન વળે તો પછી તે રાજાને તેની માફી માંગવાનું કહે છે, નહીં તો રાજાની વતી પોતે માફી માગે છે ! આ વિદૂષકની હંમેશની પદ્ધતિ !! અગ્નિમિત્ર માલવિકાની પ્રણયયાચના કરતો અશોક વૃક્ષ નીચે ઊભો હોય છે, ત્યાં અચાનક ઇરાવતી આવી પહોંચે છે. તે વખતે હાજરજવાબી વિદૂષકને પણ કાંઈ સૂઝતું નથી, અને ઊભે પગે દોટ મૂકવા સિવાય બીજો રસ્તો તેને જણાતો નથી !

નાયિકા ઉપર પ્રેમ કરતી વળતે, જો તેમાં સફળતા મેળવવી હોય, તો પહેલી રાણીનો ગુસ્સો શાંત કરી તેની સહાનુભૂતિ મેળવવી જોઈએ એવું બધા જ વિદૂષક માને છે. તેથી કેટલાક વિદૂષકો પહેલેથી જ રાણીને પ્રસન્ન રાખવાની ખાસ સલાહ રાજાને આપતા હોય છે. પરંતુ, કુપિત રાણીને પ્રસન્ન કરવા માટેની વિદૂષકની ભૂમિકા કાલિદાસનાં નાટકોમાં જેટલી સ્પષ્ટ અને ધ્યાન ખેંચે તેવી જણાય છે, તેટલી અન્યત્ર જણાતી નથી. ધારિણીનો બધો વિરોધ ગૌતમ અનેક યુક્તિઓ રચી ફગાવી દે છે. તે સર્પદંશનું નાટક કરી બ્રહ્મહત્યાનું પાપ ધારિણીને માથે પાડે છે, અને તેને 'પોતાની' કરી લે છે. ઇરાવતીનો ક્રોધ પણ તેના હાજરજવાબી સ્વભાવને લીધે બહુ વખત ટકતો નથી. માઢવ્ય જેવો બાઘો વિદૂષક પણ, દાસી પોતાને ઝૂડી કાઢશે એ ખબર હોવા છતાં દુષ્યન્તના આગ્રહને લીધે હંસપાદિકાનું સમાધાન કરવા તેના મ્હેલમાં જાય છે. અને 'વિક્રમોર્વશીય'નો માણવક પણ રાજાના ઉર્વશી પ્રત્યેના મોહને દૂર કરાવવાનું આશ્વાસન રાણીને દાસી મારફત આપે છે, તે કેવળ રાણીને પ્રસન્ન કરવા ખાતર.

૪ વિરોધી વૃત્તિ

કેટલાક નાટકોમાં વિદૂષકની મદદનો, અથવા નાયકની પહેલી પત્નીનું પ્રસાદન કરવાનો પ્રશ્ન જ ઉદ્ભવતો નથી. 'અવિમારક' અને 'નાગાનન્દ'ના નાયકો

એટલા તરુણ (=નાના) હોય છે, કે તેમને પહેલી પત્ની જ હોતી નથી. 'સ્વપ્ન-વાસવદત્તામાં નાટકની જ્યેષ્ઠ રાણી વાસવદત્તા અગ્નિદાહમાં બળી જવાને લીધે (એવી અફવા ઉડાવવામાં આવી હતી), અને બાકીના નાટકમાં તેની વેષાંતરિત ભૂમિકા હોવાને લીધે, તેનો ક્રોધ શાંત કરવાનો પ્રત્યક્ષ પ્રસંગ ક્યાંયે જણાતો નથી. ઉપરાંત, રાજાના પદ્માવતી સાથે પહેલેથી જ વિવાહ થયેલા હોવાથી, વિદૂષકને મદદ તરીકે કંઈ કરવાનું રહેતું નથી. 'મૃચ્છકટિક'માં ધૂતા એટલી ઉદાર છે કે વસંતસેનાની ઇર્ષ્યા કરવાનું તેના મનમાં પણ આવતું નથી.

'પ્રતિજ્ઞાયૌગંધરાયણ'ની વાત જુદી છે. એમાં વિદૂષક મુખ્યત્વે અમાત્ય-નાયકનો સહચર છે; અને તેથી, ઉદયન અને વાસવદત્તાનો પ્રણય અમાત્યની પ્રતિજ્ઞાપૂર્તિથી વિરુદ્ધ છે, એમ તે માને છે, અને એ દૃષ્ટિએ તે ઉદયનના પ્રેમનો વિરોધ કરે છે.

'વિક્રમોર્વશીય'માં વિદૂષક પુરૂરવાના ઉર્વશી વિશેના પ્રેમ બદ્દલ પહેલેથી જ નારાજ છે. રાજાએ તેને વિશ્વાસમાં લઈ ઉર્વશીના પ્રેમની વાત કહી હોય, તો પણ આ પ્રેમપ્રકરણ છૂપું કેમ રાખવું તેની તેને ચિંતા છે. દાસીને જ્યારે આખા રહસ્યની જાણ થાય છે, ત્યારે રાણીના સમાધાન માટે તે રાજાના મનઃ-પરિવર્તન માટે પ્રયત્ન કરવાનું કબૂલ કરે છે. 'શાકુંતલ'માં માઢવ્ય દુષ્યન્તને અનેક પ્રશ્નો પૂછે છે. તેને દુષ્યન્તના પ્રેમ વિશે સંશય છે. રાજા પણ તેને પોતાનાં પ્રેમપ્રકરણોથી દૂર રાખવાનું ઇષ્ટ માને છે. વસંતસેનાથી પોતાનું મન પાછું વાળવા મૈત્રેય ચારુદત્તને ઘણીવાર સમજાવે છે. વસંતસેના વિશે બોલતાં તેની જીભ ઉપર કાબૂ રહેતો નથી, પણ ચારુદત્તનો વસંતસેના ઉપર એટલો ગાઢ પ્રેમ હોય છે કે અંતે વિદૂષકને પણ પોતાનો વિરોધ છોડી દેવો પડે છે.

(૨) વિરહાવસ્થામાં વિનોદન

પ્રેમ સફળ થાય ત્યાં સુધી, અથવા પ્રેયસી દૂર હોય તો, નાયકને વિરહદુઃખ ભોગવવું પડે છે. વિપ્રલંભ શૃંગારના આ પ્રસંગોમાં નાયકને વિદૂષકથી ખૂબ જ મદદ થાય છે. વિદૂષક સાંત્વન આપી રાજાની વિરહવેદનાઓ ઓછી કરે છે. એક જિગરજાન દોસ્તને અનુરૂપ તે રાજાને અનેક સંકટોમાં સાથ આપે છે. અન્ય વિષયો અથવા દૃશ્યો તરફ તે નાયકનું ધ્યાન દોરે છે, અને ક્ષણ માટે તેનું દુઃખ વિસારે પાડવાનો પ્રયત્ન કરે છે. વિનોદ નિર્માણ કરી, અથવા ધીરતાની વાતો કહી તે રાજાના મનનો બોજો હલકો કરવાનો પ્રયત્ન કરે છે. આમ મનોરંજનનું સાધન નિર્માણ કરી એક સાચા મિત્રને શોભે તેમ તે રાજાને મદદ કરે છે.

શાસ્ત્રમાં બતાવેલી વિદૂષકની આ ભૂમિકા સંસ્કૃત નાટકોમાં સંપૂર્ણપણે જોવા મળે છે. નાયિકાની પ્રાપ્તિ કરી આપવામાં વિદૂષક કદાચ રાજાને મદદ કરી ન શક્યો હોય, કુપિત રાણીને તે પ્રસન્ન કરી શક્યો ન હોય, તો પણ રાજાની વિરહયાતના સુસહ્ય કરવાની કામગીરી તેણે કરી નથી, એવું કદાપિ બન્યું નથી. પ્રેમની ખેંચતાણ ચાલુ હોય, અથવા વિરહના દિવસો આવે ત્યારે સંસ્કૃત નાટકનો નાયક હંમેશાં વિદૂષક પાસે આવે છે, અને વિદૂષક પણ તે વખતે વિનોદ કરી, અથવા ડહાપણની વાતો કહી, અથવા તો અન્ય ઉપાયો દ્વારા રાજાનું મનોરંજન કર્યા સિવાય, અથવા તેના 'દિલનું દર્દ' ઓછું કર્યા સિવાય રહેતો નથી.

આ બાબતમાં વિદૂષકનો હંમેશનો માર્ગ એટલે રાજાને પ્રમદવનમાં લઈ જવાનો! રાજમહેલની બાજુમાં જ રહેલા પ્રમદવનમાં નાયકને લઈ જઈ ત્યાંનાં સૌંદર્યસ્થળો બતાવી, અથવા ઋતુકાલીન વનશ્રી તરફ તેનું ધ્યાન દોરી તેની વિરહવેદનાઓ ભુલાવવાનું કામ તે કરે છે. કેટલીક વખત તે નાયકને તેની પ્રેયસી વિશે બોલવા પ્રેરે છે. માઢવ્ય દુષ્યન્તને એની હૃદયવરાળ કાઢવા દે છે, તેમજ તેને શકુંતલાનું ચિત્ર દોરવા ઉત્તેજે છે. ભાસનો વસંતક નામ અને ગામનો ગોટાળો કરે છે, અને એક રમૂજી વાર્તા કહી ઉદયનના હળવા મનને દિલાસો આપે છે. શંકાકુશંકાઓનું નિવારણ કરી નાયકને હિંમત આપવી, તેમજ પ્રેમીઓનું મિલન થાય તે માટે પ્રયત્નો કરવા, એવાં કામો તો વિદૂષક હંમેશાં કરે છે. અને રાજાનું સાંત્વન કરતાં કરતાં, વચ્ચે જ અનપેક્ષિત ઉદ્‌ગારો વડે હાસ્ય–સ્ફોટ કરવો એ તો તેના ડાબા હાથનો ખેલ છે!

રાજા વિરહાવસ્થામાં હોય ત્યારે વિદૂષકની તેને પ્રત્યક્ષ મદદ ન થાય, તો પણ તે દ્વારા તે બંનેનો પરસ્પર ગાઢ સંબંધ વ્યક્ત થાય છે. પોતાના પ્રેમ-પ્રકરણમાં વિદૂષકને દૂર રાખનાર દુષ્યન્ત પણ શકુંતલા દૂર હોય ત્યારે 'વખત પસાર કરવા' વિદૂષક પાસે જ આવે છે. અવિમારકને એવે વખતે તેના જિગર-જાન સંતુષ્ટની યાદ આવે છે. કટોકટીને વખતે ચારુદત્ત મૈત્રેયને બોલાવે છે. આ દાખલાઓ રાજા અને વિદૂષકનો પરસ્પર ગાઢ સ્નેહ બતાવે છે.

નાયકભક્તિ એ વિદૂષકનો વિશેષ ગુણ છે. એ શાસ્ત્રવચનો ઉપરથી જણાઈ આવશે. પરંતુ એ ભક્તિ અથવા સ્નેહની પરિસીમા જોવી હોય તો આપણે સંસ્કૃત નાટકો તરફ જ વળવું જોઈએ. બધા જ વિદૂષકો બાઘા અથવા મૂર્ખા હોતા નથી. ખાલી હાસ્ય ખાતર તેમને નાટકોમાં ખેંચી તાણીને આણવામાં આવતા નથી. નાયકના દુઃખના સાચા સહભાગી તેઓ બની શકયા છે. 'રત્નાવલી' માંનો વસન્તક, તથા સંતુષ્ટ, મૈત્રેય જેવાં વિદૂષકોનાં સ્વભાવચિત્રો જોતાં,

મનુષ્યમાં ઉદાત્તતાનો અંશ કેટલા પ્રમાણમાં હોઇ શકે તેનો આપણને ખ્યાલ આવી શકે છે. વિદૂષક નાયક માટે પોતાના પ્રાણ આપી દેવા તૈયાર છે. વિદૂષકમાં જણાતું ઉદાત્ત માનવતાનું આ ચિત્રણ સંસ્કૃત નાટકકારોની સ્વયંનિર્મિતિ છે.

(૩) લોકપ્રિય ભૂમિકા

પૂર્વરંગમાં હોય, અથવા પ્રત્યક્ષ નાટકમાં હોય, વિનોદ દ્વારા હાસ્યનિર્મિતિ કરવી એ વિદૂષકનું મુખ્ય કાર્ય છે. શૃંગારરસના ચિત્રણમાં વિદૂષક આવશ્યક હોઈ, તે ચતુર બોલનાર અને હાજરજવાબી હોય છે, એમ ભરતે કહ્યું છે.[૨૦] અગ્નિપુરાણમાં વિદૂષકને વૈહસિક કહેવામાં આવ્યો છે.[૨૧] વિદૂષક 'હાસ્યનું નિમિત્ત' હોય છે એમ રામચંદ્ર કહે છે.[૨૨] ધનંજય, શારદાતનય, અને વિશ્વનાથ વિદૂષકનું વર્ણન 'હાસ્ય ઉત્પન્ન કરનાર, હસાવનાર' એમ કરે છે.[૨૩] 'વિદૂષક પોતાના કાર્યમાં કુશળ હોય છે, સ્વકર્મજ્ઞ હોય છે' એમ કહેવામાં શાસ્ત્રકારોને તેની વિનોદનિર્મિતિ જ અપેક્ષિત હોય છે.[૨૪]

સ્વાભાવિક રીતે જ, વિદૂષકનો ઉપયોગ હાસ્યનિર્મિતિ માટે કરવામાં આવે છે.[૨૫] પોતાની બડાઈ દ્વારા, સીધા સાદા પ્રસંગમાં પણ વાચા અને કૃતિનો ગોટાળો કરી, અથવા હાસ્યકારક રંગભૂષા જેવા કૃત્રિમ સાધનો દ્વારા વિદૂષક રંગભૂમિ ઉપર જે વિનોદ કરે તેનું સ્વાગત પ્રેક્ષકોએ મોકળા મનથી કરવું જોઈએ એવું ભરતનું સૂચન છે [૨૬]

વિદૂષકની ભૂમિકા કરનાર નટે રંગભૂમિ ઉપર કેવી રીતે કામ કરવું એ વિશે ભરતે સૂક્ષ્મ દિગ્દર્શન કર્યું છે. વિદૂષક રંગભૂમિ ઉપર પોતાના વિનોદ દ્વારા જે હાસ્ય નિર્માણ કરે, તેના **અંગકૃત, કાવ્યકૃત** અને **નેપથ્યજ** એવા ત્રણ પ્રકારો ભરતે બતાવ્યા છે. (૧) દાંત આગળ હોય એવો, ટાલ વાળો, ખૂંધિયો, અથવા કદરૂપો —એટલે કે કોઈ પણ પ્રકારની શારીરિક વિકૃતિ ધારણ કરી–વિદૂષક પ્રવેશે, અને જે હાસ્ય નિર્માણ થાય, તે **અંગકૃત હાસ્ય** કહેવાય. તે જ પ્રમાણે વિદૂષક બગલા જેવા લાંબાં ડગલાં ભરતો, અથવા આંખો એકદમ ઊંચી, નીચી અથવા ગોળ ફેરવતો રંગભૂમિ ઉપર ફરે, અને જે હાસ્ય નિર્માણ થાય તે પણ **અંગકૃત હાસ્ય** કહેવાય. વિદૂષકના સંવાદો દ્વારા નિર્માણ થતું હાસ્ય **કાવ્યકૃત હાસ્ય** કહેવાય છે. તેના અસંબદ્ધ, નિરર્થક, અને ઘણી વખત ગ્રામ્ય સંવાદો દ્વારા **કાવ્યકૃત હાસ્ય** નિર્માણ થાય છે. વિદૂષક ઝાડની છાલ, અથવા ચામડું ઓઢીને, ચીથરાં વીંટાળીને, મોંએ કાળો રંગ ચોપડીને અથવા ભસ્મના પટા અથવા ગેરુનો રંગ લગાડીને રંગભૂમિ ઉપર આવે, ત્યારે નિર્માણ થતું હાસ્ય **નેપથ્યજ** હાસ્ય કહી શકાય.[૨૭]

વિદૂષકે રંગભૂમિ ઉપર કેવી રીતે ઊભા રહેવું, પ્રસંગોચિત અભિનય કેવી રીતે કરવો, તે વિશેનું વિવેચન પણ નાટ્યશાસ્ત્રમાં આવે છે. સ્વાભાવિક હિલચાલ કરવાની હોય, ત્યારે પોતાની 'કુટિલક' નામની લાકડી ડાબા હાથમાં *લઈ, જમણા હાથે ચતુરક મુદ્રા તેણે કરવી જોઈએ, અને પછી શરીરની એક* બાજુ માથું, હાથ, અને પગ **લય** અને **તાલ**ને અનુસરીને ક્રમે ક્રમે વાળવા જોઈએ.[૨૮] એ **સ્વાભાવિક ગતિ** કહેવાય. એનાથી વિરુદ્ધ એટલે **કૃત્રિમ ગતિ,** એટલે કે જાણી જોઈને કરેલી ગતિ હોય છે. દા. ત. ગર્વ અથવા શોકની ભાવના બતાવવી હોય તો તેની ગતિ માટેના **લય, દ્રુત,** અને **કાલ વિલંબિત** હોય છે. ભોજન અથવા વસ્ત્રાદિ અલંકાર જો વિદૂષકને અચાનક ભેટ તરીકે મળે તો તેણે એકદમ ટટ્ટાર ઊભા રહી, અથવા શરીરની કોઈ પણ હિલચાલ કર્યા વગર સ્તંભિત થયો હોય, એવો અભિનય કરી, તે બતાવવું જોઈએ.[૨૯] આમ ત્રિવિધ હાસ્ય અનુક્રમે **આંગિક, વાચિક** અને **આહાર્ય** એ ત્રિવિધ અભિનયમાં વહેંચી શકાય. ભરતનાં આ વિધાનોનું અનુસરણ ઈતર શાસ્ત્રકારોએ કર્યું છે. રામચંદ્ર કહે છે કે હાસ્ય ઉત્પન્ન કરવા ખાતર વિદૂષક રંગભૂમિ ઉપર જાણી જોઈને ઢીલી ચાલે ચાલે છે. (विसंस्थूलं विचेष्टते).[૩૦] ભરતે કહેલ ત્રિવિધ હાસ્ય રામચંદ્રે પણ વર્ણવ્યું છે. નેપથ્યજ હાસ્યમાં તેણે વિદૂષકના 'अत्यायजं अम्बरम्' એટલે કે 'એકદમ ઢીલા ધોતિયાનો' ઉલ્લેખ કર્યો છે. પણ વિદૂષકે ઊંચીનીચી આંખો ફેરવીને અથવા વાંકીચૂંકી ચાલ ચાલીને નિર્મેલા હાસ્યને પણ તે નેપથ્યજ હાસ્યમાં ગણે છે, તે ભૂલભરેલું છે. આ પ્રસંગોમાં તેણે બતાવેલો અભિનય ભરતે કહેલ અંગકૃત અભિનય જ છે.[૩૧]

ત્રિવિધ અભિનય પૈકી **અંગકૃત** (અથવા **આંગિક**) અને **નેપથ્યજ** (અથવા **આહાર્ય**) અભિનય નટના કર્તૃત્વનો વિષય હોઈ, તે રંગભૂમિ ઉપર પ્રત્યક્ષ જોઈને જ જાણી શકાય. અર્થાત્ એ વિશે શાસ્ત્રીય ગ્રંથોમાં દિગ્દર્શન કરેલું છે. પણ નાટકકારોએ પણ સંવાદો દ્વારા એ વિશે થોડી ઘણી માહિતી આપી છે. દા. ત. અંગકૃત હાસ્યના અનુરોધમાં વાંકુંચૂંકું માથું, ટાલ, ખૂંધ, વાંદરા જેવો ચહેરો—જેવી શારીરિક વિકૃતિનો નાટકકારોએ ઉલ્લેખ કર્યો છે.[૩૨] તે જ પ્રમાણે, વિદૂષકને વિશિષ્ટ પ્રકારનો અભિનય કરવો પડે એવા પ્રસંગો પણ તેમણે નિર્માણ કર્યા છે. દા. ત. (૧) સ્વસ્તિવાચનના લાડવા, વસ્ત્ર, અલંકાર જેવી ભેટ સ્વીકારવી,[૩૩] (૨) ભોજનનો અભિનય બતાવવો,[૩૪] (૩) બેઠાં બેઠાં ઊંઘમાં ઝોકાં ખાવાં,[૩૫] (૪) ગભરાઈને દોટ મૂકવી,[૩૬] (૫) શરીર અકડાઈ ગયું હોય એવું બતાવવું,[૩૭] (૬) ચપટીઓ વગાડી નૃત્ય કરવું અને તેમાં થતો

આનંદ વ્યક્ત કરવો,[૩૮] (૭) 'વીર'ને છાજે તેમ હાથમાંની લાકડી ઉઠાવી કબૂતરો પાછળ અથવા તો આંબાના ઝાડ તરફ દોટ મૂકવી,[૩૯] (૮) કોઈ 'રાજાના નાનાભાઈ' અથવા 'યુવરાજ' તરીકે સંબોધે તો ગર્વથી ફૂલાઈ જવું,[૪૦]—એવા પ્રસંગોમાં વિદૂષકને ઉચિત અભિનય બતાવવાની ઘણી તક મળે તેમ છે. સંતુષ્ટ પોતે સ્ત્રી હોય એવો અભિનય કરે છે. [૪૧] તે વખતે સ્ત્રીની ચાલે ચાલવાનો અભિનય તે કેવી રીતે કરતો હશે એ કલ્પવું મુશ્કેલ નથી.

'નાગાનંદ'માં આત્રેય સ્ત્રીની માફક આખા શરીરે લુગડાં વીંટાળે છે. એમાં અંગકૃત અને નેપથ્યજ એ બંને હાસ્યોના પ્રકાર સમાવિષ્ટ છે. વિદૂષકના યજ્ઞોપવીતનો સમાવેશ નેપથ્યમાં કરીએ, તો ગૌતમ સર્પદંશનું નાટક કરતી વખતે જનોઈ આંગળીએ વીંટાળે, રત્નાવલીનો વસંતક જનોઈના સોગંદ ખાય, ચેટ આત્રેયની જનોઈ ખેંચે—અને તે તૂટે – એવા અભિનયોને (actions) નેપથ્યજ અથવા આહાર્ય હાસ્યનાં ઉદાહરણો તરીકે આપણે લઈ શકીએ.

કાવ્યકૃત, એટલે કે વિદૂષકના ભાષણોમાંથી નિપજતું હાસ્ય, એ નાટકકારોની નિર્મિતિનો ખાસ ભાગ છે. 'વાચિક' હાસ્યના દાખલાઓ આપવાની જરૂર નથી, કારણકે વિદૂષકનું બધુંયે બોલવું હાસ્યકારક છે. અર્થાત્ વિદૂષક ચાળા પાડીને બોલે, અથવા તેનાં વાક્યો અસંબદ્ધ અથવા નિરર્થક હોય, તો જ હાસ્ય નિર્માણ થાય એવું માનવાની જરૂર નથી. અભિજાત નાટ્યસાહિત્યમાં ભાસ, કાલિદાસ, શૂદ્રક જેવા નાટકકારોએ લખેલ વિદૂષકના સંવાદો જેટલા અણીદાર છે, તેટલો જ તેમાં બુદ્ધિનો ચળકાટ છે. તેથી વિદૂષક જેવા લોકપ્રિય પાત્રે કરેલો વિનોદ ખડખડાટ હસાવે તો પણ તે છીછરો નથી. જો કે પછીના અવનતિના કાળમાં, સામાન્ય નાટકકારોએ ખાલી ગાળો અને ગ્રામ્ય વચનો તથા અભિનયો દ્વારા હાસ્ય નિપજાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. રાજશેખરના નાટકોમાં તેનો પરિપાક જણાય છે, અને પ્રહસનોમાં તો અશ્લીલ વિનોદની હદ આવી ગઈ છે.

ટિપ્પણ

૧ જુઓ : तथा च भारतीभेदे त्रिगतं सम्प्रयोजयेत् ॥
विदूषकस्त्वेकपदां सूत्रधारस्मितावहाम् ।
असम्बद्धकथाप्रायां कुर्यात् कथनिकां ततः ॥
वितण्डां गण्डसंयुक्तां नालीकं च प्रयोजयेत् ।
कस्तिष्ठति जितं केनेत्यादिकाव्यप्रलापिणीम् ॥

पारिपार्श्विकसज्जल्पो विदूषकविदूषितः ।
स्थापितः सूत्रधारेण त्रिगतं सम्प्रयुज्यते ॥

નાટ્યશાસ્ત્ર : ગાયકવાડ, ૫.૧૩૮–૧૪૧; કાવ્યમાલા, ૫–૧૨૪–૨૫. (આમાં ફક્ત પહેલી ૩ લીટી મળતી આવે છે); કાશી, ૫.૧૩૬–૧૩૮ (આમાં પહેલી પાંચ લીટીએ મળે છે. ૪થી લીટીમાં नालिकं ને બદલે नामिकां પાઠ ઉપલબ્ધ છે). ઘોષનું અંગ્રેજી ભાષાંતર, ૫.૧૩૭–૧૪૧.

૨ જુએ : नटी विदूषको वापि पारिपार्श्विक एव वा ।
सूत्रधारेण सहिताः संलापं यत्र कुर्वते ॥
चित्रैर्वाक्यैः स्वकार्योत्थैर्वीथ्यङ्गैरन्यथापि वा ।
आमुखं तत्तु विज्ञेयं बुधैः प्रस्तावना तु सा ॥

નાટ્યશાસ્ત્ર : ગાયકવાડ, ૨૦.૩૦–૩૧; કાવ્યમાલા, ૨૦.૨૮–૨૯; કાશી, ૨૨.૨૮. પ્રસ્તુત શ્લોકો પરની અભિનવ–ટીકા આ પ્રમાણે છે—

'वाशब्देन व्यस्तानां नटीप्रभृतीनां सूत्रधारेण सङ्घातमाह । .... एवशब्दः सूत्रधारस्यावश्यंभावं दर्शयति । નાટ્યશાસ્ત્ર, ગાયકવાડ, ખણ્ડ ૩, પા. ૯૨.

૩ નાટ્યશાસ્ત્ર, ૫.૨૯ ઉપર અભિનવભારતી:–

'विदूषक इति । पारिपार्श्विकयोरन्यतरो विदूषकवेषभाषाचारो विदूषकः ।' (ગાયકવાડ, ખણ્ડ ૧, પા. ૨૨૧)

૪ નાટ્યદર્પણ, ૩.૧૦૫નું વિવરણ (પા. ૧૫૩.)
पारिपार्श्विक एव विदूषकवेषधारी विदूषकः ।

૫ ભાવપ્રકાશન, અધિકાર ૧૦ (પા. ૨૮૯, પંક્તિ, ૧૮–૨૦).
सूत्रधारः प्रथमतो नटः पश्चात्ततो नटी ।
स पारिपार्श्विकः पश्चात्ततस्ते च कुशीलवाः ।
विदूषकेण सहिता नाटयकर्मोपयोगिनः ॥

૬ નાટ્યદર્પણ, ૩.૧૦૫ (ગાયકવાડ, પા. ૧૫૩)

૭ અગ્નિપુરાણ, ૩૩૮.૫.૧૧–૧૩

૮ સાહિત્યદર્પણ, ૬.૩૧–૩૨.

૯ રસાર્ણવસુધાકર, ૩.૩૬૦ (ત્રિવેન્દ્રમ, પા. ૧૭૨)

૧૦ જુએ : कार्यो नातिप्रसङ्गोऽत्र नृत्तगीतविधिं प्रति ।
गीतवाद्ये च नृत्ते च प्रवृत्तेऽतिप्रसङ्गतः ॥
खेदो भवेत् प्रयोक्तृणां प्रेक्षकाणां तथैव च ।

खिन्नानां रसभावेषु स्पष्टता नोपजायते ॥
ततः शेषप्रयोगस्तु न रागजनको भवेत् ।

નાટ્યશાસ્ત્ર : ગાયકવાડ, પ.૧૬૫–૧૬૭; કાવ્યમાલા, પ.૧૪૬–૧૪૮; કાશી, પ.૧૬૦–૧૬૨.

૧૧ नायकं रक्षतीन्द्रस्तु नायिकां तु सरस्वती ।
विदूषकमथोंकारः शेषास्तु प्रकृतीर्हरः ॥

નાટ્યશાસ્ત્ર : ગાયકવાડ, ૧.૯૬–૯૭; કાવ્યમાલા, ૧.૬૩; કાશી ૧.૯૭–૯૮; ઘોષ, ૧.૯૬.

૧૨ નાટ્યશાસ્ત્ર : ગાયકવાડ, ખણ્ડ ૧ (પા. ૩૩) : प्रधानपात्राणि पृथग्रक्षणीयानीत्याह नायकमिति । हास्यशृङ्गाराङ्गत्वाद्विदूषकमित्युक्तम् । अत एव दशरूपप्रयोगसूचनमेतत् । समवकारे विदूषकाभावात् ।

૧૩ જુઓ : शृंगाराद्धि भवेद्धास्यो... ।
शृंगारानुकृतिर्या तु स हास्यस्तु प्रकीर्तितः ॥

નાટ્યશાસ્ત્ર : ગાયકવાડ, ૬.૪૪, ૪૫; કાવ્યમાલા, કાશી, ૬.૩૯–૪૦.

૧૪ જુઓ : शृंगाराद् जायते हास्यो.... ।' અગ્નિપુરાણ, અધ્યાય ૩૩૯, શ્લોક ૭.
ततः शृंगारानुगामित्वाद् हास्यः....। રામચન્દ્ર નાટ્યદર્પણ, વિવરણ, પા. ૧૬૩

૧૫ પ્રકરણ ૯મું, ટિપ્પણ ૧૨

૧૬ પ્રકરણ ૯મું, ટિપ્પણ ૧૪

૧૭ પ્રકરણ ૭મું, ટિપ્પણ ૧૪

૧૮ જુઓ : ભાવપ્રકાશન, અધિકાર ૪, પા. ૯૩, પંક્તિ ૨૧–૨૨.

एते स्युः कामसचिवाः पीठमर्दो विटस्तथा ।
विदूषकश्च सख्यादिपरिवारेण संयुतः ॥

જુઓ : પ્રકરણ ૯મું, ટિપ્પણ ૧૫.

૧૯ જુઓ : પ્રકરણ ૯મું, ટિપ્પણ ૧૬ અને ૧૭.

૨૦ જુઓ : પ્રકરણ ૯મું, ટિપ્પણ ૧૦

૨૧ જુઓ : પ્રકરણ ૯મું ટિપ્પણ ૧૨.

૨૨ જુઓ : तत्राद्यो विदूषको हास्यनिमित्तं भवति ।

નાટ્યદર્પણ, ૪.૧૬૭ ઉપર આપેલું વિવરણ.

૨૩ જુઓ : 'हास्यकृच्च विदूषकः ।' દશરૂપક, ૨.૮
सर्वेषां परिहासकः । ભાવપ્રકાશન, ૮, પા. ૨૭૭ પંક્તિ ૧૯;

हास्यकर.... સાહિત્યદર્પણ, ૩.૪૨.

રુદ્રભટ્ટ (શૃંગારતિલક, ૧.૪૧) અને શિંગભૂપાલે (રસાર્ણવસુધાકર, ૧.૯૨) 'हास्यकारी' શબ્દનો પ્રયોગ વિદૂષક માટે કર્યો છે.

૨૪ જુઓ : સાહિત્યદર્પણ ૩.૪૨. 'स्वकर्मज्ञः'નો અર્થ. ડૉ. કાણેની આવૃત્તિમાં 'स्वकर्म भोजनादि' આપવામાં આવ્યો છે; નિર્ણયસાગર આવૃત્તિમાં 'स्वकर्म हास्यादि' આપવામાં આવ્યો છે.

શૃંગારતિલક ૧.૪૧માં नर्मवित्, कर्मवित् અને स्वकर्मवित् એવા પાઠ ઉપલબ્ધ છે. જુઓ પ્રકરણ ૯મું પાદટીપ ૧૧.

૨૫ જુઓ : ભાવપ્રકાશન, અધિકાર ૧૦, પા. ૨૮૯, પંક્તિ ૨ :

'विदूषकोऽपि सर्वत्र विनोदेषूपयुज्यते' ।

૨૬ જુઓ : નાટ્યશાસ્ત્ર : ગાયકવાડ, કાવ્યમાલા, કાશી, ૨૭.૮ :

'विदूषकोच्छेदकृतं भवेत शिल्पकृतं च यत् ।
अतिहास्येन तद्ग्राह्यं प्रेक्षकैर्नित्यमेव तु ॥'

'उच्छेद' શબ્દનો વાચ્યાર્થ 'ભાંગફોડ' એવો થાય છે, પણ વિનોદના સંદર્ભમાં, સાદા સંવાદ અથવા પ્રસંગો વિનોદમાં ફેરવી નાંખવાની વિદૂષકની વૃત્તિ સાથે उच्छेद શબ્દનો અર્થ બેસાડવો જોઇએ. અહીં પાઠભેદ તરીકે उच्छेक શબ્દ ઉપલબ્ધ છે જેનો અર્થ 'બડાઈખોર વૃત્તિ' એવો થાય છે (જુઓ : ઘોષનું ભાષાંતર, પા. ૫૧૨) 'शिल्प'નો અર્થ 'કૃત્રિમ સાધન, ક્લૃપ્તિ' એવો થાય છે. તે દ્વારા હાસ્યકારક રંગભૂષા અથવા નેપથ્યનું સૂચન અપેક્ષિત હોવું જોઈએ.

૨૭ જુઓ : નાટ્યશાસ્ત્ર, ગાયકવાડ, ૧૨.૧૩૭-૧૪૨, : કાવ્યમાલા, ૧૨.૧૨૧-૧૨૪, કાશી, ૧૩.૧૩૬-૧૪૦: ઘોષ, ૧૩.૧૩૭-૧૪૦

विदूषकस्यापि गतिर्हास्यत्रयविभूषिता ॥
अङ्गकाव्यकृतं हास्यं हास्यं नेपथ्यजं स्मृतम् ।
दन्तुरः खलतिः कुब्जः खञ्जश्च विकृताननः ॥
यदीदृशः प्रवेशः स्याद् अङ्गहास्यं तु तद्भवेत् ।
यदा तु बकवद् गच्छेत् उल्लोकितविलोकितैः ॥
अत्यायतपदत्वाच्च अङ्गहास्यो भवेत्तु सः ।
काव्यहास्यं तु विज्ञेयमसम्बद्धप्रभाषणैः ॥
अनर्थकैर्विकारैश्च तथा चाश्लीलभाषणैः ।
चीरचर्ममशीभस्मगैरिकाद्यैस्तु मण्डितः ॥
यस्तादृशो भवेद्विप्रा(प्रो ?) हास्यो नेपथ्यजस्तु सः ।

૨૮ જુઓ : નાટ્યશાસ્ત્ર, ગાયકવાડ, ૧૨૦.૧૪૨–૧૪૫; કાવ્યમાલા, ૧૨.૧૨૫–૧૨૯; કાશી ૧૩.૧૪૧–૧૪૪; ઘોષ, ૧૩.૧૪૧–૧૪૬.

गतिप्रचारं विभजेत् नानावस्थान्तरात्मकम् ।
स्वभावजायां विन्यस्य कुटिलं वामके करे ॥
तदा दक्षिणहस्ते च कुर्याच्चितुरकं पुनः ।
पार्श्वमेकं शिरश्चैव हस्तोऽथ चरणस्तथा ॥
पर्यायशः संनमयेद् लयतालवशानुगः ।

૨૯ સદર, નાટ્યશાસ્ત્ર, ૧૨.૧૪૫–૧૪૬ :

स्वभावजा तु तस्यैषा गतिरन्या विकारजा ॥
अलाभलाभाद् भुक्तस्य स्तब्धा तस्य गतिर्भवेत् ।

પ્રસ્તુત શ્લોક પરની અભિનવની ટીકા આ પ્રમાણે છે :–

अन्या द्रुतलयत्वेन प्लुतकालमानाद् बाहुल्येन शोकादिः स्वभावजा । गर्वात्मकोऽपि विकारो भवतीत्याशयेनाह अलाभलाभादिति । अलाभः लाभपूर्वकाल्लाभात् । मुक्तं वस्त्रायुपलक्षयति । (ગાયકવાડ આવૃત્તિ, અધ્યાય ૧૨, શ્લોક ૧૪૫–૧૪૬, પા. ૧૬૦)

૩૦ જુઓ : નાટ્યદર્પણ, ૩.૧૦૩, વિવરણ પા.૧૫૨ :

'विदूषकोऽपि च हास्यार्थं बुद्धिपूर्वकमेव विसंस्थुलं विचेष्टते' ।

૩૧ જુઓ : નાટ્યદર્પણ, ૪.૧૬૭, વિવરણ પા. ૧૯૯ :

हास्यं चास्य अङ्गनेपथ्यवचोविकारात् त्रेधा ।
तत्राङ्गहास्यं खलतिखञ्जदन्तुरविकृताननत्वादिना ।
नेपथ्यहास्यमत्यायतमम्बरत्व-उल्लोकितविलोकित-गमनादिना ।
वचोहास्यमसम्बद्ध-अनर्थक-अश्लीलभाषणादिना ।

૩૨ જુઓ : પ્રકરણ ત્રીજું ટિપ્પણ ૧–૨

૩૩ જુઓ : પ્રકરણ ત્રીજું ૫૮ પ્રકરણ પમું પા. ૬૯

૩૪ શાકુંતલ, અંક ૨ : राजा–विश्रान्तेन भवता ममाप्येकस्मिन्ननायासे कर्मणि सहायेन भवितव्यम् । विदूषकः– किं मोदकखादिकायाम् ।

૩૫ ગૌતમ–'માલવિકાગ્નિમિત્ર'ના ૪થા અંકમાં, વસંતક–'પ્રિયદર્શિકા'ના ૩જા અંકમાં

૩૬ 'સ્વપ્નવાસવદત્તા'ના ૪થા અંકમાં જમીન ઉપર પડેલી ફૂલની માળાને સાપ સમજી વસંતક ગભરાઇને પાછો ફરે છે. માથે વાંકીચૂંકી લાકડી પડતાં ગૌતમ સાપ સમજી ગભરાય છે અને ઝબકીને જાગે છે.

૩૭ શાકુંતલના બીજા અંકમાંના માઢવ્યના 'अङ्गभङ्गविकल इव भूत्वा स्थास्यामि' એ ઉદ્‌ગારોમાં પ્રસ્તુત અભિનય અભિપ્રેત છે.

૩૮ 'રત્નાવલી'માં વિદૂષકને એવો અભિનય કરવો પડે છે.

૩૯ 'સ્વપ્નવાસવદત્તા', અંક ૪; 'મૃચ્છકટિક,' અંક ૫; તથા 'શાકુંતલ', અંક ૬માં વિદૂષકનો અભિનય.

૪૦ 'શાકુંતલ', અંક ૨. મૃચ્છકટિકમાં મૈત્રેય શકાર સાથે બોલતાં કહે છે, 'भोः स्वके गेहे कुक्कुरोऽपि तावच्चण्डो भवति, किं पुनरहं ब्राह्मणः' (અંક ૧). આ પ્રસંગે પણ મૈત્રેય ગર્વનો અભિનય કરતો હોવો જોઇએ.

૪૧ 'અવિમારક', અંક ૫.

પ્રકરણ ૧૧મું

વિદૂષકની ભૂમિકા અને તેનું કાર્ય (૨)

વિદૂષકની ભૂમિકાનું અને તેના કાર્યનું ત્રિવિધ સ્વરૂપ ભરતે કલ્પ્યું હોય, તો પણ એટલેથી જ તેનું કાર્ય પૂરું થતું નથી એમ પ્રત્યક્ષ નાટકો જોતાં જણાય છે. વિદૂષકની વિનોદી પાત્રની ભૂમિકા, અને વિનોદનિર્મિતિનું તેનું કાર્ય – બંને સાંકેતિક સ્વરૂપનાં અને બીબાંઢાળ બન્યાં હતાં. છતાં વિદૂષકને નાટકીય પાત્ર તરીકે સ્વીકાર્યા પછી, નાટ્યકથામાં તેનો સંબંધ વ્યવસ્થિત સ્થાપિત કરવો, એ નાટકકારો માટે આવશ્યક હતું. વિનોદ અને હાસ્યનિર્મિતિના સાધન તરીકે જ જો તેનો ઉપયોગ કરવામાં આવે, તો તેનું પાત્ર નાટ્યકથાથી છૂટું છવાયું રહી જાય. નાટ્યકથાના એક આવશ્યક અને અપરિહાર્ય પાત્ર તરીકે તેનું નાટકમાં કોઈ સ્થાન રહે નહીં. તેથી બીજાં પાત્રોની માફક, તેને પણ નાટ્યકથા સાથે તન્મય બનાવવું નાટકકારો માટે આવશ્યક હતું. તેથી વિદૂષકને નાટકના સંવિધાનકમાં સ્થાન આપતી વખતે વિનોદનિર્મિતિ ઉપરાંત બીજાં પણ કામો નાટકકારોએ તેને સોંપ્યાં હતાં. તેની નોંધ શાસ્ત્રકારોએ લીધી નથી, પણ તેનો અભ્યાસ કર્યા સિવાય વિદૂષકની ભૂમિકા અને કાર્યનો સંપૂર્ણ ખ્યાલ આપણને આવી શકે નહીં.

(૧) નાટ્યનિવેદનનું કાર્ય

પ્રાચીન સંસ્કૃત રંગભૂમિ ઉપર ભવ્ય દશ્યો અથવા મોટી નેપથ્યરચના બતાવવી શક્ય ન હતી. પડદાઓનો ઉપયોગ પણ મર્યાદિત પ્રમાણમાં જ થતો. તેથી એક દશ્ય પુરું થઈ બીજું ક્યારે શરૂ થયું એ સમજવું પ્રેક્ષકો માટે કઠણ હતું, તેમ જ નવા પાત્ર વિશે પણ તેમના મનમાં ગોટાળો થવો સ્વાભાવિક હતો. તે પૈકી પહેલી મુશ્કેલી દૂર કરવા સંસ્કૃત નાટકકારોએ નાટ્યરચનામાં વર્ણનોનો સમાવેશ કર્યો. સંસ્કૃત નાટકની રચના કાવ્ય તરફ વધુ ઝૂકે છે, અને તેમાં પ્રબંધોમાં શોભે એવાં અનેક વર્ણનો જણાઈ આવે છે, તેનું એક કારણ આમ નેપથ્યરચના સાથે સંકળાયેલું છે. જે દશ્યો દશ્ય સ્વરૂપમાં બતાવી ન શકાય, તેની ખોટ તેઓ વર્ણનો દ્વારા પૂરી કરતા. તેથી પ્રેક્ષકો કલ્પનાશક્તિ દ્વારા પણ વર્ણ્યવસ્તુનો ખ્યાલ કરી શકતા. બીજી મુશ્કેલી દૂર કરવા नासूचितस्य पात्रस्य

प्रवेशोऽस्ति એવો શાસ્ત્રકારોએ નિયમ કર્યો.[૧] અંકની શરૂઆતમાં અથવા વચમાં, જ્યારે કોઈ નવું પાત્ર પ્રવેશવાનું હોય ત્યારે તેનું સૂચન કરવા વિશે કેટલાક નાટ્યસંકેતો બતાવવામાં આવ્યા છે. નાટકકારો તેમનો ઉપયોગ કરતા.

સંસ્કૃત નાટકો ઉપરથી એવું લાગે છે, કે બદલાતાં દૃશ્યોનું વર્ણન કરવાનું, અને નાયકનો પ્રવેશ સૂચવવાનું કામ વિદૂષક કરે છે.

'સ્વપ્નવાસવદત્તા'નો ચોથો અંક વિદૂષકના પ્રવેશથી શરૂ થાય છે. વિદૂષકની ઉક્તિ ઉપરથી કથાની બની ગયેલી વિગતોનો ખ્યાલ આવે છે. પછી, વિદૂષક ઉદયનને પ્રમદવનમાં લઈ જાય છે. ત્યાં તે બાગની અને ફૂલોની શોભા, તથા વિવિધ આકારમાં ક્ષિતિજની ભૂરી સપાટી સુધી ઊંચે ઊડતી બગલાની હારમાળાનું વર્ણન કરે છે. તે ઉપરથી અભિપ્રેત દૃશ્યનો ખ્યાલ આવે છે. પછી તે ઉદયનને માધવીલતામંડપમાં લઈ જાય છે, અને અંકનું મુખ્ય દૃશ્ય શરૂ થાય છે. 'પ્રતિજ્ઞાયૌગંધરાયણ'માં ત્રીજા અંકની શરૂઆતમાં પણ વિદૂષકના સંવાદમાં નાટ્ય-સ્થળોનો ઉલ્લેખ આવે છે, તેમ જ નાયક–યૌગન્ધરાયણ–ના પ્રવેશની સૂચના પણ તેમાં જણાય છે. અંકને અંતે, વિદૂષક ફરીથી મહત્ત્વની વિગતો જણાવે છે. 'અવિમારક'માં બીજા અંકના આરંભમાં વિદૂષક પ્રવેશે છે. પોતાના ભાષણમાં અવિમારક વિશે આવશ્યક માહિતી આપી, તેની કુરંગી વિશેની પ્રેમભાવના–કે જે નાટકનો વિષય છે—તે વર્ણવે છે; અને અંતે સૂર્યાસ્ત વખતે જણાતી નગર-શોભાનું વર્ણન કરે છે. ચોથા અંકમાં અવિમારક અચાનક ખોવાયાના સમાચાર તે આપે છે.

મૈત્રેયનો ઉલ્લેખ 'મૃચ્છકટિક'ની પ્રસ્તાવનામાં જ આવે છે. પહેલા અંકની શરૂઆત પણ તેના પ્રવેશથી જ થાય છે. તેના ભાષણ દ્વારા નાટ્યકથાની પાર્શ્વ-ભૂમિ સ્પષ્ટ થાય છે, અને નાયકનો પ્રવેશ પણ સૂચવાય છે. ત્રીજા અંકમાં તે ચારુદત્તના ઘર તરફ જવાનો રસ્તો, તેમ જ અન્તર્ભાગનું શયનસ્થળ – એ બંને સ્થળો વિશેનું સૂચન કરે છે. ચોથા અંકમાં, વસંતસેનાના સાત ચોકવાળા મહેલનું તે વર્ણન કરે છે. પાંચમા અંકનું રંગસ્થળ–વૃક્ષવાટિકા–પણ તે જ બતાવે છે. સાતમાં અંકમાંના પુષ્પકરંડક નામના જીર્ણોદ્યાન વિશે પણ આપણે મૈત્રેય દ્વારા જ જાણીએ છીએ, અને છેલ્લા અંકમાં મૈત્રેય જ્યારે ચારુદત્તના પુત્રને વધસ્થાન તરફ લઈ જાય છે, ત્યારે, ત્યાંનું દૃશ્ય પણ તેણે જ વર્ણવ્યું છે.

નૃત્યસ્પર્ધાની યોજના ગૌતમે પોતે કરી હોવાને લીધે 'માલવિકાગ્નિમિત્ર'ના બીજા અંકનું દૃશ્ય આપણે ગૌતમ દ્વારા જ જાણી શકીએ. ત્રીજા અંકમાં તે રાજાને પ્રમદવનમાં લઈ જાય છે. તે વખતે ઇરાવતીના આગમન વિશેની સૂચના

પણ તેણે જ આપી છે. ચેાથા અંકની શરૂઆતમાં તે માલવિકાના કારાવાસ વિશે કહે છે. તેને લીધે કથાવિકાસમાંના મહત્ત્વના મુદ્દાઓ આપણને જાણવા મળે છે. છેલ્લા અંકમાં માલવિકાએ વિવાહવસ્ત્રો પહેર્યાં છે એમ તે કહે છે. તે ઉપરથી છેલ્લા દૃશ્યની કલ્પના કરી શકાય. 'વિક્રમોર્વશીય'ના બીજા અંકની શરૂઆતમાં જ માણવક પ્રવેશે છે. તેની પાસેથી રાજા અને ઉર્વશીના પ્રેમની હકીકત આપણને જાણવા મળે છે. ત્રીજા અંકમાં વિદૂષક રાજાને સ્ફટિકમણીના સેાપાન ઉપરથી મણીહર્મ્યની અટારી ઉપર લઈ જાય છે, અને ચંદ્રોદય તરફ તેનું ધ્યાન ખેંચે છે. આ ઉલ્લેખ દ્વારા રંગસ્થળ અને કાળનું સૂચન થાય છે. પાંચમાં અંકમાં વિદૂષકના સંવાદમાં બની ગયેલ ઘટનાઓનેા નિર્દેશ છે, નાયકના પ્રવેશની સૂચના છે, અને ગંગા-યમુનાના સંગમ પાસેના રાજાના શમિયાનાનેા ઉલ્લેખ છે. 'શાંકુંતલ'ના બીજા અંકમાં પ્રારંભમાં જ વિદૂષકની સ્વગતેાક્તિ આપણને સાંભળવા મળે છે. તેમાં દુષ્યન્તના શિકારનું વર્ણન છે, તેમજ તેના શકુંતલા વિશેના પ્રેમની માહિતી છે. સ્વગતેાક્તિને અંતે તે દુષ્યન્તનેા પ્રવેશ સૂચવે છે. પાંચમાં અંકની શરૂઆતમાં વિદૂષક હંસપાદિકાના ગીત તરફ દુષ્યન્તનું ધ્યાન દેારે છે, તે ઉપરથી પ્રેક્ષકોને રંગસ્થળ અને કાળની સૂચના મળે છે. છઠ્ઠા અંકમાં માઢવ્ય દુષ્યન્તને પ્રમદવનમાં માધવીલતામંડપ તરફ લઈ જાય છે.

'પ્રિયદર્શિકા'માં બીજા અંકની શરૂઆતમાં વિદૂષક રાજાનું આગમન સૂચવે છે, અને ત્યાંના રંગસ્થળ–ધારાગૃહ ઉદ્યાનનું વર્ણન કરે છે. કમળ તેાડતી નાયિકા તરફ તે રાજાનું ધ્યાન ખેંચે છે. ત્રીજા અંકમાં વિદૂષક પાસેથી આપણે રાજાના પ્રેમની હકીકત જાણીએ છીએ. વિદૂષક નાયિકાની શેાધ કરવા નીકળે છે, એ ઉલ્લેખ દ્વારા રંગસ્થળની આપણને જાણ થાય છે. 'રત્નાવલી'ના પહેલા અંકમાં મદન મહેાત્સવનું અને મકરંદ ઉદ્યાનનું વર્ણન મેાટે ભાગે વિદૂષકે જ કર્યું છે. બીજા અંકમાં રાજાની પ્રિય લતા ઉપર જાદૂઈ અસરને લીધે ફૂલેા ખીલ્યાં હેાવાના સમાચાર તે આપે છે. તે રાજાના આગમન વિશેનું, અને પછીના દૃશ્યનું સૂચન કરે છે. રાજા અને વિદૂષક ફરતા ફરતા કદલીગૃહ પાસે આવે છે, અને ત્યાં નાયક–નાયિકાનું મિલન થાય છે. ત્રીજા અંકનાં વિદૂષકનાં વાકચો ઉપરથી કથાનેા મહત્ત્વનેા ભાગ સમજાય છે. તે સંધ્યાકાળનું વર્ણન કરે છે, તે ઉપરથી નાટ્યઘટનાનેા સમય સ્પષ્ટ થાય છે. એ અંકમાં વિદૂષક વેષાંતર કરેલ રાણીને, સાગરિકા સમજી લઈ આવે છે. ચેાથા અંકના પ્રવેશકમાં વિદૂષકના ભાષણ દ્વારા કથાની મહત્ત્વની ઘટનાઓ જાણવા મળે છે. 'નાગાનન્દ'માં આત્રેયના વાકચો દ્વારા આપણને નાયકની પરિસ્થિતિનેા ખ્યાલ આવે છે. આત્રેયે કરેલ વર્ણનેામાં મલયપવન, તપેાવન, તથા દેવાલયનેા સમાવેશ થાય છે, તેમજ તે દ્વારા બદલાતાં

દશ્યોની કલ્પના આપણને આવે છે. બીજા અંકમાં તે નાયકને ચંદનલતાગૃહ તરફ લઈ જાય છે, અને ત્યાં જ નાયક અને નાયિકાનું મિલન થાય છે. ત્રીજા અંકમાં કુસુમાકરનો ઉલ્લેખ પણ વિદૂષકે કર્યો છે. અંકમાંની પ્રમુખ ઘટનાઓ આ કુસુમાકર ઉદ્યાનમાં જ થાય છે.

ચારાયણ 'વિદ્ધશાલભંજિકા'ના પહેલા અંકમાં મકરંદ ઉદ્યાનનું, ક્રીડાશૈલનું, તથા કોતરેલા સ્તંભનું વર્ણન કરી વિવિધ દશ્યોનો આપણને ખ્યાલ આપે છે તેણે કરેલ સંધ્યાકાળનો નિર્દેશ બીજા અંકની ઘટનાઓનો સમાપ્તિકાળ બતાવે છે. ત્રીજા અંકમાં તે રાત્રનું અને તારાઓનું વર્ણન કરે છે, ચોથા અંકમાં તે પરોઢિયાનો વખત સૂચવે છે.

રંગસ્થળ, બદલાતાં દસ્યો, નાટ્યઘટનાનો કાળ, નાયક અથવા નાયિકાના પ્રવેશનું સૂચન, મુખ્ય પાત્ર અથવા પ્રસંગ વિશેની માહિતી તથા બે અંકોની વચમાં બની ગયેલ ઘટનાઓનું સૂચન આપવાનું કાર્ય વસ્તુતઃ નાટકના કોઈ પાત્રનું નથી. સમજદારી સાથે નાટ્યકથાનો વિકાસ સમજાવનાર, પાત્ર અને પ્રસંગની માહિતી આપનાર, તથા થનારી ઘટનાઓનું દિગ્દર્શન કરનાર નિવેદકનું તે કાર્ય છે. એ નિવેદક ભલે નાટકમાં ભાગ ભજવનાર નટ હોય, તો પણ પ્રત્યક્ષ નાટ્યવસ્તુથી અલિપ્ત રહી પ્રેક્ષકોની દૃષ્ટિએ આવશ્યક એવી માહિતી આપવાનું કાર્ય તે કરતો હોય છે. ગ્રીક નાટકોમાં એવા કાર્યને choric function, અને તે કાર્ય કરનાર પાત્રને choric character કહેવામાં આવે છે આપણે એને નાટ્યનિવેદકનું કાર્ય કહી શકીએ. ઉપર બતાવ્યા પ્રમાણે, નાટ્યકથાના વિકાસમાં નાટકના એક પાત્ર તરીકે મહત્ત્વનો ભાગ ભજવવા ઉપરાંત વિદૂષક નાટ્યનિવેદનનું કાર્ય કરે છે. સંસ્કૃત નાટકમાં આમ આપણે વિદૂષકની દ્વિવિધ ભૂમિકા જોઈએ છીએ. 'ત્રિગત'માં મહત્ત્વનો ભાગ ભજવી નટમંડળીના એક ઘટક તરીકે, નાટ્ય-સંયોજનનું કામ વિદૂષક કરતો, પણ બદલાતી નાટ્યપદ્ધતિને લીધે તેનું ત્રિગતનું કામ નષ્ટ થયું, છતાં 'નાટ્યનિવેદક નટ' અથવા chorous actor તરીકે નાટકકારોએ તેટલી જ જરૂરિયાતની ભૂમિકા તેને સોંપી.

(૨) સેવકનું કાર્ય

નાટ્યદૃષ્ટિએ વિદૂષકનું પાત્ર 'નીચ' એટલે કે નીચલી કક્ષાનું હોવાને લીધે કથાનકમાં તેને ઘણાં મામૂલી કામો કરવાં પડે છે. તે પૈકી તેનું હંમેશનું કામ છે સંદેશા પહોંચાડવાનું. રાજાનો તે મિત્ર હોવાને લીધે રાજા અને અંતઃપુરનો

સંબંધ જોડવાનું કામ તેને કરવું પડે છે. તેમ જ નાટકની કથાવસ્તુમાં, કોઈ પણ મહત્ત્વની ઘટના પાછળ વિદૂષક પોતે કામ કરતો જણાશે. પણ ઘણી વખત તો તેને જાણી જોઇને સેવકનું કામ સોંપવામાં આવે છે. દા. ત. 'સ્વપ્નવાસવદત્તા'માં સમુદ્રગૃહમાંનો પ્રસિદ્ધ સ્વપ્નદશ્યવાળો પ્રસંગ બને, તે પહેલાં પદ્માવતીનું માથું દુખવાના સમાચાર ઉદયનને કહી, તેને સમુદ્રગૃહમાં લઈ આવવાની કામગીરી વિદૂષકને સોંપવામાં આવી છે. 'મૃચ્છકટિક'માં જૂર્ણવૃદ્ધે ભેટ આપેલ 'જાતિકુસુમ-વાસિત પ્રાવારક' (જૂઈના ફૂલની સુગંધવાળી શાલ) ચારુદત્તને આપવાનું કામ મૈત્રેય કરે છે. ચારુદત્ત ઉંબરા ઉપર કાકબલી મૂકી આવવાનું કામ પણ તેને જ સોંપે છે. વસંતસેનાના દાગીના સંભાળવાનું અને તે પછી તે તેને આપી આવવાનું કામ પણ મૈત્રેયને જ કરવું પડે છે. 'વિક્રમોર્વશીય'માં ઉર્વશીનો પ્રેમપત્ર વિદૂષકને સાંભળવો પડે છે. 'શાકુંતલ'માં દુષ્યન્તની સેનાને પાછી રાજધાની તરફ લઈ જવા માટે, તથા શકુંતલાનું ચિત્ર રાણી ન જુએ તે માટે ચિત્રફલક મેઘ-પ્રતિચ્છંદ પ્રાસાદની અગાસી ઉપર લઈ જવા માટે વિદૂષકની નિયુક્તિ થઈ છે. 'રત્નાવલી'માં વિદૂષક રત્નાવલીને રાજા પાસે લઈ જાય છે. આ કામો વિદૂષક એક સેવક તરીકે યંત્રવત્ કરે છે.

(૩) દરબારી મશ્કરો

વિદૂષક એ ખાલી નાયકનો સહચર નથી. તેને ઘણી વખત મશ્કરાનું કામ કરવું પડે છે એ અમે ગયા પ્રકરણોમાં બતાવ્યું છે. બધાં સંસ્કૃત નાટકોમાં નાયક સામાન્યતઃ રાજા હોય છે, અને કથા એ પ્રેમકથા હોવાને લીધે ખરી રીતે 'રાજાનો દરબાર' નાટકમાં આવતો નથી. અંતઃપુર, રાજમહેલની આસપાસ રહેલ પ્રમદવન, સમુદ્રગૃહ વગેરે સ્થળોની પાર્શ્વભૂમિ ઉપર જ કથાની ઘટનાઓ બને છે. છતાં, કાલિદાસનાં નાટકોમાં દરબારી વાતાવરણની છાંટ આવી છે, અને તેમાં વિદૂષકની મશ્કરાની ભૂમિકાનાં ઇશદ્દદર્શન આપણને થાય છે. 'માલવિકાગ્નિમિત્ર'માં ગૌતમ બે નાટ્યાચાર્યોમાં લઢવાડ કરી આપે છે, અને પોતે દૂર ઊભા રહી તેની મજા જુએ છે. તે ગણદાસ ઉપર સરસ્વતીપૂજાને નિમિત્તે ખાલી લાડવા પચાવવાનો ધંધો કર્યો હોવાનો લુચ્ચો આરોપ કરે છે. 'શાકુંતલ'ના બીજા અંકમાં, સેના-પતિના સ્વભાવચિત્રણમાં દરબારી 'હાજી'પણાનો નમૂનો જોવા મળે છે, તેથી માઢવ્યે કરેલી તેની મશ્કરી યોગ્ય લાગે છે. દરબારી વાતાવરણ ન હોવા છતાં તેનું સ્પષ્ટ સૂચન રાજશેખરનાં નાટકોમાં જોવા મળે છે. 'કર્પૂરમંજરી'માં વિદૂષક અને દાસીનો ઝગડો થાય છે, અને તેમાં વિદૂષક ચીડાય છે, ત્યારે 'દાસીને માથે મુખવટો મૂકી અને દાઢી ચોંટાડી તેને પોતાની જગ્યાએ દરબારમાં નીમવી જોઈએ'

એવું તે ગુસ્સામાં તેને કહે છે. આ ઉદ્‌ગારોમાં વિદૂષકની દરબારમાં થયેલી નિમણૂકની સ્પષ્ટ સૂચના છે. 'વિદ્ધશાલભંજિકા'માં રાણીના પરિવારે કરેલી વિદૂષકની અસભ્ય મશ્કરી, અને વિદૂષકે પણ એવાં જ શબ્દોમાં 'પાછી કરેલી' ગાળો દરબારી વાતાવરણ ઉપર સૂચક પ્રકાશ ફેંકે છે. અર્થાત્ સંસ્કૃત નાટકોમાં પ્રણયકથાની મર્યાદાને લીધે ખરા અર્થમાં દરબારી વાતાવરણ સર્જાતું નથી, અને તેથી મશ્કરાની ભૂમિકા ખીલવવા વિદૂષકને ઝાઝી તક મળતી નથી.

(૪) કથાવિકાસનું કાર્ય

શૃંગારપ્રધાન સુખાત્મ નાટકોમાં વિદૂષક, નાયકના સહચરની ભૂમિકા ભજવે છે એ આપણે આ પહેલા જોયું. પોતાની શક્તિ મુજબ વિદૂષક રાજાને તેના પ્રેમપ્રકરણમાં મદદ કરે છે એમાં શંકા નથી. કોઈ હોશિયાર વિદૂષક નાયકને નાયિકાની પ્રાપ્તિ થાય ત્યાં સુધી તેને મદદ કરતો જણાય છે. પરંતુ નાટકકારોએ વિદૂષકનું નાયકના સહચર ઉપરાંત એક વિનોદી પાત્ર તરીકે ચિત્રણ કર્યું હોવાને લીધે તેમણે તેની હોંશિયારી સાથે મૂર્ખાઈભર્યા પ્રસંગો પણ બતાવ્યા છે. કેટલાક વિદૂષકો રાજાને મદદ કરવા જતાં નકામાં ગોટાળા કરતા જણાય છે. તેથી ખરી રીતે વિદૂષક નાટકમાં શું કામ કરે છે, નાટ્યકથામાં તે શું સ્થાન ધરાવે છે વગેરે પ્રશ્નો વિચારણા માંગે છે. વિનોદનિર્મિતિ એ વિદૂષકનું અપરિહાર્ય કાર્ય હોય તો પણ એનો સંબંધ જો કથા સાથે ખેંચી તાણીને જોડવામાં આવે તો કથાનું પોત ફિસ્સું પડી જાય, અને કથાની રચનામાં દોષ આવી જાય. તેથી નાટકકારોએ કલાત્મક રીતે નાટ્યકથાની રચનાની દૃષ્ટિએ વિદૂષકને ખાલી વિનોદ કરનાર કોઈ તટસ્થ પાત્ર ન ચિતરતાં, કથા સાથે ગાઢ સંબંધ ધરાવે એવી ભૂમિકા તેને સોંપી.

'સ્વપ્નવાસવદત્તા'ના ચોથા અંકમાં પ્રમદવનનું દૃશ્ય આવે છે. ત્યાં માધવીલતામંડપ પાસે રાજા ઉદયન શિલાતલ ઉપર બેઠો હોય છે. તે વખતે વિદૂષક તેને કઈ રાણી વધુ પ્રિય છે, તે પૂછે છે. તે જ પ્રમાણે સમુદ્રગૃહમાં ઉદયન પદ્માવતીની રાહ જોતો તેની પથારી ઉપર બેઠો હોય છે. ત્યાં તેને ઊંઘ આવે છે. તેથી તે વિદૂષકને વાત કહેવાનું કહે છે. આ બંને પ્રસંગોનું બાહ્ય સ્વરૂપ વિનોદી છે. રાણી વિશે પ્રશ્ન પૂછતી વખતે વિદૂષકને જોશ આવે છે, તે રાજાને દમ મારે છે–તેમજ રાજા પણ કાલાવાલા કરવાનું જે નાટક કરે છે–તે પરિહાસથી પૂર્ણ છે. અને પછી તરત જ વાતાવરણ બદલાઈ જાય છે. રાજા એ જ પ્રશ્ન વિદૂષકને પૂછી આખા પ્રસંગની પુનરાવૃત્તિ કરે છે, ત્યારે પદ્માવતીને પણ રાજાના

વિદૂષકી ચાળા જોઈ આશ્ચર્ય થાય છે. પાંચમા અંકમાં વાત કહેતી વખતે વિદૂષક રાજાનું નામ શહેરને, અને શહેરનું નામ રાજાને આપે છે, અને આમ બંને નામોનો ગોટાળો કરી હાસ્ય ઉપજાવે છે.

આ બંને પ્રસંગોમાંનો વિનોદ સ્પષ્ટ છે. પરંતુ, નાટયઘટનાઓનું સૂક્ષ્મ પરીક્ષણ કરીએ તો હાસ્યનિર્મિતિ કરતાં પણ તેમાં કોઈ ઊંડો નાટયહેતુ રહેલો જણાય છે. વિદૂષક રાજાને માધવીલતામંડપ પાસે લઈ આવે એમાં અજાણતા પણ નાટયપૂર્ણ ઘટનાનાં બીજ રહેલાં છે. ઉદયન મંડપના દ્વાર પાસે જ બેઠો હોય છે, તેથી પદ્માવતી, વાસવદત્તા અને દાસી મંડપમાં જ ફસાઈ જાય છે. તેઓ રાજા અને વિદૂષકનો સંવાદ સાંભળી શકે છે. આવી પરિસ્થિતિમાં વિદૂષક રાજાને કઈ રાણી વધુ પ્રિય છે એવો સવાલ કરે છે. તેથી વાસવદત્તાના મૃત્યુની યાદ તાજી થાય છે, અને ઉદયનનું દુઃખ વધી પડે છે એ ખરું પરંતુ તેણે આપેલ જવાબને લીધે વાસવદત્તાના દુઃખી દિલને દિલાસો મળે છે, તો પદ્માવતીના મનમાં ગૂઢ માનસિક આઘાત પહોંચે છે, જે તેની શીર્ષવેદનામાં, અને સ્વપ્નગૃહના સ્વપ્નદૃશ્યમાં પરિણમે છે. વિદૂષકના મૂર્ખાઈભર્યા પ્રશ્નોના આવા નાટયપરિણામો ઉદ્ભવે છે. પાંચમા અંકમાં રાજાને વાત કહેતી વખતે વિદૂષક ઉજ્જયિની અને ત્યાંનાં પ્રસિદ્ધ સ્નાનગૃહો વર્ણવે છે. આ બંને સ્થળો ઉદયન અને વાસવદત્તાના પ્રેમપ્રસંગો સાથે સંકળાયેલાં હોવાને લીધે ઉદયનની વાસવદત્તાની યાદ પાછી તાજી થાય છે. તેથી તે વાસવદત્તાને સ્વપ્નમાં જુએ એ સ્વાભાવિક છે. 'સ્વપ્નવાસવદત્તા' નાટકનો મુખ્ય હેતુ ઉદયન અને વાસવદત્તાનું પુનર્મિલન એ છે. અગ્નિદાહમાં વાસવદત્તા બળી ગઈ છે એવો ઉદયનનો ખ્યાલ હોવાને લીધે, અને કાળપ્રવાહમાં પહેલું દુઃખ ભૂલી જવું સ્વાભાવિક હોવાને લીધે ઉદયનનું મન પદ્માવતી તરફ આકર્ષિત થાય છે. એવા સ્થિતિમાં એક બાજુ ઉદયનની વાસવદત્તાની યાદ કાયમ રાખવી, અને બીજી બાજુ પતિપ્રેમને લીધે સ્વાર્થત્યાગ કરી અજ્ઞાતવાસની વેદનાઓ ભોગવતી વાસવદત્તાને ઉદયનના અવિચળ પ્રેમનો પુરાવો આપતા રહેવું એ નાટયપ્રયોજનની દૃષ્ટિએ આવશ્યક છે. વિદૂષકનાં વિનોદી પ્રશ્ન અને અસંબદ્ધ વાતને લીધે આ હેતુ સિદ્ધ થાય છે. કોઈ ગીતમાંના ધ્રુવપદની માફક ઉદયનનું, અને સાથે સાથે પ્રેક્ષકોનું ધ્યાન વાસવદત્તા તરફ પુનઃ પુનઃ દોરવું એ કથાવિકાસનું મહત્ત્વનું કાર્ય અહીં વિદૂષક કરે છે.

'પ્રતિજ્ઞાયૌગંધરાયણ'માં કારાગૃહમાં સપડાયેલા ઉદયનને મળીને યૌગંધરાયણે તેને છૂટો કરવા માટે ઘડેલી યોજનાઓ તેને જણાવવાની મહત્ત્વની જવાબદારી

વિદૂષકને સોંપવામાં આવી છે. પરંતુ ઉદયનની મુલાકાત થયા પછી, તે વાસવદત્તાના પ્રેમમાં પડયો હોવાનું વિદૂષક જાણે છે. ઉદયનના આ વર્તનનો તે નિષેધ કરે છે, અને તેને પરિણામે જ યૌગંધરાયણ બીજી પ્રતિજ્ઞા લે છે. કથાવસ્તુ સાથે વિદૂષકનો અત્યંત નિકટનો સંબંધ હોવાનું અહીં સ્પષ્ટ જણાય છે.

આથી વિરુદ્ધ કેટલાક નાટયકારોએ વિદૂષકને નાટકમાં મહત્ત્વનું કોઈ પણ સ્થાન આપ્યું ન હોય તો પણ તેના પ્રમાદનો ઉપયોગ કથાવિકાસ માટે કર્યો છે. દા. ત. મૈત્રેય ઊંઘમાં બબડે છે, તેથી શર્વિલક સહેલાઈથી વસંતસેનાના દાગીના ચોરી શકે છે. આ ચોરી ઉપર નાટકના આગળના ઘણા પ્રસંગો આધારિત છે. પછી જ્યારે મૈત્રેય વસંતસેનાના દાગીના પાછા આપવા જાય છે ત્યારે રસ્તામાં જ તેને ચારુદત્ત ઉપર ભરવામાં આવેલા ખટલા વિશેની જાણ થાય છે. તે સીધો ન્યાયાલયમાં જાય છે, અને ત્યાં શકાર સાથે લઢવાના આવેશમાં જ તેના હાથમાંથી દાગીના નીચે પડે છે, જેથી ચારુદત્તની ફાંસીની શિક્ષા કાયમ થાય છે, અને અંતે વધસ્તંભની ઘટના અટળ થાય છે.

કાલિદાસે પોતાનાં નાટકોના કથાવિકાસમાં વિદૂષકના પ્રમાદનો ખૂબ ચતુરાઈભર્યો ઉપયોગ કર્યો છે. ડાહ્યો ગૌતમ પણ ચોથા અંકમાં માલવિકા અને અગ્નિમિત્રનું સમુદ્રગૃહમાં મિલન ગોઠવીને બહાર બેઠાં બેઠાં ઝોકાં ખાય છે. તેની આ ભૂલને લીધે ઈરાવતી આગળ રાજાનું રહસ્ય ખુલ્લું પડી જાય છે. અર્થાત્ અણીને વખતે ધારિણીને નાની બેનને વાંદરાએ બીવડાવ્યાના સામાચાર આવે છે, અને ઈરાવતી ચાલી જાય છે એ ઠીક, નહીં તો આખરે વિદૂષક અને રાજાનું શું થાત કોણ જાણે ? 'વિક્રમોર્વશીય'માં રાણીની દાસી માણવકને છેતરે છે, અને તેથી પુરૂરવાનું પ્રેમરહસ્ય તે તેને કહે છે. રાજાએ તેને સાચવવા આપેલ ઉર્વશીનો પ્રેમપત્ર તે ખોઇ નાંખે છે, જે બરાબર રાણીના હાથમાં જ આવે છે. માણવકની આ ભૂલને લીધે બીજા અંકમાંનો રાજા-રાણીની લઢવાડનો પ્રસંગ નિર્માયો છે. 'શાકુંતલ'નો વિદૂષક તો સાવ બાઘો છે. તેના બાઘાપણાને લીધે બીજા પોતાનું કામ કરી લે છે અને તેથી 'શાકુંતલ'ની કથા આગળ વિકસે છે. એક બાજુ રાજા શકુંતલા તરફ આકર્ષિત થયો હોય, અને બીજી બાજુ રાજમાતા પોતાનું પુત્રપિંડપાલનવ્રત પૂરું કરવા તેને બોલાવે, ત્યારે રાજાનું મન દ્વિધામાં પડે છે. તે જ વખતે આશ્રમમાંથી તાપસો આવે છે, અને તપોવનમાં રહેવા તેઓ તેને વિનવે છે. એ વખતે શકુંતલાની વાતો ખોટી હોઈ યજ્ઞરક્ષણ કરવા ખાતર પોતે તપોવનમાં રહ્યો છે, એમ દુષ્યન્ત વિદૂષકને કહે છે. અર્થાત્ વિદૂષક રાજાની વાત ખરી માને છે, એટલું જ નહીં પણ સૈન્ય લઈ રાજધાની તરફ પાછા

વળતાં શિકારનો ત્રાસ ટળ્યાનો તેને આનંદ થાય છે, તો બીજી બાજુ પોતે હવે રાજાના પ્રતિનિધિ, રાજાના નાના ભાઈ અથવા યુવરાજ થયો હોવાના ગર્વથી તે ફુલાઈ જાય છે. માઢવ્યની આ મુર્ખાઈ કથાવિકાસ માટે ખૂબ જ ઉપકારક છે. વિદૂષકની આ બડાઈમાં દુષ્યન્તની અનપત્યતાની નાટ્યસૂચના રહેલી છે. અર્થાત્ સૈન્યનો ભાર દૂર થવાને લીધે યજ્ઞરક્ષણના નિમિત્તે દુષ્યન્ત વારે ઘડીયે આશ્રમમાં આવી શકે છે. આમ શકુંતલા સાથે પરિચય વધારવાની તેને તક મળે છે, જેને પરિણામે ત્રીજા અંકમાં આપણે તેમના પ્રેમની કબુલાત, અને તેની ગાંધર્વવિવાહમાં પરિણતિ થયેલી જોઈએ છીએ. પાંચમાં અંકમાં દુષ્યન્ત વિદૂષકને પોતાનો સંદેશો હંસપદિકા પાસે પહેંચાડવા મોકલે છે, અને 'જેમ અપ્સરાઓને હાથે સપડાયેલ તપસ્વીનો મોક્ષ થઈ શકે નહીં', તેમ પોતે પણ દાસીઓ પાસેથી છૂટી શકે નહીં,' એની ખબર હોવા છતાં વિદૂષક ત્યાં જાય છે. તેથી શકુંતલા દુષ્યન્તના દરબારમાં આવે છે તે વખતે જ તે ગેરહાજર હોય છે. તેથી શંકુતલાની યાદ રાજાને આપી શકે એવું કોઈ ત્યાં રહેતું નથી. દુષ્યન્ત સ્મૃતિનાશને લીધે બધું ભૂલી જાય છે. આમ શંકુતલાના દારુણ પ્રત્યાખ્યાનમાં પાંચમા અંકનો અંત આવે છે. છઠ્ઠા અંકમાં વસુમતી રાણીના સમાચાર મળતાં જ વિદૂષક ચિત્રફલક લઈ નાસી જાય છે, તે સીધો ઈન્દ્રસારથિ માતલિના હાથમાં જ સપડાય છે. ત્યાં તેને માર પડે છે, જેથી દુષ્યન્તના ક્ષાત્રતેજને માતલિ તરફથી આહ્વાન મળે છે. આમ દરેક વખતે વિદૂષક બાઘા જેવો રંગભૂમિ ઉપરથી પડદા પાછળ જાય છે, એને તેના પ્રયાણનો ઉપયોગ કથાવસ્તુના વિકાસ માટે થાય છે.

કાલિદાસના આ નાટ્યતંત્રનું અનુકરણ શ્રીહર્ષે પણ કર્યું છે. વિદૂષક ગાંડા જેવો મેનાનો પીછો પકડે છે, જેથી 'રત્નાવલી'માં નાયક અને નાયિકાનું મિલન શક્ય બને છે. 'પ્રિયદર્શિકા'માં વિદૂષક ઊંઘમાં બબડે છે, તેથી રાણીને નાયક–નાયિકાના મિલનના ગુપ્ત કારસ્તાનની જાણ થાય છે. પરિણામે નાયિકા અને વિદૂષકને બંદિવાસ ભોગવવો પડે છે.

(૫) ભાષ્યકારનું કાર્ય

વિદૂષક દેખાવમાં ભલે બાઘો જણાતો હોય, તો પણ તેની કલામાં તે નિષ્ણાત છે. વિદૂષકની વ્યવહારુ હોંશિયારી જ્યારે હળવી ટીકાનું સ્વરૂપ લે છે, ત્યારે જીવનના એક ભાષ્યકાર તરીકે તે આપણી સામે આવે છે.

સંસ્કૃત નાટકોમાં સાંકેતિક કથાવસ્તુ, અને સમાજની શ્રેષ્ઠ વ્યક્તિ રાજા નાયક હોવાને લીધે વિદૂષકના મુક્ત ભાષ્યને પણ સ્વાભાવિક મર્યાદાઓ પ્રાપ્ત થાય છે,

અરે તેમાં પણ એક પરિહાસક કરતાં જ્યારે પરિહાસના વિષય તરીકે તેને ચિતરવામાં આવે છે, ત્યારે તેની વ્યવહારુ બુદ્ધિને કોઇ ઝાઝી તક મળતી નથી. તેથી પાશ્ચાત્ય નાટકોના વિદૂષકોની તુલનામાં જીવનના ભાષ્યકાર તરીકે સંસ્કૃત નાટકના વિદૂષકો ખૂબ ઊણા ઊતરે છે.

પરંતુ જ્યાં તેને તક મળે છે, ત્યાં તેની માર્મિક અવલોકનબુદ્ધિ જણાયા વગર રહેતી નથી. એ દૃષ્ટિએ કાલિદાસના વિદૂષકોએ કરેલી ટીકા નોંધપાત્ર છે. તે અગ્નિમિત્ર માલવિકાનું પ્રણયારાધન કરતો હોય છે. તે વખતે ઇરાવતી ત્યાં આવી પહોંચે છે. એવે વખતે વિદૂષકને રાજા 'શું કરવું' તે કાનમાં પૂછે છે, ત્યારે વિદૂષક કહે છે 'હવે શું કરવાનું છે? ચોર માલ સાથે પકડાય ત્યારે તેના માટે નાસી જવા સિવાય બીજો કયો રસ્તો હોઇ શકે?' અગ્નિમિત્ર ઇરાવતીને પગે પડે છે, પણ તે ગુસ્સામાં ચાલી જાય છે, ત્યારે ગૌતમ તેને કહે છે, 'હં ઊઠો હવે. થઈ રાણી'બાની મહેરબાની!' દુષ્યન્ત શકુંતલા તરફ આકર્ષાય છે, ત્યારે માઢવ્ય તેને કહે છે કે, મીઠું ખજૂર ખાઇને કંટાળ્યા પછી મધુર આમલીની ઇચ્છા થાય, તેમ અનેક ઉત્તમ સ્ત્રીઓનો પરિભોગ લઇ કંટાળ્યા પછી એક તાપસકન્યાની ઇચ્છા આપને થઇ હોય એમ લાગે છે!' ઉર્વશી અચાનક પુરૂરવાને મળવા આવે છે, ત્યારે પુરૂરવા તેને પોતાના આસન ઉપર પડખે બેસાડે છે. પાસે જ વિદૂષક અને ઉર્વશીની સખી પણ હોય છે. તેથી માણવક (વિદૂષક) કહે છે, 'અરે, અહીં જ તમારો સૂરજ આથમ્યો કે શું?' ટુંકમાં, રાજાનું બહુપત્નીત્વ, અને તેમાંથી રાજા માટે ઉદ્‌ભવતા શરમજનક પ્રસંગો, સામાજિક શ્રેષ્ઠતા અને અધિકારને લીધે વધેલો, અને ઘણી વખત શિષ્ટાચારને પણ ફગાવી દેતો, રાજાનો ઉતાવળો અને પુરુષસહજ ચંચળ સ્વભાવ–વગેરે રાજજીવનની વિશેષતાઓ ઉપર વિદૂષક માર્મિક પ્રહારો કરતો જણાય છે.

મૈત્રેયની ટીકાને અંતઃપુરની પણ મર્યાદા રહેતી નથી. તે અધિક વિશાળ સામાજિક વાતાવરણમાં રહે છે. સ્ત્રી–પુરુષ, ઘટના–પ્રસંગ, રીત–રિવાજ વગેરે ઉપર તેની જીભ ચાલતી હોય છે. મૈત્રેયની ટીકા જેટલી મોકળી અને ભેદક છે, તેટલી જ વાસ્તવિક અને હળવી છે. જીવનના ભાષ્યકાર તરીકે આપણે બધા વિદૂષકોમાં મૈત્રેયને પસંદ કરી શકીએ.

(૬) ભાવનાસંતુલનનું કાર્ય

કથાવસ્તુના પરમોચ્ચ બિંદુએ પહોંચેલા પ્રસંગો પ્રેક્ષકો જ્યારે માણતા હોય, ત્યારે તેમની ભાવનાઓનો ભાર હલકો કરવાની આવશ્યકતા નાટક જેવા

કલાપ્રકારોમાં હંમેશાં જણાય છે. વિદૂષકનો વિનોદ એ રીતે ભાવનાઓનો ભાર હળવો કરવામાં મદદ કરે છે.

પરંતુ સંસ્કૃત નાટકોમાં પ્રેમવ્યથા અને વિરહદુઃખનું ચિત્રણ ઘણું ખરું વિપ્રલંભ શૃંગારના કલાત્મક ચિત્રણનું સ્વરૂપ લે છે, તેથી તેમાં ભાવનાપ્રક્ષોભ કરતાં કાવ્યાત્મકતા જ વધુ હોય છે પરિણામે, માનવી જીવનની જીવંત વેદનાઓની ઉત્કટતા ભાગ્યે જ તેમાં પ્રગટ થયેલી જણાય છે. દુઃખાત્મ નાટકો (Tragedy) સંસ્કૃતમાં લખાયાં નથી. તેથી ભાવનાઓની વિલક્ષણ ઉત્કટતાએ પહોંચીએ અને તેનો ભાર હલકો કરવા માટે ભાવનોપશમ કરવાની આવશ્યકતા જણાય એવા પ્રસંગો શૃંગારપ્રધાન, રૂઢ, સુખાત્મ નાટકોમાં, પ્રમાણમાં, ઓછા નિર્માણ થતા. અને તેથી ભાવનાઓનું સંતુલન (Emotional equilibrium) સાધવા વિનોદનો ઉપયોગ સંસ્કૃત નાટકોમાં ઝાઝો થતો નથી. તેથી સામાન્ય હાસ્ય નિર્માણ કરવાનું કાર્ય જ વિદૂષકને કરવું પડે છે.

અર્થાત આ વસ્તુસ્થિતિ સર્વત્ર નથી. એના અપવાદ પણ આપણે જોઈએ છીએ. કેટલાંક સંસ્કૃત નાટકોમાં ભાવનાપ્રક્ષોભનો ભાર એટલો વધી જાય છે કે, તેનું સંતુલન સાધવા વિનોદની સહાય લેવી પડે છે. 'સ્વપ્નવાસવદત્તા'માં વાસવદત્તાના મૃત્યુ(ની અફવા)ને લીધે ઉદયન દુઃખના દરિયામાં પડે છે. વાસવદત્તાની હૃદયને વલોવી નાખે એવી યાદમાં, તેમ જ પદ્માવતીની મમતા મળતાં સુલભ સાંત્વનમાં ફસાયેલો ઉદયન ભાવનાવ્યાકુળ થાય છે, ત્યારે (ચોથા અને પાંચમા અંકમાંનો) વિદૂષકનો વિનોદ ઉદયનના અને પ્રેક્ષકોના મન ઉપરનો ભાર ચોક્કસ ઉતારે છે.

ચારુદત્તનું, મનને અસ્વસ્થ કરનારું, ગરીબાઈનું દુઃખ મૃચ્છકટિકના પહેલા અંકમાં વર્ણવવામાં આવ્યું છે. તેમાં મૈત્રેયના ઉદ્‌ગાર અને કૃતિનો હાસ્યકારક સાથ મળવાને લીધે વાતાવરણની વિષણ્ણતા ઓછી થાય છે. ત્રીજા અંકમાં મૈત્રેય બ્હીવાને લીધે જે બબડાટ કરે છે, તે આપણને દાગીનાઓની ચોરીને લીધે નિર્માણ થતા ભીષણ પ્રસંગો થોડી વાર વીસરાવે છે. ન્યાયાલયમાં મૈત્રેય ભુમરાણ કરી મૂકે છે તે અને તેના બાઘાપણાને લીધે હાસ્યનું મોજું ફરી વળે છે તે પ્રસંગો જો યોજવામાં આવ્યા ન હોત, તો ચારુદત્ત જેવા સજ્જન ઉપર કરવામાં આવેલ ખૂનનો આરોપ અને આંધળા ન્યાયાસન સામે કરવામાં આવેલી સત્યની મશ્કરી ખુલ્લી આંખે જોવી અશક્ય થાત.

'શાકુંતલ'ના બીજા અંકમાં વિદૂષકના પ્રવેશને લીધે એક બાજુ દુષ્યન્તના ગંભીર પ્રણયને વિરોધી ઉઠાવ મળે છે, તો બીજી બાજુ દુષ્યન્ત આગળ ઉપસ્થિત

ચયેલ 'દ્વિધા'માંની વ્યાકુળતા વિદૂષકના અકલ્પિત વિનોદને લીધે ઓછી થાય છે. પાંચમાં અંકનો પ્રારંભનો વિદૂષકનો પ્રવેશ પણ ચોથા અંકના ગંભીર અને પાંચમા અંકનાં ભીષણ કારુણ્યની સીમારેખા ઉપર યોજાયો છે. હંસપદિકાના મહેલમાં થનારી વિદૂષકની સંભવિત મશ્કરીનું જે કાલ્પનિક શબ્દચિત્ર એ પ્રવેશમાં ચિતરવામાં આવ્યું છે, તેમાંનુ હાસ્ય બંને બાજુના કારુણ્યનું સુંતલન સાધવાની દૃષ્ટિએ આવશ્યક જણાય છે. છઠ્ઠા અંકમાં વિદૂષકના વિનોદ દ્વારા અને માતલિએ તેના હાડકાં ખોખરા કરી નાખ્યાના સૂચિત ચિત્ર દ્વારા આખા પ્રસંગમાં પ્રસરેલી દુષ્યન્તની વિરહવ્યથાની વિષણ્ણ છાયા ઓછી થયા વિના રહેતી નથી.

આમ, ભાસ, શૂદ્રક, તથા કાલિદાસ જેવા કેટલાક નાટકકારોએ ભાવના–પ્રક્ષોભના સંતુલનનું કલાતત્ત્વ ઓળખ્યું હતું એમાં શંકા નથી. વિદૂષકના પાત્ર દ્વારા પ્રક્ષુબ્ધ ભાવનાઓને વિનોદી સાંત્વન (comic ralief) આપવાનું કાર્ય તેમણે સાધ્યું છે.

ટિપ્પણ

૧. કોઈ પણ નવા પાત્રનો પ્રવેશ, રંગભૂમિ ઉપર હાજર રહેલ પાત્રો પૈકી કોઈ પાત્ર દ્વારા નામોચ્ચાર કરાવી, અથવા 'चुलिका', 'अंकावतार', 'अङ्कमुख्य' જેવી શાસ્ત્રોક્ત યુક્તિઓ દ્વારા સૂચવવામાં આવે છે.

પ્રકરણ ૧૨ મું

વિનોદનો મર્મ

શાસ્ત્રગ્રંથોમાં વિદૂષક વિશે ઘણી શાસ્ત્રીય માહિતી મળે છે, પરંતુ આ વિષયમાં બે મહત્ત્વના પ્રશ્નો ઉદ્ભવે છે. (૧) વિદૂષક અથવા તેના જેવાં વિનોદી પાત્રો જેમાં હોય, એવા સુખાત્મ અથવા હાસ્યપ્રધાન નાટકોના નાટ્યબંધ વિશેની ચર્ચા અને (૨) વિનોદી પાત્રોના કાર્યની (=હાસ્યની) મીમાંસા.

આ બંને પ્રશ્નોની સમસ્ત ચર્ચામાં આવતા પ્રશ્નોપપ્રશ્નોના જવાબ સંસ્કૃત સાહિત્યશાસ્ત્રમાં મળવાનો સંભવ ઘણો ઓછો છે. ભરત અને ઈતર શાસ્ત્રકારોએ નાટકોના દસ પ્રકારો વર્ણવ્યા છે. તેઓ દશરૂપક નામે પ્રસિદ્ધ છે. એ પ્રત્યેક પ્રકાર વિશે થોડી ઘણી ચર્ચા શાસ્ત્રગ્રંથોમાં થઈ હોય, તો પણ તેમના સ્વભાવ વિશે કરવામાં આવેલી ચર્ચા ઉપરછલ્લી છે. તેથી એ માહિતી દ્વારા કોઈ વિશિષ્ટ નાટ્યરચનાનું બાહ્યસ્વરૂપ સમજાય તો પણ તેમનું તત્ત્વ આપણે સમજી શકતા નથી. કારણ કે, અમુક નાટ્યપ્રકારમાં કથા કેવી હોવી જોઈએ, નાયક કેવો હોવો જોઇએ, કેટલા અંકો હોવા જોઈએ, કયા રસોની તેમાં યોજના થઇ શકે એ વિશેની માહિતી જ એ વર્ણનોમાં મળી આવે છે. આમ, આ વર્ણનો દ્વારા નાટ્યવિશેષની રચનામાં નાટકકારને કોઈ તાત્ત્વિક મદદ થવાને બદલે કેવળ માર્ગ-દર્શન તરીકે જ તેનો ઉપયોગ થઈ શકે છે. તેથી ઉપલબ્ધ નાટકોનું એ દૃષ્ટિએ પરીક્ષણ કરતી વખતે આપણી સમક્ષ ઘણી મુશ્કેલીઓ આવે છે. બીજા શબ્દોમાં કહીએ તો શાસ્ત્રગ્રંથોમાં આપેલ આ નિયમો નાટ્યપ્રકારોના બાહ્યસ્વરૂપ સંબંધીના જ છે, અને તેથી નાટ્યરચનાના પ્રવાહમાં, આ નિયમો હંમેશાં પાળવા નાટક-કારો માટે શકય બન્યા નથી.

વિનોદ અને હાસ્યની પરિસ્થિતિ પણ એવી જ છે. ભરતે વિદૂષકનું હાસ્ય કેવી રીતે (શાને લીધે) નિર્માણ થાય છે, તેની ચર્ચા કરી છે. હાસ્યનિર્મિતિ માટે વિવિધ પ્રકારનો અભિનય રંગભૂમિ ઉપર કેવી રીતે કરવો તે વિશેનું નટને ઉપકારક થાય, એવું દિગ્દર્શન ભરતે કર્યું છે; તેમજ હાસ્યના પ્રકારો પણ તેમણે વર્ણવ્યા છે છતાં હાસ્ય અને વિનોદનાં મૂળમાં કયાં સામાન્ય તત્ત્વો કામ કરે છે, તેનું સ્પષ્ટ અને સુસંગત વિવેચન એક પણ અધ્યાયમાં નથી. અર્થાત્ ભરત અને તેને પગલે ચાલતા બીજા શાસ્ત્રકારોની દૃષ્ટિ જુદી હતી. તાત્ત્વિક ચર્ચામાં

પ્રવેશવા કરતાં લેખન અને પ્રયોગને ઉપયુક્ત એવા નિયમો શોધવા એ તેમનો મુખ્ય ઉદ્દેશ હતો અને તેના અનુરોધમાં જ તેમણે કેટલીક વિગતભરી માહિતી આપી છે, તેમ જ તેમની તાત્ત્વિક મીમાંસા પણ કરી છે.

આમ શાસ્ત્રકારોએ અને વિશેષત: નાટ્યવેદની પ્રથમ રચના કરનાર ભરતે પણ વિનોદ અથવા હાસ્યનો મર્મ જ જાણ્યો ન હતો એમ કહેવાનું કોઇ કારણ નથી. પણ એટલું ખરું કે આ વિષયમાં જણાતા વિધાનોની સુસંગત એવી પુનર્રચના કરવી આવશ્યક છે—ખાલી પુનર્રચના જ નહીં, પણ જ્યાં કોઈ મહત્ત્વના તત્ત્વની ઊણપ જણાય અથવા તો ગોટાળા જેવું જણાય, ત્યાં આધુનિક તત્ત્વચર્ચાની પૂરવણી જોડી, તેમજ આપેલી માહિતી સુધારી, આ મીમાંસા જેમ બને તેમ પૂર્ણ કરવી આવશ્યક છે.

આપણા આ પ્રકરણમાં નાટ્યબંધોની રચના અપ્રસ્તુત છે. આપણો વિષય 'વિનોદનો મર્મ' છે, અને તેથી અહીં જણાતું વિવેચન એ મર્યાદાને અનુલક્ષીને જ કરવામાં આવ્યું છે.

'હાસ' નામનો સ્થાયિભાવ એ જ હાસ્યરસનો આત્મા છે, એમ ભરતે કહ્યું છે.[1] 'સ્થાયિભાવ' એટલે માણસમાં સ્વભાવત: રહેનાર નિત્ય ભાવ. 'હાસ એ સ્થાયિભાવ છે' એનો અર્થ હસવું એ દરેક માણસની પ્રવૃત્તિ છે. પાશ્ચાત્ય તત્ત્વચર્ચામાં માણસની 'એક હસતું પ્રાણી' એવી વ્યાખ્યા કરવામાં આવી છે. પણ હાસ્ય એ આપણી સ્વાભાવિક પ્રવૃત્તિ છે, તે આપણી ભાવનાઓમાં અનુસ્યૂત છે, એમ કહેવામાં હાસ્ય એ માણસનો આંતરધર્મ છે, એટલો જ જો આપણે તેનો અર્થ કરીએ, તો તે વિધાનનો આપણે કરેલો અર્થ અપૂર્ણ લેખાશે. કારણ હાસ્ય એ કેવળ માનસિક ઘટના નથી, તે એક શારીરિક પ્રક્રિયા પણ છે, એટલે કે તેનો સંબંધ શારીરિક ગ્રંથીઓ સાથે પણ છે એ આપણે ધ્યાનમાં લેવું જોઈએ.[2] આપણે જ્યારે હસીએ ત્યારે આપણા શરીરમાં કાંઈક ફેરફાર થતા હોય છે, અને તે સાથે મનની કેટલીક શક્તિઓ પણ મુક્ત થઇ બહાર આવતી હોય છે. ટૂંકમાં, હાસ્ય એ શરીર અને મન સાથે સંબદ્ધ એવી સંયુક્ત પ્રક્રિયા છે.

ધારો કે આપણે કોટ પહેરતી વખતે અજાણતા તે ઊંધો પહેરીએ, અથવા ડાબી બાંય જમણા હાથમાં ચડાવીએ, તો એ પ્રસંગ હસવા જેવો થશે. તે વખતે આપણી આજુબાજુ કોઇ હોય તો તેને એ જોઈ હસવું આવશે અને જો આપણું તે એ તરફ ધ્યાન દોરે તો આપણને પણ હસવું આવશે ! અને ધારો કે આપણને હસવું ન આવે, તો પણ એ પ્રસંગના મૂળમાં રહેલી હાસ્યકારકતા

આપણા ન હસવાને લીધે, અથવા આપણી આજુબાજુ કોઇ ન હોવાને લીધે નાશ પામતી નથી. એનો અર્થ એ કે, હસવા જેવા પ્રસંગો બનતા હોય છે, અને જેના મનની તૈયારી હોય તે એવા પ્રસંગોમાં હાસ્યનો આસ્વાદ માણી શકે છે.[3]

'આપણે શા માટે હસીએ છીએ?' એ પ્રશ્નનો જવાબ એકદમ આપવો સહેલો નથી. આ પ્રશ્નનો ભરતે આપેલો ઉત્તર નાટ્યશાસ્ત્રમાં આવતી ચર્ચા ઉપરથી જ તારવવો પડશે. 'શૃંગારમાંથી હાસ્ય નિર્માણ થાય છે', એવું ભરતનું એક વિધાન છે.[૪] નાટકમાંના શૃંગારરસના દર્શન સાથે ભરતે હાસ્યરસનો સંબંધ જોડયો છે, અને શૃંગારરસપ્રધાન નાટકના નાયકના સહચર તરીકે વિદૂષકની યોજના કરી છે, એ આપણે ગયા પ્રકરણોમાં જોયું છે. સંસ્કૃત નાટકોમાં વિદૂષક અને તેનું વિનોદનું કાર્ય પણ શૃંગારના સંદર્ભમાં જ જણાઇ આવે છે. ભરતે કરેલ ઉપર્યુક્ત વિધાનની બે મર્યાદાઓ છે, જે આપણે પહેલેથી જ જાણી લેવી જોઇએ–(૧) હાસ્યનો સંબંધ કેવળ શૃંગાર સાથે જ છે એવું નથી (૨) શૃંગારનાં દર્શન વડે હાસ્ય નિર્માણ થવું જ જોઈએ એવો નિયમ નથી. ભરતના આ વિધાન ઉપરની ટીકામાં અભિનવે આ વિધાનની ઉપર્યુક્ત બે મર્યાદાઓ સ્પષ્ટ કરી છે.[૫] શૃંગારમાંથી હાસ્ય નિર્માણ થાય છે એમ કહેવામાં ભરતને શૃંગારનો સ્થાયિભાવ, રતિ, અભિપ્રેત નથી, પણ રત્યાભાસ અભિપ્રેત છે એમ અભિનવ સ્પષ્ટ કહે છે. બીજા શબ્દોમાં કહીએ તો, રતિરૂપ પ્રેમમૂલક ભાવના મનુષ્યજાતની સ્વાભાવિક નિત્ય ભાવના છે, જ્યારે લેખક આ સ્થાયિભાવનું ચિત્રણ ઔચિત્ય સંભાળી યોગ્ય રીતે કરે, એટલે કે ચારુદત્ત જેવા નાયકની વસન્તસેના જેવી નાયિકા વિશેની પ્રેમભાવના ચિતરે, ત્યારે શૃંગારરસનું દર્શન થાય. આવા દર્શનમાં પ્રેક્ષકો હસી શકે નહીં, પરંતુ આ રતિના આલંબન બદલાય, પ્રેમ ઉદ્દીપ્ત કરનાર કારણો બદલાય અને તેમાંથી આનુષાંગિક ભાવો નિર્માણ થાય, ત્યારે **રતિ** નહીં, પણ **રત્યાભાસ** નિર્માણ થયો કહેવાય અને આવા રત્યાભાસના ચિત્રણ દ્વારા હાસ્ય નિર્માણ થઇ શકે. દા. ત. શકારને વસંતસેના ઉપર પ્રેમ કરતો બતાવવામાં આવે, ત્યારે તેના સંવાદ અને વર્તન દ્વારા આપણને હસવું આવે છે.

