સુરેશ જોષી

કિંચિત્

કિંચિત્

સુરેશ જોષીનું સાહિત્યવિશ્વ – વિવેચન

સુરેશ જોષી

કિંચિત્ Copyright © by સુરેશ જોષી. All Rights Reserved.

Contents

કિંચિત્	vi
'એકત્ર'નો ગ્રંથ-ગુલાલ	vii
સર્જક-પરિચય	1
નિવેદન	iii
કાવ્યનો આસ્વાદ	4
પ્રતીકરચના	15
વિદ્યાપીઠમાં સાહિત્યનું શિક્ષણ	31
કિંચિત્	68
કવિ અને રંગભૂમિ	79
કાવ્યનો અનુવાદ	84
ગુજરાતી ભાષા-સાહિત્ય	87
યોજકસ્તત્ર દુર્લભ:	107
કવિતાનો પ્રચાર?*	112

કળા પાસે ભાવકની અપેક્ષા 126
‘પથેર પાંચાલી’ વિશે 131

કિંચિત્

કિંચિત્

(સાહિત્ય વિષયક લેખો)

સુરેશ જોષીનું સાહિત્યવિશ્વ: વિવેચન

સુરેશ હ. જોષી

સંકલન: શિરીષ પંચાલ

'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.

***

સર્જક-પરિચય

સુરેશ હ. જોષી (જ. 30-5-1920, અવ. 6-9-1986) ગુજરાતી સાહિત્યની એક અનોખી પ્રતિભા હતા.

કોઈપણ સાહિત્યમાં જુદીજુદી શિક્તવાળા અનેક લેખકો હોવાના, કેટલાક વિશેષ

પ્રભાવશાળી પણ હોવાના; પરંતુ, આખા સાહિત્યસમયમાં પરિવર્તન આણનારા તો સદીમાં એકબે જ હોવાના – સુ.જો. એવા એક યુગવર્તી સાહિત્યકાર હતા.

એમનો જન્મ દક્ષિણ ગુજરાતના વાલોડમાં. નજીકના સોનગઢના વનવિસ્તારમાં એ ઊછર્યા. એ પ્રકૃતિના સૌંદર્યની, એની રહસ્યમયતાની એમના સર્જકચિત્ત પર ગાઢ અસર પડી.

મુંબઈથી એમ.એ. થઈને પછી કરાંચીમાં, વલ્લભવિદ્યાનગરમાં અધ્યાપન કર્યું. પણ એમની લાંબી કારકિર્દી (1951-1981) તો વડોદરાની મ. સ. યુનિવર્સિટીમાં ગુજરાતીના પ્રોફેસર તરીકે રહી. વડોદરા જ એમની ઉત્તમોત્તમ સાહિત્યપ્રવૃત્તિનું થાનક બન્યું.

સુરેશ જોષીએ વિશ્વભરના સાહિત્યનો વિશાળ અને ઊંડો પરિચય કેળવ્યો. એ સમય પશ્ચિમનાં ચિંતન અને સાહિત્યમાં આધુનિકતા–modernityનો હતો. એના પરિશીલનદ્વારા પરંપરાગત ગુજરાતી સાહિત્યના પ્રવાહને એમણે, પ્રભાવક લેખનથી આધુનિકતાવાદી આંદોલનની દિશામાં પલટયો. સતત લખતા રહીને એમણે પોતાના વિવેચન દ્વારા અને ‘ક્ષિતિજ’ વગેરે 6 જેટલાં સામયિકો દ્વારા નવા યુગની મુદ્રા રચી; કવિતા-વાર્તા-નવલકથા-વિવેચનનાં અનેક પુસ્તકોના અનુવાદ દ્વારા એમણે પશ્ચિમની તેજસ્વી પ્રતિભાઓને ગુજરાતીના લેખકો-વાચકો સામે મૂકી આપીને એક નવા યુગની આબોહવા પ્રગટાવી.

સર્જક તરીકે એમણે કવિતા અને નવલકથા તો લખ્યાં જ, પણ એમની સર્જકતાનું શિખર એમની વિલક્ષણ ટૂંકી વાર્તાઓ. ‘ગૃહપ્રવેશ’(1957)થી શરૂ થતા એ વાર્તાપ્રવાહથકી એમણે માનવચિત્ત અને સંવેદનનાં ઊંડાણોના પરિચય કરાવતી વિશિષ્ટ વાર્તા રચી – માત્ર કથા નહીં પણ રચના, એ સુરેશ જોષીનો વાર્તા-વિશેષ.

સુરેશ જોષીનું બીજું સર્જક-શિખર તે એમના સર્જનાત્મક, અંગત ઉષ્માવાળા લલિત નિબંધો. ‘જનાન્તિકે’(1965)થી શરૂ થયેલો એ આનંદ-પ્રવાહ બીજાં પાંચ પુસ્તકોમાં વિસ્તર્યો.

આવી બહુવિધ પ્રતિભાવાળા વિદગ્ધ વિવેચક અને સર્જક હોવા ઉપરાંત સુરેશભાઈ સમકાલીન અને અનુકાલીન ગુજરાતી સર્જકો – વિવેચકો માટે પ્રેરણારૂપ પણ બન્યા અને આધુનિક ગુજરાતી સાહિત્યનો નવો પ્રવાહ પ્રગટાવતી એક નૂતન પરંપરા ઊભી થઈ.

(પરિચય – રમણ સોની)

નિવેદન

અભિનવગુપ્તને એના કોઈ સમકાલીને પૂછ્યું: તો તમે કયા પરિશુદ્ધ તત્ત્વની વાત કરી તે કહો. અભિનવગુપ્તે નિ:સંકોચ જવાબ આપ્યો: એ તો મુનિઓએ કહ્યું જ છે, ન તુ અપૂર્વ કિંચિત્!

આ 'કિંચિત્'માં પણ એવું કશું અપૂર્વ નથી જે 'મુનિ'ઓએ ન કહ્યું હોય; કશું અપૂર્વ નથી. કાવ્યમીમાંસાના પ્રશ્નો સદા ચર્ચાતા જ રહેવા જોઈએ, એનો પ્રવાહ કદી સ્થગિત નહીં થવો જોઈએ. એ દિશામાં આ એક નમ્ર પ્રયત્ન છે. વાદવિવાદ થવા જોઈએ, સમસ્યાઓ ઊભી કર્યા કરવી જોઈએ તો જ બૌદ્ધિક જાગૃતિની વાટને સંકોરવાનું શક્ય બને.

વન્દ્ય તો છે પૂર્વસૂરિઓ જેમણે શાસ્ત્રસમારમ્ભ કર્યો. અહીં ઉઠાવેલા, કાવ્યાસ્વાદ પરત્વેના, એક બે મુદ્દાઓ જો કોઈને કઠે, ખૂંચે ને કંઈક કરી નાખવા ઉશ્કેરે તો બસ.

આષાઢસ્ય પ્રથમ દિવસે 2016 – **સુરેશ હ. જોષી**

•

A good critic is one who helps the creative situation

– Bertram Higgins

કાવ્યનો આસ્વાદ

અમેરિકાના કવિ મેક્લિશે એક વાર કહેલું કે કવિતાના સૌથી મોટા શત્રુ તે કવિતાનું શિક્ષણ આપનારા અધ્યાપકો છે. આપણા અભ્યાસકાળને યાદ કરીશું તો આ વિધાનનું સમર્થન કરનારા પ્રસંગોની સ્મૃતિ તાજી થશે. જે કવિતા, વર્ગ બહાર, આનન્દથી વાંચીવંચાવી હોય તે જ જ્યારે વર્ગમાં શિક્ષક 'ચલાવે' ત્યારે કેવી શુષ્ક પ્રાણહીન બની જતી? જેઓ સારા શિક્ષકો મેળવવાને ભાગ્યશાળી બન્યા હોય તેમની વાત જુદી, પણ મોટે ભાગે કવિતા શિક્ષકના હાથમાં આવે એટલે પદ્યની અતન્ત્ર અરાજકતામાં શબ્દો સ્વચ્છન્દી બની ગયા હોય એમ માનીને એમના પર વ્યાકરણનું શાસન સ્થાપી, કર્તા કર્મ ક્રિયાપદને શોધી, એ બધાંને યથાસ્થાને ખડાં કરી દઈ ફરીથી કાયદો અને વ્યવસ્થા સ્થાપવામાં આવે. પણ કાયદો અને વ્યવસ્થાના આ સુશાસિત રાજ્યમાંથી કવિતા કઈ ઘડીએ બહારવટું ખેડીને છટકી જતી તેની કશી ખબર પડતી નહિ. આથી આગળ વધીને કેટલીક વાર કેન્દ્રવર્તી વિચારની શોધ ચાલતી, તો કેટલીક વાર હિંમત કરીને કવિતાના 'રસદર્શન' સુધી પહોંચી જવાતું. આ 'રસદર્શન' પણ શાસ્ત્રીય પદ્ધતિએ કરવામાં આવે. વિભાવ, અનુભાવ, સ્થાયી, સંચારીની ધરપકડ કરીને એમાંથી આખરે રસને ખડો કરી દેવામાં આવે. કોઈ વાર રસ સીધો હાથમાં ન આવે તો પોતાના નામ જેવા નિરુપદ્રવી 'શાન્ત' રસને મદદે બોલાવી એવી વિકટ પરિસ્થિતિમાંથી ઊગરી જવાની ગોઠવણ પણ કરી લેવાતી. સાદીસીધી ભાષા કાંઈ કાવ્યમાં ચાલે નહિ, માટે ઝડઝમક જોઈએ; ઉપમાઉત્પ્રેક્ષા રૂપકાદિની ટીપકીઓ ચોંટાડવી જોઈએ. એમાં થોડીક બારીક ઝીણવટ અને કૈશિકી પૃથક્કરણ કરવાની કસરતને પણ અવકાશ રહેતો: આ સમાસોક્તિ છે કે દૃષ્ટાન્ત? આ તદ્ધિત્ગા ઉપમા કહેવાય? અહીં અપહ્નુતિ અને શ્લેષનો

સંકર થયો કહેવાશે કે સંસૃષ્ટિ? – આવા નાનામોટા ચુકાદાઓ આપવાની પરિસ્થિતિ પણ ઊભી કરવામાં આવતી. એથી આગળ વધતાં તત્કાલીન સામાજિક પરિસ્થિતિ, કવિની જીવનદૃષ્ટિ, રશિયાનો સામ્યવાદ, ગાંધીજીની રાષ્ટ્રીય ચળવળ વગેરે પરિબળો – કવિતા જાણે આ બધાંનું બનાવેલું સંભારિયું હોય તેમ એ મસાલાનો પણ વિદ્વત્તાપૂર્ણ અહેવાલ આપવામાં આવતો. એથી પણ આગળ વધીને વધસ્થાને લઈ જવાતા ગુનેગારના છેલ્લા સંદેશની જેમ, કાવ્યના સંદેશની પણ ખબર રાખવામાં આવતી. અનેક પ્રકારના વર્ગીકરણનાં ચોકઠાંઓમાં કવિતાને છિન્નવિચ્છિન્ન કરવામાં આવતી. કવિતાના પરના બળાત્કારના ઘણા નમૂનાઓ આપણા કાવ્યવિવેચન-સાહિત્યમાંથી, શોધનારને જડી રહેશે.

કાવ્યનિવેદન રસિકોને અર્થે હોય છે ને રસિકો કાવ્યનો આસ્વાદ માણવા ઇચ્છે છે. કાવ્યને માણીને જાણી શકાય કે જાણીને માણી શકાય?કાવ્યમાં માણવું અને જાણવું એ પૂર્વાપર અવસ્થાઓ નથી, બંનેની યુગપદ્ સ્થિતિ છે એમ કહેવું જ ઉચિત લેખાશે. આપણે આ માણવાજાણવાની કળા વિશે થોડું વિચારીએ.

મારી સામે પડેલી ખુરશી વિશે વર્ણનાત્મક વિધાનો કરવામાં આવે તો એ પરત્વે મતૈક્ય, મોટે ભાગે, સિદ્ધ થઈ શકે. એ ‘ખુરશી’ નામના પદાર્થની રચના બહુ સ્પષ્ટ છે: એના ચાર પાયા ને એની પીઠ, એના હાથા, વાર્નિશનો રંગ – આ બધાં વિશે ઝાઝો મતભેદ સમ્ભવે નહિ. પણ ‘કવિતા’ નામના પદાર્થ વિશે આવું મતૈક્ય સમ્ભવે ખરું? ખુરશીની રચનાથી કંઈક વિશિષ્ટ પ્રકારની એની રચના છે. આપણે કદી ન જોયેલા, અપરિચિત, યન્ત્રની અટપટી રચના એના જાણકારે આપેલા નકશાની મદદથી આપણે સમજી લઈએ. એની રચનામાં જો મતભેદ રહે તો તે આપણા અજ્ઞાનને લીધે, એ દૂર થતાં મતભેદને અવકાશ રહે નહિ. આમ ખુરશી કે યન્ત્રની રચના અને કાવ્યની રચના પરત્વે આ ભેદ નોંધવા જેવો છે. કાવ્યની રચના પરત્વે છન્દનું જ્ઞાન, શબ્દાર્થનું જ્ઞાન, કાવ્યના વિષયનું જ્ઞાન હોવા છતાં એ પરત્વે એકવાક્યતા હંમેશાં સમ્ભવતી નથી. એનો અર્થ એ કે કાવ્યની રચનામાં એવું કશુંક છે જે કેવળ છન્દના, શબ્દાર્થના કે વિષયના જ્ઞાનથી આપણી પકડમાં આવતું નથી. આ અગ્રાહ્ય તત્ત્વ તે શું છે ને એનો સ્વભાવ આમ અગ્રાહ્ય અથવા તો દુર્ગ્રાહ્ય રહેવાનો છે કે કેમ તે આપણે તપાસવું જોઈએ.

