ભારતીય તેમજ વિદેશી ભાષાઓનાં ૮૫ ઉપરાંત પુસ્તકો વિશે

અવલોકન-વિશ્વ

સંપાદક : રમણ સોની

અવલોકન-વિશ્વ

(ભારતીય અને વિદેશી ભાષાઓનાં સામ્પ્રત પુસ્તકો વિશેના આસ્વાદલેખો)

સંપાદક – રમણ સોની

અવલોકન-વિશ્વ Copyright © by સંપાદક – રમણ સોની. All Rights Reserved.

અર્પણ

આજના અને આવતીકાલના સંપાદકોને...

Contents

આવરણ	xiii
'એકત્ર'નો ગ્રંથ-ગુલાલ	xvi
કૃતિપરિચય	xix
સંપાદક-પરિચય	xxi
પ્રકાશન વિગત	xxiii
સંપાદકનું કથન	xxv
વર્ગીકરણ	xxxii
એક અનોખું સર્જક-સાહસ – હિમાંશી શેલત	1
મૃત્યુશાસ્ત્રવિનોદ – પ્રવીણસિંહ ચાવડા	8
BECOMING STILL ONE MUST BE ALERT… – SASQUATCH – દિલીપ ઝવેરી	18
ડાયસ્પોરા સમજની એક નવી દિશા – રંજના હરીશ	24
કવિતા અને ભાવકપ્રતિભા – મધુસૂદન કાપડિયા	34
પ્રાચીન નગરીની અર્વાચીન કથા – ભારતી રાણે	43
બોર્હેસની ઉત્ક્રાંત છબી – ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળા	52

એકરૂપતા અને ઉલ્લંઘન – રાજેન્દ્ર પટેલ 60

કવિને પામવાની શક્યતાઓ – રાકેશ દેસાઈ 69

પ્રેમ અને ધિક્કારની જલદ કથા – હિમાંશી શેલત 78

એક અનોખો કાવ્યસંગ્રહ – કમલ વોરા 85

આસ્થા અને ઇતિહાસનું સાયુજ્ય – વિપુલ કલ્યાણી 95

વિશ્વભરની વિવિધ રાજનૈતિક વિચારસરણીઓમાં નિમજ્જન – કિરણ શિંગ્લોત 106

ભાવસભર શબ્દચિત્ર – અરુણા જાડેજા 113

ભયાનક ‘નૂતન વાસ્તવિકતા’નો ચિતાર – વીનેશ અંતાણી 122

ચિત્રકળાનું ઊંડું સંશોધન – ગુલામમોહમ્મદ શેખ 131

ગહન વિષયનું હળવી શૈલીમાં નિરૂપણ – સંધ્યા ભટ્ટ 137

અમેરિકન ઉચ્ચશિક્ષણ અને આંતરરાષ્ટ્રીય પરિપેક્ષ – પ્રવીણ જ. પટેલ 144

નવતર નારીવાદી સંદેશ અને લોકપ્રિયતા – હિમાલી શિંગ્લોત 153

સહજ વહેતી શૈલીમાં ચરિત્રાલેખન – અશોક મેઘાણી 161

પ્રેમ સ-અવયવ દેહ છે – દિલીપ ઝવેરી 169

સર્જકનો નવલકથા-વિમર્શ – કિરીટ દૂધાત 176

સંશોધનમૂલક ચરિત્ર – દીપક મહેતા 185

મોટી ઉપયોગિતા ધરાવતો અનુવાદ – હર્ષવદન ત્રિવેદી 191

‘અનિત્ય’નું આગવું વિષાદપર્વ – સેજલ શાહ 200

પારદર્શકતાની પાંખો – રાધેશ્યામ શર્મા 206

કળામરમીની નજરે નીરખેલું... – પીયૂષ ઠક્કર 217

કળાવિચારણાનો એક માનદંડ – જયદેવ શુક્લ 224

કૂતરાના કિસ્સામાં પ્રેક્ષક તરબતર – નૌશિલ મહેતા 233

વાચનની વાસરી અને વાચકાત્મકથન – સંજય શ્રીપાદ ભાવે 242

જ્ઞાન અને સંવેદનાની કવિતા – વાસદેવમોહી સિદ્ધાણી 253

આ વેદનાઓનું શું કરીશું? – ડીના ગોલ્ડસ્ટોનની કથાસૃષ્ટિ – સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર 259

એક વ્યાકુળ કવિઅવાજ – રાજેશ પંડ્યા 269

ગુજરાતી ભાષા શીખવાનો એક ઉપયોગ સંદર્ભગ્રંથ – નરેશ વેદ 278

નિષ્ઠુરતા અને વેદનાની વાર્તાઓ – રેણુકા શ્રીરામ સોની 282

દશ્યકળા અને સાહિત્યકળાનો સમદ્રવ – અદમ ટંકારવી 288

આર્થિક પરિવર્તનની પૂર્વધારણાઓ – રમેશ બી. શાહ 294

નિકટવર્તી નહીં પણ હવે દૂરવર્તી વાચન – હર્ષવદન ત્રિવેદી 303

પીડાની પારદર્શક કથા – શરીફા વીજળીવાળા 312

‘ચર્ચામ્ રચય ચારુમતે’ કારણ કે ‘વાદે વાદે જાયતે તત્ત્વબોધ:’ – વિદ્યુત જોશી 321

‘નક્ષત્રહીન સમય’માં કવિનું હોવું – રઘુવીર ચૌધરી 327

વિવિધ વિચારધારાઓની ઓળખ – કાન્તિ પટેલ 336

ખુમારીની ગઝલો – ચિનુ મોદી 344

ટૂંકીવાર્તાની સ્વરૂપમીમાંસાનો આલેખ – જયેશ ભોગાયતા 349

પાત્ર-જીવનના વળાંકોનું નિરૂપણ – કિરીટ દૂધાત 358

પ્રેમ અને પ્રતિવાદનો શંખનાદ – રણજિત દાસ 367

માંદગીનું નહીં, મૃત્યુની ઓળખનું પુસ્તક – મધુસૂદન કાપડિયા 372

કપરી વાસ્તવિકતાનું પ્રભાવક વાર્તારૂપ – ઓમપ્રકાશ શુક્લ 377

દાર્શનિક ગૂઢ તત્ત્વની નવલકથા – બસંતકુમાર પંડા 383

નિર્દંભ અને નિખાલસ તંત્રીની સ્મરણકથા – ડંકેશ ઓઝા 390

લુપ્ત થતા લોકનો લોકકથા-સંદર્ભ – હસુ યાજ્ઞિક 399

નાયકકેન્દ્રી કુટુંબકથાનું અસરકારક આલેખન – બિપીન પટેલ 406

સિદ્ધિ અને સંવેદનાનું સહજ નિરૂપણ – નીલિમા શુક્લ-ભટ્ટ 414

સંવેદના-ભાવાભિવ્યક્તિનો ઉત્સવ – જેઠો લાલવાણી 422

પ્રશિષ્ટની પ્રેરકતાથી સર્જાયેલી રોમાંચપ્રધાન રહસ્યકથા – પ્રદીપ પંડ્યા 426

સામ્પ્રત બ્રિટિશ કવિતાની ઓળખ – હરદીપસિંહ ગોહિલ 433

‘સ્વ’-નું સંગીત અને સત્તાનો ઘોંઘાટ – ભક્તિ વૈષ્ણવ 439

નરસિંહ-વૈભવનો પૂર્ણ આલેખ – અન્યભાષીઓ માટે – રમણ સોની 448

કરુણ ‘રસ’ની આંતર્-નાદ-ગતિ – ઉદયન ઠક્કર 457

બે સ્તરે આલેખાયેલી દલિત ચેતનાની નવલકથા – નીતિ સિંહ 465

મીરાં-જીવન વિશે થોડાક નવા મુદ્દા – નરોત્તમ પલાણ 471

વિપત્તિના વાસ્તવનું ‘નવલ’ રૂપ – કૃષ્ણા કિંબહુને 477

ભારતીય રામકથાઓમાં એક વિશેષ પાઠ – શિરીષ પંચાલ 482

સ્પષ્ટ કથન અને પ્રતીતિકર ઉકેલનું સંયોજન – અશોક ગો. વિદ્વાંસ 489

અશ્વેત ચેતનાનું સંવેદનશીલ નિરૂપણ – રાજેન્દ્રસિંહ જાડેજા 498

ભીતરથી ઇતર – પરેશ નાયક 505

વેદાર્થનિર્ણયના ઇતિહાસલેખનનો પ્રશસ્ય પ્રયત્ન – હેમન્ત દવે 514

તાજમહેલ: ‘ટેણ્ડર’થી ‘ઉદ્‌ઘાટન’ – ભ્રષ્ટાચાર... ભ્રષ્ટાચાર... ભ્રષ્ટાચાર.... – ધ્વનિલ પારેખ 523

અભિનય પ્રત્યે પૂર્ણ સમર્પિત કળાકારની આત્મકથા – બકુલ ટેલર 528

નારીનાં વેદના અને સ્વાભિમાનનું આલેખન – મહેશ ચંપકલાલ 536

મૂળસોતાં ઊખડેલાં લોકોની વાત – સ્વાતિ જોશી 545

સમાજનું પીડાકારી પ્રતિબંબિ – રત્તન તલાશી 554

ગોપાલકૃષ્ણનના સિનેમાવિશ્વનું વિશિષ્ટ વિવરણ – અમૃત ગંગર 560

તબીબના માનવીય ધર્મની કથા – રાજીવ રાણે 566

ત્રીજા સત્યની શોધ – પોરી હિલોઈદરી 573

પશ્ચિમેતર દષ્ટિકોણનું મહત્ત્વનું અર્થઘટન – અવધેશ કુમાર સિંહ 580

અધ્યયનનો એક નવો પરિપ્રેક્ષ્ય – મોના પારખ 587

કેટલાક નિબંધો સમર્પક – સુહાગ દવે 596

અમેરિકન વિવેચન – મધુસૂદન કાપડિયા 605

જાપાની/હિંદી બાળવાર્તા – વર્ષા દાસ 609

અંગ્રેજી આત્મકથા – વીનેશ અંતાણી 612

અંગ્રેજી ભાષાવિચાર – હર્ષવદન ત્રિવેદી 614

ભારતીય અંગ્રેજી ફિલ્મવિચાર – અમૃત ગંગર 618

અમેરિકન ફિલ્મવિચાર – અમૃત ગંગર 620

1. અંગ્રેજી (ઇન્ટરનેટ) ભાષા – મેઘના ભટ્ટ-દવે 622

ફ્રેન્ચ/અંગ્રેજી અર્થશાસ્ત્ર – બિપિન પટેલ 626

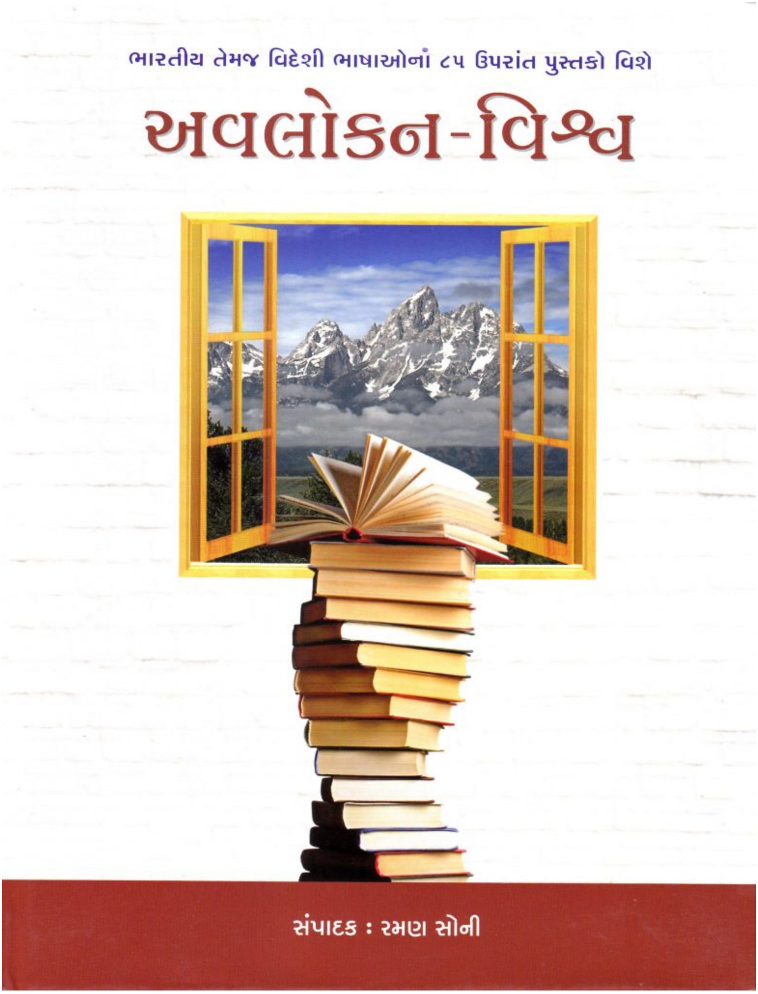
1. સમીક્ષકસૂચિ 631

2. ગ્રંથસૂચિ 635

3. લેખકસૂચિ (લેખક/અનુ./સંપા.) 639

આવરણ

આવરણ



‘અવલોકન-વિશ્વ’

(ભારતીય અને વિદેશી ભાષાઓનાં સામ્પ્રત પુસ્તકો વિશેના આસ્વાદલેખો)

સંપાદક

રમણ સોની

'એકત્ર'નો ગ્રંથ-ગુલાલ

આપણી મધુર ગુજરાતી ભાષા અને એના મનભાવન સાહિત્ય માટેનાં સ્નેહ-પ્રેમ-મમતા અને ગૌરવથી પ્રેરાઈને 'એકત્ર' પરિવારે સાહિત્યનાં ઉત્તમ ને રસપ્રદ પુસ્તકોને, વીજાણુ માધ્યમથી, સૌ વાચકો ને મુક્તપણે પહોંચાડવાનો સંકલ્પ કરેલો છે.

આજ સુધીમાં અમે જે જે પુસ્તકો અમારા આ ઈ-બુકના માધ્યમથી પ્રકાશિત કરેલાં છે એ સર્વ આપ

www.ekatrafoundation.org

તથા

https://ekatra.pressbooks.pub

પરથી વાંચી શકશો.

અમારો દૃષ્ટિકોણ:

હા, પુસ્તકો સૌને અમારે પહોંચાડવાં છે – પણ દૃષ્ટિપૂર્વક. અમારો ‘વેચવાનો’ આશય નથી, ‘વહેંચવાનો’ જ છે, એ ખરું; પરંતુ એટલું પૂરતું નથી. અમારે ઉત્તમ વસ્તુ સરસ રીતે પહોંચાડવી છે.

આ રીતે –

* પુસ્તકોની પસંદગી ‘ઉત્તમ-અને-રસપ્રદ’ના ધોરણે કરીએ છીએ: એટલે કે રસપૂર્વક વાંચી શકાય એવાં ઉત્તમ પુસ્તકો અમે, ચાખીચાખીને, સૌ સામે મૂકવા માગીએ છીએ.

* પુસ્તકનો આરંભ થશે એના મૂળ કવરપેજથી; પછી હશે તેના લેખકનો પૂરા કદનો ફોટોગ્રાફ; એ પછી હશે એક ખાસ મહત્ત્વની બાબત – લેખક પરિચય અને પુસ્તક પરિચય (ટૂંકમા) અને પછી હશે પુસ્તકનું શીર્ષક અને પ્રકાશન વિગતો. ત્યાર બાદ આપ સૌ પુસ્તકમાં પ્રવેશ કરશો.

– અર્થાત્, લેખકનો તથા પુસ્તકનો પ્રથમ પરિચય કરીને લેખક અને પુસ્તક સાથે હસ્તધૂનન કરીને આપ પુસ્તકમાં પ્રવેશશો.

તો, આવો. આપનું સ્વાગત છે ગમતાના ગુલાલથી.

*

Ekatra Foundation is grateful to the author for allowing distribution of this book as ebook at no charge. Readers are not permitted to modify content or use it commercially without written permission from author and publisher. Readers can purchase original book form the publisher. Ekatra Foundation is a USA registered not for profit organization with objective to preserve Gujarati literature and increase its audience through

digitization. For more information, Please visit:
www.ekatrafoundation.org and
https://ekatra.pressbooks.pub.

***

કૃતિપરિચય

આ ગ્રંથમાં

અસમિયા, ઉડિયા, ઉર્દૂ, કન્નડ, કાશ્મીરી, ગુજરાતી,
તમિલ, પંજાબી, બંગાળી, ભારતીય અંગ્રેજી, મરાઠી, રાજસ્થાની,
સંસ્કૃત સિંધી હિંદી, એ **ભારતીય ભાષાઓ**નાં તેમજ
અંગ્રેજી દ્વારા અમેરિકન, આઇરીશ, આફ્રિકન,
ઇટાલિયન, કૅનેડિયન, તિબેટન, જાપાની, પેલેસ્ટિનિયન, પૉલિશ, ફ્રેન્ચ,
બ્રિટિશ ઇંગ્લીશ, સ્પેનીશ, એ **વિદેશી ભાષાઓ**નાં –
કવિતા, વાર્તા, નવલકથા, નાટક, ચરિત્ર, આત્મકથા,
સાહિત્યશાસ્ત્ર, ભાષાવિજ્ઞાન, દર્શનશાસ્ત્ર, અર્થશાસ્ત્ર,
શિક્ષણશાસ્ત્ર, સંસ્કૃતિ એ **સ્વરૂપો-વિષયો**ને સમાવતાં
૮૫ ઉપરાંત પુસ્તકો વિશે
ગુજરાતી તથા અન્યભાષી અભ્યાસીઓએ લખેલા
પરિચય-મૂલ્યાંકનદર્શી સમીક્ષાલેખો સ્થાન પામ્યા છે.
એથી અહીં રસપ્રદ અને વિચારોત્તેજક
ગ્રંથ-વિશ્વનું એક ભાતીગળ ચિત્ર ઊપસ્યું છે.

સંપાદક-પરિચય

રમણ સોની

ચાર દાયકા સુધી ગુજરાતી ભાષા-સાહિત્યનું અધ્યાપન કરીને વડોદરાની મહારાજા સયાજીરાવ યુનિવર્સિટીમાંથી નિવૃત્ત થયેલા રમણ સોની (જ. 1946) ગુજરાતીના વિવેચક, નિબંધકાર, અનુવાદક, સંશોધક અને સંપાદક છે. ગુજરાતી વિવેચનના

વિશેષો અને વિલક્ષણતાઓ પર એ સતત નજર રાખતા રહ્યા છે. કવિ-વિવેચક ઉશનસ્ પરના શોધનિબંધ પછી એમના *વિવેચનસંદર્ભ, સાભિપ્રાય, સમક્ષ, મથવું ન મિથ્યા* તથા *ગિરિધરો અને પિચ્છધરોની વચ્ચે* – એવા વિવેચન-ગ્રંથોમાં વસ્તુના નક્કર સ્પર્શ વાળાં વિવેચન-લખાણો એમની પાસેથી પ્રાપ્ત થયાં છે. મરમાળી અભિવ્યિક્તથી નિ:સંકોચપણે નિર્ભીક વિવેચન કરવા છતાં વિવેચનમાં એમનો મૂળ અભિગમ તટસ્થ, વિધાયક અને ઇતિહાસલક્ષી રહ્યો છે. જેની 16 આવૃત્તિઓ થઈ છે એ *તોત્તોચાન*, ઉપરાંત *અમેરિકા છે ને છે જ નહીં* જેવા સુબોધ અનુવાદગ્રંથો; *વલ્તાવાને કિનારે* જેવું લાક્ષણિક પ્રવાસ-પુસ્તક; *સાત અંગ, આઠ અંગ અને*– જેવો હાસ્યનિબંધ સંગ્રહ સર્જકતાનો સ્પર્શ આપનારાં છે. એમણે કરેલાં અનેકવિધ અભ્યાસશીલ સંપાદનોમાં શાસ્ત્રીયતા અને વિવેચકની સજ્જતાનો સુમેળ છે. *પ્રત્યક્ષ* જેવા પુસ્તક-સમીક્ષાના સામયિકને અઢી દાયકા સુધી સંપાદિત કરીને સાહિત્યિક પત્રકારત્વના ક્ષેત્રે સંપાદક તરીકે એમણે અમીટ છાપ પાડી છે. નેપથ્યેથી પ્રકાશવતુર્ળમાં તેમ જ અવલોકન-વિશ્વ જેવા ગ્રંથો *પ્રત્યક્ષ*ના ઉપક્રમે પ્રકાશિત કરીને એમણે વિવેચન-સંશોધન ક્ષેત્રે ગુજરાતી વિવેચનની આબોહવાને સતત સંચારિત કરી છે.

(પરિચય – કિશોર વ્યાસ)

પ્રકાશન વિગત

AVLOKAN-VISHVA

Articles on contemporary works in Indian and Foreign Languages

Edited by

RAMAN SONI (1946)

First Edition : 2017

ISBN : 978-81-7790-922-7

© મુદ્રણ અધિકાર :

લેખોનો તે તે લેખકનો, સંપાદનનો સંપાદકનો

પહેલી આવૃત્તિ : પ્રત્યક્ષ, 2017

બીજી આવૃત્તિ : પ્રવીણ પ્રકાશન, 2017

પાના : 16 + 352 = 368

કિંમત : રૂ. 500

પ્રકાશન વિગત

સંપાદકનું કથન

વાચનરુચિનો ભાગીતળ આલેખ

આ ‘અવલોકન-વિશ્વ’ ભારતીય અને વિદેશી ભાષાઓમાં – એટલે કે દુનિયાભરમાં, આજે પ્રગટ થતાં અસંખ્ય પુસ્તકોમાંથી થોડાંક, કહો કે પ્રતિનિધિરૂપ અને સક્ષમ પુસ્તકો વિશેની રસપ્રદ વાતો, અલબત્ત સમીક્ષિત રૂપે સૌની સામે મૂકવા ચાહે છે. 15ભારતીય ભાષાનો તેમજ અંગ્રેજી દ્વારા 12વિદેશી ભાષાઓ-પ્રદેશોનાં, વિવિધ સાહિત્યસ્વરૂપો તથા અન્ય શાસ્ત્રીય વિષયોનાં સામ્પ્રત સમયનાં પુસ્તકો આવરી લઈ શકાયાં હોવાથી ગ્રંથ-વિશ્વનું એક વિશિષ્ટ ભાગીતળ ચિત્ર ઊપસી શક્યું છે.

o

પહેલો વિચાર તો એ આવેલો કે, ‘પ્રત્યક્ષ’માં આ પચીસ વરસથી સામ્પ્રત ગુજરાતી પુસ્તકોની જ સમીક્ષા કરાવી છે – ક્યારેક ‘વાચનવિશેષ’ રૂપે કોઈ કોઈ અન્યભાષી પુસ્તકોના સમીક્ષિત પરિચયો દાખલ કરેલા છે પણ એનું પ્રમાણ નહીંવત્,તો, હવે એક અંક એવો કરવો જેમાં, એક વિશેષ અંગ તરીકે, કેટલીક ભારતીય ભાષાઓનાં,તાજેતરમાં પ્રકાશિત થયેલાં સાહિત્યનાં પુસ્તકોની સમીક્ષાઓ પણ હોય. જુદી જુદી ભાષાઓનાં એવાં દસ-બાર પુસ્તકો ને એના સમીક્ષકો મળી આવે તોય ઘણું એમ વિચારેલું, કેમકે એવો એક પ્રયાસ પણ નવી આબોહવામાં મૂકનાર બનવાનો.

પણ પછી,એક સુંદર સવારે અમારા ‘અવિચલ ઉદ્યાન’માં લટાર મારતાં મારતાં એ વિચાર,બલકે તરંગ, મનમાં વિસ્તરતો ગયો કે, આપણા જ ઘણા અભ્યાસીઓ અને રસિકો અંગ્રેજીમાં પ્રકાશિત થતાં દુનિયાભરનાં પુસ્તકોનું વાચન-પરિશીલન પણ કરતા

રહેતા હોય છે. તો, ભારતીય ઉપરાંત વિદેશી ભાષાઓનાં પુસ્તકોની સમીક્ષા પણ કરાવીએ તો સામ્પ્રતનું વધુ વ્યાપક ચિત્ર આપી શકાય, ને તો એવા ત્રીસ-ચાળીસ સમીક્ષાલેખોનો એક વિશેષાંક જ થઈ શકે.

નકશો તૈયાર કર્યો : છેલ્લાં ચાર-પાંચ વર્ષોમાં પ્રગટ થયેલાં પુસ્તકો વિશે જ લખાવવું જેથી તાજા વર્તમાન સમયને રજૂ કરી શકાય; લાંબી સમીક્ષાઓ ઉપરાંત ટૂંકાં પરિચયાત્મક અવલોકનો પણ કરાવવાં જેથી થોડાંક વધુ પુસ્તકોનો પરિચય આવરી શકાય; કોઈ કોઈ સમીક્ષકમિત્ર એકથી વધુ પુસ્તકો વિશે લખી આપે તો એ પણ સમાવવું; વગેરે. આ નકશા મુજબના નિમંત્રણપત્રનો એક મુસદ્દો તૈયાર કર્યો પણ એ પત્ર મોકલતાં પહેલાં કેટલાક મિત્રસમીક્ષકો સાથે આ અંગે વાત કરી લેવાનું મુનાસિબ લાગ્યું કેમકે આવી, કંઈક મહત્ત્વાકાંક્ષી જણાતી યોજના ચરિતાર્થ કરવાનું મુશ્કેલ લાગી રહ્યું હતું – ગુજરાતીનાં પુસ્તકોને પહોંચવાનું અઘરું પડતું જાય છે એ સમયમાં આવી ફાળ ભરવાનું સાહસ મોટું ગણાય.

પણ, જેની જેની સામે મેં મારો આ સંકલ્પ ને એની યોજના મૂક્યાં એમનો પ્રતિભાવ પ્રોત્સાહક હતો – લગભગ સૌએ કહ્યું કે, એ પોતે લખી આપશે એ તો ખરું જ, પણ આ વિચાર જ સરસ છે ને આ કરવા જેવું કામ છે. આ પ્રતિભાવોએ નશો ચડાવી દીધો – તો પછી શા માટે પચીસ પુસ્તકો જ? અને શા માટે માત્ર સાહિત્યિક પુસ્તકો જ? અને શા માટે માત્ર ગુજરાતીના, ગુજરાતમાં વસતા વિદ્વાનો પાસે લખાવવું – પરદેશમાં વસતા ગુજરાતી અભ્યાસીઓને પણ કેમ ન ઢંઢોળવા? વળી થયું કે, શા માટે અન્યભાષી ભારતીય વિદ્વાનોનો સંપર્ક પણ ન કરવો? વિચાર્યું કે, સર્જનાત્મક સાહિત્ય લખતા, પણ વિવેચન કદી ન લખતા વિદગ્ધ સર્જકો પાસે પણ લખાવવું; એમ પણ નિરધાર્યું કે જે મિત્રો ઘણું, અને ઘણું સરસ વાંચે છે પણ લખતા ક્યારેય નથી એમને પણ લખવા સંમત કરવા. એમાંથી જ સૂઝ્યું કે સામ્પ્રત લેખન અંગેનો નકશો એક વિદગ્ધ પરિપક્વ વાચનરુચિનો આલેખ પણ બની રહેવો જોઈએ – એટલે વિચારી લીધું કે પુસ્તકોની પસંદગી પણ મહદંશે એ અભ્યાસી વાચન-રસિક સમીક્ષકો પર જ છોડવી – કોઈને જરૂર પડે તો કોઈ પુસ્તક સૂચવવું પણ ખરું.

સૌને વિનંતી કરી કે, તમે હમણાં વાંચ્યાં હોય એમાંથી સૌથી વધુ ગમેલા કોઈ એક (કે વધુ) સામ્પ્રત પુસ્તક વિશે લખી આપો. પણ મને તમારી પસંદગીનાં બે-ત્રણ વધુ પુસ્તકોની પણ જાણ કરો. તો કોઈ પુસ્તકનું પુનરાવર્તન ટાળી શકાય અને એક જ

પ્રકારનાં સ્વરૂપ/વિષયોનો ભાર વધી ન જાય, સંતુલન રહે. વિકલ્પોમાંથી પસંદગી કરવાની આવે તો સંપાદકને પણ સુવિધા રહે ને યોજના સુચારુ બને.

નિમંત્રણો મોકલ્યા પછી એક બાબત ઉપર તરી આવી કે છેલ્લાં ચાર-પાંચ વર્ષોમાં જ પ્રગટ થયેલાં અન્યભાષી પુસ્તકો ઘણાંને હાથવગાં ન હતાં, એથી વ્યવહારુ ઉકેલ તરીકે છેલ્લા દાયકા સુધીનાં પુસ્તકોમાંથી પસંદગી કરવા એમને મુક્ત રાખ્યા. એક-બે પુસ્તકો જો કે દાયકાથી પણ પાછળનાં આવી ગયાં છે પણ આનંદની વાત એ બની કે આ 86માંથી60જેટલાં પુસ્તકો છેલ્લાં ચાર વર્ષોનાં છે ને એમાં સૌથી વધુ પુસ્તકો તો છેલ્લા – 2016ના – વર્ષનાં છે. સામ્પ્રતની નિકટતાનો સ્પર્શ જાળવી શકાયો છે.

o

એક દહેશત તો પહેલેથી જ હતી કે જેટલી સમીક્ષાઓ વિદેશી ભાષાઓનાં પુસ્તકોની મળશે એટલી ભારતીય ભાષાઓનાં પુસ્તકોની નહીં મળે. કેમકે, આપણા લેખકોને ભારતીય ભાષાઓનો સીધો પરિચય બહુ જ ઓછો – હિંદી અને મરાઠીથી ઝાઝો આગળ નહીં. (એવા અલ્પ લેખકો જ છે કે જે બંગાળી, ઉડિયા, તમિલ સીધું વાંચી શકે અને વળી સમીક્ષા પણ કરી શકે.) ભારતીય ભાષાઓમાંથી થતા અંગ્રેજી/હિન્દી અનુવાદોને આધારે સમીક્ષા થઈ શકે – પણ મૂળ પુસ્તકનું પ્રથમ પ્રકાશન આ દાયકાનું જ હોય એ રેખા તો જાળવવી જ હતી. એથી આપોઆપ કેટલુંક નિયંત્રણ આવી જતું હતું. એટલે પછી ગુજરાત બહારનાં, તે તે ભાષાઓનાં જ, વિદ્વાનોનો સંપર્ક કરવા વિચાર્યું. એ કામ સરળ ન હતું પણ સદ્‌ભાગ્યે, વર્ષા દાસ, હસુ યાજ્ઞિક અને પ્રાગ-પ્રવાસના મારા સાથી અસમિયા મિત્ર પંકજ ઠાકુરની મદદથી બંગાળી, ઉડિયા, અસમિયા, કાશ્મીરી ભાષાઓનાં મૂળ પુસ્તકોની, અંગ્રેજીમાં લખાયેલી સમીક્ષાઓ મેળવી શકાઈ. ડો. રેણુકા સોનીએ પણ મૂળ ઉડિયામાંથી પુસ્તક લઈને સમીક્ષા કરી અને વડોદરાનાં પ્રો. નીતિ સિંહે મૂળ પંજાબીમાંથી સમીક્ષા કરી આપી – એનો ઉલ્લેખ કરવો જોઈએ. પરિણામે, ભારતીય અંગ્રેજી સમેત, ભારતીય ભાષાઓનાં પુસ્તકો વિશના લેખો, વિદેશી પુસ્તકોના લેખોની લગોલગ રહ્યા. (આ ગ્રંથમાંના કુલ 86લેખોમાં વિદેશી પુસ્તકો વિશેની 47ની સામે ભારતીય પુસ્તકોની 39સમીક્ષાઓ સામેલ છે.) જોકે, અન્યભાષી સમીક્ષકોનો આથી વધારે સંપર્ક ન થઈ શક્યો – બીજા જે બે-ત્રણનો સંપર્ક થયેલો એ લેખકો પાસેથી મારા ઘણા પ્રયત્નો છતાં લેખ ન મળ્યા. (કહેવું જોઈએ કે એ

અનુભવ સુખદ ન હતો – વક્તવ્ય કરવું હોય તો ગમે ત્યાં જરૂર આવીએ એવું કહેનારા આ વિદ્વાનો લેખ કરી મોકલવા અંગે ખાસ્સા ઉદાસીન લાગ્યા.)

ભાષાવૈવિધ્ય સાથે સ્વરૂપ/વિષયનું વૈવિધ્ય પણ શક્ય બન્યું છે. સર્વ પરિચિત સાહિત્યસ્વરૂપોનાં (સર્જનાત્મક અને વિવેચન-સંશોધનાત્મક) પુસ્તકો ઉપરાંત ભાષાવિજ્ઞાન, શિક્ષણશાસ્ત્ર, અર્થશાસ્ત્ર, ફિલસૂફી, સંસ્કૃતિચિંતન, વિચારધારાઓ-નાં કેટલાંક પુસ્તકોની સમીક્ષાઓ એના તજ્જ્ઞ વિદ્વાનો પાસેથી મળી છે, અને ચરિત્રો-આત્મકથનો જેવાં (અર્ધ?)સાહિત્યિક પુસ્તકોમાં પણ અનુભવક્ષેત્રોનું રોમાચંક વૈવિધ્ય રહ્યું છે એ રસપ્રદ છે.

લેખોનું પ્રમાણ વધતું જ ગયું ત્યારે થયું કે ૩૫૦ઉપરાંત પાનાં સુધી વિસ્તરનારું આ સંપાદન વિશેષાંકને બદલે ગ્રંથના બરનું થશે. સામયિકના અંકો – વિશેષાંકો પણ – સાચવી શકાતા નથી, પુસ્તક રૂપે થાય તો જ એ અંગત-જાહેર ગ્રંથાલયમાં સાચવી શકાશે. એટલે એને સ્વતંત્ર ગ્રંથરૂપે જ પ્રગટ કરીએ છીએ.

o

એક આખું વરસ ચાલેલા આ અભિ-યાનમાં સમીક્ષકમિત્રો સાથેનો અનુભવ બહુ જ લાક્ષણિક અને રસપ્રદ રહ્યો. કહેણ મોકલ્યું એ લગભગ બધાંએ પ્રેમથી લખી આપ્યું. દરેકને ચારેક માસની મુદત તો આપી જ હતી. કેટલાકે અંતિમ તારીખ (ડેડ લાઈન)ની મર્યાદામાં જ કાળજીપૂર્વક લખી મોકલ્યું : કેટલાકે રાહ જોવડાવી; કેટલાકે ઘણી વધારે રાહ જોવડાવી (સતત યાદ દેવડાવવા ઉપરાંત 'ડેડ લાઈન' પણ મારે બે વાર લંબાવવી પડી!); છતાં બે-ચાર મિત્રો છેલ્લે સુધી પણ લખી મોકલી ન શક્યા. (પછી એમને મેં દુરાગ્રહ ન કર્યો). ઘણા લેખકો પાસે લખાવવાનું હોય ત્યારે આવું બનવાનું. જેમ કેટલાક લેખકમિત્રોએ મને પજવ્યો, એમ ઘણાંકને મેં પણ સ્નેહાધિકારપૂર્વક પજવ્યા છે! મોકલેલા લેખોમાં જરૂરી ઉમેરણો કરાવ્યાં એ એમણે કરી આપ્યાં, અતિ લાંબા લેખો ટૂંકાવી આપ્યા કે ટૂંકાવી લેવાની મને છૂટ આપી,નાની-મોટી વિગતો માટે અવારનવાર ઘણા ફોન કરવાના થયા ને છતાં સૌએ,ખરેખર પ્રેમથી, સહયોગ કર્યો, કેટલાક મિત્રોએ સ્વતંત્ર લેખો આપવા ઉપરાંત અંગ્રેજી/હિંદીમાં આવેલા લેખોના અનુવાદ કરવામાં મને મદદ કરી. આ બધા અનુભવોનો મોટો આનંદ છે.

મોટા ભાગનાં પરિચિત નામોની વચ્ચે જે કેટલાંક અપરિચિત સમીક્ષક-નામો છે એને વિશે બે વાત. કેટલાક અન્યભાષી હોવાથી અપરિચિત છે. (લેખ સાથે જ દરેક

સમીક્ષકનો ટૂંકો પરિચય મૂક્યો છે); વળી, ઘણું વાંચતા પણ ક્યારેય ન લખતા અશોક ગોપાળરાવ વિદ્વાંસ, ડો. રાજીવ રાણે, અશોક મેઘાણી (જેમણે કેટલાંક ઉત્તમ ગુજરાતી પુસ્તકોના અંગ્રેજી અનુવાદો આપ્યા છે), વગેરે મિત્રોને વિનંતી-પજવણી બંને દ્વારા સમજાવી-મનાવી શકાયા. એમની પાસેથી સરસ લેખો મળ્યા છે. ભક્તિ વૈષ્ણવ, હરદીપસિંહ ગોહિલ,મોના પારખ, વગેરે જેવાં નવી પેઢીનાં – ગુજરાતીભાષી, પણ અંગ્રેજીથી જ ટેવાયેલાં – અભ્યાસી મિત્રો પાસેથી થોડા (ક્યારેક ઘણા) પ્રયત્ને પણ સરસ ગુજરાતીમાં લખાવી શકાયું એનો આનંદ છે. એમને પણ ગુજરાતીમાં ગંભીર લેખન કરી શકાયાનો આનંદ છે. આ નવલેખકોમાં આ ઉપરાંત પીયૂષ ઠક્કર રસિક વાચક-સર્જક છે, મેઘના ભટ્ટ પત્રકાર છે અને હિમાલી શિંગ્લોત તબીબી-સંશોધક છે – ગુજરાતી વિવેચન-લેખન એમણે કદાચ પહેલી જ વાર કર્યું છે. કહેવું જોઈએ કે, આ પ્રકારના વિવેચનલક્ષી ગંભીર લેખનની જેમને ટેવ નથી એવા લેખકોએ પણ ભૂલ વગરની કસદાર ગુજરાતીમાં વિશદ-પ્રવાહી લેખન કર્યું છે.

આ બધા અર્થમાં પણ આ ‘અવલોકન-વિશ્વ’ વાચનરુચિનો એક બહુ લાક્ષણિક આલેખ છે. જાણીતા અને પરિચિત વિદ્વાનોનું તથા આવી અનેક ભૂમિકાઓ પણ ધરાવતા એવા સર્વ લેખકોનું નિષ્ઠાવંત પ્રદાન જ આ પુસ્તકની શોભા છે.

o

એક બાબત આ લેખ-સંચયની વાચ્યતા(રિડેબિલિટી) અંગે : દરેક લેખકમિત્રને વિનંતી કરી હતી કે, તમે જે ભારતીય/વિદેશી પુસ્તક વિશે લખવાનાં છો એ ગુજરાતી વાચકોને કદાચ જ પરિચિત હશે. એટલે પુસ્તકની સમીક્ષિત વિવેચના કરીને પણ પુસ્તકના આસ્વાદકેન્દ્રી પરિચયને પ્રાધાન્ય આપશો – પુસ્તક સાક્ષાત્ થવું જોઈએ. પુસ્તકના લેખક વિશે પણ બે વાત ગૂંથી લેવા સૌને વિનંતી કરેલી. પરિણામે, અને અલબત્ત લેખકોની વિશદ લખાવટને લીધે, અહીંના લેખો સર્વસામાન્ય વાચન-રસિકોને માટે પણ વાચ્ય બલકે રસપ્રદ બન્યા છે ને મૂળ પુસ્તક સુધી જવાની જિજ્ઞાસા જગાડનાર બન્યા છે. સાહિત્ય-વિદ્યાની ઝીણવટોના આગ્રહી વિદગ્ધ વાચકોને માટે પણ ઘણા લેખો માર્મિક અને ઉપયોગી નીવડવાના, કેટલાક તાત્ત્વિક વિષયના લેખો થોડીક મથામણ પર કરાવવાના.

વળી, મેં જોયું છે કે, અન્યભાષી સમીક્ષકોએ લખેલા લેખોમાં, તે તે ભાષા-પ્રદેશની

સાંસ્કૃતિક લાક્ષણિકતાઓ ઉપરાંત, સમીક્ષકની લાક્ષણિક વિવેચનદૃષ્ટિ – તે તે ભાષાસાહિત્યના રસ-સૌંદર્ય-શાસ્ત્રની ખાસિયતો – પણ ક્યાંક ઉપર તરી આવી છે.

o

ગુજરાતીનાં પુસ્તકો વિશે તો આટલાં વર્ષોથી લખાવ્યું જ હતું એટલે મૂળ યોજનામાં કોઈ ગુજરાતી પુસ્તક સમાવેલું નહીં. પાછળથી વિચાર થયો કે ભારતીય ભાષાની એક પ્રતિનિધિ ભાષા તરીકે પણ ગુજરાતી ભાષાના પુસ્તકનો સમાવેશ જરૂરી ગણાય. એટલે, સામ્પ્રત સમયનાં બે પુસ્તકો પસંદ કર્યા – એક સર્જનાત્મક અને બીજું વિવેચનાત્મક. અને દરેક વિશે નવી-જૂના પેઢીના બબ્બે લેખકો પાસે લખાવ્યું – આપણાં પરિચિત પુસ્તકો વિશે બે ભિન્ન દૃષ્ટિકોણ રજૂ કરી શકાય અને એ પરિપૂરક બને, એ પ્રયોજનથી.

વિદેશી ભાષાઓનાં પુસ્તકો પરના આટલા બધા લેખોમાં નામોની, ખાસ કરીને વ્યક્તિ/લેખક-નામોના ઉચ્ચારણ-લિપ્યંતરની એકવાક્યતા, કેટલેક ઠેકાણે એવા સુધારા કરી લીધા હોવા છતાં, પૂરેપૂરી સાધી શકાઈ નથી. ઉચ્ચારણ-લિપ્યંતરના કેટલાક પ્રશ્નો પણ છે. રૂઢને છોડીને સમુચિત ઉચ્ચારણને સ્વીકારવું જોઈએ એ ખરું, છતાં એમાં મૂળ ભાષાના ઉચ્ચારણની યથાતથતાનો અતિચુસ્ત આગ્રહ પણ બહુ નિર્વાહ્ય બનતો નથી, કેમ કે કોઈપણ ભાષાના ઉચ્ચારણને બીજી ભાષાના ભાષકો અમુક અંશે પોતાની ભાષાના શ્રવણ-સંસ્કારો પ્રમાણે 'સાંભળતા' હોય છે. એક માન્ય ઉચ્ચારણ-કોશ ગુજરાતીમાં નીપજાવી ન શકાય ત્યાં સુધી અમુક હદની ભિન્નતા સ્વીકારી લેવાની રહે. ઉમેરવું જોઈએ કે, લિપ્યંતરણની એકવાક્યતા ઉપરાંત લેખનરીતિની એકવાક્યતા પણ, પ્રયત્નો છતાં, પૂરેપૂરી સાધી શકાઈ નથી – મહદંશે લેખકોની રીતિને સ્વીકારી લીધી છે.

આ પુસ્તકના લેખોની ગુણવત્તા વિશે ટિપ્પણ કરવાનું વાચકો પર છોડું છું. પરંતુ, અવલોકનનું આ વિશ્વ શક્ય એટલું વ્યાપક અને વૈવિધ્યભર્યું બને એની તકેદારી રાખી છે એથી, અને સમીક્ષકમિત્રોએ પોતાનાં ગમતાં પુસ્તકોને પૂરાં રસ-સમજ-પૂર્વક ખોલી આપ્યાં છે એથી, વાચકોને રસપૂર્વક એમાં યથેચ્છ વિહરવાનું, ને આનંદ-જાણકારી મેળવવાનું ગમશે જ. એટલી ખાતરી સંપાદક જરૂર આપી શકે એમ છે.

આ પુસ્તકના સૌ લેખકમિત્રોનો સ્નેહપૂર્વક આભાર માનું છું. સંપાદનકક્ષાએ થયેલા અનેક ફેરફારો તથા મુદ્રણવિન્યાસની અનેક સૂચનાઓ સમજી લઈને, થાક્યા વિના સુંદર

મુદ્રણાંકન કરી આપવા માટે ભાઈ મહેશ ચાવડાનો તથા સ્વચ્છ અને સુઘડ મુદ્રણ માટે મધુ પ્રિન્ટરીના મિત્રોનો પણ આભારી છું.

વર્ષભર ચાલેલો આ પ્રકલ્પ પૂરો થતાં રાહત અને આનંદ અનુભવું છું.

જેઠી પૂનમ, 2073 (9, જૂન 2017)

રમણ સોની

વર્ગીકરણ

ભારતીય ગ્રંથો

પ્રકાશનવર્ષ	પુસ્તક– લેખક, સમીક્ષક
અસમિયા	
વાર્તા 2015	ફેમોર બાહિરેર જોનાકિ પોરુવા બોર– મૌસમી કંદાલી, પોરી હિલોઈદરી
નાટક	ચિત્રલેખા– અરુણ શર્મા, અનુ. રૂમા ફૂકન, 2014 મહેશ ચંપકલાલ
ઉડિયા	
વાર્તા	કંટા ઓ અન્યાન્ય ગલ્પ– ગૌર હરિદાસ, 2009 રેણુકા સોની
નવલકથા 2016	શેષ ઈશ્વર– પ્રતિભા રાય, વર્ષા દાસ, બસંતકુમાર પાંડા
ઉર્દૂ	

કવિતા રાસ્તા યે કહીં નહીં જાતા– શીન કાફ‘નિઝામ’, 2010 ચિનુ મોદી

કન્નડ

નવલકથા કાર્વાલ્હો– કે. પી. પૂર્ણચંદ્ર તેજસ્વી,અનુ. ન. એ. શંકરી, 2014 સંધ્યા ભટ્ટ

કાશ્મીરી

કવિતા કશ્મીરી રામાયણ– સંપા. રત્તન તલાશી, 2015 શિરીષ પંચાલ

નવલકથા ઝુ તી ઝોલાન– અખ્તર-મોઈ-ઉ-દિન, 2014
રત્તન તલાશી, (અનુ. બિપિન પટેલ)

ગુજરાતી

કવિતા અનિત્ય– નીતિન મહેતા, 2014 સેજલ શાહ

કવિતા અનિત્ય– નીતિન મહેતા, 2014 રાધેશ્યામ શર્મા

કળાવિચાર નીરખે તે નજર– ગુલામમોહંમદ શેખ, 2016 પીયૂષ ઠક્કર

કળાવિચાર નીરખે તે નજર– ગુલામમોહંમદ શેખ, 2016 જયદેવ શુક્લ

ગુજરાતી/અંગ્રેજી

ભાષાશિક્ષણ લર્ન ગુજરાતી– વેણુ મહેતા, 2016 નરેશ વેદ

તમિળ

નવલકથા પુક્કુઝહી– પેરુમલ મુરુગન, (અંગ્રેજી) પાયર– અનુ. અનિરુદ્ધ વાસુદેવન, 2013 હિમાંશી શેલત

પંજાબી

નવલકથા શાન્તિપરવ– દેસરાજ કાલી, 2010 નીતિ સિંહ (અનુ. રમણ સોની)

બંગાળી

કવિતા તુમિ શુધુ નીરવ ચિત્કાર– શંખ ઘોષ, 2015 રણજિત દાસ, અનુ. રણજિત સાહા, રમણીક સોમેશ્વર

ભારતીય અંગ્રેજી

નવલ વન ઇન્ડિયન ગર્લ– ચેતન ભગત, 2016 હિમાલી શિંગ્લોત

આત્મકથન એડિટર અનપ્લગ્ડ–વિનોદ મહેતા, 2014 ડંકેશ ઓઝા

આત્મકથન ધી એક્ટ ઓફ લાઇફ– અમરીશ પુરી, 2006 બકુલ ટેલર

ચરિત્ર પ્રિન્સ ઓફ ગુજરાત... – રાજમોહન ગાંધી, 2014 અશોક મેઘાણી

ચરિત્ર ડો. જ્યોર્જ બુહ્લર– વૈશાલી કરમરકર, 2016 દીપક મહેતા

લોકસાહિત્ય ફોક ટેલ્સ ઓફ ફરગોટન ફોક– સૅમ્યુઅલ દાણી, 2015 હસુ યાજ્ઞિક

કલાવિવેચન ધ સ્પિરિટ ઓફ ઇન્ડિયન પેઇન્ટંગ્સિ– બ્રેજન ગોસ્વામી, 2014 ગુલામમોહમ્મદ શેખ

સંસ્કૃતિવિચાર સોસાયટી, રિપ્રેઝન્ટેશન એન્ડ ટેક્સ્ચ્યુઆલિટી – સંપા. સુકલ્પ ભટાચારજી,સી. જોશુઆ થોમસ, 2013 સુહાગ દવે

ફિલ્મવિચાર ઇલ્યુમિનેટીંગ એગની: રિત્વીક ઘટક– દેવયાની હલદર, 2016 અમૃત ગંગર

ઇતિહાસવિચાર ફ્રોમ ધ રુઈન્સ ઓફ એમ્પાયર... – પંકજ મિશ્રા, 2013 અવધેશકુમાર સિંહ

મરાઠી

નવલકથા અવકાળી પાવસાચ્યા દરમ્યાનચી ગોષ્ટ– આનંદવંગિકર, 2011 કૃષ્ણા કંબિહુને, (અનુ. અરુણા જોશી)

ડાયરી વાચણાર્યાચી રોજનિશી– સંપા. સતીશ કાળસેકર, 2010 સંજય ભાવે

ચરિત્ર પ્રિય બાબુઆણ્ણા– નંદા પૈઠણકર, 2013 અરુણા જાડેજા

શાસ્ત્ર વેદાર્થનિર્ણયાચા ઇતિહાસ– મધુર અનંત મહેંદળે, 2006 હેમન્ત દવે

રાજસ્થાની/હિંદી

સંશોધન મીરાંબાઈ કા ઐતિહાસિક ચરિત્ર– કલ્યાણસિંહ શેખાવત, 2013 નરોત્તમ પલાણ

સંસ્કૃત/હિંદી

વ્યાકરણ પતંજલિવિરચિત વ્યાકરણમહાભાષ્યમ્–અનુ.હરિનારાયણ તિવારી, 2010 હર્ષવદન ત્રિવેદી

સિંધી

કવિતા મનુષનગરી– નામદેવ તારાચંદાણી, 2011 વાસદેવમોહી સિદ્ધાણી

વાર્તા ચેકબુક– વાસદેવમોહી સિદ્ધાણી, 2012 જેઠો લાલવાણી

હિંદી

કવિતા નક્ષત્રહીન સમયમેં– અશોક વાજપેયી, 2016 રઘુવીર ચૌધરી

વાર્તા રાત બાકી– રણેન્દ્ર, 2010 ઓમપ્રકાશ શુક્લ, (અનુ. રમણીક સોમેશ્વર)

નાટક તાજમહલ કા ઉદ્‌ઘાટન– અજય શુક્લ, 2014 ધ્વનિલ પારેખ

આત્મકથા એક કહાની યહ ભી– મન્નૂ ભંડારી, 2007 શરીફા વીજળીવાળા

આત્મકથા બિહાર સે તિહાર– કન્હૈયાકુમાર, 2016 પરેશ નાયક

વિદેશી ગ્રંથો

અમેરિકન

વાર્તા ટેલ મિ વન થીંગ–ડીના ગોલ્ડસ્ટોન, 2014 સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર

નવલકથા ફેમિલી લાઇફ– અખિલ શર્મા, 2014 બિપિન પટેલ

નવલકથા ધ ઇન્ફની– ડેન બ્રાઉન, 2013 પ્રદીપ પંડ્યા

નવલકથા ધ સેલ આઉટ– પોલ બીટ્ટી, 2016 રાજેન્દ્રસિંહ જાડેજા

નવલકથા કટંગિ ફોર સ્ટોન– અબ્રાહમ વર્ગીસ, 2010 રાજીવ રાણે

આત્મકથા વ્હેન બ્રેથ બિકમ્સ એર– પોલ કલાનિધિ, 2016 મધુસૂદન કાપડિયા

આત્મકથા આઇ એમ મલાલા– મલાલા યુસુફઇઝ, 2013 નીલિમા શુક્લ-ભટ્ટ

વિવેચન બ્રેક, બ્લો, બર્ન– કમિલ પેગ્લિઆ, 2008 મધુસૂદન કાપડિયા

વિવેચન શોર્ટ સ્ટોરી થિયરીઝ– વોરીકા પેટિયા, 2012 જયેશ ભોગાયતા

વિવેચન ધ હેટ્રેડ ઓફ પોએટ્રી– બેન લર્નર, 2016 મધુસૂદન કાપડિયા

સંશોધન નરસિંહ મહેતા ઓફ ગુજરાત– નીલિમા શુક્લ-ભટ્ટ, 2015 રમણ સોની

શિક્ષણશાસ્ત્રી વિઝડમ્સ વર્કશોપ– જેમ્સ એક્સ્ટેલ, 2016 પ્રવીણ જ. પટેલ

ભાષાવિજ્ઞાન ઇકોલિંગ્વીસ્ટીક્સ– એરન સ્ટિબ્સ, 2015 મોના પારખ

ભાષાવિમર્શ ટ્વીટરેચર– એલેક્સ એસિમન, એમેટ રેન્સીસ, 2009 હર્ષવદન ત્રિવેદી

ભાષાવિમર્શ ટેક્સ્ટીંગ– ડેવિડ ક્રિસ્ટલ, 2009 મેઘના ભટ્ટ

વિચારવિમર્શ હેરેટિક– આયાન હિર્સીઅલી, 2015
અશોક વિદ્વાંસ

ફિલ્મવિવેચન પ્રોજેક્શન ઓફ મેમરી– રિચાર્ડ આઈ. સૂચેન્સ્કી, 2016 અમૃત ગંગર

અર્થશાસ્ત્ર ધ રાઇઝ એન્ડ ફોલ ઓફ નેશન્સ– રુચિર શર્મા, 2016 રમેશ બી. શાહ

આઇરિશ

કવિતા સાસ્કવૅશ– ગ્રેબિયલ રોઝેનસ્ટોક, 2013 દિલીપ ઝવેરી

આત્મકથન-પ્રતિભા વલાઇન્સ ઓફ વિઝન– સંપા.જેનેટ મેકલેન, 2014 અદમ ટંકારવી

આત્મકથન ઇન્ટરવ્યુસ્ટૅપંગિ સ્ટોન્સ– શેઈમસ હીની, ડેનિસ ઓ ડ્રિસકોલ, 2008 રાકેશ દેસાઈ

આફ્રિકન

આત્મકથા વ્હેન હોપ એન્ડ હિસ્ટરી ર્હાઈમ– અમીના કાછલિયા, 2013 વિપુલ કલ્યાણી

ઇટાલિયન

આત્મકથા ઇન ઓ◌ેલ્ટર પારોલ(ઇન અધર વર્ડ્ઝ) – ઝુમ્પા લાહિરી, 2015 હિમાંશી શેલત

વિવેચન ડિસ્ટન્ટ રીડંગિ– ફ્રાન્કો મોરેત્તિ, 2013 હર્ષવદન ત્રિવેદી

કેનેડિયન

કવિતા ધ ડોર– માર્ગારેટ એટવૂડ, 2007 રાજેન્દ્ર પટેલ

નવલકથા ધ મેજિક ઓફ સાયદા– એમ. જી વાસનજી, 2012 રંજના હરીશ

તિબેટિયન

કવિતા-વાર્તા કોરા– તેનઝિન ત્સુંદુએ, 2002, 2014 રાજેશ પંડ્યા

જાપાની/હિંદી

બાળકથા દસ્તાને– યોકો ઇમોતો, 2015 વર્ષા દાસ

પેલેસ્ટિનિયન

નવલકથા મોનિર્ ંગ્ઝ ઓફ જેનીન– સુઝાન અબુલ્હાવા, 2010 સ્વાતિ જોશી

પોલિશ

કવિતા ધ લવર્સ બોડી– બીલ વોલાક, 2014 દિલીપ ઝવેરી

ફ્રેન્ચ

વિવેચન લાઇન રિન્કોન્ટર– મિલાન કુન્દેરા, 2009 કિરીટ દૂધાત

ફ્રેન્ચ/ઇગ્લીંશ

અર્થશાસ્ત્ર કેપિટલ– થોમસ પિકેટ્ટી, 2014 બિપિન પટેલ

બ્રિટિશ અંગ્રેજી

કવિતા બેસ્ટ ઓફ બ્રિટિશ પોએટ્રી: 2015 – સંપા. એમિલી બેરી, 2016 હરદીપસિંહ ગોહિલ

કવિતા ઓવર ધ મૂન–ઇમ્તિયાઝ ધારકર, 2014 ઉદયન ઠક્કર

વાર્તા ટૂ મચ હેપીનેસ– એલિસ મૂનરો, 2009 કિરીટ દૂધાત

નવલકથા ટુ યર્સ એઇટ મન્થ્સ એન્ડ ટ્વેન્ટી એઇટ ડેઝ– સલમાન રશદી, 2015 વીનેશ અંતાણી

નવલ નોઇઝ ઓફ ટાઇમ– જુલિયન બાર્ન્સ, 2010 ભક્તિ વૈષ્ણવ

નાટક ધ ક્યૂરિયસ ઇન્સિડેન્ટ– (નાટક લેખક) સાયમન સ્ટિફન્સ, 2012 નૌશિલ મહેતા

આત્મકથા નથીંગ ટુ બી ફ્રાઇટન્ડ ઓફ– જુલિયન બાર્ન્સ, 2008 પ્રવીણસિંહ ચાવડા

આત્મકથા મેરિડ ટુ અ બેદૂઈન– માર્ગરાઇટ ગેલ્ડરમાલ્સેન, 2006, 2014 ભારતી રાણે

આત્મકથા જોસેફ એન્ટોન– સલમાન રશદી, 2012 વીનેશ અંતાણી

ગ્રંથ પરિચય ફિફ્ટી પોલિટિક્સ ક્લાસિકલ– સંપા. ટોમ બટલર બઉડન, 2015 કિરણ શિંગ્લોત

વિચારધારા આઇડિયોલોજી– ટેરી ઇગલ્ટન, 2007 કાન્તિ પટેલ183

વિચારચંતિન ડિબેટંગિ ઇન્ડિયા–ભીખુ પારેખ, 2015 વિદ્યુત જોશી

ફિલ્મવિવેચન ધ ફિલ્મ્સ ઓફ અડૂર ગોપાલકૃષ્ણન– સુરંજન ગાંગુલી,
2015 અમૃત ગંગર

સ્પેનિશ

કવિતા કાફે કાફ્કા– એનરિકી મોયા,
2005 કમલ વોરા

વિવેચન ઓન રાઇટિંગ:બોર્હેસ– સંપા. સુઝાન જીલ લેવિન,
2010 ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળા

પોલિશ

કવિતા ધ લવર્સ બોડી– બીલ વોલાક,
2014 દિલીપ ઝવેરી

ફ્રેન્ચ

વિવેચન લાઇન રિન્કોન્ટર અનુ.એન્કાઉન્ટર– મિલન કુન્દેરા, 2009
2010 કિરીટ દૂધાત

ફ્રેન્ચ/ઇગ્લીંશ

અર્થશાસ્ત્ર કેપિટલ– થોમસ પિકેટ્ટી,
2014 બિપિન પટેલ

બ્રિટિશ અંગ્રેજી

કવિતા બેસ્ટ ઓફ બ્રિટિશ પોએટ્રી, 2015 – સંપા. એમિલી બેરી, 2016
હરદીપસિંહ ગોહિલ

કવિતા ઓવર ધ મૂન–ઇમ્તિયાઝ ધારકર,
2014 ઉદયન ઠક્કર

વાર્તા ટૂ મચ હેપીનેસ– એલિસ મૂનરો,
2009 કિરીટ દૂધાત

નવલકથા ટુ યર્સ એઇટ મન્થ્સ એન્ડ ટ્વેન્ટી એઇટ ડેઝ– સલમાન રશદી, 2015 વીનેશ અંતાણી

બ્રિટિશ

નવલ નોઇઝ ઓફ ટાઇમ– જુલિયન બાર્ન્સ, 2010 ભક્તિ વૈષ્ણવ

નાટક ધ ક્યૂરિયસ ઇન્સિડેન્ટ– લે. સાયમન સ્ટિફન્સ, 2012 2016 નૌશિલ મહેતા

આત્મકથા નથીંગ ટુ બી ફ્રાઇટન્ડ ઓફ– જુલિયન બાર્ન્સ, 2008 પ્રવીણસિંહ ચાવડા

આત્મકથા મેરિડ ટુ અ બેદૂઈન– માર્ગરાઇટ ગેલ્ડરમાલ્સેન, 2006 (2014) ભારતી રાણે

આત્મકથા જોસેફ એન્ટોન– સલમાન રશ્દી, 2012 વીનેશ અંતાણી

ગ્રંથ પરિચય ફિફ્ટી પોલિટિક્સ ક્લાસિકલ– સંપા. ટોમ બટલર બઉ ડન, 2015 કિરણ શિંગ્લોત

વિચારધારા આઇડિયોલોજી– ટૅરી ઇગલ્ટન, 2007 કાન્તિ પટેલ

વિચારચિંતન ડિબેટિંગ ઇન્ડિયા–ભીખુ પારેખ, 2015 વિદ્યુત જોશી

ફિલ્મ વિવેચન ધ ફિલ્મ્સ ઓફ અડૂર ગોપાલકૃષ્ણન– સુરંજન ગાંગુલી, 2015 અમૃત ગંગર

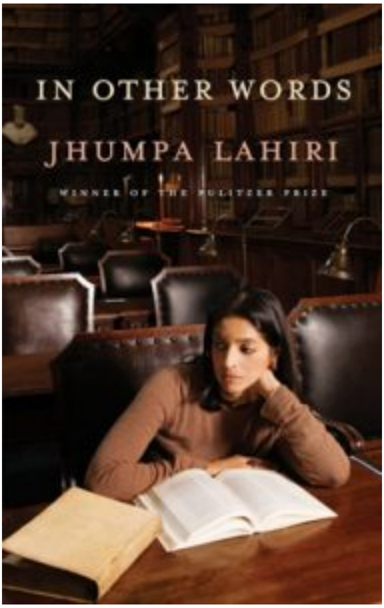
સ્પેનિશ

કવિતા કાફે કાફકા– એનરિકી મોયા, 2005 કમલ વોરા

વિવેચન ઓન રાઇટંગિ:બોર્હેસ– સંપા. સુઝાન જીલ લેવિન, 2010 ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળા

*

એક અનોખું સર્જક-સાહસ – હિમાંશી શેલત



In Altre Parole – Jhumpa Lahiri – Milan, Italy, 2015

In Other Words – Tr. by Ann Goldstein, Hamish hamilton, Penguin, India, 2016

અમેરિકાસ્થિત ઝુમ્પા લાહીરી એમના પ્રથમ વાર્તાસંગ્રહ Interpreter of Maladiesથી જાણીતાં થયાં. ભારતથી અમેરિકા ગયેલી વ્યક્તિઓ અને પરિવારોનાં

ઝીણવટભર્યા નિરીક્ષણમાંથી સર્જાયેલી બેનમૂન વાર્તાઓ એમની પ્રથમ ઓળખ બની. આ પછી એમણે ત્રણ નવલકથાઓ આપી, The Namesake, Unacustomed Earth અને The Lowland. ઝુમ્પાને અનેક એવોર્ડ-ઇનામ પ્રાપ્ત થયાં છે. જેમાં પુલિત્ઝર પ્રાઇઝ,પેન-હેમિંગ્વે એવોર્ડ, ફ્રેન્ક ઓ'કોનોર ઇન્ટરનેશનલ શોર્ટ સ્ટોરી એવોર્ડ ઇત્યાદિનો સમાવેશ થાય છે. પ્રબળ કલ્પનાશક્તિ અને વિગતોનું નક્કર ચિત્રણ એમના કથાસાહિત્યનાં આગવાં લક્ષણો છે, એમનું કથાગુંફન પણ અત્યંત રસપ્રદ છે.

*

ઝુમ્પા લાહીરી વિલક્ષણ અને વિચક્ષણ સર્જક છે. એમનું મૂળ ઇટાલિયનમાં લખેલું પુસ્તક In Altre Parole, (અનુવાદ In Other Words) નોખું અને રસપ્રદ તો ખરું જ,પણ તે સાથે એ સર્જક અને ભાષાના સંબંધનો એક મહત્ત્વપૂર્ણ આલેખ બને છે. પ્રસ્તુત પુસ્તકને Linguistic autobiography – ભાષાકેન્દ્રી આત્મકથન – તરીકે ઓળખાવતાં ઝુમ્પા નવી ભાષામાં વ્યક્ત થવાનો પોતાનો આગ્રહ, અને એની સાથે જોડાયેલાં ભયસ્થાનોનું વિશદ અને રોમાંચક ચિત્ર અહીં આપે છે.

વીસેક વર્ષથી ઇટાલિયન ભાષાનો અભ્યાસ કરી રહેલાં આ લેખકે 2012માં એમની નવલકથા The Lowland પ્રગટ કરી. કથાસાહિત્યમાં આ એમનું ચોથું પુસ્તક. આ પછી એમણે અંગ્રેજીમાં ન લખવાનો નિર્ણય લીધો. આટલો સાહસપૂર્ણ નિર્ણય લેવા પાછળ કોઈ કારણ ખરું? અન્ય ભાષામાં વ્યક્ત થવાની તીવ્ર ઇચ્છા તે એક અગત્યનું પરિબળ. અને ઇચ્છાનું તો શું વિશ્લેષણ હોય!

A desire is nothing but a crazy need. (ઇચ્છા કે ઝંખના પાગલ તરંગે સર્જેલી જરૂરિયાતથી વધુ શું!)

માતૃભાષા બંગાળી ખરી તોયે ઝુમ્પાને બંગાળી સાથે એવો લગાવ નથી. એમનાં મા અમેરિકામાં રહ્યે રહ્યે કલકત્તાને સાચવી શકેલાં. બંગાળી વાંચવાની આદત દેશમાંથી આવતા પત્રોને કારણે ટકી રહેલી, અને એ પત્રોનું ફરી ફરીને વાચન થતું. પણ ઘરમાં બંગાળી બોલવાની ટેવ ઝુમ્પાથી નથી સચવાતી. એ તો અંગ્રેજી જ બોલે છે – શાળામાં, મિત્રો સાથે,અને છેવટેઘરમાં સુધ્ધાં.આમ માતૃભાષા પારકી રહે છે, અને અંગ્રેજી સરસ લખાવા, બોલાવા અને વંચાવા છતાં સાવકી મા જેવું પારકું જ રહી જાય છે.

પોતીકી ભાષાની સશક્ત હાજરી વિના ઝુમ્પા સતત અપૂર્ણતાના અજંપામાં રહે

છે. જાતને ઓળખવા માટે પોતાનો દેશ અને પોતીકી સંસ્કૃતિની તીવ્ર આવશ્યકતા, અને એની ગેરહાજરી વિષયક સભાનતા, ઝુમ્પાને નવી ભાષાકીય દિશાની શોધ માટે પ્રેરે છે. માતૃભાષા સાથેનો નાતો સચવાયો નથી, અંગ્રેજી સાથે જે નાતો છે તે કેવળ પરિસ્થિતિજન્ય છે, એટલે જે ત્રીજી યાત્રા આરંભાય છે એ લેખકની ઇચ્છાના પરિણામરૂપ છે. આ એક સ્વતંત્ર માર્ગ છે, મનને રુચેલો અને શ્રમપૂર્વક ખેડેલો.

લેટિનની જાણકારી ઝુમ્પા માટે લાભદાયી છે. પોતાના શોધનિબંધ માટે એ ‘સત્તરમી સદીના અંગ્રેજી નાટ્યલેખકો પર ઇટાલિયન સ્થાપત્યનો પ્રભાવ’ વિષય પસંદ કરે છે. ઇટાલિયન ભાષાના પરિચય માટે શબ્દકોશ ખરીદીને લેખક વ્યવસ્થિત અભ્યાસ આદરે છે. 2014માં એ રોમ આવે છે. હવે અહીં લાંબો સમય રહેવાનું છે અને એ અંગે એમણે બરાબર તૈયારી કરી લીધી છે. નવા શબ્દો જાણીને એનો ઉપયોગકરવાની તાલીમ મળે તે માટે ઝુમ્પા ડાયરી લખવાની શરૂઆત કરે છે. આ લેખન કષ્ટદાયક છે, વાક્યરચના અને શબ્દપસંદગી મથાવે છે, એમને માર્ગદર્શન આપનારાં તજ્જ્ઞો ઝુમ્પાનાં લખાણ ચકાસતાં રહે છે. લખવામાં જે ભૂલો થાય છે તે ભયંકર છે, તોયે અર્ધશિક્ષિતની જેમ એ આગળ વધે છે. શૈલીનું ઘડતર તો હજી દૂરની વાત છે, આ તબક્કે તો એમને શબ્દના ઔચિત્ય અંગે પણ ખાતરી નથી. વ્યાકરણમાં કાળના ઉપયોગ સંદર્ભે અનેક ગોટાળા થતા રહે છે. નવી ભાષા જોડે મેળ પાડવા તત્પર ઝુમ્પા લેશ પણ નાનમ અનુભવ્યા વગર પોતાની ભૂલો સુધારતાં જાય છે. એક સિદ્ધહસ્ત સર્જકની જેમ નહીં, નવું શીખતાં ઉત્સાહી વિદ્યાર્થીની પેઠે એ ઇટાલિયન ભાષા પર પ્રભુત્વ મેળવવા ઝંખે છે. નવી ભાષાના સત્ત્વને પામવા, એના ઊંડાણમાં પહોંચવા ટેક્નોલોજી મદદરૂપ નથી થતી. આ પ્રક્રિયા જ એવી છે જે ધીરજ અને સમય માગે, એમાં કોઈ ટૂંકા અને સરળ રસ્તાઓ ખપ લાગતા નથી.

ઝુમ્પા માટે ઇટાલિયન ભાષા પરિશ્રમ અને સ્વાધ્યાયને અંતે પ્રાપ્ત થયેલું ફળ છે, ઇપ્સિત ખરું, પરંતુ સહજપ્રાપ્ય નહીં. પરભાષાને આત્મસાત્ કરવાની તાલાવેલીને આ સર્જક બારીકાઈથી આલેખે છે. સતત પ્રભાવ પાથરતી અંગ્રેજી ભાષા અને નવી નવી પમાયેલી ઇટાલિયન ભાષા ઝુમ્પાના લેખન દરમિયાન વારંવાર સામસામે થઈ જાય છે. બે બાળકોની મા હોવા જેવો આ અનુભવ છે. એક નવજાત છે જેને માવજત અને રક્ષણની જરૂર છે, જ્યારે બીજું તરુણાવસ્થામાં પ્રવેશેલું ઉદ્દંડ અને આત્મવિશ્વાસથી ભર્યું ભર્યું છે. બંનેને પોતાની નજીક રાખવાનાં છે એ બાબતે ઝુમ્પાને શંકા નથી.

કેવો છે ઝુમ્પાનો ઇટાલિયન-ભાષા માટેનો પ્રેમ?

'When you are in love, you want to live forever. You want the emotion, the excitement you feel to last. Reading in Italian arouses a similar longing in me. I don't want to die, because my death would mean the end of my discovery of the language. Because everyday there will be a new word to learn. Thus true love can represent eternity. (p. 45)

(પ્રેમમાં હોઈએ ત્યારે અનંતકાળ માટે જીવવાની ઇચ્છા જાગે. જે લાગણી અને ભાવોદ્રેક અનુભવતાં હોઈએ એ હરહંમેશ ટકી રહે એમ મન ઝંખે. ઇટાલિયન વાંચતી વખતે મને આવી જ ઝંખનાનો અનુભવ થાય છે. મારે મરવું નથી કારણ કે મારું મૃત્યુ એટલે ભાષા માટેની મારી શોધનો યે અંત. રોજે રોજ એક નવો શબ્દ શીખવાનો છે. આમ સાચો પ્રેમ અનંતતાને સૂચવે.)

અને શબ્દો એકઠા કરવાનો, એને યાદ રાખવાનો અને એનો ઉપયોગ કરવાનો ઝુમ્પાનો ઉત્સાહ આમ છલકાય છે:

'I'm constantly hunting for words... I gather as many as possible. But it's never enough, I have an insatible appetite.' (p. 49)

(હું તો સતત શબ્દો પાછળ... જેટલા વીણાય એટલે વીણતી જાઉં પણ એનો ધરવ ક્યાંય નહીં, મારી શબ્દ-ભૂખ સંતોષી શકાતી નથી.)

*

ઝુમ્પા વેનિસમાં છે, અસંખ્ય પુલો અને જલપ્રવાહોની સ્વપ્નનગરી. અહીં ઇટાલિયન ભાષા સાથેના જોડાણને નવું પરિમાણ પ્રાપ્ત થયું હોય એમ ઝુમ્પાને સમજાય છે. અહીંની અટપટી શેરીઓની ગૂંચ અને જ્યાં પહોંચવાનું હોય તેનાથી અલગ સ્થળે પહોંચવાની ગફલત ઝુમ્પા માટે ઇટાલિયન ભાષા પ્રયોજવાની મથામણ જેવાં જ દેખાય છે. પોતે લખેલું પ્રત્યેક વાક્ય એમને પુલ જેવું વરતાય છે, એક બિંદુ પરથી બીજા બિંદુ તરફની ગતિ અને પુલની બરાબર વચ્ચે અધ્ધર હોવાનો અનુભવ. આ સમય દરમિયાન લેખક જાહેરાતોનાં પાટિયાં વાંચે છે, સમાનાર્થી શબ્દોની અર્થછાયાઓ પકડવાના પ્રયાસ

કરે છે, ક્રિયાપદો નીચે લીટીઓ દોરતાં રહે છે. આવો અભ્યાસ સર્જકને એમની ભાષાસંદર્ભે છતી થતી મર્યાદાઓનું ભાન કરાવે છે. લેખન એટલે અપૂર્ણતાનું સન્માન અને શક્યતાઓનો સ્વીકાર.

'In a certain sense writing is an extended homage to imperfection. A book, like a person, remains imperfect, incomplete, during its entire creation. At the end of the gestation the person is born, then grows but I consider a book alive only during the writing. Afterwords, at least for me, it dies.' (p. 108)

(એક ખાસ અર્થમાં લેખન અપૂર્ણતાને અપાયેલો અર્ઘ્ય છે. વ્યક્તિ પેઠે પુસ્તક પણ એના સર્જનગાળામાં ખામીભરેલું અને અપૂર્ણ હોય છે. અંતે વ્યક્તિ જન્મે છે,અને વિકસે છે પણ મારે માટે તો લખવાની પ્રક્રિયા દરમિયાન જ પુસ્તક જીવે છે, પછી મારાપૂરતું તો એ મૃત્યુ પામે છે.)

આમ કહ્યા પછી ઝુમ્પા કહે છે કે અપૂર્ણતા જ શોધ, સર્જકતા અને તીવ્ર કલ્પનાના પાયામાં છે. અપૂર્ણતા એક વિશેષ પ્રકારની ઉત્તેજનાને જન્મ આપે છે. અપૂર્ણતાની જેટલા પ્રમાણમાં ખાતરી, એટલા પ્રમાણમાં વ્યક્તિની જીવિત હોવાની અને એની સર્જકતાની સાબિતી. અહીં એક નિર્દેશ અનુકૂળ પ્રદેશ (comfort zone) છોડવા અંગે છે. જે ભાષામાં વ્યક્ત થવાનું ફાવે છે એ છોડીને નવી ભાષામાં લખવાનું સાહસ ઝુમ્પા આદરે છે, અને ટૂંકી વાર્તા, ગદ્યખંડો ઇત્યાદિ લખ્યા બાદ પ્રસ્તુત પુસ્તક ઇટાલિયનમાં લખે છે,અને એનો અંગ્રેજી અનુવાદ સ્વયં ન કરતાં અન્ય પાસે કરાવે છે.

*

એક વાર રજાઓ ગાળવા ઝુમ્પા રોમથી અમેરિકા આવે છે. એમની સાથે થોડાં ઇટાલિયન પ્રવાસીઓ પણ છે. રજાઓ પૂરી થતાં રોમ પાછાં આવી રહેલાં સહપ્રવાસીઓનો ઉલ્લાસ ઇટાલિયન ભાષામાં વહે છે,વતન પહોંચવાનો ઉત્સાહ ઢાંકી શકાય એવો નથી. પ્રવાસીઓના સમૂહમાં ઝુમ્પા પોતાનું સ્થાન શોધી નથી શકતાં. ઇટાલી એમનું વતન નથી, તો વળી અમેરિકા પણ વતન તો ક્યાં છે? પોતીકી ભાષા વિનાનું અને પોતીકા વતન વિનાનું આ ભ્રમણ ખરેખર તો ક્યાંયે પહોંચાડતું નથી. એ લખે છે :

'I am exiled even from the definition of exile.' (p. 124)
(મારો તો દેશવટાની વ્યાખ્યામાંથી યે દેશનિકાલ થઈ ગયો છે.)

રોમ છોડીને પુનઃ અમેરિકાવાસી થવાનો સમય આવે છે ત્યારે પસંદગીનો સવાલ ઊભો થાય છે. ત્રણ વર્ષથી અંગ્રેજી ભાષામાં ખાસ વાંચ્યું-લખ્યું નથી એ હકીકતથી સભાન લેખક હવે કઈ દિશામાં આગળ વધવું એ વિશે દ્વિધામાં છે. અંગ્રેજી સદંતર છોડી દેવું, કે પછી અમેરિકામાં અંગ્રેજીને જ ઉચિત અભિવ્યક્તિ ગણવી? જો ઇટાલિયન ભાષા છૂટી જશે તો ફરી એની પાસે જવાનું ઘણું અઘરું બની જશે. આ એક પુસ્તક ઇટાલિયનમાં લખાયું એનો એમને ઘણો આનંદ છે, એનાં સર્જક ભલે ઇટાલીમાં નથી જન્મ્યાં, પુસ્તક તો ઇટાલીમાં જ જન્મ્યું છે. એનું અસ્તિત્વ સ્વતંત્ર છે,એના પ્રથમ ભાવકો આ પ્રદેશના હશે. એનો અનુવાદ અંગ્રેજીમાં થશે ત્યારેય એનાં મૂળિયાં અહીંનાં હશે. પુસ્તકને કારણે લેખકનો એક અંશ ઇટાલીમાં સચવાઈ રહેશે અને આ કોઈ નાનું આશ્વાસન નથી.

ઝુમ્પાનું આ પુસ્તક સર્જકનો એની ભાષા જોડેનો સંબંધ ઊંડાણપૂર્વક ચકાસે છે. એમને માટે ભાષા એ જ એમની ઓળખ છે કારણ કે બાહ્ય દેખાવ કે નામ ઉપરાંત એમને જે જાણે છે એ ભાષાથી જાણે છે. એ અદૃશ્ય રહે છે છતાં એમને સાંભળનારાં અનેક છે, અને એ રીતે એ શબ્દ થકી હયાત છે, શબ્દ એ જ એમનો અવતાર. ભાષામાં જાતને શોધવાની અને ભાષા દ્વારા જાતને પામવાની આ યાત્રા અત્યંત વિશિષ્ટ અને રોમાંચક છે, અને દેશવટો ભોગવતા સર્જકોમાં પણ ભાગ્યે જ જોવા મળે એવાં અનોખાં એનાં ઘાટપોત છે. આ સર્જકનું છઠ્ઠું પુસ્તક અંગ્રેજીમાં હશે કે ઇટાલિયનમાં, એની પ્રતીક્ષા રહેવાની. એ ત્રિભેટે ઊભાં છે, ભાષા સાથેના સંબંધમાં ભારે ઊથલપાથલ થઈ ચૂકી છે, કૂટ પ્રશ્ન છે, આગળ કયો રસ્તો લેવો? એમના લેખનનું ભાવિ અસ્પષ્ટ છે, પણ આ ક્ષણે, જ્યારે ઇટાલિયન ભાષાનું પુસ્તક થયું છે ત્યારે, એમને પારાવાર આનંદ છે.

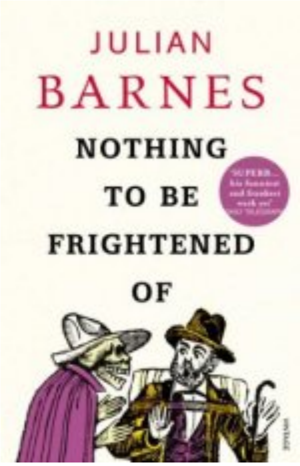
*

હિમાંશી શેલત
વાર્તાકાર, સંપાદક.
અંગ્રેજીનાં પૂર્વ-અધ્યાપક, સુરત.

અવલોકન-વિશ્વ

અબ્રામા, વલસાડ.
hishelat@gmail.com
93758 24957

મૃત્યુશાસ્ત્રવિનોદ – પ્રવીણસિંહ ચાવડા



Nothing to be Frightened of – Julian Barnes
Vintage Books, London, 2008

જુલિઅન બાર્ન્સ મુખ્યત્વે નવલકથાકાર અને વાર્તાકાર તરીકે જાણીતા છે. તે ઉપરાંત એમણે નિબંધ અને ચિંતનાત્મક ગદ્યનાં પણ એક કરતાં વધારે પુસ્તકો આપ્યાં છે. એમની નવલકથા 'The Sense of an Ending'ને 2011નું મેનબૂકરપ્રાઇઝ મળ્યું; તે અગાઉ અન્ય ત્રણ નવલકથાઓ – Flaubert's Parrot (1984), England, England (1998) તથાArthar and George (2005) આ

પારિતોષિક માટે શોર્ટલિસ્ટ થઈ હતી. Cross Channel, Lamon Table અને Pulse એમના જાણીતા વાર્તાસંગ્રહો છે.

પુસ્તકનો વિષય છે મૃત્યુ. વધારે ચોકસાઈથી કહેવામાં આવે તો મૃત્યુનો ભય (Thanatophobia). એ નિમિત્તે ધર્મ, ઈશ્વરનું અસ્તિત્વ અને આત્માનું અમરત્વ જેવા આનુષંગિક વિષયો પણ અનિવાર્યપણે આવે છે. આ સંદર્ભમાં પુસ્તકના શીર્ષકને તપાસવું રસપ્રદ બનશે. સામાન્ય રીતે કહેવાય છે કે એનો (મૃત્યુનો) ભય રાખવાની જરૂર નથી (There's nothing to be frightened of). આ જ વાક્યને,એક શબ્દ પર ભાર મૂકીને ફરીથી બોલવામાં આવે (There's NOTHING to be frightened of) તો અર્થ ઉલટાઈ જાય છે. મનુષ્યને ભય લાગે છે NOTHINGનો, મૃત્યુ પછી અનંત સુધી વિસ્તરતા શૂન્યનો.

પુસ્તક લખાયું લેખકની ઉત્તરાવસ્થામાં, પરંતુ તેનું આયોજન વીસેક વર્ષ પહેલાં થઈ ચૂક્યું હતું. મૃત્યુના ભીષણ સ્વરૂપની પ્રતીતિ તો નાનપણમાં, તેર-ચૌદની વયે થઈ હતી. પરિણામે વૃદ્ધાવસ્થા, માંદગી અને મૃત્યુ એમની વાર્તાઓ, નવલકથાઓમાં વારંવાર આવે છે. Lamon Table વાર્તાસંગ્રહના નામનો જ અર્થ થાય છે મૃત્યુ: ચીનમાં લીંબુ એ મૃત્યુનું પ્રતીક ગણાય છે. The Sense of an Ending લેખકના કિશોરવસ્થાના એક મિત્રના જીવન પર આધારિત છે. શાળાના દિવસોને યાદ કરતાં લેખકે એલેક્સ બ્રિલિઅન્ટ (Alex Brilliant) નામના સહાધ્યાયીનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. વર્ગમાં એ બધાંથી જુદો હતો. સાહિત્ય, કલા, ધર્મ, મૃત્યુ – આ એનું ભાવવિશ્વ. સોળ વર્ષની વયે કવિતા લખે, વિટગનસ્ટેઇન (Wittgenstein) વાંચે. નીચી (Nietzsche)એ ઈશ્વરના મૃત્યુની ઘોષણા કરી (God is dead) તે સમાચાર આપણા લેખક સુધી પહોંચાડનાર આ છોકરો. નામ પ્રમાણે ગુણ ધરાવતો હતો;સ્કોલરશિપ મળી અને કેમ્બ્રિજ યુનિવર્સિટીમાં ભણવા ગયો તે પછી બે મિત્રો વચ્ચે સંપર્ક રહ્યો નહીં, પરંતુ એનું ભાવિ ઊજળું હતું તે વિશે શંકા હતી નહીં. લેખકને છેક પચાસ વર્ષની ઉંમરે કોઈની મારફત જાણવા મળ્યું કે એલેક્સ બ્રિલિઅન્ટે તો વીસેક વર્ષ પહેલાં આત્મહત્યા કરી હતી; કારણ પ્રેમસંબંધમાં વૈફલ્ય.

નવલકથામાં આ મિત્રની કથા સહેજ જુદા દૃષ્ટિબિંદુથી કહેવામાં આવી છે.

ચિંતન, કુટુંબકથા, સ્મરણકથા (memoir) – આ પુસ્તકોને કોઈ એક ખાનામાં મૂકી શકાય તેમ નથી. (પ્રકાશકે એનું વર્ગીકરણ Biography તરીકે કેમ કર્યું હશે તે સમજાતું નથી; જીવનચરિત્ર તો એ છે જ નહીં) લેખક પોતે સ્પષ્ટતા કરે છે, આ મારી આત્મકથા નથી (This is not my autobiography), પરંતુ મર્યાદિત અર્થમાં એ આત્મકથા પણ છે : સમગ્ર જીવનનો અહેવાલ નહીં પરંતુ ચેતનામાં સતત વહેતા એક પ્રવાહની કથા.

સંદર્ભ બદલાયો છે, પરિભાષા જુદી છે, પણ આ છે ઉપનિષદ, પશ્ચિમના આધુનિક મનુષ્ય દ્વારા લખાયેલું મૃત્યુનું ઉપનિષદ. પોતાને એક અજ્ઞેયવાદી (agnostic) તરીકે ઓળખાવે છે. ધર્મ એને માટે એક રૂપકડું જૂઠાણું (a beautiful lie) ઈશુની જીવનકથાની સરખામણી એ હોલીવુડની ફોર્મ્યુલા ફિલ્મો સાથે કરે છે. (a tragedy with a happy ending). સંશયાત્મા પાસે પ્રશ્નો છે, ઉત્તરો નથી, પરંતુ એની મથામણ ચાલ્યા કરે છે.

આ નિર્ભ્રાન્ત નચિકેતા કયા યમરાજના દ્વારે જઈને ઊભો રહે?

*

'I don't believe in God, but I miss him' (હું ઈશ્વરમાં માનતો નથી, પરંતુ મને એની ખોટ સાલે છે) : આ શબ્દો સાથે પુસ્તકનો આરંભ થાય છે. પોતાના આ વિધાન વિશે એ મોટા ભાઈનો અભિપ્રાય માગે છે, તો મોટો એક જ શબ્દમાં એનો છેદ ઉડાડી દે છે : 'soppy.' (વેવલું.) મોટો તો વ્યવસાયે જ ફિલસૂફ છે; ઓક્સફર્ડ અને જીનિવામાં તત્ત્વજ્ઞાનનો અધ્યાપક રહી ચૂક્યો છે. નાનો ભાઈ નવલકથાકાર–વાર્તાકાર, મોટો ફિલસૂફ : સામસામા છેડા જેવા. પરિણામે કોઈ તાત્ત્વિક મુદ્દા પર સંમતિ સધાતી નથી અને આખા પુસ્તકમાં બેની વચ્ચે વિવાદ ચાલ્યા કરે છે. શાસ્ત્રાર્થ કહો, ઝઘડો કહો; એનું એક માનવીય પાસું પણ છે. ફિલસૂફ વયમાં ત્રણ-ચાર વર્ષ મોટો,તેથી નાનાને દબાવી દેવાનો, ચૂપ કરી દેવાનો અધિકાર પણ ધરાવે છે; નાનો ચૂપ નથી થતો તે જુદી વાત થઈ.

આ છે લોહીનો સંબંધ.

મોટા ભાઈ પછી તરત કુટુંબનાં અન્ય બે પાત્રો, માતામહ અને માતામહીનો પ્રવેશ થાય છે. અને પ્રથમ એક જ પાનામાંથી વાચકને આટલી માહિતી મળે છે : દાદીમા લગ્ન પહેલાં શ્રોપશરની એક નિશાળમાં ભણાવતાં હતાં. દાદાજી વ્યવસાયે શિક્ષક પરંતુ મગજ મિકેનિકનું; શિક્ષણ કરતાં પણ કદાચ વધારે રસ યંત્રોમાં. એ જમાનામાં મોટરસાઇકલની નવાઈ; શોખીન શિક્ષક સાઇડકારવાળી મોટરસાઇકલ દોડાવે. કાળક્રમે મોટરકાર આવી. લેખક જે તે મોડેલનાં નામ પણ આપે છે. પ્રથમ હતી લેન્કેસ્ટર, નિવૃત્તિ પછી સ્પોર્ટ્સ કાર, ટ્રાયમ્ફ રોડસ્ટર! લખનારનો જીવ છે વાર્તાકારનો. 'કાર' – એટલું કહેવાથી ન ચાલે. વિગતો આપવી પડે. આ રીતે, કોઈ પણ પાત્ર કે પ્રસંગમાં લેખક ઝીણીઝીણી વિગતો આપે છે.

કવિતાને કોઈએ વિગતોની દેવી કહી છે (Poetry is a Godess of detail.)!

નિવૃત્તિ પછી દાદાદાદી પુત્રીના ઘેર રહેવા આવી ગયાં હતાં; પરિણામે લેખકના બાળપણના કૅન્વાસમાં એ બે વૃદ્ધો ઠીક ઠીક જગ્યા રોકે છે. વૃદ્ધાવસ્થા, માંદગી, મૃત્યુ – રાજમહેલની સાંકડી અને સુરક્ષિત દુનિયા છોડીને રાજકુમાર સિદ્ધાર્થ બહાર નીકળ્યા અને જોવા મળ્યું તે સઘળું બાળકને ઘેરબેઠે મળ્યું. આંગળામાંથી વીંટી કાઢવી હોય તો દાદીને સાબુનો ઉપયોગ કરવો પડતો : કારણ અવસ્થા. વેઢા ફૂલીને જરઠ બની ગયા હતા; તેમને સાબુના ફીણથી ફોસલાવવાં પડે. પગના સાંધાનો દુખાવો રહેતો. તેથી બંનેને નિયમિત રીતે પાદચિકિત્સક (Chiropodist)ની મુલાકાત લેવી પડી. દાંતનો વારો આવ્યો; એ કામ સરળ હતું. એ જમાનામાં દંતચિકિત્સકો જાદુગર જેવા હતા. ડોસા કે ડોસીને દાંતની સમસ્યા શરૂ થાય તો એક જ બેઠકે બધા દાંત ખેંચી કાઢી બખોલમાં નવીનકોર બત્રીસી ગોઠવી દેતા.

રાત્રે, સૂવાના ઓરડામાં પલંગ પાસેના ટેબલ ઉપર પાણીનો ગ્લાસ અને એમાં દાંતનું ચોકઠું : આ દશ્ય બે દોહિત્રોને કેવું લાગતું? લેખકે શબ્દ પ્રયોજ્યો છે, Ribald (અશ્લીલ, બિભત્સ).

પ્રથમ ફકરામાં ઈશ્વરના અસ્તિત્વ વિશે ટૂંકો સંવાદ અને પછી તરત જ દાદા-દાદીની વૃદ્ધાવસ્થા, પગનો દુખાવો, દાંતનું ચોકઠું : ના, વિષયાંતર નથી થયું. લેખકને વાત કરવી છે મૃત્યુની, પણ તે એક અમૂર્ત વિચાર તરીકે નહીં, ઠોસ હકીકત તરીકે. સ્વજનની માંદગી, પછી મૃત્યુ, જેને પોતે પ્રત્યક્ષ જોયું છે, તીવ્રતાથી અનુભવ કર્યો છે.

દાદા-દાદી પછી વારો આવ્યો પિતા અને માતાનો.

*

પૂર્વજોનો બીજો પણ એક વર્ગ છે – લેખકો, કવિઓ, સંગીતકારો, ફિલસૂફો – જેમને લેખક પોતાના ખરેખરા પૂર્વજો ગણાવે છે (They are my true bloodline). આ યાદી ઘણી મોટી છે – સોક્રેટિસ, પ્લેટો, વોલ્ટેર, મોન્ટેઈન, જુલે રેનાં, ફ્લોબે, એમિલ ઝોલા,તુર્ગનેવ, વિટ્ગનસ્ટેઇન, સમરસેટ મોમ, ફિલિપ લાર્કિન... લેખક ક્યાંક કોઈનું વિધાન ટાંકે છે, ક્યાંક નાનકડો પ્રસંગ (anecdote) મૂકે છે. થોડી ગંભીરતા, થોડી રમૂજ, કોઈ કોઈ કિસ્સામાં રમૂજ માત્ર શબ્દચાતુર્ય બની રહે કે વિતંડાવેડામાં સરી પડે ત્યારે વાંચનારને કઠે, પરંતુ એકંદરે એનાથી વૈવિધ્ય આવે છે અને રસ જળવાઈ રહે છે.

1920ના અરસામાં ફિનલૅન્ડના શહેર હેલસિન્કીમાં કોફીહાઉસ જેવી એક વિશિષ્ટ પ્રકારની મંડળી (club) અસ્તિત્વમાં આવી હતી : કેટલાક લેખકો, કવિઓ, ચિત્રકારો અને વકીલો એના સભ્યો. એક રેસ્ટોરાંમાં નિયમિત રીતે મળે. એ અવૈધિક સંસ્થાને નામ આપવામાં આવ્યું હતું. 'લેમન ટેબલ' (Lamon Table) ઉપર સ્પષ્ટતા કરી તે પ્રમાણે લીંબુ એ મૃત્યુનું પ્રતીક છે. કોફીહાઉસ અને લેમન ટેબલમાં ફેર એટલો કે અહીં ભેગા મળતા ધીમંતો માટે ચર્ચાનો વિષય એક જ : મૃત્યુ.

કાવ્યશાસ્ત્રવિનોદ નહીં પરંતુ મૃત્યુશાસ્ત્રવિનોદ.

એના થોડા દસકા પહેલાં પેરિસમાં પણ નિરીશ્વરવાદીઓ અને અજ્ઞેયવાદીઓની આવી જ મંડળી કાર્યરત હતી, જેના સભ્યો હતા ફ્લોબે, ઝોલા અને તુર્ગનેવ જેવા મહારથીઓ. સંસ્થાનો મુદ્રાલેખ આપતા હોય એમ ફ્લોબે કહે છે : હતાશા એ અમારો ધર્મ (religion of despair). એ ધર્મમાં પણ દર્શનનો મહિમા હતો, જેને નામ

અપાયું હતું pit-gazing. પગ આગળ શૂન્યની ભીષણ ખાઈ છે. એને મીટ માંડીને જોયા કરવી, એના વિવિધ આયામોનું ચિંતન કરવું, સ્વર્ગ અને અમરત્વ જેવી મધુર કલ્પનાઓમાં રાચવું નહીં. મૃત્યુનો ભય ખરો, પરંતુ શાહમૃગવૃત્તિ નહીં. વાઘની સામે આંખોથી આંખો મિલાવી ત્રાટક કરવું.

કોઈ કોઈ વિચક્ષણ મહાપુરુષોએ તાત્ત્વિક ચર્ચા કરીને સંતોષ લીધો નહીં; વ્યવહારમાં એનો અમલ પણ કર્યો અને ખાઈદર્શનની આ રમતને એના અંતિમ છેડા સુધી લઈ ગયા. 1777માં સ્વિટ્ઝરલૅન્ડના એક ડોક્ટરે મૃત્યુ નજીક આવ્યું ત્યારે આ પ્રયોગ કર્યો: પાસે એક ડોક્ટર મિત્ર હાજર હતા છતાં પોતે જ પોતાની નાડી પકડીને બેસી રહ્યા. એમના છેલ્લા શબ્દો હતા : 'My friend, the artery ceases to beat.' (મિત્ર, નાડી તો ધબકતી બંધ થઈ ગઈ.) સાદું વિધાન : વાક્યના છેડે ઉદ્‌ગારનું ચિહ્ન પણ નથી!

છેલ્લી ક્ષણ સુધી જાગૃતિ : આને સ્થિતપ્રજ્ઞતા જ કહેવી પડે.

પોમ્પોનિઅસએટિક્સ (Pomponiusatticus)નામના એક રોમનનો પ્રયોગ ખરેખર અદ્‌ભુત છે. એને કોઈ અસાધ્ય રોગ લાગુ પડ્યો. વૈદો ઘણું મથ્યા પણ કોઈ ઔષધિ કારગત નીવડી નહીં અને થાકીને એટિક્સે એ યાતનામાંથી છૂટકારો મેળવવા માટે જીવનનો અંત લાવવાનો નિર્ણય કર્યો. અન્નનો ત્યાગ કર્યો. મરણાસન્ન માણસ, એનાં સ્વજનો અને ખુદ વૈદરાજ માટે પણ હવે એક જ કામ રહ્યું : અંતની પ્રતીક્ષા. એમને ખબર નહોતી કે જીવનની જેમ મૃત્યુને પણ રમત કરતાં આવડે છે. એણે રમૂજ કરી : થોડા દિવસ પછી શ્રીમાન એટિક્સ તો સાજા થવા લાગ્યા. ચહેરા પર સુરખી આવી, રોગ ગાયબ! વૈદો નહોતા જાણતા પરંતુ અસાધ્ય માનેલા એ રોગ માટે ઉપવાસ જ એકમાત્ર ઉપચાર હતો.

સ્વજનોના આનંદનો પાર નહીં. ચારે બાજુ ઉત્સવનું વાતાવરણ.

ત્યાં વળી બીજો અપેક્ષાભંગ થયો. એક ગમ્મત મૃત્યુએ કરી; હવે વારો આવ્યો મનુષ્યનો. એણે હસીને ઊંહું કર્યું! સ્વજનોને કહ્યું : આટલે સુધી પહોંચ્યા પછી શીદ

પાછા વળવું? માટે આપણા ઉપવાસ ચાલુ રહેશે. હે રસિકડાં, તમારે શોક કરવો હોય તો કરો; હું તો આ ચાલ્યો!

*

‘આધુનિક મૃત્યુ’ – તે વળી શું હશે? કેવાં કેવાં પુણ્ય કર્યાં હોય તો તે પ્રાપ્ત થતું હશે?

કવિઓ, ફિલસૂફો, સંગીતકારો – પોતાના માનસપૂર્વજો પાસે ડોકિયું કરીને લેખક વારંવાર સ્વજનો પાસે પાછો આવે છે. પિતાનું મૃત્યુ? માતાનું મૃત્યુ? એના વિસ્મયનો પાર નથી. ‘મૃત્યુ’ – એવા એક શબ્દથી ચાલે એમ નથી;તેથી ક્યાંક ક્યાંક એ અવનવાં, અણધાર્યાં વિશેષણો અને ક્રિયાવિશેષણોનો વિનિયોગ કરે છે.

પિતાના મૃત્યુ વિશે એ કહે છે : He died a modern death.

મૃત્યુ પહેલાં પિતા ઘણા સમયથી હોસ્પિટલમાં હતા. માતા છેલ્લે મળવા ગયાં હશે એને પણ કેટલાક દિવસ થયા હતા. પરિણામે અંતિમ ઘડી આવી ત્યારે શય્યા પાસે હાજર હતી માત્ર એક નર્સ; પત્ની, પુત્ર, મિત્ર – કોઈ નહીં. આપણને પ્રશ્ન થાય : જો આ આધુનિક મૃત્યુ છે તો,પોતાના ઘરમાં સગાં-સ્નેહીઓ અને પડોશીઓની હાજરીમાં થતા મૃત્યુને શું કહીશું – જૂનવાણી મૃત્યુ? પછાત મૃત્યુ? ગામડિયું મૃત્યુ?

Hard death. અઘરું મૃત્યુ, વસમું મૃત્યુ.

પિતા પછી પાંચેક વર્ષે માતાએ વિદાય લીધી. આ બે અનુભવોને સરખાવતાં એ લખે છે : પિતા સાથે વધારે માયા હતી, તેથી મેં માની લીધું હતું કે એમનું મૃત્યુ મારે માટે વધારે વસમું બનશે. (hard death); પરંતુ બન્યું એનાથી ઊલટું. માતાનું મૃત્યુ, જેને lesser death (ગૌણ મૃત્યુ?) માન્યું હતું તેની પુત્ર પર વધારે ઘેરી અસર થઈ. હવે એને સમજાય છે કે પિતાનું મૃત્યુ તે એમનું એકલાનું મૃત્યુ હતું. જ્યારે માતાનું મૃત્યુ તો બંનેનું મૃત્યુ હતું. (His death was just his death; her death was their death). સંતાન માટે માતાપિતા (parents)તે એક ઘટક.

સ્વજનના મૃતદેહને જોવો જોઈએ કે નહીં? આ મુદ્દા પર વળી બે ભાઈઓના મત જુદા પડે છે. ફિલસૂફ તોછડાઈથી ના પાડી દે છે – 'Good God, no!' (વિડંબના : નાસ્તિકના હોઠ પર ઈશ્વરનું નામ!) આપણો લેખક એકલો હોસ્પિટલમાં જાય છે. એક હોલના ખૂણામાં ટ્રોલી ઉપર પડેલા દેહને જુએ છે. કપાળે હોઠ અડાડે છે. મા કેવાં લાગ્યાં? એ કહે છે, Very dead. (She seemed, well, very dead.)વળી ગુજરાતી પર્યાય શોધવાની સમસ્યા. અત્યંત મૃત? મૃત્યુની પણ માત્રા હોઈ શકે – કોઈ ઓછું મરેલું, કોઈ વધારે મરેલું?

આપણે સમજીએ છીએ : આ પ્રેમની ભાષા છે.

*

મૃત્યુ પછી પાછળ રહેલાં માટે આવે મૃત્યુનો વહીવટ. મહાસફાઈનું અભિયાન. કબાટો, માળિયાં, પેટીઓ, ટેબલનાં ખાનાં ફેંદો. રાખવા જેવું લાગે તે રાખો, બાકીનાનો નિકાલ કરો.

સ્મરણો, સ્મરણો.

બે ભાઈ બેઠા ભાગ પાડવા.

સંભારણા તરીકે લેખકે કેટલુંક પોતાની પાસે સાચવી રાખ્યું છે – જન્મ, લગ્ન, મૃત્યુનાં પ્રમાણપત્રો, પાસપોર્ટ, રેશનકાર્ડ, નોટબુકો, ડાયરીઓ. પોતાનાં સ્કૂલ વખતનાં પ્રમાણપત્રોમાંથી થોડી વિગતો લેખકે નોંધી છે. લાંબા કૂદકામાં પહેલું ઇનામ મેળવ્યું હતું! સૌથી વધારે માર્ક્સ ગણિતમાં,ઓછામાં ઓછા અંગ્રેજીમાં. નિબંધમાં તો પચાસમાંથી માત્ર પચીસ.

ઠોઠ વિદ્યાર્થી; ભવિષ્યમાં મોટો સાહિત્યકાર બને એવાં કોઈ લક્ષણો દેખાતાં નથી!

જૂના ફોટોગ્રાફ ઉપરાંત પત્રોનું મોટું બંડલ છે – 1930થી 1980સુધીનાં પોસ્ટકાર્ડ. દાદાએ પહેલા વિશ્વયુદ્ધમાં સેવાઓ આપી હતી તો પિતાનો વારો બીજા વિશ્વયુદ્ધમાં

આવ્યો. જર્મનીથી, ઓસ્ટ્રિયાથી એ પત્ની ઉપર પત્રો લખે છે. આપણને વિશેષ રસ પડે એવા પત્રોમાંનો એક આ છે : 'Richie Barness 1944 Allahabad!' યુદ્ધ દરમિયાન અમુક સમય માટે એમને ભારતમાં મૂકવામાં આવ્યા હતા. સ્વદેશ ગયા ત્યારે થોડાં સ્મૃતિચિહ્નો પોતાની સાથે લઈ ગયા હતા. : પિત્તળની ટ્રે,હાથીદાંતનું ચપ્પુ, સુંદર ચિત્રકામવાળાં બે હોલ્ડર (dip-pen).

આ મથામણ શાની છે? સાઇઠ-બાસઠની વયે આ લબ્ધપ્રતિષ્ઠિત સાહિત્યકાર શા માટે ભૂતકાળને ખંખોળ્યા કરે છે. એ કહે છે : મારે જોવું છે,સમજવું છે કે મૃત સ્વજનો ખરેખર કેટલાં મૃત છે– (trying to work out how dead they are.)

એણે ઉત્તર આપ્યો નથી પરંતુ આપણે કહી શકીએ કે શોક કરીશ મા; તારાં સ્વજનો હજુ તારામાં જીવે છે.

*

લેખકે ચૌદ વર્ષની વયે ભણવા માટે ઘર છોડ્યું તે પછી કુટુંબના બધા સભ્યો ક્યારેય સાથે રહી શક્યા નથી. તો પણ સંબંધના તંતુ નબળા પડ્યા હોય એવું લાગતું નથી. બે ભાઈઓ વસે છે એકબીજાથી દૂર, કાર્યક્ષેત્ર જુદાં, બૌદ્ધિક સ્તરે મતભેદ, છતાં એકબીજા વગર ચાલતું નથી. મોટાની ભાષામાં રુક્ષતા દેખાય છે,પરંતુ એણે માનવીય સંબંધોમાં શ્રદ્ધા ગુમાવી નથી. વારંવાર સ્મરણોના ચોપડા ઊઘડે છે અને બે ભાઈઓ સાંભરે રે, કેમ વિસરે રે – એવી ગોઠડી માંડે છે.

કવિઓ, સંગીતકારો તથા ચંતિકોને લેખકે પોતાના સાચા પૂર્વજો ગણાવ્યા, પરંતુ એ વિધાન માત્ર શાબ્દિક સ્તરે રહી જાય છે અને વાચકને કંઈક જુદી જ પ્રતીતિ થાય છે. જ્ઞાનીઓની ભીડ વચ્ચેથી જગ્યા કરીને કેટલાંક સામાન્ય મનુષ્યો સહજ રીતે આગળ આવી જાય છે. લેખકની સર્જનશક્તિ (creative energy)નો પ્રવાહ એમની દિશામાં વહે છે. પરિણામે, મૃત્યુનું શાસ્ત્ર ગૌણ બની જાય છે અને વાચકને, થોડી અલંકારિક ભાષા વાપરીને કહીએ તો, જીવનનું કાવ્ય જોવા મળે છે.

*

પ્રવીણસિંહ ચાવડા
વાર્તાકાર.
અંગ્રેજીના પૂર્વ-અધ્યાપક, સુરત;
પાઠ્યપુસ્તકમંડળના પૂર્વ-નિયામક, ગાંધીનગર.
અમદાવાદ.
chavdapr@gmail.com
99792 30039

BECOMING STILL ONE MUST BE ALERT… – SASQUATCH – દિલીપ ઝવેરી

Sasquatch – Gabriel Rosenstock
Arlen House, Dublin, Ireland, 2013

કોણ છે Sasquatch?

Sasquatch તો દંતકથાનો જીવ. પ્રશાંત મહાસાગરે વાયવ્યમાં ઘેરેલી ભોંયનાં જંગલોમાં ભટકનાર. અતિકાય, કેશાળ અને સંતાઈને રહેનારો વાનર. બરફ-કાદવમાં એનાં પહોળાં પગલાં દેખીને વેગવેગળા પગીઓએ આપણા કોઈ પૂર્વજની કલ્પના કરી રાખેલી. બરફનાં ચોસલાંને બાંધી વસનારી કે વાંસ-ચામડાના તંબૂમાં રહેનારી પ્રજાઓએ રોતાં છોકરાંને મૂંગાં કરવા કે ડામીજ છોરાંને બિવડાવવા ઉમેરેલી એની અનેક કથાઓ.

કોણ છે Gabriel Rosenstock?

આયર્લેન્ડમાં જન્મેલો કવિ. એનાં બસોએક પુસ્તક છપાઈ ચૂક્યાં હશે. દુનિયાના મુલક પછી મુલક જોયા છે. અનેક લોકો સાથે એની દોસ્તી. કંઈ કેટલી સંસ્કૃતિઓને જાણે. ભારત, ચીન, જાપાન માટે અદકું વહાલ. તો ભટકતાં ભટકતાં એણે નક્કી જ Sasquatch સાથે ઓળખ કરી હશે. દોસ્તી પણ બંધાઈ હશે. દોસ્તોની મંડળીમાં અઢી દાયકાથી માત્ર આસવ પીનાર Gabriel એક કાળે પાકો આઇરીશ. શીશા ભરીને વ્હિસ્કી પીતો. બાટલી ખોલી Sasquatchને મદમસ્ત કરી એની કવિતાઓ એને જ મોઢે સાંભળી હશે. પછી પચાસથી ય ઝાઝી આઇરીશમાં નોંધી સાથોસાથ અંગ્રેજી અનુવાદ જોડી સન 2013માં ચોપડી કરી. છેલ્લે પૂંઠાપાને છ દેશના મિત્રોની ટિપ્પણી ટાંકી (જેમાંનો એક હું) છપાવી. આજે આ લખતાં નક્કી નથી કે આ કવિતાઓ પેલા જીવે કરેલી, ગેબ્રિએલની કે તમે જ કહેલી!

કવિતા એટલે શું?

કવિતા શી રીતે ઓળખાય? કવિતા અને ન-કવિતાનો ભેદ કેમ પરખાય? આવા અનેક મૂળભૂત મનાતા પ્રશ્નોને વિસારે મૂકી આંશિકતાઓમાં, એકમેકમાં જોડાતાં જોડાતાં કે સમગ્રતામાં ભાવકને કવિતા એક આશ્ચર્યરૂપે પ્રતીત થતી હોય છે. પછી અંશ અને સમગ્ર વચ્ચે ભેદ નથી રહેતો. ગ્રેબિએલ આવું કંઈ કરે છે. Sasquatchનો પરિચય આપે છે. એક પછી એક ચોંટાડેલા અંશોમાં. જેનો અભાવ છે તેના સ્વભાવને કલ્પનથી વર્ણવી એને સાચોસાચ સરજે છે આ કવિતા.

કાલે રાતે એક Sasquatchબૂડી ગયો અને એને રોનારું એની જાતનું કોઈ ન હતું. એણે પાણીમાં જોયું પણ શું દેખાયું કે પોતે કોણ એની જાણ ન પડી. પોતાની જાતને કશી વિશેષ એવી ન દેખી. ઊડતું પંખી અદશ્ય થતાં જોયું હતું.

ત્યારથી એને જાણ હતી કે ક્યારેક પોતે ય ઓસરી જશે પણ કેમ, ક્યારે અને શું કામ તે ખબર ન હતી. જ્યારે ધરતીના સઘળા રંગ આસમાનમાં ફેલાઈ જાય ત્યારે Sasquatch નજરે ન પડે તેમ ભટકે છે.

દેખાઈને કવિતા! આ તો આરંભનાં ચાર કાવ્યોનું સંધાણ છે. દરેકની ધાતુ વેગળી અને સંવિતમાં સતત પ્રજ્જ્વલિત પ્રજ્ઞાના દાહમાં એકમેકમાં મિશ્ર થઈ ભળી જતી. Narcissus – Echo...ના અણસારાની સાથોસાથ ઓડિસિયસનાં પરિભ્રમણ પણ સાંભરી આવે.

ધીમે ધીમે જેનો અવિકલ્પ અભાવ છે તે Sasquatchના અસ્ખલિત ચંચલ સ્વભાવનો મંચ ઊઘડે છે. મંજૂષામાંથી એક પછી એક મુદ્રા કાઢી કવિ વેરી દે છે અથવા વળી ફરી કોશમાં સરકાવે છે. ક્યારેક જો પાછી મળી આવે ત્યારે એનાં નવેસરથી મોલ થશે. આમ તો Sasquatchનાં જ અનેક ચિત્ર છે. પણ ક્યાંક તે પોતે જ પોતાનું ચિત્ર જુએ છે. તેને કવિનું કથન અનુરૂપ ન હોય ત્યારે તે આપણને આશ્ચર્યચકિત કરતું કશુંક વ્યક્ત કરે છે. પોતે જ પોતાને આંગળી ચીંધી અપરિચિતને ઓળખે છે અને એમાં અચાનક આપણે આપણી જાતને ઓળખીએ છીએ. જુઓ.

Sasquatch ખુરશી પર ઊંચા પગ કરી છાપું વાંચતા કોઈ જનાવરને મોંમાંથી બીડીનો ધુમાડો કાઢતાં જુએ છે જેની પડખે એક લોહીનો પ્યાલો છે.

રાજકીય, સામાજિક, મનુષ્યવર્તનનું વર્ણનવિશ્લેષણ કરતાં થોથાંનાં થોથાં લખાણોની સામે આ સાવ સરળ માત્ર છ લીટીની કવિતા. પણ કવિના સંવિતમાં 'ન્યાય' એક બહુપરિમાણી સંજ્ઞા છે. લોહીનું જે થવાનું હોય તે થાય. સંદર્ભ બદલાતાં ન્યાય નવી ઓળખ પામે છે. પાંચસો વાર અંતરના છેટેથી Sasquatchને વાસ આવે છે જે એની ગંધ લઈ રહ્યું છે તેની. વળી ચાર જ લીટીમાં નવ શબ્દની રચના. પણ બંનેને જોડીને વાંચો. નવ્વાણું ટચની થઈ જશે. એકસોમો ટકોરો તમારો.

Sasquatch ફૂલ ચૂંટીને બસ, કોઈને દઈ દેવા ઇચ્છે છે. પણ કોને? જો આ Sasquatch આદિમ ન હોત તો જાત જાતના રાગડા તાણીને પેલી ફૂલ દેવાની વાત તાળીઓના તાલે મહેફિલમાં કરત. એક પછી એક પ્રાસની ભુલભુલૈયામાં ભટકતી રહી

હોત એ વાત. પણ અનાસક્ત કવિ, પ્રલોભનોથી મુક્ત પોતે જ એક વિતથ ચૂંટાયેલું ફૂલ હોય છે. આમ Gabriel કવિનાં અને કવિતાનાં લક્ષણ સ્પષ્ટ કરતો જાય છે.

Sasquatch ચત્તોપાટ લંબાઈ પડ્યો છે, દિવસ પર એનું મન ચીતરી દેવા માટે, કોઈ દિવસ બીજા દિવસ જેવો નથી હોતો. વળી પાછું ચાર લીટીમાં રંગનું તાજું પોતું!

આમ, તારા ગણતો Sasquatch તારાઓથી ગણાતો, દેખતાં-સાંભળતાં-ગંધ લેતાં જંગલો-મેદાનોમાં ભટકતો, વાદળાંનો પીછો કરતા વાદળને વાદળમાં ભળી જતાં જોઈ પાછાં પગલાં ભરે છે. અને વળી ફૂલ દેખી, કોણે મોકલ્યાં કોણે મોકલ્યાં પૂછતો પર્વતોના મૌન સામે ઊભો રહી જાય છે.

વાચકો, આ એક નહીં પાંચ કવિતા છે. મુક્તકોમાં મૌક્તિકોનો હાર બનતો જાય છે એવું વિધાન પંડિતયુગમાં સહેલાઈથી કરી શકાય. પણ ડાબેજમણે ફંટાતા રસ્તાને દેખી Sasquatchપાછો વળી જાય છે કારણ કે એને તો એક જ રસ્તાની જાણ છે.

ગઝલના વેગવેગળા બેત જેવી આ રચનાઓને સાથે જોડી દઈએ તો કદાચ મુસલસલ માલ મળી આવે. પણ જ્યારે એક એક બેત પોતે જ શેર હોય ત્યારે એક એક શેર પણ દીવાન બની જાય. છેતરામણથી છટકવું કે ફસાઈ જવું બેઉ એકી સાથે શક્ય હોય ત્યારે કવિની જવાબદારી ભારે. માથેથી ભાર ઉતારીને મોકળો ફરે તે કવિ. Gabriel અનેક વર્ષોથી હાઇકુ લખે છે. જાપાનમાં તો એની જબરી વાહવા. પણ વાત વાહવાની નહીં વ્યાયામની છે. Gabrielપાર વિનાની કસરતો કરી ચૂક્યો છે. એની અટકનો ભાગીદાર Ron Rosenstock અમેરિકાનો અફલાતૂન ફોટોગ્રાફર. આ જમાનામાં હજી ય, હજી ય કાળાધોળા ફોટા લે. એના ફોટા આ જીવતી ધરતીના, સમદરોના, આસમાનના, જંગલોના, પહાડોના, ઋતુઓના, ખંડેરોના. એમાં માણસને ય જગા ખરી, પણ જોનાર તરીકે. એના એક એક શબ્દાતીત, પ્રાગ્ભાષિક, અનંતવ્યાપી, ફોટાની હેઠળ કવિ Gabriel ટૂંકી ટં ૂકી કવિતા લખે – Haiga. મિત્રોને એ ચિત્રો અને અક્ષર મોકલતો રહે. એનું મોંઘામૂલું વજનદાર પુસ્તક Hymn to the Earth પાંચેક વર્ષ પહેલાં છપાયું. ત્યાં સુધી અમેરિકાના ફોટોગ્રાફરની અને આયર્લેન્ડના કવિની પ્રત્યક્ષ મુલાકાત પણ થઈ ન હતી. છતાં આંખ સાથે સંવાદ સાધનાર બેઉ, ચિત્ર-શબ્દમાં એકમેકને મળી ભળી ગયા હતા. આમ અંગૂઠાથી જ રાવણ ચીતરીને દેખાડનાર Gabriel આપણનેSasquatchઆબેહૂબ દેખાડે છે. કારણ કે સપનાં થયાં પહેલાંની ય એને જાણ છે.

He knew places
they could never dream of
Saw their dreams before they were formed

Sasquatch સ્વપ્ન બની સંતાઈ જાય ત્યારે એની પાછળ બરાડતાં અને બંડ કરતાં ઝાડ ઝડપથી કતારબંધ થઈ જાય છે, એને બચાવવાને. તો કોઈ વાર કોઈ ઝાડ પડું-પડું થતાના અણસારે Sasquatchએને હળવે સાદે કહે છે, ટેકાઈ જા મારા ખભે.

ક્ષણ વાર માટે Sasquatchને લાગ્યું કે પોતે બદલાઈ જશે પંખીમાં, માણસમાં, દેવતામાં. નીચે નજર કરી જુએ છે પોતાના ભારેખમ પગ.

આમ, ચાર લીટીમાં પણ Gabriel ધરમૂળનાં પરિવર્તન કરી જાણે અને કવિતા થઈ જાય. એક ચિત્ર દોરી,માથે પડદો પાડી દે. છેવટે રહી જાય કોઈ સવાલ. ભાવકને આ અવકાશમાં શોધતાં શોધતાં મળી જાય તે કવિતા. કવિ પ્રાસની યોજના કરે અને છેલ્લી કડીમાં છોડે-તોડે. શું કામ? એને જવાબ ગોતતાં જડી જાય તે કવિતા. ઉપમા માટે કે સંકેત માટે અગાઉથી પરિચિત અપરૂપ-બહુરૂપી કલ્પન જેવાં કે વાદળ અથવા વહેતાં જળ યોજી રાખે અને Sasquatchને પ્રગટવા, ઓસરી જવા, વળી નવેસરથી પ્રવેશ કરવા માટે અવકાશ રચી દે.

આ કવિતાઓમાં સંસ્કૃતિઓના આરંભ છે અને પર્યાવરણના વિનાશ પણ છે. જૈવિક સંબંધોની હળવાશ અને કરુણાની સાથોસાથ પ્રકૃતિ સાથેનો અતૂટ નાતો પણ છે. અસ્તિત્વ એટલે શું અને મૃત્યુ એટલે શું એવા ભારેખમ સવાલોના જે કવિ જ આપે તે તે જવાબ પણ છે. તો વાતની છેવટે Gabrielકહે છે તે Sasquatchની છેવટ –

BLUE SILENCES

Clouds moving across clear blue waters
drawing him away
out of this world
out of himself
a way
into blue silences
silences stretching over silences bluer still

stretching to breaking point
his spirit's blue flame dancing in the waters
in the sky

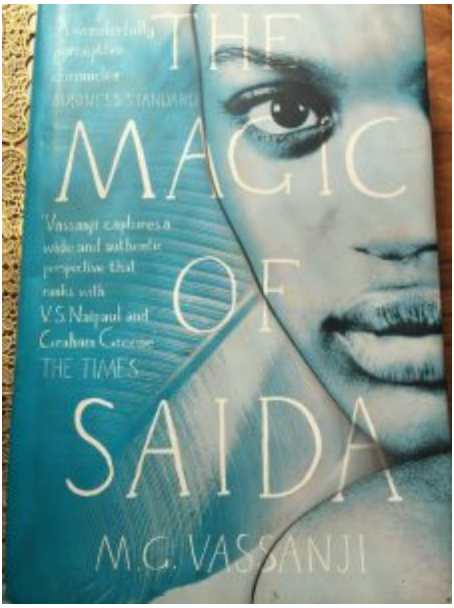
(ભૂરાં મૌન

એને તાણી જાય છે
ભૂરાં નીતરેલાં પાણીમાં વહેતાં વાદળ
આ દુનિયાથી આઘે
જાતથી ય દૂર
ભૂરાં મૌનમાં
ભૂરાં મૌન ઉપર છવાયલાં
તણાઈને તૂટું તૂટું થતાં
એથી ય અદકાં ભૂરાં મૌનમાં
એની ચેતનાની ભૂરી શગ
આસમાનનાં ભૂરાં પાણી પર નાચે છે.)

*

દિલીપ ઝવેરી
કવિ, કાવ્યાનુવાદક.
વ્યવસાયે તબીબ,થાણે.
થાણે, મુંબઈ.
jhaveridileep@gmail.com
99692 76911

ડાયસ્પોરા સમજની એક નવી દિશા – રંજના હરીશ



The Magic of Saida – M. G. Vasanji
Penguin Book Ltd., London, 2012

મોયેઝ ગુલામહુસેન વાસનજીની આ નવલકથા એક મલ્ટીડાયસ્પોરિક અનુભવ ધરાવતા લોકપ્રિય સમકાલીન કેનેડિયન લેખકની કૃતિ છે. વાસનજીના વડવાઓ મૂળ

ગુજરાતના – ઈસ્માઈલી ખોજા સમુદાયના. તેમના પરદાદા સૌરાષ્ટ્રની ધરતી છોડીને સફળતાની ખોજમાં કેન્યા તથા તાન્ઝાનિયા આવીને વસેલા. મોયેઝ વાસનજીનો જન્મ (1950) તથા બાળપણ કેન્યામાં. પ્રારંભિક શિક્ષણ પણ ઇસ્ટ આફ્રિકામાં જ મેળવ્યું. 20વર્ષની વયે તેઓ અમેરિકાની અતિ ખ્યાતનામ એમ.આઈ.ટી.માં પ્રવેશ મેળવીને બોસ્ટન પહોંચ્યા. ન્યૂક્લિયર ફિઝિક્સમાં પીએચ.ડી. કર્યું અને ત્યારબાદ પેન્સિલવેનિયા યુનિવર્સિટીમાં ફેકલ્ટી તરીકે જોડાયા. થોડાં વર્ષો બાદ અમેરિકા છોડીને કેનેડાના ટોરેન્ટો નગરમાં આવીને યુનિવર્સિટીમાં ન્યૂક્લિયર ફિઝિક્સ ભણાવવાની સાથે સાથે તેમણે પોતાનું લેખનકાર્ય પણ પ્રારંભ્યું. 1989થી આજદિન સુધીમાં નવ નવલકથાઓ તેમજ બે ટૂંકી વાર્તાના સંગ્રહો આપનાર મોયેઝ વાસનજી વિવિધ પુરસ્કારોથી સમ્માનિત છે.

*

ભારતીય મૂળ ધરાવતા મોયેઝ વાસનજીના નવલકથા લેખનની વિશેષતા તેમની વૈશ્વિક ડાયસ્પોરિક જીવન દૃષ્ટિ તથા વિવિધ ભાષાઓની છાંટ ધરાવતું ભાષાકર્મ છે. પ્રમાણમાં ક્લિષ્ટ એવી નેરેટિવ ટેકનિક પણ તેમના લેખનનું એક વિશેષ અંગ રહી છે. વાસનજીએ પ્રારંભિક સમયમાં એક આફ્રિકાવાસીને થયેલ અમેરિકા તેમજ કેનેડાના અનુભવના આધારે પોતાનું લેખનકાર્ય કર્યું. ગની સેક (1989), ધ બુક ઓફ સિક્રેટ (1994), ઇન બિટવીન ધ વર્લ્ડ ઓફ વિક્રમલાલ (2003) જેવી તેમની કૃતિઓ ઇન્ડો આફ્રિકન ડાયસ્પોરિક એવા લેખકના નોર્થ અમેરિકન અનુભવોને વાચા આપે છે. 1993માં વાસનજી પ્રથમવાર સ્વદેશ, એટલે કે ભારત, આવેલા. બાબરી મસ્જિદકાંડ તેમજ ગોધરાકાંડે તેમને હચમચાવી મૂક્યા હતા, જેણે પ્રથમવાર તેમને પોતાની ધાર્મિક આઈડેન્ટિટી વિશે વિચારતા કરી મૂક્યા હતા. સાતેક વર્ષના તેમના વિચારવલોણાનું નવનીત એટલે તેમની અતિ લોકપ્રિય બનેલી કૃતિ 'ધ એસેસીન્સ સોંગ' (2007)આ કૃતિને નોર્થ અમેરિકાનો મહત્ત્વપૂર્ણ 'ગીલર એવોર્ડ' પણ મળ્યો હતો. વાસનજીને મન તેમનું લેખન એટલે 'વર્તમાનનો ભૂતકાળ સાથેનો સંવાદ'. તેમણે આપેલા એક ઇન્ટરવ્યુમાં તેઓ કહે છે, 'આફ્રિકાનું મારે મન શું મહત્ત્વ છે તે શબ્દોમાં કહેવું અશક્ય છે. ત્યાંનો સમાજ અમારા જેવા બહારથી આવીને ત્યાં વસેલાને પ્રેમથી સ્વીકારતો.

અમારા જેવા કેટલાય ભારતીય મૂળવાળાઓને તે ધરતીએ પોતીકા કરી લીધેલા. સ્વદેશનાં મૂલ્યોની માવજત કરવાની ભાવના છતાં અમે બધાંએ ત્યાંની સ્વાહિલી ભાષા આપમેળે અપનાવી લીધેલી.' આ શબ્દો જેટલા વાસનજીના છે, તેટલા જ તેમના દરેકે

દરેક નાયકના પણ છે. વાસનજીના લેખનનું મૂળ કથ્ય ડાયસ્પોરિક મનુષ્યની આત્મખોજ છે.

*

'ધ મેજિક ઓફ સાયદા'નો પ્રારંભ સમગ્ર નવલકથાના ઘટનાક્રમના અંતથી થાય છે. પુસ્તકની ભૂમિકા 'પ્રોલોગ'માં નવલકથાનો પીઢ નાયક ડો. કમલ પૂંજા આફ્રિકાના દારેસલામની એક હોસ્પિટલના બેડ પર પડ્યો છે. કેનેડાથી ઇસ્ટ આફ્રિકા આવેલ ભારતીય મૂળ ધરાવતા પરંતુ અશ્વેત દેખાતા કમલ પૂંજાને અનાયાસે મળી ગયેલ માર્ટિન કિગોમા તાન્ઝાનિયન પ્રકાશક જે કાંઈ બની રહ્યું છે તે જોઈ રહ્યો છે. કમલનો પુત્ર તથા પુત્રી કેનેડાથી દારેસલામ આવીને પિતાની ખબર કાઢીને પાછાં ચાલી ગયાં છે. પિતાને સાથે લઈ જવાનો તેમણે આગ્રહ કરેલો પરંતુ પિતાએ તે સ્વીકાર્યો નહીં. તેમનું કહેવું હતું કે,જો મોત આવવાનું હોય તો તેમની પોતાની ધરતી પર, એટલે કે આફ્રિકામાં, જ ભલે આવે. પરંતુ કમલ ક્યાં આફ્રિકન છે? દેખીતી રીતે તે અહીંનો છે જ નહીં. કિગોમાને આશ્ચર્ય થાય છે. કેનેડાના આલ્બર્ટા નગરથી આ ડોક્ટર ૩૫વર્ષ બાદ અહીં આફ્રિકા આવ્યો છે, આવીને માંદો પડ્યો છે અને તેને પાછા જવું નથી! છેવટે તે કમલને પૂછી નાખે છે, 'શું થયું તમને?તમે કેનેડા છોડીને અહીંયાં, આ પછાત દેશમાં, કેમ આવી ચઢ્યા?' જવાબમાં ડો. કમલ હસીને કહે છે, 'મારા આ બેહાલ કોઈ વન્ય વનસ્પતિના અર્કને લીધે થયા છે... પેલીએ મને એ પીણું પરાણે પાઈ દીધું. હું અહીંયાં સાયદાની ખોજ માટે આવ્યો છું. મેં તેને વર્ષો પહેલાં પ્રોમીસ આપેલું કે હું પાછો ફરીશ.. પણ પાછા ફરતાં ઘણું મોડું થઈ ગયું... નાનપણમાં હું સાયદાને ઓળખતો હતો. પણ ૧૧વર્ષની ઉંમરે મને ઇન્ડિયન બનવા માટે મોકલી દેવાયો... આટલા વર્ષે હું તેને શોધવા પાછો ફર્યો છું.' (પ્રોલોગ, ૫-6).

ત્યારબાદ કુલ ચાર ખંડોમાં વહેંચાયેલી નવલકથાનો પ્રથમ ખંડ પ્રારંભાય છે. ખંડનું શીર્ષક છે 'બોય એન્ડ ગર્લ'. આ ખંડ ભારતીય પિતા ડો. અમીન તથા સ્વાહિલી માતા હમીદાનું હાફબ્રિડ સંતાન કમલ તેમજ સ્વાહિલી છોકરી સાયદાના નાનપણની વાત લઈને આવે છે. ઇસ્ટ આફ્રિકાના કિલવા ગામમાં મોટાં થતાં આ બંને બાળકો તથા તેમની દોસ્તી મનમોહક છે. સાયદાના નાનાજી ઝી બિન ઓમારી તાન્ઝાનિયાના લોકપ્રિય ઋષિતુલ્ય કવિ છે. તથા કમલના દાદા પૂંજા દેવરાજના તેઓ સારા મિત્ર હતા. પૂંજા દેવરાજ મૂળ સૌરાષ્ટ્રનો હતો. અને એ સ્વદેશ છોડીને ઇસ્ટ આફ્રિકા આવીને

વસેલો. પરણેલો આફ્રિકન સ્ત્રી સાથે. ભારતીય હોવા છતાં તે આફ્રિકાના રંગે એવો રંગાયેલો કે જર્મન શાસકોની ગુલામીમાંથી માતૃભૂમિસમા આફ્રિકાને છોડાવવા માટે તેણે હામ ભીડેલી. છેવટે જર્મન શાસકોએ ગુપ્તવાસમાં રહેતા પૂંજા દેવરાજને ફાંસીની સજા કરેલી!

કમલ તથા સાયદાની વિશેષ પ્રકારની મૈત્રીનું ચિત્રણ કરતો આ ખંડ ઇસ્ટ આફ્રિકામાં પ્રચલિત અંધશ્રદ્ધાઓ તથા માન્યતાઓની વાત પણ કરે છે. કમલ અને સાયદા બંને નાનાં હતાં ત્યારે સાયદાના દાદા લગભગ દર અઠવાડિયે રાત્રે છૂપા વેશે ગધેડા પર જીવન-જરૂરિયાતની વસ્તુઓ લાદીને ક્યાંક જતા. પાછળથી ખબર પડેલી કે તેઓ પોતાના સગા મોટાભાઈ અબ્દુલ કરીમ પાસે જતા હતા. તેની જીભે સરસ્વતી વસતી. તેના કાવ્યથી મડદાં પણ ઊભાં થતાં! પણ એમ કહેવાતું કે એ માણસને કવિતા કરતાં સ્વદેશ વધુ વહાલો હતો. અજ્ઞાતવાસમાં જીવતા આ ભાઈને નાનોભાઈ દર અઠવાડિયે રેશન આપી જતો. અને મોટાભાઈ અબ્દુલકરીમે રચેલાં કાવ્યો તે પ્રેમથી સાંભળતો. અને સાંભળતાં સાંભળતાં ચોરી પણ જતો. આગલી રાત્રે સાંભળેલાં કાવ્યોને કિલવા ગામ પાછા ફરીને તે પોતાના નામે કાગળ પર ઉતારીને વાંચતો અને ગામના લોકો તેનાં કાવ્ય સાંભળીને વારી વારી જતા. એવું કહેવાતું કે મહાકવિ ઝી બિન ઓમારીની કલમે આફ્રિકાનો ઇતિહાસ જીવંત રાખેલો. પરંતુ સાચી વાત તો એ હતી કે આ કાવ્યો તેનાં હતાં જ નહીં.

નવલકથાનો બીજો ખંડ 'ઓફ ધ કમિંગ ઓફ ધ મોર્ડન એજ' કહેવાતા કવિ ઝી બિન ઓમારીની કલમે લખાયેલ ઇસ્ટ આફ્રિકન ઇતિહાસના તાણાવાણા વણે છે. ઝી બિન ઓમારી સતત એક ગિલ્ટ સાથે જીવે છે. કેમ કે જે કાવ્યો માટે તે સમ્માન પામે છે તે કાવ્યો તેનાં છે જ નહીં. છેવટે ઝી બિન ઓમારીનો ભાઈ અબ્દુલકરીમ પકડાય છે. જર્મન શાસકોની દૃષ્ટિએ અપરાધી એવા સ્વતંત્રતાસેનાની અબ્દુલકરીમ તથા પૂંજા દેવરાજને ફાંસી થાય છે. આ ફાંસી સાયદાના દાદા ઝી બિન ઓમારીને લગભગ ગાંડા કરી મૂકે છે. એક રાતે તેઓ પોતાના સઘળા સાહિત્યને એક સંદૂકમાં મૂકીને ગામની મધ્યે આવેલ 'મૃત્યુવૃક્ષ' નીચે દફનાવી દે છે. તેમને હતું કે આમ કરવાથી તેમના દુષ્કૃત્યનો પાર આવી જશે પરંતુ તેમ બનતું નથી. કવિ હવે કલમ છોડી દે છે. નાનકડાં ભૂલકાં સાયદા તથા કમલ શું જાણે કે સાચી વાત શું છે? તે બંને પોતાની નોટોના કાગળ ફાડીને દાદાને આપવા જાય છે. તોય દાદા કવિતા લખતા નથી! કાવ્ય ન લખી શકનાર દાદા

અને તેથી અત્યંત ઉદાસ બનેલી સાયદા તથા તેના પરિવારને છોડીને લગભગ આ જ વખત દરમિયાન કમલની મા કમલને કોઈ અજાણ્યા સગાઓ સાથે ક્યાંક મોકલી આપે છે. મા કહે છે કે એ લોકો કમલના સગા છે. તથા દારેસલામ લઈ જઈને તેઓ કમલને પૂરેપૂરો ઇન્ડિયન બનાવી દેશે! કમલને ઘણી તકલીફ થાય છે. તે બોલી ઊઠે છે, 'હું આફ્રિકન છું. મા, હું નથી ઇન્ડિયન બોલતો કે નથી ઇન્ડિયન ખાતો. ઇન્ડિયનો તો દાળ ખાય. હું ક્યાં દાળ ખાઉં છું?' 'ના તું ઇન્ડિયન છે... સાંભળ દીકરા, ઇન્ડિયન બને તો સુલતાન બનાય. પરદાદા પૂંજા દેવરાજની જેમ મોટા માણસ બનાય.' (27) એમ કહીને મા તેને પટાવીને વિદાય કરે છે.

ત્રીજા ખંડ 'ગોલો'માં કમલ પોતાના પિતાના સાવકા ભાઈ તથા દાદીના કુટુંબમાં આવીને વસે છે. તેને અહીં લાવવાનું કારણ વિચિત્ર છે. ઘરડાં દાદીની તબિયત સારી નથી અને તેમને બચાવવા માટે અનુભવી મોગેન્ગોએ (ભૂવાએ) સલાહ આપી છે કે પરિવારનું લોહી ધરાવતા કોઈ ગરીબ બાળકને જો આ કુટુંબ સ્વીકારી લે અને તેને ભણાવી-ગણાવીને મોટું કરે તો માજી બચી જશે. અને આ કારણસર સાવકા પુત્રના અશ્વેત સ્ત્રી દ્વારા જન્મેલ સંતાન કમલને આ ઘરમાં આશરો મળે છે. અહીં તેને ભારતીય બનતાં શીખવાડાય છે. પરંતુ તેનું નામ તો 'ગોલો' (નોકર) જ છે. આ પરિવાર સાથે રહીને 'ગોલો' ભારતીય બનતાં શીખે છે અને પોતાની જાતને ઘસી ઘસીને ધૂએ છે તોય તેની અંદર વસેલું આફ્રિકનપણું જતું જ નથી! ચામડીની નીચેથી ઘઉંવર્ણો રંગ દેખાતો જ નથી. 'આ આફ્રિકનપણું જાણે મારું ભાગ્ય છે.' ગોલો બબડે છે 'તમે બધા મને ઇન્ડિયન કહો છો, પણ ઇન્ડિયનો મને ઇન્ડિયન કહેતા નથી.' નાનકડો કમલ કહેતો. મા હંમેશાં હસીને કહેતી, 'એવું એટલા માટે છે કે અહીંનો કોઈ પણ ઇન્ડિયન તારા જેટલો આફ્રિકન નથી... અને અહીં વસતા સઘળા બનિયા દુકાનદારોમાં તારા કરતાં સારો ઇન્ડિયન કોઈ નથી.' (136) કમલના જીવનનો મુખ્ય કોયડો તેની માએ તેને નાનપણમાં જ જણાવી દીધેલો.

નિષ્ક્રિય કવિ ઝી બિન ઓમારીના દુ:ખનું અન્ય એક કારણ તેમણે જર્મન શાસકની તરફેણમાં લખેલ પ્રશસ્તિકાવ્ય પણ હતું. છેવટે એક કાળી રાત્રે કવિ ઝી બિન ઓમારીએ ગામ વચ્ચે આવેલ 'મૃત્યુવૃક્ષ' પરથી ફાંસો ખાઈને આત્મહત્યા કરી લીધી! લોકોનું માનવું હતું કે કવિ મહાશયની 'ઇન્દ્રીસે' (રક્ષણ કરનાર મૃતાત્માએ) જ તેમને આમ

લટકાવી દીધેલા. તો વળી કોઈ કહેતા હતા કે કવિનો 'ડાઈજી' (અંતરઆત્મા) આ મૃત્યુ માટે જવાબદાર હતો.

હવે ઘરમાં આવકનું કોઈ સાધન ન રહેતાં સાયદાની માતાએ સાયદાને મોગેન્ગો બનાવી દેવાની યુક્તિ ઘડી. તેણે ગામમાં ખબર ફેલાવી દીધી કે આ છોકરી પાસે કોઈ મેજિક પાવર હતો કે જેથી તે લોકોનાં જીવનની મુશ્કેલીઓ દૂર કરી શકતી હતી. જોતજોતામાં નાનકડી સાયદા મોગેન્ગો બની ગઈ. અને પછી તેનાં લગ્ન ગામના એક મોટા મોગેન્ગો સાથે થઈ ગયાં. એ મોટો ગુંડો પણ હતો.

દારેસલામ લઈ જવાયેલો કમલ ભણીગણીને ડોક્ટર બન્યો. ડોક્ટર બનતાંની સાથે પોતાની અશ્વેત પ્રિયતમા સાયદાને મળવા તે ઇસ્ટ આફ્રિકા પાછો ફર્યો. તે હજી કુંવારો હતો. સાયદાને પરણવા તત્પર હતો. પોતાની સાથે તે સાયદા માટે સરસ મજાનો ડ્રેસ અને ઘરેણાં લાવ્યો હતો. પરંતુ કિલવા પહોંચતાં આધેડ મોગેન્ગોને પરણેલી સાયદાને જોઈને તે ગમગીન બની ગયો. સાયદાએ પોતાના પ્રેમી કમલને મળવાની ગજબ હિંમત કરી. દરિયાનાં શાંત જળ બંને પ્રેમીઓની પ્રેમભરી ક્ષણોનાં સાક્ષી બની રહ્યાં. પરંતુ બેચાર વખત થયેલા આ ગુપ્ત મિલનની વાત છાની ન રહી. સાયદાનો પતિ પોતાની ગેંગ સાથે કમલની પાછળ પડ્યો. ને કોઈ રીતે જાન બચાવીને કમલ કિલવા ગામથી સુરક્ષિત પાછો ફરી શક્યો. મોગેન્ગોએ પત્ની સાયદાને ઘસડીને ઘરમાં પૂરી દીધી.

આવી રીતે નિરાશ થઈને પાછા ફરેલા કમલને મેડિકલ સ્કૂલમાં તેની સાથે ભણતી શિરિને ઇદી અમીનના ત્રાસથી ત્રસ્ત આફ્રિકા છોડી કેનેડા જતા રહેવા સમજાવ્યું. શિરિન મૂળ ભારતીય હતી. કમલ તથા શિરિન આફ્રિકા છોડી કેનેડા આવી ગયાં. બંનેએ લગ્ન કરી લીધાં, તથા ડોક્ટર તરીકે કામ શરૂ કરી દીધું. ૩૫વર્ષને અંતે હવે ડોક્ટર કમલ પાસે પોતાનું મોટું ઘર, સફળ પ્રેક્ટિસ તથા ત્રણ ત્રણ ક્લિનિક હતાં. તેમ છતાં આફ્રિકા વિસરાતું નહોતું. શિરિન સાથે વધતા જતા મતભેદોને કારણે અંતે ડિવોર્સ થઈ ગયા. ડો. કમલે પોતાની જૂની પ્રેમિકા સાયદાની શોધમાં તાન્ઝાનિયા જવાનો નિર્ણય કર્યો.

નવલકથાના ચોથા તથા અંતિમ ખંડ 'સાયદા'માં ૧૯૫૦ની આસપાસ કિલવા છોડીને ઇન્ડિયન બનવા જનાર મિશ્રિત લોહીવાળો એ હાફબ્રિડ છોકરો આજે આટલા વર્ષે ડો. કમલ તરીકે પોતાનાં મૂળ શોધવા પાછો ફરી રહ્યો હતો. જાણે સાયદાનો જાદુ તેને આફ્રિકા પાછા આવવા પોકારી રહ્યો હતો. એ જ ગામ, એ જ રસ્તા. પરંતુ લોકો એ નથી. સાયદાનો કોઈ પત્તો નથી. તેની ભાળ મેળવવા ડો. કમલ ઘણો ખર્ચો કરે છે. અંતે

સાયદાની માસી ફાતમા સાથે ભેટો થાય છે. સાયદાના વાવડ આપવા માસી તૈયાર થાય છે પરંતુ સાયદાની વાત કરતાં પહેલાં તે કમલને એક ઉકાળા જેવું પીણું (ઉજી) આપે છે. કમલ પણ આ ગામની જ પેદાશ છે. એ જાણે છે કે આ ઉકાળો પીધા વગર તેને કોઈ માહિતી મળવાની નથી. અને તેથી તે ઉકાળો પીએ઼ છે. પીતાંની સાથે તેની તબિયત બગડે છે અને તેને હોસ્પિટલે જવું પડે છે. સાજો થઈને ફરીથી સાયદાની શોધ આરંભે છે. આ વખતે કોઈ દૂર ગામમાં વસતી કંઈક વિચિત્ર નામ ધરાવતી પરંતુ સાયદા સાથે કંઈક સામ્ય ધરાવતી એવી સ્ત્રીની વાત તેને મળે છે. ત્યાં જઈને તે એ અજાણ સ્ત્રીને મળે છે. શું આ જ એ સાયદા છે જેને મળવા તે આટલો તત્પર છે? પરંતુ એ સ્ત્રીની આંખમાં તો કોઈ ઓળખ દેખાતી નથી! સસ્પેન્સ કથાની જેમ ઊંધા ક્રમથી પ્રારંભાયેલા નેરેટિવનાં રહસ્યો ક્રમશઃ ખૂલતાં જાય છે. સાયદાની ખોજ કમલ માટે જાણે એક પ્રતીક બની ગઈ છે. સાયદા એટલે મૅજિક. સાયદા એટલે અમરત્વનો સ્પર્શ, સાયદા એટલે ઉત્કટ પ્રેમ અને સાયદા એટલે મૃત્યુનો પાશ પણ. સાયદા માટે કમલ કંઈ પણ કરવા તૈયાર છે કેમ કે સાયદાની શોધ એટલે ફક્ત વ્યક્તિગત ગંતવ્ય જ નહીં પરંતુ કિલવા આખાનો ઇતિહાસ. જિગ્સોપઝલને બરાબર ગોઠવવાની નાયકની મથામણ એટલે તેની પોતાની આત્મખોજ અને અંતરયાત્રા. ઉકાળો પીવાનું પરિણામ ધાર્યું હતું તેવું જ આવે છે.

કમલની અર્ધમૂર્છિત અવસ્થામાં હવે પેલી સ્ત્રી પોતાનું મોં ખોલે છે. હા તે પોતે જ સાયદા છે! વર્ષો પહેલાં દરિયાકિનારે કમલ સાથે એકાકાર થયેલી તેની પ્રેમિકા તે પોતે જ છે. તેમના એ મિલનથી તેને એક પુત્ર થયેલો પરંતુ તેના ક્રૂર પતિએ સાયદાના ભૂંડા હાલ કરેલા અને બે દિવસના બાળકને ગૂમ કરી દેવાયેલું. આવું કરવામાં સાયદાની માએ જમાઈને સાથ આપ્યો હતો. કહેવાય છે કે બાળક મારી નખાયું હતું. હવે તે એકલી-અટૂલી ગામથી ઘણે દૂર આવેલી આ જગ્યામાં મૃત્યુની રાહ જોઈ રહી છે. કમલ પ્રત્યે તે કોઈ લાગણી બતાવતી નથી. કમલને પાવામાં આવેલા પીણાની અસર ઘેરાતી જાય છે. હથિયારધારી અજાણ્યા લોકો આવીને કમલને ઘેરી વળે છે. પરંતુ ત્યાં અચાનક જ કોઈ તેને બચાવી લે છે. અને દારેસલામના દવાખાનામાં દાખલ કરે છે.

તબિયત સુધરતાં કમલ હોસ્પિટલના કર્મચારીઓ સાથે ભળતો થાય છે. એવામાં ત્યાં કામ કરતી એક છોકરીને જોઈને તેને સાયદા સ્મરે છે. ૩૫વર્ષ પહેલાં ડોક્ટર બનીને સાયદાને મળવા આવેલા ડો. કમલ જે ડ્રેસ અને બુટ્ટી સાયદા માટે લાવેલો તેવો જ ડ્રેસ

તથા બુટ્ટી આ છોકરીએ પહેરેલાં છે. કમલ પૃચ્છા કરે છે અને પેલી છોકરી સહજપણે જણાવે છે કે કિલવા ગામના કોઈ મોગેન્ગોની પત્ની થોડા દિવસ પહેલાં મૃત્યુ પામી. મૃત પત્નીની સંદૂકમાંથી મળી આવેલી આ બંને વસ્તુઓ તેને દાનમાં મળી છે. સાંભળીને કમલ સ્તબ્ધ બની જાય છે. આનો અર્થ તો એ કે સાયદા મૃત્યુ પામી છે! અને... પોતે એને આપેલી સોગાદો સાયદાએ જીવનભર પોતાની સંદૂકમાં સંઘરીને રાખી હતી! કેનેડાથી કમલને મળવા આવેલાં તેનાં બાળકો તેને કેનેડા પાછો ફરવા સમજાવે છે પણ કમલ તે માટે તૈયાર નથી. તેને જન્મભૂમિમાં જ મરવું છે. તેનો ગમે તેટલો અસ્વીકાર તેમજ તિરસ્કાર થાય તોય આ ધરતી તેને પ્રિય છે. આ જ તેના જીવનનો અંતિમ પડાવ છે. કમલના આ નિર્ણય સાથે નવલકથા વિરમે છે.

*

વળી વાસનજીની અન્ય નવલકથાઓની જેમ આ નવલકથા પણ ડાયસ્પોરિક પ્રજા તથા લેખકનું પોતાના મૂળ પ્રત્યેનું કુતૂહલ પ્રગટ કરે છે. નવલકથાનો નાયક ડો. કમલ પોતાની આ પ્રકારની પ્રતિબદ્ધતાને બરાબર સમજે છે. તે કહે છે, ‘જેમ જેમ હું મારા પૂર્વજોનો ઇતિહાસ શોધતો જાઉં છું તેમ તેમ તેનાથી પ્રભાવિત થતો જાઉં છું. કેટલું અમૂલ્ય અને સત્ય છે આ બધું. અને વળી મારા માટે અત્યંત જરૂરી પણ ખરું. મારા બાળપણનો પ્રારંભ તથા અંત મારી માના મૃત્યુ સાથે આવ્યો. તે મને મારા ઇતિહાસની નાની-મોટી ઝલક આપ્યા કરતી... મારા પિતાના પૂર્વજોને તેણે જાણે એરેબિયન નાઈટ્સનાં પાત્રો બનાવી દીધેલાં. આખા કિલવા ગામમાં એકમાત્ર કવિ ઝી બિન ઓમારીને જ મારા દાદા પૂંજા દેવરાજના જીવનની માહિતી હતી. પરંતુ એ માહિતીનો એક છેડો કવિના જીવનની શરમિંદગી સાથે બંધાયેલો હતો. એટલે પૂંજાની સઘળી વાત એ મને ક્યાંથી કરે? અમારા પરિવારનો ઇતિહાસ આમ વેરણ-છેરણ, ભિન્ન-ભિન્ન લોકોમાં વહેંચાયેલો પડ્યો છે, ભૂંસાતી જતી સ્મૃતિઓમાં કે પુસ્તકોના પૃષ્ઠોમાં ક્યાંક ધૂળ ખાતો પડ્યો છે. આપણે આ બધા વેરવિખેર પડેલાં સૂત્રોને એકસાથે બાંધીને જિગ્સોપઝલના આ બધા નાના નાના ટુકડાઓને સરખા ગોઠવીને તેમાંથી પરિવારના ઇતિહાસની સ્પષ્ટ આકૃતિ ઉપસાવવાની છે.’ (131)

વાસનજીની નેરેટિવ ટેકનિક તથા સ્વાહિલી તેમજ ગુજરાતીના મિશ્રણવાળી તેમની અંગ્રેજી ભાષાની પણ નોંધ લેવી ઘટે. પ્રસ્તુત નવલકથામાં કોઈપણ પ્રકારની ‘અર્થસૂચિ’ કે ‘અનુવાદ’ વગર નેરેટીવમાં વણી લેવાયેલા ‘ચોટેરો’, ‘ક્વોટરી’, ‘મોગેંગો’,

'ઇન્દ્રીસ', 'ડાઈજી' જેવા અગણિત સ્વાહીલી શબ્દો, તથા 'યુપે નીતામ્ક્યુટા વાપી!' 'મન્ગુ ના ન્ટુમે' જેવાં કેટલાંય વાક્યો અરૂંધતી રોયની નવલકથા 'દ ગોડ ઓફ સ્મોલ થીંગ્સ'ની યાદ અપાવે છે તો વળી ભારતીય શબ્દો બોલવામાં સ્વાહીલીભાષીઓને પડતી તકલીફની વાત કરતાં નાયક કહે છે 'અમને બધાંને અમુક ભારતીય શબ્દો બોલવામાં ઘણી તકલીફ રહેતી. એવા શબ્દોને અંતે અમે સ્વાહીલીની જેમ પૂર્ણ સ્વર બોલતા... હું મારી જાતને 'કચ્છી' કહેવડાવતો. પણ 'કચ્છી' શબ્દ બોલવાનાં ફાંફાં હતાં. હું 'કચ્છી'ને 'કીહીન્ડી' કહેતો! 'કેમ છો?' 'ઠીક છે' બોલવા જતાં સ્વાહીલી લઢણ આવી જતી. (195).આવું છે વાસનજીનું ભાષાકર્મ.

આ નવલકથાને વાસનજીની બહુચર્ચિત નેરેટીવ ટેકનિકના ઉત્તમ ઉદાહરણ તરીકે લઈ શકાય. થર્ડપર્સન નેરેશન જેવી ચીલાચાલુ ટેકનિકથી માંડીને મલ્ટીપલ ફસ્ટપર્સન નેરેશન (વિવિધ પાત્રો દ્વારા પ્રથમ પુરુષમાં વાત માંડવાની પદ્ધતિ), સ્ટોરી વિધિન સ્ટોરી, સંવાદો, ડાયરીની નોંધો,દીર્ઘ પદ્યવર્ણનો વગેરે અહીં સુયોગ્ય અને સચોટપણે પ્રયોજાય છે. ક્રમબદ્ધપણે, સમયક્રમે વાર્તા કહેવાને બદલે નવલકથાકાર સ્મરણયાત્રાની વાંકીચૂંકી, આંટીઘૂંટીવાળી પગદંડી પસંદ કરે છે. સ્ટ્રીમ ઓફ કોન્શીયસનેસ ટેકનિકનો પ્રભાવક પ્રયોગ સ્મરણ પર અવલંબતો હોવાને લીધે વાર્તાક્રમ ન જળવાય તે સ્વાભાવિક છે અને તેથી જ વર્જીનિયા વુલ્ફ કે હેન્રી જેમ્સના વાચકોની જેમ વાસનજીના વાચકો માટે પણ અમુક પ્રકારની સાહિત્યિક સજ્જતા જરૂરી બની જાય છે. વાસનજીને 'અઘરા' નવલકથાકાર તરીકે નવાજનાર વિવેચકોનો એ આરોપ પણ તેમની આવી વિશિષ્ટ ટેકનિકને લીધે જ રહ્યો છે.

પરંતુ વર્તમાન સાહિત્યિક પ્રવાહોથી પરિચિત વાચક માટે આ પ્રકારના પ્રયોગ કરવામાં સક્ષમ વાસનજી 'કેનેડિયન મોઝેઇક'ના જાણે પ્રતિનિધિ બની રહે છે. 1988માં કેનેડાના બંધારણમાં સ્વીકારાયેલા 'મલ્ટીકલ્ચરાલિઝમ' એક્ટની અંતર્ગત કેનેડિયન ઓળખનું રૂપક એટલે 'મોઝેઇક'. એક એવો મોઝેઈક કે જેમાં પોતપોતાની ભાષા, ધર્મ તથા રીતિરિવાજ જાળવી રાખીને ત્યાં વસતી દરેકે દરેક પ્રજા કેનેડિયન હોવાનું ગૌરવ લઈ શકે. આનાથી તદ્દન વિરુદ્ધ અમેરિકાનો રાષ્ટ્રીય મેટાફર 'મેલ્ટંગિ પોટ'નો. એવી ભઠ્ઠીનો કે જેમાં તપીને વિવિધ રાષ્ટ્રીયતાઓ ઓગળીને એકસમાન બીબાઢાળ અમેરિકન બની જાય!

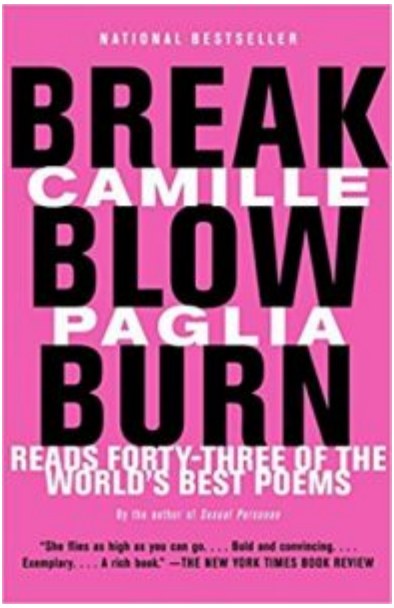
ડાયસ્પોરા સાહિત્યની બોલબાલાના વર્તમાન સમયમાં ડાયસ્પોરા થિયરીનો ગજબનો

જુવાળ આવ્યો છે. આ થિયરી મુજબ સ્વદેશ છોડી અન્યત્ર વસેલા ડાયસ્પોરિક પ્રજાના વિકાસના ત્રણ તબક્કા નિશ્ચિત થયેલ છે. પહેલો તબક્કો અનિચ્છાએ વિદેશ જઈને વસવાનો તથા ત્યાં જાણે કારાવાસની સજા પૂરી કરી રહ્યા હોય તે રીતે જીવવાનો. બીજો તબક્કો પરદેશના વસવાટને પ્રેમપૂર્વક સ્વીકારીને ત્યાં ગોઠવાઈ જવાના પ્રયત્નનો કે જેમાં એકલતા, ઘરઝુરાપો વગેરે સહજ હોય અને ત્રીજો તબક્કો સ્વેચ્છાપૂર્વક પસંદ કરેલ્જા દેશમાં વસવાટ કરીને તેની સાથે એકાકાર થવાની તૈયારીનો. વાસનજીની અંતિમ બે કૃતિઓ 'એસેસિન્સ સોંગ' તથા 'ધ મેજિક ઓફ સાયદા' મારી દષ્ટિએ એક ચોથા તબક્કાને લઈને આવે છે. જેમાં પરદેશમાં સફળતાપૂર્વક સ્થાયી થયેલો ડાયસ્પોરિક નાયક ત્યાંનું સઘળું છોડીને પોતાના મૂળની શોધમાં સ્વદેશ પાછો ફરે છે. આત્મખોજને પ્રાધાન્ય આપતી વાસનજીની આ બે કૃતિઓ ડાયસ્પોરિક થિયરીની એક નવી દિશા ખોલી આપે છે.

*

રંજના હરીશ
ચરિત્રકાર, વિવેચક.
અંગ્રેજીનાં પૂર્વ-અધ્યાપક,
ગુજરાત યુનિવર્સિટી, અમદાવાદ.
અમદાવાદ.
ranjanaharish@gmail.com
98250 00736

કવિતા અને ભાવકપ્રતિભા – મધુસૂદન કાપડિયા



Break, Blow, Burn – Camille Peglia
Vintage, New York, 2006

પૅગ્લીઆનું આ પુસ્તક શેક્સપિયરથી જોની મિચેલ સુધીના કવિઓનાં કાવ્યોના આસ્વાદનું સંકલન છે. એમાં ૨૮કવિઓ અને ૪૩કાવ્યો છે અને દરેક કાવ્યનો રસદર્શી આસ્વાદ છે. પુસ્તકનો પહેલો ભાગ Renaissance (નવજાગૃતિકાળ)થી રોમેન્ટિક યુગના સર્વસ્વીકૃત સુપ્રસિદ્ધ કવિઓનો છે જેવા કે શેક્સસ્પિયર, વડ્ઝ્‌વર્થ, શેલી, વગેરે અને બીજો ભાગ આધુનિક કવિઓનો છે જેમ કે વિલયમ કાર્લોસ વિલિયમ્સ, વોલેસ સ્ટીવન્સ, થિયોડોર રથકી વગેરે. યેટ્સ પછી એક પણ બ્રિટીશ કવિ નથી તે આશ્ચર્યજનક છે. વડ્ઝ્‌વર્થ, કોલરિજ અને શેલી છે તો તેમના સમકાલીન કીટ્સ, ટેનિસન, રોબર્ટ બ્રાઉનિંગ, એલિઝાબેથ બેરેટ બ્રાઉનિંગ કેમ નથી? તેમજ ફિલિપ લારકીન, એલિઝાબેથ બિશપ અને મેરીએન મૂર પણ નથી. કિટ્સ અને ઓડન જેવા કવિઓની ગેરહાજરી સાલે તેવી છે. પ્રસ્તાવનામાં પૅગ્લીઆ તેમનો ઇરાદો સાફો, બોદલેર અને લોર્કાનો સમાવેશ કરવાનો હતો તેમ જણાવે છે. પણ પછી અનુવાદની મુશ્કેલીને લીધે એ વિચાર પડતો મૂક્યો તેમ કહે છે.

કમિલ પૅગ્લીઆ યુનિવર્સિટી ઓવ આર્ટ્સ, ફિલાડેલ્ફિયામાં હ્યુમેનીટીઝ અને મિડીઆ સ્ટડીઝનાં પ્રોફેસર છે. પૅગ્લીઆ સાહિત્ય, ચિત્ર, શિલ્પ, પોપ સંગીત, મુવી જેવાં અનેક ક્ષેત્રોમાં એકસરખી નિપુણતા ધરાવે છે. તેમના નામે બીજાં ચારેક પુસ્તકો છે. જેમાંનું એક ‘ધ બર્ડ્ઝ’ હિચકોકનો અભ્યાસ છે. તેમનું સુપ્રસિદ્ધ પુસ્તક છે: ‘સેક્સચ્યુઅલ પર્સોને: આર્ટ એન્ડ ડેકેડન્સ ફ્રોમ નેફરટીટી ટુ એમિલી ડિકિન્સન.’ એ જ્યારે પ્રગટ થયું ત્યારે સાહિત્યની દુનિયામાં એણે તરખાટ મચાવેલો.

કાવ્યની આલોચના અને આસ્વાદ માટે તેઓ હાલના વિવેચકોની જેમ માર્ક્સવાદી નથી. તે પૂર્વેના વિવેચકોની જેમ ફ્રોઇડવાદી નથી પણ તેમના વિદ્યાગુરુ હેરોલ્ડ બ્લૂમ (જેના માર્ગદર્શન નીચે તેમનો ‘સેક્સચ્યુઅલ પર્સોને’નો મહાનિબંધ તૈયાર થયો.), ક્લીન્થ બ્રૂક્સ અને એલન ટેટની પ્રણાલીને અનુસરીને રૂપવિધાનવાદી છે.

ગુજરાતી કવિતામાં કાવ્યાસ્વાદનો માનદંડ સુરેશ જોષીની નાનકડી પુસ્તિકા ‘ગુજરાતી કવિતાનો આસ્વાદ’ છે. સુ. જો. સમર્થ સર્જક છે – અદ્‌ભુત નિબંધકાર, ઉત્તમ નવલિકાકાર અને વિવેચનના ક્ષેત્રે નવી કેડી કોરનાર દ્દષ્ટા. પૅગ્લીઆની સરખામણી સુ. જો. સાથે ન થઈ શકે. છતાં

પૅગ્લીઆ વિદ્વાન છે, અભ્યાસી છે, સૂક્ષ્મ દૃષ્ટિ અને ઉમદા શૈલી ધરાવે છે. પણ એક બીજી દૃષ્ટિએ તુલના કરી જુઓ. સુ. જો.ની ‘ગુજરાતી કવિતાનો આસ્વાદ’ પુસ્તિકાનાં

141પાનાં છે. પૅંગ્લીઆના પુસ્તકનાં 247પાનાં છે. સુ. જો.માં કુલ 22કાવ્યોના આસ્વાદો છે, પૅંગ્લીઆમાં 43ના. મને આવું બીજું દૃષ્ટાંત આપવાનું મન થાય છે. ઉમાશંકર અને નિરંજન આપણા સમર્થ કવિ-વિવેચકો. ઉ. જો. એ 'કવિતા વાંચવાની કળા' ઉપર લેખ કર્યો છે. '(શબ્દની શક્તિ', પૃ. 123-124)અને નિરંજને 'કવિતા કાનથી વાંચો' '(સ્વાધ્યાયલોક', પૃ. 148-170.) આની જોડે સરખાવો એડવર્ડ હર્ષનું 'How to Read a Poem: And Fall in Love with Poetry', પુસ્તકાકારે પ્રગટ થયું છે, કુલ 258પાનાં. અને 'Understanding Poetry' – ક્લીન્થ બ્રુક્સ અને રોબર્ટ પેન વોરનના 600થી વધુ પાનાંના ગ્રંથ સાથે તો તુલના જ કેવી રીતે થઈ શકે? શી ખબર કેમ પણ ગુજરાતી વિદ્વત્તાનું ફલક જ આટલું સાંકડું છે?

કાવ્યોનો વ્યાપ

પૅંગ્લીઆ જાણે શેલી પછી આસ્વાદરૂપે 'In Defense of Poetry' સર્જે છે. આ કાવ્યોનું અર્થઘટન સ્ત્રીસ્વાતંત્ર્ય કે દલિતોદ્ધાર કે એવા કોઈ હેતુ માટે નથી. પૅંગ્લીઆને રાજકારણ, સમાજકારણ, ધર્મ, અધ્યાત્મ એવા કોઈ પણ ક્ષેત્રે કશું જ સ્થાપવું નથી. એ તો રાચે છે ઉપમા, રૂપક, પ્રતીક, લય, સંગીતની સમૃદ્ધિમાં. એને મન કાવ્યો શાબ્દિક કળાકૃતિઓ છે; જીવન અને મૃત્યુ, પ્રેમ અને ધર્મ, રૂપ અને સૌન્દર્યની અભિવ્યક્તિ છે... પૅંગ્લીઆના શબ્દોમાં 'કાવ્યમાત્રનું વાચન અંતે અપૂર્ણ અને અધૂરું રહેવા સર્જાયું છે પણ તેથી તે આપણને અર્થઘટનની જવાબદારીમાંથી મુક્તિ નથી આપતું.'

આ સંકલનમાં અધઝાઝેરાં કાવ્યો સુપ્રતિષ્ઠિત છેઃ શેક્સપિયરનાં સોનેટ, ડનનાં પ્રણયકાવ્યો, માર્વેલનું 'To His Coy Mistress', એમિલી ડિકિન્સનનાં લઘુકાવ્યો, યેટ્સનાં બન્ને 'The Second Coming' અને 'Leda and the Swan' સૌએ વાંચ્યાં હોય. હવે પૅંગ્લીઆના આસ્વાદો સાથે આપણા અર્થઘટનનો તાળો મેળવવાનો આનંદ અનેરો છે. કેટલાંક અજાણ્યાં અને અનપેક્ષિત છે, પણ બધાં જ ઉત્તમ કાવ્યો છે, પૅંગ્લીઆના સૂક્ષ્મ સઘન આસ્વાદોથી એ પ્રસન્નકર બને છે. પૅંગ્લીઆ કહે છે તેમ, 'કવિતા એના લઘુક સ્વરૂપે વૈશ્વિક વિભૂતિને વાચા આપે છે. કવિતા કલ્પનાને ઉદ્દીપિત કરે છે અને આત્માને પ્રફુલ્લિત કરે છે.'

સુપ્રસિદ્ધ કાવ્યો

શેક્સપિયરનું સોનેટ ‘Sonnet 73’ સુપ્રસિદ્ધ નથી પણ શેક્સપિયરથી વધુ સુપ્રસિદ્ધ કોણ છે? અંગ્રેજી કવિતાને વાંચવા-સમજવા માટે તમારે બે વસ્તુનું પુરસ્સંધાન જરૂરી છે: બાઇબલ અને શેક્સપિયર. અને બંનેમાં લેખિકા માહેર છે. શેક્સપિયર આ સોનેટમાં મનુષ્યજીવનને દિવસ સાથે સરખાવે છે. પૅગ્લિઆ તરત જ આપણું ધ્યાન દોરે છે આ રૂપક તો ઇડિપસ જેટલું જૂનું છે. સ્ફીન્ક્સ ઇડિપસને પૂછે છે: ‘એ કોણ છે જે સવારે ચાર પગે ચાલે છે, બપોરે બે પગે અને રાત્રે ત્રણ પગે?’ ઇડિપસે કહ્યું: ‘માણસ.’ (બાળપણમાં ઘૂંટણિયાં તાણે છે, માટે ચાર પગે; યુવા-પ્રૌઢાવસ્થામાં બે પગે અને વૃદ્ધાવસ્થામાં લાકડીના ટેકે ચાલે છે માટે ત્રણ પગે.)

જ્હોન ડનનું ‘Holy Sonnet XIV’ સાચે જ સુપ્રસિદ્ધ છે. ડનનાં કાવ્યો બે ભાગમાં વહેંચાઈ જાય છે: સાંસારિક અને ધાર્મિક. દીક્ષા લીધા પછી તેમણે માત્ર ધર્મોપદેશનાં અને ભક્તિનાં કાવ્યો લખ્યાં. નવજાગૃતિકાળમાં કળા, સેક્સ અને ધર્મ એકબીજા સાથે ગૂંથાઈ-ગૂંચાઈ ગયાં હતાં. આ કાવ્યમાં ધર્મ અને પ્રેમનો કાતિલ સંઘર્ષ થાય છે. ત્યારે કાવ્યદષ્ટિએ પરિણામ આહ્લાદક આવે છે. છેલ્લી પંક્તિનો આંતરવિરોધ સ્તબ્ધ કરી મૂકે તેવો કઠોર છે: Nor ever chaste, except you ravish me. (હું ક્યારેય પવિત્ર નહીં થાઉં સિવાય કે તું મારા પર બળાત્કાર કરે.) આ કાવ્યનો આસ્વાદ એલિઝાબેથ ડ્રૂએ પણ કરાવ્યો છે – ‘Poetry: A Modern Guide to the Understanding and Enjoyment’ (પૃ. 58-59).આ બન્ને આસ્વાદોની તુલના રસિક થાય પણ એ વૈભવ તો આપણને કેવી રીતે પોષાય!

એન્ડ્ર્યુ માર્વેલનું ‘To His Coy Mistress’ પ્રસિદ્ધ અને અદ્ભુત કાવ્ય છે. શું એની લાજવાબ શરૂઆત છે:

Had we but world enough and Time,
This coyness, Lady were no crime.

(આપણી પાસે પર્યાપ્ત સ્થળ અને કાળ હોત તો આ શરમસંકોચ, પ્રિયે, ગુન્હો ન ગણાત.)

પૅગ્લીઆ કહે છે કે આ જાણે તર્કની ત્રિપદી (Sypogism) છે:

1. જો આપણી પાસે પર્યાપ્ત સ્થળ અને કામ હોત...
2. પણ નથી...
3. તો ચાલો પ્રેમ કરીએ.

હું તો જ્યારે જ્યારે આ કાવ્ય વાંચું છું ત્યારે ત્યારે મને હેમંતકુમાર જ યાદ આવે છે: 'યે રાત,યે ચાંદની ફિર કહાં, સુન જા દિલ કી દાસ્તાં'. કવિ ક્રૂર બનીને પ્રિયતમાને જોવાની ફરજ પાડે છે કે જો આપણી સામે શું પડ્યું છે. આપણે રાહ જોયા જ કરત, વર્ષોનાં વર્ષો નહીં, સદીઓની સદીઓ, અને હજારો વર્ષ, પણ–

But at my back I always hear
Time's winged chariot hurrying near;
And yonder all before us lie
Deserts of vast eternity.

(પણ મારી પીઠ પાછળ હું હંમેશાં સાંભળું છું/કાળનો પાંખાળો રથ/પાસે ને પાસે આવતો;/અને ત્યાં દૂર આપણી સમક્ષ પથરાયાં છે/અનંત કાળનાં અરણ્યો.)

પૅગ્લીઆ નોંધે છે કે કવિ સ્થળ અને કાળને એક પંક્તિમાં સૂત્રબદ્ધ કરે છે.

Composed upon Westminster Bridge વર્ડ્ઝવર્થનાં તાદૃશ ચિત્રાત્મક કાવ્યોમાંનું એક છે. સામાન્યત: કવિ શહેરની ચહલપહલથી કંટાળે છે પણ અહીં તો એ આનંદાશ્ચર્યથી બોલી ઊઠે છે: આવી ગાઢ શાંતિ મેં ક્યારેય જોઈ નથી કે અનુભવી નથી – 'Ne'er saw I, never felt, a calm so deep! કાવ્યની પ્રથમ પંક્તિ જ પ્રગાઢ સૌંદર્યને વ્યક્ત કરે છે – 'પૃથ્વી ઉપર આનાથી વધુ સુંદર બીજું કંઈ નથી.' 'પ્રકૃતિ અને સંસ્કૃતિ આ પળે જાદુઈ સુમેળમાં છે.' – આ શબ્દો કવિના નહિ આસ્વાદકના છે!

યુગબોધ

કવિ જો એના સમયનું ચિત્ર ન આપે તો કોણ આપે? આ પ્રકારનાં પણ થોડાં કાવ્યો આ સંકલનમાં છે. આપણે એક સુપ્રસિદ્ધ કવિનું પસંદ કરીએ અને એક અજાણ્યા કવિનું. વિલિયમ બ્લેકનું 'The Chimney Sweeper' જાણીતું કાવ્ય છે તેથી આપણે એમાં એકાદ-બે આસ્વાદબિંદુઓ જ નોંધીશું. કાવ્યમાં કુમળી વયના એક છોકરાને એનો

બાપ ચીમની સાફ કરવાના ધંધામાં પડેલા દયાહીન માલિકને વેચી દે છે. છોકરો શેરીએ શેરીએ સાદ પાડે છે – ચીમની સાફ કરાવવા માટે. છોકરો એવડો નાની ઉંમરનો છે કે હજી sweep sweep એવો જોડાક્ષર ઉચ્ચારી શકતો નથી એટલે મોંમાંથી અજાણ્યે weep weep એવો સાદ નીકળે છે. કવિએ સભંગ શ્લેષનો અને ઉચ્ચારશાસ્ત્રનો કેવો કાવ્યાત્મક ઉપયોગ કર્યો છે. પૅગ્લીઆ આપણું ધ્યાન દોરે છે કે બ્લૅક પયગંબરી અભિનિવેશથી કહે છે કે આ લાગણીહીન સમાજ આટલા કુમળી વયના છોકરાઓને ગુલામ બનાવે છે અને તેમનું ખૂન કરે છે તેના પર રડો અને રક્ષણ વિનાના બલિ ઉપર રડો.

જિન ટૂપર અને તેમનું 'Georgia Dusk' પ્રમાણમાં અજાણ્યાં ગણાય. કાવ્યની શરૂઆતમાં તો આફ્રિકન-અમેરિકનની ગુલામીનો ઇતિહાસ, જેમાંથી મુક્તિ, એની દુ:ખદ સ્મૃતિ, તેના રહી ગયેલા ઘાવ, આજે પણ રંગભેદ – આ બધું છતાં આવા જુલમ નીચે પણ ગૌરવ તેનું આલેખન છે. થોડુંક લાંબું કાવ્ય છે પણ એનો ઉત્તમાંશ આફ્રિકન-અમેરિકનોનાં ગીતો વિશે છે. સૌ સાથે મળીને ગીત ગાય છે. હવે એમની પાસે વાજિંત્રો તો હોય નહિ તો કવિ પ્રકૃતિ વાદ્યસંગીતનો સાથ આપે છે તેનું જે વર્ણન કરે છે અને પૅગ્લીઆ એનો જે આસ્વાદ આપે છે તે અદ્‌ભુત છે. એક જ નાનકડું દૃષ્ટાંત: 'the pine trees are guitars;/strumming,... pine needless fall like sheets of rain.' (ચીડનાં વૃક્ષો ગીતાર છે, ઝંકારતા... ચીડનાં પાંદડાં વર્ષાની ધારા જેમ વરસે છે.) છેલ્લી કડી વિદાયગીત અથવા વરદાન છે, વડ્ઝ્‌વર્થના 'ટિન્ટર્ન એબી'ની જેમ, 'Therefore let the moon/ Shine on thee in thy solitary walk (તો તારા એકાંત પ્રવાસને ચંદ્ર ભલે આલોકિત કરે.)

સાદગી

વિલિયમ કાર્લોસ વિલિયમ્સનો મુદ્રામંત્ર જ સાદગી છે, સરળતા નહિ, સાદગી. અહીં પસંદ થયેલાં બે કાવ્યોને જોતાં એમાં કાંઈ કવિતા છે એવો ભાગ્યે જ વહેમ આવે. છતાં પૅગ્લીઆ જ્યારે એનો આસ્વાદ કરાવે છે ત્યારે સાદગીમાં છુપાયેલું સૌન્દર્ય જરૂર પ્રગટ થાય છે. 'This is Just to Say' આ કાવ્યનું શીર્ષક જ કેવું અછડતું ટાંચણ હોવાનો ડોળ કરે છે, ઉતાવળે કાગળની ચબરખી પર નોંધ કરી હોય તેમ. છતાં પૅગ્લીઆ કહે છે તેમ આ એક ઉત્કૃષ્ટ મૌલિક પ્રેમકાવ્ય છે. વાત તો આટલી જ છે કે પત્નીએ સવારના

નાસ્તા માટે ફ્રીઝમાં સાચવી રાખેલી દ્રાક્ષ મોડી રાતે આવેલો પતિ ખાઈ જાય છે અને ક્ષમાયાચનાની નાનકડી નોંધ રસોડામાં મૂકે છે. છેલ્લી કડીની વ્યંજના – જ્યાં રસાર્દ્ર શીતળ ફળ ચુંબનનો સ્પર્શ આપે છે.

વિલિયમ્સનું બીજું કાવ્ય ‘The Red Wheelbarrow’ આટલું જ સાદું છે. પણ આપણે એ છોડીને વોલેસ સ્ટીવન્સનું ‘Anecdote of the Jar’ જોઈએ. એ પણ આટલું જ સાદું છે. એની પહેલી પંક્તિ જ જુઓ: ‘I placed a Jar in Tenessee’ (મેં એક બરણી ટેનેસીમાં મૂકી). પહેલી પંક્તિમાં કવિ ત્રણ પાત્રોને રજૂ કરે છે: કળાકાર, કળાકૃતિ અને પ્રકૃતિ. કીટ્સના ‘Ode on a Grecian Urn’નું આ પ્રતિકાવ્ય છે. કીટ્સની કીમતી ફૂલદાની કળાના કાળ પરના વિજયનું પ્રતીક છે. કીટ્સના કાવ્યની સુપ્રસિદ્ધ પરાકાષ્ઠા ‘Beauty is truth, truth beauty, – that is all/ Ye know on earth, and all ye need to know.’ (સૌન્દર્ય તે જ સત્ય છે અને સત્ય તે સૌન્દર્ય – બસ આટલું જ તું પૃથ્વીના પટ પર જાણે છે અને આટલું જ તારે જાણવાની જરૂર છે.) સ્ટીવન્સ જેવા આધુનિક કવિ માટે કવિતા સૌન્દર્ય કે સત્ય નથી, તે છે માત્ર વ્યવસ્થા, ભલેને તે ગમે તેટલી ક્ષણભંગુર હોય. પહેલી અને છેલ્લી લીટીનો અંતિમ શબ્દ એક જ છે, Tennessee, જાણે કે સ્વરવ્યંજનો આપમેળે એકબીજાની પ્રતિકૃતિ ન રચતા હોય. તેના છેલ્લા શબ્દાંશ (Syllable)માં સાંકેતિક સંદેશ છે: ‘see’ – કળામાત્રનો ઉદ્દેશ.

સ્ટીવન્સનું બીજું કાવ્ય Disillusionment of 10 O’ Clock લેશમાત્ર સાદું નથી, ખાસ્સું સંકુલ છે. આ કાવ્યના આસ્વાદમાં પૅગ્લીઆનો કવિતા ઉપરાંત અન્ય ક્ષેત્રોનો અભ્યાસ દીપી ઊઠે છે. પૅગ્લીઆ કાવ્યને ચોપેંની નાન્દી કે એરિક સેટીની પિયાનોની સંગીતરચનાના એક ટુકડા કે ગોગાંના સામૂહિક દશ્યોની સાથે સરખાવે છે. પૅગ્લીઆના શબ્દોમાં ‘કલ્પનાના કામણથી સ્થળ અને કાળ વિસ્તરે છે, પીગળે છે અને તેમના અસ્તિત્વનો અંત આવે છે. તેથી જ કળા તેના તરલ સર્વાશ્લેષી વાતાવરણને લીધે સ્ટીવન્સ માટે દસ વાગ્યાની જુલમીમાંથી મુક્તિ છે.’

અને છેલ્લે

એમિલી ડિકિન્સન

પહેલું કાવ્ય છે Because I could not stop for death. કાવ્યના અનુવાદ

માટે જુઓ, 'પરબ', સપ્ટેમ્બર, 2013. તેનાં ટીકાટિપ્પણ માટે 'પરબ', જૂન 2014. કાવ્યની પહેલી પંક્તિ તે જ એનું શીર્ષક છે. સાક્ષાત્ મૃત્યુ સજ્જન માણસનો દેખાવ કરીને છેતરપીંડીથી કાવ્યની નાયિકાને લગભગ પરાણે ગાડીમાં બેસાડી દે છે. નાયિકા કહે છે કે ગાડીમાં અમે બે જ જણાં હતાં અને immortality – અમરત્વનું વચન આપીને લલચાવીને એને બેસાડી દીધી છે. વસ્તુતઃ આ ઘોડાગાડી નથી પણ શબવાહિની છે. ધીમી ગતિએ ગાડી ચાલે છે, સ્મશાનયાત્રા ધીરગંભીર ગતિએ ચાલે તેમ. મૃત્યુના દૂતને કંઈ ઉતાવળ નહોતી અને 'મેં પણ કોરે મૂકેલાં My labor and my leisure (મારી મજૂરી અને મારાં સુખચેનને') પૅગ્લીઆ ડિકિન્સનની પ્રતિભા પર પ્રસન્ન થઈને કહે છે કે માત્ર બે જ શબ્દોમાં કવયિત્રી સમગ્ર જીવનના સંતાપ અને સંતોષને વ્યક્ત કરે છે.

પછીની કડીમાં કવયિત્રી એકનું એક ક્રિયાપદ ત્રણ વાર વાપરે છે, કાળની ગતિને મૂર્ત કરવા. 'We passed the School' (અમે શાળા પસાર કરી) 'We passed the Fields of Gazing Grain' (અમે મીટ માંડી રહેલાં ધાનનાં ખેતરો પસાર કર્યાં) અને We passed the Setting Sun' (અને અસ્ત થતા સૂર્યને પસાર કર્યો.) આ ત્રણ પંક્તિઓ દ્વારા ત્રણ કાળ રજૂ થયા છેઃ બાળપણ, પ્રૌઢાવસ્થા અને અંતકાળ.

અમરત્વની વાત તો દૂર રહી, છેલ્લા પડાવે પેલો ધૂર્ત નાયિકાને કબરમાં ઉતારે છે. આ પ્રવાસ ઘરથી કબર સુધીનો છે.

બીજું કાવ્ય છે Safe in Their Alabaster Chambers. આ કાવ્યનો વિષય પણ મરણ અને કબર છે. કબરમાં 'Lie the meek members of the Resurrection–' (પુનરુદ્ધાર માટે ગરીબ મૃતાત્માઓ સૂતા છે.) પૅગ્લીઆ 'meek'નો બાઇબલનો સંદર્ભ આપે છેઃ 'Blessed are the meek, for they shall inherit the earth.' (જે દુર્બળ છે તે ધન્ય છે, કારણ કે તેઓ પૃથ્વીના વારસ થશે.) અને તરત જ ઉમેરે છે કે, 'ના, એમના માટે ઘોર અંધાર અને મારી સિવાય કશું અવશિષ્ટ નથી. પ્રભુહીન દુનિયામાં શ્રદ્ધાળુઓ વિશ્વાસઘાતથી સનાતન કબરમાં સ્થાન પામે છે.'

બીજી કડીની છેલ્લી બે પંક્તિઓ અને પૅગ્લીઆનો આસ્વાદ બન્ને અદ્ભુત છેઃ

Diadems – drop – and Doges – surrender – Soundless

as dots – on a Disc of Snow – (સામ્રાજ્યો ધૂળમાં મળે છે અને વેનિસની કળાસમૃદ્ધિ બરફની રેકર્ડ પરનાં નીરવ ટપકાંની જેમ અદૃશ્ય થઈ જાય છે.) વેનીસની કળાસમૃદ્ધિ, તેનો ભપકો, દબદબો પગલાનાં એક ચિહ્ન વિના અદૃશ્ય થઈ જાય છે. સભ્યતા અને સંસ્કૃતિ શાશ્વતીમાં વિલીન થઈ જાય છે. નિર્લેપતાથી કઠોર કવયિત્રી જુએ છે કે આપણી હરિયાળી પૃથ્વી બર્ફીલા શૈત્યમાં થીજી જાય છે. એકધારી વર્ણાનુપ્રાસોની હારમાળા અને નવ વાર આવતો ‘d’ (ડ) ટીકટીક સમયને વ્યતીત કરે છે અને નવ વાર આવતો ‘s’ (સ) સ્મશાનની શાંતિને મૂર્ત કરે છે.

સમાપન

તમારે શેક્સપિયરનાં સોનેટની કળાકારીગરી, જ્હોન ડનનો ભક્તિશૃંગાર, જ્યોર્જ હર્બર્ટની ભક્તિ, એન્ડ્રૂયુ માર્વેલનો વિનોદ, વિલિયમ બ્લેકની દલિતસંવેદના, વર્ડ્ઝવર્થનું પ્રકૃતિસૌન્દર્ય, એમિલી ડિકિન્સનની સંક્ષિપ્ત સઘન સમૃદ્ધિ, યેટ્સનું ઐશ્વરી અવતારનું આલેખન, વોલેસ સ્ટીવન્સ અને વિલિયમ કાર્લોસ વિલિયમ્સની સાદગી, જિન ટૂમરનો ગુલામીનો પરિપ્રેક્ષ્ય, લેંગ્સ્ટન હ્યુસ, ફ્રેન્ક ઓહારા અને જોની મિનેલનું સંગીત, થિયોડોર રથકીની જીવનમૃત્યુની ગતિ, વગેરેનો એકસાથે સ્વાદ લેવો હોય તો કમિલ પૅગ્લીઆ તમને નિમંત્રે છે.

*

મધુસૂદન કાપડિયા

વિવેચક.

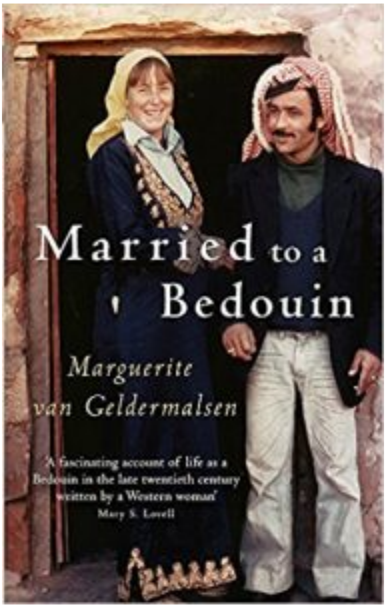
ગુજરાતીના પૂર્વ-અધ્યાપક, મુંબઈ.

અમેરિકા.

mgkapadia@yahoo.com

973-386-0616

પ્રાચીન નગરીની અર્વાચીન કથા – ભારતી રાણે



Married to a Bedouin – Marguerite Van Geldermalsen
Vergo Press, London, 2006, 2014

ઓગણીસમી સદીની શરૂઆતની વાત. જોન વિલિયમ બર્ગૌન નામના ખ્રિસ્તી ધર્મગુરુએ 'પેટ્રા' શીર્ષકવાળું સોનેટ લખ્યું. કાવ્યમાં કવિએ એક વિસ્મયકારક નગરીનું

કલ્પનાચિત્ર દોર્યું – જેના વિશે તેમણે ખૂબ સાંભળ્યું તો છે, પણ ક્યારેય તેને જોઈ નથી. કાવ્યની અંતિમ પંક્તિઓમાં કવિ લખે છે:

But rose-red as if the blush of dawn,
that first beheld them were not yet withdrawn;
The hues of youth upon a brow of woe,
which Man deemed old two thousand years ago,
Match me such marvel save in Eastern clime,
a rose-red city half as old as time.

(જ્યાં ગુલાબના ફૂલની લાલિમા જેવી પ્રભાતની સુરખી/પહેલીવાર ઢોળાઈ ત્યારની અકબંધ છે./વ્યથાની ભ્રમર પર યૌવનના રંગો/માણસે બે હજાર વર્ષ પહેલાં અનુભવેલા તેવા જ છે./પૂર્વની દુનિયામાં એની સાથે સરખાવી શકાય તેવું એક સ્થાન તો બતાવો!/સમયથી અડધું પુરાણું આ ફૂલ-ગુલાબી નગર(પેટ્રા))

ત્યારથી 'સમયથી અડધું પુરાણું' એવું વિશેષણ પેટ્રાની ઓળખાણ બની ગયું. આ કાવ્યને ઓક્સફર્ડ યુનિવર્સિટીનું આંતરરાષ્ટ્રીય ખ્યાતિ પ્રાપ્ત ન્યુડિગેટ પારિતોષિક મળ્યું, અને એમ જોર્ડનનું આ ગોપિત નગર પેટ્રા જગવિખ્યાત થઈ ગયું. પ્રાગૈતિહાસિક કાળથી રહસ્યમય અને ગોપિત એવા આ નગરમાં હમણાં છેક અઢારની સદી સુધી બહારના કોઈ ઈન્સાનને પ્રવેશસુધ્ધાં મળતો નહોતો. આજે તો એ વર્લ્ડ હેરિટેજ સાઇટ હોવા ઉપરાંત આધુનિક વિશ્વની અજાયબી પણ છે.

આદિકાળથી રણપ્રદેશમાં વિચરતા બેદૂઈન પ્રજાતિના આરબ વણજારા- ઓના પૂર્વજો નેબેટિયનો કહેવાતા. પેટ્રા આ નેબેટિયનોનું આદિમ પાટનગર. આ નેબિટિયનો પાણીની શોધમાં રખડતાં અહીં આવી પહોંચ્યાં, ત્યારે તેમણે અહીં પાણીનો સંચય કરવાની શક્યતા જોઈ, અને આ પર્વતો વચ્ચે ગુફાઓ કોતરીને એક આખેઆખું નગર વસાવ્યું.

ઊંચાણ પરથી એ પુરાતન સ્થાન પર નજર નાખીએ ત્યારે ત્યાં કોતરો અને કંદરાઓ સિવાય બીજું કાંઈ હોઈ શકે,તેની કલ્પના કરવી પણ મુશ્કેલ બની જાય, પરંતુ અંદર છુપાયેલી આ નગરી અત્યંત સમૃદ્ધ અને સુવિકસિત હતી. આ નગરની નજીકથી પસાર થતા કાફલાઓને સલામત પાર ઉતારવાના કામ સાથે સાથે માલસામાનની દલાલીમાં નેબેટિયનોએ અઢળક કમાણી કરી. આ સંપત્તિ તેમણે પેટ્રાની આ ગોપિત પુરાતન

નગરીમાં સાચવી. લૂંટારાઓથી સંપત્તિને સાચવવા નગરને ગોપનીય રખાયું. નેબેટિયનોના વંશજ બેદૂઈનો હજી હમણાં સુધી અહીં આ ગુફાઓમાં જ વસતા, થોડાંક વર્ષો પૂર્વે આ સ્થાનને વર્લ્ડ હેરિટેજ સાઇટનો દરજ્જો અપાયો, ત્યારે ગુફાઓમાં વસતાં તમામ બેદૂઈનોને સામ-દામ-દંડ-ભેદથી વિસ્થાપિત કરાયાં. વિસ્થાપિતો હવે દિવસે પેટ્રામાં કામ કરવા આવે છે અને ઢળતી સાંજે પોતાની નવી વસાહતમાં ચાલ્યાં જાય છે. આ બેદૂઈનોની વચ્ચે એક સ્ત્રી રહે છે. ન્યૂઝીલેન્ડથી અહીં પ્રવાસે આવેલી એક ડચ મૂળની યુવતી બેદૂઈનને પરણીને આજીવન અહીં જ રહી જાય છે, અને પછી પોતાની આત્મકથા લખે છે: 'મેરીડ ટૂ અ બેદૂઈન.'

એક વાર પ્રવાસમાં અમે 'સમયથી અડધા પુરાણા નગર'ને ઉંબરે જઈ ઊભાં ત્યારે સંસ્કૃતિ પ્રત્યેના વિસ્મયની સાથેસાથે એક વિસ્મયકારક વારતાને તેના ઘટનાસ્થળના પરિપ્રેક્ષ્યમાં તાદૃશ કરવાની તથા તેને અદ્ભુત રીતે જીવી જનારી આ લેખિકાને મળવાની ઉત્સુકતા ભળેલી હતી.

નગર તરફ લઈ જતો રસ્તો અનોખો હતો. પાંચસો-છસો ફૂટ ઊંચી ભેખડોની વચ્ચે છુપાયેલો એક અત્યંત સાંકડો માર્ગ! એ માર્ગ ઉપર દોઢેક કિલોમીટર ચાલ્યાં, પછી એક વળાંકને અંતે અચાનક એક અવર્ણનીય મહાલય દેખાયું. આખેઆખું એક પર્વતમાંથી કોતરીને એ બનાવેલું હતું. મહાલયની પાછળ એક આખેઆખું ગુફાનગર વિસ્તરેલું છે, જ્યાં સામાન્ય રહેઠાણો,રાજભવનો, પ્રેક્ષાગૃહ, કબરગાહ બધું પર્વત કોતરીને બનાવેલી સુંદરતમ ગુફાઓમાં સમાયેલું છે. 'ધ ટ્રેઝરી'નામના એ મહાલયને જોતાં જ લેખિકાની આત્મકથા ચાક્ષુષ થઈ આવી. 'મૅરિડ ટુ અ બેદૂઈન' પુસ્તકનો ઊઘાડ આ રીતે થાય છે:

ટ્રેઝરીના મહાલયના પથ્થરમાંથી કોતરી કાઢેલા પગથિયા ઉપર પુરાતન સ્તંભને અઢેલીને બે બહેનપણીઓ બેઠી હતી. એકનું નામ હતું એલિઝાબેથ અને બીજીનું નામ હતું માર્ગરાઈટ વૅન ગેલ્ડરમાલ્સન. બંને બહેનપણીઓ ગ્રીસ અને ઇજિપ્તમાં પ્રવાસ કરી આવ્યા પછી એકાદ અઠવાડિયાથી અહીં જોર્ડનમાં ફરી રહી હતી. છેલ્લા કેટલાય દિવસોથી પ્રાચીન સંસ્કૃતિઓના વાતાવરણમાં પ્રવાસ કરતાં, બંને પુરાતન અવશેષો, ખંડિયરો, તથા સંગ્રહાલયોથી કંટાળી ગઈ હતી. હવે વધારે કોઈ માહિતી અથવા ઇતિહાસ સાંભળવાની હોંશ તેમના મનમાં બાકી રહી નહોતી. આગલા દિવસે સાંજે જેરાશના ખંડિયરોમાં ફરતાં મોડું થઈ ગયેલું,ને અમ્માન પરત લઈ જતી છેલ્લી બસ નીકળી ગઈ હતી, તેવામાં એક અમેરિકન ટૂરિસ્ટ ગ્રુપે પોતાની ખાનગી બસમાં લિફ્ટ

આપેલી, અને તે જ અમેરિકન જૂથ સાથે આજે બંને પેટ્રાની પુરાતન નગરીના દ્વારે પહોંચી હતી. આગળની યોજના વિચારતી બંને મહાલયના ઓટલે બેઠી હતી, તેવામાં તેમની મુલાકાત મોહમ્મદ અબ્દુલ્લાહ નામના બેદૂઈન યુવક સાથે થઈ. મોહમ્મદે પૂછ્યું, ‘વ્હેર યુ સ્ટેઇંગ? વ્હાય યુ નોટ સ્ટે વીથ મી ટુનાઇટ ઇન માય કેવ?’ માર્ગરાઈટ લખે છે, ‘એલિઝાબેથ વિચારમાં પડી, પરંતુ હું એ પ્રસ્તાવ સ્વીકારી ચૂકી હતી; કારણ કે, મોહમ્મદ ઉત્સાહી હતો, અને અમે બંને કોઈ સાહસની શોધમાં હતાં!’

માર્ગરાઈટ નામની આ ડચ યુવતીની જીવનકથા વિસ્મયકારક તથા રોમાંચક છે. ડચ મૂળની માર્ગરાઈટ ન્યૂઝીલેન્ડમાં જન્મી અને મોટી થઈ. સત્તરમા વર્ષે ઘર છોડ્યા પછી નસિર્ ંગનો અભ્યાસ કરી,ટ્રેઇન્ડ નર્સ બની. ત્યાર બાદ ઇંગ્લેંડ આવી, ત્યાં અલ્પવિકસિત બાળકો વચ્ચે નર્સ તરીકે કામ કરતાં અવકાશ મળ્યે દુનિયાનાં વિવિધ સ્થળોનો પ્રવાસ કરતી રહી. તેમ કરતાં એક વાર પશ્ચિમ એશિયામાં આરબ રાષ્ટ્ર જોર્ડન પહોંચી. અહીં તેની જિંદગી બદલાઈ ગઈ. નસીબની બલિહારીની તથા સાચા પ્રેમની કથા માર્ગરાઈટે પોતાના આ પુસ્તકમાં સાદા પરંતુ હૃદયસ્પર્શી શબ્દોમાં કહી છે. પુસ્તક નેબેટિયન પૂર્વજોની પરંપરાઓ, પેટ્રાસ્થિત બેદૂઈનોની જીવનરીતિ, વિચારો, સામાજિક રીતરિવાજો, ઉત્સવો, લગ્નસંસ્થા, ધાર્મિકતા, વગેરેનો ચિતાર તો આપે જ છે, સાથે સાથે જોર્ડનના ઇતિહાસને, તેના લોકજીવનને તથા સામાજિક માન્યતાઓને પણ સ્પર્શે છે. વળી આ ઘટના વીસમી સદીનાં અંતિમ વરસોમાં બનેલી છે, તેથી આપણે અનુભવેલા સમય સાથેય એ સુસંગત લાગે છે; અને એટલે જ વધારે રસપ્રદ લાગે છે.

માર્ગરાઈટ લખે છે કે, ‘એલિઝાબેથ ન મળી હોત તો હું ક્યારેય અહીં આવી ન હોત. મધ્યપૂર્વના દેશો ક્યારેય મારાં સપનાંનું ગંતવ્યસ્થાન નહોતા જ. એ તો હું બ્રિટનની ઠંડીથી કંટાળી હતી, એટલે સંગાથ શોધતી એલિઝાબેથનો પ્રસ્તાવ મને હૂંફાળો લાગ્યો. કદાચ મારામાં ઊંડે ઊંડે ક્યાંક એક વણજારણ વસતી હતી! [...] એલિઝાબેથ મારા કરતાં થોડી મોટી અને ઠરેલ સ્વભાવની હતી. અમે પેટ્રામાં પહેલી વાર પગ મૂક્યો, ત્યારે એલિઝાબેથ તો આખાય શરીરને ઢાંકતાં લાંબી બાંયનાં કપડાંમાં સજ્જ હતી. મેં તો ટૂંકા હાફપેન્ટની ઉપર બાંય વગરનું ટોપ પહેરેલું હતું. મારા પગ પુષ્ટ હતા. પણ મને તેની કે મારા પહેરવેશની લેશમાત્ર પરવાહ નહોતી. તે માનતી હતી કે મુસ્લિમ દેશોમાં મુસાફરી કરીએ, ત્યારે વિવેક દાખવવા માટે ઢાંકેલાંઢૂબેલાં રહેવું જોઈએ. જ્યારે હું કહેતી કે,

ત્યાંની મહિલાઓને શરીર ઢાંકવું ગમતું હોય, તો સારું જ છે, પણ મારે કોઈને ખાતર શા માટે બદલાવું પડે?'

આવી વિલક્ષણતા પુસ્તકમાં ઠેર ઠેર વર્ણવાયેલી છે. આ પ્રકારની એક શિક્ષિત યુરોપિયન સ્ત્રી બે હજાર વર્ષ પુરાણી ગુફામાં બેદૂઈનોની જેમ જીવન વિતાવે જ્યાં બાથરૂમ પણ ન હોય,ગધેડા પર બેસીને દૂર ખીણમાં વહેતા વહેળા પર પાણી ભરવા જાય, કે પછી કપડાં ધોવા જાય, ખચ્ચર ઉપર બેસીને દૂર પર્વતો વચ્ચે જાતરા કરવા જાય, સાવ પ્રાથમિક કક્ષાની સગવડ વચ્ચે ત્રણ ત્રણ પ્રસૂતિઓ કરાવે, ટાંચી સામગ્રીમાંથી પોતાનું ભોજન જાતે બનાવે, ત્રણ બાળકોને ભણાવે તથા ઉછેરે, સ્ત્રીઓ પ્રત્યે ઉપેક્ષાવૃત્તિ ધરાવતા સરકારી તંત્ર સમક્ષ માનવીય અભિગમથી પોતાની વાત રજૂ કરીને પેટ્રામાં ક્લિનીક શરૂ કરવામાં સફળ થાય, અત્યંત શ્રમ લઈને એકાદ ગુફામાં સારવારકેન્દ્ર શરૂ કરી લોકોની સેવા કરે, એમ કરતાં એટલી બધી વિખ્યાત તથા લોકપ્રિય થઈ જાય કે, પેટ્રાની મુલાકાતે આવેલ ઇંગ્લેન્ડનાં રાણી ક્વિન એલિઝાબેથ પણ તેને મળવા મોહમ્મદની ગુફામાં આવે! પેટ્રામાં એ સ્થાનિક લોકજીવન સાથે ઓતપ્રોત થઈને રહી,તે પણ સાવ સાહજિક! આખાય પુસ્તકમાં એક પણ જગ્યાએ ફરિયાદ કે અસ્વીકારનો એક શબ્દ પણ દેખાતો નથી. આદિમ પ્રકારની બેદૂઈન જીવનશૈલીના બિનશરતી સ્વીકારનું કારણ માત્ર અને માત્ર પ્રેમ છે, તે વાત હૃદયને સ્પર્શી જાય. આ પ્રેમ થયો શી રીતે, લગ્ન સુધી આ વાત પહોંચી શી રીતે, અને લગ્ન આટલું બધું ટક્યું શી રીતે – તે બધા પ્રશ્નોની જિજ્ઞાસા ભાવકને થાય જ. પેટ્રાની મુલાકાતે આવનાર દરેક પ્રવાસીને પણ આ જ વાતનું આશ્ચર્ય થતું. પરંતુ માર્ગરાઈટ તો ભાવુકતામાં સરી પડ્યા વગર હળવી શૈલીમાં લખે છે: 'I would consider it in order to get rid of my complicated Dutch Surname [...] I really liked the idea of no mortage or electricity bills, and only one room to clean.' (કદાચ હું મારી અટપટી ડચ અટકથી છુટકારો મેળવવા માગતી હતી, [એટલે મેં મોહમ્મદ સાથે લગ્ન કર્યું. મને ખરેખર ગુફામાં રહેવાનો વિચાર ગમ્યો કારણ કે] એક તો લોનના હપ્તા તથા વીજળીનાં બીલ ભરવાની ચિંતા નહીં ને માત્ર એક જ ઓરડો સાફ કરવાનો!) ખરેખર આ જવાબ મજાકમાં લખ્યો છે તેટલો ઉપરછલ્લો નથી. લગ્નનો નિર્ણય ખૂબ ઊંડાણથી વિચાર્યા પછી લેવાયો હતો, તે વાત પણ માર્ગરાઈટ આગળ જતાં કરે છે. પુસ્તકના પૂર્વાર્ધમાં પરિચય તથા પરિણયની વિગતો માર્ગરાઈટે

પ્રસન્નતાથી બહુ ઓછા શબ્દોમાં આપી છે. જાણે પ્રેમ થવો ને અહીં રહેવું તેને માટે સહજ અને અપેક્ષિત ન હોય!

પુસ્તકમાં માર્ગરાઈટે દોરેલાં કેટલાંક શબ્દચિત્રો ચિરસ્મરણીય છે. હોટેલ છોડીને ગુફામાં રહેવા આવતાં જ મોહમ્મદ બંને બહેનપણીઓને ટેકરી ઉપર સૂર્યાસ્ત જોવા લઈ જાય છે. મોનાસ્ટ્રી નામના સ્થાપત્ય ઉપર આથમતાં સૂર્યકિરણોની આભા જોઈને માર્ગરાઈટ અભિભૂત થઈ જાય છે. ગુફામાં પાછી ફરીને તે પોતાની બહેનને પત્ર લખે છે. એમાં તે દીવા વિશે લખે છે જેના અજવાળે પોતે પત્ર લખી રહી છે, અદ્‌ભુત સૂર્યાસ્ત વિશે લખે છે, અને પેલા બેદૂઈન આરબ મોહમ્મદ વિશે લખે છે, જે માર્ગરાઈટ અને એલિઝાબેથ માટે રસોઈ બનાવી રહ્યો છે! બીજા દિવસે બંને બહેનપણીઓ ગુફાવાસી યજમાનની વિદાય લઈને અકાબાના બંદર તરફ ચાલી જાયછે. અકાબાની હોટેલની અગાશીમાં તળેલી માછલી ખાતાં એ બંને આગળ સિરિયા તથા લેબેનોન જવાની યોજના વિચારી રહી હતી,એટલામાં એક ટૅક્સી ડ્રાઇવર આવીને કહે છે: ‘મને મોહમ્મદે મોકલ્યો છે. એક બેદૂઈન લગ્ન જોવા માટે તમને પાછાં બોલાવ્યાં છે.’ માર્ગરાઈટ નોંધે છે: ‘તે દિવસે મોહમ્મદે અમને પાછાં બોલાવવા ટૅક્સી ન મોકલી હોત તો કદાચ હું આજીવન નિરુદ્દેશ રખડતી રહી હોત. પેટ્રા મારા સ્મૃતિપટ ઉપર માત્ર પેલો અદ્‌ભુત સૂર્યાસ્ત મૂકીને ધૂમિલ થતું ભૂંસાઈ ગયું હોત. બેદૂઈનો જેને ‘ગિસ્મીહ ઓ નસીબ’ અર્થાત્ નસીબનો ખેલ કહે છે, તે મારા જીવનમાં ભજવાઈ રહ્યો હતો.’

બેદૂઈન લગ્નમાં હાજરી આપ્યા બાદ લેખિકા તો આગળના પ્રવાસે સિરિયા ચાલી ગઈ. ત્યાંથી આગળ જવા માટે સરહદ પરથી લેબનિઝ વિઝા ન મળ્યા, અને દમાસ્કસમાં લેબનિઝ રાજદૂતાવાસ નહોતો, એટલે જોર્ડન પાછાં ફરવું પડ્યું. એલિઝાબેથની ટિકિટ લેબેનોનથી હતી, એટલે તે તો વિઝા લઈ લેબેનોન ગઈ, પરંતુ માર્ગરાઈટે બચેલો એક મહિનો પેટ્રામાં પસાર કરવાનું વિચાર્યું. આ એક મહિનામાં તો નસીબ બદલાઈ ગયું! સ્થાનિક લોકોમાં વાયકા વહેતી થઈ કે, મોહમ્મદ આ યુરોપિયન સાથે પરણવાનો છે, ત્યારે ય માર્ગરાઈટ એ વિશે સભાન નહોતી. તેને થતું, અહીં રહેવું ગમે છે, અહીંની જીવનશૈલી મજાની લાગે છે, મોહમ્મદનો સાથ ગમે છે, બધીય વાત સાચી, પરંતુ તેમાં લગ્નની વાત ક્યાંથી આવી? મોહમ્મદના મિત્રો મજાકમાં કે પછી સીધા પ્રશ્નો પૂછવા લાગ્યા, ત્યારે તે અકળાઈ પણ ખરી. ગુસ્સે પણ થઈ. પરંતુ મોહમ્મદે સમજાવ્યું કે, એ તો બેદૂઈનોની સામાન્ય રીત છે. તેમને મન લગ્ન એ જ જીવનનું સૌથી અગત્યનું

લક્ષ્ય હોય છે. પછી એ પૂછી બેઠો કે,મારી સાથે લગ્ન કરવામાં તને વાંધો શું છે? જવાબમાં માર્ગરાઈટ પૂછે છે: હું બુઢ્ઢી થઈ જઈશ, ચહેરો કરચલીવાળો કુરુપ થઈ જશે ત્યારે? તો મોહમ્મદ કહે છે: 'So will I, but you will be my wife so I'll love you any way.' '(ઘરડો તો હું પણ થઈશ. પણ તું મારી પત્ની હશે, એટલે તું જેવી પણ હશે, તને પ્રેમ કરીશ.') લોકોને શંકા પણ થઈ આવી કે, લગ્ન નથી કરવાની તો પછી આ કોઈ જાસૂસ તો નહીં હોય? અંતે પોતાનું જ મન જ્યારે મોહમ્મદ તરફ ખેંચાવા લાગ્યું, ત્યારે શાંતિથી વિચારવા તથા સ્વજનો-મિત્રોનું માર્ગદર્શન લેવા તે ઘરે પાછી ફરી. મનની દ્વિધા આલેખતાં માર્ગરાઈટ લખે છે 'Mum and Dad had set a good example which I would like to live up to. Marraige was a commitment, meaning us together for ever and I wasn't sure that Mohmmad, who was always so busy joking and laughing (and I loved him for it), appriciated that.'

'(મારા મનમાં મારાં માતા-પિતાનો આદર્શ હતો. હું માનતી હતી કે, લગ્ન એક પ્રતિબદ્ધતા છે. જીવનભરના સંગાથ માટેની પ્રતિબદ્ધતા. મને ખબર નહોતી કે, મસ્તી-મજાકમાં મસ્ત રહેતો મોહમ્મદ આ વાત સમજી શકશે કે કેમ?')

બહુ સરળ શબ્દોમાં લાઘવપૂર્વક વ્યક્ત થયેલું મનોમંથન આસ્વાદ્ય હોવા સાથે શૈલીની મહત્તા પણ સિદ્ધ કરે છે. માર્ગરાઈટ એની પણ ચોક્કસાઈ કરી લે છે કે, કાલે ઊઠીને ન જ ફાવે, તો છૂટાછેડા લઈ શકાય ખરા? આ વિશે માર્ગરાઈટ સરસ ઉદાહરણ આપે છે. લખે છે: 'હવાઈ પ્રવાસ દરમ્યાન જેમ આપણે વિમાનનું આપાતકાલીન દ્વાર ધ્યાનમાં રાખીએ, એવી આશા સાથે કે, તેનો ઉપયોગ ન કરવો પડે તો સારું, પણ એ છે, તેમ!... ત્રણ અઠવાડિયાં લંડનમાં તથા ત્રણ અઠવાડિયાં હોલેન્ડમાં સ્વજનો સાથે વિચારણા કર્યા બાદ હું પાછી ફરી. એક સ્પષ્ટ વિચાર સાથે કે, મારું સ્થાન વિશ્વમાં બીજે ક્યાંય નહીં, પરંતુ મોહમ્મદ પાસે અહીં પેટ્રામાં જ છે.'

માર્ગરાઈટની જીવનકથા પ્રસન્ન પ્રેમની વારતા માત્ર હોત તો સારું હતું. પરંતુ 'ગિસ્મીહ ઓ નસીબ'માં કાંઈક બીજું જ નિર્માયું હતું! સન ૨૦૦૧માં અચાનક મોહમ્મદને ફેફસાં પર સોજો આવી ગયો. ડાયાબિટીસની પરવાહ વિનાની તથા પરેજી વગરની જીવનશૈલીને કારણે તેની બંને કિડની કામ કરતી અટકી ગઈ. જીવતા રહેવા

માટે તેણે અઠવાડિયામાં બે વાર ડાયાલિસીસ કરાવવું પડતું. અંતે ફેબ્રુઆરી ૨૦૦૨માં મોહમ્મદ મૃત્યુ પામ્યો. માર્ગરાઈટ એ દિવસ વિશે લખે છે –

'જે દિવસે મોહમ્મદ મૃત્યુ પામ્યો, ખીણમાં રેતાળ પવન ફૂંકાઈ રહ્યો હતો. તે મારા કરતાં વહેલો ઘરે ગયો,અને અમારા હૂંફાળા દીવાનખંડમાં બપોરની નીંદરમાં જ મૃત્યુ પામ્યો. મને ઘરે લાવવામાં આવી, ત્યારે ઘર આખું લોકોથી ભરેલું હતું. તેના મિત્રોએ તેને નવડાવીને સફેદ કફન પહેરાવી દીધું. કોઈએ મને તેની લગ્નની વીંટી આપી, જે મારી મધ્યમામાં સહેલાઈથી સરકી ગઈ. મને યાદ આવ્યું, આ એ જ વીંટી છે, જેને મોહમ્મદ મારું માપ લીધા વગર લઈ આવેલો, છતાં તે મને બરોબર બંધ બેસી ગઈ હતી!' એ દિવસની ઘટનાઓનું વર્ણન માર્ગરાઈટે બહુ નિરપેક્ષ ભાવથી કર્યું છે. જાણે પોતાના મનની વ્યથા કોઈને પણ કહેવા ન માગતી હોય, તેમ. શોક મનાવનારા સમુદાયની, અંતિમ વિધિમાં મદદ કરનારાઓની, કે પછી સાંત્વન આપવા આવનારાઓની કમી નહોતી. આ તમામ માટે રસોઈ બનાવનારાં તથા પીરસનારાં પણ હાજર હતાં. ઈ-મેઇલનો ધોધ વરસ્યો. સંદેશાઓ પ્રિન્ટ કરીને હું ભીંતે લગાડવા લાગી, તો બધી ભીંતો ભરાઈ ગઈ. સહાનુભૂતિમાં વ્યવસાય પણ વધારે ચાલવા લાગ્યો. માર્ગરાઈટ લખે છે: 'પેટ્રામાં બધું સલામત હતું, પરંતુ હું અહીં રહેવા પાછળનું પ્રયોજન ગુમાવી બેઠી હતી.'

એ તબક્કે નિરાશ માર્ગરાઈટ પોતાના ભાઈ-બહેન પાસે રહેવા સિડની ચાલી ગઈ. જે પ્રશ્ન જોર્ડનના લોકો તથા જિજ્ઞાસુ પ્રવાસીઓ તેને પૂછતા રહેતા, તે જ પ્રશ્ન તેનું મન સતત પૂછતું રહ્યું: 'તને ક્યાં વધારે ગમે વિદેશમાં કે પેટ્રામાં?' માર્ગરાઈટ ઘડીક સમાધાન શોધે છે: 'જ્યાં હોઈએ, ત્યાંની સારી વસ્તુઓ તરફ નજર રાખવી સારી!' પણ તેનું મન સતત પેટ્રા તરફ ખેંચાતું રહ્યું. તેણે વિચાર્યું, 'ચાલ, ફરી એક વાર પેટ્રા જઈને રહું, અને જોઉં કે,મોહમ્મદની ગેરહાજરીમાં મને કાયમ માટે રહેવાનું કારણ આપવા માટે પેટ્રા પાસે કાંઈ છે કે નહીં?'

જાણેલું કે માર્ગરાઈટ હજીય વિસ્થાપિતોની વસાહતમાં રહે છે, તથા પુરાતન નગરીનાં ખંડિયેરો વચ્ચે દુકાન ચલાવે છે. પેટ્રામાં ફરતાં આંખો તેની દુકાનને શોધી રહી હતી. હાઇ પ્લેસિઝ નામથી ઓળખાતી ગુફાઓની બહાર ઓટલા પર નાનકડા શામિયાણામાં ચાંદીનાં કલાત્મક ઘરેણાં, સ્મૃતિચિહ્નો તથા રેતકલાની કલાકૃતિઓથી શણગારેલી તેની દુકાન મળી તો ગઈ, પરંતુ માર્ગરાઈટ દુકાનમાં હાજર નહોતી. તેના

ભત્રીજાએ જણાવ્યું કે, 'કાકી આજે બીમાર હોવાથી આવ્યાં નથી.' તેણે માર્ગરાઈટના દીકરા રામીનું કાર્ડ આપતાં કહ્યું કે, 'રામી ગાઇડ છે. તમારે કામ હોય તો જરૂર કહેજો.' પેટ્રાનો પ્રવાસ આજે પૂરો થતો હતો. જે વાર્તાની તલાશ હતી, તે તો મળી. પરંતુ તેની લેખિકાને ન મળી શકવાનો વસવસો મનમાં રહી ગયો. પેટ્રા ઉપર અંતિમ દૃષ્ટિ નાખતાં અંતે કોઈ દબાવી રાખેલું ડૂસકું આર્તનાદ થઈ ગયું હોય તેવા માર્ગરાઈટના શબ્દો મનમાં ગૂંજતા રહ્યા:

'But I wasn't in Petra for the mountains of the history – not even for culture. Without Mohmmad to hold me I am no longer Married to be Bedouin and, despite all the things we have accummulated, I have become a nomad once again.' '(હું પેટ્રામાં ક્યારેય પર્વતો માટે કે ગુફાઓ માટે નહોતી. ત્યાંની સંસ્કૃતિ માટે પણ નહીં! મને સાહી લેવા માટે મોહમ્મદનો ટેકો નથી, તો હું હવે કોઈ પણ રીતે 'બેદૂઈનને પરણેલી' રહી નથી. અહીંનું બધું જ મનમાં સંઘરેલું હોવા છતાં ફરી એક વાર હું વિચરતી વણજારણ બની ગઈ છું.!)

'આય હેવ બીકમ અ નોમૅડ વન્સ અગેઇન' – વાક્ય સાથે પુસ્તક પૂરું થાય છે. આજે માર્ગરાઈટ તથા બાળકો કાયમ માટે પેટ્રા પાછાં ફર્યાં છે. દુકાન હજીય ચાલુ છે. પુસ્તક વિશ્વભરની પંદર ભાષાઓમાં પ્રકાશિત થઈ ચૂક્યું છે. અંગ્રેજી ભાષામાં 2006માં પ્રથમ પ્રકાશન પછી 2014સુધીમાં તેની 11આવૃત્તિઓ થઈ ગઈ છે. માર્ગરાઈટ મન થાય ત્યારે સ્વજનોને મળવા વિદેશ જઈ આવે છે. હવે તેને સાચા અર્થમાં 'બેદૂઈનને પરણેલી' કહી શકાય તેમ છે!

*

ભારતી રાણે

કવિ, પ્રવાસલેખક.

વ્યવસાયે તબીબ,બારડોલી.

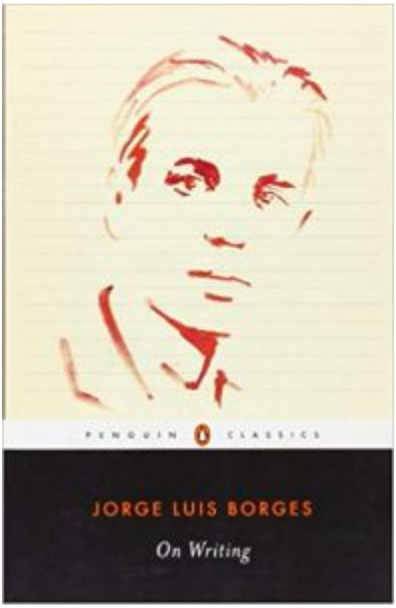
બારડોલી.

bhartirane1@gmail.com

98251 21020

*

બોર્હેસની ઉત્કાંત છબી – ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળા



On writing: Jorge Luis Borges

Ed. Suzanne Jill Levine. New York, 2010

‘ફોર્બસ ગુજરાતી સભા’ના પુસ્તકઃ 75, અંક-4અને પુસ્તક 76અંક 1ના સંયુક્ત પ્રકાશનને સંપાદક સિતાંશુ યશશ્ચંદ્રે ‘વાંચવું લખવું, ફરી ફરી’ નામ આપ્યું હતું. ‘લખવું’

તેમજ ‘લેખન અને વાચન’ જેવા વિષયો પર એમાં ધ્યાન કેન્દ્રિત કરાવ્યું હતું. એ જ અરસામાં પેંગ્વિન ક્લાસિકલની શ્રેણીમાં હોર્હે લૂઈ બોર્હેસનાં લખાણોના અનુવાદ સાથેનું સંપાદન કરનાર સંપાદક સુઝાન જિલ લેવિનનું પુસ્તક ‘લેખન વિશે’ ‘(On writing’) હાથમાં આવેલું. પ્રારંભકાળથી માંડી બોર્હેસ (24.08.1899, 14જૂન 1986)ની કારકિર્દીના અંત લગીનાં લખાણોમાં ઉત્ક્રાન્ત થતી જતી બોર્હેસની છબીને ઝીલવાનો એમાં પ્રયત્ન છે. નોબેલ પુરસ્કાર ન મેળવી શકેલા આ આર્જેન્ટિનાના સમર્થ સ્પેનિશ સાહિત્યકારનો કથાજગત પરનો પ્રભાવ જગજાહેર છે.

વાસ્તવવાદ અને નિસર્ગવાદ સામેના પ્રતિકાર રૂપ ઓળખાયેલો, વાસ્તવને અતિક્રમતો બોર્હેસનો અભિચાર વાસ્તવ (magical realism) વિશ્વ-સાહિત્યજગતમાં એક વિશિષ્ટ આવિષ્કાર રૂપે સ્વીકાર પામ્યો છે. કોઈકે એને Unrealityકહી છે, કોઈકે એને Hyper text કહી છે. 55વર્ષે પૂરો અંધાપો આવ્યો છતાં કલ્પના દ્વારા એમણે અનેક સાહસિક પ્રતીકો સર્જ્યાં છે. બોર્હેસના પિતા ઇચ્છતા હતા કે બોર્હેસ વિશ્વનાગરિક બને, જગન્મિત્ર બને, અને પિતાની ઇચ્છાને બોર્હેસે સ્પેનિશ ઉપરાંત અનેક ભાષાનાં સાહિત્યોને અંકે કરીને, તેમજ અનેક સાહિત્યોના સીમાડા સુધી પોતાના સાહિત્યની ક્ષમતા ઊભી કરીને, પૂરી કરી છે. સ્પેનિશ ઉપરાંત અંગ્રેજી, ફ્રેંચ, જર્મન, અમેરિકન અને અન્ય કેટલીય ભાષાઓનાં સાહિત્યમાં બોર્હેસનો રસ રહ્યો છે. ભારતીય દક્ષિણી સંગીતકાર બાલામુરલીકૃષ્ણે (એસ. ગોપાલકૃષ્ણે લીધેલી મુલાકાતના સંદર્ભમાં) આપેલો જવાબ બોર્હેસને બરાબર લાગુ પડે છે. બાલામુરલીકૃષ્ણે કહેલું કે ‘I live in music, geographical locations do not bother me.’

આ જ રીતે બોર્હેસ પણ સાહિત્યમાં વસ્યા, એમને ક્યારેય ભૌગોલિક સીમાડા નડ્યા નથી. એવું પણ ઉમેરી શકાય કે સમયના સીમાડા પણ એમને નડ્યા નથી.

બોર્હેસ નોંધે છે કે પોતાના પૂર્વજોમાંના ઘણા સૈનિકો હતા. અને પોતે ક્યારેય સૈનિક બની શકવાના નથી એની એમને શરમ પણ હતી. પોતે સાવ સહેલાઈથી પુસ્તકિયો જીવ રહ્યા, યુદ્ધપુરુષ ન બન્યા. આવો અફસોસ છતાં બોર્હેસે સાહસપૂર્વક વસ્તુઓના અંતિમ અર્થની શોધમાં નિષ્ફળ જવાશે એવી પ્રતીતિ છતાં એ જ કારણે પ્રયત્નપૂર્વક ભાષાની ભૂલભુલામણી રચી. એમની પ્રતીતિ હતી કે મનુષ્ય શબ્દને શોધતો નથી,શબ્દ મનુષ્યને

શોધતો આવે છે. આથી બોર્હેસની પોતીકી પ્રહેલિકા એ હતી કે લેખક વાર્તાને લખે છે કે વાર્તા લેખકને લખે છે.

આ જ કારણે 'લેખન વિશે' પુસ્તકના લેખોમાં ઉત્ક્રાંત થતાં જતાં બોર્હેસનાં લખાણોમાં લેખકો શું કરે છે, લેખકો શું કહે છે, લેખકો શું છે-ના પ્રશ્નો ગૂંચવાતા રહે છે. લેખકોની પ્રક્રિયા, એમની નિસ્બત, એમની પદ્ધતિ-રીતિઓ, એમના પરના પ્રભાવો, એમના પૂર્વગ્રહો-અભિગ્રહો, એમની વિચિત્રતાઓની ચર્ચા સાથે બોર્હેસની પોતાની લેખક તરીકેની પ્રતિમા પણ પ્રગટતી આવે છે. 'લેખન વિશે'ના સંપાદનમાં સંપાદક સુઝાન લેવિને બોર્હેસનાં જુદા જુદા તબક્કાનાં લેખનોને સાત વિભાગમાં વહેંચ્યાં છે. પ્રારંભનો વિભાગ 'સાહિત્યકાર બનવા તરફ'નો છે. એ ઉપરાંત 'શબ્દસંગીત', 'અનુવાદ વિશે', 'વાંચવું એટલે લખવું', 'સક્રિય વિવેચક', 'પૂર્ણ કથાનક' જેવા વિભાગો છે. અંતે સાતમો વિભાગ 'કથનકલા'નો છે.

'સાહિત્યકાર બનવા તરફ'ના વિભાગમાં પહેલું લેખન 'ઉત્કટ ઘોષણાપત્ર'નું છે. બોર્હેસ અને અન્ય યુવાકવિઓએ મળીને પોતાની સહીઓ સાથે આ દસ્તાવેજ જાહેર કરેલો. અહીં જ બે પ્રકારની સૌન્દર્યમીમાંસાનો નિર્દેશ છે. દર્પણનું સૌન્દર્યશાસ્ત્ર પરિવેશની વસ્તુલક્ષી નકલ કરે છે કે પછી વ્યક્તિનો અંતરંગ ઇતિહાસ આપે છે અને ત્રિપાર્શ્વનું સૌંદર્યશાસ્ત્ર કલાને મુક્ત કરે છે, જગતને એનું સાધન બનાવે છે; વ્યક્તિદૃષ્ટિથી એની નવરચના કરે છે, એને સ્થલકાલની બદ્ધ સીમાઓની પાર લઈ જાય છે. આ ઉત્કટ ઘોષણાપત્રનું સૌન્દર્યશાસ્ત્ર કશુંક સંકલ્પપૂર્વક સર્જે છે, જગત પર અશ્રુતપૂર્વ લક્ષણોનું આરોપણ કરે છે. અંતે, ઘોષણા કરે છે કે પ્રત્યેક સમર્થ વિધાયકતાને સમર્થ નિષેધકતાની જરૂર હોય છે. બોર્હેસનું સર્જક તરીકેનું વાસ્તવને અતિક્રમતું વલણ અહીં દૃઢપણે પ્રગટ થયું છે. આ જ વિભાગમાં જર્મન અભિવ્યક્તિવાદનાં યુદ્ધમાં પડેલાં મૂળનો નિર્દેશ કરી સૂચવ્યું છે કે યુદ્ધે આ આંદોલનને જન્મ નથી આપ્યો પણ યુદ્ધ આ આંદોલનને ન્યાયી ઠેરવે છે. ચેષ્ટાઓની ઉગ્રતા, કલ્પનોની ભરમાર અને વિશ્વબંધુત્વની અવધારણા એ જ તો જર્મન અભિવ્યક્તિવાદ છે. અહીં આ વિભાગમાં કલ્પનની અતિપ્રાકૃત શક્તિ કઈ રીતે અગ્નિને તોફાનમાં પરિવર્તિત કરે છે, એનો નિર્દેશ કરી ચિલીઅન કવિ બીસેન્ટો વીધોવ્રો (Vicente Huidobro)ના કલ્પનને ટાંક્યું છે. 'દર્પણોમાંથી ઠંડો પવન વાય છે કે પછી પંખીઓ એમાંથી પીએ છે અને એમની ફ્રેમોને ખાલીખમ છોડી જાય છે.' અહીં દર્પણ પાણી જેવાં એટલું કહીને કવિ રહી નથી ગયો.

અન્ય લેખમાં જેમ્સ જોય્સની 'યુલિસિસ' સંદર્ભે બોર્હેસે કબૂલ કર્યું છે કે એ સાતસો પાનમાંથી પસાર થયો નથી. એના ટુકડાઓ કે ખંડોને તપાસ્યા છે, છતાં શહેરની બધી ગલીઓ ઘૂમ્યા વગર શહેર સાથેની અંગતતા જેમ નિશ્ચિત કરી શકાય, તે રીતે 'યુલિસિસ' શું છે, એમાં નાયકના એક માત્ર દિવસને અનેક દિવસોમાં વાચક સમક્ષ ખુલ્લો કરી દર્શાવ્યો છે. બોર્હેસ ઉમેરે છેઃ 'અહીં જોય્સ વહાણના અગ્રભાગ જેવો સાહસિક,વહાણખેડૂના કમ્પાસ જેવો વૈશ્વિક છે.' ઓસ્કર વાઇલ્ડ વિશે લખતાં સ્પષ્ટ કહે છે કે વાઇલ્ડ ન તો સમર્થ કવિ છે, ન તો ગદ્યસ્વામી છે. પણ વાઇલ્ડનું 'ધ બેલેડ ઓવ રીડંગિ ગેઓલ' સાચુકલી કવિતા છે. પ્રારંભના આ વિભાગમાં જોઈ શકાશે કે બોર્હેસ વાચનની બાબતમાં, એની પ્રક્રિયા અને એને અંગેની પ્રતિક્રિયાની બાબતમાં નિખાલસ છે.

બીજો વિભાગ 'શબ્દસંગીત'નો છે. એમાં પહેલો લેખ કાવ્યસૃષ્ટિની શબ્દયોજના વિશે છે. અહીં દર્શાવવામાં આવ્યું છે કે જગત એ સતત પરિવર્તનશીલ સંવેદનનો પ્રત્યક્ષ છે. ગ્રામીણ સાંજ, ખેતરોની વહેતી સુગંધ, ગળાને બાળતો તંબાકુનો સ્વાદ, રસ્તાને વીંઝતો પવન, આંગળીઓ ફેરવતાં એની પર વીંટાતી નેતરની ઋજુતા – આ બધું એક સાથે આપણી ચેતનામાં દાખલ થાય છે. ભાષા આ જગતના કોયડારૂપ વૈભવની સશક્ત વ્યવસ્થા છે. આ વાસ્તવને અનુકૂળ આપણે શબ્દો શોધી કાઢીએ છીએ. જેમકે, આપણે ગોળાકારને સ્પર્શીએ છીએ, આપણે સવારની સુષમા જેવા પદાર્થને જોઈએ છીએ આપણા મોંમાં એક ખાટોમીઠો સ્વાદ ઊભરે છે. આ બધી વસ્તુ ભેગી કરીને આપણે એને 'સંતરું' નામ આપીએ છીએ. આ દર્શાવ્યા પછી બોર્હેસ કહે છે. કોઈ પણ ભાષાનાં અન્વેષક કે શોધક લક્ષણોનો હું આગ્રહ રાખું છું. આ બાબતમાં એકમાત્ર કવિતા, શબ્દકલા, શબ્દક્રીડામાં આપણી કલ્પનાને રોકી રાખે છે. અને પછી બોર્હેસ પ્રશ્ન કરે છે કે કોઈ એક શબ્દ એવો કેમ ન સજી શકાય કે જે દિનાન્તને વ્યક્ત કરતા ગાયોના ધણના ઘંટીરવને અને દૂર પ્રાન્તના અસ્ત થતા સૂરજને એક સાથે વ્યક્ત કરે? આ પછીનો 'શબ્દશોધ' લેખ જરાક લંબાણથી આકલનની માનસિક ક્રિયા સુધી પહોંચે છે, તો 'સાહિત્યિક વર્ણન' લેખમાં સ્મૃતિ અને સંકેતો કઈ રીતે એકબીજાને આંતરે છે એનો પ્રશ્ન ચર્ચાયો છે. 'રૂપક વિશે' લેખ, પારંપરિક રૂપકોની વાત માંડીને એરિસ્ટોટલના નિરીક્ષણને ટાંકતાં સ્પષ્ટ કહે છે કે બે અસમાન ઘટનાઓ વચ્ચેના સંવાદને જોનાર સ્વતઃ રૂપકને જન્મ આપે છે. આ રૂપકપ્રક્રિયાનું મૂળ બોર્હેસને

હજાર વર્ષ પહેલાંના ‘ઇલિયડ’માં જણાય છે. આ વિભાગમાં વોલ્ટ વ્હીટમન પરનો લેખ ધ્યાનપાત્ર છે. 1855માં બનેલી વોલ્ટ વ્હીટમનની ‘લિજંડ ઓફ ગ્રાસ’ની ઘટનાની સાથે લોંગફેલોની પ્રકાશિત રચના ‘હીઅવોથ’ને મૂકી છે અને પછી બંનેને તુલનાક્ષેત્રમાં ખેંચી છે. કહે છે કે બંનેનો તફાવત એટલો સ્પષ્ટ છે કે બંને સમકાલીન છે, એમ માનવું અઘરું છે. છતાં બંનેને જોડનાર એક જ વસ્તુ છે અને તે છે બંને ‘અમેરિકન મહાકાવ્યો’ છે. વ્હીટમનના ‘મહાકાવ્ય’ને બોર્હેસે અમેરિકી લોકશાહીની નવ્ય ઇતિહાસ ઘટનાનું મહાકાવ્ય કહ્યું છે.

‘અનુવાદ વિશે’ના ત્રીજા વિભાગમાં બે પ્રકારના અનુવાદ અંગેની વાત થઈ છે. એક, શબ્દશઃ અનુવાદ અને બીજો ભાવાનુવાદ. બોર્હેસ અહીં સ્પષ્ટ કરે છે કે સાહિત્યકૃતિઓના સારા અનુવાદ સ્વીકાર્ય છે અને અભિપ્રાય આપે છે કે કવિતાસુધ્ધાં અનુવાદ્ય છે. હોમરના જુદા જુદા અનુવાદો પર વાત કરતાં બોર્હેસ ધ્યાન દોરે છે કે અનુવાદો મૂળ રચનાએ કેટલાં પરિવર્તનો સહ્યાં એનો પક્ષિલ અને કીમતી દસ્તાવેજ હોય છે. ચેપમનથી મેગ્નીન સુધીના ‘ઇલિયડ’ના અનુવાદ એના સાક્ષી છે. આ પછી હોમરના કાઉપર, પોપ, ચેપમન, બટલરના અનુવાદોની સોદાહરણ ચર્ચા થઈ છે.

‘વાંચવું લેખન રૂપ’ના ચોથા વિભાગમાં બોર્હેસનો ‘સાહિત્યશ્રદ્ધાનો સ્વીકાર’ લેખ એની મહત્ત્વની કબૂલાત ધરે છે: ‘સાહિત્યમાત્ર અંતે તો આત્મકથાત્મક હોય છે.’ આગળ વધીને કહે છે કે ‘સાહિત્યમાત્ર કબૂલાત હોય છે. ‘હું’ની કબૂલાત, વ્યક્તિત્વની કબૂલાત, માનવસાહસની કબૂલાત.’ આ પછી ‘સાહિત્યનો આનંદ’ લેખ એકાન્ત પળોને કઈ રીતે ગદ્ય અને પદ્યની સ્મૃતિ સંગાથ આપે છે એની વાત સાથે સાથે એક બીજી પણ મહત્ત્વની વાત કરે છે. અન્યનું અવતરણ ટાંકીને બોર્હેસ કહે છે કે ‘જો કવિતાને ઇતિહાસની આંખોથી ન જોઈએ તો બહુ ઓછી કવિતા ટકી શકે.’ આ પછીના એપોલિનેર, કાફકા અને ફ્લોબેર પરના લેખોમાં બોર્હેસે પોતીકું વાચન ધર્યું છે. એપોલિનેર વિશે લખતાં અહીં ફ્રેન્ચ સાહિત્ય અને અંગ્રેજી સાહિત્યનો ભેદ સૂચવાયો છે. અંગ્રેજી સાહિત્ય મહત્ત્વના મનુષ્યોનું છે તો ફ્રેન્ચ સાહિત્ય સંપ્રદાયો, ઘોષણાપત્રો, અગ્રેસરો, જમણેરી, ડાબેરીઓનું છે. પછી ઉમેરે છે કે આ જ કારણે જગતનું ઉત્તમ સાહિત્ય ફ્રેન્ચમાં રચાયું છે. આ ભૂમિકા પડછે બોર્હેસ કહે છે કે તેમ છતાં એપોલિનેરનું મૂલ્ય દસ્તાવેજી વધુ અને સૌન્દર્યલક્ષી ઓછું છે. એપોલિનેરમાંથી આપણને વીસમી સદીની આધુનિક કવિતાના સ્વાદની પુનઃપ્રાપ્તિ થાય છે ખરી છતાં બોર્હેસ સ્પષ્ટ કરે

છે કે ક્યુબિઝમ અને ફ્યુચરિઝમના સમયમાં જીવ્યો છતાં એપોલિનેર આધુનિક મનુષ્ય નહોતો. કાફકાને સમજવા કાફકાના પુરોગામીઓની શોધ બોર્હેસના લેખને મૂલ્યવાન ઠેરવે છે. કાફકાની વિલક્ષણતાનાં મૂળ અન્ય રચનાઓમાં દર્શાવ્યા બાદ એક મહત્ત્વનું વિધાન અહીં આવે છે. બોર્હેસ કહે છે: 'પ્રત્યેક લેખક પોતાના પુરોગામીને સર્જે છે.' ફ્લોબેર પરનો લેખ ફ્લોબેરને નવી નવલકથાના 'આદમ' તરીકે ઓળખાવે છે. અને મિલ્ટન, રાસો અને વર્જિલ જો કાવ્યરચનાને સમર્પિત હતા, તો ફ્લોબેર ગદ્યમાં નરી સૌન્દર્યનિષ્ઠ રચના માટે પહેલીવાર જાતને સમર્પિત કરનાર છે, એવું સ્થાપિત કરે છે.

'સક્રિય વિવેચક'નો પાંચમો વિભાગ વર્જિનિયા વૂલ્ફ, ટી. એસ. એલિયેટ, પોલ વાલેરી, વિલ્યમ ફોકનર, હરમન મેલવિલે, હેન્રી જેમ્સ, માર્સેલ સ્વોબ, એચ. જી. વેલ્સ અને જુલ્વો કોર્તઝાર પરની બોર્હેસની પ્રતિભાવન શક્તિનો પરિચય આપે છે. કથાનક, સંવાદ અને કાર્ય વગર વર્જિનિયાની રચનાઓ કેવી રીતે સંવેદનશીલ બની છે, લાફોર્ગનો પ્રભાવ છતાં એલિયટની શિથિલ રચનાઓમાં કલ્પનો કેવી રીતે અપૂર્વ બન્યાં છે. 'પોલ વાલેરી'ની કવિતા એના ગદ્ય જેટલી સ્થાયી સંઘટના નથી દર્શાવતી,ફોકનર નવલકથાને કઈ રીતે એનાં પાત્રો દ્વારા વ્યાખ્યાયિત કરે છે,હરમન મેલવિલ કઈ રીતે કેન્દ્ર વગરની ભૂલભુલૈયા રચે છે – આ સર્વ બોર્હેસે ઝીણી નજરે તારવ્યું છે. હેન્રી જેમ્સ મનોવૈજ્ઞાનિક નવલકથાકાર નથી, એની નવલકથામાં પરિસ્થિતિઓ પાત્રોથી જન્મતી નથી, પણ પરિસ્થિતિઓને સમર્પિત કરવા પાત્રોને જન્માવવામાં આવે છે – એવું બોર્હેસે કરેલું નિદાન બોર્હેસની સક્રિય વિવેચનદૃષ્ટિનું ફરજંદ છે. અલબત્ત, 'સક્રિય વિવેચન'ના આ વિભાગમાં વિવેચનલેખો ટૂંકા, પણ રચનાની, કોઈ ને કોઈ,ખૂબીઓને ઉપસાવી આપનારા રહ્યા છે.

છટ્ઠા 'દક્ષ કથાનક'ના વિભાગમાં અને સમગ્ર આ પુસ્તકના સંદર્ભમાં નોંધપાત્ર હકીકત એ છે કે બોર્હેસે જાસૂસનવલને ગંભીરતાથી સાહિત્યપ્રકાર તરીકે સ્થાપિત કરવાનો ઉદ્યમ કર્યો છે. એડગલ એલન પોથી શરૂ થયેલા આ પ્રકાર પરત્વે બોર્હેસ વિશેષ આકર્ષાયા છે. બોર્હેસનું સ્પષ્ટ કથન છે કે સાહિત્યપ્રકારો કૃતિઓ પર નિર્ભર છે એથી વિશેષ એ કૃતિઓ કઈ રીતે વંચાય છે એના પર નિર્ભર છે. અને ઉમેરે છે કે સાહિત્યઘટનાને વાચક અને કૃતિ વચ્ચેની યુતિની જરૂર છે. બોર્હેસનું માનવું છે કે સાંપ્રતમાં એક પ્રકારનો વાચકવર્ગ છે – જાસૂસકથાનો વાચકવર્ગ. આ વાચકવર્ગ દરેક દેશમાં મળી આવશે. આ વાચકવર્ગની શોધ કરનાર તરીકે બોર્હેસ એડગર એલન પોનું

નામ મૂકે છે. બીજી રીતે કહીએ તો જાસૂસ નવલે એક ચોક્કસ પ્રકારના વાચકવર્ગનું નિર્માણ કર્યું છે. વળી આગળ વધતાં એમ પણ જણાવ્યું છે કે હાલમાં એનો વાચકવર્ગ ઘટી રહ્યો છે અને એની જગ્યા વિજ્ઞાનનવલ લઈ રહી છે. પણ એકંદરે બોર્હેસે અહીં એડગર એલન પોને જાસૂસકથાના અગ્રેસર તરીકે અનેક દૃષ્ટિકોણથી તપાસ્યો છે.

છેલ્લો ‘કથનકલા’નો વિભાગ ‘તુર્કીસ્તાનની કથાઓ’નો જાદુ બહુ જુદી રીતે જુએ છે. કહે છે કે તુર્કીસ્તાનની કથાઓનું રશિયન સંસ્કરણ, એનું પછી જર્મન સંસ્કરણ અને જર્મન સંસ્કરણનું એક સ્પેનિશ-આર્જેન્ટિનિયન દ્વારા વાંચવું – આ બધું કથાઓને વધુ જાદુઈ બનાવી દે છે. આ કથાઓના સમયને બરાબર પકડ્યો છે. આ કથાઓમાં સમય ન તો શેક્સપિયરના જેવો ધસતો સમય છે, ન તો જોય્સની જેમ પાગલપણે ઘસડાતો સમય છે. અહીં ‘અવ્યાખ્યેય’ સમય છે. એકદમ હળવો ફૂલ, ઘટનાઓ પર જરાય વજનદાર ન બનતો સમય. અહીં જ બોર્હેસ વિલ્હેમ ડેન્ઝેલની મેક્સિકન દંતકથાઓ અંગેની સમજણને યાદ કરે છે. કહે છે પ્રાચીનો આત્મલક્ષિતા અને વસ્તુલક્ષિતાનો ચોખ્ખો ભેદ કરતા નથી. બોર્હેસનો અભિચાર-વાસ્તવ (magic reality) સમજવા માટે આ લેખ મહત્ત્વનો બની શકે તેમ છે. ‘સિનેમેટોગ્રાફી, બાયોગ્રાફ’ લેખ,જર્મન સિનેમેટોગ્રાફે વ્યક્તિઓથી નિરપેક્ષ જે સૌષ્ઠવ અને પ્રતીકોની ભરમાર કરી, એને અનુલક્ષીને છે. અહીં ‘બાયોગ્રાફ’ વ્યક્તિગત જીવનને ખુલ્લું કરે છે... વ્યક્તિની સામે વ્યક્તિઓને રજૂ કરે છે. લોકોને રજૂ કરે છે, જ્યારે જે બાયોગ્રાફ નથી તે સિનેમેટોગ્રાફમાં મનુષ્યજીવન સાથેનો સંપર્કનો અભાવ હોય છે. બાયોગ્રાફની બાબતમાં બોર્હેસ ચેપ્લીનને સંભારે છે. એની ચેષ્ટાઓથી જીવંત કોશ અને એની ધારદાર મુખભંગીઓ અનનુવાદ્ય છે. અભિચાર-વાસ્તવને પુરસ્કારતા બોર્હેસ માનવ-સંવેદનની વધુ જિકર કરે છે. ‘કથનકલા અને અભિચાર’ લેખમાં બોર્હેસ સ્પષ્ટ કરે છે કે ટૂંકી વાર્તાના વિશ્લેષણમાં ચોક્કસ શબ્દસંજ્ઞાઓ અને ટૂંકા પરિચ્છેદોનાં ઉદ્ધરણો જોઈ શકાય છે. પણ નવલકથાના અભ્યાસમાં સ્થાપિત સંજ્ઞાઓનો અભાવ છે. આ લેખમાં કાર્યકારણની બે પ્રક્રિયા વર્ણવાયેલી છે. એક પ્રક્રિયા, જેમાં અંતહીન અનિયંત્રિત કાર્યકારણોનું સ્વાભાવિક પરિણામ હોય છે અને બીજી પ્રક્રિયા અભિચાર જેમાં પ્રત્યેક પ્રાસાદિક અને નિશ્ચિત વિગત ભવિષ્યકથન કરતી હોય છે. આ વિભાગનો ‘કલ્પિતકથાનો કલ્પિતકથામાં વાસ’ લેખ સર્વાન્તિસની નવલકથા ‘કિહોતે’ કઈ રીતે લઘુનવલ સમાવે છે એનો નિર્દેશ કરી ચીંધે છે કે આ ચિત્રગત શૈલી જેવું છે; જેમાં એક ચિત્રમાં બીજું ચિત્ર સમાયેલું હોય.

ગુસ્તાવ મેરિન્કની નવલ 'ધ ગોલેમ'માં સ્વપ્નકથા છે અને આ સ્વપ્નકથામાં બીજાં અનેક સ્વપ્નોની કથા છે અને એ સ્વપ્નોમાં પણ બીજાં સ્વપ્નો છે. 'અભિચારવાસ્તવ'ના પુરસ્કર્તા બોર્હેસની આ વીગતો એમની કથાદૃષ્ટિને વધુ પ્રકાશિત કરે છે.

બોર્હેસનું આ લેખન સંપાદન 'લેખન વિશે' સાહિત્યલેખન અને સાહિત્યસિદ્ધાંતોમાં તો લઈ જાય છે પણ વીસમી સદીના અત્યંત પ્રભાવક આ લેખક પાસેથી લેખકની ઓળખ અને લેખકની કાર્યશૈલીનો પણ પરિચય સાંપડે છે. અહીં સંકલિત થયેલા બોર્હેસની લેખક તરીકેની ઉત્ક્રાંતિના આપણે સાક્ષી બનીએ છીએ.

*

ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળા

વિવેચક, કવિ.

ગુજરાતીના પૂર્વ-અધ્યાપક;

પૂર્વ-નિયામક.

ક.લા.સ્વાધ્યાયમંદિર, અમદાવાદ.

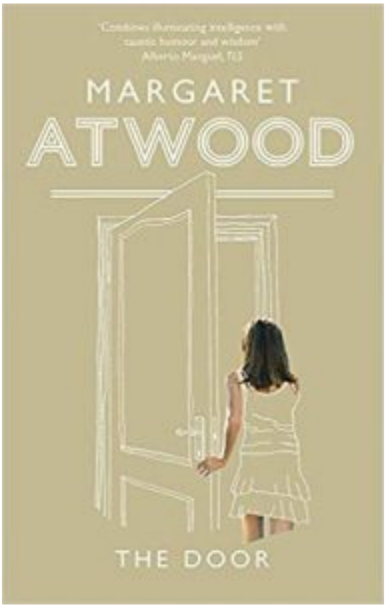
અમદાવાદ.

chandratopiwala@gmail.com

079 26301721

*

એકરૂપતા અને ઉલ્લંઘન – રાજેન્દ્ર પટેલ



The Door – Margarette Atwood
London, 2007

The poet has come back to being a poet/After decades of being virtuous instead.

(કવિ પાછો ફર્યો છે, કવિને નાતે/ દાયકાઓ પછી, સદાચારી રહ્યાં છતાં)

એક કાવ્યનો આરંભ, માર્ગરેટ એટવૂડ ઉપરની પંક્તિઓથી કરે છે. આ પંક્તિનો અંતિમ શબ્દ 'ને બદલે'(instead)કવિની એક આગવી ઓળખ અને નિસબત દર્શાવે છે. સરળ વાક્યોમાં સાદા અને સહજ શબ્દોને, વાક્યના ચોક્કસ સ્થાને મૂકી, એક આગવો અર્થ તારવી લેવાની કળા, એમની બેનમૂન ભાષાસૂઝ દર્શાવે છે. સર્જનાત્મકતાના નર્યા ઉન્મેષમાત્રથી નહીં પણ જીવાતા સમાજજીવનની સભાન સંવેદનાઓને અંકે કરીને એમાં કાવ્યાત્મક વ્યંજના નિસ્પંદિત કરવી એ એમનાં કાવ્યોની આગવી ઓળખ છે.