ભાવ અને **ભાવાભાસમાંનો** આ ફરક ધ્યાનમાં લેવા જેવો છે. જ્યાં અનૌચિત્ય નિર્માણ થાય, ત્યાં ભાવ ન રહેતાં ભાવાભાસ થાય છે અને તેમાંથી હાસ્ય નિર્માણ થાય છે.

પણ જો આ મીમાંસા ખરી હોય, તો આવી પરિસ્થિતિ કેવળ શૃંગારની બાબતમાં જ હોઇ શકે નહીં કોઈ પણ રસની બાબતમાં ઉચિત ભાવને બદલે જો ભાવાભાસ બતાવવામાં આવે તો તે દ્વારા હાસ્ય નિર્માણ થઇ શકે. કરુણ

રસના ઉચિત દર્શન દ્વારા આપણું દિલ દ્રવી શકે, પણ જો વિદૂષક લાડવાની છાબડી ખોવાયાને લીધે રડવાની શરૂઆત કરે અથવા ખૂબ ખાવાને લીધે તેનું પેટ ભારે થયું હોય, અને તેનો તે શોક કરતો હોય, તો આપણને તે જોઇ હસવું આવશે. ખરો ભીષણ પ્રસંગ ચિતરવામાં આવે તો આપણે ભયભીત થઇશું, પણ જો વિદૂષક વાંકીચૂંકી લાકડીને અથવા ફૂલના માળાને સાપ સમજી આમ તેમ દોડાદોડ કરે, અથવા ચીસો પાડે, તો આપણને હસવું આવશે, કારણ કે તેમાં ભય નહીં પણ ભયાભાસ રહેલો છે.

આ વિવેચન દ્વારા હાસ્યોદ્‌ભવનું એક મહત્ત્વનું કારણ આપણને મળી આવે છે, અને તે **છે અનૌચિત્ય** અથવા **વિપરીતત્વ**.

હાસ્યરસના સંદર્ભમાં, વિનોદી નટ કેવી રીતે હાસ્ય નિર્માણ કરે છે, તેની ચર્ચા કરતાં ભરત જણાવે છે કે વિનોદી નટના અલંકાર, તેનું વર્તન, વેશ, શરીરના વિકાર–બધાં જ વિપરીત હોય છે. તેમાં વિકૃતિ હોય છે, માટે હાસ્ય નિર્માણ થાય છે.[૬] વિદૂષકનું એકંદર ભાષણ વિપરીત હોય છે એવું અન્યત્ર કહેવામાં આવ્યું છે.[૭] હાસ્યનો આવિષ્કાર સામાન્યપણે સ્ત્રીઓ અને નીચપાત્રોમાં થયેલો જણાય છે.[૮] સભ્ય અને સુસંસ્કૃત માણસ ખડખડાટ હસે નહીં, પણ કેવળ સ્મિત કરે એ સમાજમાન્ય સંકેતને લીધે જ હાસ્યરસનું આલંબન નીચ પાત્રમાં હોય છે, એવો ભરતનો અભિપ્રાય છે. નાટ્યદૃષ્ટિએ વિદૂષકનું પાત્ર નીચ છે, અને અહીં સ્ત્રીઓનો સમાવેશ કરવાનું કારણ પણ ઉપર્યુક્ત સંકેત જ છે. પરંતુ, ભરતના ઉપર આપેલ વર્ણનમાં વાપરેલ વિશેષણો પ્રસ્તુત વિવેચનની દૃષ્ટિએ ધ્યાનમાં લેવાં જેવાં છે. શરીરનું બાહ્ય રૂપ, વેશ, અલંકાર, આચાર, ભાષા ઇત્યાદિ બાબતોમાં વિપરીતપણું અથવા વિકૃતિ હોય એટલે હાસ્યનો આવિષ્કાર થાય છે, એમ ભરતે કહ્યું છે. ટૂંકમાં, વિપરીતતા અથવા વિકૃતિ—પછી તે ગમે તે પ્રકારની હોય—હાસ્યનું કારણ બને છે, એ તત્ત્વ આપણે પ્રસ્તુત વિવેચનમાંથી તારવી શકીએ.

નાટ્યશાસ્ત્રમાં સંકલિત અહીં સુધીનું વિવેચન શાસ્ત્રશુદ્ધ છે. પરંતુ સંસ્કૃત સાહિત્યશાસ્ત્ર પ્રમાણે નાટ્યનું મુખ્ય તત્ત્વ 'રસ' માનવામાં આવ્યું હોવાને લીધે નાટ્યપ્રકારોનું અથવા હાસ્યનું વિવેચન રસચર્ચાના અનુષંગમાં કરવામાં આવ્યું છે. સુખાત્મ અને દુ:ખાત્મ એવા નાટકોના પ્રકારો કલ્પી, તેમાં સુખાત્મ નાટકોનું સ્વરૂપ કહી, વિનોદ અથવા હાસ્યની ઉપપત્તિ ચર્ચવામાં આવી હોય એવું વિવેચન અહીં જણાતું નથી. તેથી વિનોદનાં ઈતર તત્ત્વો શોધવા માટે આપણને પાશ્ચાત્ય મીમાંસાનો આશરો લેવો આવશ્યક છે.

હાસ્યનું સ્વરૂપ શારીરિક અને માનસિક એમ દ્વિવિધ હોય છે, એ આપણે આ પહેલાં જ જોયું છે. કોઈ પણ રીતે વિકૃતિનું દર્શન થયા પછી જે શારીરિક પ્રતિક્રિયા થાય, તેને આપણે હાસ્ય કહીએ છીએ. એ પ્રતિક્રિયાની માનસિક પ્રેરણાને–એટલે કે વિકૃતિના અવલોકન દ્વારા હાસ્યરસનો આસ્વાદ લેવાની બુદ્ધિને–વિનોદ કહેવામાં આવે છે. તે બુદ્ધિ આપણી અંદર હોય છે. એટલે કે **વિનોદ એ આંતરધર્મ છે.** જેની પાસે એ ધર્મ હોય તેને આપણે વિનોદી અથવા વિનોદબુદ્ધિવાળો કહીએ છીએ, અને વિનોદબુદ્ધિનો શારીરિક બાહ્ય આવિષ્કાર એ જ હાસ્ય. આમ **હાસ્ય એ બાહ્ય ગુણ છે.** હાસ્યનું મૂળભૂત કારણ વિપરીતતા અથવા વિકૃતિ એ **સ્વનિરપેક્ષ** છે, બાહ્ય છે, તેથી કલામાં અને સાહિત્યમાં વિપરીતતા અથવા વિકૃતિનું ચિત્રણ હોય તો તે કૃતિને આપણે હાસ્યપ્રધાન કહીએ છીએ. નાટકમાં કૉમેડીનું આ પ્રમાણે નિર્માણ થાય છે.

હાસ્યનું સ્વરૂપ બાહ્ય હોવાને લીધે, પાશ્ચાત્ય ચર્ચામાં હાસ્ય (Laughter) કરતાં, આંતરધર્મ વિનોદ (humour)ની જ ચર્ચા વધુ કરવામાં આવી છે. હાસ્ય એ વિનોદનો જ બાહ્ય આવિષ્કાર હોવાને લીધે વિનોદનું મનોનિષ્ઠ અને બાહ્યનિષ્ઠ એવું દ્વિવિધ સ્વરૂપ સહેલાઇથી કલ્પી શકાય. આપણે જ્યારે કોઈ વ્યક્તિને અથવા કૃતિને વિનોદી તરીકે ઓળખાવીએ, ત્યારે તેમાં આપણે વિનોદ શબ્દના બંને અર્થો લેતા હોઈએ છીએ.૯

વિનોદનું અને તેના બાહ્ય સ્વરૂપનું–હાસ્યનું–મૂળ પ્રાથમિક અવસ્થામાંના માણસના વિજયોન્માદમાં શોધવું જોઈએ એવો એક મત છે. 'બીજાની તુલનામાં પોતે શ્રેષ્ઠ હોવાની આપણને જાણ થાય, અથવા પહેલાં કરતાં આપણી અવસ્થા સારી થઈ હોવાનું આપણને જણાય, ત્યારે આપણામાં એક પ્રકારનો વિજયોન્માદ આવે છે, અને આ વિજયોન્માદ એ જ હાસ્યનો વિકાર હોય છે' એમ ટૉમસ હોબ્સ કહે છે. પ્રાથમિક અવસ્થામાં માણસનો વિજયોન્માદ શત્રુને ઠાર કરવાને લીધે થતો. શત્રુને મારી તેના શરીર ઉપર ચઢી વિજયોન્માદથી ખડખડાટ હસતા જંગલી માણસનું ચિત્ર આપણે કલ્પી શકીએ. હાસ્યનું પ્રથમ સ્વરૂપ આમ 'જંગલી' હતું, પણ કાળાંતરે જેમ સંસ્કૃતિનો વિકાસ થતો ગયો તેમ વિજયોન્માદની એ ભાવના નાશ પામી, અને તેની જગ્યાએ **'આઘાત'ની** કલ્પના રૂઢ થઈ. આઘાત એટલે ખરેખરો આઘાત નહીં! પણ તથા કથિત! ધારો કે કોઈ સજ્જન સૂટબૂટ પહેરીને રસ્તા ઉપરથી જતો હોય, અને કેળાની છાલ ઉપરથી તે લપસી પડે, તો જે પ્રસંગ ઉદ્‌ભવે, તે આઘાત કહેવાય! અને આવો આઘાત થાય, ત્યારે આપણને સ્વાભાવિક હસવું આવે જ!

આ દાખલાઓમાં પણ, અમુક વસ્તુ જ્યારે વિપરીત અવસ્થામાં આપણી સામે આવે ત્યારે હાસ્ય નિર્માણ થાય છે, એ જ તત્ત્વ મૂળમાં રહેલું જણાય છે. સંસ્કૃતિના પ્રવાહમાં આ વિપરીતતા અથવા વિસંગતિ વિશેની કલ્પના કેવળ શારીરિક સ્વરૂપની રહેતી નથી. કોઈ સજ્જન લપસી પડે એટલે જ આપણને હસવું આવે એવું નથી. કોઈના પોષાકમાં અથવા બોલવાચાલવાની ઢબમાં પણ વિસંગતિ જણાય તો આપણે હસીએ છીએ. એનો અર્થ એ કે વિસંગતિનું સ્વરૂપ સ્થૂળ અથવા બાહ્ય ન રહેતાં તે ઉત્તરોત્તર સૂક્ષ્મ થયેલું જણાય છે. તેને લીધે વિનોદની કક્ષા વધુ પહોળી થતી જણાય છે. તેથી વિનોદી આવિષ્કારના વિવિધ પ્રકારો આપણે નિહાળીએ છીએ. આ રીતે વિનોદપૂર્ણ ઘટનાઓ અને વિનોદી પાત્રો અસ્તિત્વમાં આવે છે. આગળ જતાં સુસંસ્કૃતપણાનો જ્યારે પ્રકર્ષ થયો, ત્યારે કોઈ પ્રસંગ અથવા પાત્રમાંની વિસંગતિ શોધવાને બદલે માણસ પોતાના જીવનમાંની વિસંગતિ શોધવા લાગ્યો. સાહિત્યમાં જ્યારે જીવનની વિસંગતિનું ચિત્રણ થાય ત્યારે તે સાહિત્ય પણ ઉદાત્ત તેજથી ચમકી ઊઠે છે.[૧૦] વિનોદની આ પરિસીમા છે.

વિનોદની ઉત્પત્તિ અને ક્રમિક વિકાસની આ ઉપપત્તિ અનેક વિચારકોને માન્ય છે. વિનોદનો હાસ્યરૂપ આસ્વાદ આપણે કેવી રીતે માણીએ છીએ તેનું પ્લેટોએ કરેલું વિવેચન પણ આવું જ છે. પ્લેટોના શબ્દોમાં કહીએ તો હાસ્યાસ્પદતાનો આપણને જે આનંદ થાય છે, તે ખરી રીતે બીજાની દુર્ઘટના જોવાને લીધે જ થાય છે. આ દુર્ઘટના વિશેનો બુદ્ધિપૂર્વક ખ્યાલ આપણને હોતો નથી, માટે જ તેની આપણા ઉપર થતી અસરને લીધે એ વ્યક્તિને પ્રત્યક્ષ ઈજા થવાનો જરાયે સંભવ રહેતો નથી. પણ આપણી અંદર માત્ર તે વખતે એક પ્રકારની દુષ્ટતા હોય છે. બીજાની દુર્ઘટના જોઈને આપણને હસવું આવે એમાં આ પ્રકારની દુષ્ટતા મૂળભૂત હોવી જોઈએ.[૧૧]

વિનોદના ઉપભોગની આ પ્રક્રિયામાં માનવ સ્વભાવમાં એક પ્રકારની દુષ્ટતા હોવી જોઈએ એવું જે માની લેવામાં આવ્યું છે, તે કેટલાક આધુનિક માનસશાસ્ત્રીઓને માન્ય નથી. વિનોદમાંથી નિર્મળ આનંદ પણ ઉપભોગી શકાય એ હકીકત કલા અને સાહિત્યમાં મળતાં આનંદનાં અનેક ઉદાહરણો ઉપરથી પુરવાર થઈ શકે.

ઍરિસ્ટોટલ પ્લેટોનો ઉપર બતાવેલો મત સ્વીકારતો નથી. તેણે કરેલી કૉમેડીની વ્યાખ્યા આ પ્રમાણે છે–'નીચ પ્રકૃતિના પાત્રોની અનુકૃતિ એટલે કૉમેડી

અહીં 'નીચ' શબ્દનો અર્થ 'દુષ્ટ' થતો નથી, કારણ કે હાસ્યાસ્પદતા એ વિરૂપતાનો એક પેટાવિભાગ છે, તેમાં કોઈ વૈગુણ્ય અથવા વિરૂપતા હોય તો પણ તેનું સ્વરૂપ દુઃખદ અથવા ઇજા કરનારું હોતું નથી.[૧૨]

ઍરિસ્ટોટલે પોતાની વ્યાખ્યામાં પ્લેટોએ બતાવેલ 'દુષ્ટતા'ને સ્થાન આપ્યું નથી, એ તેના ભાષ્યકારોની દૃષ્ટિએ મહત્ત્વની વસ્તુ છે.[૧૩] તેથી વિનોદના આસ્વાદની મીમાંસામાં શત્રુની યાતનાઓ જોઈ આનંદોન્મત્ત થયેલ પ્રાથમિક અવસ્થામાંના જંગલી માણસનું હાસ્ય જેમ વિચારમાં લઈ શકાય નહીં, તેમ બીજાની ફજેતી જોઈ સુસંસ્કૃત માણસને આવતું સમાધાની હાસ્ય પણ વિચારમાં લઈ શકાય નહીં. 'વૈગુણ્ય અથવા વિરૂપતાનું સ્વરૂપ ઈજા પહોંચાડનાર હોતું નથી' એવું ઍરિસ્ટોટલે હાસ્યનો વિષય બનેલ વ્યક્તિ માટે કહ્યું છે. તે માટે ઉદાહરણ તરીકે તેણે મુખવટાનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. મુખવટો વિરૂપ અથવા હાસ્યાસ્પદ હોય તો પણ તે ચડાવવામાં કોઈને ખોટું લાગતું નથી. તે જ પ્રમાણે 'હાસ્યનું સ્વરૂપ વિઘાતક હોતું નથી' એમ કહેવામાં પ્રેક્ષકોની વૃત્તિ હિંસક નહીં પણ સમાધાની હોય છે એવું ઍરિસ્ટોટલને અહીં સૂચવવું છે.

ઍરિસ્ટોટલના મત પ્રમાણે હાસ્યાસ્પદતાનું મૂળ કારણ વિરૂપતા અથવા વૈગુણ્ય છે. ઍરિસ્ટોટલનો આ મત ભરતના વિધાન સાથે આશ્ચર્યકારક સામ્ય ધરાવે છે. બંને જણ વિરૂપતા અથવા વૈગુણ્યને હાસ્યનું મૂળ કારણ માને છે, અને હાસ્યનો આવિષ્કાર નીચ પાત્રોની બાબતમાં થાય છે એમ કહે છે.

ઍરિસ્ટોટલ અથવા ભરતે કહેલ વિરૂપતા અથવા વિકૃતિ મૂળમાં શારીરિક અને બાહ્યસ્વરૂપની હોય તો પણ તેનો સંકુચિત અર્થ ન લેતાં માનવ સ્વભાવમાંની ઉણપો, તેમ જ આચાર–વિચારમાંના પ્રમાદ, તેમાંની વિસંગતિ–વગેરેનો સમાવેશ તેમાં કરવો આવશ્યક છે. ઍરિસ્ટોટલે જે પ્રમાણે સૌંદર્યની વ્યાખ્યા વ્યાપક અર્થમાં કરી છે, તે પ્રમાણે વિરૂપતાની વ્યાખ્યા પણ વ્યાપક કરી શકાય. મનુષ્યના બૌદ્ધિક અને નૈતિક જીવનમાંની વિસંગતિ, હાસ્યાસ્પદતા, વિરોધી વિચારોને લીધે થતી જીવનની ખેંચતાણ, જીવનમાંનો પ્રમાદ, તેમજ માણસનો બધાંના સમન્વય માટેનો પ્રયાસ–એ બધાંનો અંતર્ભાવ વિરૂપતાની વ્યાપક વ્યાખ્યામાં કરી શકાય,

આ વિવેચન દ્વારા વિનોદ અથવા હાસ્યનું મૂળ કારણ વિસંગતિ છે એ સ્પષ્ટ થશે. અર્થાત્ એ વિસંગતિમાં શારીરિક વિસંગતિથી માંડી બૌદ્ધિક અને નૈતિક વિસંગતિ સુધી, એટલે કે જીવનની બધી વિસંગતિઓનો સમાવેશ થાય છે. ભરત તે માટે 'વિપરીત' શબ્દ વાપરે, અભિનવ તેને 'અનૌચિત્ય' કહે, અને

એરિસ્ટોટલ 'વૈરુપ્ય' અથવા 'વિરૂપતા' જેવો શબ્દ વાપરે તો પણ તે બધા પાછળની મૂળ કલ્પના એક જ છે.

અહીં એક મુદ્દો સ્પષ્ટ કરવાની જરૂર છે. હાસ્યાસ્પદતામાં કોઇને-કોઈ-પ્રકારની વિરૂપતા અથવા વિસંગતિ હંમેશા હોય છે એમ કહીએ તો તેનો અર્થ વિરૂપતા અથવા વિસંગતિ એ હાસ્યાસ્પદ જ હોય છે એવો થતો નથી.[૧૪] તેથી કોઈ વસ્તુમાંની વિસંગતિ હાસ્યાસ્પદ બને તે પહેલાં તે વિસંગતિનું જ્ઞાન થવું આવશ્યક છે. વિસંગતિનું જ્ઞાન હોવું એ વિનોદનું પહેલું પગથિયું છે. એ જ્ઞાન ચાલાક બુદ્ધિ સિવાય થઇ શકે નહીં. 'વિનોદી લેખક કંઇ પેટ અથવા બગલમાં ગલીપચી કરતો નથી, તેનું લક્ષ્ય બુદ્ધિ હોય છે' એવું મેરેડિથ કહે છે.[૧૫] ખરા વિનોદનું સ્વરૂપ બુદ્ધિનિષ્ઠ જ હોય છે એવું મેરેડિથને આ વિધાનમાં સૂચવવું છે. બર્ગસેંએ પણ એવા એક મતનું પ્રતિપાદન કર્યું છે. તેના મત પ્રમાણે બુદ્ધિનિષ્ઠતા વિના વિનોદનું આકલન થઈ શકે નહીં.

માણસની બે પ્રકારની પ્રવૃત્તિ અને વૃત્તિ હોય છે. તેમાંથી પહેલી પ્રવૃત્તિ **વાસ્તવવાદની** છે. જીવનમાંની વસ્તુઓ અથવા ઘટનાએ જેવી હોય તેવી જ રહે છે, તેમના સ્વરૂપનો ઐતિહાસિક ક્રમ નિશ્ચિત હોય છે, તે બદલી શકાય નહીં, એવું માનવું એ વાસ્તવવાદી પ્રવૃત્તિ કહેવાય. તેથી વિરુદ્ધ આ વાસ્તવિક જગતની વસ્તુસ્થિતિમાં પણ મર્યાદાઓ હોઇ શકે, ઉણપો હોય શકે એમ માનીને જીવનમાં વસ્તુઓની અને ઘટનાઓની સ્વતંત્ર રચના મનુષ્ય પોતાની કલ્પના પ્રમાણે કરી શકે છે–તે તેમ કરવાનો સ્વતંત્ર પ્રયત્ન કરતો હોય છે, એવું માનવું એ બુદ્ધિનિષ્ઠ પ્રવૃત્તિ કહી શકાય. જીવન તરફ જોવાની જેની જેની દૃષ્ટિ તેવી તેની વૃત્તિ બુદ્ધિનિષ્ઠ અથવા વસ્તુનિષ્ઠ થઈ શકે. દુઃખાત્મ સાહિત્ય વસ્તુનિષ્ઠ વૃત્તિમાંથી જન્મે છે. બુદ્ધિનિષ્ઠ વૃત્તિમાં એક પ્રકારની બંડખોરપણાની ભાવના રહેલી છે. વિનોદગર્ભ સાહિત્ય આ પ્રકારની વૃત્તિમાંથી જન્મે છે.[૧૬]

ટૂંકમાં, આપણે જ્યારે કોઈ પણ વિસંગતિ જોઈએ, ત્યારે તે વિરુદ્ધ આપણું મન બંડ પોકારતું હોય છે, અને તેમાંથી વિનોદ અવતરે છે. ખંડખોર વૃત્તિનો સંબંધ હમેશાં બુદ્ધિ અથવા તર્ક સાથે હોય છે. 'વિચારકો માટે જીવન વિનોદથી ભરેલું છે, પણ ભાવનાઓથી સભર વ્યક્તિ માટે તે દુઃખભર્યું છે'[૧૭] એવું જે કહેવાય છે, તેનો પણ અર્થ એ જ છે.

વિનોદી વૃત્તિ અને બુદ્ધિનિષ્ઠા એ દૃષ્ટિએ ભિન્ન નથી. 'કોઈ પણ માણસની વિનોદપ્રિયતાના પ્રમાણમાં તેની બુદ્ધિમત્તાનો અંદાજ કરી શકાય' એવું જોન્સન

કહે છે.[18] મેરેડિથ એક ડગલું આગળ વધે છે. તે કહે છે કે 'જીવનમાંની વિસંગતિ શોધવાની ભેદક દૃષ્ટિ ખાલી લેખક પાસે હોય એટલું બસ નથી, એવી દૃષ્ટિ અને ચાલાક બુદ્ધિ વાચક અથવા પ્રેક્ષકોમાં જો ન હોય તો તેઓ વિનોદી ચિત્રણનો આસ્વાદ લઈ શકે નહીં'.[19]

આમ વિનોદવૃત્તિ માટે બુદ્ધિનિષ્ઠા આવશ્યક હોય, તો પણ વિનોદનું–એટલે કે તેની પાછળની વિસંગતિનું–જ્ઞાન શાંત સ્વસ્થ એવા ગૂઢ ચિંતનમાંથી નહીં પણ આકસ્મિક રીતે જ થતું હોય છે, એ ધ્યાનમાં લેવું જરૂરી છે. જીવનની વિસંગતિનો ચિંતનપૂર્ણ અભ્યાસ તત્ત્વજ્ઞાનાત્મક સાહિત્ય નિર્માણ કરી શકે છે, પણ જીવનની વિસંગતિ જ્યારે અચાનક રીતે જ આપણી સમક્ષ સ્પષ્ટ થાય, ત્યારે આપણામાં વિનોદ કરવાની વૃત્તિ જાગે છે, અને આપણે હસીએ છીએ. આ વિસંગતિ 'આશ્ચર્યના ધક્કા' પ્રમાણે આપણી સામે આવે છે. અર્થાત્ એવી વિસંગતિ જોવાની અથવા શોધવાની ચાલાક બુદ્ધિ આપણી પાસે હોવી જોઈએ, અને એકાદ વસ્તુ ઉપર જ ચોંટી ન રહેતાં વિવિધ વસ્તુઓનું આકલન કરવાની અને તેમાંની વિસંગતિ શોધવાની શક્તિ આપણા મન પાસે હોવી જોઈએ. જો એવી ચપળ બુદ્ધિ ન હોય, તો વિસંગતિનું જ્ઞાન પણ થઈ શકે નહીં, અને હસવાની અને હસાવવાની વૃત્તિ પણ નિર્માણ થઈ શકે નહીં.

આમ, વિનોદ માટે બે વસ્તુઓ આવશ્યક છે (૧) **ચાલાકબુદ્ધિ**–વિનોદી લેખક જ નહીં, તેણે નિર્માણ કરેલા વિનોદી પાત્રો પણ બુદ્ધિવાળાં અને ડાહ્યાં હોય છે. તેથી તેમણે કરેલો વિનોદ હાસ્યકારક હોય તો પણ તે દ્વારા તેમનું જગત વિશેનું ડહાપણ અને જીવન વિશેનું જ્ઞાન કેટલું ઊંડું હોય છે, તે આપણે જાણી શકીએ. (૨) વિનોદનું બીજું મહત્ત્વનું અંગ છે, **અચાનકપણું**. ગંભીર અને શિસ્તબદ્ધ ચિંતનમાંથી વિનોદ નિર્માણ થઈ શકે નહીં. વિનોદ માટે અનેક ઠેકાણે ફરતી મનની ચપળ વૃત્તિ હોવી આવશ્યક છે. મનની એવી વૃત્તિનું વર્ણન ગોએથે 'મનની કૂદકા મારવાની શક્તિ' એવું કરે છે.

આધુનિક માનસશાસ્ત્રીઓના મત પ્રમાણે ત્રીજી આવશ્યકતા **અલિપ્તતાની** છે. અહીં અલિપ્તતાનો અર્થ નિર્વિકાર અને ઉદાસીન વૃત્તિ એવો થતો નથી. કેટલીક વાર જીવનમાં એટલા મૂર્ખાઈભર્યા પ્રસંગો બને છે, કે તેને લીધે આપણે ગુસ્સે થઈએ, અથવા તો ખિન્ન થઈએ. આ પ્રકારની માનસિક અવસ્થાનું ચિત્રણ સાહિત્યમાં થાય છે. પરંતુ એવા પ્રસંગો જોયા પછી આપણા મન ઉપર તેની કોઈ અસર ન થવા દેતા જીવનની એ મૂર્ખાઈ અથવા વિસંગતિનું જો આપણે

બૌદ્ધિક દૃષ્ટિએ અવલોકન કરીએ, તો ક્રોધ, દ્વેષ, ખિન્નતા જેવી ભાવના આપણા મન ઉપર અસર કરી શકે નહીં. જીવનના પ્રત્યેક ક્ષેત્રમાં જણાતી એવી મૂર્ખતા જોઈ આપણને હસવું આવશે જીવનપરાઙ્મુખ થવા કરતાં અમુક એક બૌદ્ધિક ઊંચાઈ પ્રાપ્ત કરી જીવનનો વ્યવહાર તપાસવાની જે તટસ્થ વૃત્તિ તેને જ આપણે અલિપ્તતા કહીએ છીએ, અને આ વૃત્તિમાંથી નિર્માણ થનાર હાસ્યનો ઉદ્દેશ મશ્કરી કરવાનો હોય છે એમ કહી શકાય નહીં. વિનોદી વૃત્તિ એ એક સભ્ય વૃત્તિ છે. તેને લીધે આપણે જીવનની વિસંગતિ જોઈને મનમાં ને મનમાં જ હસીએ છીએ. વિનોદનો પહેલો સ્પર્શ મનને જ થાય છે.

વિનોદનું અધિદૈવત કેવું હોઈ શકે એનું મેરેડિથે સુંદર વર્ણન કર્યું છે. તે કહે છે કે વિનોદનું અધિદૈવત બુદ્ધિની તેજસ્વી ઊંચાઈ પરથી નીચે રહેલ જીવનને માર્મિક રીતે નિહાળે છે. તેનું સ્વરૂપ જ્ઞાનવંતનું છે. માનવી જીવનની મીઠી મશ્કરી કરવા તેની તોફાની તિરછી નજર ફરતી હોય છે, અને તે પણ તેના માનવ વિશેના પ્રેમને ખાતર. તેથી જ તેને અનુસરતું હાસ્ય ચાંદની જેવું પ્રસરતું હોય છે.[૨૦]

આ પ્રકારનો વિનોદ આદર્શ વિનોદ કહી શકાય. તેમાં **સહાનુભૂતિ** અપરિહાર્ય સ્થાન મેળવે છે. પ્રાથમિક અવસ્થામાંના જંગલી માણસના હર્ષોન્માદથી માંડી આજના પ્રગત માનવીના 'ચંદ્રપ્રકાશી સ્મિત' સુધીનો જે માનવ-વિકાસ સિદ્ધ થયો તે કેવળ સંસ્કૃતિના વિકાસને લીધે. વિનોદ સાથે સહાનુભૂતિ જોડાઈ ત્યારે વિનોદમાં અર્થઘનતા પ્રવેશી, અને વિનોદનું ક્ષેત્ર વિસ્તર્યું. તે દ્વારા વિનોદને વૈભવ પ્રાપ્ત થયો. તેની આસ્વાદ્યતા અનેકગણી વધી ગઈ. સહાનુભૂતિને લીધે જીવનના ગંભીર પ્રસંગોને પણ વિનોદબુદ્ધિથી જોવું શક્ય બન્યું છે. જીવનના ઊંડાણમાં સંતાઈ રહેલી વિસંગતિ, હંમેશની ટેવને લીધે સહેલાઈથી ન જણાઈ આવતો વિસંવાદ, સહાનુભૂતિની મદદ વડે શોધા શકાય છે. એ ઊંડી દૃષ્ટિ હોય તો જ જીવનનું હસવું–રડવું આપણે અનુભવી શકીએ છીએ. વિનોદને કારુણ્યનો સાથ મળ્યો છે.[૨૧] મનુષ્ય વિશેની આત્મીયતાથી પૂર્ણ એવું આપણું આજનું નાટક વિનોદ અને સહાનુભૂતિના સાહચર્યમાંથી નિર્માણ થયું છે.

અલિપ્તતા અને **સહાનુભૂતિ** એ બે ગુણો વિનોદી લખાણ માટે આવશ્યક છે. આ બંને ગુણો વિનોદના ઉદ્દેશ સાથે સંકળાયેલા છે. વિનોદી સાહિત્ય હંમેશા ટીકાત્મક હોય છે. માનવી જીવનના રોગનું નિદાન કરવું એ તેનું કાર્ય

છે, એવું મેરેડિથ કહે છે. તેના મત પ્રમાણે વિનોદી લેખક અને તત્ત્વચિંતક એ બેમાં ભાઈચારો છે, કારણ કે બંને પાસે જીવનની એક પ્રકારની દષ્ટિ હોય છે. વિનોદી સાહિત્ય એ ડહાપણનો ઝરો છે. વિનોદી દષ્ટિ માણસમાં બંધુભાવ નિર્માણ કરે છે. વિનોદમાંથી ઝરતું વ્યાવહારિક ડહાપણ માણસ જ્યારે સમજે, ત્યારે તે એકબીજાની વધુ નજીક આવે છે. ઝેરિલો ટીકાકાર જીવનથી પરાઙ્મુખ થયેલો હોય છે, પણ વિનોદી ટીકાકાર જીવનને વધુ સમીપ આણે છે. વિનોદને લીધે દિલ ખોલીને કરવામાં આવેલું હાસ્ય સુસંસ્કૃતપણાનું ચિહ્ન છે. જે દેશની સંસ્કૃતિ વિકસિત નથી ત્યાં ખરા અર્થમાં વિનોદી સાહિત્ય નિર્માણ થઈ શકે નહીં. આ ઉપરથી એ સ્પષ્ટ થાય છે કે ખરા વિનોદી સાહિત્યનો ઉદ્દેશ માણસને હસાવીને વિચાર કરતો કરી દેવો એ છે.[૨૨]

વિસંગતિ પ્રસંગનિષ્ઠ અથવા વ્યક્તિનિષ્ઠ હોઈ શકે. સામાન્ય રીતરિવાજોથી વિરુદ્ધ એવા પ્રસંગો અથવા વ્યક્તિઓ જોવાથી આપણને વિસંગતિનું જ્ઞાન થાય છે એમ બર્ગ્સોં કહે છે. જે વ્યક્તિમાં વિસંગતિ હોય તે માણસનું જીવન એકલસૂરિયું હોય છે. પ્રચલિત કલ્પનાઓ સાથે હળીમળીને રહેવાની તેની વૃત્તિ હોતી નથી. એવી વ્યક્તિના એકલસૂરિલાપણા ઉપર ટીકાનો પ્રકાશ નાખી તેની હાસ્યાસ્પદતા જાહેર કરવી એ વિનોદનું કાર્ય છે એમ બર્ગ્સોં માને છે. કોઈ વ્યક્તિ જીવનપ્રવાહથી દૂર ચાલી જાય, પોતાની વિચિત્રતાનું તેને ભાન પણ ન હોય, હર્ષક્રોધથી ભરેલ પ્રસંગો, અથવા વ્યાવહારિક જીવનમાંની હંમેશની આપ-લે, સામુદાયિક જીવનમાં વ્યક્તિની જવાબદારી – વગેરે બાબતો એની ધ્યાનમાં પણ ન હોય એ ખરેખર આશ્ચર્યભર્યું કહેવાય. એવી વ્યક્તિ ઉપર ટીકાનો પ્રકાશ ફેંકવો, અથવા વખત આવે મર્મભેદક પ્રહારો કરવા એ વિનોદનું કાર્ય છે. ટૂંકમાં, જીવન વિશેની એકાંગી દૃષ્ટિ સુધારવા વિનોદી સાહિત્યનો ઉપયોગ થાય છે, એમ કહી શકાય.[૨૩]

વિનોદી સાહિત્યમાં, વિનોદને આવશ્યક એવાં બધાં જ તત્ત્વો હોવાં જરૂરી છે, એવો આગ્રહ સેવવો કેટલે અંશે બરાબર છે, એ પ્રશ્નનો વિચાર કરવો મહત્ત્વનો છે. આ વિચાર મુખ્યતઃ અલિપ્તતા, સહાનુભૂતિ અને વિનોદના ઉદ્દેશ વિશે કરવો જોઈએ.

મેરેડિથ અને બર્ગ્સોંને વિનોદની સામાજિક ભૂમિકા અભિપ્રેત છે. મેરેડિથ પોતાની સામે વિનોદી સાહિત્યનું આદર્શ સ્વરૂપ રાખે છે. જેમાં સામાજિક રીતરિવાજોનો પરિહાસ હોય એવા સાહિત્ય વિશે તેને ખાસ કહેવું છે. મૉલિયર

જેવા નાટ્યકારને તે આદર્શ વિનોદી લેખક માને છે. મેરેડિથ કહે છે તે પ્રમાણે, આદર્શ વિનોદમાં ખુલ્લા દિલનું હાસ્ય હોવું જોઈએ. તેમાં દુષ્ટ ભાવના, તિરસ્કારબુદ્ધિ અથવા ચીડ ન હોવાં જોઈએ. વિનોદી હાસ્યમાં માનવ વિશેનો પ્રેમ તથા સહાનુભૂતિ હોવાં જોઈએ, જેથી માનવજાત હાસ્યની ધરતી ઉપર એકત્ર થઈ શકે, અને પરસ્પર લડે નહીં આમ આપણે સિદ્ધાન્ત ખાતર માની શકીએ. પરંતુ વિનોદ એ સામાજિક અને નૈતિક સુધારાનું એક સાધન છે, એવું વિનોદી સાહિત્યના પરિશીલન ઉપરથી આપણને જણાય છે. પણ, જ્યારે કોઈ સાહિત્યક વિનોદી સાહિત્ય નિર્માણ કરે ત્યારે તે પોતાનું લખાણ હમેશાં સહાનુભૂતિપૂર્વક જ લખે ખરો ? મેરેડિથના મત પ્રમાણે વિનોદી હાસ્યમાં અલિપ્તતા હોવી આવશ્યક છે, પણ બર્ગ્સૉં કહે છે તે પ્રમાણે વ્યક્તિગત અથવા સામાજિક જીવનની વિસંગતિ અથવા એકલસૂરિલાપણું પ્રગટ કરવા જો વિનોદનો ઉપયોગ કરવો હોય (– થતો હોય –) તો વિનોદી લેખકને પ્રસંગોપાત્ત કઠોર પ્રહારો કરવા આવશ્યક છે. સમાજસુધાર માટે વિનોદી સાહિત્યનો ઉપયોગ કરનાર લેખક કેટલીક વખત જીવનમાંની વિકૃતિઓની મશ્કરી કરે છે, મર્મભેદક ટીકા પણ કરે છે. એનો ઉદ્દેશ એમાંની વિસંગતિ અથવા વિકૃતિ લોકોની નજરમાં આણવી, જેથી સુધારો થાય–એ જ હોય છે. અને એ દૃષ્ટિએ જ્યારે વિનોદી સાહિત્ય લખાય ત્યારે તેમાં તાત્ત્વિક અલિપ્તતા અથવા લુખ્ખી સહાનુભૂતિ મળવી કઠણ છે.

વિનોદી સાહિત્ય હમેશાં કોઈ પણ પ્રયોજન માટે લખાય છે એમ માનવુ કેટલે અંશે બરાબર છે ? કેટલીક વખત આપણને તત્કાળ હસવું આવે એવા પ્રસંગો બનતા હોય છે. એ આકસ્મિક હાસ્યનો જે પ્રમાણે આત્મીયતા અથવા સહાનુભૂતિ સાથે કોઈ સંબંધ હોતો નથી, તે જ પ્રમાણે તેમાં સમાજસુધારનો કોઈ ઉદ્દેશ હોતો નથી. કોઈ પણ પ્રકારની વિસંગતિનું અચાનક જ્ઞાન થવાને લીધે આપણને એવે પ્રસંગે હસવું આવે છે. આ પ્રકારનો નિરુદ્દેશ મનમોકળો વિનોદ પણ આપણને અવશ્યમેવ જોવા મળે છે. જે લેખકોએ એવો વિનોદ નિર્મ્યો હોય, તેમની મહાનતા વિશે કોઈ પણ પ્રકારનો સંદેહ હોઈ શકે નહીં. તો ઉદ્દેશ સાથે રચેલા વિનોદનું, અને કેવળ મજા ખાતર નિર્મિત હાસ્યનું સુભગ સંમેલન આપણને શ્રેષ્ઠ લેખકોની કલાકૃતિઓમાં જોવા મળે છે.

એજ પ્રમાણે, શારીરિક વિકૃતિ અથવા વૈગુણ્યને લીધે કોઈની જાણી જોઈને કરેલી મશ્કરીને લીધે, અથવા કોઈની ભૂલ અથવા ફજેતી થવાને લીધે આવતું હાસ્ય આપણું સુસંસ્કૃતપણું બતાવતું નથી, એ કબૂલ કરવાનો વાંધો નથી,

પણ આવા પ્રસંગો હાસ્યાસ્પદ હોય છે, વિનોદી સાહિત્યમાં તેમનું ચિત્રણ થાય છે. એ કબૂલ કેમ ન કરી શકાય ?

ટૂંકમાં, સહાનુભૂતિ વગેરે ગુણોનો ઉપયોગ વિનોદી સાહિત્યની મર્યાદા નક્કી કરવા માટે કરવા કરતાં, વિનોદનો દરજ્જો નક્કી કરવામાં થવો જોઈએ. જે સાહિત્યમાં ઉપર્યુક્ત ગુણો જણાય તે શ્રેષ્ઠ વિનોદી સાહિત્ય કહી શકાય. વિનોદી સાહિત્ય સહેતુક અને નિર્હેતુક એમ બંને પ્રકારનું હોઈ શકે. વિનોદ વિશેની તાત્ત્વિક ચર્ચામાં ઉચ્ચનીચતાની કસોટી કરવાનું સાધન નક્કી કરવામાં આવે એ બરાબર છે, આવશ્યક છે. પરંતુ અમુક પ્રકારનો વિનોદ હલકો સમજીને એવા લખાણુમાંની મર્યાદાઓ બતાવી સાહિત્યનો પ્રાંત સંકુચિત કરવો ઇષ્ટ નથી. માન્યવર લેખકોનું વિનોદી લખાણ જોતાં વિનોદ-મીમાંસાની આ સૈદ્ધાન્તિક ચર્ચામાં આટલો ફેરફાર સૂચવવો આવશ્યક લાગે છે.

ટિપ્પણ

૧ નાટ્યશાસ્ત્ર : ગાયકવાડ, ૬.૫૬-૭૪; કાવ્યમાલા, ૬.૪૯-૬૧; કાશી, ૫.૪૯-૬૧. અહીં હાસ્યરસનું સામાન્ય વિવેચન કરવામાં આવ્યું છે. હાસ્યની વ્યાખ્યા अथ हास्यो नाम हासस्थायिभावात्मकः એવી આપવામાં આવી છે.

૨ જુઓ : વિ.કે કૃષ્ણમેનન : 'એ થિયરી ઑફ લાફ્ટર', પા. ૧૫, ૨૭,૪૦

૩ જુઓ : મૅક્સ ઈસ્ટમેન : 'ધ એન્જોયમેંટ ઑફ લાફ્ટર' પા. ૭.

૪ જુઓ : 'शृंगाराद्धि भवेद्धास्यो...।' નાટ્યશાસ્ત્ર, ગાયકવાડ, ૬.૪૪: કાવ્યમાલા, કાશી, ૬.૩૯,

૫ નાટ્યશાસ્ત્ર : ગાયકવાડ આવૃત્તિ, ૬.૪૪ ઉપરની અભિનવભારતી ટીકા:

(१) तथाहि–तदाभासत्वेन तदनुकाररूपतया हेतुत्वं शृंगारेण सूचितम् ।... एवं तदाभासतया प्रकारः शृंगारेण सूचितः ।'

(२) अनौचित्यप्रवृत्तिकृतमेव हि हास्यविभावत्वम्...।' (३) तच्चानौचित्यं सर्वरसानां विभावानुभावादौ सम्भाव्यते ।'

૬ નાટ્યશાસ્ત્ર: ગાયકવાડ, ૬.૫૮-૫૯; કાવ્યમાલા, કાશી, ૬.૪૯-૫૦,

विपरीतालङ्कारैर्विकृताचाराभिधानवेषैश्च ।
विकृतैरङ्गविकारैर्हसतीति रसः स्मृतो हास्यः ॥
विकृताचारैर्वाक्यैरङ्गविकारैश्च विकृतवेषैश्च ।
हासयति जनं यस्मात्तस्माज्ज्ञेयो रसो हास्यः ॥

૭ નાટ્યશાસ્ત્ર : ગાયકવાડ, ૫.૧૩૯; કાવ્યમાલા, ૫.૧૨૫; કાશી, ૫.૧૩૭ : 'असम्बद्ध-कथाप्रायां'. સિવાય, જુઓ : ગાયકવાડ, ૧૨.૧૪૦–૧૪૧; કાવ્યમાલા, ૧૨.૧૨૩–૧૨૪; કાશી, ૧૩.૧૩૯. જુઓ પ્રકરણ ૧૦મું, પાદટીપ ૨૭.

૮ નાટ્યશાસ્ત્ર : ગાયકવાડ, ૬.૬૦; કાવ્યમાલા, કાશી, ૬.૫૧ :
'स्त्रीनीचप्रकृतावेष भूयिष्ठं दृश्यते रसः ।'

૯ જુઓ : સ્ટીફન લેકોક્; 'હ્યુમર ઍન્ડ હ્યુમેનિટી,' પ્રકરણ ૧. પા. ૧૫–૧૯

૧૦ જુઓ : સ્ટીફન લેકોક્, ઉપરનિર્દિષ્ટ, પ્રકરણ ૯.

૧૧ પ્લેટો : ફિલેબસ, પા. ૪૮–૫૦ : 'The pleasure of the ludicrous springs from the sight of another's misfortune, the misfortune, however, being a kind of self-ignorance, that is powerless to inflict hurt. A certain malice is here of the essence of comic enjoyment.'

૧૨ જુઓ : 'Comedy is .. .. an imitation of characters of a lower type, — not however, in the full sense of the word bad, the ludicrous being a subdivison of the ugly. It consists in some defect or ugliness which is not painful or ugly.' એરિસ્ટોટલ, 'પોએટિક્સ,' બુચરનું ભાષાંતર, ભાગ ૫. મો, પા. ૨૧ (ચોથી આવૃત્તિ).

૧૩ જુઓ : બુચર, 'એરિસ્ટોટલ્સ થિયરી ઑફ પોએટ્રી ઍન્ડ ફાઈન આર્ટ,' પા. ૩૭૫

૧૪ જુઓ : બુચર, ઉપરનિર્દિષ્ટ, પા. ૩૭૬ : 'Although the ludicrous is always incongruous, yet the incongruous is not always ludicrous.'

૧૫ જ્યૉર્જ મેરેડિથ્, 'એન એસે ઓન કોમેડી' પા. ૮

૧૬ જુઓ : જેમ્સ્ ફીબલમેન, 'ઈન પ્રેઈઝ ઑફ કૉમેડી' પા. ૧૯૧ અને પછીના.

૧૭ જુઓ : This world is a comedy to those who think, a tragedy to those who feel.' હૉરેસ વૉલ્પોલ.

૧૮ વિ.કે. કૃષ્ણમેનનના 'એ થિયરી ઑફ લાફ્ટર'માં ટાંકેલું અવતરણ (પા. ૪૩), 'The size of a man's understanding may be justly measured by his mirth.'

૧૯ મેરેડિથ્–ઉપરનિર્દિષ્ટ, પા. ૮.

૨૦ મેરેડિથ્–ઉપરનિર્દિષ્ટ, પા. ૮૮, ૯૦ : The comic spirit is 'a spirit over-head; luminous and watchful having the sage's brows and the sunny malice of a faun; looking humanely malign and casting an oblique light on humanity, followed by volleys of silvery laughter.'

૨૧ જુઓ : બુચર, 'ઍરિસ્ટોટલ્સ થિયરી ઑફ પોએટ્રી એન્ડ ફાઈન આર્ટ,' પા. ૩૮૫–૮૬.

૨૨ જુઓ : મેરેડિથ ઉપરનિર્દિષ્ટ, પા. ૨૮, ૩૦, ૬૬, ૮૮, ૯૧, ૯૩, ૯૪.

૨૩ બર્ગસૉની હાસ્યમીમાંસા અનેક સ્થળે ઉપલબ્ધ થઈ શકે–જુઓ ફીબલમેન–ઈન પ્રેઈઝ ઑફ કૉમેડી; જ્યૉર્જ ગૉર્ડન–'શેક્સપીરિયન્ કૉમેડી' વગેરે.

પ્રકરણ ૧૩મું

વિદૂષકનો વિનોદ

વિનોદ પાછળ જણાઈ આવતી વિસંગતિ શારીરિક, માનસિક, વાસ્તવિક, સામાજિક એમ વિવિધ પ્રકારની હોઈ શકે.[1] વિનોદી લેખક એવી એક અથવા અનેક પ્રકારની વિસંગતિનો ઉપયોગ હાસ્યકારક લખાણમાં કરે છે. એવાં લખાણ પાછળની લેખકની જે ભૂમિકા હોય, તે પ્રમાણે તે લખાણનું, અને તેમાંથી નિષ્પન્ન થતા વિનોદનું સ્વરૂપ નક્કી થઈ શકે. લેખકમાં જો ખામી શોધવાની તોફાની વૃત્તિ હશે તો તેમાંથી ટીકાત્મક સાહિત્ય અવતરશે, મીઠા શબ્દોમાં મર્મપ્રહાર કરવાની ઇચ્છા હશે તો તેનાંથી ઉપરોધ અથવા વક્રોક્તિ નિર્માશે. આમ સાહિત્યમાં વિનોદ કયા સ્વરૂપે અવતરશે તે લેખકે સ્વીકારેલી ભૂમિકા ઉપર આધાર રાખે છે. કોઈનો ઢોંગ જાહેર કરવાનો ઉદ્દેશ હોય, કોઈની સીધી સાદી નિર્દોષ મશ્કરી કરવાની ઇચ્છા હોય, હેતુ ગમે તે હોય, તો પણ હાસ્યાસ્પદતા વર્ણવતી વખતે જો લેખકના મનમાં હાસ્યાસ્પદ બનેલી વ્યક્તિ વિશે અનુકંપા હોય, તો તેમાંથી નિર્માણ થતો વિનોદ 'પરિણત વિનોદ' બને છે, અને એવા વિનોદને કોમેડીનું સ્વરૂપ પ્રાપ્ત થાય છે.[2]

લખાણ પાછળની લેખકની ભૂમિકાનો વિચાર કર્યા વગર, સાહિત્યમાં વિનોદ જે સ્વરૂપમાં જણાઈ આવે છે, તેનો જ જો આપણે અભ્યાસ કરીએ, તો શબ્દનિષ્ઠ, પ્રસંગનિષ્ઠ, વ્યક્તિનિષ્ઠ એવા વિનોદના વિવિધ પ્રકારો આપણને જણાય છે. પરંતુ, વિનોદ આમ વિવિધ પ્રકારનો હોય, તો પણ તેના ચોક્કસ વર્ગો પાડી શકાય નહીં. વિનોદમાં વિવિધતા હોય છે, અને વિવિધ સ્વરૂપે તે સાહિત્યમાં અવતરે છે. કેટલીક વખત વિનોદના આવિષ્કારમાં આપણને વિવિધ પ્રકારના વિનોદની ભેળસેળ પણ થયેલી જણાય છે.

વિસંગતિનું અચાનક જ્ઞાન વિનોદ નિર્માણ કરે છે. આ જ્ઞાન બે પ્રકારે થઈ શકે. જ્યાં વિરોધ હોવાનું આપણે માનતા હોઈએ, ત્યાં અચાનક આપણને સામ્ય જણાય, અને જ્યાં સામ્યની કલ્પના હોય ત્યાં વિરોધ જણાઈ આવે[3] — આમ અચાનક અને અનપેક્ષિત રીતે થતું સામ્ય અને વિરોધનું જ્ઞાન જુદું જુદું સ્વરૂપ લે છે. કેટલીક વખત અનપેક્ષિત ઠેકાણે અમુક

વસ્તુનો અભાવ બતાવવામાં આવે તો એને આપણે ન્યૂનોક્તિ કહીએ. જ્યાં કલ્પના પણ ન હોય ત્યાં અમુક વસ્તુ અનપેક્ષિત રીતે હાજર રહેલી બતાવવામાં આવે તો તે **અતિશયોક્તિ** કહેવાય. વિનોદી લેખકને અતિશયોક્તિ ખૂબ પ્રિય છે. વિનોદી લખાણમાં હમેશાં અતિશયોક્તિનો ઉપયોગ થતો હોય છે. સામાજિક રીતરિવાજો, સંસ્થાઓ, વ્યક્તિઓ, સામાજિક અને નૈતિક દુર્ગુણો વગેરેનું અતિશયોક્તિપૂર્ણ પ્રદર્શન વિનોદી લેખક કરે છે.[૪]

ઉપર બતાવેલ વિનોદી લખાણના વિવિધ પ્રકારો, તથા વિનોદના અંગભૂત તત્ત્વોને અનુલક્ષીને વિદૂષકના વિનોદનું પરીક્ષણ કરવું એ પ્રસ્તુત પ્રકરણનો મુખ્ય વિષય છે. સંસ્કૃત નાટ્યસાહિત્ય ૧૦ થી ૧૨ સૈકા જેટલા દીર્ઘકાળ સુધી વિસ્તરેલું છે, અને તેના આ દીર્ઘ વિસ્તારમાં વિદૂષકના ચિત્રણ દ્વારા વિનોદનાં વિવિધ સ્વરૂપોનું આલેખન તેમાં થયેલું જણાય તો તેમાં નવાઈ નહીં.

ભરત અને ઍરિસ્ટોટલ, બંનેએ શારીરિક વિકૃતિને વિનોદનું એક અંગ માન્યું છે. શેક્સપીયરના નાટકમાં 'ફૉલસ્ટાફ' નામના એક અતિ જાડા માણસનું પાત્ર ચિતરવામાં આવ્યું છે. તે જ પ્રમાણે સંસ્કૃત નાટકકારોએ પણ ભરતના વિધાનોને અનુસરીને, દરેક વિદૂષકમાં કોઈને કોઈ પ્રકારની શારીરિક વિકૃતિ બતાવી છે, અને તે દ્વારા હાસ્ય નિર્મ્યું છે.[૫] આ વિનોદને આપણે **શારીરિક વિકૃતિનો વિનોદ** કહી શકીએ.

વિદૂષકના આંગિક અને આહાર્ય અભિનયમાંથી નીપજતું હાસ્ય બાહ્ય સ્વરૂપનું છે. વિદૂષકના વેશમાં યથાકાળ પરિવર્તન થયેલું હોય તો પણ તેમાં હાસ્યાસ્પદતા હોય છે, એ ગયા પ્રકરણોમાં બતાવવામાં આવ્યું છે. વિદૂષક પોતે સ્ત્રી હોય એવો અભિનય કરે, માથે ઘૂંઘટ કાઢે અને લટકમટક ચાલે ચાલે એટલે આપણને હસવું આવે છે[૬]

માનસિક વિનોદનું સ્વરૂપ સંમિશ્ર અને વિવિધ છે. સંસ્કૃત નાટકકારોએ વિદૂષકમાં માનસિક અસ્થિરતા, મંદબુદ્ધિ, બાઘાપણું વગેરે દોષો બતાવ્યા છે. કોઈ વખત અમુક વસ્તુ વિદૂષકને સમજાવવામાં આવે તો પણ સમજાતી નથી. કેટલીક વાર પૂછવામાં આવ્યું હોય તેથી ઊલટો જ ઉત્તર તે આપે છે. આવી ઘટનાઓમાંથી નિર્માણ થતું હાસ્ય માનસિક સ્વરૂપનું હોય છે, કારણ કે તેનો સંબંધ આંતરવૈગુણ્ય સાથે છે. દુષ્યન્ત શકુંતલાના પ્રેમમાં પડે છે ત્યારે તે વિદૂષકની મદદ માંગે છે. તે વખતે વિદૂષક બોલી ઉઠે છે, 'શું, મદદ ? શાની ? લાડવા ખાવાની ?' આમ સામાન્ય વાતમાં પણ ઝટ ઉશ્કેરાઈ જઈ, પોતાના વિકારો

અતિશયોક્તિભરી રીતે કહી બતાવવામાં વિદૂષકની માનસિક અસ્થિરતા જણાઈ આવે છે. 'રત્નાવલી'માં વિદૂષક તાળીઓ પાડે છે, અને ચપટીઓ વગાડતો રંગભૂમિ ઉપર નાચવાની શરૂઆત કરે છે. તેથી પ્રેક્ષકોમાં બધે હાસ્યનું મોજું ફેલાય છે. વિદૂષકનું બીકણપણું બે રીતે–(૧) માનસિક વિકૃતિ તરીકે અથવા (૨) ભયના પ્રત્યક્ષ આવિર્ભાવ દ્વારા બતાવેલું જણાય છે. વિદૂષકનું ખાઉધરાપણું પણ એ જ પ્રમાણે બે રીતે બતાવેલું જણાય છે. સુખાસીન વૃત્તિ એ માણસનો આંતરધર્મ છે. વિદૂષક પણ આરામપ્રિય છે. શારીરિક મહેનત તેને પસંદ નથી. આવા ઉલ્લેખો દ્વારા વ્યક્ત થતો વિનોદ માનસિક સ્વરૂપનો છે.

વિદૂષકના ચિત્રણમાં **સામાજિક વિનોદ** પણ બે રીતે જોવા મળે છે. વિદૂષક દ્વારા બ્રાહ્મણ જાતિની મશ્કરી કરવામાં આવી છે. વિદૂષકને ગમે તેની મશ્કરી કરવાનો એક સ્વભાવસિદ્ધ હક્ક મળતો હોય છે, અને તે દ્વારા સામાજિક અને નૈતિક વિસંગતિનો માર્મિક પરિહાસ તે કરતો હોય છે. અર્થાત્ તેના આ પ્રકારના વિનોદને બે કારણોને લીધે મર્યાદાઓ નિર્માણ થઈ છે. એક તો વિદૂષક પોતે જ હાસ્યનો વિષય બન્યો છે, અને બીજું એ કે તેનું વિશ્વ અત્યંત નાનું–રાજાનું અંતઃપુર–હોય છે. પરંતુ, તેના વિનોદમાં આ પ્રમાણે અમુક મર્યાદાઓ હોય તો પણ તેના ઉદ્ગારો વ્યાપક સ્વરૂપના છે. કાલિદાસના વિદૂષકો રાજાના પ્રેમપ્રકરણો, અંતઃપુરના ઝગડાઓ, દરબારી વ્યક્તિઓનું 'હાજી'પણું વગેરે ઉપર પોતાનું ટીકાસ્ત્ર વરસાવતા હોય છે. ભાસનો સંતુષ્ટ વિશિષ્ટ પહેરવેશ વિશેના ધાર્મિક બંધનની મશ્કરી કરે છે.[૭] શૂદ્રકનો મૈત્રેય તો ટીકાકારોનો રાજા છે. જો કે નાટકની કથાવસ્તુની વિશિષ્ટ મર્યાદાને લીધે ગણિકા, વેશ્યાજીવન એ તેની ટીકાના મુખ્ય વિષય બન્યા છે, છતાં નજરમાં આવતી બધી વસ્તુઓને તે પોતાની ટીકામાં આવરી લે છે, અને વિનોદનું જાણે તણખામંડળ જ નિર્મે છે!

આ વિનોદનું સ્વરૂપ શાબ્દિક છે. વિદૂષકના માર્મિક ઉદ્ગારોમાંથી તે જન્મે છે. સંસ્કૃત નાટકોનું સ્વરૂપ અનેક નિયમોથી બંધાયેલું હોવાને લીધે સામાજિક રીતરિવાજોની ટીકા કરવાની જોઈએ તેટલી તક વિદૂષકને મળતી નથી ('પ્રકરણ' નામના વિશિષ્ટ નાટ્યપ્રકારમાં, તથા પ્રહસનોમાં તે માટે ક્ષેત્ર વિશાળ થયેલું આપણને જણાય છે). અભિજાત સંસ્કૃત નાટકોમાં સામાજિક રીતરિવાજોનો અમુક પ્રકારનો ઉપહાસ થયેલો ન જણાય, તો પણ શાબ્દિક વિનોદ અને માર્મિક પરિહાસ માટે તેમાં કોઈ અવકાશ નથી એવું નથી.

શાબ્દિક ગોટાળો આપણને 'સ્વપ્નવાસવદત્તા'માં જોવા મળે છે. વિદૂષક રાજાનું નામ શહેર માટે અને શહેરનું નામ રાજા માટે વાપરે છે.[૮] અપચાને લીધે તેના પેટમાં ગડબડ થતી હોય છે. તે વર્ણવતી વખતે કોયલની બે આંખોમાં ફરતા ડોળાની તે ઉપમા આપે છે. 'मम कोकिलानामक्षिपरिवर्त इव कुक्षिपरिवर्तः संवृत्तः'–એ વાકયમાં અક્ષિ અને કુક્ષિ એ શબ્દોમાંનું સામ્ય, અને 'પરિવર્ત' શબ્દમાંનો શ્લેષ વિનોદમાં ઉમેરો કરે છે, પણ તે સાથે ઉતાવળમાં વિદૂષક કાગડાને કોયલ કહે ત્યારે ખડખડાટ હસવું આવ્યા વિના રહેતું નથી.

પણ, મૈત્રેયે કરેલો શાબ્દિક ગોટાળો વધુ મનોરંજક છે. ભીંતમાં બાકું પાડી ચોર નાસી ગયા હોવાનું જ્યારે રદનિકા તેને જણાવે, ત્યારે અડધી ઊંઘમાં જાગીને તે ઉતાવળમાં પૂછે છે, 'શું કહ્યું ? ચોરને બાકું પાડી ભીંત નાસી ગઈ ?' પછીના પ્રસંગમાં ચેટ તેને વસંતસેના આવી હોવાનું જણાવે છે. વસંતસેનાનું આગમન જણાવવા તે ઉખાણાની ભાષા બોલે છે. પહેલાં સેના અને वसन्त એ શબ્દો તે ઉચ્ચારે છે, અને પછી વિદૂષકને पादौ परिवर्तय એટલે કે શબ્દો ફેરવી નાખવા કહે છે. પણ વિદૂષકને તેમાં કાંઈ સમજાતું નથી, અને તે પોતાના જ પગ ફેરવે છે !

સંસ્કૃત નાટકોમાં શબ્દોની રમત ઉપર આધારિત વિનોદ ઝાઝો જોવા મળતો નથી. મુખ્યતઃ વિનોદ માર્મિક ઉદ્‌ગારો દ્વારા વ્યક્ત થતો હોય છે, અને એવા ઉદ્‌ગારો જેટલા અનપેક્ષિત હોય, તેટલો વિનોદ અધિક પ્રભાવી થાય. માલવિકાને અગ્નિમિત્રની નજરથી દૂર રાખવી હોય, તો બે નાટ્યાચાર્યોની લડવાડ ટાળવી જોઈએ, એવું ધારિણી માને છે. તેથી બે પંડિતોની લડવાડ નિરર્થક છે એમ તે કહે છે. ત્યાં જ વચમાં વિદૂષક બોલી ઊઠે છે, 'રાણીસાહેબ, થઈ જવા દો બે બકરાઓની ટક્કર ! આપણે કયાં એમને મફતનો પગાર આપીએ છીએ !'[૧૦]

તાપસોની વિનંતીને માન આપી આશ્રમમાં રહેવું કે રાજમાતાની આજ્ઞા પ્રમાણે રાજધાની પાછા ફરવું એવી દ્વિધા રાજાના મનમાં હોય છે, ત્યારે વિદૂષક તેને સલાહ આપતો કહે છે, 'ત્રિશંકુની માફક વચમાં જ લટકતો રહે !'[૧૧]

સંસ્કૃત નાટકોમાં પ્રસંગનિષ્ઠ વિનોદના ઘણા દાખલાઓ મળી આવે છે. 'પ્રતિજ્ઞાયૌગંધરાયણ'માં લાડવા માટે વિદૂષક ઉન્મત્તક સાથે લડે છે, તેને 'બે આપી દેવા' પણ તૈયાર થાય છે, એવું શૌર્ય તે શ્રમણકની બાબતમાં પણ બતાવવા તૈયાર છે, પણ અણીને વખતે તેના હાથપગ ઢીલા થઈ જાય છે,

અને તે રડવાની શરૂઆત કરે છે! (અંક ૩). 'અવિમારક'માં સંતુષ્ટ દાસીના હાથમાં સપડાય છે. તે તેને ભોજનની લાલચ આપી તેની અંગુઠી લઈ લે છે, અને ત્યાંથી ચાલી જાય છે! તે વખતે બિચારો વિદૂષક તેનો પીછો પણ કરી શકતો નથી! (અંક ૩) પછી, રાજમહેલમાં કુરંગી અને અવિમારકનું મિલન થાય છે, ત્યારે કુરંગીની સખી બે પ્રેમીઓને એકાંત મળે એ હેતુથી વિદૂષકને ત્યાંથી ચાલ્યા જવાનું કહે છે, પણ વિદૂષક ત્યાં જ ચોંટી રહે છે. સખી તેને ખુશ કરવા ભોજન અને અલંકાર આપવાનું આશ્વાસન આપે છે, તો પણ એ ત્યાંથી જતો નથી. છેવટે સખી તેનો હાથ પકડી તેને ખેંચી જાય છે, ત્યારે તે કહે છે, 'પણ, તમે મને ખેંચો છો શા માટે? હું નાજુક સ્ત્રી છું!!' (અંક ૫)

મૈત્રેયને અંધારાની અને રસ્તા પરના લોકોની બીક લાગે છે, ચારુદત્ત તેને બારણા પાસે બલિ મૂકી આવવા કહે છે, ત્યારે રદનિકા સંગાથ આપે, અને બત્તી હોય, તો જ તે જવા તૈયાર થાય છે. બહાર આવ્યા પછી તેને શકાર મળે છે (અંક ૧). તેની સાથે બોલતી વખતે તે પોતાની હોંશિયારીની (વીરતાની) વાતો કરે છે, પણ પોતાની હિંમત 'ઘરના આંગણે ભસતા કૂતરા' જેટલી જ છે એનો તેને સંપૂર્ણ ખ્યાલ છે. વસંતસેનાના આગમનની સૂચના ચેટ તેને આપે છે, ત્યારે ચેટ તેને ઘણા કોયડા પૂછે છે. વિદૂષકને તેના જવાબ જડતા નથી, તેની ફજેતી થાય છે; તેને જવાબ શોધવા ચારુદત્ત પાસે જવું પડે છે. અને જવાબ કહ્યા પછી પણ તે સમજવા તેને માથાકૂટ કરવી પડે છે. તેની બુદ્ધિ ચાલતી નથી, અને છેવટે તેને પોતાના હાથપગ જ હલાવવા પડે છે! (અંક ૫). ન્યાયાલયના દૃશ્યમાં (અંક ૯) પણ તેની શકાર સાથેની લડવાડ એટલી જ મનોરંજક છે. આ પ્રસંગનો અંત કરુણ બને છે, નહીં તો તેને આપણે ઉત્કૃષ્ટ નિર્દોષ વિનોદી પ્રસંગ તરીકે લેખી શકીએ અર્થાત્ તેમાં કરુણ રસની છાંટ હોવા છતાં તે આપણને હસાવ્યા વિના રહેતો નથી.

મૈત્રેય દાગીનાનો ડબ્બો છાતી ઉપર રાખીને સુએ છે. ઊંઘમાં તે બબડે છે, તથા ચોરી કરવા આવેલો શર્વિલક તેને જાગતો સમજી, નિરાશ થઈ પાછો ફરે છે. પછી, મૈત્રેય ખાલી ઊંઘમાં બબડતો હોવાની તેને જાણ થાય છે, તેથી તે પાછો આવે છે. મૈત્રેય ઊંઘમાં ચારુદત્તને 'ભાઈ, સંભાળો આપના દાગીના' એમ કહી, તે ચારુદત્તને આપવા જાય, ત્યાં જ શર્વિલક સુપકાથી દાગીના લઈ પસાર થાય છે, અને જતી વખતે, 'મહાબ્રાહ્મણ! આ પ્રમાણે જ સો વરસ

સૂતો રહેજે’ એવા આશીર્વાદ બક્ષે છે. આ આખો પ્રસંગ લેખકે કુશળતાથી ચિતર્યો છે.

‘માલવિકાગ્નિમિત્ર’માં (અંક ૪) રાણીને ‘બનાવવા’ માટે ગૌતમ સર્પદંશનું નાટક કરે છે. પ્રેક્ષકોને તેનો ખ્યાલ હોવાને લીધે, તેને ઝેર ચઢે, તે બરાડા પાડે, અને છેવટે તે મરવાનો હોય એ પ્રમાણે રાણીને બધી વ્યવસ્થા કરવાનું જ્યારે તે કહે છે, ત્યારે પ્રેક્ષકો ખડખડાટ હસી પડે છે. ‘શાકુંતલ’માં પણ એવા બે પ્રસંગો વર્ણવવામાં આવ્યા છે, જો કે તેઓ પ્રત્યક્ષ રંગભૂમિ ઉપર બનતા નથી. એક વખત વિદૂષકને દાસીઓના હાથનો માર ખાવો પડે છે (અંક ૫), તો બીજી વખત માતલિ તેના હાડકાં ખોખરાં કરી નાખે છે. (અંક ૬) એ બે પ્રસંગોનું વર્ણન પણ કાંઈ ઓછું હાસ્યકારક નથી.

હર્ષની ઉદયનકથા ઉપર આધારેલી બંને નાટિકાઓમાં વિદૂષકને માથે કઠણ પ્રસંગ આવે છે. નાયક અને નાયિકાનું મિલન થાય, તે માટે દાસી અને વિદૂષક બાજી રચે છે પણ, એક વખત રાણી પોતે ત્યાં અચાનક આવી પહોંચે છે, (પ્રિયદર્શિકા, અંક ૩), અને બીજી વખત નાયિકા માટે નક્કી કરેલાં કપડાં રાણી પોતે પહેરી લે છે (રત્નાવલી, અંક ૩), તેથી તે ઓળખાતી નથી—આમ બંને વખત બાજી ઊંધી વળે છે. આખી વાતની જાણ થતાં રાણી ક્રોધે ભરાય છે. વિદૂષક ગપ્પાં મારીને છુટવાનો પ્રયત્ન કરે છે. પણ આખરે બધું એના ઉપર જ ઢોળાય છે, અને છેવટે તેને કારાવાસમાં જવું પડે છે !

‘નાગાનંદ’માં નાટકકારે વિદૂષકની ફજેતી વર્ણવવામાં એક આખો અંક (અંક ૩) ખર્ચ્યો છે. નાયકના વિવાહ પ્રસંગે વિદૂષકને રેશમી વસ્ત્રો, પુષ્પ-માલા, વગેરે વસ્તુઓ ભેટ મળે છે, તેની ખુશીમાં તે હાથમાં વસ્ત્રો લઈ, અને માથે ફૂલની માળા બાંધી વિદૂષક પસાર થતો હોય છે. ત્યાં ફૂલની સુવાસને લીધે આકર્ષયેલા ભમરા તેને સતાવે છે તેથી તે પોતાની પાસેના રેશમી વસ્ત્રો સ્ત્રીની માફક શરીરે વીંટાળી, માથે ઘૂંઘટ કાઢી ઊભો રહે છે.

આ બાજુ વિટ દારૂ પીને પોતાની પ્રેયસીની શોધમાં ત્યાં આવે છે, અને દારુના ઘેનમાં (સાડી પહેરેલ) વિદૂષકને જ પોતાની પ્રેયસી સમજી તેને મનાવે છે. એટલામાં દાસી (વિટની પ્રેયસી) ત્યાં આવે છે, અને વિટને બીજી સ્ત્રી સાથે પ્રેમચાળા કરતો જુએ છે. પહેલાં તો તે ગુસ્સે થઈ જાય છે, પણ પછીથી તેને વસ્તુસ્થિતિનો ખ્યાલ આવે છે. તે પણ વિદૂષકની મશ્કરી કરવાનું ધારે છે.

દાસીને જોતાં જ વિટ દાસી તરફ વળે છે. તે બંને બોલવામાં મશગૂલ છે એમ જાણી વિદૂષક નાસી જવાનો પ્રયત્ન કરે છે. ચેટ (વિટનો નોકર) તેને જનોઈ ખેંચી પકડી રાખે છે, પણ બંનેના ધમપછાડામાં જનોઈ તૂટે છે.

આ બાજુ વિટ દાસીને આસન ઉપર બેસાડી પ્રણયારાધન કરતો હોય છે, ત્યાં વિદૂષકને પણ તેમની બાજુમાં બેસાડવામાં આવે છે. વિટ દાસી સામે દારુનો પ્યાલો ધરે છે, દાસી એક ઘૂંટડો લે છે, અને વિદૂષક તરફ પ્યાલો સરકાવે છે. પોતાના બ્રાહ્મણ્ય ઉપર થયેલો આ હલ્લો જોઈ વિદૂષક ગુસ્સે થાય છે, પણ તેને પોતે બ્રાહ્મણ પુરવાર કેવી રીતે કરવું તે સમજાતું નથી. વેદમંત્રો તેને આવડતા નથી, અને બ્રાહ્મણત્વનું એકમેવ ચિહ્ન–યજ્ઞોપવીત તૂટી ગયું હોય છે. તેથી દાસીને પગે પડી જેમતેમ તે પોતાનો છુટકારો કરી લે છે. પણ વિદૂષકની મશ્કરી અહીં જ પૂરી થતી નથી. પછીના દૃશ્યમાં નાયિકાની સખી મીઠા શબ્દોમાં તેને 'બનાવે' છે, અને તમાલપત્રનો કાળો રંગ તેને મોંએ ચોપડે છે.

રાજશેખરની 'વિદ્ધશાલભંજિકા' નામની નાટિકામાં (અંક ૨) પણ વિદૂષકને આ પ્રમાણે જ છેતરવામાં આવે છે. એક બાળકને સ્ત્રીનો વેશ પહેરાવી તેની સાથે વિદૂષકનું લગ્ન કરવામાં આવે છે. વિદૂષક–ચારાયણ–ને જ્યારે પરિસ્થિતિનો ખ્યાલ આવે છે, ત્યારે તે ખૂબ ચિડાય છે, અને રાણીની જે દાસીએ આ ગમત કરી હોય છે, તેનું વેર લેવાનું એ નક્કી કરે છે. તે માટે તે એક બાજી રચે છે. પહેલાં તે એક બીજી દાસીને પોતાના વિશ્વાસમાં લે છે. તેને તે એક ઝાડ પાછળ સંતાઈ રહેવાનું કહે છે, અને પછી જ્યારે પેલી દાસી પેલા ઝાડ પાસેથી પસાર થાય, ત્યારે, 'તારું ફલાણા દિવસે મોત થશે' એવી ખોટી ભવિષ્યવાણી કરવાનું તેને કહે છે. અર્થાત્ આ મોત ટાળવા 'બ્રાહ્મણની પૂજા કરીને, તેના પગ નીચેથી પસાર થવાનો' ઉપાય સૂચવવામાં આવે છે. રાણી અને દાસી મોતના ભયે જે પ્રમાણે કહેવામાં આવે તે પ્રમાણે બધું કરે છે. આ બધું રંગભૂમિ ઉપર પ્રત્યક્ષ બતાવવામાં આવે છે! (અંક ૩) જ્યારે દાસી વિદૂષકના પગમાંથી પસાર થાય છે, ત્યારે વિદૂષક મોટેથી હસે છે, અને તેણે દાસીને 'કેવી બનાવી' એ કહે છે. **પ્રસંગનિષ્ઠ વિનોદનાં અનેક ઉદાહરણો આપણને સંસ્કૃત નાટકમાં જોવા મળે છે.**

પરંતુ વિદૂષકનો વિનોદ મુખ્યત: **સ્વભાવનિષ્ઠ છે.** નાટ્યશાસ્ત્રમાં વિદૂષકનું વર્ણન એક વિનોદી નટ તરીકે કરવામાં આવ્યું છે, અને પ્રત્યક્ષ નાટકોમાં તેને વિનોદી પાત્ર તરીકે ચિતરવામાં આવ્યો છે. અર્થાત્ હાસ્યનિર્મિતિ

માટે, વિદૂષકના સ્વભાવની કેટલીક વિશેષતાઓ આપણા નાટકકારોએ નક્કી કરી છે એ વિશેષતાઓને આધારે આપણે વિદૂષકનો વિનોદ સમજવો ઇષ્ટ છે.

(૧) વિદૂષક દેખાવમાં કદરૂપો છે. તેની શારીરિક વિકૃતિ તથા રંગભૂષા અને વેશભૂષામાંની વિપરીતતાનો ઉપયોગ હાસ્યોત્પાદન માટે કરવામાં આવ્યો છે. વિદૂષકનો સાજ કેવો સજવો એ નટ અને દિગ્દર્શકોનો પ્રશ્ન છે, પરંતુ શારીરિક વિકૃતિનો ઉલ્લેખ કરી, તેમાંથી હાસ્ય નિર્માણ કરવાનો પ્રયત્ન કેટલાક નાટકકારોએ જાણી જોઈને કર્યો છે.[૧૨]

(૨) વિદૂષક બ્રાહ્મણ છે. મશ્કરીમાં 'મહાબ્રાહ્મણ' તરીકે તેને સંબોધવામાં આવે છે, જેનો અર્થ વિપરીત લક્ષણાથી 'મૂર્ખ બ્રાહ્મણ' એવો થાય છે. 'અવિમારક'માં સંતુષ્ટ જનોઈ બતાવી પોતે બ્રાહ્મણ હોવાનું પુરવાર કરે છે. તેને અંગૂઠી ઉપર કોતરેલા અક્ષર વાંચતાં આવડતા નથી, કારણ કે એવા અક્ષરો એની પોથીમાં જ નથી! રામાયણ નામના નાટ્યશાસ્ત્રનો તેણે અભ્યાસ કર્યો છે, અને તેમાંના પાંચ શ્લોકો તે એક વરસની અંદર જ શીખી શક્યો છે. એટલું જ નહીં પણ તેમનો અર્થ પણ તે સમજી શક્યો છે![૧૩]

કાલિદાસના વિદૂષકો આ પ્રમાણે પોતાના જ્ઞાનનું પ્રદર્શન કરતાં નથી. ફક્ત એક વખત ગૌતમ ગાયત્રીમંત્રના સોગંદ ખાય છે. ગૌતમ કહે છે.— 'નીતિશાસ્ત્રમાંનો એક અક્ષર પણ હું જાણતો હોઉં તો હું ગાયત્રીમંત્ર જ ભૂલી જાઉં!'[૧૪] અર્થાત્ પોતે કારસ્તાનો રચવામાં કુશળ હોવાનું તે જાણતો હોવાને લીધે પોતાને ગાયત્રીમંત્ર આવડતો નથી, એ જ તેને સૂચવવું હશે!

સંસ્કૃત બોલનારી સ્ત્રી જોઈ મૈત્રેયને 'નાથ ઘાલવાને લીધે સું સું અવાજ કરતી ગાય' યાદ આવે છે, અને ઝીણા (=તીણા) અવાજે ગાનાર ગાયકને જોઈને 'ચીમળાયેલા ફૂલની માળા પહેરી વેદપઠન કરતા ઘરડા ગોરમહારાજ' તેને યાદ આવે છે.[૧૫] બંને તેના હાસ્યના વિષય છે.

'પ્રિયદર્શિકા'માં વિદૂષક ગમે તેમ ઉતાવળે સ્નાન કરી, વેદમંત્રો બોલતો હોય એમ હોઠ ફફડાવતો સ્વસ્તિવાચનનું જમણ જમવા દોટ મૂકે છે! પોતાની વિદ્વત્તાનું તે આટલું જ નાટક કરી શકે છે,[૧૬] કારણ કે વેદ કેટલા હોય છે એની તેને ખબર નથી. રાજા સામે જ્યારે તે પાંચ–છ વેદોની વાત કરે છે, ત્યારે રાજાને કહેવું પડે છે, 'બસ થયું! વેદોની તેં કહેલી સંખ્યા ઉપરથી તું કેવો બ્રાહ્મણ છે તે જણાયું'![૧૭]

'નાગાનન્દ'માં આત્રેય પોતે બ્રાહ્મણ હોવાનું કેવી રીતે પુરવાર કરે ? વેદમંત્રો આવડતા હોય તો તે બોલી બતાવે ને ? તેથી તે વિટને કહે છે, 'દોસ્ત ! તારી દારૂની વાસમાં જ મારા વેદાક્ષરો ઊડી ગયા !'[૧૮]

રાજશેખરનો ચારાયણ પોતાને લખતાં આવડતું નથી એ કબૂલ કરે છે. પણ એક પ્રસંગે તે રાજાને જમીન ઉપર કાંઈક લખી બતાવે છે. તે વખતે રાજા તેને કહે છે, મેં અઢાર લિપિઓનો અભ્યાસ કર્યો હોય તો પણ તારી લિપિ હું ઓળખી શકતો નથી ![૧૯]

આમ, વિદૂષક બ્રાહ્મણ હોવા ઉપરાંત 'વિદ્વાન' છે. તેથી તે બ્રાહ્મણ વિશેનું વિશેષ અભિમાન ધરાવે છે. 'માલવિકાએ નૃત્યારંભમાં બ્રાહ્મણ તરીકે પોતાની પૂજા કરવી જોઈએ તે તે ભૂલી ગઈ, એ જ તેના નૃત્યનો દોષ છે, એમ ગૌતમ કહે છે.[૨૦] પુરૂરવાનો પૂર્વજ ચંદ્ર બ્રાહ્મણના મુખથી–એટલે કે પોતાના મુખથી–બોલે છે એમ 'વિક્રમોર્વશીય'નો માણવક કહે છે.[૨૧] હર્ષે વિદૂષકના બ્રાહ્મણત્વની હલકી મશ્કરી કરી છે. આમ સંસ્કૃત નાટકોમાં વિદૂષકનું બ્રાહ્મણ વિશેનું જાતિ અભિમાન અને વેદવિષયક અજ્ઞાન બંને વસ્તુઓનો હાસ્ય માટે ઉપયોગ થયેલો જણાય છે.

(૩) વિદૂષક ભોજનપ્રિય છે. તેના ખાઉધરાપણાનો ઉપયોગ નાટકકારો હાસ્ય માટે કરે છે. પણ તેનું ખાઉધરાપણું અમર્યાદિત હોય, તો પણ તેમાંથી નિર્માયેલો વિનોદ મર્યાદિત સ્વરૂપનો છે, કારણ કે તેના ખાઉધરાપણા ઉપર કરાયેલો વિનોદ એક જ પ્રકારનો–બીબાંઢાળ–બન્યો છે. ભાસનો વિદૂષક અપચન વિશેની તકરાર કરે છે, તો શૂદ્રકના મૈત્રેયને ગરીબીને લીધે ભોજનવૈભવ નાશ થયાનું દુ:ખ છે. અર્થાત્ ભવિષ્યમાં પછી જ્યારે તેના દિવસો સુધરે છે, અને મિષ્ટાન્નોથી ભરેલો થાળ તેની સામે આવે છે, ત્યારે 'જેમ ચિત્રકાર પીંછી રંગદાનીમાં જરાક બોળી રંગદાનીને બાજુએ સરકાવી દે, તેમ તે જુદા જુદા પદાર્થોનો જરાક આસ્વાદ લઈ તેમને બાજુએ સરકાવી દેતો'. આ પ્રમાણે, જ્યારે તેને ભરચક ખાવા મળતું ત્યારે તેની અવસ્થા 'ચોકમાં વાગોળતા બળદ' જેવી થતી.[૨૨] ભોજનનું ખાલી આમંત્રણ મળે તો પણ વિદૂષકના મોંએ પાણી છૂટે છે. એ આનંદમાં દાસી સંતુષ્ટ પાસેથી અંગૂઠી ઝૂટવી શકે છે,[૨૩] માણવક પાસેથી રાજાનું પ્રેમરહસ્ય જાણી શકે છે.[૨૪] માઢવ્યને તો ખાવા સિવાય બીજું કાંઈ સૂઝતું જ નથી, અને માણવક માટે, 'જ્યાં જ્યાં નજર એની ઠરે, યાદી ઝરે ત્યાં લાડુની !' એમ કહી શકાય. તેના મત પ્રમાણે જગતમાં સૌથી રમણીય સ્થળ હોય તો તે રસોડું

જ છે.[૨૫] ભોજનપ્રેમનું તત્ત્વજ્ઞાન વસંતકના શબ્દોમાં કહીએ તો, 'માણસને કોઈ રોગ ન હોય, ખાધેલું પચતું હોય, અને ભૂખ સારી લાગતી હોય, તો તે સુખી માણસ કહેવાય ![૨૬]

(૪) વિદૂષક સ્વભાવે બીકણ છે, જે બ્રાહ્મણોની એક ખાસ વિશેષતા છે. ભવભૂતિએ કહ્યું છે કે બ્રાહ્મણોનું બળ તેમની જીભમાં હોય છે.[૨૭] વિદૂષકનું બીકણપણું સંસ્કૃત નાટકકારોએ બે રીતે વર્ણવ્યું છે–(૧) વિદૂષકને પ્રત્યક્ષ બીકણ બતાવી અને (૨) તેનું ખોટું શૌર્ય બતાવી. સામાન્ય રીતે બધા વિદૂષકો સાપથી ગભરાય છે. મૈત્રેયને અંધારાની બીક લાગે છે. આત્રેય ભમરાઓ વળગ્યા હોવાને લીધે દોટ મૂકે છે. રાક્ષસોનું ખાલી નામ સાંભળતાં જ માઢવ્યના હોશ-કોશ ઊડી જાય છે.[૨૮] કેટલાક વિદૂષકો રાજમહેલમાંની દાસીઓથી ગભરાય છે. રાણીનો તેને ભય લાગે તો તે સ્વભાવિક છે.

વિદૂષકનું શૌર્ય આંબાનો મોર પાડવામાં અથવા ભમરા ઊડાડવામાં જણાઈ આવે છે. વિદૂષકની શૂરતાનું રહસ્ય આપણને મૈત્રેયના શબ્દોમાં સ્પષ્ટ થાય છે, તે શકારને કહે છે 'ઘરઆંગણે કૂતરા પણ ભસવાનું ભૂલતા નથી, તો મારા જેવો બ્રાહ્મણ શું પાછો પડે ?'[૨૯]

વિદૂષકની ઉપર નિર્દિષ્ટ વિશેષતાઓ રૂઢિગત છે. પણ, વિનોદી પાત્રમાં આપણને ખાસ જોવા મળે છે તેની ચાલાક બુદ્ધિ ! વિદૂષકના માર્મિક ઉદ્‌ગારોમાં ઊંડું વ્યવહારજ્ઞાન ભરેલું હોય છે. કેટલીક વખત વિદૂષકનો બબડાટ મૂર્ખાઈભર્યો લાગે તો પણ તેમાં તેનું ડહાપણ જણાય છે. દા. ત. ઉપર બતાવેલી વિદૂષકની સુખની વ્યાખ્યા જ જોઈએ. તેમાં એક દૃષ્ટિએ વિદૂષકના ખાઉધરાપણાનું હાસ્ય-કારક સમર્થન થયેલું હોય તો પણ, વિચાર કરતાં આપણને તેનું કહેવું બરાબર જણાશે. માલવિકા સાથે અગ્નિમિત્ર પ્રેમાલાપ કરતો હોય, ત્યાં જ પાછળથી ઈરાવતી આવે છે. તે વખતે રાજાને 'શું કરવું' તે સૂઝતું નથી. તે વખતે ગૌતમ તેને સલાહ આપતા કહે છે કે 'ચોર ચોરી કરતાં પકડાય તો તેણે કહેવું જોઈએ કે તે તો કેવળ શાસ્ત્રીય પ્રયોગ કરતો હતો !'[૩૦] ગૌતમનું કહેવું સો ટકા સાચું છે, કારણ કે જ્યારે ચોર પકડાય ત્યારે તે બીજું કરી પણ શું શકે ?[૩૧] 'વિક્રમોર્વશીય'માં રાણી જ્યારે રાજાને બીજું લગ્ન કરવા પરવાનગી આપે છે, ત્યારે માણવક તેની (રાણીની) મશ્કરી કરતાં કહે છે, માછીમારના હાથમાંથી માછલી છૂટે તો તેને લાગે છે કે તેટલો ધરમ જ થયો ![૩૨] પ્રેમમાં ઉતાવળા બનેલ અગ્નિમિત્રની ટીકા કરતાં ગૌતમ કહે છે, 'વાહ ! દરિદ્રી દરદી જેવી છે

આપની અવસ્થા ! વૈદરાજ રોગ પણ તપાસે અને દવા પણ લાવી આપે !!'[૩૩] ગણિકા વિશે બોલતાં મૈત્રેય કહે છે, 'વેશ્યા એટલે જોડામાં પેસેલી કાંકરી જ જાણી લ્યો. બહાર કાઢતાં પણ ખૂંચે !'[૩૪]

વિદૂષક માત્ર ટીકા કરનાર ટીકાકાર નથી. કેટલીક વખત અને વિશેષતઃ વિરહાવસ્થામાં, નાયકને દિલાસો આપતાં તે એક ફિલસૂફ પ્રમાણે બોલે છે. માઢવ્ય દુષ્યન્તને કહે છે, 'સત્પુરુષો કદાપિ શોકમાં અસ્વસ્થ થતા નથી. વાવાઝોડું વાય તો પણ પર્વતો કદાપિ હાલતા નથી !'[૩૫]

જીવનમાં એક પ્રકારની અલિપ્તતા સેવી, સંકટ સમયે પણ પોતાની અવસ્થાને હસી કાઢવી એ જો પ્રસન્ન વિનોદની નિશાની હોય, તો એવો વિનોદ આપણને સંતુષ્ટ અને મૈત્રેયના પાત્રોમાં જોવા મળે છે. કુરંગી પ્રેમમાં નિરાશ થવાને લીધે આપઘાત કરવાનો પ્રયત્ન કરે છે. તેટલામાં જ અવિમારક આવે છે, અને તેને બચાવે છે. તે રડતી હોય છે, ત્યારે સંતુષ્ટ તેને કહે છે, 'આમ રડીને તમે તમારી જાતને દુઃખી ના કરશો, નહીં તો હું પણ રડી દઈશ ! પણ મારી એક જ મુશ્કેલી છે, કે મને આંસુ જ નથી આવતાં ! મારા ડોસા ગુજરી ગયા ત્યારે મેં રડવાનો પ્રયત્ન કરેલો, પણ આંસુ જ ના આવે !'[૩૬] સંતુષ્ટના આ મૂર્ખાઇભર્યા બબડાટમાં કુરંગીનું દુઃખ વિરમી ગયું હોય તો નવાઈ નહીં. ગરીબીનું દુઃખ ભોગવતો ચારુદત્ત ગરીબી વિશે કડવા શબ્દો કહે છે, પણ મૈત્રેય એ વિશે રમૂજ આણે છે. તે કહે છે, 'દોસ્ત ! પૈસો એટલે પાપ ! સવારના નાસ્તાની જેમ હંમેશાં અપૂરતો રહેવાનો ! ભરવાડના છોકરાં જેમ પોતાને મધમાખીઓ ન કરડી ખાય એવે ઠેકાણે જઈ બેસે, તેમ સંપત્તિ પણ તેને કોઈ ન ખાઈ શકે ત્યાં જ જઈ બેસવાની !'[૩૭] વિદૂષકના આ ઉદ્‌ગારોમાં આપણે સુખદુઃખની તડકીછાંયડી જોઈએ છીએ.

વિદૂષકનો અસામાન્ય હોંશિયારીભર્યો વિનોદ તેનાં માર્મિક અવલોકન અને ચાલાક બુદ્ધિમાંથી જન્મે છે. અને તેથી, વિદૂષકના ગુણોમાં તેની હોંશિયારીની ગણના કરવામાં આવી છે. વિદૂષક દેખાવે બાઘો હોય, તો પણ બાઘાપણું તેના વેશમાં હોય છે, બુદ્ધિમાં નહીં.

ટિપ્પણ

૧ જુઓ : જેમ્સ ફીબલમેન–'ઈન પ્રેઇઝ ઓફ કોમેડી', પા. ૧૯૫.
૨ જુઓ : મેરેડિથ, 'એન એસે ઓન કોમેડી, પા. ૭૯–૮૦.
૩ જુઓ : બુચર, 'એરિસ્ટોટલ્સ પોએટિક્સ,' પા. ૩૭૫–૭૬.

૪ જેમ્સ રીઅલમેન, ઉપરનિર્દિષ્ટ, પા. ૧૮૧.

૫ જુઓ : પ્રકરણ ૩જું. 'વિદૂષકનું રૂપ'

૬ જુઓ : પ્રકરણ ૧૦મું 'વિદૂષકની ભૂમિકા અને તેનું કાર્ય'.

૭ અવિમારક : ૫ ૪. ૨૬-૨૭. 'आम भवति । यज्ञोपवीतेन ब्राह्मणः, चीवरेण रक्तपटः । यदि वस्त्रमपनयामि श्रमणको भवामि ॥

૮ 'अस्ति नगरं ब्रह्मदत्तं नाम । तत्र किल राजा कांपिल्यो नाम । 'સ્વપ્નવાસવદત્તા' અંક ૫. ગોટાળાને લીધે થતી શાબ્દિક હેરફેરને અંગ્રેજીમાં malapropism કહેવામાં આવે છે.

૯ મૃચ્છકટિક, ૩.૨૧-૧૩ : 'आः दास्याः पुत्रिके किं भणसि । चौरं कर्तयित्वा सन्धिर्निष्क्रान्तः ।' (શબ્દશઃ અર્થ, 'ચોરને કાપીને બાકું નાસી ગયું')

૧૦ માલવિકાગ્નિમિત્ર, ૧.૧૫. ૧૫-૨૦ : ' भवति प्रेक्षाम उरभ्रसंपातम् । किं मुधा वेतनदानेन ।'

૧૧ શાકુન્તલ, ૨.૧૬.૨૨ : 'त्रिशङ्कुरिव अन्तराले तिष्ठ ।'

૧૨ જુઓ : પ્રકરણ ૩ જું. 'વિદૂષકનું રૂપ'

૧૩ અવિમારક, અંક ૨, પ્રવેશક :

(१) ' कस्मादहमवैदिकः.... अस्ति रामायणं नाम नाटयशास्त्रम् । तस्मिन् पञ्च श्लोका असम्पूर्णे संवत्सरे मया पठिताः ।' (२) ' न केवलं श्लोका एव, तेषामर्थोऽपि ज्ञातः । अन्यच्च अपरो विशेषः, ब्राह्मणो दुर्लभोऽक्षरज्ञोऽर्थज्ञश्च ।' (३) अजानानः किं भणिष्यामि । भवतु दृष्टम् ।... भवति, एतदक्षरं मम पुस्तके नास्ति ।

૧૪ માલવિકાગ્નિમિત્ર, ૪.૧૭. ૧૨-૧૩ : 'भवति, यदि नीतेरेकमप्यक्षरं पठेयं तदा गायत्रीमपि विस्मरेयम् ।'

૧૫ મૃચ્છકટિક, ૩.૩.૭-૧૦ :

' मम तावद् द्वाभ्यामेव हास्यं जायते । स्त्रिया संस्कृतं पठन्त्या मनुष्येण च काकलीं गायता । स्त्री तावत् संस्कृतं पठन्ती दत्तनवनस्येव गृष्टिः अधिकं सूसूशब्दं करोति । मनुष्योऽपि काकलीं गायन् शुष्कसुमनोदामवेष्टितो वृद्धपुरोहित इव मन्त्रं जपन् दृढं मे न रोचते ।

૧૬ પ્રિયદર્શિકા, અંક ૨ : ' ननु भणितोऽस्मि... उपवासनियमस्थिता देवी.... शब्दायते । तद् यावद् धारागृहोद्यानदीर्घिकायां स्नात्वा देवीपार्श्वं गत्वा कुक्कुटवादं करिष्यामि । अन्यथा कथमस्माभिः सदृशाः ब्राह्मणा राजकुले प्रतिग्रहं कुर्वन्ति ।'

૧૭ પ્રિયદર્શિકા, ૨,૧. ૬-૧૧ : विदूषकः – (सगर्वम्) भोः, ईदृशः खलु ब्राह्मणः । यश्चतुर्वेदपञ्चवेदषड्वेदब्राह्मणसहस्रपर्याकुले राजकुले प्रथममहमेव देवीसकाशात् स्वस्तिवायनं लभे ।

राजा – (विहस्य) वेदसंख्यया एव आवेदितं ब्राह्मण्यम् ।

૧૮ નાગાનન્દ, ૩.૩.૭૯-૭૯. : 'भवति, अनेन सीधुगन्धेन पिनद्धानि (પાઠાન્તર नष्टानि) मे वेदाक्षराणि ।'

૧૯ વિદ્ધશાલભંજિકા : અંક ૧, 'नाहं लिखितुं ज्ञातः ।' અંક ૨ : विदूषकः– (भूमौ अक्षराणि लिखति ।) राजा – अष्टादशलिपिविदो वयं न त्वदीयाक्षरविचक्षणाः ।

૨૦ માલવિકાગ્નિમિત્ર, ૨.૯.૪-૫ : 'प्रथमोपदर्शने प्रथमं ब्राह्मणस्य पूजा कर्तव्या । सा ननु वो विस्मृता ।'

૨૧ વિક્રમોર્વશીય, ૩.૭.-૨-૩ 'भोः, ब्राह्मणसंक्रामिताक्षरेण ते पितामहेनाभ्यनुज्ञात आसनस्थितो भव यावदहमपि सुखासीनो भवामि ।'

'મૃચ્છકટિક'માં ચારુદત્તનો નોકર મૈત્રેયને પગ ધોવડાવવા કહે છે. તેમાં મૈત્રેયને બ્રાહ્મણત્વનું અપમાન થએલું લાગે છે. જુઓ : विदूषकः – (सक्रोधम्) भो वयस्य एष इदानीं दास्याः पुत्रो भूत्वा पानीयं गृह्णाति । मां पुनर्ब्राह्मणं पादौ धावयति ।' મૃચ્છકટિક, ૩.૬-૧૫-૧૬, 'નાગાનન્દ'માં પણ વિદૂષકનું સ્વાભિમાન એવું જ જાગૃત છે. તે કહે છે, '(सरोषम्) कथं राजमित्रं ब्राह्मणो भूत्वा दास्याः पुत्र्याः पादयोः पतिष्यामि ।' અંક ૩.