ઘડીભર આપણે કાવ્યમીમાંસામાં વપરાતી બધી પારિભાષિક સંજ્ઞાઓને ભૂલી જઈએ. એ સંજ્ઞાઓ કાવ્યને વર્ણવવાને આપણે યોજીએ છીએ. એ સંજ્ઞાઓ કાવ્યના વર્ણનમાં બને તેટલી એકવાક્યતા આણવામાં મદદ કરે છે. અમુક કાવ્યમાં અમુક પંક્તિમાં કયો અલંકાર છે એ વિશે કે અમુક કાવ્યનો છન્દ કયો છે એ વિશે મતભેદ સમ્ભવે નહિ. પણ એ અલંકાર કે એ છન્દ કાવ્યના કાવ્યત્વમાં શો ભાગ ભજવે છે, કાવ્યનું કાવ્યત્વ શેમાં રહેલું છે એ પરત્વે મતભેદ રહેવાનો. કાવ્ય જેમ વધારે સમૃદ્ધ, સત્ત્વવાળું તેમ આવા મતભેદને અવકાશ ઝાઝો રહે એમ પણ બને. બાહ્ય દૃષ્ટિએ સરળ રચનાવાળું લાગતું કાવ્ય, એના સંવિધાનને તપાસીએ ત્યારે, એ દેખીતી સરળતા પાછળ સંકુલ સમૃદ્ધિ છુપાવી બેઠેલું દેખાય છે. આ સમૃદ્ધિ કવિએ વાપરેલા અલંકાર કે છન્દનું નામ દઈ દેવાથી આપણા હાથમાં આવતી નથી. કવિએ આ પ્રતીક યોજ્યું છે એમ કહેવાથી પણ કશો ફેર પડતો નથી. આવી સંજ્ઞાઓનો ઉપયોગ કાવ્યના આસ્વાદને માટેના સાચા પ્રયત્નમાંથી આપણને ઉગારી લે છે. પણ આવી કોઈ સંજ્ઞાઓને વચમાં લાવ્યા વિના, કાવ્યમાં શું બને છે, કવિકર્મનો શો વિશેષ છે, તે જાણવું કાવ્યના આસ્વાદ માટે જરૂરી છે. કાવ્ય આપણી પકડમાં આવે તે માટે એને સંકોચવું, હ્રસ્વ કરવું એના કરતાં કાવ્યની સાથે આપણે વિસ્તરીએ તે વધારે ઇષ્ટ છે. શાસ્ત્રીયતા કે એકવાક્યતાને નામે કાવ્યના આસ્વાદને જતો કરીને આપણને અભિમત લાગણીઓ કે ભાવનાઓ જોડે તાળો મેળવવાનો, અમુક નિયમો કાવ્યમાં પળાયા છે કે તૂટ્યા છે તેની તપાસ કરવાનો કે કાવ્યને પહેલો બીજો નંબર આપવાનો વ્યવસાય આપણા અહંને પોષક ભલે હોય, કાવ્યાસ્વાદને માટે તો અપ્રસ્તુત જ છે એ હકીકતનો સ્વીકાર થવો જોઈએ.

આપણે જે ભાષા વાપરીએ છીએ તે જ ભાષા કવિ વાપરે છે. કવિ આપણામાંનો જ એક હોઈ એનાં સુખદુ:ખ, રાગવિરાગ આપણા જેવાં જ હોય છે; ને તેમ છતાં જ્યારે કાવ્ય વાંચીએ છીએ ત્યારે એ ભાષા પાસેથી કવિ જુદા જ પ્રકારનું કામ લેતો હોય એમ લાગે છે. આપણને પરિચિત લાગણીઓનાં રૂપ કવિતામાં બદલાઈ ગયેલાં લાગે છે. આ શી રીતે બને છે તે જોઈએ તો કવિ શો કીમિયો કરે છે તે કદાચ સમજી શકાય.

આપણો મોટા ભાગનો વ્યવહાર ગદ્ય ચલાવી આપે છે માટે ગદ્યનો આપણા પર દોર ચાલે છે. આથી જે પદ્યમાં હોય તેને ગદ્યના અન્વયના ચોકઠામાં મૂકી દેવાનો આપણે

પ્રયત્ન કરીએ છીએ. પણ ગદ્ય જે વ્યવહાર ચલાવી આપે છે તેનો અન્વય અને આપણા ભાવજગતના વ્યવહારનો, પદ્યમાં પ્રકટ થતો, અન્વય – આ બેમાં ભેદ રહેલો છે. આપણે એક કાવ્યપંક્તિ લઈએ:

બેઠી ખાટે, ફરી વળી બધે, મેડીએ ઓરડામાં;

બ.ક.ઠાકોરના ‘જૂનું પિયરઘર’ નામના કાવ્યમાંની આ પહેલી પંક્તિ છે. છન્દને જાણનાર કોઈ પણ, વિના મુશ્કેલીએ, કહી શકશે કે આ પંક્તિ મન્દાક્રાન્તા છન્દમાં લખાયેલી છે. એમાં વાપરેલા શબ્દો આપણે સામાન્ય વ્યવહારમાં વાપરીએ તેવા જ, પ્રથમ દૃષ્ટિએ, લાગે છે. એનો ગદ્યાન્વય કરવો મુશ્કેલ નથી. (તે) ખાટે બેઠી, મેડીએ ઓરડામાં – બધે ફરી વળી. પણ આટલાથી આપણને કાંઈ સન્તોષ થતો નથી. તરત જ આપણને લાગે છે કે કશુંક આપણી પકડની બહાર રહી ગયું. પંક્તિ તરફ ફરી એક નજર નાખીએ:

બેઠી ખાટે, ફરી વળી બધે…

એક વાત નજરે ચઢે છે: કવિ શરૂઆત કરે છે ‘બેઠી ખાટે’ કહીને, ને તરત જ એને ઉઠાડીને બધે ફેરવે છે. અહીં એક પ્રકારની વ્યાકુળતા, અસ્વસ્થતાની મુદ્રા સાકાર થઈ ઊઠે છે. કાવ્યનો સન્દર્ભ આવો છે: પરણ્યા પછીથી પતિ સાથેનો પ્રથમ દીર્ઘ સહવાસ માણીને, પ્રથમ પ્રસૂતિ નિમિત્તે, કાવ્યની નાયિકા ફરી પિયર આવી છે. આ પિયરઘર હવે ‘જૂનું’ લાગે છે, કારણ કે હમણાં જ એ જીવનના એક સાવ નવા અનુભવને માણીને આવી છે. એ અનુભવની નિત્યનવીનતાને આ ‘જૂનું’ શબ્દ વાપરીને કવિએ ઊપસાવી છે. સાસરે તો એ ખાટ પર સાધારણ રીતે ન બેસે, પણ પિયરમાં તો એવો આરામ ભોગવવાનો એનો અધિકાર; માટે કાવ્યની શરૂઆત આ અધિકારના ભોગવટાથી થઈ. પણ ખાટ પર બેસતાંની સાથે જ પોતે એકલી છે એનું તીવ્ર ભાન થયું; જે જીવનની નાનીમોટી બધી જ ક્રિયામાં પોતાની સાથે અવિચ્છિન્નપણે એક થઈ ગયો છે તેની અનુપસ્થિતિનું શૂળ એને વીંધી ગયું ને એ બેઠી ન બેઠી ત્યાં તરત જ ઊભી થઈ ગઈ, માત્ર ઊભી જ ન થઈ, બધે ફરી વળી. પ્રિયતમની સતત ઉપસ્થિતિથી ટેવાયેલી એ એની આવી અનુપસ્થિતિ એ ભ્રાન્તિ જ હશે એમ માનીને, અધીરી બનીને, એ

ક્યાંક આટલામાં જ હશે એમ ધારી એને શોધવા મેડીએ ઓરડામાં બધે ફરી વળે છે. આ વ્યાકુળતાનો દ્રુત લય કવિ, મન્દાક્રાન્તાના સાર્થક ઉપયોગથી, પ્રકટ કરે છે. મન્દાક્રાન્તાના પ્રથમ ચાર ગુરુ ખાટ પર નિશ્ચિન્તતાથી બેસતી નાયિકાની આસાયેશની, આરામની લાગણી પ્રકટ કરે છે; પણ તરત જ, પેલી અનુપસ્થિતિનું ઉગ્ર ભાન થતાં, એ ઊભી થઈ જાય છે ને બધે ફરી વળે છે. આ ત્વરિતતા, આ બાવરી ગતિ, મન્દાક્રાન્તામાં પહેલા ચાર ગુરુ પછી એક સાથે આવતા પાંચ લઘુની મદદથી, કવિએ પ્રકટ કરી છે. આમ ભાવજગતનો આવો ક્રમિક વિલમ્બિત અને દ્રુત લય અને એની મદદથી નાયિકાની મૂર્ત થતી છબિ પેલા ગદ્યાન્વયમાં આપણને મળતી નથી. આથી આગળ વધીને આપણે એમ પણ કહીએ કે પ્રથમ પ્રસૂતિ માટે પિયર જતી નાયિકાનો મનોભાવ એને કાવ્યનો વિષય લેખીએ તો વિષય લેખે એમાં કશું નાવીન્ય નથી. પણ એ નિમિત્તે ભાષા, છન્દ અને ભાવસન્દર્ભનું કવિએ જે સંવિધાન કર્યુ છે એમાં કવિકર્મનો વિશેષ પ્રગટ થાય છે.

કવિ આમ ભાષા, છન્દ આદિ સામગ્રીની મદદથી જે વિશિષ્ટ પ્રકારનું સંવિધાન કરે છે તે કાવ્યને કાવ્યત્વ અર્પે છે. કાવ્યને માટે આવું વિશિષ્ટ સંવિધાન અનિવાર્ય છે. આપણને જે લાગણી થાય છે તેનું યથાતથ સંક્રમણ કરવું અશક્ય છે. કોઈને એકલતાનો અનુભવ થતો હોય તો તે વર્ણવવાને 'મને એકલું એકલું લાગે છે' એમ જો એ કહે તો એથી કહેનાર કે સાંભળનાર આગળ આ એકલતા મૂર્ત થઈ ઊઠતી નથી; એ ભાવને આકાર મળતો નથી. આપણું સંવેદન ઇન્દ્રિયગ્રાહ્ય હોય છે. માટે એની મૂર્તતા માટે એ બધી ઇન્દ્રિયોના પરિમાણનો વિષય બની રહે તો જ એ સાચા અર્થમાં વાસ્તવિક બને. આ એકલતાના અનુભવની તીવ્રતા જ મને મારી તત્કાલીન ચિત્તસ્થિતિની સંકીર્ણતામાંથી બહાર કાઢીને આ એકલતાના સ્વરૂપને સ્ફુટ કરવામાં ઉપકારક નીવડે એવી સ્મૃતિમાં સચવાયેલી વેરવિખેર સંવેદનાઓ, અધ્યાસ – આ બધાંને પોતા તરફ ચુમ્બકીય બળથી આકર્ષીને એનો એક ભાવપુદ્ગલ રચી આપે છે. અપૂજ શિવમન્દિરમાંના ગભારામાંનો, દીપથી અજવાળાયા વિનાનો એકાકી સૂનો અન્ધકાર, સાંજવેળાની નિસ્તબ્ધતામાં મન્દિરની આરતીનો પ્રસરી જઈને લોપ થતો ઘણ્ટારવ, જીર્ણ અવાવરુ વાવને તળિયે શેવાળ બાઝેલા પાણી પર કોઈક છિદ્રમાંથી આવી ચઢેલું અટૂલું સૂર્યકિરણ – આવી ધ્વનિની, દૃશ્યની વિક્ષિપ્ત ઘટનાઓ એકાએક એકસૂત્રે ગુંથાઈ જઈને મારી એકલતાની અનુભૂતિને સાકાર કરી આપે છે. આ રીતે સાકાર થયેલી અનુભૂતિને ભાષામાં પ્રકટ

કરતી વેળાએ ઘુમ્મટના પોલાણમાં ઘૂમરાતા અવાજના ગુણવાળા ગોરંભાતા વર્ણોની યોજના કરીને એ એકલતાને વધુ મૂર્ત કરી શકાય. આ રીતે મૂર્ત થયેલી એકલતા પછીથી મારી અમુક સમયની ભાવાવસ્થા મટી જઈને, આ પ્રક્રિયાઓમાંથી પસાર થવાને કારણે, વ્યક્તિનિરપેક્ષ સ્થળકાળનિરપેક્ષ સદાને માટે આસ્વાદ્ય એવી કળાકૃતિ બની રહે છે. કેટલીક વાર આપણે આપણા ચિત્તમાં સંચિત થયેલી ધ્વનિની મુદ્રાઓ, સ્પર્શની સ્મૃતિ વગેરે વિશે પૂરતા સજાગ કે ક્રિયાશીલ નથી હોતા ત્યારે આ બાબતમાં પટુકરણ કવિ પોતાની ભાવની મૂર્તતાને સિદ્ધ કરવાને આવી સામગ્રીનો સફળ વિનિયોગ કરે તે આપણી નજરે ચઢતું નથી. ટેનિસનની આ પ્રખ્યાત પંક્તિ આપણે લઈએ: Between the loud stream and the trembling stars. અહીં નીચેનું ઝરણું અને ઉપરના આકાશના ટમકતા તારાઓ – બે વચ્ચેની વિશાળતાના ઉપર સેતુ રચવો હોય તેમ, l, s, t, n, m – આ વર્ણોની યોજના કવિએ કરી છે એ કદાચ પ્રથમ દૃષ્ટિએ આપણે ન જોઈ શકીએ; પણ બીજી વાર આ લીટીનો પાઠ કરતાં એ તરત આપણું ધ્યાન ખેંચશે.

આમ કવિકર્મનો વિશેષ એ છે કે જે આપણી ભાષાની પકડની બહારની વસ્તુ છે તેને એ સંવેદ્ય ને આસ્વાદ્ય બનાવી આપે છે; એમાંથી એની તાત્કાલિકતાને ગાળી નાખે છે; એને માટે જે આકાર ઘડે છે તેમાં, આકારની દૃઢ સીમામાં રહીને, એના આકલનની અનેકવિધ શક્યતાઓનો અવકાશ રાખે છે. આપણે જેને કાર્યકારણની આનુપૂર્વીમાં ગોઠવીને અવગત કરીએ છીએ તેટલી જ આપણી વાસ્તવિકતા નથી. પ્રત્યેક પળે એકબીજા જોડે અનેક પ્રકારના સમ્બન્ધમાં આવી રૂપાન્તરિત થયા કરતી એ તો એક ભારે સંકુલ અવસ્થા છે. ભાષામાં વાક્યબન્ધનો અન્વય તો આનુપૂર્વીને વશ વરતે છે. એવી ભાષાને જ માધ્યમ તરીકે સ્વીકારીને પેલી સંકુલ અવસ્થાનું નિરૂપણ કરવાનું કવિ માથે લે છે. આવો ચમત્કાર એ શી રીતે સિદ્ધ કરે છે તે જોવું ભારે રસભર્યું થઈ પડે છે. કાવ્યના આસ્વાદની સાચી સામગ્રી એ છે. આને માટે એ શબ્દોના ધ્વનિને ખપમાં લે છે, ઇન્દ્રિયોનાં પરિમાણને બદલે છે – જે શ્રવણગોચર હોય તેને સ્પર્શક્ષમ કે દૃષ્ટિગોચર બનાવે છે; પ્રથમ નજરે આ સંવિધાન ન દેખાય એમ બને, પણ એક વાર એવા સંવિધાનનો અણસારો મળે કે તરત કાવ્યમાં ઘટક અંશો તરીકે યોજાયેલાં અંગોની વચ્ચેનું પારસ્પરિક આદાનપ્રદાન, વૃદ્ધિપૂર્તિ જોવાનું રસપ્રદ બની રહે. કાવ્યમાં આ બધાંની ક્રમબદ્ધ ગોઠવણી છે એમ નહીં, પણ કવિએ યોજેલા સન્દર્ભની વિશિષ્ટ