કેનેડિયન કવયિત્રી એટવૂડે બાર કાવ્યસંગ્રહ પ્રકાશિત કર્યાં પછી, બાર વર્ષના અંતરાલ બાદ 'ધ ડોર' નામનો આ તેરમો સંગ્રહ પ્રકાશિત કર્યો. જાણે એકરૂપ જીવન સાથે, પોતાની જાતનું પુનઃમૂલ્યાંકન કર્યું હોય એમ કવિ આ સંગ્રહમાં પોતાના જીવનનો પટ ખોલીને બેઠાં છે. કાવ્યસંગ્રહ પાંચ વિભાગમાં વિભાજિત છે, જાણે એમની જીવનયાત્રાનાં પાંચ પાસાંનાં લેખાંજોખાં અહીં અભિવ્યકત થાય છે, છતાં વાત તો એ મનુષ્યની માંડીને બેઠાં છે. આરંભે ટાંકેલી કાવ્યપંક્તિઓ જેમાં છે એ: 'The poet has come back...' કાવ્યમાં અંતે કવિ કહે છે:

> 'Welcome back, my dear/Time to resume our vigil,/time to unlock the cellar door,/time to remind ourselves/that the God of poets has two hands:/the dexterous, the sinister.'
>
> '(પુનઃપધારો, મારા વ્હાલા/સમય પાકી ગયો છે, સચેત થવાનો/ ભોંયરાનાં બંધ દ્વાર ખોલવાનો સમય છે આ/સમય છે સ્વયંને યાદ દેવડાવવાનો/કે કવિના ઈશ્વરને બે હસ્ત હોય છે:/એક વિચક્ષણ અને બીજો ભયાવહ.')

કવિના બે હાથ માટે જે શબ્દો પ્રયોજ્યા છે (the dexterous અને sinister) તે એક સર્જકના પોતીકા અવાજ માટે કેટલી બધી સૂચક વાત બને છે!

પ્રસિદ્ધિના શિખરે આવીને જાણે દસેક વર્ષ પછી કવિ પાછાં ફરે છે, અને કાવ્ય દ્વારા અનેક સંવેદનાની મંજૂષા ખોલે છે. નોબેલ પ્રાઈઝ માટેની સંભવિત યાદીમાં અત્યારે એમનું નામ આગળ છે. કેનેડાનાં આ પ્રસિદ્ધ નવલકથાકાર પોતાને પ્રથમ કવિ તરીકે ઓળખાવવાનું પસંદ કરે છે. એક કાવ્ય 'The Singer of owls' (ઘુવડનું ગીત ગાનારો)ની અંતિમ પંક્તિમાં એ કહે છે:

You sang out of necessity/As I do. You sang for me,/And my thicket, my moon, my lake./Our song is night song./Few are awake.

(તું ગાય છે તારી મજબૂરીને કારણે/ મારી જેમ. તેં મારા માટે અને મારા વન, મારા ચંદ્ર, મારા સરોવર માટે ગાયું છે./આપણું ગીત રાત્રિનું ગીત છે./થોડાંક જણ જ જાગે છે.)

થોડાંક ખબરદાર અને જાગતાં જણમાંનાં આ કવિ એક છે. એમ કહેવાય છે કે એમની નવલકથાઓની શૈલી કાવ્યાત્મક છે અને કાવ્યોની બાની કથનાત્મક છે. પરંતુ એમની ખરી નિસબત તો કેનેડાના મૂળ નિવાસીઓ પ્રતિ અને અમેરિકન ઇન્ડિયન વિશે છે. એમની સર્જકચેતના, જંગલનાં પ્રાણીઓ તરફ, કુદરતની ભયાનકતા માટે અને નારીજગતની બદલાતી ભૂમિકા ભણી રહેલી છે. અનુવસાહતી વાતાવરણમાં પીડિતો અને શોષિતો માટે એ પોતાના સર્જનમાં સતત સંવેદના વ્યક્ત કરે છે. એમણે નારીસંવેદનાની ઠોસ અભિવ્યક્તિ કરી હોવા છતાં તે પોતાને નારીવાદી તરીકે ઓળખાવવાનું પસંદ કરતાં નથી. ‘A poor woman learns to write’માં અભણ, શ્રમજીવી સ્ત્રી, પોતાના નામનો પ્રથમ અક્ષર ધૂળમાં પાડવા નિષ્ફળ પ્રયત્ન કરે છે એ જોઈ કવિ કાવ્યના અંતે એના અસ્તિત્વની ઊંચાઈ કેવી ગરિમાપૂર્ણ રીતે મૂકે છે!

What does the mud say?/Her name. We can’t read it./But we can guess. Look at her face:/Joyful Flower? A Radiant One? Sun on water?

(માટીનો લોંદો શું કહે છે?/તેનું નામ, જે આપણે ઉકેલી શકતા નથી/પણ અનુમાન કરી શકીએ છીએ/તેનો ચહેરો જુઓને:/ખુશખુશાલ ફૂલ?/ઝગારા મારતું?/જળમાં પ્રતિબિંબાતા સૂરજની જેમ?)

એટવૂડના નામે એકવીસ નવલકથાઓ, આઠેક અભ્યાસલક્ષી પુસ્તકો, છ બાળસાહિત્યના ગ્રંથો અને તેર કાવ્યસંગ્રહો છે. એમનો જન્મ 1939માં ઓટોવા(કેનેડા)માં થયેલો, ટોરેન્ટોમાં અંગ્રેજી સાથે ભણ્યાં, હાવર્ડમાં પીએચ.ડી. કર્યું અને કોલંબિયામાં અંગ્રેજી ભણાવવાનું શરૂ કર્યું. 1961માં એમનો પહેલો કાવ્યસંગ્રહ ‘Double Persephone’ અને પહેલી નવલકથા ‘The Edible Woman’

1969માં પ્રકાશિત થઈ. એમનો The Circle Game' (1966) કાવ્યસંગ્રહ ખૂબ આવકાર પામ્યો અને એમની સર્જનયાત્રા આજ સુધી અવિરત ચાલતી રહી છે.

એ માને છે કે The poet speaks simultaneously from a private & cultural or civic consciousness.' એમની કાવ્યવિભાવના ખૂબ સ્પષ્ટ છે, કવિતા લાગણીના પ્રદર્શન અર્થે નથી પણ એ લાગણીઓ જગવવા માટે છે. તેથી જ એમનાં સાદાં અને સરળ દેખાતાં કાવ્યોમાં સૂક્ષ્મ છતાં તીવ્ર ચાબખા અનુભવાય છે. સામાજિક રૂપકો(social metaphors) અને તેની સામાજિક નિસબત (social concern) એમનાં કાવ્યોમાં જોવા મળે છે. The Doorમાં ખૂલતું અને બંધ થતું બારણું એક પ્રતીક તરીકે પ્રસ્તુત છે અને આ કાવ્યોમાં સ્વ-જીવનના અને સમાજજીવનના વિવિધ સ્તરોનાં સંવેદનો છે.

પ્રથમ વિભાગમાં દસ રચનાઓ છે. શૈશવનાં સ્મરણો અને એના સંદર્ભો સાથે વ્યક્ત થતી સંવેદના. આ વિભાગના છેલ્લા કાવ્ય 'તમરાં'(crickets)માં ચરમ સીમાએ પહોંચે છે. તમરાંનો અવાજ, તેના અસ્તિત્વની અસર અને કવિ-ચેતનામાં શૈશવનો સંદર્ભ – એમ ત્રણ વાનાં સરળ શબ્દોમાં આ કાવ્યમાં વ્યકત થાય છે. તમરાંનો અવાજ જાણે કહે છે:

Singing to one another:
Here, hear, here, here.
(એકબીજાં માટે ગાતાં
અહીં, અહીં, અહીં, અહીં.)

અંધારા, ઠંડા વાતાવરણમાં એ ભૂખે મરતાં જીવો પરસ્પરને જાણે સાંત્વના આપે છે...

Wait, wait, wait, wait, they say.

નાનકડાં જીવ શૈશવનો જીવતો એક ખંડ છે અને જાણે અસ્તિત્વનો અવિભાજ્ય ભાગ છે એટલે જ અંતે કવિ તેમને પોતાના આ હૃદયધબકારને પાછા આવવા પોકારે છે. જાણે શૈશવ, તમરાના રૂપક દ્વારા વર્તાય છે.

Late, late, late, late/Somewhere in the bedsheets,/In the bedsprings, in the ear,/The hordes of the straved dead/ Come back as our heartbeats.

(મોડા, મોડા, મોડા, મોડા/ ક્યાંક પથારીની અંદર/ પલંગની પાટીમાં, કાનમાં/ભૂખે મરતાં ટોળાં/ પાછી ફરો અમારી દિલની ધડકનો.)

બીજા વિભાગમાં કવિની સાહિત્યિક યાત્રા અને તેની સંવેદનાઓનો આલેખ છે, જેના નિર્દેશરૂપ કાવ્ય આ લેખના આરંભે ટાંક્યું છે. આ વિભાગમાં નવ રચનાઓ છે. એમાં Poetry reading, The poets hang on અને The Singer of Owls મહત્ત્વનાં કાવ્યો છે. 'પોએટ્રી રિડીંગ'માં જાણે આપણે ત્યાં ચાલતાં કવિસંમેલનોનો પડઘો છે, પણ અંતિમ પંક્તિઓ આપણને ઝકઝોરી નાખે છે:

Watching the poet – the well-known poet –

Ransacking his innards, laying out/his full stock of destructive thoughts/and shamefaced lusts/his stale hatreds,/his weak but shrill ambition,/you don't know whether to be scornful or grateful:/he's doing our confessions for us.

(કવિને સાંભળતા/એક પ્રખ્યાત કવિને/પોતાના ભયાનક ભીતરને લૂંટાવતો/ એના વિનાશકારી વિચારોના જથ્થાને ઠાલવતો/અને નિર્લજ્જ ચહેરાની ચમક બતાવતો/તેની વાસી વેરભાવનાઓ દેખાડતો/તેની સામાન્ય પણ કર્કશ મહત્ત્વાકાંક્ષાઓ દર્શાવતો,સાંભળો છો/તમને સમજાતું નથી તેને વખોડવો કે વખાણવો/એ તો આપણો જ એકરાર કરી રહ્યો છે આપણે માટે.)

જીવાતા જીવનની કરુણતા ત્રીજા વિભાગનાં 15કાવ્યોમાં જોવા મળે છે. કુદરતની ભયાનકતા, યુદ્ધની વિભીષિકા અને રાજકીય સ્થિતિ પરના કટાક્ષ એમાં તીવ્રપણે વર્તાય છે. 'વોર ફોટો'ની બે રચનાઓ છે. પહેલી રચનામાં જમીન પર ધૂળમાં રગદોળાયેલી મૃત સ્ત્રીનો દેહ જોઈ કવિ કહે છે:

relaxed into a lovely gesture/a dancer might well study for years/and never attain. (સુંદર ભંગિકામાં એ પડી છે/ તે નૃત્યાંગનાએ કદાચ વરસો સુધી રિયાઝ કર્યો હશે/ પણ ક્યારેય રજૂઆત કરી નહીં હોય.) અને કાવ્યના અંતે તેને અંજલિ આપતાં કહે છે:

although I'll never know your name,/I won't ever forget you./Look: on this cheap grey paper/I'm placing a small

stone, here: O. (જોકે હું તારું નામ કદી જાણી શકીશ નહીં./હું કદી તને ભૂલી શકીશ નહીં/ જો, આ સામાન્ય પીળા કાગળ ઉપર / હું એક સ્મૃતિચિહ્ન મૂકુ છું: O.)

કાવ્યની છેલ્લી પંક્તિ પછી સ્ટોનના પ્રતીકરૂપ 'O'નું નિશાન છે!

'The Weather' કાવ્યનો આરંભ જ કુદરતની સહજ છતાં એની ભયાનકતા બતાવતાં શરૂ થાય છે

We used to watch the birds;
now we watch the weather.

સૂતરના સફેદ ટી-શર્ટ ઉપરની એક રચના છે. આ ખાદીનું ટી-શર્ટ હિંસામાં રગદોળાઈને ચોખ્ખું થઈને આવેલું છે! પણ આ વાત તો આપણા સમાજને ય લાગુ પડે એમ છે:

> White cotton T-shirt: an innocent garment then./ It made its way to us from the war, but we didn't know that. ...Ignorance makes all things clean.
>
> (સફેદ સૂતરનું ટી-શર્ટ – નિર્દોષ પહેરણ/ એણે આપણા સુધી પહોંચવાનો રસ્તો કર્યો છે યુદ્ધમાંથી/ પણ આપણે એ જાણતા નથી કે... અજ્ઞાનતા બધી વસ્તુને ચોખ્ખી કરી દે છે.)

ચોથા વિભાગની છ રચનાઓમાં બે દીર્ઘ રચનાઓ છે. તેમાં ત્રીજા વિભાગનાં કાવ્યોમાં વ્યકત થતી એક પ્રકારની ખિન્નતાનું વિસ્તરણ થયું હોય એમ લાગે છે. એક રચનામાં આ જીવન અને સમાજનું વૃત્તાંત કવિની દૃષ્ટિએ રજૂ થાય છે:

I'll tell your story/your story that was once so graceful/ but now is dark/that's what I do:/I tell dark stories/ before and after they come true. (હું તારી કથા કહીશ/તારી કથા જે એક વાર ગરિમાપૂર્ણ હતી/હવે નથી./એ જ કામ હું કરું છું/હું ગમગીન કથાઓ કહું છું./તે સાચી પડે તે પહેલાં અને એ પછી.)

કવિ આ વૃત્તાંતોમાં આગાહી પણ કરે છે અને પછી સત્ય પણ નિર્દેશે છે. આ વિભાગનાં કાવ્યો આગળનાં કાવ્યો કરતાં વધુ સૂક્ષ્મ અને ઊંડાણવાળાં છે. 'The Line: Five variations', કાવ્યસંગ્રહના પાંચ વિભાગની જેમ આ રચના પાંચ સ્તબકમાં છે. The line is a white thread,/the line is a lifeline/

the line is black/ the line's for fishing/that was some line you fed us! (એક રેખા સફેદ દોરાની/એક રેખા જીવનદોરી/એક રેખા કાળી/ એક માછલી પકડવાની દોરી/એવી કેટલીક રેખાઓ છે જે આપણને થકવી કાઢે છે.) વાસ્તવમાં કવિને મન જીવનનો આ ધાગો સમય જતાં અર્થહીન થતો જાય છે અને અંતે આ સૃષ્ટિના સર્જનને બગાડતો જ લાગે છે. 'Another visit to the Oracle' કાવ્યના છઠ્ઠા વિભાગના પહેલા ખંડને અંતે કવિ કહે છે: what I do: I see/in darkness. I see/darkness. I see you. (હું શું કરું?/હું જોઉં/અંધારામાં. હું જોઉં/અંધકાર./હું તને જોઉં છું.) આઇરીશ કવિ સીમસ હીનિનો કાવ્યસંગ્રહ 'Door into the Dark'(1969)ની એક રચના યાદ આવે છે. તેની એક પંક્તિમાં એ કહે છે: All that I can do is to see door into the dark! કવિ એટવૂડ પણ આ અંધકારની મુખોમુખ છે. જે છેલ્લા વિભાગનો વિષય છે. આ અંધકારની યાત્રા કવિ અંતે જુદી રીતે અનુભવે છે.

'જહાજનું ગીત'માં ડૂબતા જહાજની અંતિમ ક્ષણોમાં માત્ર હવે સંગીત રહ્યું છે. જીવન બસ આ ચાલ્યું. દીવો બુઝાવાની ક્ષણો આવી ગઈ છે. મૃત્યુના વિષયને પ્રયોજતી આવી રચનાઓ મુખ્યત્વે આ છેલ્લા વિભાગમાં મૂકવામાં આવી છે. 'Boat Song' નામના પહેલા કાવ્યના આરંભે જ કવિ કહે છે, so why not spend the last few moments/practicing our modest art/ as we have always done...(તો શા માટે આ અંતિમ થોડી ક્ષણો પસાર ન કરવી/ આપણી શિષ્ટ કળાના અભ્યાસમાં/ જે આપણે હંમેશાં કરતાં આવ્યાં છીએ) જાણે કવિ જીવનના છેલ્લા પડાવ પર છે, ડૂબતા જહાજના રૂપક દ્વારા. પણ હવે શું કહેશે?

> Whatever it is, that's us with the violins/ as the lights fade and the great ship slides down/and the water closes in.
>
> (જે કંઈ પણ હોય તે, આપણે વાયોલીન સાથે છીએ/જેમ જેમ પ્રકાશ ઝાંખો થતો જાય છે અને જહાજ ડૂબતું જાય છે/અને જળ નજીક આવે છે.)

છેવટે જળ સમીપે ધસતા કવિ, અંત દર્શાવે છે કે નવી શક્યતાની વાત કરે છે? વાયોલીન સાથે છે તો જળસમાધિ નવજીવન જ ઇંગિત કરતું હશે ને? આ સંગ્રહનું નામ જે રચના ઉપરથી આપવામાં આવ્યું છે તે કાવ્ય આ સંગ્રહનું એક ઉત્તમ કાવ્ય છે. દ્વાર

ખૂલે છે, બંધ થાય છે. બારણું છે પણ ઝૂલતું છે. એક લય, ખોલ બંધ થતા બારણામાં છે. કાવ્યનું શીર્ષક 'The Door' છે, માત્ર 'Door' નહિ. આઠ સ્તબકમાં આઠ વખત બારણું ખૂલે છે અને બંધ થાય છે. એ દરેક ખોલ-બંધ વચ્ચે જુદીજુદી પ્રક્રિયા ઘટે છે. જાણે કે આરંભથી અંત ભણી વહેતું જીવન. પહેલા સ્તબકમાં અંધકારની પ્રત્યક્ષ થતાં ડર લાગે છે. બીજામાં ઝળહળતા વિશ્વમાં એ ખૂલીને બંધ થાય છે તે ખબર જ પડતી નથી. સંસાર ચાલે છે, પતિ-પત્ની-બાળકો છે એટલે જાણે માપસર પડતા વરસાદનું સુખ અનુભવાય છે. પછીના સ્તબકમાં શોધ શરૂ થાય છે. શું હશે જીવનનું રહસ્ય? વસંત આવે છે તેની પછવાડે વ્યસ્ત થઈ જવાય છે. ફરી વધુ એકવાર અંધારાની વચ્ચે કશું ચળકે છે. જળ હશે? હવે મરણ પ્રવેશે છે. કૂતરા પ્રત્યે બેદરકારી દાખવવામાં આવે છે અને બગીચાને ય ભૂલી જવાય છે, સૂઈ જવાનો ડોળ કરવામાં આવે છે, તેમ છતાં જાગતાં પડી રહ્યાં છીએ. અંતે છેલ્લીવાર દ્વાર ખૂલે છે અને બંધ થાય છે. અને શું થાય છે?

The door swings open/O god of hinges./God of long voyages,/You have kept faith/It's dark in there./You confide yourself to the darkness./You step in./The door swings closed. (દ્વાર ખૂલે છે ઝૂલતું/ઓ મિજાગરાના ઈશ્વર./ ચિરકાલ યાત્રાના ઈશ્વર,/તમે શ્રધ્ધા રાખી છે./અંદર અહીં અંધકાર છે/તમે પોતાની જાતને અંધકારને ભરોસે મૂકો છો./તમે અંદર પ્રવેશો છો/બારણું હિલ્લોળાતું બંધ થાય છે.)

બંધ થતા બારણા પછવાડે અંધકાર સાથે કદાચ એકાકાર થયાં હોઈશું? બારણું બંધ થાય છે પણ સાથે સાથે એક નવા ઉઘાડની શકયતા પણ વર્તાય છે.

માર્ગરેટ એટવૂડનાં કાવ્યોમાં કવિ શબ્દો થકી જીવનની એકરૂપતા સામે પડકાર કરી, પોતાના રૂઢ ઢાંચાનું ઉલ્લંઘન કરે છે. Offredનામના એક વિવેચકે એટવૂડની કાવ્ય-ભાષા અંગે ખાસ નિરીક્ષણ રજૂ કર્યું છે: Language, for Atwood, is like a habit, hard to break/ but it can always be twisted and trangressed. એમનાં કાવ્યોના સાદા અને સરળ શબ્દોની અંદર, સપાટી ઉપર નહીં, પરંતુ તેની ભીતર, એમના સર્જનનો આગવો અવાજ વરતાયા વગર રહેશે નહીં, જો સાંભળી શકીએ તો.

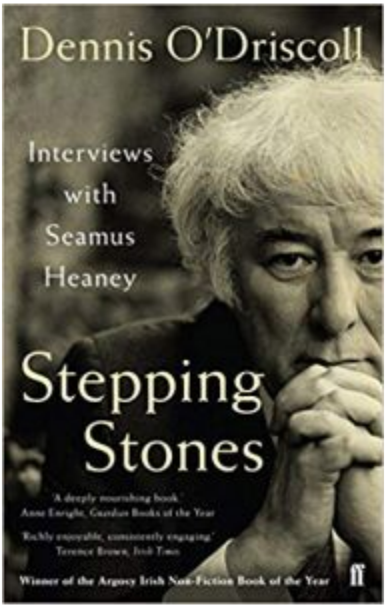
*

રાજેન્દ્ર પટેલ

કવિ.
ઔષધિ-વ્યવસાય, અમદાવાદ.
અમદાવાદ.
rajendrapatel.ceo@gmail.com
93270 22755

*

કવિને પામવાની શક્યતાઓ – રાકેશ દેસાઈ



Stepping Stones: Interviews with Seamus Heaney
Dennis O'Driscoll. Farrar, Straus and Giroux, New York, 2008

'સ્ટેપિંગ સ્ટોન્સ'(પગથિયાં) આયર્લેન્ડના જ એક ઉત્તમ કવિ ડેનિસ ઓ' ડ્રિસકોલ દ્વારા આયર્લેન્ડના મહાકવિ શેઇમસ હીનિના લેવાયેલા મુલાકાત-સંવાદનું પુસ્તક છે. આયર્લેન્ડ એ સંકુલ ઇતિહાસનો દેશ છે, ને ઇતિહાસ સર્જનારા લેખકોનો પણ. આધુનિક સમયમાં ડબલ્યુ. બી. યેટ્સ(કવિ), જેમ્સ જોઇસ(નવલકથાકાર) અને સેમ્યુઅલ બેકેટ(નાટ્યકાર) જેવા મૂળ આયર્લેન્ડના તરત મોઢે ચઢી આવતા સમર્થ આધુનિક સાહિત્યકારોનાં નામોમાં હવે કવિ શેઇમસ હીનિ (1939-2013)નું નામ પણ ઉમેરાય છે. આમ તો આ કવિ નાટ્યકાર, અનુવાદક ને આમંત્રિત પ્રાધ્યાપક પણ ખરા, પણ એ ઓળખાયા ને પોંખાયા તો આયર્લેન્ડના ગ્રામ્ય પરિવેશ ને એના ભાતીગળ ઇતિહાસને ઉજાગર કરતી એમની માટીમેલી કવિતા દ્વારા. અમેરિકન કવિ રોબર્ટ લોવેલના મત મુજબ એ યેટ્સ પછીના સૌથી મહત્વપૂર્ણ કવિ છે. એમને મળેલાં અનેક પુરસ્કારો ને સન્માનોમાં સાહિત્ય માટેનો 1995માં મળેલો નોબેલ પુરસ્કાર પણ છે. એમનો જન્મ ઉત્તર આયર્લેન્ડમાં કાઉન્ટ ડેરીમાં ખેતીના વ્યવસાય પર આધારિત, સામાન્ય આર્થિક સ્થિતિ ધરાવતા કુટુંબમાં થયો. શેઇમસ હીનિ બેલફાસ્ટમાં ક્વીન્સ યુનિવર્સિટીમાં 1957માં અંગ્રેજી ભાષા અને સાહિત્ય સાથે સ્નાતક થયા, અને 1961માં ટીચર્સ ટ્રેઇનિંગ ઇન્સ્ટિટ્યૂટમાં જોડાયા. આ સમયગાળા દરમ્યાન તેમણે આઇરિશ કવિ પેટ્રિક કાવના (1904-1964)ની કવિતાથી પ્રેરાઈને કાવ્યલેખન શરૂ કર્યું. તેઓ યુ.એસ.ની હાર્વર્ડ યુનિવર્સિટીમાં 1981થી 1997દરમ્યાન પ્રફેસર તરીકે અને 1988થી 2006દરમ્યાન પોએટ ઇન રેસિડન્સ તરીકે આમંત્રિત થઈને નિમણૂક પામ્યા. ઇંગ્લેન્ડની ઓક્સફર્ડ યુનિવર્સિટીમાં પણ તેઓ 1989થી 1994દરમ્યાન પ્રફેસર ઓવ પોએટ્રી તરીકે નિમંત્રિત થયા અને નિમાયા. એમના સાહિત્યસર્જનમાં 12કાવ્યસંગ્રહો, 3ગદ્યસંચયો, 2નાટકો અને લગભગ 13અનુવાદોનો સમાવેશ થાય છે.

*

આ પુસ્તકની 'ભૂમિકા'માં ઓ'ડ્રિસકોલ જણાવે છે કે ઇંગ્લેન્ડના કવિ અને વિવેચક ઇઅન હેમિલ્ટનના મત મુજબ શેઇમસ હીનિ જીવિત કવિઓમાં જેના સૌથી વધુ ઇન્ટરવ્યૂઝ લેવાયા હોય તેવા કવિ છે (the most over-interviewed of living poets 'ઇન્ટ્રોડક્શન', x) છતાંયે ઓ'ડ્રિસકોલને ઇન્ટરવ્યૂઝ દ્વારા હજી પણ શેઇમસ હીનિને વધુ પામવા-જાણવાની અનેક શક્યતાઓ દેખાય છે, અને આ ઇન્ટરવ્યૂઝ વાંચ્યા પછી ઓ'ડ્રિસકોલ નિ:શંકપણે સાચા પડતા પણ લાગે છે. પુછાયેલા

પ્રશ્નો અને પૂરક પ્રશ્નો શેઇમસ હીનિ જેવા મહાકવિની ચેતના;કવિજીવન અને કવિતા વચ્ચેના અર્થપૂર્ણ શક્ય સંબંધો; સાહિત્ય અને સાહિત્યેતર વાઙ્મયો (discourses)ની આંતરક્રિયાઓ જેવા સાહિત્ય અને વિવેચનના મહત્ત્વપૂર્ણ મુદ્દાઓને પણ સ્પર્શે છે, જે પ્રશ્નકર્તા કવિ ઓ'ડ્રિસકોલની સંવેદનશીલ તેજસ્વીતા દર્શાવે છે. સામે પક્ષે 'કવિ'ની કોઈ પણ તૈયાર પરિભાષામાં પડ્યા વગર પ્રામાણિક આંતરિક શોધના રૂપે ઉત્તરો આપનાર શેઇમસ હીનિ એમની આંતરસૂઝનો તથા વિચાર અને ભાષાને સહજ અને ત્વરિત રીતે સંયોજતી એમની પુખ્ત પ્રખર પ્રજ્ઞાનો સતત પરિચય આપતા રહે છે. લગભગ પાંચસોથી વધુ પાનાંનું આ પુસ્તક 'બેરિંગ્સ', 'ઓન ધ બુક્સ',અને 'કોડા' એવા ત્રણ વિભાગોમાં વિભાજિત છે, જેમાં વચલો વિભાગ મોટા ભાગના પુસ્તકને અંકે કરે છે. 'બેરિંગ્સ'માં શેઇમસ હીનિના શૈશવ, શાળાજીવનના અનુભવો વિશેની પ્રશ્નોત્તરી છે. આ પુસ્તકનો સૌથી પહેલો પ્રશ્ન હીનિના કાઉન્ટ ડેરીની વાડીમાં થયેલા જન્મ અંગેનો છે. 'ઓન ધ બુક્સ' એમના જીવાતા જતા જીવન અને તબક્કાવાર પ્રગટ થતા કાવ્યસંગ્રહોને હકીકતો અને અર્થઘટનોના આધારે સાંકળીને પ્રશ્નોત્તરી રૂપે સમજવાનો એક માતબર મનોયત્ન છે. 'કોડા' તત્કાલીન તથા પ્રકીર્ણ મુદ્દાઓને આવરી લે છે. પુસ્તકના અંતે શેઇમસ હીનિ લિખિત પુસ્તકો અને તેમના લેવાયેલા ઇન્ટરવ્યૂઝની સૂચિ, અને હીનિ સાથે સંપર્કમાં આવેલાં લેખકો, વિદ્વાનો, કલાકારોની સૂચિ '(બાયોગ્રાફિકલ ગ્લોસરી') અભ્યાસીઓને ઉત્તમ સામગ્રી પૂરી પાડે છે.

આ પુસ્તકના આરંભે 'ઇન્ટ્રોડકશન'માં ઓ'ડ્રિસકોલ જણાવે છે તેમ એમની મૂળ યોજના તો દર અઠવાડિયે કોઈ ચોક્કસ દિવસે હીનિનો ઇન્ટરવ્યૂ લેવાની હતી, પણ મોટા ભાગના ઇન્ટરવ્યૂઝ શેઇમસ હીનિની વિનંતીને માન આપીને લેખિત સ્વરૂપે પત્રવ્યવહાર દ્વારા યોજાયા છે. સાહિત્યિક અને શૈક્ષણિક પ્રવાસો નિમિત્તે અન્ય દેશ-વિદેશમાં વ્યસ્ત રહેતા શેઇમસ હીનિ માટે કદાચ આ રીતે જ એ શક્ય હતું. ઓ'ડ્રિસકોલ યોગ્ય રીતે જ નોંધે છે કે,

Writers are not necessarily articulate simply because language is their stock in trade. If poets spoke poetry, they would not need to write it; if the poems they wrote in the heat of creation attained instant perfection, they would not need to be repeatedly revised, rethought and

rewritten.) '(ઇન્ટ્રોડક્શન',પૃ. x) (ભાષા લેખકોનું વ્યાવસાયિક સાધન હોય છે, પણ એથી જરૂરી નથી કે લેખકો પોતાની વાત સારી રીતે કહી જ શકે. જો કવિઓ કવિતા જેવું બોલી શકતા હોત, તો એમને એ લખવાની જરૂર ન પડત. જો સર્જનપ્રક્રિયાની ઉષ્મામાં તેમણે લખેલાં કાવ્યો પૂર્ણતા સિદ્ધ કરી જ લેતાં હોત તો તે કાવ્યોને ફરીથી બદલવાની, ફરીથી તેમનાં વિશે વિચારવાની અને તેમને ફરીથી લખવાની જરૂર ન પડત.)

છતાં પણ,એ આગળ નોંધે છે તેમ, હીનિના રેડિયો પરના ઇન્ટરવ્યૂઝ અને એમણે જાતે લખેલા પત્રો એમના એ સામર્થ્યની શાખ પૂરે છે કે, at once spontaneous and shapely, playful and profound, beautiful and true. '(ઇન્ટ્રોડક્શન', x). (એમનાં વાક્યો એકીવખતે સ્વયંસ્ફુરિત તથા ઘાટીલાં, રમતિયાળ તથા ગહન, સુંદર તથા સાચકલાં હોય છે) આ પુસ્તકના શીર્ષક, 'Stepping Stones' (પગથિયાં), અંગે સંકેત આપતાં ઓ'ડ્રિસકોલ હીનિના નોબેલ પુરસ્કારના સ્વીકાર સમયે આપેલા વક્તવ્યને ટાંકે છે: a journey into the wideness of language, a journey where each point of arrival–-whether in one's poetry or one's life–-turned out to be a stepping stone rather than a destination. '(ઇન્ટ્રો.' xiii) '(ભાષાની વિપુલતામાં દોરી જતી આ યાત્રા છે, એક એવી યાત્રા જ્યાં કોઈપણ તબક્કે આગમન – કવિતામાં કે જીવનમાં – પડાવને બદલે પગથિયું બની રહે છે.')

ઇતિહાસના સંદર્ભે આયર્લેન્ડની ઇંગ્લેન્ડથી આઝાદ થવાની હિંસક, રક્તરંજિત પ્રક્રિયા છેક ઓગણીસમી સદીથી વીસમી સદીના મધ્ય સુધી લંબાયેલી છે. એક્ટ્સ ઓવ યુનિયન દ્વારા આયર્લેન્ડનું રાજ્ય 1800માં ગ્રેટ બ્રિટન સાથે જોડાયું હતું. આયર્લેન્ડના ઇતિહાસમાં વિવિધ તબક્કાઓ છે: અંગ્રેજોનું આયર્લેન્ડ પરનું નિયંત્રણ(1170-1922),જેમાં 'ઈસ્ટર રાઇઝિંગ' (1916) અને આઇરિશ ફ્રી સ્ટેટના નિર્માણ(1921)જેવી ઐતિહાસિક ઘટનાઓનો સમાવેશ થાય છે. ડોમિનિયન સ્ટેટસ સાથેનું આઇરિશ ફ્રી સ્ટેટ (1922-1948) છેવટે રિપબ્લિક ઓવ આયર્લેન્ડ રૂપે 1948માં સ્થપાય છે. યુનિયનિસ્ટ અને કેથલિક એવું ઉત્તર આયર્લેન્ડ ઇંગ્લેન્ડથી આયર્લેન્ડને છૂટાં પાડવાની તરફેણમાં ન હતું, અને તે રાજકીય તથા ધાર્મિક સંદર્ભે લઘુમતીમાં હતું, જેમાં હીનિનો સમાવેશ થતો હતો. ભાગલાવાદી નેશનાલિસ્ટ પ્રોટેસ્ટંટ

આયર્લૅન્ડ બહુમતીમાં હતું, અને આયર્લૅન્ડની આઝાદી માટે એણે શૌર્ય-બલિદાનની ગાથા સમી લડત પણ આપી, અને આ મુદ્દે હીનિની પ્રતિક્રિયા, એમની પોતાની સામાજિક-રાજકીય પ્રતિબદ્ધતાના સંદર્ભે, અપેક્ષિત હતી. પણ એ નોંધનીય છે કે દાહક-મારક નીવડી શકે એવા આ સામાજિક, રાજકીય ધ્રુવીકરણના વાસ્તવિક સંદર્ભે પણ હીનિ કવિતા માટેની પોતાની પ્રતિબદ્ધતાનો અવકાશ ખોળી શકે છે:

the main thing is that you shared what used to be called an 'anti-partitionist' stance '(મુખ્ય બાબત એ છે કે અમારું વલણ 'પ્રતિવિભાજનવાદી' તરીકે સ્પષ્ટ તરી આવતું હતું,') અનેNow, truth to your feelings, acceptable or not, is one of the things that's not only required in poetry, it's often what drives you to poetry. (66). '(હવે લાગણી અંગેનું સત્ય, જે સ્વીકાર્ય હોય કે અસ્વીકાર્ય, તે જ ફક્ત કવિતા માટે આવશ્યક છે એવું નથી, મોટેભાગે તો એ કવિતા તરફ દોરી જતું હોય છે')

આવા જ મુદ્દે એ અન્ય જવાબમાં કહે છે કે All of us, protestant poets, Catholic poets believed that a good poem was 'a paradigm of good politics,' a site of energy and tension and possibility, a truth-telling arena but not a killing field.' (123). '(અમે પ્રોટેસ્ટંટ કવિઓ, કેથલિક કવિઓ એવું માનતા કે સારું કાવ્ય એ 'સારા રાજકારણનું સંવિધાન' છે, જેમાં ઉર્જા અને તાણ અને શક્યતા માટે અવકાશ છે, એ એક સાચાંબોલું રમતનું મેદાન છે, જીવલેણ યુદ્ધભૂમિ નથી')

હીનિનાં સર્જનાત્મક પ્રક્રિયા વિશેનાં અનુભવજન્ય રસપ્રદ વિધાનો ઇન્ટરવ્યૂઝની એક મોટી ઉપલબ્ધિ છે. આયર્લૅન્ડમાં આવેલાં બોગ્સ (bogs) એ ભીની, કાદવવાળી જમીન છે,જેમાંથી કુદરતી રાસાયણિક પરિસ્થિતિમાં સચવાયેલા સદીઓ પુરાણા માનવ-મૃતદેહો પણ મળી આવે છે. આયર્લૅન્ડની પ્રાકૃતિક અને ઐતિહાસિક ઓળખ સમા આ બોગ્સ વિશેનાં હીનિનાં કાવ્યો એ એમની કવિતાની આગવી ઓળખ છે. આવું પહેલું કાવ્ય 'બોગલેન્ડ' એમના કાવ્યસંગ્રહ 'ડોર ઇનટુ ધ ડાર્ક'ના અંતે મુકાયેલું છે. એ અંગે હીનિ જણાવે છે:

We were actually in London, in my sister-in-law's flat,

and I was putting my right leg into the trousers when I got the first line. I've often speculated, only half in jest, about the relationship between the unimpeded passage of the leg into the open-ended trouser and the free progress of the poem to the 'bottomless' conclusion. (91) '(તે વખતે અમે લંડનમાં હતાં, મારી સિસ્ટર-ઇન-લો ના ફ્લેટમાં, અને જ્યારે હું મારો જમણો પગ પેન્ટ્સમાં નાંખી રહ્યો હતો, ત્યારે મને પહેલી પંક્તિ સ્ફૂરેલી. મારા પગનું સામે છેડે ખુલ્લા એવા પેન્ટ્સમાં બિનરોકટોક જવું અને આ કાવ્યના 'તળિયા વગરના' અંત ભણીના મુક્ત વિકાસ-ની વચ્ચેના સંબંધ વિશે મેં ઘણીવાર, અડધોઅડધ મજાકમાં જ, વિચાર્યું છે.)

શેઇમસ હીનિ સર્જનપ્રક્રિયા જેવી, પારાને આંગળીથી પકડવા જેવી, નાજુક અનુભૂતિને મુખરતા કે ગૂઢતામાં સરી પડ્યા સિવાય સંતુલિત રીતે ભાષામાં બાંધે છે:

'For better or worse, I arrived at the notion that labour wouldn't help. From Catholicism, I acquired the notion of grace; and I do believe that, unless there is a certain unforeseen energy to begin with, you can't proceed. I always believed that whatever had to be written would somehow get itself written... I don't know how to write a poem unless there's something to write a poem with. You can't get started without a first line that goes musically–by which I don't mean melodiously, just that it needs phonetic purchase or rhythmical promise.' (444) '(સારા માટે કે ખરાબ માટે, પણ હું એ ખ્યાલ ધરાવતો થયો છું કે મજૂરી કામ નથી લાગતી. કેથલિસિઝમ પાસેથી મને ગ્રેઇસ (કૃપા)નો ખ્યાલ મળ્યો છે; ને હું માનું જ છું કે જો આરંભે જ કોઈ ચોક્કસ અદૃશ્ય ઊર્જા ન હોય તો કોઈથી આગળ વધી જ ન શકાય. મેં હંમેશા માન્યું છે કે જે કંઈક લખાવા માટે નિર્ધારેલું છે તે કોઈક રીતે પોતાને લખાવી જ લેશે... મને ખબર નથી કે જ્યાં સુધી કશુંક લખવા માટે મળે નહીં ત્યાં સુધી કાવ્ય કેવી રીતે લખાય. જ્યાં સુધી પહેલી પંક્તિ સંગીતમય રીતે સરે નહીં, ત્યાં સુધી કોઈ શરૂઆત કરી

જ ન શકે—-એટલે એ સૂરીલી હોવી જોઈએ એમ હું નથી કહેતો, પણ ફક્ત એટલું કે એક અવાજની જરૂરિયાત છે અથવા લયની આવશ્યકતા છે.')

આ જ વિષયમાં એમને વધુ કહેવા પ્રેરતા અન્ય એક પ્રશ્નના જવાબમાં હીનિ સર્જનપ્રક્રિયાના આરંભ વિશે કહે છે:

Sometimes it begins with a theme, at other times with a form. Generally speaking, my poems come from things remembered, quite often from away back, or things I see that remind me of something else. Sometimes the thing has an aura and an invitation and some kind of blocked significance hanging around it. I'm a great hoarder, of course;...') (445) '(ક્યારેક એ કોઈ મુદ્દા સાથે,ક્યારેક કોઈ સ્વરૂપ સાથે શરૂ થાય છે. સામાન્ય રીતે મારાં કાવ્યો યાદ કરેલી વસ્તુઓમાંથી ઉદ્ભવે છે, ક્યારેક ખૂબ જૂની, અતીતકાલીન; અથવા એવી વસ્તુઓમાંથી જે મને બીજા કશાકનું સ્મરણ કરાવે. કયારેક વસ્તુની ફરતે આભા હોય છે અને એક આમંત્રણ અને કોઈક પ્રકારનો એને વળગેલો પ્રચ્છન્ન અર્થ. હું એક મોટ્ટો સંગ્રહખોર છું, ખરેખર તો;...')

કવિતા દ્વારા પોતાને શું શીખવા મળ્યું છે એ અંગેના પ્રશ્નના જવાબમાં હીનિ કહે છે કે કવિતા એ શીખવે છે કે

That there's such a thing as truth and it can be told—- slant; that subjectivity is not to be theorized away and is worth defending; that poetry itself has virtue, in the first sense of possessing a quality of moral excellence and in the sense also of possessing inherent strength by reason of its sheer made-upness,... (467) '(સત્ય જેવી એક વસ્તુ હોય છે, અને એ કહી શકાય છે, તિર્યક્ રીતે; આત્મલક્ષીતાને સિદ્ધાંતોમાં ઢાળીને વેડફી નાંખવા જેવી નથી, એને બચાવવી જોઈએ; કવિતા પોતે જ સદ્ગુણ ધરાવે છે, પહેલાં તો એ અર્થમાં કે એ નૈતિક પ્રખરતાનો ગુણ ધરાવે છે એટલે,અને એ નકરી સંરચના હોવાના કારણે પોતીકી તાકાત ધરાવે છે તેને લીધે...')

શબ્દની મર્યાદાને હીનિ સ્વીકારે છે. પિતૃત્વ અને કવિ-ત્વ વિશે વાત કરતાં આ

મહાકવિ, રંગદર્શી શબ્દમહિમાને બદલે જીવનના વાસ્તવનું જ માહાત્મ્ય સ્વીકારે છે: ‘પણ જયારે બાળક જન્મે છે, ત્યારે બાળક પર્યાપ્ત કરતાં વધારે હોય છે. ત્યાં લગી કવિતાની પહોંચ તો હોતી જ નથી.’ ‘But when the child is born, the child is more than enough. Poetry’s just not up to it.’ (97) અન્ય એક સ્થળે કવિતા અને જીવન વચ્ચેના અર્થપૂર્ણ અને પોષક સંબંધ વિશેનો, કવિતા માટેનો વિશાળ વાચક વર્ગ ઊભો કરી શકાય કે નહીં તે અંગેનો પ્રશ્ન પૂછાય છે. હીનિ કહે છે: ‘You can say, on the one hand, that poetry is an ad hoc reality: you can log-on, log-off; you don’t need to know very much, just enter where you like, take what you want and go. But it’s also a coherent inner system or order of understanding. So there’s work to be done in creating an audience for poetry understood in that second way, and this, speaking in the largest sense, is the work of education, which takes place first in the schools but continues later on through all kinds of dissemination, institutional and accidental.’ (458) (તમે એક રીતે એવું કહી શકો કે કવિતા હંગામી (ad hoc) વાસ્તવિકતા છે: તમે લોગ-ઓન, લોગ-ઓફ કરી શકો, તમારે કંઈ ખૂબ જાણવાની જરૂર નથી, મન થાય, ત્યાં પ્રવેશો,જે ગમે તો લઈ લો ને ચાલ્યાં જાવ. પણ એ એક સુસંબદ્ધ આંતરિક તંત્ર અથવા સમજણની શ્રેણી પણ છે. કવિતાને આ બીજા અર્થમાં સમજીએ તો એના વાચક વર્ગને ઊભો કરવા કાર્યરત થવું પડે, અને એ, એના સૌથી વિશાળ અર્થમાં, શિક્ષણનું કાર્ય છે, જે પહેલાં શરૂ તો શાળામાં થાય છે, પણ પછી બધા જ પ્રકારના સંસ્થાગત અને આકસ્મિક પ્રસારમાં ચાલુ રહે છે.

આગળ અંતે હીનિ, મેથ્યુ આર્નોલ્ડ અને ટી. એસ. એલિયટની જેમ, વિવેચનનું કાર્ય પણ સૂચવે છે:

‘I suppose in the end there are two kinds of critic who help to create an audience: there’s the appreciator (who says ‘You really must have this, it’s terrific’) and there’s the adjudicator (who says ‘I really wonder if this is worth

having at all.') They are both necessary.' (458) (હું માનું છું કે છેવટે બે પ્રકારના વિવેચકો છે જે આ વર્ગ ઊભો કરવામાં મદદ કરી શકે: 'ભાવક' (જે કહે છે, 'તમારે ખરેખર આ વાંચવું જ રહ્યું, આ જબરજસ્ત છે.') અને બીજાં છે 'ન્યાયિક' (જે કહે છે, 'મને એમ થાય છે કે આ કૃતિ સાચવવા લાયક છે ખરી?') બંનેની જરૂર છે.)

સાંપ્રત સમયમાં જ્યારે માનવવિદ્યાશાખાઓ, ખાસ કરીને ભાષા અને સાહિત્ય, એમનાં અસ્તિત્વની કટોકટીનો સામનો કરી રહ્યાં છે, ત્યારે એના વાચક વર્ગના દઢીકરણ અર્થે કવિતાને માણવાની અને જાણવાની પ્રક્રિયાને શિક્ષણવ્યવસ્થામાં સ્થાન મળે એની તાતી અનિવાર્યતા વર્તાઈ રહી છે. આયર્લૅન્ડના રાજકારણની ઇતિહાસજન્ય હિંસા અને આત્યંતિકતાને પણ, કવિતાના જોરે, નહીં ગાંઠનારા આ મહાકવિની વાત ન માનવાને કોઈ દેખીતું કારણ નથી.

(નોંધ: બધાં જ અંગ્રેજી અવતરણોનો ગુજરાતીમાં અનુવાદ મારો છે. – રા.)

*

રાકેશ દેસાઈ

અંગ્રેજીના અધ્યાપક,

વીર નર્મદ દક્ષિણ ગુજરાત યુનિવર્સિટી, સુરત.

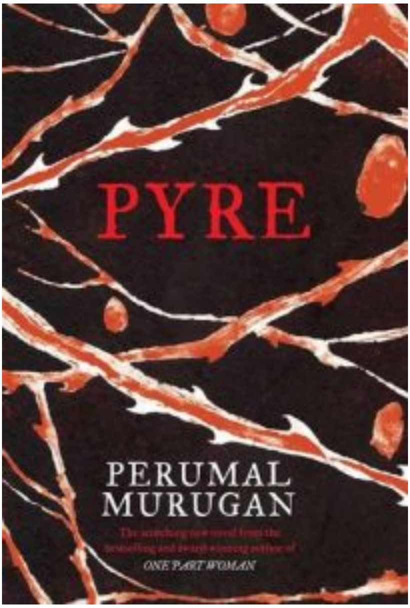
સુરત.

desairn@gmail.com

93258 85564

*

પ્રેમ અને ધિક્કારની જલદ કથા – હિમાંશી શેલત



Pookkuzhi – Perumal Murugan. Nagercoil, 2013

Pyre – Tr. Aniruddh Vasudevan. Hamish Hamilton Penguin India, 2016

સમકાલીન ભારતીય સાહિત્યસર્જકોમાં પેરુમલ મુરુગનનું સ્થાન મહત્ત્વનું છે. તમિલ ભાષાના આ લેખક એમના કથાસાહિત્ય અને ભાષાસંશોધન માટે જાણીતા છે. એમની નવલકથા 'માધોરુબાગાન' (અંગ્રેજી અનુવાદ 'One Part Woman') અકારણ વિવાદમાં સપડાઈ હતી પરંતુ એમની સર્જકતાનો પરિચય તમિલનાડુની બહાર પણ મળ્યો એનું નિમિત્ત આ નવલકથાનો અનુવાદ.

પોતાના પ્રદેશનાં ઇતિહાસ, ભૂગોળ, ભાષા અને પરંપરાઓ પરત્વે અત્યંત સંવેદનશીલ એવા પેરુમલ મુરુગન એમની સશક્ત કથનશૈલીથી ભાવકચિત્તને જકડી રાખે છે. 2015માં એમને સમન્વય ભાષાસન્માન પ્રાપ્ત થયું છે.

છેલ્લાં બે વર્ષથી પેરુમલ મુરુગન સાહિત્યિક અને રાજકીય વિવાદના કેન્દ્રમાં રહ્યા છે. એમની નવલકથાનો અંગ્રેજી અનુવાદ 'One Part woman' બહાર પડ્યા બાદ આ વિવાદ એ હદે વકરેલો કે પેરુમલે એક અસાધારણ જાહેરાત કરી, પોતાના લેખક તરીકે થયેલા અવસાનની. રૂઢિચુસ્ત, આક્રમક સંસ્કૃતિરક્ષકોની કનડગતથી ત્રસ્ત લેખકને એ સમયે આટલો જ ઉપાય જડેલો. સદ્‌ભાગ્યે કેટલાંક જૂથો એમની પડખે હતાં અને કોર્ટની દરમિયાનગીરીથી આ પ્રકરણનો સુખદ અંત આવ્યો. લખવું એ જ લેખકનું કામ, અને સમાજનું હિત એ લખે એમાં, કોર્ટનો સાફ ચુકાદો. ઉપર ઉલ્લેખેલી નવલકથાનું મધ્યબિંદુ વર્ષો જૂની મંદિરની એક ખાસ પરંપરા છે પણ એમની નવલકથા 'પુક્કુઝહી' તો એકવીસમી સદીમાંયે ચાલુ રહેલા જ્ઞાતિભેદનાં ધિક્કાર અને વેરઝેરની મર્મભેદક વાત આલેખે છે. આમ તો કથાનો સમય કદાચ 1960-65નો હોવા સંભવ છે. કારણ કે દેશમાં નવા નવા આવેલા ટ્રાન્ઝીસ્ટરનો અહીં ઉલ્લેખ છે, છતાં આજે 2016માંયે પસંદગીનાં લગ્ન, ખાસ તો ગામડાંઓમાં, સહેલાઈથી નથી થતાં. પોલીસ દફતરે નોંધાયેલી, અને નહીં નોંધાયેલી ઓનરકીલિંગની ઘટનાઓ ચોંકાવી મૂકે એટલી હોય છે.

પેરુમલ તમિલનાડુના ગ્રામસમાજને ખૂબ નજીકથી જાણે છે. અહીં કોઈ ગોકુલગ્રામ શોધવાનું નથી. આ પ્રદેશનાં નાનકડાં ગામો થોલુર કે કાટ્ટુપટ્ટી કે વિરીચીપાલાયમને આદર્શ ગ્રામસમાજ સાથે કોઈ સંબંધ નથી. જ્ઞાતિપ્રથા અહીં ચુસ્તપણે પળાય છે, પ્રેમ

અને લગ્ન માટે ન્યાતની બહાર જવું કે ઊંચનીચના તફાવતનો અનાદર કરવો એટલે મોતના સોદા.

'પુક્કુઝહી'નો અંગ્રેજી અનુવાદ Pyre મૂળની બોલીનો યથાતથ અનુવાદ કરી શક્યો નથી એમ તો અનુવાદક પોતે જ નોંધે છે. નવલકથાની લાક્ષણિક ભાષા અનુવાદક્ષમતાને પડકારે છે. આમ છતાં એક સશક્ત નવલકથા આ અનુવાદ થકી વાંચવા મળી તે માટે અનુવાદકને અભિનંદન ઘટે.

સમાજ દ્વારા આચરવામાં આવતી હિંસા સામે ટકી રહેવા મથતો પ્રેમ આ નવલકથાનું કેન્દ્ર છે. કુમારેસન વિધવા માનું એકમાત્ર સંતાન છે. સ્થિર આવકની શોધમાં એ પોતાનું નાનું અને પછાત ગામ છોડીને સહેજ મોટા ગામમાં જાય છે. કામ તો છે સોડાની દુકાનમાં બાટલીઓ ભરવાનું, ખાધાખર્ચી ઉપરાંત મહિને ત્રણસો રૂપિયા હાથમાં આવે છે. કુમારેસન કામ શીખતો જાય છે, અને અહીં જ એને સરોજા મળે છે. પરિચય પ્રેમમાં પલટાય છે, અને કુમારેસન એની સાથે લગ્ન કરીને મા પાસે પાછો આવે છે.

નવલકથાનો આરંભ આ બિંદુથી થાય છે. યુગલ ગામમાં પ્રવેશી રહ્યું છે. બસ કંઈ ઠેઠ ગામને દરવાજે નથી આવતી. સરોજા અને કુમારેસનને ચાલવાનું છે, તડા પડેલી ઉષર ભૂમિ, ગરમ હવા, રસ્તે આવતું સ્મશાન, અને કાંટાળી ઝાડીઓ સરોજાને ડરાવે છે. અહીં કુમારેસન સિવાય એનું કોઈ નથી. એની મા તથા ગામના લોકો એને આવકારશે કે નકારશે એ અંગે તો કુમારેસન પણ સાશંક છે. સરોજા પરન્યાતની છે એ તો ખરું જ,વધારામાં એ નીચા કુળની છે એ હકીકતની જાણ થવા દેવાની નથી. શરૂઆતમાં કદાચ થોડો વિરોધ થશે પણ છેવટે બધું થાળે પડી જશે એવી કુમારેસનની ધારણા છે. દુર્ભાગ્યે એવું નથી થતું. પરગામથી ત્યાંની છોકરી પરણીને લાવતો નહીં, એ માની સ્પષ્ટ સૂચના હતી. કુમારેસને પોતાનું ધાર્યું કર્યું છે,અને મનગમતી પત્ની મેળવી છે એટલે પરિસ્થિતિ તરત ને તરત સાનુકૂળ થવાની નથી એટલો ખ્યાલ એને ખરો, છતાં સરોજા માટે પોતાની માને અને પરિણામે તમામ સગાંવહાલાંઓને, આટલો અણગમો હશે એ એની કલ્પનાબહારનું છે.

અજાણ્યો પ્રદેશ,અજાણ્યા લોકો, ક્રોધ, કડવાશ અને તિરસ્કાર – સઘળું સરોજા માટે અસહ્ય બને છે. પોતે જે છોડી આવી છે એ ઘર, બાપ અને ભાઈ, ત્યાંની સ્વતંત્રતા અને હૂંફનું સ્મરણ એને અજંપ બનાવે છે. કુમારેસનની મા મારાયી-ની સંકુચિત મનોદશાનાં મૂળ પારખી શકતા સર્જક એને ભડક રંગોથી ભૂંડી આલેખતા નથી બલ્કે એના પરત્વે

ભાવકને સહાનુભૂતિ જન્મે એવું એનું ચિત્ર છે. નાની વયે,જીવનનિર્વાહના સાધન વિના, આ વિધવાએ અપાર કષ્ટમાં કુમારેસનને મોટો કર્યો છે. એની દુનિયા આરંભથી જ અત્યંત સાંકડી રહી છે અને કુમારેસન એનું સર્વસ્વ છે. સાથીસંગી વગરની એ પોતાનાં પાળેલાં બકરાં સાથે વાતો કરે છે, તનતોડ મહેનત કરે છે, ખેંચમાં જીવે છે. ન્યાતના એકાદ પરિચિત કુટુંબની કન્યા ઘરમાં વહુ તરીકે આવે તો એનું જીવન બદલાઈ જશે એવા સપનામાં રાચતી મારાયી કુમારેસને એને આપેલો આઘાત વેઠી નથી શકતી. પોતાના લોહીનો આવો વિશ્વાસઘાત એને ઉગ્ર અને આક્રમક બનાવી મૂકે છે, અને પુત્ર તરફ કઠોર થતાં એને ફાવતું નથી તેથી એ કઠોરતા સરોજા પર ઠલવાય છે.

મારાયીનો કકળાટ ઉગ્ર બનીને, સરોજાને જે કોઈ જોવા આવે તેની સામે ઠલવાતો રહે છે.

> 'Look at him!... He has brought a girl who cannot even withstand the Sun, who faints. What kind of work will she do? Of what use is a girl who does not have the strength to fetch two pots of water? How did he become such an idiot?' (p. 23)
>
> [જુઓ તો ખરાં આને!... જેનાથી તડકોયે ખમાતો નથી એવીને પરણી લાવ્યો છે, તાપમાં બેભાન થઈ જાય છે એ તો,તે વળી કામ શું કરવાની? બે ઘડા પાણી લાવવાનીયે તાકાત નથી તે વળી બીજી શી ધાડ મારવાની! સમજાતું નથી આ છોકરો આવો મૂરખ ક્યાંથી પાક્યો!]

મારાયી અને સરોજા – બંનેના ભાગમાં એકલતા અને હતાશા છે. એ સાથે, ગામમાં આવ્યા પછી કુમારેસનને કમાણી માટે બેવડો શ્રમ કરવો પડે છે,વહેલી સવારે ઘર બહાર નીકળી જતા પતિ પાસે પત્નીને આપવા જેટલો સમય નથી. સરોજાને મારાયી તો વેગળી જ રાખે છે, આસપાસની સ્ત્રીઓ સરોજાને પારકી ગણે છે, એનાં કુળ અને ન્યાત વિશે અનેક અનુમાનો કરતી રહે છે. અહીં સમાજ આખો ખલપાત્રની જગ્યા લે છે. એ વિકરાળ છે, પ્રપંચમાં કાબેલ છે, અને જેને દાઢમાં લે છે એને છોડતો નથી.

પોતાની માનો સરોજા સાથેનો વહેવાર જોઈને ખિન્ન થયેલો કુમારેસન એનાં દૂરનાં કુટુંબીજનો તરફ વળે છે. એ સહુ તો કુમારેસને મહાઅપરાધ આચર્યો હોય એમ એનું અપમાન કરે છે, અને એને રીતસર તગેડી મૂકે છે. લગભગ આખા સમાજમાં કાનાફૂસી

ચાલે છે કે સરોજા નીચા કુળની છે, અને એ દેખાવડી હોવાથી કુમારેસન એને પરણી લાવ્યો છે.

*

કાળમીંઢ ખડકો અને વેરવિખેર ઝાડીઓ વચ્ચે કુમારેસનનું ઘર છે. સાસુ બકરાં લઈને વગડામાં ચાલી જાય ત્યારે એકલી પડેલી સરોજાને મળવા ક્વચિત કોઈક અજાણ્યું આવી ચડે છે. આવી જ રીતે આવેલી એક વૃદ્ધા સરોજાને અચાનક પૂછે છે કે એનાં લગ્નની નોંધણી થઈ છે કે કેમ, નકારમાં ડોક હલાવતી સરોજાને પેલી વૃદ્ધા ચેતવે છે. નોંધ્યા વગરનાં લગ્ન કાયદેસર ન કહેવાય, મારી નાખે તો કોઈ ફરિયાદ નહીં ટકે. હાજરી નોંધાયેલી ન હોય તો ગેરહાજરી કોણ ગણશે?

ડરામણા ભાવિનું સૂચન કરતી આ કાળવાણી પછી સરોજા સતત ભયમાં જીવે છે. કશુંક ભયાનક બનવાનું છે એવી દહેશત કથાસૂત્રમાં એ રીતે વણાય છે કે સ્પષ્ટપણે એ પામી ન શકાય તોયે એનો ઓથાર અનુભવી શકાય. નવલકથાના આરંભથી જ મૃત્યુના સંકેતો મળતા રહે છે. કુમારેસન અને સરોજા સ્મશાન વળોટીને ગામ તરફ જાય છે, સખત તાપમાં કાદવિયા પાણીના રેલા લોહીનો રંગ ધારણ કરે છે. સરોજા પહેલીવાર કુમારેસન પાસે આવે છે અને બંનેનો પરિચય થાય છે એનું નિમિત્ત દીવાસળી છે. મરી ગયેલાં ઝાડ, સુકારો લાગ્યો હોય તેવો પાક, ચોમેર ઉજ્જડ ભોંય દયામાયા અને હેતપ્રીતના અભાવને ઉપસાવી આપે છે. નાની નાની અને સામાન્ય જણાતી તમામ ઘટનાઓનો પ્રવાહ એક નિશ્ચિત બિંદુ તરફ ધસી રહ્યો છે પણ ભાવકને શું બનશે એનો અણસાર આવતો નથી.

*

આ ઘટનાપ્રવાહના વેગ માટે સર્જકનાં સાંકેતિક અને ચુસ્ત વર્ણનો ઉપકારક છે. ગામમાં પહેલીવાર પગ મૂકતી સરોજા ગરમ હવાથી ત્રાસી છે, અને પાદરનો ઘટાદાર લીમડો એને ખેંચે છે. એ અને કુમારેસન છાંયડે બેસે છે. સામે ફેલાયેલી ઝાડીઓ વચ્ચેના મેદાન તરફ હાથ લંબાવી એ કહે છે; 'આ આપણા ગામનું મસાણ...' ઘટા નીચે ટાઢક અનુભવતી સરોજા સફાળી ઊભી થઈ જાય છે, કશોક અજ્ઞાત ભય એને અસ્વસ્થ બનાવી દે છે.

'Fearfully she looked at the cremation ground. It lay beyond the neem tree, a vast outgrowth of bushes

and huge trees that rose to the sky. There was no sign of anyone being buried or cremated there. The place hid all sorts of secrets within itself while displaying a modest appearance to the world. Saroja turned away, but something from behind her kept its gaze on her. She wanted to leave the place so on.'

(એણે ભયભીત બની સ્મશાન ભણી જોયું – લીમડાના ઝાડની આગળ પથરાયેલું. ઠેર ઠેર ગીચ ઝાડીઝાંખરાં અને આકાશને અડવા મથતાં ઘેઘૂર ઝાડ, સ્મશાનમાં કોઈને બાળ્યાં હોય કે દાટ્યાં હોય એવી એકેય નિશાની નહીં. બહારથી તો સાવ સામાન્ય મેદાન દેખાતું સ્મશાન કેટકેટલાં રહસ્યો પોતાની ભીતર ધરબી બેઠેલું. સરોજાએ પીઠ તો ફેરવી છતાં પાછળથી એને કોઈક ધારીધારીને જોતું હતું. એને ત્યાંથી નાસી છૂટવાનો રઘવાટ થયો.)

*

કુમારેસન રાબેતા મુજબ એની સાયકલ લઈને કામે જાય છે, સરોજાને ઠીક નથી. આગલા દિવસે થયેલી મરાયી અને કુમારેસન વચ્ચેની બોલાચાલીથી સરોજા મનથી અને પછી શરીરથી ભાંગી પડી છે. એના પેટે બળવો પોકાર્યો છે, અને અંધારામાં એને હાજત માટે બહાર જવું પડે છે. ઘરથી દૂર, ઝાડીઓ વચ્ચે એક ખાડો છે અને આ જગ્યા શોધ્યા પછી એણે ત્યાં જ જવાની ટેવ પાડી છે. બંને હાથે અંધકારને ખસેડતી, કાન પાસે ગણગણતાં જીવજંતુ તરફ દુર્લક્ષ સેવી એ ખાડા સુધી પહોંચે છે.

મારાયી કોઈ સાથે વાત કરી રહી છે. પુરુષ-અવાજ છે. કોનો છે એ કળાતું નથી. કોઈ કામ પતાવી દેવાનું છે. આખું ગામ અને સરપંચ આપણી પડખે છે એટલે પછીનું બધું એ સંભાળી લેશે એવો સધિયારો પેલો અજાણ્યો અવાજ આપે છે. સરોજાની અંતિમ ક્ષણોમાં એને લાગે છે કે કશું ભયાનક બનવાનું નથી. એ તો કુમારેસનની વાટ જોઈ રહી છે, સહેજ ઝોકું આવી ગયું એટલું જ. સૂકું ઘાસ અને સાંઠીકડા સળગાવ્યા છે પેલા અજાણ્યાઓએ. ભડભડતી અને લબકારા લેતી જ્વાળાઓથી ઘેરાયેલી સરોજા પરસેવે રેબઝેબ છે. આ દુઃસ્વપ્ન હમણાં પૂરું થશે, બસ, બહુ લાંબું ચાલ્યું. જાગવું તો છે પણ આંખો બંધ જ રહે છે. એટલે સપનું જ ભલે લંબાતું. ગરમાવો તો સારો. આગમાં તૂટતી

અને તડતડતી સૂકી ડાળખીઓના અવાજ સાથે કુમારેસનની સાયકલનો અવાજ ભળી જાય છે. સરોજાનો અંત કે માત્ર કથાનો?

જબરદસ્ત તાણ અનુભવતો ભાવક અંત સુધી આવતાં સ્તબ્ધ અને ક્ષુબ્ધ છે. સરોજા અને કુમારેસન શેની કિંમત ચૂકવી રહ્યાં છે? એમનો પ્રેમ સમાજને કેમ અસ્વીકાર્ય છે? સરોજાનો પેલા અજાણ્યા સ્થળમાં પ્રવેશ એટલે ચિતામાં પ્રવેશ, પ્રેમાગ્નિ જેવો જ પ્રબળ આ દ્વેષાગ્નિ. જીવલેણ અને બાળીને રાખ કરતો. સમાજના ક્રૂર અને સંકુચિત માનસનો જેને પરિચય હોય એ જ સર્જક તીવ્ર રાગની અને એટલા જ તીવ્ર ધિક્કારની કથા આમ આલેખી શકે.

પેરુમલ મુરુગનનો સર્જક-અવાજ વિલક્ષણ છે, પાત્રો, સંવાદો, વિગતો, પાર્શ્વભૂ – સઘળું સંપૂર્ણ, સશક્ત અને તીવ્રતાથી રસાયેલું. ભારતીય ગ્રામીણ સમાજનું એક સાવ અલગ અને ભયાવહ રૂપ અહીં યથાતથ પ્રગટ થાય છે.

*

હિમાંશી શેલત

વાર્તાકાર, સંપાદક.

અંગ્રેજીનાં પૂર્વ-અધ્યાપક, સુરત.

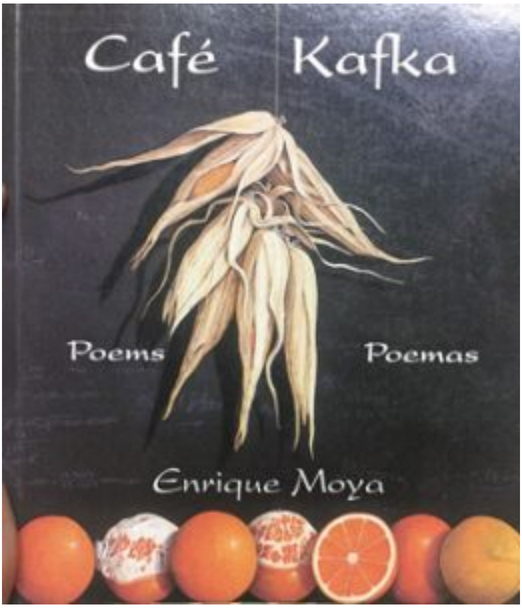
અબ્રામા, વલસાડ.

hishelat@gmail.com

93758 24957

*

એક અનોખો કાવ્યસંગ્રહ – કમલ વોરા



Cafe Kafka – Enrique Moya.

Labyrinth, Vienna Austria, 2005

સ્પેનિશ ભાષામાં લખતા વીયેના(ઓસ્ટ્રિયા)સ્થિત કવિ એનરિકી મોયા (જ. 1958)નો કાવ્યમંત્ર છેઃ

Everything is poetry and poetry is everything.

કવિeverythingસંજ્ઞા પ્રયોજે છે ત્યારે વાક્યના બન્ને છેડે એના શબ્દાર્થ તળેની બૃહદ્ અર્થવ્યાપકતા એમને અભિપ્રેત છે એવું આ સંગ્રહનાં કાવ્યોમાંથી પસાર થનારને ઊડીને આંખે વળગશે. એમનાં કાવ્યો વાંચ્યા અગાઉ આપણે આ ઉક્તિનું એવું ઉપલકિયું અર્થઘટન કરવા પ્રેરાઈ શકીએ કે અહીં મનુષ્ય-જીવન અને કવિ-સર્જન એકમેકમાં ઓતપ્રોત હશે; પણ અહીં તો સર્જન સર્વસ્વ અને જીવન પ્રચ્છન્ન છે અથવા તો આપણું કે આપણી આસપાસનું હોય તેવું જીવન તો નહીંવત જ છે. છતાં આ કાવ્યોમાં પ્રગટ થતી સંવેદના જીવનની વેદના જેટલી જ સાચી અને નક્કર છે. અરીસાની ચળકતી બાજુમાં હોય તે આ કવિ આપણને નથી દેખાડતા પણ પાછળની તરફ, ઊખડતા સિંદૂર વચ્ચે ઝિલાતાં, કદરૂપાં અને વિચિત્ર થયેલાં બંબિ આપણા માટે ચિત્રિત કરે છે. સ્વાભાવિક છે કે આપણી કવિતા-પરંપરામાં ભારોભાર વર્તાતું રોમેન્ટિસીઝમનું (ઊમિર્લતાનું) આ કાવ્યોમાં સ્થાન નથી. આ કવિની માન્યતા છે કે અંગત લાગણીઓનું નિરૂપણ કે રૂપાંતર કવિતા માટે યોગ્ય નથી. એ અન્ય વસ્તુ કે વ્યક્તિની કલ્પના કરીને કાવ્ય લખે છે, અન્યતાની કવિતા કરે છે અને છતાં આપણને આ રચનાઓ સ્પર્શી જાય છે એટલું જ નહીં પરંતુ એક તદ્દન નોખા અને અજાણ્યા અનુભવમાં ઝબકોળે પણ છે. કવિતા તો હૃદયથી જ લખાય એવી આપણી સામાન્ય માન્યતાને તીવ્ર બુદ્ધિપૂર્વક લખાયેલી આ કવિતાઓ પડકારે છે અને પરિણામ રૂપે આપણને અન-અનુભૂત તોષ આપે છે. ક્યારેક તો એમ લાગે કે આ કવિ પ્રતિ-કવિતા(anti-poetry) લખી રહ્યા છે પણ કવિતામાં ઊંડે ગતિ હોય તે જ આવી પ્રતિ-કવિતા લખી શકે. આ કવિતાઓ દ્વારા જે કાવ્યવિશ્વની રચના થાય છે તે ભાવક માટે રોચક અને રોમાંચક નીવડે છે. અલબત્ત યુરોપની કવિતાને સંદર્ભે આપણે આ પ્રકારની કવિતાથી સાવ અપરિચિત તો નથી જ; પણ આ કવિ-નજરની તીવ્ર વેધકતા નોંધનીય છે. બોર્હેસ, ગુલેવિક, વાસ્કો પોપા કે હોલુબની કવિતાના ગોત્રના આ કવિ છે. એ પ્રકારની કવિતાના ચાહકો કે અ-પૂર્વ કાવ્યાનુભવની ઝંખના કરતા સાહસિક ભાવકો માટે કાફે કાફકા આનંદદાયી નીવડશે એવી આગોતરી ખાતરી આપી શકાય એમ છે. Everything is poetryનો મારો અર્થ એ છે કે કવિતા થવાની શક્યતા નહિવત્ લાગતી હોય તેવાં વિષયો, પાત્રો અને પરિસ્થિતિની આ કવિ કવિતા કરે છે, poetry is everythingનો અર્થ હું એ કરું કે એમની સર્જકતા કોઈ પણ જોખમ ખેડવામાં પાછી પડે એમ નથી. સરળ ભાસતી આ

કવિતાઓ શબ્દાર્થો અને નિરૂપાયેલા પદાર્થોની સામાન્યતા વટાવી જઈને કોઈ વ્યાપક મહત્ત્વ તરફ સંકેત કરે છે અને તેમાં જ એની સાર્થકતા રહેલી છે.

*

આપણે ત્યાં બુધસભા, કવિલોક, શબ્દલોક કે હેવમોરમાં કવિઓ મળતા તેમ વીયેનામાં કાફે કાફકા નામના એક કોફીહાઉસમાં કેટલાક કવિઓ દર મહિનાના પહેલા શુક્રવારે નિયમિત મળતા અને એકમેકની કવિતાઓ વાંચતા-સાંભળતા. કવિ મોયાએ 2002થી 2005દરમ્યાન ત્યાં વાંચેલાં કાવ્યોના સંગ્રહનું નામકરણ એ કોફીહાઉસના નામે કર્યું છે. 27કાવ્યોના આ સંગ્રહમાં મૂળ સ્પેનિશ ભાષામાં લખાયેલાં કાવ્યો, અંગ્રેજી અનુવાદ સાથે સામસામેનાં પૃષ્ઠો પર પ્રકાશિત કરવામાં આવ્યાં છે. 2009માં દુબઈ ઇન્ટરનેશનલ પોએટ્રી ફેસ્ટીવલમાં સહભાગી થવાની મને તક મળી હતી. એ સાત દિવસના કવિતાના મહોત્સવમાં વિશ્વભરમાંથી સોથી અધિક કવિઓ એકઠા મળ્યા હતા. મને એ સત્ર બરાબર યાદ છે જ્યારે વીસ-પચીસ શ્રોતાઓની હાજરીમાં આ કવિ સ્પેનીશમાં કાવ્યો વાંચતા હતા અને પાછળ પડદા પર એનો અંગ્રજી અનુવાદ રજૂ થતો હતો. એમની Tea Pot કવિતાએ તરત જ ધ્યાન આકર્ષેલું. જરા સરખીય નાટ્યાત્મકતા વિના સ્વસ્થ, ધીમા અવાજમાં ન સમજાતી ભાષામાં કવિ વાંચતા હતા પણ પડદા પરના શબ્દો તત્ક્ષણ વાચકનું ધ્યાન સંકોરીને એમની તરફ આકર્ષી રહ્યા હતા. અમે પછી મળ્યા અને મિત્રો બની ગયા. 2010માં અન્ય યુરોપીયન કવિઓ સાથે એમને મુંબઈમાં નિમંત્રીને અમે બે દિવસીય કવિ-સંમેલન પણ ગોઠવેલાં. આ મિતભાષી કવિ, વાર્તાકાર, નિબંધકાર, અનુવાદક, સંગીત અને સાહિત્યના સમીક્ષક અને કટારલેખક પણ છે.

*

હવે આપણે કાફે કાફકાનાં કાવ્યો અને એમાંના કવિકર્મ ભણી વળીએ. Pocket Poem Strictly for Personal Use નામના કાવ્યમાં કવિ કહે છે:

When the poem gains something
the poet loses something of himself
When the poet gains something
the poem loses all of itself
I read in Dostoyevsky

“People with new ideas,
people with the faintest capacity
for saying something new, are extremely
few in number,
extraorninarily few, in fact.”

In poetry there is a lot of crime without punishment. (પૃ. 33)

(જ્યારે કવિતા કશુંક મેળવે છે/કવિ પોતાનું કંઈક ગુમાવે છે;/જ્યારે કવિ કંઈક મેળવે છે/કવિતા પોતાનું સર્વસ્વ ગુમાવે છે

મેં દોસ્તોયવસ્કીને વાંચ્યો છે

નવા વિચારવાળા લોકો,/કશુંક નવું કહેવા માટે જરાક અમથી ગુંજાશ ધરાવતા લોકો, ખૂબ જ ઓછા હોય છે/ખરું કહો તો આશ્ચર્યકારક ઓછા. કવિતામાં સજા વિનાના ઘણા બધા ગુના હોય છે.)

આ કાવ્યમાં કવિનું કવિ તરીકેનું અસ્તિત્વ, કવિનો અને કવિના શબ્દનો ભૂતકાળ તેમ જ ભાવિ આ સઘળું આગળ-પાછળ કરીને એવી ગૂંથણી થાય છે કે કવિના અને શબ્દના હોવાની યથાર્થતાનાં ચકાકાર વિધાનો કવિને કોઈ નિષ્કર્ષ પર પહોંચવા નથી દેતાં. કવિ જાણે છે કે કવિતા ટકે છે અને નહીં કે કવિ. અને તે છતાં પૃથ્વી પરથી પસાર થતાં થતાં એ ભાષા-સંયોજના કરવામાં સમય વ્યતીત કરે છે. કહે છે:

Although the poem transforms us
it does not eliminate sorrow
Our pain beats indifferently
no matter how brilliant our words (પૃ. 33)

(કવિતા આપણને બદલે તો છે /છતાં દુ:ખ દૂર નથી કરી શકતી/આપણા શબ્દો તેજસ્વી હોય તો પણ/આપણી પીડા ઉદાસીનપણે ધબકે છે

મોયા આ કાવ્યને અંતે કહે છે:

Don’t believe in poets
they are too much poets and not sufficiently human
I only believe in certain poems

because they are human (પૃ. 35)

(કવિઓમાં વિશ્વાસ ન ધરાવો/કારણ એ વધુ પડતા કવિઓ છે અને પૂરતા મનુષ્યો નથી/હું અમુક કવિતાઓમાં જ વિશ્વાસ ધરાવું છું/કારણ કે એ માનવીય હોય છે

અગાઉ નોંધ્યું કે સરળ ભાસતી કવિતા કશુંક જુદું અને વિશેષ તાકે છે તેનો આ પંક્તિઓ શું પુરાવો નથી?

સમય/કાળ પર તો કેટકેટલા કવિઓએ કાવ્યો લખ્યાં હશે! Time and I કાવ્યમાં આ કવિ સમય એક વ્યક્તિ હોય એવી કલ્પના કરે છે. બન્ને જૂના મિત્રો છે, શતરંજ કે પાસાની રમત રમવા માટે પ્રત્યેક વર્ષાન્તે મળતા હોય છે, સિગારેટ પીતા હોય છે અને કલ્પનાનો દોર લંબાવતાં લખે છે કે બન્નેની સિગારેટના ધુમાડા એકમેક સાથે શાંતિપૂર્વક સ્પર્ધા કરે છે! સ્મૃતિ બન્ને પર ઘેરાં નિશાન મૂકે છે, જાણે મનુષ્ય અને કાળ એકમેકથી અભિન્ન હોય! બન્ને એ વાતે સહમત છે કે એકમેકને કચડી નાખતી જીત કરતાં પરસ્પરની હાર બહેતર છે. એ તત્પરતા સાથે આ મિત્રો છેલ્લી મુલાકાત સુધી ટકી જવા બાબત એક પણ હરફ ઉચ્ચારવાનું ટાળી છૂટા પડે છે.

Year by year we are preserved for the last game
about which neither one of us
dares to speak (પૃ. 141)

(વરસોનાં વરસ અમે છેલ્લી રમત માટે ઊગરી જઈએ છીએ/જે બાબત અમારા બન્નેમાંથી એકેય/હરફ કાઢવાની હિંમત નથી કરતું)

આ સંગ્રહનું એવું જ એક મહત્ત્વનું કાવ્ય છે Casablanca. કાસાબ્લાન્કા ઓસ્ટ્રિયાની એક સિગારેટ છે. અહીં આમ તો કવિ સિગારેટની અને એને પીનારની અર્થાત્ કોઈ પણ વ્યસનની ગુલામીની વાત કરે છે પરંતુ આ કાવ્યનો ઉપાડ જુઓ:

Above the nicotine-stained sheets
I dream that I am a man and a cigarette
at the same time
I hold a cigarette
betweem my index finger and thumb
and the cigarette that is myself
is slowly burning up (પૃ. 17)

(તમાકુના ડાઘાવાળી ચાદર પર સૂતો હું/સપનું જોઉં છું કે /હું એકીસાથે મનુષ્ય અને એક સિગારેટ છું.

મેં મારી પહેલી આંગળી અને અંગૂઠાની વચ્ચે/એક સિગારેટ પકડી છે/અને સિગારેટ જે ખરેખર તો હું છું/ધીમે ધીમે બળી રહી છે

આ કાવ્યમાં કાવ્યનાયક સિગારેટનું અને સિગારેટ કાવ્યનાયકનું સપનું જુએ છે. બન્ને બળી રહ્યાં છે, ધુમાડો થઈ વીખરાઈ રહ્યાં છે એટલે કોણ કોની નકલ કરી રહ્યું છે તેની સમજણ નથી. કવિ રમૂજ કરવાનું ચૂકતા નથી:

Since a man can perfectly well imitate
the short life of a cigarette,
but no cigarette can speak German (પૃ. 17)

(કારણ કે મનુષ્ય સિગારેટની ટૂંકી જિંદગીની/હૂબહૂ નકલ કરી શકે/પણ કોઈ સિગારેટ જર્મન બોલી ન શકે.)

મનુષ્યનું સિગારેટને કારણે કે સિગારેટ વિનાના કારણે સિગારેટની જેમ સળગીને ધુમાડાની જેમ સંપૂર્ણપણે અદશ્ય થઈ જવું અને અદશ્ય થઈ જવા અગાઉ ટચુકડી આત્મ-કથા કહેતા જવું એ નાશવંતતાની પડછેની જરાક અમથી સાર્થકતા છે. મને અહીં છરો ભોંકાવા છતાં રક્તસ્રાવ ન થવાનો અનુભવ થાય છે.

પિતાવિષયક કાવ્યો તો કેટકેટલા કવિઓએ લખ્યાં છે, લખે છે. Nature Morte કાવ્યમાં, મોર્ગમાંથી પિતાનું શવ લેવા આવેલા કાવ્યનાયકનું સંવેદન છે. મોર્ગના ઠંડાગાર વાતાવરણમાં ઠંડીગાર પંક્તિઓમાં આ કાવ્ય વેદનાને અત્યંત સંયમથી અભિવ્યક્ત કરે છે. કહીએ કે વેદનાને ગેરહાજર રાખીને એની ધાર તીક્ષ્ણ કરે છે. અંગત લાગણીઓથી અલિપ્ત રહીને સંવેદનાનું અનપેક્ષિત અને અપરિચિત આલેખન જરાય બોલકું થયા વિના ભાવકને ઊંડે સુધી કોરી ખાય છે.

The doctor asks what to do
with the dead man’s watch and glasses
His eyeless glasses
shine like crystal stars
His wristless watch
tells time perfectly (પૃ. 49)

(ડોક્ટર પૂછે છે કે/મૃત વ્યક્તિનાં ઘડિયાળ અને ચશ્માંનું એણે શું કરવું/આંખો વિનાનાં એમનાં ચશ્માં/સ્ફટિક જેવા તારાઓ થઈને ચળકે છે/કાંડા વિનાની એમની ઘડિયાળ પાકો સમય બતાવે છે.)

મીંચાઈ ગયેલી આંખો પણ ટકી ગયેલાં ચશ્માં અને હોવા-ન હોવા પછીય સાચો સમય દેખાડતી ઘડિયાળ અહીં તીવ્ર વેદનાની સંયત અભિવ્યક્તિ બની રહે છે. સામાન્ય ભાસતું ચિત્ર પીડાદાયક કરુણને દર્શાવે છે!

Personal Memoir of Poverty કાવ્ય, આ સંગ્રહનાં અન્ય કાવ્યોમાં ન દેખાતી અનુઆધુનિકતા સાથે કદાચ અનુસંધાન કરે છે. કાવ્યમાં કવિ એક નાનકડી વાર્તા કહે છે અને તેમાં ભારોભાર રમૂજને ખપમાં લે છે. કાળાં વસ્ત્રધારી એક દેવદૂત કવિને મળવા આવ્યા હતા ત્યારે બન્ને વચ્ચે હાસ્યની છોળ ઉડાડતો સંવાદ થયો છે. દેવદૂત કહે છે કે એ પણ કવિની જેમ પૃથ્વી પર નિર્ધન છે પણ સ્વર્ગમાં મહેલોનો માલિક છે. અહીં ગરીબી અને ત્યાં સંપત્તિ –ની કવિ ઠેકડી ઉડાવે છે. મોયા પૂછે છે (વાર્તામાં મોયા જ કવિનું પાત્ર ભજવી રહ્યા છે.) તો શું અહીંનો અબજપતિ ત્યાં ગરીબ હશે? કવિ ફરી રમૂજ કરે છે:

If God has permitted there to be
more poor people than rich people
it is because few people are capable
of using wisely
the blessing of wealth to help others (61)

(જો ઈશ્વરે ધનવાન લોકો કરતાં વધારે ગરીબ લોકો હોવાની મંજૂરી આપી હોય/ તો એનું કારણ છે કે ઓછા લોકોમાં, મળેલી સંપત્તિના કૃપાપ્રસાદને ડહાપણથી વાપરી/ બીજાને મદદરૂપ બનાવાની ક્ષમતા હોય છે

રમૂજમાં વીંટાયેલો કટાક્ષ આપણા મસ્તક પર પ્રહાર કર્યા વિના નથી રહેતો. અને કાવ્યાંતે કવિ મોયા પૂછે છે કે ગરીબીની એની કારમી યાતનાઓથી છૂટવા એણે શું કરવું? દેવદૂતના જવાબમાં કેવો તો ચાબખો છે તે અનુભવવા જેવો છે:

No chance
Relax and enjoy the way you are
Be careful not to win the lottery

It is not good for literature

When a writer is a millionaire (પૃ. 63)

(બીજું કંઈ જ નહીં/તમે છો તેવા નિરાંતે રહો અને મોજ કરો/બસ, કાળજી રાખો કે તમે લોટરી ન જીતી જાઓ/કોઈ લેખક લખપતિ હોય તે/સાહિત્ય માટે સારું નથી,)

કવિ માટે અર્થ(સંપત્તિ)ની નિરર્થકતા કવિ મોયા એમની આગવી શૈલીમાં, અનોખી રીતે દર્શાવે છે.

Tea with Ice મારું પ્રિય કાવ્ય છે. આ એક વિશિષ્ટ પ્રણયકાવ્ય છે. દેખીતું છે કે પ્રણયની નિષ્ફળતાનું જ આ કાવ્ય હોય. અહીં વાસ્તવ, સ્વપ્ન એકમેકમાં એવાં તો ગૂંથાઈ ગયાં છે કે જુદાં પડી ન શકે. કવિના સ્વપ્નમાં એની ભૂતપૂર્વ પ્રેમિકા, એનાં મા-બાપ આવે છે. ચૂલા પર ચા બનાવવા ઇચ્છતા કાવ્યનાયકને ચૂલો પેટાવતાં ખાસ્સી જહેમત લેવી પડે છે. અહીં સંબંધની ઉષ્માનું ઠરી જવું, ઠીંગરાઈ જવું સાંકેતિક રીતે વ્યક્ત થાય છે.

My former girlfriend looks me over from head to toe,

unexpectedly comments that she saw my brother yesterday,

he was looking smart and elegant

It's a great pity he couldn't have become her brother-in-law

I pour the hot water into the cup

The characteristic sound of a scoth on the rocks

alerts me to the fact that in the kettle of boiling water

ice cubes are floating (પૃ. 43)

(મારી પૂર્વપ્રેમિકા મને પગથી માથા સુધી નીરખતી/સાવ અણધાર્યું બોલી બેસે છે, ગઈ કાલે એણે મારા ભાઈને જોયો હતો/એ ફાંકડો અને દેખાવડો લાગતો હતો/એ ખરેખર દુ:ખદ વાત હતી એ એનો દિયર ન બની શક્યો.

હું ઊકળતું પાણી કપમાં રેડું છું/બરફ પર ઊછળતી વિહસ્કીના જેવો વિશિષ્ટ

અવાજ સાંભળીને/મને અચાનક ખ્યાલ આવે છે કે/તપેલીના પાણીમાં બરફનાં ચોસલાં તરી રહ્યાં છે.)

જીવનમાં જે ખરેખર નહોતું થયું તે સપનામાં પણ ન થતું હોઈ પ્રણયનો વિચ્છેદ ભાવકના ચિત્તમાં એક ઊંડી ગ્લાનિનો અનુભવ કરાવે છે. સપનાનું વાસ્તવ જુદું હોઈ, પ્રિયતમા એનાં મા-બાપને સમેટીને એની પર્સમાં મૂકીને ચાલી જઈ શકે છે.

કૌટુંબિક/માનવીય સંબંધની પોકળતા કેવી તો દુ:ખદાયી હોય છે તેની By Accident and Destinyમાં કવિ નિર્મમપણે વાત કરે છે:

My parents met each other by accident and destiny/
Accident above all for my mother, as she later said of
that encounter with my father in a Berlin cafe
My father, a proper German, did not believe in accidents
rather in destiny
His destiny, he claimed,
was meeting my mother (પૃ. 93)

(મારાં મા-બાપ એકમેકને અકસ્માત અને ભાગ્યવશ મળ્યાં./મારી મા માટે તો એક અકસ્માત જ, એવું મારી માએ /બર્લિનના કાફેમાં મારા પિતા સાથે થયેલ મુલાકાત બાબત પાછળથી જણાવ્યું.

મારા પિતા, એક પાકા જર્મન,અકસ્માતમાં નહોતા માનતા
પણ ભાગ્યમાં તો...
એમનો દાવો હતો કે મારી માને મળવું
એમની નિયતિ હતી.)

મોયા સંસ્કૃતિ,સાહિત્ય, કળા યુરોપની ભૌગોલિકતા આદિની વિચારણાઓમાંથી આરંભ કરી કાવ્યો લખે છે. The Kiss કાવ્યમાં એક રાત્રે પેઇન્ટિંગ (વીયેનાની એક ગેલેરીમાં પ્રદર્શિત એક ચિત્ર)માંથી એક પ્રેમીયુગલ બહાર આવે છે અને ખાલી થયેલી ફ્રેમની સામે એકમેકને ચુંબન કરે છે. બન્ને કૅનવાસમાં ખાલી પડેલા અવકાશ વિશે વાત કરે છે. યુવતી પૂછે છે કે આ ચિત્રને લોકો શું કહે છે ત્યારે યુવક જવાબ આપે છે કે The Kiss. યુવતીને આશ્ચર્ય થાય છે કે ચિત્રમાં આપણે એવું તો કંઈ જ કરતા નથી!

અને છેલ્લે જોઈએ –

In Denmark
the birds don't realise that sleep
is the only moment that allows humans
to fly like birds (પૃ. 117)

(ડેન્માર્કમાં/પક્ષીઓને ખ્યાલ નથી આવતો કે/માત્ર નિદ્રામાં જ મનુષ્યો/પક્ષીઓની જેમ ઊડી શકતાં હોય છે)

એનરિકી મોયા લાઘવના કવિ છે. ટૂંકી પંક્તિઓ, સૂક્ષ્મ રમૂજ, તીવ્ર વિરોધાભાસ, વિષયોની વિવિધતા આ સંગ્રહની રચનાઓની લાક્ષણિકતાઓ છે. લાંબાં કાવ્યો પણ તે ખંડ ખંડમાં લખે છે. ક્યારેક સરરીયલને, ક્યારેક કપોલકલ્પિતને, ક્યારેક સાહિત્યિક-કળા-વિચારણાને પણ અડકી આવે છે. આ કવિને આધુનિક કહું? અનુઆધુનિક કહું? પણ એવા કોઈ ખાનામાં વર્ગીકરણ કરવા કરતાં એક ગમતા કવિ કહું.

....

નાં કાવ્યો(ની પંક્તિઓ)ના અહીં મૂકેલા મારા અનુવાદ પૈકી કેટલાક કાવ્યાનુવાદો પૂર્વે 'એતદ્'માં પ્રગટ થયેલા – ક.)

*

કમલ વોરા

કવિ, સંપાદકઃ 'એતદ્'.

ઔષધિ-વ્યવસાય, મુંબઈ.

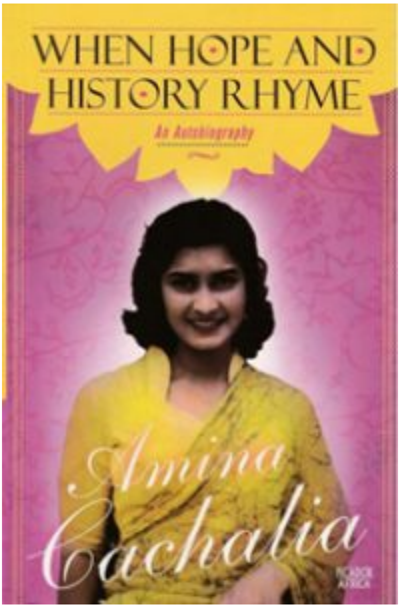
મુંબઈ.

kamal_vora@hotmail.com

9819820286

*

આસ્થા અને ઇતિહાસનું સાયુજ્ય – વિપુલ કલ્યાણી



When Hope and History Rhyme – Amina Cachalia

Picador Africa, Pan Macmillan, Johannesburg, 2013

Of all Amina Cachalia's distinctions and achievements, the greatest is her identity, lifelong, active in past and

present, as a freedom fighter, now needed as much, believe me, in the

aftermath of freedom as in the struggle. –- Nadine Gordimer

(અમીના કાછલિયાની શ્રેષ્ઠતા તથા સિદ્ધિમાં એમની વ્યક્તિતા, ભૂતકાળ તેમજ વર્તમાન કાળમાંની એમની જીવનભરની કર્મશીલતા, સ્વાતંત્ર્યસૈનિકપણું બેલાશક છે જ છે; અરે, મને કહેવા દો,આઝાદીની લડત વેળા તે જેટલાં આવશ્યક હતાં તેટલાં આજેય આવશ્યક છે. – નદીન ગોર્ડિમર)

અહમદ કાછલિયા તથા ઇબ્રાહિમ અસ્વાત દક્ષિણ આફ્રિકાના આંદોલન વેળા ગાંધીભાઈના નજીકના સાથીદારો હતા. ઇબ્રાહિમભાઈ ઓગણીસમી-વીસમી સદીના સંધિકાળે સુરત પાસેના કફલેટાથી દક્ષિણ આફ્રિકે નસીબ અજમાવવા ગયેલા. જ્યારે અહમદભાઈ 1880માં કછોલીથી દક્ષિણ આફ્રિકા ગયેલા. બન્ને જહોનિસબર્ગ ચોપાસ જ ઠરીઠામ થયા હતા. મો. ક. ગાંધીના સહવાસે આંદોલનમાં બન્ને સક્રિય બન્યા. આગેવાન થયા. જેલ પણ ભોગવી. એકમેકને પરિચિત થયા, અને પછી વેવાઈ પણ. ઇબ્રાહિમભાઈનું નવમું સંતાન એટલે અમીનાબહેન. જ્યારે અહમદભાઈનું બીજું સંતાન એટલે યુસૂફભાઈ. અમીનાબહેન અને યુસૂફભાઈ પરણ્યાં અને માવતરની પેઠે આઝાદીની લડતમાં પૂરેવચ્ચ રહ્યાં, જેલવાસ પણ વેઠતાં રહ્યાં. એક અજીબોગરીબની ખુમારીવાળાં, પહેલી હરોળના આઝાદી આંદોલનના સૈનિકો શાં આ દંપતીની વાત આ આત્મકથામાં વહેતી રહી છે. અને એ જીવનીની સાથેસાથે દક્ષિણ આફ્રિકાની આઝાદીની લડતના વિવિધ આગેવાનોની વાત, રાક્ષસી રંગભેદ,તેમ જ હિન્દવી જમાતના ત્યાગની દાસ્તાઁ જોડાજોડ, જુલમી સરકારના કાળા કેરની અધમ વાતો ય અહીં હૂબહૂ ગૂંથાઈ છે.

જાણીતા આયરિશ કવિ અને નાટ્યકાર તેમ જ સાહિત્યનું નોબેલ પારિતોષિક મેળવનાર શેઈમસ હીની[Seamus Heaney]ની એક જાણીતી કવિતાની ત્રીજી કડી છે:

History says, don't hope
On this side of the grave.
But then, once in a lifetime

The longed-for tidal wave
Of justice can rise up,
And hope and history rhyme.

[ઇતિહાસ જણાવે છે, છેલ્લા શ્વાસ સુધી આશામાં ગરકાવ રહેવું નહીં. તેમ છતાં, જીવનમાં એકાદ વાર ઇનસાફની કોઈક ભરતીછાલક આવી ચડે છે, અને ત્યારે બસ, આસ્થા અને ઇતિહાસનું સાયુજ્ય રચાઈ શકે છે.]

અમીના કાછિલયાએ હીની પાસેથી આત્મકથાના પુસ્તકનું નામ ઉછીનું લઈ, આપણી સામે આસ્થા ને ઇતિહાસનાં વિવિધ પાસાં ચીતરી આપ્યાં છે.

અમીનાબહેનનો જન્મ 28જૂન 1930ના રોજ ટ્રાન્સવાલ પ્રાન્તમાં. ગાંધીભાઈની આગેવાનીમાં રંગભેદ સામે બાપે ટક્કર લીધેલી. ખૂબ સહી લીધેલું. 'ટ્રાન્સવાલ ઇન્ડિયન કોંગ્રસ'માં ઇબ્રાહિમભાઈ એકદા અધ્યક્ષપદેય હતા. બસ તેવા જ કોઈ ચીલે મહિલાઓના અધિકાર સારુ, રાજકીય આઝાદી માટેના સંગ્રામમાં દીકરી અમીના ખૂંપી ગયેલાં.

પ્રિટોરિયા ખાતે આવેલા યુનિયન બિલ્ડીંગ સામે 09ઓગસ્ટ 1956યોજાયેલી મહિલાઓની જંગી કૂચમાં અમીનાબહેન સામેલ હતાં, ભારે સગર્ભાવસ્થા છતાં. સન 1963માં વળી એમને 15વરસનો પ્રતિબંધ વેઠવો પડ્યો હતો. એમના પિતા યુસૂફભાઈને તો 27વરસનો પ્રતિબંધ આવી પડેલો. દંપતીએ આ સમયગાળામાં કઈ રીતે સંસાર ચલાવ્યો હશે? કઈ રીતે બાળકોનો ઉછેર કર્યો હશે? આની વિગતે વાત આ ચોપડીમાં છે.

અમીનાબહેનને નેલસન મન્ડેલા સાથે નજીકનો તથા ઘનિષ્ઠ સંબંધ હતો. નેલસન મન્ડેલા અને યુસૂફ કાછિલયા મિત્રો અને વળી આઝાદીની લડતના અગ્રિમ લડવૈયા ય ખરા. મન્ડેલા 1990માં લાંબો કારાવાસ વેઠીને બહાર આવે છે. આઝાદ દક્ષિણ આફ્રિકાના પહેલા રાષ્ટ્રપતિ બને છે તે વેળા આ દંપતી સાથે અને તેમાં ય ખાસ કરીને યુસૂફભાઈના દેહાંત પછી અમીનાબહેન જોડે રસબસતો નિજી સંબંધ વહે છે તેની રોચક વાતો ય વાચકને અહીં જડે છે.

મોહનદાસ ગાંધીએ, 1915માં, દક્ષિણ આફ્રિકાથી વિદાય લીધી, તે પછીના આગેવાનોની બીજી ત્રીજી પેઢીના મૂળ ગુજરાતી આગેવાનોએ – 'એ ફોરચ્યુનેટ મૅન' નામથી ઈસ્માઈલ મીરે તેમ જ 'મેમોયર્સ' નામથી અહમદ કથરાડાએ – પણ

આત્મકથાઓ આપી છે અને તેની જોડાજોડ મણિલાલ ગાંધી વિશે એમની દોહિત્રી, ઉમા ધૂપેલિયા-મિસ્ત્રીએ લખી ‘ગાંધીઝ પ્રિઝનર?’ નામક જીવનકથા પણ જોવી જોઈએ. અમીના કાછિલયાની આત્મકથાની સાથેસાથે,આ દરેકમાં દક્ષિણ આફ્રિકાની આઝાદીની લડતની લંબાણભરી વિગતો મળે છે. હિન્દવી નસ્સલનાં પણ મૂળ ગુજરાતી થોકબંધી નામો આ લડતમાં સક્રિય હતાં અને તે દરેકની દાસ્તાઁ એક ગુજરાતી તરીકે ગૌરવ બંધાવી આપે છે. આ અને આવી બીજી ચોપડીઓનો સંશોધક અભ્યાસ થવો જોઈએ. આ બધું ગુજરાતી ડાયસ્પોરાનું પોરસ ચડાવતું જરજવાહિર છે.

ખેર, આસ્વાત-પરિવારને ટ્રાન્સવાલથી જહોનિસબર્ગ સ્થળાંતર કરવાનું થયું. અહીં હિન્દવી જમાત માટેની નિશાળમાં અમીનાબહેનને દાખલ થવાનો વારો આવ્યો ત્યારે જ એમને રંગભેદ શી બલા છે તેનો અનુભવ થવા લાગ્યો. આ નિશાળના એક શિક્ષક, મેરવી થંડરાયની અસર હેઠળ એ ધીમેધીમે આવતાં ગયાં. થંડરાય દક્ષિણ આફ્રિકાના સામ્યવાદી પક્ષ જોડે સંકળાયેલા હતા. પોતાના વિદ્યાર્થીઓ દક્ષિણ આફ્રિકાની પરિસ્થિતિથી માહિતગાર બને તેની એ ખાસ કાળજી લેતા. પિતાના અવસાન બાદ, આ શિક્ષક સ્વાભાવિકપણે અમીનાબહેનના વિશ્વાસુ માર્ગદર્શક બની રહેલા. તેવાકમાં, પરિસ્થિતિવશાત્ એમને ડરબનમાં ભણવા જવાનું થયું. અને બીજી પાસ, મુલકમાં નિ:શસ્ત્ર પ્રતિકાર-આંદોલનનો આદર થયો. અને તેમાં ભાગ લેવાનો અમીનાબહેને નિર્ધાર કર્યાૈરૂ. એ નાની વયનાં હતાં અને એથી એમને ભાગ લેવા દેવાયો નહીં. પરંતુ આ આંદોલન ચાલ્યું ત્યાં લગી એ ડરબનથી ખસી શક્યાં નહીં. છેક 1947માં ડરબનથી એ જહોનિસબર્ગ પરત થઈ શક્યાં હતાં. પણ હવે એમણે ઔપચારિક શિક્ષણ લેવાનું માંડી વાળ્યું અને ‘શોર્ટહેન્ડ’ અને ‘ટાયપંગિ’ શીખવાનું ચાલુ કર્યું. એમને નોકરી તો મળી, અને બીજી પાસ,એ પણ રાજકીય રીતે સજ્જધજ્જ બની જાહેર જીવનમાં કાર્યશીલ બની ગયાં. ટ્રાન્સવાલ ઇન્ડિયન યૂથ કોંગ્રેસમાં જોડાયાં, અને બીજી પાસ મુલકની પરિસ્થિતિનો સામનો કરવા સામ્યવાદી પક્ષમાં ય સક્રિય બની ગયાં.

ઘર ઘર પત્રિકા, સંદેશા વહેંચવાનું કામ મુખ્ય રહેતું. તેમાં અમીનાબહેનને ‘આફ્રિકન નેશનલ કોંગ્રેસ’નો ય સંપર્ક થયો. આ સક્રિયતા વેળા, વળી, એમનો યુસૂફ કાછિલયા જોડેય પરિચય થયો. જે પાછળથી પરિણયમાં પરિણમ્યો. અહમદ કથરાડાનેય અમીનાબહેનને પરણવાની લાલસા રહેલી, પરંતુ તે બર ન આવતાં કથરાડાને નિજી સંબંધમાં ખટાશ સતત વર્તાયા કરી છે. અમીનાબહેનની આ આત્મકથામાં તેની છાંટ

વર્તાય જ છે. જ્યારે, કથરાડાએ પોતાનાં સ્મરણોની ચોપડીમાં તેનો ઉલ્લેખ જ ટાળ્યો છે – અમીના ને યુસૂફ કાછિલયાનાં નામોલ્લેખ સુધ્ધાં!

છઠ્ઠા પ્રકરણમાં, 'ધીસ ઇઝ ધ વુમન આઈ વૉન્ટેડ ટુ મેરી' નામનું પેટા પ્રકરણ છે. તેમાંથી આટલું ઉદ્ધૃત:

> During one of the breaks at the conference, we were on our way to the Ladies when wevirtually bumped into Nelson and Oliver returning from the Gents. Nelson put his arm around me and, addressing Oliver said: 'Oliver, this is the woman I wanted to marry.'
>
> I raised my hand to remonstrate with Nelson at the same time as I heard a voice saying:
>
> 'Oh! I didn't know about that!' It was Ahmed Kathrada, who always seemed to be within earshot and had taken exception to Nelson's declaration. I turned to Kathy and said to him sweetly: 'There are many things that you know nothing about.' And I then proceeded to the loo.

[પરિષદ વખતે એક વિશ્રાન્તિમાં અમે મહિલાઓ માટેનાં પાયખાનાં ભણી જઈ રહ્યાં હતાં, ત્યારે પુરુષો માટેના શૌચાલયથી નેલસન (મન્ડેલા) અને ઓલિવર (ટામ્બો) આવતા સામે ભટકાયા. નેલસને મારા પર પોતાના હાથ પ્રસારી ઓલિવર ભણી જોઈ કહ્યું, 'ઓલિવર, આ બાનુને હું પરણવા ચાહતો હતો.' નેલસન સામે વિરોધ દર્શાવવા મેં મારો હાથ ઊંચો કર્યો તે જ વખતે એક અવાજ સંભળાયો, 'અરે! તેની તો મને ખબર જ નહોતી!': અવાજ અહમદ કથરાડાનો હતો. સાંભળી શકાય તેટલે છેટે તે હતા,અને લાગતું હતું કે નેલસનના એકરાર સામે તેને હરકત હોય. હું કેથી (કથરાડાનું હૂલામણું નામ) તરફ વળી, અને બહુ જ હળવાશે તેને કહ્યું: 'એવી ઘણી બધી વસ્તુ છે તેનાથી તમે માહિતગાર જ નથી.' બસ આટલું કહીને શૌચાલય ભણી હું ફંટાઈ ગઈ.]

દરમિયાન, અમીનાબહેન 'આફ્રિકન નેશનલ કોંગ્રેસ'માં જોડાઈ ગયાં અને

સક્રિયતાથી આહ્‌વાન આંદોલનોમાં, પ્રચારપ્રસારનાં કામોમાં રત રહેવા લાગ્યાં. મહિલાઓની આવી એક રેલી ઓગસ્ટ 1952માં નીકળેલી. તેમાં 29મહિલાઓ જ સામેલ હતી. આ દરેકની ધરપકડ થઈ, અમીનાબહેનનેય જેલવાસ કરવો પડ્યો. આ સૌમાં એ સૌથી નાનાં તો હતાં જ,પણ સાથેસાથે હૃદયની નબળાઈને કારણે એમને ખૂબ વેઠવાનું થયું. જોકે બાકીની બહેનોએ એમની કાળજીસંભાળ લીધેલી. મહિલાઓનાં મંડળ રચાતાં ગયાં, મહાસંઘ પણ રચાયો. તે દરેકમાં અમીનાબહેન અગ્રેસર હતાં. અનેક પ્રકારના દેખાવો યોજાયેલા, અને તે દરેકમાં એ સક્રિયપણે સામેલ. સન 1956ના અરસામાં પોલીસે આ સૌની ધરપકડ કરી અને એમના પર રાજદ્રોહનો આરોપ ઘડી કાઢેલો. અદાલતમાં કામ ચાલ્યું. આ વેળા પણ અમીનાબહેનનાં મોટાં બહેન ઝૈનબ અસ્વાત સહાયક જ નહોતાં, સક્રિય પણ હતાં. આવી એક સજામાં અમીનાબહેન અને એમના પતિ યુસૂફ કાછલિયાને પોતાના મકાનમાં જ સ્થાનબદ્ધ (નજરકેદી) કરાયાં હતાં અને પાછાં એ બન્ને એકબીજાંને હળેમળે નહીં તેવીય સજા તેમાં ઉમેરાઈ હતી! આમ એમણે બધું મળીને આવી સજા 15વરસ ભોગવવી પડેલી.

દક્ષિણ આફ્રિકાને આઝાદી મળી. નેલસન મન્ડેલા પહેલા રાષ્ટ્રપ્રમુખ બન્યા. સંસદની સાર્વત્રિક ચૂંટણીઓ સન 1994માં આવી. અને તેમાં અમીના કાછલિયા જરૂર ચૂંટાઈ આવ્યાં. એમને દેશના એક રાજદૂત પણ બનવાનું આમંત્રણ આવી મળ્યું. જે એ◌ેમણે આદરપૂર્વક પાછું ઠેલેલું. યુનિવર્સિટી વીટવોટર્સરેન્ડે એમને માનદ્ ડીલિટની ડિગ્રીથી નવાજ્યાં અને સરકારે એમની ‘ઓર્ડર ઓવ્ લુથૂલી’ ચંદ્રકથી નવાજેશ કરી. ત્યાસી વર્ષની પાકટ વયે એમનું અવસાન 2013ની 31જાન્યુઆરીએ જહોનિસબર્ગમાં થયું.

ચારસો ચોત્રીસ પાનમાં પથરાયેલી આ આત્મકથાને સાત વિભાગમાં વહેંચી દેવાઈ છે. દરેક વિભાગને વળી નાનાંમોટાં અનેક પ્રકરણોય છે. સાહિત્યનું નોબેલ પારિતોષિક મેળવનાર દક્ષિણ આફ્રિકાના જગમશહૂર સાહિત્યકાર નદીન ગોર્ડિમેરે [20.11.1923 – 13.07.2014] આત્મકથાને પોરસાવતું આવકાર આપતું પ્રાસ્તાવિક લખાણ કર્યું છે તે આરંભે અપાયું છે. વળી વચ્ચે વચ્ચે છબિઓ મૂકી પુસ્તકને વિશેષ સમૃદ્ધ અને રોચક બનાવાયું છે.

આત્મકથાના ઉપોદ્‌ઘાતમાં લેખિકા લખે છે:

કેટલાંક વરસો પૂર્વે, જેલમાંથી છૂટ્યા પછી, નેલસન મન્ડેલા એક વાર ભોજન લેવા

ઘેર આવ્યા હતા. એમની આ મુલાકાત સમયે મેં એમને વાકેફ કરેલા કે હું એક પુસ્તક લખવાનું ગંભીરપણે વિચારી રહી છું.

'તું શું લખવાની છે?' એમણે પૂછ્યું.

મેં જવાબ વાળ્યો: 'મારું જીવન... તમે પ્રાસ્તાવિક લખાણ આપશો ને?'

'એક શરતે,' એમણે કહ્યું, 'તું મને બહાર રાખજે.'

હું હસી અને એમની ટીખળી કરતાં કહ્યું: 'તમને શેનો ડર છે? તમને ડર લાગતો હોય તો તમારું આ પ્રાસ્તાવિક લખાણ આપવાનું જ ટાળજો.'

એમણે રમૂજમાં કહ્યું, 'મારા પુસ્તકમાં મેં તારો ઉલ્લેખ કર્યો જ નથી.'

'શાથી? તમે તેનો આગોતરો વિચાર કરેલો કે?'

એમણે જવાબ આપ્યો: 'હું ઇચ્છતો હતો કે તેમ કરું, પણ ન કર્યું. વારુ, હું ચોક્કસપણે તારા માટે લખાણ કરીશ. પરંતુ તું મને બાકાત રાખજે.'

અને પછી મને સમજાતું ગયું, ગયા સમયની કેટલીક ઘટનાઓ ઉપાડી આંચકીને લખાણ કરવાને બદલે તેથી ફંટાઈ જઈ મારે ગંભીરપણે કામ પાર પાડવું રહ્યું. મારાં પૌત્રપૌત્રીઓ, દોહિત્રદોહિત્રોને માટે તેમ જ એમનાં સંતાનો માટે કંઈક લખવું રહ્યું કે જેથી પોતાનાં મૂળ વિશેની પહેચાન એમને થાય. તદુપરાંત મારા આ અપ્રતિમ જીવનપ્રવાસની ગાથા રજૂ કરવા સારુ મારે મારી યાદદાસ્ત યારી આપે તેટલે લગી પાછા વળવું જ રહ્યું.

આત્મકથાનો આરંભ થાય તે પહેલાં લેખિકાએ એક ભાતીગળ પ્રકરણ આપ્યું છે – 'ઓરાનિયા, ઓગસ્ટ 1995'. દક્ષિણ આફ્રિકાને સ્વતંત્રતા મળી છે. નેલસન મન્ડેલા રાષ્ટ્રપતિ નિમાયા છે. અને ખેલીદિલી સાથે એમણે રંગભેદ ને જાતિભેદ એક મહત્ત્વના સ્થંભ,હેન્ડરિક એફ. ફરવર્ડ[Hendrik F. Verwoerd]નાં વિધવા બેત્સી ફરવર્ડની શુભેચ્છા- મુલાકાતે જવાનું નક્કી કરેલું. ડો. ફરવર્ડ દક્ષિણ આફ્રિકાના એક વેળાના જાણીતા મનોવિજ્ઞાની અને તત્ત્વવેત્તા અધ્યાપક હતા. એમની 1966માં હત્યા કરવામાં આવેલી ત્યાં સુધી તે દેશના વડાપ્રધાનપદેય હતા.

મન્ડેલાએ અમીના કાછલિયાને એમની જોડે ઓરાનિયા જવાનું આમંત્રણ આપેલું. કેટલીક દ્વિધા, કેટલાક ખુલાસા પછી અમીનાબહેન પ્રવાસમાં તો જોડાયાં, પણ તે આખી ઘટનાનો બહુ જ સરસ આલેખ એમણે અહીં કર્યો છે. 'આફ્રિકન નેશનલ કોંગ્રેસ'ના એક આદિ ઘડવૈયા અને પિતાસમ આગેવાન આલ્બર્ટ લુથૂલીનાં વિધવા વેરોનિકાની

પણ વચ્ચે શુભેચ્છા મુલાકાતે જઈ આવવાનું ગોઠવાયું હતું. અને ત્યાંથી એમની સંગાથે મન્ડેલાના સાથીદાર તથા મુઠ્ઠીઊંચેરા આગેવાન વૉલ્ટર સિસુલુનાં પત્ની ને જાણીતાં સ્વાતંત્ર્યસૈનિક આલ્બર્ટિના સિસુલુય જોડાયાં છે. અમીનાબહેનના મનમાં જે કંઈ ઉચાટ હતો, તે બહુ સારી રીતે એમણે આ આદર-પ્રકરણમાં છતો કર્યો છે. અમીનાબહેનના શબ્દોમાં:

પાછા ફરતી વેળા વિમાનમાં મેં રાહતનો દમ ખેંચ્યો અને ઇન્જિનના ઘરરાટ વચ્ચે મદીબાને ધીમેથી મેં કહ્યું, ‘અહીં, હવે પછી, મને ક્યારેય લાવશો નહીં.’ એમણે એમનું મસ્તક પાછું ફેંક્યું અને હસી પડ્યા.

નેલસન મંડેલા સાથે નિજી તેમ જ નજીકનો સંબંધ અમીના કાછલિયાને હતો. મન્ડેલા જેલમાંથી 1990દરમિયાન છૂટ્યા, ત્યારથી કાછલિયાદંપતી સાથે ખૂબ તીવ્ર સંબંધ રહ્યો. આ સંબંધનાં અનેકવિધ પાસાંઓની સમજ વાચકને આત્મકથામાં સતત થયા કરે છે. અમીનાબહેનના અસામાન્ય જીવનપ્રવાસમાં આ ઘટનાઓએ ધારદાર અસર પેદા કરી છે. જેલમાંથી છૂટ્યા પછી, નેલસન મન્ડેલા દેખીતાં અનેકવિધ કારણોવશાત્ વિની મન્ડેલાથી દૂર ને દૂર થતા ગયા છે. લગ્નવિચ્છેદ પણ થાય છે. બીજી પાસ, નેલસન મન્ડેલાની આવનજાવન કાછલિયાદંપતીના ઘેર સ્વાભાવિક પહેલાંની જેમ જ રહ્યાં કરી છે. યુસૂફ કાછલિયાના અવસાનનાં દુ:ખ અને આઘાત જેમ અમીના કાછલિયાને છે તેમ નેલસન મન્ડેલાને ય પારાવાર છે. વિયોગના એક તબક્કે તો મન્ડેલા બાકીસાકી જીવન સંગાથે ગાળવાની પોતાની મહેચ્છા પણ પેશ કરે છે, પરંતુ અમીનાબહેને તેનો સ્વીકાર કર્યો નથી.

આત્મકથાના છેલ્લા પ્રકરણમાં અમીનાબહેને દિલને વહેતું મૂક્યું છે. અને યુસૂફભાઈ તથા નેલસન મન્ડેલા માટેના એમના છલકાતા ભાવવિશ્વને છતું થવા દીધું છે. લેખિકા લખે છે:

ભૂતકાળની યાદો મારામાં ઘોડાપૂર આવી ચડે છે. ક્યારેક વિશેષ સ્વરૂપે. યુસૂફનું સ્મરણ ખાસ સ્પંદનો જગવી જાય છે. કટોકટીકાળમાં એમનું જે ડહાપણભર્યું માર્ગદર્શન રહેતું તે સતત સાંભરી આવે છે. ‘બિઝનેસ ડે’ સાથેની એમની છેલ્લી મુલાકાતમાં એમણે જે કહેલું તે ખાસ સંભારું છું. આ મુલાકાતના થોડા સમય પછી તો યુસૂફે વિદાય લીધેલી. સંપૂર્ણ સત્તા તથા લાલસાથી વેગળા રહેવાની એમણે દક્ષિણ આફ્રિકાને સલાહ આપેલી. ‘લપસણા ઢાળેથી નીચે સરકી પડવાનું બહુ જ આસાન છે’ તેમ એમણે ઠોસપૂર્વક કહેલું:

Looking back over the decades, I feel I am so blessed to have had men like Yusuf and Nelson to my life through the years, loving, guiding and inspiring me. Yusuf has gone but his wise and loving nature remains with me. Nelson is only a phone call away and I pray will remain so for a long time still.

(આ દશકાઓ ભણી નજર માંડું છું ત્યારે મને થાય છે કે હું કેટલી ખુશનસીબ રહી કે મારા જીવનનાં આ વરસો દરમિયાન યુસૂફ અને નેલસન સરીખા પુરુષો મને મળ્યા. એમણે મને ચાહી, મને માર્ગદર્શન આપ્યું અને મારામાં સતત જોમ પૂર્યું. યુસૂફ તો ગયા, પરંતુ એમની ડાહી વાતો અને હેતાળ સ્વભાવ તો મારી સાથે સતત જળવાયાં છે. અને બીજી તરફ નેલસન પણ માંડ ટેલિફોન-વા દૂર છે. લાંબા અરસા લગી આ બધું એમ જ અકબંધ વહેતું રહે તેમ આસ્થા સેવું.)

આ પુસ્તક તૈયાર કરવામાં જેનો મહદ્ ફાળો છે, તે હેડવિગ બેરીએ નોંધ્યું છે, આ આત્મકથાને કઈ રીતે આટોપી લેવાશે તે વિશે અમીના અને હું વારંવાર વાતચીત કરી લેતાં, ગાંધી તથા 'ઇન્ડિયન કોંગ્રેસ'ના નિઃશસ્ત્ર પ્રતિકાર-આંદોલન અંગેની એમની વાતો મને ભારે દિલચસ્પ લાગતી. અમે જ્યારે આ કામ હાથમાં લીધેલું, તે દિવસોમાં, સમાચારોમાં ચોમેર આરબ વસંતની હવા વહેતી હતી. ત્યારે હું સતત વિચારતો રહેતો કે સાત સાત દાયકા પહેલાં યુવાન કર્મશીલને માટે આ પ્રકારનું આંદોલન કેવાં કેવાં જોમ અને જોશ પૂરતું રહ્યું હશે.

અમીનાબહેન 'ઓરાનિયા,ઓગસ્ટ 1995' નામક આરંભના પ્રકરણમાં અંતે લખે છે:

> When I got home I reflected on the events of the past 24 hours and I cast my mind even
>
> further back. I thought about the momentous years that had passed when I had been part of the struggle. I also remember the time Nelson and I had spent together with Yusuf who was the most important

person in my life. But now the personal historical and political times had changed. Or had they?

I asked myself how I, the young activist of years gone by, fitted into the present scene of

pomp and splendor. I realised that I had to reconcile myself with the present as this was a new era that was so different from that experienced by my family who had battled tirelessly to improve their lives and overcome the indignity of Apartheid.

(ઘરે પહોંચી અને છેલ્લા ચોવીસ કલાકમાં જે કંઈ વીત્યું, જોયું, અનુભવ્યું તે પર વિચાર કરતી રહી અને હું પાછોતરા દિવસોમાં જઈ ચડી. એ તે કેવા કેવા દિવસો હતા જ્યારે એ મહાકાય આંદોલનમાં હું પણ સામેલ રહી. મારી જિંદગીમાં યુસૂફનું અતિ અગત્યનું સ્થાન રહ્યું છે. યુસૂફ હયાત હતા ત્યારે નેલસન સાથે વિતાવેલી પળો સંભારતી રહી. પરંતુ આજે તો વ્યક્તિગત તેમ જ રાજકીય ફેરફારો આવી ચૂક્યા છે. ખરેખાત આવ્યા છે કે?

પાછલાં વરસો વેળાની એક યુવાન કર્મશીલ તરીકે હું મારી જાતને સવાલું છું. આજના આ દેખાડા ને ભપકામાં મને કેમ ગોઠી શકે છે. ખેર! અયોગ્ય અપાર્ટહીડનો સામનો કરવામાં મારાં પરિવારજનોએ ભારેખમ ભોગ દીધો છે અને તે સઘળાં અનુભવોની પેલી પાર જઈ મારે ગોઠવાઈ જવાનું છે, તે સમજાતું રહ્યું છે.)

સંકલિત અનુભવોની ચોપાસ અસ્તવ્યસ્ત વિચારો આવ્યા કરે છે, અને વળી, સમજાય છે કે અમીના કાછલિયાએ પોતાની પરસ્પરવિરોધી અનેક લાગણીઓને અહીં સંક્ષેપાવતારમાં વહેતી મૂકી છે. ઉત્તર અપાર્ટહીડ વાતાવરણના સમયગાળામાં લોકશાહીના જૂના જોગીને જે નૈતિક લેખાજોખાં કરવાનાં થાય છે તેની ઝાંખી પણ લખાણમાં જોવા સાંપડે છે.

*

વિપુલ કલ્યાણી

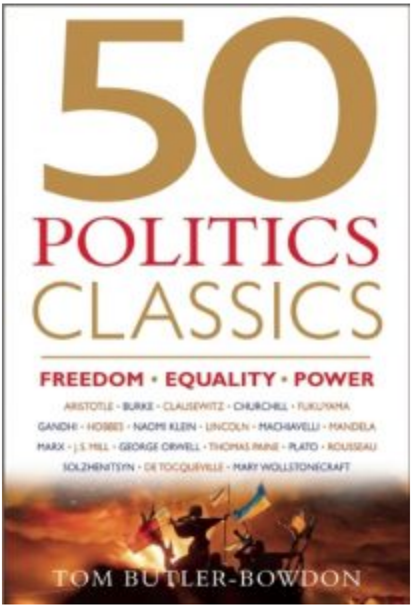
વિચારક, સંપાદક: ‘ઓપિનિયન’.

લંડન

vipoolkalyani.opinion@btinternet.com
Holly cottage, 13, Ferrings close, Harrow middlesex,
HA2 OAR, U K

*

વિશ્વભરની વિવિધ રાજનૈતિક વિચારસરણીઓમાં નિમજ્જન – કિરણ શિંગ્લોત



Fifty Politics Classics – Tom Butler Bouden

Nicolus Breally Publishing, London, 2015

રાજકારણને સામાન્ય રીતે સત્તાની સાઠમારી અને ખુરસીની ખેંચતાણનો વિષય માનવામાં આવે છે. સમાજનો ભણેલો-ગણેલો અને બુદ્ધિશાળી વર્ગ એને સૂગનો વિષય માને છે. પણ રાજકારણ અને રાજનીતિની વચ્ચે તફાવત છે. રાજનીતિ નિંદનીય નથી. એ ફિલોસોફીની પેટા શાખા તરીકે વિકસેલું શાસ્ત્ર છે. આ શબ્દ ગ્રીક મૂળ પોલિટિકા પરથી ઊતરી આવેલો છે, જેનો અર્થ 'શહેરોનો કારોબાર' એવો થાય છે. એ અર્થમાં અમુક પ્રદેશના શાસનની વ્યવસ્થા માટે રાજનીતિ અમલમાં આવેલી છે. રાજનીતિને પોતાની કળા છે અને વિજ્ઞાન પણ; સિદ્ધાંતો છે અને વ્યવહારિક બાજુ પણ. કોઇપણ રાષ્ટ્રના અંદર-બહારના વહીવટી પ્રશ્નોનો ઉકેલ એ રાજનીતિનું કાર્ય છે. પણ જ્યારે એનો ઉપયોગ કેવળ સત્તા મેળવવા કે ટકાવી રાખવા માટે કરવામાં આવે છે ત્યારે એ રાજનીતિ મટીને ગંદું રાજકારણ બની જાય છે. રાજનીતિનો આવિષ્કાર મૂળભૂત રીતે સમાજમાં સમાનતા, સ્વતંત્રતા અને સામર્થ્યની સ્થાપના માટે કરવામાં આવેલો હતો. પ્રાચીન ગ્રીસના સમયથી માણસજાત તે માટે મથતી આવી છે. એના ભાગરૂપે પરિપક્વ રાજનૈતિક વિચારસરણીનો જન્મ થયો છે. એનો ઇતિહાસ આશરે 2500વર્ષથી પણ જૂનો છે. વિશ્વસ્તરે અનેક અગ્રણી રાજનૈતિક વિચારકો,આર્ષદ્રષ્ટાઓ, અર્થશાસ્ત્રીઓ, કર્મઠો, ચળવળવાદીઓ, માનવસ્વાતંત્ર્યના સમર્થકો, પર્યાવરણવાદીઓ, મહિલા આધિકારવાદીઓ, યુદ્ધકૂટનીતિજ્ઞો તેમ જ જનનાયકોએ પોતાનાં વક્તવ્યો, લેખનો, વાર્તાલાપો અને પુસ્તકો દ્વારા જગતને નવી દિશા આપી છે; ક્રાન્તિનો માર્ગ ચીંધ્યો છે. અત્યાર સુધી તેની નોંધો છૂટીછવાયી હતી. હવે ટોમ બટલર-બાઉડને તેનું સાહિત્યિક પ્રલેખન(ડોક્યુમૅન્ટેશન) 'ફિફ્ટી પોલિટિક્સ ક્લાસિક્સ'ના રૂપમાં પ્રકાશિત કર્યું છે.

ટોમ બટલર-બાઉડન 'સંભાવનાઓના સાહિત્ય (લિટરેચર ઓફ પોસિબિલિટી')ના આલેખનકાર તરીકે નામના પામેલા છે. એમણે વિશ્વખ્યાત લંડન સ્કૂલ ઓફ ઈકોનોમિક્સમાંથી ઇન્ટરનેશનલ પોલિટિકલ ઈકોનોમીમાં સ્નાતકની અને ત્યારપછી યુનિવર્સિટી ઓફ સિડનીમાંથી બી.એ. ઓનર્સ ઇન ગવર્નમેન્ટ એન્ડ હિસ્ટ્રીની ઉપાધિઓ હાંસલ કરી છે. અભ્યાસ પૂરો કર્યા પછી ઓસ્ટ્રેલિયામાં એમણે ખૂબ જ ટૂંકા ગાળા માટે રાજનૈતિક સલાહકારની કામગીરી કરી હતી. આ દરમિયાન,લગભગ 25વર્ષની યુવાન વયે એ સ્ટીફન કોવીના જગવિખ્યાત પુસ્તક સેવન હૅબિટ્સ ઓફ હાઇલી ઈફેક્ટિવ પીપલના સંપર્કમાં આવ્યા. એમણે એન્થની રોબિન્સ તેમ એમ. સ્કોટ પૅક્સનાં

પુસ્તકો પણ વાંચ્યાં. આનાથી પ્રેરિત થઈને એમણે વ્યક્તિત્વ અને ચારિત્ર્યવિકાસનાં આગવી શૈલીનાં પોતાનાં પુસ્તકો લખીને સમાજની સેવા કરવાનું બીડું ઝડપ્યું. એમણે આ હેતુસર પોતાની સત્તા અને પ્રતિષ્ઠાવાળી નોકરીને તિલાંજલી આપી દીધી અને સૌ પ્રથમ સન2003માં ફિફ્ટી સૅલ્ફ-હેલ્પ ક્લાસિક્સના પુસ્તક સાથે, આગવા વિચારો અને દૃષ્ટિ ધરાવતાં લેખો અને પુસ્તકોનું સંકલન કરવાની કામગીરીમાં ઝંપલાવ્યું. આ પુસ્તક માટે એમને સન 2004માં પ્રતિષ્ઠિત બૅન્જામિન ફ્રૅન્કલિન એવોર્ડ એનાયત કરવામાં આવ્યો. ત્યારપછી એમની કલમ આ પ્રકારનાં, જુદી ભાત પાડતાં પુસ્તકોનું સંકલન કરવાની કામગીરી અવિરતપણે કરતી રહી છે. એમણે ફિફ્ટી ક્લાસિક્સ શ્રેણીમાં સક્સેસ (સફળતા), સ્પિરિચ્યુઆલિટી (આધ્યાત્મિકતા), સાઇકોલોજી (મનોવિજ્ઞાન), પ્રોસ્પેરિટી (સમૃદ્ધિ), તેમ જ ફિલોસોફી (દર્શન)ના શીર્ષક હેઠળ અનુક્રમે 2004, 2005, 2007, 2008અને 2013માં અભ્યાસપૂર્ણ ગ્રંથો બહાર પાડ્યા છે.

*

આ શ્રેણીમાં એમનો છેલ્લો સંકલનગ્રંથ ફિફ્ટી પોલિટિક્સ ક્લાસિક્સ 2015માં પ્રગટ થયો છે. બધું મળીને એમનું સમગ્ર સંકલન વાચકને વિશ્વનાં 350જેટલાં શ્રેષ્ઠ અને આગવાં પુસ્તકોની અભૂતપૂર્વ વિચારયાત્રા કરાવે છે. આ તમામ ગ્રંથો નિકોલસ બ્રિઅલી પબ્લિશિંગ દ્વારા પ્રકાશિત થયાં છે. વિશ્વની 25જેટલી અન્ય ભાષાઓમાં તેમનાં ભાષાંતર થયાં છે અને 30જેટલા દેશોમાં તે મોટી સંખ્યામાં વેચાય-વંચાય છે. વિવેચકોએ એમને 'પ્રેરણાના કેલિડોસ્કોપ' તરીકે નવાજ્યા છે. ટોમ બટલર-બાઉડન અર્થગંભીર પુસ્તકોનો અર્ક કાઢવાની કળામાં અત્યંત કુશળ પુરવાર થયા છે. એમણે કરેલો ગ્રંથસાર વાંચ્યા પછી વાચક કદાચ મૂળ પુસ્તક વાંચવાના શ્રમમાંથી ઊગરી જાય છે. છતાં આ ગ્રંથસારશ્રેણી સાવ શાળાના વિદ્યાર્થીઓ માટે છપાતી ગાઇડબૂક જેવી પણ નથી. આખી શ્રેણી વાંચવાની સંચયી પ્રક્રિયામાંથી પસાર થયા પછી વાચકની જ્ઞાનસીમામાં વધારો થવાનો,એનું માનસિક રૂપાંતરણ થવાનો અને એને જીવન જીવવાની અનોખી પ્રેરણા મળવાનો ચોક્કસ ભરોસો આપી શકાય છે. વચ્ચે ટોમ બટલર-બાઉડને એપ્રિલ 2012માં થિન્ક લોન્ગ: વ્હાય ઈટ'સ નેવર ટૂ લેઇટ ટૂ બી ગ્રેટ નામનું પ્રેરણાદાયક પુસ્તક પણ લખ્યું છે.

પ્રસ્તુત સંકલન ફિફ્ટી પોલિટિક્સ ક્લાસિક્સ વાચકને જગતભરના અનેક રાજનૈતિક વિચારકો અને દાર્શનિકોની રાજકીય વિચારસરણીની 'તાજગીસભર યાત્રા'

કરાવે છે. પુસ્તકમાં કુલ ૫૦પ્રકરણો છે અને દરેકમાં એક ચોક્કસ રાજનૈતિક વિચારધારાનો સાર આપવામાં આવ્યો છે. એ રીતે ગણતાં ફિફ્ટી પોલિટિક્સ ક્લાસિક્સમાં વાચકને વિશ્વભરનાં કુલ સત્તાવન જેટલાં પ્રાચીન અને અર્વાચીન, નામી-અલ્પનામી અને અનામી વિચારકો અને વિભૂતિઓની ક્રાંતદર્શી રાજનૈતિક વિચારધારા ૩૨૫પૃષ્ઠના એક જ પુસ્તકના સ્વરૂપમાં જાણવા-માણવા મળે છે. આ વિચારકોમાં દુનિયાભરની મહાન હસ્તીઓનો સમાવેશ થાય છે.

સમગ્ર સંકલનમાં નીચેના મુદ્દાઓ પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવામાં આવ્યું છે:

સ્વતંત્રતાની પ્રાપ્તિ એ સમસ્ત માનવસમુદાયનું અંતિમ અને પરમ લક્ષ્ય છે.

માણસ યુગોથી સમાનતા માટે લડતો આવ્યો છે.

માનવસમુદાયનાં સુખ અને સમૃદ્ધિ માટે રાજનૈતિક ચળવળ હંમેશાં કાર્યરત રહી છે.

કોઈપણ શાસન સ્થિરતા અને શાંતિને પસંદ કરતું નથી. એ પોતાની સત્તાને ટકાવી રાખવા, વધારવા અને એના પ્રભાવનું પ્રદર્શન કરવા માટે હંમેશાં કાર્યરત રહે છે.

માણસજાતે સુખી થવું હોય તો દરેક યુગમાં એણે નવા વિચારો અને નવીન સંકલ્પનાઓને અજમાવવાં જ પડે છે. એની આ ઝંખના એના રાજનૈતિક જીવનમાં પ્રતિબિંબ પાડે છે. માણસજાત સુખ અને શાંતિ માટે કાયમ સંઘર્ષ કરતી જ રહી છે.

કોઈ શાસન કદી આદર્શવાદી હોઈ શકે નહીં. સત્તામાં બેઠેલા લોકોમાં હંમેશાં સારા, ખરાબ અને દુષ્ટ (ગૂડ, બૅડ એન્ડ અગ્લી) લોકોનો શંભુમેળો જોવા મળે જ છે..

પણ ટોમ બટલર-બાઉડન લખે છે કે રાજનીતિ દૃઢમૂલ્યો પર આધારિત હોવી જરૂરી છે. માનવસમુદાયના સ્વાતંત્ર્યનું મૂલ્ય એના પાયામાં હોવું જોઇએ. આ ધ્યેયને વરેલી ન હોય તેવી કોઇ સત્તા કે સરકાર ટકી શકતી નથી. વિશ્વમાં જેટલા ગરીબ દેશો છે એમના મૂળમાં તે દેશોની નિષ્ફળ ગયેલી રાજસત્તા જવાબદાર છે. કોઈપણ રાજકીય ચળવળના મૂળમાં જનતાની રુચિ,સહભાગીદારી અને તેના સક્રિય ટેકાની આવશ્યકતા છે એ ખરું, પણ પ્રજા આખરે એક ટોળું છે. કોઈ એક સમર્થ વ્યક્તિની પ્રાણવાન નેતાગીરી વગર કોઈપણ રાજકીય ચળવળ ટકી શકતી નથી. આર્થિક પ્રગતિના આજના યુગમાં રાષ્ટ્રો અને પ્રજાઓ વચ્ચે યુદ્ધોની કોઇ ભૂમિકા રહી નથી. જો માનવસમુદાયે સુખી થવું હશે તો વિશ્વસ્તરેથી યુદ્ધને સંપૂર્ણપણે નાબૂદ કર્યા વિના છૂટકો નથી.

ફિફ્ટી પોલિટિક્સ ક્લાસિક્સમાં સમગ્ર રાજકીય વિચારધારાને પદ્ધતિસર કુલ સાત ભાગોમાં વહેંચવામાં આવી છે:

1. ફિલોસોફી ઓફ ફ્રીડમ (સ્વાતંત્ર્યવિચાર): આ વિભાગમાં લોર્ડ એક્ટન,હન્ના એરન્ડ્ટ, આઇઝેયા બર્લિન, એફ. એ. હાયેક, રોબર્ટ નોઝિક તેમ જ કાર્લ પોપરના સ્વાતંત્ર્યસંબંધી નિબંધો તેમ જ પુસ્તકોનું સારલેખન સમાવવામાં આવ્યું છે.
2. સમાનતાનો અધિકાર: આ વિભાગમાં મહાત્મા ગાંધી, માર્ટિન લ્યુથર કિંગ જુનિયર, નૅલ્સન મંડેલા, કાર્લ માર્ક્સ, ફ્રેડરિક એન્જેલ્સ, જ્હોન સ્ટુઅર્ટ મિલ, જ્યોર્જ ઓરવેલ, જીન-જૅક્વિસ રુસો, રિચાર્ડ વિલ્કિન્સન, કેઇટ પિકેટ તેમ જ મૅરી વોલ્સ્ટનક્રાફ્ટના ગ્રંથો અને જીવનકાર્યોની સમીક્ષા કરવામાં આવી છે. ગાંધીજી તેમ જ માર્ટિન લ્યુથર કિંગ જુનિયરની આત્મકથાઓમાં પ્રતિબિંબિત થતી રાજનૈતિક વિચારધારાઓનો આ વિભાગમાં સમાવેશ છે તે ઉલ્લેખનીય છે.
3. સક્રિય બનો: આ વિભાગમાં રાજનૈતિક ધ્યેયની પ્રાપ્તિ માટે સમસ્ત જનતાને કાર્યરત થવા માટે પ્રેરણા પૂરી પાડનાર સોલ એલિન્સ્કી, રચેલ કાર્સન, એમ્મા ગોલ્ડમેન, નાઓમી ક્લેઇન, થોમસ પાઇને, અપટન સિન્ક્લેર અને હેન્રી ડૅવિડ થોરો જેવા મહાનુભાવોનાં રુલ્સ ફોર રેડિકલ્સ, કોમન સૅન્સ અને સિવિલ ડિસ્ઓબિડિયન્સ જેવા સુપ્રસિદ્ધ ગ્રંથોની ચર્ચા કરવામાં આવી છે.
4. ભૂ-રાજકારણ (જિયો-પોલિટિક્સ): અંતર્ગત કાર્લ ફોન ક્લોસવિટ્ઝ, સૅમ્યુઅલ પી. હંટિંગ્ટન, પોલ કૅનેડી, હાન્સ મોર્ગેન્થો, જોસેફ એસ. નાયે તેમ જ ફારીદ ઝકરિયાનાં લખાણો છે. હાન્સ મોર્ગેન્થોએ લખેલું કે કોઇપણ શાસન શાંત બેસી શકે નહીં; એ પોતાની સત્તા ટકાવી રાખવા, એમાં વધારો કરવા અને એનું પ્રદર્શન કરવા માટે હંમેશાં પ્રયત્નશીલ રહે છે.
5. રાજકીય નેતાગીરી (પોલિટિકલ લીડરશીપ)ના વિભાગમાં કુલ સાત ગ્રંથો છે. ગ્રેહામ ટી. એલિસન, એડવર્ડ બર્નેસ,કાર્લ બર્નસ્ટાઇન, બોબ વૂડવર્ડ, વિન્સ્ટન ચર્ચિલ, અબ્રાહમ લિંકન, સન યાત-સેન તેમ જ માર્ગારેટ થેચર જેવા રાજકીય નેતાઓનાં પુસ્તકોની અહીં સમીક્ષા કરવામાં આવી છે.
6. શાસન અને રાજ્ય: કોઇપણ રાજ્યની સરકાર સારી હોઈ શકે, ખરાબ

હોઈ શકે કે જુલમી પણ હોઇ શકે. શાસકો પણ સારા, ખરાબ અને અતિદુષ્ટ હોય છે. આ વિભાગમાં ટોમ બટલર-બાઉડને એરિસ્ટોટલ, એડમન્ડ બુર્કે, એલેક્ઝાંડર હૅમિલ્ટન, થોમસ હોબ્સ, જ્હોન લોકે, નિકોલો માકિયાવેલી, મેન્સિયસ, પ્લેટો, એલેક્ઝાંડર સોલ્ઝેનિત્સિન તથા એલેક્સિસ ડી ટોકવિલે ત્રણ પ્રકારની સરકારો અને શાસકોની ચર્ચા કરતાં લેખો અને પુસ્તકોનું સકલન કર્યું છે. અને છેલ્લે,

7. રાજનીતિ અને દેશનું ભાવિ વિભાગમાં એમણે ડૅરોન એસમોગ્લુ, જૅમ્સ એ. રોબિન્સન, ફ્રાન્સિસ ફુકુયામા, જ્હોન મિકલેથવેઇટ, એડ્રિયન વૂલ્ડ્રિજ અને મેન્કર ઓલ્સન દ્વારા લખવામાં આવેલાં રાષ્ટ્રો શાથી નિષ્ફળ નીવડે છે તેની ચર્ચા કરતાં લખાણો અને પુસ્તકોનો સાર આપ્યો છે. કોઈપણ રાષ્ટ્રમાં શાંતિ, સ્થિરતા અને સમૃદ્ધિના અભાવનું કારણ એની સરકારની નિષ્ફળતા સાથે સંબંધ ધરાવે છે. જો રાષ્ટ્રે પ્રગતિ કરવી હોય તો એના માટે સુશાસન એ પહેલી શરત છે.

પ્રત્યેક પ્રકરણમાં લેખકે વાચકનું કામ સરળ બનાવવા માટે પોતાની વિશિષ્ટ ટિપ્પણીઓ ત્રણ વિશિષ્ટ પેટાશીર્ષકો સાથે ઉમેરી છે: (1) બે ગણતરીનાં વાક્યોમાં સમગ્ર પ્રકરણનો સાર (In a nutshell); (2) વર્તમાન પ્રકરણમાં વ્યક્ત કરવામાં આવેલી રાજકીય વિચારધારા સાથે સુસંગત હોય તેવાં અન્ય પુસ્તકો અને લેખકોનો સંદર્ભ (In a similar vein); અને 3) છેવટે પ્રકરણને અંતે તેમાં વ્યક્ત થયેલા વિચારનો સાર (Final Comments). વળી છેવટે જે તે પ્રકરણમાં ચર્ચવામાં આવેલા પુસ્તકના લેખક કે ચિંતકનો ટૂંકો પરિચય પણ સામેલ કરવામાં આવ્યો છે.

કમનસીબે રાજકારણીઓએ 'પોલિટિક્સ' શબ્દ પ્રત્યે સામાન્ય જનતામાં નિરસતા અને બુદ્ધિશાળી વર્ગમાં સૂગ પેદા કરી છે. પણ રાજકારણને રાજનીતિ માનવીમાત્રના વર્તન-વ્યવહારમાં અને પ્રજાના જીવન સાથે અંતરંગ રીતે વણાયેલાં છે. લોકશાહી શાસનપદ્ધતિમાં સામાન્ય જન જ્યારે માત્ર મત આપવા પૂરતો જ રાજકારણમાં ભાગ લે છે ત્યારે રાજકારણીઓને દુ:શાસન કરવાનો છુટ્ટો દોર મળી જાય છે. આવું રાષ્ટ્ર કદાપિ પ્રગતિ કરી શકતું નથી. દેશને દુર્ગતિથી બચાવવો હોય તો બુદ્ધિશાળી વર્ગે રાજનીતિમાં ઊંડો રસ કેળવવો અને તેમાં સક્રિય ભાગ લેવો જરૂરી છે. એણે રાજનીતિની ફિલસૂફી

અને કળાને સમજવી જરૂરી છે. આપણે ભલે આપણી પસંદગીની સરકાર ચૂંટી ન શકીએ, પણ ચુંટાયેલી સરકારને કુમાર્ગે જતી તો ચોક્કસપણે જ અટકાવી શકીએ છીએ. ટોમ બટલર-બાઉડને બુદ્ધિશાળી વર્ગ માટે રાજકારણ અને રાજનીતિના અસ્પૃશ્ય વિષયને બુદ્ધિગમ્ય તેમ જ રોચક બનાવ્યો છે.

આ પુસ્તક લખવામાં ટોમ બટલર-બાઉડનની કોઇ રાજકીય મહત્ત્વાકાંક્ષા નથી. સ્વભાવે એ શિક્ષક છે અને વિવિધ જીવનલક્ષી વિષયોમાં સામાન્ય જનમાનસને કેળવવાનો જ રસ ધરાવે છે. ફિફ્ટી ક્લાસિક્સની સમગ્ર શ્રેણીનો અભ્યાસ કરતાં એવું જણાય છે કે ટોમ બટલર-બાઉડન જિજ્ઞાસુ વિદ્યાર્થીની કુતૂહલવૃત્તિ ધરાવે છે અને પોતે જે કંઈ ઉત્તમ વાંચે-વિચારે-શીખે છે તેની સરસ નોંધ બનાવવાની આદત ધરાવે છે. આ નોંધમાંથી જ એમનું નવું સંકલન પુસ્તક આકાર લે છે. માણસમાત્રનું મન બદલાય તો આપમેળે જગતની દશા અને દિશા બદલાય એવી એમની દ્રઢ પ્રતીતિ છે. વિચારક્રાંતિમાં જગતક્રાંતિનાં બીજ રહેલાં છે.

*

કિરણ શિંગ્લોત

તબીબી ગ્રંથોના લેખક, અનુવાદક.

પૂર્વ-તબીબ, મ.સ.યુનિવર્સિટી

હેલ્થ સેન્ટર,વડોદરા.

વડોદરા.

kshinglot@yahoo.co.in

9426392888

*

ભાવસભર શબ્દચિત્ર – અરુણા જાડેજા

પ્રિય બાબુઆણ્ણા – નંદા પૈઠણકર

પોપ્યુલર પ્રકાશન, મુંબઈ, 2013

મરાઠી સાહિત્યરસિકો માટે પ્રતિષ્ઠિત વાર્તાકાર, નવલકથાકાર જી. એ. કુલકર્ણી (1923–1987) એટલે એક રહસ્યમયી વ્યક્તિ. એમનું લેખન અતિ ગૂઢ અને એ ગૂઢ લેખન જેટલું જ એક ગંભીર વલય તેમના નામની આસપાસ દોરાયું હતું. એમની વાર્તાઓનાં અનેક પાસાંનો તાગ લેવામાં આવતો પણ મરાઠી વાચકોને એનું બહુ કુતૂહલ રહેતું કે તેઓ પ્રત્યક્ષમાં કેવા હશે! કારણ કે ‘જી. એ.’ ક્યારેય કોઈને પોતાની નજીક

આવવા દેતા નહીં,તેમણે પોતાની આસપાસ એક અભેદ્ય કવચ ઊભું કર્યું હતું. તેથી એમની સાથે વાત કરવામાં દરેક જણ ખચકાતો ને ડરતો. એક તો એ ખાસ બહાર નીકળતા નહીં અને નીકળે તો એમની આંખ કાળાં ચશ્માંની આડશે સતત સંતાયેલી રહેતી! એમના નામની ફરતેની કાંટાળી વાડની બહાર ઊભા રહીને તેમને જેટલા જોઈ શકાયા તે સાચું! એ કહેતા: ‘મને શોધવો છે તો મારા લખાણમાંથી શોધો ને!’

સાહિત્યકાર અરુણા ઢેરે તેમના માટે કહે છે તેમ એક માણસ તરીકે તેમના ભાગે એક નીચલા મધ્યમવર્ગીયની જેમ ઘણું સહેવાનું આવ્યું. ગરીબી અને કમનસીબીએ એમને ઘણા ડંખ દીધા. માસિયાઈ બે બહેનો સિવાય પોતાનું એવું કોઈ રહ્યું નહીં. સ્વમાનપૂર્વક હાલત સામે ઝઝૂમતી વખતે પોતાની અંદરની માણસાઈ અને સંવેદનશીલતાને જાળવી રાખવા માટે તેમણે તેની ફરતે અલિપ્તતાથી એક સંરક્ષક કવચ ઊભું કર્યું, એ કવચ વખત આવ્યે કઠોરતાથી એમને જ જખમી કરી મૂકે એટલું કાંટાળું હતું. જેમને આ વાતની

જાણ થઈ તેઓ હચમચી ગયા પણ તેમની વેદના જાણવા માટે કોઈ તેમની નજીક આવે એ એમને મંજૂર નહોતું.

આ ચરિત્રનાં લેખક નંદા પૈઠણકર લખે છે: 1923માં જન્મેલા ‘જી. એ.’ કર્ણાટકના બેલગામ(બેળગાંવ)ના, પણ નોકરી અર્થે એમનો વસવાટ ધારવાડનો. નાનપણમાં માતાપિતાનો દેહાંત થઈ ગયો, એક બહેન લગ્ન પહેલાં અને બીજી બહેન લગ્ન કરીને ગુજરી ગઈ અને સાવ એકલા પડી ગયેલા ‘જી. એ.’! તેઓ ધારવાડની જે. એસ. એસ. કોલેજમાં અંગ્રેજીના પ્રાધ્યાપક હતા.

નંદાતાઈનાં માતાપિતા ગુજરી જતાં એ ત્રણે બહેનોને મામાને ત્યાં બેલગામ રહેવાનું થયું. નંદાતાઈ (પૈઠણકર) ‘જી. એ.’નાં માસીની દીકરી. ‘જી. એ.’ અર્થાત્ બાબુ ધારવાડથી રજાઓમાં બેલગામ આવતા, પોતાનું ઘર હતું પણ એ મોટા સાવકા ભાઈને આપી દીધેલું અને પોતે ભાડાની ઓરડી લઈને રહેતા. પણ પોતાના મામાને ત્યાં જતા, મામાનાં બાળકો અને પોતાની નમાઈ માસિયાઈ બહેનોને મળવા માટે જતા; જતી વખતે બાબુઆણ્ણા[મોટાભાઈ] તેમના માટે સ્વાદિષ્ટ ખાદ્ય પદાર્થો અને એમને ગમતી નાનીમોટી ચીજવસ્તુ લઈ જતા.

બેલગામનાં મામી ગુજરી ગયાં અને એમની દીકરીઓનાં લગ્ન થઈ ગયાં. પછી મામાએ બહેનની ત્રણ દીકરીઓને માથે ગુજારવામાં કશું બાકી રાખ્યું નહીં. ત્રણમાંની વચલી ઉષાને બીજા મામા એમના ઘરે લઈ ગયા;સોળેક વર્ષની મોટી પ્રભાને ટીબી

થવાથી તેને કર્ણાટકના ઘટપ્રભા નામના હવા ખાવાના સ્થળે ‘જી. એ.’ એ સારવાર માટે મૂકી. મામા સાથે બાકી રહી એકલી નાની નંદા, એ નવમા ધોરણમાં ભણે. મામાનો ત્રાસ વધ્યો એ◌ઃ ન જોવાતાં ‘જી. એ.’ નંદાને પોતાને ત્યાં ધારવાડમાં લઈ ગયા અને નંદા એના તેર વર્ષના જીવનમાં પહેલી વાર આનંદિત થઈ. થોડા મહિનામાં પ્રભાને પણ સેનેટોરિયમમાંથી ‘જી. એ.’ ધારવાડ લઈ આવ્યા અને શરૂ થયો ભાઈબહેનોનો અનોખો સંસાર! બાબુઆણ્ણાએ પિતાની જગ્યા લીધી.

*

માંડ દોઢસો પાનાંના આ પુસ્તકમાં આવા દોહ્યલા માણસ બાબુઆણ્ણાને સમાવવાનો નાની બહેન નંદાએ સ્તુત્ય પ્રયાસ કર્યો છે. બાબુઆણ્ણા નમાઈ બહેનોનાં મા અને બાપ બન્ને થઈને રહ્યા. લેખિકા કહે છે કે હું ‘જી. એ.’ની વાત કરવા નથી બેઠી, એ લખવાની મારી હેસિયત પણ નથી પણ ‘જી. એ.’નું જે પારિવારિક પાસું છે એવા મારા બાબુઆણ્ણાની આ વાત છે, એ ભાઈની વાત કે જેણે પોતાની નોંધારી બન્ને માસિયાઈ બહેનોની જવાબદારી પ્રેમે ઉપાડી, જીવન જીવવાની રીત શીખવાડી અને અંત સુધી એને સુપેરે નિભાવી.

આ પુસ્તકના અર્પણમાં લેખિકા કહે છે: હું અહીં પૂણે આવી ત્યારે તમને પત્ર લખવામાં અઠવાડિયું થઈ જતું તો તમે કેટલા ઊંચાનીચા થઈ જતા અને તાર મોકલતા. તો એ હિસાબે અત્યારે તો મારી સામે તારનો ડુંગર થઈ જવો જોઈતો હતો. પણ એમ ન થયું. પછી તો મારા પત્રો અને તમારા તાર બધું બંધ થઈ ગયું. તમે એટલા લાંબા પ્રવાસે નીકળી ગયા છો કે મારો પત્ર જ તમને મળે નહીં, તો પછી તમારા તાર પણ મને ક્યાંથી મળે?

પ્રસ્તાવનામાં લેખિકા કહે છે કે બહાર ‘જી. એ.’ તરીકે જાણીતા મારા ભાઈના વ્યક્તિત્વ અને સ્વભાવનાં જે વિવિધરંગી પાસાં જોયાં છે એ વિશે મારે લખવું છે પણ અતિ ઊંચા શિખરે બિરાજેલા, એક ધ્યાનસ્થ તપસ્વીની સામે હું એક અદની ઠીંગણી એ◌ેમના સુધી કેમનીક પહોંચી શકું! ભાઈના સાન્નિધ્યમાં મને એ જેટલા સમજાયા તેટલા રજૂ કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે.

પોતાના ભાઈનું પોરસાઈને વર્ણન કરનારી નાની બહેન લખે છે: મારો ભાઈ તો સ્ફટિક જેવો નિર્મળ, ફૂલ જેવો કોમળ અને સંવેદનશીલ. તેની પ્રતિભા પ્રદીપ્ત સૂર્ય જેવી તેજસ્વી હતી, એ કોઈથી દબાનારા નહોતો. એકાંતવાસ એમને વહાલો. કોઈને

પોતાને ત્યાં બોલાવતા નહીં અને કોઈને ત્યાં ખાસ જતા નહીં પણ એ માણસગંધારા જરાયે નહોતા; પણ જેટલાયને એ મળ્યા તેમની સાથે કલાકોના કલાકો ગોષ્ઠિ ચાલતી અને રૂબરૂ ન મળ્યા હોય તોયે તેમની સાથે પત્રવ્યવહારમાં એ કેવા ખીલે છે તે એમના પત્રસંગ્રહ પરથી જણાશે. '(જી. એ.' એ આવેલા પત્રોના લખેલા જવાબોના, ત્રણસો જેટલાં પાનાંના ચાર ખંડો પ્રકાશિત થયા છે; એમાં પહેલો ખંડ આખો સુનીતાતાઈ દેશપાંડે પરનો છે.)

અન્યને જે વાતનું આકર્ષણ હોય તેનાથી તેઓ દૂર રહેતા, તેઓ હંમેશાં ગોગલ્સ વાપરતા. પોતાની કોલેજ, પોતાનું લેખન, પોતાની બહેન – બસ, આટલું જ એમનું વર્તુળ; રોજ સાંજે ક્લબમાં જતા પણ એ રમવા પૂરતું. ઘરોબો કોઈ સાથે નહીં,દેખાવે અતિ રૂઆબદાર, વચ્ચે સેંથો પાડીને, ક્રીમ લગાડીને સરસ ઓળેલા વાળ; ભવ્ય કપાળ, ઇસ્ત્રીબંધ કપડાં,ધોળું કે કાળું પૅન્ટ, આછા રંગનો બુશકોટ કે ટીશર્ટ, જમણે કાંડે 'ફ્રાવરલુબા'નું ઘડિયાળ. એ આવે એટલે ટેલ્કમ પાવડરની મંદ સુવાસ ફરી વળે. એમનું મનગમતું કામ એટલે શાકભાજી લાવવી, શાકભાજીની સાથે અમ બહેનો માટે સેવંતી-સુરંગી-સોનચંપાનાં ફૂલો ને વેણી લાવવાનું ક્યારેય ભૂલે નહીં. પછી એમ નહીં કે શાકભાજીના થેલા એમ અમારા હાથમાં પકડાવી દીધા. એકેક શાક છૂટું પાડે, ફૂલવેણી છૂટાં પાડે; જાણે પ્રદર્શન જોઈ લો, આ પણ એક ઉત્સવ બની જતો. બેલગામમાં ચૂલે રાંધતાં અમ બહેનોના થતા હાલ જોઈને એમણે અમને એક પ્રાયમસ લાવી આપેલો. સ્વાદિષ્ટ રસોઈ જમવાના બડા સ્વાદિયા!

અમારી ઇચ્છાઓ એ પૂરી કરતા, હું કહું કે મારે સંગીતશાળામાં જવું છે તો તરત જ એની ફી ભરી આવે. એન.સી.સી.માં પણ મારું નામ એમણે નોંધાવેલું. મોટી બહેન પબાક્કા (પ્રભાવતી)ના દવાદારૂના પૈસા પણ એ આપતા જાય.

મેં એકવાર ચીકી માટે પબાક્કાના ખાનામાંથી એને પૂછ્યા વિના એક આનો લીધેલો અને મારી આઈ ગુજરી ગયા પછી હું નાહીને તરત જ રમવા જતી રહેલી. પછી મને સતત ખૂંચતી આ બે વાત મેં જ્યારે બાબુઆણ્ણાને કહી ત્યારે એણે મને વહાલથી સમજાવતાં કહ્યું કે આપણે ચિત્રકામમાં આપણને મનગમતા ચોરસ, ગોળ આકારો દોરી શકીએ છીએ તેમ જિંદગીમાં દોરી શકાતા નથી. માની લે કે જિગસો પઝલમાં એકાદો ટુકડો ખોટી જગ્યાએ લાગી ગયો. એ તો તું નાની હતી તેથી તું ખોટું કામ કરી બેઠી.

એક વાર દિવાળીમાં બેલગામમાં હું શક્કરપારા કરવા બેઠેલી, આણ્ણા આવી ચઢ્યા

ને હું રડવા લાગી કારણ કે મારા સક્કરપારા તળતી વખતે ફૂટી જતા હતા. તો આણ્ણાએ કહ્યું કે એમાં રડવાનું શું! ખાંડ વધારે પડી ગઈ છે;એમ કર થોડો મેંદો નાખ, તું વણી આપ ને હું તળી નાખું. એ નાસ્તો અમે પબાક્કાને ઘટપ્રભા જઈને આપી આવેલાં. આણ્ણા અમારા માટે સાડી લઈ આવેલા.

*

નવમા ધોરણમાં મામાનો ત્રાસ હદ બહાર વધી ગયો એટલે પરીક્ષા પછી બાબુઆણ્ણા બેલગામ આવીને મને ધારવાડ લઈ ગયા, થોડા વખત પછી પબાક્કા પણ ત્યાં આવી ગઈ. ત્યારે એમણે અમને કહ્યું કે હું મારી રીતે તમને બન્નેને સુખી રાખવાનો પ્રયત્ન કરીશ, કોઈ વાતે મણા રાખીશ નહીં પણ હું તમારા માબાપની ભૂમિકા નહીં નિભાવી શકું; તે માટે મને માફ કરશો. – આમાં જ એમની મોટાઈ, અસામાન્યત્વ અને એમના વ્યક્તિત્વની ઊંચાઈ સમાયેલી છે.

અને શરૂ થાય છે ધારવાડનો સુવર્ણકાળ! આણ્ણાના ઘરમાં પેસતાં જ મારો અત્યાર સુધીનો બધો થાક ઓસરી ગયો, એમણે મારી સામે જોયું, મને રાજી જોઈને એ પણ રાજી થયા. મારા આવતાં પહેલાં એમણે બિસ્કિટ-ચેવડા જેવો નાસ્તો લાવી રાખેલો. ઘર એકદમ વ્યવસ્થિત, રસોડું પણ ચોખ્ખુંચણાક. અહીં આવીને મેં જાણ્યું કે અણ્ણા ઓઇલ પેઇન્ટંગ્ઝિ પણ કરતા. એમની એક સાઇકલ હતી (પાછળથી વેસ્પા સ્કૂટર આવેલું). ઉપર હોલમાં રેડીઓ હતો, આણ્ણાની વાર્તા 'બાધા', એમણે પોતે જ વાંચેલી એ ધારવાડ આકાશવાણી પરથી પ્રસારિત થઈ તે દિવસે એમણે રેડીઓ લીધેલો; ચાલો, બિનાકા ગીતમાલા સાંભળવા મળશે. હોલની બાજુમાં બાબુઆણ્ણાનો ઓરડો, નર્યાં પુસ્તકો અને એક મોટ્ટી પેન! કેમ? તો કહે કે વારેઘડીએ શાહી ભરવી ન પડે ને!

બપોરની ચા પછી એ ક્લબમાં જતાં પહેલાં એના રૂમની આરામખુરશી પર બેસીને હીરાબાઈ બડોદેકર, સરસ્વતી રાણે, ભીમસેન જોશી, કુમાર ગંધર્વ, પ્રભા અત્રેની રેકોર્ડ્સ સાંભળતા બેસે; મરાઠી ગાયિકા જ્યોત્સ્ના ભોળેનું એક ગીતઃ 'મારે તે મહિયર જા રે પારેવડા' – એના વિશે જાણીતાં સાહિત્યકાર વિજયા રાજાધ્યક્ષને પત્રમાં લખેલું કે આ ગીત સાંભળ્યા પછી ક્યાંયે સુધી કંઈ સૂઝતું નથી. પુ. લ. નાં પુસ્તકો અને લખાણ તો મને પ્રિય છે જ પણ તેમાંય તેમણે આ ગીતને આપેલો ઢાળ (સંગીતદિગ્દર્શક તરીકે), એનું તે શું કહેવું!

ત્યાં ઘટપ્રભામાં હવે પબાક્કાને ફેફસાનું ઓપરેશન કરાવવાનું થયું, ઓપરેશન મોંઘું

હતું પણ આણણાએ એની વ્યવસ્થા કરાવી અને ઓપરેશન થઈ ગયું. પાછળથી જાણેલું કે એ વખતે તેમને એક શિષ્યવૃત્તિને લીધે અમેરિકા જવાનું હતું પણ એમણે એ નકાર્યું અને પબાક્કાના આ ઓપરેશન માટે અંગ્રેજીનાં થોડાં પુસ્તકોનાં ભાષાંતરનું કામ સ્વીકાર્યું હતું.

અમારું રોજનું જમણ પણ એક તહેવાર જ હોય! જમતી વખતે એ અમને કેટકેટલી વાતો કહે, 'નેશનલ જ્યોગ્રોફી' એનું ગમતું માસિક, એમાંથી બધું અમને કેટકેટલું જણાવે. એક વારે એમણે કહેલું કે લોકો જેટલી નિષ્ઠાથી 'વિષ્ણુસહસ્રનામ' વાંચે એટલી જ નિષ્ઠાથી હું આ 'નેશનલ જ્યોગ્રોફી' વાંચું છું.

પબાક્કાએ ઘર સંભાળી લીધું, હવે આણણા નિરાંતે સુંદર ઓઇલ પેઇન્ટિંગ્ઝ કરતા, એમને 'શંકર્સ વીકલી'માં ઘણા પુરસ્કારો પણ મળેલા. એ કોતરકામ પણ કરી લે, એક નાનકડા પથ્થર પર એમણે બુદ્ધ કોતરેલા.

એ ઓરડાનું બારણું બંધ કરીને લખ્યા જ કરે, અમારે ઉપર નહીં જવાનું, ચા-પાણી ને જમવાના સમયે એ ઉપરથી અચૂક આવી જાય. ત્યારે એમને કેટકેટલા દિવાળી અંકો માટે લેખન કરવાનું રહેતું!

મારે કોલેજમાં જવાનું થયું તો મને એમની કોલેજમાં નહીં પણ કર્ણાટક કોલેજમાં એડમિશન અપાવ્યું. કેમ? તો કહે કે ના, મારી કોલેજમાં કોઈ મને કહી જાય કે બહેન તરફ વધુ ધ્યાન આપે છે કે મારા લીધે એને વધુ સુવિધા મળે છે – એ મને નહીં પોસાય. અહીં પણ તકલીફ તો હતી જ કે પહેલેથી બધા જ વિષયો અંગ્રેજીમાં ભણાવે તો ત્યાં પણ બાબુઆણણા મારી વહારે હતા જ.

એક વાર મેં આણણાને કહ્યું કે હું તમારી કોલેજમાં તમારા વર્ગો ભરવા આવું? તો એમણે ઘસીને ના પાડી. આ બાબતે એમની કોલેજમાં ભણતી મારી બહેનપણીઓ કહે કે તું તારે આવ ને, તારા ભાઈ તો છોકરીઓની સામે જોતા જ નથી, એટલે તારા આવવાની કંઈ ખબર નહીં પડે. થયું એવું જ કે હું આણણાનો વર્ગ ભરીને પાછી બહાર નીકળી ગઈ પણ એમને કંઈ ખબર પડી નહીં!...

એ જોતા કે પબાક્કા ઘર માટે કેટલાં વૈતરાં કરે છે તો એને પાણી ગરમ કરવા બંબો લાવી આપેલો. એક વાર એમણે મરાઠીના એક કવિવર્ય ગ્રેસને પત્રમાં લખેલું: 'મારી આ બહેન (પ્રભાવતી) મારા કરતાં કેટલી નાની પણ મારી મુશ્કેલીના ટાણે મારો છાંયો બની રહી, મારા માટે અનેક વ્યાવહારિક તાપ સહન કરનારી, હું વાંચતો-લખતો હોઉં તો મને

ઉપર ખલેલ ન પડે તે માટે નીચે વાસણ પણ સાવ ધીમેકથી – અવાજ ન થાય તેમ ચઢાવે! એના માટેની મારી કૃતજ્ઞતાને માટે મારી પાસે કોઈ શબ્દો નથી.' પબાક્કાએ પણ 'મારા ભાઈ જી. એ.' નામના એક લેખમાં લખ્યું છે: 'ક્યારેય, ક્યાંયે પાછા ન પડનારા,દુ:ખ કે સંકટના સમયે અમને છાના રાખનારા, કોઈ પણ ઘડીએ ઢાલની જેમ ઊભા રહી જનારા અને ગરુડની જેમ પાંખ પસારીને સતત માયાનો છાંયો ધરનારા...!'

દીવાળીના આકાશદીપ પોતે બનાવે. ભાઈબીજ તો બહેનોનો મોટો ઉત્સવ! બન્ને બહેનોની વર્ષગાંઠ પણ હોંશે ઊજવાતી. એમને ક્યાંયે સુધી આણ્ણાની વર્ષગાંઠની ખબર નહોતી પણ કોઈના આવેલા કાર્ડ પરથી ખબર પડી તો બહેનોએ ગભરાતાં અચકાતાં નાને પાયે, એમને ગમે તે રીતે ઊજવવાની શરૂ કરી. આણ્ણાને ભાવે તે બનાવવાનું, તે દિવસે પહેલી ચા પણ એમને રૂમમાં અર્થાત્ બેડ-ટી તરીકે ધરવાની. એમની ફેવરીટ, 'ગોલ્ડ ફ્લેક' સિગરેટ અને ભાવતું પાન ધરવાનું.

એમના વિદ્યાર્થીરૂઓ એમને જન્મદિવસે મળવા આવે તે તેમને ગમતું નહીં, પગે લાગે તો ક્ષોભ પામીને કહેતા કે હું તમારા જેવો જ છું, મને પગે લાગશો નહીં; તમારા માતાપિતાને પગે લાગો કે જેમણે તમને પેટે પાટા બાંધીને ભણાવ્યા છે.

ગુડી પડવો હતો (મરાઠીઓનું બેસતું વર્ષ). પબાક્કાએ જમવાનું બધું તૈયાર કરી રાખેલું પણ લીંબુ નહોતાં અને છેલ્લે હું દોડતી લેવા ગઈ પણ ન મળ્યાં અને આણ્ણાને ખબર તો પડી ગઈ. એમણે જમતી વખતે અમને કહ્યું કે ગઈ કાલથી જ આપણી બધી તૈયારી હોવી જોઈએ. યાદ ન રહે તો લખી રાખવું જોઈએ. મોળીદાળ-ભાત પર લીંબુ ન હોય તો સુંદર મોઢા પર કંકુ ન હોય તેવું લાગે. દસ વસ્તુ ન બનાવો પણ બે વસ્તુ સરખી બનાવો તો થયું. તે પડવે અમારું જમણ જામ્યું નહીં. મને થઈ આવ્યું કે એક દિવસ લીંબુ ન હોય તો શું થઈ ગયું?

લગ્ન માટે તેઓ ચૂપ રહેતા, એમ તો પહેલાં એમની સાથે એક બે વાર અમે કન્યા જોવા ગયેલાં પણ કોણ જાણે કેમ વાત ત્યાં જ બંધ થઈ ગઈ. એક વાર મેં આ બાબતે પૂછેલું તો એમણે કહેલું કે તું ઘણી નાની છે. મેં નાનપણથી જ ઘણાં દુ:ખો જોયાં છે, આવનારી પર હું મારાં એ દુ:ખો લાદવા માગતો નથી. હવે પછી ફરી મને આ બાબતે કંઈ પૂછીશ નહીં.

*

માંદી રહેતી પબાક્કાનાં તો લગ્ન થઈ શક્યાં નહીં, નાની આ નંદા ભણીને મુંબઈ

નોકરી કરવા ગઈ; આણ્ણાને ઓછું ગમ્યું પણ પછી એમને મનાવી લીધા અને મુંબઈમાં જ નંદાના લગ્નનું ગોઠવાઈ ગયું.

તેમના ‘કાજળમાયા’ વાર્તાસંગ્રહને સાહિત્ય અકાદેમીનો પુરસ્કાર મળેલો, બહેનોના આગ્રહથી જી. એ. દિલ્હી પણ જાય છે, પુરસ્કાર સ્વીકારે છે, પછી એ પુસ્તક માટે વાદવિવાદ થાય છે અને જી. એ. ભાડાભથ્થા સાથે પુરસ્કારની રકમ પાછી કરે છે.

જી. એ.ને છેલ્લાં થોડાં વર્ષોથી આંખની અને પેટના દુખાવાની તકલીફ રહેતી હતી તે વધી હતી. એ જ અરસામાં તેઓ રીટાયર્ડ થયા. પછી મુંબઈ બે વર્ષ સારવાર અર્થે રહ્યા, ત્યાં જ સાલ 1984માં તેમનું નિધન થયું.

એમના ગયા પછી એમની પાછળ ‘પ્રિય જી. એ. સન્માન’ નામનો પુરસ્કાર આપવાનું શરૂ થયું. પહેલો પુરસ્કાર સુનીતા દેશપાંડેને મળ્યો, ત્યાર બાદ ડો. લાગુ, કવિ ગ્રેસ, વાર્તાકાર મોનિકા ગજેન્દ્રગડકર તેમજ એલકુંચવાર, વગેરેને મળ્યો છે.

બેલગામના ગ્રંથાલયમાં ‘પ્રિય જી. એ. સ્મૃતિખંડ’ની સ્થાપના થઈ છે.

પૂના ખાતેના જી. એ.ના ઘર પાસેના રસ્તાને ‘જ્યેષ્ઠ વાર્તાકાર જી. એ. કુલકર્ણી માર્ગ’ એવું નામકરણ પુ. લ. દેશપાંડેના હસ્તે થયું. ત્યારે તેમનો હાથ જી. એ.ના નામની તકતી સુધી પહોંચતો નહોતો અને તરત જ પુ. લ. બોલી ઊઠેલા: અરે, એમના નામની તકતી સુધી આપણો હાથ પહોંચી શકતો નથી તો એમના સાહિત્યની ઊંચાઈ સુધી તો આપણે કઈ રીતે પહોંચવાના?

*

પોતાની વાર્તાઓમાંથી માનવજીવનની સંદિગ્ધતા અને સમસ્યાઓના ગૂંચવાડા રજૂ કરનારા શ્રેષ્ઠ કથાકાર જી. એ. કુલકર્ણીની ફરતે વીંટાયેલા ગૂઢતાના ધુમ્મસના વલયને એમની બહેન નંદાએ દૂર કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. જી. એ.માં રહેલા નીતર્યા માણસનું, એમની માણસાઈનું વિલોભનીય દર્શન આ પુસ્તકમાં થયું છે.

આ પુસ્તક વાંચતી વખતે આંખ કેટલીયે વાર ભીની થઈ આવી ને ખાસ તો સતત મને જૂના જમાનાનું ચિત્રપટ સાંભરી આવ્યું: ‘છોટી બહન’ જેમાં નંદા અને અશોકકુમાર હતાં; ‘ભૈયા મેરે રાખી કે બંધન કો નિભાના.’

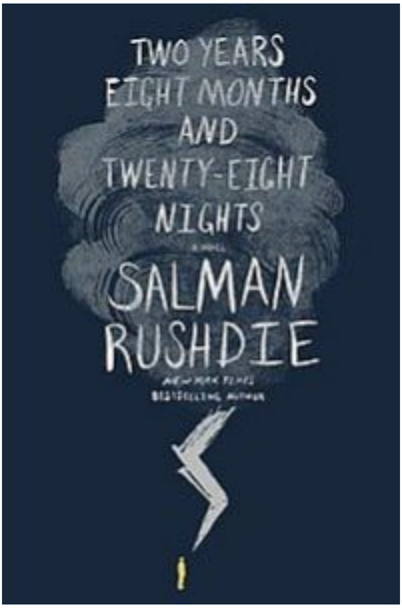
જી.એ.નું શબ્દચિત્ર નંદાતાઈએ અત્યંત ભાવસભરતાથી દોર્યું છે, એની ભાષા પ્રવાહી છે, સૂક્ષ્મ નિરીક્ષણો તેમજ રસળતી શૈલીને લીધે પુસ્તક હાથમાંથી મૂકવાનું મન થતું નથી. જી. એ. પ્રેમીઓ માટેની એક મોંઘામૂલી ભેટ એટલે ‘પ્રિય બાબુઆણ્ણા!’

*

અરુણા જાડેજા
અનુવાદક.
શિક્ષક, અનુવાદક.
અમદાવાદ.
arunataijadeja@gmail.com
81604 79238

*

ભયાનક 'નૂતન વાસ્તવિકતા'નો ચિતાર – વીનેશ અંતાણી



Two Years Eight Months and Twenty-Eight Nights
– Salman Rushdie
Penguin group, London, 2015
સલમાન રશ્દી સર્જક-વિચારક તરીકે સાર્વજનિક જીવનમાં અને અંગત જીવનમાં

ધર્મઝનૂન-પ્રેરિત આતંકનો અનુભવ કરતા રહ્યા છે. એમણે 'સેતાનિક વર્સિસ' નવલકથા લખી ત્યારે એમને 'ઇસ્લામવિરોધી' જાહેર કરવામાં આવ્યા હતા અને ઈરાનના વડા આયાતોલ્લા ખોમૈનીએ ફતવો જારી કરીને એમને મૃત્યુની સજા ફરમાવી હતી. રશ્દીને કડક સુરક્ષાવ્યવસ્થા વચ્ચે ઘણાં વરસો ગુપ્તવાસમાં રહેવું પડ્યું હતું. કટ્ટરપંથીઓ અને આતંકવાદનો અંગત અનુભવ એમના સર્જકચિત્તમાં કલવાતો રહ્યો હતો. એના પરિણામસ્વરૂપે એમણે 'ટુ ઇયર્સ એઇટ મન્થ્સ એન્ડ ટ્વેન્ટી એઇટ ડેય્ઝ' (હવે પછી 'ટુ ઇયર્સ') નવલકથા લખી.

સલમાન રશ્દીએ કહ્યું છે તેમ સર્જકે એવા પાગલ અને અવિચારી જગતનો સામનો કરવો પડે છે, જેમાં સર્-રિયાલિઝમ નૂતન વાસ્તવિકતા બની ગયું છે. રશ્દીને દેખાયેલી 'નૂતન વાસ્તવિકતા'નાં અનેક કારણો છે. એમાંનું એક કારણ સમગ્ર વિશ્વને આંતકના ખપ્પરમાં હોમી દેનારી ધર્મઝનૂની કટ્ટરપંથી વિચારધારા પણ છે. રશ્દી 'ટુ ઇયર્સ'માં આતંકવાદી પ્રવૃત્તિઓની ભયાનકતાનો ચિતાર આપવા માગે છે, પરંતુ વાસ્તવિકતાના સ્તર પર આલેખનથી દૂર ખસીને. એમણે વિશ્વવ્યાપી આતંકવાદની કથા કહેવા માટે ફેન્ટસીનો આધાર લીધો છે. એમણે જિન્નસૃષ્ટિનાં નર-જિન્ન અને માદા-જિન્ન, અર્ધ જિન્ન માનવો તથા સાદાં માનવોનાં પાત્રો દ્વારા કથા નિરૂપી છે. દરેક પાત્રની એક કથા છે. એ કથાના તાણાવાણા એકબીજા સાથે ગૂંથાતા રહે છે અને ગૂંચવાતા રહે છે. નવલકથાનાં કાલ્પનિક પાત્રોમાંથી કેટલાંકના ચહેરામહોરા, એમની પ્રવૃત્તિઓના સંદર્ભો, આપણા વાસ્તવિક સમયમાંથી પારખી શકાય છે.

○

એકવીસમી સદીમાં લખાયેલી આ નવલકથાનું દીર્ઘ નામ એને 'અરેબિયન નાઇટ્સ'ની સાથે જોડી આપે છે. સામ્ય માત્ર એટલું જ નથી, કથાનિરૂપણની પદ્ધતિ પણ 'અરેબિયન નાઇટ્સ' પ્રકારની છે. એક વાર્તા-એક ઘટનામાંથી બીજી વાર્તા-ઘટના ઊઘડતી જાય છે અને કથા આગળ વધતી રહે છે. ત્રીજું સામ્ય પણ જોઈ શકાય છે. 'અરેબિયન નાઇટ્સ'માં દર રાતે વાર્તા કહેનાર શહરઝાદ હજાર-હજાર રાત સુધી મૃત્યુના ભય સામે ઝઝૂમતી રહી હતી. મૃત્યુદંડના ફતવા પછી ઘાતકી આતંકવાદીઓના હુમલાનો ભય ખાળી રહેલા રશ્દી પણ મૃત્યુના ભય સામે ઝઝૂમતા રહ્યા હતા. રશ્દીને પણ શહરઝાદની જેમ રસપ્રદ વાર્તા કહેતાં આવડે છે. 'ટુ ઇયર્સ'માં આવતાં પાત્રોનાં મૂળ 'અરેબિયન નાઇટ્સ'ની કથાઓમાં પડેલાં છે.

રશ્દીએ આપણા વર્તમાનને 'વાસ્તવિકતાના ટુકડેટુકડા કરી નાખતી અથડામણોના સમય' તરીકે ઓળખાવ્યો છે. 'ટુ ઇયર્સ'માં એમણે એકબીજાથી વિપરીત વિચારધારાની અથડામણમાંથી ઊભી થતી વિનાશક પ્રક્રિયાને તાગવાનો મહત્ત્વાકાંક્ષી પ્રયત્ન કર્યો છે. સદ્ અને અસદ્ કે પ્રકાશ અને અંધકાર વચ્ચેનો સંઘર્ષ નવી વાત નથી, પરંતુ રશ્દીએ એને આતંકવાદ અને તેના પ્રતિકારના યુદ્ધ તરીકે આલેખીને આપણા સમયની મહાભયાનક સમસ્યાને સર્જનાત્મક રૂપ આપ્યું છે.

'ટુ ઇયર્સ'ની કથા સમયના ત્રણ સ્તરે ચાલે છે. વીસમી-એકવીસમી સદીમાં આકાર લેતી આ નવલકથાની ઘટનાઓ આજથી એક હજાર વરસ પછીના ભવિષ્યમાં વસતા લોકો દ્વારા કહેવાઈ છે. એટલે કે રશ્દી સાંપ્રતને એક હજાર વરસ પછીના સમયમાંથી જુએ છે. મૂળ કથાપ્રવાહ આપણા વર્તમાનમાં થઈને વહે છે તે એનું બીજું સ્તર. એનાં મૂળ છેક બારમી સદીમાં જાય છે તે ત્રીજું સ્તર. આ ત્રણેય સમય અનેક સદીઓના અંતરાલથી વિભાજિત થયેલા છે,પરંતુ કથાપ્રવાહ સળંગ-સાદ્યંત વહે છે. એક હજાર વરસ પૂર્વે પૃથ્વી પર લડાયેલા ભયાનક યુદ્ધની કથાના કથક – માનજાતના ભાવિ વંશજો – ઘટનાઓની ક્રમાનુસાર વિગતો આપે છે. તેઓ તે ઘટનાઓ ઇતિહાસ છે, પૌરાણિક કથા છે, દંતકથા છે, લોકકથા છે કે કેમ તે અંગે ચોક્કસ નથી. કથા કહેતાં કહેતાં વચ્ચે ખૂટતી કડીઓ જોડવામાં પણ એમને મુશ્કેલી પડે છે. તેઓ જે સમયની વાત કરે છે તેને એક હજાર વરસ વીતી ચૂક્યાં છે. એથી ઘટનાઓનું આલેખન કરતાં વચ્ચે-વચ્ચે 'એવું કહેવાય છે' કે 'એવું માનવામાં આવે છે' જેવા ઉલ્લેખો અનિવાર્યપણે આવતા રહે છે. 'ટુ ઇયર્સ'ની મૂળ કથાને અંતે એપિલોગમાં કહેવાયું છે: 'આ ઘટનાક્રમ લખતી વખતે અમે સ્પષ્ટ જાણીએ છીએ કે એની ઘણી વિગતો વાસ્તવમાં બનેલી ઘટનાઓથી 'ડિજનરેટ' થઈ દંતકથા, પૌરાણિક કથા, અનુમાન કે ફિક્શન બની ગઈ છે.'

નવલકથાનો આરંભ જિન્નસૃષ્ટિના પરિચયથી થાય છે. જિન્નયોનિનાં નિવાસીઓ પૃથ્વીથી દૂર એમના વિશ્વમાં રહે છે. રશ્દીએ જિન્નલોકને 'પરિસ્તાન' નામ આપ્યું છે. ધુમાડા કે અગ્નિથી બનેલા જિન્ન સામાન્ય રીતે માનવલોકની ગતિવિધિઓમાં દખલ કરતા નથી, પરંતુ ક્યારેક બે લોક વચ્ચે આવેલી દીવાલ તૂટી જાય અને જિન્નસમુદાય પૃથ્વી પર ઊતરી આવે તો તેઓ ભયાનક ખાનાખરાબી સરજી શકે છે. રશ્દી આતંકવાદીઓને જિન્નસ્વરૂપે કલ્પીને એમની મનોવૃત્તિને સ્પષ્ટ કરી દે છે. એવા જિન્ન સામે લડવા માટે એ◌ેવી જ માયાવી, જાદુઈ તાકાતની જરૂર પડે. એ માટે એમણે

માનવજાત માટે સહાનુભૂતિ ધરાવતી માદા-જિન્નનું પાત્ર કલ્પ્યું છે. 'ટુ ઇયર્સ' દુષ્ટ જિન્નોએ મચાવેલા ભયાનક આતંકની સામે લડતી એક માદા જિન્નની કથા છે. બે વરસ, આઠ મહિના અને અઠ્ઠાવીસ દિવસ ચાલેલા આ યુદ્ધને રશ્દી 'વોર ઓફ વર્લ્ડ્સ' (War of Worlds) તરીકે ઓળખાવે છે.

કથાનો પ્રારંભ કરતાં રશ્દીએ કહ્યું છે કે આ વાર્તા વીજળીના ગોળા વરસાવવામાં નિપુણ, 'લાઇટનિંગ પ્રિન્સેસ' તરીકે ઓળખાતી, જિન્નલોકની રાજકુમારીની, એણે બારમી સદીના એક મર્ત્ય માણસ સાથે કરેલા પ્રેમની અને એનાથી એને જન્મેલાં વંશજોની છે. આ કથા ઊડતાં, લથડતાં, સારાં, ખરાબ, નૈતિકતામાં રસ ન ધરાવતાં અનેક નર અને માદા જિન્નની છે. આ કથા માનવજાતના કટોકટીભર્યા સમયની પણ છે. રશ્દી એ સમયગાળાને 'ટાઇમ ઓફ સ્ટ્રેન્જનેસ' કહે છે.

o

બારમી સદીના મહાન ફિલોસોફર ઇબ્ન રશ્દને એમની ઉદાર ધાર્મિક વિચારધારાને લીધે દેશનિકાલની સજા કરવામાં આવી હતી. એ એમના વિચારોમાં 'રિઝનિંગ, 'લોજિક', 'સાયન્સ' જેવા શબ્દોનો પ્રયોગ કરતા, જેનો એમના કેટલાય સમકાલીનોએ વિરોધ કર્યો હતો. એમનાં પુસ્તકો અને લખાણો બાળી નાખવામાં આવ્યાં હતાં. એમની ફિલોસોફીને વાચા આપવાની સ્વતંત્રતા એમની પાસેથી છીનવી લેવામાં આવી હતી. (એક મહત્ત્વની આડવાત: ઇબ્ન રશ્દના ઉદારમતવાદી વિચારોથી આકર્ષાયેલા સલમાન રશ્દીના પિતાએ પોતાના અને વંશજોના નામ સાથે 'રશ્દ' જોડ્યું હતું. 'સેતાનિક વર્સિસ' પછી સલમાન રશ્દીને કટ્ટરપંથી મુસ્લિમો સામે જે 'યુદ્ધ' લડવું પડ્યું તે વિશે તેઓ એમની સ્મૃતિકથા 'જોસેફ એન્ટોન'માં લખે છે: 'હું યોગ્ય નામ લઈને આ યુદ્ધમાં ઊતરી રહ્યો છું.')

ઇબ્ન રશ્દની વિચારધારાના આત્યંતિક છેડે ધર્મ અને ભગવાનને નામે લોકોને ભયભીત કરવામાં માનતા અલ ગઝાલી નામના મહાન ધર્મગુરુ છે. તેઓ ભય ફેલાવીને લોકોને ઈશ્વર તરફ વાળી શકાય એવું માનતા હતા. ઇબ્ન રશ્દ અને ગઝાલી મૃત્યુ પછી પણ એમની કબરમાંથી એકબીજાની વિચારધારાનો વિરોધ કરતા રહે છે અને એમની વિચારસરણીને અનુસરતા અનુયાયીઓને દોરતા રહે છે.

ઇબ્ન રશ્દ દેશનિકાલ થયા પછી નાનકડા ગામમાં રહેતા હતા. એક દિવસ સોળ વરસની યુવતી એમના ઘેર આવી. એણે પોતાની ઓળખાણ અનાથ છોકરી તરીકે

આપી. એણે ઇબ્ન ૨શ્દ સાથે રહેવાની ઇચ્છા વ્યક્ત કરી. એનું નામ ‘દુનિયા’ હતું. વૃદ્ધ ફિલોસોફરે આવા વિચિત્ર નામ માટે કારણ પૂછ્યું તો એણે જવાબ આપ્યો: ‘કારણ કે મારામાંથી દુનિયાનો પ્રવાહ વહેશે અને તે પ્રવાહ આખી દુનિયામાં ફેલાઈ જશે.’ ઇબ્ન ૨શ્દ જાણતા નહોતા કે એ જિન્નલોકની ‘લાઇટનિંગ પ્રિન્સેસ’ છે. ઇબ્ન ૨શ્દે દુનિયાને હાઉસકીપર અને પ્રેમિકા તરીકે આશરો આપ્યો. એણે અનેક બાળકોને જન્મ આપ્યો. એ એટલી બધી ફળદ્રુપ હતી કે દર વખતે એકીસાથે સાત,અગિયાર કે ઓગણીસ બાળકોને જન્મ આપતી રહી હતી. એનાં સંતાનોને કાનની બૂટ નહોતી. પાછળથી આખા વિશ્વમાં જુદાં જુદાં સ્થળે વસેલાં સંતાનોનાં સંતાનો અને એમનાં પણ કેટલીય પેઢી સુધી વિસ્તરેલાં વંશજોને ‘દુનિયાઝાત’ તરીકે ઓળખાવવામાં આવ્યાં છે. સમય જતાં ઇબ્ન ૨શ્દને રાજ્ય દ્વારા ફરી સ્વીકારવામાં આવે છે અને એ પ્રેમિકાને છોડીને ફરી પોતાના ક્ષેત્રમાં સક્રિય થઈ જાય છે. કહેવાય છે કે ઇબ્ન ૨શ્દના મૃત્યુ પછી એમનો આત્મા દુનિયા પાસે આવ્યો અને વધારે સંતાનો પેદા કર્યાં. એક દિવસ કોઈને ખબર પડે નહીં તેમ દુનિયા પરિસ્તાનમાં પાછી ફરે છે.

○

‘આઠસોથી પણ વધારે વરસો પહેલાં અને હવે એક હજારથી પણ વધારે વરસો પહેલાં’ ન્યૂયોર્કમાં મહાવિનાશક વાવાઝોડું બોમ્બની જેમ ત્રાટકે છે અને એની સાથે જ સમગ્ર માનવલોકમાં ‘સ્ટ્રેન્જનેસ’ની શરૂઆત થાય છે. અકલ્પ્ય ઘટનાઓ બનવા લાગે છે. ગેરોનિમો નામના સાદાસીધા માળીના પગ થોડા ઈંચ ઊંચકાઈને જમીનને અડકતા બંધ થાય છે. કોઈ અદૃશ્ય વ્યક્તિ રહસ્યમય રીતે મેયરની ઓફિસમાં એક બાળકીને મૂકી જાય છે. એ બાળકી એની એક નજરથી ભ્રષ્ટાચારી લોકોને પારખી લે છે અને ભ્રષ્ટાચારીઓનાં મોઢાં પર લાંછનના ફોલ્લા ઊઠી આવે છે. આ અને બીજી અનેક વ્યક્તિઓના કાનની બૂટ નહોતી. એ બધાં જાણતાં નહોતાં કે તેઓ દુનિયાની દુનિયાઝાતના વંશજ છે. બીજી પણ વિચિત્ર ઘટનાઓ બનવા લાગે છે. આઠ વરસની છોકરી ટ્રેનમાંથી નીચે પડે છે, તે જ વખતે લોખંડના પાટા બરફ જેમ પીગળી જાય છે. અજાણ્યા લોકો વોલ સ્ટ્રીટની બેંકના દરવાજા, સેઇફ, વોલ્ટ અને પેટીઓને કોઈ ગરમ હથિયારથી ઓગાળીને અબજો ડોલરની ચોરી કરી જાય છે.

પ્રચંડ વાવાઝોડાને કારણે પૃથ્વી અને જિન્નલોકને અલગ પાડતી વ્યવસ્થા તૂટી પડી હતી. અનેક દુષ્ટ જિન્ન માનવલોક પર ઊતરી આવીને હાહાકાર મચાવે છે.

અર્થવ્યવસ્થા ભાંગી પડે છે, ન્યૂક્લિયર રિએક્ટર તૂટી પડે છે, સ્ત્રીઓ પર સામૂહિક બળાત્કાર થાય છે. સલમાન રશ્દી ગ્રેબ્રિયલ ગાર્સિયા માર્કવેઝ અને થિયેટર ઓફ ધી એબ્સર્ડના કેટલાક સર્જકોનાં સર્જનની યાદ અપાવે તેવી વિચિત્ર ઘટનાઓની યાદી આપે છે: રોમાનિયાના ગામમાં એક મહિલા ઈંડાં મૂકવા લાગી હતી, ફ્રાન્સના એક શહેરના નાગરિકો રાઇનોસોરમાં પરિવર્તિત થવા લાગ્યા હતા. આઇરિશ વૃદ્ધ લોકો કચરાપેટીમાં રહેવા લાગ્યા હતા. એક બલ્ગેરિયન માણસને આયનામાં એના માથાનો પાછળનો ભાગ દેખાય છે. ...

હ્યુગો કેસ્ટબ્રિજ નામના બ્રિટિશ કમ્પોઝરે લખ્યું: ‘સ્ટ્રેન્જનેસ વધતી જાય છે. આ બનાવો બનવા માંડ્યા તે પહેલાં પણ વિશ્વ વિચિત્ર જગ્યા તો હતું જ. તેથી બની રહેલા બનાવો જૂની,સામાન્ય, સ્ટ્રેન્જનેસનાં ઉદાહરણો છે કે નવા, અસાધારણ, બનાવો છે તે સમજવું મુશ્કેલ છે.’ એણે ક્લાઇમેટ ચેન્જની પણ નોંધ લીધી. હ્યુગો કેસ્ટબ્રિજના કાનની પણ બૂટ નહોતી. એ ટીવીના ટોક શોમાં કહે છે તેમ માનવજાત મોટામાં મોટા પડકારનો સામનો કરી રહી હતી. ‘આપણું વિશ્વ, આપણા વિચારો, આપણી સભ્યતા, આપણાં જ્ઞાન અને કાયદા બધાં પર આક્રમણ થઈ રહ્યું છે.’

દુષ્ટ જિન્નો આતંક મચાવી રહ્યા હતા કારણ કે એ એમના સ્વભાવમાં હતું. એમના વિનાશક હેતુને પામી ગયેલી દુનિયા પોતાના વંશજોને બચાવવા કાનની બૂટ વિનાના લોકોને વિશ્વભરમાંથી શોધી કાઢે છે અને એમને તેઓ કોણ છે તેની માહિતી આપવા લાગે છે. એ સદીઓ પહેલાં જન્મેલાં એનાં અર્ધ જિન્ન સંતાનોની વર્તમાન પેઢીના વંશજોમાં છુપાયેલા સદ્ જિન્નને જગાડી એમને પ્રકાશ તરફ દોરવા માગે છે.

સૌથી ભયાનક જિન્ન ઝુમુર્રદ્ પૃથ્વી પર આવે છે પછી ‘વોર ઓફ વર્લ્ડ્સ’નો આરંભ થાય છે. ધર્મગુરુ ગઝાલીએ ઝુમુર્રદ્ જિન્નને સદીઓ પહેલાં બોટલની કેદમાંથી બહાર કાઢ્યો હતો. જિન્ન પરંપરા પ્રમાણે ઝુમુર્રદે્ ગઝાલીને એની કોઈ પણ ઇચ્છા પૂરી કરવાનું વચન આપ્યું હતું. ગઝાલીએ તે સમયે કશું માગ્યું નહોતું. હવે આતંક ફેલાવીને માનવજાતને ઈશ્વર તરફ ધકેલવા માગતા ગઝાલી પોતાની કબરમાંથી ઝુમુર્રદ્ને એનું વચન પાળવા જણાવે છે. ઝુમુર્રદ્ બીજા ત્રણ ભયાનક જિન્ન ઝબરદસ્ત, ર’ઈમ બ્લડ ડ્રિન્કર અને શાઇનિંગ રૂબી સાથે મળીને માનવલોકમાં આતંક ફેલાવે છે. એકબીજાની સત્તા અને પ્રભુત્વનો સ્વીકાર ન કરતા ચારેય જિન્ન પોતપોતાની વિવિધ જિન્નશક્તિઓથી પૃથ્વી પર આતંક મચાવી દે છે. જળ અને આકાશમાર્ગે

વાહનવ્યવહાર બંધ થઈ જાય છે. સ્ટોક માર્કેટ, બેંકો, સુપરમાર્કેટ ખોટમાં જવા લાગે છે. ઝેરીલા સાપનાં ટોળેટોળાં છોડવામાં આવે છે. સમગ્ર માનવલોક પર દુષ્ટ જિન્નોનું સમ્રાજ્ય સ્થાપાઈ જાય છે.

ઇબ્ન રશ્દ માટેના પ્રેમને લીધે માનવો માટે સદ્ભાવ ધરાવતી અને પોતાનાં વંશજોને બચાવવા માગતી દુનિયા એક સમયના એના ચારેય સાથીદારો સામે જંગે ચડે છે. તે વચ્ચે જિન્ન દુનિયાના પિતા અને પરિસ્તાનના રાજાને ‘વાર્તા’ઓ અને ‘શબ્દો’નું ઝેર આપીને મારી નાખવામાં આવે છે. દુનિયાની લડાઈમાં અંગત દુશ્મનાવટ ઉમેરાય છે. એ ઝુમુર્રદ્ સિવાયના ત્રણેય અનિષ્ટ જિન્ન નેતાઓને, જિન્નને સહજ એવી પ્રયુક્તિઓથી, મારી નાખે છે. ત્યાર પછી દુનિયાનું ધ્યાન ઝુમુર્રદ્ પર કેન્દ્રિત થાય છે. એ એની શોધ આદરે છે. ઝુમુર્રદ્ને શોધવા માટે દુનિયાએ કરેલા પ્રયત્ન અમેરિકાએ ઓસામા બિન લાદેનને શોધવા કરેલા પ્રયત્નોની સાથે જોડી શકાય છે.

ઝુમુર્રદે ્ ‘એ’ નામનો દેશ ખરીદી લીધો છે. એણે ત્યાં આવેલી ગુફાઓમાંથી એક ગુફામાં નિવાસસ્થાન બનાવ્યું છે. ત્રણ સાથીદારોના મૃત્યુથી એ વિચલિત બન્યો છે. એ દુનિયાને દ્વંદ્વયુદ્ધનો પડકાર ફેંકે છે. ભીષણ યુદ્ધ થાય છે. બંને એકબીજા પર જાદુઈ જિન્નશક્તિઓનો પ્રયોગ કરે છે. અંતે ઝુમુર્રદ્ને બોટલમાં બંધ કરી દેવામાં આવે છે. ઝુમુર્રદ્ ભવિષ્યમાં કોઈના હાથમાં આવે નહીં તે માટે દુનિયા એ બોટલને દૂર-દૂર કોઈ અજાણી જગ્યામાં ફેંકી આવે છે. દુનિયા પરિસ્તાનમાં પાછી ફરે છે. માનવલોક અને જિન્નલોક વચ્ચેની દીવાલ ફરી સજ્જડ બંધ થઈ જાય છે.

o

‘ટુ ઇયર્સ’ને નવલકથાસ્વરૂપના પ્રચલિત ઢાંચામાં મૂકીને તપાસી શકાય તેમ નથી. એમાં આલેખાયેલા બારમી સદીથી માંડીને આપણા સમયથી એક હજાર વરસ પછીના લાંબા સમયપટને આવરી લેવા કથાને એપિલોગ સહિત આઠ લાંબા ખંડોમાં વિભાજિત કરવામાં આવી છે. મોટે ભાગે કથાનો વિકાસ ક્રમિક રીતે થાય છે, પરંતુ જરૂર પડે છે ત્યાં એક સમયમાંથી બીજા સમયમાં અને એક સ્થળમાંથી બીજા સ્થળમાં, કથાપ્રવાહમાં ખાંચા પાડ્યા વિના, આવાગમન થતું રહે છે. જિન્ન અને માનવલોકનાં મુખ્ય પાત્રોના ભૂતકાળમાં ગતિ થતી રહી છે. મુખ્ય માનવપાત્રોને એમનો ભૂતકાળ છે તો જિન્ન પાત્રોને પણ હજારો વરસ જૂનો – સમયને અતિક્રમી જતો – ભૂતકાળ પણ છે. વિવિધ ઘટનાઓ મુંબઈથી માંડીને ન્યૂયોર્ક અને દુનિયાનાં ઘણાં મહત્ત્વમાં સ્થળોમાં બની છે અથવા બને

છે. માયાવી, જાદુઈ, રોમાંચક જિન્નલોક નક્કર સ્થળરૂપે પ્રત્યક્ષ થાય છે. જિન્નોની અનિયંત્રિત સેક્સપ્રવૃત્તિ, ઇચ્છિત રૂપ બદલી શકવાની શક્તિ, ઊડતી શેતરંજી, ક્યારેક માત્ર વ્હિસ્પરિંગથી સંદેશાવ્યવહાર કરી શકવાની ક્ષમતા – એ બધું જ નવલકથામાં તિલસ્મી વાતાવરણ ઊભું કરે છે.

એક પછી એક બનતી વિચિત્ર, રહસ્યમય અને દિલધડક ઘટનાઓના ગૂંથણીપૂર્ણ આલેખનમાં ફેન્ટસીના વાર્તારસ નીચે સંતાયેલી વાસ્તવિકતાનાં પડ ખૂલતાં રહે છે. રશ્દીની કલ્પનાશીલ, ચિત્રાત્મક, વિવિધ આવર્તનોમાં રચાતી પદાવલીઓથી ખીચોખીચ શૈલી હાસ્ય, વ્યંગ્ય, ભયાનકતા, જુગુપ્સા, રૌદ્રનું વાતાવરણ જન્માવતી રહે છે. નમૂના માટે મહાભયાનક જિન્ન ઝુમુર્રદ્ પૃથ્વીના લોકોને પહેલી વાર દેખાય છે ત્યારને સલમાન રશ્દીએ કરલું એનું વર્ણન જોઈએ: 'everybody saw the giant jinni who emerged from fireball, born like all male jinn from smokeless fire, toothy, pockmarked, wearing his long flame-like red battle shirt decorated with its ornate golden motifs, with his great black beard tied around his waist like a belt, his sword in its green-and-gold scabbard tucked into hairy waistband on the left side...' (બધાએ આગના ગોળામાંથી બહાર નીકળતો, અન્ય પુરુષ જિન્નોની જેમ નિર્ધૂમ આગમાંથી જન્મતો, વિકરાળ દાંતવાળો, શીળીનાં ચાઠાંવાળો વિરાટકાય જિન્ન જોયો. એણે આગ જેવા લાલ રંગની,વધારે પડતી સોનેરી ભાતવાળી, યુદ્ધ-કફની પહેરી હતી. ગાઢ કાળા રંગની લાંબી મૂછ એની કમર પર પટ્ટાની જેમ બાંધી હતી. એની ડાબી બાજુ ગુચ્છાદાર કમરબંધ બાંધેલા લીલા અને સોનેરી મ્યાનમાં તલવાર લટકતી હતી...)

o

બે વરસ,આઠ મહિના અને અઠ્ઠાવીસ દિવસ ચાલેલા 'વોર ઓફ વર્લ્ડ'ની કથા સંભળાવતા એક હજાર વરસ પછીના માનવવંશજોની પેઢી હવે શાંતિપૂર્ણ સભ્ય સમાજમાં જીવે છે. તેઓ એમના બાગબગીચાની જતનથી સારસંભાળ લે છે. હજાર વરસ થઈ ગયાં છે, ઝુમુર્રદ્ હજી બોટલમાંથી બહાર નીકળી શક્યો નથી. તેમ છતાં એમને લાગે છે કે માનવલોક અને જિન્નલોક વચ્ચેનો માર્ગ બંધ થયા પછી એમની સાથે કશુંય રોમાંચક બન્યું નથી. એમની જિંદગી રોબોટ જેવી યાંત્રિક બની ગઈ છે.

એમને સપનાં આવતાં નથી. એમના જીવનમાં જાદુઈ અને રોમાંચક ઘટનાઓનો અનુભવ રહ્યો નથી, કલ્પના મરી પરવારી છે. એક હજાર વરસ પછીના માનવંશજો વિમાસે છે: 'આપણો વર્તમાન ખરેખર 'રાઇટ' હોય તો શું એ સ્થિતિ એક પ્રકારનું 'રોંગ' નથી?' કહે છે: 'મોટા ભાગે અમે સુખી છીએ, અમારી જિંદગી સારી છે, પરંતુ ક્યારેક અમને ઇચ્છા થાય છે કે સપનાં પાછાં ફરે. ક્યારેક,અમને દુ:સ્વપ્નોની ઝંખના જાગે છે.' સલમાન રશ્દીએ કથામાં ઝુમુર્રદ્રે મારી નાખ્યો નથી, બોટલમાં ક્યાંક કેદ રાખ્યો છે, એ અર્થસૂચક છે.

*

વીનેશ અંતાણી

નવલકથાકાર.

પૂર્વ-કેન્દ્રનિયામક, આકાશવાણી, અમદાવાદ.

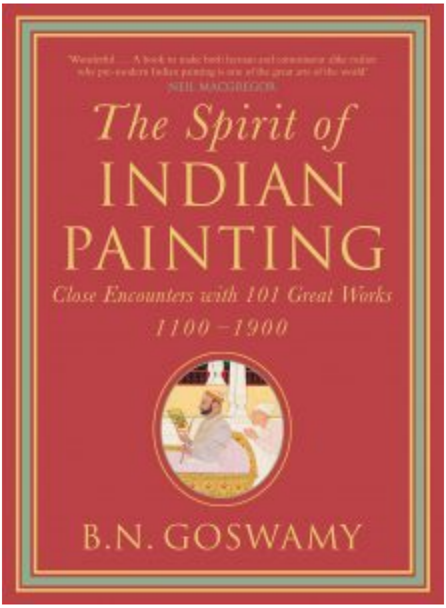
હૈદરાબાદ/અમદાવાદ.

vinesh_antani@hotmail.com

77309 09993

*

ચિત્રકળાનું ઊંડું સંશોધન – ગુલામમોહમ્મદ શેખ



The Spirit of Indian Paintings – close Encounters
– B. N. Goswamy. Penguin Books, London, 2014

ભારતીય ચિત્રકળાના સંશોધનનું ક્ષેત્ર જેટલું વિશાળ તેટલું જ સીમિત છે. વિશાળ તે વિપુલ કહી શકાય તેવા ચિત્રસંગ્રહોના અભ્યાસની અપાર શક્યતાઓને કારણે, અને

સીમિત તે સંશોધકોના ‘દુકાળ’ને કારણે. આજે અભ્યાસીઓમાં ભારતીય સંશોધકો આંગળીને વેઢે ગણાય તેટલાય જણાતા નથી – જોકે વિદેશી અભ્યાસીઓ થોડા વધ્યા છે. ઓગણીસમી સદીમાં આરંભાયેલા કળાના ઇતિહાસ-લેખનમાં ઈ. બી. હેવેલે કરેલી પહેલ પછી વીસમી સદીની વીસીના ગાળે આનંદકુમારસ્વામીએ પ્રતિબદ્ધતાપૂર્વક પરંપરાને સંયોજિત કરવાના પાયા નાખ્યા. પછીના દાયકાઓમાં ઓ. સી. ગાંગુલી, એન. સી. મહેતા, વિલિયમ જી. આર્ચર, કાર્લ ખંડાલાવાલા, મોતીચન્દ્ર અને એમ. એસ. રંધાવાએ અભ્યાસની સીમાઓ વિસ્તારી. મોટા ભાગનું સંશોધન અને લેખન હાથચિત્રો અને પોથીચિત્રો પર કેન્દ્રિત રહ્યું: ભીંતચિત્રો, પિછવાઈ અને કાપડકામ જેવી સંલગ્ન પરંપરાઓ થોડેઘણે અંશે સમાવાઈ.

આઝાદીનાં શરૂઆતનાં દશકોમાં સંશોધનનું ચિત્ર ઊપસ્યું તે આવું હતું. કુમારસ્વામીએ જાતિગત ધારણા હેઠળ રાજસ્થાન અને પહાડી પ્રદેશની ચિત્રકળાને ‘રાજપૂત’ના પલ્લે મૂકી હતી તે ભૌગોલિક ધોરણે વ્હેંચાઈ તેથી મેવાડ, બૂંદી, બિકાનેર, જયપુર, કિશનગઢ એવાં રાજસ્થાની રજવાડાંને નામે કલમો ઓળખાતી થઈ. એવું જ નામકરણ પહાડી કલમોનું કાંગડા,બશોલી, ચંબા, નૂરપુર રૂપે થયું. મુઘલ કળા ઐતિહાસિક તબક્કામાં વહેંચાઈ ત્યાં અકબરી, જહાંગીરી, પ્રાદેશિક મુઘલ જેવા વિભાગો થયા. મુઘલ કળા પહેલાંનો તબક્કો ‘સલ્તનત’ નામે ઓળખાયો અને એ અગાઉની કળાનું ‘જૈન’ કે ‘પશ્ચિમ ભારતીય’ એવું નામકરણ થયું. મધ્યપ્રદેશમાં પહેલાં માલવા અને પછી બુંદેલખંડ જેવા પ્રદેશો અભ્યાસનાં ક્ષેત્રો ગણાયાં અને ધીમે ધીમે રાજસ્થાનનાં નાનાં રજવાડાં દેવગઢ, સિરોહી અને ઉણિયારા જેવા ‘ઠિકાના’ઓની કળા પણ ઊપસી આવી. સંશોધનોના પરિપાક રૂપે થયેલાં પ્રકાશનોમાં કેટલાક પ્રદેશોની કળા પર પુસ્તકો થયાં, પણ અનેક પ્રદેશોની કળા હજુ સંશોધકોની રાહ જુએ છે.

મોટાભાગનાં સંશોધનોમાં ચિત્રકારને કે એની વૈયક્તિક અભિવ્યક્તિને પ્રગટ કરતાં લખાણોની ઉણપ ધ્યાન ખેંચે તેવી હતી. આમ તો કળાકારોનાં નામ વિશેષતઃ મુઘલ ગ્રંથાગારનાં ગ્રંથાલયોએ ચિત્રોના હાંસિયામાં કરેલી

વિસ્તૃત નોંધ પરથી કે કેટલાંક રાજસ્થાની અને પહાડી ચિત્રોમાં થયેલા અછડતા ઉલ્લેખો દ્વારા મળ્યા હતાં પણ સામાન્ય રીતે એવું મનાતું રહ્યું કે ચિત્રપરંપરા મૂળે અનામી હતી. કુમારસ્વામી અને શિવરામમૂતિર્ જેવા વિશેષજ્ઞોને એ ‘અનામી’ વલણમાં અહમ્ને

ઓગાળવાનો આધ્યાત્મિક આદર્શ દેખાયો, બીજા વિદ્વાનોએ સહિયારા ચિત્રણના પ્રભાવ હેઠળ વૈયક્તિકતા ગૌણ ઠેરવાયાનો વિકલ્પ રજૂ કર્યો.

ડૉ. બ્રજેન ગોસ્વામીને પહાડી ચિત્રકળાનું સંશોધન કરતાં અઢારમી સદીના ગુલેરવાસી કળાકારોની વંશાવળીનો ચિત્રાલેખ મળ્યો એટલે એનું ઐતિહાસિક પ્રમાણ સ્થાપિત કરવા એમણે યાત્રાધામોમાં પંડાઓ દ્વારા સચવાતી વહીઓની તપાસ આરંભી. શ્રાદ્ધ અર્થે જતા પરિવારોની સૂચિઓ શોધતાં હરિદ્વારની વહીઓના વીંટામાં તેમણે અઢારમી સદીના એ જ ગુલેરવાસી કળાકારની રેખાંકન-સમેત નોંધ શોધી કાઢી: ‘લખનાર નૈન (નૈનસુખ), સુથાર, ચિતારો, ગુલેરવાસી, સેઉનો દીકરો,હસ્નુનો પૌત્ર, ભરતુનો પ્રપૌત્ર અને પ્ર-પ્રપૌત્ર દાતાનો. સંવત 1820 [ઈ.સ. 1763]’. એમાં નૈનસુખની માના વંશજોની માહિતી પણ મળી. છેવટે એના મોટા ભાઈ માણકુના દીકરા ફત્તુ અને ખુશાલાનાં અને નૈનસુખના દીકરા કામા, ગૌધૂ, તિક્કા ને રાંઝાનાં પ્રમાણો મળ્યાં તે છેક વીસમી સદીના છેલ્લા વંશજ ચંદુલાલ લગીનાં – કળાકારોને મળતા પગાર, ઇલકાબ અને જાગીરની માહિતી પણ સંપન્ન થઈ. 1968ના ગાળે એ સંશોધનો-વિષયક નિબંધ ‘પહાડી પેઇન્ટીંગ: ફેમીલી એઝ ધ બેસીસ ઓફ સ્ટાઇલ’ વિખ્યાત કળાસામયિક ‘માર્ગ’માં પ્રગટ થયો. તેમાં પ્રચલિત માન્યતાઓથી તદ્દન વિપરીત એવાં તારણો નીકળ્યાં જેમાંથી ભારતીય ચિત્રકળાના સંશોધનને એક અપૂર્વ દિશા સાંપડી. પંડિત સેઉથી માંડીને ચાર પેઢી લગી ચિત્રકારી સાબૂત રહ્યાનાં એ પ્રમાણો દ્વારા કળાકારનું ‘ઘરાણું’ કળાના મૂળમાં રહ્યાની હકીકત પુરવાર થઈ. હવે રજવાડાને બદલે કળાકારના નામે કળાની કલમનું નામકરણ કરવાના રસ્તા ખૂલ્યા અને ‘અનામી’ કળા નામધારી પણ થઈ. અગાઉના સંશોધકોએ ચિત્રો જે સ્થળેથી મળ્યાં તે સ્થળના નામે કલમને નવાજી હતી પણ નવાં સંશોધને ફલિત થયું કે, ચિત્રપોથીઓ દાયજામાં દેવાતી હોઈ રાજકુંવરીની સાસરીને બદલે પિયરનું સ્થળ એનું ઉદ્‌ગમસ્થાન ગણવાનું ઉચિત મનાયું. એ ઉપરાંત એક કળાકારનાં ચિત્રો એક જ સ્થળે થયાં હોવાની માન્યતા પણ બદલાઈ કારણ કે ઘણીવાર કળાકારો જુદા જુદા સ્થળે અથવા જુદા જુદા આશ્રયદાતા માટે કાર્યરત રહેતા હતા એ પણ સાબિત થયું. રાજસ્થાની કળાકાર ચોખા દેવગઢ અને ઉદેપુરના ફેરા કરતો હતો, પહાડી કૃપાલ અને દેવીદાસ નૂરપુર અને બશોલી બન્ને સ્થળે જુદા જુદા સમયે પ્રવૃત્ત રહ્યા હતા, એક રાજસ્થાની ઉસ્તાદે કોટાના મહારાવ કિશોરસિંહ અને

નાથદ્વારાના દાઉજી માટે પણ ચિત્રો કર્યાં હતાં. આથી એ પણ સ્પષ્ટ થાય છે કે બે સ્થળે કે બે આશ્રયદાતા માટે કામ કરતા કળાકારોની ‘શૈલી’માં ફેરફારો થતા રહ્યા હતા.

ડો. ગોસ્વામીના મૂળગામી સંશોધન અને ત્યારબાદનાં સંશોધનો દ્વારા આપણે સેંકડો કળાકારોને ‘તેમનાં’ ચિત્રો સાથે જોડતા થયા છીએ. 2011માં ઝ્યૂરિકના રાઇત્બર્ગ સંગ્રહાલયમાં ડો. ગોસ્વામી અને ડો. એબરહાર્ડ ફિશરની રાહબરી હેઠળ યોજાયેલા સીમાચિહ્ન જેવા પ્રદર્શન ‘માસ્ટર્સ ઓફ ઇન્ડિયન પેઇન્ટીંગ’ અને એ નિમિત્તે પ્રકાશિત થયેલા એ જ શીર્ષકના બે ગ્રંથોમાં હાથચિત્ર પરંપરાનાં અનેક ચિત્રો પર વિશેષજ્ઞો દ્વારા લખાયેલાં લેખો અને ટિપ્પણીઓ પ્રગટ થયાં છે. તેમાં અનેક કળાકારોનાં જીવન-કવનનો સુગ્રથિત હેવાલ મળે છે. કળાકારોના હાથ અને દૃષ્ટિને સમર્પિત એ ગ્રંથો દ્વારા ચિત્રો અને ચિત્રપોથીકળાની ફેરતપાસ કરવાની અનેક તકો ઉદ્‌ભવી છે. આમ તો ડો. ગોસ્વામીએ ભારતીય ચિત્રકળાની અનેક પ્રણાલીઓ અને તબક્કાઓ પર વીગતે લખ્યું છે – પણ એમની શાખ પહાડી કળાના નિષ્ણાત તરીકે ઊપસી છે. ‘પહાડી માસ્ટર્સ(1992) અને ‘ગુલેરનો નૈનસુખ’(1977) ગ્રંથોમાં થયેલું પહાડી કળાનું અને એ દ્વારા ભારતીય કળા પરનું એમનું ઊંડું સંશોધન અભ્યાસીઓમાં ઉદાહરણીય મનાય છે.

છેલ્લે છેલ્લે,2014માં એમણે 101ચૂંટેલાં ચિત્રોનો અનન્ય એવો ‘ધ સ્પિરિટ ઓફ ઇન્ડિયન પેઇન્ટીંગ’ ગ્રંથ પ્રગટ કર્યો છે. જેમાં તેમના સમગ્ર જીવનના સંશોધન અને ચંતિનનો નિષ્કર્ષ સમાયેલો છે. હેતુ સ્પષ્ટ છેઃ એક તો પારંપરિક ચિત્રકળાનો ભાવકવર્ગ વ્યાપક રૂપ ધરે અને એ સંક્ષેપમાં ય પરંપરાના હાર્દને સ્પર્શવાની તક સાંપડે. આમ તો આપણી વિપુલતા-વિભિન્નતાઓથી વૈભવિત પરંપરાને સુપેરે પામવા જેટલાં ચિત્રો ચૂંટીએ તેટલાં ઓછા પડે, પણ આંકડો સીમિત કરતાં પરંપરાનાં અમુક લક્ષણો ઉપરાંત ચૂંટનારની દૃષ્ટિ સાક્ષાત્‌ થાય અને ભાવકને પોતાની રીતે ગમતાં ચિત્રોના પંડિ રચવાનો ઉત્સાહ વધે. અભ્યાસીઓને જાણીતાં એવાં ઘણાં ચિત્રો આમાં સમાયેલાં છે, પણ જેમ કોઈ ગાયકનો અમુક રાગ વારંવાર સાંભળવાનું મન થાય તેમ એ ‘માનીતાં’ ચિત્રોને ફરી માણવાનો લ્હાવો પણ અહીં મળે છે. ડો. ગોસ્વામીએ ચાર વિભાગમાં ચયન ગોઠવ્યું છેઃ દર્શન, નિરીક્ષણ, શૃંગાર અને ચંતિન. પરંપરાની સમગ્રતા ચાર અધ્યાયમાં કેટલી સંચિત થાય તે ખોળવાનો આ અખતરો વિચારપ્રેરક તો છે પણ પ્રભાવક પણ એટલો જ. ષડંગ અને રસવિચારને કેન્દ્રમાં રાખી ચિત્રોને ઐતિહાસિક પરિવેશમાં મૂલવતા ભાવક-સંશોધક બંનેને એમણે નજર સમક્ષ રાખ્યા છે. એમની આસ્વાદમૂલક રસવૃત્તિ

ભાવકને ચિત્રનાં ગોપિત રહસ્યો ખોળવા અને નિહાળવા દોરે છે ત્યારે ય એમની ઐતિહાસિક પરિબળોની વાચના ઝંખવાતી નથી. ડો. ગોસ્વામીને વ્યાખ્યાન કરતા સાંભળીને કલાવિદ્ અને અનોખા કળા-સંગ્રાહક જગદીશ મિત્તલે કહ્યું હતું કે એ બોલે ત્યારે સરસ્વતી એમની જીભે બેસે છે. એમની રસાળ અંગ્રેજીને સંસ્કૃત-પ્રાકૃત, પહાડી પ્રદેશની તાકી બોલી તથા ફારસી-ઉર્દૂનો ઊંડો ઘરોબો સમૃદ્ધ કરે છે. વિશેષ તો એ બધી ભાષાઓની કાવ્યબાનીનો પ્રસાદ એમને ફળ્યો છે. એ કંઠસ્થ બાનીમાં ધારે ત્યારે શ્લોક કે શે'ર ટાંકવાનું સામર્થ્ય છે. આમ ચિત્રનો રસ-અંશ કાવ્યબાનીમાં ઘોળાય ત્યારે અદ્ભુત મોઢામોઢ થાય છે.

આ ગ્રંથનાં 101રત્નોમાં સૂરદાસની મેવાડી કૃષ્ણલીલામાં વેશની અદલાબદલી કરતા રાધાકૃષ્ણનું અનેરું નિરૂપણ છે, માણકુની કલમે બળતા લાક્ષાગૃહનું સીઝેલા લાલની જ્વાળાઓમાં આલેખન છે. એક તરફ વસંતવિલાસનો સંભોગશૃંગાર અને બીજે દશરથની સિદ્ધપુરુષની ત્રણ સોનેરી આભામાં ઝળહળતી પ્રસ્તુતિ કે એકાકી દુખિયાનો,છાપરાના એકલા મોરની સાખે આપઘાત. નૈનસુખના વહાણમાં મહેલો, રાજવી અને સેના સાથે આખું શહેર ઉચાળા ભરે કે ચંદનના ઝાડે વીંટળાયેલા સાપ નર્તન કરે. એમાં ગીતગોવંદિ, રસમંજરી, અષ્ટસહસ્રિકા, પ્રજ્ઞાપારમિતાનાં રંગે રસળતાં પાનાં છે અને કલ્પસૂત્ર અને ભાગવત સાથે શાહનામા અને હમ્ઝાનામાની હેરતમંદ તસવીરો છે. અકબરશાહી રામાયણના અપૂર્વ ચિતેરા દસવંતની કથની ડો. ગોસ્વામી અબુલફઝલના શબ્દોમાં ટાંકે છે: 'કહારનો દીકરો શહેનશાહની નજરે ચડ્યો ને એની પ્રતિભાનો પરચો થતાં એને ઉસ્તાદ ખ્વાજા અબ્દુસ્સમદની નિશ્રામાં મૂક્યો પણ વાઈના દરદે એની ઝળહળતી કારકિર્દીનો અંત આણ્યો.' આવું તો ગ્રંથના પાને પાને છે.

દાયકાઓના પરિશીલનના પરિપાક સમો આ ગ્રંથ રસિકો અને સંશોધકો બન્નેને સમપિર્ત છે. એનો સુપેરે અનુવાદ ચિત્રો સાથે ભારતીય ભાષાઓમાં સુલભ થાય તો પરંપરાની ઉર્જાનો સ્પર્શ આજના શિક્ષણમાં પ્રવેશેલા દશ્યકળાના અજ્ઞાનને અજવાળે તો નવાઈ નહીં.

ડો. ગોસ્વામીનાં કેટલાંક જાણીતાં પુસ્તકો:

Essence of Indian Art, Asian Art museum, San Francisco, 1986;

Pahari Masters, Court Painters of Northern India, Artibus Asiae, 1992;

Nainshkh of Guler. Publ. ibid, 1997;

Masters of Indian Painting, Vol. 1, 1100-1650, Vol. 2: 1650-1900, publ. ibid, 2011

*

ગુલામમોહમ્મદ શેખ

કવિ, ચિત્રકાર.

કળા-ઇતિહાસના પૂર્વ-અધ્યાપક, મ. સ. યુનિવર્સિટી, વડોદરા.

વડોદરા.

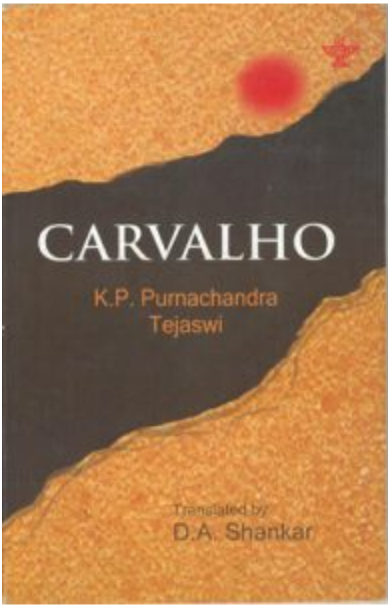
gulamsheikh@yahoo.com

98240 85189

*

ગહન વિષયનું હળવી શૈલીમાં નિરૂપણ –

સંધ્યા ભટ્ટ



કાર્વાલ્હો – કે. પી. પૂર્ણચંદ્ર તેજસ્વી

અનુ. કાર્વાલ્હો(Karvalho) – ડી. એ. શંકર, સાહિત્ય અકાદેમી, નવી દિલ્હી, 2014

જ્ઞાનપીઠ એવોર્ડ વિજેતા કન્નડ મહાકવિ કુવેમ્પુ (કે. વી. પુરપ્પા)ના જ્યેષ્ઠ પુત્ર

પૂર્ણચંદ્ર તેજસ્વીએ વિદ્યાર્થી-અવસ્થાથી જ કવિતા, વગેરે લખવાનું શરૂ કર્યું હતું. કર્ણાટકના શિમોગા જિલ્લાના કુપલ્લી નામના નાના ગામમાં 1938માં તેમનો જન્મ. યુનિવર્સિટી ઓફ મૈસૂરમાં એમ.એ. કર્યું. અનુસ્નાતક થયા બાદ અધ્યાપન કે સિવીલ સર્વિસમાં પડવાને બદલે તેમણે ખેતી કરવાનું પસંદ કર્યું. કોફી અને તેના જેવા બીજા પાક લીધા પછી તેઓ આજીવન પ્રકૃતિપ્રેમી જ બની રહ્યા અને ફોટોગ્રાફી, પર્યાવરણ, પર્યટન તથા વિજ્ઞાન જેવાં બિનસાહિત્યિક ક્ષેત્રોનું તેમને ઘેલું લાગ્યું. તેમને તત્ત્વચંતિનમાં પણ ઊંડો રસ હતો.

ઈ.સ.1973માં પોતાના એક વાર્તાસંગ્રહની પ્રસ્તાવનામાં તેઓ લખે છે કે, સમકાલીન લેખકોએ આધુનિકતાથી દૂર જવાનો સમય આવી ગયો છે. તેમનું માનવું હતું કે જુદા જુદા વાદો અને લેખનની સંકુલ ટેકનિકને કારણે આપણે મૂળ મુદ્દાથી ઘણે દૂર ચાલ્યા ગયા છીએ. પોતાની ટૂંકી વાર્તાઓમાં તેમણે પ્રબુદ્ધ ભારતીયનો ગ્રામ્ય જીવનની વાસ્તવકિતા સાથેનો સંબંધ કઈ રીતે તૂટી ગયો છે તે વર્ણવ્યું છે. ગામડા અને શહેર વચ્ચેનું અંતર બતાવવાની આ જ વાત પ્રસ્તુત નવલકથા ‘કાર્વાલ્હો’માં વિસ્તરે છે. વ્યક્તિ, સમાજ, માન્યતાઓ, અંધશ્રદ્ધા અને કુદરતી તથા માનવસર્જિત પર્યાવરણીય પાસાંને ઊંડળમાં લેતી આ નવલકથા પ્રથમ પુરુષના કથનકેન્દ્રથી લખાયેલી છે જેમાં કથક પોતે જ એક પાત્ર પણ છે.

અઠ્ઠાણું પાનાંની આ લઘુનવલકથા કર્ણાટકની હરિયાળી પૃષ્ઠભૂમિના એક નાના ગામ મલ્નાડનો પરિવેશ ધરાવે છે. તે પ્રદેશ, ત્યાંનું જંગલ,ખેતી અને મધઉછેરના કામ સાથે સંકળાયેલા ત્યાંના લોકો અને તેમનું માનસ, તેમની માન્યતાઓ અને રિવાજો – એમ સમગ્ર પરિવેશમાંથી પસાર થવાનો આનંદ આ નવલકથા આપે છે.

નવલકથાની શરૂઆત ફિલ્મમેકીંગ સાથે સંકળાયેલો કથક મધ ખરીદવા માટે Bee-keepers Co-operative societyમાં જાય છે ત્યાંથી થાય છે. મધ લઈને જીપમાં ઘરે પાછા ફરતી વખતે તેઓ ભારે વરસાદમાં ઘેરાઈ જાય છે અને પેટ્રોલ ખલાસ થઈ જવાને કારણે જીપ પણ બંધ થઈ જાય છે. મધની સુગંધથી ખેંચાઈને મધમાખીનું મોટું ઝુંડ ત્યાં આવે છે ત્યારે કથકને બચાવવા માટે બે રાહદારીઓ આવે છે પણ તેઓ પણ મધમાખીઓના હુમલાથી અસર પામે છે. ફિલ્મ મેકીંગના કામમાંથી વેકેશન લઈને કથક પોતાનાં પત્ની-પુત્ર સાથે અહીં પોતે રાખેલી જમીનમાં ખેતી કરવાના ઇરાદે આવેલા છે. મધની ખરીદી નિમિત્તે તેમની ઓળખાણ મેંડેન્ના સાથે થાય છે. નવલનાં

બે મહત્ત્વનાં પુરુષપાત્રો કાર્વાલ્હો અને મેંડેન્ના છે. મેંડેન્ના મધઉછેરનું કામ કરે છે અને ગમાર છે. ગામના લોકોને મન મેંડેન્ના નગણ્ય છે પણ વનસ્પતિશાસ્ત્રી અને કીટવિજ્ઞાની કાર્વાલ્હોની દૃષ્ટિએ, મેંડેન્નામાં કુદરતી રીતે જ પ્રકૃતિસંશોધકનાં લક્ષણો છે અને તેમાં યે તેની નિરીક્ષણશક્તિ અદ્‌ભુત છે.

કથાના પ્રવાહ સાથે વાચક મેંડેન્નાની વ્યક્તિગત સમસ્યાથી અવગત થાય છે – તેની પાસે સલામત નોકરી કે કાયમી કામ નથી પણ તેને નોર્વે રામૈય્યાહની પુત્રી રામીને પરણવું છે. રામીના ઉન્નત ઉરોજથી આકર્ષિત મેંડન્નાનું એકમાત્ર સ્વપ્ન છે રામી સાથે લગ્ન કરવાનું,પણ રામીના પિતા આવા બેરોજગારને પોતાની પુત્રી પરણાવવા માગતા નથી.

કાર્વાલ્હોને મેંડેન્નાનું ઘર વસે તેમાં રસ છે તેથી તે એક તરફ તેની નોકરીની વ્યવસ્થા કરે છે અને બીજી તરફ કન્યાના પિતાને સમજાવે છે. છેવટે લગ્નનો દિવસ આવે છે. પરંતુ લગ્નપ્રસંગે વધારે દારૂ પી ગયેલા નોર્વે રામૈય્યાહની ધરપકડ થાય છે અને ગેરકાયદે દારૂ રાખવાના આરોપસર મેંડેન્નાને જેલમાં બેસાડવામાં આવે છે.

કાર્વાલ્હોને માટે મેંડેન્ના બહુ મૂલ્યવાન વ્યક્તિ છે. પોતાના સંશોધન માટે સૌથી વધારે મદદરૂપ કોઈ થઈ શકે એમ હોય તો તે છે. આ બાબતનું બીજા લોકોને થતું આશ્ચર્ય પણ માણવા જેવું છે. નવલકથામાં થતી ઘટનાઓની ગતિવિધિ દરમ્યાન લેખક ગામમાં થતાં લગ્ન, તેમના રિવાજો, અબુધ જણાતાં મેંડેન્ના અને રામી, વગેરેને તાદૃશ કરે છે. મેંડેન્નાનાં હજી તો લગ્ન થયાં, ત્યાં જ તેને જેલમાં લઈ જવામાં આવતાં હવે તેને છોડાવવા માટે કાર્વાલ્હો વકીલ કરે છે. આ નિમિત્તે ત્યાંની કાયદાની પરિસ્થિતિ, પોલીસની ક્રૂરતા, નિમ્ન વર્ગ સાથે કરાતું વર્તન અને રાજકીય હરીફાઈ આપણી સામે આવે છે.

આ બધી વાતોથી કંટાળેલો કથક ફિલ્મમેકર જમીન વેચીને પાછો શહેરમાં ચાલ્યા જવાનો વિચાર કરે છે પણ કાર્વાલ્હો સાથે મુલાકાત થતાં તે જુદી જ વાત કરે છે. કાર્વાલ્હોને અહીંના પ્રાકૃતિક વાતાવરણે બાંધી રાખ્યો છે એટલું જ નહીં, તે પોતાના સંશોધન અંગેના રસપ્રદ સમાચાર આપે છે. બે અઠવાડિયા પહેલાં જ મેંડેન્ના સાથે નોર્વેની મુલાકાત દરમ્યાન મેંડેન્નાએ ઊડતી ગરોળી જોઈ હતી અને તેના વર્ણન પરથી કાર્વાલ્હોએ ચિત્ર બનાવ્યું છે. આ વિષયમાં કથકને પણ ભારે રસ છે અને તે પોતાને મુલાકાતે ન લઈ જવા માટે અફસોસ પ્રગટ કરે છે પણ કાર્વાલ્હો આ વાત ગુપ્ત રાખવા માગે છે. તેમને ખાતરી છે કે ઊડતી ગરોળીની શોધથી આ ક્ષેત્રે ઘણી ઉથલપાથલ થશે.

વૈજ્ઞાનિકો આ પ્રાણીને લુપ્ત ગણે છે. પણ મેંડેન્નાની ઝીણી નજર પર કાર્વાલ્હોને વિશ્વાસ છે. આ અંગેની જુદા જુદા દેશના વૈજ્ઞાનિકો સાથેની ચર્ચાને કથક અને તેની પત્ની વર્ગમાં કોઈ વ્યાખ્યાન ચાલતું હોય એમ ધ્યાનથી સાંભળી રહે છે અને તે વિશે વધુ જાણવાની તેમને ઉત્કંઠા છે.

હવે નક્કી થાય છે ઊડતી ગરોળીની શોધ માટેની સાહસયાત્રા. સૌપ્રથમ તો નકશાનો અભ્યાસ કરી દક્ષિણ ઘાટે કયા રસ્તે જવું તે નક્કી થાય છે. શીડી ઘાટથી આગળ ને આગળ ચારમાડી ઘાટ વચ્ચે ફેલાયેલી દરિયાઈ સપાટીથી ચારસો ફૂટ ઊંચા જંગલમાં જવાનો રસ્તો નકશામાં જોવામાં આવે છે. આ સાહસયાત્રામાં કાર્વાલ્હો, મેંડેન્ના અને કથક ઉપરાંત એક એવી વ્યક્તિની જરૂર છે જે વાનરની માફક ઝાડ પર ચઢી જવામાં ચપળ હોય. આ પ્રકલ્પ અનુસારની પ્રતિભા પણ તેનામાં હોવી અપેક્ષિત છે. આવી વ્યક્તિને મેંડેન્ના જ લઈ આવે છે જેનું નામ બિરયાની કરીઅપ્પા છે. લગ્ન, જનોઈ, પાર્ટી જેવા પ્રસંગોમાં સારી બિરયાની બનાવવાના તેના ગુણને કારણે જ તેનું આ નામ પડ્યું છે. ઠીંગણો, કાળો, સારો તરવૈયો,પક્ષીને પકડી શકનારો, શિકાર માટે માંચડો બનાવવાની આવડતવાળો અને ઝાડ પર ચઢવામાં નિપુણ બિરયાની આ સાહસ માટે પસંદ થાય છે. કેળાની જેમ વળેલા તેના પગ માટે પૃચ્છા કરાતાં મેંડેન્ના કહે છે કે તે નાનપણથી વૃક્ષ પર ચડવામાં માહેર રહ્યો છે અને આમ સતત ઝાડ પર ચઢવાને કારણે તેના પગ આવા છે. શિડી ઘાટથી શરૂ કરી વાયા ચિકમગલૂર બેંગલોર-મેંગલોર હાઇવે જવાનું વિચારાયું છે. આ બે છેડાની વચ્ચેના જંગલમાં ઊડતી ગરોળી દેખાવાની વકી છે. સાથે કૂતરો કીવી છે અને ઇલેક્ટ્રિક ફ્લેશ, ટેલીકૅમેરા અને 16એમ. એમ. મૂવી કૅમેરા સાથે પ્રભાકર પણ છે. સંશોધનાર્થે નીકળેલી આ સવારી બળદગાડામાં જવાની હોય છે. કરીઅપ્પા સીધા રસ્તે જવાનું કહે છે પણ મેંડન્ના બીજી બાજુએથી જવાનું કહે છે. જ્યાં ખજૂરીનાં વૃક્ષોની અનંત હારમાળા રસ્તે છે. જરૂરી બધી જ વસ્તુઓ લઈ લેવા મેંડેન્ના કહે છે કારણ કે ત્યાંથી પાછા આવવાનું મુશ્કેલ બની શકે. કથકને ક્યારેક તો આ બધી ચર્ચા વ્યર્થ લાગે છે પણ જ્યારે ખરેખર ગાડામાં પસાર થાય છે ત્યારે મેંડેન્નાએ કહ્યા મુજબ જ જાણે સામે લીલો સમુદ્ર હોય તેમ અસંખ્ય વૃક્ષોથી આચ્છાદિત અવાક્ કરી દે તેવું દૃશ્ય દેખાય છે.

ઉખડ-બાખડ જમીન પર ઊંચા-નીચા થતા ગાડામાં સાધનો ખરાબ થઈ જાય તેની ચિંતા પ્રભાકરને છે. એવામાં આગળ જતાં જંગલી ઘેટું દેખાયું જેની જાણ સૌપ્રથમ

કીવીને થઈ જાય છે અને તે ભસવાનું શરૂ કરે છે. તે જ વખતે કરીઅપ્પા ‘પોતે ગાડું ચલાવી રહ્યો છે’ તે ભૂલીને ‘મારી રાઇફલ ક્યાં છે?’ એમ કહી ઉત્તેજિત થઈ ઊઠે છે.

એક રોમાંચક યાત્રા, વચ્ચે થતાં રોકાણો, અગવડો વચ્ચે થતી રસોઈ, એકબીજાના સ્વભાવને કારણે થતી નાની-મોટી તકરારો કાર્વાલ્હોના તર્ક અને ચંતિન, કીવીના પ્રાણીસુલભ પ્રતિભાવો – આમ તાદશ ચિત્રણ આપતી નવલકથા એક સુંદર સજીવસૃષ્ટિ આપણી સામે ખડી કરે છે. કથકની એક લાગણી એવી છે કે, ઊડતી ગરોળીનાં દર્શન થવાં મુશ્કેલ છે. તેમને ઘરઝુરાપો લાગે છે. તેમને એમ પણ પ્રશ્ન થાય છે કે જ્યારે બધાં જ પ્રાણીઓમાં ઉત્ક્રાંતિ જોવા મળે છે તો પ્રાગૈતિહાસિક કાળનું આ પ્રાણી કેવી રીતે એવું ને એવું રહ્યું હોય?! આ વાત તે કાર્વાલ્હોને કરે છે. આ પરથી ઈશ્વરના અસ્તિત્વ વિશેની અને પ્રાચીન ઋષિઓના વૈદિક મંત્ર અંગેની વાતો પણ થાય છે.

આ રીતે આગળ ને આગળ જતાં એક તળાવ પાસે તેઓ પહોંચ્યા છે. જ્યાં બળદને ગાડાથી છૂટા કરાય છે. કાર્વાલ્હો અને પ્રભાકર ન્હાવા ગયા છે. મેંડેન્ના અને કરીઅપ્પા બળતણ માટે લાકડાં લેવા કુહાડી લઈને જંગલમાં ગયા છે. પ્રભાકરનો રેડિયો ગાડાના ખૂંટા પર ભેરવ્યો છે જેના પર કોઈ હિન્દી ફિલ્મનું પ્રેમગીત વાગી રહ્યું છે. કથક ઝાડની છાયા નીચે થાક અને ઘેન વચ્ચે ઝોલાં ખાતા પડ્યા છે. અને કીવી તેમના ગાલ ચાટી રહ્યો છે, એવી વખતે કીવી એકદમ ઊંચેકાન થઈ જાય છે. થોડેક દૂર સૂકાં પાંદડાં પર પાણી પડતું હોય એવો અવાજ આવે છે. કથક જુએ છે તો સેકંડો લાલ કીડીઓ સૂકાં પાંદડાં પર દોડી રહી છે, જે ખરેખર તો ઉપરથી પડી રહી છે. લેખકે આપેલો આ ચિતાર તેમના શબ્દોમાં જોઈએ.

‘Suddenly there was a conitnuous tap, tap, drip, drip sound, as of raindrops falling on dry leaves. Could it be the dew, I wondered. No, it wasn’t that, I couldn’t even see from where the sound came. Since I didn’t have anything to do, I looked round. Kiwi also became alert and using his ears as radars, located the direction from which the sound was coming. A few arm-lengths away from where I was sitting, hundreds of red ants were running on the

fallen dry leaves. Then I knew: it was ants falling off on dry leaves.' (p. 87)

(અચાનક ટપ ટપ ટપ જાણે કે વરસાદનાં ટીપાં સૂકાં પાંદડાં પર પડતાં હોય તેવો અવાજ આવ્યો. એ ઝાકળ હશે?! મને આશ્ચર્ય થયું. ના, એવું તો નહોતું. અવાજ ક્યાંથી આવતો હતો તેની ખબર નહોતી પડતી. હું કંઈ કરી શકું એમ નહોતું તેથી મેં ચોફેર જોયું. કીવી પણ સાવધાન થઈ ગયો હતો. તેણે એના કાન, રડારની જેમ ઉપયોગ કરતાં, અવાજ જે દિશામાંથી આવતો હતો તે દિશામાં ધરી દીધા હતા. હું જ્યાં બેઠો હતો તેનાથી થોડાક હાથના અંતરે સેંકડો લાલ કીડીઓ નીચે પડેલાં પાંદડાં પર દોડતી દેખાઈ. એટલે મને સમજાયું કે કીડીઓના પાંદડાં પર પડવાનો અવાજ આવતો હતો.)

વૃક્ષની ડાળ પર મોટું કીડીનું દર છે. અને તેવું જ બીજી ડાળીઓ પર પણ છે. ઉપર જોતાં જણાય છે કે કોઈક પ્રાણી કીડીના દરમાં પ્રવેશ્યું છે અને તેનાથી બચવા કીડીઓ ભાગી રહી છે. હવે તો બધી જ ડાળીઓ કીડીના રંગની લાલ થઈ ગઈ છે. તે કીડીઓએ પોતાને ખાવા માગનાર તે પ્રાણીને પણ ઘેરી લીધું છે. કીડીઓથી બચવા તે પ્રાણી હવામાં ઊડીને ઝાડના થડ પાસે નીચે આવે છે.

આ દૃશ્ય જોઈને કથકને ખાતરી થાય છે કે આ પ્રાણી કથ્થઈ રંગની ઊડતી ગરોળી જ છે. ત્યાર પછી તો તે બીજા સભ્યોને બોલાવે છે. કાર્વાલ્હો સ્તબ્ધ થઈ જોઈ રહે છે, પ્રભાકર પોતાના કૅમેરાનો ઉપયોગ કરે છે. કરીઅપ્પાની ઝાડ પર અત્યંત ઝડપભેર ચઢી જવાની કુશળતા અહીં જ્યારે કામે લાગે છે ત્યારે કથકની સાથે વાચક પણ વિસ્ફારિત થઈ જાય છે. કથક તો ઊડતી ગરોળી જે ડાળી પર છે ત્યાં નજર ખોડીને બેઠા છે અને તે જ દશામાં બીજાઓ સાથે વાત કરે છે. કરીઅપ્પા સાથેની તેમની વાતથી હસવું રોકી શકાતું નથી. જુઓ.

'See, Kariappa, can you climb the tree I am looking at?'

'Which one, sir? Is it the one near me or the one near to it?' 'Idiot! Don't ask me which. It is the tree I am looking at. I can't take my eyes off it. If I do, that's the end. And we shall see it only in our next birth...' (p. 89)

'(જો, કરીઅપ્પા, મેં જે ઝાડ પર નજર માંડી છે તેની પર તું ચઢી શકીશ?'

'કયું સાહેબ? મારી બાજુમાં છે તેના પર કે તેની બાજુના પર?'

'બુદ્ધુ! કયું તે મને પૂછીશ નહિ. હું જે જોઈ રહ્યો છું તે, બસ. હું ત્યાંથી મારી નજર ખસેડી શકું તેમ નથી. જો એમ કરીશ, તો પત્યું. પછી તો તે (ઊડતી ગરોળી) આપણને આગલા જનમમાં જ દેખાશે.)

ઊડતી ગરોળી શોધતા શોધતા તેઓ સહ્યાદ્રિની ટોચ પર આવી ગયા છે તેની સરત પણ તેમને રહી નથી. બીજાં પ્રાણીઓથી જુદું આ પ્રાણી કેમ ન બદલાયું તેનું વૈજ્ઞાનિક કારણ પણ અપાય છે.

આ સંશોધનની સફળતા નવલકથાને અંતિમ બિંદુએ પહોંચાડે છે. તેના વિષયવસ્તુની અનેકસ્તરીયતાને કારણે બાળકો રોમાંચકથા તરીકે તેને માણી શકે અને યુવાનોને આ વિજ્ઞાનકથા લાગી શકે તો કલામર્મજ્ઞોને તેમાંથી કલા એ તત્ત્વજ્ઞાનને લગતું દર્શન પણ સાંપડી શકે.

લેખક પાસે પર્યાવરણ-વિજ્ઞાનની ભાષા અને તે ક્ષેત્રની જાણકારી અને તેને અનુરૂપ કથનશૈલી છે. આ કથામાં રહસ્યનું તત્ત્વ વિવિધ ખૂણેથી તાગી શકાયું છે. વ્યક્તિ, સમાજ, રાજકારણ, માનવમન, પ્રાણીસૃષ્ટિ અને વનસ્પતિસૃષ્ટિ જેવી અનેક ત્રિજ્યાઓને સ્પર્શતી આ કૃતિ નવલકથાનો વ્યાપ ધરાવે છે એમ કહી શકાય. અહીં મુખ્ય સ્ત્રીપાત્રની ગેરહાજરી છે અને બીજાં પાત્રોને આપણે કથકની નજરે જોઈએ છીએ. પાત્રોની સંકુલતાને કારણે નહીં પણ વર્ણ્ય વિષયને કારણે આ નવલકથા રસપ્રદ બની છે. વળી, આખી ય વાતને ભારેખમ નહિ બનાવતાં હળવી શૈલીમાં વાત મુકાઈ છે.

યુનિવર્સિટી ઓફ મૈસૂરમાં અંગ્રેજીના એમેરિટસ પ્રોફેસર રહેલા કવિ, નાટ્યકાર અને આ નવલકથાના અનુવાદક ડી. એ. શંકરે રસાળ અને પ્રવાહી અનુવાદ કર્યો છે.

*

સંધ્યા ભટ્ટ

કવિ, વિવેચક.

અંગ્રેજીનાં અધ્યાપક,બારડોલી.

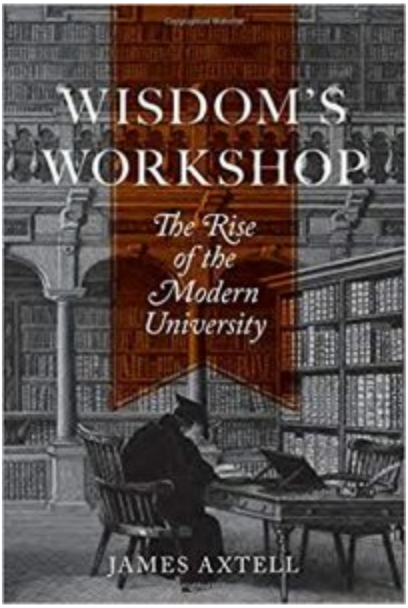
બારડોલી.

sandhyanbhatt@gmail.com

98253 37714

*

અમેરિકન ઉચ્ચશિક્ષણ અને આંતરરાષ્ટ્રીય પરિપેક્ષ – પ્રવીણ જ. પટેલ



Wisdom's Workshop: The Rise of the Modern
University – James Axtell. Princeton, U.S., 2016

જ્યારે આધુનિક યુનિવર્સિટીઓનો મધ્યયુગના યુરોપમાં પ્રારંભ થયો ત્યારે પોપ ગ્રેગરી IX દ્વારા તેમને 'ડહાપણની વિશિષ્ટ કાર્યશાળા (Wisdom's Special

Workshop') તરીકે પોંખવામાં આવી હતી. આજે તો યુનિવર્સિટીઓ વિકાસ માટેનું એટલું મહત્ત્વનું ચાલક બળ બની ગઈ છે કે દુનિયાનો દરેક દેશ પોતાની યુનિવર્સિટીઓને વિશ્વકક્ષાની બનાવવા પ્રયત્ન કરી રહ્યો છે.

સદ્‌ભાગ્યે છેલ્લાં કેટલાંક વર્ષોથી અનેક અમેરિકન વિદ્વાનો દ્વારા આધુનિક અમેરિકન યુનિવર્સિટીઓની ખાસિયતો ઉજાગર કરતા અભ્યાસપૂર્ણ ગ્રંથો પ્રકાશિત થઈ રહ્યા છે. એક અંદાજ મુજબ હાલમાં વિશ્વમાં દસ હજાર કરતાં પણ વધુ યુનિવર્સિટીઓ અસ્તિત્વમાં છે. પરંતુ છેલ્લાં બારેક વર્ષથી બહાર પડતાં આંતરરાષ્ટ્રીય મૂલ્યાંકનોમાં અમેરિકાની રિસર્ચ યુનિવર્સિટીઓ વર્ષોવર્ષ સર્વોચ્ચ સ્થાને મુકાય છે. તેથી એમ કહેવાય છે કે અમેરિકા જો પોતાના કોઈ પણ એક ઉત્પાદન ઉપર ગૌરવ લઈ શકે તેમ હોય તો તે ત્યાંની રિસર્ચ યુનિવર્સિટીઓ છે. જોકે અમેરિકન યુનિવર્સિટીઓમાં પણ મુશ્કેલીઓ અને સમસ્યાઓ તો છે જ. પરિણામે, તાજેતરમાં પ્રકાશિત યુનિવર્સિટીઓના ઇતિહાસને આલેખતા ગ્રંથો બે પ્રકારના છે: એક પ્રકારના ઇતિહાસમાં અમેરિકન યુનિવર્સિટીમાં પ્રવર્તમાન સમસ્યાઓ અને મુશ્કેલીઓ ઉપર ભાર મૂકવામાં આવે છે. ટૂંકમાં કહીએ તો આવાં પુસ્તકોમાં નકારાત્મક અને નિરાશાજનક અભિગમ જોવા મળે છે. જ્યારે બીજા પ્રકારના ઇતિહાસમાં યુનિવર્સિટીઓની પ્રગતિ અને વિકાસ તથા તેની વધતી જતી ઉપયોગિતાની ચર્ચા કરવામાં આવે છે. તેમનો અભિગમ હકારાત્મક અને આશાવાદી છે. અવલોકનહેઠળનું આ પુસ્તક બીજા પ્રકારનું છે.