૨૨ મૃચ્છકટિક, અંક ૧-'हा अवस्थे तूलयसि.... यो नामाहं तत्रभवतश्चारुदत्तस्य ऋद्ध्याहोरात्रं प्रयत्नसिद्धैरुद्गारसुरभिगन्धिभिर्मोदकैरेवाशितोऽभ्यन्तरचतुःशालक-द्वार उपविष्टो मल्लकशतपरिवृतश्चित्रकर इवाङ्गुलीभिः स्पृष्ट्वाऽपनयामि । नगर-चत्वरवृषभ इव रोमन्थयमानस्तिष्ठामि।...'

૨૩ અવિમારક, અંક ૨ પ્રવેશક.

૨૪ વિક્રમોર્વશીય, અંક ૨.

૨૫ વિક્રમોર્વશીય, અંક ૩ : રાજાનું અવલોકન આ પ્રમાણે છે:-

'सर्वत्रौदरिकस्य अभ्यवहार्यमेव विषयः ।' બીજા અંકમાંનો આ સંવાદ પણ સાંભળવા જેવો છે :—

राजा – अथ क्वेदानीमात्मानं विनोदयेयम् ।

विदूषकः– महानसं गच्छावः ।

राजा- किं तत्र ।

विदूषकः- तत्र पञ्चविधस्याभ्यवहारस्योपनतसंभारस्य योजनां प्रेक्षमाणाभ्यां शक्यमुत्कण्ठा विनोदयितुम् ।

ત્રીજા અંકમાં વિદૂષક સ્વર્ગની નિંદા કરે છે–किं वा स्वर्गे स्मर्तव्यम् । न वा अश्यते न वा पीयते । केवलमनिमिषैर्नयनैर्मीना विडम्ब्यते ।

૨૬ સ્વપ્નવાસવદત્તા, અંક ૪, વિદૂષક કહે છે–‘भोः सुखं नामयपरिभूतं अकल्यवर्तं च ।

૨૭ ઉત્તરરામચરિત, ૫.૩૨ : ‘सिद्धं ह्येतद्वाचि वीर्यं द्विजानाम् ’ ।

૨૮ શાકુંતલ, અંક ૨;

राजा- माढव्य, अप्यस्ति शकुन्तलादर्शने कुतूहलम् ।

विदूषकः- प्रथमं सपरिवाहमासीत् । इदानीं राक्षसवृत्तान्तेन बिन्दुरपि नावशेषितः ।

૨૯ મૃચ્છકટિક, ૧.૪૨. ૨૦–૨૧. ‘भोः स्वके गेहे कुक्कुरोऽपि तावच्चण्डो भवति किं पुनरहं ब्राह्मणः ।’

૩૦ માલવિકાગ્નિમિત્ર, ૩.૧૯. ૧૩–૧૪. ‘कर्मगृहीतेन कुम्भीलकेन सन्धिच्छेदने शिक्षितोऽस्मीति वक्तव्यं भवति ।’

૩૧ વિક્રમોર્વશીય, ૨.૨૦.–૧૩ : ‘लोमेण गृहीतस्य कुम्भीलकस्य अस्ति वा प्रतिवचनम् ।’

૩૨ વિક્રમોર્વશીય, ૩.૧૩. ૩૬–૩૭ : ‘छिन्नहस्तो मत्स्ये पलायिते निर्विण्णो धीवरो भणति धर्मो मे भविष्यतीति ।’

૩૩ માલવિકાગ્નિમિત્ર, ૨.૨૧. ૧–૨. ‘साधु त्वं दरिद्र इवातुरो वैद्येनोपनीयमानमौषधमिच्छसि ।’

૩૪ મૃચ્છકટિક, ૫.૭. ૯–૧૦ : ‘गणिका नाम पादुकान्तरप्रविष्टेव लेष्टुका दुःखेन पुनर्निराक्रियते ।’

૩૫ શાકુંતલ, ૬.૮. ૩૫–૩૬; : ‘कदापि सत्पुरुषाः शोकपात्रात्मानो न भवन्ति । ननु प्रवातेऽपि निष्कम्पा गिरयः ।’

૩૬ અવિમારક, ૫.૪. ૫–૮ : ‘अलमतिमात्रं सन्तापेन । अथवा अहमपि रोदिमि । एकमपि तत्र दुर्लभं मम नयनाद् बाष्पं न निर्गच्छति । यदा मे पितोपरतस्तदा महतारम्भेण रोदितुमारब्धः । बाष्पं न निर्गच्छति ।’

૩૭ મૃચ્છકટિક, ૧.૧૨. ૩–૪. ‘भो वयस्य, एते खलु दास्याः पुत्रा अर्थकल्यवर्ता वरटाभीता इव गापालदारका अरण्ये यत्र यत्र न खाद्यन्ते तत्र तत्र गच्छन्ति ।’

પ્રકરણ ૧૪મું

વિદૂષકની અવનતિ

નાટક મુખ્યતઃ લોકાનુરંજનનું પ્રભાવપૂર્ણ સાધન છે એમ ભરત માનતા હોય, તો પણ કેવળ હાસ્યવિનોદ અને મનોરંજનમાં જ નાટકનું કાર્ય સમાપ્ત થાય છે, એવું તે માનતા નથી. શાસ્ત્રકારોએ વિદૂષકના ગુણોમાં તેની વ્યાવહારિક ચતુરાઇનો સમાવેશ કર્યો છે, અને ભરતે પણ તેના ભેદ વર્ણવતી વખતે, તે નાયકનો અનુરૂપ સહચર બની શકે એવી વિશિષ્ટ ભૂમિકા તેને નાટકમાં સોંપી છે. પણ સૌથી મહત્ત્વની વાત તો એ છે કે ભરત હાસ્યને એક સ્વતંત્ર રસ માને છે. તે ઉપરથી આપણે એમ કહી શકીએ કે ભરતની હાસ્ય વિશેની કલ્પના કેવળ શારીરિક વ્યંગ અથવા અન્ય બાહ્ય મામૂલી તત્ત્વો ઉપર આધારિત નથી. નાટકમાં કોઇ ને કોઇ સામાજિક આશય હોવો જોઈએ એ મહત્ત્વના મુદ્દા વિશે એમણે પહેલેથી જ વિચાર કર્યો હતો.

ભરતે બતાવેલા હાસ્યના અને વિદૂષકના પ્રકારો પોતાના નાટકોમાં વર્ણવી નાટકકારોએ તેના નિયમોનું પાલન કર્યું હોય, તો પણ તેમણે પોતાનું કલા-વિષયક સ્વાતંત્ર્ય ગુમાવ્યું નથી. શાસ્ત્રીય નિયમોમાં ગૂંચવાઇ ન રહેતા માનસિક અને સામાજિક વિનોદનું પરિણત સ્વરૂપ તેમણે પોતાના નાટકોમાં ચિતર્યું છે એમ આપણે કહી શકીએ.

આ સંદર્ભમાં ભરતે વર્ણવેલા વિદૂષકના પ્રકારો જોતાં, તેઓ વિશિષ્ટ સાહિત્યિક અને સામાજિક રૂઢિઓ ઉપર આધારિત હોય એવું આપણને લાગે છે. નાટકમાં નાયકના આદર્શો નક્કી થયા પછી, વિદૂષક પણ તદનુરૂપ હોવો જોઇએ એ કલ્પના રૂઢ થઈ, અને વિવિધ પ્રકારના વિદૂષકો—તાપસ, રાજજીવી, દ્વિજ અને શિષ્ય—અસ્તિત્વ પામ્યા. અર્થાત્ વિદૂષકના આ પ્રમાણે વિવિધ પ્રકારો ઉપલબ્ધ હોય, તો પણ એ બધામાં વિનોદી પાત્ર તરીકે કોઇ મૂળભૂત સમાન તત્ત્વ આપણને જણાય છે. એ તત્ત્વને અનુસરી પાશ્ચાત્ય વિવેચકોએ પણ વિનોદી પાત્રના વિવિધ પ્રકારો નક્કી કરવાના પ્રયત્નો કર્યા છે. દા. ત. પ્રાચીન ગ્રીક નાટકને અનુલક્ષીને ઍરિસ્ટોટલે વિનોદી પાત્રના ત્રણ પ્રકારો બતાવ્યા છે. (૧) **બફૂન**—આમાં મૂર્ખ વિદૂષકનું ચિત્રણ કરવામાં આવે છે. (૨) **ઍરોન**—આમાં વિનોદી પાત્ર ઉપરથી મૂરખ હોય એવું લાગે તો પણ તે અંદરથી ચાલાક

અને વ્યવહાર બુદ્ધિવાળું હોય છે. (૩) ઇમ્પોસ્ટર–ખોટા શૌર્ય અને શાણપણા હેઠળ પોતાનો ખરો બીકણ સ્વભાવ અને મૂર્ખતા છુપાવનાર ઢોંગીનું ચિત્રણ આમાં કરવામાં આવે છે.[1]

સંસ્કૃત નાટકના વિદૂષકોને પણ આ પ્રકારો ઓછાવત્તા પ્રમાણમાં લાગુ પાડી શકાય. દા. ત. બફૂન અને ઇંપોસ્ટર લગભગ આપણા સામાન્ય વિદૂષક જેવા જ હોય છે. શકારના પાત્રમાં આપણને ઇંપોસ્ટરનો ઉત્તમ દાખલો જોવા મળે છે. 'માલવિકાગ્નિમિત્ર'નો ગૌતમ અને 'નાગાનન્દ'માં વિદૂષકની ફરજેતી કરનાર ચેટ–એ બંનેમાં આપણને ઍરોન જોવા મળે છે.

પરંતુ એકંદરે વિદૂષકના પાત્રના મૂલત: બે પ્રકારો હોઇ શકે, એવો પ્રો૦ ગૉર્ડનનો મત છે–(૧) મૂર્ખ–આમાં ગાંડા અથવા બાઘા પાત્રનું ચિત્રણ કરવામાં આવે છે. તે ખરેખર મૂર્ખ છે. (૨) ધૂર્ત અથવા શઠ – આમાં ઉપરથી બાઘો અથવા ગાંડો હોવાનું નાટક કરે તો પણ અંદરથી શઠ હોય એવા પાત્રનું ચિત્રણ કરવામાં આવે છે.

આ પ્રકારોના વિવિધ ઉપપ્રકારો કલ્પી શકાય.[2] એ દૃષ્ટિએ સંસ્કૃત વિદૂષકોનું પરીક્ષણ કરતાં તેમાં પણ દ્વિવિધ પ્રવૃત્તિ આપણને જણાય છે. (૧) સંસ્કૃત વિદૂષક પોતે હાસ્યનો વિષય બને છે. (૨) તેઓ બીજાની પણ મશ્કરી કરે છે. વિનોદી પાત્રની આ દ્વિવિધ પ્રવૃત્તિનો ભરતને પણ ખ્યાલ હતો એ 'વિદૂષક પોતાની વિપરીતતાથી હસે છે અને બીજાને હસાવે છે' એ વચન ઉપરથી જાણી શકાય.[3]

બીજાની મશ્કરી કરવા માટે વિદૂષકમાં ડહાપણ હોવું જોઇએ. એવું ડહાપણ હોવા છતાં તેનો તેને ખ્યાલ હોય અથવા ન પણ હોય. આ સૂક્ષ્મ ભેદ ધ્યાનમાં લેતા ઍરિસ્ટોટલની માફક સંસ્કૃત વિદૂષકના પણ ત્રણ ભેદ બતાવી શકાય. વિદૂષકના પહેલા પ્રકારમાં મૂર્ખ અથવા ગાંડા વિદૂષકનું પાત્ર આપણે લઈ શકીએ. આ વિદૂષક પોતે હાસ્યનો વિષય બને છે. તે બાઘો છે. નાટ્યદૃષ્ટિએ તેને નાટકમાં સ્વતંત્ર અસ્તિત્વ હોતું નથી. કેવળ નાયકના સહચર તરીકે તે નાટકમાં પ્રવેશે છે. તેની બુદ્ધિ મંદ છે. નાટકમાં કોઈ પણ સ્વતંત્ર કામગીરી તેને સોંપવામાં આવતી નથી, પણ નાયકના સહચર તરીકે કોઈ મામૂલી કામ તેને કરવું પડે છે, જે તે પોતાના પ્રમાદને લીધે અથવા બાઘાપણાને લીધે હંમેશાં બગાડી નાંખે છે, અને ઘણી વખત નાયક માટે નવી અડચણો ઊભી કરે છે. આ વિદૂષકમાં થોડી અક્કલ હોય અને તેનો ઉપયોગ તે બીજાની મશ્કરી કરવામાં

કરે, તો પણ સામાન્ય રીતે, તે પોતે જ આખરે મશ્કરીનું પાત્ર બને છે, અને આમ, તેની બીજાએ કરેલી મશ્કરીને લીધે વધુ હાસ્ય નિર્માય છે. ટૂંકમાં, આ વિદૂષક પોતે જ હાસ્યનો વિષય બન્યો છે.

સંસ્કૃત નાટકોમાંના ઘણાંખરાં વિદૂષકોનો સમાવેશ આ પ્રકારના વિદૂષકમાં થાય છે. કાલિદાસ તથા હર્ષના માઢવ્ય તથા આત્રેય આ પ્રકારના વિદૂષકના ઉત્તમ નમૂના છે. 'વિક્રમોર્વશીય' અને 'પ્રિયદર્શિકા'માંના માણવક અને વસંતક પણ બાઘા તથા પ્રમાદી છે. નાટકમાં તેમની ખુલ્લી મશ્કરી ન થઈ હોય, તો પણ તેમના જાત મૂર્ખ વિદૂષકના જ છે. આથી વિરુદ્ધ, સંતુષ્ટ તથા મૈત્રેય જેવા વિદૂષકો કોઈ વખત છેતરાય તો પણ તેમની જાત જૂદી છે.

વિદૂષકનો બીજો પ્રકાર છે ડાહ્યા વિદૂષકનો. આ વિદૂષકને આપણે **ભાષ્યકાર વિદૂષક** કહી શકીએ. આ વિદૂષક ઉપરથી બાઘો જણાય તો પણ ખરી રીતે તે ચાલાક હોય છે. તેનું અવલોકન સૂક્ષ્મ અને વ્યવહારુ ડહાપણથી ભરેલું છે. શેક્સ્પીયરના ટચસ્ટોનની માફક આ વિદૂષક પોતાની નજરમાં આવતી બધી વસ્તુઓની મશ્કરી કરતો હોય છે. પોતાની સૂક્ષ્મ અવલોકનશક્તિ દ્વારા જીવનમાંના અનેક સત્યો તે સંઘરી રાખે છે, અને તક મળતાં, પોતાની રૂઢિગત સ્વરૂપની મૂર્ખતા હેઠળ તે પોતાના માર્મિક અવલોકનો રજૂ કરે છે. આ વિદૂષકની વિશેષતા તો એ છે કે, પોતાની બુદ્ધિનો અથવા ડહાપણનો તેને ખ્યાલ હોતો નથી, તેમજ તેનો તેને ગર્વ નથી. છતાં તેના મૂર્ખાઈભર્યા બબડાટમાં જીવનના નર્યાં સત્યો છુપાયેલા હોય છે. તેથી આ પ્રકારના વિદૂષકને આપણે જીવનનો ભાષ્યકાર વિદૂષક કહી શકીએ. વિનોદમાં ઘણીવાર ડોકાઈ જતો માનવ વિશેનો પ્રેમ આપણને આ વિદૂષકમાં જોવા મળે છે, અને તેથી પોતાના મિત્ર નાયક માટે ગમે તેવો સ્વાર્થત્યાગ કરવા તે તૈયાર હોય એવું આપણને જણાય છે.

આ પ્રકારના વિદૂષકનું ઉત્તમ ઉદાહરણ આપણને મૈત્રેયમાં જોવા મળે છે. ભાસના સંતુષ્ટમાં મૈત્રેય જેટલા ગુણ ન હોય તો પણ તેનો નાયક વિશેનો પ્રેમ અથવા મિત્રભાવ અજોડ છે. તે ડાહ્યો છે. 'સ્વપ્નવાસવદત્તા'માંનો વસન્તક નાયકનો વિશ્વાસુ મિત્ર છે. તેના બબડાટમાં ડહાપણ ભર્યું છે. નાયકને દિલાસો આપવાનું કામ તે બરાબર કરે છે. 'રત્નાવલી'નો વિદૂષક મુખ્યત: બાઘો છે, પણ નાયક વિશેની તેની સ્વામીભક્તિ એટલી અસામાન્ય છે કે પોતાના મિત્ર ખાતર તે આગમાં પણ કૂદી પડવા તૈયાર થાય છે. આ બધા વિદૂષકો એક જ જાતના કહેવાય.

વિદૂષકનો ત્રીજો પ્રકાર છે શઠ વિદૂષકનો. શરીર ઉપર વિદૂષક કપડાં ચડાવ્યા હોય, તો પણ તે લુચ્ચો અને હોંશિયાર હોય છે. પોતાની બુદ્ધિનો તેને ખ્યાલ છે. પોતે બાઘો હોવાનું તે ખાલી નાટક કરે છે. પોતે મૂર્ખ છે એમ બતાવી તે બીજાની મશ્કરી કરતો હોવાને લીધે, લોકો તેના ઉપર લુચ્ચાઈનો આરોપ કરી શકતાં નથા. આ વિદૂષક બીજાની મશ્કરી કરી તેમાંથી આનંદ માણે છે. ભાગ્યે જ તે પોતે હાસ્યનો વિષય બને! તેનો ખરો ધંધો બીજાને 'બનાવ-વાનો' છે.

આ પ્રકારના વિદૂષકનો ઉત્તમ દાખલો આપણને ગૌતમમાં જોવા મળે છે. ગૌતમ ધૂર્ત છે. તે રાજાની પણ મશ્કરી કરવાનું છોડતો નથી, તો બીજાની વાત જ શી? 'પ્રતિજ્ઞાયૌગન્ધરાયણ'ના વિદૂષકની જાત નક્કી કરવી કઠણ છે, પણ તેને આપણે ધૂર્ત કહી શકીએ, કારણ કે તેના વિદૂષકીય ચાળા હેઠળ એક ગૂઢ રાજકીય હેતુ છુપાયેલો છે. રાજશેખરના ચારાયણની એક પ્રસંગે મશ્કરી કરવામાં આવી હોય, તો પણ જે રીતે તે તેનું વેર વાળે છે, તે દ્વારા તેની ધૂર્તતા સ્પષ્ટ થાય છે.

સંસ્કૃત નાટકકારોએ અને શાસ્ત્રકારોએ વિદૂષકની આ મૂળ ત્રિવિધ પ્રકૃતિ ધ્યાનમાં લીધી હોત તો વિનોદી પાત્રના આવાં અનેકવિધ નમૂનાઓ તેઓ બતાવી શકયા હોત, અને આગળ જતાં વિદૂષકનું પાત્ર જે પ્રમાણે રૂઢ સ્વરૂપનું બન્યું, તેવું ન બન્યું હોત પણ દુર્ભાગ્યે સંસ્કૃત નાટકોના વિકાસ સાથે વિદૂષકનો મુક્ત વિકાસ થઈ શકયો નહીં.

વિનોદ માટે નિર્મવામાં આવતાં પાત્રોમાં બે તત્ત્વો મહત્ત્વનાં હોય છે— (૧) વિનોદી પાત્રનું પ્રતીક અને (૨) તેનું વાતાવરણ. દરેક વિનોદી પાત્ર પાછળ અમુક એક પ્રતીક હોય છે. તે દ્વારા સમાજનું વાસ્તવિક દર્શન, કાં તો સામાજિક અથવા નૈતિક દુર્ગુણોનું દર્શન કરવામાં આવે છે. તે જ પ્રમાણે દરેક વિનોદી પાત્ર પોતાની આજુબાજુ વિશિષ્ટ વાતાવરણ સર્જે છે, જેમાં સંબદ્ધ સમાજ, વ્યક્તિ, પ્રસંગ અથવા કથાંશોનો સમાવેશ થાય છે. વિનોદી પાત્ર માટે તેના પ્રતીક અને વાતાવરણ મહત્ત્વના હોય છે. કલાકાર આ બે તત્ત્વોને જેટલા વિકસાવી શકે, તેટલું વિનોદી પાત્ર સમૃદ્ધ અને વૈશિષ્ટ્યપૂર્ણ બને.

સંસ્કૃત નાટકોમાં અશિક્ષિત પણ વર્ણશ્રેષ્ઠતાના જોર ઉપર સમાજમાં અગ્રસ્થાન મેળવનાર બ્રાહ્મણનું ચિત્રણ વિદૂષક દ્વારા કરવામાં આવ્યું છે. આવા બ્રાહ્મણોની સંખ્યા વધતી હતી. વેદાધ્યયન ન કરવા છતાં તેમને સામાજિક

અધિકારો મળ્યા હતા. સમાજના અગ્રણી હોવાનો તેમનો ગર્વોદ્ધત દાવો હતો. તેઓ કડક આચારો બાહ્ય રીતે પાળતાં, પણ તેમની અંદર ઢોંગ અને ક્ષુદ્ર સ્વાર્થ છુપાયેલા હતા. તેઓ સામાજિક ધર્મશ્રદ્ધા ઉપર પોતાનું ગુજરાન ચલાવતા. આ વિશિષ્ટ વર્ગનું જીવન વિડંબન માટે અનેક વિષયો પૂરા પાડી શકે તેમ હતું. પણ હાસ્યકારક અથવા માર્મિક વિનોદથી ભરેલું એ વિડંબન કેટલો વખત ચાલી શકે? વિદૂષકનો વિનોદ કાળાંતરે ચૂંથાઇ ગયો. તેમાં કોઇ નવીનતા ન રહી. સદીઓ વહી ગઇ, પણ સંસ્કૃત નાટકમાંનો વિદૂષક 'મહાબ્રાહ્મણ' તે મહાબ્રાહ્મણ જ રહ્યો. તેને વેદ આવડતા નથી. તેને મંત્રો આવડતા નથી. તે લખવું જાણતો નથી. તેનું ખાઉધરાપણું ઓછું થયું નથી. લાડવાની લાલચે તે રસોડાની આજુબાજુ ફેરા મારે છે. વિદૂષકનો આ વિનોદ વાસી બન્યો હતો. તેમાં નવીનતા માટે કોઈ તક ન હતી, અને તેથી ઉત્તરકાલીન નાટકકારોને તેનું પિષ્ટપેષણ કરવું પડવું.

વિદૂષકનો સંબંધીવર્ગ મર્યાદિત છે. કેટલાક નાટકકારોએ તેના મા-બાપનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. કેટલાકે 'બ્રાહ્મણી' એટલે કે તેની પત્નીનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. હર્ષે વિદૂષકનો રૂઆબ બતાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. રાજાએ આપેલું સોનાનું કડું પોતાની પત્નીને બતાવવા તે રોફમાં જાય છે. 'વિદ્ધશાલભંજિકા'માં વિદૂષક બ્રાહ્મણીને રંગભૂમિ ઉપર લઈ આવે છે, પણ એ દૃશ્યમાં ક્યાંય વિનોદ નથી.

જોકે વિદૂષક અને દાસીના પ્રસંગોમાંથી વિનોદ નિર્માણ થવાની શક્યતા રહે છે, પરંતુ આવા પ્રસંગોની મર્યાદા પણ સ્પષ્ટ છે. કોઈ વખત વિદૂષક દાસીની મશ્કરી કરે છે. અથવા કોઈ વખત દાસી વિદૂષકની મશ્કરી કરે છે. પણ સામાન્ય રીતે દાસી ચતુર અને ચાલાક હોવાથી મોટે ભાગે વિદૂષક જ હાસ્યવિષય થયેલો જણાય છે. અભિજાત નાટકોમાં એવા ઘણાં પ્રસંગો જોવા મળે છે. દાસી વિદૂષકને 'બનાવે છે', હરાવે છે અને કેટલીકવાર માર પણ ખવડાવે છે–આમ અનેકવાર તે હાસ્યવિષય બને છે. કેટલાક ઉત્તરકાલીન નાટકકારોએ એની બીજી બાજુ ચિતરી છે. બિલ્હણના 'કર્ણસુંદરી' નામના નાટકમાં એક વખત દાસી કેળના પાન, મૃણાલતંતુ વગેરે શીતલવસ્તુઓ પાલવ તળે સંતાડી લઈ જતી હોય છે, તે વિદૂષક જુએ છે. તે તેને પૂછે છે. પણ જ્યારે દાસી તેને કાંઈ પણ જાણવા દેતી નથી, ત્યારે તે પોતે પાલવ તળે છૂપાવેલી વસ્તુઓ બહાર કાઢે છે! આખરે, નાયિકા કામજ્વરથી પીડાતી હોવાને લીધે શીતલવસ્તુઓની આવશ્યકતા હોવાનું દાસીને જણાવવું પડે છે! 'વિદ્ધશાલભંજિકા'માં મેખલા નામની દાસી પોતાના પગ નીચેથી પસાર થાય તે માટે ચારાયણ (વિદૂષક) યુક્તિ રચે છે, અને દાસીએ

કરેલી મશ્કરીનું વેર વાળે છે! આમ, ઘણા પ્રસંગોમાં વિદૂષક દાસીને હરાવે, તો પણ તે દ્વારા તેના વિનોદને નવી દિશા પ્રાપ્ત થઈ હોય, એવું લાગતું નથી. એમાં આપણને વિદૂષકની ચાલાકી જણાય છે. રાજશેખરે વર્ણવેલા પ્રસંગમાં તો વિદૂષકની વેર લેવાની વૃત્તિ અને કુટિલતા જણાય છે. અર્થાત્ એ પ્રસંગમાં પણ, પહેલાં દાસી તેને છેતરે છે! ઉપરાંત, અહીં વિદૂષકે કરેલી દાસીની મશ્કરી ગ્રામ્ય અને અસભ્ય છે. એમાંથી કદાચ હાસ્ય નિર્માણ થતું હોય, તો પણ 'માલવિકાગ્નિમિત્ર'માં ગૌતમ જે રીતે સર્પદંશનું નાટક કરી ધારિણીને છેતરે છે, અને એમાં પણ આપણને જે નિરાગસ વિનોદનું દર્શન થાય છે, તે સાથે, પ્રસ્તુત પ્રસંગની કોઈ તુલના થઈ શકે તેમ નથી.

સંસ્કૃત નાટકકારોએ દાસી અને વિદૂષકના પ્રસંગો ચીતરતી વખતે તેમાં શૃંગારને સ્થાન આપ્યું નથી. અશ્વઘોષના નાટકમાં ગણિકા અને વિદૂષકનો ઝગડો વર્ણવવામાં આવ્યો છે. પછીના નાટકોમાં ગણિકાનું સ્થાન દાસી લે છે. આ ઝગડામાં ગાળોની થોડી આપલે થાય, તો પણ વિદૂષકના મુખમાં હંમેશના दास्याः पुत्रि અથવા दुष्टचेटि જેવા કેવળ રૂઢ શબ્દો જ આવે છે. રાજશેખરનો વિદૂષક 'અસ્સલ' ગાળોનો ઉપયોગ કરે છે. એ દષ્ટિએ રાજશેખરે ભાસ વગેરે નાટકકારોને બાજૂએ મૂકી દીધાં છે.[4] અર્થાત્ કલાની દૃષ્ટિએ, ગાળોના પ્રયોગ દ્વારા વિનોદ નિર્માય તો પણ એ પ્રકારનો વિનોદ હલકો કહેવાય. તે વિકસિત સંસ્કૃતિ સાથે સુસંગત નથી. અભિજાત સંસ્કૃત નાટકોમાં વિદૂષકના મુખમાં વિશિષ્ટ શબ્દો સિવાય બીજા શબ્દો મૂકવામાં ન આવ્યાં હોય, તો પણ શબ્દોના પ્રયોગમાંથી વિનોદ નિર્માણ કરવાને બદલે મૂળ પ્રસંગમાંથી વિનોદ નિર્માણ કરવામાં આવ્યો છે. ઉપરાંત, ગાળો દ્વારા નિર્માણ થતાં વિનોદ સાથે ઔચિત્યનો સવાલ પણ સંકળાયેલો છે. વિદૂષક અને દાસીમાં બોલાચાલી થાય, અને કદાચ ઓછોવત્તો શબ્દ બોલાઈ જાય, તો પણ એવા પ્રસંગો નીચ પાત્રો પૂરતાં જ મર્યાદિત રાખવાની કાળજી અભિજાત નાટકોમાં લેવામાં આવી છે. ગ્રામ્ય અને અશ્લીલ શબ્દોનો ઉપયોગ વિનોદ ખાતર થાય તો પણ હરકત નથી એમ ભરતે કહ્યું છે, પણ એનો એ નિયમ અમાત્ય અને વણિક માટે જ છે.[5] રાજા નાયક હોય એવા નાટકોમાં અમુક એક શિષ્ટાચાર અથવા ઔચિત્યની મર્યાદા પાળવી સામાજિક સભ્યતાની દૃષ્ટિએ આવશ્યક છે તેથી, અભિનવે કહ્યું છે કે, રાજા (અથવા મહાન) નાયકની ઉપસ્થિતિમાં અશ્લીલ ભાષાનો ઉપયોગ કરવો જોઈએ નહીં.[6] અભિજાત નાટકોમાં એવું ઔચિત્ય જાળવી રાખવામાં આવ્યું છે. માત્ર રાજશેખરનો વિદૂષક રાજાની હાજરીમાં પણ 'પેટ ભરી' ગાળો આપે છે. રાજશેખરે વિનોદને

હલકી સપાટી ઉપર ઉતાર્યો છે, એટલું જ નહીં પણ ઔચિત્યની મર્યાદાઓ પણ તોડી છે.

જે અંતઃપુરમાં વિદૂષક હરે ફરે, તેની મર્યાદાઓ પાળવી તેને માટે આવશ્યક હતી. દરબારી લોકોનું 'હા'જીપણું, મોટા(અધિકારી)ઓનુ સ્વૈર વર્તન, રાજમહેલના 'પ્રકરણો' વગેરેની તે છૂટથી મશ્કરી કરે, તો પણ રાજાના મિત્ર તરીકે તે પોતે કોઇપણ 'ભાંજગડ'માં ન સંડોવાય તેનો ખ્યાલ તેને રાખવો પડતો. તેથી વિદૂષકની **જીભ** સ્વચ્છંદી બને તો પણ **વર્તન** સ્વચ્છંદી ન બને એ અભિજાત નાટકોમાંના સામાજિક વાતાવરણની દૃષ્ટિએ આવશ્યક હતું. રાજાના સહાયકના, અંતઃપુરમાં મુક્તપણે ફરી શકનાર વિદૂષકના ગુણોમાં 'વર્તનની શુદ્ધિ' એ ગુણ શાસ્ત્રકારોએ ખાસ કહ્યો છે.[૭] ઉપરાંત શૃંગારપ્રધાન સુખાત્મ સંસ્કૃત નાટકોમાં નાયકના સહચર તરીકે વિદૂષકની ભૂમિકા પણ લગભગ નિશ્ચિત સ્વરૂપની હોવાને લીધે, શૃંગાર પ્રકરણમાં પણ વિદૂષક માટે મર્યાદાઓનું નિર્માણ થાય છે. સામાજિક સંબંધોના ઔચિત્યની દૃષ્ટિએ વિદૂષકના પ્રેમપ્રકરણો જેમ અયોગ્ય લેખાય, તેમ નાટકમાં સામન્યતઃ પ્રેમકથા જ મુખ્ય હોવાને લીધે, અને તેનો સંબંધ નાટકના નાયક સાથે હોવાને લીધે, વિદૂષકનું ઉપપ્રેમપ્રકરણ નાટકકથામાં બતાવવા માટે કોઈ તક રહેતી નથી. એક બ્રાહ્મણ અને રાજાના સહચર ઉપરાંત તે કોઈનો પ્રિયકર બન્યો હોય એવું આપણને કોઇ નાટકમાં જણાતું નથી. 'અવિમારક'માં દાસી વિદૂષકને પોતાના અલંકાર આપે છે. તે તેનો સ્વીકાર કરે છે. તેથી દાસી તેને वल्लभ તરીકે સંબોધે છે.[૮] પરંતુ આ કેવળ વિનોદ છે, અને તેમાંથી તેમના પ્રેમપ્રકરણોની કલ્પના કરવી બરાબર નથી. નાયકને એકાંત મળે માટે વિદૂષકને નાયિકાના મહેલમાંથી બહાર કાઢવો એ જ તેનો હેતુ છે.

નાયકના સહાયકોમાં વિદૂષક ઉપરાંત વિટ, ચેટ, તથા પીઠમર્દ જેવા પાત્રોની ગણના કરવામાં આવી છે.[૯] તે પૈકી ચેટ એક સામાન્ય નોકર હોય છે. વિદૂષક બ્રાહ્મણ હોઈ તેનું કામ ખુશામત કરવાનું છે. વિટ અને પીઠમર્દ સુશિક્ષિત અને સુસંસ્કૃત હોય છે. તેઓ પ્રેમી બની શકે છે. 'નાગાનન્દ'માં વિટ અને દાસીનો પ્રેમપ્રસંગ વર્ણાવવામાં આવ્યો છે. ભવભૂતિના 'માલતીમાધવ'માંનો મકરન્દ પીઠમર્દ જ છે. નાયકની પ્રેમપૂર્તિમાં તે મદદ કરે છે. ઉપરાંત તે પોતે મધ્યન્તિકાના પ્રેમમાં પડયો છે. નાટકમાં નાયકના સહાયકનું ઉપપ્રેમપ્રકરણ હોઈ શકે, તેમજ તેમાંથી વિનોદનિર્મિતિ પણ થઇ શકે એવું આ દાખલા ઉપરથી સિદ્ધ થાય છે. અર્થાત્ નાટકમાં મુખ્ય કથાની સાથે જો કોઈ સ્વતંત્ર ઉપકથા યોજવામાં આવે તો એક બીજું પ્રેમપ્રકરણ પણ તેમાં વર્ણવી શકાય. 'મૃચ્છ-

કટિક'માંનો શર્વિલક તરુણ છે. તે વસંતસેનાની દાસી મદનિકાને ચાહે છે. તેને ગુલામગીરીમાંથી છોડાવવા તે લૂટફાટ કરી પૈસા મેળવે છે. આમ, તેની એક સ્વતંત્ર પ્રેમકથા નાટકમાં વર્ણવવામાં આવી છે. ટૂંકમાં, મુખ્ય કથા જોડે સ્વતંત્ર ઉપકથા નિર્મી તેમાં નાટકકારો શૃંગાર વર્ણવી શકે, પણ વિદૂષકની બાબતમાં તેમ થયું નથી કારણકે નાયકને પ્રેમમાં મદદ કરવી, અને લોકોને હસાવવા એ બે જ કામો વિદૂષકને સોંપવામાં આવ્યા છે. રાજાનો મિત્ર શોભે તે માટે તેને જાણીજોઇને બ્રાહ્મણ બનાવવામાં આવ્યો છે. અને હાસ્ય માટે તેની સાથે શારીરિક વિકૃતિ વળગાડવામાં આવી છે. આ વસ્તુ ધ્યાનમાં લઈએ તો વિદૂષકનો રાજાના એક સહાયક તરીકે પ્રેમપ્રકરણોમાં આડકતરો સંબંધ આવે છે એ સ્પષ્ટ થશે. શૃંગારિક ઉપકથાનો નાયક વિદૂષક થઈ શકયો નથી. તે ભૂમિકા ફક્ત વિટ અને પીઠમર્દ માટે જ શકય હતી. કર્પૂરમંજરીમાં વિદૂષક કહે છે, 'અમારા જેવાઓને ન હોય મદનસંતાપ, કે ન હોય તડકાનો તાપ.'[૧૦] વિદૂષકના આ ઉદ્ગારો સૂચક છે. શૃંગાર કથામાં વિદૂષકની મર્યાદા તે દ્વારા સ્પષ્ટ થાય છે.

'સમય જતાં વિદૂષકનું ચિત્રણ વિનોદી પાત્ર તરીકે ન થતાં પતાકાનાયક તરીકે થવા લાગ્યું' એવો એક મત મૂકવામાં આવ્યો છે, અને તેના ઉદાહરણ માટે 'વિદ્ધશાલભંજિકા'ના ચારાયણનો દાખલો આપવામાં આવ્યો છે.[૧૧] પરંતુ આ મત બરાબર નથી. સાહિત્યશાસ્ત્રની વ્યાખ્યા પ્રમાણે મૂળ કથાને પૂરક એવી ઉપકથાને **પતાકા** કહેવાય. પતાકા અથવા પતાકાનાયકનો કોઈ સ્વતંત્ર ઉદ્દેશ હોઈ શકે નહીં, તેમને પોતાની કોઈ ફલપ્રાપ્તિ હોતી નથી. તેઓ મૂળ કથાને પૂરક હોય છે. વિશ્વનાથે પતાકાના ઉદાહરણ તરીકે 'શાકુંતલ'ના 'વિદૂષકચરિત'નો ઉલ્લેખ કર્યો છે[૧૨] વિશ્વનાથે આપેલો દાખલો તપાસવા જેવો છે. બીજા, પાંચમા અને છઠ્ઠા અંકમાં–ત્રણે ઠેકાણે વિદૂષકની ઉપસ્થિતિ અથવા અનુપસ્થિતિ મહત્ત્વપૂર્ણ બની છે. તે દ્વારા વિશિષ્ટ નાટચહેતુ સધાય છે. તે દ્વારા દુષ્યન્ત–શકુંતલાની પ્રેમકથા આગળ વધે છે.[૧૩] રાજશેખરે પોતાની નાટિકામાં ચિતરેલા બંને પ્રસંગો તપાસતાં, તેમને આ અર્થમાં ભાગ્યે જ પતાકા કહી શકાય. આ પ્રસંગો કેવળ વિનોદ માટે રચવામાં આવ્યા છે. પહેલા પ્રસંગમાં વિદૂષકનું મશ્કરીજનક લગ્ન કરવામાં આવે છે. બીજા પ્રસંગમાં વિદૂષક એ મશ્કરીનું વેર લે છે. આ બંને પ્રસંગોનો મૂળકથા સાથે કોઈ સંબંધ નથી. ઉપરાંત અહીં આપણે વિદૂષકને પતાકાનાયક કેમ કહી શકીએ? કારણ કે, વિનોદ ખાતર પણ તે કોઈના પ્રેમમાં ફસાયેલો, અથવા કોઈની 'પાછળ પડેલો' બતાવવામાં આવ્યો નથી. તેના લગ્નનો પ્રસંગ ફક્ત તેને 'બનાવવા' માટે જ યોજવામાં આવ્યો છે. 'નાગાનન્દ'માં એક

સ્વતંત્ર પ્રેમપ્રસંગ વર્ણવવામાં આવ્યો છે. આ પ્રસંગના નાયકના વિવાહોત્સવમાંથી નિર્માણ થાય છે. આમ, તેનો મૂળકથા સાથે આડકતરો પણ સંબંધ જોડી શકાય. પણ, નોંધવા જેવી વસ્તુ તો એ છે કે, એ દૃશ્યમાં પ્રધાન પાત્ર વિટનું છે. રાજશેખરે વર્ણવેલા વિદૂષકના પ્રસંગો હાસ્ય માટે રચાયા છે. તેઓ મૂળ કથાથી અલગ પડી જાય છે. તેમાં વર્ણવેલો વિનોદ પણ હલકો અને ગ્રામ્ય છે. તેથી, રાજશેખરના વિદૂષક દ્વારા વિનોદને નવી દિશા પ્રાપ્ત થાય છે, એમ કહેવું બરાબર નથી.

ગાળો અને ગ્રામ્ય પ્રસંગોમાંથી નિર્માણ થતા હાસ્યને વિનોદનો વિકાસ કહી શકાય નહીં. રાજશેખરનો વિનોદ પ્રહસનોમાં શોભે તેવો છે, અને તેણે લખી છે નાટિકા ! નાટક અથવા નાટિકા જેવા ઉચ્ચ સાહિત્યમાં પ્રહસનાત્મક વિનોદ આવે એ અવનતિ સૂચક છે. અર્થાત્ રાજશેખરના જમાનામાં નાટકો પ્રહસનની હલકી સપાટી ઉપર ઉતર્યાં હતાં એમ કહેવું પડશે.

ઉત્તરકાલીન નાટકોમાં વિદૂષકનું ચિત્રણ સાવ બીબાંઢાળ થયેલું જણાય છે. આ નાટકોમાં નાટકકારોએ જ્યાં જ્યાં નવીનતા આણવાનો પ્રયત્ન કર્યો, ત્યાં ત્યાં તેમણે વિદૂષકનું અધિષ્ઠાન બદલી નાખ્યું.

બિલ્હણે 'કર્ણસુંદરી'માં[૧૪] વિદૂષકને કોઈપણ વિશિષ્ટ નામ આપ્યું નથી. અર્થાત્ અહીં વિદૂષકનું પાત્ર એટલું રૂઢિગત અને બીબાંઢાળ બન્યું છે, કે એક વ્યક્તિ તરીકે પણ તેનું અસ્તિત્વ માર્યું ગયું છે અને એ કારણે જ, જાણે તેને કોઈ નામ આપવામાં આવ્યું ન હોય એમ લાગે છે.

આર્યક્ષેમીશ્વરના 'ચણ્ડકૌશિક'માં[૧૫] બૌધાયન નામનું પાત્ર આવે છે. હરિશ્ચન્દ્રની સત્યપ્રિયતા અને વિશ્વામિત્રે તેને આપેલો ત્રાસ આ નાટકમાં વર્ણવવામાં આવ્યો છે. નાટકની કથા ગંભીર હોવાને કારણે વિદૂષકને તેમાં કોઈ અવકાશ નથી, છતાં વિદૂષકને જો આણવો જ હોય તો, 'ભાવનાત્મક સંતુલન' સાધવા આણી શકાય. પણ આ નાટકમાં 'નાયક માટે સહચર હોવો જોઈએ' એ રૂઢિ ખાતર જ જાણે વિદૂષકને આણ્યો હોય એવું લાગે છે. વિદૂષક નાટકના પહેલા અંકમાં પ્રવેશે છે, અને થોડો રૂઢિગત વિનોદ કરી જતો રહે છે. પછી તે પાછો જણાતો નથી.

પંડિત જગન્નાથના 'રતિમન્મથ'માં[૧૬] પહેલા બે અંકોમાં વિદૂષક આવે છે. આ વિદૂષક અશિક્ષિત બ્રાહ્મણ (अनूचानः श्रोत्रियः) હોય છે. નાયક સામે પોતાના જ્યોતિષશાસ્ત્રના જ્ઞાનની બડાઈ મારે છે અને તેને નાયિકા પાસે મુક્ત

પ્રવેશ મેળવી આપવાનું આશ્વાસન આપે છે. અલબત્ત, રાજા ઉપર આ વાચાળ વિદૂષકની કોઈ અસર થતી નથી. તે કહે છે કે 'અસંબદ્ધ વ્યવહાર કે વચન આવા લોકોનો અલંકાર હોય છે.'[૧૭] આ નાટકનો વિદૂષક "औदरिक" (ખાઉધરો) છે, તેને લાડવા ખૂબ જ ભાવે છે. જ્યારે તેને બ્રાહ્મણોના વનભોજનના સમાચાર મળે છે, ત્યારે રાજાને બાજૂએ મૂકી તે પહેલાં તે તરફ જાય છે. પ્રેમપૂર્તિમાં તે અપ્રત્યક્ષ મદદ કરે છે. નાયકને નાયિકાનું ચિત્ર દોરવા પ્રોત્સાહન આપે છે. પછી ચિત્રફલક નાયિકાના હાથમાં જાય તે માટેની ગોઠવણ કરે છે. નાયકને નાયિકાના સૌંદર્ય વિશે પૂછતી વખતે તે પોતાની (કુરૂપ) બ્રાહ્મણીનો ઉલ્લેખ કરી, અપ્રત્યક્ષપણે પોતાની કુરૂપતા સૂચવે છે.[૧૮] આ વર્ણન ઉપરથી આ નાટકમાં વિદૂષક નાયકના સહચર તરીકેનું પરંપરાગત સ્થાન પામ્યો હોય, તેમજ તે દ્વારા નાટકકારે વિદૂષકનું બીબાંઢાળ પાત્ર સર્જ્યું હોય એ વિશે શંકા રહેતી નથી.

વિદૂષકનો વિનોદ તેમાં જણાતી પરસ્પરવિરુદ્ધ વિશેષતાઓ ઉપર આધારિત છે. તેનો વેશ બાઘો હોય, તો પણ તે તેની કલામાં નિષ્ણાત હોય છે. હોંશિયારી અને મૂર્ખતા જેવી પરસ્પરવિરુદ્ધ વિશેષતાઓમાંથી તેનો વિનોદ જન્મે છે. નાટકકારોએ એમાંનો વિરોધ સ્પષ્ટ કરી વિનોદને ઉઠાવ આપવો જોઈએ. તે માટે રચવામાં આવતાં પ્રસંગો કથા સાથે યોગ્ય રીતે સંકળાયેલાં હોવા જોઈએ. આમ સંબદ્ધ પ્રસંગોમાંથી જો વિદૂષકના માર્મિક અવલોકનો અને ઉદ્‌ગારો સ્ફૂરે તો જ કોઈપણ પ્રસંગ અથવા વસ્તુને વિનોદબુદ્ધિથી કેવી રીતે જોઈ શકાય તેનો આપણને ખ્યાલ આવે. વિદૂષક જો પોતાની ઈચ્છા મુજબ ડહાપણભર્યું અથવા મૂર્ખાઇભર્યું બોલે તો તે બંનેમાંનો વિરોધ વિનોદને પોષક થશે નહીં, અને એવા પાત્રનું ચિત્રણ વિસંગત અને ખામીભર્યું લેખાશે. 'વિદૂષકનો મૂળ સ્વભાવ જૂદો છે. તે જાણી જોઈને વિદૂષકીય બોલ બોલે છે'. એવું આપણને લાગશે. એવા વિદૂષકમાં આપણને કોઈ અભિજાત વિનોદી પાત્ર કરતાં એકાધ ખુશમસ્કરાના દર્શન થાય.

ઉત્તરકાલીન નાટકોમાં વિદૂષકનું ચિત્રણ અભિજાત વિનોદી પાત્ર તરીકે થવાને બદલે, ધંધાદારી ખુશમસ્કરા જેવું થવા લાગ્યું હતું. બિલ્હણનો વિદૂષક અને રાજશેખરનો ચારાયણ ઉત્તમ સંસ્કૃત બોલી શકે છે.[૧૯] તેઓ સુશિક્ષિત શિષ્ટ માણસોની ભાષા જાણે છે. છતાં તેઓ મૂર્ખતાનો ઢોંગ કરે છે. પહેલાનો વિદૂષક પોતાની વિદ્વત્તા બતાવવાનો પ્રયત્ન કરતો, અને તેમાંથી વિનોદ નિર્માણ થતો. પછીના વિદૂષકો ખરેખર વિદ્વાન હોવા છતાં મૂર્ખતાનું નાટક કરતાં હોય એમ લાગે છે. તેથી, તેમાંનું ખરું વિનોદનું તત્ત્વ માર્યું જાય છે. સંસ્કૃત નાટકોમાં

વિદૂષક નાટ્યનિવેદનનું કામ કરતો.[20] સ્થળકાળનું વર્ણન કરતી વખતે તે કાવ્યમય, અલંકારપ્રચુર અને પ્રગલ્ભ ભાષા વાપરતો, પરંતુ એવી ભાષાનો ઉપયોગ મર્યાદિત અને પ્રસંગોપાત્ત જણાતો. વિદૂષકની મૂળ ભાષા સાદી અને સરળ હતી. અભિજાત નાટકોમાં પાળવામાં આવેલો આ નિયમ ઉત્તરકાલીન નાટકકારો જાળવી શક્યા નહીં. બિલ્હણ, રાજશેખર તથા મહાદેવ જેવા નાટકકારોએ વિદૂષકના મુખમાં પ્રગલ્ભ વાણી વાપરી છે. આ પ્રકારની કૃત્રિમ ભાષા વિનોદને પોષક કેમ થઈ શકે ?

ખરી રીતે મૂર્ખતા અથવા ડહાપણ જેવા વિસંગત ગુણો વિદૂષકના સ્વભાવચિત્રણમાં સમરસ થઈ જવા જોઈએ. તેઓ સ્વતંત્ર અથવા વિસંગત ન રહે એ વિશે નાટકકારોએ કાળજી લેવી જોઈએ. રાજશેખરના નાટકોમાં, તથા બીજા પ્રાકૃત સટ્ટકોમાં[21] વિદૂષકની વિભિન્ન વિશેષતાઓમાંનો વિરોધ તીણો બને છે. તેથી તેનું સ્વરૂપ વિનોદી વિસંગતિ માટે જોઈએ તેવું રહેતુ નથી. રાજશેખરની 'કર્પૂરમંજરી'માં અને રુદ્રદાસની ચન્દ્રલેખામાં વિદૂષક અને દાસી વચ્ચે એક બીજાની કવિત્વશક્તિ વિશે હરિફાઈ થાય છે. એ પ્રસંગે વિદૂષક હાસ્યકારક વર્ણન કરે,[22] તો પણ અન્ય પ્રસંગે વિદૂષકનું કવિત્વ અને તેની અવલોકન શક્તિ જોતાં આપણને તેની કવનશક્તિનો ખ્યાલ આવે છે. અને પછી મૂર્ખતાનું પ્રદર્શન કરવું એ તેનો ધંધો હોય એવું લાગે છે. પ્રસ્તુત સટ્ટકમાં વિદૂષક પોતાના જ્ઞાનની—એટલે કે અજ્ઞાનની લંબી-મોટી વાતો કરે છે.[23] તેમાં હાસ્ય હોય તો પણ નાટકમાં તેના અજ્ઞાન કરતાં જ્ઞાનનું જ પ્રદર્શન વધુ થાય છે. અને પછી, તેનું બોલવું એ એક નાટકી બબડાટ હોય એવું લાગ્યા વિના રહેતું નથી.

'અદ્ભુતદર્પણ'માંનો વિદૂષક મહોદર રાવણ સાથે રાજકારણ વિશેની તર્કપ્રચુર ચર્ચા કરે છે.[24] 'ચંદ્રલેખા'ના ચકોરને કાવ્યવિષયો, યમકાલંકાર, સ્રગ્ધરા વૃત્ત, વગેરેનું ઉચિત જ્ઞાન હોય છે.[25] રાજશેખરનો ચારાયણ ગંધર્વવિદ્યામાં નિષ્ણાત છે.[26] ધર્મશાસ્ત્રના અવતરણો તે કોઈ પણ ભૂલ વિના ખરાં ટાંકી શકે છે.[27] 'કર્પૂરમંજરી'મા કપિંજલ રાજાને સૂત્રકાર અને પોતાને વૃત્તિકાર તરીકે ઓળખાવે છે, તેમજ રાજાએ કરેલું વર્ણન વિસ્તારપૂર્વક સમજાવી આપે છે.[28] આ પ્રકારનું પાંડિત્ય હોવું એ વિદૂષકનો ધર્મ નથી. ખરી રીતે, એ વિટની વિશેષતાઓ છે. 'કર્ણસુંદરી'માં રાણી વિદૂષકને 'બ્રાહ્મણ વિટ' તરીકે ઓળખાવે છે.[29] આ ઉપરથી, ઉત્તરકાલીન નાટકોમાં વિદૂષકનું અધિષ્ઠાન કેવી રીતે બદલાયું હતું તે જણાશે. આ ફેરફારને લીધે વિદૂષકના સ્વભાવમાં રહેલો વિનોદના મૂળનો પાયો ભાંગી પડ્યો.

આમ વિદૂષકનું સ્વરૂપ બદલાતું હતું અભિજાત વિનોદી પાત્રમાંથી એક ધંધાધારી વિદૂષકમાં તેનું સંક્રમણ થતું હતું. નાટકમાં તેનું ચિત્રણ વધુ રૂઢ અને બીબાંઢાળ બનતું હતું. ઉત્તરકાલીન નાટકોમાં તે વિશે સ્પષ્ટ ઉલ્લેખો જણાય છે. મહાદેવ કવિના 'અદ્ભુત દર્પણ'માં રોમન્થક નામનો નટ વિદૂષકનું કામ કરે છે.[30] 'કર્પૂરમંજરી'માં કપિંજલ પોતાને વિદૂષકનું કામ કરવું પડે માટે ચિડાય છે. બ્રાહ્મણ અને દાસીને એકસરખાં ગણાવામાં આવે, દારૂ અને પંચગવ્યને એક પ્યાલામાં ભરવામાં આવે, અથવા કાચને મણી સાથે ગુંથવામાં આવે એવી આ અંતઃપુરની રીતનો તેને કંટાળો આવ્યો છે. રાજકુળનો આ નોકરીનું રાજીનામું આપી ઘેર આરામ કરવો અને રાજાની સેવા કરવાં કરતાં બૈરીના પગ ચાંપવા પોતાને વધુ પસંદ છે, એમ તે દુઃખથી કહે છે. અર્થાત્ વિદૂષક જ્યારે રાજમહેલને છેલ્લી સલામ ભરે છે, ત્યારે તેના સિવાય પોતાનું મનોરંજન કેમ થશે તેની રાણીને ચિંતા થાય છે, અને તે તેને પાછો બોલાવે છે. ત્યારે વિદૂષક કહે છે– 'એ ન બને. હું પાછો ના આવું! બીજો કોઇ શોધી લ્યો; નહીં તો, આ દુષ્ટ દાસીને જ દાઢી ચોંટાડો. સુંપડાં જેવાં કાન લગાડો, અને નીમો એને મારે બદલે........ તમારી બધાની વચમાં હું જ ખલાસ થયો છું. પ્રભુ તમને સો વરસ જીવાડે![31] વિદૂષકના આ ઉદ્ગારો હાસ્યકારક હોય તો પણ તેમાં કટુ સત્ય રહેલું જણાય છે. તે દ્વારા આપણને તત્કાલીન વસ્તુસ્થિતિનો ખ્યાલ આવે છે.

અભિજાત નાટકોમાં રાજા અને વિદૂષકની આદર્શ મૈત્રી બતાવવામાં આવી છે. કેટલાંક ઉત્તરકાલીન નાટકોમાં તેમના સંબંધો કેવળ રૂઢ જ નહીં, પણ શિષ્ટાચાર પૂરતા જ હોય એવું જણાય છે. 'કૌમુદી મહોત્સવ'માં વિદૂષક રાજાને 'માલિક–મિત્ર' (भर्तृवयस्य) કહે છે.[32] અને કપિંજલ સામાજિક વ્યવહારને યોગ્ય એવા 'દેવ' શબ્દથી રાજાને સંબોધે છે.[33] સેવક અને સરકારના સંબંધો શોભાવનારી વિદૂષક–રાજાની આવી વાણી અભિજાત નાટકોમાં જોવા મળતી નથી.

રાજશેખરના નાટક ઉપરથી વિદૂષક એક બચરવાળ ગૃહસ્થ હોઈ પોતાની ઉપજીવિકા માટે તેણે વિદૂષકનો ધંધો સ્વીકાર્યો હોય એમ લાગે છે, 'પાપી પેટ' માટે તેને રાજમહેલમાં અનેક અપમાનાસ્પદ પ્રસંગો સાંખવા પડે છે. નાટકોમાં વિદૂષકે જો આ પ્રમાણેની હૃદયવરાળ ન ઠાલવી હોત, તો આપણે તેને વિનોદનો એક ભાગ જ સમજ્યા હોત; એટલું જ નહીં પણ વિદૂષકના ખરા સ્વભાવ અને ધંધાદારી જીવનમાંનો વિરોધ એમ જ પરદા પાછળ રહી જાત. પણ વિનોદી પાત્રના સામાજિક જીવનમાં જ એવો તીવ્ર વિરોધ પ્રવેશ્યો હતો, કે એનું ચિત્રણ

કરવું રાજશેખર જેવા નાટકકારો માટે આવશ્યક હતું. ટૂંકમાં વિદૂષકની ભૂમિકાને ધંધાધારી સ્વરૂપ પ્રાપ્ત થયું હતું–થતું હતું. તેમાંની મૌલિકતા નાશ પામી હતી.

વિદૂષકના બીબાંઢાળ ચિત્રણને લીધે તેનો વિનોદ વાસી બન્યો હતો. તેની મૂર્ખતા અને હોંશિયારી વચ્ચેની વિસંગતિ વિનોદાનુકૂલ ન રહી શકી. તે બંને બે વિભાગોમાં વહેંચાઈ ગયાં. તેથી એ વિસંગતિ કલાત્મક વિસંગતિ ન રહેતાં, તે દ્વારા વિનોદી પાત્રરેખનનો મૂળ પાયો ઢીલો પડયો. વિદૂષકે વિનોદ ખાતર બાઘું રૂપ સ્વીકાર્યું હતું. મૂર્ખા જેવો બબડાટ અથવા વ્યવહાર કરવો એ તેનો ધંધો થઈ પડયો હતો, એ હકીકતનું સ્પષ્ટ સૂચન આપણને આ ઉત્તરકાલીન નાટકોમાં જોવા મળે છે. વિદૂષક શરીર ઉપર હાસ્યકારક ડગલો ચઢાવે, અને દિમાગમાં ડહાપણ રાખે, એ વિનોદ ખાતર માની લઈએ, તો પણ તેનો હાસ્યકારક પોષાક તેના ધંધા માટેનો ગણવેશ હોવાનું સ્પષ્ટ થાય એ જ અભિજાત વિનોદ નાશ પામ્યાની નિશાની છે.

વિદૂષકનું પાત્ર વિકસનશીલ અવસ્થામાં જ રુંધાઈ ગયું હોય એમ લાગે છે. કાલિદાસ વિદૂષકને રંગભૂમિ ઉપરથી કાઢી મૂકે છે, અને ઈન્દ્રસારથિ પાસે માર ખવડાવે છે, એ પ્રસંગમાં ખરી રીતે, વિદૂષક સંસ્કૃત રંગભૂમિ ઉપર ખલાસ થયાનું લાક્ષણિક વર્ણન જ જાણે તે કરતો હોય એમ લાગે છે. ફજેતી થવાને કારણે કાળા પડેલા વિદૂષકના મુખને જ્યારે હર્ષ દાસી પાસેથી વધુ કાળો રંગ ચોપડાવે, ત્યારે નાટકકાર વિનોદી પાત્રના ગંભીર ભવિષ્યની જાણે સૂચના જ આપતો હોય એમ લાગે છે. અને જ્યારે રાજશેખર વિદૂષકને નોકરીનું રાજીનામું આપી, દાસીને પોતાની જગ્યાએ નિમવાનું કહી જતો બતાવે, ત્યારે કલાની દૃષ્ટિએ વિદૂષકના અવનત જીવન ઉપર છેલ્લો પડદો પડયો હોય એવું આપણને લાગે છે !

પછીના સંસ્કૃત નાટકોમાં અથવા પ્રાકૃત સટ્ટકોમાં વિદૂષકનું પાત્ર ચિતરવામાં આવ્યું હોય, તો પણ તેમાં તેના વિકાસ માટે કોઈ નવો માર્ગ ખુલ્યો નથી. તેના પુનરુજ્જીવન માટે તેમાં કોઈ યત્ન નથી. સાતત્યને આપણે ભાગ્યે જ વિકાસ કહી શકીએ. ઘણી વખત તો એવું સાતત્ય અવનતિ અને વિનાશને જોડતી કડીનું કામ કરે છે. તે જ પ્રમાણે, આ નાટકોમાં પણ વિદૂષક જણાતો હોય તો તે કેવળ રૂઢિ ખાતર ! રાજશેખરના નાટકમાં એક પ્રસંગે દાસી કહે છે, 'રૂઢિનું તે ખંડન કેમ થાય ?'[૩૪] રુદ્રદાસના 'ચંદ્રલેખા'માં પણ વિદૂષક કહે છે, 'ડાહ્યા માણસોની બુદ્ધિ અંધ પરંપરાને જ અનુસરે છે.[૩૫]

દેશી નાટકોએ પણ પરંપરાગત વિદૂષકને સાચવ્યો છે; પણ ગ્રીક નાટકો પ્રમાણે, તે તેમાં નાટ્યનિવેદનનું કામ કરતો જણાય છે. જૂની પરંપરાના નાટકોમાં, શરૂઆતમાં વિદૂષક અને સૂત્રધારનો સંવાદ જોવા મળે છે. સંસ્કૃત નાટકોમાં પણ, પહેલાં, પૂર્વરંગના ત્રિગત નામના અંગમાં વિદૂષક આવતો એ આપણે જોયું છે. કેરળ રંગભૂમિ ઉપર વિદૂષક પોતે જ સૂત્રધારનું કામ કરે છે. નાટકનો પરિચય કરી આપવો, બીજા પાત્રોએ ગાયેલા શ્લોકોની દેશી ભાષામાં સમજૂતી આપવી, અને તેના ઉપર વિનોદી ભાષ્ય કરવું એ તેનું કામ છે.

ઉપર બતાવ્યા પ્રમાણે, અભિજાત નાટકોમાં જ, આપણે વિદૂષકની અવનતિનાં બીજ જોઈએ છીએ. એ દૃષ્ટિએ, વિદૂષકનો ઈતિહાસ ખરી રીતે તો તેની અવનતિનો જ ઈતિહાસ છે, એમ આપણે કહી શકીએ. અર્થાત્ વિનોદી પાત્ર તરીકે વિદૂષકનો હ્રાસ થયો હોય, તો પણ તે દ્વારા નિર્માણ થયેલા વિનોદ ઉપર તેની અસર થયેલી જણાતી નથી, એ આપણે માટે સંતોષદાયક કહેવાય. પ્રહસન જેવા નાટ્યપ્રકારોમાં નવા વિનોદી પાત્રો પ્રવેશ્યાં, અને વિનોદનો ઝરો અખંડ વહેતો રહ્યો. આપણા આધુનિક દેશી નાટકો સંસ્કૃત નાટકોના વારસામાં અવતર્યા, અને શેકસપીયર તથા મોલિયર જેવા પાશ્ચાત્ય નાટકકારોના પ્રભાવ હેઠળ વૃદ્ધિ પામ્યાં. દેશી નાટકકારોએ સામાજિક જીવનમાંથી તેમનાં વિનોદી પાત્રોનું નિર્માણ કર્યું. સ્વભાવનિષ્ઠ વિનોદ, ઉપરાંત સામાજિક રીતરિવાજો અને નૈતિક ગુણદોષોના ઉપહાસનું વિસ્તૃત ક્ષેત્ર પોતાના વિનોદી પાત્રો માટે તેમણે નિર્માણ કર્યું. વિદૂષક ગયો પણ વિનોદ ચાલુ રહ્યો. વિદૂષક આથમ્યો, પણ વિનોદની પ્રભા ચમકતી રહી.

ટિપ્પણ

૧ જુઓ : એફ. એમ. કૉર્નફર્ડ, 'ધ ઓરિજિન ઑફ એટિક કૉમેડી' પા. ૧૩૯–૧૪૦.

૨ જુઓ: જૉર્જ ગૉર્ડન, 'શેકસ્પીરીયન કૉમેડી' પા. ૬૦ There are essentially two types of fools : 'One, half wit, half natural; the other, part fool, part knave.'

૩ નાટ્યશાસ્ત્ર, ગાયકવાડ, ૬.૫૮–૫૯. પ્રકરણ ૧૨મું જુઓ પાદટીપ ૬.

૪ ભાસના 'અવિમારક'માં (અંક ૨) સંતુષ્ટ गण्डभेददासी તેમજ कुम्भदासी એ બે શબ્દો વાપરે છે, જ્યારે રાજશેખરનો કપિંજલ 'કર્પૂરમંજરી'માં (અંક ૧) 'दास्याः दुहिते भविष्यत्कुट्टिनि निर्लक्षणे,' दास्याः पुत्रि टेण्टाकराले कोशशतचट्टिनि रथ्यालुठिनि' વગેરે ગાળોની માળા જ ગૂંથે છે. તે જ પ્રમાણે ચારાયણ (વિદ્ધશાલભંજિકા, અંક ૨) दास्याः दुहिते कुट्टनि भ्रमरिणि टेंटेटेण्टाकारिणि टुट्टुसंघलिते विषमकर्तरि...' વગેરે ગાળો આપે છે.

૫ ભાવપ્રકાશન, પા.૨૮૧–૨૮૨. પ્રકરણ ૯મું જુઓ પાદટીપ ૮ અને ૯.

૬ નાટ્યશાસ્ત્ર, ૧૨.૧૪૨ પરની અભિનવભારતીટીકા–'न च राजनि संनिवृत्तो अश्लील-भाषणं समुचितम् ।' (ગાયકવાડ આવૃત્તિ; ખંડ ૨, પા.૧૬૦)

૭ જુઓ: ભાવપ્રકાશન, પંક્તિ ૧૯–૨૦, પા. ૨૮૧ :

विदूषकस्तु भूपानामग्राम्यपरिहासकः ।

अर्थेषु स्त्रीषु शुद्धश्च देवीपरिजनप्रियः ॥

૮ અવિમારક, પૃ.૬. ૬૮–૬૯ : नलिनिका – कस्त्वं मम सर्वाभरणं गृहीत्वा वल्लभो जातः । एहि तावत् । (विदूषकं हस्ते गृह्णाति ।)

૯ પ્રકરણ ૯ મું, જુઓ પાદટીપ ૧૧, ૧૨, ૧૬, ૧૭, અને ૨૪.

૧૦ કર્પૂરમંજરી (કોનાઉ–સંપાદિત આવૃત્તિ) પા. ૯૨–૯૩, વિદૂષક કહે છે. 'एके मन्मथबाधनीयाः अन्ये तापशोषणीयाः । अस्मादृशः पुनः जनः न कामस्य बाधनीयः न तापस्य शोषणीयः । '

૧૧ પ્રા. જે. ટી. પરીખ, 'ધ વિદૂષક : થિયરી એંડ પ્રેકટીસ' પા. ૩૬.

૧૨ જુઓ: સાહિત્યદર્પણ, ૬.૬૭·

व्यापि प्रासङ्गिकं वृत्तं पताकेत्यभिधीयते ।

पताकानायकस्य स्यान्न स्वकीयफलान्तरम् ॥

यथा रामचरिते सुग्रीवादेः, वेण्यां भीमादेः, शाकुन्तले विदूषकस्य चरितम् । દશરૂપક

૧.૧૩ પતાકા વિશે નીચે મુજબની માહિતી આપે છે.

सानुबन्धं पताकाख्यं, प्रकरी च प्रदेशभाक् ॥

दूरं यदनुवर्तते प्रासंङ्गिकं सा पताका सुग्रीवादिवृत्तान्तवत् ।

૧૩ જુઓ : પ્રકરણ ૧૧મું વિદૂષકની ભૂમિકા અને તેનું કાર્ય

૧૪ બિલ્હણ : કર્ણસુંદરી (કાવ્યમાલા, ૭) ઈ. સ. ૧૦૭૬–૧૧૨૭

૧૫ આર્યક્ષેમીશ્વર, ચંડકૌશિક (કલકત્તા આવૃત્તિ) ઇ.સ.૯મી અથવા ૧૦ શતાબ્દિ.

૧૬ પંડિત જગન્નાથ, રતિમન્મથ ઈ.સ. ૧૭૧૧–૧૭૨૮

૧૭ રતિમન્મથ, અંક ૧ મન્મથ કહે છે, 'अलंकारोऽयमीदृशानां यदसंबद्धव्यवहारिता इति ।

૧૮ રતિમન્મથ (અંક૨) वयस्य यथातथा कथय किं मम ब्राह्मण्याः रूपेण एषा सदृशी इति ।

૧૯ કર્ણસુંદરી ૧.૫૦, વિદ્ધશાલભંજિકા ૧.૩૦, રાજા ચારાયણના સંસ્કૃતના જ્ઞાન વિશે તેની પ્રશંસા કરે છે–'संस्कृतेऽपि प्रगल्भसे ।'

૨૦ જુઓ પ્રકરણ ૧૧મું 'વિદૂષકની ભૂમિકા અને તેનું કાર્ય'.

૨૧ સંસ્કૃત સાહિત્યશાસ્ત્રમાં નાટકોના ૨૦ પ્રકારો બતાવવામાં આવ્યા છે. તેઓ 'દશરૂપકો' કહેવાય છે. 'સટ્ટક' એ પ્રાકૃત નાટ્યરચનાનો એક વિશિષ્ટ પ્રકાર છે. રાજશેખરની કર્પૂરમંજરી, રુદ્રદાસની 'ચંદ્રલેખા' વગેરે રચનાઓ સટ્ટકનાં ઉદાહરણો છે,

૨૧ જુઓ : કર્પૂરમંજરી, ૧.૧૯, ચંદ્રલેખા, ૧.૧૭–૧૮–૨૧

૨૩ કપિંજલ કહે છે–'भोः युष्माकं सर्वेषां मध्ये अहमेकः कालाक्षरिकः, यस्य मे श्वशुरश्वशुरः परगृहे पुस्तकभारं वहन् आसीत् ।... अकालजलदवंशसंभूतानां परम्परया पाण्डित्यम् ।....' કર્પૂરમંજરી ૧.૧૮-૧-૨,૯

ચકોર કહે છે-यतः पूर्वमेव अस्माकं गृहे परम्परया समागतं पंडितत्वं कवित्वं च पथिषु प्रतिरोधकभयाद् अस्मद्ब्राह्मणीशयनीयैकपार्श्वसंस्थापितायां मञ्जूषिकायां निधाय लोहसालया गाढं बद्ध्वा मुद्रामपि दत्त्वा शाटके समुद्रे संगृह्य आगतः ।— ચંદ્રલેખા, ૧.૨૬–૧–૫.

૨૪ અદ્ભુતદર્પણ, કાવ્યમાલા, નં ૫૫ જુઓ અંક છઠ્ઠો.

૨૫ ચંદ્રલેખા, ૧.૨૬–૧૭–૧૮

કાવ્યહરિફાઈ વખતે વિદૂષક દાસી પાસે નીચેની શરતો કબૂલ કરાવે છે.

'यदि आत्मनो वैदग्ध्यं दर्शयितुं व्यवसितासि तद् यमकं कर्तव्यं, मलयानिलो वर्णयितव्यः, स्रग्धरा च वृत्तम् ।' દાસી જે શ્લોક બોલે છે (૧.૨૭) તેમાં આ બધી શરતોનું પાલન થયેલું જણાય છે.

૨૬ વિદ્ધશાલભંજિકા, અંક ૨. વિદૂષકને ઉદ્દેશીને રાજા કહે છે...

'देवेन अपि....देवी भणिता यथा सुन्दरि मा विषण्णा भव यतो गान्धर्ववेदविचक्षणः स्वाधीन एव ब्राह्मणः ... ।'' વિદૂષક પણ કહે છે... 'यद्यहं पिङ्गलिकावल्लभो गान्धर्ववेदविचक्षणो रक्षकस्तिष्ठामि ।...'

૨૭ જુઓ વિદ્ધશાલભંજિકા, ૪.૧૭ :

भज्जा दासो अ पुत्तो अ णिद्धणा सअला वि ते।
जं ते समधिअच्छंति जस्स ते तस्स ते धणं ॥

વિદૂષક ઉપરનો શ્લોક બોલે છે, ત્યાર પછી દૂત કહે –अहो स्मृति–वैशारद्यं महाराजनर्मसचिवस्य चारायणस्य .... ।

દૂતના આ ઉદ્ગારોમાં વિદૂષકની મશ્કરી હોય તો પણ, વિદૂષકે ઉચ્ચારેલો શ્લોક શાબરભાષ્યમાં (મીમાંસાસૂત્ર ૬.૧.૧૨) એના સંસ્કૃત સ્વરૂપમાં ઉદ્ધૃત કરવામાં આવ્યો છે એ ધ્યાનમાં લેવા જેવું છે. તે જ પ્રમાણે મનુસ્મૃતિ (૮,૪૧૬) તથા મહાભારત (ઉદ્યોગપર્વ ૩૩.૬૬) માં પણ તે થોડા ફેરફાર સાથે જોવા મળે છે.

૨૮ કર્પૂરમંજરી, ૨.૩૨–૧–૨ 'भोः सूत्रकारः त्वम् । अहं पुनः वृत्तिकारो भूत्वा विस्तरेण वर्णयामि ।'

૨૯ જુઓ : કર્ણસુંદરી, ૪.૧૨–૬ 'एष संप्राप्तः भर्ता समं ब्राह्मणविटेन ।'

૩૦ 'અદ્ભુતદર્પણ'ની પ્રસ્તાવનામાં સૂત્રધાર કહે છે, 'सखे रोमन्थक, अद्य किल लंकेश्वरनर्मसुहृदो महोदरस्य भूमिका निष्प्रमादमभिनेतव्या इति प्रागेव दत्तं ते मोदकपारितोषिकम् ।'

૩૧ કર્પૂરમંજરી, અંક ૧. આ સંદર્ભો આ પ્રમાણે છે–

(१) ईदृशस्य राजकुलस्य भद्रं भवतु यत्र चेटिक ब्राह्मणेन समशीर्षिकया दृश्यते, मदिरा पञ्चगव्यं च एकस्मिन् भाण्डे क्रियेते, काचं माणिक्यं च समं आभरणे प्रयुज्येते ।

(२) ईदृशं राजकुलं दूरे वन्यताम् यत्र दासी ब्राह्मणेन समं प्रतिस्पर्धां करोति । तदद्यप्रभृति निजवसुन्धराब्राह्मण्या चरणशुश्रूको भूत्वा गृहे एव स्थास्यामि ।

(३) न खलु न खलु आगमिष्यामि । अन्यः कोऽपि प्रियवयस्योऽन्विष्यताम् । एषा वा दुष्टदासी लम्बकूर्च टप्परकर्णं प्रतिशीर्षकं दत्त्वा मम स्थाने क्रियताम् । अहमेको मृतो युष्माकं मध्ये, यूयं पुनः वर्षशतं जीवय ।

૩૨ કૌમુદીમહોત્સવ, ૩.૫–૩ : यद् भर्तृवयस्यः आज्ञापयति ।

૩૩ કર્પૂરમંજરી, ૨.૪૧–૬ 'तत् लक्ष्मीसहचरः क्षणं तिष्ठतु देवो यावदहं शिशिरोपचारसामग्री संपादयामि'। તેમજ, ૨.૪૭–૩ भणामि यदि देवो न कुप्यति ।'

૩૪ કર્પૂરમંજરી, ૨.૨૭ : 'रूढेः का खण्डना ।'
અહીં રુઢિ શબ્દ ઉપર શ્લેષ કરવામાં આવ્યો છે. વ્યુત્પત્તિ–અર્થ કરતાં રૂઢાર્થ અધિક સમર્થ હોય છે. તે જ પ્રમાણે સ્વાભાવિક સૌંદર્ય અધિક પ્રભાવી હોય છે એવું અહીં સૂચન છે.

૩૫ ચંદ્રલેખા, ૧.૨૯ : 'अहो पंडितानामपि बुद्धिरन्धपरम्परामनुवर्तते ।'

પ્રકરણ ૧૫ મું

અવનતિની મીમાંસા

વિનોદી પાત્ર ઉત્તરોત્તર અવનત દશા પામ્યું એટલું કહી આપણું કાર્ય પૂરું થતું નથી. એ અવનતિનાં કારણો શોધવા જોઈએ.

"અંતઃપુરમાં દાસદાસી જેવા હલકા વર્ગ સાથે વિદૂષકનો વધુ ને વધુ સંબંધ આવતો ગયો. તેને અંતઃપુરમાં પ્રવેશ મળ્યો તે પણ એક મૂર્ખ તરીકે, પછી જ્યારે સામાજિક જીવન બદલાયું, રીતરિવાજો બદલાયા, ત્યારે વિદૂષક એક બીબું બની રહ્યો, અને જ્યારે વિનોદના બધા અંશો વધુ શાસ્ત્રીય અને રૂઢ બન્યા ત્યારે બીબારૂપ રહેલ શેષ વિદૂષક પણ છિન્નવિચ્છિન્ન થયો." એવી સમજૂતી વિદૂષકની અવનતિ વિશે આપવામાં આવી છે,[1] તે અયોગ્ય નથી; પરંતુ વિદૂષકની અવનતિ કેવી રીતે થઈ એ શોધતાં, સામાજિક કારણો કરતાં વાઙ્‌મયીન તત્ત્વોનો વિચાર કરવો વધુ આવશ્યક છે. કારણ કે, એક નાટકના પાત્ર તરીકે વિદૂષકનો હ્રાસ કેવી રીતે થયો, તે આપણે અહીં જોવું છે.

એ દૃષ્ટિએ સૌથી મહત્ત્વનો મુદ્દો એ છે કે, વિનોદી પાત્રનો અને વિનોદનો ખરો મર્મ ઘણા થોડા લેખકોએ જાણ્યો હતો. જ્યારે વિનોદી પાત્રમાંનું ચૈતન્ય જતું રહે, જ્યારે તે એક નમૂનો (Type) બની રહે, ત્યારે તેને વાસી થતા વાર લાગતી નથી. કોઈ વ્યક્તિના અથવા નૈતિક અને સામાજિક ગુણાવગુણોના પ્રતીક તરીકે કોઈ વિનોદી પાત્ર પ્રથમ અવતરતું હોય, તો પણ વખત જતાં એ પાત્રની વિશેષતાઓ ફિક્કી પડે છે. એવી અવસ્થામાં, વિનોદી પાત્રની નિશ્ચિત થયેલી સાંકેતિક વિશેષતાઓ જ કાયમ રાખવા કરતાં, તેમાં યોગ્ય ફેરફાર કરી એક જીવંત વ્યક્તિરેખા તરીકે તેનું ચિત્રણ કરવામાં આવે, તો જ એ પાત્ર સાહિત્યમાં ચિરંતનત્વ પામી શકે. સંસ્કૃત સાહિત્યમાં ઉત્તરકાલીન નાટકકારો આ બાબત વિસર્યા. તેમણે વિદૂષકનો પહેલાનો નમૂનો જ ઘૂંટ્યો, પણ તેનું સ્વતંત્ર વ્યક્તિત્વ તેઓ વિકસાવી શકયા નહીં.

પાત્રોના રૂઢ નમૂનાઓનું ચિત્રણ કરવું એ સાહિત્યિક દૃષ્ટિએ ભૂલભરેલું નથી. પ્રાચીન ગ્રીક નાટકોમાં પણ એવા નમૂનાઓ આપણને જોવા મળે છે. એરિસ્ટોફેન્સના પરિહાસપ્રચુર નાટકમાં રૂઢ બીબાંઢાળ પાત્રો આપણને

જોવા મળે છે; પરંતુ તત્કાલીન સમાજજીવનના અવગુણો જે રીતે તે વખતની વ્યક્તિઓમાં જણાઈ આવે છે, તે જ રીતે તે વખતની સંસ્થાઓ કે રીતરિવાજોમાં પણ પ્રતિબિંબિત થયેલા હોય છે, એ મહત્ત્વનું તત્ત્વ એરિસ્ટોફેન્સે જાણ્યું હતું. અને તેથી, ખાલી રૂઢ પાત્રો ચિતરવા કરતાં, તેણે પોતાનાં નાટકોની હેતુ-પુરઃસર રચના કરી. તત્કાલીન યુદ્ધપિપાસા, ન્યાયાલયમાની લાંચરુશ્વત, વૈચારિક ક્ષેત્રમાં તથા રંગભૂમિ પર નવીનતાનો આગ્રહ, તેમજ સામ્યવાદીઓની મહત્ત્વાકાંક્ષા —જેવી વસ્તુઓનો મર્મભેદક ઉપહાસ કરવા ખાતર તેણે વિનોદનું અસ્ત્ર વાપર્યું.[૨] એરિસ્ટોફેન્સ એ એક અભિજાત નાટકકાર હતો. નાટકમાં બીબાંઢાળ પાત્રો રચવા કરતાં માનવી સ્વભાવના વૈશિષ્ટ્યપૂર્ણ નમૂનાઓ તેણે પોતાના નાટકોમાં ખડા કર્યા. શેક્સ્પીયરની કલાનું રહસ્ય પણ એમાં જ છુપાયેલું છે. પાત્રોના નમૂના તૈયાર કરવા કરતાં, તેણે નમૂનારૂપ— આદર્શ—પાત્રો તૈયાર કર્યાં. લોહીમાંસવાળા જીવંત સ્ત્રીપુરુષોનું ચૈતન્ય આપણને એનાં પાત્રોમાં જોવા મળે છે, અને તેને લીધે જ શેક્સ્પીયરનાં પાત્રો તેના જમાનામાં જેટલા જીવંત હતાં, તેટલા જ આજે પણ જણાય છે. આ સ્વભાવચિત્રોએ આપણા મન ઉપર એટલો કાબૂ મેળવ્યો છે, કે ખાલી ઐતિહાસિક તરીકે નહીં પણ નાટકનાં પાત્રો તરીકે, જીવંત વ્યક્તિરેખાઓ તરીકે તેમને ચાહીએ છીએ.[૩]

ગુણાઢ્યની બૃહત્કથામાં ગોમુખ નામનું એક પાત્ર આવે છે. એ પાત્ર વિશે ફ્રેંચ વિદ્વાન લાકોત કહે છે, “ ઉત્તરકાલીન નાટકારોએ આ પાત્રનો ઉપયોગ પોતાના નાટકોમાં કેમ ન કર્યો તે બદલ આશ્ચર્ય થાય છે. રંગભૂમિ ઉપરની નાટ્યકૃતિઓમાંના વિદૂષક અને વિટના સ્વભાવચિત્રણમાં ગોમુખના પાત્રાલેખનના ઘણા રંગો ભળી ગયા છે એ વાત ખરી, પરંતુ રૂઢ સાંચાનાં આ નાટકનાં પાત્રો ગોમુખની સાથે બરાબરી કરી શકે તેમ નથી.”[૪]

લાકોતનું પ્રસ્તુત વિધાન ખોટું નથી, પણ તેના કરતાં આશ્ચર્યકારક તો એ છે કે વિનોદી પાત્રો ચિતરવા માટેની સ્ફૂર્તિ મેળવવા ઉત્તરકાલીન નાટકકારોને આટલે દૂર પણ જવાની જરાયે જરૂર ન હતી. કાલિદાસે શાકુંતલમાં ખુશામત કરનાર સેનાપતિ અથવા હુકુમશાહી ચલાવનાર લાંચખાઉ પોલિસ અધિકારીનું પાત્ર ચિતર્યું હતું. આ પાત્રો પછીના નાટકકારોને વિનોદી ચિત્રણ માટે પ્રેરણા આપી શકે તેવાં હતાં. શૂદ્રકના ‘મૃચ્છકટિક’માં તો વિનોદી પાત્રોનું એક અપૂર્વ વિશ્વ જ જોવા મળે છે. સીધો સાદો સંદેશો પહોંચાડવામાં પણ કોયડારૂપ પ્રશ્નો પૂછી મૈત્રેયને બે ઘડી હેરાન કરનાર ચેટ, ભીતિ અને શૌર્યથી ભરેલી વલ્ગનાઓ, જન્મજાત ક્રૌર્ય અને પ્રેમનું પાગલપણું, શિયાળ જેવી લુચ્ચાઈ સાથે

બોલવાની મૂર્ખતા તથા કામવાસના જેટલો ભભૂકેલો જઠરાગ્નિ હોય – એવા ત્રિવિધ અને વિરોધી ગુણોવાળો અભૂતપૂર્વ શકાર, અને જુગારોમાં સર્વસ્વ ખોઈ દીધા પછી પણ દ્યૂતને અનભિષિક્ત સામ્રાજ્ય સાથે સરખાવનાર, બાકાં પડી ચાળણી થઈ ગયેલ પોતાના ઉત્તરીયને "આની ગડો કરીએ એટલે જ તે શોભે છે" એમ કહી ધારેથી તેની ગડી વાળનાર, જીવનમાંની આપત્તિઓને અને દારિદ્ર્યને બાદશાહી તુચ્છતાથી હસી કાઢનાર મોજિલો દર્દુરક–જેવાં અનેક પાત્રો આ નાટકમાં વિદૂષકની સાથે આવી ગયાં છે, અને પ્રેક્ષકોનાં મન જીતી ગયાં છે.

પ્રહસન જેવા નાટ્યપ્રકારમાં પણ સુંદર વિનોદ આપણને જોવા મળે છે. 'ભગવદજ્જુકીય' નામના પ્રાચીન પ્રહસનમાં એક શિષ્યનું પાત્ર આવે છે. તેનું ચિત્રણ વિદૂષક જેવું જ કરવામાં આવ્યું છે; પરંતુ પ્રહસનની ખરી મજા તો યમદૂત જે ભુલ કરે છે, તેમાં છે. એક મૃત્યુવશ સ્ત્રીના પ્રાણ હરવા યમ પોતાના દૂતને મોકલે છે. યમદૂત ભુલથી વસંતસેના નામની ગણિકાના જ પ્રાણ લઈ જાય છે. તેની આ ભૂલ માટે યમ તેની ઝાટકણી કાઢે છે અને તેને ખરા પ્રાણ લઈ આવવા પાછો મોકલે છે, પણ જ્યારે તે પાછો આવે છે, ત્યારે પરિસ્થિતિ જૂદી જ હોય છે. એક યોગીએ પોતાનો આત્મા ગણિકાના એ મૃતદેહમાં પ્રવેશાવ્યો હોય છે. તેથી યમદૂતને પોતાની પાસે રહેલા પ્રાણનું શં કરવું તે સમજાતું નથી, અને તે પાસે પડેલા યોગીના મૃત શરીરમાં એ ગણિકાના પ્રાણ મૂકી દે છે! આ અદલાબદલનું પરિણામ એ આવે છે કે યોગી ગણિકાની માફક પ્રેમની ભાષા બોલવાની શરૂઆત કરે છે, અને ગણિકા યોગીની માફક સંસાર અસાર હોવાનું કહે છે!

આટલો નિર્મળ વિનોદ આપણને ઉત્તરકાલીન પ્રહસનોમાં જોવા મળતો નથી. પ્રસ્તુત પ્રહસનમાં કેટલેક ઠેકાણે ગ્રામ્યતા અને અશ્લીલતાની હદ આવી ગઇ છે, પરંતુ ગ્રીક નાટકોનાં વિનોદી પાત્રોના જેવા કેટલાક નમૂનાઓ આપણને આ પ્રહસનોમાં જોવા મળે છે. એવું એક પાત્ર છે વૈદરાજનું! 'લટકમેલક' નામના પ્રહસનમા વૈદરાજ જંતુકેતુ મદનમંજરીના ગળામાં ભરાયેલું હાડકું બહાર કાઢવા માટે તેના ગળાને દોર બાંધી જોરથી ખેંચવાનો ઉપાય સૂચવે છે. "હાસ્યાર્ણવ"નામના પ્રહસનમાં પણ એવા એક વૈદરાજ આવે છે. તેમનું નામ છે વ્યાધિસિંધુ (દરદનો દરિયો). બંધુરા નામની એક ઘરડી વેશ્યાની આંખે તિમિર નામનો રોગ થયો હોય છે. તેને ઘેર આવેલ અનયસિંધુ નામનો રાજા તેની આ અવસ્થા જોઈ વ્યાધિસિંધુને બોલાવે છે, ત્યારે વૈદરાજ લોખંડનો સળીયો તપાવી તેની આંખમાં ભોંકવાનું કહે છે, પણ જો આંખો જ જતી રહે તો રોગીને

આધાર શાનો રહે ? તેની આ ઉપાયયોજના સાંભળી નાયિકા મૃગાંકલેખાને હસવું આવે છે. તે કહે છે કે કોઈ પણ રોગની પરીક્ષા આંખો ઉપરથી કરવામાં આવતી હોય, તો પણ સળીયો ભોંકી આંખો ખલાસ કર્યા પછી રોગીનું ગમે તે થાય તો પણ વૈદ્યરાજને શો ફાયદો ? આ પ્રમાણે એક સામાન્ય વેશ્યા જ્યારે પોતાના વૈદ્યકીય જ્ઞાનની હસી ઉડાવતી વૈદ્યરાજ જુએ છે, ત્યારે તે ત્યાંથી પોબારા ગણે છે.

પ્રહસનોમાં એક સેનાપતિનું પાત્ર આવે છે. 'હાસ્યાર્ણવ' નામના પ્રહસનમાં સેનાપતિ પોતાની બહાદુરી બતાવવા ફૂલમાંનો મધુરસ ચૂસતી મધમાખીને પકડી આણે છે. તેને પકડવા તે શરીર ઉપર બખતર પહેરે છે, અને સાથે ચાર સિપાઈઓ લઈ જાય છે. પછી વાધરીઓ વડે તેનું શરીર બાંધી તેને બહાર ખેંચે છે, અને પછી આ મદિરા પીનાર સ્ત્રી ગુન્હેગારનું મસ્તક તીક્ષ્ણ તલવાર દ્વારા શરીરથી છૂટું કરે છે ! પોતાની વીરતા વર્ણવતાં, આ રણજમ્બૂક નામનો સેનાપતિ કહે છે, 'સ્ત્રીએ પગે લગાડેલ લાલ અલક્તક રસ જોઈ જાણે લોહી જ ન વહેતું હોય એવું મને લાગે છે, અને તેથી આપણે તો ગભરાઈ પણ જઈએ ! અમાસની અંધારી રાત જોઈ આપણને મૂર્છા આવે છે, પછી રણમેદાનમાં લોહીથી ખરડાયેલ મુખવાળા શત્રુની તો વાત જ શી ?" પ્રહસનોમાં સેનાપતિ ઉપરાંત ગણિકા, નાપિત, તથા સિપાઈ જેવાં બીજાં વિનોદી પાત્રો પણ જણાય છે.

આ પ્રકારના વિનોદી પાત્રના વિવિધ નમૂનાઓ આપણે બાજુએ મૂકીએ, અને ખાલી વિદૂષકનો જ વિચાર કરીએ તો પણ ભાસ, કાલિદાસ, અને શૂદ્રક જેવા નાટકકારોએ વિનોદી પાત્રોની એક ઉજ્જવલ પરંપરા આપણને આપી છે. સંતુષ્ટ, ગૌતમ તથા મૈત્રેય રૂઢ વિદૂષકના જ નમૂનાઓ છે. તેઓ મૂર્ખ છે, બ્રાહ્મણ છે, બીકણ છે, ખાઉધરા છે, અને હાસ્યકારક ચિત્રણ માટેની આવશ્યક શારીરિક વિકૃતિ પણ તેમની પાસે છે. આમ હોવા છતાં તેમનું દરેકનું અસ્તિત્વ છે, તેમને સ્વતંત્ર વ્યક્તિત્વ છે. રૂઢ વિશેષતાઓમાં પણ આ નાટકકારો જીવંત વ્યક્તિત્વ ખીલવી શક્યા છે. અને તેથી આ વિદૂષકોના ચિત્રો ઉજ્જવલ, વૈશિષ્ટયપૂર્ણ, અને અવિસ્મરણીય બન્યા છે. પછીના નાટકકારોએ આ સાદી વાત પિછાની હોત તો વિદૂષકની આટલી ઝડપી અવનતિ ન થઇ હોત.

પરંતુ અભિજાત નાટકકારો વિદૂષકનું ખાલી વૈશિષ્ટયપૂર્ણ ચિત્રણ કરી થોભ્યા નહીં, તેમણે એ પણ બતાવી આપ્યું કે નાટકમાંનો વિનોદ કાંઇ વિદૂષક ઉપર

જ આધારિત નથી. ભાસના નાટકોમાં કેટલાંય પ્રસંગો નાટ્ય છલિતથી (Dramatic Irony) પૂર્ણ છે. એવા પ્રસંગોમાંથી, અથવા નાટ્યપૂર્ણ વક્રોક્તિમાંથી નિર્માણ થતા વિનોદનો વિદૂષક સાથે કોઇ પણ સંબંધ ન હોવા છતાં તે કેટલો હૃદ્ય બન્યો છે તે આપણે જોઇ શકીએ છીએ. શૂદ્રકે ચિતરેલાં વિનોદી પાત્રો અને તેમના વિનોદની આશ્ચર્યકારક વિવિધતા રૂઢ ચિત્રણના ચોકઠામાં જોવા મળત નહીં. જીવન એ જ વિનોદી નાટક હોઇ તેમાંનો એક એક અનુભવ એ ગમ્મત સાથે હસી કાઢવાનો પ્રસંગ ન હોય એવા ખ્યાલ સાથે જ જાણે શૂદ્રકના પાત્રો વિચરતાં હોય એમ આપણને લાગે છે. કાલિદાસે પણ રમતિયાળ અને મશ્કરીખોર પ્રિયંવદાનું પાત્ર નિર્મી હૃદ્ય અને નર્મ વિનોદનો એક સ્વતંત્ર નમૂનો પ્રસ્તુત કર્યો છે.

પછીના નાટકકારો વિનોદી ચિત્રણની આ ઉજ્જવલ પરંપરા સાચવી શકયા નહીં અને તેઓ એ વિદૂષકના રૂઢ અને યાંત્રિક ચિત્રણમાં જ નિર્જીવ સમાધાન માન્યું એ એક આશ્ચર્ય છે.

વિદૂષકની અવનતિનું બીજું કારણ રૂઢ પાત્રોનું ચિત્રણ બીબાંઢાળ થઇ ગયું એટલું જ નહીં પણ વિદૂષકને તો હાસ્યવિષય તરીકે જ ચિતરવામાં આવ્યો એ છે. તેના વિનોદ દ્વારા જ વિનોદનિર્મિતિ સાધવામાં આવી. પરિણામે જીવનનાં અનેક પાસાંઓનો ઉપહાસ કરનાર જીવનના ભાષ્યકાર તરીકેની ભૂમિકા નાશ પામી. ગમે તે એની મશ્કરી કરે એવા ગાંડાની ભૂમિકા તેને ભાગે આવી. સંસ્કૃત નાટકના કથાવિષયની તેમ જ સામાજિક ઔચિત્યની મર્યાદાઓ સંભાળતા તેને એક સંકુચિત વાતાવરણમાં રહેવું પડયું, છતાં અંતઃપુરના કે દરબારના દૈનિક જીવનમાંથી તે વિનોદ નિર્મી શકે એવી વસ્તુઓની તેની આજુબાજુ કોઈ ઉણપ ન હતી, પણ વિદૂષકના માર્મિક અવલોકનને કોઇ તક આપવાને બદલે આ નાટકકારોએ જયારે તેને હાસ્યનું બાવલું બનાવ્યું, ત્યારે વિનોદનું ક્ષેત્ર સ્વાભાવિક રીતે જ વધુ સંકુચિત થયું. બ્રાહ્મણ્ય, અજ્ઞાન, ખાઉધરાપણું, કદરૂપું શરીર જેવી વિશેષતાઓ ઉપર આધારેલો વિનોદ કેટલે સુધી ચાલી શકે ? અર્થાત આ વિનોદની પુનરાવૃત્તિ થતી ગઇ. તે વાસી બન્યો, અને તેમાંનો આનંદ ઊડી ગયો.

વિદૂષકનો નમૂનો બદલવાનો અથવા તેને માટે નવું વાતાવરણ નિર્માણ કરવાનો પ્રયત્ન પછીના સંસ્કૃત નાટકકારોએ કર્યો નહીં. જો તેમણે તે કર્યો હોત તો વિનોદનું નવું ઝરણું વહી શકયું હોત, પરંતુ વિદૂષકની રૂઢ

વિશેષતાઓ બદલાઇ નહીં, કે અંતઃપુરની બહારની હવા તે લઇ શકયો નહીં. તેની શારીરિક વિકૃતિ હતી તેવી કાયમ રહી, એને તેનો વિનોદ વધુ સૂક્ષ્મ થવાને બદલે નીચે ઘસડાયો. અભિજાત નાટકકારોએ વિદૂષકના રૂઢ ચિત્રણમાં પણ તેનું જીવંત વ્યક્તિત્વ કાયમ રાખ્યું. પણ પછીના નાટકકારો તેનું યાંત્રિક અનુકરણ અને પુનરાવર્તન કરતા રહ્યા અને તેમાંથી નિર્માણ થતા વિનોદની કૃત્રિમતા દૂર કરવા જ જાણે ગ્રામ્ય શબ્દો અને ગાળનો તેમણે ઉપયોગ કર્યો. અને વિનોદનો ખાડો ખોદ્યો.