આબોહવામાં એક નવા જ પ્રકારની સજીવતા પ્રાપ્ત કરીને આપણા રસાસ્વાદની પ્રત્યેક પળે એ અંગો કાવ્યને વધુ ને વધુ ઉપકારક બનતાં રહે છે. આ સન્દર્ભ ને એની વિશિષ્ટ આબોહવા કવિ શી રીતે સરજે છે? આપણે આ સમજવા માટે એક દૃષ્ટાન્ત લઈએ: હું 8'ટ12'ની સાંકડી ઓરડીમાં બેઠો છું. ઓરડીમાંનો અસબાબ મારા તરફ ધસી આવીને રૂંધામણ ઊભી કરે છે. ત્યાં મારી નજર દીવાલ પરના એક ચિત્ર પર પડે છે. એ ચિત્રમાં નાના શા ફલક પર આછીપાતળી, બાળકના અસ્થિર હાથે દોરાઈ હોય એવી, રેખાઓના ગૂંછળા છે. એક રીતે જોઉં છું તો માત્ર આટલું જ દેખાય છે. એક કાગળના ટુકડા પર થોડીક, અમુક રીતે દોરેલી, લીટીઓ. પણ તરત જ મને એમાં બીજું કશુંક દેખાય છે ને એ વધારે સાચું લાગે છે. એ ચિત્રમાં, લાંબા વખતથી ઉપેક્ષિત થઈને પડી રહેલો, બાગ મને દેખાય છે. એમાંની અતન્ત્ર અરાજકતાનો વિસ્તાર જોઈને હું મારી 8'ટ12'ની ઓરડીમાં સ્થળના નવા જ પરિમાણનો પ્રત્યક્ષ અનુભવ કરું છું. આમ મારી સાંકડી ઓરડીમાં સંકુચિત સ્થળના પરિમાણની ભૂમિ પર જ આ ઉપેક્ષિત ઉદ્યાનની વિસ્તૃત અરાજકતાની નવી વાસ્તવિકતાનું નિર્માણ થયું. આટલેથી વાત અટકતી નથી. એને જોતાં મને મારા હૃદયની ઉપેક્ષિત અતન્ત્રતાનો નવે રૂપે સાક્ષાત્કાર થયો, ને એ સ્થિતિમાંથી પસાર થયા પછી હું કેવળ ઉપેક્ષિત અરાજકતાના એ મૂર્ત રૂપને જ માણી રહ્યો. આમાં જેમ 'આભાસી વિસ્તૃતિ'ની રચના થઈ તેમ કાવ્યમાં પણ શબ્દની મદદથી આવી 'આભાસી' (પ્ર્રૌચન) વિસ્તૃતિ કે આભાસી સંકોચ, આભાસી ઘનતા કે લઘુતા, આભાસી મસૃણતા કે પેશલતા ઊભી કરી શકાય. એ અમુક શબ્દોથી થતી નથી, અલંકારથી થતી નથી, પ્રતીકથી થતી નથી, પણ આ બધાંના વિશિષ્ટ સંવિધાનથી રચાયેલા સન્દર્ભમાં એ નીપજી આવે છે. સંગીતમાં સમયના પ્રવાહનો સાક્ષાત્કાર થાય છે; ચિત્ર અને સ્થાપત્ય કે શિલ્પમાં સ્થળના પરિમાણનું પુનર્વિધાન દેખાય છે. કવિતામાં કવિ એકી સાથે આ બંનેને સિદ્ધ કરે છે. કાવ્યની એક પંક્તિમાં એવો ઘોષ હોય કે એ પૂરી થયા પછી ક્યાં સુધી એની ચારે બાજુ નિસ્તબ્ધ શૂન્યતાનો પ્રસાર જ વર્તાયા કરે; તો વળી કેટલીક વાર એવા શબ્દોની યોજના કરી હોય કે એમની પારસ્પરિક સન્નિધિ એમની વચ્ચેનું બધું જ કચડી નાંખતી લાગે; કેટલીક વાર શબ્દો રૂપોને એટલી ત્વરિતતાથી ઝબકાવે કે ક્ષણે ક્ષણે એકબીજામાં ભળીને રૂપાન્તર પામતાં એ રૂપોના નિર્વિશેષ સાતત્યનું જ આપણને ભાન રહે. આ તો અભિવ્યક્તિની થોડીક શક્યતાઓ થઈ; એ શક્યતાઓ તો અનન્તવિધ છે. રૂપક અલંકારની કે ઉત્પે઼્રક્ષા અલંકારની

વ્યાખ્યા તો આપણે જાણીએ છીએ. પણ ઉપમાનના ગુણોનું ઉપમેયના પર આરોપણ કરવાની કે પ્રકૃતિની સમ તરીકેની સમ્ભાવના કરવાની શક્યતાઓ અનેકવિધ છે. 'અહીં ચન્દ્રના ગુણનું આરોપણ મુખના પર થયું છે.' એટલું કહેવું રસાસ્વાદને માટે પૂરતું નથી; એ આરોપણમાં રહેલા કવિકર્મનું વૈશિષ્ટ્ય, ને એને પરિણામે કાવ્યના કાવ્યત્વને થતો લાભ – આ પણ આપણે જાણવું જોઈએ.

કવિને કોઈ નિમિત્તે કશીક સંવેદના થઈ (એ ઉત્કટ, અસાધારણ, ચમત્કારિક જ હોવી જોઈએ એવું પણ નથી), એને પરિણામે વ્યવહારમાં એ અમુક કાર્ય કરવા પ્રવૃત્ત થયો; એ કાર્યમાં પ્રવૃત્ત હતો તે દરમિયાન કે એ કાર્ય પૂરું થયા પછી, નિરપેક્ષભાવે તાટસ્થ્યથી, એ સંવેદનના પર એ નજર નાંખે ત્યારે, વ્યક્તિગત પ્રયોજનથી નિરપેક્ષ રહીને સાધેલા આ પ્રકારના abstractionથી, એ સંવેદનનું નવું જ રૂપ એ જોવા પામે છે. એ સંવેદન રસાનુભૂતિનાં પ્રાથમિક બીજાણુ aesthetic monad રૂપે ક્રિયાશીલ બને છે. ચેતનામાં એનો સ્ફોટ થતાં એક વિશિષ્ટ પ્રકારની શક્તિ મુક્ત થાય છે. એને પરિણામે એ બીજાણુનું પંચીકરણ જ નહિ પણ સહસ્રીકરણ થાય છે, એ આ પ્રકારના કે એથી વિરુદ્ધ પ્રકારના પૂરક સમર્પક વિરોધી સંઘર્ષાત્મક – એવાં બીજાં, ચિત્તમાં સ્મૃતિના ધૂંધળા પ્રદેશમાં વિક્ષિપ્ત નિરવયવી રૂપે પડેલાં, કેટલાંય સંવેદનોના મંડળને પોતા તરફ આકર્ષે છે. આ પરિવેશમાં એ મૂળ સંવેદનનું એક નવું જ રૂપ પ્રકટ થાય છે. આ રૂપમાં વ્યાપ્તિ છે, સઘનતા પણ છે; સાદૃશ્ય છે, વિરોધ પણ છે, સંવાદ છે, સંઘર્ષ પણ છે. આ બધાંનો એકી સાથે સાક્ષાત્કાર થાય એ પ્રકારની શક્તિ ભાષામાં એણે ઉપજાવવી પડે છે. કવિ ભાષામાં આ શક્તિ શી રીતે ઉપજાવે છે તે જોવું એ કાવ્યના રસાસ્વાદનું જ એક અંગ છે. કેટલીક વાર એ આ બધી વિરોધી લાગતી વિક્ષિપ્તતાના પ્રસારને ઘનીભૂત કરીને એક સંગીન મૂર્ત કલ્પન ઉપજાવે, ને કાવ્યમાં એનું સંવિધાન એવી રીતે કરે કે કાવ્યની શિરાએ શિરાએ એનું અભિસરણ થતું રહે, તો કેટલીક વાર એ આખા કાવ્યને એક બૃહત્ વ્યાપ્તિમાં અવગાહન કરવાને માટેના બિન્દુ તરીકે યોજે. એવી સ્થિતિમાં કાવ્યનું સમસ્ત દ્વારની જેમ ઊઘડી જઈને પેલી વ્યાપ્તિનો પ્રવેશ કરાવે. આ વ્યાપ્તિનો અનુભવ આપણને આદિ માનવની અર્ધચેતનાવસ્થામાં ઉપજાવેલી આકારોની સૃષ્ટિમાં લઈ જાય અને એ રીતે એક વ્યાપક ભૂમિકા પર આપણી ચેતનાનું અનુસન્ધાન સાધી આપે. આપણે આ બધાંને જ 'ઇમેજ' 'સિમ્બોલ 'અને 'મીથ'ને નામે ઓળખાવીએ છીએ.

વિસ્તાર છતાં સઘનતા, વ્યાપ્તિ છતાં ઊંડાણ, મૂર્તતા છતાં નમનીયતા (plasticity, mobility)-નો અનુભવ કળામાં જ સિદ્ધ થાય. આ રીતે કળા આપણા અનુભવને જે નવું પરિણામ બક્ષે છે તેના વિના એ અનુભવની 'વાસ્તવિકતા' પૂરેપૂરી પ્રકટ ન થાય.

આપણી સંવેદનાની કાચી ધાતુનું આ રીતે થતું રૂપાન્તર આપણને એક અપૂર્વ, અનનુભૂત વસ્તુની લ્હાણ કરે છે. કાવ્યવિવેચનમાં 'કવિ આ કાવ્યમાં શું કહેવા માગે છે?' 'આ કાવ્યનો વિષય શો છે?' જેવા પ્રશ્નો, આ કારણે, કવિને કે કાવ્યને ન્યાય કરતા નથી. કવિ કશું કહેવા માગતો નથી, એ કશુંક કરવા માગે છે, ને એનું એ કાર્ય તે ભાષાનું પુનર્વિધાન, ભાષાનો અપૂર્વ વિનિયોગ. આપણે જેને કાવ્યનો વિષય કહીને ઓળખાવીએ છીએ એ તો નજીવું નિમિત્ત છે, કાવ્યનું જીવાતુભૂત તત્ત્વ એ નથી. પણ પરીક્ષામાં વિદ્યાર્થીનું જ્ઞાન માપી શકાય એ માટે કાવ્યને પણ આપણે એ માપના ચોકઠામાં ગોઠવવાનો જુલમ કરીને પૂછીએ છીએ: 'ફલાણા કાવ્યનો સાર આપો', 'અમુક કવિની અમુક કવિતાની વિચારધારા સ્પષ્ટ કરો', 'અમુકની કવિતા તત્કાલીન સામાજિક પરિસ્થિતિને કેવી રીતે પ્રતિબિમ્બિત કરે છે તે સ્ફુટ કરો.' આવા પ્રશ્નો પ્રશ્ન પૂછનારની કાવ્યસૂઝની મર્યાદાના જ દ્યોતક બની રહે છે, ને મેક્લિશે કવિતાના શિક્ષકો સામે કરેલી ફરિયાદને સાચી પાડે છે. વિદ્યાર્થીને છન્દનું જ્ઞાન છે કે નહિ તે જાણવા માટે એમ પૂછવામાં આવે છે: 'નીચેની પંક્તિઓમાંના છન્દો ઓળખાવો.' પણ એ પંક્તિમાં પ્રયોજાયેલા છન્દની કાવ્ય પરત્વે ઉપકારકતા કે સમર્પકતા વિશે આપણે પૂછતા નથી. આવી જ રીતે અલંકારોને પણ 'ઓળખાવવાનું' જ પૂછવામાં આવે છે.

આવી જ મુશ્કેલી કાવ્યના 'અર્થ'ની છે. મૂઠીમાં સમાય એવો અર્થ કાવ્યમાંથી તારવીને ભાવક સુધી પહોંચાડી શકાય એવી અપેક્ષા હજુ કવિ પાસે રાખવામાં આવે છે. કાવ્યનો 'અર્થ' તો કાવ્ય સમસ્ત જ છે; એ એના અમુક અંશમાં નથી, પણ કાવ્યમાં સર્વત્ર છે. કાવ્યમાં formથી contentનું પૂરેપૂરું નિગરણ થાય છે ને કવિએ રચેલું એ અપૂર્વ રૂપ, કવિનું એ અનોખું સંવિધાન, કાવ્યનો સાચો 'અર્થ' છે. એ અર્થ સમૃદ્ધ છે, માટે એમાં એકવાક્યતા ન સમ્ભવે. પણ આ એકવાક્યતાનો અભાવ તે સન્દિગ્ધતાને કારણે નથી, પણ અપરિમેયતાને કારણે છે.

તો કાવ્યોની ઉચ્ચાવચતાનાં ધોરણો શી રીતે નક્કી કરવાં? દરેક સાચું કાવ્ય, પોતાની

આગવી રીતે, અદ્વિતીય હોય છે. એને નંબર આપવા માટે બીજી કૃતિ સાથે સરખાવવાની વૃત્તિ થાય છે, પણ કાવ્યાસ્વાદ માટે એ જરૂરી નથી. છતાં કેટલાંક કાવ્યના ઉદાત્ત વિષય કે વ્યાપક ફલકને આવા ધોરણ તરીકે ગણાવે છે. આવાં quantitative ધોરણ અનિવાર્ય નથી. સાચો કવિ એક પંક્તિમાં આપણી અનુભૂતિના પરિમાણને વિસ્તારી દે છે. ઓછામાં ઓછી સામગ્રીના ઉપયોગથી જે કવિ વધુ સિદ્ધ કરે છે, તે ઉચ્ચ કવિ; પોતાની અભિવ્યક્તિના માધ્યમની શક્યતાઓને જે કવિ વધુ પ્રમાણમાં સિદ્ધ કરે છે, તે ઉચ્ચ કવિ; જેને આકાર આપવો અશક્યવત્ છે, તેને સુરેખ આકાર આપવાનું આહ્‌વાન જે ઝીલે છે, તે ઉચ્ચ કવિ. એવા કવિની બે પંક્તિ પણ મહાકાવ્ય છે, કારણ કે એમાં ભાવજગતના નવા ખણ્ડની શોધનું સાહસ છે. વિશાળ કથાપટ, એનું સંકુલ સંકલન, એની શાખાપ્રશાખા – આ બધી જટાજાળનો શંભુમેળો તે દીર્ઘકાવ્ય બને, અનિવાર્યતયા મહાકાવ્ય ન બને.

આપણો કાવ્યવિવેચક કાવ્ય પાસે કાવ્ય મેળવવા જાય છે કે પછી કાવ્ય વિશેની પોતાની નિશ્ચિત દૃઢ ધારણાની માપપટ્ટીથી એનું માપ કાઢવા જાય છે તે જાણી લેવું જોઈએ. આજકાલ વિવેચનના ઓજારના પર ભાર મૂકવામાં આવે છે, ‘તમારાં ઓજાર બતાવો’ એવો આદેશ થાય છે. પણ વિવેચકનું સૌથી સમર્થ ઓજાર તે અનેક કળાકૃતિના પરિશીલનથી પરિષ્કૃત મુકુરીભૂત રુચિ. એના વિના બીજા બધા જ નિયમોનું જ્ઞાન મિથ્યા બની રહે છે. આપણે એ ન ભૂલવું જોઈએ કે વિવેચકના વિવેચનને પણ કાવ્યના રસાસ્વાદની અપેક્ષા છે. એમ કરવાને બદલે કવિતામાંથી એ મૂલ્યબોધનું વ્યાકરણ શોધી લાવે, આગલી પરમ્પરાના અવશેષોનો ભારો બાંધી લાવે, કવિના જીવન જોડે કવિતાનો સમ્બન્ધ જોડી આપે, કવિતાને તત્કાલીન સામાજિક પરિબળોના સન્દર્ભમાં ગોઠવી આપીને કવિને પ્રગતિશીલ કે પ્રતિક્રિયાવાદી ઠરાવે તો એવા વિવેચકની વિદ્વત્તા, ચતુરાઈ, ધૂર્તતા અચરજ પમાડે; પણ આપણે રસાસ્વાદથી તો દૂરના દૂર જ રહીએ!