○

અમેરિકાની યુનિવર્સિટીઓ શરૂઆતમાં એકદમ સામાન્ય કક્ષાની હતી. તેમના કરતાં યુરોપની યુનિવર્સિટીઓમાં અપાતા ઉચ્ચશિક્ષણની ગુણવત્તા એટલી ઊંચી હતી કે જેમ આજે દુનિયાભરના તેજસ્વી વિદ્યાર્થીઓ અમેરિકાની યુનિવર્સિટીઓમાં ભણીને પોતાની કારકિર્દીને તેજસ્વી બનાવવા માંગે છે તેમ એક સમયે અમેરિકાના નાગરિકો ઉચ્ચ અભ્યાસ અર્થે યુરોપની યુનિવર્સિટીઓમાં જતા હતા. પરંતુ આજે પરિસ્થિતિ એટલી બધી બદલાઈ ગઈ છે કે દુનિયાની સર્વશ્રેષ્ઠ ગણાતી દસ યુનિવર્સિટીઓમાં આઠ અને ટોપની પચાસમાંથી મોટાભાગની તો અમેરિકાની યુનિવર્સિટીઓ ગણાય છે. તો અમેરિકાની યુનિવર્સિટીઓ એકદમ સામાન્યમાંથી અસમાન્ય કેવી રીતે બની, એ પ્રશ્નનો જવાબ આપણને લગભગ ૪૦૦પાનાંના આ પુસ્તકમાંથી મળી રહે છે. એક રીતે જોતાં અમેરિકાને પ્રબુદ્ધ નાગરિકો પૂરા પાડતી શ્રેષ્ઠ આઈવી લીગ તરીકે ઓળખાતી

યુનિવર્સિટીઓના ઉદ્ભવ અને વિકાસને કેન્દ્રમાં રાખીને લખાયેલું આ પુસ્તક અમેરિકન રિસર્ચ યુનિવર્સિટીઓની અપ્રતિમ સફળતાની અનન્ય કહાની છે.

આ પુસ્તકના લેખક, જેમ્સ એક્ષ્ટેલ(જ.1941),કોલેજ ઓફ વિલિયમ એન્ડ મેરી-ના કેનન પ્રોફેસર ઓફ હ્યુમેનીટીઝ એમેરીટસ છે. 2008માં સેવાનિવૃત્ત થયેલા જેમ્સ એક્ષ્ટેલ યુનાઇટેડ સ્ટેટ્સ ઓફ અમેરિકા (હવે પછી અમેરિકા)ના ખ્યાતનામ ઇતિહાસકાર છે. તેમણે અમેરિકાના ઉચ્ચ શિક્ષણના ઇતિહાસ ઉપર The Pleasures of Academe, The Educational Legacy of Woodrow Wilson, અને The Making of Princeton University જેવાં અભ્યાસપૂર્ણ પુસ્તકો લખ્યાં છે.

મધ્યયુગના યુરોપમાં લગભગ 12મા સૈકામાં સ્થપાયેલી યુનિવર્સિટીઓનું માહિતીસભર આલેખન કરીને લેખક પોતાના કથનનો પ્રારંભ કરે છે. આ સંદર્ભે,મધ્યયુગના યુરોપમાં ઉદ્ભવેલી ઈટાલીની બોલોગ્ના, ફ્રાંસની પેરિસ અને ટ્યુડર અને ઇંગ્લેંડની ઓક્સફર્ડ અને કેમ્બ્રિજ યુનિવર્સિટીઓના આરંભ અને વિકાસનું તે સમયના ધાર્મિક, સામાજિક અને રાજકીય સંદર્ભે રસપ્રદ નિરૂપણ એમણે કર્યું છે. અને તે યુનિવર્સિટીઓના અભ્યાસક્રમોનું, તેમના વહીવટી માળખાનું અને તે વખતના વિદ્યાકીય જગતના માહોલનું વિગતવાર આલેખન કર્યું છે. એક્ષ્ટેલના મતે મધ્યયુગના યુરોપમાં કેથલિક ચર્ચને દર્શનશાસ્ત્ર, ગણિતશાસ્ત્ર અને કાયદાનું જ્ઞાન ધરાવતા ઉચ્ચ તાલીમ પ્રાપ્ત પાદરીઓની વધુ જરૂરિયાત જણાવા લાગી તેથી યુનિવર્સિટીઓની સ્થાપના થઈ હતી. પરંતુ જેમ જેમ શહેરીકરણનો વિકાસ થયો તેમ તેમ વહીવટ કરી શકે તેવા અને કાયદાનું જ્ઞાન ધરાવતા લોકોની જરૂર પડવા લાગી તેથી વિદ્યાર્થીઓની રુચિ કાયદાના અભ્યાસ તરફ વળવા માંડી અને તેને કારણે યુનિવર્સિટીઓના અભ્યાસક્રમમાં અને અધ્યાપનમાં પણ પરિવર્તન આવવા માંડ્યું. પછી જેમ વિદ્યાર્થીઓનું વલણ યુરોપના બીજા દેશોના પ્રવાસ કરવા તરફ વધ્યું અને પોતાના દેશની પરદેશમાં કામ કરતી વિદેશ કચેરીઓમાં કામ કરવાનું આકર્ષણ વધ્યું તેમ પરદેશી, ખાસ કરીને યુરોપની બીજી ભાષાઓનો અભ્યાસક્રમ પણ દાખલ કરવામાં આવ્યો. આમ યુરોપની યુનિવર્સિટીઓમાં અપાતા શિક્ષણનો વ્યાપ અને સ્વરૂપ કાળક્રમે બદલાતાં ગયાં. લેખક માને છે કે, વિદ્યાકીય કારકિર્દીનું પ્રોફેશનાલાઇઝેશન – વ્યાવસાયીકરણ – અને નવા નવા (સ્પેશિયલ) વિષયોના ઉદ્ભવની સાથે સાથે યુનિવર્સિટીઓનો વિકાસ થયો.

આપણે જાણીએ છીએ તેમ આપણા દેશની માફક અમેરિકા પણ બ્રિટનનું એક સંસ્થાન હતું. તેથી સ્વાભાવિક રીતે જ જેમ આપણા દેશની ઉચ્ચ શિક્ષણ આપતી સંસ્થાઓ ઉપર બ્રિટનનો પ્રભાવ પડ્યો હતો તેમ અમેરિકામાં પણ થયું હતું. લેખક જણાવે છે કે અમેરિકામાં સ્થળાંતર કરી સ્થાયી થયેલા અંગ્રેજ વસાહતીઓએ શરૂઆતમાં ઓક્સબ્રીજના નામે સંયુક્ત ઓળખ ધરાવતી બ્રિટનની ઓક્સફર્ડ અને કેમ્બ્રિજ યુનિવર્સિટીઓની કોલેજોને આદર્શ નમૂનારૂપ ગણી તેવી જ કોલેજો આરંભમાં ન્યૂ ઇંગ્લેંડ તરીકે ઓળખાતા વિસ્તારમાં સ્થાપી હતી. આરંભમાં બ્રિટનની આ કોલેજો મુખ્યત્વે કરીને ખ્રિસ્તી ચર્ચ માટે જરૂરી ધર્મગુરુઓ તૈયાર કરતી. ત્યાર બાદ ઉમરાવ કુટુંબો તેમના નબીરાઓને ત્યાં ઉચ્ચ અભ્યાસ માટે મોકલવા માંડ્યાં. જેથી સરકારી કે રાજદ્વારી નોકરીઓ તેમને મળી રહે. અને આ સંદર્ભે લેખક ઓક્સબ્રીજ કોલેજોની અમેરિકામાં સ્થપાયેલી કોલેજો ઉપર પડેલી અસરની વિગતવાર ચર્ચા કરે છે. શરૂઆતમાં બ્રિટનના જેવી સ્નાતક કક્ષાનું શિક્ષણ આપતી રેસિડેન્સીયલ અને ઉદારમતવાદી (liberal) આર્ટ્સ કોલેજો અમેરિકામાં સ્થપાયેલી. આ કોલેજો ખૂબ જ નાના પાયા ઉપર શરૂ થયેલી સંસ્થાઓ હતી. 1936માં ચારસો પાઉંડના અનુદાનથી સ્થપાયેલી હાર્વર્ડ શરૂઆતમાં કેમ્બ્રિજની કોલેજોના મોડેલ ઉપર સ્થપાયેલી એક કોલેજ હતી. અને તેની સ્થાપના તે સમયના અમેરિકામાં જરૂરી એવા પાદરીઓ તૈયાર કરવા માટે થઈ હતી પણ ત્યાર પછી તેમાં અપાતા ઉદારમતવાદી શિક્ષણને કારણે તે વકીલો, ડોક્ટરો, શિક્ષકો અને વેપારીઓ પણ તૈયાર કરવા લાગી. આમે તે એક યુનિવર્સિટી નહોતી છતાં નાનકડી યુનિવર્સિટી જેવું જ તેનું કાર્ય હતું. (પૃ. 115). ત્યાર બાદ સ્થપાયેલી યેલ અને બીજી કોલેજો પણ આ જ રીતે ઉદારમતવાદી શિક્ષણ આપતી અને તે સમયના અમેરિકન સમાજ માટે જરૂરી વ્યાવસાયિકોને તાલીમ આપતી. અને આ બધી કોલેજોમાં શિક્ષણ ઉપરાંત વિદ્યાર્થીઓની શિસ્ત અને તેમના ચારિત્ર્યના ઘડતર ઉપર પણ પૂરતું ધ્યાન અપાતું. સ્વાભાવિક રીતે જ આ કોલેજમાં ખ્રિસ્તી ધર્મનું જ્ઞાન આપવા ઉપર વધુ ભાર મૂકાતો હતો. અને વિદ્યાર્થીઓનું મૂલ્યાંકન તેમની યાદ રાખવાની શક્તિને આધારે થતું. અમેરિકાની આઝાદી પહેલાં સંસ્થાનવાદના યુગમાં ત્યાં આવી માત્ર નવ કોલેજો હતી. ત્યારબાદ જેમ જેમ શિક્ષકો અને અન્ય વ્યાવસાયિકોની જરૂર પડતી ગઈ તેમ તેમ અમેરિકામાં સેંકડો કોલેજો સ્થપાઈ અને તેમાંની કેટલીકનું

યુનિવર્સિટીઓમાં રૂપાંતર થયું અને કોલેજો તેમના ભવ્ય સ્થાપત્ય માટે જાણીતી બનવા લાગી.

જોકે, 1840સુધી આમાંની ઘણી કોલેજોમાં ભાગ્યે 100જેટલા વિદ્યાર્થીઓ દાખલ થતા. પરંતુ આ જ સમયગાળામાં ભૂતપૂર્વ વિદ્યાર્થીઓનાં સંગઠનો સ્થપાવા લાગ્યાં અને કોલેજો માટે ફંડફાળા ઉઘરાવવાના પણ શરૂ થયા. સંસ્થાનવાદ અને આંતરયુદ્ધના સમયમાં ખાનગી અને સરકારી મદદને કારણે અમેરિકન કોલેજોનો સારો વિકાસ થયો. 19મી સદીના મધ્યમાં અમેરિકન કોલેજોએ સમાજને ઉપયોગી અને પ્રજાસત્તાક લોકશાહી રાજ્યવ્યવસ્થા માટે જરૂરી એવા પ્રબુદ્ધ નાગરિકો તૈયાર કરવામાં મહત્ત્વનો ફાળો આપ્યો હતો. આ કોલેજોના પ્રાધ્યાપકો દેશ અને દુનિયામાં આવી રહેલાં પરિવર્તનોથી સજાગ હતા અને તેમની સમાજ પ્રત્યેની પ્રતિબદ્ધતા તેમનાં અધ્યાપન અને સંશોધનોમાં પ્રતિબિંબિત થતી હતી. તેમ છતાં તે સમયે ઘણા અમેરિકનોને લાગતું કે અમેરિકાનું ઉચ્ચ શિક્ષણ જોઈએ તેવી ઊંચી કક્ષાનું નહોતું. (221) કોલેજના અધ્યાપકો માત્ર પ્રવર્તમાન જ્ઞાનનો પ્રસાર જ કરતા અને નવા જ્ઞાનના ઉપાર્જન તરફ નરી ઉપેક્ષા જ સેવાતી. પરિણામે અમેરિકાની કોલેજોમાંથી અભ્યાસ કરીને બહાર પડેલા સ્નાતકો વધુ અભ્યાસ અર્થે યુરોપ અને ખાસ કરીને જર્મની તરફ જવા લાગ્યા. 19મી સદીના અંતે જર્મન વિદ્વાનોની દરેક ક્ષેત્રમાં હાક વાગતી હતી જ્યારે 19મી સદીની અમેરિકન યુનિવર્સિટીઓ પ્રમાણમાં ઓછી વિકસિત હતી. તેથી જર્મન ઉચ્ચ શિક્ષણની ઊંચી ગુણવત્તા પ્રત્યે એક અહોભાવની લાગણી અમેરિકામાં ઊભી થઈ હતી. પરિણામે ઘણા પ્રાધ્યાપકો અને વિદ્યાર્થીઓ જર્મનીમાં વધુ અભ્યાસ માટે જવા લાગ્યા. લેખક નોંધે છે કે જર્મનીમાં અપાતા ઉચ્ચ શિક્ષણમાં વિદ્યાર્થીઓને વિદ્વાન પ્રાધ્યાપકોના માર્ગદર્શન હેઠળ સેમિનાર અને પ્રયોગશાળા જેવી તે સમયે અધ્યાપનની નવીન ગણાતી પદ્ધતિ દ્વારા સ્વતંત્ર સંશોધન કરી પોતાનાં સંશોધનોને પ્રકાશિત કરવાની તાલીમ આપવામાં આવતી હતી. તેને કારણે અમેરિકામાં એક એવી માન્યતા પ્રસ્થાપિત થઈ ગઈ હતી કે જો કોઈએ સાચા અર્થમાં વિદ્વત્તા પ્રાપ્ત કરવી હોય તો જર્મન યુનિવર્સિટીમાં અભ્યાસ કરવો જરૂરી છે. અમેરિકાના જર્મનીમાં ભણેલા વિદ્યાર્થીઓની વિદ્યાકીય કારકિર્દીના વિકાસ ઉપર તેમની જર્મન ડિગ્રીઓનો કેટલો બધો પ્રભાવ હતો તેની પણ ચર્ચા લેખક વિગતવાર કરે છે.

વધુમાં લેખક નોંધે છે કે જર્મનીની યુનિવર્સિટીઓમાં અભ્યાસ કરતા ઘણા અમેરિકન

વિદ્યાર્થીઓમાં ત્યાંના અનુભવને આધારે જર્મન યુનિવર્સિટીઓમાં અપાતું સંશોધનલક્ષી શિક્ષણ અમેરિકાની યુનિવર્સિટીઓમાં પણ અપાય તેવી એક ભાવના પણ વિકસી. અને જ્યારે તેઓ જર્મનીમાં ભણીને ત્યાંની ડોક્ટરેટની ડિગ્રી લઈને પાછા ફરતા ત્યારે સાથે સાથે જર્મન યુનિવર્સિટીઓની ખાસિયતોના પ્રશંસક બનીને આવતા. એ ખાસિયતો હતી – તેમાં મળતી સંશોધનની તાલીમ, ત્યાંના વિદ્યાર્થીઓ અને પ્રાધ્યાપકોને મળતી સ્વતંત્રતા, ત્યાંના અધ્યાપકોની આંજી દે તેવી વિદ્વત્તા અને પોતાના અધ્યાપનના વ્યવસાય પ્રત્યેની તેમની અજોડ પ્રતિબદ્ધતા, વિદ્યાકીય તજ્જ્ઞતાને મળતું મહત્ત્વ, અભ્યાસના વિષયોની વિશાળ પસંદગી, એક યુનિવર્સિટીમાંથી બીજી યુનિવર્સિટીમાં પોતાની રુચિ પ્રમાણે સરળતાથી સ્થળાંતર કરવાની છૂટ વગેરેના ત્યાર બાદ અમેરિકામાં અધ્યાપક બનવા માટે પીએચ.ડી.ની ડિગ્રીને મહત્ત્વ મળવા લાગ્યું. આમ ધીમે ધીમે અમેરિકામાં અપાતા ઉચ્ચ શિક્ષણમાં પણ ધરખમ ફેરફારો આવ્યા. ખાસ કરીને અનુસ્નાતક કક્ષાએ જર્મન યુનિવર્સિટીઓ જેવું સંશોધનલક્ષી શિક્ષણ આપવાની પ્રથા શરૂ થઈ. અને જેને જર્મન યુનિવર્સિટીઓની વિશેષતા ગણાય તેવી વિષયપસંદગીમાં વિદ્યાર્થીઓને મળતી સ્વતંત્રતા (ઇલેક્ટીવ સિસ્ટમ) સેમિનાર પદ્ધતિ અને તેની સાથે સંકળાયેલાં પુસ્તકાલયો અને પ્રયોગશાળાઓને અમેરિકન યુનિવર્સિટીઓમાં દાખલ કરવામાં આવ્યાં. શરૂઆતમાં 1870માં નવી સ્થપાયેલી જ્હોન હોપકીન્સ યુનિવર્સિટીએ આ જર્મન મોડેલ દાખલ કરવાની પહેલ કરી જેમાં શિક્ષણ અને સંશોધનને પરસ્પર સાંકળવામાં આવ્યાં હતાં. અને તેની સફળતાથી પ્રભાવિત થઈને હાર્વર્ડ યુનિવર્સિટીએ પણ તે પદ્ધતિ અપનાવી. પછી સમય જતાં અમેરિકામાં એસોસિએશન ઓફ અમેરિકન યુનિવર્સિટીઝના નેજા હેઠળ ત્યાંની અગ્રગણ્ય યુનિવર્સિટીઓએ તેમનાં વિદ્યાકીય ધોરણોમાં સમાનતા લાવવા માટે પ્રયત્નો શરૂ કર્યા અને તેને કારણે દરેક યુનિવર્સિટીઓમાં વિદ્યાકીય વિભાગોની સંખ્યા પ્રાધ્યાપકોની વિદ્યાકીય લાયકાતો, વિદ્યાર્થીઓ માટે અભ્યાસનો ન્યૂનતમ સમય, સંશોધનની સગવડો અને સાધનોની ગુણવત્તા અંગેનાં ધોરણો નિશ્ચિત થયાં અને આવાં ધોરણોનો સ્વીકાર શિકાગો અને સ્ટાન્ફર્ડ જેવી નવી સ્થપાયેલી યુનિવર્સિટીઓએ પણ કર્યો. જેને કારણે આજે વિશ્વમાં જેનો ડંકો વાગે છે તેવી રિસર્ચ યુનિવર્સિટીનો અમેરિકામાં વિકાસ થયો. અમેરિકાની રિસર્ચ યુનિવર્સિટીઓના ઉદ્ભવમાં જર્મન યુનિવર્સિટીઓની ભૂમિકાની રસપ્રદ ચર્ચા કરતું પ્રકરણ આ પુસ્તકનું સૌથી અગત્યનાં પ્રકરણોમાંનું એક છે.

આમ, અમેરિકામાં ઉચ્ચ શિક્ષણ આપતી સંસ્થાઓ પર યુરોપના દેશોની બે રીતે અસર થઈ. ત્યાંથી સ્નાતક કક્ષાનું શિક્ષણ આપતી કોલેજો ઓક્સબ્રીજ મોડેલ ઉપર સ્થપાઈ અને અનુસ્નાતક કક્ષાનું (જેને અમેરિકામાં ગ્રેડ્યુએટ કક્ષા કહેવામાં આવે છે.) શિક્ષણ જર્મન મોડેલ પ્રમાણે આપવા માંડ્યું. જેમાં પ્રયોગશાળા પુસ્તકાલય, સેમિનાર, શોધનિબંધો અને વિષયપસંદગીમાં તથા સ્વતંત્ર વિચારશક્તિને મહત્ત્વ આપતી વિદ્યાકીય સ્વતંત્રતા ઉપર વધુ ભાર મુકાતો.

ત્યાર બાદ બીજા વિશ્વયુદ્ધ દરમ્યાન યુનિવર્સિટીઓમાં થયેલાં રડાર અને એટમ બોમ્બ જેવાં, યુદ્ધમાં અત્યંત ઉપયોગી સંશોધનોને કારણે બીજા વિશ્વયુદ્ધ પછી છેક ચાલીસ-પિસ્તાલીસ વર્ષ સુધી ચાલેલા શીતયુદ્ધ (કોલ્ડ વોર)ના ગાળામાં તેમનું મહત્ત્વ ખૂબ વધી ગયું અને તે સરકારને અને ખાસ કરીને અમેરિકન સૈન્યને ઉપયોગી એવાં સંશોધનો કરવા ઉપરાંત ભવિષ્યના વૈજ્ઞાનિકો, અર્થશાસ્ત્રીઓ, કાનૂનવિદો અને ધારાશાસ્ત્રીઓ તૈયાર કરવાની ભૂમિકા અદા કરવા લાગી. અને યુનિવર્સિટીઓમાં થતાં સંશોધનોને કારણે જેમ જેમ અમેરિકાની આર્થિક તેમ જ રાજકીય તાકાત વધતી ગઈ તેમ તેમ રિસર્ચ યુનિવર્સિટીઓનું મહત્ત્વ પણ વધવા માંડ્યું.

જોકે લેખકના મતે 1636માં હાર્વર્ડની સ્થાપના થઈ ત્યારથી જ યુનિવર્સિટીઓને મળતા અનુદાનમાં અને તેમના સંચાલનમાં ખાનગી અને સરકારી કે જાહેર હિતો સહભાગી રહ્યાં છે. પરંતુ અમેરિકાની સંઘ સરકાર વખતોવખત ઉદાર આર્થિક સહાય કરીને અને યુનિવર્સિટીઓને મદદરૂપ નીતિઓ ઘડીને ત્યાંની અગ્રગણ્ય યુનિવર્સિટીઓના વિકાસમાં ઘણો મોટો ફાળો આપતી રહી છે. આમ, અમેરિકાની યુનિવર્સિટીઓના વિકાસમાં ત્યાંની સરકારની દૂરંદેશી નીતિઓનો ફાળો મોટો રહ્યો છે. દાખલા તરીકે અમેરિકાના સિવિલ વોર તરીકે ઓળખાતા આંતરયુદ્ધ પછી 1860માં મોરિલ એક્ટ નામનો કાયદો પસાર કરીને ત્યાંની સંઘ સરકારે દરેક ઘટક રાજ્યમાં હજારો એકર જમીન ફાળવીને કૃષિ અને યંત્રવિજ્ઞાનમાં શિક્ષણ અને સંશોધનને પ્રાધાન્ય આપતી નવી લેંડ ગ્રાંટ તરીકે ઓળખાતી જાહેર/સરકારી યુનિવર્સિટીઓની સ્થાપના કરી (1890),ત્યારબાદ બીજા વિશ્વયુદ્ધ વખતે ત્યાંની અગ્રગણ્ય યુનિવર્સિટીઓને યુદ્ધોપયોગી સંશોધનો માટે અમેરિકાની સંઘ સરકારની અઢળક આર્થિક સહાય મળી. બીજું વિશ્વયુદ્ધ પૂરું થયા બાદ લશ્કરી સેવામાંથી મુક્ત થયેલા હજારો સૈનિકોએ યુદ્ધ પછીની પોતાની જિંદગીમાં સારી રીતે ગોઠવાઈ જાય તથા તેમની મનગમતી કારકિર્દી

બનાવી શકે તે માટે અમેરિકન સંઘ સરકારે 1944માંServicemen's Re-adjustment Act નામનો એક કાયદો પસાર કર્યો હતો જે અમેરિકામાં GI Bill તરીકે પ્રચલિત છે. આ કાયદાને કારણે આવા હજ્જારો પૂર્વસૈનિકોને અમેરિકાની ઉત્તમ યુનિવર્સિટીઓમાં અભ્યાસ કરવાની તક મળી અને આવા પોતાની ભવિષ્યની કારકિર્દી ઘડવા માટે ઉત્સુક અને ગંભીર એવા પુખ્ત ઉંમરના અને યુદ્ધના અનુભવથી પરિપક્વ થયેલા વિદ્યાર્થીઓ ઘણા મોટા પ્રમાણમાં અમેરિકાની ઉત્તમ યુનિવર્સિટીઓમાં દાખલ થવાથી આ વિશ્વવિખ્યાત અમેરિકન રિસર્ચ યુનિવર્સિટીના વિકાસમાં ઘણો ફાયદો થયો. આમ, સમગ્ર વીસમી સદીમાં અમેરિકાનો અને અમેરિકન યુનિવર્સિટીઓનો વિકાસ એક સાથે થયો, એટલું જ નહીં,પરસ્પરના વિકાસમાં પણ બન્નેનો ફાળો નોંધપાત્ર રહ્યો. અમેરિકા એક મહાન દેશ તરીકે ઊભર્યો તેમાં અમેરિકાની શ્રેષ્ઠ યુનિવર્સિટીઓમાં અભ્યાસ કરીને બહાર પડેલા વિદ્યાર્થીઓનો ફાળો પણ મહત્ત્વનો હતો. લેખક આમ, અમેરિકાની અગ્રગણ્ય રિસર્ચ યુનિવર્સિટીઓની કેટલીક વિશેષતાઓની વિગતે ચર્ચા કરતાં કહે છે કે, દુનિયાની અન્ય યુનિવર્સિટીઓ કરતાં આ યુનિવર્સિટીઓ વધુ મહત્ત્વનું સ્થાન ધરાવે છે. અને ભવિષ્યમાં પણ તેમનું મહત્ત્વ ટકી રહેશે.

વર્તમાન સમયમાં અમેરિકામાં ઉદ્યોગગૃહોની ભાગીદારીમાં તથા સરકાર તરફથી અને અન્ય વિદ્યાકીય ફાઉન્ડેશનો મારફતે મળતી અઢળક સહાય દ્વારા આ અગ્રગણ્ય મલ્ટી યુનિવર્સિટીઓ વિશાળ પ્રમાણમાં જ્ઞાનનું અને નવીનતમ અતિઆધુનિક ટેક્નોલોજીનું સર્જન કરીને જ્ઞાન આધારિત ઉદ્યોગોના ઉદય અને વિકાસમાં સિંહફાળો આપીને વૈશ્વિક સમાજની ધરખમ કાયાપલટ કરી રહી છે. (314)આમ છતાં અમેરિકન યુનિવર્સિટીઓમાં ઘણી માળખાકીય વિવિધતા પણ જોવા મળે છે.

કમનસીબે એક્ષ્ટન અમેરિકન યુનિવર્સિટીઓની આ સફળતાની કહાણી ઉપર જેટલું ધ્યાન આપે છે તેટલું તેમની ખામીઓ કે ઉણપો તથા તેમની સામે આવી પડેલા બજારીકરણના પડકારો બતાવવા ઉપર નથી આપતા તેથી વાચકોને માત્ર અમેરિકન યુનિવર્સિટીઓનું ગુલાબી અને એકતરફી ચિત્ર જ જોવા મળે છે. તેમ છતાં ઐતિહાસિક અને આંતરરાષ્ટ્રીય પરિપ્રેક્ષ્યમાં લખાયેલું આ પુસ્તક માહિતીસભર અને રસપ્રદ વાચન પૂરું પાડે છે.

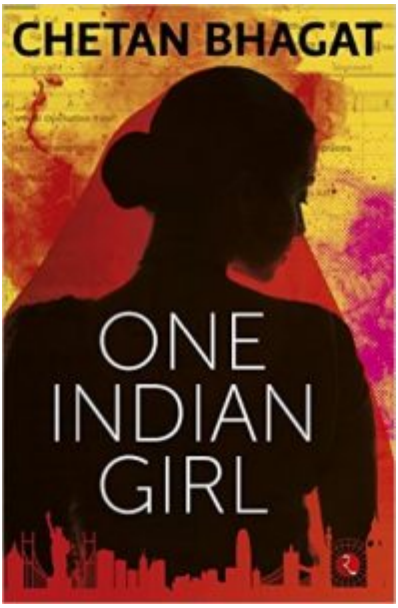
*

પ્રવીણ જ. પટેલ

સમાજવિદ્યા-વિષયક લેખન-સંશોધન.
સમાજવિદ્યાના પૂર્વ-અધ્યાપક,
મ. સ. યુનિવર્સિટી, વડોદરા.
વડોદરા.
pravin1943@gmail.com
0265 2792841

*

નવતર નારીવાદી સંદેશ અને લોકપ્રિયતા –
હિમાલી શિંગ્લોત



One Indian Girl – Chetan Bhagat
Rupa Publication, New Delhi, 2016

ફાઇવ પોઇન્ટ સમવન (2004), વન નાઇટ એટ ધ કોલ સૅન્ટર (2005), ધ થ્રી મિસ્ટેક્સ ઓફ માય લાઇફ (2008), ટૂ સ્ટેટ્સ– ધ સ્ટોરી ઓફ માય મૅરેજ

(2009),રિવોલ્યુશન 2020 (2011), વોટ યંગ ઇંડિયા વોન્ટ્સ (2012) અને હાફ ગર્લફ્રેન્ડ (2014) જેવી યુવામાનસ-ભોગ્ય નવલકથાઓ લઈ આવનાર ભારતીય લેખક ચેતન ભગત તાજેતરમાં જ તેમની નવી નવલકથા ‘વન ઇન્ડિયન ગર્લ’ લઈને યુવાનો સમક્ષ પ્રસ્તુત થયા છે. ચેતન ભગતે છેલ્લા દોઢેક દસકાથી નવલકથાકાર, કટારલેખક, પટકથાકાર તથા પ્રેરણાદાયી વક્તા તરીકે ઘણી નામના પ્રાપ્ત કરી છે. તેમની વાર્તાઓ ઉપરથી ‘થ્રી ઇડિયટ્સ’ અને ‘ટૂ સ્ટેટ્સ’ જેવી હિંદી ફિલ્મો પણ બની ચૂકી છે.

ચેતન ભગત નવતર શૈલીની પ્રણયકથાઓના કસબી મનાય છે. એમની નવલકથાનું નામ સાંભળતાંની સાથે જ યુવાનોના માનસપટ ઉપર સૌથી પહેલું દશ્ય આવે એક યુવક અને યુવતીના પ્રણયમિલનનું. ‘વન ઇંડિયન ગર્લ’માં પણ એમણે આજ કરામત અજમાવી છે; અલબત્ત જરા નવા અંદાજથી. એમની આ પહેલાંની નવલકથાઓમાં નાયક પ્રથમ પુરુષમાં વાચક સાથેના સંવાદના રૂપમાં પોતાની વાત માંડતો, જ્યારે ‘વન ઇન્ડિયન ગર્લ’માં વાર્તાના કથયિતવ્યનું સૂત્ર એની નાયિકા રાધિકા સંભાળે છે. એ અર્થમાં આ વાર્તા નારીપ્રધાન છે. ચેતન ભગત નારીવાદને તદ્દન આધુનિક પરિપ્રેક્ષ્યમાં રજૂ કરે છે. એમની રજૂઆતની શૈલી પણ એવી છે કે કથા વાંચતી વેળાએ વાચક નિષ્ક્રિય રહી શકતો નથી અને એને આધુનિક નારી વિશેનાં પોતાનાં વિચારો-મંતવ્યોને સ્પષ્ટ કરવાની ફરજ પડે છે.

‘વન ઇન્ડિયન ગર્લ’નું કથાફલક 280પૃષ્ઠમાં વિસ્તરેલું છે. એમાં એક એવી યુવતી રાધિકા મહેતાની વાત છે જે ભણવામાં ખૂબ જ હોંશિયાર અને કારકિર્દીલક્ષી, પરંતુ દેખાવે તદ્દન સામાન્ય અને શ્યામવર્ણી છે. સામાન્ય રીતે અત્યંત સ્વરૂપવાન નાયિકાઓનું વર્ણન કરનારા કથાલેખકોમાં ચેતન ભગત આ રીતે કદાચ નવી છાપ છોડે છે. રાધિકા નારીવાદી વિચારશૈલી ધરાવનારી છે. કથાનો પ્રારંભ રાધિકા મહેતા અને બ્રિજેશ ગુલાટીના લગ્નના પાંચ દિવસ પહેલાં થાય છે. બન્નેનાં લગ્નોત્સુક પરિવારો ગોવામાં એકત્રિત થયાં છે. લગ્નની ભરપૂર તૈયારીઓ ચાલી રહી છે ત્યાં જ રાધિકા ઉપર એના ભૂતપૂર્વ બોયફ્રેન્ડ ડેબુનો ફોન આવે છે. ફોનની સાથે જ વાર્તાપ્રવાહનો કૅમેરો ભૂતકાળમાં સરી પડે છે અને ન્યૂયોર્ક શહેરમાં રાધિકા અને ડેબુની દોસ્તી, પ્રણયસંબંધ તેમજ અપેક્ષા મુજબના મુક્ત શરીરસંબંધનું વર્ણન આવે છે. જોકે રાધિકા અને ડેબુનું આ પ્રેમપ્રકરણ ઝાઝું ટકતું નથી, કેમકે રાધિકા એક ખૂબ જ સફળ બિઝનેસ વુમન છે અને ડેબુ કરતાં ત્રણ ગણું વધારે કમાય છે. ડેબુ આ સાંખી શકતો નથી અને પરિણામે

બન્ને વચ્ચે ખટરાગનાં મંડાણ થાય છે. ડેબુ રાધિકા પાસે પરંપરાગત ભારતીય પુરુષની જેમ જ એક સફળ પત્ની અને માતા થવાની અપેક્ષા સેવે છે. દેખીતું જ છે કે આ રીતે બન્નેના તાર મળે નહીં અને તેથી બન્ને છૂટાં પડે છે અને પ્રેમપ્રકરણનો અકાળે અંત આવે છે. પ્રેમમાં નાસીપાસ રાધિકા ડેબુ અને ન્યૂયોર્ક બન્નેને છોડીને હોંગકોંગમાં જઈ વસે છે. અહીં એની મુલાકાત નીલ સાથે થાય છે, જે એક સફળ બિઝનેસમૅન હોવા ઉપરાંત રાધિકાનો બોસ પણ છે. નીલ પરિણીત છે; એક સંતાનનો પિતા છે, છતાં સ્માર્ટ અને કારકિર્દીલક્ષી રાધિકા તરફનું ખેંચાણ ખાળી શકતો નથી. અગાઉ ડેબુથી પ્રેમભગ્ન થયેલી રાધિકાના અંતરમાં પણ નીલના સંગાથમાં નવી આશાઓ અને નવાં સપનાંઓ જાગી ઊઠે છે. આ રીતે વાર્તામાં નવા અધ્યાયની શરૂઆત થાય છે. જોકે નીલ અને રાધિકાનો સંગ બિલકુલ બાહ્ય સ્તરનો અને અતિ-આધુનિકતાના રંગે રંગાયેલો છે. બન્ને થોડી ઘડીઓના શારીરિક સાહચર્ય સિવાય કોઈ વધારાનું સુખ ભોગવી શકે તેમ નથી. નીલ પરિણીત છે અને પોતાનાં પત્ની-બાળકને છોડવા હરગીજ તૈયાર નથી. ન જ હોય! એ રાધિકાનું લગ્ન કરવાનું સપનું પૂરું કરી શકતો નથી. પરિણામે આ સંબંધનો પણ અપેક્ષિત અંત આવે છે. ફરી વાર પ્રેમમાં ભગ્ન રાધિકા નીલને ભૂલવા હોંગકોંગ છોડી લંડન જઈ પહોંચે છે. અહીં એ ભૂતકાળના તમામ અનુભવોને વિસારે પાડીને એક સારો જીવનસાથી શોધી ઠેકાણે પડી જવાનું નક્કી કરે છે. બ્રિજેશ અને રાધિકા લગ્નની એક વેબસાઇટ ઉપર મળે છે અને એકમેકને પસંદ કરે છે.

અહીંથી લેખકની કલમનો કૅમેરો ફરી પાછો વર્તમાન ક્ષણ પર આવીને મંડાય છે. રાધિકા અને બ્રિજેશના લગ્નને ત્રણ દિવસ બાકી છે અને ડેબુ તથા નીલ બન્ને રાધિકાને પુન: પામવા ગોવાના લગ્નસ્થળે પહોંચી જાય છે. બન્નેને રાધિકાની કિંમત સમજાઈ છે. બન્ને એને પાછી મેળવવા માટે પોતપોતાની રીતે મરણિયા પ્રયત્નો કરી રહ્યા છે. આખી જિંદગી લગ્ન બાબતમાં અનિર્ણિત રહેનાર, સંબંધોના ઝંઝાવાતમાં અટવાતી રહેનાર રાધિકા આ ખરી કસોટીના સમયે ખૂબ જ બહાદુરીભર્યો અને સમજણપૂર્વકનો નિર્ણય લે છે. એને લાગે છે કે ડેબુ અને નીલ સાથેના સંબંધો ઉતાવળભરેલા હતા, તો બ્રિજેશ સાથે લગ્ન કરવાનો નિર્ણય પણ એને પૂરેપૂરો જાણ્યા વિના અને એ પોતાનાં સઘળાં સપનાં પૂરાં કરી શકે તેમ છે કે નહીં એનાં પારખાં કર્યાં વિના ઉતાવળે લેવામાં આવ્યો છે. આમ કરવું બરાબર નથી. માટે એ એકત્રિત થયેલાં બન્ને કુટુંબો તેમજ સગાં-સંબંધીઓ સામે લગ્ન ફોક કરી દે છે. બધાં કુટુંબીજનો રાધિકાના આ નિર્ણયથી આશ્ચર્યચકિત થઈ જાય

છે અને રાધિકા સામે ચિંતા વ્યક્ત કરે છે કે લગ્ન વિના, કોઈ પુરુષના સાથ અને સહકાર વિના એકાન્ત જીવન કેમ કરીને વ્યતીત કરશે? રાધિકાના પ્રત્યુત્તરમાં આખી વાર્તાનો સાર આવી જાય છે, એ કહે છે: 'કોઈપણ છોકરી કે સ્ત્રીને પોતાની જાતને વ્યાખ્યાયિત તેમ જ અભિવ્યક્ત કરવા માટે પુરુષની જરૂર હોતી જ નથી. કુદરતે એને પૂરતી સ્વતંત્ર અને શક્તિશાળી બનાવી છે. ખરેખર તો એને જરૂર હોય છે એક એવા જીવનસાથીની, હમસફરની કે જે એને સાથ આપે, ને સમજે, એના માટે પ્રેરણારૂપ બને અને એની પ્રગતિમાં પ્રોત્સાહક બને. સાચો જીવનસાથી તો એવો હોવો જોઈએ કે જે સ્ત્રીને ઇચ્છિત કારકિર્દી ઘડવામાં મદદરૂપ થાય; પછી એ કારકિર્દી સફળ બૅન્કર બનવાની હોય કે ઉત્તમ ગૃહિણી બનીને પોતાનાં પતિ, સંતાનો તેમ જ કુટુંબનું ધ્યાન રાખવાની હોય. પતિ, કુટુંબ અને સમાજે સ્ત્રીની કારકિર્દીમાં અવરોધક બનવાનું માંડી વાળવું જોઈએ.'

'વન ઇંડિયન ગર્લ' ચેતન ભગતની આધુનિક મસાલાથી ભરપૂર વાર્તા છે. એમની આ પહેલી એવી નવલકથા છે જેનું મુખ્ય પાત્ર એક યુવતી છે. લેખક તરીકે એ વાર્તાના પ્રવાહમાં જ તેના નાયકના મનોવિશ્વમાં પ્રવેશીને એના મુખેથી વાત રજૂ કરે છે. ચેતન ભગતની આ અગાઉ લખાયેલી નવલકથાઓનું મુખ્ય પાત્ર પુરુષ રહેતો અને એમની કથનશૈલી આત્મકથાનાત્મક જ રહી છે. અહીં પણ એ પોતાની આ જ શૈલીને વળગી રહ્યા છે, પણ 'નાયક'નું સ્થાન 'નાયિકા'એ લીધું છે. રાધિકા મહેતાના કંઠે આખી વાત કહેવાય છે: હા, હું રાધિકા મહેતા છું અને આ અઠવાડિયે પરણી રહી છું. હું ગોલ્ડમેન સેક્સ(Goldman Sachs) નામની ઇન્વેસ્ટ્મૅન્ટ બૅન્કમાં કામ કરું છું. મારી વાર્તા વાંચવા બદલ હું તમારો આભાર જરૂર માનું છું. પણ એમાં તમે આગળ વધો એ પહેલાં મારે તમને થોડા સાવચેત કરવા જોઈએ. તમને કદાચ મારું પાત્ર પસંદ નહીં પડે. એનાં ત્રણ કારણો છે. એક, હું ભૌતિકવાદી છું અને ખૂબ પૈસા કમાવામાં માનું છું. બે, હું દરેક બાબતમાં બિલકુલ સ્વતંત્ર અભિપ્રાય ધરાવું છું. પુરુષો કે સમાજ મારા વિશે શું ધારી લેશે એની મને પરવા નથી. ત્રણ, મારે એક બોયફ્રૅન્ડ હતો. ઓ કે, કદાચ બે હતા. મારા તેમની સાથે સૅક્સના મુક્ત સંબંધો હતા એવું કહેવામાં મને જરા પણ સંકોચ નડતો નથી. હવે, કોઈ પુરુષ આ રીતે પોતાની વાત માંડે તો કદાચ તમે આ વાર્તા આગળ વાંચવાનું ચાલુ રાખો. પણ હું છું એક છોકરી – એટલે કે સ્ત્રી. એટલે ઉપર મેં તમને જે ત્રણ કારણો આપ્યાં તે વાંચીને તમારા હૃદયને ચોક્કસ આંચકો લાગવાનો. તમે મને અચૂક જ પસંદ નહીં કરવાના!'

આખી વાતને એક સ્ત્રીના દષ્ટિકોણથી રજૂ કરવામાં આવી છે તે કારણે થોડી ક્રિયા-પ્રતિક્રિયાઓ સાથે વાચકો એને પસંદ જરૂર કરવાના. જુદા જુદા સમીક્ષકોએ 'વન ઇન્ડિયન ગર્લ' અંગે જુદો જુદો પ્રતિભાવ વ્યક્ત કર્યો છે. ગૂડરીડ (Goodread)એને પાંચમાંથી 3.1અને સ્નૅપડીલ (Snapdeal) પાંચમાંથી 4.3સ્ટાર્સ આપે છે. ઇન્ડિયન એક્સ્પ્રેસ એને 'નારીવાદીઓને પસંદ પડે તેવી હસ્ત પુસ્તિકા (હૅન્ડબૂક') તરીકે વર્ણવે છે. ચેતન ભગત એમની લેખન સીડીમાં એક પગથિયું ઉપર ચઢ્યા છે અને એમની આગલી નવલકથા 'હાફ ગર્લફ્રેન્ડ'ની સરખામણીમાં આ નવલકથામાં એમનો લેખનકસબ જરા વધારે ઘડાયેલો હોય તેવું જણાય છે. વાચકોના મનને ગલગલિયાં કરાવે તેવું લોકરંજક વિષયવસ્તુ પસંદ કરવામાં ચેતન ભગતને ઘણી સારી ફાવટ છે. તેથી જ તો એમની વાર્તાઓ પરથી અગાઉ બે ચલચિત્રો ઊતરી શક્યાં છે. ચેતન ભગત વાચકો ઉપરાંત દર્શકોને દષ્ટિ સમક્ષ રાખીને કલમ ચલાવે છે. છતાં એમણે બંધ બારણે કોફીની ચૂસકી લેતાં લેતાં 'વન ઇન્ડિયન ગર્લ' લખી છે એવું પણ સાવ નથી. એમણે એના અંગે પૂરતું ગૃહકાર્ય (હોમવર્ક) કર્યું છે, કેમકે પુરુષ વ્યક્તિ અને પુરુષ લેખક થઈને પણ એક સ્ત્રીના દષ્ટિબિંદુને અને ભાવવિશ્વને સમજીને, વિચારીને અને સ્વીકારીને વાચકો સમક્ષ પ્રસ્તુત કરવાનું મુશ્કેલ કાર્ય એમણે પસંદ કર્યું છે. પુરુષપ્રધાન સમાજમાં જીવતી આધુનિક મહિલાને કેવા કેવા પડકારો ઝીલવા પડે છે, કેવી પરીક્ષાઓમાંથી પસાર થવું પડે છે એ જાણવા માટે એ જાણીતી અને અજાણી સોથી પણ વધુ મહિલાઓને મળ્યા, એમની સાથે વાર્તાલાપો યોજ્યા,એમના ઇન્ટરવ્યૂ લીધા અને પછી એમની અંતર્વ્યથાને વાચા આપી. મોટાભાગની મહિલાઓએ એમને જણાવ્યું કે એમના માટે સૌથી કપરો પડકાર એમના કૌટુંબિક અને વ્યાવસાયિક જીવનની વચ્ચે સંતુલન જાળવવાનો છે. સમાજ એમને પરંપરાગત રીતે ઘર ચલાવવાના અને બાળક પેદા કરવાના યંત્ર તરીકે જોતો આવ્યો છે. પુરુષો કરતાં સ્ત્રીઓ પાસેથી સમાજની અપેક્ષાઓ અનેકગણી વધારે હોય છે. ઉપરાંત સ્ત્રી પુરુષસમોવડી કે તેનાથી ચડિયાતી નીવડે તો પુરુષપ્રધાન સમાજનો અહંકાર ઘવાય છે. 'નારીવાદ' અને 'સ્ત્રી-શક્તિકરણ'ની સુફિયાણી વાતો કરનારા સમાજનો પ્રત્યેક વર્ગ આ બાબતમાં દંભનો માર્ગ અપનાવે છે. ચેતન ભગત પોતાની વાર્તાનું વિષયવસ્તુ તૈયાર કરી રહ્યા હતા ત્યારે એવી પણ મહિલાઓના પરિચયમાં આવ્યા છે કે જે 'નારીવાદી (ફેમિનિસ્ટ') સમાજની રચનાની વિરુદ્ધમાં હતી. તેમના મતે નારીવાદી સમાજ એટલે એવો સમાજ

કે જેમાં મહિલાઓને પુરુષોની જરા પણ જરૂર ન પડે. એ સમાજ પુરુષહીન હોય. આવા સમાજની સ્ત્રીઓ મહત્ત્વાકાંક્ષી હોય અને વ્યાવસાયિક સિદ્ધિઓ માટે એમણે પોતાની અંદરના લાગણીના ઝરાને સાવ સૂકવી દીધો હોય. કેમકે ઘોડિયામાં જેનું બાળક રડતું હોય એવી સ્ત્રી નોકરી કે વ્યવસાય માટે ઘરનો ઉંબરો ઓળંગે એ વાતમાં માલ નથી. પુરુષો વ્યવસાયમાં આગળ વધેલા છે,કેમકે એમને સંતાનોની માયા નથી. આધુનિક સ્ત્રીએ પોતાના હૃદયને પાષાણસમ બનાવવું પડે. તો જ એ સિદ્ધિનાં શિખરો સર કરી શકે.

ચેતન ભગતે 'વન ઇન્ડિયન ગર્લ' દ્વારા આવી મહિલાઓના વિચારોને સાચી દિશા અને 'નારીવાદ'ને સાચી વ્યાખ્યા આપવાનો પ્રયાસ કર્યો છે. આજની નારી પુરુષસમોવડી બનવા થનગને છે. સમાન અધિકારોમાં માને છે. સન્માન અને સ્વતંત્રતા ઇચ્છે છે. સ્ત્રી અને પુરુષની રચના કુદરતે વિરુદ્ધ લિંગ (opposite sex) તરીકે નહીં, પણ પરસ્પર પૂરક લિંગ (complimentary sex) તરીકે કરેલી છે. સ્ત્રી-પુરુષની ભૂમિકાઓમાં જે કંઈ વિષમતાઓ આપણે આજે જોઈ રહ્યા છીએ તે તો સમાજે ઊભી કરેલી છે. આ અર્થમાં આપણને જ્હોન ગ્રેના1992માં પ્રગટ થયેલા શકવર્તી પુસ્તક Men Are From Mars, Women Are From Venus યાદ આવ્યા વિના રહેતી નથી. કુદરતે સ્ત્રી અને પુરુષનાં શરીર એકબીજાથી અલગ અને આગવાં બનાવ્યાં છે. એમના સ્વભાવ અને લાગણીતંત્રમાં પણ તફાવત જોવા મળે છે. આમ છતાં જો બન્ને એકબીજાને સમજીને અને પરસ્પર અનુકૂળ બનીને ચાલે તો સંસારરથની યાત્રા ઘણી સુગમ બનાવી શકાય.

'વન ઇંડિયન ગર્લ'માં ચેતન ભગતે નારીત્વને લગતા બીજા પણ ઘણા અગત્યના મુદ્દાઓ વાર્તાના પ્રવાહમાં વણી લીધા છે. કહેવાતા પ્રગતિશીલ સમાજમાં આજે પણ સ્ત્રીઓને કુટુંબ ખાતર પોતાની મહત્ત્વાકાંક્ષાનો ભોગ આપવાની ફરજ પડે છે. સ્ત્રીઓને એમની આવડત અને લાયકાતના ધોરણે નહીં, પણ ચહેરા મહોરા અને ચામડીના રંગ પરથી લગ્નને યોગ્ય માનવામાં આવે છે. પત્ની પતિથી વધારે સારી કારકિર્દી બનાવે અને ઊંચી કમાણી કરે તો એને અજુગતું માનવામાં આવે છે. કૌમાર્યની પરીક્ષા કન્યાઓ માટે છે; કુમારો માટે નહીં. અગ્નિ પરીક્ષા સીતાને આપવી પડી છે; રામને નહીં! ચારિત્ર્ય સ્ત્રીઓનું જોવામાં આવે છે; પુરુષો પરંપરાથી વ્યભિચારનો અબાધિત અધિકાર ભોગવે છે.

આ પુસ્તક દ્વારા ચેતન ભગતે એક કાંકરે બે પક્ષી માર્યાં હોય એવું લાગે છે. એક બાજુ એમણે પોતાની આગલી સઘળી નવલકથાઓની માફક ભારતીય યુવાપેઢી તથા બોલિવૂડને પોતાની કલમ તરફ મોહિત રાખવાનો સાતત્યપૂર્ણ પ્રયાસ કર્યો છે, તો બીજી તરફ સ્ત્રીઓ પ્રત્યેના સમાજના પરંપરાગત અભિગમ સામે પડકાર ફેંક્યો છે. 'વન ઇંડિયન ગર્લ' પણ એમની આગલી નવલકથાઓ, 'ફાઇવ પોઇન્ટ સમવન' અને 'ટૂ સ્ટેટ્સ'ની જેમ વેચાણના આજ પહેલાંના સઘળા આંક વટાવી જનારી તેમજ સિનેમાની ટિકિટબારી છલકાવનારી બીબાંઢાળ સાહિત્યરચના બની રહે છે કે પ્રગતિશીલ સમાજની રચના માટે નવતર સંદેશ લઈને આવી છે એ તો આવનારો સમય કહેશે. કમનસીબે વાચકો ઘણીવાર લેખકની અપેક્ષાએ ઊણા ઊતરે છે. મોટાભાગનો વાચકવર્ગ કેવળ વાર્તાતત્ત્વ વાંચવા તેમજ ફાજલ સમય પસાર કરવાના ઉદ્દેશથી જ પુસ્તકો વાંચતો હોય છે. પુસ્તકની ફિલોસોફીમાં ઊંડા ઊતરવાનું એ પસંદ કરતો નથી. ચેતન ભગતની દરેક વાર્તામાં વાચક માટે અને સમાજ માટે કોઈ હેતુ છુપાયેલો હોય જ છે. એ દૃષ્ટિએ 'વન ઇન્ડિયન ગર્લ' ચીલાચાલુ નવલકથા તરીકે એકવાર વાંચીને અભરાઇએ ચડાવી દેવાય તેવું પુસ્તક નથી જ. પોસ્ટ મોડર્નિઝમના આજના આ યુગમાં ચેતન ભગતની નવલકથા સ્ત્રી-પુરુષ સંબંધો અને લગભગ ૭૦૦૦હજાર વર્ષ જૂની પરંપરાગત લગ્નસંસ્થા માટે કંઈક પ્રગતિવાદી વિચાર લઈને આવી છે. લેખકનો આ હેતુ સાવ બાળમરણ ન પામે તે જોવાનું કામ વાચકનું છે.

ચેતન ભગત એમની બધી જ નવલકથાઓમાં સરવાળે પ્રેમસંબંધ, સૅક્સ અને સ્ત્રીપુરુષ સંબંધની ઉપર ઊઠી શક્યા નથી. એમની આ મર્યાદા 'વન ઇન્ડિયન ગર્લ'માં પણ ઊડીને આંખે વળગે છે. એમની વાર્તાનાં યુવાન નાયક અને નાયિકા પહેલા દિવસે એકબીજાને મળે, બીજા દિવસે મૈત્રી કેળવે અને ત્રીજા દિવસે તો સીધાં બેડરૂમ સુધી પહોંચી જાય; એ કદાચ યુવાન પેઢીને મનગમતું લાગે, પણ સરેરાશ ભારતીય વાચક આટલી હદની અતિ-આધુનિકતાને સ્વીકારી શકે નહીં. ઘણીવાર એવું પણ લાગે છે કે એમની બધી જ વાર્તાઓમાં એ સ્વગતોક્તિ કરી રહ્યા છે; પોતાના જ જીવન અને મનની વાત માંડી રહ્યા છે. 'ફાઇવ પોઇન્ટ સમવન'માં એમણે જ્યાં શિક્ષણ મેળવેલું તે આઈ.આઈ.ટી.ના જ કૅમ્પસની વાત હોય, કે પછી 'ટૂ સ્ટેટ્સ'માં એમના જ જીવનની પ્રેમકહાણી કલ્પિત નાયક-નાયિકાની સાથે જોડી દેવાઈ હોય. આ બધું એમની વાર્તાઓમાં ક્યાંક ને ક્યાંક પ્રતિબિંબિત થયા વિના રહેતું નથી. એ આધુનિક યુવાન

વાચકને સારી પેઠે પિછાણે છે; એને શું જોઈએ છે કે ભાવે છે એની એમને ખૂબ પરખ છે. માટે જ એ પોતાના વાચકોને ભાવતાં ભોજન પીરસતા લેખક બની ગયા છે. એ સમાજમાં હાલમાં પ્રવર્તી રહેલાં જાતીયતાનાં આધુનિક મૂલ્યોના કેવળ અભિવ્યક્તિકાર અને પક્ષકાર છે કે પછી નવાં મૂલ્યોના પ્રેરક અને ઉદ્દીપક તે તો આપણે, વાચકોએ નક્કી કરવાનું રહે છે.

*

હિમાલી શિંગ્લોત

રિસર્ચ આસિસ્ટંટ,કેન્સર સેન્ટર,

વેસ્ટ વર્જિનીયા યુનિવર્સિટી, મોર્ગટાઉન.

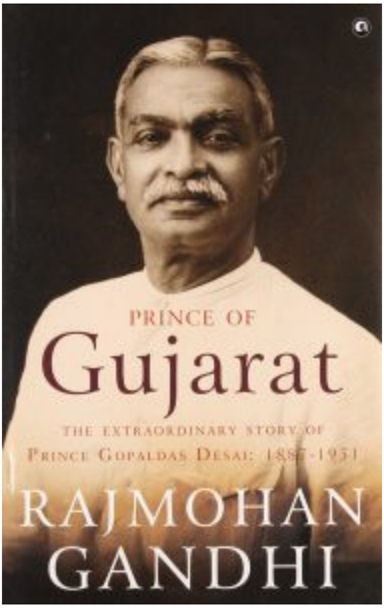
અમેરિકા.

himzusa2311@gmail.com

1 (201) 707 3833

*

સહજ વહેતી શૈલીમાં ચરિત્રાલેખન – અશોક મેઘાણી



Prince of Gujarat – The Extraordinary story of Prince Gopaldas Desai – Rajmohan Gandhi – Alpha, New Delhi, 2014

શ્રી રાજમોહન ગાંધીએ અંગ્રેજીમાં નોંધપાત્ર જીવનચરિત્રો આપ્યાં છે જેમાં મહાત્મા

ગાંધી, સરદાર પટેલ, ચક્રવર્તી રાજગોપાલાચારી અને અબ્દુલ ગફ્ફાર ખાનના જીવન અને કાર્યના અભ્યાસપૂર્ણ ચિતાર જોવા મળે છે. ઐતિહાસિક માહિતીને પોતાના આગવા દૃષ્ટિબિંદુથી રજૂ કરવાની અને એની છણાવટ કરવાની આવડત એમનાં એ સિવાયનાં પુસ્તકોમાં પણ સરસ રીતે વપરાઈ છે.

આ પુસ્તક એમની એ આવડતનો એક વધુ દાખલો આપે છે. પણ, આ પુસ્તક એમનાં બીજાં જીવનચરિત્રોથી જૂદું એટલે પડી આવે છે કે એમાં રાષ્ટ્રીય સ્તરે લગભગ અજાણ્યા એવા એક વ્યક્તિત્વની વાત છે. 'દરબાર' ગોપાલદાસ દેસાઈ એમના સમયમાં ગુજરાતમાં અને સ્વતંત્ર્ય સંગ્રામની નેતાગીરીમાં તો ઘણા જાણીતા હતા, પણ વિવિધ કારણોસર ભારતને સ્વતંત્રતા મળ્યા પછીના ઇતિહાસમાં એમનું નામ લગભગ નહીં જેવું જોવા મળે છે.

તો પછી રાજમોહન ગાંધીએ રાજેન્દ્ર પ્રસાદ, સુભાષ બોઝ કે એવાં બીજાં જાણીતાં નામો છોડીને આવી લગભગ અજાણ વ્યક્તિ વિષે લખવાનું અને એ પણ આટલાં વર્ષો પછી, કેમ પસંદ કર્યું? આ સવાલનો જવાબ લેખક પુસ્તકની ઓળખાણ આપતા 'Why Darbar Gopaldas Now?' (દરબાર ગોપાલદાસ અત્યારે શા માટે?) નામના પ્રકરણમાં આપે છે. એમના જવાબનો સાર એ છે કે આજના 21મી સદીના ભારતને નેતાઓમાં જે જે યોગ્યતાની જરૂર છે – સાદાઈ, નિખાલસતા, નૈતિક હિંમત,વિચારોની દૃઢતા, શાંત આત્મવિશ્વાસ અને સંબંધોની શુદ્ધતા – એ બધી ગોપાલદાસમાં મોટા પ્રમાણમાં હતી. ઝવેરચંદ મેઘાણીએ એમની નવલકથા 'સોરઠ, તારાં વહેતાં પાણી' – જેમાં દરબાર ગોપાલદાસના જીવન પરથી રાજા સુરેન્દ્રદેવનું પાત્ર ઊભું કરેલું – એના અંતમાં એવો ઉદ્ગાર મૂકેલો કે 'હવે એ (સુરેન્દ્રદેવજી) પાછા આવે ત્યાં સુધી વાટ જોવાની'. આ વાતના ઉલ્લેખથી શરૂ કરીને પ્રકરણના અંતમાં શ્રી ગાંધી કહે છે:

'I should confess that it was impossible, while preparing this study, not to wonder about political personalities from today's Gujarat. How does their flexibility compare with Gopaldas's integrity? How does their double-speak look when placed next to Gopaldas's consistency? Their oft-agitated language next to his calm confidence? How do

politicians today deal with the hugely rich and powerful, and how did Gopaldas deal with their counterparts in his time?

Such questions were and are inescapable. Yet whenever the performance of today's powerful politicians dissappoints us, we can perhaps recall the reality of Gopaldas's honest, all inclusive heart, which was inclined in favour of the week, and of his straight-forward tongue and, for a moment, feel glad.'

(મારે સ્વીકારવું પડે કે આ વિષયનો અભ્યાસ કરતી વખતે આજના ગુજરાતના રાજકારણીઓ વિશે વિચાર નહીં કરવાનું મારે માટે અશક્ય હતું. ગોપાલદાસની દૃઢ પ્રામાણિકતા સાથે લોકોની સહેલાઈથી બદલાતી વિચારસરણીની સરખામણી થઈ શકે? બે મોઢે વાત કરવાની આજની રીત ગોપાલદાસની અડીખમ નિશ્ચલતાની બાજુમાં કેવી લાગે? એ લોકોના ઉશ્કેરાટભર્યા ઉદ્‌ગારો સાથે ગોપાલદાસનો શાંત વિશ્વાસ સરખાવી શકાય? આજના રાજકારણીઓ ધનવાન અને બળવાન માણસો સાથે કેમ વર્તે છે, અને ગોપાલદાસે પોતાના સમયમાં એવા જ લોકો સાથે શું વર્તન કર્યું?

આવા સવાલોને એકમેકથી જુદા ન જ પાડી શકાય. છતાં, આજે જ્યારે કોઈ સત્તાશાળી રાજકારણીના વર્તન અને કામથી આપણને અસંતોષ હોય, ત્યારે જો આપણે મોટેભાગે નબળાને પક્ષે ઢળતું ગોપાલદાસનું ચોખ્ખું અને વિશાળ હૃદય અને એમની પ્રામાણિક જીભને યાદ કરીએ તો મનને ઘડીભર તો જરૂર સુખ થાય!)

લેખકે આ જીવનચરિત્રની શરૂઆત ઐતિહાસિક સંદર્ભ આપીને કરી છે. હરપ્પાની સંસ્કૃતિના સમયથી માંડીને ગુજરાત પરના મોગલ, મરાઠા અને અંગ્રેજ શાસનની તવારીખની અસર ગુજરાત-સૌરાષ્ટ્રના રાજકીય વાતાવરણ પર કેવી હતી એનો ખ્યાલ આપવા એમણે પ્રયત્ન કર્યો છે. ગોપાલદાસના ચરોતરવાસી પૂર્વજ અને વડોદરાના ગાયકવાડના લશ્કરી અમલદાર દેસાઈભાઈએ સૌરાષ્ટ્રમાં દૂર રાય-સાંકળી અને ઢસામાં પોતાનું નાનકડું રજવાડું કેવી રીતે સ્થાપ્યું એનો વિગતવાર ઇતિહાસ લેખક આપે છે. લગભગ બસો વર્ષ પછી, ત્યારના રાજા અને ગોપાલદાસના નાવારસ માતામહ અંબાઈદાસે 1905માં 18વરસના ગોપાલદાસને કાયદેસર દત્તક લઈને પોતાના વારસ

જાહેર કર્યા. રાય-સાંકળીના ભવિષ્યના રાજાને પોતાનાં નવી ‘મા’ અને ‘મામા’ તરફથી જે વિરોધ અને વૈમનસ્ય સાંપડ્યાં એ આ પુસ્તકનું લગભગ આખું એક પ્રકરણ લઈ લે છે. 1910માં અંબાઈદાસના મૃત્યુ પછી એમના વારસા માટે બીજાં સગાં-સંબંધીઓના અદાલતી દાવા થયા, અને ગોપાલદાસનું ઢસા અને રાય-સાંકળીની ગાદી પર વિધિસરનું આરોહણ થતાં બે-એક વરસ નીકળી ગયાં. એ પછી પણ એમને બદનામ અને હેરાન કરવાના કાવાદાવા ચાલુ રહ્યા. પણ, આ સમય દરમ્યાન અત્યાર સુધી નરમ મનાતા ગોપાલદાસનાં દઢ મનોબળ, કુનેહ અને વિરોધીઓ સાથે પણ માનભર્યો વ્યવહાર રાખવાની સમજણ બહાર આવ્યાં.

1910માં ગોપાલદાસનાં પત્ની ચંચળબા એમને પ્રથમ પુત્રની ભેટ આપે છે. પણ,એ પુત્ર સૂર્યકાન્ત બે વરસનો થાય એ પહેલાં ચંચળબા ક્ષય રોગનો ભોગ બની દુનિયા છોડે છે, પણ મરણપથારીએ ગોપાલદાસ પાસેથી બે વચન લે છે: એક, પુત્ર સૂર્યકાન્તની સંભાળ સચવાય તે માટે એમણે ફરી લગ્ન કરવાં;બે, એ કન્યા છ ગામના ગોળની ન હોય. ગોપાલદાસ બંને વચન પાળે છે અને કુટુંબની સલાહ અવગણીને છ ગામથી બહારના ગામ વીરસદની કન્યા ભક્તિલક્ષ્મીને પરણે છે.

પછીનાં પ્રકરણોમાં ગોપાલદાસનાં રાજકર્તા તરીકેનાં અને માનવતાલક્ષી વલણોનો વિકાસ દર્શાવાયો છે. પોતાની પ્રજાના – ખાસ કરીને સ્ત્રીઓ, અંત્યજો અને મુસ્લિમોના – ભલાનો વિચાર પ્રથમ મૂકનાર અને સામાજિક સુધારા માટે ધગશથી પ્રયત્ન કરનાર ગોપાલદાસ કદાચ એમના સમયથી ઘણા આગળ વધેલા રાજા હતા. પોતાનું સ્વમાન અને કાયદાના પાલન માટેનો આગ્રહ ગોપાલદાસે અંગ્રેજ સરકારના પોલિટિકલ એજંટનો ખોફ વહોરીને પણ સાચવ્યાં એના પ્રસંગો લેખક આપે છે. ગોપાલદાસે એમના નાનકડા રાજ્યમાં દાખલ કરેલા જવાબદાર લોકશાહી શાસનના અમુક અંશો સમગ્ર ભારતના નાનામોટા રાજાશાહી શાસનોના ઇતિહાસમાં તો વિરલ જ હશે.

પછીનાં પ્રકરણોમાં લેખક ગોપાલદાસનું બીજું એક પરિવર્તન વર્ણવે છે. પરદેશી શાસનને ધિક્કારતા અને સામાજિક સુધારાની જરૂર સમજતા ગોપાલદાસ 1915માં દક્ષિણ આફ્રિકાથી પાછા ફરેલા ગાંધીજીની અસર નીચે આવે છે અને,ખાદીધારી બની ઉઘાડેછોગ અસહકારની ચળવળમાં ભાગ લેવાથી, અંગ્રેજ પોલિટિકલ એજન્ટની ખફા નજર વહોરે છે. સ્વાતંત્ર્યસંગ્રામમાં ઉત્તરોત્તર ઊંડા ઊતરતા અને પોલિટિકલ એજન્ટના હુકમોને સીધા પડકારતા ગોપાલદાસ સમજે છે કે પોતાની રિયાસત ગમે ત્યારે જઈ

શકે, પણ સરકારની માફી માગવાની એ સ્પષ્ટ ના કહે છે. ન બનવાનું બને તો રિયાસત પરનું એક લાખ રૂપિયાનું દેવું સરકાર ઢસા અને રાય-સાંકળીના પ્રજાજનો પાસેથી વસૂલ ન કરે એટલા માટે કુટુંબનાં ઘરેણાં વેચીને એ દેવું ભરપાઈ કરે છે. અંતે 1922ના જુલાઈમાં સરકાર એમનું રાજ જપ્ત કરે છે. ગોપાલદાસ અને ભક્તિબા,વસોની પોતાની હવેલીમાં રહેવા ન જતાં, આણંદ અને પછી બોરસદમાં રહીને પોતાની તમામ શક્તિથી સ્વાતંત્ર્યસંગ્રામમાં ઝંપલાવે છે.

અસહકારના આંદોલનની ગુજરાતમાં થતી બધી જ પ્રવૃત્તિમાં સક્રિય ગોપાલદાસ વલ્લભભાઈ પટેલની સાથે ખભેખભો મિલાવીને કામ કરે છે. વલ્લભભાઈ ગોપાલદાસને પાટીદાર કોમના ‘રત્ન’ તરીકે વર્ણવે છે. ગોપાલદાસ સૌરાષ્ટ્રની પ્રજાના લાડકા ‘દરબાર’ બને છે. એમને છ મહિનાની સખત કેદની સજા મળે છે. 1928નો બારડોલી સત્યાગ્રહ ગોપાલદાસની નેતૃત્વશક્તિ અને ધગશની ઝાંખી કરાવે છે. 1930માં દાંડી તરફની કૂચ દરમ્યાન ગાંધીજી જાહેરમાં કહે છે કે ‘સરદાર અને દરબાર’ને જન્મ આપનાર ખેડા જિલ્લાને એમણે વધુ કાંઈ કહેવાનું રહેતું નથી. એ મીઠાના સત્યાગ્રહમાં ભાગ લેવા માટે બે વર્ષની જેલની સજા ગોપાલદાસ પોતાના જ્યેષ્ઠ પુત્રનાં લગ્ન અને પાંચમા પુત્રના જન્મ પછી ત્રણ જ દિવસે હસતે મોઢે સ્વીકારે છે. થોડા મહિના પછી ભક્તિલક્ષ્મી પણ કાનૂનભંગ માટે સજા પામીને સાત-આઠ મહિનાના બાળક બારિંદ્ર સાથે એ જ સાબરમતી જેલમાં પહોંચે છે. ગોપાલદાસ 1942માં હિંદ છોડો ચળવળ માટે ફરી જેલમાં જાય છે. સ્વાતંત્ર્ય જ્યારે નક્કી જ હતું ત્યારે સ્વતંત્ર ભારતનું બંધારણ ઘડવા માટે સ્થપાયેલી Constituent Assembly (બંધારણસભા)માં ગોપાલદાસ વડોદરા રાજ્યના પ્રજાજનોના પ્રતિનિધિ નિમાય છે.

અંગ્રેજો ગયા પછીનું સ્વતંત્ર ભારત એક સંગઠિત રાષ્ટ્ર બને એ માટે સૌરાષ્ટ્ર-ગુજરાતનાં રાજ્યો-રજવાડાંને ભારતના એકમમાં ભેળવી દેવાના સરદાર પટેલના પ્રયાસોમાં ગોપાલદાસ દિવસ-રાત ભાગ લે છે. 1946માં એમને પાછું મળેલું એમનું નાનકડું રાજ્ય ઢસા-રાય-સાંકળીનું રજવાડું એ જ દિવસે એ ભારતીય એકમમાં આપી દે છે; ભારતનાં બધાં જ રજવાડાંમાં એમનું આ પગલું સર્વપ્રથમ બને છે.

સ્વતંત્રતા પહેલાં અને પછીના ગુજરાત-સૌરાષ્ટ્રના નેતાઓમાં પહેલી હરોળના એમના સ્થાન છતાં નેતા-પસંદગીમાં સરદાર પટેલે (મોરારજી દેસાઈના દોરીસંચારથી?) કરેલી ગોપાલદાસની અવગણનાનાં કારણો વિશે લેખક પોતાનાં

અનુમાનો રજૂ કરે છે. જે પદવી, જે કામ માગ્યું હોત તે એમને મળ્યું હોત, પણ સ્વમાની ગોપાલદાસે સરદાર પટેલની નેતાગીરીને આંચ આવે એવું કરવાની અનિચ્છાથી પોતાના હક્કની માગણી ન કરી એવી પોતાની માન્યતા લેખક દર્શાવે છે. સત્ય જે હોય તે, જાહેર હકીકત એ છે કે ગુજરાત-સૌરાષ્ટ્રના ચાર મુખ્ય પ્રધાનો ઉ. ન. ઢેબર, બળવંતરાય મહેતા, જીવરાજ મહેતા અને બાબુભાઈ જશભાઈ પટેલ પોતાને દરબાર ગોપાલદાસના હાથ નીચે તૈયાર થયેલા ગણાવવામાં ગર્વ લેતા હતા.

અંતે, ગોપાલદાસે જો 1951માં 64વર્ષની ઉંમરે આપણી વચ્ચેથી વિદાય લીધી ન હોત તો એ શું બન્યા હોત અને શું કરી શક્યા હોત એની તો, લેખક કહે છે તેમ, હવે કલ્પના જ કરવાની... અને એ (કે એમના જેવા કોઈ) પાછા આવે એની વાટ જોવાની.

o

રાજમોહન ગાંધીની સહજ વહેતી ભાષા અને ઐતિહાસિક સત્યોનો એમણે કરેલો નિચોડ આ પુસ્તકને જરૂર વાંચવા જેવું બનાવે છે. એમના લખાણના એક-બે નમૂના જોઈએ:

ॐ 'Soon he was participating with them in more than the universally popular games chopat and pachisi – was singing and dancing with them!

The young Darbar joined his voice to theirs, clapped in rhythm with them – wih peasants, labourers, artisans, even the 'untouchables'. And he danced dandiya with the praja.

(ટૂંક સમયમાં એ [ગોપાલદાસ] માત્ર ચોપાટ અને પચીસી જેવી બધાની માનીતી રમતમાં જ નહોતા જોડાતા. પણ એમની સાથે ગાતા અને ગરબા પણ લેતા હતા.

આ યુવાન દરબાર લોકોની સાથે – ખેડૂતો, મજૂરો, કારીગરો, અરે 'અછૂતો' સાથે પણ – સૂર મિલાવીને ગાતો હતો, તાલમાં તાળી પાડતો હતો. રાજા પોતાની પ્રજા સાથે દાંડિયા-રાસ રમતો હતો.)

ॐEvidently the socialists were at the receiving end of barbs from Vallabhbhai during some of Haripura's in camera conversations. Jayaprakash complained to Gandhi

about Sardar's attacks, Devadas also expressed unhappiness, and Gandhi urged Vallabhbhai to curb his criticisms. From what we know of his thinking, Gopaldas may not have shared Vallabhbhai's scorn.'

(જાણીતી હકીકત છે કે હરિપુરા [કોંગ્રેસ]નાં જાહેર સત્રો દરમ્યાન વલ્લભભાઈએ [કોંગ્રેસમાંના] સમાજવાદી જૂથ માટે કડક શબ્દોથી ટીકા કરેલી. જયપ્રકાશે ગાંધીજી પાસે જઈ સરદારના આ આક્રમક વર્તનની ફરિયાદ કરી, અને દેવદાસે પણ પોતાની નાખુશી દર્શાવી ત્યારે ગાંધીજીએ વલ્લભભાઈને એમની ટીકાને અંકુશમાં લાવવા આગ્રહ કરેલો. ગોપાલદાસના વિચારો વિશે આપણે જે જાણીએ છીએ તે પરથી તો જરૂર લાગે કે ગોપાલદાસ વલ્લભભાઈના આ તિરસ્કારી વલણના હિમાયતી નહોતા.)

દરબાર ગોપાલદાસના મૃત્યુ પછી સાઠેક વરસ પછી રાજમોહન ગાંધીએ આ ચરિત્ર લખવા માટે કેટલી માહિતી એકઠી કરી છે એ આ પુસ્તકના અંતમાં મળતા પરિશિષ્ટ(Notes)પરથી જોઈ શકાય છે. ગોપાલદાસની પોતાની આત્મકથા, પત્રો કે લેખિત નોંધોના અભાવે આ કામને ઘણું જ મુશ્કેલ બનાવ્યું હોવું જોઈએ. થોડાં પ્રકાશનો, નજીકના સંબંધીઓ સાથે વાતચીતો, સરકારી દસ્તાવેજો અને સંખ્યાબંધ લોકોની મદદથી એમણે ઘણી ઘણી સામગ્રી મેળવી. પુસ્તકમાં જ્યાં જ્યાં આ માહિતીનો ઉપયોગ કર્યો છે ત્યાં આ પરિશિષ્ટમાંના ૨૯૦માંથી કોઈ એક સંદર્ભનો નિર્દેશ કરાયો છે. લેખકે જ્યારે આવી માહિતીનો અભાવ હોય અને પોતે સામાન્ય ઐતિહાસિક અને ભૌગોલિક માહિતીને આધારે કોઈ અનુમાન તારવ્યું હોય ત્યાં એ રીતે સ્પષ્ટ રીતે દર્શાવ્યું છે.

રાજમોહન ગાંધીની સહજ વહેતી શૈલી અને ઐતિહાસિક સત્યોનો એમણે કરેલો નિચોડ આ પુસ્તકને જરૂર વાંચવા જેવું બનાવે છે.

*

અશોક મેઘાણી

ગુજરાતીમાંથી અંગ્રેજીમાં અનુવાદક.

ઇજનેર (નિવૃત્ત), અમેરિકા.

અમેરિકા.

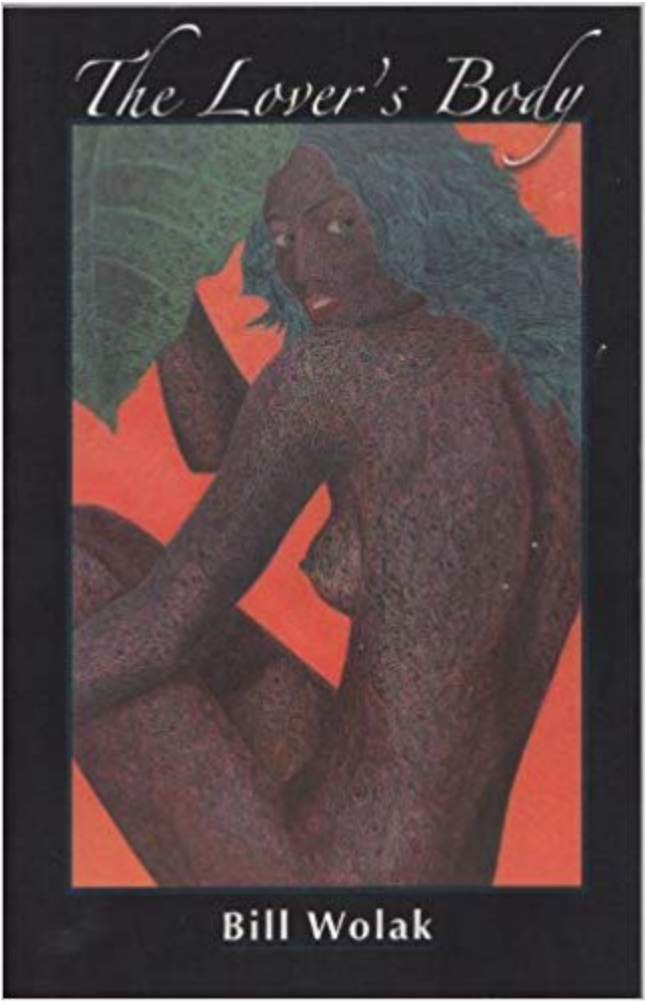
ashok@meghani.com

સંપાદક – રમણ સોની

+1-410-692-5155

*

પ્રેમ સ-અવયવ દેહ છે – દિલીપ ઝવેરી



The Lover's Body – Bill Wolak

Cross Cultural Communications, New York, 2014

Do not tell them at what price you have earned the confidence to sing.

હજી હમણાં જ જેનું અવસાન થયું તે Leonard Cohen અમેરિકાની સાથોસાથ

સાર્વત્રિક યૌવનના પ્રતિનિધિ હતા. શબ્દ, સંગીત, મંચપ્રસ્તુતિ અને પરિભ્રમણ કરવામાં એમની સમાંતરે લગભગ એમના જ સમવયસ્ક Bob Dylanને નોબેલ પારિતોષિક મળ્યું. Cohenપણ એવા જ લોકપ્રિય. પણ Cohenની વિશિષ્ટતા હતી માનવસંબંધમાં શૃંગાર-મિલનના ઉત્સવ રૂપે કે વિરહના અવસાદમાં.

બીજા વિશ્વયુદ્ધ પછી ઊભરતી વિપુલ સમૃદ્ધિ અને સત્તાધારીઓનાં વિવિધ છળ સામે વિયેટનામની લડાઈનાં વર્ષોમાં અનેક વિરોધ વિસ્તરતા ગયા. Black Pantherના આક્રોશ કે એલન ગિન્સબર્ગના વિધિનિષેધ, બેતમા બીટનિક સમૂહો કે અમર્યાદ ઉપયોગિતાની સાથોસાથ જ સામાન્ય જનજીવનને ચાહનાર અથવા સૌંદર્યના ઉત્સુક પર્યાય પણ પ્રત્યક્ષ થતા ગયા. Cohenસૌંદર્યલક્ષી. આ સમયે Bill Wolak એક કુમાર, જેની આંખોમાં સદા ય સ્વપ્ન હોય. તે Cohenનો પ્રભાવ પોતાના કાવ્યસંગ્રહ The lover's Bodyના પહેલે જ પાને, Cohenના જ શબ્દોમાં ટાંકે છે.

જ્યારે પ્રિયતમાના ખભે પ્રેમી પોતાનું મોં ચાંપે છે ત્યારે પ્રેમિકાને સંદેહ છે કે પોતાનો ખભો ચુમાયો છે કે ખભાએ પોતે ચુંબન કર્યું છે. એનો સમગ્ર દેહ તેનું જ મોં બની ગયો છે.

તો વાત આ છે. રતિ ક્યારે પ્રેમ બને છે?

પ્રકૃતિને જીવન જાળવી રાખવા વંશપરંપરા માટે રતિ આવશ્યક છે. રતિ સાથે આનંદ મહદંશે અને ક્વચિત્ પીડા કે ધ્વંસ પણ જોડાયાં છે. જૈવિક સાતત્યના ધ્યેયને ઉભય પરાકાષ્ઠા આવશ્યક છે, જેની પ્રતીતિ જન્મ અને મરણ બેઉ ક્ષણે અનુભવાય છે. મૃત્યુ જન્મને માટે અવકાશ રચી આપે છે. પણ મૃત્યુની પહેલાંનાં જીવનનાં સુખ સૌને વેતન થઈને મળતાં રહે છે તો દુઃખ અંતિમ પરિણામનાં ઇંગિત છે. જન્મ પૂર્વેની રતિને પ્રકૃતિએ વિવિધ રીતે ઉદ્દીપક અને સંચારી, લયમાં રચી છે. ફૂલોનાં રંગ-સુગંધ, ફળોના સ્વાદ,પશુ-પક્ષી-કીટના દેહની અવનવી છટાઓ, સ્વરો, ઋતુઓ, ભૌગોલિક સહાયતાઓ અને આમ અનેક રીતે સંવનન, સહગમન અને પ્રજનનને સેળભેળ કરી આ

ઉત્સવમાં પ્રકૃતિ પ્રત્યેક જીવને એક પરાકાષ્ઠાથી ઇતર પરાકાષ્ઠાના અનુભવ કરાવે છે.

ઇન્દ્રિયોનો વિકાસ પણ આમ જ સંભવ્યો. તો પ્રકૃતિ સાથે અનેકવિધ લય જોડનાર કવિ પણ એના દર્પણ સામે વિવિધ ભંગિમાઓથી શૃંગારની ઊજવણી ન કરે તો જ

આશ્ચર્ય. સાહિત્યમાં શૃંગારની પરંપરિત મુખરિતતાઓની સાથોસાથ સંયત ગરિમા પણ કેન્દ્રમાં રહી છે. પરિઘ છે દેહનો અને જાતજાતનાં ઉદ્દીપન,સંચારી ભાવ શૃંગારની રસાનુભૂતિ પર્યંત ભાવકને પહોંચાડે છે. હવે પ્રશ્ન છે આ – શૃંગાર કઈ રીતે પ્રેમમાં પલટાય છે? પ્રેમ પ્રકૃતિનાં પ્રયોજનોથી સ્વતંત્ર એવી ચૈતસિક ભૂમિકા છે. અને આ પ્રેમ કેવળ મનુષ્યજાતિમાં જ પ્રણીત નથી, અન્ય જીવોમાં પણ પ્રચરિત છે.

Billની કવિતાઓમાં ઉત્કટ રતિનું પ્રગલ્ભ પ્રેમમાં રૂપાંતર થાય છે. પહેલાં કેટલાંક ઉદાહરણ આપું, ક્યાંક પંક્તિઓના અનુવાદ કરીને અને ક્યાંક મૂળ અંગ્રેજીમાં જ રહેવા દઈને.

મારી છળી પડેલી આંગળીઓ વચ્ચે
તારી જીભ તું સરકાવે છે અને મલકે છે,
તારી આંખોમાં વાટ જોતા આકાશ સાથે
ઝ્ સંભારવું એટલે હજી ય તડકાની ઊનાશને અનુભવવી
જ્યાં કોઈનો હાથ કે સાથળ
પહેલી જ વાર તમારા દેહને વળગ્યાં હતાં.
ઓશિકા પર ઝૂકેલી તારી લાંબી કાય,
પથારીએ પંપાળતાંક તારી ચામડી ઝગમગે છે
તડકાને તરસતા મધની જેમ.
જ્યારે મને પાણીની મોકળાશથી તેં ઝાલી રાખ્યો
ત્યારે મારી ભીતર તું ચાંદની લઈ આવી
તારા દેહમાં મેં પહેલી વાર અનુભવ્યું
જેને ધુમ્મસ સંતાડી રાખે છે
ઊંડે, અંતરોની ભીતર
સ્વપ્નોમાં
Now when I need to remember you
I stand in the shower under the hottest setting
And in the gushing, burning surge
I can feel you once again
pressed against me like roots

suddenly tightening in a tree
split by lightening

સહસ્નાનના સ્મરણની છેલ્લી કડીની પહેલી સાડા ચાર પંક્તિમાં અવસ્ત્ર થઈ, ગરમ ફુવારા હેઠળ ઊભા રહેવું એ ઉદ્દીપન ભાવ છે. પણ રતિની પરાકાષ્ઠા જ્યારે આવે ત્યારે એકલતામાં વૃક્ષના કલ્પનથી પરિમાણ પલટાઈ જાય છે. અને વીજપ્રપાતની તીવ્ર વિસ્ફોટકતા આનંદ-વેદનાના ભયને ચરમ સ્તરે વિસ્તારી દે છે. સંચારી છે એક પ્રાસ tightening અને lighteningનો.

I miss your blue eyes
where I lost the sea
and your broad shoulders
pressed against my back
while I dreamed
But I miss you most
in the silence
between love songs
You drop the moon in a black
guitar case
into the empty courtyard of night
and turn to me with your naked body
covered in fireflies
so that I can bite the sun
એમ તારાં પાતાળોને મારાંની સાથે ચોળે છે
રેતીની આંધી ધરતીકંપની પલાણે
મોકળા ગીતની જેમ
When love ends
your body slams shut
like a door
that still dreams

of becoming a window
Breathless as a whirlpool,
you hold me
with the grip of rain.
your body irresistible
as a waterfall's perfume
He enters her
more gently than a whisper,
like a snowflake
balanced on a pine needle

આ ત્રૂટક અંશને જોડે છે તે પ્રેમ છે.

શૃંગારથી પ્રેમનો પ્રવાસ બહુસ્તરીય છે. એકલતા, એકાંત, મિલન અને રતિ. આ વૈયક્તિક સંજોગો છે. ઇન્દ્રિયોના અનુભવનું વૈવિધ્ય, રોમાંચની ક્ષણિકતાઓ, આનંદની પરંપરિતતા, સ્વયંને અતિક્રમી અવરમાં વિસ્તાર અને વિશાળતામાં પરિણતિ અંગત સંવેદન છે. પણ વૈયક્તિક અનુભૂતિનાં પ્રતિરૂપની પ્રતિશોધ પ્રકૃતિમાં કરવાનું આહ્વાન ગઈ સદીના આરંભમાં રિલ્કેએ આપ્યું હતું. જે કવિ નિસર્ગ સાથે અનુસંધાન કરી શકે છે તેને વૈશ્વિકતાનો અનુભવ સહજમાં પ્રાપ્ત થાય છે. આ વૈશ્વિકતા જેને Zenમાં Satori કહે છે અને આપણે કહીએ સાક્ષાત્કાર, તે ક્ષણ માત્રમાં અનંતની ઘટના છે. અને આ સાક્ષાત્કાર રતિની પરાકાષ્ઠાએ કોને નથી થયો!

તોBillકાવ્યશાસ્ત્રમાં વર્ણવેલા અનેક અલંકારોને આયોજી, ઉપમાથી, કલ્પનથી, પ્રતીકથી, વ્યંજનાથી, શ્લેષથી અને ક્યારેક સરળ વિધાનમાત્રથી ગતિ-વ્યાપ્તિ-સંહતિની યોજનામાં રતિને શબ્દના રસાયણથી પ્રેમમાં પરિવતિર્ત કરી દે છે. Like an Alchemist. પણ આ પરિવર્તન પૂર્વરૂપને નકારનારું-વીસારનારું નથી. પ્રેમના DNAમાં રતિનાં સૂક્ષ્મથી સૂક્ષ્મ રૂપ, લક્ષણ અને શક્યતા પૂર્ણતઃ જળવાઈ રહ્યાં છે. આમ જે કંઈ પ્રતીત વર્ણનીય છે તે અદ્‌ભુત અવર્ણનીયતા જ આપણું અસ્તિત્વ બની જાય છે.

પ્રેમ વીજળી છે,અંધારું છે, બરફ છે, આગિયા છે,હળવો તડકો છે, સઘન ચાંદની છે, ન બોલાયેલો શબ્દ છે, ગુંજતું વાજિંત્ર છે, દરિયો છે, રેતી છે,પંખીનાં પગલાં છે,

ઉદ્ધયનો છે, જીભ છે, કાન છે,ત્વચા છે, નાક છે,અંધારે અજવાળે સતત ઉઘાડી આંખ છે અને બંધ કરેલી આંખ પાછળનું સ્વપ્ન છે. પ્રેમ સ-અવયવ દેહ છે.

તમે પ્રેમની જેટજેટલી કલ્પનાઓ કરો તેને હકાર કરતો Bill તમને અનેક કલ્પનાતીતમાં હંકારી જાય છે.

બાકીનું જીવન તો યથાવત્ રહે જ છે. અને આ જીવનવ્યવહારમાં, માનવસંબંધોમાં પ્રેમનાં વેગળાં રૂપ સૌ કોઈની નિયતિમાં છે. ભાઈ-પિતા-પુત્ર-માતા-મિત્ર કે અપરિચિતના સંબંધમાં ય પ્રેમ છે. Bill આ વાત એના છેવટના કાવ્યમાં મિત્ર દિલીપ ઝવેરીના વિકટ સમયમાં ખભે હાથ મૂકીને પ્રેમથી કહે છે. આ કાવ્યમાં કરુણ અને કરુણા બેઉ સાથોસાથ છે. અને એટલે જ એને અપવારિતમ્ અંગત રાખી તમને સૌને માત્ર Billની જ પંક્તિઓ વંચાવું જે Mariaને તેણે પુસ્તક અર્પણ કર્યું છે તેને માટે લખેલી કદાચ–

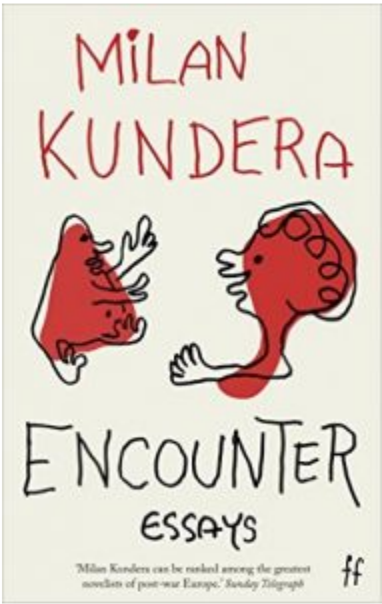
The nakedness you seek
is gentle as a blue heron
stepping backward in river mud
fragile as a morning glory
opening at day break
fragrant as a perfume
of lychee sea

*

દિલીપ ઝવેરી
કવિ, કાવ્યાનુવાદક.
વ્યવસાયે તબીબ,થાણે.
થાણે, મુંબઈ.
jhaveridileep@gmail.com
9969276911

*

સર્જકનો નવલકથા-વિમર્શ – કિરીટ દૂધાત



Line rencontre – Milan Kundera, 2009
Encounter –Tr. Linda Eisher. Faber and Faber, London, 2010

મિલાન કુન્દેરા મૂળ તો ઈ.સ. 1929માં ચેકોસ્લોવાકિયામાં જન્મેલા નવલકથાકાર

છે. પણ એમના વિચારો અને લેખનને લીધે ત્યાંના સત્તાધીશો સાથે વાંધો પડતાં ઈ.સ.1975માં ફ્રાન્સમાં આવી વસ્યા અને ઈ.સ.1981માં એ ફ્રેંચ નાગરિક બન્યા. એમણે ઈ.સ. 1986પછી પોતાનું બધું વિવેચન અને સર્જન ફ્રેંચ ભાષામાં જ કર્યું છે. એમને વિશ્વવ્યાપી ખ્યાતિ મળી છે એમની નવલકથા The Unbearable Lightness of Being (ધી અનબેરેબલ લાઇટનેસ ઓફ બિઈંગ), (અંગ્રેજીમાં પ્રકાશન, 2000)ને લીધે કે જે ચેકોસ્લોવાકિયા(હવે ચેક રિપબ્લિક)ના પાટનગર પ્રાગમાં વીસમી સદીના સાતમા અને આઠમા દાયકાના જીવનનું ચિત્ર આપે છે.

યુરોપ-અમેરિકામાં જેમ નવલકથાઓ પુષ્કળ લખાય છે તેમ નવલકથાનાં વિવિધ પાસાં વિશે પણ અભ્યાસીઓ અસંખ્ય પુસ્તકો લખે છે. એ અભ્યાસીઓના ત્રણ વર્ગ છે –

1. જે ફક્ત વિવેચકો છે અને નવલકથાના સ્વરૂપ વિશે શાસ્ત્રીય વિવેચન કરે છે.
2. જે લોકો ફક્ત વિવેચકો છે પણ નવલકથાનું સામાન્યજન કઈ રીતે ભાવન કરી શકે તેને ધ્યાનમાં રાખીને લોકો નવલકથાને વધુ સમજતા અને વાંચતા થાય તે માટે સરળ શૈલીમાં વિવેચન-અભ્યાસલેખો લખે છે.
3. છેલ્લે એવા લેખકો છે જે ઉત્તમ નવલકથાકારો છે અને સાથોસાથ નવલકથા-સ્વરૂપની ચર્ચા કલાકીય, સાંસ્કૃતિક કે રાજકીય અભિગમથી કરે છે.

કુન્દેરા આવા ત્રીજા પ્રકારના લેખકોમાં આવે છે.એ નવલકથાને યુરોપના સાંસ્કૃતિક અને રાજકીય ઇતિહાસના અહેવાલ તરીકે નહીં પણ કલાકીય અભિવ્યક્તિ તરીકે જુએ છે જેમાં નવલકથાકાર પોતાના સમયની છબિ સર્જનાત્મક દૃષ્ટિકોણથી ઝીલે છે. આ પહેલાં કુન્દેરાએ (1) The Art of the Novel,(1985) (2) Testaments Betrayed,(1992), (3) The Curtain(2007) નામનાં ત્રણ પુસ્તકોમાં આ પ્રકારની રસપ્રદ ચર્ચા કરી છે અને આ ત્રણેય પુસ્તકો વિશિષ્ટ રુચિના વાચકવર્ગમાં ખૂબ જ પ્રસિદ્ધિ પામ્યાં છે, 'Encounter' એ શ્રેણીનું ચોથું પુસ્તક છે.

પુસ્તક9ભાગમાં વહેંચાયેલું છે અને મોટા ભાગના લેખોના ફકરાઓને પણ 1,2,3એ રીતે ક્રમ આપેલા છે અને જ્યાં એક વિચાર કે એક નિરીક્ષણ પૂરું થાય છે તે પછીના વિચારની શરૂઆત નવા ક્રમાંકથી થાય છે. આ પદ્ધતિ કુન્દેરાની આગવી છે. આનો

ફાયદો એ છે કે વાચકને લાંબું લખાણ વાંચવામાંથી મુક્તિ મળે છે અને ક્રમાંકથી ખ્યાલ પણ આવે છે કે હવે કોઈ નવો મુદ્દો શરૂ થાય છે. પહેલા વિભાગનું નામ The painter's brutal gesture: on Francis Bacon (ચિત્રકાર ફ્રાન્સિસ બેકનની ક્રૂર ચેષ્ટા.) અહીં લેખકે આઇરિશ-બ્રિટિશ ચિત્રકાર ફ્રાન્સિસ બેકન(ઈ.સ. 1909-1992)નાં ચિત્રોનાં કેટલાંક વિશિષ્ટ પાસાં વિશે લખ્યું છે. આપણો રસ મુખ્યત્વે સાહિત્યનો છે તેથી અહીં કેટલાંક નિરીક્ષણો સાહિત્ય વિશેનાં છે તે જોઈએ. આર્ચિબોડે બેકનનો ઇન્ટરવ્યુ લીધેલો તેમાંથી કુન્દેરા બેકેટ (આઇરિશ-ફ્રેંચ નાટકકાર 1906-1989)વિશે કેટલાંક વિધાનો ટાંકે છે.પરંતુ એ જોઈએ તે પહેલાં કુન્દેરા બેકેટને કેવી રીતે મૂલવે છે તે જોઈએ. કુન્દેરાના મતે ચિત્રકળાના ઇતિહાસમાં બેકન અને નાટ્યકળાના ઇતિહાસમાં બેકેટ સમાંતર બિંદુએ આવી ઊભા છે. બેકન એવા છેલ્લા કલાકાર છે કે જેમની ચિત્રકળાનું માધ્યમ રંગ અને બ્રશ છે તો બેકેટ એવા છેલ્લા નાટકકાર છે જ્યારે નાટકનો આધાર લેખકે લખેલા પાઠ(Text)પર હતો.

હવે બેકન બેકેટ અંગે કહેછે: મને હંમેશા એવું લાગે છે કે બેકેટ અને જોય્સ (આઇરિશ નવલકથાકાર, 1882-1941) જે વ્યક્ત કરવા મથે છે તેને શેક્સપિયર વધારે કાવ્યાત્મકતાથી, સચોટપણે અને વધુ પ્રબળતાથી વ્યક્ત કરે છે.....બેકેટ વિશે મને ઘણીવાર એવી છાપ પડી છે કે એ કથયિતવ્ય એટલું બધું ધારદાર બનાવવા જાય છે કે અંતે કશું ગોપિત રહેતું નથી. એથી એની રચના પોલી બની જાય છે.

આ પુસ્તકના બીજા ભાગનું શીર્ષક છે Novels, existential soundings (નવલકથાનો 'નાભિશ્વાસ'?). અહીં શરૂઆતમાં કુન્દેરા કહે છે કે 'દોસ્તોએવ્સ્કી [રશિયન નવલકથાકાર,1821-1881]ની નવલકથા The Idiotમાં અનેક પાત્રો ખરેખર આનંદિત થયા વિના જુદીજુદી રીતે હસતાં હોય તેનાં અસંખ્ય વર્ણનોની યાદી બનાવી શકાય છે.' એમ કહીને વિવિધ પાત્રોનાં કૃત્રિમ હાસ્યનાં ઉદાહરણ આપે છે. કુન્દેરાના મતે આ જગત રમૂજ વિનાના હાસ્યથી ભરેલું છે જેમાં આપણને જીવવાનો અભિશાપ મળેલો છે.ત્યારબાદ કુન્દેરા ફ્રેંચ લેખક સેલીન(1894-1961)ની નવલકથા From Castle to Castle (એક કિલ્લાથી બીજા કિલ્લા સુધી)નો એક સંવાદ ટાંકે છે કે 'માનવી મરવા પડે ત્યારે પણ એવો બખેડો ખડો કરી દે છે કે... માણસ જાણે મંચ પરથી નીચે ઊતરવા માંગતો જ નથી...પછી સાવ સીધોસાદો માણસ કેમ ન હોય...'

કુન્દેરા કહે છે કે માણસ મરણપથારીએ છેલ્લા શબ્દો શું બોલેલો એનું વધારે પડતું

મહત્ત્વ આપી દેવાય છે. કુન્દેરાના મતે સેલિનની પેઢીના લેખકોએ બીજા વિશ્વયુદ્ધ દરમ્યાન એટલાં બધાં મૃત્યુ, લડાઈઓ, યંત્રણા, ભય અને દેશવટા જોઈ લીધેલાં કે સેલિને પોતાની કૃતિઓમાં જિંદગીને કોઈ જ આડંબર વગર પૂરેપૂરી સચ્ચાઈથી વ્યક્ત કરી છે.

ફિલિપ રોથ(1933-)નામના અમેરિકન લેખકની નવલકથા Professor of Desire વિશે કહે છે કે ટોલ્સ્ટોય (રશિયન નવલકથાકાર,1828-1910)ની 'અન્ના કેરેનીના' નવલકથાની નાયિકા અન્ના અને એનો પતિ કે પ્રેમી શરીરસંબંધ કેવી રીતે બાંધતાં હતાં? એનો પ્રેમી એને ચરમસીમાનો અનુભવ કરાવવા સમર્થ હતો? એ લોકો અજવાળામાં ક્રીડા કરતાં કે અંધારામાં? પથારીમાં? ગાલીચા પર?ત્રણ મિનિટ કે ત્રણ કલાક? એ દરમ્યાન એ રોમેન્ટિક વાતો કરતાં કે બીભત્સ સંવાદ? કે પછી મૌન રહીને? એમનો શરીરસંબંધ વાસનાથી ભરપૂર હતો? કે અન્ના ઠંડી હતી? એ વિષે ટોલ્સટોયે વાચકોને કશું કહ્યું નથી. પછી ડી. એચ. લોરેન્સ (અંગ્રેજી નવલકથાકાર,1885-1930) આવ્યા જેના માટે સેક્સની અભિવ્યક્તિ નાટકીય કે કરુણ વિદ્રોહ હતો. પછી તરત હેન્રી મિલર (અમેરિકન નવલકથાકાર 1891-1980) આવ્યા કે જેણે સેક્સના વર્ણનને કાવ્યાત્મક અભિવ્યક્તિ આપી. પરંતુ એ પછી આવાં વર્ણનોમાં એટલો ઉછાળો આવ્યો કે ફિલિપ રોથ સુધી આવતાં આવતાં માનવી એક અજાણી એકલતામાં એની દૈહિક નગ્નતાનો મુકાબલો કરતો ઊભો છે.

નોબેલ ઇનામ વિજેતા સાહિત્યકાર ગ્રેબ્રિયલ ગાર્સિયા માર્કવેજ (લેટીન અમેરિકાના કોલમ્બિયન નવલકથાકાર, 1927-2014)ની વિશ્વવિખ્યાત નવલકથા One Hundred Years of Solitude (એકલતાનાં સો વરસ) વિષે લખતાં કુન્દેરા એક અલગ પ્રકારની ચર્ચા છેડે છે કે મોટા ભાગની પ્રશિષ્ટ કૃતિના નાયકો નિ:સંતાન કેમ હોય છે? પછી એ આવા નાયકોની યાદી આપે છે: પેન્ટાગૃએલ અને પાનુર્ગે, ડોન કિહોટે, ટોમ જોન્સ, વર્ધર, સ્ટેન્ધાલના નાયકો પણ નિ:સંતાન છે, એ જ રીતે દોસ્તોએવ્સ્કી અને બાલ્ઝાક (ફ્રેંચ નવલકથાકાર,1799-1850)ના મોટા ભાગના નાયકોનું પણ એવું જ છે. તો વીસમી સદીમાં ફ્રેંચ નવલકથાકાર માર્સેલ પ્રુસ્ત (1871-1922)ની નવલકથા In Search of the Lost Timesના નાયકનું અને રોબર્ટ મુસીલ (ઓસ્ટ્રીય નવલકથાકાર) -ની The Man Without Qualities નામની નવલકથાનાં મોટાભાગનાં પાત્રોનું પણ એવું જ છે. કુન્દેરા કહે છે કે આવી પરિસ્થિતિ લેખકો

જાણી જોઇને ઊભી કરતા હોય એવું નથી પણ નવલકથાની કલા જ એવી છે કે જે નાયકોને અજાણપણે જ પ્રજોત્પત્તિ કરતાં રોકે છે કેમકે યુરોપીય નવલકથાએ નાયકને જનસમૂહના પ્રતિનિધિ તરીકે નહિ પણ એક સ્વતંત્ર હસ્તી ધરાવતા વ્યક્તિ તરીકે યુરોપીય જીવનના કેન્દ્રમાં સ્થાપ્યો છે. માનવીનું અસ્તિત્વ એનાં બાળકોમાં પનપે છે અને બાળકોનાં શરીરમાં જીવીને એ અમરત્વ પ્રાપ્ત કરે છે. પણ આ રીતે તો મારી અપૂર્ણતા છતી થાય છે, હુંમાંથી મારું કુટુંબ, મારાં વારસદારો, મારી જ્ઞાતિ, મારો દેશ એમ લીટી આગળ ને આગળ વધતી જાય છે અને મારો 'હું' લોપાતો જાય છે. જેથી કેટલાક યુરોપીયન વિચારકોએ 'સ્વ'ને સમગ્ર સમાજનાના કેન્દ્રબિંદુ તરીકે જોયો છે તે વિચાર એક ભ્રમણા બની રહે છે.

પુસ્તકના ત્રીજા ભાગ Blacklists, or divertimento in homage to Anatole France (એનાતોલ ફ્રાન્સને અંજલી અને ફ્રાન્સમાં સાહિત્યકારોને નાતબહાર મૂકવાની પ્રથા વિષે થોડુંક)માં કુન્દેરા ફ્રાન્સના સાહિત્યજગતમાં ચાલતા ખરીતા બહાર પાડવાની પ્રથા વિશે ચોંકાવનારી વાત કરે છે. અહીં ગુજરાતમાં આપણે સમાજમાં સાહિત્ય પ્રત્યે કેવી ઉદાસીનતા છે એની વાત કરતાં કરતાં ફ્રાન્સમાં લોકો કેવા સુસંસ્કૃત છે તેની વાતે ચડી જઈએ છીએ અને શાર્લ દ'ગોલ (1890-1970,ફ્રાન્સના પ્રમુખ)ના સમયમાં સાર્ત્રની ધરપકડની દરખાસ્ત વિટો વાપરીને ઉડાવી દેતી વખતે 'તમે વોલ્ટેરની ધરપકડ ન કરી શકો.' એવું કહ્યાનું યાદ કરીએ છીએ કે પછી, ફ્રાન્સનાં છાપાઓમાં સાહિત્યના સમાચાર પહેલા પાને છપાય છે એમ પણ કહીએ છીએ પરંતુ કુન્દેરા પોતાનો એક અનુભવ વર્ણવતાં કહે છે કે એકવાર એક ફ્રેંચ સન્નારીને એમણે પૂછેલું કે તમને કયો સંગીતકાર ગમે? તરત પેલાં બહેને છણકો કર્યો કે 'સેસાં [Saint-Saens, ફ્રાન્સના શાસ્ત્રીય સંગીતકાર,1838-1921]તો નહીં જ.' કુન્દેરા ડઘાઈ ગયા કેમકે એમને ખાતરી હતી કે એ બહેને સેસાંનું સંગીત સાંભળ્યુ નહોતું પરંતુ એ સમયે સેસાં ફ્રેંચ બૌદ્ધિકોના બ્લેકલિસ્ટમાં હતા. અને ફ્રાન્સમાં હંમેશા એક યા બીજો લેખક કે કલાકાર આવી રીતે બૌદ્ધિકોના બ્લેકલિસ્ટમાં હોય જ છે. ઈ.સ.1924માં અનાતોલ ફ્રાંસ (ફ્રેંચ નવલકથાકાર,1844-1924)નું અવસાન થયું ત્યારે એની સ્મશાનયાત્રામાં હજારો લોકો આવેલાં પરંતુ ત્યાર બાદ થોડા સમયમાં ચાર સરરિયલ કવિઓએ તેમની નિંદા કરતું પેમ્ફલેટ છપાવ્યું અને ફ્રેંચ અકાદમીમાં તેની પછી ચેરમાં પોલ વાલેરી (ફ્રેંચ કવિ,1871-1945)ની નિમણૂક થઈ જેનો સ્વીકાર કરતું પ્રવચન એક સ્થાપેલી

પ્રણાલિકા મુજબ વાલેરીએ આપ્યું એમાં નિયમ મુજબ એમણે પોતાના પુરોગામી તરીકે અનાતોલની લેખક તરીકે યોગ્ય પ્રસંશા કરવાની હતી એને બદલે વાલેરીએ આખા પ્રવચનમાં અનાતોલનો ઉલ્લેખ કર્યા વિના ફક્ત સંકેતોથી ચલાવ્યું અને ફ્રેંચ બૌદ્ધિકોમાં અનાતોલેની કીર્તિ તળીએ બેસી ગઈ! કુન્દેરા ઉમેરે છે કે ફ્રાન્સનાં ફેશનેબલ ડ્રોઇંગરૂમોમાં અને સેલો(salon-ફ્રાન્સની ધનિક સ્ત્રીઓ શોખથી પોતાને ત્યાં જે રૂમમાં લેખકો, કલાકારો અને બુદ્ધિજીવીઓને બોલાવે અને મોડી રાત સુધી ચર્ચાઓ કરે તે જગા)માં બૌદ્ધિકો ભેગા થઈને લોકમતનું ઘડતર કરે છે. એ ચર્ચા-વિચારણા કે ઊંડા અભ્યાસ બાદ નહીં પણ ફક્ત ચોટદાર મુહાવરા અને સાહિત્યેતર ધોરણોથી! પછી આગળ જતાં કુન્દેરા કહે છે કે હું કહું કે માતિસ (ફ્રેંચ ચિત્રકાર,1869-1954)સેકંડ રેટ ચિત્રકાર છે તો તેનાં ચિત્રો કોઈ મ્યુઝિયમમાં જઈને જોઈ લો તો મારો મત કેટલો મૂર્ખામી ભરેલો છે તે પંદર મિનિટમાં સાબિત કરી શકાય પણ લેખક જોસેફ કોનરાડ (પોલેન્ડમાં જન્મેલા અંગ્રેજી નવલકથાકાર, 1857-1924)અંગે હું અને મારો મિત્ર અલગ અલગ મત ધરાવતા હોઈએ તો કોના દાવામાં તથ્ય છે એ જાણવા માટે ત્રીજી વ્યક્તિએ એનું સાહિત્ય વાંચવું પડે જેમાં ચાર-છ માસ પણ જાય અને હું એક નવલકથાના આધારે કોનરાડને સારો લેખક કહું અને મારો મિત્ર બીજી નવલકથાના આધારે એને વખોડે તો બંનેના દાવામાં સચ્ચાઈ હોય એવું પણ બને એટલે કે વિવિધ કલાઓને આપણું મગજ જુદી રીતે, જુદી માત્રામાં અને જુદી ઝડપે ગ્રહણ કરે છે.

ચોથા ભાગનું શીર્ષક છે Dream of total heritage(અખંડ વારસાનું સપનું) ગાય કારપેટાએ નવલકથાના સ્વરૂપ વિષે કુન્દેરાનો ઇન્ટરવ્યુ લીધો છે તે મૂક્યો છે. કુન્દેરા, રેબેલે નામના ફ્રેંચ લેખકે(1494-1553) સોળમી સદીમાં લખેલી નવલકથા The Life of Gargantua and of Pantagruel (ગાર્ગેન્તુઆ અને પેન્તાગ્રુએની જીવનકથા) પર ખૂબ જ ફિદા છે અને નવલકથાના સ્વરૂપ વિષે વાત આવે કે તરત કુન્દેરાને આ નવલ સાંભરે જ. કુન્દેરાના મતે નવલકથાનું આજનું સ્વરૂપ ઘડાયા પહેલાંની આ નવલકથા છે અને એમાં નવલકથા કેટકેટલી વસ્તુને બાથમાં લઈ શકે એ રેબેલેએ બતાવ્યું છે. કુન્દેરા કહે છે કે નવલકથા એટલે માત્ર ભાષાકર્મ એવું વીસમી સદીના ઉતરાર્ધમાં મૂર્ખામીથી સાબિત કરવાનો પ્રયત્ન થયો એ બરાબર નથી. નવલકથા એટલે પાત્રો, કથા, અનેક તત્ત્વોની સંઘટના, (અલગ અલગ) ભાષાશૈલીઓ, કલ્પનાવિનિયોગ, વગેરે. રેબેલેએ નવલકથામાં ગદ્ય, પદ્ય,

ટુચકા, ગંભીર ચર્ચા, રૂપક, પત્રો, વાસ્તવિક વર્ણનો, સંવાદો, એકોક્તિઓ, અને એવું ઘણું બધું એક નવલકથામાં કામમાં લીધું. નવલકથા આ બધાનો પોતામાં સમાવેશ કરી શકે એ વાત ત્રણસો વરસ સુધી તેનો શાસ્ત્રીય ઢબે સ્વરૂપવિકાસ કરવામાં વિસરાઈ ગઈ તે ઠેઠ જોય્સે 'યુલીસિસ'(1922)લખી ત્યાં સુધી કોઈએ આ શક્યતાઓ તાગી જ નહીં....અત્યારે ઇતિહાસલેખન અને સાહિત્ય-સિદ્ધાંતના કારણે misomusy(કલા અને સાહિત્ય પ્રત્યેની સૂગ માટે કુન્દેરાએ બનાવેલો એક શબ્દ) વધી રહી છે ત્યારે લેખકોએ રેબેલેના આ વારસાને ટકાવવા આગળ આવવું જોઈએ.

પુસ્તકના પાંચમા ભાગ Encounter(મુકાબલો)માં કુન્દેરા કહે છે કે નવલકથાના પહેલા તબક્કામાં હજી લખાતા શબ્દ કરતા બોલાયેલો શબ્દ પ્રભાવી હતો એટલે Decameron(ડેકામેરોન-ચૌદમી સદીના ઇટાલિયન લેખક બોકાસિયો (1313-1375)એ લખેલી દસ વાર્તાઓનો સંગ્રહ)માં આ બોલાતો શબ્દ પ્રબળ છે, ત્યાર બાદ રેબેલે અને લોરેન્સ સ્ટન (આઇરિશ નવલકથાકાર,1713-1768)માં હજી પણ એ બોલતો શબ્દ સ્પષ્ટ છે પણ બીજા તબક્કામાં ઓગણીસમી સદીની શરૂઆતમાં લખાયેલો શબ્દ વજનદાર બનતો જાય છે.અને જેમ્સ જોય્સની 'યુલીસિસ' નવલકથામાં છેલ્લે આવતી મોલીની એકોક્તિમાં લેખકે ભાષા પાસેથી જે રીતે કામ લીધું છે તેમાં બંને પરંપરા એક બીજાના હાથમાં હાથ નાખીને સાથે ચાલતી હોય એવું અનુભવાય છે.

પુસ્તકના છઠ્ઠા ભાગ Elsewhere (અન્યત્ર)માં પોતાના દેશમાંથી ત્રાસદાયક રાજકીય પરિસ્થિતિને લીધે બીજા દેશમાં મજબૂરીથી હિજરત કરી ગયેલાં લેખકો અને કલાકારો એ રાજકીય પરિસ્થિતિ સુધરતાં કે નાબૂદ થતાં પોતાના દેશમાં પાછાં ફરતાં નથી એમ કહીને કુન્દેરા ઝેક લેખિકા લિન્હાર્તોવા(1938)ને ટાંકીને કહે છે કે માતૃભૂમિમાં પાછા ફરો એવો આદેશ દેશપ્રેમને ધ્યાનમાં રાખીને અપાયો હોવા છતાં એમ કહેવું એ કોઈ કલાકાર જાણે કે કોઈ એક દેશની અંગત મિલકત હોય એવું લાગે. આવો આદેશ માનવ-અધિકારનો સરેઆમ ભંગ છે. ઘણીવાર તો લેખક દેશ છોડવાની સાથે માતૃભાષા પણ છોડીને બીજી ભાષામાં સર્જન શરૂ કરી દે છે કેમકે જેમ નવી ભૂમિમાં વસવું એ એનો અધિકાર છે એમ નવી ભાષામાં લખવું એ પણ એની સ્વતંત્રતાની અભિવ્યક્તિ છે. વીસમી સદીમાં નેબોકોવ (રશિયન-અમેરિકન નવલકથાકાર-1899-1977),બેકેટ, સ્ત્રાવિન્સ્કી (રશિયન શાસ્ત્રીય સંગીતકાર,1882-1971) અને ગોમ્બ્રોવીક્ઝ (પોલિશ નવલકથાકાર, 1904-1969)

જેવા લેખક અને સંગીતકારોએ પોતાનાં દેશ અને ભાષા છોડીને અન્યત્ર સ્થળાંતર કર્યાના અને ત્યાં જ રહી પડ્યાના દાખલા મોજૂદ છે.

પુસ્તકના સાતમા ભાગનું નામ My first love (મારો પહેલો પ્રેમ) અને આઠમા ભાગનું નામ Forgetting shooenberg (શુએન્બર્ગનું વિસ્મરણ) છે જે બંને પાશ્ચાત્ય શાસ્ત્રીય સંગીત વિષે છે. કુન્દેરાના પિતા પોતે એક સારા વાદ્યકાર હતા અને તેમની ઊંડી સંગીતસૂઝનો વારસો કુન્દેરાને મળ્યો છે. સંગીત વિશેના એના વિચારોની ચર્ચા અહીં કરી નથી.

પુસ્તકના નવમા અને છેલ્લા ભાગનું શીર્ષક છે The Skin: Malaparte's arch-novel (માલાપાર્તેની મુખ્ય નવલકથાઃ સ્કિન) અહીં કુન્દેરા કહે છે કે એવા ઘણા મહાન નવલકથાકારો છે જે આપણને પોતાનાં સર્જનોથી મંત્રમુગ્ધ કરી દે છે પણ તેમને પોતાનું વ્યક્તિત્વ અને વિચારો અભિન્ન બની જાય એવું નવતર સાહિત્યસ્વરૂપ પ્રાપ્ત થતું નથી. કુન્દેરા કહે છે કે પોતે વીસમી સદીની શરૂઆતના ફ્રેંચ લેખકોના બહુ મોટા પ્રસંશક હતા, ખાસ કરીને સાર્ત્ર (ફ્રેંચ લેખક અને તત્ત્વજ્ઞાની, 1905-1980)ના. પણ સાર્ત્રે એક ચોંકાવનારી વાત લખી છે કે એમને 'નવલકથા' કે 'નવલકથાકાર' એવા શબ્દ ગમતા નહીં, એમનો આગ્રહ નવલકથાને 'ગદ્ય' અને નવલકથાકારને 'ગદ્યકાર' એવા શબ્દોથી ઓળખવાનો રહેતો. એ કવિતાને સાર્વભૌમિક કલા ગણતા પરંતુ એ કહેતા કે ગદ્ય તત્ત્વતઃ ઉપયોગીતાવાદી વસ્તુ છે અને ગદ્યકાર એ વક્તા છે. પોતાનાં લખાણોમાં એ વિષયને નામ પાડીને કહે છે, એનું વર્ણન કરી બતાવે છે, હુકમો છોડે છે,નકારે છે, પ્રશ્નો કરે છે,અનુનય કરે છે, અપમાન કરે છે, સમજાવે છે, યુક્તિથી વાત ગળે ઉતારવા દલીલો કરે છે.

o

આ પુસ્તકમાં કુન્દેરા સાહિત્યના સંદર્ભે રાજકીય ચર્ચાઓ પણ કરે છે, સંગીત તો નવલકથાની જેમ જ એનો પ્રાણવાયુ છે પરંતુ અહીં મેં ફક્ત એમના નવલકથા વિશેના વિચારો મૂક્યા છે. કુન્દેરા આપણા યુગના મહાન નવલકથાકાર છે એટલે નવલકથા અને નવલકથાકારો વિષેનાં એમનાં નિરીક્ષણો માર્મિક છે અને એ ફક્ત વિધાન કરીને છોડી દે છે. એમની શિસ્ત એક વિવેચકની શિસ્ત નથી કે જેથી એ પોતાની વાત માંડીને કરે અને સંદર્ભો ટાંકીને સાબિત કરે. એવા વિવેચક થવું એ એમની મહત્ત્વાકાંક્ષા પણ નથી. પોતાના વિશાળ વાચનને લીધે એમની ચેતનામાં નવલકથાનો એક વિશિષ્ટ

ભૂમિકાએથી પ્રત્યક્ષ કરેલો ઇતિહાસ પડેલો છે એને ધ્યાનમાં રાખીને તે નવલકથાનાં વિવિધ પાસાં વિશે વધુમાં વધુ એક-બે ફકરામાં લસરકા જેવાં નિરીક્ષણો કરે છે. જે ભાવકો નવલકથાને પરીક્ષાના એક વિષય તરીકે નહીં પણ સૌન્દર્યબોધની ભૂમિકાએ જુએ છે તેમને આ પુસ્તકનાં માર્મિક નિરીક્ષણો અખૂટ આનંદ આપે છે.

*

કિરીટ દૂધાત

વાર્તાકાર.

પૂર્વ-કલેક્ટર, ગુજરાત.

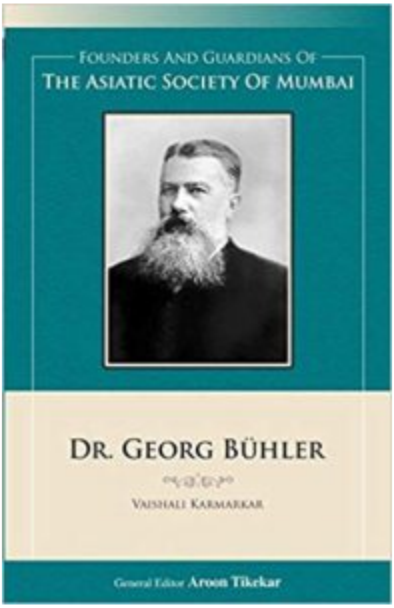
અમદાવાદ.

kiritdoodhat@gmail.com

9427306507

*

સંશોધનમૂલક ચરિત્ર – દીપક મહેતા



Dr. George Buhler – Vaishali Karmarkar

Aroon Tikekar, Asiatic Society, Mumbai, 2016

'સરકારી નર્મગદ્ય'ની 1874માં પ્રગટ થયેલી પહેલી આવૃત્તિની નર્મદની પ્રસ્તાવનામાં એક વાક્ય આ જોવા મળે છે: 'વર્ણશુદ્ધિ સંબંધી ને લખાણમાં કહીં કહીં ફેરફાર કરવા સંબંધી ડો. બ્યૂલરસાહેબે પ્રૂફ જોઈ જતાં કેટલીક અગત્યની ને સારી સૂચનાઓ કરી

છે.' આ બ્યૂલરસાહેબ તે કોણ? આ પ્રકારના સંદર્ભોનું પગેરું શોધવાનું આપણા સારા અભ્યાસીઓને પણ ભાગ્યે જ જરૂરી લાગે છે. હશે કોક અંગ્રેજ અફસર, એમાં ઝાઝી પંચાત કરવાની શી જરૂર? પણ વૈશાલી કરમરકરે લખેલું 120પાનાંનું અંગ્રેજી પુસ્તક વાંચીએ તો ખબર પડે કે આ બ્યૂલર કેટલાક વખત માટે અંગ્રેજ સરકારના અધિકારી હતા ખરા, પણ એટલું જ નહોતા. એ હતા ઇન્ડોલોજીના એક પ્રકાંડ પંડિત. બીજા કોઈની સલાહ સહેલાઈથી માની લે એવો નર્મદનો સ્વભાવ નહોતો. પણ તેને ય 'કેટલીક અગત્યની ને સારી સૂચનાઓ' કરી શકવાની પૂરેપૂરી સજ્જતા બ્યૂલર પાસે હતી.

જર્મનીના બોર્સટેલ નામના નાનકડા ગામમાં એક પાદરીને ઘરે 1837ના જુલાઈ મહિનાની 19મી તારીખે જ્યોર્જ બ્યૂલરનો જન્મ. શરૂઆતનું શિક્ષણ ઘરે જ, પિતા પાસેથી. પછી વધુ અભ્યાસ માટે નજીકના હાનોવર ગયા. એકવીસ વર્ષની ઉંમરે તો પીએચ.ડી.ની ડિગ્રી મેળવી. 1858માં વધુ અભ્યાસ માટે પેરિસ અને લંડન જવાનું ઠરાવ્યું. 1862સુધી સંસ્કૃત અને ઇન્ડોલોજીનો અભ્યાસ કરતા રહ્યા. લંડનમાં વિખ્યાત ઇન્ડોલોજીસ્ટ મેક્સમૂલરના પરિચયમાં આવ્યા. પચીસ વર્ષની ઉંમરે પાછા સ્વદેશ ગયા. ત્યાંની એક લાયબ્રેરીમાં કામ શરૂ કર્યું. પણ થોડા વખત પછી મેક્સમૂલર તરફથી સંદેશ મળ્યો: હિન્દુસ્તાનની બનારસ હિંદુ યુનિવર્સિટીમાં ભણાવવા જવું છે? હજી આ દરખાસ્તનો જવાબ આપે તે પહેલાં તો બીજો સંદેશો: સરકારી નોકરી માટે હિન્દુસ્તાનના મુંબઈ શહેરમાં જવું છે? આજ સુધી જે હિન્દુસ્તાન વિષે ઘણું બધું વાંચ્યું હતું, જાણ્યું હતું, વિચાર્યું હતું, એ હિન્દુસ્તાન જવાની, જોવાની, તક જતી કરાય?

1863ના ફેબ્રુઆરીની દસમી તારીખે પહેલી વાર મુંબઈની ધરતી પર પગ મૂક્યો. એ પછી 17વર્ષ રહ્યા. મુંબઈ આવીને તેઓ બન્યા ડિરેક્ટર ઓફ પબ્લિક ઇન્સ્ટ્રક્શન. આ પદે નીમાનાર તેઓ પહેલા જ હતા, એટલે આખા મુંબઈ ઇલાકાના શિક્ષણ અંગે ઘણું કામ કરવું પડે તેમ હતું. સાથોસાથ એલ્ફિન્સ્ટન કોલેજમાં સંસ્કૃત, પ્રાકૃત અને લેટિન ભાષાના તથા તુલનાત્મક ભાષાશાસ્ત્રના વર્ગો લેવાના હતા, કોલેજની નવી લાઇબ્રેરી ઊભી કરવાની હતી. વળી મુંબઈ યુનિવર્સિટી તરફથી લેવાતી પરીક્ષાઓમાં સંસ્કૃત,લેટિન, ગ્રીક અને મરાઠીના ચીફ એકઝામિનર તરીકે કામ કરવાનું હતું. 1864માં બોમ્બે યુનિવર્સિટીના ફેલો બન્યા, રોયલ એશિયાટિક સોસાયટીના સભ્ય બન્યા. એ જ વર્ષે મુંબઈ ઇલાકાના ગવર્નરે એક વધારાનું ગંજાવર કામ સોપ્યું: હિંદુ કાયદાઓનો આકરગ્રંથ(ડાયજેસ્ટ) તૈયાર કરવાનું. આ માટે મુંબઈના શાસ્ત્રીઓ પાસે ધર્મશાસ્ત્રનો

અભ્યાસ કર્યો. હિંદુ કાયદાઓ વિષે જાણવું હોય તો તે અંગેની હસ્તપ્રતો ભેગી કરીને વાંચવી પડે. એટલે એ કામ શરૂ કર્યું. હસ્તપ્રતો મેળવવા માટે પ્રવાસો કરતા, હસ્તપ્રતો વાંચતા અને તેનો અંગ્રેજીમાં સારાંશ તૈયાર કરતા ને તેને વિષે સંશોધનલેખો પ્રગટ કરતા. 1867માં 'ડાયજેસ્ટ ઓફ હિંદુ લો'નો પહેલો ખંડ પ્રગટ થયો.

પણ મુંબઈની હવા તેમને માફક આવી નહિ અને માંદા પડ્યા. એટલે મુંબઈ છોડી પૂના ગયા, ડેક્કન કોલેજમાં સંસ્કૃત વિભાગના વડા તરીકે કામ કર્યું. તબિયત સુધર્યા પછી ફરી મુંબઈ આવી એલ્ફિન્સ્ટન કોલેજમાં કામ કરવા લાગ્યા. પછી તેમણે સંસ્કૃત હસ્તપ્રતો ભેગી કરવાનું કામ મોટે પાયે ઉપાડ્યું. એક જ વર્ષમાં તેમણે લગભગ 14,000હસ્તપ્રતો ખરીદીને કે નકલ કરાવીને ભેગી કરી. આ બધી હસ્તપ્રતોને આધારે 'ડાયજેસ્ટ ઓફ હિંદુ લો કેસીસ'નો બીજો ભાગ 1869માં પ્રગટ થયો. હવે સરકારની પરવાનગી મેળવીને તેમણે અંગત ઉપયોગ માટે પણ હસ્તપ્રતો ભેગી કરવાનું શરૂ કર્યું. આ કામની સાથે જ તેમણે જૂના શિલાલેખો,તામ્રપત્રો વગેરે ઉકેલવાનું કામ પણ કર્યું. ગુજરાતના આવા લેખો અંગે તેમણે અભ્યાસલેખો પણ પ્રગટ કર્યા. ખંભાત, લીમડી, અને અમદાવાદના જૈન ભંડારોમાંની હસ્તપ્રતોની સૂચિઓ તૈયાર કરી. તો બીજી બાજુ મુંબઈ ઇલાકાની બહાર છેક કાશ્મીર સુધીના પ્રવાસો ખેડી હસ્તપ્રતો મેળવી. પણ ફરી એક વખત નબળી તબિયત આડે આવી. લિવરની ગંભીર બીમારી લાગુ પડી. સ્વેચ્છાએ વહેલી નિવૃત્તિ લઇ 1880ના સપ્ટેમ્બરની 18તારીખે તેમણે ન છૂટકે હિન્દુસ્તાન છોડ્યું.

હિન્દુસ્તાન છોડ્યું પણ સતત સંકળાયેલા તો રહ્યા જ. 1881થી તેમણે વિયેના યુનિવર્સિટીમાં 'ઇન્ડો-આર્યન રિસર્ચ એન્ડ ધ ઇન્ડિયન ફિલોસોફી' નામનો નવો વિભાગ શરૂ કરી તેમાં ભણાવવાનું શરૂ કર્યું. આ વિભાગમાં તેઓ સંસ્કૃત ઉપરાંત પ્રાકૃત, પાલી અને ગુજરાતી ભાષા શીખવતા. આ ઉપરાંત હિંદુ ધર્મશાસ્ત્ર, હિન્દુસ્તાનનો ઇતિહાસ, હિન્દુસ્તાનના ધર્મો, હિન્દુસ્તાનનું પ્રાચીન સાહિત્ય, વગેરે વિષયો પર તેઓ જાહેર વ્યાખ્યાનો આપતા. તે પાછળનો મુખ્ય ઉદ્દેશ યુવાનોને ઇન્ડોલોજીના અભ્યાસ તરફ આકર્ષવાનો હતો. આ ઉપરાંત ઇન્ડોલોજી અંગેની વિવિધ આંતરરાષ્ટ્રીય પરિષદોમાં ભાગ લઈ તેમણે સંશોધનલેખો રજૂ કર્યા. મેક્સમૂલરે શરૂ કરેલા 'સેક્રેડ બુક્સ ઓફ ધ ઇસ્ટ' પ્રકલ્પ સાથે તેઓ સંકળાયા.

વિયેનામાં રહી હિન્દુસ્તાન વિશેનું કામ કરતાં બીજાં 17વર્ષ વીત્યાં હતાં. હજી ઉંમર 61વર્ષની જ હતી. પણ ત્યાં તો એમના જીવનનો અણધાર્યો અંત આવ્યો. ઇસ્ટરની

રજાઓ માણવા પત્ની અને બાળક સાથે બ્યૂલર વિયેનાથી 1898ના એપ્રિલની પાંચમી તારીખે ઝુરિક ગયા. 8મી એપ્રિલે લેક કોન્સ્ટન્સમાં બોટિંગ કરવા એકલા ગયા. બોટિંગના ખાસ્સા જાણકાર અને અનુભવી હતા. પણ ન તો તેઓ પાછા આવ્યા, કે ન તો ઘણી મહેનત કરવા છતાં તેમનું શબ હાથ આવ્યું. એ વખતે તેઓ ‘એનસાઇકલોપીડિયા ઓફ ઇન્ડિયન ફિલોસોફી’ અને ‘હિસ્ટ્રી ઓફ ઇન્ડિયા બિફોર મોહમેડન ઇન્વેઝન’ જેવાં બે મોટાં કામ હાથ પર લઈને બેઠા હતા. તે બંને તેમના અકાળ અવસાનથી અધૂરાં રહ્યાં. આમ છતાં તેમનાં ઇન્ડોલોજી વિશેનાં પુસ્તકોની સંખ્યા 18જેટલી થવા જાય છે.

હકીકતમાં બ્યૂલરે એક સાથે બે ઘોડાની સવારી કરવાની હતી: એક બાજુથી, જે અંગ્રેજ સરકારની તેમણે 17વર્ષ નોકરી કરી તેની જરૂરિયાતો અને માગણીઓ સંતોષવાની હતી. તો બીજી બાજુ જર્મનીના ઇન્ડોલોજીસ્ટોની જમાતમાં પોતાને માટે માનભર્યું સ્થાન મેળવવાનું હતું. આ પુસ્તકનાં લેખકે યોગ્ય રીતે જ કહ્યું છે:

‘Dr. Buhler had to carefully manage both fronts, the British administrators whom he was serving and the German academic world where his future lay and where he was ultimately hoping to take forward his independent research work. It was not an easy task.’ (ડો. બ્યૂલરે એકસાથે બે મોરચા સંભાળવાના હતા. એક બાજુ, તેઓ જેમની નોકરી કરતા હતા તે બ્રિટિશ વહીવટકર્તાઓ અને બીજી બાજુ જર્મનીનું વિદ્વત્તા અને અભ્યાસનું ક્ષેત્ર. કારણ છેવટે તો તેમનું ભવિષ્ય આ વિદ્વત્તા અને અભ્યાસના ક્ષેત્ર સાથે સંકળાયેલું હતું. છેવટે તો એ ક્ષેત્રમાં રહીને જ તેઓ પોતાનું સ્વતંત્ર સંશોધનનું કાર્ય આગળ ધપાવવા માગતા હતા. અને આમ કરવું સહેલું નહોતું.)

મુંબઈના મેક્સમૂલર ભવન સાથે સંકળાયેલાં અને જર્મન ભાષા-સાહિત્યનાં અભ્યાસી એવાં વૈશાલી કરમારકરે આ પુસ્તકને ચાર વિભાગમાં વહેંચ્યું છે. પહેલા વિભાગમાં બ્યૂલરના જીવનની રૂપરેખા આપી છે. બીજામાં તેમની હિન્દુસ્તાનમાંની કારકિર્દીની વિગતવાર ચર્ચા કરી છે, તો તે પછીના વિભાગમાં વિયેના ખાતેની કામગીરીની પણ વિગતવાર ચર્ચા કરી છે. છેલ્લો વિભાગ સમાપનનો છે.

બ્યૂલર હિન્દુસ્તાનમાં હતા ત્યારે તેમના સ્વીત્ઝરલેન્ડમાં રહેતા સાળાને નિયમિત રીતે પત્રો લખતા હતા. તેમના સાળાના વારસોએ આજ સુધી એ પત્રો સાચવી તો

રાખ્યા છે, પણ કોઈનેય વાંચવા આપતા નથી. એટલે એ પત્રોની મદદ તો લેખક લઈ શક્યાં નથી. પણ પુસ્તકનાં પાછલાં ૫૦પાનાં બે પરિશિષ્ટ રોકે છે. બ્યૂલરના અવસાન પછી તેમને અંજલી આપતો વિસ્તૃત લેખ તેમના મિત્ર જુલિયસ જોલીએ લખ્યો હતો જેમાં તેમણે બ્યૂલરના જીવન અને કાર્ય વિષે ઘણી બધી વિગતો આપી હતી. એ લેખનો પોતે કરેલો અંગ્રેજી અનુવાદ લેખકે પહેલા પરિશિષ્ટમાં મૂક્યો છે. તો બીજા પરિશિષ્ટમાં બ્યૂલરના જીવન અને કાર્યની સમયાનુક્રમે સૂચિ આપી છે અને સાથોસાથ તેમના ઉપર જે જે ઇન્ડોલોજીસ્ટનો પ્રભાવ પડ્યો હતો તેની માહિતી પણ સાંકળી લીધી છે. પુસ્તકને અંતે પાદટીપો અને સંદર્ભસૂચિ મૂક્યાં છે. બંને પરિશિષ્ટોમાંની વિગતો અત્યંત મહત્ત્વની છે એમાં શંકા નથી,પણ પુસ્તકના અગાઉના ચાર વિભાગોમાંની વિગતોનું આ બે પરિશિષ્ટોમાં ઘણું પુનરાવર્તન થતું જોવા મળે છે.

આ પુસ્તક એશિયાટિક સોસાયટી ઓફ મુંબઈ તરફથી પ્રગટ થઇ રહેલી 'ફાઉન્ડર્સ એન્ડ ગાર્ડિયન્સ ઓફ ધ એશિયાટિક સોસાયટી ઓફ મુંબઈ' નામની શ્રેણીમાં પ્રગટ થયું છે. ઓગણીસમી સદીના મુંબઈ ઇલાકાના પ્રખર અભ્યાસી અને મરાઠીના અગ્રણી લેખક અને પત્રકાર ડો.. અરુણ ટિકેકર આ સોસાયટીના પ્રમુખ હતા ત્યારે તેમણે પોતાના સંપાદન હેઠળ આ પુસ્તકશ્રેણીની શરૂઆત કરી હતી. તેમાં ઓગણીસમી સદીના મુંબઈ ઇલાકાના ઘડતરમાં મહત્ત્વનો ભાગ ભજવનાર એડવર્ડ મૂર, જોન ફેથફૂલ ફ્લીટ, સર જ્યોર્જ બર્ડવૂડ, એલેક્ઝાન્ડર કિનલોક ફોર્બ્સ, જર્વિસ ભાઈઓ, સર જેમ્સ મેકિનટોશ, વિલિયમ અર્સકિન, ફિલિપ એન્ડર્સન, વિલિયમ ફ્રેરે, અને જ્યોર્જ બ્યુઈસ્ટ વિશેનાં પુસ્તકો પ્રગટ થઇ ચૂક્યાં છે. તેમાંથી છેલ્લું પુસ્તક ડો. ટિકેકરે લખ્યુ છે.

ઓગણીસમી સદીના મુંબઈ ઇલાકા અંગેનાં સંશોધન અને અભ્યાસની જેવી લાંબી અને સમૃદ્ધ પરંપરા અંગ્રેજી અને મરાઠીમાં છે તેવી, કમનસીબે, આપણી ભાષામાં નથી. એટલે આ ક્ષેત્રમાં રસ ધરાવતા જે થોડાઘણા – કે ઘણા થોડા – અભ્યાસીઓ આપણે ત્યાં છે તેમને આ પુસ્તક જ નહિ, પણ આ શ્રેણીનાં બધાં જ પુસ્તકો ખૂબ ઉપયોગી થાય તેમ છે.

*

દીપક મહેતા

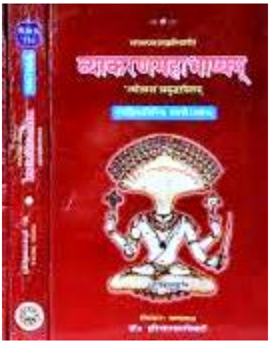
વિવેચક, અનુવાદક.

ગુજરાતીના પૂર્વ-અધ્યાપક, મુંબઈ.

મુંબઈ.
deepakbmehta@gmail.com
9821832270

*

મોટી ઉપયોગિતા ધરાવતો અનુવાદ –
હર્ષવદન ત્રિવેદી



પતંજલિવિરચિત વ્યાકરણ મહાભાષ્યમ્

– અનુ. હરિનારાયણ તિવારી ચોખમ્બા વિદ્યાભવન, વારાણસી, 2010

પ્રાચીન સંસ્કૃત વ્યાકરણની અને એમાંય ખાસ કરીને પાણિનીય વ્યાકરણની પરંપરામાં ભગવાન પતંજલિ વિરચિત વ્યાકરણમહાભાષ્યમ્નું મહત્ત્વપૂર્ણ સ્થાન છે. પાણિનિના વ્યાકરણની જે સૂક્ષ્મ અને ગંભીર વિવેચના મહાભાષ્યમાં જોવા મળે છે એવી સંસ્કૃત-પરંપરાના બીજા કોઈ શાસ્ત્રમાં જોવા મળતી નથી.

મહાભાષ્ય ગ્રંથનું ક્લેવર અત્યંત વિશાળ છે અને તેમાં એટલા બધા વિષયોના નિર્દેશો, ચર્ચા જોવા મળે છે કે, ભારતીય તેમજ પાશ્ચાત્ય વિદ્વાનોએ તેને એક મોટા

જ્ઞાનકોષ તરીકે ઓળખાવ્યો છે. આ ગ્રંથની બીજી વિશેષતા એ છે કે તે એકદમ સરળ, પ્રવાહી અને પ્રાંજલ ભાષાશૈલીમાં લખાયો છે.

શંકરાચાર્ય, રામાનુજાચાર્ય વગેરેએ વેદાન્ત પર ભાષ્યો લખ્યાં છે. વાત્સ્યાયને ન્યાયદર્શન પર ભાષ્ય લખ્યું છે. પણ પતંજલિએ પાણિનિના અષ્ટાધ્યાયી વ્યાકરણ પર જે ભાષ્ય લખ્યું તે તેના વિષય વ્યાપ, વિશાળ ક્લેવર તથા વિષયની અર્થગંભીર છણાવટને કારણે 'મહાભાષ્ય' તરીકે ઓળખાય છે. સંસ્કૃતમાં ભાષ્યો અનેક છે પણ મહાભાષ્ય તો એક જ છે. આ જ તેની મહત્તા પુરવાર કરે છે.

તેની ભાષા સરળ છે. તેનાં વાક્યો નાનાં નાનાં છે. તેમ છતાંય તેમાં વિચારોનું ઊંડાણ તેમજ અર્થગાંભીર્ય ઘણું છે આ જ કારણે સંસ્કૃત વ્યાકરણ-પરંપરાના કૈયર અને નાગેશ ભટ્ટ જેવા મહા વૈયાકરણો પણ તેના અર્થગાંભીર્યને સમજવામાં પૂરેપૂરા સફળ નીવડ્યા નથી.

છેલ્લાં કેટલાંક વર્ષોથી ભારતમાં સંસ્કૃત ભાષાસાહિત્ય અને તેમાં ય ખાસ કરીને શાસ્ત્રગ્રંથોના અધ્યયનમાં ઓટ આવી છે. મૂળ સંસ્કૃત ભાષામાં અઘરા શાસ્ત્રગ્રંથો વાંચી શકે તેવા વિદ્વાનો પણ આંગળીને વેઢે ગણાય એટલા જ છે. આ સંજોગોમાં હિન્દી, મરાઠી, ગુજરાતી જેવી આધુનિક ભાષાઓમાં મૂળ ગ્રંથોના અનુવાદ થાય એ જ યોગ્ય ઉપાય છે. તો જ જ્ઞાન ખરેખર સચવાઈ રહેશે.

○

વ્યાકરણમહાભાષ્ય પાણિનીય વ્યાકરણના ઉચ્ચ અભ્યાસમાં વિશ્વભરની વિદ્યાપીઠો કે પાઠશાળાઓમાં ફરજિયાત છે. અગાઉ મહામહોપાધ્યાય વાસુદેવ શાસ્ત્રી અભ્યંકરે મરાઠી ભાષામાં 6વિશાળ ખંડોમાં આ મહાકાય ગ્રંથનો સંપૂર્ણ અનુવાદ કરીને એક વિક્રમ સ્થાપ્યો હતો. અને પછી વર્ષો સુધી આ વિક્રમને કોઈ તોડી શક્યું ન હતું.

હવે બનારસ હિન્દુ યુનિવર્સિટીના પ્રાધ્યાપક અને પાણિનીય વ્યાકરણ પરંપરાના જાણીતા વિદ્વાન હરિનારાયણ તિવારીએ સંપૂર્ણ મહાભાષ્યનો 9ખંડો અને 5198પૃષ્ઠોમાં અનુવાદ પ્રસ્તુત કરીને વિદ્યાજગતની એક મોટી ખોટ પૂરી છે. હિન્દીમાં અનુવાદ થાય એનો મોટો લાભ એ છે કે તે હિન્દીભાષી વિસ્તારોના ઉપરાંત અન્ય ભારતીય ભાષાઓ તેમજ હિન્દી ભાષાના પરદેશી વિદ્વાનો પણ તે સરળતાથી વાંચી શકે છે. અહીં તિવારીજીએ મહાભાષ્યના મૂળ પાઠનું પ્રામાણિક અને શુદ્ધ રૂપ રજૂ કરવાનો પ્રયાસ કર્યો છે.

મહાભાષ્ય લગભગ 2200વર્ષ જૂનો ગ્રંથ છે. એટલે સ્વાભાવિકપણે જ લહિયાઓ વગેરે દ્વારા તેના મૂળ પાઠમાં કેટલીક અશુદ્ધિઓ પ્રવેશી હોય. પ્રાશ્ચાત્ય વિદ્વાન ફ્રાન્ત્સ કિલહોર્ન, આધુનિક ભારતીય વિદ્વાન ભાર્ગવ શાસ્ત્રી જોશી તેમજ હરિયાણાના ઝજ્જરના આર્ષ ગુરૂકુલના વિદ્વાનોએ શુદ્ધ અને પ્રામાણિક પાઠ સંપાદિત કરવાના પ્રયાસો કર્યા છે.

સંસ્કૃતમાં અનુસ્વાર અને માત્રાની શુદ્ધિનું ઘણું મહત્ત્વ છે. તિવારીજીએ અહીં તેનું ધ્યાન રાખવાનો પ્રયાસ કર્યો છે. મહાભાષ્ય આદિથી અંત સુધી સંવાદ શૈલીમાં છે. તેની ચર્ચામાં પૂર્વપક્ષી, એકપક્ષી, ઉત્તર પક્ષી વગેરે કેટલાય વક્તાઓ ભાગ લે છે. હવે જો આ વક્તાઓની ઉક્તિઓને એકબીજાથી અલગ પાડવામાં ન આવે તો ઘણો ગૂંચવાડો સર્જાય તેમ છે. અહીં આક્ષેપ ભાષ્ય, સમાધાન ભાષ્ય,એવાં પેટા શીર્ષકો હેઠળ વક્તા અને પ્રતિવક્તાનાં વચનોને પૃથક-પૃથક અનુચ્છેદોમાં મૂલવામાં આવ્યાં છે. આ માટે વિરામચિહ્નો વગેરેની પણ મદદ લેવાઈ છે. આથી વિભિન્ન વક્તાઓની ઉક્તિઓની ભેળસેળ થવાની કે ગૂંચવાડો સર્જાવાની શક્યતા રહેતી નથી.

આ અનુવાદની ત્રીજી વિશેષતા એ છે કે મૂળ ગ્રંથના શબ્દ-શરીર અને આશય-આત્મા બંનેને હિન્દી અનુવાદમાં જાળવી રાખવાનો પ્રયાસ થયો છે. મૂળ શબ્દોથી અળગા થઈને નહીં પણ તેની સમાંતરે રહીને તેના ભાવાશયને હિન્દીમાં રૂપાંતરિત કરવાનો પ્રયાસ કરાયો છે. ભાવાર્થને સ્પષ્ટ કરવા માટે વધારાના શબ્દો કૌંસમાં મૂકવામાં આવ્યા છે. અનુવાદમાં પ્રથમ મૂળ પાઠનો અંશ અને પછી તેનો હિન્દી અનુવાદ એવો ક્રમ રખાયો છે. સંસ્કૃતમાંથી આધુનિક ભાષાઓમાં અનુવાદની રજૂઆત ત્રણ પ્રકારે થાય છે. (1) આ ગ્રંથમાં છે તેમ પ્રથમ મૂળ સંવાદ, કારિકા કે શ્લોક અને તેની નીચે તેનો અનુવાદ. (2) મૂળ સંસ્કૃત અને તેનો ભાષાનુવાદ સામ-સામેના પૃષ્ઠ પર મૂકીને બિમ્બ-પ્રતિબિમ્બ-ભાવ ઉત્પન્ન કરવો. આ પદ્ધતિ નાટક વગેરે સાહિત્યિક રચનાઓના અનુવાદમાં ઘણીવાર અનુસરવામાં આવે છે અને (3) પુસ્તકને બે કે ત્રણ ભાગમાં વહેંચી દઈને પ્રથમ ભાગમાં મૂળ સંસ્કૃત પાઠ, બીજા ખંડમાં તેનો સળંગ અનુવાદ અને ત્રીજા ખંડમાં ટિપ્પણીઓ-નોંધો વગેરે. આ ત્રીજી પદ્ધતિ ગાઇડોમાં વધારે અનુસરવામાં આવી છે.

સંસ્કૃત શાસ્ત્રગ્રંથોની રચનામાં લાઘવ ઘણું હોય છે. એટલે સૂત્રો, કારિકાઓ વગેરેનો શાબ્દિક અનુવાદ ભાવવિસ્ફોરણમાં નિષ્ફળ નિવડે છે. આથી આવા શાસ્ત્રગ્રંથોનો

અનુવાદ વિસ્તૃત વ્યાખ્યા-સમજૂતી-ટિપ્પણી વગેરેથી યુક્ત હોય તો જ મૂળ ભાવને સમજી શકાય છે. અહીં અનુવાદકે મૂળ ગ્રંથનો માત્ર અનુવાદ કરવાને બદલે ભાવાર્થ સ્પષ્ટ કરવા ટિપ્પણીઓ વગેરે પણ જોડી છે. જોકે ઘણી વાર મૂળ પાઠનો અનુવાદ અને અનુવાદકની ટિપ્પણીઓની ભેળસેળ થઈ ગઈ છે.

પતંજલિએ મહાભાષ્યમાં સૂત્રો, શંકાઓ, વિવાદો વગેરેની છણાવટ તેમજ સમાધાન માટે બે પ્રકારની નિરૂપણશૈલીઓ અપનાવી છે. (1) ચૂર્ણિકા અને (2)તંડક. સૂત્ર કે અનુચ્છેદના પ્રત્યેક શબ્દને પૃથક્ કરીને તેના અર્થનું વિસ્ફોરણ કરનારી શૈલી ચૂર્ણિકા છે. જ્યારે તંડક શૈલી સિદ્ધાંતનો ઊહાપોહ કરવા માટે પ્રયોજાય છે. આ શૈલીમાં ભારેખમ, ઓજસ્વી પદાવલિનો પ્રયોગ થાય છે. આવી બે શૈલીના ઉપયોગ છતાં મહાભાષ્યની ભાષામાં ક્યાંય શુષ્કતા કે નીરસતા જોવા મળતી નથી. આમ મહાભાષ્યની ભાષા એટલી સરળ છે કે પં. યુધિષ્ઠિર મીમાંસક કહે છે તેમ ઉચ્ચ કોટિની સંસ્કૃતનિષ્ઠ હિન્દી (કે ગુજરાતી)ની જાણકાર વ્યક્તિ પણ તેના શબ્દાર્થને સરળતાથી સમજી શકે છે. પરંતુ ભાષાની સરળતાની પછવાડે અર્થ અત્યંત ગંભીર આશયવાળો છે.

મહાભાષ્યમાં અધિકરણ-પ્રથા અનુસરવામાં આવી છે. તિવારીજીએ આમ અધિકરણો દર્શાવવાની પદ્ધતિનું વત્તેઓછે અંશે અનુસરણ કર્યું છે. અહીં અધિકરણનિર્દેશ, અનુચ્છેદોમાં વિભાજિત વિષયનિર્દેશ પણ કર્યો છે.

વળી જે તે વિષયને અધીન ચાલતા પૂર્વ પક્ષ અને ઉત્તર પક્ષ તથા તેમની દલીલોનો નિર્દેશ કરવાનો પ્રયાસ પણ એમણે કર્યો છે. આ પદ્ધતિને કારણે ભાષ્યમાં સિદ્ધાંતપક્ષ તથા ઉત્તર પક્ષ (પોતાનો પક્ષ) રજૂ કરવા જે પ્રકારની દલીલો કે તર્કનો આશ્રય લીધો છે તેનો અહીં ખ્યાલ આવી જાય છે.

ચારૂદેવ શાસ્ત્રી અને શિવનારાયણ શાસ્ત્રીએ મહાભાષ્યના તેમના આંશિક અનુવાદોમાં જેમ પ્રત્યેક આહનિક(કે પ્રકરણ)ના આરંભે તેનો ટૂંકસાર આપવાની પદ્ધતિ અપનાવી છે તેને અહીં અનુસરવાની જરૂર હતી. વળી તેમાં વાર્તિકકાર કાત્યાયન અને ભાષ્યકાર પતંજલિએ વિષયની ચર્ચામાં શું પ્રદાન કર્યું છે તેનો નિર્દેશ કરવામાં આવે તો વિદ્યાર્થી તથા અધ્યાપક બંનેને તે ઉપયોગી નીવડી શકે તેમ છે. આવો ટૂંકસાર જો અભ્યાસી પહેલાં વાંચી લે તો ભાષ્યમાં થયેલી ચર્ચાને સમજવામાં તેને ઘણી મદદ મળે છે.

તિવારીજીના આ અનુવાદનું નબળું પાસું એ છે કે તેમાં ક્યાંય એમણે અનુવાદક

તરીકેનું પોતાનું વક્તવ્ય કે ભૂમિકા આપ્યાં જ નથી. આ અનુવાદ, એ પણ સંપૂર્ણ મહાભાષ્યનો, તેમણે શા માટે હાથ ધર્યો, તેમાં તેમને કેવી મુશ્કેલીઓ નડી, તેનો તેમણે કેવી રીતે રસ્તો કાઢ્યો, વગેરેની ચર્ચા પણ અપેક્ષિત હતી. હવે અનુવાદ એ સ્વતંત્ર વિદ્યાશાખા બની છે. તેના વિકાસમાં આવી ચર્ચાઓ ઘણી ઉપયોગી નીવડે છે.

એક મોટી મુશ્કેલી વિષયાનુક્રમણીના અભાવની પણ છે. આવી અનુક્રમણી તિવારીજીને ભાર્ગવશાસ્ત્રીના કે અન્ય કોઈના સંપાદનમાંથી તૈયાર મળી શકી હોત. આવી વિષયાનુક્રમણીમાં ભાષ્યના પ્રત્યેક અનુચ્છેદના વિષયને પૃષ્ઠાંક સાથે દર્શાવવામાં આવે તો કોઈ અધ્યેતાને અમુક વિષય અંગે ભાષ્યમાં શું કહ્યું છે તે જાણવું હોય તો સરળતાથી જાણી શકાય છે.

અહીં એ ધ્યાનમાં રાખવાનું છે કે ભાષ્યકારે પાણિનિનાં બધાં જ સૂત્રોની ચર્ચા કરી નથી. જે સૂત્રો સામે કાત્યાયને વાંધા ઉપસ્થિત કર્યા છે તેની જ તેમણે ચર્ચા કરી છે. તિવારીજીના આ અનુવાદના પ્રથમ ખંડમાં નવ આહ્નિક સુધીનો ભાગ સમાવાયો છે. સમગ્ર ગ્રંથમાં કુલ 85આહ્નિકો છે. આ હિસ્સામાં અષ્ટાધ્યાયીના પ્રથમ અધ્યાયનો પ્રથમ પાદ આવરી લેવાયો છે. પણ અષ્ટાધ્યાયીના પ્રથમ અધ્યાયના પ્રથમ પાદમાં કુલ 75સૂત્રો છે. જ્યારે મહાભાષ્યના નવ આહ્નિકમાં 68સૂત્રોની જ ચર્ચા છે. આથી અષ્ટાધ્યાયીનાં બાકીના સૂત્રો પણ તિવારીજીએ યથાક્રમે અર્થ અને ઉદાહરણ સાથે પાદ-ટિપ્પણીમાં આપ્યાં હોત તો સૂત્રોની નિરંતરતા જળવાઈ રહી હોત અને અધ્યેતાને અનુવૃત્તિનો સંદર્ભ સમજવામાં સરળતા રહી હોત.

પતંજલિએ મહાભાષ્યની રચના પોતાના શિષ્યોને ભણાવતાં ભણાવતાં જ કરી હોવાથી તેની શૈલી સંવાદ કે વાર્તાલાપની છે. આપણે જાણે કે એક ઉત્તમ ગુરૂ અને તેમનાં પ્રતિભાશાળી શિષ્યોના વર્ગમાં બેઠાં હોઈએ એવો અનુભવ થાય છે. શાસ્ત્રીય વાદવિવાદમાં વિદ્યાર્થીઓને પણ સક્રિય ભાગીદાર બનાવીને શિક્ષણની પ્રક્રિયામાં ગુરૂ-શિષ્ય પરસ્પર આદરથી સક્રિયપણે સહભાગી બને તો તેનું કેવું પરિણામ આવે તેનું એક ઉત્તમ ઉદાહરણ આ ગ્રંથમાં જોવા મળે છે.

ભાષ્યકાર પતંજલિની વ્યાખ્યાનશૈલીની એક મહત્ત્વની વિશેષતા એ છે કે, એક 'પ્રખર વકીલની જેમ તેઓ જ્યારે એક પક્ષની રજૂઆત કરતા હોય ત્યારે એ પક્ષ શું કહેવા માગે છે, તેની દલીલો કેવીક છે વગેરે સમજાવવામાં અસરકારક દલીલો અને ચોટદાર ઉક્તિઓ પ્રયોજે છે. ઘડીભર તો અધ્યેતાને ખ્યાલ જ ન આવે કે ભાષ્યકાર

કોનો પક્ષ લઈ રહ્યા છે. એટલે ભાષ્યકાર પૂર્વ પક્ષ (વાદી)ની દલીલો રજૂ કરતા હોય ત્યારે જો વાચક સભાન ન હોય તો તેને ભાષ્યકારનો પોતાનો જવાબ કે ઉત્તર પક્ષ જ માની બેસશે. પરંતુ વળી સામેવાળાનો પક્ષ પણ એવી તર્કસંગત રીતે રજૂ કરશે. કે વાચકને એવી શંકા થશે કે ભાષ્યકાર આનો જવાબ આપી શકશે કે કેમ? પણ જ્યારે ભાષ્યકાર જવાબ આપે છે ત્યારે ખ્યાલ આવે છે કે સામેવાળાની દલીલોમાં કેટલાં છીંડાં હતાં. ઘણીવાર ભાષ્યકાર કોઈ વિષયના સામ-સામા બંને પક્ષો વ્યવસ્થિત રીતે રજૂ કરીને પોતાના તરફથી કોઈ અભિપ્રાય ઉચ્ચારતા નથી અને તટસ્થ ભાવ અપનાવે છે. અંતિમ નિર્ણય લેવાનું કામ વાચક પર છોડી દે છે. જ્યારે મંતવ્ય આપવું હોય ત્યારે तस्मादस्त्ुस एव मध्यमः पक्षः(પા. I.I.II) એવું કહીને સ્પષ્ટ અભિપ્રાય આપે છે.

મહાભાષ્યને સમજવામાં બહુ જાગ્રત રહેવું પડે છે. પ્રાયઃ એક સમસ્યા પર ચર્ચા ચાલુ કરીને પછી પ્રસંગપ્રાપ્ત અમુક અન્ય બાબતોનું વિષયાન્તર પણ એટલું લંબાણપૂર્વક થતું હોય છે કે, વાચકને મૂળ મૂદ્દો શો હતો તેનું જ વિસ્મરણ થઈ જવાની શક્યતા રહે છે. વિષયની સ્પષ્ટ પ્રતિપત્તિ માટે અનુવાદકે જૂની પરંપરા મુજબ મૂળ ગ્રંથને બોલ્ડમાં અને અનુવાદને સાદા ટાઇપમાં મૂક્યા છે. આ પદ્ધતિ ખોટી નથી પણ મૂળ ગ્રંથ, અનુવાદ અને ટિપ્પણી – એ ત્રણેય અલગ અલગ ટાઇપમાં મૂક્યાં હોત તો તે ઘણાં ઉપયોગી નીવડ્યાં હોત.

મહાભાષ્યની શૈલીનું એક ઉદાહરણ:

વ્યાકરણમહાભાષ્યની ચર્ચા કેવા પ્રકારની છે અને આ ગ્રંથને વિશ્વના વિદ્વાનો દ્વારા આટલું બધું માન શા માટે મળ્યું છે તેનો વાચકોને ખ્યાલ આવે એ માટે અહીં થોડીક રસિક અને લોકજીવન સાથે વણાયેલી ચર્ચા નમૂનારૂપે (કે ઉદાહરણરૂપે) રજૂ કરું છું.

ભાષ્યકારે વ્યાકરણદર્શન જેવા સૂક્ષ્મ, ગંભીર અને નીરસ વિષયને પણ પોતાની રોચક, મધુર અને લૌકિક ઉપમાનયુક્ત સંવાદશૈલીથી આસ્વાદ્ય બનાવી દીધા છે. પતંજલિએ પોતાના ગ્રંથમાં વ્યાકરણની ચર્ચા કરતાં કરતાં લોકજીવનની અનેક બાબતો વણી લીધી છે. તેમ લોકોના પરસ્પર સંબંધ અંગે પણ લૌકિક દૃષ્ટાન્તો, ઉપમા વગેરે દ્વારા કેટલીક રસપ્રદ ટિપ્પણીઓ કરી છે.

દાખલા તરીકે સમાસ-પ્રકરણમાં राज्ञः गौश्चअश्वश्चपुरुषश्च' આ

વિગ્રહમાં સમાસનું રૂપ કેવું બનશે? કેમકે અહીં બે સમાસ એક સાથે પ્રાપ્ત થાય છે. રાજ્ઞઃ એ ષષ્ઠયન્તનો, 'ગો' શબ્દ સાથે તત્પુરૂષ સમાસ અને 'ગૌશ્ચ અશ્વશ્ચ પુરૂષશ્ચ' આ ત્રણેનો ઇતરેતર યોગરૂપ દ્વન્દ્વ સમાસ છે. પાણિનિ વ્યાકરણના 'સમર્થ પદવિધિ' નિયમ પ્રમાણે બે કે તેથી વધુ પદોનો સમાસ કરવા માટે અમુક શરતો હોય છે. આ પદો વચ્ચે પરસ્પર સંબંધોનું સામર્થ્ય હોવું જરૂરી છે. ઉપરના ઉદાહરણમાં આ શરતનું પાલન થતું નથી. રાજ્ઞ, ગો, અશ્વ, પુરુષ એમ અહીં અનેક સંબંધીઓની વિવક્ષામાં પરસ્પર બધાં સાપેક્ષ છે. આથી અહીં સમાસ શક્ય નથી. તેમ છતાંય સમાસ કરવો જ પડે તેમ હોય તો અહીં 'ગૌશ્ચ અશ્વશ્ચ પુરૂષશ્ચ' આ ત્રણેનો પ્રથમ દ્વન્દ્વ સમાસ થશે. પછી 'ગવાશ્ચ પુરુષાઃ'. રાજ્ઞઃ એ ષષ્ઠ્યન્ત પદ સાથે તત્પુરૂષ સમાસ ગણાશે. જો પહેલાં તત્પુરૂષ સમાસ કહીએ તો 'રાજગવી' રૂપ બનશે. તેનો 'અશ્વ પુરુષ' આ દ્વન્દ્વ સાથે સંબંધ સ્થપાય તો અભીષ્ટ અર્થની પ્રતીતિ શક્ય બનશે નહીં. આથી ઉપરના વિગ્રહમાં તત્પુરૂષની પહેલાં દ્વન્દ્વ સમાસ સ્વીકારાયો છે. અહીં મુદ્દો એ છે કે ષષ્ઠી તત્પુરુષ અને દ્વન્દ્વ એ બેમાંથી પહેલાં કયો સમાસ કરવો જેથી સમાસના નિયમોનું બરાબર પાલન થાય? પતંજલિ આનો ઉકેલ આપતાં કહે છે કે જે સમાસ કરવાથી અર્થબોધ વધારે સારી રીતે થાય એ સમાસ પહેલાં કરવાનો રહેશે. પ્રસ્તુત ઉદાહરણમાં દ્વન્દ્વ સમાસમાંનાં પદો તત્પુરૂષની તુલનામાં અર્થબોધનમાં વધુ સમર્થ છે. કેમકે આ પદોનો દ્વન્દ્વ સમાસ કરો એટલે તેનો ભાવાર્થ તરત જ સમજાઈ જાય છે. આ ટેકનિકલ બાબતને સમજાવવા ભાષ્યકાર પતંજલિ એક લૌકિક દૃષ્ટાંત આપે છે. આપણે કહીએ છીએ કે આ બાળક બીજાં બાળકો કરતાં ભણવામાં વધુ હોંશિયાર છે. તે પાઠ ઝડપથી સમજી જાય છે. એ વિશેષતા જોઈને જ આપણે ઉપરનું નિરીક્ષણ કરીએ છીએ.

એ જ પ્રમાણે અહીં તત્પુરૂષ અને દ્વન્દ્વ સમાસમાં પણ દ્વન્દ્વનાં પદો બહુ ઝડપથી અર્થબોધ કરાવે છે. હવે બીજો મુદ્દો એ ઉપસ્થિત થાય છે, રાજ્ઞઃ, ગો, અશ્વ, પુરુષ આ બધાંમાં કયાં પદો વધારે સમર્થ છે અન્યોની તુલનામાં? ભાષ્યકાર જવાબમાં કહે છે કે, જે પદો દ્વન્દ્વ સમાસમાં આવે છે એ પદો વધારે સમર્થ છે. કારણકે એ બધાં એક જ વિભક્તિવાળા પદો છે. 'ગૌશ્ચ અશ્વશ્ચ પુરૂષશ્ચ' આ બધાં પ્રથમા વિભક્તિમાં છે. જ્યારે 'રાજ્ઞઃ' એ ષષ્ઠીવિભક્તિ છે. જે પ્રથમથી ભિન્ન છે. આમ પ્રથમા વિભક્તિવાળાં પદો એકબીજાના સહોદરો કે સગાભાઈઓ છે. જ્યારે પ્રથમા અને ષષ્ઠીવિભક્તિનાં પદો

વચ્ચેનો સંબંધ પિત્રાઈ ભાઈઓનો છે. સગા ભાઈઓ અને પિત્રાઈ ભાઈઓ વચ્ચે ભેદ છે.

બહુવ્રીહિ સમાસ અંગેના પ્રકરણમાં 'अनेकमन्यपदार्थ' – 2-4-56- એ સૂત્રની ચર્ચા કરતાં પતંજલિ પૂછે છે –'अर्धतृतीया' (અઢી)માં કયો સમાસ છે? 'अर्धतृतीयमेषाम्' એવો તેનો વિગ્રહ છે. હવે પ્રશ્ન એ છે, આ વિગ્રહમાં 'एखाम्' આ સમાસાર્થમાં અન્ય પદાર્થ કોને કહીશું? કેમકે બહુવ્રીહિ સમાસમાં અન્ય પદાર્થ પ્રધાન હોય છે. અહીં તો બે પૂરા અને ત્રીજો અડધો – અર્ધતૃતીય એ અવયવરૂપ સમુદાય જ સમાસનો અર્થ જણાય છે. અર્ધતૃતીય શબ્દમાં પીતાંબર જેવો અન્ય પદનો અર્થ પ્રકટ થતો નથી. પીતામ્બરમાં પીત અને અમ્બર બંને શ્રીકૃષ્ણ એવો અન્ય અર્થ વ્યક્ત કરે છે. અર્ધતૃતીયમાં એવું થતું નથી. અહીં ભાષ્યકાર કહે છે કે એ કંઈ એવો મોટો પ્રશ્ન નથી. 'દેવદત્તસ્ય ભ્રાતા' – દેવદત્તનો ભાઈ- અહીં દેવદત્તસ્ય એ ષષ્ઠયન્ત પદ છે. તેનો ભ્રાતા સાથે શો સંબંધ છે? બંને વચ્ચે માલિક-નોકર, જનક-જન્ય, ગુરૂ-શિષ્ય ભાવ જેવો કોઈ સંબંધ નથી. ષષ્ઠી વિભક્તિ સંબંધનો પણ નિર્દેશ કરે છે. અહીં દેવદ્ત્તની તેના ભાઈ સાથે ઉપરોક્ત વિભક્તિ કેવી રીતે લાગશે? બંને એક જ માતાના ઉદરમાંથી જન્મ્યા છે એ જ એ બંને વચ્ચનો સંબંધ છે. ભાષ્યકાર કહે છે કે, આ તો સાવ નિ:સાર્થક છે. જેમ કોઈ ધર્મશાળામાં યાત્રીઓ રાત્રે રહે અને સવારે પોતપોતાના પંથે પડે છે. તેમની વચ્ચે કોઈ સંબંધ હોતો નથી. એવી જ રીતે ભ્રાતૃત્વ એ કોઈ સંબંધનો પરિચાયક નથી. પુત્ર, શિષ્ય આદિ સંબંધો જાણીતા છે. પરંતુ ભ્રાતૃત્વનો સંબંધ તો ધર્મશાળામાં રાત પસાર કરનાર યાત્રીઓ જેવો જ છે.

આ અનુવાદ ઘણી મોટી ઉપયોગિતા ધરાવે છે.

સંદર્ભ:

पतंजलकिृत व्याकरणमहाभाष्यम्, वेदप्रकाश वदि्यावाचस्पतर्ि, महेरचंद लछ्मनदास, दलि्ही, 1996

पाणीनय व्याकरण की भूमकिा, कृष्णस्वामी आयंगर, प्रभात प्रकाशन, दलि्ही, 1983

व्याकरणशास्त्रीय लौककिन्यायरत्नाकर, डो. भीमसहिं वेदेलकंार, पनेमने पब्लशिर, दलि्ही 2001

वैयाकरणसद्धिान्त कौमुदी, हन्दिी व्याख्या-गोवदिाचार्य, चोखम्बा सुरभारती प्रकाशन, दल्हिी, 2015

*

હર્ષવદન ત્રિવેદી

વિવેચક.

પત્રકાર, અમદાવાદ.

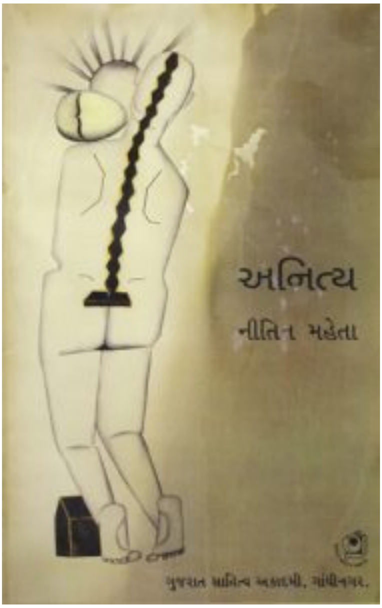
અમદાવાદ.

harsht8@yahoo.com

7878365242

*

‘અનિત્ય’નું આગવું વિષાદપર્વ – સેજલ શાહ



અનિત્ય – નીતિન મહેતા

ગુજરાત સાહિત્ય અકાદમી, ગાંધીનગર, 2014

અનિત્ય એટલે ક્ષણિક. શબ્દનો કોઈ અર્થ કાયમી નથી, સમયે સમયે, યુગે યુગે,ભાવકે ભાવકે, એ બદલાયા કરે છે અને કવિ, એ જાગૃતિ સાથે જ સર્જન કરે છે. નીતિન મહેતાએ આ સંગ્રહના નિવેદનમાં નોંધ્યું છે, ‘કોઈ કવિતા સંપૂર્ણ હોતી નથી, જો

હોત તો બીજી-ત્રીજી કવિતા તે લખે જ શા માટે? કવિતા આમ તો કવિનાં મનોયત્નો હોય છે. કવિતા એકવચનમાં જ હોય.' આ મનોયત્નોમાં, આ શોધમાં વાચક/ભાવક, કવિનો સાક્ષી બનતો હોય છે. એ કવિ સાથે થોડાં ડગલાં ચાલે છે. ક્યારેક એને છોડી પણ દે છે.' કવિના આ શબ્દો જ અનિત્યનો અર્થ ઉઘાડી આપે છે.

આધુનિક કવિતાનું ભારણ અને અનુઆધુનિક કવિતાની મુક્તતાની વચ્ચે નીતિન મહેતાની કવિતા નિજી મુદ્રા ઉપસાવે છે. બે કાવ્યસંગ્રહો પૈકી પ્રથમ 'નિર્વાણ' કાવ્યસંગ્રહનું પ્રકાશનવર્ષ 1988, અને આ બીજો મરણોત્તર કાવ્યસંગ્રહ 'અનિત્ય' 2014માં. ચાર વિવેચનસંગ્રહ. આધુનિક-અનુ આધુનિક વિચારણાની સ્પષ્ટ સમજ સાથે પાશ્ચાત્ય વિચારણામાં થતાં પરિવર્તનો તેમના વિવેચનમાં ઉલ્લેખ પામતાં રહ્યા છે. બીજી તરફ કવિતા સંપૂર્ણપણે અંગત અનુભૂતિનું ક્ષેત્ર છે. નીતિન મહેતાની કવિતાના શબ્દો આંતરિક સમૃદ્ધિનો અનુભવ કરાવે છે.

ભાષા, રજૂઆત, બાનીની સાહજિકતા,તિર્યક્તા, તીવ્રતા, ઉપાલંભ, વીરત્વ, સત્યની નજીક લઈ જતી વાસ્તવિકતા – એવા સાહિત્યપદાર્થથી આ કાવ્યસંગ્રહનું સંરચન થયું છે. સંગ્રહની કુલ 40રચનાઓ પૈકી 11નું શીર્ષક 'એક કાવ્ય' છે. અર્થવિસ્તારની શક્યતાઓ અને આભાસી સરળતાની આરપારનું વિશ્વ એમાં આલેખાયું છે. આ કાવ્યોને આપણે ત્રણ મુખ્ય વિષયોમાં જો વિભાજિત કરીએ તો એક સૂર નગરસંદર્ભનાં કાવ્યોનો છે. આ કાવ્યો નગરજીવનની સ્વાનુભૂતિનાં કાવ્યો છે. નગરમાં રહેલો માણસ પોતાની પસંદગીથી મુંબઈમાં નથી રહેતો. પસંદગી વગર જ રહેવા મળેલું નગર અહીંથી નિર્વાસિત થવાના પ્રયત્નોમાં સફળ નથી થવા દેતું,છોડી દીધા પછી પણ અહીં પાછાં આવવું પડે છે અને અહીંના જીવનનો સ્વીકાર કરવો પડે છે. અને સાથે સંભળાય છે અનેક અવાજો, જે આપણી આજુબાજુ સતત છવાયેલા હોય છે, કવિએ સમૃદ્ધ નગરના આવા કેટલાક અવાજોને આલેખ્યા છે:

'ના પાડી હતી તો પણ ગયો ને/જોયું, પાછા આવવું પડ્યું ને/મૂંગો રહ્યો...' (પૃ. 1)

મુંબઈની શેરીમાંથી, ભીડમાંથી, ટ્રેનમાંથી, બસમાંથી, કળાપ્રદેશોમાંથી અને અતીતનાં કેટલાંક દશ્યોમાંથી, કેટલાંક અંગત સ્મરણોમાંથી આ શબ્દોએ પસાર થઈ નગરને વ્યક્ત કર્યું છે. નગર, નગર-જીવન, કળા-સાહિત્ય, વિધ-વિધ સ્તરના માનવ-જીવનનાં શબ્દચિત્રો કવિએ આલેખ્યાં છે. સમન્વય અને વિરોધની ગતિ અહીં સમાંતરે ચાલે છે. મુંબઈનો દેખીતો સમકાલીન સમય અને વિવિધ પ્રયુક્તિઓ, પ્રતીકો અને વિચારતંત્રોનાં

અનેક સ્તરો પર ચિત્રિત થયાં છે. કાવ્યાંતે સ્વીકારનો વિષાદ અને નરી વાસ્તવિક ક્ષણ જુઓ,

...ફરી સવારે હસતાં હસતાં/અરીસામાંથી બહાર આવું/સૂરજની સામે આંખ માંડી,/રસ્તા પર ચાલું/પગલાં છેકાતાં જાય/હું આગળ ને આગળ/માત્ર હું/હમણાં અહીં (7)

કવિતામાં આલેખાયેલાં શબ્દ-ચિત્રો ભાવને ઉદ્‌ઘાટિત કરે છે. સંવાદ રૂપે આવતી ભાષા વાંચીને સાવ સરળતા અને સહજતાનો ભ્રમ થાય, પણ ધ્વનિ-કાકુની તીવ્રતા છૂપી રહેતી નથી. મુંબઈના જીવનને કવિએ બહુ નિકટતાથી આલેખ્યું છે:

'કેમ ફાવી ગયુંને, સેટ થઈ ગયા ને....(8)

જરા સાઇડમેં રહીએ/આપકો દાદર ઉતરના હૈ ક્યા... /દેનેવાલે કા ભી ભલા/બીચમેં કાયકું/ખાલીપીલી ખડા.... (9)

નિરંજન ભગતની પુચ્છ વગરની નગરી કવિના કણેકણમાં વર્તાય છે. છતાં એ અપ્રતિમ રહે છે અને એની સહજતા સંકુલતાના ભોગે નથી આવી. બીજા એક મહત્ત્વના સૂરમાં અંગત અનુભૂતિનાં કાવ્યો, અંગત સ્વજનોનો-મિત્રોનો ઉલ્લેખ આવે છે. સાહિત્યિક મિત્રો અને તેમની કૃતિનો ઉલ્લેખ કાવ્યપદાર્થના ભાગ રૂપે જ આવે છે.

સુરેશ જોષી,રાવજી, શેખ, લાભશંકર/સિતાંશુ, દિલીપ ને મારા સમકાલીનો/પ્રશ્નો પૂછી પૂછી/મને સતત મૂંઝવે/આમ તો આ ઓરડો ઘણો નાનો/ને ઘડિયાળ/મોટું ને મોટું થતું જાય ....(58)

રમણીય રસવ્યાપાર અને કૃતિની સમસ્તતા અહીં ક્યાંય જોખમાઈ નથી –

'મેં તમારી કવિતા ઝાઝી વાંચી નથી/એમ જ કોઈ વાર બીજા પાસે તમે વાંચતા હો તો સાંભળું ખરો./સાચું પૂછો તો એમાં મને ઝાઝો રસ પડતો નથી/કે નથી પડતી એવી કોઈ ખાસ સમજ..' ....(55)

આ શબ્દો પુત્રના છે, પિતા પુત્ર રૂપે લખે છે, જે એ પુત્ર વિશે વિચારે છે. 'ચૂપચાપ' શબ્દ બે પેઢી વચ્ચેના સંવાદનો ચલિત બને છે. બંને વચ્ચે કોઈ સંવાદ નથી અને છતાં પણ બંને એકબીજાની હાજરીની પૂરતી નોંધ લે છે. એક મૂંગો,શબ્દરૂપે સ્ફુટ ન થયેલો સંવાદ જુઓ:

'તમારા રૂમના ખાટલાની ધાર પર/તમે આંખ મીંચીને બેઠા છો ચૂપચાપ/આ હું મારા રૂમના બંધ બારણામાંથી/જોઈ શકું છું ચૂપચાપ....' (56)

આ સંવાદ બોલકો, પ્રગલ્ભ લાગવા છતાં માર્મિક છે. પુત્ર અને પિતાની પસંદગી ભિન્ન છે. પિતાનું મૂંગું વર્તન, પુત્રની સંવેદનાને આર્દ્ર કરે છે. ભાષા વિનાના સમયમાં શબ્દો વગરની સમજ વિસ્તરે છે, આ કાવ્ય સાદગીપૂર્ણ અને સંકુલ બન્યું છે.

નગર, આત્મિક સંબંધો ઉપરાંત સંગ્રહમાં ત્રીજો એક સૂર મૃત્યુવિષયક કાવ્યોનો છે. પોતાના પ્રવાસનો થાક લાગે તોય વ્યક્ત ન કરતા કવિસ્વભાવને માંદગીની પરાધીનતા ગમતી નથી. કવિનું વીરત્વ આ ડોકટરો, માંદગી અને ઇન્જેકશનથી થાકી ગયું છે. આમ તો પોતે જ પોતાને 'ફોશી' કહેતા કવિ પાસે મક્કમ અને સ્થિર અવાજ છે. પણ એમને આધારિત જીવન સ્વીકાર્ય નથી,દવાની શરતોનું જીવન સ્વીકાર્ય નથી. ૨૦૧૦માં કવિએ આ દુનિયા છોડી અને ૨૦૦૬માં નીચેનું આ કાવ્ય પ્રગટ થયું હતું.

'બસ જવું જ છે?/રોકાઈ જાને?/ના. ઘણું રહ્યો/દિલાસા/દવાઓ ને/દાકતરોએ બહુ થીંગડથાગડ કર્યા....' (89)

સહુને આવજો કહેતા કવિ અંતે કવિતાને આવજો નથી કહેતા. બધા જ સાથે નિર્લેપ ભાવ કેળવી લીધો હોય એમ બધું જ છોડી, ચાલી જવા નિર્ભર થઈ તૈયાર બેઠા છે. અક્ષર કે શબ્દો સિવાય કવિને કોણ લલચાવશે? માંદગીના થાકથી જીવનને સમેટવાની ખુલ્લેઆમ કરેલી તૈયારી વાચકથી પકડાઈ જ નહીં. કવિના શબ્દોની સિદ્ધિમાં ભાવક એવો ખોવાઈ ગયો કે એ કાવ્યરસને માણવામાં મસ્ત હતો જયારે કવિની અંદર એક પડછાયો વિસ્તરી રહ્યો હતો જેની સાથે કવિનો પ્રવાસ ચાલુ જ હતો,

'લખાયેલા શબ્દોમાં/ખાલીપણું/ચૂપચાપ પેસી ગયું છે/હવે આ છેલ્લી ચાલમાં/ભલે કોઈ સાથી નથી/માત્ર મારે જ ચાલવાનું છે... (71)

મોટાભાગની કવિતા સંવાદ સાથે સહજતાથી શરુ થાય છે, વ્યવહારગત ભાષાના અંગત અનુભવની શૈલી સાથે ભાવક પોતાની અનુભૂતિની સંલગ્નતા અનુભવે છે. માતા હયાત નથી પણ અનુભૂતિમાં છે અને કવિને સંભળાય છે,એ સૂચનો, જે જગતની મોટાભાગની માતાઓ પોતાનાં સંતાનોને રોજેરોજ કહેતી હોય પરંતુ એ સ્મરણ અને અડધો ગ્લાસ પાણી પીવાની ક્રિયા અને પછી માતાની ગેરહાજરીની વાસ્તવિક ક્ષણ બાકીના અર્ધા ગ્લાસ પાણી સાથે સ્વીકારાય છે. બે સમયને જોડવાની કોઈ જ વેવલી અનુભૂતિ વગરની તીવ્ર ઉત્કંઠા અને વાસ્તવિકતાનો શાબ્દિક કોલાજ કળામય બન્યો છે. વ્યંજનાનો કલાત્મક અભિનિવેશ ક્યાંક તિર્યક તો ક્યારેક લાગણીમય બની વર્તમાનમાં જીવાડે છે.

કવિને મન મહત્ત્વનું એ છે કે પોતાના એકાંત સાથે સંવાદ સાધવો, પોતાનો અવકાશ રચવો, પોતે સિદ્ધ કરેલા આકારોને ઉદ્‌ઘાટિત કરવા. ઊગેલી ફોડલી પર ફરતો હાથ,પગમાં પડેલું ચાઠું, તૂટેલી ચપ્પલ, ધૂંધળા ચિત્ર જેવી સામગ્રીનો કાવ્યરચના માટે ઉપયોગ કરવો એ એક વિલક્ષણ પ્રયોગ છે. સમકાલીન સમયમાં વ્યક્ત થતો આ અવાજ, ચમત્કારિક લાકડી ફેરવી પ્રકાશ રેલાવતી જ્ઞાનવાણી નથી. આ ઉચાટ,અજંપો, દ્વંદ્વ આ શબ્દો દ્વારા ભાવકદેહમાં પ્રવેશે છે અને ભાવક પોતાના ‘અનિત્ય’ને આકારિત કરે છે, એ જ આ કાવ્યકૃતિની સિદ્ધિ.

ભાષાબાનીની જુદી તરહો ઉપસાવતી આ કવિતા ભાવકની કવિતા છે. ‘ભાવક-પ્રતિભાવ’ સિદ્ધાંતમાં માનતા નીતિન મહેતા, ભાવક-અવકાશનો પૂરો આદર કરતા કવિની કવિતા ભાષા, બાની, લય, ક્રીડા દ્વારા ઝળહળાં પ્રદેશનો અનુભવ કરાવે છે. બહુ સંદર્ભોની જયારે આપણે વાત કરતાં હોઈએ ત્યારે કવિતાના આરંભમાં આવતાં અંગ્રેજી અવતરણો ઉપરછલ્લાં લાગવાને બદલે ગળાઈને આવતાં હોય એવો સ્વાભાવિક અનુભવ થાય છે. નીતિન મહેતાની કવિતા તેમના દ્વારા પામી જવાયેલાં સત્ય, તરસ અને દ્વંદ્વની કવિતા છે. કવિએ પોતાના નિવેદનમાં સ્પષ્ટ કર્યું જ છે કે છેકભૂંસ, વિકલ્પો, દ્વંદ્વ, વાસ્તવ, જીવન, મનમાં ન સમજાતા વિશ્વમાં સર્જકની આવજા ચાલ્યા કરતી હોય છે.

○

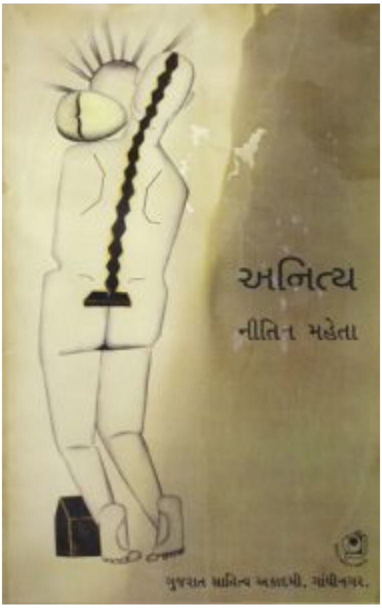
સંગ્રહનું શીર્ષક ‘અનિત્ય’ – કશું જ શાશ્વત નથી – એક બીજી રીતે પણ સૂચક બની ગયું છે એ કમનસીબ છે. પુસ્તકમાં મુદ્રણ અને નિર્માણની ઘણી ખામીઓ રહી ગઈ છે. જોડણીભૂલો, વિગતદોષ, ક્યાંક તો એક જ કૃતિનું બે વાર મુદ્રણ, એવી ઘણી જ ભૂલો રહી ગઈ છે. નીતિન મહેતાએ તો ધ્યાનપૂર્વક – નિવેદનસમેત – સંગ્રહની અંતિમ હસ્તપ્રત તૈયાર કરેલી હતી. દરમ્યાન એમનું અવસાન. ભૂલો સર્જકની ગેરહાજરીને કારણે થઈ, એવું સહજ પ્રતીત થાય. લખાયેલા શબ્દનું આયુષ્ય કદાચ અનિત્ય હોય. પણ જે સંગ્રહરૂપે લાંબા સમય સુધી જાળવવાનું હોય, તે સંગ્રહ પ્રત્યેની રહી ગયેલી બેકાળજી અનિત્યનો વધુ અનુભવ કરાવે છે. કવિ તો તૂટેલા અંગૂઠાવાળી ચંપલ પહેરી, દર વખતની જેમ પરવાનગી પણ લીધા વગર પોતાના મનની મક્કમતા સાથે ચાલી નીકળ્યા છે. આ વખતે તો ઘરે પણ પાછા નથી ફરવાના. આપણી પાસે માત્ર ‘અનિત્ય’નું વિશ્વ છે.

*

સેજલ શાહ
વિવેચક.
ગુજરાતીનાં અધ્યાપક,મહિલા કોલેજ, મુંબઈ.
મુંબઈ.
sej_5874@yahoo.com
98215 33702

*

પારદર્શકતાની પાંખો – રાધેશ્યામ શર્મા



અનિત્ય – નીતિન મહેતા

ગુજરાત સાહિત્ય અકાદમી, ગાંધીનગર, 2014

કોઈ પણ કવિ નિજી અવાજની શોધમાં નીકળતો હોય તોય ભાષા અને સંવેદનશીલતા સાથે કામ પાડવાનું આવે જ. એની મથામણ ભાષાની સાથોસાથ અસ્તિત્વનાં સંવાદી-વિસંવાદી તત્ત્વોને સમજવાની, પામવાની હોય તે સ્વાભાવિક છે.

ભાષા અને અનુભવનું અદ્વૈત ફૉર્મમાં સધાતું આવે છે. સ્વાનુભૂતિ પણ અન્તે તો ભાષામાં રૂપાન્તર પામે.

કવિ નીતિન મહેતા એમના ‘અનિત્ય’ સંગ્રહમાં એક પ્રતિજ્ઞા સાથે પ્રગટ થયા. છંદમાં લખ્યા બાદ છંદ છોડી દઈ અછાંદસમાં કાવ્યરચના કરવી:

અમુક જ કલ્પનો,પ્રતીકોમાં કામ કરવું, કથન ને નાટ્યતત્ત્વના પલટાઓ આવે, ભાષા સાથે ક્યાંક ઝીણું નકશીકામ થાય, સરળ બાની, વિનોદ ને વ્યથા એક સાથે ગુંથાતાં આવે એવી કવિતાની ડિઝાઇન રચવાનું ગમ્યું છે. વિરામચિહ્નો પ્રગટપણે કવિતામાં ન આવે, વિધાનો પણ ક્યારેક આવે, ભાષા-વાસ્તવ તો ચિત્તની મૂંઝવણોને આજુબાજુ મૂકવાથી શું થાય તેનું કુતૂહલ રહ્યું છે.

શું થાય-નું કુતૂહલ કાવ્યસંચયમાં કેવી રીતિએ થયું? – એનો તો સર્જકની રચનાપ્રક્રિયાનાં ઉદાહરણો સમેત કાવ્યે કેવો આકાર લીધો તેના અવલોકનથી અંદાજ મળે.

સંગ્રહનું નામ પણ કવિતાસંગ્રહોની પરંપરા સાથે બેસતું નથી. ‘અનિત્ય’ શબ્દ સામાન્ય ભાવકને આધ્યાત્મિક વિચાર તરફ દોરે. નિત્ય શું, અનિત્ય શું?

સર્જનપ્રક્રિયામાં જે તે શબ્દો વારંવાર રચનાઓમાં ડોકાયા તેનો ધર્મ- અધ્યાત્મ સાથે ભાગ્યે જ સીધો સંબંધ છે. પ્રશ્નો કરવા હોય તો આવા હોય.

ભાષા અનિત્ય છે?

સંવેદના અનિત્ય છે?

સંવેદના જેમાં પ્રકટી એ અનુભવ અનિત્ય છે?

અનુક્રમમાં કૃતિઓનાં શીર્ષકો છે, તદ્દુપરાંત ‘એક કાવ્ય’ના નામે અગિયાર કૃતિઓ અને ‘એક રચના’ના નામે ત્રણ કાવ્યો છે. એવી એ઼ેક કૃતિ ‘એક રચના’માં ‘અનિત્ય’ શબ્દ ડોકિયું કરે છે:

ચીજવસ્તુઓ મને ઘેરી ન વળો
જાતે રંગાયા વિના મને રંગનાર
વહાલ વિલાપ ને વેરથી
મને તમારી જોડે વણનાર
આમ તો
આપણે બન્ને અનિત્ય

ચાલો ત્યારે નીકળું (પૃ. ૯૦)

નિલિર્પ્તતા અહીં ‘અનિત્ય’નો પર્યાય છે.

પૂરા સંગ્રહમાં મૃત્યુ, સપનાં, પિતા, મિત્રો સાથેના સંબંધો જાણે નિત્ય હોય તેમ અભિવ્યક્તિ પામ્યાં છે. દા.ત.

મરણને સમજીએ એ પહેલાં
આ જગતને સમજવાનું હોય
સમય પીગળી જતાં પહેલાં
એના સંગીતમાં તરવાનું હોય
સપનાંઓને અંતે એક સમુદ્ર (પૃ. 83)

મરણની વસંતનો સપનાં સાથેનો સંબંધ જોઈએ:

આ સપનાંની કોઈ ઓળખ?
હા, એ થોડાં સાયકોસોમેટિક
ને એના મરણની પણ વસંત (પૃ. 88)

પિતા સાથેના સંબંધોની ઝલક, ઘડિયાળને ચાવી આપવાની ટેવમાં પ્રતીકાત્મક રીતે છતી થઈ છે:

‘અમારા બાપદાદાના સમયનું/એક ઘડિયાળ/અમારા ઘરમાં છે/બાપુજી પહેલાં તેને રોજ સવારે આઠ વાગ્યે નિયમિત ચાવી આપતા/કાકા સાથે ઝઘડો થયો હોય/કે મારો દાખલો ખોટો પડ્યા પછી/મને પ્રસાદી મળી હોય/તો પણ બાપુજી ચાવી આપવાનું/કદી ભૂલતા નહીં. (પૃ. 46)

અગાઉની રચનામાં,ઘડિયાળ સાથે, પિતાના કારાગારમાંથી એસ્કેપ કરવાનું પરાક્રમ નોંધાયું છે:

અટકેલી ઘડિયાળને/ચાવી દેતાં જ/પિતાનું અમથું હાસ્ય/મારી આજુબાજુ કારાગાર રચે/સળિયા તોડી ભાગું/ને/સામેની દીવાલ જોડે માથું અફળાય (પૃ. 39)

મિત્રો અંગેના ભાવાનુબન્ધો પણ રસપ્રદ છે – *‘રમણભાઈને (સોનીને?) કે’ જો કે મારા સંગ્રહનો રિવ્યુ જલદી કરાવે* (પૃ. 4)

કડવી રાત્રિઓમાં વ્યાસ, અખો, પ્રેમાનંદ, કાફકા, કેમ્યૂ, બેકેટ, કુંદેરા શાંતિથી

ઊંઘવા ન દે... સુરેશ જોષી, રાવજી, શેખ, લાભશંકર, સિતાંશુ, દિલીપ ને મારા સમકાલીનો/ પ્રશ્નો પૂછી પૂછી/ મને સતત મૂંઝવે... (પૃ. 58)

સંગ્રહના આરંભે લાંબી (આવી બીજી પણ છે) રચના 'ના પાડી હતી તો પણ ગયો ને'માં અંગ્રેજી અવતરણ છે તે સંગ્રહની ઘણી કૃતિઓને પણ ઊંડણમાં લે છે: Nothing is funnier than unhappiness – Samuel Backett. અહીં તો કાવ્યનાયક 'ના'ની સામે હા હા હા હજાર વાર હા રે હા બબડી અંગૂઠામાં ભચ્ચ દઈ ટાંકણી ખોસી દેતાં લોહી-પરુ ભરેલાં ટીપાં જમીન પર પડે છે ને – 'એમાંથી છરી તલવાર ઉછાળતું ટોળું મારી ચારે બાજુ ભગવાલીલા વાવટાઓ લઈ ફેરફુદડી ફર્યા કરે/ બસ એને મૂંગો મૂંગો જોઈ રહું/ ભીંત પરનો અરીસો જરા હલી ઊઠે. (પૃ. 7)

બોલચાલની ભાષાભર્યું કાવ્ય 'કેમ ફાવી ગયુંને'માં ગુંડાગર્દી માહોલની ભાષાનો સહજ નમૂનો મજાનો છે:

'યાર અપુનકા તો ઐસા કિ કિસીકો ભાવ નહીં દેને કા
પેલીને એક વાર ફીટ કરી દેવી છે
એય ગાંડુ તેરી માબેન હૈ ક્યા
કાન કે નીચે એક ખીંચ કે દે દૂં ક્યા' (પૃ. 9)

મૃત્યુના સંબંધે 'એક કાવ્ય'માં ભાષાનો ઉલ્લેખ વિલક્ષણ વિશિષ્ટ છે:

'કેટલાંયે વર્ષોથી માત્ર ઊંઘું છું
કદાચ મરી ગયો હોઈશ...
સંસ્કૃતિનાં ઓજારો
રંગરોગાન કરેલી ઉધારીઓ
મશીનગનથી વીંધાતી ભાષા' (પૃ. 80)

મોત બોલાવે છે 'આવે ત્યારે'માં:

'ચાલ બહુ થયું ભાષા વિનાના પ્રદેશમાં'

પણ નાયક શરણું સ્વીકારતો નથી:

'હું તો ચાલીશ હાંફીશ થાકીશ રિસાઈશ
પણ શરણે તો નહીં જ...'

મોંમાં તરણું લઈ મૃત્યુ સમક્ષ ઝૂકવાનું નથી અને તેય શબ્દના ઉદરમાં શૂન્યતા પ્રવેશ્યા છતાંય:

‘લખાયેલા શબ્દોમાં
ખાલીપણું
ચુપચાપ પેસી ગયું છે
હવે આ છેલ્લી ચાલમાં
ભલે કોઈ સાથી નથી
માત્ર મારે જ ચાલવાનું છે’ (પૃ. 71)

(ટૂંકમાં આઇ હેવ ટુ બૅર માય ઓન ક્રોસ...)

ઉપર ‘ભાષા વિનાના પ્રદેશ’નું વર્ણન આવ્યું, એવું બીજું કથન પણ એટલું જ ધ્યાનાર્હ છે:

‘હા, ચોક્કસ,
તમારી ચુપકીદી સાથે
એક દિવસ હું જરૂર વાત કરીશ.
હમણાં તો આપણે
ભાષા વિનાના સમયમાં ચુપચાપ.’ (પૃ. 57)

ભાષાવિહોણો પ્રદેશ ત્યાં સ્થાનની, જગ્યાની, સ્પેસની જિકર છે, ત્યારે અહીં ભાષા વિનાના સમયની એટલે કે પ્રદેશ નિરપેક્ષ એબ્સ્ટ્રેક ટાઇમનો સંદર્ભ છે. એક રચનાકાર ગદ્ય-કવિતામાં શું સાધી શકે એનું આ સ-રસ ઉદાહરણ છે. આંખ સાંભળે અને કાન ભાળે એવા ઇન્દ્રિયવ્યત્યયનો આ નિકટ નમૂનો નથી? ભાષા-અનુષંગે, પ્રદેશ કવિની ચેતનાનો છે એમ સમય પણ સર્જકની અનુભૂતિનો છે, એટલે તો એમનો નાયક ભાષા વિનાના પ્રદેશમાંથી ભાષા વિનાના સમયમાં ટ્રાન્સપોર્ટ–ટ્રાન્સફર થઈ શકે છે! પાછું, ઓછું હોય તેમ ‘ચુપચાપ...’

ભાષા સાથે જેણે પાકુ પનારું સ્વીકાર્યું હોય તેમણે શ-બ-દો સાથે અવિનાભાવી સંબંધ રાખવાનું થાય પણ અહીં તો કર્તાની ફરજ, ઊલટ ન્યાયે, શબ્દો સ્ટ્રેન્જર સ્વરૂપે બજાવે છે!

દરેક લખાણ પછી
શબ્દો કેમ અજાણ્યા બની જતા હશે?
દર વખતે દૂર દૂરના અનેક શબ્દો
પાસે આવે

મને રચે

ને એકાએક અવકાશમાં અદશ્ય થઈ જાય (પૃ. 98)

સૂક્ષ્મતાથી અવલોકીએ તો લખાણ રચાયું તે ક્ષણ સુધી શબ્દો હતા પરંતુ લખાણ પછી શબ્દો અજાણ્યા, ઇતર (Outsider) બની રહ્યા, તેમ છતાં જ્યારે ત્યારે દર વખતે દૂર દૂરના અનેક શબ્દો કવિના વ્યક્તિત્વની છાપ મુજબ ફરી જાય અને ઓચિંતા અવકાશમાં અદશ્ય થઈ જાય!

એથીય આગળ '*શબ્દોથી રચાયેલા વિશ્વમાં/ જરાક અમથા ફરીએ ફરીએ/હજી તો એક વળાંકથી બીજે માત્ર વળીએ/અને એકાએક/અજાણ્યા મુસાફર થઈ જઈએ/તો કઈ ઓળખ રચીએ?*' (પૃ. 99)

જેમ કવિતામાં એમ્પટીનેસ – ખાલીપણાની અનુભૂતિ આવી એ જ પાટે અજાણ્યા મુસાફર લેખે આઉટસાઇડરની ટૅગ ચોંટાડી છતાં 'કઈ ઓળખ રચીએ?' પંક્તિમાં આઇડૅન્ટિટી ક્રાઇસિસ વિશદપણે પ્રસ્તુત થઈ છે.

કાવ્ય રચતાં,વ્યક્તિમાં હોય તેવું પાંડિત્ય પ્રગટ થયા વગર રહે? ત્યારે અહીં તો એ આત્મપ્રસ્તુતિમાં ગરકાયા વિના તિરસ્કૃતિમાં પ્રવર્તે છે. ઉ.ત.:

પૂળો મૂક તારા ચબરાકિયા પાંડિત્યમાં

ફરી આંખમાં આંખ પરોવી

ત્રાટક કરતાં કહે

તેં જ ઊભા કર્યાં છે પ્રપંચો (પૃ. 96)

પ્રપંચકર્તા રૂપે ગિલ્ટી નીતિન એક વ્યક્તિ – જાણે પોતાને દંડ રૂપે મૃત્યુ પાસે નોતરું મોકલાવે, બોલાવે છે:

મારી બાલ્કનીમાંથી

નદીકિનારે ચાર માણસો જતાં

પલંગ પર જરા લંબાઉં

કાનમાં કોઈ કહે નીતિન... નીતિન...

હવે તો નીકળી આવ

હાથથી અવાજ ઝાટકું.... (પૃ. 78)

અસ્તિદગ્ધ નાયક 'સુશ્રી'ને, હોસ્પિટલમાંથી કૂંડાળામાં પરાણે – કાફકાની ટ્રાયલ યાદ આવે એ રીતે – ફેંકાયા પછી એસ્કેપ કરવાનું આલેખે છે:

એક સપનું ખરું કે
એક દિવસ
હવામાં લાકડી ફેંકી
નાસી છૂટીશ (પૃ. 69)

નાસી છૂટવાના તરંગ ભેળું તીવ્ર માતૃતૃષામાં ઇંગિતસંકેતનું નિરૂપણ – તક ચૂકી જવાની કલ્પનાને સહજતાથી વર્ણવે છે: ઊંઘમાં પણ બાજુવાળી ટીનાના બ્લાઉઝનાં બટન ખોલવા હાથ લંબાવીએ ને એમ જ થાય કે ટ્રેન ચૂકી જવાશે. (પૃ. 19)... ‘પછી તેના પર માત્ર હાથ ફેરવીએ છીએ/ જેવો પહેલી વાર ટીનાના સ્તનો પર ફર્યો હતો/ને શરીરમાં સમુદ્રોએ/ ચન્દ્રને – આંબવા હાથ લંબાવ્યા હતા. (પૃ.24)

સીધી સળંગ લાંબી લીટીઓમાં રચેલી ગદ્યકૃતિમાં પણ છાતીનો ઉલ્લેખ છે: ‘મેડોનાની છાતી પર પંગિપોંગ રમતી આંખ (પૃ. 13) વૃદ્ધોના વયોગ્રસ્ત દષ્ટિક્ષેપોમાં ય આ ભાવ નીરખાયો છે, પરખાયો છે. ‘સિત્તેરના વૃદ્ધો વીસ વર્ષની/ છોકરીની છાતીને તાકી રહે/ ને હાથમાં સક્કરજન રમાડ્યા કરે/ એવું જ ગઈ કાલનું સમજવું મહેરબાન.’ (પૃ. 10) –મનોવિશ્લેષકો ઉરોજની લગનીઘેલછાને પત્ની પ્રિયા યા માતા સાથેનું તાદાત્મ્ય નિર્દેશે છે, રિમોટલી... સક્કરજન ફળના ઉલ્લેખો પણ એ જ દિશાના સૂચક.

સંગ્રહમાં સરરિયલ – અતિવાસ્તવના અભિનિવેશો પણ કળાત્મક છે:

‘પગની નસ ચઢી જાય
એલાર્મ બંધ કરવા ઊઠતાં સામેના
અરીસામાંથી ઊડીને એક ગીધ કપાળની
વચોવચના તલમાં પેસી જાય’ (પૃ. 11)

આયનામાં ગીધ,એ કપાળમધ્યે ઊડીને તલમાં પ્રવેશી જાય! ‘આ દુકાળમાં’ કાવ્ય તો પૂરેપૂરું અતિ-વાસ્તવભર્યું છે. ઉ.ત.

રાતે મેદાનમાં પડેલો એક તારો
ગણગણતો એક પક્ષી બને છે. (પૃ. 16)

કાઈનેટિક ઇમેજરિની આ ચમત્કૃતિ જ ગણાય.

વ્યંગ પણ કેવો સુ-સંસ્કૃત: યુવતીઓની સાડીના છેડાની/ આરપાર નીકળી જતા/ આ વૃદ્ધોના મનમાં/ બુદ્ધપૂર્ણિમા હજી ઊગી નથી! (પૃ. 33)

'દુકાળ'માંનો પ્રારંભ નરસિંહ મહેતાની ધૂનમાં ગુંથાય ખરો, પરંતુ કેવો કાવ્યમય વળાંક લે:

જાગીને જોઉં તો
હું અને જગત
આંખ અને ઊંઘ
તારોડિયું આકાશ
અને
શરીરમાં વાગી ઊઠતી ઝાલર
ચામડી પાસે ખણખણી ઊઠતો દરિયો (પૃ. 14)

દૃશ્ય-શ્રાવ્ય કલ્પનનું આ કોલાજ જાજરમાન અને જીવંત છે.

ક્યાંક કલરસેન્સના ઝબકારા પણ ઊડે: પગના અંગૂઠાનું લીલું ચાઠું આજ સુધીમાં ત્રાંબાવરણું થઈ ગયું છે. (પૃ. 7), થેલી લઈ આવતા બાપુજી/ તેમની પાનની ડબ્બી પર/ કથ્થઈ ટપકાં પડ્યાં હોય (પૃ. 50).

આગળ, પિતા સાથેના આદર-ક્લેશ-વિરોધ સંદર્ભો જોયા એમાં માનું ચિત્રણ,ચિત્રપટના એંગલ સમું કંડારાયું છે:

હવે તો
સાધારણ તાવમાંય ડોક્ટર
ઇન્જેક્શનની સોયમાંથી શીકરો
હવા કાઢવા ઉડાડે
તો
તેમાંય માનો ચ્હેરો તગતગી ઊઠે (પૃ. 51)

સૂક્તિ તરીકે કડીઓ યાદની રાતોમાં કે કૂખમાં ગોઠવાઈ જાય એવી છે:

બાપદાદાનું ઘર
કજિયાનું કુળ
પિતા અને કાકાઓ વચ્ચે ચણાતી ભીંત...
... ચાલને હવે જઈએ મુંબઈ...
... ઘરે તો જવાનું જ છે
પણ કયા ઘરે જાઉં? (પૃ. 44-45)

‘ધૂળ’ એક પ્રસરી જતા પ્રતીક સમી કૃતિ છે.

આંખમાં જ આવી પડે
ઇતિહાસ થઈ જાય
ખંડેરોમાં ધૂણી ધખાવે
ભંડકિયામાં કાળો નાગ થઈ
લબકારા મારે....
.....
આંખ મીંચે
આદિવાસી સ્ત્રીની
ઉઘાડી છાતી પર
વાનિર્શની જેમ ચમકે
ને
બાળકના હોઠના ખૂણે
દૂધ થઈ બાઝે (પૃ. 28)

રજોદ્ગયનની ગતિ અને માતૃવત્ આદિવાસીની છાતીના વાનિર્શવર્ણ ભેળું બાળકના હોઠના ખૂણે દૂધ થઈ બાઝે’ પંક્તિ કર્તાના શિલ્પકર્મનો અહેસાસ આપે છે.

‘જૂના સમયની કેટલીક હસ્તપ્રતો’ પંક્તિથી શરૂ થતી એક કવિતા લોકકથાના આકારમાં ઢળી જતી લાગે પણ સુજ્ઞ ભાવક અનુપ્રવેશ કરી રહે પછી સર્જકના કલ્પના-અશ્વ પર આરૂઢ થઈને હરખાય:

કથાવર્ણનની આ નગરીમાં દરેક અક્ષરો
એકબીજાને વળગીને પંપાળતા ને હાંફતા
સૂતા છે
ઝીણીઈ આંખે મેગ્નિફાઇન ગ્લાસથી
રાજકુમારનાં પરાક્રમો
રાણીની ઈર્ષા
ચરૂ પર બેઠેલો કાળોતરો
પોપટના જીવમાં પુરાયેલો રાક્ષસનો જીવ...
...

ઝૂલવા દરિયામાં
કાંડે બાંધેલી ઘડિયાળમાં
મને ઊભેલો જોઉં...

...

હસ્તપ્રતમાંથી નાસતા ઘોડાઓ
ઝાકળ બને
પાંખ ફફડાવતો પોપટ
ઝાપટ મારવા જાય. (પૃ. 54)

અન્તે, 'શબ્દ વિશે' સર્જક નીતિન મહેતા નિજી અવાજની શોધ કરતાં 'સ્વની ઓળખ' આપે છે – પ્રાંજલ નિર્મલ બાનીમાં.

તું ન મુક્તિ/તું તો અશક્યતાનો સાક્ષાત્કાર/તું રેતીના કણમાં ચુપકીદીનું વિસ્તરતું રણ/તું ભય ને શરણાગતિની અણધારી હૂંફ...

થોભો –

ફ્રેન્ચ કવિ એડમંડ ઝાબેએ ન્યુ યોર્ક રિવ્યૂ ઓફ બુક્સ, 28એપ્રિલ 1977માટે પોલ ઓસ્ટરને આપેલા ઇન્ટરવ્યૂમાં એક વાક્ય કહ્યું હતું:

'We ask questions only of exile of absence' પણ આપણે સદ્‌ગત નીતિનભાઈની ગેરહાજરી વિશે અનિત્ય સવાલો નહીં કરીએ.

આના સમાન્તરે અન્ય ફ્રેન્ચ સર્જક ફ્રાન્સિસ પોન્ગનું કથન સંભારીએ:

A man sometimes shows in his death that he is worthy of living' (Tome premier)

– અને યાદ કરીએ સંગ્રહની છેલ્લી કવિતા અને કહીએ:

લખાણમાં તું હાજર થાય
ને
પારદર્શકતાને પાંખો ફૂટે...

o

નીતિન મહેતા (1944-2010)સજગ વિવેચક, એથીય સવાયા સર્જક, કવિ. ગુજરાતી સાહિત્યક્ષેત્રના કવિજનોની પૂર્વપરંપરા અને અદ્યતન સર્જકોની રચનાત્મક ગતિવિધિની મધ્યે નીતિન મહેતાનું યોગદાન સ્મરણીય રહેવાનું. છંદોલયના વારસાનો

ઉપભોગ, ઉપ-યોગ નકાર્યા વગર અ-છાંદસ ગદ્યમય લય-આવિષ્કારોમાં કાવ્યમુદ્દાઓ ધ્યાનાકર્ષક રહ્યા છે. તેમની લેખિની મુક્ત, અન-કન્ડિશનલ રહી છે. ભાષા સાથે આ કવિએ એવું કામ પાડ્યું જેમાં વર્તમાન કાળની વેદના, વૈભવ ને સંવેદનાને ‘પોત્તાની’ જ કહેવાય એવી કલ્પન-પ્રતીક-ઉક્તિથી અભિવ્યક્તિ અપી છે.

કોઈ પણ વિશુદ્ધ સર્જકમાં હોય એવા ગુણાલંકારો નીતિનની કાવ્ય-આકૃતિમાં માણવા મળે છે.

*

રાધેશ્યામ શર્મા

વિવેચક, કવિ.

સાહિત્ય-લેખન, અમદાવાદ.

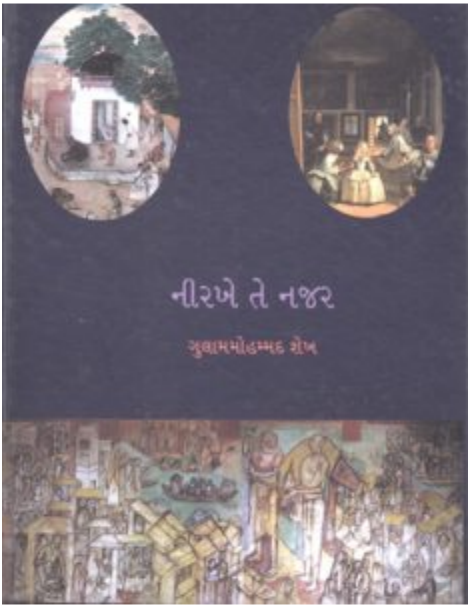
25, ભુલાભાઈ પાર્ક,

ગીતામંદિર રોડ,

અમદાવાદ380 022

*

કળામરમીની નજરે નીરખેલું... – પીયૂષ ઠક્કર



નીરખે તે નજર – ગુલામમોહમ્મદ શેખ

સંવાદ પ્રકાશન, વડોદરા; ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર, મુંબઈ, 2016

ગુજરાતી ભાષામાં પાછલાં થોડાંક વરસના ગાળામાં દૃશ્યકળાવિષયક સાહિત્ય ગ્રંથોરૂપે 1 પુસ્તકોરૂપે, 2 અને કળા–સામયિક, 3 કે સચિત્ર અહેવાલરૂપે, 4 સંકલિત થયેલું આપણને મળતું રહ્યું છે. સાહિત્યનાં સામયિકો5પણ નિયમિતપણે રંગીન

આવરણો દ્વારા સમસામયિક કળાના નોંધપાત્ર નમૂના તેમજ એ વિશેના આલેખો અને કળાકારો સાથેના વાર્તાલાપ આપતાં થયાં છે, જેની ગુણવત્તા વિશે અલગથી તપાસ કરી જ શકાય. આ બધાં વચ્ચે નિશંકપણે ઉત્તમ કહી શકાય એવો એક ગ્રંથ છે – ‘નીરખે તે નજર.’

2.

‘નીરખે તે નજર’માં કવિ, ચિત્રકાર અને વિચક્ષણ ગદ્યકાર ગુલામમોહમ્મદ શેખનો કળામર્મજ્ઞ તરીકેનો સળંગ પરિચય સાંપડે છે. 1961થી 2013દરમ્યાન લખાયેલાં દૃશ્યકળા-વિષયક કુલ ચોવીસ ચૂંટેલાં લખાણોનો આ સચિત્ર સંચય છે. અહીં લેખકે લખેલા મૂળ ગુજરાતી લેખો, એમણે મૂળે અંગ્રેજી અને હિન્દીમાં લખેલા લેખોના એમણે કરેલા ગુજરાતી અનુવાદો તથા લેખકે કરેલા અન્યોના લેખોના અનુવાદો છે. અને લેખક સાથેના – મૂળ ગુજરાતી, તેમજ અંગ્રેજી અને હિન્દીમાંથી અનુવાદિત – વાર્તાલાપો છે. ગ્રંથને અંતે ઉપયોગી વિવિધ સૂચિઓ અને ચિત્રસામગ્રીના સ્રોત પણ મૂકવામાં આવ્યાં છે. સામગ્રી અને રજૂઆતની શાસ્ત્રીય પદ્ધતિની દૃષ્ટિએ દૃશ્યકળાવિચારણાનો આ ગંરથ ગુજરાતી ભાષામાં પ્રતિમાન સમાન છે.

3.

લેખો આરંભાય એ પહેલાં પુસ્તકનું અર્પણપૃષ્ઠ, લેખકની પ્રસ્તાવના અને લેખોની પ્રકાશનવીગત પર નજર કરતાં ગુજરાત તેમજ ભારતની કળાને અને લેખકના કળાવ્યક્તિત્વને ઘાટ આપનાર પરિબળોનો ખ્યાલ મળે છે.

અર્પણમાં સૌપ્રથમ તો તેઓ પોતાને કળાઅભ્યાસ માટે વડોદરા આવવાને પ્રેરિત કરનાર ગુજરાતના કળાગુરુ રવિશંકર રાવળનું સ્મરણ કરે છે. પછી વડોદરાની માતૃસંસ્થા ફેકલ્ટી ઓફ ફાઇન આર્ટ્સના કળાગુરૂઓ, કળામર્મજ્ઞોનો અને પોતાની જીવનસંગિની ચિત્રકાર નીલિમા શેખનો પણ એમાં ઉલ્લેખ કરે છે.

ટૂંકી પ્રસ્તાવનામાં લેખક કહે છે, કળા વિષે ગુજરાતીમાં લખવાનું જેટલું આકર્ષક તેટલું જ કપરું. એક તો કળાની ‘ભાષા’નો અભાવ એટલે બધું નવેસરથી કરવાનું. અંગ્રેજીમાં ઉત્તમ લખાણો જોતાં ગુજરાતીમાં આવું કેમ નહીં તેવા પ્રશ્નો થાય પણ અંગ્રેજીમાં વપરાતી સંજ્ઞાઓના ગુજરાતી વિકલ્પો નહીં એટલે ‘ભાષા’ અને સંજ્ઞાઓ સમેત બધું નિપજાવવાના પડકાર. આવી પરિસ્થિતિમાં જે કળામર્મજ્ઞોનાં લખાણોના અધ્યયને લેખકનું મનોજગત રચાયું તેમજ કળાવિષયક લેખનની ગુજરાતી ભાષાનું

તેઓ ઘડતર કરી શક્યા તે સર્વે વિશે એમણે નિર્દેશ કર્યો છે. જોકે લેખનના છ દાયકાને અંતે લેખક ખેદ સાથે એ પણ નોંધે છે કે, આજેય દશ્યકળા પર સંશોધન કરી ચિત્રના મર્મ તરફ પહોંચનારા લેખકો આંગળીના વેઢે ગણાય તેટલા પણ નથી એ કડવું સત્ય સ્વીકારવું ઘટે.

4.

ચર્ચાની અનુકૂળતા માટે સંચયનાં લખાણોને આઠ ભાગમાં વહેંચું છું. પહેલો ભાગ કળાના ઇતિહાસને અને દશ્યકળાને આલેખવાના અને નીરખવાના વિવિધ આયામોની ચર્ચાને લગતો છે. એમાં પહેલો લેખ ભારતીય ચિત્રપરંપરાની પૂર્વભૂમિકા રચે છે, જેમાં ભારતીયતાની વ્યાખ્યાની તપાસ વિવિધ ચિત્રપરંપરાઓના ઉદ્‌ભવ તેમજ પ્રચલનના પરિપ્રેક્ષ્યમાં લેખકે હાથ ધરી છે. એ સાથે વિવિધ વિચારકોનાં મંતવ્યો અને બદલાતાં વલણોની છણાવટ પણ લેખકે કરી છે. એની સમાંતરે લેખકે ચિત્રપરંપરાઓના વિકાસના અનેક તબક્કાઓ અને એના વિવિધ આવિર્ભાવોનો રસલક્ષી આસ્વાદ કરાવ્યો છે. બીજો લેખ છે સદીની ખેપ. વીસમી સદીની ગુજરાતની કળાનો આલેખ આપતાં ગુજરાતની ભૌગોલિક અને ઐતિહાસિક પરિપાટીને લેખકે કળાના વિવિધ આવિર્ભાવોના પરિપ્રેક્ષ્યમાં સવિગત તપાસી છે. કળા અને કસબ, કળાકાર અને કારીગર, પરંપરા અને આધુનિકતા, પારંપરિક કળાશિક્ષણ અને સંસ્થાગત કળાશિક્ષણ, કળાઆસ્વાદમાં સાહિત્યની ભૂમિકા, બદલાતા સમય સાથે વિકસતું કળાનું સર્જન અને વિશેષપણે કળાકારોની પોતીકી વિશેષતાઓ વગેરે સંજ્ઞાઓ, વિમર્શો વિશે તાર્કિક રજૂઆત આ લેખમાં થઈ છે. ત્રીજો લેખ છે રસના અને રચનાની વાર્તાઃ ભારતીય કથનપરંપરા. કથાસરિતત્સાગરની વિવિધ કથન-રીતિઓને લેખક મુખ્યત્વે ભારતીય ચિત્રપરંપરાઓ અને ચિત્રરૂપોમાં શોધે છે અને સરખાવે છે. ચોથો લેખ છે ભાવકનું ચિત્રજગત. આ મૂળ અંગ્રેજીમાં લખાયેલા લેખનો ગુજરાતી અનુવાદ છે. પૂર્વ અને પશ્ચિમની આલેખનપદ્ધતિને ત્રણ કળાકારોનાં ચિત્રોની રચના દર્શકની દૃષ્ટિએ એમણે તપાસી છે. પાંચમો લેખ પત્રરૂપે સુરેશ જોષીને લખાયેલો છે. રાજસ્થાનના શેખાવટીની કળા વિશે અહીં વાત છે. લેખક કહે છે કે શેખાવટીની કળા સાચા અર્થમાં શહેરી સંગમકળા છે. (પૃ. 145)

પુસ્તકના બીજા ભાગમાં લેખકનાં બે પ્રવાસવૃતાંત છે. એક ડાયરીરૂપે છે તો બીજું નિબંધરૂપે છે. 1987માં લેખકને અમેરિકાની આર્ટ ઇન્સ્ટિટ્યૂટ ઓફ શિકાગો તરફથી

મહેમાન કળાકાર તરીકે આવવાનું આમંત્રણ મળે છે. અહીં લેખકની નજરે 1987ના અમેરિકાની સાંસ્કૃતિક આબોહવા, ત્યાં વસતા ભારતીયો અને ગુજરાતીઓ તેમજ ત્યાંના કળાશિક્ષણની ઝાંખી થાય છે. બીજું વૃતાંત તે ઇટલીમાં આવેલા ચિવિતેલ્લા રાનિયેરી કેંદ્રમાં 1998ના ગાળે પાંચ અઠવાડિયાના નિવાસનો અંતરંગ અહેવાલ. ડગલે ને પગલે લેખક આપણને તે તે પ્રદેશની કળાસંસ્કૃતિની મુખોમુખ કરાવતા જાય છે.

ત્રીજા ભાગમાં મકબૂલ ફિદા હુસેન, જગદીશ સ્વામીનાથન, નસરીન મોહમદી અને ભૂપેન ખખ્ખર વિશેના સ્મૃતિઆલેખો છે. લેખક દરેક વ્યક્તિ વિશે વાત કરતાં કરતાં સાથે જીવેલા સમય વિશે પણ વાત કરે છે ને એમાંથી તે તે કળાકારની કળાની તાસીર પણ ઊઘડતી આવતી આપણે જોઈ શકીએ છીએ. જેટલી આત્મીયતાથી અંગત વાતોને વર્ણવી છે એટલી જ તટસ્થતાથી જરૂર પડી ત્યાં વ્યક્તિત્વના વિરોધાભાસોને પણ લેખકે સમભાવથી ચીંધી બતાવ્યા છે.

ચોથા ભાગમાં રવીન્દ્રનાથ ટાગોરની ચિત્રકળા વિશે લખાયેલા ત્રણ લેખના અનુવાદ છે. કે. જી. સુબ્રહ્મણ્યન, આનંદ કુમારસ્વામી અને ડબ્લ્યુ. જી. આર્ચરના આ લેખોમાં રવીન્દ્રનાથની ચિત્રકળાને સમજવાનો અને સમજાવવાનો પ્રયત્ન જોવા મળે છે. જેમાં સુબ્રહ્મણ્યનનો લેખ રવીન્દ્રનાથ વિશેનાં મતમતાંતરોની ગવેષણા કરે છે. તેમજ નિજી તારણો પણ સંપડાવે છે. અનુવાદમાં આ સાથે ચિત્રકાર અને કળાચિંતક પોલ ક્લેનો બહુપઠિત અને બહુચર્ચિત લેખ આધુનિક કળા વિશેનો છે. આ વિભાગનો અંતિમ અનુવાદ રોમાનિયન મૂળના ફ્રેંચ નાટ્યકાર યુજિન આયોનેસ્કોનો લેખ મૂળ રોમાનિયન પણ ફ્રાંસના નિવાસી શિલ્પકાર કોન્સ્ટેન્ટીન બ્રાન્કુસીનાં કેટલાંક સંસ્મરણો રજૂ કરે છે. આ સંસ્મરણોમાં એક વિલક્ષણ શિલ્પકારની શિલ્પકળા અને એમના વ્યક્તિત્વનો અંતરંગ પરિચય મળે છે.

છઠ્ઠા વિભાગમાં ફ્રેંચ સિનેમાના એક પ્રયોગશીલ દિગ્દર્શક ઝા-લુક ગોદાર્ વિશે છે. 1969માં લખાયેલા આ લેખમાં દિગ્દર્શકની ફિલ્મકળાનાં લેખાંજોખાં મળે છે. આ પછીના વિભાગમાં ત્રણ વાર્તાલાપ મૂકવામાં આવ્યા છે. સુરેશ જોષી સાથેના આકાશવાણીના વાર્તાલાપ(1966) વખતે લેખકની ઉંમર હતી છવ્વીસ વર્ષ. આ વાર્તાલાપમાં જુદાં જુદાં કળામાધ્યમોમાં અભિવ્યક્તિની તરેહ જુદી જુદી હોઈ શકે પણ એથી થતો રસાનુભવ જુદો હોતો નથી, એ ચર્ચામાં બન્ને પક્ષે સર્જકો હોવાથી માધ્યમોમાં નિહિત વિશિષ્ટતાઓ અને પ્રત્યેકની મર્મ ભેદવાની વિશેષતા સોદાહરણ ઊઘડતી

આવે છે. ગીવ પટેલ સાથેનો સંવાદ(1985) લેખકના મિડ-કેરિયર રીટ્રોસ્પેક્ટીવ વખતે થયેલો છે. એમાં લેખકના બાહ્યંતરને ઘડનારાં વિવિધ પરિબળો વિશે પ્રશ્નો પુછાયા છે. પૂર્વ અને પશ્ચિમની સાથેના ઘનિષ્ઠ સંવાદ દ્વારા એક કળાકારનું કદકાઠું કેવી રીતે બંધાય છે તેની ઝાંખી અહીં મળે છે. કબીર શ્રેણીનાં ચિત્રો પાછલાં વર્ષોમાં જગાએ જગાએ ખૂબ છપાયાં છે. એ ચિત્રોના પહેલા પ્રદર્શન નિમિત્તે કળાવિવેચક કવિતા સિંહ સાથેનો સંવાદ અહીં છે. 'પ્રત્યક્ષ' માટે સંપાદક-વિવેચક રમણ સોની સાથે થયેલા સંવાદમાં ગુજરાતી સાહિત્યનાં સામયિકો અને ગુજરાતી ભાષામાં કળાવિષયક લેખન વિશેની રસપ્રદ વિગતો જાણવા મળે છે. લેખક યુવાવસ્થાથી હસ્તલિખિત તેમજ ચિત્રિત સાપ્તાહિક અને પછી પાક્ષિક 'પ્રગતિ'થી માંડીને 'ક્ષિતિજ', 'સાયુજ્ય' અને 'વૃશ્ચિક'ના સંપાદન સાથે સંકળાયેલા રહ્યા હતા. જેમાં 'વૃશ્ચિક' તો ભૂપેન ખખ્ખર સાથે મળીને સ્વતંત્રપણે અંગ્રેજીમાં શરૂ કરેલું. પ્રમોદ ગણપત્યે સાથેના સંવાદ(1991)માં કળાકાર શેખની કળાપ્રકૃતિનો તેમજ કળાના ઉદ્દેશ્યનો પરિચય મળે છે.

પુસ્તકનો અંતિમ લેખ વિધાનપરિષદ (ભોપાલ)ના પ્રવેશદ્વાર માટે રચાયેલા મ્યૂરલ જીવનવૃક્ષની રચનાપ્રક્રિયા વિશે છે. આ એક વિશાળકાય મ્યૂરલની રચનાપ્રક્રિયા નિમિત્તે ચિત્રકારે પોતાના ભાવવિશ્વમાં ડોકિયું કરાવ્યું છે. કળાકાર શેખને સમજવા માટેનો આ ચાવીરૂપ લેખ છે.

5.

'નીરખે તે નજર'ના વાચકનો અનુભવો કેવો હોઈ શકે? લેખકના વિચારની દીપ્તિ અને ભાષાની સર્જકતા ધ્યાનાર્હ બને છે. કળાના ઇતિહાસના કોયડા ઉકેલતી ભાષા ક્યાંય દોદળી થતી નથી જણાતી. લલિત નિબંધની સરહદોમાં પ્રવેશી જતી આ ભાષા ગતિશીલ અને ચાક્ષુષ સંદર્ભોથી ખચિત છે. નરી વિગતોનો અહીં ક્યાંય ખડકલો નથી પણ ખપજોગી દરેક નાની નાની બાબતનું રસિક ભાવકની દૃષ્ટિએ નિરૂપણ છે. લેખક પોતે ગુજરાતી ભાષાના કવિ અને ગદ્યકાર જ નહીં, કળાના ઇતિહાસના અને ચિત્રકળાના અધ્યાપક અને સજગ કળાકાર છે. એટલે ગુજરાતી ભાષાની ક્ષિતિજો અહીં અનાયાસે વિસ્તરે છે. ઉદાહરણ તરીકે ચિત્રકાર-મિત્ર નસરીન મોહમદીની અમૂર્ત કળા વિશે કેવી ભાષામાં વાત થઈ છે તે જોઈએ –

ચિત્રોમાં પહેલેથી જ રંગને બાકાત રાખેલા. સફેદ કેન્વાસ પર કાળા તૈલરંગને વહાવે. પીંછીથી કે રોલરથી,પાતળાં ને ઘટ્ટ આવર્તનો ઊભાં કરે, કશુંક ચપટું કરી દે,

વચવચમાં પીંછી કોરી કરી કે લૂગડાથી રંગ ઉપાડી લે. કો'ક વાર એમાં નાનકડાં ત્રિકોણ ને ચોરસે ચીતરી લે. એકતારી સંગીત કે તબલાંની ધનક જ થતી હોય એમ બધું એકસૂરે, એકસૂત્રે બંધાયેલું. એના આકારોને (સંગીતની જેમ જ) દેખાતી દુનિયાની કોઈ આકૃતિ સાથે સીધો સંબંધ નહીં. પણ દરેક પદાર્થની અંદર વસતા ચલિત, જીવિત તત્ત્વનો રણકાર ભળાય. પ્રકૃતિની અંદર ગોપિત જીવનો ધબકાર એમાં સંભળાય. જેમ પડછાયા આછાપાતળા 'રંગે' ધૂળ પર, રેતી પર, બારીબારણે, વૃક્ષ પર ચડે,આળોટે ને સૃષ્ટિ પલટાતી લાગે કે લોકપગલે અને હવાના જોરે રોજના રસ્તાનો પટ અનોખું રૂપ ધરી અચંબો પમાડે કે રાતના અંધારે બે ઘર, ઝાડ કે શેરીના થાંભલા વચ્ચે કોરું આકાશ કુદરતની અગમલીલાનું એલાન કરે,એમ એનાં ચિત્રોમાં એક આગવી, ઉત્કટ, આત્મીય અનુભૂતિ પરખાયા વગર ન રહે. પણ આ બધી લીલામાં સૂક્ષ્મની સાધના, નાટકના ધખારા નહીં, આકૃતિઓ બહાર આવીને આંખે અડતાંય લજાય એવી. એની પાસે જઈને હળવે હળવે શોધીએ ત્યારે જ છતી થાય. ઘણી વાર પડછાયે વાળ કે પાણીમાં કાચ શોધવા જેવું. કોઈક વાર વહેતી હવા કે પાતાળઝરણાની ગતિમાનતાના ભણકારા માત્ર. (પૃ. 226)

તો આની સાથે ભૂપેન ખખ્ખરના પરિવેશના સંદર્ભોથી અને પાત્રોથી ખચિત ચિત્રો વિશે કેવી વાત થાય છે તે જોઈએ –

ભૂપેન ખખ્ખરે પહેલેથી જ અવળો રાહ પકડ્યો. શરૂઆતમાં ભદ્ર કળાવૃત્તિને છંછેડવા બધા ઉચ્છિષ્ટ આવિષ્કારોને બંડખોરની જેમ અજમાવ્યા – છાપેલાં દેવદેવી ફાડીને મૂતરડીની 'ગ્રાફિતી'માં ભેળવ્યાં, પછી ચીલાચાલુ,બજારુ ચિત્રો જેવું ચીતરવાની હઠ પકડી, અવનવા 'કેટલોગ' કાઢી શિષ્ટ કળા અને રૂઢિગત પ્રદર્શનવેડાની હાંસી કરી. પારંપરિક ચિત્રોના ચપટા રંગોમાં નિસર્ગવાદી ફોટા દોર્યા, છેવટે મધ્યમ વર્ગના કારીગર-કારકુન વર્ગનું જીવન નિરૂપવા વળ્યા. પરાં અને સોસાયટીના આધેડ પુરુષોના સજાતીય યૌન નિરૂપણે આપણા સમાજનાં એ ઉપેક્ષિત પાસાં – ભારતીય કળાક્ષેત્રે – પહેલી વાર મૂર્ત થયાં. આવી સતત પ્રદીપ્ત ચિત્રસાધનાએ શહેરી સમાજના બજારુ લેબાસમાં સબડતી ચેતના ને વાસનાને એ પલ્લે મૂકી એમાં વસતી વ્યક્તિનો ચહેરો સાકાર કર્યો. (પૃ. 92)

આપણે ત્યાં મોટેભાગે કળાકારના જીવનની વાત થાય પણ એની કળાની વાત નહિવત. એના મનોજગતની વાત કે એના ભાવવિશ્વ વિશે ઝાઝી માહિતી મળતી નથી.

એવે વખતે આ પુસ્તકના લેખો દીવાદાંડી-સ્વરૂપ છે. અહીં કળાકારની બાથમાં કેટલું સમાયું છે તે તો વ્યાપક ફલકને અવલોકી શકતી દૃષ્ટિ હોય તો જ પામી શકાય. ઈ.સ. ૧૦૦૦માં રચાયેલાં ભીમબેટકાનાં ભીંતચિત્રોથી માંડીને ઈ.સ. ૨૦૦૧સુધીની ભાતીગળ ચિત્રસૃષ્ટિને આ કળાકારે આવરી લીધી છે. આ ચિત્રસૃષ્ટિ કે જે વિવિધ ફલક પર, વિવિધ માધ્યમોમાં, વિવિધ આશયોથી અને વિવિધ લોક દ્વારા રચાઈ છે તેનું કળામર્મીની આંખે ને એક વિચક્ષણ ગદ્યકારની બાનીમાં બયાન છે.

*

પીયૂષ ઠક્કર

કવિ.

એકેડેમિક એસોસિયેટ,

બળવંત પારેખ સેન્ટર, વડોદરા.

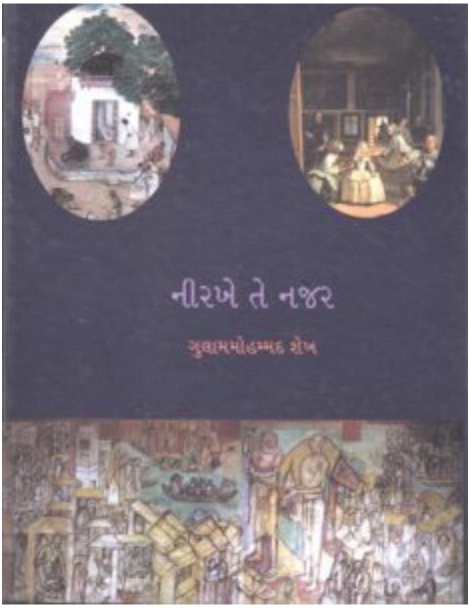
વડોદરા

piyushathakkar@gmail.com

97260 68447

*

કળાવિચારણાનો એક માનદંડ – જયદેવ શુક્લ



નીરખે તે નજર – ગુલામમોહમ્મદ શેખ

સંવાદ પ્રકાશન, વડોદરા; ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર, મુંબઈ, 2016

મહત્ત્વના ચિત્રકાર અને તેજસ્વી કવિ ગુલામમોહમ્મદ શેખે સમગ્ર કળાજગતને જે ઉષ્મા ને ઊંડાણથી જોયું અને માણ્યું છે તેનો સ્વાદ 'નીરખે તે નજર'ને પાને પાનેથી આપણને મળે છે.

ગુજરાતીમાં ચિત્ર,શિલ્પ, સંગીત આદિ કળાઓ વિષે ઘણું ઓછું લખાયું છે. આવી પરિસ્થિતિમાં કેવી મુશ્કેલીઓનો સામનો કરવો પડ્યો એની વાત પુસ્તકની પ્રસ્તાવના 'દશ્યકળા પર લખવા વિષે'માં લેખક નોંધે છે:

કળા વિષે ગુજરાતીમાં લખવાનું જેટલું આકર્ષક તેટલું જ કપરું. એક તો કળાની 'ભાષા'નો અભાવ એટલે બધું નવેસરથી કરવાનું. અંગ્રેજીમાં ઉત્તમ લખાણો જોતાં ગુજરાતીમાં આવું કેમ નહીં તેવા પ્રશ્નો થાય; પણ અંગ્રેજીમાં વપરાતી સંજ્ઞાઓના ગુજરાતી વિકલ્પો નહીં એટલે 'ભાષા' અને સંજ્ઞાઓ સમેત બધું નિપજાવવાના પડકાર. (પૃ. 7)

○

'નીરખે તે નજર'ના પ્રથમ લેખ 'ભારતીય પરંપરા: પૂર્વભૂમિકા'ની માંડણી આ રીતે થાય છે:

ભારતીય પરંપરાનું કાઠું બહુમુખી ચેતનાથી ઘડાયું છે એને એક ચોકઠે બાંધવાનું કામ અઘરું જ નહીં,અર્થહીન નીવડે. પ્રદેશની, પાડોશી અને પરદેશી સંસ્કૃતિઓનાં પાણી અહીં એક સાથે વહ્યાં છે અને એમનાં સતત સંયોગ, સમાગમ-સંઘર્ષમાં પરંપરા ઊછરી અને પુષ્ટ થઈ છે. (9)

સાઠ પાનાંના આ લેખમાં કળાના ઇતિહાસને કઈ રીતે જોઈ શકાય, મુઘલ, પહાડી, રાજસ્થાની, બશોલી, કિશનગઢ, નાથદ્વારા, વગેરે શૈલીનાં ચિત્રો, ભીંતચિત્રો, પટચિત્રો, વીંટા, પિછવાઈ, આદિ પરંપરાઓએ 'આપણી ચૈતન્યશીલ કળાપ્રણાલીને કઈ કઈ રીતે સમૃદ્ધ કરી છે,' એક પ્રણાલી બીજી પરંપરાને દૂરથી કે નજીકથી વિકસવામાં કેવી રીતે ભાગ ભજવે છે – એની ચર્ચા એકબીજા સાથે જોડાઈ રસપૂર્વક આગળ વધે છે.

ભારતની વિવિધ ચિત્રશિલ્પ પરંપરાઓએ 'દેહલાલિત્યના વિભિન્ન આદર્શો'નો સ્વીકાર કર્યો છે એનાં ઉદાહરણો જોઈએ: 'શિલ્પમાં પલ્લવ યુગની તન્વાંગી પાર્વતી'નું ઇલોરામાં ગજગામિની રૂપ સ્વીકૃતિ પામે છે અને 'તાંજોરના ગોળમટોળ હૃષ્ટપુષ્ટ કૃષ્ણ' કાંગડામાં 'પાતળિયા પરમાર' તરીકે આલેખાય છે. રંગોની લીલાનું માહાત્મ્ય પણ ઝીણવટથી વર્ણવાયું છે:

મેવાડી નીલદેહી કૃષ્ણ સોનેરી પીત પ્રચ્છદમાં અગ્ન્યાસુરને આચમે ત્યારે નીલ એવો ઘેરાઈને ઘટ્ટ થાય કે તડકે તાકી રહેતાં જેમ પીળાનો પ્રતિસ્પર્ધી ભૂરો ટમટમી રહે તેમ એ

વારંવાર ધ્વનિત થયા કરે. મીઠારામ ભાગવતના ભૂખરા જવમાં એ નીલ દેહ ભળી જાય ત્યારે ગોપીઓએ ક્ષણ વાર ખોઈ દીધેલા કૃષ્ણની ભ્રમણા ભાવકને પણ થાય. (૨૦)

અજંતાની ગુફાઓમાં જાતકકથાઓની સાથે હરણ, હાથી, હંસ, કીડી, નાગ આદિ પ્રાણી-પક્ષીઓનુંભાવપૂર્ણ ચિત્રણઅનન્ય છે.શેખે નોંધ્યું છે: ‘હસ્તીનું આવું કરુણાસભર, ઋજુ સંવેદનથી રસિત આલેખન વિશ્વકળામાં વિલક્ષણ ગણાય.’

જુદા જુદા સ્થળે ને સમયે વિકસિત અનેકવિધ પરંપરાઓમાં આકારિત દેહછટાઓ, રંગવિન્યાસો, અવકાશરચના ને એમાંથી પ્રગટતા સંવેદનની વાતો સ-રસ રીતે વહેતી આવે છે. એમાં ભળે પાબુજીના ફડ (૬૮), વીંટા, કાલીઘાટના પટ,વગેરેની ચિત્રકથા-કહેણીની વાત. પેઢીઓ સુધી જીવંત રહેલી અનેક લોકપરંપરા પણ ભારતીય કળાનું એક મહત્ત્વનું અંગ છે. ઠાકોરજીની પાછળ ઋતુ અને પ્રસંગ પ્રમાણે ધરાવાતી પિછવાઈઓની લીલાની સાથે આપણે નાથદ્વારા પહોંચી જઈએ છીએ.

હમ્ઝાનામા, બાબરનામા, અકબરનામામાં અને રામાયણ, ભાગવત, વસંતવિલાસ, ગીતગોવંદિ, ચંદાયન, વગેરે કૃતિઓ-આધારિત ચિત્રોમાં સૌંદર્યસ્થાનોની વાતોથી આપણે સમૃદ્ધ થઈએ છીએ.

વીસમી સદી દરમિયાન ગુજરાતમાં ચિત્ર, શિલ્પ, છાપ(પ્રિન્ટ) અને પારંપરિક કળાક્ષેત્રે જે કંઈ કામ થયું છે તેને જોવા-તપાસવાનું ને ટકોરવાનું ગુલામમોહંમદ શેખે ‘સદીની ખેપ’ લેખમાં કર્યું છે. આજ સુધી ચર્ચાયા ન હોય એવા કેટલાક મુદ્દાઓ અહીં પૂર્વગ્રહ વિના નોંધાયા છે.

આરંભે લેખક શહેરીકળા અને ‘ગ્રામ્યકળા’/ પારંપરિક કળા-કારીગરીની વાત છેડતાં કહે છે:

આપણે ત્યાં જેમ વડોદરાના તાંબેકરવાડાનાં ચિત્રોને ગ્રામ્ય, લોકભોગ્ય કે પ્રશિષ્ટ (ફોક, પોપ્યુલર કે ક્લાસિકલ)નાં જુદાં જુદાં ખાનામાં નાખવાનું અઘરું છે કે રાજસ્થાનના માંગણિયા વિલંબિત આલાપ માંડે કે કુમાર ગંધર્વ દેશી ઢબનો ‘માંડ’ ગાય અને જાનપદી તથા શાસ્ત્રીય સંગીતના છેડા બંધાય ત્યારે તેમને છૂટાં પાડવાને બદલે બન્નેની ઊર્જાને સાથે પામવાનું શ્રેય પરંપરા નિર્દેશે છે. વપરાશ, અર્ધવપરાશથી પર વસ્તુઓમાં પારંપરિક કળા ઓછેવત્તે અંશે, પણ સરખા રૂપે સંચરતી ત્યારે પટોળું, ચાકળો કે ચિત્રને એકબીજાથી આગવાં સાબિત કરવાને બદલે એમને એક અખંડ ઊર્જા

અને દશ્યચેતનાના આવિષ્કારો સમજવાં તે જ પરંપરાએ ઇષ્ટ માન્યું હતું. આજે ભલે આપણે બધું છૂટું પાડ્યું છે તેથી એ અભિગમનું સત્ય ઝંખવાતું નથી. (72)

રવિશંકર રાવળ,સોમાલાલ શાહ, રસિકલાલ પરીખ, આદિ કળાકારોના તેમજ 'વીસમી સદી' અને 'કુમાર' જેવાં સામયિકોના પ્રદાનને લેખક અગત્યનાં ગણે છે; સાથે જ 'ગુજરાતને કળાદીક્ષા' આપનાર તરીકે રવિશંકર રાવળ અને બચુભાઈ રાવતનો યોગ્ય રીતે ઉલ્લેખ કરે છે.

ગુલામમોહમ્મદ શેખ એ સમયના મોટા ભાગના ગુજરાતી કળાકારોની ચિત્રણા વિષે સ્પષ્ટ રીતે ટિપ્પણી કરે છે:

એ સુક્કા નિસર્ગવાદના પ્રભાવે આપણાં ચિત્રો અર્ધકલ્પિત ગ્રામ્ય કે શહેરી સમાજનાં સ્વીકાર્ય પાસાંઓથી ઊંડાં ગયાં નહીં. મોડે મોડે એમાં મુનશીનાં પાત્રો ઉમેરાયાં કે માંગલિક પ્રસંગોની પાતળી કે છીછરી વિભાવનાઓ. પોશાકમાં ઓળખી શકાય એવું ગુજરાતીપણું જળવાયું,આકૃતિપરક દશ્યવિભાવના ચિત્રની બહાર રહી ગઈ. (76)

વડોદરાના રાજવીના નિમંત્રણથી રાજમહેલમાં રવિ વર્માએ તૈલરંગોમાં અનેક યાદગાર ચિત્રો કર્યાં છે. રવિ વર્માની પીંછીમાંથી પ્રગટેલાં લક્ષ્મી, સરસ્વતી, વિશ્વામિત્ર-મેનકા, વગેરેનાં રૂપો જ આપણા મનમાં સચવાયાં છે. સુરતના હંસાજી રઘુનાથ રવિ વર્માથી 'બે આંગળ ઊંચા' હતા. (છ-સાત વર્ષ પૂર્વે અનિલ રેલિયાએ 'ધ ઇન્ડિયન પોર્ટ્રેટ'ના અમદાવાદમાં યોજેલા પ્રથમ પ્રદર્શનમાં હંસાજી રઘુનાથે તૈલરંગમાં (ઈ.સ. 1869માં) કરેલું 'શેઠ વ્રજભૂખણદાસ'નું સુંદર પોર્ટ્રેટ જોવા મળ્યું હતું.) શેખ મુંબઈના પેસ્તનજી બોમનજી અને રાજકોટના મગનલાલ ત્રિવેદીનો પણ એ સમયના જાણીતા કળાકારો તરીકે ઉલ્લેખ કરે છે.

o

1950નું વર્ષ કળાશિક્ષણ માટે સીમાચિહ્નરૂપ સિદ્ધ થયું છે. સમગ્ર ભારતમાં યુનિવર્સિટી કક્ષાએ કળાનું શિક્ષણ માત્ર વડોદરાની ફેકલ્ટી ઓફ ફાઇન આર્ટ્સમાં શરૂ થાય છે. નારાયણ બેન્દ્રે, શંખો ચૌધરી, કલપાતી ગણપતિ (કે. જી.) સુબ્રહ્મણ્યન્ જેવા કળાકારો અને અધ્યાપકોના મોકળા મનના શિક્ષણે વિદ્યાર્થીઓ માટે અનેક માર્ગો ખોલી આપ્યા. ગુલામમોહમ્મદ શેખ એમના ગુરુજનો માટે માર્મિક વેણ ઉચ્ચારે છે: તેઓ 'ગુજરાતના થઈ, રહ્યા ને ગુજરાતને ગુજરાતમાંથી બહાર પણ કાઢ્યું.'