વિદૂષકની અવનતિ માટે સાહિત્યશાસ્ત્રની રૂક્ષતા (જડતા) પણ જવાબદાર ગણી શકાય સાહિત્યની વાસી રૂઢિઓની બાંય ધરી રાખવાની, અને અભિજાત નાટકકારોની કલાકૃતિઓમાંથી પ્રતીત થતી કલાની દિશા ન ઓળખવાની ગંભીર ભૂલ પછીના નાટકકારોએ કરી એ વાત ખરી હોય, અને તે માટે આપણે તેમને દોષ આપીએ, તો પણ શાસ્ત્રકારોની પણ જવાબદારી વીસરી શકાય નહીં. પછીના શાસ્ત્રકારોએ ભરતનું કેવળ અનુકરણ કર્યું. તેના સિદ્ધાન્તોનો 'અનુવાદ' અથવા ક્વચિત્ ક્યાંક સ્પષ્ટીકરણ ઉમેરવા ઉપરાંત આ શાસ્ત્રકારોએ કાંઇ કર્યું હોય એમ લાગતું નથી. નવા લેખકોને માર્ગદર્શન મળે એવાં નવાં કલાતત્ત્વોની મીમાંસા તેમણે નવેસરથી કરી નહીં. કાલિદાસ, શૂદ્રક, વગેરે પ્રતિભાશાળી નાટકકારોની કલાની ચર્ચા કરી, તેમાંના મર્મસ્થાનો વિશદ કરવાનો પ્રયત્ન પણ તેમણે કર્યો નહીં. ભરતે નાટ્યશાસ્ત્રનો પાયો ચણ્યો, તે દૃષ્ટિએ તે પોતે પોતાના શાસ્ત્રના નિયમો ઘડે એ યોગ્ય છે, અને પછીના શાસ્ત્રકારો પણ ભરતમુનિ માટે ગૌરવની ભાવના સેવે, અને તેના શાસ્ત્રનો આદર કરે તો તેમાં કાંઈ ખોટું નથી, પણ જ્યારે કોઈ પ્રતિભાશાળી કલાકાર નાટ્યલેખન અથવા પાત્રનિર્મિતિનો નવો ઉન્મેષ પોતાની કલાકૃતિમાં પ્રગટ કરે ત્યારે તેની નોંધ લેવી, તેનો મર્મ વિશદ કરી તેની તાત્ત્વિક ચર્ચા નવા લેખકો સામે પ્રસ્તુત કરવી એ પછીના શાસ્ત્રકારોની જવાબદારી ન હતી? એમણે કર્યું શું? ભરત પછીના નાટ્યશાસ્ત્રને ઊડતી નજરે નિહાળીએ તો તેમાં, આપેલા નિયમોની પરંપરા ચાલુ રાખેલી, અને મૂળ સિદ્ધાન્તોનું જ વિશ્લેષણ થયેલું આપણે જોઈએ છીએ. મૂળ સિદ્ધાન્તોને વધુ વિગતો આપી વિસ્તારવામાં આવ્યા, પણ દાખલા આપતી વખતે આ શાસ્ત્રકારોને જેમની કૃતિઓમા કલા કરતાં કારીગરી જ અધિક હોય એવા દ્વિતીય કે તૃતીય શ્રેણીના કલાકારો જ નજરમાં આવ્યા. પ્રતિભાશાળી લેખકોનું અસ્તિત્વનું ટક્યું હોય તો તે તેમના ગુણોને લીધે છે, શાસ્ત્રકારોએ તેમની કલા વિશદ કરી બતાવી હોવાને લીધે નહીં! તાત્ત્વિક દૃષ્ટિએ

શાસ્ત્ર હતું ત્યાં જ રહ્યું, અને તેનો તે જ કક્કો પછીના શાસ્ત્રકારોએ ફરી ફરી ઘૂંટચો, એટલું જ નહી, પણ તેમ કરવામાં પણ તેમણે પ્રયોગશીલ સાહિત્યને ધ્યાનમાં લીધું નહીં. પરિણામે કારીગરો ફાવી ગયા. સદીઓ વહી ગઇ, પણ સંસ્કૃત નાટકોનો સ્વભાવચિત્રણનો ઢાંચો બદલાયો નહીં.

સંસ્કૃત નાટકોનો ઇતિહાસ જોઇએ તો એક બીજી બાબત પણ ધ્યાનમાં આવે છે. તે એ કે શાસ્ત્રનો વધુ પડતો પ્રભાવ. મૂળભૂત નાટયતત્ત્વોનું શાસ્ત્ર બનાવવાનું પહેલું શ્રેય ભરતને ભાગે જાય છે. ભરત એ નાટકનો આધાર કહી શકાય. તેણે શાસ્ત્ર તૈયાર કર્યું, અને નાટયનિર્મિતિનો માર્ગ નાટકકારો માટે ખુલ્લો કરી આપ્યો, પરંતુ જે સાહિત્યતત્ત્વો અને કલાવિષયક અથવા સામાજિક ઔચિત્યની રૂઢિઓ તે દ્વારા અસ્તિત્વમાં આવી તેનું ઉગમસ્થાન ભરત હોવાને લીધે તેનું ચોક્કસાઇભર્યું પાલન કરવું અપરિહાર્ય ગણાયું, અને અપ્રત્યક્ષ રીતે ભરતે નિર્મેલું શાસ્ત્ર જ આગળની પ્રગતિ માટે અથવા નવા વિકાસ માટે ખલેલરૂપ બન્યું. શાસ્ત્રોના આદર અને પરંપરાના પ્રેમને લીધે મૌલિકતા હણાઇ. રૂઢિઓની મર્યાદા તોડી કલાનું નવીન તંત્ર નિર્મી શકે એવો કલાકાર કોઇક જ અવતરે છે, બાકી ઘણાખરા લેખકો એવા પ્રતિભાશાળી કલાકારની પાછળ સૈનિકોની માફક એકઠા થતા હોય છે એ ખરું, પરંતુ આ સૈનિકોમાંથી નવો સેનાપતિ તૈયાર થવાની જે શકયતા હતી, તે પણ પરંપરાગત રૂઢિઓના પ્રભાવ હેઠળ દબાઈ ગઈ.

નાટકોનું સુખાન્ત અને દુઃખાન્ત જેવું વર્ગીકરણ સંસ્કૃત નાટકોની બાબતમાં કદાપિ થયું નથી. દુઃખાન્ત નાટકોને તો સંસ્કૃત રંગભૂમિ ઉપર કોઈ સ્થાન હતું જ નહીં. આ નિયમને લીધે જેમ નાટચલેખનની બાબતમાં એક મર્યાદા ઊભી થઈ, તે પ્રમાણે વિનોદનું વ્યાપક ક્ષેત્ર પણ તેને લીધે સંકોચાયું. ભરતે દશરૂપકોમાં પ્રકરણ, પ્રહસન, ડિમ, ભાણ, વગેરે નાટંચબંધોનો સમાવેશ કર્યો, પણ નાટક જેવા નાટચપ્રકારને જે શિષ્ટમાન્યતા મળી તે બીજા નાટય પ્રકારોને મળી શકી નહીં. લગભગ બધા લેખકોનું વલણ નાટક અથવા નાટિકા લખવા તરફ હતું. પરંતુ આ બે નાટચપ્રકારોનું સ્વરૂપ સાહિત્યસંકેતો દ્વારા એટલું નિશ્ચિત થયું હતું કે તેમાં નવીન પ્રયોગો કરી વિનોદ માટે નવો માર્ગ ખુલ્લો કરી આપવા ઝાઝી તક રહી નહી. કાલિદાસ અને શૂદ્રક જેવા નાટકકારોએ વિનોદી પાત્રના જે નવીન નમૂનાઓ તૈયાર કર્યા તે નિશ્ચિત રૂઢિઓ બહારના હોવાને લીધે ઈતર લેખકોએ તેમનું અનુકરણ કરવાને બદલે પરંપરાગત નક્કી થયેલ રૂઢિઓના ચોકઠામાં જ પોતાનો વિશ્વાસ પ્રદર્શિત કર્યો. જે સામાજિક હેતુ સાથે વિદૂષક

પહેલી વખત અવતર્યો તે હેતુ કાળાન્તરે ફિક્કો પડ્યો પછી પણ રૂઢ શાસ્ત્રની બહાર આવી નવી રૂઢિઓ નિર્માણ કરવાનું પછીના શાસ્ત્રકારોને સૂઝયું નહી; અને લેખકોને આવશ્યક લાગ્યું નહીં

લોકાનુરંજન એ નાટકનો મુખ્ય હેતુ હોવા છતાં શાસ્ત્રકારોએ અને લેખકોએ ભરતના નિયમોની ચોક્કસાઈ જાળવી રાખવાના પ્રયત્નમાં નાટકના સામાજિક હેતુને મારી નાખ્યો. જો તેમ ન થાત તો પ્રકરણ અથવા પ્રહસન જેવા નાટ્યપ્રકારો લોકમાન્ય બની શકત, અને સામાજિક રીતરિવાજો અથવા સંસ્થાઓના ઉપહાસાત્મક ચિત્રણ માટે વિશાળ ક્ષેત્ર પ્રાપ્ત થઈ શકત, તેમ જ વિનોદનો રુંધાયેલો પ્રવાહ ફરી મુક્તતાથી વહી શકત. મોલિયરથી ઓસ્કર વાઈલ્ડ સુધીના પશ્ચાત્ય નાટકોની પરંપરા તપાસીએ તો નાટકકારોએ સમાજની ખરાબી અથવા ઢોંગ ઉપર પ્રહારો કરવા વિનોદનું શસ્ત્ર કાયમ સજ્જ રાખ્યું હોય એમ જણાશે. તેમણે તીવ્ર ઉપહાસ દ્વારા નૈતિક મૂલ્યો ઉપર ચઢેલો કાટ ધોઈ નાખ્યો એટલું જ નહીં પણ માણસના મનમાં ચોંટી રહેલ પાયા વિનાની રૂઢિઓ અથવા કલ્પનાઓ પણ દૂર કરી. એનું પરિણામ એ આવ્યું કે સામાજિક વ્યવહારમાં કોઈ પણ પ્રકારનો પ્રમાદ જણાતાં જ મન અસ્વસ્થ થતું. અને, મન અસ્વસ્થ થવું એ બુદ્ધિ જીવતી અને જાગૃત હોવાની નિશાની છે. પાશ્ચાત્ય નાટકકારોએ માણસની આ બુદ્ધિનિષ્ઠા જીવતી રાખી. પણ સંસ્કૃત નાટકોના રૂઢિના બંધનોને લીધે સામાજિક વિસંગતિની વ્યાપક અને ઊંડી શોધ કરનાર બુદ્ધિ અસહાય અને મૃત થઈ પડી હતી. લોકાનુરંજનનો ઉદ્દેશ અને સામાજિક મૂલ્યોનું ચિંતન એ બેમાં વિરોધ હોઈ શકે નહીં. સામાન્ય (વિનોદી) નાટકોમાં જ નહીં પણ તથાકથિત ગંભીર નાટકોમાં પણ વિનોદનો બેવડો ઉપયોગ થઇ શકે એનો કોઈને ખ્યાલ જ ન રહ્યો હોય એવું લાગે છે.

અંતમાં, જેમ સાહિત્યિક રૂઢિઓને લીધે મૌલિક નિર્મિતિને ધક્કો લાગ્યો, તેમ પ્રેક્ષકોની રસવૃત્તિએ પણ નાટકોને એ ને એ જ ચીલે ચાલવા દીધા એ કહેવું આવશ્યક છે. નિશ્ચિત ઢાંચાના નાટકો જ પ્રેક્ષકોને પસંદ પડયા, અને તેવા જ નાટકો લેખકોએ લખ્યા. ભવભૂતિ જેવા નાટકકારે સાહિત્ય રૂઢિઓથી જડ થયેલ વિદૂષકને હિંમત અને ડહાપણપૂર્વક પોતાના નાટકોમાંથી કાઢી તેના બદલામાં 'માલતીમાધવ'ના કામન્દકી અને મકરંદ જેવા, તેમજ 'ઉત્તરરામચરિત' માંના તોફાની અને રમતિયાળ સૌધાતકિ જેવા પાત્રો ચિતર્યાં, પરંતુ તેની કદર થવાને બદલે જનમત દ્વારા તેની ઉપેક્ષા જ થઈ. ભવભૂતિને વિનોદબુદ્ધિ

જ મથા એની સમજ તત્કાલીન 'રસિકો'ની હતી એટલું જ નહીં પણ ઘણા આધુનિક અભ્યાસીયો પણ એ જ ગેરસમજ પોષી રહ્યા છે.

સાહિત્યિક રૂઢિઓને લીધે જો વિદૂષકની પ્રગતિ રુંધાઇ ન હોત, કોઇ પ્રતિભાવંત વિદૂષકને નવે માર્ગે વિકસાવત, તો વિનોદી પાત્રની કેટલી ઉજ્જવલ પરંપરા નિર્માણ થઇ શકી હોત ! શરીર ઉપર બાઘો વેશ ચડાવી જીવનને સૂક્ષ્મ દૃષ્ટિએ નિહાળનાર, જીવનની વિસંગતિ ઉપર ઉપહાસનું તીક્ષ્ણ શસ્ત્ર ચલાવનાર, અથવા જીવનકાંઠે ઊભો રહેવા છતાં જીવનના પ્રસંગો સાથે સમરસ થનાર, પોતાના મૂર્ખાઈભર્યા વર્તન સાથે જીવનના ઊંડા સત્યો ઓળખનાર મૈત્રેયનો વારસો કોઈ સંભાળત, તો શેક્સ્પીયરના ટચસ્ટોન જેવો જીવનનો એકાદ ભાષ્યકાર આપણે જોઈ શકયા હોત. વાત કહેવાની શરૂઆત કરે ન કરે ત્યાં જ ગોટાળામાં ગામનું નામ રાજાને અને રાજાનું નામ ગામને આપનાર વસંતકની બાલિશતા, અથવા, નાયિકાની સખી પ્રેમીઓને એકાંત મળે એ હેતુથી પોતાને મહેલની બહાર ખેંચતી હોવાનું જાણવા છતાં, 'મને ખેંચશો મા. હું એક નાજુક સ્ત્રી છું'' એવો મશ્કરીભર્યો ખોટો દાવો કરનાર, અથવા પોતાને રડવું ન આવવાની ફરિયાદ કરનાર સંતુષ્ટનો નિર્દોષ મશ્કરો અને મસ્તીખોર સ્વભાવ જો આગળ વિનોદને પુષ્ટ કરવા લેવામાં આવત તો પક જેવું રમતિયાળ અને નિર્દોષ મશ્કરીથી ભરપૂર તથા હાસ્યરસથી તરબોળ એવું વિનોદી પાત્ર પછીના સાહિત્યમાં નિર્માણ ન થઈ શકત એમ નહીં, પરંતુ એથી પણ મહત્ત્વનું તો એ કે જો વિનોદના મૂળમાં રહેલી જીવનની વિસંગતિનો ઉપયોગ વિનોદી પાત્રો નિર્મવામાં થાત તો આપણે અનેક ભવ્ય વિનોદી પાત્રો મેળવી શકયા હોત. જેના રૂપ અને વર્તન ઉપરથી વયનો અંદાજ કરી શકાય નહીં, જેની શારીરિક વિકૃતિએ મનની વિકૃતિ આણી ન હોય એવો ધૂર્ત અને તીક્ષ્ણ બુદ્ધિવાળો, જેના પરિહાસમાં દુષ્ટતા ન હોવા છતાં વખત આવે મશ્કરીમાં બીજાને ઈજા પહોંચાડવાનું ન ભૂલનારો, પોતાની પાસે મજબૂત પાયો ન હોવા છતાં પ્રસંગે હિંમતપૂર્વક કાર્ય કરી બતાવવાની ધગશ રાખનારો, ઉપરથી બીકણ પણ અંદરથી હિંમતવાળો, લુચ્ચાઈ હોવા છતાં વેરબુદ્ધિ વિનાનો, જાણી જોઈને ફસાવવાની વૃત્તિ ન હોવા છતાં ખોટું બોલવા આગળ–પાછળ ન જોનારો, હોદ્દો ન હોવા છતાં હકૂમત ચલાવનારો, સભ્યતા ન હોવા છતાં સચ્છીલ, માનાપમાનની દરકાર કરવા છતાં લડાયક વૃત્તિવાળો એકાદ વિદૂષક જો નિર્માત તો ફોલસ્ટાફ જેવો વિનોદનો ભીષ્માચાર્ય સંસ્કૃત સાહિત્યમાં પણ ન અવતરી શકત એમ આપણે કેમ કહીએ ? વિનોદને બંધન ન હોઇ શકે. વિનોદને એટલું સ્વાતંત્ર્ય હોય છે કે તે જીવનના નાનામોટા,

હળવાગંભીર પ્રસંગોનો સૂક્ષ્મ અને મર્મભેદક ઉપહાસ કરી શકે. વિનોદની રચના આ ખ્યાલ સાથે થાય તો વિનોદી પાત્રને સહેજે ભવ્યતા પ્રાપ્ત થઈ શકે.

સંસ્કૃત નાટકોના ઇતિહાસમાં એવું પાત્ર નિર્માણ ન થઈ શકયું એ બદલ સાહિત્યપ્રેમી રસિકને દુઃખ થયા વિના રહે નહીં. સંસ્કૃત સાહિત્યમાં વિનોદી પાત્રોની ઉજ્જવલ પરંપરા નિર્માણ ન થઈ શકી, સ્વભાવરેખન અને સામાજિક રીતરિવાજના ઉપહાસ ઉપર આધારિત નાટકો નિર્માણ ન થઈ શકયા એ આપણું દુર્ભાગ્ય છે.

પરંતુ સંસ્કૃત નાટ્યસાહિત્ય વિશે સમગ્ર રીતે વિચારતાં, કેટલાક પ્રતિભાવંતોએ જે જીવંત પાત્રો ચિતર્યા છે, તેમને વીસરી શકાય નહીં. પોતાના મશ્કરા અને મસ્તીખોર સ્વભાવમાં પક જેવો, સ્નેહને લીધે મૈત્રેયની માફક નાયક માટે દુઃખી થનાર સંતુષ્ટ, પોતે હાસ્ય વિષય હોવા છતાં, જેના પરિહાસમાંથી કોઈ છટકયું નથી, બાધો હોવા છતાં જેના અવલોકનમાં તીક્ષ્ણતા છે, અંધારાને પણ ગભરાય એવો બીકણ હોવા છતાં ચારુદત્ત ઉપર અકારણ અન્યાય થતાં દુષ્ટોનું નિર્દલન કરવા લાકડી લઇ દોટ મૂકનાર **મૈત્રેય**, અને જેની વિસંગતિનું કોઈ માપ નથી પણ વિદૂષકી વેશ ચડાવી નાયક સાથે બધાને છેતરી જનાર **ગૌતમ** જેવા વિદૂષકો આપણે વીસરી શકીએ નહીં. સંસ્કૃત સાહિત્ય અભિમાન માણી શકે એવાં એ પાત્રો છે. વિદૂષકનો ઢાંચો બની તેમાંનું ચૈતન્ય નાશ પામ્યા પછી પણ સંસ્કૃત રંગભૂમિ ઉપર વિદૂષક તેમ ને તેમ અટવાતો રહ્યો. લોકો આ રૂઢ પાત્રને વીસરી શકયા નહીં. તેનું શ્રેય આ અજોડ વિદૂષકોને અને તેમના નિર્માતાઓને જ આપવું જોઇએ એમાં શંકા નથી.

ટિપ્પણ

૧ જુઓ : જાગીરદાર, 'ડ્રામા ઈન સંસ્કૃત લિટરેચર', પા. ૭૦–૭૧.

૨ જુઓ : જેમ્સ ફીબલમેન, 'ઇન પ્રેઈઝ ઑફ કૉમેડી.' પા. ૨૮,૩૧.

૩ જુઓ : જૉર્જ ગૉર્ડન, 'શેકસપીરિયન્ કામેડી', પા. ૯

૪ જુઓ : લાકોત, 'ઍસે ઑન ગુણાઢ્ય એંડ ધ બૃહત્કથા' ટી. એ. વોર્ડે કરેલું અંગ્રેજી ભાષાન્તર, પા. ૨૨૫.

૫ હાસ્યાર્ણવ, ૧.૪૩ :

सद्यो दत्तमलक्तकं पदयुगे दृष्ट्वाङ्गनाया रतौ ।
रक्तभ्रान्तिवशाद् भयेन नितरां म्लानेन्द्रियो मेदिनीं ।
पश्यन् दर्शनिशातमिस्रनिकरच्छन्नामिवाशां तथा
मूर्च्छेयं भुवि का कथा समरतो रक्तास्यसक्तद्विषाम् ॥

૬ જુઓ : બર્નાર્ડ શૉ ની 'બૅક ટુ મેથુસેલા' એ નાટકની પ્રસ્તાવના પા. ૯૪

૭ પાશ્ચાત્ય સાહિત્યમાંના, અને વિશેષતઃ શેક્સ્પીયરનાં નાટકોમાંના જે વિનોદી પાત્રો અહીં અપેક્ષિત છે તેમના વિસ્તૃત વિવેચન માટે નીચેનું સાહિત્ય જોવું–(૧) જે. બી. પ્રિસ્ટલે. 'ધ ઇંગ્લીશ કૉમિક કૅરેક્ટર્સ' પા. ૨૭, ૨૮. (૨) મૉરિસ્ મૉર્ગન્ 'ધ કૅરેક્ટર ઑફ ફૉલસ્ટાફ,' પા ૧૮૬, ૨૦૩ (૩) એ. સી. બ્રડલે, 'ઑકસફર્ડ લેકચર્સ,' પા. ૨૬૨.

ભાગ બીજો

વિદૂષકોનો મેળો

૧ સંતુષ્ટ

गोष्ठीषु हास्यः समरेषु योधः
शोके गुरुः साहसिकः परेषु ।
महोत्सवो मे हृदि किं प्रलापैः
द्विधा विभक्तं खलु मे शरीरम् ॥—અવિમારક, ૪.૨૧

ભાસે લખેલ અવિમારક નાટકમાં, વિદૂષક સંતુષ્ટ પોતાના મિત્ર અવિમારકને મળવા જાય છે. રસ્તામાં ચંદ્રિકા નામની દાસી સાથે તેની મુલાકાત થાય છે. સ્વાભાવિક રીતે જ ચંદ્રિકાને સંતુષ્ટની મશ્કરી કરવાની ઇચ્છા થાય છે. તે સંતુષ્ટ પાસે જઈ, તેને સંભળાય એ રીતે પાસે રહેલા બીજા માણસને પૂછે છે, 'મને, એક બ્રાહ્મણ જોઈએ છે, કોઈ મળશે ?' સંતુષ્ટ તે સાંભળે છે, અને એને પૂછે છે, 'શું આપને બ્રાહ્મણ જોઈએ છે ? શા માટે ?' 'જમવાનું નિમંત્રણ આપવું છે,' ચંદ્રિકા કહે છે. તે સાંભળી સંતુષ્ટ ખિજાય છે, અને એને પૂછે છે, 'તો હું શું શ્રમણક છું ?' તેને ચિડાવવા ચંદ્રિકા કહે છે, 'તું વૈદિક બ્રાહ્મણ કયાં છે !'

સંતુષ્ટ વધુ ખિજાય છે, પણ જમણનું નામ સાંભળતાં જ એના મોંમાં પાણી છૂટે છે. એ કહે છે, 'તું મને અવૈદિક માને છે ? અરે, મારી વિદ્વત્તા તું જાણતી નથી ! જો રામાયણ નામનું એક નાટ્યશાસ્ત્ર છે. તેમાંના પાંચ શ્લોક મેં એક વરસમાં ગોખી નાંખ્યા છે, સમજી ? અને એ ખાલી ગોખ્યા નથી, એનો અર્થ પણ હું બરાબર સમજ્યો છું ! શ્લોક ભણી શકે, અને એનો અર્થ પણ જાણી શકે એવો બ્રાહ્મણ દીવો લઈને શોધતાંય નહીં મળે !'

સંતુષ્ટનું જ્ઞાન જોઈ ચંદ્રિકાને હસવું આવે છે. તે સંતુષ્ટની વધુ મશ્કરી કરે છે. હાથમાંની અંગૂઠી પરના અક્ષરો વાંચવાનું તે તેને કહે છે. હવે સંતુષ્ટનું આવી બને છે, કારણ કે એને વાંચતાં કયાં આવડતું હતું ? પણ એમ તો એ ચાલાક હતો. એ કહે છે, 'આ અક્ષરો અમારી પોથીમાં નથી !' સંતુષ્ટ ગપ્પું મારે તો પણ ચંદ્રિકા થોડી છેતરાવાની હતી ? તે કહે છે, 'જમવા બોલાવીશ, પણ દક્ષિણા નહીં મળે, ચાલશે ?'

સંતુષ્ટને એ કબૂલ છે. દક્ષિણા નહીં મળે તો કંઈ નહીં, જમવા તો મળશે ! સંતુષ્ટને આમ ખુશ કર્યા પછી તે તેને વધુ વિશ્વાસમાં લે છે. તે તેની

અંગૂઠી જોવા માંગે છે, અને પછી, અરે 'રાજકુમાર આવ્યા !' એમ તે કહે છે. સંતુષ્ટ આમતેમ રાજકુમારને જુએ એટલી વારમાં તે અંગૂઠી લઇ પલાયન થાય છે. પછી, દુષ્ટ દાસીએ પોતાને બનાવ્યો હોવાનું સંતુષ્ટના ધ્યાનમાં આવે છે ! પણ એ શું કરી શકે ? તે બુમો પાડે છે, તેની પાછળ દોડવા જાય છે, પણ દાસી તો રસ્તા પરની ગિરદીમાં અદશ્ય થઈ જાય છે, સંતુષ્ટ થાકી જાય છે. દાસીની આવી હિંમત જોઈ, તે તેની વિરુદ્ધ અવિમારક પાસે ફરિયાદ કરવા સિવાય બીજું શું કરી શકે ?

નામ સંતુષ્ટ હોવા છતાં કમનસીબે સંતુષ્ટના જીવનમાં સંતોષ અથવા આનંદ મળે એવા પ્રસંગો ઝાઝાં બનતા નથી. એની ભોજનપ્રિયતા, વેદાંવદ્યાની બડાઈ, એનો ભોળો સ્વભાવ, અવિમારક વિશેનો ભક્તિભાવ—દરેકમાં એને કમનસીબે કડવો અનુભવ લખાયો છે. સંતુષ્ટ માટે બધે ફજેતીના જ પ્રસંગો નિર્માય છે. બધા એની મશ્કરીનો આનંદ માણે છે.

અવિમારક સૌવીર રાજાનો પુત્ર હતો, અને સંતુષ્ટ એનો પરમમિત્ર હતો. એક કૌપિંઠ ઋષિએ સૌવીર રાજાને એક વરસ સુધી અંત્યજ તરીકે રહેવાનો શાપ આપ્યો હતો, અને તેથી તે કુન્તિભોજ રાજાની રાજધાનીમાં નગર બહાર અંત્યજ તરીકે રહેતો હતો. સંતુષ્ટ પોતે બ્રાહ્મણ હોવાને લીધે અવિમારકને મળવા છૂપાઈને આવતો હતો. રસ્તામાં દાસીએ તેની મશ્કરી કરી, તેને લીધે તેને અવિમારક પાસે આવતાં મોડું થયું. અવિમારક તેની રાહ જોતો હતો. અવિમારક કુન્તિભોજની પુત્રી કુરંગીને ચાહતો હતો, પણ અજ્ઞાતવાસમાં ચાંડાલનું જીવન જીવતો હોવાને લીધે, તે પોતાની પ્રેયસીને ગુપ્ત રીતે જ મળી શકતો હતો. કુરંગીને મળવાનો એક નવો માર્ગ તેને સૂઝયો હતો, અને તે સંતુષ્ટને કહેવા તે કયારની તેની રાહ જોતો હતો. તેથી, સંતુષ્ટને જોતાં જ એ કહે છે, 'ઓહ ! કેટલું મોડું ?'

સંતુષ્ટ કહે છે, 'ભોજનના નિમંત્રણને બહાને છેતરાયેલો બ્રાહ્મણ જેમ ભોજનનો જ વિચાર કરે, તેમ તું પણ એક જ વાત લઈ બેસી રહ્યો લાગે છે !'

અર્થાત્ દાસીએ પોતાને છેતર્યો હોવાનું હજુ સંતુષ્ટના મનમાં સાલે છે. પણ, એને લીધે એની ભોજનપ્રિયતા થોડા ઓછી થવાની છે ? સફેદ રંગે રંગેલી શહેરની ઊંચી ઊંચી દિવાલો તેને દહીં જેવી લાગે છે, અને સમીસાંજે સૂર્યના પરિવર્તિત કિરણોની આછી લાલ પ્રભા એને ગોળની યાદ અપાવે છે. ઉદાસ બનેલી કુરંગીને રડતી જોઈ દાસી એનું સાંત્વન કરે છે. 'હશે હવે' એમ કહી

બધું વિસરી જઈ, સ્નાન કરી લેવાનું દાસી તેને કહે છે. તે સાંભળી સંતુષ્ટ દાસીને કહે છે, 'રાજકુમારી રડતી હોય ત્યારે એને સ્નાન કરવાની તું શી સલાહ આપે છે? અરે, એને ભૂખ લાગી હશે. થોડું ખાવાનું લઇ આવ! હા. જોઈએ તો હું પહેલો પાટલે જઈ બેસું!' આમ કોઈ વખત બનવાનો પ્રસંગ આવે તો પણ એ ખાઉધરાનો ભોજનપ્રિય સ્વભાવ થોડો બદલાવાનો હતો?

પણ બીજી કેટલીક બાબતોમાં સંતુષ્ટ ડાહ્યો બન્યો હતો. દર વખતે દાસી એને છેતરે એ કેમ બને? પછી એક વખત અવિમારક અને કુરંગી રાજમહેલમાં એક બીજાને મળે છે, તે વખતે તેમને એકાંત મળે તે માટે, કુરંગીની દાસી નલિનિકા તેને બહાર જવાનું સૂચવે છે, પણ એ બાઘા જેવો ત્યાં જ ઊભો રહે છે. દાસી એને ભોજનની લાંચ આપે છે, તેમજ પોતાના અલંકાર આપવાનું કબૂલ કરે છે, પણ સંતુષ્ટ કહે છે, 'એ ન બને. પહેલાં દાગીના આપ. ખાલી ઘીનું નામ લેવાથી કાંઈ પિત્ત મટે નહીં?'

સંતુષ્ટ ખાલી નામનો જ બ્રાહ્મણ છે. ચંદ્રિકા સામે તેની વિદ્વતાની પોલ ફૂટી જાય છે. પણ એનો જન્મ બ્રાહ્મણનો હોવાને લીધે. અજાણતાં તેના મન ઉપર થયેલા બ્રાહ્મણના સંસ્કારોનો પ્રભાવ આપણને જોવા મળે છે. કુરંગીને મળવા ઉતાવળા બનેલા અવિમારકને તે ભણતર પૂરું કરી પોતાને ઘેર જવા ઉતાવળા બનેલ વિદ્યાર્થીની ઉપમા આપે છે. કદાચ એવો પ્રસંગ એના જીવનમાં બન્યો હોય. એણે પણ કોઈ દિવસ ભણતર છોડી ગુરુના ઘેરથી પોબારા ગણ્યા હોવા જોઇએ. દાસીએ એનું જ્ઞાન પારખ્યું હોય, તો પણ એ બ્રાહ્મણ નથી એમ કોણ કહી શકે? સંતુષ્ટ પોતે જ એક પ્રસંગે કહે છે, 'જનોઈ પહેરે બ્રાહ્મણ થવાય, વલ્કલ પહેરે સંન્યાસી થવાય, અને કપડાં ત્યજીએ તો શ્રમણક થઈએ, એમાં શું?' એમ, સંતુષ્ટના મત પ્રમાણે કોઇપણ આશ્રમ અથવા ધર્મનો સ્વીકાર કરવો એ તદ્દન સાદી વાત છે.

સંતુષ્ટ સાવ બાઘો લાગે છે. અવિમારક કુરંગીને મળવા આટલો બધો આતુર શા માટે બને છે તે સંતુષ્ટ સમજી શકતો નથી. કુરંગીને રડતી જોઈ તે તેને માટે ખાવાનું લાવવા કહે છે. પ્રેમીઓને એકાંત મળે તે માટે એને બહાર જવાનું કહેવામાં આવે તો પણ એને સમજાતું નથી.

પણ ખરી રીતે સંતુષ્ટ બાઘો નથી. કુરંગીને મળવા એના મહેલમાં છુપાઇને જવામાં ભય રહેલો છે એ તે જાણે છે, અને જો અવિમારક ત્યાં પકડાઈ

જાય તો રાજાના કુટિલ મંત્રી તેની ગમે તે વલે કરશે તેની તે અવિમારકને પહેલેથી ચેતવણી આપે છે. વિરહને લીધે કુરંગી સુકાઈ ગઈ છે, એ તે તરત જાણી શકે છે. અવિમારક પ્રમાણે તે પણ કુરંગીનું વર્ણન કરે છે, અને જ્યારે તે તેને ચંદ્રલેખાની ઉપમા આપે છે, ત્યારે અવિમારકને પણ આશ્ચર્ય થાય છે. સંતુષ્ટ કહે છે, 'દોસ્ત' હંમેશા તારી સાથે હોવાને લીધે તું મારી મશ્કરી કરી શકે, પણ અજાણ્યા માણસને મારી બુદ્ધિનો શો ખ્યાલ હોય ? એ તો મારી પ્રશંસા જ કરશે. હું એ વાત બરાબર જાણું છું, અને તેથી ગામમાં હું પણ કોઈની સાથે ઝાઝી ઓળખાણ વધારતો નથી.'

'અજાણ્યા માણસને મારી બુદ્ધિનો શો ખ્યાલ હોય ?' એમ કહેવાનો શો અર્થ ? સંતુષ્ટે ડહાપણમાં ઉચ્ચારેલા વાક્યમાં પણ એની મૂર્ખાઈ છતી થઈ ગઈ ! તેથી કુરંગી એક વખત કહે છે, 'હાસ્યાસ્પદ છે આ બ્રાહ્મણ !' અવિમારક પણ પોતાનો સૂર એમાં ભેળવે છે. સંતુષ્ટ તરત જ કહે છે, 'રાજકુમારી રહેવા દો એ વાત. પ્રેમમાં નિરાશ થવાને લીધે તમે અપઘાત કરવા નીકળ્યાં હતાં, અને ખાલી વાદળોનો ગગડાટ સાંભળી તમે ગભરાઈ ગયાં, એ નથી હાસ્યાસ્પદ ?'

સંતુષ્ટનો જડબાતોડ જવાબ સાંભળી કુરંગી શું બોલે ? ખરી રીતે સંતુષ્ટ બહુ હોંશિયાર ન હોય તો પણ એ સાવ મૂર્ખ પણ નથી. એ ભોળો છે. એના ભોળા સ્વભાવને લીધે ચંદ્રિકા એને સહેજે છેતરે છે, અને એની અંગૂઠી લઈ નાસી જાય છે. કોઈ વિદ્યાધર જાદુગર પાસેથી અવિમારક એક અંગૂઠી મેળવે છે. તે અંગૂઠીનો પ્રભાવ એવો હોય છે કે એક હાથમાં એ અંગૂઠી પહેરવાથી માણસ અદૃશ્ય થઇ જાય, અને બીજા હાથમાં પહેરવાથી એ પાછો પૂર્વવત થઈ જાય ! અવિમારક માટે એ અંગુઠીની મદદ વડે કુરંગીના મહેલમાં જવું એકદમ સહેલું થઈ પડયું હતું. તેથી અવિમારક આનંદમાં હતો પણ સંતુષ્ટને એ અંગૂઠી વિશે જ આશ્ચર્ય થાય છે. અવિમારક એ અંગૂઠી પહેરી અદૃશ્ય થાય છે. સંતુષ્ટ તેનો હાથ ધરે છે, તેથી તે પણ અદૃશ્ય થાય છે. પોતે અદૃશ્ય થયાનો તેને એટલો બધો આનંદ થાય છે કે તે પોતાની જાત ઉપર વિશ્વાસ જ રાખી શકતો નથી. એ પોતાનું શરીર દાબી જુએ છે, થૂંકી જૂએ છે. સંતુષ્ટનો આનંદ નિર્દોષ બાળકના આનંદ જેવો છે.

સંતુષ્ટમાં બાલકની નિરાગસતા જણાઈ આવે છે. કોઇ એની મશ્કરી કરે તો પણ એનું એને દુ:ખ નથી, કારણ કે બીજાની વાત તો જવા દો, પણ પોતે પોતાની મશ્કરી કરી હસવાની અને બીજાને હસાવવાની ખેલદિલી એની

પાસે છે. કુરંગીના મહેલમાં તો એ મજા કરે છે. અવિમારક પ્રમાણે કુરંગી પણ પ્રેમવશ થાય છે. પ્રેમમાં સફળતા મળવાની એને કોઈ આશા જણાતી નથી. તેથી તે આપઘાત કરવાનો પ્રયત્ન કરે છે, પણ તે જ વખતે અવિમારક ત્યાં આવે છે અને એને બચાવે છે. કુરંગીની આંખમાં આંસુ આવી જાય છે. તે વખતે સંતુષ્ટ તેને કહે છે, 'આમ રડીને પોતાની જાતને નકામું દુઃખ ના દેશો, નહીં તો મને પણ રડવું આવશે! પણ એ જ મુસીબત છે, જુઓ! હું રડું તો પણ મારી આંખમાં આંસુ જ નથી આવતાં! મારા ડોસા ગુજરી ગયા ત્યારે મેં રડવાનો ખૂબ પ્રયત્ન કર્યો, પણ આંસું જ ન આવ્યા! ગમે તે હોય તો પણ, હું તમારી સાથે રડવા તૈયાર છું!' અત્યંત શોકદાયક પ્રસંગોને હાસ્યનો વળાંક આપી જીવનના દુઃખોને વિનોદબુદ્ધિથી હસી કાઢવાની જુવી અજાયબભરી શક્તિ સંતુષ્ટ પાસે છે! પછી બંને પ્રેમીઓને એકાંત મળે એ હેતુથી નલિનિકા સંતુષ્ટને બહાર જવાનું સૂચવે છે. પણ સંતુષ્ટ જાણે મશ્કરી કરવાના ઇરાદાથી જાણી જોઈને ત્યાં જ ચોંટી રહે છે. સંતુષ્ટ અને નલિનિકાની પહેલી મુલાકાત થઈ તે વખતે પણ નલિનિકાએ 'આ નવા ભાઈ કોણ?' એવી પૂછપરછ તેને વિશે કરેલી, અને તે વખતે સંતુષ્ટે મશ્કરી ભર્યો હળવો જવાબ વાળ્યો હતો. તેણે કહ્યું હતું, 'વાહ! રાજદરબારના માણસો તો કહેવા પડે! નહીં તો, મને જોઈને હું પુરુષ છું, એમ કોઈ ધારે ખરું? કારણકે હું તો સ્ત્રી છું! હું પુષ્કરિણી નામની ચેટી છું!!'—પ્રસ્તુત પ્રસંગમાં પણ, પ્રેમીઓને એકાંત મળે એ હેતુથી નલિનિકા એને બહાર કાઢવાની ઇચ્છા કરે છે, ત્યારે તે એવો જ મશ્કરી ભર્યો જવાબ આપે છે. એ કહે છે, 'મને ખેંચશો મા. હું કેટલો નાજુક છું?'

પોતાની મશ્કરી કરીને પણ બીજાને આનંદ આપવામાં સંતુષ્ટ ખરેખર આનંદ માને છે. તેની આ ભાવનાઓ અવિમારકની બાબતમાં સૌથી ઉત્કટ છે. અવિમારક વિશે તેના મનમાં એટલી બધી લાગણી છે કે તેને માટે તે ગમે તે કરવા તૈયાર છે. અવિમારક માટે તે ગમે તે દુઃખ સહન કરવા તૈયાર છે. ઋષિના શાપને લીધે અવિમારકને અંત્યજ બની ગામ બહાર રહેવું પડે છે. પણ પોતાના એ અંત્યજ મિત્રને તે રોજ અચૂક મળવા જાય છે. કોઈપણ બ્રાહ્મણે અંત્યજ મિત્રનો સાથ અનેક સામાજિક ભયોને કારણે ટાળ્યો હોત, પણ ભોળો સંતુષ્ટ તે પ્રકારના કોઈપણ ભયની પરવા કરતો નથી. એ અવિમારકને કહે છે, 'રોજ આખો દિવસ આમતેમ રખડું તો પણ, મને તને મળ્યા વગર સંતોષ મળતો નથી, અને તેથી, રોજ સાંજ થતાં જ હું કોઈ વેશ્યાને ઘેર જાઉં તેમ હું તારે ઘેર આવું છું.'

શાપને લીધે અવિમારકને વેઠવી પડતી મુસીબતો વિશે સંતુષ્ટના મનમાં ચિંતા છે, તે જ વખતે અવિમારક રાજકન્યાના પ્રેમમાં ફસાય છે. તેને લીધે સંતુષ્ટની ચિંતા અનેકગણી વધી જાય છે. પ્રેમનું દરદ તે જાણી શકે છે. અવિમારકના પ્રેમપથમાં રહેલી અનેક મુસીબતોની પણ તેને ખબર છે. અવિમારક અંત્યજ હોવાને લીધે તે જાહેર રીતે ફરી પણ શકતો નથી. અને બધું છુપાવીને તે કેટલા દિવસ ચલાવી શકે ? કુન્તિભોજ રાજાના સેવકો ચાંપતી નજર રાખનારા અને નિષ્ઠુર છે, અને અવિમારક પણ તરુણ હોવાને લીધે બીજા પ્રેમીઓની માફક અવિચારી પગલું ભરે એ બનવાજોગ છે. એ કદાચ નકામું સાહસ ખેડે એની સંતુષ્ટને ચિંતા થાય છે, અને તેથી એ અવિમારકને જરાયે છોડવા તૈયાર નથી. પણ જ્યારે અવિમારક એને ખૂબ સમજાવે છે કે બીજાને ઘેર એણે એકલાએ જ જવું ઈષ્ટ છે, ત્યારે તે તેને છોડે છે. પણ તે પહેલાં તો તે હંમેશા તેની સાથે જ રહે છે. એક વખતે તો રાત થાય છે ત્યારે તે પોતાના મિત્રને ઘેર એને સહારો અપાવે છે.

એક વખત સાહસ કરી અવિમારક કુરંગીના મહેલમાં પ્રવેશે છે. ત્યાં બંને પ્રેમીઓનું મિલન થાય છે. એ મિલન પછી અવિમારક કુરંગી માટે વધુ ને વધુ તલસે છે. પણ તેને ફરી મળવા માટે કોઈ તક જણાતી નથી. તેથી નિરાશ થઈ તે આત્મહત્યા કરવાનો વિચાર કરે છે. અવિમારકના મનની અવસ્થાનો ખ્યાલ કરીને, તેની મા પાસેથી તે ઘણા વખતથી બહાર ગયો હોવાનું જાણતાં જ સંતુષ્ટ ત્યાં રહી શકતો નથી. પ્રેમમાં નિષ્ફળ બનેલો આ કુમળા અંતઃકરણનો રાજકુમાર કયાં રખડતો હશે, શું કરતો હશે એની એને ચિંતા થાય છે. પણ દુઃખમાં નાસીપાસ થવું, અને હાથ જોડી બેસી રહેવું એ એના સ્વભાવમાં જ નથી. તે હિંમત સાથે એને શોધવા નિકળે છે. તે કહે છે, 'રાજકુમારને શોધવા હું ધરતીનો ખૂણેખૂણો ફરી વળીશ, અને કયાંયે એનું શરીર હાથ આવે તો એની આગળની તપાસ કરવા હું સ્વર્ગમાં પણ જઈશ !

અવિમારકને પણ સંતુષ્ટના આ અસામાન્ય સ્નેહનો સંપૂર્ણ ખ્યાલ છે. પોતે કયાં જવાનો છે એ સંતુષ્ટને કહ્યા વગર પોતે ઘરની બહાર નીકળ્યો હોવાને લીધે હવે તેને પશ્ચાત્તાપ થાય છે. એ બિચારો પોતાને શોધવા કયાં કયાં રખડતો હશે એની અવિમારકને ચિંતા થાય છે. અવિમારકના મનમાં સંતુષ્ટ વિશે શી લાગણી છે, એ આપણે તેના જ શબ્દોમાં જાણી શકીએ.

"વિનોદ ગોષ્ઠીઓમાં હસાવનાર, યુદ્ધ જેવા પ્રસંગોમાં વીરની માફક સામે થનાર, શોકમાં વડીલની માફક ધીરજ આપનાર, શત્રુ સાથે સાહસથી કામ કરનાર

સંતુષ્ટ મારા હૃદયનો મહોત્સવ જ કહી શકાય. વધુ હું શું કહું ? (એનામાં અને મારામાં) મારું શરીર જ જાણે બે ઠેકાણે વહેંચાઈ ગયું હોય એવું મને લાગે છે !”

અને તેથી પોતાને શોધતાં શોધતાં થાકીને લોથપોથ બનેલા સંતુષ્ટને જયારે એ ઝાડ નીચે સૂતેલો જુએ છે, ત્યારે એના આનંદની કોઇ સીમા રહેતી નથી. તે સંતુષ્ટને મળવા દોટ મૂકે છે. તે તેને આલિંગે છે. અવિમારક અને સંતુષ્ટનું આ મલિન એટલે નિર્મળ સ્નેહનું, નિસ્વાર્થ પ્રેમનું જીવતું જાગતું પ્રતીક કહી શકાય.

૨ વસંતક

वसन्तको भवान् ननु ।

—પ્રતિજ્ઞાયૌગન્ધરાયણ, ૩.

પ્રતિજ્ઞાયૌગન્ધરાયણનો ત્રીજો અંક શરૂ થાય છે, અને એક ભિખારી રંગભૂમિ ઉપર પ્રવેશે છે. એ આ નાટકનો વિદૂષક છે. એક મંદિરમાં ચાલતા કોઈ ઉત્સવમાં તેને લાડવાનો પડિયો અને દક્ષિણા દાનમાં મળ્યાં છે. લાડવાનો પડિયો બાજૂએ મૂકી દક્ષિણાના પૈસા ગણવામાં તે મશગૂલ હોય છે ત્યાં જ કોઈ એનો લાડવાને પડિયો લઈ પલાયન થાય છે. વિદૂષક પોતાના લાડવા શોધવા નીકળે છે. તે મોંથી બબડાટ કરે છે અને મોટી મોટી ચીસો પાડે છે.

બ્રાહ્મણ હોવાને લીધે જ વિદૂષકને લાડવા અને દક્ષિણા મળે છે એ ખરું, પણ પોતાનું બ્રાહ્મણપણું બતાવવાનો વારો તેને આવત તો તે શું કરત એ વિચારવું જ રહ્યું. પોતાની વિદ્વત્તા બતાવવાનો પ્રસંગ તેને માટે આવતો નથી એ એનું સદ્ભાગ્ય છે. છતાં બ્રાહ્મણ જાત વિશે તેને ઓછું અભિમાન નથી. ગરીબ બ્રાહ્મણ ઉપર હલ્લો કરી તેના લાડવા ચોરવામાં આવે એમાં બ્રાહ્મણ જાતિનું અપમાન રહેલું છે, એમ તે બૂમો પાડીને કહે છે. પછીથી, જ્યારે તેને પોતાના લાડવા પાછા મળે છે, ત્યારે તે હર્ષઘેલો થઈ જાય છે. આનંદ સાથે તે શ્રમણકને લાડવા ભેટ ધરે છે, તેમજ સ્વસ્તિવાચનના મંત્રો તેને બોલી બતાવવા તૈયાર થાય છે. પણ એ ખાલી દેખાવો છે.

બ્રાહ્મણનો ખાસ ગુણ છે ખાઉધરાપણું. તેમાં વિદૂષક ગાંજ્યો જાય એવો નથી. ખરી રીતે આ લાડવા મળતાં પહેલાં પણ એણે થોડી મીઠાઈ પચાવી હોય છે. તેના તેને ઓડકાર આવે છે; પોતાના ઓડકાર ડુક્કરના માંસ જેવા ગંધાતા નથી. એ માટે તે પોતની જાતને ધન્યવાદ આપે છે! આમ હોવા છતાં, તેનો લાડવાનો લોભ ઓછો થયો નથી.

વિદૂષક લાડવા શોધે છે ત્યાં જ ચોમાસામાં રસ્તા ઉપર વહેતા ફીણવાળા ગંદા પાણીના પ્રવાહ જેવો એક ગાંડો માણસ આમતેમ દોડતો ત્યાં આવે છે. તેની પાસે લાડવાનો પડિયો હોય છે. તે ગાંડા જેવો મોટેથી હસે છે. તે ઉન્મત્તક છે.

ઉન્મત્તક પાસે પોતાના લાડવા જોઈ વિદૂષક તેની સાથે લડવા તૈયાર થાય છે અને વખત આવે 'બે આપી દેવા' પણ તૈયાર થાય છે. તે હિંમતથી

ઉન્મત્તક સામે ડગલું ભરે છે. પણ ઉન્મત્તક જાણે કાંઈ જ ન થયું હોય એમ વર્તે છે, અને લાડવાની જાણ થવા દેતો નથી. વિદૂષક તેને કહે છે, "બીજાની વસ્તુઓ લેવી અથવા તે વિશે લોભ કરવો એ ઠીક નહીં. જો જો તને સિપાઈઓ બાંધી જશે". ઉન્મત્તક કહે છે, "મને કોણ બાંધનાર છે ? રાજહેલમાં આ લાડવા સારું મારે ભારે જોખવું પડ્યું છે, સમજયો ! આ લાડવા જ મને બચાવશે ! જરા વાસી થયા હોય, અથવા ઢીલા પડી ગયા હોય તેથી શું ?' પોતાની વાત ઉન્મત્તક માનતો નથી એ જોતાં વિદૂષકને જોર ચઢે છે. ન્યાય મેળવવા માટે તેને ઉપાધ્યાય પાસે ખેંચી જવાની તે ધમકી આપે છે, પણ ઉન્મત્તક ઉપર તેની કાંઇ જ અસર થતી નથી. વખત આવ્યે લડી લેનાર વિદૂષક આખરે ધમકીઓ ઉપર આવે છે ! અને છેવટે પોતે જ રડવા લાગે છે ! ઉન્મત્તક પણ એના સૂરમાં પોતાનો સૂર મેળવી દે છે !!

બંનેનો આ પ્રેમપ્રસંગ ક્યાં સુધી ચાલત કોણ જાણે, પણ એટલામાં જ ત્યાં એક બૌદ્ધ શ્રમણક આવે છે. તે વિદૂષકને અભયદાન આપે છે. ત્યારે તેને હિંમત આવે છે. આખરે, બ્રાહ્મણની રક્ષા ખાતર કોઈક તો આગળ આવ્યું એનો એને મન સંતોષ છે.

શ્રમણક રક્ષક તરીકે બંનેની લડવાડનું કારણ પૂછે છે. ઉન્મત્તકે પોતાના લાડવા ચોર્યાની ફરિયાદ વિદૂષક તેની પાસે કરે છે. શ્રમણક એ લાડવા જોવા માંગે છે. લાડવા જોઈ તે તેના ઉપર થૂંકે છે. એ જોઈ વિદૂષક આભો બને છે, પણ શ્રમણક તેને કહે છે કે, 'આ લાડવા તો નકામા છે. પાણીના ફીણ જેવા સફેદ દેખાય તો પણ તે અસલ લાડવા નથી. મદ્યનો સ્વાદ ઉમેરી એને ખાલી ગળ્યા બનાવ્યા છે". શ્રમણકની વાત ઉપરથી, પોતાને મળેલ લાડવા એ ખાલી લોટના ગોળા છે એવું વિદૂષક જાણે છે અને બિચારો નિરાશ થાય છે. પરંતુ શ્રમણક પેલા ઉન્મત્તકને ધમકાવે છે, શાપની બીક બતાવે છે અને વિદૂષકને લાડવા પાછા અપાવે છે, ત્યારે પોતાના લાડવા યેન કેન પ્રકારેણ પાછા મળ્યાનો સંતોષ વિદૂષક અનુભવે છે, અને તે પણ શ્રમણકની મદદથી !! આખરે શ્રમણકનો પ્રભાવ માન્ય કરવા સિવાય બ્રાહ્મણને છૂટકો ક્યાં હતો !

ગમે તે હોય તો પણ વિદૂષકે પોતાની હિંમતની ખાલી વાતો કરી એમાં શંકા નથી. બાકી વિદૂષક ભલે બ્રાહ્મણ જેવો બીકણ હોય, અથવા ખરી હિંમત તેની પાસે ન હોય, તો પણ તે બાઘો તો નથી જ. પોતાના ફાયદાની વાત તે બરાબર જાણે છે. તેના લાડવા ખોવાયા પછી તે જે તર્કવિતર્ક કરે છે તે સુસંગત છે. જ્યારે લાડવા વહેંચવામાં આવ્યા ત્યારે ત્યાં એક માણસ ઊભો

હતો. તેને પણ લાડવા મળ્યા હતાં, એટલે એ તો આ લાડવા લે જ નહીં. કોઈ વટેમાર્ગુ પણ લઈ જાય નહીં, કારણ કે સામાન્ય રીતે બહાર નીકળેલો પ્રવાસી ભાથુ લીધા વગર પ્રવાસે જાય જ નહીં. આમ લાડવા 'ગુમ' થયા તેનું કારણ શું હોઈ શકે? તે આમતેમ લાડવાની તપાસ કરે છે. સામે એક શિવજીની મૂર્તિ જણાય છે, અને તેના પગ પાસે લાડવાનો પડીયો જણાઈ આવે છે. ખરી રીતે પોતાને આ લાડવા કાત્યાયનીના પ્રસાદ તરીકે મળ્યા હતા. કાત્યાયની એ પોતાની પત્ની એમ માની શિવજીએ આ પડિયો ઉંચકી લીધો હોવો જોઈએ એમ તે માને છે. આમ તે શિવજીને જ ચોર બનાવે છે. અને તેની પાસે પોતાના લાડવા માંગે છે !

તે વખતે બપોર થયેલી હોય છે. તડકાનો તાપ સહન ન થવાને લીધે તે પોતાની આંખો ચોળે છે અને પછી જુએ છે ત્યારે તેને પોતાની ભૂલ જણાઈ આવે છે. શિવજીના પગ પાસે જોએલા લાડવા એ ખરા લાડવા ન હતા. એ તો કોઈ ચિત્રકારે ચિતરેલું સુંદર ચિત્ર હતું ! તેથી ભલે તે નિરાશ થાય, તો પણ જેમ તર્કશુદ્ધ વિચારો કરવા એ તેના સ્વભાવમાં છે તેમ ચિત્રકારની કલાને પ્રશંસવાની રસિકતા પણ તેનામાં છે. તે પોતાની જાતને હસે છે, અને ચમકતા સુંદર રંગો વાપરી આબાદ ચિત્ર દોર્યા બદ્દલ તે ચિત્રકારને શાબાશી આપે છે.

વિદૂષકનો વેશ ભલે ભિખારીનો હોય, તેનું બોલવું જરા અસભ્ય હોય, તેનું શૌર્ય બનાવટી હોય તો પણ એ બધું નાટક છે, કારણકે આ વિદૂષક તે બીજો કોઈ નહીં પણ રાજા ઉદયનનો મિત્ર વસંતક જ હોય છે. ઉજ્જયિનીના રાજા પદ્યોતે લાકડાના હાથીની બનાવટી રચના કરી, તેમાં છૂપા સૈનિકો ભરી ઉદયનને પોતાની રાજધાનીમાં આણ્યો હોય છે. તેને છોડાવવા માટે મુખ્યમંત્રી યૌગન્ધરાયણ, રૂમણ્વાન્ અને મિત્ર વસંતકની ત્રિપુટીએ અનુક્રમે શ્રમણક, ઉન્મત્તક અને ભીખારીનો વેષ કર્યો હોય છે. અને તેઓ અહીં ઉજ્જયિનીમાં આવ્યા હોય છે કારાવાસમાં જઈ પોતાની બાજી ઉદયનને સમજાવવાનું કામ વસંતકને સોંપવામાં આવ્યું હોય છે. તે પ્રમાણે તે ઉદયનને મળે છે, ત્યારે તેને ખબર પડે છે કે ઉદયન તો પ્રદ્યોતની કન્યા વાસવદત્તાના પ્રેમમાં ફસાયો છે, કારાવાસને પ્રમદવનમાં ફેરવી નાંખી ઉદયને પ્રેમની રમત શરૂ કરી છે ! આ વાત જાણી વસંતક ગુસ્સે ભરાય છે. ઉદયનને છોડાવવાના પોતાના પ્રયત્નો ઉપર પાણી ફરી વળેલું જોઈ ત્રણે જણ નિરાશ થાય છે. વસંતક તો ઉદયનને છોડીને પાછા જવાનું કહે છે, ત્યારે યૌગન્ધરાજણ તેને કહે છે કે,

“તું વસંતક છું ! રાજાનો મિત્ર થઈ આમ વિદૂષક જેવું શું બોલે છે ? રાજાને, આપણા મિત્રને, આપણા સ્વામીને આપણે શું એમ જ છોડી દઈએ ?”

યૌગન્ધરાયણને વધુ કાર્યપ્રેરિત કરવા મહેચ્છારૂપ હોય, કે પછી વિદૂષકી આળસના પ્રતીક રૂપ હોય, તો પણ વસંતકનાં ઉદયનને છોડી જવાનાં વચનો સાંભળીને જ યૌગન્ધરાયણ ઉદયનને કારાવાસમાંથી છોડાવવાની પ્રતિજ્ઞા કરે છે, અને નાટકનો હેતુ આમ સફળ થાય છે.

૩ વસંતક

भवांस्तु मुखरः
—સ્વપ્નવાસવદત્ત, ૪

પોતાની રાણી વાસવદત્તા ઉપર રાજા ઉદયન ખૂબ જ પ્રેમ કરતો હતો. હંમેશા તે તેની સાથે રહેતો તેથી પોતાના રાજ્યકારભાર તરફ તે બેદરકાર બન્યો હતો. પરિણામે નજીકના દુશ્મને તેના ઉપર ચઢાઈ કરી, અને તેનું રાજ્ય પચાવી પાડ્યું. રાજા ઉદયનને પોતાની રાજધાની કૌશામ્બી છોડવી પડી. તે નજીકનાં લાવાણક નામના ગામમાં રહેવા લાગ્યો. પણ તેના જીવનમાં કોઇપણ ફેરફાર થયો નહીં. પોતાનું ગુમાવેલું રાજ્ય પાછું મેળવવાની તે વાત પણ કરતો નહીં, કારણકે વાસવદત્તા સાથે હોય તો તેને બધી વસ્તુઓ મળ્યા બરાબર લાગતી.

એક વખત ઉદયન શિકાર કરવા ગયો, તે વખતે લાવાણકને અચાનક આગ લાગી, અને તેમાં વાસવદત્તા બળી ગઈ. રાણીને બચાવવા જતાં મંત્રી યોગન્ધ-રાયણ પણ આગનો ભોગ બન્યો. આ આખી ઘટના એટલી ભયંકર હતી કે તેને કોઈપણ વીસરે નહીં.

ખરી રીતે તો લાવાણકની આગમાં યૌગન્ધરાયણ અને વાસવદત્તા બળી ગયાં છે એ એક અફવા હતી. યૌગન્ધરાયણે એવી એક યોજના ઘડી હતી. અગ્નિદાહ પછી ઉદયને લાવાણકને છોડી દીધું, અને મગધના રાજા દર્શકનો મહેમાન બન્યો. ત્યાં દર્શકની બહેન પદ્માવતી સાથે તેના વિવાહ કરવામાં આવ્યા. પછી તો ઉદયન મગધના રાજમહેલમાં જ રહેવા લાગ્યો. તેની સાથે તેનો મિત્ર વસંતક હતો.

મગધમાં ઉદયનને વાસવદત્તાની ખૂબ જ યાદ આવતી, પણ વિદૂષકના દિવસો સુખથી પસાર થતા હતા કારણ કે એ અગ્નિપ્રલય પછી સુખના દહાડા આવશે એનો તેને ખ્યાલ પણ ન હતો. તેથી તેનું મન નવું સુખ ઉપ-ભોગવા લલચાયું હતું. બધે હાહાકાર મચાવનાર અગ્નિદાહ, અને હૃદય પિગળાવી નાખનાર ઉદયનનો વિલાપ બંનેને એણે બાજુએ મૂક્યા હતા! ઉદયનનો વિવાહો-ત્સવ ચાલુ હતો, અને બધે મોજમજા અને મિજબાનીઓનું વાતાવરણ સર્જાયું હતું. તેમાં જમાઇરાજના મિત્ર તરીકે વસંતકની વિશેષ કાળજી લેવામાં આવતી હતી. જુદાં જુદાં મહેલોમાં રહેવું, અંતઃપુરના કૂવાઓ પર સ્નાન કરવું, અને

મિજબાનીઓમાં મધુર મિષ્ટાન્નોના થાળ ખાલી કરવા એ તેનો ધંધો થયો હતો. આ દિવસોમાં તેને 'જમણવારો'નું સુખ પ્રાપ્ત થયું હતું. વિદૂષક મજામાં હતો. સ્વર્ગમાં એનાથી તે મોટું કયું સુખ હોઈ શકે? સ્વર્ગમાં વધારાની અપ્સરાઓ હોય! પણ અહીં જ્યારે મનમાગ્યું જમવા મળે છે ત્યારે એ અપ્સરાઓની શી વિસાત?

આ પ્રમાણે ખાવાનું સુખ હોય, અને જીવને બે ઘડી આરામ મળે એટલે બધા ઉપભોગ મળ્યા કહેવાય એમ વસંતક માને છે. વિશેષતઃ આરામની બાબતમાં વસંતક એટલી બધી કાળજી લે છે કે જરા આમતેમ ફરાય કે મહેનત થાય તો પણ તેને ફાવતું નથી. એક વખતે તે ઉદયન સાથે પ્રમદવનમાં આવે છે. ત્યાં પદ્માવતીની રાહ જોતાં ઊભો રહી તે થાકી જાય છે. અને પાસેના શિલાખંડ ઉપર બેસે છે પણ ત્યાં તડકાને લીધે એ શિલા ગરમ થયેલી તેને જણાય છે અને તેથી તેને ઊઠવું પડે છે! પછી બંને જણ લતાકુંજની છાંયડીમાં જાય છે.

લતાકુંજમાં પદ્માવતી અને વાસવદત્તા હોય છે, ત્યાં રખે ઉદયન પ્રવેશે, માટે દાસી લતામંડપના દ્વાર ઉપર લટકતી વેલને હલાવે છે. તેને લીધે ફૂલનો મધુરસ પીવામાં મસ્ત બનેલ ભમરાઓને ખલેલ પહોંચે છે અને તેઓ આમતેમ ઉડે છે. આ ભમરાઓના ત્રાસને લીધે પાછો વસંતક ચિડાય છે. તે વખતે જો ઉદયને ભાવવિવશ થઈ એને અટકાવ્યો ન હોત તો એણે પોતાની લાકડી લઈ દુષ્ટ મધુકરોને ઝુડી કાઢવાનું બાકી રાખ્યું ન હોત.

આમ વસંતકના આરામમાં વારેઘડીએ ખલેલ પહોંચે તો પણ તેને પોતાના જમણ વિશે કોઇ પણ ચિંતા નથી. એક તો તે રાજમહેલમાં રહે છે, અને પદ્માવતી પોતે "ચોખ્ખા ઘીમાં" બનાવેલ પકવાનો લઈ "કયા ગયા આર્ય વસંતક" એમ લાડમાં પૂછતી તેને જમણ માટે બોલાવે છે. પોતાની આટલી કાળજી લેનાર પદ્માવતી તેને વારેઘડીએ ગુસ્સે થનાર વાસવદત્તા કરતાં વહાલી લાગે તો નવાઈ નહીં.

આટલું સ્વર્ગસુખ હોવા છતાં વસંતકને હાલમાં એક દુઃખ છે. તેને ખાધેલું પચતું નથી, અને બરાબર ઊંઘ આવતી નથી. અને તેથી સ્વાદિષ્ટ જમણનો થાળ તેની સામે ધરવામાં આવે ત્યારે તેને ના પાડવી પડે છે. એનું એને દુઃખ છે. ઉદયને સ્નાન કરી લીધું હોવાને લીધે એક દાસી તેને માટે ધોયેલાં વસ્ત્રો અને અંગરાગ લેવા જતી હોય છે. તે વસંતકને મળે છે ત્યારે વસંતક તેને કહે છે કે, "બધું લઈ આવો. પણ ખાવાનું ના લાવશો". વસંતકને ખાવાની રુચિ નથી,

કારણ કે તેને અજીર્ણ થયું છે. લોહીમાં બગાડ થઈ પોતાને વાતવિકાર થયો હોવો જોઈએ એવી તેના મનમાં શંકા છે. એ શંકા તેને ભૂતની માફક સતાવે છે. તે કરગરીને કહે છે, 'કોયલનો ડોળો ફરે તેમ મારા પેટમાં ગોળો ફરે છે'. આ કુક્ષિ-પરિવર્તનને લીધે તેની બુદ્ધિ પણ પરિવર્તન પામી છે, ભમી ઉઠી છે, કારણ કે અક્ષિપરિવર્તન–એટલે કે આંખનું ફરવું–એ કાગડાની બાબતમાં હોઈ શકે કોયલની બાબતમાં નહીં એનો પણ તેને ખ્યાલ રહ્યો નથી.

પોતાના કમનસીબની આ કરુણ કથની તે દાસીને કરગરીને કહે, તો પણ દાસીને તેની કાંઈ જ પડી નથી. ઊલટું તે તેને કહે છે, 'બરાબર છે. આમ જ થવું જોઈએ.' કશાની ફીકર કર્યા વગર તે પકવાનો પર તૂટી પડ્યો હતો એ દાસીએ જોયું હતું, તેથી તેના દુઃખ માટે દાસીને જરાપણ સહાનુભૂતિ નથી. પરંતુ વસંતકને બિચારાને નંદનવનનું સુખ ગયાનું દુઃખ છે. તેનું કહેવું પણ બરાબર છે. માણસ રોગથી ઘેરાયો હોય અને બે ટંક સુખથી ખાઈ પણ ન શકે તો જીવનમાં રહ્યું શું ? વસંતકના આ ઉદ્‌ગારો સાંભળી આપણને હસવું આવે તો પણ તેમાં જીવનનું એક સાદું પણ મૌલિક તત્ત્વજ્ઞાન રહેલું છે. 'પહેલું સુખ તે જાતે નર્યા' એ વાત શું ખોટી છે ?

'આરામ' એ વિદૂષકના સ્વભાવનું મુખ્ય લક્ષણ છે. ભોજન અને અન્નપચન વિશેનું તેનું વિવેચન તેના આરામપ્રિય સ્વભાવનું બાહ્ય દ્યોતક હોય, તો તે સાથે અતિશય ખાવાને લીધે આળસુ આરામમાં ગમે તેમ બોલવાની, અથવા બોલતી વખતે શબ્દોનો પ્રમાદ કરવાની તેને પડેલી ટેવ તેના સ્વભાવની માનસિક બાજુ બતાવે છે.

વસંતક અને ઉદયન પ્રમદવનમાં પદ્માવતીની રાહ જોતા હોય છે. તે વખતે વસંતક રાજાને પદ્માવતી અને વાસવદત્તા એ બેમાં કઇ રાણી વધુ પ્રિય છે એવો સવાલ પૂછે છે. આ પ્રશ્ન પૂછવામાં વિદૂષકના મનમાં કોઈપણ હેતુ ન હોય, ખાલી વખત પસાર કરવા તેણે પૃચ્છા કરી હોય એ બને, પણ વસંતક વાચાળ છે,મુખર છે એ રાજા જાણતો હોવાનો લીધે તે પ્રશ્નનો ઉત્તર આપી શકતો નથી. પાસેના લતાકુંજમાં પદ્માવતી અને વાસવદત્તા હોય છે. તેઓ બંનેનો સંવાદ સાંભળતા હોય છે એનો વિદૂષક કે રાજાને ખ્યાલ હોતો નથી એ વાત ખરી હોય તો પણ વસંતકના વાચાળ સ્વભાવને લીધે 'કદાચ તે પદ્માવતી આગળ પોતાનો મત જાહેર કરી દે તો પદ્માવતીના કુમળાં મનને કેટલો આઘાત પહોંચશે એની ચિંતા ઉદયનના મનમાં થાય છે. ખરી રીતે, પદ્માવતીના ઉદાર ગુણોએ તેને મોહિત

કર્યો હોય, તો પણ વાસવદત્તાએ તેના મન ઉપર એટલો કાબૂ મેળવ્યો હતો કે પદ્માવતીને તેનું સ્થાન મળી શકે તેમ ન હતું. પદ્માવતીને માઠું ન લાગે માટે રાજા આ અપ્રિય ઉત્તર આપવાનું ટાળતો હતો.

પરંતુ વિદૂષક ગમ્મત કરે છે. ઉદયન પોતાના પ્રશ્નનો ઉત્તર સીધી રીતે આપતો નથી, એમ જોઈ તે પોતાના હાથ પહોળા કરી રાજા સામે ઊભો થઈ જાય છે, અને જો જવાબ ન મળે તો તેને એક ડગલું પણ આગળ નહીં ભરવા દેવાની તે ધમકી આપે છે. 'બ્રાહ્મણની' આ હિંમત જોઈ રાજા પણ પોતાની બાંયો ચડાવે છે. ! ત્યારે વિદૂષક ગભરાય છે ! વિદૂષકમાં થયેલ આ ફેરફાર જોઈ રાજાને હસવું આવે છે છતાં તેને ચગાવવા રાજા પોતે જ ગભરાયો હોય એવો અભિનય કરે છે. 'પોતાનું જોર જોઇ ઉદયન ગભરાયો' એવું માની વિદૂષક ખુશ થાય છે. પણ તે ઉદયનને એટલેથી જ છોડતો નથી. પોતાની દોસ્તીના સોગંદ ખવડાવી તે પોતાના પ્રશ્નનો ઉત્તર મેળવે છે. ઉદયનને પોતાનો વાસવદત્તા વિશેનો પ્રેમ તેની સામે જાહેર કરવો પડે છે.

વિદૂષકનું આ નાટક જોઇ ઉદયનને પણ મજા પડી હોય એવું લાગે છે. વિદૂષકનો વારો પૂરો થયા પછી, ઉદયન પણ એવો જ પ્રશ્ન પૂછે છે, અને વસંતકે કરેલા નાટકનું પુનરાવર્તન કરે છે. લતાકુંજમાં રહેલ પદ્માવતીને આ બધું જોતાં મહારાજ પણ વિદૂષક થયા હોય એવું લાગે છે.

ઉદયનના પ્રશ્નનો જવાબ આપતાં પોતાને પદ્માવતી વધુ પ્રિય હોવાનું વસંતક જણાવે છે કારણકે તે તેના જમણુ વિશે ખૂબ જ કાળજી લે છે, અને પેટ ભરીને તેને મિષ્ટાન્નો ખવડાવે છે. પણ વિદૂષક કરતાં ઉદયનનો ઉત્તર વધુ મહત્ત્વનો છે. પદ્માવતી વિશે તેને અત્યંત આદર છે પણ વાસવદત્તા વિશે તેના હૃદયમાં ઊંડો પ્રેમ છે. પદ્માવતીને આ કટુ સત્યની જાણ થતાં તેના હૃદયને આઘાત પહોંચે છે, અને શીર્ષવેદનાથી પીડાય છે. તેનું માથું દુઃખે છે. આ વાતની જાણ થતાં જ ઉદયન તેને સમુદ્રગૃહમાં મળવા જાય છે.

પલંગ ઉપર બિછાનું પાથરેલું હોય છે. સમી સાંજનો ઠંડો પવન લહેરાતો હોય છે, પણ પદ્માવતી ત્યાં આવી હોતી નથી. પલંગ ઉપર બેસી તેની રાહ જોતાં ઉદયનને ઊંઘ આવે છે. તેથી તે વિદૂષકને કોઇ વાત સંભળાવવાનું કહે છે. વિદૂષક તો આવા પ્રસંગની વાટ જ જોતો હોય છે. પોતે વાત કહે તે પહેલાં ઉદયન હુંકાર કરે એવી તે કબૂલાત કરાવે છે અને પછી વાત કહેવાની શરૂઆત કરે છે. "ઉજ્જયિની નામની નગરી છે. ત્યાં લોકોને ન્હાવા સુંદર સ્નાનગૃહો

બાંધેલા છે"— "વિદૂષક આરામથી વાત કહેવાનું શરૂ કરે છે, પણ ઉજ્જયિનીનું નામ સાંભળતાં જ ઉદયનની જૂની યાદ તાજી થાય છે. આ પ્રસંગે 'જૂની યાદ ન આવે તો સારું' એમ ધારી ઉદયન તે શાની વાત કહેવાનો છે તે પૂછે છે. વિદૂષક પાસે ક્યાં વાતોનો ભંડાર ઓછો છે ! 'આ નહી તો બીજી' એમ કહી તે બીજી વાત શરૂ કરે છે. "બ્રહ્મદત્ત નામનું એક શહેર હતું. ત્યાં કાંપિલ્ય નામનો રાજા રાજ્ય કરતો હતો ...."

વાત કહેવાના ઉત્સાહમાં વસંતકનું ભાન ક્યાં હતું કોણ જાણે ? તેણે રાજાનું નામ શહેરને અને શહેરનું નામ રાજાને આપ્યું હતું. દાસીને પોતાના અપચનનું દુઃખ કહેતી વખતે, કાગડાને બદલે કોયલની આંખ કહી તેણે એવો જ શબ્દનો ગોટાળો વાળ્યો હતો. દાસીનું એ તરફ ધ્યાન ન હોવાને લીધે હોય, અથવા શુદ્ધ બોલવા કરતાં વધુ ખાવા તરફ જ વિદૂષકનું ચિત્ત હોવાને લીધે હોય, પણ તે વખતે તેની ભૂલ કોઈએ સુધારી નહીં. પણ આ પ્રસંગે ઉદયન તેને પકડી પાડે છે, અને કહે છે, મૂરખ કાંપિલ્ય એ શહેરનું નામ છે અને બ્રહ્મદત્ત બ્રાહ્મણનું નામ છે. પણ ભૂલ થાય એ વસંતક માટે કોઈ ખાસ ગંભીર વાત નથી. તેથી તે કહે છે, 'ઠીક હું જરા આટલું. ગોખી લઉં' વસંતક એ શબ્દો ગોખે છે. તેટલી વારમાં ઉદયન ઘસઘસાટ ઊંઘી જાય છે. વિદૂષકની વાત પણ તેના સ્વસ્થ અને આરામપ્રિય સ્વભાવની માફક આગળ વધતી નથી.

વિદૂષક ખાવાપીવામાં કે વાતો કરવામાં જેમ આરામપ્રિય છે તેમ માનસિક સ્વાસ્થ્ય પણ તેને પ્રિય હોવું જોઈએ. બીકણુ સ્વભાવ એ તેની વિશેષતા હોઈ શકે પણ બીક લાગ્યા પછી થતો મનનો ત્રાસ તેને અપ્રિય હોવો જોઈએ ! આમ તે હિંમતની વાતો કરશે, પણ જ્યાં સુધી તેમાંથી તકલીફ ન થવાની ખાત્રી હોય ત્યાં સુધી જ. ભમરાઓ સતાવે છે ત્યારે તે પોતાની લાકડી ઉગામી તેમની પાછળ દોડે છે. ઉદયન જ્યારે પોતાના પ્રશ્નનો જવાબ આપતો નથી, ત્યારે તે તેને દમ મારે છે, પણ ઉદયન જરાક ઊંચો અવાજ કરે છે કે તેના હાંજાં ગગડી જાય છે ! પોતાને વાસવદત્તા કરતા પદ્માવતી વધુ પ્રિય છે એમ તે જરા પણ બીક વગર કહી નાંખે છે, કારણ કે વાસવદત્તા જીવતી નથી એમ તે જાણે છે. છતાં ઉદયન જ્યારે 'હું બધું વાસવદત્તાને કહી દઈશ" એમ કહે છે ત્યારે વસંતક ગભરાય છે. ઉદયનને તેના સ્વભાવની ખબર હોવાને લીધે તે બધી વાતોને મશ્કરી સમજે છે, પણ વાસવદત્તાનો સ્વમાની સ્વભાવ એ સાંખી શકતો નથી. તે સ્વગત કહે છે, "યાદ રાખજે શું કહે છે તે." વાસવદત્તા સાચા સ્વરૂપમાં આવ્યા પછી વિદૂષકની શી વલેહ થાય છે તે નાટકમાં બતાવવામાં

આવી નથી એ સદ્ભાગ્ય છે, પણ વસંતક બીકણુ છે એમાં શંકા નથી. સમુદ્રગૃહના દ્વાર પરની ફૂલની માળા તૂટીને નીચે પડે છે. પવનને લીધે તે હાલે છે. તેને સાપ સમજી વિદૂષક બૂમો પાડવાની શરૂઆત કરે છે. ઉદયન એને સમજાવે છે તો પણ તે સમુદ્રગૃહમાં પગ મૂકવા તૈયાર થતો નથી.

પોતાના આળસુ અને આરામપ્રિય સ્વભાવને લીધે વસંતક બોલવામાં આવશ્યક કાળજી રાખી શક્યો નથી. પણ તેથી તે બાઘો છે એમ માનવાનું કારણ નથી. વસંતક એમ તો હોંશિયાર અને ચાલાક છે. મુશ્કેલીમાં કે દુઃખના પ્રસંગોમાં ઉદયનને તે અચૂક મદદ કરે છે. વાસવદત્તાના મૃત્યુથી ઉદયનના મનને કેટલો મોટો આઘાત પહોંચ્યો છે તેનો તેને ખ્યાલ છે. ઉદયનના મનને જૂની યાદ ન સતાવે તે માટે તે હંમેશા કાળજી લે છે, અને કોઈ પણ રીતે તેના મનને સુખ થાય તે માટે તે પ્રયત્ન કરે છે. મગધના રાજમહેલમાં, તે જાણી જોઈને તેને પ્રમદવનમાં લઈ આવે છે, અને ત્યાં ખીલેલા પુષ્પો, અથવા દૂર ક્ષિતિજ સુધી પથરાયેલા ભૂરા આકાશમાં ઊંચે ઊડતી સફેદ બગલાંની હાર તરફ ઉદયનનું ધ્યાન ખેંચે છે. પારિજાતકના ફૂલો વીણેલાં જોઈ પદ્માવતી ક્યાંક પ્રમદવનમાં જ હોવી જોઈએ, એ તે અનુમાને છે, અને તેને શોધવાનો પ્રયત્ન કરે છે. ઉદયનની ભાવવિકલ પરિસ્થિતિ ધ્યાનમાં લઈ ભમરાઓએ પોતાને આપેલો ત્રાસ તે સહી લે છે. ઉદયનનું મન રિઝવવા તે જાણી જોઈને વિવિધ વિષયો શોધી કાઢે છે, અને પોતાની વર્તણૂક દ્વારા તેને હસાવે છે. વાતો કહેવા તે હંમેશા તૈયાર હોય છે.

પ્રમદવનમાં વસંતક ઉદયનને વાસવદત્તા વિશે પૂછે છે. તેથી ઉદયન અસ્વસ્થ થાય છે. વાસવદત્તાની યાદ આવવાથી તેની આંખોમાં આંસુ આવે છે. વસંતક તેનું મોં ધોવા પાણી લેવા જાય છે તે જ વખતે પદ્માવતી લતામંડપની બહાર આવે છે, અને રાજાને રડતો જુએ છે. હાજર જવાબી વિદૂષકને પણ એ ઘડીએ શું કહેવું તે સૂઝતું નથી. પણ પછી તે તરત જ કહે છે, 'કાંઈ ખાસ નથી. એ તો ફૂલની રજકણ આંખમાં પડવાને લીધે મહારાજની આંખમાં આંસુ આવ્યા. એમને માટે પાણી લેવા સારું હું બહાર ગયો હતો'. વસંતક એટલું જ કહી અટકતો નથી પણ પદ્માવતીને રાજાના હાથ ઉપર પાણી રેડવા સૂચવે છે. વસંતકની એ હોંશિયારી જોઈને પદ્માવતી સ્વગત કહે છે, 'મોટા માણસોના સેવકો પણ મોટા હોય છે'. પ્રમદવનમાંનો પ્રસંગ વસંતકે મજા ખાતર ઉદયનને પૂછેલા પ્રશ્નથી શરૂ થાય છે, પણ તેનો અંત આંસુઓમાં આવે છે. પદ્માવતી કાંઈ વધુ ન પૂછે અને ઉદયનના મનને વધુ

આઘાત ન પહોંચે માટે 'દર્શકની મુલાકાતે જવા મોડું થાય છે' એમ તે કહે છે અને આમ આખો પ્રસંગ પૂરો થાય છે.

સમુદ્રગૃહમાં ઉદયનને બે ઘડી ઉંઘ આવે છે. તે જ વખતે ત્યાં પદ્માવતીના સમાચાર પૂછવા આવેલી વાસવદત્તાને તે અડધી ઊંઘમાં આછી જુએ છે; અને તેથી અગ્નિદાહમાં વાસવદત્તા બળી ગઇ કે જીવતી છે એવો સંશય ઉદયનના મનમાં નિર્માણ થાય છે. પરંતુ બધી ચોખવટ માટે વખત પાકયો ન હોવાને લીધે ઉદયને વાસવદત્તાનું સપનું જોયું હોવું જોઇએ એમ વસંતક તેને કહે છે. છતાં ઉદયન માનતો નથી. ત્યારે તે કહે છે કે આ રાજમહેલમાં રહેતી અવંતી-સુંદરી નામની યક્ષિણીને તેણે જોઇ હોવી જોઇએ.

હાજરજવાબી ઉત્તરો આપી ઉદયનના મનનું સમાધાન કરવાની, મુશ્કેલીઓમાં તેને સંભાળવાની, પોતાની ગમ્મત કરી તેને હસાવવાની, વાસવદત્તાની વિરહ-વેદનાઓનું દુઃખ વીસારવાની અને તે સાથે જ મનમાં વાસવદત્તાની યાદ હંમેશા તાજી રાખવાની મહત્ત્વની કામગીરી વસંતક કરે છે.

ઉદયનનો આ મિત્ર ખાઉધરો હશે, વાચાળ હશે, બોલતી વખતે શબ્દોના અર્થો જાણવાની તે કાળજી નહીં લેતો હોય, તો પણ વાસવદત્તાના દુઃખને લીધે આળા બનેલ ઉદયનના દિલને તેણે ફૂલની માફક સાચવ્યું છે. પોતાના વિનોદી સ્વભાવ દ્વારા ઉદયનનું મન પ્રફૂલ્લિત રાખવાનું તે ભૂલ્યો નથી.

૪ ગૌતમ

अयमपरः कार्यान्तरसचिवोऽस्मानुपस्थितः । માલવિકાગ્નિમિત્ર, ૧
इयमस्य कामतन्त्रसचिवस्य नीतिः । માલવિકાગ્નિમિત્ર, ૪

ગૌતમે વિદૂષકનો વેશ ચઢાવ્યો હોય તો પણ, બે રાણીઓનો ગુસ્સો અને દ્વેષ બાજુએ મૂકી અગ્નિમિત્રને માલવિકાની પ્રાપ્તિ કરાવવા તે જે યુક્તિઓ રચે છે, અને આખા નાટકમાં પોતે હસતો અને બીજાને હસાવતો જે જશ મેળવી જાય છે તે જોતાં, ગૌતમનું વ્યક્તિત્વ વિદૂષકી વેશમાં ઢાંકી રાખવા જેવું નથી એમ જ કહેવું પડશે.

ગૌતમ દેખાવે કદરૂપો છે. ધારિણીની નાની બેન એક વખત એક વાંદરાને જોઈને ગભરાય છે અને ચીસો પાડે છે. બધા તેને બચાવવા દોડે છે. તેથી એક મુશ્કેલીભર્યા પ્રસંગમાંથી ગૌતમ અનાયાસે બચી જાય છે. તે વખતે તે કહે છે, 'શાબાશ પિંગલમર્કટ શાબાશ, પોતાનો પક્ષ તેં સારી રીતે સાચવ્યો,' અહીં પક્ષ શબ્દનો અર્થ 'બાજુ' કરીએ તો પણ તે દ્વારા ગૌતમ અને મર્કટનું સામ્ય સ્પષ્ટ થાય છે.

ગૌતમને સર્પદંશ થયાનો એક પ્રસંગ આ નાટકમાં આવે છે. તે વખતે તેની અવસ્થા જોઈ અગ્નિમિત્ર કહે છે, 'બિચારો સ્વભાવે બીકણ છે.' ગૌતમ સાપથી ખૂબ ગભરાય છે એવું ઈરાવતીની દાસી માને છે. સમુદ્રગૃહના દ્વાર પાસે ગૌતમ બેઠાં બેઠાં ઝોકાં ખાય છે. તે વખતે આ નિપુણિકા નામની દાસી સાપ જેવી વાંકીચૂંકી લાકડી તેના ઉપર નાખે છે. તે વખતે ગૌતમ ગભરાઇને 'સાપ સાપ' એવી બૂમો પાડે છે. 'સ્વપ્નવાસવદત્તા' માંનો વિદૂષક ફૂલની માળાને સાપ સમજે છે, તો ગૌતમને વાંકીચૂંકી લાકડી સાપ જેવી લાગે છે. પરંતુ 'સ્વપ્નવાસવદત્તા'માં ફૂલની માળા સાપ નહીં હોવાનું ઉદયન વિદૂષકને સમજાવે છે. અહીં ગૌતમ પોતે જ પોતાની ભૂલ જાણી લે છે, અને પછી પોતે નકામો ગભરાયો હોવાનું તેને જણાય છે. ખરી રીતે ગૌતમને કોઈ સર્પદંશ થયો હોતો નથી, પણ કેતકીના કાંટા વડે પોતાની આંગળી ઉપર સાપના ડંખ જેવો ડંખ પાડી તેણે સર્પદંશનું નાટક કર્યું હોય

છે. આ નાટક કરતી વખતે તે થરથર ધ્રુજે છે. પોતાની ઘરડી માની કાળજી લેવાનું રાજાને કહે છે, ગઇ ગુજરી ભૂલી જવા રાણીને વિનવે છે, અને રાજાનો ખાસ ધન્વન્તરી પણ હવે પોતાને બચાવી શકશે નહીં એમ કહી મરણવેદનાઓ થતી હોય તેમ બરાડા પાડે છે. સર્પદંશનું આ નાટક ગૌતમ એટલું આબાદ ભજવે છે, કે પોતાને લીધે એક બ્રાહ્મણનો પ્રાણ જશે એ બીકે ધારિણીનો જીવ ઊડી જાય છે. જે ગૌતમ ભીતિનું આટલું સુંદર નાટક કરી શકે, અને લાકડીને સાપ સમજ્યાની પોતાની ભૂલ ઓળખતાં પોતાની જાત ઉપર હસી શકે, તેને બીકણ કેમ કહેવાય ? 'રત્નાવલી'માં વિદૂષક ખાલી યુદ્ધનું વર્ણન સાંભળી ગભરાય છે, પરંતુ 'માલવિકાગ્નિમિત્ર'ના છેલ્લા અંકમાં લૂંટારાઓએ ચલાવેલી લૂંટમાં પોતે કેવી રીતે ફસાયા તેનું પરિવ્રાજિકાએ કરેલું વર્ણન સાંભળી કુમળી માલવિકા જ્યારે ગભરાય છે, ત્યારે ગૌતમ આગળ આવીને આશ્વાસન આપે છે, અને 'આ તો ખાલી બની ગયેલ પ્રસંગનું વર્ણન છે' એમ કહી તેનો ભય દૂર કરે છે. આમ ગૌતમના સ્વભાવમાં ક્યાંક ભીતિનો અંશ જણાય તો પણ તે ખરેખર બીકણ નથી.

બ્રાહ્મણ હોવાને લીધે ગૌતમને ભોજનનો ઘણો શોખ છે. નૃત્યાભિનયનો પ્રયોગ ચાલુ હોય છે, તે વખતે રાજાના ભાટ બપોર થયાનું સૂચવે છે. તે સાંભળતાં જ તરત ગૌતમ ઊભો થઇ જાય છે. મધ્યાહ્ન એટલે ભોજનનો સમય ! ભોજનનો સમય કદાપિ ન ગુમાવવો જોઇએ એમ ગૌતમ કહે છે. તે માટે તે વૈદ્યકશાસ્ત્રનું પ્રમાણ રજુ કરે છે. ભોજનની ઝટ તૈયારી કરવાની તે રાણીને સૂચના આપે છે, કારણ કે ભોજન આગળ તેને મન બધી વસ્તુઓ તુચ્છ છે. માલવિકા માટે ઉતાવળા બનેલા રાજાને તે રસોડાની આજુબાજુ ચક્કર મારતા લોભી પણ બીકણ પક્ષીની ઉપમા આપે છે. રાજાએ માલવિકાના મિલન માટેની કામગીરી ગૌતમને સોંપી હોય છે. તે વિશે તેને રાજા ફરી યાદ અપાવે છે. તે વખતે ગૌતમ કહે છે, 'તમારી વાત મારા ધ્યાનમાં છે પણ અમારો પણ જરા આપ વિચાર કરો તો સારું. દુકાનમાંની ભઠ્ઠી જેવી લ્હાય બળી છે મારા પેટમાં !' ઇરાવતીની દાસી તો એમ જ માને છે કે સ્વસ્તિવાચનમાં મળેલા લાડવા પેટમાં ઠાલવવા સિવાય ગૌતમને બીજો કોઇ ધંધો જ નથી. તે તેને બજારમાં ફરતાં બળદની ઉપમા આપે છે.

ગૌતમ બ્રાહ્મણ છે પણ વેદાધ્યયન સાથે તેનો કોઇ ખાસ સંબંધ નથી. ઇરાવતી તેને બે વખત 'મહાબ્રાહ્મણ' એટલે કે મૂર્ખ બ્રાહ્મણ તરીકે સંબોધે છે.

ગૌતમ પણ પોતાના બ્રાહ્મણ્યના જે બે ઉલ્લેખો કરે છે તેમાં તેનું અગાધ જ્ઞાન પ્રદર્શિત થઇ જાય છે. માલવિકાના નૃત્યાભિનયમાં ગૌતમ એક દોષ કાઢે છે. નૃત્યાભિનય શરૂ કરતા પહેલાં બ્રાહ્મણની–પોતાની–પૂજા આવશ્યક હતી, પણ માલવિકા તે ભૂલી ગઇ, એ જ એના નૃત્યમાંનો દોષ! અગ્નિમિત્ર અને માલવિકાનું મિલન ગૌતમ કરાવે છે એ વાતની જ્યારે ઇરાવતીને જાણ થાય છે, ત્યારે તે ગૌતમ ઉપર એ વિશે જાહેર આક્ષેપ મૂકે છે. તે વખતે ગૌતમ કહે છે 'રાણીજી, કુટિલ નીતિનો એક પણ અક્ષર મને આવડતો હોય તો હું ગાયત્રીમંત્ર જ ભૂલી જાઉં!' અર્થાત્ પ્રસ્તુત પ્રસંગમાં ગૌતમે બજાવેલી કામગીરી બધાને ખબર હોવાને લીધે તેને ગાયત્રીમંત્ર જ આવડતો નથી એવો અર્થ આ ઉદ્ગારોમાંથી કાઢી શકાય.

શાસ્ત્રીય વિષયોમાં ગૌતમ કદાચ ઓછું જાણતો હશે, પરંતુ વ્યાવહારિક બાબતોમાં પણ તે મૂરખ જેવું વર્તન કરે છે. હરદત્ત અને ગણદાસ એ બે નાટ્યાચાર્યોમાં લડવાડ જામે એ ધારિણીને પસંદ નથી, તેથી તે તેમની તકરાર મટી જાય તે માટે પ્રયત્ન કરે છે. પણ ગૌતમ કહે છે, 'રાણી સાહેબ, થઇ જવા દો બે બકરાઓની કુસ્તી! આપણે ક્યાં એમને મફતનો પગાર આપીએ છીએ?' અને પછી, એ ગણદાસને કહે છે, "રાણીબાનું કહેવું પણ બરાબર છે. ગણદાસ, નૃત્ય શિખવાડવાને બહાને આજ સુધી લાડવા પચાવ્યા સિવાય બીજું તેં કર્યું શું? આ લડવાડમાં તારી હાર થવાની એ ચોક્કસ. તેથી રાણીબાએ તારા બચાવ ખાતર શોધેલી આ યુક્તિ તો જો! છોડી દે આવી તકરાર!!"

નૃત્યાભિનયના પ્રયોગમાં બ્રાહ્મણની પૂજા ન કર્યાનો ગૌતમ જે દોષ બતાવે છે, તે પણ મૂર્ખાઇ ભર્યો છે. તેથી પરિવ્રાજિકાને હસવું આવે છે અને તે તેને 'મહાન ટીકાકાર' તરીકે બિરદાવે છે પણ પોતે ગાંડા હોઇ ડાહ્યાઓનો મત પોતાને માન્ય છે એમ ગૌતમ કબૂલ કરે છે, અને સર્વાનુમતે જો માલવિકાનો પ્રયોગ સારો ભજવાયો હોય, તો તેને બક્ષિસ આપવી એ આપણી ફરજ છે એમ તે કહે છે અને રાજાના હાથમાંનું સોનાનું કડું તેની સામે બક્ષિસ તરીકે ધરે છે. તે વખતે રાણી તેને પૂછે છે કે, 'જો તને નૃત્યપ્રયોગમાં કાંઇ સમજ ન પડતી હોય તો બક્ષિસ શા માટે આપે છે?' તેનો જવાબ વાળતાં ગૌતમ કહે છે કે, 'આપણે ક્યાં આપણું પોતાનું આપીએ છીએ?'

અશોક વૃક્ષને ફૂલ ન આવવાથી ચરણપ્રહાર કરી તેનો દોહદ પૂર્ણ કરવાની કામગીરી ધારિણીએ માલવિકાને સોંપી હોય છે. તે જ વખતે માલવિકાને

અગ્નિમિત્ર વિશે 'બે વાતો' કહી તેના દિલમાં અગ્નિમિત્ર વિશે લાગણી પેદા કરવાનું કામ ગૌતમે બકુલાવલિકાને રાજા વતી સોંપ્યું હોય છે. બકુલાવલિકાને બધી વાતો બરાબર યાદ રહેશે કે કેમ તે વિશે રાજાના મનમાં શંકા હોય છે, પણ ગૌતમ તેને કહે છે કે 'મારા જેવો મૂરખ પણ એ વાત વીસર્યો નથી, તો એ ચતુર દાસી કેમ ભૂલે ?' પછી, જ્યારે માલવિકા બકુલાવલિકા સાથે અશોક વૃક્ષ પાસે જઈ તેને લાત મારે છે ત્યારે ગૌતમ એકદમ આગળ આવી તેમને ધમકાવતાં કહે છે, *'રાજાસાહેબના પ્રિયવૃક્ષને લાત મારતાં તમને શરમ નથી* આવતી ? બકુલાવલિકા કાંઈ નહીં તો તારે તો સમજવું'તું ?' બિચારી માલવિકા ગુન્હેગારની માફક ગભરાઇ જાય છે. આ આખો પ્રસંગ ઇરાવતી ઝાડ પાછળ સંતાઇને જોતી હોય છે. ગૌતમની આ અકારણ મૂર્ખાઈ જોઇ તે ખિજાય છે, અને તેને મનમાં ગાળો આપે છે.

માલવિકા અને અગ્નિમિત્ર સમુદ્રગૃહમાં એકબીજાને મળે છે. તે વખતે ગૌતમ બારણા પાસે પહેરો ભરે છે. ત્યાં જ તે બળદ જેવો બેઠાં બેઠાં ઝોકાં ખાય છે, અને ઊંઘમાં માલવિકાનું નામ બબડે છે. આ બાજૂ ગૌતમને સાપે કરડ્યાના સમાચાર ઇરાવતીને મળે છે. તેથી તેની ખબર પૂછવા, અને પોતાના રાજા સાથેના ઉદ્ધતાઇ ભર્યા વર્તનની માફી માગવા તે એક દાસી સાથે ત્યાં આવે છે. માલવિકા અને અગ્નિમિત્ર સમુદ્ર ગૃહમાં હોવાનું તે જાણતી નથી, પરંતુ ગૌતમ માલવિકાનું નામ બબડે છે તેથી તેમને આખી વાતનો પૂરો ખ્યાલ આવી જાય છે. દાસી ગૌતમ ઉપર વાંકીચૂંકી લાકડી ફેંકે છે, તેથી તે ચમકી ઊઠે છે અને બૂમો પાડે છે. તે સાંભળતાં જ અગ્નિમિત્ર અને માલવિકા સમુદ્ર-ગૃહમાંથી બહાર આવે છે. આમ બંને પંખીડાઓનું ગુપ્ત મિલન ખુલ્લું પડી જાય છે. ઇરાવતી પાછી બળે છે. ધારિણીની નાની બહેનને જો તે વખતે અકસ્માત ન થયો હોત, અને બધાનું જો તે તરફ ધ્યાન ગયું ન હોત તો આ પ્રસંગમાંથી છૂટતા બધાને ભારે થઇ પડત.