કેટલાક કહેશે; ‘કેવળ રસાસ્વાદ? તો તો પછી રસાસ્વાદને નામે તમને સ્વચ્છન્દી બનતાં કોણ અટકાવશે? કવિના મનમાં સ્વપ્નેય નહિ હોય એવું તમે શોધી કાઢો ને તર્કપટુતાથી એને સ્થાપી આપો – એવી અપ્રામાણિકતામાંથી બચી શી રીતે શકાય? કાવ્યને નિમિત્ત બનાવીને રસાસ્વાદને નામે યદચ્છાવિહાર કરતાં કોણ અટકાવશે?’ હા,

આવા પ્રશ્નો ઉદ્ભવશે. આ ભયસ્થાનોની નોંધ લેવી જ જોઈએ. આનો એક જ જવાબ આપી શકાય: કાવ્ય પોતે જ આવા યદચ્છાવિહારને રોકશે, કારણ કે કાવ્ય એ અતન્ત્ર અરાજકતા નથી, એમાં તો એવી અરાજકતામાંથી આસ્વાદક્ષમ રૂપ ઉપજાવવામાં આવ્યું હોય છે. ને કાવ્યનું આ વિધાયક બળ, ઋત જ એને વિશેના સ્વેચ્છાચારને ખોટો ઠરાવશે. કાવ્યને જ કાવ્યવિવેચનનું નિયામક તત્ત્વ બનવા દઈએ તે ઠીક.

આમ જો આપણા વિવેચનની ને કાવ્યની દૃષ્ટોદૃષ્ટ થશે તો એ મંગળ પ્રસંગ બન્નેને માટે એકસરખો ઉપકારક થઈ પડશે. આપણી કવિતાની ઇબારતને, અભિવ્યક્તિના સામર્થ્યને એણે કેવે રૂપે અને કેટલે અંશે સિદ્ધ કર્યું છે એ દૃષ્ટિએ તપાસવાનો પ્રયત્ન થવો ઘટે છે. એ જ રીતે અલંકારયોજનાની પ્રક્રિયાને પણ તપાસવી ઘટે છે. સાથે સાથે ચલણી ઇબારતને રગશિયે ચીલે ચાલતો કવિ અક્ષુણ્ણ માર્ગે અભિવ્યક્તિના નવા સાહસની દિશામાં પદાર્પણ કરે એવું વાતાવરણ પણ રચાશે, આપણું કાવ્યશિક્ષણ પણ સુધરશે, કવિતાના રસાસ્વાદ આડેના અન્તરાયો દૂર થતાં ભાવક અને સર્જક વચ્ચેના સક્રિય પ્રાણમય વિનિમયની શક્યતા ઊભી થશે ને આખી પ્રજાની સંવેદનાને સૂક્ષ્મતા, ઊંડાણ અને વ્યાપકતા લાધશે.

પ્રતીકરચના

શ્રી. વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી, એમના ‘વિવેચનની પ્રતિષ્ઠા’ નામના નિબન્ધમાં નીચેનો પ્રસંગ વર્ણવે છે: ‘એક કુંભારણ દીકરીજમાઈને વળાવવા ગાડીએ ગઈ, દીકરીજમાઈ જેમતેમ કરી ડબ્બામાં બેઠાં. એક દૂરના સગા પાટિયે ચડી આડા પડ્યા. કુંભારણે કહ્યું: દલપત ઓઝા, તમે તો વાહ, પલંગ પાથરીને પોઢ્યા ને!’ અહીં ગાડીનું સાંકડું પાટિયું પલંગ બની ગયું! આ વાક્ય સાંભળનારા, ભીડનો ભોગ બનેલા બીજા, મુસાફરોમાંથી કોઈએ ‘આ તો પાટિયું છે, પલંગ નથી.’ એમ કહીને વિરોધ નહિ જ કર્યો હોય. પાટિયું તો પાટિયું જ છે, ને છતાં એને પલંગ કહીને ઓળખાવાયું, ને આ વિશિષ્ટ પરિસ્થિતિમાં આ વાક્ય સાંભળનારાંને એ વર્ણન સાચું લાગ્યું.

અહીં પાટિયા અને પલંગ વચ્ચે ઝાઝી દૂરતા નથી. કુંભારણના રોષનો દાબ વસ્તુનું અસાધારણ, અવનવું રૂપાન્તર કરી નાંખે એટલો ઉત્કટ પણ નથી. પણ જ્યાં અનુભવને વૈયક્તિક સુનિર્દિષ્ટ પરિસીમામાં રહીને નહિ પણ એક વિશાળ ભૂમિકા પર રહીને લેવામાં આવતો હોય ત્યાં એનું બળ પણ વિશેષ વરતાય; ને એ બળને એક નવા જ ઘાટની અપેક્ષા રહે. એક વસ્તુનું બીજી વસ્તુમાં રૂપાન્તર, જેની સાથે એ સામાન્ય રીતે સમ્બદ્ધ નથી હોતી તેની સાથેનો એનો સમ્બન્ધ; આ સમ્બન્ધના નવા સન્દર્ભમાં એને પ્રાપ્ત થતું નવું અસ્તિત્વ, નવો આકાર – આ બધું આપણે કાવ્યનો આસ્વાદ કરતી વેળાએ જોઈને વિસ્મયથી ચકિત થઈ જઈએ છીએ. આપણા રોજ-બ-રોજના અનુભવમાં ઘણું ઘણું બનતું હોય છે. તત્કાલીન પ્રયોજન સાથે જેટલું સમ્બન્ધ ધરાવતું હોય તેટલાની જ આપણે નોંધ લઈએ છીએ, બાકીનું આપણા અવચેતનમાં સંચિત થયા

કરે છે. રસ્તા પરથી જતાં એક છેડેનો આંકડો ખીલામાંથી નીકળી જતાં પવનથી કર્કશ અવાજ સાથે ઝૂલ્યા કરતું જોયેલું કોઈક દુકાનનું પાટિયું; હૂંફ માટે આપણા શરીર સાથે ઘસાતી આપણા ઘરની પાળેલી બિલાડી – આવું ઘણું બધું વેરવિખેર ચિત્તમાં પડ્યું હોય છે. પશ્ચિમનું સંગીત સાંભળતા હોઈએ ત્યારે કોઈક વાર આવો અનુભવ થાય છે: એક પછી એક સૂર ચાલ્યા આવે, એ બધાનો એક બીજા જોડેનો કશો જ સમ્બન્ધ આપણે સ્થાપી શકીએ નહિ, ત્યાં છેલ્લે એકાએક એવો એક સૂર કાને પડે કે આપણે થંભી જઈએ. એ સૂરને સાંભળતાંની સાથે જ આગળના બધા જ વેરવિખેર સૂરો જાણે એક સૂત્રમાં પરોવાઈ જાય, સૂરાવલિની એક સુન્દર ભાત ઊપસી આવીને આપણને ચકિત કરી દે. એવી જ રીતે, આપણા ચિત્તમાં પડેલા આ વેરવિખેર અનુભવો કોઈ એક વિશિષ્ટ અનુભૂતિના આકસ્મિક પ્રાદુર્ભાવની સાથે એક સૂત્રમાં, અત્યાર સુધી અગોચર એવા નવા જ સમ્બન્ધથી, ગુંથાઈને એક નવો આકાર ઉપસાવીને આપણને ચકિત કરી દે.

આવું બને ત્યારે કોઈ બોદ્લેર જેવો કવિ પેલા, એક જ આંકડે કર્કશ અવાજે લટકતા પાટિયાનો, વાસના ભોગવીને શિથિલ થઈને હાંફતી પડેલી વેશ્યા જોડે, સમ્બન્ધ જોડી દે; શિયાળામાં વહેલી સવારનો કૂણો તડકો આપણા પર આવીને એના સુખદ ઉષ્માભર્યા સ્પર્શથી પેલી, હૂંફ મેળવવાને આપણા શરીર સાથે ઘસાતી પાળેલી, બિલાડીની યાદ કરાવી દે. આ સમ્બન્ધો ચેતનાને અનેક સ્તરે, અનેક ભૂમિકાએ, અનેક રીતે, સિદ્ધ થયા જ કરે, અને એમ નિત્ય નવા સન્દર્ભો રચીને આપણી અનુભૂતિના અનેક નવા આકારોનું નિર્માણ કર્યા જ કરે.

ક્ષો ઇવ સ્તબ્ધો દિવિ તિષ્ઠત્યેક: |

કાવ્યનો આસ્વાદ કરતી વેળાએ વસ્તુવસ્તુ, લાગણીલાગણી વચ્ચેના આ નવા સમ્બન્ધો, એમાંથી રચાતા નવા સન્દર્ભો અને એને પરિણામે સિદ્ધ થતા અનુભૂતિના નવા આકારો કવિચિત્તની જે પ્રક્રિયાને કારણે સિદ્ધ થાય છે તેને તપાસવાનું ઘણું રસભર્યુ થઈ પડે છે. આ પ્રક્રિયાઓ પૈકીની એક, પ્રતીકરચનાની, પ્રક્રિયા તપાસવાને આપણે પ્રયત્ન કરીએ.

આપણી આપણે વિશેની અભિજ્ઞતા અન્ય સાથેના સમ્બન્ધની ભૂમિકાએ જ ગોચર થતી

હોય છે. અનેકવિધ સંકુલ સમ્બન્ધોની જટાજાળ પ્રત્યેક પળે ગુંથાતી જ જતી હોય છે. એનાથી વિખૂટી પડીને આપણે કોઈ વસ્તુને કે લાગણીને યથાતથ જાણી શકીએ નહિ. આપણી એક લાગણી એક સાથે અનેક પરિમાણમાં, દશે દિશાએ, ઘૂમી શકે છે. પણ આપણી ભાષાની વ્યાકરણસંમત ગતિ તો ભૂમિતિની સીધી રેખા જેવી છે. એ વિભક્તિના પ્રત્યયોએ નક્કી કરી આપેલા અન્વયોને જ સ્વીકારે છે, એ કાળવ્યુત્ક્રમને દોષ ગણે છે. પણ ભાવજગતમાંનો, લાગણી લાગણી વચ્ચેનો, અન્વય તો આથી જુદા જ પ્રકારનો છે. વળી શબ્દકોશમાંનો શબ્દ, સન્દર્ભથી છૂટો, એકલોઅટૂલો, જે અર્થ આપણને કહે છે તે અર્થ તો કવિને ઝાઝો ખપમાં આવતો નથી. એને ઉલ્લંઘી જઈને, પોતે રચેલા નવા સન્દર્ભમાં એનું નવનિર્માણ કરીને જ, કવિ આગળ વધી શકે છે. 'વૃક્ષ' શબ્દનો શબ્દકોશગત અર્થ તો આપણે સૌ જાણીએ છીએ, પણ ઉપનિષદ્ના કવિએ ઈશ્વરને વર્ણવવાને જ્યારે ખુલ્લા મેદાનમાં એકલા ઊભેલ વૃક્ષને સંભાર્યુંરે 'વૃક્ષ' શબ્દ નવા સમ્બન્ધે જોડાઈને નવા અર્થથી સમૃદ્ધ થયો. શબ્દકોશમાંનો શબ્દ તો એક ચિહ્ન માત્ર છે. એ જેનું ચિહ્ન છે તેની સાથેનો એનો સમ્બન્ધ બીજગણિતના સમીકરણ જેવો હોય છે. અ=બ એ સમીકરણમાં અ બથી ઊણો નથી કે વિશેષ નથી પણ સમાન છે. સમ્બન્ધની આવી અસન્દિગ્ધતા આપણા વ્યવહારજીવનમાં અનિવાર્ય બની રહે છે. ત્યાં બધું નિશ્ચિત છે. નિશ્ચિત પ્રયોજનની સિદ્ધિ અર્થે નિશ્ચિત સ્વરૂપનાં, અસન્દિગ્ધ, સાધન વાપરવાં જોઈએ. તરસ લાગે ત્યારે પાણી પીવું એ એક નિશ્ચિત સ્વરૂપનું સુસ્પષ્ટ પ્રયોજન છે. એ સિદ્ધ કરવા માટે 'મને પાણી આપો' એવી ભાષાનો સાધન તરીકે ઉપયોગ કરીએ છીએ. એમાંનું કશું સન્દિગ્ધ નથી, કારણ કે એ બધા શબ્દો કેવળ અમુક વસ્તુઓનાં ચિહ્ન રૂપે જ છે. એ બોલાવાની સાથે જ ખરચાઈ ચૂકે છે. એનો કશો અવશેષ રહેતો નથી. પણ 'કમળ' શબ્દ લો, તરત જ એનો અર્થ વિસ્તરવા માંડશે. કાદવમાંથી પ્રગટતી શોભા, શુચિતા … આવી અનેક અર્થચ્છાયાઓ ચિત્તમાં સ્ફુરી આવશે. તેવી જ રીતે ખ્રિસ્તી ધર્મનું પ્રતીક 'ક્રોસ' લો: ક્રોસનો આકાર મનુષ્યાકૃતિ સૂચવે છે, મળીને છૂટા પડતા બે માર્ગોનું એમાં સૂચન છે, બે રેખાઓ એકબીજાને છેદે છે માટે એમાં છેદનની વેદનાનું પણ સૂચન છે. આમ એના અર્થનાં આન્દોલનો વિસ્તર્યા જ કરે છે. કળાની જેમ ધર્મ પણ મનુષ્યના અન્તસ્તલની ઊંડામાં ઊંડી અપેક્ષાઓની પૂર્તિની આવશ્યકતામાંથી ઉદ્ભવે છે. આથી, એ વ્યવહારની સપાટી પર જ રહેતો નથી, એ

ચેતનાનાં અનેક સ્તર સુધી પહોંચે છે. એમ કરતાં જે અનુભૂતિઓ લાધે છે તેનું સ્વરૂપ એવું હોય છે કે તેની અભિવ્યક્તિ માટે પ્રતીકરચના અનિવાર્ય બની રહે છે.