ગુલામમોહંમદ શેખે સશક્ત કળાકારોનાં કામ વિષે ઝીણવટભર્યાં નિરીક્ષણો કર્યાં છે તેમાંથી એક જ અવતરણ:

બજારુ દૃશ્યવૃત્તિ સ્વભાવે માણસખાઉ છે. એની હિંસ્રતા આપણાં બજારોમાં, બહુમાળી ને અન્ય મકાનોના ઘાટમાં ને દૈનંદિનીય પોષાકમાં બરાડે છે. આ વક્રશક્તિનો વિનિયોગ કરવા ભૂપેન ખખ્ખરે સાઠીના ગાળે છમકલાં કરેલાં અને પછી એને આત્મસાત્ કરીને વિરલ રૂપ સર્જ્યાં છે. [...] ભૂપેન ખખ્ખરને પગલે કેટલાક કળાકારોએ આ બજારુ, ભ્રષ્ટ કે ભૂંડી ગણાતી શહેરી લોકલઢણને એમની સર્જનામાં સમાવી છે અને એ દ્વારા મધ્યમવર્ગનો કે એની રસવૃત્તિનો મહિમા કર્યો છે. આમાં અતુલ ડોડિયાએ ઉદ્ધરણો (કોટેશન્સ) દ્વારા વણખેડાયેલા આયામો પ્રગટ કર્યા છે. લોકભોગ્ય અને ‘પોપ્યુલર’ની આ નવી અભિજ્ઞતાએ જે પ્રશ્નો ઉઠાવ્યા છે તેમાં કળા અને કળાશાસ્ત્રોમાં શિષ્ટ અને જાનપદી અભિગમોની આણ વરતે છે એની સામે સીધો પડકાર છે પણ સાથે સેળભેળિયા સંસ્કારોમાં નીરક્ષીરના ભેદના અટપટા અને કૂટ પ્રશ્નો પણ સમાયા છે. (*74–75*)

અંતે શેખે આપણે ત્યાં ડઝનેક કળાશાળાઓ હોવા છતાં એમાં પાયાની ક્ષતિઓને કારણે એ સંસ્થાઓ ‘ચિત્રચેતના ફેલાવી શકી નથી.’ એમ કહ્યું છે એમાં તથ્ય છે. ચિત્રોનું ‘બજાર’ ઊંચકાયું તેથી રાજીપો વ્યક્ત કર્યા પછી તેમણે નોંધ્યું છે કે કળાકારો આર્થિક રીતે સધ્ધર થયા પણ ‘કળાશિક્ષણમાં સફળ’ કળાકારોની ખોટ પડે ખરી.’ લેખકે એક મહત્ત્વનું વિધાન સાહિત્યકારો સંદર્ભે કર્યું છે: ‘આપણો સાહિત્યકાર દૃશ્યલક્ષી સંસ્કારોથી વણપ્રીછયો રહ્યો છે.’ એમાં મને અતિશયોક્તિ નથી લાગતી. દૃશ્યલક્ષી સંસ્કારોની સાથે અહીં સ્વરલક્ષી સંસ્કારોની વાત પણ આપણે ઉમેરવી જોઈએ.

‘મરુભૂમિની સંગમકળા: શેખાવટીનાં ભીંતચિત્રો’ એ, ડલહાઉસીથી સુરેશ જોષીને લખાયેલો પત્ર-લેખ છે. શેખ ડલહાઉસીના બંગલાની બારી ખોલી પત્ર લખવા બેઠા છે. ‘ઘરની સામે, નીચે ધસી જતી ખીણને પેલે પાર પંજાબનો પટ દેખાય છે. ત્યાંથી રોજનું છાપું લોહિયાળ ખબરો લાવે છે. વચ્ચે વચ્ચે કાળિયા પક્ષીની અનરાધાર સિસોટી ખીણના અવકાશને ભરી દે છે. એ બંનેની વચ્ચે હું શેખાવટીની મરુભૂમિ શોધું છું’ (143) આટલી સૂચક ભૂમિકા પછી પત્રલેખક વાચકોને શેખાવટીની ચિત્રલીલામાં લઈ જાય છે:

ગામેગામ ગલીઓની હારબંધ હવેલીઓ પગથીથી માંડીને છત લગી ચીતરેલી જોઈ

ત્યારે અદ્ભુત સાથે ઊંડે ઊંડે મનમાં સેવેલો ભારતીય દશ્યસંસ્કૃતિનો સાક્ષાત્કાર થયો. આપણી પરંપરા સર્વાશ્લેષી દશ્યપરંપરા છે એની એક વધુ પ્રતીતિ. (143)

ભીંતચિત્રોથી શેખ પ્રસન્ન થાય છે, તેની સાથે જ ભીંતચિત્રો ચીતરવાની પદ્ધતિ વિષે પણ ભાવકોને જણાવે છે. 'નીરખે તે નજર'ના ઘણા લેખોમાં ચિત્રોનાં પાસાંઓના આસ્વાદની સાથેસાથે શાસ્ત્રીય ચર્ચાઓ પણ એકબીજામાં મળીભળી જાય છે. તેથી લેખોનું કાઠું મજબૂત બને છે.

અહીં ચિત્રોના લયની સાથે ગદ્યનો લય એકાકાર થતાં આપણે પણ ઊંટ પર, ઘોડા પર, કે ઝરૂખામાં બેસી બધું અનુભવતા હોઈએ એવું લાગે છે:

ઝરૂખામાં બારીઓની આજુબાજુ બ્રેકેટ્સની વચ્ચે, કઠેડા નીચે જાતજાતના કૌતુકની લીલા. મોટી દીવાલે ઢોલા-મારુની વિશાળ,શઢમાં તાણી હોય એવી ફાટફાટ આકૃતિઓ, આગળ ઢોલો ઊંટ દોડાવે, પાછળ બેઠી મારુનારી પૂંઠે ધસતી કુમકને ફૂંકવા વળે ત્યારે ઊંટ પણ ડોક વાળીને યુગલને વીંટી લે. ક્યાંક નવલોહિયા રજવાડી સવારો ઊડતા જાય, ક્યાંક વૃક્ષને લપાઈ સુંદરીઓ, સખીઓ અંગભંગી કરે, ક્યાંક આખી દીવાલ આવરી લેતા ગજરાજ, હવા અને મોકળાશથી સભર વિશાળ આકૃતિઓ ઇમારતને ફુલાવે, રસ્તાને ભરી દે. (148-49)

○

ચીની કહેવત પ્રમાણે આપણે ચિત્રને આંખથી જોવાને બદલે કાનથી જોવાનું પસંદ કર્યું છે: ચિત્ર કરતાં ચિત્ર વિષે જાણવામાં જ ઉત્સુકતા પૂરી થાય છે. (75)

કળાકૃતિ 'જોવી' અને સમય આપીને 'વાંચવી' એ બન્ને વાત જુદી છે. સામાન્ય રીતે આપણે ચિત્ર, શિલ્પ, સ્થાપત્ય, સંગીતને જોઈએ છીએ કે સાંભળીએ છીએ. એનાં સૌન્દર્યસ્થાનોને માણવા સમય આપતા નથી. સાહિત્યકૃતિ ઘણી વાર ખૂલતી નથી તેનાં કારણોમાંનું એક કારણ આ પણ છે.

ડિએગો વેલાસ્ક્વેઝના 'લાસ મેનિઆસ', બિશનદાસના 'શેખ ફૂલનો આવાસ' અને બિનોદ બિહારી મુખર્જીના 'મધ્યયુગીન સંતો' – આ ત્રણે ચિત્રોનું ભાવન કઈ રીતે થઈ શકે અને ચિત્ર આસ્વાદવાની સજ્જતા કેવી હોવી જોઈએ તેના નમૂનારૂપ લેખ 'ભાવકનું ચિત્રજગત' ઘણી રીતે મહત્ત્વનો છે. મૂળ ચિત્રોની છબિઓને સામે રાખીને ભાવકો લેખને વધારે સારી રીતે માણી શકશે.

ગુલામમોહમ્મદ શેખે ‘રસના અને રચનાની વાર્તા’માં આરંભે ‘કથાસરિત્સાગર’ની સંરચનાને જે નજરે જોઈ છે તેમાં આપણને રસ પડે છે:

વાર્તાઓ ક્યાંક કૂંડાળે ફરે, ક્યાંક કૂંડાળાની અંદર કૂંડાળાં કરે, ક્યારેક ‘સ્પાઈરલ’ ગતિએ સંધાન અને પુનઃસંધાન કરે, ક્યાંક ખાંચાખાંચી જેવી કોણાકાર અને ક્યાંક સાવ સીધી ઊઘડી આવે. કેટલીક અનેક પડની કથાઓ નારિયેળનાં છોડાં ઉતારીએ તેમ ઊઘડે. ઉપર ચામડી કે છાલનું પડ, બીજું સખત ઢોચકાનું અને અંદર નરમ ગર સમું માર્મિક. આમ આનંદ અનાવરણનો, એકને ઉતારી બીજીમાં પ્રવેશી પડોમાં પડેલા રસને પામવાનો. પહેલાં ‘પેટીમાં પેટી’ જેવી લાગી તેવી આ સંરચનામાં ભૂલભુલામણી ને મધપૂડાનો ઘાટ અને સૌથી વિશેષ તો પહેલેથી છેલ્લે લગી વાર્તાઓની આરપાર જોવાની જોગવાઈ. (105)

ચાંદોદના કાશીવિશ્વનાથ મહાદેવનાં તથા પરશુરામપુરા(રાજસ્થાન)નાં ભીંતચિત્રોની વિશેષતાઓ ને મર્યાદાઓની, લોકકળાકારો ‘વીંટા’નાં ચિત્રો બતાવીને કઈ રીતે કથા કરે છે તેની, અકબરી કાળનાં ચિત્રોમાં હાંસિયાના વિનિયોગ દ્વારા જે નવો ચીલો પડ્યો એથી ચિત્રણામાં નવી શક્યતાઓ પ્રગટે છે તેની – રસપ્રદ ચર્ચાઓ લેખકની સૂક્ષ્મ રસિક નજરનો પરિચય આપે છે.

○

ભૂપેન ખખ્ખર અને નસરીન મોહમદીનાં કૃતિત્વ અને વ્યક્તિત્વનાં વિવિધ પાસાં વિશે ઉમળકાથી છતાં અતિશયોક્તિ વિના કરેલા પ્રાણવાન લેખો ‘ભેરુ’ અને ‘ઝાકળ શી કોમળ સંવેદના’ સ્મરણીય છે.

લેખકને શરૂઆતની મુલાકાતમાં ભૂપેન ખખ્ખર ‘સ્વભાવે શરમાળ, જાડાં ચશ્માંને કારણે થોડો ભોટ પણ લાગ્યો હતો.’ ધીમે ધીમે દોસ્તી વધતી ગઈ ને 2002માં (તેમના મૃત્યુના લગભગ વર્ષ પહેલાં) માડ્રિડમાં ભૂપેન ખખ્ખરનું રિટ્રોસ્પેક્ટિવ પ્રદર્શન જોઈ ગુલામમોહમ્મદ શેખ અને નીલિમા શેખ ‘અભિભૂત થયાં.’ તેમને ‘લાગ્યું કે એણે (ભૂપેને) પહેલાં દેખાયાં નહીં એવાં ઘણાં શિખરો આંબ્યાં છે. વિશ્વકક્ષાના મ્યુઝિયમમાં ભારતીય કળાનો ને એમાંય ભાઈબંધની સર્જનાનો મહિમા તૃપ્ત આંખે જોયો.’ (256)

આ વ્યક્તિચિત્રમાં શેખના આત્મકથનના અંશો મળી-ભળી જતાં બન્ને મિત્રોને સમજવામાં મદદરૂપ બને છે.

ભૂપેન ખખ્ખરના નામ ને કામથી થોડા લોકો પરિચિત હશે, પણ વડોદરામાં વીસ વર્ષ

ફેકલ્ટી ઓફ ફાઈન આર્ટ્સમાં અધ્યાપન કરનાર,માણસમાત્રને ચાહનાર નોખા સ્વરના ચિત્રકાર નસરીન મોહમદીને જાણનાર તો બહુ જ ઓછા.

નસરીનને તો આમેય ઢંઢેરાનો, ઠાઠઠઠારાનો કંટાળો[...] એની જીવનરીતિમાં જ કંઈક એવું હતું કે બને તેટલું ઓછું કરવું ને કહેવું. (225)

નસરીન મોહમદીનાં ચિત્રોમાંથી ધીમે ધીમે કાળો રંગ કે કાળી શાહી ઘટતાં ગયાં. ચિત્રમાંની ઝાંખી થોડી ઘાટી રેખાઓ ધ્યાનથી જોઈએ તો જ એમનું નિરૂપણ પામી શકાય. એમનાં ચિત્રોની વિશેષતાઓ આસ્વાદ્ય રીતે આલેખાઈ છે:

એનાં ચિત્રોમાં એક આગવી ઉત્કટ આત્મીય અનુભૂતિ પરખાયા વગર ન રહે. પણ આ બધી લીલામાં સૂક્ષ્મની સાધના, નાટકના ધખારા નહીં. આકૃતિઓ બહાર આવીને આંખે અડતાંય લજાય એવી. એની પાસે જઈને હળવે હળવે શોધીએ ત્યારે જ છતી થાય. ઘણીવાર પડછાયે વાળ કે પાણીમાં કાચ શોધવા જેવું. કોઈક વાર વહેતી હવા કે પાતાળ ઝરણાંની ગતિમાનતાના ભણકાર માત્ર. (226-27)

આબંને મિત્રો વિશેના લેખોમાં ગુલામમોહંમદ શેખના હૃદયનો ધબકાર ભાવકને આર્દ્ર કરે એ રીતે પ્રગટ્યો છે. આ બે કળાકારોની સાથે મકબૂલ ફિદા હુસેન તથા જગદીશ સ્વામીનાથન્ વિષેના મરણોત્તર લેખોની કહેણી પણ કળાની સીમાની બહાર રહેતી નથી. સુરેશ જોષી, ગીવ પટેલ, કવિતા સિંહ,રમણ સોની અને પ્રમોદ ગણપત્યેએ જુદા જુદા સમયે લીધેલી શેખની મુલાકાતોમાં ચર્ચાયેલા અનેક મુદ્દાઓ ભાવકને વિવિધ રીતે વિચારતા કરે છે.

o

ગુલામમોહમ્મદ શેખના ‘ઘેર જતાં’ શ્રેણીના નિબંધોનું સર્જનાત્મક ગદ્ય અને ‘નીરખે તે નજર’ના કળાવિષયક લેખોનું ગદ્ય ધ્યાનથી તપાસવા જેવું છે. ગદ્યના વિધવિધ મરોડનો સ્વાદ ભાવકને ભાવી જાય છે. એમની અભિવ્યક્તિમાં તત્સમ્, તદ્ભવ ને બોલચાલની લઢણનું રૂપ સહજ રીતે પ્રગટે છે. ‘મેવાડ કલમ’નાં શિકારચિત્રોનાં બે વર્ણનોમાં દૃશ્યાત્મકતા, નાટ્યાત્મકતા ને કરુણતા એકાકાર છે:

એવા એક શિકારદૃશ્યમાં ડુંગરાની ટોચે દેખાયેલા અને ઠાર કરાયેલા વાઘનું – આ દેખાયો, આ ગયો, આ આવ્યો,આ ઝડપાયો, આ ભાગ્યો,આ પડ્યો, આ લથડ્યો અને હવે ઊથલીને ખાઈમાં પડ્યો એવું – બારતેર ગતિનું આલેખન થયું છે. (60)

પશુની બહુવિધ ગતિઓને સમાવતો નિસર્ગવાદ અહીં અવળાઈ જાય છે. છેક ઊંચી

ટેકરીએથી નીચેની ખીણ લગી બારેક તબક્કે ઝબૂકતો દીપડાનો દેહ અણસારે ઝળકતો, ઘૂરકતો, ગેબ થતો,બંદૂકના ધડાકે ઊછળતો, ભાગતો અને છેવટે ત્રિકોણિયા કોતરમાં ખાબકતો દેખાય છે... (126)

સમાગમ-સંઘર્ષ, વિચરવાનો-વિહરવાનો, વૈવિધ્ય-વૈપુલ્ય, સંવાદ-સંઘર્ષે – એવાં શબ્દયુગ્મોને ધ્યાનથી જોઈશું તો શેખે જે ઝીણવટથી કામ લીધું છે તે સમજાશે. વર્ષો સુધી શાસ્ત્રીય સંગીત સાંભળતા ને શીખતા રહેલા લેખક સંગીતરસિયા છે. પોતાના મુદ્દાને સ્પષ્ટ કરવા કુમારગંધર્વ, બેગમ અખ્તર, આદિ કળાકારોની ગાયકીના અને સંગીતના સંકેતો પણ અહીં મળે છે. પરન્તુ 'ચિત્રમાં રંગ દ્વારા સંગીતમયતાનો નિર્દેશ થતો, લય દ્વારા સમથી ઊપડવાની અને ત્યાં જ પાછા ફરવાની રીત અજમાવાતી.' (120) આ વાતની દિશા પકડાય છે ખરી, પણ થોડી અસ્પષ્ટ રહી જાય છે. લેખકે પ્રયોજેલાં ક્રિયારૂપો પ્રવર્તેલ, ખોવાયેલ, થયેલ, કરેલ, શોધાયેલ, આવેલ, ભાષાપ્રયોગની દૃષ્ટિએ કઠે છે.

o

કળા વિષે કેટલી ઝીણવટથી વિચારાય અને કેટલી સૂક્ષ્મતાથી લખાય તેના માનદંડ તરીકે 'નીરખે તે નજર'ને કળાજગત જોશે જ. ભારતની અન્ય ભાષાઓમાં થયેલાં કળાવિષયક ઉત્તમ પુસ્તકોની સાથે અઢળક ને રસપ્રદ ચિત્રસમૃદ્ધ 'નીરખે તે નજર'ને, મૂકવું જ પડે એવું વિત્ત એમાં છે.

*

જયદેવ શુક્લ

કવિ.

ગુજરાતીના પૂર્વ-અધ્યાપક, સાવલી.

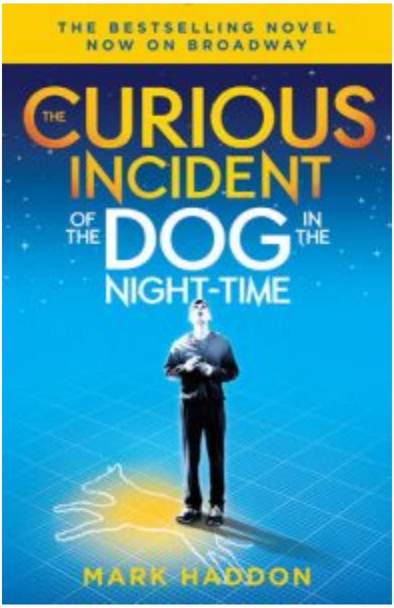
સાવલી.

jaydevshukla25@gmail.com

94278 39898

*

કૂતરાના કિસ્સામાં પ્રેક્ષક તરબતર – નૌશિલ મહેતા



The Curious Incident of the Dog in the Night-Time – Simon Stephens, London, 2012

[મૂળ એ જ નામની નવલકથા, લે. Mark Haddon, Pub. Jonathan Cap (UK), 2003;

મંચન જ્હોન ગિલગુડ થિએટર, લંડન,જુલાઈ 2016; દિગ્દર્શક Marianne Elliot]

મુંબઈ છોડતાં પહેલાં તાજા લંડન-રિટર્ન્ડ અભિનેતા-મિત્ર દર્શન જરીવાલાનો ભેટો થઈ ગયો. પૂછ્યું, 'ત્યાં કયું નાટક જોવા જેવું?' સારું કર્યું, એમણે પૂછ્યું.

નાટકનું પ્રકાશન થયું છે પણ મેં વાંચ્યું નથી. પણ એ વાંચવું તો શાસ્ત્રીય સંગીત-સંધ્યા માણ્યા પછી એ સંધ્યાની સરગમ વાંચી જવા જેવું. નાટક જોયા પછી વાંચી નવલકથા, ઉકેલવા કે નાટ્યલેખકે શું કાંદો કાઢ્યો. સમજાયું, જબરો કાઢ્યો.

નાટકની શરૂઆતમાં મિસિસ શિયર્સના કૂતરાનું પિચફોર્કથી – બગીચામાં વપરાતા ઓજારથી – અધરાતે ખૂન થાય છે. પોલીસ-તપાસ શરૂ થાય છે. સાથે ક્રિસ્ટોફર બૂન નામના પંદર વરસના લવરમૂછિયા પાડોશીને પણ ખૂની શોધી કાઢવો છે. ક્રિસ્ટોફર છોકરો વિચિત્ર છે: 1) એને ગણિત બહુ ગમે છે અને શિક્ષિકાના કહેવાથી એ પરીક્ષા આપવાની તૈયારીમાં પડ્યો છે, જેનું પરિણામ એને દેશના શ્રેષ્ઠ ગણિતજ્ઞોની દેખરેખ હેઠળ ભણવાનો અવસર આપી શકે. 2) એને 'ઓટિઝમ સ્પેક્ટ્રમ'માંની કોઈ એક વ્યાધિ જન્મજાત છે. કોઈ માને છે કે આ 'એસ્પર્જર્સ સિન્ડ્રોમ' છે, વળી કોઈ કંઈ બીજું. આપણને દેખાય છે એ કે છોકરો કોઈનો સ્પર્શ સહી નથી શકતો, કોઈ અડે તો ચિચિયારીઓ પાડી ઊઠે છે; એનામાં અનુકંપાનો તદ્દન અભાવ છે, બીજા કોઈના દૃષ્ટિબિંદુથી એ કંઈ પણ જોવા-સમજવા સક્ષમ નથી; અને બીજાં પાત્રો જે કંઈ કહે એને એ અક્ષરશઃ સાચું માને છે. કોઈને જુઠ્ઠું શું કામ બોલવું હોય, એ એની સમજણની બહાર છે, કારણ કે એને જુઠ્ઠું બોલતાં આવડતું નથી.

નવલકથા પ્રથમ પુરુષ એકવચનમાં ડાયરી-સ્વરૂપે લખાઈ છે. નાટ્યાંતરની પાયાની કમાલ એ કે આ ડાયરીનું પઠન શિક્ષિકા કરી રહી છે. આથી ભજવાતા નાટકમાં: 1) બે વર્તમાન રચાય છે – પઠનનો વર્તમાન અને ડાયરીમાં લખાયેલી ઘટનાઓનો વર્તમાન. 2) નાટકનું સ્વરૂપ play-within-a-play (નાટકની અંદરના નાટક) જેવું રચાય છે, જેના કારણે ડાયરીની ઘટનાઓ વિશે અન્ય પાત્રોનાં દૃષ્ટિબિંદુઓનો સમાવેશ શક્ય બને છે.

કૂતરાના ખૂનીની શોધ આદરતાં ક્રિસ્ટોફર પોતાને શેરલોક હોમ્સ જેવો ભેજાબાજ ડિટેક્ટિવ કલ્પે છે પણ હકીકતમાં એના પાડોશીઓ આ ઘટના વિશે વાત કરવાના બદલે એની સાથે અતડો વહેવાર કરે છે. એના પિતા એડ બૂન પણ કૂતરાના ખૂનની પીંજણમાં

પડવા માગતા નથી, ઊલટી એને સલાહ આપે છે, 'નિયમ બનાવ, બીજાની વાતમાં માથું મારવું નહીં!' એડ છેલ્લાં બે વરસથી જેમતેમ મા-વિહોણા ક્રિસ્ટોફરની એકલે હાથે કાળજી લેતો હોય છે અને સાથે પોતાની બોઇલર રૂમ એન્જિનિયરની નોકરી ટકાવી રાખતો હોય છે. સંતાનને સ્પર્શ ન કરી શકતા, એકલા પડી ગયેલા બાપનું પાત્ર સંકુલ અને રોચક બને છે.

નિયમો તોડવા માટે જ બનાવાયા છે: એ ઉક્તિ યાદ કરી ક્રિસ્ટોફર તપાસ ચાલુ રાખે છે. કૂતરાવાળાં મિસિસ શિયર્સને કૂતરામાં રસ ઓછો છે, એ તો બે-એક વરસ પહેલાં એને તરછોડી ગયેલા વર વિશે ભાવુક છે. એમને ખબર પડે છે કે છોકરો મા ગુમાવી બેઠો છે ત્યારે બધું છોડી એને દિલાસો આપવા બેસી જાય છે, જ્યારે છોકરાને તો કૂતરામાં જ રસ છે.

ક્રિસ્ટોફરને લોકોની વર્તણૂક સતત વિચિત્ર લાગ્યા કરે તે વિશે શિક્ષિકા પઠન કરે છે અથવા ખુદ ક્રિસ્ટોફર પ્રેક્ષકોને કહેતો રહે છે. અન્ય પાત્રોનાં માનવસહજ રંગબેરંગી વર્તનને છોકરાની શ્વેતશ્યામ તર્કશુદ્ધ નજરે જોવાથી મરક મરક રમૂજના આગિયા સતત ઝબક્યા કરે છે. છેવટે બે ઘટનાઓ છોકરાની આંખો ખોલી નાખે છે: પાડોશનાં ડોશીમા મિસિસ અલેક્ઝાન્ડરની મુલાકાત અને ત્યાર બાદ બાપના બેડરૂમમાં મળેલો પટારો, જે માએ ક્રિસ્ટોફરને લખેલા પત્રોથી ઉભરાય છે.

ક્રિસ્ટોફરને સમજાય છે: 1) કૂતરાનો ખૂની એનો બાપ છે; 2) એને બે વરસથી સતત પત્રો લખ્યા કરતી મા મૃત્યુ પામી નથી પણ મિસિસ શિયર્સના વર સાથે ભાગી ગઈ છે અને એની સાથે લંડનમાં રહે છે. ક્રિસ્ટોફરને ખાતરી છે કે બાપ ઘેરે આવશે ત્યારે એનાથી આ બધું કહ્યા વગર નહીં રહેવાય... કંઈ છૂપું રાખતાં કે જુઠ્ઠું બોલતાં તો જરાય આવડતું નથી! હવે ભય છે કે જેણે માને 'મારી નાખી' અને કૂતરાને તો સાચેસાચ મારી નાખ્યો, એ એના શું હાલ કરશે? જીવનું જોખમ છે. એક જ માર્ગ દેખાય છે: ઘરેથી ભાગીને મા પાસે પહોંચી જવું... પણ લંડન સવાસો કિલોમીટર દૂર છે અને ત્યાં પહોંચવું હોય તો ટ્રેનમાં બેસવું પડે અને રસ્તા પર, પ્લૅટફૉર્મ પર,ટ્રેનમાં... કેટલાય લોકો એને સ્પર્શવાના! વળી એ ત્યાં જાય તો અહીં પરીક્ષા નહીં અપાય... તો પછી ગણિતજ્ઞ બનવાના સપનાનું શું?

ક્રિસ્ટોફરની વિકટ ટ્રેનયાત્રા નાટકનું યાદગાર દશ્ય બને છે. છેવટે એ માના ઓટલે બેસીને કોઈ ઘેરે આવે એની રાહ જોઈ રહ્યો છે... ત્યારે મધ્યાંતર થાય છે.

આ નાટક જોવાનો અનુભવ એટલે ક્રિસ્ટોફરની દુનિયામાં ડૂબકી! કાળામશ તખ્તા પર રંગેલી અને પ્રકાશરચનાથી નીખરતી ત્રિપરિમાણી ગ્રાફ-પેપર જેવી લીલી જાળી છે જેના અલગ અલગ વિસ્તારમાં પ્રકાશપુંજ રેલાય ત્યાં દૃશ્ય ભજવાય છે. બે દૃશ્યો અવારનવાર એકસાથે ભજવાય છે – જેમને એકમેક સાથે સંગતિ હોય પણ, અને ન પણ હોય. નાટકની શરૂઆતની ક્ષણોમાં દેખાય કે ક્રિસ્ટોફરનું પાત્ર ભજવતો અભિનેતા ત્રીસેક વર્ષનો છે... જે મુદ્દો બે-ત્રણ મિનિટમાં ભુલાઈ જાય છે. સતત બદલાતો સંનિવેશ, રંગમંચ-વ્યાપી સરાઉન્ડ સાઉન્ડ ધ્વનિ રચના, ચાબુક અભિનય અને આધુનિક ટેક્નોલોજીનો સુંદર ઉપયોગ કરતું દિગ્દર્શન – મૂળ કૃતિ અને નાટ્યરૂપ બન્નેના લેખકોની નિસ્બતોને ન્યાય આપે છે.

2009માં નવલકથાકારે તેના બ્લોગમાં નોંધ્યું છે, ‘ક્યુરિયસ ઇન્સિડન્ટ’ એસ્પર્જર્સ વિશેનું પુસ્તક નથી... જો એ કંઈ પણ છે તો એ જુદા હોવા વિશે છે, આઉટસાઇડર હોવા વિશે, દુનિયાને વિસ્મય સાથે ઊઘડતી – આકાર લેતી – જોવા વિશેની નવલકથા છે.’

વાચક કે પ્રેક્ષકને ક્રિસ્ટોફર ક્યારેય ‘બિચારો’ નથી લાગતો, કારણ કે કથાકારને પોતે બિચારો નથી લાગતો. નવલકથાકારને સંવેદન-શૂન્ય કથાકારનું મર્યાદિત શબ્દભંડોળ કે એની તટસ્થતા નડતાં નથી, ઊલટું, આ ‘અવાજ’ની મર્યાદાઓ કથાકથનને નિખારે છે, એને અણધાર્યો વેગ આપે છે અને કૃતિના વહેણની દિશા ગોપિત રાખવામાં મહત્ત્વનો ફાળો આપે છે. એ નોંધે છે,

‘Prime numbers are what is left when you take all the patterns away. I think prime numbers are like life. They are very logical but you can never work out the rules even if you spent all your time thinking about them.’ (દરેક ભાત હટાવી લો ત્યારે બચે એ અવિભાજ્ય આંકડા. મને લાગે છે કે અવિભાજ્ય આંકડા જીવન જેવા છે. (એમનો ક્રમ) તર્કબદ્ધ છે પણ તમે ક્યારેય એના નિયમોને કળી ન શકો, ભલેને આખો વખત એના વિશે વિચાર્યા કરો.) અને ‘Metaphors are lies.’ (રૂપકો જુઠ્ઠાણાં છે.) આ ઉપરાંત, ‘ફક’ જેવો શબ્દ પંદર વરસનો છોકરો વાપરે, તેવી જ નિખાલસતાથી ક્રિસ્ટોફર પણ પોતાની ડાયરીમાં વાપરે છે – જેના કારણે નાટ્યરૂપની શિક્ષિકા દર વખતે ખાસી મૂંઝાય છે.

દુનિયાની અંધાધૂંધીનું માનવચેતના – જેવી હોય તેવી – દ્વારા થઈ રહેલું (ખરા અર્થમાં) અર્થઘટન: આવી સૂક્ષ્મ પ્રક્રિયાને ધંધાદારી રંગભૂમિ પર પ્રેક્ષણીય તેમ જ સફળ બનાવવી,એ આ નાટકની અનન્ય સિદ્ધિ છે.

ટ્રેનયાત્રામાં પ્રેક્ષક ક્રિસ્ટોફરના મન સાથે એકાકાર છે: તખ્તા પર અચાનક ટ્રેનના પાટા, સિગ્નલો, સ્ટેશનો, ટ્રેનો અને ધક્કામુક્કીનું વિશ્વ ખડું થાય છે. આ બધામાં માણસો સાચુકલા છે, બાકી બધું બાળકોની રમતના ટ્રેન-સેટથી ખાસું મોટું પણ ખરેખરી ટ્રેનો કરતાં ઘણું નાનું છે. પ્રેક્ષક સ્પષ્ટ નથી કે આ કોઈ બિહામણી રમત છે કે હકીકત. ક્રિસ્ટોફર જેમ તેમ લંડન પહોંચી ભીડથી બચવા જ્યારે લપસીને પ્લૅટફોર્મ અને પાટા વચ્ચેના ખાંચામાં પડી જાય છે અને એના પરથી ખરેખરી લાગતી વિશાળકાય ટ્રેન પસાર થાય છે ત્યારે એવી અરેરાટી છૂટે છે જાણે પ્રેક્ષક પોતે પ્લૅટફોર્મ પર ઊભો ઊભો આ દશ્ય જોતો ન હોય! ટ્રેન પસાર થયા પછી કેટલીક પળે ક્રિસ્ટોફર ઊભો થાય છે ત્યારે પ્લૅટફોર્મ પરના પ્રવાસીઓ એને ઊંચકી લેવા હાથ આપે છે. એ ક્ષણે રમૂજ-કરુણા-અનુકંપાની છોળો પ્રેક્ષકને ભીંજવી નાખે છે.

મધ્યાંતરમાં જ પોણાબસો પાઉન્ડનો ટિકિટ ભાવ આકરો ન લાગ્યો. નાટકના કેફમાં થિયેટર કાફેમાં વેચાતો પાંચ પાઉન્ડનો આઇસક્રીમ કોન પણ વાજબી લાગ્યો. ભલે ખૂબ ગમ્યું હોય છતાં, આ નાટક અનેક કારણોસર ગુજરાતીમાં બનાવવું શક્ય નથી એની ખાતરી થતાં,નિરાંતે, નર્યા પ્રેક્ષકરૂપે ઉત્તરાર્ધ માણવા ગોઠવાયો.

લંડનમાં ક્રિસ્ટોફરનું મા જ્યુડી સાથે હૃદયદ્રાવક/ખડખડાટ હસાવતા પુનર્મિલનથી શરૂ થઈ ઉત્તરાર્ધની યાત્રા ઘેરે પિતા એડ સાથે કંઈક એવા જ પુનર્મિલન સુધી પહોંચાડે છે. કૃતિનો અંત પ્રેક્ષકને તૃપ્ત કરે છે. પણ કૃતિના અંતની બાજી નાટ્યકાર મારી જાય છે: નાટકને સ્ટૅન્ડિંગ ઓવેશન મળ્યા બાદ, કર્ટન કોલ બાદ, પ્રેક્ષકો બેઠક છોડવાની શરૂઆતમાં હોય છે ત્યાં તો તખ્તા પર ક્રિસ્ટોફર ફરી દેખાય છે અને ગણિતની પરીક્ષામાં પુછાયેલો અઘરો દાખલો એણે કેવી કોઠાસૂઝ દાખવીને ઉકેલ્યો એ વાત ત્રણેક મિનિટમાં કહે છે. ક્રિસ્ટોફરનો દાખલો-સાચો-પડ્યો-નો ઉત્સાહ એવો ચેપી છે કે થિયેટરની બહાર નીકળતા પ્રેક્ષકોના ચહેરા પર આનંદ-આનંદ છવાયેલો હોય છે.

○

લાંબા ગાળાથી રંગકર્મી હોવાને લીધે છેલ્લા દોઢ-બે દાયકાથી મારા માટે નાટકો માણવાં અઘરાં થતાં જાય છે. ભજવણી કરતાં ભૂલો વધુ દેખાય છે, અભિનય કરતાં

કૃત્રિમતા વધુ જણાય છે, સંવાદો કરતાં નાટ્યલેખનના આશયો વધુ સંભળાય છે. રીઢા નાટક વખોડનારને ફરી ભાવક બનાવી શકનાર ‘કૂતરાનો કિસ્સો’ મેં દેશ-વિદેશમાં જોયેલાં સેંકડો નાટકોમાંનાં શ્રેષ્ઠ પાંચની યાદીમાં ઠસ્સાથી પોતાનું સ્થાન ગ્રહણ કરે છે.

○

1962માં ઇંગ્લન્ડ ખાતે જન્મેલા માર્ક હેડનની લેખનયાત્રા બાળસાહિત્યથી થઈ (ગિલ્બર્ટ્સ ગોબસ્ટોપર, 1987). આ પછી તેમણે ઘણાં પુસ્તકો બાળવાચકો તેમ જ શાળામાં ભણતાં તરુણો માટે પ્રગટ કર્યાં. મોટા ભાગે આ પુસ્તકોમાં ચિત્રો એમનાં પોતાનાં હોય છે. એમની ‘એજન્ટ ઝેડ’ની સાહસકથાઓની શ્રેણી તરુણ વાચકોમાં વિશેષ આવકાર પામી. ‘એજન્ટ ઝેડ એન્ડ ધ પેન્ગવિન ફ્રોમ માર્સ’ પુસ્તકની બી.બી.સી. પર ટીવી સીરીઝ તરીકે 2004માં રજૂઆત થઈ.

2003માં ‘ક્યુરિયસ ઇન્સિડન્ટ’ને ‘વ્હાઇટબ્રેડ બુક ઓફ ધ યર’ નવલકથાવર્ગમાં એનાયત થયો, બાળસાહિત્ય વર્ગમાં નહીં. પ્રથમ પુસ્તક વર્ગમાં એ વર્ષે ‘કોમનવેલ્થ રાઇટર્સ પ્રાઇઝ’ પણ મળ્યું કારણ કે આ પુસ્તક હેડનનું પુખ્ત વયના વાચકો માટે પહેલું હતું. રસપ્રદ વાત એ છે કે પ્રકાશકોએ આ પુસ્તકની, લખાણમાં ફેરફાર સાથે, બે આવૃત્તિ એક સાથે પ્રગટ કરેલી: એક તરુણ વાચકો માટે અને એક પુખ્ત વયનાઓ માટે.

પુખ્ત વાચકો માટે લખાયેલી એમની બીજી નવલકથા ‘અ સ્પોટ ઓફ બોધર’ 2006માં પ્રગટ થઈ. (માહિતીસૌજન્ય: વિકિપિડિયા)

○

નાટકની કેટલીક દૃશ્યરચના વિશે નોંધ:

1. લંડનની અંડરગ્રાઉન્ડ લોકલ ટ્રેનના એસ્કેલેટરથી ભયભીત ક્રિસ્ટોફર દાદરા ઊતરવાનું પસંદ કરે છે.

ભજવણીના અવકાશની તુલના આપણાં થિએટર્સ સાથે કરવા જેવી છે. આપણા મોટાભાગના તખ્તાઓ પર ઝાલર (ફ્લાઇઝ) દસથી બાર ફૂટની ઊંચાઈએ હોય. પ્રકાશસ્રોત ઝાલર પાછળ એ રીતે ગોઠવાય કે પ્રેક્ષકની આંખમાં આવી એને આંજી ન દે. અહીં ઝાલર ગેરહાજર છે. અવકાશની ઊંચાઈ ત્રીસેક ફૂટ જેટલી છે. પહોળાઈ પણ – આપણા ત્રીસેક ફૂટની તુલનામાં – ચાલીસેક ફૂટની છે. તખ્તાનું ઊંડાણ – આપણા

પંદરેક ફૂટની તુલનામાં – ચાલીસેક ફૂટ જેટલું છે. મુંબઈનું હોમી ભાભા થિએટર શહેરનો એકમાત્ર રંગમંચ છે જે આવડું કદ ધરાવતો હોય. દર્શાવેલા દાદરા પર પાત્રો ચડ-ઊતર કરે તેટલા સમય પૂરતો દાદરો સંનિવેશની પાછલી દીવાલમાંથી ડોકાય છે, બાકીના સમયે ગુમ થઈ જાય છે.

૨. ક્રિસ્ટોફર અચાનક જડેલા માના પત્રો વાંચવા બેસે છે.

મુખ્ય પાત્રની અભિવ્યક્તિ સીમિત છે. આવા પાત્રના મનમાં થતા ધરતીકંપને વ્યક્ત કરવા દિગ્દર્શક વૃંદ પાસે અભિનય કરાવી પાત્રના મનમાં થતી ઉથલપાથલ પ્રેક્ષક સુધી પહોંચાડે છે. ક્રિસ્ટોફર ભાવશૂન્ય હાલતમાં એક પછી એક પત્ર મનમાં વાંચતો રહે જ્યારે વૃંદનો એક સભ્ય એ પત્ર વાંચી સંભળાવે અને અન્ય સભ્યો ક્રિસ્ટોફરના મનમાં ઊપજતા ભાવોની રજૂઆત કરે. આખા નાટકમાં વિવિધ પ્રકારની ટ્રાન્સફરન્સ – એક પાત્રના ભાવજગતનું ચિત્રણ બીજા પાત્રના અભિનય દ્વારા થવું – કેન્દ્રમાં રહે છે. અનુકંપા ન ધરાવતા પાત્રની કથા એ ‘જુદા હોવા વિશે’ની કૃતિ. આની ભજવણીના દરેક દૃશ્યમાં સૂર અનુકંપાનો લાવી દેખાડવો એ નાટ્યાંતરકાર-દિગ્દર્શકની સહિયારી સિદ્ધિ છે.

૩. ક્રિસ્ટોફર પોતાના પાડોશીઓની પૂછપરછ કરવાનો નિર્ણય લે છે.

નાટકની પ્રકાશ રચનામાં વિવિધ પ્રકારની લાઇટ્સ વપરાય. મુંબઈની ગુજરાતી રંગભૂમિ પર એક નાટક માટે ત્રીસેક લાઇટથી વધુ વાપરવી ન પોસાય કારણ કે થિએટર્સની માલિકીની લાઇટ્સ ઓછી હોય અને મોટા ભાગની ભાડેથી મંગાવવી પડતી હોય છે. લંડનની રંગભૂમિ પર આપણી જેમ નાટકો એક થિએટરથી બીજે લઈ જવાનો રિવાજ નથી, બલ્કે દરેક નાટક એક થિએટરમાં મહિનાઓ સુધી – ક્યારેક તો વર્ષો સુધી – ભજવાય છે. આને લીધે નિર્માતાને લાઇટ્સ ખરીદવા પોસાય અને અટપટી પ્રકાશરચનાનું કમ્પ્યુટર દ્વારા નિયંત્રણ શક્ય બને. આ નાટકમાં મારા ગણિત મુજબ ઓછામાં ઓછાં પાંચસો લાઇટ્સ [સાધનો] વપરાયાં હશે. આ દૃશ્યમાં વિવિધ ‘ગોબોઝ’નો – લાઇટના બિલોરી કાચને પહેરાવેલાં મહોરાંનો – કલાત્મક ઉપયોગ કરીને ક્રિસ્ટોફરનો આખો પાડોશ ઊભો કર્યો છે.

4. લંડન-પ્રવાસની કલ્પનામાત્રથી ગભરાયેલો ક્રિસ્ટોફર.

ગુજરાતી રંગભૂમિ પર ભજવાતાં નાટકોમાં ભજવણીના અવકાશમાં ઊંચાઈનો ઉપયોગ ઓછો થાય છે કારણ કે થિએટરના બાંધકામની ભૌતિક મર્યાદા નડે છે. છતાં લેવલ્સ, પગથિયાં, નિસરણી વગેરેથી અવારનવાર થતો હોય છે. આ દૃશ્યમાં ઊંચાઈ દ્વારા પાત્રની માનસિકતા દર્શાવાઈ છે: આ વિશાળ વિશ્વમાં ક્રિસ્ટોફર પોતાને કેટલો નાનકડો ગણે છે! ચોમેર ફેલાયેલા બાળકોની રમતના ટ્રેન-સેટથી ઘેરાઈને ક્રિસ્ટોફર ગણિતજ્ઞ બનવાના સપનાને કડડભૂસ થતું અનુભવે છે. એકાધિક ડિજિટલ પ્રોજેક્ટર્સથી ફેંકાયેલા, જુદી જુદી દિશામાં ડોલતા આંકડા અને અક્ષરો, ફાડેલી ડાયરીનાં પાનાં અને માના અસંખ્ય પત્રોની ચોમેર ઊડાઊડ વચ્ચે એ ટુંટિયું વાળીને પડ્યો એ પ્રવાસ આદરવાની હિમ્મત શોધે છે.

5. અન્ય પ્રવાસીઓ સાથે ટ્રેનની રાહ જોતો ક્રિસ્ટોફર.

ધ્વનિરચના સાઉન્ડડિઝાઇન – ભજવાતા નાટકને પ્રેક્ષક માટે ‘નવી દુનિયામાં પ્રવેશનો અનુભવ’ – ઇમર્સિવ એક્સપિરિઅન્સ – બનાવવામાં મોટો ફાળો આપે છે. (પાર્શ્વ સંગીતનો ફાળો વળી જુદો.) મૂક અભિનયથી કોઈ અભિનેતા અદૃશ્ય બારણું ખોલે અને સાથે ખૂલતા બારણાનો ક-ડ-ડ-ડ અવાજ પણ સંભળાય તો પ્રેક્ષકને બારણું ‘દેખાવા’ લાગે. બંગાળના બાદલ સરકારે તો ‘જુલૂસ’ નાટકમાં અભિનેતાઓ પાસે ક-ડ-ડ-ડ જેવા ઉદ્‌ગારો બોલાવીને પણ ધારી અસર મેળવી છે. મુંબઈનાં જૂજ થિએટર્સમાં સારી સાઉન્ડ સિસ્ટમ છે: હોમી ભાભા, સેન્ટ એન્ડ્રુઝ અને પૃથ્વી. બાકી ક્યાંય સારી ધ્વનિ રચના દર્શાવવી હોય તો સિસ્ટમ નિર્માતા ભાડે લાવે. ગિલગુડ થિએટરમાં બસોથી વધુ સ્પીકર્સ બેસાડ્યાં છે. ક્રિસ્ટોફર પાટા પર પડી જાય પછી અદૃશ્ય ટ્રેન જ્યારે ખરેખર આવે છે અને થોભ્યા વિના સડસડાટ નીકળી જાય છે, ત્યારે કેવળ પ્રકાશ-આયોજન અને ધ્વનિરચના આ ઘટનાને વાસ્તવિક અને ચોટદાર બનાવે છે. પ્રેક્ષકને એવું લાગે છે, જાણે આખેઆખી ટ્રેન એના માથા પરથી નીકળી ગઈ!

*

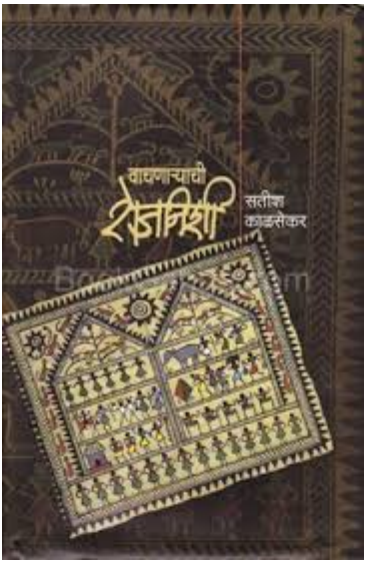
નૌશિલ મહેતા

નાટ્યલેખક, દિગ્દર્શક.

મુદ્રણ-વ્યવસાય, મુંબઈ.
મુંબઈ.
naushilm@gmail.com
93231 99322

*

વાચનની વાસરી અને વાચકાત્મકથન – સંજય શ્રીપાદ ભાવે



વાચણાર્યાચી રોજનિશી – સતીશ કાળસેકર

લોકવાઙ્મય પ્રકાશન, મુંબઈ, 2010

સતીશ કાળસેકરના ‘વાચણાર્યાચી રોજનિશી’ એવું સૂચક નામ ધરાવતા પુસ્તકમાં ડિસેમ્બર 2003થી જાન્યુઆરી 2009ના સમયગાળા દરમિયાન બે મરાઠી સામયિકોમાં દર મહિને એક લેખ મુજબ લખાયેલા સાઠ લેખો છે (વચ્ચે બે મહિનાની તૂટ છે). દરેક

લેખમાં જે-તે સમયગાળાની આસપાસ લેખકના વાંચવામાં આવેલાં મરાઠી, અંગ્રેજી અને હિન્દી પુસ્તકો અને સામયિકો વિષે માહિતી, ટિપ્પણી અને ચિંતન મળે છે. અહીં એક પણ પુસ્તકનું અવલોકન નથી, પણ આવકાર અનેક પુસ્તકોનો છે. એ રીતે આ પુસ્તક લેખકના પાંચ વર્ષના વાચનની વાસરી છે.

અમૃતે પહોંચેલા સતીશ કાળસેકર સામાજિક નિસબત ધરાવતા વિદગ્ધ વાચક અને સંપાદક છે. તેમને ‘વાચણાર્યાચી રોજનિશી’ માટે 2013નો કેન્દ્રીય સાહિત્ય અકાદમીનો પુરસ્કાર મળેલો છે. ‘ઇન્દ્રિયોપનિષદ’, ‘સાક્ષાત’ અને ‘વિલંબિત’ એવા મૌલિક કાવ્યસંગ્રહ અને ‘કવિતા લેનિનસાઠી’ (1977)નામે અનુવાદિત કાવ્યોનો સંગ્રહ તેમણે આપ્યા છે.

કાળસેકરના આ પુસ્તકમાં વાચન માટેનું તેમનું અસાધારણ પૅશન, કસબાની શાળાથી લઈને શરૂ થયેલું તેમનું વાચક તરીકેનું ઘડતર, તેમની વાચનપ્રક્રિયા, ઓછી આવક વચ્ચે પણ તેમણે વિકસાવેલો ગ્રંથસંગ્રહ, પુસ્તકપ્રેમી મિત્રો, સંસારી મુંબઈકર તરીકેની ઘરસંસારની વિટંબણાઓ અને વાચક તરીકેની તેમની સમસ્યાઓ – આ બધાનું સરસ વર્ણન છે. એ અર્થમાં આ પુસ્તક એક સમૃદ્ધ વાચકાત્મકથન છે.

પુસ્તકની સામગ્રીને રજૂઆતની સરળતા માટે ત્રણ વિભાગમાં વહેંચી શકાય. એક, લગભગ તમામ પ્રકારનાં પુસ્તકો અને સામયિકો; બે, મુદ્રિત સાહિત્યને જ્યારે વાચકવર્ગ સાથેના સંબંધ સંદર્ભે મૂકવામાં આવે ત્યારે તેમાંથી રચાતી વાચન-સંસ્કૃતિ; અને ત્રણ, પ્રગતિશીલ સમતાવાદી સમાજ અને તેના ઘડતર સાથેનો વાચનનો સંબંધ. ત્રણેય વિભાગની સામગ્રી પરસ્પર પૂરક છે અથવા એકબીજામાં ભળતી રહે છે. લેખનનું એકંદર સ્વરૂપ વાચનની દુનિયામાં સ્વૈરવિહારનું છે તેથી લેખો સુગ્રથિત બનતા નથી. વળી,આવા પ્રકારના પુસ્તકમાં ખૂબ જરૂરી એવી સૂચિને અભાવે અભ્યાસીને મુશ્કેલી પડે છે.

ઉપર્યુક્ત વિભાગોમાંથી પહેલા વિભાગમાં મૂકી શકાય તેવી સામગ્રી આ મુજબ છે: સાહિત્યકૃતિઓ, સંચયો, સંપાદનોનાં નવાં-જૂનાં પુસ્તકો, અનુવાદો, સામયિકોના દિવાળી અંકો તેમ જ વિશેષાંકો, ખાસ વાંચવા જેવા લેખોના ઉલ્લેખો. બીજા, એટલે કે વાચનસંસ્કૃતિના વિભાગમાં મૂકી શકાય તે છે: પુસ્તકનિર્માણ અને પ્રકાશન, પુસ્તકભંડારો, પુસ્તકપ્રાપ્તિ, ગ્રંથાલયો, પુસ્તકસંગ્રાહકો, વિસરાતો ગ્રંથવારસો, અનુવાદપ્રવૃત્તિ, કોશ તેમ જ સૂચિકાર્ય, પુસ્તકો વિશેનાં પુસ્તકો, સંગીત અને સિનેમા.

પુસ્તકની સામગ્રીનો એક સર્વસામાન્ય, સર્વસ્પર્શી ઘટક એ પ્રગતિશીલ માનવતાવાદી મૂલ્યો છે. તેની સાથે સંબંધિત સામગ્રી જે વિષયોને લગતી છે તેમાંથી કેટલાક આ ત્રીજા વિભાગમાં મૂકી શકાય. જેમ કે, લોકશાહી, અભિવ્યક્તિ-સ્વાતંત્ર્ય, માનવ-અધિકાર, એકાધિકારવાદ, શોષણ, આંબેડકરવાદ, ગાંધી, સામાજિક ચળવળો,આંતરરાષ્ટ્રીય તણાવો, દલિત-સાહિત્ય, ઉપેક્ષિતોનું સાહિત્ય અને અન્ય. આખા પુસ્તકમાંથી લેખકના વાચન ઉપરાંત મહારાષ્ટ્રની ઘણી સમૃદ્ધ પ્રકાશનપ્રવૃત્તિ અને સાહિત્ય-સંસ્કૃતિની ઝલક પણ મળતી રહે છે.

બસો બાણું પાનાંની આ ‘રોજનિશી’ વાચનસામગ્રીથી છલકે છે અને તેની વાચકને મળતી છાલક બહુ પ્રફુલ્લિત કરી દેનારી છે. તેનું કારણ એ છે કે વાચનમાંથી મળેલાં આનંદ અને સમજને બીજા વાચકો સુધી પહોંચાડવાનો આશય પુસ્તકમાં સારી રીતે જળવાયો છે. લેખક વાચક સાથે લાગણીભર્યો સંબંધ બાંધે છે. તે શરૂઆતમાં જ કહે છે: आपण सर्व आहात म्हणूनच हे लेखन घडून आले. काही चांगले वाचनात आले, काही चांगले पहाता आले की ते कोणाशी तरी बोलावे आणि तो आनंद वाटून घ्यावा असे नेहमीच वाटते (7) (આપ સહુ છો એટલે જ આ લેખન થઈ શક્યું. કંઈક સારું વાંચવામાં આવે,કંઈક સારું જોવા મળે, કંઈક સારું સાંભળવા મળે એટલે એ કોઈકને કહેવું અને એ આનંદ વહેંચવો એવું હંમેશા લાગતું હોય છે.) ‘આપ’ એટલે કે વાચકને અભિપ્રેત રાખીને વ્યક્ત થયેલો આ ઉદ્દેશ શબ્દફેરે પુસ્તકમાં અનેક જગ્યાએ વાંચવા મળે છે. જેમ કે,वागंमय वृत्तच्या माध्यमातून मे गेले काही महिने आपल्याशी संवाद साधण्याचा सहेतूक प्रयत्न करतोय. वाचन माझ्या स्वतःच्या तर पावचीचलाच पज़ल्यासारखे आहे. ते तुमच्यापर्यंत न्यावे. सगळेच बोलता आले नाही तरी अगदीच उत्कटतेने काही वाचनाविषयी बोलता आले नाही तरी अगदीच उत्कटतेने काही वाचनाविषयी बोलता आले तर बोलावे. तुम्हाला ते वाचायला लावावे आणि तुम्हीही मला काही माहिति नसलेले सांगावे आणि आपला संवाद सुरू रहावा. (43) ‘ગયા કેટલાક મહિના ‘વાઙ્મય વૃત્ત’ [અને ‘સાપ્તાહિક સાધના’]ના માધ્યમથી હું આપની સાથે સંવાદ સાધવાનો સહેતુક પ્રયત્ન કરી રહ્યો છું. વાચન તો મારા છઠ્ઠીના લેખ છે. એ બધું તમારા સુધી લઈ જાઉં એમ મને

થાય. બધું જ ન કહી શકું તોય એમાંથી કેટલુંક ઉત્કટતાથી તમારા સુધી પહોંચાડું. તમને કંઈક વાંચતા કરું, હું જાણતો ન હોઉં એવું કંઈક તમે પણ મને કહો, અને આ સંવાદ ચાલુ રહે.'

કેન્દ્રવર્તી વિચાર તો આ છેઃ आपणास ग्रंथांकडे वळवावे हे मी माझे मिशन मानतो.(167) '...આપને ગ્રંથો તરફ વાળવા એને હું મારું મિશન માનું છું.' કાળસેકરના વાચન-અભિમુખતા-મિશનમાં વાચનસામગ્રીનો સમાવેશ ક્યારેક યાદચ્છિક તો ક્યારેક નૈમિત્તિક છે. તે પુસ્તક, અવતરણ, નોંધ, ભાષ્ય એવા કોઈ રૂપે હોઈ શકે છે. સર્વકાલીન વાચન તરીકે તુકારામના અભંગો, સાને ગુરુજીનાં પુસ્તકો, આંબેડકરનાં લખાણો,ગાંધીજીનું 'હિંદ સ્વરાજ', ફિડેલ કૅસ્ટ્રોની આત્મકથા, એ લેખોમાં ડોકાતાં રહે છે. કોલંબિયાના મોટા નવલકથાકાર ગાર્સિયા માર્ખે(ર્ક્વે)ઝની આત્મકથાનો પહેલો ભાગ 'લિવિંગ ટુ ટેલ ધ ટેલ' બજારમાં આવે તે નિમિત્તે કાળસેકર લગભગ આખો લેખ તેમના આ પ્રિય લેખકનેં પુસ્તકો વિશે લખે.

નોબેલ સન્માન મેળવનારા તુર્કિશ સર્જક ઓરહાન પામુકના પુરસ્કાર પ્રતિભાવ વ્યાખ્યાનના અને પોર્તુગિઝ જુઝે સારામાગુની 'પેરિસ રિવ્યૂ'એ લીધેલી મુલાકાતના અંશો લેખક ટાંકે છે. હિંદી લેખક ઉદય પ્રકાશ, દુનિયાનું જ્ઞાન વાચનીય રીતે મરાઠીમાં લાવનાર અચ્યુત ગોડબોલે, ઉપેક્ષિત મરાઠી કવિ અરુણ કોલાટકર જેવાની વાત એક કરતાં વધુ વખત આવે છે. હિંદી સાહિત્યના પ્રેમચંદ, સાંકૃત્યાયન, ધૂમિલ જેવા પૂર્વસૂરીઓ અને અત્યારના નાગાર્જુન, શમશેર,રાજેશ જોશી મંગેશ ડબરાલને લેખકે ઠીક વાંચેલા છે. પુણે શહેરનું વર્ણન કરતું 1868ની સાલનું પુસ્તક, મહારાષ્ટ્ર સાહિત્ય પરિષદનો 1969માં બહાર પડેલો ઇતિહાસ, ચિત્ર-સંગીત-સિનેમા-તમાશા-નૃત્ય પરનાં પુસ્તકો, ગોવા વિશ્વચરિત્ર સંશોધન કેન્દ્રે બહાર પાડેલા વ્યક્તિચિત્ર કોશનાં કુલ ચારેક હજાર પાનાંના ચાર ખંડો, મરાઠી જ્ઞાનકોશના રચયિતા શ્રીધર વ્યંકટેશ કેતકરનો લેખસંગ્રહ જેવાં પુસ્તકોની યાદી ઘણી એટલે ઘણી લાંબી થઈ શકે.

કેટલાક વાચકોને ખબર ન હોવાની સંભાવના હોય તેવી ભારતીય અને વિશ્વસાહિત્યની નીવડેલી કૃતિઓ વિશે કાળસેકરે ટાંચણો કર્યાં છે. મરાઠી અને હિન્દી સામયિકો વિશે પણ કાળસેકરે પુષ્કળ માહિતી આપી છે. ભારતમાં લઘુસામયિકો કહેતાં

વિચારપત્રો અર્થાત્ 'લિટલ મૅગેઝિન્સ'ની જે ચળવળ ચાલી તે વર્ષોમાં લેખકના વાચન-ઘડતરનો શરૂઆતનો તબક્કો હતો.

વિચારપત્રો અને સર્વસામાન્ય સામયિકો ઉપરાંત દિવાળી અંકો એ મરાઠી ભાષાના ખૂબ સમૃદ્ધ વિભાગની નોંધ કોઈપણ વાચનપ્રેમી ન લે તો જ નવાઈ. ડિસેમ્બર 2005ના લેખમાં કાળસેકર નોંધે છે કે તેમને વીસ સારા દિવાળી અંકો મળ્યા છે,જેમાં ત્રણેક હજાર પાનાંનું વાચન છે, અને બીજા એટલા અંકોની એમને પ્રતીક્ષા છે. દરેક વર્ષના લેખોમાં ઓછામાં ઓછા બે લેખો એવા હોય છે કે જેમાં કાળસેકરે દિવાળી અંકની નીવડેલી વાચનસામગ્રી તરફ આંગળી ચીંધી હોય. અલબત્ત દિવાળી અંક એક 'ઉદ્યોગના સ્તરે' પહોંચેલી પ્રવૃત્તિ છે એમ નોંધીને તેમાં થતા 'ભરતાડ' એટલે કે ઊતરતી કક્ષાના લેખન વિશે એ બેખબર નથી.

આ લખનારને મન 'રોજનિશી'માં આવતો સહુથી રસપ્રદ અને ગુજરાતી માટે નોખો વિષય છે તે 'પુસ્તકો વિશેનાં પુસ્તકો'. પુસ્તકને અંતે લેખક આવાં છવ્વીસ મરાઠી (અત્યારે તેમાં બીજાં દસ ઉમેરી શકાય) અને છેંતાળીસ અંગ્રેજી પુસ્તકોની યાદી આપે છે. તેના પહેલાંની એક નોંધમાં તે કહે છે: 'મારું આ પુસ્તક 'પુસ્તકો વિશેનાં પુસ્તકો' પ્રકારમાં મૂકી શકાય તેવું છે... પુસ્તકો અને તેમનું વાચન એવા વિષયને કેન્દ્રમાં રાખીને લેખક,પ્રકાશક, પુસ્તક વેચનારા અને કેવળ વાચકોએ આત્મકથાઓ લખી છે અને આ વિષયની ગૂંથણીથી નવલકથાઓ સુધ્ધાં લખાઈ છે. માત્ર પુસ્તકો વિશેનાં પુસ્તકો વેચનારી અને પ્રકાશિત કરનારી ઓક નોલ બુક્સ સંસ્થા પણ છે.'

લેખકે પુસ્તકમાં જે બુક્સ ઓન બુક્સની વાત કરી છે તેમાં સહુથી અનોખું છે 'હાઉસ ઓફ પેપર'(2004).સ્પૅનિશ લેખક કાર્લોસ મારિઆ ડોમિન્ગે (Carlos Maria Dominguez)ની આ 'ગ્રંથોના ક્ષેત્રની રહસ્યકથા'. ગ્રંથો પાછળ ગાંડો એવો તેનો નાયક ઉરુગ્વેના દરિયા કિનારે જે ઘર બનાવે છે તેનો આલેખ આ પુસ્તકમાં છે. વિશિષ્ટ રેખાંકનો સાથેનાં સો પાનાંની આ લઘુનવલના ગદ્યનો અને તેના નાયક કર્લોસ બાવરના માનસનો નિર્દેશ પણ કાળસેકરે કર્યો છે.

લેખકે નોંધેલું બીજું એક પુસ્તક તે આર્જેન્ટિનાના લેખક આર્તુરો પેરેઝ-રિવેસ્તે (Arturo Perez-Reverte)નું The Club Dumas (1993). લેખક કહે છે: 'રહસ્યકથાને મળતી આવતી આ નવલકથાને સલામ કરવા માટે મને 'અફલાતૂન'એવો એક જ શબ્દ સૂઝે છે. ગ્રંથસંગ્રહ, તે અંગેની ઝીણીઝીણી બાબતો, સૂક્ષ્મતાઓ અને જેને

અદ્ભુતના વર્ગમાં મૂકી શકાય તેવી ગ્રંથસંગ્રાહકોની આખી દુનિયા અહીં વિગતવાર આલેખાઈ છે. આ કથા વાંચવાની શરૂ કરો એટલે બાજુ પર રાખી જ શકાય નહીં. Ceniza Bros. Bookbinding and Restoration એ આ પુસ્તકનું એક ખાસ પ્રકરણ છે. આપણા મગજને ચકરાવે ચઢાવે તેવાં, પુસ્તક-બાંધણીનાં વિલક્ષણ કૌશલ્યો અને એમાંની ખાનદાની વ્યવસાય-કુશળતા.

મરાઠીમાં થયેલા આ વર્ગના લેખન વિશે કાળસેકર ન લખે તો જ નવાઈ. જાણીતા પત્રકાર અને દલિત લેખક ઉત્તમ કાંબળેની આત્મકથા 'વાટ તુડવતાના' પર લેખક વારી ગયા છે. એને લેખક 'વાંચનારી આત્મકથા' કહીને તેની અર્પણનોંધ આખી વાચકો સમક્ષ મૂકે છે: 'હું રાહ ખૂંદતો નીકળ્યો છું... આ રસ્તે મને ક્યારેક મા-બાપ રૂપે તો ક્યારેક શિક્ષક તો ક્યારેક મિત્ર તો ક્યારેક તત્ત્વવેત્તાઓના રૂપે મળેલા અસંખ્ય ગ્રંથોને હું આ નાનકડો ગ્રંથ અર્પણ કરું છું... ગ્રંથો માણસોને ઘડે છે એવા પાક્કા વિશ્વાસ સાથે'.

અનુવાદ એ પુસ્તકમાં વારંવાર આવતી બાબત છે. સ્પૅનિશ કવિ સેઝાર બાય્યેહો (Cesar Vallejo)ની સમગ્ર કવિતાના અંગ્રેજી અનુવાદક ક્લેટન એશલમેન (Clayton Eshleman)એ પુસ્તકમાં લખેલી વીસ પાનાંની પ્રસ્તાવનાની બાબતે એ લખે છે: 'અનુવાદકે એના અનુવાદ-પ્રવાસનો આખો નકશો જ તમારી સામે ખોલી આપ્યો છે. તેમાંના અવરોધો,અકસ્માત અને તેની પર મહાત કરીને અનુવાદની કાચી પ્રતમાં સત્તર-સત્તર વખત કરેલાં પરિષ્કરણો આ બધું ધ્રુજાવી દેનારું છે. અનુવાદ વિષયમાં લેખકે આપેલી સહુથી ઉત્તેજનાત્મક અને વિરલ માહિતી એટલે ડો. નારાયણ રણસુભેનો 'અનુવાદ, વર્ણવ્યવસ્થા આણિ મી' નામનો ગ્રંથ. મરાઠી-હિન્દી અનુવાદક રણસુભેનું આ પુસ્તક 'અનુવાદકના આત્મચરિત્ર જેવું છે'.

પુસ્તકનિર્માણ, પ્રકાશન, વેચાણ, સુલભતા જેવી બાબતોને આવરી લેતા એકંદર ગ્રંથવ્યવહારની ચર્ચા કાળસેકર વારંવાર કરે છે. એમાં કેટલાંક મહત્ત્વનાં નિરીક્ષણો આપે છે. જેમ કે, 'આજ સુધીનો મોટા ભાગનો પ્રકાશનવ્યવહાર ગ્રંથપ્રકાશન તરફ સામાજિક જવાબદારી તરીકે જોતો આવ્યો છે', પણ હવે તેમાં સમયની માંગ પ્રમાણે 'વ્યાવસાયિકતા પ્રવેશી છે'. જો કે 'પુસ્તકોનાં પ્રકાશનની ઝડપ અને દરજ્જો' બંને સતત જાળવી રાખનારા પદ્મગંધા પ્રકાશનના અરુણ જાખડેની પ્રશંસા કરવાનું પણ કાળસેકર ચૂકતા નથી.

લોકવાઙ્મય પ્રકાશનગૃહના સંપાદક-પરામર્શક કાળસેકર લખે છે: 'લેખક, પ્રકાશક,

વિતરક, વાચક અને ફરીથી લેખક એવી સાંકળના અંકોડા એકબીજા થકી આગળ વધતા હોય છે અને તેમાંથી સમાજમાં ગ્રંથવ્યવહાર કાર્યરત થતો હોય છે. એમાંનો એક અંકોડો બીજા પર આક્રમણ કરે તો સંતુલન બગડી જાય છે.' લેખક બીજો મુદ્દો છેડે છે તે સામયિકોમાં પ્રસિદ્ધ થયેલા પણ ગ્રંથસ્થ ન થવાને કારણે લગભગ ખોવાઈ જતા લેખો. દિલીપ ચિત્રે અને અશોક શહાણેના લેખોના દાખલા આપીને કાળસેકર પૂછે છે: 'આમાં દોષ કોનો – પ્રકાશકોએ તત્પરતા ન બતાવી એનો, લખીને પછી એને પુસ્તક તરીકે લાવવામાં ઉદાસીનતા દાખવનાર લેખકનો કે પછી વાચકોએ માગણી ન કરી એનો...?'

પૂનાની ભાંડારકર ઓરિએન્ટલ રિસર્ચ ઇન્સ્ટિટ્યૂટ પર 2004ના વર્ષની શરૂઆતમાં નાતજાતના હીન રાજકારણના કારણોસર હુમલો થયો હતો. તેના થોડાક સમય પછી લેખકના હિન્દી કવિમિત્ર અરૂણ કમલ પ્રાચ્યવિદ્યાવિદ્ રામકૃષ્ણ ગોપાલ ભાંડારકરના સમગ્ર લેખનના 1933માં બહાર પડેલા બે ખંડો લેવા માટે સંસ્થામાં ગયા અને એમને એ ન મળ્યા. એટલે એમણે કાળસેકરને લખ્યું: 'ભાંડારકર સંસ્થામાંથી આવા ગ્રંથો ન મળવા એ સંસ્થા પર થયેલા કોઈપણ ભૌતિક આક્રમણ કરતાં વધારે હિંસક છે.' આગળ તે ન્યાયમૂર્તિ રાનડેના લખાણોનો સાહિત્ય અકાદમીએ બહાર પાડેલો સંચય કેવી ધૂળ ખાતો રહ્યો એની વાત કરે છે. પછી એ લખે છે: 'સરકારી પ્રકાશનો, યુનિવર્સિટીઓનાં પ્રકાશનો, નૅશનલ બુક ટ્રસ્ટ, એન.સી.ઈ.આર.ટી.નાં પુસ્તકો નોંધપાત્ર છે પણ એમના વિતરણમાં ઉત્સાહ નથી, વ્યાવસાયિક દૃષ્ટિ નથી,પુસ્તકવિક્રેતાઓને મદદ કરવાની વૃત્તિ નથી. મારા પુસ્તકપ્રેમને ખાતર મેં આવી અનેક ધૂળભરી જગ્યાઓ જોઈ છે.'

પ્રકાશનવ્યવસાયનાં મહત્વનાં અંગો એટલે કે પુસ્તકનું મુદ્રણ અને નિર્માણ લેખકની નજર બહાર નથી. સો વર્ષથી વધુ સમય પહેલાં બહાર પડેલાં બે ઘણાં સુઘડ ટકાઉ પુસ્તકોનાં સહેજ વિગતવાર વર્ણન લેખક આપે છે. પછી તે પુસ્તકનિર્માણની આજની ગુણવત્તા અંગે ચિંતા વ્યક્ત કરે છે. તેમાં પોતાના પ્રકાશનગૃહનાં પુસ્તકોને પણ 'શુદ્ધિપત્રક'નું થીગડું લગાડવું પડતું હોય છે એ કબૂલે છે. તે માને છે કે 'શુદ્ધિપત્રક ખરેખર તો પુસ્તકની શરૂઆતમાં જ મૂકવું જોઈએ, એમાં શરમાવું જોઈએ નહીં'. પાદટીપોને પ્રકરણ કે પુસ્તકને અંતે આપવાને બદલે દરેક પાનાંને અંતે આપવી એ કેમ વધુ ઇચ્છનીય છે એ પણ લેખક સમજાવે છે. સંપાદકની સભાનતા અને જવાબદારીના તેમ જ અને લેખકના સારા સંપાદનકાર્ય તરફના નમ્ર ભાવના મુદ્દાને પણ લેખક સ્પર્શે છે.

સામાજિક નિસબત ધરાવતું સાહિત્ય વાચકોની સામે મૂકવું અથવા સાહિત્યકારનો સમાજ સાથેનો સંબંધ ઉઘાડી આપવો એ 'રોજનિશી'નું એક બહુ જ નોંધપાત્ર પાસું છે. અગ્રણી બૌદ્ધિક નોમ ચોમ્સ્કી,તેમ જ પ્રતિબદ્ધ સાહિત્યકારો મહાશ્વેતાદેવી અને અરુંધતી રોયનાં,એકંદર પ્રગતિશીલ માનવતાવાદી વિચારો અંગેનાં, રેડિકલ ઝૂકાવવાળાં, વ્યાખ્યાનોના અંશો લેખકના ભાષ્ય સાથે વાંચવા મળે છે.

ઉર્મિલા પવારની આત્મકથા 'આયદાન' નિમિત્તે આત્મકથનો લખનાર અનેક દલિત લેખકોનો ઉલ્લેખ આવે છે.

જૂન૨૦૦૬ના લેખમાં કાળસેકર મુંબઈની મીઠી નદી અને ગુજરાતની નર્મદા નદીને લગતી સમસ્યાઓ વિશે લખે છે. એમને મતે નર્મદા યોજના માટેના 'નરેન્દ્ર મોદીના ઉપવાસ શુદ્ધ બકવાસ છે. આ માણસને પાણી માટે રઝળપાટ કરતી ગુજરાતની જનતા સાથે સ્નાનસૂતકનો સંબંધ નથી.' આ ટીકાનો સંદર્ભ છે અભિનેતાઓ અતુલ કુલકર્ણી, રાહુલ બોઝ અને આમીર ખાને 'મોદીના દાંભિક ઉપવાસ'નો કરેલો વિરોધ તેમ જ એ અંગે અતુલ કુલકર્ણીએ 'લોકસત્તા' અખબારમાં લખેલો પત્ર.

'રોજનિશી'માંથી કેટલીક નોખી માહિતી મળે છે. જેમ કે, લેખક એક એવા પીઢ અભ્યાસી વાચકને જાણે છે કે જે પુસ્તક ખરીદ્યા પછી તેનાં બધાં પાનાં છૂટાં પાડતા, દરેક પાના સામે એક કોરો કાગળ નોંધો કરવા માટે જોડતા અને પછી પુસ્તક ફરીથી બંધાવતા. 'પુરુષસ્પંદન'ના દિવાળી અંકમાં એક લેખ છે 'ગાળોમાંની પુરુષપ્રધાનતા'. કિન્નરો વિશે દામોદર પ્રભુએ ચાળીસેક વર્ષ પહેલાં કવિતા લખી હોવાનું કાળસેકરને સાંભરે છે. જયરામ પથવે નામના એક પુસ્તકપ્રેમી પટાવાળાએ લખેલા લેખનો અંશ લેખક ટાંકે છે: નોકરીમાં જોડાયે સત્તર વર્ષ થયાં. મારા શરીર પર સારાં કપડાં નહીં દેખાય, પણ હાથમાં નવું પુસ્તક હોય જ. નજીવા પગારવાળા મારા જેવા પટાવાળાના સંગ્રહમાં પચાસ હજાર રૂપિયાનાં પુસ્તકો છે... સમાજકાર્યમાં સામેલગીરી, સમાજસુધારા માટે વાચનસંસ્કૃતિનું જતન થાય એ માટે શાળા, કોલેજો, છાત્રાલયોનાં બાળકોને,બીજા સમાજના લોકોને હું વિનામૂલ્યે સેવા આપું છું.'

આવી માહિતીમાં લેખકની વ્યક્તિગત વાતો પણ ભળે છે. જેમ કે લેખક એક જમાનામાં રસ્તા પર ચાલતાં ચાલતાં પણ પુસ્તક વાંચતા. 'વાંચવાનું ન થાય તો તેની અસર સીધી લોહીનું દબાણ વધવામાં દેખાય છે.' અન્યત્ર એ કહે છે: 'દા'ડો થયે હું કંઈક તો વાંચતો હોઉં જ છું. એક વાર હોસ્પિટલના અતિદક્ષતા વિભાગ (ઇન્ટેન્સિવ

કેર યુનિટ) માં રાજન ગવસની નવી નવલકથા વાંચતો હતો ત્યારે નર્સે મને ખખડાવ્યો હતો.'

કાળસેકરનું વધુ આત્મલક્ષી ગંભીર ચંતિન પણ જોવા મળે છે. પહેલા જ લેખમાં એ કહે છે: 'હવે જિંદગીનો ઢોળાવ શરૂ થયો છે, અને જિંદગી તો એકમાત્ર. ખરેખર તો એમ થાય છે કે ગ્રંથોના વાચન માટે આપણને અનેક પુનર્જન્મ મળવા જોઈએ, મુક્તિ તો આપણે જોઈતી જ નથી.'

લેખક એક સાથે ત્રણ-ચાર પ્રકારનાં પુસ્તકો સાથે કામ પાડતા હોય છે, જેમાં મરાઠીનાં વધુ અને બીજી ભાષાનાં ઓછાં હોય છે. તેમાંય વાર્તાઓ અપવાદે જ આવે છે. નવલકથા, કવિતા હોય છે,અધિકતર આત્મકથાઓ. પ્રવાસ, પ્રકૃતિ, સામાજિક વિજ્ઞાન,તત્ત્વજ્ઞાન. ફિલ્મ મહોત્સવોમાં જોયેલી વિશ્વની ઉત્તમ ફિલ્મોની વાત પણ બે લેખોમાં છે. તે કહે છે: 'મારા માટે ગ્રંથો સહુથી વધુ નિકટના છે. પણ છતાં સંગીત, સિનેમા અને ચિત્રકલાની સામે હું હંમેશા આસ્થા અને આદરથી ઊભો રહું છું.'

અંગ્રેજી સાથે મથામણ કરીને વિશ્વસાહિત્ય માણતા થનાર કાળસેકરના વાચનનો એક નમૂનારૂપ આલેખ આ ફકરામાં મળે છે: 'મિલાન કુંદેરાનું 'ટેસ્ટામેન્ટ્સ બિટ્રેડ' વાંચવા માટે લેવું, એ વાંચતાં વાંચતાં એમે સેઝારની 'રિટર્ન ટુ માય નેટિવ લૅન્ડ' હાથમાં લેવી, ત્યાંથી એડવર્ડ સઈદના 'ઓરિએન્ટાલિમ' તરફ વળવું, મૅક્સિમ ગોર્કીની 'મધર' અને પોલ રોબ્સનની આત્મકથા વાંચતાં વાંચતાં આડાઊભા સંદર્ભો માટે 'ક્રોસિંગ ધ ડેન્જર વોટર' એ મહાગ્રંથમાં પેસવું. એમાંથી આગળ વધતાં વધતાં પાબ્લો નેરુદાનો ચોક્કસ સંદર્ભ મળે તે માટે એની કવિતાઓ તરફ વળવું, તેનાં હજારેક પાનાંમાંથી 'કેન્ટો જનરલ'ના બરાબર જે જોઈએ તે પાના પર,તે પંક્તિ પર જવાનું થાય. પછી કેન્ટો જનરલની પ્રદીર્ઘ પ્રસ્તાવના વાંચવામાં સમય આનંદમાં વીતે. આવા ચારેકોર ફેલાયેલા વાચનનો આનંદ તો અદ્‌ભુત જ હોય. ગ્રંથો હૈયે, હાથે, છાજલીએ, કબાટમાં ખુશીથી એકબીજામાં ખોવાયેલાં હોય છે. પણ બરાબર જોઈએ એ પળે કેવા પાછાં મળી જાય છે...!'

જો કે કાળસેકર માટે વાચન એ સુખસગવડે થયું નથી. બહુ જ સાધારણ આર્થિક પરિસ્થિતિ, મુંબઈમાં બેંકની સામાન્ય નોકરી, પૈસાની ખેંચ વચ્ચે તે પુસ્તકો વસાવતા રહ્યા છે. પુસ્તકો માટે ઘર નાનું પડતું રહ્યું. એટલે એમણે બીજું ઘર લીધું તે મુંબઈથી ત્રણેક કલાકના અંતરે આવેલા આંબેઘર નામના આદિવાસી પાડામાં. ત્યાં વીજળી અને

પાણીની મુશ્કેલી. 'બિલકુલ ડુંગરમાં' આવેલા આ ઘરમાં અને મુંબઈના ઘરમાં હજારો પુસ્તકો-સામયિકો-કતરણોને સમાવવાની મુશ્કેલીઓનો એ અરધી સદીથી વધુ સમય સામનો કરતા આવ્યા છે. 'ગ્રંથ નજરમાં ન હોય ત્યાં સુધી ઊંઘ આવતી નથી.' પોતે આંબેઘરમાં તો પુસ્તક મુંબઈમાં હોય, અને આના કરતાં ઊલટું પણ હોય તેવી ખેંચતાણ થતી રહી છે. આ બધાં વિશે તેમણે બહુ જ વાચનીય રીતે લખ્યું છે.

કાળસેકરે વાંચવા માટે અને વસાવવા માટે પુસ્તકો કેવી રીતે મેળવ્યાં તે રસપ્રદ છે. 'એ જમાનામાં સ્ટ્રૅન્ડ બુક સ્ટોલની ઓસરીમાં આદરણીય શાનબાગનો દિલાસો આપનારો હાથ ખભે રહેતો. ન્યૂ એન્ડ સેકન્ડ હૅન્ડ બુક સ્ટોલનાં પુસ્તકોથી ઢંકાયેલી દીવાલોમાંથી શ્રી માનકામેની નજર કંઈક સૂચવતી રહેતી. પુસ્તકઘેલા પુસ્તકવિક્રેતાઓ એમના વ્યવસાયમાં અમારી સાથે હતા. ફૂટપાથ પર પોતાના ઘરસંસારનાં પાથરણાં પાથરીને ભરીભરીને ગ્રંથો આપનારા રામ અને શ્યામ જેવા પુસ્તકોના આશિકો હતા.'

વાચનની અસરની વાત કાળસેકર અનેક વખત કરે છે. એક લેખમાં કહે છે: 'આપણે જ્યારે વાચનના સંદર્ભમાં વાત કરીએ છીએ ત્યારે સમય પસાર ન થતો હોવાથી કરેલા વાચન વિશે વાત કરતા નથી. વાચન આપણા માટે ફુરસદની પળોનો વેપાર નથી. વાચન માટે આપણે આપણને મળેલી એક અને માત્ર એક જ જિંદગીનો અમૂલ્ય સમય આપતા હોઈએ છીએ. કદાચ તો આપણે વાંચીએ તેમાંનો મોટા ભાગનો સમય આપણે આપણા મનને ત્રાસ જ આપતા હોઈએ છીએ. આપણે જે પુસ્તકો વાંચતા હોઈએ તેના પ્રકાશમાં પોતાની જિંદગીને તપાસતા હોઈએ છીએ. અને પુસ્તક થતી જિંદગીની થતી આવી તપાસમાં આપણે ભાગે આવે છે એ વિવિધ અનુભવોની ક્ષણો. આશા, નિરાશા, ઉમેદ ઉત્સાહ અને ખિન્નતા પણ.'

અલબત્ત, 'વાચણાર્યાચી રોજનિશી' પુસ્તક ખિન્નતાનો નહીં બલ્કે ખુશીનો અનુભવ કરાવે છે. પુસ્તકોની દુનિયાની મિરાત વાચકને બતાવીને આપણને વધુ સભાન વાચક બનાવે છે. દરેક ભાષામાં સામાજિક સભાનતા ધરાવનારા આવા રસિક અને પ્રબુદ્ધ વાચકો હોય છે.

*

સંજય શ્રીપાદ ભાવે

અનુવાદક, નિબંધલેખક.

અંગ્રેજીના અધ્યાપક,અમદાવાદ.

અમદાવાદ.
sanjaysbhave@yahoo.com
98797 31551

*

જ્ઞાન અને સંવેદનાની કવિતા – વાસદેવમોહી સિદ્ધાણી

કવિતા મનુષનગરી – નામદેવ તારાચંદાણી.

પ્રકા. લેખક, વડોદરા, 2011

નામદેવ તારાચંદાણી બહુકોણીય રચનાકાર છે. તેઓ કલ્પનાશીલ વાર્તાકાર, અને સર્જનશીલ કવિ અને વિવેચક છે. આ એવા સાહિત્યકાર છે જેઓ પ્રિન્ટ કરતાં વધારે ઇલેક્ટ્રોનિક મીડિયા દ્વારા પોતાનાં પુસ્તકો વેબસાઇટ પર રાખવામાં વિશ્વાસ ધરાવે છે. તેથી પ્રિન્ટ થયેલાં તેમનાં પુસ્તકો ગણ્યાંગાંઠ્યાં જ છે.

કવિતાની વાત કરીએ તો તેમનો કાવ્યસંગ્રહ 'અઠોં-સૂર' (1984) છે, જેનો ગુજરાતી અનુવાદ 'આઠમો-સૂર' (2002) જયકર જોશીએ કરેલો છે. એના પછી નામદેવનો ખ્યાત કાવ્યસંગ્રહ 'મનુષ-નગરી' (2011) છે. જેના માટે તેમને 2013નો સાહિત્ય અકાદમી પુરસ્કાર મળ્યો. આ દીર્ઘ કવિતામાં, સદીઓથી, મનુષ્યની જ્ઞાનપિપાસાની ઝંખના, અને તેના દ્વારા 'સ્વ'ની તલાશ અને જગતને બહેતર પરિપ્રેક્ષ્યમાં સમજવાની નિરન્તર કોશિશ દેખાય છે,જે પાઠકોને બાહ્ય દુનિયાની ઝાંખી કરાવીને, પોતાનાં અંતઃકરણ સુધી પહોંચવા પ્રેરે છે. 'મનુષ-નગરી'ના 'ગુઝારિશ' (નિવેદન)માં કવિ કહે છે:

જિજ્ઞાસા જાગવા સુધી
સૃષ્ટિની ચર્ચા
વ્યર્થ ભાસે છે... (પૃ. 9)

નામદેવની 'મનુષ-નગરી' દીર્ઘ કવિતા એ જિજ્ઞાસાની કવિતા છે. 'મનુષ-નગરી' જ્ઞાનની ભારેખમ પોથીઓમાં ડોકિયું કરાવવાની સાથે, આસપાસનાં ફૂલો-પુષ્પોને પણ દૃષ્ટિ સમક્ષ રાખે છે. નહિતર, આ સફર કદાચ ખભા ઝુકાવી નાખત.

જિજ્ઞાસા એ છે તો એક ભાવ માત્ર, એક ઝંખના, પણ માણસને કેટલું દોડાવે છે! જો જિજ્ઞાસા ન હોત, તો માણસ કદાચ વધારે ખુશ રહેત. પણ આ જિજ્ઞાસા જ માણસને માણસ બનાવે છે! બાકી તો દરેક પ્રાણી જીવે છે.

મનુષ્યને હંમેશાં કોઈ ને કોઈ તલાશ રહે છે. આકાંક્ષા કદાચ તૃપ્તિની હશે, સંતોષની હશે, સુખની હશે. સુખ? એ વળી કઈ બલા છે? સમગ્ર મથામણ કદાચ એની આસપાસની જ છે. એનો રંગ રૂપ સ્વાદ સુગંધ ભિન્નાભિન્ન હશે – સંત અને રાજાનું સુખ સમાન તો નહીં હોય. બસ, માર્ગ જુદા થઈ જાય છે. નામદેવ આ જ સ્થાપિત કરે છે.

કવિતા સૌંદર્યનું બીજું નામ છે. નામદેવ સૌંદર્યને પિછાણે છે. નિરસ-ગૂઢ જ્ઞાનગોષ્ઠિઓ વચ્ચે સૌંદર્યને શાબ્દિક ચીપિયામાં પકડી લે છે. ચાંદનીને ગ્લાસમાં ભરી પી લે છે. નદીનાં 'ફરસ'(સપાટી) પર, ટીપાંઓનું 'નૃત્ય' આંખોમાં સમાવી લે છે. પ્રકૃતિ પણ સૌંદર્યમય છે. કોઈ રંગીન ફૂલની અંદર નીરખી જોઈએ, રંગોની મિજલસ દેખાશે – મુલાયમ,ક્યાંક ઘટ્ટ, પણ પૂરી ભિન્નતા સાથે. પ્રકૃતિ ક્યાંથી લાવે છે આટલી ભિન્નતા,આટલી વિવિધતા! આખો દિવસ પ્રકૃતિ જાણે કોઈ સુઘડ ગૃહિણીની જેમ 'કામ-કાજ' કરીને, સાંજે કંઈક વિચારીને 'શર્માય' છે – એનો 'ચહેરો લાલ' થઈ જાય છે!

જિજ્ઞાસા જ્ઞાન ચાહે છે. પણ જ્ઞાન તો 'અસીમ' છે. તેની 'શંકાઓમાં કેદ. તેની સીમાઓ' પણ 'અસીમ' જ છે. જ્ઞાન સદૈવ સીમિત. અજ્ઞાન તો નિર્મલ ઝરણું.

જ્ઞાન મમતાઉનું જે નાલે મેં/અહિંકારન જો પહાડ

જ્ઞાનજી પૂર્ણતા મેં અજ્ઞાન જો બિ અજ્ઞાતવાસુ (પૃ. 20)

(જ્ઞાન માન્યતાઓના નામે/અહંકારોનો પહાડ!/જ્ઞાનની પૂર્ણતામાં અજ્ઞાનનો પણ અજ્ઞાતવાસ!)

જ્ઞાન કદીય શુદ્ધ નથી. કારણ, એમાં કોઈક ખૂણે અજ્ઞાનનો વાસો તો છે જ. આથી, પૂર્ણતા માત્ર એક ભ્રમ છે. તે છતાં માણસ દોડે છે. ક્યાંક પહોંચવા. કોઈક મંઝિલ તેને જોઈએ. જ્યાં તે પોતાના અહંકારને તૃપ્ત કરશે. અથવા તૃપ્તિનો અહસાસ પામશે. અને

આ જિજ્ઞાસા કવિ પાસેથી પણ મંઝિલ ભણી ડગ માંડવાની અપેક્ષા રાખે છે. પછી ભલે કોઈ મુકામે પહોંચીને એવી પ્રતીતી થાય કે એ મંઝિલ આપણી સાથે જ હતી. અલગ હતી જ નહીં.

નામદેવનું, ભૂતકાળમાં ભ્રમણ પણ ઘણે દૂર સુધીનું છે. પાંચ હજાર વર્ષ દૂરનું. વેદોની રચના સુધીનું. એમાં જ બધું સમાવિષ્ટ. બાકીનું બધું મિથ્યા – ભ્રમ – માયા!

અખસ વેદ જો ઉલ્ટોથી/અખસ બહ્યો દેવ જો (પૃ. 25)

(અક્ષર વેદનો ઉલ્ટાવી/અક્ષર બન્યો દેવનો!)

ભ્રમ તૂટવાનો હતો, તૂટી પડ્યો. પણ વળી ત્યાં કૃષ્ણ આવ્યા. કવિને કૃષ્ણ ગમે છે. એની સખી રાધા પણ ક્યાં ભુલાય એમ છે? કૃષ્ણે ગીતા પણ આપી. કર્મ માટે આદરભાવ જાહેર કર્યો. પણ મનુષ્ય માટે માત્ર કર્મની તજવીજ! ફળ તો ઉપરવાળાના હાથમાં. આજના યુગમાં આ સ્વીકારવું અઘરું. આમ તો, બુદ્ધ પણ ઇચ્છામુક્તિની વાત કરે છે. એ દુ:ખનું કારણ ‘લોભ’ માને છે. કૃષ્ણે એક મહત્ત્વપૂર્ણ વાત કહી. જે આજે પણ પ્રસ્તુત છે: દરેક મનુષ્યના અંત:કરણમાં એક કુરુક્ષેત્ર છે. જ્યાં પંહિંજન જી પંહિજનસાં જંગજારી આહે (પૃ. 31) (સ્વજનોનો – સ્વજનો સાથે જંગ જારી છે.) પણ મોક્ષની વાત તો પાછી ગળે નથી ઊતરતી. મોક્ષ કોનાથી? જીવથી? જન્મોથી? મોક્ષની વાત મહાવીરે પણ કરી. આત્માના મોક્ષની. જેના માટે એમને અહિંસાની જરૂર જણાઈ. આત્માની શુદ્ધિ માટે, આત્માના મોક્ષ માટે. આત્મા સિદ્ધિ પ્રાપ્ત કરે છે. એમના માટે ‘ઈશ્વરની કલ્પના – માત્ર કલ્પના’ છે. નામદેવ અહીં યથાર્થ સૂત્ર પકડે છે. ઈશ્વર શા માટે? માણસ પોતે જ પોતાનાં કર્મો માટે જવાબદાર છે. એને તેનાં કર્મોનું ફળ માણવાનું ય છે અને ભોગવવાનુંય છે.

આ જગત હંમેશ હતું. એની શરૂઆત પણ નથી અને અંત પણ નથી. આ ઈશ્વરની સૃષ્ટિ નથી. ઈશ્વરનું કોઈ કામ નથી. બસ, અહીં માત્ર ‘જીવ’ છે. અથવા ‘નિર્જીવ’ છે. બીજું કંઈ નહીં, હતુંય નહીં.

હા, પરસ્પર સદાચાર અવશ્ય જોઈએ. નામદેવ ‘અહિંસા’ના તથા ‘ક્ષમા’ના ભાવને શબ્દબદ્ધ કરે છે. પૂરી સર્જકતા સાથે.

ખિમ્મા બિના/ચરિત્ર બિના/કિરોડે દીપક અંધે અગિયાં (48)

(ક્ષમા વગર/ચરિત્ર વગર/કરોડો દીપક આંધળા પાસે!)

બુદ્ધનું કહેવું છે – દુખનું કારણ સુખની આકાંક્ષા છે. સુખની ઇચ્છા ત્યાગો, દુ:ખ દૂર રહેશે. નામદેવ આ વાતને આ રીતે કાવ્યરૂપ આપે છે:

સારી દુનિયા ખે સતાયો જંહિં/દુખન સંદો સો દરિયાહુ

સુખનજી કામના-રહિત હિકિડી મુઉમેં બંદિ (પૃ. 55)

(આખી દુનિયાને હેરાન કર્યા જેણે/દુ:ખોનો તે દરિયો/સુખોની કામના રહિત/એક જ મુઠ્ઠીમાં બંધ!)

સુખોથી દૂર રહીએ. દુ:ખો પણ દૂર રહેશે. પણ આ વાત કોણ સ્વીકારે? ચાર્વાકે પણ ન સ્વીકારી. એમણે તો સ્પષ્ટ અસ્વીકાર કર્યો. આ તો મૂર્ખાઓનો મત છે. જીવન ભોગવવા માટે છે. ભોગવી લો. જીવન ફરી મળવાનું નથી. ભૌતિક જગતમાં ભૌતિક સુખો જ આનંદદાયી રહેવાના. મૃત્યુ બાદ કોઈ સ્વર્ગ-નરક નથી. એય મૂર્ખાઓનો તર્ક છે કે આત્મા અને શરીર અલગ છે. નામદેવે ચાર્વાકને પ્રસ્તુત કર્યા છે:

ઉત્તમ સુખ તે ભલા/છોન અધિકારુ ઈન્સાન જો!

હિન બૃહસ્પતિ અ ખે/અવસ હૂંદો/બિકલુ કો વરદાનુ

જગતુ તોસાં નફરત કંદો/પર હલંદો તું હિંજી અ રાહતે

'(ઉત્તમ સુખ પર ભલા/કેમ નહીં અધિકાર મનુષ્યનો?/આ બૃહસ્પતિને/અવશ્ય હશે/છૂપું કોઈ વરદાન/જગત તને નફરત કરશે/પણ અનુસરશે તારા જ માર્ગને!)

દર્શનશાસ્ત્રના પ્રોફેસર ચંદ્ર મોહન જૈન, વીસમી સદીના સાઈઠના દાયકામાં આચાર્ય રજનીશ, સિત્તેરના દાયકામાં ભગવાન શ્રી રજનીશ અને પછી

'ઓશો'એ પણ, મોટા ભાગે આ જ વાત બીજા શબ્દોમાં કહી. વિદેશીઓ માટે 'સેક્સ-ગુરુ' તરીકે પ્રસિદ્ધ, અમેરિકામાં ઓરેગન શહેરમાં અસંખ્ય રોલ્સ-રોયમાં ફરતા ઓશોએ સ્પષ્ટ કહ્યું – માત્ર અંત:કરણની વાત સાંભળો. ઈશ્વર ત્યાં જ છે! બહાર કોઈ ઈશ્વર નથી. પ્રેમ કરો. પ્રેમ એ જ પ્રાર્થના છે. તરવાની કોશિશ ન કરો. પ્રવાહિત રહો. (ડોન્ટ સ્વિમ, ફ્લોટ.) કંઈ પણ શોધવાનું નથી. જે છે તે છે. માત્ર ઊભા રહીને નિરખો. દરેક પળે મરો જેથી હંમેશાં નવા થઈ જાઓ. નામદેવ ઓશો પ્રત્યે હમદર્દી વ્યક્ત કરે છે:

'આમ પણ/કડવાં વેણ કહેનારને/શાંત કરાવવાનો/અને મહત્ત્વ સ્વીકારવામાં/

સદીઓ લગાડવાનો રિવાજ/દુનિયામાં/કાયમ રાખ્યો છે આપણે –/હજી સુધી!' (પૃ. 85)

નામદેવ સાર્ત્રની નાડ પર હાથ રાખે છે:

નાસ્તિક જી નાઉમેદી/કોન્હે અપરાધુ ઈન્સાન જો/શ્રદ્ધા જી રોશિની હુંઅ બિ/અંધકારજી ઉપજ આ (પૃ. 78)

'(નાસ્તિકની નિરાશા/નથી અપરાધ માણસનો!/શ્રદ્ધાનો પ્રકાશ આમેય અંધકારની ઉપજ છે!')

વેદો પછી બધા જ – મહાવીર, બુદ્ધ, ચાર્વાક, સાર્ત્રથી ઓશો સુધી,ઈશ્વરને નકારે છે!

હવે શું?આશા ગુમાવવી ન જોઈએ. નામદેવ કબીરને પણ યાદ કરે છે. એમનો તો અઢી અક્ષરોમાં જ વિશ્વાસ હતો. કવિ કબીર પ્રેમના પંડિત હતા.

સન્હી તંદુ મિલાએ ઠાહી/ઝીણી ચાર જ્ઞાનજી/અંગ ઢકિયા અબરનસાં/દીન દુનિયા જી લજ્ રખી (પૃ. 69)

'(સૂક્ષ્મ તાંતણાં મેળવી/ઝીણી ચાદર બનાવી જ્ઞાનની!/અંગ ઢાંક્યા અક્ષરો વડે/દીન દુનિયાની લાજ રાખી!'

અથવા

સુધારકુ હુનજે અંદર જો/કબીર જે કવિઅ એ/છોન સઘિયો હારાએ (પૃ. 72)

સુધારક એના અંદરનો/કબીરના કવિને/કેમ ના શક્યો હરાવી?

છેલ્લે, માનવીય જિજ્ઞાસાની આ લાંબી યાત્રા, નામદેવના સમાપન પ્રકરણ 'ક્ષિતિજ' સાથે પૂરી થાય છે – અને યોગ્ય વિધાન સાથે.

ન કો શાસ્ત્ર ખપે/ન ખપે શાસ્ત્રી કો/પંહિંજો પણ સાં ઈમાનુકાફી ઈન્સાન લાએ (પૃ. 98)

(ન કોઈ શાસ્ત્ર જોઈએ/ન જોઈએ શાસ્ત્રી કોઈ,/પોતાની સાથે ઈમાન/પૂરતું છે માણસ માટે!)

પણ નામદેવ ત્યાં રોકાતા નથી:

દેકર નિહાર ઉફકડે/ધરતી મિલે આકાશસાં/વરી જો નિહારુ અખિ ખણી/ આકાશુ મિલે ધરતીઅસાં/કાન્હે જુદાઈ તિનિમેં/ઐં ન તોમેં આ ન મૂંસેં/

મનુષનગરીઅ જો માહહૂ મિળેઈ/સુસિયલિ દિલિ વડી કરયૂં જે/મિથ્યા જગતુ બિ મિઠો લગે (પૃ. 99)

(એકવાર નિરખી જુઓ ક્ષિતિજને/પૃથ્વી મળે છે આકાશને/ફરી જો નિહાળો આંખ ભરી/આકાશ મળે છે ધરતીને!/નથી અંતર તે મહીં,/અને નથી મારા-તમારામાં./મનુષ-નગરીનાં માનવી સૌ/સંકોચાયેલું દિલ જો પહોળું કરીએ/મિથ્યા જગત પણ મીઠું લાગે.)

અને એટલે જ નામદેવની આ દીર્ઘ કવિતા સિંધી સાહિત્યમાં એક મહત્ત્વપૂર્ણ યોગદાન લાગે છે, કારણ; તેમણે જ્ઞાનની ફિલોસોફીનું વિશ્લેષણ કરતાં, કવિતાનો પાલવ છોડ્યો નથી, કબીરની જેમ!

* ઉદ્ધૃત કાવ્યપંક્તિઓના ગુજરાતી અનુવાદ પણ નામદેવ તારાચંદાણીના છે. – વા.

*

વાસદેવમોહી સિદ્ધાણી

કવિ, વિવેચક.

અંગ્રેજીના પૂર્વ-અધ્યાપક, દુબઈ.

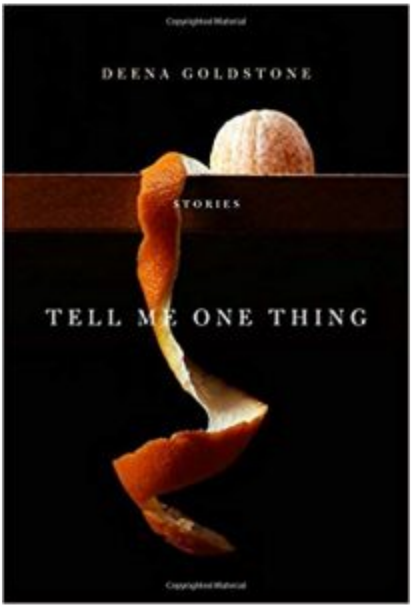
અમદાવાદ.

vasdevmohi@hotmail.com

94270 49946

*

આ વેદનાઓનું શું કરીશું? – ડીના ગોલ્ડસ્ટોનની કથાસૃષ્ટિ – સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર



Tell Me One Thing – Deena Goldstone
Rendom House, double day, New York, 2014

ડીના ગોલ્ડસ્ટોનનો આ વાર્તાસંગ્રહ, એના પ્રકાશનના વર્ષમાં વાર્તાકારે પોતાનાં પાત્રો જ્યાં રહેતાં દર્શાવ્યાં છે એ દેશમાં મારા વાંચવામાં આવ્યો. એ રીતે, એ દરેક વાર્તાનો

તેમ જ એ વાર્તાની મૂળભૂત સામગ્રીનો, જાણે કે, ટેક્સ્ટનો અને એના એક કોન્ટેક્સ્ટનો, મને સાથોસાથ એક જાતનો અનુબંધ થતો ચાલ્યો.

પણ એ અનુબંધ સમીકરણનો નહોતો. એ વાર્તાઓનાં પાત્રો મને અમેરિકાની ફૂટપાથો પર કે ત્યાં બીજે કશે મળી નહોતાં જતાં, એથી મને ફૂટપાથો અને પુસ્તકનાં પાનાં, બન્નેની સુખાકારી અંગે ધરપત રહેતી. તો શો હતો, એ વાર્તાઓ અને એમની સામગ્રી જ્યાંથી આવી હોઈ શકે એ મારી સામે પડેલા વાસ્તવનો અનુબંધ?

વાંચતાં વાંચતાં અને જોતાં જોતાં મને સમજાતું ગયું કે એ વાર્તાઓ આજના અમેરિકન સમાજને માત્ર યથાતથ રજૂ જ નથી કરતી, બલ્કે એના સપાટ વાસ્તવને, એની દેખીતી-દેખાડવામાં આવતી ચમકદમકને ઓળંગી, વળી એની છાપે ચઢેલી સમસ્યાઓને યે બાજુ હડસેલી, એ સપાટીઓ નીચે ક્યાંક એ કૃતિ લેખે પહોંચી શકે છે. અને વાચક લેખે મને ત્યાં, એ નવી જગ્યાએ જવા પ્રેરે છે. અન્યથા ન દેખાતી, સપાટીઓ નીચેની,પણ એ લેખકને દેખાયેલી એ સમાજની, વ્યક્તિઓની કરુણતાઓ અને કરુણાને, હિંસકતા અને હેતાળતાને, ચીંધી બતાડે છે. મારી સામે જે અસંદિગ્ધ અમેરિકા હતું, એને આ વાર્તાઓ એમ્બિગ્યુઅસ રીઆલિટીમાં, સંદિગ્ધ (અનેકાર્થી) વાસ્તવ રૂપે મને દેખાડતી ચાલી. એ◌ટલે એ વાર્તાઓ ૨૦૧૪માં અમેરિકામાં રહીને વાંચવામાં માત્ર કૈંક તરીતાજા અપ્ટુડેટ વાંચ્યાનો નશો ન્હોતો. એ તો હતો મારાં આંખ-કાન-નાક જેને પૂરું જોઈ-જાણી-અનુભવી શકતાં નહોતાં, એવા મારી સામે જ પડેલા સમકાલીન વાસ્તવને એ વાર્તાઓના પારદર્શક-દૂરદર્શક-સૂક્ષ્મદર્શક માધ્યમ વડે અપરોક્ષ અનુભવવા-સમજવાનો નર્યો આનંદ.

‘ટેલ મી વન થિન્ગ’ એના પ્રકાશનના વર્ષે, એના પ્રકાશનના દેશમાં રહીને મેં વાંચ્યું, એની એક ‘ઐતિહાસિક-ભૌગિલિક’ અર્થવત્તા છે, અને એ પુસ્તકની દરેક વાર્તા દરેક સાવધ સહૃદય વાચક માટે જે રીતે એ વાચકનાં ‘અહીં-અને-આજ’ની બની રહે છે, એની એક ‘અલૌકિક’ અર્થવત્તા છે. બે પ્રકારની એ અર્થવત્તાઓનાં તાણા અને વાણાનું બારીક વસ્ત્ર આ વાર્તાઓ રૂપે વણાયું, એટલે ડીના ગોલ્ડસ્ટોનની આ વાર્તાઓ ‘ડેથ ઓફ અ સેલ્સમૅન’ નાટક કે ‘ગ્રેપ્સ ઓફ રોથ’ નવલકથાનું એ રીતે સ્મરણ કરાવી શકે, એવી સ્વયમ્ સ્મરણીય કૃતિઓ બની શકી છે. કૃતિ અને સંદર્ભની વીગતો હવે જોઈએ.

૨૦૦૩થી મારે કેલિફોર્નિયામાં દર વરસે બે વરસે સંતાનો-સ્વજનોના સ્નેહસહવાસમાં પાંચ-છ મહિનાઓ સુધી રહેવાનું થાય, વચ્ચે સામે છેડે

પેન્સિલ્વેનિયાની યુનિવર્સિટીમાં ભણાવવાનું કે ફિલાડેલ્ફિઆમાં કે પેસેડીના-સાન્ટા મોનિકા-પાલો આલ્ટોમાં ખોબાભર ખુશનુમા મારા પ્યારા દોસ્તો સાથે રહેવાનું થાય.

અગાઉ, 1967થી 1972, અભ્યાસકાળમાં, અમારે અમેરિકાના ‘મિડવેસ્ટ’-માં, ઇન્ડિઆના રાજ્યમાં, રહેવાનું થયું હતું. ઓહાયો-ઇન્ડિઆના-અયોવા-ઇલિનોય-કાન્સાસ વગેરે બાઇબલ બેલ્ટ કહેવાય. મહદંશે રૂઢિચુસ્ત, પિતૃસત્તાવાદી, ડાર્વિન-નીત્શે વગેરે ‘અધરમીઓ’માં ન માનનાર, એકાધિકારના આગ્રહ તરફ ઝૂકનારો પ્રદેશ. સાથે યાદ આવે કે ઇલિનોયે એબ્રહામ લિન્કનને પેદા કર્યા હતા. થાય કે આ વિશાળ-તોતિંગ અમેરિકાના પોતાના આંતરિક સાંસ્કૃતિક, મનોવૈજ્ઞાનિક સંબંધો કેવા હશે?

2014ના વર્ષ દરમ્યાન, લોસ એન્જેલસ શહેરમાં થતી મારી રોજિંદી બસમુસાફરી દરમ્યાન હું એની વાર્તાઓ વાંચતો રહ્યો, એરપોર્ટ પર કે હોટેલ રૂમમાં બેસીને નહીં.

મારી ભાણેજનું સુંદર ટારઝાના સિટી પંદરેક મિનિટ પાછળ રહી ગયું હોય અને દીકરીનું રળિયામણું બર્બેન્ક સિટી હજી પંદરેક મિનિટ આગળ હોય, ત્યારે, બસ નંબર 164માં લોસ એન્જેલિસના મેક્સિકન-બ્લૅક-પૂઅર વ્હાઇટ વગેરેના બનેલા નિમ્ન વર્ગના વિસ્તારોમાંથી, પસાર થતાં, એ પુસ્તક જરી જોતો-ઉથલાવતો રહ્યો. પહેલે વાચને ‘[A] book about people finding their way toward happiness’, ‘(આનંદ/સુખ તરફનો પોતાનો માર્ગ શોધતા લોકો વિશેની (વાર્તાઓનું) પુસ્તક’) – એવું એ પુસ્તક અંગેનું લખાણ ફ્લૅપ પર વાંચ્યું. જરી ખંચકાટ અનુભવેલો. જેને ‘ઇન્સ્પિરેશનલ બૂક્સ’ કહે છે, ‘way towards happiness’, એ બહુધા બાલિશ અને બોરિન્ગ હોય છે, એમની ભૂમિકામાં સંસ્થાનવાદ હો, સામ્યવાદ, મૂડીવાદ કે ‘માનવતાવાદ’, બધે. વળી બસ જે વિસ્તારમાંથી પસાર થતી હતી, એ સંદર્ભે તો એવું કોઈ ‘સુખનો સરળ માર્ગ’ બતાડતું પુસ્તક તરત રૂડ અને રદ્દી લાગે. પણ ફ્લૅપ પરનાં લખાણ પર ભરોસો રાખ્યા વગર મૂળ પુસ્તક વાંચી જોવું, એમ અનુભવે જાણ્યું હોવાથી એ પુસ્તકમાંની નાનામાં નાની (17પાનાંની) (અને પહેલી) વાર્તા, ‘ગૅટ યોર ડેડ મૅન્સ ક્લોધ્સ’ ‘(મૈયતનાં કપડાં મફતમાં લો’) એવા,ડાહ્યાડમરા કે ‘પ્રેરક’ ન ગણાય એવા શીર્ષકવાળી હતી, એ જરી વાંચવા લીધી.

○

મૂકી ન મૂકાય એવી નીકળી.

પહેલાં બે જ પાનાંમાં જ હોલીવૂડ, ડિઝની લૅન્ડ અને ટીવી સીરિયલોનાં, ને દેશી

સપનાઓનાં,અમેરિકાને હટાવીને એક અલગ જ અમેરિકાના ઢગલાબંધ લોકો ધસી આવ્યા. મને અચરજ એટલા માટે થયું કે પાછલા ફ્લેપ પર લખ્યા મુજબ ડીના ગોલ્ડસ્ટોન અગાઉ હોલીવૂડનાં જાણીતાં સ્ક્રીનપ્લે રાઇટર હતાં ને ટીવી માટે યે સુપરહિટ સ્ક્રિપ્ટો એમણે લખી હતી. 1985માં બનેલી વિખ્યાત ટેલિવિઝન ફિલ્મ, A Bunny's Taleની સ્ક્રિપ્ટ આ ગોલ્ડ્સ્ટોને લખી હતી. એક નિર્ભય નારીવાદી પત્રકાર ગ્લોરિઆ સ્ટાઇનેમે છેક 1963-માં, સ્ટિન્ગ ઓપરેશનની ઢબે, નામચીન 'પ્લેબોય ક્લબ'ની 'પ્લેબોય-બની' (એટલે કે 'રંગીલા પુરુષો માટેની ચુલબુલી સસલી')-નો સ્વાંગ સજી જે અનુભવો મેળવેલા, એની એ ફિલ્મસ્ક્રિપ્ટ હતી. ને એ જ ડીના ગોલ્ડસ્ટોનની આ 'ટેલ મી વન થિન્ગ'? આ વાર્તાઓમાં તો પેલા રૂપેરી અને સોનેરી પડદાઓ પરના સહુને જોવા ગમે એવા અમેરિકાના લીરા ઉડતા દેખાય છે. આ વાર્તાઓને ડીના ગોલ્ડસ્ટોનનું રાઇટિન્ગ કહેવું કે ઇરેઇશર? લેખક આ વાર્તાઓ લખે છે કે એ લખીને કશુંક, બલ્કે ઘણું બધું ભૂંસતાં ચાલે છે? ગોલ્ડસ્ટોન અહીં જે કરે છે તે લેખન છે કે વિલેખન?

વળતી બસે એ વાર્તા પૂરી કરી – મારકણો, ચાલાક, ઘમંડી, દીકરાઓને સાવ દબાવી દેનારો બાપ, નામે હ્યુ કેઇસી ઓકોનર (સીનિયર), એ મૃત્યુ પામ્યો છે. કુટુમ્બ મૂળે આયરિશ કેથલિક. ગોરું, પણ રૂઢિચુસ્ત. હ્યુ ઓકોનરનાં આઠ સંતાનો – ચાર દીકરીઓ, ચાર દીકરાઓ. એ બધાં પોતાના પરિવારો સાથે, બાપની દફનવિધિમાં સામેલ થવા, પોતાની મા પાસે બફેલો નામના ગામમાં આવ્યાં છે. જાણે વેલ-નિટ ફેમિલી,અમેરિકાને છાજે એવું.

વાર્તાકાર વાચકને આવું લાગે એવું લખે, ને પછી બીજું લખી એ અગાઉ લખેલું જાણે નવા લખાણથી ભૂંસી નાખે. આઠ સંતાનો, કેટલાંક વર, વહુ, બાળકો સાથે,જગ્યાએ જગ્યાએથી આવ્યાં છે, એક બહેન એલન તો બાપના કડપથી છૂટવા પરણીને છેક સ્પેનમાં ગઈ છે,ને ત્યાંથી આવી છે. ચાર ભાઈઓમાં બીજા નંબરનો ડ્રૂયુ નાનપણથી બાપને શરણે જઈ સુખી થઈ ગયો છે. પણ જેઇમી, (જેઇમ્સ) વેઇસ્ટકોસ્ટ કેલિફોર્નિઆથી, અમેરિકાના ઉદારમતવાદી ભાગમાંથી આવ્યો છે. એ સાતમો છે, છઠ્ઠી એલનથી અગિયાર મહિને નાનો. એણે બાળપણમાં બહુ માર ખાધો છે, (એક વાર તો બાપ છરી લઈને એની પાછળ દોડેલો,ને માએ જોયું-ન-જોયું કરેલું, એને આજે યાદ આવે છે) ને હવે લાગે છે કે મા પણ બાપની સાગરીત હતી. જો કે જેઇમી માનો લાડકો દીકરો હતો. હજી યે જો કે છે. પણ.... મરણ પામેલા હ્યુ કેઇસી ઓકોનર સીનિયર

અલબત્ત કુટુમ્બમેળામાં અનુપસ્થિત છે, તો યે એમની હાજરી, મરણ છતાં, બલ્કે એ કારણે,વધારે વરતાય છે, વધારે અકારી વરતાય છે.

આ બધાના ભાર તળે તૂટું તૂટું થતા ને તો પણ તૂટી ન શકતા, પીડા આપતા સંબંધોનું આ કથાનક, નવલકથાની મોકળાશ માગી લે, એમ, વાર્તાનું બીજું પાનું પૂરું થાય એ પહેલાં તો, મને લાગવા માંડ્યું હતું. પણ નવલિકા લાઘવની કલા પર ટકે એવું કથા-સ્વરૂપ છે. આ વાર્તાની કથનકલાના વેગીલા અને વળાંકદાર લાઘવનું ગુરુત્વમધ્યબિંદુ જેઇમી બને છે. એની આસપાસ આ અન્યથા વિખરાયેલું જગત એકઠું થાય છે, જેઇમીની પોતાની ઢબે. વાર્તાના બીજા જ પાના ઉપર આ શબ્દચિત્ર જુઓ: His mother, sitting beside him in St Timothy's now, latches onto his hand. She does not turn in her seat or look at him, just grabs his hand for comfort.' (p. 2). '(એની મા, સેઇન્ટ ટિમથીના દેવળમાં એની પડખે જ બેઠી છે, અત્યારે, ને એ જેઇમીના હાથને જાણે બાઝી પડે છે. ન તો એ પોતાની સીટમાં એના તરફ ઝૂકે છે કે ન જેઇમી સામું જુએ છે. બસ એનો હાથ ઝાલી લે છે, થોડા સહારા માટે.') – જે એને, અલબત્ત, નથી મળતો. પણ ક્રિયાપદોનો વર્તમાન કાળ સાંભળ્યો? 'His mother, sitting beside him now, latches onto his hand.' આ વાક્યોના એ વર્તમાન કાળમાં ગોલ્ડસ્ટોનની વાર્તાકલાનો વિશેષ રહેલો છે. દીકરાના હાથને,એની સામું જોવાની હિમ્મત કર્યા વિના, બાઝી પડતી ભયભીત માને વાર્તાકાર બરાબર જાણે છે. એ ચિત્ર માત્ર વર્તમાન કાળનું છે; પાછલી કોઈ સ્મૃતિ, કોઈ કડવાશ, કોઈ વિવશતા એ પળમાં નથી.ભવિષ્યથી ભયભીત ઘરડી એકલી મા પોતાના એક દીકરાના હાથને વળગી પડે, ભલેને એ જતો રહેવાનો છે એ વાતથી પોતે અજાણી ન હોય, તો યે; ભલેને એ પોતાને ચાહતો નથી, એવી એને જાણ હોય તો યે ... તો યે, તો યે: એની જ તો વાત માંડી છે ડીના ગોલ્ડ્સ્ટોને આ વાર્તાઓમાં.

આ 'તો યે' શું છે? આજના અમેરિકી સમાજમાં (તે યે રૂઢિચુસ્ત, કેથલિક ગોરા,મધ્યમ વર્ગના સમાજમાં) અસંતુલાના જે ધસમસતા પ્રવાહો છે, તે તો છે જ, આ વાર્તામાં એના પર ઢાંકપિછોડો નથી. પણ એમાં જે એક વિલક્ષણ સંતુલા છે, એનું નામ જેઇમી. એની આ વાર્તા છે: 'Jamie can see that she is destroyed by the old man's death, but it makes no sense to him.' – 'Hugh

had had little use of women, unless they were young and pretty, and Carrie O'Connor had never been either as far as he could tell.' (p. 3). '(જેઇમી જોઈ શકે છે કે એની મા પેલા બૂઢા માણસના મોતથી સાવ ભાંગે પડી છે, પણ એ વાત એને સાવ નિરર્થક લાગે છે. હ્યુને સ્ત્રીનો કોઈ ખપ નહોતો,સિવાય કે એ જુવાન અને ફટકડી હોય, અને, જેઇમીને ખ્યાલ છે ત્યાં સુધી કેરી ઓકોનર બેમાંથી એકે નહોતી.')

તો યે પતિ વિના કેરી ઓકોનર ભાંગી પડે છે; ભાંગી પડેલી એ પોતાના દીકરાનો હાથ જકડીને બેઠી રહે છે; દીકરાને માનું આમ ભાંગી પડવું નથી સમજાતું તો યે. અને તો યે... આવા-આવા અનેક 'ને તો યે'-ની વાત આગલાં પંદર પાનાંમાં ડીના ગોલ્ડબર્ગ જે લાઘવભરી રીતે કરે છે, એ અદ્‌ભુત છે, સંયત છે, ઉત્કટ છે. અને સસ્તા આશાવાદના એકે ડાઘ વગરની છે. અન્ય કોઈ લેખક એક નવલકથામાં યે કદાચ ન આપી શકે એવી માનવસંબંધોની સંકુલ ગહેરાઈની અનેક-પરિમાણી છબી એક નાની શી નવલિકામાં આલેખી આપે છે: અ મ્યુરલ એઝ અ મિનિએચર.

બાપના અવસાન પ્રસંગે આવેલાં આઠે ભાંડુ એકમેક માટે લગભગ અજાણ્યાં બની ગયાં છે. કદાચ શરણાગત ડ્રૂયુના અપવાદને બાદ કરતાં કોઈ સંતાન પોતાના બાપને ચાહતું નથી: 'When do you stop loving a parent? Jamie wonders. How much can a child take before that stubborn flame of necessary love sputters and dies?' (p. 6) (માબાપને ચાહવાનું તમે ક્યારે છોડી દો? જેઇમી વિચારે છે. [પ્રેમની] એ હઠીલી જ્યોત થથરી ઊઠે અને બુઝાઈ જાય એ પહેલાં એક બાળકને ભાગે કેટલું વેઠવાનું આવતું હશે?)

એ સવાલે સરજી આપેલા ખાલીપામાં સરકી આવે છે પેલી 'ડેડ મૅન્સ ક્લોથ્ઝ'-ની વાત. આઠ સંતાનોની હવે પતિ વિનાની મા, કેઅરી, પોતાના પતિનાં કબાટમાં મૂકેલાં કપડાંને રોજ જોઈ વિચ્છેદની વેદનાથી વિંધાતી રહેવાથી બચવા, અને ખ્રિસ્તી દયાભાવથી પ્રેરાઈને, એ કપડાં દાનમાં આપવા દેવળમાં લઈ જવા જેઇમીને કહે છે. આમ તો એ કપડાં હવે પોતાની કારમાં મૂકી દેવળ સુધી લઈ જવાનાં છે, માના કહ્યા મુજબ. પણ એ કપડાંમાં એને કદાચ પોતાના બાપની હાજરી વરતાય છે. એમની હિંસકતા-સ્વકેન્દ્રિતતા-દંભ, અને પોતાની માની આ બધામાં રહેતી ભાગીદારી, જે એણે એક બાળક તરીકે ઝાઝું સમજ્યા વિના અનુભવી છે, એ બધું હવે એને સમજણ

સાથે યાદ આવે છે. જેઇમીના તળપાતાળમાં કંઈક થાય છે. વાર્તાકારનું ગદ્ય હવે સિસ્મોગ્રાફ માફક આલેખ દોરે છે:

‘He stops. Slowly now, with calm that deeply embedded anger can bring, Jaimly grabs one of his father’s expensive suit jackets and holds it up./ ‘Dead man’s clothes!; he yells. ‘Get your dead man’s clothes!’ (એ અટકે છે. આસ્તેથી, હવે, ઊંડે ધરબાયેલો ક્રોધ લાવે એવી ઠંડકથી, જેઇમી એના બાપના મોંઘાદાટ સૂટનાં જેકેટ્સ ઝાલે છે અને અદ્ધર ઊઠાવે છે. મૈયતનાં કપડાં મફતમાં લ્યો!’ એ પોકારે છે. ‘મૈયતનાં કપડાં મફતમાં લ્યો!’)

વિસ્ફોટ! પણ આસપાસ રમતાં ભત્રીજાં-ભાણેજાં, નાનાં-મોટાં, ટીનએજર્સ, સાંભળે છે,જુએ છે, આવે છે,ને રમત જાણી, સરસ કપડાં તો અંકલ જાતે આપે છે એટલે, પહેલાં એક-એક કરીને ને પછી પડાપડી કરીને પસંદગીપૂર્વક ઉઠાવે છે. એમાં મોટેરાં યે ડોકાય છે. ‘Drew is outraged, but Moira is laughing.’અને મા? પત્ની? કેઅરી? જેઇમી તો હવે વારંવાર મોટેથી પોકાર્યા કરે છે, ‘Dead man’s clothes!’ ‘Get your dead man’s clothes!’ હવે, નવલિકાકાર લખે છે: ‘And it is then that he looks up and sees his mother standing in the open kitchen doorway, ashen, horrified at the blasphemy of what he is doing. Her eyes hold his and Jamie does not flinch, does not look away. There is no guilt in him. He wants her to know that he is doing this with pleasure, with gusto, with revenge. ‘Get your dead man’s clothes!’ (p.17.) – કૃતિ અહીં પૂરી થાય છે,પુસ્તકમાં; ને વાચકના મનમાં શરૂ થાય છે.

એ ધ્વનિત અલિખિત કૃતિ, આ બધાં માણસોના હવે પછીના જીવન અંગેના સવાલો, બોલ્યા વિના પૂછી લે છે. ‘હવે આ સહુનું શું થશે?’ – આ અમેરિકાનું?

એ સવાલો વડે વાર્તાનું છેલ્લું પાનું એનાં પહેલાં બે પાનાં સાથે જોડાય છે.

બાપનાં કપડાંની મફત હરાજી બોલાવતો, માની ઠપકો આપતી નજર સામે પોતાની આંખ ન ઝુકાવતો જેઇમ્સ, આ વાર્તાને અંતે આપણી સામે છે. એ પળે તો એને કોઈ અવઢવ નથી.

○

આ પુસ્તકમાં સમાવાયેલી આઠ વાર્તાઓમાંની સહુથી લાંબી વાર્તા, સામે છેડે (અનેક રીતે સામે છેડે) મૂકી શકાય તેવી કૃતિ છે. 57પાનાંની 'Tell Me One Thing' '(તું મને એક વાત કહે'),

આખા સંગ્રહને શીર્ષક આપનારી આ વાર્તા એક બાળકીની વાત કહે છે. કૃતિ અચાનક શરૂ થાય છે: 'On a bright blue July morning, Lucia opened her eyes with the thought already formed in her brain – Is this the day Maggie starts talking? She had awoken with this question every day for the past thirty nine days. And every day the answer had been no, not today.' '(જુલાઈની એક પ્રકાશભરી ભૂરી સવારે લ્યુસિઆએ આંખ ખોલી ત્યારે એના મનમાં એ વિચાર ઘાટ લઈ ચૂક્યો હતો – આજનો દિવસ,મૅગી બોલવાનું ફરી શરૂ કરે એ દિવસ બનશે? છેલ્લા ઓગણચાલીસ દિવસોથી દરેક દિવસે એ આ સવાલ સાથે લ્યુસિઆ જાગી હતી. અને રોજેરોજ એનો જવાબ મળતો, ના, આજે નહીં.') વાચક હજી જાણતો નથી કે મૅગી કોણ છે, એ શા માટે હજી આજે યે બોલવાનું ફરી શરૂ નથી કરતી; લ્યુસિઆ કોણ છે, ઓગણચાલીસ દિવસોથી એ રોજ સવારે ઊઠતાંવારમાં એના મનમાં આ સવાલ શા માટે થાય છે, પણ વાચકને મનમાં ક્યાંક ઇચ્છા થાય છે કે મૅગી (જે હો તે) આજે બોલે તો સારું. નવલિકાકારનો કથક-લેખક અનાયાસ ચાલતા જણાતા કથનપ્રવાહમાં પાત્રોને આવવા દે છે: લ્યુસિઆએ રિચર્ડ સાથે લગ્ન કર્યાં છે, મૅગી એમની પાંચ-છ વરસની દીકરી છે. રિચર્ડને કશું કહ્યા વગર, કોઈ સરનામું આપ્યા વગર, નાનકડી મૅગીની લઈને લ્યુસિઆ ઘર છોડીને નીકળી પડી છે, ને રિચર્ડ-લ્યુસિઆની મિત્ર બર્નાડેટના 'ઓશન પાર્ક' વિસ્તારમાંના સાગરતટ પરના શાંત ઘરના ગરાજની ઉપરના રૂમમાં આશરો શોધે છે. બર્નાડેટ સાથે એનો મિત્ર મૅક્સ રહે છે; બર્નાડેટને આશા છે કે એ એકાંતમાં મૅક્સ એની સાથે લગ્ન કરવાનું નક્કી કરી શકશે.

આ કથાનકની એક ચટકીલી ફિલ્મ સ્ક્રિપ્ટ બની શકી હોત. પણ એક વાત અલગ બની: મૅગીએ બોલવાનું જ બંધ કરી દીધું. બીજી બધી રીતે નોર્મલ. હરફ પણ બોલે નહીં. મૅગીના મૂંગાપણાની આ વાર્તા બની. બીજું બધું – લ્યુસિઆને અતિઆક્રમક સ્નેહ કરતો, ખાવાપીવાનું ભૂલી લ્યુસિઆને શોધતો ફરતો રિચર્ડ, લ્યુસિઆ નવી નોકરી

શોધી, નવું ઘર ભાડે લઈ, ત્યાં જાય એમ ચાહતી છતાં ઉદાર અને સાચું આતિથ્ય કરતી બર્નાડેટ અને કિંકર્તવ્યમૂઢ બની ગયેલી લ્યુસિઆ – બધું હવે મૅગીના મૌનની આસપાસ ગૂંથાતું-ઘુમરાતું રહે છે.

એક અપવાદ: બાગકામ કરતો, મધમાખી ઉછેરતો મૅક્સ. મૅગીના મૌનને સ્વીકારી લે છે. મૅક્સ એ ઘરના બગીચામાં એક મધપૂડો ઊછેરતો હોય છે. વ્યવસ્થાના રૂપે. એને મધપૂડો કેમ બનતો જાય, એમાંથી કળેબળે મધ કઈ રીતે કઢાય, એ બતાડતો રહે છે. મૅગી બોલ્યા વગર, પણ રસથી-સમજણથી એ જોતી રહે છે. જાણે મધપૂડા જેવું પોતાનું, પોતાનાં મા-બાપ વાળું ઘર ક્યાં ગયું, એમ જોતી રહે છે. મૅક્સ પણ કશું કહેતો નથી. નવલિકાકાર પણ કશુ કહેતાં નથી. એ તો આ દશ્ય બતાવે છે:

The afternoon is gentle – a soft breeze, the sounds of traffic a distant hum, the house empty and waiting... To Maggie it feels that she and Max are sharing someting secret, something magical. This is as safe as she feels these days – out here in th backyard with Max and the bees. It is the kindness of Max and his complete lack of expectation. He does not need her to talk. He is fine with her just as she is. That is why Maggie is able to murmur, without looking at him, 'Where is my daddy?' It's a whisper, no more substantial than the air rusting in the palm fonds, but Max hears it and he makes sure he does not startle.' (p. 135-136).

અઢળક અને પાગલ જેવા પોતાના પ્રેમના બદલામાં લ્યુસિઆના વ્યક્તિત્વનું આગવાપણું માગી લેતો પતિ રિચર્ડ, બાળક મૅગીને મન તો જેના વિના જીવી ન શકાય એવો પિતા છે. ને મૅગીને પોત્તાનાં મા અને બાપ વાળું પોતાનું ઘર પાછું જોઈએ છે.

વાર્તાઘટના સુખાંત બને છે. મૅગીને એનો પોતાનો મધપૂડો મળે છે. પણ નવલિકા એક કલાકૃતિ બને છે, તે આ સુખાંતને કારણે નહીં, બલ્કે આ વાર્તાને વાર્તાકારે સંપડાવેલા એક અનોખા અંતને કારણે: 'Years later, when someone brings up the summer Maggie spent in Ocean Park, she remembers it

as a season of the bees when she fell a little bit in love with Max. Lucia remembers it as a time of shame. And Richards refuses to remember it at all.' (p. 144). '(વરસો પછી, જ્યારે ક્યારેક કોઈ મૅગીએ ઓશન પાર્કમાં વીતાવેલા ઊનાળાની વાત કાઢે છે, ત્યારે મૅગી એ સમયને મધપૂડાના સમય તરીકે યાદ કરે છે, જ્યારે પોતે મૅક્સના પ્રેમમાં જરીક જરીક પડી ગઈ'તી. લ્યુસિઆ એ ઊનાળાને શરમજનક સમય તરીકે યાદ કરે છે. અને રીચર્ડ એ વખતને યાદ કરવાની બિલ્કુલ ના પાડે છે.')

અદ્‌ભુત લોન્ગશોટ, ફિલ્મકારનો નહીં, નવલિકાકારનો છેઃ સમજણભર્યા, સસ્મિત વિષાદનો, શોપનહાઉઅરની નજરે 'વર્લ્ડ અસ વિલ'-ને 'વર્લ્ડ અસ આઇડિયા'-માં જરીક પલટાતું જતું દેખાડતો લોન્ગ શોટ.

o

પુસ્તકના બ્લર્બનું લખાણ, '[A] book about people finding their way toward happiness', હવે એના સાચા અર્થમાં મારી પાસે ઉઘડે છે. અહીં ક્રિયાપદ 'ટુ ફાઇન્ડ' છે, 'ટુ બી શોન' નથી. આ વાર્તાઓમાં લોકો પોતાની પ્રસન્નતાને શોધે છે,એમને કોઈ પ્રસન્નતાનો માર્ગ બતાડતું નથી. વેદનાઓ છે છતાં, બલ્કે વેદનાઓ છે તેથી માણસ પ્રસન્નતાને શોધે છે, શોધી કાઢે છે, એ વાત ડીના ગોલ્ડસ્ટોન આ વાર્તાઓમાં પોતાની અનોખી, અને નોખી-નોખી રીતે કહે છે. એમાંની બે વાર્તાઓની વાર્તા તો મેં કરી. બાકીની વાર્તાઓ, મારી ખલેલ વિના, આપ વાંચો!

*

સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર

કવિ, વિવેચક.

ગુજરાતીના પૂર્વ-અધ્યાપક,

મ.સ. યુનિવર્સિટી, વડોદરા.

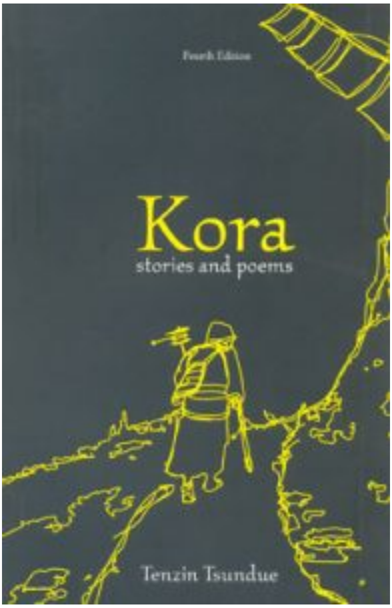
વડોદરા.

sitanshuy@gmail.com

9228187436

*

એક વ્યાકુળ કવિઅવાજ – રાજેશ પંડ્યા



Kora – Tenzin Tsundue

Tibet writers, Dharamsala, 2002, 2014

ઈ.2002માં ચીનના રાષ્ટ્રપ્રમુખ, મુંબઈની ઓબેરોય હોટેલમાં, વેપારીઓની એક સભામાં ભાષણ આપતા હતા ત્યારે આ કાવ્યસંગ્રહના કવિ તેનઝિન ત્સુંદુએ ચૌદમા માળે ચઢી ‘તિબેટને આઝાદ કરો’ (Free Tibet) એવા બેનર સાથે તિબેટી ધ્વજ

લહેરાવ્યો હતો. એમને પકડી લેવામાં આવ્યા. નવેમ્બર 2005માં પણ ચીનના વડાપ્રધાનની ભારત-મુલાકાત વખતે આ વીરકવિની ગતિવિધિ પર અંકુશ મૂકવાનો ચીનની સરકારે આગ્રહ રાખ્યો. એટલે ચૌદ દિવસ સુધી એમને ધરમશાલામાં નજરકેદ રાખવામાં આવ્યા. ઈ. 2008ના બીજિંગ ઓલમ્પિક વખતે તો એમણે चलो तब्बित આંદોલનનું નેતૃત્વ કર્યું. જેની આંતરરાષ્ટ્રીય સ્તરે નોંધ લેવાઈ.

હવે આ 2014ના સપ્ટેમ્બરમાં, ચીનના રાષ્ટ્રપ્રમુખ ભારત આવ્યા ત્યારે ય એમને પકડી લીધા, ગાંધી આશ્રમમાંથી; ત્યાં અમદાવાદમાં તો રીવરફ્રન્ટ પર ચીનના રાષ્ટ્રપ્રમુખનું ભવ્ય સ્વાગત ચાલે છે. જેને કાંઠે સ્વતંત્રતા માટે ગાંધીજીએ ધૂણી ધખાવી હતી એ જ આ સાબરમતી. એનાં ખળ ખળ વહેતાં જળ આમ જ રીવરફ્રન્ટમાં ફેરવાઈ જતાં હશે કે શું?

એ જડબેસલાક જળ જેવો આખો દિવસ પસાર કરવા માટે તેનઝિન ત્સુંદુએ મારી મદદે આવે છે. તેનઝિનની કવિતા મને ટકાવી રાખે છે આખો દિવસ. એક માણસ તરીકે ને એક કવિ તરીકે પણ. તેનઝિનનાં કાવ્યો મેં પહેલાં ય વાંચ્યાં હતાં, પણ એનો ખરો મર્મ મને એ દિવસે સમજાયો. એટલે મારા માટે એ દિવસ માર્મિક બની ગયો.

o

એક કાવ્યમાં I am more of an Indian/ Except for my chinky Tibetan force (મારા ચીબા તિબેટી ચહેરા સિવાય, હું સવાયો ભારતીય છું.) એમ કહેનાર આ તિબેટિયન કવિ તેનઝિન ત્સુંદુએ જન્મે ભારતીય છે. ભારતની હિમાલયી સરહદ પર સડકકામ કરનાર એક ગરીબ તિબેટી શરણાર્થી પરિવારમાં એનો જન્મ થયો.

તેનઝિનનો પ્રારંભિક ઉછેર ને શિક્ષણ ધરમશાલા ને લદ્દાખમાં. મદ્રાસની યુનિ.માંથી સ્નાતક થયા પછી અનેક જોખમો ખેડી, પગપાળા હિમાલય ઓળંગી, પોતાના વતન તિબેટની અવદશા સગી આંખો જોઈ. ચીનના સરહદી દળે એમને કેદ કર્યા ને ત્રણ મહિના લ્હાસાની જેલમાં પૂર્યા. ખૂબ ત્રાસ આપ્યો. છેવટે એમને ભારત ધકેલી દેવામાં આવ્યા. ઈ. 1997નું એ વરસ હતું. અહીં પાછા આવ્યા પછી એમણે ફરી ભણવાનું શરૂ કર્યું,ને મુંબઈ યુનિવર્સિટીમાંથી અંગ્રેજી સાહિત્ય સાથે એમ. એ. થયા. યુનિવર્સિટીના સાથીમિત્રોએ જ આગ્રહ કર્યો, ઉશ્કેર્યા એટલે લખવા લાગ્યા. મુંબઈમાં ડોમ મોરૅસ, નિસીમ ઇઝિકિલ, આદિલ જસાવાલા અને અરુણ કોલ્હાટકરના ગાઢ સંપર્કમાં આવ્યા.

ઘણું શીખવા મળ્યું. ને એમ ભારતીય અંગ્રેજી ભાષાના એક નવકવિનાં નવતર કવિતા ને ગદ્યલેખન શરૂ થયાં.

તેનઝિન ત્સુંદુએની કવિતા અને અન્ય લેખન ધ ઇન્ટરનેશનલ પેન, ઇન્ડિયન લિટરેચર, ધ લિટલ મેગેઝિન, આઉટલૂક, ધ ટાઇમ્સ ઓફ ઇન્ડિયા, તહલકા, ડેઈલી સ્ટાર (બાંગ્લાદેશ), ટૂડે (સિંગાપૂર), તિબેટ રિવ્યૂ અને અન્ય પત્રપત્રિકાઓમાં પ્રકાશિત થયાં છે. એમની રચનાઓના ફ્રેન્ચ, પોલિશ, મલયાલમ, હિંદી, ગુજરાતી અને સંસ્કૃતમાં અનુવાદ પણ થયા છે. એમણે સેકન્ડ સાઉથ એશિયન લિટરરી કોન્ફરન્સઃ 2005માં તિબેટના કવિ તરીકે પ્રતિનિધિત્વ પણ કર્યું હતું.

તેનઝિન ત્સુંદુએનો પહેલો કાવ્યસંગ્રહ છે. 'ક્રોસિંગ ધ બોર્ડર' [Crossing The Border, 1999] જે એમણે સાથે ભણનારા મિત્રો પાસેથી પૈસા એકઠા કરી છપાવ્યો હતો. એ પછી 'કોરા' [Kora, 2002]. ત્રીજા પુસ્તક 'સેમ્શૂક' [Semshook, 2007]માં તિબેટની સ્વતંત્રતા વિશે લેખો છે. અને ચોથા પુસ્તક 'ત્સેનગોલ' [Tensgol, 2012]માં વાર્તા અને થોડાંક કાવ્યો છે. તેનઝિનનાં આ બધાં પુસ્તકોની એકાધિક આવૃત્તિ થઈ છે.

તેનઝિનનાં પ્રકાશિત પુસ્તકોમાં 'કોરા' અનેક રીતે વિલક્ષણ છે. 'કોરા' આમ તો પંચાવન પાનાંનું નાનકડું પુસ્તક – કહો કે પુસ્તિકા – છે. પણ એનો પ્રભાવ ઘણો મોટો છે. ઈ. 2014સુધીમાં એની દસ આવૃત્તિ થઈ છે, એકવીસ હજાર નકલ છપાઈ છે. 'કોરા'માં માત્ર ચૌદ કાવ્યો ને પાંચ ગદ્યરચનાઓ છે. ગદ્યસામગ્રીમાં ઠીક ઠીક સ્વરૂપવૈવિધ્ય છે. છતાં લેખકે એને storiesતરીકે ઓળખાવી છે. એમાં fact અને fictionની ધારે ધારે ચાલતું ગદ્યલેખન છે. આ પ્રકારના લેખન દ્વારા એમનું અનુઆધુનિક લેખન પ્રત્યેનું વલણ સૂચવાય છે.

સૌ પહેલાં કાવ્યોની વાત કરીએ.

કવિ સિતાંશુ યશશ્ચંદ્રના 'સમુદ્ર' કાવ્યમાં એક પંક્તિ આવે છે. 'હું કવિ છું.' પૂર્વે રવીન્દ્રનાથે પણ કહેલું 'આમિ કવિ માત્ર' જ્યારે તેનઝિન એક વાક્યમાં કહે છે, બેધડક, I am terrorist (હું આતંકી છું) આ પંક્તિમાં આપઓળખનો સ્વીકાર નથી, પણ અપાયેલી ઓળખનો પ્રતિકાર છે. આ પ્રતિકાર નિર્વાસિતોની જીવનયાતનામાંથી જન્મ્યો છે. કેમકે કાવ્યને અંતે કવિ કહે છેઃ I am the life/ You left behind (હું (એ)

જીવન છું/ જે (મારા માટે) તમે છોડી ગયા છો પાછળ) તેનઝિનની કવિતા, આમ, તિબેટ છોડ્યા પછી, ભાગે આવેલા યાતનામય માનવજીવનની વાચા બને છે.

બીજા એક કાવ્ય ‘મારું તિબેટીપણું’ [My Tibetanness]માં તેનઝિન લખે છે: ‘અમે અહીં શરણાર્થી છીએ/ ગુમાવી દીધેલા એક દેશના લોકો/ કોઈ દેશના નાગરિક નહીં.’ પરંતુ જીવન તો ગમે તે જમીનમાં મૂળિયાં મૂકી પાંગરતું જાય છે આપોઆપ. ‘નિર્વાસનનું ઘર’ [Exile House] કાવ્યની કેટલીક પંક્તિઓમાં એનું વર્ણન છે: ‘સતત ચૂતાં હતાં અમારાં છાપરાં/ને ચારેય દીવાલ ઢળી પડવાનો ભય હતો/પણ અમે જલદી જ પાછા જવાના હતા ઘરે./ પછી તો/અમે અમારા આંગણામાં/પપૈયાં ઉગાડ્યાં બગીચામાં/મરચાંય ઉગાડ્યાં/ને ચંગમાની વાડ કરી [...] અમારા ઘરનાં મૂળિયાં ચારેકોર વિસ્તરી ગયાં આમ./હવે હું કેમ કહું મારાં સંતાનોને/કે ક્યાંથી આવ્યાં હતાં આપણે?’

આ નાનકડા ઘરનો વિસ્તાર થાય છે ને વિશાળ ધર્મશાળા બની જાય છે. ‘જ્યારે ધરમશાલામાં વરસાદ પડે છે.’ [When it Rains in Dharamsala] કાવ્યમાં તો કવિ નિર્વાસનની તીવ્ર પીડાને સંકુલ કાવ્યરૂપ આપે છે. આમેય ધરમશાળા, આપણા સમયમાં, નિર્વાસનનું નવું પ્રતીક છે. એમાં ઉપરથી છાપામાર વરસાદ ત્રાટકે છે. ને પૂરનાં પાણી ઘરને ઘેરી વળે છે ‘ત્યારે હું બેસું/મારા ટાપુ દેશ-ના પલંગ પર/અને જોતો રહું હું મારા વતનને ઘોડાપૂરમાં તણાતું.’ એવો અનુભવ થાય છે. આ વિષમ પૂરપરિસ્થિતિમાં રડવાથી જળસપાટી વધે નહીં તેની તકેદારી રાખતાં કવિ કહે છે: ‘અહીંથી બહાર નીકળવાનો/કોઈ ને કોઈ રસ્તો જરૂર હોવો જોઈએ./હું અહીં રહી શકું નહીં./મારો ઓરડો (પહેલેથી જ) પૂરતો ભીનો છે.’ આ આખા કાવ્યમાં વરસાદના પ્રગટ વર્ણનની પડછે અંદર ને અંદર દબાયેલા રૂદનનો લય સંતાઈને પડ્યો છે. જે કાન દઈને સાંભળતા વાચકને અવાચક બનાવી મૂકે છે અંતે.

બીજું એક કાવ્ય છે ‘મુંબઈમાં તિબેટિયન’. એ કોઈ આગવી ઓળખ ધરાવતો નથી. બધા એને બીંજિંગથી ભાગીને આવેલો ચીની માની લે છે. એ ચાઈનીઝ હોટલમાં રસોઈયો હોઈ શકે. ‘એ પરેલના પુલ નીચે/ ઉનાળામાં પણ સ્વેટર વેચતો દેખાય/ (તો) લોકો સમજે કે/ એ કોઈ રિટાયર્ડ નેપાલી બહાદુર છે.’ એને ‘મિડ-ડે’ વાંચવાનું ને એફ. એમ. પર ફિલ્મી ગીતો સાંભળવાનું ખૂબ ગમે છે. એ બમ્બઈયા હિન્દીમેં ગાલી ભી દે સકતા હૈ. એ દોડીને બસ પકડી શકે છે. સિગ્નલ પર ને ચાલતી ટ્રેને છલંગ મારી ચઢી

જાય છે. મુંબઈમાં જીવતા એક તિબેટિયનની રોજિંદી જિંદગીના આવા વાસ્તવિક વર્ણન પછી, કાવ્યાન્તે એની હૃદયઝંખના આ રીતે વ્યક્ત થઈ છે: 'મુંબઈમાં એક તિબેટિયન/હવે થાકી ગયો છે/એને થોડુંક ઊંઘવું છે/ને એકાદ સપનું જોવું છે/રાતના ૧૧વાગે/વિરાર ફાસ્ટમાં બેસી/એ ચાલ્યો જાય છે હિમાલય/(પણ) સવારે 8-05ની લોકલ/એને ફરી લઈ આવે છે ચર્ચગેટ.'

તિબેટીઓના દીર્ઘકાલીન નિર્વાસનનો થાક 'હું થાકી ગયો છું.' પંક્તિથી શરૂ થતા કાવ્યમાં અસરકારક રીતે વ્યક્ત થાય છે. કાવ્યના નાના નાના ચાર એકમમાં અનુક્રમે ધરમશાલા–મુંબઈ–કર્ણાટક–દિલ્હી-માં વેરવિખેર પડેલા તિબેટીઓની પીડા અત્યંત સાદા-સરળ-શબ્દ-સંદર્ભોથી રજૂ કરાઈ છે. એમાંય પાછો દરેક એકમમાં 'I am tired, I am tired'નાં આવર્તનોનો વળ ચડતો જાય છે એટલે એ થાક આત્યંતિક બની હાંફમાં જઈ પરિણમે છે છેવટ: 'હું થાકી ગયો છું/એ દેશને માટે લડતાં લડતાં/જેને મેં ક્યારેય જોયો પણ નથી.' આ અંત સાથે બીજા કાવ્યનો અંત પણ જોડાઈ જાય છે ને વેદના દ્વિગુણિત થાય છે આમ: 'હું તિબેટી છું/જોકે તિબેટથી આવ્યો નથી/ને ક્યારેય ગયો નથી ત્યાં/તો પણ સપનું જોઉં છું/તિબેટમાં મરવાનું.'

આ દરેક કાવ્ય કવિની ઊંડી સ્વ-દેશપ્રીતિનાં ભિન્ન ભિન્ન હૃદયરૂપો દેખાડે છે. આવું જ દેશખેંચાણ એમને તિબેટ પ્રવેશનું સાહસ કરાવરાવે છે. એનું કાવ્ય છે: 'એક અંગત તપાસ' [A Personal Reconnissance]. આ કાવ્યમાં ભારત-તિબેટની પ્રાકૃતિક અને સાંસ્કૃતિક સમરૂપતા સાદા કલ્પન-વર્ણનથી સચોટ રીતે દર્શાવાઈ છે. 'હું નથી જાણતો/હું ત્યાં હતો કે અહીંયા/મને ખબર નથી/હું અહીં છું કે ત્યાં' એ પંક્તિઓમાં બંને પ્રદેશોની એકરૂપતાનો પ્રતીતિજનક સ્વીકાર છે.

તેનઝિનનાં કાવ્યોમાં, નિર્વાસિતોની વેદના આમ શબ્દે શબ્દે દ્રવે છે. જે કાવ્યવાચન દરમ્યાન આપણી આંખને ખૂણેથી સ્રવે છે, ચુપચાપ. કવિએ ક્યાંય જરા જેટલી પણ વેદનાને વટાવી નથી. એમાં જ કવિતાનો મહિમા છે ને વેદનાનો પણ મહિમા છે.

o

હવે તેનઝિન ત્સુંદુએના ગદ્યલેખન વિશે.

'કોરા'માં ત્રણ નિબંધ છે. ૧. 'મારું નિર્વાસન' [My Kind of Exile], ૨. 'મારી મુંબઈની કહાણી' [My Mumbay Story] અને ૩. 'શા માટે હું વધુ ને વધુ માંચડાઓ અને તોતંગિ મકાનો પર ચડવાનો' [Why I'll Climb More

Scaffolding and Towers]. આ નિબંધોમાં અંગત અનુભવોનું સીધું-સોંસરવું આલેખન છે. એને આપણે આત્મકથાનાં પાનાં કહી શકીએ. આ નિબંધોમાં જે લેખન છે એ જ જીવન છે. એ બંનેને આપણે સહેલાઈથી છૂટાં પાડી શકીશું નહીં. વળી, આ નિબંધોથી એ પણ જાણી શકાય છે કે એમનાં કાવ્યોનાં મૂળિયાં ક્યાં ક્યાં વિસ્તરેલાં છે. એટલે એમના કાવ્યજગતને સારી રીતે પામવા આ નિબંધોનું વાચન જરૂરી બની જાય છે. તો સામા છેડે, નિબંધવાચન પછી એમનાં કાવ્યો વધુ સારી રીતે ગ્રહણ કરી શકાય છે. જેમકે, ‘અમારા ખેતરમાં વરસાદનું સ્વાગત કરાય છે. પરંતુ અમારા ઘરમાં નહીં. અમારું ચાળીસ વરસ જૂનું છાપરું ચૂવે છે [...] ત્યારે પા-લા (એટલે પપ્પા) છાપરે ચડી, દર ચોમાસે ચૂવા ભાંગે છે. (પણ) પાલાને ક્યારેક સારામાંયલા એસ્બેસ્ટોસની શીટથી છત છાવરવાનો વિચાર નથી આવતો. એમનું કહેવું છે, આપણે જલદી જ તિબેટ પાછા ફરીશું. ત્યાં આપણું પોતાનું ઘર છે.’ આ ગદ્યખંડનો સીધો સંબંધ ‘ધરમશાલામાં વરસાદ’ અને ‘નિર્વાસનનું ઘર’ જેવાં કાવ્યો સાથે જોડાઈ જાય છે.

‘મારું નિર્વાસન’ નિબંધમાં વતનવિસ્થાપનની પીડાના બે પ્રસંગો અવિસ્મરણીય છે. એક પ્રસંગ ન્યૂયોર્કમાં રહેતા તિબેટિયન યુવાનો વિશે છે. જેમાંના એકનું અવસાન થતાં બધા વિચિત્ર સંકટમાં મુકાય છે, કેમકે એમાંના કોઈ અગ્નિસંસ્કારની વિધિ જાણતા નહોતા. એકાએક તેઓ અનુભવે છે કે એ બધા ઘરથી કેટલે બધે દૂ...ર છે!

‘મારું નિર્વાસન’માં તેનઝિનના અંગત અનુભવો પણ એટલી જ અસરકારક રીતે ભાષાબદ્ધ બન્યા છે. સમગ્ર નિબંધને વૈશ્વિક પરિમાણમાં મૂકી આપતો તેનો અંત જુઓ: ‘મેં જોયું છે કે એક દીવાલ તોડી નાંખવાથી પૂર્વ જર્મની અને પશ્ચિમ જર્મનીના પરિવારો કેવા હરખથી એકબીજાને ગળે વળગીને રોઈ રહ્યા હતા. મેં એ પણ જોયું છે કે કોરિયાઈ પ્રજાની આંખો હર્ષાશ્રુથી એવી છલકાઈ કે જેમાં પોતાના દેશને ઉત્તર-દક્ષિણ ભાગમાં વહેંચનારી વાડ પણ વહી-ઓગળી ગઈ. પરંતુ મને શંકા છે કે તિબેટનાં કુટુંબવછોયાં સગાંવહાલાં ફરી મળી શકશે નહીં. (...) શું અમે ક્યારેય તિબેટમાં સાથે રહી શકીશું? જેથી તે મને દેખાડી શકે કે જો, આ રહ્યું આપણું ઘર... ને પેલ્લું છે ને તે આપણું ખેતર...’

તેનઝિનના આ નિબંધને ઈ. ૨૦૦૧ના ‘આઉટ-લૂક’નો ‘પિકાડોર નોનફિક્શન કોમ્પિટિશન એવોર્ડ મળ્યો હતો. નિર્ણાયકોના મતે ‘લેખકે [આ નિબંધમાં] અત્યંત અસરકારક અને સાદગીપૂર્ણ રીતે, આ વિશાળ વિશ્વમાં એક તિબેટિયન હોવાની

કરુણતાનું હૃદયદ્રાવક વર્ણન કર્યું છે. એ દ્વારા આખી દુનિયાના શરણાર્થીઓની પીડાને પણ વાચા આપી છે.'

o

હવે 'કોરા' નામની કૃતિ વિશે થોડુંક. 'કોરા'ના મુખપૃષ્ઠ પર જે રેખાંકન છે તે વાર્તાત્મક ગદ્યરચના 'કોરા'માં પણ શરણાર્થીઓની પીડા અને તિબેટના વર્તમાનનું સંકુલ આલેખન છે. આ 'કોરા' શબ્દ કદાચ તિબેટી ભાષાનો હશે. તેનો અર્થ લેખકે 'Full Circle' એવા પેટાશીર્ષકથી જણાવ્યો છે. આપણે એને પ્રદક્ષિણા, પરકમ્મા કહી શકીએ. પરકમ્માના વિવિધ અર્થો આ રચનામાં વર્તુળતરંગ જેમ વિસ્તરતા જાય છે. જે છેવટ સમગ્ર કૃતિમાં, ને સમગ્ર ગ્રંથની વિધવિધ રચનામાં જઈ વહેંચાય છે. કદાચ એટલે જ કૃતિ અને ગ્રંથ બંનેનું શીર્ષક એક છે.

આવી રચનાપ્રયુક્તિ દ્વારા 'કોરા'માં તિબેટની સમસ્યાનાં વિવિધ પરિમાણ રજૂ થયાં છે. એમાં તાશી નામનો તિબેટિયન યુવાન (જેની ઓળખ લેખક સાથે જોડી શકાય) બરફીલી બપોરે, ધરમશાલાને રસ્તે આંટો મારવા નીકળી છે. નગરફરતો એનો આ ફેરો, વોકીંગ રાઉન્ડ એટલે જ કોરા. ફૂલ સર્કલ. મારગમાં એને પ્રૌઢ કુટુંબીજન અને હમઉમ્ર પ્રેમીમિત્ર મળે છે. એની સાથે બેચાર સંવાદ કર્યા પછી તાશી અડધે પહોંચે છે ત્યારે જુએ કે સાંજની પ્રાર્થના માટે એક વયોવૃદ્ધ તિબેટી આગળ ચાલતા જાય છે.

તાશી વળાંક લઈ,આગળ જઈ રસ્તાને કાંઠે આરામથી બેઠો હોય છે તે વખતે એ વૃદ્ધની ઉક્તિ ઘણી માર્મિક છે: 'Tired already? It's a long way to go young man!' તાશી, તિબેટિયનોની આ વૃદ્ધ પેઢીને તિબેટ ખોઈ દેવા જવાબદાર ગણતો હોય છે. એટલે વૃદ્ધ એની ગેરસમજ દૂર કરવા માટે, ચીનના આક્રમણની ઘટનાઓ એક પછી એક વર્ણવે છે. જેમાં એણે પોતાના દીકરાને ગુમાવ્યો હોય છે. હવે એને તાશીમાં પોતાનો દીકરો દેખાય છે. એની પાસે તે તિબેટના મુક્તિસંઘર્ષને આગળ વધારવાની અપેક્ષા રાખતાં કહે છે: 'તારાથી આ કામ પૂરું થાય કે કદાચ અધૂરું રહી જાય. જો તારા સંઘર્ષમાં તું સફળ થાય તો પરમ પૂજ્ય શ્રી દલાઈ લામાને મુક્ત તિબેટમાં જરૂર લઈ જજે.' આમ કહીને એ આદરણીય વૃદ્ધ, દલાઈ લામાના નિવાસ તરફ મુખ રાખી, પ્રાર્થના માટેનું ધર્મચક્ર હૃદય પર મૂકી, ધીરે ધીરે ચઢાણ ચઢતા જાય છે. તાશી એની પીઠને તાકી રહે છે, સાંજના ટાઢાબોળ ધુમ્મસમાં વૃદ્ધ અદશ્ય થાય છે ત્યાં સુધી.

એક રીતે તો આ ટૂંકીવાર્તા જેવી કથાકૃતિ છે. તેનઝિન જ્યારે મુંબઈમાં હતા ત્યારે

એમણે સિનેમાના સ્ક્રીપ્ટ રાઇટીંગની ઘણી ખૂબીઓ જાણી હતી. 'કોરા'ને એક સ્ક્રીપ્ટ તરીકે જોઈએ તો એના ઘણા લેખનસંદર્ભો પકડી શકાય. કૃતિના આરંભે, વરસાદના પાણીમાં વહેતા પોદળા પરની માખીયાત્રાનું જે પ્રતીકાત્મક દૃશ્ય આવે છે તેનાથી જ આ વાતની પતીજ પડે છે. એ દૃશ્ય જ કેટલું સિનેમેટિક છે! કૃતિમાં પછીથી પણ ઘણાં દૃશ્યાંકનો આવતાં રહે છે. 'કોરા' પરથી કોઈ શોર્ટ ફિલ્મ બની શકે એવી સામગ્રી ભરપૂર ભરી છે.

○

આવી આવી કૈં કેટલીય રચનાઓ તેનઝિનની શબ્દસૃષ્ટિમાં વિવિધરૂપે વિહરે છે. 'પ્રતિકાર એટલે મતભિન્નતાનો ઉત્સવ' [Protest as Celebration of Difference] એ નિબંધમાં તો એની વૈચારિક સજ્જતા અને રાજકીય પરિપક્વતા બંને જોવા મળે છે. દસ વરસ પહેલાં પ્રગટ થયેલા 'સેમ્શૂક'માં તો તિબેટ વિશેના લેખો જ સમાવાયા છે. 'ત્સેનગોલ'ની રચનાઓને પણ તે 'Stories and Poems of Resistance' ગણાવે છે. અને એટલે જ 'ડેઈલી સ્ટાર'માં એની મુલાકાત લેનાર અજિત બરાલ તેનઝિનને તિબેટિયન શરણાર્થીઓના એક વ્યાકુળ અવાજ (anguished voice) તરીકે ઓળખાવે છે.

આમ, તો આપણે દૂર દૂરના દેશોનું ઘણું સાહિત્ય વાંચતા હોઈએ છીએ. ને રીતે એમના વિશે કેટલુંક જાણતા હોઈએ છીએ. સમાચાર-માધ્યમોમાં પણ એમની ઘણી વિગતો આવતી હોય છે. પરંતુ આપણી આસપાસ આવેલા થાઈલેન્ડ, મ્યાનમાર, ઇન્ડોનેશિયા, ભૂતાન, નેપાળ, તિબેટ જેવા નાના દેશો અને એમનાં સાહિત્ય વિશે ભાગ્યે જ જાણવા તત્પર હોઈએ છીએ. તેનઝિનની રચનાઓ વાંચીને આપણને થાય કે તિબેટ અને એને થતા અન્યાય વિશે આપણે કેટલા અજાણ છીએ. સંચાર-માધ્યમો પણ એના વિશે મૌન રહે છે. ત્યારે એક કવિ લેખકની રચનાઓ જ આપણા સુધી સત્ય પહોંચાડે છે.

ખરેખર તેનઝિનનું લેખન કોઈ પણ સહૃદય વાચકને અજંપ બનાવી મૂકે એવું છે. એના શબ્દે શબ્દે માનવતાનો મર્મ આપણને નવેસરથી સમજાતો જાય છે. જ્યાં જ્યાં શોષણ થતું હોય કે માનવીય સ્વાતંત્ર્ય જોખમાતું હોય ત્યાં ત્યાં આ કવિની કોઈ ને કોઈ પંક્તિ આપણા ચિત્તમાં ઊભરી આવે એવી તરલ છે. એ કાવ્યપંક્તિઓ ત્યારે ટકી રહેવાનો મોટો આધાર આપે છે, આપણને.

○

આવો આધાર મેળવવા માટે ભૂતકાળમાં મેં તેનઝિનનાં કેટલાંક કાવ્યોનો અનુવાદ કર્યો હતો. એમાંના એક કાવ્યથી સમાપન કરું. કાવ્યનું શીર્ષક છે

Betrayal (**વિશ્વાસઘાત**)

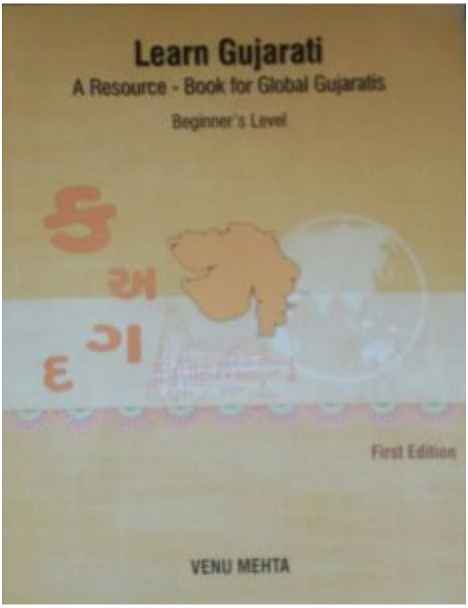
અમારાં ઘર
અમારાં ગામ
અમારો દેશ બચાવવાની કોશિશમાં
મારા બાપે જીવ ગુમાવ્યો.
હુંય લડવા માંગતો હતો
પરંતુ અમે રહ્યા બૌદ્ધ
લોકો અમને શાંતિપ્રિય અને અહિંસક કહે.
એટલે હું ક્ષમા કરું છું મારા શત્રુને.
જોકે ક્યારેક મને લાગે છે
મેં દગો દીધો છે મારા બાપને.

*

રાજેશ પંડ્યા
કવિ.
ગુજરાતીના અધ્યાપક,
મ. સ. યુનિવર્સિટી, વડોદરા.
વડોદરા,
rajeshpandya30@yahoo.com
94292 55957

*

ગુજરાતી ભાષા શીખવાનો એક ઉપયોગ સંદર્ભગ્રંથ – નરેશ વેદ



Learn Gujarati: A Resource Book for Global Gujarati –
Venu Mehta
Charutar University, Changa, Gujarat, 2016

ગુજરાતી પ્રજા સ્વભાવે સાહસિક છે. તેથી ભણવા અને કમાવા માટે દુનિયાના

વિવિધ દેશોમાં જઈને વસતી રહી છે. ત્યાં સ્થાયી થયા પછી ત્યાં જ જન્મી ઊછરી અને મોટી થયેલી એમનાં સંતાનોની પેઢીને ઘરમાં કે સ્કૂલ-કોલેજમાં ગુજરાતી ભાષામાં બોલવા, લખવા કે વાંચવાનો મહાવરો રહ્યો નથી. વિદેશની ધરતીમાં જન્મીને મોટાં થયાં હોવાથી અને ત્યાં શિક્ષણવ્યવસ્થામાં ગુજરાતી ભાષાને સ્થાન ન હોવાથી ગુજરાતી ભાષા સાથે એમને કોઈ જાતનો સંબંધ રહેતો નથી.

તેમના વડીલો અવારનવાર આપણા દેશમાં આવતા રહે છે, બે ત્રણ માસ પોતાના વતનમાં સ્વજનો અને સ્નેહીઓ વચ્ચે રહે છે અને પાછા વિદેશમાં પરત ચાલ્યા જાય છે. તેઓ એવું જરૂર ઇચ્છે છે કે એમનાં સંતાનોનો સંબંધ આપણા દેશના લોકો સાથે, પરંપરાઓ અને સંસ્કૃતિ સાથે બંધાયેલો રહે; તેઓ પોતાની માતૃભાષા વાંચી, લખી અને સમજી શકે.

આવા બિનનિવાસી ભારતીયોનો બહુ સ્વાભાવિક રીતે, ગુજરાતી ભાષાનું પ્રાથમિક જ્ઞાન મેળવવાનો ઇરાદો હોય છે. આવું પુસ્તક અંગ્રેજી ભાષા દ્વારા ગુજરાતી ભાષાનું કામચલાઉ જ્ઞાન આપે એવું હોવું જોઈએ. પરંતુ આજ સુધી આ જાતનું કોઈ અધિકૃત પુસ્તક ઉપલબ્ધ ન હતું. આવું પુસ્તક એવા લેખક જ તૈયાર કરી શકે જેમનો ગુજરાતી અને અંગ્રેજી બંને ભાષાઓ પર એકસમાન અધિકાર હોય અને જાગતિક કક્ષાએ વસેલા અને કામચલાઉ જ્ઞાન મેળવવા ઉત્સુકો માટે પ્રારંભિક પ્રકારનું પુસ્તક અંગ્રેજી ભાષામાં લખી શકે એવો કાબૂ હોય, જેમને ગુજરાતી ભાષાની અભિવ્યંજના-શક્તિ અને ગુજરાતી ભાષાના વ્યાકરણનો પૂરો પરિચય હોય.

આ પુસ્તકનાં લેખક વેણુ મહેતા આવી અધિકારી વ્યક્તિ છે. તેઓ મધ્ય ગુજરાતમાં આવેલી ચરોતર યુનિવર્સિટી ઓફ સાયન્સ એન્ડ ટૅક્નોલોજીમાં ડિપાર્ટમેન્ટ ઓફ હ્યુમેનિટીઝ એન્ડ સોસ્યલ સાયન્સીસમાં આસિસ્ટંટ પ્રોફેસર છે. તેઓ અંગ્રેજી ભાષાસાહિત્યના વિષય સાથે એમ. એ. થયેલાં છે. અને અંગ્રેજી મેથડ લઈને બી. એડ. તથા એમ. એડ. પણ થયેલાં છે. ફુલબ્રાઈટ સ્કોલર તરીકે તેઓ અમેરિકાની ઇન્ડિયાના યુનિવર્સિટીમાં અંગ્રેજી માધ્યમ દ્વારા ગુજરાતી ભાષાના વાચન-લેખ કૌશલ્યનું અધ્યાપન-કાર્ય કરી આવેલાં છે. તેમને જેટલો રસ સાહિત્ય અને સંસ્કૃતિમાં છે, તેટલો જ રસ ભાષાના અધ્યાપનમાં અને તુલનાત્મક સાહિત્યાધ્યયનમાં પણ છે. મલ્ટીકલ્ચરાલિઝમ, લિટરેચર એજ્યુકેશન અને ગુજરાતી ભાષાના અધ્યયન-સંશોધનમાં એમની વિશેષ રુચિ છે. મલ્ટીકલ્ચરાલિઝમ અને લિટરેચર એજ્યુકેશનમાં

એમણે એમની ડોક્ટરેટ ડિગ્રી મેળવી છે, હાલ તેઓ યુએસએ મિયામી રાજ્યમાં ફ્લોરિડા ઇન્ટરનેશનલ યુનિવર્સિટીમાં રિલિજિયસ સ્ટડીઝમાં પોતાની બીજી અનુસ્નાતક પદવી માટે અધ્યયન કરી રહ્યાં છે. વંદના મહેતાનું આ પુસ્તક ચરોતર યુનિવર્સિટી ઓફ સાયન્સ એન્ડ ટેક્નોલોજી (ચારૂસેટ) ચાંગાએ, એ પ્રગટ કર્યું છે.

આ પુસ્તક ગુજરાતી ભાષા શીખવા ઉત્સુક પ્રારંભકો (બીગીનર્સ) માટે તૈયાર કર્યું હોવાથી, પ્રથમ તેમણે ગુજરાતી પ્રજાનો આછો પરિચય આપી, ગુજરાતી લિપિ અને ભાષાના ઉદ્‌ગમ અને વિકાસની આછી રૂપરેખા આપી છે. પછી ગુજરાતી વર્ણો ગ્રાફિક્સ સાથે સમજાવી, ગુજરાતી લિપિ અને લેખન વિશે માર્ગદર્શન રૂપની વાત કરી છે. ગુજરાતી ભાષાનું શબ્દભંડોળ, એની વાક્યરચના, એના સ્વર-વ્યંજનો, એના ઉભયાન્વયી અવ્યવો, એનો પદક્રમ, એની વાક્યરચના, એમાં નામ, જાતિ, વચન, સંખ્યા, લિંગવ્યવસ્થા અને કાળવ્યવસ્થા, એની ઉચ્ચારણ પ્રક્રિયા, એનાં ક્રિયાપદો અને ક્રિયાવિશેષણો – એમ ગુજરાતી વ્યાકરણની ખપજોગી વિગતો અંગ્રેજી માધ્યમથી એવી સહેલાઈથી સમજાવી છે કે શીખનારને એ અઘરું ન લાગે. ત્યાર બાદ રોજબરોજના જીવનવ્યવહારમાં ગુજરાતી ભાષાનો વિનિયોગ કેવી રીતે કરી શકાય એ સમજાવવા માટે એમણે કેટલાક પ્રસંગોનો સહારો લઈને સમજાવટ કરી છે. જેમકે, પોતાના પરિવારનો પરિચય કરાવતાં, શાકભાજી અને ફળફળાદિ ખરીદતાં, જરૂરિયાતોની અભિવ્યક્તિઓમાં, યાત્રાપ્રવાસમાં, મેળાઓમાં, રોજ-બ-રોજ થતાં વાર્તાલાપમાં ગુજરાતી ભાષાનો વિનિયોગ કેવી રીતે થાય છે તે તેમણે સદૃષ્ટાંત સમજાવ્યું છે.

આ ઉપરાંત,ગુજરાતી ભાષામાં પોતાના શોખની, સમયની, કારકિર્દીની, ખોરાક અને રસોઈની, રોગ અને ઉપચારની, રીતભાત અને વસ્ત્રપરિધાન વગેરેની અભિવ્યક્તિ કઈ રીતે થઈ શકે, તે સમજાવ્યું છે. ગુજરાતી ભાષામાં લિંગ અને વચનની વિલક્ષણતા કેવી હોય છે, હકારાત્મક અને નકારાત્મક વાક્યો કેવી રીતે બનાવાય, વિશેષણો અને ક્રિયાવિશેષણો કેવી રીતે યોજાય, કમ્પાઉન્ડ વર્બ અને રીફ્લેક્સીવ પ્રોનાઉન્સનો ઉપયોગ કેવી રીતે થાય – એ બધું પણ એમણે આ પુસ્તકમાં બતાવ્યું છે. આ બધી સમજાવટ લેખક ઉદાહરણો સાથે એવી રીતે કરી શકે છે કે શીખનારને વ્યાકરણ શીખી રહ્યાનો ન અહેસાસ થાય, ન કંટાળો આવે. દૈનિક જીવનમાં ગુજરાતી ભાષાના વાગ્વ્યવહારની જે આગવી તરાહ છે તે એવી રીતે સમજાવી છે કે જરાય દુર્બોધ ન બને.

વળી, પ્રત્યેક લેસનને અંતે, શીખનાર પોતાની જાતે કેટલુંક શીખી શકે એ માટેની એક્સરસાઇઝ પણ મૂકવામાં આવી છે. ગુજરાતી ભાષામાં વાક્યરચનાનું માળખું અંગ્રેજી ભાષાથી જુદું છે. એમાં હ્રસ્વ અને દીર્ઘ સ્વરો, જોડાક્ષરો એનાં ચિહ્નો (marks) વગેરે બધું ચિત્રો અને ગ્રાફિક્સની મદદથી સ્પષ્ટ કરી આપ્યું છે. ડોક્ટર સાથે કેવી રીતે એપોઇન્ટમેન્ટ નક્કી કરીને વાતચીત કરાય, મિત્રોને નિમંત્રણ આપતી વખતે કેવી રીતે વાત કરાય, રેસ્ટોરન્ટમાં ઓર્ડર કેવી રીતે અપાય, ભવિષ્યકાળમાં વાતચીત કેવી રીતે કરી શકાય – એ બધી બાબતો એમણે ઉદાહરણો સાથે સમજાવી છે.

સમગ્ર રીતે જોતાં એમ કહી શકાય કે વિદેશોમાં વસતાં, ગુજરાતી ભાષા ન જાણતાં, પણ જાણવા ઇચ્છતાં પ્રારંભકોને અંગ્રેજી ભાષાના માધ્યમથી ગુજરાતી ભાષા શીખવતું આ એક ઉપયોગી પુસ્તક છે. આ પુસ્તક તૈયાર કરવામાં લેખિકાને ઇન્ડિયાના યુનિવર્સિટી ખાતે બિન-ગુજરાતી ભાષીઓને ગુજરાતી ભાષા, અંગ્રેજી માધ્યમથી શીખવવાનો અનુભવ ઉપયોગી થયો છે. લેખિકાએ એનાં મૂર્તિકલ્પન અને શિલ્પવિધાનમાં જે સૂઝબૂઝ દાખવી છે તે અભિનંદનીય છે.

*

નરેશ વેદ

વિવેચક.

ગુજરાતીના પૂર્વ-અધ્યાપક,

સ. પ. યુનિવર્સિટી,

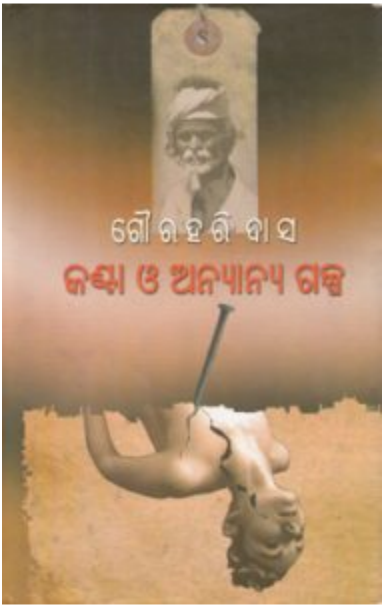
વલ્લભવિદ્યાનગર.

nareshlved@gmail.com

9727333000

*

નિષ્ઠુરતા અને વેદનાની વાર્તાઓ – રેણુકા શ્રીરામ સોની



કંટા ઓ અન્યાન્ય ગલ્પ – ગૌરહરિ દાસ

ભારતભારતી, સુતાહાટ, કટક, 2009

આ પુસ્તકના લેખક ગૌરહરિ દાસ (જ. 1960) ઓડિશાના ભદ્રક જિલ્લાના છે. તેઓ ઉડિયા સાહિત્યના જાણીતા વાર્તાકાર, નવલકથાકાર, કટારલેખક, નાટ્યકાર,

પ્રાબંધિક [નિબંધકાર] અને અનુવાદક છે. ગૌરહરિ દાસે 47પુસ્તકો લખ્યાં છે. એમાં કેટલાક વાર્તાસંગ્રહો છે. પ્રસ્તુત વાર્તાસંગ્રહ 'કાંટો અને બીજી વાતો'ને કેન્દ્રીય સાહિત્ય અકાદમી તરફથી 2013નો પુરસ્કાર મળેલો છે.

પહેલી વાર્તા 'કાંટો'(કંટા)નો નાયક નકુળ નાયક 60વર્ષનો, ઊંચો, ટાલિયો, લુચ્ચી આંખોએ જાડા કાચનાં ચશ્માં વાળો, પાન ચાવ્યા કરવાથી લાલ થયેલા દાંતવાળો, આખા શરીરે વાળવાળો છે. કોઈનું દુ:ખ જોઈ ખુશ થનારો. સત્તાવીશ વર્ષનો હતો ત્યારે બાપે ઘરમાંથી કાઢી મૂક્યો. નાસીને કટક ગયો. અચાનક એક વકીલે તેને ખોટો સાક્ષી થવા માટે બોલાવ્યો. દશ રૂપિયા આપ્યા. તે દિવસથી તેને જીવનની નવી દિશા મળી ગઈ. જુદા જુદા કેસોમાં જુઠ્ઠી જુબાની આપે, ખોટી સહીઓ કરે. પછી તો કઈ કઈ કલમોમાં માણસને ખોટા સંડોવી લેવાય તે એણે આત્મસાત્ કરી લીધું. પહેલાં તો જુઠ્ઠો સાક્ષી થતો, પણ હવે તો જુઠ્ઠા કેસ કરતો ય થઈ ગયો. સરકારી બે-સરકારી લોકો માટે જુઠ્ઠી-સાચી પીટીશન કરવાનું તેનું મુખ્ય કામ. બધા એનાથી ડરે અથવા ખોટું માન આપે. માછલી વેચવાવાળાથી માંડીને નેતા સુધી બધાં એને ઓળખે. કોઈ ન ઓળખે તો એને કહે: લાલ કચેરી (કોર્ટ) જવાનો થયો લાગે છે. લોકો તેના પડછાયાથી પણ દૂર રહે. કટક છોડી પોતાના ગામ ભદ્રક ગયો ત્યાં પણ આ જ ધંધો.

નકુળ નાયકને કાયદાની બધી કલમો મોઢે. કચેરીના પરિસરમાં ઘરડો વડ અને નકુળ નાયક બન્ને પ્રખ્યાત. વડ નીચેની બેન્ચ પર એની બેઠક. એ પછી સાક્ષી, જામીન, વાદી, પ્રતિવાદી બધાં નકુળને આવીને મળે. તે જાણે હરતો ફરતો વિશ્વકોશ. નકુળ નાયકને ખબર છે કે આ દેશમાં કેસ થાય એટલે કદી અંત આવે નહિ. તે માણસ જોઈ શસ્ત્ર ઉગામે. કેટલાય લોકોને તેણે ઘરમાંથી રસ્તા પર લાવી દીધા.

ગામના એક યુવાન ગોપાલ માસ્તરે નકુળ નાયકને ગામના યુવાનો સમક્ષ કાંટો કહ્યો અને બસ માસ્તરનું આવી બન્યું. તેની વિરુદ્ધ વન્યજંતુ અંગેના કાયદાની નવમી કલમ, એકવીસમી કલમ અને ઓડિશા વન સુરક્ષા કાયદાની સત્તાવીશમી કલમ લગાવી છે. બન્નેમાંથી એકમાં પણ જામીન ન મળે. કહ્યું કે માસ્તરે જંગલમાં જઈને મિત્રો સાથે પશુહિંસા કરી છે. માંસ ખાધું છે, જંગલનાં ઝાડ કાપ્યાં છે. નકુળે વન વિભાગના કર્મચારીને ફોડીને થોડું માંસ અને કાપેલાં ડાળખાં ભેગાં કરી સાબિતી એકઠી કરી.

માસ્તરની પત્નીને પૂરા દિવસો જતા હતા. અહીં સુવાવડની પીડા ઊપડી ને ત્યાં

પતિને પોલીસ પકડીને લઈ ગઈ. માસ્તરની પત્નીનું દુ:ખ જોઈ નકુળને તે દિવસે સારી ઊંઘ આવી.

નકુળર સ્ત્રી કહુથિલા, ગોપાન માસ્ટ્રર સ્ત્રીહી દુર્બળિરવા, પૂણિ પેટર પિલાટિ ઓલટિ પડિછિ કિ કણ ભારિ દહગંજ હેઉછિ. નકુળ એકથા શુણિ કિછિ કહિ ન થિલા. મુંહ બુલેઈ ઘુઘુંડિ મારી સોઈથિલા, એ સબુ શુણિલા પરે સતુક સત તાકુ કાલિ જાલ નિંદ હોઈયિલા.

(નકુળની પત્ની કહેતી હતી, 'ગોપાલ માસ્તરની પત્ની ખૂબ નબળી છે, વળી પેટમાં છોકરું પણ ઊંધું છે કે શું, ખૂબ પિડાય છે.' નકુળ મોઢું ફેરવી નસકોરાં બોલાવતો ઊંઘતો હતો. આ બધું સાંભળ્યા પછી ગઈકાલે તેને ખરેખર સારી ઊંઘ આવી.)

નકુળ નાયકનો દીકરો બાવીસ વર્ષનો. વામન આકૃતિ બાપ એને બાયલો નકામો ગણે. દીકરો ભલો. માસ્તરને છોડાવી લાવવાનું કહેતાં બાપાએ તેને ગાળો આપી કાઢી મૂક્યો. એ જ દીકરાએ પછી, બાપની પદ્ધતિઓનો ઉપયોગ કરી નકુલને જેલ ભેગો કર્યો! કાંટાથી જ કાંટો નીકળે. નકુલ જેને નક્કામો માનતો હતો, એ દીકરે જ એનો ભ્રમ તોડી દીધો!

આ સિવાય આ સંકલનની બીજી વાર્તાઓમાં લેખક એવાં ચરિત્રોની વાત કહે છે જેને સમાજ તુચ્છ નજરે જુએ છે. લેખકે એ ચરિત્રોની અવગણના નથી કરી. તેમનાં ઊજળાં અંતરમનની છબી રજૂ કરી છે. બીજી વાર્તા 'સત્ય'(સત)માં કુષ્ઠરોગી હરિશંકર, અને સરપંચના દુષ્કર્મનો ભોગ બનેલી 'માલતી'; 'સુદામા ક્યાં ગયો' (સુદામ જેના ગલા કુવાડે) વાર્તામાં સુદામા, 'ડાકણ' (ડાઆણી) વાર્તામાં પૂણિર્મા આ બધાં ચરિત્રો સાધારણ ચરિત્રો કરતાં વધારે બળવાન લાગે છે.

કેટલીક વાર્તાઓના પાયામાં ઓડિશામાં ચાલતા કુરિવાજો અને કુસંસ્કારો અને અંધશ્રદ્ધા આધાર તરીકે છે. આપણે બધાંએ જીવન દરમ્યાન અંધશ્રદ્ધાની વેદીમાં હોમાયેલા નિર્દોષ લોકો જોયા હશે. જાતિ, ધર્મ અને આર્થિક વિષમતાની જેમ આ અંધશ્રદ્ધા અને કુરિવાજોએ કેવી રીતે ભારતીય સમાજને કોરી ખાધો છે તે આપણે બધાંએ અનુભવ્યું છે. અત્યાર સુધી આ સમસ્યાઓને સૌએ નિરક્ષર પછાત અને ગરીબોની સમસ્યા ગણીને અવગણી છે.

'સત્ય' વાર્તામાં કુષ્ઠરોગી હરિશંકર સારા થઈ ગયા પછી પણ ગામલોકોથી હડધૂત થઈ છેલ્લાં દશ વર્ષથી પરદેશીની જેમ પોતાનું મહેલ જેવું ઘર, તળાવ, ફળફૂલની વાડી

છોડી ગામના છેવાડે આવેલા વાંસવનમાં નાનીસરખી ઝૂંપડી બાંધી રહે છે. ગરીબ વીસ-એકવીસ વર્ષની માલતી બે વખત રાંધી આપે, પાણીની માટલી મૂકી જાય. હરિશંકરની જમીન હડપ કરી જવાના ઇરાદાથી,તેઓ ગામ છોડી જતા રહે એ માટે સરપંચ કાવાદાવા કરે છે. માલતી સરપંચની વાસનાનો શિકાર બની ગર્ભવતી બને છે અને તે માલતી પર દબાણ કરે છે કે, આ પાપ હરિશંકરનું છે એમ કહે. છેલ્લે માલતીને બચાવવા હરિશંકર આળ પોતાના પર ઓઢીને પોતાની જમીન જાયદાદ માલતીના નામે કરી જાય છે.

‘ડાકણ’(ડાઆણી) વાર્તામાં સુંદર યુવતી પૂર્ણિમા દહેજ વગર પરણીને આવી હોય છે. શંકા-કુશંકાનો ભોગ બનાવીને તેને સાસરીમાંથી કાઢી મુકાય છે. છેલ્લે તે આઘાતથી મરી જાય છે. પાછળથી તેના પતિની આંખ ખૂલે છે અને પસ્તાવો થાય છે.

‘મા’ (માઆ) વાર્તામાં સુલોચના એના પતિની શિક્ષિત પ્રેમિકાના છળકપટનો ભોગ બને છે. એને અપશુકનિયાળ સાબિત કરી બાળક જન્મતાંની સાથે જ બાળકથી વિખૂટી પાડી ઘરમાંથી કાઢી મુકાય છે. મહિનામાં એક વાર દીકરાને જોવાની મંજૂરી મળી હતી. નદી કિનારે સામે પારથી, સાસરીના ગામમાં આવી વડની નીચે ઊભી રહી લાજમાંથી જુએ. દીકરાના બે પગ દેખાય – જે ક્યારેક મેલા,ક્યારેક સાફ, ક્યારેક ચપ્પલ પહેરેલા, ક્યારેક જૂતાં પહેરેલા હોય. એને ઢીંચણથી ઉપર જોવાની માની હિંમત ચાલે નહિ! દીકરાને એની મેલી નજર લાગી જાય તો. સત્તાવીશ વર્ષ પછી, પુત્રવધૂ બની આવેલી છોકરી સસરાના જીવનમાં આવેલી બીજી સ્ત્રીનું કપટ છતું કરી દે છે. સુલોચના કોઈ પણ અપરાધ વગર પોતાની જિંદગી ધૂળધાણી થયાનું દુ:ખ સહન કરી શકી નહીં અને નદીમાં કૂદી પડી.

પૂર્વ ભારતમાં નકસલવાદ ફેલાયો છે. નકસલવાદી અને સરકાર વચ્ચે પકડદાવ ચાલ્યા કરતો હોય છે. ‘કોરાપૂટ’ વાર્તામાં પૂર્ણિમા પોતાનો જેની જોડે વિવાહ થયો હોય છે તે પ્રશાન્તને મળવા કોરાપૂટ જાય છે. પ્રશાન્ત જિલ્લાકલેક્ટર છે. કોરાપૂટ ઓડિશાનો અંતરિયાળ આદિવાસી પ્રદેશ છે. કુદરતે અહીં છૂટે હાથે સુંદરતા વેરી છે. ઓડિશાનું કાશ્મીર ગણાતા કોરાપૂટની પ્રકૃતિનું સુંદર વર્ણન લેખકે કર્યું છે: ‘પહાડ ઉપરે મેઘમાળા, ચારિપટે શ્યામળ શુષમા. એતે સુંદર કોરાપુટ! સે કાશ્મીરર ચિત્ર દિખિથિલા સિનેમારે, કિન્તુ કોરાપુટ કાશ્મીર તુળનારે કિછિ કમ્ નહિ. મુહુર્મુહુ: રંગ બદલાઉછિ કોરાપુટર આકાશ’.

(પહાડ ઉપર વાદળોની હારમાળા. ચારે બાજુ હરિયાળું સૌંદર્ય. આટલું સુંદર કોરાપુટ! તેણે સિનેમાના પડદા પર કાશ્મીરની છબી જોઈ હતી પણ કોરાપુટ કાશ્મીર કરતાં કંઈ ઊતરતું નથી. ઘડી ઘડી રંગ બદલે છે કોરાપુટનું આકાશ.)

પૂર્ણિમા સ્ટેશને ઊતરે છે ત્યારે પ્રશાન્તના બદલે નકસલવાદીઓ પૂર્ણિમાનું અપહરણ કરી લઈ જાય છે. અને પૂર્ણિમાને છોડાવવા માટે પ્રશાન્ત પાસે મોટી રકમ માગે છે. એ લોકો વાતો કરે છે કે પ્રશાન્તે ખોટી રીતે બહુ પૈસા ભેગા કર્યા છે. પૂર્ણિમાને આ વાત ગળે ઊતરતી નથી. એના મનમાં તો પ્રશાન્તની સ્વચ્છ છબી કંડારાયેલી હોય છે. પ્રશાન્ત પૈસા ચૂકવી એને છોડાવી લે છે ત્યારે પૂર્ણિમા પૂછે છે, પૈસા ભેગા કરવા એને ખૂબ મુશ્કેલી પડી હશે. પ્રશાન્ત હસે છે અને એને જવાબ મળે છે એનાથી પૂર્ણિમાનું મન આઘાતથી ક્ષુબ્ધ થઈ જાય છે. એને થાય છે આના કરતાં તો નકસલવાદીઓએ એને છોડી જ ન હોત તો પ્રશાન્તની આ કાળી છબી પોતાને જોવા મળી ન હોત!

નકસલવાદ પર આધારિત બીજી વાર્તા ‘પોડા ભૂંઇ’ (બળેલી ભોંય)માં આનંદથી કિલ્લોલતી, હસતી, રમતી, મા વિનાની બે કિશોરીઓ શિક્ષક પિતા જોડે શહેરમાં એક કોલોનીમાં રહેતી હોય છે. કોલોનીમાં બધાં હળીમળીને સાથે રહેતાં હોય છે. અને શિક્ષક પિતા કોલોનીની દરેક પ્રવૃત્તિમાં આગળ પડતા હોય છે. અચાનક પોલિસ પિતા સંતોષને નકસલવાદીઓને મદદ કરવાના આરોપસર પકડીને લઈ જાય છે. તે જ દિવસથી જેને તેઓ કાકા, મામા કહેતી તે પડોશીઓનું વલણ દીકરીઓ પ્રત્યે બદલાઈ જાય છે, તે ઘરમાં તોડફોડ કરે છે. એક સમાજસેવિકા તેમને પોતાની સાથે લઈ જાય છે. ત્રણ દિવસ પછી ગુનો સાબિત નહીં થતાં પોલીસ સંતોષને છોડી દે છે. દીકરીઓ પિતા જોડે પાછી ફરે છે. પડોશીઓ હારતોરા કરવા આવે છે. ભલો ભોળો આદિવાસી શિક્ષક જે કુદરતના ખોળે આદિવાસી પ્રદેશમાં ઊછર્યો છે તેને ઉજળિયાત પડોશીઓનાં પ્રેમ અને નફરતનો અનુભવ થાય છે. તેનું મન આઘાતથી ક્ષુબ્ધ થઈ જાય છે. છોકરીઓ પણ કહે છે, આપણે અહીં નથી રહેવું.

સંકલનની બીજી વાર્તાઓ પણ લેખકે આપણી આસપાસના પરિવેશમાં બનતી ઘટનાઓને, પ્રસંગોને કાચી સામગ્રી તરીકે લઈને પોતાને અભિપ્રેત વાત કહી છે. છેલ્લી ત્રણ વાર્તા ‘સદગતિ’, ‘ભસા મેઘ’ (તરતાં વાદળ) અને ‘કથાદેઈછિ’ (વચન) આ પ્રકારની વાર્તાઓ છે. ‘બારૂદ’ (દારૂગોળો) અને ‘સંબર્ધના’ (સન્માન) વાર્તામાં આપણા સાંપ્રત રાજકારણમાં ચાલતા રાજકારણીઓના દ્વિપક્ષી વલણની વાત છે.

આ સંકલનમાં લેવાયેલી 16વાર્તાઓને વાર્તાકારે જે દોરી વડે ગૂંથી છે એમાં ખાલી આવેગ જ નહિ તર્ક અને અનુભવનો માંજો પણ પાયો છે.

*

રેણુકા શ્રીરામ સોની

ઉડિયામાંથી અનુવાદક

વ્યવસાયે તબીબ,અમદાવાદ.

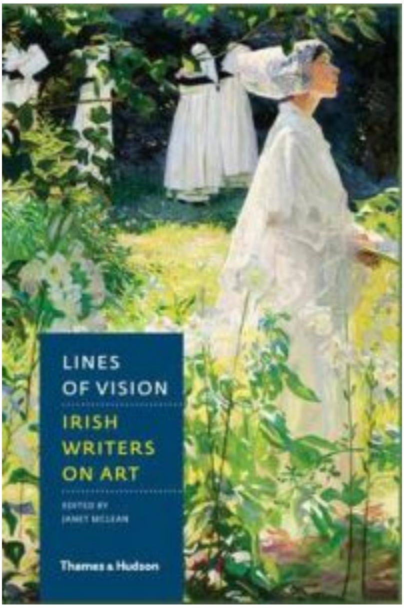
અમદાવાદ

renukasoni1954@gmail.com

9427508292

*

દૃશ્યકળા અને સાહિત્યકળાનો સમદ્રવ – અદમ ટંકારવી



Lines of Vision: Irish Writers on Art

Ed. Jenet Mclean. London, 2014

મારા અંગ્રેજ કવિમિત્ર બ્રાયન લૂઈસે આ પુસ્તકનો ઉલ્લેખ કરતાં એની લાક્ષણિક

શૈલી અલ્પોક્તિમાં કહેલું, હેવ એ લૂક, ઇટ મે ઇન્ટરેસ્ટ યૂ – જોઈ જજે, તને કદાચ રસ પડે. પુસ્તકમાંથી પસાર થતાં રસ પડ્યો; બેવડો નહીં તેવડો.

આયર્લૅન્ડની નેશનલ ગેલરીને 2014માં દોઢસો વર્ષ થયાં. આ પ્રસંગે ક્યૂરેટર જેનેટ મૅકલેનને એક સરસ વિચાર સૂઝ્યો. આયર્લૅન્ડના સાહિત્યકારોને આર્ટ ગેલરીમાં નોતરી વિનંતી કરી કે, અહીં સંગ્રહિત કલાકૃતિઓ જુઓ અને તમારી પસંદગીની કલાકૃતિના પ્રતિભાવ રૂપે સાહિત્યિક કૃતિ રચો. હેતુઃ મર્જિંગ અવ્ વિઝ્યૂઅલ એન્ડ રિટન્ આર્ટ. [દૃશ્યકળા અને સાહિત્યકળાનો સમદ્રવ – સંપા.]. કુલ 56આઇરિશ સાહિત્યકારોએ આને પ્રતિસાદ આપી કલાકૃતિપ્રેરિત કાવ્યો,ટૂંકીવાર્તાઓ અને લલિત નિબંધોનું સર્જન કર્યું. એની ઉપલબ્ધિ તે 232પાનાંનું આ પુસ્તક, જેમાં મૂળ કલાકૃતિની છબી અને તેના પ્રતિભાવ રૂપે રચાયેલી સાહિત્યકૃતિનો સમાવેશ થાય છે.

પુસ્તકમાં તેવડો રસ પડવાનાં કારણો જણાવુંઃ ગૅલરીમાં સંગ્રહિત 15000કલાકૃતિઓમાંથી કયો સાહિત્યકાર કઈ કૃતિ પસંદ કરે છે તે જાણવાનું કુતૂહલ. વળી, એ કલાકૃતિને એ કઈ દૃષ્ટિએ જુએ છે – એ કૃતિ સંદર્ભે એનો ક્રિએટીવ રિસ્પોન્સ કેવો છે તે અંગેની જિજ્ઞાસા અને આ પ્રતિભાવને કઈ રીતે શબ્દસ્થ કરીને તે સાહિત્યિક કૃતિ સર્જે છે તે બાબતે ખેવના. પુસ્તક જોતાં/વાંચતાં જેમ જેમ આ બધું પમાતું જાય તેમ તેમ પુસ્તક વધુ આસ્વાદ્ય બનતું જાય છે.

ઉદાહરણરૂપે, 1995માં સાહિત્યનું નોબેલ પારિતોષિક પ્રાપ્ત કરનાર આઇરિશ કવિ સૈમસ હિનીના કાવ્યની વાત કરીએ. આ કાવ્ય બે રીતે મહત્ત્વનું છે. સ્થૂળ વિગતમાં આ હિનીનું છેલ્લું કાવ્ય. કલાકૃતિના પ્રતિભાવરૂપે એણે આ કાવ્ય રચી જેનેટને મોકલ્યું. તે પછી ફોન કરી થોડા શબ્દો બદલ્યા. બે-એક પંક્તિઓ બદલી. કાવ્ય પરિપૂર્ણ થયું તે પછીના દસમા દિવસે 74વર્ષની વયે એનું અવસાન થયું.

બીજું, નોબેલ પારિતોષિક સ્વીકારતાં આપેલા વ્યાખ્યાનમાં એણે કવિતાની પોતાની વિભાવના વિશે જે વાત કરેલી તેની પડછે પણ આ કાવ્ય માણવા જેવું છે. પ્રતિભાવ માટે હિનીએ ફ્રેન્ચ ચિત્રકાર ગુસ્તાવ્ કાઈબોટનું નહેરનું ચિત્ર પસંદ કર્યું છે. કાવ્યનું શીર્ષક છે, બૅન્ક્સ અવ્ અ કનૅલ – નહેરના કાંઠા. કાવ્યમાં નહેરના શાન્ત પાણી અને તટપ્રદેશનું જૂજ શબ્દોમાં વર્ણન તો છે જ, પણ વિશેષ તો જોનારની ચેતના ઉપર આ દૃશ્યની કેવી અસર થાય છે તેની વાત છે. The poem is a poetic response to a landscape – આ એક પ્રાદેશિક વિસ્તારનો કાવ્યાત્મક પ્રતિભાવ છે.

નહેરના નિશ્ચલ સૌન્દર્યને નિર્દેશતાં કવિ કહે છે: Time is slowed to a walking pace and the world stands still – સમયની ગતિ નિરાંતવી છે અને જગત અચલ ઊભું છે. આમ તો કાંઠે કાદવ છે, હવાટ છે, ગંદવાડ છે પણ આ એવું દૃશ્ય છે જ્યાં Soul could mind itself of stray beyond– જોનાર આત્મરત થઈ જાય, કે ઊર્ધ્વગામી.

હિનીના મતે,કવિતા એ વિસંવાદિતાથી ભરેલા વિશ્વનું re-tuningછે. આપણી ચોપાસની કુરૂપતા વચ્ચે પણ કવિતા આપણી ચેતનાના અસલ સ્વરૂપને સાચવે છે. હિનીના આ કાવ્યમાં કાંઠે કૂડોકચરો છતાં આપણી ચેતના નહેરના નિશ્ચલ પાણી પર કેન્દ્રિત થાય છે. કાવ્યની સાથે ગુસ્તાવ્નું નહેરનું ચિત્ર છે તે જોતાં પણ આપણી નજર સહેજસાજ આસપાસ ઘૂમી નહેરના નીતર્યા જળ પર જઈ ઠરે છે અને ટાઢકની અનુભૂતિ કરાવે છે. આમ 1872ના પેઇન્ટીંગને pre-text [પૂર્વપાઠ]તરીકે સ્વીકારી હિનીએ કાવ્યરૂપે સંતર્પક text સજી છે.

આ સર્જનાત્મક પ્રતિભાવોને કારણે આપણને ચિત્રો જોવાની નવી દૃષ્ટિ અને નવો દૃષ્ટિકોણ મળે છે. આ પુસ્તકમાં સોળમી સદીનું એક ચિત્ર છે જેનો વિષય છે Nativity – ઈસુજન્મ. આ ચિત્રમાં માતા અને નવજાત શિશુની આસપાસ કશી સાજસજાવટ નથી. એના પ્રતિભાવરૂપે આઇરિશ કવિ ડૅનિશ ડિરિસ્કોએ કાવ્ય લખ્યું છે. તે અલંકૃત શૈલી વગરનું સ્વભાવોક્તિમાં છે. કવિ પૂછે છે:

Why put so opulent a gloss on the picture
When the anvarnished truth stares you in the face?

શૈલીના વાઘા કે ઠાઠઠઠેરા વગર વાસ્તવને જ ભાવક સમક્ષ મૂર્ત કેમ ન કરવું?

પુસ્તકમાં સમાવિષ્ટ 56સાહિત્યકારોમાં કોલન મેકૈન,પૌલા મીહાન, પોલ મલ્ડૂન અને જ્હોન મોન્ટેગ્યુ જેવા સમકાલીન સર્જકો છે. સાથે જ ક્રાઇમ વાર્તાકાર એલૅક્સ બાર્કલે અને પ્રણયકથાકાર પેટ્રિસિયા સ્કેન્લન પણ છે. કળાકૃતિપ્રેરિત આ રચનાઓમાં વિષયવૈવિધ્ય પણ છે – કલા, પ્રેમ, અભાવ, કુટુંબ, સ્વપ્ન, સ્મૃતિ, સ્થળવિશેષ અને ઓઝલ. કેટલાક પ્રતિભાવો સોંસરા પણ સૂક્ષ્મ દૃષ્ટિવાળા છે, બીજા મૂળ કલાકારની ચેતનામાં પ્રવેશની અનુભૂતિવાળા. પુસ્તકમાંથી પસાર થતાં ભાવક અનુભવે છે કે, how art is perceived and how it inspires – સાહિત્યસર્જક કલાકૃતિને કઈ રીતે નીરખે છે અને એમાંથી કઈ રીતે પ્રેરણા પામે છે. ભાવક તરીકે

evocation–ભાવસંચલનની પ્રક્રિયાના આપણે સાક્ષી બનીને એમાં સહભાગી થઈ છીએ.

વાર્તાકાર કેવિન બૅરિએ અર્નેસ્ટ પ્રોક્ટરનું 'ધ ડેવિલ્સ ડિસ્ક' (1928)પસંદ કર્યું. પ્રથમ વિશ્વયુદ્ધ પછીના અભાવગ્રસ્ત સમાજમાં લોકરંજનના માધ્યમ તરીકે મેળાનું આ ચિત્ર છે. ગરીબી અને હતાશામાંથી પલાયનના સાધન તરીકે લોકો મેળામાં જાય છે. ચિત્રમાં એક ટોળું ફરતા ચકરડા પર સમતોલ રાખવા મથતું ઊભું હોય છે પણ ગબડીને ભોંયે એકબીજા ઉપર ચકરભમર ઢગલો થઈ પડે છે – in a dizzy heap. એક છોકરી એક છોકરાના બાહુપાશમાં પડેલી છે, સ્વપ્નીલ ચહેરે અને પહોળા પગે. કેવિન કહે છે કે, ચિત્ર જોતાં જ મારા પર ધં઼ૂધળા, ભયાવહ વાતાવરણની અસર થઈ – the young thrown together – યુવાની આમનેસામને. કેવિને પ્રતિભાવરૂપે ટૂંકીવાર્તા લખી તેમાં છોકરો મેળામાં છોકરીને મળે છે અને તેને પામવા મથે છે – quick fling – બે ઘડી રંગરાગમાં માટે. છોકરી ઇચ્છે છે કે, પેલો તેને chase કરે – તેનો પીછો પકડે. આમ, આ bittersweet fairground encounter – મેળામાં કડવી-મીઠી મુલાકાતની વાર્તા છે.

વાર્તામાં કેવિનની શૈલી નોંધપાત્ર છે. એના મતે વાર્તાના ગદ્યમાં ભાવકને human voice સંભળાવો જોઈએ – માનવઅવાજ. એ કહે છે કે, People want to hear stories ભાવક વાર્તા વાંચે ત્યારે માત્ર વાર્તા વાંચતો નથી, સાંભળે પણ છે. આપણને વાર્તાની ગરજ એટલે છે કે, our lives can be shit, miserable, cruel – આપણું જીવતર નાટકીય, કંગાળ, નિષ્ઠુર હોઈ શકે. આપણે ઇચ્છીએ એ રીતે જીવન ન જીવાય ત્યારે એને ઘાટ આપવા, અર્થ આપવા આપણે વાર્તા પાસે જઈએ છીએ. આ વાર્તામાં કેવિને પુનરુક્તિ પ્રયોજી છે તે ધ્યાનપાત્ર છે. એક જ શબ્દસમૂહ ચાર ચાર વાર વપરાય છે, અને Last night of the fair શબ્દો વાર્તાના આરંભે, મધ્યમાં અને અંતે આવે છે.

ક્રિસ્ટીન ડ્વાયરની પસંદગીનું ચિત્ર સ્ટેન્લી રોયાનું The Goose Girl (1922). ચિત્રનો પરિવેશ ગામઠી છે. નારંગી રંગના ફ્રોકવાળી ગ્રામકન્યા આસમાની રંગનાં વગડાઉ ફૂલો વચ્ચેથી શ્વેત બતકોને દોરી જાય છે. ઝાડોમાં ચળાઈને પડતો તડકો કાબરચીતરો છે. ચિત્રમાં ચૂપકીદી અને બરછટપણું છે. આ ચિત્ર જોતાં ક્રિસ્ટીનને લાગ્યું કે, The painting was window through which I could see

snippets of other people's lives, and in doing so recognise something of my own. આમ, ચિત્ર અન્યોના અને પોતાના હોવાપણા વિશેની સભાનતાને સંકોરવાનું નિમિત્ત બને છે. પોતાના પ્રતિભાવની અભિવ્યક્તિ માટે ક્રિસ્ટીન લાક્ષણિક ગદ્ય પ્રયોજે છે. જે લિરિકલ તો છે જ, પણ ખાસ તો એ unshowy ખોટી ચમકદમક વગરનું, lean એટલે મેદ વિનાનું છે. Every bit of fluff has been cut – એકેએક રૂંછુંરુંવાટું ખંખેરીને સાફસૂથરું ગદ્ય પ્રયોજાય છે. ક્રિસ્ટીન કહે છે કે, વર્ણન કરતાં પહેલાં તમારા માથાની અંદરના બંબિને જુઓ, પછી શબ્દ પ્રયોજો. તમારા લખાણમાંથી ઊઠતા ધ્વનિને પણ સાંભળો. એક મુલાકાતમાં ક્રિસ્ટીનને પૂછ્યું કે, તારો ગમતો શબ્દ કયો? એણે કહ્યું: વિસ્પર – મંદ રવ.

આ પુસ્તકના ઉપક્રમ વિશે ટોમસ મૅકામિર્ કહે છે: કળાકૃતિનો શો અર્થ થાય છે એ બાબતે મેં કદી ઝાઝી પળોજણ કરી નથી. હું તો સદા એ જોઉં છું કે આ કળાકૃતિ મને શું કરે છે. What art does to these writers is the real theme of this book – કળાકૃતિઓ આ લેખકોની ચેતનાને કઈ રીતે સંચલિત કરે છે તે જ આ પુસ્તકનો મૂળ વિષય છે.

સંપાદક જૅનૅટ નોંધે છે કે 56સર્જકોમાં પ્રત્યેકનો અભિગમ અલગ છે, પ્રત્યેકની મુદ્રા અલગ છે અને દરેક કૃતિમાં જે તે સર્જકની eccentricity – વિલક્ષણતા પ્રકટ થાય છે.

આ સમગ્ર પુરુષાર્થ પાછળનું પ્રેરકબળ તે જૅનૅટની આર્ટ મ્યુઝિયમની વિભાવના. એ કહે છે કે,કલાકૃતિઓનું સંગ્રહાલય એટલે a refuge from the madness of the outside world – ભુરાંટ બાહ્યજગતથી દૂર આપણું આશ્રયસ્થાન.

કલાકૃતિજન્ય આનંદને બેવડાવતા આ માતબર પુસ્તકમાં પ્રવેશ કરતાં જ આપણે આવું કવચ પામ્યાની ધરપત અનુભવીએ છીએ.

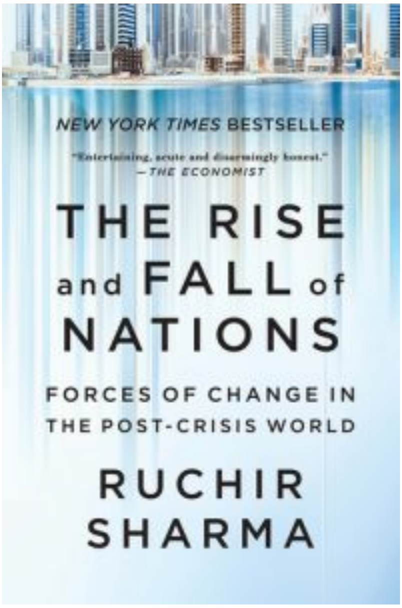
છેલ્લે, એક આડવાત, યુ.કે.ના સંદર્ભે આ પ્રયોગ નવતર ન ગણાય. અહીં વિદ્યાલયો ઉપરાંત પુસ્તકાલયો, સંગ્રહાલયો, નગરપાલિકાઓ, આરોગ્ય કેન્દ્રો અને રેલ્વે સુધ્ધાં સ્થાનિક સાહિત્યકારોને પ્રસંગોપાત નોતરે છે અને સાહિત્યકૃતિના સર્જનનું નિમિત્ત પૂરું પાડે છે. આવી કૃતિઓ સર્જાય તે પોતાના નેટવર્ક દ્વારા જનસમૂહ સુધી પહોંચાડે છે. આવા અનુબંધને પરિણામે સર્જનાત્મક પ્રવૃત્તિને વેગ મળે છે, અને સમાજ સાહિત્યાભિમુખ રહે છે.

*

અદમ ઘોડીવાલા / 'ટંકારવી'
કવિ, નિબંધકાર.
અંગ્રેજીના પૂર્વ-અધ્યાપક,
વલ્લભવિદ્યાનગર;
સ્કૂલમાં આચાર્ય,લંડન.
લંડન.
ghodiwalaa@yahoo.co.uk
0044-1204-523268

*

આર્થિક પરિવર્તનની પૂર્વધારણાઓ – રમેશ બી. શાહ



The Rise And Fall of Nations – Ruchir Sharma
Allen Lane, U.K. 2016

આ પુસ્તકનું શીર્ષક The Rise and Fall of Nations: Ten Rules of change in the Post-Crisis World (રાષ્ટ્રોની ચડતી અને પડતી: કટોકટી

પછીના વિશ્વમાં પરિવર્તન માટેના દસ નિયમો) આર્થિક પ્રશ્નોના અભ્યાસી ન હોય એવા વાચકોને ગેરમાર્ગે દોરનારું છે. બીજા વિશ્વયુદ્ધ પછી અમેરિકાની એક મહાસત્તા તરીકે ચડતી થઈ અને બ્રિટનની એક મહાસત્તા તરીકે પડતી થઈ કે અઢારમી સદીથી બે-અઢી સદી સુધી ભારતની બધી રીતે પડતી થઈ – એવા રાષ્ટ્રોની ચડતી-પડતીના અર્થમાં આ પુસ્તકના શીર્ષકને સમજવાનું નથી. અહીં લેખકને રાષ્ટ્રોની આર્થિક ચડતી-પડતી જ અભિપ્રેત છે. દેશમાં જીડીપી વધવાનો વાર્ષિક દર 6ટકા કે તેનાથી વધારે હોય અને એ ઊંચો દર દસેક વર્ષ ટકી રહે – તો એ દેશની ચડતી ગણાય. એનાથી ઊલટું, દેશની જીડીપીનો વૃદ્ધિદર બે ટકાથી ઓછો કે ઋણ થઈ જાય અને એ લાંબો સમય ચાલુ રહે તો તે દેશની પડતી ગણાય: એવી વ્યાખ્યા કરીને લેખકે રાષ્ટ્રોની ચડતી અને પડતી માટેના દસ નિયમો આપ્યા છે. અર્થશાસ્ત્રની રૂઢ પરિભાષામાં ચડતીને તેજી અને પડતીને મંદી કે હળવી મંદી કહેવામાં આવે છે.

અમેરિકામાં 2008માં ગંભીર નાણાંકીય કટોકટી સર્જાઈ હતી. એ કટોકટીના પગલે વિશ્વના મોટાભાગના દેશોમાં હળવી મંદી પ્રસરી ગઈ હતી. હજી વિશ્વના ઘણા દેશો આ મંદીમાંથી બહાર આવી શક્યા નથી. પુસ્તકના પેટાશીર્ષકને સમજવાનો આ સંદર્ભ છે.

પુસ્તકના શીર્ષકમાં રાષ્ટ્રો વચ્ચે કોઈ ભેદ પાડવામાં આવ્યો નથી, પણ લેખકે રાષ્ટ્રોની ચડતીની જે વ્યાખ્યા કરી છે તે મુખ્યત્વે વિકાસશીલ દેશોને લાગુ પડે છે. વિકસિત દેશો માટે જીડીપીનો છ ટકા વૃદ્ધિદર હાંસલ કરવાનું અપવાદરૂપે જ શક્ય બને. (આ એક ટકાવારીનો ગાણિતિક પ્રશ્ન છે.) એ દેશોમાં છ ટકાનો વૃદ્ધિદર પાંચ વર્ષ પણ ટકાવવાનું મુશ્કેલ છે. તેથી આ પુસ્તકમાં ઊભરતાં બજારો તરીકે ઓળખાતા વિકાસશીલ દેશો પર ચર્ચા કેન્દ્રિત થયેલી છે. અલબત્ત, તેમાં અમેરિકા, જાપાન જેવા વિકસિત દેશોના ઉલ્લેખો આવે છે ખરા.

આર્થિક ક્ષેત્રે ચડતી કે પડતી કાયમી નીવડતી નથી એ પાયાના ગૃહિત પર લેખકે રચેલા દસ નિયમો તેમણે તેમના બહોળા અનુભવાશ્રિત સંશોધનના આધારે તારવ્યા છે. આ પ્રશ્નના અભ્યાસમાં તેમણે અર્થશાસ્ત્રમાં કરવામાં આવતી સૈદ્ધાંતિક ચર્ચાને અવ્યવહારુ ગણીને બાજુ પર મૂકી છે. પ્રશ્ન તત્ત્વત: આર્થિક છે પણ તેમણે જે દસ નિયમો તારવ્યા છે તેમાં કેટલાક નિયમો રાજકીય સ્વરૂપના પણ છે. આ નિયમો અનુભવાશ્રિત હોવાથી દરેકમાં શાસ્ત્રીય કે વૈજ્ઞાનિક નિયમો મુજબ કાર્યકારણનો સંબંધ પણ સ્પષ્ટ કરવામાં આવ્યો નથી. પુસ્તક આમ પત્રકારત્વની શૈલી અને અભિગમથી લખાયું છે.

પુસ્તકના લેખક ભારતીય છે. મૂડીરોકાણનું વ્યવસ્થાપન કરતી અમેરિકાની મોર્ગન સ્ટેનલી ઊભરતાં બજારો તથા વૈશ્વિક વ્યૂહ વિભાગના અધ્યક્ષ છે. કયા દેશોમાં મૂડીરોકાણ કરવા જેવું છે અને કયા દેશોમાંથી મૂડીરોકાણ પાછું ખેંચવા જેવું છે તેની આગોતરી જાણ થાય એ લેખકની અને તેમની કંપનીની એક વ્યાવસાયિક જરૂરિયાત છે. લેખક 'વોલ સ્ટ્રીટ જર્નલ', 'ફાયનાન્સિયલ ટાઇમ્સ', 'ફોરિન અફેર્સ' જેવાં પ્રતિષ્ઠિત સામયિકોમાં લખતા રહે છે. 2015માં એમની ગણના'બ્લૂમબર્ગ માર્કેટ'ના ખૂબ જ પ્રભાવક 50વિચારકોમાં કરવામાં આવી હતી. આ અગાઉ તેમનું 2012માં પ્રગટ થયેલું પુસ્તક, 'બ્રેકઆઉટ નેશન્સ: ઇન પર્સ્યૂટ ઓવ્ ધ નેક્સ્ટ ઇકોનોમિક મિરેકલ્સ' આંતરરાષ્ટ્રીય 'બેસ્ટ સેલર' બન્યું હતું. પ્રસ્તુત પુસ્તક પણ એવું જ 'બેસ્ટ સેલર' બનવાની ગુંજાશ ધરાવે છે.

અહીં બધા નિયમોનો વિગતે પરિચય કરાવવાનો અવકાશ નથી. પ્રથમ નિયમનો થોડો વિગતે પરિચય કરાવ્યો છે. જેથી નિયમોની કેવા વ્યાપમાં લેખકે ચર્ચા કરી છે તેનો વાચકને ખ્યાલ આવે. અન્ય નિયમોની કેટલીક નોંધપાત્ર બાબતો જ નોંધી છે. દરેકમાં નિયમ જેવું પણ કંઈ નથી એ સ્પષ્ટ કરવું જોઈએ.

પ્રથમ પ્રકરણમાં વસ્તીનું મહત્ત્વ દર્શાવવામાં આવ્યું છે. પ્રકરણની શરૂઆત આ રીતે કરવામાં આવી છે: 2008માં શરૂ થયેલી મંદી પછી કોઈ પણ દેશમાં જીડીપીનો વૃદ્ધિ દર 2008ની પહેલાંની સપાટી પર પહોંચ્યો નથી. અર્થશાસ્ત્રના પરંપરાગત ખુલાસા પ્રમાણે માંગની કમી એના માટે જવાબદાર ગણાય. પણ અમેરિકામાં 2015સુધી માંગ 2008પૂર્વેની સપાટી પર પહોંચ્યાના સબૂત સાંપડતા હતા; દા.ત. કારનું વેચાણ નવી ઊંચાઈ પર પહોંચ્યું હતું. જીડીપીમાં થઈ રહેલા વધારાની તુલનામાં રોજગારી ઊંચા દરે વધી રહી હતી. પણ જીડીપીનો વૃદ્ધિદર પહેલાંની સપાટી પર પહોંચ્યો નહોતો. લેખકે પ્રશ્નને જુદી રીતે વિચાર્યો. એમણે પુરવઠાની બાજુનો વિચાર કર્યો અને શ્રમના પુરવઠા પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કર્યું. અમેરિકામાં ઉત્પાદનપ્રવૃત્તિમાં સામેલ થઈ શકે એવી વયની (15થી 64વર્ષની) વસ્તીનો – શ્રમિકોનો વધવાનો દર ઘટી ગયો છે. 2005પહેલાંના પાંચ દસકામાં અમેરિકામાં શ્રમિકો વધવાનો વાર્ષિક દર 1.7ટકા હતો, 2005પછી એ દર ઘટીને 0.5થઈ ગયો. અમેરિકાની જીડીપીનો વૃદ્ધિદર ઘટવાનું કારણ લેખકે શ્રમિકોના વૃદ્ધિદરમાં એક ટકાના ઘટાડામાં જોયું છે. શ્રમિકોની વૃદ્ધિનો દર ઘટવાનું

કારણ વસ્તી વધવાના દરમાં થયેલો ઘટાડો છે. આમ દેશમાં જીડીપી કેટલા દરે વધશે તેનો એક આધાર દેશમાં વસ્તી કયા દરે વધી રહી છે તેના પર છે.

તેમના આ નિયમના સમર્થનમાં લેખકે 56વિકાસશીલ(ઊભરતા બજારના) દેશોનો અનુભવ ટાંક્યો છે. એ દેશોમાં ઓછામાં ઓછા એક દસકા દરમિયાન જીડીપીનો વાર્ષિક વૃદ્ધિદર છ ટકા કે તેનાથી વધારે રહ્યો હતો. એ દેશોમાં ભૂતકાળમાં વસ્તીવૃદ્ધિના ઊંચા દરને કારણે શ્રમિકોની સંખ્યા વર્ષે 2.7ટકાના દરે વધી હતી. આમ એ દેશોની આર્થિક ચડતી માટેનું એક નિર્ણાયક પરિબળ દેશમાં શ્રમિકો વધવાનો ઊંચો દર છે. અલબત્ત, 56માંથી 14જેટલા દેશોમાં શ્રમિકોની સંખ્યા બે ટકાથી ઓછા દરે વધી હોવા છતાં તેમની જીડીપી છ ટકાથી ઊંચા દરે લાંબા સમય સુધી વધતી રહી હતી; પણ 'એ પ્રત્યેક કિસ્સા માટે વિશિષ્ટ સંજોગો જવાબદાર હતા.' લેખકે પોતાના આ નિયમના ટેકામાં યુરોપિયન કમિશનના સંશોધન-આધારિત મતને ટાંક્યો છે: 'ઇતિહાસમાં ક્યારેય વસ્તીવૃદ્ધિ વિના આર્થિક વૃદ્ધિ થઈ નથી.' દુર્ભાગ્યે, આમાંથી એવું ફલિત થતું નથી કે દેશમાં વસ્તીવૃદ્ધિ ઊંચા દરે થતી હોય તો આર્થિક વૃદ્ધિ પણ ઊંચા દરે થાય.

લેખકના નિયમમાંથી એક મહત્ત્વનો પ્રશ્ન ઊઠે છે: દુનિયાના મોટાભાગના દેશોમાં 1990પછી વસ્તી વધવાનો દર ઘટી ગયો છે. હવે એ દેશો આર્થિક વૃદ્ધિનો ઊંચો દર હાંસલ નહિ કરી શકે? ના, એ અનિવાર્ય નથી. દેશની વસ્તી વધતી અટકી જાય એ પછીયે દેશમાં શ્રમિકોની સંખ્યા વધારવા માટેના કેટલાક સ્રોતો છે. પણ સ્થળ-સંકોચને કારણે એ રસપ્રદ ચર્ચા અહીં આપણે નહીં કરી શકીએ.

દેશની નેતાગીરીની માનસિકતા અને રાષ્ટ્રના લોકોની આર્થિક સુધારાનું સમર્થન કરવાની તૈયારી બીજા પ્રકરણની ચર્ચાનો મુદ્દો છે. તેમાં અનેક દેશોના નેતાઓની ચર્ચા કરવામાં આવી છે. નવા આવેલા નેતાઓ સુધારા કરવાનો જુસ્સો ધરાવતા હોય છે પણ આર્થિક વૃદ્ધિનો દર ઊંચી સપાટી પર પહોંચી જાય એ પછી તેઓ સંતુષ્ટ થઈ જાય છે અને સુધારા કરવાનું બંધ કરે છે. ભારતમાં નરસિંહરાવ અને મનમોહનસિંઘે 1991માં સત્તા પર આવ્યા પછી દેશમાં પ્રવર્તતી આર્થિક કટોકટીનો લાભ લઈને આર્થિક સુધારા કર્યા. પણ જીડીપીનો વૃદ્ધિદર ઊંચી સપાટી પર પહોંચ્યા પછી સુધારા કરતા અટકી ગયા. રશિયામાં પુટિને પણ એ જ ઢબે કામ કર્યું. ઇંગ્લેન્ડમાં થેચરે અને ચીનમાં ડેંગ ઝીઓપીંગે સમાજવાદ દૂર કર્યો અને ચીનને મૂડીવાદી વ્યવસ્થા માટે ખુલ્લું કરી નાખ્યું. આ બધા દાખલાઓમાં નવા નેતા પાયાના આર્થિક સુધારા માટેનો ઉત્સાહ ધરાવતા

માલૂમ પડે છે, પણ દરેક દાખલામાં નવા નેતા મોટા આર્થિક સુધારા કરશે જ એમ કહી શકાતું નથી. 2014માં ભારતને મળેલા નવા નેતા એનું ઉદાહરણ છે.

આ ચર્ચામાં લેખકે નેતાઓને બે વર્ગોમાં વહેંચ્યા છે: સફળ નેતા વિ. લોકપ્રિયતાવાદી નેતા – ડેમેગોગ. ડેમેગોગ એટલે લોકોનાં પૂર્વગ્રહ, લાગણી, ઉશ્કેરીને પોતાનો હેતુ પાર પાડતો નેતા. સફળ નેતા આમજનતાનો ટેકો મેળવે અને આર્થિક સુધારા વિશેની સ્પષ્ટ સમજ અથવા નિષ્ણાતોને તે માટે સત્તા સોંપવાની તૈયારી બતાવે. આની વિરુદ્ધ લોકપ્રિયતાવાદી નેતા લોકોમાં પ્રિય થઈ પડે એવાં પગલાં ભરે અને રાષ્ટ્રવાદને તેની સાથે સાંકળીને રાજકીય રીતે સફળ થાય પણ દેશ માટે તે હોનારત સર્જતા હોય છે.

ત્રીજા પ્રકરણમાં આર્થિક અસમાનતાનો પ્રશ્ન ચર્ચવામાં આવ્યો છે. આર્થિક અસમાનતા આર્થિક વૃદ્ધિ માટે ભયજનક છે? પ્રશ્ન રાજકીય છે, અર્થશાસ્ત્રીય નથી. લગભગ બધા જ દેશોમાં અસમાનતા વધી રહી છે. વૈશ્વિક ધોરણે ટોચનાં એક ટકા કુટુંબો પાસે2008માં દુનિયાની 44ટકા સંપત્તિ હતી, જે વધીને 2014માં 48ટકા થઈ. તેમની સંપત્તિનું મૂલ્ય 263હજાર અબજ ડોલર હતું. લેખકે આર્થિક અસમાનતા તપાસવા માટે દેશમાં અબજપતિઓની સંખ્યા, તેમની પાસેની સંપત્તિ વગેરે બાબતો ધ્યાનમાં લીધી છે. દુનિયામાં 2009થી 2014નાં વર્ષો દરમિયાન અબજપતિઓની સંખ્યા 1011થી વધીને 1826થઈ. આ અબજોપતિઓને કેન્દ્રમાં રાખીને લેખકે એક નિયમ આપ્યો છે: દેશમાં ટોચના 10અબજપતિઓ પાસે રહેલી સંપત્તિ જીડીપીના દસ ટકા જેટલી હોય ત્યાં સુધી એ આર્થિક વૃદ્ધિ માટે ભયજનક નીવડતી નથી; એ 15ટકા પર પહોંચે ત્યારે ભયજનક બને છે. ભારતમાં 2010માં ટોચના દસ અબજપતિઓની સંપત્તિ જીડીપીના 12ટકા હતી, જ્યારે ચીનમાં એ પ્રમાણ એક ટકા જેટલું હતું.

લેખકે અબજપતિઓને સારા અને ખરાબ એવા બે વર્ગોમાં વહેંચ્યા છે. ઉત્પાદક રોજગારી સર્જતા તથા નવી નવી ચીજો પેદા કરતા અબજપતિઓ લોકોને સ્વીકાર્ય બને છે, પણ રાજકારણીઓ સાથેના મેળાપીપણાનો ઉપયોગ કરીને ખાણો, જમીન વગેરેના ઉપયોગના પરવાના તથા સરકારી કોન્ટ્રેક્ટ મેળવીને અબજપતિ થતા માલેતુજારો લોકોની નજરે ચડે છે. આ સ્થિતિમાં આવકની અસમાનતા ઘટાડવા માટેની, એટલે કે ગરીબો માટેના કાર્યક્રમો માટે માંગ ઊઠે છે. આવા કાર્યક્રમોને લેખકે સમાજવાદી ગણ્યા છે. અને તે ઊંચા આર્થિક વૃદ્ધિદર માટે, એટલે રાષ્ટ્રની ચડતી માટે હાનિકારક છે. એવો મત લેખકને અહીં અભિપ્રેત છે. આ મતને થોડા કઠોર શબ્દોમાં મૂકીએ: આર્થિક વૃદ્ધિ

મુખ્યત્વે સમાજના ઉપલા વર્ગો માટે છે, પણ તે ટકી રહે તે માટે તેનો થોડો લાભ નીચલા વર્ગો વચ્ચે વહેંચાવો જોઈએ, જેથી બહુજન સમાજ સંતુષ્ટ રહે અને રસ્તા પર ન આવી જાય.

ચોથા પ્રકરણનો વિષય અર્થતંત્રમાં રાજ્યના હસ્તક્ષેપનો છે. આ અંગે ત્રણ પ્રશ્નો તપાસવાના છે. એક,જીડીપીના ટકારૂપે રાજ્ય કેટલું ખર્ચ કરે છે? વિશ્વબેંકે દુનિયાના દેશોને ઊંચી, મધ્યમ, નીચી આવક ધરાવતા દેશોમાં વહેંચ્યા છે – તે જૂથમાં રાજ્યના સરેરાશ ખર્ચને એક માપદંડ ગણ્યો છે. રાજ્ય એનાથી વધારે ખર્ચ કરતું હોય તો તેને આર્થિક વૃદ્ધિ માટે પ્રતિકૂળ ગણ્યું છે. બીજું, રાજ્યની કંપનીઓ અને બેંકોનો રાજકીય હેતુ માટે દુરુપયોગ કરવામાં આવે છે? ભારતમાં સરકારી બેંકોનો દુરુપયોગ કરવામાં આવે છે તે ખરાબ લોનોના ઊંચા પ્રમાણમાં જોઈ શકાય છે. ત્રીજું, ખાનગી કંપનીઓને વિકસવા માટે રાજ્ય છૂટ આપે છે? પ્રજાના આર્થિક કારોબારમાં રાજ્યના ન્યૂનતમ હસ્તક્ષેપોને લેખક ઇષ્ટ લેખે છે તે આ પ્રકરણમાં કરવામાં આવેલી ચર્ચામાંથી સ્પષ્ટ થાય છે. અમેરિકામાં બેંકોનાં અનિયંત્રિત ધિરાણોમાંથી 2008માં ઉદ્ભવેલી વિત્તીય કટોકટી અને તેનાં પરિણામોથી નાણાપ્રથાને બચાવી લેવા માટે રાજ્યે ભરેલાં પગલાંની ચર્ચાને લેખકે ટાળી છે.

પાંચમા પ્રકરણનો પ્રશ્ન છે: દેશ તેને મળેલા સ્થાન (location)નો મહત્તમ લાભ ઉઠાવે છે? આમાં આંતરરાષ્ટ્રીય વેપારનો લાભ મુખ્ય છે. એના સંદર્ભમાં ભારત માટે એક મહત્ત્વનો મુદ્દો ચર્ચાયો છે. મુદ્દો એ છે કે ભારત તેની ઝડપી આર્થિક વૃદ્ધિ માટે નિકાસો પર આધાર રાખી શકે તેમ નથી. 2008પછી વિશ્વવેપાર વધવાનો દર ઘટી જવા પામ્યો છે. લેખકના મતે વેપાર વધવાના દરનો આ ઘટાડો લાંબાગાળા માટેનો છે. લેખકનો આ મત સાચો નીવડે તો ભારતે પોતાના દેશના બજાર પર જ આધાર રાખીને આર્થિક વૃદ્ધિ સાધવી પડે.

છઠ્ઠા પ્રકરણમાં મૂડીરોકાણને લગતા બે નિયમો રજૂ કરવામાં આવ્યા છે. આર્થિક વૃદ્ધિ અને અર્થતંત્રમાં અસ્થિરતા માટે મૂડીરોકાણ એક નિર્ણાયક પરિબળ છે. જે વિકાસશીલ દેશમાં જીડીપીના 25થી 35ટકા જેટલું મૂડીરોકાણ થતું હોય તેમાં આર્થિક વૃદ્ધિ ઊંચા દરે થાય છે. વિકસિત દેશોમાં 20ટકા જેટલું મૂડીરોકાણ થતું હોય છે. મૂડીરોકાણ કયાં ક્ષેત્રોમાં થાય છે એ પણ એટલું જ અગત્યનું છે. લેખકના મત પ્રમાણે વિકાસશીલ દેશોમાં ઉદ્યોગોમાં વધુ મૂડીરોકાણ થાય અને ઉદ્યોગોનું ક્ષેત્ર ઝડપથી વિકસે

તે દેશમાં ગરીબી દૂર કરવા જરૂરી છે. ચીન, દક્ષિણ કોરિયા, મલયેશિયા વગેરે વિકાશીલ દેશોનો ઝડપી વિકાસ તેમના ઝડપી ઔદ્યોગિક વિકાસને આભારી છે.

વિકાસશીલ દેશોમાં ભારત અપવાદરૂપ દેશ છે. ૨૦૦૦પછીનાં વર્ષોમાં ભારતમાં ૩૦ટકા જેટલું મૂડીરોકાણ થતું રહ્યું છે. પણ જીડીપીમાં ઉદ્યોગો (મેન્યુફેક્ચરિંગ)નો હિસ્સો ૧૫ટકા પર સ્થગિત રહ્યો છે. આ સાપેક્ષ સ્થગિતતા માટે લેખકે વિવિધ કારણો દર્શાવ્યાં છેઃ બંદરો, વીજળી, જમીનમાર્ગો વગેરે પાયાની સગવડોમાં પૂરતું રોકાણ કરવાની રાજ્યની નિષ્ફળતા, જમીન સંપાદન અંગે રાજ્ય વ્યવહારુ કાયદો કરી શક્યું નથી, એ જ રીતે મજૂરકાયદાઓ સુધારવાનું રાજ્યે ટાળ્યું છે. જેને સેવાક્ષેત્ર તરીકે ઓળખવામાં આવે છે. તે ઉદ્યોગોનો વિકલ્પ બની શકે નહીં એવો લેખકનો સ્પષ્ટ મત છે. સેવા ક્ષેત્રો એટલે ભારતમાં હવે નિકાસો પર આધારિત ઉદ્યોગોનો ઝડપી વિકાસ મુશ્કેલ બન્યો છે. બાંગ્લાદેશ અને વિયેટનામ જેવા દેશોમાં ઉદ્યોગો વિકસ્યા હોવાથી નિકાસોમાં ભારતમાં હરીફો વધ્યા છે.

સાતમા પ્રકરણમાં ફુગાવાની (ભાવવધારાની) ચર્ચા કરવામાં આવી છે. લેખકના મતે ફુગાવાના ઊંચા દર સાથે તેજી લાંબો સમય ટકતી નથી. લેખકના નિયમ પ્રમાણે ભાવવધારાનો દર ત્રણ ટકા કે તેનાથી ઓછો હોય તો આર્થિક વૃદ્ધિનો ઊંચો દર લાંબો સમય ટકી શકે. લેખકનો આ નિયમ બધા દેશોને લાગુ પાડી શકાય તેમ નથી.

આઠમા પ્રકરણમાં ચર્ચવામાં આવેલા શાસ્ત્રીય મુદ્દાને સરળ શબ્દોમાં સમજાવી શકાય તેમ છે. અખબારોમાં 'ડોલર સામે રૂપિયો મજબૂત થયો' કે 'નબળો પડ્યો' એવા સમાચાર પ્રગટ થતા હોય છે. એક ઉદાહરણ દ્વારા પણ આ મુદ્દાને સમજીએ. કેટલાક વખતથી અમેરિકાના એક ડોલરની કિંમત રૂ 67-68ની આજુબાજુ રહે છે. ડોલરની કિંમત ઘટીને 64કે 65થાય તો રૂપિયો મજબૂત એટલે કે 'મોંઘો' થયેલો ગણાય. પણ ડોલરની કિંમત રૂ. 70કે 71થાય તો અખબારી ભાષામાં રૂપિયો નબળો પડેલો ગણાય, 'સસ્તો' થયો કહેવાય. દેશનું ચલણ મજબૂત થાય એને દેશ માટે ગૌરવની ઘટના ગણવામાં આવે છે. તેને દેશનું અર્થતંત્ર મજબૂત હોવાનો સંકેત માનવામાં આવે છે. પણ આ એક મોટી ગેરસમજ છે. દેશની જીડીપી ઊંચા દરે વધે તે માટે દેશનું ચલણ સસ્તું અને સ્પર્ધાત્મક સપાટી પર રહે તે જરૂરી છે. તેનાથી દેશની નિકાસોને પ્રોત્સાહન મળે છે, આયાતો ઓછી વધે છે, વિદેશી મૂડી દેશમાં આકર્ષાય છે અને દેશની મૂડી વિદેશમાં જતી અટકે છે. દેશનું ચલણ મજબૂત બને તેનાં ઉપર વર્ણવ્યા છે તેનાથી

વિપરીત પરિણામો આવે છે. તેથી જે દેશ પોતાના ચલણને મજબૂત રાખે છે તે પડતી પામે છે.

નવમા પ્રકરણમાં વધુ પડતાં ધિરાણો અપાવાથી સર્જાતી નાણાકીય કટોકટીની ચર્ચા કરવામાં આવી છે. અમેરિકામાં 2007-08માં જે નાણાકીય કટોકટી સર્જાઈ હતી તેના મૂળમાં ધિરાણો(લોન) આપનારા અને લેનારાઓમાં પ્રસરેલો ઉન્માદ હતો. દેશમાં ખાનગી અને સરકારી એમ કુલ દેવાનું પ્રમાણ અર્થતંત્રના ભાવિ માટે અગત્યનું છે, પણ દેવું વધવાની ઝડપ નાણાકીય કટોકટી સર્જાવા માટે નિર્ણાયક નીવડે છે. થાઇલેન્ડ જેવા થોડા દેશોના અનુભવોના આધારે લેખકે નિયમ તારવ્યો છે: એક વર્ષ જેવા ટૂંકાગાળામાં દેશના કુલ દેવામાં 40ટકાવારીનો વધારો વિત્તીય કટોકટી સર્જવામાં નિર્ણાયક નીવડે છે.

દસમા પ્રકરણમાં સમૂહ માધ્યમોના ઉન્માદને સ્પર્શતો એક 'નિયમ' રજૂ કર્યો છે. 1989માં વિશ્વમાં જાણીતાં કેટલાંક સમૂહ માધ્યમો જાપાનની આર્થિક વૃદ્ધિને બહેકાવીને રજૂ કરી રહ્યાં હતાં. જાપાનમાં શૅરોનો ભાવ અતિશય વધ્યા હતા, જાપાનની કંપનીઓ અમેરિકાનાં બજારો પર કબજો જમાવી રહી હતી, જાપાન જગતની એક આર્થિક સત્તા તરીકે ઊભરી આવ્યું હતું. પણ બે વર્ષ પછી જાપાનમાં મંદી આવી, જે એક દસકા સુધી ટકી રહી. આનાથી ઊલટું એશિયાના અન્ય કેટલાક દેશોની બાબતમાં બન્યું. સમૂહ માધ્યમોમાં લખતા પંડિતોએ 1950થી '70માં દક્ષિણ કોરિયા, તાઇવાન, સિંગાપુર વગેરે દેશો પર ધ્યાન આપ્યું નહિ અને એ દેશો ઝડપથી વિકસ્યા! આમ જે દેશના વિકાસને 'ટાઇમ', 'ન્યૂઝ વીક' જેવાં આંતરરાષ્ટ્રીય સામયિકો ઉન્માદપૂર્વક રજૂ કરે છે તેની પડતી થાય છે! એનાથી ઊલટું આ સામયિકો જે દેશો પરત્વે દુર્લક્ષ કરે છે તેમની ચડતી થવાની સંભાવના વધી જાય છે! આમાં લેખકે લંડનના પ્રસિદ્ધ સાપ્તાહિક 'ધ ઇકોનોમિસ્ટ'નો અપવાદ સ્વીકાર્યો છે. શુકન-અપશુકનની લોકમાન્યતા પ્રકારના તેમના આ 'નિયમ'ને બુદ્ધિગમ્ય બનાવવા માટે એક તર્ક લેખકે રજૂ કર્યો છે.

સમૂહ માધ્યમો કેવળ વર્તમાનને જ નજર સમક્ષ રાખે છે અને તે સ્થિતિ ભવિષ્યમાં પણ ચાલુ રહેશે એમ માની લે છે. લેખકના મતે મૂડીરોકાણ કરનારાઓ ભવિષ્યનો વિચાર કરે છે. પણ લેખકનો આ તર્ક વિવાદાસ્પદ છે. માત્ર સમૂહ માધ્યમો જ નહીં, ઘણા નિરીક્ષકો અને આમજનતા પણ આશાવાદી બનીને વર્તમાન સારો કાળ ભવિષ્યમાં પણ ચાલુ રહેશે એવું માનતા થઈ જાય છે. અમેરિકામાં 1920થી '30ના દસકાને 'સુવર્ણ વીસી' તરીકે ઓળખવામાં આવ્યો હતો અને અમેરિકા હવે સમૃદ્ધિના નવા યુગમાં પ્રવેશ્યું

છે એવી માન્યતા વ્યાપક બની હતી. 1929માં શરૂ થયેલી મહામંદીની કોઈએ કલ્પના પણ કરી નહોતી. મૂડીરોકાણ કરનારાઓ ભવિષ્યનો વિચાર કરે છે એવો લેખકનો મત પણ વિવાદાસ્પદ છે. અગાઉ લેખકે ધિરાણો લેવા-આપવામાં સર્જાતા ઉન્માદની ચર્ચા કરી છે. ધિરાણો લેનારાઓ મૂડીરોકાણ કરવા માટે જ ધિરાણો લેતા હોય છે. સમૂહ માધ્યમોની જેમ તેઓ પણ તેજીની વર્તમાન સ્થિતિ ભવિષ્યમાં ચાલુ રહેશે એમ માનીને જ રોકાણ કરતા હોય છે. મૂડીરોકાણો 'એનિમલ સ્પિરિટ'થી થાય છે એવો કેઇન્સનો મત જાણીતો છે.

છેલ્લા પ્રકરણમાં લેખકે દુનિયાના વિવિધ દેશોમાં આગામી દસકામાં આર્થિક ગતિવિધિ કેવી રહેશે તેની તેમણે 'પ્રેક્ટિકલ આર્ટ'ની મદદથી આગાહી કરી છે, પણ ભારત માટે તેઓ કશું નિશ્ચિત રીતે કહી શક્યા નથી. તેમના મતે 'ભારતની સ્થિતિ આશાવાદીઓ તેમજ નિરાશાવાદીઓ માટે એક સરખી ગૂંચવાડાભરી છે.' 2014માં ભારતમાં નવા નેતા આવ્યા છે, તેઓ ભારે લોકપ્રિયતા ધરાવે છે અને છતાં તેઓ મોટા આર્થિક સુધારા કરવાથી દૂર રહ્યા છે. નવા લોકપ્રિય નેતાની બાબતમાં પોતાની અપેક્ષા આ દાખલામાં કેમ ખોટી પડી છે તેની ચર્ચા કરવાનું લેખકે ટાળ્યું છે.

પુસ્તકનું પ્રયોજન આર્થિક પરિવર્તનોને અગાઉથી જાણી શકાય એવા નિયમો શોધવાનું છે, પણ જો અનિશ્ચિતતા ભવિષ્યનો પર્યાય હોય તો તેના વિશે આગાહી 1980સુધી કોણ કરી શક્યું હતું? રશિયા અને અન્ય દેશોમાં સામ્યવાદનું પતન થશે એવી આગાહી 1980માં પણ ક્યાં કોઈ કરી શક્યું હતું?

*

રમેશ બી. શાહ

વિચારકેન્દ્રી લેખન.

અર્થશાસ્ત્રના પૂર્વઅધ્યાપક,

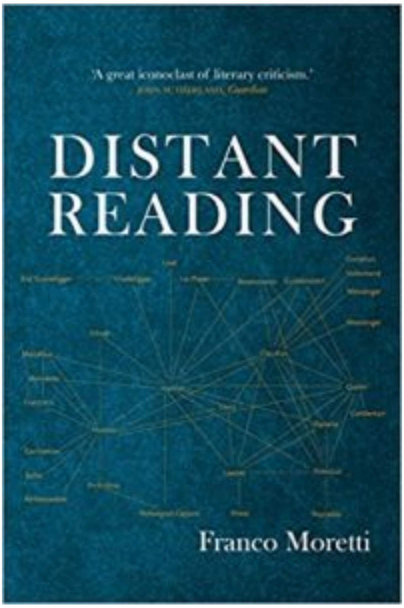
અમદાવાદ.

પૂર્ણેશ્વર ફ્લેટ્સ, આંબાવાડી, અમદાવાદ.

94272 26858

*

નિકટવર્તી નહીં પણ હવે દૂરવર્તી વાચન –
હર્ષવદન ત્રિવેદી



Distant Reading – Franco Moretti
Verso Books, U.K., 2013

આધુનિકતાના યુગમાં નવ્ય વિવેચનની Close Reading (સઘન/ઘનિષ્ઠ/ નિકટવર્તી વાચન)ની બોલબાલા હતી. સાહિત્યના શિક્ષણના એક ઉપકરણ તરીકેની

તેની ઉપયોગિતા આજે પણ યથાવત્ છે. ક્લીન્થ બ્રૂક્સ, રોબર્ટ પેન વોરેને સંપાદિત કરેલી Understanding Poetry, Understanding Fiction વગેરેની શ્રેણીએ તો અનિવાર્ય પાઠ્યપુસ્તકોનું સ્થાન લીધું હતું. એ પછી નવ્ય વિવેચકોના કૃતિ પરના વધારે પડતા ભારથી અકળાયેલા નવ્ય ઇતિહાસવાદીઓએ કૃતિના ઐતિહાસિક અને સામાજિક સંદર્ભ પર ભાર મૂક્યો. અને હવે સાહિત્યવિવેચનના વૈશ્વિક મંચ પર ફ્રાન્કો મોરેત્તિનું આગમન થયું છે. મોરેત્તિએ કૃતિવિશ્લેષણ અંગેના પોતાના રૂઢિભંજક વિચારો અને અદ્યતન ટૅક્નોલોજીના ઉપયોગ દ્વારા વિવેચનજગતને હચમચાવી નાખ્યું છે.

ઈટાલીયન વિદ્વાન ફ્રાન્કો મોરેત્તિ એ ઝાક દેરિદા પછીનું મોટું નામ હાલમાં ગણાય છે. સંરચનાવાદ અને ઉત્તરસંરચનાવાદે કૃતિ અને કર્તા અંગેના આપણા પરંપરાગત વિચારોને પડકાર્યા તો મોરેત્તિએ વાચન અંગેના આપણા વિચારોને એક તીવ્ર આંચકો આપ્યો છે.

અત્યાર સુધી આપણે માત્ર વૈયક્તિક કૃતિ પર જ ભાર મૂકતા હતા. કૃતિબાહ્ય સંદર્ભોનો પરિહાર કરીને કૃતિના ગાઢ કે સઘન અધ્યયનને મહત્ત્વ આપતા હતા. આ વાચનપદ્ધતિ નવ્ય વિવેચકોએ વિકસાવી હતી. જેને તેઓ Close Reading – નિકટવર્તી વાચન કહેતા હતા.

કૃતિ કેવી રીતે વાંચવી તે આપણે નવ્ય વિવેચકો અને તેમના અભિગમો પાસેથી શીખ્યા. હવે તેનાથી ઉફરા કેવી રીતે જવું કે એ જૂની ટેવમાંથી કેવી રીતે છૂટવું તે મહત્ત્વનો મુદ્દો છે.

દૂરવર્તી વાચનમાં જે તે સમયની સેંકડો, હજારો કૃતિઓનો ડેટા તારવીને તેનું વિશ્લેષણ, એ પણ કમ્પ્યુટર દ્વારા થાય છે. આથી તેનાં તારણો વધુ આધારભૂત રહેવાની શક્યતા છે. અહીં એ ધ્યાનમાં રાખવાનું છે કે, ‘નિકટવર્તી’ વાચન એ એક વાચનપદ્ધતિ હોવા કરતાં ય કૃતિવિશ્લેષણ અંગેનો એક અભિગમ કે દૃષ્ટિકોણ છે. વાચનને ‘નિકટવર્તી’, ‘સઘન’ કે ‘ઘનિષ્ઠ’ એવું વિશેષણ લગાવીએ છે ત્યારે તેનો અર્થ એવો થશે કે વાચન આપણે વિશેષ સાવધાનીથી, વધારે ધ્યાન આપીને, તમામ વિગતોને ધ્યાનમાં લઈને કરવાના છીએ. વળી જે કૃતિનું વાચન કરવાનું છે તે જે વિષય કે ક્ષેત્રને લગતી હોય તેની આપણને પર્યાપ્ત જાણકારી પણ હોય છે. આમ સઘન, ઘનિષ્ઠ, નિકટવર્તી વગેરે વ્યાકરણની ભાષામાં કહીએ તો – ‘Intensifier’છે.

આપણે કોઈને સૂચના આપીએ કે આ કામમાં બરાબર ધ્યાન આપજો. એવો જ અહીં ભાવાર્થ છે. Closeનો અનુવાદ 'નિકટવર્તી' કરતી વખતે ઘણાંના માનસમાં એવું ચિત્ર પણ ઊપસતું હશે કે અભ્યાસી ચોપડીનાં પાનાંની લગોલગ પોતાનું મોઢું લઈને બિલોરી કાચ વડે વાંચવાની કોશિશ કરે છે. 'દૂરવર્તી વાચન' વિશે પણ આવી જ કલ્પના થઈ શકે કે, અભ્યાસીઓ ટેલિસ્કોપની મદદથી દૂર પડેલા કૃતિઓના ગંજનો અભ્યાસ કરી રહ્યા છે. એટલે નિકટવર્તી અને દૂરવર્તી આ બંને શબ્દોને અભિધામાં નહીં પણ લક્ષણામાં લેવાના છે.