સમુદ્રગૃહમાંના માલવિકા અને અગ્નિમિત્રના ગુપ્ત મિલનની આ પ્રમાણે જે જાહેરાત થઇ, અને આખો કાર્યક્રમ ભાંગી પડયો તેનું કારણ ગૌતમની બેદરકારી છે. તે ઝોકાં ખાઈ ઊંઘમાં બબડે છે. તેને લીધે આખો ભેદ ખુલી જાય છે. પણ ગૌતમના આ બાઘાપણાને બીજી રીતે પણ સમજાવી શકાય. માલવિકા અને અગ્નિમિત્રનું મિલન થાય તે માટે ગૌતમે ખૂબ વિચાર કરીને આખી યોજના ઘડી હતી. આ પહેલાં, પ્રમદવનમાં થયેલી તેઓની મુલાકાતમાં અગ્નિમિત્રે માલવિકા સાથે જે પ્રણયચેષ્ટાઓ કરી હતી, તે ઈરાવતીએ પોતાની

નજરે જોઈ હતી અને તેથી તે ખૂબ સંતપ્ત થઈ હતી. આ નાની રાણીના સંતોષ ખાતર મોટી રાણી ધારિણીએ માલવિકાને કેદખાનામાં નાંખી હતી, અને પોતાની નાગમુદ્રા બતાવ્યા વિના તેને કોઈને મળવા દેવી નહી, અથવા છોડવી નહીં એવું પહેરેગીર દાસીને કડક ફરમાન કર્યું હતું. આ પરિસ્થિતિમાંથી માલવિકાને છોડાવવા ગૌતમે સર્પદંશનું નાટક કર્યું હતું. પહેલેથી ઘડી રાખ્યા પ્રમાણે તેને ઝેર ઉતારવા રાજવૈદ્યને ત્યાં લઇ જવામાં આવ્યો. રાજવૈદ્યે મંત્ર-પ્રયોગ માટે નાગમુદ્રાની માગણી કરી. ધારિણીની અંગૂઠી ઉપર પણ નાગમુદ્રા તો હતી જ. પોતાને લીધે આ બ્રાહ્મણના પ્રાણ જશે એ બીકે ધારિણીએ તરત જ અંગૂઠી કાઢી આપી. અને અંગૂઠી મળ્યા પછી ગૌતમના બધા રસ્તા ખુલ્લા થયા હતા. તે સીધો સમુદ્રગૃહ જાય છે, અને દ્વારપાલિકાને કહે છે કે રાજાના ગ્રહ પ્રતિકૂલ હોવાને લીધા બધા બંદિજનોને મુક્ત કરવા રાજ-જ્યોતિષીએ આદેશ કર્યો છે. ઉપરાંત ધારિણી પાસેથી તેણે નાગમુદ્રા તો મેળવી હતી જ ! રાજ્યકારભારનું નિમિત્ત લઈ અગ્નિમિત્ર પણ ધારિણીના મહેલમાંથી પોતાનો છૂટકારો કરે છે અને સીધો સમુદ્રગૃહમાં આવે છે. આ પ્રમાણે માલવિકા અને અગ્નિમિત્રનું સમુદ્રગૃહમાં મિલન ગોઠવાયું હતું. પછી ગૌતમ અશોક-પલ્લવ ચરતાં હરણોને હાંકી કાઢવા બહાર નિકળે છે, અને પ્રેમીડાંઓને એકાંત મેળવી આપે છે. માલવિકા સાથે બકુલાવલિકા હતી. તે પણ બહાર જાય છે અને પહેરો ભરે છે. ગૌતમ દ્વાર પાસે બેઠો હોય છે, ત્યાં જ કમનસીબે એને ઊંઘ આવે છે.

આમ ખરી રીતે ગૌતમે આખા પ્રસંગની યોજના ખૂબ જ વિચારપૂર્વક કરી હતી. પોતાની યોજના સફળ થયાના આનંદમાં તે ઝોકાં ખાય છે અને ઊંઘે છે. પણ પોતાના સર્પદંશના સમાચાર મળતાં જ ઈરાવતી ઉતાવળથી પોતાના સમાચાર પૂછવા આવશે એવો એને ખ્યાલ ન હતો. પ્રમદવનમાં રાજાએ કરેલી વિનંતિને તરછોડીને ઈરાવતી ગુસ્સામાં નીકળી ગઈ હતી. પણ એ રીતે તેણે પતિનું અપમાન જ કર્યું હોવાને લીધે પાછળથી એને પશ્ચાત્તાપ થાય છે, અને તક મળતાં અહીં આવવામાં રાજા સાથે નમતું જોખવાનો તેનો એક ઉદ્દેશ હોઈ શકે. પણ તેનો ગૌતમને કયાંથી ખ્યાલ આવે ? આમ અહીં ઈરાવતીનું આગમન અચાનક અને અકલ્પિત હતું અને તેથી ઝોકાં ખાઈ ઊંઘમાં બબડતો ગૌતમ પકડાઈ ગયો. આમ આ પ્રસંગમાં ગૌતમની બેદરકારી કરતાં ઈરાવતીના અચાનક અને અનપેક્ષિત પ્રવેશને લીધે જ આખી યોજના નિષ્ફળ જાય છે. બાકી ગૌતમે પૂરો વિચાર કરી આ યોજના ઘડી હતી. અને અણીને વખતે ઈરાવતી આવશે

એવો તેને ખ્યાલ હોત તો તેણે પહેલેથી જ તેવી વ્યવસ્થા કરી રાખી હોત. પરંતુ ઈરાવતીનું આગમન તદ્દન અનપેક્ષિત હતું. અને તેથી આ પ્રસંગમાં આપણે ગૌતમની બેદરકારીને જવાબદાર ગણી શકીએ નહીં. અર્થાત્ એ ધ્યાનમાં લેવું જોઈએ કે ગૌતમ બૃહસ્પતિ અથવા કોઈ રાજકારણપટુ નથી કે જેના કારસ્તાનમાં કોઈ પણ પ્રકારની ઊણપ જ ન હોય. ગૌતમ વિદૂષક છે, અને અણીને વખતે ગોટાળો થઈ હાસ્ય નિર્માણ થાય એ તેના વિદૂષકી સ્વભાવને અનુરૂપ જ છે. એ દૃષ્ટિએ અતિકુશળતાથી ઘડેલા આ પ્રસંગમાં પણ અણીને વખતે તે બળદ જેવો બેઠાં બેઠાં ઝોકાં ખાય, ઊંઘમાં બબડે, દાસી તેની ઉપર વાંકીચૂંકી લાકડી નાંખે, તે ગભરાય, 'સાપ સાપ' એવી બૂમો પાડે, અને અગ્નિમિત્ર અને માલવિકા બહાર આવે એ બધી ઘટનાઓ પાછળની હાસ્યકારકતા ધ્યાનમાં લેવા જેવી છે: 'પાંજરામાંથી છૂટેલું કબૂતર બિલાડીના મોંમાં જાય તેમ આ બધું થયું,' એવું જે ગૌતમ એ વિશે કહે છે તે સો ટકા સાચું છે. વિદૂષકી ચિત્રણને અનુસરીને આખા પ્રસંગને એવો હાસ્યકારક વળાંક આપવો એ નાટ્યદૃષ્ટિએ આવશ્યક હતું.

બીજા વિદૂષકોની માફક ગૌતમ બાઘો નથી. તે પોતાની જાતને મૂરખ કહે, અને કોઈ પ્રસંગે એની ફજેતી થાય તો પણ તે સ્વભાવે કુશાગ્ર બુદ્ધિનો છે. તેથી હાસ્ય નિર્માણ કરવા માટે, અથવા વિશિષ્ટ નાટ્યહેતુ સાધ્ય કરવા માટે જ તે મૂર્ખતાનું નાટક કરે છે એમ કહેવું જોઈએ. દા. ત. પ્રમદવનમાં રાજાના પ્રિય અશોક વૃક્ષને લાત માર્યાના આરોપસર તે માલવિકાને ધમકાવે છે, એ વાત બાહ્ય દૃષ્ટિએ મૂર્ખાઈ ભરી લાગે છે. ઈરાવતી પણ એનું વર્તન મૂર્ખતાભર્યું માને છે. પરંતુ સૂક્ષ્મ દૃષ્ટિએ જોતાં ગૌતમ ત્યાં જાણી જોઈને મૂર્ખા જેવું વર્તે છે એમ આપણને જણાશે. તેણે બકુલાવલિકાને પહેલેથી જ વિશ્વાસમાં લીધી હોય છે, અને માલવિકાના મનમાં અગ્નિમિત્ર વિશે અનુરાગ નિર્માણ કરવાની કામગીરી તેને સોંપી હોય છે. આમ, માલવિકા અશોકને ચરણ-પ્રહાર કરવા આવે ત્યારે તેને જો ધમકાવવામાં આવે તો તે ભોળી કન્યા પોતાની ખરેખર ભૂલ થઈ છે એમ સમજી માફી માગશે, અને રાજાને પગે પડશે. તે વખતે તેને પાછી ઉઠાવી ઉદાર દિલથી માફ કર્યાનું નાટક રાજા કરી શકશે. તેથી એક બાજુ રાજા માલવિકાનો સ્પર્શ અનુભવી શકશે, અને બીજી બાજુ પોતાનું ઉદાર અંતઃકરણ માલવિકાને બતાવી શકશે. આમ અનેક હેતુથી ગૌતમે આ યુક્તિ શોધી હોવી જોઈએ. પરંતુ અગ્નિમિત્ર એટલો ઉતાવળો અને ઘેલો થઈ જાય છે, કે માફી આપવાનું નાટક પણ ચાલુ રાખવાનું તેને ભાન રહેતું નથી.

પહેલા બે અંકોમાં પણ ગૌતમે જે મૂર્ખાઈ બતાવી છે તે પાછળનો તેનો હેતુ સ્પષ્ટ છે. નાટ્યાચાર્યોની લડવાડ જામે, તેનો અંત છેવટે નૃત્યાભિનયના પ્રયોગમાં થાય, અને અગ્નિમિત્ર માલવિકાને પ્રત્યક્ષ જોઈ શકે એ ગૌતમનો હેતુ છે. તેથી બંને નાટ્યાચાર્યોના એકબીજા વિરુદ્ધ કાન ભંભેરી તેણે જાણી જોઈને આ તકરાર ઊભી કરી હોય છે. 'ઝગડતા બકરા' 'લઢતા હાથીઓ' વગેરે ઉપમાઓ તે તેમને માટે વાપરે છે, અને નાટ્યશિક્ષણ આપવાને બહાને મફતનો પગાર લેવાનો અને સરસ્વતીના નૈવેદને નામે મિષ્ટાન્નો ખાઈ મસ્ત રહેવાનો નાટ્યાચાર્યોનો ધંધો જ હોવાનો તે લુચ્ચો આરોપ કરે છે. આમ વિનોદને નામે બંને નાટ્યાચાર્યોના મર્મસ્થાનો હણવાનો ગૌતમે પ્રયત્ન કર્યો છે. ધારિણી તેને સમજાવવાનો પ્રયત્ન કરે છે પણ તે સમજતો નથી. આખરે ધારિણી ખિન્ન થાય છે, ગુસ્સે થાય છે પણ ગૌતમ તેનો અર્થ જુદો જ બતાવે છે. તે કહે છે કે ગણદાસ હરિફાઈમાં ટકી શકે એવો ન હોવાને લીધે ધારિણી તેને બચાવવા માગે છે. ગણદાસ એ સહન કરી શકતો નથી, અને તે પોતાનો છેવટનો નિર્ણય જાહેર કરે છે કે જો રાણી તેને આ સ્પર્ધામાં પોતાના ગુણ બતાવવાની તક નહીં લેવા દે, તો તે રાણીના વિશ્વાસને પાત્ર નથી એમ સમજવામાં આવશે. ધારિણી કાંઇ કરી શકતી નથી. લડવાડ વધી ન પડે, અને નૃત્યાભિનયનો પ્રયોગ ન કરવો પડે તે માટે તેણે કરેલા બધા પ્રયત્નો ભાંગી પડે છે. અર્થાત્ એ વાત ધ્યાનમાં રાખવા જેવી છે કે નાટ્યાચાર્યોની લડવાડના પર્યાયમાં નૃત્યાભિનયના પ્રયોગનું સૂચન પરિવ્રાજિકા કરે છે. પરિવ્રાજિકાને પણ ગૌતમે પહેલેથી જ વિશ્વાસમાં લીધી હતી. તેણે માલવિકાના પ્રેમ ખાતર, માલવિકા અગ્નિમિત્રની રાણી થાય તો સારું એમ માની રાજીખુશીથી ગૌતમને મદદ કરવાનું કબૂલ કર્યું હોવું જોઈએ. અર્થાત્ અગ્નિમિત્ર માલવિકાને પ્રત્યક્ષ જોઈ શકે તે માટે જ ગૌતમે આખી યોજના ઘડી હતી — તે વિશે શંકા નથી. પોતા ઉપર અથવા રાજા ઉપર કોઈને શંકા ન આવે તે માટે તે નાટ્યાચાર્યોમાં લડવાડ ઊભી કરે છે, અને એ બંનેના લીધે જ આખો પ્રસંગ નિર્માણ થાય એવી સૂક્ષ્મ અને ચતુરાઈભરી યોજના તે કરે છે. આ આખા પ્રસંગમાં રાજા કાંઈ પણ બોલતો નથી, અને ગૌતમ જે વિદૂષકગીરી કરે છે તેને લીધે એક રીતે બળતામાં ઘી રેડાય છે, પણ તે સાથે જ, તેને વિશે કોઈના મનમાં શંકાનો સ્પર્શ પણ થતો નથી. અર્થાત્ આ આખો પ્રસંગ એ કોઈના ફળદ્રુપ ભેજાએ ગોઠવી કાઢેલું કારસ્થાન હોવું જોઈએ એ ધારિણી સમજે છે, અને અગ્નિમિત્રને કહે છે પણ ખરી કે, "રાજકારણમાં જો આપે આવી બુદ્ધિ વાપરી હોત તો ફાયદો તો થાત !"

બીજા અંકમાં માલવિકાનું નૃત્ય શરૂ થાય તે પહેલાં ગૌતમ રાજાને એક મહત્ત્વની સૂચના આપે છે. એ કહે છે, 'દોસ્ત, મધ પાસે છે, પણ મધમાખી પણ પાસે છે તેનો ખ્યાલ રાખજે. આનંદ લૂંટવો હોય તો લૂંટ પણ જરા કાળજીપૂર્વક!' આ પ્રસંગમાં ગૌતમે માલવિકાના નૃત્યમાં શોધી કાઢેલી ભૂલ પણ હાસ્યાસ્પદ છે, પણ તેનો ઉદ્દેશ માલવિકાને વધુ સમય રંગભૂમિ ઉપર રોકી રાખવી, એ છે. બ્રાહ્મણની પૂજા રહી ગયાનો અસંબદ્ધ દોષ બતાવી વિદૂષક જે હાસ્યનું મોજું ફેલાવે છે, તેથી માલવિકા પણ સ્મિતહાસ્ય કરે છે, અને આમ તેના સ્મિતયુક્ત સૌંદર્યના દર્શન રાજાને થાય છે.

આ બંને પ્રસંગોમાં વિદૂષકે મૂર્ખા જેવો વર્તાવ કર્યો હોય તો પણ તેમાંથી ત્રણ હેતુઓ સિદ્ધ થાય છે. (૧) રાજા માલવિકાને જોઈ શકે છે. (૨) આ કારસ્તાનમાં રાજા કે વિદૂષકનો હાથ હોઈ શકે એવો કોઇને પણ ખ્યાલ આવતો નથી. (૩) રાજાના અંતરંગ મિત્ર તરીકે તેના પ્રેમમાં મદદ કરવાની અને તેને આનંદ આપવાની ગૌતમની જવાબદારી યશસ્વી રીતે પૂરી થાય છે. ગૌતમ ગણદાસ અને ધારિણીને આબાદ બનાવી જાય છે, એ પ્રતીતિ પણ કારસ્તાનના યશમાં પોતાનો ફાળો નોંધાવે છે. ગૌતમ જયારે માલવિકાના નૃત્યમાં દોષ કાઢે છે, ત્યારે ધારિણી એ મૂર્ખ તરફ દુર્લક્ષ કરવાનું સૂચવે છે, પણ ગણદાસ કહે છે કે, 'ગૌતમ મૂર્ખ હોય તો પણ એમાં સૂક્ષ્મ દષ્ટિ નથી એમ કેમ કહી શકાય? ડાહ્યાઓની સંગતિથી મૂર્ખ પણ ડાહ્યો બને છે.' મૂર્ખતાનું નાટક કરી ગૌતમ બીજાને કેવી રીતે બનાવે છે તેનો આ એક ઉત્તમ દાખલો છે.

માલવિકાની પ્રાપ્તિ કરાવી આપવામાં ગૌતમે રાજાને એક મિત્ર તરીકે કરેલી મદદ અપ્રિતમ છે. અગ્નિમિત્રનો બધો આધાર ગૌતમ ઉપર જ હોય છે. અગ્નિમિત્રની માલવિકા સાથેની પહેલી મુલાકાતથી માંડી છેવટે તેમના પરિણય સુધી જે કાંઈ યોજનાઓ અથવા ઘટનાઓ બને છે, તે દરેકમાં અગ્નિમિત્રને ગૌતમની પ્રત્યક્ષ મદદ થઈ છે. નૃત્યાભિનયનો પ્રસંગ પુરો થયા પછી ગૌતમ અગ્નિમિત્રને કહે છે કે, 'મારાથી બનતું બધું મેં કર્યું છે.' પરંતુ ગૌતમ પોતાના મતિવિભવને આ પ્રમાણે મર્યાદા પાડે એ અગ્નિમિત્રને કબૂલ નથી, કારણકે છેવટ સુધી તેને ગૌતમની મદદની અપેક્ષા છે, અને તે બદલ તે તેને વિનંતિ પણ કરે છે. માલવિકાની મુલાકાત માટે જ અગ્નિમિત્રને ગૌતમની મદદ લેવી પડે છે એવું નથી. પ્રમદવનમાં અથવા તો સમુદ્રગૃહમાંના મુશ્કેલીભર્યા પ્રસંગોમાં પણ તેણે ગૌતમ વિના શું કર્યું હોત કોણ જાણે?

રાજાની ઇચ્છા પૂર્ણ કરવામાં કઈ કઈ મુશ્કેલીઓ આવી શકે તેનો ગૌતમને સારો ખ્યાલ છે. પોતાના સ્વભાવમાં જ ન હોવાને લીધે હોય, અથવા પ્રસંગો અતિનાજુક હોવાને કારણે હોય, પણ અગ્નિમિત્ર પોતે તેમાં કાંઇ કરી શકે તેમ નથી. તેથી દરેક પ્રસંગે તેને ગૌતમનો હાથ પકડવો પડે છે. માલવિકા તો સંપૂર્ણ પણે ધારિણી ઉપર જ આશ્રિત હતી. બધા તેની સાથે સન્માનથી વર્તે તો પણ જ્યાં સુધી તે રાજકન્યા હોવાનું લોકો જાણતા ન હતા, ત્યાં સુધી તેને એક દાસી તરીકે રહેવું આવશ્યક હતું અને તેથી રાજા સાથે પ્રેમ વધારવામાં તે પોતે કાંઈ કરી શકે તેમ ન હતી. મેઘથી ઢંકાયેલ ચંદ્રિકા જેવી તેની અવસ્થા છે. તે રાજાની નજરમાં ન આવે તે માટે નાગ જેમ ધનને રક્ષે તેમ ધારિણી તેને રક્ષે છે. પરંતુ આ બધી મુશ્કેલીઓ દૂર કરવાની કલ્પકતા અને હોંશિયારી ગૌતમ પાસે છે.

નૃત્યાભિનય વખતે તે રાજાને હોંશિયારી વાપરવાનું કહે છે. માલવિકાને મળવા આતુર હોવા છતાં, ઇરાવતીને પ્રમદવનમાં મળવા માટે આપેલું વચન તોડવામાં, અને તેનું મન દુભાવી તેનો અવિશ્વાસ સંઘરવામાં મજા નથી એમ તે રાજાને કહે છે. તે રાજાને પ્રમદવનમાં લઈ જાય છે, અને ત્યાં માલવિકા સાથે વાતો કરતાં અગ્નિમિત્ર કદાચ ભૂલી ન જાય તે માટે ઇરાવતીના આગમનની સૂચના પણ ગૌતમ તેને આપે છે !

પહેલા બે અંકોમાં ગૌતમ પોતાની મૂર્ખાઇનું પ્રદર્શન કરે છે તો પણ નાટકના બધા પ્રસંગોનો દોર તેણે પોતાના હાથમાં બરાબર જાળવ્યો છે. નાટ્યાચાર્યોની લડવાડ જ્યારે વધી પડે છે, ત્યારે તેનો નિર્ણય કેવી રીતે કરવો, તે માટે કઇ કસોટી વાપરવી, તે બદલનું સૂચન ગૌતમ કરે છે. શિષ્યોનો અભિનય બતાવવા તૈયાર થવાનું તે નાટ્યાચાર્યોને કહે છે, એટલું જ નહીં પણ બધી તૈયારી થામ પછી મૃદંગધ્વનિ કરવાનું તે સૂચવે છે, જેથી રાજા અને તેની સાથેના પ્રાશ્નિકો અને પ્રેક્ષકો ઉપસ્થિત થઈ શકે. માલવિકાએ ગાયેલા ગીતમાંથી તેની પ્રેમભાવનાઓ વ્યક્ત થાય છે. એ ગીતનો ગૂઢાર્થ પણ ગૌતમ જ રાજાને સમજાવે છે.

ત્રીજા અંકમાં પણ માલવિકા પ્રમદવનમાં શા માટે આવી હોવી જોઇએ તે ગૌતમ રાજાને કહે છે. ફૂલ ન આપનાર અશોકવૃક્ષને ચરણપ્રહાર કરી તેનો દોહદ પૂર્ણ કરવાની કામગીરી ધારિણીએ માલવિકાને સોંપી હોવી જોઇએ, નહીં તો તે માલવિકા જેવી દાસીને રાજકુળના વિશિષ્ટ ઘરેણાં પહેરવા આપે નહીં, એ ગૌતમે કરેલો તર્ક સો ટકા સાચો પડે છે. માલવિકા અને બકુલાવલિકાના સંવાદ ઉપરથી માલવિકા રાજાને ચાહે છે એ અર્થ પણ ગૌતમ રાજાને સમજાવે છે.

એ વાત નોંધવા જેવી છે કે કોઈ અણધાર્યા પ્રસંગમાં ગૌતમ પણ પહેલાં મૂઢ બને છે. પ્રમદવનમાં અને સમુદ્રગૃહમાં જ્યારે ઈરાવતી અચાનક આવી ચડે છે, ત્યારે ગૌતમને શું કરવું તે સૂઝતું નથી. સમુદ્રગૃહવાળા પ્રસંગમાં તો, અણીને વખતે કપિલમર્કટે ધાંધલ ન કરી હોત અને બધા એ બાજુ દોડચા ન હોત, તો અગ્નિમિત્રને એ પ્રસંગમાંથી છૂટવું મુશ્કેલ થઈ પડત. પ્રમદવનમાં પણ અગ્નિમિત્ર માલવિકા સાથે બોલવાની શરૂઆત કરે છે, તે જ વખતે ઈરાવતી સામેથી આવે છે. એ પ્રસંગમાં રાજાને તો જવા દો, પણ ગૌતમ પણ હતબુદ્ધિ બને છે ! રાજા તેને કાનમાં 'શું કરવું'' તે પૂછે છે, ત્યારે ગૌતમ કહે છે કે 'હવે ઝડપભેર ડગલાં ભરો' (અહીંથી નાસી જાઓ). પ્રણયચેષ્ટા કરતાં પ્રત્યક્ષ પકડાયા પછી જવાબ પણ શો દેવો ? અર્થાત્ ઈરાવતીને કાંઈક તો જવાબ આપવો જ જોઈએ. તેથી તે કહે છે કે 'ચોર ચોરી કરતાં પકડાય તો, તેણે પોતે શાસ્ત્રસિદ્ધાંતોનો પ્રયોગ કરી જોતો હતો એમ જ કહેવું જોઈએ' અર્થાત થોડીવાર પછી ગૌતમ પોતાની જાતને સંભાળી લે છે, અને ઈરાવતીને કહે છે કે, 'રાજા ખરી રીતે આપને જ મળવા અહીં આવ્યા હતા. પણ આપને આવતાં મોડું થયું, અને સામેથી માલવિકા મળી એટલે તેની ખબર પૂછી. હવે, સામે મળેલી દાસી સાથે શિષ્ટાચાર ખાતર વાતો કરવી એ પણ ગુનો હોય તો તમે જ ન્યાય કરો !' ગૌતમની આ દલીલથી ઈરાવતી પણ ગુંચવાય છે. તેને શો ઉત્તર આપવો તે સૂઝતું નથી. તે ખિજાય છે, અને રાજાનો અનુનય તરછોડી પગ પછાડતી ત્યાંથી પસાર થાય છે.

આમ ગૌતમ હાજર જવાબી છે. જે વસ્તુઓની યોજના તે વિચાર કરીને કરે છે તે બદલ તેને સંપૂર્ણ વિશ્વાસ છે. આ વિશેનો તેનો આત્મવિશ્વાસ તેના વિનોદ અને ઉદ્ગારોમાંથી વ્યક્ત થાય છે. પહેલા અંકમાં અગ્નિમિત્ર અને ગૌતમ દૂરથી નાટ્યાચાર્યોને લડતાં અને તેમની તરફ આવતાં જુએ છે, ત્યારે અગ્નિમિત્ર તેને કહે છે 'દોસ્ત, તારી સુનીતિને ફૂલ આવ્યાં'. ગૌતમ જવાબ આપતાં કહે છે કે 'હવે ફળ પણ જલદી જોવા મળશે.' આ ફળ એટલે બંનેની તકરારમાંથી નીપજતું માલવિકાનું દર્શન !

પ્રમદવનમાંનું અગ્નિમિત્રનું માલવિકા સાથેનું મિલન પણ ગૌતમ જ ગોઠવે છે. ગૌતમના તોફાનને લીધે ધારિણી હીંચકા ઉપરથી પડે છે એવું નાટકમાં કહેવામાં આવ્યું છે. ખરી રીતે ગૌતમે એ તોફાન જાણીજોઈને કર્યું હોવું જોઈએ. અશોકવૃક્ષ ધારિણીને પ્રિય હોવાનું ગૌતમ જાણતો હતો. એ અશોક ફૂલ ન આપે તો ચરણપ્રહાર કરી તેનો દોહદ પૂર્ણ કરવાનું કામ સામાન્ય રીતે ધારિણી

પોતાની પાસે જ રાખે એ સ્વાભાવિક છે. હવે, એના પગને જો ઈજા થાય તો તે એ કામ બીજાને સોંપે ! ધારિણી એ કામ ઇરાવતીને સોંપે જ નહીં, કારણ કે બે રાણીઓમાં પરસ્પર ઈર્ષ્યા હતી પરંતુ માલવિકા જેવી સુંદર દાસી પોતાની પાસે હોય તો બીજાને કહેવાની જરૂર શી ? અર્થાત્ ધારિણી પોતાનું કામ માલવિકાને જ સોંપશે એવું માની શકાય. અને માલવિકા પ્રમદવનમાં આવ્યા પછી તેને મળવું મુશ્કેલ ન હતું.

સમુદ્રગૃહમાંનું માલવિકા અને અગ્નિમિત્રનું મિલન ગૌતમે ગોઠવ્યું હતું એ વિશે જરા પણ શંકાને અવકાશ નથી. રાણીની દાસી અને રાજવૈદ્યને વિશ્વાસમાં લઈ રાણીની નાગમુદ્રા મેળવવા માટે ગૌતમે કરેલું સર્પદંશનું નાટક આપણે પ્રત્યક્ષ રંગભૂમિ ઉપર જોઇએ છીએ. નાગમુદ્રા મળ્યા પછી પણ દ્વારપાલિકા (માધવિકા) માલવિકાને અચાનક છોડવાનું તેમ જ રાણીની અંગૂઠી કોઈ દાસી નહીં પણ વિદૂષક શા માટે લઇ આવે તે વિશેનું કારણ પૂછે એ સ્વાભાવિક હતું. ગૌતમે તેના ઉત્તરો બરાબર ગોઠવી રાખ્યા હતા. તે રાજાને કહે છે, 'માધવિકા દાસી મૂર્ખ હોય એમ લાગે છે.' અને પછી દાસીના મનમાં થનાર સંભવનીય શંકાઓનું સમાધાન કરવા પોતે મનમાં કેવી રીતે ઉત્તરો રચ્યા હતા તે ગૌતમ રાજાને કહે છે. રાજાના ગ્રહો અનિષ્ટ હોવાને લીધે રાજજ્યોતિષીઓએ બધા કેદીઓને છોડી દેવાનું ફરમાન કર્યું હોવાને લીધે માલવિકાને છોડવી જોઇએ. હવે ઇરાવતીએ માલવિકા વિરુદ્ધ કરેલી ફરીયાદને લીધે ધારિણીએ તેને કેદ કરી હતી. આમ ઈરાવતીને સંતોષવા ખાતર જ તેણે માલવિકા વિરુદ્ધ કડક પગલાં લીધાં હતા. જો તેને છોડવા માટેની અંગૂઠી રાજાનો મિત્ર વિદૂષક લઈ આવે તો તેને છોડવાની જવાબદારી રાણી ઉપર ન રહેતાં રાજા ઉપર રહે છે. પોતાની યોજના ગૌતમ રાજાને સવિસ્તર સમજાવે છે, અને કહે છે કે 'હું મૂરખ હોઉં તો પણ મને અક્કલ નથી એવું નથી.'

આમ નાટકના બધા પ્રસંગો ઉપર ગૌતમનો પ્રભાવ જણાઈ આવે છે. તે રાજાનો હેતુ સિદ્ધ કરે છે. ઠેકઠેકાણે તેણે પોતાનું વિદૂષકપણુ બતાવી હાસ્ય નિર્માણ કર્યું હોય, તો પણ બીજાની મશ્કરી કરી પોતે આનંદ લૂંટવામાં તેણે કંઈ બાકી રાખ્યું નથી. બે નાટ્યાચાર્યોમાં લડવાડ ઊભી કરી તે તેમની જાહેર મશ્કરી કરે છે. આ પ્રસંગમાં બંને નાટયાચાર્યોને તેમ જ સર્પદંશના પ્રસંગમાં ધારિણીને તેણે આબાદ બનાવ્યા છે. માલવિકાના સંદર્ભમાં તે ધારિણી માટે મધમાખી, મેધાવલી, બિલાડી, પિંગલાક્ષી, વગેરે શબ્દો વાપરી તેની મશ્કરી કરે છે.

દ્વેષથી બળતી ઈરાવતીને તે વક્રગતિથી ચાલનાર મંગળની ઉપમા આપે છે. ગૌતમે પરિવ્રાજિકા અને માલવિકાની પણ મશ્કરી કરી છે. પરિવ્રાજિકાને તે પીઠમર્દિકા કહે છે. ખરી રીતે પ્રેમપ્રકરણોમાં મદદ કરનાર હલકી કોમની સ્ત્રીને પીઠમર્દિકા કહી શકાય. પરિવ્રાજિકા અગ્નિમિત્રને અપ્રત્યક્ષપણે મદદ કરે છે તે તેની માલવિકા માટેની લાગણીઓને લીધે. તે ઊંચા કુળની છે તે બદ્દલ શંકા નથી. તેને પીઠમર્દિકા કહેવામાં લુચ્ચી મશ્કરી છુપાયેલી છે. સમુદ્રગૃહના તળ-મજલામાં કારાવાસ ભોગવતી માલવિકાને તે 'પાતાળમાં રહેતી નાગકન્યા' કહે છે.

પણ આ નાટકમાં ગૌતમે સૌથી વધુ મશ્કરી રાજાની કરી છે. તે હંમેશા રાજા સાથે હોવાને લીધે રાજાની મશ્કરી કરવાના તેને ઘણા પ્રસંગો પ્રાપ્ત થાય છે. રાજા સંપૂર્ણપણે ગૌતમ ઉપર આધારિત છે. તેથી એક વખત તે રાજાને કહે છે, 'દોસ્ત તું જરા ધીરજ રાખે અને આપણી યોજનાઓ સફળ થશે એવો વિશ્વાસ રાખે તો સારું'. માંસના લોભથી પાકશાળાની આજુ-બાજુ ફેરા મારતા પણ અંદર પેસતા ગભરાતા બીકણ પક્ષીની ઉપમા તે રાજાને આપે છે. નાટ્યાચાર્યોને લડાવી નૃત્યાભિનયને બહાને માલવિકાનું વિરલ નેપથ્ય-માંનું, પોતાનો પ્રેમ વ્યક્ત કરતું, સૌંદર્ય પાસેથી નિહાળવાની તક તેણે રાજાને મેળવી આપી હતી. પણ અગ્નિમિત્ર તેને છેવટ સુધી સાથ આપવાનું કહે છે, ત્યારે ગૌતમ કહે છે, 'વાહ! સરસ! દરિદ્રી દરદી જેવી છે આપની સ્થિતિ! વૈદ રોગ પણ તપાસે અને દવા પણ લાવે! પ્રમદવનમાં અગ્નિમિત્ર માલવિકા સાથે પ્રેમાલાપ કરતો હોય છે. તે જ વખતે ઈરાવતી ત્યાં આવે છે. અગ્નિમિત્રને શું કરવું તે સૂઝતું નથી, માટે તે ગૌતમને 'શું કરવું' તે પૂછે છે. છેવટે તે ઈરાવતીને પ્રસન્ન કરવા ખાતર તેને પગે પડે છે, પણ ઈરાવતી ક્રોધમાં ચાલી જાય છે. અગ્નિમિત્રના ધ્યાનમાં એ આવતું નથી, એ બિચારો ઈરાવતીને પગે પડ્યો હતો તેવો જ જમીન ઉપર પડી રહે છે. તેને ઉઠાવતાં ગૌતમ કહે છે, 'હં ઉઠો હવે. થઈ આપની ઉપર મહેરબાની !' સમુદ્રગૃહમાં માલવિકા રાજાનું ચિત્ર જોતી હોય છે, તે વખતે ગૌતમ રાજાને ખિજવવા કહે છે, 'માલવિકાને તારા કરતાં તારું ચિત્ર વધુ પસંદ છે. અર્થાત્ તારું પોતે યુવાન હોવાનું અભિમાન ગેરવ્યાજબી છે. ઘરેણાનું અભિમાન ઘરેણાંની પેટી રાખે એવું જ આ કહેવાય !' અંતે ધારિણી માલવિકાનો હાથ અગ્નિમિત્રને સોંપે છે, અને માલવિકાને રાણીપદ આપે છે, ત્યારે ગૌતમ અગ્નિમિત્રની મશ્કરી કરવાની છેલ્લી તક ઝડપી લે છે. તે કહે છે, 'મહારાજ શરમાય તે બરાબર છે. નવા વરરાજા હમેંશા શરમાય !'

મૈત્રેયના વિનોદમાં જે તીક્ષ્ણતા છે, બુદ્ધિનો જે ચમકાર છે, તે ગૌતમના વિનોદમાં નથી. ગૌતમ બીજાની મશ્કરી કરે છે. પરન્તુ અનેક યુક્તિઓ રચી પોતાની યોજનાઓ સિદ્ધ કરવામાં અને મૂર્ખતાનો ઢોંગ કરી બીજાને મૂર્ખા બનાવવામાં ગૌતમ જે હોશિયારી વાપરે છે, તેની તુલના થઈ શકે તેમ નથી. ગૌતમને પોતાનામાં સંપૂર્ણ વિશ્વાસ છે. પોતાની બુદ્ધિની કુશાગ્રતા તે પિછાને છે. રાજા તેને 'કાર્યાન્તરસચિવ' અને ઈરાવતી તેને 'કામતંત્રસચિવ' એટલે કે 'પ્રેમ ખાતાનો મંત્રી' કહે છે, તે બરાબર છે.

૫ માણવક

सर्वत्र प्रमादी वैधेयः ।

— વિક્રમોર્વશીય, ૨

भो, अहल्याकामुकस्य इन्द्रस्य वज्रः सचिवः, उर्वशीकामुकस्य भवतः अपि अहम् । द्वौ अपि अत्र उन्मत्तौ ।

— વિક્રમોર્વશીય, ૨

પોતાના નામ પ્રમાણે જ માણવક ઠીંગણો છે. દાસી કહે છે કે તે વાંદરા જેવો છે. પુરૂરવાનો પુત્ર કુમાર આયુ તેને મળે છે, ત્યારે તે તેને 'બીધા વગર' માણવકને નમસ્કાર કરવાનું કહે છે. ત્યારે વિદૂષક કહે છે, 'આને બીવાનું શું કારણ ? વનમાં ઉછર્યો હોવાને લીધે વાંદરાઓની તો એને ખબર જ હશે !' અર્થાત્ પોતે કોના જેવો દેખાય છે તેનો માણવકને પૂરો ખ્યાલ છે, એટલું જ નહીં પણ પોતાની જ મશ્કરી કરી લેવાની ખેલદિલી તેની પાસે છે. તે એક વખત રાજાને પૂછે છે, 'કદરૂપા માણસોમાં જે પ્રમાણે હું અદ્વિતીય છું તે પ્રમાણે ઉર્વશી પણ સૌંદર્યમાં અદ્વિતીય હશે, નહીં ?

દાસી એને 'બ્રહ્મબંધુ' એટલે 'નામનો જ બ્રાહ્મણ' કહે છે. પણ એ પોતે બ્રાહ્મણ હોવા ઉપરાંત રાજાનો મિત્ર હોવાને લીધે બધાએ પોતાને માન આપવું જોઈએ એવું માણવકને લાગે છે. ઉર્વશીને તે પોતાને પગે પડાવે છે. શત્રુ અગર મિત્ર, કોઈપણ જ્યારે તેને નમસ્કાર કરે ત્યારે તે તેને આશીર્વાદ આપવા તૈયાર થાય છે. પુરૂરવા ચંદ્રવંશનો હોય છે. ચંદ્ર તેના દાદા. એક વખત પુરૂરવા ચંદ્રની પૂજા કરતો હતો. તે જ વખતે માણવક ત્યાં આવી પહોંચ્યો. રાજાની પૂજા ચાલતી હોવાને લીધે તેને ત્યાં ઉભા રહેવું પડે એ એના આરામપ્રિય સ્વભાવને પાલવે તેમ ન હતું. તેથી તે રાજાને કહે છે, 'તારા દાદાએ મારા મુખ વડે કહ્યું છે કે હવે બેસો. જેથી હું પણ બેસી શકું !' પોતે સ્વર્ગીય ચંદ્રના અને રાજાના પૂર્વજોના પ્રતિનિધિ હોવાનો તે દાવો કરે છે. અને દેવ હંમેશા બ્રાહ્મણના મુખ દ્વારા જ બોલે ! અર્થાત્ માણવકનું પોતે બ્રાહ્મણ હોવાનું અભિમાન અને તેનો આરામપ્રિય સ્વાભાવ બંને અહીં વ્યક્ત થાય છે.

પોતાના પ્રેમમાં રાજાને માણવકની કંઈ પણ મદદ થતી નથી, કારણ કે એ રાજાને ફક્ત આશીર્વાદ જ આપે છે ! એક વખત માણવક હંમેશ મુજબ 'ભુખ્ખી

સદ્દિચ્છા' વ્યક્ત કરે છે. તે જ વખતે રાજાની જમણી આંખ ફરકે છે, અને આમ શુભ શકુનનું સૂચન થાય છે. એ તક ઝડપી લઈ માણવક પોતાની મોટાઈ બતાવતો કહે છે, 'જોયું, બ્રાહ્મણના શબ્દો કોઈ દિવસ ખોટા પડે જ નહીં !'

ખાઉધરાપણું એ માણવકનો સ્થાયિધર્મ છે. પુરૂરવાની તબીયત બગડી હોય છે. તેનું મન પણ ઠેકાણે રહેતું નથી. અર્થાત્ તેનું મન કોઈ સ્ત્રી તરફ આકર્ષાયું હોવું જોઈએ એવું રાણીને લાગે છે. પણ માણવક કહે છે કે રાજાને પિત્તપ્રકોપ થયો છે. તેની જ આ અસર હોવી જોઈએ. સારું ભોજન જમવું એ જ તેનો ઉપાય ! એક વખત રાજાના અનુનયને તિરસ્કારી રાણી ચાલી જાય છે. તેથી પુરૂરવા ગુસ્સે ભરાય છે, અને હવે પછી રાણી સાથે થોડો કડક વર્તાવ રાખવો એવો નિશ્ચય કરે છે. ત્યારે માણવક કહે છે, 'બળ્યું તમારું કડક વર્તન. બ્રાહ્મણના પેટમાં અગ્નિ ભભૂકયો છે તેનો તો પહેલાં વિચાર કરો. સ્નાનભોજનનો સમય તો કયારનોય થઈ ગયો છે !'

પોતાના ગુસ્સાભર્યા વર્તનનો રાણીને પાછળથી પશ્ચાત્તાપ થાય છે. તેથી પુરૂરવાનું મન પ્રસન્ન કરવા તે પ્રિયપ્રસાદન વ્રત આચરે છે. તે જાણીને દાક્ષિણ્ય ખાતર રાજા કહે છે, 'હશે આટલા માટે આવું વ્રત કરી પોતાની જાતને હેરાન કરવાની કોઈ જરૂર ન હતી.' પણ માણવકને રાજાના આ વાકયનો અર્થ બરાબર સમજાતો નથી. તેથી રાજા રાણીને વ્રત કરવાની ના પાડે તો પોતાના લાડવાનું શું થશે તેની તેને ચિંતા થાય છે. તે રાજાને ઉપદેશ આપે છે કે 'કોઈ સારું કામ કરતું હોય ત્યારે વિરોધ ન કરીએ.'

સ્વસ્તિવાચનને નિમિત્તે જ્યારે માણવકને લાડવા મળવાના હોય ત્યારે તેને સ્વાભાવિક આનંદ થાય છે. રાણી પક્વાન્નોનો થાળ લઈ આવતી હોય ત્યારે તે ખૂબ સુંદર લાગે છે એવો માણવકનો મત છે. ભોજન અથવા દક્ષિણા મળવાની હોય ત્યારે તેને કોઇપણ મુશ્કેલી રહેતી નથી. અને એવે વખતે આશીર્વાદનો વરસાદ વરસાવવા તે હંમેશાં તૈયાર છે.

અંગરાગ, ફૂલ વગેરે જે કાંઈ ભેટમાં મળે તે બધું સ્વીકારવા તે તૈયાર છે. ગળ્યા મિષ્ટાન્નો તેને સૌથી પ્રિય છે. મિષ્ટાન્નો આગળ તેને બધું તુચ્છ લાગે છે. ગમે તે વાતનો સંબંધ આખરે તે મિષ્ટાન્ન સાથે જોડે છે. તે રાજાનું પ્રેમરહસ્ય જાણે છે. રાજા તેને બધી વાત છુપી રાખવા કહે છે, તે વખતે તે પોતાની તુલના અતિશય ખાવાને લીધે પેટ ફાટી જવાની તૈયારીમાં હોય એવા બ્રાહ્મણ સાથે કરે છે. ઉર્વશીનો પત્ર મળ્યા પછી રાજાને સ્વાભાવિક આનંદ થાય છે.

તે વખતે માણવક તેને કહે છે કે 'મને પણ મનભાવતા ખાદ્યપદાર્થો મળે તો એવો જ આનંદ થાય !' આકાશમાંનો અડધો ચંદ્ર તેને લાડવાના ટૂકડા જેવો લાગે છે. પુરૂરવા કહે છે કે, 'આ ખાઉધરાને ખાવા સિવાય બીજા કશાની જ ખબર નથી.'

સારું સારું ખાવાના મનોરથો પણ માણવકને આનંદ આપી શકે. રસોડામાં રસોઈ તૈયાર થતી હોય, બધી વસ્તુઓ ગોઠવવામાં આવી હોય, જુદા જુદા મસાલેદાર પદાર્થો તૈયાર થતા હોય, એવું ખાલી દૃશ્ય જુએ, તો પણ એને સ્વર્ગસુખ કરતાં વધુ આનંદ થાય છે. એ એક વખત ઉર્વશીને કહે છે, 'સ્વર્ગમાં શું દાટ્યું છે ? ત્યાં લોકો નથી ખાતા કે નથી પીતા. દેવો તો ખાલી અનિમેષ નેત્રે આંખો ફાડી જુએ છે, અને માછલીનું વિડંબન કરે છે' માણવકના મત પ્રમાણે ધરતી પરનું સૌથી સુંદર સ્થળ રસોડું છે. વિરહાવસ્થામાં હોવાને લીધે પુરૂરવાને ચેન પડતું નથી. તેથી તે માણવકને દિલ બહલાવવાનું સાધન પૂછે છે. માણવક કહે છે, 'ચાલો રસોડામાં જઈએ !'

બ્રાહ્મણના ખાઉધરાપણા સાથે તેનું બીકણપણું પણ માણવકમાં પૂરેપૂરું ભરાયું છે. તેને સાપની બીક લાગે છે. ભૂર્જપત્ર ઉપર પ્રેમપત્ર લખી ઉર્વશી તે આકાશમાંથી નીચે છોડે છે. હવામાં ફરફરતું એ ભૂર્જપત્ર માણવકને સાપની કાંચળી જેવું લાગે છે. તેથી તે ગભરાય છે ! માણવક રાણીની દાસીથી ખૂબ ગભરાય છે. તેને તે દૂરથી જુએ તો તેના હાંજા ગગડી જાય છે, અને રાજાનું પ્રેમરહસ્ય જાણે પોતાના પેટમાંથી બહાર નીકળતું ન હોય એવું લાગે છે. વિદૂષકને બનાવવો એ દાસીના ડાબા હાથનો ખેલ છે. જે પ્રમાણે કમળના પાન ઉપર ઝાકળબિંદુઓ ટકી શકે નહીં, તેમ માણવકના પેટમાં કોઈ વાત છૂપી રહે નહીં એવું દાસી વિશ્વાસપૂર્વક માને છે. એક વખત તેણે માણવક પાસે 'રાજાએ ભૂલથી રાણીને પોતાની પ્રેયસીના નામે બોલાવી' એવું એક ગપ્પું માર્યું. તે સાંભળતાં જ માણવકે તેને રાજા અને ઉર્વશીની આખી વાત કહી, એટલું જ નહીં પણ રાજાનું પ્રેમ-રહસ્ય છૂપું રાખવા તેને પોતાને મોંએ જે તાળું વાસવું પડયું હતું તે ખોલ્યાનો તેને અપાર આનંદ થયો.

રાજાનો ગુપ્ત પ્રેમ જાહેર કરવાની એક જ ભૂલ માણવકે કરી નથી. એવી અનેક ભૂલો તે કરે છે. રાજાએ ઉર્વશીનો પ્રેમપત્ર તેને સાચવવા આપ્યો હતો. તે તેણે ખોઈ નાખ્યો. એ પત્ર દાસીના હાથમાં જાય છે, અને દાસી તે રાણીને આપે છે. રાજા માણવકને પત્ર વિશે પૂછે છે ત્યારે માણવક

કહે છે, 'ઉર્વશી તો સ્વર્ગની અપ્સરા ! એનો કાગળ પણ સ્વર્ગીય જ કહેવાય ! એ સ્વર્ગીય કાગળ આકાશમાર્ગે નીકળી ગયો !' પછી રાણી જ્યારે પત્ર લઈ રાજા પાસે આવે છે, ત્યારે રાજા ગૂંચવણમાં મૂકાય છે. ખરી રીતે માણવકે એવે પ્રસંગે એક ભૂલ કર્યા પછી કાંઈ નહીં તો છાના રહેવાની જરૂર હતી, પણ એ તો મૂરખ જેવો બોલ્યે જ રાખે છે. એ કહે છે, 'ચોર માલ સાથે પકડાય એટલે બોલે શું !' તે રાણીને કહે છે, 'અમારા રાજા સાહેબની તબીયત બરાબર નથી. તેમના ઈલાજ માટે સારું ખાવાપીવાનું લઈ આવો. અન્નનો બલિ આપવાથી પિશાચ પણ શાંત થાય છે !' માણવકનું આ ભાષણ કેવળ મૂર્ખતાભર્યું નથી. રાજા એ પ્રેમપત્ર સાથે પોતાનો કોઈ સંબંધ નથી એવું બતાવવાનો પ્રયત્ન કરતો હતો. પરંતુ, માણવક 'પિશાચને બલિ આપવાનો' દાખલો આપી પત્રનું રહસ્ય જાણવા રાજાને પ્રસન્ન કરવો આવશ્યક છે એમ બતાવે છે. આમ વિદૂષકની મૂર્ખતાને લીધે રાજા વધુ ને વધુ સંડોવાય છે. આખરે રાજા તેને કહે છે, 'મૂરખ, તું નકામો મારે માથે ગુનો ચોંટાડે છે !'

પોતાના પ્રેમમાં માણવકની મદદ લેતાં રાજાના નસીબમાં વધુ ગૂંચવણ અને નિરાશા સિવાય બીજું કાંઈ આવતું નથી. રાજાના ઉર્વશીના પ્રેમ વિશે માણવકને કોઈ લાગણી હોય એવું જણાતું નથી. ઉર્વશી માટે ઉત્સુક થયેલ રાજાની સ્થિતિ વર્ષાબિંદુ માટે ઉત્સુક બનેલ ચાતક જેવી છે એવું તેને લાગે છે. ઉર્વશી વિશે ખૂબ ખૂબ બોલવાની પુરૂરવાની ઈચ્છા હોય છે. તેથી એક મિત્ર તરીકે તે માણવક પાસે ઉર્વશી વિશે બોલવાની શરૂઆત કરે છે, પણ માણવક શરૂઆતમાં જ એકદમ ટાઢો જવાબ વાળે છે—'વર્ણન કરવાની કોઈ જરૂર નથી. આપને જોઈને જ બધી વાતની જાણ થાય છે !' ઉર્વશીને મળવા માટે કોઈ ઉપાય સૂચવવાની પાત્રતા માણવકમાં જરાયે નથી. સ્વપ્નમાં ઉર્વશીનો વિચાર કરવો, અથવા તેનું ચિત્ર દોરી બેસી રહેવું એ બે જ ઉપાય તેને ખબર છે. જ્યારે રાજા કહે છે કે રાતે ઊંઘ ન આવવાથી તેને સ્વપ્નમાં જોઈ શકાતી નથી, અને તેનું ચિત્ર દોરવાનું વિચારીએ તો આંખમાં આંસુ આવવાને લીધે ચિત્ર દોરી શકાતું નથી, ત્યારે માણવક કહે છે કે 'આથી વિશેષ આપણી બુદ્ધિ ચાલી શકે તેમ નથી.'

બુદ્ધિ જવાદો, પણ સીધો સાદો અંદાજ અથવા તર્ક કરવાની કલ્પકતા પણ માણવકમાં નથી. ભૂર્જપત્ર જોઈ તે ઉર્વશીનો પ્રેમપત્ર હોવો જોઈએ, અથવા રાણી રાજા સામેથી ક્રોધમાં ચાલી ગઈ તેના પશ્ચાત્તાપને લીધે તેણે નવું વ્રત

આચર્યું હોવું જોઈએ, એ માણવકે લડાવેલા બે તર્ક ખરા હોય તો પણ તેને તે અચાનક રીતે સૂઝ્યા છે. પૂરો વિચાર કરી સયુક્તિક નિષ્કર્ષ કાઢીએ એવી તર્કપદ્ધતિ તેમાં નથી. રાજા ઉર્વશીના પ્રેમમાં પડ્યો છે એ જાણી રાણી ગુસ્સે થાય છે અને રાજાને તરછોડીને નીકળી જાય છે. રાણીનું આ પ્રમાણેનું જવું રાજા માટે ફાયદાકારક છે એ વિદૂષકે કરેલો તર્ક અર્થાત્ ભૂલભરેલો છે. દાસીએ તેને છેતરીને રાજાનું પ્રેમરહસ્ય જાણી લીધું, અથવા તેણે ઉર્વશીનો પત્ર ખોઈ નાખ્યો એ બંને ભૂલોના સમર્થનમાં તે જે સમજૂતી આપે છે તેમાં ખાલી ગપ્પાબાજી રહેલી છે. પોતાની સમજૂતીથી માણવક પોતે ખુશ થયો હોય તો પણ તેની ભૂલો રાજાના પ્રેમપથમાં વિઘ્નરૂપ બની છે એમાં શંકા નથી.

એક મિત્ર તરીકે રાજા પોતાના પ્રેમપ્રકરણોમાં તેની મદદ માંગે એ સ્વાભાવિક છે. રાજા તેને પોતાનું પ્રેમરહસ્ય નિખાલસતાથી કહે છે, અથવા તેનો મત માગે છે. પરંતુ માણવક રાજા માટે મદદરૂપ નહીં પણ ખલેલરૂપ નીવડયો છે. માણવક રાણીને પણ મદદ કરવા તૈયાર થાય છે. રાણી માટે તે જાહેર સહાનુભૂતિ પ્રગટ કરે છે, એટલું જ નહીં પણ પોતે જો રાજાને આ પ્રેમરૂપી મૃગજળમાંથી બહાર કાઢશે નહીં તો રાણીને એ પોતાનું મોં બતાવશે નહીં, એવો સંદેશો દાસી મારફત તે રાણીને મોકલે છે. માણવકને રાણી વિશે આટલી લાગણી હોવાનું કારણ શું ? પોતાને સ્વસ્તિવાચનના લાડવા પેટભર ખાવા મળે એ જ એનું કારણ ! 'અન્નનો બલિ આપવાથી પિશાચ પણ શાંત થાય છે' એ તેનો સિદ્ધાંત તેની પોતાની બાબતમાં પણ બરાબર લાગુ પડે છે.

માણવક બાઘો હોય તો પણ તે બીજાની મશ્કરી કરવાનું છોડતો નથી. પ્રેમમાં પડેલા રાજાને તે જલબિંદુ માટે તરસ્યા બનેલ ચાતકની ઉપમા આપે છે. ઉર્વશીનો પત્ર લઈ રાણી રાજા સામે હાજર થાય છે, ત્યારે માણવક રાજાને માલ સાથે પકડાયેલા ચોર સાથે સરખાવે છે, ઉર્વશી રાજાને મળવા આવે છે. તે વખતે તે મહેલની અટારીમાં ચાંદનીમાં બેઠો હોય છે. ઉર્વશીને જોઇને તે પુલકિત થાય છે. ઉર્વશીની બેનપણી ચિત્રલેખા અને માણવક બંને ત્યાં હાજર હોવા છતાં રાજા ઉર્વશીને પોતાને પડખે બેસાડે છે. ત્યારે માણવક જરા ઉદ્ધતાઈથી જ રાજાને પૂછે છે, 'કેમ અહીં જ તમારી રાત શરૂ થઈ કે શું ?' રાણી રાજાને ખુશ કરવા તેને પોતાની પ્રેયસી સાથે લગ્ન કરવાની અનુમતિ આપે છે. તે વખતે રાણીને ખુશ કરવાના ઈરાદાથી રાજા કાંઈ બોલવાની શરૂઆત કરે તે પહેલાં જ માણવક વચ્ચે ટપકી પડે છે. તે કહે છે, 'ગભરાશો નહીં જે કહેવું હોય તે શાંતિથી કહો. બધા ઉપાયો ખલાસ થાય પછી, વૈદ

જેમ રોગીને છોડી દે તેમ રાણીએ તમને છોડી દીધાં છે.' એ વખતે તે રાણીની પણ મશ્કરી કરે છે. ઉર્વશીના સંબંધમાં રાજાને વધુ ત્રાસ ન આપવાનું રાણી નક્કી કરે છે. તે વખતે માણવક કહે છે—'આ તો કોઈ માછીમાર જેવું થયું કહેવાય. હાથમાં આવેલી માછલી છટકી જાય તો માછીમારને લાગે કે એટલો આપણો ધરમ થયો !'

ઉર્વશી દ્વારા પોતાને પુત્ર થયો હોવાનું રાજા જાણે છે. પણ ઉર્વશીએ એ વાત આટલા દિવસ શા માટે સંતાડી રાખી એ રાજાને સમજાતું નથી. રાજા માણવકને પૂછે છે ત્યારે તે કહે છે, 'આ વાત આપને ન સમજાય એ બરાબર છે. ઉર્વશીએ પોતાનો આટલો મોટો પુત્ર હોવાનું કબૂલવું એટલે પોતાનું ઘડપણ સ્વીકારી લેવા જેવું જ છે ! પોતે ઘરડી થઈ છે એ જાણતાં રાજા પોતાની ઉપર પૂર્વવત્ પ્રેમ કરે નહીં એમ સમજીને તેણે આ વાત તમને નહીં કહી હોય !' પછી, ઉર્વશી ખરું કારણ જણાવે છે. ભરતમુનિના શાપને લીધે ઉર્વશીને પૃથ્વી ઉપર એક મર્ત્ય સ્ત્રી તરીકે રહેવું પડે છે. પણ ઇન્દ્ર તેની ઉપર અનુગ્રહ કરે છે, અને કહે છે કે રાજા પોતાના પુત્રનું મુખ જોશે તે વખતે તે (ઉર્વશી) શાપમુક્ત થશે. પુરૂરવા ઉપરના પોતાના નિરતિશય પ્રેમને લીધે, ઉર્વશી પોતાના પુત્રને મારિચ ઋષિના આશ્રમમાં સંતાડી રાખે છે, અને પુરૂરવાના સહવાસનું સુખ ઉપભોગે છે. પણ હવે રાજાને પુત્રદર્શન થાય છે. તેથી ઉર્વશીને સ્વર્ગમાં જવું પડે છે. આ આવી પડેલા વિયોગથી પુરૂરવા અને ઉર્વશી બંને વ્યાકુળ થાય છે. તે વખતે માણવક રાજાને કહે છે, 'મને તો લાગ્યું કે તમે હવે ભગવાં ધારણ કરી સંન્યાસ લેશો.'

માણવક પાસેથી કોઈ પણ મદદની અપેક્ષા કરવી એ ભૂલ છે. 'કાંઈ ચિંતા ના કરશો,' 'ભગવાન તમારું ભલુ કરશે,' 'ઉર્વશીએ પત્ર મોકલી આપની ઇચ્છાને ફૂલ આણ્યાં છે. તો ટૂંક સમયમાં તમને તે મિલનરૂપી ફળ આપ્યા વિના રહે નહીં' એવા અનેક આશીર્વાદ આપવા સિવાય તે ઝાઝું કંઇ કરતો નથી. માણવક જ્યાં ત્યાં ગોટાળા નિર્માણ કરે છે. રાજાનો ગુપ્તપ્રેમ જાહેર કરવામાં, પ્રેમપત્ર ખોઈ નાંખવામાં, રાણી સામે મૂર્ખતા ભરી દલીલ કરવામાં, માણવકે પોતાનો પ્રમાદ બતાવી આપ્યો છે. રાજા કહે છે, 'આ ગધેડાએ જ્યાં ત્યાં ગોટાળા કરી મૂક્યા છે,' એ કાંઈ ખોટું નથી. માણવક રાજાને મદદ કરે એ કલ્પના જ હાસ્યાસ્પદ છે. માણવક પોતે જ કહે છે, 'અહલ્યા પાછળ ભાન ભૂલેલ ઈન્દ્ર માટે તેનું વજ્ર મંત્રી બને, અને ઉર્વશી પાછળ પાગલ બનેલ તમારા માટે હું મંત્રી બનું એ બરાબર છે. મને લાગે છે બંનેના માથાં ફર્યાં હોવા જોઇએ.' માણવકે પોતાની જાત માટે કાઢેલા આ ઉદ્ગારો અત્યંત યોગ્ય છે.

અર્થાત્ માણુવકની મૂર્ખાઇ વિનોદને પોષે છે. એણે કરેલી ભૂલો અજાણતાં કથાવસ્તુને વિકસાવે છે. તેની મૂર્ખાઇને લીધે એક બાજુ વિનોદ નિર્માય છે તો બીજી બાજુ તેના અસંબદ્ધ ઉદ્‌ગારોમાંથી, અને તેણે કરેલી બીજાની મશ્કરીમાંથી નિર્માણ થતું હાસ્ય રાજાના પ્રેમપ્રકરણ ઉપર અને તેના અંતઃપુરના વાતાવરણ ઉપર માર્મિક પ્રકાશ નાંખે છે. આમ, માણુવકની મૂર્ખાઇનો આ નાટકમાં બેવડો ઉપયોગ કરવામાં આવ્યો છે.

૬ માઢવ્ય

चपलोऽयं बटुः ।

—અભિજ્ઞાનશાકુંતલ, ૨.

શકુંતલા અચાનક દૃષ્ટિપથમાંથી દૂર જતાં દુષ્યન્ત બેચેન બને છે. પોતાને બહલાવવા તે પ્રમદવનમાં આવે છે. ઋતુરાજ વસંત ખીલ્યો હતો. આંબા ઉપર કુમળો મહોર ફૂટી નીકળ્યો હતો. 'આંબાનો મહોર' એ મદનના પાંચ બાણો પૈકી એક ! વસંતઋતુનું એ ચિહ્ન જોતાં શકુંતલાના પ્રેમમાં પડેલો દુષ્યન્ત અધિક વ્યાકુળ થયો. તે જ વખતે બીજી બાજુ માઢવ્ય પોતાની લાકડી લઈ આંબાના મહોરને ઝુડવાની શરૂઆત કરે છે. દુષ્યન્ત તેને રોકતાં કહે છે, 'રહેવા દે, જોયો તારો બ્રાહ્મણનો પ્રભાવ !' દુષ્યન્તના આ વાકચ દ્વારા વિદૂષકની જાત અને પ્રકૃતિ આપણે જાણી શકીએ છીએ. માઢવ્ય એક મૂર્ખ અને ડરપોક બ્રાહ્મણ છે.

શિકારની મોજ માણવા દુષ્યન્ત પોતાની સેના સાથે નીકળે છે, ત્યારે માઢવ્યને પણ તેની સાથે જવું પડે છે. પરંતુ શિકારના એ અનુભવોને લીધે તે પોતે જીવનમાં કોઈ દિવસ ન અનુભવેલી મુશ્કેલી અનુભવે છે. પોતાના અનુભવોની દુઃખી રડ-કથા કહેતો તે રંગભૂમિ ઉપર પ્રવેશે છે.

શિકારની દોડધામને લીધે માઢવ્યના આરામપ્રિય સુખી જીવનને મોટો ધક્કો લાગ્યો છે ! 'કયાંથી આ શિકારપ્રિય રાજા જોડે દોસ્તી થઈ ?' એવો એને પશ્ચાત્તાપ થાય છે. બળબળતી બપોરે એક જંગલમાંથી બીજા જંગલમાં જંગલી જનાવરોનો પીછો કરવા પૂરપાટ ઘોડાઓ દોડાવવા એ કાંઈ સુખકારક અનુભવ નથી ! ઉનાળાના દિવસો, આછી લીલોતરી, અને વૃક્ષલતાઓની નહીં જેવી છાયાને લીધે શિકાર વધુ ત્રાસદાયક નીવડે છે. હંમેશની દોડધામને લીધે મોં સુકાઈ ગયું હોય, તે વખતે જરા ઠંડુ પાણી મળે તો પણ જીવને બે ઘડી આરામ થાય ! પણ અહીં તો ડુંગરાઓમાંથી વહેતાં ઝરાઓનું તડકાને લીધે ગરમ થયેલું અને આજુબાજુના ખરી પડેલા પાંદડાઓને લીધે બગડી ગયેલું ખારું તુરું પાણી પીવાનું અને ખાવાના પણ એ જ હાલ ! શિકારના ઘેનમાં સારું રાંધવાનું પણ કોને સૂઝે ! ન મળે તેલ કે ન મળે મસાલો ! મારેલા જનાવરનું માંસ લોઢાના સળીયાઓ ઉપર ગમે તેમ શેકવાનું ! એ શેકેલું કોણ ખાય ? અને એ પણ વખતસર મળતું હોય તો ઠીક ! શિકારના ગાંડપણમાં આમથી

તેમ દોડતાં જે બે કોળીયા પેટમાં પડે તે જ ! ઘોડા ઉપર બેસવાને લીધે માઢવ્યના તો હાડકાં જ ઢીલાં થઇ ગયાં છે ! રાતે પથારીમાં પડે ત્યારે બિચારાનું આખું શરીર દુખે ! અને તેથી એને ઊંઘ પણ શાંતિથી મળતી નથી. જરા પરોઢીયે આંખ મિચાય, ત્યાં પાછા શિકારીઓ ઊઠે, અને તેમના જંગલી કૂતરાઓ ભસે ! એમનો એ અવાજ સાંભળીને બિચારો મરેલો પણ ઊઠીને બેસે ! આ તે શી જીંદગી ! !

આમ માઢવ્યની જીવન વિશેની ફરિયાદ એક અંગ્રેજ કવિની કાવ્યપંક્તિઓમાં થોડો ફેરફાર કરી આ પ્રમાણે કહી શકાય –

દુઃખના ડુંગર મન પર ઊભા, એ શું જીવન હોય !
ખાવા પીવા સુખથી રહેવા, વખત નહીં જો હોય !

[What is this life if full of care ?
We have no time to stand and stare ?
—Longfellow]

દુષ્યન્તે માઢવ્યને શિકાર માટે સાથે ન આણ્યો હોત, અથવા શિકારનું આ પાગલપણું એકાદ દિવસ થોભાવ્યું હોત, તો માઢવ્યને જરા આરામ થાત. પણ તે જ વખતે દુષ્યન્તની શકુંતલા સાથે મુલાકાત થાય અને તે તેના તરફ આકર્ષાય એ ઘટના માઢવ્યના દુઃખમાં વધારો કરનારી હતી. નહીં તો, કોઇક દિવસ રાજાની આ શિકારની ઇચ્છા પૂરી થાત, અને તે રાજધાની જવાની વાત કરત ! પણ હવે તો આશ્રમથી અતિ દૂર નહીં, એટલે કે નજીકમાં જ, દુષ્યન્તે પોતાનો તંબુ ઠોકયો હતો ! કોઈ ગુમડું થયું હોય અને તેના ઉપર પાછી ફોલ્લી થાય એવી માઢવ્યની પરિસ્થિતિ થઈ હતી.

માઢવ્યની સહનશક્તિની હદ આવી ગઈ છે. તે દુષ્યન્તના આ વર્તનનો વિરોધ કરવાનું નક્કી કરે છે. દુષ્યન્તને સામેથી આવતો જોઈ તે પોતાના 'અઢાર અંગો' વાંકા કરી ઊભો રહે છે, જેથી એની દુર્દશા જોઇને રાજાની બુદ્ધિમાં પ્રકાશ પડે ! રાબેતા મુજબ રાજાને નીચા વળીને નમસ્કાર કરવાની તાકત તેમાં રહી નથી. તેથી તે દુષ્યન્તનું ખાલી શબ્દો દ્વારા સ્વાગત કરે છે. દુષ્યન્ત માઢવ્યને 'શું થયું' એમ પૂછે, ત્યાં જ એ ઊંચા સ્વરમાં બોલે છે, 'નદી-કિનારાનો વાંસ જો વાંકો વળે તો તે પોતાના પ્રભાવથી કે નદીના પ્રવાહથી ?' માઢવ્યના હાડકાં ઢીલાં થઇ ગયાં છે, તેનું શરીર છૂટથી આમતેમ ફરી શકતું નથી, તેનું કારણ પણ નદીના પ્રવાહ જેવું બીજું—બાહ્ય—હોવું જોઈએ.

દુષ્યન્તના શિકારના શોખને લીધે આ લીલા સર્જાઈ હતી ! દુષ્યન્ત પોતાનો શિકાર થોભાવે તે માટે માઢવ્ય તેની સામે દલીલ કરે છે, વાદવિવાદ કરે છે. માઢવ્ય જે જે પ્રયત્ન કરી શકે તે બધા પ્રયત્નો તે કરે છે. છેવટે તે બંને હાથ જોડીને વિનંતી પણ કરે છે. દુષ્યન્ત એનો દોસ્ત હોય તો પણ રાજા તો ખરો જ ને ! તેથી એને વિનવવું તો પડે જ ને ! પણ માઢવ્યને સેનાપતિ સામે કરગરવાની શી જરૂર ? સેનાપતિ જ્યારે રાજાની આગળ શિકારનું મહત્ત્વ વર્ણવી રાજાની મીઠી પ્રશંસા કરે છે, ત્યારે વિદૂષક તેની ખબર લઈ નાંખે છે. તે કહે છે, 'આગ લગાડો તમારા ઉત્સાહને ! હવે રાજા વસ્તુસ્થિતિ જાણી ગયા છે. તમારે જવું હોય તો જાઓ શિકાર માટે જેથી જંગલમાં રખડતાં અનાયાસે કોઈ પ્રાણીનો ભોગ બનશો !'

દુષ્યન્ત શિકારનો કાર્યક્રમ રદ કરે છે, પણ તે માઢવ્યની દુર્દશા ધ્યાનમાં લઇને નહીં, પણ શકુંતલા સાથે પોતાનો સંબંધ વધારવા માટે ! ગમે તે હોય તો પણ માઢવ્યને શિકાર ટળ્યાનો આનંદ છે ! તેથી આશ્રમમાં પોતે એકલા રહી, આખી સેનાને વિદૂષક સાથે પાછી રાજધાની મોકલી દેવાનો રાજા નિર્ણય કરે છે, ત્યારે માઢવ્યનો સુખનો દિવસ આવે છે. તે આનંદથી ઉભરાઈ જાય છે.

પણ એવું રખે માનતા, કે માઢવ્યને પોતાના સુખ આગળ દુષ્યન્તની કાંઈ જ પડી નથી. દુષ્યન્ત શકુંતલાના પ્રેમમાં ફસાયો છે એ જાણતાં જ તે ગુસ્સે થાય છે, કારણકે કે તેના આરામમાં તેને લીધે હાનિ પહોંચે છે એ તો ખરું, પણ તે સાથે તેણે શકુંતલા વિશે જે સાંભળ્યું હતું તે પ્રમાણે તે કોઈ તાપસ-કન્યા હતી અર્થાત્ તે કોઈ બ્રાહ્મણઋષિની કન્યા હતી. દુષ્યન્ત બ્રાહ્મણકન્યા સાથે પ્રતિલોમ વિવાહ કરી ધર્મનીતિથી વિરુદ્ધ વર્તન કરે એ માઢવ્યને પસંદ નથી. ઉપરાંત દુષ્યન્તનો શકુંતલા વિશેનો પ્રેમ એ ક્ષણિક મોહ પણ હોઇ શકે ! મીઠી ખજૂર ખાય પછી માણસને કંટાળો આવે અને તેને આમલી ખાવાની ઇચ્છા થાય, તેમ અંતઃપુરમાં અનેક ઉત્તમ સ્ત્રીઓનો ઉપભોગ કર્યા પછી કુદરતના ઉન્મુક્ત વાતાવરણમાં ઉછરેલી આ સાદી ભોળી આશ્રમબાલિકા ઉપર દુષ્યન્ત આજે મીટ માંડે એ યોગ્ય ન કહેવાય. અને જો એ વસ્તુસ્થિતિ હોય તો એક નિષ્પાપ બાલિકાને બરબાદ કર્યાનો કેટલો ભીષણ નૈતિક ગુનો દુષ્યન્ત કરવાનો હતો ? માઢવ્ય દુષ્યન્તની મશ્કરી કરે છે, તેનો જોરદાર વિરોધ કરે છે, તેનું ખરું કારણ આ પ્રમાણે છે. આવો વિરોધ કરવામાં માઢવ્યની દુષ્યન્ત વિશેની આત્મીયતા જ પ્રગટ થાય છે. પોતાનો મિત્ર કોઇ મોટી ભૂલ

ન કરે અને સામાજિક અને ધાર્મિક નીતિનો ભંગ તેના હાથે ન થાય તે વિશેની ચિંતા માઢવ્યના મનમાં છુપાયેલી છે.

પણ જ્યારે દુષ્યન્ત તેને કહે છે કે શકુંતલા એક રાજર્ષિ અને અપ્સરાની કન્યા હોઈ તેની સાથે સંબંધ વધારવાનો પોતાનો ઉદ્દેશ મનોવિનોદ સાધવાનો નથી, શકુંતલા સાથે ધર્મવિધિથી વિવાહ કરી તેને રાણી બનાવવાની પોતે ઇચ્છા રાખે છે ત્યારે માઢવ્ય પોતાની બધી દલીલો બાજુ પર મૂકી શકુંતલાનું રસપૂર્ણ વર્ણન કરવા માટે રાજાને ઉત્તેજન આપે છે. દુષ્યન્ત જેવા રસિકના મુખમાંથી શકુંતલા અદ્વિતીય હોવાનું સાંભળ્યા પછી, એવી સુંદરીનું આકર્ષણ અપરિહાર્ય હોવાનું જ તે માને છે, એટલું જ નહીં પણ દુષ્યન્તે પોતાના પ્રેમમાં કેટલી પ્રગતિ કરી તે વિશે તે પૂછે છે. દુષ્યન્ત જયારે કહે છે કે તપાસકન્યાઓ ઘણી શરમાળ હોય છે, ત્યારે તે મશ્કરીમાં કહે છે, 'તને શું એમ લાગે છે કે જરા આંખો મળી કે તરત જ તેણે તારા ખોળામાં આવી બેસવું જોઈએ ?' ગમે તે હોય તો પણ દુષ્યન્તે હવે પોતાનો પ્રેમ સફળ કરવા બધા પ્રયત્નો કરવા જોઈએ એવું તે માને છે. તે કહે છે, 'દોસ્ત, તેં તપોવનને ઉપવનમાં ફેરવી નાંખ્યું છે.' દુષ્યન્તને પોતાના પ્રેમપ્રવાસમાં યશ મળે એવો તે આશીર્વાદ આપે છે, અને જો પ્રવાસ લાંબો થાય તો જોઈતું ભાથું સાથે રાખવાની મશ્કરીભરી સલાહ આપવાનું પણ તે ભૂલતો નથી.

શિકારનો ત્રાસ ટળી પોતાને ઘેર જવા મળતું હોવાને લીધે તે ખુશ થયો હોય તો પણ દુષ્યન્ત વિશે તેના મનમાં અપાર સ્નેહ અને આદર રહેલાં છે. તે દુષ્યન્તનો સાચો મિત્ર છે. શકુંતલાને જોઈને મોહિત થયેલો દુષ્યન્ત તેને કહે છે, 'માઢવ્ય, આંખોનાં પારણાં પૂરા થાય એવી તક તને હજૂ મળી નથી. આ દુનિયામાં જોવા જેવું હજુ તારી આંખે જોયું નથી.' માઢવ્ય તેને ઉત્તર આપે છે, 'કેમ તું તો છે ને ? દુષ્યન્તના ભવ્ય અને સુંદર વ્યક્તિત્વનું કેટલું સ્વાભાવિક વર્ણન માઢવ્યના આ ઉદ્દગારોમાં સમાયેલું છે ! માઢવ્યની દુષ્યન્ત વિશેની આત્મીયતાની બધાને ખબર છે. રાજમાતા તેને દુષ્યન્તનો નાનો ભાઈ માને છે. દુષ્યન્ત તેને રાજધાની પાછો મોકલે છે તે પણ એક યુવરાજ તરીકે! માઢવ્ય પણ દુષ્યન્ત કહે તે પ્રમાણે બધું કરવા તૈયાર છે. એક વખત દુષ્યન્ત શકુંતલાનું ચિત્ર દોરતો હોય છે, તે વખતે રાણી વસુમતી ત્યાં આવી હોય છે એવું તેમને લાગે છે. માઢવ્ય ચિત્રફલક લઈ નાસી જાય છે. તે દુષ્યન્તનો સંદેશો હંસપદિકાને પહોંચાડે છે. દુષ્યન્તનાં બધાં જ કામો તેને આનંદદાયક હોતાં નથી, પણ કેવળ દુષ્યન્તની ખાતર જ તે બધાં કામો રાજીખુશીથી કરે છે.

આમ વિવિધ પ્રકારે તે દુષ્યન્તના મનનો ભાર હળવો કરવાનો પ્રયત્ન કરે છે. દુષ્યન્તની વિરહવેદનાઓ અસહ્ય થઈ પડે ત્યારે તે તેને સમજાવે છે. તે કહે છે, 'મોટાં માણસો આ પ્રમાણે શોક કરતાં નથી. વાવાઝોડું વાય તો પણ પર્વતો ડગમગતા નથી. દુષ્યન્તને તે ખાલી ઉપદેશ આપતો નથી, તેને હિંમત આપી તેનું સાંત્વન કરે છે. તે કહે છે કે, 'માછલીએ ગળેલી અંગૂઠી પાછી મળશે એવું કોઈએ સ્વપ્નમાં પણ ધાર્યું ન હતું છતાં તે અંગૂઠી પાછી મળી. તો પછી શકુંતલા પણ પાછી કેમ નહી મળે !' વ્યાવહારિક ડહાપણથી ભરેલા ઉદ્‌ગારો માઢવ્યના બોલવામાં જણાઈ આવે છે. તે કહે છે કે લગ્ન થયેલી દીકરી પોતાના પતિથી દૂર રહે એવું કયા માબાપ ઈચ્છે ? શકુન્તલાના માબાપ પણ શકુંતલા અને દુષ્યંતનું આ દુઃખ જોઈ શકશે નહીં !!

પણ વિનોદની દૃષ્ટિએ જોઈએ તો માઢવ્ય મૂર્ખ છે એ કબૂલ કરવું જોઈએ. દુષ્યન્તની વિરહાવસ્થામાં એકબે સારી વાતો કહી દુષ્યન્તનું સાંત્વન કરતો હોય તો પણ તેના બોલવામાં તેનો મૂળ સ્વભાવ જણાયા વગર રહેતો નથી. દુષ્યંતનું મન શોકને લીધે ભ્રમિત થયું હોય એવું તેને લાગે છે. ચિત્રમાંના ભમરાને ઉદ્દેશીને જ્યારે દુષ્યન્ત ભાવભીના ઉદ્‌ગાર છે કાઢે ત્યારે તે ભ્રમમાં બબડતો હોય એવું માઢવ્યને લાગે છે એટલું જ નહીં પણ ચિત્રમાંના એ ભમરાને ખરો ભમરો સમજવાને લીધે પોતાને પણ દુષ્યન્તની માફક ગાંડપણ વળગ્યું હોય એવું એને લાગે છે. દુષ્યન્તને વિરહની આગ સતાવે છે. દુષ્યન્ત શકુંતલાના ચિત્રની પાર્શ્વભૂમિમાં શું શું ચીતરવું તે વિષે કાવ્યમય કલ્પનાઓ કરે છે, પણ માઢવ્યના મત પ્રમાણે એ ચિત્ર જો સર્વાંગ સંપૂર્ણ બનાવવું હોય, તો લાંબી દાઢીવાળા તાપસો ચીતરી આખો ચિત્રફલક ભરી નાંખવો જોઈએ.

પ્રમદવનના પ્રસંગમાં માઢવ્યે પોતાની મૂર્ખતા ઝાઝી બતાવી ન હોય, તો પણ શિકારીની છાવણીમાં દુષ્યન્ત સાથે બોલતા તેણે પોતાની મૂર્ખતાનું સારું પ્રદર્શન કર્યું છે. શકુંતલા સાથે અચાનક મુલાકાત થયા પછી, તેને ફરી મળવા માટે દુષ્યન્ત આશ્રમમાં જવા કોઈ કારણ શોધે છે. તે માઢવ્યને એ વિશે પૂછે છે. માઢવ્યને તો એમ લાગે છે કે પોતાને કોઈ સલાહ પૂછે તો તે ફક્ત લાડવા ખાવાની બાબતમાં જ હોઈ શકે ! અને તેથી દુષ્યન્ત સલાહ પૂછવા આવે છે ત્યારે તે ઠાવકો થઈ બેસે છે. પણ જ્યારે દુષ્યન્ત બધી વાત કહે છે ત્યારે માઢવ્યના ધ્યાનમાં આવે છે કે સલાહ તો આશ્રમમાં પાછા જવા માટેનું કોઈ કારણ શોધવા વિશેની છે ! માઢવ્ય તરત જ કહે છે. 'એમાં વિચાર તે શો કરવાનો ? નીવારનો છઠ્ઠો ભાગ રાજભાગ તરીકે લેવા જઈએ.

ભાઈ, કરવેરો વસૂલ કરનાર અધિકારી તરીકે જતાં શો વાંધો આવે?' માઢવ્ય-ની આ હાસ્યાસ્પદ સૂચના અર્થાત્ નકામી છે. પણ થોડી વારમાં જ આશ્રમમાંના તાપસો દુષ્યન્ત પાસે આવે છે. અને યજ્ઞનું રક્ષણ કરવા તેઓ દુષ્યન્તને આશ્રમમાં રહેવા વિનંતી કરે છે. દુષ્યન્તને જોઈતું કારણ અચાનક મળી જાય છે. પણ તે જ વખતે રાજમાતાનો સંદેશો આવે છે. રાજમાતા પુત્રપિંડપાલનવ્રતનું પારણું ઉજવતી હોવાને લીધે દુષ્યન્તે ભૂલ્યા વિના રાજધાની પાછા ફરવું એવો તે સંદેશો મોકલે છે. દુષ્યન્ત દ્વિધામાં પડી જાય છે. તાપસોની વિનંતીને માન આપી આશ્રમમાં રહેવું કે માતાની આજ્ઞા સ્વીકારી રાજધાની પાછા ફરવું? તેને કાંઈ પણ સૂઝતું નથી, માઢવ્યને એ પૂછે છે, તો એ કહે છે, 'ત્રિશંકુ જેવો વચ્ચે જ લટકતો રહે!'

માઢવ્ય મૂર્ખ હોવાનું દુષ્યન્ત બરાબર જાણતો હોવો જોઈએ. ઘણી વખત તે માઢવ્યને હસી કાઢતો હોય તો પણ આ મૂરખ કોઈ દિવસ નકામી ઉપાધિ કરી બેસશે એનો તેને સંપૂર્ણ ખ્યાલ છે. કોઈની સાથે કેમ બોલવું એ માઢવ્યને સમજાતું નથી. અંતઃપુરમાં જઈ એ બાધો આશ્રમમાંની હકીકતો બધે કહી દે તો રાણીઓમાં 'નકામી' ગેરસમજ વધી પડે અને ગોટાળો થાય! માઢવ્યનો આ ચપલ સ્વભાવ ધ્યાનમાં લઈને જ દુષ્યન્ત તેને શકુંતલા વિશે ઝાઝી વાત કરતો નથી. માઢવ્ય પણ ખરેખર મૂરખ છે. માટીના ઢેફાં જેટલીયે બુદ્ધિ તેનામાં નથી. માટે જ દુષ્યન્તે કહેલી બધી વાતો તે માની જાય છે.

માઢવ્ય જેમ મૂરખ છે તેમ બીકણ પણ છે. આશ્રમમાંના અદૃશ્ય રાક્ષસોનું નામ સાંભળતાં જ તેને શરીરે પરસેવો છૂટે છે. દુષ્યન્તે કરેલું શકુંતલાનું વર્ણન સાંભળી તેને પણ શકુંતલા જોવાની ઇચ્છા થાય છે. તાપસોનું આમંત્રણ હોવાને લીધે તેને ત્યાં જવાની તક પણ મળી હતી. દુષ્યન્ત તેને પૂછે છે, 'ચાલ આવવું છે? માઢવ્ય કહે છે કે શકુંતલાને જોવાની ઇચ્છાનું પૂર પહેલા બંને કિનારાઓ પરથી વહેતું હતું. પણ રાક્ષસોનું નામ સાંભળીને એક ટીપું પણ ઇચ્છા રહી નથી!' આમ માઢવ્ય ઘણો બીકણ છે. પણ એની શૂરવીરતાની વાતો સાંભળી લો! દુષ્યન્ત જ્યારે તેને રાજધાની પાછો મોકલે છે, ત્યારે તે તેને પૂછે છે કે 'રાક્ષસોથી ગભરાઈને હું રાજધાની જાઉં છું એમ તો તું નથી માનતો ને?' દુષ્યન્ત હસીને કહે છે, 'મહાબ્રાહ્મણ, આવું ગમે તે હું તારા વિશે કેમ માનું?'

અંતઃપુર વિશે પણ માઢવ્યના મનમાં ઘણો ડર પેસી ગયો છે. અંતઃપુર એટલે કે કાલકૂટ અથવા તો અસાવધ પ્રાણીઓને પકડવાની જાળ છે એમ તે

માને છે 'વસુમતી આવે છે' એમ સાંભળતા જ તે ઊભી પૂંછડીએ નાસે છે. દુષ્યન્તનો સંદેશો પહોંચાડવા તે હંસપદિકાના મહેલમાં જવા રાજી નથી, કારણ કે તેને ખબર છે કે, રાણીની દાસીઓ એને ઘેરે એટલે પછી, અપ્સરાઓને હાથે પડેલા વિરાગીને જેમ મોક્ષની આશા છોડી દેવી પડે, તેમ પોતાને પણ મોક્ષની આશા છોડી દેવી પડશે. છતાં દુષ્યન્તના આગ્રહ ખાતર તે ત્યાં જાય છે. દાસીએ કરેલી તેની મશ્કરી જેમ તે ટાળી શકતો નથી, તેમ માતલિએ તેને આપેલો માર પણ તે ટાળી શકતો નથી.

આ મૂરખને પોતાના પ્રેમની કોઈ વાત કહેવા જેવી નથી, એવું દુષ્યન્તને લાગે છે. કાલિદાસે પણ નાટકની કથાવસ્તુના વિકાસ માટે માઢવ્યની મૂર્ખતા કરતાં તેની ગેરહાજરીનો જ વધુ ઉપયોગ કર્યો છે. આ નાટકમાં વિદૂષક ફક્ત ત્રણ વખત જ આવે છે, અને દરેક વખતે તેના જવાને લીધે કથાવસ્તુને ગતિ અથવા મહત્ત્વનો વળાંક મળે છે. ઘણા પ્રસંગોમાં આપણે માઢવ્યની મશ્કરી થયેલી જોઈએ છીએ, પણ એની ફજેતીના પ્રસંગો પણ બને છે. કાલિદાસે એવા પ્રસંગો રંગભૂમિ ઉપર બતાવ્યા નથી, પણ એમનું સૂચન કરવાનું નાટકકાર ભૂલ્યો નથી. ખરી રીતે, હંસપાદિકાના મહેલમાં ગયા પછી બધી દાસીઓ માઢવ્યને ઘેરે, કોઈ એની ચોટલી ખેંચે, કોઈ એને ધબ્બા મારે, એવું એકાદ હાસ્યાસ્પદ દૃશ્ય કાલિદાસ પોતાના નાટકમાં બતાવી શક્યો હોત, તે જ પ્રમાણે માતલિએ તેને 'આડો પાડી' તેની કેવી વલેહ કરી એવું એકાદું દૃશ્ય આપણને જોવા મળત. કાલિદાસને આ મૂર્ખ બ્રાહ્મણની દયા આવી હોવાને લીધે કદાચ તેણે આવા પ્રસંગો ટાળ્યા હોવા જોઈએ.

૭ મૈત્રેય

अये सर्वकालमित्रं मैत्रेयः प्राप्तः । —મૃચ્છકટિક, ૧

अथवा नाहं दरिद्रः यस्य मम विभवानुगता भार्या सुखदुःखसुहृद् भवान् ।
—મૃચ્છકટિક ૩.૮

મૈત્રેય દેખાવે કદરૂપો છે. શકારના મત પ્રમાણે તેનું માથું કાગડાના પગ જેવું છે. મૈત્રેય પોતે પોતાનું માથું ઊંટના ઘૂંટણ જેવું માને છે.

મૈત્રેય બીજા વિદૂષકોની માફક પોતાના પાંડિત્યનું પ્રદર્શન કરતો નથી, કે ખોટી બડાઈ મારતો નથી. બ્રાહ્મણનો જન્મ હોવાને લીધે મંત્રપઠન, યજ્ઞયાગ પશુબંધ જેવા વૈદિક વાતાવરણની અસર તેના મન ઉપર થઈ છે. વસંતસેનાના મહેલને ઓટલે ઝોકાં ખાતો પહેરેગીર તેને સુખાસીન શ્રોત્રિય બ્રાહ્મણ જેવો લાગે છે. સંસ્કૃત બોલનારી સ્ત્રી અને 'કાકલી' ગાનાર પુરુષ બંનેને જોઈને તેને હસવું આવે છે. સંસ્કૃત બોલનાર સ્ત્રી નાકમાં નાથ ચઢાવવાને લીધે સૂં સૂં કરતી ગાય જેવી તેને લાગે છે, અને ઝીણા સ્વરમાં ગાનાર પુરુષ ચીમળાયેલા ફુલની માળા પહેરી મંત્ર જપનાર ઘરડા ગોરમહારાજ જેવો તેને લાગે છે. બંને તેને જરાયે પસંદ નથી. વસંતસેનાના મહેલમાં આમથી તેમ ફરતાં તે ખુશ થઈ જાય છે! રાવણ જેવા પરાક્રમી રાજાને પણ પુષ્પક વિમાન મેળવવા માટે ઘણી તપશ્ચર્યા કરવી પડી હતી. પરંતુ મૈત્રેયને તો કોઇપણ મહેનત વગર સ્ત્રીપુરુષોની વચમાં સ્વર્ગતુલ્ય પ્રાસાદમાં આમતેમ રુઆબમાં ફરવા મળ્યું છે. મંત્ર-પઠન અને જપજાપ્ય જેવા બ્રહ્મકર્તવ્યોનું નાટક કરી, કેવળ પોતાના બ્રાહ્મણપણા ઉપર પરિપુષ્ટ થયેલ આળસુ અને સુખાસીન જીવનની ટેવવાળા બ્રાહ્મણની મશ્કરી ઉપર્યુક્ત વર્ણનમાં આપણને જોવા મળે છે.

રેભિલકાનું ગાયન સાંભળી પાછા આવેલ ચાદરુત્તના પગ ધોવા માટે તેનો નોકર પાણી લઈ આવે છે, અને મૈત્રેયને જરા પગ ધોવા માટે કહે છે. તે સાંભળી મૈત્રેય એકદમ ગુસ્સે થઈ કહે છે, 'ઓ મૂરખના સરદાર, તું નોકર હોવાને લીધે પાણી લઇ આવે એ ઠીક, પણ મારા જેવા બ્રાહ્મણને બીજાના પગ ધોવાનું કહેતાં શરમ નથી આવતી?' પોતાને કાંઈ પણ ન આવડતું હોય તો પણ મૈત્રેયનો બ્રાહ્મણ હોવા વિશેનું અભિમાન કાંઈ ઓછું નથી. પણ એ પોતાની વિદ્વત્તાનું પ્રદર્શન કરતો નથી, અને જ્યાં ત્યાં પોતાના બ્રાહ્મણપણાની બડાઇ પણ મારતો નથી.

મૈત્રેય ભોજનભાઈ છે. સૂત્રધારને ઘેર પારણું ઉજવવાનાં હોવાને લીધે તે મૈત્રેયને આમંત્રણ આપે છે. પરંતુ મૈત્રેયને પહેલાં જ એક ઠેકાણે નોતરું મળ્યું હોવાથી તે સૂત્રધારનું આમંત્રણ સ્વીકારી શકતો નથી. આમંત્રણનો અસ્વીકાર કરવામાં તેને જેટલું દુઃખ થાય છે, તેનાં કરતાં પણ વધુ દુઃખ તેને હવે પોતાની બગડેલી પરિસ્થિતિમાં બીજાઓને ત્યાં આમંત્રણો નક્કી કરવા માટે ફરવું પડે તેનું થાય છે. ચારૂદત્તના જૂના વૈભવના દિવસોની તેને યાદ આવે છે, અને પોતાની હાલની દુરવસ્થા તેને વધુ સાલે છે. ચારુદત્તના એ સમૃદ્ધિના દિવસોમાં, કુશળતાથી તૈયાર કરેલ સ્વાદિષ્ટ પકૂવાન્નોથી ભરેલાં થાળ તેને માટે પીરસવામાં આવતાં. અને જે પ્રમાણે કોઈ ચિત્રકાર સામેની રંગદાનીમાં પોતાની પીંછી જરાક બોળી એ રંગપાત્રને દૂર સરકાવી દે, તેમ વિદૂષક પણ એ મિષ્ટાન્નોનો અમસ્તો સ્વાદ લઈ એ થાળ દૂર સરકાવી દેતો ! એ વૈભવના દિવસોમાં ચોકમાં બેસીને વાગોળતા બળદની માફક મૈત્રેયને બેસી રહેવા સિવાય બીજો કોઈ ધંધો ન હતો. પરંતુ હવે તેને પેટ ખાતર વેઠ કરવી પડે છે, અને આમંત્રણોની જોગવાઈ કરવા સારું આમ તેમ રખડવું પડે છે. સ્વાભાવિક રીતે જ વસંતસેનાની સમૃદ્ધિ જોઈ તે અંજાઈ જાય છે. વસંતસેનાના મહેલમાં ફરતાં ફરતાં જ્યારે તે રસોડા પાસે આવે છે, ત્યારે તેની રસના જાગૃત થાય છે. રસોડામાં ચાલતી ગડબડ...... કપાયેલા પશુઓના આંતરડા ધોતો કસાઈનો છોકરો.....એક બાજુ લાડુ વાળવાનું અને બીજી બાજુ માલપુડા તળવાનું ચાલતું કામ .... નાકને લોભાવનારી સ્વાદિષ્ટ વઘારની એ મસ્ત સુવાસ .... ! બસ, વસંતસેનાનું ઘર એટલે એને મન તો પ્રત્યક્ષ સ્વર્ગ જ છે !

વસંતસેનાની માનું વધેલું પેટ જોઈ મૈત્રેયના મનમાં કુતૂહલ થાય છે. તેમને મહેલના જુદા જુદા ખંડોમાં લઈ જનાર દાસીને તે માજીની તબીયત વિશે પૂછે છે. દાસી કહે છે કે માજીને ચાતુર્થિક રોગ–ચાર દિવસને આંતરે આવનાર તાવ— થયો છે. અર્થાત્ મૈત્રેય મનમાં સમજે છે કે એ અતિ ખાવાનું ફળ છે. તે અત્યંત હળવો થાય છે. 'ભગવાન ચાતુર્થિક, આ ગરીબ બ્રાહ્મણ ઉપર પણ આપની કૃપા દૃષ્ટિ રાખજો' એવી પ્રાર્થના કરે છે. વસંતસેનાના મહેલમાં કોઇ પોતાની પૂછપરછ કરે, પગ ધોવા પાણી લઈ આવે, અને વખતસર ભોજનનો પ્રબંધ કરે, એવા આતિથ્યશીલ વર્તનની મૈત્રેય અપેક્ષા રાખે છે, પણ એને કોઇ પૂછતું પણ નથી. તેની ઇચ્છા મનમાં ને મનમાં દબાઈ જાય છે. મહેમાનગતિને ગીરે મૂકનાર વસંતસેનાના ઘરના માણસોનું એ વર્તન

મૈત્રેયને સાલે છે. મૈત્રેયના ભોજનપ્રેમમાં લોભિયાપણું જણાય, તેના ઉદ્‌ગારો હાસ્યજનક હોય તો પણ તેમાં કારુણ્ય છુપાયેલું છે.

મૈત્રેય સ્વભાવે બીકણ છે. રદનિકાની આબરુ લેનારાઓ સાથે તે લડે, તેમને મારવાની તે ધમકી આપે અથવા પોતાની લાકડી ઉગામી કબૂતરોને ઝૂડી કાઢવા તે તેમની પાછળ દોટ મૂકે, તો પણ મૈત્રેયની એ બધી શૂરતા બનાવટી જ છે. પોતાની શૂરતા ઘરને આંગણે ભસતાં કૂતરાઓ જેવી હોવાનું તે કબૂલ કરે છે. મૈત્રેયનો બીકણ સ્વભાવ છૂપો રહેતો નથી. તેને અંધારામાં બલિ મૂકવા જવું પડે છે, પણ દીવો હોય અને સાથે રદનિકા આવે તો જ તે જવા તૈયાર થાય છે. એક વખત શકાર વસંતસેનાની પાછળ પડે છે ત્યારે તે રક્ષણ શોધતી ચાદરુત્તને ઘેર આવી પહોંચે છે. જ્યારે તે પાછી પોતાને ઘેર પાછી જવા નીકળે છે, ત્યારે ચારુદત્ત મૈત્રેયને તેને ઘેર મૂકી આવવા કહે છે. પણ મૈત્રેય કહે છે, 'તમે જ જાઓ એને પહોંચાડવા ! કારણ કે તમે એની સાથે જાઓ ત્યારે કલહંસી પાછળ જનારા રાજહંસ જેવા લાગો છો !' મૈત્રેયના અંતઃકરણમાં ભીતિની ભાવના ખૂબ ઊંડે સુધી રહેલી છે. સાંજને વખતે વેશ્યા, ચેટ, વિટ તથા રાજાના પ્રિય માણસો રસ્તા ઉપર ફરતા હોય એવે વખતે જો પોતે બહાર નીકળે તો પોતાની અવસ્થા કાળસર્પના મુખમાં ફસાયેલા ઉંદર જેવી થશે એમ તેને લાગે છે. ચૌટા ઉપર મૂકેલા બલિ તરફ જેમ કૂતરાઓ ધસી જાય, તેમ આ લોક પોતાની ઉપર તૂટી પડશે એવું તેને લાગે છે.