તો કવિ આ પ્રતીકો શી રીતે યોજે છે? એની કોઈ અમુક ચોક્કસ પદ્ધતિ તો હોઈ શકે નહીં. એવું જો હોય તો પ્રતીકરચનાનું શાસ્ત્ર રચવાનું સહેલું બની જાય. પણ પ્રતીકોને આપણે કાવ્યમાં જ ઓળખીએ છીએ, ને કાવ્યની મદદથી જ એનું સ્વરૂપ પામી શકીએ. કેટલાક માણસોમાં આપણે અમુક પ્રકારની વિચિત્રતા કે ખાસિયત જોઈએ છીએ. દરેક માણસ કોઈ ને કોઈ રીતે વિચિત્ર તો હોય જ છે. ઘણી વાર દેખીતી રીતે લાગતી આ વિચિત્રતા, એના સમસ્ત વ્યક્તિત્વની, સૂચક બની રહેતી હોય છે. સુરક્ષિતતાના અભાવમાંથી ઊપજતી ભીતિથી પીડાતું બાળક એના કોટના બટનને હંમેશાં પકડી રાખે છે. અહીં બટન એ બાળકને મન રક્ષણ આપે એવા આધારનું પ્રતીક છે, ને એવું આ વર્તન એના વ્યક્તિત્વના મુખ્ય લક્ષણને સૂચવતું હોવાથી એને symbolic behaviour તરીકે ઓળખાવાય છે. એક નાનીશી ક્રિયા આવી રીતે સૂચક બની રહે છે. કવિ પણ, આ રીતે અનુભૂતિના પટ પર લઈ જઈને, એની વિશાળતા, સંકુલતા બતાવવી હોય ત્યારે, શબ્દોને એવી રીતે પ્રયોજે છે કે એ શબ્દોના બિન્દુ પર ઊભા રહેવાથી અનુભૂતિની એ વિશાળતા અને સંકુલતા એક પલકારામાં ગોચર બની જાય છે. બીજી રીતે કહીએ તો, દૃઢ બીબાં રૂપ શબ્દને કવિ જાણે ‘સ્પ્રિન્ગ બોર્ડ’માં ફેરવી નાંખે છે. એની ઉપર સહેજ ઊભા ન ઊભા ત્યાં તરત એ ઉછાળીને આપણને અનુભૂતિના અપરિમેય વિસ્તારમાં વિહરવા મૂકી દે છે.

આમ, સુસ્પષ્ટ ને અસન્દિગ્ધ સંકેતવાળા શબ્દો કવિને ઉપયોગી નીવડે નહિ. ભાષા વ્યવહારના જુદા જુદા સ્તરે અનેક રીતે વપરાતી આવે છે. એની સાથે, એને વાપરનારી પ્રજાના હૃદયનો ભાવોચ્છ્વાસ, પૃથ્વીને આવરીને રહેલા વાતાવરણની જેમ, વીંટળાઈ ને રહે છે. એ વાતાવરણમાં સુસ્પષ્ટ આકાર નહિ પામેલી અનેક અર્થચ્છાયાઓની શક્યતા રહેલી હોય છે. કવિ દરેક શબ્દને આવરીને રહેલા આ વાતાવરણને તાગે છે, એની નીહારિકામાંથી શબ્દના નવા નવા સંકેતોને જીવતા કરે છે. આમ, પ્રતીકરચનાને માટે કવિ નવા શબ્દો પ્રયોજતો નથી, પણ પ્રજા જે ભાષા વાપરતી આવે છે તેને તેના સકળ અધ્યાસ અને વાતાવરણ સહિત ગ્રહીને એની અર્થ ઉપજાવવાની નવી શક્યતાઓને

પ્રકટ કરી આપે છે. આવી નવી નવી શક્યતાઓને પ્રકટ કર્યે જવી એ કવિકર્મનો વિશેષ છે.

પ્રતીકની રચના એ અમુક એક યુગના અમુક સમ્પ્રદાયના કવિઓની નવી શોધ છે એવું નથી. કેવળ પ્રતીક વાપરીને જ કવિતા રચવી એવા સભાન આશયથી એનો કોઈ વાદ પણ સ્થાપવાની આવશ્યકતા નથી. સૃષ્ટિના આદિ કાળથી મનુષ્યનું મન એની ચારે બાજુ વિસ્તરેલી અફાટ વાસ્તવિકતાનો તાગ કાઢવાને મથતું રહ્યું છે. આવો તાગ કાઢવાને માટે કેવળ બુદ્ધિનિર્ભર સાધનોથી એનું કામ ચાલ્યું નથી. આપણી ઇન્દ્રિયોને મૂંઝવી નાંખે એટલી બધી પ્રચુરતા આપણી ચારે બાજુ છે. બૌદ્ધિક વિભાવનાઓનાં ચોકઠાંમાં એમાંનું થોડંુક જ આપણે ગોઠવી શક્યા છીએ. કાર્યકારણના સમ્બન્ધના સૂત્રથી બધું જ આપણે સમજી શક્યા નથી. આ સિવાયનું ઘણું, વિભાવનાના ચોકઠાની બહાર રહીને, હજી આપણને વિસ્મિત કરી દે છે, મૂંઝવી નાંખે છે. આપણું મન હજીય, પેલા આદિ માનવની જેમ, એ વિસ્મયભરી સૃષ્ટિના અક્ષુણ્ણ માર્ગે સાહસ ખેડવાને પગલી પાડે છે. દરરોજ સૂર્ય અસંખ્ય રૂપોને પ્રકટ કરીને આપણી આંખને મૂંઝવી નાંખે છે, ગન્ધનો પ્રસાર આપણી સ્મૃતિને ઉદ્દીપિત કરીને અગોચરતાના સીમાડા સુધી આપણને લઈ જાય છે, સ્પર્શની અસંખ્ય સંવેદના આપણને દિઙ્મૂઢ કરી નાંખે છે. આ બાહુલ્ય અને પ્રાચુર્યના આક્રમણથી બચવાને આદિ માનવે પ્રતીકની શોધ કરી. એક શબ્દ, એક ઉચ્ચારણ, એક રેખા, એક વિધિ – આ બધાંમાં, જાણે કશાક જાદુથી પેલા સંકુલ પ્રાચુર્યના અર્કને એણે સારવી લીધો. સામૂહિક ચેતના સાથે એ પ્રતીક નાડી સમ્બન્ધે જડાઈ ગયું. એટલે, આજેય જ્યારે આપણું મન બુદ્ધિએ સફાઈથી ગોઠવી આપેલા સંસારને તળિયે ડૂબકી મારી જાય છે (ને મનનો તો એ સ્વભાવ જ છે!) નિશ્ચિત વિભાવનાઓનાં માર્ગદર્શક સીમાચિહ્નોને વટાવી જાય છે; અને પેલી આદિકાળની અરાજકતાભરી, વિસ્મયનું જ જ્યાં અબાધિત ચક્રવર્તી રાજ હજુય ચાલે છે એવી, સૃષ્ટિમાં પહોંચી જાય છે ત્યારે ચેતનાને તળિયે પહોંચીને એ, સામૂહિક ચેતનાએ પ્રકટાવેલાં પ્રતીકોની પરિભાષા દ્વારા જ એ સૃષ્ટિને સમજવા પ્રેરાય છે.

કવિતા – સાચી કવિતા હંમેશાં આપણી એ આદિ સૃષ્ટિની એંધાણી આપે છે. આપણાં લાગણી, અનુભવ અને સંવેદનોના પર યાન્ત્રિક પ્રતિભાવોએ આણેલી જડતાનાં થર

બાઝી ગયાં છે; એ બધાંને, એના શુદ્ધ સ્વરૂપે, જાણે આપણે ગ્રહી શકતા જ નથી, આપણી બુદ્ધિનિર્ભર વિચારણા, આપણાં વ્યાવહારિક પ્રયોજનોએ આણેલી મર્યાદા, સાહસથી બચીને સુરક્ષિત રહેવાની વૃત્તિ – આવું ઘણું ઘણું આડે આવે છે. પણ કવિને તો સાહસ કર્યે જ છૂટકો. પર્ણમર્મર, પંખીનો ટહુકાર, નદીનાં ઘૂમરી ખાતાં જળ, ધુમ્મસના આચ્છાદનથી ઢંકાયેલી ચાંદની, બાળકની અર્થહીન કાલી કાલી વાણી, પ્રિયાની આંખનો અણસારો, આકસ્મિક સ્પર્શથી ઉદ્ભવતો અજાણ્યો રોમાંચ – આ બધું એક ક્ષણમાં એને ઉપાડીને પેલી સૃષ્ટિમાં મૂકી દે છે. આપણી નાની શી લાગણીનું પગેરું કાઢતાં એ આપણને એ જ સૃષ્ટિમાં લઈ જશે. ત્યાં આપણી બુદ્ધિએ ઊભી કરેલી જ્ઞાનપ્રાપ્તિની પદ્ધતિઓ લેખે લાગતી નથી. ત્યાં પેલી સામૂહિક ચેતનાને તાગીને આપણું મન પ્રતીકની શોધ ચલાવે છે. એ પ્રતીક એક એવી જાદુભરી કરામત છે કે જેનાથી અજ્ઞાત અગોચરના બધા આગળા ખૂલી જાય છે. એક સદ્યોજાત નવીન, તાઝગીભરી, રહસ્યના આચ્છાદનમાં સંગોપાયેલી નવી ભાવસૃષ્ટિ પ્રત્યક્ષ થાય છે. આપણા ભાવજગત પરથી એક નવી હવાની લહર પસાર થાય છે. આ અનુભવને અન્તે આપણને ચિરપરિચિત આ સૃષ્ટિ સાથે જાણે આપણી પહેલી જ વાર દૃષ્ટોદૃષ્ટ થતી હોય એવો રોમાંચ થાય છે.

અનુભૂતિને એનો પૂરો ઘાટ આપવો હોય તો મનની બધી જ ગતિના જુદા જુદા લયની અભિજ્ઞતા કવિએ કેળવવી ઘટે. સ્વપ્નમાં મનની એ ગતિનો લય કેવો હોય છે! સ્વપ્નની સૃષ્ટિમાં શબ્દોને બદલે ચિત્રો આવે છે, એ ચિત્રોનો અન્વય, બુદ્ધિથી અનિયન્ત્રિત સ્વરૂપનો, અવનવો જ હોય છે. તેમ છતાં એ ચિત્રો અને એના અન્વયથી અસ્તિત્વમાં આવતી કૃતિ, આપણું જાગ્રત મન જે સૃષ્ટિને ઓળખે છે તેનાથી સાવ અસ્પૃષ્ટ તો હોતી જ નથી. એ સૃષ્ટિનું એમાં રૂપાન્તર થયું હોય છે. પણ આપણે જો સૃષ્ટિ વિશેની પૂર્ણ અભિજ્ઞતા પામવા ઇચ્છતા હોઈએ તો સ્વપ્નના વાતાવરણની અસર નીચે થતા એના આ રૂપાન્તરને ઉવેખવાનું ન પરવડે. સ્વપ્નની સ્થિતિમાં મનના સંચરણનો બદલાતો લય પણ કવિએ તો પારખવો જ રહ્યો. આ ઉપરાંત, તન્દ્રાવસ્થામાં, જાગ્રત અને અર્ધજાગ્રતની સીમારેખા પર, રહીને પણ આપણી પરિચિત વાસ્તવિકતાના રૂપાન્તરને કવિએ જોવું જોઈએ. અનેક જુદા જુદા પરિવેશોમાં મૂકીને એણે એક સંવેદનાના રૂપને પ્રકટ કરીને જોવું જોઈએ. બાલ્ય કાળમાં કલ્પનાની આંગળી ઝાલીને ભય અને વિસ્મયને

ખભે બેસીને જે કેડીએ યદૃચ્છાવિહાર કરેલો તે કેડી પર પણ કોઈક વાર ફરવા નીકળી પડવું જોઈએ. કોઈ રાંબોની જેમ બધા જ રૂઢ પ્રતિભાવોના તન્ત્રને ફગાવી દઈને નવેસરથી જ બધી ઇન્દ્રિયોને, નવા પ્રતિભાવોની શોધના સાહસ માટે, દોડાવવી જોઈએ; અને આ બધી અસંખ્ય રીતે અજ્ઞાત અગોચરની સરહદ પર સદા હુમલો લઈ જવો જોઈએ.

જે કવિતા અનુભવાઈ ચૂકેલી સંવેદનાઓનું તેને તે રૂપે ભાષાન્તર જ કર્યા કરતી હોય, કવિની ચેતના દ્વારા નહિ પણ બુદ્ધિએ પાડેલા સરિયામ રસ્તે, કશું સાહસ કર્યા વિના, જઈને સમકાલીનોને રુચી ગયેલી ભાવનાઓ કે વિચારણાઓનું પુનરાવર્તન કરવામાં જ ઇતિ માનતી હોય તેને આ પ્રતીકોની આવશ્યકતા ન વરતાય. જૂના કવિઓનાં પ્રતીકોને ઉછીનાં લઈને એ પોતાનું કામ ચલાવી લે.

પ્રસ્તુત દ્વારા થતું અપ્રસ્તુતનું સૂચન એ પ્રતીકનું લક્ષણ છે એમ, અતિવ્યાપ્તિનો દોષ વહોરવાને ભોગે, કહી શકાય. પ્રસ્તુત અપ્રસ્તુતને સૂચવે એ માટે એ બંને વચ્ચે અમુક પ્રકારના સમ્બન્ધની અપેક્ષા રહે છે. આ સમ્બન્ધની અનન્તવિધ શક્યતાઓ છે. અલંકારની વ્યાખ્યા આપતાં અલંકારના પાયાનો આપણે ઉલ્લેખ કરીએ છીએ. એ પાયો તે પ્રસ્તુત અને અપ્રસ્તુત વચ્ચેના સમ્બન્ધે ઊભી કરેલી ભૂમિકા રૂપ જ હોય છે. આપણે ઉપમાના પાયા રૂપ ઔપમ્યથી શરૂ કરીને નિષેધ અને વિરોધ સુધી પહોંચીએ છીએ. સાદૃશ્ય પણ અનેક પ્રકારે વ્યક્ત થાય છે. સ્પષ્ટ એવા સાધર્મ્યના પાયા પરનું સાદૃશ્ય, બિમ્બપ્રતિબિમ્બ-ભાવવાળું સાદૃશ્ય, શ્લિષ્ટ ભેદકોને કારણે આવતું સાદૃશ્ય – આમ અનેક રીતે સાદૃશ્ય અલંકારમાં સિદ્ધ થાય છે. આરોપણ અને નિગરણ પણ પ્રસ્તુત અને અપ્રસ્તુત વચ્ચેના સમ્બન્ધના જ પ્રકાર છે. આ રીતે જો અલંકારરચનાની પ્રક્રિયાને તપાસીશું તો અલંકાર એટલે કાવ્યનું સુશોભન કે શણગાર એ અર્થ સમીચીન લાગશે નહિ. ભાષા જેટલી હદે પહોંચી શકે તેટલી હદે પહોંચીને વક્તવ્યના ધ્વનિને વિસ્તારવાનો પ્રયત્ન કવિ કરી ચૂકે ને જ્યારે એને થાય કે બસ, બહુ થયું, હવે આથી આગળ વધી શકાય એમ નથી, ભાષાની બધી શક્યતાને મેં તાગી લીધી છે ત્યારે એ દ્ધ–ફૂંડ કહીને અટકે. આમ હોવાને કારણે અમુક ચોક્કસ સંજ્ઞાઓ દ્વારા સમ્બન્ધની આ

શક્યતાઓને આપણે સમેટી લઈ શકીએ નહિ. આથી જ એમ કરવાનો, મમ્મટ જેવા વૈયાકરણનો, પ્રયત્ન આપણને કૃત્રિમ જ લાગે.