મોરેત્તિની મુખ્ય દલીલ એવી છે કે સમાજવિદ્યાઓની કાર્યપદ્ધતિ વૈજ્ઞાનિક હોવાથી સાહિત્યના અભ્યાસો કરતાં એક વિદ્યાશાખા તરીકે તેમની પ્રતિષ્ઠા વધારે ઊંચી છે. સાહિત્યના અભ્યાસની પદ્ધતિ સમાજશાસ્ત્ર, આંકડાશાસ્ત્ર જેવી વિદ્યાશાખાઓ જેવી વૈજ્ઞાનિક નથી. મોરેત્તિને સાહિત્યના વૈજ્ઞાનિક અભ્યાસમાં રસ છે. આથી જ તેમણે સ્ટેન્ફર્ડ યુનિવર્સિટીમાં સાહિત્યના અધ્યયન માટે કોઈ કેન્દ્ર કે સેન્ટર નથી સ્થાપ્યું પણ લિટરરી લેબોરેટરી સ્થાપી છે. અહીં 'લેબોરેટરી' કે પ્રયોગશાળા એ શબ્દ પર ધ્યાન આપવાનું છે. મોરેત્તિ પદાવલી, અલંકાર, છંદરચના, વસ્તુસંકલ્પના, કલ્પનો, પ્રતીકો આદિનું વિવરણ આપવાને બદલે કોઈ નવલકથાનાં પાત્રો વચ્ચેનો સંબંધ કેવો છે એ સમજાવવા માટે આકૃતિઓ દોરવી કે એક જ સમયગાળાની નવલકથાઓમાં પ્રતિબિંબિત જનજીવનની વિગતોની યાદીઓ તૈયાર કરવી અને પછી તેમનું આંકડાકીય વિશ્લેષણ કરવું – એવી બાબતોમાં વધુ રસ લીધો છે.

આમાં મોરેત્તિની જે છબિ ઊપસે છે તે રવિવારની સાંજે લેંઘો અને બુશકોટ પહેરીને વરંડામાં કે ઓસરીમાં આરામખુરશીમાં પડ્યા પડ્યા ચોપડી વાંચતા વાચકની નહીં પણ હાથમાં રબરનાં મોજાં ચઢાવીને સફેદ કોટ પહેરીને કસનળીઓ કે બકનળીઓમાં રંગબેરંગી પ્રવાહી હલાવતા કે માઈક્રોસ્કોપના લેન્સ વડે નિરીક્ષણ કરતા ટેકનિકલ નિષ્ણાતની છે.

મોરેત્તિ પોતાના અભિગમને 'distant Reading કે દૂરવર્તી વાચન કહે છે.

મોરેત્તિએDistant Reading પુસ્તકના conjectures on world Literature (વિશ્વસાહિત્ય અંગે અટકળો) નામના લેખના પ્રારંભે એક શીર્ષ-નોંધ (head-note) મૂકી છે. તેમાં તેણે એક રસપ્રદ ખુલાસો કર્યો છે. શરૂઆતમાં તો તેણે closeના વિરોધે distant એવી સંજ્ઞા મજાકમાં જ પ્રયોજી હતી. પણ જ્યારે વાચકો

અને વિવેચકોએ આ સંજ્ઞાને ગંભીરતાથી લઈને તેના વિશે પોતાના પ્રતિભાવો આપ્યા એટલે તેણે પણ distantસંજ્ઞાને ગંભીરતાપૂર્વક અપનાવી લીધી.

આ કોઈ સળંગસૂત્ર પુસ્તક નથી પણ તેમાં ૧૦લેખો સંગ્રહાયા છે. આરંભમાં જ લેખકે એક નોંધ મૂકીને આ લેખો લખવાનાં નિમિત્તો અને પ્રેરક બળોનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. સાહિત્યના અધ્યયન પરત્વેના સંગણકીય અભિગમો (computational approaches) તરફનો મોરેત્તિનો પક્ષપાત આ પુસ્તક તેમજ તેનાં અન્ય લખાણોમાં ઠેરઠેર જોવા મળે છે.

મેથ્યુ એલ. જોકર્સે (Matthew L. Jockers) Macroanalysis (University of Illinois Press, 2013) નામના પુસ્તકમાં નિકટવર્તી-દૂરવર્તી વાચનના વિવાદનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. તેના ત્રીજા પ્રકરણ Traditionમાં તેણે આ બંને વાચનપદ્ધતિઓને એકબીજાની પૂરક ગણાવી છે. આ માટે તેણે ફોટોગ્રાફીના ક્ષેત્રની ઝૂમંગિ ટેકનિકનું રૂપક પ્રયોજ્યું છે. કૅમેરાના લેન્સને Zoomકરવાથી જેનો ફોટો લેવાનો હોય એ પદાર્થના બોધનમાં ફેરફારો થાય છે. zooming in કરીએ તો દૃશ્યપટ સંકોચાશે. જ્યારે zooming out કરીએ તો દૃશ્યપટ વિસ્તરશે. Zoomingના કારણે કૃતિવિશ્લેષણની આ બંને પદ્ધતિઓ એકબીજાની પૂરક બને છે.

કૃતિનું 'સઘન' કે 'નિકટવર્તી' વાચન કરવું એ Zooming in છે. જ્યારે દૂરવર્તી વાચનમાં Zooming out થતું હોય છે. નિકટવર્તી વાચનમાં આપણે બહુ ઓછી સંખ્યામાં ડેટા લઈએ એ વખતે એટલે કે બહુ ઓછી કૃતિઓને હાથ પર લઈને તેની સંરચના, પદાવલી વગેરેનો અભ્યાસ કરીએ છીએ. એ પણ જે તે સમયના રાજકીય, સામાજિક, આર્થિક પ્રવાહો અંગે અમુક તારણો કાઢીએ છીએ. અહીં મુશ્કેલી એ છે કે ડેટાની સેમ્પલ સાઇઝ અત્યંત નાની હોવાથી આ તારણોની ચોકસાઈ વિશે શંકા રહેશે.

અત્યાર સુધી આપણે સાહિત્યિક Canonના વિચારમાં શ્રદ્ધા ધરાવતા આવ્યા છીએ. કેનન એટલે સાહિત્યની માનક કે પ્રતિનિધિરૂપ કૃતિ. પણ મોરેત્તિને તેમાં રસ નથી. તેને તો આ Canonની વિભાવના સામે જ વાંધો છે. તેનું કહેવું છે કે નિકટવર્તી વાચન કરીએ એટલે કૃતિ અને તેના કેન્દ્ર સિવાય બીજે ક્યાંય આપણી નજર પહોંચતી નથી. આપણે એક નાના વર્તુળમાં જ આંટાફેરા મારીને સંતુષ્ટ થઈ જઈએ છીએ. આ વર્તુળની બહારનું વિશ્વ કેવું અને કેટલું મોટું છે તેની જાણ આપણને થતી નથી. તે કહે

છે કે અમુક કૃતિને કેનન બનાવાવનું કામ વાચકોએ કર્યું છે. હા, આધુનિકતાવાદ અને આવાં ગાર્દના સમયની રચનાઓને આ વાત લાગુ પડતી નથી.

મોરેત્તિ ડિજીટલ યુગના વિદ્વાન છે. તેમને અંકીય માનવિકી (Digital Humanities)માં રસ છે. હવે ઈ-બુક્સ, કિન્દલ, ડિજીટલાઇઝ્ડ ગ્રંથો વગેરેનો વ્યાપ વધી રહ્યો છે. ઘણાં લોકોને એવી ધાસ્તી લાગે છે કે આનાથી લાયબ્રેરીઓનો મૃત્યુઘંટ વાગી જશે. પણ મોરેત્તિને આ વાતનો કોઈ અફસોસ નથી, બલકે તેઓ તો આમાં રાજી છે.

તેણે સ્ટેનફોર્ડ યુનિવર્સિટીમાંની પોતાની લેબોરેટરીમાં યુરોપની 19મી સદીની આશરે 3500જેટલી નવલકથાઓ ડિજીટલ સ્વરૂપમાં ભેગી કરી છે. આ તેમનો ડેટાબેઝ છે. તેમાં તે જાતજાતના પ્રયોગો કરે છે. દા.ત. એક વખત તેણે 100જેટલી જુદીજુદી નવલકથાઓના પહેલા ફકરાની તુલના કરી હતી અને તે પણ માત્ર 12.2સેકન્ડમાં! મોરેત્તિના અભિગમ કે પદ્ધતિની આ જ મજા છે. જરા વિચારો કે, 19મી સદીમાં ગુજરાતમાં ધારો કે જુદાજુદા વિષયની 1000ચોપડીઓ બહાર પડી છે. આ બધી તો આપણે મર્યાદિત સમયમાં વાંચી શકવાના નથી. અહીં કમ્પ્યુટર મદદે આવશે. આ પુસ્તકોનો ડેટાબેઝ બનાવીને તેનું ધારો એ પ્રમાણે વિશ્લેષણ કરી શકાશે.

દૂરવર્તી વાચન માટે આંકડાશાસ્ત્ર, Topic modelling, quantitative analysis જેવી સમાજશાસ્ત્ર, અર્થશાસ્ત્ર તથા અન્ય વિદ્યાશાખાઓમાં પ્રયોજાતી પદ્ધતિઓ-ઉપકરણોની જરૂર પડે છે

મોરેત્તિનાં પુસ્તકોના પ્રકાશન બાદ દૂરવર્તી વાચનનો અભિગમ એ માનવવિદ્યાઓમાં આવેલા વીજાણુ-વળાંક(digital turn) તરીકે ઓળખાય છે. અગાઉ linguistic turn કે structuralist turn જેવા turn આવી ચૂક્યા છે. ડેટાબેઝનાં ચશ્માંથી સાહિત્યકૃતિઓનું વાચન એdigital turnની વિશેષતા છે.

શરૂઆતમાં મોરેત્તિએ યુરોપીયન સાહિત્યમાં શૈલી, સ્વરૂપ અને પ્રકાર (genres)માં આવેલાં પરિવર્તનોની ચર્ચા કરવા માટે મનોવિજ્ઞાનના ઉત્ક્રાન્તિ સિદ્ધાંત (evolutionary theory)ની મદદ લીધી પણ તેમાં તેને જણાયું કે આ થિયરી જે તે યુગના સામાજિક સંઘર્ષો, તનાવો આદિના વ્યવસ્થિત ખુલાસાઓ આપી શકતી નથી કે તેનું વ્યવસ્થિત વિશ્લેષણ કરી શકતી નથી. આથી તેણે ઉત્ક્રાન્તિની થિઅરીનું મોડેલ પડતું મૂક્યું.

તે કોઈ નવા વિકલ્પની શોધમાં હતો. ત્યાં જ તેનું ધ્યાન વિવિધ સંસ્થાઓમાં ચાલી રહેલી વિવિધ કૃતિઓના જથ્થાબંધ વીજાણુકરણ (digitization) તરફ ગયું. આજે ઇન્ટરનેટ પર સંસ્કૃત, હિન્દી જેવી ભારતીય ભાષાઓથી માંડીને અંગ્રેજી, ફ્રેન્ચ, જર્મન જેવી પશ્ચિમાત્ય ભાષાઓની ઢગલાબંધ કૃતિઓ ડિજીટાઈઝ થઈ છે. ગુજરાતીમાં પણ આવી કામગીરી ચાલુ થઈ ગઈ છે. આટલી મોટી સામગ્રી ઉપલબ્ધ થવાથી મોરેત્તિનું કામ સરળ બન્યું.

મોરેત્તિ આ માટે નેટવર્ક થિઅરીનો ઉપયોગ કરે છે. ઘનિષ્ઠ વાચનના હિમાયતીઓ માને છે કે – કૃતિમાં અર્થનાં અનેક સ્તરો હોય છે. તેમને ઉખેળવા માટે કૃતિને નિકટથી વાંચવી, તેનો સઘન અભ્યાસ કરવો જરૂરી છે.

આધુનિકતાના સમયમાં સાહિત્યનું વિજ્ઞાન રચવાના પ્રયાસો થયા હતા. પણ તે વિભાવનાના સ્તરે અથવા તો સૈદ્ધાન્તિક કક્ષાએ થયા હતા. જ્યારે મોરેત્તિ વિજ્ઞાનની વિશ્લેષણ પદ્ધતિઓ કે ઓજારોને કામે લગાડીને અર્થઘટન, વિશ્લેષણને વિજ્ઞાનની કક્ષાએ લઈ જવા માગે છે. નિકટવર્તી વાચનમાં વાચકોને ગણીગાંઠી કૃતિઓનું અધિપત્ય સ્વીકારવું પડે છે. આટલી મર્યાદિત સામગ્રીના આધારે જે તે યુગ સંબંધી તારણો નીકળશે તે એટલાં અધિકૃત નહીં ગણાય. દા.ત. 1960 થી 1980ના દાયકાઓમાં બહાર પડેલી અમુક ગણીગાંઠી નવલકથાઓના આધારે આપણે નવી નવલકથા કે વાર્તાનાં લક્ષણો બાંધીને તેમનું પ્રવાહદર્શન કરવાનો પ્રયાસ કરીશું તો તેની પ્રમાણભૂતતા શંકાસ્પદ રહેશે. કેમકે આપણો સામગ્રીસંચય(Data) મર્યાદિત છે. (ડેટા ભેગો કરવાની પદ્ધતિઓ અને તેમનાં વિશ્લેષણો હંમેશા શંકાસ્પદ અને વિવાદાસ્પદ રહ્યાં છે. એવું જ સેમ્પલ સાઇઝનું સમજવું. વડાપ્રધાન નરેન્દ્ર મોદીની લોકપ્રિયતાનું માપ કાઢવા માટે આપણે દાખલા તરીકે10,000 લોકોનાં મંતવ્યોની સેમ્પલ સાઇઝ નક્કી કરીએ પણ આ લોકો કયા વિસ્તારના છે તેના પર એ સર્વેનાં તારણોનો આધાર રહેશે. દાખલા તરીકે અમદાવાદના નારણપુરા વિસ્તારમાં સર્વે કરીશું અને જુહાપુરા વિસ્તારમાં સર્વે કરીશું તો સેમ્પલ સાઇઝ સરખી હોવા છતાં પરિણામો સામસામા છેડાનાં કે ચોંકાવનારાં આવશે.) એટલે આ દાયકાઓ દરમિયાન બહાર પડેલી 90ટકાથી વધુ નવલકથાઓને કે વાર્તાઓને ધ્યાન પર લેવાય તો જ કંઈક વ્યવસ્થિત તારણ પર પહોંચી શકાય.

આજે અંકીય માનવિકી (digital humanities) નામની એક અલગ વિદ્યાશાખા અસ્તિત્વમાં આવી છે. સાહિત્યવિવેચનમાં પણ તેનો ઉપયોગ થવા માંડ્યો

છે. સંરચનાવાદ અને ઉત્તરસંરચનાવાદ પછી આ એક મહત્ત્વનો અભિગમ બન્યો છે. મોરેત્તિ આ અંકીય માનવિકી પર મહેરબાન છે. એ કૃતિઓના અભ્યાસમાં અને આકલનમાં વિજ્ઞાનની પદ્ધતિઓ અને કમ્પ્યુટરોનો ઉપયોગ કરે છે. અહીં કૃતિને પ્રેયસી ગણીને તેની સાથે પ્રેમાલાપ કરવાનો નથી કે સરસ્વતીચંદ્ર કે કુમુદસુંદરી કેટલાં સોહામણાં કે સંસ્કારી છે તેની ચર્ચા પણ કરવાની નથી. અહીં કૃતિને ડેટા કે ડેટાબેઝ ગણવાની છે. અહીં કૃતિ સાથેનો સાક્ષાત્કાર લાયબ્રેરીમાં નહીં પણ લેબોરેટરીમાં કરવાનો છે.

પુસ્તકો સાથેનો આપણો સંબંધ વિશિષ્ટ રહ્યો છે. તેમને આપણે ગુરુ, સખા અને ઘણીવાર તો પ્રેયસીરૂપ પણ ગણ્યાં છે. પુસ્તકને પૂંઠાં ચડાવવાથી માંડીને તેને કબાટમાં ગોઠવીને રાખવા જેવાં અનેક લાડ પણ આપણે તેને લડાવીએ છીએ. પણ અંકીય માનવિકીમાં એવા લાગણીસંદર્ભને સ્થાન નથી. આપણે તો એક નિશ્ચિત સમયગાળામાં પ્રકાશિત હજારો પુસ્તકો વાંચવાનાં નથી પણ તેમાંથી પસાર થઈ જવાનું છે. જે તે જમાનાનો વિસ્તૃત ડેટા ભેગો કરીને તેના વિશ્લેષણ દ્વારા એક વ્યાપક ચિત્ર આલેખવાનું છે.

અમુક શબ્દ કે અમુક અભિવ્યક્તિ જે તે સમયગાળાની રચનાઓમાં કેટલી વાર પ્રયોજાઈ?

સરસ્વતીચંદ્રના યુગમાં કથાસાહિત્યનાં પુસ્તકોનાં શીર્ષકો કેવાં હતાં – મુખ્ય પાત્રના નામ પર આધારિત કે વિષયનિર્દેશ કરતાં શીર્ષકો? ટૂંકાં શીર્ષકો કે લાંબાં? ‘સરસ્વતીચંદ્ર’માં સરસ્વતીચંદ્ર અને કુમુદ વચ્ચે કેટલીવાર પ્રત્યક્ષ સંવાદ થાય છે? તેમાં સ્નેહભીના શબ્દો તેઓ કેટલી વાર પ્રયોજે છે? સમગ્ર નવલકથામાં કયાં પાત્રો એકબીજાની સામે સૌથી વધુ વાર રહે છે અને કયાં પાત્રો એકબીજાની સામે આવતાં જ નથી? આવો ડેટા ભેગો કરવા માટે વિજ્ઞાન અને કમ્પ્યુટરની જ મદદ લેવી પડશે.

દૂરવતી વાચનનું આ કાર્ય કોઈ યુનિવર્સિટીનો વિભાગ જેની પાસે કમ્પ્યુટર, જરૂરી સોફ્ટવેર, સહાયકોની ટીમ વગેરે હોય એ કરી શકે. મેજર રિસર્ચ પ્રોજેક્ટ પણ બની શકે.

મોરેત્તિ અને અંકીય માનવિકીના હિમાયતીઓના વિચારોથી સાહિત્યના સનાતનીઓ છળી ઊઠ્યા છે.

Distant Reading પુસ્તકને National Book Critics Circleનો વિવેચનના શ્રેષ્ઠ પુસ્તકનો એવોર્ડ પણ મળી ચૂક્યો છે.

1990ના દાયકામાં મોરેત્તિએ તુલનાત્મક સાહિત્યનો અભ્યાસ હાથ ધર્યો હતો. એ અનુભવના આધારે જ તેમને સંગણનાત્મક અભિગમ તેમના કામ માટે વધુ ઉપાદેય જણાયો હતો. 2011માં તેમણે બીજા અભ્યાસીઓની સાથે મળીને સ્ટેનફર્ડ યુનિવર્સિટીમાં સ્ટેફોર્ડ લિટરરી લેબની સ્થાપના કરી હતી.

અત્યાર સુધીના અભ્યાસનાં પોતાનાં તારણોમાં મોરેત્તિ સ્વીકારે છે કે, ડિજિટલ ડેટાબેઝના આધારે કૃતિ કે કૃતિ-સમુચ્ચય અંગે પોતે કોઈ નવી સ્થાપના કરી શકશે એવી તેને આશા હતી. પણ તે વ્યર્થ નીવડી છે. કેમકે, 'હેમ્લેટ' નાટકનું quantitative analysis (સામગ્રીમૂલક વિશ્લેષણ) કર્યા બાદ છેવટે તો તેને હેમ્લેટની વસ્તુસંકલના (plot)ના qualitative analysis(મૂલ્યકેન્દ્રી વિશ્લેષણ)નો આશરો લેવો પડ્યો હતો.

શું કમ્પ્યુટરો વિવેચકોનું સ્થાન લેશે?

અત્યાર સુધી આપણે એવું માનતા આવ્યા છીએ કે પ્રશિષ્ટ કૃતિઓના અભ્યાસ વિના સાહિત્યનું જ્ઞાન અધૂરું છે અને આ અભ્યાસ પણ કેવી રીતે કરવો? તો તેના માટે નિકટવર્તી-સઘન-ઘનિષ્ઠ વાચન કરવું પડશે. આ 'નિકટવર્તી' સંજ્ઞા અને તેની છાપ જાણે કે હંમેશાં કોઈ ગૂઢ વિદ્યા હોય એવી રહી છે. નિકટવર્તી વાચનની મર્યાદા એ છે કે એ ઘણી મર્યાદિત કૃતિઓની સામગ્રીના આધારે મોટી મોટી થિઅરીઓ રચે છે. જ્યારે દૂરવર્તી વાચનમાં ડેટા વિશાળ હોય છે. અને તેમનું વિશ્લેષણ પણ તે વિવિધ રીતે કરે છે. પણ તેમાં કૃતિનો સંદર્ભ બરાબર ઊપસતો નથી જે નિકટવર્તી વાચનમાં ઊપસે છે.

મોરેત્તિ ઇટાલીની રોમ યુનિવર્સિટીમાં આધુનિકતાવાદના યુગમાં ભણ્યા હતા. એટલે કમ્પ્યુટરોના ઉપયોગ છતાં તેમનું વિશ્લેષણ સાવ યાંત્રિક બન્યું નથી. વળી, મોરેત્તિના પક્ષે એટલું કહેવું જોઈએ કે તેમની પદ્ધતિમાં તેમને કોઈ ખામી જણાય તો તેનો સ્વીકાર કરતાં તેઓ ખચકાતા નથી. તેમના જ એક વિદ્યાર્થીએ અમુક ત્રુટિ તરફ તેમનું ધ્યાન દોર્યું તો તેઓ પોતાનો આખો પ્રોજેક્ટ પડતો મૂકવા તૈયાર થઈ ગયા હતા.

હવે ઘણા વિદ્વાનોને ચિંતા એ વાતની છે કે મોરેત્તિ છે ત્યાં સુધી તો વાંધો નથી પણ ટેકનોલોજીની ઝાકઝમાળ વચ્ચે ઊછરેલી નવી પેઢી મોરેત્તિના માર્ગે ચાલશે ત્યારે શું થશે,વિવેચકનું સ્થાન રોબોટ તો લઇ લેશે નહીં ને?

મોરેત્તિએ નવલકથાનો ઉદય, કોન્ટિનેન્ટલ યુરોપમાં ટ્રેજિક ડ્રામાનો પ્રસાર, ગોથિક નવલકથાઓનાં શીર્ષકોમાં ડેફિનેટ અને ઈનડેફિનેટ આર્ટિકલ્સનો રેશિયો – એ◌ૈવી બાબતોનું વિશ્લેષણ કર્યું છે. પહેલી નજરે એમ લાગે કે આ બધી કસરતનો શો અર્થ? પણ કૃતિ પરત્વેના નવા નવા અભિગમો, વિશ્લેષણનાં નવાં ઓજારો શોધવાના મોરેત્તિના ઉત્સાહ તરફ લક્ષ આપીશું તો જૂની ટેવોના બંધિયારપણા અને જાતે પોતાની પર લાદેલા comfort zone (સુખાળવા પ્રદેશ)માંથી બહાર આવ્યા પછીની તાજગી જરૂર અનુભવાશે.

*

હર્ષવદન ત્રિવેદી

વિવેચક.

પત્રકાર, અમદાવાદ.

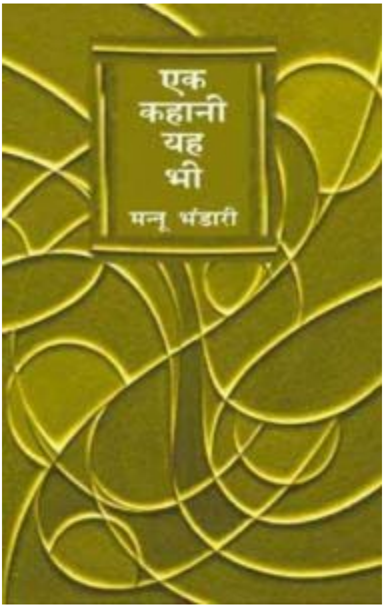
અમદાવાદ.

harsht8@yahoo.com

78783 65242

*

પીડાની પારદર્શક કથા – શરીફા વીજળીવાળા



એક કહાની યહ ભી – મન્નૂ ભંડારી

નવી દિલ્હી, 2007

3-4-1931ના રોજ મારવાડી જૈન પરિવારમાં જન્મેલાં મન્નૂ ભંડારીને આપણે કાયમ 'આપકા બંટી' નવલકથાનાં લેખક તરીકે જ ઓળખતાં આવ્યાં છીએ. પરંતુ મન્નૂ ભંડારી એમની પ્રમાણમાં લાંબી કહી શકાય એવી ટૂંકી વાર્તાઓ માટે વધુ જાણીતાં છે.

'એક પ્લેટ સૈલાબ', 'મૈં હાર ગઈ', 'તીન નિગાહોં કી એક તસવીર', 'યહી સચ હૈ', 'ત્રિશંકુ' વગેરે એમના વાર્તાસંગ્રહો છે. બાસુ ચેટજીની 'રજનીગંધા' તથા 'સ્વામી' ફિલ્મના લેખન સાથે સંકળાયેલાં મન્નૂએ લોકપ્રિય ધારાવાહિક 'રજની'ના થોડાક સારા હપ્તા પણ લખેલા. 'દર્પણ'ની દસ વાર્તાઓની પટકથા, પ્રેમચંદની 'નિર્મલા'ના 13 હપ્તાની પટકથા લખનાર મન્નૂએ વિદ્યાર્થીઓ માટે પટકથાલેખન વિશે એક પુસ્તક પણ લખેલું. NSD સાથે મળીને એમણે કરેલા પોતાની નવલકથા 'મહાભોજ'ના નાટ્યરૂપાંતરણની સફળતા દષ્ટાંતરૂપ બની ગઈ છે.

લગભગ 1990ની આસપાસ પોતાની જિંદગીની કથા માંડતાં મન્નૂ શરીર અને મનની પીડાઓને કારણે છેક 2007માં એને પૂરી કરે છે. આરંભે જ એ સ્પષ્ટતા કરતાં કહે છે: 'एक बात अच्छी तरह स्पष्ट कर देना चाहती हूँ कि यह मेरी आत्मकथा कतइ नहीं है। इसलिए मैंने इसका शीर्षक भी 'एक कहानी यह भी' ही रखा।' જે રીતે વાર્તા જિંદગીનો એક અંશ માત્ર હોય છે, એક પક્ષ, એક બાજુ, એ જ રીતે આ મારી જિંદગીનો એક ટુકડો છે જે મુખ્યત્વે મારા લેખક-વ્યક્તિત્વ અને મારી લેખનયાત્રા પર કેન્દ્રિત છે... ' (8) આમ કહેતાં લેખક આરંભે જ સામગ્રીના તિરસ્કાર-પુરસ્કાર બાબતે પોતે આંકેલી સીમા સ્પષ્ટ કરી દે છે. ઈસ્મત ચુગતાઈ કે પ્રભા ખેતાન જેવાં જાણીતાં લેખકો એમની આત્મકથામાં સાહિત્યજગત વિશે, પોતાની સર્જનપ્રક્રિયા વિશે એક શબ્દ નથી લખતાં, માત્ર અંગત જીવન અને કૌટુંબિક સંબંધોની જ વાત લખે છે. એની સામે મન્નૂની આત્મકથામાં હિન્દી સાહિત્યજગતની, જાણીતા સર્જકોના બનતા-બગડતા સંબંધોની, પોતાની મહત્ત્વની કૃતિઓની રચનાપ્રક્રિયાની માંડીને વાત થઈ છે. એટલું જ નહીં, જે ઘટનાઓએ આખા દેશને હલાવી દીધેલો એના વિશે પણ એમની પ્રતિક્રિયાઓ આલેખાઈ છે. આરંભે મન્નૂ લખે છે: 'આજ સુધી હું બીજાંઓની જિંદગી પર આધારિત વાર્તાઓ 'રચતી' આવેલી. પણ આ વખતે મેં મારી પોતાની વાર્તા લખવાની હામ ભીડી છે. આમ કહેવાનું કારણ આપતાં તે કહે છે: 'है तो यह ज़रूरत ही, क्योंकि हर कथाकार अपनी रचनाओं में भी दूसरों के बहाने से कहीं न कहीं अपनी ज़िन्दगी के, अपने अनुभव के टुकड़े ही तो बिखेरता रहता है...' (7) જોકે એક વાત છે કે બીજાની વાર્તાઓ લખતી વેળાએ સર્જકની કલ્પનાના ઉડ્ડયનને પૂરો અવકાશ મળે છે. એ પાત્રોની જિંદગીમાં બનેલી

ઘટનાઓમાં ઇચ્છા થાય તેવા ફેરફારો કરી શકે છે. પરંતુ પોતાની વાત લખવી એ સાવ જુદો જ અનુભવ છે. મન્નૂ લખે છે: ‘अपनी कहानी लिखते समय सबसे पहले तो मुझे अपनी कल्पना के पर ही कतर कर एक ओर सरका देने पडे, क्योंकि यहाँ तो निमित्त भी मैं ही थी और लक्ष्य भी मैं ही।...यह शुद्ध मेरी ही कहानी है और इसे मेरा ही रहना था’ એટલે ન તો એમાં કંઈ બદલવાની જરૂર હતી, ન કંઈ વધઘટ કરવાની. મારે માત્ર એ જ સ્થિતિઓ વિશે લખવાનું હતું જેમાંથી હું પસાર થઈ હતી, એ પણ યથાતથ. બીજા શબ્દોમાં કહું તો જે કંઈ મેં જોયું, જાણ્યું, અનુભવ કર્યો... આ ‘કહાની’ એનાં લેખાંજોખાં છે... એ કેવી વિડંબના છે કે હું જ્યારે વાર્તા-નવલકથા રચતી હતી ત્યારે મારે મારાં પાત્રો સાથે ‘સ્વ’ અને ‘પર’ વચ્ચેનો ભેદ મટી જાય એ હદે મારી જાતને એકાકાર કરવી પડતી. પણ મારી પોતાની ‘કહાની લખતી વેળાએ મારે મારી જાતથી બિલકુલ અલગ થવું પડ્યું. આત્મકથા સ્વરૂપની આ માગ હતી કે લખવાવાળી મન્નૂ અને જીવન જીવવાવાળી મન્નૂ વચ્ચે અંતર જાળવી રાખવું અનિવાર્ય હતું. આ અંતર જાળવવામાં હું કેટલી સફળ રહી છું એનો નિર્ણય મારો વાચકવર્ગ કરશે...’ (૯-૧૦)

મારવાડી જૈન પરિવારની દીકરી મન્નૂએ વિદ્વાન, આર્યસમાજી પિતાને કારણે નાનપણથી જ પુષ્કળ વાંચેલું. આમ પણ આ સમયગાળામાં ‘કાં રમો ને કાં વાંચો’ એ જ બધાના બાળપણની કથા હતી. છોકરીઓને મેટ્રિક સુધી ભણાવવા ઉપરાંત એને સારી ગૃહિણી અને કુશળ પાકશાસ્ત્રી બનાવવાની કોશિશ પણ પૂરજોશમાં ચાલતી. (૨૧) મન્નૂના પિતા જોકે રસોડામાં જવાને પોતાની ક્ષમતા અને પ્રતિભાને ચૂલામાં નાખવા બરાબર ગણતા હતા. ઘરના માહોલની સમાંતરે અહીં આઝાદીનો કાલખંડ – સભાઓ, સરઘસો, ભાષણો વગેરે—-પણ આબાદ ઝિલાયો છે. ઘેર ઘેર દીવાળી આવી હોય એવો આઝાદીનો ઉત્સવ સમાંતરે વિભાજન અને કત્લેઆમને પણ સાથે લાવેલો. આવા કારમા કાલખંડમાં પણ પ્રજાને ભાષા, પ્રદેશ, વખત, કઈ હદે જોડતાં એ મન્નૂએ પોતીકા અનુભવે લખ્યું છે.

મન્નૂના ઘરનું વાતાવરણ દીકરીઓને ઉઘાડા મોઢે પરણાવી શકાય એટલું ઉદાર હતું. ભાઈ-બહેનો વચ્ચેનો અપાર સ્નેહ પછીથી મન્નૂને એની જિંદગીના સૌથી કપરા કાળમાં પણ ટકાવી ગયો. પોતાના શ્યામ રંગ અને મરિયલ દેખાવને કારણે નાનપણથી

જ મન્નૂના મનમાં એવી લઘુતાગ્રંથિ ઘૂસી ગયેલી કે એમાંથી એ કદી બહાર જ ન આવી શક્યાં. એ લખે છે: 'मैं तो अपने लिखे को लेकर कभी आत्मतुष्ट नहीं हो पाई' (13), નામ, સન્માન અને પ્રતિષ્ઠા મળ્યાં એ પછી પણ આ લઘુતાગ્રંથિમાંથી તેઓ બહાર નથી આવી શક્યાં. એ કહે છે 'હું મારી કોઈ પણ ઉપલબ્ધિ પર ભરોસો નથી કરી શકતી' (18) એક વાતની આપણને નવાઈ લાગી શકે. કોઈના પણ જીવનમાં જ્યારે શાંતિ હોય ત્યારે એ ઉત્તમ સર્જન કરી શકે. પણ મન્નૂના જીવનમાં જ્યારે ઝંઝાવાતો ઊઠેલા ત્યારે ઉત્તમ સર્જન થયું છે. એ લખે છે: 'पहले हर स्तर पर संकट थे, कष्ट थे, समस्याएँ थी, नसों को चटका देनेवाले आघात थे, पर उनके साथ लगातार लिखना भी था... आज ये सारी समस्याएँ संकट समाप्तप्राय हैं पर लिखना तो बिलकुल ही समाप्त है | तो क्या संघर्षपूर्ण और समस्याग्रस्त जीवन ही लिखने की अनिवार्य शर्त है?' (13) લગભગ 1984-85થી લખવાનું બંધ થઈ ગયું છે... આત્મકથા લખવી શરૂ કરી 1990 પછી. નહીં લખી શકવાની પીડા સમગ્ર આત્મકથામાં ડોકાતી રહી છે. એ લખે છે: 'मेरे पास आज अगर कुछ है तो हर दिन के साथ बढती छटपटाहट और लगातार रिसते-टूटते आत्मविश्वास की कचोट| आज मैं कितनी शिद्दत के साथ महसूस कर रही हूँ कि कलम और शब्द के साथ रिश्ता टूटते चले जाने की प्रक्रिया में कैसे जिन्दगी के साथ भी मेरा रिश्ता टूटता चला गया | કઈ રીતે હું બધાથી કપાતી ચાલી અને પોતાના કોચલામાં ભરાતી ચાલી...' (14) લખ્યા વગર જાણે કે પોતાનું હોવું અર્થ વગરનું હોય એવી મન્નૂની મનોવ્યથા આપણને વિચલિત કરી જાય છે.

કલકત્તાની બાલીગંજ સ્કૂલમાં નોકરી કરતાં મન્નૂ વિદ્યાર્થીઓમાં બહુ પ્રિય હતાં. '(અન્યા સે અનન્યા'નાં લેખિકા, જાણીતાં સાહિત્યકાર પ્રભા ખેતાન મન્નૂનાં જ વિદ્યાર્થિની) આ શાળાજીવનનાં વર્ષો મન્નૂની જિંદગીનાં મહત્ત્વનાં વર્ષો છે. આઠેક વાર્તાઓનું પ્રકાશન, રાજેન્દ્ર યાદવનો પરિચય, લગ્ન, દીકરીનો જન્મ... આ તમામ ઘટનાક્રમ અહીં જ બન્યો. રાજેન્દ્ર સાથેની દોસ્તી જ્યારે પ્રેમના રંગે રંગાવા લાગી ત્યારે મન્નૂ લખે છે: 'अजीब से दिन थे वे भी – मैं यथार्थ के धरातल पर कहानियाँ लिखती थी और सपनों की दुनिया में जीती थी|' (53) પણ આ સપનાં

ક્ષણજીવી નીકળ્યાં. સહજીવનનાં, સાથે લખવા-વાંચવા-ચર્ચા કરવાનાં સપનાં લઈને જાણીતા સાહિત્યકાર રાજેન્દ્ર યાદવ સાથે ગૃહસ્થી માંડનાર મન્નૂને આરંભે જ એમણે કહી દીધું: 'दखेो, छत जरूर हमारी एक होगी लकेनि जदिंगयिाँ अपनी अपनी होंगी – बनिा एक दसूर े की जनि्दगीमें हस्तक्षपे कएि बलिकुल स्वतंत्र, मकु्त और अलग' (56) આનો અર્થ તો મન્નૂને ધીરે ધીરે સમજાયેલો પણ એ ક્ષણે તે અવાક્ થઈ ગયેલાં. મન્નૂને એવું લાગેલું કે 'માથા પર છતના આશ્વાસન સાથે જાણે પગ નીચેથી જમીન ખેંચી લીધી.' (57) ઘરની તમામ જવાબદારીઓ અને સમસ્યાઓમાં રાજેન્દ્ર ભૂલમાંય માથું ન મારે. નોકરી, ઘર, દીકરીને સાચવવી અને લખવું... અઘરું હતું મન્નૂ માટે, પણ રાજેન્દ્રને દીકરી સાચવવામાં નાનમ લાગતી હતી અને નોકરી કરવી એની ફિતરત ન હતી. નારીવિમર્શ પર આટલું બધું લખનાર, નારીમુક્તિના ઝંડા લઈને ફરનાર રાજેન્દ્ર પત્ની વિશે શું માનતા હતા? 'पत्नी को एक नर्स की भाँति होना चाहएि जो सरि्फ पति की सेवा कर,े बदलमें उससे अपके्षा कुछ न कर.े' (96).'

'હંસ'ના સંપાદક અને જાણીતા સાહિત્યકાર રાજેન્દ્ર યાદવ 2001માં 'मड़ु मड़ु के दखेता हूँ' શીર્ષકથી પોતાની વાત લખે છે, જેમાં પોતાના ફરંદાપણા વિશે, અન્ય સ્ત્રીઓ સાથેના સંબંધો વિશે લખતાં, રાજેન્દ્ર યાદવે જરાક પ્રામાણિકતાના આવેશમાં લખ્યું હતું: 'मरन े और खटन े क े लएि मन्नू और मौजा-मस्तीक े लएि मीता... आजा स्वीकार करता हूँ कि मन्नू क े प्रति यह सचमचु मरेा अन्याय भी था और अपराध भी| मगर मैं शायद घर क े लएि बना ही नहीं था' (मड़ु मड़ु क े ...128) મન્નૂએ પોતાની આત્મકથામાં રાજેન્દ્રના અન્ય સ્ત્રીઓ સાથેના સંબંધો વિશે કશું નથી લખ્યું. દરેકની જિંદગીમાં, અંગત સંબંધોમાં કેટલાંક અંગત પાનાં એવાં હોય છે કે અંગતતા જ એને જાહેર કરવામાં સૌથી મોટે અવરોધ બની રહે. જિંદગીનાં એવાં પાનાં જાહેર કરવાની મન્નૂ ભંડારીની ઇચ્છા નહીં જ હોય. પરંતુ રાજેન્દ્ર યાદવે એ અતિ અંગત પાનાં જાહેર કરી દીધાં ત્યારે મન્નૂને પોતાનો પક્ષ રજૂ કરવો જરૂરી લાગ્યો હશે. એટલે 'दखेा तो इस े भी दखेत...' શીર્ષકથી 21 પાનાં પૂરક પ્રસંગ તરીકે મન્નૂ આત્મકથામાં જોડે છે. આ પૂરક પ્રસંગ લખતી વેળા ફરી એકવાર મન્નૂ ભયાનક પીડા અને પરિતાપમાંથી પસાર થયાં હશે. 'એક કહાની યહ

ભી' લખતી વેળા સતત ઉચિત-અનુચિતનું દ્વંદ્વ એમને બધું લખવા નથી દેતું. સમગ્ર આત્મકથામાં એમણે અમુક સંયમ જાળવ્યો છે. પણ રાજેન્દ્રના લખ્યા પછી મન્નૂએ જે લખ્યું છે તે લખવાનું એમને બહુ અઘરું અને અપમાનજનક લાગ્યું છે. એમણે લખ્યું પણ છેઃ 'उन बेहद अपमानजानक स्थतियों का ब्योरा प्रस्तुत करना, सबके बीच अपने को नंगा करके खडा करने जैसा ही था' (२०६) આમ પણ સમગ્ર આત્મકથામાં મન્નૂ બીજાને શું લાગશે તેની સતત ચિંતા કરતાં હોય એવું લાગે છે. એક ખાસ પ્રકારનો આગોતરો બચાવ બધે જોવા મળે છે. આ પૂરક પ્રસંગમાં પણ એ લખે છેઃ 'हो सकता है कि किसी को इसमें प्रतशिोधकी गन्ध आए तो कसिी को Self Justification की।' વાચકો એ જાતે જ નક્કી કરશે... મારે તો એટલું જ કહેવું છે કે મેં જે કંઈ લખ્યું છે એની એક એક વાત, એક એક વાક્ય બિલકુલ સત્ય છે' (૨૦૭). ભૂમિકામાં પણ એમણે આના વિશે લખ્યું છેઃ 'લેખનને કારણે જ અમે બન્નેએ લગ્ન કરેલાં. ત્યારે મને એવું લાગેલું કે રાજેન્દ્ર સાથે લગ્ન કરવાની સાથે જ લેખન માટે રાજમાર્ગ ખૂલી જશે અને ત્યારે મારી એકમાત્ર ઇચ્છા પણ એ જ હતી. લગ્ન કરવાની સાથે જ મારા વ્યક્તિત્વના બે ભાગ થઈ જશે તે હું કેવી રીતે ભૂલી ગઈ? લેખક અને પત્ની એવા બે ભાગ. રાજેન્દ્રની સાથે રહીને જે સાહિત્યિક વાતાવરણ મળ્યું, જે ગોષ્ઠિઓ થઈ એ મારા માટે પ્રેરણાસ્રોત બની રહ્યું. પણ મારા પત્નીરૂપનું શું થયું? 'इस पर राजेन्द्र नरिन्तर जो और जैसे प्रहार क रते रहे, उसका परणािम तो मेरे लेखक ने ही भोगा |' સતત ખંડિત થતા આત્મવિશ્વાસે છેલ્લે મારા લેખનકાર્ય પર પૂર્ણવિરામ જ મુકાવ્યું. એટલે આ વાત કોઈને ભલે મારા અંગત જીવનની લાગે પણ એ છે તો મારા લેખક તરીકેના જીવનનો અભિન્ન હિસ્સો. અને મેં એ કોઈ જાતના આવેગ કે આવેશ વગર, કોઈ દુર્ભાવ વગર, તટસ્થપણે પૂરી ઇમાનદારીથી લખ્યું છે.' (૧૦)

રાજેન્દ્ર સાથેના લગ્ન પછી મન્નૂએ એની પાસે ભાગ્યે જ કશી અપેક્ષા રાખી હતી. એ લખે છેઃ 'मैंने उनके लेखकीय व्यक्तत्वि से घर-परविारकी जम्मिदारी उठाने की अपेक्षा कभी नहीं की... एश-आराम, धनदोलत की भी नहीं की थी... चाहा था तो एक अटूट वश्विास, एक नर्द्विन्द्व आत्मीयता और गहरी संवेदनशीलता जसिके चलते हम खूब लखि सकें...' (२१०). પણ

થયું શું? વિશ્વાસની તો રાજેન્દ્રે લગ્ન પહેલાં જ ધજ્જિયાં ઉડાવી દીધેલી, જે લગ્ન પછી રોજની ઘટના બની ગઈ. લગ્ન પછી આગ્રા પહોંચ્યાં ત્યારે રાજેન્દ્રની બહેનો મન્નૂની આરતી ઉતારે છે, ઘરના આંગણામાં સાસુ, નણંદ ને બીજી સ્ત્રીઓ મન્નૂ પાસે કંઈક વિધિઓ કરાવવામાં મગ્ન હતાં ત્યારે ત્યાંથી છટકી રાજેન્દ્ર એમની પ્રેમિકા મીતાને શાંત પાડવાની મથામણ કરી રહ્યા હતા. મન્નૂ લખે છે: 'रात को राजेन्द्र जब मेरे पास आए तो उनकी रगों में लहू नहीं, अपने किए का अपराधबोध, मीता के आँसू और उसकी मित्र की धिक्कारभरी फटकारें बह रही थीं... बिलकुल ठंडे और निरुत्साहित। और फिर यह ठंडापन हमारे सम्बन्धों के बीच जैसे स्थायी भाव बनकर जम गया!' (212). કદી ન ફાવ્યું રાજેન્દ્ર સાથે ને છતાં 35 વર્ષ સાથે રહ્યાં. કેમ? કેમ મન્નૂએ આ સામંતશાહી માનસ ધરાવતા, સ્ત્રીમુક્તિની વાતો કરનારા બેવડાં ધોરણવાળા માણસ સાથેનો સંબંધ તોડી ન નાખ્યો? મન્નૂએ આ 'કેમ'ના જવાબો પોતાની રીતે શોધવાની કોશિશ કરી છે. પિતાની નામરજી છતાં કરેલાં લગ્નને તેઓ ટકાવવા માગતાં હતાં. વળી રાજેન્દ્ર પ્રત્યેનો પ્રેમ, દીકરીનો જન્મ, અને રાજેન્દ્ર બદલાશે એવી આશા....(62). જોકે આ સંબંધહીન સંબંધને ખેંચતાં મન્નૂ અંદરથી સાવ ભાંગી પડેલાં. માંદી દીકરી માટે કે માંદગીને કારણે ઊભી ન થઈ શકતી મન્નૂ માટે રાજેન્દ્ર પાસે કદી સમય ન હતો. કોઈ પ્રકારની જવાબદારી લેવી જાણે કે એમના સ્વભાવમાં જ ન હતું. એના વ્યક્તિત્વનું મૂલ્યાંકન કરતાં મન્નૂ લખે છે: 'वास्तव में राजेन्द्र के प्यार और अन्तरंगता की सीमा में कोई हो भी नहीं सकता, सिवा खुद राजेन्द्र के, क्योंकि किसी को भी प्यार की सीमा में लेते ही अधिकार की बात आ जाती है, जो राजेन्द्र किसी को दे नहीं सकते... समर्पण की बात आ जाती है, जो राजेन्द्र कर नहीं सकते' (214) ઘર મન્નૂએ ખરીદ્યું, નોકરી પણ એમણે જ કરી, બહેનની મદદથી દીકરીને એકલા હાથે મોટી કરી, સાજે-માંદે એકલાં જ દોડ્યાં... ને આ દીકરી નાનપણમાં 'તું મારી સગી મા નથી, મારી મમ્મી તો કલકત્તામાં છે (મન્નૂની બહેન') એમ કહે ત્યારની મન્નૂની પીડા શબ્દોમાં બાંધી ન શકાય એવી છે. થોડાક પૈસાની સગવડ થાય એટલે રાજેન્દ્ર મીતા સાથે ફરવા ઊપડી જાય, લગ્ન પછી મીતા સાથેના સંબંધો ચાલુ જ રહ્યા. એક મિત્રે એમને પૂછેલું: 'પ્રેમ મીતા સાથે હતો તો મન્નૂ સાથે કેમ લગ્ન કર્યાં?'

રાજેન્દ્રએ બિલકુલ ઈમાનદારીથી જવાબ આપતાં કહેલું: 'यह सही है कि मेरा प्रेम उसीसे रहा पर घर बसाने के लिए वह ठीक नहीं थी, क्योंकि वह बहुत ही दबंग अक्खड और डामिनेटिंग है' (218). મન્નૂ લખે છે: 'હા ભાઈ, આ ત્રણેય વિશેષણો પર તો પુરુષોનો એકાધિકાર છે. આ જ વિશેષતાઓ હોય તો સ્ત્રી સાથે રહેવાલાયક નથી રહેતી! વાહ રે સ્ત્રીવિમર્શના ઝંડા ફરકાવનારાઓ! (218). આ અલગાવપૂર્ણ સત્ય અને સંવાદહીન સંબંધને નિભાવતાં રહેલાં મન્નૂને લગ્નજીવને માત્ર તનાવ, જવાબદારીઓ અને યાતનાઓ જ આપ્યાં. પોતાની ન્યૂરાલ્જિઆની બીમારી માટે પણ મન્નૂ આ માનસિક તનાવને જ જવાબદાર ગણાવે છે. 35 વર્ષે છૂટા પડ્યા પછી જ એમણે શાંતિનો શ્વાસ લીધો. તેઓ લખે છે કે, 'હવે આજે હું બિલકુલ જ એકલી થઈ ગઈ છું... पर राजेन्द्र के साथ रहते हुए भी तो मैं बिलकुल अकेली ही थी। પણ એ એકલપણામાં તનાવ હતો, ઉપેક્ષા હતી, યાતના હતી. આજે તમામ પ્રકારના તનાવોથી મુક્ત થયા પછી એકલી રહેવા છતાં એકલપણું લાગતું નથી! आज कम से कम अपने साथ तो हूँ। માણસ માટે પોતાનો સાથ કેટલો તો જરૂરી હોય છે! તનાવરહિત અને દ્વન્દ્વમુક્ત પોતાનો સાથ અને પોતાનો સમય.

મન્નૂ ભંડારીની આત્મકથામાં એમની વ્યક્તિગત પીડાઓની સમાંતરે એમની સર્જનપ્રક્રિયાની વાતો તથા હિન્દી સાહિત્યજગત, પ્રકાશનજગતની વાતો પણ થઈ છે. હિંદીની 'નઈ કહાની'ના મુખ્ય ત્રણ સ્તંભ મોહન રાકેશ, કમલેશ્વર અને રાજેન્દ્ર યાદવ વચ્ચેની દોસ્તી ધીમે ધીમે કઈ રીતે દુશ્મનીમાં પલટાતી ગઈ તેના વિશે ખાસ્સા વિસ્તારથી લખતાં મન્નૂ જાતને પૂછી બેસે છે: 'एक ही क्षेत्र में बराबरी की टक्कर के साहित्यकार क्या दूर रहकर ही पास रह सकते हैं? पास आते ही उनकी महत्त्वाकांक्षाएँ... उनके अहं का टकराव उन्हें दूर ला पटकता है!' (87) મન્નૂને આશ્ચર્ય થાય છે કે મોહન રાકેશ અને રાજેન્દ્ર જ્યારે અલગ-અલગ શહેરોમાં રહેતા હતા ત્યારે એમની વચ્ચે ઉષ્માભર્યો સ્નેહ હતો. પરંતુ એક શહેરમાં રહેવા માંડ્યા ત્યારે 'प्रतिस्पर्धा के थपेडों से मन अलग होते चले गए' (85).. એટલે જ આ ત્રણેયે એકમેક માટે જે કંઈ લખ્યું હોય તેને સાચા અર્થમાં સમજવા માગનારે મન્નૂની આત્મકથામાંથી પસાર થવું જ રહ્યું.

ઇંદિરાજીએ લાદેલી કટોકટીવેળાએ ભલભલા મોટા લેખકોની મસ્કાબાજીથી

આપણને આઘાત પણ લાગી શકે તો એની સામે મન્નૂએ પદ્મશ્રી પુરસ્કાર, તો રાજેન્દ્રે ડિપાર્ટમેન્ટ ઓફ કલ્ચરની ખાસ્સી મોટી રકમની સ્કોલરશીપ નકારેલી કોઈ જાતના ભય વગર (135). ઇંદિરા ગાંધીની હત્યા પછી દિલ્હીમાં થયેલી કત્લેઆમ હિંદુસ્તાનના ઇતિહાસનું એક કાળું પાસું છે. તોફાનોમાં ભોગ બનેલા લોકોને મદદ કરવા નીકળેલાં મન્નૂ અને બીજાં મિત્રો આ ઘટનાનું બીજું પાસું પણ બતાવે છે. હત્યા પછી તરત જ રસ્તા પર, ગલીના નાકા પર ભાંગડા નૃત્યો, શરાબની બોટલોની છોળ વગેરે દ્વારા ટોળાંઓએ હરખ ઠાલવેલો. (160)

આમ તો, આ આત્મકથા એક સીધી સાદી, સંવેદનશીલ સ્ત્રીની નરી પીડાની કથા છે. પણ એ સ્ત્રી એક શિક્ષક છે, સર્જક છે, વિચારશીલ જીવ છે. એટલે એની પીડાઓની સમાંતરે આપણને એના સર્જનવિશ્વમાં ડોકિયું કરવા મળે છે, શિક્ષણના કથળતા સ્તર વિશે, અંગ્રેજીના વળગણ વિશે વ્યક્ત થયેલી ચિંતા જાણવા મળે છે. સાહિત્યજગતના સર્જકોનું સ્ત્રી વિશેનું – ખાસ તો પત્ની વિશેનું – એકસરખું વલણ મન્નૂ દ્વારા જાણવા મળે છે. તમારું સારાપણું તમને કઈ હદે પીડા બાજુ ધકેલી શકે તે પણ મન્નૂની આત્મકથા આપણને કહે છે.

*

શરીફા વીજળીવાળા

વિવેચક, અનુવાદક.

ગુજરાતીનાં અધ્યાપક, વીર નર્મદ દ. ગુજ.. યુનિવર્સિટી, સુરત.

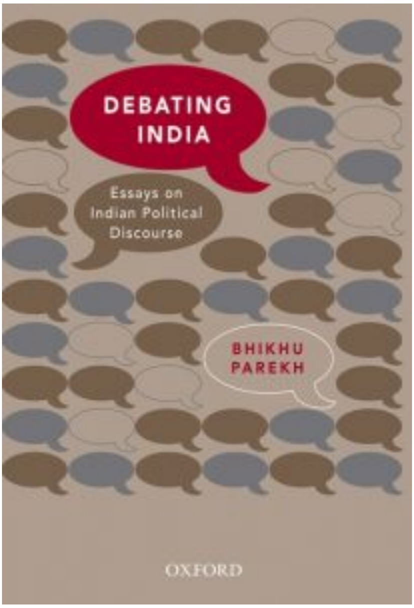
સુરત.

skvijaliwala@yahoo.com

9824519977

*

‘ચર્ચામ્ રચય ચારુમતે’ કારણ કે ‘વાદે વાદે જાયતે તત્ત્વબોધ:’ – વિદ્યુત જોશી



Debating India – Bhikhu Parekh
Oxford University Press, New Delhi, 2015

ભારતીય સમાજની એક ખાસિયત એ છે કે અહીં જ્ઞાતિ, ધર્મ, ભાષા, પેટા- સંસ્કૃતિ દરેક બાબતમાં વિવિધતા છે. આ વિવિધતાસભર સ્વરૂપ એકહથ્થુ વિચારથી કદી ન

ટકી શકે. અહીં વાદ-વિવાદ હોવાથી જ મોટા ભાગના કિસ્સાઓમાં મતભેદનું નિવારણ ચર્ચાથી થાય છે. માટે જ આ પરંપરા ટકી રહે છે. કદાચ આથી જ ભારતમાં એક-વ્યક્તિ-સ્થાપિત ધર્મ કરતાં બહુલતામાંથી ઉદ્ભવેલો ધર્મ વધુ અનુકૂળ રહ્યો છે. તેની સમૃદ્ધ વૈચારિક વાદ-વિવાદ પ્રણાલીમાં ભારતીય તત્ત્વદર્શનમાં છ આસ્તિક અને ત્રણ નાસ્તિક શાખાઓ એમ કુલ નવ શાખાઓ વચ્ચે કેટકેટલી ચર્ચાઓ થઈ હશે અને તેમાંથી વેદાંતે અન્ય વિચારશાખાઓ પર પોતાનો વિજય કઈ રીતે સ્થાપિત કર્યો હશે તે વિચારોનો ઇતિહાસ આપણે માટે અજ્ઞાત જ છે. પરંતુ ભારતની આ સમૃદ્ધ કાળ-પ્રણાલીનું આધુનિક સ્વરૂપ એટલે લોર્ડ ભીખુ પારેખનું આ 'ડિબેટંગિ ઇન્ડિયા' પુસ્તક.

400 જેટલાં પાનાંનો આ દળદાર ગ્રંથ અતિ સુંદર બ્રિટિશ અંગ્રેજીમાં લખાયેલો છે. આ વિગતો એટલા માટે આપવી પડે છે કે ગુજરાતીમાં છપાતાં પુસ્તકોમાં શૈલી જરા જુદી હોય છે. તેમાં સંશોધન(અભ્યાસ) કરીને ટાંચણો અને સંદર્ભો અપાતા નથી અને પુસ્તકને અંતે વિષયની વિગતવાર સૂચિ તો ભાગ્યે જ અપાય છે. જેમણે ગંભીર વિષયો પર પુસ્તકો લખવાં છે તેમણે લેખનશૈલી માટે પણ આ પુસ્તક વાંચી જવા જેવું છે.

ભારતની વૈચારિક વાદ-વિવાદ પ્રણાલીમાં અગાઉ મેક્સમૂલર જેવા પાશ્ચાત્ય વિદ્વાનોને પણ રસ પડ્યો હતો. ભારતમાંથી પશ્ચિમમાં જઈ જાણીતા બનેલા બે સારસ્વતો – અમર્ત્ય સેન અને ભીખુ પારેખને પણ આ બાબતમાં રસ પડ્યો. નોબેલ ઇનામ વિજેતા અને જાણીતા અર્થશાસ્ત્રી અમર્ત્ય સેને 'ધ આર્ગ્યુમેન્ટેટિવ ઇન્ડિયન' નામનું પુસ્તક (પેંગ્વિન, 2005) લખ્યું હતું. અને તેણે પશ્ચિમના જગતને ભારતની સમૃદ્ધ ચર્ચા-પ્રણાલીનો પરિચય આપ્યો હતો. ભીખુ પારેખ પણ અમર્ત્ય સેનની ઘણી બાબતોમાં સંમત થાય છે, એવું તેમણે પોતાના આ પુસ્તકમાં લખ્યું છે. ખેર, અહીં આપણે માત્ર ભીખુ પારેખના પુસ્તકની વાત કરવી છે.

બે વિભાગોમાં વહેંચાયેલા આ પુસ્તકમાં પ્રથમ ભાગમાં 7 પ્રકરણો છે, જે ભારતીય સંસ્કૃતિની ચર્ચાપ્રણાલી વિશે ચર્ચા કરવા ઉપરાંત કેટલીક ઐતિહાસિક ચર્ચાઓ પર પ્રકાશ પાડે છે. પ્રથમ પ્રકરણ 'ઇન્ડિયન ટ્રેડિશન ઓફ પબ્લિક ડિબેટ'માં ભારતની 3000 વર્ષ કરતાં વધુ વર્ષોથી અસ્તિત્વ ધરાવતી ચર્ચા-પ્રણાલી અને તેના ઐતિહાસિક સાતત્ય વિષે જણાવ્યું છે. તેનાં અનેક સ્વરૂપોની ચર્ચા પણ કરી છે. આ લાંબા સમયગાળાની ચર્ચાનો પરિચય આપતાં ભીખુ પારેખ વિવિધ વિષયો અને વિવિધ વિદ્વાનો વચ્ચે થયેલી ચર્ચાઓનો ઉલ્લેખ કરે છે. ભારતમાં પ્રવર્તમાન ષડ (આસ્તિક)

દર્શનો અને ત્રણ નાસ્તિક દર્શનોની ચર્ચા-પરંપરાનો અછડતો ઉલ્લેખ ભીખુ પારેખ કરે છે. આ સમય માત્ર દાર્શનિક ચર્ચાઓનો જ નહોતો, પરંતુ સાહિત્ય, આયુર્વેદ, વિજ્ઞાન વગેરે બાબતો પણ ચર્ચામાં આવતી અને વિવિધ શાખાઓના વિદ્વાન આચાર્યો ચર્ચા દ્વારા કયો વિચાર વધુ સાચો તે નક્કી કરતા. અલબત્ત, આ ચર્ચા ચાલે ત્યારે તેમાં કોનો જય થયો તે નક્કી કોણ કરે તે કાયમ સ્પષ્ટ નહોતું રહેતું. આ છ આસ્તિક દર્શનો અને ત્રણ નાસ્તિક દર્શનો વચ્ચેની ચર્ચાઓ કેવી ભવ્ય રહી હશે તેની તો માત્ર કલ્પના જ કરવી પડે, કારણ કે બધી જ ચર્ચાઓ માટે સાબિતીઓ નથી મળતી. પરંતુ આ બધાં દર્શનોમાંથી વેદાંત સહુથી આગળ કઈ રીતે નીકળી ગયું તે જાણવું કદાચ રસપ્રદ રહે. ખાસ કરીને લોકાયત, જૈન અને બૌદ્ધ દર્શનો શા માટે નબળાં પડ્યાં તે જાણવું કોઈ પણ વિચારવંત વ્યક્તિ માટે અગત્યનું બની રહે. પરંતુ આ વિગતો આપણને નથી મળતી. અલબત્ત, આ બધી ચર્ચાઓમાં સત્ય સ્થાપિત કરવા માટેની ચર્ચાઓ કઈ અને જીતવા માટેની ચર્ચાઓ કઈ તે જાણવું મહત્ત્વનું છે.

ભારતની આ ચર્ચાની પદ્ધતિઓ પણ અલગ અલગ હતી. ક્યારેક રાજા પોતાના દરબારમાં વિદ્વાનો વચ્ચે ચર્ચા ગોઠવતો. ક્યારેક બે પંડિતો પોતાનો મત સાચો છે તે સાબિત કરવા અન્ય પંડિતને પડકાર આપતા અને ચર્ચા થતી તેને અંતે કોઈ એક જીતે અથવા તો બે મતોનો સમન્વય થતો. ક્યારેક એક જ સંપ્રદાયની બે શાખાના પંડિતો જુદા પડતા તો નવા સંપ્રદાય કે શાખાનો ઉદ્ભવ થતો. આ રીતે થતી ચર્ચાઓમાં વ્યક્તિગત બાબતો ન આવી જાય તે માટે નિયમો નક્કી થતા. વળી ચર્ચાની પરંપરાઓમાં બુદ્ધ, મહાવીર અને બ્રાહ્મણો પોતપોતાની રીતે અલગ પડતા તે વાત ભીખુ પારેખે વિગતે કહી છે. ત્યાર બાદ છઠ્ઠી સદીથી દસમી સદી સુધી ભક્તિસંપ્રદાય કઈ રીતે વિકસ્યો, શંકરે હિન્દુ ધર્મને કઈ રીતે સંગઠિત કર્યો, શંકર-મંડનમિશ્રની ઐતિહાસિક ચર્ચા કેવી હતી. ભારતમાંથી જૈન અને બૌદ્ધ ધર્મનું મહત્ત્વ ઓછું થવામાં ભક્તિ-સંપ્રદાયની શી ભૂમિકા રહી – અને વિવિધ ચર્ચાઓમાં ભક્તિ-સંપ્રદાય કઈ રીતે મજબૂત થયો તે વાત કદાચ ભીખુ પારેખ ચૂકી ગયા છે. અલબત્ત, ઇસ્લામના આગમન પછી અને ખ્રિસ્તીઓના આગમન પછી ચર્ચાનું સ્વરૂપ કેવું રહ્યું તેની વિગતો ભીખુ પારેખ આપે છે. સમગ્ર ઐતિહાસિક સમયને આવરી લેવામાં આવ્યો હોવાથી આ પ્રકરણ પ્રમાણમાં લાબું થયું છે.

ખૂબ જ સુંદર વિશ્લેષણ તથા સંદર્ભ વિના કોઈ વાત ન કરવાની પદ્ધતિને લીધે આ પ્રકરણ ખૂબ જ રસપ્રદ અને વિગતસભર બન્યું છે. પશ્ચિમના જે લોકો ભારતને

પછાત ગણે છે તેમને માટે આપણી વૈચારિક પરંપરા કેટલી ઉચ્ચ કોટિની હતી તે વાત અહીં સાબિતીપૂર્વક કહેવાઈ છે. એક આડવાત કરવાનું મન થાય છે કે સમગ્ર ચર્ચાની ઐતિહાસિક સફર જોઈએ તો ક્યારેક જ બિનધાર્મિક કે બિનદાર્શનિક ચર્ચાઓ મળી આવે છે. ભારતમાં બ્રિટિશરો આવ્યા તે પહેલાં રાજકીય કે આર્થિક ચર્ચાઓને ખાસ સ્થાન નથી રહ્યું. તે એટલી હદ સુધી કે સનાતન ધર્મમાંથી જૈન અને બૌદ્ધ ધર્મ અલગ પડ્યા તે વાસ્તવમાં કૃષક સમાજ સામે વેપારઆંદોલન હતું. બૌદ્ધ અને જૈન ધર્મમાં અહિંસાનું મહત્ત્વ હતું તેનું કારણ વેપાર હતું! માનવશાસ્ત્રીય ડહાપણ કહે છે કે કૃષક સમાજને હિંસા પોસાઈ શકે કારણ કે જ્યારે હિંસા થતી હોય, માણસોનાં માથાં વઢાતાં હોય ત્યારે પાક તો ઊગી શકે. પરંતુ હિંસા થાય ત્યારે વેપાર અટકી જાય, માટે જ વેપારી ક્રાંતિ આવતાં જૈન અને બૌદ્ધ ધર્મમાં અહિંસાને વધુ મહત્ત્વ મળ્યું છે. આ પ્રકરણને અંતે લેખક મુસ્લિમ અને બ્રિટિશ સમય આવતાં ચર્ચાનું સ્વરૂપ કેવું રહ્યું તેનો અછડતો ઉલ્લેખ કરે છે.

આ ચર્ચાના સ્વરૂપની ચર્ચા કરતાં લેખક સૂચવે છે કે અહીં કોઈ એક સમરૂપ સ્વરૂપ નથી રહ્યું, છતાં પ્રમાણ અથવા જ્ઞાનમીમાંસાના આધાર સાથે જ ચર્ચાના મુદ્દાઓ સ્વીકાર્ય બનતા હતા. તે વાત બહુ ભારપૂર્વક લેખક કહે છે.

પછીનાં છ પ્રકરણોમાં ભીખુ પારેખ આધુનિક સમયની ચર્ચામાં સીધા આવી જાય છે. આમ થવામાં જરા ઐતિહાસિક તાત્ત્વિક કડીઓ ક્યાંક ખૂટતી હોય તેવું પણ લાગે છે. હવેની ચર્ચા ધાર્મિક તથા ઈશ્વરવિદ્યાકીય નહીં પરંતુ રાજકીય-સાંસ્કૃતિક બની જાય છે. એટલું જ નહિ, ભારતમાં અંગ્રેજો આવ્યા બાદ અને ખાસ કરીને 1885માં કોંગ્રેસની સ્થાપના બાદ જ આવી સેક્યુલર ચર્ચાઓની શરૂઆત થઈ છે તેમ કહી શકાય. આ છ પ્રકરણોમાં લેખક રાષ્ટ્રીય પ્રતીકો, ગાંધી-ટાગોર ચર્ચા, આંબેડકર અને ભાતૃભાવની ખેવના, નેહરુના નેતૃત્વ હેઠળ ઊભું થયેલું રાષ્ટ્રીય દર્શન, દર્શનની પુનર્વિચારણા તથા ભારતીય લોકશાહી પર પોતાની સમીક્ષા આપે છે. સ્વાતંત્ર્ય લડતના ગાળામાં તથા પછીના બંધારણના ઘડતરના ગાળામાં ગાંધીનું વૈચારિક પ્રભુત્વ કેટલા મોટા પ્રમાણમાં હતું તેની વાત લેખક કરે છે. અહિંસા, અસ્પૃશ્યતા, સર્વ-ધર્મ-સમાનતા, રાષ્ટ્રીયતા, ગ્રામવિકાસનું; વગેરે વિચારો પર ગાંધી, તો આધુનિક રાજ્ય, સંસદીય પ્રણાલી, સંઘીય પ્રણાલી, સેક્યુલારિઝમ, વગેરે મુદ્દાઓ પર નેહરુનું પ્રદાન તથા બંધારણના ઘડતરમાં તથા પછાત વર્ગોને ભારતીય પ્રવાહમાં સામેલ કરવા, વગેરે મુદ્દાઓ વિષે આંબેડકરનું

પ્રદાન – એમ કરીને લેખક આધુનિક ભારતના ઘડતરના વૈચારિક પ્રવાહોની વાત કરે છે. પ્રથમ ભાગનું છેલ્લું પ્રકરણ પણ રસપ્રદ બન્યું છે. કારણ કે રાજકીય દર્શનના આંતરરાષ્ટ્રીય વિદ્વાન એવા લેખક ભારતીય રાષ્ટ્ર અને રાજ્યના વૈચારિક દેહની સમીક્ષા કરે છે. એક ઐતિહાસિક પરંપરા ધરાવતા, સંકુલ, વૈવિધ્યસભર, ગરીબ પછાત એવા ભારતમાં આધુનિક લોકશાહીનું આરોપણ થાય તો શી સ્થિતિ ઉદ્ભવે તેની સુપેરે ચર્ચા લેખક અહીં કરે છે. અને કેટલાંક ભયસ્થાનો પણ બતાવે છે.

પ્રથમ ભાગ પૂરો થતાં ડિબેટંગિ ઇન્ડિયાની ચર્ચા પૂર્ણ થાય છે. બીજા ભાગમાં લેખક ભારતના અને ખાસ કરીને ગાંધીના વિચારોની સરખામણી – અમુક અંશે કાલ્પનિક સરખામણી – પાશ્ચાત્ય વિચારો અને તેના ધારકો સાથે કરે છે. અહીં ગાંધીની અહિંસા પર આઇનસ્ટાઈન, ગાંધીની અહિંસાની વ્યાપકતા, ગાંધી અને ઓસામા બિન લાદેન વચ્ચે ચર્ચાની શક્યતા, ગાંધી અને આંતરધર્મચર્ચા, વગેરે બાબતો વિષે વૈચારિક ચર્ચા કરે છે. છેલ્લું પ્રકરણ આમ તો મુખ્ય વિષય કરતાં થોડું જુદું છે અને લેખક પણ આ વાત સ્વીકારે છે – તે પ્રશિષ્ટ ભારતીય વિચારોમાં મૈત્રી પર છે. છતાં આ પ્રકરણ રસપ્રદ બન્યું છે. લેખક બે વ્યક્તિ વચ્ચેના સંબંધોને મિત્ર, સુહૃદ અને સખ્ય એમ ત્રણ સ્તરમાં વહેંચે છે.

સમગ્ર પુસ્તક વાંચતાં ક્યાંક ક્યાંક ઐતિહાસિક કે વૈચારિક સાતત્યની કડી તૂટતી હોય તેવું પણ લાગે છે. ઇસ્લામ આવતાં ચર્ચાનું જે નવું સ્વરૂપ ઊભું થયું અને જે સમન્વય સધાયો તેની વાત દિનાંકરે પોતાના સાંસ્કૃતિક ચાર અધ્યાયમાં સુંદર રીતે કરી છે તે અહીં જરા ખૂટતી હોય તેમ લાગે છે. પરંતુ તમે જ્યારે ૩૦૦૦ વર્ષથી વધુ સમયના વિચારોના ઇતિહાસની છણાવટ કરતા હો અને તેમાં પણ આટલી સંકુલ તથા ક્યારેક વિરોધી વૈચારિક પ્રણાલી હોય અને તમે પ્રમાણ અને તાકિર્ક આધાર વિના ન લખતા હો ત્યારે આવું તો બને. આપણે આભારી છીએ ભીખુ પારેખના કે જેમણે ‘ડિબેટંગિ ઇન્ડિયા’ પુસ્તકને મિષે આપણને ભારતીય વિચારોના વ્યાપક રંગપટનો માત્ર પરિચય જ નહીં, પરંતુ સમીક્ષાત્મક પરિચય કરાવ્યો. ભારતીય વિચારોના ઇતિહાસમાં આ પુસ્તકનું અને તેથી કરીને ભીખુ પારેખનું પ્રદાન અમૂલ્ય રહેશે.

*

વિદ્યુત જોશી

સમાજ, શિક્ષણ વિશે લેખન.

સંપાદક – રમણ સોની

પૂર્વ-અધ્યાપક, ગાંધી શ્રમસંસ્થાન, અમદાવાદ.
અમદાવાદ.
vidyutj@gmail.com
9825064748
*

‘નક્ષત્રહીન સમય’માં કવિનું હોવું – રઘુવીર ચૌધરી

નક્ષત્રહીન સમય મેં – અશોક વાજપેયી

રાજકમલ પ્રકાશન, દિલ્હી, 2016

હિન્દીના વરિષ્ઠ કવિ-સમીક્ષક, સંસ્કૃતિચંતિક અશોક વાજપેયીનો પંદરમો કાવ્યસંગ્રહ ‘નક્ષત્રહીન સમય મેં’ વાંચતાં ઊર્જાનો અનુભવ થયો. પછી પ્રશ્ન થયો:

અશોકજી જીવનભર કવિતાને બલ્કે કલામાત્રને નક્ષત્ર માનતા રહ્યા છે, કાલજયી કલાની એમને ઊંડી સમજણ છે, તો વર્તમાન સમયમાં એમને કોઈ બીજા પ્રકારના નક્ષત્રની અપેક્ષા બલ્કે અનિવાર્યતા કેમ અનુભવાઈ રહી છે?

વર્તમાન સાંસ્કૃતિક સંકટ કલારૂપી નક્ષત્રને ઓલવી દેશે? શક્ય નથી. પરંતુ વિવેક ક્ષીણ થઈ શકે છે. આ વિવેકની મૂર્ચ્છા તૂટે, ચતુરાઈભરી ચુપકીદી તૂટે એ જ ઇચ્છે છે કવિ-મનીષી.

એક ઐતિહાસિક અનુભવ છે કે નકારાત્મક સમયમાં – ઉધાર જમાનામાં કલાની ઊર્જા સતેજ થઈ છે.

સિદ્ધાન્ત વગરના, પરિણામલક્ષી રાજકારણે સમાજને વિભાજિત કરવામાં કશી મણા રાખી નથી ત્યારે અશોકજી જેવા કર્મશીલ સારસ્વતને – કલાસંવર્ધક આયોજકને પીડા તો હોય જ. આ પીડા પત્રકારત્વ અને હાસ્યવિનોદ દ્વારા સહેલાઈથી વ્યક્ત કરી શકાય, એ માટેનો મનોરંજનનો માર્ગ અશોકજી પસંદ ન કરે, મનોમંથન કરે, એની અભિવ્યક્તિ સંકુલ બને કે સપાટ પણ કવિતાની અવેજી ન શોધે. કવિતા સિદ્ધ થાય કે ન થાય, પણ લક્ષ્ય તો ઊંચું જ હોય. જોખમ ઉઠાવે. એ માટેની નિર્ભયતા અને સાહસની મૂડી અશોકજીમાં પહેલાંથી છે. પચાસ વર્ષથી લખે છે, જાણે છે:

‘આપણો સમય કવિતા માટે અનુકૂળ નથી, પરંતુ એ ય સાચું છે કે મોટે ભાગે કોઈ પણ સમય કવિતા માટે અનુકૂળ નથી હોતો. કવિતા આ અનુકૂળતાના અભાવમાં જ મોટે ભાગે સંભવે છે: એ સમયની સઘળી પ્રતિકૂળતાઓ સામે ઝઝૂમીને એને અતિક્રમી જવાનું દુસ્સાહસ કરતી રહે છે.’

(પૃ. 7, એક અડધી સદી)

માત્ર કવિતા જ નહીં, સાહિત્યના બધા પ્રકારો વિષમ પરિસ્થિતિમાં વધુ સક્રિય દેખાય છે, ઉપલબ્ધિઓ જે કંઈ પ્રાપ્ત થાય, એ કાલજયી હોય છે.

અજ્ઞેય, મુક્તિબોધ, શમશેરને અશોકજી કવિતાના ત્રણ દરવાજા માને છે. આ કાવ્યસંગ્રહની સમાન્તરે હું એ ગ્રંથ પણ વાંચતો હતો. આ પરંપરા વારસારૂપે મળી છે અશોકજીને.

‘નક્ષત્રહીન સમય મેં’ના આરંભે અગિયાર ગદ્યખંડ છે, જે ચિંતનાત્મક હોવાની સાથે ક્યાંક ક્યાંક કાવ્યાત્મક પણ છે. કેટલાંક વાક્યો રેખાંકિત કર્યાં

‘કવિતા સચ્ચાઈ પર ખૂલે છે...

કવિતા ભાષામાં ખૂલે છે...
દરેક કવિતા અધૂરી સચ્ચાઈનું આખ્યાન છે.... (2)
કવિતા હિંસાનો પ્રતિરોધ કરે છે. (4)

કવિતા એકલદોકલને સમુદાય સાથે જોડે છે અને સમુદાયમાં એ એકલા માટે જગા ઊભી કરે છે. (5)

કવિતા રસ્તો નથી બતાવતી કેમકે મોટે ભાગે તો એને પોતાને રસ્તાની ખોજ હોય છે. (10)

(પૃ. 9 થી 13)

અશોકજીની કેટલીક પૂર્વવર્તી કાવ્યકૃતિઓમાં શુદ્ધ સૌંદર્યબોધ પ્રત્યે પક્ષપાત વરતાય છે. મારા પીએચ.ડી. વિદ્યાર્થી અમૃત પ્રજાપતિ ત્રણેક દાયકા પહેલાં અશોકજીની કવિતાઓનું અધ્યયન કરી રહ્યા હતા એ દરમિયાન હું એમનાં કલ્પનોથી પ્રભાવિત થયો હતો. 'એ નાહી રહી છે' શૃંગારના ભાવતલ પર અપૂર્વ કલ્પનો રચે છે:

મારો પ્રેમ સ્પર્શે છે જળને
જળ એની કાયાના દિગંબર વૈભવને –
પ્રાચીન તન્વંગી, અનંતની ઓસરીમાં
કવિતાના ગવાક્ષ નીચે લજ્જારુણ જલથી.

અંગત દૃષ્ટિપાત પરલક્ષી બનીને સમય અને સ્થળને વિસ્તરે છે. સ્નાનાગાર નદીતટ બને છે.

128 પૃષ્ઠના આ સંગ્રહમાં અશોકજીનો મુખ્ય પ્રશ્ન આ છે:

આ ઘેરાતા ગાઢ થતા અંધારામાં
શું ક્યાંય કોઈ રોશની, એની એક નાનકડી તિરાડ
સાદ પાડે છે?

રોશની ક્યાંય દેખાતી નથી – એવું કથન નર્યું ગદ્ય બની રહેત. કવિતા બને છે એ નાનકડી તિરાડના સાદના અંકનથી. દૃશ્ય બારીક થઈ શ્રાવ્ય અનુભવ કરાવે છે. આ કલ્પન બે ઇન્દ્રિયોના સમવેત કાર્યનું સંકેતક છે. એક નાનકડી કવિતામાં આવાં એકબે કલ્પન કવિના કથ્ય સાથે સાંકળે છે, કવિ પ્રત્યે વિશ્વાસ જગવે છે. 'વધતી લાચાર કે ચતુર ચુપકીદી'ના ઉલ્લેખથી અશોકજી સાંસ્કૃતિક સંકટનો નિર્દેશ કરે છે. એના ભાગ તરીકે આજની રાજકીય પરિસ્થિતિ પ્રશ્નાકુલ કરે છે. ભારતના રાજકીય

પક્ષોના ચારિત્ર્ય વિશે એમને ઘણું કહેવાનું છે, પરંતુ સરવાળે એમની કવિતા ભાવકને સાંકડા વિસ્તારમાં બાંધતી નથી. રોશનીની નાનકડી તિરાડની ધારથી ગાઢ અંધકારને – નક્ષત્રહીન અંધકારને કાપવાનું આહ્‌વાન આપે છે:

કંઈક તો થઈ શક્યું છે/હું વિચારી પણ ન શક્યો/કે ઝટપટ કંઈક તારા અને નક્ષત્ર મારા થેલામાં/ભરી શક્યો હોત/જેમાં મેં શબ્દો ભરી લીધા હતા./એટલું વળી ઠીક થયું કે/ઉતાવળમાં ય હું થોડા શબ્દો તો લઈ આવ્યો/નહીંતર ખાલી હાથ આવત/ખાલી હાથ જાત.)

કવિ નક્ષત્રને બદલે શબ્દ લઈ આવે એ પણ કંઈ નાનુંસૂનું આશ્વાસન નથી. કેમકે ખબર નથી શબ્દ ક્યારે નક્ષત્ર બની જાય. શબ્દને શક્તિ અર્પે છે સમય. શબ્દ માર્મિક સંકેત ખોઈ બેસે છે ત્યારે એની ખોવાએલી શક્તિ સમય પાછી અપાવે છે.

શબ્દ બોલે છે હજીય
કવિતાની ઘટતી જતી જગાઓથી,
શબ્દોમાં મંદ પડતાં જતાં અંતઃકરણથી (પૃ. ૨6)

શબ્દગત અકર્મણ્યતા પણ આ કાવ્યસંગ્રહની અંતરંગ ગુંજ છે. ‘શબ્દ ઘણા દૂર ખસી ગયા છે.’ નામની રચના દ્વિમાર્ગી છે. આપણા શબ્દોએ આપણને છોડી દીધા છે કે પછી આપણે જાણી જોઈને ચૂપ છીએ. પરિસ્થિતિજન્ય ભયથી કે સ્વાર્થવશ? વૃક્ષના રૂપકમાં બારીકી છે:

અમે વૃક્ષો આજકાલ પ્રગટેલી
લાલાશ પડતી હરીતિમાને
એના પર બેઠેલા પક્ષીની નીલવર્ણી કાયાના સુગઠનને,
એના પર સરકી રહેલા કીટકોની કતારને
પૂરેપૂરી જોઈ નથી શકતાં (પૃ. 33)

આપણે જોવા છતાં પૂરેપૂરું જોઈ નથી શકતા, આપણી અંતરંગ સૃષ્ટિને પરખી નથી શકતા. જોવાનો-પામવાનો સંકલ્પ ગુમાવી બેઠા છીએ. અહીં કલ્પન અને કથ્યનું અદ્વૈત છે.

અજ્ઞેયજીએ કહેલું: દુઃખ સહુને માંજે છે – અજવાળે છે. પણ આજના સમાજને – કારકિર્દી પાછળ દોડતા માણસને દુઃખ દ્વારા શક્ય આંતરિક વિકાસ નથી ખપતો. ‘પોતાના હિસ્સા’ રચના ઉપભોક્તા સભ્યતાનું વિવેકપૂર્ણ મૂલ્યાંકન છે.

હમણાં અહીં સુખે એટલી બધી જગા
પચાવી પાડી છે
અને દુઃખને એટલું પાછળ ધકેલી દીધું છે
કે એવો ભ્રમ બધે ફેલાઈ ગયો છે
કે સુખ વધી રહ્યું છે, દુઃખ ઘટી રહ્યું છે!
સુખ-દુઃખ આટલાં શત્રુ નહોતાં પહેલાં
પરંતુ હવે સુખ આતતાયી છે
અને દુઃખને હંમેશાં તગેડતું રહે છે.

અર્થાન્તરન્યાસ જેવી શૈલીની રચનાને અંતે જે નિષ્કર્ષ છે એમાં પણ વૈચારિક તાજગી છે: 'થોડુંક સુખ, થોડુંક દુઃખ, એમની વચ્ચે ઘણું બધું.' જેને આપણે નામ આપી શકતા નથી.

અવ્યાખ્યેયનો સંકેત પણ કવિતાનું એક લક્ષણ છે. નામ આપી ન શકાય એ પણ ભાવવિસ્તારની પ્રક્રિયા છે.

'નક્ષત્રહીન સમય મેં: પાંચ કવિતાયેં' – આ ઉધાર જમાનાની ઝાંખી કરાવતી રચના છે. તેમ છતાં એનો સમયનિરપેક્ષ પાઠ પણ શક્ય છે. કવિ કે કોઈ પણ સર્જક કલાકાર આ રીતે પોતાની વિવશતા સ્વીકારે એમાં આત્મીયતા વરતાય:

આપણે એવો રસ્તો નથી
જેના પર ચાલીને કોઈ ભૂલો પડેલો
પોતાને ઘેર પહોંચી શકે. (પૃ. 43)

કવિતાનો આરંભ વાંચતાં લાગે છે કે કવિ અહીં વિચાર કે કથ્યની ઘોષણા નહીં કરે. સર્જનના આરંભે અશોકજી કલાત્મક કલ્પન રચતા હતા એનું અહીં સાતત્ય છે.

અમે ધ્યાન ન આપ્યું.
પાંદડીઓ ધીરે ધીરે પોતાના લયમાં ખરી રહી હતી.
આછો આછો વરસાદ હતો
એમાં પગરવ સંભળાતો ન હતો.

ખરતી પાંદડીઓ, આછી ઝરમર, પગરવ વિનાની નીરવતા દ્વારા એક સાથે ઇન્દ્રિય-વ્યત્યય જગવતાં કલ્પનો રચાય છે. કવિતાના પાંચમા ચરણનો અંત મુખર છે:

'અમે તો પોતાના નક્ષત્રહીન

ઓલવાયેલા તારા અને અસ્વચ્છ રંગવાળા સમયમાં
કવિતામાં વધ્યાઘટ્યા રંગ શોધી રહ્યા છીએ.'

અહીં આક્રોશ, હતાશા અને આશ્વાસન મળીને સંમિશ્ર કથ્ય નિવેદિત કરે છે. ન હોવામાં પણ જે હોય છે. કવિ જાણે પ્રતિકાર ભૂલીને તાત્ત્વિક ભૂમિકાની નજીક પહોંચે છે.

'અમે છીએ અને નથી વચ્ચે/ઝીણી રેત છે.
જે ધીરે ધીરે સમયની પેલી પાર ખસતી ખરી રહી છે.'

ફકીરો કહેશેઃ બધું હવી છે, ધુમાડો છે. પરંતુ કવિ ધરતી સાથે જોડાયેલો છે. તેથી હોવા ન હોવા વચ્ચે ઝીણી રેતનું હોવું એને લક્ષિત થાય છે. 'અબ ઇતના'ની છેલ્લી પંક્તિ છેઃ 'અને કવિતા કશુંક સંભાળવા – બનાવવાની કોશિશ કરી રહી છે.' (પૃ. 47)

'એક પંક્તિની તેર કવિતાઓ' નોંધપાત્ર છે. અહીં અશોકજી વક્રતાની મદદથી ચંતિનને કાવ્યાત્મક બનાવી શક્યા છે. 'શબ્દમાં સમાઈ નથી શકતો સંસાર, સંસારથી અળગો ન હોઈ શકે શબ્દ.' (9) અને છેલ્લી કૃતિઃ 'પ્રાર્થના એક વૃક્ષ છે જેની દરેક પાંદડી ગણગણે છે પણ પોતાના માટે કશું માગતી નથી.' (પૃ. 49)

આ સંગ્રહનાં કેટલાંક લઘુકાવ્યો સ્મૃતિમાં અંકિત થઈ જાય છે. દેવતા મંદિરના ગર્ભગૃહના અધિપતિ છે, બહારના સૌંદર્યથી અણજાણ છે. કવિ દેવતાનું આંતરિક અસ્તિત્વ સ્વીકારવા પૂર્વે બાહ્ય સૃષ્ટિનું સૌંદર્ય જુએ છે, વધુ ભાગ્યશાળી છેઃ

મંદિરની ચોખૂણિયા છત પર
છવાઈ ગઈ છે શિરીષનાં ફૂલોની લીલી-પીળી ચાદર
અંદર બેઠેલા દેવતાઓને એની કશી જાણ નથી.(પૃ. 51)

અનુગામી કવિતા 'એક પંખી લીલી ડાળી પર બેઠું છે' ગીતની આવર્તન શૈલીમાં લોકદર્શન કરે છે. અશોકજીની એ વિશેષતા છે કે એમની રચનામાં અનુગામી વાક્યનું અનુમાન નથી કરી શકાતું. એથી પણ તાજગીનો અનુભવ થાય છે.

'હવે બચ્યું છે શું?'નું પહેલું ચરણ છેઃ

'સમય વધુ બચ્યો નથી
સપનાં તો બચ્યાં છે!' (પૃ. 55)

'પૂછવા માંગું છું' રચનાનો આ◌ારંભ જુઓઃ

'હું પૂછવા માગું છું સૂર્યાસ્તને

એ બાળકી વિશે જે કાટમાળ નીચે દબાએલી રહીને પણ
બચી ગઈ.'

'ઊંચકી છે પૃથ્વી' દીર્ઘ કવિતા છે. અહીં પ્રત્યક્ષ રૂપે તો પૃથ્વી જ છે, સંકલ્પના રૂપે પણ પૃથ્વી છે. એક સમર્થ કવિ જ આવા વ્યાપક પરિપ્રેક્ષ્યમાં આટલાં બધાં ક્રિયાપદોનો વિનિયોગ કરી શકે. અહીં ત્રણેય કાળ અને સમગ્ર બ્રહ્માંડ ચંતિનશીલ દશ્યાત્મકતા દ્વારા સંયોજાય છે અને એક નિષ્કર્ષ સુધી પહોંચે છે.

'આતતાયીની પ્રતીક્ષા' પ્રતિકારસૂચક રચના છે. પ્રજાતંત્ર કોઈ આતતાયી દ્વારા નષ્ટ થાય છે? કે પ્રજાજનોની બેજવાબદારીને કારણે? કવિ સ્પષ્ટ છે:

એમ કહેવું મુશ્કેલ છે કે એ પોતે આવી રહ્યો છે
કે પછી લોકો એને લાવી રહ્યા છે? (પૃ. 75)

આ જ ક્રમમાં 'હવે આપણે' રચનાની કેટલીક પંક્તિઓ જોઈએ:

'આપણું ન હોવું સાબિત છે,
આપણા હોવાને સીમિત કરવાની હવે આપણને પડી નથી.
[...]
આમ જુઓ તો આપણને હવે સત્યની જરૂર નથી,
જુઠાણાથી કામ સારી રીતે પતી જાય છે,
એ સત્ય જેવું અડિયલ નથી.' (પૃ. 79)

અહીં વ્યંગ ભાવકનો સદ્ભાવ જીતી લે છે. 'તેઓ' રચનામાં વ્યંગની સાથે અન્યાય અને હિંસા સામે આક્રોશ પણ છે. આપણો સમય માત્ર નક્ષત્રહીન નથી, અપરાધી પણ છે. શોભાયાત્રા બાળકને શબયાત્રા લાગે છે. (પૃ. 82). કેટલીય પંક્તિઓ આગળ વધતાં રોકે છે, વિચારવા વિવશ કરે છે. 'કવિતા નાના મોંએ મોટી વાત કરીને જ કવિતા બને છે.'

(પૃ. 90)

'ભલે આપણા બોલવાથી કદાચ કશો ફેર પડ્યો ન હોત,
પરંતુ આપણે ચૂપ રહ્યા એ ચતુરાઈ છે.' (પૃ. 93)

'દર વખત સત્ય નથી જીતતું' (પૃ. 97) કહેતી વખતે પણ કવિની અંતરતમ અભિલાષા તો આ જ હશે: સત્ય જીતે છે – સંગઠિત સત્ય જીતે છે. જુઓ:

'જરા થાક ઉતારી લઈએ તો પછી એ બાજુ જઈશું...

હારનું પણ કોઈક ગીત તો હશે.' (પૃ. 104)

'દરરોજ'ની નાસ્તિવાચક સ્થાપનાઓમાં પણ સંકેત તો વિધાયક છે – જાગ્રત ભાવક માટે. 'આટલા' રચનાનું પ્રત્યેક વાક્ય ભોંકાય છે: 'શબ્દ આટલા ઓછા કેમ? ભય આટલો વધુ કેમ?... આપણી નિષ્ફળતામાં આપણને આટલું ચેન કેમ? (પૃ. 112) 'સારા દિવસ, ત્યારે આપશે' ભલે મુખર અને અખબારી લાગે, છે પ્રસ્તુત અને વિચારપૂર્ણ:

'જ્યારે છાપાં અને ચૅનલો પૂંછડું નહીં પટપટાવે,
જ્યારે પોતાનાથી અસહમતનું સન્માન કરવાની
આદત જાગશે,
[...]
મદદ દરેક વળાંકે વૃક્ષની જેમ મળશે.' (પૃ. 117)

– છેલ્લી પંક્તિ ભાવને ઊંચા અર્થે લઈ જાય છે.

'હજી પણ' જેવી રચનાઓ પાઠ્યપુસ્તકોમાં સ્થાન પામી શકે.

'હારેલો પણ આગળ ચાલે છે
'હારેલો આદમી પણ આદમી બની રહે છે.' (પૃ. 118)

'ફરી સાદ પાડો' – કેવો સાદ? જે સપના પર વિશ્વાસ મૂકવા કહે છે: 'બારી પાસે સવાર આવી છે.' (પૃ. 127) પેલા વિશ્વાસનો સંકેત છે:

તમારી બારી પાસે એક પંખી આવ્યું હતું
પોતાની પાંખોમાં સંપૂર્ણ સવાર લઈને.
ઉઘાડો બારી
જેથી ખૂબ નીલવર્ણું 'પ્રાત નભ'
અંદર આવી શકે.
બારી પાસે સવાર આવી છે.

*

રઘુવીર ચૌધરી

નવલકથાકાર, કવિ.

હિન્દીના પૂર્વ-અધ્યાપક,

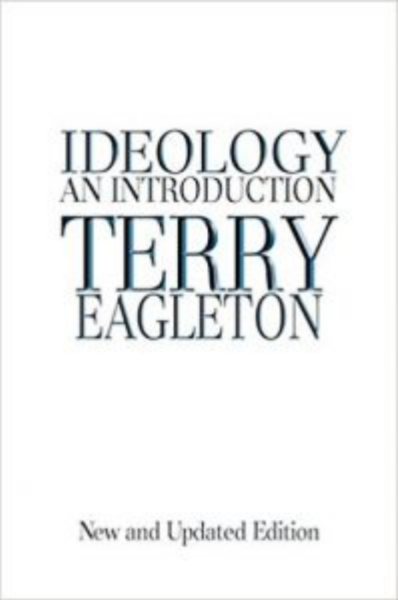
ગુજ. યુનિ., અમદાવાદ.

એ/6, પૂર્ણેશ્વર, ગુલબાઈ ટેકરા,

આંબાવાડી, અમદાવાદ.
94285 10438

*

વિવિધ વિચારધારાઓની ઓળખ – કાન્તિ પટેલ



Ideology: An Introduction – Terry Eagleton
ABS Publishers, Verso and New Delhi, 2007

ઓક્સફર્ડ ડિક્શનરીએ ઈ.સ. 2016માં Post-truthને વર્ષના અત્યંત નોંધપાત્ર શબ્દ તરીકે ઓળખાવ્યો છે. હકીકતોની ભરમાર અને ભ્રામક ભાતીગળ સત્યોને

વેચવાની જે સ્પર્ધા સામ્પ્રત સમયમાં ચાલી રહી છે, તેને અંગે આ નિર્ણય લેવાયો છે એવું સ્પષ્ટીકરણ પણ આપવામાં આવ્યું છે. અંગત માન્યતાઓ તથા લાગણીને પ્રભાવિત કરે એવા ઉદ્‌ગારોની વચ્ચે વસ્તુલક્ષી તથ્યોનું વજન ઓછું થતું ગયું છે. સત્યને સાબિત કરવાની જવાબદારીમાંથી રાજનેતાઓ મુક્ત થઈ ગયા છે. લોકમતને કેળવવામાં તેઓ પાવરધા થઈ ગયા છે. આપણે 'પોસ્ટ મોર્ડન' યુગમાંથી 'પોસ્ટ ટ્રુથ' યુગમાં પ્રવેશી ચૂક્યા છીએ. આનો અર્થ એ થયો કે સિદ્ધાંતોની ઐસીતૈસી. મને જે લાગ્યું તે ખરું.

અઢારમી સદીમાં વિવિધ વૈજ્ઞાનિક સિદ્ધાંતો તથા શોધોના ફળસ્વરૂપે તર્કસંગત, બૌદ્ધિક વિચારણાનો પાયો નંખાયો. એ દરમિયાન જ તત્ત્વચંતિન અને તત્ત્વચંતિકોની ઉમદા પરંપરા ઊભી થઈ. અઢારમી અને ઓગણીસમી સદી દરમિયાન કલા-સાહિત્ય, વિજ્ઞાન, તત્ત્વજ્ઞાન, સમાજવિજ્ઞાન, રાજનીતિ, ઇત્યાદિ તમામ ક્ષેત્રે વિધવિધ વ્યક્તિઓ તથા પરિબળોને પ્રતાપે જીવનનાં વહેણ તથા મૂલ્યોમાં આમૂલ પરિવર્તનો આવ્યાં, જેને પરિણામે વીસમી સદી, માનવઇતિહાસની દૃષ્ટિએ અનેક રીતે નિર્ણાયક બની રહી. મહાસત્તાઓના સંઘર્ષો ઉપરાંત વિવિધ ચળવળો તથા ગતિવિધિનું તે ઉદ્‌ગમસ્થાન બની રહી.

એકવીસમી સદીને આરંભે એક એવી ઘટના ઘટી જેણે સમગ્ર જગતને હલબલાવી મૂક્યું. તા. ૯.૧૧.૨૦૦૧ના રોજ અમેરિકાનાં વિવિધ શહેરો પર આતંકી હવાઈ હુમલાઓ થયા જેમાં હજારો લોકોએ પ્રાણની આહૂતિ આપી. ન્યુયોર્કના વર્લ્ડ ટ્રેડ સેન્ટરના બંને ટાવરો જમીનદોસ્ત થઈ ગયા. ઓસામા બીન લાદેન દ્વારા કરાવાયેલા આ હુમલાઓ બાદ વૈશ્વિક રાજનીતિમાં ઝડપી ફેરફારો આવ્યા. અમેરિકા, ફ્રાન્સ અને બ્રિટને મળીને અફઘાનિસ્તાન અને પાકિસ્તાનમાં આવેલા આતંકવાદી અડ્ડાઓ પર હવાઈ હુમલાઓ કર્યા. લાંબી, ખૂનખાર લડાઈ બાદ ઓસામા બીન લાદેનનો ખાતમો કર્યો. તેમ છતાં આતંકવાદી સંગઠનોએ હાર માન્યા સિવાય વિશ્વભરમાં ઠેકઠેકાણે, અવારનવાર હુમલા કરવાનું ચાલુ રાખ્યું. અમેરિકા, બ્રિટન, ફ્રાન્સ ઉપરાંત અન્ય અનેક યુરોપીય દેશોમાં ઇસ્લામિક સંગઠનો દ્વારા ઘાતક હુમલાઓ થતા રહ્યા છે.

o

ટેરી ઈગલટનના ૨૦૦૭માં પ્રકાશિત ગ્રંથ 'આઈડિયોલોજી એન ઇન્ટ્રોડ્‌ક્શન' વિશે વાત કરતી વખતે ઉપરોક્ત ભૂમિકા અનિવાર્ય છે. 'આઇડિયોલોજી' માટે આપણે વિચારધારા પર્યાય યોજીએ છીએ. ઐતિહાસિક સંદર્ભે, સમય અને સમાજ-સાપેક્ષ

વિવિધ વિચારધારાનું પ્રાધાન્ય રહ્યું છે. તદનુસાર વિવિધ સામાજિક પરિબળો સક્રિય થતાં હોય છે, તેનો પ્રભાવ કળાજગત પર પડે છે. પ્રત્યેક કળા પોતાના સમયની સામાજિક વાસ્તવિકતાનું પ્રતિબંબિ ઝીલે છે, તેથી જ તત્કાલીન કળાજગતના જે કંઈ અવશેષો, જેવી પણ હાલતમાં મળે છે, તેને આધારે તે સમયના માનવજીવનનું તારણ કાઢવામાં આવે છે. સાચી કળાને સ્થળ અને કાળનાં બંધનો નડતાં નથી એવું સ્વીકાર્યા પછી પણ કેટલેક અંશે તે સ્થળકાળ-બાધિત છે એમ માનવાનું રહે છે.

આના ભરપૂર દાખલાઓ સાહિત્ય અને કળાકૃતિઓમાંથી મળી રહે છે.

માર્ક્સવાદના મૂળમાં સામાજિક અસમાનતા તથા તેની સામેના સંઘર્ષની વાત વણાયેલી છે. તેથી એવું માનવાનું મન થાય કે એ પ્રકારનું નિરૂપણ કરતી કૃતિઓમાં જ તેની નિસબત દેખાય. પણ વાસ્તવમાં તેમ નથી. આ સંદર્ભે ટેરી ઇગલટન, માર્ક્સવાદના પ્રણેતા અને કાર્લ માર્ક્સના સહયોગી ફ્રેડરિક એન્જેલ્સનું એક વિધાન ટાંકે છે. ઈ.સ. 1888માં જર્મન ફિલસૂફી અંગેના તેમના ગ્રંથમાં તેમણે નોંધ્યું છે, ‘રાજકીય અને આર્થિક સિદ્ધાંતોની સરખામણીમાં ‘કળા’ એ ઘણી સમૃદ્ધ અને વધુ અપારદર્શક છે. કારણ કે પ્રમાણમાં એ ઓછી આદર્શવાદી છે. અહીં માર્ક્સવાદી આદર્શનો ચોક્કસ અર્થ સમજવો જરૂરી છે. આદર્શવાદ એ કંઈ ચોક્કસ સિદ્ધાંતોનું ગુચ્છ નથી. વિવિધ વર્ગભેદમાં રાચતા સમાજમાં માણસો તેમની વિવિધ ભૂમિકા ભજવે છે; મૂલ્યો, વિચારો તથા કલ્પનો થકી તેઓ તેમના સામાજિક કામમાં એકમેક સાથે સંકળાયેલા છે, અને તેથી જ કદાચ અખિલાઈમાં સમાજને જોવાની દૃષ્ટિ તેઓ કેળવી શકતા નથી. ઈગલટનને મતે, આ અર્થમાં એલિયટની ‘ધી વેસ્ટ લૅન્ડ’ આદર્શવાદી રચના છે. એમાં માણસ પોતાના અનુભવને અર્થ આપવાનો પ્રયત્ન કરે છે, એ રીતે, જેનાથી સમાજની સાચી ઓળખ એ કેળવી શકતો નથી, બલ્કે સમાજની કૃતક છબી તે ઝીલે છે. એન્જેલ્સનું માનવું છે કે કળાનો આદર્શ સાથેનો સંબંધ ઘણો સંકુલ છે. જે સમાજમાં તે નીપજે છે તેની વિચારણા તથા જીવનરીતિનો તે અંશ છે. સમાજનો એક વર્ગ અન્ય વર્ગ ઉપર વર્ચસ્વ ધરાવે છે – જેને સહજ રીતે સ્વીકારવામાં આવે છે. અથવા તો એને વિશેની સભાનતાનો અભાવ હોય છે. કળા અને સાહિત્યને સમજવા માટે આ સામાજિક પ્રક્રિયાને બૃહદ્ પરિપ્રેક્ષ્યમાં જાણવી જરૂરી બને છે.

‘આઇડિયોલોજી’ શબ્દપ્રયોગ, આજે આપણે જે અર્થમાં પ્રયોજીએ છીએ, તે રીતનો પહેલીવાર નિર્દેશ કાર્લ માર્ક્સે કર્યો. ‘ધી કેપિટલ’ જેવા ઐતિહાસિક ગ્રંથના આ લેખકે

મૂડીવાદી પશ્ચિમી સમાજરચનાનું જે પૃથક્કરણ કર્યું તે કોઈ પણ સહૃદયી ચંતિક માટે આંખ ઉઘાડનારું નીવડ્યું. તેની વિચારણાને ઘડવામાં જર્મન ફિલોસોફરો – ખાસ કરીને હેગલનો વિશેષ પ્રભાવ જોવા મળે છે. તેણે એ કબૂલ્યું છે કે ફિલોસોફરો વિશ્વનું અર્થઘટન કરે છે. પણ એ પૂરતું નથી. વિશ્વને બદલવાની વાત વધારે મહત્ત્વની છે. વાસ્તવિક સ્તરે જગતપરિવર્તનની અનિવાર્યતા જોનાર આ ચંતિકે વર્ગભેદને અનુલક્ષીને જ ક્રાંતિની વાત કરી હતી.

માર્ક્સ કે માર્ક્સવાદના વ્યાવહારિક સ્તરે, અન્યાય અને જુલમ સામેનો પ્રબળ વિરોધ અને તેનાં આનુષંગિક પરિણામોને જોતાં એવું માનવાનું મન થાય કે કાર્લ માર્ક્સ સર્જનાત્મક કળાઓ તથા સાહિત્યના વિરોધી હશે. આ વાતનો છેદ ઉડાવતાં, ટેરી ઈગલટને તેમના 'માર્ક્સવાદ અને સાહિત્ય વિવેચન' ગ્રંથના આરંભે નોંધેલું: 'કાર્લ માર્ક્સ અને ફ્રેડરિક એન્જેલ્સ તેમનાં રાજકીય અને આર્થિક લખાણોને લીધે વધારે જાણીતા છે, નહીં કે તેમનાં સાહિત્યિક લખાણોને લીધે, પણ માર્ક્સ અને એંજેલ્સ કેવળ એ વર્ગના નહોતા. કાર્લ માર્ક્સે કવિતા આદિ સર્જનાત્મક કૃતિઓ રચવા ઉપરાંત નાટ્યવિવેચન તથા સૌંદર્યશાસ્ત્ર વિશે લેખો લખેલા. એક જર્મન બૌદ્ધિક તરીકે પ્રશિષ્ટ સાહિત્ય તથા ફિલસૂફીની પરંપરામાં ઊછરવાને કારણે કળા અને સાહિત્ય પ્રત્યે તેને ખૂબ જ લગાવ હતો. આવું જ ફ્રેડરિક એંજેલ્સને વિશે પણ કહી શકાય. તેણે મોટું કામ કર્યું કે મૂળ જર્મનીમાં લખાયેલા કાર્લ માર્ક્સના સાહિત્યને અંગ્રેજીમાં અનુવાદિત કરી વિશ્વભરમાં પહોંચાડ્યું. પણ આ બંને જણા મળીને સૌંદર્યશાસ્ત્રનો કોઈ નવતર વિભાવ પણ આપી શકે એટલા સમર્થ હતા. પણ તેમની સમક્ષ એનાથી મોટું કામ પડ્યું હતું – તે માર્ક્સના વિચારોને નક્કર ભૂમિ પર ઊતારવાનું. તેમ ન થયું હોત તો 'માર્ક્સવાદ' જેવી સંજ્ઞાનો જન્મ ન થયો હતો.

રાજનીતિજ્ઞ જોન બી. થોમ્સન, કોઈ પણ વિચારધારાને પ્રવર્તમાન પ્રબળ પરિબળોમાંથી માર્ગ કાઢી તેને અર્થ આપવાની પ્રવૃત્તિ તરીકે ઓળખાવે છે. એમાં અનેકવિધ અભિગમો જોવા મળે છે. ઈગલટન આવા છ અભિગમોને સ્વીકારીને તેની ચર્ચા કરે છે. સશક્ત સત્તાધીશ પોતાને અનુકૂળ માન્યતાઓ તથા મૂલ્યોને કાયદાકીય રૂપ આપે તે સ્વયંભૂ છે એવું પ્રતિપાદિત કરી તેની અનિવાર્યતા સિદ્ધ કરે. વળી એમાં એવા કેટલાક વિચારો કે દરખાસ્તો હોય અને જે એને માટે મુશ્કેલી નોતરે તો તેને સિફતથી બાજુ પર મૂકી દે. પોતે માનેલા કે સ્વીકારેલા વિચારો કે ધોરણોથી વિપરીત

કંઈ પણ સાંભળવા કે સ્વીકારવા તૈયાર ન થાય. ચતુરાઈથી સામાજિક વાસ્તવિકતાને છાવરવાનો પ્રયત્ન કરે. આદર્શવાદનો મુખવટો પહેરીને સંઘર્ષ ટાળવા મથે. અંતે આંતરવિરોધોની અવગણના કરીને પોતાની ચોક્કસ વિચારધારાને આદર્શ લક્ષ્ય તરીકે રજૂ કરે. વળી ઉપરોક્ત ગૃહિતો એકમેકને અનુકૂળ થઈને રહે એ બાબતનો ખાસ ખ્યાલ કરવામાં આવે.

રાજકીય દૃષ્ટિએ ડાબેરી તથા જમણેરી ઉભય વિચારધારાના સમર્થકો પોતાની નીતિ-રીતિને આગળ કરીને સત્તા પ્રાપ્ત કરવા પ્રયત્નશીલ હોય છે. આદર્શ વહીવટ આપવાની બાંયેધરી આપીને તેઓ ક્વચિત્ સત્તા ગ્રહણ કરે પણ ખરા. પણ આપેલાં વચનો પાળવાનું એટલું સહેલું નથી હોતું. કેનેથ મિનોગ નામના રાજનીતિજ્ઞ તો એવું કહેવા પ્રેરાયા છે કે સર્વ પ્રકારની વિચારધારા રાજકીય રીતે એકમેકની વિરુદ્ધની હોય છે. વાસ્તવિક સ્તરે સુચારુ રીતે શાસન કરવાની ક્ષમતા કે ઇચ્છાશક્તિનો અભાવ હોય છે. વિચારધારાને નક્કર રૂપ આપવા માટેનાં સૂઝ તથા આવડત તેમનામાં નથી હોતાં. આધુનિક અને પ્રગતિશીલ અભિગમ નથી હોતો. તેથી મુક્ત રાજકીય વિચાર ધરાવનારનું સ્વાતંત્ર્ય, નૈતિક અધિકાર ધરાવવાનું સ્વાતંત્ર્ય તથા મુક્ત અર્થતંત્ર જેવી બાબતોને તેમાં સ્થાન નથી હોતું. અને છતાં એને જ આદર્શ માનીને ઘણાંખરાં રાષ્ટ્રો પોતાની નીતિ-રીતિ ઘડતાં હોય છે. કોઈ ને કોઈ પ્રકારની વિચારધારાનો મુખવટો પહેરીને તેઓ પ્રજાને ભરમાવીને રાજ કરે છે.

આપણને જરૂર પ્રશ્ન થાય કે વીસમી સદીના અંત સાથે કોઈ નક્કર રાજકીય-સામાજિક વિચારધારાને વરેલી વ્યક્તિઓનો કે રાજ્યશક્તિનો પણ અંત આવ્યો છે, એવું જો ટેરી ઈગલટન માનતા હોય તો પછી ‘આઇડિયોલોજી’ વિશે પુસ્તક લખવા તેઓ કેવી રીતે પ્રેરાયા? આનો એક ઉત્તર તો એ હોઈ શકે કે પોતે માર્ક્સવાદી વિવેચક છે, એટલે કોઈ ચોક્કસ અને નક્કર વિચારધારાની તેમને તલાશ છે.

ટેરી ઈગલટનને એક સરસ વિધાન કર્યું છે.

‘Ideology is always most effective when invisible.’

ટેરી ઈગલટનને પશ્ચિમી દેશો તથા ત્યાંના બૌદ્ધિકો વિશે આ જ ફરિયાદ રહી છે. માનવતાવાદનાં બણગાં ફૂંકનારા આ બૌદ્ધિકો પોતાનાં વાણી અને વ્યવહાર દ્વારા આપણને મૂંઝવી દેતા હોય છે. આને અનુષંગે એમણે જે વાત કરી છે તે આપણને

વિચારતા કરી મૂકે એવી છે. પોતાના પ્રાસ્તાવિકનો આરંભ તેમણે એક અવતરણથી કર્યો છે, જે નીચે મુજબ છે.

આંકડાશાસ્ત્રની દૃષ્ટિએ મુસલમાનોની સંખ્યામાં ધરખમ વધારો થઈ રહ્યો છે. અત્યારે તેમની સંખ્યા માનવજાતિના ચોથા ભાગ જેટલી છે. જે 2025 સુધીમાં ત્રીજા ભાગ જેટલી થઈ જશે. ઇટાલીમાં એક સ્ત્રી દીઠ એક બાળક છે. એક દિવસ આપણે લઘુમતીમાં મુકાઈ જઈશું. એક સૂચન કરવાનું મન થાય છે. મુસલમાનો પોતાનાં વૃત્તિવલણો નહીં બદલે તો તેમને સહન કરવું પડશે. સહન કરી જ રહ્યા છે. તેમને માટે પ્રવાસ કેટલો દુષ્કર થઈ ગયો છે? ક્યારેક તો તેમને રસ્તા વચ્ચે ઉતારી દેવામાં આવે છે. તેમની સ્વતંત્રતા હણી લેવામાં આવી છે. મધ્ય એશિયા કે પાકિસ્તાનમાંથી આવ્યા હોય તો તેમને નિર્વસ્ત્ર કરીને તપાસવામાં આવે છે. તેમની સાથે ભેદભાવ કરવામાં આવે છે. આ અપમાનજનક સ્થિતિમાંથી બચવા માટે તેમણે તેમનાં બાળકો પ્રત્યે વધારે સખત થવાની જરૂર છે.

પુસ્તકનો તથા પ્રસ્તાવનાનો આ જાતનો આરંભ કોઈ પણ વાચકને મૂંઝવે છે. અવતરણચિહ્નો વિના મૂકાયેલા આ શબ્દો પ્રસ્તાવનાકારના જ હોય એમ લાગે પણ પરિચ્છેદને અંતે ખુલાસો મળે છે કે આ શબ્દો અંગ્રેજી નવલકથાકાર માર્ટિન એમિસના છે. વીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધથી વકરેલો આતંકવાદ એકવીસમી સદી માટે ચિંતાનો વિષય બન્યો છે. અલ્પસંખ્યક ધર્માંધ લોકો દ્વારા આચરવામાં આવતી હિંસક ઘટનાઓને લીધે સમગ્ર કોમ-ધર્મના લોકોને સહન કરવું પડે એ બરાબર તો ન જ કહેવાય. સલામતી ખાતર લેવાતાં પગલાંના ભોગ બિચારા નિર્દોષ લોકોને બનવું પડે, એ ક્યાંનો ન્યાય? પહેલી નજરે માર્ટિન એમિસનું વિધાન સહાનુભૂતિની ભાવનાથી થયેલું લાગે. પણ પછી ખબર પડે છે કે એ કોમવાદી ભાવનાથી થયેલું છે. ‘તેઓ ભલે એવા હોય, અમે એવા નથી.’ એવો ગર્વીલો મિજાજ એમાં જોવા મળે છે.

ઈગલટન એવું સૂચવવા માગે છે કે આપણા માનવબંધુઓ પ્રત્યે આપણને જે નિસબત હોવી જોઈએ એ હોતી નથી. તેમની અવદશા માટે આપણે જવાબદાર ન હોઈએ તો પણ આપણો વ્યવહાર અનુકંપાભરેલો હોવો જોઈએ. પશ્ચિમી દેશો તેમની પ્રગતિ અને સંસ્કૃતિ વિશે મગરૂરી અનુભવે છે. વિશ્વભરના તમામ દેશોના નાગરિકોનું ત્યાં સન્માન છે. રાષ્ટ્ર, જાતિ કે ધર્મને નામે કોઈ ભેદભાવ રખાતો નથી. આ એક સારી

વસ્તુ છે. તેમ છતાં તેમની પણ મથરાવટી મેલી છે. તેમનો પણ ઇતિહાસ લોહીથી રંગાયેલો છે.

આને અનુષંગે ઈગલટન પહેલો ઉલ્લેખ નાઝીઓનો કરે છે. ફાસીવાદની પણ એક ચોક્કસ વિચારધારા હતી, જેવી આપણે ત્યાં નકસલવાદની છે. હિટલરે સમગ્ર જર્મન પ્રજાને પોતાની ‘આઇડિયોલોજી’ થકી વશીભૂત કર્યંુ હતું. એને પરિણામે હજારો નિર્દોષ યહૂદીઓની કતલ કરવામાં આવી. તેમને ગૅસચૅમ્બરમાં દાટી દેવાયા. બંને વિશ્વયુદ્ધો કોઈક ને કોઈક વિચારધારાને આધારે ખેલાયાં. અમેરિકાએ હિરોશીમા-નાગાસાકી પર અણુબોંબ ઝીંકી હજારો નિર્દોષ નાગરિકોને મોતને ઘાટ ઉતાર્યાં.

મધ્યયુગમાં ધર્મયુદ્ધો થતાં હતાં, તે વાત ઇતિહાસસિદ્ધ છે. પણ એકવીસમી સદીમાં ધર્મના કેન્દ્રમાં ભીષણ સંગ્રામ થશે એવું કોણે ધાર્યું હતું? આતંકવાદીઓની પણ પોતીકી વિચારધારા છે. આતંકવાદ સામેનું યુદ્ધ માનવીય સભ્યતાના રક્ષણ માટે છે અને તેમાં વિશ્વનાં ઘણાંખરાં રાષ્ટ્રો જોડાયેલાં છે પણ એ બધાં સમાન વિચારધારા ધરાવે છે એ માનવું ભૂલભરેલું છે. દરેક રાષ્ટ્રનો પોતાનો સ્વાર્થ છે. વીસમી સદીમાં માઓત્સેતુંગે ચીનમાં ક્રાંતિ આણીને આધુનિક વિશ્વમાં તેને અદકેરું સ્થાન અપાવ્યું. પણ પ્રજાને તેની કિંમત ચૂકવવી પડી. રશિયામાં પણ લેનિન-સ્તાલિનના સામ્યવાદી શાસનમાં જે કંઈ થયું તેનો ઇતિહાસ સાક્ષી છે.

આઇડિયોલોજી થકી રાષ્ટ્રો વિકસ્યાં છે એ કબૂલ કરવું પડે. પણ કોઈ પણ વિચારસરણી પ્રાયોગિક સ્તરે અણિશુદ્ધ રહી નથી. રહી શકે એમ નથી. ટેરી ઈગલટનના આ ગ્રંથનો વ્યાપ ઘણો મોટો છે. માર્ક્સવાદી પાર્શ્વભૂમાં તેમણે કરેલું ચંતિન અનેક રીતે વિચારણીય બની રહે છે.

નોંધ:

લેખમાં ઈગલટનના પુસ્તકમાંની વિચારણાનો એક વ્યાપક પરિચય આપ્યો છે. એટલે અહીં, એના અનુક્રમ (contents)ના નિર્દેશોને આધારે પુસ્તકના આયોજનની વાત નોંધવી આવશ્યક છે. ‘What is Ideology?’ એવા પહેલા પ્રકરણમાં વિચારધારાની અનેક અર્થછાયાઓની ચર્ચા કર્યા પછી બીજા પ્રકરણમાં Ideological Strategies (વિચાર ધારાગત વ્યૂહરચનાઓ)ની વાત કરીને ઈગલટન 3જાથી 6ઠ્ઠા પ્રકરણ સુધીમાં વિચારધારાઓ અને વિચારકોની વિચારણાઓનો સમયાનુક્રમે ચિતાર આપે છે. જેમકે (પ્રકરણ 3) From the Enlightenment to the Second

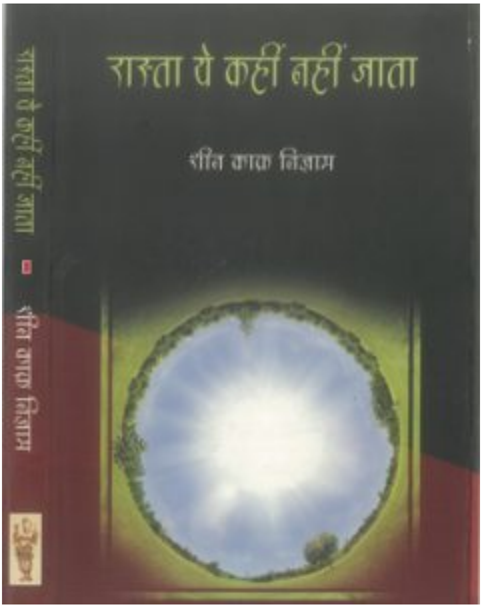
Internation થી (પ્ર. 6) 'From Schopenhauer to Sorel'. 7મા પ્રકરણમાં ઈગલટન Discourse and Ideologyની – મૂર્ત વાદ-સંવાદ અને અમૂર્ત વિચારધારાની – ચર્ચા કરે છે. 250 જેટલાં પાનાંમાં વિસ્તરેલો આ ગ્રંથ એક મહત્ત્વના વિમર્શને આપણી સામે ધરે છે.

*

કાન્તિ પટેલ
વિવેચક, સંપાદક.
ગુજરાતીના પૂર્વ-અધ્યાપક, મુંબઈ.
52, જૂહુ નીલસાગર, જૂહુ,
વીલેપાર્લે (પ.), મુંબઈ 400049
98205 76761

*

ખુમારીની ગઝલો – ચિનુ મોદી



રાસ્તા યે કહીં નહીં જાતા – શીન-કાફ-નિઝામ

વાગ્દેવી પ્રકાશન, જયપુર, ૨૦૧૦

મોગલ બાદશાહ બાબર અન્ય મુસ્લિમ આક્રમણખોરોની માફક હિંદુસ્તાનને લૂંટી પાછા વતન ચાલ્યા ન ગયા અને સૈન્ય સાથે આ દેશમાં વસવાનું નક્કી કર્યું. સૈન્યને હિંદીભાષી વતનીઓ સાથે ફારસીમાં વહેવાર ચલાવતાં ફાવતું નથી. હિંદીભાષીઓને

પણ ફારસી સમજાતું નથી. એટલે તત્સમ શબ્દ યુક્ત હિંદી અને ફારસી બેય જબાનના મિશ્રણથી જે ભાષા જન્મી તે ઉર્દૂ. અંગ્રેજીની જેમ ઉર્દૂ પણ આપણા દેશનાં વિધ વિધ રાજ્યોમાં સ્થાનિક ભાષાના શબ્દો અને લહેકા સાથે બોલાય છે.

આજે આપણે, રાજસ્થાનમાં ઉર્દૂ બોલાય છે, લખાય છે એના એક પ્રતિનિધિ કવિ શીન-કાફ-નિઝામના ગઝલસંગ્રહ વિશે વાત કરવાના છીએ.

○

શીન કાફ એટલે શિવ કિશન અને 'નિઝામ' એ શિવ કિશન બિસ્સાએ રાખેલું તખલ્લુસ છે. એમનો જન્મ 26 નવેમ્બર 1945નો છે. એ માત્ર ગઝલકાર નથી, એમણે નઝમો પણ કહી છે. પદ્ય ઉપરાંત ગદ્યમાં વિવેચનક્ષેત્રે પણ એમણે કામ કર્યું છે. સંપાદન પણ કર્યું છે. 'રાસ્તા યે કહીં નહીં જાતા' એ નિઝામનો ચોથો કાવ્યસંગ્રહ છે. ઉર્દૂ અને દેવનાગરી બન્ને લિપિમાં એમના કાવ્યસંગ્રહો પ્રગટ છે. રાજસ્થાન ઉર્દૂ અકાદમીનો સર્વોચ્ચ એવોર્ડ 'મહેમુદ શિગના એવોર્ડ', ભારતીય ભાષા સંસ્થાનનું 'ભાષા ભારતી સન્માન' તથા મધ્યપ્રદેશથી 'રાષ્ટ્રીય ઇકબાલ સન્માન' પણ નિઝામને મળી ચૂક્યાં છે. હું જેની વાત કરવાનો છું, એ કેવળ ગઝલસંચય છે.

ગઝલનું ચાલક બળ કાફિયા છે; પણ એના અનુભૂતિના સંદર્ભોનું નિર્ણાયત્મક બળ રદ્દીફ છે. એ પહેલી બન્ને પંક્તિમાં ગઝલમાં ઉપસ્થિત હોય છે. પહેલી બે પંક્તિથી કાફિયા (વારંવાર પલટાઈ-અદલાઈ-બદલાઈ આવનાર) ચુસ્ત કે આઝાદ – એની પસંદગી ગઝલકાર કરી લે છે. દા.ત. નિઝામની એક ગઝલની પહેલી બે પંક્તિ જોઈએ:

બૂંદ બન બન કે બિખરતા જાયે
અક્સ આઈને કો ભરતા જાયે.

'બિખરતા', 'ભરતા' એ કાફિયા છે. '-રતા'ની આગળનો લઘુ બદલાય છે. (અરતા/ભરતા). આ ચુસ્ત કાફિયા કહેવાય. નિઝામે 'મુકરતા' 'ઠહરતા', 'ઊતરતા' એવા કાફિયા સાત શેરની ગઝલમાં ઉપયોગમાં લીધા છે. નિઝામ કહે છે, 'બૂંદ બૂંદ થઈને વિખરતો જા, બંબિ અરીસાને (એના ખાલીપાને

ભરતા જાય. ગઝલમાં ઘણુંખરું આઝાદ કાફિયા રાખી, બહુ કૃતક થવામાંથી ગઝલકાર જાતને ઉગારી લેતો હોય છે. દા.ત.

વહી ન મિલને કા ગમ ઔર વહી ગિલા હોગા
મૈં જાનતા હૂં તુઝે ઉસને ક્યા લિખા હોગા

અહીં 'ગિલા' સાથે 'લિખા'નો પ્રાસ મેળવવામાં આવ્યો છે. અર્થાત્ 'આ'કારાંત શબ્દ આખી ગઝલમાં કાફિયા તરીકે વપરાશે. 'ઢૂંઢતા' 'દેખતા' 'દિયા' એવા આઝાદ કાફિયા લઈને નિઝામે આ ગઝલ કહી છે.

નિઝામના કેટલાક મકતઅ આ સંદર્ભે જોઈએ:

ગલી કે મોડ સે ઘર તક અંધેરા ક્યૂં હૈ 'નિઝામ'
ચિરાગ યાદ કા ઉસને બૂઝા દિયા હોગા.

○

એક પરિન્દા રાત કી ચૌખટ પે આયેગા 'નિઝામ'
દેખના હૈ દેગા ક્યા ઔર હમ સે ક્યા લે જાયેગા.

○

બારિશને જાતે જાતે પલટ કર કહા 'નિઝામ'
તેરી પર ઉમ્ર હૈ કિ સુલગતી કપાસ હૈ!

આ ત્રણ મક્તઅમાં રહેલો પોતાના મન સાથેનો નિઝામનો વાર્તાલાપ શૅરમાં કેવી બરકત લાવે છે – તે જુઓ. અને એમાંય ત્રીજો અહીં ટાંકેલો મક્તઅ તો અ-પૂર્વ પ્રતીક-આયોજનથી પણ મંડિત છે. વરસાદે જતાં જતાં પાછું વાળી જોયું ને કહ્યું કે 'નિઝામ'! તારી આ ઉંમરે પણ હજી સળગતો કપાસ ક્યાંથી?

આ બધી તો ગઝલની ખાસ શિસ્તની શરતો હતી. પરંતુ, આ શિસ્ત સચવાય તો સારા શૅર, કાવ્યાત્મક શૅર થવાની વકી વધી જાય છે. ગઝલ માટે અ-નિવાર્ય છે એવાં કેટલાંક લક્ષણોને આધારે 'નિઝામ'ની ગઝલોને મૂલવીએ:

મિજાજ: મગરૂરી, અભિમાન એવા સામાન્ય અર્થમાં આ શબ્દ ઉર્દૂમાં વાતચીતમાં વપરાય છે; પણ જ્યારે ગઝલનો સંદર્ભ હોય ત્યારે આ શબ્દને કવિગત ખુમારી, સ્વગૌરવના અર્થમાં લેવામાં આવે છે. બધા કવિતા કરનારામાં સ્વાભિમાન તો માપદંડ રહેવાનો જ; પરતુ, ગઝલકાર વાણી અને વહેવાર બેયમાં સ્વાભિમાનની સાચવણી કરતો કલ્પાયો છે. એની બેફિકરાઈ ઈર્ષ્યાપાત્ર થાય એવી છે. ગઝલકારોમાં આ ગુણ વાણી-વહેવારમાં ન ઊતરે તો એ મોટો ગઝલકાર થઈ શકતો નથી. ગાલિબ ઇત્યાદિના આવા પ્રસંગો દોહરાવતો નથી; પણ, આ શિવ કિશન બિસ્સાએ 'નિઝામ' તખલ્લુસ રાખેલું છે; જેનો એક અર્થ સૂબો, હાકેમ થાય છે. ફકીર હોય; પણ, ખુમારી શબ્દની

સૃષ્ટિના સૂબાની હોય. 'નિઝામ'માં આવા ઘણા શૅર મળી આવે છે. કેટલાક એમાંથી અલગ તારવી અહીં મૂકું:

ચેહરો કી ચોરી કરતા હૈ
આઈના આસેબજદા હૈ;
જાને ક્યા ઉસને સોચા હૈ
ફિર પત્થર કે પાસ પડા હૈ.

[એ ચહેરાઓની ચોરી કરે છે; અરીસા ભૂતિયા થઈ ગયા છે. એણે શું વિચાર્યું હશે કોને ખબર, પણ એ ફરી પાછો પત્થર પાસે જ ઊભો છે.]

બિછડતે વક્ત કિસીસે યે જી મેં સોચા થા
ભુલાના ચાહા તો સૌ તરહ સે ભુલા દેંગે

○

રહને દે જલતી ધરતી
તૂ સૂરજ કો સાયા દે.

સૂરજને છાંયડો આપવાની ઇચ્છા ગઝલકારની ખુદ્દારી છે.

નિઝામ આજના નવા ગઝલકારોની જેમ નાની બહેરની (ઓછા શબ્દોના છંદમાપવાળી) ગઝલ કહેવામાં ખૂબ સિદ્ધ સાબિત થયા છે. નાની બહેરની ગઝલ એ કવિની કસોટી છે – લાઘવથી શબ્દ-આયોજન કરવાની ફાવટની એ નિશાની છે.

જંગલ જંગલ જાદૂ બોલે
સૌંધી મિટ્ટી કી બૂ બોલે

*

હવા કે ફ્જા મેં બિખરતી હુઈ
પરિન્દો કે પર કો કતરતી હુઈ.

નિઝામની ગઝલોના કેટલાક દોષની વાત પણ કરવી રહી.

(i) ઘણી ગઝલોમાં એકનો એક કાફિયા એકથી વધુ શૅરમાં એના એ અર્થમાં વાપરે છે. દા.ત. નજ્મે બાની ગઝલમાં 'પાની' કાફિયા ચાર વાર કવિને વાપરવો પડ્યો છે.

(ii) ઉર્દૂ જેની માતૃભાષા નથી હોતી એવા શાયરોમાં વારંવાર જોવા મળતો 'ઇતાએ-જલી' નામના દોષથી 'નિઝામ' બાકાત છે. એક ગઝલમાં બે કાફિયા એવા લેવામાં આવે જ્યારે પાછળના અક્ષરો સરખા હોય; પરંતુ, આગળનો અક્ષર સમસ્વર ન હોય.

અંતે, ડો. નામવરસિંહ સાથે સંમત થઈ હું પણ એમની ભાષામાં કરીશ –
‘મુઝે અચમ્બા હૈ કિ ઇસ ઉમ્ર મેં નિઝામ કો બસીરી
ઔર અહેસાસ કી યહ દૌલત કહાં સે મિલ ગઈ?’

*

ચિનુ મોદી

કવિ, નાટ્યકાર.

ગુજરાતીના પૂર્વ-અધ્યાપક,

ગુજ. યુનિ. અમદાવાદ.

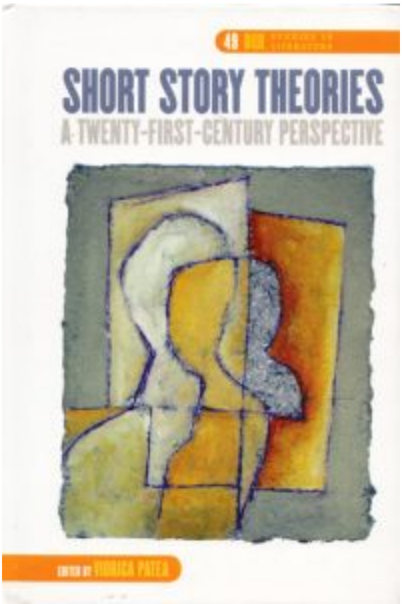
અમદાવાદ.

drchinumodi@yahoo.com

97256 07173

*

ટૂંકીવાર્તાની સ્વરૂપમીમાંસાનો આલેખ – જયેશ ભોગાયતા



Short Story Theories: A Twenty-First-Century Perspective

Ed. Viorica Patea. New York, 2012

આ સંપાદનગ્રંથમાં કુલ ચાર પ્રકરણ છે. પ્રથમ પ્રકરણનું શીર્ષક છે: The

Beginnings of the Short Story and the Legacy of Poe. આ પ્રકરણમાં કુલ ચાર લેખો છે તેમાં પહેલો લેખ સંપાદક Viorica Pateaનો છે. આ લેખ ટૂંકીવાર્તાના સ્વરૂપગત વિકાસનું વિહંગાવલોકન છે. ઉપરાંત ગ્રંથમાં સંપાદિત લેખોની વિચારણાનું સંકલન છે.

બીજા પ્રકરણનું શીર્ષક છે: The Linguistic Turn: Discourse Analysis, Cognitive Theories and Pragmatism. તેમાં ત્રણ લેખ છે. આ ત્રણેય લેખમાં ટૂંકીવાર્તાના સ્વરૂપગત અભ્યાસ માટે વિકસેલી નૂતન મીમાંસાનો પરિચય મળે છે. બર્નાર્ડ માલામૂડ અને સૅન્ડ્રા સિસ્નોરસ (Sandra Cisneros)ની વાર્તાઓનું જ્ઞાનાત્મક અભિગમથી વાચન કર્યું છે.

ત્રીજા પ્રકરણનું શીર્ષક છે: Borders, Post colonialism, Orality and Gender. આ પ્રકરણમાં પાંચ લેખો છે. બધા જ લેખોની સામગ્રી અનુઆધુનિક ટૂંકીવાર્તાની સમજ માટે ખૂબ જ મહત્ત્વની છે. નારીવાદી, દેશીવાદી, દલિતવાદી, મૌખિક પરંપરાનું કથાસાહિત્ય, તેમ જ સ્વરૂપલક્ષી સીમા-ઉલ્લંઘનોના સંદર્ભો ધરાવતી અનુઆધુનિક ટૂંકીવાર્તાના વાચન માટેનો એક વ્યાપક દૃષ્ટિકોણ અહીં મળે છે.

ચોથા પ્રકરણનું શીર્ષક છે: Postmodernism and the Twenty First Century: Intertextuality, Minifiction, Seriral Narration. આ પ્રકરણમાં ચાર લેખો છે. વિષયસામગ્રી અને વાસ્તવ પ્રત્યેના અલગ પ્રતિભાવથી સર્જાયેલ અનુઆધુનિક ટૂંકીવાર્તાના અભ્યાસમાં આપણે ત્યાં ખાસ કરીને દલિતચેતના, નારીચેતના, ગ્રામચેતના (કે દેશીવાદી) નગરચેતનાપ્રધાન વાર્તાઓની ચર્ચા થતી રહે છે પરંતુ આધુનિક ટૂંકીવાર્તાના લેખનમાં પ્રયોગશીલ સર્જકતાનું વર્ચસ્વ હતું તેવી જ પ્રયોગશીલ સર્જકતાનું વર્ચસ્વ કેટલાક અનુઆધુનિક ગુજરાતી વાર્તાકારોએ દર્શાવ્યું છે પરંતુ એમની સર્જકતાના યોગ્ય વિશ્લેષણ માટે યોગ્ય ઓજારો નીપજાવી શકાયાં નથી તેથી આ વાર્તાઓ હાંસિયામાં જ રહી છે. તેથી એવા વાર્તાકારોની વાર્તાના વિશ્લેષણ માટે જરૂરી એવાં ઓજારો આ પ્રકરણના લેખોમાંથી મળી રહે છે. તેમાંય ખાસ કરીને અમેરિકન વાર્તાકાર ડોનાલ્ડ બાર્થેલમની વાર્તાઓનો આંતરકૃતિત્વ અને કોલાજની ભૂમિકાએ જે પદ્ધતિએ અભ્યાસ થયો છે તે પદ્ધતિ ઉપયોગી બને તેવી છે. એ જ રીતે એકવીસમી સદીની અમેરિકન ટૂંકીવાર્તા વિશેનો અભ્યાસલેખ પણ એટલો જ અગત્યનો છે. આ બે લેખ વિશે મેં અંતે ટૂંકમાં ચર્ચા કરી છે.

o

સંપાદક વોરીકા પૅટિયાનો અભ્યાસલેખ ઓગણીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધથી શરૂ કરીને એકવીસમી સદીપર્યંત વિકસેલી ટૂંકીવાર્તાની સ્વરૂપવિચારણાનો આલેખ રજૂ કરે છે. એમણે એડગર એલન પો-થી શરૂ કરીને સતત વિકસતી જતી સ્વરૂપવિચારણાના માઈલસ્ટોન વટાવતાં વટાવતાં એકવીસમી સદીના મુકામ સુધીની લાંબી યાત્રાનું ચિત્ર રજૂ કર્યું છે જેમાં બદલાતી સિદ્ધાન્તવિચારણાનો પરિચય આપતા અનેક મૂલ્યવાન ગ્રંથોના સંદર્ભો છે. એ સ્વરૂપવિચારણાનાં ઊંડાણ અને વ્યાપ રજૂ કરે છે.

ટૂંકીવાર્તાની સ્વરૂપવિચારણા એટલે Poetics of Brevity (લાઘવનું કાવ્યશાસ્ત્ર) એવું કળાનું સત્ય અહીં કેન્દ્રમાં છે. લેખના આરંભે Flannery O'Connorનું એક અવતરણ મૂક્યું છે જે વાર્તાવાચનના અનુભવને ખૂબ મહત્ત્વ આપે છે:

A story is a way to say something that can't be said only other way, and it takes every word in the story to say what the meaning is. You tell a story because a statement would be inadequate. When anybody asks what a story is about, the only proper thing is to tell him to read the story, The meaning of fiction is not abstract meaning but experienced meaning, and the purpose of making statments about the meaning of the story is only to help you to experience that meaning more fully.

(વાર્તા એ અમુક રીતે કશુંક કહેવાની રીત છે. જેને બીજી કોઈ રીતે કહી શકાય નહીં; અને વાર્તામાં પ્રત્યેક શબ્દની પસંદગી કરવા પાછળનો હેતુ તેનો જે કંઈ અર્થ છે તેને માટેનો છે. તમે વાર્તા કહો છો કારણ કે એક વિધાન માત્ર કશુંક કહેવા માટે પૂર્ણ નથી. જ્યારે કોઈ એવો પ્રશ્ન કરે કે વાર્તા શાના વિશે છે તો તેનો યોગ્ય ઉત્તર એ છે કે પૂછનારને વાર્તાનું વાચન કરવાનું કહેવાનું. કથાસાહિત્યનો અર્થ એ સાર રૂપ અર્થ નથી પણ તે અનુભવ વડે પ્રાપ્ત થતો અર્થ છે. અને વાર્તાના અર્થ વિશે જે કોઈ વિધાનો કરવામાં આવે છે તેનો પણ હેતુ એ જ છે કે તમે અર્થને વધુ સારી રીતે અનુભવી શકો.)

ઈ.સ. 1937માં Elizabeth Bowenનો દાવો હતો કે ટૂંકીવાર્તા એ યુવા

સાહિત્યસ્વરૂપ છે. સિનેમા અને ફોટોગ્રાફીની કળાનો આરંભ થયો એ સમયમાં ટૂંકીવાર્તાનો વિકાસ થયો. ટૂંકીવાર્તાના સ્વરૂપની સૈદ્ધાંતિક ચર્ચા કરનાર Mary Rohrberger કહે છે કે સાહિત્યના ઇતિહાસ જેટલું જૂનું ટૂંકી કથાવાર્તાનું સ્વરૂપ છે. પણ ટૂંકીવાર્તા એ તદ્દન નવું સાહિત્ય સ્વરૂપ છે. ટૂંકા કે લઘુ કદના સ્વરૂપનાં મૂળ પુરાકથા અને બાઇબલની પદ્યકથાઓમાં છે. પરંતુ એના પુરાકથાસ્વરૂપનું મૂળ રંગદર્શી વાતાવરણના પ્રભાવથી પરિશુદ્ધ થયું અને Mimesis (પ્રતિનિધાન)ની પરંપરાના સંપર્કમાં આવ્યું; અઢારમી અને ઓગણીસમી સદીના વાસ્તવવાદ સાથે સંપર્કમાં આવ્યું. Charles Mayનું નિરીક્ષણ છે કે ટૂંકીવાર્તા તેના આરંભકાળનું એક Hybrid (સંકર) સ્વરૂપ છે. જૂની રંગદર્શિતાની રૂપકાત્મક પદ્ધતિ અને નવા વાસ્તવવાદ સાથેની વક્રોક્તિ એમ બે પદ્ધતિનું સંયોજન છે.

ઓગણીસમી સદીના મધ્યમાં ટૂંકીવાર્તાના સર્જકોમાં એડગર પો, હરમાન મેલવીલ અને એન્તન ચૅખવે સ્વરૂપચર્ચા કરી. વીસમી સદીમાં હેન્રી જેમ્સ, ફ્લેનરી ઑકોનેર, જુલિયો કોર્ત્તાઝર, યુડોરા વેલ્ટી વગેરેએ ચર્ચા કરી.

એડગર એલન પોએ ઓગણીસમી સદીના મધ્યમાં ટૂંકીવાર્તા વિશે જે વિવેચનાત્મક વિચારણા કરી તેને કારણે એક સઘન સાહિત્યસ્વરૂપ તરીકે ટૂંકીવાર્તાનો જન્મ થયો. પોએ પોતાની સ્વરૂપવિચારણામાં આકાર, શૈલી, લંબાઈ, આકૃતિ, સર્જકના હેતુઓ અને વાચક પર પડતો પ્રભાવ વગેરે પ્રશ્નોની ચર્ચા કરી. ટૂંકીવાર્તાને એક સાહિત્ય સ્વરૂપનો દરજ્જો આપીને તેનું મૂલ્યાંકન કરતાં કરતાં એમણે કલાજગતમાં એને બહુ ઊંચું સ્થાન આપ્યું. એમનું મહત્ત્વનું પ્રદાન એ છે કે એમણે તનાવ કે તાણ (tension)ને ટૂંકીવાર્તા સાથે જોડવાનું કર્યું. ટૂંકીવાર્તામાં Tension – તાણનું તત્ત્વ. ટૂંકીવાર્તાનું ચુસ્ત અને એકતાપૂર્ણ સ્વરૂપ ઊર્મિકાવ્ય સાથે એકરૂપતા ધરાવે છે. નવલકથામાં જે અપ્રાપ્ય છે તેવી અસરો પ્રાપ્ત કરવા માટે એ ટૂંકીવાર્તાને સ્વતંત્રતા આપે છે. એમણે ભારપૂર્વક નોંધ્યું છે કે ટૂંકીવાર્તામાં લાઘવ (Brevity) અને તીવ્રતા (Intensity) એ બે ગુણોને કારણે ગૂઢ વ્યંજના જન્મે છે. પો એ ટૂંકીવાર્તાની રચનામાં અંતને એક અતિ મહત્ત્વનું ઘટક ગણાવેલું. ટૂંકીવાર્તાની વ્યાખ્યા એમણે વાચકના અનુભવના સંદર્ભે આપી હતી.

ટૂંકીવાર્તાની વ્યંજનાસિદ્ધિ માટે ચૅખવે આપેલું દૃષ્ટિબિંદુ ખૂબ મહત્ત્વનું છે: 'In the Short story it is better to say not enough than to say too much' (ટૂંકી વાર્તામાં અતિકથન કરતાં તો અપર્યાપ્ત કથન વધુ સારું.)

ચેખવની આ આધુનિકતાવાદી રસકીય વિભાવના સાથે અર્નેસ્ટ હેમિંગ્વેની iceberg theoryને સંબંધ છે. આધુનિક ટૂંકીવાર્તાની વિભાવના એઝરા પાઉન્ડની કલ્પનવાદી વિભાવનાથી પણ પ્રેરિત હતી.

ટૂંકીવાર્તાની સ્વરૂપવિચારણામાં 'લાઘવરીતિ'નો સંપ્રત્યય મહત્ત્વનો છે. તેને 'The Aesthetics of Brevity' લાઘવના સૌંદર્યશાસ્ત્ર તરીકે રજૂ કરવામાં આવે છે. લાઘવ કે કરકસરનું કાવ્યશાસ્ત્ર સ્વરૂપના રહસ્યની અને એના અધ્યાહાર હોવાની પ્રકૃતિનું કારણ બને છે. ટૂંકા સ્વરૂપની મર્યાદાઓ અને બંધનને કારણે લેખક વિગતોમાં જઈ શકતો નથી. એનું વલણ હંમેશાં પ્રક્રિયાને બદલે ક્ષણોનું વર્ણન કરવાનું છે.

અનુઆધુનિકતાવાદી જોન બાર્થનું મંતવ્ય છે કે એક સદી પછી નવલકથા કરતાં જુદી રીતે ટૂંકીવાર્તા exclusion (બાકાત, નિષેધ) તરફથી પાછી વળે છે. પો(Poe)થી શરૂ કરીને પેલે (Paley) સુધીના વાર્તાકારો એઓ કેટલું છોડી શકે છે એ દિશા તરફ વળેલા છે જ્યારે પેટ્રોનિયસ (Petronius)થી શરૂ કરીને થોમ પંચિન સુધીના નવલકથાકારો એઓ કેટલું સમાવી (inclusion) શકે છે તેનું ધ્યાન રાખે છે.

ટૂંકીવાર્તાના સ્વરૂપની ગતિશીલતાનો આધાર સામાન્ય દૈનિક જીવનના અનુભવો અને અદૃશ્ય, અજાગ્રત, અને વિચિત્ર વાસ્તવિકતા વચ્ચેના દ્વન્દ્વમાં છે. વોલ્ટર બેન્જામિનનું આ સંદર્ભે ખૂબ મહત્ત્વનું દૃષ્ટિબિંદુ છે:

Short story dwells on the mysteries of human experience that go against our Logico-rational frame of contradicting the laws of plausibility and Verisimilitude

(ટૂંકીવાર્તા એ માનવ-અનુભવનાં રહસ્યો પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરે છે જે પરસ્પરથી જુદા પડતા સત્યાભાસ અને સંભાવના વિશેનાં આપણાં તાર્કિક-બૌદ્ધિક ચોકઠાંથી વિરુદ્ધ દિશામાં ગતિ કરે છે.)

ટૂંકીવાર્તા વિશિષ્ટ પ્રકારની અર્થપૂર્ણતા ધરાવે છે જે અર્થપૂર્ણતા પરંપરાગત સત્યને પડકારે છે. અને આપણી અનુભવપરક નિશ્ચિતતાઓને ઉલટાવી નાખે છે. ટી. એસ. એલિયટ અને મોરિસ શેડબોલ્ટ ભારપૂર્વક જણાવે છે કે ટૂંકીવાર્તા એક એવા ભ્રમણાયુક્ત (hallucinatory) બિંદુનું સર્જન કરે છે કે જેમાં ભૂતકાળનો સમય અને ભવિષ્યનો સમય વર્તમાન સમય સાથે સહઅસ્તિત્વ ધરાવે છે. Cortazar કહે છે કે ટૂંકીવાર્તા

એ એક સજીવ સંયોજન છે જાણે કે ગ્લાસમાં આછું ચમકતું પાણી, ક્ષણમાં શાશ્વતનો ઝબકારો!

ઓગણીસમી સદીની ટૂંકીવાર્તા મુખ્યત્વે નાટ્યાત્મક અને પ્લોટ પર આધાર રાખતી હતી. આધુનિક ટૂંકીવાર્તાએ કથાસંરચનાને નવું રૂપ આપ્યું. કલોપકલ્પિતની પદ્ધતિમાં પણ આ પ્રકારના આધુનિકતાવાદી આકારોએ કાર્યકારણની શૃંખલાની અપેક્ષા રાખનારા વાસ્તવવાદીઓને નિરાશ કર્યા. આ સંદર્ભે વર્જિનિયા વૂલ્ફનું મંતવ્ય મહત્ત્વનું છે. સેંઝા, વાન ગોઘ અને માતિસી આ ત્રણ ચિત્રકારોનો સ્મારક સમારંભ ઇંગ્લેન્ડમાં યોજાયો હતો. આ ત્રણ ચિત્રકારો અનુ-પ્રભાવવાદીઓ હતા. આ ત્રણ ચિત્રકારોએ સમકાલીન સંવેદનશીલતામાં મૂળભૂત ફેરફારો કર્યા એની અસર માત્ર દૃશ્યકલાઓ પર નહોતી પડી, પરંતુ નવલકથા, કવિતા અને ટૂંકીવાર્તાની વિભાવના પર પણ પડી છે. આ કલાશિસ્તમાં પરંપરાગત અભિવ્યક્તિ અથવા કથનનો ત્યાગ કરવામાં આવ્યો અને તેને સ્થાને શૈલીને મહત્ત્વ આપવામાં આવ્યું. જેણે રંગદર્શી આત્મલક્ષિતા સાથે વસ્તુલક્ષી વાસ્તવવાદનું જોડાણ કર્યું. જેનો હેતુ મનોભાવ અને લાગણીના ઘેરા પડછાયાને નિશ્ચિત કરવાનો હતો. Suzanne Ferguson નોંધે છે કે આ તબક્કામાં પાત્રોને વસ્તુઓ કેવી લાગે છે અને વસ્તુઓને કેવી રીતે અનુભવે છે તે વાત મહત્ત્વની હતી. વસ્તુઓ જગતમાં જેવી છે તેવીનું અનુકરણ નહીં કે નકલ નહીં. અનુપ્રભાવવાદના ઉદયને કારણે ટૂંકીવાર્તાનાં પરંપરાગત ઘટકતત્ત્વો જેવાં કે પ્લોટ અથવા કાર્યકારણની અસરથી જન્મતા સમયાનુક્રમનો ત્યાગ કરવામાં આવ્યો અને સંવેદનાઓ તેમજ આંતરિક અનુભવની રજૂઆતને મહત્ત્વ આપવામાં આવ્યું. આધુનિકતાવાદી કથાસાહિત્યમાં આ રીતે અમૂર્ત ચિત્તદશા અને લાગણીઓના વસ્તુગત સહસંબંધકોને અગ્રતા આપવામાં આવી. વાર્તાની અસરકારકતા પ્લોટમાંથી નહીં પણ કથનકેન્દ્ર, કલ્પનાવલિ, સૂરની અસર અને શૈલીગત શાબ્દિક લાઘવથી આવી. પાત્રના ચિત્તની અવસ્થા અને વાતાવરણ ઘટનાઓને બદલી નાખે છે. (Mood and atmosphere supplant events.) ઘટનાતત્ત્વનું રૂપાંતર કરનારાં તત્ત્વો છેઃ કલ્પનો, પ્રતીકો, કથનકેન્દ્ર, કથકનો સૂર. રોબર્ટ લેંગબામ કહે છે કે દૃશ્યમાન જગતના પ્રગટીકરણ દ્વારા અદૃશ્ય જીવનનું પ્રગટીકરણ એટલે epiphany. આધુનિકતાવાદી ઉદાહરણમાં, આંતરદર્શનની આ ક્ષણ વાસ્તવની અજ્ઞાત સંરચનાઓને પ્રગટ કરે છે. આધુનિકતાવાદી ટૂંકીવાર્તાના સ્વરૂપમાં epiphanyએ એક કેન્દ્ર અને સંરચનાગત

પ્રયુક્તિ બને છે કે જે પ્રયુક્તિથી પ્લોટ અને કથાસાહિત્યની ક્રમાનુસારી ગતિની સામે સંદેહ કે શંકા થાય છે. ખંડિતતા, સ્થિરતા, તરલ ક્ષણને પકડી લેવી, મનોભાવ કે મનોરંગ. આધુનિક ટૂંકીવાર્તા આ રીતે વાર્તા વગરની વાર્તામાં પરિણમી. એ સંપ્રજ્ઞતાની એક ક્ષણ અને માનસિકતાની ખંડિતતા – એ બન્ને પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરે છે. જે નિશ્ચિત, સ્થિર વિભાવનાઓથી મુક્ત છે જેના વડે આધુનિક જગતનું દર્શન રજૂ કરવાના પક્ષમાં ચુસ્ત વિભાવનાઓને છોડી દેવામાં આવી છે. આ આધુનિક વિશ્વમાં જે કંઈ નક્કર છે તે હવામાં ઓગળી ગયું છે! ટૂંકીવાર્તા માટે આ નૂતન પ્રેરકબળ ક્ષણવારમાં થતા પ્રતિભાવોની સંરચનાને મહત્ત્વ આપે છે.

વીસમી સદીના લેખકોમાં જ્ઞાનમૂલક સાપેક્ષતાવાદ અને નાસ્તિકતાવાદમાં સતત વધારો થતો રહ્યો છે. એમાંના ઘણા લેખકોએ મનુષ્યની સત્યને ગ્રહણ કરવાની શક્તિમાં ઘણી મુશ્કેલીઓ અનુભવી છે. એ લેખકો એવી સંપ્રજ્ઞતા વ્યક્ત કરે છે કે આ ખંડિત અને ભંગુર વિશ્વમાં સમગ્રતા શક્ય નથી. આધુનિક ટૂંકીવાર્તા આ જગતમાં માનવજ્ઞાનની સીમાઓને વ્યક્ત કરે છે. આ જગત પૂર્ણતાને ગ્રહણ કરી શકતું નથી. જ્ઞાન પ્રાપ્ત કરવાની પ્રતિબંધિત પ્રક્રિયાને વર્ણવતી ટૂંકીવાર્તા એવી પદ્ધતિએ જગતનું દર્શન વર્ણવે છે કે જેમાં આપણે જગતની ઓળખ મેળવીએ છીએ. પ્રસંગોપાત્ત, ટુકડાઓમાં અથવા ગોર્ડીમર લખે છે તે મુજબ ફાયરફ્લાયઝનો (આગિયાનો) ઝબકારો અંદર અને બહાર, અંધકારમાં હમણાં અહીં, હમણાં ત્યાં! આધુનિક તબક્કામાં માનવીય સંજ્ઞાન સંપૂર્ણને પામતું થંભી ગયું છે અને ક્ષણમાં જ તેનું અસ્તિત્વ છે. ગતિશીલ ઝબકારાઓ, સત્યની વિશિષ્ટ ક્ષણો.

અનુઆધુનિક ટૂંકીવાર્તાની સંરચના આગવી છે. અનુઆધુનિક વાર્તાકારો કલાપૂર્ણ પરંપરાઓ અને કલાપૂર્ણ પ્રયુક્તિઓની રચના કરે છે. અનુઆધુનિક વાર્તાકારોમાં જોન બાર્થ, ડોનાલ્ડ બાર્થેલ્મ, રેમન્ડ કાર્વર, રોબર્ટ કૂવર અને ટોબીયાઝ વોલ્ફ જાણીતા છે. આ વાર્તાકારો ઓગણીસસો ઍંશીની આસપાસ ટૂંકીવાર્તાના સ્વરૂપમાં પરિવર્તન લાવ્યા. તાજગી લાવ્યા. ટૂંકીવાર્તાની સ્વરૂપગત સીમાઓનો લોપ. સાહિત્યિક અને બિનસાહિત્યિક કથન અને નિબંધ, કથન અને કવિતા, ગદ્યકાવ્યો, નિબંધો, પ્રસંગકથાઓ, રૂપકકથાઓ અને ટૂંકીવાર્તાઓ. એમ સંકર રૂપોની અભિવ્યક્તિ. આ સ્વરૂપપરિવર્તનને minifiction કહે છે જેણે અનુઆધુનિકતાવાદી લેખન તરીકે ઓળખ આપી.

Minifiction વિશે Lauro Zavala નોંધે છે: જગતને લખવાનું અને વાંચવાનું નવું સ્વરૂપ! નૂતન સંવેદનશીલતાનો આરંભ. અનુઆધુનિક ટૂંકીવાર્તાની બે રચનારીતિ મુખ્ય છે. કોલાજ અને આંતરકૃતિત્વ. આ અનુઆધુનિક ટૂંકીવાર્તાનું કાવ્યશાસ્ત્ર જાણવા માટે એક પાયારૂપ સંજ્ઞા 'minimalism'નો અર્થ સમજવો જરૂરી છે:

'Minimalism is a tool that can assist you in finding freedom. Freedom from fear, freedom form worry, freedom from overwhelm, freedom from guilt, freedom from depression, freedom from the trappings of the consumer culture we've built our lives around. Real freedom.

'મિનીમાલિઝમ (અલ્પપરિમાણવાદ, અલ્પતાવાદ) એક એવું સાધન છે જે તમને સ્વતંત્રતાની શોધ કરવામાં સહાયક બને છે. ભયથી સ્વતંત્રતા કે મુક્તિ. ચિંતાથી મુક્તિ. દબાવથી મુક્ત. અપરાધભાવથી મુક્તિ. નિરાશાથી મુક્તિ. આપણે આપણું દૈનિક જીવન જેને આધારે ઘડ્યું છે તે બજારવાદની સંસ્કૃતિના સકંજાથી મુક્તિ.ખરી મુક્તિ.

પ્રસ્તુત સંપાદનગ્રંથમાં ખાસ કરીને અનુઆધુનિક ટૂંકીવાર્તાની સ્વરૂપગત વિચારણા ચોથા પ્રકરણમાં વિસ્તારથી ચાર લેખોમાં થઈ છે. તેમાં ખાસ કરીને ડોનાલ્ડની બાર્થેલ્મની વાર્તાઓની વિચારણા અગત્યની છે.

અનુઆધુનિક ટૂંકીવાર્તા વિષયવસ્તુ અને રચનારીતિ બાબતે એકપંથી નહિ પણ અનેકપંથી છે તેનું કારણ છે વાર્તાકારની પોતાની જીવનભાવના અને સાહિત્યભાવનાને અનુસરવાનો કલાકીય સંકલ્પ. તેથી દેશીવાદ કે અનુસંસ્થાનવાદી વિભાવનાને અનુસરતી વાર્તાઓની એક નૂતન પરંપરા બની છે. તો અનુકારક(mimetic) કથાસાહિત્યની વિભાવનાથી મુક્ત એવી વાર્તાઓ સાતત્યભંગ, ક્ષણભંગુરતા, છીછરાપણું (જીવનસંદર્ભે), આંતરકૃતિત્વ અને સાંસ્કૃતિક ખંડિતતાનો પરિચય આપે છે. અર્થ નિષ્પન્ન કરવાની પરંપરાગત પદ્ધતિઓનો અંત લાવી દે છે. તેમાં ખાસ કરીને કોલાજની પ્રયુક્તિનો હેતુ અનુકારક કાવ્યશાસ્ત્ર સામે પડકારો ઊભા કરવાનો છે. યાદચ્છિકતા, ખુલ્લી વ્યવસ્થા જે નિશ્ચિત સીમાઓને તોડી નાખે છે. આ વાર્તાઓની

ઓળખ માટે ત્રણ સંજ્ઞાઓ છે: Rhizomatic, intertexual અને anti-mimetic. તેમાંથી Rhizomaitc સંજ્ઞા થોડી નવી છે.

Rhizomaitc = A horizontal, usually under grounded stem that often sends out roots and shoots from its nodes. (જમીનની અંદર પેટાળમાં ઊંડે ઊગેલું એવું ઝાડ કે જે વારંવાર તેનાં મૂળ, અંકુરો બહાર ધકેલે છે.)

અનુઆધુનિક ટૂંકીવાર્તા દર્શનની કટોકટીને નિરૂપે છે. જેમાં આત્મલક્ષિતાનો અસ્ત જોવા મળે છે.

પરંપરાગત, આધુનિક અને અનુઆધુનિક એમ ત્રણ તબક્કાની ટૂંકીવાર્તાની સ્વરૂપગત વ્યાવર્તકતા વર્ણવતો આ આલેખ ખરી રીતે તો વાર્તાસર્જનની સમૃદ્ધિ દર્શાવે છે.

છેલ્લે સમાપનમાં નોંધું કે એકવીસમી સદીનું મનુષ્યજીવન બહુરંગી અને બહુપરિમાણી છે. આપણા વાર્તાકારોએ આ અનુઆધુનિક જીવનસંદર્ભના બહુરંગી અને બહુપરિમાણી સ્વરૂપને ટૂંકીવાર્તા વડે મૂર્ત કર્યું છે. પરંતુ એમની વાર્તાઓની સ્વરૂપવિચારણા હજુ થઈ નથી. તેથી આપણી અનુઆધુનિક વાર્તાનું કાવ્યશાસ્ત્ર રચે એવા સિદ્ધાન્તકારની પ્રતીક્ષા છે.

*

જયેશ ભોગાયતા

વિવેચક.

ગુજરાતીના પૂર્વ-અધ્યાપક,

મ. સ. યુનિવર્સિટી, વડોદરા.

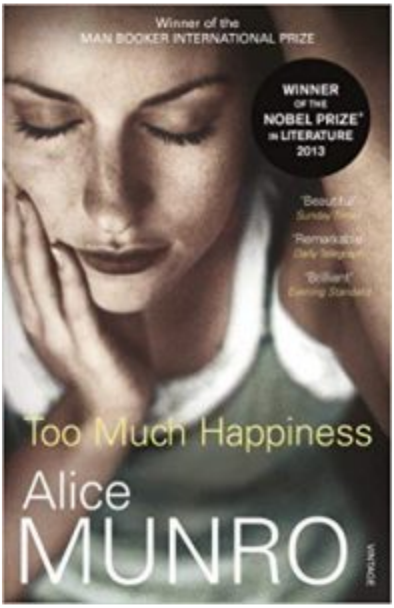
વડોદરા.

tathapi2005@yahoo.com

98240 53272

*

પાત્ર-જીવનના વળાંકોનું નિરૂપણ – કિરીટ દૂધાત



Too Much Happiness – Alis Munero

Vintage Books, London, 2009

એલીસ લીડલો કેનેડામાં 1931માં જન્મેલાં વાર્તાકાર છે. ઈ.સ. 1951માં એમનાં લગ્ન જેમ્સ મુનરો સાથે થયેલાં, તેથી તેઓ એલિસ મુનરોના નામે લખે છે. 1968માં એમનો

પહેલો વાર્તાસંગ્રહ Dance of The Happy Shades (આનંદી અંધકારનું નૃત્ય)ના નામે પ્રસિદ્ધ થયો. ત્યારથી આજ સુધી એમના કુલ 14 વાર્તાસંગ્રહ અને ઉત્તમ વાર્તાઓનાં 7 સંપાદનો બહાર પડ્યાં છે. એમને અનેક ઇનામો મળ્યાં છે જે પૈકી 2013માં સાહિત્યસર્જન માટે મળેલું નોબેલ ઇનામ સૌથી નોંધપાત્ર છે.

Too Much Happines (અઢળક આનંદ) સંગ્રહમાં કુલ 11 વાર્તાઓ છે. મુનરો લાંબી લેખણે વાર્તા લખે છે એટલે એમની દરેક વાર્તા 20-25 પાનાંની તો હોવાની જ. આ સંગ્રહની નામધારી વાર્તા તો 56 પાનાંની છે. એમની વાર્તાનો વિષય સ્ત્રી-પુરુષના દામ્પત્યનો કે કુટુંબજીવનનો હોય છે. એમનાં પાત્રો મધ્યમ કે નિમ્ન મધ્યમ વર્ગનાં હોય છે. એમનાં જીવનમાં બનતી એકાદ ચોંકાવનારી ઘટના લઈને મુનરો વાર્તાની માંડણી કરે છે. પછી એ ઘટનાની પડખે એક બીજી સામાન્ય ઘટના મૂકે છે અને પહેલી ઘટનાનું બીજી ઘટના દ્વારા વિશ્લેષણ કરી પોતાનું સર્જકીય અર્થઘટન રજૂ કરે છે. વાર્તાકાર મુનરો જીવનનું તત્ત્વજ્ઞાન તારવી આપતાં કે વાચકને લાગણીમાં તરબોળ કરી દેનારાં વિધાનો કરવાને બદલે નિરપેક્ષ ભાવે, કહો કે સાવ કોરી આંખે વાર્તા લખે છે જે એમની નિજી શૈલી છે. આથી બીજી ઘટના વાર્તામાં નગણ્ય હોવા છતાં ઘણી મહત્ત્વની બની રહે છે. આ બંને ઘટનાને જોડવામાં વાચક નિષ્ફળ જાય તો કલાકાર મુનરો શું કહેવા માગે છે તે ધ્યાનબહાર રહી જવાનો પૂરો સંભવ છે. વાર્તાકારની વિશેષતાઓ બતાવતાં પહેલાં કેટલીક વાર્તાઓના કથાઅંશો જોઈ લઈએ.

Dimensions (વિવિધ પરિમાણ): વાર્તાની નાયિકા ડોરી 23 વરસની છે. વાર્તા શરૂ થાય છે ત્યારે એ ક્યાંક જવા નીકળી છે. એ ત્રણ બસ બદલીને મંઝીલે પહોંચે છે. અગાઉ એને બંને પ્રયત્ને નિષ્ફળતા મળી છે. તેની મનોચિકિત્સક સેન્ડને આ વારંવારની મુસાફરીઓની ખબર નથી. અહીં વાચકને ખ્યાલ આવે છે કે ડોરી એના પતિ લોઈડને મળવા જાય છે, જેલમાં. ડોરી અને લોઇડના લગ્નજીવનમાં ત્રણ બાળકો થયેલાં. ત્યાર બાદ બન્ને વચ્ચે નાની નાની બાબતોમાં ઝઘડા થાય છે. જ્યારે બાળકો શાળાએ મૂકવા જેવડાં થાય છે ત્યારે લોઈડ ના પાડે છે. કહે છે કે એમ કરવાથી બાળકો શિક્ષણવિભાગનાં સંતાનો થઈ જશે. આપણાં નહિ રહે. દરમ્યાનમાં બંનેને જાણ થાય છે કે શાળાએ ન જતાં બાળકો માટે સ્થાનિક શાળામાંથી અભ્યાસનું સાહિત્ય નિયમિત આપવામાં આવે છે. ડોરી એ લેવા જાય છે. ત્યાં તેને તેવી બીજી એક માતાનો પરિચય થાય છે જેનું નામ મેગી છે. બંને વચ્ચે મૈત્રી થાય છે ધીમે ધીમે લોઈડને મેગી પ્રત્યે ધિક્કાર

જન્મે છે. એને શંકા છે કે મેગી બંને વચ્ચે ફૂટ પડાવવા માગે છે પરંતુ ડોરી માનતી નથી. એક રાત્રે ઝઘડો વધી જતાં ડોરી ઘર છોડીને એક રાત માટે આશરો લેવા મેગીને ઘેર પહોંચી જાય છે. સવારે મેગી પોતાની કારમાં ડોરીને એના ઘેર મૂકવા આવે છે. બંનેને ખાતરી છે કે હવે લોઈડનો ગુસ્સો શાંત થયો હશે. લોઈડ એવી કડકડતી ઠંડીમાં પણ ઘરનાં પગથિયે અદબ વાળીને ચહેરા પર રહસ્મય સ્મિત સાથે બેઠો હોય છે. પહેલાં તો એ ડોરીને અંદર જતી રોકે છે પણ ડોરી એને વટીને અંદર જાય છે ત્યારે જુએ છે કે રાતે એની ગેરહાજરીમાં લોઈડે ત્રણેય બાળકોને ગળું દબાવીને મારી નાખ્યાં છે.

પોલીસ લોઈડની ધરપકડ કરે છે. પૂછપરછ દરમ્યાન એ કહે છે કે એની માતા એમને છોડીને નાસી ગઈ હતી એ જાણીને એમને ભવિષ્યમાં થનારા પરિતાપમાંથી ઉગારવા એણે આ પગલું લીધું હતું. અદાલત લોઈડને ગુનાહિત ગાંડપણ માટે જેલમાં મોકલી આપે છે. ડોરી પોતાનું શહેર છોડી દે છે, પણ ડોરી સમયાંતરે લોઈડને જેલમાં મળવા જાય છે. એને લોઈડને કબૂલ કરાવવું છે કે એ નાસી નહોતી ગઈ. પણ લોઈડ આવો તફાવત સમજવા માનસિક રીતે સક્ષમ રહ્યો નથી. એકવાર એ ડોરીને જેલમાંથી લાંબો પત્ર લખે છે કે, એ હમણાં જ પોતાનાં બાળકોને મળ્યો હતો અને એમની સાથે વાતો કરી હતી. એનો અર્થ એમ નથી કે એ બધાં જીવતાં છે પણ આ વિશ્વમાં એમનું અસ્તિત્વ છે એવું પોતાની પ્રજ્ઞાથી એ અનુભવી શક્યો છે. બાળકોનાં મૃત્યુના આઘાતમાં ડોરીનો જીવનરસ સુકાઈ ગયો છે. એક વાર લોઈડ જેલમાં મુલાકાત દરમ્યાન પૂછે છે કે બહારની દુનિયામાં ડોરીની જંદિંગી કેવી છે ત્યારે ડોરીને મનમાં પ્રશ્ન થાય છે કે જંદિંગી? કઈ જિંદગી? એ નિયમિત માનસિક સારવાર લે છે પણ એનામાં જિંદગીનો કોઈ ઉત્સાહ નથી. પણ લોઈડના પેલા પત્રમાં હતી એ વાત ‘બાળકો કોઈ જુદાં જ પરિમાણમાં વસે છે’ ડોરી માટે સંજીવનીનું કામ કરે છે. એકવાર એ લોઈડને મળવા બસમાં જતી હોય છે. અચાનક એની નજર સામે એક ગંજાવર પીકઅપ વાન બાજુમાંથી ઝડપથી આવીને ડ્રાઈવરની ભૂલને કારણે ખાડામાં ગબડી પડે છે. ડ્રાઈવર ઊછળીને હવામાં તરતો હોય એમ રસ્તા પર પછડાઈને મરણતોલ થઈ જાય છે. ડોરીની બસનો ડ્રાઈવર મુસાફરોને બસમાં બેસી રહેવાનું કહી નીચે ઊતરે છે. જાણે પોતાના હાથે કશું નિર્માણ પામવાનું હોય એમ ડોરી પણ નીચે ઊતરે છે. બેભાન ડ્રાઈવર છોકરડો છે. એના માથા અને કાન વચ્ચે ગુલાબી ફીણ ઉભરીને જામી ગયાં છે એ ડોરી જુએ છે. એ જાણી જાય છે કે આ આવી રહેલા મોતની નિશાની છે. ડોરી એ છોકરાની છાતી પર હાથ મૂકે છે. એનું હૃદય બંધ

છે પણ ગરદનની નસો ધબકે છે. એ પોતાના મોંથી એ છોકરાને શ્વાસ આપીને એના શ્વાસોશ્વાસ ચાલુ કરવાના પ્રયત્નો કરે છે અને થોડા સમય બાદ એ છોકરો ધીમેથી શ્વસન શરૂ કરે છે ડોરી પોતાના ધ્રૂજતા હાથ એની છાતી પર મૂકે છે. ત્યાં પણ ધબકાર અનુભવે છે. બસનો ડ્રાઈવર કહે છે હવે એમ્બ્યુલન્સ આવતી જ હશે. હવે ત્યાં રોકાઈને સમય બગાડવાની જરૂર નથી. પણ ડોરીને લાગે છે કે અત્યારે એ બાળકના શ્વાસોશ્વાસ ચાલુ રહે એ માટે કોઈની નિ:શબ્દ શાંત હાજરીની જરૂર છે. એ રોકાઈ જશે. એમ્બ્યુલસ આવશે એ પછી પણ એ હોસ્પિટલ સુધી એ છોકરાની સાથે જશે. અહીં વાર્તા પૂરી થાય છે.

અહીં ડોરી પ્રેમમાં પડીને વિચિત્ર સ્વભાવના લોઈડ સાથે લગ્ન કરે અને ત્રણ બાળકો થયાં બાદ એની વિચિત્રતા ગાંડપણમાં પરિણમે અને બાળકોની હત્યા કરી બેસે એ એક ઘટના છે. બીજી ઘટના અકસ્માતમાં મરવાની અણી પર આવેલા અજાણ્યા છોકરડા ડ્રાઈવરને પોતાની શ્વાસોશ્વાસની ક્રિયાથી નવજીવન આપે એ છે. આ બંનેને જોડતી કડી છે લોઈડનો પત્ર કે, એમનાં બાળકો જીવતાં નથી પણ અનેક પરિમાણોમાં અસ્તિત્વ ધરાવે છે. જે કામ ધાર્મિક પતાકડાં કે મનોચિકિત્સક નહોતાં કરી શક્યાં એ કામ ચિતભ્રમિત પતિનો પત્ર કરે છે અને પોતાના બાળકોનું એક પરિમાણ રોડ પર જીવનમરણ વચ્ચે ઝોલાં ખાતા છોકરડા જેવા ડ્રાઈવરમાં જીવંત કરી શકાય એવું વીજળીના ચમકારામાં વિચારી લઈને અને મૂર્તિમંત કરે છે.

Free radicals (ઉન્મૂલક): આ વાર્તા તો એક રહસ્યકથા છે. વાર્તાની નાયિકા નીતા વિધવા છે. એને કૅન્સર હોય છે. એક રાત્રે એના ઘરમાં એક અજાણ્યો યુવક ઘૂસી આવે છે. વાતવાતમાં ઠંડા કલેજે જણાવે છે કે બે દિવસ પહેલાં માતા-પિતા સાથે ઝઘડો થતાં એમની અને માનસિક વિકલાંગ બહેનની હત્યા કરીને એ ભાગ્યો છે અને રેલવેના પાટેપાટે ચાલતાં આ ઘરમાં લાઇટ જોતાં ત્યાં ઘૂસ્યો છે – હવે નીતાની કાર લઈ જવાનો છે. નીતા ડરની મારી ફફડી ઊઠે છે. પેલો યુવાન ભૂખ્યો છે એટલે ખાવા માગે છે. પછી એ યુવક ઘરમાં વાઇન હોય તો માગે છે. નીતા એ પણ આપે છે અને યુવક બંનેના કપમાં વાઇન ભરે છે નીતા એ ચાખે છે પણ પૂરો કપ પીતી નથી. યુવક આખો કપ ગટગટાવી જાય છે અને કાર પડાવી લઈ નાસી જાય છે. એ ફોનનું જોડાણ કાપતો જાય છે એથી નીતા રાતે પોલીસનો સંપર્ક કરી શકતી નથી. બીજી સવારે પોલીસ આવીને એને જગાડે છે અને પૂછે છે કે એની કાર ક્યાં છે ત્યારે એ અજાણી હોવાનો ડોળ કરે છે. અને કહે

છે કે ચાવી કારમાં જ હતી એટલે કોઈ ચોરી ગયું હશે. પોલીસ એને બેદરકારી બદલ ઠપકો આપે છે અને કહે છે કે ત્રણ-ત્રણ ખૂન માટે ભાગેડુ જાહેર થયેલો એક ચોર એની કાર ચોરી ગયેલો અને આગળ જતાં કાબૂ ગુમાવતાં એની કાર ખાડામાં ઊંધી વળી જતાં એ સ્થળ પર જ મૃત્યુ પામ્યો છે. અને ભલમનસાઈથી નીતાને સલાહ આપે છે કે એણે ભવિષ્યમાં ધ્યાન રાખવું. અહીં વાર્તા પૂરી થાય છે.

હકીકતમાં કાર લૂંટાઈ હોવા છતાં નીતા અજાણી થઈને પોલીસને ઠસાવે છે કે એ ચોરાઈ ગઈ છે. તો વળી, અચાનક ખાડામાં પડી જાય એવી બેકાળજી એક રીઢા ખૂની માટે અજુગતી લાગે છે. શંકા જાય છે કે નીતાએ વાઇનમાં પહેલાંથી જ તીવ્ર ઘેન ચડે એવું કંઈક ભેળવેલું હશે એથી કાર લઈને ભાગતી વેળા એ ઘેનની અસરમાં જ એ ખૂની કાર પરથી કાબૂ ગુમાવી બેઠો હશે. કાયદો સજા કરે એ પહેલાં નીતાએ એનો ન્યાય તોળી નાખ્યો! ધ્યાનથી વાર્તા વાંચતાં નીતાનું પાત્ર પહેલી નજરે દેખાય છે એટલું સીધું સાદું નહિ પણ ઠંડા કલેજે વર્તન કરતું હોય એમ લાગે.

Face (ચહેરો): આ એક હૃદયસ્પર્શી પ્રેમકથા છે. વાર્તા નાયકને જન્મથી જ ચહેરાનો એક તરફનો ભાગ આખો આવરી લે એવું લાલ લાખું છે. એને લીધે પહેલી નજરે જ એના પિતા નફરત કરે છે અને પિતાના આ વલણને લીધે માતા-પિતા એક જ ઘરમાં રહેતાં હોવા છતાં એમનું લગ્નજીવન ભાંગી પડે છે અને પિતા દારૂના રવાડે ચડી જાય છે. દીકરો પોતાની કુરૂપતા જોઈને છળી ન જાય માટે મા ઘરમાંથી બધા અરીસા કાઢી નાખે છે. દરમ્યાનમાં શ્રીમતી સુટેલ્સ નામની એક સ્ત્રી નાયકના પિતાની ઓફિસમાં નોકરીએ રહે છે અને એ વિધવા હોવાથી પિતા એને ઘરનો એક ભાગ રહેવા માટે કાઢી આપે છે. એ સ્ત્રીને નાયકની ઉંમરની એક પુત્રી છે – નાન્સી. એ નાયકની સાથે ધીંગામસ્તી કરે છે. એકવાર બંને રમતાં રમતાં ઘરના ભોંયરામાં જઈ ચડે છે. ત્યાં રંગનાં ડબલાં પડ્યાં હોય છે. એમાંથી નાન્સી પોતાના એક ગાલ પર લાલ રંગ લગાવીને નાયકને કહે છે જો, હું તારા જેવી થઈ ગઈ. નાયકને પહેલી વાર પોતાની કુરૂપતાનું ભાન થાય છે અને એ છળી ઊઠે છે અને ભાગતો જઈ પોતાની માતાને નાન્સીની ફરિયાદ કરે છે. માતા નાન્સીની આ હરકતને ક્રૂરતા ગણીને નાન્સીની માતાને તાત્કાલિક ઘર ખાલી કરવા કહે છે.

યુવાન થઈને યુનિવર્સિટીમાં ભણવા જતો રહેલો નાયક પિતાનું અવસાન થતાં ઘેર આવે છે. ત્યારે એની માતા એને એક વિચિત્ર વાત કરે છે. શ્રીમતી સુટેલ્સ અને નાન્સી

બીજે રહેવા ગયાં પછી એક સવારે નાન્સીએ લાલ રંગ લગાવેલો એ ગાલ પર બ્લેડ ચલાવીને ગાલ કાપવા કોશિશ કરેલી પણ સમયસર સારવાર મળતા મોટું નુકસાન થતું બચેલું.

થોડાં વરસો બાદ નાયકની માતાનું પણ અવસાન થાય છે અને પૈતૃક ઘર વેચવા નાયક પોતાના મૂળ શહેરમાં પાછો આવે છે અને ઘરના આંગણામાં આડેધડ ઊગેલાં ઝાડી-ઝાંખરાં દૂર કરવા જતાં એને મધમાખી કરડે છે. હોસ્પિટલમાં ડોક્ટર એની આંખો પર પટ્ટી લગાવે છે ત્યારે એક યુવાન સ્ત્રી આવે છે અને કહે છે કે બંને આંખ બંધ કરાઈ હોય તેવા દરદીને છાપાં વગેરે વાંચી સંભળાવવા હોસ્પિટલે એને નોકરીએ રાખી છે. નાયક કહે છે કે એને સમાચાર સાંભળવાની ઇચ્છા નથી તો એ સ્ત્રી કહે છે કે આપણે એક રમત રમીએ કે જેમાં હું એક કાવ્યની પંક્તિ બોલીશ અને તારે બીજી પંક્તિ બોલવાની. આ રીતે પેલી સ્ત્રી પંક્તિઓ બોલે છે અને નાયક પૂર્તિ કરતો જાય છે. પેલી સ્ત્રી એક એવી પંક્તિ બોલે છે જેની પૂર્તિ નાયક કરી શકતો નથી. એ પૂછે છે કે એ કાવ્ય કોનું છે. જવાબ મળે છે કે એ વોલ્ટર દ લા મેર નામના અંગ્રેજ કવિનું છે. પછી પેલી સ્ત્રી એની નજીક આવી એના ચહેરાના કુરૂપ ભાગ પર પોતાના ગાલનો સ્પર્શ કરીને જતી રહે છે.

થોડા સમય બાદ નાયક ઘેર જૂના કાગળો ફેંદતો હોય ત્યારે એને વોલ્ટર દ લા મેરની પેલી કવિતા કોઈના અજાણ્યા હસ્તાક્ષરમાં લખાયેલી મળે છે. (કદાચ નાન્સીના હાથે વરસો પહેલાં લખાઈ હશે.) કવિતાનો ભાવાર્થ એવો છે કે એક વાર કોઈ ગમતી વ્યક્તિ જીવનમાંથી ચાલી જાય પછી એને આપણે ભૂલી જઈએ તો પણ એણે છોડેલી ખાલી જગ્યા હંમેશા ખાલી જ રહે છે. (અહીં મુનરોએ AWAY નામનું જે કાવ્ય ઉદ્ધૃત કર્યું છે એની છેલ્લેથી બીજી પંક્તિ છે: your place forgotten પણ મૂળ પાઠ છે your place left vacant જે આ વાર્તાના ભાવ સાથે બંધ બેસે છે. નાયકને થાય છે કે આ કવિતા તેના અચેતન મનમાં ક્યાંક સચવાયેલી પડી હતી અને હોસ્પિટલમાં પેલી સ્ત્રીવાળો બનાવ એને થયેલો ભ્રમ હતો પણ એ બહાને એનું અચેતન મન બે ઘટનાની સ્પષ્ટતા કરવા માંગતું હતું કે નાન્સીએ ભોંયરામાં એ દિવસે પોતાનો ગાલ રંગેલો અને પછી થોડા દિવસો બાદ એ જ ગાલ છેદવા પ્રયત્ન કરેલો એમાં એની મનીષા એની ક્રૂર મજાક ઉડાવવાની નહીં પણ એની કુરૂપતા લઈ લેવાની હતી. નાયક વિચારે છે કે એ બંને યુવાન થઈને મળ્યાં હોત તો પણ કદાચ ઉપરછલ્લી વાત કરીને છૂટાં પડી ગયાં હોત

છતાં બંનેનાં અચેતન મનમાં જે વાત છે એ તો એમ જ રહી હોત.નાયક છેલ્લે નિર્ણય કરે છે કે પોતાના પૂર્વજોનું એ મકાન વેચવું નથી કે જ્યાં એ અને નાન્સી બાળપણમાં સાથે રહ્યાં હતાં.

Too much happiness (અઢળક આનંદ): સંગ્રહનું નામ જેના પરથી પડ્યું છે એવી આ વાર્તા 19મી સદીમાં થઈ ગયેલી રશિયન ગણિતશાસ્ત્રી અને નવલકથાકાર સોફિયા કોવાલેસ્કી (ઈ.સ.1850–1891)નાં જીવન પર આધારિત છે. સોફિયાને એ સમયમાં સ્ત્રી હોવાને લીધે કેવા સંઘર્ષ કરવા પડેલા અને આખી જિંદગી સાચા પ્રેમની અનુભૂતિ પામવામાં કેવી નિષ્ફળતાઓ મળી અને એકાકી હોવાની લાગણી કેવી રીતે એની જિંદગીનો અભિન્ન હિસ્સો બની ગઈ એની વાર્તા મુનરોએ માંડીને (56 પાનાંમાં) લખી છે. વાચકને એનાં સંઘર્ષ, પ્રેમની પિપાસા કે એકલતાનો તીવ્ર અનુભવ થતો નથી. એ રીતે મુનરોનો બહુ પ્રિય એવો આ પ્રકલ્પ વાચકને આ સંગ્રહની બીજી વાર્તાઓ જેવો કોઈ વિશિષ્ટ અનુભવ કરાવતો નથી. અહીં સીધી સાદી કથનશૈલીમાં સોફિયાના જીવનની કેટલીક દસ્તાવેજી હકીકત મળે છે પણ ‘વાર્તા’ મળતી નથી.

o

છેલ્લે Too much happiness વાર્તાનો એક સંવાદ જોઈએ. અહીં મુનરોની સંવાદકળા પરની હથોટીનો પરિચય થાય છે. સોફિયાનો ભાણેજ પોતાની સાવકી મા વિષે હલકાં વેણ ઉચ્ચારે છે ત્યારે બંનેની વચ્ચે નીચે મુજબ સંવાદ થાય છે. એક પાકટ બિનનિવાસી રશિયન સ્ત્રી અને ફ્રાન્સમાં ઊછરેલા મૂળ રશિયન યુવાન વચ્ચેની વાતોમાં બંનેનાં વયસહજ દૃષ્ટિબિંદુ આબાદ વ્યક્ત થાય છે:

‘You shouldn’t talk that way about women.’

‘Why not if they want to be equal?’

‘I suppose I should say ‘about people’. But I don’t want to talk about her or your father. I want to talk about you. How are you doing with your studies?’

‘I hate them.’

‘You cannot hate all of them.’

‘Why can’t I? It isn’t at all difficult to hate all of them.’

‘Can you speak Russian to me?’

'It's a barbaric language. Why can't you speak better French? He says your accent is barbaric. He says my mother's accent was barbaric too. Russians are barbaric.'

'Does he say that too?'

'I make my own mind.'

'તારે સ્ત્રીઓ વિષે આવી ભાષામાં વાત ન કરવી જોઈએ.'

'એમને પુરુષ સમોવડી ગણાવું હોય તો કેમ ન કરાય?'

'એટલે કે મારો મતલબ હતો 'લોકો વિષે' તારાથી આવું ન બોલાય. ખેર, મને એ સ્ત્રી વિષે કે તારા પિતા વિષે વાત કરવામાં રસ નથી. મારે તો તારા વિષે જાણવું છે. તારો અભ્યાસ કેમ ચાલે છે?'

'હું એને ધિક્કારું છું.'

'બધા વિષયને ધિક્કારે એવું તો ન બને.'

'કેમ? બધાને ધિક્કારવાનું એવું અઘરું તો નથી જ.'

'તને રશિયન ભાષામાં વાત કરતાં આવડે છે?'

'એ તો જંગલી ભાષા છે. તમે ફ્રેન્ચ ભાષા સારી રીતે કેમ બોલી શકતાં નથી? મારા પપ્પા કહે છે કે તમારા ઉચ્ચારો જંગલી જેવા છે. એમણે એમ પણ કહેલું કે મારી માના ઉચ્ચારો પણ જંગલી જેવા હતા. બધાં રશિયનો જંગલી છે.'

'એ પણ તારા પપ્પાએ કહ્યું છે?'

'આ તો મારો સ્વતંત્ર અભિપ્રાય છે.'

○

એક મોટા ગજાનાં વાર્તાકારની થોડીક વાર્તાઓનો આ એક આછો પરિચય છે. મુનરો જે રીતે અંગ્રેજી ભાષાનો સર્જનાત્મક વિનિયોગ કરે છે, જે રીતે થિમને ખોલતાં જઈને વાર્તા રચે છે, કે તેઓ જે રીતે લાંબી લેખણે લખે છે – એ કેટલું યોગ્ય છે એનું એક-એક વાર્તા લઈને વિશ્લેષણ કરી શકાય. પરંતુ વિસ્તારભયે એ ન કરતાં એટલું કહીને વિરામ લઈએ કે પ્રખર બુદ્ધિમત્તા નથી ધરાવતાં એવાં સ્ત્રી-પુરુષોને પણ કોઈક ક્ષણે વિશિષ્ટ અનુભવો થતા હોય છે. એનું પૃથક્કરણ કરવા એ બધાં સક્ષમ ન હોય તો પણ એમની જિંદગીને ચોક્કસ વળાંક મળતો હોય છે. એ ક્ષણ પહેલાંનાં એ બધાં એ ક્ષણ પછી એવાં ને એવાં રહી શકતાં નથી. આ ક્ષણો કઈ છે અને એમની જિંદગીમાં શું પરિવર્તન

આવ્યું એનાં પર પર આંગળી મૂકીને એક સર્જક જ કરી શકે એવું નાડીપરીક્ષણ કરવાનો મુનરોનો આ વાર્તાઓમાં પ્રયાસ છે તેમાં એ મહદ્અંશે સફળ રહ્યાં છે એનો આનંદ અઢળક જ હોય.

*

કિરીટ દૂધાત
વાર્તાકાર
પૂર્વ-કલેક્ટર, ગુજરાત.
અમદાવાદ
kiritdudhat@gmail.com
9427306507

*

પ્રેમ અને પ્રતિવાદનો શંખનાદ – રણજિત દાસ

તુમિ શુધુ નીરવ ચિત્કાર – શંખ ઘોષ

સિગ્નેટ પ્રેસ, કોલકાતા, 2015

શંખ ઘોષનો જન્મ ચાંદપુર (બાંગ્લાદેશ)માં 1932માં થયો હતો. ભારત વિભાજન પછી 1948માં એમનો પરિવાર કોલકાતા આવી ગયો. પોતાનાં સ્વાધ્યાય અને લેખનસાતત્યના બળે શંખ ઘોષ સાહિત્યસર્જન, સાહિત્યિક પત્રકારત્વ અને અધ્યાપનના ક્ષેત્રમાં ખ્યાત થયા. ‘બાબરેર પ્રાર્થના’ માટે 1977માં એમને સાહિત્ય અકાદેમી(દિલ્હી)નો પુરસ્કાર મળેલો. તાજેતરમાં એ જ્ઞાનપીઠ પુરસ્કારથી વિભૂષિત થયા છે.

બંગાળી કવિતામાં શંખ ઘોષ એક અનોખા કવિ છે. એમની કવિતામાં વ્યક્તિચેતના અને સમાજચેતના બંનેનું યુગપત્ આલેખન છે. તેઓ એકી સાથે પ્રેમ અને પ્રતિવાદ બંનેના કવિ છે. અહીં પ્રેમનો અર્થ વિશ્વપ્રકૃતિ સાથેનું કવિનું સાયુજ્ય અને એમની નિરંતર જીવન-જિજ્ઞાસા, પ્રતિવાદનો અર્થ છે સામાજિક અન્યાય અને અત્યાચારની રોજિંદી ઘટનાઓ સામેનો એમને આક્રોશ. તેઓ જેટલા ‘ગાંધર્વ કવિતા’-ગુચ્છના કવિ છે એટલા જ ‘લાઈનેય છિલામ બાબા’ (હું કતારમાં જ હતો, ભાઈ!)-ના પણ કવિ છે.

○

આ માટે આપણે એમના નવીનતમ કાવ્યસંગ્રહ ‘તુમિ શુધુ નીરવ ચિત્કાર’ (સાંભળુ છું કેવળ નીરવ ચિત્કાર)ની કવિતા વિશે વાત કરીશું.

કવિએ સંગ્રહનાં કાવ્યોને બે પર્વો કે ચરણોમાં વિભાજિત કર્યાં છે – એક સાથે બે ભિન્ન પ્રકૃતિનાં કાવ્યો. એના પ્રથમ પર્વનું શીર્ષક છે – ‘એ એમન સમય જેખન’ (એક

એવા સમયમાં, જ્યારે –). એમાં છેલ્લાં દસ વર્ષોમાં પશ્ચિમ બંગાળમાં થયેલી અભૂતપૂર્વ રાજકીય ઉથલપાથલના પરિપ્રેક્ષ્યમાં લખાયેલાં 27 કાવ્યો સમાવિષ્ટ છે. દ્વિતીય પર્વ ‘આમાર ધર્મેર કથા’ (મારા ધર્મની વાતો)માં વર્તમાન જીવન સાથે જોડાયેલા રસબોધનાં 32 કાવ્યો સમાવિષ્ટ છે.

પહેલા પર્વની પહેલી કૃતિનું શીર્ષક છે. ‘ઇટલીમાં કવિ.’ આ કાવ્ય એક રીતે સમગ્ર સંગ્રહની નાન્દી જેવું છે. એમાં ફાસીવાદના સમયમાં ઈટલીમાં રવીન્દ્રનાથના ભ્રમણ નિમિત્તે કોઈ પણ દેશ અને કાળના સ્વેચ્છાચારી કુશાસનનાં ઘૃણાસ્પદ લક્ષણો તરફ અંગુલિનિર્દેશ ના એક ઇશારે નેતાગણ ખુલ્લે આમ/ઘુંટણિયે પડી જાય છે/એવા સમયમાં/નર્યા ચિત્કારભર્યા શબ્દોમાં કોઈ અધમ જૂઠ પણ સુભાષિતનું સત્ય બની જાય છે.’

વિશેષ આલોચનાને અવકાશ ન હોવાથી અહીં હું આ પર્વનાં બે વિશિષ્ટ કાવ્યો વિશે વાત કરીશ.

પહેલું કાવ્ય – ‘નૈશ સંલાપ-2007’ [રાત્રિસંવાદ-2007]. સૌ જાણે છે કે નંદીગ્રામના નરસંહાર પછી તત્કાલીન શાસક પક્ષ વામપંથના વિરોધમાં થયેલા બુદ્ધિજીવીઓના આંદોલનનું નેતૃત્વ શંખ ઘોષે લીધેલું અને એનાથી જ પશ્ચિમ બંગાળમાં રાજકીય પરિવર્તનનો પ્રારંભ થયેલો. આ કાવ્યનો જન્મ પણ 2007માં જ થયો. એમાં કવિ અને વામપંથના સમર્થક એવા એમના એક ઘનિષ્ઠ મિત્ર વચ્ચેની અંતરંગ વાતો સચ્ચાઈપૂર્વક નિરૂપાઈ છે. એ મિત્રનું કહેવું હતું –

તમે તો અમારી વિરુદ્ધમાં/સામસામે આવી ગયા આમ ખુલે આમ/જોવા પડ્યા છેવટે આ દિવસો પણ?

કવિએ જવાબ આપ્યો –

વિચારો તો જરા, ક્યાંથી ક્યાં ઊતરી આવ્યા/તમે બધા આમ?/શું હતા ને શું થઈ ગયા શું.../આજે પણ એ સમજી શક્યા નથી તમે સૌ/એક દિશાભ્રષ્ટ રાજ્યે તમને એ જાણવા જ ન નથી દીધું./ભીતર ને ભીતર હાવી થતો રહ્યો લુમ્પેન સમાજ.

આ કાવ્યમાં વ્યક્ત ભવિષ્યવાણી પશ્ચિમ બંગાળમાં ડાબેરી દોરના અંત સાથે જોડાઈ ગઈ. ખરું જોતાં તો આ કાવ્ય સ્પષ્ટરૂપે એક રાજનૈતિક સાહેદી જ તો છે.

+ સામાન્ય રીતે લોકો પર હાવી થઈ જતાં વિકૃત કે વિઘાતક તત્ત્વો માટે લુમ્પેન સંજ્ઞા વપરાય છે. – રમણીક

બીજું એક કાવ્ય ‘શિરા-ઉપશિરા’ પણ પૂર્વવર્તી વાર્તાલાપની એક ઉત્તરવતી આવૃત્તિ

જ છે. અહીં પણ રાજકીય બદલાવ પછી, કંઈક જુદા જ દુર્દિનમાં, કવિતાની અને કોમરેડ (બિરાદર) સાથેની વાતોનું વિવરણ છે. સાતત્યભર્યા દુખદ દિવસોની વેદના. કોમરેડની સામે જ આ ફેંસલો સંભળાવાય છે –

મન થાય છે આજે એ જાણવાનું કે/જેને તું અચાનક, અને જાણે અનાયાસ,/'લુમ્પેન' કહીને બોલાવે છે/એ આજ સુધીમાં ક્યાં અને ક્યારે પેદા થઈ ગયા!/ક્યાંથી આવી ટપક્યા એ બાહોશ મોટર-સાઇકલ-સવાર!/શું એ બધા જ, આ વચગાળામાં,/તારા ગોપનીય ભીતરની નસેનસમાં જ/દોડી રહ્યા નહોતા?

મને આશા છે કે કવિએ નિર્મમ દૃષ્ટિથી કહેલી આ વાત સાથે આપણે સૌ સહમત થઈશું.

એક બાબત અહીં ધ્યાનાર્હ છે. 'પ્રતિવાદી પર્વ'નાં આ કાવ્યો રૂપરચનાની દૃષ્ટિએ એકદમ સાદગીભર્યાં છે – સાવ નિરાભરણ, અનલંકૃત. નિઃશંકપણે બધાં જ કાવ્યો 'સ્ટેટમેન્ટ'-ધર્મી (વિધાનાત્મક) છે. રૂઢિ-પ્રયોગોના વિનિયોગ માટે જાણીતા આ સિદ્ધ કવિએ જાણે આ કાવ્યોમાં તમામ અલંકરણો ત્યજી દીધાં છે. એમની વાણીમાં નિર્વિકાર સરળતાની સાથે એક નિઃસંગ સ્વગતોક્તિનો સૂર વ્યંજિત થઈ ઊઠ્યો છે.

હવે બીજા પર્વ – 'આમોર ધર્મેર કથા'-ની વાત કરું.

આ પર્વમાં કવિ શંખ ઘોષ એક પ્રાણવાન પુરુષ જેવા સતેજ અને પોતાની વિશિષ્ટ કાવ્યભાષા સાથે અડીખમ ઊભા છે. એમના વિશે એવું કહેવાયું પણ છે કે એમની કાવ્યભાષાની વહેતી ધારા ખૂબ જ માયાવી છે – જેના બન્ને કિનારાઓ પર ગદ્ય ઉપસ્થિત છે. પણ એ નજરે નથી ચડતું. આ પર્વનાં કાવ્યોમાં કેવળ પ્રેમ જ નહીં, પરંતુ મૈત્રીને પણ એક મહત્ત્વપૂર્ણ વિષયવસ્તુ તરીકે જોઈ શકાય – 'વ્રત', 'આમાર ધર્મેર કથા', 'મુક્ત વેણી', 'તોમાર અધુનામુખ' કાવ્યોમાં એનાં દૃષ્ટાંતો મળી રહે છે.

'કોઈ પણ સમૂહ (સંઘ) એક દાયકામાં તૂટી જાય છે.' – એવી પ્રસિદ્ધ ઉક્તિના આ કવિએ જીવનભર એ જોયું છે કે મતભેદ અને વળી મનભેદને પરિણામે મૈત્રી પણ ડગલે ને પગલે કેવી તૂટી જતી હોય છે! આ ભગ્ન મૈત્રીનું વર્ણન એમણે આ પંક્તિઓમાં કર્યું છે:

જો કે આવતું રહે છે કોઈ કોઈ,/એટલું જ નહીં, હસી હસીને વાતો પણ કરે છે./પણ એ વાતો કે એવી કોઈ પણ વાતનું/નથી મળતું કોઈ પગેરું, કોઈ અતીત....

(તોમાર અધુનામુખ)

આ પર્વનાં કાવ્યોમાં જોઈ શકાય છે કે પ્રેમની બાબતમાં શંખ ઘોષ હજુ કેટલા આક્રમક છે! એ કાવ્યોમાંથી ત્રણ ઉદાહરણ અહીં ક્રમાનુસાર મૂકું છું –

તારું અંતિમ આલિંગન/તું આપી ગઈ છે પથ્થરની કાયાને/પથ્થરો પર ફૂટી નીકળ્યાં છે ફૂલ/તારું મુખ જોવાની આશામાં/બેઠો છે એ મીટ માંડીને. '(અભિજ્ઞાન')

○

વચ્ચે વચ્ચે હિમખંડોથી છવાયેલો છે/પહાડોનો દેહ./સાંજનો સમય અને આ સાગરજળ/આપણે બંને છીએ પાસપાસે/કંઈક એ રીતે કે આ સમય પણ/સ્તબ્ધ બની થંભી ગયો છે/દૂર પંથ પર જઈ રહ્યા છે કેટલાક ફકીર-સંન્યાસી/ક્યાં જઈ રહ્યા છે એ –/એક કાળથી બીજા કાળને કિનારે!

'(ગ્લેશિયર')

○

તું કેવળ તું છે/માત્ર તારી બે આંખો જ નહીં/આખું શરીર છે પદ્મજાત.

'(પદ્મિની')

શંખ ઘોષનાં આ પ્રેમકાવ્યોની પ્રત્યેક પંક્તિ એમની આત્મ-સમીક્ષા દ્વારા સુબદ્ધ અને સમૃદ્ધ છે. એ સાથે જ એમનાં પ્રેમકાવ્યોની પૃષ્ઠભૂમાં એમની પ્રતિવાદી ચેતના પણ જાગ્રત રહે છે. ખરેખર તો, પ્રેમ અને પ્રતિવાદનો દ્વંદ્વ જ એમની જીવન-ચેતનાનું મૂળ સૂત્ર છે. આ પર્વનાં કાવ્યોમાં પણ આપણને એ વાતનાં પ્રમાણો મળી રહે છે.

હવે હું, આ સંગ્રહના એક વિશિષ્ટ કાવ્યનો ઉલ્લેખ કરું. એ કાવ્યનું શીર્ષક છે – 'ભસ્મમુખ'. એક ભિખારણના અટૂલા મોત વિશેનું એ કાવ્ય છે. એમાં શંખ ઘોષે સ્વકેન્દ્રી અને નિષ્ઠુર નગરજીવનનું મર્મસ્પર્શી અને ગ્લાનિસભર ચિત્ર કંડાર્યું છે જે એમના કાવ્યોના કેન્દ્રીય વિષયવસ્તુ સાથે સંબદ્ધ છે –

એના દિવસો ઊગતા/તે બસ નષ્ટ થવા માટે,/અને રાતો રહેતી નિરાધાર./આંખો – એનું ભિક્ષાપાત્ર/ભર્યું હતું જે કેવળ ખાલીપાથી./હતી શું એ કોઈ ગાંડી-ઘેલી,/કે પછી કોઈ પ્રતિભાવાન સ્ત્રી?/ક્યારેક ક્યારેક એણે ઇચ્છ્યું હતું/પોતાની જાતની જ ભીખ આપી દેવાનું./હસવું એનું નહોતું હસવું,/કે રડવું એનું નહોતું રૂદન./બળવું એનું નહોતું બળવું/એ જ લથપથ હતી આગથી!/આપણા સૌની અસહાય હથેળીઓમાં/આતુરતાપૂર્વક પણ વિનીત ભાવે/આપી દઈને ભીખરૂપે પોતાની જ જાતને/પડી છે

એ ઝાડ નીચે ચિર સ્થિર/કંઈક સૂકી ડાળીઓ/ઝૂકી છે એના મસ્તક પર/અને ઈશ્વરનું અંતિમ કિરણ/પડી રહ્યું છે એના ભસ્મમુખ પર.

બેહદ ભયાવહ છે આ કાવ્ય. આમ તો જોકે હું પણ કોઈને ભીખ આપતો નથી. પરંતુ આ ભિખારણ મને જે ભીખ (શીખ) આપવા માગે છે – એને હું કદી સમજી શક્યો નથી અને આ કાવ્ય વાંચીને હું જે કંઈ સમજ્યો છું, તેનાથી હું એકદમ ભાવવિહ્વળ બની ગયો છું. કવિએ તો એમ પણ કહ્યું છે કે, મૃત ભિખારણના મુખ પર 'ઈશ્વરનું અંતિમ કિરણ' પડી રહ્યું છે. સામાન્ય રીતે શંખ ઘોષની કવિતામાં 'ઈશ્વર' શબ્દ જોવા મળતો નથી. તેથી અહીં એવું સ્પષ્ટ થાય છે કે કવિની ઊંડી વેદનામાંથી જ આ ભાવસઘન કલ્પન ઊપસી આવ્યું છે. જેના માધ્યમથી ઈશ્વરનાં ક્રોધ અને કરુણાનું તેમજ આપણા સૌ માટે દંડ અને વિનાશનું આછું દર્શન કવિ અહીં કરાવે છે.

શંખ ઘોષનાં કાવ્યો આવી જ નિષ્કંપ આંતરદૃષ્ટિથી રચાયાં છે. એમનું કવિહૃદય પૂરી સક્રિયતાથી આ સૃષ્ટિની મર્મવેદનાનું સંધાન કરે છે તે નિરંતર એ વેદનાના સ્રોત-સંધાન અને ઉપશમનના આલેખક રહ્યા છે. એમનો આ નવો કાવ્યસંગ્રહ પણ એ જ વેદનાનો નીરવ ચિત્કાર છે અને એના ઉપશમનના પ્રયાસમાં રહેલો છે એમના અંતર્હિત પ્રેમનો મુખર સંકલ્પ.

*

રણજિત દાસ[1]

બંગાળીના કવિ, વિવેચક.

પૂર્વ સરકારી અધિકારી આસિસ્ટંટ કમિશનર, એગ્રીકલ્ચર, કોલકાતા.

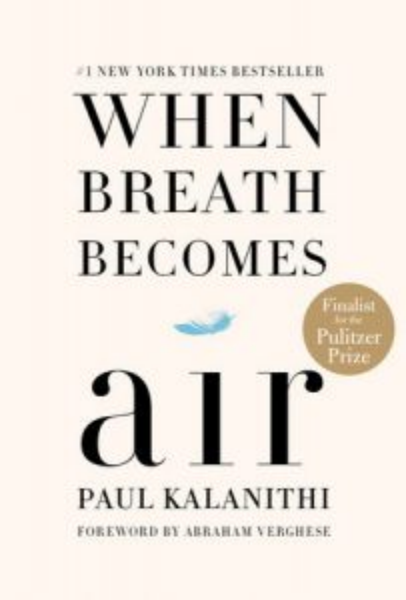
ranjit_das2007@yahoo.co.in

97489 76712

*

1. રણજિત દાસે મૂળ બંગાળીમાં લખેલી આ સમીક્ષાનો, હિંદીના લેખક-સંપાદક રણજિત સાહા(નવી દિલ્હી; 09811262257)એ હિંદી અનુવાદ કરી મોકલેલો. એનો ગુજરાતી અનુવાદ કવિ-અનુવાદક રમણીક સોમેશ્વરે(વડોદરા; 9429342100) કર્યો છે. મૂળ બંગાળી કાવ્યપંક્તિઓના શ્રી સાહાના હિંદી કાવ્યાનુવાદોના ગુજરાતી કાવ્યાનુવાદો શ્રી સોમેશ્વરના છે.

માંદગીનું નહીં, મૃત્યુની ઓળખનું પુસ્તક – મધુસૂદન કાપડિયા



When Breath Becomes Air – Paul Kalanidhi

Random House, New York, 2016

આ એક અસાધારણ પુસ્તક છે – પ્રેરક, ઉદ્‌બોધક, હૃદયસ્પર્શી અને કરુણાર્દ્ર. એક વાર વાંચવાનું શરૂ કરો પછી તે તમને જકડી રાખે છે. મેં મોડી રાત સુધી જાગીને એક

જ બેઠકે પૂરું કર્યું. છેલ્લાં પાનાં વાંચતી વખતે મારી આંખમાં આંસુ હતાં. પુસ્તક અત્યંત લોકપ્રિય પણ છે. એના પ્રકાશનવર્ષ 2016માં એની દસ લાખ નકલ વેચાઈ. આજે પણ (ફેબ્રુઆરી 18, 2017) ન્યુયોર્ક ટાઇમ્સના બેસ્ટ સેલર્સ લિસ્ટ પર 50 અઠવાડિયાંથી છે. અલબત્ત, પુસ્તક ઉદાત્ત અને ઉત્તમ છે પરંતુ એની લોકપ્રિયતાનાં બે વધુ કારણો છે. પુસ્તકના પ્રકાશન પહેલાં ન્યુયોર્ક ટાઇમ્સના ઓપ-એડ વિભાગમાં બે લેખો પ્રકટ થયા – એક પોલ કલાનિધિનો How Long Have I Got Left અને પોલના અવસાન પછી એમની પત્નીનો My Marriage Didn't End When I Became a Widow. ઇન્ટરનેટ ઉપર બન્ને લેખો હજારો-લાખોની સંખ્યામાં વંચાયા. લોકો પુસ્તકની આતુરતાથી રાહ જોતાં હતાં.

કૃતિની શરૂઆત નાટ્યાત્મક છે. પોલ લખે છે, 'મેં CT Scanની ઇમેજ એક પછી એક જોઈ. રોગનું નિદાન સ્પષ્ટ હતું. ફેફસાં કૅન્સરની અનેક ગાંઠથી ગંઠાઈ ગયેલાં. કરોડ વિકૃત થઈ ગયેલી, લીવરનો એક ભાગ ગ્રસ્ત થઈ ગયો હતો. કૅન્સર સાવ પ્રસરી ગયેલું. ન્યુરોસર્જરીના વિદ્યાર્થી તરીકે અને છેલ્લા વર્ષમાં રેસિડન્ટ તરીકે છ વર્ષમાં આવા તો અનેક સ્કેન મેં જોયેલા, એક જ ઉદ્દેશથી કે કોઈક દર્દીને ક્યારેક કદાચ કામ લાગે. પણ આ સ્કેન જુદો હતો – તે મારો પોતાનો હતો!

o

અને પછી પશ્ચાદ્દર્શન (flashback)થી આ સ્મરણયાત્રા શરૂ થાય છે.

જ્યારે પોલે એના મિત્રને મે 2013માં ઇ-મેઈલ મોકલ્યો કે એને મરણાંત કૅન્સર છે, ત્યારે લખ્યું કે, 'સારા સમાચાર એ છે કે બે બ્રોન્ટે, કીટ્સ, સ્ટીફન ક્રેન કરતાં હું લાંબું જીવ્યો છું. ખરાબ સમાચાર એ છે કે મેં કંઈ લખ્યું નથી.' આ એનો વિનોદ હતો પણ આ એની મહત્ત્વાકાંક્ષા હતી. તેણે ઉમદા અને ઉત્કૃષ્ટ જીવન ગાળ્યું હતું. તેને આલેખ્યા વિના એ જવા માગતો ન હતો. શું અભૂતપૂર્વ જીવન. સ્ટેન્ફર્ડ યુનિવર્સિટીમાં અંગ્રેજી સાહિત્ય સાથે બી. એ. અને એમ. એ. પછી થયું કે સાહિત્ય સંવેદનશીલતાની સમજ આપે છે પણ બુદ્ધિની, મનની, મગજની સૂક્ષ્મતા અને આંટીઘૂંટીને જાણવા ન્યુરોલોજીનો અભ્યાસ કરવો ઘટે. યેલ મેડિકલ સ્કૂલમાં એમ.ડી.ની ડિગ્રી મેળવી. અરે, એ પહેલાં કેમ્બ્રિજ યુનિવર્સિટીમાંથી માસ્ટર ઓવ ફિલોસોફીની ડિગ્રી મેળવી.

અને છેલ્લે સ્ટેન્ફર્ડમાં ન્યુરોલોજિકલ સર્જરીમાં રેસિડન્સી. કૅન્સરના નિદાન પછી તેની સામે પોલ અને લ્યુસી બન્નેએ સખત લડત આપી. આજકાલ કરતાં બાવીસ

મહિના સુધી પોલે ટક્કર ઝીલી. આ સમય દરમિયાન જ્યાં સુધી તબિયત ચાલી ત્યાં સુધી ન્યુરોસર્જન તરીકે સેવા આપી, એક ઉમદા ડોક્ટર તરીકે દર્દીઓ અને તેમનાં કુટુંબીજનોને સલાહ સૂચના અને સ્નેહ આપ્યાં.

પોલ કહે છે કે મેં ફરીથી સાહિત્યકૃતિઓનું વાચન શરૂ કર્યું: સોલ્ઝેનિત્સીનનું 'કેન્સર વોર્ડ', બી. એસ. જ્હોનસનનું 'ધ અનફોર્ચ્યુનેટ્સ', ટોલ્સટોયનું 'ઇવાન ઇલિચ', નેગલનું 'માઇન્ડ એન્ડ કોસમોસ', વુલ્ફ, કાફકા, મોન્ટેન, ફ્રોસ્ટ, ગ્રેનવીલ – કેન્સર દર્દીઓનાં સંસ્મરણો. કંઈ પણ કોઈએ પણ ક્યારેય મૃત્યુ વિશે લખ્યું હોય તે બધું જ. પણ હવે તો પોલના શબ્દો જ ટાંકવા રહ્યા: 'મને બરાબર યાદ છે એ પળ જ્યારે મારી ભારે ઉત્પીડક ચિંતાનો અંત આવ્યો. સેમ્યુઅલ બેકેટના સાત શબ્દો, અને અનિશ્ચિતતાનો અનુલ્લંઘનીય સમુદ્ર બે ભાગમાં વહેંચાઈ ગયો, 'I can't go on. I'll go on.' દરરોજ સવારે સાડા પાંચ વાગે જ્યાં એલાર્મ વાગે છે ત્યાં મારું મૃત શરીર જાગે છે, હું ફરીથી મારી જાતને કહું છું: 'હું આગળ જઈ શકું એમ નથી.' અને એક મિનિટ પછી હું સર્જરીના લેબાશમાં ઓપરેશન રૂમ તરફ જઈ રહ્યો છું, જીવતોજાગતો. – 'હું જઈશ જ.' જેમ પોલની સ્થિતિ વણસતી ગઈ તેમ તેણે સતત અભિનિવેશપૂર્વક લખવાનું ચાલુ રાખ્યું. જ્યાં જાય ત્યાં એનું લેપટોપ એની જોડે જ હોય. ડોક્ટર તરીકે તો ખરું જ પણ દર્દી તરીકે પણ જ્યારે કીમોથેરેપીની ટ્રીટમેન્ટમાં રક્તવાહિનીમાં ટપ ટપ ટપ રસાયણ ત્રણ ચાર કલાક સુધી ટપકતું રહે ત્યારે દર્દી તરીકે એણે સતત લખે રાખ્યું. પોલ મૃત્યુને ચારે બાજુએથી જોઈ શકે છે. એક સિદ્ધહસ્ત ડોક્ટર તરીકે અને એક અત્યંત બીમાર મરણાસન્ન દર્દી તરીકે એ લખે છે. લેપટોપની ચાવીઓએ જ્યારે એની આંગળીઓને ઈજા પહોંચાડવા માંડી ત્યારે ખાસ મોજાં પહેરીને એણે લખવાનું ચાલુ રાખ્યું. મૃત્યુના ત્રણ દિવસ સુધી એણે લખે રાખ્યું. એ કહે છે કે મેં ફરીથી રસ્તો ઓળંગ્યો, ડોક્ટરમાંથી દર્દી તરીકે, નિર્માતામાંથી પ્રેક્ષક તરીકે, કર્તામાંથી કર્મ તરીકે.

પુસ્તકનો અંત અચાનક આવે છે. મૃત્યુ સમયસર ધીર ગતિએ નથી આવતું. પોલ આપણને એની જીવનયાત્રા દ્વારા એ સમજાવે છે. વર્ષો પૂર્વે વાંચેલી નોર્મન કઝિન્સની આવી જ અસરકારક કૃતિ 'Anatomy of an Illness: As Perceieved by the Patient' એને યાદ આવે છે. પણ પોલની કૃતિ એનાથી પણ બે ડગલાં આગળ વધે છે. કારણ કે એ માત્ર માંદગીનું પુસ્તક નથી, મૃત્યુનું પુસ્તક છે. પોલ આપણને જીવનનો અને મરણનો મર્મ સમજાવે છે.

પ્રસ્તાવનામાં ડો. એબ્રહામ વર્ગીઝ (પોલની જેમ ભારતીય મૂળના ડોક્ટર, સ્ટેનફર્ડ યુનિવર્સિટીમાં વ્યવસાય અને લેખક – છેલ્લું પુસ્તક My Own Country: A Doctor's Story જેના પરથી મીરા નાયરે મૂવી ઉતાર્યું છે.) કહે છે તેમ પોલનું ગદ્ય આકર્ષક અને લયાન્વિત છે. કૃતિ જાણે ગદ્યકાવ્ય જ જોઈ લ્યો.

ੋ

કૃતિને અંતે પોલે ટાંકેલા અને અપૂર્ણ કૃતિને પૂર્ણ કરતાં લ્યુસીએ ટાંકેલા બે કરુણમધુર અવતરણથી વિરમીએ:

With what strife and pains we come into the world we know not, but, 'tis commonly not easy matter to get out of it.

(Sir Thomas Browne's 'Religio Medici')

(આપણે કેટલા સંઘર્ષ અને વેદનામાં દુનિયામાં પ્રવેશ કરીએ છીએ તેની આપણને ખબર નથી. અને તેમાંથી બહાર નીકળવું પણ કંઈ સહેલું નથી.)

You left me, sweet, two legacies
a legacy of love
***
you left me boundaries of pain
Capacious as the sea,
Between eternity and time,
Your consiousness and me

(Emily Dickinson)

(પ્રિયતમ, તેં મારા માટે વારસામાં બે વસ્તુ મૂકી છે: એક, પ્રેમનો વારસો... અને બીજું, વેદનાની સાગર જેટલી વિશાળ સીમાઓ. અનંતતા અને કાળ વચ્ચે, તારી ચેતના અને મારી વચ્ચે.')

નોંધ: ડો. પોલ કલાનિધિનું આડત્રીસ વર્ષની યુવાન વયે કારકિર્દીના ઉચ્ચોચ્ચ શિખરે માર્ચ 2015માં અકાળ અવસાન થયું.

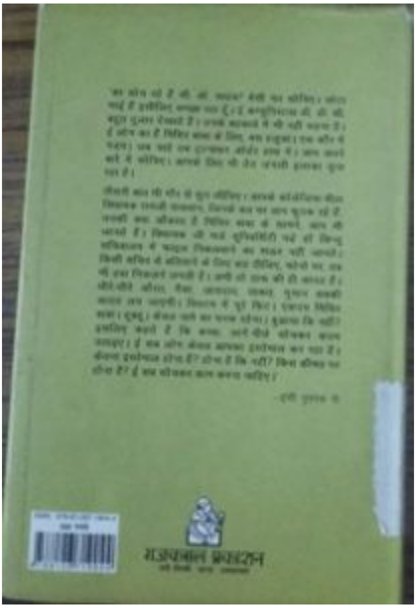
*

મધુસૂદન કાપડિયા

વિવેચક.
ગુજરાતીના પૂર્વ-અધ્યાપક, મુંબઈ.
અમેરિકા.
mgkapadia@yahoo.com
973-386-0616

*

કપરી વાસ્તવિકતાનું પ્રભાવક વાર્તારૂપ – ઓમપ્રકાશ શુક્લ



રાત બાકી એવં અન્ય કહાનિયાઁ – રણેન્દ્ર

રાજકમલ પ્રકાશન, નવી દિલ્હી, 2010

છેલ્લા કેટલાક દાયકાઓથી સાહિત્યજગતમાં જળ, જંગલ અને જમીન અંગેની ચિંતા વ્યક્ત થતી રહી છે. જોકે, પ્રારંભે એ ચિંતા મુખ્યત્વે નારીચેતના, દલિતચેતના

અને આદિવાસી ચેતનાના પ્રવાહમાં અભિવ્યક્તિ પામી. હાથમાં અંગારા લેવા જેવી સચ્ચાઈની તુલનાએ જળ, જંગલ, જમીનના દોહન તથા એના મૂળ માલિકોના શોષણ વિશે લખવું વધારે મુશ્કેલ હોય છે – ક્યારેક તો, કેટલાક માટે તો અસંભવ પણ.

ग्लोबल गाँव के देवता (વૈશ્વિક ગ્રામદેવતા)થી જાણીતા થયેલા વાર્તાકાર રણેન્દ્રના આ વાર્તાસંગ્રહ रात बाकी एवं अन्य कहानियाँ–માં બેહાલ-લાચાર આદિવાસીઓ, એમની રૂઢિગ્રસ્ત સમાજવ્યવસ્થા, હૉંસિયામાં ધકેલાયેલો આમ આદમી, નિરક્ષરતા, ગરીબી, શાસનવ્યવસ્થાની લાપરવાહી, ક્રૂરતા, સ્વાર્થપરાયણતા, તકવાદીપણું, વગેરે ઉપર ઊપસી આવ્યાં છે.

આ સંગ્રહમાં સાત વાર્તાઓ છે. એમાં रात बाकी એ માત્ર લાંબી વાર્તા જ નથી પણ નવલકથા જેવું કાઠું ધરાવતી લેખકની એક લાક્ષણિક વાર્તા છે. રણેન્દ્રની વાર્તાઓમાં ઝારખંડ-બિહારના નક્સલ-પ્રભાવિત પ્રદેશો, ત્યાંના આદિવાસી-વનવાસી અને પછાત વર્ગની સામાજિક-આર્થિક સ્થિતિની સાથે સાથે જ એ લોકોની વિચારસરણી અને એમાં આવતાં પરિવર્તનો પ્રગટ થાય છે. રાજનેતાઓની પ્રપંચલીલા અને એમની જાળમાં ફસાતા શોષિતો આ વાર્તાઓના કેન્દ્રમાં છે. રણેન્દ્રની વાર્તાઓ માર્જિનલાઇઝેશનની પ્રક્રિયાનું મૅટાફર રચે છે. એક બીજી રીતે આ વાર્તાઓ વાસ્તવના અંગારા પર સીઝતી વાર્તાઓ છે.

रात बाकीમાં લેખકે કથક સી. ઓ. નરેન્દ્રની આંખે જ કથાને આકાર આપ્યો છે. દુર્ગાવતી જળાશય પરિયોજનામાં ડૂબમાં આવતાં ચેરો આદિવાસીઓનાં ગામ, એમના વિસ્થાપન અને પુનર્વસન માટે આયોજિત ઓપરેશન ‘બ્લેક કોબરા’ માટે નિયુક્ત કરાયેલા એ. એસ. પી. સિદ્ધાર્થની પત્ની દીયા જે. એન. યુ.માં ભણેલી છે. વાસ્તવમાં તો એ ચેરો પ્રધાનરામાવતાર સિંહની અલ્લડ દીકરી સોમારી છે. આજે એ જ સોમારી ઉર્ફે

દીયા દુર્ગાવતી બંધને કારણે ડૂબમાં આવતાં તેર ગામોના પુનર્વસવાટ માટે યોગ્ય જમીન ઉપલબ્ધ કરાવવા યોજાયેલી રેલીનું નેતૃત્વ કરી રહી છે. આદિવાસી વિસ્તારોમાં જ્યારે પણ આવી યોજનાઓ આકાર ધારણ કરે છે ત્યારે સ્થાનિક લોકોને કેટલું જતું કરવું પડે છે ને વેઠવું પડે છે એ બધાની પૂરી જાણકારી હોવા છતાં નોકરશાહી બાબુઓને તો પોતાની રગશિયા રીતિથી કામ ચલાવવામાં જ રસ હોય છે. ક્યારેક વળી કોઈ સંવેદનશીલ, સમજુ અધિકારી સરકાર અને સ્થાનિક લોકો વચ્ચે કડીરૂપ

ભૂમિકા નિભાવીને જનહિતમાં કામ કરવા ઇચ્છે તો પણ રાજનેતાઓ અને તકસાધુ બળો એવું થવા દેતાં નથી. સમસ્યાઓ જેમની તેમ રહે તો જ નેતાઓ અને સરકારી અધિકારીઓની ઉન્નતિ થાય ને!

રાજકારણીઓની જેમ સરકારી અધિકારીઓને પણ છેવટે પોતાનાં હિત હોય છે. ગરીબો, દલિતો પર અનુકંપા હોવા છતાં એમની પોતાની એક ભૂખ હોય છે – જરૂરિયાતો હોય છે. ગામનો મુખી એમ. એલ. સી. ની ચૂંટણી લડવા ઇચ્છે છે તો ધારાસભ્યને એમ.પી. બનવું હોય છે. અધિકારીને પ્રમોશન જોઈએ છે. એ.એસ.પી. સિદ્ધાર્થ શાહીને આ ઓપરેશન બ્લેક કોબરામાંથી પોતાનું નામ દૂર કરાવવું હતું. એથી જ, એમની પત્ની આ મામલામાં રસ લઈ રહી હતી. ધારાસભ્ય રામજી આ ચળવળના જોરે જ ચૂંટણી લડવા ઇચ્છતા હતા અને સી. ઓ. નરેન્દ્રને જોઈતી હતી ઇચ્છિત જગાએ નિમણૂક.

સૌ પોતાપોતાનાં સોગઠાં બિછાવવા ને રોટલી શેકવામાં પડ્યા છે.

જોકે રણેન્દ્રની વાર્તાઓ કેવળ આદિવાસીઓ-વનવાસીઓની તરફેણમાં સવર્ણો વિરુદ્ધની પ્રતિક્રિયારૂપ જ નથી. તેમણે એકતરફી ચિત્રણ નથી કર્યું. ઘણા આદિવાસી અધિકારીઓ પણ બીજા સવર્ણ અધિકારીઓની જ નીતિ-રીતિથી કામ કરતા હોય છે. વળી આવા પરિવેશની વચ્ચે લેખકે ઘટના અને પાત્રોનાં મનોવૈજ્ઞાનિક પાસાં પણ આલેખ્યાં છે. जल रहे हैं हरसगिंार આવી એક વાર્તા છે. દારોગા રણજિતનો પૈસા ભરેલા પટારા તરફનો પ્રેમ, લગાવ અસાધારણ છે. એ કારણે રણજિત અને ઊર્મિનું લગ્નજીવન એકદમ ઠંડું પડતું ગયું. લેખક કહે છે કે, ધનિક પરિવારમાંથી આવેલી ઊર્મિની વધતી જતી વૈભવી માંગણીઓ અને એ માટે રણજિતની પૈસા ભેગા કરવા વધ્યે જતી પ્રવૃત્તિ-'પ્રેક્ટિસ'-ને કારણે 'बसि्तर में धीरे धीरे बर्फकी सलि्ली होता चला गया।' (શય્યા પણ ધીમેધીમે બરફની પાટ બનતી ગઈ).

એક એક્ઝીક્યુટિવ અવિનાશ ફિલ્ડ વિઝિટ પર આવ્યો ત્યારે એને જાણ થઈ કે, આ દારોગો રણજિત તો એના ગુરુનો જમાઈ છે. અને એમ, એનું ઊર્મિને મળવાનું સ્વાભાવિક બનતું ગયું.

રણજિતને એ ખબર પડી કે ગુરુના આદેશથી અવિનાશે ઊર્મિનું ગણિત પાકું કરાવેલું. મળવાનું ચાલતું રહ્યું. લોકોના મોઢે તાળું ન મારી શકાય – રણજિત એ જાણતો

હતો. પૂરું પરિવારસુખ ન મળ્યું. વળી, દારોગાથી કંઈ આઈ.પી.એસ. ન થઈ શકાય. એ અધૂરપો બીજા રસ્તા શોધી લે છે. જોરજુલમથી પૈસા ભેગા કરવાની એની આદત એને માનસિક વિક્ષિપ્તતા તરફ દોરી જાય છે. 'એને પત્ની અને દીકરી કરતાં ય પૈસાના પટારા માટે વધારે પ્રેમ છે.' આગળ લેખક કહે છે: 'अलमारी से ट्रंक निकाला और ट्रंक के इर्द-गीर्द स्पर्श किया... उंगलियाँ बड़े प्यार से ट्रंक के किनारों को सहला रही थीं। अंदर नोटोंकी गड्डी सजी थी... शरीर ट्रंक से चिपक गया। धीरे धीरे उनकी साँसें तेज़ हो रही थी और पलकें बंद। ... रंजीतबाबु अब उंगली के पोरोंसे रुलको सहला रहे थे। फिर धीरेधीरे उसे होठोंके पास ले गए और उसे होंठोंसे सहलाने लगे।... उसे चूमना शुरू किया। अब उनकी छाती धौंकती हो चली थी। (पृ. 114)

ઠીક बानूसायराबानू-માં હાસ્ય-વ્યંગના માધ્યમથી શાળાજીવનમાં બાળમાનસ, પ્રેમ, જીવનની નિષ્ઠુર વાસ્તવિકતા, રાજનીતિ વગેરે વિષયો એવી રીતે રજૂ થયા છે કે વાર્તા ક્યાંય ભારઝલ્લી બનતી નથી. બિહાર-ઝારખંડના ઘણા વિસ્તારોમાં પહેલાં ડોલી પ્રથા હતી. પરણીને આવતી નવવધૂની ડોલી સૌથી પહેલાં રજપૂત-ભૂમિહાર જમીનદારોને ઘેર ઊતરતી, દુલ્હને પોતાની પહેલી રાત જમીનદાર સાથે વીતાવવી પડતી. આ વાર્તાની મહતિન દઈ અને એના પતિએ આ વાતનો વિરોધ કર્યો. એ સંઘર્ષમાં પતિ મરાયો તો મહતિન દઈ એની પાછળ સતી થઈ. વાર્તાના પૂર્વાર્ધમાં શાળામાં ભણતાં છોકરા-છોકરીઓ વચ્ચે સહજ આકર્ષણની સાથે કિશોરમનના સર્વ ઉલ્લસિત ઉમંગો, લીધેલા કામ માટેનો જુસ્સો, ને એવું ઘણું બધું સુંદર અભિવ્યક્તિ પામ્યું છે.

ભારત-પાકિસ્તાનના ભાગલા વખતે જ્યાં કોમી તોફાનો નહોતાં થયાં ત્યાં પછીથી તોફાનો થયાં. એથી મુસ્લિમોમાં એક પ્રકારના તણાવની, ભારની, ભયની અને પરાયાપણાની માનસિકતા પેદા થઈ. વિભાજનનું આવું દર્દ 'रफीक भाई को समजाईए' વાર્તામાં વિલક્ષણ આલેખન પામ્યું છે. રફીકના અબ્બુ એક સમયે સફળ વેપારી, એમનું બે માળનું મકાન, ઘર પાછળના બગીચામાં અબ્બુ સુગંધી ચાની ચુસ્કીઓ લીધા કરે. શિક્ષિત અમ્મી મૅગેઝિન વાંચ્યા કરતી. ચચ્ચુ હોકીના સ્ટેટ લેવલના ખેલાડી. પરંતુ સન સડસઠના કોમી રમખાણમાં રફીક જેવા અનેક મુસલમાનોનું સર્વસ્વ લુંટાઈ ગયું. દુકાનમાં આગ ચંપાઈ ત્યારે રફીકભાઈ સાત-આઠ વર્ષના. ચારેબાજુ

અફરાતફરી. ભાગતી અમ્મીને ઘરેણાંની પેટી અને તેડેલી બેટીને લેવા સિવાય કંઈ ન સૂઝ્યું, બીજી બહેન અબ્બૂની ગોદમાં હતી, રફીક તરફ કોઈનું ધ્યાન ન ગયું. મા-બાપની આવી લાપરવાહી જોઈ રફીક આઘાતથી અવાક્. બરાબર એ જ વખતે કોઈ સ્ટાફવાળાએ સામાનની સાથે રફીકને પણ બીજે માળેથી નીચે ફેંક્યો. એના હોશ ઊડી ગયા.

અમ્મી અને બહેનનો કશો પત્તો નહીં. અબ્બૂ અને રફીક ઝૂંપડપટ્ટીમાં. અબ્બૂને તદ્દન ગંદા વિસ્તારમાં છાપરાવાળા ઘરમાં રહીને કપડાંનાં પોટલાં ઊંચકી ફેરી કરવાની ફરજ પડી. અસહ્યતાએ એમને બીડીના વ્યસનમાં ઉતાર્યા, રફીક પણ સિગારેટના રવાડે. પણ ભણે છે. પ્રોફેસર બને છે. પરંતુ 'ભૂંડની ખોલકી' જેવી ઝૂંપડપટ્ટીનો આતંક મન પર રહ્યો. કહે છે – માણસોની ભીડ, મળથી ઉભરાતાં ગંદાં નાળાં, કચરાના ઢગ અને માખી-મચ્છરો વચ્ચે કૂતરાની જિંદગી!' પછી આક્રોશથી કહે છે: 'ये बाबरी मस्जिद, रथयात्राएँ, गोधरा सब बहाने हैं ओम हमें चूहा बनाने और बलि तक खदेडने के।' (પૃ. 55)

નારી-મનના સંઘર્ષો, વ્યથા અને કંઈ ન કરી શકવાની અસહાયતાના તરફડાટની વાર્તા છે – बारिश में भीगती गौरैया । સમજણી થઈ ત્યારથી જ શ્રીમતી સાધના પ્રસાદના નસીબમાં 'ના' અને 'નકાર' જ આવ્યાં છે. પિતાનું અવસાન, મોટાભાઈ ગામ છોડી લુધિયાણા ગયા, મોટાબાપાની બીજી પત્ની હતી સાધનાની મા કરતાં નાની, પણ એનું જ ઘરમાં ચાલે. માદા બાજ પક્ષીની જેમ બધું છિનવી લેતી ને મા ગૌરેયા (ગભરુ પંખિણી)ની જેમ ડરતી ફફડતી રહેતી. એનું બધું, ઘરેણાં સુધ્ધાં, પેલી બાજણે પડાવી લીધું. સાધનાનું ભણવાનું બંધ કરાવ્યું, ઘરમાં ગોંધી રાખી. પંદરની વયે તો એનાં લગ્ન એનાથી અગિયાર વરસ મોટા પુરુષ સાથે. એ પણ કેવો? 'निगाहें, नाक सब बाजा जैसे ही दिखीं 'उस' बाजिन की तरह इसके मुँह में भी बस (પૃ. 92). મુક્ત વાતાવરણ ન જ મળ્યું. બીડી-તમાકુનાં પુષ્કળ કારખાનાં વચ્ચે રહેવાથી સાધનાની તબિયત લથડી. ડોક્ટરની ચેતવણીએ પતિનું મન કંઈક પીગાળ્યું. ભણી. બપોરે મહોલ્લાની છોકરીઓને ભરતગૂંથણ શીખવ્યું. આધેડ સાધના હવે વધુ મુક્ત થવા ચાહે છે. સ્કૂલમાંથી નોકરીનો સંદેશો આવે છે. પતિ 'ના' ફરમાવે છે: 'રોજ દસથી પાંચ બહાર રહેવાનો અર્થ સમજે છે? ઘર રફે-દફે થઈ જશે!' સાધના એથી ય વધુ

ભાંગી પડી જ્યારે એના મોટા થયેલા દીકરાએ કહ્યું: 'મા, તને ખબર છે – બહાર જતી-આવતી સ્ત્રીઓ સામે લોકો કેટલું ગંદું બોલે છે? ના, તારું રોજ બહાર નીકળવું ઠીક નથી.'

રણેન્દ્ર પોતાની વાર્તાઓમાં પાત્ર, પરિવેશ અને પ્રદેશ તેમજ કથા-સંઘટનને સજીવ બનાવી શક્યા છે. એમનાં પાત્રો જે બોલી-ભાષામાં વાત કરે છે એ એમના અનુભવની ભાષા છે – એ આયાતી કે ચોંટાડેલી નથી. એમની વાર્તાઓમાં રાજકીય કાવાદાવા, નીચેથી ઉપર જવાની રાજકારણી લાલસા, પ્રશાસકીય ભ્રષ્ટાચાર, સામાજિક માળખું અને તેની ઓળખ, તકવાદી પરિબળો – એ બધું, એ પ્રદેશમાં નજરે જોયેલા સત્યથી પણ સવાયું સાબિત થાય છે. પોલિસખાતાની કર્કશતાથી વાત એમણે વ્યંગથી પણ ઉપસાવી છે: 'पुलसिया गालीको अपना अलग तेवर है। उसके बिना कोई पुलीस दारोगा काबिल हो ही नहीं सकता ...' (પૃ. 103)

આ સાતેય વાર્તાઓનું વસ્તુ (થીમ) અલગ અલગ છે અથવા તો દરેક વાર્તામાં એક અલગ સમસ્યા આલેખાયેલી છે. જે મહત્ત્વપૂર્ણ છે તે તો લેખકનું કમિટમેન્ટ અને સચ્ચાઈને ખૂબ નિકટથી જોઈને એની કળાત્મક અભિવ્યક્તિ કરવી તે. એમ કહેવું વધારે નહીં ગણાય કે રણેન્દ્રની વાર્તાઓ એક વ્યાપક ફલકને આવરી લેતી પ્રેમચંદની વાર્તાઓની વિકસિત રેખામાં આવે છે.

*

ઓમપ્રકાશ શુક્લ[1]

વિવેચક.

હિંદીના અધ્યાપક, ગુજરાત કોલેજ, અમદાવાદ.

અમદાવાદ.

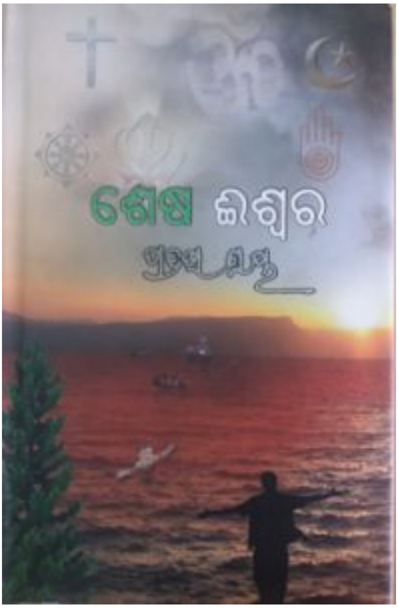
ohshukla2003@gmail.com

94268 68095

*

1. લેખનો અનુવાદ કવિ-અનુવાદક રમણીક સોમેશ્વર, વડોદરા. (9429342100)

દાર્શનિક ગૂઢ તત્ત્વની નવલકથા – બસંતકુમાર પંડા



આદ્યા પ્રકાશની, કટક, 2016

‘શેષ ઈશ્વર’ની કથારેખા – વર્ષા દાસ

‘શેષ ઈશ્વર’ નવલકથાના વિશાળ ફલકને જોઈને કેટલાક સમીક્ષકો એને મહાભારત સાથે સરખાવે છે. હા, એ ખરું કે આ નવલકથાનાં પ્રકરણોને લેખિકા પ્રતિભા રાય પર્વ કહે છે. એ સત્તર પર્વોનાં નામ પરથી જ નવલકથાના વિકાસક્રમનો ખ્યાલ આવી જશે: માનવપર્વ, આનંદપર્વ, ગૃહપ્રવેશપર્વ, નામકરણપર્વ, હિંસાપર્વ, વિદાયપર્વ, ભાવપર્વ, પુનર્જન્મપર્વ, ત્યાગપર્વ, પુણ્યપર્વ, સ્વર્ગપર્વ, માયાપર્વ, સમુદ્રપર્વ, શોકપર્વ, હ્ૃદયપર્વ, અન્વેષાપર્વ અને છેલ્લું ઈશ્વરપર્વ.

એક નાના, નિર્દોષ, નિરીહ બાળકને એક ખ્રિસ્તી દંપતી મોમ (મધર) ગ્લોરી અને ફાધર ફ્રેન્કલીન આશ્રય આપે છે. એ બાળક એમની મિશનરી સ્કૂલમાં ભણે છે. એનો ઉછેર સારી રીતે થાય છે. સ્કૂલના શિક્ષણ દરમિયાન એ અંગ્રેજી, ઉડિયા ઉપરાંત આદિવાસીઓની ભાષા પણ શીખે છે. ખ્રિસ્તી દંપતીએ એ બાળકને અપાર સ્નેહ કર્યો, પરંતુ સંતાનનો દરજ્જો ન આપ્યો. કિશોરવસ્થાએ પહોંચ્યો તે પહેલાં જ એ બાળકે સામાજિક વ્યવહાર, જીવવાની મર્યાદાઓ, ભાષાજ્ઞાન મેળવી લીધેલાં. પણ એ ખ્રિસ્તી ન બન્યો.

એ બાળકે પોતે જ પોતાનું નામ પાડ્યું માસાક નોમાડ, એટલે કે યાયાવર, પરિવ્રાજક. એક દિવસ માસાકે નજરોનજર જોયું કે ફ્રેન્કલીન અને એનાં સંતાનોને કેટલાક લોકોએ એમની મોટરમાં પૂરી દીધાં અને મોટર સળગાવી દીધી. ફ્રેન્કલીને એના કૅમેરાથી માસાકને ફોટા પાડવાનું શીખવેલું. માસાકે એ કૅમેરાથી જ સળગતી મોટર અને એમાં બળતા ફ્રેન્કલીન અને એનાં સંતાનોના ફોટા પાડ્યા. પોલીસ તપાસ કરવા આવી. માસાક પોલીસથી ડરી ગયો. સાચી વાત કહી ન શક્યો. એ ગામ છોડીને ચાલ્યો ગયો.

ફરતો ફરતો એ નકસલીઓના હાથમાં જઈ પડ્યો. નકસલ નેતાને જાણવું હતું કે માસાક છે કોણ, ક્યાંથી આવ્યો છે, ક્યાં જવાનો છે, વગેરે. માસાકે સ્પષ્ટપણે બધી વાત કહી. કેટલોક સમય એ ત્યાં જ, નકસલીઓની સાથે રહ્યો. એણે જોયું કે આ લોકો જે આદર્શોની વાત કરે છે તેનું પાલન નથી કરતા. એ લોકોમાં એણે કામના, લોભ, હિંસા અને ઘૃણા જોયાં. એને ત્યાંથી પણ ભાગી જવું હતું. માસાકની સચ્ચાઈ જોઈને નકસલીઓએ એને મુક્ત કરી દીધો. તે પછી તથાકથિત સભ્ય સમાજમાં પહોંચી મોમ ગ્લોરીની ભલામણથી એ દિલ્હી પહોંચ્યો. આગળ ભણ્યો. ફોટોગ્રાફી કરતો હતો એટલે

દિલ્હીની એક ફોટો-લૅબમાં એને નોકરી મળી ગઈ. જીવવા માટે એટલી આવક પૂરતી હતી.

દિલ્હીમાં હિંદુ-મુસલમાનના એક હુલ્લડમાં માસાકનો પ્રિય મિત્ર પોલીસની ગોળીથી મરી ગયો. જેમ હુલ્લડમાં ભાગ લેનારા પાગલ લોકો હકીકત નથી જાણતા, ધર્મ એટલે શું તે પણ નથી જાણતા, એ રીતે પોલીસ પણ સત્યને જોઈ નથી શકતી. ફોટો-લૅબનો માલિક સુલેમાન માસાકના કામથી ખુશ હતો. એના સ્વભાવ અને ચરિત્રથી પણ પ્રભાવિત હતો. એણે માસાકને વધુ ભણવા, રીસર્ચ કરવા પરદેશ મોકલ્યો, વિભિન્ન સંપ્રદાયોમાં, સંસ્કૃતિઓમાં જીવી જીવીને માસાક આગળ વધતો ગયો.

એના નામ પ્રમાણે નોમાડ ફરતો રહ્યો. પોતાની ઇચ્છાથી નહીં, પણ પરિસ્થિતિવશ એક જગ્યા છોડીને બીજી જગ્યાએ જતો. એણે જુદા જુદા પ્રકારની ભાષાઓ સાંભળી અને શીખ્યો પણ. માનવસુલભ ગુણો જોયા તો ધર્માંધતા પણ જોઈ. ધર્મના નામે ઘૃણા અને હત્યાની વિભીષિકા જોઈ. મૃત્યુથી તે કેટલીય વાર બચી ગયો. નીડરતાપૂર્વક મૃત્યુ અને ઘૃણાનો સામનો પણ કર્યો. એણે કોઈ પણ ધર્મ સ્વીકાર્યો નહીં. કોઈ પણ ધર્મનો અનાદર પણ કર્યો નહીં. પરંતુ એના પ્રશ્નોના જવાબ એને ક્યાંય ન મળ્યા. સત્યની શોધમાં આખી દુનિયામાં ફર્યો. કેટલીયે યુવતીઓ સાથે પ્રેમ કર્યો. પરંતુ માસાક દેહને નહીં, આત્માને શોધતો રહ્યો એટલે હંમેશાં એકલો પડી જતો.

આવી એકલતામાં એકવાર એ સમુદ્રકિનારે ઊભો હતો. ત્યાં એક બાળક તરતું તરતું એની નજીક આવી પહોંચ્યું. એને થયું કે એને શિશુરૂપે ઈશ્વર પ્રાપ્ત થયા છે. પછી તો દૂરથી એક નાની હોડી આવતી દેખાઈ. જાણે માસાકની અંતિમ યાત્રા માટે જ ન આવી હોય! માસાકે નક્કી કર્યું કે એ પરિત્યક્ત શિશુને લઈને એવી જગ્યાએ જશે જ્યાં હિંસા, દેશની સીમારેખા, જાતિવિભાજન, ધર્મવિભાજન કંઈ જ ન હોય. આરંભ અને અંતની મધ્યમાં માત્ર મનુષ્ય જ છે, અને તે જ ઈશ્વર છે. – વર્ષા દાસ

દાર્શનિક ગૂઢ તત્ત્વની નવલકથા

નવલકથા ‘શેષ ઈશ્વર’ ભારતીય કથાસાહિત્ય જગતનું એક અનન્ય સર્જન છે. ઈશ્વરની શોધના દીર્ઘ રહસ્યમય દાર્શનિક ગૂઢ તત્ત્વને નવલકથાના મુખ્ય પાત્ર માસાક નોમાડની વિસ્મયકર જીવનયાત્રા દ્વારા એક અદ્ભુત, આકર્ષક, જટિલ, આવેગમય, કથાવસ્તુમાં પરિણત કરવાની દક્ષતા આ પુસ્તકની પરમ સિદ્ધિ છે. સમાજની ઘનીભૂત સમસ્યા

– પછી તે ધાર્મિક અસહિષ્ણુતા હોય કે સંત્રાસ હોય, કટ્ટરવાદી દુરાચાર હોય કે ધાર્મિક અંધવિશ્વાસ, કર્મકાંડ અને કુસંસ્કૃતિનું વિષચક્ર હોય – એ બધાને પરાજિત કરીને સાધારણ આધ્યાત્મિકતાના સહજ માનવવાદની સ્થાપના થવાથી ઘણા દૂરના ઇતિહાસમાંથી જાણે આ કથાવસ્તુ લેખકે પ્રાપ્ત કર્યું છે. પહેલાનો વારસો, ઇતિહાસ, પુરાણ, પ્રકૃતિ, માટી, મનુષ્ય, સંસ્કૃતિ, વગેરે વિષયોના વિન્યાસથી જડિત પ્રતિભા રાયનું સર્જક-મન આ નવલકથાના મહાન કથાવસ્તુની શોધમાં પ્રવૃત્ત હોવાથી પાંચ વર્ષના લાંબાગાળા સુધી કરેલા રાત-દિવસના સંશોધન પછી આ સાહિત્યપ્રકારના માધ્યમથી ‘શેષ ઈશ્વર’ની પ્રાપ્તિ થઈ છે. આ શેષ ઈશ્વર કોણ એની શોધ કરવામાં દુર્વાર જીવનસંગ્રામથી મળેલી રોમાંચક વાર્તા ‘શેષ ઈશ્વર’ના વાચકોને સતત ગતિશીલ ઉત્કંઠાથી આકર્ષિત કરશે. એટલે આ સમીક્ષકનો ઉદ્દેશ વાર્તા કહેવાનો નથી, વાર્તાની ચારેબાજુ રહેલા અદશ્ય રહસ્યમય ધુમ્મસને દૂર કરીને સુરમ્ય કથાવસ્તુને અનાવૃત્ત કરી તેના માળખા તરફ અંગુલિનિર્દેશ કરવાનો મારો પ્રયત્ન છે.

ધર્મ અને ઈશ્વરની વાર્તાઓ વિભિન્ન અને વિચિત્ર છે. પુરાણની કલ્પના અને તત્ત્વની જિજ્ઞાસામાં એ અશેષ અને અસામાન્ય છે. ધર્મ મનુષ્યકૃત છે એટલે તેનો ઇતિહાસ છે. ઈશ્વરનું માત્ર અસ્તિત્વ છે, તેનો ઇતિહાસ નથી. (ઈશ્વરના અસ્તિત્વ અંગે અનેક પ્રશ્નો પૂછવામાં આવ્યા છે – ઉપનિષદથી માંડીને ફ્રેડરિક નિત્શે સુધી ઈશ્વરની શોધનો ઇતિહાસ લાંબો છે, પણ છેલ્લો નથી). આ પ્રકારના એક દુરુહ વિષયને નવલકથાના કથાવસ્તુ તરીકે પસંદ કરીને લેખિકા એક કથાનક સુધી પહોંચી ગયાં છે, અથવા તો ‘શેષ ઈશ્વર’ના નામકરણથી વાચકનું કુતૂહલ જાગે તે માટેનું કારણ ઊભું કર્યું છે, એવું આ નવલકથા વાંચ્યા પછી લાગશે. નવલકથાનું કથાવસ્તુ, કથાસ્વરૂપ, ગતિ, બહુલ પાત્રો અને વિશાળ કેનવાસ મહાભારતનો ભ્રમ પેદા કરશે, વ્યાસકુટિની મરીચિકા પ્રતીત થશે. આ બધામાંથી જે મેળવ્યું તેને સુપાઠ્ય બનાવીને લિપિબદ્ધ કરવાની ફલશ્રુતિ છે ‘શેષ ઈશ્વર’.

મને લાગે છે કે, માનવસંસ્કૃતિના ઇતિહાસમાં મનુષ્યનું જીવન સર્વશ્રેષ્ઠ છે. દલીલ અને ધર્મથી ઉપર આધ્યાત્મિકતાની સ્થાપના કરીને બધાના કેન્દ્રમાં મનુષ્યને અભિનવ ભાવથી સ્થાપિત કરવો તે નવજાગરણનું શ્રેષ્ઠ કૃતિત્વ ગણાય. એ જ સાધનાની અતિક્રમશીલતાની ચિત્તાકર્ષક ગાથા આ ગ્રંથમાં પ્રતિબં◌િબિત થઈ છે.