મૈત્રેય બાઘો છે, અને તેનું આ બાઘાપણું તેના બીકણપણા જેવું જ જડ છે. વસંતસેના આવી પહોંચ્યાનો સંદેશો ચેટ લઈ આવે છે અને તેને કહે છે— 'अरे एषा सा.' મૈત્રેય ગુંચવાઈ જાય છે. એ પૂછે છે एषा का ? ચેટ જવાબ આપે છે 'एषा सा' મૈત્રેય ગુસ્સે થઈ જાય છે, અને ચેટની મશ્કરી કરતાં એને કહે છે કે, 'હાંફ ચઢેલ ઘરડા ડોસાની માફક સાં....સાં શું કરે છે ?' ચેટ પણ જડબાતોડ જવાબ આપે છે. એ કહે છે, 'અને તું લોભી કાગડાની માફક કા....કા કેમ કરે છે ?' આમ મૈત્રેયે કરેલી ચેટની મશ્કરી પાછી તેને જ ગળે પડે છે. પછી વસંતસેના આવી પહોંચ્યાનો સંદેશો ચેટ તેને કોયડામાં કહે છે. એ એને પૂછે છે, 'નગરની રક્ષા કોણ કરે છે ? આંબાને મહોર કઈ ઋતુમાં આવે છે ?' આ પ્રશ્નોના ઉત્તરો મૈત્રેયને આવડતાં નથી, અને તે માટે તેને ચારુદત્ત પાસે જવું પડે છે. ચારુદત્ત પાસેથી તે આ પ્રશ્નોના 'સેના' અને 'વસંત' એ ઉત્તરો શોધી લાવે છે. પછી, ચેટ કહે છે, 'બે પદોને (=શબ્દ, પગ) જોડો' ત્યારે મૈત્રેય

પોતાના બે પગ એક બીજાને જોડે છે, અને ચેટ એને પદોને ફેરવી નાખવાનું કહે છે ત્યારે તે પોતાના પગ ફેરવી પોતાની આજુ બાજુ ચક્કર ફરે છે ! છેવટે જ્યારે 'પદ' એટલે શબ્દ, પગ નહીં એવી ચોખવટ ચેટ કરે છે, ત્યારે મૈત્રેયની બુદ્ધિમાં પ્રકાશ પડે છે ! અને વસંતસેના આવી હોવાનું તે જાણે છે. અહીં અનપેક્ષિત રીતે જે હાસ્ય નિર્માણ થાય છે, તે સામાન્ય સ્વરૂપનું હોય તો પણ તે દ્વારા મૈત્રેયની બુદ્ધિ કેટલી છે એનો આપણને ખ્યાલ આવ્યા વિના રહેતો નથી. કોઈના બોલમાંની અથવા કોઈ પ્રસંગમાંની સૂક્ષ્મતા ગ્રહણ કરવાની શક્તિ મૈત્રેય પાસે નથી. વાદળાઓનો ગગડાટ સાંભળીને વસંતસેના ગભરાઈ જાય છે, ચારુદત્તને ચોંટી પડે છે. ચારુદત્ત પણ તેના સ્પર્શને લીધે પુલકિત થાય છે, અને વાદળોનો આભાર માને છે, પણ મૈત્રેય વંસતસેનાને બીવડાવનાર આ વાદળોને ગાળો આપવાની શરૂઆત કરે છે.

મૈત્રેય જેમ બોલવાની બાબતમાં હોંશિયારી બતાવી શકયો નથી, તેમ તેના કામોમાં પણ તેણે હોંશિયારી બતાવી નથી. વસંતસેનાએ પોતાનાં ઘરેણાં ચારુદત્તને ત્યાં થાપણ તરીકે મૂકયાં હતાં. ચારુદત્ત એ ઘરેણા મૈત્રેયને સંભાળવા આપે છે. મૈત્રેય પહેલેથી જ ઘરેણાં સંભાળવાની જવાબદારી લેવા રાજી હોતો નથી. ઘરેણાં સંભાળવાની ચિંતામાં પોતાને આખી રાત ઊંઘ આવે નહીં, તે કરતાં કોઈ એ ઘરેણાં ચોરી જાય તો પણ સારું એવું મૈત્રેયને લાગે છે. રાત્રે તે ઘરેણાંનો ડબ્બો છાતી ઉપર મૂકી સૂઇ જાય છે. શર્વિલક ત્યાં ચોરી કરવા આવે છે. મૈત્રેય ઊંઘમાં બબડે છે. પહેલાં તો શર્વિલકને કોઈ જાગતું હોય એમ લાગે છે, પણ પછી મૈત્રેય ઊંઘમાં બબડે છે એમ જાણીને તે પાછો આવે છે. મૈત્રેય ઊંઘમાં ચારુદત્તને, 'સંભાળ તારો દાગીનાનો ડબ્બો' એમ કહી દાગીના આપે છે, તે પડે છે સીધા શર્વિલકના હાથમાં જ ! શર્વિલક દાગીના લઈ પસાર થાય છે, અને જતાં જતાં 'મહાબ્રાહ્મણ, આ પ્રમાણે જ સૂતો રહેજે' એવો આશીર્વાદ આપી જાય છે. ન્યાયાલયમાં પણ મૈત્રેયના હાથમાંથી દાગીના જમીન ઉપર પડે છે ત્યારે તેના બાઘાપણાની હદ આવી જાય છે. દાગીનાનો જોઈતો પુરાવો મળી જાય છે અને ચારુદત્તનો ગુનો સિદ્ધ થાય છે. અહીં ઉલ્લેખેલી મૈત્રેયની બે મોટી ભૂલો નાટકની કથાવસ્તુમાં ગતિ આણે છે, એ બદ્દલ શંકા નથી. વિદૂષકના પ્રમાદનો ઉપયોગ કથાવસ્તુના વિકાસ માટે કરવાની કાલિદાસની યુક્તિ શૂદ્રકે પણ પોતાના નાટકમાં વાપરી છે. મૈત્રેયનો બાઘો સ્વભાવ શૂદ્રકે હળવી રીતે ચીતર્યો હોવાને કારણે તેના ચિત્રણમાં કોઈપણ પ્રકારની ભભક આપણને જણાતી નથી. મૈત્રેયનું વ્યકિતત્વ વિદૂષકના આ સામાન્ય ગુણોથી

જ પૂરું થતું નથી. તેના ચિત્રણમાં શૂદ્રકે ઔર રંગ ભર્યા છે. તે બધાનો પરિચય કરી લીધા વિના મૈત્રેયનું સમગ્ર દર્શન આપણને થઈ શકે નહી;

મૈત્રેય બાઘો હોય, તો પણ તેની દૃષ્ટિ સૂક્ષ્મ છે. જાત અનુભવોથી મેળવેલું શાણપણ— જગત અને જીવન વિશેનું નક્કર જ્ઞાન— તેના મગજમાં ભરેલું છે. તે સાથે જ, જે આંખે જણાય તેની છડેચોક ટીકા કરવાની હિંમત તેનામાં રહેલી છે. તેની જીભ હંમેશા ચાલુ રહે છે, અને જે સામે જણાય તે ઉપર તે પ્રહારો કરે છે. મૈત્રેયની ટીકાના બે મુખ્ય વિષયો છે— પૈસો અને વેશ્યા.

પૈસા વિષે મૈત્રેયના મનમાં તિરસ્કાર છે. એક વખત એવો હતો કે ચારુદત્તને ત્યાં પૈસાની રેલમછેલ હતી. પણ દુર્ભાગ્યથી એને માથે ગરીબી આવી પડી. ચારુદત્તને આશ્રયે રહેનારા માણસોનું જીવન સૂકાઇ ગયું. દારિદ્રયનો ભોગ બન્યો હોવાને કારણે પણ હોય, પણ મૈત્રેયને સંપત્તિ વિશે તિરસ્કાર છે. પરંતુ દારિદ્રયે ચારુદત્તને નિરાશાવાદી બનાવ્યો, મૈત્રેય નિરાશાવાદી બન્યો નથી. ચારુદત્તની માફક ગતવૈભવ યાદ કરી તે હતાશ થતો નથી, કે વખત બદલાવાને લીધે પોતાનું મેં ફેરવી લેનાર સ્વાર્થી અને નિષ્ઠુર લોકોને જોઈને તે વ્યાકુળ થતો નથી. જૂનો વૈભવ નાશ પામી ખરાબ દિવસો આવ્યા એનું દુઃખ તેને નહીં થતું હોય ? ગરીબીને લીધે ચારુદત્તના જીવનમાં પ્રવેશેલી નિરાશાઓએ તેને ઊંડો વિચાર કરતો કરી દીધો. પરંતુ મૈત્રેયે એક ફિલસૂફની માફક સંપત્તિનું તાત્ત્વિક સ્વરૂપ ઓળખ્યું. મનુષ્યના જીવનમાં આવતા ગરીબાઇનાં કષ્ટ અને દુઃખને તે તટસ્થતાથી અને તુચ્છતાથી જોવા લાગ્યો. ચારુદત્ત દુઃખમાં રડે છે, પરંતુ મૈત્રેય સંપત્તિની મશ્કરી કરે છે. તે કહે છે કે સંપત્તિ તો 'કલ્યવર્ત' એટલે સવારના નાસ્તા જેવી છે ! એનાથી તો કોઈ દિવસ ભૂખ પૂરી થતી હશે ! જંગલમાં રખડતાં ગોવાળના છોકરાં જેમ મધમાખીઓ પોતાને ન કરડી ખાય એવે ઠેકાણે જ જાય તેમ સંપત્તિ પણ એને કોઈ ન ઉપભોગી શકે એવે ઠેકાણે જ જઈ બેસવાની ! આ પ્રમાણે લક્ષ્મીનું ચંચળ સ્વરૂપ એણે ઓળખ્યું હોવાને લીધે, પૈસાના આંકડા ઉપરથી માણસની મોટાઇ નક્કી કરનાર સમાજની વ્યવહારુ વૃત્તિએ તેને આકળો બનાવ્યો નથી. એથી વિરૂદ્ધ તેનામાં એક પ્રકારની બેદરકાર તુચ્છતા પ્રવેશી છે. વસંતસેના પાસે અઢળક પૈસો હોવા છતાં, કોઇ આવે તો 'આવો... બેસો' કહેવાની અથવા પાણીનો પ્યાલો સામે ધરવાની સાદી વર્તણુક તે બતાવી શકતી નથી, એ જોતાં મૈત્રેયના મનમાં ગુસ્સો આવ્યો હોય, તો પણ તેમાં અનપેક્ષિત એવું કાંઇ નથી એવું તેને લાગે છે. ગરીબ માણસો કાંઈ નહીં તો શબ્દોના દિલદાર હોય છે. મનની કંજૂસાઇ શ્રીમંતના ઘર

સિવાય બીજે ક્યાં જોવા મળવાની ? તેથી વસંતસેના અને તેના કુટુંબીઓ માટે મૈત્રેયના મનમાં જરાયે સહાનુભૂતિ નથી.

વસંતસેનાના મહેલમાંની સમૃદ્ધિ જોઈ તે અંજાઈ ગયો હોય, તો પણ તેમાં તેનું મન અટવાયું નથી. 'એ ભવનમાં રહેતાં હશે જેણે સેવ્યા ચરણ ભગવંતના !' એ વસ્તુસ્થિતિનો મૈત્રેયને ખ્યાલ છે. પૂર્વજન્મના પુણ્ય વગર અથવા કોઈ તપ વગર પોતાને વસંતસેનાના ભાઈનો જન્મ મળી શકે નહીં એ તે કબૂલ કરે છે. અર્થાત્ એવા સુખ માટે તેનું મન લલચાયું નથી એવું નથી, પણ સ્મશાનમાં ખીલેલાં ફૂલ કોઈ વીણી લાવતું નથી ! વસંતસેનાના ભાઈ પણ દૂરના ડુંગર જેવા જ રળિયામણા હોવાનું તે જાણે છે. શ્રીમંતાઈમાં બેડોળ રીતે વધેલી વસંતસેનાની માને તે 'કપર્દિક ડાકિની' એટલે કે 'કોડીની પણ કિંમત ન હોય એવી ડાકણ' કહે છે. ખરી રીતે તો વસંતસેનાની માની મશ્કરી કરવામાં તેણે સામાન્ય સંયમ પણ જાળવ્યો નથી. એનું વધી પડેલું મોટું પેટ જોઈને તે દાસીને પૂછે છે, 'શિવલિંગ સ્થાપી એની આજુ બાજુ મંદિર બાંધવામાં આવે તેમ માજીને પણ ઓરડીમાં બેસાડી પછી જ બારણાં બનાવ્યાં હશે નહીં ?' મૈત્રેયની આ નફ્ફટ મશ્કરી સાંભળી દાસી કહે છે કે માજીને રોગ થયો હોવાને લીધે તેમની આ સ્થિતિ થઈ છે. એ સાંભળી મૈત્રેય ફક્ત એટલું જ કહે છે કે 'આ મરે તો કાંઈ નહીં તો હજાર શિયાળ આના ઉપર પોતાનું પેટ ભરી શકશે.'

વસંતસેનાએ આ અઢળક પૈસો કેવી રીતે મેળવ્યો તેનું મૈત્રેયને કુતૂહલ છે. તેમનો સમુદ્ર ઉપર (પરદેશ) મોટો વેપાર ચાલતો હોવો જોઈએ એવું તે પહેલાં માને છે. પણ પછી પોતાની જાતને સુધારતો કહે છે, 'જુઓને, હું પણ કેવું મૂરખ જેવું પૂછું છું ! મદનરૂપી સમુદ્રના પ્રેમરૂપી જલમાં તરનારાં સ્તન, જઘન અને નિતંબ – એજ તમારાં મનોહર વહાણો કહેવાય !'

સંપત્તિ પ્રમાણે વેશ્યાનો પણ મૈત્રેયે ઉપહાસ કર્યો છે. આ ઉપહાસમાં સૌમ્ય ટીકાની અથવા સભ્યતાની મર્યાદાઓ પણ તેણે પાળી નથી. ખરી રીતે તો, સાચું કહેવું, સ્પષ્ટ બોલવું, એ તો એનો સ્વભાવધર્મ જ છે. એ કહે છે કે 'વેશ્યા એટલે જોડામાં પેસેલી કાંકરી... બહાર કાઢતી વખતે પણ ખૂંચવાની તો ખરી જ !' વસંતસેનાને ઘેર તેને કડવો અનુભવ થાય છે. વસંતસેનાએ ચારુદત્તને જે દાગીના સંભાળવા આપ્યા હતા તે ચોરાઈ ગયા પછી, ચારુદત્ત તેને પોતાના પાસેની રત્નમાલા બદલામાં તેને આપે છે, તે તે સ્વીકારી લે છે.

આ તેની લોભિયાવૃત્તિ જોઈ મૈત્રેયનો વેશ્યાઓ વિશેનો કડવો મત વધુ દૃઢ બને છે. ચારુદત્ત ગણિકાનો સાથ છોડી દે તે માટે તે તેને વખતોવખત કહે છે.

મૈત્રેય ચારુદત્ત અને વસંતસેનાનો પરસ્પર અસીમ પ્રેમ જાણતો હોવા છતાં, તેમ જ વસંતસેનાના વ્યક્તિગત ગુણોનો તેને પરિચય હોવા છતાં, તે પોતાનો ગણિકાઓ વિશેનો મત બદલતો નથી અને વસંતસેનાની કડવી, તીખી મશ્કરી ચાલુ રાખે છે. વસંતસેના ગાડીમાં બેસી ચારુદત્તને ત્યાં આવે છે, ત્યારે ચારુદત્ત મૈત્રેયને તેને ગાડીમાંથી ઉતારી લેવાનું કહે છે, પણ મૈત્રેય કહે છે, 'એનાં પગ શું તૂટી ગયા છે ? એને પોતાને પગે ઉતરતા શું થાય છે?' મુસળધાર વરસાદ વરસતો હોય તે વખતે કોઈને આશરો આપવો એ ફક્ત આતિથ્યની દૃષ્ટિએ નહીં તો માણસાઈની દૃષ્ટિએ પણ આવશ્યક કહેવાય, પણ વરસાદ હોવાને લીધે વસંતસેના ચારુદત્તને ત્યાં રોકાઈ જાય છે ત્યારે મૈત્રેય તેને નફ્ફટ થઇ પૂછે છે, 'રાતે આપનો અહીં જ રહેવાનો વિચાર લાગે છે !'

મૈત્રેય આવા જડબાતોડ, સ્ત્રીદાક્ષિણ્યવિરહિત, અને કોઈની પણ ફિકર ન કરનારા ઉદ્ધત ઉદ્‌ગારો ઘણી વખત કાઢે, તો પણ તેના મનમાં કોઈ વિશિષ્ટ વ્યક્તિ વિશે પૂર્વગ્રહ નથી. ખરી રીતે, બધી ગણિકાઓ માટેનો તેનો સર્વસામાન્ય મત જ ખરાબ છે. તે પોતે એક વખત કહે છે, 'મૂળ વગર વધનારી કમલલતા, ન છેતરનાર વેપારી, સોનું ન ચોરનાર સોની, જ્યાં લડવાડ ન થતી હોય એવું ગામડું અને લોભી ન હોય એવી વેશ્યા – દવા ખાતર પણ મળવાં મુશ્કેલ છે.'

આમ સંપત્તિ અને ગણિકા વિશેનું મન કલુષિત થયું હોય, અને તેથી મૈત્રેય તેમની ટીકા કરતો હોય તો પણ તેની ટીકામાં અનુભવીનું શાણપણ છે. ઉપહાસ કરવાની ખેલદિલી છે. સામાન્ય રીતે, તેની ટીકાના આ બે મુખ્ય વિષયો હોય તો પણ તેના અવલોકનને વિષયોનું બંધન નથી. તેની માર્મિક અને ઉપહાસથી પરિપૂર્ણ દૃષ્ટિ કોઇપણ પ્રસંગ, વસ્તુ અથવા વ્યક્તિમાંની વિસંગતિને ઝડપી લે છે. તેની દૃષ્ટિમાંથી અથવા તેના ચિંતનમાંથી ભાગ્યે જ કોઈ વસ્તુ છટકી શકે. એકબીજાને વળીને નમસ્કાર કરતાં ચારુદત્ત અને વસંતસેનાને જોઈ તેને ખેતરમાં પવનને લીધે નીચા નમી જતા અનાજના છોડ યાદ આવે છે. રસ્તા ઉપર વસંતસેના અને ચારુદત્તને જતાં જોઇ તે ઠમકતી કલહંસીની પાછળ આકર્ષક ચાલે ચાલતા રાજહંસની કલ્પના તે કરે છે, અને બંનેની ખુલ્લા દિલથી મશ્કરી કરે છે. મશ્કરી કરતી વખતે મૈત્રેય પોતાની જાતને પણ તેમાંથી બાતલ કરતો નથી એ વાત ખાસ નોંધવા જેવી છે. મૈત્રેયે ઉપહાસમાં વાપરેલી ઉપમા-

આમાં પશુ, પક્ષી, પ્રાણી અને બધા પ્રકારના માણસો આવી જાય છે. માટીના ઢેફાંથી માંડી સ્વર્ગ સુધી, ફૂલથી માંડી તારાઓ સુધી, જડ સૃષ્ટિથી ચેતન માનવી સુધી અને પ્રાણીમાત્રથી માંડી દેવ આદિ સુધી — બધા ઉપર તેની અકુંઠિત નજર ફરી વળી છે. અને એ અવલોકનમાંથી ખુલ્લા દિલનો ઉદાત્ત વિનોદ તેમ જ તીક્ષ્ણ ઉપહાસ નિર્માણ થયો છે.

મૈત્રેય જીવનનો વિનોદી ભાષ્યકાર છે. મૈત્રેયની વિદૂષકી મૂર્તિ આખા નાટકમાં એક જાણકાર ડાહ્યા માણસની માફક ફરી વળે છે, અને પરિહાસ, ઉપહાસ, તીખી ટીકા, કે વ્યવહારુ ડહાપણનો રંગબેરંગી ફુવારા બધે છોડે છે. મૈત્રેય એ કેવળ હાસ્યવિષય બનેલો, વિદૂષકી ડગલો ચઢાવેલો વિદૂષક નથી. તેના વાંકાચૂંકા માથામાં અને મૂર્ખ જણાતી બુદ્ધિમાં ડહાપણના ઝરા વહે છે—જે ડહાપણ નિશાળમાં જઈ ભણી શકાય નહીં, પુસ્તકો વાંચી મેળવી શકાય નહીં. આંખ, કાન અને અંતઃકરણ ઉઘાડા રાખી, જગતનો સુખદુઃખથી ભરેલો વ્યવહાર નિહાળી અનુભવોથી પ્રાપ્ત કરવું પડતું ડહાપણ આપણને મૈત્રેયમાં એકઠું થયેલું જણાય છે. મૈત્રેય મૂર્ખા જેવું વર્તે છે. અરિસામાં જેમ મૂળવસ્તુનું પ્રતિબિંબ ઊલટું પડે, તેમ મૈત્રેયની બાબતમાં પણ તે ધારે છે એક અને થાય છે બીજું. મશ્કરીને પણ વખત અને પરિસ્થિતિની મર્યાદા હોય છે, એ વાત તે પોતાના જીવનમાં ઉતારી શકતો નથી, અને તેથી વસંતસેનાની તે અકારણ ગમે તેવી મશ્કરી કરે છે. આમ, મૈત્રેયના વ્યક્તિત્વને તેની પોતાની મર્યાદાઓ હશે, પરંતુ તેના ઉદ્‌ગારોમાં તત્ત્વચિંતકની ગંભીરતા છે, સુજ્ઞ દ્રષ્ટાની વ્યાપકતા છે, અનુભવીના ડહાપણનો સાર છે. નકામા કોઈને લાગી આવે એવા બોલ બોલવાનો તેનો હેતુ નથી. બહારથી દેખાવે તે બાઘો હોય, તો પણ અંદરથી તે ડાહ્યો છે. તેની પાસે વિવિધ કળાઓ રહેલી છે. હાસ્યાસ્પદ હોવા છતાં, બધાની હાંસી ઉડાવનાર, મૈત્રેયની બાબતમાં પણ આપણે શેક્સપિયરના ટચસ્ટોન પ્રમાણે—

> ....in his brain........
> ....he hath strange places cramm'd
> with observations..........."

એમ કહી શકાય.

આમ બહારથી મૂર્ખ લાગે તો પણ મૈત્રેયમાં અસામાન્ય બુદ્ધિ રહેલી છે. કોઈને એમાં વિસંગતિ જણાશે, પરંતુ એવી વિસંગતિ જીવનના વિનોદી ભાષ્યકારનો પ્રાણ હોય છે, કારણકે વિસંગતિ એજ વિનોદનો મૂળ પાયો છે.

મૈત્રેયમાં આપણને એવી વિસંગતિ જણાય તો પણ તેના જીવનમાં એક સંગતિ ખાસ જોવા મળે છે, જે નાટકમાં આદિથી અંત સુધી સ્પષ્ટ અને અબાધિતપણે પ્રગટ થઈ છે. તે છે મૈત્રેયની ચારુદત્ત સાથેની મૈત્રી, મૈત્રેયનો મિત્રપ્રેમ અજોડ છે. ચારુદત્તની ગરીબાઈને લીધે, મૈત્રેયનો મિત્રપ્રેમ ગાઢ સહાનુભૂતિમાં પરિણમ્યો છે. ચારુદત્તનો વૈભવ નાશ પામવાનો લીધે મૈત્રેયને પોતાના પેટની વ્યવસ્થા બીજે કરવી પડી હોય, તો પણ તે સાંજે પોતાના માળામાં પાછા ફરતાં પક્ષીની માફક, રોજ સાંજે ચારુદત્તને ઘેર પાછો ફરે છે. જગતનો વ્યવહાર ગમે તે હોય, તો પણ તે ચારુદત્તનો સાથ છોડી શકે તેમ નથી. ચારુદત્તના ઉદ્વિગ્ન અને દુ:ખી મનને ઉલ્લસિત કરવા તે હંમેશા પ્રયત્ન કરે છે. વસંતસેના વિશે તેના મનમાં જરા પણ લાગણી ન હોવા છતાં, ચારુદત્ત ખાતર તે તેને ત્યાં દાગીના પહોંચાડવા જાય છે. કર્ણ જેવા ઉદાર, નિર્મળ મનવાળા સજ્જન ચારુદત્ત ઉપર દારિદ્રયનું દુ:ખ આવી પડે તે બદલ તે અતિશય દુ:ખી થાય છે. એને ક્રોધ આવે છે, અને ક્રોધમાં એનું મન પૂછે છે, 'દેવોની પૂજા કરીને કોનું ભલું થયું છે ?' ખૂનના આરોપસર ચારુદત્તને પકડવામાં આવે છે, અને ન્યાય માટે તેને ન્યાયસભામાં લાવવામાં આવે છે. આ સમાચાર મૈત્રેયને રસ્તામાં મળતાં જ તે સીધો ન્યાયાલયમાં દોડી જાય છે. ન્યાયાલયમાં ચાલી રહેલું સાક્ષી પુરાવાનું ફારસ જોઇ તેનો આત્મા કકળી ઉઠે છે. તેનું ભોળું દિલ પીગળી જાય છે, અને તે હિંમતથી ઊભો રહી ન્યાયસભામાં બધાને સવાલ પૂછે છે : "સજ્જન દોસ્તો ! અનેક વસાહતો સ્થાપનાર, વિહાર, આરામ, દેવાલયો, સરોવરો તેમ જ કૂવાઓ બાંધી યજ્ઞસ્તંભો ઊભા કરી, જેણે ઉજ્જયિની નગરીની શોભા વધારી તે આજે ગરીબ થવાને લીધે, કોડીની પણ કિંમત ન આપી શકાય એવાં ઘરેણાં મેળવવાના લોભથી ગમે તેવું અકાર્ય કરશે એવું લાગે છે ? ફૂલ તોડતાં પાનને ઇજા પહોંચશે એમ માની જે ફૂલ તોડે નહીં, એવો કુમળા દિલનો મારો પ્રિય મિત્ર ઇહલોક કે પરલોકમાં આવું અમંગળ કૃત્ય કેમ કરી શકે ?"

મૈત્રેયના આ સ્વયંસ્ફુરિત સ્પષ્ટ ભાષણમાં ન્યાય મેળવવાની કાળજી, તર્કશુદ્ધતા, વિનંતી, ભાવનાપ્રકર્ષ અને કારુણ્યથી છલકતા ક્રોધનું અભૂતપૂર્વ મિલન થયેલું આપણને જણાય છે. અંત:કરણની પવિત્ર ઊર્મિઓમાંથી સ્રવેલું, જુસ્સાદાર અને છતાં કારુણ્યથી ભરેલું એવું ભાષણ આપણને ભાગ્યે જ સાંભળવા મળે. આ બાઘો વિદૂષક ન્યાય અને માણસાઇ ખાતર આટલી હિંમત એકઠી કરી ડહાપણભર્યું વકીલાતનામું ન્યાયસભાને રજૂ કરશે એવું કોણે ધાર્યું હતું ?

પણ મૈત્રેયનું એ વ્યથિત ડહાપણ કોર્ટના કાગળીયા પુરાવા સામે ફિક્કું પડે છે. અન્યાયથી સંતપ્ત થયેલ તેનું દુઃખી મન ક્રુદ્ધ થઈ જાય છે અને તે ક્રોધમાં ગાંડો બનેલ મૈત્રેય પોતાનો રોષ દુષ્ટ શકાર ઉપર ઠાલવે છે. ન્યાયાલયના શિષ્ટાચાર અને ગાંભીર્યને તે બાજુ ઉપર મૂકી દે છે. અને શકાર ઉપર ગાળોનો વરસાદ વરસાવે છે. શકારના અંતઃકરણ જેવી પોતાની કુટિલ લાકડી લઈ તે શકારનું માથુ ફોડવા આગળ ધસે છે. મૈત્રેયના એ ક્રોધને લીધે અને અજાણતા તેની થયેલી ભૂલને લીધે ચારુદત્તને વધુ શિક્ષા થાય છે, એ તેનું નહીં, પણ ગરીબ માણસોનું, ભોળા અંતઃકરણનું દુર્ભાગ્ય છે.

ચારુદત્તને શૂળી ઉપર ચઢાવવાની શિક્ષા ફરમાવવામાં આવે છે. મૈત્રેયને હવે જીવન નીરસ લાગે છે. જીવન સુધી જેને સંગાથ આપ્યો તેને મરણને રસ્તે એકલો છોડી દેવો તે તેને કેમ પાલવે ? મૂળ કપાઈ ગયા પછી વૃક્ષ કેમ જીવી શકે ? કેવળ ચારુદત્તના શબ્દો ખાતર રોહસેનની તેની સાથે મુલાકાત કરી આપવા પૂરંતુ જીવતા રહેવાનું મૈત્રેય નક્કી કરે છે. વધસ્થાને જામેલી એ માનવમેદનીમાં રોહસેનનો હાથ પકડી, ગિરદીમાં ધક્કા ખાતો તે ચારુદત્ત પાસે આવી પહોંચે છે. આજ સુધી તેણે ચારુદત્તના શબ્દોનું ઉલ્લંઘન કર્યું ન હતું, પણ આજે જીવનમાં પહેલીવાર જ તે ચારુદત્તને ચોખ્ખું સંભળાવે છે કે તેની પાછળ રોહસેનના રક્ષણ માટે તે જીવી શકે તેમ નથી. રોહસેનને તેની માને સોંપી પોતાની જાતને જવાબદારીમાંથી મુક્ત કરી ચારુદત્તને અંતિમમાર્ગે પણ સાથ આપવાનો તેણે નિર્ણય કર્યો છે.

પોતાના મનનો નિશ્ચય કરી તે આર્યા ધૂતા પાસે આવે છે. પણ ધૂતાએ ચિતા રચી હોય છે, અને તે સતી થવાની તૈયારીમાં હોય છે. નસીબનો આ નિષ્ઠુર અને અકલ્પિત ખેલ જોઈ મૈત્રેયની અત્યાર સુધી જાળવી રાખેલી હિંમત છૂટી પડે છે. પતિના શબ સિવાય આર્ય સ્ત્રી સતી થઈ શકે નહીં, એ શાસ્ત્રવચન કહી તેને સમજાવવાનો તે પ્રયત્ન કરે છે, પણ ધૂતા એકની બે થતી નથી. આખરે આ બાઘો જણાતો બ્રાહ્મણ અગ્નિ જેવા બ્રહ્મતેજને અને મૃત્યુને પણ લજાવતો હિંમતથી તેને આજ્ઞા કરે છે—'કોઈપણ ધાર્મિક વિધિમાં અગ્રેસર થવાનો હક્ક બ્રાહ્મણનો છે. હું પહેલાં અગ્નિમાં પ્રવેશું છું, આપ મારી પાછળ આવો !'

ગરીબીને લીધે હેરાન થયેલ ચારુદત્તને પોતાના જીવનમાં પડછાયાની માફક સાથ આપનારી પોતાની પત્ની, અને સુખદુઃખમાં સહભાગી થનાર પ્રિય મિત્ર મૈત્રેયની યાદ આશાનું નવું કિરણ આણતી. મૈત્રેયમાં એને માણસાઇના દીવા

જણાતા હતા. પોતાના ઉપર ખૂનનો આરોપ કરવામાં આવેલો સાંભળી ચારુદત્તને કારમો આઘાત લાગે છે, અને તે વખતે તેને જે પહેલી યાદ આવે છે તે તેના પ્રેમાળ મિત્ર મૈત્રેયની, નહીં કે પોતાની ઉદાર પત્નીની અથવા વહાલા પુત્રની! તેણે મૈત્રેય માટે વાપરેલો 'सर्वकालमित्र' શબ્દ યથાર્થ છે. જીવન ઉપર ભાષ્ય કરનાર આ વિદૂષકમાં આપણને માણસાઈના ઉદાત્ત તેજનું જે દર્શન થાય છે તે જોતાં 'બટુ' કહી તેને ન્યાયાલયની બહાર કાઢી મૂકનાર આંધળી ન્યાયસંસ્થા વિરુદ્ધ આપણા મનમાં પુણ્યપ્રકોપ જાગે, તો પણ જીવનમાં કાંઈક જીવવા જેવું છે એવું લાગ્યા વિના રહેતું નથી.

૮ વસંતક

मुर्ख, नैषः कालः परिहासस्य ।

—પ્રિયદર્શિકા, ૩.

વસંતક બ્રાહ્મણ છે. વિદ્યાને નામે તે મીંડુ છે. પરંતુ ક્યાંય દક્ષિણા કે ભેટ મળવાની હોય તો, દોડધામ કરી મોખરે રહેવામાં એનો પહેલો નંબર જોઈ લો. રાણી વાસવદત્તા તરફથી સ્વસ્તિવાચનનું આમંત્રણ મળતાં તે હર્ષઘેલો થઈ જાય છે. એ આનંદના ઘેનમાં તે પોતાના મિત્ર રાજા ઉદ્દયન પાસે આવી પોતાની વિદ્વત્તાની બડાઈ મારે છે 'જોયું? રાજવાડામાં ચાર પાંચ કે છ વેદોનું અધ્યયન કરેલા બ્રાહ્મણો પડયા હશે, પણ રાણીએ આમંત્રણ આપ્યું હોય તો તે બીજા કોઈને નહીં !' વિદૂષકનું વક્તવ્ય સાંભળી રાજાને હસવું આવે છે, અને તે કહે છે, 'તેં કહેલી વેદોની સંખ્યા ઉપરથી જ તું બ્રાહ્મણ હોવાનું સિદ્ધ થાય છે. તે માટે બીજા પુરાવાની જરૂર જ નથી.' વસંતક પોતાના મનમાં પોતાની લાયકાત જાણે છે. પણ પોતાનો ધંધો કેમ ચલાવવો એ પણ તેને બરાબર આવડે છે. રાણીનું આમત્રંણ મળતાં જ ધારાગૃહ પાસેના કૂવા ઉપર તે સ્નાન કરે છે. અને મંત્રો ઉચ્ચારતો હોય એવા હોઠ ફફડાવતો તે 'કૂકડેકૂક' કરનારા મરઘાની માફક સવારના પહોરમાં રાણી સામે હાજર થાય છે. બરાબર છે, જો તે એટલું પણ ન કરી શકે તો તેના જેવા બ્રાહ્મણો પોતાનું પેટ કેમ ભરે ?

વસંતકને સૌંદર્ય પારખતાં આવડતું નથી. એમ નથી પરંતુ આરણ્યિકાનો અભિનય જોવાનો ઉત્સાહ તેના દિલમાં નથી. કારણ કે જયારથી રાજા આરણ્યિકાના પ્રેમમાં પડયો ત્યારથી તેના ચિંતનમાં રાજા સાથે વસંતકને પણ અનેક રાતના ઉજાગરા કરવા પડયા છે. અભિનયપ્રદર્શનના નિમિત્તે આરિણ્યકાને જોવાની એક વધારાની તક રાજાને મળે છે. પણ પ્રેમમાં પડેલા રાજાઓ પોતાની જાતને કેવી રીતે હાસ્યાસ્પદ બનાવતા, અને રાજમહેલમાંની સામાન્ય દાસીઓ પણ તેમને કેવી રીતે પોતાની આંગળીઓ પર નચાવતી તે વસંતક બરાબર જાણે છે. પ્રેયસીને મળીને રાજાને સુખ થતું હોય તો વસંતકને કોઈ હરકત નથી, ફક્ત પોતાને ઉજાગરો ન થાય અથવા પોતાની આરામમાં ખલેલ ન પહોંચે એ જ એની ઇચ્છા છે, અને તેથી નૃત્યપ્રયોગની શરૂઆત થાય તે પહેલાં જ તે આરામથી સૂઈ જાય છે ! દાસી મનોરમા આવી તેને ઉઠાડે છે, ત્યારે તે ખૂબ ખિજાય છે.

દાસીને બેચાર ગાળો સંભળાવી નૃત્યપ્રયોગની આ કચકચ ટાળી નિરાંતે ઊંઘવા સંગીતશાળાથી દૂર તે ચાલ્યો જાય છે. સ્વાદિષ્ટ ભોજનની માફક આરામ પણ વસંતકને પ્રિય છે.

વસંતક ખાલી શરીરથી નહીં બુદ્ધિથી પણ સ્વસ્થ છે. એક વખત રાજાને પોતે વાસવદત્તા ઉપર પ્રેમ કરતો હતો તે વખતના દિવસો યાદ આવે છે. તે વખતે, પોતે કેદમાં પુરાયા હોવા છતાં પોતે કેવી રીતે સુખી હતા, અને ત્યાં પોતાંનો વાસવદત્તા જેવી સુંદરી સાથે કેવી રીતે ભેટો થયો તેનું વર્ણન રાજા વિદૂષક પાસે કરે છે. વસંતક તેને ત્રાસીને પૂછે છે કે આપને જ્યારે હાથીની માફક પકડવામાં આવ્યા, ત્યારે આપે બહાર નીકળવા માટે વલખાં માર્યાં, પગે બેડીઓ પડયા પછી આપના મોંનું પાણી સૂકાઇ ગયું, આપની આંખો કેવી લાલ ચોળ થઈ ગઈ અને મનને કેવું દુઃખ થયું તે આપ ભૂલી ગયા લાગો છો. તો પછી, કારાવાસની આટલી સ્તુતિ શા માટે ? 'રાજા એને કહે છે કે ભલા માણસ વાસવદત્તાનો પ્રેમ મળ્યા પછી કારાવાસનું ઉપવનમાં પરિવર્તન થયું હતું !' 'તો પછી...' વિદૂષક રાજાની વાતમાં કોઈ મેળ નથી, તર્કસંગતિ નથી, એવું બતાવતો રોફમાં કહે છે, 'તો કેદખાનામાં રહેલ દૃઢવર્મા (નાયિકાના પિતા) વિશે આપને દુઃખ થવાનું કારણ શું ?' જે વસ્તુ એકને લાગુ પડે તે બીજાને લાગુ પડવી જોઈએ એવી વસંતકની દલીલ છે. વસંતકનું એ અજબ તર્કશાસ્ત્ર સાંભળી રાજા પણ 'બહુ ડાહ્યા છો' એવો શેરો એના વિશે મારે છે.

રાજા અને નાયિકાનું ગુપ્ત મિલન થાય તે માટે એક બાજી રચવામાં આવી હતી. રાજમહેલમાં નૃત્યાભિનયનો એક કાર્યક્રમ યોજવામાં આવ્યો હતો. તેમાં મુખ્ય સ્ત્રીનો ભાગ નાયિકા ભજવવાની હતી, અને તેની સખી અને રાજાની વિશ્વાસુ દાસી મનોરમા નાયકનો ભાગ ભજવવાની હતી. ખરો કાર્યક્રમ શરૂ થાય તે વખતે મનોરમાએ સંગીતશાળામાં જ બેસી રહેવું. અને રાજાએ નાયકની ભૂમિકામાં હાજર થવું, એવું યોજના પ્રમાણે નક્કી થયું હતું. આ બાજી સફળ નીવડત પણ વસંતક કાર્યક્રમ શરૂ થાય તે વખતે ઊંઘમાં બબડે છે, અને તેથી પૂર્વનિયોજિત યોજના બધા જાણી જાય છે. જ્યારે બધી પોલ ખુલી જાય છે, ત્યારે વાસવદત્તાની દાસી મનોરમા પોતે કાંઈ જાણતી નથી એવું કહી છૂટી જાય છે. આખરે વસંતક પકડાય છે ત્યારે તે રાણીને બધી વાત સમજાવવાનો પ્રયત્ન કરે છે, પણ તેથી કોઈ ફાયદો થતો નથી. બધા વસંતક ઉપર તૂટી પડે છે, અને આખી યોજનાનો સૂત્રધાર વસંતક જ હોવો જોઇએ એ વિશે વાસવદત્તાને ખાતરી થાય છે. તે તેને કેદખાનામાં પૂરવાનો હુકમ કરે છે. કેદખાનામાં

ગયા પછી, કારાવાસના પાશ બધા માટે જ આનંદના પાશ હોવા જોઈએ એ તેની દલીલમાં કેટલી વજુદ છે એ તે પોતે સમજ્યો હશે!

નૃત્યાભિનયના પ્રસંગમાં નાયક અને નાયિકા એકબીજાને મળી શકતાં નથી, તે માટે વસંતકનો ઊંઘવાનો સ્વભાવ અને તેનું બાઘાપણું જવાબદાર ગણી શકાય. આ પ્રસંગમાં કદાચ તેના બાઘાપણા કરતાં તેની ઊંઘ વધુ જવાબદાર કહી શકાય, પણ ઘણીય વખત વસંતક પોતાની મૂર્ખતાનું જાહેર પ્રદર્શન કરે છે એમાં શંકા નથી. રાણી વાસવદત્તા ગુસ્સે થઈ નાયિકાને પણ કેદખાનામાં નાંખે છે તેને કેમ છોડાવવી એ પ્રશ્ન રાજા સામે ઉપસ્થિત થાય છે. જ્યારે રાજા આ બાબતમાં વસંતકની સલાહ માંગે છે ત્યારે બધી લશ્કરી મદદ લઈ અંતઃપુર ઉપર આક્રમણ કરવાનો ઉપાય તે સૂચવે છે. તેનો આ મૂર્ખાઈભર્યો જવાબ સાંભળી રાજા તે તરફ ધ્યાન આપતો નથી, અને તેને સમજાવતાં કહે છે કે રાણીનો ક્રોધ વધી પડે એવું કોઈપણ પગલું આપણાથી ભરી શકાશે નહીં, ત્યારે વસંતક અત્યંત ગંભીરતાથી કહે છે, 'દોસ્ત એક મહિનો ઉપવાસ કરો, તો રાણીરૂપી ચંડી તમને પ્રસન્ન થશે !'

વાસવદત્તાને ચંડી કહેવામાં વસંતકે રાણીના ક્રોધનું અને પોતાના બીકણુ સ્વભાવનું સૂચન કર્યું છે. રાજા તેને આરણ્યિકાની શોધ કરવાનું કહે છે, અને જો આરણ્યિકા ન મળે તો, જે તળાવમાંના કમળો તે તોડતી તેમાંના, તેના હાથનો સ્પર્શ થયેલાં થોડાં કમળો તોડી લાવવા તેને કહે છે. વસંતક તળાવ પાસે જાય છે, પણ આરણ્યિકાના હાથનો સ્પર્શ થયેલ કમળો કેવી રીતે ઓળખવા તે તેને ખબર નથી. મનોરમા દાસી તે વખતે તેને કહે છે, 'હું કહીશ' પણ એ સાંભળતાં જ વસંતક એકદમ ગભરાય છે. કારણ કે તેને લાગે છે કે મનોરમા બધી વાત વાસવદત્તાને કહી દેશે, તેથી તે ધ્રુજતો ધ્રુજતો મનોરમાને પૂછે છે, 'કોને કહેવાની છે તું ? રાણીને ? પણ હું તો હજુ એકે અક્ષર બોલ્યો નથી.'

નૃત્યાભિનયના પ્રસંગમાં નાયક અને નાયિકાનું ગુપ્ત મિલન યોજવાની વસંતકની બાજી નિષ્ફળ નિવડી હોય, તો પણ તેના પરિણામે તેને જે અનુભવ થયો, તેને લીધે તે રાણીથી ખૂબ ગભરાય એ સ્વાભાવિક છે. નાયિકાને કારાવાસમાંથી છૂટી કરવા વિશેની વિનંતી કરવા રાજા રાણી પાસે જવાનો વિચાર કરે છે. તે વખતે તે વસંતકને પણ સાથે આવવા કહે છે. પણ વસંતક રાણી પાસે જવાની ચોખ્ખી ના પાડે છે.

વસંતકનું બીકણપણું તેના સ્વભાવમાં જ હોવું જોઈએ, અથવા તે તેના આરામપ્રિય સ્વભાવમાંથી પરિણમ્યું હોવું જોઇએ, કારણ કે આરામ એ તેના જીવનનો સ્થાયીભાવ હોઇ, તેના આરામમાં કોઇપણ પ્રકારની ખલેલ પહોંચે તો તેને ગમતું નથી — પછી એ ખલેલ ગમે તે પ્રકારની હોય. પોતાની ઊંઘ બગડવાને લીધે હોય, કે પછી બંધનનો વિચાર મનમાં આવવાને લીધે હોય, અથવા કોઈ હલ્લાના અથવા શિક્ષાના ભયને લીધે હોય, પણ એક વખત એના મનમાં બીક પ્રવેશે કે તેનું બોલવુંચાલવું હાસ્યાસ્પદ બને છે.

વસંતકના સ્વભાવનું એક બીજું પણ પાસું છે. જ્યારે તે રાજા સાથે બાગમાં ફરતો હોય, ત્યારે તેની કવિદૃષ્ટિ ખીલી ઊઠે છે. ઉદ્યાનમાંના સપ્તપર્ણ વૃક્ષ એનું ધ્યાન ખેંચે છે. એમનાં ખરી પડતાં ફૂલ, અને ચોમાંસામાં પાનોમાંની ખાલી જગ્યામાંથી નીચે ટપકી પડતાં વરસાદના ટીપાં એ ઝીણવટભરી નજરે નિહાળે છે, અને તેમાંનું સૌંદર્ય રાજાને બતાવે છે. વિદૂષકનું અવલોકન જોઈ રાજાનો પણ કવિઆત્મા પ્રેરણા પામે છે, અને ઉદ્યાનનું તે રમણીય વર્ષા-સુંદરીના રૂપમાં સુંદર વર્ણન કરે છે. કુદરતનું સૌંદર્ય નિહાળ્યા પછી વસંતકની નજર માનવી સૌંદર્ય તરફ વળે છે. ઉદ્યાનમાં ધીમી ચાલે ચાલતી આરણ્યિકા તેને ઉદ્યાનપરી લાગે છે, ફૂલોની સુવાસથી મહેકતો તેનો કેશકલાપ તેને ભમરોની હાર જેવો લાગે છે. અને તેના આછા રાતા હાથ તેને પરવાળાની લતા જેવા લાગે છે. તળાવમાં કમળ તોડવા જ્યારે તે પોતાનો હાથ પાણીમાં ડુબાવે, છે ત્યારે તેના ગુલાબી સૌંદર્ય વડે કમળનું સૌંદર્ય ઢંકાઈ જાય છે ! વસંતકની આ અવલોકન શક્તિ તેની સૌંદર્યદૃષ્ટિનો આપણને ખ્યાલ આપે છે.

વસંતકનું મન કવિકલ્પનામાં રમમાણ થતું હોય તો પણ તે જગતની વ્યાવહારિક બાબતો ભૂલતો નથી. રાજાને તેના પ્રેમમાં મદદ કરવા તે તૈયાર છે. રાજા વિરહાવસ્થામાં હોય છે, ત્યારે વસંતકના મનમાં તેને વિશે સહાનુભૂતિ હોય છે. આરણ્યિકાને શોધી કાઢવાનું કામ તે પોતાને માથે લે છે. આરણ્યિકા અને ઇંદિવરિકા નામની દાસી ઉદ્યાનમાં આવ્યા હોવાનું પ્રથમ વસંતક જ જાણે છે. ભમરો આરણ્યિકાને સતાવે છે, ત્યારે તેમના ત્રાસમાંથી છૂટવા તે પોતાનું મુખ અવગુંઠનથી ઢાંકી દે છે. આ પ્રસંગ વસંતકને મન અત્યંત રમણીય હોઈ, તે રાજાને એક સરસ કલ્પના કહે છે. તે કહે છે કે આરણ્યિકા અત્યારે ખૂબ જ ગભરાઇ ગઇ છે, અને એણે પોતાનું મુખ પણ ઢાંકી દીધું છે, એવે વખતે આપ એની પાસે જાઓ, તો તે ઇંદિવરિકા સમજી ભેટી પડશે, અને આપનું પણ કામ થશે !' વસંતકની આ કલ્પના ખરેખર રાજાને ગમી જાય છે,

અને તે તેને અમલમાં મૂકે છે. વસંતકે કહ્યા પ્રમાણે આરણ્યિકા રાજાને આલિંગે છે, પણ તરત જ તેને પોતાની ભૂલ સમજાઈ જાય છે, તે દૂર ખસે છે અને ઇંદિવરિકાને નામે બૂમો પાડે છે. તે જ વખતે વસંતક આગળ આવે છે અને નર્મ વિનોદથી હસતાં તેને કહે છે, 'આખી પૃથ્વીનું રક્ષણ કરનાર વત્સરાજ પોતાની પાસે હોય, ત્યારે ઇંદિવરિકા જેવી દાસીને મદદ માટે બોલાવવાનો શો અર્થ ?'

ઉદ્યાનમાંના આ પ્રસંગમાં વસંતક પહેલેથી જ હોંશિયારીથી વર્તે છે. તે બીજી બાજુથી ઇંદિવરિકાને આવતી જુએ છે. જો તેને બધી વાતની જાણ થાય તો તે રાણીને કહ્યા વિના રહે નહીં એનો વસંતકને ખ્યાલ છે. આ અનર્થ ટાળવા સારું તે રાજાને અણીને વખતે કદલીગૃહમાં ચાલ્યા જવાની સૂચના કરે છે.

આરણ્યિકા ગભરાઈ ગઈ છે. દિવસ પણ ચઢી ગયો છે. તેથી ઇંદિવરિકા તેને રાજમહેલમાં પાછા ફરવાનું કહે છે. પ્રેમપ્રસંગમાં આવી અચાનક ખલેલ આવી પડવાને લીધે રાજાનું મન નારાજ થાય છે, અને આરણ્યિકાને જરા 'આરામથી' મળી શકાય તે માટે કોઈ યુક્તિ શોધી કાઢવાનું તે વસંતકને કહે છે, પરંતુ વસંતકનું મન ફરી જાય છે, અને તેથી તે એકદમ ઉછળીને, મૂરખ જેવો બબડતો રાજાને કહે છે, "મેં આપને આરણ્યિકા પાસે ચુપકીથી જવા કહ્યું હતું, છતાં આપે ત્યાં જઈ 'સુંદરી, શા માટે પોતાની જાતને ત્રાસમાં મૂકો છો ? વગેરે કહી ભાષણ આપવાની શરૂઆત કરી એને મહેણાં માર્યાં. હવે રડો !....... પોતાના હાથે રમકડું ભાંગી નાંખવું, અને પછી હવે શું કરું ? એમ રડતાં રડતાં પૂછવા આવવું !........' વસંતકનો બબડાટ ચાલુ રહે છે. તે જેટલો અનપેક્ષિત છે તેટલો જ અસંબદ્ધ છે. આશ્વાસન ખાતર ઉચ્ચારેલા શબ્દોને મહેણાં સમજનાર આ મૂરખને રાજા વધુ શું કહે ?

વિનોદ ક્યારે કરી શકાય તેની વસંતકને સૂઝ નથી. એનામાં મૂર્ખાઈ ક્યારે પ્રગટશે તે કહેવાય નહીં, અને કયે વખતે તે ડાહ્યો થઈ હોંશિયારીથી વર્તશે તે પણ કહેવાય નહીં. આરણ્યિકાને – પ્રિયદર્શિકાને – વિષબાધા થાય છે. તે સાંભળી રાજા સ્તબ્ધ થઈ જાય છે. તે રડવાની શરૂઆત કરે છે. પણ વસંતક શાંત બુદ્ધિથી તેને કહે છે કે, 'આપને સર્વવિદ્યા આવડતી હોવા છતાં આમ અશ્રુ કેમ પાડો છો ?' આમ, રાજાને સર્વવિદ્યા આવડે છે એની તે યોગ્ય વખતે યાદ અપાવે છે, એટલું જ નહીં પણ મંત્રપ્રયોગ માટે તે પાણી લેવા જાય છે.

તેણે રાજા અને આરણ્યિકાના મિલન માટે અનેક યુક્તિઓ રચી હોવાને કારણે રાણી તેના ઉપર ગુસ્સે થાય એ સ્વાભાવિક છે. રાણી તેને અને આરણ્યિકાને કેદખાનામાં પૂરે છે.

નાયિકાનો તેમાંથી છૂટકારો કેવી રીતે થશે તેની રાજાને ચિંતા થાય છે. તે જ વખતે કલિંગરાજની હાર થયાના, અને દઢવર્મા કારાવાસમાંથી છૂટા થયાના સમાચાર આવે છે. તે સમાચાર પછી આરણ્યિકા એ બીજી કોઈ નહીં પણ વાસવદત્તાની નાની બેન પ્રિયદર્શિકા હોવાની જાણ થાય છે. તેથી રાજમહેલમાં બધે આનંદનું વાતાવરણ પ્રસરે છે. વસંતક આગળ આવી બધાને કહે છે : 'આવા અભ્યુદયના પ્રસંગે શું શું કરવું જોઈએ ? (રાજા તરફ આંગળી ચીંધી અને વીણાવાદનનો અભિનય કરી) .... ગુરુની પૂજા ! (પોતાની જનોઈ બતાવી) ....બ્રાહ્મણોનો સત્કાર ! (આરણ્યિકાનો નિર્દેશ કરી)....કેદીઓનો છૂટકારો !!'

તેથી રાજાને તો આનંદ થાય છે.જ, પણ રાણીને પણ આરણ્યિકા વિશે ક્રોધ રાખવા કોઇ કારણ રહેલું નથી. વસંતક વધુ એકવાર પોતાની હોંશિયારી બતાવે છે. તે કહે છે, 'રાણીસાહેબ ! આપને તો આપના બેન મળ્યાં, તેથી આપ ખુશ થાઓ તે બરાબર છે. (રાજા તરફ આંગળી બતાવી) પણ જે વૈદ્યે વિષ-બાધામાંથી પ્રાણ બચાવ્યા તેને બક્ષિસ આપવાની આપને કોઇ ફૂરસદ નથી !'

વસંતકના આ નર્મવિનોદને લીધે રાણી નિરુત્તર થઈ હોય છે, તો પણ તે ખુશ થાય છે. તે રાજાને પોતાની પાસે ખેંચે છે અને પ્રિયદર્શિકાનો હાથ તેના હાથમાં સોંપે છે.

૯ વસંતક

अयि ऋजुके, वसन्तकः खलु एषः । न जानासि त्वं एतस्य वक्रभणितानि ।

—રત્નાવલી, ૨

આ વિદૂષક પણ એક મૂર્ખ બ્રાહ્મણ છે. પરંતુ પ્રિયદર્શિકાના વસંતક કરતાં સ્વભાવે તે વધુ આનંદી છે.

દેખાવમાં તે કદરૂપો હોવો જોઈએ. દૂરથી તેનો આવાજ સાંભળીને કોઈ તોફાની વાંદરો આવ્યો હોય એવું સાગરિકાને લાગે છે. તેની બેનપણી તેને ખાત્રી આપે છે કે એ વાંદરો નહીં પણ રાજાનો પ્રિય મિત્ર વસંતક જ છે, ત્યારે સાગરિકાની બીક ઓછી થાય છે. પછી એક વખત તે વસંતકને પ્રત્યક્ષ જુએ છે અને મશ્કરીમાં કહે છે, 'વાહ ! શું રૂપ છે !'

વસંતક મહાબ્રાહ્મણ, એટલે કે ખાલી નામનો જ બ્રાહ્મણ છે એવું રાજાએ કરેલું વર્ણન યથાર્થ છે. વસંતકને 'ગાથા' અને 'ઋક્' વચ્ચેનો ફરક ખબર નથી. ભણવાની તેણે ઝાઝી માથાકૂટ કરી નથી. રાજાની દોસ્તી થવાને લીધે પોતાને જે બહુમાન મળ્યું તેને લીધે ફરી ભણવા માટેના કષ્ટ કરવાની તેને કોઇ ગરજ ન હતી. વસંતોત્સવના આનંદમાં નૃત્યગાન કરતી દાસીઓને જોઈને તેને પણ ગાયન શિખવાની ઇચ્છા થાય છે. પહેલા તો તેને લાગે છે કે દાસીઓ 'ચર્ચરી' ગાય છે, પણ તેઓ દ્વિપદીખંડ ગાય છે એમ તેને એક દાસી કહે છે. દ્વિપદીખંડનું નામ સાંભળતાં વસંતકને લાડવાની યાદ આવે છે. તેને લાગે છે કે એ કોઈ ખાદ્યપદાર્થ હોવો જોઈએ, તેથી તેનો ઉત્સાહ વધે છે. પણ દાસી તેને દ્વિપદીખંડ એ ગાયનનો પ્રકાર હોવાનું બતાવે છે. તે કહે છે કે દ્વિપદીખંડ શીખવા તો ખૂબ મહેનત કરવી પડે, ત્યારે વસંતક એ શીખવાની માથાકૂટ છોડી દે છે. એ નકામો ધંધો કોણ કરે !

પરંતુ દ્વિપદીખંડ નામ સામ સાંભળતાં જ વસંતકને લાડવાની યાદ આવે છે, અને મનમાં ને મનમાં કોઇ લાડવા વાળતું હોય એવું દૃશ્ય તેની આંખ સામે ખડું થાય છે. એમાં આ બ્રાહ્મણની ભોજનપ્રિયતા જણાઇ આવે છે. ખરી રીતે, વસંતોત્સવમાં વસંતક ખૂબ જ આનંદમાં રહે છે. તેનું કારણ તેને લીધે અનેક પારિતોષિકો અને ભેટ વસ્તુઓ મળવાની શકયતા તેને માટે નિર્માણ

થાય છે એ છે. એક વખત તે રાણીનો ગુસ્સો વહોરી લે છે. તેને કેદખાનામાં જવું પડે છે. કેદખાનામાંથી છૂટયા પછી, તેને છૂટવા કરતાં પણ ખરો આનંદ તો હવે પેટ ભરી લાડવા ખાવા મળશે તેનો થાય છે.

વસંતકને કોઇ વસ્તુ ભેટ તરીકે મળે, ત્યારે તે ખુશ થાય છે. કેદખાનામાંથી છૂટયા પછી તેને રેશમી વસ્ત્રો અને કાનમાં પહેરવાના કુંડળ ભેટ તરીકે મળે છે. તેના આનંદમાં કેદખાનાની યાતનાઓ તે તરત જ ભૂલી જાય છે. તેને કોઈ પણ કામ સોંપવામાં આવે તો તેનું મહેનતાણું તેને આપવું જ પડે. તેની પાસે નાયિકાનું ચિત્ર હોય છે. રાજા તે ચિત્ર માંગે છે. ત્યારે તે તરત જ કહે છે, 'પહેલાં બક્ષિસ આપો પછી ચિત્ર મળશે.' રાજા વસંતકનો આ સ્વભાવ બરાબર જાણે છે. એક વખત, નાયિકાની તબીયત સારી છે અને તેની રાજા સાથે મુલાકાત થાય તે માટે પોતે વ્યવસ્થા કરી છે એવા આનંદના સમાચાર તે રાજાને જઈ કહે છે. રાજા પોતાની મેળે હાથમાંનુ સોનાનું કડું તેને બક્ષિસ આપે છે. વસંતક તે કડું પહેરે છે અને રાજાને રોફમાં કહે છે, 'હું હવે આ અસ્સલ સોનાનું કડું પહેરી હું મારી બ્રાહ્મણીને બતાવી આવું !'

વસંતકને મોજમજા પ્રિય છે. ઉત્સવના પ્રસંગે તે દાસીઓ સાથે નાચે છે, અને પછી હાંફતો હાંફતો રાજા પાસે આવી પોતાનું પરાક્રમ વર્ણવે છે. પણ વસંતકને ખરેખર નાચતાં આવડે છે એવું રખે માનતાં ! એ તો દાસીઓ જ એને હાથ પકડી પોતાની સાથે નચાવે છે !

વસંતકનો આ બાલિશ સ્વભાવ સામાન્યતઃ મનને આનંદ આપનારો હોય તો પણ કોઈક વખત રાજા તેને લીધે નકામો મુશ્કેલીમાં સપડાય છે. રાજાની નાયિકા સાથે કદલીગૃહમાં મુલાકાત થાય છે, તેથી રાજા આનંદમાં હોય છે. પણ અચાનક ત્યાં રાણી આવે છે, અને રાજાને આટલો બધો આનંદ શાનો થયો તે પૂછે છે. ખરી રીતે રાણીને અચાનક આવેલી જોઇ બધાં ગૂંચવાઈ જાય છે. પણ રાજા હોંશિયારી વાપરે છે, અને કહે છે કે, પોતાની પ્રિય નવમાલિકા લતાને મહોર આવવાને લીધે પોતે ખુશીમાં છે. રાણીને એ વાત બરાબર લાગે છે. રાજાની સમજૂતીથી તેને સંતોષ થયો હોવાને કારણે એ પ્રસંગ ત્યાં જ પૂરો થાત, પણ 'અપ્રિય બોલાચાલી' ટળ્યાનો વસંતકને એટલો બધો આનંદ થાય છે કે તે બંને હાથ પહોળા કરી નાચવાની શરૂઆત કરે છે. ખરી રીતે, રાણી આવે છે એવું જાણતાં, રાજા વિદૂષકને ચિત્રફલક સંતાડવા આપે છે. વિદૂષકના નાચવાને લીધે તે નીચે પડે છે, અને તેથી જે છૂપાવવા જેવું હતું તે છતું થઇ

જાય છે. રાણી સ્વાભાવિક રીતે જ ચિત્રફલક વિશે પૂછે છે. વસંતકને પોતાની મૂર્ખતા સમજાય છે. પણ તે ઢાંકપિછોડો કરવાનો પ્રયત્ન કરે છે. તે કહે છે કે મહારાજ પોતાનું ચિત્ર ચીતરવાના હતા. પણ પોતાનું ચિત્ર પોતે ચીતરવું એ કેટલું કઠણ છે ! વસંતક 'સફેદો મારવાનો' પ્રયત્ન કરે તો પણ વાત ઉઘાડી પડી જાય છે, કારણ કે ચિત્રફલક ઉપર રાજા અને નાયિકાના ચિત્રો સાથે સાથે હતાં! વસંતક રાણીને એવું બતાવવાનો પ્રયત્ન કરે છે કે એક જ ચિત્ર છે, પણ રાણી બંને ચિત્રો જોતી હોવાને લીધે તે એનું કહેવું કેવી રીતે માની લે ? વસંતક પોતાની જનોઈના સોગન ખાય છે, અને કહે છે કે સાગરિકાનું ચિત્ર ખરી રીતે રાજાએ ચિતર્યું નથી, પણ એનો શો અર્થ ? વસંતક કેવું ખરુંખોટું બોલી શકે છે તે રાણી બરાબર જાણે છે. વસંતક તેને છેતરવાનો પ્રયત્ન કરે છે તેથી તે ખિજાય છે, અને ગુસ્સામાં ચાલી જાય છે. એક વાવાઝોડું આવ્યું અને ઝાઝું નુકસાન કર્યા વગર ગયું તેને લીધે વસંતક ખુશ થાય છે, પણ જે થયું તે ઠીક ન થયું એમ રાજાને લાગે છે.

રાણીને 'વાવાઝોડું' કહી વસંતક પોતાને એની કેટલી બીક લાગે છે તે પ્રદર્શિત કરે છે. ખરી રીતે વસંતક સ્વભાવે જ બીકણ છે. એક વખત રાજા અને વસંતક ચિત્ર વિશે વાતો કરતા હતા. રાણીની દાસી સુસંગતા તેમની વાતો સાંભળે છે, અને પછી મશ્કરીમાં તે બધી વાતો રાણીને કહી દેવાની ધમકી આપે છે. વસંતક એ ખરું માને છે, અને પોતે ખૂબ ગભરાઈ જાય છે. એટલું જ નહીં પણ સુસંગતાને કોઈ બક્ષિસ આપી એનું મોં બંધ કરવાની રાજાને વિનંતી કરે છે.

યુદ્ધનું વર્ણન સાંભળે તો પણ વસંતક ધ્રુજે છે. વિજયસેનાને તે યુદ્ધનું વર્ણન ટૂંકમાં પતાવવાનું કહે છે. યુદ્ધનું વર્ણન જવા દો. એક વખત બકુલ વૃક્ષ ઉપર એક મેના પોતે સાંભળેલા માણસના બોલ ફરી તેવા જ બોલતી હતી. તે સાંભળી વસંતક ગભરાઈ જાય છે. તેને લાગે છે કે ઝાડ ઉપર કોઈ ભૂત હોવું જોઈએ. રાજા તેને સમજાવે છે, તો પણ એની બીક જતી નથી. પછી વસંતકને પોતાને જ પોતાની ભૂલ જણાઈ આવે છે, ત્યારે તે ખિજાય છે, અને પોતાની લાકડી લઈ મેનાને મારી નાખવા તે ગુસ્સામાં નીકળી પડે છે. જેમ વસંતકનો ભય અવાસ્તવિક છે તેમ તેના શૌર્યનો આવિર્ભાવ પણ એવો જ અસ્થાને હોય છે.

રત્નાવલીનો વસંતક બાઘો અને બાલિશ હોય, તો પણ તે જુડથલ નથી. ઉપર વર્ણવેલા પ્રસંગમાં તેને લીધે મેના નકામી ઉડી ગઈ તેનું રાજાને માઠું લાગે છે, કારણ કે મેના મધુર શબ્દોમાં બોલતી હતી. તેના શબ્દો સાંભળવાની

રાજાને ઉત્કંઠા હતી. વસંતકને આ વાતની જાણ થતાં તે થયેલા નુકસાનની ભરપાઈ કરે છે. મેનાનું ભાષણ હતું તેવુંજ રાજાને તે બોલી બતાવે છે. એમાં બે બેનપણીઓનો પ્રેમસંવાદ આવે છે. રાજાના મનમાં તેથી કુતૂહલ જાગે છે. તે મેનાની શોધમાં નીકળે છે, અને કદલીગૃહમાં આવી પહોંચે છે. ત્યાં તેની સાગરિકા સાથે મુલાકાત થાય છે. આમ વસંતકની ભૂલ ખરી રીતે આનંદનો પ્રસંગ સર્જે છે.

રાજા અને વસંતક જ્યારે મકરંદ ઉદ્યાનમાં હોય છે ત્યારે તેમને કશાકનો અવાજ સંભળાય છે. રાજા માને છે કે એ ભમરાઓનો ગુંજારવ હોવો જોઇએ, પણ એ સ્ત્રીઓના નૂપુરનો ધ્વનિ હોઇ સ્ત્રીઓ ઉદ્યાનમાં આવતી હોવી જોઇએ એવો વસંતક તર્ક કરે છે. સાગરિકા પાસે એક અમૂલ્ય રત્નમાલા હોય છે. તે ઉપરથી તે કોઇ સામાન્ય દાસી નહીં પરંતુ કોઇ અજ્ઞાત રાજકુમારી હોવી જોઇએ એવું તે માને છે. વસંતકનું આ અનુમાન બરાબર હોવાનું જણાય છે. તેથી તેને પોતાની હોંશિયારી વર્ણવવાની એક વધુ તક મળે છે. એક વખત તો વસંતકે મશ્કરીમાં કહેલા શબ્દો ભવિષ્યવાણી જેવા ખરા પડે છે. બીજા અંકમાં, ગુસ્સે થયેલી સાગરિકાનું મન રીઝવવાનો રાજા પ્રયત્ન કરે છે. સાગરિકા જલદી પ્રસન્ન થતી નથી. તે જોઈ વસંતક મશ્કરીમાં કહે છે કે આ તો જાણે બીજી વાસવદત્તા રાણી જ લાગે છે ! પણ વાસવદત્તાનું નામ સાંભળતાં જ રાજા આંચકો લાગ્યો હોય તેમ ગભરાય છે, અને સાગરિકાનો હાથ છોડી દઈ દૂર ઊભો રહે છે. ગેરસમજને કારણે રાજાએ સાગરિકાનો હાથ છોડ્યો હોય તો પણ એ એના ફાયદામાં જ હોય છે, કારણ કે થોડી વારમાં જ ત્યાં વાસવદત્તા આવી પહોંચે છે. જો તે રાજાને પ્રણયારાધન કરતો જોત તો રાજાનું આવી બનત. વંસતકે અજાણતાં મશ્કરીમાં ઉચ્ચારેલા શબ્દોને લીધે એક ભયંકર પ્રસંગ પોતાની મેળે જ ટળે છે એ કાંઈ ઓછું નથી.

કોઈપણ આનંદના પ્રસંગમાં વસંતકને પોતાની ભાવનાઓ દાબી રાખવી કઠણ પડે છે. તે પોતાના આનંદનું પ્રદર્શન કરે છે. શ્રીખંડદાસ નામના જાદુગરના જાદુને લીધે રાજાની પ્રિય એવી નવમાલિકા લતાને મહોર આવે છે, અને તેથી રાણીની માધવી લતા તેની સામે ફિક્કી લાગે છે. વસંતક આનંદમાં આવી જાય છે. તે જાદુગરને અનેક ધન્યવાદ આપે છે.

વસંતોત્સવના પ્રસંગમાં તો વસંતકના આનંદને કોઈ સીમા રહેતી નથી. સુંદર યુવતીઓ હાથમાં પિચકારી લઇ રંગ છાંટે છે. મૃદંગના તાલ પ્રમાણે તેઓ નાચે છે. બધે ગુલાલ છંટાવાને લીધે દિશાઓ લાલ રંગથી ભરાઇ ગઇ છે. વચમાં

જ વારાંગનાઓ પોતાના શરીર ઉપર રંગ પડવાને લીધે આનંદથી ધીમી ચીસો પાડે છે, અને ચોમેર પોતાના કાળા નેત્રકટાક્ષો ફેંકે છે. ઉત્સવની આ મજા વસંતક આંખો ભરી નિહાળે છે, અને રાજાને બતાવે છે ! મકરંદ ઉદ્યાનમાં પણ મલય પવનને લીધે આમ્રમંજરીના રજઃકણ આકાશમાં ઊંચે ઊડે છે, અને તેને લીધે મનોહર ચંદરવો જ જાણે ત્યાં નિર્માય છે. ત્યાં પાછો ભમરાનો ગુંજારવ ચાલુ હોય છે જ, અને કોયલનું કૂજન પણ વચમાં સંભળાય છે. મકરંદ ઉદ્યાને જાણે કોઇ ખાસ મહેમાનના સ્વાગતની તૈયારી ન કરી હોય એવું વસંતકને લાગે છે. આ વર્ણનો, તેમજ સાગરિકાનું તેણે કરેલું વર્ણન વસંતકની સૌંદર્ય-દૃષ્ટિનો અને તેના આનંદી સ્વભાવનો આપણને પરિચય કરાવે છે.

વસંતક રાજાનો ફક્ત મિત્ર નથી. પ્રિયદર્શિકાના વસંતક કરતાં આ વસંતકના મનમાં રાજા વિશે વધુ ભક્તિભાવ જણાય છે. એનો દાખલો આપણને આ નાટકમાં જોવા મળે છે. રાજા આનંદમાં હોય તો વસંતક આનંદિત થાય છે. રાજાની પ્રિય લતાને મહોર આવેલો જોઈ તે રાજાનું અભિનંદન કરે છે. સાગરિકાના મિલન માટેની બધી તૈયારી કર્યા પછી એ આનંદના સમાચાર કહેવા તે રાજા પાસે જાય છે. કૌશાંબીની રાજ્યપ્રાપ્તિ કરતાં સાગરિકાની મુલાકાત રાજાને વધુ આનંદદાયક લાગે છે એ વસંતક જાણે છે. ઉદયન મદન જેવો સુંદર છે એનું વસંતકને અભિમાન છે. તે રાજાના સંદેશા પહોંચાડવાનું જ કામ કરતો નથી. રાજાનો સાગરિકા વિશેનો પ્રેમ સફળ થાય તે માટે તે સાચા દિલથી પ્રયત્ન કરે છે. સાગરિકાને વાસવદત્તાનો વેષ પહેરાવી તેનું ઉદયન સાથે મિલન ગોઠવવાની યુક્તિ મૂળ કાંચનમાલા દાસીને સૂઝી હોય, તો પણ એને સફળ બનાવવામાં વસંતક મહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે. પરંતુ અણીને વખતે સાચી વાસવદત્તા પ્રત્યક્ષ હાજર થાય છે, તેથી આખી યોજના ભાંગી પડે છે એ વાત જુદી. ખરી રીતે વસંતકની એમાં કોઈ ભૂલ હોતી નથી. પણ રાણીને મનાવવી કઠણ હોય છે. તે તો વસંતકને જ આખી યોજનાનો સૂત્રધાર માની બેસે છે. તેનાં હાથપગ બાંધી તેને સીધો કેદખાને તે મોકલી આપે છે.

પોતે બૃહસ્પતિ જેવા હોંશિયાર હોવાનું વસંતકને અભિમાન હતું. રાજા અને સાગરિકાના મિલન માટે રચવામાં આવેલી યોજના સફળ થવી જ જોઈએ એવું તે ખાત્રીપૂર્વક માનતો હતો. પણ દુર્ભાગ્યથી આખી યોજના નિષ્ફળ નીવડે છે. આમ વસંતકને ભાગે નરી નિષ્ફળતા જ આવી હોય તો પણ તેથી કંઈ તેની રાજા વિશેની લાગણીઓ અને તેને મદદ કરવાનાં તેના પ્રયત્નોમાં થોડી ઓછપ આવે છે ? માટે જ કાંચનમાલા દાસી કહે છે, 'જે પ્રમાણે મહામંત્રી યૌગન્ધ-

રાયણુ રાજાના સંધિ અને વિગ્રહ (શાંતિ અને યુદ્ધ) માટે કાળજી લે છે, તે જ પ્રમાણે વસંતક પણુ તેમના જેવી જ, અથવા તેમના કરતાં વધુ કાળજી રાજાના સંધિ (એટલે કે રાજાનું સાગરિકા સાથેનું મિલન) અને વિગ્રહ (એટલે કે રાણી વાસવદત્તા સાથેનેા વિગ્રહ) માટે લે છે !'

આનંદ અને દુઃખના પ્રસંગેામાં વસંતક રાજાને સાથ આપે છે. રાજા સાગરિકાને વધુ ન મળે તે માટે રાણીએ તેને કેદખાનામાં પૂરી હેાવાનું વસંતક સુસંગતા મારફત જાણે છે, ત્યારે તેને દુઃખ થાય છે અને રડવું પણ આવે છે. તેનું મન રત્નમાલા લઇ જવા તૈયાર થતું નથી, પણ પછી સાગરિકાના વિરહમાં આ રત્નમાલા જ રાજાને સાંત્વન આપશે એવું માની તે રત્નમાલા રાજા પાસે લઇ જાય છે.

અંતઃપુરમાં આગ લાગે છે અને સાગરિકા આગમાં ફસાય છે. તે જાણતાં જ રાજા ઉદયન આગમાં કૂદી પડવાની તૈયારી કરે છે. તે વખતે વસંતક રાજાને રેાકવાના બધા પ્રયત્નેા કરે છે, પણ સાગરિકાને બચાવવા સિવાય બીજી કેાઈ વાતનેા રાજાને ખ્યાલ હેાતેા નથી. તે આગમાં કૂદી પડે છે. તે જોઇ રાણી પણ ભાન ભૂલે છે, અને તે પણ આગમાં પડવાની તૈયારી કરે છે. એવે વખતે વસંતક શાંત કેમ બેસી રહે ? તે રાણીની સામે ઊભેા રહી કહે છે, 'રાણીસાહેબ, તમે થેાભેા. હું પહેલાં આગમાં પડું છું, પછી તમે મારી પાછળ આવેા.'

ખરી રીતે અંતઃપુરમાં આગ લાગી ન હતી. જાદુગરે પેાતાની માયાજાળ નિર્માં હતી. તેથા એ બનાવટી આગમાં કેાઈને નુકસાન થતું નથી, અને બધા સહીસલામત બચી જાય છે. પરંતુ વસંતકે એ પ્રસંગમાં રાજા અને રાણી વિશે વ્યક્ત કરેલી પેાતાની ભાવનાએા આપણું ધ્યાન ખેંચે છે.

પ્રિયદર્શિકાના વસંતક કરતાં આ વસંતક વધુ બાલિશ છે. તે તાળીએા પાડે છે, ચપટી વગાડે છે, ચીસેા પાડે છે, નાચે છે. એ બધી ક્રિયાએામાં તેની બાલિશતા જણાઈ આવે છે. તેના આનંદી સ્વભાવને લીધે તેનું સીધુંસાદું અંતઃકરણ વ્યક્ત થાય છે. વસંતકનેા રાજા વિશેનેા મિત્રપ્રેમ બનાવટી નથી. રાજાને મદદ કરતાં વખત આવે તેા તે પેાતાના પ્રાણ આપવા પણ તૈયાર છે. ખરી રીતે તેની વાચાળતાને લીધે તેનેા આદર્શ મિત્રપ્રેમ ઢંકાઈ જાય છે. વસંતક સ્વભાવે સીધેાસાદેા હેાય, તેા પણ તે સામાન્ય નથી.

૧૦ આત્રેય

भोः युष्माकं पुरतोऽहं दास्याः पुत्र्या खलीकृतः । तत् किं मम इह स्थितेन ।

— નાગાનન્દ, ૩

હર્ષના બે વસંતકો કરતાં આત્રેયનો સ્વભાવ જરા જુદો છે. પણ તેની *જાત વિદૂષકની હોવાને લીધે, વિદૂષકની સામાન્ય વિશેષતાઓ આત્રેયમાં પણ* જોવા મળે છે.

આત્રેય બ્રાહ્મણ છે. સ્વાભાવિક રીતે જ ભોજન તેને પ્રિય છે. બપોરે સૂરજ ભગવાન માથા ઉપર આવે ત્યારે આત્રેયના પેટમાં આગ ભભૂકે છે. પણ નાગાનન્દનો નાયક જીમૂતવાહન તાપસવૃત્તિથી રહેતો હોવાને લીધે આત્રેયની સ્થિતિ સૂડી વચ્ચે સોપારી જેવી થઈ છે. તેને મનભાવતું ખાવાનું મળતું નથી. ભૂખ લાગે ત્યારે એને કંદમૂળ ખાવા પડે છે. પરંતુ શાંકુતલના માઢવ્યની માફક એ ફરિયાદ કરતો નથી. પણ તેની કાળજી લેનાર કોઈ હોતું નથી, એ વાત ખરી. પેટમાં ભૂખ લાગી હોય તે વખતે તે શું કુદરતનું સૌંદર્ય નીહાળે ? કે નાયકની વિરહયાતનાઓ જુએ ? જ્યારે નાયકના લગ્ન નક્કી થાય છે, ત્યારે તેને ખૂબ જ આનંદ થાય છે. નાયક તાપસવૃત્તિ છોડી દઈ વૈવાહિક જીવનમાં પ્રવેશે એનો આનંદ તો ખરો જ, પણ તે સાથે વિવાહના નિમિત્તે જરા ધરાઈ ને જમાશે એનો એને વિશેષ આનંદ થાય છે. ઉપરાંત, જમાઈના મિત્ર તરીકે છોકરીવાળાઓ તરફથી તેનો વિશેષ સત્કાર કરવામાં આવે છે. તેને માટે અભ્યંગ સ્નાનની વ્યવસ્થા કરવામાં આવે છે. તેને ભેટ તરીકે સારાં સારાં વસ્ત્રો આપવામાં આવે છે, અને ગળામાં પહેરવા માટે ફૂલોની માળા આપવામાં આવે છે. પરંતુ આ ભેટ વસ્તુઓને લીધે પોતાને મોટી મુશ્કેલીનો સામનો કરવો પડશે એનો આત્રેયને કયાંથી ખ્યાલ હોય ?

બીજા વિદૂષકોની માફક આત્રેય કદરૂપો છે. તે બીકણ પણ છે. વિટ તેને કપિલમર્કટ કહી ગાળ આપે છે. અર્થાત્ તે વાંદરા જેવો હોવો જોઈએ.

આત્રેયમાં સમયસૂચકતા હોય એવું લાગે છે. મલયપર્વતના પ્રદેશમાં તે નાયક સાથે ફરતો હોય છે ત્યાં તેમની નાયિકા સાથે મુલાકત થાય છે. નાયિકા શરમાઈને નાયક સામે આવતી નથી એ આત્રેય જાણે છે. તે આગળ આવી

નાયિકાને મશ્કરીમાં પૂછે છે, 'કેમ બેન, ઘેર આવેલા અતિથિનો શબ્દોથી પણ સત્કાર કરવામાં ન આવે એવી તમારી તપોવનમાંની રીત જણાય છે !'

નાયક મલયપર્વતના પ્રદેશમાં રહેતો હોય છે, તે વખતે તેની નાયિકા સાથે મુલાકાત થાય છે, અને પ્રથમ દૃષ્ટિએ જ એ તેની તરફ આકર્ષાય છે. ત્યાર પછી મિત્રાવસુ પોતાની બેન માટે નાયકને પૂછવા આવે છે, અને તેને પોતાની બેન સ્વીકારવાની વિનંતી કરે છે. પણ આત્રેય નાયકને મિત્રાવસુની વિનંતી ન સ્વીકારવાની સલાહ આપે છે. તેમાં આત્રેયને એકનિષ્ઠ પ્રેમની વધુ કદર હોય એવું લાગે છે, જોકે નાયકના વ્યક્તિગત સુખ વિશેની તેની કાળજી પણ આપણને એમાં જણાઈ આવે છે. એકના પ્રેમમાં પડચા પછી બીજી સાથે વિવાહ કરવામાં આવે તો બંને દુ:ખી થાય, એ આત્રેયનો મત વ્યવહારુ અને યોગ્ય જ છે. પણ નાયકની પ્રેયસી એ જ મિત્રાવસુની બેન હોય છે એનો ખ્યાલ તે વખતે કોઈને હોતો નથી. તેથી ગેરસમજને લીધે નાયક મિત્રાવસુની બેન સાથે વિવાહ કરવાની ના પાડે છે. તેને લીધે નાયિકા નિરાશ થાય છે. તેને મૂર્છા આવે છે. આમ નાયક એક યુવતીના માનસિક આઘાતનું કારણ બને છે. પણ આત્રેય મિત્રાવસુને આ બાબતમાં નાયકના માતાપિતાની સલાહ લેવાની, અને તેમને વિનંતી કરવાની સૂચના કરે છે. આત્રેયની આ વ્યવહારુ બુદ્ધિને લીધે નાયકને માથે કોઈ દોષ આવતો નથી, તેમ જ મિત્રાવસુ અને નાયિકાના મનમાં પાછું આશાનું કિરણ જન્મે છે ।

આત્રેય નાયકનો મિત્ર છે. સંસ્કૃત નાટકોની રૂઢ પદ્ધતિ પ્રમાણે તેણે નાયકને તેના પ્રેમમાં મદદ કરવી જોઈએ પણ નાગાનન્દનો નાયક જીમૂતવાહન તાપસવૃત્તિથી રહે છે. સાંસારિક સુખ કરતાં સંન્યસ્ત અને તપોમય જીવન તેને વધુ પસંદ છે. તેથી આત્રેયને નાયકને તેના પ્રેમમાં મદદ કરવાની ઝાઝી તક મળતી નથી.

છતાં આત્રેય જીમૂતવાહન જોડે ચર્ચા કરે છે. મૃત્યુની વાટ જોતા ઘરડા માતાપિતાની સેવા કરી વખત પસાર કરવામાં તે પોતાનું યૌવન બરબાદ કરી રહ્યો છે એમ આત્રેય કહે છે. પોતાની સામે રહેલ રાજવૈભવનું સુખ અને રાજકારભારની જવાબદારી તરછોડી અહીં વનમાં વૃદ્ધ માતાપિતાની ચરણસેવા કરી જીવન વીતાવવું આત્રેયને પસંદ નથી. પણ, પોતાનું જીવન બીજાને મદદ કરવામાં વીતાવવું એવો જીમૂતવાહને નિશ્ચય કર્યો છે.

જીમૂતવાહન સાથે ચર્ચા કર્યાથી કોઈ ફાયદો થતો નથી એ જાણી આત્રેય નિરાશ થાય છે, છતાં જીમૂતવાહનનું મન સાંસારિક બાબતો તરફ વાળવાના

પોતાના પ્રયત્નો તે ચાલુ રાખે છે. મલયપર્વતના રમણીય પ્રદેશમાં તે જીમૂતવાહન સાથે આવે છે. ત્યાંના સૃષ્ટિસૌંદર્યનું વર્ણન તે અત્યંત રસિકતાથી કરે છે. ચંદનવૃક્ષોની સુગંધ અને નિર્ઝરોના જલકણોની શીતલતા લઈ વહેતો મલયાનિલ પ્રિયાના આલિંગન જેવો આહ્લાદદાયક અને રોમાંચકારક છે. તપોવનના ઘટદાર વૃક્ષોની ગાઢ છાયામાં અનેક પ્રાણીઓ સુખથી બેસી રહ્યાં છે. બીજી બાજુએ યજ્ઞોની આહુતિના સુગંધી ધુમાડાએ આખું વાતાવરણ ભરી દીધું છે. દૂરથી સંગીતના મધુર સ્વર સંભળાય છે. પોતાના મુખમાંના કોળિયા ખાવાનું ભૂલી જઈ હરણો એ સંગીતનો આસ્વાદ માણે છે. આત્રેય ઉત્સાહપૂર્વક આજુબાજુના પ્રસન્ન વાતાવરણનું વર્ણન કરી જીમૂતવાહનનું ધ્યાન તે તરફ દોરવાનો પ્રયત્ન કરે છે, પણ તેની જીમૂતવાહનના મન ઉપર ઝાઝી અસર થતી નથી. 'વાહ ! સરસ' એટલું કહી એ શાંત બેસે છે. કુદરતનું આ સૌંદર્ય એને ન આકર્ષે એ તો ઠીક, પણ જે સૌંદર્યદેવતા ત્યાં મધુર ગીત ગાઈ રહી હતી તેને પણ જોઈને જીમૂતવાહનના દિલ પર પહેલાં તો કોઇ અસર થતી નથી. છેવટે, આત્રેય તેનો હાથ ખેંચીને નાયિકા પાસે લઈ જાય છે. સૌભાગ્યથી, નાયિકાને નજીકથી જોતાં જ તેનું હૃદય પરિવર્તન પામે છે. તે નાયિકાના સૌંદર્યથી આકર્ષાય છે. યૌવનની મીઠી લહરીઓ તેના શરીરને વ્યાપી વળે છે, અને થોડી વાર તે પોતાના માતાપિતાની સેવા અને તપશ્ચર્યા ભૂલે છે. જીમૂતવાહન મલયવતીના પ્રેમમાં પડે છે.

પછી, તેની વિરહયાતનાઓ શરૂ થાય છે. નાયિકાની પ્રાપ્તિ થાય ત્યાં સુધી તેનું મન અસ્વસ્થ રહે છે. તે વખતે તેના મનને સુખ આપવા શું શું કરવું તેનો આત્રેય વિચાર કરે છે. પ્રેમનું પાગલપણું બાજુએ મૂકી ફરી માતા-પિતાની સેવા કરવામાં જીમૂતવાહને પોતાનું મન પરોવવું એવો મૂર્ખ ઉપદેશ તે પહેલાં કરે છે. પણ પછી વિરહયાતનાઓ શાંત કરવા શીતલ સામગ્રીનો ઉપયોગ કરવાનું તેને સૂઝે છે. તે જીમૂતવાહનને ચંદનલતાગૃહમાં લઈ આવે છે. તેનો અગ્નિદાહ શાંત કરવા ત્યાં તે તેને ચંદ્રમણિ શિલા ઉપર બેસાડે છે, અને નાયિકાનું ચિત્ર દોરવા ઉત્તેજન આપે છે. પછી નાયક અને નાયિકાનું મિલન થાય છે. બંને એકબીજાને ચાહતા હોય છે. નાયક નાયિકાનો હાથ હાથમાં લે છે. તે વખતે આત્રેયને વિનોદ કરવાની એક તક સાંપડે છે. તે નાયકને કહે છે 'દોસ્ત, તેં તો પાણિગ્રહણ જ કર્યું ! આ તમારો ગાંધર્વવિવાહ—પ્રેમવિવાહ થયો ! હં હવે છોડ એનો હાથ !'

પણ આત્રેયને આ નાટકમાં મશ્કરી કરી વિનોદ નિર્મવાની અથવા નાયકને તેના પ્રેમસાફલ્યમાં મદદ કરવાની ઝાઝી તક મળતી નથી, કારણકે નાયક—

નાયિકાના વિવાહ તેમનાં માતાપિતા દ્વારા જ નક્કી થાય છે. જીમૂતવાહનના માતાપિતા મિત્રાવસુની વિનંતી સ્વીકારે છે, અને મલયવતીને પોતાની વહુ બનાવે છે. તેથી નાયકના મિત્ર તરીકે આત્રેયને કાંઈ કરવાનું રહેતું નથી. નાયક-નાયિકાના મિલન માટેની કોઈ યોજના કરી પોતાની બુદ્ધિનું પ્રદર્શન કરવા માટે, અથવા તેમની મશ્કરી કરી વિનોદ કરવા માટે આત્રેયને કોઈ તક મળતી નથી. તેથી, આત્રેયના પાત્રને આ નાટકમાં કોઈ સ્થાન નથી.

પણ તેથી કદાચ આત્રેયનું હાસ્યાસ્પદ ચિત્રણ કરવા માટે નાટકકાર પ્રેરાયો હશે. આત્રેયને બીજાની મશ્કરી કરવા માટે કોઇ પ્રસંગ નથી મળતો; પણ દરેક પ્રસંગે તે પોતે હાસ્યનો વિષય બને છે. બધા તેની મશ્કરી કરે છે.

નાયક અને નાયિકાના વિવાહ પ્રસંગે 'જમાઈરાજના મિત્ર' તરીકે આત્રેયનું ખૂબ સન્માન કરવામાં આવ્યું હતું. તેને નવાં વસ્ત્રો ભેટ મળ્યાં હતાં. શરીરે લગાડેલા સુગંધી દ્રવ્યોની સુવાસ તે હજુ માણી રહ્યો હતો. વિવાહમાં મળેલ પુષ્પમાલા તેણે માથે બાંધી હતી. તે ખુશ હતો. અત્યારે તે નાયકને મળવા માટે ઉદ્યાનમાં આવી રહ્યો હતો. પણ ઉદ્યાનમાં પ્રવેશતાં જ તેના શરીર પરના સુગંધી દ્રવ્યોને લીધે, અને માથા પરની પુષ્પમાળાને લીધે, ભમરાઓ તેની તરફ આકર્ષાય છે અને તેને સતાવે છે. આત્રેય ખિજાય છે. પણ તે શું કરી શકે? દુષ્ટ મધુકરોને ગાળો આપીને શું વળવાનું હતું? તેને ખ્યાલ આવે છે કે વિવાહોત્સવમાં કન્યાપક્ષ તરફથી કરવામાં આવેલ સત્કારને પરિણામે તેને આ મુસીબત વેઠવી પડી હતી. પણ તરત જ તેને એક યુક્તિ સૂઝે છે. ભેટમાં મળેલ વસ્ત્ર તે પોતાને શરીરે વીંટાળે છે. પછી એ ભમરાઓ શું કરવાનાં હતાં? પોતાની ચાલાકી ઉપર આત્રેય ખુશ થાય છે.

તે જ વખતે દારૂ પીને મત્ત બનેલ વિટ પોતાની પ્રેયસી નવમાલિકાને શોધતો ત્યાં આવે છે. વિટ ફક્ત મદિરાની સત્તાને માને છે. હરિ, હર જેવા દેવોને પગે પડવા તે તૈયાર નથી. અલબત્ત, ગુસ્સે થયેલી નવમાલિકાને—પ્રેયસીને—મનાવવા તે ગમે તે કરી શકે છે, એને પગે પડી શકે છે. આત્રેય ત્યાં પોતાના શરીરે વસ્ત્ર વીંટાળી ઊભો હતો. વિટ તેને નવમાલિકા સમજે છે, અને તેને આલિંગે છે. તે તેનું પ્રણયારાધન કરે છે. વિટના મુખમાંથી આવતી દારૂની વાસ અને તેણે શરૂ કરેલા આ પ્રેમચાળા આત્રેય સહન કરી શકતો નથી. એક પ્રકારના ભમરાઓના ત્રાસમાંથી તેણે પોતાની જાતને જેમ તેમ બચાવી, તો આ બીજા ભમરાએ તેને હેરાન કર્યો હતો! આત્રેય મૂંઝાઈ જાય છે,

ગભરાઈ જાય છે. પણ દારૂના ઘેનમાં ભાન ભૂલેલ વિટ તો એમ જ માને છે કે હજુ નવમાલિકાનો ગુસ્સો ઊતર્યો નથી. તેની માફી માંગવા તે તેને પગે પડે છે.

આ બાજુ નવમાલિકા પોતાના પ્રિયતમને મળવા ત્યાં આવે છે. શેખરક વિટને તે ચાહે છે. ગુસ્સે થઈ તેણે પૂરી રાત પોતાના પ્રિયતમને વિરહની શિક્ષા કરી હતી. તેને મળવા તે વહેલી સવારે અહીં ઉદ્યાનમાં આવી હતી. પણ ઉદ્યાનમાં વિટને કોઈ બીજી સ્રીને મનાવતો જોઈને તે પાછી ગુસ્સે થાય છે.

આ બાજુ, વિટે કરેલો અતિપ્રસંગ સહન ન થવાને લીધે આત્રેય વિટને 'દારૂડિયો' (મત્તપાલક) કહી ગાળ આપે છે, અને જરા આંખો ખોલી ક્યાં છે નવમાલિકા તે જોવાનું કહે છે. આત્રેયનો અવાજ સાંભળતાં જ નવમાલિકા તેને ઓળખે છે. તે બધી વાત તરત જ જાણી જાય છે. તેને પણ આત્રેયની મશ્કરી કરવાની ઇચ્છા થાય છે. તે પોતાનું ગુસ્સાનું નાટક ચાલુ રાખે છે.

વિટનો નોકર ચેટ નવમાલિકાને જુએ છે, અને પોતાના માલિકને આ બાજુ ખરી નવમાલિકા આવી હોવાનું કહે છે. નવમાલિકા પોતાનો ગુસ્સો ચાલુ રાખે છે. તે જ વખતે આત્રેય વીટાળેલું વસ્ત્ર ફેંકી દે છે, અને તેથી વિટને પોતે આટલી વાર કોને મનાવતો હતો તેની જાણ થાય છે, તેને લાગે છે કે આત્રેયે પોતાને 'બનાવવા' સારું જાણી જોઈને સ્રીનો વેશ કર્યો હોવો જોઈએ. તેથી તે ગુસ્સે થઈ જાય છે. 'કપિલમર્કટ' કહી તે તેને એક ગાળ આપે છે, અને ચેટને સોંપી દે છે. પછી તે નવમાલિકાનું પ્રણયારાધન કરવાની શરૂઆત કરે છે.

વિટ નવમાલિકાનું પ્રણયારાધન કરવામાં મશગુલ હોય છે. થોડીવાર કોઈનું પોતાની તરફ ધ્યાન નથી એવું જોઈ આત્રેય નાસી જવાનો પ્રયત્ન કરે છે, પણ ત્યાં જ ચેટ તેને પકડી પાડે છે. બંનેના ધમપછાડામાં આત્રેયની જનોઈ તૂટી જાય છે. ચેટ આત્રેયને ગળે પોતાનો ખેસ બાંધી બરાબર પોતાની જગ્યાએ ખેંચી આણે છે. પોતાનો નાસી જવાનો પ્રયત્ન નિષ્ફળ નીવડ્યા પછી આત્રેય શાંત થાય છે, અને પોતાને છોડાવવા તે નવમાલિકાને કરગરીને વિનંતી કરે છે. નવમાલિકા એને રોફમાં પોતાને પગે પડવાનું કહે છે. એ સાંભળી આત્રેય ખિન્ન થાય છે. તેનું બ્રાહ્મણનું અભિમાન જાગ્રત થાય છે. તે કહે છે, 'હું રાજાનો મિત્ર, બ્રાહ્મણ, તારા જેવી રાંડને પગે પડું ?' નવમાલિકા હસીને કહે છે, 'જોઈશું કોણ કોને પગે પડે છે !'

પોતાના મનમાં કોઇ યોજના કરી નવમાલિકા વિદૂષકને છોડી દે છે. પછી તે વિટ તરફ વળે છે. પ્રસન્ન થઇ વિટ સાથે તે પ્રેમથી વાતો કરે છે અને કહે છે, 'આ આત્રેય આપણા મહારાજના જમાઈનો મિત્ર છે. તેની સાથે આપણે આ પ્રમાણે વર્તીશું તો મહારાજ આપણા ઉપર ગુસ્સે થશે. તેથી આત્રેયને ત્રાસ આપવાનું છોડી આપણે તેને સન્માન આપવું જોઈએ.'

નવમાલિકાનું કહેવું વિટ માની લે છે. પ્રેયસીની આજ્ઞા પ્રમાણે વિટ આત્રેય પાસે આવી તેની માફી માંગે છે, અને કહે છે, 'માઠું ન માનતો, એ તો 'આપણો' સમજી જરા મશ્કરી કરી, હં!' પણ વિટને આત્રેયે આપેલો 'દારૂડિયો' એ ગાળ મનમાં સાલે છે, અને તેથી તે એને પૂછે છે, 'શું તું મને ખરેખર દારૂડિયો માને છે?' આત્રેય ગમે તે રીતે પોતાનો બચાવ થાય એમ ઇચ્છતો હોઈ કહે છે, 'ના રે, એ તો હું પણ મશ્કરીમાં જ બોલ્યો હતો!' વિટને તેથી સંતોષ વળે છે.

પોતાની પ્રેયસીનું અને આ બ્રાહ્મણનું સન્માન કરવાનો વિચાર કરી વિટ શિલાતલ ઉપર પોતાનો ખેસ પાથરે છે, અને તેના ઉપર તેમને બેસાડે છે. પછી તે દારૂનો પ્યાલો ભરે છે, અંદર ફુલો નાંખી તેને સુગંધિત કરે છે, અને એ પ્યાલો નવમાલિકા સામે ધરે છે. નવમાલિકા એક ઘુંટડો લે છે અને પ્યાલો પાછો આપે છે. પછી વિટ એ પ્યાલો આત્રેય સામે ધરે છે ને કહે છે, 'આ મદિરાનો સ્વાદ હજુ સુધી કોઈએ ચાખ્યો નથી. નવમાલિકાના મુખસ્પર્શથી તેનો સ્વાદ ઓર વધી ગયો છે. એમાં સુગંધ ઉમેરાઈ છે. લે, આનો સ્વાદ લે. આનાથી વધુ હું તારી શી કદર કરી શકું?'