અંગ્રેજીમાં વપરાતો symbol શબ્દ મૂળ cymbolaમાંથી સિદ્ધ થયેલો છે. આગળના વખતમાં ગ્રીસમાં વેપારને અંગે કોલકરાર થતા, સોદો થતો, બે પક્ષો વચ્ચે અમુક શરતો અંગે સમજૂતી થતી ત્યારે એક સિક્કાનાં બે અડધિયાં કરીને રાખવામાં આવતાં, ને તેને cymbola કહેતા. આ અડધિયાં હંમેશાં એકબીજાનું સ્મરણ કરાવતાં રહે. આની પાછળ જે ભાવના રહેલી છે તેના વ્યાપક સ્વરૂપને સમજવાનો પ્રયત્ન કરીએ. પેલો સિક્કો જેમ મૂળમાં તો એક અને અખણ્ડ હતો તેમ આપણે વિવિધ રીતે વિવિધ સન્દર્ભોમાં જેને ગોચર કરવા ઇચ્છીએ છીએ તે પણ કશુંક એક અને અખણ્ડ છે. પણ આપણી ભાષા એને એવે સ્વરૂપે સમગ્રતયા ગ્રહી શકે તેવી ક્ષમતા ધરાવતી નથી. આથી, એને ગ્રહવાને માટે, આપણે એક સાધન ઉપજાવીએ છીએ. જ્યાં પ્રયોજન સુનિર્દિષ્ટ હોય છે ત્યાં એ પ્રયોજનની સુનિશ્ચિત મર્યાદાને કારણે એક અને અખણ્ડને પ્રકટ કરવાનો પ્રશ્ન રહેતો નથી. ત્યાં, આથી જ, કશી સન્દિગ્ધતા રહેતી નથી; ને સન્દિગ્ધતા રહે તો તે દોષ પણ ગણાય. પણ કાવ્યનો પ્રદેશ તે આપણું ભાવજગત છે. એની નીહારિકાને કોઈ સ્પષ્ટ સીમા નથી. આથી જે અમૂર્ત છે, અગોચર છે, અને એવું હોવાને કારણે ગ્રહી શકાતું નથી ને છતાં જેનો અણસાર વરતાય છે તેને આપણે કશાક મૂર્ત સ્વરૂપના સાધન દ્વારા પામવાનો પ્રયત્ન કરીએ છીએ; જે અમૂર્ત અને અગ્રાહ્ય છે તેને મૂર્ત અને ગોચર સાધન દ્વારા ગ્રહવાનો પ્રયત્ન કરીએ છીએ; એટલે કે અમૂર્ત અને અગ્રાહ્યની અવેજીમાં આપણે આપણને પરિચિત એવું કશુંક મૂર્ત અને ગોચર વાપરીએ છીએ. આમ જઅસર્મન અને અલંકારરચનામાં એકની અવેજીમાં બીજું મૂકવું એ સ્વરૂપની ફેરબદલી (substitution) એ મહત્ત્વની પ્રક્રિયા છે. અવેજીમાં વપરાતી વસ્તુ તે અસાધારણ કે અસામાન્ય જ હોવી જોઈએ એવું નથી. દરેક વસ્તુમાં પ્રતીક બનવાની શક્યતા રહેલી છે, ને એ શક્યતા કવિએ યોજેલા સન્દર્ભમાં સ્પષ્ટ થઈ આવે છે. માલાર્મેએ 'બારી'ને એની કવિતામાં કેટલા સામર્થ્યવાળું પ્રતીક બનાવી દીધું છે!

આ ઉપરાંત 'જઅસર્મન' એ સંજ્ઞાની સાથે બીજી કેટલીક અર્થચ્છાયાઓ સંકળાયેલી છે, ને તે જઅસર્મનનાં અન્ય લક્ષણોને પ્રકટ કરે છે. બે વસ્તુઓની, આમ તો આકસ્મિક

લાગતી સહોપસ્થિતિ; બે વસ્તુઓનું સંઘટ્ટન (clashing); બે વસ્તુઓનું એક બિન્દુએ કેન્દ્રીકરણ અને એ પ્રકારના કેન્દ્રીકરણને પરિણામે અસ્તિત્વમાં આવતું કશુંક અપૂર્વ તત્ત્વ – આટલી અર્થચ્છાયાઓ નામ પાડીને ઓળખાવી શકાય. આ રીતે જોતાં ભાષાના દરેક શબ્દની ગતિ અને ઇતિ પ્રતીક રૂપે પરિણમવામાં રહેલી લાગશે. પ્રતીકની સ્થિતિમાં રૂઢ થયા પછી વળી એ કવિસમય બની રહે છે, એની નવા નવા રણકાર કાઢીને વિસ્તરવાની શક્તિ ઓછી થતી જાય છે અને આખરે એ ફરી સામાન્ય શબ્દની કક્ષાએ નીચે ઊતરી આવે છે. આવી ચક્રાકાર ગતિ ભાષામાં હંમેશાં ચાલ્યા જ કરતી હોય છે. શબ્દને રણકતો કરી મૂકવો, એમાંથી નવા નવા અર્થોનાં આન્દોલનોને વિસ્તરતાં કરી મૂકવાં એ તરફ સર્જકનું લક્ષ હોય છે. આને કારણે ભાષા એની સજીવતાને ટકાવી રાખે છે. કાવ્યમાં આપણે ભાષાની આવી સજીવતાની અપેક્ષા રાખીએ છીએ. આવી સજીવતા ભાષામાં આવે ત્યારે નિત્ય વ્યવહારના શબ્દો પણ શબ્દકોશે નક્કી કરેલી અર્થસીમાને ઉલ્લંઘીને ભાવજગતના બૃહત્ અપરિમેય વિસ્તારમાં ઘૂમતા થઈ જાય.

ભાષાની આ સજીવતા કવિ શી રીતે સિદ્ધ કરે છે? સૌથી પ્રથમ તો સંકેતવિસ્તારની આડે આવતી બાધાઓને એ દૂર કરે છે. આવી સૌથી મોટી મર્યાદા તે સામાન્ય વ્યવહારમાં વપરાવાને કારણે એને વળગેલી નિશ્ચિતતા અથવા અસન્દિગ્ધતા. શબ્દ સામાન્યતઃ જે ભૂમિકાએ વપરાતો રહેતો હોય છે, વ્યવહારમાં સામાન્યતઃ જે અન્વયથી સિદ્ધ થતો રહેતો હોય છે તેનાથી જુદી જ ભૂમિકાએ અને જુદા જ અન્વયમાં કવિ એને ઉપાડીને મૂકે છે. આમ કરવાથી શબ્દ રૂઢ સંકેતની જાળમાંથી મુક્ત થાય છે. આવો મુક્ત થયેલો શબ્દ નવા અનેકવિધ સમ્બન્ધોની રચનાની ભૂમિકા રૂપ બની રહેવાની પાત્રતા મેળવે છે.

પણ અહીં એક પ્રશ્ન થશેઃ સંકેતની સન્દિગ્ધતા અને અનિશ્ચિતતા એક પ્રકારની અરાજક નિરર્થકતામાં નહિ પરિણમે? એક વાર નિશ્ચિત સંકેતના જડ ચોકઠામાંથી શબ્દને મુક્ત કરો પછી એ અમુક શબ્દ રૂપે પોતાનું સ્વતન્ત્ર અસ્તિત્વ ટકાવી રાખી શકશે ખરો? ને એ પોતાનું આગવું વ્યક્તિત્વ ખોઈ બેસે તો પછી તો ભાવના વાહક કે માધ્યમ બનવાને જે અનિવાર્ય તેને પણ એ ખોઈ નહિ બેસે?

એક સાદા ઉદાહરણના ઉપયોગથી આનો જવાબ આપીએઃ આપણે દર્પણમાં જોઈએ

છીએ ત્યારે આપણને આપણું પ્રતિબિમ્બ સ્પષ્ટ દેખાય છે; આપણી આપણને સ્પષ્ટ જોવાની ઇચ્છા પૂરી સંતોષાય છે. એથી વિશેષ કશું દર્પણ કરી શકતું નથી. પણ આપણે બારીમાંથી બહાર જોતા હોઈએ છીએ ત્યારે આપણને આપણું પ્રતિબિમ્બ નથી દેખાતું, બહારનો વિસ્તાર દેખાય છે. એ વિસ્તાર વિસ્તાર હોવા છતાં એને એનું આગવું સ્વરૂપ છે, એ નિશ્ચિત આકારનો વિસ્તાર છે. એની આ નિશ્ચિતતા આપણે જે બારીમાંથી જોઈએ છીએ તેને કારણે જ ઉદ્‌ભવતી હોય છે. એ બારી એવે સ્થળે મૂકવામાં આવે છે કે જેથી એને ખોલતાં આપણું લક્ષ અમુક વિસ્તાર પર જ કેન્દ્રિત થાય. બારીની ચતુસ્સીમામાં રહીને આપણે એ વિસ્તારને જોઈએ છીએ. આ રીતે કવિ પણ શબ્દને બારીની જેમ ખોલી નાંખે છે. એ ખુલ્લી બારીમાંથી આપણને ભાવજગતનો વિસ્તાર બતાવે છે. પણ કવિ એ વિસ્તારની સીમાઓને લોપાવા દેતો નથી, કેવળ એની જડતાનો જ એ લોપ સાધે છે. દરેક પ્રતીકના બંધારણમાં જ આવો દિશાસંકેત હોય છે. એ પ્રતીકની આજુબાજુનો પરિવેશ, એના અન્ય શબ્દો સાથેના અન્વયો – આ બધી સામગ્રીની મદદથી એ અવકાશને બાંધે છે; આને કારણે રૂઢ સંકેતમાંથી મુક્ત થયેલો શબ્દ અર્થશૂન્યતામાં એકાકાર થઈને લોપાઈ જતો નથી. બારીમાંથી જોતી વેળાએ, આપણે સામેની ટેકરી પરના સ્થિર ઊભેલા વૃક્ષને એક નવે જ રૂપે ઉપલબ્ધ કરીએ છીએ. આજુબાજુનું સુદૂરપ્રસારી મેદાન, ઉપરનું વિસ્તરેલું આકાશ, ચારે બાજુની નિર્જનતા – આ બધાં સાથે એક વિશિષ્ટ અન્વયથી જોડાયેલું વૃક્ષ ભાવજગતનો એક નવો જ પદાર્થ બની રહે છે. આવી જ રીતે પ્રતીક તરીકે વપરાયેલો શબ્દ ભાવજગતની નવી સત્તા આપણી આગળ પ્રકટ કરે છે.

આમ કરવાને માટે, રૂઢ સંકેતની બંધ બારી ખોલી નાખવાને માટે, વાચ્યાર્થબાધ થાય એવી રીતે કવિએ શબ્દનો પ્રયોગ કર્યો હોવો જોઈએ. સામાન્ય વ્યવહારમાં પરિચિત એવા શબ્દનો રૂઢ અર્થ કરતાં આપણને અટકાવે એવી પરિસ્થિતિ એણે ઊભી કરવી જોઈએ. કવિએ રચેલા વાક્યાન્વયમાં શબ્દનો રૂઢ અર્થ બંધબેસતો ન લાગે. એટલે આપણે એને છોડીને નવી દિશામાં પગલું ભરવાને પ્રેરાઈ એ. એમ કરવામાં કવિએ યોજેલો અન્વય આપણને માર્ગદર્શક થઈ પડે. તેમ છતાં, એ અન્વય એવા પ્રકારનો નહિ હોય કે જેથી ફરી આપણે સુનિશ્ચિત અને અસન્દિગ્ધ એવા નવા સંકેતમાં પુરાઈ રહીએ. બારી ખૂલતાં જે વિસ્તાર મળે છે તેમાં આપણે યદચ્છાવિહાર કરી શકીએ.

પણ આ યદૃચ્છાવિહાર સાવ નિરંકુશ હોતો નથી. કવિએ યોજેલો સન્દર્ભ અંકુશરૂપ ન લાગે એવો અંકુશ તો રાખતો જ હોય છે. આવી યોજનાને કારણે આપણે રૂઢ સંકેતની જડતામાંથી મુક્ત થઈએ છીએ, અને સાથે સાથે અનિશ્ચિત અર્થશૂન્યતાની અરાજકતામાંથી પણ ઊગરી જઈએ છીએ.

કોઈ કોઈ કવિ જીવનભર અમુક ત્રણચાર પ્રતીકોના આવા સંકેતવિસ્તારને સિદ્ધ કરવામાં ચરિતાર્થતા માને છે. માલાર્મે કે રિલ્કે જેવા કવિની કૃતિઓમાં પ્રતીકોની જટાજાળ નથી. એમણે જે અલ્પ પ્રતીકો વાપર્યાં છે તેને પૂરેપૂરાં લેખે લગાડ્યાં છે. એના સંકેતનો એવો તો વિસ્તાર સાધી બતાવ્યો છે કે એ પ્રતીકો જાણે સાવ પારદર્શી બની જતાં સહેજને ખાતર જ અટકી ગયાં હોય એવું આપણને લાગે છે.

આમ, શબ્દના પરમ્પરાગત પરિચિત અર્થને સાવ દૂર કરીને, પ્રતીકની રચના કરનાર, કવિ એ શબ્દમાં નવો અર્થસંભાર ભરવાને આપણને પ્રેરે છે. આ અર્થસંભાર એ કૃતિની અંદર રહીને, એની વિશિષ્ટ રચનાને પ્રતાપે, આપણે પામીએ છીએ. એને માટે કવિ આપણને આપણાથી અગોચર રહેલા હૃદયના અન્તસ્તલમાં લઈ જાય છે; ત્યાં પ્રાક્તન સંસ્કાર, અધ્યાસપિણ્ડ, સ્મૃતિ – આ બધાંની વિશૃંખલ પ્રચુરતા વચ્ચે જઈને આપણે ઊભા રહીએ છીએ. કવિએ પ્રયોજેલું પ્રતીક એ વિશૃંખલ પ્રાચુર્યમાંથી કાવ્યના ભાવસન્દર્ભને સુસંગત ને પોષક એવી સામગ્રીનું ચયન કરવા પ્રેરે છે. આમ, નવેસરથી સંચિત કરેલી આ સામગ્રી એ આપણો અર્થસંભાર બને છે. આ અર્થસંભાર વ્યક્તિએ વ્યક્તિએ, એના અન્તસ્તલમાં રહેલી સામગ્રી પ્રમાણે, ઓછીવત્તી સમૃદ્ધિવાળો હોય છે. પ્રતિભાવની યાન્ત્રિકતા આથી સમ્ભવતી નથી, ને તેમ છતાં પ્રતિભાવના પ્રાદુર્ભાવના ક્ષેત્રની સીમા સ્પષ્ટ રહે છે. આમ, શબ્દને સાવ ઠાલો કરી નાંખીને, એને જાણે કે નવો જન્મ આપવાનું કામ પ્રતીકરચનામાં થાય છે. આ રીતે સરજાયેલા શબ્દની વિશિષ્ટતા એ છે કે પછી એનો ધ્વનિ વિસ્તર્યા જ કરે છે. કવિ ફરી ફરી અનેક રીતે એના વિસ્તારને પ્રકટ કર્યા જ કરે છે. આવું પ્રતીક, એ કૃતિનો એક અંશ નહિ, પણ કવિની સમસ્ત રચનાનું કેન્દ્ર, બની રહે છે. દરેક સમર્થ કવિ આપણને આવા પ્રતીકની લ્હાણ કરે છે. એ કવિની વૈચિત્ર્યપૂર્ણ અનુભૂતિઓ, એની કૃતિઓ કેન્દ્રમાં રહેલા આ પ્રતીકના ચુમ્બકત્વને કારણે, નિરવયતામાં સરી ન જતાં સુડોળ ઘાટ પામતી રહે છે.