સાહિત્ય-સમાલોચનાની અધુનાતન ધારા વિઘટનવાદના માનદંડથી આ ગ્રંથ વાંચતી

વખતે જેમ જેમ આગળ વધશો તેમ તેમાં અનેક અભિનવ કથાઓ જડશે. પરંતુ આ સંક્ષિપ્ત લેખમાં એ બધું સમાવવાનું સંભવ નથી. માત્ર દેરિદાએ કહેલાં કેટલાંક મુખ્ય સૂત્રોને સ્પર્શીને વિચાર કરી શકાય. (એક ગ્રંથના રચયિતા, પૃષ્ઠભૂમિ, ઇતિહાસ, ઉદ્દેશ્ય – એ બધાથી દૂર રહીને માત્ર પુસ્તકના કથાવસ્તુ અને એના અર્થ-પ્રત્યયના સંપર્કનું ઊંડાણ, તાત્ત્વિક દૃષ્ટિકોણ લઈને 'વિઘટનવાદની સ્થાપના, દેરિદાના મતાનુસાર ભાષાવિન્યાસ પ્રતીકાત્મક શૃંખલા પર જ સંભવિત છે.) કેન્ટથી માંડીને વિટગેનસ્ટાઈન સુધીના સૌએ આ અર્થ-પ્રત્યયનું વિશ્લેષણ કર્યું છે. 'શેષ ઈશ્વર'નાં 17 પર્વોમાંથી કોઈ પણ અંશનું ઉદાહરણ લઈને અર્થ-પ્રત્યય લઈએ તો વ્યક્તિ અથવા વિષયથી મુક્ત રહીને સર્જકનો ઉદ્દેશ્ય કેવી રીતે પ્રતીકાત્મક બને છે તે સમજી શકાશે.

આમાં કવિ જેવી સુષમા અને દાર્શનિક ગંભીરતા, દલીલ અને પ્રામાણિકતા, સર્જનની ચમત્કારિકતા અને સંગઠનની દક્ષતા, તત્ત્વજિજ્ઞાસા અને શૈલીકૌશલ – આ બધું એકી સાથે દેખાય છે. શબ્દ અને અર્થની જાદુઈ ક્રીડામાં પાત્રો, ઘટનાઓનાં અનેક વર્ણનો એક સૂત્રમાં ગૂંથીને નવલકથાના પ્રારંભ અને અંતની અપૂર્વ સંયોજના કરવામાં આવી છે. પ્રકૃતિની સાથે મનુષ્યના ગાઢ સંપર્કથી શાશ્વત કહાણી નવી રીતે કહી છે. મુખ્ય પાત્ર માસાક નોમાડના જીવનની કથા વિચારતી વખતે યાદ આવી જાય છે વિશ્વસાહિત્યનાં કેટલાંય યશસ્વી પાત્રો – મહાભારતના અર્જુન, ઓડિસીના ઓડિસ્યૂસથી શરૂ કરીને આધુનિક જગતના 'વોર એન્ડ પીસ'ના પિયેર અથવા 'વન હન્ડ્રેડ યર્સ ઓફ સોલિટ્યૂડ'ના બુએન્ડિયા સુધીનાં પાત્રો. માયાવી વાસ્તવિકતાના સ્પર્શથી નવલકથાનાં ચિત્રો અને પાત્રો પરીકથાની અતિરંજનાથી વાચકને અતિવાસ્તવિકતા સુધી લઈ જાય છે. એક મોહરહિત સત્યનિષ્ઠાથી લેખક વાચકને પોતાની રચનાની સાથે લઈને આત્મતૃપ્તિનો શ્વાસ લે છે.

કહેવાય છે કે એક ઉત્કૃષ્ટ વાર્તાને મહાન કથામાં પરિણત કરવા માટે સાત પદ્ધતિઓનો ઉપયોગ કરવામાં આવે છે. 'શેષ ઈશ્વર'માં એ બધાંનો અનાયાસે ઉપયોગ થયો છે. એમાં પહેલી પદ્ધતિમાં પંચેન્દ્રિયના આભૂષણને અતિક્રમ કરીને ઈશ્વરીય આનંદને સ્પર્શ કરવાનો છે. 'શેષ ઈશ્વર'નાં અનેક વર્ણનોમાં અદ્વિતીય ચેતનાના સ્પર્શથી વાચક પહેલાં કદી ન અનુભવેલો આનંદ પામશે, જે ઇન્દ્રિયગત નથી, આત્મિક અને આધ્યાત્મિક છે. દાખલા તરીકે, 'એ જાણે છે કે હિમાલય પર વિજય મેળવવાની ઇચ્છા સાથે ઊંચે જવાથી મનુષ્યના અહંકારને એ ધૈર્યપૂર્વક સહે છે અને પાર્થિવ

જગતમાંથી અપાર્થિવ તરફ લઈ જાય છે. મનુષ્યના વિજયને પણ સ્થાપિત કરે છે હિમાલય. માણસનો પગ જ્યારે લપસે છે તે વખતે હિમાલય મને સાવધ કરી દે છે કે વિજય પ્રાપ્ત કરવાની ઇચ્છા સાથે ન આવો. આવો મને આલિંગન કરવા માટે. આવો મારા હૃદયસ્પંદનને જાણવા માટે. ત્યારે જોજો, હિમાલય તમે હૃદયમાં જ દેખાશે. પરંતુ અહંકારના સ્વરૂપમાં નહીં. મહાન વિશ્વમાનવના સ્વરૂપમાં.'

બીજી વાત છે નવલકથાના દરેક પાત્રમાં અસાધારણતા ભરી દેવા માટેનો સચેતન પ્રયાસ. 'શેષ ઈશ્વર'નો માસાક, સાંદ્ર, ફાધરથી માંડીને અરમ્યા સુધીનાં દરેક પાત્રમાં એ અસાધારણતા ભરી લીધી છે. આ નવલકથામાં સ્થિર અને ગતિશીલ બંને પાત્રો છે. કેટલાંક પોતપોતાની વાત કરે છે અને કેટલાકની વાત લેખક કરે છે. પરંતુ બંને પ્રકારનાં પાત્રોમાં રોજિંદા જીવનમાં મળતા સીધાસાદા માણસો નથી. પોતાના ક્રિયાકલાપમાં તેઓ અસાધારણ ગુણો દર્શાવે છે. ત્રીજી વાત કોઈ પણ મહાન કથાસાહિત્યનું એના ચીલાચાલુ માળખા અથવા આંગિક સૌંદર્ય પરથી મૂલ્યાંકન કરવામાં નથી આવતું. વર્ણનના ચાતુર્યમાં, ભાષાની ચમત્કારિકતામાં, શૈલીની સુષમા દ્વારા વાચક ગમે તેટલો મુગ્ધ થાય, પણ તેના ભાવના અભાવથી તે રચના દરિદ્ર થઈ જાય છે. જોકે બહારથી લાગે છે કે દરિદ્રતા પણ આત્મિક રસ સર્જે છે, એ જ દરિદ્રતામાંથી ઐશ્વર્ય ખીલી ઊઠે છે. 'શેષ ઈશ્વર'ને શરીર નથી, એના આત્માની અમ્લાન દીપ્તિ જ તેની ગરિમા છે.

ચોથી વાત છે સત્યબદ્ધતાની. એ લેખકને માટે છે. પ્રત્યેક પાત્રની અંદર પોતાની ચેતનાનો પડછાયો મૂકવાને લીધે એ બધાના પાત્રચિત્રણની સત્યબદ્ધતા શાશ્વત મર્યાદાને લીધે થાય છે. 'શેષ ઈશ્વર'માં વર્ણવાયેલાં ઇતિહાસ અને ભૂગોળ તત્કાલીન નથી, સર્વકાલીન છે. એટલે જ મહત્ત્વપૂર્ણ છે. સત્યની શોધનાં અનેક ઉદાહરણો 'શેષ ઈશ્વર'માં મળે છે.

પાંચમી પદ્ધતિ – સંગ્રહિત તથ્ય અને ઉપાદાનોમાં પણ જે સર્વોત્કૃષ્ટ છે તેનો ઉપયોગ કરવાનું ઉચિત છે. કોઈ પણ તથ્ય કે ઉપાદાનનો ઉપયોગ કરી સૃષ્ટિના ક્લેવરની વૃદ્ધિ કરી શકાય. પરંતુ તેનો સદુપયોગ ન થાય ને તે ઉત્કૃષ્ટ પણ ન ગણાય. 'શેષ ઈશ્વર'માં કેટલીક જગ્યાએ આ પ્રકારની ત્રૂટિ હોઈ શકે. પરંતુ આ પદ્ધતિને લીધે ગ્રંથ વૈચિત્ર્યમય બની શક્યો છે.

છઠ્ઠી અને સાતમી વાત છે બધાં જ પાત્રોમાં હસાવવાની અને રડાવવાની યોગ્યતા. હસાવવાનો અને રડાવવાનો અર્થ છે આનંદ અને વેદના એકી સાથે. જે આનંદ વાચકને

વિભોર કરે છે તે વળી વેદનાથી વ્યાકુળ પણ કરે છે.' વળી આ બંને અવસ્થામાં નિલિપ્ત રહીને 'સ્ટોઇક' ચેતનામાં પોતાને સ્થિર રાખવા પાત્રમાં જીવનમુક્તિનો ભાવ પ્રગટ કરવાનું કાર્ય મહાન સર્જક જ કરી શકે. 'શેષ ઈશ્વર'માં અનેક જગ્યાએ આ પ્રકારના ભાવ વાચકના ચિત્તને વિસ્ફુરિત કરે છે. એટલે માત્ર એક સાધારણ મનોમુગ્ધકર વાર્તા વાંચીને સૂઈ જવા જેવું આ પુસ્તક નથી. વાચકના મનને અનંત જિજ્ઞાસાથી પ્રશ્નઘાત અને અબાધિત કુતૂહલને આંદોલિત કરીને 'શેષ ઈશ્વર' વાચકને વારંવાર વાંચવા માટે અને જીવનના અર્થને જોડવા માટે આહ્‌વાન કરે છે.

'શેષ ઈશ્વર' નવલકથાની વિશેષતા એ છે કે એનાં લેખકના વિચારોની ગતિ તિર્યક નથી, રૈખિક અને તીવ્ર છે. વિડંબિત નથી, વિસ્તૃત છે. વિચાર તર્કયુક્ત, વર્ણનો પ્રાંજલ, જાદુઈ વાસ્તવવાદમાં દેખાતી દુર્બોધતા અને રહસ્યમય કથાવસ્તુને અતિક્રમીને ચિરંતન માનવવાદી ઉદારતા અને જીવનવાદી તન્મયતા પ્રારંભથી અંત સુધી વાચકને ભાવપ્રવણ રાખશે. 'સર્વની ઉપર મનુષ્ય સત્ય, તેની ઉપર કંઈ નહીં', તેની જ વાત છે. – બસંતકુમાર પંડા

*

વર્ષા દાસ

અનુવાદક

પૂર્વ-નિયામક, નેશનલ બુક ટ્રસ્ટ, ઇન્ડિયા, નવી દિલ્હી.

દિલ્હી.

varshadas42@gmaill.com

98181 89946

*

બસંતકુમાર પંડા

વિવેચક

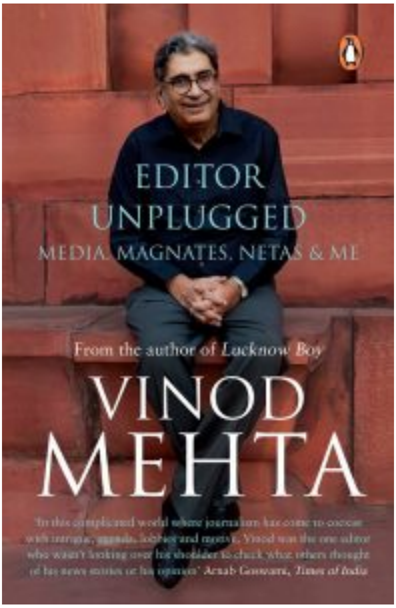
શિક્ષણસંસ્થાન એનસીઈઆરટીના ઉડિયા ભાષાના અધ્યક્ષ,

ભુવનેશ્વર.

99373 87017

*

નિર્દંભ અને નિખાલસ તંત્રીની સ્મરણકથા –
ડંકેશ ઓઝા



Editor Unplugged: Media, Magnates, Netas & Me –
Vinod Mehta
Penguin-viking, New Delhi, 2014
અંગ્રેજી સાપ્તાહિક Outlookના તંત્રી તરીકે વધુ જાણીતા થયેલા વિનોદ મહેતા

(1942 – 2015) યુવાનવયે Debonairના તંત્રી તરીકે જોડાયેલા. એ પૂર્વે થોડો સમય કોપી-રાઈટર રહેલા. તંત્રી તરીકેનો એમનો ચાર દાયકાનો સમૃદ્ધ અનુભવ રહ્યો.

આ પુસ્તક ઉપરાંત એમનાં બીજાં પુસ્તકો છે: Bombay (1971), મીનાકુમારી અને સંજય ગાંધી વિશેનાં (અંગ્રેજીમાં લખેલાં) જીવનચરિત્રો, Lucknow Boy (2011), Mr. Editor, How Close Are You to the PM? (1991) એમના સંકલિત લેખોનો સંગ્રહ છે.

○

ભારતમાં અંગ્રેજી અખબારજગતને 'નેશનલ પ્રેસ' કહેવામાં આવે છે. ભારતીય ભાષાઓમાં ઘણાં અખબારો પ્રગટ થતાં હોવા છતાં અને એનું સરક્યુલેશન અંગ્રેજી દૈનિકો કરતાં અનેક ગણું વધુ હોવા છતાં 'નેશનલ પ્રેસ'નો દરજ્જો ભાષાકીય અખબારોને સાંપડ્યો નથી. એનું એક કારણ એ છે કે દેશનો અગ્રગણ્ય ગણાતો વર્ગ હજુ અંગ્રેજી અખબારો અને સામયિકો જ વાંચે છે, એને જ અધિકૃત અને ગુણવત્તાયુક્ત ગણે છે. તટસ્થપણે જોતાં એવો દાવો કંઈક અંશે સાચો પણ લાગે. પરંતુ એ આપણી ગુલામી મનોદશાનું પ્રતીક તો કહેવાય જ!

આપણે ત્યાં ઘણા તેજસ્વી પત્રકારો થઈ ગયા, આજેય હશે. તેમાં 'આઉટલુક'ના વિનોદ મહેતા આગવું મહત્ત્વ ધરાવતા હતા. 'આઉટલુક'ની 1995ની શરૂઆત રસપ્રદ છે. કોઈપણ ફિલ્મ કે લોકપ્રિય સામયિક એવી આશા રાખે જ કે ઝડપી પબ્લિસિટી મળે એવું કંઈક કરવું. પી. વી. નરસિંહરાવની નવલકથા The other Half હપ્તાવાર છાપી તે શરૂ કરાયેલું.

વિનોદ મહેતા 'ડેબોનેર'થી શરૂ કરીને 'ઇન્ડિયન પોસ્ટ', 'સન્ડે ઓબ્ઝર્વર', 'પાયોનિયર', 'ધ ઇન્ડિપેન્ડન્ટ' વગેરેમાં રહ્યા પછી અંતે 'આઉટલુક'માં આવ્યા જ્યાં તેઓ સત્તર વર્ષ તંત્રીપદે રહી નિવૃત્ત થયા. તંત્રીપદની કોઈ ગરિમા કે ગૌરવનાં બણગાં ફૂંકવાને બદલે તેનાથી વિપરીત જ નિર્દંભ અને વાસ્તવિક વાત કરે; તે એટલે સુધી કે પોતાના પાલતુ કૂતરાનું નામ તેમણે 'એડિટર' રાખેલું.

નિવૃત્તિ પછી તેમણે સંસ્મરણો લખવાં શરૂ કર્યાં. તેનાં બે પુસ્તકો પ્રગટ થયાં: 1) 'લખનૌ બોય' (2011) અને 2) 'એડિટર અનપ્લગ્ડ' (2014). બંનેમાં તેમના જીવન અને કાર્યની વાતોની સાથોસાથ સમગ્ર પત્રકારજગત ઉપરાંત ભારતના રાજકારણની અને ઘણી બધી પ્રતિભાઓ વિશેની રસપ્રદ વાતો નિર્દંભ રીતે રજૂ થઈ છે. ભાષાની

રીતે, માહિતીની રીતે, વિગતોની રીતે, એમનાં પુસ્તકો અત્યંત રસપ્રદ છે. તેમાંની વાતો ક્યારેક બીજાને કહી શકાય તેવી, તો ક્યારેક ટાંકી શકાય તેવી પણ છે. એ રીતે કહીએ તો કોઈ નવલકથાની જેમ વાંચી શકાય તેમ છે.

પત્રકારત્વના ક્ષેત્રમાં કોઈ વ્યક્તિની શરૂઆત સીધી તંત્રીપદથી જ થાય તે ઘટના આમ થોડી આશ્ચર્યજનક તો કહેવાય. પણ આ પુસ્તકો વાંચ્યા પછી લાગે કે આ માણસ ખરેખર એવી લાયકાત ધરાવે છે. ઘટનામાં તેમની પાસે રજૂઆત ઉપરાંત એક દષ્ટિબિંદુ છે તો સાથે પોતે જે કંઈ વાંચ્યું છે અને જે કંઈ જાણ્યું છે તેનો કેવો સમુચિત ઉપયોગ કરવો તેની સહજ ફાવટ છે.

પુસ્તકનું ઉપશીર્ષક રખાયું છે: 'મીડિયા, મેગ્નેટર્સ, નેવાઝ એન્ડ મી'. ચૌદ પ્રકરણોમાં વહેંચાયેલાં આ સંસ્મરણોમાં વિનોદ મહેતા તંત્રીપદેથી નિવૃત્ત થયા પછી ટીવીની ચેનલોમાં ન્યૂઝ ડિબેટમાં બહુ દેખાવા લાગ્યા તેની વાત છે; નીરા રાડિયા અને તેના લોબીઇંગનો પર્દાફાશ, રતન તાતા, આજના સમયમાં કોર્પોરેટ્સ અને મીડિયા, અખબારી સ્વાતંત્ર્ય, પોતે શું કરી શક્યા વગેરે વાતો છે. તો વળી, પોતાને કેવા લોકો ગમે છે, ભારતીયોમાં સેન્સ ઓફ હ્યુમર કેમ ઓછી છે, ભારતની એનજીઓ, અરવંદિ કેજરીવાલ, રાજકીય ક્ષેત્રે વંશવાદ, નરેન્દ્ર મોદી અને છેલ્લો શબ્દ – જેવાં પ્રકરણો પણ છે.

વિનોદ મહેતા એક એવું વ્યક્તિત્વ છે જે કોઈ વૈચારિક પ્રતિબદ્ધતામાં સીમિત નથી. છઠ્ઠી ઇન્દ્રિયથી પોતાને જે યોગ્ય લાગે તેવું સ્ટેન્ડ લેતાં તેઓ ખચકાતા નથી. એક પ્રકારના સેક્યુલારિઝમને તેઓ અનિવાર્ય ગણે છે તેથી લોકો ભલે પોતાને સ્યુડો સેક્યુલારિસ્ટ' કહે, કે પછી દ્વિપક્ષી લોકશાહીની અનિવાર્ય શરતને કારણે તેઓ કોંગ્રેસની તરફદારી કરે ત્યારે ભલે કોઈ તેમને 'સોનિયાના ચમચા' કહે એનો તેમને વાંધો નથી. વખત આવ્યે તેઓ સ્પષ્ટ રીતે કહે છે કે 'નરેન્દ્ર મોદીને પણ તક આપવી જોઈએ.' જાણવા જેવું છે કે તેઓ નિખિલ ચક્રવર્તી અને સરદાર ખુશવંતસિંઘને પોતાના પ્રેરણાસ્રોત ગણે છે, ગુરુ નહિ. ગુરુપદમાં તો તેઓ માનતા જ નથી, નિખિલદા પાસેથી વિનોદ પત્રકારત્વમાં અધિકૃતતા અને નિષ્ઠા શીખ્યા અને ખુશવંતસિંઘ પાસેથી લોકપ્રિય રીતિ અને મજાકમસ્તી શીખ્યા.

વિનોદ મહેતાએ પોતાને કયા લોકો ગમે છે એનું એક આખું પ્રકરણ લખ્યું છે. જેમાં તેમણે છ જણની વાત કરી છે. તેમાં ગાંધી નથી, પણ ખ્વાજા અહમદ અબ્બાસ છે,

રસ્કિન બોન્ડ છે, સચિન તેંડુલકર છે, જોની વોકર છે, ખુશવંતસિંઘ છે અને અરૂંધતી રોય છે. કોઈ હીરો સંપૂર્ણ ન હોઈ શકે અને કોઈ સંપૂર્ણપણે નકામો ન હોઈ શકે એવી ભૂમિકા તેમણે લીધી છે. વિનોદ મહેતા કહે છે: 'મને યાદ નથી કોણે આવું કહ્યું છે પરંતુ જે માણસ પૂર્ણતાનો દાવો કરતો હોય તેનાં બે સ્થાન નક્કી છે – કાં તો સ્વર્ગ, કાં તો ગાંડાની ઇસ્પિતાલ.' તેઓ જેમને ચાહે છે, જેનો આદર કરે છે, તેમાં કયા ગુણો જુએ છે તેની પણ વાત એમણે કરી છે. જેમાં પહેલી જરૂરિયાત નિષ્ઠાની છે તેમ કહે છે. વ્યક્તિમાં નબળાઈઓ-દોષો હોય જ. પણ કોણ તેને કેટલાં છુપાવે છે કે પ્રગટ કરે છે તેનાથી તેનું મૂલ્યાંકન થઈ શકે. આ સંદર્ભે પોતાના પહેલા પુસ્તકમાં જ્યોર્જ ઓરવેલનું એક કથન ટાંક્યું છે કે આત્મકથા ત્યારે જ વિશ્વસનીય ગણાય જ્યારે તે લેખકના દોષો પ્રગટ કરી રહે. વળી, તેનામાં સાહસિકતા હોવી જોઈએ – શારીરિક અને નૈતિક બન્ને. એક પ્રકારની ઇમાનદારી અનિવાર્ય છે. ઉપરાંત જીવનમાં હાસ્ય અનિવાર્ય છે. એ તમારો જીવન પ્રત્યેનો અભિગમ પ્રગટ કરે છે, અને અધિરાઈ એ ભલે નબળાઈ મનાતી હોય પણ એ જ ગુણ છે. માત્ર ધીરજને ખોટી રીતે બહુ ઊંચે ચઢાવવામાં આવી છે, એમ લેખકનું માનવું છે.

અંગ્રેજીમાં લખતા રસ્કિન બોન્ડ 1963થી મસૂરીમાં વસે છે તે એક લેખક તરીકે તો આદર્શ ગણાયા છે પરંતુ વિનોદ મહેતાએ તેમને ઈર્ષાહીન જોયા છે. ત્યારે બીજી વ્યક્તિ માટે સ્વસ્થ વલણ ધરાવતા અને નકારાત્મક અભિપ્રાયો પ્રગટ ન કરતા બોન્ડ તેમને બહુ ગમે છે. એવી જ રીતે અરુંધતી રોય તેમને એ કારણે ગમે છે કે ઉ. જો. જેને 'લોસ્ટ કોઝિઝ' કહેતા હતા તેને માટે તેઓ સંઘર્ષરત છે. વિનોદ મહેતાનું કહેવું છે કે તમે અરુંધતી સાથે અસંમત હોઈ શકો પણ તેની નિષ્ઠા વિશે સવાલ ન ઉઠાવી શકો. વોલ્તેરના વિધાનને ઉલટાવીને વિનોદ મહેતા કહે છે કે જો અરુંધતી આપણને ન મળી હોત તો આપણે તેને શોધી કાઢવી પડત! નકસલવાદ અને અમેરિકી શાહીવાદ વિરુદ્ધના તેમના લેખોએ વિકાસવાદનાં બીજ રોપી આપ્યાં એમ કહીએ તો અતિશયોક્તિ નહીં ગણાય.

ખુશવંતસિંઘે ભલે જિંદગીભર નાસ્તિકતાની ઉપાસના કરી પણ અમૃતસરના સુવર્ણમંદિર પર ભારતીય લશ્કરે બોમ્બમારો કર્યો ત્યારે પોતાનો પદ્મભૂષણ એવોર્ડ તેમણે પરત કરેલો. વિનોદ મહેતા પણ એમના વિશે આ બાબતે એલફેલ લખી ચૂકેલા; ત્યારે ખુશવંતસિંઘે લખ્યું: 'ઘણા લોકોએ મારા આ પગલાની ભર્ત્સના કરી છે જેમાંના

એક ઓબ્ઝર્વરના તંત્રી વિનોદ મહેતા પણ છે. તેમણે લખ્યું કે મારે જ્યારે ભારતીય બની રહેવું કે શીખ તરીકે ઓળખાવું એ ઘડી આવી ત્યારે મેં શીખ હોવાનું પસંદ કર્યું. હું પણ જોકે મહેતાને વળતું પૂછી શક્યો હોત કે તમે હિન્દુ છો કે ભારતીય? હિન્દુઓને પોતાની દેશભક્તિના પુરાવા આપવા પડતા નથી. એ તો મુસ્લિમો, શીખો અને ખ્રિસ્તીઓને જ આપવાનું કહેવાતું હોય છે.' (પૃ. 140)

પુસ્તકનું એક મહત્ત્વનું પ્રકરણ રાજકીય વંશવારસાવાદ અંગેનું છે. તેમાં લેખકે કટોકટીકાળમાં ટાઇમ્સમાં આસિસ્ટન્ટ એડિટર તરીકે કામ કરતા કે. આર. સુંદરરાજનની અનિવાર્ય એવી પ્રશંસા કરી છે. જ્યારે આખું અખબારગૃહ ઇન્દિરાને વેચાઈ ચૂક્યું હતું ત્યારે આ એક માણસ ઉઘાડેછોગ કટોકટીના વિરોધમાં હતો. વોઈસ ઓફ ડિસેન્ટ પ્રગટ કરતો હતો. વિનોદ મહેતાના તંત્રીપદ હેઠળના 'ડેબોનેર'માં ત્યારે તંત્રીએ સુંદરરાજન પાસે આ અંગે ત્રણ ભાગમાં લેખો લખાવ્યા જે રાજકીય અને પત્રકારત્વ વર્તુળોમાં આજે પણ અનન્ય ગણાય છે.

આ પ્રકરણમાં સંજય ગાંધી અને માણેકાની વાતો, રાજીવ અને સોનિયાનો રાજકારણ-પ્રવેશ, ઇન્દિરા અને નહેરુ અને કોંગ્રેસની વાતો ઘણી અજાણી વિગતો સાથે આલેખાઈ છે.

આજકાલ નરેન્દ્ર મોદીની બોલબોલા છે. રાજકીય ક્ષેત્રે કદાચ 'મોદીયુગ'નો પ્રારંભ થઈ ચૂક્યો છે. ત્યારે વિનોદ મહેતા મોદી વિશે શું માને છે તેમાં હરકોઈને રસ પડે તે સ્વાભાવિક છે. પહેલીવાર ન. મો. વિનોદ મહેતાને 2001માં 'આઉટલુક'ની ઓફિસમાં કેશુભાઈ પટેલ વિરુદ્ધની ફાઇલો લઈને સામેથી મળવા જાય છે. તે એ સાબિત કરવા માટે કે કેશુભાઈ કાબેલિયત વિનાના છે. વિનોદ મહેતાએ લખ્યું છે કે, 'ન. મો.ની લોલીપોપ અસ્વીકારવાની મને અંદરથી જ પ્રેરણા થઈ. પછી તો કેશુભાઈના સ્થાને ન. મો.નો રાજ્યાભિષેક થયો અને આગળનો ઇતિહાસ જાણીતો છે.' (પૃ. 243) વિનોદ મહેતા ગ્રેહામ ગ્રીનને ટાંકે છે જેણે કહેલું માણસના મિત્રો નહીં, પણ એના દુશ્મનો કોણ છે એનાથી એનું કદ મપાવું જોઈએ. એમાં ન. મો. બહુ ઊંચા ગુણ મેળવી જાય છે. (પૃ. 246) આમ છતાં પોતાની અંગત પસંદગી કે તરફદારી બાજુ પર મૂકીને, 'હવા'માનને વફાદાર રહીને વિનોદ મહેતાએ બહુ વહેલું એટલે કે 8 ડિસેમ્બર 2013ના રોજ લખનૌમાં ટાઇમ્સના પત્રકારને કહી દીધું કે 'હવેના વડાપ્રધાન નરેન્દ્ર મોદી છે.' કોઈ ચમત્કાર જ તેમને એ સ્થાને પહોંચતા અટકાવી શકશે. તેમના કમીટેડ વાચકો

ચાહકો અને જાણીતા મિત્રોને બહુ આઘાત લાગેલો પણ દેશના મૂડને પારખવામાં વિનોદ મહેતાને કોઈ સંકોચ ન હતો.

આપણે ત્યાં જાતભાતના વ્યવસાયમાં પડેલા લોકો પોતાના વિશે ભાગ્યે જ તટસ્થ અવલોકન કરવાની ક્ષમતા ધરાવતા હોય છે. વિનોદ મહેતાને આ સંદર્ભે સલામ કરવાનું એટલે મન થાય છે કે તેમણે આમ લખ્યું છે: 'આ પૃથ્વી પર જે સૌથી અસલામત લોકો છે તેમાંના એક પત્રકારો છે એ ભૂલવા જેવું નથી. તેમનો અહમ્ ફૂટબોલથી પણ મોટો હોય છે. તેઓની માન્યતાની ભૂખ માત્ર અગ્રવર્ગ કે મોટા એલચીઓ કે ઉચ્ચ અધિકારીઓ પાસેની જ નથી હોતી પરંતુ તેમની આવી ઝંખના નેતાઓ પાસેથી પણ હોય છે જે આખા વર્ગની ઘૃણા કરવી એ જ પોતાનો વ્યવસાય હોય છે.' (પૃ. 18)

તેઓ આ પુસ્તક વિશે કહે છે કે આ લખવામાં તેમને મજા આવી કારણ કે પહેલીવાર તેઓ ફરજના ભાગરૂપે નહિ પણ માત્ર આનંદ ખાતર લખતા હતા. તેમણે વારંવાર કટાક્ષયુક્ત રીતે લખ્યું છે કે તંત્રીપદની કામગીરી કંઈક અંશે વેશ્યા જેવી છે જે જવાબદારી વિનાની સત્તા ભોગવે છે. સાથોસાથ તેઓ તત્ત્વવેત્તા સોક્રેટિસ સાથે સહમત છે કે જિંદગીને તપાસતાં ન રહીએ તો એ જીવવાલાયક રહેતી નથી. તેમણે આવું આત્મમંથન પણ કર્યુ છે. તેમણે પોતાની આ સમગ્ર વાતને 'અડધી ખુલ્લી કિતાબ' એવું કહેવાનું પસંદ કર્યુ છે. 1974માં અઢી હજારના પગારે નોકરી શરૂ કરી ત્યારથી લઈને ઈકોતેરમા વર્ષે આ સંસ્મરણો વાગોળતાં તેઓ લખે છે: 'મારી વ્યાવસાયિક કારકિર્દી દરમ્યાન મને એવો એક પણ કિસ્સો યાદ આવતો નથી જ્યારે મેં કોઈ વ્યક્તિને કોઈ પ્રકારે હેરાન કરવાનું કર્યુ હોય. ક્યારેક કોઈ વ્યક્તિ મને ન પણ ગમતી હોય પણ એ જેને લાયક છે એટલું તેને આપવામાં મેં કંજૂસાઈ કરી નથી.' (પૃ. 263) ટૂંકમાં ખોટા માર્ગે સફળતા મેળવવાનું તેમને પસંદ પડ્યું નથી. તેમણે વડાપ્રધાન મનમોહનસિંઘનું મૂલ્યાંકન કરતાં એમ લખ્યું છે કે તેઓ નમ્ર હતા, પ્રામાણિક હતા પણ 'વડાપ્રધાન બની રહેવાનું તેમને બહુ ગમતું હતું.'

તેમણે એમ પણ લખ્યું છે કે જીવનમાં તેમને બહુ પ્રેમ પ્રાપ્ત ન થયો. પોતે ભાગ્યે જ આ ઉદાત્ત લાગણીનો અનુભવ કર્યો. પ્રેમ કરવાની વયે તેઓ વિલાસ અને વાસનામય રહ્યા. પરિણામે પ્રેમથી જોજનછેટું પડી ગયું. તેમણે એમ પણ કહ્યું કે મારો કંઈ ખાસ વિકાસ થયો નથી, થયો હોય તો સાઠે પહોંચવા આવ્યો ત્યારે કદાચ થયો, જ્યારે બહુ મોડું થઈ ગયું હતું. તેથી દેરસે આયે દુરસ્ત આયેનું સાંત્વન પણ પોતે લઈ શક્યા

નહિ. (પૃ. 114) ત્રીસ વરસ થતાંમાં તો તેમને પહેલું તંત્રીપદ સાંપડ્યું ને તેઓ કામઢા બની ગયા. 'હું તો નવોસવો તંત્રી હતો જેને એ અંગેની કોઈ તાલીમ કે કોઈ શિક્ષણ પ્રાપ્ત ન હતું. પણ મારામાં જબરજસ્ત ઉર્જા હતી અને વ્યવસાયને અનુરૂપ શીખવાની પૂર્ણ ધગશ હતી. આ બે બાબતોને કારણે જાગતાં અને ઉંઘતા મને દુનિયાના ઉત્તમ તંત્રી થવાના જ વિચારો આવતા જેણે મારું નસીબ ઘડ્યું.' (પૃ. 116) 1974 થી 2012 દરમ્યાન તેમણે પોતાના વ્યવસાયની આડે કશું જ આવવા ન દીધું. પહેલી પત્ની રેખાથી છૂટા થયા અને સાઠ વર્ષે 'પાયોનિયર'માં હતા ત્યારે ઓફિસની સાથીદાર સુમિતાને પરણ્યા. પરંતુ ઓફિસ સમયમાં તેને મળવાનું પણ ટાળતા. સજ્જન માણસની જેમ અથવા તેની પરીક્ષાના પરિણામની જેમ તેમણે કબૂલ્યું છે કે મારાં વખાણ સાંભળતાં હું અસ્વસ્થ થઈ જાઉં છું. ટી.વી. પરની ચર્ચાનાં વખાણ સાંભળતાં તેમને સદાય એવું લાગ્યું છે કે એ પરફોર્મન્સ તો ચાલાકી કે યુક્તિનું પરિણામ હોય છે. ખુશવંતસિંઘ પાસેથી તેઓ વિવાદને, વિરોધને ઉત્તેજન આપવાનું શીખ્યા. સુજ્ઞ વાચકોને ખબર છે કે તેઓ જે કોઈ સામયિકમાં તંત્રી રહ્યા ત્યાં તેમણે વાચકોના પત્રોની જગ્યાનો વિસ્તાર કર્યો. એક સ્વિસ સ્ત્રીમિત્ર સાથેના સંબંધોથી તેમને એક દીકરી જન્મેલી. જેની તલાશ તેમને જિંદગીભર રહી. આ અંગે તેમણે લખ્યું છે 'જેનો બચાવ ન થઈ શકે એવી બાબતનો મારે બચાવ કરવો નથી.' હિચકિચાટ પછી તેમણે આ પાનાં પોતાની પત્નીથી છૂપાં રાખ્યાં નથી અને છપાતાં પહેલાં તેની નજર નીચેથી નીકળે તેવું પણ કર્યું છે.

વિનોદ મહેતા અવારનવાર સરદાર ખુશવંતસિંઘને મળવા જતા. થોડી વાતચીત પછી તરત જ સરદારજી પૂછતા: આજકાલ શું ચાલે છે? જે વાતોનો કોઈ આધાર નથી અને છતાં ઈ-મેઈલ કરતાં પણ વધુ ઝડપે જે વાતો ફેલાતી રહે છે તેવી ગપસપ તરફનો એમનો ઇશારો રહેતો. પત્રકારત્વ માટે આ એક મહત્ત્વનો કાચો માલ હોય છે. કેટલીક વાતો જાણી જોઈને ફેલાવાય છે તો કેટલીક શોધી કાઢવાની રહેતી હોય છે. વર્ષ 2013–14ને મહેતા 'ગોસિપનો સુવર્ણયુગ' કહે છે. સંસ્કૃત સાહિત્ય નવ રસમાં ભલે આ રસનો સમાવેશ ન કરતું હોય પરંતુ આ રસ અખૂટ છે. પ્રસિદ્ધ રાજકીય તત્ત્વચિંતક ઇસાહા બર્લીને પણ કહ્યું છે કે હું ગોસિપ વિના જીવી ન શકું. (પૃ. 17) મહેતા પંદરમી લોકસભાને Leakiest ગણાવી છે. અને તેની ટપક-પદ્ધતિ ઉત્સવનું કારણ બની રહેતી એમ જણાવ્યું છે.

વિનોદ મહેતાએ પોતાના વિશે લોકો શું માને છે એ જણાવતાં કહ્યું છે: 'મારા

ટીકાકારો – ભગવાન એમને સો વર્ષના કરે – કાયમ કહેતા હોય છે કે હું કેટલાં સામાયિકો સાથે જોડાયો તે શરમ વિના હું જણાવતો રહું છું. પરંતુ તે છોડ્યા પછી આ સમાચારપત્રો બહુ ટકતાં નથી. સંખ્યાની રીતે મારું નામ ગિનેસ બુક ઓફ રેકર્ડસ્માં જઈ શકે અને તેને મારી કબર પર લખી પણ શકાય. મારા છોડ્યા પછી થોડાં વર્ષમાં જ 'ડેબોનેર' બંધ થઈ ગયું. પછી તે વરસમાં એકાદવાર મોરાદાબાદના રેલ્વે સ્ટોલ પર જોવા મળ્યું હોવાનું સાંભળવા મળતું. 'ધ સન્ડે ઓબ્ઝર્વર' અંબાણીએ ખરીદ્યું પછી ઝડપથી ખતમ થઈ ગયું. 'ધ ઇન્ડિયન પોસ્ટ' વિજયપત સિંઘાણિયાએ વેચ્યા પછી થોડા મહિના જ ચાલ્યું ને અદશ્ય થઈ ગયું. 'ધ ઇન્ડિપેન્ડન્ટ'માંથી હું ભાગ્યો પછી પ્રીતીશ નંદી પાસે એકાદ વર્ષ માટે આવ્યું. અને એ પછી એ પણ આથમી ગયું. 'ધ પાયોનિયર' હજુ ચાલે છે, તે મારા મિત્ર ચંદન મિત્રાની માલિકીનું છે, તેઓ જ તેનું સંપાદન કરે છે. પરંતુ મેં તેને જે સ્યુડો સેક્યુલર સ્વરૂપ આપેલું તેનો કોઈ અણસાર હવે રહ્યો નથી. 'આઉટલુક' વિશે મને ઊચી આશાઓ છે.' (પૃ. 8) વિનોદ મહેતાએ એમ પણ લખ્યું છે કે જો બીજો જન્મ હોય તો હું એમાં પણ તંત્રી બનવાનું જ પસંદ કરું.

વિનોદ મહેતાનાં બન્ને પુસ્તકો પત્રકારત્વને, રાજકારણને અને કહીએ તો સમગ્ર જાહેરજીવનના પ્રશ્નોને સમજવામાં એક નિરાળો, સાચુકલો, મૌલિક દષ્ટિકોણ પૂરો પાડે છે, જે મોદીયુગના પ્રારંભ પછી નવી પેઢીમાં હોય તો સારું એવું માનવાનું મન થયા કરે. આજે દેશપ્રેમ અને દેશભક્તિના નામે એવું ઇદમ્ તૃતીયમ્ ચાલ્યા કરે છે જેને કેટલાક અનુકરણીય માનીને ગૂંચવાય છે. એવા સમયમાં દેશપ્રેમ અથવા દેશભક્તિ એ કર્મકાંડથી આગળની વસ્તુ છે અને પ્રત્યેક જણ પોતાની રીતે શક્તિ મુજબની ભક્તિ કરીને દેશના વિકાસમાં યોગ્ય આહુતિ અવશ્ય આપી શકે એવી આશા આ પુસ્તકનું વાંચન કદાચ બંધાવી શકે તેમ છે.

*

ડંકેશ ઓઝા

વિચારકેન્દ્રી પુસ્તકોના લેખક.

પૂર્વ સરકારી અધિકારી,

ગાંધીનગર.

અડાલજ.

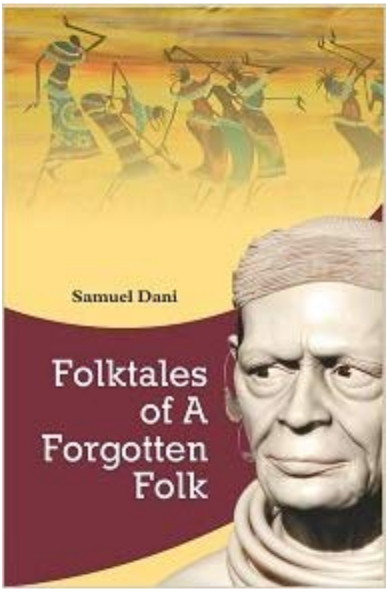
dankesh.oza@rediffmail.com

સંપાદક – રમણ સોની

97250 28274

*

લુપ્ત થતા લોકનો લોકકથા-સંદર્ભ – હસુ યાજ્ઞિક



Folk Tales of Forgotten Folk – Samuel Dani

Authors Press, New Delhi, 2015

અંગ્રેજીમાં લખાયેલા સંશોધિત-સંપાદિત આ ગ્રંથમાં ઓડિશાની ‘કમર’ અથવા પહાડિયા/પહારિયા તરીકે ઓળખાતી ભૂલાયેલી/હાંસિયામાં ધકેલાયેલી

(માર્જીનલાઇઝ્ડ) જનજાતિની કંઠપરંપરાની કુલ 40 લોકકથાઓનો છે. બી. પી. કોલેજ બોડેન, નુઆપાડા ઓડિશાના અંગ્રેજીના અધ્યાપક અને ઇન્ડિયન ફોકલોર કોંગ્રેસના સક્રિય લોકવિદ્યાવિદ્ એવા પ્રો. દાણીએ ઈ. 2006 થી 2008 સુધીના સમયગાળામાં યથાવકાશ, પોતાની આ જનજાતિના એક છાત્રનો સાથ લઈ, તે ક્ષેત્રમાં જ રહી, તેમની જીવનસંસ્કૃતિને તેમજ લોકજીવનવિદ્યાને બરાબર માણી-જાણીને વિવિધ વયસ્ક કથકો પાસેથી કથાઓ સાંભળી ધ્વનિમુદ્રિત કરી, નોંધી અને મૂળ કથાનક અને કથનશૈલી બન્ને જાળવીને આ લોકકથાઓનું પૂર્ણ અભ્યાસ-ભૂમિકા સાથે (અને પ્રેમ કુમારી શ્રીવાસ્તવના પ્રાસ્તાવિક સાથે) પ્રકાશન કર્યું.

કોઈપણ નિશ્ચિત ભૌગોલિક ક્ષેત્રના સમાન ભાષા-સંસ્કૃતિ-પરંપરા ધરાવતા જાતિસમૂહના એકમમાં લોકકથાઓ કાલનિર્ગમન-મનોરંજન માટે, તો કેટલીક કોઈ ધાર્મિક-સામાજિક વિધિવિધાન-પ્રસંગાદિએ કહેવાતી હોય છે, પરંતુ આવી પ્રત્યેક લોકકથામાં, ચાહે તો તે મનોરંજક પરીકથા, દંતકથા કે પુરાણકથા (ફેયરી ટેઇલ, લિજન્ડ કે મિથ) પ્રકારની હોય, લોકજીવન અને માનસ બન્નેનું, વ્યથા-વેદના અને આશા-અપેક્ષાઓનું કથાશ્રયી રૂપ બાંધીને આવે છે. એમાં તેમની નાડીનો ધબકાર હોય. એના મૂળમાં ભૌગોલિક પર્યાવરણ, આજીવિકા, જીવનનાં આનંદ-વ્યથાદિ સાથેનાં આશા-અપેક્ષા-ઝંખના કથાશ્રયી રસાયણરૂપે એકરૂપ બની ગયાં હોય છે. આથી જ કથાનક મૂળભૂત અનેક પ્રદેશો-જાતિઓમાં પ્રવર્તતું હોય એ જ હોય, પરંતુ એ મૂળ હાડપંજિર કે માળખા ઉપર જે સ્નાયુબદ્ધ દેહપંડિ, મન અને આત્મા ધબકવા લાગે તે પ્રદેશે-પ્રદેશે ભિન્ન અને સહુનાં પોતીકાં હોય છે. આગવાં હોય છે. કથાનક એક હોય, કથાપંડિ જુદો જ હોય. અહીં જે કુલ 40 લોકકથાઓ છે તે માંહેની કેટલીક તો છઠ્ઠી સદીના કે તે પછીના પ્રાકૃત ભાષાના સાહિત્યમાં પણ મળે છે, કેટલીક કથાઓ એવી છે કે જે ગુજરાત, રાજસ્થાન, પંજાબ, મધ્યપ્રદેશ, બંગાળ, કાશ્મીર કે દક્ષિણ ભારતીય રાજ્યો અને ભાષાઓમાં પણ મળે છે, પરંતુ અહીં એ જ કથાઓ, વ્યાપક રૂપમાં સમ્પ્રસારિત એવી ભારતીય લોકકથાઓ એક પ્રાદેશિક જાતિગત કોઈ નવી-જુદી જ ઓળખ અને સ્વાદ લઈને આવે છે. ગુજરાત, મહારાષ્ટ્ર, મધ્યપ્રદેશ, રાજસ્થાન આદિમાં લગભગ 62 જનજાતિઓ (માર્જીનલાઇઝ્ડ ટ્રાઇબ્સ') એવી છે જે લુપ્ત (લોસ્ટ/ફરગોટન) લોક જેવી છે. એમનો સમૂહ પ્રમાણમાં નાનો છે. આ સમૂહ ભીલ કે અન્ય ભારતીય જનજાતિની જેમ પાલ/પલ્લી જેવા મોટા સમૂહમાં વસનારો કે પ્રમાણમાં

નિશ્ચિત એવી ખેતી કરનારો નથી પરંતુ નિર્જન ગણાતા અરણ્યમાં કે પહાડોમાં છૂટક છૂટક વસનારો છે. માઈલોના માઈલો સુધી બીજાં કોઈ ગામ, નગર ન હોય એમાં વસે છે, અન્ય જેમ જેમને કોઈ સુખદુ:ખના સાંસારિક-ધાર્મિકાદિ અવસરે પણ ગણ્ય એવા જાતિ-જ્ઞાતિકુટુંબગત સમૂહમાં મળવાનાં માત્ર ન-જેવાં જ નિમિત્તો છે, એમની એકલતા, સહ્યતા જ બધી કથાઓનાં પર્યાવરણ(એનવાર્યમેન્ટ ઓફ ફોકટેઇલ) અહીં છે. આથી મોટાભાગની કથાઓમાં ભૂતપ્રેતની વાત છે, બાર ભાઈઓ અને તેમની એકમાત્ર એવી બહેનની વાત છે, વાઘ-વરુ અને ડાકણ-શાકણ જેવાં સંલગ્ન કથાપાત્રો છે! આ પ્રજાનો એક માત્ર આધાર પ્રકૃતિ છે, વનપેદાશ અને યથાવકાશ. યથાશક્ય એવી ખેતી. વનઉપજની વસ્તુઓ ગામડાં-શહેરોમાં વેચવા જાય એટલો જ મર્યાદિત એમનો બહારના સમાજનો પરિચય છે. એ સુખી ભદ્ર સમાજ માટે એમને આદર સાથે પરવશતાનો ભાવ છે, કેટલોક ભય પણ છે. ઘણું બધું એમને અજ્ઞાત-અકળ રહ્યું છે.

મોટાભાગના આદિવાસી અને ગ્રામીણ એવા બધા જ સમૂહો ધર્મનો, વિધિનો, માન્યતાઓનો આધાર લે છે. અનેક વિધિવિધાનો આ માટે યોજે છે, એ દ્વારા જે ઝંખે છે તે પામવા મથે છે, ઇચ્છે છે! ગુજરાત રાજસ્થાનના ભીલો કે દક્ષિણ ગુજરાતના તડવી-ચૌધરી-કુંકણા જેવા આદિવાસીઓના કંઠપ્રવાહની સંપદા જોઈશું-તપાસીશું તો આ બાબત સ્પષ્ટ થશે. એની સરખામણીએ જો કમર-પહાડિયાને, એમની કથાના માધ્યમે સમજવા મથીશું તો સ્પષ્ટ થશે કે એ લોકોને જીવનનાં જગતનાં આવાં કોઈ જ અકળ રહસ્યોને ઉકેલવાની મથામણ કરવી નથી પડી. મસમોટાં વિધિવિધાનો યોજવાં નથી પડ્યાં. આનાં બે કારણો આ લોકકથામાંથી મળે છે: એક તો જીવનને જીવવાની જ એટલી મથામણ છે કે આવી આધિભૌતિક (મેટા-ફિઝિકલ) એવી ધારણાઓને એમાં કોઈ અવકાશ નથી. અને બીજું, કુદરતને જ એમણે એના પૂરા-સાચા રૂપમાં ઓળખી છે, અને બધાં જ રહસ્યો એ પ્રકૃતિ અને એના તત્ત્વોમાંથી ઉકેલ્યાં છે. મૃત્યુ પછીના પ્રેતરૂપ જીવન અને વ્યાઘ્રાદિ હિંસક ગણાતાં પ્રાણીઓ સાથેનો પણ જીવનગત સંબંધ, ડાકણ-શાકણ-વૃક્ષ-વેલા-ફળ-તૃણ એ બધું જ અહીં એમનાં ભૌતિક માનવીય જીવનનું અભૌતિક છતાં અનુભવગમ્ય એવું વિશ્વ છે.

આ બધું આ લોકકથાઓના માધ્યમે કોઈ પણ સંવેદનશીલ અભ્યાસી પ્રતીત કરી શકે છે. વાર્તાએ વાર્તાના મૂળ સાથે અને એનાં કથાનક સાથે સંકળાયેલાં સાંસ્કૃતિક પર્યાવરણને પ્રગટ કરવાનું, એક લેખમાં શક્ય નથી તેથી કેટલાકનો નિર્દેશ જ કરું છું.

પહેલી લોકકથા ‘ધ બૅરક્વિન’ માનવ-પશુ-અનુબંધની છે. રીંછણ વનમાં લાકડાં લેવા આવેલી કઠિયારણ પાસે સાડી, બંગડી વગેરે પડાવી લઈ પહેરે છે. કઠિયારણ નગ્નદશામાં વૃક્ષની બખોલમાં છુપાઈને રહે છે. સ્ત્રીવેશે છેતરતી આ રીંછણરાણીમાં ચાલાક અને ભદ્ર મનાતા લોકોનું કથાશ્રયી પ્રતિરૂપ છે. અહીં ત્રણેક કથામાં માબાપનાં મૃત્યુ પછી સાત-આઠ ભાઈઓના આશ્રયે વનમાં રહેતી અને કોઈ એક ભાઈનાં પ્રેમ-લાગણી-સહકાર અને અન્યના શોષણ અત્યાચારનો ભોગ બનતી એક માત્ર એવી નિરાધાર બહેનની છે. આવું કથામાળખું ધરાવતી અનેક કથાઓ ભારતીય લોકકથાધનમાં છે પરંતુ આ જૂથનો જ તુલનાત્મક અભ્યાસ થાય તો એક જ કથામાળખાની વિવિધ કથાઓ ક્યાં-કેમ બદલાય છે તે સ્પષ્ટ થશે. આવી આ સંગ્રહની એક કથામાં બાર બંધુઓ વચ્ચે એક બહેનડી છે. બધા જંગલવાસી અને એકલાં-અટૂલાં વસવાસી છે. મોટોભાઈ સુવરનો શિકાર કરે છે. બધા ભાઈઓ શિકારના ખાદ્ય અવશેષો પૂરા કરે છે – બહેનના ભાગે આવે છે માત્ર પૂંછડી. બહેન તે સાચવી મૂકી રાખે છે, પૂંછડીનું કદાવર ઉંદરમાં રૂપાન્તરણ થાય છે. શિકારે ગયેલા ભાઈઓ રાત પડતાં એક નિર્જન સ્થળે આવેલા મકાનમાં આશરો લે છે, તેમાં રાક્ષસ રહે છે. તેને બાર કન્યાઓ વરાવવાની છે તેમાં લગ્નની લાલચે ભાઈઓ રાક્ષસના છળમાં ફસાય છે. રાક્ષસને તો આવી લાલચે રોકી તેમનું માંસ ખાવું છે. પરંતુ ઉંદર શૌર્યચાતુર્યે એમને બચાવે છે.

ત્રીજી એક વાર્તામાં પણ બાર ભાઈ, એક બહેન છે. ભાઈનાં કપડાં ધોતી અને પછી સ્નાન કરતી યુવાન બનેલી બહેનને જોતાં કદાવર વાંદરો કામુક બની બહેન અને ભાઈઓનાં કપડાં ઉઠાવી જાય છે અને ‘રીંછરાણી’ જેમ એ ‘મંકીકિંગ’(વાનરરાજ) બને છે, બહેન એની રાણી બને છે. ભાઈઓ આ વાત જાણે છે ત્યારે નાનો ભાઈ બહેનને બચાવવા વાનરનો ઘાત કરે છે, અગ્નિમાં બાળે છે ત્યારે બહેન કહે છે: ‘તમારો બનેવી તમારું કશું અહિત કરતો ન હતો છતાં તમે માર્યો,’ અને ચિતામાં કૂદી પડી સતી થાય છે. આ વાત જાણતાં બીજા ભાઈઓ નાનાને મારવા પાછળ પડે છે, ગુસ્સે થઈ એનો ઘાત કરે છે તે સાથે નાના ભાઈનું વાઘમાં અને શેષ અગીઆર ભાઈઓનું કૂતરામાં રૂપાન્તરણ થાય છે – ત્યારથી વાઘ કાયમ કૂતરાને જોતાં પાછળ પડી તેને મારી નાખે છે. કૃષ્ણકથાનો ગોપીવસ્ત્રાહરણનો ઘટક, વિવિધ લોકકથાઓમાં પ્રયોજિત સ્નાન કરતી અપ્સરાનાં વસ્ત્રો ચોરી એને લગ્ન માટે મજબૂર બનાવવા કે એની જોડે લગ્ન કરવાની કથાયુક્તિનો કથાઘટક પ્રયોજતી વિવિધ લોકકથાઓ, અનેક ભાઈના

આશરે એક અનાથ નિ:સહાય બહેનની કથાઓ, લગ્નસંસ્કારના, દામ્પત્યભાવનાના પ્રભાવે બળજબરીવાળા લગ્ન પછી પણ દૃઢ થતો પતિપ્રેમ, અમુક પશુ-પક્ષી-પ્રાણી અમુક કેમ, ક્યારે, ક્યારથી કરે છે તેનાં કારણને લગતી (હાઉ ઇટ હેપન્ડ, વ્હાય ઇટ્સ સો – પ્રકારની) વ્યુત્પત્તિમૂલક કારણદર્શી કથાઓ: આવા વિવિધ પાર્શ્વે આ લોકકથાઓ તપાસી શકાય એવી અભ્યાસક્ષમ છે.

આ રીતે મોટાભાગની લોકકથાઓ વન્યજીવન અને માનવ-પ્રાણી-અનુબંધ દર્શાવે છે. એ જ રીતે મૃત્યુ પછીની આત્માની ગતિ વિશેની લોકમાન્યતા તથા માનવેતર અદૃશ્ય એવાં તત્ત્વોના અસ્તિત્વ અને પ્રભાવને વાચા આપતી ત્રણ-ચાર પ્રેતકથાઓ પણ વિશેષ અભ્યાસક્ષમ છે. આમાં એક કથા એવી છે કે, વચ્ચેના સ્મશાનને કારણે જ જુદાં પડતાં બે ગામોમાં રહેતી મા-દીકરી પરસ્પરને મળી શક્યાં નથી. રૂબરૂ જઈ કંઈ જાણી શકતાં નથી. માત્ર લાંબા સમય પછી જ કોઈ સમાચાર મળે છે. આવી સ્થિતિમાં માતાનું મૃત્યુ થયું છે. બીજા ગામમાં રહેતી પુત્રીને કંઈ ખાવાનું, શાકભાજી પણ ન મળતાં અંતે મચ્છી પકડવા ઝરણાએ જવું પડે છે. આથી મૃત્યુ પછી પ્રેતયોનિમાં ભટકતી માતા પુત્રીને મળે છે, આગ્રહ કરી રોકી પોતાના નિવાસે લાવે છે, અને જમાડવા માટે પ્રેત-ડાકણ બનેલી માતા નવી તાજી કબર ખોદી કોહવાતી લાશ લાવી રાંધવા બેસે છે ત્યારે જ હવે પુત્રીને માતા પ્રેતરૂપે હોવાની જાણ થાય છે અને એ જીવ બચાવી ભાગે છે – માતા રાંધવા માટે જે લાશ કબર ખોદીને લાવી તે એની પુત્રીના જ ગામના ત્રણેક દિવસ પહેલાં મૃત્યુ પામેલા એક લંગડા માણસની હતી! જીવનનો અંત, મૃત્યુ અને પછી જીવની ગતિ અને એનું જીવન, વૈશ્વિક બૃહદ્ માનસનો શાશ્વત પ્રશ્ન છે, જેના ઉકેલની મથામણ જ કોઈ લોકમાન્યતાનો આધાર લઈ પ્રેતકથા બને છે.

આમ, ચાલીશમાંથી મોટાભાગની લોકકથાઓ લોકકથાના તેમ જ તેના જાતિગત પર્યાવરણીય અનુબંધની દૃષ્ટિએ અત્યંત મહત્ત્વની છે. લોકતાત્ત્વિક અધ્યયનની દૃષ્ટિએ બીજાં બે દૃષ્ટિબિન્દુએ પણ 'ફોક ટેઇલ્સ ઓવ્ ફોરગોટન ફોક' ભારતીય ક્ષેત્રે મહત્ત્વની અભ્યાસસામગ્રી પૂરી પાડે છે. ગુજરાત પ્રદેશના સંદર્ભે તપાસીએ તો આમાં પ્રથમ મહત્ત્વ છે તે જાતિ-જાતિગત સામ્યભેદ અને તેનાં કારણોની દૃષ્ટિએ. ભારત-ગુજરાત તેમજ વિશ્વક્ષેત્રે પણ આદિવાસી લોકવિદ્યાભ્યાસમાં ખાસ ધ્યાનમાં લેવાની બાબત છે કે બહુ ઓછી, ન જેટલા પ્રમાણની જ જાતિઓ હકીકતે અસલ આદિવાસી –મૂળ'(એબઓરીજીન') ધરાવતી છે. અને જે ખરેખર પ્રાથમિક રૂપમાં જ મૂળ

આદિવાસી તત્ત્વ છે તે સર્વત્ર લગભગ લુપ્ત છે. એમનાં બોલી/ભાષા, સંસ્કૃતિ, ધર્મ, જીવન-જગતવિષયક ધારણા, યુગોથી ખૂણે હડસેલાઈ અંતે લુપ્ત(lost) બન્યાં. ડિએનએ ટેસ્ટ, રૂધિર પરીક્ષણ વગેરેએ પણ સ્પષ્ટ કર્યું છે કે વંશ/રૂધિર ટ્રાઇબલ/નોનટ્રાઇબલ એક જ છે, વર્ણાદિનાં બાહ્ય લક્ષણો પણ વીસમી સદી સુધીમાં બદલાયાં અને પ્રાચીન તથા મધ્યકાલીન રાજકીય પરિસ્થિતિ, યુદ્ધો, આંતરયુદ્ધો વગેરે કારણે, વિવિધ ગાળે, વિવિધ જાતિઓ જે ગ્રામીણ-નાગરિક અને સભ્ય મનાતી હતી તે વન-પર્વતાદિમાં રહેવા મજબૂર બની અને મૂળ જાતિઓમાં ભળી ગઈ. આથી કાળક્રમે ભાષા-બોલી-સંસ્કૃતિ-ધર્મ-જાતિગત લક્ષણો બધું બદલાયું. માનવવંશવિદ્યા (એન્થ્રોપોલીજીકલ સ્ટડી)ને પુષ્ટ કરવા માટે લોકવિદ્યાના અભ્યાસો દ્વારા પ્રાપ્ત સામગ્રી જ ઉપયોગી બની છે પરંતુ એમાં પ્રાણીવત્–ઘાતકી (સેવેજ-બર્બર)ની આરંભની ભૂમિકાના માનવીય વિકાસને, સંસ્કૃતિ મૂળને, જાણવાનું ઘણું ઓછું મળ્યું. આ સ્થિતિમાં, જ્યાં આ પ્રક્રિયાનું પ્રમાણ ઘણું ઓછું હોય તેમનું ‘લોર’ (મૂળ પરંપરા-કથાસામગ્રી) ઉપયોગી બને છે.

બીજું મહત્ત્વનું છે તે કથ્યરૂપ લોકકથાનું લિપિબદ્ધ થતું સંપાદન અને એનું સ્વરૂપ. કથ્યના લિખિત રૂપનું પ્રાચીન કાળથી જ, લિપિની શોધ પછી લિખિતરૂપ બંધાયું તે આજની દૃષ્ટિએ પણ પરિશુદ્ધ છે. કથાનક અને કથનશૈલી – બન્ને પૂર્ણ રૂપમાં જળવાયાં. ઉકેલ માટે ધ્વનિમુદ્રિત કથકનો પાઠ યોગ્ય મનાયો. આથી વાર્તાને અને કથનશૈલીને આત્મસાત્ કરી, ક્યાંય પણ સર્જકતા કે રસ વધારવાના વ્યામોહથી મુક્ત રહીને કરેલું કથાનું નિરૂપણ વિશેષ ઉપયોગી, પ્રમાણમાં શાસ્ત્રીય ગણાય. આ દૃષ્ટિએ પણ પ્રો. દાણીનો સંચય ઉપયોગી છે. અહીં તૂ-પી, તૂ-પી કરતાં ખાબોચિયું સૂકાતાં મરતાં હરણ-હરણીની જે કથા ગુજરાત-રાજસ્થાનમાં ‘સદેવંત-સાવલિંગા’ કથામાં છે તે અહીં સમ્પ્રસારિત થઈ છે અને અહીં ‘હરણ અને હોલો’ એવું રૂપાન્તર છે, એ પણ નોંધવું જોઈએ. [1]

*

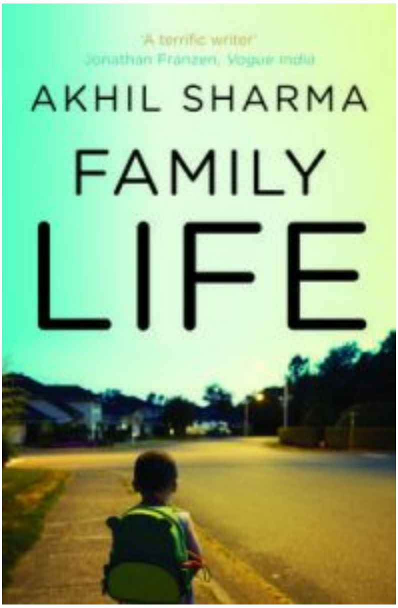
હસુ યાજ્ઞિક
વિવેચક-સંશોધક.

1. આમાંના કેટલાક ગુજરાતી (અનુવાદ-)પર્યાયોની જવાબદારી સંપાદકની છે. – સંપા.

ગુજરાતીના પૂર્વ અધ્યાપક
અમદાવાદ.
1, પદ્માવતી બંગલો, થલતેજ, અમદાવાદ-59
079 26853624

*

નાયકકેન્દ્રી કુટુંબકથાનું અસરકારક આલેખન – બિપીન પટેલ



Family Life – Akhil Sharma
Hemish Hemilton, Imprint of Penguine Books, 2014

ભારતીય અમેરિકી લેખક અખિલ શર્મા (જ.1971) અમેરિકામાં સર્જનાત્મક

સાહિત્યના અધ્યાપક છે. વર્ષ ૨૦૦૧માં એમણે 'એન ઓબિડિયન્ટ ફાધર' નવલકથા લખી જેને હેમિંગ્વે સાથે જોડાયેલું ઇનામ મળ્યું હતું . એમણે વાર્તાઓ પણ લખી છે.

'ફેમિલી લાઇફ''(કુટુંબની વાત') એમની બીજી નવલકથા છે.' ન્યુયોર્ક ટાઇમ્સ' સહિત તમામ સમીક્ષકોએ અને લેખકે પોતે નોંધ્યું છે તેમ આ અર્ધ-આત્મકથનાત્મક નવલકથા છે. અંગત જીવનમાં બનેલા બનાવોને કથાસાહિત્યમાં તદ્દન બિનંગત થઈને ઢાળવા એ કોઈ પણ લેખક માટે પડકાર બની રહે. એમણે એક મુલાકાતમાં કહ્યું છે તેમ, નવલકથા લખવી શરૂ કરી ત્યારે હું જુદી જ વ્યકિત બની ગયો અને તેથી જ મને લાગે છે યુવાનીનાં બહુમૂલ્ય વર્ષો છિન્નભિન્ન થયાં છે. એમના જીવનમાં બનેલી દુર્ઘટનાથી તેમના સહિત માતા-પિતાની જિંદગી જે રીતે તબાહ થઈ ગઈ હતી તેને નવલકથાબદ્ધ કરવામાં તેમણે 12 વર્ષ લગી જહેમત કરી છે અને માનસિક તાણ અનુભવી છે. એમની આ નવલકથાને 2015ના વર્ષનો 'ફોલિયો પુરસ્કાર' તથા 2016માં 'આંતરરાષ્ટ્રીય ડબ્લીન પુરસ્કાર' મળ્યો છે.

અખિલ શર્મા અમેરિકાનિવાસી ભારતીય છે પરંતુ એમની આ નવલકથામાં વતનરાગ કે કોઈક મનપસંદ પાત્ર માટેનો રાગ નથી જોવા મળતો. અમેરિકા જઈને સમૃદ્ધ થવાનાં સપનાં જોતું કુટુંબ રાજીન્દર મિશ્રા, પત્ની શુબા અને પુત્રો બીરજુ અને અજય દિલ્હીથી અમેરિકા પહોંચે ત્યારે કેવી સંઘર્ષપૂર્ણ જિંદગી જીવે છે તેની કથા છે.

બે દીકરાઓમાં મોટો બીરજુ વધારે પ્રતિભાશાળી છે તેથી માને વધારે ગમે છે. નાનાભાઈ, કથાનાયક અજયને ટી.વી. અને એમાં દેખાતી સુંદર સ્ત્રીઓ ગમી જાય છે. પિતા કરતાં એનું સપનું જુદું છે:

'I decided that I was married, I would be very serious and any silence would lead to misunderstanding between me and my wife. we would have a fight and later make up and kiss. she would be wearing a blue swimm suit as we kissed. '(મેં નક્કી કર્યું કે મારાં લગ્ન થશે, પછી હું ગંભીર થઈ જઈશ અને મારા મૌનથી પત્ની સાથે ગેરસમજ ઊભી થશે. પછી અમે બંને ઝઘડીશું ને સમાધાન થતાં ચુંબન કરીશું. હું જયારે એને ચૂમીશ ત્યારે એણે વાદળી રંગનો સ્વીમસ્યુટ પહેર્યો હશે.) અજય એના ભાઈથી સાવ જુદો છે, કલ્પનાશીલ છે. એ જુએ છે કે એનો ભાઈ અભ્યાસમાં ઝળકી ઊઠે છે.

અમેરિકામાં અજયને મજા પડે છે. એ પુસ્તકોની દુનિયામાં ડૂબી જાય છે. એક દિવસ બીરજુને અમેરિકાની પ્રતિષ્ઠિત 'બ્રોન્ક્સ હાઈસ્કૂલ ઓફ સાયન્સ'માં એડમિશન મળે છે. તે પછી તરત સ્નાનાગારમાં ડૂબકી મારતાં બીરજુને માથામાં ઈજા થાય છે. અજયનો તરતનો પ્રતિભાવ બાળસહજ અને માનવસહજ છે: 'I wonder whether Birju had stepped on a nail. I wondered if he was dead. This last one was thriiling. If he was dead, I would get to be the only son..... I imagined Birju getting to be in the hospital while I had just another ordinary day.' (મને થયું કે બીરજુએ કોફીન ભણી ડગ માંડયાં કે શું? મને તો એમ પણ થયું કે એ મરી ગયો હશે. હું રોમાંચિત થયો. એ મરી ગયો હોય તો પછી હું એક જ દીકરો. મને વિચાર આવ્યો કે બીરજુ જ્યારે હોસ્પિટલના બિછાને પડ્યો હશે ત્યારે રોજની જેમ મારો બીજો દિવસ ઉગશે.)

અજયના મનમાં જાગેલો ભાવપલટો સરસ રીતે મુકાયો છે.

બીરજુ હોસ્પિટલમાંથી તરત ઘેર ન આવ્યો. એને માથામાં થયેલી ઈજા ગંભીર હતી. એ જીવન-મરણ વચ્ચે ઝોલાં ખાતો હતો.

બીરજુના અકસ્માતે કુટુંબ પર મોટો આઘાત સર્જ્યો. સમૃદ્ધિ, મુક્તિ અને સુખનું સપનું સંજોગની એક ફૂંકમાં અદશ્ય થઇ જાય છે. હોસ્પિટલના ફેરા, આર્થિક ખેંચ, વકીલો અને વીમા કંપનીઓ સાથે સંઘર્ષને કારણે રાજીન્દર દારૂમાં આશરો શોધે છે અને અંતે નશાખોર થઈ જાય છે. આથી કારણ વગર પત્ની સાથે ઝઘડ્યા કરે છે. શુબા ઘરની સંભાળ, બીરજુની કાળજી, નાના અજયના શિક્ષણની ચિંતા, ભારતીય પડોશીઓની સલાહો અને ચિત્રવિચિત્ર નુસખા, અને પતિની નશાખોરી છુપાવવાની મથામણ – એમ અનેક મોરચે લડતાં લડતાં કંતાઈ જાય છે. સીધી સાદી સ્ત્રી, બીરજુ એક દિવસ તો સાજો થશે એવી શ્રદ્ધાથી લોકોના નુસખા અને ધર્મમાં શરણ શોધે છે.

નવલકથાનો કથક અજય કેન્દ્રમાં છે. બાકીનાં બધાં પાત્રો એની નજરે જ જોવાયાં છે.

ભારત કરતાં અમેરિકાની સુખ સગવડો, સમૃદ્ધિ અજયને ચકિત કરતાં રહે છે. પણ જાદુઈ અમેરિકાને માણતા અજયની જિંદગી બીરજુના અકસ્માત પછી બદલાઈ જાય છે. બીરજુની સારવાર કરવામાં મદદ કરતાં કરતાં, બીરજુ બધું સમજતો હોય, બોલતો

પણ હોય તેમ તેની સાથે સતત સંવાદ કર્યા કરે છે. એનાં માતાપિતાની જેમ એની જિંદગી પર પણ માત્ર આંખોથી બોલતા ભાઈનો ઓળો પથરાયેલો રહે છે.

અજય આ દુર્ઘટનાનો કેવી રીતે મુકાબલો કરે છે? દિવાસ્વપ્ન જુએ છે, ભગવાન સાથે વાતો કરે છે. એ અમેરિકામાં છે તેથી ક્લાર્ક કેન્ટ જેવું ભૂખરા રંગનું કારડીગન પહેરેલા ભગવાન એને ટૂંકો ઉપદેશ આપે છે. વાંચતાં વાંચતાં એને હેમિંગ્વેની કૃતિઓમાં રસ પડે છે. એમની જ શૈલીમાં બીરજુની ઘટનાની વારતા શક્ય તેટલા તાટસ્થ્યથી તે લખે છે. સ્કૂલમાં છોકરીઓને પ્રેમનું નિવેદન કરે છે. પહેલી બે વાર નિષ્ફળ જાય છે. છેવટે મીનાક્ષીનો પ્રેમ પામે છે. મીનાક્ષી મળતાં એની દુનિયા બદલાઈ જાય છે. માની સાથે એ પણ પડોશીઓ અને સંબંધીઓ દ્વારા બીરજુ માટે દર્શાવાતા ભાવનું ખોખલાપણું અનુભવે છે. આમ દેખીતી રીતે એવું લાગે કે વ્યક્તિગત બનતી કોઈ પણ ઘટના-દુર્ઘટના સાથે નિસબત ન હોય તેમ દુનિયા પોતાની ચાલનાએ ચાલ્યા કરે છે તેમ અજય પણ નિજી જિંદગી જીવે છે. પરતું એના દેખીતા જીવાતા જીવન પર સતત બીરજુની વિવશતાનો બોજ પડ્યા કરે છે અને તેથી એ પોતે જીવતો છે એનો અપરાધભાવ અનુભવે છે. આમ માતા-પિતા સાથે અજયની જિંદગી પણ અ-સ્વાભાવિક ગતિએ ચાલે છે.

પરંતુ અજય એનાં માતા-પિતાની જેમ અટકી નથી જતો. સારી સ્કૂલમાં અને અમેરિકાની પ્રસિદ્ધ પ્રિન્સ્ટન યુનિવર્સિટીમાં ભણે છે. સારી નોકરી મળે એવા ગ્રેડ્સ લાવીને એના ભાઈને આપેલું વચન પાળે છે. ઘણા પૈસા કમાઈને માતા-પિતાને મોકલે છે. નવલકથાને અંતે, મૂડીવાદી અમેરિકામાં ગોઠવાયેલો નાયક બહુ ન ગમે તેવી જાડી સ્ત્રી સાથે સંબંધ બાંધે છે અને નીરસ જીવનનો બોજ વહન કરે છે. અંતના કેટલાક અંશ જોઈએ:

For about seven years I did not date in any sort of regular way. The stress of work was enormous that I lost my temper easily. If I had dinner with a woman at a restaurant and she went to the bathroom, I became panicked. I felt that I had almost no time and the little I had was being wasted...

(લગભગ સાત વર્ષ સુધી નિયમિત મળતાં રહીએ તેમ કોઈ પણ સ્ત્રીને ડેટ ન કરી.

કામનું ભારણ એટલું બધું હતું કે સહેજમાં હું ગુસ્સે થતો. કોઈ સ્ત્રી સાથે ડીનર માટે જતો ત્યારે ડીનર વખતે એ સ્ત્રી બાથરૂમ જતી તો પણ અકળાઈ ઊઠતો. મને થતું કે મારી પાસે શ્વાસ લેવાનો સમય નથી ને આ બાઈ સમય બગાડી રહી છે...)

પછી એ કહે છે, હું જાણતો પણ ન હોઉં તેવી સ્ત્રીનો વિચાર આવતાં ઉશ્કેરાઈ જતો... હેમા વકીલ હતી. ભારતીય યુવા પ્રોફેશનલ્સના મેળાવડામાં એને મળ્યો હતો. એ સહેજ નીચી અને જાડી હતી. એના નિતંબ ભરાવદાર હતા અને એ મ્યુઝિયમમાં મૂકેલી પ્રજનનની દેવીના માટીના પૂતળા જેવી દેખાતી હતી. હવે મને સમજાઈ ગયું હતું કે અમારા સમયમાં જોવા મળતી સ્ત્રીઓ મને ગમતી અને એમને જોઈને હું ઉશ્કેરાઈ જતો.

હું હેમાને બરાબર જાણતો ન હતો, પણ હું એને મેક્સિકોના એક રીસોર્ટમાં લઇ ગયો... મેં હેમાને જોઈ અને સ્વિમિંગ પુલની એક બાજુ ઊભા રહી હાથ હલાવી એનું ધ્યાન દોર્યું. તે તરતી તરતી મારી તરફ આવી... એનો દેહ મજબૂત ને માંસલ હતો. એ મારા તરફ નમી. 'મને દારૂ ચડ્યો લાગે છે' (I am tipsy.) એ અધી ઘેનમાં બબડી. એની કીકી પહોળી થઈ ગઈ હતી. હું એને નજીકના ટેબલ તરફ ખેંચી ગયો. એણે બધો ભાર મારી પર નાખ્યો હતો. એ ઘેરાતા આકાશને તાકી રહી, એની ચળકતી આંખો વિસ્ફારિત હતી. એ સુંદર દેખાતી હતી. મને સુખનો અનુભવ થયો. બધું બરાબર ગોઠવાઈ ગયું છે એવો ન માની શકાય તેવો ભાવ જાગ્યો. હું પાછો દૂર ગયો.

છેલ્લાં રહેલાં છોકરાં પુલમાંથી બહાર નીકળી રહ્યાં હતાં. લોકો હસતાં હતાં. થોડે દૂર એક માણસ અને એનું કુટુંબ દરિયા કિનારેથી પાછાં આવી રહ્યાં હતાં. ઠંડા પવનમાં ભમરા ઉડતા હતા. મને એકસાથે અવસાદ, ખુશી અને સંતોષ થયાં. સૂરજ ડૂબી રહ્યો હતો. પવન ફૂંકાવા માંડ્યો. પામનાં વૃક્ષોનાં પાંદડાં ખુશીમાં ઝૂમી ઊઠ્યાં. મારા ખભા નીચે હેમાના શરીરનો ભાર જણાતો હતો. મને અપાર આનંદ થયો. દૂર દૂર દરિયાકિનારો, ઓટમાં કપાતાં મોજાં અને પાણીમાં ડૂબકી મારતાં નાનાં દરિયાઈ જહાજ (seaplane) દેખાતાં હતાં. સુખનો ભાર લાગતો હતો. મને ત્યારે જ ખબર પડી કે સમસ્યા મને ઘેરી વળી છે.'

સાદા સીધા પણ અર્થગર્ભ ગદ્યમાં નવલકથા પૂરી થાય છે. આવું જ સઘન ગદ્ય આખી નવલકથામાં પ્રયોજાયું છે. ટૂંકી વારતાની જેમ વાક્યે વાક્યે સંકેતો જોવા મળે છે.

અંતનાં જ વાક્યો ઉકેલીએ તો અજયનો ભાઈ બીરજુ સ્નાનાગારમાં ડૂબેલો, ત્યાર

પછી એના શરીરનો ભાર, અવસાદમાં ફેરવાતો બીરજુના અકસ્માતનો ઓળો ક્રમશઃ આખા કુટુંબને વીંટળાઈ વળે છે. તે જ રીતે સારી નોકરી મળતાં સમૃદ્ધ થયેલો અજય, અમેરિકાની ઝાકઝમાળને માણતો અજય, સરસ દેહાકૃતિ ધરાવતી મીનાક્ષીને ગુમાવી ચૂકેલો અજય સ્ત્રીની ઝંખનામાં જાડી, થોડી બેડોળ હેમાનો ભાર અને કેડો ન મૂકતો બીજો ભાર પણ સહે છે. આમ ખુશી અને અવસાદ માત્ર અજય નહીં પણ આખા કુટુંબ માટે આવી પડેલો સૌને છિન્ન કરતો વાસ્તવ બની રહે છે.

અન્ય વાત એ છે કે સુખની શોધમાં ભારતથી અમેરિકાની સ્થળાંતરકથા જ નહીં પણ સરળ ને સરસ જિંદગી બસર કરતા કુટુંબની દુઃખના અજાણ પ્રદેશમાં ઘસડાઈ જવાની સ્થિત્યંતરકથા પણ બની રહે છે.

આમ અખિલ શર્માએ કુટુંબવ્યવસ્થાને એનાં તમામ પાસાં સંદર્ભે ઉપરતળે કરી છે. છેવટે દરેક પાત્ર એકલું પડી જાય છે તેથી એકલતાની પીડાની નવલકથા પણ એ બની રહે છે.

આ નવલકથાનો કથક બાળક છે. અખિલ શર્માને મતે જ્યારે કથનની પ્રયુક્તિ તરીકે બાળકથકને ખપમાં લો ત્યારે કૅમેરાની જેમ એ તાકી રહે. ઘટનાના ઊંડાણમાં કથક જઈ શકતો નથી પણ વાચકને એવી મોકળાશ રહે છે. એમણે વિવિધ નવલકથાઓ જેવી કે વર્ષ 2001નું નોબેલ પારિતોષિક મેળવનાર નાયપોલ (જન્મ. 17 ઓગસ્ટ, 1932)ની 'હાઉસ ઓફ મિ. બિસ્વાસ' કે ઓસ્ટ્રેલીયન જ્યુઈશ નવલકથાકાર જોસેફ રોથ (1894–1969)ની 'Radetzky March'ની કથનરીતિ અપનાવવાનું વિચારી જોયું. વચ્ચેના ગાળામાં માર્સલ પ્રુસ્ત (1871–1922)ની નવલકથા 'Remembrance of Things past' પણ એનાં સ્મૃતિસાહચર્યોની પદ્ધતિ માટે વિચારી જોઈ. છેવટે અખિલ શર્માનું મન ચેખવ (1860–1904)ની કથનકલામાં ઠર્યું કે જેમાં ઘટનાની ચોંકાવનારી રજૂઆતને બદલે એ ઘટના ઘટી રહી હતી ત્યારે આસપાસના, આજુબાજુના વાતાવરણને પ્રકાશ, ગંધ અને સ્પર્શથી આત્મસાત કરવાની એમની કુનેહ અખિલ શર્માને કામ આવી. આમ ઘટનાઓનો ઘટાટોપ ઓગાળીને એક આછા કથાતંતુને આ રીતે વ્યકત કરી શક્યા.

અંતે બીરજુના અકસ્માત સાથે કુટુંબનો મૂળ એજન્ડા જ બદલાઈ ગયો હોય તેમ સંઘર્ષ કરતા કુટુંબના કારુણ્યનું હાસ્ય દ્વારા નિરૂપણ કર્યું છે. હાસ્ય દ્વારા કરુણની નિષ્પત્તિ નવલકથાનો મુખ્ય ભાવ બની રહે છે. અખિલ શર્માએ પણ એક મુલાકાતમાં કહ્યું

છે કે,' મારે મન જીવન પૂર્ણ હાસ્ય અને પૂર્ણ આનંદથી ભરેલું છે.' વળી આ હાસ્ય પણ ત્રણેય પાત્રો અને એમના અન્ય લોકો સાથેના વ્યવહારની રોજબરોજની ઘટનાઓ જેવી કે બીરજુનું પ્રતિભાશાળી હોવું, અજયનું પ્રતિષ્ઠિત યુનિવર્સિટીમાં ભણવું, રાજીન્દર મિશ્રાની નશાખોરી, ધાર્મિક મેળાવડા દરમિયાન થતા સંવાદમાંથી ઊભરી આવે છે. હાસ્યના એક બે નમૂના જોઈએ:

'Mother viewed gloom as unpatriotic' (નિરાશાને મા રાષ્ટ્રદ્રોહ ગણતી)

અજય ભગવાન સાથે વાતો કરે છે:

'How famous I will be?' I finally asked.

'I can not tell you the future' God said.

'Why not?'

Even if I told you something, I might change my mind. '(હું કેટલો પ્રખ્યાત થઈશ?' મેં ભગવાનને પૂછ્યું. 'હું ભવિષ્ય ન કહી શકું.' ભગવાને જવાબ આપ્યો. 'કેમ?' 'મેં તને કંઈક કહ્યું હોય ને મારું મન બદલાય તો?')

પંડિતો આધ્યાત્મિક નહીં પણ કાગળો પર સ્ટેમ્પ મારતા ભ્રષ્ટ કલાર્કની જેમ વિધિવિધાન કરતા એજન્ટ જેવા છે એવી વાત જ્યારે અજય કરે છે ત્યારે મા શુબા કહે છે: 'Nobody has ever seen the back side of pandit's hand' '(કોઈએ પંડિતની હથેળીનો ઉપરનો ભાગ ક્યારેય નહીં જોયો હોય')

બીરજુની ખબર પૂછવા એક ગણિતજ્ઞ આવ્યા હતા. એ હિન્દીના ધર્મગ્રંથોની વાત કરે છે ત્યારે: 'He chuckled as he spoke, as if he were surprised by his own intelligence' '(પોતાની બુદ્ધિ માટે અચરજ પામતા હોય તેમ એ હરખથી હસતાંહસતાં વાત કરતા હતા.')

આમ હાસ્યસભર, ચુસ્ત ગદ્યમાં લખાયેલી, મિશ્રા કુટુંબ પર સંયોગવશ આવી પડતી, કુટુંબને વેરવિખેર કરી દેતી નવલકથા unputdownable – હાથમાંથી નીચે મૂકવાનું મન ન થાય તેવી સરસ છે.

*

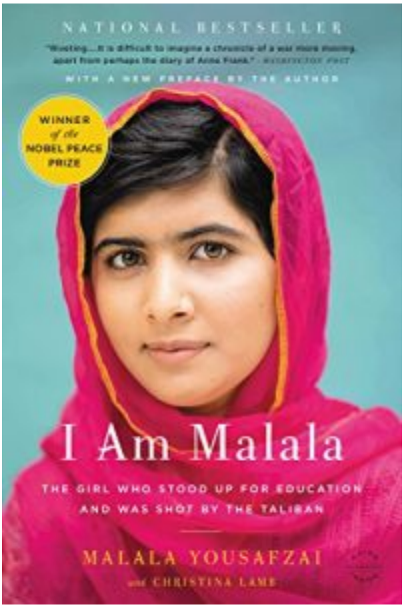
બિપીન પટેલ

વાર્તાકાર.

પૂર્વ-સરકારી અધિકારી, ગાંધીનગર.
અમદાવાદ.
bipinthereader@gmail
99252 13941

*

સિદ્ધિ અને સંવેદનાનું સહજ નિરૂપણ – નીલિમા શુક્લ-ભટ્ટ



I am Malala – Malala Yousafzai

Little, Brown and Company, New York, 2013

કોઈ પુસ્તક એના વિચારગાંભીર્ય વડે, તો કોઈ એમાં પ્રસ્તુત ભાવનાઓની સંકુલતાને કારણે વાચકને ચિંતન માટે પ્રેરે. પણ ક્યારેક એવું પુસ્તક પણ મળે કે જે એના લેખકના

અવાજના સાચુકલા રણકા અને સરળતા વડે જ વિચાર માટેની નવી દિશાઓ ખોલી આપે. નોબેલ શાંતિ પારિતોષકની સૌથી નાની વયની વિજેતા મલાલા યુસુફઝઈનું (ક્રિસ્ટિના લેમ્બના સહયોગમાં) લખેલું I am Malala (હું છું મલાલા) આવું જ એક વિરલ પુસ્તક છે. પુસ્તકમાં પાને પાને છલકતી સરળતા, નિર્દોષતા, કુતૂહલપ્રિયતા અને સ્વપ્નિલતા જે કેવળ નહીં. એ બધું તો આ સત્તર વર્ષની તરુણ લેખિકા માટે સહજ છે – પરંતુ એ સાથે જ અહીં દઢ આદર્શવાદ, અવિચલ શ્રદ્ધા, અડગ આત્મવિશ્વાસ, અને અપ્રતિમ હિમ્મતની અભિવ્યકિત પણ છે. તદુપરાંત તેમાં થયેલું સામાજિક પરિસ્થિતિઓનું વિશ્લેષણ, અને સ્ત્રી-શિક્ષણ માટે તેના પરિવારના સંન્નિષ્ઠ પ્રયાસોનો અહેવાલ પુસ્તકને વધુ મૂલ્યવાન બનાવે છે. પ્રેરણાત્મક હોવાની સાથે સાથે એ◌ં વાચકને ગંભીર વાચન પણ પૂરું પાડે છે.

2014માં ભારતના કૈલાસ સત્યાર્થી સાથે મલાલા યુસુફઝઈ શાંતિ માટેના નોબેલ પારિતોષકની વિજેતા બની. આ સમયે તેની વય સોળ વર્ષની હતી. માત્ર શાંતિની શ્રેણીમાં જ નહીં, નોબેલ પારિતોષકના સમગ્ર ઇતિહાસમાં બધી જ શ્રેણીઓમાં મલાલા સૌથી નાની વયની વિજેતા છે. મલાલાનો જન્મ 12 જુલાઈ, 1997ના રોજ પાકિસ્તાનના વાયવ્યમાં આવેલી સ્વાત ખીણમાં થયો હતો. માતા-પિતાનું એ પહેલું સંતાન હોવા છતાં તેના જન્મનો ઉત્સવ મનાવવા પિતાના એક કુટુંબી સિવાય જ્યારે કોઈ દેખાયું નહીં ત્યારે, તેના પિતાએ વંશાવળીમાં તેનું નામ પોતાની પુખ્તુન જમાતની દંતકથાની એક બહાદુર નાયિકા મલાલાઇ ઉપરથી રાખી ઉમેરી દીધું. અને આ સાથે જ એક દંતકથા સમાન જીવનની શરૂઆત થઈ.

I am Malala આ જીવનના પરોઢનું આત્મકથનાત્મક ચિત્રણ છે જેના કેન્દ્રમાં એકવીસમી સદીના પહેલા દાયકામાં સ્વાતની સુંદર ખીણમાં ફેલાયેલી તાલીબાનની દહેશત અને તેનો અહિંસક રીતે પણ દ્રઢતાપૂર્વક વિરોધ કરનાર આ નાના પ્રાંતની એક બાળા અને તેના પિતાની હિમ્મતનો ટકરાવ છે. સંઘષનો મુખ્ય મુદ્દો સ્ત્રી-શિક્ષણ હતો અને એક હિંસક નાટ્યાત્મક ઘટનામાં એ એના ચરમબિંદુએ પહોંચ્યો હતો. મલાલાના પિતા ઝિયાઉદ્દીન

યુસુફઝઇ સ્વાતના મિંગોરા શહેરમાં બાળાઓ માટેની શાળા 'ખુશાલ સ્કૂલ'ના સ્થાપક હતા અને પ્રાંતીય કક્ષાએ શિક્ષણના પ્રચાર માટે તાલીબાનનાં શિક્ષણ-વિરોધી ફરમાનોનો જાહેર વિરોધ કરવા માટે ખ્યાતિ પામ્યા હતા. 2008થી, માત્ર અગિયાર

વર્ષની કુમળી વયે મલાલાએ પણ તાલીબાનના અત્યાચારના વિરોધમાં જાહેરમાં બોલવાનું શરૂ કર્યું. પાકિસ્તાનનાં અનેક અખબારોએ આ બહાદુર બાળાને બિરદાવી. અને આમ આ બાલિકાના જાહેર જીવનની શરૂઆત થઈ. 2008માં તાલીબાને સ્વાત પ્રાંતનો કબજો લઈ લીધો હતો, પોલિસ અને લોકોની હત્યા પછી તેમનાં શરીર જાહેર જગાઓમાં લટકાવાતાં. બાળાઓના શિક્ષણ પર પ્રતિબંધ મુકાતાં તેમનું શાળાએ જવાનું બંધ થયું હતું. એવા વાતાવરણમાં 2009ના જાન્યુઆરીમાં પિતાના સૂચનથી મલાલાએ બી.બી.સી. પર ગુલ મકાઈ ઉપનામે એક ઉર્દૂ બ્લોગ લખવાનું શરૂ કર્યું જેમાં એક બાળાના દૃષ્ટિબિંદુથી તાલીબાનના અત્યાચારના અનુભવો વર્ણાવાતા. બ્લોગની આંતરરાષ્ટ્રીય સામાચારપત્રોએ નોંધ લીધી. ફેબ્રુઆરીમાં છોકરીઓની શાળાઓ પરનો પ્રતિબંધ ઊઠ્યો અને તેમને બુરખા પહેરી શાળામાં જવાની પરવાનગી તાલીબાન તરફથી મળી. 2009ના અંત સુધીમાં બી.બી.સીના બ્લોગના લેખકનું ખરું નામ જાહેર થઈ ચૂક્યું હતું અને મલાલાએ ટેલિવિઝન પર સ્ત્રી-શિક્ષણના મહત્ત્વ વિષે જુસ્સાપૂર્વક બોલવા માંડ્યુ હતું. 2011માં દક્ષિણ આફ્રિકાના પ્રસિદ્ધ શાંતિદૂત આર્ચબિશપ ડેસમન્ડ ટુટુએ મલાલાનું નામ International Children's Peace Prize માટે રજૂ કર્યું અને પાકિસ્તાનના વડાપ્રધાન યુસુફ રઝા ગિલાનીએ તેને દેશના પહેલા National Youth Peace Prizeથી નવાજી. મલાલાની વધતી જતી આંતરરાષ્ટ્રીય ખ્યાતિ અને તેમના પોતાના જૂથની બદનામી તાલીબાનના નેતાઓના ધ્યાનબહાર ન રહ્યાં. મલાલાને હત્યાની ધમકીઓ તેના ફેસબુક પાન પર અને બીજી અનેક રીતે મળવા લાગી. છેવટે 2012ના ઉનાળામાં તાલીબાનના નેતાઓએ એકમતે તેની હત્યાનો નિર્ણય લીધો.

9મી ઓક્ટોબર 2012ની સવારે જ્યારે ચૌદ વર્ષની મલાલા તેની સ્કૂલની બસમાં જતી હતી ત્યારે, તાલીબાનના અનુયાયી કેટલાક યુવાનોએ તે બસ રોકી. એક યુવાને 'તમારામાંથી મલાલા કોણ છે?' એવો સવાલ કર્યો, જેવી બીજી બાળાઓએ તેના તરફ નજર ફેરવી, તેવી જ, જવાબની રાહ જોયા વગર આ યુવાને તેના પર ગોળીઓ ચલાવી. ગોળીઓ જીવલેણ તો ન નીવડી. પણ આ ઘટનાએ મલાલાના જીવનને એક એવો વળાંક આપ્યો કે તેનો પોતાના આદર્શ માટેનો સંઘર્ષ સ્થાનિક ન રહેતાં, સમગ્ર જગતના મંચ પર આવી ઊભો અને એક તરૂણી શિક્ષણની, ખાસ કરીને સ્ત્રી-શિક્ષણની, હિમાયતનો એક બુલંદ વૈશ્વિક અવાજ બની ગઈ. I am Malala એ

જગતના મંચ પર મલાલાએ આપેલો પોતાનો પરિચય છે અને તાલીબાનના ગોળીબાજોને આપેલો જવાબ પણ છે.

પુસ્તકનું આમુખ મલાલાની પાકિસ્તાન પાછા ફરવાની ઝંખનાની અભિવ્યકિતથી શરૂ થાય છે. એ તબીબી સારવાર માટે બ્રિટન પહોંચી અને સ્વસ્થ થઈ ચૂકી છે, તે ત્યાં સુલભ એવી અનેક સુવિધાઓની નોંધ લે છે. પણ સાથે જ વાયવ્ય પાકિસ્તાનના હિમાચ્છાદિત પહાડ, સુંદર ઝરણાં અને પોતાના નાના ગામમાં પોતાના સામાન્ય ઘરના નાના ઓરડાને આતુરતાથી ઝંખે છે. એ યાદ કરે છે એની સહેલીને જેની સાથે એ જસ્ટિન બીબરનાં ગીતો વિષે વાત કરતી. એક બાલિકાના સહજ શબ્દોમાં જ અહીંથી પુસ્તકમાં વણાયેલા એક મહત્ત્વના વિષય તરફ ધ્યાન ખેંચાય છે. આ વિષય છે મહત્ત્વાકાંક્ષા કે આદર્શને કારણે વતનથી દૂર વસેલા લોકોની પહેચાનનો. એમની પહેચાન શું છે? એમની મહત્ત્વાકાંક્ષાઓ, આદર્શાથી ઘડાતી એમની વિશ્વનાગરિકતા કે વતનની માટીથી ઘડાયેલું અને એના પ્રેમથી સંકળાયેલું એમનું અંતર? આનો કોઈ ચોકકસ જવાબ પુસ્તકમાં મળતો નથી. પરંતુ એનો સંબંધ આમુખના આખરી ભાગમાં તલિબાની યુવાને પૂછેલા પ્રશ્ન –- 'કોણ છે મલાલા?' સાથે છે, જે પુસ્તકમાં અનેક સ્તરે ઊભરે છે. આમુખને અંતે મલાલાના શબ્દો છે: 'હું છું મલાલા અને આ મારી કથા છે.'

મલાલાના પુસ્તકાકારે અપાયેલા પરિચય/ જવાબમાં ત્રણ વિષયવસ્તુ ધ્યાન ખેંચે છે. પુસ્તકના કેન્દ્રમાં એક કુટુંબની શિક્ષણને સમાજના ઉત્થાન માટેનું વાહન બનાવની ધગશ અને શિક્ષણમાં શ્રદ્ધા છે. આ તેનો મુખ્ય વિષય છે. પરંતુ એ કુટુંબની આધુનિક શિક્ષણની વ્યાખ્યામાં ધર્મની બાદબાકી નથી. આત્મકથનના દરેક મહત્ત્વના વળાંકે, કટોકટીની અને કૃતાર્થતાની દરેક પળે મલાલા અને તેનાં માતા-પિતા અલ્લાહની બંદગી અને કુરાનેપાકમાંથી બળ મેળવતાં જોવા મળે છે. એમની શિક્ષણના પ્રસાર માટેની સાધના પણ આ ઊંડી ધાર્મિક શ્રદ્ધા સાથે અતૂટપણે સંકળાયેલી છે. ઇસ્લામમાં તેમની આસ્થા અને રચનાત્મક પ્રેરકબળ તરીકે તેમના જીવનમાં તેનું સ્થાન તાલીબાનના ઇસ્લામના અર્થઘટનથી તદ્દન વિરુદ્ધમાં છે. ધર્મના સ્વરૂપનો દરેક પરિસ્થિતિમાં તેના અર્થઘટન ઉપર આધાર એ પુસ્તકનું બીજું અગત્યનું વિષયવસ્તુ છે. અને ત્રીજું તે ઉપર જેનો ઉલ્લેખ કર્યો છે તે વૈશ્વિકતાના જમાનામાં વ્યકિતની પહેચાન માટેની ખોજ અને તેની સંકુલતા.

પુસ્તક પાંચ ભાગમાં વહેંચાયેલું છે. પહેલો વિભાગ તાલીબાનની ભયાવહતા

પહેલાંની સ્વાત ખીણના જનજીવનનો ચિતાર આપે છે. ઓમાં સ્વાત પ્રદેશના ઇતિહાસ, તેના કુદરતી સૌંદર્ય, પખ્તુન સંસ્કૃતિ, અને મલાલાના કુટુંબનો પરિચય મળે છે. સ્વાત લોકોને પોતાના સ્વર્ગ સમાન સુંદર પ્રદેશનો ગર્વ છે અને અત્યારે એ પખ્તુનોનો પ્રદેશ છે. પણ મલાલા ખાસ નોંધ લે છે કે ઈસવીસનની બીજી સદીથી ૫૦૦ વર્ષ સુધી સ્વાત નદીના કિનારે અનેક બૌદ્ધ વિહારો હતા, તેમાંથી ઊઠતા ઘંટારવ આખી ખીણમાં સંભળાતા અને આજે પણ ખીણમાં ઠેર ઠેર એના અવશેષો મળે છે. પુષ્તુન લોકો સુન્ની ઇસ્લામ અનુસરે છે, પણ સાથે જ તેમની સાંસ્કૃતિક આચારસંહિતા પુષ્તુનવાલીનું પણ ચુસ્તપણે પાલન કરે છે. આ વિભાગનાં પ્રકરણોમાં પખ્તુન આચારસંહિતાનું પાલન કરતાં લોકોની દિલ્હી સલ્તનત સમયથી માંડીને અમેરિકાના અફઘાનિસ્તાન પરના આક્રમણ સુધીના ઇતિહાસમાં નોંધાયેલી જવાંમર્દી અને દરિયાદીલીની વાતો છે. તેમના રીતિરીવાજોનું જીવંત ચિત્રણ છે. નાનાં ગામોમાં પ્લાસ્ટિકની થેલીના દડાથી ક્રિકેટ રમતાં બાળકોની મોજની વાત છે. અને સાથે જ તે કોમમાં સ્ત્રીઓ પર પુરુષોના કડક અંકુશ અને તેમની બદલો લેવાની રીતની ટીકા પણ છે. પાકિસ્તાનના આવા એક અલ્પવિકસિત ખૂણામાં મલાલાના પિતાએ એની માતાના સતત સહકારથી કેવી રીતે શિક્ષણના પ્રસાર માટે પ્રયત્નો કર્યાં અને નાની મલાલામાં કેવી રીતે શિક્ષણના પ્રસાર માટેનું જોમ પ્રેર્યું તે આ વિભાગનું એક અત્યંત રસપ્રદ પાસું છે. માતા-પિતા અહીં લાડ પણ કરે છે અને ભૂલ માટે સજા પણ આપે છે. ભાઈઓ સાથેનાં તોફાનો, બહેનપણીઓ સાથેની હરીફાઈ અને નાના ઝઘડા અને બાલસહજ ઇચ્છાઓની અભિવ્યકિત આ પ્રકરણોને જીવંત બનાવે છે. વિભાગનાં અંતિમ પ્રકરણોમાં આવનારા ભયનો અણસાર મળે છે. અહીં પાકિસ્તાનમાં પ્રવર્તતા ઇસ્લામના અનેક ફિરકાઓની ચર્ચા છે. અને એ બધામાંથી કેટલાંક સંકુચિત અર્થઘટન કરનારાં જૂથો ઉદાર મતવાળા મુસ્લિમો સાથે કેવી રીતે ટકરાય છે તેનું ચિત્ર મલાલાના પિતા ઝિયાઉદ્દીન યુસુફઝઈની શાળાની પાસે જ રહેતા એક મુફ્તીના શાળા બંધ કરાવવાના પ્રયત્નોમાંથી ઊપસે છે. એ પણ સ્પષ્ટ થાય છે કે આદર્શવાદનો સંઘર્ષ સંકુલ હોય છે કેમ કે નાના પ્રાંતના રાજકીય તખ્તા પર પણ અનેક ખેલાડીઓ હોય છે અને અમેરિકાના અફઘાનિસ્તાન ઉપરના આક્રમણ જેવી ઘટનાઓ ય એમાં સંકળાઈ જાય છે. ૨૦૦૫ના ધરતીકંપ જેવી કુદરતી હોનારત વખતે પહોંચતી રાહત પણ ઘણી વાર રાજકીય હેતુથી અપાય છે અને આવા વખતે ઉગ્રવાદીઓ પણ માનવતાનો સ્વાંગ સજી સહાય કરે છે.

પુસ્તકનો બીજો વિભાગ તાલીબાનની વધતી જતી ભયાવહતાની સામાન્ય જનજીવન અને ખાસ કરીને સ્ત્રીઓના જીવન પર પડેલી અસરનો હૂબહૂ ચિતાર આપે છે. લેખક આક્રંદ કરતાં વર્ણવે છે કે સ્વાતની સુંદર ખીણમાં મળતી બુદ્ધની પ્રતિમાઓ તોડવાની સાથે સાથે તાલીબાનના અનુયાયીઓ એ પ્રાંતના ગૌરવપૂર્ણ ઇતિહાસ, તેનાં બાળકોનાં નિદોર્ષ સ્વપ્નો અને સમાજની સંવાદિતતાને પણ તોડી રહ્યાં હતાં. રેડિયો પર અપાતાં સ્ત્રી-શિક્ષણવિરોધી એલાનો, સ્ત્રીઓના ઘરની બહાર નીકળવા પર પ્રતિબંધનાં ફરમાનો, વગેરે કેટલાક લોકોને સમાજ માટે આત્મઘાતક લાગતાં. તો કેટલાક લોકો પર આ પ્રવચનોનો પ્રભાવ એવો પડતો કે તેઓ ઉદાર હાથે ઉગ્રવાદીઓને ફાળો આપતાં. આવા વિભાજિત સમાજનો ઉગ્રવાદીઓ કઈ કઈ રીતે લાભ ઉઠાવતા અને બેનઝીર ભુટ્ટો જેવી સશકત મહિલા માટે પણ આ સમય કેટલો પડકારરૂપ હતો તેનું અહીં વર્ણન છે. બેનઝીરનું મૃત્યુ નાની મલાલા માટે એક મોટો આઘાત હતો. આ સંકુલ સંજોગોની વચ્ચે, જ્યારે તાલીબાન સતત રંગ બદલે છે ત્યારે, ઉદારમતવાદીઓનું એક નાનું જૂથ કેવી રીતે ઝઝૂમે છે તેના વર્ણનમાં મલાલાના ઘડતરનો બીજો તબક્કો વણાયો છે. તૂટી પડતી આશાઓ વચ્ચે કેમ આદર્શ માટે અડીખમ રહેવું તેનો પાઠ એ પિતા અને તેમના મિત્રો પાસે શીખે છે. અહીં મલાલાના ‘ગુલમકાઈ’ નામે બ્લોગ લખવાના અનુભવનું અને તેની અસરનું પ્રભાવક વર્ણન છે. તાલીબાનના નેતાઓના પશ્ચિમી કેળવણીના વિરોધ સામે મીડિયાને આપેલું એનું એક વિધાન ચોટદાર છે: ‘શિક્ષણ પૌર્વાત્ય કે પાશ્ચાત્ય હોતું નથી. શિક્ષણ માનવીય હોય છે.’ વિભાગના અંત સુધીમાં એક અગિયાર વરસની બાલિકા જાહેર જગતમાં હિંમતભેર ઝંપલાવી ચૂકી છે.

ત્રીજા, ચોથા, અને પાંચમા વિભાગોમાં મલાલા પર થયેલા હુમલા, તેની બેહોશીમાં બ્રિટન સુધીની સફર, તેની સારવાર, અને તેના બ્રિટનના નિવાસની કથા છે. આ વિભાગોનું ભાવનાત્મક પાસું વજનદાર છે. એક સામાન્ય ખુશખુશાલ સવાર પછી માતા-પિતાને દીકરી પરના હુમલાની ખબરથી થતો આઘાત, તેમની આર્દ્ર પ્રાર્થનાઓ, પાકિસ્તાનના કુશળ તબીબોએ બચાવેલું જીવન અને અનેક અજાણ્યા લોકોની હમદર્દીથી ફરીથી મળેલું સ્વાસ્થ્ય આ બધાંનું વર્ણન જકડી રાખે એવું છે. ખાસ કરીને પ્રમુખ ઝરદારીની ઉદારતા, સહાનુભૂતિ અને તેમની મુલાકાતનું વર્ણન રસપ્રદ છે. આખું યુસુફઝઇ કુટુંબ બ્રિટન આવી વસે છે અને દેખીતા અનેક લાભો અને તે માટેની કૃતજ્ઞતા છતાં, એકલવાયાપણાનો અને સાંસ્કૃતિક અંતરનો અનુભવ અહીં કરે છે એ આલેખાયું

છે. કેટલાક વિવેચકોએ પુસ્તકને પશ્ચિમ તરફી ગણાવ્યું છે. અને વ્યકિતગત સ્વતંત્રતા તથા લોકશાહી માટેની અમુક દલીલોમાં કયાંક પશ્ચિમના આદર્શોનો સંદર્ભ છે. પરંતુ સાથે જ બ્રિટનમાં મહેમાનોના અભાવના અનુભવના વર્ણનમાં પશ્ચિમની આછી ટીકા પણ છે. મલાલાનાં પુષ્તુનમૂળ એવાં ઊંડાં છે કે તે પિતા સામે તેના જીવનના ધ્યેયને પણ પુષ્તુન દોહાને ફેરવી પ્રસ્તુત કરે છે.

પુસ્તકનો ઉપસંહાર એની કલગી સમાન છે. મલાલા હવે જાણે છે કે તે જગપ્રસિદ્ધ છે. તેણે દુનિયાના અનેક દેશોની સફર કરી લીધી છે. તેને અનેક પારિતોષકો મળી ચૂક્યાં છે, તેનું નામ નોબેલ પારિતોષક માટે મુકાઈ ચૂક્યું છે. પણ તે કહે છે કે મિંગોરામાં જ્યારે ઇનામ મળતાં ત્યારે થતી એવી ઉત્તેજના હવે થતી નથી. દરેક પારિતોષક એક જવાબદારીનો અહેસાસ કરાવે છે કે હજી કેટલું કામ બાકી છે. ૨૦14માં મલાલાએ યુ.એન.માં આપેલા ભાષણમાં આખાય પુસ્તકનો નિચોડ, એનો સંદેશ છે. મલાલા જણાવે છે કે આ પ્રવચન તેણે માત્ર યુ.એન.માં હાજર લોકો માટે નહીં પણ સમગ્ર વિશ્વ માટે લખ્યું હતું. એ કહે છે: ‘ચાલો આપણે આપણાં પુસ્તક અને કલમ ઉઠાવીએ. એ આપણાં સૌથી શકિતશાળી હથિયારો છે. એક બાળક, એક શિક્ષક, એક પુસ્તક, અને એક કલમ દુનિયા બદલી શકે છે.’ જગતના અગ્રગણ્ય લોકોની તાળીઓના ગડગડાટ વચ્ચે તેના પિતાના કહેવા મુજબ જ તે ક્ષણમાં તે આખા વિશ્વની દીકરી બની ગઈ. પુસ્તકનો અંત અલ્લાહ માટે પ્રેમ અને એમની કૃપા માટે કૃતજ્ઞતાની અભિવ્યકિતથી થાય છે. હવે ‘મલાલા કોણ છે?’ તે પ્રશ્નના જવાબ અનેક છે. મલાલા જાણે છે કે એની નાની જિંદગીમાં ઘણું ઘણું બદલાઈ ચૂક્યું છે. તેમ છતાં તેનું અંતરમન એ જ છે. અંતમાં એ કહે છે: ‘હું મલાલા છું. મારું જગત બદલાઈ ચૂક્યું છે, પણ હું નહીં.’

o

આ પુસ્તકને અનેક પારિતોષકો મળ્યાં અને ક્યાંક ટીકા પણ થઈ છે, ખાસ કરીને મલાલા પર તેના સહલેખકની અસર માટે. એમ કહેવાયું છે કે પુસ્તકમાં ધાર્મિક ઉગ્રવાદ, ભ્રષ્ટાચાર કે પશ્ચિમની ટીકામાં જોશીલાપણું ઓછું છે. પરંતુ આ પુસ્તકનું મૂલ્ય તેની નિર્દોષતા અને સૌમ્યતામાં જ જણાય છે. માતા-પિતા પ્રત્યેના અહોભાવ, ભાઈઓ માટેનું વહાલ, સહેલીઓ સાથેના સ્નેહ અને બાલિશ ઇચ્છાઓની અભિવ્યકિત ક્યાંક મુખ્ય વિષયથી દૂર જરૂર લઈ જાય છે. પણ એ પુસ્તકને એક તાજગી ય બક્ષે છે. તાલીબાન સામે લડવાની હિમ્મત માટેની અને બે ઈંચ વધુ ઊંચાઈ માટેની અલ્લાહને

પ્રાર્થના મલાલા માટે એકસરખી સહજ છે. એની અભિવ્યક્તિમાં ક્યાંય કૃત્રિમતા નથી. આ કારણે એ હૃદયમાં સોંસરી ઊતરી જાય છે. તરુણો પર સાચે જ તે ઊંડી અસર કરે છે. દરેક તરુણી-તરુણને, તેમનાં માતા-પિતાને, તથા શિક્ષણ-ચાહક દરેક વ્યક્તિને આ પુસ્તક ભેટ આપવા જેવું છે.

*

નીલિમા શુક્લ-ભટ્ટ

વિવેચક-સંશોધક.

અધ્યાપક, વેલેસ્લી કોલેજ,

માસેચ્યુસેટ્સ.

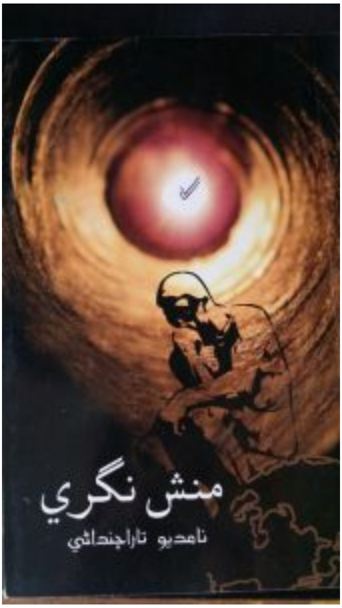
અમેરિકા.

neelishukla@gmail.com

1-315-256-8397

*

સંવેદના-ભાવાભિવ્યક્તિનો ઉત્સવ – જેઠો લાલવાણી



ચેક બુક – વાસદેવમોહી સિદ્ધાણી

લેખક, અમદાવાદ, 2012

વાસદેવ મોહી હિંદ-સિંધના સિંધી સાહિત્યના એક મહત્ત્વના કવિ, વાર્તાકાર, નિબંધકાર, વિવેચક, અનુવાદક, સંપાદક છે. સાહિત્ય અકાદેમી એવોર્ડ ઉપરાંત ઘણા

સાહિત્યિક પુરસ્કારોથી સન્માનિત વરિષ્ઠ લેખક છે. બધાં સ્વરૂપોમાં 25 જેટલાં પુસ્તકો એમણે લખ્યાં છે.

એમનો જન્મ 2, માર્ચ 1944માં મીરપુર ખાસ સિંધમાં. એમ. એ., એમ. એડ્. થઈને સરકારી નોકરીમાં જોડાયેલા, એ પછી અધ્યયન-અધ્યાપન કરતાં દુબઈમાંથી અંગ્રેજી ભાષાના અધ્યાપક, અધ્યક્ષ પદેથી નિવૃત્ત થયેલા.

એમની કૃતિઓ વિવિધ ભારતીય ભાષાઓમાં અનુવાદિત થયેલી છે. 'મણકૂ' એમનો વિશિષ્ટ પ્રતિષ્ઠિત કાવ્યસંગ્રહ. એના ગુજરાતી અને હિંદીમાં અનુવાદ થયા છે.

o

'ચેક બુક' વાર્તાસંગ્રહમાં 13 વાર્તાઓ ગ્રંથસ્થ છે. એમાં સિંધી સમાજની સાથે અન્ય ભારતીય સમાજોમાંથી એમણે કથાવસ્તુ અને પાત્રો પસંદ કરેલાં છે. જે રાજ્ય-જાતિ-ધર્મની વિવિધતા સાથે એકતાનાં દર્શન પણ કરાવે છે. સામાજિકતાના આલેખન સાથે એમાં પાત્રસંવેદનોનું નિરૂપણ છે એ સઘન અને સરળ શૈલીમાં સચોટ રસાનુભવ કરાવે છે.

આ વાર્તાઓમાં 'ફેરો'(બદલાવ) દક્ષિણ ભારતના મલયાલી સમાજના વાતાવરણની છે, 'હિકુ ખણ'(એક ક્ષણ) ઈસાઈ સમાજની ગોવાના વાતાવરણની છે, 'બલ'(બલિ, ભોગ) આસામના ગોહાટીની, 'દાવત' પારસી સમાજની તેમજ 'ચેકબુક' ગુજરાતી સમાજના પરિવેશમાં રચિત – એમ ભિન્ન પરિવેશોની આકર્ષક વાર્તાઓ છે. 'મેક અપ' નાન્યતર જાતિ – વ્યંઢળો – પર આધારિત વાર્તા છે. 'ફેંસલો' (નિર્ણય)માં દુબઈનું ચિત્રણ છે. 'ભંડારો'માં સિંધી પરિવેશની સાથે રુશ્વત, ભ્રષ્ટાચારનું આલેખન છે. 'લોટરી' ઈમાનદાર શ્રમશીલ નવયુવતીની ભલમનસાઈની કથા છે. 'કારણ' એબ્સ્ટ્રેક્ટ (અમૂર્ત) કથાસૂત્રોનું પ્રદર્શન કરે છે. 'એલબો', 'તલાક' સામાજિક મનોવિજ્ઞાનની સાથે સેક્સ (કામ) વિષયને આલેખે છે.

'બલ'માં આસામના સ્થાનિક તેમજ આસપાસના પરિવેશમાં થયેલું માર્મિક ચિત્રણ છે. કામાખ્યા મંદિર દુનિયાનું પ્રસિદ્ધ મંદિર છે જેની સાથે દેવીની પૌરાણિક કથા સંકળાયેલી છે. મંદિરનાં દેવીને ખુશ કરવા લોકો પૂજા કરતા હોય છે એનું વર્ણન મોહીએ ધાર્મિક-સામાજિક માનસિકતાને મર્મવેધી દૃષ્ટિકોણથી આલેખીને કલાત્મક રીતે કરેલું છે. બલિના બકરાના પૂજાપાનું નિરૂપણ એક તરફ તાંત્રિક વિદ્યાના ખંડનને સૂચવે છે તો

બીજી બાજુ બકરાનો બલિ અને માનવબલિ એવી કરુણદર્શી સંવેદના અસરકારક રીતે નિરૂપણ પામી છે.

‘ચેકબુક’ વાર્તા નિમ્ન મધ્યમ વર્ગની આર્થિક-સામાજિક સ્થિતિને પ્રભાવક રૂપે રજૂ કરે છે. વ્યક્તિગત સ્વાર્થને તજીને વિશ્વાસપૂર્વક દઢતાથી હસ્તાક્ષર કરીને ચેક બુક પોતાના પૂર્વ પતિના પુત્રને આપી દેવામાં પાત્રની તથા માનવીય સંબંધોની ગરિમાની જુદા પ્રકારની ઓળખ મળે છે.

‘દાવત’ વાર્તા પ્રેમની ઊંચાઈનું, મહાનતાનું દર્શન કરાવે છે.

લેખક દરેક વાર્તામાં એની સ્થૂળતાને અતિક્રમીને એની માર્મિક મુદ્રા મન પર અંકિત કરવાની પ્રતિભા છે. વળી એમના કથાવસ્તુ વિવિધ સંસ્કૃતિઓનો તથા લોકજીવનનો પણ પરિચય આપે છે. સ્થળ, દશ્ય, પ્રસંગ, વ્યક્તિ કે કોઈ અનુભૂતિનું, ચેતનાને સ્પર્શી ગયેલી સ્મૃતિઓનું સુંદર નિરૂપણ આ વાર્તાઓમાં છે.

વાર્તાઓમાં એક આગવું ભાવજગત ઊઘડે છે. જે લેખકની સંવેદનશીલતાની વિશિષ્ટ ભાત ઉપસાવે છે. લેખકની અભિવ્યક્તિની લાક્ષણિક છટાથી અને મસ્ત મિજાજ, ખુલ્લાપણું, તાજગી વગેરેથી વાર્તાઓ નોખી તરી આવે છે – ખરેખર તો સંગ્રહમાં સંવેદનાની ભાવાભિવ્યક્તિનો એક મોટો ઉત્સવ રચાયો છે જેમાં પાત્રો, પરિસ્થિતિઓનું વર્ણન રોચક બન્યું છે. વિવિધ પ્રાદેશિક સ્થાનોની વાર્તાઓ પ્રત્યક્ષ અનુભવ મેળવીને રચી હોવાથી એમાં પ્રામાણિકતાનો અનુભવ થાય છે. વાર્તાઓમાં શહેર તેની આધુનિકતા સાથે ખડું છે તો બીજી તરફ ગ્રામ્ય પરિવેશનાં દર્શન પણ થાય છે – બંને પરિસ્થિતિઓ સાથે મનુષ્યો જીવી રહ્યાં છે એની અનેક ભૂમિકાઓનું માનવીય આલેખન થયેલું છે.

મોહી કુશળ લેખક છે. પ્રત્યેક કૃતિમાં એક જ અસર ઉપજાવવાનું લક્ષ એમણે રાખ્યું છે. એકાગ્રતાથી, બીજી ઝાઝી લપછપ કર્યા વિના અંગુલિનિર્દેશ કરીને સૂતેલી લાગણીઓ જગાડીને વાંચનારની આસપાસ એક નવી જ કલ્પનાસૃષ્ટિ લેખકે ઘડી કાઢી છે. એટલે આ વાર્તાઓ લેખકને જે કહેવું છે એનો માત્ર ધ્વનિ જ, તણખો જ મૂકે છે.

માનવમનના ઉતાર-ચડાવને ઉજાગર કરવા મથતી દશ્યાત્મક ભાષા અને લેખકની સૂક્ષ્મ નિરીક્ષણશક્તિ વાર્તાઓને સંકુલ બનાવે છે. મોહીની ભાષામાં ક્યાંય ગાંઠો-ગૂંચ કે ખચકો નથી. સિંધી બોલચાલની, વ્યવહારની ભાષાની એકદમ નજીક રહીને લેખકે વાર્તાનું ગદ્ય નિપજાવ્યું છે. આ રીતનું ગદ્યપોત સિંધી સાહિત્યમાં મહત્ત્વનું ઉમેરણ છે.

અતિશયોક્તિની જરા પણ બીક રાખ્યા વગર કહી શકાય કે સારું કથાનક ધરાવતી પ્રત્યેક કૃતિને ઉત્તમ ને યાદગાર બનાવવામાં લેખકે કોઈ કસર છોડી નથી.

પાત્રો જીવાતા જીવનની કેટલીક વાસ્તવિકતાઓ પ્રગટ કરે છે. એ પાત્રો મોટેભાગે મધ્યમવર્ગનાં છે. એમનો સંઘર્ષ, સંબંધોના આટાપાટા રસપ્રદ છે તથા નાનામાં નાની, સૂક્ષ્મ માનવીય સંવેદનાઓને કારણે આ વાર્તાઓ નીવડી આવી છે. ભાષામાં સાદગીની સાથે સચોટપણાનો પણ અનુભવ થાય છે.

આ વાર્તાઓએ વિશાળ લોકચાહના તેમજ આવકાર પ્રાપ્ત કરેલાં છે.

*

જેઠો લાલવાણી

સિંધી વિવેચક.

પૂર્વ-શિક્ષક, અમદાવાદ.

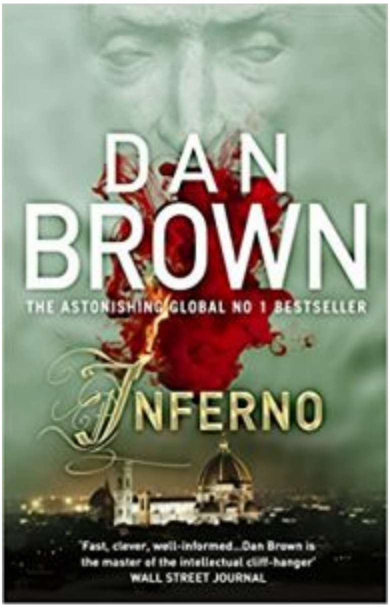
અમદાવાદ.

jetholalvani@gmail.com

98795 63312

*

પ્રશિષ્ટની પ્રેરકતાથી સર્જાયેલી રોમાંચપ્રધાન રહસ્યકથા – પ્રદીપ પંડ્યા



The Inferno – Den Brown

Trans world publication, London, 2013

ડેનિયલ જરહાર્ડ ‘ડેન’ બ્રાઉન (જ. 1964) અમેરિકન થ્રીલર ફિક્શન (રોમાંચકારી નવલકથા)ના લેખક છે. તેઓ તેમની સૌથી વધારે વેચાતી (બેસ્ટ સેલર) નવલકથા ‘ધ

દા વિન્ચી કોડ' થી જાણીતા છે. તેમની દરેક નવલકથાનો ઘટના-સમયગાળો ચોવીસ કલાકનો હોય છે અને એ નવલકથાઓ હમેશાં કોયડાની ભાષામાં હોય છે. આ કોયડાઓ ચોવીસ કલાકમાં ઉકેલવાના હોય છે અને તેને લીધે નવલકથા ખૂબ જ ઝડપથી આગળ વધે છે. નવલકથામાં ક્રીપ્ટોગ્રાફી (એટલે એવી ભાષામાં લખવું જે બીજા કોઈ વાંચી ન શકે)નો ઉપયોગ હોય છે, આજે ક્રીપ્ટોગ્રાફી ગણિત, કમ્પ્યુટર વિજ્ઞાન અને ઇલેક્ટ્રીક એન્જિનિયરિંગ, એટીએમ કાર્ડ, કમ્પ્યુટર પાસવર્ડ અને ઇલેક્ટ્રોનિક કોમર્સમાં વાપરવામાં આવે છે.

ડેન બ્રાઉનની નવલકથાઓ 52(બાવન) ભાષામાં પ્રકાશિત થઈ છે અને 2012 સુધીમાં એની અગણિત નકલો વેચાઈ છે તેની ત્રણ નવલકથાઓ – 'એન્જલ્સ એન્ડ ડિમોન' (2000), 'ધ દા વિંચી કોડ' (2003) અને 'ઇન્ફર્નો' (2016) – પરથી ફિલ્મ બની છે.

ડેન બ્રાઉનની પ્રથમ નવલક્થા 'એન્જલ્સ એન્ડ ડિમોન' (2000)માં નાયક તરીકે રોબર્ટ લેંગડોન પ્રવેશે છે અને ત્યાર પછીની ચાર નવલમાં તે નાયક છે. આ નવલકથામાં સાહિત્યિક વાત છે અને ત્યાર પછીની નવલકથાઓમાં કાવતરાખોરો, છૂપો સમાજ અને કેથોલીક ચર્ચ પર લેખકનું ધ્યાન છે પૌરાણિક ઇતિહાસ, સ્થાપત્યકલા અને અને ચિહ્નોનો ઉપયોગ સમગ્ર નવલક્થામાં વધારે અને વધારે થતો જાય છે. 'ધ દા વિંચી કોડ' એ રહસ્ય (ડિટેક્ટીવ) નવલકથા છે અને તેમાં ચિહ્ન-નિષ્ણાત રોબર્ટ લેંગડોન અને ક્રીપ્ટોલોજીસ્ટ સોફી નિઇયુ મુખ્ય પાત્રો છે. આમાં ખ્રિસ્તી ઇતિહાસ અને તેને લગતી કેટલીય દંતકથાઓનો ઉલ્લેખ છે. સંશોધન બહુ કરવામાં આવ્યું છે અને એટલે નવલકથા રસપ્રદ તો બની જ છે જ.

o

ઇન્ફર્નો ઇટાલિયન શબ્દ છે જેનો અર્થ થાય છે, 'નરક'. 14મી સદીના મહાન લેખક દાન્તેની પૌરાણિક કવિતા 'ધ ડિવાઇન કોમેડી'ના પ્રથમ ભાગમાં પૃથ્વીમાંના નરકનું વર્ણન થયેલું છે. જેમણે બીજી વ્યક્તિઓ સાથે આધ્યાત્મિક મૂલ્યોનું ઉલ્લંઘન કર્યું છે અને હિંસા અથવા દગો કે કિન્નાખોરી કર્યાં છે તેઓ આ નરક્માં પ્રવેશે છે.

લેખક કહે છે કે 'આ પહેલાં, જ્યારે 'ઇન્ફર્નો' લખી ત્યારે દાન્તેની અદ્‌ભુત 'ડિવાઇન કોમેડી' વાંચીને હું ઉત્સાહિત અને રોમાંચિત થઈ ગયો. દાન્તેની નરકની કલ્પના, કળા અને ઇતિહાસ અને વસ્તુસ્થિતિએ મારી જિંદગીમાં અને લેખનમાં અગત્યનો ભાગ

ભજવ્યો છે. આ નવલકથા લખતી વખતે મને અતિશય આનંદનો અનુભવ ફરીથી થયો હતો. અને મને વિશ્વાસ છે કે તમને પણ આ નવલકથા ગમશે.'

કથાનો વિલન ઝોબ્રીસ્ટ એ બહુ જ પૈસાદાર, અબજોપતિ છે. તેને વિશ્વની વધતી જતી વસ્તીની ચિંતા છે અને તેને કોઈ પણ રીતે વિશ્વને વસ્તી-વધારામાંથી બચાવવું છે. તે એક જીનીયસ જનીન વિજ્ઞાની (જિનેટિસિસ્ટ) છે. તે પ્લેગનાં જંતુઓને જનીન વિજ્ઞાનની મદદથી બદલીને હવા એ મારફતે ફેલાય એવાં બનાવે છે અને આ કામ કોન્સોર્ટીમ નામની કંપનીને આપે છે, આ કંપની પાસેથી આ ટ્યુબ ચોરાઈ જાય છે અને તે ચોરને પકડવા તેના કમાન્ડરોને મોકલે છે. ઝોબ્રીસ્ટે એક સૂચના સાથે આ ટાઇટેનીઇમની ટ્યુબ કોન્સોર્ટીયમ કંપનીને આપી છે જે અમુક દિવસે ઇસ્તુંબલમાં પાણીમાં નાખવાની છે. તેની ભૂતપૂર્વ પ્રેમિકા સિયેના બ્રુક્સ પણ તેની સાથે છે, પણ જ્યારે આ યોજનાની તેને ખબર પડે છે ત્યારે આ યોજનાને કેવી રીતે નિષ્ફળ બનાવવી તે વિચારે છે. આ યોજનામાં ડબલ્યુ. એચ. ઓ. પણ સામેલ છે, જ્યારે સિયેનાને ખબર પડે છે ત્યારે તેને ડબલ્યુ. એચ. ઓ. પર વિશ્વાસ નથી અને બીક છે કે ડબલ્યુ. એચ. ઓ.ના હાથમાંથી આ ટ્યુબ કોઈ હથિયાર બનાવનાર દેશમાં જતી રહે તો વિશ્વમાં ખતરો વધી જાય અને એટલે તે ટાઇટેનીયમની ટ્યુબ લઇને ભાગે છે અને રોબર્ટ લેંગડોનની મદદ લે છે.

ઝોબ્રીસ્ટ માનતો હોય છે કે નવો અંધકાર યુગ શરૂ થવાની તૈયારી છે કારણ કે વિશ્વમાં વસ્તીવધારો ભયજનક રીતે થઈ રહ્યો છે. સદીઓ પહેલાં તો જ્યારે વસ્તી વધતી હતી અને પ્રજા હતાશ થઈ જતી હતી ત્યારે તેઓ ઈશ્વરના કોઈ ચમત્કારની રાહ જોતા અને કાળો પ્લેગ આવતો અને અધી વસ્તીને સાફ કરી નાખતો, હવે પ્લેગ નથી એટલે વસ્તી વધતી જ જાય છે અને જ્યારે બધું નષ્ટ થાય છે ત્યારે નવસર્જન થાય છે, આ જ સિદ્ધાંત પર ઝોબ્રીસ્ટ જનીનશાસ્ત્રની મદદથી પ્લેગનાં નવાં જંતુઓ બનાવે છે, જ્યારે નવલકથા શરૂ થાય છે ત્યારે નાયક રોબર્ટ લેંગડોન, જે ચિહ્નો (સિમ્બોલ્સ) ઓળખવામાં નિષ્ણાત હોય છે અને અમેરિકાના એક બગીચામાં ફરતો હોય છે. કંઈક બને છે ને તે જાગે છે ત્યારે હોસ્પિટલમાં છે. અને તેને એ યાદ નથી કે તે ત્યાં કેવી રીતે આવ્યો. જોકે તેને તેનું મીકી માઉસનું ઘડિયાળ જેકેટ-કોટ ગૂમ થયાં છે તેની વધારે ચિંતા છે. તેને બહુ સમય મળતો નથી કારણ કે નીચે ગલીમાં એક મહિલા કાળાં વસ્ત્રો પહેરેલી તેને મારવા માટે આવી છે. તે લેંગડોનને કેમ મારવા માટે આવી છે તેની લેંગડોનને કોઈ ખબર નથી એટલે તેને પૂરું ભાન આવે તે પહેલાં ભાગવાનું શરૂ કરી દે છે અને આમ

તેને માથામાં ગોળી વાગ્યાં પહેલા લેંગડોન બધાં રહસ્યો ફરી શોધે છે જે તેણે આગલી રાત્રીએ શોધ્યાં હોય છે. પણ માથાની ઈજાને લીધે તેની યાદશક્તિ થોડીવાર જતી રહે છે.

ઝોબ્રીસ્ટને દાન્તેની કવિતા ડિવાઇન કોમેડીનું અદ્‌ભુત આકર્ષણ છે અને તેની મદદ લઇને તે એવી ટાઇટેનીક ટ્યુબ બનાવે છે જેમાંથી એક પછી એક કોયડા નીકળતા જાય અને લેંગડોન તેને ખોલે છે અને તેમાંથી બીજી એક ટ્યુબ નીકળે છે જેની પર બાયો હેઝાર્ડ લખ્યું છે તેનો અર્થ એમ થાય કે તેમાં કોઈક પ્રકારનાં હાનિકારક જંતુઓ છે જે માનવ માટે હાનિકારક છે. લેંગડોન હવે આ કોયડો ઉકેલવા મથે છે અને આમ લેખક વાચકને પહેલાં ફ્લોરન્સ, પછી વેનીસ અને છેલ્લે ટર્કીમાં ઇસ્તંબુલ લઈ જાય છે.

હોસ્પિટલમાંથી મદદ મળે છે એક સુંદર બુદ્ધિશાળી મહિલા તબીબ સિયેના બ્રુકસની, અને લેખક આપણને લેંગડોન અને સિયેનાની પાછળ પાછળ ફેરવે છે જેથી તેના કાતિલનું રહસ્ય શોધી શકે. લેંગડોનની પાછળ કોંસોરિટીમના હત્યારા અને ડબલ્યુ. એચ. ઓ.ના હત્યારા પડ્યા છે. જેઓ માને છે કે આ બાયોહેઝાર્ડ ટ્યુબ લેંગડોનના હાથમાં હોવી જોઈએ.

કોંસોરિટીમ એક એવું ઓર્ગેનાઈઝેશન છે જે પોતાનું કામ હંમેશાં પૂર્ણ કરે છે. જ્યારે ટ્યૂબ ચોરાઈ જાય છે ત્યારે તેનો વડો આપઘાત કરે છે.

સમગ્ર નવલકથા સાદી ભાષાને બદલે ફક્ત ક્રિપ્ટીક ભાષામાં કોયડાઓ આપે છે. આનાથી એક પ્રકારનું રહસ્ય તો ઉત્પન્ન થાય છે પણ કેટલીય વખતે તે બિનજરૂરી લાગે છે અને ફક્ત નવલકથાને એક પ્રકારનો સ્પર્શ આપીને વાચકોને તે તરફ લઈ જાય છે, આવું ડેન બ્રાઉનની બધી નવલકથાઓમાં છે અને તે જ તેને મર્યાદા બને છે. ક્રિપ્ટીક ભાષાને એક તરફ મૂકીએ તો પણ કેટલીય વખત લેંગડોનને એક મૂર્ખ જેવો બતાવ્યો છે.

એક વખત સિયેના રોબર્ટ સાથે દલીલ કરતાં કહે છે: 'Robert, look. I am not saying Zobrist is correct that a plague that kills half the world's people is the answer to overpopulation. Nor am I saying we should stop curing the sick. What I am saying is that our path is pretty simple formula for distruction of popuation growth is an exponential progression occurring within a system of finit space and limited resources. The

end will arrive very abruptly. Our experience will not be that of slowing out of gas but... it will be more like driving off cliff.' '(રોબર્ટ, જો હું એમ કહેવા માંગતી નથી કે ઝોબ્રિસ્ટાની એ વાત સાચી છે કે પ્લેગ દ્વારા દુનિયાની અરધી વસ્તી સાફ કરી દેવી – અતિ વસ્તી સામેનો એ કોઈ સાચો ઉકેલ નથી. અને હું એમ પણ કહેવા માગતી નથી કે આપણે માંદા લોકોની સારવાર બંધ કરવી જોઈએ. હું એમ કહેવા માગુ છું કે આપણો રસ્તો બહુ જ સીધો છે, જે રીતે ઓછી જગ્યા અને મર્યાદિત સાધનો આપણી પાસે છે તેને માટે આ એક એક સાદી યોજના અર્ધી વસ્તીને નષ્ટ કરવા માટે પૂરતી છે. આપણી કારનો ગેસ ખતમ થઈ જશે ને એમ ધીમે ધીમે અંત આવશે એમ નહીં પણ સામે એક ઊંડી ખીણ આવશે અને એક સાથે અંત આવી જશે')

સિયેનાના કેટલાક વિચારો ઝોબ્રીસ્ટ જેવા જ છે પણ એક દિવસ તેને ભાન થાય છે કે આ થિયરી જ ખોટી છે. આપણે ઈશ્વર નથી અને આવી રીતે માનવજાતને નષ્ટ કરવાનો આપણને કોઈ અધિકાર નથી. એટલે તે માનવને બચાવવાના પ્રયત્નો કરે છે અને લેંગડોનને મદદ કરે છે. પણ તેના આ વિચારો ક્ષણિક છે, તે ઝોબ્રીસ્ટને વફાદાર છે અને તેના વિચારને સાચા માને છે પણ તેના મગજમાં બીજા વિચારો પણ ચાલતા હોય છે. તે એમ પણ માને છે કે સદીઓ પછી માનવજાતે એટલી પ્રગતિ કરી હશે કે તે પોતાની જાતે જીવી શકશે. એક રીતે તેને વિશ્વને બચાવવું છે એટલે તે પ્રાઇવેટ જેટ લઇને ઇસ્તંબુલ-ટર્કી પહોંચી જાય છે, અહીં રોબર્ટ પણ આવે છે અને તેને પણ ખબર પડે છે કે છેલ્લો કોયડો અહીં જ છુપાયેલો છે, જ્યાં બધા પ્રશ્નોનો છેલ્લો ઉત્તર છે. તેને ખબર પડે છે કે અહીં એક કબર છે જેની નીચેથી પાણી વહે છે, તે કબર પાસે કાન મૂકીને સાંભળે છે તો સ્પષ્ટપણે પાણી વહેવાના અવાજ આવે છે.

બધા નીચે જાય છે તો ત્યાં નીચી ગટરમાં પાણી સતત વહેતું હોય છે અને આ જોવા હજારો મુલાકાતીઓ આવ્યા હોય છે, પાણીમાં હજારો જીવો તરતા હોય છે, ગાઇડ કહે છે કે આ પાણી કોઈ પીતું નથી પણ જંતુઓ હવામાં ઉડ્યા કરે છે અને અહીં આવતા લોકોના શ્વાસમાં જાય છે, ઝોબ્રિસ્ટે એવા પ્લેગનાં એવાં વાયરલ જંતુઓ બનાવ્યાં હતાં કે તે હવાથી ફેલાય. અહીં જ એક નક્કી કરેલા દિવસે પ્લાસ્ટીકની બેગ નાખવાની હતી, જે પાણીમાં ઓગળી જાય અને તેના વાયરસ હવા મારફતે મુલાકાતીઓના શ્વાસમાં જાય અને પછી વિશ્વમાં ફેલાય. આ કામ સિયેનાને સોંપવામાં આવ્યું હતું પણ એમ

માનવામાં આવે છે કે સિયેનાએ બેગમાં કાણું પાડ્યું ન હતું અને તેને એક અઠવાડિયા પહેલાં ગટરના પાણીમાં ઓગાળી દેવામાં આવી હતી, તેનો અર્થ એમ થાય કે વિશ્વમાં પહેલેથી જ જંતુઓ ફેલાઈ ગયાં હતાં. ઝોબ્રિસ્ટના વિડિયોમાં જ ગણિતનાં એક અથવા વધારે પરિણામ આવી શક એમ છે અને તેને એવી રીતે ગોઠવ્યાં હતાં કે સમગ્ર વિશ્વમાં તેની અસર થાય. પછી એ પણ ખબર પડે છે કે સિયેના પોતે જ આ બધું અટકાવવા માંગતી હતી, પણ તેને ડબલ્યુ. એચ. ઓ. પર વિશ્વાસ ન હતો, કારણ કે એમના દ્વારા આ વાયરસના નમૂનાઓ અન્ય સરકારોનાં શસ્ત્રોમાં વપરાય એવી શક્યતા વધારે છે. કોન્સોર્ટીયમનો નેતા ડબલ્યુ. એચ. ઓ. ની જેલમાંથી નાસવામાં સફળ થાય છે પણ પછીથી ટર્કીશ પોલીસ તેને પકડે છે. એમ માનવામાં આવે છે કે કોન્સોર્ટીયમની તપાસ થશે અને તે ખતમ થઇ જશે. સિયેનાને માફ કરવામાં આવશે અને તેનું જ્ઞાન ડબલ્યુ. એચ. ઓ. જે કટોકટી આવી રહી છે તેને અટકાવવામાં કરશે, કારણ કે એ તબીબ હતી અને તેની પાસે ઝોબ્રીસ્ટના સંશોધન અને કાર્ય વિશે ઘણું જ્ઞાન હતું.

રોબર્ટ અને તેના સાથીઓ જે નળીમાં પ્લેગ છે તેને શોધી તો કાઢે છે પણ તે સમયે તેઓને ખબર પડે છે કે સિયેના તેમના કરતાં વહેલી પહોંચી ગઈ છે અને જે બેગમાં પ્લેગનાં જંતુઓ હતાં તે બેગ પાણીમાં ઓગળી ગઈ છે અને ત્યાં આવતા મુલાકાતીઓ મારફતે પ્લેગ ફેલાઈ ચૂક્યો છે. આ એવાં જંતુઓ હતાં જે વાયરસ હતાં અને તે શ્વાસમાં જાય તો શરીરના ડીએનએમાં ફેરફાર કરીને તે વ્યક્તિને નપુંસક બનાવી દે અને વિશ્વની ત્રીજા ભાગની વસ્તીને અસર થાય, થોડાં વર્ષોમાં વસ્તી ઘટતી જાય અને વિશ્વમાં પાછું બધું બરાબર થઈ જાય. કારણ કે તેની મદદથી જ આ વાયરસ કાબૂમાં આવી શકે તેમ હતું, તે કહે છે કે ઝોબ્રીસ્ટની યોજના ખરાબ ન હતી અને સમગ્ર વિશ્વ આજે માને છે કે વસ્તીવધારો એ વિશ્વનો મહાન પ્રશ્ન છે.

આમ આ નવલકથા એક સંદેશ સાથે પૂરી થાય છે કે કોઈ પણ હિસાબે વિશ્વની વસ્તી ઘટવી જોઈએ.

અને તેને માટે કોઈ પણ માર્ગ લેવામાં આવે તો તેને માફ કરી શકાય છે. આ એક એવા પ્રકારની નવલકથા છે જેમાં વિલન વિશ્વનું ભલું કરવા માગે છે અને ડેન બ્રાઉનની બીજી નવલકથાની જેમ આ નવલકથા પણ કોયડાની ભાષા વાત કરે છે અને વાચકને ત્યાં લઈ જાય છે. આ નવલકથાની ખૂબી એ છે કે વાચકને વિલન પ્રત્યે ગુસ્સો આવતો નથી પણ સહાનુભૂતિ થાય છે. લેખકની ભાષા આમ તો સરળ છે પણ વચ્ચે વચ્ચે આવતા

ઇટાલિયન અને લેટિન ભાષાના શબ્દો થોડો અવરોધ સર્જે છે. ડેન બ્રાઉનની ખૂબી છે કે તે એક પછી રહસ્યમય કોયડા આપે છે અને રહસ્ય જળવાઈ રહે છે.

નવલકથા ઘણી આંટીઘૂંટીઓ વાળી છે ને વધારે પડતી વૈજ્ઞાનિક સંકેતો પર ચાલે છે તેમ છતાં પ્રસંગો એવા કુતૂહલભર્યા છે કે વાચકનો રસ જળવાઈ રહે. આવી નવલકથાઓમાં પાત્રો કથાઘટનાની કોઈ ને કોઈ કડી જેવાં હોય છે – સૂત્રો જેવાં હોય છે એટલે નવલકથાનું પહેલું વાચન જ આનંદ આપનારું બને છે. ડેન્ટિના પ્રશિષ્ટ કાવ્ય 'ઇન્ફર્નો'માંથી પ્રેરણા લઈને રોમાંચ-પ્રધાન રહસ્યમય લોકપ્રિય નવલકથા લખાય એ પણ અજાયબીવાળી વાત છે.

*

પ્રદીપ પંડ્યા

નવલકથાકાર.

વ્યવસાયે તબીબ, વડોદરા.

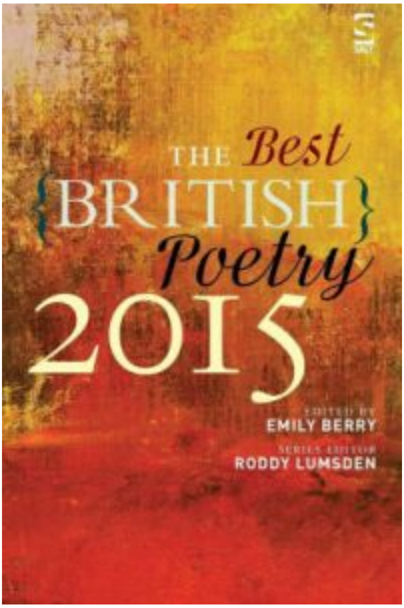
વડોદરા.

pandya47@hotmail.com

93762 16246

*

સામ્પ્રત બ્રિટિશ કવિતાની ઓળખ – હરદીપસિંહ ગોહિલ



Best of British Poetry 2015 – Ed. Amily Berry
Salt Publishing Co. Norfolk, U.K. 2016

એમિલી બેરી (જ. 1981) એક ફ્રી લાન્સ લેખિકા છે. લેખક-સંપાદક તરીકે એમને 2008ના એરિક ગ્રેગરી એવોર્ડ ઉપરાંત કેટલાક એવોર્ડ મળેલા છે.

'બેસ્ટ ઓફ બ્રિટિશ પોએટ્રી 2015' વર્ષ દરમ્યાન વિવિધ સાહિત્યિક સામયિકો તેમજ વેબ મૅગેઝિનોમાં પ્રકાશિત થયેલી કવિતામાંથી ઉત્તમ લાગેલી કવિતાઓનું સંપાદન છે ને સંપાદકે કાવ્યો સાથે જ કવિઓની માહિતી પણ નોંધેલી છે.

સંપાદકની નોંધમાં જણાવેલું છે કે ગમી જાય એવી કવિતા તો પસંદ કરી શકાય પણ તટસ્થ બનીને વાસ્તવિક રીતે જે શ્રેષ્ઠ હોય તે પસંદ કરવું કપરું છે. આ અંગત ગ્રહોને દૂર રાખીને આ સંપાદન કર્યું છે.

○

સામ્પ્રત સમયમાં જ્યારે વિશ્વભરની ભાષાઓના સાહિત્ય ઉપર અંગ્રેજી સાહિત્યનો પ્રભાવ જોવા મળે છે ત્યારે ખુદ અંગ્રેજીની સામ્પ્રત કૃતિઓનો અભ્યાસ કરવો ખૂબ જ ઉપયુક્ત બની રહે છે. એમિલી બેરી દ્વારા થયેલું આ સંપાદન એ રીતે નોંધપાત્ર છે. સંપાદકે બ્રિટિશ કવિતાજગતના ખ્યાતનામ તેમજ નવોદિત કવિઓની કૃતિઓનું ઉમદા સંકલન કરેલું જણાય છે. આજનું બ્રિટિશ કવિતાજગત જેમાં મૂળ અફઘાની, ઈરાકી, આફ્રિકન તેમજ એશિયન કવિઓએ પણ પોતાની એક અલગ ઓળખ ઊભી કરી હોય એનું એક નવું જ ફલક અહીં રજૂ થતું જોવા મળે છે. આ કવિઓને આધારે સંપાદક બ્રિટિશ કવિતાવિશ્વના વિકાસ અને વ્યાપને પણ અમુક અંશે, આ સંગ્રહના માધ્યમથી રજૂ કરે છે. અહીં ઉત્તર-નારીવાદી કાવ્યો, શ્યામ લોકો દ્વારા લખાતાં બ્રિટિશ કાવ્યો તેમજ વિવિધ પ્રદેશો ને વિસ્તારોમાં રહેતા ઉપેક્ષિત લોકોનાં કાવ્યોનો સમાવેશ કરવામાં આવ્યો છે.

સંગ્રહની શરૂઆત 'વાસાફીરી ન્યૂ રાઇટંગિ પ્રાઇઝ' વિજેતા કવિ આરિયા એબરની First Generation Immigrant Childથી થાય છે. આ કવિતાના માધ્યમથી કવયિત્રી વ્યક્તિગત ઓળખ અંગેના પશ્ચિમ અને પૂર્વના દ્વંદ્વને અહીં પ્રતિબંિંબિત કરે છે. આ કાવ્યમાં કવિ અમુક શબ્દોનાં પુનરાવર્તન કરીને સ્ત્રીના હોવાપણા પર – એના અસ્તિત્વ પર – પ્રશ્નાર્થ કરતાં જોવા મળે છે. કવિતાની મદદથી પોતાની આંતરિક ઊમિર્ઓને વાચા આપતાં તે કહે છે –

Sometimes, all I can think of/is how the Taliban tortured my mother/for being a feminist./She had to stand for thirty three days,/Tonge dead and freezing. (p. 1)

(ક્યારેક, હું એટલું જ વિચારી શકું છું કે/મારી માતાના નારીવાદી હોવાના કારણે

જ/તાલીબાનીઓએ તેને કેવી યાતનાઓ આપેલી: સતત તેત્રીસ દિવસો સુધી/એને ઊભાં જ રહેવું પડેલું./જીભ એની થીજીને મરી ગયેલી.)

કાવ્યમાં આગળ વધતાં એ વિશેષ ક્રૂરતાનું તાદૃશ્ય નિરૂપણ કરતી જોવા મળે છે. જેના આધારે વાચક તાલીબાનમાં થતા અત્યાચારોનું વર્ણન ત્યાંની બીજી પેઢીના મુખેથી વ્યક્ત થતું અનુભવી શકે છે.

આવી જ રીતે સલીમા હીલ પોતાના પિતાની યાદમાં લખાયેલી કવિતા 'My father's smile'માં એક દીકરીની પોતાના પિતા પ્રત્યેની એક ઉત્કટ ઊર્મિ રજૂ થઈ છે. આ કવિતા The poetry paperમાં સૌ પ્રથમવાર પ્રકાશિત થયેલી. પોતાના પિતાના મનોબળને બિરદાવવા કવિ લખે છે કે,

'He smiled with the smile of a man/undisturbed by love and to indiginities./ Whom nothing can deflect from his path/of being perfect till the end of time.'

(તેઓ એક મર્દાના સ્મિત સાથે હસ્યા/પ્રેમ અને એના અપમાનોથી વિચલિત થયા વગર/કે જેમને પોતાના ગંતવ્ય અંત સુધી પહોંચવામાં/કોઈ પણ વ્યક્તિ માર્ગમાંથી હટાવી શકે નહીં.' (પૃ. 44)

જેસીકા સ્કોએલા રચિત Poems in which I watch Jane Brakhage Give Birth નારીવાદી અભિવ્યક્તિને એક નવા મુકામે લઈ જતી જોવા મળે છે. જેસીકાએ મેકગીલ યુનિવર્સિટીમાંના Poetics of the Image ઉપરના અધ્યયન દરમ્યાન બ્રખેજની 'Window water Baby Moving' નામની શોર્ટ ફિલ્મ જોયેલી, એ પરથી આ કવિતાની પ્રેરણા મળે છે. શારીરિક અને માનસિક અનુભવોને સંતુલિત કરતી પ્રસૂતિની ક્ષણ આ રીતે રજૂ થઈ છે:

'Baby's debut in bath water/head crowing and Jane has her mouth open/it's as if the first baby of Earth/is being bornow.'

'બાળકનું બાથના પાણીમાં અવતરણ/ઉરના ઉપસવાની સાથે જેનના જડબાનું/ખુલ્લું રહી જવું/એવું લાગે છે કે પૃથ્વી પરનું પ્રથમ બાળક હવે જન્મી રહ્યું છે.' (પૃ. 107)

કાવ્યમાં આગળ જતાં કવિ Stream of Consciousnessનો પણ પ્રયોગ

કરી બાળજન્મની ઘટનાને માનસશાસ્ત્રીની જેમ વર્ણવતાં જોવા મળે છે. કવિતાના અંત ભાગમાં કવિ કાવ્યરીતિનો પરિચય કરાવે છે,

Baby is four years old
how fast it all went by
when the film is not even ever yet.

'બાળક હવે ચાર વર્ષનું થયું છે/ કેટલું ઝડપથી આ બધું પસાર થયું?/ જ્યારે આ ફિલ્મ હજુ પૂરી પણ નથી થઈ.' (પૃ. 107)

મનોવૈજ્ઞાનિક વિશ્લેષણની દૃષ્ટિએ વિક્ટોરિયા ફિલ્ડની કવિતા 'Mrs. Bagnall Explains Megnesium' એક વિશિષ્ટ રચના છે. વિજ્ઞાનના અટપટા વિષયોને શીખતી વેળાએ વિદ્યાર્થીની માનસિક સ્થિતિનું વર્ણન કરતાં કવિ કહે છે કે,

'Mandy yawned slowly,
only half-covering the lush, wet redness of her mouth.
The magnesium blazed with a light so white and so bright
The rest of us gasped,
and I nearly died.'

'(મેન્ડીએ હળવાશથી બગાસું ખાધું/એનું ભરાવદાર, ભીની રતાશવાળું મુખ/ અરધુંક જ ખૂલ્યું/ મેગ્નેશિયમનો આંજી દેતો શ્વેત ઉજ્જ્વળ પ્રકાશ/બાકીના સૌના શ્વાસ અદ્ધર થઈ ગયા/ને મારા તો લગભગ પ્રાણ જ ગયા.')

આ જ પ્રકારના નારીવાદી લખાણની દૃષ્ટિએ Poems in whichનાં સહ-સંપાદક રેબેક્કા પેરી પોતાની કવિતા 'apples are 1/4 air'માં પુરુષકેન્દ્રી વિચારધારાને પડકારતાં પોતાના સ્ત્રીસહજ સ્વભાવને કવિતાના માધ્યમથી ખૂબ જ સાહજિક રીતે આપણી સમક્ષ પ્રસ્તુત કરે છે. આ કાવ્યની પ્રેરણા તેમને ફ્રાંસના વનસ્પતિશાસ્ત્રી ચાર્લ્સ-ફ્રાન્કોઇઝ બ્રિસો ડી મીરબેલનાં, લિસિંસ્કા એમી મોરૂ નામની ખ્યાતનામ ચિત્રકાર સાથે થયેલાં લગ્ન પરથી મળેલી. આ પ્રમાણે એક વનસ્પતિશાસ્ત્રીના બારીક ઝીણવટથી ચિત્ર બનાવનાર ચિત્રકાર સાથેના લગ્નસંબંધની કલ્પનાને કવિ અહીં કાવ્યના માધ્યમથી નવી જ રીતે આપણી સમક્ષ રાખે છે.

'how tedious to be a man, /so perpetually unchallenged he is making his own kind of language/only the plants comprehend/I paint flowers in miniature/he tells me this is theft... /is find joy only in the shrinking.'

(પુરુષ હોવું કેટલું નીરસ છે – કાયમ મોટા કશા પડકાર વિનાનું!/તે ખુદની જેમ જ એક એવી ભાષા રચે છે, જે માત્ર વૃક્ષો જ સમજી શકે./હું પુષ્પોનું લઘુ ચિત્રણ કરું છું/ એ કહે છે આ નકલ છે; ચોરી!/મને તો આકુંચનમાં જ આનંદ મળે છે!)

આ જ રીતે અસ્તિત્વવાદનાં બે મુખ્ય ઘટકો જેવાં કે મૃત્યુ તેમજ વિજાતીય આકર્ષણના વિષયને લઈને મેલિશા હોગટન પોતાની કવિતા 'I am very precious'માં સાંપ્રત સમસ્યાઓ તેમજ તેના વિવિધ અવઢવને વાચા આપતા પોતાના દીર્ઘ કાવ્યમાં આધુનિક વિશ્વમાં સ્ત્રીઓની મનોવેદનાના અનુભવો આલેખે છે. કવિતાના અંત ભાગમાં સ્ત્રી હોવા અંગેના ખૂબ જ અલગ પ્રકારના અનુભવનું કથન કરે છે.

'The baby that died /took a small part of my heart/ buried that baby /in the toilet of downstairs flat...'/Blood pours into all of my poems /like it floods....

(જે બાળક ગુજરી ગયું/તે મારા હૃદયનો એક નાનકડો હિસ્સો હતું/મેં તેને નીચેના મજલાવાળા ટોઇલેટમાં દફનાવી દીધું..../મારા સમગ્ર કાવ્યમાં રક્ત પૂરની માફક વહી રહે છે. (પૃ. 69)

કાવ્યમાં ઉત્તર આધુનિકતાનું પણ તાદશ્ય નિરૂપણ જોવા મળે છે. આધુનિક જીવનશૈલીથી ત્રસ્ત કવિ એ જીવનશૈલી પર એક પ્રકારનો માર્મિક વ્યંગ કરતાં જોવા મળે છે. કવિતા અનેક રીતે ઉત્તર આધુનિક માનસિકતાને ઉત્કૃષ્ટ રીતે વાચકો સમક્ષ પ્રસ્તુત કરતી જોવા મળે છે.

મેલિશા એક સર્જક તરીકે પોતાની અંગત અનુભૂતિને જ કાગળ પર કંડારવામાં માને છે – બીજાંને પ્રેરક બનવા માટે.

ઇનુઆ એલ્લમસ નાઇજીરિયામાં જન્મેલા બ્રિટિશ કવિ, નાટ્યકાર તેમજ ગ્રાફીક ડિઝાઇનર છે. પોતાની કવિતાના માધ્યમથી આપણી સમક્ષ આફ્રિકાના સામાજિક જીવનને આજના બ્રિટિશ સંસ્કારો સાથે મૂલવીને એક નવી જ પ્રકારની કૃતિ રજૂ કરે છે. પોતાના મનની અસમંજસભરી સ્થિતિને કાવ્યના માધ્યમથી રજૂ કરતાં કહે છે –

'Our inability to provide for those /we love, who love us,/we who still know nothing of what our lovers want,/now frightening it is to have nephews growing up, who want to be like us, /like men.' (p. 37)

(આપણે જેમને ચાહીએ છીએ ને જેઓ આપણને ચાહે છે/તેમની કાળજી અંગેની આપણી અસમર્થતાને કારણે/આપણે હજુ પણ નથી જાણતા કે આપણને ચાહવાવાળા શું ઇચ્છે છે./અને હવે, ચિંતા થાય એવું તો એ છે કે/આપણા ભત્રીજાઓ મોટા થતા જાય છે/ જેઓ આપણા જેવા 'પુરુષ' બનવા તત્પર છે.)

આમ, 'Swallow Twice' નામનું આ કાવ્ય આપણને એક સાથે બે સંસ્કૃતિઓના, બે પેઢીઓના અસમંજસની સાથે સાથે આજના વિશ્વમાં ઉદિત થઈ રહેલી એક અલગ જ સંસ્કૃતિનો અનુભવ કરાવે છે.

આ પ્રમાણે Best of British Poetry 2015 આપણને બ્રિટિશ કવિતાના બદલાતા કલા-કસબને, સંવેદન અને વિષયોના વૈવિધ્યથી રજૂ કરે છે. એમીલી બેરીનું આ સંકલન ખરા અર્થમાં સાંપ્રત સમયની વેદનાને સંપાદનના માધ્યમથી સુઘોષિત કરે છે.

*

હરદીપસિંહ ગોહિલ

અંગ્રેજીના અધ્યાપક, ગુજરાત કોલેજ, અમદાવાદ.

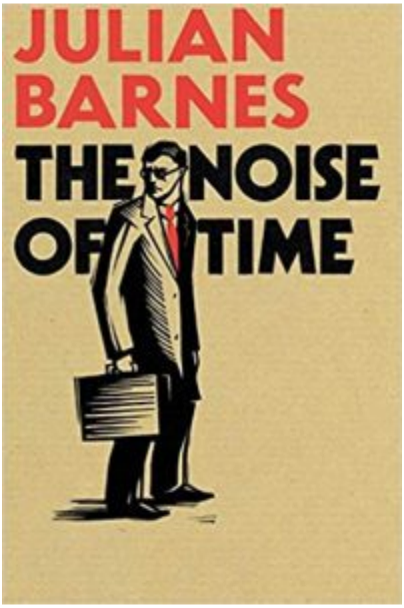
અમદાવાદ.

hardeepsinh.r@gmail.com

94290 95797

*

‘સ્વ’-નું સંગીત અને સત્તાનો ઘોંઘાટ – ભક્તિ વૈષ્ણવ



The Noise of Time – Julian Barnes
Penguine Random house, London, 2010

Russia, my cherished mother,

She doesn’t take anything by force;
She only takes things willingly surrendered
While holding a knife to your throat.
(Turgnev, quoted from Barnes, 70)

(રશિયા, મારી વ્હાલી માતા,/જે કશું બળજબરીપૂર્વક લેતી નથી;/તે માત્ર ઇચ્છાપૂર્વક સમર્પિત કરો એ જ લે છે – જ્યારે તે તમારી ડોક પર ચાકુ મૂકે છે.)

‘What could be put up against the noise of time? Only the music inside ourselves – the music of our being – which is transformed by some real music. Which, over the decades, if it is strong and true and pure enough to drown the noise of time, is transformed into the whisper of history. ‘ (Barnes, 125)

(સમયના ઘોંઘાટનો સામનો શેનાથી કરી શકાય? માત્ર આપણા આંતરિક સંગીત વડે. આપણા અસ્તિત્વનું સંગીત – જે કોઈ ખરા સંગીતથી જ રૂપાંતરિત થાય છે, જે સૈકાઓ બાદ, જો એ શક્તિમંત, સાચું અને શુદ્ધ હશે તો એ સમયના ઘોંઘાટને ડુબાડી દે છે અને એ ઘોંઘાટને ઇતિહાસના ક્ષીણ અવાજમાં પલટી દે છે.)

o

ઇતિહાસ, ખાસ કરીને બાજુએ ખસેડલો(માર્જીનલાઇઝડ) ઇતિહાસ, ઐતિહાસિક-રાજકીય ઉથલ-પાથલ અને વિશ્વનું નવનિર્માણ કરતી ઐતિહાસિક ઘટનાઓ દરમ્યાન વ્યક્તિગત ઇતિહાસ – આ વિષયો સમકાલીન અંગ્રેજી સાહિત્યકારો જેવા કે અમિતાવ ઘોષ, માઈકલ આંદાન્તજે અને જુલીયન બાર્ન્સ દ્વારા આલેખવામાં આવી રહ્યા છે.

જુલીયન બાર્ન્સની પ્રસિદ્ધ નવલકથા ‘એ સેન્સ ઓફ એન્ડીંગ’ને 2011નું બુકર પ્રાઇઝ એનાયત થયું છે. આ ઉપરાંત ‘લેવલ્સ ઓફ લાઇફ’, ‘એ હિસ્ટ્રી ઓફ ધ વર્લ્ડ ઇન 10.1/2 ચેપ્ટર્સ, ‘કિપીંગ એન આઇ ઓપન’ અને ‘પલ્સ’ પણ તેમની સુપ્રસિદ્ધ કૃતિઓ છે. જાન્યુઆરી 2016માં પ્રકાશિત ‘નોઇઝ ઓફ ટાઇમ’ (સમયનો ઘોંઘાટ) એ દિમીત્રી શોષ્ટકોવિચનું કાલ્પનિક જીવનચરિત્ર છે. બાર્ન્સ આ લઘુનવલકથા દ્વારા સુપ્રસિદ્ધ સંગીતકાર શોષ્ટકોવિચના જીવનના કપરા સમયનું તાદશ વર્ણન કરે છે. સ્ટાલીન-શાસિત સોવિયત રશિયામાં બદલાયેલામાપદંડોના વાવાઝોડામાં સપડાયેલા

શોષ્ટકોવિચની મૂલ્યચિંતા, એક કલાકાર તરીકેનો સંઘર્ષ, એમની ગૂંગળામણ અને જીવિત રહેવા માટે કરવાં પડેલાં સમાધાનો આ નવલકથાનાં મુખ્ય પાસાં છે. જુલિયન બાર્ન્સ આ નવલકથાને Clash of Art & Power (કલા અને સત્તા વચ્ચેની અથડામણ) ગણાવે છે.

નવલકથા શરૂ થતાં પહેલાં એક પ્રસંગનું નિરૂપણ છે જેમાં વિશ્વયુદ્ધના સંકજામાં ઘેરાયેલા રશિયન રેલવે સ્ટેશનનું વર્ણન છે. આ વર્ણન ભૌગોલિક વિગતો ઉપરાંત ઉપસ્થિત પાત્રોની મનસ્થિતિને લીધે વેધક છે. ત્રણેય પાત્રો અનાયાસે ભેગાં થાય છે. એમાંનો એક ચશ્માંવાળો મુસાફર વોડકાની બોટલ અને ત્રણ ગ્લાસ કાઢે છે અને બે મુસાફરો અને ભિખારી વોડકા પીએ છે. ચશ્માધારી યુવાન મુસાફર કંઈક બોલે છે અને બીજો મુસાફર તેના પર થોડું હસે છે. પ્રસ્તાવના સમાન આ પ્રસંગ નીચેના વાક્ય સાથે પૂરો થાય છે:

The one who heard had almost forgotten what he had said. But the one who remembered was only at the start of his remembering (Barnes, 3)

(જેણે સાંભળ્યું તે આ વાત ભૂલી ગયો. પરંતુ જેને યાદ રહ્યું તે હજુ એ◌ેની લાંબી યાદોના આરંભબિંદુ પર હતો.)

નવલકથાની શરૂઆત થાય છે 1936માં શોષ્ટકોવિચના ઘરની બહાર લિફ્ટ પાસે, જ્યાં ભયભીત માનસિક સ્થિતિમાં શોષ્ટકોવિચ એક સૂટકેસ સાથે તૈયાર રહીને પોતાની ધરપકડ થવાની ભીતિમાં તૈયાર ઊભા રહી પોતાના જીવનની સ્મૃતિઓ, આવી પડેલ આપદા અને આપદા માટે કારણભૂત પરિબળો વિષે મનન કરે છે. લિફ્ટ પાસે ઊભેલા સંગીતકારની ખંડિત મનોદશામાં તેમના જીવનની સારી અને ખરાબ યાદોનું ઘોડાપૂર ચાલે છે, નાયક પોતાના ઘરની બહાર આવી ભયભીત મનોદશામાં અનેક રાતો ગાળે છે તે સ્ટાલિનશાસિત રશિયાની વાસ્તવિકતાનું નિરૂપણ છે. એ સમય દરમ્યાન જે નાગરિક સ્ટાલિન અને તેમના સાથીદારોની રહેમ નજરથી ઊતરી ગયો હોય અથવા તો જે નાગરિક દ્વારા સ્ટાલીન અને તેમના ખુશામતખોરોને કોઈપણ જાતની શંકાનું/અસલામતીનું કારણ મળ્યું હોય, તેવા નાગરિકોને જીવનું જોખમ રહેતું. આપણી નવલકથાના નાયકને પણ એ જ ભીતિ છે અને તેમની પત્ની નીતા અને બાળકી ગાયલાને આ દુ:ખદ ઘટનાનાં સાક્ષી બનવું ન પડે તેવી ભાવનાથી તેઓ ઘરની બહાર

જ ઊભા રહે છે. નાયકના ભય માટે બે કારણો છે. (1) શોષ્ટકોવિચ-રચિત ઓપેરા ‘લેડી મેકબેથ ઓફ મટસેન્ક’ પર ‘પ્રાવદા’ (સ્ટાલીનની દેખરેખ હેઠળ પ્રકાશિત એક સામાયિક)માં પ્રકાશિત જલદ અને વખોડતો લેખ અને (૨) માર્શલ તુખચેવ્સ્કી સાથે શોન્ટાકોવિચની મિત્રતા. આ માર્શલ તુખચેવ્સ્કીને એન. કે. વી. ડી. દ્વારા ઈ.સ. 1937માં મિલિટરી પર્જના નામે સ્ટાલીનની હત્યાના કાવતરા માટે દોષિત ઠરાવી ગોળી મારીને ઠાર કરવામાં આવ્યા હતા. નવલકથા સંપૂર્ણપણે ઐતિહાસિક તથ્યોને અને ઘટનાક્રમને તાદશ રજૂ કરે છે. રશિયામાં સામ્યવાદનો ઉદય અને સામ્યવાદના નામે સ્ટાલીનવાદની સરમુખત્યારશાહીના દમનકારી સંકજામાં ફસાયેલા શોષ્ટકોવિચના જીવનના ત્રણ મુખ્ય પ્રસંગો આ નવલકથાનું ફલક છે: 1) ઈ.સ. 1936માં શોષ્ટાકોવિચના સંગીતની સત્તાધીશોપ્રેરિત અવહેલના અને અપમાન, શોષ્ટકોવિચની માનસિક, વૈયક્તિક અને સંગીતકાર તરીકેની દુર્દશા અને શોષ્ટકોવિચનું પરિસ્થિતિ-અનુસાર વર્તન પણ એક કલાકારની પોતાની કલા પરત્વેની તેમની દઢ પ્રતિબદ્ધતા. 2) શોષ્ટકોવિચનો ઈ.સ. 1949નો અમેરિકાનો પ્રવાસ અને ત્યાં તેમણે કરલું ભાષણ. શોષ્ટકોવિચના જીવનનો આ બીજો અને વધુ અપમાનજનક પ્રસંગ હતો. આ પ્રવાસમાં સ્ટાલીન દ્વારા કલાકારોનું એક પ્રતિનિધિમંડળ મોકલવામાં આવ્યું હતું. આ મંડળમાં શોષ્ટકોવિચને બળજબરીપૂર્વક ધકેલવામાં આવ્યા હતા. પરંતુ સૌથી અપમાનજનક બાબત એ હતી કે, તેમને રશિયન કલા અને સંગીત અને વૈશ્વિક સંગીતની સમીક્ષા પર એક ભાષણ લખીને અપાયું હતું. આ ભાષણમાં રજૂ થયેલા વિચારો સાથે તેઓ સૈદ્ધાંતિક રીતે સદંતર અસહમત હતા. પરંતુ વિશ્વસમક્ષ એ ભાષણ બળજબરીપૂર્વક તેમની પાસે કરાવવામાં આવ્યું હતું. આ ભાષણને લીધે શોષ્ટકોવિચની વિશ્વસ્તરે સમકાલીન કલાકારો દ્વારા ઘણી આલોચના થઈ હતી. 3) સ્ટાલીનના મૃત્યુ બાદ આવેલા નિકિતા ખૃશ્ચેવ હેઠળના શાસન દરમ્યાન ઈ.સ. 1960માં શોષ્ટકોવિચ પર રાજકીય દબાણ, જેના પરિણામે શોષ્ટકોવિચને કોમ્યુનિસ્ટ પાર્ટીમાં જોડાવાની ફરજ પડી.

નવલકથા ઉપર જણાવ્યા મુજબના ત્રણ પ્રસંગોને અનુક્રમે (1) ઓન ધ લેન્ડીંગ (૨) ઓન ધ પ્લેન અને (3) ઇન ધ કાર – એમ ત્રણ પ્રકરણોમાં રજૂ કરે છે. સમગ્ર નવલકથા જેને સ્ટ્રીમ ઓફ કોન્શીયસનેસ શૈલી ગણવામાં આવે છે તેવી અવિરત, ક્યારેક અસંગત એવી શોષ્ટકોવિચની મનસ્થિતિને વાચા આપતી શૈલીમાં રજૂ કરવામાં આવી છે. નવલકથા હકીકતો અને કાલ્પનિકતાનો સમન્વય રસાળ અને કાવ્યાત્મક શૈલીમાં કરે

છે. સત્તાસમક્ષ એક કલાકારની લાચારી, વ્યક્તિગત સંઘર્ષ અને ટકી રહેવા માટેનાં સમાધાનોનું વર્ણન બાર્ન્સ અતિ સૂક્ષ્મ રીતે કરે છે. શરૂઆતના પ્રકરણમાં શોષ્ટાકોવિચની બીગ હાઉસની પૂછતાછ સ્ટાલીનની નિર્મમ શાસનપદ્ધતિનું સચોટ ચિત્ર રજૂ કરે છે. સત્તા સાથેના કલાના આ સંઘર્ષના વર્ણન દ્વારા સામ્યવાદી સરમુખત્યારશાહીમાં પિસાતા એક કલાકારની મનસ્થિતિની સાથે સાથે સાંપ્રત રશિયન સમાજમાં પિસાતા અને કચડાયેલા અનેક નિર્દોષ નાગરિકોની દશા પણ જાણવા મળે છે. નવલકથા સ્ટાલીનવાદી વિચારસરણીને લીધે સમાજમાં વ્યાપક ગૂંગળામણ અને અસલામતીની ભાવનાને તાદશ રીતે રજૂ કરે છે. તે સમયે રશિયામાં કોઈપણ વ્યક્તિ કાવતરાખોર પુરવાર થાય તો તેની સાથે સંકળાયેલી તમામ વ્યક્તિઓ રાતોરાત પૃથ્વી પરથી અદશ્ય થઈ જતી. તુખચેવ્સ્કીની ધરપકડ પછી શોષ્ટાકોવિચને જ્યારે બિગ હાઉસમાં ઉલટતપાસ માટે બોલાવવામાં આવે છે ત્યારે તે સમયના સત્તાના દમનકારી અને હઠાગ્રહી વલણને લેખક નીચે મુજબ વર્ણવે છે:

'તેને પ્રતીત થયું કે તુખચેવ્સ્કી ચોક્કસ પકડાઈ ગયો હશે. અને આ તપાસ માત્ર શરૂઆત હતી, તેની નિર્દોષતા અપ્રસ્તુત હતી. તેના જવાબો પણ અપ્રસ્તુત હતા. જે નિર્ણય લેવાનો હતો તે લેવાઈ ગયો હતો. (what had been decided had been decided) તેમને જરૂર લાગશે તો તેઓ એવું પણ સાબિત કરશે કે જે કાવતરું તેમણે પકડી પાડ્યું હતું અથવા તો ઉપજાવી કાઢ્યુ હતું તેમાં દેશનો સૌથી વિખ્યાત – અલબત્ત, હમણાં કલંકિત – સંગીતકાર પણ સામેલ હતો.

લેનિન દ્વારા અપાયેલ સૂત્ર Art belongs to peopleના સંકુચિત અર્થઘટનને માપદંડ બનાવી શોષ્ટકોવિચના ઓપેરાને 'પ્રાવદા' સામયિકમાં Muddle Instead of Music (સંગીત નહીં પણ ડહોળાટ) તરીકે જલદ રીતે વખોડવામાં આવ્યું હતું. કલાકારનાં રાષ્ટ્ર પરત્વેનાં નિષ્ઠા અને પ્રેમ પર પ્રશ્નાર્થ ચિહ્ન મૂકનાર આ લેખને લીધે શોષ્ટકોવિચની કારકિર્દી અને ખ્યાતિ સંપૂર્ણપણે રોળાઈ ગયાં હતાં. તેમના મિત્રો અને હિતેચ્છુઓએ તેમને સ્ટાલીનની માફી માગવા માટે સલાહ આપી હતી અને લેડી મેકબેથ પરનું તેમનું ઓપેરા એમની યુવાવસ્થા અને કલા માટે કલાની ઘેલછાને પરિણામે થયેલી ગંભીર ભૂલ છે તેવું સ્વીકારવાની સલાહ પણ અપાઈ હતી. નવલકથાકાર આ સમયે શોષ્ટકોવિચના માનસમાં ચાલતા આક્રોશ અને દ્વંદ્વનું સુંદર નિરૂપણ કરે છે. છાપાં અને સામયિકોમાં તેમના સંગીતની સમીક્ષાઓ પરત્વે સદંતર ઉદાસ શોષ્ટકોવિચ હવે તેમના

વિશે લખાતી તમામ સમીક્ષાઓની એક સંગ્રહપોથી બનાવે છે. આ સમયે તે વિચારે છે કે,

Now they were not just reviewing his music, but editorializing about his existence (39)

(હવે તે લોકો એના સંગીતની સમીક્ષા કરી રહ્યા નથી, પણ એના અસ્તિત્વની કાપકૂપ કરી રહ્યા છે.)

આ તબક્કા દરમ્યાન શોષ્ટકોવિચ પોતાનું મૌલિક ઓપેરા સંગીત મૂકી, ફિલ્મોમાં સંગીત આપવાનું શરૂ કરે છે. 'ફોર્મલીઝમ'ની વિચારધારાને વિરામ આપવાનું યોગ્ય ઠરાવી તેમની 'ફિફ્થ સિમ્ફની' નામની રચનાને લોકો સમક્ષ મૂકવાનું મુલતવી રાખવામાં આવ્યું. આંતરિક રીતે ઝૂરતા નાયકનું નિરૂપણ વાચકને પણ હચમચાવી મૂકે તેવું છે અનાયાસે જ, જે સ્ટાલીન પેરેનોઈઆને લીધે સંગીતકારને જોખમ ઊભું થયું છે તે જ શાસનપદ્ધતિની કઢંગી અને બેહૂદી કાર્યશૈલીને લીધે જ સંગીતકાર ઊગરી જાય છે.

નવલકથા દ્વારા બાર્ન્સ શોષ્ટકોવિચના અમેરિકા-પ્રવાસને પરિણામે થયેલું જગવ્યાપી અપમાન અને તે ઘટના પાછળ ધરબાયેલું સત્તાનું વરવું સત્ય બહાર લાવે છે. આ પ્રવાસ દરમ્યાન શોષ્ટકોવિચને તેમની સંગીત-કાર્યશૈલીથી વિરુદ્ધ પ્રવચન આપવા મજબૂર કરવામાં આવ્યા હતા. નવલકથા ખૂબ જ બારીકાઈપૂર્વક સમગ્ર ઘટનાના વર્ણન દ્વારા આ મુજબના મુદ્દા રજૂ કરે છે:

(1) તત્કાલીન કલાકારો વચ્ચેનું શીતયુદ્ધ, કલાકારોની પરસ્પર પરત્વેની ઈર્ષ્યા. (2) કલા-સંક્રમણને નામે ચાલતી રાષ્ટપ્રેરિત રાજનીતિ. (3) લોકશાહી રાષ્ટ્રનું સામ્યવાદી વિચારસરણી પરત્વેનું શંકા-કુતૂહલ અને અમેરિકાને શ્રેષ્ઠ સાબિત કરવા માટેની પ્રતિબદ્ધતા.

કલા, વિચારસરણીઓ અને રાષ્ટ્રોના શીતયુદ્ધની વચ્ચે મહોરું બનેલા શોષ્ટકોવિચની પરિસ્થિતિને બહુ તલસ્પર્શી રીતે નીચે મુજબ રજૂ કરવામાં આવી છે.

આ એક પૂરેપૂરો ચુસ્ત ફાંસો હતો, ખાસ તો એટલે કે એના બન્ને ભાગો એકતરફી જોડાયેલા ન હતા – એક તરફ સામ્યવાદીઓ અને બીજી તરફ મૂડીવાદીઓ અને બન્ને વચ્ચે તે પોતે. અને આંજી નાખતા પ્રકાશવાળી લાંબી, કોઈ નુસખા માટેની, પરસાળમાં સતત ભાગતા રહેવા સિવાય બીજું કંઈ કરી શકાય એમ પણ ન હતું – જે પરસાળમાં સતત તેની સામે બારણાં ખૂલતાં જતાં હતાં ને પાછળનાં બંધ થતાં જતાં

હતાં. (as a series of doors opened in front of him and closed immediately behind him. (Barnes. 67)

નવલકથા બીજા તત્કાલીન રશિયન સંગીતકારોની વાત પણ કરે છે. કપરા સમયે શોષ્ટકોવિચની પડખે ઊભા રહેલા મિત્રો અને સમય-અનુસાર પોતાની વિચારસરણી બદલી કલાના નામે ખુશામતખોરીના પ્રચારક બનેલા તિખોમ ખ્રેમ્નીકોવ વિષે પણ બાર્ન્સ પુરાવા સહિત રજૂઆત કરે છે. નિકોલસ નોબોકોવ સાથેની શોષ્ટકોવિચની ઐતિહાસિક મુલાકાત અને તેની પાછળ સી.આઈ.એ.નો દોરીસંચાર બાર્ન્સ બખૂબી રજૂ કરે છે. શોષ્ટકોવિચની તુલના તત્કાલીન રશિયન પણ અમેરિકામાં સ્થાયી થયેલ સંગીતકાર સ્ટ્રાવીન્સ્કી સાથે હંમેશાં થતી રહે છે. આ તુલનાને બહુઆયામી રીતે સમજી શકાય તે માટે બાર્ન્સ સામ્યવાદી વિચારસરણીમાં લાચાર શોષ્ટકોવિચનાં વિચારો અને મનોમંથન સુંદર રીતે પ્રસ્તુત કરે છે.

ખૃશ્ચેવના શાસન દરમ્યાન તેમના પર પાર્ટીમાં જોડાવા માટે ખૂબ દબાણ થાય છે. તેઓ જ્યારે તેમની ઇચ્છાવિરુદ્ધ પાર્ટીમાં જોડાય છે ત્યારે સુંદર વ્યંગ પોતાની પરિસ્થિતિ પર કરે છે અને કહે છે:

'Life was the cat that dragged the parrot downstairs by its tail; his head banged against every step.' (Barnes, 167)

(જિંદગી એવી હતી જાણે કે કોઈ બિલાડી પોતાની પૂંછડીથી પોપટને દાદર પરથી નીચે ઘસડી જતી હોય; એનું (નાયકનું) માથું દરેક પગથિયે અફડાતું જતું હતું.)

તથા –

Since he was already commiting moral suicide what would be the point of phyisical suicide? It wasn't evena quistion of lacking the courage to buy and hide and swallow the pills. It was rather that now, at this juncture. He lacked even the self- respect that suicide required.'. (Barnes, 156).

(જ્યારે એણે નૈતિક આત્મહત્યા તો કરી જ લીધેલી છે, ત્યારે હવે શારીરિક આત્મહત્યાનો મતલબ જ શો? (ઝેરી) ગોળીઓ ખરીદવાની, છુપાવવાની ને ગળી

જવા માટેની હિંમતનો સવાલ જ ન હતો. ખરું જોતાં, અત્યારે, આ મુકામ પર, એનામાં આત્મહત્યા કરવા માટે જરૂરી સ્વમાનનો જ અભાવ હતો.)

કલાનું સર્જન શેના માટે એ પ્રશ્ને પાશ્ચાત્ય સમાજમાં એક મોટો વિવાદ રહ્યો છે. 'Art for Life's sake' અને 'Art for art's sake' એ બે વિચારધારાઓને અનુસરતા અનેક સર્જકો વચ્ચે ચાલતો આ વિવાદ હજી સુધી વણઉકેલાયેલો છે. પરંતુ વિષમતા ત્યારે સર્જાય છે જ્યારે એક કલાકારની કલા અંગેની વિચારસરણીમાત્રથી તેને રાષ્ટ્રદ્રોહી પુરવાર કરવામાં આવે.

સત્તા સામેની સંપૂર્ણ લાચારી અને ગૂંગળામણને લીધી શોષ્ટકોવિચ અસ્તિત્વ, કલા અને રાજનીતિ એ વિષય પર ખૂબ મનન કરે છે તેઓ પોતાની જાતને કાયર માનવા લાગે છે. પરંતુ નવલકથાના અંતમાં કાયરતા બાબતે એક નવીન વિચાર પણ રજૂ કરવામાં આવ્યો છે. શોષ્ટકોવિચની વ્યંગાત્મક શૈલીને અનુરૂપ ભાષામાં બાર્ન્સ કહે છે:

But it was not easy being a coward. Being a hero was much easier than being a coward... But to be a coward was to embark on a career that lasted a lifetime. You couldn't ever relax. (Barnes, 158)

(પરંતુ કાયર બનવું સહેલું ન હતું. એક વીર થવું કાયર બનવા કરતાં સહેલું હતું. કાયર બનવું એટલે એવી કારકિર્દી પસંદ કરવી કે જે જીવનભર ચાલ્યા જ કરે. તમને સહેજ પણ આરામ ન મળે.)

સંગીતકારનો સંગીત પ્રત્યેનો અપાર પ્રેમ અને વિશ્વાસ અને તે જ સંગીતને લીધે અવિરત સંઘર્ષ આ નવલકથાનું કેન્દ્રબિંદુ છે. કથાના અંતમાં નવલકથાકાર, શરૂઆતમાં આવેલી ત્રણ વ્યક્તિઓ દ્વારા સ્ટેશન પર વોડકા પીવાની ઘટના ફરીથી રજૂ કરે છે અને આ વખતે ત્રણેય પાત્રોનાં નામ જણાવે છે. ખાસ કરીને વોડકા પીવડાવનાર શોષ્ટકોવિચ જ્યારે ત્રણેય પ્યાલા અથડાય છે ત્યારે શું બોલ્યા એ વાર્તાકાર હવે જણાવે છે. આ પ્રસંગ તે વેળાનો છે જ્યારે શોષ્ટકોવિચને તેમના સંગીત પર થયેલ આકરા પ્રહારોની જાણ થઈ ચૂકી હતી અને તેમનું અસ્તિત્વ જોખમમાં હતું. આવા કપરા સમયે પણ ગ્લાસ ટકરાવવાના રણકારમાં તેમને 'ટ્રાયડ' સંભળાય છે. આ ઘટના જ શોષ્ટકોવિચની જીવનપર્યંત ચાલેલી કસોટીઓ, અવહેલનાઓ અને જોખમો સામે ઝઝૂમતા રહેવા માટેની શક્તિ – એમનો સંગીતપ્રેમ દર્શાવે છે. નવલકથા દ્વારા આપણને

એક એવા સંગીત અને સંગીતપ્રેમીના જીવનની ઝલક પ્રાપ્ત થાય છે કે જેઓ તત્કાલીન દમનશાહી સમયના ઘોંઘાટની સામે પોતાના સર્જનના સુમધુર સૂર રેલાવતા રહ્યા.

આ નવલકથા તેનાં ઐતિહાસિક પ્રમાણો, તત્ત્વચંતિન અને તથ્યોની સાથે કાલ્પનિકતા સાહજિકતા અને સંવેદનશીલતાના સુભગ સમન્વયને લીધે એક ઉત્કૃષ્ટ સાહિત્યિક સર્જન બને છે. જુલિયન બાર્ન્સની અનુભવી અને સાહિત્યિક પરિણતિનાં શિખર સર કરી ચૂકેલી શૈલી 'નોઇઝ ઓફ ટાઇમ' ને કોમ ટોબીન્સની 'ધ માસ્ટર' (હેન્રી જેમ્સ પર આધારિત) અને મુઆલા ઓ'કોનરની 'મિસ એમિલી' '(એમિલી ડિકન્સન' પર આધારિત) સમકક્ષ વિશ્વકક્ષાની અને પ્રથમ હરોળની (ફિક્શનલ બાયોગ્રાફી)ની શ્રેણીમાં પ્રસ્થાપિત કરે છે.

*

ભક્તિ વૈષ્ણવ

સંશોધક.

અંગ્રેજીનાં અધ્યાપક, પાટણ.

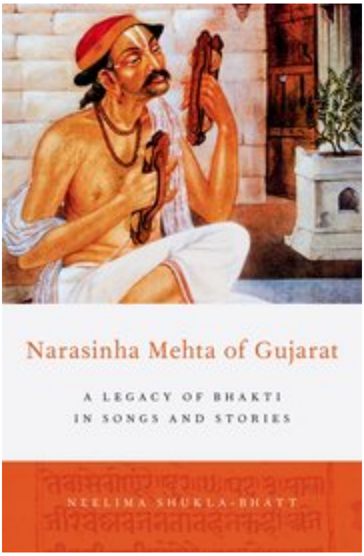
અમદાવાદ.

vaishnavbhakti@gmail.com

99094 79988

*

નરસિંહ-વૈભવનો પૂર્ણ આલેખ – અન્યભાષીઓ માટે – રમણ સોની



Narsinh Mehta of Gujarat – Neelima Shukla-Bhatt
Oxford University Press, New York, 2015

નરસિંહ મહેતા વિશે અંગ્રેજીમાં થયેલો આ સ્વાધ્યાય નરસિંહના કવિતા-વૈભવ ઉપરાંત, વિશેષે તો, ચોમેર પ્રસરેલી અને વિવિધ માધ્યમોમાં રજૂ થયેલી નરસિંહની કવિભક્ત-પ્રતિમાના વૈભવને ઘણા મોટા વ્યાપથી નિરૂપે છે. Narsinh Mehta of

Gujarat નામના, મોટા કદનાં 350 ઉપરાંત પાનાંના આ પુસ્તકનું પેટાશીર્ષક છે – 'A Legacy of Bhakti in Songs and Stories.' એમ નરસિંહના ભક્તિ-વારસાને લેખકે અંગ્રેજી વાચકવિશ્વ સામે પૂરાં શ્રમ, ઉત્સાહ અને ખંતભર્યા સ્વાધ્યાયથી રજૂ કર્યો છે. એમનો આ સંશોધન-પ્રબંધ એમણે હાર્વર્ડ યુનિવર્સિટીમાં સંપન્ન કરેલો છે.

અમેરિકાની વેલેસ્લી કોલેજ, માસેચ્યુસેટ્સમાં વર્ષોથી અધ્યાપન કરતાં નીલિમા શુક્લ-ભટ્ટે એ પૂર્વે ગુજરાતની કોલેજોમાં અંગ્રેજીનું અધ્યાપન કરેલું. ગુજરાતના પરિવાર-સંસ્કાર અને સાહિત્ય-સંસ્કાર એમને નરસિંહને પામવા-સમજવામાં – અને એમને વિશે કામ કરવામાં – સ્વાભાવિક જ પ્રેરક બનેલા છે. નરસિંહ-પરંપરાના આ જન્મપ્રાપ્ત પ્રભાવને એમણે અમેરિકી સંશોધન-પરંપરાની પદ્ધતિથી રજૂ કરેલો છે.

o

લેખકે પુસ્તકનું આયોજન ઉત્તમ રીતે – કંઈક લાક્ષણિક રીતે પણ – કર્યું છે. Prefaceમાં એમણે, પુસ્તકનાં ત્રણ લક્ષ્યો બતાવવા પૂર્વે, એક કલ્પિત પ્રવાસીને ગુજરાતમાં ફેરવ્યો છે – વ્યાપક નરસિંહ-પ્રભાવના પરિચય માટે. 'The traveller would soon note that Narsinh Mehta is a cultural icon in Gujarat.' (p. xi). લોકકંઠમાં, પાઠ્યપુસ્તકોમાં, ગાંધીજીવનમાં, દશ્ય-શ્રાવ્ય માધ્યમોમાં નરસિંહપ્રભાવના પ્રસરણની; કવિતામાંનાં કલ્પનોની ને લયમાધુર્યની, માત્ર ભક્તિની જ નહીં પણ સાંસ્કૃતિક વ્યાપકતાની એ પ્રવાસીને પ્રતીતિ થાય એ માટે.

લેખકનું પહેલું લક્ષ્ય છે '....to introduce the Narsinh Tradition in all its richness to readers in the English language (p. xiii).' બીજું લક્ષ્ય 'ભક્તિ-રસ'ને, પ્રેમ-ભક્તિ-જ્ઞાન અને નીતિમૂલ્ય-બોધમાં રસ-સૌંદર્યબોધને નિરૂપવાનું, નરસિંહ-ચરિત્ર ઉપસાવવાનું તથા ત્રીજું લક્ષ્ય નરસિંહનું જીવન-કવન સામ્પ્રત ગુજરાતી સમાજ-જીવન માટે કોઈ રચનાત્મક 'એજન્ડા' (કાર્યપ્રારંભક) બની શકે કે કેમ એની (ટૂંકી) વિચારણા રજૂ કરવાનું.

પ્રવેશક ભૂમિકા '(Introduction')માં લેખકે પૂરો નકશો રજૂ કર્યો છે – પ્રત્યેક પ્રકરણમાંની ચર્ચ્ય સામગ્રીના નિર્દેશો સાથે. વળી ભૂમિકામાં જ એમણે પેટાશીર્ષકો કરીને નરસિંહ-પરંપરા, ગુજરાત અને એની પૂર્વકાલીન ભાષાભૂમિકાઓ, નરસિંહ જીવન અને સમય, એનું રસવિશ્વ, એના કર્તૃત્વના પ્રશ્નો, 'ભક્તિ-રસ'નું ભક્તિમૂલ્ય અને રસમૂલ્ય – એ બધાં દ્વારા નરસિંહની સ્પષ્ટ પીઠિકા પણ રચી આપી છે. એક ગુજરાતી

તરીકે નરસિંહની કવિતાના ગાન-શ્રવણના અને વાચન-આસ્વાદનના પૂર્વસંસ્કારોને, તથા 2001માં આ સંશોધન માટે કરેલા ગુજરાત પ્રવાસ દરમ્યાન એકત્રિત કરેલી પુષ્કળ મૌખિક-લિખિત સંદર્ભસામગ્રીને, તથા એ રીતે કરેલા નરસિંહવિશ્વના પુનરનુભવને – લેખકે પોતાની સામગ્રી-સજ્જતાનાં મહત્ત્વનાં પરિબળો ગણાવ્યાં છે.

બે ખંડોનાં સાત પ્રકરણોમાં નીલિમા શુક્લ-ભટ્ટ (હવેથી નીલિમા) પોતાના આ સ્વાધ્યાયને ઢાળે છે. પહેલા ખંડ Devotion and Asthetics in the Narsinh Traditionમાં લેખક નરસિંહની કૃષ્ણપ્રીતિની કવિતાને (પ્રકરણ–1) અને જ્ઞાન-પ્રબોધની કવિતાને (પ્ર. 2) વર્ણવવા-તપાસવા ઉપરાંત (પ્ર. 3માં) નરસિંહ વિશેનાં કાવ્યોમાં પ્રગટ થતા નરસિંહના સંત-ભક્ત જીવનને તથા નરસિંહ-પરંપરાના વિસ્તરણને આલેખે છે, અને (પ્ર. 4માં) લોકસંગીત અને અર્વાચીન સુગમ સંગીતમાં થયેલા નરસિંહ-કવિતાના આવિષ્કારને વર્ણવે છે.

વિદેશી/અન્યભાષી વાચકને ગુજરાતીની મધ્યકાલીન કાવ્યપરંપરાની કોઈ વિગત વણજાણી કે અસ્પષ્ટ રહી ન જાય એની પૂરી તકેદારી રાખીને લેખકે સગુણ-નિર્ગુણ ભક્તિમાર્ગોની માહિતી આપી છે, નરસિંહનાં કેટલાંક પસંદગીનાં પદોના અંગ્રેજી ગદ્ય-અનુવાદ આપવા સાથે એનાં અર્થો-સમજૂતીઓ (ને નોંધો (notes)માં ટિપ્પણીઓ, સંદર્ભો) આપ્યાં છે, તથા પૌરાણિક સંદર્ભો સ્પષ્ટ કર્યા છે.

પહેલાં બે પ્રકરણો કાવ્ય-કૃતિ-ચર્ચાનાં છે એમાં લેખકની પદપસંદગી મહદંશે તો કાવ્યમૂલ્યના ધોરણને સામે રાખીને થઈ છે, તેમ છતાં એમનો ઝુકાવ કાવ્યોમાંના કથા-અંશોને, એ રીતે ભક્તિપ્રેમ અંગેની કુતૂહલ-પ્રેરકતાને આગળ રાખવા તરફ રહ્યો છે. આ બે પ્રકરણોમાંનો – આમ તો આખા પુસ્તકમાંનો – નરસિંહસ્વાધ્યાય બહુઆશ્લેષી અને વિગતપ્રચુર રહ્યો છે.

નરસિંહના જીવન વિશેના મૌખિક-લિખિત સ્રોતોનું વિગતે નિરૂપણ કરતા પ્રકરણ–3માં કિંવદંતીઓમાં તેમજ નરસિંહ-વિષયક કાવ્યોમાં પ્રચલિત થતા રહેલા નરસિંહચરિત્રને ઉપસાવવા ઉપરાંત નીલિમાએ શોધપ્રવાસ દરમ્યાન અભ્યાસીઓ, ભજનિકો, અને વળી ભાવિક ભક્તજનો સાથે કરેલી મુલાકાતોની વિગતોને પણ, નરસિંહ-મહિમા માટે મોટા પ્રમાણમાં ઉપયોગમાં લીધી છે. ગુજરાતના સંસ્કાર-જીવન-પટ પર અનેક રૂપે પ્રસરતી રહેલી નરસિંહની સ્મરણમૂર્તિને એમણે આ રીતે રજૂ કરી છે: Narsih's memory is so intigrally embedded in the

cultural landscape of the region – in songs by other saint-poets, in wall paintings in public buildings, on calanders, on television programs, in school prayers, and so on – that numerous contexts in everyday life offer an opportunity for recalling a story about him (p. 100)

નરસિંહનાં પદોની ગાન-પરંપરાને આલેખતા પ્રકરણ–4માં પદોની સંગીતક્ષમતાની વાત કરતાં લેખકે રાગ, તાલ, ઢાળ ઉપરાંત ગરબી, ધોળ, પ્રભાતિયાં એવી રૂપ/સ્વરૂપ-સંજ્ઞાઓની પણ માહિતી-સમજૂતી આપી છે અને એમ ગુજરાતી મધ્યકાલીન કાવ્ય-પરંપરાનો ઠીકઠીક પરિચય સંપડાવ્યો છે. ભજનિકોનાં ભજનો દ્વારા, સુગમ-સંગીત-ગાન અને નૃત્ય દ્વારા થતી આ રજૂઆતો (peroformances)માં પદોના કાવ્યપ્રભાવનો – 'ભક્તિ-રસ'માંના 'રસ' તત્ત્વનો ફાળો છે એ નોંધવાનું નીલિમા ચૂક્યાં નથી.

પુસ્તકના ઉત્તર ખંડ (ખંડ–2)માં લેખક નરસિંહનો આ સમૃદ્ધ વારસો નરસિંહ પછીની ને અર્વાચીન સમયની ધર્મ-પરંપરાઓમાં તેમજ લોકપ્રિય સંસ્કૃતિ-પરિવેશ (popular culture)માં કેવાં રૂપે વિસ્તર્યો છે એની વાત ત્રણ પ્રકરણોમાં માંડે છે. પ્રકરણ–5 અગ્રણી સંત-ભક્ત અને આદિ કવિ '(The saint of threshold, the first of Poets') વિશે છે. એમાં નરસિંહ પછીના ભક્તિમાર્ગો – પુષ્ટિ સંપ્રદાય અને સ્વામિનારાયણ સંપ્રદાય–ની ભૂમિકા કરીને ગુજરાતી સાહિત્યના ઇતિહાસોમાં નરસિંહના આદિ'કવિ' તરીકેના સ્થાનની ચર્ચા-વિગતો સારી રીતે મૂકી છે. નરસિંહ-વારસાની વાત કરતાં, ગાંધીજીના ઘડતરમાં નરસિંહનો ફાળો '(A saint-poet in the making of a Mahatma')ને નીલિમાએ, 30 પાનાંનું એક આખું પ્રકરણ આપ્યું છે (પ્ર. 6). એમાં ગાંધીજીના પ્રિય પદ 'વૈષ્ણવજન તો...'ના પ્રભાવ અને પ્રસારની વાત હોય એ તો સ્વાભાવિક છે, પરંતુ ગાંધીજીએ લાંબા સમયગાળાનાં એમનાં વક્તવ્યો/લખાણોમાં નરસિંહનાં પદોના, વ્યક્તિત્વના, મહત્તાના, પ્રભાવના ઉલ્લેખો ક્યાં ક્યાં કેવી રીતે, કયા સંદર્ભે કરેલા છે એની અનેક વિગતો, અન્ય લેખકોનાં લખાણોને આધારે તેમજ સ્વતંત્ર રીતે પણ તારવી આપી છે (મુખ્યત્વે Collected Works of Mahatma Gandhi' – ગ્રંથોમાંથી સંદર્ભો ટાંકીને) એમાં નીલિમાનો અથાક શોધ-શ્રમ દેખાઈ આવે છે.

એવું જ વિસ્તૃત વિગતો આપતું – મોટું માહિતી/દસ્તાવેજી મૂલ્ય ધરાવતું – પ્રકરણ (છેલ્લું, 7મું) છે: 'Songs and the Saint in modern Media: Narsinh Mehta in popular culture.' ઈ. 1930થી લઈને રેડિયો, ફિલ્મ, ઓડિયો કેસેટ્સ અને સીડી, ટેલિવિઝન, અને પછી You Tube જેવો વીજાણુ-સંગ્રહ – એ સર્વ માધ્યમોમાં નરસિંહનાં પદો અને એમના જીવનસંદર્ભોનો કેવો ગંજાવર ને માતબર પ્રસાર થયો છે એ અસંખ્ય ને ઝીણી વિગતો આપીને એનો બહુવ્યાપી ચિતાર આપ્યો છે. એ અન્યભાષી વાચકોને તો ખરો જ, ગુજરાતી વાચકોને પણ પ્રભાવિત કરે એવો વિગત-સમૃદ્ધ છે.

અંતે, ઉપસંહાર (Concluding Remarks) નામના દસેક પાનાંના લખાણમાં નીલિમાએ એક ચંત્યિ મુદ્દો નિરૂપ્યો છે. ભૂમિકા–પ્રકરણમાં, 2002ની ગોધરા-કાંડ-પ્રેરિત કોમી હિંસાના સંદર્ભમાં એમણે એક સૂચન કર્યું છે કે, નરસિંહનાં કવિતા અને સંતજીવન, આવી ઘટનાઓમાં, સર્વસમભાવ અને સંવાદ સ્થાપવામાં મહત્ત્વનો ઉપાય/ઇલાજ બની શકે – જો એનો સમજીને ઉપયોગ થાય તો. (I suggest that Narsinh's songs and sacred biography provide a valuable resource for the promotion of harmony if used meaningfully (p. 30). એ વાત ઉપસંહારમાં એમણે 2002નાં હુલ્લડો, એ પછી સ્વૈચ્છિક સેવાસંગઠનો (NGOs)ના પ્રયત્નો, કેટલાંક મંતવ્યો, વગેરેની વાત કરીને નરસિંહ-પ્રતિમા એમાં કોઈ ઉપકારક ભૂમિકા ભજવી શકે એની શક્યતાની ચર્ચા મૂકી છે – એ કંઈક દૂરાકૃષ્ટ અને વધુ તો અપ્રસ્તુત જણાય છે. નરસિંહ, કબીર, સૂફી સંતોનો, ભક્તો-કળાકારો તરીકેનો, સભ્યતાના તંતુએ, એક સર્વસાધારણ માનવીય પ્રભાવ એ જુદી વાત છે ને આવો સમસ્યાકેન્દ્રી (issue based) નિરાકરણ-પ્રભાવ બીજી વાત છે. પુસ્તકમાં 2002ના કાંડના ઠીકઠીક ઉલ્લેખો છે. અલબત્ત, ઉપસંહારનું (ને પુસ્તકનું) છેલ્લું વાક્ય એમના વિચારને ઘટનાનિરપેક્ષ એવા એક વ્યાપક બિંદુએ લાવી મૂકે છે, એ પ્રતીતિકર છે. નીલિમા કહે છે, As rasa, bhakti has immense potential to bind people in love and joy – p. 256 (રસની જેમ ભક્તિમાં પણ માનવસમુદાયને પ્રેમ અને પ્રસન્નતાથી જોડતી એક વિરાટ આંતરશક્તિ બનવાની ક્ષમતા હોય છે.)

2

પરંતુ આ સ્વાધ્યાય એના ગુજરાતી વાચકોને, એકબે મહત્ત્વની બાબતોમાં, કેટલાક અસંતોષો આપવાનો. નરસિંહ મહેતાના કવિ-ભક્ત માનસના પરિચયનો, એક આદરણીય દૃષ્ટાંતરૂપ વૈષ્ણવ તરીકેના એમના વ્યક્તિત્વના મહિમાનો, અને વર્તમાન માધ્યમોમાં ઝિલાયેલી એમની છબીનો – વ્યાપ અહીં અલબત્ત મોટો છે, પણ નરસિંહની કવિતામાંનાં મામિર્ક ઊંડાણોનો પૂરો તાગ અહીં મળતો નથી.

પહેલાં બે પ્રકરણોમાં ઠીક ઠીક પદોના અંગ્રેજી અનુવાદો અને એનાં ચર્ચા-સમજૂતી એમણે આપ્યાં છે એમાં કેટલાંક આસ્વાદદર્શી વિવરણો (જેમકે 'જળકમળ...' અને 'વૈષ્ણવજન તો...'નાં) સારાં છે. વળી કૃષ્ણ'લીલા' ચમત્કારિક હોવા કરતાં માનુષી પ્રેમના શરીરી ઉલ્લાસની વાત વિશેષ છે. (The Lila is not only devine, it is equally human p. 44) – એ મહત્ત્વની બાબત પણ લેખક ચીંધે છે પરંતુ, તેમ છતાં, નરસિંહની કવિતાના લીલા-સૌંદર્યને તથા એનાં મર્મસ્થાનોને ખોલવાનું અહીં ઓછું બન્યું છે. પ્રીતિભાવનાં પદોમાં 'મેહુલો ગાજે', 'આજની ઘડી રળિયામણી', 'હળવે હળવે હળવે હરજી', વગેરે તથા રતિભાવનાં પદોમાં 'ગોરી તારાં નેપૂર રે', 'સફલ રજની હવી' જેવાં અને (જયદેવના 'ગીતગોવંદિ'ના પ્રભાવના ઉલ્લેખો કર્યા છતાં) 'જુવતિવદન ચંદ્ર' અને 'સુંદરીરત્ન મુખચંદ્ર' જેવાં ભાવ-ભાષા બંનેની વિશેષતાવાળાં પદો રહી ગયાં છે. ને સમાન ભાવ-મર્મવાળાં કેટલાંક પદોની ચર્ચા પ્રવેશી ગઈ છે, એટલું જ નહીં, 'ચાતુરીઓ'નો આ પુસ્તકમાં નિર્દેશસરખો નથી. એવું સમજાય છે કે રતિભાવનાં કાવ્યો – જેમાં લય-પ્રાસ-કલ્પન-લીલાનું અને કાવ્યમર્મનું સૌંદર્ય ભરપૂર છે એવાં ધ્યાનાર્હ પદો પણ – એમની રુચિની બહાર રહ્યાં છે. પુસ્તકના બીજા ખંડમાં એક જગાએ એમણે લખ્યું છે કે, અતિશૃંગારિક પદો હસ્તપ્રતોમાં મળે છે ખરાં પણ જનસામાન્યની એમાં સંમતિ નથી, એથી વિવેચકોએ પણ એ અમાન્ય કર્યાં છે. (The explicit eroticism of a large number of lyrics found in manuscripts has not met with popular approval and has been censored by critics (p. 163) – એ દલીલ તર્કનિષ્ઠ નથી. એમણે, કયા વિવેચકોએ અમાન્ય કર્યાં છે એ બતાવ્યું નથી તેમજ, ફૂટનોટમાં લખ્યું છે એમ, શૃંગારનાં પદો જાહેર કાર્યક્રમોમાં સાંભળ્યાં ન હોય (.... are never heard

in performances – જુઓ n. 38, p. 277) એથી, કાવ્યલેખે એને ચર્ચાબહાર રાખવાનો તર્ક પણ બરાબર નથી. જનસામાન્ય-સંમતિને જ ધોરણ ન બનાવી શકાય – સંશોધન-સ્વાધ્યાયમાં તો નહીં જ.

નરસિંહ જેવાની કવિતાનો અંગ્રેજી ગદ્ય-અનુવાદ પણ મુશ્કેલ બલકે દુષ્કર બને એ સમજી શકાય એવું છે. અને કહેવું જોઈએ કે નીલિમાએ કેટલાંકના અનુવાદો બરાબર કર્યા છે. '(નિરખને ગગનમાં....'ના અનુવાદમાં skyને બદલે space શબ્દ કેમ યોજ્યો એની સમજૂતી પણ સરસ, પ્રતીતિકર છે) પરંતુ જ્યાં કાવ્યમર્મ લેખકથી બરાબર પકડાયો નથી ત્યાં અનુવાદ સપાટ-નિર્જીવ, અને ખોટા પણ, બન્યા છે. ઉદાહરણ લેખે, 'ગ્રંથ ગરબડ કરી' (the books created confustion), 'ઊગરે એક ઉદ્વેગ ધરવો' (only the one who knows this saved), અને એવાં બીજાં સ્થાનોએ મૂળ મર્મ (પહેલાં બેમાં તો ક્રિયાનો કર્તા સુધ્ધાં) એમનાથી પકડાયો નથી. 'દૂબળા ઢોરનું કુશકે મન ચળે'થી શરૂ થતી પંક્તિઓમાં રૂઢિપ્રયોગ-દૃષ્ટાંતને સપાટ કરી દેતો શબ્દાનુસારી અનુવાદ થયો છે ત્યાં કશું હાથમાં આવતું નથી – ગુજરાતી વાચકને તો ઘણી તકલીફ પહોંચે છે.

જ્ઞાન-ભક્તિનાં પદોની ચર્ચામાં પસંદગીની તેમજ એના મૂળ કવિવિશેષની મુશ્કેલીઓ પણ વધુ દેખાય છે. 'સ્વામીનું સુખ હતું', 'હું ખરે, તું ખરો' જેવાં નરસિંહની તત્ત્વ'કવિતા'નાં ચાવીરૂપ ઉત્તમ પદોની ચર્ચા સામેલ કરાઈ નથી. નરસિંહની જ્ઞાનલક્ષી કવિતામાં એમની પ્રીતિ-સાયુજ્યની કવિતાનું એક વિશેષ અનુસંધાન છે – પ્રીતિકાવ્યોનાં કલ્પનો યોજીને તત્ત્વદર્શન અને તત્ત્વાનુભવને, કવિ લેખે સ્ફૂટ કરતી નરસિંહી લાક્ષણિકતા આ ચર્ચામાં ગેરહાજર છે. 'નિરખને નૌતમ નિત્ય કેલિ' જેવા સંદર્ભો અને 'વસ્તુરૂપ થાશે રે વસ્તુ પોતે' જેવી સંકુલતાઓ, એથી, ઊપસ્યાં નથી.

સંશોધન-પદ્ધતિને આમ તો બરાબર અનુસરતાં આ લેખકે, જે જે પદોના અનુવાદો મૂક્યા છે તે દરેકની શરૂઆતમાં, પદના આરંભના ગુજરાતી શબ્દો લિપ્યંતરથી કેમ નથી દર્શાવ્યા એ આશ્ચર્ય છે – માત્ર Vaishanvajan to પદ પૂરતું જ એ સીમિત રહ્યું છે. પદ-નામ-નિર્દેશ કરીને તરત સંદર્ભ સંપડાવે એવી પદ્ધતિનો આ અભાવ વાચકને અગવડરૂપ બને છે.

સંશોધન-સ્વાધ્યાય લેખે એક બીજી બાબત પણ ખૂંચે એવી છે. લેખકે 2001ના શોધપ્રવાસ દરમ્યાન ગુજરાતના મધ્યકાલીન સાહિત્યના સંશોધકો-અભ્યાસીઓ

ઉપરાંત ભજનિકો, સુગમ સંગીતના ગાયકો, ફિલ્મકારો એ બધાંની મુલાકાતો લીધી હતી. (I spoke with numerous people [...] and found them enthusiastic about responding. p. 130) – એમાંથી મેળવેલી-નોંધેલી પુષ્કળ સામગ્રી (તથા જે કોઈ પુસ્તકો મળ્યાં એમાંથી લીધેલી સામગ્રી) જે રીતે અહીં ઊતરી છે એ જોતાં લાગે છે કે અભ્યાસો-મંતવ્યો-ઉદ્‌ગારોમાં કયા અધિકૃત ગણાય ને કયા ન ગણાય એવો ચુસ્ત સ્વીકાર-અસ્વીકાર-વિવેક પૂરો જળવાયો નથી. વિમર્શ વિના ઘણું સીધું જ ઠલવાયું છે. ઉદાહરણ તરીકે, મીરાંની કહેવાતી (અનધિકૃત ઠરેલી) કૃતિ ‘નરસિંહજી રો માહ્યરો’ની વાત તેમ જ નરસિંહ વિશેનાં સંપાદનોમાં નથી એવાં પદોની વાત, ભજનિક-ભક્તોની ભાવાર્દ્ર કથનીઓ – એ બધું કેવળ નરસિંહ-મહિમામાં ઉમેરો કરવા ખાતર એમણે કરવા જેવું ન હતું. સામગ્રી-ચયનનું જરૂરી શોધનિયંત્રણ થયું નથી. નરસિંહના ઉત્તમ ને વ્યાપક પ્રદાન માટેનો લેખકનો ભાવાત્મક પ્રેમાદર શોધલક્ષી સ્વાધ્યાયની કેટલીક નાજુક રેખાઓને ઓળંગી ગયો છે.

3

ગુજરાતીના વિદગ્ધ વાચકની આવી અપેક્ષાઓને બાજુએ રાખીએ તો આ સ્વાધ્યાય નિ:શંકપણે અન્યભાષી વાચકો સામે નરસિંહને અને નરસિંહ-વારસાને પ્રભાવક રીતે ખોલી આપે છે. આ અધ્યયન, સંશોધનના દસ્તાવેજી મૂલ્યની રીતે તો લગભગ સર્વગ્રાહી અને બેનમૂન છે.

સાત પ્રકરણો અને ભૂમિકા-ઉપસંહારનાં બે પ્રકરણોમાં વિશદ અને વિવિધપરિમાણી અભ્યાસ આપતા આ પુસ્તકમાં, એ ઉપરાંત લેખકે ૩૦ જેટલાં ચિત્રો-છબીઓ (illustrations) મૂક્યાં છે એમાં હસ્તપ્રતોનાં મહત્ત્વનાં પાનાં, નરસિંહનાં અર્વાચીન કળાકારોએ આલેખેલાં ચિત્રો, ફોટોગ્રાફ, નરસિંહની ટપાલટિકિટો, નરસિંહવિષયક ફિલ્મોમાંની, નૃત્યકારો ને ગાયકોની છબીઓ – રજૂ કર્યાં છે એ નરસિંહ-વારસાના પ્રસારણના ચાક્ષુષ દસ્તાવેજો છે. વળી, લેખકે પુષ્કળ સંદર્ભસામગ્રીના હવાલા/નિર્દેશો આપતી ભરપૂર નોંધો મૂકી છે (સાત પ્રકરણોની થઈને આવી અંત્ય નોંધો (end notes) 700 જેટલી જવા થાય છે.) પરિશિષ્ટમાં એમણે 100 જેટલા ચાવીરૂપ શબ્દાર્થો, પારિભાષિક શબ્દો અને પૌરાણિક સંજ્ઞાઓ વિશેનો સંક્ષિપ્ત-પરિચય-

કોશ(Glossary) મૂક્યો છે અને સ્રોતસંદર્ભ-નોંધો(Bibliography)માં અંગ્રેજી-ગુજરાતીના 600 જેટલા ગ્રંથો, ને એ ઉપરાંત, ઉપલબ્ધ દૃશ્યશ્રાવ્ય સામગ્રીની, વેબ-સાઇટ્સની, યૂ-ટ્યૂબના સ્રોતોની ઘણી જ વિગતો નિર્દેશ પામી છે એ બતાવે છે કે સ્વાધ્યાય કેટલો ખંત-પરિશ્રમ-કેન્દ્રી (meticulous) અને બહુઆશ્લેષી છે.

આટલા મોટા પાયા પરના વ્યાપક સ્વાધ્યાય છતાં, નિવેદન (preface)ના છેલ્લા વાક્યમાં એક સંશોધક તરીકેની નમ્રતા અને વિદ્યા-પરંપરા-નિષ્ઠ અપેક્ષા એમણે વ્યક્ત કરી છે – 'નરસિંહની કવિતાના રસ-સૌંદર્યને સ્પર્શતાં બીજાં [અલબત્ત, અંગ્રેજીમાં લખાનાર] વિદ્યાકાર્યોની હું રાહ જોઉં છું.' (I await other works from scholars touched by its rasa – p. xiv)

ગુજરાતીની મધ્યકાલીન સાહિત્યપરંપરા અને સર્જકો વિશે અંગ્રેજીમાં સ્વલ્પ લખાણો થયાં છે ત્યારે – અને સ્વતંત્ર રીતે પણ – નીલિમા શુક્લ-ભટ્ટનો નરસિંહ મહેતા વિશેનો આ જ્ઞાનકોશવત્ (encyclopaedia) ગ્રંથ એક મહત્ત્વનો પ્રબંધ બની રહે છે.

*

રમણ સોની
વિવેચક, સંપાદક.
ગુજરાતીના પૂર્વ-અધ્યાપક,
મ. સ. યુનિવર્સિટી, વડોદરા.
વડોદરા.
ramansoni46@gmail.com
92282 15275

*

કરુણ ‘રસ’ની આંતર્-નાદ-ગતિ – ઉદયન ઠક્કર

Over the Moon – Imtiaz Dharker
Bloodaxe Books Ltd. Great Briton, 2014

1

ઇમ્તિયાઝ ધારકરનો જન્મ પાકિસ્તાનમાં થયો, અને ઉછેર બ્રિટનમાં. વર્ષો સુધી ભારતમાં રહ્યા પછી તે લગ્ન કરીને વેલ્સમાં સ્થાયી થયાં. તે અચ્છાં ચિત્રકાર પણ છે, અને તેમના પાંચેય કાવ્યસંગ્રહોમાં તેમનાં ચિત્રો મુકાયાં છે.

2

આ સંગ્રહનાં અધિકાંશ કાવ્યોનો વિષય છે પતિનું મૃત્યુ. કાવ્યોનો પ્રધાન રસ કરુણ છે. મૃત્યુ ક્યાં, ક્યારે, કયા સંજોગોમાં થયું, લગ્નજીવન કેટલાં વર્ષોનું હતું – કાવ્યોમાં આવી માહિતી અપાઈ નથી, ઇંગિતોથી કામ લેવાયું છે. પતિ સાથેના પ્રસંગોને એક પછી એક સંભારતાં જઈને કવયિત્રીએ મૃત્યુનો નહિ પરંતુ જીવનનો જ મહિમા કર્યો છે. સંવેદનશીલતા, સંયમ, સંકેત અને ઉત્કટતા ઇમ્તિયાઝના કાવ્યવિશેષ છે.

Wild '(વગડાઉ') કાવ્ય જોઈએ. પતિએ બાળપણમાં વીણેલી બ્લેકબેરીનો પ્રસંગ કવયિત્રીને કહ્યો હતો. કવયિત્રી બ્લેકબેરી શોધવા નીકળે છે. રખડપટ્ટી પછી, નાનેર્ચ નામની જગાએ તેમને રાસબેરી દેખાય છે. તેમનાં સેન્ડલ કાદવમાં ગરકી રહ્યાં છે, તેમને કંટકો ભોંકાઈ રહ્યા છે. એવામાં પતિનો ફાટેલી બાંયવાળો શિશુહાથ વાડમાંથી બહાર આવીને કવયિત્રી સામે મુઠ્ઠી ઉઘાડે છે. અંદર છે ખટમીઠો ખજાનો. કવયિત્રી રાસબેરી ખાય છે, એક પછી એક. તેમના મુખમાં ગૂંજે છે પતિનું શૈશવ, જેનો ગર હજી ઊનો છે. (ચુંબનનો સંકેત.) પતિના બાળપણમાં પોતાની પણ સહોપસ્થિતિ એ (બ. ક. ઠાકોરના 'જૂનું પિયેરઘર'ની ભાષામાં) કવયિત્રીની 'અનહદ ગતિ' છે.

It doesn't matter '(કશો વાંધો નહિ') કાવ્યમાં ટ્રેન મોડી પડી છે. કોચ 'બ'ની બેઠક 22 અને 23 પર કવયિત્રી અને પતિ બેઠાં છે, ટાઢી કોફી પીતાં. કવયિત્રી આશ્વાસન આપે છે, કશો વાંધો નહિ, It's not as if you are on a rainy platform/or I am home alone, wondering/if I should call your mobile phone...'(એવું તો નથી કે તું પ્લૅટફૉર્મ પર પલળતો ઊભો હોય/ કે હું ઘેર બેઠી વિચારતી હોઉં/તને મોબાઇલ પર ફોન કરું?') હવે પતિ હયાત નથી એ જાણતો ભાવક આ ઉક્તિનો વિપર્યાસ જોઈ શકશે. કવયિત્રી આગળ કહે છે, Our

time is stopped./Your arm warms mine. We are sharing/a slice of time.../...We admire this time

we have/as if it were a work of art.../it doesn't matter/if the train is late.'(આપણે માટે સમય થંભી ગયો છે./મારા હાથને તારા હાથની હૂંફ છે. આપણે ચગળી રહ્યાં છીએ/સમયની કાતળી.../...આપણે વખાણી રહ્યાં છીએ સમયને/જાણે એ કોઈ કલાકૃતિ હોય.../કશો વાંધો નહિ/ભલે ટ્રેન મોડી પડી હોય.') બન્ને જાણે છે કે તેમની પાસે ઝાઝો સમય નથી, એટલે પળેપળને માણી રહ્યાં છે.

'બોમ્બિલ, બુમલા, બમ્માલો'માં પતિ અને અરુણ કોલાટકરની મુંબઈના કાફેમાં થયેલી આકસ્મિક મુલાકાતનું હળવાશભર્યું વર્ણન થયું છે.

'પછી'માં પતિની ઉત્તરક્રિયા વર્ણવાઈ છે.

'તને ગમ્યું હતે એ જ રીતે અમે બધું કર્યું છે./તારો ભાઈ દૂર ગામથી તને ફાવતાં જૂતાં લઈ આવ્યો./તને પહેરાવાયો લગ્ન વખતનો સૂટ./કોઈએ વાળ ઓળી આપ્યા. અંજલિઓ અપાઈ, વાજું વાગ્યું, પ્રાર્થનાઓ ગવાઈ, તારા રમૂજી પ્રસંગો કહેવાયા./પછી ગયા સૌ સૌને ઘેર./મરવાનું કામ પૂરું કરીને તું પણ આવ્યો પાછો,/આપણે ઘેર.'

અન્ય પ્રવૃત્તિઓની જેમ મૃત્યુ જીવનનો જ ભાગ છે. પતિ, મર્યા પછી યે, કવયિત્રીના જીવનમાં જ રહેવાનો છે. સૌ કાવ્યોમાં પતિનો ઉલ્લેખ તૃતીય પુરુષ(તે)માં નહિ, પણ દ્વિતીય પુરુષ(તું)માં કરાયો હોવાથી સંબંધની નિકટતા અને મૃતકની જીવંતતા વરતાય છે.

3

કેટલાંક કાવ્યોમાં છેલ્લે આવતી પંક્તિ કે અર્ધપંક્તિથી અગાઉની સૌ પંક્તિઓનો સંદર્ભ જ બદલાઈ જાય છે. A hundred and one '(એક સો ને એક') કાવ્યમાં કવયિત્રી કહે છે: Be old. Be very old./Wear bedroom slippers and cardigans,/ smoke a pipe, grow bald./ Buy a loaf of bread and count/your pennies very slowly at the till./ Eat boiled egg and burnt toast and jam for every

meal./Complain bitterly about the young./Sit on the sofa watching telly/till you are at least a hundred and one/...Be old./Be very old with me.

‘(ડોસો થા, સાવ ડોસો./પહેર ઘરઘરાઉ ચંપલ અને સ્વેટર,/પાઇપની ચુસકીઓ લે, ટાલિયો થા./પાઉં ખરીદ, ગણ તારા સિક્કા ગલ્લા પર, ધીરે ધીરે./ઉકાળેલું ઇંડું ખા,/સાથે બળી ગયેલો ટોસ્ટ જેમવાળો, રોજેરોજ./આજકાલના જુવાનિયા વિશે કડવી ફરિયાદો કર./સોફા પર બેસીને ટીવી જોયા કર,/તું એક સો ને એક વરસનો થાય ત્યાં સુધી./...ડોસો થા./સાવ ડોસો, મારી સાથે.’)

આ કાવ્ય ડોસાઓ પ્રત્યેના વિનોદપૂર્ણ સમભાવથી લખાયેલું લાગતે – જો છેલ્લા બે શબ્દ ન હતે તો. ‘મારી સાથે’ શબ્દોથી એકાએક સભાન થવાય છે કે આ માણસ ડોસો થઈ શકવાનો જ નથી. આવી રહેલા વિરહની વાત કવયિત્રી (પોતાનાથી પણ) છાની રાખવા માગે છે, છેલ્લે સુધી.

મુંબઈના હેંગિંગ ગાર્ડનની ટેકરી ઉપર બંધાયેલી, અને હવે બંધ પડી ગયેલી ‘નાઝ કાફે’ને વિષય બનાવતું કાવ્ય છે, Hiraeth, Old Bombay ‘(ઘરઝુરાપો, જૂનું મુંબઈ.’) તેનો અંશ જોઈએ:

‘હું તને લઈ જતે નાઝ કાફે/જો એ ના પડી ગઈ હતે બંધ/...મેજ પરના ચાના કપનાં ચીકણાં વર્તુળો પર, નાઝ કાફેમાં /હાથમાં હાથ પરોવતે આપણે/ઘૂંટણમાં ઘૂંટણ/ બિરદાવતે દૂર દેખાતાં શેરબજાર, તાજમહાલ હોટેલ, સસૂન ડોક, ગેટવે/આપણે મમળાવતે પીણું, નાઝ કાફેમાં/તું મારી પાસેથી ચોરી લેતે ચુંબન/આપણે બેસી રહેતે નાઝ કાફેમાં/દિવસ નકશા પરથી સરીને અરબી સમુદ્રમાં ડૂબી જાય, ત્યાં સુધી/હું તને લઈ જતે બોમ્બે/જો એનું નામ સમુદ્રમાં સરકી ના ગયું હતે, તો/હું તને લઈ જતે બોમ્બે નામની જગાએ/જો એ ત્યાં હતે તો, જો તું અહીં હતે તો/હું તને લઈ જતે નાઝ કાફે.’

કાવ્યના મિજાગરા જેવી અર્ધપંક્તિ (જેની પર કાવ્ય આખું ફરી જાય છે,) લગભગ છેલ્લે આવે છે- ‘જો તું અહીં હતે તો.’ (if it were still there and if you were still here,/I would have taken you to the Naz Cafe.) કવયિત્રીએ બધું ખોયું – બોમ્બે ગયું, નાઝ કાફે ગઈ, પતિ પણ ગયો. અધૂરી રહેવા સર્જાયેલી ઇચ્છાનું આ કાવ્ય છે. ન વલોપાત, ન ડૂસકું, ન અશ્રુ. ઇમ્તિયાઝ પાસે શોકભાવનું કરુણરસમાં રૂપાંતર કરવાની કળા છે.

4

પ્રસંગનું આલેખન કે પરિસ્થિતિનું વર્ણન કરવા માટે પદપસંદગી એવી કરવી જોઈએ, જેની અર્થચ્છાયાઓ કાવ્યને ઉપકારક હોય. The first sight of the train '(ટ્રેનનું પહેલવહેલું દેખાવું') કાવ્ય લઈએ. દરિયાકાંઠેથી પાછો ફરતો પતિ પ્લૅટફૉર્મ પર ટ્રેનની પ્રતીક્ષા કરે છે: Anyone else would be counting the time, sighing/occasionally, shifting their weight from foot to foot./You stand dead still, a pharaoh in profile,/frozen on a platform in the luck-down seaside town. '(કોઈ બીજો હતે તો મિનિટો ગણતે, નિસાસા નાખતે,/ઊંચોનીચો થતે./પણ તું શબવત્ સ્થિર ઊભો છે, ફારોહ જેવો દેખાતો/થીજેલો જાણે, દરિયાકાંઠાના અભાગિયા ગામમાં.') આડકતરી રીતે કવયિત્રી અમંગળ અનાગતનાં કેટકેટલાં એંધાણ આપી દે છે! કલ્પન વધારે સમૃદ્ધ થતું જાય છે: Seagulls swoop around you./Your eyes do not move to follow them./Your whole body is intent on watching/for that moment when the train comes. '(સી-ગલ તારે માથે ચકરાઈ રહ્યાં છે/પણ તારી આંખો સ્થિર છે./તારી કાયા પ્રતીક્ષા કરે છે/કે ટ્રેન ક્યારે આવે.') આ વ્યંજનાવ્યાપાર છે. શું ટ્રેન મૃત્યુનું રૂપક છે? You will not look away from anything./...recognising happiness when it comes/along the track.You acknowledge it,/say it out loud. There it is. '(તું કશાયથી આંખો ફેરવી નહિ લે./પાટા પર સુખ આવતું દેખાય/કે બુલંદ સ્વરે તું કહેવાનો: એ આવ્યું!') ભાવકને (મૃત્યુરૂપે આવી રહેલા) સુખનો સાક્ષાત્કાર થાય છે.

5

કલાવિવેકપૂર્ણ ઉત્કટ રતિચિત્રો પણ છે. આ એવો શૃંગાર છે, જેના પર વિરહનો ઓછાયો પડી ચૂક્યો છે. ઉદાહરણરૂપે થોડી પંક્તિઓ,

'(ચાંદી જેવા રંગના) પારા જેવી ચંચળ છે તારી જિહ્વા – બોલતી હોય ત્યારે, બોલવાનું પૂરું કરે ત્યારે પણ... તારી આંખો પુરવાર કરે છે કે આ કાયા મારી નથી, પણ

ધિરાણ પર અપાયેલી છે તારી અંગુલિઓને. તારું મુખ છે આલ્કેમીસ્ટ, અને હું સુવર્ણ... જો, શી ગતિ થઈ છે મારી, તારી ચૂપ થયેલી ચાંદીની જિહ્‌વાના એક જ સ્પર્શે.'

કવયિત્રીએ જિહ્‌વાના સંદર્ભે 'ક્વિકસિલ્વર' શબ્દના બેવડા અર્થનો લાભ ઉઠાવ્યો છે. બોલીને મંત્રમુગ્ધ કરતી જિહ્‌વા કાયમ માટે ચૂપ થઈ ગઈ છે. તેના સ્પર્શથી વંચિત થયેલી કવયિત્રીને કળ ક્યાંથી વળે?

6

ઇમ્તિયાઝના અગાઉના કાવ્યસંગ્રહોમાં ભારતીય વાતાવરણ ભારોભાર હતું. આ સંગ્રહનાં અમુક જ કાવ્યોમાં ભારતીય સંદર્ભ મળે છે. ભારતની વાતો આવે ત્યારે મ્યુઝિયમ પીસની જેમ નહિ, પણ સહેતુક આવે છે. નાઝ કાફ્રેના કાવ્યની અને 'બોમ્બિલ, બુમલા, બમ્માલો'ની વાત આપણે કરી. મુંબઈના એક બસ રૂટ પરનું કાવ્ય જોઈએ, જેનું શીર્ષક છે, 'નંબર 106.' આખું કાવ્ય ઉક્તિરૂપે છે. કોની ઉક્તિ? ચાલીના ઉપલા માળની વળગણીએ સુકાતાં વસ્ત્રોની, જે બસના ઉતારુઓને સાદ દે છે – 'હરીફરીને કહીએ છીએ અમે, ઉપરથી/આ ચોથેમાળેથી/અમારી ચિંતા ના કરશો હોં!/એ...યને લહેરમાં છીએ અમે/ – પાટલૂન, પહેરણ, પોલકું, સાડી, સ્કર્ટ -/તણાયેલાં સહેજ તૂસાયેલાં, વળગણીએ/વળી સૂરજની મહેરબાની છે!/અને નીચે કરતાં તો ઉપર ભલાં/તમે તળેથી પસાર થાઓ છો/નંબર 106 માં, હકડેઠઠ/ઘોંઘાટભરી એકલતા લઈને/બળબળતી બારીસરસા ચંપાયેલા/સેલ્લારા લઈએ છીએ અમે/ભીતરે ભર્યાં ભર્યાં, સાંજના સુંવાળા સમીરથી/પડખેની ઓરડીએથી સંભળાતા, સંવાદના સ્વરોથી/પ્રેમ કરીએ છીએ અમે, એકમેકના આકારોને/સમૂહનૃત્ય કરતાં કરતાં/ઇશારા કરીએ છીએ અમે, બાંય ફરકાવીને/પણ તમે જુઓ તોને!' કવયિત્રી આપણને જાણે પ્રશ્ન કરે છે: તમારે એકની એક બસમાં, એકની એક જગાએ જઈને આયખું પૂરું કરવું છે? કે સૃષ્ટિનો રંગ અને એકમેકનો સંગ માણી લેવો છે? કવયિત્રીની પદપસંદગી એવી છે (હરીફરીને, લહેરમાં, તણાયેલાં સહેજ તૂસાયેલાં, ભીતરે ભર્યાં ભર્યાં વગેરે) કે અભિધા સાથે લક્ષણા કે વ્યંજનાને પણ અવકાશ મળે છે.

ક્યારેક ભારતીય (અને પાકિસ્તાની-ઉર્દૂ) વાણીના લહેકાઓ સહજપણે સંભળાય છે: લિંબાચા રસ (પૃ.17), અમ્મી, ઉલ્લુ દિ પઠ્ઠી (પૃ.52), મેરી જાન (પૃ.131), જાલી

(પૃ. 135.) ‘મુંબઈ? કિસમિસ?’ કાવ્ય આખું બમ્બૈયા અંગ્રેજીમાં રચાયું છે. પતિની ભાષાના વેલ્શ શબ્દો પણ કવચિત્ આવે છે: ‘કેરીઆડ’ યાને વહાલી (પૃ. 131,) ‘હીરેથ’ યાને ઘરઝુરાપો (પૃ. 23.) એક કાવ્યના શીર્ષક તરીકે લોર્કાની સ્પેનીશ પંક્તિ મૂકી છે: Un salon con mil ventanas યાને હજાર બારીવાળો બેઠકનો ઓરડો. (પૃ. 83.) અન્ય ભાષાના શબ્દોના અર્થ આપવા માટે કે બીજા ત્રીજા સંદર્ભો સમજાવવા માટે એકેય પાદટીપ મુકાઈ નથી. કવયિત્રીને ભાવક પર પૂરો ભરોસો છે.

7

કવયિત્રી ચિત્રકાર હોવાનો લાભ અમુક કાવ્યાંશોને મળ્યો છે (દા.ત., ‘જળને જોતાં.’) ‘વિજિલ’ (જાગરણ) કાવ્યનો સંદર્ભ તે જ શીર્ષક ધરાવતા જ્હોન પેટીના ચિત્રમાં મળે છે. ‘એવા રે અમે એવા’ કાવ્યમાં ઈસુના જન્મ વિશેની કલાકૃતિનું દૃષ્ટાંત અપાયું છે. તદુપરાંત ‘તાલ’માં બ્રહ્માંડભરમાં વિહરતા તબલાંના બોલની વાત છે. ‘વ્રૂમ’નો કાવ્યનાયક મરણોન્મુખ થાય ત્યારે તેને (કામૂની નવલકથા ‘આઉટસાઇડર’ના નાયકની જેમ) નગરનાં બસ, ટૅક્સી, ગાડી, માનવસ્વરો, મંજીરા ને શરણાઈ સંભળાય છે.

8

કાવ્યસંગ્રહ અછાંદસ છે. કેટલાંક કાવ્યોમાં બે (કે ત્રણ) પંક્તિના ખંડ પાડવાનું સ્વીકારાયું છે. ઝાઝા ભાગની પંક્તિઓ વાક્યાંતે પૂરી થતી નથી. ‘ઝૂલો’ કાવ્યની પંક્તિઓ જોઈએ:

> કશું યે નથી
> સિવાય કે ઝૂલણ-
> દરવાજો, જીવવા અને મરવા વચ્ચે
> તને હથોટી છે
> એ કળાની, અરધો-
> અંદર, અરધો-બહાર, સમયના જાદુગર

પહેલી પંક્તિ પૂરી થાય છે ‘નથી’ પર, જેની પછી કશું યે નથી. ‘ઝૂલણ-’થી ‘દરવાજો’ સુધી પહોંચવા આપણે ખંડ વચ્ચેનું અંતર ઠેકવું પડે છે. ‘અરધો-અંદર’ શબ્દ પણ અરધો-કપાયેલો છે. પંક્તિ અને ખંડ ક્યાં પૂરાં કરવાં એ કવયિત્રી જાણે છે.

9

કવચિત્ વ્યાવહારિક લખાણનાં કે ઉક્તિનાં રૂઢ માળખાંને સ્વીકારીને કવયિત્રી તેનું રૂપાંતર કાવ્યમાં કરે છે. ‘રખે ચૂકતાં! હમણાં જ બુક કરો, તમારી જિંદગીનો યાદગાર પ્રવાસ’ કાવ્યમાં ટૂરીઝમ બ્રોશરની ભાષાનો, તો ‘હું સ્વીકારું છું’ કાવ્યમાં ખ્રિસ્તી લગ્નવિધિની ભાષાનો વિનિયોગ થયો છે.

10

ભાષાના ઔચિત્યપૂર્ણ વિનિયોગ પ્રત્યે કવયિત્રી સજાગ છે, તે વિશે તેમણે એક કાવ્ય પણ રચ્યું છે. (પૃ. 55.) ‘રાજીના રેડ હોવું’ માટે અંગ્રેજી રૂઢિપ્રયોગ છે, ‘ઓવર ધ મૂન.’ ફૂટબોલની મેચ જીત્યા પછી લિવરપૂલ ક્લબના માલિકે શું કહ્યું? જોડકાંને જન્મ આપ્યા પછી હોલીવુડની અભિનેત્રીએ શું કહ્યું? પોતાના દેશવાસીએ રશિયન સોયુઝ વાયુયાનમાં અવકાશમાં પહોંચીને નમાઝ કરી ત્યારે મલેશિયાના લોકોએ શું કહ્યું? સૌએ એનું એ, એકનું એક વાક્ય કહ્યું: વી આર ઓવર ધ મૂન! કવયિત્રી ટિપ્પણી કરી લે છે: આજકાલ કોઈ કેવળ સંતુષ્ટ કે આનંદિત નથી, કે નથી આહ્‌લાદિત, ઉલ્લસિત, પુલકિત, પ્રફુલ્લ, પ્રસન્ન કે ફિદા. બધાં છે રાજીના રેડ, રાજીના રેડ, રાજીના રાજીના રાજીના રેડ! શબ્દની અર્થચ્છાયા અને નાદગુણ ન પારખે તે કવિ શાનો?

*

ઉદયન ઠક્કર

કવિ.

ચાર્ટર્ડ એકાઉન્ટન્ટ, મુંબઈ.

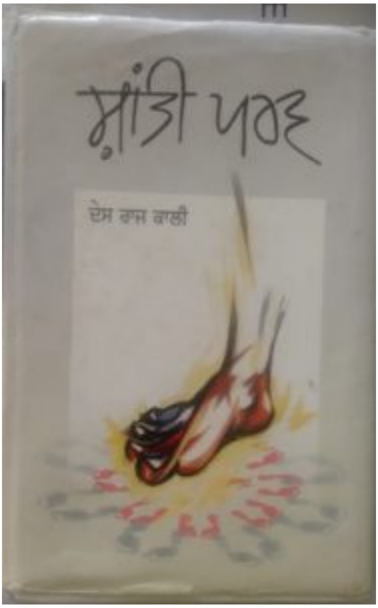
મુંબઈ.

udayanthakker@hotmail.com

98200 86458

*

બે સ્તરે આલેખાયેલી દલિત ચેતનાની નવલકથા – નીતિ સિંહ



શાન્તિપરવ – દેસરાજ કાલી

દીપક પબ્લિકેશન, જલંધર, 2010

દેસરાજ કાલી (જ. 1971, જલંધર)ની આ નવલકથા એમની 6 નવલકથાઓની શ્રેણી પૈકી 4થી નવલકથા છે. કાલીની નવલકથાઓની લાક્ષણિકતા એ છે કે કઠોર

દલિત-વાસ્તવિકતાનું મર્મભેદક કથન-આલેખન કરવાની સાથે જ, એની સમાન્તરે, તેઓ મુખ્ય ધારાનાં ઇતિહાસ અને પુરાણકથાનકો સામે એવા જ તીક્ષ્ણ પ્રશ્નો ધરે છે. નવલકથાના સાહિત્યસ્વરૂપની પ્રયોગશીલતા દાખવવાની સાથે જ લેખક ધર્મશાસ્ત્રો અને નીતિશાસ્ત્રોનાં સ્થાપિત સત્તાસૂત્રોને મૂળમાંથી હચમચાવે છે. ધર્મોપદેશોની અને વર્ણ-વ્યવસ્થાની વિઘટક ટીકા કરવા ઉપરાંત તે આપણી વિચારવ્યવસ્થાઓના પુનર્ઘટનની વાતને પણ મૂકે છે. આ ભગીરથ મથામણને આકાર આપવા લેખક મૌખિક દલિત-ઇતિહાસ-કથાનકો, એમાં રહેલી ગૂઢ વિધિવિધાન-રૂઢિઓ, દલિત નેતાઓનાં રાજકીય ખ્યાલો અને પ્રવૃત્તિઓને તેમજ દલિત તરીકેના એમના પોતાના અનુભવોને પણ ખપમાં લે છે. ઉત્તર ભારતના સામાજિક-રાજકીય ઇતિહાસને અને વૈશ્વિક દૃષ્ટિકોણને આવરી લઈને દેસરાજ કાલી એમાંથી વર્ણવિહીન, સર્વસમતાવાદી અને ન્યાયી સમાજનો આદર્શ રજૂ છે.

○

મહાભારતના 12મા પ્રકરણનું નામ છે – ‘શાન્તિપર્વ’. દેસરાજ કાલીએ એને નમૂનારૂપે સામે રાખીને પોતાની નવલકથાનું નામ ‘શાન્તિપરવ’ રાખ્યું છે. ‘પરવ’ એ સંસ્કૃત ‘પર્વ’ શબ્દનું જ પંજાબી રૂપાન્તર છે. શાન્તિપરવ એટલે ‘શાન્તિનો પ્રબંધ’. પણ વક્રતા એ છે કે ‘મહાભારત’ હિંસાના ભીતરી માર્ગને અવલોકવાને કે આત્મનિરીક્ષણ કરવાને બદલે કુરુક્ષેત્રના યુદ્ધમાં હિંસાને જાણે ન્યાય્ય ઠેરવે છે. રાજાઓ અને ઋષિઓ દ્વારા યુદ્ધ નિર્ણાયક બન્યું અને અસંખ્ય સામાન્ય માણસો એમાં હોમાયા અને અનેક અસહાય બન્યા, એમને નારકી યાતનાઓ મળી – એ કમનસીબીને યુદ્ધની અનિવાર્યતા માનવામાં આવી હતી. આમ પણ, વેદપ્રોક્ત ચતુર્વર્ણ-વ્યવસ્થામાં છેલ્લા શૂદ્ર વર્ગને ઉપલા ત્રણની સેવા કરવાની ફરજ પડી હતી. ક્ષુદ્ર મનુષ્યો તરીકેની એમની યાતનાઓ અને એમના સંતાપો રાષ્ટ્રીય મહિમાવાળા મુખ્ય ધારાના ઇતિહાસમાં નોંધાયાં જ નહીં. એમ કહેવું ખોટું નહીં ગણાય કે, આ એક મોટો જનસમુદાય આજ સુધી – 21મી સદીમાં સુધ્ધાં – એક નિમ્ન કોટિના માનવ-પ્રાણી તરીકે જોવાતો ને અવહેલના પામતો રહ્યો છે. ‘શાન્તિપરવ’ નવલકથા આવાં નિમ્ન ગણાતાં – હવે શૂદ્રને બદલે દલિત તરીકે ઓળખાતા વર્ગનાં – માનવોનાં જીવનનો ચિતાર આપે છે.

સાંકડી ગલીઓ, સુખના અભાવો અને કેવળ હતાશામાં સબડતી દલિત વસતીનું નિરૂપણ કરતી આ નવલકથા આપણને અસહ્ય ગરીબીમાં, કમરતોડ મજૂરીમાં, વ્યસનો

અને રોગોમાં ડૂબેલા એક ભાવશૂન્ય જગતમાં ખેંચી જાય છે. દલિતોના જીવનની કપરી વાસ્તવિકતાને આલેખતી આ નવલકથામાંથી વારતાઓ જાણે ઊંડા સમુદ્રની સપાટી પર ફેલાતાં જતાં મોજાં અને એના ફીણ સાથે ખેંચાઈ આવતા મેલ જેવી લાગે છે. સમુદ્રની એ સપાટી નીચેની વાત લેખકે દરેક પાનાના નીચલા ભાગમાં મુકાયેલાં વિવરણ-વૃત્તાંતો દ્વારા નિરૂપી છે. એ વિવરણો, આ દલિત સમુદાયને ઉપ-મનુષ્ય બનાવનાર યુગજૂના વ્યવસ્થાતંત્રના પ્રપંચો સામે પ્રશ્નો કરીને એને ખુલ્લા કરે છે. દરેક પાનામાં ઉપર-નીચે, એમ સમાન્તરે ચાલતા આ બંને કથાપાઠો (texts) એક ત્રીજો પાઠ નીપજાવે છે – જે વાચકના ચિત્તમાં એની સૂક્ષ્મ ભેદકતાથી પડઘાતો-ગુંજતો રહે છે – (દરેક પાનાની વચ્ચે ભેદકરેખાથી) સપાટી ઉપરના અને સપાટીની નીચેના પાઠો એક સંયોજિત વાસ્તવનો અનુભવ આપે છે.

○

દેસરાજ કાલીની આ નવલકથા દલિત લખાણોમાં સામાન્ય રીતે જોવા મળતાં આત્મવૃત્તાંતોથી દૂર રહી છે. એ રીતે લેખક ખરેખર તો એ દલિત વર્ગની મૂંઝવણ-વેદનાભરી અને નરકરૂપ પીડાઓભરી જીવન-સ્થિતિમાં જીવતાં પાત્રોના આલેખન દ્વારા, વર્ષોથી એક મોટા જનસમુદાયને યાતનાઓમાં ડૂબેલો રાખતા વર્ણ-વિચારના સકંજાની સામે બળવો કરવાની, એને નાબૂદ કરવાની માનવજાતના સંવેદનશીલોને એક અપીલ કરે છે. ખૂણે હડસેલાઈ ગયેલા વર્ગના પ્રશ્નોની, સત્તાતંત્રોની ગતિવિધિઓની તેમજ રાષ્ટ્રીય વિચારધારાઓની જાણકારીવાળા એક લેખકની સજ્જતાથી કાલી આ લખે છે. વળી લેખક તરીકે એ નવલકથાસર્જકનું કૌશલ પણ દાખવે છે, લેખનરીતિ પરની પૂરી પકડ સાથે.

માત્ર ૪૦ પાનાંની આ કૃતિ લઘુનવલ તરીકે ઘણી આગવી લાક્ષણિકતાઓ ધરાવે છે. નવલકથા સમાંતરે બે સંભાષા-સ્તરો પર ચાલે છે – એક કલ્પનાત્મક અને બીજું બિન-કલ્પનાત્મક; એક સર્જનાત્મક અને બીજું ચર્ચાત્મક. સમાન્તરે પણ સ્વતંત્ર રીતે ચાલતાં એ બંને વૃત્તાંતો પ્રતિ-નવલની અને પ્રતિ-સૌંદર્યશાસ્ત્રની તથા પ્રતિ/ઉપ-માનવીય વિશ્વની આસપાસ એક રચનાગત સંવાદી સૂર નીપજાવે છે.

ઇતિહાસમાં પ્રસરેલું રાજકારણ અને પંજાબી દલિતોની ‘જીવતી’ વાસ્તવિકતા એક સહોપસ્થિતિ રચે છે. આ સહોપસ્થિતિ, અગાઉ કહ્યું એમ, દરેક પાનામાં એક આડી વિભેદક રેખા દ્વારા રચાઈ છે. પાનાંના ઉપરના ભાગના, પૂર્વાર્ધ-અંશો દલિત

કથાનાયકના જીવન પર અને દલિત પરિસ્થિતિઓ પર આધારિત 12 પ્રકરણો/કથાનકો ધરાવે છે. આ નાયક શિક્ષિત છે, ઉદારમતવાદી છે, પરિણીત છે, પત્રકાર છે. પાનાંના નીચલા, ઉત્તરાર્ધ અંશો માનવ-અસ્તિત્વના એક ઢંકાયેલા નિમ્ન અર્ધાંગને રજૂ કરે છે – પરિસ્થિતિઓથી સુમાહિતગાર અને સક્રિય રહેલા પ્રૌઢ દલિત નેતાઓની વિમર્શાત્મક એકોક્તિઓ દ્વારા. આ વયસ્ક નેતાઓમાં એક પાકો કોમરેડ છે, બીજો ફાગમુલ નામનો એક મૂરખ રાજકારણી છે અને ત્રીજો જૌહુલ નામનો ઇતિહાસનો એક નિવૃત્ત પ્રોફેસર છે. સહજ ગંભીર સૂરમાં ચાલતી આ ત્રણેની એકોક્તિઓમાં ક્યારેક વચ્ચેવચ્ચે ધૃષ્ટ મજાકો અને ઠઠ્ઠા પણ ઊપસે છે. આવું આલેખવા પાછળ કાલીનો આશય હિંસાનાં અનેક રૂપો, ઇતિહાસની મુખ્ય ધારામાંનાં ગાબડાં, એની નબળી કડીઓ, ભાગલા વખતની સામૂહિક કત્લેઆમ, રાજસત્તા અને આતંકવાદ, ભ્રષ્ટાચાર, મૂડી-ઉત્પાદન અને એનું અસમાન વિતરણ, એ બધું ઉઘાડું પાડી આપવાનો જણાય છે.