પોતાનું, એક બ્રાહ્મણનું આવું સન્માન થશે એનો આત્રેયને ખ્યાલ ન હતો. એ વિટને પોતે બ્રાહ્મણ હોવાનું યાદ કરાવે છે. વિટ એને પૂછે છે, 'ભલા માણસ, તું બ્રાહ્મણ છે એ અમે કેવી રીતે જાણીએ? તારી જનોઈ ક્યાં છે?' બિચારો આત્રેય! એની જનોઈ ચેટ સાથેના ધમપછાડામાં જ તૂટી ગઈ હતી. એ શું કરે? એ પોતાનું બ્રાહ્મણપણું કેવી રીતે બતાવે? નવમાલિકા કહે છે કે જનોઇ નથી તો કાંઇ નહીં, એક બે મંત્રો તો બોલી બતાવ! પણ આ તો વધારે અઘરું કહેવાય! આત્રેય મંત્રો કયાંથી બોલે? હાજરજવાબી આત્રેય કહે છે, 'તારી દારૂની વાસમાં મારા વેદમંત્રો ઢંકાઇ ગયા છે.' વિટને બરાબર જવાબ વાળ્યો હોય તો પણ બધાની વચ્ચે પોતે ઉઘાડો પડી ગયો એ આત્રેય જાણે છે. પોતે બ્રાહ્મણ હોવાનું સિદ્ધ કરવા આત્રેય પાસે કોઈ સાધન નથી.

છેવટે, આ બ્રાહ્મણ નવમાલિકાના પગે પડે છે. આમ, નવમાલિકા પોતાની વાત ખરી કરે છે.

આત્રેયની આટલી બધી મશ્કરી કરવાની નવમાલિકાને ઇચ્છા ન હતી. તેથી તેની દયાજનક પરિસ્થિતિ જોઇ તે વિટને તેને છોડી દેવાનું કહે છે. તે પોતે આત્રેયના પગે પડે છે, અને તે બ્રાહ્મણ હોવા વિશેની વિટને ખાત્રી આપે છે, અને તેને આત્રેયની માફી માંગવાનું કહે છે. પ્રેયસીની આજ્ઞા પાળતો વિટ દારૂના ઘેનમાં પોતે આત્રેયનો ગુનો કર્યો હોવાનું કબૂલ કરે છે. પછી વિટ અને નવમાલિકા આનંદ માણવા દારૂભઠ્ઠી તરફ ચાલ્યા જાય છે. પોતાનો છૂટકારો થયો તેથી આત્રેય હાશ કરે છે. દારૂડિયાના સ્પર્શને લીધે તે અભડાઇ ગયો હતો. તેથી તે સ્નાન કરી શુદ્ધ થાય છે અને નાયકને મળવા જાય છે.

પણ કમનસીબે આત્રેયની મુશ્કેલીઓ હજુ પૂરી થઈ નથી. કુસુમાકર ઉદ્યાનમાં નાયક, નાયિકા અને દાસી બેઠાં હોય છે. નાયક આત્રેયને મોડું કેમ થયું તે વિશે પૂછે છે. ખરું કારણ કહેવા જેટલો આત્રેય મૂર્ખ નથી. તે ગપ્પું મારે છે કે વિવાહપ્રસંગને નિમિત્તે બધાં સિદ્ધ અને વિદ્યાધરો ભેગા થઈ મદ્યપાન કરતા હતા. તેમને જોતાં રસ્તામાં વખત ચાલ્યો ગયો !

પછી બધા તમાલ વીથી તરફ જાય છે. ચાલવાના પરિશ્રમથી મલયવતી થાકી જાય છે. આત્રેય જીમૂતવાહનનું તે તરફ ધ્યાન દોરે છે. જીમૂતવાહન મલયવતીની પ્રશંસા કરતો કહે છે, 'આવું અસામાન્ય સૌન્દર્ય ઘેરે હોય તો પછી બાગમાં આવવાનો પરિશ્રમ નિરર્થક જ કહેવાય !' નાયકના પ્રેમભર્યા આકર્ષક શબ્દો સાંભળી મલયવતીની દાસી ખુશ થાય છે. આત્રેયને ખિજવવા તે કહે છે, 'સાંભળ્યું ! રાણીસાહેબનું કેવું વર્ણન કરવામાં આવે છે ?' આત્રેય ચિઢાઇને કહે છે, 'કોઈ સ્ત્રીનું સૌન્દર્ય વર્ણવે, તેનાથી આટલું બધું ખુશ થવાનું કોઈ કારણ નથી, સમજ્યાં ? પુરુષમાં પણ સૌંદર્ય નથી એમ કોણ કહે ? પણ ઈર્ષ્યાને લીધે પુરુષનું સૌંદર્ય કોઇ વર્ણવતું જ નથી !'

આત્રેયની મશ્કરી કરવાની એક સારી તક ચતુર દાસીને (એનું નામ પણ ચતુરિકા હોય છે !) સાંપડે છે. તે આત્રેયને કહે છે, 'લો હું આપને વર્ણવું !' દાસીએ વાપરેલા 'वर्णयामि' શબ્દના બે અર્થ થાય છે. આત્રેયને લાગે છે કે દાસી તેનું ચિત્ર ચીતરવાની છે. તેથી તે ખૂબ ખુશ થાય છે. આજ સુધી બધાએ તેના રૂપની મશ્કરી જ કરી હતી. 'આત્રેય લાલ માકડા જેવો છે... એ પેલા માકડા જેવો છે' વગેરે ઉદ્‌ગારો સિવાય તેણે બીજું કાંઇ સાંભળ્યું ન હતું.

વિટે અને ચેટે તેને 'કપિલમર્કટ' કહ્યો હતો તેથી એના દિલને લાગી આવ્યું હતું. તેથી દાસી પોતાનું ચિત્ર ચીતરશે એ કલ્પના જ તેને હર્ષઘેલો બનાવી દે છે. તે દાસીને પોતાનું ચિત્ર દોરવાની ખાસ વિનંતી કરે છે.

દાસી આત્રેયની વાત માને છે. પછી આત્રેયનું કેવું ચિત્ર દોરવું એ પ્રશ્ન આવે છે. દાસી કહે છે, કે વિવાહોત્સવમાં જ્યારે બધા લોકો જાગતા હતા, ત્યારે આત્રેય માત્ર આંખો મીંચી ઝોકાં ખાતો હતો. તે વખતે તે ખૂબ સુંદર લાગતો હતો. આત્રેય જો પાછો એવી રીતે આંખો મીંચી બેસે તો એનું ચિત્ર સારું દોરી શકાય. આત્રેયને એ વાત ગમી જાય છે. ચિત્ર દોરવા માટે આત્રેયની પસંદગી કરવામાં આવી તે માટે જીમૂતવાહન તેને અભિનંદન આપે છે.

પછી, દાસીએ કહ્યા પ્રમાણે આત્રેય આંખો મીંચી બેસે છે. પછી દાસી થોડા તમાલપત્ર લઈ આવે છે, અને તેમને ચોળીને તેનો કાળો રંગ આત્રેયના મોંએ ચોપડે છે ! દાસીએ પોતાની કરેલી નિર્લજ્જ મશ્કરી થોડી જ વારમાં આત્રેયના ધ્યાનમાં આવે છે. તે ખિજાય છે અને પોતાની લાકડી ઉગામી દાસીને મારવા દોડે છે. આત્રેયનું 'રૂપ' જોઇ મલયવતીને પણ હસવું આવે છે. જીમૂતવાહન એને સાથ આપે છે. રાજકુલમાં જ પોતાના ઉપર આવી વીતી અને નાયકે પણ એને પોતાની સમંતિ આપી, એ જોઇ આત્રેયને કોઇને પણ ફરિયાદ કરવાની તક રહેતી નથી. તે નાયકને કહે છે, 'તમારી સામે આ રાંડે જોયું મારું કેવું અપમાન કર્યું ? હવે હું શું કરું ? હું આ ચાલ્યો ?' આત્રેયને ખૂબ ગુસ્સે થયેલો જોઈ દાસી તેને સમજાવવાનો પ્રયત્ન કરે છે. પણ આત્રેય પોતાનું કાળું મોં લઈ જાય છે તે પાછો રંગભૂમિ ઉપર આવતો નથી !

નાગાનન્દમાં વર્ણવેલા વિદૂષકના આ પ્રસંગો હાસ્યકારક હોય તો પણ એની અહીં હદ કરતાં વધારે મશ્કરી કરેલી જણાય છે. હર્ષે વિદૂષકનું આવું મશ્કરીભર્યું પાત્ર શા માટે ચીતર્યું હોવું જોઈએ ? શું તેનો ઉદ્દેશ ફક્ત હાસ્યનિર્માણ કરવાનો હતો ? કે પછી, એમાં કોઈ સામાજિક હેતુ સમાયેલો છે ? વિદૂષકના બ્રાહ્મણપણાની મશ્કરી તો બધા જ નાટકકારોએ કરી છે, પણ અહીં એની હદ આવી ગઇ છે. આત્રેયની જનોઇ તૂટી જાય છે, તેની સામે દારૂનો પ્યાલો ધરવામાં આવે છે, તેનું મોં કાળું કરવામાં આવે છે. હર્ષના જમાનામાં બૌદ્ધધર્મનું પુનરુજ્જીવન થયું તેની અસર અહીં વિદૂષકના પાત્ર ઉપર નહીં થઈ હોય ?

૧૧ વૈખાનસ

विदूषकः- इदानीं प्राप्तराज्यानां अशित्वा पीत्वा तिष्ठताम् ।
दासी- यदा त्वं राजा तदा इदं राजकार्यम् । —કૌમુદીમહોત્સવ, ૫.

રાણી વિજયભટ્ટારિકાએ લખેલા કૌમુદીમહોત્સવ નામના નાટકમાં વિદૂષકનું નામ વૈખાનસ છે. નિપુણિકા નામની દાસી વૈખાનસને પહેલી વાર જોઈ એવું માને છે કે તે દેખાવે વાંદરા જેવો છે અને એનો અવાજ ગધેડા જેવો છે. નિપુણિકાના આ ઉદ્ગારો હાસ્ય નિર્માણ કરે, તો પણ તે દ્વારા વૈખાનસ એક વિદૂષક છે એટલું જ સૂચિત થાય છે.

વિદૂષકની ભોજનપ્રિયતા લેખિકાએ જરા વિસ્તારપૂર્વક વર્ણવી છે. જમીન ઉપર કીંમતી રત્નનો હાર એકઠો થઈ પડયો હતો. વિદૂષકને તે થાળીમાં પિરસેલા ભાત જેવો લાગે છે. બીજા અંકમાં તે એકલો જ આમતેમ ફરતો હોય છે. કોઈ તેની તરફ ધ્યાન આપતું નથી. સૈનિકોની છાવણીમાં જેમ કોઈ મહેમાનની કદર ન થાય, તેમ પોતાની પણ અહીં કોઈને કદર નથી એમ વૈખાનસને લાગે છે. પછી તે દાસીને જુએ છે, ત્યારે ભૂખ્યાને જમણ માટેનું આમંત્રણ મળ્યાનો આનંદ તે અનુભવે છે. ત્રીજા અંકમા નાયક નાયિકાનું ચિત્ર દોરવામાં મશગુલ હોય છે. પણ તેની બાજુમાં વૈખાનસ ભૂખથી વ્યાકુળ થયેલો જણાય છે. પાંચમાં અંકમાં, ઉદ્વિગ્ન બનેલ નાયક મનને આનંદ આપવા કયાંક જવા માટે વૈખાનસને કહે છે, ત્યારે કાલિદાસના માણવક પ્રમાણે તે એને રસોડામાં જવાની વાત કરે છે. નાયકને પોતે ગુમાવેલું રાજ્ય ફરી મળે છે. તે વખતે વૈખાનસ તેને જૂનું પ્રેમ પ્રકરણ ભૂલી જઈ, હવે રાજ્યપ્રાપ્તિના આનંદમા ખાઈ પી મજા કરવાનો ઉપદેશ આપે છે. તેથી નિપુણિકા તેને કહે છે કે જો તું રાજા થાય, તો મને લાગે છે કે તું ખાવાપીવા સિવાય બીજો કોઈ રાજ્ય કારભાર સંભાળે જ નહીં !

વૈખાનસ બીકણ છે. વીંટાળેલું ચિત્રફલક તેને સાપ જેવું લાગે છે અને તેથી તે ગભરાય છે. તે દાસીથી પણ ગભરાય છે. એક વખત તે દાસીને પોતાનું ચિત્ર દોરવા કહે છે, પણ દાસી તો એને ખંખેરી નાંખે છે. વૈખાનસ બિચારો ગભરાઈ જાય છે, અને દાસીને ખુશ કરવા તેને રત્નહાર ભેટ આપે છે.

નાયકનો સહચર હોવાને લીધે વૈખાનસને તેને વિશે સહાનુભૂતિ હોવા છતાં તે નાયકની મશ્કરી કરવાનું છોડતો નથી. નાયક પોતાનું રાજ્ય ગુમાવે છે, અને પછી વખત જતાં એક છોકરીના પ્રેમમાં પડે છે. વૈખાનસ કહે છે કે 'જેમ કોઈ આંધળો કૂવામાં પડે તેમ આ થયું કહેવાય.' વૈખાનસ નાયકની આ અવસ્થા ત્રાસદાયક માને છે. નાયિકાએ નાયકનું ચિત્ર દોર્યું હોય છે. નાયક તે એકચિત્તથી જોતો હોય છે. વૈખાનસ એને કહે છે કે, 'તમે ચિત્રમાંની કલા ઉપર મુગ્ધ થયા છો કે પોતાના સૌંદર્ય ઉપર ?' નાયક વિરહની યાતનાઓ સહન કરી શકતો નથી. તેના શોકોદ્ગાર સાંભળી વૈખાનસ કહે છે, 'એકલા પડેલા શિયાળ જેવી આ ચીસો હવે બંધ કરો. જરા મારી સાથે પણ બોલો'.

વૈખાનસ નાયકની મશ્કરી કરે તો પણ એને નાયક વિશે સહાનુભૂતિ છે. જમીન ઉપર પડેલો રત્નહાર લેવો એ ચોરી છે એમ સમજી તે પહેલા લેતો નથી, પણ નાયકે આગ્રહ કર્યો પછી તે લઈ લે છે. પોતે નાયિકાની દાસીને રત્નહાર શા માટે આપે છે એનું સમાધાનકારક કારણ તે નાયકને આપે છે. નાયિકાનું ચિત્ર દોરવા તે નાયકને પ્રોત્સાહન આપે છે, પોતાના પ્રેમ વિશે નાયકને બોલવાની ફરજ પાડી તેના મનનો ભાર એ હળવો કરે છે. નાયકનું મન બહલાવવા તે એને ઉદ્યાનમાં લઈ જાય છે. છેલ્લા અંકમાં, રત્નહાર જોઈ નાયકની આંખમાં આંસું આવી જાય છે. વૈખાનસ તેને સાંત્વન આપતો કહે છે, 'સજ્જન માણસોની કથા કોઇપણ માણસનું દિલ પિગળાવવા સમર્થ છે. એના અલંકારો જોતાં માણસની આંખમાં આંસુ આવે એ સ્વાભાવિક છે.' અંતે નાયકના પ્રેમને સફળતા મળે છે. પોતાના સદ્ભાગ્ય ઉપર નાયકનો વિશ્વાસ બેસતો નથી. વૈખાનસ એને કહે છે, 'અરે તારા શરીરના આ રુંવાટાં ખડાં થાય છે એ તો તું માને છે કે નહીં ?' નાયક વૈખાનસના ખોળામાં માથુ મૂકી સૂઈ જાય છે એ નાટકમાંનો ઉલ્લેખ નાયક અને વિદૂષકની પરસ્પર મૈત્રીની દૃષ્ટિએ નોંધવા જેવો છે.

નાટકના કથાવિકાસમાં વૈખાનસ કોઇ મહત્ત્વનો ભાગ ભજવતો નથી, પણ કથાવસ્તુમાં એને કોઈ સ્થાન નથી એવું નથી. તે ઘણાં નાનાં કામો કરે છે. નાયકની ધાત્રી વિનયંધરા પરિવ્રાજિકાનો વેશ લઇ નાયિકાના પરિવારમાં સામેલ થાય છે. વિનયંધરાને મળવાનો મહત્ત્વનો કામગીરી વૈખાનસને સોંપવામાં આવી હતી. ઝાઝા પ્રયત્નો કર્યા વગર જ તેની વિનંયધરા સાથે મુલાકાત થાય છે. પોતાનું કામ સફળ થયાનો વૈખાનસને આનંદ થાય છે, અને લોકો પોતાને મૂર્ખ માનતા હોય તો પણ પોતે સ્નાતક થયો હોય, કૃતકૃત્ય થયો હોય, એવો આનંદ તે અનુભવે છે. પોતાને મળેલો રત્નહાર તે નાયિકાની દાસીને

આપે છે. તેથી નાયક અને નાયિકા વચ્ચે એક પ્રકારનું બંધન નિર્માણ થાય છે. તેવી જ પરિસ્થિતિ ચિત્રલેખની બાબતમાં થાય છે. નાયકની પ્રેમવિહ્વલતા તે નાયકની ધાત્રીને સમજાવીને કહે છે, અને તેથી તેની પાસેથી ચિત્રલેખ લઇ નાયકને આપી આવે છે. એટલું જ નહીં પણ ધાત્રી તરફથી તે નાયકને સાંત્વન આપી ધૈર્ય રાખવાનું કહે છે. તે નાયકને નાયિકાનું ચિત્ર દોરવા પ્રેરે છે. તેને લીધે નાયિકા વિશેની નાયકની પ્રેમભાવના દૃઢ થાય છે, અને આમ અપ્રત્યક્ષ રીતે વૈખાનસ નાયકને મદદ કરે છે. નાયિકાનું મન વળાવવાનું કામ ધાત્રીને કરવાનું હોય છે. પણ એક જ ચિત્રફલક ઉપર, નાયિકાએ દોરેલા નાયકના ચિત્ર પાસે હવે નાયકે નાયિકાનું ચિત્ર દોર્યું હોવાને લીધે, એ ચિત્રલેખ નાયક અને નાયિકાના મિલનનું પ્રતીક બને છે. તે જ પ્રમાણે રત્નહારને પણ પ્રેમચિહ્નનું મહત્ત્વ પ્રાપ્ત થાય છે. વૈખાનસ પુરોહિત પાસેથી હાર લઇ આવે છે, અને તે નાયકને આપે છે, આમ નાયકના પ્રેમ સાફલ્યમાં વૈખાનસ મહત્ત્વની કામગીરી બજાવે છે.

અભિજાત નાટકોમાં જણાઈ આવતાં વિદૂષકોની તુલનામાં વૈખાનસનું પાત્ર તદ્દન ફિક્કું લાગે છે. કાલિદાસના માણવક અને માઢવ્યની માફક વૈખાનસ ભોજનપ્રિય છે. તેમણે કરેલા વિનોદની તે પુનરાવૃત્તિ કરે છે. વૈખાનસ મૂર્ખ છે. પણ તેની મૂર્ખતાનો ઉપયોગ હાસ્યનિર્મિતિ માટે અથવા તો કથાવિકાસ માટે થઈ શકયો નથી. નાયક વિશે તેના મનમાં લાગણીઓ હશે, પણ તેની ભાવનાઓમાં કયાંયે ઉદાત્તતા જણાતી નથી. 'પ્રતિજ્ઞાયૌગન્ધરાયણ'માં કારાવાસમાં રહેલા ઉદયનની મુલાકાત લેવાનું મહત્ત્વનું કામ યૌગન્ધરાયણ વસંતકને સોંપે છે, અને તે એ કામ બહુ કુશળતાથી કરે છે. અહીં અમાત્ય મંત્રગુપ્ત નાયકની ધાત્રીને મળવાનું કામ વૈખાનસને સોંપે છે પણ તે માટે વૈખાનસને કોઈ કષ્ટ વેઠવાં પડતાં નથી. મનને આનંદ આપી મુક્તહાસ્ય નિર્માણ કરનારું વિદૂષકનું બાઘાપણું, અથવા આપણને આશ્ચર્ય પમાડે એવી એના વિનોદબુદ્ધિ આપણને વૈખાનસમાં જોવા મળતી નથી. સંસ્કૃત નાટકોની રૂઢિ પ્રમાણે નાયકને એક વિદૂષક મિત્ર હોવો જોઈએ એ નિયમાનુસાર વૈખાનસનું પાત્ર ચિતરવામાં આવ્યું છે.

૧૨ કપિંજલ

ईदृशं राजकुलं दूरे वन्द्यतां यत्र दासी ब्राह्मणेन समं प्रतिस्पर्धां करोति ।
तदद्यप्रभृति निजवसुन्धराब्राह्मण्याः चरणशुश્રूषकः भूत्वा गृहे एव स्थास्यामि ।

—કર્પૂરમંજરી, ૧

રાજશેખરના પ્રાકૃત સટ્ટકમાં વિદૂષક 'કપિંજલ બ્રાહ્મણ' તરીકે ઓળખાય છે. તેના નામ ઉપરથી, તેના માંકડા જેવા લાલ ચહેરાનો આપણને ખ્યાલ આવે છે. અર્થાત્ વિદૂષક વાંદરા જેવો કુરૂપ છે. પરંતુ કપિંજલ પોતાના રૂપ વિશે જે ઉલ્લેખો કરે છે, તે પ્રમાણે તેને લાંબી દાઢી અને સૂપડા જેવા મોટા કાન હોય એવું લાગે છે. નાટકમાં એકવખત, પાંજરામાંનો પોપટ તેને તેની ચોટલી ખેંચી કાઢવાની ધમકી આપે છે. તે ઉપરથી તેને બ્રાહ્મણ જેવી ચોટલી હોવી જોઇએ એમ કહી શકાય.

'બ્રાહ્મણ ભૂખથી વ્યાકુળ થાય, તો તે લાડવાના સ્વપ્નાં દેખે' એવું કપિંજલ માને છે. સિંધુવારનાં ફૂલો તેને દૂધપાકમાં રંધાયેલા ભાતના નરમ દાણા જેવા લાગે છે, અને જૂઈના ફૂલોને તે ભેંસનાં દૂધની ઉપમા આવે છે. રાણી વિશે બોલતાં એક વખતે તે દૂધ અને છાશનો ઉલ્લેખ કરે છે. આ ઉલ્લેખો કપિંજલની ભોજનપ્રિયતાના નિદર્શક છે.

કપિંજલે અધ્યયન કરી અક્ષરોને નકામો ત્રાસ આપ્યો હોય એવું લાગતું નથી. અર્થાત્ પોતાની વિદ્વત્તાની લાંબી-મોટી વાતો તો તે હંમેશા કરતો જણાશે. તેના સસરાના સસરા એક પંડિતને ઘેર પુસ્તકો ઊંચકવાનું કામ કરતા હતા ! વિચક્ષણા નામની દાસીએ એનું પાણી બરાબર માપી લીધું છે. જેમ ત્રાજવાની આડી દાંડી ઉપર વજનની નિશાનીઓ હોતી નથી તે જ પ્રમાણે કપિંજલમાં વિદ્વત્તા નથી એમ સમજવું ! દાસી કહે છે કે જો કપિંજલનો વિદ્વત્તા સાથે કોઈ સંબંધ હોય તો તે આડકતરી રીતે, કશાકના અન્વયે આવ્યો હોવો જોઈએ, પ્રત્યક્ષ નહીં. એ સાંભળી કપિંજલ ચિડાય છે, અને કહે છે કે એના જેવા 'અકાલજલદ' નામના કુળમાં જન્મેલાને બુદ્ધિ અન્વયથી જ, એટલે કે વંશપરંપરાગત વારસામાં જ મળતી હોય છે. પણ એ ઉપરથી બંનેમાં લડવાડ

આમે છે. કપિંજલ પોતાની વિદ્વત્તા, પોતાની કવનશક્તિ પુરવાર કરવા તૈયાર થાય છે. કસ્તૂરી કોઇ દિવસ ગામડામાં કે નિર્જન વનમાં વેચાતી નથી, અને સોનાની કસોટી સોનીના પથ્થર સિવાય બીજે કયાંય થતી નથી એ કપિંજલ બરાબર જાણે છે. છતાં 'કૂવામાં હોય તો જ હવાડામાં આવે' એવો આત્મ-વિશ્વાસ તેના મનમાં હોવાને લીધે તે રાજા અને રાણી સમક્ષ પોતાના જ્ઞાનની પરીક્ષા આપવા તૈયાર થાય છે.

કપિંજલ અને વિચક્ષણા નામની દાસી વચ્ચે કાવ્યહરિફાઇ યોજવામાં આવે છે, અને બંનેએ વસંતઋતુનું વર્ણન કરી બતાવવું એવું નક્કી કરવામાં આવે છે. કપિંજલના મિત્ર તરીકે રાજાએ તેના પક્ષમાં રહેવું જોઈએ એવી કોઈ અપેક્ષા કરે, તો પણ કપિંજલને એ બાબતમાં નિરાશ જ થવું પડે છે. કારણ કે, વિચક્ષણાની કવિતા વધુ સુંદર હોવાનું રાજા પોતે કબૂલ કરે છે. કપિંજલ ખિજાય છે, અને પોતાના ઉપર બળે છે. કપિંજલ પાસે કોમળ શબ્દો વાપરવાની શક્તિ છે, પરંતુ તેણે તે શક્તિ નકામા વિષયો ઉપર ગેરવ્યાજબી રીતે ખર્ચી નાખી છે, એવું વિચક્ષણા માને છે, પણ કપિંજલનું તેથી જરાયે સમાધાન થતું નથી. તે દાસીને ગાળો આપે છે. દાસી પણ તેને વળતું પરખાવે છે. આમ બંનેમાં પરસ્પર ગાળોની આપલે થાય છે, અને તે મારામારીમાં પરિણમે છે. કપિંજલ દાસીને તેના કાન ખેંચી કાઢી મોં રંગી નાખવાની ધમકી આપે છે તો દાસી તેને તેના હાથ તોડી નાંખવાની ધમકી આપે છે. છેવટે કપિંજલ ત્રાસી જાય છે, અને પોતાની ફજેતી થયેલી જોઈ રાજકુળમાં પોતા ઉપર આવેલા ખરાબ દિવસો વિશે શોક કરે છે. તે કહે છે, 'દારૂ અને પંચગવ્ય જો એક જ વાસણમાં રાખવામાં આવતાં હોય, દાસી અને બ્રાહ્મણોને જો બરાબર લેખવામાં આવતાં હોય, તો તે રાજકુળમાં બધે ગોટાળો ચાલતો હોવો જોઈએ. એવા રાજકુળને તો દૂરથી જ નમસ્કાર ! એના કરતાં તો ઘેર બેસી બૈરીના પગ દાબવા શા ખોટા ?'

કપિંજલ ખાલી જોશમાં બોલતો નથી. રાજા અને રાણીને નમસ્કાર કરી તે પોતાનો રસ્તો પકડે છે. તે જોઇ રાણીને દુઃખ થાય છે. કપિંજલ ન હોય તો રાજમહેલમાં શાની મજા ! રાણી કપિંજલને વિનવી પાછો બોલાવવાનો પ્રયત્ન કરે છે, પણ દાસીને તેમાં કોઈ અર્થ જણાતો નથી. કપિંજલ પણ દૂરથી જ મોટેથી કહે છે. 'હું નહીં આવું ! રાજમહેલમાં જો વિદૂષક જ જોઈતો હોય, તો દાસીને જ દાઢી અને લાંબા કાન ચોંટાડો, અને નીમો એને વિદૂષકની

જગ્યાએ !' આમ દાસી અને વિદૂષકની લડવાડ અંતે વિદૂષકની ફજેતીમાં પરિણમે છે. એ પ્રસંગે વિદૂષક પાછો ફરતો નથી. પણ પછી, કોઈ બીજે પ્રસંગે તે પાછો ફરે છે. અને પછી દાસી જોડે એ એવું વર્તન કરે છે કે કોઈને ખ્યાલ પણ ન આવે કે એક દિવસ એમની લડવાડ જામી હતી.

રાજા કર્પૂરમંજરીના પ્રેમમાં પડે છે. અને એક મિત્ર તરીકે કપિંજલ તેને મદદ કરવા તૈયાર થાય છે. તે દાસી ઉપર વિશ્વાસ રાખતો નથી, કારણ કે દાસીને કોઇને છેતરવાની, અથવા કોઇની મશ્કરી કરવાની ટેવ છે એવું તે માને છે. પણ એક વખત દાસી તેને 'મશ્કરીને વખતે મશ્કરી અને કામને વખતે કામ' કરવાની ખાત્રી આપે છે. ત્યારે તે દાસી સાથે ફરી એક થઈ જાય છે. અને બંને મળીને રાજા અને કર્પૂરમંજરીના મિલન માટેની યોજના ઘડે છે. આમ બંને વચ્ચે સમાધાન થયા પછી વિચક્ષણા અને તેની મોટી બેન કાવ્યકલામાં પોતા કરતાં શ્રેષ્ઠ હોવાનું કપિંજલ પોતે જ કબૂલ કરે છે, એટલું જ નહીં પણ વિચક્ષણાને 'પૃથ્વી પરની કાવ્યદેવતા' અને સુલક્ષણાને 'ત્રિલોકમાંની કાવ્યદેવતા' એવા વિશેષણો તે આપે છે.

પોતાના ધંધાને અનુસરીને કપિંજલ ઘણીવાર રાજાની મશ્કરી કરે છે. ત્રીજા અંકમાં રાજા એકલો પોતાની પ્રેયસી વિશે સ્વગત બોલતો હોય છે તે સાંભળી કપિંજલ તેને પૂછે છે કે, 'બૈરીનો દબાયેલો હોય એમ શું મનમાં ને મનમાં બબડે છે?' પછી રાજા એને પોતાનું સ્વપ્ન કહે છે, ત્યારે કપિંજલ તેને એના કરતાં સવાયું અને દીર્ઘસૂત્રી સ્વપ્ન વર્ણવે છે. આથી રાજાને ખાલી કિલ્લાઓ બાંધવાનો કોઈ અર્થ નથી એ વાતનો ખ્યાલ આવી જાય છે.

આમ કદાચ કોઈ પ્રસંગે કપિંજલ રાજાની મશ્કરી કરે તો પણ એકંદરે તેની વૃત્તિ રાજાને મદદ કરવાની છે. દાસીની મદદ લઈ, તેમ જ પોતાની હિંમત ઉપર તે રાજાને પ્રેમપ્રાપ્તિમાં સારી મદદ કરે છે. તે જાદુગરને ખુશ કરી, કર્પૂરમંજરીને તેના દેશમાંથી લઈ આવવાનું તેને કહે છે. રાણીના કહેવા પ્રમાણે તે કર્પૂરમંજરીને પોતાની વાત કહેવા ઉત્તેજન આપે છે. પોતાના ખેસની ગડી કરી તેને આસન તરીકે બેસવા આપે છે. દાસીની સૂચના ધ્યાનમાં લઈ તે રાજાને મરકતશિલાતલ પાસે લઈ આવે છે. ત્યાં ઝુલા પર હીંચકા ખાતાં રાજાને કર્પૂરમંજરી નિહાળવાનું સુખ પ્રાપ્ત થાય છે. થોડી વાર પછી તે રાજાને તમાલવૃક્ષ પાછળ લઈ જાય છે. ત્યાંથી રાજા કર્પૂરમંજરીને વધુ પાસેથી જોઈ શકે છે. ઝેરીલી રાણીને બાજુએ મૂકી રાજા અને કર્પૂરમંજરીના મિલન માટે કપિંજલે

કરેલા પ્રયત્નો ખરેખર પરાક્રમ જેવા જ હતા. જ્યારે રાજા કપિંજલને તે બદલ ધન્યવાદ આપે છે, ત્યારે કપિંજલ ડાહ્યાની માફક કહે છે, 'એ ઘરડી બિલાડીને (રાણીને) આપણે છાશ પિવડાવીએ તો પણ એ તો માને છે કે પોતે દૂધ જ પીએ છે!'

પ્રેમનું વર્ણન કરવા માટે અથવા પ્રેયસી સાથે સંબંધ વધારવા માટે કપિંજલ રાજાને ઉત્તેજન આપે છે. તે વખતે તેની વાચાળતાને કોઈ મર્યાદા રહેતી નથી, અને તેના જેવા બ્રાહ્મણને અથવા વિદૂષકને શોભે એવાં જ વાક્યો તે બોલે છે. પરંતુ કપિંજલ પાસે કવનશક્તિ હોય એ તેની મૂર્ખતા અને વિદૂષકી ભૂમિકા સાથે વિસંગત છે. રાજા અને કર્પૂરમંજરીનું અથવા તેમની પ્રેમવિહ્વલતાનું અત્યંત કાવ્યમય સુંદર વર્ણન તે કરે છે. ચંદ્રોદયનું અને ઉત્સવ નિમિત્તે કરવામાં આવેલ નાટ્યપ્રયોગનું વર્ણન કરવાનું કામ તેને સોંપવામાં આવે છે. તેના વર્ણનોમાં આકાર છે, વિસ્તાર છે. એક વખતે કપિંજલ પોતે જ રાજાને સૂત્રકાર અને પોતાને તેના ભાષ્યકાર સાથે સરખાવે છે.

રાજા માટે તે નોકરના પણ કામો કરે છે. રાજાનો પ્રેમજ્વર શાંત કરવા તે 'શીતલ સામગ્રી' લેવા જાય છે. બંધ જગ્યાએ નાયિકા જ્યારે પરસેવાથી રેબઝેબ થાય છે ત્યારે તે તેને પવન નાંખે છે. રાણીએ કર્પૂરમંજરીને કેદખાનામાં નાખી હોવાનું તે પોતે કહેવા જાય છે.

રાણી કર્પૂરમંજરીને કેદખાનામાં પુરી તેના ઉપર કડક નજર રાખે છે ત્યારે તેનું અને રાજાનું મિલન કેવળ જાદુગરની કરામતને લીધે જ થાય છે. તે જ પ્રમાણે એ બંનેના વિવાહ પણ જાદુગરને લીધે જ થઇ શકે છે. છતાં નાયક અને નાયિકાના સંબંધો વધારવામાં કપિંજલ અને દાસીએ તેમને ખૂબ મદદ કરી હોય છે, એ કબૂલ કરવું જોઈએ. વિદૂષકની મદદ કેટલી અમૂલ્ય છે તેનો રાજાને બરાબર ખ્યાલ છે. તે કહે છે, 'મારું કામ બીજો કોણ કરી શકે ? ચંદ્ર વિના સાગરમાં ભરતી કોણ આણી શકે?' છેવટે જ્યારે રાજા અને કર્પૂરમંજરીના લગ્ન થાય છે ત્યારે કપિંજલ ગોરપદ સંભાળે છે. રાજા તેને દક્ષિણા તરીકે સો ગામ ઈનામ આપે છે.

પરંતુ રાજાનો પ્રેમ સફળ કરવામાં, લગ્ન વખતે ગોરપદ સંભાળવામાં, અથવા કાવ્યમય સુંદર વર્ણનો કરવામાં કપિંજલે પોતાની યોગ્યતા પુરવાર કરી

હોય, તો પણ તે જન્મજાત વિદૂષક હોય એવું આપણને જરાયે લાગતું નથી. બાકીના નાટકમાં તો નાયકના સામાજિક જીવનમાંના તેના એક મિત્ર તરીકે, અથવા તો રાજાના સહાયક તરીકે તે કામ કરતો જણાય છે. વિદૂષક રાજાનો મિત્ર અને સહાયક હોય છે એમાં શંકા નથી, પરંતુ પહેલાના નાટકોમાં વિદૂષકની આ પ્રકારની દ્વિવિધ ભૂમિકા બે ભાગોમાં વહેંચાયેલી આપણને જણાતી ન હતી. અર્થાત્ કપિંજલ આ નાટકમાં કેવળ વિદૂષકનો ધંધો કરતો હોય એવું લાગે છે. તેને લીધે તેના વિનોદમાંની મજા મારી ગઈ છે.

૧૩ ચારાયણ

ही हो भो एते खलु पण्डिता अलीकविकल्पैः विस्मृतफला इव मर्कटा मूलमलभन्तः पल्लवग्राहिणो भवन्ति । मूर्खाः पुनः पनसवनपालका इव मूलमनुसरन्तः फलं प्राप्नुवन्ति । —વિદ્ધશાલભંજિકા, ૨.

ચારાયણ દેખાવે સાવ વિદૂષક જેવો છે. ટાપલા જેવા કાન હોવાને લીધે તે વાંદરા જેવો લાગે છે, તે રાજાને કેલિકૈલાસ નામના ક્રીડામંદિરમાં લઈ જાય છે. ત્યાં અનેક ચિત્રો હોય છે. તે પૈકી એક ચિત્રમાં પાંજરામાં એક વાંદરો પકડાયેલો ચિતરવામાં આવ્યો હતો. વિદૂષક રાજાને એ ચિત્ર બતાવે છે, ત્યારે રાજા કહે છે, 'દોસ્ત આ તારુ જ ચિત્ર લાગે છે!' તે સાંભળી વિદૂષક ખિજાય છે, અને દુર્જનોનાં વચનો તરફ આપણે ધ્યાન ન આપવું જોઇએ એમ કહી પોતાનું મોં બીજી બાજુ ફેરવે છે. પરંતુ આ પ્રસંગ ઉપરથી આપણને ચારાયણનું રૂપ કોના જેવું છે તેનો ખ્યાલ આવી જાય છે. બીજા એક પ્રસંગે તે પોતાને માથે ટાલ હોવાનું કબૂલ કરે છે.

ચારાયણ બ્રાહ્મણ છે. રાજા એક દિવસ સ્વપ્નમાં એક સુંદર યુવતી જુએ છે. ત્યારે ચારાયણ પોતાની જનોઈ ઉપર હાથ રાખી તેને તેનું સ્વપ્ન ખરું થાય એવો આશીર્વાદ આપે છે. બ્રાહ્મણ હોવાને લીધે ચારાયણને ભોજનમાં ખાસ રુચિ છે. છતાં નાટકમાં તેના ખાઉધરાપણાનો જાણી જોઈને કોઈ ઉલ્લેખ કરવામાં આવ્યો નથી. પરંતુ તેના બોલવામાં વિવિધ ખાદ્યપદાર્થોના ઉલ્લેખો આવે છે. (૧) રાજાને પ્રેમનું રહસ્ય જાણવા માટે પ્રયત્ન કરવો પડશે એવું તેને લાગે છે. તે કહે છે કે રસ કાઢવો હોય તો ગોટલા સાફ કરવા જ પડે. (૨) પાકી જવાને લીધે ફાટી જનાર દાડમ પ્રમાણે તેનું હૃદય કુતૂહલથી ફાટી જતું હતું. (૩) સ્વપ્નમાં જોએલી સુંદરીને આમંત્રણ આપવા નીકળેલા રાજાને ચારાયણ સ્વપ્નમાં લાડવા જોવાને લીધે આખા ગામને જમણનું નોતરું આપનાર માણસની ઉપમા આપે છે.

દક્ષિણામાં મળતી ભેટ સ્વીકારવા તે હંમેશા તૈયાર હોય છે. વિવાહપ્રસંગે રાજા વરરાજાનો વેશ ચડાવી પ્રસાધન કરી સજ્જ થયા પછી, જે વસ્ત્રો તથા સુગંધી દ્રવ્યો વધે છે તે ચારાયણ લઇ જાય છે. ઉપરાંત રાજાના મિત્ર તરીકે વિવિધ વસ્તુઓની ભેટ મળવાની તે આશા રાખે છે.

પોતે અભણ હોઈ પોતાને લખતાં કે વાંચતા આવડતું નથી એમ તે કહે છે. તે કદાચ ખરું હશે. ચારાયણનું પોતાનું જયારે બીજું લગ્ન થાય છે, ત્યારે તે મૌનવ્રત પાળે છે. રાજા તેને કાંઇક પૂછે છે. તે વખતે તે જમીન ઉપર કાંઈક લખી જવાબ આપે છે. તે જોઈ રાજા કહે છે. 'મને અઢાર લિપિઓ આવડે છે, પરંતુ હું તારા અક્ષર ઓળખી શકતો નથી !' તાડપત્ર ઉપર લખેલો કાવ્યમય પત્ર તે રાજા પાસે વંચાવે છે. તેથી ચારાયણને લખતા વાંચતા નહીં આવડતું હોય એવું લાગે છે. પ્રેમમાં પડયા પછી રાજા રાણીને ભૂલી જવાનો પ્રયત્ન કરે છે. ચારાયણ તેને ભણેલો પાઠ ભૂલી જનાર આળસુ વિદ્યાર્થીની ઉપમા આપે છે. તે પોતે કેટલો વિદ્વાન છે એ કહેવાની જરૂર નથી.

ચારાયણ બીકણ હોય એવું બનાવે છે. સ્ફટિકની ભીંત પાછળ અવાજ સંભળાય છે, ત્યારે ત્યાં કોઈ ભૂત–પિશાચ હશે એવું એને લાગે છે. એનો ભય ટાળવા તે રાજાને પોતાની ચોટલીને ગાંઠ મારી આપવા કહે છે. ચાલતાં ચાલતાં તેઓ પેલી ભીંત પાસે આવી પહોંચે છે, અને ધ્યાન ન હોવાને લીધે તેઓ ભીંત સાથે અથડાય છે. ભીંત સ્ફટિકની હોવાને લીધે તેમને અથડાવાનું કારણ જણાતું નથી. ચારાયણને ત્યાં કોઈ અદૃશ્ય ભૂત હશે એવું લાગે છે. તેથી પોતાની લાકડી ઉગામી તે પોતાનું શૌર્ય બતાવવાનો પ્રયત્ન કરે છે. એવામાં ત્યાં કોઈ બોલતું હોય એવો અવાજ સંભળાય છે, ત્યારે ત્યાં કોઈ બ્રહ્મરાક્ષસ હશે એવું તેને લાગે છે, કારણકે એ યોનિમાંના જીવોને રાત પ્રિય હોય છે એ તે જાણે છે. ખરી રીતે ત્યાં ભૂતબૂત હોતું નથી પરંતુ સ્ફટિકની ભીંત પારદર્શક હોવાને લીધે બધો ગોટાળો વળે છે.

વિદૂષકના બધા ગુણો ચારાયણમાં જોવા મળે છે. તે કુરૂપ છે. તે બ્રાહ્મણ છે. મફતીયા ખાવા મળતું હોવાને લીધે મસ્ત બનેલ બ્રાહ્મણોમાં જણાતી અશિક્ષિતતા તેનામાં છે. ખાઉધરાપણું અને દક્ષિણા મેળવવાની લાલચ પણ તેનામાં જણાય છે. તે બીકણ છે, બડાઈખોર. છે. ઉપરાંત, સામાન્ય રીતે વિદૂષકને બૈરી હોવાનો ઉલ્લેખ જણાતો નથી, પરંતુ ચારાયણ વિવાહિત અને બચરવાળ છે.

ચારાયણ વિદૂષકગીરી બરાબર કરે છે. તે રાણીએ કરેલી મશ્કરીનો ભોગ બને છે. એક વખતે રાણી અને મેખલા નામની દાસી રાજમહેલમાંના એક નાના છોકરાને નવોઢાની માફક શણગારે છે, અને ચારાયણનું તેની સાથે લગ્ન કરવાનું કાવત્રું રચે છે. નાટકના નાયક વિદ્યાધરમલ્લના દરબારમાં મૃગાંકવર્મા નામનો રાજા હોય છે. તેના પુરોહિતની કન્યાનો વિવાહ કરવાનો હોય છે, અને તે માટે

ચારાયણને વિનંતી કરવામાં આવે છે. છોકરીનું નામ અંબરમાલિકા હોઈ તેના માતાપિતાના નામ અનુક્રમે મૃગતૃષ્ણિકા અને શશશૃંગ હોય છે. વિદૂષકની મશ્કરી કરવા ખાતર આખી યોજના ઘડી હોવાનું ઝટ નાયકના ધ્યાનમાં આવે છે. પરંતુ કન્યા વિશે 'બધી માહિતી' મેળવી હોવા છતાં ચારાયણને તેનો ખ્યાલ આવતો નથી. તે લગ્ન માટે તૈયાર થાય છે. વરરાજાની માફક પોતાને શણગારે છે. પછી લગ્નવિધિ શરૂ થાય છે. મંત્રોચ્ચાર કરતી વખતે વધૂ બનેલો છોકરો ભૂલથી પોતાનો ઉલ્લેખ પુલ્લિંગમાં કરે છે, પણ ચારાયણને કાંઈ ખટકતું નથી. તે વધૂની ભૂલ સુધારવાનો પ્રયત્ન કરે છે, અને વધૂએ પોતાનો ઉલ્લેખ સ્ત્રીલિંગમાં કરવો એવી શિખામણ આપે છે. છેવટે, એ છોકરો જ્યારે ગભરાઈને ઘૂંઘટ ફેંકી દે છે, ત્યારે ચારાયણના ભેજામાં આખી વાત ઊતરે છે! પછી તે ખૂબ ગુસ્સે થાય છે અને રાણીને અને દાસીની છોકરી મેખલાને—કે જેમણે આ બાજી ઘડી હોય છે—ગાળો આપે છે, પણ કાંઇ વળતું નથી. બધા એની હાંસી ઉડાવે છે. આખરે એ ત્યાંથી ચાલ્યો જાય છે, અને નવમાલિકાકુંજની પાછળ શરમાઈને નીચી ડોક કરી ઊભો રહે છે.

પરંતુ હર્ષના આત્રેયની માફક ચારાયણ બાઘો નથી. રાણી અને દાસીએ કરેલી મશ્કરીનું વેર વાળવાનો તે વિચાર કરે છે. તરત જ તેને એક યુક્તિ સૂઝે છે. રાજમહેલમાંની સુલક્ષણા નામની દાસીને તે વિશ્વાસમાં લે છે, અને આખું કારસ્તાન રચે છે. તેની બાજી આ પ્રમાણે હોય છે.—રાતને વખતે સુલક્ષણાએ પ્રમોદવનમાં કેસરવૃક્ષની પાછળ સંતાઈ જવું. પછી, મેખલા ત્યાંથી પસાર થાય ત્યારે તેણે અંધારામાં ગણગણતા આવાજમાં બોલવાની શરૂઆત કરવી. મેખલાનું એ અવાજ તરફ ધ્યાન જશે. તે વખતે, 'તારું વૈશાખસુદ પૂનમને દિવસે મોત નીપજશે' એવી સુલક્ષણાએ ઘોષણા કરવી. મેખલા એ અવાજ અને ઘોષણા સાંભળી ગભરાઈ જશે. ઝાડ પાછળ કોઈ ભૂત હશે એમ માની, બે હાથ જોડી ભૂતની તે પ્રાર્થના કરશે. તે વખતે સુલક્ષણાએ ફરી પેલા ગણગણતા અવાજમાં કહેવું કે ગાંધર્વવેદમાં નિષ્ણાત હોય એવા કોઈ બ્રાહ્મણની સન્માન સાથે વિધિપૂર્વક પૂજા કરી, એના પગે પડી, એના બે પગ વચ્ચેથી જો એ પસાર થાય તો એનું મોત ટળે.

ચારાયણે રચેલી બાજી સફળ થાય છે. જ્યારે એ પ્રસંગ બને છે ત્યારે મેખલા સાથે રાણી હોય છે. તે પણ એ બનાવટથી છેતરાય છે. મેખલા રાણીના પરિવારમાંની દાસી હોવાને લીધે તેના ઉપરનું સંકટ ટાળવા ભૂતે કહેલી વિધિ કરવાની રાણી તૈયારી કરે છે. પરંતુ ગાંધર્વવેદમાં નિષ્ણાત એવો બ્રાહ્મણ ક્યાંથી

મળે ? રાજા એમને ખાત્રી આપે છે કે ગાંધર્વવેદમાં ચારાયણ નિષ્ણાત છે. પછી મેખલા ચારાયણની સન્માન સાથે પૂજા કરે છે, અને હાથ જોડી એના પગે પડે છે. ચારાયણ મોટા અવાજે કહે છે, 'એના જેવો ગાંધર્વવેદમાં નિષ્ણાત બ્રાહ્મણ જાતે હાજર હોય તો કોઈ ભૂતની છાતી નથી કે એ મેખલાનો વાળ વાંકો કરે !' તેથી બધાને હિંમત આવે છે. આખી વિધિ કહ્યા પ્રમાણે પૂરી કરવામાં આવે છે. મેખલા ચારાયણના બે પગ વચ્ચેથી પસાર થવા લાગે છે. ચારાયણને એટલો બધો આનંદ થાય છે કે એ મોટેથી બબડવાની શરૂઆત કરે છે, 'ઓહો ! હું તો મદનના રથ ઉપર આરૂઢ થયો છું ! અંતઃપુરની ક્રીડાદાસી કેવી મારા પગ વચ્ચે ફસાઈ ગઇ ! મને છેતરીને મારું લગ્ન કરાવવું હતું કેમ ? મેખલા ! જે કર્યું એનો બદલો !'

આખી પરિસ્થિતિનો મેખલાને ખ્યાલ આવે છે, અને તે રડવાની શરૂઆત કરે છે. રાણી પણ શરમાઇ જાય છે, તે ગુસ્સે થાય છે. 'બિચારીની આવી નિર્લજ્જ મશ્કરી કરવાનું કોઈ કારણ ન હતું.' એમ તે કહે છે. પણ ચારાયણ કહે છે કે રાજાના મિત્ર એવા મારી તમે ગમે તેવી મશ્કરી કરી શકો, તો તમારી મેખલાની હું એવી મશ્કરી કેમ ન કરી શકું ?' રાણી અને બીજી સ્ત્રીઓ ખૂબ ગુસ્સે થાય છે અને ખૂબ બળે છે. પણ ચારાયણને તેની કાંઈ પડી નથી. એ તો પોતાના વિજયોન્માદમાં જ મશગૂલ છે.

ચારાયણ ઝેરીલો છે. એને ગુસ્સે થતાં વાર લાગતી નથી. રાજાના વિવાહ-પ્રસંગે પોતાને ભેટ મળવી જોઇએ એમ તે કહે છે. દાસી કહે છે કે, 'તેને તો જરૂર ભેટ મળવી જોઇએ—અર્ધચંદ્ર !' ચારાયણ તેથી પાછો ખિજાય છે, અને ગુસ્સામાં કહે છે કે, 'રાજમહેલમાં તમારા જેવી દાસીઓનાં મોં તો હું એવા કરી નાંખું કે તમારા ધણીને જોતાં શરમ આવે. શું સમજો છો ?' એક દાસી કહે છે ચારાયણ દુર્વાસા જેવો કોપિષ્ઠ છે. ચારાયણનો સ્વભાવ જોઈએ તો દાસીનું કહેવું બરાબર લાગે છે. ખરી રીતે વિદૂષકમાં આટલો બધો કોપ હોય એ એક અશ્ચર્યની વાત કહેવાય. પોતાની મશ્કરી થયા પછી કોઈ ગુસ્સે થાય એ સ્વાભાવિક છે, પણ તેનો બદલો લેવા માટે કારસ્તાન રચવું એ વિદૂષકની વિશેષતા નથી. શકાર જેવા ઝેરીલા ખલપુરુષનું ચિત્રણ હાસ્યકારક રીતે કરી શકાય. તે પોતાના વેરનો બદલો લઈ શકે. પણ ચારાયણ શકાર જેવો ખલપુરુષ નથી. તે વિદૂષક છે.

પણ જો આપણે ચારાયણનું પાત્ર ઝીણવટથી તપાસીએ તો તેનું વિદૂષકપણું નકલી લાગે છે. તે વિદૂષક હોવાનું નાટક કરે છે. સ્વપ્નમાં જોયેલી સ્ત્રીને ઉદ્દેશીને

રાજા ભાવવિવશ બની જ્યારે પ્રેમોદ્‌ગાર કાઢે છે ત્યારે ચારાયણ તેની મશ્કરી કરે છે. પ્રેમઘેલો રાજા પોતાની જાત પરનો કાબૂ ગુમાવે છે અને અથડાતો અથડાતો ચાલે છે. ત્યારે ચારાયણ તેને ભાર ખેંચતા બળદની ઉપમા આપે છે. રાજા પોતાના જ વિચારોમાં એક ઠેકાણે સ્તબ્ધ ઉભો રહે છે ત્યારે ચારાયણ કહે છે કે 'ઝાડ જેવા એક ઠેકાણે ઉભા રહી તમે વધવાના હોવ તો હું આ ચાલ્યો' ! મેખલાનું વેર વાળવા તે જે અસભ્ય યુક્તિ રચે છે તે જોઈ રાણીની આંખમાં આંસુ આવે છે. રાણીને રડતી જોઈ રાજાને લાગી આવે છે, પણ ચારાયણ કહે છે કે, 'રડવા દો એમને. કાંઈ હિરામાણેક નથી વહેતાં આંખમાંથી !' મૃગાંકાવલીને પુરુષનો વેશ પહેરાવી કુવલયમાલાનું તેની સાથે લગ્ન કરવામાં આવે છે. તેથી રાજા કુવલયમાલા સાથે સંબંધ વધારતાં સંકોચ અનુભવે છે, પણ ચારાયણ એને કહે છે, 'એમાં સંકોચ શાનો ? સાળાની વહુ એ આપણી પણ અડધી વહુ થાય !' ચારાયણની જીભ એટલું જ કહી બંધ થતી નથી. જ્યારે કુવલયમાલાના લગ્નનું પોલ બહાર ફૂટે છે અને એનું ખરું લગ્ન રાજા સાથે થાય છે ત્યારે ચારાયણ રાજાને કહે છે કે, 'કુવલયમાલા હવે તારી અડધી હતી તે પૂરી વહુ બની છે !'

આમ ચારાયણે આખા નાટકમાં જ્યાં ત્યાં પોતાનું ડહાપણ ડહોળ્યું હોય તો પણ તેના મુખમાંથી ઘણી વખત સુંદર વાક્યો પણ નીકળે છે. રાજા નાયિકા સામે પહેલી વાર જતાં ગૂંચવાય છે, પણ ચારાયણ કહે છે, કે 'ચંદ્ર પોતાના શીતલ કિરણો પાથરવાની શરૂઆત કરે એટલે રાત પોયણાં ક્યાં સુધી બીડાઈ રહે ?' નાયિકા સાથે પ્રેમ કરતી વખતે રાણી તરફ પણ ધ્યાન રાખવાની રાજાને સલાહ આપતાં તે રાજાને 'આજે રોકડા કાલે ઉધાર' નું મહત્ત્વ સમજાવે છે. તે કહે છે કે 'આજે મળનારી તિત્તિરી આવતી કાલે મળનારી સુંદર ઢેલ કરતાં વધુ મહત્ત્વની છે.' બીજા અંકમાં નાયિકાને મળવા માટે તે રાજાને પ્રોત્સાહન આપે છે. તે વખતે તે કહે છે કે, 'ચંદ્રકાંતમણિની ઢીંગલી ચંદ્રને જોયા પછી પીગળ્યા વિના રહે જ નહીં !' ત્રીજા અંકમાં નાયિકાના વધુ આકર્ષણને લીધે રાજા રાણી તરફ બેદરકાર બને છે, એમાં ચારાયણને રાજાની ભૂલ જણાય છે. તે રાજાને ભણતર વિશે નિષ્કાળજી કરનાર આળસુ વિદ્યાર્થી સાથે સરખાવે છે. એક વાર તે રાજાને કહે છે, 'કાપણી કર્યા વગર ખેતરમાં નવું અનાજ પાકે નહીં', કસ્તૂરીમૃગ હમેશા કુમળા પાન ખાવા માટે વનોમાં દૂર દૂર ફરે છે. તેને નાનાશા ખેતરમાં પૂરી રાખ્યે શું થાય ?' આમ ચારાયણ વાચાળ હોય તો પણ ઘણી વખત એના બોલવામાં ડાહપણભર્યો અર્થ સમાયેલો આપણને જણાય છે.

રાજાના મિત્ર તરીકે ચારાયણ હંમેશા તેની સાથે રહે છે. રાજા પ્રેમમાં પડે છે, ત્યારે તે રાજાને વિવિધ સ્થળે લઈ જાય છે. પરંતુ રાજાના પ્રેમપ્રકરણમાં એ કોઈ પ્રત્યક્ષ મદદ કરતો નથી. જે પ્રમાણે નાયિકાપ્રાપ્તિ માટે તે રાજાને કોઈ ખાસ મદદ કરતો નથી, તે જ પ્રમાણે પોતાની મૂર્ખતાને લીધે રાજાના પ્રેમમાં બાધા આણવાનું અને તેથી નાટકકારની કથા વિકસાવવાનું વિદૂષકી કામ પણ તે કરતો નથી. રાજાના સહચર તરીકે તે હંમેશા રાજા સાથે રહેતો હોય તો પણ નાટકમાંની તેની ભૂમિકા રૂઢિગત છે. તેણે કરેલો વિનોદ અથવા તેણે ઉચ્ચારેલાં ડહાપણભર્યાં વાકયો મૌલિક લાગતાં નથી. તેનું કામ ધંધાદારી વિદૂષક જેવું લાગે છે. એની આજુબાજુ ગૂંથવામાં આવેલા પ્રસંગો પણ નાટકકારે જાણી જોઈને ઊભા કર્યા હોય એવા લાગે છે. કેવળ હાસ્ય નિર્માણ કરવા ખાતર એ પ્રસંગોની યોજના થયેલી લાગે છે. નાટક સાથે તેમનો કોઈ પ્રત્યક્ષ સંબંધ નથી.

ચારાયણની મૂર્ખતા પણ નકલી લાગે છે. મૂર્ખતાનો એ ઢોંગ કરે છે. પોતે ભણ્યો નથી. પોતે નિરક્ષર છે એવું બતાવવાનો એ પ્રયત્ન કરે છે. તેનું બોલવું–ચાલવું ડાહ્યા માણસો જેવું, ભણેલા માણસ જેવું લાગે છે. કુદરતનું તે કાવ્યમય વર્ણન કરે છે, એટલું જ નહીં પણ અનુભવ અને અર્થ અથવા ભાવ અને રસને અનુસરીને તે વિવિધ વૃત્તોની રચના પોતાના કાવ્યમાં કરે છે. રાજા સાથે તે સંસ્કૃત કાવ્યમાં બોલે છે. તેથી રાજાને પણ આશ્ચર્ય થાય છે અને એ કહે છે, 'વાહ ! તને સંસ્કૃત પણ આવડતું લાગે છે !' ચારાયણ ધર્મશાસ્ત્રમાંના વચનો ટાંકે છે. મૂળ અવતરણ એ પ્રાકૃતમાં બોલતો હોવાને લીધે મૃગાંકવર્માનો કંચુકી તેને હસે તો પણ ચારાયણે આપેલું અવતરણ કોઈપણ ભૂલ વિનાનું, શુદ્ધ હોય છે. રાજા પોતે ચારાયણ ગાંધર્વવેદમાં નિષ્ણાત હોવાની ખાત્રી આપે છે. મેખલા પાસેથી તે ગાંધર્વવેદવિચક્ષણ તરીકે સન્માન પ્રાપ્ત કરે છે. રાજાના વિવાહ પ્રસંગે એ નાચે છે અને ગાય છે. એની એ ક્રિયા મૂર્ખાઈભરી હોય તો પણ એનું નાચવું અથવા ગાવું સાવ મૂર્ખાઈભર્યું નથી. ટૂંકમાં, ચારાયણ મૂર્ખતાનું નાટક કરે છે. બાઘાપણું એ તેના ધંધાનો એક ભાગ બને છે. વિદૂષકી વેશ પહેરી લોકોની મજામાં, લોકોને આનંદ આપવામાં તે જીવનનો આનંદ અનુભવે છે. તે કહે છે 'આ જગતમાં ડાહ્યા માણસો નકામી મોટી મોટી કલ્પનાઓ કરે છે. તેથી તેઓ વાંદરાની માફક ઝાડના ફળ નહીં પણ ફક્ત પાન જ મેળવે છે. પણ મૂર્ખાઓ પપનસની વાડીના રખેવાળની જેમ મૂળ સાથે સંબંધ ધરાવે છે, અને તેથી તેઓ ઝાડનાં ફળ મેળવે છે.'

આ નાટિકામાં આપણને ચારાયણ વિશે જે માહિતી મળે છે તે પ્રમાણે ચારાયણ વિવાહિત છે. તે પોતાની બ્રાહ્મણીની કાળજી રાખે છે. તે બચરવાળ છે. કદાચ રાજદરબારમાં તેની વિદૂષક તરીકે નિમણૂક થઈ હોવાને લીધે પોતાના ધંધાને અનુસરીને તે વિદૂષકનાં કામો કરતો હોવો જોઈએ. પણ તેને લીધે તેની વિદૂષકની ભૂમિકામાંની મૌલિકતા મારી ગઈ છે. તેનો વિનોદ, તેની મૂર્ખતા, તેનું ડહાપણ કૃત્રિમ લાગે છે. બીજાનું વેર લેવાની વૃત્તિ આપણને તેમાં જોવા મળે છે. બીજાની અથવા પોતાની નિર્દોષ મશ્કરી કરી નિર્મળ આનંદ નિર્માણ કરનાર જન્મજાત વિદૂષકમાં આપણને જે ઉદાત્ત ખેલદિલી જોવા મળે છે, તે આ વિદૂષકમાં જોવા મળતી નથી. પોતાના બુદ્ધિવૈભવને લીધે ગૌતમે પ્રાપ્ત કરેલું સ્થાન ચારાયણ મેળવી શકે તેમ નથી. તે પ્રમાણે તે શકાર જેવો દુષ્ટ બની શકે તેમ પણ નથી. પોતાની મશ્કરી થાય તો પણ આનંદિત રહેવાની શકારમાં જણાતી વૃત્તિ પણ આપણને તેમાં જણાતી નથી. ચારાયણ મશ્કરો છે, પણ તેને બીજાએ કરેલી પોતાની મશ્કરી પસંદ નથી. ચારાયણમાં જણાઈ આવતી આ વિસંગતિ વિનોદી પાત્રને પોષનારી વિસંગતિ નથી. રાજશેખરના આ વિદૂષકનો મૂળ પાયો કાચો છે.

૧૪ કર્પૂરસુંદરીમાંનો વિદૂષક

एष सम्प्राप्तः भर्ता समं ब्राह्मणविटेन । –કર્ણસુંદરી, ૪

બિલ્હણે લખેલ કર્ણસુંદરીમાં વિદૂષકને કોઈ વિશિષ્ટ નામ આપવામાં આવ્યુ નથી. તે બ્રાહ્મણ છે એ વિશે શંકા નથી. રાજા અને રાણી તેનો ઉલ્લેખ આદર સાથે કરતા ન હોય, તો પણ તેઓ તેને બ્રાહ્મણ તરીકે ઓળખે છે. આ વિદૂષક પરણેલો છે. તેની પત્નીનો ઉલ્લેખ બ્રાહ્મણી તરીકે કરવામાં આવ્યો છે.

વિદૂષકની કેટલીક વિશેષતાઓ આ વિદૂષકમાં જોવા મળે છે. તુમુલ યુદ્ધનું વર્ણન સાંભળી તે ધ્રુજે છે. ભોજન અને દક્ષિણાનો તેને લોભ છે. એક વખત રાણી ગુસ્સે થઈ જાય છે. તેનો ગુસ્સો શાંત થયા પછી તે વિદૂષકને લાડવા મોકલે છે. તેથી વિદૂષક ખુશ થઈ જાય છે.

રાજા અને નાયિકાનો પ્રેમ સફળ કરવા માટે રાણીનું મન વળાવી તેની અનુમતિ મેળવવા વિદૂષક તેને સ્વસ્તિવાચનની એટલે કે લાડવાની છાબડી મોકલવાનો નિર્ધાર કરે છે. રાજા અને નાયિકાના લગ્નપ્રસંગે તે સ્વસ્તિવાચનની માગણી કરે છે. ઉપરાંત, રાજાના જૂનાં ઘરેણાં તો તેને મળે છે જ !

વિદૂષક બાઘા જેમ વર્તે છે અને મૂર્ખાની જેમ બોલે છે. રાજા એક દિવસ સ્વપ્નમાં એક વિદ્યાધરસુંદરીને જુએ છે. તેના સૌંદર્યથી તે આકર્ષાય છે. અને વિરહમાં ઈતર વખતે સુખ આપનારો બાગ તેને સંતાપદાયક લાગે છે. રાજા વિદૂષકને આ વાત કહે છે, ત્યારે વિદૂષક કહે છે, 'ઓહ ! તમને બાગનો ત્રાસ થાય છે ?......તો પછી, બાગનું આપણે શું કરીશું ?' એક વખત તે રાજાને કહે છે કે, 'બધા લોકો સુંદર સ્ત્રીના મોં સામે જોઈ બોલવાનું છોડી દઈ, એની તિરછી નજર શા માટે પસંદ કરે છે એ કાંઈ આપણને સમજાતું નથી !'

નાયિકા પોતાની બેનપણીને પોતાના પ્રેમની વાત કહે છે. તે વખતે તેમની સામે હાજર થવાની સૂચના વિદૂષક રાજાને કરે છે. રાજાને વિદૂષકે કરેલી સૂચના મૂર્ખાઈભરેલી લાગે છે, અને તેથી તે વિદૂષક તરફ ધ્યાન આપતો નથી. ઘણી વખત વિદૂષકનું વર્તન બાલિશ લાગે છે. રાજા ભાવવિવશ થઈ, એને કંઈ પૂછવા જાય, ત્યારે તે પોતાના જ આનંદમાં મશગુલ થઈ ખાલી ચપટીઓ જ

વગાડે છે. રાજા યુદ્ધમાં વિજય મેળવે છે તે સમાચાર મળતાં જ વિદૂષક આનંદથી નાચવાની શરૂઆત કરે છે. રાજા વિદૂષકને મૂર્ખ કહે છે તે ખોટું નથી.

પરંતુ વિદૂષકની બાલિશતા અને મૂર્ખતા કૃત્રિમ લાગે છે. વિદૂષકનો ધંધો કરતો હોય તેમ એ બધાં કામો કરે છે. એનો એક દાખલો આપણે જોઈએ. સામાન્ય રીતે વિદૂષક દાસીથી ગભરાય છે, અને બને ત્યાં સુધી એ એને ટાળવાનો પ્રયત્ન કરે છે. પણ એક વખત તે દાસીને કમળતંતુ અને કેળનાં પાન ઢાંકીને લઈ જતી જુએ છે. વિદૂષકને ટાળવાનો તે પ્રયત્ન કરે છે. પણ વિદૂષક તેને પકડી પાડે છે. એ એને ધમકાવે છે. દાસી ગમે તેવા જવાબો આપે છે, પણ વિદૂષક ઝટ એણે પાલવ તળે સંતાડેલી વસ્તુઓ બહાર કાઢે છે. પછી દાસીને સીધી રીતે કબૂલ કરવું પડે છે કે નાયિકા પ્રેમજ્વરથી પીડાતી હોઈ તેને માટે આ શીતલસામગ્રી આવશ્યક છે. આમ વિદૂષક દાસી પાસેથી નાયિકાનું પ્રેમરહસ્ય જાણી લે છે. પછી દાસી એને બધી વાત છાની રાખવા વિનંતી કરે છે.

વિદૂષક કદાચ કોઈ વખત રાજાની મશ્કરી કરે તો પણ એને મદદ કરવાનું તે ભૂલતો નથી. તે રાજાને પોતાનું પ્રેમપ્રકરણ જરા બાજુ પર મૂકી પહેલાં રાણીને ખુશ કરવાની સલાહ આપે છે. તે રાજાને કહે છે કે, "તું રાણી સાથે મીઠા શબ્દો બોલે, અથવા તેને પગે પડે તો તે તારા ઉપર ખુશ થાય. પણ મને તો એ 'દુષ્ટ બ્રાહ્મણ' કહે છે. એ બધું વેર મારી ઉપર વાળશે."

'કર્ણસુંદરી પણ રાજાને ચાહે છે' એ સમાચાર જ્યારે તે રાજાને કહે છે ત્યારે રાજા અત્યંત આનંદિત થાય છે, એનો વિદૂષકે કહેલી વાત ઉપર વિશ્વાસ બેસતો નથી. ત્યારે વિદૂષક કહે છે કે, આ 'પ્રેમમાં પડેલા માણસોનાં માથાં ફર્યાં લાગે છે. પ્રત્યક્ષ પુરાવો આપીએ તો પણ એમને વિશ્વાસ બેસતો નથી !' પછી રાજાનો પોતાની વાત ઉપર વિશ્વાસ બેસે તે માટે તે પોતાની બ્રાહ્મણીના પગના સોગંદ ખાય છે.

આમ, વિદૂષક રાજાની થોડી મશ્કરી કરે, તો પણ તે રાજાને મદદ કરવાની તેની હંમેશની તરકીબો યોજે છે. તે રાજાને બાગમાં લઈ જાય છે. મદનોદ્યાન અને તરંગશાલા એ બે શીતસ્થાનો પાસે તે રાજાને લઈ જાય છે. બીજા અંકમાં તે રાજાને લીલાવનમાં લઈ જાય છે. ત્યાં સરોવર પાસે રાજા કર્ણસુંદરીને મળે છે. ત્રીજા અંકમાં તે રાજાને સંકેતસ્થાને લઈ જાય છે.

વિદૂષક પહેલેથી જ રાણી વિશે સાવધાન રહે છે. રાજાને તે રાણી આવ્યાની વખતસર સૂચના કરે છે. રાણીના આગમનનું અમંગળ ભવિષ્ય વર્તાવનાર

આ [illegible] ઉપર રાજા ખિજાય છે, પણ વિદૂષકની સૂચનાને લીધે જ પછીનો અપ્રિય પ્રસંગ ટળે છે. ત્રીજા અંકમાં રાજા અને કર્ણસુંદરીના મિલન વખતે રાણી અચાનક ત્યાં આવી પહોંચે છે. તે આવશે એવો તે વખતે રાજાને કે વિદૂષકને બંનેને ખ્યાલ હોતો નથી. છેલ્લા અંકમાં રાણી રાજાના લગ્નની યોજના કરે છે. વિદૂષક રાજાને રાણી કહે તેમ કરવા કહે છે. રાણીનો ભાણો બરાબર કર્ણસુંદરી જેવો લાગતો હતો. તેને સ્ત્રીવેશ પહેરાવી રાજાના એની સાથે લગ્ન કરી રાજાની ફજેતી કરવાનો રાણીનો વિચાર હતો. વિદૂષક બધી વાત પહેલેથી જાણી જાય છે. તે રાજાને ફક્ત રાણીની બધી વાત માન્ય કરવાની સલાહ આપે છે.

વિદૂષક રાજા માટે ઘણાં નાનાં કામો કરે છે. દાસી પાસેથી નાયિકાના પ્રેમજ્વરની વાત તે કુશળતાથી જાણી લે છે. કર્ણસુંદરીએ લખેલો પ્રેમપત્ર તે રાજાને આપવા જાય છે. રાજાને તે પ્રેમમાં પ્રોત્સાહન આપે છે. રાજાની પ્રેમદશાનું અથવા બાગમાં કુદરતના સૌંદર્યનું તે કાવ્યમય વર્ણન કરે છે. તે જ પ્રમાણે તે રાજાના અનેક નાનામોટાં કામો કરી અપેક્ષાનુસાર રાજાને મદદ કરે છે

પણ રાજાની પ્રેમસફળતાનું અથવા તેના કર્ણસુંદરી સાથેના વિવાહનું શ્રેય વિદૂષકને મળી શકે તેમ નથી. રાજા અને કર્ણસુંદરીના મિલન માટેના પ્રસંગો વિદૂષકે યોજ્યા નથી. રાજાને પ્રેમપ્રકરણમાં મદદ કરવાનો નકામો ધંધો કર્યાનો રાણીએ તેના ઉપર મૂકેલો આક્ષેપ બરાબર નથી. પોતાના ભાણા સાથે રાજાનું લગ્ન કરવાનું રાણીએ રચેલું કાવત્રું નિષ્ફળ નીવડે છે, પણ એનું શ્રેય પણ વિદૂષકને આપી શકાય એવું નથી. રાણીના ભાણાને પલાયન કરી એની જગ્યાએ ખરી કર્ણસુંદરી હાજર કરવાની વ્યવસ્થા મહામંત્રી કરે છે. રાણીએ કાવત્રું રચ્યું હોઈ તે નિષ્ફળ કરવા માટેનાં કોઈ પગલાં ભરવામાં આવ્યાં છે એટલું જ બહુ તો વિદૂષક જાણતો હોવો જોઈએ.

આમ, અહીં વિદૂષકે રાજાને તેના પ્રેમપ્રકરણોમાં કોઈ વિશેષ મદદ કરી છે અથવા તે વિશે કોઈ યોજના ઘડી છે. એમ કહી શકાય નહી. તે વિદૂષક હોવા છતાં તેના સંવાદોમાં અથવા કાર્યોમાં વિદૂષકી વિનોદ જણાતો નથી. ખરી રીતે તે વિદૂષક હોય તો પણ રાજાના એક સામાન્ય સહાયકનું કામ તે કરે છે. તે કાવ્યમય વર્ણનો કરે છે. કેટલીક વાર તે સંસ્કૃત પણ બોલે છે. બીજા વિદૂષકોની માફક રાજાને वयस्य કહી સંબોધવાને બદલે તે એક બે વખત રાજાને દેવ કહી સંબોધે છે. અર્થાત્ કોઇ સેવક પોતાના માલિક સાથે વર્તે તે પ્રમાણે તે વર્તે છે. તેથી વિદૂષક રાજાના વિટ, ચેટ જેવા સહાયકો પૈકી એક હોય એવું લાગે છે. રાણી તેનું વર્ણન 'ब्राह्मण विट' કરે છે.

૧૫ ચકોર

अहो, विदग्धतायाः विलासः ।

—ચંદ્રલેખા, ૧.

રાજશેખરના 'કર્પૂરમંજરી'ની માફક રુદ્રદાસે 'ચંદ્રલેખા' નામનું પ્રાકૃત સટ્ટક લખ્યું છે. તેમાં વિદૂષક 'ચકોર બ્રાહ્મણ'ના નામે ઓળખાય છે.

ચકોર બ્રાહ્મણ હોવાને લીધે ખાઉધરો હોય એ સ્વાભાવિક છે. નાટકકારે ઘણે ઠેકાણે તેના ખાઉધરાપણાનું વર્ણન કર્યું છે. એક વખત ચકોર ચંદ્રિકા નામની દાસી સાથે કાવ્યની હરિફાઈમાં ઉતરે છે. તે વખતે મહાનગરીનું વર્ણન કરતાં તે બધી ખાદ્યવિષયક ઉપમાઓનો ઉપયોગ કરે છે. કોયલના પંચમસૂરને તે ખૂબ ખાવાને લીધે ફૂલી ગયેલ પેટવાળા બ્રાહ્મણના અવાજની ઉપમા આપે છે. ઉડતા ભમરાઓને તે રસોડામાંથી બહાર આવતી ધુમ્રસેર સાથે સરખાવે છે, તેમજ ફૂલની સુવાસને તે વઘારમાં નાખેલી રાઈની વાસ સાથે સરખાવે છે. ચિંતામણિ રત્ન દ્વારા રાજાને નાયિકા જેવી સુંદરીના દર્શન થાય છે. તેથી ચિંતામણિનો ઉપયોગ પૂરો થવાને લીધે, જેમ ડાંગરમાંથી ચોખા કાઢી છોડાં ફેંકી દેવામાં આવે તેમ, તે રાજાને ચિંતામણિ રત્ન ફેંકી દેવાની સૂચના કરે છે. રાજા નાયિકાને મળવા માટે તલસી રહ્યો હતો. નાયિકા ઉદ્યાનમાં વાપી પાસે હોવાનું ચકોરને જાણવા મળે છે. તેથી તે રાજાને કહે છે, 'ખાંડ અને દૂધમાં રાંધેલ ભાતનું મિષ્ટાન્ન (પાયસ) તમારી સામે થાળીમાં પિરસાયેલું હોય તો પછી રડીને શા માટે વખત પસાર કરો છો ?' ચકોર નાયિકાનું વર્ણન કરતી વખતે કહે છે, 'એના શબ્દો કાન માટે જાણે અમૃતથાળ પિરસતા હોય એવા અને એનું રૂપ જાણે આંખો માટે મિજબાની હોય એવું છે.' ખાઉધરાને ખાવા સિવાય કાંઈ જણાય નહીં એવું કાલિદાસે કહ્યું છે તે બરાબર છે.

ચકોર બડાઈખોર છે. દાસીએ કરેલા નગરીના વર્ણનમાં ખાલી ભભક છે એવું ચકોર માને છે. અર્થાત્ પોતાના વર્ણનમાં મૌલિકતા છે એવું તેને સૂચવવું છે. એક વખત રાજાની જમણી આંખ ફરકે છે. પોતાની બ્રાહ્મણપણાની મોટાઈ સાથે ચકોર કહે છે કે એ સાર્વભૌમત્વના શુભ શકુન છે. ચકોર રાજા પાસેથી કવિત્વ-શક્તિ ઉછીની માંગવા તૈયાર થાય છે, પણ ચંદ્રિકા પોતાની મેળે જ એને કાવ્ય-

શક્તિ આપવા તૈયાર હોય તો પણ તે લેવા તૈયાર નથી, કારણ કે ચંદ્રિકા તો હલકી દાસી કહેવાય ! તે કહે છે, 'પારિજાત વૃક્ષ છોડી એરંડ પાસે કોણ જાય ?' ચકોરનો વિદગ્ધવિલાસ જોઇ એક વખત રાજા તેની પ્રશંસા કરે છે. ચકોર એને તરત જ કહે છે, 'વ્યાસના લિપિવિન્યાસ, વાલ્મીકિના પદબંધ અને બૃહસ્પતિના ષાડ્ગુણ્ય જેમ તેની વિદગ્ધતા હોય એ કાંઈ આશ્ચર્યકારક નથી.' અર્થાત્ ચકોરની વિદ્વત્તા પણ એમના જેવી જ સ્વાભાવિક છે. એક વખત રાણી તાંબૂલ (પાનસોપારી) આપી ચકોરનું સ્વાગત કરે છે. તેથી રાજા રાણીની પ્રશંસા કરવા જાય છે, પણ ચકોર ત્યાં જ વચમાં બોલે છે, 'એમાં નવાઈભર્યું કાંઈ નથી. નારદના આગમનથી શું ઇન્દ્રની પટરાણીને આનંદ નહિ થતો હોય ? વસિષ્ઠ આવતાં જ લક્ષ્મી એની સ્તુતિ નથી કરતી ?' પોતાની જાતને વસિષ્ઠ અને નારદ સાથે સરખાવનાર ચકોરની બડાઈ જોઈ લ્યો.

ચકોર વિદૂષક છે, તેથી તે વિદૂષકી કાર્યો પણ કરે છે. એણે કરેલા મહાનગરીના વર્ણનમાં એની મૂર્ખતા પ્રતિબિંબિત થઈ છે. ચિંતામણિ રત્ન મનની ઇચ્છાઓ પૂરી કરી શકે કે કેમ એ બદ્દલ ચકોરના મનમાં શંકા છે, કારણ કે ગમે તે કહીએ તો પણ એ તો પથરો ! અચેતન પથ્થર મનની મહેચ્છાઓ કેવી રીતે પૂરી કરી શકે ? નાયિકાના મિલન પછી તે રાજાને ચિંતામણિ રત્ન ફેંકી દેવાનું કહે છે. પણ રાજા ચિંતામણિ રત્નની દેવાલયમાં સ્થાપના કરે છે, અને ચકોરને 'બળદ'શબ્દથી નવાજે છે એ વધારામાં ! રાણીના મહેલમાં ચકોર પોતાની મૂર્ખતા પ્રદર્શિત કરે છે. તે ઊંઘમાં બબડે છે. તેને લીધે રાણીને રાજા અને નાયિકાના મિલન વિશેની ખબર પડે છે. પછી રાણી નાયિકા ઉપર ચાંપતી નજર રાખે છે.

એક વખત ચકોર પોતે પોતાની મૂર્ખતા વિશે આ પ્રમાણે ચોખવટ કરે છે. એ કહે છે કે, 'બાપદાદાઓ તરફથી ચાલી આવેલી મારી વિદ્વત્તા અને કવિત્વશક્તિ મેં પેટીમાં બંધ કરી પૂરી રાખી છે. એ પેટીને તાળું વાસી ઉપર મુદ્રા લગાડી છે, અને એ પેટી મારી બૈરીના ઓશિકા પાસે રક્ષણ માટે મૂકી દીધી છે. પોતાની સાથે પોતાની બુદ્ધિ લઈ ફરવું જોખમકારક છે, કારણ કે રસ્તામાં લૂંટારા કેટલા વધી પડયા છે.' ચકોરને બીજા પાસેથી બુદ્ધિ ઉછીની લેવી પડે છે તેનું આ એક કારણ છે.

ચકોરે આપેલી સમજૂતી હાસ્યકારક હોય, તેણે કહ્યા પ્રમાણેની મૂર્ખતા આપણને તેની વર્તણુકમાં જણાતી હોય, તો પણ ઘણી વખત એથી વિરુદ્ધ, અસા-

સામાન્ય હોંશિયારી અને બુદ્ધિની તીક્ષ્ણતા આપણને ચકોરમાં જોવા મળે છે. દાસી અને ચકોરની કાવ્યહરિફાઈનો જ પ્રસંગ લઈએ. હરિફાઈ શરૂ થાય તે પહેલાં ચકોર આ પ્રમાણેની શરતો મૂકે છે—શ્લોક સ્રગ્ધરાવૃત્તમાં હોવો જોઈએ, તેમાં યમક હોવાં જોઇએ, મલયાનિલ એ એનો વિષય હોવો જોઈએ. આમ કાવ્યરચના વિશેના તેના ઊંડા જ્ઞાનનો ખ્યાલ આપણને તેણે કરેલી શરતો ઉપરથી આવે છે. ચિંતામણિ રત્નના અદ્‌ભુત સામર્થ્ય વિશે શંકા પ્રગટ કરતાં તે કહે છે કે, 'એક અચેતન રત્ન માણસના મનોરથો પૂર્ણ કરી શકે એવું માનવું એ શશશૃંગ, આકાશપુષ્પ તથા મૃગજળનું અસ્તિત્વ માની લેવા બરાબર છે.' રાજા એક વખત તેને નાયિકા વિશે કાંઈક પૂછે છે. વિદૂષક જાણીજોઈને જ નાયિકાની વાત જ કાઢતો નથી, અને રાણી વિશે જ બોલે છે. તે કહે છે. 'જે ઝાડનું મૂળ ન જાણે તે પાનને શું ઓળખે ? ઝવેરી કોઈ દિવસ પણ કાચના ટુકડા વેચતો જણાતો નથી ! જેણે બ્રહ્મજ્ઞાન મેળવ્યું છે તેને માટે ઇન્દ્રજાલ શા કામની ?' રાજા એને નાયિકા વિશે કોઈ ખબર મળી છે કે કેમ તે પૂછે છે, ચકોર કહે છે 'કસ્તુરી કોઈ દિવસ ગામડામાં વેચાય ખરી ? યજ્ઞમાંના પુરોડાશનો પ્રસાદ ભીલધાણુકાને અપાય ? પંચગવ્ય કોઈ દિવસ કોઇએ કાગડાને આપ્યું છે ?' દૃષ્ટાંતો આપવાનું ચકોરનું આ સામર્થ્ય જોઈ રાજા દિઙ્‌મૂઢ બની જાય છે ! પણ વ્યાસના લેખનકૌશલ્ય, વાલ્મીકિની કાવ્યપ્રતિભા અને બૃહસ્પતિની નિપુણતા વિશે જેમ આશ્ચર્ય થવાનું કારણ નથી, તેમ ચકોરની વિદગ્ધતા વિશે પણ આશ્ચર્ય થવાનું કારણ નથી.

મિત્ર તરીકે તે રાજાને બધી મદદ કરે છે. ઢાંકીને આણવામાં આવેલ ચિંતામણિ રત્નને ઉઘાડવાની સૂચના ચકોર કરે છે. ચિંતામણિના સામર્થ્ય વિશે તે અવિશ્વાસ પ્રગટ કરે છે. તેને લીધે જ બધાને મણિની પરીક્ષા કરવાનું સૂઝે છે. મણિનું સામર્થ્ય તપાસી તે રાજાને ઉત્તમ સ્ત્રીરત્ન પ્રાપ્ત થાય એવી ઈચ્છા પ્રગટ કરે છે. નાયિકા રાજા સામે આવી ઊભી રહે છે, તેને માટે પણ અપ્રત્યક્ષ રીતે ચકોરને જ જવાબદાર ગણી શકાય.

રાજા નાયિકાના પ્રેમમાં પડયો છે એ ચકોર તરત જ જાણે છે. વિરહને લીધે રાજા સુકાઈ જાય છે. ચકોરના હૃદયમાં રાજા માટે સહાનુભૂતિ છે. રાજાના અસ્વસ્થ મનને સંતોષ અને સુખ આપવા તે તેને નિસર્ગરમ્ય સ્થળોએ લઈ જાય છે. ચકોર પોતે નાયિકાના સૌંદર્યનું વર્ણન કરે છે અને રાજાને પણ પોતાની પ્રેયસીનું વર્ણન કરવા પ્રેરે છે. રાજા અને નાયિકા એકબીજાને મળ્યા પછી શી વાતચીત કરે છે તે જાણવા માટે રાણી એક યુક્તિ રચે છે. મિલન-

સ્થળે તે ઢીંગલીના ગળામાં એક મેના બાંધી ત્યાં મૂકે છે. મેના રાજા અને નાયિકાનો સંવાદ સાંભળે છે. અને તેવો ને તેવો રાણીને તે કહી સંભળાવે છે. અર્થાત્ એ પ્રેમસંવાદ સાંભળી રાણી ગુસ્સે થઇ જાય છે. પણ ચકોર રાજાને ધીરજ આપે છે અને તેનું સાંત્વન કરે છે. ચકોર રાજાને વખતોવખત નાયિકા વિશે માહિતી આપવાનું કામ કરે છે. તે નાયિકાનો પત્ર રાજા પાસે લઈ આવે છે. પ્રેમીઓની મુલાકાત થાય તે માટે તે રાજાને ઉદ્યાનમાં વાવડી પાસે લઈ જાય છે. એક વખત રાજા અને નાયિકાના મિલન પ્રસંગે વિદૂષકને રાણી આવ્યાની જાણ થાય છે અને તે તરત જ રાજાને તેની ખબર આપે છે. પરંતુ બીજા પ્રસંગે તે પોતે જ ઊંઘમાં બબડી રાણી આગળ રાજાનું પ્રેમરહસ્ય જાહેર કરવાની ભૂલ કરે છે. જો કે એ ભૂલનું કોઈ ભયંકર પરિણામ આવતું નથી.

૧૬ મહોદર

कथं अद्य नर्तितव्यम् । अथवा ईदृशी एव दुर्जीविका शैलूषोपजीवकानाम् ।

—અદ્‌ભુતદર્પણ, પ્રસ્તાવના, વિદૂષક

न केवलं मम कामतंत्रेषु सचिवः, अपि तु महाराज्यतंत्रेषु अपि ।

—અદ્‌ભુતદર્પણ, ૬.

મહાદેવ કવિએ લખેલા, રામાયણકથા ઉપર આધારિત 'અદ્‌ભુતદર્પણ' નામના ઉત્તરકાલીન સંસ્કૃત નાટકમાં વિદૂષક એક નટ તેમ જ નાટકના એક પાત્ર તરીકેની બેવડી ભૂમિકા ભજવતો જણાય છે. નાટકની પ્રસ્તાવનામાં જ તે પ્રવેશ કરે છે. તેનો સૂત્રધાર સાથે જે સંવાદ થાય છે તે પ્રમાણે વિદૂષકનું કામ કરતા નટનું નામ રોમન્થક હોય છે. તેને વિદૂષકનું—રાવણના 'મહોદર' નામના નર્મ-સચિવનુ—કામ સોંપવામાં આવે છે. સૂત્રધારને બ્રાહ્મણના સ્વભાવનો પૂરો ખ્યાલ હોવાને લીધે, પહેલેથી તે તેને લાડવા જમાડી નાટકમાં કામ કરવા માટે તૈયાર કરે છે. તેથી વિદૂષક ખુશ થાય છે, કારણકે પૂર્વરંગ શરૂ થાય તે પહેલાં, બ્રાહ્મણ તરીકે તેની પેટપૂજા કરી અગ્રપૂજાનું માન તેને આપવામાં આવે છે. પરંતુ તેની ફરિયાદ એ છે કે પેટ ભર્યા પછી રંગભૂમિ ઉપર કામ કરવું તેને ઝાઝું પસંદ નથી. પેટ માટે વેઠ કરવી પડતી હોવાને લીધે તેને આ નટનો ધંધો પસંદ નથી. સૂત્રધારને જ રંગભૂમિ ઉપર નાચવાની 'પડી છે' એમ કહી તે સૂત્રધારને લાગી આવે એવા શબ્દો બોલે છે. પરંતુ સૂત્રધાર એને સમજાવતાં કહે છે કે તેને (વિદૂષકને) પાંચમાં અંકમાં રાવણ પ્રવેશે ત્યાં સુધી કોઈ કામ આપવામાં આવ્યું નથી, તેમ જ તે બ્રાહ્મણ હોવાને લીધે તેને અંગહારનું—એટલે કે નૃત્યનું કામ આપવામાં આવ્યું નથી. તેને તો ફક્ત થોડા સંવાદો જ બોલવાના છે. આ પ્રમાણેનું આશ્વાસન મળ્યા પછી વિદૂષકને થોડી ધીરજ મળે છે, અને પોતાનું કામ આવે ત્યાં સુધી 'જરા આડો પડવા' તે અંદર ચાલ્યો જાય છે.

પ્રસ્તાવનામાંની નટની ભૂમિકામાં પણ, ખાઉધરાપણું, સન્માન માટેની લાલસા, શરીરને ત્રાસ ન આપવાની વૃત્તિ—જેવી વિદૂષકની વિશેષતાઓ નાટકકારે બતાવી છે. પાંચમાં અંકમાં મહોદરની ભૂમિકામાં રોમન્થક બે હાથ વડે પોતાનું મોટું પેટ પંપાળતો પંપાળતો રંગભૂમિ ઉપર પ્રવેશે છે. માંસ, ચરબી, લાડવા

અને વિવિધ મિષ્ટાન્નો વડે તેણે પોતાની ઉદરપૂર્તિ કરી હોય છે. કોઈપણ જાતની શરમ વિના પેટ ભરીને ખાવાનું તેણે કામ કર્યું હોવાને લીધે તેનું મોં પણ વાંકુચૂંકુ બની જાય છે. તે ઠીક શ્વાસ પણ લઈ શકતો નથી. અને આવી વ્યાકુળ અવસ્થામાં તેને ધીમી ચાલે ચાલવું પડે છે. વિદૂષકનું આ રૂપ તેની પરંપરાને અનુરૂપ છે. તેનું મહોદર નામ તેના હાસ્યાસ્પદ સ્વરૂપને શોભે છે.

'અદ્દ્ભુતદર્પણ' નાટકમાં એક માયાનાટિકા બતાવવામાં આવે છે. તેમાં લક્ષ્મણ બધા વાંદરાઓને લંકા ઘેરવાનો હુકમ કહે છે. તે સાંભળી મહોદર ગભરાય છે ! રાવણ તેને 'આ તો નાટક ચાલે છે' એમ કહે છે ત્યારે તેની બીક ઓછી થાય છે. આ પ્રસંગ વિદૂષકનો બીકણ સ્વભાવ પ્રદર્શિત કરે છે.

રાવણનો 'વિદ્યુજ્જિહ્વ' નામનો મંત્રી હોય છે. તેને અશોકવનમાં જઈ સીતાનો સંદેશો લઈ આવવાનું કામ સોંપવામાં આવે છે. પણ અશોકવનમાં પુરુષોને પ્રવેશ કરવાની પરવાનગી હોતી નથી, તેથી વિદ્યુજ્જિહ્વ મહોદરને અશોકવનમાં જઈ સીતા શું કહે છે તે જાણી લાવવાનું કહે છે. પુરુષોને જવાની પરવાનગી ન હોવા છતાં વિદ્યુજ્જિહ્વે પોતાને આ કામ સોંપ્યું તેથી મહોદર ખિજાય છે. અને તેને કહે છે, 'હું પુરુષ નથી એવું આપ માનતા હશો, પણ દર વરસે જેને સુવાવડ આવે છે એવી બ્રહ્મરાક્ષસી કુંડોદરી નામની મારી પત્ની મારું પૌરુષ બરાબર જાણે છે, સમજ્યા ?' આ ઉદ્ગારોમાં કોઈ પણ બાબતમાં નકામી હઠ કરવાની વૃત્તિ, બડાઈખોર સ્વભાવ, અશ્લીલ વિનોદ કરવાની ઇચ્છા વગેરે વિદૂષકના ગુણો વ્યક્ત થાય છે.

પરંતુ વિદૂષકના પાત્રમાં બતાવેલા આ ગુણો તે એક રૂઢિ હોઈ બતાવવા પૂરતા જ બતાવવામાં આવ્યા હોય એવું લાગે છે. દરેક વિદૂષકને પોતાનું વિશિષ્ટ નામ હોવા છતાં સંસ્કૃત નાટકોમાં તેનો ઉલ્લેખ વિદૂષક એ સામાન્ય નામથી કરવામાં આવે છે. પરંતુ અહીં મહોદરનો ક્યાંયે વિદૂષક શબ્દથી ઉલ્લેખ કરવામાં આવ્યો નથી. ઉપરાંત પરંપરા પ્રમાણે વિદૂષક નાયકનો મિત્ર હોય છે, પરંતુ અહીં મહોદરને પ્રતિનાયકનો રાવણનો—સહચર બતાવવામાં આવ્યો છે. જો કે મહોદરને 'નર્મ સુહૃત્' 'નર્મમિત્ર' વગેરે શબ્દો દ્વારા સંબોધવામાં આવ્યો હોય તો પણ અહીં તેની હાસ્ય નિર્માણ કરવાની વૃત્તિ કરતાં તેની ચાલાકી, હોંશિયારી તથા બુદ્ધિમત્તા જેવી વિશેષતાઓ અધિક બતાવવામાં આવી છે. જે કુળમાં રાવણ જન્મે છે, તે બ્રહ્મરાક્ષસ કુળનો મહોદર પુરોહિત છે. તે કામશાસ્ત્રમાં નિષ્ણાત છે. કામતંત્રસચિવ તરીકે રાવણ તેનું ગૌરવ કરે છે. રાવણે યુદ્ધમાં

જીતેલી સ્ત્રીઓને વશ કરવામાં મહોદરને સંપૂર્ણ સફળતા મળી છે. મહોદરની એ શક્તિ ધ્યાનમાં લઈ રાવણુ તેને પોતાની મેળે, અથવા વિદ્યુજ્જિહ્વને મદદ કરી, સીતાને વશ કરવાનું કામ સોંપે છે.

રાવણુ સીતાને મેળવવા તલસે છે. એક સહચર તરીકે મહોદર હંમેશા તેની સાથે રહે છે. સહચર તરીકેની પોતાની ભૂમિકા ભજવતી વખતે મહોદર જે કામો કરે છે, તે દ્વારા તેની બુદ્ધિમત્તા અને હોંશિયારી જણાયા વિના રહેતાં નથી. મહોદરનું કહ્યું રાવણે માન્યું હોત તો તેનો વિનાશ થતો અટકયો હોત. સીતાને વશ કરી પોતાની કામતૃપ્તિ કરવા કરતાં, એ કામેચ્છાનો શો અંત આવશે તેનો પોતે વિચાર કરવો જોઈએ એવું તે રાવણુને કહે છે. સીતાને મેળવવાની રાવણુની કલ્પના અંધકાર અને પ્રકાશના સંયોગની કલ્પના કરવા બરાબર છે એમ તે માને છે.

મહોદર રાવણુ સાથે એ વિશે જે ચર્ચા કરે છે, તેમાં તેની બુદ્ધિ અને તર્કકુશળતા જણાઈ આવે છે. રામ પાસે પ્રત્યક્ષ અથવા માયાવી સીતા મોકલી પ્રસ્તુત યુદ્ધ ટાળવું જોઈએ એમ મહોદર કહે છે. પરંતુ રામ સાથે સંધિના કરાર કરવામાં આવે તો વિભીષણુને અડધું રાજ્ય આપવું પડે અને એ ઇષ્ટ નથી એમ રાવણુ માને છે. મહોદર કહે છે કે સંધિ કરતી વખતે વિભીષણુને રાજ્યનો દૂરનો ખુણો આપી દેવાનું નક્કી કરવામાં આવે તો લંકાના ભાગલા કરવાનો સવાલ ઉપસ્થિત થશે નહીં. પરંતુ વિભીષણુને એવું રાજ્ય આપવું એ પોતાને માટે કાયમનો શત્રુ નિર્માણુ કરવા બરાબર છે એવું રાવણુને લાગે છે. તે વખતે મહોદર રાવણુને નિશ્ચયપૂર્વક જણાવે છે કે રામ અને કામ એ બેમાંથી કોઈ એકને જીત્યા વિના શાંતિ સ્થાપી શકાય નહીં, અને રામને જીતવું અશકય હોવાને લીધે રાવણે કામને જીતી પોતાનો વિનાશ રોકવો જોઈએ. સીતાપ્રાપ્તિ વિશેની આખી સમસ્યા મહોદર રાવણુ આગળ શૃંગાપત્તિ દ્વારા સ્પષ્ટ કરે છે. તે કહે છે કે રામ જીવતો હોય ત્યાં સુધી સીતા મેળવવી આપણે માટે અશકય છે, અને રામ મરે તો સીતા જીવતી રહે એ અશકય છે. આ પ્રમાણે રામ હોય કે ન હોય તો પણુ રાવણુ સીતાને મેળવી શકે નહીં. મહોદરે કરેલી આ દલીલ તર્કશુદ્ધ છે એમાં શંકા નથી.