આવું ચુમ્બકત્વ ધરાવનારું પ્રતીક કવિને નથી લાધતું ત્યાં સુધી એની રચનાઓ વિક્ષિપ્ત સ્વરૂપની, નાના નાના ખણ્ડ રૂપ, અને શિથિલ આકારવાળી રહી જાય છે.

ભાવજગતની વૈચિત્ર્યપૂર્ણ વિશૃંખલાને પ્રતીકનું આ ચુમ્બકત્વ જે રીતે સુડોળ ઘાટમાં ઢાળે છે તેની કોઈ અમુક નિશ્ચિત પદ્ધતિઓ ન હોઈ શકે. છતાં કાવ્યસાહિત્યનો પરિચય આપણને અમુક મુખ્ય પદ્ધતિનો સાધારણ ખ્યાલ તો આપે જ છે. શબ્દની શક્તિની ચર્ચા મુખ્યત્વે આ પદ્ધતિના વ્યવસ્થિત અભ્યાસને માટેના પ્રયત્ન રૂપ જ હોય છે.

કોઈક વાર પ્રતીક એકી સાથે અનેક વિભિન્ન અર્થોના કલાપને વિસ્તારે છે. આ જુદા જુદા અર્થો એકબીજામાં ભળી જતા નથી, પોતાનું પોતાપણું ટકાવી રાખે છે અને એ રીતે એકબીજા વચ્ચેની વ્યાવર્તક રેખાને ટકાવી રાખીને કાવ્યને રહસ્યસમૃદ્ધ બનાવે છે; તો કોઈક વાર આ જુદા જુદા અર્થો, વિકલ્પોની સ્થિતિમાં રહેવા છતાં એકબીજાથી સાવ અળગા ન રહેતાં, એકની અંદર એક ગોઠવાઈને, ગુચ્છ રૂપ બની જાય છે. આવી રચનામાં એક કેન્દ્રને સ્થાને, આ દરેક ગુચ્છને જુદી જુદી રીતે સંયત કરનારાં, અનેક કેન્દ્રો હોય છે. આમ છતાં આ બધાં કેન્દ્રો એકબીજાથી સાવ અસંસ્પૃષ્ટ હોતા નથી. કૃતિમાં ઉદ્‌ભવતી સન્દિગ્ધતાજન્ય સમૃદ્ધિમાં એ દરેકનો નિશ્ચિત ફાળો હોય છે. આથી વધુ સંકુલ સ્વરૂપની અર્થરચના પણ સંભવે છે. જુદા જુદા અર્થો એકબીજા સાથે જુદી જુદી રીતે ગોઠવાતા જ રહે છે. ष, ढ, ऋ, અર્થો એક વાર ष र् રૂપે, તો બીજી વાર ष र् રૂપે, તો વળી ત્રીજી વાર ढ ऋ રૂપે – આમ અનેકવિધ રીતે, જોડાઈને નવા જ સ્વરૂપની સન્દિગ્ધતા જન્માવ્યે જ જાય છે. જુદા જુદા સંયોગ દ્વારા આમ, એક અર્થમાં વિવિધ પાસાંઓ, નવા નવા સમ્બન્ધના સન્દર્ભમાં, પ્રકટ થતાં રહે છે. ભાવશબલતા (ambivalent attitudes)ને પ્રકટ કરવામાં આ સમર્થ સાધન બની રહે છે. Ironyમાં વિરોધના સમ્બન્ધે જોડાયેલા બે અર્થોને, બેમાંથી એક્કેયનો પરિહાર કર્યા વિના, આપણે આ જ રીતે નવે સ્વરૂપે ગ્રહીએ છીએ. કોઈક વાર કૃતિની અંદરના જુદા જુદા અર્થો એક અખણ્ડ અર્થને ક્રમશ: વિકસાવનાર અંગો રૂપે ગોઠવાઈ જતા હોય છે. અહીં ક્રમશ: અર્થની એક પછી એક પાંખડીઓ ખીલતી આવે છે ને અન્તમાં એનો આખો સમ્પુટ રચાઈ જાય છે; તો વળી કેટલીક વાર એક અર્થ બીજાના ઉદ્દીપન રૂપ બનીને આવે, એ બીજો અર્થ વળી ત્રીજાને ઉદ્દીપિત કરે – આમ આખી એક પરમ્પરા

ઊભી થાય, ને અન્તમાં એ પરમ્પરા જાણે અવિરત ચાલુ જ રહી છે એવી છાપ મૂકી જાય. અંગ્રેજ કવિ ડિલન ટોમસ પોતાની કાવ્યરચનાને સમજાવતાં એક જુદી જ પ્રક્રિયાને વર્ણવે છે; એક યથાયોગ્ય બળ ધરાવતી અનુભૂતિ ચિત્તમાંનાં સંસ્કાર સ્મૃતિ સાથે રાસાયણિક સંયોગ સાધી એક સ્પષ્ટ ચિત્રકલ્પ(image) ઉપજાવે છે, એના ઉદ્ભવની સાથે જ એની વિરોધી એવી એક બીજી છબિ જાણે એમાંથી જ પ્રકટ થઈ ઊઠે છે; આ બેના સંઘટ્ટનમાંથી વળી ત્રીજી છબિ પ્રકટે છે – આમ સરજાતી જતી ચિત્રકલ્પોની અથડામણમાં અને ધન્ય ક્ષણે બધા વિરોધને પોતાનામાં સમેટી લઈને દૃઢ આકાર ધારણ કરનાર એક ચિત્રકલ્પ પ્રકટે છે. કાવ્ય આ ‘momentary peace’માં, આ સતત ચાલુ યુદ્ધ દરમિયાન આવતી તહકુબીની એક ક્ષણની શાન્તિમાં રચાય છે. Robert Penn Warren પણ કદાચ, આ જ અર્થમાં, ‘Pure and Impure Poetry’ નામના નિબન્ધમાં કહે છે: ‘A poem to be good must earn itself’*

- આ વિધાનના અર્થને વધુ સ્પષ્ટ કરતાં David Daiches કહે છે: ‘....it must not simply state its author's emotional convictions in easy generalities but must come to terms with all alternatives that threaten those convictions by including them in some way in the poetic statement.' Critical Approaches to Literature, pp 160

પ્રતીક એક વ્યાપક સંજ્ઞા છે. એની અંદર જુદે જુદે નામે ઓળખાતી કાવ્યરચનાની અનેક પ્રક્રિયાઓનો સમાવેશ થતો આવ્યો છે. આથી જ, આપણા કાવ્યવિવેચનમાં, આ સંજ્ઞાના વિનિયોગ પરત્વે કેટલીક અસ્પષ્ટતા પ્રવર્તતી જણાય છે. પ્રતીક અને ચિત્રકલ્પ (image) વચ્ચે ભેદ રહેલો છે. પ્રતીકમાં અર્થને અનેક અર્થચ્છાયાઓથી ખચિત નીહારિકા રૂપે વિસ્તારી દેવાની કેન્દ્રોત્સારી પ્રવૃત્તિ હોય છે, તો ચિત્રકલ્પમાં જે ભાવપરિવેશ કવિ પોતાની કૃતિમાં સરજતો હોય છે તેને પોતાના કેન્દ્રમાં ખેંચી આણે એવી દૃષ્ટિગોચર કે શ્રવણગોચર કે સ્પર્શગોચર છબિ કવિ ઉપજાવી આપે છે, આથી વિસ્તરીને સરી જતો ભાવસમૂહ એક કેન્દ્રમાં ખેંચાઈ આવીને આકાર પામે છે. પણ આ આકાર જડ સીમાવાળો હોતો નથી; એ આકાર તો જુદી જુદી અનેક સંકુલ છબીઓના

મિશ્રણમાંથી સરજાયો હોય છે, ને એ આકાર રૂપે પરિણમે છે ત્યારેય એની અંદરની બધી સંકુલતા અળપાઈ જતી નથી, પણ સમૃદ્ધિમાં પરિણમે છે. આ રીતે ચિત્રકલ્પના સર્જન પાછળની પ્રવૃત્તિ તે કેન્દ્રાનુગામી પ્રવૃત્તિ છે. આ ચિત્રકલ્પ એ કાવ્યની અંદરનું focal point બની રહે છે. એમાંથી બધે અર્થની ત્રિજ્યાઓ વિચ્છુરિત થાય છે. પ્રતીક પરિઘમાં ગતિ કરે છે, ત્યારે ચિત્રકલ્પ કેન્દ્રસ્થ હોય છે.

'મેટાફર' અને પ્રતીક વચ્ચે પણ થોડો ભેદ છે. અમુક એક વસ્તુનું નામ એની સાથે સાદૃશ્ય ધરાવનાર વસ્તુને આપીએ એટલે 'મેટાફર' થાય, આમ થયા પછી પણ એ બન્ને વસ્તુના સ્વરૂપમાં ફેર ન પડે, એ બંને વચ્ચે કશું interaction ન થાય; એ બંનેની વિભાવના અકબંધ રહે. જ્યારે પ્રતીકમાં એક શબ્દ સંકુલ સમ્બન્ધોની વિકસ્યે જ જતી, વિસ્તર્યે જ જતી તન્તુજાળને પ્રકટ કરે છે.[1] રૂપકગ્રન્થિ કે સાધ્યવસાન રૂપક (allegory)માં પણ ભેદ છે. કવિ જ્યારે કોઈ અમૂર્ત ભાવના કે સિદ્ધાન્તને સજીવારોપણ દ્વારા વ્યક્ત કરે છે ને એમ કરવામાં પોતે યોજેલાં ચિત્રકલ્પો અને એ ભાવના કે સિદ્ધાન્તનો સમ્બન્ધ યાન્ત્રિક અને સુસ્પષ્ટ કરી દે છે ત્યારે રૂપકગન્થિ રચાય છે. અહીં કવિનું સાધ્ય તે સિદ્ધાન્ત કે ભાવનાનું નિરૂપણ છે, કૃતિ એનું સાધન બને છે. બંને વચ્ચેનો સમ્બન્ધ પણ સ્વેચ્છાએ નિર્મેલો, સ્થગિત સ્વરૂપનો, હોય છે. ધર્મને આ રૂપકગ્રન્થિ ઘણી ખપમાં આવે છે; પણ એમાં અર્થની સન્દિગ્ધતાને સ્થાન નથી, એ ત્યાં દોષ રૂપ થઈ પડે.[2] આ ઉપરાંત, ચાતુરીપૂર્વક બે વસ્તુને બે આકસ્મિક રીતે અણધાર્યા સમ્બન્ધથી જોડીને ઉપજાવવામાં આવતી કોટી (conceit)ને પ્રતીકથી જુદી પાડવી ઘટે. એલિયટ જેને 'objective correlative' કહે છે તે પણ, પ્રતીક સાથે મળતી આવતી છતાં ભિન્ન, વસ્તુ છે. એલિયટ પોતે એને આ રીતે સમજાવે છે: (It is) the image that sets up an inward focus of emotion in poetry and at the same time substitutes itself for an idea. પશ્ચિમી

1. સરખાવો: A metaphor is a way of describing an experience or an object, but a symbol is a way of recreation or recasting or even deepening a significant experience.' Wallace Fowlie
2. 2 સરખાવો: 'Allegory is finite. Since one has carried the traits from the personification to the quality personified. the process is complete, whereas once one has reached the concept symbolized one is left with the contemplation of it; and besides it in turn may be made the symbol of something further... There is something transparent about symbols, and some thing opaque about allegory .' Elder Olson

વિવેચનમાં heraldic symbol અથવા તો central emblematic image એવી સંજ્ઞાઓ પણ, લગભગ આવા અર્થમાં, વપરાતી જોવામાં આવે છે. Northrop Frye એમના 'Anatomy of Criticism' એ ગ્રન્થમાં, આ સંજ્ઞાઓની ચર્ચા કરતાં, અમેરિકી નવલકથાકાર મેલવિલની 'મોબી ડિક' નામની નવલકથામાંની ધોળી વ્હેલ માછલીને, વર્જિનિયા વૂલ્ફની 'The Lighthouse' નામની નવલકથામાંની દીવાદાંડીને આ સંજ્ઞાનાં નિદર્શનો ગણે છે. કાર્લાઇલે પ્રતીકના બે મુખ્ય ભાગો પાડીને બાકીના બધાને ગૌણ પ્રકારોમાં સમાવી લીધા હતા. એ બે વિભાગ તે intrinsic અને extrinsic પ્રતીકો.

ભૌતિક વિજ્ઞાનના વિકસવા સાથે જીવનમાં બુદ્ધિનું નિયન્ત્રણ વધતું ગયું. આથી એક પ્રકારની યાન્ત્રિક વ્યવસ્થા સ્થપાતી ગઈ. સાહિત્યના પર પણ આની અસર થઈ ને ફ્રાન્સમાં તે scientific realismમાં પરિણમી. ઝોલા વગેરેએ સાહિત્યમાં વિગતપ્રચુર વાસ્તવવાદને દાખલ કર્યો. આના પ્રતિકાર રૂપે પ્રતીકની સ્થાપના થઈ. રાંબોએ કલ્પનાને તર્કના નિયન્ત્રણમાંથી મુક્ત કરીને, ભાષાને એના રૂઢ સંકેતથી મુક્ત કરીને, અજ્ઞાતની એંધાણી મેળવવાનો પ્રયત્ન કર્યો. Nervalની રચનામાં કાલ્પનિક અને વાસ્તવિક વચ્ચેની વ્યાવર્તક રેખા ભૂંસાઈ જતી લાગી, આપણી સંવેદનાઓ અદ્ભુતના સામ્રાજ્યમાં યદચ્છાવિહાર કરતી થઈ ગઈ. માલાર્મેએ જગતની વાસ્તવિકતાની પકડમાં જકડાઈ જતી દૃષ્ટિને મુક્ત કરીને, ભાષા જેને વ્યકત કરી શકતી નથી તેવા અજ્ઞાત અગોચર તરફ વાળી. રૂઢિસંમત વાસ્તવિકતાની સીમામાંથી નીકળી જઈને એ વિરાટ અજ્ઞાતની અપરિમેયતામાં, એણે શબ્દો દ્વારા પ્રવેશવાનો, પ્રયત્ન કર્યો.