પાનાંની આ ઉપર-નીચેના હિસ્સાઓની પ્રયુક્તિ 73 પાનાં સુધી ચાલે છે. એ પછીનાં 7 પાનાં કલ્પિત-વાસ્તવિક સ્તરોને ભેળવી દે છે અને નાયકની કથાનો એક સ્વીકાર્ય અંત રચે છે. આ કથાનાયક અ-નામી (નામ વિનાનો) દલિત નાયક છે જે સમગ્ર દલિતચેતનાના પ્રતિનિધિરૂપ છે – અને એ રાજસત્તાનાં અણઘડ અને જટિલ રૂપોનો, ઉચ્ચવર્ગના વર્ચસ્વનો, રાષ્ટ્ર-સંપત્તિની અયોગ્ય વહેંચણીનો અને શોષણનો ભોગ બનેલો છે.

'શાન્તિપરવ'માં બપ્તિનની સૌંદર્યશાસ્ત્રીય સંવેદનશીલતાનો ઊંડો પ્રતિધ્વનિ સંભળાય એમ છે. એક રીતે જોતાં આ 'ચર્ચા-સંવાદ-કેન્દ્રી નવલકથા' '(novel of discourse') છે અને બીજી રીતે એ માન્ય અર્થની 'નવલકથા' જ નથી. સાદી ભાષામાં કહીએ તો એ 12 કથાનકો અને જલ્પનમય લવારા જેવી 3 લાંબી એકોક્તિઓનો ખીચડો છે – જે એકબીજામાં ભળતાં કથાવસ્તુઓ, એના સંદર્ભો અને પરિવેશોથી સંયોજાયેલો છે. કાલીની વાસ્તવવાદી સમજથી, એના વિલક્ષણ ચાતુર્યવાળા વિનોદથી તેમજ વક્રતા અને રૂપકના વિનિયોગથી રચનારૂપ પામેલો છે. કથાનકો ઉપેક્ષિત અને અપમાનિત દલિત શ્રમિક વર્ગનાં પાત્રોની આસપાસ ગૂંથાયાં છે; કથાની નિરૂપણરીતિ ખુલ્લી, વ્યાપક, તાજગીવાળી અને વાસ્તવદર્શી છે. પણ કથા એરિસ્ટોટલ-કથિત સ્પષ્ટ આદિ-મધ્ય-અંત વિનાની છે. કથાનાં ગરીબ રાંક, બીમાર અને જરાગ્રસ્ત પાત્રો 'મહાભારત'નાં ભવ્ય, સોહામણાં, મૂઠી ઊંચેરાં પાત્રોની સાથે એક

સ્પષ્ટ વિરોધ રચે છે. અહીં તો છે જીવવા માટે સંઘર્ષ વેઠતાં, મજૂરીથી બેડોળ થયેલાં શરીરોવાળાં, ઊંડી ઊતરેલી આંખોવાળાં, ધૂળિયાં વસ્ત્રોવાળાં, વ્યસનોમાં ડૂબી ગયેલાં, રોગોથી ક્ષીણ થયેલાં અને એની સાથે કોઈક સમલિંગી સંબંધોવાળાં અને પ્રેમીઓ – જેનો નિર્દેશ-સરખો પેલા મહાકાવ્યમાં નથી.

નવલકથાના માળખાની રીતે જોતાં ઉપરના ભાગના કથાપ્રવાહના અરાજક લાગતા સ્તરને નીચેના ભાગના રાજકારણીઓ અને શિક્ષણકારના કથન-ઉદ્‌ગારો જાણે કે ખોદતા રહે છે ને એક દષ્ટિમંત, તર્કસ્વીકાર્ય સ્તરને ખુલ્લું કરે છે.

એક બીજી વિગત નોંધવી રસપ્રદ થશે કે આ નવલકથામાંનાં દલિત સ્ત્રીપાત્રો પિતૃસત્તાક વ્યવસ્થાને પડકારનારાં છે – પુરાણકથાઓની પ્રશંસા પામેલી આજ્ઞાંકિત નારીઓ જેવાં નથી. આ સ્ત્રીપાત્રો ક્ષમાપ્રાર્થી નહીં પણ ઉદ્દંડ અને આખાબોલાં છે; શરીરે એ બેડોળ, કુરૂપ અને દોદળાં છે પણ હકના આગ્રહો રાખનારાં, વધુ આક્રમણશીલ છે – નવલકથાનાં પુરુષ પાત્રો કરતાં પણ વધુ. પુરુષ પાત્રો કેટલાંક રાંક ચિતરાયાં છે, એ કાં તો મંદબુદ્ધિ છે, કાં તો કોઈ વ્યસનોમાં ઘેરાયેલાં છે.

કાલીની આ નવલકથા આમ અનેક સ્તરે ઉચ્છેદનને લક્ષ્ય કરે છે.

સાહિત્યકૃતિ તરીકે એ, નવલકથા પાસેની આપણી માન્ય અપેક્ષાઓનું પણ ઉચ્છેદન કરે છે. વાચક તરીકેની આપણી ટેવોની રૂઢતાને એ છંછેડે છે, પજવે છે અને નવા વાચન-કૌશલ માટેની જાણે કે આપણને ફરજ પાડે છે. જેમકે, લેખક ક્યારેક યાદચ્છિક રીતે જ, કોઈ નિર્દેશો આપ્યા વિના, એક કથાનક કે પાત્ર પરથી બીજા કથાનક કે પાત્રમાં લઈ જતી વાક્યયોજના કરે છે એથી વાચકે વધુ સતર્ક-સભાન રહેવું પડે છે. વળી ઉપરનાં પાનાંની કથાઓ અને નીચેનાં પાનાંની એકોક્તિઓ સાથેના સંબંધોના પણ કોઈ નિર્દેશો આપ્યા ન હોવાથી શું પહેલું વાંચવું ને ક્યારે વાંચવું એની મૂંઝવણ પણ થાય એમ છે. એટલે લેખકે નવલકથાની શરૂઆતમાં આપેલી સૂચનાઓ કાળજીપૂર્વક જોઈ જવી જરૂરી બને છે. વાક્યબંધ અંગે લેખકની એક બીજી વિલક્ષણતા પણ છે: ટૂંકાં વાક્યો, પુનરાવર્તનો, સળંગ કથનમાં ક્યાંક રહી જતા અવકાશો, કથા-અંશોના અનુસંધાન-નિર્દેશોના અભાવો વગેરે. આ બધાની સાથે કાલીનો વાસ્તવ-આગ્રહ, વિગતો પર એનું વિશેષ લક્ષ, ઘરેળુ ભાષાની સમૃદ્ધિ નોંધપાત્ર છે.

અંતે –

કલ્પનાકથા અને વાસ્તવકથાના બે ઘોડા પલાણતી આ કથા છે. એમાં કલ્પનાકથા

દલિતોના જીવનની વાસ્તવિકતા સામે (જાણે) અરીસો ધરી રાખે છે અને બિન-કલ્પનાત્મક સંભાષારૂપ એકોક્તિઓ 1947ના ભાગલા વખતની તેમજ 1984ના ‘ઓપરેશન બ્લૂ સ્ટાર’ વખતની દલિતોની યાતનાભરી પરિસ્થિતિઓનાં મૂળ ખોદતી અને એમ ઇતિહાસ-રાજકારણની નિર્મમ ચિકિત્સા કરતી – નિબંધો જેવી છે. એ રીતે આ નવલકથા સદીઓથી હિંસા, ભર્ત્સના અને શોષણનો ભોગ બનતા, સતત ટિપાતા જતા દલિતોની સ્થિતિનો બહુ વિલક્ષણ આલેખ આપે છે.

*

નીતિ સિંહ[1]

અંગ્રેજીનાં અધ્યાપક,

મ.સ. યુનિવર્સિટી, વડોદરા.

વડોદરા.

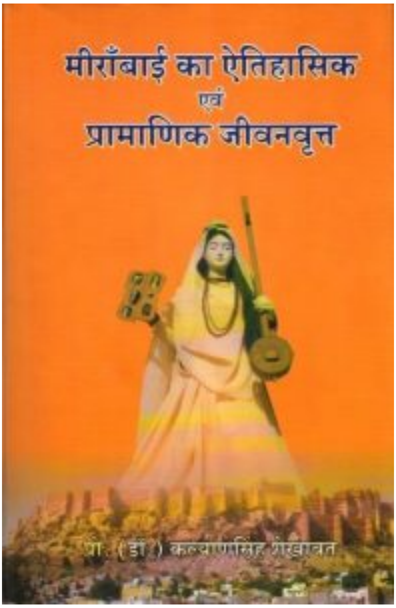
thelotuslake@gmail.com

98256 07230

*

1. લેખનો અંગ્રેજીમાંથી ગુજરાતી અનુવાદ: રમણ સોની, વડોદરા (9228215275)

મીરાં-જીવન વિશે થોડાક નવા મુદ્દા – નરોત્તમ પલાણ



મીરાંબાઈ કા ઐતિહાસિક એવં પ્રામાણિક જીવનવૃત્ત –કલ્યાણસિંહ શેખાવત

આનંદ પ્રકાશન, જોધપુર, 2013

પ્રા. કલ્યાણસિંહ શેખાવત (જ. 1942) મીરાંબાઈના જીવન-કવનના એક અધિકારી વિદ્વાન તરીકેની ખ્યાતિ ધરાવે છે. તેમણે 'મીરાં બૃહત્ પદાવલી' (1975) ઉપરાંત

મીરાંવિષયક એકથી વિશેષ પ્રકાશનો હિન્દી અને રાજસ્થાનમાં આપ્યાં છે. 2013માં તેમના તરફથી નિર્ણયાત્મક મનાતું 'મીરાંબાઈનું ઐતિહાસિક જીવનવૃત્ત' પ્રસિદ્ધ થયેલું છે.

'લેખકીય'માં લેખક જણાવે છે કે મીરાંબાઈનું જીવનવૃત્ત છેલ્લાં પાંચસો વર્ષથી લોકઆસ્થાનું કેન્દ્ર રહેલું છે. એક બાજુ અધૂરો ઇતિહાસ અને બીજી બાજુ સંતોભક્તોની વાણીમાં ગવાતું રહેલું જીવનવૃત્ત – આ બન્નેની વચ્ચે પ્રામાણિક જીવનવૃત્ત અને પ્રામાણિક પદાવલીનો અભાવ પૂર્ણ કરવા માટે પોતે આ પુસ્તક પાઠકોને અર્પણ કરે છે. લેખક જણાવે છે કે છેલ્લાં પાંત્રીશ વર્ષોથી પોતે મીરાંવિષયક અધ્યયનમાં રત છે. દેશ-વિદેશના બહોળા પ્રવાસ પછી લેખક આશ્ચર્ય અનુભવે છે કે દુનિયાના કોઈ સાહિત્યમાં મીરાં જેવી ભક્ત-કવયિત્રી અને ક્રાન્તિકારી મહિલા જાણવામાં આવી નથી. મધ્યયુગમાં પ્રચલિત પ્રત્યેક રૂઢિને તોડીને મીરાં નિર્ભય બનીને મુક્ત મને નાચી છે! મીરાં નારીમુક્તિનું પ્રતીક છે.

રાજસ્થાની રાજપૂતોમાં ચુસ્તપણે જોવા મળતી પરદાપ્રથા તથા સતી થવાનો રિવાજ મીરાંએ સ્વીકારેલાં નથી. ઘર-સમાજમાં તે હડધૂત થઈ છે તેમજ કોઈ પણ ધર્મસંપ્રદાયમાં તે દીક્ષિત થઈ નથી. આમ રાજસત્તા અને ધર્મસત્તા – બન્નેથી મીરાં અલગ રહી છે અને પોતાની ઇચ્છા મુજબ પોતાનું જીવન જીવી છે તથા કાવ્યસર્જન કર્યું છે. આ બધી દૃષ્ટિએ મીરાં મધ્યયુગની એક ક્રાન્તિકારી મહિલા છે. (અભ્યાસીઓને અહીં દર્શકના વિવેચનગ્રંથ 'વાગીશ્વરીનાં કર્ણફૂલો'(1963)ની કાકાસાહેબે લખેલી પ્રસ્તાવના યાદ આવી જશે: 'સ્ત્રીસ્વાતંત્ર્યનો સત્યાગ્રહ મીરાંમાં જેટલો પ્રગટ થયો છે તેટલો આપણા દેશમાં તો શું, દુનિયાના કોઈ પણ દેશમાં આટલી ઉત્કટતાથી અને બેપરવાઈથી પ્રગટ નહીં થયો હોય.')

લેખક જણાવે છે કે સાહિત્યસૃષ્ટિમાં મીરાં વિશે બે મતો, એનાં આત્યંતિક સ્વરૂપો સાથે આજે પણ પ્રચલિત છે. એક મત એવું માને છે કે મીરાં નામની કોઈ વ્યક્તિ થઈ જ નથી, જ્યારે બીજો મત મીરાંને સ્વીકારે છે, પણ તેના જીવનવૃત્તને ભ્રામક માને છે. દેશી-વિદેશી અમુક વિદ્વાનો તો મીરાંને ગણિકા ગણાવે છે! (પૃ. 5)

મધ્યકાલીન ઇતિહાસ (સાહિત્ય) માટે રાજસ્થાનમાં મુખ્ય ત્રણ સ્રોત છે: 'ખ્યાત' તરીકે ઓળખાતી સાહિત્યિક રચનાઓ, 'રાણીમગા' બારોટની વહીઓ અને ધર્મસ્થાનોના પંડાઓના ચોપડા – આ ઉપરાંત શિલાલેખો અને તામ્રપત્રો પણ પૂરક

માહિતી આપે છે. રાજસ્થાની રાજપૂત વંશોને પોતપોતાના કુલગુરુઓ હતા, જે વંશાવળી સાથે વિશેષ વ્યક્તિઓનાં વિવરણો પણ રાખતા. જન્મ-મરણ સાથે અસ્થિ-વિસર્જનની તિથિઓ પણ તેમાંથી મળે છે. લેખક કહે છે કે આ બધી જ સામગ્રીનો વિનિયોગ કરીને આ ગ્રંથ પોતે લખ્યો છે. આના પછી પોતે મીરાંબાઈની પ્રામાણિક પદાવલી પ્રકાશિત કરશે. લેખકનાં પત્ની શ્રીમતી આનંદકઁવરબા સૌરાષ્ટ્રના ઝાલાવાડ પરગણાનાં છે અને તેમણે ગુજરાતીમાં મળતી મીરાંબાઈની રચનાઓનું હિન્દી કરેલું છે. (શેખાવતને ‘કાગ અવોર્ડ’(મહુવા) અર્પણ થયો છે.)

o

અસ્તુ, પુસ્તકમાં બે વિભાગ છે: ‘મીરાંબાઈનું પ્રામાણિક જીવનવૃત્ત’ અને ‘મીરાંબાઈનું જન્મસ્થળ બાજોલી.’ પહેલા વિભાગમાં લેખક જણાવે છે કે મીરાંનું ઐતિહાસિક જીવનવૃત્ત આપવાનો આરંભ જેમ્સ ટોડ દ્વારા 1832માં થયો છે. આ વૃત્ત આજે અપ્રામાણિક સિદ્ધ થયું છે. આ પછી લેખક એક લાંબી સૂચિ આપીને બધા તરફ અસંતોષ વ્યક્ત કરે છે. (આ સૂચિમાં ભારતીય વિદ્યાભવન, મુંબઈ દ્વારા પ્રકાશિત ‘મીરાંબાઈ: હર લાઇફ એન્ડ ટાઇમ્સ’ (હરમાન ગ્યોત્સ 1966) પણ છે જેને સુસંગત અને સુસંવાદી માનીને નિરંજન ભગતે ‘ગુજરાતી સાહિત્યનો ઇતિહાસ’ ગ્રંથ–2, ખંડ–1 શોધિતવર્ધિત આવૃત્તિ રમણ સોની (2003)-માં ‘મીરાં’ નામનું પ્રકરણ આપ્યું છે.

આ પછી મીરાંના પિયર(મારવાડ)ની અને મીરાંના સાસરા(મેવાડ)ની રિયાસતોના ટૂંકા ઇતિહાસ સાથે મીરાંનો જીવનક્રમ આ પ્રમાણે આપ્યો છે:

વિ.સં. 1555 (ઈ.સ. 1499) મીરાં-જન્મ; વિ.સં. 1573 (ઈ.સ. 1517) મીરાં લગ્ન; વિ.સં. 1579 (ઈ.સ. 1523) વૈધવ્ય; વિ.સં. 1591 (ઈ.સ. 1535) ચિતોડત્યાગ; વિ.સં. 1592/93 (ઈ.સ. 1536/37) અજમેર-મેડતા; વિ.સં. 1595–97 (ઈ.સ. 1539–41) વૃંદાવન; વિ.સં. 1597–1604 (ઈ.સ. 1541–1548) દ્વારકા; (અધિકૃત-અનધિકૃત1499થી 1548 = 49 વર્ષ મીરાંનો આયુ-કાળ) *(ઈ.સ. સમીક્ષકે મૂક્યા છે.)

અદ્યાપિ મીરાંજીવનવૃત્તનો વિસ્તાર નહિ પામેલો મુદ્દો મીરાંના શિક્ષણ વિશેનો છે. સામાન્યત: મીરાંના દાદા રાવ દુદાએ મીરાંના શિક્ષણની ‘ઉત્તમ વ્યવસ્થા’ કરી હતી, એટલું જ નોંધાતું આવ્યું છે. અહીં મીરાંના વિદ્યાગુરુનું નામ અને તેના મીરાં સાથેના સંબંધ ઉપર થોડો વિશેષ પ્રકાશ છે. રાવ દુદાએ ગજાધર પંડિત નામના એક ગુર્જર

ગૌડ બ્રાહ્મણની નિયુક્તિ કરી હતી, જેણે સંસ્કૃત ધર્મગ્રંથો ઉપરાંત સંગીત અને નૃત્યની તાલીમ પણ મીરાંને આપી હતી. લગ્ન બાદ મીરાં ચિતોડ આવી પછી તેણે પોતાના વિદ્યાગુરુને ચિતોડ બોલાવી લીધા હતા અને પોતાના મંદિરની સેવાપૂજા સોંપી હતી. તથા આજીવિકાર્થ થોડીક જમીન પણ દાનમાં આપી હતી. લેખક નોંધે છે કે આ જમીન આજે પણ ગજાધર પંડિતના વંશજ ધરાવે છે અને તેમની પાસે જમીનનાં દાનપત્રો પણ છે. (પૃ. 24, 27)

આ અગત્યનો મુદ્દો છે, પરંતુ જમીનનાં દાનપત્રો જો પ્રસિદ્ધિ પામ્યાં હોત તો મીરાંના ચિતોડનિવાસનાં નિશ્ચિત વર્ષો, ચિતોડમાં મીરાંએ બંધાવેલા મનાતા મંદિરનું પ્રમાણ, તેનું વર્ષ તેમજ ગુર્જર ગૌડ બ્રાહ્મણની અમુક ઐતિહાસિક તવારિખ જાણવા મળત.

બીજા વિભાગમાં જે તાજી માહિતી છે તે જન્મસ્થળ બાજોલી અને મીરાંના ઉપાસ્ય સ્વરૂપ અંગેની છે. મીરાંનાં પદો વિશેની એક નાનકડી પાઠચર્ચા ‘જૂના જોગી’ નહિ, પણ ‘જૂના જોશી’ હોવા વિશે છે.

મીરાંના જન્મસ્થળ વિશે મેડતા, ચૌકડી, બાજોલી, અને કુડકી ગામનામો ચર્ચાતાં રહ્યા છે. આમાંથી કુડકી લગભગ સર્વસ્વીકૃત છે, ત્યાં લેખક એક નવો મુદ્દો ઊભો કરે છે અને મીરાંના જન્મસ્થળ તરીકે બાજોલીને પુનઃસ્થાપિત કરે છે. લેખકનો મુદ્દો કુડકી ગામમાં હાલ હયાત કિલ્લાના અવશેષો ઉપર આધારિત છે. લેખક આ કિલ્લાની સ્થળતપાસમાં ગયા અને તેનો ફોટો પણ અહીં મુકાયો છે. લેખક જણાવે છે કે કિલ્લાનું નિર્માણવર્ષ, મીરાંના જન્મવર્ષ પછીનું છે, અર્થાત્ મીરાંના જન્મ પછી કુડકી રાજધાની બની છે. મેડતિયા રાઠોડના કુલગુરુની વહીનો આધાર પણ લેખક ટાંકે છે. (પૃ. 55) કુડકી પૂર્વે રાજકુટુંબનો નિવાસ બાજોલીમાં છે એટલે મીરાંના જન્મસ્થળ તરીકે બાજોલી યોગ્ય છે.

મીરાંના સેવ્ય સ્વરૂપની ચર્ચા મીરાંના ‘ગૂઢ અનુભવ’ સાથે સંકળાયેલી એક મહત્ત્વની ચર્ચા છે. આ ચર્ચાના અનુસંગે મીરાં સગુણ ઉપાસક કે નિર્ગુણ ઉપાસક – એની ચર્ચા પણ ચાલેલી છે. પંડિત હરિનારાયણ પુરોહિતને અનુસરીને લેખક અહીં મીરાંના ઉપાસ્ય દેવની ચાર મૂતિર્ઓ ગણાવે છે. નાનપણમાં કોઈ સાધુએ આપેલી મૂતિર્, રાવ દુદાએ મેડતામાં બંધાવેલા મંદિરની ચારભુજાનાથની મૂતિર્, મીરાંએ ચિતોડમાં બંધાવેલા મનાતા મંદિરની મૂતિર્ અને સાલિગ્રામ. આ મૂતિર્ઓ હાલ ક્યાં ક્યાં છે તેની માહિતી પણ લેખક આપે છે. (પૃ. 61–63)

સમજી શકાય છે કે મીરાં કૃષ્ણ(વિષ્ણુ)ભક્ત અને સગુણ-સાકારની ઉપાસક છે. પ્રસ્તુત પ્રકાશનમાં મૂતિર્ઓનાં જે સાત ચિત્રો-ફોટા મુકાયાં છે, તેમાંથી ચાર મૂતિર્ઓ શ્રીકૃષ્ણની અને ત્રણ મૂતિર્ઓ વિષ્ણુની છે. આ વિષ્ણુમૂતિર્ઓમાંથી બે મેડતામાં બિરાજતા ચારભુજાનાથની અને એક દ્વારકામાં બિરાજતા ત્રિવિક્રમ વિષ્ણુની છે. ચાર કૃષ્ણમૂતિર્ઓમાંથી ત્રણ મુરલીધર અને એક ગોવર્ધનધર સ્વરૂપની છે. સ્પષ્ટ છે કે 'મોહન મોરલીવાળો' મીરાંનો ઉપાસ્ય છે. મીરાંનાં પદોમાં પણ 'મોર મુગટ ને કાને કુંડળ, મુખ પર મોરલી ધરી'-સ્વરૂપની પ્રધાનતા જોવા મળે છે.

લેખક આ ચર્ચાના ઊંડાણમાં ઊતરતા નથી પણ રાજસ્થાની, હિન્દી અને ગુજરાતી સાહિત્યમાં આની ચર્ચા થયેલી છે. લેખકની રજૂઆત પણ સરળ નથી.

મીરાંની રચનાઓમાં આદરપૂર્વક મળતા 'જોગી'ના ઉલ્લેખ વિશે કોઈ નાથસાધુની કલ્પના થઈ છે, પરંતુ અહીં લેખક 'જોશી' શબ્દ હોવાનું જણાવે છે. – 'મ્હારા જૂના જોસી હરજી મિલણ કદ હોસી' વગેરેમાં 'જોસી' શબ્દ, રાવ દુદાના દરબારમાં રહેલા પંડિત જમના આસોદા નામના 'રાજજ્યોતિષ' સંદર્ભે હોવાની માહિતી આપે છે. આ જ્યોતિષી પરમ વૈષ્ણવ હતા, તેમણે દુદા-પરિવારને વિષ્ણુભક્તિ તરફ વાળેલો છે. (પૃ. 25, વગેરે)

અહીં મુકાયેલી સોળ આર્ટ પ્લેટોમાં જે જૂનાં ચિત્રો છે, તેના વિશે કોઈ સ્પષ્ટતા નથી. જૂનાગઢ ગિરનાર ઉપરનાં જૈન મંદિરોના ફોટા નીચે 'અહીં મીરાંબાઈની મૂતિર્ પ્રતિષ્ઠાપિત છે' તે ભળતી જ માહિતી છે અને છેલ્લે નરસિંહ મહેતાના ચિત્ર સાથે 'સુપ્રસિદ્ધ વૈષ્ણવ ભક્ત નરસી મહેતા (જૂનાગઢ-ગુજરાત) જિસકા સાન્નિધ્ય મીરાંબાઈ કો દ્વારિકામેં મિલા' – એવી લેખકની નોંધ, લેખકની ઇતિહાસદૃષ્ટિનો છેદ ઉડાડી દે છે.

○

ગુજરાતીમાં છેક 1865થી મીરાંવૃત્ત લખાતું અને ચર્ચાતું આવ્યું છે. 1911માં તનસુખરામ ત્રિપાઠી તરફથી 'મીરાંબાઈનું સંપૂર્ણજીવનવૃત્ત' પ્રસિદ્ધ થયું પછી 1916માં આનંદશંકર, 1918માં ભાનુસુખરામ, 1922માં મુનશી, 1928માં બળવંતરાય પછી ગોવર્ધનરામ, રા. વિ. પાઠક, મંજુલાલ મજમુદાર, દર્શક અને છેલ્લે નિરંજન ભગત. ગુજરાતીમાં વિસ્તૃત મીરાંવૃત્ત ભગતસાહેબ તરફથી સ્વતંત્ર પુસ્તક રૂપે 1982માં પ્રગટ થયું, એમાં મીરાંની જે દક્ષિણ ભારતની યાત્રાનો નિર્દેશ છે તે અહીં નથી, તેમજ મીરાંની આયુ 65–67 વર્ષની ગણાવે છે, તે અહીં માત્ર 49 વર્ષની છે!

હવે પછીનાં મીરાં-અધ્યયનો માટે અહીં થોડા નવા મુદ્દા છે એટલે સ્વાગતમ્!

*

નરોત્તમ પલાણ

સંશોધક, વિવેચક.

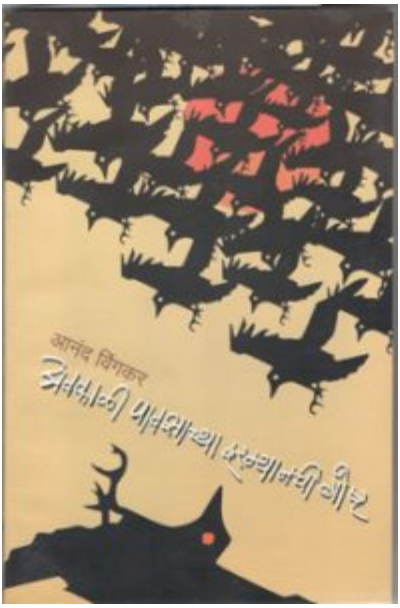
ગુજરાતીના પૂર્વ-અધ્યાપક, પોરબંદર.

દર્શન, 3 વાડી પ્લોટ, પોરબંદર.

92278 18900

*

વિપત્તિના વાસ્તવનું ‘નવલ’ રૂપ – કૃષ્ણા કિંબહુને



અવકાળી પાવસાચ્યા દરમ્યાનચી ગોષ્ટ – આનંદ વંગિકર

લોકવાઙ્મય ગૃહ પ્રકાશન, મુંબઈ, 2011

આનંદ વંગિકર મરાઠીના જાણીતા કવિ અને નવલકાર છે. એમના બે કાવ્યસંગ્રહો પ્રકાશિત થયા છે અને એમની હવે પછીની નવલકથા’દસ્તાવેજ’ પ્રગટ થવામાં છે.

'અવકાળી પાવસાચ્યા દરમ્યાનચી ગોષ્ટ' (કમોસમી વરસાદ ટાણેની વાત) નવલકથાનું 'વિષયવસ્તુ' કહેવાય એ ટૂંકમાં આવું છે: એક વ્યાકુળ ખેડૂત-પરિવારની આ શોકાન્તિકા છે. પ્રકૃતિના અસંતુલને કારણે વરસાદ નથી પડતો એ એમનું દુર્ભાગ્ય છે ને પરિણામે ખેડૂ-દંપતી પોતાને આત્મહત્યાની ખાઈમાં ફેંકે છે. આ ખૂબ જ ભીષણ સામાજિક વાસ્તવ છે.

પરંતુ, આ નવલકથા સારી છે, એમ કહેવાનું કારણ એ તો નથી જ કે તે ખેડૂતોની દારુણ અવસ્થા અંગે સહાનુભૂતિ પ્રકટ કરે છે, કે દરિદ્રતા અને વિફલતાથી ત્રસ્ત ખેડૂતની હાલાકીનો તેમજ કુદરત અને વ્યવસ્થા બંને દ્વારા તેની કરાતી ગૂંગળામણનો તે વિગતવાર અને અચૂક ચીતાર આપે છે, કે પછી તેના કૌટુંબિક જીવનનું કલ્પનાશીલ ચિત્રણ કરે છે, અથવા તો, સામાજિક-રાજકીય વ્યવસ્થાની ક્રૂર અંધાધૂંધી પર સમજદારીથી, સંયમપૂર્વક ટીકા કરીને પોતાનું નીરોગી સામાજિક ભાન સ્થાપિત કરે છે. આ બધાં પણ જોકે, જમા પાસાં જ કહેવાય, તોય તે સીધાંસાદાં અને ઉપરછલ્લાં કહી શકાય તેવાં છે. ક્ષણે ક્ષણે નિ:પાતનો આવો વિષણ્ણ અનુભવ કરાવતી એ અપ્રતિહત વાસ્તવવાદી સપાટી કુશળતાપૂર્વક જાળવી રાખીને, સાથે જ, ઉષા નામની યુવતીનું એક સહનશીલ, સમજદાર અને સૃજનશીલ મનુષ્યમાં વિકસિત થવું – એ અપ્રતિમ અંત:સૂત્ર પણ લેખક તેની સાથે ગૂંથી લે છે. સર્જક વંગિકરનું સાચું શ્રેય એમાં સમાયેલું છે.

જીવનપક્રિયા અત્યંત નિર્ઘૃણપણે ચક્રાકાર છે એને આ યુવતી ધીરજપૂર્વક સ્વીકારી લે છે; પોતાનો જીવનક્રમ પૂર્વવત્ કરવાનો નિર્ણય દઢતાથી લે છે, અને દયનીય અવસ્થામાં પણ બધી જ જવાબદારીઓ ઉપાડી લઈ એક વિલક્ષણ એવો સશક્ત, હકારાત્મક દષ્ટિકોણ કેળવી લે છે – એ બધી વાતો માનવ્યનો એક અદ્ભુત અનુભવ આપે છે.

આવાં જબરદસ્ત અંત:સૂત્રોને લીધે વંગિકરની આ નવલકથા સપાટી પરની કથાવસ્તુની મર્યાદાઓ આંબીને ગુણાત્મક રીતે આગળ નીકળી જાય છે.

એટલે કે, તે કોઈ એક ખેડૂતની આત્મહત્યાનું શોકાકુળ કથાનકમાત્ર બનીને રહેતી નથી, અથવા તો 'વાસ્તવવાદી સામાજિક નવલકથા'ના ચોકઠામાં પણ અટકી પડતી નથી. વંગિકરનો એકંદર દષ્ટિકોણ બૌદ્ધિક પરિપક્વતા સતત ઉત્ક્રાંત થતી જાય એવા પ્રગાઢ વિશ્વાસથી ભરેલો છે. કદાચ આવા નીરોગી દષ્ટિકોણને લીધે જ આ નવલકથામાંની નવી પેઢી, એક સયનૂર નામના પાત્રનો અપવાદ બાદ કરતાં, જીવનની

વિપત્તિઓ તરફ પણ હકારાત્મકતાથી જોનારી અને પોતાની આસપાસની સામાજિક પરિસ્થિતિની ઉત્તમ સમજ ધરાવનારી છે.

બૌદ્ધિક પરિપક્વતાનું ઉત્ક્રાંત થવું એ વાત આપણા સમાજની જાતિપ્રથાના સંદર્ભમાં પણ આવે છે, જે નવલકથાના એક પાત્ર પગમ અને તેની મામી એ બે મહાર જાતિનાં પાત્રોના માધ્યમે, ખાસ કરીને જળદાનવિધિ સમયે પગમના મનમાં ચાલતા વિચારમંથન દ્વારા લેખકે કુશળતાથી ચિત્રિત કરેલું છે.

બાહ્ય દુનિયા સાથે નિયમિત રૂપે સંબંધ ન ધરાવતા ખેડૂત લોકોએ આટલો નિર્દોષ અને ખૂબ સારા અર્થમાં આધુનિક એવો વિશ્વબોધ કેળવવો એ વિશેષ ધ્યાનપાત્ર બાબત છે.

નવલકથાનો આરંભિક ભાગ અસહનીય કહેવાય એવી પીડાનો અને નામોશીભર્યું મરણ વહોરી લેવા અંગેનો છે. આત્મહત્યાનો નિર્ણય લેનાર ખેડૂત યશવન્તા અન્ય કોઈ પણ વિકલ્પ બચ્યો નથી એ ધ્યાનમાં આવ્યા બાદ પોતાની પત્ની પાર્વતીને ઝેર પીને મરવાની પ્રક્રિયા જ સમજાવી દે છે:

'હે, બઘ ભિણ્યાજોગં કાય નસતં... હોતે થોડી તડફડ... તુઝા તર કસ્પટાએવઢા જીવ... અર્ધ્યા તાસાત ખલ્લાસ.'

(જો, બીવા જેવું કંઈ હોતું નથી... હા, થોડીક તરફડ થાય, ... તારો તો જીવેય તણખલા જેવડો ...અડધા કલાકમાં ખલ્લાસ!)

માણસની આવી અવસ્થા નિશ્ચિતપણે વિદારક અને ભીષણ છે. આ વાક્યની શબ્દયોજના પણ ધ્યાનથી જોવા જેવી, અને આપણી સામાજિક દરિદ્રતાનો ગંભીરતાથી વિચાર કરવાની ફરજ પાડે તેવી છે.: 'બીવા જેવું કંઈ નથી...' – મતલબ કે, જીવતરની અભાવગ્રસ્તતા એટલી ભીષણ છે કે એની સામે આવા મરણની બીક રાખવા જેવું નથી. તે પછી સમજાવટના સ્વરમાં – 'થોડીક તરફડ થાય...' આમાં 'થોડીક' એ વિશેષણ જુઓ તો, જીવતા રહેવામાં જે પ્રચંડ તરફડ છે તેટલી આવી આત્મહત્યામાં નથી જ, થોડીક જ છે. અને છેલ્લે, 'અડધા કલાકમાં ખલ્લાસ' – તેમાં, જીવતા રહેવાના આ અવિરત ચક્રમાંથી ઓછામાં ઓછા સમયમાં છૂટકારો પામવાની દયનીય અને એ જ ક્ષણે અમાનવીય લાગે તેવી એક નિશ્ચિતતા છે. આ એક જ વાક્ય, વંગિકરે આ નવલકથામાં ભાષા કેવી સભાનતાથી પ્રયોજેલી છે તેનું દ્યોતક છે. એમની ભાષા પર, વાક્યોના ઘાટ પર જુદા જુદા પ્રભાવો નિશ્ચિતપણે દેખાઈ આવે છે. દા.ત., ક્યાંક ઉદયપ્રકાશના

મરાઠીમાં થયેલ અનુવાદનો, તો ક્યાંક નેમાડેની કવિતાના વ્યાકરણનો પ્રભાવ દર્શાવી શકાય એમ છે. નવલકથાની સંરચના પણ કેટલાંક સ્થળે શિથિલ થતી દેખાઈ આવે છે. પ્રારંભે મોન્ટાજ પદ્ધતિથી પ્રસંગોની ગોઠવણ કરીને લેખક નવલકથા પર મજબૂત પકડ જમાવે છે. પણ પછી ગામડાંમાંના વ્યવહારો, પરસ્પરસંબંધોના તાણાતણાવ અને કાવાદાવા ચીતરવામાં આ પકડ કંઈક શિથિલ થતી દેખાય છે. જોકે ફરીથી, અંત્યવિધિના પ્રસંગથી લઈ છેક અંત સુધીની બાંધણી અત્યંત ગંભીર, ઉત્કટ અને ઉપલકિયા વાસ્તવવાદને ઓળંગીને આગળ નીકળી જનારી છે. લખવાટ-આયોજનની રીતે એ વંગિકરને યશ અપાવનાર બને છે.

પૃ. 37 પરનાં બે વાક્યોને લીધે આ નવલકથા ‘નવલકથાલેખન અંગેની નવલકથા’ (Metafictional Novel) જાણે બનતાં બનતાં ચૂકી ગઈ હોય એવી શંકા થાય છે: બીજા પરિચ્છેદનું પહેલું વાક્ય ‘પાર્વતીલા મલા હયા ગોષ્ટીત મારાયચં નવ્હત.’ (આ વાર્તામાં પાર્વતીને મારે મારી નાખવી નહોતી...) અને ત્રીજા પરિચ્છેદમાં ‘મ્હણૂનતપશીલવાર મલાહયા (આત્મહત્યેચા) ઘટને ચ વર્ણનં કરતા યેણાર નાહી.’(માટે વિગતવાર હું આ (આત્મહત્યાની) ઘટનાનું વર્ણન કરી શકું તેમ નથી.) – એ બે વાક્યોને બાદ કરતાં, નવલકથાનો નિવેદક એ પણ એક કથાગત પાત્ર છે એવું અન્યત્ર ક્યાંય જણાતું નથી. આ બાબતને સંરચનાગત ત્રુટિ દર્શાવતી ગણાવી શકાય.

છેલ્લે, પોતાના પિતાની દુ:ખદ આત્મહત્યા અને માની થતી હત્યા, એટલી બધી હાલાકી ભોગવ્યા પછી પણ આ નવલકથામાંની ઉષા નવા નિર્ધારથી, ધીરજપૂર્વક બાકી બધા વિકલ્પો નકારીને પોતાનાં મા-બાપનું જ કામ ચીવટપૂર્વક આગળ ચલાવવાનું નક્કી કરે છે, તે એક રીતે તો એણે કુદરતી આપત્તિ અને વ્યવસ્થાનો જુલમ એ બંનેની વિરુદ્ધ પોકારેલ બળવો જ છે. સ્વસ્થ સામાજિક સભાનતા, સશક્ત અને સક્ષમ વિશ્વબોધ, બૌદ્ધિક પરિપક્વતાની ઉત્ક્રાંતિનો વિશ્વાસ, અને જીવન પ્રત્યેની નિતાન્ત નિષ્ઠા આ બધાંના સંયોગથી આવું બંડ ઉદ્‌ભવે છે. આ નવલકથાની આ ઉષાનો નાતો ઉદ્ધવ શેળકેના ‘ધગ’માંના ‘કવતિક’ અને રા. રં. બોરાડેના ‘પાચોળા’માંની સ્વમાની ‘પારબતી’ સાથે જોડાયેલો છે. આવા સૃજનશીલ બળવાના ભાવમાંથી જ વંગિકરના આ ‘કમોસમી વરસાદ ટાણેની વાત’નો જન્મ થયો હોવો જોઈએ. એક સારા નવલકથાકારની વિશુદ્ધ નૈતિકતાનું આ પ્રમાણ છે.

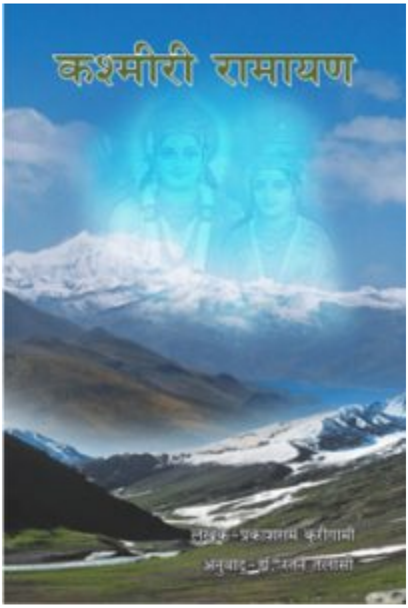
*

કૃષ્ણા કિંબહુને[1]
મરાઠી સર્જક, વિવેચક.
પ્રાદેશિક મંત્રી, સાહિત્ય અકાદેમી,
મુંબઈ કાર્યાલય, મુંબઈ.
મુંબઈ.
krishnakimbahune@gmail.com
9987214615

*

1. મરાઠીમાંથી ગુજરાતી અનુવાદ: અરુણા જોશી, વડોદરા (98255 20115)

ભારતીય રામકથાઓમાં એક વિશેષ પાઠ –
શિરીષ પંચાલ



કશ્મીરી રામાયણ – પ્રકાશરામ કુરીગામી

હિંદી અનુ. કશ્મીરી રામાયણ – રત્તનલાલ તલાશી

ભારતીય સંસ્કૃતિને ઘડવામાં રામાયણે અને મહાભારતે જેટલો ભાગ ભજવ્યો છે

તેટલો કદાચ બીજા કશાએ ભજવ્યો નથી. એકવીસમી સદીમાં પણ આ બંને મહાકાવ્યોનાં વિષયવસ્તુ, પાત્રો ભારતીય પ્રજાને એટલાં જ સ્પર્શતાં રહ્યા છે. સ્વાભાવિક રીતે આ પ્રકારની રચનાઓના મૂળમાં લોકકથાઓ હોવી જોઈએ. વાલ્મીકિ, વ્યાસ (અને હોમર પણ) જેવા મહાકવિઓએ પોતાના સમય સુધીની પ્રચલિત લોકકથાઓને એક સુવાંગ ઘાટ આપવાનો પ્રયત્ન કર્યો. ત્યાર પછીના કવિઓ એમાં પરિવર્તન પામતા સમાજ, ઇતિહાસ, સ્થળ સમય અનુસાર ઉમેરા કરતા રહ્યા, એને પરિણામે મૂળમાં શું હતું એ જોવું અઘરું થઈ પડ્યું. પૂણેની ભાંડારકર ઇન્સ્ટિટ્યુટે તથા વડોદરાના પ્રાચ્ય વિદ્યામંદિરે મહાભારત અને રામાયણની સમીક્ષિત વાચના તૈયાર કરી. આપણને પરિચિત એવી રામકથા–મહાભારતકથા અનેક પ્રકારના ઉમેરાવાળી છે એ તો સમીક્ષિત વાચના સાથે આ કથાઓને સરખાવવાથી સમજાઈ જશે. ભારતીય પ્રજાએ જે ઉમેરા કર્યા તે સાંસ્કૃતિક ઇતિહાસની દૃષ્ટિએ અત્યંત મહત્ત્વના છે અને એનો અભ્યાસ સમાજવિજ્ઞાનીઓ કરી જ રહ્યા છે.

પ્રકાશરામ કુરીગામી કૃત ‘કશ્મીરી રામાયણ’ એ ‘કૃત્તિવાસ રામાયણ’, ‘કમ્બ રામાયણ’, ‘આનંદ રામાયણ’ કે ‘યોગવસિષ્ઠ રામાયણ’ની તુલનામાં ઘણું અર્વાચીન છે. ઓગણીસમી સદીના આ કવિની રચના અધ્યાત્મ રામાયણ પર આધારિત છે, એમાં સાથે સાથે પ્રચલિત લોકકથાઓને પણ ગૂંથી લેવામાં આવી છે. અનુવાદકે કહ્યું છે કે આ લોકકથાઓને કારણે કાશ્મીરમાં આ રચના ખૂબ જ ઉપયોગી થઈ છે. અહીં આ અનુવાદકે અભ્યાસલેખ આપ્યો નથી પરંતુ ‘કશ્મીરી રામાયણ’ના મૂળ સંપાદનમાં મૂકેલા બલજીનાથ પંડિતના ‘પ્રાસ્તાવિક’નો અનુવાદ મૂક્યો છે, એ અનુવાદમાં પ્રકાશરામ કુરીગામીનો સંક્ષિપ્ત પરિચય આપવામાં આવ્યો છે. આ રામાયણ ફારસી લિપિમાં રચાયું છે અને પાછળથી ગ્રિયર્સને પણ આ કૃતિનું સંપાદન કર્યું છે. બલજીનાથ પંડિત માને છે કે ગ્રિયર્સનની રચના મૂળ કૃતિનું સંક્ષિપ્ત રૂપ છે.

પૈશાચી ભાષામાં રચાયેલી ગુણાઢ્યકૃત ‘બૃહત્કથા’નો સંસ્કૃત અનુવાદ સોમદેવ ભટ્ટે ‘કથાસરિત્સાગર’ નામે કર્યો હતો. આજે તો બૃહત્કથા ગ્રંથ લુપ્ત થઈ ગયો છે, પણ આ બધી વાર્તાઓ શંકર ભગવાન દેવી પાર્વતીને કહે છે

એ રીતે આલેખાઈ છે. ‘કશ્મીરી રામાયણ’ પણ આ જ પરિપાટીને અનુસરે છે, શંકર ભગવાન પાર્વતીને આ આખી રામકથા કહી સંભળાવે છે, કારણ કે કળિયુગમાં માનવીનો ઉદ્ધાર કેવી રીતે થાય તેની જિજ્ઞાસા પાર્વતીને હતી. અને આ રીતે આ રામાયણ રચાયું

છે. અહીં પ્રકરણરચના એટલે કે કાંડરચના મૂળ વાલ્મીકિ રામાયણને અનુસરે છે, આ રામાયણમાં લવકુશકાંડ છેલ્લે મૂકવામાં આવ્યો છે.

મૂળ રામાયણની જેમ અહીં આખ્યાનો-ઉપાખ્યાનોની એવી કશી ભરમાર નથી. કવિનો ઉદ્દેશ રામકથાને સીધી સરળ રીતે, સંક્ષેપમાં આલેખવાનો છે – એટલે આરંભ આ રીતે કરવામાં આવ્યો છે:

દશરથ નામ કે રાજા થે | પતિતોં કે હિતકારી થે |
અયોધ્યા કે વે વાસી થે | શિવ કે ઘોર પુજારી થે ||

અને તરત જ દશરથને યજ્ઞને કારણે થતી પુત્રપ્રાપ્તિ, વિશ્વામિત્રનું આગમન અને રામલક્ષ્મણનું વિશ્વામિત્ર સાથે પ્રયાણ-ની કથા આવે છે. મૂળ રામાયણમાં વિશ્વામિત્રને અનેક કથાઓ કહેતા બતાવ્યા છે, અહીં અહલ્યાકથા સિવાય કશું આવતું નથી. પછી તો સીતા સાથેના લગ્નનું વર્ણન છે. આ કથામાં કૈકેયી દશરથ પાસે જે બે વરદાન માગે છે તેના મૂળમાં ઇન્દ્રને જવાબદાર ગણ્યો છે. રાજ્યાભિષેકની વાત ઇન્દ્ર સુધી પહોંચી એટલે તેમણે સરસ્વતીને કૈકેયી પાસે મોકલી અને એની પાસે આ વરદાન મંગાવ્યાં. આમ અહીં તેઓ વાલ્મીકિ રામાયણથી જુદા પડ્યા. અને આમ સીતા અને લક્ષ્મણની સાથે રામ વનમાં ચાલ્યા. મૂળ કથામાં એકલો ભરત રામને મળવા જાય છે, અહીં કૈકેયી પણ જાય છે અને ભારે પશ્ચાત્તાપ કરે છે. પછી આવે છે સીતાહરણની ઘટના. સીતાના આક્ષેપો સાંભળીને છેવટે લક્ષ્મણ રામને સહાય કરવા જાય છે. વાલ્મીકિ રામાયણ કે તુલસી રામાયણની જેમ આ રામાયણમાં પણ બહુ પ્રચલિત બનેલી લક્ષ્મણરેખા નથી આવતી. હવે રામ-લક્ષ્મણ સીતાની શોધ કરતા કરતા સુગ્રીવ પાસે આવે છે. અને પછી બધા વાનરો સીતાની શોધ માટે નીકળી પડે છે. રામાયણની એક વાચનામાં લક્ષ્મણ સીતાનાં આભૂષણ જોઈને ‘નાહં જાનામિ કેયૂરમ્’નો શ્લોક બોલે છે. સમીક્ષિત વાચનામાં સુગ્રીવ રામને સીતાનાં આભૂષણો બતાવે છે એની વાત છે ખરી પણ કશ્મીરી રામાયણમાં આવો કોઈ પ્રસંગ આવતો નથી. લંકાપ્રવેશ કરતી વખતે હનુમાનને સુરસા રાક્ષસીનો ભેટો થાય છે, આ રામાયણમાં સાથા દેવી અજગરનું રૂપ લઈને હનુમાનને રોકે છે.

પરંતુ આ બધી કથા પૂર્વે એક પ્રસંગનો ઉલ્લેખ કરવો રહી ગયો. રાવણ જ્યારે સીતાને લઈને લંકામાં આવે છે ત્યારે મંદોદરી સીતાને જુએ છે. એક કથા- અનુસાર સીતા રાવણ-મંદોદરીની પુત્રી હતી. જન્મી ત્યારે જોષીઓએ ભવિષ્ય ભાખ્યું કે આ કન્યા રાવણના મૃત્યુનું કારણ બનશે. એટલે રાવણ તેને તરત નદીમાં વહેવડાવી દે છે

અને એ સીતા જનકને સાંપડે છે. આમ તો સીતાના જન્મને લગતી બીજી પણ ઘણી બધી કથાઓ પ્રચલિત થઈ છે. અહીં કશ્મીરી રામાયણમાં કોઈક કથાને આધારે આ પ્રસંગ ગૂંથી લીધો છે. આ રીતે જોઈએ તો સીતા રાવણની પુત્રી થઈ, એકલોહિયાં સ્વજનોને લગતી વ્યભિચાર- કથાઓ ભારતીય કથાવિશ્વમાં ખૂબ જ જાણીતી છે.

જટાયુ અને રાવણના સંગ્રામની વાત અહીં છે ખરી પરંતુ આ કથા થોડી ફંટાય છે, જટાયુ મૃત્યુ પામતો નથી એટલે રાવણ સીતાને મારી નાખવાની ધમકી આપી જટાયુ કેવી રીતે મરશે તે જણાવવા કહે છે. આપણી કેટલી બધી લોકકથાઓમાં પ્રતિસ્પર્ધીના મૃત્યુનું રહસ્ય કેવી રીતે પામી શકાય તેનાં કથાઘટકો આવશે. અહીં સીતા જટાયુના મૃત્યુનું રહસ્ય જણાવે છે.

ઐસા પત્થર ઇસ પર ફેંકો | જિસ પર ખૂન કે દાગ લગે હોં||
ખાદ્ય પદાર્થ જાન કે નિગલેગા | ભારી હોકર ના દૌડ પાયેગા||

બીજી બાજુ સીતાની શોધમાં રામ-લક્ષ્મણ નીકળે છે અને તેમને સુગ્રીવનો ભેટો થાય છે. કથાકાર કશું વિગતે વર્ણન કરતા નથી – એટલે વાલ્મીકિમાં કથનની સાથે વર્ણનનો જે સમન્વય થાય છે તે અહીં જોવા મળતો નથી, કાદમ્બરી-કથાથી અહીં ઊલટી ગતિ છે. બાણભટ્ટને વાર્તા કહેવાની ઉતાવળ જરાય નથી – અને અહીં માત્ર કથામાં જ કવિ રાચે છે. રામ પોતાના બળની પ્રતીતિ કરાવીને સુગ્રીવને કહે છે – હવે વાલીને બોલાવો.

વાલી સુગ્રીવને પરાજિત કરે છે ત્યારે એકસરખા દેખાતા આ ભાઈઓની ઓળખ માટે પુષ્પહારની સહાય લેવામાં આવે છે. તારા વાલીને રોકવા મથે છે પણ વાલી રોક્યો રોકાતો નથી, છેવટે તે મૃત્યુ પામે છે.

હવે વાનરો સીતાની શોધમાં નીકળે છે, રસ્તામાં જટાયુનો ભાઈ સંપાતિ મળે છે, મૂળ રામાયણમાં સંપાતિની વાત વિગતે આવશે, તેની પૂર્વકથા કહેવા માટે પણ વાલ્મીકિ કવિ પાસે અવકાશ છે, કશ્મીરી રામાયણના કર્તા પાસે એ અવકાશ નથી. એટલે એ હનુમાનના પૂછવાથી તરત જ તે સીતાની ભાળ આપે છે, અને હનુમાન સમુદ્ર ઓળંગી લંકાપ્રવેશ કરે છે. લંકામાં નગરનું રક્ષણ કરનાર સાથેના મુકાબલામાં હનુમાન વિજયી થાય છે, મૂળ રામાયણ લંકાનગરીનું, રાવણના મહેલનું વિગતે વર્ણન કરે છે. પણ આ રામાયણમાં સીતા-રાવણ સંવાદ વચ્ચે ઉમેર્યા છે, મંદોદરી પણ ફફડતા હૈયે ત્યાં આવે છે અને સીતા અર્વાચીન શૈલીમાં ગીત ગાય છે:

બુલબુલ આયો, બહાર આઈ | ખુશિયાં છાઈ હર મનમેં |

ઠંડ ભાગી, નદિયાઁ ઉઘલી | દિલકી હૂક છૂમંતર હુઈ ||
જાગોં નીંધ સે લો અંગડાઈ | ખુશિયાં છાઈ હર વન મેં ||

બહુ પાછળથી આ પ્રકારનાં ગીત મનોરંજક ફિલ્મોમાં પણ જોવા મળ્યાં.

મૂળ રામાયણમાં તો અનેક સર્ગો સુધી હનુમાનકથા આગળ ચાલે છે, લંકાદહન કરીને રામ પાસે પહોંચેલા હનુમાનની રોચક કહાણી તેમના જ મોઢે કવિ રજૂ કરે છે. કેટલીક કથાઓ મૂળ રામાયણમાં નથી, દા.ત., રાવણ મદદ માટે મહિરાવણ પાસે જાય છે અને મહિરાવણ નિદ્રાધીન રામલક્ષ્મણને ઉપાડી જાય છે – આ કથા ભારતમાં ઘણે બધે સ્થાને જાણીતી છે. રાક્ષસોના યજ્ઞમાં વિઘ્ન ઊભાં કરવાં પડે. લોકપ્રચલિત ચિત્રોમાં પણ, આવા યજ્ઞમાં કેવી રીતે વિઘ્ન ઊભાં કરવાં તેની વાત વિગતે આવશે. ત્રીજી સદીમાં રચાયેલા ‘પઉમચરિય’માં પણ રાવણનો યજ્ઞભંગ કરવા માટે અંગદ જાય છે અને એનું વિગતે વર્ણન છે.

મહિરાવણની શોધમાં નીકળેલા હનુમાનને એક બાળક અટકાવે છે, હનુમાન જ્યારે તેને મારી નાખવા જાય છે ત્યારે બાળક કહે છે, ‘મત ભૂલ હૈં તાત મેરે હનુમાન/વહી મેરી હત્યા કા બદલા લેંગે!’ અને ત્યાં બાળકના મોઢે જાણવા મળે છે કે લંકાદહન કરીને પાછા ફરી રહેલા હનુમાનનું વીર્ય સમુદ્રમાં એક માછલીના ઉઘાડા મોંમાં પડે છે અને એ રીતે બાળજન્મ થાય છે. દાયકાઓ પહેલાં આવેલી ફિલ્મ ‘હનુમાનપાતાલવિજય’માં આ કથા ગૂંથી લીધેલી છે. વાલ્મીકિ રામાયણમાં આ વાત જોવા નહિ મળે. એટલું જ નહીં – મરણપથારીએ પડેલા રાવણ પાસે રામ લક્ષ્મણને મોકલી તેની અંતિમ ઇચ્છાઓ જાણી લાવવા કહે છે. રાવણની ત્રણ ઇચ્છા છે – અગ્નિને ધુમાડા વગરનો કરવો, આકાશ સુધી પહોંચવા એક નિસરણી બનાવવી, સોનાને સુગંધિત કરવું. આવું કશું કદાચ ભારતીય રામાયણોમાં પણ નથી.

અહીં રામના રાજ્યાભિષેક પછી સીતા ઉપર જે આળ આવે છે તેના મૂળમાં રામની એક બહેન જવાબદાર છે. મધ્યકાલીન ભારતીય સમાજમાં નણંદ-ભોજાઈ વચ્ચેના અણબનાવ જોવા મળશે. અહીં પણ નણંદ રામ આગળ ભંભેરણી કરે છે અને સીતાને વનવાસ મળે છે. વાલ્મીકિના આશ્રમમાં સીતા લવને જન્મ આપે છે. મૂળ રામાયણમાં લવ અને કુશ બે બાળકોને જન્મ આપે છે, પણ કશ્મીરી રામાયણમાં બીજી કથાઓના પ્રભાવે વાલ્મીકિ લવના જેવો બીજો એક કુમાર ઘાસ-કુશમાંથી ઘડે છે, આવું જ કથાનક કથાસરિત્સાગરમાં પણ જોવા મળશે.

મૂળ રામાયણમાં સીતાને ધરતીમાતા પોતાના અંકમાં સમાવી લે છે, કાલિદાસના રઘુવંશમાં પણ સીતાને વસુન્ધરા પોતાનામાં સમાવી લે છે. તુલસીદાસના રામાયણમાં શેષનારાયણ સીતાને પાતાળમાં લઈ જાય છે. જોકે ભવભૂતિના ઉત્તરરામચરિતમાં સુખાંત છે.

કશ્મીરી રામાયણમાં ભાવુકતાનું તત્ત્વ વિશેષ છે. અહીં લવકુશ રામની સેના સામે યુદ્ધ કરે છે, બધાને મોતને ઘાટ ઉતારી દે છે, સીતા પાસે જ્યારે બંને ભાઈઓ મુકુટ-આભૂષણો લઈને જાય છે ત્યારે સીતાને પરિસ્થિતિ સમજાય છે, તે સતી થવા તૈયાર થાય છે – પણ વાલ્મીકિ અમૃતવર્ષા કરાવે છે અને બધાને જીવનદાન મળે છે. રામ સીતાને લેવા આવે છે પણ સીતા મક્કમ છે, તે દરવાજો ખોલતી જ નથી. 'સંસારમેં જબ સે હું આઈ, દુ:ખ હી દુ:ખ હૂં સહતી રહી.' વાલ્મીકિ સમજાવે છે પણ સીતા માનતી નથી.

વહ વિષ જો એક બાર પિયા મૈંને |
પુન: પિલાને પર ક્યોં હો તુલે |
સાથ વે લેંગે ફિર ત્યાગેંગે |
ફિર ઉનકો ઢૂંઢૂંગી મૈં કહાં સે!

છેવટે સીતા ઋષિ સાથે જાય છે ત્યારે પણ રામ તેને 'નિર્મલ' થઈને આવવા કહે છે – પરિણામે સીતા ધરતીને પ્રાર્થે છે અને છેવટે પ્રગટ થયેલી ધરતીમાતામાં સમાઈ જાય છે.

આમ કશ્મીરી રામાયણ સમાપ્ત થાય છે.

અહીં અનેક લોકકથાઓ, અન્ય રામકથાનકોની સહાય લેવામાં આવી છે. આમાંનાં કેટલાંય કથાનકોથી આપણે ખૂબ જ દૂર ચાલ્યા ગયા છીએ, અને એટલે જ કેટલાંય વસ્તુઓ સ્વીકારતાં મોટા ભાગની પ્રજા અચકાશે. દા.ત., ત્રીજી સદીમાં રચાયેલ 'પઉમચરિય' (પદ્મચરિત્ર)માં હનુમાન અનેક સ્ત્રીઓ સાથે લગ્ન કરે છે એવું વર્ણન પણ આવે છે!

'કશ્મીરી રામાયણ' આપણી રામવિષયક કથાઓમાં કદાચ છેલ્લો મણકો હશે. અહીં ડો. રત્તન તલાશીનો અનુવાદ મૂળ સાથે સરખાવ્યા વિના પણ આસ્વાદ્ય લાગે એવો છે. પ્રસ્તાવનામાં ડો. હસુ યાજ્ઞિકે આ રામાયણની કથા કેટકેટલી રીતે જુદી પડે છે તેની ચર્ચા સારી રીતે કરી છે. એન. એસ. પટેલ આર્ટ્સ કોલેજ (આણંદ) આ પ્રકારની

પ્રકાશનપ્રવૃત્તિ કરીને બીજી શૈક્ષણિક સંસ્થાઓને પ્રેરણારૂપ બની છે એનો ખૂબ ખૂબ આનંદ છે.

*

શિરીષ પંચાલ

વિવેચક, સંપાદક.

ગુજરાતીના પૂર્વ-અધ્યાપક,

મ. સ. યુનિવર્સિટી, વડોદરા.

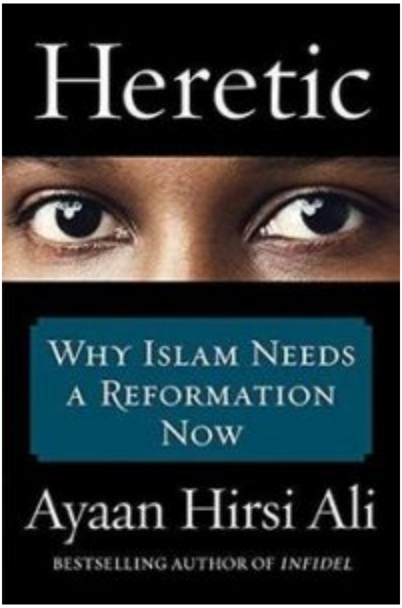
વડોદરા.

shirishchandrika@yahoo.com

0265 2312747

*

સ્પષ્ટ કથન અને પ્રતીતિકર ઉકેલનું સંયોજન – અશોક ગો. વિદ્વાંસ



Heretic – Ayaan Hirsi Ali

Harper Collins Publisher, New York, 2015

છેલ્લાં બાર-પંદર વર્ષથી આયાન હીસી અલીનું નામ અમેરિકામાં અને પશ્ચિમમાં જાણીતું છે. એ અગ્રણી વક્તા અને પત્રકાર છે અને હાલ હાર્વર્ડ યુનિવર્સિટીમાં ફેલો

છે. તેમણે લખેલાં 'નોમેડ' (Nomad) અને 'ઇનફીડાલ' (Infidel) પુસ્તકો અગાઉ પ્રકાશિત થયાં છે. તેમનો જન્મ મુસ્લિમ કુટુંબમાં થયો હતો અને આશરે વીસ વર્ષની ઉંમર સુધી તેઓ પૂરી શ્રદ્ધાથી મુસ્લિમ ધર્મનું પાલન કરતાં હતાં; દિવસમાં પાંચ વાર નમાજ પઢતાં, અને ધર્માચરણમાં પોતાની જરા પણ ભૂલ થશે તો અલ્લા પોતાને કાયમ માટે જહન્નમમાં મોકલશે, એમ ચોક્કસપણે માનતાં. પરંતુ જીવનમાં બનેલી કેટલીક ઘટનાઓએ તેમને અશ્રદ્ધ બનાવ્યાં. માત્ર મુસ્લિમ ધર્મ જ નહીં પણ જગતના તમામ ધર્મોમાંથી એમની શ્રદ્ધા ચળી ગઈ અને તેઓ સંપૂર્ણપણે નિર્ધર્મી બની ગયાં. અંગત અનુભવોને આધારે તેઓ માને છે કે ઇસ્લામ ધર્મમાં અત્યંત પાયાના સુધારાની આવશ્યકતા છે. અને પોતાનો આ અભિપ્રાય હાલ પ્રવર્તમાન ધાર્મિક ઝનૂનવાળી પરિસ્થિતિમાં પણ તેઓ દઢપણે જાહેરમાં રજૂ કરે છે.

આયાન હીર્સી અલી (હવે પછી સરળતા ખાતર એમનો ઉલ્લેખ હું માત્ર 'આયાન' નામથી જ કરીશ.) Heretic '(પાખંડી')માં સ્પષ્ટપણે માને છે કે ઇસ્લામમાં સુધારાની આવશ્યકતા છે.

લેખક કહે છે કે, ઇસ્લામનો ઉદય આશરે 1400 વર્ષ પહેલાં થયો. કુરાન, શરિયા અને હદીથ ગ્રંથોમાં જે ધર્મ આદેશેલો છે તે એ સમયનો સમાજ અને પરિસ્થિતિ નજર સામે રાખીને થયેલો છે. એ પછીના ચૌદ સૈકામાં દુનિયા ઘણી બદલાઈ ગઈ હોવા છતાં ઇસ્લામના ધર્માચાર્યો ધર્મગ્રંથનું અર્થઘટન કરવામાં આ પરિવર્તનો સ્વીકારતા નથી, અને ધર્માજ્ઞાનું અક્ષરશઃ, જેમ છે તેમ જ, પાલન કરવાનો આગ્રહ રાખે છે. પણ આમ કરવામાં ઇસ્લામ અને આજે દુનિયાના વિકસિત દેશોએ સ્વીકારેલાં માનવીય મૂલ્યો (દા.ત., લોકશાહી, વ્યક્તિસ્વાતંત્ર્ય, સ્ત્રીદાક્ષિણ્ય, વગેરે) વચ્ચે વિસંગતિ ઊભી થાય છે. ઇસ્લામી જગતને બાકીના વિશ્વની સાથે સ્થાન મળે એ માટે આ વિસંગતિ દૂર થવી જરૂરી છે; અને માટે ઇસ્લામમાં સુધારાની આવશ્યકતા છે.

પોતાની વાત કરતાં આયાન કહે છે: 'જ્યારે જ્યારે ધાર્મિક આતંકવાદના બનાવ બને છે ત્યારે રાજકીય નેતાઓ હંમેશાં આપણને સલાહ આપે છે કે, 'નાનકડી સંખ્યામાં આવા આતંકવાદીઓ જે કત્લેઆમ કરે છે તે ઇસ્લામની પ્રેરણાથી કરે છે એમ માનવું ભૂલભરેલું છે.' પરંતુ પાછલાં પંદરેક વર્ષથી હું સતત કહી રહી છું કે આમ માનવું અને કહેવું એ મૂર્ખામી છે. હકીકત તો એ છે કે આ બધા પાછળ એક રાજકીય ફિલસૂફી જવાબદાર છે અને એ ફિલસૂફીનાં મૂળ ઇસ્લામમાં છે. ઇસ્લામના ધર્મગ્રંથ કુરાનમાં છે,

અને પયગંબરસાહેબના જીવનની વાતો જેમાં વર્ણવી છે એ પુસ્તક – હડીથ–માં છે. (બહુ સ્પષ્ટ શબ્દોમાં કહું તો ઇસ્લામ શાંતિપ્રિય ધર્મ નથી. 'ઇસ્લામ-પ્રણિત હિંસાનાં મૂળ પ્રવર્તમાન સામાજિક, આર્થિક કે રાજકીય પરિસ્થિતિમાં નહીં પણ ઇસ્લામના ધર્મગ્રંથમાં છે.' – એમ કહેવા બદલ મને ચૂપ કરવાનો, બદનામ કરવાનો, અને દબાવી દેવાનો સતત પ્રયત્ન થયા કરે છે. મને ધર્માંધ અને પાખંડી ઠરાવવામાં આવી છે. એવું લાગે છે કે આજે તો ઇસ્લામ અંગે સાચી વાત કહેવી એ પણ ગુનો છે. પણ અહીં એક બહુ મહત્ત્વની સ્પષ્ટતા જરૂરી છે. હું જ્યારે ભારપૂર્વક જણાવું છું કે ઇસ્લામ શાંતિપ્રિય ધર્મ નથી ત્યારે એનો એવો અર્થ નથી કે ઇસ્લામમાં શ્રદ્ધા મૂકનાર પ્રત્યેક મુસ્લિમ હિંસક છે. દુનિયામાં કરોડો શાંતિચાહક મુસ્લિમો છે. મારે એટલું જ કહેવું છે કે કુરાનમાં પવિત્ર સંદેશની સાથે સાથે જ હિંસાનો આદેશ છે, અને એવી હિંસા યોગ્ય છે એમ ઠસાવતી દલીલ પણ છે. એટલું જ નહીં, કોઈ પણ વ્યક્તિ સામે આવી ધર્મ-માન્ય હિંસા આચરવા માટે વ્યભિચાર, ધર્મદ્રોહ, ધર્મની નિંદા કે અનાદર, અગર તો કુટુંબની કે ઇસ્લામની આબરૂ – આમાંનો કોઈપણ ગુનો પર્યાપ્ત ગણાય છે.

ઇસ્લામના મૂળની વાત કરતાં લેખક કહે છે: ઇસ્લામનો અંદરનો ગાભો કુરાન છે. દેવદૂત ગ્રેબિએલ પાસેથી પયગંબરસાહેબે જે દેવવાણી સાંભળી એનો સંગ્રહ કુરાનમાં છે; 'હડીથ'માં મહંમદ સાહેબના જીવનના પ્રસંગો તથા તેમણે કહેલી વાતો છે. આ બે પુસ્તક એ ઇસ્લામનો અર્ક અથવા ધર્મ-સાર છે. કેટલાક સાંપ્રદાયિક ભેદ હોવા છતાં આ ધર્મ-સાર સહુ મુસ્લિમોને એકજૂથ રાખે છે. ઇસ્લામમાં જેને 'શહદા' કહે છે એ ઉદ્‌ઘોષ, એક પણ અપવાદ સિવાય, તમામ મુસ્લિમોને મોઢે યાદ હોય છે. શહદાના શબ્દ છે, 'મને ખાતરી છે કે એક માત્ર અલ્લા સિવાય અન્ય કોઈ ઈશ્વર નથી; અને મહંમદસાહેબ એના પયગંબર છે.' શહદા સહુ મુસ્લિમોની શ્રદ્ધા અને પ્રતિજ્ઞા છે. પહેલી નજરે તો શહદા માત્ર ધાર્મિક ઘોષણા જ લાગે છે, પણ હકીકતમાં એમાં ધાર્મિક તત્ત્વની સાથે જ રાજકીય તત્ત્વ પણ વણાયેલું છે.

ઇસ્લામના ઉદયના એક તબક્કે મહંમદસાહેબ મક્કા છોડી મદીના ગયા. આ સ્થિત્યંતર પહેલાંનાં અને પછીનાં એમનાં વિચાર અને વલણમાં ખૂબ ફરક છે. મક્કામાં ધર્મપ્રસારણ માટે એમનું વલણ 'મવાળ' હતું જે મદીના ગયા પછી ક્રમે ક્રમે વધીને 'જહાલ' થયું. આ વાત સમજાવતાં આયાન કહે છે: 'ઇસ્લામનાં શરૂઆતનાં વર્ષોમાં પયગંબર સાહેબ મક્કાના બારણે-બારણે ફરીને મૂતિર્પૂજકોને મૂતિર્પૂજા ત્યજવાનું

સમજાવી કહેતા કે એક માત્ર અલ્લા સિવાય અન્ય કોઈ ઈશ્વર નથી અને પોતે અલ્લાના પયગંબર છે. પરંતુ, દસ વર્ષ સુધી આવો સમજાવટનો માર્ગ અજમાવી જોયા પછી મહંમદ સાહેબ અને એમના ચુનંદા અનુયાયીઓ મક્કા છોડી મદીના ગયા, અને ત્યારથી એમના કાર્યક્ષેત્રમાં રાજનીતિનો પ્રવેશ થયો. મદીના ગયા પછી પણ, મુસ્લિમ-શ્રદ્ધામાં ન માનનારાને મહંમદસાહેબ અલ્લાના શરણે આવવાનું આમંત્રણ તો આપતા, પણ જો તેઓ એ ન સ્વીકારે તો એમના ઉપર (સશસ્ત્ર) હુમલો કરતા. હારેલા માટે ધર્મ-પરિવર્તન કે મોત એ બે જ વિકલ્પ રહેતા.

'શહદા એ ઇસ્લામનો આત્મા છે. પણ આજે એ શહદાની માલિકી માટે સ્પર્ધા ચાલે છે. એક પક્ષના મુસ્લિમ મહંમદસાહેબ મક્કા હતા એ વર્ષોમાં ઇસ્લામની જે નીતિ એમણે અંગીકાર કરેલી એ (સમજાવટની) નીતિની તરફેણમાં છે. બીજો પક્ષ મદીના ગયા પછી વિજેતા મહંમદસાહેબે જે (જુલમ અને દમનની) નીતિ અપનાવી એની તરફેણ કરે છે. દુનિયાના કરોડો મુસ્લિમ પહેલા પક્ષે છે. પરંતુ બીજે પક્ષે, મહંમદસાહેબ મદીના ગયા પછી ઇસ્લામની આચારપ્રણાલીમાં ધર્મની સાથે જ જે રાજકીય વિચારસરણીનો ઉમેરો થયો એના હિમાયતી છે. આ બીજો પક્ષ આજે પહેલા પક્ષને બુલંદ અવાજે પડકારી રહ્યો છે.' આટલી સ્પષ્ટતા કર્યા પછી આયાન દુનિયાના સર્વ મુસ્લિમોનું નીચે પ્રમાણે ત્રણ અલગ જૂથમાં વર્ગીકરણ કરે છે. અગાઉ આયાને આપણને જે કહ્યું જ છે કે ઇસ્લામમાં શ્રદ્ધા મૂકનાર પ્રત્યેક મુસ્લિમ કાંઈ હિંસક નથી, એટલું જ નહીં, દુનિયામાં કરોડો શાંતિચાહક મુસ્લિમો છે. તેઓ કહે છે, 'દુનિયાના તમામ મુસ્લિમોનો સમાવેશ હું ત્રણ જૂથોમાં કરું છું.'

પ્રથમ જૂથને આયાન 'મદીના મુસ્લિમ' તરીકે ઓળખાવે છે. જે એમના મતે ધર્માંધ છે અને ઇસ્લામ માટે સૌથી મોટી મુસીબત છે. 'આ લોકો અતિશય ઉગ્રપણે મૂળતત્ત્વવાદી (fundamentalist) અને ધર્મઝનૂની છે. તેઓ જ્યારે શહદા ઉચ્ચારે છે ત્યારે માને છે, 'આપણે ધર્મના સિદ્ધાંતોનું ચુસ્ત અને અક્ષરશઃ પાલન કરવું જોઈએ.' અંતમાં, તેઓ એમ પણ માને છે કે શરિયાના કાનૂનનો સખતાઈપૂર્વક અમલ કરાવવો એ પોતાની ધાર્મિક ફરજ છે. તેમનો આશય માત્ર મહંમદસાહેબનું તત્ત્વજ્ઞાન શીખવા પૂરતો મર્યાદિત નથી, પણ પયગંબરસાહેબે મદીના ગયા પછી જે યુદ્ધ-નીતિ અપનાવી હતી તેને પણ અનુસરવાનો છે. ઇસ્લામમાં ન માનનારાનો શિરચ્છેદ કરવાનું, વ્યભિચારીને પથ્થર મારી મારી નાખવાનું, અને સમલિંગકામી લોકોને ફાંસીની સજા કરવાનું; આ બધાં

ધોરણ પણ આ મદીના-મુસ્લિમોનાં જ છે. મદીના-મુસ્લિમ-વિચારસરણી જ સ્ત્રીઓને બુરખામાં રાખે છે અને કશા પણ વાંક સિવાય સ્ત્રીઓને ઢોરમાર મારે છે. તેઓ જિહાદને આવકારે છે અને શહીદના મૃત્યુને બિરદાવે છે. અલ-કાયદા, બોકો-હરામ, ઇસ્લામિક-સ્ટેટ, અને સોમાલિયાનું અલ-શબાબ, આ અને આવાં બીજાં સંગઠનમાં જોડાનારા સ્ત્રી-પુરુષ; એ બધા જ મદીના-મુસ્લિમ છે.'

'એડ હુસેન (Ed Hussain)ના અંદાજ પ્રમાણે વિશ્વના માત્ર 3% મુસ્લિમ (મદીના-મુસ્લિમ) જ ઇસ્લામના આવા લશ્કરી-શાસનને યોગ્ય ઠરાવે છે. પણ આપણે ગણતરી કરીએ કે વિશ્વની કુલ મુસ્લિમ વસ્તી (આશરે એક અબજ સાઠ કરોડ લોકો)ના 3% એટલે આશરે પાંચ કરડો લોકો થાય, ત્યારે એ 3%નો આંકડો પણ ખૂબ મોટો લાગે છે. એટલું જ નહીં, પ્રતિદિન વધુ ને વધુ સંખ્યામાં મુસ્લિમ લોકો આ જહાલ વિચારસરણી પ્રત્યે આકર્ષાઈ રહ્યા છે અને પરિણામે આ આંકડો સતત વધી રહ્યો છે. મહત્ત્વનું એ છે કે આવી જહાલ વિચારસરણી ધરાવતા મુસ્લિમો પોતાના મત વિષે ચર્ચા કરવામાં માનતા નથી, અને પશ્ચિમના મુક્ત વિચારકો (Western Liberals) કે મુસ્લિમ-ધર્મ સુધારકો સાથે મુક્ત વિચાર-વિનિમય કરવા બિલકુલ તૈયાર નથી. એમની વિચારસરણી આજના સહિષ્ણુ જગત સાથે સુસંગત નથી.' આયાનને ખાતરી છે કે પોતાનું આ પુસ્તક એ લોકો વાંચશે એવી કોઈ શક્યતા નથી, પણ સાથે સાથે તેઓ ભારપૂર્વક કહે છે કે એ લોકોને કારણે જ આ પુસ્તક લખાયું છે.

'બીજું જૂથ, ઇસ્લામ ધર્મનું નિષ્ઠાપૂર્વક અને પૂરી શ્રદ્ધાથી પાલન કરનારા બહુસંખ્ય મુસ્લિમોનું છે. આ જૂથમાં નિ:શંકપણે જગતના મુસ્લિમોની ઘણી મોટી બહુમતી સામેલ છે. આ જૂથના લોકો હિંસામાં માનતા નથી કે હિંસાની જરા પણ હિમાયત કરતા નથી.' આ બીજા જૂથને આયાન 'મક્કા મુસ્લિમ' તરીકે ઓળખાવે છે અને આવા મુસ્લિમ સંસ્કારમાં પોતાનો ઉછેર થયો હોવાનું જાહેર કરે છે. કાસાબ્લાન્કાથી જાકાર્તા સુધી પ્રસરેલી સર્વ મુસ્લિમ પ્રજા એમના મતે આવી મવાળ વિચારસરણીની હિમાયતી છે. 'શ્રદ્ધાપૂર્વક પોતાનો ધર્મ પાળનાર વિશ્વની કોઈપણ પ્રજાની જેમ આ 'મક્કા મુસ્લિમ' પ્રજા પણ ખાવાપીવાથી માંડી પોતાના બધા રોજિંદા આચાર અને વ્યવહાર પોતાના ધર્મના આદેશ પ્રમાણે પાળે છે.'

'પણ આ જૂથ સામે એક મોટો પ્રશ્ન છે. એમની ધાર્મિક માન્યતાઓ અને વિશ્વની આધુનિક વિચારસરણી – એ બે વચ્ચે એક બેચેન તણાવ છે. પશ્ચિમની

આધુનિકતામાંથી ઉદ્‌ભવેલી તર્કસંગત (Rational), ઇહવાદી (Secular) અને વ્યક્તિ સ્વાતંત્ર્યવાદી (Individualisitc) વિચારસંહિતા; જૂની રૂઢિ-પરંપરા અનુસાર ચાલતી ઉંમર, લિંગ કે જન્મ અને જાત પર આધારિત સમાજવ્યવસ્થા માટે ઘાતક છે.' આયાનની આકાંક્ષા આ 'મક્કા-મુસ્લિમ' સાથે સંવાદ સાધવાની છે. તેઓ ભારપૂર્વક જણાવે છે કે, 'પ્રસ્તુત પુસ્તક લખવાનો મારો ઉદ્દેશ આ બીજા જૂથની મુસ્લિમ પ્રજા એ વાંચે એ છે.'

છેલ્લે, આયાન મુસ્લિમ પ્રજાના એક ત્રીજા જૂથનો ઉલ્લેખ 'વિરોધી' કે 'જુદા પાડનારા' (Dissidents) તરીકે કરે છે. આ જૂથના સભ્યો પણ ઇસ્લામ ધર્મમાં જ જન્મેલા છે પણ પોતાના ધર્મ વિષે તેઓ એકાદ નિપુણ પરીક્ષકની દૃષ્ટિથી જુએ છે અને વિચારે છે. આમાંના થોડા સભ્યોએ તેમના જન્મજાત ધર્મથી ફારગતી લીધી છે. આયાન આ ત્રીજા જૂથને 'સુધારા માટે ઉત્સુક મુસ્લિમ' (Modifying Muslims) તરીકે ઓળખાવે છે અને પોતાને આ જૂથનાં સભ્ય ગણાવે છે.

પુસ્તકના બીજા પ્રકરણમાં, આજ સુધી ઇસ્લામમાં ધર્મ-સુધારણા કેમ નથી થઈ – એ પ્રશ્નનો ઉત્તર આપતાં આયાન લખે છે: ઇસ્લામ અંગે એકાદ સરળ પ્રશ્ન પૂછવો એ પણ ઘણો મોટો અપરાધ માનવામાં આવે છે, અને આનું શક્ય કારણ ધર્મ-ધુરંધરોને ડર છે કે ધાર્મિક સિદ્ધાંત કે મત અંગે પ્રશ્નોત્તરી કે વાદ થશે તો લોકો ધર્મ ત્યજી જશે! ઇસ્લામ માત્ર એક ધર્મ નથી, પણ માનવજીવનના વૈયક્તિક, સાંસ્કૃતિક, રાજકીય અને ધાર્મિક બધાં પાસાંને જકડી લેતું, અને એ બધા પર નિરંકુશ અધિકાર ચલાવતું, એક જટિલ તંત્ર છે. આથી જ, કોઈ મુસ્લિમ ધર્મગુરુ જો રાજ્યશાસન અને ધર્મ (State & Church)ને જુદાં રાખવાની સલાહ આપે તો એને તત્કાલ પદચ્યુત કરી હડધૂત કરવામાં આવે છે અને એનું નામ તથા એણે કરેલાં કામ સદંતર ભૂંસી નાખવામાં આવે છે. આ કારણે જ આજ સુધી ઇસ્લામમાં કશો સુધારો થયો નથી. ઇસ્લામ અને યહૂદી તથા ખ્રિસ્તી ધર્મ વચ્ચે આ મહત્ત્વનો સૈદ્ધાંતિક તફાવત છે.

આયાન માને છે કે ઇસ્લામમાં સુધારો થાય એ માત્ર મુસ્લિમ પ્રજા માટે જ આવશ્યક છે, એમ નથી; પણ કોઈ પણ ધર્મ પાળનાર કે એકપણ ધર્મમાં શ્રદ્ધા ન રાખનાર, બધા જ લોકો માટે એ જરૂરી છે. આમ થતાં ઇસ્લામ એક એવો ધર્મ બનશે જેને માનવીના મૂળભૂત હક્કોમાં શ્રદ્ધા હશે, જે હિંસાને બદલે સહનશીલતાની હિમાયત કરશે, જે તેના અનુયાયીઓને સ્વતંત્ર વિચાર કરવાની સવલત તથા પ્રશ્ન પૂછવાની છૂટ આપશે,

જે શિક્ષણ, વ્યક્તિ-સ્વાતંત્ર્ય તથા કાયદા સામે સહુને સમાનતા બક્ષશે, અને રાજ્ય-શાસનમાંથી લાંચ-રુશવત અને અત્યાચાર દૂર કરશે.

○

પુસ્તકના પાંચમા પ્રકરણમાં આયાન મુસ્લિમ જગતમાં શરિયાની સર્વોપરિતા વર્ણવે છે, અને ઇસ્લામને શરિયાની બેડીમાં જકડાયેલ ધર્મ તરીકે પ્રસ્તુત કરે છે.

લેખક એક દૃષ્ટાંત આપે છે – સુદાનમાં મરિયમ નામની સત્તાવીસ વર્ષની (આઠ મહિનાથી) સગર્ભા યુવતીને વ્યભિચારના ગુના બદલ એક સો ચાબખા મારવાની, અને ધર્મત્યાગ કરવા બદલ મોતની, એમ બેવડી સજા ફટકારવામાં આવી. આ ચુકાદો ઈ.સ. 714 કે 1414નો નહીં, 2014ની સાલનો છે. (એ યુવતીનો અને મારો ગુનો સરખો જ છે. અમારા પર ધર્મત્યાગ અને વ્યભિચારના આક્ષેપ છે. એ યુવતીની જેમ મેં પણ એક નાસ્તિક (પરધર્મી) સાથે લગ્ન કર્યું છે, પરિણામે હું પણ વ્યભિચારી ગણાઉં!)

મરિયમનો કિસ્સો કોઈ એકલદોકલની વાત નથી. આ શરિયા કાનૂન આખા મુસ્લિમ વિશ્વમાં ચોતરફ ચાલે છે, અને એની ઉપર ઇસ્લામના પવિત્ર ધર્મગ્રંથની મંજૂરીની મહોર છે. દુશ્મનનું માથું વધેરવાનો આદેશ આપતાં કુરાનના 47મા પ્રકરણનું 4થું ચરણ કહે છે: '(યુદ્ધમાં) તમે જ્યારે કોઈ કાફર (પરધર્મી) સામે લડો ત્યારે એની ગરદન પર ઘા કરજો.' અલ્લા તથા તેઓના પયગંબર સામે યુદ્ધ કરનારને ક્રોસ પર ચડાવવાની સજા 5:33માં છે, અને ચોરના કાંડા કાપવાનો આદેશ 5:38માં છે. અપરિણીત યુગલ વચ્ચેના સમાગમ બદલ સો ચાબખા મારવાની સજા કુરાનના 24મા પ્રકરણના બીજા ચરણમાં આદેશી છે. શરિયા-કાનૂન પતિને પત્ની પર હાથ ઉપાડવાની ધાર્મિક છૂટ આપે છે, એટલું જ નહીં પત્નીને મારતી વખતે શરીરના કયા ભાગ ઉપર કેટલી અને કેવી ઈજા પહોંચાડવી એ વિષે પણ સ્પષ્ટતા કરે છે.

પુસ્તક વાંચતાં આપણા ધ્યાનમાં આવે છે કે શરિયાની નિગાહમાં ધર્મની તુલનામાં વ્યક્તિ ક્ષુલ્લક છે. શરિયાના કાનૂનનું અર્થઘટન ઇમામને હસ્તક હોય છે અને તેઓ એ અર્થઘટન સાતમી સદીના (પયગંબરસાહેબના સમયના) સંદર્ભ પર જ કરે છે. ટૂંકમાં શરિયાની મજબૂત પકડમાં જકડાયેલો મુસ્લિમ સમાજ આજે 21મી સદીમાં પણ સાતમી સદીના કાનૂન હેઠળ જીવે છે.

આયાનના મત અનુસાર ઇસ્લામમાં સુધારાની આવશ્યકતા માટેનું એક સબળ કારણ ઇસ્લામનું સ્ત્રીઓ પ્રત્યેનું વલણ છે. મુસ્લિમ સ્ત્રી શરિયાપ્રણીત સમાજરચનાનો સહુથી

મોટો ભોગ બને છે. અનેક બાબતમાં પુરુષની સરખામણીમાં મુસ્લિમ સ્ત્રીના અધિકાર ખૂબ જ સીમિત છે. આ બધું વિચારતાં સહજ પ્રશ્ન થાય છે કે 'દયાળુ અલ્લા આવું શા માટે કરે? શા માટે દુનિયાની અધી વસ્તીને (સ્ત્રીઓને) એ બાકીની અધી વસ્તી કરતાં ઊતરતી કક્ષાની લેખે? કે આ બધું માણસે જ બનાવ્યું હશે?

પોતાની વાતનું સમાપન કરતાં આયાન કહે છે, 'આજે હું ઇસ્લામમાં સમૂળ ક્રાંતિની માગણી કરું છું. જ્યાં સુધી એવું નહીં થાય ત્યાં સુધી આજે દુનિયામાં જે રાજકીય-હિંસા ચાલે છે એનું નિરાકરણ અશક્ય છે.'

ઇસ્લામના પાંચ પ્રચલિત ધર્મ-આદેશોની નોંધ લઈ આયાન ઇસ્લામને એ પાંચે આદેશમાંથી મુક્ત કરવાનું કહે છે, અને એ પાંચની જગ્યાએ ભિન્ન પણ પોતાને અગત્યના લાગતા પાંચ આધારસ્તંભ સ્થાપિત કરવાનો આગ્રહ કરે છે. ઇસ્લામના પ્રચલિત આદેશો વિષે સ્પષ્ટતા કરતાં આયાન કહે છે કે એમાં ક્યાંય 'તું તારા પડોશી પર પ્રેમ અને સદ્ભાવ રાખ' એવી ડાહી સલાહ, કે યહૂદી ધર્મની જેમ પ્રભુ અને ભક્ત વચ્ચે કરાર, કે દસ આજ્ઞા (Ten Commandments)માં છે એવા સામાજિક સદ્વર્તનના આદેશ નથી.

આયાનની, ઇસ્લામમાં સુધારા અંગે, બહુ સ્પષ્ટ ભલામણ છે, એ કહે છે કે –

1. મહંમદ અને કુરાન બંનેનું અર્થઘટન કરવાની તેમ જ બંને વિષે ટીકા કરવાની છૂટ રાખો;

2. મૃત્યુ પછીના (પરલોકના) જીવનને બદલે અહીંના (પૃથ્વી પરના) જીવનને પ્રાધાન્ય આપો;

3, 'શરિયા'(ની સત્તા) પર અંકુશ મૂકો અને ધર્મ-નિરપેક્ષ રહીને કરેલા કાયદાને પ્રાધાન્ય આપો;

4. (કેવળ ધર્મના આધારે સૂચવેલા) હકારાત્મક તેમ જ નકારાત્મક આદેશની પ્રથા નાબૂદ કરો;

5. જિહાદ (ધર્મયુદ્ધ)નું એલાન કરવાનું બંધ કરો.

○

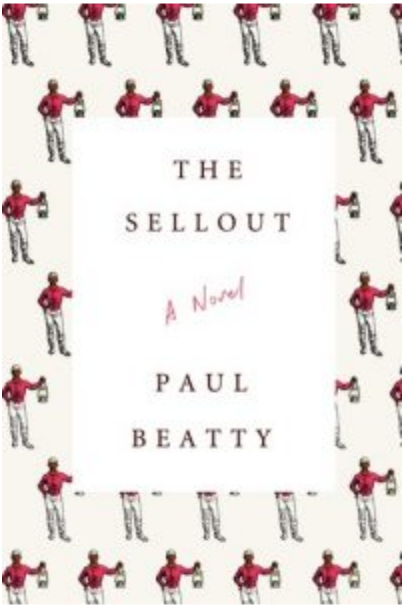
પૂરી તાકિર્કતા અને આધારો સાથેનાં સ્પષ્ટ કથનો તેમજ સુધારા સૂચવવામાં દેખાતી પ્રતીતિકરતા આ પુસ્તકને વિચારણીય બનાવે છે.

*

અશોક ગો. વિદ્વાંસ
નિવૃત્ત ઇજનેર, અમેરિકા.
ન્યૂ જર્સી, અમેરિકા.
ashok@vidwans.com
609-336 7239

*

અશ્વેત ચેતનાનું સંવેદનશીલ નિરૂપણ –
રાજેન્દ્રસિંહ જાડેજા



The Sellout – Paul Beatty
One world Publication, London, 2016

અમેરિકન નવલકથાકાર પોલ બીટ્ટી આફ્રિકન મૂળના વ્યક્તિ તરીકે અમેરિકામાં જન્મેલા અને ઊછરેલા લેખક અને કવિ છે. ભારતીય સાહિત્યમાં જેમ દલિત સર્જકોની

બાબતમાં બને છે તેમ, પોલ બીટ્ટીના કથાસાહિત્યમાં પણ આત્મકથનાત્મક અંશો સતત વણાતા રહ્યા છે. અશ્વેત અમેરિકન ઓળખનો અર્થ સમજવાની સતત મથામણ, એક આગવો બળુકો અવાજ અને સર્જનાત્મક સંવેદન બીટ્ટીને અન્ય બ્લેક અમેરિકન લેખકો કરતાં જુદા તારવી આપે છે. અત્યંત ગંભીર વિષયને હળવાશથી, હાસ્યલેખનની શૈલીમાં રજૂ કરીને તીવ્ર કટાક્ષમાં પણ કડવાશ ઉમેર્યા વિના એમણે દલિત ચેતનાનો ઉન્મેષ 'ધ સેલઆઉટ'માં વ્યક્ત કર્યો છે – તેના કારણે તેમને 2016ના વર્ષના ધ મૅન બુકર એવોર્ડથી નવાજવામાં આવ્યા છે. એવોર્ડની પસંદગી-સમિતિમાંના એક ઓલિવિયા વિલીઅમ્સ નોંધે છે કે પોલના સર્જનમાં સ્વિફ્ટની કટાક્ષશૈલી અને સૂક્ષ્મ-અવલોકનયુક્ત હાસ્યનું આગવું મિશ્રણ જોવા મળે છે. અલબત્ત, ભારતીય દલિત સાહિત્યમાં ક્વચિત જ દેખાતા અપશબ્દોની સરખામણીએ અહીં fucking અને motherfucker જેવા શબ્દોની ભરમાર જણાશે, પણ હકીકત તો એ છે કે એક વર્ગવિશેષની ભાષાનું તે ઓળખચિહ્ન ગણાયું છે.

નવલકથાના આરંભે નાયક બોનબોન અમેરિકાની સુપ્રીમ કોર્ટમાં છે. તેની ઉપર આરોપ છે કે તેણે ગુલામી પ્રથા ફરીથી અમલમાં મૂકવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે તથા તેના વતન લોસ એન્જેલસના એક પરા ડિકન્સમાં વર્ણભેદ-આધારિત 'સેગ્રેગેશન'(વાડાબંધી) ઊભી કરવાની કોશિશ કરી છે. કટાક્ષનો કાકુ નવલના પ્રથમ વાક્યથી જ સંભળાય છે. This may be difficult to believe, coming from a black man, but I've never stolen anything. (તમને કદાચ માન્યામાં ન આવે, ખાસ તો એક અશ્વેતના મોઢે સાંભળીને, પણ મેં જિંદગીમાં ક્યારેય ચોરી નથી કરી.)

આમ તો નવલકથા ઘટનાપ્રધાન નથી, એટલે કથાવસ્તુનો તંતુ પકડવો મુશ્કેલ છે. (પરંપરાગત ટીકાકારોએ તેથી જ આ કૃતિને 'લુઝલી સ્ટ્રક્ચર્ડ એપિસોડ્ઝ ઓવ સ્ટેન્ડ અપ કોમેડી' પણ કહી છે.) નાયકની એકોક્તિ કહો કે તેનું સ્વગત ચાલતું કથન, તેના મનોવ્યાપારને પ્રગટ કરતું જાય છે. એ રીતે પાત્ર પ્રગટ થતું જાય છે, અને તેની મન:સ્થિતિ કથાના કેન્દ્રસ્થાને રહીને વિવિધ ઘટનાઓ ઇંગિત કરતી જાય છે. છતાં પરિચયાત્મક સમીક્ષા માટે આવશ્યક સમજીને કહીએ તો કથાવસ્તુ આવું છે:

કથક (અને કથાનાયક), એકલા પિતાનું એકલું સંતાન, અશ્વેત 'ઘેટો' એવા પરા વિસ્તાર ડિકન્સમાં ઊછરે છે. તેના પિતા સહેજ તરંગી સ્વભાવના સમાજશાસ્ત્રી છે. પોતાના બાળકને તે સામાજિક મનોવિજ્ઞાનના પ્રયોગોનું પ્યાદું બનાવે છે. પિતાના પ્રયોગો

વિશેનાં બોનબોનનાં સ્મરણો જેવાં જ વિચિત્ર સ્મરણો તેના શાળાજીવનનાં પણ છે. I was the 'diversity' the school trumpeted so loudly in its glossy literature, but there wasn't enough financial aid in the world to get me to suck the gristle from a leg bone in front of the entire freshman class. (હું એ વિવિધતા હતો જેના વિષે શાળાના પ્રચાર-સાહિત્યમાં બણગાં ફૂંકવામાં આવતાં હતાં. જોકે પ્રથમ વર્ષના સહાધ્યાયીઓ સાથે પૌષ્ટિક ખાણું લઈ શકું એટલી નાણાંકીય સહાય તો મળતી નહોતી.)

ડિકન્સ એક અશ્વેત વસતી છે, પણ સાવ ઝૂંપડપટ્ટી નથી. નગર-આયોજન સમયે ગ્રીન બેલ્ટ તરીકે રાખેલો, શાકભાજી ઉગાડવાના મોટા પ્લોટ વાળો એ વિસ્તાર. જોકે આયોજનનો અભાવ અને કચરાના ઢગ. બોનબોન પોતાના અભ્યાસ માટે ખેતીવાડીની વિદ્યાશાખા પસંદ કરીને હવે ચોરસ તરબૂચ અને એવા પાક ઉગાડે છે. મુખ્ય રસ્તા પર 'ડમ ડમ ડોનટ' નામનું એક બાર હતું, તેમાં બોનબોનના પિતા અને બીજા થોડું ઘણું ભણેલા અશ્વેત નાગરિકો સપ્તાહમાં એક વાર મળે. તેને વળી 'ઇન્ટેલેક્ચ્યુઅલ્સ ક્લબ' એવું નામ આપે. એમાં બોનબોનના પિતાએ જે વાતો કરી હોય, તેને પોતાના નામે ચડાવીને ફોય ચેશાયર સંશોધનપત્ર છપાવે અને આગળ જતાં ટીવી સિરિયલ રચીને પૈસા બનાવે. કથાનક મુખ્યત્વે અશ્વેત પુરુષચેતના પર કેન્દ્રિત રહે છે. જો કે કથાના મધ્ય ભાગમાં બોનબોન અને તેની અશ્વેત પ્રેયસી મારપેસા, જે સિટીબસની ડ્રાઇવર છે, તેની કથની અશ્વેત નારીનું ચિત્રણ પૂરું પાડે છે.

કથાનકની બે નોંધપાત્ર 'ઘટનાઓ' ગણાય ૧) કથકના પિતાનું અવસાન, અને ૨) વિદ્રોહ તરીકે નાયક દ્વારા ડિકન્સની પુનઃસ્થાપના કરવાનો પ્રયાસ. બાલ્યાવસ્થા દરમિયાન પિતાએ કરેલા પ્રયોગોની વાતો પરથી એવું લાગે કે નાયક પોતાના પિતાને ધિક્કારે છે. પણ કથાનક ઊઘડતું જાય તેમ તેમ જણાય છે કે હાસ્ય-કટાક્ષને પડછે નાયક પોતાની ઓળખ પામવાની કોશિશના ભાગ રૂપે પોતાને પિતાની સાથે ગહન સ્તરે જોડાયેલો અનુભવે છે. પિતાની વિચારપૂર્વક કહેવાયેલી વાતોને સિદ્ધાંત કક્ષાએ રજૂ કરીને તેમના મિત્ર ફોય ચેશાયર નામ અને નાણાં કમાય છે તેની સભાનતા દર્શાવે છે કે નાયકને પિતાની બુદ્ધિમત્તા વિષે ફરિયાદ નથી. અને છતાં જે ધારદાર કટાક્ષ સાથે પિતાનો ઉલ્લેખ થતો રહે છે તે અશ્વેત વ્યક્તિત્વની કરુણ વાસ્તવિકતા તરફ અંગુલિનિર્દેશ કરે છે. આ કારુણ્યની ચરમ સીમા આવે છે પિતાના મૃત્યુપ્રસંગમાં.

નાયકના પિતાનું મૃત્યુ પોલીસની ગોળીથી થાય છે. તેનો દોષ એટલો જ કે તે અશ્વેત હોવા છતાં કાર ડ્રાઇવ કરતા હતા. સમાચાર મળતાં નાયક ઘટનાસ્થળે પહોંચે છે. પરિસ્થિતિ બરાબર સમજે છે, પણ પોલીસ સામે થવાને બદલે પિતાના શબને પોતાના ઘોડા પર લાદીને ઘેર લઈ જાય છે. એક અશ્વેત નાગરિક, જે જીવનભર સમાજને ઉપયોગી થવાનો પ્રયત્ન કરે છે, એટલું જ નહિ પણ જેની વાતોમાં સામાજિક મનોવિજ્ઞાન ક્ષેત્રની ઊંડી સમજ હોય છે, તેના જીવનનો અંત છેવટે તો રંગભેદપ્રેરિત હત્યા જ બની રહે છે. પરંતુ પોલ બીટ્ટી તેને જે રીતે કથાનકમાં રજૂ કરે છે તેમાં આવી કોઈ ચર્ચા નથી. કથાનકમાં તો ઘોડા પર નીકળતી શબયાત્રા એક સરરિયલ અનુભવ જેવી બની રહે છે.

બીજી ઘટના છે ડિકન્સની પુન:સ્થાપનાની. પ્રથમ તો નાયક પોતાના બાળપણ-સમયનું ડિકન્સ સમયના વહેણમાં ખોવાઈ ગયું હોવાની વાત કરે છે. પણ પછીના તબક્કે પોતાની ઓળખ પામવાના ભાગ રૂપે પોતાના ખોવાયેલા વતનની યાદ ઊભરી આવે છે. અને જાણે પોતાની ઓળખ સ્થાપવાના ભાગ રૂપે હોય તેમ નકશા પરથી અને હકીકતમાં અદશ્ય થઇ ગયેલા ડિકન્સને પુન:જીવિત કરવા પ્રયત્નશીલ બને છે. તે જૂના ડિકન્સની સીમારેખા ચૂના વડે દોરવાનો પ્રયત્ન કરે છે. તે ડિકન્સ જે રીતે જીવતું હતું, જેમાં અશ્વેત માટે 'નિગર' એવો શબ્દ શ્વેત પ્રજાજનો (અને અશ્વેત લોકો પણ) કશા દંભ વગર વાપરતા હતા, તે સ્થિતિ નાયકને વધુ સારી જણાય છે.

નાયક ડિકન્સની સીમારેખા દોર્યા પછી કહે છે: I have to confess that, in the days after I painted it, I, too, was hesitant to cross the line, because the jagged way it surrounded the remnants of the city reminded me of the chalk outline the police had needlessly drawn around my father's body. But I did like the line's artifice. The implication of solidarity and community is represented. (મારે સ્વીકારવું રહ્યું કે એ સીમારેખા દોર્યા પછીના દિવસોમાં હું પોતે પણ તેને ઓળંગતાં અચકાતો હતો, કારણ કે એ વાંકીચૂકી રેખા મને યાદ અપાવતી હતી પોલીસે મારા પિતાના મૃતદેહની આસપાસ ચોક વડે દોરેલી અનાવશ્યક રેખાની. પણ મને સીમારેખાની આકૃતિ ગમતી હતી. તેનાથી એક સમૂહ- ભાવના અને પ્રતિબદ્ધતા ઊભી થતી હતી.)

આ તબક્કે, બોનબોન સાથે સંમત થતો તેનો સાથી હોમીની ફરીથી અશ્વેત ગુલામ

તરીકે જીવવાની જીદ પકડે છે અને તે રીતે રહેવાનું શરૂ કરે છે. હોમીની વારંવાર જણાવે છે કે તેને પોતાની ગુલામ તરીકેની ઓળખ વધુ સાચુકલી લાગે છે.

Homini, you're not a slave and I'm definitely not your master.

Massa, he said, the smile evaporating from his face, and shaking his head in that pitiable way people who you think you're better than do when they catch you thinking that you're better than them., sometimes we just have to accept who we are and act accordingly. I'm a slave. That's who I am. It's the role I was born to play. (હોમીની, તું કોઈ ગુલામ નથી, અને હું કંઈ તારો માલિક તો નથી જ. 'માલિક', તેણે કહ્યું, ત્યારે તેના ચહેરા પરથી હાસ્ય ઊડી ગયું અને તેણે એવા ભાવથી માથું ધુણાવ્યું જાણે કે આપણે જેના કરતાં પોતાને વધુ સારા ગણતા હોઈએ તે આપણને એવું વિચારતા પકડી પાડે ત્યારે ધુણાવતા હોઈએ છીએ. 'ક્યારેક તો આપણે આપણી વાસ્તવિકતા સ્વીકારવી જ પડે, અને તે પ્રમાણે વર્તવું પડે. હું એક ગુલામ છું. હું એ જ છું. મારો જન્મ એ પાઠ ભજવવા માટે જ થયો છે.)

તો આ રીતે ડિકન્સની પુન:સ્થાપનાનો ઉપક્રમ અને હોમીનીનું ગુલામ તરીકે જીવવાનો પ્રયત્ન બન્ને અશ્વેત ઓળખને સમજવાની પ્રક્રિયાના ભાગ રૂપે જોઈ શકાય છે, અશ્વેત ઓળખને પામવાની મથામણ બની રહે છે. અલબત્ત, કરુણતા એ છે કે આમ કરવા માટે નાયકને સુપ્રીમ કોર્ટમાં હાજર થવું પડે છે.

સુપ્રીમ કોર્ટનાં દૃશ્યોમાં પણ શૈલી તો એવી જ – વાચકને આઘાત આપીને ઝકઝોળી દેવાની સભાન કોશિશ જેવી. નાયકના વકીલની દલીલ અત્યંત ગંભીર પ્રશ્નને આ રીતે રજૂ કરે છે. In addition to Genet, many rappers and black thinkers have weighed in. An early rap quintet of puerile white poseurs known as Young Black Teenagers asserted that 'Blackness is a state of mind.' My client's father, the esteemed African-American psychologist F. K. Me (may the genius motherfucker rest in peace), hypothesized that

black identity is formed in stages. (જેનેત ઉપરાંત, ઘણા અશ્વેત ચિંતકો અને રેપ સંગીતકારો પણ કહે છે. અગાઉના સમયનું એક રેપ જૂથ, જેનું નામ યંગ બ્લેક ટીનેજર્સ હતું, તેના મત અનુસાર 'અશ્વેતપણું એક મનઃસ્થિતિ છે'. મારા અસીલના પિતા જે એક પ્રતિષ્ઠિત આફ્રિકન-અમેરિકન મનોવૈજ્ઞાનિક હતા (પ્રભુ તેની માદરચોદ પ્રતિભાને શાંતિ બક્ષે) એમની એવી અવધારણા હતી કે અશ્વેત ઓળખનું સર્જન તબક્કાવાર થાય છે.)

લગભગ સરરીયલ જણાય તેવાં પ્રસંગચિત્રો, અશ્વેત પાત્રોની ભાષાના ઓળખચિહ્ન સમા અપશબ્દોની ભરમાર, દંભી સમાજવ્યવસ્થા વચ્ચે અશ્વેત ચેતનામાં સતત ઘૂંટાતો અન્યાયનો અહેસાસ, હાસ્યાસ્પદ ઘટનાઓને પડછે રચાતી કરુણ પરિસ્થિતિ – આ છે 'ધ સેલઆઉટ'નું કથાવિશ્વ. તેની રચનારીતિ માટે એવું નોંધાયું છે કે તેમાં 'ફ્યુગ'નો વિનિયોગ થયો છે. ઇટાલિયન મૂળના 'ફ્યુગ' શબ્દની બે અર્થચ્છાયાઓ છે. મનોવિજ્ઞાનના ક્ષેત્રે તેનો અર્થ થાય છે પ્રાસંગિક સ્મૃતિલોપ અને તેના પરિણામે ઉદ્‌ભવતી ચિત્તભ્રમ જેવી સ્થિતિ, અને સંગીતશાસ્ત્રની દૃષ્ટિએ તેનો અર્થ થાય છે બે કે વધુ વાદ્યો અથવા સંગીત-પરંપરાઓના સૂરોથી રચાતી સંકુલ સિમ્ફની. 'ધ સેલઆઉટ'ના સંદર્ભે આ બન્ને અર્થચ્છાયાઓ સ્વીકાર્ય છે. અશ્વેત ચેતનાનું સંવેદનશીલ નિરૂપણ કરવાની લેખકની મથામણ દર્શાવે છે તેમ, આફ્રિકન મૂળની આ પ્રજા તેના અમેરિકન અવતારમાં પોતાના મૂળને ભૂલે છે અને છતાં તેનાથી સાવ વિખૂટી પડવાનું શક્ય નથી, તેથી એક વિચિત્ર એવી આંશિક સ્મૃતિલોપની અવસ્થામાં આવી પડી છે. વળી અશ્વેત અમેરિકન બોલી અને શુદ્ધ અંગ્રેજી ભાષા, હાસ્ય-કટાક્ષ માટે આવશ્યક એવું અસમાન તત્ત્વોની સહોપસ્થિતિ સર્જતું કથાનક, અને વિશેષ તો માન્ય સંસ્કૃતિના માપદંડો સામે વિદ્રોહ રચતું દલિત ઓળખ સ્થાપવા મથતું સૌંદર્યશાસ્ત્ર – એવી એક સંકુલ સિમ્ફની રજૂ કરે છે આ અશ્વેત કહેતાં દલિત ચેતનાની નવલકથા.

*

રાજેન્દ્રસિંહ જાડેજા

વિવેચક.

અંગ્રેજીના પૂર્વ-અધ્યાપક, સ. પ. યુનિવર્સિટી, વિદ્યાનગર.

આણંદ.

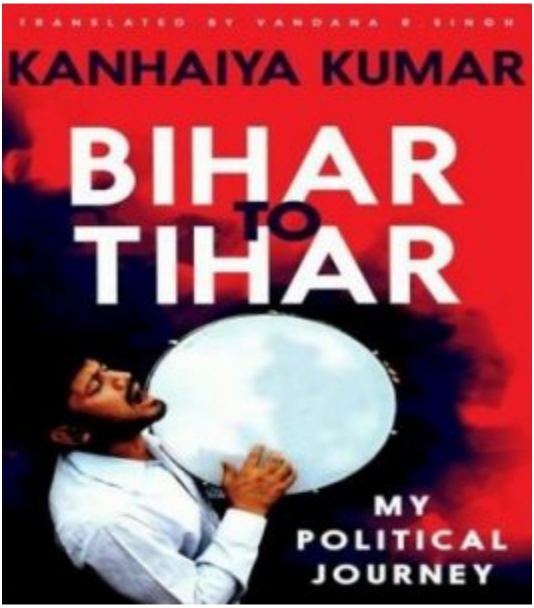
rs.jadeja@gmail.com

સંપાદક – રમણ સોની

93750 31402

*

ભીતરથી ઇતર – પરેશ નાયક



બિહાર સે તિહાર – કન્હૈયાકુમાર

Bihar to Tihar – Tr. Vandana R. Singh,

Juggernaut Books, New Delhi, 2016

આજનો આપણા દેશનો કોઈ પણ તેજસ્વી ગ્રેજ્યુએટ – યુવક કે યુવતી – સામાન્ય

સંજોગોમાં, પોતાની શૈક્ષણિક કારકિર્દીને એની વ્યક્તિગત સામાજિક ભૂમિકાના પ્રકાશમાં જ તોલતો હોય છે.

ફોર્મલ શિક્ષણ પૂરું થવાને આરે હોય ત્યારે એના મનમાં કૌટુંબિક અને વ્યાવસાયિક જીવન વિશેનાં સ્વપ્નો જોવાની અને વ્યક્તિગત સ્તરે આર્થિક સ્થિરતા ભણી આગળ ધપવાની ખેવના જ અગ્રેસર હોય છે. અને એ સ્વાભાવિક છે.

પરંતુ, ઉચ્ચ શિક્ષણના આ મંથનકાળ દરમ્યાન જ, એના મનમાં ‘સત્ય–અસત્ય’, ‘સ્વાધીનતા-પરાધીનતા’, ‘રાષ્ટ્રભાવના-રાષ્ટ્રદ્રોહ’ જેવાં અંગત તેમ જ જાહેરજીવનનાં મૂલ્યો વિશે પણ આત્મચંતિન શરૂ થતું હોય છે.

વળી, લોકશાહી સમાજના એક સ્વતંત્ર નાગરિક તરીકેના એના વ્યક્તિત્વ-ઘડતરનાં આ જ ઊર્જાપૂર્ણ વર્ષોમાં, એના દિલમાં સ્થાપિત મૂલ્યો સામેના પડકારની લાગણી પણ પ્રગટતી જોવા મળે છે.

અંગ્રેજીમાં જેને ‘ડીસેન્ટ’ સંજ્ઞા વડે આપણે ઓળખીએ છીએ તે ‘વ્યક્તિગત અસહમતિ’ની ભાવના યુવાનોને જીવનનાં વ્યાપક મૂલ્યો પરત્વે અંગત જવાબદારી વ્હોરવાની પ્રેરણા પણ આપતી હોય છે.

માટે જ, વિશ્વના તમામ લોકશાહી સમાજોમાં ‘ડીસેન્ટ’ની ભાવનાનો સર્વસ્વીકૃત મૂલ્યરૂપે આદર થતો આવ્યો છે.

પરંતુ, આજે હવે, નાણાં અને બજારની આસપાસ રચાયેલી આપણી વર્તમાન સમાજવ્યવસ્થા યુવાનોના મનમાં આ ભાવનાને પૂરેપૂરી પાંગરવા દેતી જ નથી. એટલે આખરે તો, મોટાભાગના વિદ્યાર્થીઓ મંથનની તમામ પ્રક્રિયાઓથી અંતર કેળવવા લાગે છે. પડકાર-પ્રતિકારની પેલી લાગણીઓને મનમાં કોઈક અગોચર ખૂણે ધરબી દઈ ચાવી દીધેલા રમકડા પેઠે એ સંકીર્ણ ઘરેડમાં જોતરાઈ જાય છે.

ને પછી, તીવ્ર સ્પર્ધાના વાતાવરણ વચ્ચે ઘેરાયેલા આવા નવયુવકો રોજબરોજની આક્રમક ભીડમાંથી પોતાનું માથું કેમ ઉપર ઊંચકવું, કે લાંબી કતારને ભેદીને કેવી રીતે ખુદ અન્ય હરીફોથી આગળ નીકળી જવું એની તાકમાં જ વ્યસ્ત ને મસ્ત રહેવા લાગે છે.

સ્વતંત્ર લોકશાહી સમાજના આ નાગરિકો આગળ ઉપર સામાજિક કે
રાજકીય મૂલ્યો પ્રત્યેની જાગૃતિ વિશે ઉપેક્ષિત વલણ દાખવવા લાગે છે.
આપણી નિઃસત્ત્વ, સત્તાસેવી શિક્ષણવ્યવસ્થાનું આ પરિણામ છે.

○

કન્હૈયાકુમાર લિખિત ‘બિહાર સે તિહાર’ ઉપરના સંદર્ભે તાકીદના શૈક્ષણિક-સામાજિક-રાજકીય ડીસ્કોર્સ (સંભાષા)નો વિચારમંચ રચતું પુસ્તક છે.

મૂળ સરળ હિન્દુસ્તાનીમાં લખાયેલા આ પુસ્તકનો યુવા કથાનાયક/લેખક, પેલા પડકારો-પ્રતિકારોની ભાવનાથી મંજાઈને, કેવી રીતે, ટોળામાંનું જે એક ચોપું બની બેસવાને ઠેકાણે એક સ્વાયત્ત, સ્થિર ને ઉન્નત માનવી બનવા મથામણ કરે છે તેનો પારદર્શક વૃત્તાંત આ પુસ્તકમાં દર્જ છે.

પુસ્તકનાં ભાષા, શૈલી, તથા પ્રસંગોની છણાવટ – સાવ સરળ હોઈને પણ અત્યંત આકર્ષક છે. વિચારો, પ્રસંગો અને નિરૂપણની સમજ ખરાઈને બળે આ નાનકડું પુસ્તક વાચકને તત્કાળ પ્રભાવિત કરી રહે છે.

પાંચ કાલાનુક્રમિક ખંડો ‘(બચપણ’, ‘પટણા’, ‘દિલ્હી’, ‘જેએનયુ’, અને ‘તિહાર’)માં વહેંચાયેલું આ દસ્તાવેજી આલેખરૂપ પુસ્તક લેખકના ગામ-પરિવારની પ્રાથમિક ભૂમિકાથી શરૂ થાય છે. ત્યારબાદ, પાંચમા પ્રકરણથી એમાં, આરંભે સૂચવ્યા તે મુજબના એક શૈક્ષણિક-સામાજિક-રાજકીય નેરેટીવ (કથાનક)ની માંડણી થાય છે.

શૌચાલય અને પુસ્તકાલય વિનાના મસનદપુર ગામના ‘મધ્ય વિદ્યાલય’ના એક નવા નિશાળિયાની રોમાંચક શિક્ષણ-સફર કેવી રીતે ઠેઠ દિલ્હીની વિશ્વપ્રસિદ્ધ જવાહરલાલ નહેરુ યુનિવર્સિટીના અગ્રણી યુવાનેતા બનવા સુધી વિસ્તરીને આખરે તિહાર જેલના બે સપ્તાહના કારાવાસમાં વિરમે છે એ ‘બિહાર સે તિહાર’નું મુખ્ય કથાનક છે.

એકી બેઠકે વાંચી શકાય તેવી આ ચોપડી, પાંસઠ-સિત્તેર હજારની વસ્તીવાળા બેગૂસરાયના બીહટ ગામના મધ્યમ વર્ગના એક બિહારીની રોમાંચક કેફિયત રજૂ કરે છે. આ કેફિયત દરમ્યાન કથાનાયકના પારદર્શક ને પારગામી મનની અનેક છબિઓ વાચકો સમક્ષ તરતી મુકાય છે. ક્યારેક રોમેન્ટિક, તો ક્યારેક ધીરગંભીર, તો વળી ક્યારેક શોષણ ને અન્યાય સામે બળવો પોકારતી...

એક સાધારણ વિદ્યાર્થીની, વતનથી પાટનગરના કારાવાસ સુધીની નાટ્યાત્મક સફરનું અહીં નિખાલસ બયાન છે, બેગૂસરાયથી પટના અને પટનાથી દિલ્હી સુધીના ભારતના એક યુવા નાગરિકના સાહસિક શૈક્ષણિક-પ્રવાસ તરીકે પણ એને વાંચી શકાય.

સામાન્ય ગ્રામીણ પરિવારમાં કન્હૈયાના નાનાજી કોંગ્રેસી હતા તો દાદાજી ભારતીય

કમ્યુનિસ્ટ પાર્ટી સાથે સંકળાયેલા હતા. પિતાજી પણ ડાબેરી વિચારધારાના ટેકેદાર. માતા એક કર્મઠ, પ્રતિબદ્ધ અને કૃતનિશ્ચયી બિહારી મહિલા.

પબ્લિક સ્કૂલના વિદ્યાર્થી તરીકે પ્રવેશ મળ્યા બાદ અંગ્રેજી માધ્યમના પ્રભાવમાં માતા સાથેના પોતાના બાલીશ મતભેદોની નિખાલસ કબૂલાત કરવાની સાથોસાથ ધૈર્યવાન ને સહિષ્ણુ માતાના સહજ ત્યાગની નોંધ લેતો કન્હૈયો પોતાના વ્યક્તિત્વ-ઘડતરમાં માતાનો ફાળો પિતાથી સવિશેષ છે એ વાત ગર્વભેર નોંધે છે.

યુવા નાગરિક તરીકે કન્હૈયાકુમાર એકવીસમી સદીની જે નવીનતર પેઢીના ભારતીય યુવાવર્ગનું પ્રતિનિધિત્વ કરે છે તેનો એક સહજસંકેત એક પ્રસંગચિત્રમાં વણાયો છે:

બે હજારની સાલમાં લગ્નસરાના ગાળામાં ગામની એક જાનમાં આવેલા દિલ્હીના યુવા એન્જિનિયરના હાથમાં આ નિશાળિયો – કન્હૈયો પહેલવહેલી વાર મોબાઇલ જુએ છે.

ઔદ્યોગિક ક્રાંતિના પ્રતીકસમી પેલી ઇંધણચાલિત લોખંડી પૈડાંવાળી રેલવેના પહેલવહેલા પ્રવાસથી કદાચ જેટલું વિસ્મય કન્હૈયાના કોંગ્રેસી દાદાજી કે લેફ્ટીસ્ટ નાનાએ અનુભવ્યું હશે એવું જ વિસ્મય એક શહેરી એન્જિનિયરના હાથમાંના વાયરલેસ ફોનથી કન્હૈયો અનુભવે છે.

પલટાતી ટૅક્નોલોજીથી વિસ્મિત એક ગ્રામજનમાંથી, નોન-લીનીયર યુગના પેલા ડિજિટલ બિહારી એન્જિનિયરની પેઢીના પ્રતિનિધિ બનવા સુધીની કન્હૈયાકુમારની આ સફર એકવીસમી સદીના ભારતના યુવા રાજનેતાના ઘડતરની કથા પણ છે.

ટૅક્નોલોજી ભલે મુખ્યત્વે બજારલક્ષી મૂલ્યોને કંડારતી કેડી રચવા ખપમાં લેવાતી હોય, પરંતુ અર્થવ્યવસ્થાની સાથેસાથે સામાજિક ક્રાંતિનાં બીજ રોપવામાં પણ એ સહજ નિમિત્ત બની રહેતી હોય છે.

પરસ્પરના મનની વાતો વડે ગામ-શહેર અને દેશ-વિદેશના વિવિધ વય-જાતિ-વર્ણના યુવાનોને એકમેકથી સહજ સાંકળતી આ મોબાઇલ ટૅક્નોલોજી યુવાનોને વૈચારિક અને ભાવનાત્મક સેતુથી જોડવાનું કામ પણ કરી રહી છે એ સમજ કદાચ ટૂંકી નજરવાળા સત્તાનિષ્ઠ રાજકારણીઓમાં હજી પ્રસરી નથી.

તિહાર જેલમાં દાખલ થતાંવેંત આ યુવાનેતાને એનો મોબાઇલ પોલીસ પાસે જમા કરાવવો પડે છે. પેલું વર્ષો પૂર્વેનું વીસરાયેલું વિસ્મય જાણે કે એના એકાકી કારાવાસને ફરી એક વાર અજવાળી રહે છે.

○

નિશાળના દિવસોની વાત કરતાં કન્હૈયાકુમાર એના વર્ગના એક ગરીબ તેજસ્વી હરીફનો કિસ્સો ચર્ચે છે. આ યુવક ભણીગણીને અવ્વલ થવા સક્ષમ હોવા છતાં બસ-કન્ડક્ટર પિતાના આકસ્મિક અવસાનને પગલે અભ્યાસ છોડી સાઇકલની દુકાનમાં પંચર બનાવવાના કામમાં જોતરાય છે.

આ ઠોસ વાસ્તવની સમાંતરે તત્કાલીન પાઠ્યક્રમમાં આમેજ 'ધ રીયલ પ્રિન્સેસ' નામની રોમેન્ટિક વાર્તાને વિરોધીને લેખક શિક્ષણવ્યવસ્થામાં નિહિત તીવ્ર વિડંબનાને સ્પષ્ટ ચીંધી આપે છે.

એ વાર્તાનો એક અભિમાની રાજકુમાર કેવી રીતે પોતાનાથી વધુ અભિમાની રાજકુમારીના વર્તનથી પ્રભાવિત થાય છે એવી મોંમાથા વિનાની રોમેન્ટિક વાત નિશાળના પાઠ્યપુસ્તકમાં ભણાવવા પાછળની નિરર્થકતા તરફ ઇશારો કરવા સાથે લેખક શૈક્ષણિક મૂલ્યો અને વાસ્તવિક જીવન વચ્ચે પડી ચૂકેલી ઊંડી ખાઈ તરફ લાલ આંખ કરે છે.

આવા અનેક નાનામોટા નર્યા વાસ્તવિક પ્રસંગોની સાંકળ રચતા રહીને લેખક શિક્ષણ ઉપરાંત જેન્ડર, જાતિપ્રથા, ગરીબી જેવી પાયાની સમસ્યાઓ તરફ વાચકનું ધ્યાન ખેંચી રહે છે.

જેએનયુના આંદોલનના દિવસોથી માંડીને કન્હૈયાકુમારની ધરપકડની અને ત્યાર બાદ પટીયાલા હાઉસ કોર્ટના વકીલો દ્વારા કોર્ટના પરિસરમાં એની ઉપર કરાયેલા હુમલાની તમામ વિગતો વખતોવખત અખબારો-સામયિકોમાં તથા ઇલેક્ટ્રોનિક મીડિયામાં મસાલેદાર ઉમેરણો સાથે છલકાતી રહી હતી. 'બિહાર સે તિહાર'ના ઉત્તરાર્ધમાં આ તમામ ઘટનાઓનો, અધિકૃત 'ઇન-કૅમેરા વ્યૂ' વાચકને સાંપડે છે.

આ સ્મરણયાત્રાને લેખકે પ્રથમ પ્રકરણ અગાઉ એક પ્રોલોગ અને છેલ્લા પ્રકરણ બાદ નાનકડો એપીલોગ મૂકીને સાંકળી છે. પુસ્તકનાં મૂળ પ્રકરણો સાથે આ પ્રોલોગ-એપીલોગને સાંકળતા એક રૂપક વિશે સ્હેજ વિગતે વાત કરીએ.

પંદર દિવસના કારાવાસને અંતે જેલમાંથી મુક્ત થવા ટાણે એક કોન્સ્ટેબલ આ યુવા કેદીને – ભારતના ભાવિ નેતાને – એક પ્રશ્ન પૂછે છે.

પ્રશ્ન એક સફળ રાજનેતાના અતાર્કિક નિર્ણય વિશે છે. કોન્સ્ટેબલ પોતાનો પ્રશ્ન રજૂ કરવા એક કથાનો સહારો લે છે –

એક યુવા રાજવી અનેક સંકટોનો સામનો કરીને રાજગાદીએ બેઠા પછી પોતાને માટે એવું તો ઊંચું સિંહાસન ઘડાવે છે કે જે પર બેસવા એને ખુદને જ મોટી નિસરણીનો ઉપયોગ કરવો પડે! (આ કથા વાંચતાં ચાર્લી ચેપ્લીનની ફિલ્મ 'ગ્રેટ ડીક્ટેટર'નું એક દૃશ્ય આપણી નજર સામે તરવરી રહે છે.)

કથાને અંતે કોન્સ્ટેબલનો પ્રશ્ન આ પ્રમાણે છે –

'So Kanhaiya, the question is, if a man such as this one put his life in danger and won the competition with his intellegence and quick thinking, why did he do something so irrational as soon as he became king?'

'(તો સવાલ યે હૈ કન્હૈયા કિ એક ઐસા આદમી, જો અપની જાન જોખિમમેં ડાલ કર, ઇતની સૂઝબૂઝ સે પ્રતિયોગિતા કો જીત કર રાજા બના, ઉસને પદ સંભાલતે હી ઇસ તરહ કા અતાર્કિક કામ ક્યોં કિયા?')

ભારતની એક જેલના સાધારણ કોન્સ્ટેબલના આ વેધક પ્રશ્નથી કોઈ એક નરેન્દ્ર મોદી કે ડોનાલ્ડ ટ્રમ્પ સામે જ નહીં પણ ખુદ જેએનયુના યુવા પ્રમુખ કન્હૈયાકુમાર સામે પણ ચેતવણીની લાલબત્તી ધરવામાં આવી છે. લેખક કન્હૈયાકુમાર આ જ પ્રશ્નના દાયરામાં, પણ સ્મરણયાત્રાના સ્વરૂપમાં, પોતાનું રાજકીય/સામાજિક ચંતિન રજૂ કરે છે.

આઠ ફેબ્રુઆરી(2016)થી ત્રણ માર્ચ વચ્ચે જેએનયુ છાત્ર સંઘના આ બિહારી અધ્યક્ષનું જીવન કેવી રીતે બદલાઈ ગયું, બિહારથી જેએનયુ સુધીની સફર દરમ્યાન ઘડાયેલું એનું વ્યક્તિગત ચારિત્ર્ય કેવા કેવા આકસ્મિક બનાવોની વચ્ચે કેવીક અણધારી કસોટીએ ચડ્યું અને એ કસોટીને અંતે કન્હૈયાકુમાર કેમ કરતાં એક સાંગોપાંગ સ્વસ્થ ઇન્ટલેક્ચ્યુઅલ (બૌદ્ધિક) રૂપે જાણે પુનર્જન્મ પામ્યો એ સમસ્ત પ્રક્રિયાનું – જેએનયુથી તિહારના કપરા ચઢાણનું – આરંભબિંદુ આઠમીની તેરમી ફેબ્રુઆરી દરમ્યાનની જેએનયુ કેમ્પસની ગતિવિધિઓમાં જડે છે.

લેખકે આ ગાળાની કેમ્પસની પ્રત્યેક હલચલનું બયાન વિસ્તારપૂર્વક અને ચોકસાઈથી કર્યું છે.

આઠ ફેબ્રુઆરીના શીતલ સાઠેના સાંસ્કૃતિક કાર્યક્રમોનું અર્થઘટન એબીવીપીના સભ્યોએ અફઝલ ગુરુની તરફેણમાં દેશદ્રોહી નારાબાજીરૂપે કર્યું. મૌલિક અર્થઘટનની

આ દીવાસળીએ જે આગ પ્રગટાવી તે ઝડપભેર કેમ્પસની બહાર ફેલાઈને રાષ્ટ્રીય વિવાદનું રૂપ ધારણ કરી બેઠી.

ઉપરોક્ત ઘટના દરમ્યાન મોબાઇલ રીચાર્જ ન થઈ શકવાને કારણે હોસ્ટેલમાં લાંબી નિંદર ખેંચી રહેલો કન્હૈયાકુમાર પોલીસને એ વિવાદનો જનક જણાયો.

જે ભાષણ કે જે નારાબાજી દરમ્યાન પોતે ત્યાં હાજર હતો જ નહીં, એના પ્રતિસાદરૂપે આખરે બાર ફેબ્રુઆરીએ એણે જે ભાષણ કર્યું તેના કેટલાક ઉદ્‌ગારો આ યુવાનેતાના દિલની સચ્ચાઈના જ નહીં એના અંતરના ઊંડાણના પણ દ્યોતક છે:

‘ઇસ દેશમેં લોકતંત્ર હૈ ઔર યહ લોકતંત્ર સબકો બરાબરી કા હક દેતા હૈ, ચાહે વો વિદ્યાર્થી હો, ચાહે વો કર્મચારી હો, ચાહે વો ગરીબ હો, મજદૂર હો, કિસાન હો, અંબાની યા અડાની હો, સબકે હકકી બરાબરી કી બાતય કરતા હૈ.’

‘... અગર યે સવાલ યુનિવર્સિટીમેં નહીં ઉઠેંગે તો ફિર મુઝે નહીં લગતા કે યુનિવર્સિટી હોને કા કોઈ મતલબ હૈ.’

‘વાયલેંસ સિર્ફ યે નહીં હોતા હૈ કિ હમ બંદૂક લેકર કિસી કો માર દે. વાયલેંસ યહ ભી હૈ કી સંવિધાનમેં દલિતોં કો જો અધિકાર દિયા ગયા હૈ વો અધિકાર જેએનયુ પ્રશાસન દેને સે મના કર દે. યે ઇન્સ્ટિટ્યૂશનલ વાયલેંસ હૈ.’

○

પુસ્તકની અંગ્રેજી આવૃત્તિના ફ્રન્ટ કવર ઉપર પ્રકાશકે એક ટેગલાઇન જોડી છે – ‘The Explosive Memoir From India’s Most Famous Student Leader.’

જ્યોર્જ ફર્નાન્ડીઝ હોય કે અરુણ જેટલી, કે અમિત શાહ – દેશના અનેક પૂર્વકાલીન અને વર્તમાન નેતાઓ ‘વિદ્યાર્થી રાજનીતિ’ના મંચ ઉપરથી નેતૃત્વના પાઠ શીખીને રાષ્ટ્રીય સ્તરના રાજકારણ સુધી પહોંચી આવ્યા છે. ભારતીય લોકશાહીની આ એક આગવી વિશેષતા છે. જેએનયુ અને ડીયુના વિદ્યાર્થી-રાજકારણ સાથે સમગ્ર દેશના રાજકારણનો પહેલેથી જ સીધો સંબંધ રહ્યો છે.

જેએનયુની વિદ્યાર્થી-ચળવળને પગલે કન્હૈયાકુમારનું આ પુસ્તક લખાયું અને આ પુસ્તકને માર્ગે કન્હૈયાકુમારને રાષ્ટ્રીય રાજકારણના મંડપમાં સીધો પધરાવી દેવામાં આવ્યો એ હકીકત પણ આ તબક્કે નોંધવા જેવી છે.

હવે જોવાનું એ છે, કે પેલા કોન્સ્ટેબલની કથાના સફળ રાજનેતાની પેઠે કન્હૈયાકુમાર

સત્તાના સિંહાસનને તાકે છે કે પછી પાઠ્યપુસ્તકમાં ‘ધ રીયલ પ્રિન્સેસ’ની વાર્તા ભણીને આખરે સાઇકલનાં પંચર બનાવવાના કામમાં જોતરાતા નિશાળના સહાધ્યાયી જેવા ભારતના યુવા કુમાર-કુમારીઓ સાથે ખભેખભા મિલાવી એ દેશના રાજકારણની ભોંયબદલો કરવામાં સફળ થાય છે!

○

આ લખાય છે એ દરમ્યાન દિલ્હી યુનિવર્સિટીની રામજસ કોલેજમાં જાગેલો ‘અસહમતિ’ અને ‘આઝાદી’ની વ્યાખ્યાઓની આસપાસ ઘૂમરાતો વિવાદ વધુ ને વધુ રાજકીય રંગ ધારણ કરી રહ્યો છે.

રામજસ કોલેજના પ્રાંગણમાં વ્યક્તિગત અસહમતિ ‘(ડીસેન્ટ’) જેવા વિષયને આવરીને યોજવામાં આવેલા એક પરિસંવાદમાં વિદ્યાર્થી-રાજનીતિનાં બે વિરોધી જૂથો બાખડ્યાં. ફરી એક વાર કેમ્પસમાં પોલીસની દખલગીરી થઈ. દેશના ગૃહપ્રધાનની દેખરેખ હેઠળ સમસ્યાને થાળે પાડવાના પ્રયાસો હાથ ધરાયા.

ફણીશ્વરનાથ રેણુએ ‘મૈલા આંચલ’માં ઝીલેલી આઝાદીકાળના ઉત્તર-પૂર્વના પ્રાંતોની પલટાતી છબિ સાથે મોબાઇલ જેવી ડિજિટલ ટેક્નોલોજીના પગલે બગૂસરાય અને પટણાના ઝડપભેર પરિવતિર્ત થતા એકવીસમી સદીના બિહારી સમાજની છબિને સહજ સરખાવી જોવા જેવી છે. એમ કરતાંવેંત એક તરફ થશે કે ઉપરઉપરથી કેટકેટલું બદલાયું, કેટકેટલો વિકાસ થયો, ને તોય ભીતર એહસાસ જાગશે કે કેટકેટલું હજી ‘જૈસે થે’ જ તો છે!

લેખક અને રાજનેતા ફણીશ્વરનાથ રેણુના ઉદાહરણની સમાંતરે, ‘India’s Most Famous Students Leader’ કન્હૈયાકુમાર પાસેથી કમ સે કમ આપણે એટલી આશા તો જરૂર રાખી શકીએ કે આ કે તે વિચારધારા કે એક યા બીજા રીઢા રાજકારણીઓના પ્રભાવને એ અચૂક ખાળી શકશે…

…ને સંભવત: નિશાળથી જેએનયુ લગીના વિદ્યાપ્રવાસના મૂળ સ્પિરીટમાં બિહાર અને તિહાર પછી ભીતરથી ઇતર અને ઇતરથી ભીતર વચ્ચેની, માનવઅસ્તિત્વની પોતાની યાત્રા એક સંવેદનશીલ અને જવાબદાર નાગરિકની મુદ્રા સાથે અવિરત જારી રાખશે…

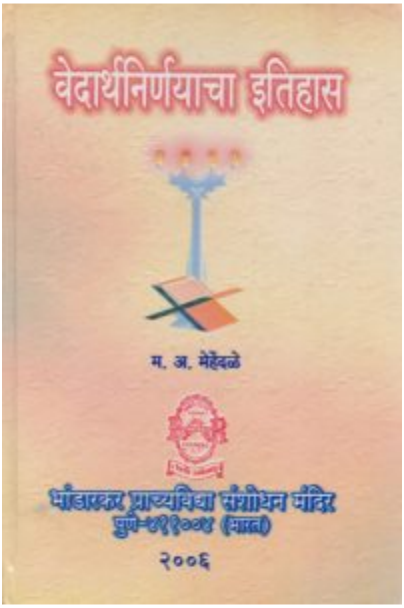
*

પરેશ નાયક

નાટ્યકાર, નવલકાર.
ફિલ્મદિગ્દર્શન, નિર્માણ, અમદાવાદ.
અમદાવાદ.
naikparesh@gmail.com
98240 61764

*

વેદાર્થનિર્ણયના ઇતિહાસલેખનનો પ્રશસ્ય પ્રયત્ન – હેમન્ત દવે



ચંતિન વેદાર્થનિર્ણયાચા ઇતિહાસ – મધુર અનંત મેહેંદળે

ભાણ્ડારકર પ્રાચ્યવિદ્યા સંશોધન મંદિર, પૂણે, 2006

ઐતિહાસિક ભાષાવિજ્ઞાનના મોટા વિદ્વાન મધુર અનંત મેહેંદળે (જ. 1918) વડોદરા અને મુંબઈમાં ભણ્યા, પીએચ.ડી. પૂણેની ડેક્કન કોલેજમાંથી કર્યું અને એ જ કોલેજમાં

સંસ્કૃતનું અધ્યાપન કર્યું. પ્રાકૃત ભાષાઓના ઊંડા અભ્યાસથી શરૂ થયેલી એમની વિદ્યાયાત્રા 'એન એન્સાઇક્લોપીડિક ડિક્શનરી અવ સંસ્કૃત લેંગ્વંજિ'ના સહસંપાદનકાર્ય સુધી વિસ્તરેલી.

o

બ્રાહ્મણગ્રંથોની રચના થઈ ત્યારથી માંડીને વેદોની નિગૂઢ વાણીનો ખરેખરો અર્થ શો એની મીમાંસા થતી આવી છે. ભારતમાં યુરોપીય પ્રજાના આગમન પછી એમના ભારતીય સંસ્કૃતિવિષયક અભ્યાસોથી વેદના અર્થઘટનનો એક નવો અધ્યાય શરૂ થાય છે. પ્રાચીન ભારતીય તેમજ અર્વાચીન પાશ્ચાત્ય વિદ્યાતપનો ટૂંકો આલેખ અહીં ચર્ચેલા પુસ્તકનો વિષય છે. એના પહેલા ભાગમાં ભારતીય પરંપરાના અને બીજા ભાગમાં પાશ્ચાત્ય વિદ્વાનોના અભ્યાસનો ઇતિહાસ આલેખાયો છે. વેદના અર્થઘટનના પ્રશ્નોની ચર્ચામાં ઋગ્વેદ કેન્દ્રસ્થાને આવે છે. અહીં પણ લેખકે ઋગ્વેદના અર્થને લગતા પ્રયત્નોનો જ ઇતિહાસ આલેખ્યો છે.

'ભારતીય પરંપરા'ના પ્રથમ ભાગમાં લેખકે બ્રાહ્મણગ્રંથો, ઉપનિષદો, શ્રૌતસૂત્રો તેમજ ગૃહ્યસૂત્રો, શાકલ્યના પદપાઠ, નિઘંટુ, નિરુક્ત, શૌનકો બૃહદ્દેવતા ગ્રંથ, અને ઋગ્વેદના પ્રાચીન અને મધ્યયુગીન ભાષ્યકારોનો સમાવેશ કર્યો છે. પ્રારંભે લેખકે ઋગ્વેદસંહિતાના વર્તમાન પાઠની શાસ્ત્રીય વ્યવસ્થાનો ખ્યાલ આપ્યો છે. એમણે સંહિતાના મૂળ પાઠ – એને તેઓ ઋષિપાઠ કહે છે – અને હાલ આપણને ઉપલબ્ધ પાઠ – એને સંહિતાપાઠ કહે છે – વચ્ચે ભેદ કર્યો છે. એમણે સાધાર બતાવ્યું છે તેમ મૂળ ઋષિપાઠમાં સ્વરસંધિ નહોતી; એ પાછળથી દાખલ થઈ, ઘણે ભાગે બ્રાહ્મણગ્રંથોની રચના થઈ એ પછી. સંધિ કરવાથી કેટલીક ઋચાઓમાં છંદોભંગ થાય છે એનું કારણ આ છે. આ રીતે જોતાં બ્રાહ્મણગ્રંથો ઋગ્વેદના પાઠને, કેટલાક અંશે, એના મૂળ રૂપે સમજવા માટે ઉપયોગી છે. આ ગ્રંથો સૂક્તોના ઇતિહાસસંદર્ભને પણ સમજવા માટેની ચાવી પૂરી પાડે છે, જેમ કે, પુરૂરવા અને ઉર્વશીના સૂક્તની કે શુનઃશેપની કથાની. શ્રૌતસૂત્રો અને ગૃહ્યસૂત્રોમાં વેદમંત્રોનો વિનિયોગ કરવામાં આવતો હોવાથી ક્યારેક ઋચાઓમાં પ્રયોજાયેલા કઠિન શબ્દોના અર્થ સ્પષ્ટ કરવામાં આવ્યા છે. શાકલ્યનો સંહિતનો પદપાઠ મંત્રોના અર્થને સમજવા માટે એ રીતે ઉપયોગી છે કે તેમાં પ્રત્યેક પદને છૂટું પાડવામાં આવ્યું છે. જેમ કે, वक्ष्यन्तेदा (ઋ.6.75.3) એ શબ્દમાં

वक्ष्यन्तीडव+इत्+आ એમ જે સંધિ છે તે કેવળ પદપાઠથી જ સમજી શકાય છે. આમ છતાં, શાકલ્યનો પદપાઠ એ ઋગ્વેદનો એકમાત્ર પદપાઠ નથી; યાસ્કાચાર્ય કેટલીક વાર ભિન્ન પદપાઠ આપે છે તેનો લેખકે નિર્દેશ કર્યો છે.

ઉપર જણાવેલા ગ્રંથનો પ્રતિપાદ્ય વિષય વેદના અર્થનો નિર્ણય કરવાનો નથી; એમાં શબ્દના કે ઋચાના અર્થની ચર્ચા સંદર્ભવશાત કરવામાં આવી છે. આ ગ્રંથો કરતાં નિઘંટુ અને નિરુક્ત એ રીતે જુદાં પડે છે કે એનો ચર્ચ્ય વિષય જ વૈદિક શબ્દોના અર્થનિર્ધારણનો છે. વળી, સમયની દૃષ્ટિએ પણ અન્ય કૃતિઓની સરખામણીએ આ કૃતિઓ વેદની નિકટવર્તી છે. એ નાતે નિરુક્ત વેદાર્થનિર્ણય માટે ખૂબ ઉપયોગી છે.

યાસ્ક ઘણી વાર વેદોના કાલગ્રસ્ત શબ્દોનો એમના સમયે પ્રચલિત અર્થ આપે છે. પણ યાસ્કના ભાષ્યની અગત્ય કેવળ એટલી જ નથી. ઋગ્વેદની દેવતાઓનું અને મંત્રોનું વર્ગીકરણ, દેવતાઓનો સ્વરૂપવિચાર, તત્કાલે પ્રચલિત વેદોના અભ્યાસ અંગેના અન્ય વિચારોની જાણકારી, વગેરે માટે પણ એ ઉપયોગી છે. ઋચાઓના અર્થસંબંધે વિવિધ મતોનો તેમણે સોદાહરણ નિર્દેશ કર્યો છે. યાસ્કે શાકટાયન, શાકપૂણિ, ઔપમન્યુ, ઔર્ણવાભ, આગ્રાયણ, ગાલવ, તૈટિકિ, જેવા નિરુક્તના પૂર્વસૂરિઓના મત પણ ટાંક્યા છે. કૌત્સ જેવા વેદવિરોધી વિદ્વાનના મતની પણ એમણે ચિકિત્સા કરી છે.

શૌનકના બૃહદ્દેવતાનો હેતુ ઋગ્વેદના સૂક્તોની, ઋચાઓની, કે મંત્રના પદ સુધ્ધાંની દેવતાઓ કઈ છે એ નિર્ધારિત કરવાનો છે. આમ એનો સીધો સંબંધ ઋચાઓનો અર્થ નિશ્ચિત કરવાનો નથી, છતાં ઘણે સ્થળે આવશ્યકતા-અનુસાર એ માટેનો પ્રયત્ન જોઈ શકાય છે; એમ કરવા માટે, સામાન્ય રીતે, એમાં નિરુક્તનું અનુસરણ કરાયું છે પરંતુ કેટલીયે વાર નિરુક્તથી ભિન્ન મત પણ એમાં મળે છે.

ઋગ્વેદના ભાષ્યકારોમાં સ્કંદસ્વામી સૌથી જૂના છે. એમનું ભાષ્ય પહેલા, પાંચમા અને છઠ્ઠા મંડળનાં કેટલાંક સૂક્તો ઉપર જ મળે છે. બીજા ભાષ્યકાર ઉદ્‌ગીથ કર્ણાટકની પ્રાચીન રાજધાની બનબાસીના વતની હતા. એમનું ભાષ્ય માત્ર દસમા મંડળનાં કેટલાંક સૂક્તો ઉપર જ ઉપલબ્ધ છે. દક્ષિણ ભારતના વેંકટમાધવ (માધવભટ્ટ) અને વિજયનગરના મંત્રી સાયણાચાર્ય એ રીતે જુદા પડે છે કે એ બન્નેની ટીકા સમગ્ર ઋગ્વેદ ઉપર મળે છે. આ ચારે આચાર્યોના ભાષ્યની વિશેષતાઓ લેખકે સોદાહરણ, તુલનાત્મક પદ્ધતિએ ચર્ચી છે. સાથે જ એમણે સાયણે સ્વીકારેલો ઋગ્વેદનો પાઠ

વર્તમાન પાઠથી જુદો હતો કે કેમ એની તથા સાયણભાષ્યનું કર્તૃત્વ માત્ર સાયણાચાર્યનું કે એના અન્ય કોઈ કર્તા પણ હતા એની પણ વિગતે વાત કરી છે. ઋગ્વેદ ઉપરનું છેવટનું ભાષ્ય મુદ્‌ગલાચાર્યનું છે પણ એ સ્વતંત્ર ન હોતાં અગાઉનાં ભાષ્યોનો સાર છે.

પાશ્ચાત્ય વિદ્વાનો દ્વારા વેદના અભ્યાસનો પ્રારંભ કોલબ્રુકે (Henry Thomas Colebrooke) 1805માં લખેલા 'ઓન ધ વેદઝ, ઓર સેક્રિડ રાઇટિંગ્ઝ અવ ધ હિન્દુઝ' લેખ દ્વારા થાય છે. ત્યાર બાદ ફ્રીડ્રિશ રોઝને (Friedrich Rosen) ઋગ્વેદના પાઠનું સંપાદન કરવાની તેમજ એવા અનુવાદની હામ ભીડી. એ અનુવાદ અલબત્ત લૅટિન ભાષામાં હતો. કમનસીબે, એમના અકાળ અવસાનને કારણે અનુવાદ પ્રથમ અષ્ટક સુધી જ થયો, જે 1838માં એમના અવસાન પછી મૂળ સંસ્કૃત સાથે પ્રકાશિત થયો. ઋગ્વેદના પ્રથમ સંપૂર્ણ ભાષાંતરનું શ્રેય એચ. એચ. વિલ્સનને ફાળે જાય છે. એમણે સાયણાચાર્યના ભાષ્યને અનુસરીને છ ખંડોમાં અંગ્રેજી અનુવાદ આપ્યો (1850–1888). ત્યાર બાદ ગ્રિફિથનો અંગ્રેજી અનુવાદ 1889 અને 1896માં બે ભાગમાં આવ્યો. ગ્રિફિથે સાયણનો આધાર લીધો હોવા છતાં ઘણે સ્થળે એમણે સ્વતંત્ર રીતે પણ અર્થ આપ્યા છે.

માક્સ મ્યૂલરે સર્વ પ્રથમવાર ઋગ્વેદને સાયણભાષ્ય સાથે સંપાદિત કરીને છપાવ્યો. આને કારણે દુનિયાભરમાં ઋગ્વેદના અભ્યાસને ભારે વેગ મળ્યો. એમનાં ધર્મવિષયક વ્યાખ્યાનોમાં પણ એમણે ઋગ્વૈદિક ધર્મ વિશે વિચાર કર્યો છે. સેક્રિડ બુક્સ અવ ધિ ઇસ્ટ શ્રેણીમાં એમણે કેટલાંક સૂક્તોનો અનુવાદ કર્યો છે; રોટની જેમ એ પણ માનતા કે ઋગ્વેદના અનુવાદમાં સાયણાદિ ભાષ્યકારોનું અવલંબન કરવું વ્યર્થ છે.

રુડોલ્ફ ફોન રોટે (Rudolf von Roth) ઋગ્વેદ વિશે કેટલાક લેખો લખ્યા છે પણ એમનું સૌથી મહત્ત્વનું કાર્ય બ્યોટલિંક (Ottoa von Bohtlingk) સાથે મળીને બનાવેલા સંસ્કૃત વ્યોર્ટરબુખમાં (Sanskrit Worterbuch, 7 ગ્રંથ) વૈદિક શબ્દોના અર્થનું નિર્ધારણનું. એમણે શબ્દોના અર્થ ઋચાઓના સંદર્ભ ઉપરથી કે પરવતી સાહિત્યમાં એના પ્રયોગ ઉપરથી કે ગ્રીક, લૅટિન, જેવી અન્ય સમાંતર ભાષાઓના શબ્દોને આધારે આપ્યા છે. એમણે સ્થાનિક વિદ્વાનોએ આપેલા અર્થ ઉપર પણ આધાર રાખ્યો હોવા છતાં એમનો સામાન્ય અભિગમ ભારતીય વિદ્વાનોના અનાદરનો હતો. એમના મતે ઋગ્વેદનો અર્થ સમજવા માટે પરંપરાપ્રાપ્ત ભાષ્યોની કોઈ ઉપયોગિતા નથી. એ સમયે ઋગ્વેદ કે અથર્વવેદ કે પરવતી વૈદિક સાહિત્યની કૃતિઓ

છપાઈ નહોતી એ ધ્યાને લેતાં એમણે માત્ર હસ્તપ્રતોને આધારે જ કેવડો પ્રચંડ ઉદ્યમ કર્યો હતો તેનો ખ્યાલ આવે છે.

હેરમાન ગ્રાસમાને (Hermann Grassmann) સંપૂર્ણ ઋગ્વેદનો જર્મનમાં બે ગ્રંથોમાં અનુવાદ કર્યો (1876–77). આ અનુવાદ કરતાં પહેલાં એને લાગ્યું કે ઋગ્વેદના શબ્દોનો કોશ બનાવવાથી કાર્ય સરળ બનશે, અને એથી એમણે ઋગ્વેદનો શબ્દકોશ બનાવ્યો: વ્યોર્ટરબુખ ત્સુમ ઋગ્વેદ (Worterbuch zum Rigveda, 1873). એમાં ઋગ્વેદમાં પ્રયુક્ત દરેક શબ્દના અર્થ અને એ શબ્દ ક્યાં ક્યાં પ્રયોજાયો છે તેની સંપૂર્ણ માહિતી આપવામાં આવી છે. અલબત્ત, એમાં સંદર્ભ મંડળ, સૂક્ત અને ઋચા એ જાણીતા ક્રમ પ્રમાણે ન હોતાં સૂક્તના સળંગ ક્રમ (1થી 1028 સુધી) પ્રમાણે છે. ગ્રાસમાને ઋગ્વેદના પાઠમાં ઘણી વાર મનસ્વી રીતે ફેરફાર કર્યા છે અને એમનો અનુવાદ મૂળ પાઠનો નહીં પણ એમણે ‘સુધારેલા’ પાઠનો છે. વળી, આ અનુવાદ એમણે ઋગ્વેદની ઋચાઓની અક્ષરસંખ્યાને જાળવી રાખીને પદ્યમાં કર્યો છે, એટલે ઘણી જગ્યાએ એમાં કૃત્રિમતા પ્રવેશી છે. એમનો અનુવાદ આજે મહત્ત્વનો ગણાતો નથી.

ઋગ્વેદનો બીજો સંપૂર્ણ જર્મન અનુવાદ આલ્ફ્રેટ લુટવિશે (Alfred Ludwig) કર્યો (6 ગ્રંથ, 1876–1888). આ અનુવાદ એમણે ઋગ્વેદના પરંપરિત ક્રમ પ્રમાણે નહીં પણ દેવતાઓ અનુસાર કર્યો છે. એટલે કે, જે રીતે નવમા મંડળમાં સોમને લગતી ઋચાઓ છે તે જ રીતે લુટવિશે ઇન્દ્ર, અગ્નિ, વગેરે દેવતાઓની તમામ ઋચાઓને એક સાથે મૂકી એમનો અનુવાદ કર્યો છે. એમણે પણ ગ્રાસમાનની જેમ ઋગ્વેદના પાઠમાં ફેરફાર કરેલા છે.

હેરમાન ઓલ્ડેનબેર્કે (Heramann Oldenberg) વૈદિક ધર્મ ઉપર અને ઋગ્વેદના છંદ અને પાઠ ઉપર ગ્રંથો લખ્યા છે. મૂળ ઋષિપાઠ અને સંહિતાપાઠ વચ્ચે કેવો અને કેવી રીતે ભેદ પડ્યો એ તેમણે સોદાહરણ સ્પષ્ટ કરી આપ્યું. પરવર્તી સાહિત્યમાં જ્યાં ઋચાઓનો પાઠ જુદો મળે છે ત્યાં એ પરિવર્તન ઉત્તરકાલીન છે એ અને એથી એવા સંજોગોમાં ઋગ્વેદનો પાઠ જ વધુ આધારભૂત અને પ્રાચીન મનાય એ પણ એમણે બતાવ્યું. એમણે ઋચાઓ ઉપર વિસ્તૃત ટિપ્પણીઓ લખીને ઋગ્વેદનો અર્થ કરવામાં અગત્યની ભૂમિકા ભજવી છે. દા.ત., પ્રથમ મંડળની સાતમી ઋચામાં दोषावस्तर् (दोषाडवस्तः) શબ્દ આવે છે. સાયણાચાર્ય એનો અર્થ રાત અને

દિવસ (रात्रौ अहनि च) કરે છે. ઓલ્ડેનબેર્કના મતે ઋગ્વેદમાં રાતદિવસ જેવા સમાસ નથી એથી અહીં દ્વન્દ્વ સમાસ હશે એમ માનવું કઠણ છે. આશ્વલાયન શ્રૌતસૂત્રમાં અગ્નિને दोषावस्तर् અને प्रातर्वस्तर् કહ્યો છે (3.12.4). વસ ધાતુનો અર્થ 'પ્રકાશવું, ચમકવું' એવો છે, એ ઉપરથી ઓલ્ડેનબર્ક બતાવે છે કે दोषावस्तर्નો અર્થ 'રાત્રે ચમકનાર', 'રાત્રે પ્રકાશ આપનાર', એમ કરવો જોઈએ. એટલે કે, અહીં दोषावत्सर् સંબોધન એકવચન છે, સાયણાચાર્ય ઘટાવે છે તેમ દ્વન્દ્વ સમાસ નહીં.

ફ્રેન્ચ વિદ્વાન આબેલ બેર્ગેઞ (Abel Bergaigne) માનતા હતા કે વેદોનો અર્થ કરવા માટે પ્રથમ એ યજ્ઞ સંબંધિત કૃતિ છે એ ધ્યાનમાં રાખવું પડે; યજ્ઞ સાથેનો એનો સંબંધ વિચ્છેદીને ઋગ્વેદને સમજી શકાય નહીં; કારણ, કેટલીય ઋચાઓની રચના યજ્ઞ માટે જ કરવામાં આવી છે. બીજું, વૈદિક શબ્દોના એક કરતાં વધુ અર્થ કરવાની રોટ અને ગ્રાસમાનની પદ્ધતિની પણ ટીકા કરતાં તેઓ કહે છે કે શબ્દનો એક જ અર્થ હોય છે એમ માની ચાલવું શ્રેયકર છે. એ અર્થ બંધબેસતો ન થાય તો અને તો જ બીજા અર્થની વિચારણા કરવી જોઈએ. પોતાના આ મતના પ્રતિપાદન માટે તેમણે ઋગ્વેદની ઋચાઓને આધારે વૈદિક ધર્મ વિશે ત્રણ ખંડમાં ગ્રંથ લખ્યો.

સાયણાચાર્યાદિ ભાષ્યકારોનો એકડો કાઢી નાખતા પાશ્ચાત્ય અભિગમની સખત ટીકા રિશાર્ટ પિશલ (Richard Pischel) અને કાર્લ ગેલ્ડનર (Karl Geldner) તેમના વૈદિક અભ્યાસના બે ગ્રંથમાં કરે છે. બન્નેના મતે સાયણાદિ આચાર્ય કોઈ સ્થળે શબ્દનો ખોટો અર્થ આપે છે એ ખરું પણ એથી કરી એમના ભાષ્યની સર્વથા ઉપેક્ષા કરવી એ સંદતર અયોગ્ય છે. સાયણ વગેરે પૂર્વસૂરિઓના મતનો નિર્દેશ કરે છે તે સ્પષ્ટ બતાવે છે કે ભારતમાં વેદનો અર્થ કરવાની પ્રાચીન પરંપરા હતી અને આ પરંપરામાં તૈયાર થયેલા આચાર્યોને એની માહિતી હતી. એમણે આપેલા અર્થ કાલ્પનિક છે એવી રોટની માન્યતા પૂર્વગ્રહપીડિત છે. બીજું, રોટે માત્ર ઋગ્વેદને જ આધાર માની અર્થ કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો એથી પરવર્તી સાહિત્યમાં એના અર્થની ઉપેક્ષા કરવાની ભારે ભૂલ કરી. ગેલ્ડનરે ઋગ્વેદનો કરેલો અનુવાદ દાયકાઓ સુધી સૌથી આધારભૂત તરીકે પોંખાયો હતો.

હાઇનરિસ લ્યૂડર્સ (Heinrich Lzders): એમનું વેદવિષયક મુખ્ય કાર્ય એટલે વરુણ વિષયક અભ્યાસ, જેને એમના શિષ્ય લુટવિશ આલ્સડોર્ફે (Ludwig

Alsdorf) સંપાદિત કરી બે ખંડોમાં પ્રકાશિત કર્યું (1951, 1959). વરુણ સંબંધે લ્યૂડર્સ એવી ધારણા રજૂ કરે છે કે વરુણ એ મુખ્યત્વે સંધિ અથવા કરારના અમૂર્ત દેવ છે, એટલે કે શપથદેવતા છે. પહેલા ખંડ 'વરુણ અને જળ'માં તેઓ બતાવે છે કે કરાર અથવા શપથ સામાન્ય રીતે હાથમાં પાણી લઈને લેવામાં આવે છે: વરુણનો પાણીમાં વાસ હોવાથી પાણી એમનું પ્રતીકાત્મક સ્વરૂપ છે. બીજા ખંડમાં વરુણનો ઋત એટલે કે સત્ય સાથેનો સંબંધ સ્પષ્ટ કરવામાં આવ્યો છે, કેમ કે, કોઈ પણ કરાર સત્યના પાલન વિના શક્ય નથી. કરારનું સત્યતાપૂર્ણ રીતે પાલન થાય એ માટે વરુણ દરેક ઉપર પોતાની દૃષ્ટિ રાખે છે; જે કોઈ કરારનો કે શપથનો ભંગ કરે તેને વરુણ સજા કરે છે. આ રીતે જોતાં વરુણ ન્યાય તોળતા હોવાથી એ રાજા છે. ત્રીજા ખંડમાં વરુણ અને રાજા વચ્ચેનો આ સંબંધ એમણે સ્પષ્ટ કરી આપ્યો હતો, જે દુર્ભાગ્યે નાશ પામ્યો. આ રીતે લ્યૂડર્સે વરુણનો પાણી, સત્ય અને રાજા એ ત્રણે બાબતો સાથેનો સંબંધનો ઉકેલ લાવી આપ્યો. આ બન્ને ગ્રંથમાં એમણે વરુણસંબંધિત અનેક ઋચાઓના અર્થ નક્કી કરી આપ્યા છે.

લ્વી રનૂએ (Louis Renou) અગ્નિ, ઇન્દ્ર, ઉષા, વરુણ, મરુત, વિશ્વેદેવા, સવિતા, વિષ્ણુ જેવી દેવતાઓને લગતાં સૂક્તોનું ફ્રેંચ ભાષામાં ભાષાંતર કર્યું છે. વૈદિક શબ્દાવલિ ઉપરના ગ્રંથમાં એમણે કેટલાક વૈદિક શબ્દોની ઝીણવટભરી તપાસ કરી છે. વૈદિક ભાષાશાસ્ત્રના વિદ્વાનો વિશે લખેલા પુસ્તકમાં એમનાં પ્રદાનોની માર્મિક સમીક્ષા છે. વેદ વિશે જે કાંઈ અભ્યાસો પ્રગટ થયા એની સંદર્ભસૂચિ એમણે તૈયાર કરી જે વિદ્વાનો માટે સદ્યસહાયક ગ્રંથ તરીકે ખૂબ ઉપયોગી છે.

યન ખોંડા (Jam Gonda) અને પાઉલ ટીમરૂ (Paul Thieme) આ બન્ને વિદ્વાનો વેદના મોટા અભ્યાસી હતા. એમણે કેટલાયે વૈદિક શબ્દો વિશે સવિગત અભ્યાસો લખ્યા છે. ખોંડાએ એ સિવાય વૈદિક ધર્મ અને દેવતાઓને લગતા પણ એકાધિક ગ્રંથો અને લેખો આપ્યા છે.

ભારતીય વિદ્વાનોમાં લેખકે માત્ર હરિ દામોદર વેલણકર અને રામચંદ્ર નારાયણ દાંડેકરનો સમાવેશ કર્યો છે. વેલણકરે ઋગ્વેદના બીજા, ત્રીજા અને સાતમા મંડળનાં તમામ સૂક્તોનું ભાષાંતર કર્યું છે અને એ સિવાય બીજાં કેટલાંક સૂક્તોના પણ એમણે અનુવાદ આપ્યા છે. વૈદિક સમયમાં ભક્તિ હતી એ એમનું વિશિષ્ટ પ્રતિપાદન છે. દાંડેકરનું કાર્ય રનૂએ શરૂ કરેલી વૈદિક સંદર્ભસૂચિને આગળ ધપાવવા સિવાય વૈદિક દેવતાઓ વિશેના કેટલાક સ્વતંત્ર અભ્યાસો પૂરતું મર્યાદિત છે.

o

આ ગ્રંથ વેદનો અભ્યાસ કરતા વિદ્યાર્થીઓને લક્ષમાં રાખીને 1991થી 1998 દરમ્યાન ટિળક મહારાષ્ટ્ર વિદ્યાપીઠમાં આપેલાં વ્યાખ્યાનોનું મુદ્રિત સ્વરૂપ છે. આ પુસ્તક સંસ્કૃતના વિદ્યાર્થીને તો ઉપયોગી થાય જ, પણ એ પ્રાચીન ભારતના વિદ્યાર્થીઓને પણ રસ પડે એવું છે. ઉપર રજૂ કરેલા ગ્રંથના ટૂંકસાર ઉપરથી પણ ખ્યાલ આવ્યો જ હશે કે આ અધ્યયનોમાં સિંહફાળો જર્મન અને ફ્રેંચ પંડિતોનો છે. આ વિદ્વાનોએ લખેલાં પુસ્તકો અને લેખોમાંના બહુ ઓછા અંગ્રેજી ભાષામાં અનૂદિત થયાં છે, એટલે ઋગ્વેદનાં અધ્યયનો વિશે લખાણ એ વ્યક્તિ જ લખી શકે જે ફ્રેંચ અને જર્મન બન્ને ભાષા જાણતી હોય અને જેને વૈદિક સાહિત્યનો પણ ગાઢ પરિચય હોય. કશી જ અતિશયોક્તિ વિના કહી શકાય કે ભારતમાં આ કામ હાલ મેંહેંદળે સિવાય બીજી કોઈ વ્યક્તિ કરી શકે તેમ નથી; આ માટે આપણે આ જ્ઞાનવૃદ્ધ અને વયોવૃદ્ધ વિદ્વાનનો જેટલો આભાર માનીએ એટલો ઓછો.

ઉપર આપેલા ગ્રંથના ટૂંકસાર ઉપરથી જોઈ શકાશે કે આ ગ્રંથમાં ભારત અને યુરોપના મુખ્ય કહી શકાય તેવા વિદ્વાનોના કાર્યનો એક વર્ણનાત્મક આલેખ આપવામાં આવ્યો છે. એમાં મૂલ્યાંકનાત્મક વિવેચન ઓછું અથવા નહિવત્ છે. જ્યાં કશા વિવાદની ચર્ચા કરાઈ હોય ત્યાં પણ એમણે પોતાનો મત આપવાનું ટાળ્યું છે. જેમકે, સાયણાચાર્યની ચર્ચામાં ઋગ્વેદના પાઠની વાત કરતી વખતે એમણે ચિં. ગ. કાશીકારના મત આપીને તો સાયણભાષ્યના કર્તૃત્વની ચર્ચા ઉપાડતી વખતે પાં. દા. ગુણેની અભિધારણા રજૂ કરીને સંતોષ માન્યો છે; પોતાનો અભિપ્રાય રજૂ કર્યો નથી.

બીજું, અર્વાચીન અભ્યાસીઓમાં એમણે વેલણકર અને દાંડેકરના અપવાદ સિવાય ભારતીયોનો સમાવેશ કર્યો નથી. પાશ્ચાત્ય વિદ્વાનોની સમાંતરે દયાનંદ સરસ્વતી, આનંદ કુમારસ્વામી, શ્રી અરવંદિ જેવા વિદ્વાનોએ પણ એમને અભિમત વિચારધારાના સંદર્ભમાં વેદોના અર્થઘટન બાબતે આગવું કાર્ય કર્યું છે, પણ એનો નિર્દેશ અહીં નથી.

1998 પછીનાં સંશોધનો આ પુસ્તકમાં દેખીતી રીતે જ આમેજ કરાયાં નથી. જેમ કે, મિશેલ વિત્સલ અને ટોશીફૂમી ગોટોનો ઋગ્વેદના પ્રથમ બે મંડળનો જર્મન ભાષામાં અનુવાદ(2007) અને સ્ટેફાની જેમિસન અને બ્રેરેટની ઋગ્વેદનો સંપૂર્ણ અંગ્રેજી અનુવાદ(2014). ઋગ્વેદની સહાયક સંશોધનસામગ્રી પણ છેલ્લાં કેટલાંક વર્ષોમાં પ્રગટ થઈ છે: આલેક્સાંદર લુબોત્સ્કીનો ઋગ્વૈદિક વ્રડ કોંકોર્ડન્સ (1997,

બે ભાગ); માયહૉફરનો ઋગ્વેદનાં વ્યક્તિનામોનો કોશ (2002); ટોમાસ ક્રિશનો ઋગ્વેદ-લેક્સિકન (2 ગ્રંથ, 2012, અપૂર્ણ).

*

હેમન્ત દવે

વિવેચક.

ઇતિહાસના અધ્યાપક,

સ. પ. યુનિ., વલ્લભવિદ્યાનગર.

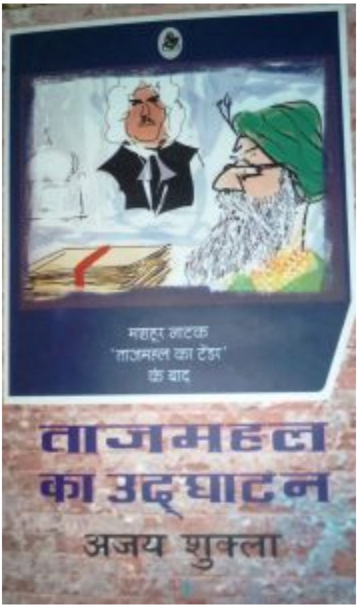
નડિયાદ.

nasatya@gmail.com

97231 13737

*

તાજમહેલ: ‘ટેણ્ડર’થી ‘ઉદ્‌ઘાટન’ – ભ્રષ્ટાચાર... ભ્રષ્ટાચાર... ભ્રષ્ટાચાર.... – ધ્વનિલ પારેખ



તાજમહલ કા ઉદ્‌ઘાટન – અજય શુક્લા

રાજકમલ પ્રકાશન, નવી દિલ્હી, 2014

છેલ્લા બે દાયકાથી હિંદી રંગભૂમિ પર અજય શુક્લા લિખિત નાટક ‘તાજમહલકા ટેણ્ડર’ સફળતાપૂર્વક ભજવાતું આવ્યું છે. ઇપ્ટાના બેનર હેઠળ રાકેશ બેદીના દિગ્દર્શનમાં એ સતત ભજવાતું રહ્યું છે. નાટકનું શીર્ષક પોતે જ આકર્ષક છે. તાજમહેલ બાંધવા માટે સરકારી સ્તરે થતા ભ્રષ્ટાચારની એમાં ધારદાર અને કટાક્ષમય રજૂઆતને કારણે એ અત્યંત લોકપ્રિય થયેલું નાટક છે. રાકેશ બેદી ઉપરાંત અન્ય ઘણા દિગ્દર્શકોએ આ નાટક ભજવ્યું છે. અજય શુક્લાને ‘તાજમહેલ કા ટેણ્ડર’(1999)થી સંતોષ ન થયો, એમણે એનો બીજો ભાગ ‘તાજમહાલ કા ઉદ્‌ઘાટન’(2014) નાટક પણ આપ્યું.

‘તાજમહલ કા ટેણ્ડર’માં શાહજહાંની ઇચ્છા અનુસાર તાજમહેલ કોર્પોરેશનની રચના કરવામાં આવે છે અને આ કોર્પોરેશન 25 વર્ષમાં તાજમહેલ બાંધવા માટે માત્ર ટેણ્ડર જ બહાર પાડી શકે છે. ભ્રષ્ટાચાર કેટલી હદે વકર્યો હશે, એનો અંદાજ આ 25 વર્ષના સમયગાળા પરથી આવી શકે છે!

‘તાજમહલ કા ઉદ્‌ઘાટન’ બે અંકમાં વહેંચાયેલું નાટક છે. ઔરંગઝેબ સત્તા પર છે અને એનો ભાઈ દારાશિકોહ અને દીકરો ઝફર બંને એના દુશ્મન બન્યા છે. દારાશિકોહે ઔરંગઝેબની સત્તા વિશે, તાજમહેલના બાંધકામ વિશે અને અન્ય ઘણી બાબતો સંદર્ભે સુપ્રીમ કોર્ટમાં ઔરંગઝેબ વિરુદ્ધ કેસ દાખલ કર્યો છે. નાટકના પ્રથમ અંકમાં દરબારની ગતિવિધિ, સત્તા ટકાવી રાખવા માટેના કાવાદાવા, ન્યાયની ઠેકડી, વગેરે સંદર્ભે કટાક્ષ ચાલતો રહે છે. સુપ્રીમ કોર્ટે ઔરંગઝેબની સત્તા અમાન્ય કરી છે અને હવે એણે પણ ચૂંટણી લડવી પડે એમ છે. તાજમહલ કોર્પોરેશનના કર્તાહર્તા મુખ્ય અધિકારી ગુપ્તાજી વચ્ચે વચ્ચે આવીને તાજમહલની (અ)પ્રગતિના સમાચાર આપી જાય છે, એ સિવાય તાજમહલ સંદર્ભે અહીં બહુ ઝાઝી વાતો નથી. નાટકનો પ્રથમ અંક કટાક્ષ અને તીખા સંવાદોથી સભર છે પણ ઘટના ઓછી છે, એ રીતે નાટ્યગતિ મંદ લાગે છે.

બીજા અંકમાં ઔરંગઝેબની સામે ચૂંટણી લડવા માટે ભૈયાજી ઊભા થાય છે. તાજમહેલ બાંધવાનો કોન્ટ્રેક્ટ આ ભૈયાજીને મળ્યો છે. ચૂંટણીના આ પડઘમ વચ્ચે દારાશિકોહની હત્યા થાય છે. ગુપ્તાજી તાજમહેલ વિશે સમાચાર આપે છે, કે મિનારો તૈયાર થઈ ગયો છે, તાજમહેલ ઉદ્‌ઘાટન માટે

તૈયાર છે. આ જ ગુપ્તાજી સામ, દામ, દંડ, ભેદ-થી ભૈયાજીને ચૂંટણીમાંથી ખસી

જવા સમજાવે છે. ઔરંગઝેબની સત્તા સુરક્ષિત રહે છે અને એ તાજમહેલના ઉદ્‌ઘાટન માટે સક્રિય બને છે.

અજય શુક્લા રેલવેમાં ઉચ્ચ અધિકારી હતા એટલે, બાંધકામ ક્ષેત્રે ભ્રષ્ટાચાર કેટલો વ્યાપ્ત છે અને કેવી રીતે ફૂલીફાલી શકે એ એમણે જોયું છે. એ નિરીક્ષણોને એમણે આ બંને નાટકોમાં ખપમાં લીધાં છે. સરકારી અધિકારી, બિલ્ડર અને ઠેકેદારના મેળાપીપણામાં આખા પ્રોજેક્ટની કેવી ધૂળધાણી થાય છે, એ આ બંને નાટકોમાં જોવા મળે છે. ગુપ્તાજી, ગુપ્તાજીનો પીએ સુધીર, ભૈયાજી, શર્માજી – આ ચોકડી એવો ભ્રષ્ટાચાર કરે છે કે શાહજહાં પછી ઔરંગઝેબ પણ તાજમહેલ જોઈ શકતો નથી. જે મિનારો તૈયાર હતા, એ ખરેખર તો મોબાઇલ ટાવર હતા, જે પણ થોડા દિવસમાં ધરાશાયી થઈ જાય છે. તાજમહેલનું બાંધકામ તો બાજુ પર રહ્યું, ગુપ્તાજીએ પોતાની ત્રણ હોટલો આટલાં વર્ષોમાં જરૂર બાંધી દીધી!

આ પ્રકારના વિષયવસ્તુવાળું નાટક લખતી વખતે સંવાદો પ્રભાવક અને ચબરાકિયા હોય એ જરૂરી છે. નાટ્યકારે અહીં દરેક પાત્રને એક આગવું વ્યક્તિત્વ આપવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. ઔરંગઝેબના 6 દરબારીઓની પણ અલગ અલગ ખાસિયત છે. દરબારી-2નો પોતાનો એક તકિયાકલામ છે તો દરબારી 4 કહેવતને જરા જુદી રીતે બોલીને હાસ્ય નિપજાવે છે. જેમકે, 'न बाँस रहेगा न ढोलक बजेगी.' (પૃ. 15) આ આખા નાટકની એક ખાસિયત સંવાદયુક્તિ છે. હાસ્ય અને કટાક્ષ પ્રગટાવવા માટે જે સટીક સંવાદો પ્રયોજાયા છે એ ધ્યાનાર્હ છે. બે ઉદાહરણ જોઈએ. (1) દરબારી-2નો ગુપ્તાજી સાથેનો સંવાદ –

दरबारी-2 : अच्छा हुआ, आप आ गए गपुताजी! जल्दी चलिए, बादशाह सलामत आपका इन्तजार कर रहे हैं|

गपुताजी : देखिए, हम लोग गौरमेंट सर्वेंट हैं | हमें कोइ भी काम जल्दी में करना शोभा नहीं देता हौ (प. 76)

(આ ગુપ્તાજી એટલી હળવાશથી કામ કરે છે કે, 25 વર્ષમાં માત્ર તાજમહેલનું ટેણ્ડર બહાર પાડે છે.)

(2) ઔરંગઝેબ અને ગુપ્તાજીનો સંવાદ –

गपुताजी : ये मेरी अन्तरात्मा की आवाजा है हुज़ूर |

औरंगजेब : अन्तरात्मा की आवाज? आप तो सरकारी नौकर हैं गुप्ताजी! आपको अन्तरात्मा से क्या करना?

गुप्ताजी : मैं भी इन्सान हूं हुजूर।

औरंगजेब : नहीं-नहीं, गुप्ताजी, आप इन्सान नहीं, मात्र एक ब्यूरोक्रेट हैं। एक गौरमेंट सर्वेंट। आप निर्लिप्त हैं, निर्विकार, निर्गुण, निरपेक्ष, निराकार, स्वच्छ, ब्रह्मा से तरह हैं (पृ. 52)

– સરકારી અધિકારીઓની કામગીરી અને એના પ્રત્યેકના કટાક્ષ અહીં જોઈ શકાય છે. આ કટાક્ષ આખા નાટકમાંથી માણવા મળે છે.

નાટકના સંવાદો અને નાટકની ઘટનાઓ ભાવકને સતત ભ્રષ્ટાચારથી ખદબદતા સાંપ્રતની પ્રતીતિ કરાવે છે. એ રીતે પણ નાટ્યકારે ભારતીય રાજકારણનો એક વરવો ચહેરો ઉપસાવ્યો છે. આઝાદી મળ્યા પછી પણ ઔરંગઝેબ જેવા શાસક પણ બોલવા માટેની આઝાદી ઝંખે, કોઈ પણ ચર્ચાસ્પદ-વિવાદાસ્પદ મુદ્દા પરત્વેથી લોકોનું ધ્યાન હટાવવું હોય તો મોટું સેક્સ સ્કેન્ડલ ઊભું કરવામાં આવે, ઔરંગઝેબને પણ મોબાઇલ પર જુદી જુદી કંપનીઓની ઓફર અને કસમયે થતી હેરાનગતિ અને ઔરંગઝેબે કોઈ વ્યક્તિ નથી પણ વ્યવસ્થા છે અને એ વ્યવસ્થા જ સતત રાજ કરતી રહેશે અને બ્યુરોક્રેટ્સની સાથે રહીને આ દેશનું ધનોતપનોત કાઢી નાખશે, એવો નાટકનો સૂર – આ બધા સાંપ્રત મુદ્દા નાટ્યકારે અહીં કુશળતાથી ગૂંથી લીધા છે. પ્રથમ અંકની તુલનાએ બીજો અંક ઘટનાસભર છે અને એમાં નાટ્યવેગ પણ જોવા મળે છે. સુપ્રીમ કોર્ટ, જુદાં જુદાં સરકારી ખાતાં, સરકારી ડોક્ટર, પત્રકાર, બ્યુરોક્રેટ્સ જે રીતે વર્તે છે એની વેધક, ક્યાંક કટાક્ષ તો ક્યાંક ખડખડાટ હાસ્ય સાથે અહીં રજૂઆત થઈ છે.

'તાજમહલ કા ટેણ્ડર' અનેક સંસ્થાઓ દ્વારા ભજવાતું આવ્યું છે. પણ 'તાજમહલ કા ઉદ્‌ઘાટન' ભજવાયું હોય એવું હજી ધ્યાનમાં આવ્યું નથી. 'તાજમહલ કા ટેણ્ડર'માં લેખકનું જે લક્ષ્ય હતું કે 25 વર્ષે પણ માત્ર તાજમહેલનું ટેણ્ડર જ બહાર પડી શક્યું એ લક્ષ્ય નાટ્યાત્મક રીતે એ સાધી શક્યા હતા. 'તાજમહલ કા ઉદ્‌ઘાટન'માં લક્ષ્ય ચુકાયું હોવાની પ્રતીતિ થાય છે. તાજમહલના ઉદ્‌ઘાટન સંદર્ભે વચ્ચે વચ્ચે ક્યાંક સંવાદમાં એની વાત આવે છે કે પછી ગુપ્તાજી દ્વારા કોઈ સમાચાર મળે, પણ એ આખો મુદ્દો જાણે ગૌણ બની ગયો હોય એવું લાગે છે. નાટ્યકારની આ મર્યાદા બાજુ પર મૂકીએ

અને એક સ્વતંત્ર નાટક તરીકે 'તાજમહલ કા ઉદ્ઘાટન'ને મૂલવીએ તો ભજવનારને એમાં ચોક્કસ જ મજા આવે એવું નાટક તો એ જરૂર છે! ટોટલ થિયેટરની તમામ શક્યતાઓ અહીં છે તો દરબાર, કોર્ટ, ભૈયાજીનું ઘર વગેરે લોકલ્સ અને અનુરૂપ પ્રકાશ આયોજનને કારણે અહીં ભરપૂર તખ્તાલાયકી રહી છે. વળી, ઔરંગઝેબ જેવું પાત્ર ભજવનાર અભિનેતાએ ઇતિહાસનો ઔરંગઝેબ અને સાંપ્રત રાજકારણી –બંનેનો સમન્વય કરવો પડે. એટલે, કોઈ પણ નાટ્યસંસ્થાને ભજવવાની મજા આવે એવું નાટક છે, સિવાય કે એક મોટું નાટ્યવૃંદ હોવું જોઈએ, ત્રીસેક કલાકારોનો કાફલો આ નાટકમાં છે! જુદું ભજવવા માગતા નાટ્યદિગ્દર્શકને એટલે પણ મજા આવે કે, ગુજરાતીમાં આવાં રાજકીય કટાક્ષવાળાં નાટકો કેટલાં?

'તાજમહલ કા ટેણ્ડર'થી 'તાજમહલ કા ઉદ્ઘાટન' સુધી લેખક અજય શુક્લા ભ્રષ્ટાચારને કારણે સડી ગયેલી વ્યવસ્થા અને એમાં સામેલ તમામ કાળા ચહેરાને નાટ્યાત્મક રીતે ઉપસાવે છે. અજય શુક્લા એ રીતે સાંપ્રત હિંદી રંગભૂમિના એક મહત્ત્વના નાટ્યકાર તરીકે પોતાની ઓળખ પ્રસ્થાપિત કરે છે.

*

ધ્વનિલ પારેખ

કવિ, સમીક્ષક.

ગુજરાતીના અધ્યાપક, ગુજરાત વિદ્યાપીઠ, સાદરા.

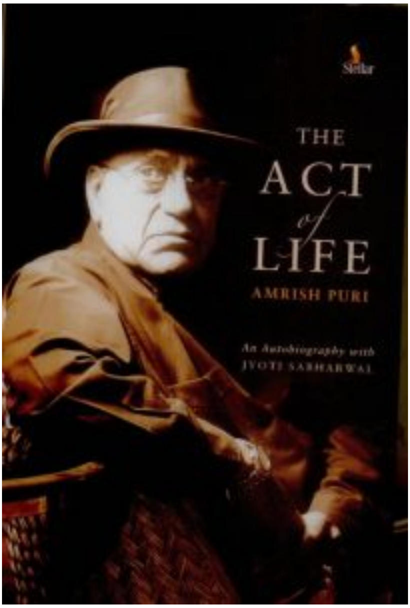
વાવોલ (ગાંધીનગર).

parekhdhwanil@gmail.com

94262 86261

*

અભિનય પ્રત્યે પૂર્ણ સમર્પિત કળાકારની આત્મકથા – બકુલ ટેલર



The Act of Life – Amrish Puri
Steller Publisher, New Delhi, 2006

અમરીશ પુરીની બહુ પ્રચલિત ઓળખ હિન્દી લોકપ્રિય સિનેમાના અભિનેતા-ખલનાયકની છે. પૃથ્વીરાજ કપૂરથી માંડી ઉત્પલ દત્ત, ડો. શ્રીરામ લાગુ, નસીરુદ્દીન

શાહ વગેરેએ ફિલ્મોમાં લોકપ્રિયતા મેળવી પછી પણ રંગભૂમિ સાથેનો નાતો સમાંતરે જાળવી રાખેલો. અમરીશ પુરી વિશે પણ બરાબર એવું જ છે. 1961માં 'એ વ્યુ ફ્રોમ ધ બ્રીજ' (આર્થર મિલર) નાટકથી તેઓ રંગભૂમિમાં પ્રવેશ્યા અને 2003માં કરેલું 'બસ ઇત્તા સા' તેમનું અંતિમ નાટક. હિન્દી ફિલ્મોમાં તેઓ 1970ની 'રેશમા ઔર શેરા', 'પ્રેમપૂજારી'-થી પ્રવેશ્યા અને 2005ની 'નેતાજી સુભાષચંદ્ર બોઝ – ધ ફર્ગોટન હીરો' તેમની અંતિમ ફિલ્મ. તેઓ અભિનયકળાને પૂર્ણપણે સમપિર્ત અભિનેતા હતા, પણ એમાં તેમનું સ્વાભાવિક પસંદગીનું માધ્યમ રંગભૂમિ હતું. નાટકમાં કામ કરતી વેળા જાણે તેઓ વિશેષ ભાવે પોતાને ગોરવાંકિત અનુભવતા. તેમની આ આત્મકથા 'ધ એક્ટ ઓફ લાઇફ' તેમણે પત્રકાર જ્યોતિ સભરવાલ પાસે લખાવડાવેલી. વ્યસ્ત અભિનેતા આ રીતે લખાવડાવવું પસંદ કરે તે સહજ છે. આત્મકથા-લેખન પણ એક કૌશલ્ય માંગે છે. જીવનના અનેક પ્રકારના અનુભવો લખતી વેળા પ્રગટતી આત્મરતિ પ્રસંગોના સંકલનમાં વિવેકભ્રષ્ટ કરે એ સંભવ છે. અમરીશ પુરી બહુ સ્પષ્ટ છે કે આ આત્મકથા વધારે તો રંગભૂમિના કાર્ય વિશેની વાતો કહેવા માટે છે. સિનેમાના કાર્યનું મહત્ત્વ અલબત્ત છે પણ રંગભૂમિના અભિનેતા તરીકે ઓળખાવતી વેળા પોતાને તેઓ જે રીતે ખોજે છે તેમાં એમને એક સાધકનો અનુભવ થાય છે. સિનેમામાં તેઓ બહુ ઝડપથી ચરિત્ર અભિનેતા બની ગયા કારણ કે અભિનયનાં અનેક સ્તરોની શોધ તેઓ નાટ્યાભિનય દરમ્યાન કરી ચૂક્યા હતા. તેમના પહેલાં ખલનાયક તરીકે સૌથી વધુ પ્રતિષ્ઠા પ્રાણસાહેબની હતી. તેમણે 1940થી કારકિર્દી આરંભેલી અને 2003 સુધી ફિલ્મોમાં સક્રિય રહ્યા અને 371 ફિલ્મોમાં કામ કર્યું. અમરીશ પુરીએ 1970થી 2005 સુધીમાં 316 ફિલ્મોમાં કામ કર્યું. પ્રાણનાં 64 વર્ષ અને અમરીશ પુરીનાં 36 વર્ષ. એક સાદા આકલન માટે પણ આ વિગત મહત્ત્વની ગણાવી શકાય. પ્રેક્ષકોના મોટા સમૂહની પ્રશંસા અને અઢળક કમાણી ફિલ્મક્ષેત્રના કામથી જ મળી, પણ અમરીશ પુરી તો છે રંગભૂમિની કળાને જ સમપિર્ત. તેઓ ફિલ્મોના અભિનય વિશે લખતાં લખતાં તુલનાભાવથી નિરીક્ષણ કરે છે કે,

An essentional difference between performing live on stage and on camera is that in theatre, it is one-to-one. you feel the breath of the audience, when they breathe you

hear them breathing. when you get to see their reaction you want to perform even better.

‘(તખ્તા પર સજીવ અભિનય કરવામાં અને કૅમેરા સામે અભિનય કરવામાં મહત્ત્વનો ફરક એ છે કે તખ્તાનો અભિનય સામ-સામે થાય છે. તમે પ્રેક્ષકોના શ્વાસનો ય અનુભવ કરી શકો છો. જ્યારે તેઓ શ્વાસ લેતા હોય ત્યારે તેમનો શ્વાસ પણ તમને સંભળાય છે. જ્યારે તમે તેમની પ્રતિક્રિયા જુઓ છો ત્યારે તમે હજુ વધુ સારો અભિનય કરવા ચાહો છો.)

તખ્તાનો અભિનય સજીવ અને જીવંત છે. આધુનિક હાઇ-ટેક સાધનો પણ રંગભૂમિ પર ક્યારેય પ્રભાવી ન થઈ શકે. તેની ગૂંજ સદા રહેશે. થિયેટરની દુનિયા બહુ આશ્ચર્યજનક હોય છે, દશ્યોમાં એક નિશ્ચિત નિરંતરતા અને ક્રમ જળવાયેલાં રહે છે. આ કૌશલ્યનો ફિલ્મોમાં પૂર્ણપણે અભાવ હોય છે. ફિલ્મનિર્માણ એક વાંકુચૂંકું ઉખાણું છે. તેમાં ક્રમ સ્થાપવા બધા ટુકડાઓને એકબીજા સાથે જોડવા પડે છે. વળી,

‘theater is nasha. It is very similar to the sexual act. one can’t stop inbetween and continue later. just like sex, theatre too is an addiction. you feel like reaching the climax time again. Forty years and over 300 films later, i am fully convinced that theatre is the first art (p. 119) (થિયેટરમાં એક નશો હોય છે. તે સેક્સ સમાન છે. વ્યક્તિ વચ્ચેથી છોડી તેને ફરી ચાલુ ન રાખી શકે. કામવાસના સમાન થિયેટર પણ એક નશો છે. તમને વારંવાર લાગે છે કે તમે ચરમ પર પહોંચી ગયા છો. 40 વર્ષ અને 300 ફિલ્મો કર્યા બાદ હું પૂર્ણરૂપે સહમત છું કે થિયેટર સર્વોચ્ચ કલા છે.)

અમરીશ પુરી પૂરી આત્મપ્રતીતિ સાથે રંગભૂમિની કળાનો મહિમા કરે છે, રંગભૂમિ પરનો અભિનય એટલા માટે જીવંત છે કે પ્રેક્ષકોના પ્રતિભાવ પ્રમાણે તમે ધારો તો વધુ નિખરી શકો. તેઓ ઉમેરે છે કે A film role is never all yours, it’s dependent on so many variables. but in theatre... everything is under your control! (p. 119’)

(ફિલ્મની ભૂમિકા ક્યારેય પૂર્ણપણે તમારી નથી હોતી, તે અનેક પાસાંઓ પર નિર્ભર કરે છે. પરંતુ થિયેટરમાં પૂરું નિયંત્રણ તમારા હાથમાં જ હોય છે.)

તેમનું બીજું પણ એક નિરીક્ષણ છે, 'તખ્તા પર અવાજ વિશુદ્ધ અને વાસ્તવિક હોય છે જ્યારે સિનેમામાં તે પૂર્ણપણે કૃત્રિમ અને અવાસ્તવિક હોય છે.'

આત્મકથા હોય તો અંગત જીવનની અનેક સ્મૃતિઓ, પ્રસંગોથી ભરેલી હોય એ ખરું પણ આખરે તો એ આત્મકથાકારના મૂળભૂત જીવનવલણ પર અને તે કઈ વાતને કહેવી વધુ પસંદ કરે તેની પર નિર્ભર હોય છે. સુપ્રસિદ્ધ ગાયક-અભિનેતા કુંદનલાલ સાયગલ અમરીશ પુરીના કાકાભાઈ થાય. અમરીશજીના નાના પણ શાસ્ત્રીય સંગીતના સુપ્રસિદ્ધ ગાયક હતા. આ બધાના પ્રભાવે હોય કે નૈસર્ગિક વૃત્તિના કારણે હોય, અમરીશ પુરી કોલેજના દિવસોમાં વાંસળી વગાડતા. અર્ધશાસ્ત્રીય સંગીત પણ શીખેલા. પિતા સિવિલ સપ્લાયમાં હેડ કેશિયર તરીકે નોકરી કરતા. પિતાની ઇચ્છા કે તેમના દીકરા સરકારી નોકરી જ કરતા હોય. પણ અમરીશ પુરીના મોટાભાઈ ચમન પુરી અને પછી મદન પુરી પહેલાં નાટક અને પછી ફિલ્મના અભિનય તરફ જ વળ્યા. એવું અમરીશ પુરીમાં ય બન્યું – પણ થોડું મોડું. અમરીશજીને પહેલેથી જ મોડી રાતે સૂવાની ટેવ. તેમના પિતા માનતા કે જે વ્યક્તિ રાતે બહુ જલ્દી સૂઈ જાય તે તંદુરસ્ત ન હોઈ શકે. અમરીશજીએ પિતાની માન્યતા પ્રમાણે જાગતા રહેવાની જ ટેવ કેળવી. એ તેમને થિયેટરમાં ખૂબ કામ લાગી. ફિલ્મના શૂટંગિ દરમ્યાન યા એક સ્ટુડિયોમાંથી બીજા સ્ટુડિયો તરફ જતી વેળા તેઓ કારમાં આરામથી સૂઈ જતા. કારમાં હંમેશ એક મુલાયમ તકિયો અને ચાદર રાખતા.

અમરીશ પુરીએ કુટુંબકથા જરૂર કહી છે પરંતુ તે વડે પોતાના વ્યક્તિચિત્રને કશીક મહાનતાનો સ્પર્શ આપવા નહીં, ક્યાંક આદર પ્રગટ કરવા, ક્યાંક પોતાના જીવનસંદર્ભને સમજવા, ક્યાંક પોતાના વ્યક્તિત્વના જીવનસ્રોતની ખોજ પૂરતux. તેઓ એક જુદા સંદર્ભે એક જગ્યાએ નોંધે છે કે, 'અમે કળાકારો સ્વયં પોતાનું જીવન તો આંશિક રૂપે જ જીવી શકીએ છીએ! આ વાત બીજા અર્થમાં પણ સાચી છે કે કળાકારોની આત્મકથા હોય તો તેમના ચાહકો અંગત જીવનથી વધુ કળાકાર તરીકેના જીવનની વિગતોની જ અપેક્ષા રાખે. અમરીશ પુરીને જોકે એવી વિગતો આપવામાં ય ઓછો રસ છે. પોતાની 'અભિનય કળા'ના જુદા જુદા પડાવો અને નાટક યા ફિલ્મનાં પાત્રસંદર્ભે જે પ્રક્રિયામાંથી પસાર થવાનું આવ્યું હોય તે નોંધવું તેમને વધુ ગમ્યું છે. એ પ્રક્રિયા નોંધતી વેળા તેઓ અભિનયકળા વિશે સ્વાનુભવે જે નિરીક્ષણો રજૂ કરે છે તે બહુ રસપ્રદ છે. જેમ કે તેઓ લખે છે કે,

It is not a one-day job to become an actor. you have to keep working at it, keep on doing better and better and may be one day the spark would ignite and you shall understand what is what! jab tak woh spark ek fire na ban jaye tab tak kahan actor banega' so our effort is to convent that spark into fire. I am still in search of that big flame. (103)

(અભિનેતા બનવું તે એક દિવસમાં થનારું કામ નથી. તમારે નિરન્તર કામ કરતા રહેવું પડે છે અને દરેક વખતે અગાઉથી વધુ સારું કરવું પડે છે. અને ત્યારે કદાચ એક દિવસ તણખો થશે ત્યારે તમે સમજશો કે જેને અભિનય કહો છો તેમાં ખરેખર શું શું છે. જ્યાં સુધી આ તણખો આગમાં ફેરવાય નહિ ત્યાં સુધી ક્યાં અભિનેતા બનાય જ છે?')

અમરીશ પુરીએ આ આત્મકથામાં પોતાના ગુરુ સત્યદેવ દુબેને વારંવાર ખૂબ ઉષ્મા અને આદરથી સ્મર્યા છે. સત્યદેવ દુબેએ અમરીશજી વિશે એકવાર કહેલું કે, 'કોઈ બીજો કળાકાર કદાચ નહીં કહી શકે કે મેં એને આ હદે ગુસ્સાથી ખખડાવ્યો હોય – પણ અમરીશને મારી તરફથી એ જરૂર મળ્યું છે. પરંતુ તેનાથી તે ક્યારેક હતાશ ન થયો કે ન તેના આત્મસન્માનને ઠેસ લાગી. મારા સહિત સહુ તેની સમર્પણભાવનાથી પ્રભાવિત છે.

એમણે કરેલાં આ નાટકો તેમના જીવનનિર્વાહ માટે નહોતાં. 1954થી 1975 સુધી તેઓ 'આકાશવાણી'માં કામ કરતા રહેલા. ત્યાં જ ઊર્મિલા દિવાકર સાથે પરિચય થયો અને ચાર વર્ષના પ્રેમસંબંધ પછી તેઓ પરણ્યાં. જોકે પોતે તેને પ્રેમ કરે છે એવું કહેવાની વાત તો પછી, પ્રથમ પરિચય પછી વાત કરતા થવામાં પણ છ મહિના લગાડી દીધેલા. ફિલ્મોના ખલનાયક તરીકે અમરીશ પુરીને ઓળખનારાને આ જાણી જરૂર આશ્ચર્ય થઈ શકે. પત્નીને કારણે જ તેઓ સતત નાટકો કરતા રહ્યા અને ફિલ્મોમાં આવ્યા પછી પણ પત્નીએ જ કહેલું કે, હું નોકરી કરું છું તમે ફિલ્મોમાં પ્રયત્ન કરતા રહો. દુબેજીને અને પત્નીને તેમણે જાણે આધાર સમાં માન્યાં છે. દુબે જો કે બહુ આકરા મિજાજના. જે રીતનો અભિનય જોઈએ તે જોઈએ જ. 'અંધાયુગ'માં અમરીશ પુરીને તેમણે ધૃતરાષ્ટ્રની ભૂમિકા આપેલી અને પુરીએ 17 મિનિટ સુધી આંખ પલકાવ્યા

વિના અભિનય કરવાનો હતો. આ કેમ કરવું? તેમણે દુબેજીને પૂછ્યું તો તેઓ કહે, ‘તું જાણે, એમાં મને શું પૂછે છે?’ ખુલ્લા તખ્તા પર, મચ્છરો ઊડતા રહેતા હોય તેની વચ્ચે તેમણે આ કરવાનું હતું પણ તેમણે એ કર્યું. અમરીશ પુરી દિગ્દર્શકને અનેક રીતે મહત્ત્વ આપવાનું સમજતા હતા. તેઓ કહે છે, ‘દિગ્દર્શક એક મનોવિજ્ઞાનીની જેમ તમને સંમોહિત કરી તમારી ભીતરથી પાત્રને પ્રગટ કરે છે. મને આ પ્રકારનો અનુભવ અનેકવાર થયો છે. હું સમજી જ નહોતો શકતો કે એક વિશેષ પ્રકારનું દૃશ્ય હું કેવી રીતે ભજવી ગયો! તેઓ એક જગ્યાએ નોંધે છે કે, ‘કોઈ કળાકાર શ્રેષ્ઠ નથી હોતો, ઉત્તમ નિર્વહણ પામતી ભૂમિકાઓ શ્રેષ્ઠ હોય છે. એ વ્યક્તિ પર નિર્ભર કરે છે કે કઈ ભૂમિકામાં પોતાનું કેટલું પ્રદાન કરે.’

અમરીશ પુરીએ તેમની આ આત્મકથામાં અનેક નાટકોની ભજવણીને સ્મરી એ નાટક, એ નાટકે પ્રગટાવેલો અભિનયવિશેષ અને એ નાટક નિમિત્તના કેટલાક અન્ય પ્રસંગો આલેખ્યા છે. જેમ કે ‘અચ્છા એક બાર ઓર’ નાટક જોવા માત્ર છ પ્રેક્ષક જ આવેલા પણ નાટક તો જેમ ભજવવાનું હતું એમ જ ભજવેલું. ‘એક ઓર ગાબો’ નાટક વેળા મુંબઈમાં ભારે વરસાદ વરસેલો એટલે માત્ર 25 જ પ્રેક્ષક હાજર. તેજપાલમાં નાટક ભજવાતું હતું અને છત પરથી ટપકતું પાણી તખ્તા પર ખાસ્સું ભેગું થયેલું. સતત સ્ટેજ સાફ કરતા જાય અને નાટક ભજવાતું રહે. નાટક તો અટકાવી ન શકાય. એ તો સારું કે તે દિવસે પ્રેક્ષકોમાં પ્રેમનાથ જેવા અભિનેતા આવીને બેઠા હતા. નાટક પૂરું થયા પછી તેઓ બૅકસ્ટેજમાં આવ્યા ત્યારે આ જાણ્યું. પ્રેમનાથ બધા કળાકારોને તે દિવસે પોતાના ઘરે લઈ ગયા. મોડે સુધી સહુએ દારૂ પીધો, ભોજન કર્યું અને બધા ઘરે જવા નીકળતા હતા ત્યારે દૂબેસાહેબને પંદરસો રૂપિયાનો ચેક આપ્યો.

ફિલ્મોમાં અત્યંત વ્યસ્ત સ્ટાર બન્યા પછી પણ દૂબેસાહેબ આદેશ કરે કે નાટક કરવું છે તો અમરીશ પુરીએ ક્યારેય ના નથી પાડી. ફિલ્મના નિર્માતાઓને તેઓ શૂટંગિની તારીખ આપે ત્યારે નાટકની ભજવણીની તારીખ પહેલાં જોઈ લેતા અને તે તારીખ ફિલ્મ માટે કદી ફાળવતા નહીં. નાટકના અભિનય અને ફિલ્મના અભિનયનો સૂક્ષ્મ ભેદ સમજવા પણ તેમણે મથામણો કરી છે. ‘થિયેટરમાં તમારે તમને સ્વયં રજૂ કરવાના હોય છે જ્યારે ફિલ્મોમાં કૅમેરા તમને રજૂ કરે છે!’ તેઓ ફિલ્મોના આઉટડોર-ઇનડોર શૂટંગિ દરમ્યાન પાત્રમાં પ્રવેશવાની પ્રક્રિયાને પણ સરસ રીતે ઉદ્‌ઘાટિત કરી આપે છે, ‘જ્યાં

સુધી તમે એ નથી જાણતા કે એક ખાસ પ્રકારના વાતાવરણમાં કયા પ્રકારની પ્રવૃત્તિ ચાલી રહી છે ત્યાં સુધી તમે અસરકારક રીતે ભૂમિકા ભજવી શકતા નથી.'

અમરીશ પુરી ખૂબ જ લાગણીશીલ વ્યક્તિ હતા અને એવા જ સજ્જન. હંમેશ તેઓ માતા-પિતા પાસે કેળવાયેલા સંસ્કારમાં બંધાયેલા રહ્યા. પૂર્વજીવનમાં તેઓ પરિવારમાં શિમલા રહેલા અને અભિનેતા તરીકે ખૂબ વિખ્યાત થયાનાં વર્ષો પછી ફરી શિમલા ગયા ત્યારે ફરી એ ઘરે ગયેલા જ્યાં મા-પિતા સાથે જીવન વિતાવેલું. એ ઘરમાં પ્રવેશતાં જ તેઓ ધ્રૂસ્કે ધ્રૂસ્કે રડી પડેલા. તેઓ સફળતા વચ્ચે પણ સાદા જ રહેલા. રોજ હનુમાનચાલીસાનો પાઠ કરે. પિતાજીને હોમિયોપથીમાં શ્રદ્ધા હતી. તે શ્રદ્ધા તેમનામાં ય હંમેશ રહી. સફળતા વિશે તેમણે લખ્યું છે, 'અસફળતાઓથી શીખવા મળ્યું પણ સફળતા ભયભીત કરનારી હોય છે.' 'જીવન એક નિરંતર વધતો ભ્રમ છે. ચારે તરફ અનેક ભ્રાન્તિ, ઘણી મૂંઝવણ છે કારણ કે તમે મને સફળ વ્યક્તિ માનો છો પરંતુ હું સ્વયં તેને નથી જાણતો. મને અત્યારે પણ એ અહેસાસ છે કે ફિલ્મોદ્યોગમાં મારાથી પણ વધુ પ્રતિભાશાળી લોકો છે અને હું મને અનેક પ્રકારે અક્ષમ માનું છું.' તેમને રંગભૂમિ માટે આદર તો સ્વભાવિક જ છે પણ તેને એક જુદી દૃષ્ટિએ પણ નોંધે છે, 'થિયેટર એટલું કઠોર, એટલું ભિન્ન અને એટલું ગહન છે અને વાસ્તવિક અંતર એ છે કે તે બુદ્ધિજીવી અને સાહિત્યિક ચંતિન ધરાવનારા લોકોથી વધુ નિકટ હોય છે. તે સમાજમાં કોઈ વર્ગમાં અભિવ્યક્તિનું બહુ જ વિવેકશીલ માધ્યમ છે. તે વ્યક્તિના મસ્તિષ્કનાં પરિદૃશ્યો ઉઘાડે છે અને એ રીતે ઓર વધુ સુસંસ્કૃત અને અનુભવપૂર્ણ જીવન પ્રદાન કરે છે. સમાપનનાં પૃષ્ઠોમાં લખે છે કે, 'થિયેટર તમારી ઉર્જાનું નવીનીકરણ કરવા, નવી ઉર્જાનો સંચાર કરવા માટેની અને પ્રતિપૂતિર્ કરવાની શાશ્વત કાર્યશાળા છે.' 407 પૃષ્ઠની આ આત્મકથા શીખવે છે કે અભિનય માટેનું સમર્પણ કેવું હોઈ શકે! કેટલા પ્રકારની જાગૃતિ વડે તમે અભિનય સિદ્ધ કરી શકો!

*

બકુલ ટેલર

નાટ્યસમીક્ષક.

પત્રકાર, 'ગુજરાતમિત્ર', સુરત.

સુરત.

bakultailor19@gmail.com

99795 05985

*

નારીનાં વેદના અને સ્વાભિમાનનું આલેખન – મહેશ ચંપકલાલ

ચિત્રલેખા – અરુણ શર્મા. ગરિયસી (અસમિયા સામયિક), 2008

અંગ્રેજી અનુ. ચિત્રલેખા – અનુ. રૂમા ફૂકન. Indian Literature 280, 2014

વિશ્વરંગભૂમિ દિને (27 માર્ચ 2017ના રોજ) અવસાન પામેલા, અનેક પુરસ્કારો મેળવનાર આસામના વિખ્યાત નાટ્યકાર અરૂણ શર્મા લિખિત ‘ચિત્રલેખા’ નાટક, ચિત્રલેખા પ્રિયદર્શિની નામની એક નૃત્યાંગનાની હૃદયસ્પર્શી કથા આલેખે છે. તેની શિષ્યા અનુરાધા, અર્ણવ ચલિથા નામના એક યુવાન ઇજનેરના પ્રેમમાં પડે છે. અર્ણવ જ્યારે પોતે અનુરાધા સાથે લગ્ન કરવા ઇચ્છે છે એવું ચિત્રલેખાને જણાવે છે ત્યારે ચિત્રલેખા પોતાની અંગત ડાયરી અર્ણવને આપે છે. ડાયરી વાંચવાથી અર્ણવને જાણ થાય છે કે ચિત્રલેખા પોતે ચાના બગીચાઓના માલિક બન્જીત બરૂઆ અને વિખ્યાત અભિનેત્રી પ્રિયદર્શિનીનું અનૌરસ સંતાન છે જેને કારણે તેના પ્રિયતમ અનિરુદ્ધે તેને તરછોડી દીધી હતી. ચિત્રલેખાએ તે પછી પોતાનું શેષ જીવન નૃત્યને સમપી દીધું. સમાજથી તરછોડાયેલી નિમ્ન વર્ગની કન્યાઓ માટે તેણે એક અલાયદી શાળાની સ્થાપના કરી, તેમને શાસ્ત્રીય નૃત્યની તાલીમ આપી કલાક્ષેત્રે મોખરાનું સ્થાન અપાવ્યું. અનુરાધા આવી જ કન્યાઓ પૈકીની એક છે તે જાણીને અર્ણવને આઘાત લાગે છે અને તે પણ અનુરાધા સાથે લગ્ન કરવાની ના પાડે છે. પુરુષોની આવી અનૈતિકતા અને મિથ્યાભિમાન સામે બંડ પોકારતા નૃત્ય સાથે નાટકનું સમાપન થાય છે.

કથાનકની દૃષ્ટિએ ખાસ કોઈ નવીનતા નથી પણ જે રીતે કથા કહેવાઈ છે તેને લીધે નાટક નોંધપાત્ર બની શક્યું છે. વળી નાટકમાં આવતી ચિત્રલેખા-ઉષા-અનિરુદ્ધની કથા, ઉષા-અનિરુદ્ધની પૌરાણિક સંસ્કૃત કથાનું, અને પછી 'ઓખાહરણ' નામે જાણીતાં આખ્યાનોની કથાનું પણ ઇંગિત કરે છે. નાટકમાં પણ ચિત્રલેખા, પોતાની સાવકી બહેન ઉષાને તેનો ભાવિ પતિ અનિરુદ્ધ કે જેને એણે જોયો નથી એ દેખાવે કેવો હશે તે જણાવવા તેનું ચિત્ર દોરે છે. પણ એ તો પોતાનો જ પ્રિયતમ હતો! પણ દિલ ઉપર પત્થર મૂકી પોતાનો પ્રિયતમ તેને સોંપી દે છે. આ સિવાય આ પુરાકથા સાથે નાટકનું અન્ય કશું સામ્ય નથી. નાટકની કથા કેવી આગવી રીતે કહેવાઈ છે તે તપાસીએ.

દ્રુત લયમાં વાગતા સંગીતના ધ્વનિ વચ્ચે પડદો ઊપડે છે અને રંગમંચ ઉપર ૨૨-૨૩ વર્ષની ચાર નૃત્યાંગનાઓ પોતપોતાના સ્થાને શાસ્ત્રીય નૃત્ય કરી રહેલી નજરે પડે છે. તેની સમાપ્તિ પછી નૃત્યાંગનાઓ પ્રેક્ષકોનું અભિવાદન ઝીલે છે અને તે સાથે નેપથ્યમાંથી આવતો ઉદ્‌ઘોષકનો સ્વર કાને અથડાય છે.

ઉદ્‌ઘોષક: આપ સૌ માણી રહ્યા હતા અનુરાધા, મધુમિતા, શર્વરી અને પ્રયાશી દ્વારા પ્રસ્તુત શાસ્ત્રીય નૃત્ય. હવે મંચ ઉપર સાદર આમંત્રિત છે તેમનાં ગુરુ અને આંતરરાષ્ટ્રીય ખ્યાતિપ્રાપ્ત નૃત્ય-શિરોમણિ ચિત્રલેખા પ્રિયદર્શિની....

રંગમંચ ઉપર આધેડ વયની સોહામણી કાયા પ્રવેશે છે. આ નૃત્યાંગનાઓ ચિત્રલેખા પ્રિયદર્શિનીના નિર્દેશનમાં તેમની સંસ્થા 'નૃત્યરંગ'ના નેજા હેઠળ છેલ્લા ચાર દિવસથી શાસ્ત્રીય નૃત્યો પ્રદર્શિત કરી રહી છે. આવતી કાલે નૃત્ય પ્રદર્શનનો છેલ્લો દિવસ છે. થોડી ક્ષણો પછી ઉદ્‌ઘોષકનો સ્વર ફરી એક વાર કાને પડે છે, 'નમસ્તે, નિહાળો આજનું નાટક ચિત્રલેખા.' તે સાથે મંચ ઉપર પ્રકાશ પથરાય છે અને રંગમંચના એક ખૂણે સોફા ઉપર અર્ણવ બેઠેલો દેખાય છે. એ કોઈની પ્રતીક્ષામાં છે. થોડીવાર પછી ઊભો થઈ આગળ આવે છે અને પ્રેક્ષકોને ઉદ્‌બોધતાં કહે છે:

અર્ણવ: આ છે અમારી કંપનીનું વિશાળ ગેસ્ટ હાઉસ. અમારી મલ્ટીનૅશનલ પેટ્રોકેમિકલ કંપની છે. અત્યારે કંપનીની આસામ બ્રાન્ચ ખાતે મૅનેજર રૂપે કાર્યરત છું. કંપનીએ ઘર ફાળવ્યું નથી ને હજી હું કુંવારો છું એટલે આ વિશાળ ગેસ્ટહાઉસના એક સ્યુટમાં રહું છું.

આમ, પોતાનો પ્રાથમિક પરિચય આપ્યા પછી અર્ણવ નાટકના કથાનકની માંડણી કરે છે. 'નૃત્યરંગ'નાં કલાકારો આ ગેસ્ટ હાઉસમાં રોકાયાં છે. શહેરના અનાથાલય

માટે તેમનો કાર્યક્રમ કંપનીએ સ્પોન્સર કર્યો હોઈ તેમના આતિથ્યની સઘળી જવાબદારી અર્ણવને સોંપાઈ છે. નૃત્યમંડળીના કલાકારો સાથે તેનો ઘરોબો કેળવાયો છે, ખાસ કરીને અનુરાધા સાથે. એક દિવસ એવું કંઈક બન્યું જેને લીધે અર્ણવ અનુરાધાની વધારે નજીક આવ્યો ‘અનુરાધા....’ અર્ણવના મુખમાંથી સરી પડેલા આ ઉદ્‌ગાર સાથે અનુરાધા મંચ ઉપર પ્રવેશે છે. મેકઅપ લૂછતાં લૂછતાં તે પ્રેક્ષકો સાથે સીધી વાત કરે છે, અનુરાધાઃ અમને લાગણીના તાંતણે બાંધનાર એ પહેલી ઘટના થોડી નાટ્યાત્મક હતી અને થોડી સનસનાટી ભરી, સાથે સાથે ખતરનાક પણ...

‘આ વખતે પણ –’ એમ કહીને અનુરાધા અટકી જાય છે અને વાતને આગળ લઈ જતાં અર્ણવ પ્રેક્ષકોને અનુરાધા સાથે રચાયેલા ‘તારામૈત્રક’ વિશે વાત કરતાં કરતાં પ્રથમ પ્રેમની કથા કહે છેઃ પહાડી વિસ્તારમાં કારને નાનો અકસ્માત સર્જાયો. એને માથામાં સહેજ ઈજા થવાથી અનુરાધાને સ્થાનિક હોસ્પિટલમાં રાત્રિરોકાણ કરવું પડેલું ત્યારે અર્ણવે તેની જે કાળજી લીધી તેને લીધે બંને એકબીજાની ખૂબ નજીક આવી ગયેલાં.

અને ત્યાં રંગમંચ ઉપર ચિત્રલેખા પ્રવેશે છે. અનુરાધાના સંદર્ભમાં તેમની આ મુલાકાતનું દૃશ્ય યોજાયું છે. પોતે અનુરાધાને ચાહે છે અને વર્ષોથી ચિત્રલેખા જેવી ગુરુમાની જે શિષ્ય રહી હોય તેના માટે આનાથી વધારે કશું જાણવાનું હોય નહીં, એમ કહી અર્ણવ ચિત્રલેખા આગળ અનુરાધાના હાથની માગણી કરે છે. આ સાંભળી ચિત્રલેખા સોંસરવો પ્રશ્ન પૂછે છે, ‘તમે મારા વિશે કેટલું જાણો છો?’ અને અર્ણવના હાથમાં ડાયરી પકડાવતાં કહે છે, આ છે મારા જીવનની કહાણી, સંઘર્ષની ગાથા. જે માણસ અનુરાધાને ચાહતો હોય અને પરણવા ઇચ્છતો હોય તેણે અનુરાધા વિશે જાણતાં પહેલાં મને જાણવી પડે. ને યાદ રાખજો આ ડાયરી વાંચનારા તમે પહેલા માણસ છો.’ ચિત્રલેખાના કહ્યા મુજબ, અર્ણવ એ રાતે જ ડાયરી વાંચવાનું શરૂ કરે છે અને ચિત્રલેખાના જીવનનાં પૃષ્ઠો રંગમંચ પર દૃશ્યમાન થવા માંડે છે. મંચ ઉપર શિશુ વયની ચિત્રલેખાને ઓડિસી નૃત્યની પ્રેક્ટિસ કરતી આપણે નિહાળીએ છીએ. મા પ્રિયદર્શિની સાથેના તેના સંવાદો દ્વારા ખબર પડે છે કે આવતીકાલે ચિત્રલેખા સ્કૂલમાં પહેલી વાર દાખલ થવા જવાની છે. તેની સખી ઉષા પણ પહેલી વાર શાળામાં પગ મૂકવાની છે. અંકલ – ઉષાના પિતા-ની મોટી ગાડીમાં બંને સાથે જવાનાં છે. ઉષા કોણ? અંકલ કોણ? પ્રેક્ષકને તેની જાણ કરવા પ્રિયદર્શિની મંચના અગ્ર ભાગમાં આવે છે. પ્રિયદર્શિનીનું લાંબું ઉદ્‌બોધન નાટકના કથાનકને આગળ લઈ જાય છે. બન્જિત બરૂઆના જીવનમાં ‘બીજી

સ્ત્રી' તરીકે પોતાનો કેવી રીતે પ્રવેશ થયો તેની પ્રેક્ષકોને તે માંડીને વાત કરે છે, ને ત્યાં 55 આસપાસના આધેડ બન્જિત બરૂઆને મંચ ઉપર પ્રવેશતા આપણે નિહાળીએ છીએ. 'લાઇફ ટાઇમ એચીવમેન્ટ' માટે તેમનું જાહેર સન્માન કરવામાં આવ્યું હતું. એ શાલ અને ગુલદસ્તો પ્રિયદર્શિનીને આપવા જાય છે જે લેવાનો તે ઇન્કાર કરે છે.

પ્રિયદર્શિની: લઈ જાવ અહીંથી અને આપજો તમારી રમોલાને... શરૂ શરૂમાં હું માનતી હતી કે હું તમારા સામાજિક જીવનનો એક હિસ્સો છું. તમારી ઉપલબ્ધિઓ બદલ હું ગર્વ અનુભવતી અને એ ગૌરવની લાગણી જાહેરમાં ખુલ્લંખુલ્લા વ્યક્ત કરવામાં હું કોઈ સંકોચ પામતી નહીં... પણ થોડા જ સમયમાં મને સમજાઈ ગયું કે સમાજે એ બધો હક્ક કોઈ બીજી સ્ત્રીને આપ્યો છે. આ બંધિયાર ઘરની ચાર દીવાલોમાં જ હું તમારા સહવાસની હકદાર છું. તમારા માનસન્માનમાં ભાગીદાર બનવાનો, તમારી સામાજિક પ્રતિષ્ઠામાં ભાગ પડાવવાનો મને કોઈ હક નથી. રખાતને તે વળી હક્ક કેવા?

પ્રિયદર્શિનીને 'ભોગવવી' છે ખરી પણ તેને કોઈ સામાજિક દરજ્જો આપવો નથી. બરૂઆ જેવા પુરુષોની આવી ભ્રમરવૃત્તિને નાટ્યકારે અહીં વેધક રીતે ઉપસાવી આપી છે. એડમિશન ફોર્મમાં 'ચિત્રલેખાના પિતાનું પૂરું નામ લખવા જણાવવામાં આવ્યું છે' એમ કહીને પ્રિયદર્શિની બરૂઆને ફોર્મ આપે છે ત્યારે જાણે કશી સૂઝ પડતી ન હોય તેમ એ પ્રિયદર્શિની પાસે સૂચકપણે કહેવડાવે છે:

પ્રિયદર્શિની: ચાલો એનો પણ કોઈ પ્રશ્ન નથી. તમારે એ વિશે જરાય ચિંતા કરવાની જરૂર નથી. (ફોર્મ બરૂઆના હાથમાંથી પાછું લઈ લે છે.) હું સેન્ટ મેરી સ્કૂલના પ્રિન્સિપાલને કહીશ, 'ચિત્રલેખા મારી અનાથાશ્રમમાંથી ગોદ લીધેલી દીકરી છે.' હું એની 'સિંગલ પેરેન્ટ' છું. તમને ખબર છે હું શું વિચારું છું?... સરનેઇમ માટે રાખવામાં આવેલી જગ્યામાં હું મારું નામ લખીશ 'પ્રિયદર્શિની'. હવેથી એનું નામ છે, ચિત્રલેખા પ્રિયદર્શિની.

મંચ ઉપર ધીરે ધીરે અંધારું થવા માંડે છે. પુન: પ્રકાશ થતાં આપણે મંચ ઉપર ૨૦ વર્ષની યુવાન ચિત્રલેખાને નિહાળીએ છીએ. થોડી વાર નૃત્યની ગતિ દર્શાવી તે મંચના અગ્રભાગમાં આવી પ્રેક્ષકોને સંબોધીને વાત કરવા માંડે છે:

ચિત્રલેખા પ્રિયદર્શિની મારું નામ છે. મારી મા પ્રિયદર્શિની એક જમાનાની મશહૂર અભિનેત્રી. પણ મને 'અભિનય' માટે ક્યારેય પ્રોત્સાહિત કરી નહીં. નાનપણથી જ હું ડાન્સ શીખી છું અને પેઇન્ટંગિ માટેની મારી નૈસર્ગિક પ્રતિભાને બાળપણથી જ માએ

ખિલવી છે. અને મારા પિતા? જવા દો એ વાત. મારો કોલેજ જવાનો સમય થઈ ગયો છે.

નાટકનાં મુખ્ય પાત્રો વારાફરતી મંચના આગળ ભાગે આવી પ્રેક્ષકો સાથે સીધી વાત કરે અને કથાનકને આગળ લઈ જાય એ પ્રકારે વસ્તુની ગૂંથણી નાટકને એક વિશિષ્ટ સ્વરૂપ આપે છે. પાત્રોનાં લાંબા ઉદ્‌બોધનોને બને એટલાં ‘નાટ્યાત્મક’ બનાવી નાટકને નિરસ બનતું અટકાવવામાં નાટ્યકારને ખાસ્સી સફળતા પ્રાપ્ત થઈ છે જેમાં આકાશવાણી સાથેનો તેમનો વર્ષોનો સંબંધ ઉપકારક નીવડ્યો છે. કથાનક આગળ વધે છે. ચિત્રલેખા અને (બરૂઆની દીકરી) ઉષા કોલેજમાં સાથે ભણે છે. બંનેને એકબીજા પ્રત્યે લગાવ છે. બરૂઆ પોતાની 45મી લગ્નતિથિ ઊજવી રહ્યા હોય છે ત્યારે ચિત્રલેખા દોડતી આવીને એકાંતમાં બરુઆને કશુંક પૂછવા ઇચ્છે છે. ચિત્રલેખાને પોતાની સખીઓ આગળ પોતાના પિતાનું એક કાલ્પનિક ચિત્ર ઊભું કરેલું એટલે ઉષા આશ્ચર્યચકિત થઈને પૂછેલું ‘ચિત્રા, તારા પિતા?’ આથી ભાવવિભોર બનેલી ચિત્રલેખા બરૂઆ પાસે દોડી આવી પૂછે છે, ‘શું હું મારાં મિત્રોને કહી શકું કે તમે, બન્જિત બરૂઆ મારા પિતા છો?’ આ સાંભળી બરૂઆ ત્રાડ પાડે છે, ‘ના, ક્યારેય નહીં... અમારા પરિવારમાં બધા તને દીકરી જેવી જ ગણે છે. એટલે જ હું તને ઉષા જેટલી ચાહું છું. એનો અર્થ એ નહીં કે તું ગમે તેવા તુક્કા લગાવે, હવાઈ કિલ્લા બાંધે.’ આ સાંભળી ચિત્રલેખાને ડૂમો ભરાઈ આવે છે. કહે છે, ‘I am sorry uncle. મારે પિતા નથી.’ તમને વચન આપું છું. એક શબ્દ પણ નહીં બોલું, ક્યારેય નહીં, ક્યારેય નહીં.’ ચિત્રલેખાની લાગણી દુભવવા બદલ બરૂઆને વસવસો થાય છે. પ્રિયદર્શિની આગળ તે કબૂલ પણ કરે છે પણ પ્રિયદર્શિની સ્પષ્ટ શબ્દોમાં કહી દે છે, ‘આ ઘટના બાબત ચિત્રા સાથે હવે કોઈ વાત કરવાની તમારે જરૂર નથી. કારણ કે એ ખરેખર જાણે છે કે તમે જ એના પિતા છો. એ હોશિયાર છે અને ભાવુક પણ. તમારા મારી સાથેના સંબંધ વિશે તે અજાણ કેવી રીતે રહી શકે? પણ એક વાતની ખાતરી રાખજો કે ચિત્રા તમારા માટે કોઈ મુસીબત ઊભી નહીં કરે, ક્યારેય નહીં.’ એક બીજી ઘટના પણ છે જે બરૂઆના હૃદયને કોરી ખાય છે. બરૂઆ પાસેથી નકસલવાદીઓએ કરોડો રૂપિયાની ખંડણી માગી છે અને તેઓ હરગીજ આપવાના નથી એટલે તેમને દીકરી ઉષાનું ગમે ત્યારે અપહરણ થઈ શકે છે એવી ગુપ્તચરોએ આપેલી માહિતીને કારણે બરૂઆ કોઈ જોખમ ઉઠાવવા તૈયાર નથી. એટલે પરીક્ષા પતી જાય નહીં ત્યાં સુધી ઉષાને તેઓ ઘરમાં જ પૂરી રાખવા માંગે છે.

ઉષા ઘરમાં એકલી રહી ન શકે. બરૂઆ ઇચ્છે છે કે ચિત્રા પણ નવ મહિના સુધી તેના ઘરે ઉષાની સાથે રહે. બરૂઆના પ્રસ્તાવને પ્રિયદર્શિની કોઈ પણ જાતની આનાકાની કર્યા વિના સ્વીકારી લે છે કારણ 'પોતાના પિતા અને પોતાની બહેન માટે ચિત્રા કંઈ પણ કરવા તૈયાર છે.' નાટ્યકારે અહીં બંને ઘટનાઓને જોડાજોડ મૂકી બરૂઆની સ્વાર્થવૃત્તિ અને પ્રિયદર્શિનીનો સમર્પણ-ભાવ અત્યંત વેધક રીતે ઉપસાવી આપ્યાં છે.

ચિત્રલેખાનું હવે પછીનું ઉદ્‌બોધન કથાનકને આગળ લઈ જાય છે. તે મદ્રાસની સંગીત-નૃત્યસંસ્થામાં દાખલ થાય છે ને ત્યાં તેની મુલાકાત આઈઆઈટીના વિદ્યાર્થી અને વાયોલિનવાદનનો શોખ ધરાવતા અનિરુદ્ધ સાથે થાય છે. બંને વચ્ચે પ્રેમ જાગે છે. નાટકમાં નિરૂપાયેલા દશ્ય પ્રમાણે ચિત્રલેખા અનિરુદ્ધનું પોટ્રેટ બનાવી રહી છે ત્યાં અનિરુદ્ધ વાયોલિન સાથે પ્રવેશે છે. આખી રાત જાગીને બનાવેલું પોટ્રેટ તે અનિરુદ્ધને ભેટ ધરે છે. તેથી ભાવુક બની ગયેલો અનિરુદ્ધ કહે છે:

ચિત્રલેખા તું મારા જીવનમાં આવી ને મારું જીવન સાર્થક બની ગયું. મારું જીવન જાણે આકાશ, વાયુ, વાદળ અને ચંદ્રકિરણ; અંધકાર, વર્ષા, ઝાકળ અને સૂર્યકિરણ; શરદ, ગ્રીષ્મ અને વસંત... મેદાનો, પહાડો, નદીઓ અને સમુદ્ર સૌ સાથે જાણે એકાકાર થઈ ગયું. યૌવનના આસવે અને પ્રેમની પાંખે મેં તને પ્રાપ્ત કરી પ્રિયે....

ચિત્રલેખા પણ જાણે તેના પ્રેમનો પડઘો પાડે છે. અનિરુદ્ધ બૅંગ્લોર ખાતે મલ્ટીનૅશનલ કંપનીમાં જોડાવાનો છે. જતાં પહેલાં એ પ્રેમનો એકરાર કરી લગ્નનો કોલ આપવા માંગે છે પણ ચિત્રલેખા એ માટે તૈયાર નથી. તેનું કારણ આપતાં તે કહે છે:

હું લગ્નબાહ્ય સંબંધની પેદાશ છું. એક પુરુષ અને તેની રખાતનું અનૌરસ સંતાન.

અનિરુદ્ધ આ સાંભળી અવાક્ થઈ જાય છે. તે વાયોલિન વગાડવા ચાહે છે પરંતુ ચિત્રલેખા, 'તું લય અને તાલ નહીં જાળવી શકે અને બેસૂરો થઈ જઈશ.' એમ કહી તેને વારે છે. અનિરુદ્ધ પોતાના પોટ્રેટની માગણી કરે છે. ચિત્રલેખા 'કાલે સવારે એરપોર્ટ ઉપર મૂકવા આવીશ ત્યારે આપીશ' એમ જણાવી પોટ્રેટ પોતાની પાસે રાખે છે. અનિરુદ્ધ જવા જાય છે ત્યારે તેને પાછો બોલાવી ચિત્રલેખા કહે છે:

ના અનિરુદ્ધ, ના. જે કાંઈ થયું તે ભૂલી જજે. અપરાધ-ભાવ અનુભવતો નહીં. જાણે આપણે નાટક ભજવી રહ્યાં હતાં એમ માનજે. આપણે તો કેવળ સંવાદ બોલતાં હતાં. આકાશ, વાયુ, ચંદ્રકિરણ, અંધકાર વગરે કેવળ શબ્દો હતા, કોરા શબ્દો, જે થકી

આપણે પ્રણયનું દૃશ્ય ભજવી નાખ્યું. એટલે ગિલ્ટી થવાની જરૂર નથી. ના જરાયે નહીં. જા, જતો રહે નહીં તો હોસ્ટેલના દરવાજા બંધ થઈ જશે.

અનિરુદ્ધના ગયા પછી થોડો સમય તેના પોટ્રેટ સામે તાકી રહી, ચિત્રલેખા તેના ટુકડે ટુકડા કરી નાંખે છે. આંસુ છલકતી આંખે તીવ્ર ગતિથી નૃત્ય કરવા માંડે છે ત્યાં દૃશ્ય પૂરું થાય છે. તરછોડાયેલી નારીની વેદના અહીં વેધક રીતે નિરૂપાઈ છે.

પછીના દૃશ્યમાં ઉષા, તેનો ભાવિ પતિ તેને મળવા આવવાનો હોઈ, ખૂબ ખુશ છે અને પહેલી મુલાકાત હોઈ તેણે એ મુલાકાત ચિત્રલેખાના ઘરે ગોઠવી છે. તેણે સાંભળ્યું છે કે તેનો ભાવિ પતિ અત્યંત રૂપવાન, ને બેંગ્લોરની મલ્ટીનૅશનલ કંપનીમાં કામ કરતો કુશળ એન્જિનિયર છે; નામ છે, ‘અનિરુદ્ધ ચલૈયા.’ ઉષાએ તેનો જોયો નથી એટલે ચિત્રલેખા, પેલી પુરાકથામાં આવતી ચિત્રલેખાની જેમ પોતાની કલ્પનાથી (?) તેનું ચિત્ર બનાવવા માંડે છે... પછી તો ઉષા અનિરુદ્ધને પરણી જાય છે અને ચિત્રલેખા ચિત્રકારીની દુનિયામાં પોતાની જાતને પરોવી દે છે. મા પ્રિયદર્શિની પણ એક દિવસ અકસ્માતમાં મૃત્યુ પામે છે અને તે સાવ એકલી પડી જાય છે... એકલતાની એ અંધારી ખાઈમાંથી મને બહાર કાઢી શકે એવો એક હાથ... માત્ર એક જ હાથ હું ખોળતી હતી અને ત્યાં તો મને દેખાયા અસંખ્ય... અસંખ્ય... અસંખ્ય હાથ... ડાયરીનાં હવે પછીનાં પાનાં કોરાં હતાં. ચિત્રલેખાના ઉપરોક્ત કથન સાથે જાણે તેની જીવનકહાણી સમાપ્ત થઈ જતી હતી. નાટકના અંતે ચિત્રલેખા અર્ણવની ઉત્સુકતાનું શમન કરતાં, એ અધૂરી રહી ગયેલી ડાયરીની વાતો આગળ લંબાવતા કહે છે:

ચિત્રલેખા: માતાના મૃત્યુ પછી હું સાવ એકલી પડી ગઈ હતી. એકલતાની એ અંધારી ખાઈમાંથી મને બહાર કાઢી શકે એવો એક હાથ... માત્ર એક જ હાથ હું ખોળતી હતી ને ત્યાં તો મને દેખાયા અસંખ્ય હાથ... નાના, નાના... કોમળ, કોમળ... અસંખ્ય હાથ. અને હું તેમના તરફ ધસવા લાગી. માના પૈસા મને મળેલા એમાંથી NGO શરૂ કરી. કન્યાઓ માટેની તમામ પ્રકારની સુવિધાઓથી સંપન્ન આધુનિક શાળા શરૂ કરી. આસપાસની ઝૂંપડપટ્ટીમાં વસતી છોકરીઓ – જેમાંની કેટલીક તો બાપના નામની હકદાર નહીં એવી વેશ્યાપુત્રીઓ પણ હતી – તેમને શિક્ષણ આપવાનું શરૂ કર્યું. નૃત્ય અને ચિત્રકારીની તાલીમ આપી તેમને ભદ્ર વર્ગની કન્યાઓની જેમ સંસ્કારી પણ બનાવી ને ‘નૃત્યરંગ’ની સ્થાપના કરી તેમને આલા દરજ્જાની કલાકાર પણ બનાવી. અર્ણવ, તમને ખાતરી છે કે તમારાં લગ્ન અનુરાધા સાથે અવશ્ય થશે?

અર્ણવ: શા માટે, શા માટે નહીં, ગુરુ મા?

ચિત્રલેખા: કેમકે અનુરાધા એક વેશ્યાનું સંતાન છે... એક ધનવાન ઉદ્યોગપતિ અને એની રખાતનું સંતાન! તેની સાથે લગ્ન કરવું તમને ગમશે, અર્ણવ?... વુડલેન્ડ રેસ્ટોરાંમાં બ્રેકફાસ્ટ માટે અનુરાધાને લઈ જશો ખરા? (અર્ણવ મૂંગે મોંઢે ત્યાંથી જવા જાય છે તેને રોકીને) જુઓ એ બધી ધમાલ કરવાની કોઈ જરૂર નથી. અનુરાધા અને અમે કાલે સવારની ફ્લાઇટમાં જતાં રહીશું.. પરમ દિવસે હૈદરાબાદમાં અમારો શો છે.

રંગમંચ ઉપરનો પ્રકાશ ઝાંખો થવા માંડે છે. એ ઝાંખા પ્રકાશમાં મંચ ઉપર ત્રણ આકૃતિઓ ઊપસી આવે છે. પહેલાં બન્જિત, પછી અનિરુદ્ધ ને છેલ્લે અર્ણવ. દરેકના હાથમાં મ્હોરું છે. વારાફરતી તેઓ પોતાના ચહેરા ઉપર મ્હોરું લગાવે છે. ચિત્રલેખા અને તેમની શિષ્યાઓ તેમને ઘેરી વળી તીવ્ર લયમાં The Blazing Fires નામક નૃત્ય રજૂ કરે છે અને આખાય રંગમંચને જાણે સ્વાહા કરવા તત્પર એવી અગ્નિની ભભૂકતી જ્વાળાઓ વચ્ચે પરાકાષ્ઠાએ પહોંચતા તેમના નર્તન સાથે પડદો પડે છે.

o

નાટ્યકારે 'કવિન્યાય' કાજે, અર્ણવ દ્વારા અનુરાધાનો સ્વીકાર સૂચવતો એક વૈકલ્પિક (સુખદ) અંત પણ યોજ્યો છે. પરંતુ તે સ્વીકૃત બને એવું જણાતું નથી, પ્રથમ દૃષ્ટિએ નાટકનાં ત્રણેય સ્ત્રી-પાત્રો – પ્રિયદર્શિની, ચિત્રલેખા અને અનુરાધા – પુરુષની અનૈતિકતા સામે કોઈ પણ પ્રકારનો વિદ્રોહ નહીં કરનારાં અને ચૂપચાપ સહ્યે જવાની 'બુર્ઝવા' માનસિકતા ધરાવતાં અવશ્ય લાગે. પણ નાટ્યકારને તે અભિપ્રેત નથી. આ સ્ત્રીઓ પ્રગટ વિદ્રોહ નથી કરતી તો અસહ્ય વેદનાથી ભાંગી પણ નથી પડતી. કલાને પૂર્ણપણે સમર્પિત આ નારીઓ પોતાની નૃત્યસાધના વડે ટકી રહેવાનું બળ પ્રાપ્ત કરે છે ને તેથી જ નાટ્યકારે નાટકના આરંભે તેમજ અંતે નૃત્યના આવિષ્કારને ગૂંથ્યો છે અને તે પણ કલાત્મક રીતે. એ જ આ નાટકની મહત્તા છે.

*

મહેશ ચંપકલાલ

નાટ્યવિવેચક, સંશોધક.

પૂર્વ-અધ્યાપક,પરફોર્મિંગ આર્ટ્સ, મ. સ. યુનિવર્સિટી, વડોદરા.

વડોદરા.

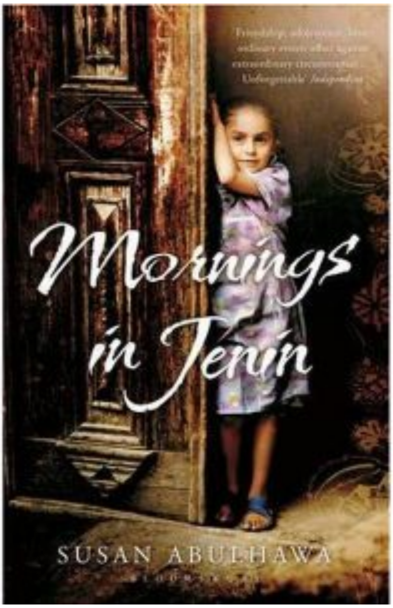
mchampaklal@yahoo.com

સંપાદક – રમણ સોની

94267 63663

*

મૂળસોતાં ઊખડેલાં લોકોની વાત – સ્વાતિ જોશી



Mornings of Jenin – Susan Abulhava
Bloomsbery publications, USA, 2010

‘મૂળસોતાં ઊખડેલાં’ એ કમળાબેન પટેલનું ભારતના ભાગલા વખતે વિસ્થાપિત થયેલી સ્ત્રીઓના અનુભવનું આલેખન કરતું પુસ્તક છે. ઇતિહાસમાં જ્યારે જ્યારે કોઈ

દેશ કે પ્રદેશનું વિભાજન થાય છે ત્યારે ત્યારે અમુક સમૂહના લોકોને સ્થળાંતર કરવાની ફરજ પડે છે અને એમનું જીવન હંમેશને માટે બદલાઈ જાય છે.

'જેનિનની પ્રભાતો' '(મોનિંગ્ઝ ઇન જેનિન') એ 1948માં ઇઝરાયેલની એક રાષ્ટ્ર તરીકે સ્થાપના થઈ ત્યારે અરબ પ્રજાને પોતાના વતનમાંથી કેવી રીતે વિસ્થાપિત થવું પડ્યું હતું એ વિશેની પેલેસ્ટિનિયન-અમેરિકન લેખક સુઝન અબુલ્હાવાની નવલકથા છે. અબુલ્હાવા લેખક ઉપરાંત એક કર્મશીલ પણ છે. એ પેલેસ્ટાઇનમાં વસાહતોમાં રહેતાં બાળકો માટે રમવાનાં મેદાન બનાવે છે અને પેલેસ્ટાઇન વિશે તેમ જ ભેદભાવની પરિસ્થિતિ વિશે ઘણું લખે અને બોલે છે.

'જેનિનની પ્રભાતો' એ અબુલ્હેજા કુટુંબની ચાર પેઢીના પોતાના વતનમાં થયેલાં ઉથલપાથલ અને હિંસાના અનુભવની વાત છે. ઓલિવ ઉગાડતા ખેડૂતોના શાંત ગામડા આયન હોડમાં આ કુટુંબનાં ઊંડાં મૂળ છે. 1948માં જ્યારે ઇઝરાયેલનું રાષ્ટ્ર સ્થાપિત થાય છે ત્યારે આયન હોડની શાંતિ કાયમ માટે છિનવાઈ જાય છે. આખી ને આખી વસ્તીને જેનિન નામના ગામમાં શરણાર્થીઓની છાવણીમાં જઈને રહેવાની ફરજ પડે છે. એક જુવાન માતા તરીકે ડાલિયા અબુલ્હેજા પોતાના પુત્રોને અંધાધૂંધીના વાતાવરણમાં ઉછેરે છે. એના નાના બાળક ઇસ્માએલને એક ઇઝરાયેલી સૈનિક એના હાથમાંથી ઝૂંટવી લે છે અને ડેવિડને નામે મોટો થતાં એ એક ઇઝરાયેલી સૈનિક તરીકે અજાણતાં પોતાના જ લોકોને આવનારાં યુદ્ધોમાં મારે છે.

જેનિનમાં ડાલિયા અને હસન અબુલ્હેજાની અમાલ નામની પુત્રીનો જન્મ થાય છે. અમાલ વહેલી સવારે અગાશીમાં પોતાના પિતાના ખોળામાં બેસીને અરબ કવિતા સાંભળતાં અને એનો આનંદ લૂંટતાં મોટી થાય છે. જેનિનની આ પ્રભાતો એના જીવનનું ભાથું બને છે. પરંતુ 1967ના યુદ્ધમાં એના પિતા હસન અચાનક ગાયબ થઈ જાય છે અને એનો ભાઈ યુસુફ પેલેસ્ટિનિયન લિબરેશન આર્મીમાં જોડાય છે. એની મા ડાલિયા મગજનું સંતુલન ગુમાવી બેસે છે અને અમાલ પોતે પણ એક શેલ્ટરમાં અઠવાડિયું છુપાઈને માંડ બચે છે. પિતાની ઇચ્છા હતી કે પોતે ભણે – એ ઇચ્છા પૂરી કરવા અમાલ જેનિન છોડીને જેરૂસલેમ, અને પછી અમેરિકા ભણવા જાય છે. 1982માં જ્યારે ઇઝરાયેલ અને પેલેસ્ટાઇન વચ્ચે તંગદિલી ચરમ સીમાએ પહોંચે છે. ત્યારે અમાલ જેને ખૂબ જ ચાહે છે – પતિ, ભાઈ યુસુફની સગર્ભા પત્ની અને દીકરી – એ બધાંને ગુમાવે છે. અમેરિકામાં અમાલ પોતાની દીકરી સારાને ઉછેરે છે. વતન, કુટુંબ અને પ્રેમ

ગુમાવી બેઠેલી અમાલ પોતાના દુ:ખને સ્વીકારીને જીવતી હોય છે ત્યાં એનો ખોવાયેલો ઇઝરાયેલી ભાઈ ડેવિડ એને મળવા આવે છે, જે પોતાની ઓળખની ખોજમાં છે. ૨૦૦૨માં અમાલ, ડેવિડ અને સારા જેનિનમાં પાછાં ફરે છે. અમાલ પીંખાઈ ગયેલું વતન સારા સાથે ફરીથી શોધે છે – જે હંમેશને માટે બદલાઈ ગયું છે. જેનિનમાં સારાને બચાવવા જતાં એક હુમલામાં અમાલ મૃત્યુ પામે છે. નવલકથાનું આ ટૂંકું કથાવસ્તુ.

૦

'જેનિનની પ્રભાતો' આપણા સમયના એક ખૂબ જ કઠોર સંઘર્ષની પાછળ રહેલી માનવતાનું દર્શન કરાવે છે, જે યુદ્ધ અને હિંસાની વચ્ચે ટકીને પણ પોતાનાં વતન, લોકો, સુરક્ષા અને શાંતિની સર્વવ્યાપી ઝંખના કરે છે. અને એથી જ ઇતિહાસની ઊંડી સમજ આપતી આ નવલકથામાં લાગણીઓનું પણ અદ્ભુત ઊંડાણ જોવા મળે છે. એના સૂરમાં કોઈ પ્રકારનો દ્વેષ નથી, પરંતુ સચ્ચાઈનો રણકો જરૂર છે અને કવિતાનો જાદુ તો છે જ. ચાર પેઢીઓ અને લગભગ છ દાયકામાં પથરાયેલી આ નવલકથાનું ખાસ પાસું એ છે કે તે પોતાના વતનમાં સદીઓથી સ્થાયી થયેલા એક કુટુંબનો ચિતાર આપે છે કે યુદ્ધ અને હિંસાના હુમલાઓ વેઠતાં કેવી કેવી પરિસ્થિતિઓમાંથી આ કુટુંબનાં સભ્યો પસાર થાય છે; એમના માનવસંબંધો પર આ પરિસ્થિતિઓની કેવી અસર પડે છે; એ સંબંધો કટોકટીની ક્ષણોમાં કેવા વિકસે છે અને જિવાય છે અને કેવા અચાનક બીજી જ ક્ષણે વેરવિખેર થઈ જાય છે; યુદ્ધ અને હિંસાના પડકારો આ લોકો કેવી રીતે ઝીલે છે, કેવી રીતે એનો સામનો કરે છે; કેવી રીતે ચારેકોર વિનાશની ક્ષણોમાં જીવતા રહેવાની શક્તિ પામે છે અને અંતે આ બધી વિપત્તિઓ દરમ્યાન વધારે સારી દુનિયાની આશા તેઓ કેવી રીતે ટકાવી રાખે છે. રાષ્ટ્રો વચ્ચે થતાં યુદ્ધોનો ઇતિહાસ સાક્ષી છે. પરંતુ એ ઇતિહાસ કેવળ તારીખો, સ્થળો તેમજ નેતાઓનાં નામોમાં સમેટાઈ જતો નથી. એ તારીખો અને સ્થળો સાથે અસંખ્ય લોકો સંકળાયેલાં હોય છે જેમને સત્તા-ભૂખ્યા નેતાઓ સાથે કોઈ સીધો સંબંધ નથી પરંતુ એમના નિર્ણયો એ લોકોની જિંદગી ઓળખી કે સમજી પણ ન શકાય એટલી હદે બદલી દે છે. આ લોકો એ ઇતિહાસનાં ખરાં સાક્ષી છે અને એમની યાતનાઓ અને મૃત્યુથી એ ઇતિહાસ ખરડાયેલો છે. અબુલ્હેજા કુટુંબની વાત – ચાર પેઢીઓ દરમ્યાન કુટુંબમાં કેવાં પરિવર્તનો આવ્યાં એનો હૃદયદ્રાવક હેવાલ – જેનિનમાં શરણાર્થીઓની છાવણીમાં જન્મેલી અમાલના શબ્દોમાં કહેવાઈ છે. છેવટે અમાલની પુત્રી સારા એ અન્યાયની વાત દુનિયા સામે મૂકવાનો નિર્ણય કરે છે.

ઇતિહાસની કૂચ એમના પર્વતો પર ફરી વળી અને એમનાં વર્તમાન અને ભવિષ્યને એમની જમીન ખૂંચવીને પીંખી નાખ્યાં તે પહેલાં હાઇફિયાની પૂર્વમાં આયન હોડ નામના નાના ગામડામાં યેહ્યા અબુલ્હેજા અને એની પત્ની બાસીમા એમના દીકરાઓ હસન અને દરવેશ સાથે શાંતિથી રહેતાં હતાં અને ઓલિવની ફસલનો આનંદ માણતાં હતાં. હસન અને એનો યહૂદી મિત્ર પાર્લસ્ટાઇન જેરુસલેમના બજારમાં સાથે બેસીને પોતાનો સામાન વેચતા. યુરોપમાં નાઝીવાદને પગલે અરબ અને યહૂદી લોકોમાં વધતાં જતાં અંતર વચ્ચે એમની મિત્રતા જન્મી હતી. જુવાન હસન અલગારી અને ખુમારીવાળી ચૌદ વર્ષની જિપ્સી છોકરી ડાલિયાથી આકર્ષાઈને એને પરણે છે. ત્યાં અચાનક એક વર્ષે, ઓલિવ વૃક્ષો રંગ બદલી રહ્યાં હતાં ત્યારે નજીકમાં જ બોમ્બનો ધડાકો થયો. સદીઓથી જે જમીન પર કુટુંબો રહેતાં હતાં તેમને પોતાનું ગામ છોડવાની ફરજ પડી. 1948માં ઇઝરાયેલનો રાષ્ટ્ર તરીકે જન્મ થયો. યુરોપની રાખમાંથી એક યહૂદી રાષ્ટ્રનો જન્મ થયો જ્યાં અરબોને એમનાં ઘરો લૂંટીને, એમના પર હુમલાઓ કરીને, હડસેલી મૂકવામાં આવ્યા અને દુનિયાભરમાંથી યહૂદી લોકો ત્યાં આવીને વસ્યા. ‘[અરબ] લોકો વગરનો પ્રદેશ’, એ ‘[યહૂદી] લોકો માટેનો પ્રદેશ’ બન્યો. અબુલ્હેજા કુટુંબ બીજા ગામલોકો સાથે ગામ છોડીને જેનિનની એક વસાહતમાં આવીને રહ્યા. આઠ સદીઓ અને ચાલીસ પેઢીઓથી જે જમીનમાં એમનાં વંશજોનાં મૂળ હતાં એ છોડીને એમને ભાગવું પડ્યું. ગામ છોડીને જતાં રસ્તામાં અચાનક એક ઇઝરાયેલી સૈનિકે ડાલિયાના હાથમાંથી એનો પુત્ર ઇસ્માઈલ ઝૂંટવી લીધો.