સીતાને મેળવવા માટેના રાવણુના પ્રયત્નો ચાલુ હોય તે વખતે મહોદર તેની સાથે આ પ્રમાણેની ચર્ચા કરે છે. રામ પાસે એક અદ્ભુત દર્પણુ—જાદુઈ અરીસો—હોય છે. તે દ્વારા રામ અને લક્ષ્મણુ રાવણુની 'માયાનાટિકા' જોઈ શકે છે, તેમ જ રાવણુ અને મહોદરનો સંવાદ સાંભળી શકે છે. રામ અને લક્ષ્મણુ

મહોદરની પ્રસંશા કરે છે. લક્ષ્મણ મહોદરને રાવણ કરતાં વધુ બુદ્ધિમાન માને છે. પણ રાવણ કામબાણથી વિદ્ધ થયો હોવાને લીધે સીતા વિશેની તેની કામેચ્છા રોકી શકાય તેવી નથી. તેથી તે કુલપુરોહિત મહોદરને પગે પડે છે; અને તેને કોઈપણ હિસાબે સીતાને વશ કરવાનો માર્ગ શોધી કાઢવા વિનંતી કરે છે.

રાવણને યોગ્ય માર્ગ ઉપર લાવવા માટે પોતાથી બનતું કર્યા પછી, તેના કામતંત્રસચિવ અને એક સહચર તરીકે, મહોદર રાવણને મદદ કરવા, તેમ જ હિંમત આપવા પોતાના પ્રયત્નો આદરે છે. આ બાબતમાં રામને પહેલેથી પકડ્યો હોત તો ઠીક થાત એવું તેને લાગે છે, પરંતુ સીતા નારાજ ન થાય માટે રાવણને તેમ કરવું યોગ્ય લાગતું નથી. રાવણ પાસે અદ્‌ભુત શક્તિ હોવાને લીધે કોઈ બનાવટી અથવા માયાવી સીતા તે રામ પાસે મોકલી શક્યો હોત, પરંતુ એ કલ્પના પણ રાવણને પસંદ નથી, કારણકે તેમ કરવાથી અશોકવનમાંની સીતા પોતાને વશ થશે કે કેમ તે કહી શકાય નહીં. છેવટે મહોદર સીતા ઉપર બળાત્કાર કરવાનું રાવણને સૂચવે છે; પરંતુ આ ઉપાય પણ રાવણ સ્વીકારી શકે તેમ નથી. કોઈ પણ સ્ત્રીની ઇચ્છા વિરુદ્ધ તેની ઉપર બળાત્કાર કરવો નહીં એવો આદેશ રાવણને પોતાના પિતામહ—બ્રહ્મા—પાસેથી મળ્યો હતો. રામનું રૂપ લઈ સીતા પાસે જવું અને તેને વશ કરવી એ ઉપાય પણ શક્ય નથી, કારણ કે સીતા આગળ તેનું કપટ ચાલી શકે નહીં. લંકાની સીમાએ યુદ્ધની તૈયારીઓ ચાલતી હોય તો પણ કેદખાનામાં સીતા આનંદિત રહે એમ રાવણ ઇચ્છે છે. સીતાના મુખ ઉપર આનંદની રેખાંઓ જણાય તો પણ રાવણ સંતુષ્ટ થઈ ઉત્સાહ સાથે રણમેદાનમાં યુદ્ધ લઢવા તૈયાર છે.

રાવણની આ મનઃસ્થિતિ જોઈ મહોદર તેને ક્રીડાપર્વત ઉપર લઈ જાય છે. ત્યાં ત્રિજટા અને સરમાએ માયાનાટિકાનો પ્રયોગ કરી યુદ્ધમાંના પ્રસંગો કપટ દ્વારા સીતાને બતાવવાની યોજના કરી હતી. આ કપટપ્રયોગ ચાલુ હોય છે તે જ વખતે રાવણ અને મહોદર ત્યાં આવી પહોંચે છે. મહોદર રાવણને રિઝવવાનો પ્રયત્ન કરે છે, કારણકે સીતા વિશેની અભિલાષાને લીધે રાવણનું મન અસ્વસ્થ હોય છે. મહોદર તેનું ધ્યાન નાટકમાંના દશ્યો તરફ દોરે છે. ઝાડીમાંથી પસાર થતાં રાવણનો મુગટ ડાળીઓમાં ફસાઈ જતો હોય છે. રાવણને એ વાનરોનો ઉપદ્રવ હોય એવું લાગે છે. તેથી તે ગુસ્સે થાય છે, પણ મહોદર એને એ નાટક હોવાનું યાદ કરાવે છે. નાટકના એક દશ્યમાં લક્ષ્મણ એવું કહે છે કે રાવણ બીકથી સંતાઈને યુદ્ધ ટાળવાની ઇચ્છા રાખે છે. તે સાંભળી રાવણ ફરી ખિન્નાય છે; પણ મહોદર કહે છે, 'તારા જેવા ત્રૈલોક્યવીરનો પ્રભાવ એક મર્ત્ય

બચ્ચો શું જાણી શકે ?' આમ તે રાવણને સાંત્વન આપે છે. તે રાવણના પરાક્રમોનું વર્ણન કરી તેની પ્રસંશા કરે છે. આ રીતે રાવણને ખુશ કરવા તે ઘણા પ્રયત્નો કરે છે.

પરંતુ માયાનાટકની કથા રાવણને સુખ આપે તેવી નથી. રાવણનો ધીરે ધીરે થતો અધઃપાત, તેમ જ તેના સૈનિકોનો વિનાશ એ નાટકમાં બતાવવામાં આવ્યો હતો. તેથી રાવણ ત્રિજટા અને સરમા ઉપર ખિજાય છે. તેમણે તેને છેતર્યો છે એવું તે માને છે. તેથી તે તેમને મારવા દોડે છે. રાવણનું મન કોઈપણ બાબતમાં પરોવી રાખવાનો મહોદર પ્રયત્ન કરે છે, પણ તેના પ્રયત્નો આખરે ક્યાં સુધી ચાલે ? ત્રિજટા અને સરમાની કોઈ ખેર ન હતી ! રાવણે તેમનો સહેલાઈથી અંત કર્યો હોત, પરંતુ માયા નાટકમાં કુંભકર્ણ અને ઇન્દ્રજિતનો વધ થયેલો જોઈ રાવણને આઘાત પહોંચે છે, અને તે મૂર્છા ખાઇ પડે છે. તેથી ત્રિજટા અને સરમા તે વખતે બચી જાય છે. મહોદર રાવણને સાંત્વન આપે છે. તે પછી રાવણ તરત જ યુદ્ધભૂમિ ઉપર જાય છે.

યુદ્ધભૂમિ ઉપર જતાં પહેલાં રાવણ માટે શુભેચ્છાઓ વ્યક્ત કરવામાં આવે છે, અને એ નિમિત્તે બધા બ્રાહ્મણોને સ્વસ્તિવાચન આપવામાં આવે છે. પોતાને ભાગે આવેલા સ્વસ્તિવાચનના લાડવા ખાઈ પાછા આવવાનું મહોદર તેને આશ્વાસન આપે છે. પરંતુ રંગભૂમિ ઉપર આવવાનો મહોદર માટે કોઈ પ્રસંગ આવતો નથી. યુદ્ધમાં રાવણ હારે છે. રામ બધા રાક્ષસોનો નાશ કરે છે, પરંતુ તેમણે પોતાનું વર્તન સુધારવું જોઈએ એવું નાટકમાં કહેવામાં આવ્યું છે. આમ મહોદરને ફરી રંગભૂમિ ઉપર આવવા કોઈ તક રહેતી નથી.

ખરી રીતે, મહોદર મુખ્યતઃ કામતંત્રસચિવ છે. તે રાજનીતિનું પણ સારું જ્ઞાન ધરાવે છે, તેની વિદૂષકની ભૂમિકા કૃત્રિમ લાગે છે. પરંપરાને અનુસરીને તેને વિદૂષક બનાવવામાં આવ્યો હોય તો પણ તેમાં વિદૂષકના પ્રાણ નથી !

પારશિષ્ટ

વિદૂષકની ટોપી–અજંટાના એક ભિત્તિચિત્રમાં

વિદૂષકના મસ્તક પરના પહેરવેશ માટે ભરતે 'ત્રિશિખ'નું વિધાન કર્યું છે.[1] આ 'ત્રિશિખ' એટલે અમુક રીતે ઓઢવેલા વાળના ત્રણ ગુચ્છ હોય, અથવા તો તે 'ત્રિશિખંડક' હોય. ત્રિશિખંડક એ ત્રણ ખૂણાવાળી ટોપી હતી. વાસુદેવ-શરણ અગ્રવાલે મથુરાની એક પ્રાચીન પાકી માટીની તકતીમાં તે ઓળખી બતાવી છે.[2]

સંસ્કૃત રંગમંચ પર વિદૂષક ટોપી સાથે કે ટોપી વિના દેખાતો હોય–ભરતનો આ બાબતમાં કશો અસંદિગ્ધ નિર્દેશ નથી.[3] આ સંબંધમાં એ હકીકત રસપ્રદ છે કે જ્યારે ઓગણીશમી શતાબ્દીમાં મરાઠી નાટકનો સંસ્કૃત નાટકના અનુવાદ કે અનુકરણ રૂપે ઉદય થયો, ત્યારે તે વેળાની રંગભૂમિ પર વિદૂષકનું અને અન્ય કોઈ પણ બ્રાહ્મણનું પાત્ર માથા પર ચપ્પટ બેસાડેલી, ગોળ, લાલ અને બંને કાન પરની કોર ઉપર વાળેલી એવી ટોપી પહેરીને જ આવતું.[4] એવો સંભવ છે કે આ કાનટોપી ડૉ. અગ્રવાલે મથુરાની તકતીમાં જોયેલ ત્રિશિખંડકનો જ વિકાસ હોય.

અજન્ટાની ક્રમાંક ૧ વાળી ગુફામાં જે ક્રમાંક ૧૬ વાળું ભિત્તિચિત્ર છે (ગ્રીફીથનાં પુસ્તક પ્રમાણે ચિત્ર નં. ૪ એન, યઝદાનીના પુસ્તક[5] પ્રમાણે નં. ૨૫), તે [6]ચાંપેય જાતકના ત્રીજા પ્રસંગને લગતું છે. તેમાં નાગરાજ ચાંપેય વારાણસીના રાજા ઉગ્રસેનને બૌદ્ધધર્મનું તત્ત્વ સમજાવે છે એ પ્રસંગ અંકિત થયો છે.

ચિત્રમાં નાગરાજના રાજમહેલનું દશ્ય છે. રાજાના સભાખંડમાં વચ્ચે નાગરાજ ચાંપેય રાજા ઉગ્રસેનને ધર્મ સમજાવતો દેખાય છે. તેમની આસપાસ બાર આકૃતિઓ (નવ સ્ત્રીઓ અને ત્રણ પુરુષો) ઉપસ્થિત છે. ડાબી બાજુના જૂથમાંનાં એક અપવાદે સૌ એકાગ્ર ભાવે વાતચીત સાંભળતાં દેખાય છે. માત્ર તેમાં જે એક ઠીંગુજી વામનની રમૂજી આકૃતિ છે, તેનાં ભવાં ખેંચાયેલાં છે અને તે આ ધર્મચર્ચામાં કશો રસ દાખવતો લાગતો નથી. જમણી બાજુના જૂથમાં પાંચ સ્ત્રીઓ અને પુરુષ છે.[7] તેમાં બે સ્ત્રીઓ બેઠેલી છે અને વાતચીત સાંભળવામાં મગ્ન છે. ઊભેલી ત્રણ સ્ત્રીઓમાંથી બે સ્ત્રીઓના ઊંચા કરેલા એક એક હાથની

હથેળી પર થાળ છે. તેમની વચ્ચે જે આકૃતિ ઊભી છે તે પુરુષની છે. ત્રિપુંડ્ર ઉપરથી તે બ્રાહ્મણ હોવાનું જણાય છે. યઝદની તેનો ચહેરો આબાદ કાશીના બ્રાહ્મણના જેવો હોવાનું કહે છે.[૮] બ્રાહ્મણની આંખો ચિત્રમાં ભૂંસાઈ ગઈ હોવાથી તેનો મુખભાવ નક્કી કરી શકાતો નથી. જે રીતે થાળ લઈ ઊભેલી એક દાસી, તેની પાસે ઊભેલી બીજી દાસીએ ઊંચા હાથે કરેલા સંકેતથી પોતાનું ડોકું ડાબી તરફ વાળીને પેલા બ્રાહ્મણ સામે જોઈ રહી છે, તે ઉપરથી એવી અટકળ માટે પૂરતો આધાર છે કે એ બ્રાહ્મણ તે વિદૂષક હોય, અને તેની બંને બાજુ ઊભેલી દાસીઓએ ઊંચકેલા થાળમાંના એક થાળમાંથી તેણે કશુંક (ફૂલ[૯] કે પછી નાસ્તા માટેની મીઠાઈનો ટુકડો) ગૂપચૂપ ઉઠાવી લીધું હોય—તેની બાજુમાં ઊભેલી દાસીની નજરે આ પકડાઈ જતાં, તે આ અંગે થાળવાળીનું ધ્યાન ખેંચતી હોય.

ટૂંકમાં ચિત્રમાંનો બ્રાહ્મણ રાજસભામાં ઉપસ્થિત રહેતો વિદૂષક હોય. આ આકૃતિએ કાનટોપી પહેરેલી છે.[૧૦] તેનો રંગ સફેદ છે. મરાઠી રંગભૂમિ પર વપરાતી આવી ટોપી કંતાનની અને લાલ હોય છે, અને તેની કાન પરની કિનારી ઊંચી ચડાવેલી હોય છે, પણ જરૂર પડે ત્યારે તે નીચી કરીને કાન ઢાંકી શકાય છે. એટલે જ કાનટોપી કહેવાય છે.

અજન્ટાના ભિત્તિચિત્રમાં મળતું કાનટોપીનું આ ચિત્ર એ દૃષ્ટિએ મહત્ત્વનું છે કે મથુરાની તકતીમાં મળતા ત્રિશિખંડક અને અર્વાચીન કાનટોપી—એ બેની વચ્ચેની કડી તે પૂરી પાડે છે. પાંચમી શતાબ્દીની ગુપ્તયુગીન ચિત્રકલામાં મળતું આ વિદૂષકનું ત્રિશિખંડક એ તેનો અત્યાર સુધીમાં પ્રાપ્ત સૌથી પ્રાચીન ચિત્રાત્મક પુરાવો છે.

ટિપ્પણ

૧. 'ધ વિદૂષક,' જી. કે. ભટ, પ્રકા. ન્યૂ ઓર્ડર બુક કંપની, અમદાવાદ, ૧૯૫૯.

૨. 'ગુપ્ત આર્ટ,' વાસુદેવશરણ અગ્રવાલ, આકૃતિ ૧૦ નોંધ, પૃ. ૩૬–૩૭. વધુમાં જુઓ 'ધ વિદૂષક,' પૃ. ૫૪,૫૮.

૩. 'ધ વિદૂષક,' પૃ. ૫૮.

૪. એજન, પૃ. ૫૮.

૫. 'અજન્ટા,' ભાગ ત્રીજો, ઓક્સફર્ડ યુનિવર્સિટી પ્રેસ, ૧૯૩૦.

૬, જુઓ 'ચાંપેય જાતક,' પાલિ ટેક્સ્ટ સોસાયટી, ગ્રંથ ત્રીજો, નં. ૫૦૬; કોવેલનો અનુવાદ, પૃ. ૨૮૧–૨૮૬. આ જાતકની સંક્ષિપ્ત વાર્તા માટે જુઓ યઝદાનીનું 'અજન્ટા' પુસ્તક, લખાણ, ભાગ પ્રથમ, પૃ. ૩૮–૩૯.

૭. સંપૂર્ણ ચિત્ર માટે જુઓ યઝદાનીનું 'અજન્ટા' પુસ્તક, ભાગ ત્રીજો, પ્લેટ નં. ૨૫. આ પરિશિષ્ટ સાથે જે ફોટો છાપવામાં આવ્યો છે તે મૂળ ચિત્રમાંથી બ્રાહ્મણ અને ચાર દાસીઓના જુથને ધરાવતા જમણી બાજુના ભાગનો છે.

૮. એજન, લખાણ, ભાગ પ્રથમ.

૯. 'અજન્ટા' પ્લેટ 16 N (4 N) ઉપર જહોન ગ્રિફિથનું ટિપ્પણ; વધુમાં જુઓ 'નાગાનન્દ,' અંક ત્રીજો.

૧૦. 'અજન્ટા,' લખાણ, ભાગ પ્રથમ, પૃ. ૪૨.

શબ્દ-સૂચી

૧. ગ્રંથો અને ગ્રંથકારો

(અંકો પૃષ્ઠ-સંખ્યા દર્શાવે છે. ટિપ્પણમાં આવેલા શબ્દોના પૃષ્ઠાંક કૌંસમાં મૂકયા છે.)

અગ્રવાલ, ડૉ. વાસુદેવશરણ ૫૫, (૬૦), ૩૦૦
અગ્નિપુરાણ ૯૯, (૧૦૫), ૧૧૦, ૧૧૨, ૧૧૮, (૧૨૨),
અચન, અનુજન ૯૨, (૯૪)
અદ્ભુતદર્પણ ૨૯, ૪૪, ૫૪, (૬૦), ૭૨, (૭૩), ૮૬, ૧૧૦, ૧૭૬, ૧૭૭, (૧૮૧), ૨૯૫
અભિનવ ૫૫, ૫૬, ૯૧, ૧૧૦, ૧૧૨ (૧૨૧, ૧૨૪), ૧૪૦, (૧૫૦), ૧૭૧, (૧૮૦)
અવિમારક ૧૩, ૫૮, (૬૦), ૬૮, ૮૪, ૯૫, ૯૬, (૧૦૩–૪), ૧૧૫, (૧૨૫), ૧૨૭, ૧૫૬, ૧૫૯, (૧૬૩–૬૫), ૧૭૨, (૧૭૯, ૧૮૦), ૧૯૭,
અશ્વઘોષ ૧૪, ૨૨, ૮૨, ૧૦૨, ૧૭૧,
આઉટલાઇન ઑફ હ્યુમર (૩૪)
ઈન પ્રેઇઝ ઑફ કૉમેડી (૩૪,૧૫૧, ૧૬૨, ૧૯૨)
ઇસ્ટમેન, મેક્સ (૧૫૦)
ઈંગ્લીશ ડ્રામીક કેરેક્ટર્સ (૧૯૩)
ઈંગ્લીશ કૉમેડી (૩૪)
ઉત્તરરામચરિત (૫૦, ૫૧), ૭૨, (૭૩, ૧૬૫), ૧૯૦,
ઉપાધ્યે, (ડૉ.) ૫૫, (૬૦, ૮૯)
ઋગ્વેદ ૧૮, ૧૯, ૨૧, ૩૮, (૫૦)
એન્જોયમેન્ટ ઑફ લાફ્ટર (૧૫૦)
એરિસ્ટોટલ ૧૪૩, ૧૪૪, ૧૪૫, ૧૫૩, ૧૬૬, ૧૬૭,
એરિસ્ટોટલ્સ થિયરી ઑફ પોએટ્રી એંડ ફાઈન આર્ટ (૧૫૧)
એરિસ્ટોટલ્સ પોએટિક્સ (૧૬૨)
એરિસ્ટોફેન્સ ૧૮૩, ૧૮૪
એલિયટ, (સર) વોલ્ટર ૪૩, (૫૦)
એસે ઓન કૉમેડી–(૧૫૧, ૧૬૨)
એસે ઓન ગુણાઢ્ય એંડ ધ બૃહત્કથા (૧૯૨)
ઐતરેય આરણ્યક ૨૧
ઑક્ષફર્ડ લેક્ચર્સ (૧૯૩)
ઓરિજિન ઑફ એટિક કૉમેડી (૪૯, ૧૭૯)
કથાસરિત્સાગર ૮૨, ૮૬, (૮૯)
કરમરકર (આચાર્ય) ૭૦, ૭૬, (૭૩)

કર્ણભાર ૨૫, ૭૫
કર્ણસુંદરી ૧૭૦, ૧૭૪, ૧૭૬, (૧૮૦, ૧૮૧), ૨૮૮
કર્પૂરમંજરી ૨૨, (૩૩,) ૫૫, ૫૬, (૬૦) ૧૭૩, ૧૭૬, ૧૭૭, (૧૭૯, ૧૮૦, ૧૮૧, ૧૮૨) ૨૭૬.
કાદ્‌યવેમ ૭૦
કાઠકસંહિતા (૩૨)
કાણે, (ડૉ.) (૧૨૩)
કાત્યાયન શ્રૌતસૂત્ર ૨૧, (૩૨)
કામસૂત્ર ૪૪, ૪૫, ૪૭, (૫૦, ૫૧), ૭૭, (૮૦), ૮૮, (૮૯)
કાલિદાસ ૧૯, ૨૧, ૨૬, ૩૮, ૪૦, ૪૭, ૫૩, ૭૨, ૮૪, ૧૧૪, ૧૧૫, ૧૨૦, ૧૩૩–૩૫, ૧૩૭, ૧૫૪, ૧૫૯, ૧૬૮, ૧૭૮, ૧૮૪, ૧૮૬–૮૯, ૨૪૧.
કાવ્યપ્રકાશ (૫૦)
કિર્લોસ્કર (૩૦)
કીથ, (ડૉ.) ૧૩, ૧૪, ૧૭, ૧૯–૨૦, (૩૨ ૩૩,) ૩૭, ૮૫, (૯૪).
કુમારસંભવ (૭૪)
કુમારસ્વામી, એ. કે (૩૩)
કૃષ્ણમેનન, વી. કે. (૧૫૦–૫૧)
કૃષ્ણાર્જુન યુદ્ધ ૯૫
કેતકર, કુ. ગોદાવરી (૩૩)
કેરળ થિયેટર (૮૧)
કેરેક્ટર ઑફ ફૉલસ્ટાફ (૧૯૩)
કોનાઉ ૧૬, ૫૬, (૧૮૦)
કોપરકર, (ડૉ.) (૮૦)
કોર્નફોર્ડ, એફ. એમ. (૪૯), (૧૭૯)
કૌમુદીમહોત્સવ ૫૩, ૮૩, ૮૬ (૧૮૨) ૨૭૩.
ક્ષેમીશ્વર ૧૭૪
ખાડીલકર ૯૩
ગુણાઢ્ય ૧૮૪
ગુપ્ત આર્ટ (૬૦)
ગોએથે ૧૪૬
ગોર્ડન, જ્યોર્જ ૩૦, ૩૧ (૩૩, ૩૪) (૧૫૧), ૧૬૭, (૧૭૯, ૧૯૨)
ઘોષ, મનમોહન (૩૨, ૩૩, ૫૦, ૬૭, ૧૨૧, ૧૨૩, ૧૨૪)
ચણ્ડકૌશિક ૧૭૪
ચન્દ્રલેખા (૮૯, ૧૦૦, ૧૮૧, ૧૮૨) ૨૯૧
ચારુદત્ત ૨૫
ચેમ્બર્સ, ઇ. કે. (૪૯)
જગન્નાથ, (પંડિત) ૧૧૧, ૧૭૪
જાગીરદાર (૧૯૨)
જોન્સન ૧૪૫
જ્યોતિરીશ્વર (૯૪)
ડ્રામા ઈન સંસ્કૃત લિટરેચર (૧૯૨)
થીયરી ઑફ લાફ્ટર (૧૫૦–૫૧)
થોર્નડાઇક, (પ્રો.) ૩૦
દશરૂપક (૧૦૫, ૧૨૨, ૧૮૦)
ધનંજય ૯૯, ૧૧૮
ધૂર્તસમાગમ ૯૨, ૯૩, (૯૪)
નાગાનન્દ ૫૩, ૫૪, ૫૮, ૮૩, ૧૧૪, ૧૧૫, ૧૨૦, ૧૨૮, ૧૫૭, ૧૬૦, (૧૬૪), ૧૬૭, ૧૭૨, ૧૭૩, ૨૬૫
નાટકલક્ષણરત્નકોશ (૮૦, ૮૮, ૧૦૫–૬)

નાટ્યદર્પણ (૬૧, ૬૭, ૮૦, ૮૯, ૯૪, ૧૦૬, ૧૦૭, ૧૨૧,૧૨૨,૧૨૪)
નાટ્યશાસ્ત્ર (૩૩, ૫૦, ૫૯, ૬૦, ૬૧, ૬૭, ૮૦, ૮૧, ૮૯, ૯૩, ૯૪, ૧૦૪, ૧૨૧, ૧૨૨, ૧૨૩,૧૨૪, ૧૫૦, ૧૫૧, ૧૭૯)
નિરુક્ત (૫૦)
પઉમચરિય ૫૫, (૬૦), ૮૬,
પતંજલિ ૧૫, ૨૮, ૩૮, ૩૯
પરીખ, જે. ટી. (૩૩, ૧૮૦)
પંડિત, શં. પા. ૭૦, (૭૩)
પાણિનિ ૧૫, (૩૩, ૮૯)
પિશરોટી, કે. રામ (૮૧)
પિશેલ ૧૫
પોએટીક્સ ઓફ્ એરિસ્ટોટલ (૧૫૦)
પ્રતિજ્ઞાયૌગંધરાયણ ૬૮, ૭૨, ૮૨, ૯૦, ૯૨, ૯૮, ૧૧૬, ૧૨૭, ૧૩૨, ૧૫૫, ૧૬૯, ૨૦૪.
પ્રિયદર્શિકા ૬૮, ૮૨,૮૩,૧૦૧,૧૧૪, (૧૨૪), ૧૨૮, ૧૩૪, ૧૫૭, ૧૫૯, (૧૬૩-૬૪),૧૬૮,૨૫૩
પ્રિસ્ટલે, જે. બી. (૧૯૩)
પ્લેટો ૧૪૩, ૧૪૪ (૧૫૧)
ફિલેબસ (૧૫૧)
ફીબલમેન જેમ્સ ૩૦, (૧૫૧, ૧૬૨, ૧૬૩, ૧૯૨)
બર્ગસોં ૧૪૫, ૧૪૮, ૧૪૯ (૧૫૧)
બાણભટ્ટ ૪૨
બાલચરિત ૯૫, ૯૬, (૧૦૩)

બિલ્હણ ૧૭૦, ૧૭૪, ૧૭૫, ૧૭૬, (૧૮૦)
બુચર (૧૫૦, ૧૬૨)
બૃહત્કથા ૧૮૪
બેક ટુ મેથુસેલા (૧૯૩)
બેલ્વલકર, (ડૉ.) ૭૭, (૮૦)
બોધાયન કવિ ૯૨
બ્રેડલે, એ. સી. (૧૯૩)
ભગવદજ્જુકીય ૯૨, (૯૪), ૧૮૫
ભરત–
'ત્રિગત' વિશે ૮૭, ૧૦૮, ૧૦૯
'દંડકાષ્ઠ' (કુટિલક) વિશે ૫૮
નટો પરના શાપ વિશે ૪૧,૪૨,૪૫
નાટકમાંના પાત્રો વિશે ૭૫, ૭૬
નાટકના પહેલા પ્રયોગ વિશે ૨૮,૩૯
નાટ્યકલાના આરંભ વિશે ૩૫, ૩૮, ૩૯, ૪૮,
–નાટ્યશાસ્ત્ર ૧૩, ૨૬; ૧૦૮
નાયકના પ્રકારો વિશે ૬૪, ૬૬, ૯૦
પૂર્વરંગ વિશે ૧૦૮
પ્રતિશિર (શિરોવેષ્ટન) વિશે ૫૫, ૫૬, ૫૭.
વિદૂષક વિશે –૨૫, ૨૬, ૨૭, ૨૯ ૩૧, ૩૫, ૪૦, ૪૧, ૪૨, ૪૩, ૪૪, ૪૫, ૪૬, ૫૨, ૫૫, ૫૬, ૫૭, ૬૨, ૬૩, ૭૫, ૮૨, ૮૭ ૯૦, ૯૨, ૯૯, ૧૦૦, ૧૦૧, ૧૦૮, ૧૦૯ ૧૧૦, ૧૧૨, ૧૧૮, ૧૧૯, ૧૨૬, ૧૩૮, ૧૫૩, ૧૬૬.
સૂત્રધાર વિશે ૨૬, ૩૮

હાસ્યસિદ્ધાંત વિશે ૧૩૮, ૧૩૯, ૧૪૦, ૧૪૧, ૧૬૬
ભવભૂતિ ૩૯,૪૮, ૭૨, ૭૭, ૧૬૧, ૧૭૨, ૧૯૦,
ભાંડારકર, (ડૉ.) ૭૮
ભાવપ્રકાશન (૫૯, ૬૧, ૭૪, ૮૮, ૯૪, ૧૦૩, ૧૦૪, ૧૦૫, ૧૦૭, ૧૨૧, ૧૨૨, ૧૨૩, ૧૮૦)
ભાસ ૨૫, ૪૬, ૮૨, ૯૧, ૯૫, ૯૬, ૧૨૦, ૧૩૭, ૧૫૪, ૧૬૦, ૧૬૮, ૧૭૧, (૧૭૯), ૧૮૬,
મણ્ડૂક સૂક્ત (ઋગ્વેદ) (૫૦)
મથુરા મ્યુઝીયમ ચિત્રાવલી (૬૦)
મનુ ૪૬
મનુસ્મૃતિ (૫૦, ૧૮૧)
મમ્મટ (૫૦)
મહાદેવ કવિ ૨૯, ૭૨, ૮૬, ૧૧૦, ૧૭૬, ૧૭૭
મહાભારત ૧૫, ૪૪, (૧૮૧)
માલતીમાધવ ૩૯, ૧૭૨, ૧૯૦,
માલવિકાગ્નિમિત્ર (૩૩), ૫૩, ૬૯, ૭૦, (૭૪) ૮૩, ૯૬, ૯૭, ૧૧૨, (૧૨૪), ૧૨૭, ૧૫૭, (૧૬૩-૬૪-૬૫) ૧૬૭, ૧૭૧, ૨૧૫
મુદ્રારાક્ષસ ૧૯
મૃચ્છકટિક ૨૨, ૨૫, ૨૯, ૪૪, ૪૫, ૫૮, (૬૦), ૬૪, ૬૮, ૭૨, (૭૩) ૮૩, ૮૪, ૯૨, ૯૮, ૧૧૦, ૧૧૬, (૧૨૫), ૧૨૭, ૧૩૦, (૧૬૩-૬૪-૬૫), ૧૭૨, ૧૮૪, ૨૪૨.
મેઘદૂત ૫૩, (૬૦)
મેડિવલ સ્ટેજ (૪૯, ૫૦)
મેરેડિથ, જોર્જ ૧૪૫, ૧૪૬, ૧૪૭, ૧૪૮, ૧૪૯ (૧૫૧, ૧૬૨)
મોર્ગન, મોરીસ (૧૯૩)
મોલિયર ૧૪૮, ૧૭૯, ૧૯૦
મ્યુલરહેસ, ઈ. ૧૫
યાસ્ક ૪૬
રતિમન્મથ ૪૪, ૯૧, ૯૫, (૧૦૩), ૧૧૧, ૧૭૪, (૧૮૦)
રત્નાવલી ૫૩, ૫૮, ૬૮, ૮૨, ૮૩, ૧૧૪, (૧૨૫), ૧૨૮, ૧૩૦, ૧૩૪, ૧૫૪, ૧૫૭, ૧૬૮, ૨૫૯.
રવિષેણ ૫૫, (૬૦)
રસાર્ણવસુધાકર (૬૧, ૮૮, ૧૦૬, ૧૨૩)
રંગનાથ ૭૦, (૧૦૫)
રાઇટ, થોમસ (૩૪)
રાઇસ (૧૫)
રાજશેખર ૨૨, ૫૩, ૫૪, ૫૫, ૫૬, ૫૭, ૫૮, ૧૦૨, ૧૨૦, ૧૫૮, ૧૬૦, ૧૬૯, ૧૭૧, ૧૭૩, ૧૭૪, ૧૭૫, ૧૭૬, ૧૭૭, ૧૭૮, (૧૭૯) ૨૭૬.
રામચંદ્ર ૫૭, (૬૭), ૭૫, ૮૮, ૯૦, ૯૧, ૧૦૦, ૧૦૧, ૧૧૦, ૧૧૮, ૧૧૯.
રામાયણ ૪૪
રુદ્રદાસ ૧૭૬ ૧૭૮, (૧૮૦)
રુદ્રભટ્ટ ૯૯, ૧૦૨, (૧૦૫, ૧૨૩)

લટકમેલક ૧૮૫
લાકોત ૧૮૪, (૧૯૨)
લાટ્યાયન શ્રૌતસૂત્ર ૨૧, ૨૪, (૩૨)
લાયમન ૫૬
લાસેન, સા. (૯૪)
લેકોક, સ્ટીફન (૧૫૧)
લેવી, સિલ્વન્ ૧૫, ૧૬
વાઈલ્ડ, ઓસ્કર ૧૯૦
વિક્રમોર્વશીય ૩૮, ૫૩, ૬૯, ૭૦, (૭૩, ૮૯, ૧૦૫) ૧૧૫, ૧૧૬, ૧૨૮, ૧૩૦, (૧૬૪–૬૫) ૧૬૦, ૧૬૧, ૧૬૮, ૨૨૮.
વિજય ભટ્ટારિકા ૮૬, ૨૭૩
વિદૂષક, થિયરી એંડ પ્રેક્ટિસ (૫૯, ૧૮૦
વિદ્ધશાલભંજિકા ૨૨, ૫૩, (૬૦), ૭૭, (૮૧), ૮૩, ૮૬, ૧૧૪, ૧૨૯, ૧૩૧, ૧૫૮, ૧૭૦, ૧૭૩, (૧૭૯, ૧૮૧) ૨૮૧.
વિદ્યાકરણ ૯૩
વિલ્સન ફાઈલોલોજીકલ લેક્ચર્સ (૮૧)
વિંટરનિટ્ઝ, (ડૉ.) ૯૨
વિન્ડિશ ૧૪
વિમલસૂરિ ૫૫
વિશ્વનાથ (૮૧), ૮૨, ૧૦૦, ૧૦૨, ૧૧૦, ૧૧૩, ૧૧૮, ૧૭૩,
વેણીસંહાર ૨૯૧
વેલણકર, (પ્રોફે.) એચ.ડી. (૩૨)
વેલ્સ, કેરોલીન (૩૪)
વોર્ડ, ટી.એ. (૧૯૨)
વોલ્પોલ, હોરેસ (૧૫૧)
વ્યાકરણ મહાભાષ્ય ૨૮, (૩૩), ૩૮, ૩૯, (૮૯)
શાકુંતલ ૩૮, ૪૭, ૫૪, (૬૦, ૬૭) ૬૯, ૭૦, ૭૧, (૭૩), ૮૪, (૮૯), ૧૦૨, ૧૧૪, ૧૧૬, (૧૨૪, ૧૨૫), ૧૨૮, ૧૩૦, ૧૫૭ (૧૬૩, ૧૬૫) ૧૭૩, ૧૮૪, ૨૩૫.
શાબરભાષ્ય (૧૮૧)
શારદાતનય ૫૭, (૬૧). ૭૩, ૮૨, ૯૦, ૯૧, ૯૫, ૯૬, ૯૯, ૧૦૨, ૧૧૦, ૧૧૩, ૧૧૮,
શારિપુત્રપ્રકરણ ૧૪
શાંખાયન આરણ્યક ૨૧
શિઙ્ગભૂપાલ ૫૭, (૬૧), ૮૨, ૧૦૦ ૧૦૧, ૧૧૦, ૧૧૩ (૧૨૩)
શૂદ્રક ૧૩, ૨૫, ૪૭, ૫૩, ૭૨, ૧૨૦, ૧૩૭, ૧૫૪, ૧૬૦, ૧૮૪, ૧૮૪, ૧૮૬, ૧૮૮, ૧૮૯
શૃંગારતિલક (૧૦૫, ૧૨૩)
શેક્સ્પીયર ૩૦, ૧૫૩, ૧૬૮, ૧૭૯, ૧૮૪, ૧૯૧
શેક્સ્પીરીયન કૉમેડી (૩૩, ૩૪, ૧૫૧, ૧૭૯, ૧૯૨)
શૉ, બર્નાર્ડ (૧૯૩)
શ્યૂલર ૧૬, ૧૭, (૩૨)
સંસ્કૃત ડ્રામા (૩૨, ૩૩, ૯૪)
સાગરનન્દી ૫૭, ૭૫, ૧૦૧, ૧૧૩
સાહિત્યદર્પણ (૮૧, ૮૮, ૧૦૬, ૧૨૩, ૧૮૦)
સૌભદ્ર ૩૦, ૯૫
સ્વપ્નવાસવદત્ત ૬૮, ૮૨, ૯૭, ૯૮, ૧૧૬, (૧૨૪-૨૫) ૧૨૭, (૧૩૦–૩૧–૩૨, (૧૬૩, ૧૬૫) ૧૫૫, ૧૬૮, ૨૦૮.

હર્ષ ૩૯, ૫૩, ૫૪, ૫૮, ૮૨, ૮૩, ૧૧૪, ૧૩૪, ૧૫૭, ૧૬૦, ૧૬૮, ૧૭૦, ૧૭૮, ૨૬૫.
હર્ષચરિત ૪૨
હાસ્યાર્ણવ ૧૮૫, ૧૮૬, (૧૯૩)
હિલેબ્રાંટ ૧૬
હૉબ્સ, ટૉમ્સ ૧૪૨
હ્યુમર ઍન્ડ હ્યુમેનીટી (૧૫૧)

૨. વિષયો

અંકમુખ (૧૩૭)
અંકાવતાર (૧૩૭)
અંગહાર ૨૯૫
અંબરમાલિકા ૨૮૩
અકાલજલદ ૨૭૬
અગ્નિમિત્ર ૯૭, ૧૧૩, ૧૧૫, ૧૩૩, ૧૩૫, ૧૫૫, ૧૬૧, ૨૧૫, ૨૧૭–૨૨૧, ૨૨૩–૨૨૬
અજંટા (ના ભિત્તિચિત્રો) ૩૦૦,૩૦૧
અદ્‌ભુત દર્પણ (જાદુઈ અરીસો)૨૯૭
અનંગસેના ૯૩
અનયસિંધુ ૧૮૫
અન્વય ૨૭૬
અપૂપ (માલપૂડા) ૭૦
અમૃતમંથન ૨૮
અવંતિસુંદરી ૨૧૪
અવિમારક ૯૭, ૧૧૪, ૧૧૭, ૧૨૭, ૧૫૬, ૧૬૨, ૧૯૭, ૧૯૮, ૧૯૯, ૨૦૦, ૨૦૧, ૨૦૨
અશોકવન ૨૬૬, ૨૯૮
અશ્વમેધ (યજ્ઞ) ૨૪
અસજ્જાતિ મિશ્ર ૯૨, ૯૩
અહલ્યા ૨૩૩
આત્રેય ૫૮, ૬૯, ૭૦, ૮૩, ૧૧૪, ૧૨૦, ૧૨૮, ૧૬૦, ૧૬૧, ૧૬૮, ૨૬૫, ૨૬૬, ૨૬૭, ૨૬૮, ૨૬૯, ૨૭૦, ૨૭૧, ૨૭૨, ૨૮૩
આમુખ ૧૧૦
આયુ ૫૩, ૨૨૮
આરભિયકા ૨૫૩, ૨૫૫, ૨૫૬, ૨૫૭, ૨૫૮
ઇંદિવરિકા ૨૫૬, ૨૫૭
ઇન્દ્ર ૨૫, ૪૬, ૭૬, ૧૧૨, ૨૩૩, ૨૯૨
ઇન્દ્રજિત ૨૯૯
ઇન્દ્રધ્વજ (ધ્વજમહ) ૨૮
ઇન્દ્રમહ ૩૯
ઇમ્પોસ્ટર ૧૬૭
ઈરાન ૧૫
ઇરાવતી ૯૭,૧૧૩, ૧૧૪,૧૨૭,૧૩૩, ૧૩૫, ૨૧૫–૨૨૦, ૨૨૩–૨૨૫.
ઉજ્જયિની ૧૩૨, ૨૦૬, ૨૧૧, ૨૧૨, ૨૫૦.
ઉદયન ૯૨, ૯૮, ૧૧૬, ૧૧૭, ૧૩૧–૧૩૩, ૧૩૬, ૨૦૬, ૨૦૮–૨૧૪, ૨૫૩, ૨૬૭, ૨૭૫
ઉન્મત્તક ૬૮, ૧૫૫, ૨૦૪, ૨૦૫.
ઉર્વશી ૩૯, ૪૪, ૯૭, ૧૦૧, ૧૧૫, ૧૧૬, ૧૨૮, ૧૩૦, ૧૩૫, ૨૨૮–૨૩૩.
એરોન ૧૬૬.
ઓંકાર ૧૧૨.
ઓલ્ડ મીરેકલ્સ (૩૩)
કંસવધ ૨૮

કઠપુતળીનો ખેલ ૧૫, ૧૬.
કપિંજલ ૫૩, ૫૪, ૮૩, ૧૭૬, ૧૭૭, (૧૭૪), ૨૭૬–૨૮૦.
કર્ણ ૭૬
કર્ણસુંદરી ૨૮૯, ૨૯૦
કર્પૂરમંજરી ૫૮, ૨૭૮–૨૭૯
કલિંગરાજ ૨૫૮
કાંચનમાલા ૨૬૭
કાકપદ ૫૨
કાત્યાયની ૨૦૬
કાપિલેય ૮૩
કામન્દકી ૧૯૦
કામ્પિલ્ય ૨૧૨
કુંડોદરી ૨૯૬
કુંતિભોજ ૧૯૭, ૨૦૨
કુંભકર્ણ ૨૯૯
કુટિલક ૫૮, ૧૧૯
કુટ્ટક ૭૯, ૧૧૧
કુમુદગંધ ૧૪
કુરંગી ૯૭, ૧૧૪, ૧૨૭, ૧૫૬, ૧૬૨, ૧૯૮–૨૦૧
કુવલયમાલા ૨૮૫
કુસુમાકર (ઉદ્યાન) ૧૨૯, ૨૭૧
કેરળ (રંગભૂમિ) ૫૧, ૭૯, ૧૧૧, ૧૭૯
કેલિકૈલાસ ૨૮૧
કેલેન્ડ્સ ૩૬
કોંકણ (રંગભૂમિ) ૧૧૧, ૧૧૨
કોડ ૪૩
કોન્સ્ટન્ટીનોપલ ચર્ચ ૩૬
કોમેડી ૧૩, ૩૫, ૩૭, ૧૪૩, ૧૪૪
કોમેાસ ૩૫
કૌમુદગંધ ૮૨
કૌશામ્બી ૨૦૮, ૨૬૭
કૌશિકા ૯૬
ક્લાઉન ૧૩, ૩૦
ગણદાસ ૪૨, ૯૭, ૧૩૦, ૨૧૭, ૨૨૧, ૨૨૨
ગણિકા ૨૨, ૧૬૨
ગણિકાનાટક ૧૪
ગુપ્તયુગીન ચિત્રકલા ૩૦૧
ગુફાઓના ચિત્રો ૩૧
ગોમુખ ૧૮૪
ગૌતમ ૫૩, ૬૯, ૭૨, ૮૩, ૯૬, ૯૭, ૧૦૦, ૧૦૧, ૧૦૨, ૧૧૩, ૧૧૫, (૧૨૪), ૧૨૭, ૧૩૦, ૧૩૩, ૧૩૫, ૧૫૭, ૧૫૯, ૧૬૦, ૧૬૧, ૧૬૭, ૧૬૮, ૧૭૧, ૧૮૬, ૧૯૨, ૨૧૫–૨૨૭, ૨૮૭
ગ્રીક (નાટચ) ૧૪, ૧૫, ૨૪, ૧૨૯, ૧૮૫
ઘટોત્કચ ૩૦
ચંદ્રવંશ ૨૨૮
ચંદ્રિકા ૧૯૭, ૧૯૯, ૨૦૦, ૨૯૧, ૨૯૨
ચકોર ૧૭૬, ૨૯૧–૨૯૪
ચતુરક મુદ્રા ૧૧૯
ચતુરિકા ૨૭૧
ચર્ચરી ૨૫૯
ચાણક્ય ૯૧
ચારાયણ ૫૩, ૫૪, ૫૮, ૮૩, ૧૧૪, ૧૨૯, ૧૫૮, ૧૬૦, ૧૬૮, ૧૭૦, ૧૭૬, (૧૭૯, ૧૮૦) ૨૮૧–૨૮૭

ચારુદત્ત ૫૮, ૬૮, ૯૨, ૯૭, ૯૮, ૧૧૬, ૧૧૭, ૧૨૭, ૧૩૩, ૧૩૬, ૧૫૬, ૧૬૨, ૧૯૨, ૨૪૨–૨૫૧
ચિત્રલેખા ૨૩૨
ચૂલિકા (૧૩૭)
જંતુકેતુ ૧૮૫
જર્જર (દંડકાષ્ઠ) ૫૮
જવનિકા ૧૫
જાવા (નાટય પરંપરા) ૨૪, ૨૫, ૭૬
જીમૂતવાહન ૧૦૧, ૨૬૫–૨૬૮, ૨૭૧–૨૭૨
જૂર્ણવૃદ્ધ ૧૩૦
જ્યુપીટર ૩૫
ઝેલોટાયપોસ ૧૫
ટચસ્ટોન ૧૬૮, ૧૯૧, ૨૪૯
ડાયેાનિસસ્ ૩૫
ડિમ ૨૮
ડેલ્ફિચે ઓરકલ્ ૩૫
તરંગશાલા ૨૮૯
તાંડવ ૨૧
તાલ ૧૧૯
ત્રિગત (૬૭), ૮૭, ૧૦૮, ૧૦૯, ૧૧૦, ૧૧૧, ૧૨૯
ત્રિજટા ૨૯૮, ૨૯૯
ત્રિવેન્દ્રમ (માં મળી આવેલ ભાસના નાટકો) ૧૩
ત્રિશંકુ ૧૫૫
ત્રિશિખ, ત્રિશિખંડક ૩૦૦, ૩૦૧
દંડકાષ્ઠ ૫૮
દર્દુરક ૧૮૫
દર્શક ૨૦૮, ૨૧૩
દુઃખાત્મ નાટકો (Tragedy) ૧૩૬
દુર્ગુણ ૩૦, ૧૪૪
દુર્યોધન ૯૧
દુર્વાસા ૨૮૪
દુષ્યન્ત ૪૪, ૪૭, ૯૭, ૧૦૧, ૧૦૨, ૧૧૪, ૧૧૬, ૧૧૭, ૧૨૮, ૧૩૦, ૧૩૩–૧૩૭, ૧૬૨, ૧૭૩, ૨૩૫–૨૪૧
દૃઢવર્મન ૨૫૪, ૨૫૮
દેવાસુરદ્વન્દ્વ ૨૮, ૨૯
દ્વિપદી ખંડ ૬૯, ૨૫૯
ધારિણી ૯૭, ૧૧૩, ૧૧૫, ૧૩૪, ૧૭૧, ૨૧૫–૨૧૯, ૨૨૧–૨૨૪
ધૂતા ૧૧૬, ૨૫૧
ધૂર્ત ૧૬૭
નર્મસચિવ ૧૧૨, ૧૧૩
નલિનિકા ૧૯૯–૨૦૧
નવમાલિકા ૨૬૮–૨૭૧
નહુષ ૪૧, ૪૩, (૫૦)
નાન્દી ૨૮, ૨૧૧
નાગરાજ ચાંપેય ૩૦૦
નાટચ નિવેદક નટ ૧૨૯
નાટચ વેદ ૨૮, ૪૧
નારદ ૪૦, ૪૧, ૪૮, ૪૯, ૬૧, ૭૬, ૯૧, ૯૫, ૯૬, ૧૦૧, ૨૯૨,
નિપુણિકા ૨૧૫, ૨૭૩
નોહા(ની વહુ) ૩૦
પંચગવ્ય ૨૯૩
પક ૧૯૧–૧૯૨
પતાકા ૧૭૩, (૧૮૦)
પદ્માવતી ૬૮, ૯૭, ૯૮, ૧૦૨, ૧૩૦, ૧૩૧, ૧૩૨, ૧૩૬, ૨૦૮–૨૧૪

પરિવ્રાજક (ભગવાન) ૯૨
પરિવ્રાજિકા ૨૧૬, ૨૧૭, ૨૨૬.
પારિપાર્શ્વિક ૨૭, ૬૩, ૧૦૮, ૧૦૯, ૧૧૦.
પીઠમર્દ ૪૪, ૯૯, ૧૦૩, ૧૧૨, ૧૭૨
પુંશ્ચલી ૨૦–૨૪
પુત્રપિંડપાલનવ્રત ૨૪૦
પુરુરવા ૪૪, ૯૭, ૧૧૬, ૧૩૩, ૧૩૫, ૧૬૦, ૨૨૮, ૨૨૯, ૨૩૧, ૨૩૩
પુરોડાશ ૨૯૩
પુરોહિત ૮૫, ૮૬
પુષ્પ કરંડક જીર્ણોદ્યાન ૧૨૭
પુશ્કરિણિ (ચેટી) ૨૦૧
પૂર્વરંગ ૨૬, ૨૭, ૬૩, ૧૦૮–૧૧૧
પેરેજાઇટ ૧૪
પ્રકરણ ૪૪, ૧૧૩.
પ્રતિશીર્ષક ૫૫–૫૬
પ્રદ્યોત ૨૦૬
પ્રમદવન ૧૨૭, ૧૨૮, ૧૩૦, ૧૩૧, ૨૦૯, ૨૧૦, ૨૨૩, ૨૩૯.
પ્રરોચના ૧૦૯–૧૧૧
પ્રસ્તાવના ૧૧૦–૧૧૧
પ્રાકૃત નાટકો ૨૩
પ્રિયંવદા ૧૮૭
પ્રિયદર્શિકા ૨૫૭–૨૫૮
પ્રિયપ્રસાદન વ્રત ૨૨૯
ફીસ્ટ ઑફ ફૂલ્સ (મૂર્ખાઓનો મેળો) ૩૬, ૩૭
ફોલસ્ટાફ ૧૫૩, ૧૯૧, ૧૯૨.
બંધુરા ૧૮૫
બંધુવંચક ૯૨, ૯૩
બકુલાવલિકા ૨૧૮–૨૨૦, ૨૨૩.
બકૂન ૧૬૬, ૧૬૭.
બલિબંધ ૨૮
બૃહસ્પતિ ૨૯૨, ૨૯૩
બૅકસ ૩૫
બૌદ્ધ નાટકો ૩, ૫, ૧૩, ૧૪, ૧૫
બૌદ્ધ શ્રમણક ૨૦૫
બૌધાયન ૮૩, ૧૭૪
બ્રહ્મચારી ૨૦–૨૪
બ્રહ્મદત્ત ૨૧૨
બ્રહ્મરાક્ષસ કુળ ૨૯૬
બ્રહ્મા ૨૮, ૨૯૯
ભગવાન પરિવ્રાજક ૯૨
ભરત-પુત્રો ૩૮, ૪૧, ૪૨, ૪૫
ભાવ ૧૪૦
ભાવાવાસ ૧૪૦
ભાસના નાટકો ૧૩, ૧૫
ભીમ ૯૧
મંત્રગુપ્ત ૨૭૫
મકરંદ ૧૭૨, ૧૯૦
મકરંદ ઉદ્યાન ૧૨૮, ૧૨૯, ૨૬૨, ૨૬૩
મગધ ૨૦૮
મદનમંજરી ૧૮૫
મદનિકા ૧૭૩
મદનોદ્યાન ૨૮૯
મદયન્તિકા ૧૭૨
મનોરમા ૨૫૩–૨૫૫
મન્મથ ૯૧, ૯૫
મરાઠી રંગભૂમિ ૩૦૧
મલયવતી ૨૬૭, ૨૬૮, ૨૭૧, ૨૭૨
મહાવ્રત ૨૦–૨૪, ૩૬
મહોદર ૫૩, ૫૪, (૭૩), ૮૩, ૮૬, ૧૭૬, ૨૯૫.

મહોરું ૫૬
માર્કોસ ૧૫
માઢવ્ય ૫૩, ૫૪, ૮૩, ૮૪, (૮૮, ૮૯) ૯૭, ૧૧૫, ૧૧૬, ૧૧૭, (૧૨૫), ૧૨૮, ૧૩૦, ૧૩૩, ૧૩૪, ૧૩૫,૧૬૦, ૧૬૧,૧૬૨, ૧૬૮,૨૩૫-૨૪૧, ૨૬૫, ૨૭૫.
માણવક ૮૩,(૮૮-૮૯), ૯૭, ૧૦૧, ૧૧૫, ૧૨૮, ૧૩૩, ૧૩૫, ૧૬૦, ૧૬૧, ૧૬૮, ૨૨૮-૨૩૪ ,૨૭૩, ૨૭૫.
માતલિ ૩૮, ૫૪, ૧૩૪, ૧૩૭, ૧૫૭, ૨૪૧.
માધવિકા ૨૭૫.
માયાનાટિકા ૨૯૫, ૨૯૬, ૨૯૮.
મારિચ ઋષિ ૨૩૩
માલવિકા ૭૨, ૯૬, ૯૭, ૧૧૫, ૧૨૮, ૧૩૩, ૧૩૫, ૧૫૫, ૧૬૦, ૧૬૧, ૨૧૫-૨૨૬.
મિત્રાવસુ ૨૬૬, ૨૬૮.
મિલેસ્ ગ્લોરિઓસસ્ ૧૪
મૂર્ખાઓનો મેળો ૩૬, ૩૭
મૃગતૃષ્ણિકા ૨૮૩
મૃગાંકલેખા ૧૮૬
મૃગાંકવર્મા ૨૮૨, ૨૮૬
મૃગાંકાવલી ૨૮૫
મેખલા ૧૭૦, ૨૮૨-૨૮૬
મૈત્રેય ૧૩, ૪૭, ૫૩, ૫૮, ૬૮, ૭૦, ૭૨, ૮૩, ૮૪, (૮૯), ૯૭, ૯૮, ૧૦૦, ૧૦૧, ૧૧૬, ૧૧૭, (૧૨૫), ૧૨૭, ૧૩૦, ૧૩૩, ૧૩૫, ૧૩૬, ૧૫૪-૧૫૬, ૧૫૯-૧૬૨, ૧૬૮, ૧૮૪, ૧૮૬, ૧૯૧, ૧૯૨, ૨૨૭, ૨૪૨-૨૫૨.
યૌગંધરાયણ ૯૦, ૯૨, ૯૮, ૧૨૭, ૧૩૨, ૧૩૩, ૨૦૬-૨૦૮, ૨૬૭, ૨૭૫
રણજમ્બુક ૧૮૬
રંગલો ૪૩
રતિ ૧૪૦
રત્નાવલી ૧૩૦
રત્યાભાસ ૧૪૦
રદનિકા ૧૫૫, ૧૫૬, ૨૪૪.
રામ ૨૯૭, ૨૯૮
રાવણ ૩૦, ૭૨, ૧૭૬, ૨૪૨, ૨૯૫-૨૯૯, દશમુખ ૫૬.
રેભિલક ૨૪૨
રોમન મૂક નાટ્ય ૧૫, ૨૪
રોમન્થક ૧૭૭, ૨૯૫
રોહસેન ૨૫૧
લંકા ૨૯૫-૨૯૭.
લક્ષ્મણ ૨૯૬, ૨૯૮
લક્ષ્મી ૨૯૨
લક્ષ્મીસ્વયંવર ૩૯, ૪૦
લંચ ૧૧૯
લાવાણક ૨૦૮
લાસ્ય ૨૧
લોક નાટ્ય ૧૬, ૧૭.
વત્સરાજ ૨૫૭
વસંતક ૮૨, ૮૩
(પ્રતિજ્ઞાયોગન્ધરાયણમાં) ૮૨, ૯૨, ૯૮, ૨૦૪-૨૦૭, ૨૭૫,

(પ્રિયદર્શિકામાં) ૮૨, ૧૦૧, (૧૨૪), ૧૬૮, ૨૫૩-૨૫૮
(રત્નાવલીમાં) ૮૨, ૧૨૦, ૨૫૯-૨૬૪
(સ્વપ્નવાસવદત્તમાં) ૮૨, ૧૧૭, (૧૨૪), ૧૬૧, ૧૯૧, ૨૦૮-૨૧૪.
વસંતસેના ૨૨, ૪૫, ૬૮, ૭૨, ૧૦૧, ૧૧૬, ૧૨૭, ૧૩૦, ૧૩૩, ૧૪૦, ૧૫૫, ૧૫૬, ૧૭૩, ૨૪૨-૨૫૦.
વસંતસેના ગણિકા
(ભગવદજ્જુકીયમાં) ૧૮૫.
વસંતોત્સવ ૩૯.
વસિષ્ઠ ૪૬, ૨૯૨.
વસુમતી ૧૩૪, ૨૩૮, ૨૪૧.
વારાણસી ૩૦૦.
વાલ્મીકિ ૭૭, ૨૯૨, ૨૯૩.
વાસવદત્તા ૬૮, ૯૭, ૯૮, ૧૦૨, ૧૧૬, ૧૩૨, ૧૩૩, ૧૩૬, ૨૦૬, ૨૦૮-૨૧૪, ૨૫૩-૨૫૫, ૨૫૮, ૨૬૨, ૨૬૪.
વાસ્તવવાદ ૧૪૫.
વિચક્ષણા ૨૭૬, ૨૭૭.
વિજયસેના ૨૬૧.
વિટ ૧૪, ૪૪, ૫૩, ૯૯, ૧૦૩, ૧૧૨, ૧૫૮, ૧૭૨, ૧૭૬, ૧૮૪, ૨૬૫, ૨૮૯.
વિદૂષક:
અવનતિ– ૧૬૬-૧૯૩.
ઉત્પત્તિ–
અસુરમાંથી ૨૮, ૨૯, ૩૦, ૪૮
કઠપુતળી ખેલમાંથી ૧૫, ૧૬
ગ્રીક નાટકમાંથી ૧૪, ૧૫
ધાર્મિક વિધિમાંથી ૨૦, ૨૧, ૨૨, ૨૩, ૩૭, ૩૮
નારદમાંથી ૪૦, ૪૧, ૪૮, ૪૯, ૯૧, ૯૬
પ્રત્યક્ષ જીવનમાંથી ૪૪, ૪૫
પ્રાકૃત નાટકોમાંથી ૧૬, ૮૬
બ્રાહ્મણની મશ્કરીમાંથી ૧૭, ૩૭, ૪૩, ૪૬, ૪૮, ૬૨, ૬૩, ૬૬, ૭૬, ૮૫, ૮૬
રોમન મૂકનાટ્યમાંથી ૧૫
લોકનાટ્યમાંથી ૧૬, ૧૭, ૧૮, ૨૩
વૃષાકપિમાંથી ૧૮, ૧૯, ૨૧
શુદ્રમાંથી ૨૧, ૪૧, ૪૨
જાતિ–
૨૦, ૨૩, ૨૪, ૨૭, ૪૫, ૬૨-૬૭, ૮૩, ૮૫, ૮૬, ૧૫૯, ૧૬૦, ૨૦૪, ૨૧૬, ૨૨૮, ૨૩૫, ૨૪૨, ૨૫૩, ૨૫૯, ૨૬૫, ૨૭૬, ૨૮૧, ૨૮૮, ૨૯૧, ૨૯૫.
કાર્યો–
કથાવિકાસનું કાર્ય ૧૩૧-૧૩૫
દરબારી મશ્કરા તરીકે ૪૩, ૪૪, ૪૫, ૪૬, ૧૩૦-૧૩૧
નાટ્યનિવેદકનું કાર્ય ૨૬, ૨૭, ૧૨૬-૧૨૯, ૧૭૯,
ભાવનાસંતુલનનું કાર્ય ૧૩૫-૧૩૭
ભાષ્યકારનું કાર્ય ૮૮, ૧૩૪-૧૩૫, ૧૯૧, ૨૪૯-૨૫૨
સેવકનું કાર્ય ૧૨૯-૧૩૦
હાસ્યનિર્મિતિ ૧૭, ૨૬, ૮૮, ૧૧૮, ૧૨૦

ખોરાક– ૬૮, ૬૯, ૭૦;
(માંસાહાર) ૭૦, ૭૧, ૭૨, ૭૩, ૨૯૫
ગુણો–
અશ્લીલ ભાષણ ૯૮
કલહપ્રિયતા ૯૫, ૯૬, ૧૦૨,
ગભરાકપણું ૯૯, ૧૦૧, ૧૦૨,
ચારિત્ર્યની શુદ્ધતા ૬૪, ૯૬, ૧૦૧, ૧૭૨
નાટ્યવિદ્ ૯૬
નાયકભક્તિ– ૧૦૦, ૧૦૧, ૧૧૨–૧૧૮
વિનોદી અને માર્મિક ભાષણ ૬૫, ૯૬, ૯૮, ૯૯, ૧૦૦, ૧૧૮, ૧૨૦, ૧૩૪, ૧૩૫, ૧૫૪, ૧૬૨, ૧૬૮.
વિસંગતિ ૭૯, ૧૭૫
વેદવિદ્‌પણું ૯૬, ૧૦૦, ૧૦૧.
હાસ્ય ઉત્પન્ન કરવાની શક્તિ ૯૫, ૯૬, ૯૮, ૯૯, ૧૦૦,
નામાભિધાન–
'વિદૂષક'ની વ્યુત્પત્તિ ૨૩, ૮૫–૮૮, ('માણવક'ની વ્યુત્પત્તિ) (૮૮–૮૯)
વિદૂષકના નામો–
જાતિ સૂચક– ૮૩
માનસિક ગુણદોષસૂચક ૮૪
શારીરિક ખોડ સૂચક ૮૩
ભેદો–
૪૦, ૬૨, ૯૦–૯૪, ૯૫, ૧૬૬–૧૬૯.
વર્ગીકરણ– ભરત પ્રમાણે
અમાત્યનો વિદૂષક–૯૦,૯૨,૯૮
દેવોનો વિદૂષક ૪૦, ૪૧, ૬૨, ૯૦, ૯૧, ૯૫, ૯૬
બ્રાહ્મણનો વિદૂષક ૯૦, ૯૨, ૯૩
રાજાનો વિદૂષક ૪૪, ૪૫, ૯૦, ૯૨, ૯૩, ૯૬, ૯૭
વણિક નાયકનો વિદૂષક ૯૮
એરિસ્ટોટલ પ્રમાણે ૧૬૬–૬૭
ગોર્ડન પ્રમાણે ૧૬૭
નવીન ૧૬૮–૧૬૯.
ભાષા–
૧૭, ૧૮, ૨૩, ૨૪, ૨૫, ૪૭, ૭૫–૮૧, ૮૬, ૧૧૦.
(સંસ્કૃત) ૨૪–૨૫, ૭૬
ભૂમિકા– ૨૭, ૬૪, ૯૫, ૯૬, ૯૭, ૯૮, ૧૦૦, ૧૦૧, ૧૦૨, ૧૦૮–૧૩૭,
(કુપિત સ્ત્રીનું પ્રસાદન ૧૧૫, નાટકમાં નાયકનો સહચર ૧૧૨-૧૩, નાયિકાની પ્રાપ્તિમાં મદદ ૧૧૩, પ્રેમપૂર્તિમાં મદદ ૧૧૩, પ્રેમમાં ઉત્તેજન ૧૧૪, પ્રેમનો વિરોધ ૧૧૫-૧૧૬, વિરહાવસ્થામાં વિનોદન ૧૧૬–૧૧૭.) કામસચિવ– ૧૧૩
નર્મસચિવ ૯૯, ૧૧૨–૧૧૩, વિનોદમંત્રી–(૯૯) પ્રાયોગિક– ત્રિગતમાં, પૂર્વરંગમાં ૬૩, ૧૦૮, ૧૦૯, ૧૧૦ લોકપ્રિય ભૂમિકા-હાસ્ય ઉત્પાદન ૧૧૮, ૧૧૯.

રૂપ-
કદરૂપતા-૫૨, ૫૪, ૧૧૮, ૧૫૯, ૧૭૫, ૨૧૫, ૨૨૮, ૨૪૨, ૨૫૯, ૨૮૧, ૨૯૫
કાકપદ-૫૨, ૫૩, ૫૬
ખૂંધ-૫૪
ચોટલી-૫૩, ૨૭૬
ટાલ-૫૨, ૫૩, ૫૬,
ટોપલા જેવા કાન-૫૪, ૫૬, ૨૭૬
મોટું પેટ-૫૪, ૨૯૫, ૨૯૬
વાંદરા જેવો-૧૯, ૫૩, ૮૩, ૨૧૫, ૨૨૮, ૨૫૯, ૨૭૧, ૨૭૨, ૨૭૩, ૨૭૬, ૨૮૧.
વેશભૂષા-
અલંકારો ૫૮
કુંડળ-૨૬૦,
ચીર-૫૭,
ચીત્તર-૫૭
ટોપી-૫૫, ૫૭, ૩૦૦, ૩૦૧
દંડકાષ્ઠ (કુટિલક) ૫૮, ૫૯
દાઢી-૫૬, ૫૭, ૧૩૦, ૨૭૬
ધોતી-૫૭
બનાવટી વાળ-૫૬
ફૂલો-૫૮
ભગવાં વસ્ત્રો ૫૭
મહોરાં-૫૫, ૫૬, ૫૭, ૧૩૦
યજ્ઞોપવીત્ત-૫૮, ૧૫૯, ૨૫૮, ૨૭૦
રેશમી વસ્ત્રો-૨૬૦.
લાકડાના કાન-૫૫
રંભભૂષા-૫૨, ૫૩, ૫૪, ૫૭, ૫૯, (૧૨૩).
લાક્ષણિકતાઓ-
આરામપ્રિયતા-૧૩૩, ૨૦૯, ૨૧૦, ૨૧૩, ૨૨૮, ૨૩૫, ૨૪૨, ૨૫૩, ૨૯૫
બીકણુપણું-૧૫૫, ૧૫૬, ૧૫૭, ૧૬૧, ૨૧૧, ૨૧૨, ૨૩૦, ૨૩૫, ૨૪૦, ૨૪૧, ૨૪૪, ૨૫૬, ૨૬૫, ૨૮૨, ૨૮૮.
બ્રાહ્મણીય અભિમાન-૧૫૯, ૧૬૦, ૨૦૪, ૨૨૮, ૨૫૩, ૨૬૩, ૨૭૬, ૨૯૧.
ભોજનપ્રિયતા-૬૮-૭૪, ૧૬૦, ૧૯૭, ૨૦૪, ૨૦૯, ૨૧૬, ૨૨૯, ૨૫૩, ૨૫૯, ૨૬૫, ૨૭૩, ૨૭૬, ૨૮૧, ૨૯૧, ૨૯૫.
મૂર્ખતા-૧૩૧, ૧૩૪, ૧૫૩, ૧૫૯, ૧૬૬, ૧૬૭, ૧૬૮, ૧૯૮, ૧૯૯, ૨૦૦, ૨૧૬, ૨૧૭, ૨૧૮, ૨૩૦, ૨૩૧, ૨૩૪, ૨૩૫, ૨૩૯, ૨૪૦, ૨૪૪, ૨૪૫, ૨૫૭, ૨૫૯, ૨૭૧, ૨૭૨, ૨૭૫, ૨૮૬, ૨૮૮, ૨૯૨.
વિકાસ- ૪૫-૪૯.
વિનોદ- ૧૫૨-૧૬૨
પ્રસંગનિષ્ઠ ૧૫૫-૧૫૮
માનસિક ૧૫૩
શાબ્દિક ૧૫૪-૧૫૫
શારીરીક ૧૫૩

સામાજિક ૧૫૪
સ્વભાવનિષ્ઠ ૧૫૮–૧૬૨
સંશોધન
૧૦૧, ૧૨૦, ૧૭૭, ૨૯૦, ૨૯૫,
વિદ્યાધરમલ્લ ૨૮૨
વિદ્યુજ્જિહ્વ (૭૩), ૨૯૬, ૨૯૭
વિનયંધરા ૨૭૪
વિનોદ–મંત્રી ૯૯
વિભીષણ ૨૯૭
વિશ્વનગર ૯૩
વિશ્વામિત્ર ૧૭૪
વૃષાકપિ ૧૮, ૧૯, ૨૧
–સૂક્ત ૧૮, ૧૯.
વૈયાંગ ઓરાંગ ૨૫
વૈખાનસ ૫૩, ૮૩, ૨૭૩–૨૭૫
વ્યાધિસિન્ધુ ૧૮૫
વ્યાસ ૨૯૨, ૨૯૩
શમ્બૂક ૯૫
શકાર ૨૪, ૨૯, (૧૨૫), ૧૪૦,
૧૫૬. ૧૬૧, ૧૬૭, ૧૮૫,
૨૪૨, ૨૪૪, ૨૫૧, ૨૮૪, ૨૮૭.
શકુંતલા ૪૪, ૯૭, ૧૧૪, ૧૧૭,
૧૨૮, ૧૩૦, ૧૩૩, ૧૩૪, ૧૩૫,
૧૭૩, ૨૩૫–૨૪૦
શર્વિલક ૧૩૩, ૧૫૬, ૧૭૩, ૨૪૫.
શલ્ય ૭૬
શશશૃંગ ૨૮૩
શાંડિલ્ય ૯૨
શારીપુત્ર ૧૪
શિવ ૨૧, ૨૮, ૨૦૬
શિષ્ય ૧૮૫
શિષ્યવર ૯૩
શુક્રાચાર્ય ૯૩
શેખરક ૨૬૯
શેતાન ૩૦
શૈલૂષ ૪૨
શ્રમણક ૧૫૫
શ્રીકૃષ્ણ ૩૦
શ્રીખંડદાસ ૨૬૨
સંઘકુળી ૭૯
સંતુષ્ટ ૧૩, ૪૭, ૫૩, ૫૮, ૮૪,
(૮૯), ૧૧૭, ૧૨૦, ૧૫૪,
૧૫૬, ૧૬૦, ૧૬૨, ૧૬૮,
(૧૭૯,) ૧૮૬, ૧૯૭-૨૦૨
સટ્ટક ૨૨, ૧૭૬, (૧૮૦), ૨૭૬
સમવકાર ૨૮, ૧૧૨,
સમુદ્રગૃહ ૯૭, ૧૩૦, ૧૩૩, ૨૧૧,
૨૧૩, ૨૧૫, ૨૧૯, ૨૨૪.
સરમા ૨૯૮–૨૯૯
સરસ્વતી ૧૧૨,
સર્ંસ્ર્ કયુરેન્સ ૧૪, ૧૫
સાંખ્યાયન ૮૩
સાગરિકા ૫૩, ૧૨૮,
૨૫૯, ૨૬૨–૨૬૪
સીતા ૨૯૬, ૨૯૭, ૨૯૯.
સુભદ્રા ૩૦
સુલક્ષણા ૨૮૩
સુસંગતા ૫૩, ૨૬૧, ૨૬૪.
સેનાપતિ ૧૩૦, ૨૩૭.
સોમક્રયણ ૨૦, ૨૧, ૮૫
સોમયાગ ૨૦
સૌધાતકિ ૪૬, ૧૯૯

સૌવીર ૧૯૬
સ્નાતક ૯૩
સ્વસ્તિવાચન ૨૨૯, ૨૫૩, ૨૮૮,૨૯૯.
હંસપદિકા ૫૪, ૧૧૫, ૧૨૮, ૧૩૪, ૧૩૭, ૨૩૮, ૨૪૧
હર ૧૧૨
હરદત્ત ૪૨, ૯૭, ૨૧૭.
હરિ ૨૬૮
હરિશ્ચન્દ્ર ૧૭૪
હાસ ૧૩૯
હાસ્ય- ૧૩૯, ૧૪૦, ૧૪૧, ૧૪૨

✽

સંદર્ભ-ગ્રંથ-સૂચી

૧. મૂળ નાટકો

અશ્વઘોષ : Bruchstuck Buddhistischer Dramen, Luders, 1911.

કાલિદાસ :

અભિજ્ઞાન શાકુન્તલ-

(૧) સંપા. એમ. આર. કાલે, મુંબઇ ૧૯૩૪, આ. ૭મી

(૨) સંપા. એ. બી. ગજેન્દ્રગડકર, સુરત ૧૯૫૦, આ. ૪થી

(૩) સંપા. એસ. રે, કલકત્તા ૧૯૨૦, આ. ૫મી

માલવિકાગ્નિમિત્ર-

(૧) સંપા. એમ. આર. કાલે મુંબઈ, ૧૯૩૩ આ. ૩જી

વિક્રમોર્વશીય-

(૧) સંપા. શંકર પાંડુરંગ પંડિત, બોમ્બે ગવર્ન. સેન્ટ્રલ બુક ડેપો, મુંબઈ, ૧૮૭૯

(૨) નિર્ણયસાગર આવૃત્તિ-મુંબઇ ૧૯૧૪.

(૩) સંપા. આર. ડી. કરમરકર, પુના, ૧૯૩૨ આ. ૨જી.

ક્ષેમીશ્વર, આર્ય : ચંડકૌશિક, કલકત્તા, ૧૮૮૪.

જગન્નાથ, પંડિત : રતિમન્મથ

પ્રકા. ગોપાલ નારાયણ, મુંબઈ, (?)

બિલ્હણ : કર્ણસુન્દરી, કાવ્યમાલા-૭, મુંબઈ, ૧૮૮૮.

ભવભૂતિ : ઉત્તરરામચરિત-

(૧) મરાઠી ભાષાંતર અને ટિપ્પણ સાથે, બેલવલકર, એસ. કે., પુના, ૧૯૧૫.

(૨) અંગ્રેજી અનુ., ટિપ્પણ અને પ્રસ્તાવના સાથે સંપા. ભટ્ટ, જી. કે, સુરત, ૧૯૫૩.

માલતી માધવ-

સંપા. કાલે, એમ. આર., મુંબઈ, ૧૯૨૮ આ. ૨જી.

ભાસ : ભાસ નાટકચક્રે, સંપા. દેવધર, સી. આર.
ઓરિએન્ટલ બુક એજન્સી, પુના ૧૯૩૭
અવિમારક, બાલચરિત, ચારુદત્ત, કર્ણભાર, પ્રતિજ્ઞાયોગન્ધરાયણ,
સ્વપ્નવાસવદત્ત-સંપા જી. કે. ભટ, સુરત, ૧૯૫૨.

મહાદેવ કવિ : અદ્‌ભુતદર્પણ-
કાવ્યમાલા-૫૫, મુંબઈ-૧૮૯૬

રાજશેખર : કર્પૂરમંજરી-
(૧) સંપા. સ્ટેન કોનો, અંગ્રેજી અનુ. સી. આર. લેહ્‌માન, હાર્વર્ડ ઓરિ. સીરીઝ વો-૪ કેમ્બ્રીજ, ૧૯૦૧.
(૨) કાવ્યમાલા નં.-૪, મુંબઈ ૧૮૮૭.

વિદ્ધશાલભંજિકા-
કલકત્તા, ૧૮૭૩, ૧૮૮૩.

રુદ્રદાસ : ચન્દ્રલેખા-
સંપા. ઉપાધ્યે, ડૉ. એ. એન., ભારતીય વિદ્યા સિરીઝ-૬, મુંબઈ, ૧૯૪૫.
વિજય ભટ્ટારિકા : કૌમુદી મહોત્સવ, સંપા. શકુન્તલા રાવ શાસ્ત્રી, મુંબઈ, ૧૯૫૨

શૂદ્રક : મૃચ્છકટિક
સંપા. આર. ડી. કરમરકર, પુના, ૧૯૩૭, આ. ૧

હર્ષ : નાગાનન્દ-સંપા. આર. ડી. કરમરકર, મુંબઈ, ૧૯૨૩, આ. ૨
પ્રિયદર્શિકા-સંપા. એમ. આર. કાલે, મુંબઈ ૧૯૨૮, આ. ૨
રત્નાવલી ,, ,, ,, મુંબઈ, ૧૯૨૫ આ. ૨.

૨. નાટ્યસિદ્ધાંત વિષયક મૂળ ગ્રન્થો

અગ્નિપુરાણ આનન્દાશ્રમ આવૃત્તિ, પુના, ૧૯૦૦

ધનંજય : દશરૂપક-સંપા. હાસ, ન્યુયોર્ક, ૧૯૧૨

ભરત : નાટ્યશાસ્ત્ર
(૧) ગાયકવાડ ઓરિ. સીરીઝ, વો. ૧ ૧૯૨૬ (આ. ૨, ૧૯૫૬) વો. ૨ ૧૯૩૪, વો.૩, ૧૯૫૪ વડોદરા
(૨) કાવ્યમાલા નં. ૪૨, મુંબઈ, ૧૮૯૪.

(૩) કાશી સંસ્કૃત સિરીઝ, નં- ૬૦, બનારસ, ૧૯૨૯
(૪) અંગ્રેજી અનુવાદ, મનમોહન ઘોષ, બિબ્લિઓથેકા ઇન્ડિકા નં-૧૫, ૫૯, કલકત્તા, ૧૯૫૧

મમ્મટ : કાવ્યપ્રકાશ
(ઝલકીકરની ટીકા સાથે) પુના, ૧૯૩૩, આ. ૫

રામચન્દ્ર અને ગુણચન્દ્ર : નાટયદર્પણ,
ગાયકવાડ ઓરિ. સીરીઝ-૪૮, વડોદરા ૧૯૨૯.

રુદ્રભટ્ટ : શૃંગાર તિલક,
કાવ્યમાલા-૩, મુંબઈ, ૧૮૮૭

વાત્સ્યાયન : કામસૂત્ર-
(કાશી સંસ્કૃત સીરીઝ, ક્ર. ૨૯, બનારસ, ૧૯૨૯.
(૨) અંગ્રેજી અનું. સાથે, સંપા. ડો. બી. એન. બસુ, (૧૯૪૩) સંશો. એસ. એલ. ઘોષ, ૬ આ. ૧૯૪૫ કલકત્તા.

વિશ્વનાથ : સાહિત્ય દર્પણ,
(૧) નિર્ણય સાગર, મુંબઈ ૧૯૨૨
(૨) સંપા. પી. વી. કાણે, મુંબઈ ૧૯૨૩,

શારદાતનય : ભાવપ્રકાશન,
ગાયકવાડ ઓરિ. સીરીઝ નં-૪૫, વડોદરા, ૧૯૩૦.

શિંગ ભૂપાલ : રસાર્ણવ સુધાકર
ત્રિવેન્દ્રમ્ સંસ્કૃત સીરીઝ નં-૫૦ ત્રિવેન્દ્રમ્ ૧૯૧૬.

સાગરનન્દિઃ નાટકલક્ષણરત્નકોશ, વો.૧
સંપા. માઈલ્સ ડિલ્લોન, ઓક્સફર્ડ યુનિ. પ્રેસ, લંડન, ૧૯૩૭

૩. ઉદ્ધૃત મૂળગ્રંથો

અષ્ટાધ્યાયી : પાણિનિ-

ઋગ્વેદ સંહિતા-વૈદિક સંશોધન મંડળ, પુના, ૧૯૩૩-૪૧

કથાસરિત્સાગર-સોમદેવ, મુંબઈ,૧૮૮૯, ૧૯૩૦.

કાઠક સંહિતા-સંપા. શ્રોડર લિપ્ઝીગ ૧૯૦૦-૧૯૧૨.

કાત્યાયન શ્રૌતસૂત્ર–ચૌખમ્બા સંસ્કૃત સીરીઝ–૪૧૫, બનારસ, ૧૯૩૩.
કુમારસંભવ–કાલિદાસ
નિર્ણય સાગર, મુંબઇ, ૧૮૮૬, આ ૨જી.
કૌતુક સર્વસ્વ–(કીથ–ધ સંસ્કૃત ડ્રામા)
ધૂર્તસમાગમ–જ્યોતિરીશ્વર
એન્થોલોજિયા સંસ્કૃતિકા, સંપા. સી. લાસેન, બોન, ૧૮૩૮.
નિરુક્ત–યાસ્ક
સંપા. ભડકમકર, મુંબઈ, ૧૯૪૨
પઉમચરિય– વિમલસૂરિ
સંપા. એચ. જેકોબી, ભાવનગર, ૧૯૧૪
પદ્મચરિત– રવિષેણુ
સંપા. દરબારીલાલ, મુંબઈ ૧૯૨૮
મનુસ્મૃતિ–મુંબઇ, ૧૯૫૦.
મેઘદૂત–કાલિદાસ, નિર્ણય સાગર, ૮મી આ. મુંબઈ, ૧૯૧૨.
ભગવદજ્જુકીય–બોધાયન, સંપા. પી. અનુજન અચન
ધ પાલિયમ મેન્યુસ્ક્રીપ્ટ લાયબ્રેરી, જયમંગલમ્ ૧૯૨૮
(ડૉ. વિંટરનિટ્ઝની પ્રસ્તાવના)
લટકમેલક– શંખધર, કાવ્યમાલા–૨૦, મુંબઈ–૧૮૯૯.
લાટચાયન શ્રૌતસૂત્ર–
બિબ્લિઓથેકા ઈન્ડિકા, ન્યુસીરીઝ ૧૮૧, કલકત્તા–૧૮૭૦.
વ્યાકરણ મહાભાષ્ય–પતંજલિ, સંપા. કિલ્હોર્ન, મુંબઇ, ૧૮૮૦, ૧૮૮૩.
શાબર ભાષ્ય –
હાસ્યાર્ણવ–જગદીશ્વર ભટ્ટાચાર્ય, કલકત્તા, ૧૮૮૬, આ. ૨જી

૪. સંસ્કૃત નાટ્યસિદ્ધાંત વિવેચન

ઉપાધ્યે, ડૉ, એ. એન.–
૧. ચન્દ્રલેખા, ઈન્ટ્રોડક્શન, મુંબઈ, ૧૯૪૫.
૨. ‘વિદૂષક્સ ઈઅર્સ’– ઈન્ડિયન હિસ્ટોરીકલ ક્વાર્ટરલી, વો.૮.નં. ૪, (ડિસે. ૧૯૩૨).
કીથ, એ.બી.–ધ સંસ્કૃત ડ્રામા, ઓક્સ્ફર્ડ, ૧૯૨૪.

કેતકર, કુ. ગોદાવરી—ભારતીય નાટ્યશાસ્ત્ર (મરાઠી)
ચિપલાવ (જી. રત્નાગીરી) ૧૯૨૮

કોપરકર, ડો. ડી. જી.-
૧ 'પ્રાચ્યા, ધ ડાયાલેક્ટ ઓફ ધ વિદૂષક'–બુલેટીન ઓફ ધ ડેક્કન કોલેજ રિસર્ચ ઈન્સ્ટીટયુટ, વો. ૪,૧૯૪૩, પુના.
૨. 'વેર ધ વિદૂષકઝ ઓફ કાલિદાસ નોનવેજીટીરિયન ?'— એમ. જી.ઈ. એસ. ગર્લ્સ કોલેજ મેગેઝીન, વો.૨, પુના, માર્ચ ૧૯૪૮.

ઘોષ, મનોમોહન–
૧. ધ નાટચશાસ્ત્ર, અંગ્રેજી અનુ., બિબ્લિઓથેકા ઈન્ડિકા- ૧૫૫૯, કલકત્તા, ૧૯૫૧.
૨. કોન્ટ્રીબ્યુશન ટુ ધ હિસ્ટરી ઓફ હિન્દુ ડ્રામા–ઈટ્સ ઓરીજીન એન્ડ ડિફયુઝન, કલકત્તા, ૧૯૫૭

જાગીરદાર,આર.વી.–ડ્રામા ઈન સંસ્કૃત લિટરેચર, મુંબઈ- ૧૯૪૭.

પરીખ, પ્રો. જે. ટી.–
૧. સંસ્કૃત કોમિક કેરેકટર્સ, સુરત, ૧૯૫૨
૨. ધ વિદૂષક: થિયરી એન્ડ પ્રેકટીસ, સુરત, ૧૯૫૩
૩. 'ધ બ્રહ્મચારિન્ ઈન્ ધ ફર્સ્ટ એકટ ઓફ ધ સ્વપ્નવાસવદત્તમ્' બુલેટિન ઓફ ધ ચુનીલાલ ગાંધી વિદ્યાભવન, નં. ૨, ૧૯૫૫, સુરત.

પિશરોટી, કે. રામ–'કેરળ થિયેટર'–જર્નલ ઓફ ધ અન્નમલાઈ યુનિવર્સિટી, વો. ૩, નં. ૨, ઓકટો. ૧૯૩૪

રામાનુજસ્વામી, પી.વી.–હ્યુમર ઈન સંસ્કૃત પ્લેઝ, જર્નલ ઓફ શ્રી વેંકટેશ્વર ઓરિ. ઈન્સ્ટી. વો.૫, નં. ૧, જુન ૧૯૪૪, તિરુપતિ.

રાવ, યુ. વેંકટકૃષ્ણ–'ભાસ'ઝ વિદૂષકઝ', પુના ઓરિએન્ટલિસ્ટ, વો. ૧૮, જાન્યુ.–ઓકટો. ૧૯૫૩

લાકોત–'એસે ઓન ગુણાઢય એન્ડ ધ બૃહત્કથા' અંગ્રેજી ભાષા.–ટી.એ. વાર્ડ, બેંગલોર, ૧૯૨૩.

શ્યૂલર, એમ. (જુનિ).–'ધ ઓરીજીન ઓફ વિદૂષક એન્ડ ધ એમ્પ્લોયમેન્ટ ઓફ ધીસ કેરેક્ટર ઈન ધ પ્લેઝ ઓફ હર્ષદેવ'–

જર્નલ ઓફ ધ અમેરિકન ઓરિએન્ટલ સોસાયટી, વો. ૨૦, સેકન્ડ હાફ, ન્યુયોર્ક, ૧૮૯૯.

૫. સામાન્ય વિવેચનાત્મક

અગ્રવાલ, ડો.વી.એસ.–

૧. 'ગુપ્ત આર્ટ'–યુ.પી. હિસ્ટોરીકલ સોસાયટી, લખનૌ, ૧૯૪૮.

૨. જર્નલ ઓફ ધ ઈન્ડિયન સોસાયટી ઓફ ઓરિએન્ટલ આર્ટ, વો. ૧૦, કલકત્તા, ૧૯૪૨.

ઈસ્ટમેન, મેકસ–ધ એન્જોયમેન્ટ ઓફ લાફ્ટર, લંડન, ૧૯૩૭.

એરિસ્ટોટલ–૧. ધ પોએટિક્સ ઓફ એરિસ્ટોટલ, સંપા.એસ. એચ. બુચર, લંડન, ૧૮૯૮, ૧૯૨૯.

૨. એરિસ્ટોટલ્સ થિયરી ઓફ પોએટ્રી એન્ડ ફાઈન આર્ટ, એડિનબરો, ૧૮૯૪ (આ.૧લી) ડોવર, ન્યુયોર્ક ૧૯૫૧ (આ.૪ રીપ્રીન્ટ)

એલિયટ, સર વોલ્ટર—'ઓન ધ કેરેક્ટરિસ્ટીક્સ ઓફ ધ પોપ્યુલેશન ઓફ સેન્ટ્રલ ઈન્ડિયા' જર્નલ ઓફ ધ એથનોલોજિકલ સોસાયટી ઓફ લંડન, ૧.૯૪ (૧૮૬૯)

કુમાર સ્વામી, એ.કે.–'નોટ્સ ઓન ધ જાવાનીઝ થીએટર' રૂપમ્–૭; (ઉલ્લેખ : મનોમોહન ઘોષ, હિસ્ટરી ઓફ ધ હિન્દુ ડ્રામા.)

કોર્નફર્ડ, એફ.એમ.–ધ ઓરિજિન ઓફ એટિક કોમેડી, કેમ્બ્રીજ, ૧૯૩૪.

ગોર્ડન, જોર્જ–શેકસ્પીરીયન કોમેડી એન્ડ અધર સ્ટડીઝ, લંડન, ૧૯૪૪.

ચેમ્બર્સ, ઈ.કે–ધ મેડિવલ સ્ટેજ, વો ૧–૨, લંડન, ૧૯૨૫

ડાઉડન, એડવર્ડ–શેક્સપીઅર : હીઝ માઈન્ડ એન્ડ આર્ટ, લંડન, ૧૮૮૦ (આ. ૧૬ મી)

થોર્નડાઈક, પ્રો.એ.એચ.—ઈંગ્લિશ કોમેડી, ન્યુયોર્ક, ૧૯૨૯.

પ્રેસ્ટલે, જે.બી.—'ધ ઈંગ્લિશ કોમિક કેરેક્ટર્સ, લંડન, ૧૯૨૮.

પ્લેટો—'ફિલેબસ' ધ વર્ક્સ ઓફ પ્લેટો, ટ્રાન્સલેટેડ બાય જયોર્જ બર્ગેસ, લંડન, ૧૮૮૩.

ફીબલમેન, જેમ્સ—ઈન પ્રેઈઝ ઓફ કોમેડી, લંડન, ૧૯૩૯.

બ્રેડલે, એ.સી.–ઓકસફર્ડ લેક્ચર્સ ઓન પોએટ્રી, લંડન, ૧૯૩૪, ૧૯૫૦

ભાંડારકર, આર.જી.-વિલ્સન ફાઈલોલોજીકલ લેકચર્સ, મુંબઈ,૧૯૧૪

મેનન, વી.કે. કૃષ્ણ-એ થિયરી ઓફ લાફ્ટર, લંડન, ૧૯૩૧.

મેરેડિથ, જોર્જ-એન એસે ઓન કોમેડી, માઇકલહામ એડી., લંડન, ૧૯૨૭, રીપ્રીન્ટ ૧૯૩૪.

મોર્ગન્, મોરિસ-

૧. એન એસે ઓન ધ ડ્રામાટીક કેરેકટર ઓફ સર જોન ફોલસ્ટાફ, ધ વર્લ્ડ ક્લાસીક્સ-૨૧૨.

૨. શેકસ્પીયર ક્રીટીસીઝમ, એ સીલેક્શન. ઓક્સફર્ડ યુનિ. પ્રેસ, ૧૯૧૬ (આ. ૧લી)

લેકોક, સ્ટીફન-હ્યુમર એન્ડ હ્યુમેનિટી, લંડન, ૧૯૩૭

વેલણકર, પ્રો.એચ.ડી.-'હીમ્સ ટુ ઇન્દ્ર ઈન મંડલ ટેન'-જર્નલ ઓફ ધ યુનિવર્સિટી ઓફ બોમ્બે, વો.૧૨. પાર્ટ-૨ સપ્ટે. ૧૯૫૩

વેલ્સ, કેરોલીન-એન આઉટલાઇન ઓફ હ્યુમર ન્યુયોર્ક, ૧૯૨૩.

વોલ્પોલ, હોરેસ-

શેક્સ્પીયર—એઝ યુ લાઈક ઈટ, ધ ઓર્ડન શેક્સપીયર, લંડન, ૧૯૨૦

શો, બર્નાર્ડ-'બેક ટુ મેથુસેલા' પ્રીફેસ, લંડન, ૧૯૪૯,

શુદ્ધિપત્રક

પૃષ્ઠ-પંક્તિ	અશુદ્ધ	શુદ્ધ
૧ – ૧૫	જુની	જૂની
૪ – ૬	Chunlial Vidyabhavan	Chunilal Gandhi Vidyabhavan
૬ – ૨૩	જાઈએ	જોઈએ
૭ – ૧૨	જુનેા	જૂનેા
૮ – ૨૭	પ્રામણે	પ્રમાણે
૧૫ – ૧૫	ગ્રીક દેશ	ગ્રીસ દેશ
૧૫ – ૩૦, ૩૨	કઠપુતલી	કઠપુતળી
૧૬ – ૫, ૬	,,	,,
૧૯ – ૨૪	કિં બહુના	કિંબહુના
૨૧ – ૧૮	જરૂરી છે.	જરૂરી છે.[૨૦]
,, – ૨૭	કાત્યાયન શ્રાત–	કાત્યાયન શ્રૌત–
૨૬ – ૧૬	નરમંડળી	નટમંડળી
૩૦ – ૧૧	ઉલ્હસિત	ઉલ્લસિત
૩૧ – ૪	આલીવે	આવેલી
૩૧ – ૭	ધંધાધારી	ધંધાદારી
૪૬ – ૩૦	બ્રાહ્મજાતિનું	બ્રાહ્મણજાતિનું
૪૭ – ૩૦	કામસ્ત્રકાર	કામસૂત્રકાર
૫૨ – ૫	લીલાશ	લાલાશ
૫૨ – ૭	શારદા	શારદા–
૫૨ – ૧૯	खलतिः	खल्लिः
૭૦ – ૨૯	આચાર્ય કરમકર	આચાર્ય કરમરકર
૭૨ – ૨૭	જેમ	જેવા
૮૧ – ૧	વિદૂષકની જાત	વિદૂષકની ભાષા
૮૧ – ૧૦	જર્નર ઓફ	જર્નલ ઓફ
૯૪ – ૨૪	મેન્યુસ્ક્રિઝપ્ટ	મેન્યુસ્ક્રિપ્ટ

પૃષ્ઠ-પંક્તિ	અશુદ્ધ	શુદ્ધ
૯૮ - ૨૪	વણિક નાયકના ગુણો	વણિક નાયકના વિદૂષકના ગુણો
૧૧૫ - ૨૭	હંસપાદિકા	હંસપદિકા
૧૧૭ - ૨૫	જાત	જાન
૧૨૮ - ૮	મણીહર્મ્ય	મણિહર્મ્ય
૧૨૮ - ૧૫	હંસપાદિકા	હંસપદિકા
૧૩૩ - ૧૧	ભરવામાં	કરવામાં
૧૩૪ - ૧૩,૧૫	શંકુતલા	શકુંતલા
૧૩૭ - ૧૨	ralief	relief
૧૩૭ - ૧૬	अङ्कमुरव्य	अङ्कमुख
૧૩૮ - ૯	તેઓ દશરૂપક	તે દશરૂપક
૧૪૨ - ૨૯	તથા કથિત	તથાકથિત
૧૪૫ - ૨૬	ખંડખોર	બંડખોર
૧૫૨ - ૫	એનેક	અનેક
૧૫૩ - ૧	નિનોદ	વિનોદ
૧૫૪ - ૩	તળીઓ	તાળીઓ
૧૮૦ - ૩૨	૨૦ પ્રકારો...તેઓ	૧૦ પ્રકારો....તે
૧૮૮ - ૧૦	બાંય ધરી રાખવાની	બાંય પકડી રાખવાની
,, - ૩૨	અસ્તિત્વનું	અસ્તિત્વ
૧૯૦ - ૧૦,૧૧	પાશ્ચાત્ય નાટકોની	પાશ્ચાત્ય નાટકકારોની
૧૯૨ - ૧૩	અંધારાને	અંધારાથી
૧૯૩ - ૧૧	પ્રડલે,	એડલે,
૨૦૦ - ૨૫	હાથ ધરે છે,	હાથ પકડે છે,
૨૦૧ - ૨	અવિમારક પ્રમાણે	અવિમારકની જેમ
૨૦૬ - ૨૧	પદ્યોતે	પ્રદ્યોતે
,, - ૩૧	યૌગન્ધરાજણ	યૌગન્ધરાયણ
૨૦૭ - ૨	તું વસંતક છું	તું વસંતક છે
૨૧૦ - ૧૩	જીવતમાં	જીવતરમાં
૨૧૭ - ૨૨	ગાંડા	ગાંડો
૨૩૮ - ૧૧	તપાસકન્યાઓ	તાપસકન્યાઓ

પૃષ્ઠ-પંક્તિ	અશુદ્ધ	શુદ્ધ
૨૪૧ – ૧૬	હંસપાદિકા	હંસપદિકા
૨૪૨ – ૨૧	રેભિલકાનું	રેભિલકનું
૨૪૯ – ૨૮	શકાય	શકીએ
૨૫૪ – ૮	સાચે	સાથે
„ – ૧૯	બહુ ડાહ્યા છો	બહુ ડાહ્યો છે
૨૫૬ – ૧૪	પણ કવિઆત્મા	કવિઆત્મા પણ
„ – ૧૯	ડુબાવે. છે	ડુબાવે છે.
૨૭૧ – ૧૭	તમાલ વીથી	તમાલવીથી
૨૭૩ – ૧૮	માણવક પ્રમાણે	માણવકની જેમ
૨૮૫ – ૧૯	રાત પોયણાં	રાત-પોયણાં
૨૮૯ – ૨૦	એનેા	એને
૨૯૫ – ૧૮	દિલ્ગ્મૂઢ	દિઙ્મૂઢ
૨૯૫ – ૨	કથ	કથં
૨૯૬ – ૩	ખાવાનું તેણે કામ કર્યું	તેણે ખાવાનું કામ કર્યું.
„ – ૮	કહે છે.	કરે છે.
„ – ૨૬	નર્મ સુહૃત	નર્મસુહૃત
૩૦૨ – ૮	આ પંક્તિ પૃષ્ઠના મથાળે સમજવી	