શું આ એક સ્વપ્ન હતું? કે પછી દુઃસ્વપ્ન? જેનિનમાં યેહ્યા અને હસન હજી પણ માનતા હતા કે આ સ્થળાંતર કામચલાઉ હતું. ટૂંક સમયમાં જ બધાં ‘ઘેર’ પાછાં ફરી શકશે. પરંતુ યેહ્યા જ્યારે પોતાના વતન જવા પ્રયત્ન કરે છે અને પાછો નથી આવતો ત્યારે બધાંને સમજાય છે કે તેમને ધીરે ધીરે દુનિયામાંથી, ઇતિહાસમાંથી અને એના ભવિષ્યમાંથી ભૂંસવાનો પ્રયત્ન થઈ રહ્યો હતો. હસન કહે છે, ‘જો નિરાશ્રિત તરીકે રહેવાનું જ છે તો કૂતરાની જેમ નહીં રહીએ.’ જેનિનમાં હસને શિક્ષણની વ્યવસ્થા કરી, પોતાની પુત્રી અમાલને વહેલી પરોઢે રૂમી, ખલીલ જીબ્રાન, અબુ-હયાન વગેરેની કવિતાઓ સંભળાવી. અમાલ કહે છે, ‘મારું બાળપણ જાદુઈ હતું, કવિતા અને પરોઢથી અંજાયેલું.’

1967ના યુદ્ધમાં સ્વાભિમાનથી જીવવાની ઇચ્છાની જગાએ સ્વરક્ષણનો પ્રશ્ન મુખ્ય

બન્યો. હસને અને બીજાઓએ હાથમાં હથિયાર લીધાં. આ પરિવર્તન એવું આવ્યું કે જીવનમાંથી હાસ્ય, કવિતા, જમીન સાથેનો સંબંધ, બધું જ અચાનક અદૃશ્ય થઈ ગયું. બંદૂકની ગોળીઓનો બેફામ હુમલો, લોહીથી ખરડાયેલા લોકોનાં મૃત કે જીવતાં શરીરો, ચારે બાજુ સૂમસામ સન્નાટો, આ બધું હવે એમની નવી દુનિયા હતી. 1967માં લશ્કરે કબજો લીધો ત્યારથી એક જાણીતી દુનિયાનો અંત અને એક ભયાનક દુનિયાની શરૂઆત થઈ. કુટુંબના તૂટવાની પણ આ શરૂઆત હતી. હસન અચાનક ગાયબ થઈ ગયો. દીકરો યુસુફ પેલેસ્ટિનિયન લિબરેશન ઓર્ગેનાઈઝેશનમાં આઝાદી માટે જંગ લડવા જોડાયો. મા ડાલિયા તો ઇસ્માઇલના ઝૂંટવાઈ જવાની ક્ષણથી જ ભાંગી ગઈ હતી તે હવે માનસિક અસંતુલનનો શિકાર બની અને છેવટે એકલતાના ભારથી મૃત્યુ પામી. અને અનાથ અમાલ, પિતાના સ્વપ્નને સાકાર કરવા, ભણવા અમેરિકા ગઈ, પોતાનું બાળપણ અને જેનિનને પાછળ મૂકીને; પિતાની ધૂમ્રપાનની પાઇપ, માતાનો ફિક્કો પડી ગયેલો રેશમી રૂમાલ, બેનપણીએ આપેલો કૂકો વગેરે યાદગીરીઓને એક કપડામાં વીંટાળીને.

o

અમાલ 1967ના યુદ્ધને કેવી રીતે જુએ છે? ‘અંત વગરનું જાણે એક ભયાનક સ્વપ્નું... અમે હરતાં ફરતાં હતાં પરંતુ ક્યાંય પહોંચતાં ન હતાં.’ કેવું વેધક વાક્ય! ‘હવે અમારી પ્રતીક્ષા સ્વતંત્રતા માટે હતી. ઘેર પાછા ફરવાની મૂળ આશા હવે મૂળભૂત અધિકાર માટેની માગણી બની.’ અંતરની ઇચ્છાઓ રાજકીય હક માટે લડવાની સભાનતામાં ફેરવાઈ ગઈ. યુસુફનું પરિવર્તન એ એક જુવાન અરબનું અન્યાય સામે લડનાર એક યોદ્ધા તરીકેનું પરિવર્તન છે. એનામાં કૈંક જ્વલંત હતું, જે તૂટવાનો ઇનકાર કરે છે અને લડવાનો નિર્ધાર કરે છે. એ માટે તે પ્રેયસી ફાતિમા અને કુટુંબને છોડે છે. યુસુફનું પાત્ર દર્શાવે છે કે કઠોરતા કેવી રીતે માણસના હૃદયમાં સ્થાન જમાવે છે; કેવી રીતે સામનો કરવાની દૃઢતા અને તાકાત તેમ જ સહનશીલતા શરણાર્થીઓની જિંદગીની ઓળખ બને છે.

જેરૂસલેમના અનાથાશ્રમમાં અમાલે જે બીજી અનાથ છોકરીઓ સાથે મિત્રતા કેળવી તે ટકી રહેવાની અને કુટુંબ માટેની એકબીજાની જરૂરિયાતમાંથી જન્મી હતી અને એમની જિંદગીની એકલતા અને કંટાળાને જીતવાનો એક રસ્તો હતો. આ મિત્રતા અમાલના નવ-યૌવનની સૌથી મીઠી યાદો હતી. એમના સૌની સહિયારી, જીવતા

રહેવાની અણકહી પ્રતિબદ્ધતામાંથી આ મૈત્રીની ગાંઠ બંધાઈ હતી. આ ગાંઠ એ એક ભાષા હતી જેમાંથી નિરાધાર છોકરીઓએ પોતાનું એક ‘ઘર’ ઊભું કર્યું હતું જે નિર્દય દુનિયામાં એમને માટે પ્રેમનું એક સ્થાન હતું.

પેલેસ્ટિનિયન શરણાર્થીઓને સાથ આપનારા સંપન્ન અરબ-અમેરિકન લોકો દ્વારા અપાતી સ્કોલરશીપ અમાલને મળતાં એ આગળ ભણવા અમેરિકા ગઈ. મૂળમાંથી ઊખડેલી અને અજાણ અમાલ પશ્ચિમી-અરબની નવી મિશ્ર ઊપજમાં રૂપાંતર પામી. અહીં યુદ્ધ ન હતું; અહીં ધમકીઓ મળતી ન હતી. પણ વંશવાદનો તફાવત જરૂર હતો. અમાલને શરમનો અનુભવ થયો કે એણે વતનને, કુટુંબને, પોતાને દગો દીધો હતો. છતાં એ પણ સત્ય હતું કે એનું કોઈ ન હતું, પાછા ફરવાની કોઈ જગ્યા ન હતી. અને ખરેખર તો એને અમેરિકન બનવું હતું. ભૂતકાળનો ભાર અને કરુણ યાદો ફેંકી દઈને એને અમાલમાંથી એમી બનવું હતું. પાંચ વર્ષમાં એણે એમ.એ.ની ડિગ્રી મેળવી.

○

અચાનક એક દિવસે ભાઈ યુસુફનો ફોન આવતાં અમાલે ભાઈના કુટુંબને મળવા 1982માં લેબેનોન જવાનું નક્કી કર્યું. એરપોર્ટ પર જુવાન ડોક્ટર માજીદ એને લેવા આવ્યો હતો. લાંબા સમય પછી ફરીથી એક કુટુંબ થવાનો એને મોકો મળ્યો હતો. શરણાર્થી છાવણી જેને ઇઝરાયેલે ‘આતંકવાદના ઉછેરનું સ્થાન’નું નામ આપ્યું હતું ત્યાં અમાલને અઢળક પ્રેમનો અનુભવ થયો. આ શરણાર્થીઓએ બધી જ માનવીય લાગણીઓ ઊંડાણમાં અનુભવી હતી. એમનો આક્રોશ પશ્ચિમના લોકો સમજી શકે એમ ન હતું. એમનું દુ:ખ પથ્થરોને પણ પીગળાવી દે એવું હતું. અને પ્રેમ? એ પ્રેમ એ જ જાણી શકે જેનું જીવન બોમ્બની વર્ષાથી અને શરીરમાંથી પસાર થતી ગોળીઓથી બચ્યું હોય. યુદ્ધના સમયમાં આ પ્રેમનાં સ્વરૂપ અને અનુભવ છે. યુસુફ અને ફાતિમાએ આ પ્રેમ અનુભવ્યો હતો.

અને આ જ પ્રેમ અમાલે માજીદ માટે અનુભવ્યો. 1967ની લડાઈમાં યુસુફે એને બચાવ્યો હતો. એ યુસુફનો જિગરી દોસ્ત હતો. રોજ વહેલી સવારે તે અમાલને મળવા આવતો – એ વહેલી સવારો જે અમાલના બચપણની જાદુઈ ક્ષણો હતી. નવલકથામાં વહેલી સવારો એ આશા, જિંદગી અને પ્રેમનું પ્રતીક બને છે. એ પ્રભાતો અમાલની જિંદગીની શ્રેષ્ઠ ક્ષણો હતી. આ સમય હતો હસવાનો અને વાતો કરવાનો, જાણે આખી જિંદગી બધાં સાથે જ હતાં; યુદ્ધની વચ્ચે પસાર થતી આ નાજુક ક્ષણો જીવનની,

આનંદની. પ્રેમની, સ્વપ્ન સાકાર થયાની ક્ષણો હતી. માજીદ હવે અમાલનાં મૂળિયાં બન્યો અને એનો દેશ બન્યો.

પરંતુ એક ક્ષણમાં બધું જ ખલાસ થઈ ગયું. ઇઝરાયેલે 1982ની 6 જૂને લેબેનોન પર હુમલો કર્યો. સગર્ભા અમાલ તરત અમેરિકા પાછી ફરી. ટૂંક સમયમાં માજીદ અને યુસુફના કુટુંબને ત્યાં બોલાવી લેવાની તજવીજ કરવા લાગી. પરંતુ હુમલામાં ઘેટાની જેમ અનેક નિર્દોષ સ્ત્રીઓ અને બાળકોની કતલ થઈ. ફાતિમાનું પેટ ચીરીને ગર્ભમાં રહેલા બાળકને હુમલાખોરોએ મારી નાખ્યું. માજીદ, ફાતિમા અને એની દીકરી માર્યાં ગયાં. અમાલનાં બધાં જ સ્વપ્નો રાખ રાખ થઈ ગયાં. હજુ કેટલું સહન કરવાનું હતું? કેટલું ગુમાવવાનું હતું? અમાલે પોતાની આસપાસ એક કવચ વણી લીધું જેથી પોતાનાં દુઃખ અને આક્રોશ એની દીકરી સારાને ન સ્પર્શે. એના ભાઈ યુસુફ પર લેબેનોનના અમેરિકન દૂતાવાસ પર હુમલો કરવાનો જૂઠો આક્ષેપ મૂકવામાં આવ્યો. અમાલની અમેરિકન પોલિસે તપાસ કરી અને પીછો કર્યો. દિલ પર પથ્થર મૂકીને નિગ્રહી થઈને એ જીવતી હતી. દીકરી સારા પેલેસ્ટાઇન માટે ન્યાયના એક કર્મશીલ ગ્રુપની સભ્ય બની.

ત્યાં અચાનક એને શોધતો એનો ભાઈ ઇસ્માઇલ અમેરિકા આવે છે. એ બંનેનું મિલન બંનેના જીવનમાં એક નવું પરિમાણ ઉમેરે છે. બંને એક અપરિપૂર્ણ વારસાના બચેલા અવશેષો છે. ચોરાઈ ગયેલી ઓળખ અને કઠોર સંદિગ્ધતા બંનેને એક કરે છે. સારાની પોતાની ઓળખ શોધવાની ઇચ્છા 2002માં ત્રણેને પાછા જેનિન લઈ જાય છે. જેનિનમાં હજુ શરણાર્થીઓની છાવણી છે. ભીડ વધી છે. યહૂદી સૈનિકોના હુમલાઓ હજુ થાય છે. સતત બોમ્બમારો થાય છે લોકો મરે છે. જુવાન અરબ છોકરાઓ સંઘર્ષમાં જોડાય છે. અમાલ અકળાઈ ઊઠે છે: ‘દુનિયા આ ચાલવા દઈ ન શકે.’ અમાલ માને છે કે પરિસ્થિતિ બદલાશે. ઇઝરાયેલ આ હિંસાને ઢબૂરી નહીં શકે. દુનિયા છેવટે બધું જાણશે. જીવન અને મૃત્યુને એક સાથે અનુભવતી અમાલ દીકરી સારાને સૈનિકની ગોળીથી બચાવવા જતાં ઘાયલ થઈ મૃત્યુ પામે છે. મા અમાલના મૃત્યુની ક્ષણમાં સારા પોતાના પ્રશ્નોનો, જીવનનાં ધ્યેયનો જવાબ શોધે છે. એની માતાની જિંદગીની છેલ્લી દસ મિનિટ એ ક્યારેય ભૂલી શકતી નથી. એ એના મનમાં ઘોળાયા કરે છે અને દુનિયા જાણી શકે એ માટે પોતાની વેબસાઇટ પર પોતાની મૃત માને પત્રો લખીને વિગતો નોંધે છે. શું પેલેસ્ટિનિયન હોવું એ આ રીતે મરવું એ છે? એની દીકરીની આંખોમાં અમાલે છેવટે પોતાનું સ્થાન મેળવ્યું. સારાને પાછી અમેરિકા જવું પડ્યું, એની વેબસાઇટને લીધે એનું

નામ 'સલામતી માટે ભયરૂપ' ગણાતા લોકોમાં હતું. જ્યાં પડછાયા પણ મૂળમાંથી ઊખડી જાય છે એ દેશમાં છુપાવાનું કોઈ સ્થાન ન હતું. પરંતુ સારાનું હૃદય ક્યારેય જેનિન છોડી શક્યું નહીં.

નવલકથાના અંતમાં સારા, ડેવિડ ઉર્ફે ઇસ્માઇલનો દીકરો જેકબ અને અમાલની બાળપણની સખી હુડાનો દીકરો મન્સૂર અમાલના પેન્સિલવેનિયાના ઘરમાં ભાઈ-બહેનની જેમ ભેગાં રહે છે. સારા પેલેસ્ટિનિયન-અમેરિકન અરબ છે, જેકબ ઇઝરાયેલી યહૂદી છે; અને મન્સૂર પેલેસ્ટિનિયન અરબ છે. પરંતુ માનવતા અને પ્રેમની દોરે એ બંધાયેલાં છે. યુદ્ધનો આ વિકલ્પ છે. સત્તા અને પ્રદેશ માટે હિંસા અને યુદ્ધ દ્વારા લોકો પર અત્યાચાર ગુજારતા, એમને મારતા અને એમના વતનમાંથી હાંકી મૂકતા અને અંતે એ લોકોને રાષ્ટ્રો અને મહાસત્તાઓ સામે અન્યાયની વિરુદ્ધ લડવા માટે મજબૂર કરતા સત્તાધીશો સામે આ નવલકથા એક મોટો વિરોધનો સૂર ઉઠાવે છે. રવીન્દ્રનાથ ટાગોરે પણ એમનાં 'રાષ્ટ્રવાદ' પરનાં પ્રવચનોમાં રાષ્ટ્ર અને રાષ્ટ્રવાદની ટીકા કરી છે, માનવવાદનો મહિમા કર્યો છે. 'જેનિનની પ્રભાતો' પણ માનવવાદની, એક દુનિયાની, આશા સાથે પૂરી થાય છે. જેનિનની પ્રભાતો એ કવિતા, સ્વપ્નો, પ્રેમ અને આનંદનું પ્રતીક છે. યુદ્ધ અને હિંસાથી ઘેરાયેલા લોકોની જિંદગીમાં આવી ક્ષણો ખૂબ ઓછી હોય છે. પરંતુ સંઘર્ષની વચ્ચે જીવતાં હોવા છતાં પણ ક્યારેક શરણાર્થીઓની માનવતા અને ગૌરવ મરતાં નથી. અન્યાયની સામે લડતાં પેલેસ્ટિનિયન લોકોનું આ કદાચ આગવું લક્ષણ છે જે નવલકથામાં બારીકાઈથી છતું થયું છે.

માજીદના મૃત્યુ પછી ખલિલ જીબ્રાનના પુસ્તક 'ધ પ્રોફેટ'માંથી અમાલ કેટલીક પંક્તિઓ વાંચે છે: 'અલવિદા, તને અને તારી સાથે વિતાવેલી જવાનીને./કાલે જ તો આપણે એક સ્વપ્નમાં મળ્યાં હતાં.... અને તારી ચાહતનો મેં આકાશમાં એક મહેલ રચ્યો હતો./ પણ આપણી નીંદ હવે ઊડી ગઈ છે અને આપણું સ્વપ્ન હવે પૂરું થયું છે, અને હવે પ્રભાત રહ્યું નથી... આપણે હવે છૂટા પડવું પડશે... જો યાદદાસ્તોના ઝાંખા અજવાળામાં આપણે ફરી એક વાર મળવાનું થાય... અને જો આપણા હાથ બીજા કોઈ સ્વપ્નમાં કદાચ મળે, તો આપણે/આકાશમાં બીજો એક મહેલ બાંધીશું.'

*

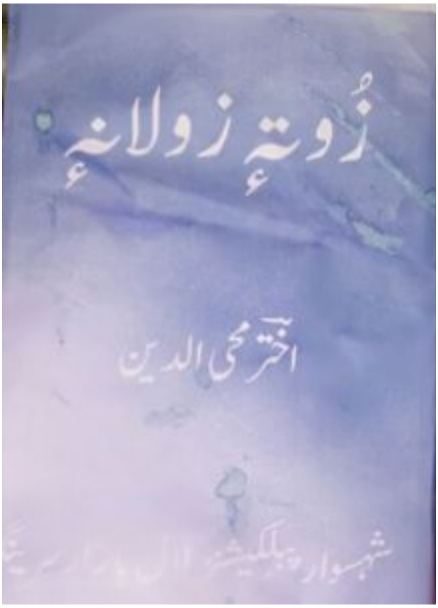
સ્વાતિ જોશી

અંગ્રેજીનાં પૂર્વ-અધ્યાપક,

દિલ્હી યુનિવર્સિટી, દિલ્હી.
દિલ્હી.
svati.joshi@gmail.com
97255 17119

*

સમાજનું પીડાકારી પ્રતિબિંબ – રત્તન તલાશી



ઝૂતી ઝોલાન – અખ્તર મોઈ-ઉ-દ્દિન

શહસાવર પબ્લિકેશન, શ્રીનગર, 2014

અખ્તર મોઈ-ઉ-દ્દિન કાશ્મીરી ભાષાના મહાન નવલકથાકાર છે. એમણે ચાળીસથી વધારે રેડિયો નાટકો લખ્યાં છે અને તેમના છ વાર્તાસંગ્રહ પ્રગટ થયા છે. એમણે કાશ્મીરી ભાષામાં ઘણા અનુવાદ કર્યા છે અને કાશ્મીરી ટૂંકીવાર્તાઓનાં સંપાદન પણ

કર્યાં છે. એમના કથાલેખનમાં પાત્ર અને પરિસ્થિતિનું વાસ્તવલક્ષી નિરૂપણ અને કથાના તાણાવાણા અને વણાટ કલાત્મક રીતે રજૂ થયાં છે. રોજબરોજની જિંદગીમાં જોયેલાં પાત્રોને વાર્તારૂપ આપતાં એમણે એ સહુને ચોક્કસ સામાજિક સંદર્ભમાં મૂકીને કથારૂપ આપ્યું છે. એમના કથાલોકમાં તાજગી, વિશિષ્ટ શૈલી અને જુદું તરી આવે એવું સંવેદન જોવા મળે છે. એમણે ત્રણ નવલકથા Daud Dag (વ્યથા અને વીતક), Jahnmuk Pnun pnun Naar (પોતે ભોગવવી પડતી જહન્નમની આગ) અને Zu ti Zulaan (સંબંધની સાંકળ) લખી છે

[સમીક્ષ્ય નવલકથા] 'સંબંધની સાંકળ' ગઈ સદીના સાતમા દાયકાના ઉત્તરાર્ધમાં લખાઈ હતી પરંતુ લેખકના અવસાન પછી (2014માં) તે પ્રગટ થઈ. આ નવલકથામાં અખ્તરે મનુષ્યજાતિની સંમુખ આવી ઊભતી સમસ્યાઓનું જુદાં જુદાં પાત્રો મિષે સંકુલ નિરૂપણ કર્યું છે. નવલકથામાં સામાજિકતા સાથે પાત્રોના પરસ્પર સાથે લાગણીના સંબંધો પણ વર્ણન-વિષય બન્યા છે. આ નવલકથા આપણા સમાજને મૂલપર્યંત જુએ છે. નવલકથામાં આઝાદી પૂર્વેના કાશ્મીરના ગ્રામીણ પ્રદેશનું વર્ણન કરતાં એ પ્રજામાં 'નીલગિરિના ભિખારીઓ' તરીકે જાણીતા બંધુઆ મજૂરોની ભયગ્રસ્ત મનઃસ્થિતિનું સચોટ નિરૂપણ કર્યું છે. આ ભિખારીઓની અવદશા અને ભય નવલકથાના કેન્દ્રમાં ન હોવા છતાં, કથાનાં અન્ય પાત્રોનાં જીવન પર એનો ઓળો પથરાયેલો રહે છે.

નાનાં નાનાં પંદર પ્રકરણોમાં પથરાયેલી આ નવલકથાની મુખ્ય કથા ઉત્તર કાશ્મીરના શીલવટ ગામનાં ત્રણ પાત્રોના સંકુલ આંતરસંબંધોની આસપાસ ગુંથાઈ છે. યુવાન રમઝાન રાજા, પાંસઠ વરસની વિધવા મોગલા હાંઝીની અને આધેડ વયનો, ભયાનક દેખાતો મલ્લા કબીર. નામચીન લુંટારા પિતાના અવસાન પછી રમઝાન રાજા ચડાવી મારેલા બાળક જેવો તોફાની થઈ ગયો. જો કે બાળપણથી જ એ હિંસક હતો. ગામનાં છોકરાં એનાથી બીતાં તેથી એનાથી દૂર રહેતાં. સંજોગોએ એને એવી સ્થિતિમાં હડસેલી દીધો કે એની મા માટે એને નહોતું માન કે નહોતો પ્રેમ. રમઝાનના જીવનનો ઘટનાક્રમ એવો ચાલ્યો કે, એમના ગામના યુવાનોને ભ્રમિત કરી ઉત્તર તરફના પહાડોમાં મજૂરી માટે લઈ જતા, ગામનાં સહુને ભયંકર લાગતા મલ્લા કબીર સાથે હળી જવાને કારણે, જેમની સાથે લોહીના સંબંધો હતા એમાં ઓટ આવી. મલ્લા કબીર જેવો ગામમાં દેખાતો કે મા-બાપ એમનાં છોકરાંને સંતાડી દેતાં. ગામનાં લોકો માનતાં કે એ પિશાચ છે, અનિષ્ટ છે અને છોકરાંને લલચાવીને અજાણી જગ્યાએ લઈ જશે અને પછી છોકરાં ક્યારેય

પાછાં નહીં આવે. મલ્લા કબીર બ્રિટિશ સૈન્ય માટે મજૂરો પકડી લાવનારો દલાલ હતો. પર્વતોથી ઘેરાયેલા આ પ્રદેશમાં કાતિલ ઠંડી પડે તેથી ત્યાં ગયેલો કોઈ જુવાન ભાગ્યે જ પાછો આવતો. તેથી જ ગામવાસીઓ માનતાં કે મલ્લા કબીર ગામના જુવાનિયાઓને હડપ કરી જનાર પિશાચ છે.

દોરી વગરના પતંગની જેમ મલ્લા કબીરને આ ગામનું કોઈ બંધન ન હતું કે ગામનાં લોકો સાથે સંબંધ ન હતો. રમઝાન સાથે જોડાયા પછી મલ્લા કબીરને જિંદગી અર્થપૂર્ણ લાગી હતી. આ બંને પાત્રો એક યા બીજા પ્રસંગે સભ્ય સમાજ સાથે સંબંધ કાપતાં રહે છે. અને સમાજ પણ તેમને નકારે છે. મલ્લા કબીર અને રમઝાન માટે માનવસંબંધો અને સામાજિક પરંપરાનું કોઈ મૂલ્ય નથી. થોડો વખત તો બંને આ સમાજને છોડી દેવા મથે છે. પણ મનુષ્યની એ નિયતિ રહી છે કે ક્યારેક ને ક્યારેક એને સમાજનો ભાગ બનવું પડે છે. સમાજ જો વ્યક્તિને વેગળી કરે તો તે વ્યક્તિની હયાતી જ અર્થહીન થઈ જાય અને વ્યક્તિ સમાજને નકારે તો પણ પરિણામ જુદું ન આવે. આ નકાર-સ્વીકારની પ્રક્રિયામાં વ્યક્તિ અને સમાજ નિકટ આવે છે અને તેમાંથી રચાય છે સંબંધોનું એક નવું જ જાળું. માણસ માટે સમાજથી વિમુખ થવું કોઈ કાળે શક્ય નથી, એ આ નવલકથાનું હાર્દ છે. સુકાની વગર જેમ વહાણ ન ચાલે તે જ રીતે માણસ માટે પણ સંબંધો અનિવાર્ય છે.

રમઝાનના પિતાના અવસાન પછી એની મા એના પિતાએ ઊભી કરેલી લુંટારુ ટોળકીના સહારે જીવે છે. જીવનજરૂરી ચીજવસ્તુઓ અને પૈસા એ લોકો આપતા. રમઝાન કંઈક હુન્નર શીખી ગુજારો કરે એમ મા ઇચ્છતી. બીજી તરફ લુંટારુ ટોળકી પણ દબાણ કરતી કે તે એમની સાથે જોડાઈ જાય અને એના પિતાની જેમ ટોળીનો સરદાર થાય. પણ બધી સલાહો અને દબાણ રમઝાનના બહેરા કાને અથડાતાં. એ ઘરથી દૂર નાસી જતો અને મલ્લા કબીર સાથે ઉત્તરની પહાડીઓમાં રખડતો. વસંત સમયે એ પાછો આવતો ત્યારે એનો વેશ અને દીદાર બદલાયેલાં હોય.

પછીનાં વર્ષોમાં, રમઝાન, પાનખરમાં મલ્લા કબીર સાથે ઉત્તરની પહાડીઓમાં બ્રિટિશ લશ્કરી છાવણીમાં મજૂરી કરવા ચાલી જતો અને વસંતમાં પાછો ફરતો. મજૂરીમાંથી એ ખપજોગું રળી લેતો. એનામાં મદદ કરવાની ભાવના પણ ખરી. ગામનાં જરૂરિયાતમંદોની એ મદદ કરતો. પણ માને ન મળતો.

હિમાડે હાડ ગળે એવી મજૂરી કરી એકવાર વસંતમાં રમઝાન જ્યારે પાછો આવ્યો

ત્યારે મુગલીનો ઘરડો, દુર્બળ, નાવિક પતિ એને મળવા આવ્યો. રમઝાન સહુને મદદ કરતો એ જાણતો. જો કે એને મન રમઝાન દયાળુ નહી પણ મૂરખ અને ઉડાઉ હતો. એણે રમઝાનને પોતાનાં વીતક કહ્યાં. એને મોટી ચિંતા લગ્નલાયક બે દીકરીઓની હતી અને હાથમાં એક પૈસો ન હતો. રમઝાને એને પૈસા અને ચીજવસ્તુઓ આપવાનું વચન આપ્યું. એ અવારનવાર થોડાઘણા પૈસા મોકલતો પણ ખરો. એક શિયાળામાં જ્યારે રમઝાન પહાડોમાં મજૂરી કરવા ગયેલો ત્યારે એની મા મારી ગઈ. રમઝાન વસંતમાં પાછો આવ્યો. માના મોત પર એ સહેજેય ઢીલો ન પડ્યો. જાણે માને કશું નથી થયું એવું એનું વર્તન હતું. ખરેખર તો સમાજ અને કુટુંબથી એનો નાતો તૂટ્યો તેથી રાહત થઈ. મુગલીના કુટુંબ પાછળ હવે એ બેફામ પૈસા વાપરવા માંડ્યો. એ વસંતમાં જ મુગલીનો પતિ પણ મૃત્યુ પામ્યો. ત્યાર પછી રમઝાને મુગલીની હોડી સંભાળી લીધી. મુગલીની દીકરીઓને પરણાવવા સારુ રમઝાને વારસામાં મળેલી વડવાઓની મિલકત વેચી મારી.

નામ વગરના સંબંધે બંધાયેલું આ ઘરડી મુગલી અને જુવાન રમઝાનનું જોડું ગામનાં લોકોની વાતોનો વિષય બન્યું. ગામનાં લોકોની કુથલીથી ત્રાસીને મુગલી રમઝાનને છોડી દેવા મન મનાવી લે છે. લોકોએ મૂકેલા આરોપની વાત એ રમઝાનને કરે છે. ગુસ્સે થયેલો રમઝાન મુગલી સાથે લગ્ન કરવાનો નિર્ણય કરે છે. એમનો નિકાહ કરાવવા ગામના કાઝી ના પાડે છે ત્યારે એ બંને ગામ છોડી, એમની બોટમાં શ્રીનગર શહેરથી દૂર જતાં રહે છે.

દરમિયાન ગામના એક છોકરા પાસેથી કબીર જાણે છે કે રમઝાન અને મુગલી નાસી ગયાં છે. એ બંનેને શોધવા જાય છે. બીજી સવારે ઈમામ મુગલી અને રમઝાનના નિકાહ પઢે તે પહેલાં કબીર શ્રીનગર પાસે, જેલમ નદીમાં, બોટમાં બેઠેલાં બંનેને જોઈ જાય છે. કબીર રમઝાન અને મુગલી પાસે બોટમાં પહોંચી જાય છે. અંતે રમઝાનને બદલે કબીર મુગલી સાથે નિકાહ કરે છે, અને ત્રણેય એક કુટુંબની જેમ રહેવા માંડે છે. આ રીતે એ ત્રણેય સભ્ય સમાજમાં પાછાં ફરે છે.

કથાની સંરચના એટલી ચુસ્ત છે કે ઘટનાક્રમ ગોઠવેલો ન લાગે. નવલકથા વાંચવી શરૂ કરીએ કે ઘટનાઓ આપણને અંત તરફ દોરી જાય છે. પીઠ-ઝબકારની રચનારીતિને કારણે કથા ક્રમશઃ ઊઘડતી આવે છે. આ જ રચનારીતિ લેખકે એમની અન્ય નવલકથા 'વ્યથા અને વીતક'માં પણ પ્રયોજી છે પણ તે નવલકથામાં કથાના તાણાવાણા અને વણાટ નબળાં રહી જાય છે. પ્રસ્તુત નવલકથામાં, પીઠઝબકારની રચનારીતિ પર નવલકથાકારની પકડને કારણે કથામાં 'હવે પછી શું?'ની અનિશ્ચિતતા

સાથે વાચકનો રસ જળવાઈ રહે તે રીતે કથાનિરૂપણ થયું છે. નવલકથાકાર અખ્તર સરેરાશ વાચકની 'હવે પછી શું?'ની જિજ્ઞાસાને પૂરતું મહત્ત્વ આપે છે. આ નવલકથા 'વ્યથા અને વીતક' સાથે અંશતઃ મળતી આવે છે. આ નવલકથાનો કબીર અને 'વ્યથા અને વીતક'નો અબ-ગની, બંનેને સમાજ ધિક્કારે છે, નફરત કરે છે, અને બંને બીજાં પાત્રોના જીવનમાં ખળભળાટ મચાવી દે છે. 'વ્યથા અને વીતક'માં લંપટ અબ-ગનીથી સ્ત્રીઓ બી મરે છે જ્યારે આ નવલકથામાં મલ્લા કબીરને જોતાં જ સહુ ગ્રામજનો છળી મરે છે. તે છતાં બંને પાત્રોમાં બદલાવાની શક્યતા છે અને બંનેમાં વિધેયાત્મક પરિવર્તન આવે છે. 'વ્યથાનાં વીતક' સાથે સરખાવીએ તો આ નવલકથામાં પાત્રોનાં નિરૂપણમાં અખ્તરની વિશ્લેષણાત્મક શક્તિ જુદી જ તરી આવે છે.

મનુષ્યની પરસ્પર માટેની લાગણી, ધિક્કાર, અનુકંપા અને ક્રોધ વ્યક્ત કરતા પ્રસંગોથી ઊભી થતી અસર વાચકને મંત્રમુગ્ધ કરી દે છે. આ નવલકથામાં આપણને કાશ્મીરના ગ્રામવિસ્તારનો ભૂતકાળ અને પરંપરિત કથાઓ, એમની ગરીબી, આર્થિક વિટંબણા, સામાજિક સમસ્યાઓ અને મનોવૈજ્ઞાનિક તાણની ઝાંખી જોવા મળે છે. શાંત જળની ભીતર વહેતા પ્રવાહ જેવું ગદ્ય અને વિશિષ્ટ વર્ણનો વાચકને શાંતરસની અને પૂર્ણતાની રસાનુભૂતિ કરાવે છે. આપણા આજના જીવનનાં દુઃખદર્દ પણ નવલકથામાં પડઘાય છે. નવલકથા વાંચતાં વાચકને અવસાદ અને સુખાનુભૂતિ થવાની સાથે સાથે તેની સામાજિક ચેતના પણ અંકુરિત થાય છે. મૂળમાં કે પછી અનુવાદિત રૂપે વાંચતાં આ નવલકથા કાશ્મીરના સમાજનાં સાધારણ પાત્રોનાં જીવનનો સાક્ષાત્કાર કરાવે છે. હાથમાંથી નીચે મૂકવાનું મન ન થાય તેવી સરસ આ નવલકથા છે.

*

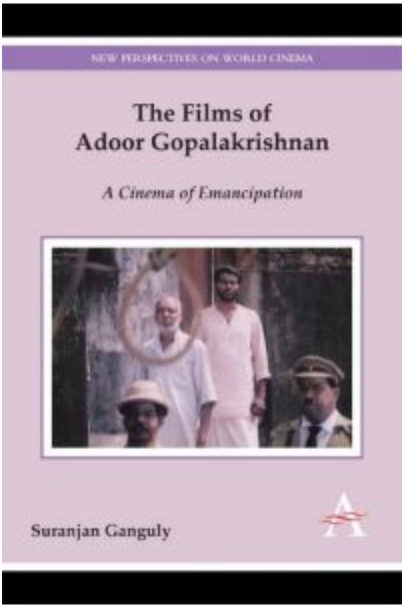
રત્તન તલાશી[1]
કાશ્મીરી વિવેચક, સંપાદક.
પૂર્વ-અધ્યાપક, કાશ્મીર યુનિ., શ્રીનગર.
હઝરતબાલ, કાશ્મીર.
talashirattan@gmail.com
94191 93668

1. લેખનો અંગ્રેજીમાંથી અનુવાદ: બિપિન પટેલ, અમદાવાદ, ફોન: 9925213941

*

ગોપાલકૃષ્ણનના સિનેમાવિશ્વનું વિશિષ્ટ વિવરણ

– અમૃત ગંગર



The Films of Adoor Gopalkrishnan: A Cinema of Emancipation – Suranjan Ganguli
Anthom Press, New York, 2015

અત્યાર સુધી ભારતના તેમજ વિશ્વના અગ્રણી ફિલ્મ-દિગ્દર્શક ગણાતા મળયાળમ

ભાષાના અડૂર ગોપાલકૃષ્ણન અને તેમની ફિલ્મોસોફી તેમજ ફિલ્મકૃતિઓ વિશે ઘણાં પુસ્તકો લખાઈ ચૂક્યાં છે. પાંચ મળયાળમ ભાષામાં – અડૂરીન્ટે લોકમ (અડૂરનું જગત, સંપા. એમ. એફ. ઠોમસ); અડૂરીન્ટે સર્ગ-યાત્રા (અડૂરની સર્જન-યાત્રા, લે. બી. શ્રીરાજ); કાઝ્ચાઈલે કાનાથાલડ્ડ્ન (આલોકનથી અદશ્ય છે તે, લે. આર. પવિત્રન); વરુ, અડૂરીલેક્કૂ પોક્કમ (આવો, આપણે અડૂર પાસે જઈએ, લે. અકબર કક્કાટીલ); અડૂરીન્ટે ચલચિત્ર–યાત્રાકાલ (અડૂરનો ચલચિત્ર–યાત્રાકાળ, લે. એમ. એફ. ઠોમસ). અંગ્રેજી ભાષામાં ચાર પુસ્તકો છે: અ ડોર ટૂ અડૂર – કલેક્શન ઓવ્ આર્ટીકલ્સ, સં. લલિતમોહન જોશી અને સી. એસ. વેન્કિટેશ્વરન; અડૂર ગોપાલકૃષ્ણન: અ લાઇફ ઇન સિનેમા, લે. ગૌતમન ભાસ્કરન; ફેસ ટૂ ફેસ: ધ સિનેમા ઓવ્ અડૂર ગોપાલકૃષ્ણન, લે. પાર્થજિત બરુઆ અને આ, ધ ફિલ્મ્સ ઓવ્ અડૂર ગોપાલકૃષ્ણન.

ઉત્તર અમેરિકાની કોલોરાડો યુનિવર્સિટીમાં યુરોપિયન અને એશિયન સિનેમા-વિભાગના અધ્યાપક સુરંજન ગાંગુલી અડૂર ગોપાલકૃષ્ણનના સિનેમાવિશ્વને જુદી રીતે જોતા દેખાય છે, એટલે જ તેઓ તેને સિનેમા ઓવ્ ઇમૅન્સિપૅશન (મુક્તિ) કહે છે, અને દેખીતી રીતે તેમની દલીલોનું વલણ એ પ્રકારનું રહ્યું છે. ગોપાલકૃષ્ણનની ફિલ્મકૃતિઓને આવા ગાંભીર્યથી અભ્યાસવાની પ્રક્રિયામાં પ્રવેશતું અંગ્રેજી ભાષાનું આ પહેલું પુસ્તક છે અને લેખક પોતે પણ તેમની પ્રસ્તાવનામાં એવો દાવો કરે છે. ફિલ્મોગ્રાફીને અનુસરીને ક્રમબદ્ધ અને ફ્રેમ-બાય-ફ્રેમ એનાલિસિસ કરવાનું ગાંગુલી ટાળે છે. ગોપાલકૃષ્ણનની ફિલ્મકૃતિઓને લેખક તેમના 'મુક્તિ'ના વિચારને કેરળના સામાજિક-સાંસ્કૃતિક-રાજકીય માળખામાં સંદર્ભે છે. કેરળ રાજ્ય કે મળયાળી સમાજ બે અંતિમો – એક તરફ પ્રતિગામી પરિબળો તો બીજી તરફ અર્વાચીનતા – તરફના પ્રવાહોમાં વ્યાખ્યાયિત થતો દેખાય છે.

ગાંગુલી ગોપાલકૃષ્ણનની ફિલ્મકૃતિઓની મુખ્ય વિશેષતાઓનું આ રીતે સ્પષ્ટીકરણ કરે છે: ઘર અને ઓળખની શોધ, વિસ્થાપનની આશંકા, સત્તા અને તેનો દુરુપયોગ, ઇતરત્વ, અલ્પતમતા, પારકી વ્યક્તિની ભૂમિકા, અપરાધભાવ અને પાપમુક્તિ. લેખક કહે છે અત્યાર સુધી બજારમાં ગોપાલકૃષ્ણનની ફિલ્મોની ડીવીડી પ્રાપ્ય નથી અને ખુદ લેખકને અમેરિકામાં તેની ખોટ સાલી હતી. અને તેથી તે ફિલ્મ-દિગ્દર્શકની મુખામુખમ, વિધેયન, કોડિયેટ્ટમ જેવી કૃતિઓની વાચકના લાભાર્થે વધારે વિગતવાર ચર્ચા કરે છે. લેખકે તેમના આ અભ્યાસમાં ગોપાલકૃષ્ણનની 2016ની ડિજિટલ ફિલ્મ પિન્નિયમ

(વન્સ અગેઈન) સિવાયની અગિયારે અગિયાર ફિચર ફિલ્મકૃતિઓને આવરી લીધી છે. મુક્તિનાં શમણાં અને વ્યક્તિ-વિજયની વાત લેખક પુસ્તકના આઠમા એટલે અંતિમ સ્વાધ્યાય ધ ડ્રીમ ઓવ્ ઇમૅન્સિપૅશન: કથાપુરુષન એન્ડ ટ્રાયમ્ફ ઓવ્ ધ ઇન્ડિવિઝ્યુઅલમાં કરે છે અને ત્યાંથી મારી સમીક્ષાનો આરંભ થશે.

○

ગાંગુલીનો બૃહદ્ સૂર વિવરણાત્મક છે પણ તેમાં વૈચારિક ઊંડાણ છે. કથાપુરુષન (યાને વાર્તાનો પુરુષ)ની વાત 1937ના વર્ષથી શરૂ થાય છે અને તેમાં 1975માં વડાપ્રધાન ઇંદિરા ગાંધીએ ઘોષિત કરેલી રાષ્ટ્રવ્યાપી કટોકટી સુધીના કાળમાં કેરળમાં સામ્યવાદી સરકારનું ચૂંટાઈ આવવું, જે જગતની પ્રથમ પ્રજાએ ચૂંટેલી (1957) સામ્યવાદી સરકાર હતી, 1959ના જમીન-અધિકારના કાયદાના સુધારા અને 1968માં સર્જાયેલી નકસલવાદી ચળવળના ઐતિહાસિક કાળને આવરી લેવાયાં છે. અને આ કાળમાં ફિલ્મના મુખ્ય પાત્ર કુંજુન્નીની માનસિકતા ઘડાઈ રહી છે. આ પ્રક્રિયાનો ઉદ્ભવ ગોપાલકૃષ્ણને રચેલા સિનેમાસહજ અવકાશમાં થાય છે. ફિલ્મની અવધિ 107 મિનિટની છે. ગોપાલકૃષ્ણનની ફિલ્મોસોફી યથાર્થવાદી છે પણ એ યથાર્થમાં સિનેમાસહજ અવકાશો (સ્પેસિસ્)નું વિશ્વ પણ રચાય છે. ગાંગુલી સામાજિક, કૌટુંબિક અને ગૃહ-અવકાશોના અધિક્રમને સંદર્ભે છે જે સંદર્ભમાં કુંજુન્નીનું બાળપણ તેનાં અન્ય સ્વજનો (માતા, પિતા, દાદી) અને નોકરો (મીનાક્ષી અને તેનું કુટુંબ) સાથે વીતે છે. આ અવકાશ ‘અમે’ (અસ) અને ‘અન્ય’ (અધર) વચ્ચે પણ વિભાજાય છે. ગોપાલકૃષ્ણન મળયાળી ઉચ્ચ જમીનદાર, સામંતશાહી (ફ્યૂડલ), શ્રીમંત અને નિમ્ન, ગરીબ સમાજ વચ્ચેના ભેદને વાર્તામય પણ ટીકાત્મક રીતે તપાસે છે અને કાળના સમાંતર પ્રવાહમાં વહે છે પરિવર્તનો – કુંજુન્નીના ગાંધીવાદી કાકા વાસુનું સામ્યવાદ તરફ વળવું, ગાંધીહત્યાની યુવાન કુંજુન્નીના મન પર થયેલી ઘેરી અસર; રૂઢિવાદ, પ્રાચીન-અર્વાચીનની અટપટી વાતોની ગૂંથણીમાં ગોપાલકૃષ્ણન ફિલ્મકૃતિના સર્જક તરીકે પોતાનો વ્યક્તિગત વૈચારિક ભાવ પ્રગટ કરતા રહે છે અને એ વાતથી ગાંગુલી વાચકને સારી રીતે વાકેફ કરે છે.

ગોપાલકૃષ્ણનની અન્ય ફિલ્મકૃતિઓની જેમ કથાપુરુષનમાં પણ મૃત્યુ કે મૃત્યુભાવની હાજરી વર્તાય છે. એ મનુષ્યજીવનનો સાક્ષીભાવ પણ છે. દેખીતી રીતે એ ભાવ યથાર્થની ભૂમિકામાં પ્રવેશે છે, નિત્ય સત્યના સ્વરૂપમાં. અને તે બધાં પ્રવર્તમાન

વર્ગભેદોને વીંધીને આગળ વધે છે, વાસ્તવને સમતળ બનાવીને. ગાંગુલી તેમની વિવરણાત્મક શૈલીમાં વાચકને આવા અણસાર આપ્યા કરે છે. આ શૈલી ગોપાલકૃષ્ણનના સિનેમાવિશ્વને સમજવા માટે ઉપયોગી થઈ શકે. ખાસ કરીને જેમણે તેમની ફિલ્મો અગાઉ જોઈ ન હોય તેમના માટે. કથાપુરુષનનો બીજો ભાગ, ગાંગુલી કહે છે તેમ સામંતશાહીના બાકી રહેલા અવશેષોને નાબૂદ કરવાના કુંજુન્નીના સંઘર્ષની પ્રતીતિ કરાવે છે, આ સંદર્ભમાં તેની પ્રવૃત્તિઓનાં ઘણાં પાસાં આવરાય છે. અહીં ગાંગુલી એવું વિધાન કરે છે કે કથાપુરુષનની જેમ ગોપાલકૃષ્ણનની અન્ય ફિલ્મકૃતિઓમાં કાળમાં ગતિ પામતાં સામાજિક-રાજકીય જટિલ આવર્તનોને અનુગત વ્યક્તિગત મુક્તિની ઝંખનાના અન્વેષણની ઝાંખી એટલી તીવ્ર નથી બનતી. ગાંગુલીનું આ વિધાન મહદ્અંશે સાચું છે પણ મારા ખ્યાલ પ્રમાણે ગોપાલકૃષ્ણનની અન્ય ફિલ્મકૃતિઓ વેગળા ફલક પર મુક્તિની ઝંખના કથનના યથાર્થઘાટમાં તીવ્રપણે જ કરતી રહે છે.

પુસ્તકના બાકી સાત અધ્યાયોમાં ગાંગુલી ગોપાલકૃષ્ણનની મુખામુખમ (ફેસ ટૂ ફેસ, 1984), એલિપથાયમ (ધ રેટ ટ્રેપ, 1981), વિધેયન (ધ સર્વાઇલ, 1993), કોડિયેટ્ટમ (ધ અસેન્ટ, 1977), સ્વયંવરમ (વન્સ ઓન ચોઇસ, 1972), નાન્નુ પેન્નુંગલ (ફોર વીમેન, 2007), ઓરુ પેન્નુમ રંદાનુમ (એ ક્લાઇમેટ ફોર ક્રાઇમ, 2008), અનંતરમ (મોનોલોગ, 1987), મથિલુકલ (ધ વોલ્સ, 1989), અને નિઝાળક્કૂથુ (શેડો કીલ, 2002) જેવી ફિલ્મકૃતિઓનું પૃથક્કરણ કરે છે. આ ફિલ્મકૃતિઓને તેમણે ક્રોનોલોજિકલ ઓર્ડરમાં કે ક્રમબદ્ધ રીતે નથી લીધી તે યોગ્ય છે. કારણ કે તેમનો તંતુ ભાવનો છે, થીમનો છે અને એ તંતુ તેમના સિનેમા ઓવ ઇમૅન્સિપેશનના વિચારમાં જળવાઈ રહે છે. અને એ રીતે ગોપાલકૃષ્ણનની ફિલ્મોસોફીમાં પ્રવેશવાનો ગાંગુલીનો અભિગમ વિવરણાત્મક હોવા છતાં તાજી આબોહવા સર્જે છે.

1962-1965 દરમિયાન પૂણેની ફિલ્મ ઇન્સ્ટિટ્યૂટમાં પટકથાલેખન અને એડવાન્સ્ડ ડિરેક્શનનો અભ્યાસ કર્યા પછી 1972માં બનાવેલી સ્વયંવરમ્ ગોપાલકૃષ્ણનની પ્રથમ ફિલ્મ હતી. લગભગ બધાં રાષ્ટ્રીય પારિતોષિકોથી નવાજિત આ ફિલ્મકૃતિએ સમસ્ત મળયાળમ સિનેમાને નવી દિશા બતાવી હતી. ફિલ્મકૃતિની રીતે ગાંગુલી કહે છે તેમ સ્વયંવરમ્-એ રૂઢિગત નિયમોને તોડીને એક નવો નિબંધ રચ્યો હતો. કોડિયેટ્ટમની જેમ સ્વયંમવરમ્માં પણ લગ્નભાવ છે કિંતુ અહીં લગ્નભાવ અરસપરસના વિશ્વાસને

આધારિત છે. વિશ્વનાથન અને સીતાનો સહવાસ તેમના અસ્તિત્વનો અભિન્ન ભાગ છે, ઝંઝાવાતનો. આવા બૃહદ્ સંદર્ભમાં ગાંગુલી અવકાશની અને તેની અનિશ્ચિતતાની સિનેમા-સ્વરૂપના માળખામાં રહીને અસરકારક વાત કરે છે. તાત્ત્વિક રીતે સ્વયંવરમ્ ‘નિષ્ફળતા’ની કે ‘નિષ્ફળ ભાવ’ને ઉજાગર કરતી ફિલ્મ છે પણ આખરે તેમાં પણ ઝંખના મુક્તિની જ છે. અને એ રીતે ગાંગુલી તેને મુખામુખમ સાથે સરખાવે છે. તેમનું આવું ક્રોસ-રેફરન્સંગિ (પ્રતિ-સંદર્ભ)નું પાસું વાચકના મનમાં વેલ્યૂએડેડ (મૂલ્યવર્ધક) વિચારો પ્રગટાવવાની ક્ષમતા ધરાવે છે.

ગોપાલકૃષ્ણનની ફિલ્મોગ્રાફીમાં એલિપથાયમનું સ્થાન આગવું ગણાય છે. બ્રિટિશ ફિલ્મ ઇન્સ્ટિટ્યૂટ દ્વારા પુરસ્કૃત આ ફિલ્મકૃતિમાં ગાંગુલી પુરુષત્વ (મેસ્ક્યૂલિનિટી)ની કટોકટી જુએ છે. અહીં પુરુષો નૈતિક અને અસ્તિત્વના સંકટકાળમાં જીવી રહ્યા છે. કથાપુરુષન સ્વીકાર અને સમર્થનનો આખ્યાન-કોષ છે તો એલિપથાયમ અને વિધેયનના નાયકો ઐતિહાસિક પ્રક્રિયામાં એકીકૃત થવા માટે નકારે છે. એલિપથાયમનો અર્ધવૃદ્ધ ઉન્ની તેના વિશાળ ઘરમાં તેની બે નાની બહેનો રાજમ્મા અને શ્રીદેવી સાથે રહે છે. 1960ના દાયકાનું કેરળ છે, જ્યાં સામંતશાહી અને સામ્યવાદ સહઅસ્તિત્વ ધરાવે છે અને એ માહોલમાં ગોપાલકૃષ્ણનનાં પાત્રો (ખાસ કરીને પુરુષપાત્રો) કોઈ ચેતનાની અલ્પતમ ધાર (લિમિનલ સ્પેસ) પર જીવી રહ્યાં છે અને એ સ્પેસને સશક્ત બનાવનાર સ્ત્રી-પાત્રો છે. આ સ્પેસમાં ગોપાલકૃષ્ણન તેમની ફિલ્મકૃતિઓમાં કૌટુંબિક-સામાજિક-રાજકીય સત્તાનાં સમીકરણો રચતા રહે છે જેમાં ધ્વનિનો ઉપયોગ પણ તેઓ ખૂબ સિનેમૅટોગ્રાફિક સંવેદનાથી કરે છે. આનું ઉદાહરણ તેમની મથિલુકલ ફિલ્મકૃતિમાંથી મળી શકે. આ ફિલ્મની ચર્ચાના સાતમા અધ્યાયમાં ગાંગુલી અનંતરમ અને નિઝાળકૂથુ ફિલ્મોને કાલ્પનિકને વાસ્તવમાં પરિવતિર્ત કરતી સર્જનપ્રક્રિયા (મેકિન્ગ ધ ઇમૅજિનરી રિઅલ) સાથે જોડે છે. અને આ ત્રણે ફિલ્મકૃતિઓમાં કાલ્પનિક સાથેનું ઍંગેજમેન્ટ મુક્તિ-ભાવ સાથે જ છે.

1980ના દાયકામાં ગોપાલકૃષ્ણનની ફિલ્મકૃતિઓમાં સર્જાતા આંતરિક અવકાશમાં બદલાવ આવે છે, જેની રજૂઆત ગાંગુલી સમાંતર અભ્યાસની રીતે કરે છે અને મને લાગે છે કે તેથી ગોપાલકૃષ્ણનની કલાકારની રીતે સર્જાતી ફિલ્મોસોફીનાં રહસ્યોને ઉકેલવામાં વાચકને સહાય થાય છે. વિદિત છે તેમ ગોપાલકૃષ્ણને તેમની લગભગ અડધી સદી (1972-2017)ની ફિલ્મ-સર્જનયાત્રામાં માત્ર એક ડઝન ફિચર ફિલ્મો

જ બનાવી છે, બજારનાં પ્રલોભનકારી પ્રતિબળો સામે સતત સંઘર્ષ કરતા રહીને. તેમની વિચાર અને લેખનની પ્રક્રિયા ખૂબ લાંબો સમય ચાલે છે અને તેથી બે ફિલ્મોના સર્જન વચ્ચેનો સમયાંતર પણ દીર્ઘ રહે છે. એક વાર સત્યજિત રાયે તેમને તેમની ફિલ્મસર્જનની મંદ ગતિ વિશે પૂછ્યું હતું ત્યારે તેમણે આ પ્રકારનો ખુલાસો કર્યો હતો. આ વાત અડૂર ગોપાલકૃષ્ણને મને થોડાં વર્ષો અગાઉ કરી હતી. તેમના ફિલ્મદેહ (ફ્રેન્ચ શબ્દ oeuvreને હું આ રીતે પ્રયોજવાનું પસંદ કરીશ, બોડી ઓવ વર્ક, અક્ષરદેહની જેમ)માં મનુષ્યનો મુક્તિભાવ જાણે સ્થાયી ભાવ બની જાય છે. એટલે જ લેખક સુરંજન ગાંગુલીના પુસ્તકનું સબટાઇટલ 'અ સિનેમા ઓવ્ ઇમૅન્સિપૅશન' ઉચિત નીવડે છે. તેમના વિવરણમાં અને મનનીય પૃથક્કરણમાં ગાંગુલીએ ગોપાલકૃષ્ણનની ફિલ્મ-કૃતિઓમાં પ્રયોજાતા ધ્વનિ અને પ્રકાશના સિનેમૅટોગ્રાફિક ઘટકો વિશે પણ થોડી વિશેષ વાતો કરી હોત તો રસદર્શી આસ્વાદની રીતે એ વધારે ઉપયોગી થઈ શકત. પણ એકંદરે તેમના વિચારો ગોપાલકૃષ્ણનની ફિલ્મોસોફીને સમજવા માટે બિનમળયાળી વાચક, વિદ્યાર્થી અને સામાન્ય પ્રેક્ષકગણને ઘણા સહાયરૂપ થશે.

*

અમૃત ગંગર

ફિલ્મ-વિવેચક.

ક્યૂરેટર, નૅશનલ મ્યૂઝિયમ ઓફ ઇન્ડિયન સિનેમા, મુંબઈ.

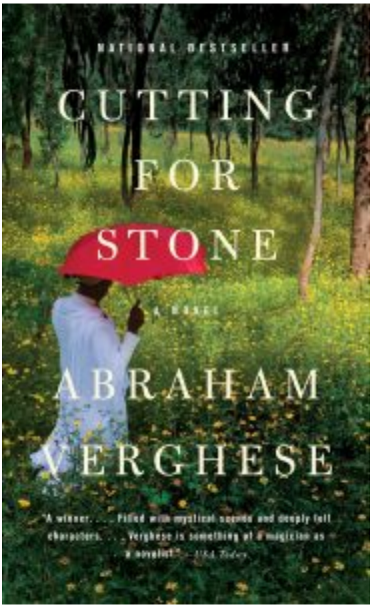
મુંબઈ.

amritgangar@gmail.com

98213 73571

*

તબીબના માનવીય ધર્મની કથા – રાજીવ રાણે



Cutting For Stone – Abraham Verghese

Vintage Books, New York, 2010

હાલ અમેરિકામાં વસતા ભારતીય મૂળના, ને ઈથોપિયામાં ઊછરેલા ડોક્ટર અબ્રાહમ વર્ગીસે લખેલી આ નવલકથા Cutting For Stone (નિજી સ્વાર્થ માટે કંઈક કરવું...) અમેરિકામાંથી પ્રકાશિત થઈ છે.

એના લેખક પોતે તબીબ હોવાને કારણે તેમણે તે સમયગાળાના ડૉક્ટરોની મન:સ્થિતિ ખૂબ જ બારીકાઈથી વર્ણવી છે. તે સમયમાં ટેક્નોલૉજીના સહારા વગર અત્યંત ટાંચાં સાધનો સાથે કામ કરી ડોક્ટરો કઈ રીતે લોકોના જીવ બચાવતા તેનો આશ્ચર્યજનક અને અહોભાવપ્રેરક ચિતાર આ કથામાં મળે છે.

સન 1950 આસપાસના વૈશ્વિક રાજકારણની તથા ઈથોપિયાની આંતરિક રાજકીય ઉથલપાથલ વચ્ચેથી આ કથા પસાર થાય છે, જે તેને રોમાંચક તથા માહિતીપ્રદ આયામ બક્ષે છે. સૌથી મહત્ત્વની બાબત એ છે કે, તબીબી વિજ્ઞાન અને ઈથોપિયાની રાજકીય-સામાજિક પરિસ્થિતિના પડછાયામાંથી પસાર થતી આ કથા ખરેખર તો માનવમનનાં ઊંડાણ તથા તેની રહસ્યમય સારપને તાગે છે, અને તેની સુખદ અનુભૂતિ ભાવક સુધી પહોંચાડવામાં સફળ થાય છે.

શું એક જ ગર્ભાશયમાં વિકાસ પામી રહેલાં, એક જ ગર્ભનાળથી જોડાયેલાં બે સંતાનોના ભવિષ્યમાં સામ્ય હોઈ શકે? એક જ સમયે એક જ માતા થકી જન્મેલાં જોડિયાં બાળકોના સ્વભાવ અલગ હોઈ શકે? વળી માતાના ગર્ભમાં હોય ત્યારે શરીરના કોઈ એક ભાગ વડે પરસ્પર જોડાયેલાં હોય તેવાં શિશુઓને શું અલગ માનવાં? આવાં શિશુઓ વચ્ચે શું કોઈ અગમ્ય – અકળ અનુબંધ હોઈ શકે? આવા પ્રશ્નોનો જવાબ શોધતી 670 પાનાંની નવલકથાને એબ્રાહમ વર્ગિસે સન 1954માં જન્મેલાં જોડિયાં બાળકોમાંથી એક મેરીઓનના મુખે પહેલા પુરુષ એકવચનમાં કહેવડાવી છે.

વાર્તાની શરૂઆત મદ્રાસ મેડિકલ કોલેજથી થાય છે. જ્યાં ભણી, સર્જનની પદવી લઈ ચૂકેલા બ્રિટિશ સર્જન ડો. થોમસ સ્ટોનને ભારતની આઝાદી પછીનું વાતાવરણ અનુકૂળ લાગતું નથી અને તેથી તેઓ ભારત છોડી આફ્રિકા ખંડના ઈથોપિયા દેશની રાજધાની એડિસ અબાબામાં મિશન હોસ્પિટલ ખાતે સર્જન તરીકે જોડાવા જઈ રહ્યા છે.

આફ્રિકા લઈ જતા વહાણ ‘કેલેંગ્યુટ’માં બે યુવાન નર્સ એવી ખ્રિસ્તી સાધ્વી – સિસ્ટર મેરી પ્રેઈઝ અને સિસ્ટર અંજલી તેમની સહયાત્રી છે. દરિયાઈ સફર દરમિયાન ટાયફસ નામક એક વિચિત્ર રોગ ફાટી નીકળે છે. સિસ્ટર અંજલી માટે તે જીવલેણ સાબિત થાય છે. ડો. સ્ટોન પણ આ બીમારીના શિકાર બને છે પરંતુ સિસ્ટર મૅરી કાળજીપૂર્વક સારવાર કરી તેમનો જીવ બચાવે છે. વહાણ એડન બંદરે નાંગરે છે. ડો. સ્ટોન સિસ્ટર મૅરીને અહીં ઊતરવાને બદલે પોતાની સાથે એડિસ અબાબા આવવા વિનવે છે. પરંતુ સિસ્ટર મૅરી ખ્રિસ્તી મઠના આદેશથી બંધાયેલી છે, તેથી એડન બંદરે ઊતરી જાય છે.

તે સમયે એડનની રાજકીય પરિસ્થિતિ ખૂબ જ વિષમ અને અસ્થિર હોય છે. ચારે કોર અંધાધૂંધી અને લૂંટફાટ વચ્ચે થોડા દિવસોમાં સિસ્ટર મૅરીને શહેર છોડવાની ફરજ પડે છે. એક નિરાશ્રિત તરીકે ભટકતી સિસ્ટર મૅરી દૈવયોગે એડિસ અબાબાની મિશન હોસ્પિટલે પહોંચે છે. માનસિક તથા શારીરિક રીતે ભાંગી પડેલી સિસ્ટર મૅરીને મિશન હોસ્પિટલની લાગણીશીલ મેટ્રન હર્સ્ટ આશ્રય આપી સ્વસ્થ કરે છે. મૅરી ત્યાં જ નર્સ તરીકે જોડાઈ જાય છે અને ડો. સ્ટોન સાથે રાત-દિવસ ઓપરેશન થિયેટરમાં કામ કરે છે.

એક દિવસ અચાનક સિસ્ટર મૅરીને પેટમાં સખત પીડા સાથે ઇમરજન્સીમાં લાવવામાં આવે છે. ત્યાં તપાસતાં જાણવા મળે છે કે તેના પેટમાં ગર્ભ છે. સર્જન થોમસ સ્ટોનને તરત ખ્યાલ આવી જાય છે કે પાછલાં વર્ષોના તેમના વ્યાવસાયિક સંપર્ક દરમિયાન ક્યારેક બંધાયેલી શારીરિક નિકટતાનું આ લજ્જિત પરિણામ છે. તપાસતાં એ પણ ખબર પડે છે કે મૅરીના પેટમાં બે બાળકો છે અને એ બન્ને માથાના ભાગથી જોડાયેલાં છે. પ્રસૂતિ-નિષ્ણાતની ગેરહાજરીમાં સર્જન ડો. થોમસ સ્ટોન અને ફિઝીશ્યન ડો. અભિ ઘોષ પ્રસૂતિ કરાવવાનો વ્યર્થ પ્રયત્ન કરે છે.

સિસ્ટર પુષ્કળ લોહી ગુમાવી ચૂકી છે અને તેની હાલત ગંભીર છે.

જોડાયેલાં માથાં એક સાથે જન્મી ન શકે તેને કારણે સિસ્ટરનો જીવ બચાવવા બેમાંથી એક બાળકના માથામાં શારડી મૂકી છિદ્ર પાડી, સંકોચાવી જન્મ કરાવવાનો નિર્ણય લેવાય છે. એક બાળક માટેનો આ જીવલેણ પ્રયાસ શરૂ થાય છે ત્યાં જ સ્ત્રીરોગ-નિષ્ણાત ડો. હેમલતાનું આગમન થાય છે અને તે ઓપરેશનથી બાળકોનો જન્મ કરાવે છે. બાળકો જીવંત જન્મે છે, પરંતુ અથાગ પરિશ્રમ છતાં માતાનું મરણ થાય છે. તે જ ઘડીએ હતપ્રભ થયેલા અને આઘાત પામેલા ડો. સ્ટોન કોઈને જાણ કર્યા વિના, કાંઈ પણ લીધા વિના ઈથોપિયા છોડી જાય છે. તે બાળકો સામે જોતા પણ નથી અને તેની પરવાહ પણ કરતા નથી.

માથાથી જોડાયેલાં બન્ને શિશુઓને ડો. હેમલતા કુશળતાપૂર્વક અલગ કરે છે. તે આ અનાથ શિશુઓનું નામકરણ પણ કરે છે – એકનું નામ મેરીઓન અને બીજાનું નામ શિવા. બન્નેના નામની પાછળ માતાની અટક પ્રેઈઝ અને ત્યાર બાદ પિતાની અટક સ્ટોન લગાડે છે. ડો. હેમલતા અને ડો. ઘોષ એ બન્ને બાળકોને ઉછેરે છે, આ પ્રસંગ થકી નજીક આવે છે અને પરણી જાય છે.

ઈથોપિયાના રમણીય વાતાવરણમાં બન્ને બાળકો ઊછરે છે. હોસ્પિટલનો સ્ટાફ તેમનો પરિવાર છે અને સૌની લાગણીઓ તેમના પર વરસતી રહે છે. પરિણામસ્વરૂપ કથાનાયક ઉદ્‌ગારે છે –

'Wasn't that the definition of home? Not where you are from, but where you are wanted.' (શું ઘરની વ્યાખ્યા એ જ ન હતી કે તમે મૂળે જ્યાંનાં છો તે નહીં, પણ જ્યાં તમે ઇચ્છિત છો – તમારી જ્યાં જરૂરિયાત છે એ તમારું ઘર.)

બન્ને બંધુઓના દેખાવમાં અલગ પારખી ન શકાય તેટલું સામ્ય છે પરંતુ બન્નેનાં સ્વભાવ તથા ખાસિયતો ભિન્ન છે, તથા રસના વિષયો પણ અલગ છે.

તેમના ઘરે કામ કરતી આયાની પુત્રી જેનેટ તેમની ખાસ મિત્ર છે. મેરિઓનને બાળપણથી જ જેનેટ પ્રત્યે ખૂબ લાગણી છે પણ જેનેટ ગંભીરતાપૂર્વક તેનો પ્રતિભાવ આપતી નથી.

ઈથોપિયાની જાહોજલાલીનો એ સમય હતો. અને રાજા હેઈલ સેલાસીનો દબદબો હતો. ભારત સહિત પૂર્વ એશિયાના અનેક દેશોના નાગરિકો અહીં વ્યવસાય અર્થે આવતા. પરંતુ દેખીતી શાંતિની નીચે કેટલાક અલગતાવાદી અસંતુષ્ટ બળવાખોરો છાનામાના માથું ઊંચકી રહ્યા હતા. મિશન હોસ્પિટલના ડોક્ટરો પાસે આવા એરિટ્રીયન બળવાખોરો સારવાર માટે આવતા ત્યારે રાજાની મનાઈ હોવા છતાં માણસાઈના નાતે ડોક્ટરો તેમનો જીવ બચાવવા સારવાર કરતા.

મૅરિઓન સ્વભાવે સંવેદનશીલ, પ્રામાણિક અને વફાદાર હતો ને ભણવામાં હોશિયાર હતો. જ્યારે શિવાને પ્રયોગોમાં વધુ રસ પડતો અને ડો. હેમાને ઓપરેશનમાં પણ તે મદદ કરતો. કિશોરાવસ્થાના આગમન સાથે શિવાને સ્ત્રીઓમાં રસ પડવા લાગ્યો. અત્યંત નાની વયે તે એડીસના વેશ્યાવાસમાં જતો થયો અને આ જ સમયગાળા દરમિયાન એક દિવસે તેણે જેનેટ સાથે પણ શારીરિક સંબંધ બાંધ્યો. મેરિઓનને આ વાતની જાણ થાય છે ત્યારે તે ભાંગી પડે છે અને સહોદર શિવા માટે એક છૂપી નફરત તથા પૂર્વગ્રહ તેના મનમાં જાગે છે.

મેરિઓન અને જેનેટ મેડિકલ સ્કૂલમાં ભણવા જાય છે. અહીં જેનેટ ક્રાંતિકારી લોકોના સંપર્કમાં આવવા લાગી. તેનું ભણવાનું છૂટતું ગયું અને તે બળવાખોર વિચારધારામાં ખોવાઈ ગઈ. મેરિઓનની તે નિકટની મિત્ર હોવા છતાં હવે અંતર વધવા

લાગ્યું હતું. એક દિવસ ક્રાંતિકારીઓએ એર ઈથોપિયાના એક વિમાનનું અપહરણ કર્યું. અપહરણકર્તાની યાદીમાં જેનેટનું નામ હતું! પોલીસતપાસમાં જેનેટના નિકટના સાથી તરીકે મેરિઓનનું નામ આવ્યું. રાજમહેલના ખાસ સંપર્કોથી ડો. હેમાને આ વાતની જાણ થઈ અને રાતોરાત મેરિઓનને પોતાની ભૂમિ છોડી ભાગી જવું પડ્યું. ડો. હેમાએ તેને ઈથોપિયાથી ભગાડી ન્યૂ યોર્ક પહોંચાડ્યો.

'ન્યૂ યોર્કની એક સામાન્ય હોસ્પિટલમાં તેને સર્જરીમાં ભણવાની તક મળી. ભણતર દરમિયાન એક દિવસ મેરિઓનના રૂમની બેલ વાગે છે. જેનેટ દરવાજા પર ઊભી છે. તેનું શરીર બીમારીથી લેવાઈ ગયું છે. મેરિઓન પોતાની જાતને રોકી શકતો નથી. જેનેટને આશરો આપી તેની સારવાર શરૂ કરે છે. એ જ રાત્રે તેને ખબર પડે છે કે જેનેટને બે-ત્રણ વાર જેલ થઈ ચૂકી છે, તે મા પણ બની ચૂકી છે, અને તેનું બાળક સરકારી આવાસમાં છે. એ રાત્રે પહેલીવાર બન્ને વચ્ચે શારીરિક સંબંધ બંધાય છે અને ત્યાર બાદ જેનેટ ફરી તેની જિંદગીમાંથી અદૃશ્ય થઈ જાય છે. પછી ખબર પડે છે કે બીમારીથી તે મરી ગઈ છે.

મેરિઓનનો સર્જરીનો અભ્યાસ સારી રીતે ચાલી રહ્યો હોય છે. તેની સંસ્થા લીવર ટ્રાન્સપ્લાન્ટમાં વિશ્વ-શ્રેષ્ઠ ગણાતી હોય છે અને એ કામમાં સૌથી નિષ્ણાત ગણાતા સર્જન બીજા કોઈ નહીં પણ તેના પિતા થોમસ સ્ટોન હોય છે. ઈથોપિયાથી ભાગતી વખતે તેની પાસે પોતાની માતાની યાદગીરી રૂપે એક ચિત્ર, એક બુકમાર્ક તથા તેણે ડો. સ્ટોન પર લખેલો એક પત્ર હોય છે જે એક દિવસ એ પિતાના રૂમમાં મૂકી આવે છે પણ ડો. સ્ટોનની કોઈ પ્રતિક્રિયા મળતી નથી એટલે તે નિરાશ થાય છે.

જીવન ફરી એક વાર વળાંક લે છે. મેરિઓન ગંભીર રીતે બીમાર પડે છે. તપાસમાં તેને વિષમ પ્રકારનો કમળો જણાય છે, જેને કારણે તેનું લીવર અને કિડની કામ કરતાં બંધ થાય છે. જેનેટ સાથેના શારીરિક સંબંધને કારણે તે હેપાટાઈટીસ-બી નામના કમળાનો ભોગ બન્યો છે. હોસ્પિટલ ઈથોપિયા જાણ કરે છે, અને તેની પાલક માતા તથા ભાઈ શિવા દોડી આવે છે. સારવાર માટે એક જ ઉપાય છે અને તે છે લીવર ટ્રાન્સપ્લાન્ટ. આ પદ્ધતિ પ્રયોગાધીન છે અને સફળતાનો દર અત્યંત ઓછો છે. પંદરેક કલાક ચાલનાર આ સર્જરીમાં લીવર દેનાર તથા લેનાર બંનેનું મૃત્યુ થઈ શકે છે.

શિવા પોતાના લીવરનું દાન કરવા તૈયાર થાય છે. જન્મથી જ ત્યજીને ભાગી જનાર

તથા પિતા તરીકેની જવાબદારી તલભર પણ ન સ્વીકારનાર, દુનિયાના શ્રેષ્ઠ તબીબ ડો. થોમસ સ્ટોન ઓપરેશન કરવાના હતા.

બે તબીબોની ટુકડી ઓપરેશન શરૂ કરે છે. સવારે પાંચ વાગ્યાથી શરૂ થયેલું ઓપરેશન રાત્રે નવ સુધી ચાલે છે. અમેરિકાના નૅશનલ ટેલિવિઝન પર ન્યૂઝ આવે છે. 'Operation successful'. પાંચમા દિવસે મેરિઓન ભાનમાં આવે છે, ત્યારે તેના પિતા ડો. થોમસ સ્ટોન તેની બાજુમાં બેઠા હોય છે પરંતુ એક દુ:ખદ ઘટના બને છે. સાતમા દિવસે શિવા અચાનક બેશુદ્ધ થઈ જાય છે. ખબર પડે છે કે, જન્મથી જ એના માથામાં રહેલી રક્તવાહિનીઓનું જાળું ફાટ્યું છે, જેનાથી તેનું મોત નીપજે છે. વર્ષોથી વિખૂટા પડી ગયેલા પિતા સાથે પુનર્મિલન થાય છે અને પિતા જ બીમારીથી બચાવી, તેને પુનર્જન્મ આપે છે; જ્યારે જન્મથી જ જોડાયેલો લાડલો ભાઈ પોતાનું બલિદાન આપી પ્રેમને દીપાવે છે. કથાનાયકના શબ્દો 'Life too is like that, You live it forward, but understand backward.' (જીવન પણ એવું જ છે – તમે જીવો છો તો આગળની દિશામાં, પણ પાછળ ફરીને જોવાથી એ સમજી શકો છો.)

o

અત્યંત પ્રવાહી શૈલીમાં લખાયેલી આ કથા ભાવકને સ્પર્શી જાય છે. લેખકે વિવિધ પાત્રોને એટલી ખૂબીથી ઉપસાવ્યાં છે કે પાત્રો જીવંત લાગે અને કથા મેરિઓનની નહીં લેખકની પોતાની આત્મકથા લાગે. લેખક પોતે તબીબ હોવાને કારણે તબીબી વ્યવસાયનાં સત્યોને ઉજાગર કરતા ઉદ્‌ગારો કથામાં વણાયેલા જોવા મળે છે જેમકે–

'A rich man's faults are covered with money, but a surgeon's faults are covered with earth.' (અમીરોની ભૂલ પૈસાથી છાવરાય છે, જ્યારે એક સર્જનની ભૂલ (કબરની) માટીથી જ ઢંકાય છે.)

વિજ્ઞાનના નિયમોની બહારના કોઈ સ્તર પર, સ્વાનુભવ અને નિરીક્ષણશક્તિના આધારે કરાતાં નિદાન અને ઉપચારની પદ્ધતિ (ક્લિનિકલ જજ્મેન્ટ) આજના ટેક્નોલોજીના યુગમાં ભૂંસાતી જતી કલા છે. લુપ્ત થતી જતી આ કલાનો મહિમા પુસ્તકમાં કરવામાં આવ્યો છે.

ઈથોપિયાની એ નાનકડી હોસ્પિટલમાં અથાગ પરિશ્રમ કરતા ડોક્ટરો અલગ અલગ ધર્મ પાળતા હતા પરંતુ એ તમામના મનમાં એક અડગ અને સાચી સમજ હતી કે,

ઈશ્વરને આપણે કયો ધર્મ પાળીએ છીએ તેમાં રસ નથી, અંતે તો ઈશ્વર એ જ જોશે કે, કોણે કોનું દુ:ખ ઓછું કરવામાં કેટલો પરિશ્રમ કર્યો.

પ્રો. સ્ટોન તબીબી વિદ્યાર્થીઓને પૂછે છે –

'What treatment in an emergency is administered by ear?' (ઇમર્જન્સીમાં કઈ સારવાર કાન દ્વારા આપી શકાય છે?) ગૂંચવાયેલા વિદ્યાર્થીઓને સમજાવતાં પ્રોફેસર જવાબ આપે છે, 'Words of comfort' અર્થાત્ સહાનુભૂતિના બે શબ્દ!

પુસ્તકના શીર્ષક 'Cutting for Stone'નો સંબંધ તબીબો દ્વારા લેવાતા શપથ Hippocrates Oath – સાથે સંબંધિત છે. આ સોગંદનામામાં એક વાક્ય છે, જે કથાના સમાપનમાં કથાનાયકનો ઉદ્ગાર પણ છે:

'I swear by Apollo and Asclepius and Hygieia and Panaceia to be true to her. For she is the source of all.... I shall not cut for stone.' (હું એપોલો અને અસ્ક્લેપિઅસના સોગંદ ખાઈને કહું છું કે, હાયજીઆ અને પૅનસિઆ, જે સર્વની સુખાકારીનો સ્રોત છે, તેમના તરફ સચ્ચાઈપૂર્વક વફાદાર રહીશ... હું ક્યારેય કશું મારા અંગત સ્વાર્થ ખાતર નહીં કરું.)

*

રાજીવ રાણે

પ્રવાસલેખક.

વ્યયસાયે તબીબ, બારડોલી.

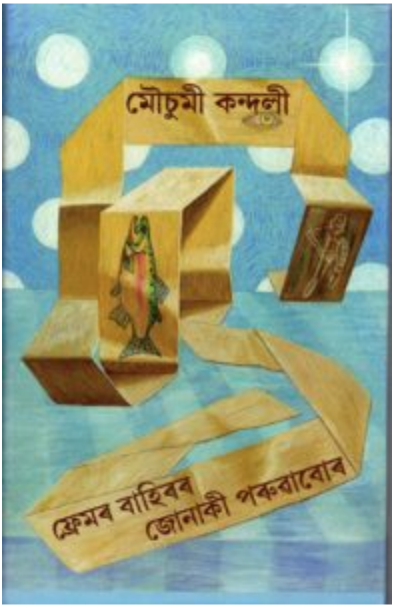
બારડોલી.

rara@dzinerholidays.com

02622 220777

*

ત્રીજા સત્યની શોધ – પોરી હિલોઈદરી



ફ્રેમોર બાહિરોર જોનાકી પોરુવા બોર – મૌશુમી કન્દાલી

ગુઆહાટી, આસામ, 2015

મૌશુમી કન્દાલી એકવીસમી સદીની અસમિયા ટૂંકી વાર્તાનાં જાણીતાં સર્જક છે. વીસમી સદીના નવમા દાયકામાં એમનો પહેલો વાર્તાસંગ્રહ પ્રસિદ્ધ થયો ત્યારથી એમણે પોતાની વિશિષ્ટ ઓળખ રચી હતી અને પછી ત્રણ વાર્તાસંગ્રહ આપીને ટૂંકી વાર્તાના

ક્ષેત્રે પોતાનું સ્થાન દૃઢ કર્યું છે. ફ્રેમોર બાહિરોર જોનાકી પોરુવા બોર (ચોકઠાની બહારના આગિયા) વાર્તાસંગ્રહની વાર્તાઓ એમાં વ્યક્ત થતા વર્તમાન રાજકીય અને સામાજિક સંદર્ભો અને તેની કલાકીય માવજતને લીધે ઘણી પ્રસંશા પામ્યો છે. સમાજે ઘડી આપેલી ચીલાચાલુ ધાર્મિક, રાજકીય, જ્ઞાતિગત, લૈંગિક અને ભૌગોલિક સીમાઓમાં બંધાઈ રહેવાને બદલે આ સર્જક, એ બધા વિશે મૂળગામી તપાસ આદરી જેમને સમુચિત સ્થાન આપવામાં ઇનકાર થયેલો તે બધાં માટે સ્થાન સજીને ત્રીજું જ પરિમાણ રચે છે. આ ત્રીજા પરિમાણને સ્થાપિતો ધિક્કારવાયોગ્ય અને આક્રમણ કરવા ઉશ્કેરનારું ગણે છે પણ એ બહુવિધ અને લવચીક છે; જડ અને કહેવાતી પવિત્ર ઓળખનો એ નિષેધ કરે છે. આ વાર્તાઓ એ વાતનું પ્રતિપાદન કરે છે કે માનવજાતિનો ઇતિહાસ એ વ્યક્તિનાં અસંખ્ય સાંસ્કૃતિક પરિબળોનો સરવાળો છે, નહીં કે સમાજે ઘડી આપેલી જડ ઓળખનો. શીર્ષકમાં યોજાયેલો શબ્દ ‘ચોકઠું’ એ મુખ્ય ધારા તરફ સંકેત કરે છે જેમાં ‘આગિયા’ હાંસિયામાં ધકેલાઈ જાય છે. જે લોકો ચંદ્રને જ પ્રકાશનો અધિકૃત સ્રોત ગણે છે તેઓ, આગિયા સ્વયં-પ્રકાશિત હોવા છતાં તેમની અવગણના કરે છે. અહીં મોટા ભાગની વાર્તાનું થિમ આગિયા અને હાંસિયામાં ધકેલાઈ ગયેલા મનુષ્યો વચ્ચેનું સામ્ય ચીંધે છે. લેખિકાના અગાઉના વાર્તાસંગ્રહ ત્રિતીયાત્વર ગલ્પ (ત્રીજા પરિમાણની વાર્તાઓ)ની એક વાર્તા ‘બ્રહ્માદિત્ય બ્રહ્મજળ’માં કહ્યું છે તેમ –

‘ઇતિહાસ અને સમયના મિલનસ્થાને – ચાર રસ્તે – તો દરેક વસ્તુ સંયોજિત હોય છે. લોહી પણ. એવી કોઈ વસ્તુ બચી છે જેને શુદ્ધ કે મૌલિક કહી શકાય? આ સંયોજિતતા પ્રેમ અને સહઅસ્તિત્વનું ત્રીજું પરિમાણ છે. એ ત્રીજું સત્ય છે.’

મૌસમી પોતાના આ ચોથા વાર્તાસંગ્રહની વાર્તાઓમાં પણ વિવિધ સાંસ્કૃતિક પરિસ્થિતિઓ વચ્ચેના સંઘર્ષને તાત્ત્વિક વિચારણા રૂપે રજૂ કરે છે. આ સંગ્રહની નામધારી વાર્તા ‘ચોકઠાની બહારના આગિયા’માં પણ વિવિધતા વચ્ચેના સંઘર્ષ નિમિત્તે આ ત્રીજા સત્યની વાત છે જે કહેવાતી ભારતીય મુખ્યધારા અને પૂર્વોત્તર વચ્ચેના ભેદ સંદર્ભે રજૂ થયું છે. આ ત્રીજું સત્ય મુખ્યધારાનાં રાજ્યો બની બેસવાના ગાંડપણની અને તેને શરણે થવાની પૂર્વોત્તરનાં રાજ્યોની મજબૂરીની ચિકિત્સા કરે છે. ભારતનાં આવાં મુખ્યધારાનાં રાજ્યોએ પૂર્વોત્તરનાં રાજ્યો વિશે રૂઢ ધારણા અને મિથ રચી દીધાં છે જે આ બંને ભૌગોલિક પ્રદેશો વચ્ચે રાજકીય સંઘર્ષ અને અસ્પૃશ્યતાનાં બીજ વાવે છે. પૂર્વોત્તરના પહાડી પ્રદેશમાં વસતાં મનુષ્યો અને તેમની સંસ્કૃતિને ઇતિહાસની આગેકૂચ

દરમ્યાન હાંસિયામાં ધકેલી દેવામાં આવે છે. વાર્તાનો કથક નોંધે છે તેમ વૈશ્વિકીકરણના યુગમાં આપણને અલગતા નહીં પણ એકરૂપતા જ બચાવી શકશે. વાર્તા બૌદ્ધિકોને અપીલ કરે છે કે ઉછીના અજવાળે પ્રકાશતા ચંદ્રને બદલે સ્વયંપ્રકાશિત આગિયાઓને રાષ્ટ્રીય ધારામાં સામેલ કરવાની તાતી જરૂર છે. આ વાર્તામાં લેખિકા આઝાદી પછી પૂર્વોત્તરનાં રાજ્યોને રાષ્ટ્રનો એક ભાગ ગણવાને બદલે એનો પેટાપ્રદેશ હોય તેવાં વલણ અંગે પોતાની ચિંતા વ્યક્ત કરે છે.

○

'ધ બેલડ ઓન ધ બેડસ્ટેડ(શૈયાગીત') વાર્તામાં સ્ત્રી-પુરુષનો સંબંધ ફક્ત શારીરિક કક્ષાએ રહી જાય છે તેની ચિકિત્સા કરી છે. લોકોની માન્યતા છે કે પુરુષ સ્ત્રી સાથેના સંબંધમાં ફક્ત શરીરપૂરતો જ મર્યાદિત રહી જાય છે અને પથારી એ આ સંબંધનું પ્રતીક બની રહે છે. જો શૈયા આવી પ્રાકૃતતાનો સંકેત કરતી હોય તો સ્ત્રી અને પુરુષની મૈત્રીને આવી સંકીર્ણતામાંથી મુક્ત કરવા શૈયાના ભૌતિક સંકેતને ઓગાળી નાખવો જોઈએ. પ્રેમ અને આકર્ષણ જેવી ભાવનાઓને પોતાનામાં સમાવી લે એવી કોઈ અમૂર્ત દિવ્ય શૈયાની આપણે પરિકલ્પના ન કરી શકીએ? જે રીતે મચ્છરદાની મચ્છરના ડંખથી બચાવે તે રીતે આવી ભૌતિકતામાંથી દરેક યુગે, દરેક માનવીને બચાવે એવી કોઈ શૈયાની ધારણા સાકાર થવી જોઈએ. પથારી જેવા ભૌતિક પદાર્થને મૌસમી જે રીતે રૂપક તરીકે યોજે છે તે વાચકની કલ્પનાને બૌદ્ધિક અને વૈચારિક રીતે સમૃદ્ધ કરે છે.

'ઓહ રંગેરાજા' વાર્તાનો યુવાન નાયક સાંસ્કૃતિક એકતાના ત્રીજા સત્યથી સભાન છે. અહીં નાયક એક સત્રિય નૃત્ય(એક અસમિયા શાસ્ત્રીય નૃત્ય)નો યુવાન નૃત્યકાર છે. એ પરંપરિત આસામી નૃત્ય અને સૂફી સંગીતને જોડવાનો પ્રયત્ન કરે છે. અહીં નાયકને પ્રતીતિ થાય છે કે બંને કલાસ્વરૂપો એક જ દિવ્ય તત્ત્વની આરાધના કરવા ચાહે છે. બંને એક જ દિવ્યાત્મામાં લીન થવા ઇચ્છે છે. સત્રિય નૃત્ય દરમિયાન એ સૂફી ગીત ગાય છે ત્યારે કલાની શુદ્ધતાના આગ્રહીઓ આઘાત પામે છે પણ એના ગુરુને પ્રતીતિ થાય છે કે આ પરમ્પરાભંજનનો હેતુ સાંસ્કૃતિક એકતા સાધવાનો છે. આ પ્રયોગ એકબીજાના વિરોધી ભાસતા સાંસ્કૃતિક અને રાજકીય ધ્રુવોને એક કરવા માટે છે. અહીં પ્રાદેશિકતા અને વૈશ્વિકતાનો એકબીજામાં સુમેળ સધાય છે. કલા વૈશ્વિક પરિબળોથી અસ્પૃશ્ય હોય છે એવી માન્યતા એક અવાસ્તવિક ધારણા છે. લેખિકા નોંધે

છે કે સ્થાનિક સાથે વૈશ્વિકતાનું સંયોજન અનિવાર્ય જ નહીં ઇચ્છનીય પણ છે. આ એક સર્જકે કલ્પેલું સામાજિક અને રાજકીય પરિસ્થિતિનું ત્રીજું પરિમાણ છે.

મૌસમીની વાર્તાઓ માનવ અને માનવીય મૂલ્યોને બજારુ વસ્તુ બનાવી દેવાની હાલની કલા અને સાહિત્યની સ્થાપિત ધારણાઓને પડકારે છે. કેટલાક લોકો એવી છાપ ઊભી કરે છે કે સર્જકને રોજબરોજના જીવનને ચિત્રિત કરવાને બદલે કોઈ અમૂર્ત વિચારણા રજૂ કરવામાં રસ છે પણ આવી માન્યતા આ વાર્તાઓનું યોગ્ય મૂલ્યાંકન નહીં ગણાય. મૌસમીની સર્જકતા આવા માનવીય અને સાંસ્કૃતિક સંદર્ભોમાં વિહરે છે એનું ઉદાહરણ આ સંગ્રહની 'મયૂરવિહાર' વાર્તા છે. અહીં એક યુવાન એક યુવતીને વિચિત્ર પદ્ધતિએ પ્રેમનું નિવેદન કરે છે. એના એક હાથમાં સ્વાદિષ્ટ ફળ અને બીજા હાથમાં થોર લઈને એ છોકરીની પાસે પ્રેમનો એકરાર કરવા જાય છે. વાર્તાના કથકની દૃષ્ટિએ આ ક્રિયા આપણી સાંસ્કૃતિક પરંપરામાં રહેલા શાંતિમય સહઅસ્તિત્વની દ્યોતક છે. ભગવાન શ્રીકૃષ્ણના એક હાથમાં સુદર્શન ચક્ર અને બીજા હાથમાં વાંસળી છે એ પણ આ વિચારસરણીનો સંકેત છે. આ સાંસ્કૃતિક સમન્વય બહારથી આયાત કરેલો છે એવું નથી પણ આપણા વારસાનો એક અભિન્ન એવો એક ભાગ છે. આ વાર્તાઓના વાચકને સાહિત્યવિવેચનની વર્તમાન વિચારધારાઓનો અને તેમાં રહેલી ક્ષતિઓનો પણ પરિચય મળી રહે છે. એ જાતે જ પ્રશ્ન પૂછતો થઈ જાય છે અને ઉપરછલ્લી વિરોધાભાસી વાતોનો છેદ ઉડાડતાં પણ શીખે છે. મૌસમીની વાર્તાઓ વાર્તા અને પ્રતિવાર્તાનો સમન્વય છે. કૃષ્ણનું પૌરાણિક રૂપ અહીં વિકાર, દોલાયમાન માનસિકતા, વિવિધ અને છિન્ન વ્યક્તિમત્તા ધરાવતા સર્વકાલીન મનુષ્યનું પ્રતીક બની રહે છે.

આપણે ત્યાં લોકમાનસમાં સ્ત્રીને એક મનુષ્ય તરીકે જોવાવાને બદલે કાં તો દેવી સ્વરૂપે યા તો ડાકણ તરીકે જોવાતી રહી છે. લેખિકાએ 'મેજિક વુમન'(ડાકણ) વાર્તામાં કેટલાંક ઐતિહાસિક તથ્યોના આધારે 19મી સદીનાં યુરોપીય લખાણોમાં સ્ત્રીને કઈ રીતે રજૂ કરવામાં આવી છે તેના સગડ મેળવ્યા છે. આવો એક દસ્તાવેજ છેક ઈ.સ. 1837નો છે જે જ્હોન માકોસ નામના યુરોપીયનનો છે કે જેમાં આસામની સ્ત્રીઓને દોરા-ધાગા કરનારી રહસ્યમયી રમણી તરીકે ચીતરવામાં આવી છે. આ વાર્તામાં એવું બતાવવામાં આવ્યું છે કે વિદેશીઓએ આવું ચિત્રણ તત્કાલીન અસમિયા પુરુષોના સહકાર વગર કર્યું હોય એ શક્ય નથી. સ્થાનિક લોકોની, પોતાના જ પ્રદેશની સ્ત્રીઓ વિષેની આવા પ્રકારની માન્યતા આગળ જતાં સ્થાનિક પિતૃપ્રધાન અને વિદેશી ઉપનિવેશવાદી એમ

બંને સંસ્કૃતિઓની સહિયારી માન્યતા બની જાય છે. જોકે લેખિકા આ વાર્તામાં આવી માન્યતાને પડકારવા માટે આધુનિક આસામના સંસ્કારપુરુષ જ્યોતીપ્રસાદ અગ્રવાલનો સહારો લે છે જેમની માનસિકતા આવા ચીલાચાલુ વિચારોથી ઉપર ઊઠીને સમાજસુધારણા માટે આસામી સ્ત્રીઓની અસીમ શક્તિઓને પ્રમાણી શકે છે. આ વાર્તામાં લેખિકા સદીઓથી આપણે સ્ત્રીઓને જે ચીલાચાલુ દૃષ્ટિએ જોતા આવ્યા છીએ તે છોડી દેવા જણાવે છે. તો 'ધ શોલ ઓફ સલમોન ફિશ મુવિંગ અપસ્ટ્રીમ' (સામા પ્રવાહે તરતી સલમોન માછલીઓ)નું કથાવસ્તુ આ સંગ્રહની બીજી વાર્તાઓથી એ રીતે અલગ છે કે એમાં મુખ્યપ્રવાહમાં પાછો ફરેલો એક ભૂતપૂર્વ આતંકવાદી ખુદ આતંકનો ભોગ બને છે. થોડા આતંકવાદીઓ શરણે આવી જાય એટલે સમાજમાંથી આતંકવાદનો ખાત્મો બોલી જાય? જે આતંકવાદી સમાજની મુખ્યધારામાં પાછા ફરે છે તેમના માનસિક અને લાગણીના સંઘર્ષો તેમને ક્યાંય સુધી પીડ્યા કરે છે તેનું શું? એક આદિવાસી પાત્રના આત્મમંથન નિમિત્તે જનમાનસની જાણ બહાર રહી જતા આવા લોકોના માનસિક વિકાસ અને આત્મભર્ત્સનાના વિવિધ તબક્કાનું મૌસમીએ નિરૂપણ કર્યું છે. એક યુવાન આતંકવાદી કે જેણે હિંસાનો ત્યાગ કરીને નવી જિંદગી અપનાવી છે એના મનોમંથનની અને સમાજે એના રસ્તામાં બિછાવેલી અનેક પેચીદી જાળોની અહીં વાત કરી છે.

અહીં પોતાની વાતને બળ આપવા માટે લેખિકાએ રેશમના ઝાડનો એક રૂપક તરીકે ઉપયોગ કર્યો છે. આસામના આદિવાસીઓની દંતકથામાં રેશમનું ઝાડ પ્રજનન-શક્તિનું પ્રતીક મનાયું છે. આ ઝાડની ડાળીઓ મૃત બાળકોનાં શબને વીંટળાઈ વળે છે અને ગરમી અને વરસાદની ઋતુઓને લીધે આ શરીરોનાં લોહીમાંસ ઊડી જતાં એ શબને ઉતારી લઈને દાટી દેવામાં આવે છે. લોકોની એવી માન્યતા છે કે આ લોહીમાંસથી પોષણ મેળવીને રેશમનું ઝાડ નવપલ્લવિત થશે અને આમ મોતની ગોદમાં નવજીવનનો સંચાર થતો રહેશે. આવી સરરિયલ કલ્પનામાં આ સુધરેલો આતંકવાદી પોતાને રેશમના આવા એક ઝાડ તરીકે જુએ છે જે પોતાની અસંખ્ય શાખાઓમાં લપેટાયેલાં બાળકોના કિલકિલાટમાં તેમનાં ડૂસકાં સાંભળે છે. પણ એ નક્કી કરે છે કે પોતાનામાં દૂરિતને નહીં પ્રવેશવા દે અને લોકોની નજરમાં મોતનો સોદાગર નહીં બને. એ પોતાની શરણાગતિમાંથી બીજા આતંકવાદીઓની જેમ પૈસા બનાવવાને બદલે ખેતરમાં મજૂરીએ જશે. એ ખુદને શ્રમજીવી તરીકે જુએ છે. એ પોતાને સપનામાં

રેશમની ડાળીઓમાં વીંટળાયેલાં બાળકોની સાથે વીંટળાયેલો અનુભવે છે જે નષ્ટ થઈને નવજીવનનો વાહક બને છે.

આ વાર્તામાં મૌસમી વાસ્તવિક જિંદગીની હાડમારીઓ અને રાજકારણની કઠોર વાસ્તવિકતા કાવ્યમય પરિકલ્પનાના માધ્યમથી રજૂ કરે છે. આસામને વરસોથી હાથતાળી આપતા આવેલા આતંકવાદી રાજકારણ અને આભાસી આઝાદીની રૂઢિગત માન્યતાઓમાં લેખિકા બંધાઈ નથી જતાં. વિશ્વખ્યાત અશ્વેત લેખિકા ટોની મોરિસન કહે છે કે 'શ્રેષ્ઠ કલા એ છે જે પોતાને રાજકારણથી અછૂત નથી ગણતી પણ આવાં સાહિત્યે કલાની બધી શરતોનું પાલન કરવાનું છે.' (Morrison; Rootedness: the Ancestor as Foundation in Literature in the Modern World; p. 307). મૌસમીની વાર્તાઓ કલાની આ બંને શરતો પાળે છે – રાજકીય તેમજ કલાકીય સભાનતા. જોકે કોઈ સાહિત્ય રાજકારણથી પર હોય એવું ન સંભવે પણ દરેક કૃતિ એનું પ્રમાણ અને નિરૂપણની તરેહ બદલાતી રહે છે. ક્યારેક એ અત્યંત મુખર હોય છે તો ક્યારેક નેપથ્યે. મૌસમી પોતાના સર્જનમાં શોષક અને શોષિતોના સંઘર્ષને રાજકીય પરિપ્રેક્ષ્યમાં સચોટ રીતે રજૂ કરે છે. ઓળખનું રાજકારણ, સાંસ્કૃતિક આધિપત્ય અને સંઘર્ષ, શોષિતો દ્વારા થતો પ્રતિકાર, સાંસ્કૃતિક વિવિધતા, સ્થાનિક વિરુદ્ધ વૈશ્વિક, વાસ્તવ અને અતિવાસ્તવ – એવા અનેક વિષયો મૌસમીની વાર્તાઓના નિમિત્તે સંવાદ રચે છે. સાહિત્યિક વિચારધારાઓ, બૌદ્ધિકતા, પુરાકલ્પનનું નવું અર્થઘટન જેવા રચનાકીય પ્રપંચનો આધાર લઈને લેખિકા આપણી આસપાસના પરિચિત જગતમાંથી એક અજાણી સૃષ્ટિનું નિર્માણ કરીને જે વૃતાંત રચે છે એમાં એવા પ્રકારની રાજકીય સભાનતા છે જેના વડે પરસ્પરવિરોધી બળો અને અરાજકતામાંથી વાચક કોઈ રાજકીય ઉકેલ શોધવા પ્રેરાય છે. એનો ઉકેલ સ્વાભાવિક રીતે જ આ ત્રીજા સત્યની ખોજમાં છે. આ એવું સત્ય છે જેમાં વિરોધી પરિબળો એકબીજાને નકાર્યા વગર શાંતિથી સન્માનપૂર્વક શ્વસી શકે છે.

*

પોરી હિલોઈદરી[1]

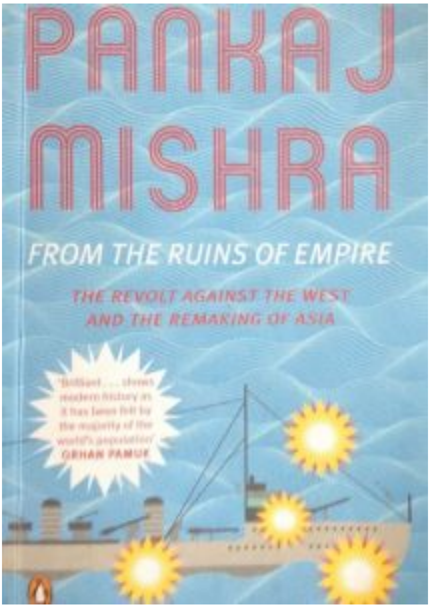
અસમિયા વિવેચક, સંશોધક. અંગ્રેજીનાં અધ્યાપક, મહિલા કોલેજ, ગુઆહાટી.

1. મૂળ અંગ્રેજીમાંથી ગુજરાતી અનુવાદ વાર્તાકાર કિરીટ દૂધાત, અમદાવાદ, ફોન 9427306507

ગુઆહાટી, આસામ.
porih17@gmail.com
98643 27981

*

પશ્ચિમેતર દષ્ટિકોણનું મહત્ત્વનું અર્થઘટન – અવધેશ કુમાર સિંહ



From the Ruins of Empire... – Pankaj Mishra

Penguine Books, New Delhi, 2013

પંકજ મિશ્રા ભારતના એક ઉત્તમ ઇતિહાસવિદ્ અને બૌદ્ધિક છે. 'ગાર્ડિયન', 'ધ ન્યૂ યોર્ક ટાઇમ્સ', 'લંડન રિવ્યૂ ઓફ બુક્સ' વગેરેમાં લેખો આપવા ઉપરાંત એમણે જે

મહત્ત્વનાં પુસ્તકો પ્રકાશિત કરેલાં છે તે Butter chicken in Ludhiana, the Romantics, An End to suffering, Temptation of the West અને આ સમીક્ષ્ય ગ્રંથ From the Ruins of Empire: The Revolt against West and the Remarking of Asia (સામ્રાજ્યનાં ખંડેરોમાંથી પશ્ચિમ સામે બળવો અને એશિયાનું પુનઃ સ્થાપન).

આ પુસ્તકમાં, એશિયાની બૌદ્ધિક અને રાજકીય સફરનું મિશ્રાએ પશ્ચિમેતર દૃષ્ટિકોણથી કરેલું અર્થઘટન છે. અર્થઘટનની આ પ્રક્રિયા દરમ્યાન મિશ્રા પશ્ચિમે અદ્યાપિપર્યન્ત અવગણેલી દલીલોને કેન્દ્રમાં લાવે છે. જુદી જુદી સભ્યતાઓ વચ્ચેની સીધી ટક્કર અને એના પરિણામ રૂપે વિજેતા અને પરાજિતને સ્પષ્ટ રીતે નોખા કરી આપતું આ પ્રકારનું વિરોધાત્મક ઇતિહાસલેખન સાદું હોવા છતાં પક્ષાપક્ષીની નાટ્યાત્મકતા ધરાવતું હોવાને કારણે હમેશાં રસ જન્માવતું લાગે છે. પૂર્વ અને પશ્ચિમ વચ્ચેનો પરિપાઠ(discourse) છેલ્લાં અઢીસો વર્ષ દરમ્યાન કેટલાય તબક્કાઓમાંથી પસાર થયો છે અને ઘણા ભારતીયોના મનમાં કિપ્લિંગે 1889માં કરેલું 'પૂર્વ અને પશ્ચિમ નોખાં છે અને ક્યારેય એક નહિ બને' એ વિધાન હજી ય ગૂંજતું રહે છે. પોતાની એ જ વર્ષની હોંગકોંગની મુલાકાત દરમ્યાન કિપ્લિંગે રેલવે અને અખબારની સંભવિત અસરો વિશે પ્રશ્ન કર્યો હતો કે જ્યારે ચીન જાગશે ત્યારે શું થશે? ચીન દ્વારા કિપ્લંગિને અહીં સમગ્ર એશિયા અભિમત છે. એક કવિ ભાવિના ગર્ભમાં શું છુપાયેલું છે એ સાંસ્થાનિકીકરણના સૌથી વ્યાપક તબક્કે પણ જોઈ શક્યો હતો.

આધુનિક પશ્ચિમનો ઉદય અને સમાન્તરે પૂર્વનો અસ્ત ઐતિહાસિક વિવાદ અને વિમર્શ માટે નિત્યનવીન મુદ્દા રહ્યા છે. પોતાના 'સિવિલિઝેઇશનઃ વેસ્ટ એન્ડ ધ રેસ્ટ'માં ફર્ગસન(Fergusson, 2011) લખે છે કે આધુનિક ઇતિહાસનું હાર્દ ગણાય એવો પશ્ચિમનો પાછલા 500 વર્ષ દરમ્યાન થયેલો ઉદય ઇતિહાસકારો માટે કદાચ સૌથી અઘરું ઉખાણું છે. સ્પર્ધા, લોકશાહી, ચિકિત્સા, ઉપભોક્તાવાદ અને રોજીમાં નૈતિકતા, એ લક્ષણોનું ખંતભર્યું પ્રયોજન પશ્ચિમને સતત ટોચ પર રાખવા લાગ્યું એ પછી ચિત્ર બદલાયું. પશ્ચિમને જો એના ચડિયાતાપણાની ટોચ પરથી ખસેડવું હશે તો બીજા દેશોએ આ લક્ષણોનો વધુ ચિકિત્સક અને ગંભીર પ્રયોગ કર્યા વિના રસ્તો નથી. આ પ્રકારની દલીલનો વિરોધ કરતાં મિશ્રા સામ્રાજ્યવાદી પશ્ચિમ સાથેની અથડામણ પછી પોતાની રાજકીય અને સાંસ્કૃતિક અસ્મિતાનું પુનઃસ્થાપન કરનારા અફઘાનિસ્તાન,

ચીન, ભારત, ઇરાન, અને તુર્કસ્તાનના ચંતિકોને કેન્દ્રમાં રાખીને પોતાની વાત મૂકે છે. મિશ્રાનું વૃત્તાન્ત 19મી સદીના મધ્યભાગથી શરૂ થાય છે. આ એ સમયગાળો છે જ્યારે એશિયામાં પશ્ચિમનો ડંકો વાગવો શરૂ થઈ ગયો હતો. પાશ્ચાત્ય આધુનિકતા વિશે બે વિશ્વયુદ્ધોના ફળસ્વરૂપે થયેલું એશિયાનું ભ્રમનિરસન ચીન, ભારત અને વૈશ્વિક ઇસ્લામનો ઉદય તેમજ પશ્ચિમના પતનની ફેલાતી રહેતી અફવાઓ સાથે પુસ્તક સમાપ્ત થાય છે.

પાછલી સદીને બે વિશ્વયુદ્ધો, બે મહાસત્તાઓ વચ્ચેના શીતયુદ્ધ(કોલ્ડવોર) અને પરમાણુ હથિયારોની સ્પર્ધાના સંદર્ભમાં જોતાં યુરોપકેન્દ્રી પરિપાઠની દંતકથા ભેદીને લેખકે પરિવર્તનનું કેન્દ્ર યુરોપકેન્દ્રી વિદ્વાનોએ કોરાણે ધકેલી દીધેલા એક પ્રસંગને કેન્દ્રમાં લાવીને એશિયામાં આણ્યું છે. મિશ્રા-અનુસાર આધુનિક વિશ્વની દિશા એડ્મિરલ તોગો હાઇહાચીરો(Togo Heihachiro)ની સરદારી હેઠળ એક જાપાની બેડાએ 1905માં ‘અડધા વિશ્વને વળોટીને પૂર્વ સુધી આવી પહોંચેલા રશિયન નૌકાદળને મહદંશે તહસનહસ કરી નાખ્યું એ બે દિવસોએ નિર્ધારી હતી.’ આ લડાઈ પાછળથી ‘એક સદી પહેલાંની ટ્રફાલ્ગર સ્ક્વેઅરની લડાઈ પછીની સૌથી મહત્ત્વની નૌસૈનિક લડાઈ’ અને ‘જગતે જોયેલી સૌથી મોટી ઘટના’ ગણાઈ હતી. આ પ્રસંગ એને પોતાના દેશની પણ રાષ્ટ્રીય ઝંખના તરીકે જોનારા મહાત્મા ગાંધી, મુસ્તફા કેમાલપાશા, જવાહરલાલ નેહરુ, સુન યાત્સેન, રવીન્દ્રનાથ ઠાકુર, અબ્દુર્રશીદ ઈબ્રાહિમ, ફાન બોઇ ચાઉ, અને રશીદ રીદા જેવા રાજકીય અને સાંસ્કૃતિક નેતાઓના ઉદયનું અને એશિયાની જાગૃતિનું કારણ બન્યો.

પુસ્તક નૅપોલીઅનના ઇજિપ્ત-વિજય (1799) અને પછી વોટર્લૂમાં એની હારથી શરૂ થાય છે. એ સાથે સાથે અહીં સર ટોમસ રોનું જહાંગીરના દરબારમાં આગમન, ઇસ્ટ ઇન્ડિયા કંપનીનો વિજય (1757) તથા બ્રિટિશ સામ્રાજ્યની સ્થાપના અને કાવાદાવા, મકોલિ(Macaulay)નાં માંદલાં વિધાનો, એ પછી ચીન અને ભારતને ધીરે ધીરે ભાંગી નાખતાં વેપારયુદ્ધો અને અફીણનાં યુદ્ધોનું વર્ણન પણ છે.

એશિયા અને યુરોપ વચ્ચેના ઘર્ષણે બૌદ્ધિક, નૈતિક, અને આધ્યાત્મિક કટોકટી જોનારા પર્શિઆના જમાલ અલ–દીન અલ–અફગાની, ચીનના લિઆંગકિચાઓ, અને ભારતના રવીન્દ્રનાથ ઠાકુર જેવા એશિયાના શિક્ષિતોના મનમાં જાણે ચિનગારી જન્માવી હતી. યુરોપના વિજયે ‘પરાજિતોના મનમાં દ્વેષ તો જન્માવ્યો જ, પોતાને જીતનારાઓની

ઈર્ષ્યા પણ જન્માવી, અને અન્તે વિજેતાની લગભગ જાદુઈ લાગતી શક્તિઓના રહસ્યમાં ભાગીદાર થવાની ઉત્કંઠા પણ જન્માવી.' મિશ્રાનું પુસ્તક આ ત્રણ નામોના માળખાની આસપાસ ગૂંથાયું છે. એ લખે છે, 'એ હવે ઘણું સ્પષ્ટ છે કે જગતની મોટા ભાગની પ્રજા માટે એશિયાનો બૌદ્ધિક અને રાજનૈતિક ઉદય અને એશિયાનાં તથા યુરોપનાં સામ્રાજ્યોનાં ખંડેરોમાંથી થયેલું ઉત્થાન પાછલી સદીની કેન્દ્રભૂત ઘટના છે.'

ઓપિઅમ વૉર(1839-42) અને ચીનના ઇતિહાસમાં એને પડેલી સૌથી મોટી લપડાકરૂપ યુઅન મિંગ યુઅનના વિનાશની વાત કરતાં મિશ્રાએ ચીને શા માટે હોંગકોંગનો હવાલો બ્રિટનને સોંપ્યો અને દસ લાખનો દંડ ચૂક્વ્યો એનાં કારણોની સમજ આપી છે. એ પછી ઇસ્લામિક ક્રાન્તિમાં જમાલ અલ–દીન અલ–અફઘાનીના પ્રદાનની ચર્ચા છે. ઇરાનમાં શિયા મુસ્લિમ તરીકે ઊછરેલા અને પશ્ચિમવિરોધી ચંતિક, રાજનૈતિક ચળવળિયા, ક્રાન્તિકારી, અને આધુનિક સુધારાવાદી અલ-અફઘાનીએ ભારત, અફઘાનિસ્તાન, તુર્કસ્તાન, ઇજિપ્ત, અલેગ્ઝાન્ડ્રિઆ અને રશિયાની મુલાકાત લઈને મુસલમાનોની એકતાના પ્રયાસો કર્યા હતા. જો કે પાછલી સદીનાં છેલ્લાં પચીસ વર્ષોમાં સમગ્ર જગતને ભરડામાં લેનારો અને આ સદીમાં પણ વિભિન્ન રૂપે ચાલતો રહેલો ઇસ્લામિક ત્રાસવાદ અલ-અફઘાનીને અભિમત નહોતો. આ સ્થિતિમાં મિશ્રા માટે અલ-અફઘાની સાથે આયોતોલ્લા ખોમૈનીની અને વિશેષ કરીને ઓસામા બિન લાદેનની સરખામણી કરવી સ્વાભાવિક બને છે. લેખકનો પ્રયાસ યહૂદીઓ, ખ્રિસ્તીઓ અને મુસ્લિમોના પ્રદાનને અવગણ્યા વિના ઓગણીસમી સદીમાં નકામી બનેલી અને વણસી ગયેલી સામાજિક-રાજકીય પરંપરામાં પરિવર્તન લાવનારા અમુક ચંતિકોના ફાળાની વાત મૂકવાનો છે. લેખકના મતે અલ-અફઘાની આજે હોત તો પોતાના વિચારોને કારણે એના વિરુદ્ધ ફતવો જારી થયો હોત.

એ પછી મિશ્રાની ચર્ચાનું કેન્દ્ર 1890ના દશક દરમ્યાન જાપાન અને ઇસ્તમ્બુલ વચ્ચેનાં સૌહાર્દ અને એકતા, પ્રશાન્ત મહાસાગરના બીજા કિનારે યુએસએનો પગપેસારો, કોરિયાને લીધે જાપાન અને ચીન વચ્ચેનું યુદ્ધ, રશિયા, ફ્રાન્સ, અને જર્મનીના કાવાદાવા, અને લિઅંગ કિચાઓ, કાંગ યૂવેઇ, યાન ફૂ, અને તાન સિતોંગ જેવા પ્રખર સુધારાવાદી બૌદ્ધિકોના માર્ગદર્શન હેઠળ ચીનનું ભવ્ય રૂપાંતર બને છે. બોક્સર બળવા તરીકે જાણીતી અને ચીની રાષ્ટ્રવાદના જન્મ પહેલાંની પાશ્ચાત્ય સામ્રાજ્યવાદ અને ખ્રિસ્તી ધર્મ વિરૂદ્ધ ચાલેલી યિહેતુઆન ચળવળનો અભ્યાસ કર્યા

બાદ મિશ્રા કેટલાંક શક્તિશાળી રાજ્યો અને યુદ્ધ વિશેના તથા યુદ્ધોત્તર વિશ્વની વ્યવસ્થા વિશેના વૂડ્રો વિલ્સનના વિચારોની ચર્ચા કરે છે. ઝાર હેઠળના રશિયા, બ્રિટન, અને ફ્રાન્સ વચ્ચેના છૂપા કરારને ખુલ્લો પાડવામાં લેનિનની ભૂમિકા વિશે પણ અહીં વાત કરાઈ છે.

પુસ્તકમાં ભારતીય વિચારકો અને ક્રાન્તિકારીઓ અને એમના વિચારોને પણ સ્થાન મળ્યું છે. એક આખું પ્રકરણ રવીન્દ્રનાથ ઠાકુરને અપાયું છે. એના પછી વીસમી સદીમાં એશિયામાં બનેલા કેટલાક અગત્યના બનાવો અને ઘટનાચક્રો ઉપરાંત વિવિધ એશિયન અને યુરપિયન ચંતિકો, સાહિત્યકારો, પત્રકારો, અને ઇતિહાસકારોનાં કાર્યોની વિસ્તૃત નોંધના સ્વરૂપે લેખકે ઇજિપ્તમાં તાર અને રેલવેનું જાપાન તેમ જ ચીન કરતાં દશકો પૂર્વે અસ્તિત્વ, અને 1870ના દશકમાં લી હોંગજાંગ નામના એક અધિકારીએ ચીનની પહેલીવહેલી કોલસાની ખાણો અને તારના થાંભલા તથા રેલ્વેના પાટા નાખવામાં કરેલી મદદ સાબિત કરીને કેટલીક યુરપકેન્દ્રી દંતકથાઓ ઉઘાડી પાડી આપી છે. (પૃ. 139)

આ પુસ્તક પશ્ચિમે આપેલા પડકારને ઝીલવામાં આ વિદ્વાનોએ આદરેલી સંકુલ બૌદ્ધિક સફરને અને એમણે કરેલા સંઘર્ષને મોટો, બોલકો અવાજ આપે છે. આ દરેક વિદ્વાને પોતાની પરંપરાની પાર જોયું છે. જેમ કે, લિઆંગ કિચાઓ ચીની પ્રાચીનતાને આંતરિક કૅન્સર તરીકે જુએ છે અને વોશિંગ્ટનને તેમ જ નૅપોલિઅનને પ્રશંસાભર્યા પત્રો લખે છે. અલ-અફઘાની 'ઇતિહાસ કુર્આનના અલ્લાહથી સ્વતંત્ર રીતે વર્તે છે' એમ માનનારા પહેલા મુસ્લિમ વિચારકોમાંના એક છે. રવીન્દ્રનાથ ઠાકુર પોતાની અંગ્રેજી કવિતાઓને લઈને આંતરરાષ્ટ્રીય સન્માન પ્રાપ્ત કરે છે. પરન્તુ પાશ્ચાત્ય સભ્યતાએ ત્રણેને નિરાશ કર્યા અને એમણે પોતાનાં મૂળિયાં શોધ્યાં. પોતે ખાસ ધાર્મિક ન હોવા છતાં અલ-અફઘાની રાષ્ટ્રવાદ અને વૈશ્વિક ઇસ્લામનું અસરકારક મિશ્રણ તૈયાર કરવા માટે પશ્ચિમ વિરૂદ્ધ હિંસક સંઘર્ષની તરફેણ કરતા ધર્મઝનૂની તરીકે પોતાને રજૂ કરે છે. એ છતાં અંત સુધી અલ-અફઘાનીએ મુસ્લિમો માટે તીખી ટીકા કરી છે. એ કહે છે, 'પૂર્વનું જગત એટલું તો સડી ગયું છે અને સત્ય સ્વીકારવા સક્ષમ રહ્યું નથી કે હું ઇચ્છું છું કે પ્રલય અથવા ભૂકંપ આવે અને એને નેસ્તોનાબૂદ કરી દે.' લિઆંગ કિચાઓનો પાશ્ચાત્ય સંસદો અને અખબારો વિશેનો મોહ પોતાના જીવનકાળમાં જ લડાયેલા પહેલા વિશ્વયુદ્ધને કારણે પ્રૌઢાવસ્થામાં ઊતરી ગયો હતો. પાછલાં વર્ષોમાં પ્રાચ્ય રહસ્યવાદ

તરફ આકર્ષાયેલા રવીન્દ્રનાથમાં જાગેલી સાંસ્થાનિક અપમાનની લાગણી જાણીતી હતી અને 1919ના સંહારના વિરોધમાં એમણે નાઇટહૂડનો ખિતાબ પરત કર્યો હતો.

જાપાને 1905માં રશિયાને હરાવ્યું હતું એ પછી કેટલાંય ગામોમાં માબાપ પોતાનાં સંતાનોને જાપાની યોદ્ધાઓનાં નામ આપતાં હતાં; મુસ્લિમની આન્તરરાષ્ટ્રીય ઓળખ બનેલી ટોપીનો અજાણ્યો ઇતિહાસ; પૅરિસમાં વૂડ્રો વિલ્સન પોતાને મળવા આવશે એવી મુગ્ધ આશાથી હો ચી મિને સૂટ ભાડે લીધો હતો; નહેરુના પિતા પોતાનાં ખમીસને સફાઈ માટે યુરોપ મોકલતા હતા એવી અફવા–-આ પ્રકારની વિગતો રાજકીય અને સૈનિક ઇતિહાસના આ પુસ્તકનાં પાનાંઓમાં વેરાયેલી છે એ એનો સૌથી આકર્ષક ગુણ છે. તો પહેલા વિશ્વયુદ્ધ દરમ્યાન અને વર્સાય્ય(Versailles)ની સંધિ વખતની મહા-સત્તાઓની બેવડી નીતિઓ અને દંભ; સમગ્ર એશિયાનો ગણી શકાય એ પ્રકારનો પહેલાંનાં સામ્રાજ્યવાદી અપમાનોનો સામૂહિક સંહારની કક્ષાએ જાપાને લીધેલો બદલો; માઓવાદે આદરેલી અનુસામ્રાજ્યવાદી આધુનિકતાની સફર; અને વૈશ્વિક ઇસ્લામનો પશ્ચિમ વિરોધ – એવી આઘાતજનક વિગતો પણ અહીં છે.

એશિયન મિરેકલની પશ્ચિમે કરેલી વ્યાપક પ્રશંસા છતાં મિશ્રા ચીનને એવા રાષ્ટ્ર તરીકે જુએ છે જ્યાં ‘કેટલાક ઊભા રહે છે પરન્તુ બાકીનાને બેસી રહેવાની ફરજ પડે છે અને જે વિશેષાધિકારો ભોગવે છે એ લઘુમતીની ઝંખના પશ્ચિમની પ્રજા જે સગવડો પામે છે અને જે સાધનો વાપરે છે એ પોતે પણ પામે એ સિવાય ખાસ નથી.’ ભારતને એ જ્યાં ‘નિર્ભ્રાન્ત અને નાસીપાસ થયેલા લોકોની સંખ્યા’માં વધારો થતો રહે છે અને જેના જમીનવિહોણા ખેડૂતોમાં તીવ્ર નિરાશા વ્યાપી છે એવી લોકશાહી તરીકે જુએ છે તો જે લોકો ચીન અને ભારતે સ્વીકારેલા મૂડીવાદમાં પોતાના પાશ્ચાત્ય તોરતરીકાઓનું આશ્વાસન જુએ છે એમને ચેતવણી આપે છે. પશ્ચિમ અને પૂર્વ વચ્ચેના સદીઓ પુરાણા સંઘર્ષનો અંત લેખકના મતે પર્યાવરણના પ્રલયમાં આવશે.

આ પુસ્તક પશ્ચિમ અને પશ્ચિમેતર વચ્ચેના વિવાદ પર એક ઉમેરો જ હોય એવું કદાચ લાગે પરન્તુ હકીકત એ છે કે આ પુસ્તક એડવર્ડ સઇદના ઓરિએન્ટલિઝમ પછીનાં સૌથી મહત્ત્વનાં પુસ્તકોમાંનું એક છે. ઓરિએન્ટલિઝમ સમગ્ર પૂર્વને સમજાય છે એનું મુખ્ય કારણ એ છે કે પશ્ચિમ દ્વારા પોતાનો હેતુ સચવાય એ રીતે પૂર્વ વિશેના જ્ઞાનના સંપુટ તરીકે પ્રાચ્ય પરિપાઠમાં પોતાને અનુકૂળ રીતે પૂર્વને રજૂ કરવા પાછળની પશ્ચિમની રાજનીતિ એમાં ઉઘાડી પાડવામાં આવી હતી. એશિયા એમાં સંકેત રૂપે આવ્યું

હતું. મિશ્રાનું પુસ્તક યુરપકેન્દ્રી પરિપાઠ (dicourse) પાછળના રાજકારણને ઉઘાડું કરી આપે છે અને પરિપાઠનું કેન્દ્ર એશિયાને બનાવીને સઇદના પુસ્તકમાં રહેલી ખોટની પૂર્તિ કરવા ચાહે છે.

સ્વાભાવિક રીતે જ એશિયા સિવાયના અને અન્ય પૂર્વેતર દેશોને એને લીધે સહન કરવાનું આવે જ પરન્તુ એથી ડૅવિડ શલ્મન(Shulman) પોતાના અવલોકનમાં કહે છે એમ ભલે પ્રશ્નાર્થ ચિહ્ન સાથે પણ એને 'રિવેન્જ અવ ધ ઇસ્ટ' કહેવું ખોટું છે. એ જ રીતે એને એક્ઝામિનેશન ઓફ ધ વાઇટ ડિઝૅસ્ટર પણ નહિ કહી શકાય. આ પુસ્તક અલબત્ત એશિયાનો જવાબ અને પાશ્ચાત્ય સામ્રાજ્યવાદ સામેનો એનો દાવો છે. એશિયન બૌદ્ધિકતાની સફરના આધારે લેખકે 21મી સદીમાં એશિયાના ઉદ્‌ગમને સ્પષ્ટતા, પ્રાસાદિકતા, અને નવા અર્થઘટન સાથે અહીં મૂકી આપ્યો છે.

*

અવધેશ કુમાર સિંહ [1]

અંગ્રેજીના પૂર્વ અધ્યાપક, હાલ ઇગ્નૂમાંઅનુવાદવિદ્યાના અધ્યાપક,

નવી દિલ્હી.

નવી દિલ્હી.

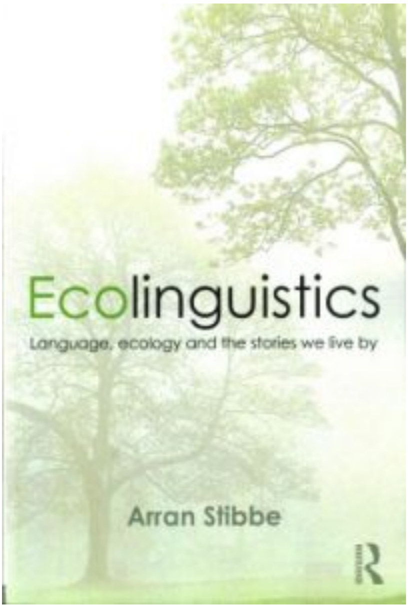
avadhesh06@gmail.com

97114 39995

*

1. મૂળ અંગ્રેજીમાંથી ગુજરાતી અનુવાદ: સુહાગ દવે, નડિયાદ, ફોન: 8006222776

અધ્યયનનો એક નવો પરિપ્રેક્ષ્ય – મોના પારખ



Ecolinguistics: Languages, Ecology and The Stories
We live by – Arran Stibbe
Routledge, London and New York, 2015

ઇકોલિંગ્વિસ્ટિક્સ ભાષા અને ઇકોલજીના આંતરસંબંધોનો અને એ સંદર્ભોમાં રહેલા માનવસમાજોનો અભ્યાસ કરે છે, અને એમ કરવા માટે તે વિવિધ અભિગમો અને

પદ્ધતિઓનો ઉપયોગ કરે છે. ઇકોલિંગ્વિસ્ટિક્સને બે મુખ્ય શાખાઓમાં વિભાજિત કરી શકાય છે – ઇકો ક્રિટિકલ ડિસ્કોર્સ એનાલિસિસ (ECDA) અને લિંગ્વિસ્ટીક ઇકોલોજી. ECDA એટલે ઇકોલજી સંદર્ભે વિવેચનાત્મક સંવાદ, પૃથક્કરણ અને Linguistic Ecology એટલે ભાષાકીય ઇકોલોજીનો અભ્યાસ. ECDA એ માત્ર પર્યાવરણ કે પર્યાવરણવાદ વિશેના મૂળ પાઠ, ગ્રંથો અને સંવાદોના વિશ્લેષણ સુધી મર્યાદિત નથી, પણ તે સમાજમાં ઊંડે રહેલી ને રચાતી વિચારધારાઓને ખુલ્લી કરી આપતો, એક વધુ ecologically sustainable society માટે વિમર્શાત્મક વર્ણનો શોધે છે. ભાષાકીય ઇકોલોજી વિશ્વની વિવિધ ભાષાઓ અને એના ભાષકો વચ્ચેના સંબંધો અને વ્યવહારોનાં વર્ણન તથા અભ્યાસ કરવાની એક પ્રણાલી છે.

'Stories We Live by' એટલે શું?

આ પુસ્તકમાં લેખક એક એવું સંજ્ઞાનાત્મક માળખું (framework) કરે છે જેના દ્વારા આપણે સૌ જે ઇકોસિસ્ટમનો ભાગ છીએ તેની પ્રત્યેના આપણા વર્તનને તપાસી શકીએ અને પ્રભાવિત પણ કરી શકીએ –- એને અસરકારક રૂપ આપી શકીએ. આ સંજ્ઞાનાત્મક માળખું એવી સ્ટોરીઝ (stories) પર આધારિત છે. એટલે કે એવા ઘટકો જે વ્યક્તિઓનાં ચિત્તમાં નિહિત છે – સંજ્ઞાનાત્મક સંરચનાઓ (cognitive structures) રૂપે. આ સ્ટોરીઝ જ્યારે સમાજમાં વિસ્તરે છે – પ્રવર્તે છે ત્યારે તે સામાજિક સંજ્ઞાન (social cognition) બને છે.

આ સ્ટોરીઝનું ભાષાકીય સ્વરૂપ (manifestation) વિશિષ્ટ ભાષાકીય રૂપરેખાઓ (Patterns)ની પસંદગી, એટલે કે સંવાદ (Discourse)માં જોવા મળે છે. મહત્ત્વપૂર્ણ રૂપે આ અંતર્નિહિત સ્ટોરીઝનો જગત પ્રત્યેના આપણા દૃષ્ટિકોણ પર તથા આપણા વર્તન પર ઘણો પ્રભાવ હોય છે.

આ પુસ્તકના લેખકના કહેવા મુજબ મહત્ત્વનો સિદ્ધાંત એ છે કે, 'આ સ્ટોરીઝ આપણાં વિચાર, વાણી અને વર્તનને પ્રભાવિત કરે છે; અને ઇકોલોજિકલ સમસ્યાઓને સમજવા તથા ઉકેલવા માટે આ 'સ્ટોરીઝ – જેના દ્વારા આપણે જીવન જીવીએ છીએ.' (Stories we live by) – એ બદલવી જરૂરી છે.

o

એરન સ્ટિબ્બે ગ્લૂચેસ્ટરશર યુનિવર્સિટીમાં ઇકોલોજિકલ ભાષાવિજ્ઞાનના રીડર છે. તેઓ માનવવિદ્યા (Humanities) અને માનવ ઇકોલોજી (Human Ecology)

બંનેની અભ્યાસભૂમિકા ધરાવે છે. તેમનાં મહત્ત્વનાં સંશોધનો-પ્રકાશનો ઇકોલિંગ્વિસ્ટીક્સના ક્ષેત્રમાં જ છે. તેઓ ઇન્ટરનૅશનલ ઇકોલિંગ્વિસ્ટીક્સના સ્થાપક છે, જે સંસ્થા 'લેંગ્વેજ એન્ડ ઇકોલોજી' નામનું ઓનલાઇન સામયિક પણ પ્રકાશિત કરે છે.

○

આ પુસ્તકમાં લેખક, આ વિષય અંગે એક નવો અભિગમ રજૂ કરે છે. તેઓ સંવાદ-સંભાષા (discourse)ની તપાસને ઉદ્દેશ નહીં પણ સાધન તરીકે જુએ છે, જેના દ્વારા આપણે જે ચિત્તસ્થ વાર્તાઘટકો આપણા રોજિંદા જીવનમાં જીવીએ છીએ તેને ઉકેલીને એનું પૃથક્કરણ કરી શકાય. જે માનસિક નમૂના (models) આપણા વર્તનને પ્રભાવિત કરે છે અને એથી, જે આપણી સામેના ઇકોલોજિકલ પડકારોનું મુખ્ય કારણ છે એનું વિવરણ જરૂરી છે. (પુસ્તકના વક્તવ્યને રજૂ કરવાની સગવડ ખાતર એમને આપણે હવે, પ્રવહમાન ચિત્તસ્થ ઘટકોને માટે લેખકે આપેલા 'સ્ટોરીઝ' શબ્દને જ એક સંકેત તરીકે યોજીશું.)

તેમનું માનવું છે કે આ સ્ટોરીઝનું આવું વિવેચનાત્મક પૃથક્કરણ કરવાનો હેતુ પ્રશ્નો ઊભા કરવા કે હાનિકારક સ્ટોરીઝને ઉઘાડી પાડવામાત્રનો નથી, પણ તે આપણને વૈકલ્પિક સ્ટોરીઝ શોધવા – અથવા તો પ્રવર્તમાન સ્ટોરીઝને બદલવા માટે પ્રેરે છે. આ પુસ્તકના પરિચયની શરૂઆતમાં લેખકે આપેલા બેન ઓક્રી (Ben Okri)ના અવતરણમાં આ પુસ્તકના મૂળ વિચારનો સારાંશ મળે છે: 'Stories are the secret reservoir of values: change the stories that individuals of nations live by and you change the individuals and nations themselves.' (આ સ્ટોરીઝ [વૈશ્વિક] મૂલ્યોનો છૂપો ભંડાર છે. વ્યક્તિઓ અને રાષ્ટ્રોમાં આવી જે સ્ટોરીઝ (રોજેરોજની) જીવનરીતિમાં પ્રવહમાન છે એને બદલી નાખવાથી વ્યક્તિઓ અને રાષ્ટ્રોમાં પોતાનામાં જ પરિવર્તન આવી જશે.)

○

બસો અઢાર પૃષ્ઠનું આ પુસ્તક, પ્રસ્તાવના અને નિષ્કર્ષ સહિત દસ પ્રકરણોમાં વિભાજિત છે. એના અંતે એક પરિશિષ્ટ (appendix), શબ્દાવલી (glossary) અને સૂચિ (index) મુકાયાં છે.

પહેલા પ્રકરણમાં પરિચય હેઠળ લેખક ‘Ecolinguistics’ની વિભાવનાને ભાષા અને ઇકોલોજી – જીવનનાં બિનસંબંધિત લાગતાં બે ક્ષેત્રો – વચ્ચેના સંબંધ તરીકે સમજાવે છે. ભાષા અને ઇકોલોજી વચ્ચેના સંબંધના દૃષ્ટાંતરૂપે, ભાષા મારફતે વિચારધારાઓ઼ અને જગતદૃષ્ટિ કેવી રીતે ઘડાય છે, એ લેખક દર્શાવે છે અને એ પણ દર્શાવે છે કે આ વિચારધારાઓ અને જગતદૃષ્ટિનો પ્રભાવ મનુષ્યોના એકબીજા પ્રત્યેના તથા તેમના પ્રકૃતિ પ્રત્યેના વર્તનમાં જોવા મળે છે. અહીં લેખક એ ચર્ચા પણ કરે છે કે કેવી રીતે આર્થિક તંત્રો અને ઉપભૌતિક ઓળખો બંધાય છે અને પ્રકૃતિને માત્ર માનવ- વપરાશના સંસાધન તરીકે વિષયાશ્રિત (objectify) કરવામાં આવે છે.

જ્યાં એક તરફ, ભાષા દ્વારા એવાં તંત્રો, ઓળખો અને વિચારધારાઓ બંધાય છે જે વેદના અને ઇકોલોજિકલ વિનાશ લાવે છે, ત્યાં જ બીજી તરફ તેમનો વિરોધ કરવા અને અર્થતંત્રનાં નવાં સ્વરૂપોને અસ્તિત્વમાં લાવવા માટે પણ ભાષા જ મહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે.

લેખકના મત મુજબ, ભાષાવિજ્ઞાન, એ સંવાદનું પૃથક્કરણ કરવાનું સાધન છે જે પાઠનાં વાક્યો વચ્ચે પ્રચ્છન્ન સ્ટોરીઝને ઓળખવામાં અને શોધવામાં મદદ કરે છે.

પહેલું પ્રકરણ – પરિચય – એ પાંચ વિભાગોમાં વહેંચાયેલું છે. પહેલા વિભાગ ‘stories-we-live-by’માં લેખક સમજાવે છે કે આ એક પારિભાષિક સંજ્ઞા છે જે સામાસિક ચિહ્નો દ્વારા સૂચવાય છે. આ સ્ટોરીઝ વિભિન્ન સંસ્કૃતિઓની આર-પાર વ્યક્તિઓના ચિત્તમાં રહેતાં ઘટકો છે.

સામાન્ય વપરાશમાં ‘સ્ટોરી’ એટલે એવું કથાનક જેનું એક ચોક્કસ સાહિત્યિક સ્વરૂપ કે માળખું હોય; જ્યારે stories-we-live-byની ‘સ્ટોરીઝ’ વાર્તા કે કથાનકથી જુદી છે. સામાન્ય રીતે આપણે સ્ટોરીઝના અસ્તિત્વ વિશે સભાન નથી હોતા, પણ આપણી મરજી કે સભાનતા વિના તે આપણી સમક્ષ ફરી ફરીને પ્રગટ થતી હોય છે. આ સ્ટોરીઝ આપણી આસપાસના વાતાવરણના પાઠો, પ્રતિમાઓ અને અન્ય પ્રતિનિધાનો જેમકે જાહેરખબરો, અહેવાલો, સમાચાર, પાઠ્યપુસ્તકો, સામયિકો, વાતચીત વગેરે મારફતે નીપજતી હોય છે.

બીજા વિભાગ ‘the Eco of Ecolinguistics’માં ‘ઇકો’ એ શબ્દ માનવવિદ્યા અને સમાજવિજ્ઞાનના અભ્યાસમાં આવેલા ઇકલોજિકલ વળાંકનો નિર્દેશ કરે છે. એકવીસમી સદીમાં આપણે ઇકલોજિકલ કટોકટી જેમકે જીવવૈવિધ્યનો લોપ,

વાતાવરણમાં બદલાવ, અનાજની અછત, પાણીની અછત, સંવહનીય ઊર્જા (sustainable energy), પ્રકૃતિથી વિચ્છેદ અને સામાજિક ન્યાય વિશે સભાન થયા છીએ. એથી મનુષ્ય અને પ્રાકૃતિક જગત વચ્ચે સંબંધ સ્થાપવાની તાત્કાલિક જરૂર ઊભી થઈ છે, જે મનુષ્યચિત્ત, સમાજ અને સંસ્કૃતિના બાહ્ય જીવંત જગત સાથેના એકીકૃત અભ્યાસથી શક્ય બની શકે.

'The Linguistics of Ecolinguistics' એ વિભાગમાં લેખક 'stories-we-live-by'ને છતી કરવા, એની સામે પ્રશ્નો કરવા અને એને પડકારવા ભાષાવૈજ્ઞાનિક વિશ્લેષણની પ્રયુક્તિઓના ઉપયોગનો ઉલ્લેખ કરે છે. લેખક 'Ecosophy' (Naess 1995ના આધારે) એ વિભાવનાની સમજૂતી આ વિભાગમાં આપે છે. 'ઇકોસફી' વિવેચનાત્મક ભાષાવિશ્લેષકોને ભાષાનું વિશ્લેષણ કરવા માટેનું કે હાલમાં હયાત સ્ટોરીઝનું પરીક્ષણ અને મૂલ્યાંકન કરવા માટેનું નૈતિક માળખું પૂરું પાડે છે. એટલે કે, 'ઇકોસફી', આ સ્ટોરીઝ હાલની જાગતિક પરિસ્થિતિમાં પ્રસ્તુત છે કે એના બદલે નવી સ્ટોરીઝ શોધવાની જરૂર છે, એ મૂલવવામાં મદદ કરે છે.

'The Ecosophy of this Book' એ વિભાગમાં, લેખક 'ઇકોસફી'નું સવિસ્તાર પરીક્ષણ કરે છે અને સ્પષ્ટતા કરે છે કે એ પોતે કે આ પુસ્તક ઇકોલિંગ્વિસ્ટિક્સના અભ્યાસ માટે કોઈ એક 'ઇકોસફી' યોગ્ય છે એવું પ્રતિપાદિત નથી કરતાં. બલ્કે એ એવું જણાવે છે કે દરેક ભાષાવિજ્ઞાની પાસે ભાષા-પૃથક્કરણ માટેનું પોતાનું 'ecosophical' માળખું હોય છે. આ પુસ્તક ભાષાના પૃથક્કરણ અને સ્ટોરીઝના મૂલ્યાંકન માટે ઇકોસફીની મદદથી એક પોતીકું માળખું (framework) રજૂ કરે છે. જેના દ્વારા ઇકલોજિકલી વિનાશક સ્ટોરીઝનો વિરોધ કરી શકાય અને ઇકલોજિકલી ઉપકારક સ્ટોરીઝનો પ્રચાર કરી શકાય.

અંતિમ વિભાગમાં લેખક જણાવે છે કે આ પુસ્તક સ્ટોરીઝ વિશે છે જેના તેઓ જુદા જુદા પ્રકાર પાડે છે: એક જૂથના સભ્યો માટે સામાન્ય હોય એવી સ્ટોરીઝ. અને કોઈ એક જીવનક્ષેત્રને બીજા જીવનક્ષેત્ર દ્વારા વર્ણવે એવી સ્ટોરીઝ, કોઈ એક પ્રકારની વ્યક્તિ હોવું એટલે શું – એ વિશેની સ્ટોરીઝ અને કશુંક સારું કે ખરાબ, સાચું કે ખોટું, યોગ્ય કે અયોગ્ય છે એ વિશેની સ્ટોરીઝ. લેખક આઠ પ્રકરણોમાં આઠ પ્રકારની સ્ટોરીઝની ચર્ચા કરે છે. દરેક પ્રકરણમાં સ્ટોરીઝની વ્યાખ્યા, સિદ્ધાંત (theory), ઉપરાંત જેમકે, અર્થશાસ્ત્રનાં પાઠ્યપુસ્તકો, ખેતી અને પશુપાલનને લગતી નિયમાવલી(manuals),

અખબારો, ડોક્યુમેન્ટરી ફિલ્મો, પર્યાવરણને લગતા રાજકીય અહેવાલો, પ્રકૃતિ વિશેનાં લખાણો, જાહેરખબરો વગેરેમાંથી ઉદાહરણોનું વિશ્લેષણ આપવામાં આવેલું છે.

‘Ideologies and Discourse’ એ બીજા પ્રકરણમાં લેખક સંવાદ(discourse)માં નિહિત વિચારધારા રૂપી સ્ટોરીઝ ઓળખવા માટે ભાષાવૈજ્ઞાનિક વિશ્લેષણની પદ્ધતિ વિકસાવે છે. એ માટે લેખક ક્રિટિકલ ડિસ્કોર્સ એનાલિસિસ’ પરનાં કેટલાંક કામોનો આધાર લઈ લક્ષણોની એક યાદી તૈયાર કરે છે, જેમકે શબ્દાવલી, સકર્મકતા, અલંકારો, આંતરકૃતિત્વ, વગેરે.

‘Frames and Framing’ એ ત્રીજા પ્રકરણમાં, લેખક ફ્રેમને જીવનના કોઈ એક ક્ષેત્ર વિશેની સ્ટોરી તરીકે વ્યાખ્યાયિત કરે છે, જે ચોક્કસ શબ્દો દ્વારા ચિત્તમાં ઝબકે છે. ફ્રેમીંગ એ જીવનના એક ક્ષેત્રમાંથી બીજા ક્ષેત્રમાં સ્ટોરીનું સંજ્ઞાનાત્મક આરોપણ છે. રીફ્રેમીંગ એટલે કોઈ એક વિભાવનાનું ભાષા-સંસ્કૃતિમાં જે વિશિષ્ટ ફ્રેમીંગ હોય એથી જુદા પ્રકારનું ફ્રેમીંગ રચવું તે. જે જીવનક્ષેત્ર કોઈ એક માન્ય રીતે વિભાવનાબદ્ધ થતું હતું એને જુદી રીતે ઘડવા, રીફ્રેમીંગ કરવા, નવી સંરચના પૂરી પાડે છે.

ઉદા. Climate Change is a Problem એ ફ્રેમને બોસ્ટન ગ્લોબ નામક સામયિકમાં Climate Change is a Security Threat તરીકે રીફ્રેમ કરવામાં આવી છે. એક બીજી પ્રચલિત ફ્રેમ Nature is a Resourceને લેખક વિશદ રીતે ચર્ચે છે અને દર્શાવે છે કે પ્રકૃતિને માત્ર સંસાધન તરીકે જોવાની મનુષ્યની વૃત્તિને કારણે જ તે પર્યાવરણ, પૃથ્વી અને એમાં રહેનારા પશુ-પક્ષીઓનો વિનાશ કરતાં અચકાતો નથી. આ ફ્રેમ સામે પ્રતિરોધ તરીકે લેખક પ્રકૃતિ વિશેનાં લખાણોનાં ઉદાહરણ પ્રસ્તુત કરે છે.

ચોથા પ્રકરણ ‘Metaphors’માં લેખક મેટાફરનો એક ખાસ પ્રકારની માળખા-રચના તરીકે ઉલ્લેખ કરે છે. તેઓ, ઇકોલજી માટે વિનાશક મેટાફર્સ – જેવા કે ‘Climate Change is a Time Bomb’, ‘Nature is Competition/Battle/Struggle’ અને ઇકોલજી માટે લાભકારક મેટાફર્સ જેવા કે ‘Nature is an organism’, ‘Nature is a Machine’ને જુદાજુદા પાઠો (texts) દ્વારા વર્ણવે છે.

લેખક દર્શાવે છે કે આવા મેટાફર્સને ખુલ્લા કરવાથી અન્ય મુદ્દાઓ પ્રત્યે તેમની

યોગ્યતાનું પરીક્ષણ થઈ શકે છે, જેમકે, શું આ મેટાફર્સ એવું સૂચવે છે કે માનવી પ્રકૃતિનો ભાગ છે કે તેનાથી અલગ છે? શું આ મેટાફર્સ અન્ય જીવજાતિઓ પ્રત્યે આદર ધરાવવા પ્રેરે છે? શું આ મેટાફર્સ પર્યાવરણની મર્યાદાઓ વિશે સભાનતા પ્રેરે છે?

'Evaluation and Appraisal Patterns' એ પાંચમા પ્રકરણમાં કશુંક સારું છે કે ખરાબ, એ વિશેની મનુષ્યચિત્તમાં રહેલી સ્ટોરીઝનાં મૂલ્યાંકનને લેખક evaluation કહે છે. પાઠ અને સંવાદમાં નિહિત ભાષાકીય રૂપરેખાઓ કે જે કશાકને હકારાત્મક અથવા નકારાત્મક ગણે છે તેને લેખક મૂલ્યનિરૂપક રૂપરેખાઓ (Appraisal Patterns) તરીકે ઓળખાવે છે. 'Fast is God', 'Dark is Bad', 'Ecomic Growth is Good', વગેરે જેવાં માનસિક મોડેલો જે સાંસ્કૃતિક રીતે દૃઢ અને વ્યાપક છે એ દર્શાવે છે કે આવાં સાંસ્કૃતિક મૂલ્યાંકનોને સ્વીકારવાને બદલે તેમને પડકારવાં એ મહત્ત્વનું છે.

છટ્ઠા પ્રકરણ 'Identities'માં લેખક દર્શાવે છે કે કઈ રીતે સમાજ અને સંસ્કૃતિમાં ઓળખ ઘડાય છે, અને કઈ રીતે કેટલાક સંવાદો લોકોને પર્યાવરણ માટે વિનાશક ઓળખ ધરાવવા પ્રેરે છે; જેમ કે અતૃપ્ત ઉપભોક્તાની ઓળખ. બીજી તરફ જુદી ઓળખ લોકોને પર્યાવરણ માટે લાભકારક રીતે વર્તવા પ્રોત્સાહિત કરી શકે એમ લેખક સૂચવે છે.

સાતમા પ્રકરણ 'Conviction and facticity Patterns'માં વાચકોની પ્રતીતિને પ્રભાવિત કરવાની પાઠોની ક્ષમતાને લેખક કોઈ વર્ણનની સચ્ચાઈ, જુઠ્ઠાણું અથવા અનિશ્ચિતતાની સ્ટોરીઝ તરીકે ઓળખાવે છે. લેખક વાતાવરણમાં બદલાવ વિશેના વિવિધ પાઠો અને સંવાદોનાં ઉદાહરણો આપે છે અને સમજાવે છે કે માનવજાતિના ભવિષ્ય માટે મહત્ત્વ ધરાવતાં વૃત્તાંતોને, એમાં વપરાતી 'facticity patterns' કેવી રીતે નિર્મિત કરે છે કે એનું અવમૂલ્યન કરે છે.

આઠમા પ્રકરણ 'Erasure'માં અન્ય પાઠો અને સંવાદોમાંથી મહત્ત્વહીન, અપ્રસ્તુત અને સીમાંતના મનાતા કેટલાંક સહભાગીઓની વ્યવસ્થિત ગેરહાજરીની સ્ટોરીને લેખક વિલોપન (Erasure) તરીકે વર્ણવે છે. લેખક મુજબ પ્રકૃતિ અને પ્રાકૃતિક તત્ત્વોનું શાસકીય સંવાદો અને 'microeconomics'ના પાઠ્યક્રમોમાંથી વિલોપન; તથા પર્યાવરણ સંબંધી સંવાદોમાંથી માનવીય અને સામાજિક ન્યાયના મુદ્દાઓનું વિલોપન, ઇકોલિંગ્વિસ્ટિક્સના સંદર્ભે મહત્ત્વપૂર્ણ ચિંતાના વિષયો છે.

લેખક-અનુસાર, પાઠો અને સંવાદોમાં થતાં વિલોપનો અને એનાં પરિણામોનું પરીક્ષણ કરવું, એ લાભકારક કે હાનિકારક છે તે શોધવું, અને જે કંઈ ઉપકારક હોવા છતાં વિલોપિત છે તેને સામાજિક અને વૈયક્તિક ચેતનામાં પુન:સ્થાપિત કરવું, એ ઇકોલિંગ્વિસ્ટનું કાર્ય છે.

નવમા પ્રકરણમાં લેખક અંતિમ પ્રકારની સ્ટોરીને 'Salience and Reminding' તરીકે ચર્ચે છે. કશુંક મહત્ત્વનું અને ધ્યાન આપવા યોગ્ય છે એવું ઓળખીને એને પ્રાધાન્ય આપતી સ્ટોરીઝને લેખક Salience તરીકે વર્ણવે છે. કશુંક વિલોપિત થયું હોય એને લોકોના ધ્યાનક્ષેત્રમાં પાછું લાવવાની સ્પષ્ટ હાકલને લેખક 'Re-minding' કહે છે. લેખક મુજબ વિલોપન (Erasure) અને પ્રાધાન્ય (Salience) એક સિક્કાની બે બાજુ છે.

ઇકોલિંગ્વિસ્ટિક્સ કઈ રીતે લોકોના જીવન અને જગતને અસર કરતી પ્રચ્છન્ન સ્ટોરીઝને પ્રગટ કરવામાં અને એનું પરીક્ષણ કરવામાં મદદ કરે છે એ આ પુસ્તકનો મુખ્ય વિષય છે. એ સંદર્ભે આ પુસ્તક વિચારધારા, મેટાફર્સ, ઓળખ, ફ્રેમ્સ અને બીજાં કેટલાક સંજ્ઞાનાત્મક અને ભાષાવૈજ્ઞાનિક લક્ષણોનું વિશ્લેષણ કરે છે. આમ તો ઇકોલિંગ્વિસ્ટિક- વિશ્લેષણના ઘણા અભિગમો છે. પણ એ જુદા જુદા અભિગમો અને વિશ્લેષણપદ્ધતિઓને એક ફ્રેમવર્ક હેઠળ આણવાનો આ પહેલો પ્રયત્ન છે. જોકે આ પુસ્તકમાં કોઈ એક ચોક્કસ એવી સૈદ્ધાંતિક ફ્રેમવર્ક નથી. જેમ લેખક જણાવે છે તેમ અહીં વિભિન્ન વિદ્યાશાખાઓમાંથી સિદ્ધાંતો અને મોડેલોનું અનોખું સંયોજન છે. એ બંધબેસતું પણ છે કે સંવાદોની બહુવિધતા અને વૈકલ્પિક દૃષ્ટિકોણોનું સમર્થન કરતી ઇકોસફીના આધારે ઘડાયેલું આ ક્ષેત્ર વિવિધ અભિગમો, સિદ્ધાંતો અને મોડેલોને પોતાની ફ્રેમવર્કમાં સામેલ કરે છે.

આ પુસ્તક વસ્તુઓના ઉપભોગને ઓછો કરતી, સંસાધનોનું પુનર્વિતરણ કરતી, માનવજીવન અને પ્રાકૃતિક જગતના કલ્યાણને મહત્ત્વ આપતી સ્ટોરીઝનો મહિમા કરે છે. આ પુસ્તક એવી સ્ટોરીઝ સામે પ્રશ્ન કરે છે જે અસમાન વિતરણને પ્રોત્સાહન આપે છે, કે જે પ્રકૃતિને શોષણ કરી શકાય એવું સંસાધન ગણે છે, કે જે નફાવૃદ્ધિ, મોભાવૃદ્ધિ, ભૌતિક સામગ્રીના પરિગ્રહ જેવાં બાહ્ય મૂલ્યોને પુરસ્કૃત કરે છે. અહીં ઇકલોજિકલ મુદ્દાઓ અને સમસ્યાઓ પરત્વે લેખકનો હકારાત્મક અભિગમ પ્રગટ થાય છે – તેઓ માત્ર વિનાશાત્મક સંવાદોનું વિવેચનાત્મક વિશ્લેષણ નથી કરતા પણ

વૈકલ્પિક સંવાદો અને દૃષ્ટિકોણોની શક્યતાઓ ખોલી આપે છે. લેખક આ પુસ્તકમાં ઇકલોજિકલ પરિપ્રેક્ષ્યથી ભાષા, સંવાદ અને માનવીય સંજ્ઞાનાત્મક સંરચનાઓની તપાસ-અંતર્ગત સ્પષ્ટ વિશ્લેષણ, વ્યવસ્થિત દલીલો અને સૂઝપૂર્ણ નિષ્કર્ષો પ્રદાન કરે છે. વિવેચનાત્મક રીતે વિચારતા અને માનવી તથા પૃથ્વી પરના ઇતર જીવોના કલ્યાણની ચિંતા કરતા વિભિન્ન પ્રકારના વાચકો માટે આ પુસ્તક પ્રભાવકારી ને અસરકારક પુરવાર થશે.

*

મોના પારખ

ભાષાવિજ્ઞાનનાં અધ્યાપક,

મ. સ. યુનિવર્સિટી, વડોદરા.

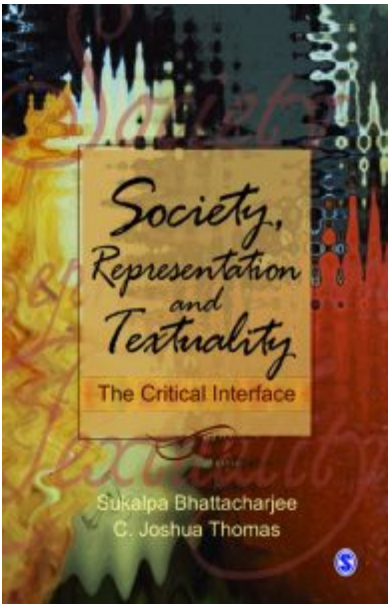
વડોદરા

monaparakh@gmail.com

98258 54112

*

કેટલાક નિબંધો સમર્પક – સુહાગ દવે



Society, Representation and Texuality – Ed. Sukalpa Bhattacharjee, C. Joshua Thomas
Sage Publications, New Delhi, 2013

સંપાદકો-અનુસાર, સંસ્કૃતિ-અધ્યયનનું આ પહેલું ભારતીય સંપાદન છે.

18 નિબંધો ધરાવતું આ પુસ્તક ત્રણ વિભાગમાં વહેંચાયેલું છે. દરેક વિભાગમાં છ-છ નિબંધો છે.

સમ્પાદકો ઉપોદ્‌ઘાતમાં લખે છે: સમાજ, પ્રતિનિધાન, અને વાચ્યતા (society, representation and textuality) વચ્ચેના આન્તરસમ્બન્ધની આન્તરશાખ્ય ગવેષણા કરતા આ વિદ્વત્તાપૂર્ણ નિબન્ધો એક તરફ સાહિત્યિક અને સાંસ્કૃતિક અધ્યયનનું, તો બીજી તરફ ઉત્પાદક સામાજિક વિજ્ઞાનોનું ક્ષેત્ર વિસ્તારવા ચાહે છે. એમ કરવામાં આ નિબન્ધો પ્રતિનિધાન, વાસ્તવ, અને અન્યના મુદ્દાઓનો પ્રશ્ન ઊભો કરે છે (xxv). તો સમ્પાદનના આમુખમાં મૃણાલ મિરિએ પુસ્તકના ત્રણ હેતુ નોંધ્યા છે: 1) વિવેચનસિદ્ધાન્ત અને સાંસ્કૃતિક અધ્યયનના ક્ષેત્રમાં થયેલા અધુનાતન વિકાસની ભાળ લેવી; 2) આ વિકાસની ભારતમાં સામાજિક વાસ્તવ અને માનવદ્દુદર્શાની સમજ પર થયેલી અસર ચકાસવી; અને 3) સમાજ અને સમુદાયોને સમજવા મથતાં પૂર્વોત્તર ભારતનાં વિવિધ વિદ્યાશાખાઓમાં પ્રવૃત્ત વિદ્વાનોને એક મંચ હેઠળ લાવવાં (xxi).

જોકે જે સાંસ્કૃતિક અધ્યયનથી સવિશેષ પરિચિત છે એને આ નિબન્ધોમાં ઉદ્દીષ્ટ અભ્યાસ જોવા મળે એ વિશેષ સમ્ભવ નથી કારણ કે સાંસ્કૃતિક અધ્યયનના નેજા હેઠળ જે નિબન્ધો અહીં સમાવાયા છે એમાં પારમ્પરિક અવલોકનો, સમીક્ષાઓ, અને અભ્યાસો છે. અલબત્ત, સાંસ્કૃતિક અધ્યયનની મોંભરુ પદાવલીઓ અહીં ભરી છે ખરી, અને જે સાંસ્કૃતિક અધ્યયનથી પરિચિત નથી એને અહોભાવ જન્માવે એ માટે એ પૂરતી પણ છે. ઉપોદ્‌ઘતમાંથી એક ઉદાહરણ આપું: સમાજ, પ્રતિનિધાન અને વાચ્યતા વચ્ચેનો આંતરસંબંધ જનનાત્મક(જનેટિક) અને સહજોપલબ્ધ(એપિફેનિક) બંને હોય છે એવી વાત કર્યા પછી સંપાદકો લખે છે, the epiphanic possibilities interupt and forestall the steady narrative of the event and bear the witness of flesh (xxiii). વાસ્તવમાં આખો ઉપોદ્‌ઘાત એલન સોકલના પ્રખ્યાત લેખની યાદ અપાવતાં આ પ્રકારનાં વિધાનોથી ભરેલો છે.

પુસ્તકના પહેલા વિભાગ 'ટેક્સચૂઅલાઇઝંગિ સોશલ ડિસ્કોર્સ'નો, પાર્થ ઘોષે લખેલો પહેલો નિબન્ધ 'રવીન્દ્રનાથની કવિતામાં વિજ્ઞાન' વિશે છે, પરન્તુ એને સંગીતના અભ્યાસનું પેટાશીષર્ક મળ્યું છે. લેખકે કઈ રીતે ટાગોરની કવિતામાં વિજ્ઞાન પ્રતિબિમ્બિત થાય છે એની વાત આઇન્શ્ટાઇનથી માંડીને હાઇઝન્બર્ગ થઈને ફ્રિત્યોફ કાપ્રા સુધીના વિવિધ સાઇઅન્ટીસ્ટ્સનાં લાંબાં અવતરણો અને ટાગોરની કવિતાના

પાંચેક જાતે અનુવાદ કરેલા નમૂનાઓ મૂકીને માંડી છે, પરન્તુ એમાં સોશલ ડિસ્કોર્સ કઈ રીતે ટેક્સ્ચૂઅલાઇઝ્ડ થયો છે એની વાત ભાગ્યે જ આવે છે. મહદંશે આ નિબન્ધ વિજ્ઞાનના ડીપર સ્પિરિચૂઅલ એસ્પેક્ટને (પૃ. 5) આગળ ધરીને ટાગોરની કવિતામાં આવતા 'વૈજ્ઞાનિક' સન્દર્ભ (જેમ કે 'આકાશ ભોરા સૂજ્જો તારા'માં પ્રકૃતિ, ખાસ કરીને શીષર્કસ્થ તારાઓ વિશે આવતા ટાગોરના વિસ્મયજનક ઉદ્ગારો) તારવી આપતો દસ્તાવેજ છે.

ગૌતમ બિશ્વાસનો લેખ ટાગોરની કળા અને ફિલસૂફી વિશે છે. બિશ્વાસનો ઉપક્રમ ટાગોરની સાહિત્યની ફિલસૂફીને કળાની સ્વાયત્તતા સન્દર્ભ જોઈ શકાય કે કેમ એ ચકાસવાનો છે. ટાગોરને આધુનિકવાદી ધારાને અનુસરનારા ગણાવવા પાછળ બિશ્વાસ બે કારણો(પૃ. 14) આપે છે: 1) ટાગોર સાહિત્યના કહેવાતા અવાર્ચીન કાળમાં થઈ ગયા, અને આપણે જેને 'આધુનિક' તરીકે ઓળખીએ છીએ એનાથી સારી રીતે પરિચિત હતા, અને 2) ટાગોર કળાની સ્વાયત્તતામાં માનતા હતા અને એમના મતે કળાના સત્ય તથા વાસ્તવના સત્ય વચ્ચે કોઈ સીધો સમ્બન્ધ નથી હોતો. આ રીતે વાત મૂકવા પાછળ બિશ્વાસનો ઉદ્દેશ એ પ્રતિપાદિત કરવાનો છે કે સાહિત્યની (અને વિસ્તારે કળાની) ફિલસૂફી વ્યાવહારિક અર્થનિષ્પત્તિ અને અર્થઘટન પર આધારિત ન હોતાં ટાગોર જેને ફિઝિકલ ઇવલૂશન પૂર્ણ થયા પછી માનવમાં નિહિત રહેતા શેષ (સરપ્લસ)ની સૌન્દયાર્ત્મક ઉત્ક્રાંતિ ગણાવે છે – એના પર આધારિત હોવી જોઈએ, કારણ કે સાહિત્યમાં આવતું વાસ્તવ ખરેખરા વાસ્તવ સાથે મેળ ખાતું હોતું નથી. પોતાની વાત માટે બિશ્વાસ હાઇડેગરનો હવાલો આપીને કહે છે કે કળા જે સ્થાપી આપે છે એની ખોટ ન તો કૃતિમાંથી, ન વિશ્વમાંથી ભરી શકાય એવી હોય છે.1

સૌરવ કરગુપ્તનો 'ધ ન્યૂ કમ્પેરટિવ લિટરચર' સંદર્ભેનો નિબંધ વાસ્તવિક અને પ્રતિનિહિત (represented) વચ્ચે રહેતા આવરણની વાત કરે છે. નિબંધના આરમ્ભે (પૃ. 22) જ એ પૂછે છે કે વાચના અને વિશ્વ વચ્ચે શું હોય છે? એ બેઉને પરસ્પરથી અસ્પૃષ્ટ રાખનાર શું છે? એકને બીજાની અંદર દોરી જનાર શું છે? કરગુપ્તના મતે સાહિત્યકૃતિ વિશેનો કોઈ પણ વિમર્શ આ કેન્દ્રભૂત પ્રશ્નોનો ઉત્તર આપ્યા વિના થઈ શકે નહિ. આખા નિબંધનું ચાલકબળ વાસ્તવ અને પ્રતિનિધાન વચ્ચે વિચારધારાની દરમ્યાનગીરી હોય છે અને એના વડે જ ઉપાગતની2 ચેતનાનું પ્રતિનિધાન થતું હોય છે એ વાતની સ્વીકૃતિ છે. નિબંધનો અન્ય પ્રયાસ, વૈશ્વિક

માનવાધિકારથી માંડીને કોઈ પણ ભારતીય વિશ્વવિદ્યાલયમાં અનિવાર્ય બની ચૂકેલા વિચારધારાગત રાજકારણનો – દેરિદા અને અનુવાદની ચર્ચા વડે – તુલનાત્મક સાહિત્યમાં પ્રવેશ કરાવીને સાંસ્કૃતિક અધ્યયનનું ચાલકબળ એવો રાજનૈતિક અનુબન્ધ સ્થાપવાનો પણ છે.

મોહમ્મદ મારૂફ શાહનો નિબંધ 'ઇસ્લામ એન્ડ થિઅડાઈસી.' રૂકય્યા વારિસ મક્સૂદે પોતાના પુસ્તક ધ પ્રોબ્લમ અવ ઇવિલમાં માંડેલી ઉપસગર્ની ચર્ચામાં આવતા ઇસ્લામિક તેમ જ ખ્રિસ્તી અનુસન્ધાનોના આધારે ઐશ્વર્યનું ઉપસર્ગના સન્દર્ભમાં પ્રસ્થાપન શક્ય છે3 એ પ્રકારના પારંપરિક મન્તવ્યની તપાસ કરીને આધુનિક માનવવાદી ધર્મનિરપેક્ષ અભિગમમાં ઉપસર્ગના બદલાયેલા સ્વરૂપની અને એ અભિગમ કઈ રીતે પારમ્પરિક અભિગમથી જુદો પડીને વાચના અને વિશ્વ વચ્ચે રૂપાન્તરાત્મક સમ્બન્ધ સ્થાપી આપે છે એની વાત કરવા ચાહે છે. શાહના મતે પારમ્પરિક અભિગમ વર્તમાન સન્દર્ભમાં અપૂરતો હોવા છતાં ઐશ્વર્યનો પક્ષ સબળ રીતે મૂકી આપે છે જ્યારે મક્સૂદે સ્વીકારેલો આધુનિક અભિગમ પારમ્પરિક અભિગમનું ઊંડાણ ધરાવતો નથી એટલું જ નહિ, પરન્તુ લેખક પોતાના વિચારોનું કુરૂઆનના અથર્ઘટનમાં આરોપણ કરે છે. આ નિબંધ મક્સૂદના પુસ્તકનું એ પરિપ્રેક્ષ્યમાં વિવેચન છે અને શાહનો પ્રયાસ પારંપરિક દૃષ્ટિકોણ આધુનિક દૃષ્ટિકોણ કરતાં વધુ સમર્પક છે એ સાબિત કરવાનો છે.

સિત્તેરના દાયકાની નક્સલી ચળવળને નિરૂપતી રાઘવ બન્દોપાધ્યાયની જુર્નાલ સોત્તોરના અભ્યાસ દ્વારા અનિર્બાન દાસ પોતાના નિબંધમાં વતર્માન અને સ્મૃતિ પરસ્પર ગૂંથાઈને કઈ રીતે વ્યક્તિના ભૂતકાળનાં અનેક અસ્તિત્વોનું સંધાણ રચે છે અને એ રીતે વતર્માનની ટીકા (commentary) બને છે એની ચર્ચા કરે છે. લખાયેલી/લખાતી સ્મૃતિઓનું આ લક્ષણ હોય છે એમ કહેતાં એ જણાવે છે કે આ સ્મૃતિઓ વિવિધ વ્યાપક ઇતિહાસો દ્વારા વ્યક્તિના ઘડતર વિશે, બલકે વતર્માન અસ્તિત્વ પરની એક લખાતી જતી નોંધ બને છે. આ રીતે ભૂતકાળની ઘટનાઓનું સ્મૃતિ દ્વારા લખાણ એ ઘટનાઓ વિશેના તત્પર્યંન્ત સ્વીકૃત વણર્નને અને એ પાછળ રહેલી વિચારધારાને વિચ્છેદીને એ ઘટનાઓનું નિમાર્ણ કરતું હોય છે.

અનન્તકુમાર ગિરિ ચિત્તરંજન દાસના સજર્ન અને સાહિત્યિક વિચારના – વિશેષ તો દાસના ઓડિયા સાહિત્યના ઇતિહાસ વિશેના વિચારના – અનુષંગે સમાજ અને સાહિત્ય વચ્ચે સાહિત્યકાર દ્વારા સર્જાતા સમ્બન્ધની વાત કરવા ચાહે છે. ગિરિના મતે

સાહિત્ય સમાજનો અરીસો છે એવું નથી; સાહિત્ય સમાજને અને એ રીતે ભાષાને ઘડે પણ છે. આ સંબંધ હમેશાં અનુકૂળ હોય એમ પણ નથી; બન્ને વચ્ચે ઘર્ષણ પણ થાય છે. એ એવાં ક્ષેત્રો છે જ્યાં કોઈ વ્યક્તિ અને કોઈ સમૂહ અનુકૂલન સાધવાને બદલે પ્રથાપિતનું ઉલ્લંઘન પણ કરે છે અને એ રીતે સ્થાપિત તર્કને યથાતથ સ્વીકારવાને બદલે શંકાના ક્ષેત્રમાં લઈ આવે છે.

બીજા વિભાગ 'ટેક્સ્ચૂઅલિટી એન્ડ રિપ્રેઝેન્ટેઇશન'નો પહેલો નિબંધ મોહન રમણનનો છે. ૧૮૩૦ની આસપાસ લખાયેલા એક તેલુગુ પ્રવાસવણર્નની ચર્ચા કરીને લેખક એ દર્શાવવા ચાહે છે કે ઐતિહાસિકતા અને કાલ્પિનકતા વચ્ચેની અથવા વાસ્તવ અને વાચના વચ્ચેની ભેદરેખા સાવ પાતળી હોય છે. પોતાના વિધાનના સમથર્નમાં રમણન કહે છે કે કોઈ પણ લખાણ અનિવાયર્પણે અમુક જ સામગ્રીની અને અમુક જ કથનરીતિની પસંદગી કરીને બીજા ઉપલબ્ધ વિકલ્પોના ભોગે એને મહત્ત્વ આપે છે. ઇતિહાસ પણ અંતે તો લખાણ હોય છે એટલે આ પસંદગી ત્યાં પણ અનિવાર્ય બને છે અને એ રીતે પસંદગીનો પ્રશ્ન ઇતિહાસને એક વિશેષ રૂપે કાલ્પિનક લખાણની કક્ષામાં મૂકી આપે છે.

ફ્રૅન્સન ડેવિસ મંજલિનો નિબન્ધ કાફ્કાની ડાયરીઓ પર ફ્રેન્ચ લેખક અને ચંતિક મોરિસ બ્લાંશોના લા પાર દ્યૂ ફ્યમાં નિરૂપાયેલા વિચારોનું પ્રાસંગિક નૂક્તેચીનીને બાદ કરતાં પુનઃ નિરૂપણ કરે છે.

અક્ષરજ્ઞાનને કારણે સાક્ષર સમાજની પરમ્પરા સ્થિર રહે છે એવું નથી; સાક્ષર અને નિરક્ષર બન્ને સમાજમાં પરમ્પરા એકસમાન રીતે જ ઘસાતી, બદલાતી, અને સર્જાતી રહે છે – એ 'પૂર્વોત્તર ભારતની આદિજાતિને અને સંસ્કૃતિને વિષય બનાવીને ચિત્રો દોરતાં સુજાતા મિરિના નિબંધનો પ્રતિપાદ્ય વિષય છે. મિરિના મતે નિરક્ષર સમાજમાં પ્રવર્તતા દષ્ટિકોણો એ સમાજમાં રહીને એમને સમજવાનો પ્રયાસ કરીએ તો જાણી શકાય કે સાક્ષર સમાજના દષ્ટિકોણો કરતાં એ જરાય સરળ કે સરખામણીમાં પ્રાથમિક કક્ષાના નથી હોતા.

લેખિત વાચનાઓ, વિશેષે સાહિત્યિક ગણાતી લેખિત વાચનાઓને પ્રાથમિકતા આપતી સંસ્કૃતિ જાત્રા જેવી અલેખિત વાચનાઓને પોતાનો અંશ ગણતી નથી એવી પરિસ્થિતિમાં સ્ત્રીને સ્પર્શતા અને સાંકળતા મુદ્દાઓ લઈને આવતી જાત્રા બંગાળમાં કઈ

રીતે સ્થાપિત થિએટર અને સિનેમાને સમકાલીન મુદ્દાઓને પોતાનો વિષય બનાવીને હરીફાઇ પૂરી પાડે છે એની ચર્ચા સોમદત્તા માંડલનો નિબંધ કરે છે.

ભારતના ભાગલાની ઘટનાની ઐતિહાસિકતાના સન્દર્ભમાં મુખ્યત્વે અનમોલ ઘડી (1946), લાહોર (1949), અને પંજિર (2003), આ ત્રણ હિન્દી ફિલ્મોની ચર્ચા કરતા એમ. કે. રાઘવેન્દ્રના નિબંધની દલીલ એ છે કે જે અનુભૂતિ, જે પ્રત્યાવર્તન પશ્ચિમમાં હોલકોસ્ટને લઈને છે એવું જ ભારતમાં ભાગલાને લઈને છે (નાન્દી 2001; રાઘવેન્દ્ર: 163) એ છતાં પશ્ચિમમાં જેમ સિનેમાએ હોલકોસ્ટને હોલકોસ્ટ (1978) જેવી ટીવી શ્રેણી કે શિન્ડલર્ઝ લિસ્ટ (1993) જેવી ફિલ્મો દ્વારા જે સ્થાન આપ્યું છે એવું ભારતીય સિનેમાએ કર્યું નથી.

એલરીન દૅંગ્દો'નો નિબન્ધ – એફ્રિકન-અમેરિકન સ્ત્રીઓનાં ગીતોનો થવો જોઈએ એ રીતનો અભ્યાસ થયો નથી અને વિશેષજ્ઞોએ આ ગીત-સંગીતમાં બિમ્બાયેલા એફ્રિકન-અમેરિકન સ્ત્રીઓએ નિરૂપેલા સાંસ્કૃતિક અને જનિનાત્મક (gendered) સન્દર્ભને મુખ્યત્વે એ સ્ત્રીઓ દ્વારા અભિવ્યક્ત થયા હોવાથી, તેમ જ લોકપ્રિયની કક્ષામાં આવતા હોવાને લીધે એ◌ઃ ચિરસ્થાયી ન હોવાથી, અવગણ્યા છે – એ પ્રકારનો વિચાર લઈને આવે છે. આવાં ગીતોને એફ્રિકન-અમેરિકન સ્ત્રીઓની સ્વ-અભિવ્યિક્ત અને સ્વસ્થાપનાના સન્દર્ભે પ્રસ્તુત નિબંધ મૂલવે છે અને એ માટે બીલી હોલિડે, નીના સીમોન, અને ટ્રેસી ચૅપમનના ગીત-સંગીતનો આધાર લે છે.

ત્રીજા વિભાગ 'સસાઇટીઝ, લિટરચર એન્ડ ધ એથ્નિક લાઇફ-વર્લ્ડ'નો પહેલો નિબંધ એસ્ટર સે'મનો છે. ખાસી જનસમૂહમાં સામાજિક અને સાહિત્યિક વચ્ચેનો સમ્બન્ધ મૌખિક સ્તરે સર્જાતો હોવા છતાં વિવેચન અને સાહિત્યની દૃષ્ટિએ થતી/ કરાતી ચર્ચાઓના કેન્દ્રમાં લેખિત વાચના રહે છે એ સન્દર્ભમાં એસ્ટર સે'મનો નિબંધ સદીઓથી મુખોપમુખ ચાલ્યા આવતા કી જિહ્નેઙ તિમેન અથવા વડેરાંની શીખમાં સંઘરાયેલી અનુભવવાણીના લેખિત સ્વરૂપની મીમાંસા દ્વારા મૌખિક અને લેખિત વાચનાઓ વચ્ચેની તાણનો અભ્યાસ કરે છે.

માર્ગરિટ ઝામાનો નિબન્ધ બે આરમ્ભકાલીન મિઝો વાર્તાઓની ચર્ચા દ્વારા પારમ્પરિક નિરક્ષર મિઝો સંસ્કૃતિ અને ખ્રિસ્તી થવા સાથે સાક્ષર થયેલી મિઝો પ્રજાનો એમની પરમ્પરા સાથેનો સમ્બન્ધ સામાજિક પરિવર્તન સાથે લેખિત સાહિત્યના સમ્બન્ધ દ્વારા તપાસે છે.

પરિસ્તૃત(diasporic) પ્રજાઓમાં એમનાં લોકસાહિત્ય અને લોકપરમ્પરાઓ એમની એકતા ટકાવી રાખનારાં સબળ પરિબળો છે કારણ કે એના આધારે પોતાનાં મૂળિયાંથી વિચ્છેદ પામેલી આવી પ્રજા પોતાના (વાસ્તવિક, કાલ્પિનક, કે નષ્ટ) વતન સાથે અને પોતાની સંસ્કૃતિ સાથે જોડાયેલી રહેતી હોય છે. ભારતભરમાં ફેલાયેલી નેપાળી પ્રજાએ પોતાનાં લોકસાહિત્ય અને લોકપરમ્પરાને સતત અને સભાનપણે જીવન્ત રાખીને પોતાની અસ્મિતા અને સ્મૃતિ જાળવી રાખી છે એ ઉત્પલા ગાલે સેવાના નિબંધનો વિષય છે.

પશ્ચિમ અસમ અને ઉત્તર બંગાળ એમ બે રાજ્યોમાં વહેંચાયેલા રાજબંશી જનસમૂહે જે તે રાજ્યમાં સતત પોતાની અસ્મિતા જાળવવાના પ્રશ્નનો સામનો કરવો પડે છે કારણ કે રાજ્યવિભાજનની પ્રક્રિયા દરમ્યાન એમણે પોતાની આગવી ઓળખ જતી કરવી પડી હતી અને પરિણામે એ લોકો પોતાની ભૂમિ સાથે પોતાની ભાષા પણ ખોઈ બેઠા હતા. પશ્ચિમ અસમના ગૌરીપુરનાં રાજકુમારી પ્રતિમા બરુઆ પાંડેને પોતે શાસ્ત્રીય સંગીત અને રવીન્દ્ર સંગીતમાં નિપુણ હોવા છતાં પોતાના રજવાડાનું લોકસંગીત વધુ આકર્ષતું હતું. જ્યોતિર્મય પ્રધાનીનો નિબંધ પ્રતિમા બરુઆ પાંડેએ અપનાવેલા તેમ જ પોષેલા અને ભૂપેન હઝારિકાએ વિખ્યાત કરેલા લોકસંગીતે સાંસ્કૃતિક દૃષ્ટિએ વણઝારા બની ગયેલા રાજબંશી સમૂહ માટે પોતાનું આગવું સ્થાન ઊભું કરી આપ્યું એની ચર્ચા કરે છે.

ડેઝમન્ડ ખર્માંવ્ફર્લાહ્ પોતાના નિબન્ધમાં શહેરોમાં ચાલતી કંવિંદન્તીઓ4 કઈ રીતે બની ચૂકેલી ઘટનાઓને – વિશેષ કરીને જે ઘટનાઓ ખરાબ અથવા અવાંછિત, ક્યારેક અસ્વીકાર્ય પણ, હોય એને – ફરી ફરીને રચે છે અને જે તે શહેરી સમૂહની સામૂહિક સ્મૃતિનું પુનર્ગઠન કરે છે એની તપાસ શિલોઙ્ શહેરમાં પ્રચલિત કિંવદન્તીઓમાં રેવનન્ટની5 હાજરીના આધારે કરે છે. લેખકનો હેતુ એ દશાર્વવાનો છે કે સમાજ લોકસાહિત્યમાં બિમ્બાતો હોય છે અને જે તે સમૂહ આવી કિંવદન્તીઓના માધ્યમે પોતાની ઓળખ અને પોતાનાં સામાજિક બંધનો મજબૂત બનાવે છે.

આ વિભાગનો અને પુસ્તકનો અંતિમ નિબંધ મધ્યકાળ દરમ્યાન વિશેષ રૂપે હિંદુ-મુસ્લિમ સંબંધો બંગાળના એ સમયની લોકભાષામાં રચાયેલા સાહિત્યમાં કઈ રીતે નિરૂપાયા છે એના વિશે છે. આ તપાસના મિષે લેખક મુહમ્મદ શાહ નૂરુર રહેમાન ઉપલબ્ધ તત્કાલીન બંગાળી ઇતિહાસમાં અનુપલબ્ધ સામાજિક ઇતિહાસનો વિકલ્પ શોધવા ચાહે છે.

આ પરિચયની શરૂઆતમાં લખ્યું છે તેમ સાંસ્કૃતિક અધ્યયન બનવા જતા આ નિબન્ધો ભાગ્યે જ પોતાનો એ હેતુ સિદ્ધ કરી શક્યા છે. અલબત્ત, એ છતાં ઘોષ, બિશ્વાસ, ગિરિ, કે મંજિલના નિબંધોને બાદ કરતાં એમની સામ્પ્રત ઉપયોગિતા છે એવું કહી શકાય. વિશેષ કરીને ત્રીજા વિભાગના છએ છ નિબન્ધો કે બીજા વિભાગમાંથી રાઘવેન્દ્રનો અથવા માંડલનો નિબન્ધ સંગ્રહના અન્ય નિબન્ધોની તુલનામાં તો સમર્પક છે જ. સામાન્ય રીતે જોતાં પણ ભારતના સાહિત્યિક પરિપાઠમાં એ નોંધપાત્ર પ્રદાન કરનારા છે.

1. કળા અપરિચિત અને અસામાન્યને આગળ કરીને જે સામાન્ય છે, જેને આપણે સામાન્ય ગણીએ છીએ એને પછીતમાં લઈ જાય છે. આ રીતે કૃતિમાંથી જે સત્ય આપણી સામે આવે છે એ અગાઉ જે વીતી ગયું છે એમાંથી ન તો અવતારી શકાય, ન સિદ્ધ કરી શકાય એવું હોય છે (હાઇડેગર 1975; બિશ્વાસ: 12).

2. આ શબ્દ સાંસ્કૃતિક અધ્યયનમાં આવતા subjectના પયાર્ય તરીકે પ્રયોજ્યો છે. સંસ્કૃતનો પણ સારો એવો પરિચય હશે તેને એની તાકિર્કતા સમજાશે.

3. ઐશ્વર્ય અહીં અંગ્રેજી divine qualityના તો ઉપસર્ગ અંગ્રેજી evilના પયાર્ય તરીકે છે. જૈન પરમ્પરામાં ‘ઉપસર્ગ’ આ અર્થમાં પ્રયોજાય છે એ જાણીતી વાત છે.

4. એક અર્થમાં લોકસાહિત્ય એવી આ કિંવદન્તીઓનું આધુનિક હોવું જ એમને લોકસાહિત્યને બદલે ‘અર્બન લેજન્ડ’ નું નામ આપે છે. જો કે એ અનિવાર્ય નથી કે આ ‘અર્બન’ લેજન્ડ્ઝ હમેશાં શહેરોમાં જ પ્રચલિત હોય; જે કિંવદન્તી આધુનિક સમયમાં રચાઈ/ફેલાઈ હોય એ અર્બન લેજન્ડ છે.

5. ઘણા લાંબા સમય સુધી જેની કોઈ ખબર ન આવી હોય એનું મૃત્યુ થઈ ચૂક્યું છે એમ માની લેવાયું હોય એ પછી જે વ્યક્તિ પાછી આવે એને ખ્રિસ્તી પરમ્પરામાં ‘રેવનન્ટ’ તરીકે ઓળખવામાં આવે છે.

*

સુહાગ દવે
વિવેચનલેખો.
કોપી-એડિટર, સેઇજ પબ્લિકેશન્સ, દહેરાદૂન.
નડિયાદ.
suhag@gmail.com

સંપાદક – રમણ સોની

80062 22776

*

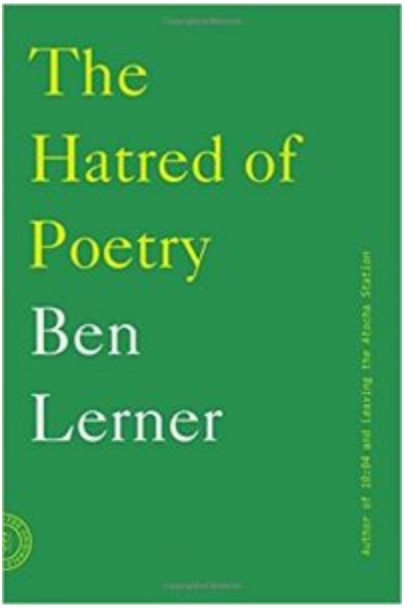
અમેરિકન વિવેચન – મધુસૂદન કાપડિયા

ટૂંકાં અવલોકનો

[પુસ્તકની વિગતે પરિચય-સમીક્ષા કરી આપતા લેખોની સાથે, એ ઉપરાંત, અન્ય પુસ્તકનો સંક્ષિપ્ત પરિચય સંપડાવી આપતાં કે એના કોઈ મહત્ત્વના પાસાને 500-600 શબ્દો સુધીમાં ઉપસાવી આપતાં અવલોકનો પણ કેટલાક સમીક્ષકમિત્રો પાસેથી ઇચ્છ્યાં હતાં. એ ટૂંકાં અવલોકનો અહીં પ્રગટ કર્યાં છે.

સંક્ષિપ્ત પરિચયોનો પણ એક બૃહદ સંપાદન-ગ્રંથ કરી શકાય એવાં ઇંગિતો એમાં પડેલાં છે. –સંપાદક]

અમેરિકન વિવેચન



The Hatred of Poetry – Ben Learner, New York, 2016

બેન લર્નરને ફુલબ્રાઇટ, ગુગનહાઈમ અને મેક આર્થર ફેલોશીપ મળી છે. તેમની બે નવલકથાઓ Leaving the Atocha Station અને 10.04ને આંતરરાષ્ટ્રીય પ્રતિષ્ઠા મળી છે. તેમના ત્રણ કાવ્યસંગ્રહો પ્રગટ થયા છે: The Lichtenberg Figures, Angle of Yaw અને Mean Free Path. હાલ તેઓ બ્રૂકલીન કોલેજમાં અંગ્રેજીના પ્રાધ્યાપક છે.

આ નાનકડું (86 પાનાંનું) પુસ્તક લર્નરની અવળવાણી છે. કવિતાના તિરસ્કારને નામે આ તેમનો કવિતા માટેનો અગાધ પ્રેમ છે. લોકો કવિતાની ઉપેક્ષા કરે છે, ટીકા-નિન્દા કરે છે; માત્ર સામાન્ય લોકો જ નહિ, ખુદ કવિઓ પણ કવિતાનો અણગમો વ્યક્ત કરે છે. અરે, આ પુસ્તકનું પહેલું વાક્ય છે જાણીતી કવયિત્રી મેરીએન મૂરનું: 'I, too, dislike it' (મને પણ કવિતા નથી ગમતી.) પણ મેરીએન મૂર પણ લર્નરની ટોળીમાં જ ભળી જાય છે. આ કંડિકા 'I too dislike it' એ કાવ્યપંક્તિ છે! અને પછીની ત્રણ પંક્તિઓમાં કવયિત્રી કહે છે કે સંપૂર્ણ અનાદર સાથે કવિતા વાંચવાની શરૂઆત કરવા છતાં અંતે તો કાવ્યમાંથી કંઈક અસલી ચીજ મળી આવે છે! લર્નર પણ કહે છે કે

‘કવિતા અને કવિતાનો તિરસ્કાર એમાં મને કોઈ આંતરવિરોધ નથી દેખાતો કારણ કે મારા માટે બન્ને એકબીજા સાથે ગૂંથાઈગૂંચાઈ ગયાં છે.’

લર્નર કવિતાનો જોરદાર બચાવ નથી કરતા. એને બદલે કેટકેટલા લોકોને કવિતાએ નિરાશ કર્યા છે તેનાથી તે શરૂ કરે છે, પ્લેટોથી આજ સુધી. એક વાત નિશ્ચિત છે કે લર્નર કવિતાને ચાહે છે. કવિતા લોકપ્રિય નથી એનું કારણ એની પાસેથી જે અપેક્ષાઓ રાખવામાં આવે છે તે છે. કવિતા વચન આપે છે કે તે તારાઓ-ગ્રહો-ઉપગ્રહોનું સંગીત સંભળાવશે પણ પછી રીતસર કાવ્યો હાથમાં લઈએ ત્યારે તો હાથમાં આવે છે અપૂર્ણ મનુષ્યોએ સર્જેલા તૂટીફૂટી ભાષાના ટુકડાઓ. લર્નરના શબ્દોમાં ‘કવિતા ક્ષણિકતા અને ઐતિહાસિકતાથી પર જવાની ઇચ્છામાંથી ઉદ્‌ભવે છે અને અપાર્થિવ અથવા દિવ્યને પામવા મથે છે… પણ જ્યારે આ ભાવનાથી તમે કવિતાને હાથમાં લો ત્યારે અનંતનું સંગીત શબ્દોની સીમામાં મર્યાદિત થઈ જાય છે. સ્વપ્નમાં કાવ્યો કાળને નાથી શકે… પણ જ્યારે તમે જાગો ત્યારે મનુષ્યની દુનિયાના જડ નિયમો અને તાર્કિકતામાં પાછા આવી જાઓ છે.’

કવિતાને ધિક્કારનારા ખરેખર તો આદર્શવાદી છે. કવિતા કવિના અંતરની તીવ્ર લાગણીઓને યેનકેનપ્રકારેણ બુદ્ધિગ્રાહ્ય અને સર્વતોમુખી બનાવે એ તેમનું પ્રયોજન છે. કવિતા તેમાં ઉત્તમોત્તમ સ્વરૂપે જે આશાઅપેક્ષા જગાડે છે તેમાં ઉંબરાને પણ તે ઓળંગી શકતી નથી. કવિતા જ નહિ કોઈ પણ મંત્રતંત્ર પણ એ ન કરી શકે.

લર્નર પુસ્તકનો અંત આણે છે કાવ્યાત્મક શબ્દોમાં અને કાવ્યના અપ્રતિમ સૌન્દર્યના પ્રભાવમાં. લર્નર કવિતાને સરખાવે છે વાદળમાંથી પસાર થતી જળની કે હિમકણોની પગદંડી સાથે, જે જમીન પર પહોંચતાં પહેલાં લુપ્ત થઈ જાય છે. કવિતા વર્ષા છે જે સ્વર્ગ અને પૃથ્વી વચ્ચેના અંતરને દૂર કરવામાં સ્હેજ માટે રહી જાય છે. કોઈક ધન્ય પળે આપણે એ જળકણોનો પડદો સ્હેજ ખસેડી શકીએ છીએ, અને લગભગ કશુંક ગ્રહણ કરી શકીએ છીએ, અથવા ફરી ક્યારેક ગ્રહણ કરી શકીશું. ઓછામાં ઓછું એ ‘શક્ય’ છે. તે શક્યતા જ ગમી જાય તેવી નથી?

છેલ્લે બર્નરના એક કાવ્યની કડીથી વિરમીએ:

‘There must be an easier way to do this/ I mean without writing.’

(કાવ્યસર્જનનો વધારે સ્હેલો કોઈ રસ્તો હોવો જોઈએ/મને અભિપ્રેત છે લેખન વિના સર્જન.) કાશ, આ શક્ય હોત.

*

જાપાની/હિંદી બાળવાર્તા – વર્ષા દાસ

દસ્તાને – યોકો ઇમોતો, હિંદી અનુ. વર્ષા દાસ

કોદાન્શા,જાપાન, 2014;

નેશનલ બુક ટ્રસ્ટ, ઇન્ડિયા, દિલ્હી, 2015

જાપાનની એક જાણીતી પ્રકાશનસંસ્થા છે કોદાન્શા લિમિટેડ. એની સ્થાપના 1909ના નવેમ્બરમાં થઈ હતી. કોદાન્શાના અધ્યક્ષ યોશિનોબુ નોમા કહે છે કે કોદાન્શાની દરેક વ્યક્તિ બે મુખ્ય મૂલ્યો કેન્દ્રમાં રાખીને કામ કરે છે. એક, પુસ્તકના સર્જન-પ્રકાશનનો આનંદ, અને બીજું, વાંચનારા લોકો સુધી એ પુસ્તકો પહોંચાડવાનો આનંદ.

પુસ્તકો ભારતનાં બાળકો સુધી પહોંચાડવાની ઇચ્છાથી કોદાન્શાએ સચિત્ર વાર્તાઓથી શરૂઆત કરી છે. ભારતમાં ભાષાઓ ઘણી છે એટલે સૌ પ્રથમ દસ બાળ-પુસ્તકોના હિંદીમાં અનુવાદો કરવામાં આવ્યા. એમાંનું એક છે આ ‘દસ્તાને’, એટલે કે હાથમોજાં. આ પુસ્તકનાં લેખિકા અને ચિત્રકાર છે યોકો ઈમોતો. ચિત્ર-વાર્તા છે એટલે ચિત્રો મોટાં, રંગીન અને આકર્ષક છે. વાર્તાનાં વાક્યો નાનાં, સરળ અને ઓછાં છે. ખૂબ સહજતાથી, સરળતાથી સંપીને રહેવાની, જરૂરિયાતો ઓછી કરવાની, સૌને સાથે લઈને આગળ વધવાની એમાં વાત કરી છે. પ્રાણીઓની વાર્તામાં મહત્ત્વપૂર્ણ માનવમૂલ્યોની વાત વણી લેવામાં આવી છે.

વાર્તાના સૌથી પહેલા ચિત્રમાં બે સસલી બહેનો સ્કૂલેથી ઘરે આવે છે. રસ્તામાં કરા પડે છે. મોટીબહેને હાથમોજાં પહેર્યાં છે. નાનીના હાથ ઠરી જાય છે. એ એની દીદીને કહે છે, તમારાં મોજાં આપો ને? દીદી એને એક હાથમોજું આપે છે. નાની બેન ખુશ થઈ જાય

છે, પણ એનો બીજો હાથ ઠરી જાય છે. એ બીજું હાથમોજું માગે છે. મોટીબહેન એનો ઠંડો હાથ પોતાના હાથમાં પકડીને પૂછે છે, ‘હવે હાથ ગરમ થઈ ગયો ને?’ બાળકોને ઘરે આવતાં જોઈને દાદીમા બહાર આવ્યાં. એમના હાથમાં મોજાં નહોતાં. બંને બહેનોએ દાદીમાને વચ્ચે રાખીને એમના હાથ પકડી લીધા. હાથમોજાંની એક જ જોડી હતી પણ ત્રણેના છએ હાથ ગરમ થઈ ગયેલા! પછી રસ્તે ચાલતાં શિયાળભાઈ, ઉંદરભાઈ, બિલાડીબેન જે જે મળતાં ગયાં, એકબીજાનો હાથ પકડીને, ઉષ્માનો અનુભવ કરતાં કરતાં આગળ ચાલતાં ગયાં.

હજી પણ હાથમોજાંની એક જ જોડીથી કામ ચાલતું હતું. બે છેડાના બે જણના એક-એક હાથમાં મોજાં ને બાકી બધાંએ એકબીજાના હાથ પકડીને ગરમી મેળવી લીધી હતી. પુસ્તકના છેલ્લા ચિત્રમાં બંને પાના પર વિસ્તરતા મોટા લંબગોળમાં જાતજાતનાં પશુ-પક્ષીઓ અને માનવ-બાળકો પણ છે. બધાંએ એકબીજાના હાથ પકડ્યા છે. એ જોઈને દીદી કહે છે, ‘આખી દુનિયામાં જો બધાં એકબીજાનો હાથ પકડી લે તો આપણે હાથમોજાં જોઈએ જ નહીં!’

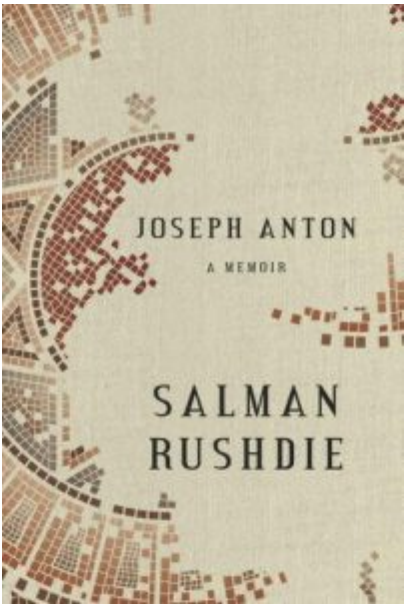
કોદાન્શાના ભારત પ્રોજેક્ટના નિયામક યોશિયાકી કોગા માટે આ વાર્તા અને ચિત્રો વિશેનો ભારતીય બાળકોનો પ્રતિભાવ જાણવાનું જરૂરી હતું. ભારતીય સમાજની સામાજિક-આર્થિક વિષમતાને ધ્યાનમાં રાખીને અમે બે પ્રકારની અને બે જુદા જુદા વર્ગો માટેની શિક્ષણવ્યવસ્થા પસંદ કરી. એક, પ્રમાણમાં ગરીબ બાળકો માટેની અનૌપચારિક શિક્ષણની સંસ્થા અને બીજી મધ્યમ ને ધનવાન વર્ગનાં બાળકો માટેની ઔપચારિક શિક્ષણની શાળા. બાળકો પૈસે ટકે સુખી હોય કે ગરીબ, સંવેદનશીલતા, ભાવપ્રવણતા તો બધામાં સમાન જ હોય છે. બંને જગ્યાએ બહુ સરસ પ્રતિભાવ મળ્યો. બાળકોએ વાર્તાના વાચનની સાથે સાથે એકબીજાના હાથ પકડીને ઉષ્મા અનુભવી. શિક્ષકોએ પણ તેમાં ભાગ લીધો. બધાંને મજા આવી. કોદાન્શાના અધ્યક્ષે જે આનંદની વાત કરી છે તે સૌએ માણ્યો.

આ ચિત્રવાર્તા જાપાની ભાષામાં 2014માં છપાઈ. 2015માં મેં તેનો હિંદીમાં અનુવાદ કર્યો. 2015-16માં દિલ્હીની જુદી જુદી શાળાઓમાં જઈને તેનું વાચન કર્યું. સકારાત્મક પ્રતિભાવ જોઈને હવે કોદાન્શાની સાથે જાપાની સરકાર પણ આ પ્રોજેક્ટમાં જોડાઈ છે અને નેશનલ બુક ટ્રસ્ટ, ઇંડિયા કુલ દસ પુસ્તકોમાંથી કેટલાંકને હિંદીમાં છાપવા માટે

તૈયાર છે. આશા રાખીએ કે ગુજરાતી અને અન્ય ભારતીય ભાષાઓનાં બાળકોને પણ તેનો લાભ મળશે.

*

અંગ્રેજી આત્મકથા – વીનેશ અંતાણી



Joseph Anton – Salman Rushdie

Jonathan Cape, Random House, London; 2012

'સેતાનિક વર્સિસ'ના વિરોધમાં સલમાન રશ્દીને મૃત્યુદંડ ફરમાવતા ફતવા પછી એમને લગભગ એક દાયકા જેટલાં વરસો કડક સુરક્ષા વચ્ચે જુદાં જુદાં સ્થળે ગુપ્તવાસમાં રહેવું પડ્યું હતું. 'જોસેફ એન્ટોન' આ સમયગાળાને આવરી લેતું

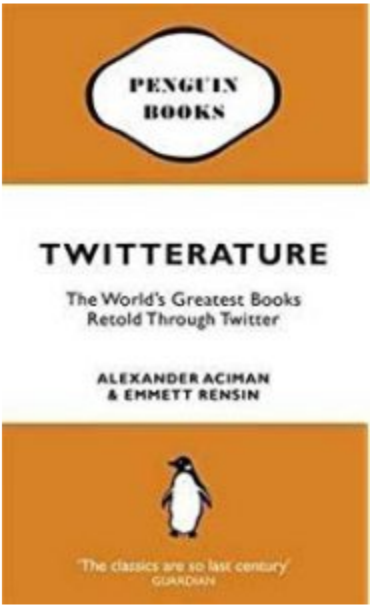
આત્મવૃત્તાંત છે. આત્મવૃતાંત્ત હોવા છતાં, રશ્દીએ એનું આલેખન ત્રીજા પુરુષની શૈલીમાં કર્યુ છે. સુરક્ષાવ્યવસ્થાના ભાગરૂપે એમને છદ્મનામ રાખવાનું કહેવામાં આવ્યું હતું. એમણે એમના બે પ્રિય લેખકો જોસેફ કોનરાડ અને એન્ટોન ચેખોવનાં પહેલાં નામ પરથી જોસેફ એન્ટોન નામ ધારણ કર્યુ હતું. અજ્ઞાતવાસના સમય દરમિયાન રશ્દીની આઇડેન્ટીટી જોસેફ એન્ટોન નામ સાથે અભિન્નપણે જોડાઈ ગઈ હતી.

રશ્દીએ એમના આત્મવૃત્તાંતમાં એમના ઉછેર, વિકાસ, 'સેતાનિક વર્સિસ'ના સર્જન પાછળની ભૂમિકા, ક્ષણેક્ષણે માથા પર તોળાતા મૃત્યુનો ભય, એમના પ્રકાશકો-એડિટર-અનુવાદકો પર થયેલા ઘાતક હુમલા, રાજકારણીઓનો પોકળ અભિગમ, જીવલેણ એકલતા, હતાશા, અન્યાયની લાગણી, ગુસ્સાની લાચાર પ્રતિક્રિયાઓ, સુરક્ષા માટે જવાબદાર વ્યક્તિઓ સાથે બનેલા પ્રસંગો, બે પત્ની સાથે લગ્નવિચ્છેદની ઘટનાઓ, પ્રેમની ભૂખ, સર્જન કરતા રહેવાની ઝંખના, સંબંધોમાંથી નિર્ભ્રાંત થતા જવાની પ્રક્રિયા વગેરેનું નિષ્ઠાપૂર્વક અને પ્રામાણિક આલેખન કર્યુ છે. 'જોસેફ એન્ટોન' કટ્ટરવાદી ધર્મઝનૂનની નગ્ન વાસ્તવિકતાનો આલેખ આપે છે.

નવલકથાવાચન જેવો રસ જગવતું આ આત્મવૃત્તાંત આપણા સમયના એક મહત્ત્વના સર્જકના જીવનમાં ઊભી થયેલી અત્યંત વિકટ કટોકટીનો આલેખ છે. ઈરાનના વડા આયાતોલ્લા ખૌમેનીએ જાહેર કરેલા ફતવાના સમાચાર 1989માં વેલેન્ટાઈન ડે, 14મી ફેબ્રુઆરીએ જાણવા મળ્યા હતા. રશ્દીની પહેલી પ્રતિક્રિયા હતી: I'm a dead man.' 13 વરસ પછી 22મી સપ્ટેમ્બર 1998ના રોજ સમાચાર આવ્યા કે રશ્દીના મૃત્યુની ધમકી પાછી ખેંચી લેવાઈ છે. રશ્દીએ પત્રકારોને કહ્યું: 'It means everything. It means freedom.' આ ઉદ્‌ગાર વાણીસ્વાતંત્ર્ય, વ્યક્તિસ્વાતંત્ર્યની રુંધામણ અને અસહિષ્ણુતાના પ્રખર વિરોધના પ્રતીક બની ગયેલા સર્જકના છે. 'જોસેફ એન્ટોન' કટોકટીભર્યા સાંપ્રત સમયમાં માનવસ્વાતંત્ર્યની પ્રતિષ્ઠા કરતો મહત્ત્વનો દસ્તાવેજ છે.

*

અંગ્રેજી ભાષાવિચાર – હર્ષવદન ત્રિવેદી



Twitterature – Alexander Aciman
Emmet Rensin, New York, 2009

2009ની વસંત ઋતુની એક સાંજે એલેક્સ એસિમન અને એમેટ રેન્સિન નામના 19 વર્ષના પ્રથમ વર્ષમાં અભ્યાસ કરતા બે કોલેજીયનો શિકાગો યુનિવર્સિટીની પોતાની હોસ્ટેલના રૂમમાં બેસીને ગપ્પાં મારી રહ્યા હતા. તેમની ચર્ચા સોશ્યલ નેટવર્કિંગ

સાઇટ ટ્વિટરની વધતી જતી લોકપ્રિયતા તરફ વળી. વાતમાં ને વાતમાં તેમને એવો વિચાર આવ્યો કે હવે પ્રશિષ્ટ સાહિત્ય વાંચતા લોકો ઘટી રહ્યા છે. ઘણાંને શેક્સપિઅર કે ચોસર જેવા મહાન સર્જકોનાં નામની પણ ખબર હોતી નથી અને જો નામની ખબર હોય તો પણ તેમની કૃતિઓ તેમણે વાંચી હોતી નથી. આથી તેમને વિચાર આવ્યો કે આવા પ્રશિષ્ટ ગ્રંથોને ટ્વિટરના માધ્યમથી રજૂ કરવામાં આવે તો કેવું રહે? બંનેએ એક ચોપડી ખોલી અને વિચાર્યું કે તેની વાર્તા કેવી રીતે આગળ વધે છે. વાર્તા ગંભીર પ્રકારની હોય તો તેને આજની પેઢીને રસ પડે એવી રમૂજી શૈલીમાં કેવી રીતે રજૂ કરવી? એ પણ 140 કેરેક્ટરની મર્યાદામાં રહીને? બંને મિત્રોએ રમત શરૂ કરી. એક જણ કૃતિનો સાર એક લીટીમાં બોલે અને બીજો તેની પાદપૂર્તિ કરે. આમ રમતમાં ને રમતમાં ચાલુ થયેલી આ પ્રવૃત્તિએ ગંભીર રૂપ ધારણ કર્યું. એમાંથી ટ્વિટ-સાહિત્ય (Twitterature)નો જન્મ થયો. (આ શબ્દ Twitter અને Literature એ બે શબ્દોના સંયોજનથી બન્યો છે. તેનો મુખ્ય ઉદ્દેશ 140 કેરેક્ટરના ટ્વિટ્સના માધ્યમથી સાહિત્યિક અભિવ્યક્તિની શક્યતાઓ તાગવાનો છે.) બંનેએ જગતની પચાસેક શ્રેષ્ઠ કૃતિઓને 20-20 જેટલા ટ્વિટમાં રજૂ કરવાનો પ્રયાસ કર્યો. આ પુસ્તકમાં The Catcher in the Rye, Macbeth, The Iliad, The Three Musketeers જેવી પ્રશિષ્ટ કૃતિઓ છે તો ભારતમાં પણ જાણીતી Harry Potter સિરીઝનો પણ એમાં સમાવેશ કરાયો છે. હેરી પોટર સિરીઝમાં અત્યાર સુધીમાં સાતેક નવલકથાઓ બહાર પડી ચૂકી છે. આ બધી કથાઓને લેખકોએ ટ્વિટ્સમાં રજૂ કરી છે.

આ પુસ્તકમાં જાણીતી કૃતિઓનો સીધી-સાદી ભાષામાં સારસંક્ષેપ આપવાનો પ્રયાસ થયો છે એવું નથી. આ પુસ્તક વિખ્યાત પુસ્તકોના મધ્યવર્તી વિચાર કે ટૂંકસાર આપતી ગાઇડોનો વિકલ્પ નથી. આગળ કહ્યું તેમ લેખકોની શૈલી રમૂજી છે. કેટલેક સ્થળે તેમણે પેરોડીનો આશરો લીધો છે તો કેટલેક સ્થળે જોક્સ પણ કર્યા છે. એમની ભાષા પણ અમેરિકાની નવી પેઢીની છે. ભારતીય અને ગુજરાતી વાચકોએ તો તે વાંચવા માટે કે અમેરિકન સ્લેન્ગ વગેરે સમજવા માટે વારંવાર ઇન્ટરનેટ-ગુગલની મદદ લેવી પડે તેમ છે. પણ જ્યારે પુસ્તક પૂરું થાય ત્યારે અમેરિકાની યુવાન પેઢીના માનસમાં ડોકિયું કરવાની તક તો મળે જ છે. સાથોસાથ અમેરિકાની નવી પેઢીના ઇંગ્લિશથી પણ આપણે ખાસ્સા પરિચિત થઈ જઈએ છીએ.

જગતની મહાન કૃતિઓને 140 કેરેક્ટરના માઇક્રો-ફિક્શનમાં સમાવી લેવા પાછળનો તર્ક પણ સ્પષ્ટ છે. અઢારમી સદીના આરંભથી જ સમાજમાં વ્યક્તિ પર ભાર મુકાતો આવ્યો છે. માનવશાસ્ત્રી ઇમિલ ડર્કહાઇમ કહે છે કે સામૂહિક ચેતના છેવટે તો વૈયક્તિકતાના માર્ગે જ વ્યક્ત થાય છે. હવે ટ્વિટર અને ફેસબુક જેવાં માધ્યમોના કારણે વ્યક્તિ પોતાના વિચારો બેધડક વ્યક્ત કરી શકે છે. એ પણ કોઈ પણ જાતના ખર્ચા વિના. અગાઉના જમાનામાં તો કાં તો તમારે છાપું કાઢવું પડતું, જેમ નર્મદે 'ડાંડિયો' કાઢ્યું હતું એમ; અથવા તો લાઉડસ્પીકર કે રેડિયોનો ખર્ચો કરવો પડતો હતો. આજે માણસ પોતાના વિચારો સરળતાથી વ્યક્ત કરી શકે છે.

આમ ટ્વિટર અને ટ્વિટ-સાહિત્ય બંને સર્જન કરવાની અને તેને કોઈક માધ્યમ દ્વારા રેકોર્ડ કરવાની માનવજાતની અદમ્ય એષણાની નીપજ છે.

આ બંને યુવાનોના પિતાઓ પણ સફળ લેખકો છે. એલેક્સ એસિમનના પિતા આન્દ્રે એસિમન અમેરિકામાં નવલકથાકાર, નિબંધકાર અને સંસ્મરણલેખક તરીકે જાણીતા છે. રેન્સિનના પિતા ડેવિડ રેન્સિન અમેરિકાના જાણીતા પત્રકાર અને લેખક છે. એટલે બંને યુવાનોને સર્જકતા વારસામાં મળી છે.

આ પુસ્તકના મને ગમેલા કેટલાક અંશો અહીં રજૂ કરું છું જેથી વાચકોને આ યુવાનોએ કેવું કામ કર્યું છે તેનો ખ્યાલ આવશે.

ગુજરાતી ભાષામાં સેમ્યુઅલ બેકેટનું નાટક Waiting For Godot જાણીતું છે. તેની પરનું આ ટ્વિટ જુઓ:

@ShaggyGodotJoke – Still waiting. Trying not to think of this awful, frustrating situational metaphor we've found ourselves in.

એવી જ રીતે કાફ્કા પણ ઘણો જાણીતો છે. તેની The Metamorphosis: વિશેનું આ ટ્વિટ જુઓ:

@bugged-out–-I seem to have transformed into a large bug. Has this ever happened to any of you? No solution on Web MD.

સોફોક્લીસની વિખ્યાત ટ્રેજેડી ઇડીપસ ધ કિંગનો ગુજરાતી અનુવાદ પણ થયો છે.-

PARTY IN THEBES!!! Nobody cares I killed the old dude, plus this woman is all over me. Total MILF.

આ ટ્વિટમાં MILF એ અશ્લીલ પ્રયોગ છે. જિજ્ઞાસુઓએ ડિક્શનરીમાં નહીં પણ ગુગલ પર સર્ચ કરવું.

છેલ્લે હેમ્લેટ જુઓ: Hamlet: WFT IS POLONIUS DOING BEHIND THE CURTAIN???

કોઈએ આવી જ રીતે ગુજરાતી ભાષાની પ્રશિષ્ટ કૃતિઓને ટ્વિટના માધ્યમથી રજૂ કરવાનો પ્રયાસ કરવા જેવો –

અહીં આપણે એકાદ-બે ગુજરાતી કૃતિઓ પર હાથ અજમાવી જોઈએ?:

સરસ્વતીચંદ્ર – My life is all foreplay and no orgasm! WTF has the destiny done to me???

મરણોત્તર – Don’t forget to carry this book while your flight to hell or heaven? LOL!

*

ભારતીય અંગ્રેજી ફિલ્મવિચાર – અમૃત ગંગર

Illuminating Agony: Ritwik Ghatak – Devayani Haldar, Culcatta, 2016

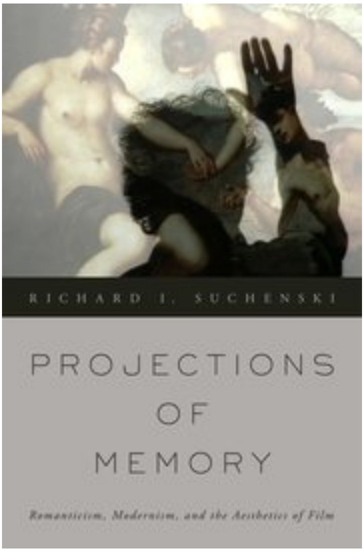
ડૉ. દેવયાની હલદરનું પુસ્તક ઘટકની ફિલ્મોસોફી અને વર્લ્ડવ્યૂ વિશે કેટલીક નવી આબોહવા લઈને આવે છે. અને આ આબોહવામાં ચોક્કસપણે લેખકનો માર્ક્સવાદી અભિગમ છતો થાય છે. તેમના પૃથક્કરણમાં લેખક 1942થી 1976 સુધીના ગાળાને આવરી લે છે. 1925ના વર્ષમાં પૂર્વ બંગાળમાં જન્મેલા ઋત્વિક ઘટક 1976માં પશ્ચિમ બંગાળમાં નિધન પામ્યા હતા. અને આ સમયકાળમાં તેઓ બંગાળના ભાગલાથી ભગ્નહૃદયી થયા હતા અને આ દુ:ખનું કારુણ્ય તેમની દરેક ફિલ્મકૃતિઓમાં ડોકાતું રહે છે. લેખક આ વેદનાને ઇલ્યૂમિનેટિન્ગ એગની એટલે પ્રદીપન-વેદના કહે છે. પ્રસ્તુત સમયકાળમાં ઘટકે બંગાળના દુકાળની અમાનુષી ભીષણતા પણ જોઈ હતી અને

બાંગ્લાનું યુદ્ધ તેમજ રાષ્ટ્રવ્યાપી કટોકટી પણ. ડો. હલદર ફિલ્મસર્જકની વેદનાને નવી વાચા આપે છે.

આ પુસ્તકની પ્રસ્તાવનામાં જાણીતી ફિલ્મ દિગ્દર્શક અને પૂણે-સ્થિત ફિલ્મ ઇન્સ્ટિટ્યૂટ ઓવ્ ઇન્ડિયા (હવે ફિલ્મ એન્ડ ટેલિવિઝન ઇન્સ્ટિટ્યૂટ ઓવ્ ઇન્ડિયા (એફટીઆઈઆઈ)માં ઋત્વિક ઘટકના વિદ્યાર્થી રહી ચૂકેલા શ્રી અડૂર ગોપાલકૃષ્ણન ઘટકની પટકથા આધારિત બિમલ રોય દિગ્દશિર્ત હિન્દી ફિલ્મ મધુમતી વિશે રસપ્રદ ઉલ્લેખ કરે છે. વિદિત છે તેમ ટૂંક સમય માટે ઘટક એફટીઆઈઆઈમાં અધ્યાપક રહ્યા હતા. ત્યારબાદ એમણે મુંબઈમાં પણ કામ કર્યું હતું. ડો. હલદરનું પુસ્તક તેના રાજકીય અભિગમને લીધે જુદું તરી આવે છે. ઋત્વિક ઘટકને તેઓ માર્ક્સવાદી કલાકાર અને ફિલ્મ દિગ્દર્શક તરીકે જુએ છે અને એ રીતે સંદર્ભીને તેમના ઇન્ડિયન પીપલ્સ થિયેટર એસોસિએશન વ.ના સંબંધોની આગવી રીતે વાત કરે છે. ઋત્વિક ઘટક અને ભારતની ડાબેરી સાંસ્કૃતિક ચળવળના અભ્યાસીઓ માટે ડો. હલદરનું પુસ્તક વિશેષ રીતે ઉપયોગી થઈ શકે.

*

અમેરિકન ફિલ્મવિચાર – અમૃત ગંગર



Projections of Memory – Recahrd I. Suchensky
Oxford Uni. Press, New York, 2016

ઉત્તર અમેરિકાની બાર્ડ કોલેજમાં ફિલ્મ એન્ડ ઇલેક્ટ્રોનિક આર્ટ્સના એસોસિએટ પ્રાધ્યાપક રિચર્ડ આઈ. સૂચેન્સ્કી, સેન્ટર ફોર મૂવીન્ગ ઇમેજ આર્ટ્સના સ્થાપક પણ છે અને તેમણે બાર્ડ કોલેજ તેમજ અગાઉ યેલ યુનિવર્સિટીના તેમના અધ્યયનકાળમાં ફિલ્મ

કાર્યક્રમો તેમજ સેમિનારો પણ ક્યૂરેટ કર્યાં છે. પ્રોજેક્શન્સ્ ઓવ્ મેમરી: રોમેન્ટીસિઝમ, મોડર્નીઝમ એન્ડ ધ એસ્થેટિક્સ ઓવ ફિલ્મ પુસ્તકમાં તેઓ લાંબી

અવધિની ફિલ્મોનું ખૂબ રસપ્રદ પૃથક્કરણ તેમજ નિરીક્ષણ કરે છે. દા.ત., એન્ડી વોર્હોલની ફિલ્મ એમ્પાયર(1964, આઠ કલાક પાંચ મિનિટ), એબેલે ગાન્સ દિગ્દર્શિત નૅપોલિયન (1927, સાડા પાંચ કલાક), ગ્રિફિથની ફિલ્મ ઇન્ટોલરન્સ (1916, 210 મિનિટ), બેલા ટારની ફિલ્મ સૅતાનટૅન્ગો (1994, સાડા સાત કલાક) કે ફ્રેન્ચ દિગ્દર્શક યાક રિવેતીની દીર્ઘ અવધિની ફિલ્મકૃતિઓ.

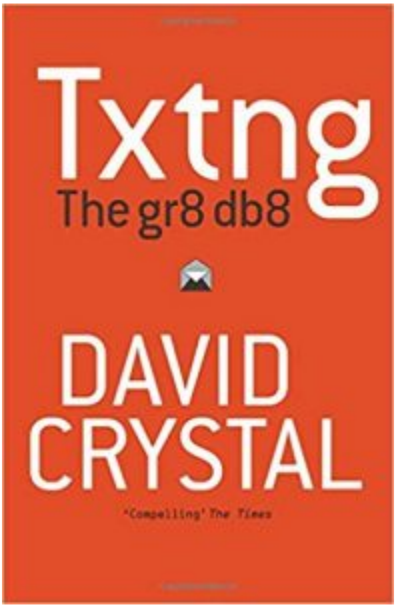
સામાન્ય રીતે પ્રજાનું એકાગ્રતા-ફલક (એટેન્શન સ્પૅન) ટૂંકું થતું જાય છે એવી ઘોંઘાટમય દલીલો થતી રહે છે ત્યારે સૂચેન્સ્કીનું પ્રોજેક્શન્સ્ ઓવ્ મેમરી આપણું ધ્યાન ખેંચે છે. ફિલ્મકૃતિઓનાં તેમનાં દૃષ્ટાંતો બળુકાં છે અને દલીલો દઢ. તેમણે પસંદગી કરેલી દીર્ઘ અવધિની ફિલ્મો એક પ્રકારની મોન્યૂમેન્ટાલિટી સર્જે છે. અને આ અવધિમાં આપણી નીરખવાની અનુભૂતિ (પર્સેપ્શન) તેમજ સંવેદનમાં પરિવર્તન આવતાં જાય છે અને આ પ્રક્રિયાનો અનુભવ સૂચેન્સ્કી આપણને ખૂબ સૂક્ષ્મ રીતે કરાવે છે. અને એ રીતે તેઓ આ પુસ્તક દ્વારા સિનેમા પ્રત્યેના આપણા વલણમાં સંપૂર્ણ રીતે અભિનવ કે પરિવર્તનાત્મક ચેતનાનું સિંચન કરે છે. અને કોઈ પણ ફિલ્મના દૃશ્ય કે દૃશ્યાવલીની કે ફિલ્મસર્જકની વાતની માંડણી તેઓ ખૂબ સૂઝ-સમજપૂર્વક અને સંવેદનશીલતાથી કરે છે. તેમની ભાષા પણ ખૂબ વિશદ્ (લ્યૂસિડ) છે.

અહીં હું ભારતમાં ફિલ્મ રસિક વર્ગમાં વધારે પ્રિય થયેલા હંગેરીયન ફિલ્મ દિગ્દર્શક બેલા ટારની અને તેમની 1994ની દીર્ઘ (સાત કલાક) ફિલ્મકૃતિ સૅતાનતોન્ગોનો નિર્દેશ કરીશ કારણ કે સુચેન્સ્કી તેની રસપ્રદ વાત કરે છે. તેઓ બેલા ટારની આ ફિલ્મને 'મોડનિર્સ્ટ એપિક' કહે છે. કથન અને પ્રયોગ વચ્ચે રહીને બેલા ટાર આ ફિલ્મકૃતિને નવું સ્વરૂપ આપે છે જેમાં ટેમ્પોરલ એક્સપિરિયન્સ કે શુદ્ધ કાલીય અનુભૂતિની નિમિર્તિ છે. 1994માં પણ તેઓ 35 મીમી સૅલ્યૂલોઈડ શ્વેતશ્યામ ફિલ્મ સર્જે છે એ પણ સાત કલાકની અવધિની.

*

I

અંગ્રેજી (ઇન્ટરનેટ) ભાષા – મેઘના ભટ્ટ-દવે



Txtng: The Gr8 Db8 – David Cristal

New York, 2009

કેટલીક પ્રાચીન ભાષાઓ અને એના અર્થ હજુ પણ વણઉકેલ્યા છે એનું કારણ છે બદલાતો રહેતો સમય. દરેક ભાષાનો એક યુગ હોય છે એ યુગ પૂરો થતાં એ ભાષા સંપૂર્ણપણે નષ્ટ થઈ જાય છે અથવા તો અપભ્રંશિત થઈ કોઈ બીજી જ ભાષાને જન્મ આપે છે. આજના યુગમાં ટેક્નોલોજીએ જ્યારે હરણફાળ ભરી છે ત્યારે એની સાથે તાલ મેળવવા માટે એક નવી જ ભાષા ઊભરી આવી છે. જેને આપણે ટેક્સ્ટસ્પીક, નેટસ્પીક, ચેટસ્પીક, ટેક્સ્ટીંગ લેંગ્વેજ, ટેક્સ્ટ અથવા SMS લેંગ્વેજ કહીએ છીએ.

સામાન્યપણે ખૂબ જ લાંબી વાતને જ્યારે ટૂંકમાં લખવી હોય ત્યારે કઈ રીતે લખવી? થોડા દાયકાઓ પહેલાં કોઈ જો આ જ સવાલ પૂછે તો તરત જ જવાબ મળતો શોર્ટહેન્ડ કે સ્ટેનોગ્રાફી છે ને! આજની પેઢીને કદાચ ખ્યાલ પણ નહીં હોય કે હજુ થોડા સમય પહેલાં તો આવી પણ કોઈ ભાષા હતી અને એટલી હદ સુધી સમાજમાં સ્વીકૃત હતી કે તેનો સમાવેશ અભ્યાસક્રમમાં પણ થતો હતો અને એના આધારે નોકરીઓ પણ મળતી હતી. બસ ટૂંકાણમાં વાત પતાવવાની આવી જ પગદંડી પર આજની પેઢી આગળ વધી રહી છે, અને SMS કે WhatsApp દ્વારા વાત કરતાં લાંબું વૃત્તાંત ન લખવુ પડે કે ટૂંકમાં પતાવવું હોય ત્યારે ટેક્સ્ટસ્પીક કેનેટસ્પીક વ્હારે આવે છે. રોજિંદા જીવનમાં જેમ-જેમ મોબાઇલ અને ઇન્ટરનેટનો ઉપયોગ વધી રહ્યો છે તેમ-તેમ ટેક્સ્ટસ્પીક કે નેટસ્પીક લેંગ્વેજનો પ્રયોગ પણ દેખીતો જ છે. ઇન્ટરનેટ અને મોબાઇલ ફોનની ટેક્નોલોજીના પરિણામે અંગ્રેજી ભાષામાં દાખલ થયેલી આ નવી શબ્દાવલી છે.

વિખ્યાત ભાષાશાસ્ત્રી ડેવિડ ક્રિસ્ટલે ઇન્ટરનેટની ભાષાનો ઊંડો અભ્યાસ કરીને તે અંગે અનેક પુસ્તકો લખ્યાં છે. Txting:TheGr8 Db8 એ ટેકસ્ટીંગ લેંગ્વેજ અને એની અસરોની છણાવટ કરતું પુસ્તક છે.

શીર્ષક માત્રથી જ આ પુસ્તકના વિષયપ્રતિપાદનનો ખ્યાલ આવી જાય છે. અહીં લેખકે શીર્ષકમાં જ લોગોગ્રાફ કે લોગોગ્રામનો ઉપયોગ કર્યો છે. લોગોગ્રામ એ એક અક્ષર, શબ્દ કે ચિહ્ન હોય છે જે કોઈપણ લિખિત શબ્દ કે વાક્યનું પ્રતિનિધિત્વ કરે છે. જેમ કે જાપાની અને ચીની ભાષામાં મુખ્યત્વે લોગોગ્રામ કે લોગોગ્રાફનો જ ઉપયોગ થાય છે. Txting:TheGr8 Db8 એટલે કે Texting: The Great Debate.

આવો જ બીજો એક જાણીતો દાખલો વિખ્યાત ઔદ્યોગિકગૃહ ESSARનો છે.

આ કંપનીના વડા શશી રુઇયાના નામના બે પ્રથમાક્ષરો S Rને ભેગાં કરીને તેમના ઉચ્ચાર પ્રમાણે ESSAR નામ નક્કી કરાયું છે.

આ પુસ્તકમાં લેખક ટેક્સ્ટીંગ મેસેજીસના લીધે ભાષા અને તેની લેખન-વાંચન પર પડતી અસરની ઝીણવટભરી તપાસ કરી છે. કાળજીપૂર્વકનાં સંશોધન, અભ્યાસ તથા ભાષાને લગતા પ્રયોગો કર્યા બાદ તેઓ SMS લેંગ્વેજમાં વપરાતા સંક્ષેપાક્ષરોને લીધે બાળકોનાં શિક્ષણ પર અને એમની ભાષા પરની પકડ પર ખરાબ અસર કરશે એવી દહેશત પાયાવિહોણી હોવાનું કહે છે. (SMS પોતે જે એક સંક્ષેપાક્ષર છે – Short Message Service) .

ટેક્સ્ટીંગને લીધે સાક્ષરતા, સમાજ અને ભાષા પર પડતી અસર અંગે અહીં તેઓ ઊંડાણપૂર્વક વિચારણા કરે છે. યુવાન વયના લોકો ટેક્સ્ટીંગમાં એટલો સમય પસાર કરે છે કે તેમાં એટલા ગળાડૂબ હોય છે કે તેઓ લખવાની બાબતમાં આળસુ બની જાય છે.

શું યુવાનો ખરેખર એટલું ટેક્સ્ટીંગ કરે છે જેટલું સમાજ વિચારે છે? કે પછી પુખ્તવયના લોકોનો ઉપયોગ વધારે છે? શું ટેક્સ્ટીંગના લીધે ભાષાની ગહનતા નાશ પામશે? બસ, આ જ બધા સવાલોના જવાબ શોધે છે ભાષાવિદ્ ડેવિડ ક્રિસ્ટલ. ટેકસ્ટીંગની શરૂઆત કઈ રીતે થઈ? કોણ તેનો ઉપયાગ કરે છે? કેમ? અને કઈ રીતે કરે છે? વગેરેની છણાવટ કરતાં કરતાં લેખક પિકટોગ્રામ, લોગોગ્રામ, સંક્ષિપ્ત રૂપો, સંકેતો વગેરે સાથે ટેક્સ્ટીંગમાં જુદી-જુદી ભાષાઓમાં શબ્દરમતો કેવી રીતે રમાય છે એ પણ દર્શાવે છે.

લેખકનાં તારણો રસપ્રદ છે:

ભાષાના માત્ર 10% કે તેથી ઓછા શબ્દોનું જ સંક્ષિપ્તકરણ થાય છે.

શબ્દો કે વાક્યોને સંક્ષિપ્ત રૂપ આપવું એ કોઈ નવી ભાષા નથી પરંતુ આ કળા તો ઘણા દાયકાઓથી અસ્તિત્વમાં છે.

બાળકો અને પુખ્તવયનાં – બંને SMS લેંગ્વેજનો ઉપયોગ કરે છે, ખાસ કરીને પુખ્તવયનાં લોકો આ વાતમાં આગળ છે.

વિદ્યાર્થીઓ નિયમાનુસાર એમનાં ગૃહકાર્ય કે પરીક્ષામાં સંક્ષિપ્ત શબ્દોનો ઉપયોગ નથી કરતા.

ટેક્સટ મેસેજ મોકલતાં પહેલાં તેનો સ્પેલીંગ જાણવો અનિવાર્ય થઈ જાય છે કારણ કે

જો આખો સ્પેલીંગ ખબર હોય તો જ એને ટૂંકુ રૂપ કેવી રીતે આપવું એ નક્કી થાય છે આથી સ્પેલીંગની બાંધણી ટેક્સ્ટ મેસેજનાં લીધે બગડે એ શક્ય નથી.

ઊલટું ટેક્સ્ટ મેસેજીસનાં લીધે લોકોની સાક્ષરતા વધે છે કારણ કે આ લખાણને લીધે લોકો ભાષા સાથે લેખન તથા વાચન દ્વારા ખરા અર્થમાં જોડાઈ શકે છે. અને ખાસ તો વિદ્યાર્થીઓ માટે એ ખૂબ જ ઉપયોગી છે.

જુદા-જુદા સમયમાં કે યુગમાં ટેક્સ્ટીંગની જેમ જ કોમ્યુનિકેશન માટે અવાજ અને સંકેતોનો ઉપયોગ કરવામાં આવતો અને ખરી રીતે તો બસ ત્યારથી જ લખાણની શરૂઆત થઈ એવું કહી શકાય. અને અંતે ડેવિડ ક્રિસ્ટલ એ નિષ્કર્ષ પર આવે છે ટેક્સ્ટીંગ ભાષાને મારી તો નહીં જ શકે પણ તારી જરૂર શકે એમ છે.

*

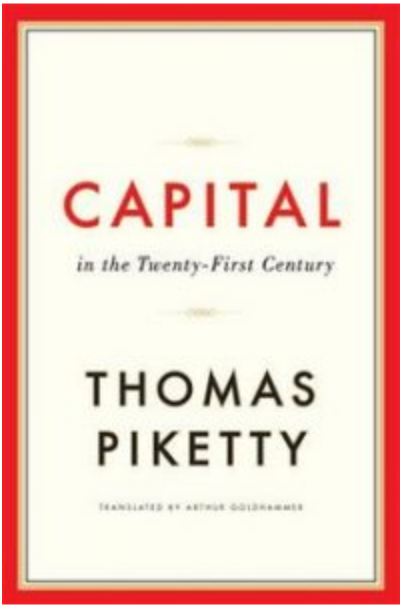
મેઘના ભટ્ટ-દવે

વર્તમાનપત્રમાં પત્રકાર, અમદાવાદ

hr.meghnabhatt@gmail.com 9998830588

*

ફ્રેન્ચ/અંગ્રેજી અર્થશાસ્ત્ર – બિપિન પટેલ



Capital in 21st Century – Thomas Piketty, 2013.Eg. Tr.
Arther Goldhammer
The Belknap Press of Harvard University Press, U.S.A.
2014

2011નું વર્ષ ભારત અને વિશ્વસમસ્તમાં નોંધપાત્ર હતું. ભારતમાં ‘ઇન્ડિયા અગેન્સ્ટ

કરપ્શન'ના અન્ના હજારેપ્રેરિત આંદોલને આખા દેશને ઉપરતળે કર્યો. આ આંદોલનસમયે ભ્રષ્ટાચાર ઉપરાંત બ્યુરોક્રેટ્સ તથા રાજકારણીઓએ લૂંટેલા પૈસાની તપસીલ પણ ખરી. સમૃદ્ધ અમેરિકામાં 'ઓક્યુપાય વોલસ્ટ્રીટ' (અમેરિકાનું શેરબજાર)ની કૂચ થઈ. અન્ય દેશોમાં પણ મૂડીવાદી અર્થવ્યવસ્થાને કારણે ઊભી થયેલી અસમાનતા સામે આંદોલનો થયાં. તે પૂર્વે નાનકડા ટયુનીશીયામાં યુવાનો દ્વારા સત્તા સામે આંદોલન થયું જેમાં બેકારી, ભ્રષ્ટાચાર સાથે આર્થિક અસમાનતાનો મુદ્દો પણ હતો. આ આંદોલન પછી અન્ય આરબ દેશોમાં પ્રસર્યું જે 'આરબ સ્પ્રિંગ' તરીકે ઓળખાયું. પ્રજાના આ ઉદ્રેક, ભાવોદ્રેકના રાજકીય અને સામાજિક અભ્યાસો થયા છે પણ કેટલાક ધનિકો પાસે કેન્દ્રિત થયેલી મૂડીનો અર્થશાસ્ત્રીય અભ્યાસ નથી થયો.

આધુનિક અર્થશાસ્ત્રની દુનિયામાં ખળભળાટ મચાવી દેનાર આ પુસ્તકના લેખક ફ્રેન્ચ અર્થશાસ્ત્રી થોમસ પીકેટ્ટીને 'ધી ઇકોનોમિસ્ટ' અખબારે આધુનિક જમાનાના કાર્લ માર્ક્સ ગણાવ્યા છે. આ પુસ્તક પ્રથમ વાર 2013માં ફ્રેન્ચ ભાષામાં પ્રકાશિત થયું હતું. ત્યારબાદ 2014ની સાલમાં આ પુસ્તક અંગ્રેજી ભાષામાં પ્રકાશિત થયું અને આશ્ચર્યજનક રીતે બેસ્ટસેલર બન્યું. તો એવું શું છે આ પુસ્તકમાં?

અર્થશાસ્ત્રના આ પુસ્તકમાં પેરિસ સ્કૂલ ઓફ ઇકોનોમિક્સના પ્રોફેસર પીકેટ્ટી આંકડાઓ સાથે રમતાં રમતાં બાલ્ઝાક, જેન ઓસ્ટીન, ધી સિમ્પ્સન્સ અને ધી વેસ્ટ વિંગનાં અવતરણ પણ ટાંકે છે. થોમસ પીકેટ્ટીએ આ 700 પૃષ્ઠના વિશાળ પુસ્તકમાં આર્થિક અસમાનતા ઉપર પોતાના વિચારો રજૂ કર્યા છે. જ્યારે આર્થિક અસમાનતા ઉપરના વૈશ્વિક આંકડાઓને આધારભૂત માનવામાં આવતા નથી ત્યારે મજાની વાત એ છે કે પીકેટ્ટીએ પોતાના વિચાર (થીસિસ)ને સિદ્ધ કરવા 10 વર્ષથી પણ વધારે સમય સંશોધન કરીને આંકડા મેળવ્યા છે. 18મી અને 19મી સદીમાં યુરોપિયન સમાજમાં વ્યાપક આર્થિક અસમાનતા હતી. ખાનગી સંપત્તિ રાષ્ટ્રીય આવક કરતા વધારે હતી. અર્થવ્યવસ્થા જૂજ ધનાઢ્ય પરિવારોના તાબામાં હતી. પછી 20મી સદીમાં વિશ્વયુદ્ધ દરમ્યાન સંપત્તિમાં વ્યાપક ઉથલપાથલ જોવા મળી. કમરતોડ કરવેરા, ફુગાવો અને નાદારીના કારણે આ ધનાઢ્ય પરિવારોએ પોતાની મોટા ભાગની સંપત્તિ ગુમાવી અને આર્થિક રીતે સમાન સમાજનું નિર્માણ થયું. પ્રોફેસર પીકેટ્ટીએ અમેરિકા તથા અન્ય યુરોપિયન દેશોમાંથી ઉપલબ્ધ થયેલ આવકવેરા પત્રોના આધારે તારવ્યું છે કે 1970ના દાયકાથી સામાજિક-આર્થિક ચક્ર પાછું ફરી રહ્યું છે. પીકેટ્ટી આ પુસ્તકમાં લખે છે કે

1977થી લઈને 21મી સદી સુધી અમેરિકાની રાષ્ટ્રીય સંપત્તિમાં થયેલા કુલ વધારા પૈકીનો 60% વધારો ટોચના માત્ર 1% લોકોના ફાળે ગયો! આ આંકડા વિક્ષુબ્ધ કરી મૂકે તેવા છે. પીકેટ્ટીનું માનવું છે કે સમાજ હજુ વધારે આર્થિક અસમાનતા ભણી ધસી રહ્યો છે, કારણકે અર્વાચીન ધનકુબેરોને પોતાના મૂડીરોકાણ ઉપર મળનાર વળતર દર (રેટ ઓફ રિટર્ન) રાષ્ટ્રીય ગ્રોસ ડોમેસ્ટિક પ્રોડક્ટ (GDP)ના વૃદ્ધિ દર કરતાં વધારે છે. પીકેટ્ટી લખે છે કે આ વિષચક્રમાંથી બહાર આવવા શ્રીમંતો ઉપર ભારે 'ગ્લોબલ વેલ્થ ટેક્સ' એટલે કે વૈશ્વિક સ્તરે 2% સંપત્તિ કર અને 80% સુધી ઉત્તરોત્તર વધતો કર લાદવો જોઈએ. (ફ્રાન્સના વર્તમાન પ્રમુખ હોલાન્ડોએ સમૃદ્ધ લોકો પર 70% કર લાદવાનું સાહસ કર્યું હતું, જે પછીથી પાછો ખેંચવો પડ્યો હતો. આપણે ત્યાં પણ વર્તમાન બજેટમાં 'સુપર રિચ' પર કરમાં પ્રતીકાત્મક વધારો કરી ગરીબોના વહાલા થવાના અબળખા સેવ્યા છે.) વધારો ઉત્તરોત્તર વધતો કર એટલે જેમ જેમ કરપાત્ર રકમ વધતી જાય તેમ તેમ કર દર પણ વધતો જાય.

બિલ ગેટ્સે પોતાના બ્લોગ ગેટ્સનોટ્સમાં આ પુસ્તક વિશે વિસ્તારથી પોતાના વિચારો રજૂ કર્યા છે. ગેટ્સ આ પુસ્તકની ત્રણ વાત સંપૂર્ણપણે સ્વીકારે છે:

1. વ્યાપક આર્થિક અસમાનતા મોટી સમસ્યા છે.

2. અનિયંત્રિત મૂડીવાદથી ક્યારેય આર્થિક કે સામાજિક સમાનતા મેળવી શકાતી નથી. અને

3. સરકારની ભૂમિકા આગામી વર્ષોમાં ખૂબ જ મહત્ત્વની રહેશે.

કેટલાક અગ્રણી અર્થશાસ્ત્રીઓએ આ પુસ્તકની ટીકા પણ કરી છે. આર્થિક અસમાનતા તરફ દોરી જનારાં જે પરિબળો પીકેટ્ટી ગણાવે છે તેના પ્રભાવ વિશે પીકેટ્ટીના ચાહકોને પણ શંકા છે. એવી શક્યતા ચોક્કસ છે કે અત્યારે જ્યારે વૈશ્વિક સ્તરે GDPમાં વૃદ્ધિ મંદ છે, ત્યારે ધનકુબેરોની સંપત્તિના વધારા ઉપર ગ્રહણ લાગી શકે છે. કેટલાક ટીકાકારો માર્ક ઝુકરબર્ગ અને બિલ ગેટ્સના ઉદાહરણ સાથે લખે છે કે આ શ્રીમંતોએ પોતાનું સામ્રાજ્ય વારસામાં નથી મેળવ્યું, પણ જાત મહેનતથી ઊભું કર્યું છે. આજે હજી પણ દરેક વર્ગના લોકો માટે આગળ વધવાની પૂરતી તક રહેલી છે.

આ પુસ્તકથી સરકારની સામાજિક અને આર્થિક નીતિઓમાં ફેર પડે કે ન પડે, પણ એક વાત તો ચોક્કસ છે કે આ પુસ્તકે હજારો અર્થશાસ્ત્રીઓ અને વાચકોને આ મુદ્દા

ઉપર ચર્ચા કરવા પ્રેર્યા છે. આ પુસ્તક આર્થિક અને સામાજિક નીતિમાં રસ ધરાવતા દરેક વ્યક્તિએ અચૂક વાંચવું જોઈએ.

*

I. સમીક્ષકસૂચિ

અદમ ઘોડીવાલા ‘ટંકારવી’

અમૃત ગંગર

અરુણા જાડેજા

અરુણા જોશી (અનુ.)

અવધેશ કુમાર સિંહ

અશોક મેઘાણી

અશોક ગો. વિદ્વાંસ

ઉદયન ઠક્કર

ઓમપ્રકાશ શુક્લ

કમલ વોરા

કાન્તિ પટેલ

કિરણ શિંગ્લોત

કિરીટ દૂધાત

કૃષ્ણા કિંબહુને

ગુલામમોહમ્મદ શેખ

ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળા

ચિનુ મોદી

જયદેવ શુક્લ

જયેશ ભોગાયતા

જેઠો લાલવાણી

ડંકેશ ઓઝા

દિલીપ ઝવેરી

દીપક મહેતા

ધ્વનિલ પારેખ

નરેશ વેદ

નરોત્તમ પલાણ

નીતિ સિંહ

નીલિમા શુક્લ-ભટ્ટ,

નૌશીલ મહેતા

પરેશ નાયક

પીયૂષ ઠક્કર

પોરી હિલોઈદરી

પ્રદીપ પંડ્યા

પ્રવીણ જ. પટેલ

પ્રવીણસિંહ ચાવડા

બકુલ ટેલર, 292

બસંતકુમાર પંડા

બિપીન પટેલ

ભક્તિ વૈષ્ણવ

ભારતી રાણે

મધુસૂદન કાપડિયા

મહેશ ચંપકલાલ

મેઘના ભટ્ટ-દવે

મોના પારખ

રઘુવીર ચૌધરી

રણજિત દાસ

રણજિત સાહા (અનુ.)
રમણ સોની
રમણીક સોમેશ્વર (અનુ.)
રત્તન તલાશી
રમેશ બી. શાહ
રંજના હરીશ
રાકેશ દેસાઈ
રાજીવ રાણે
રાજેન્દ્ર પટેલ
રાજેન્દ્રસિંહ જાડેજા
રાજેશ પંડ્યા
રાધેશ્યામ શર્મા
રેણુકા સોની
વર્ષા દાસ
વાસદેવમોહી સિદ્ધાણી
વિદ્યુત જોશી
વિપુલ કલ્યાણી
વીનેશ અંતાણી
શરીફા વીજળીવાળા
શિરીષ પંચાલ
સંજય શ્રીપાદ ભાવે
સંધ્યા ભટ્ટ
સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર
સુહાગ દવે
સેજલ શાહ
સ્વાતિ જોશી
હરદીપસિંહ ગોહિલ
હર્ષવદન ત્રિવેદી

હસુ યાજ્ઞિક

હિમાલી શિંગ્લોત

હિમાંશી શેલત

હેમન્ત દવે

*

૨. ગ્રંથસૂચિ

અનિત્ય

અવકાળી પાવસાચ્યા દરમ્યાનચી ગોષ્ટ

આઇ એમ મલાલા

આઇડિયોલોજી

ઇકોલિંગ્વિસ્ટીક

ઇન અધર્સ વર્ડ્સ

ઇન ઓલ્ટર પારોલ

ઇલ્યુમિનેટિંગ એગની

એક કહાની યહ ભી

એડિટર અનપ્લગ્ડ

એનકાઉન્ટર

ઓવર ધ મૂન

કટિંગ ફોર સ્ટોન

કશ્મીરી રામાયણ

કંટા ઓ અન્યાન્ય ગલ્પ

કાફે કાફકા

કાર્વાલ્હો

કેપિટલ ઇન ટ્વેન્ટીફર્સ્ટ સેન્ચુરી

કોરા

ચેકબુક

ચિત્રલેખા

જોસેફ એન્ટોન

ઝુ તી ઝોલાન

ડો. જ્યોર્જ બુહ્લર

ટ્વેન્ટી યર્સ એઇટ મન્થસ્ એન્ડ ટ્વેન્ટીએઇટ ડેઇઝ

ટૂ મચ હેપીનેસ

ટેલ મી વન થીંગ

ટેક્સ્ટિંગ

ટ્વીટરેચર

ડિબેટિંગ ઇન્ડિયા

ડિસ્ટન્ટ રીડિંગ

તાજમહલ કા ઉદ્ઘાટન

તુમિ શુધુ નીરવ ચિત્કાર

દસ્તાને

ધ ઇન્ફમી

ધ ક્યૂરિયસ ઇન્સિડેન્ટ ઓફ ધ ડોગ

ધ ડોર

ધ નોઇઝ ઓફ ટાઇમ

ધ ફિલ્મ્સ્ ઓફ અડૂર ગોપાલકૃષ્ણન

ધ મેજિક ઓફ સઇદા

ધ રાઇઝ એન્ડ ફોલ ઓફ નેશન્સ

ધ લવર્સ બોડી

ધ સેલ આઉટ

ધ સ્પિરિટ ઓફ ઇન્ડિયન પેઇન્ટિંગ્સ

ધ હેટ્રેડ ઓફ પોએટ્રી

ધી એક્ટ ઓફ લાઇફ

નક્ષત્રહીન સમય મેં

નથીંગ ટુ બી ફ્રાઇટન્ડ ઓફ

નરસિંહ મહેતા ઓફ ગુજરાત

નીરખે તે નજર

પતંજલિવિરચિત વ્યાકરણમહાભાષ્યમ્

પાયર

પુક્કુઝહી

પ્રિન્સ ઓફ ગુજરાત ગોપાળદાસ દેસાઈ

પ્રિય બાબુઆણ્ણા

પ્રોજેક્શન ઓફ મેમરી

ફિફ્ટી પોલિટિક્સ ક્લાસિક્સ

ફેમિલી લાઇફ

ફોક ટેલ્સ ઓફ ફરગોટન ફોક

ફ્રેમોર બાહિરેર જોનાકી પોરુવા બોર

ફ્રોમ ધ રુઇન્સ ઓફ એમ્પાયર

બિહાર સે તિહાર

બેસ્ટ ઓફ બ્રિટિશ પોએટ્રી

બોર્હેસ ઓન રાઇટિંગ

બ્રેક, બ્લો, બર્ન

મનુષનગરી

મીરાંબાઈ કા ઐતિહાસિક ચરિત્ર

મૅરીડ ટૂ અ બેદૂઈન

મોનિગ્ઝ ઓફ જેનીન

રાત બાકી

રાસ્તા યે કહીં નહીં જાતા

લર્ન ગુજરાતી

લાઇન રિન્કોટર

લાઇન્સ ઓફ વિઝન
વન ઇન્ડિયન ગર્લ
વાચણાર્યાચી રોજનિશી
વિઝડમ્સ વર્કશોપ
વેદાર્થનિર્ણયા ચા ઇતિહાસ
વ્હેન બ્રેથ બિકમ્સ એર
વ્હેન હોપ એન્ડ હિસ્ટ્રી ર્હાઈન
શાન્તિપરવ
શેષ ઈશ્વર
શોર્ટ સ્ટોરી થિયરીઝ
સાસ્કવૅશ
સોસાયટી રિપ્રેઝન્ટેશન એન્ડ ટેક્સ્યુઆલિટી
સ્ટૅપંગિ સ્ટોન્સ
હેરેટિક

*

૩. લેખકસૂચિ (લેખક/અનુ./સંપા.)

અખિલ શર્મા

અખ્તર-મોઈ-ઉ-દ્દિન

અજય શુક્લા

અનિરુદ્ધ વાસુદેવન

અમરીશ પુરી

અમીના કાછલિયા

અબ્રાહમ વર્ગીસ

અરુણ શર્મા

અશોક વાજપેયી

આનંદ વંગિકર

આયાન હિર્સી અલી

ઇમ્તિયાઝ ધારકર

એન. ગોલ્ડસ્ટેન

એમ. જી વાસનજી

એમિલી બેરી

એમેટ રેન્સીન

એલિસ મૂનરો

એલેક્સ એસિમન

એનરિકી મોયા
એરન સ્ટિબ્બ
કન્હૈયાકુમાર
કમિલ પેગ્લિઆ
કલ્યાણસિંહ શેખાવત
કે. પી. પૂર્ણચંદ્ર તેજસ્વી
ગુલામમોહમ્મદ શેખ
ગૌરહરિ દાસ
ગ્રેબિયલ રોઝેનસ્ટોક્સ
ચેતન ભગત
જુલિયન બાર્ન્સ
જેનેટ મેકલેન
જૅમ્સ એક્સ્ટેલ
ઝુમ્પા લાહિરી
ટેરી ઇગલ્ટન
ટોમ બટલર બાઉડન
ડી. એ. શંકર
ડીના ગોલ્ડસ્ટોન
ડેન બ્રાઉન
ડેનિસ ઓ ડ્રિસકોલ
ડેવિડ ક્રિસ્ટલ
તેનઝિન ત્સુંદુએ
થોમસ પિકેટ્ટી
દેવયાની હલદર
દેસરાજ કાલી
નંદા પૈઠણકર
નામદેવ તારાચંદાણી
નીતિન મહેતા

નીલિમા શુક્લ-ભટ્ટ
પંકજ મિશ્રા
પેરુમલ મુરુગન
પોલ કલાનિધિ
પોલ બીટ્ટી
પ્રતિભા રાય
ફ્રાન્કો મોરેત્તિ
બીલ વોલાક
બેન લર્નર
બી. એન. ગોસ્વામી
ભીખુ પારેખ
મધુર અનંત મેહેંદળે
મન્નૂ ભંડારી
મલાલા યુસુફ્ઝઇ
માર્ગરાઇટ ગેલ્ડરમાલ્સેન
માર્ગારેટ એટવૂડ
મિલાન કુન્દેરા
મેરિઅન એલિયટ
મૌસમી કંદાલી
રણેન્દ્ર
રત્તન તલાશી
રાજમોહન ગાંધી
રિચાર્ડ આઇસુચેન્સ્કી
રુચિર શર્મા
રૂમા ફૂકન
યોકો ઇમોતો
વાસદેવ મોહી
વિનોદ મહેતા

વિન્ડા એઈશર
વેણુ મહેતા
વોરિકા પેટિયા
વૈશાલી કરમાકર
શંખ ઘોષ
શીન કાફ ‘નિઝામ’
શેઈમસ હીની
સતીશ કાળસેકર
સલમાન રશ્દી
સાયમન સ્ટિફન્સ
સુકલ્પ ભટ્ટાચારજી
સુઝાન અબુલ્હાવા
સુઝાન જીલ લેવિન
સુરંજન ગાંગુલી
સેમ્યુઅલ દાણી
હરિનારાયણ તિવારી

*