વિજ્ઞાનનું વર્ચસ્ વધતું જ જાય છે. આથી વિચારજગતમાં વ્યવસ્થા આવી છે, પણ આપણું ભાવજગત એવી કોઈ વ્યવસ્થાના નિયન્ત્રણ નીચે આવ્યું નથી. એ બે જગત વચ્ચેનું અન્તર વધતું જ જાય છે. એ બે જગતને સાંધનાર સેતુ પ્રતીક જ રચી શકે. પણ આ પ્રતીકની રચના, જીવન વિશેની જેની દૃષ્ટિ વ્યાપક અને ઊંડી હોય, વિભાવનાઓ જ્યાં ઉદ્ભવે છે તેની આગળની ચેતનાની કક્ષા સુધી પહોંચતી હોય, તેવા કવિને જ કરવી પડે. બીજાને એ કરવાની આવશ્યકતા જ ઊભી થતી નથી. ને એવી આવશ્યકતા વરતાયા વિના ગતાનુગતિક ન્યાયે, રચેલાં આભાસી પ્રતીકો બુદ્ધિની એક

કરામત માત્ર બની રહે છે. કાવ્યનું કાઠું પ્રતીકનો ભાર ઝીલી શકે એવું હોવું જોઈએ; symbolic densitiy ધારણ કરી શકે એવો ભાવવિકાસ એમાં હોવો જોઈએ. બે વસ્તુનો આકસ્મિક સંયોગ વ્યાજબી ઠરાવે એવું બળ વરતાતું હોવું જોઈએ. જ્યાં આવા સંયોગને સિદ્ધ કરી આપનારું આવું બળ નથી વરતાતું ત્યાં કવિતાનો દેહ ગંઠાઈ જાય છે, ભાવનું વહન રુંધાઈ જાય છે. પ્રતીકની માંડણીને માટે ભાષાનું કાઠું પણ બદલવું પડે; સીધી રેખાએ ચાલવાને ટેવાયેલી ભાષાને આપણે નવા વળાંક આપીને ઘુમાવવી પડે; પ્રતીકમાં જે અનેક સંવેદનાનું interaction હોય છે તેને પ્રકટ કરવાને છન્દના લયથી મદદથી ભાષાને અનુકૂળ રીતે વાળવી પડે. બુદ્ધિએ ઉપજાવેલા કોઈ ખ્યાલના ચોકઠામાં કવિતાને ઢાળવાનું વલણ જ્યાં સુધી રહેશે ત્યાં સુધી પ્રતીકની રચનામાંથી કૃત્રિમતા ટાળી શકાશે નહિ, સમસ્ત ચેતનાથી જગતને સ્પર્શવાને પ્રયત્ન કરનાર કવિ જ પ્રતીક ઉપજાવી શકે.

વિદ્યાપીઠમાં સાહિત્યનું શિક્ષણ

રાજકારણ અને એના સાધન રૂપ બનેલા વિજ્ઞાનનું વર્ચસ્ આપણા જમાનામાં વિશેષ વરતાતું જાય છે. આને કારણે, નહીં ઊભી થવી જોઈએ એવી, કેટલીય સમસ્યાઓ ઊભી થઈ છે. એ સમસ્યાઓનો આપણા જીવન સાથેનો સમ્બન્ધ એક વિશિષ્ટ પ્રકારની નિકટતાનો છે. જીવનને ટકાવી રાખવાને માટે એ સમસ્યાઓની વિચારણા અનિવાર્ય બની રહે છે. આ પરિસ્થિતિએ આપણા મૂલ્યબોધને ડહોળી નાંખ્યો છે, એટલું જ નહિ પણ મૂલ્યબોધના ઉદ્‌ભવ માટેની માનસિક આબોહવાના પર પણ એની ભારે અસર પડી છે. આથી, મૂલ્યોની વિચારણા એ વૃથા કાલવ્યય કે બૌદ્ધિક વિલાસ છે એમ પણ કહેવાતું સંભળાય છે. વિજ્ઞાનની સિદ્ધિઓ એટલી તો પ્રકટ ને પ્રત્યક્ષ પરિણામકારી છે કે એની જ્ઞાન મેળવવાની પદ્ધતિ વધુ વિશ્વાસપાત્ર લાગે તે સ્વાભાવિક છે. એ પદ્ધતિનો વિનિયોગ જીવનનાં અન્ય ક્ષેત્રોમાં કરવાનો આગ્રહ વધતો જાય છે. આ પદ્ધતિમાં રહેલી મર્યાદાઓનું પણ ઘણી વાર વિસ્મરણ થઈ જાય છે. પૃથક્કરણપરાયણ, વસ્તુને ખણ્ડ ખણ્ડમાં વિભક્ત કરીને જોવાની, રીતિ સર્વત્ર એકસરખી કાર્યસાધક નીવડે કે કેમ તે વિચારવા જેવું છે.

આપણા યુગમાં ઊભી થયેલી આ વિશિષ્ટ પરિસ્થિતિને જરા તપાસીએ. મધ્યયુગમાં ધર્મ અને કાવ્ય વચ્ચે ભેદ ઊભો થયો નહીં. ધર્મ પણ ભાવજગતની નીપજ હતો. આથી કાવ્યે એનો અંગીકાર કર્યો; કળા ને ધર્મનો પણ વિરોધ થયો નહીં. વિજ્ઞાન અને કાવ્ય વચ્ચે એવા સમ્બન્ધની ભૂમિકાનું નિર્માણ થઈ શક્યું નથી. આપણું ભાવજગત જાણે વિજ્ઞાનથી વેગળું જ રહી ગયું છે. આથી બન્ને વચ્ચે વિરોધ હોય એવો ભાસ ઉત્પન્ન

થયો છે. સાહિત્ય કે કળાસર્જનમાં માનવચેતનાનો જે વિશેષ રહેલો છે તેનું મૂલ્ય ઘટતું જતું લાગે છે. પ્લેટોના 'રિપબ્લિક'માંથી કળાને દેશવટો મળેલો. એને મળતી આવતી પરિસ્થિતિનું આજે ફરી નિર્માણ થયું હોય એમ લાગે છે. કાવ્ય કે કળા જે વાસ્તવિક ને નક્કર છે તેને સ્થાને કાલ્પનિક એવા કશાકનું નિર્માણ કરે છે. એ નિર્માણનો હેતુ શો? એની આવશ્યકતા શી? એ આપણને જીવનથી પરાઙ્મુખ નહીં બનાવે? આવા પ્રશ્નો પૂછવામાં આવે છે. વિજ્ઞાનના અભ્યાસીઓ સાહિત્યનાં પરિશીલન, અધ્યયનને જરૂરી ગણતા નથી.

આનું એક પરિણામ એ આવ્યું કે છે આપણું બૌદ્ધિક જીવન અને ઊર્મિજીવન (જો એવી સંજ્ઞા પ્રયોજી શકાતી હોય તો!) બે જુદી વસ્તુ બની જાય છે. બુદ્ધિનો વિકાસ થાય છે ખરો, પણ જીવનના સર્વાંગીણ વિકાસમાં, જેટલી બુદ્ધિના વિકાસની તેટલી જ, ઊર્મિના વિકાસની આવશ્યકતા છે. એના વિકાસ પરત્વે ઉપેક્ષા સેવાતી હોવાથી, ને એને અંગે સાહિત્ય જે કરી શકે તેની નોંધ ન લેવાતી હોવાથી, આપણા ઊર્મિજીવનમાં અતન્ત્રતા ને અરાજકતા વધતાં જાય છે. આપણા જીવનમાંનો આ વિસંવાદ એ પાયાની વસ્તુ છે.

એનાં બીજાં પરિણામો પણ આવ્યાં છે. સાહિત્યને તપાસવાને માટે પણ વિજ્ઞાનની પદ્ધતિઓનો આશ્રય લેવાનું વલણ વધતું જાય છે. આલંકારિકો શબ્દની વ્યંજનાશક્તિ કહીને જેનું ગૌરવ કરે છે તેને અર્થની અચોકસાઈ કે સન્દિગ્ધતાના કારણ રૂપ લેખવાનું આધુનિક શબ્દાર્થશાસ્ત્ર (semantics)ની એક શાખાનું વલણ દેખાય છે. કોઈ પણ પ્રકારની સન્દિગ્ધતા કે તજ્જન્ય અસ્પષ્ટતા એમને મન એક અનિષ્ટ છે. શબ્દ જેનું બ્યાન આપવા ઇચ્છે છે તે પદાર્થનું 'યથાર્થ' જ્ઞાન થાય એવું બ્યાન આપે તો બસ, એ બ્યાન આપવામાં વ્યક્તિનો ભાવોચ્છ્વાસ ભળે તો અર્થ ધૂંધળો બને. શબ્દ અને એના વડે વર્ણવાતો પદાર્થ – એનું સમીકરણ જ આ શબ્દાર્થશાસ્ત્રને માન્ય છે. પ્રતીકમાં એક સાથે અનેક અર્થચ્છાયાઓને પોતાનામાં સમાવીને અર્થના રણકારના વર્તુળને વિસ્તાર્યે જવાની જે શક્તિ છે તે તરફ આ શાસ્ત્ર સંદેહની નજરે જુએ છે. આપણા જગતની બધી સમસ્યાઓનું મૂળ શબ્દના ઉપયોગમાં રહેલી અચોકસાઈમાં છે એમ એ માને છે. આખા પ્રશ્નને આ રીતે મૂકવાથી એ અત્યન્ત ગમ્ભીર સ્વરૂપ ધારણ કરે છે. વ્યક્તિનો વિશિષ્ટ દૃષ્ટિકોણ શબ્દના સંકેતને જે રીતે સમૃદ્ધ કરે છે તે દૃષ્ટિકોણ (perspective)

બિનજરૂરી ને અર્થગૂંચ ઊભી કરનાર લેખાય છે. Kenneth Burke નામના પ્રખ્યાત અમેરિકી વિવેચકે શબ્દાર્થશાસ્ત્રની આ જોહુકમીને પડકારી છે. કાવ્ય અને શબ્દાર્થશાસ્ત્ર વચ્ચેના વિરોધને એમણે આમ વર્ણવ્યો છે. 'Poetic ideal is aesthetic, the semantic ideal is analgesic.' આ વલણને માટે એ positivistic sciencesને જવાબદાર લેખે છે: 'Positivistic sciences transfer a physicalist perspective to human events by way of antithesis to the primitive magic which transferred animistic perspective to the charting of physical events.' શબ્દના અર્થ પરત્વે આ કે તે (either/or)નું વલણ ધરાવનાર આ શાસ્ત્ર શબ્દનો કાવ્યમાં જે રીતે વિનિયોગ થાય છે તેને શી રીતે સ્વીકારી શકે? એને મન એક વસ્તુ જો સાચી નથી તો ખોટી છે. પણ કાવ્યમાં તો અર્થની ત્રિજ્યાઓ વિસ્તરતી જ રહે છે; અલબત્ત, એમાં કેન્દ્ર રૂપ એક સંકેત રહ્યો હોય છે. પણ મોટા વ્યાસવાળું વર્તુલ નાના વ્યાસવાળા વર્તુલને મિથ્યા ઠરાવતું નથી, બંને એક સાથે સાચા ને ભાવક્ષમ હોઈ શકે છે. કાવ્યના શબ્દાર્થમાં રહેલા આ 'progressive encompassment'ની આ શાસ્ત્ર ઉપેક્ષા કરે છે. બધી વસ્તુને નિશ્ચિત નામ અને ઠેકાણાં પૂરાં પાડી દઈએ એટલે બધી ગૂંચ મટી જાય એવું એ માને છે. કાવ્ય પ્રતીકો યોજે છે, ત્યારે આ શાસ્ત્ર નકશો તૈયાર કરે છે. આ વલણે કાવ્યવિવેચન પર જે અસર કરી છે તે આપણે આગળ ઉપર ચર્ચીશું.

પણ પ્લેટોએ કળાને દેશવટો દીધો તો એરિસ્ટોટલે એને સ્થાન આપવાને માટેનાં કારણ શોધી કાઢ્યાં. પ્રખ્યાત અંગ્રેજ કવિ એલિયટે કહ્યું છે કે હેમ્લેટના કરુણ અંજામનું કારણ એ હતું કે એ પોતાની લાગણીઓને માટે વ્યક્તિનિરપેક્ષ માધ્યમ objective correlative શોધી શક્યો નહીં, ને એ રીતે પોતાની લાગણીઓના વમળમાં અટવાઈ ગયો. આવા objective correlativeનું સર્જન સાહિત્ય કરે છે. એ આપણા તેમ જ અન્યના અનુભવોને તાટસ્થ્યપૂર્ણ તાદાત્મ્યથી જોવાની રીતિનો પરિચય કરાવે છે. આવો વિશિષ્ટ સાક્ષીભાવ આપણામાં સંવિત્તિ – awarenessનું એક નવું જ પરિમાણ સરજી આપે છે. ફરી એલિયટના શબ્દો જ વાપરીએ: It imposes a pattern on our experiences. અનુભવને આ રીતે જોવામાણવાની રીતિ

એ જ એક માનવનું મહત્ત્વનું મૂલ્ય બની રહે છે. કાવ્ય અસમ્પ્રજ્ઞાતપણે આપણામાં મૂલ્યબોધ પ્રગટાવે છે. એથી આગળ જઈને એમ પણ કહી શકાય કે કાવ્યમાં જ 'fact' અને 'value' અવિચ્છેદ્ય બની રહે છે. પણ આ મૂલ્ય તે પ્રત્યક્ષ પ્રમાણને આધારે વ્યક્તિગત અનુભવ સાથે હકીકતોનો તાળો મેળવવાની પ્રવૃત્તિ નથી, conceptual verification નથી. કાર્યકારણની સાંકળને પૃથક્કરણની મદદથી સાંધીને જગતને સમજવાની જેમ માનવમનની એક પ્રવૃત્તિ છે, તેમ પ્રતીકોનું નિર્માણ કરીને, એ નિર્માણની પ્રક્રિયા દ્વારા જ, જગતને ભાગવત કરવાની પણ મનુષ્યની એક આદિમ વૃત્તિ છે. આ mythmaking કે symbol-forming વૃત્તિનું સ્વાયત્ત અસ્તિત્વ સ્વીકાર્યા વિના છૂટકો નથી. પ્રજાઓના બાલ્યકાળથી આ વૃત્તિ એકસરખી ચાલી આવી છે. એનું ખાસ લક્ષણ એ છે કે વિભાવના–conceptsનાં ચોકઠાં ઘડનાર બુદ્ધિની જેમ એ ખણ્ડ પાડવાને બદલે દેખીતી રીતે પરસ્પર- વિરોધી ગણાતાં તત્ત્વોને પણ એક સર્વાશ્લેષી સમન્વયમાં એ સાંધી લે છે. આ વૃત્તિની ક્રિયાશીલતા આપણા જીવનના સર્વાંગીણ વિકાસ માટે જરૂરી છે, આ દૃષ્ટિબિન્દુને સ્વીકારીશું તો વિજ્ઞાન જેને પ્રત્યક્ષ પ્રમાણને આધારે 'વાસ્તવિક' ઠરાવે છે તેના સંકેતમાં ફેરફાર કરવો પડશે. સાન્ત અને અનન્તનું સન્ધિસ્થાન તે જ કળાની વાસ્તવિકતાની ભૂમિ છે.

મનુષ્યના પારસ્પરિક વ્યવહારનું એક અગત્યનું સાધન તે ભાષા. આ વ્યવહારની ભાષાને જ સર્જક વિશિષ્ટ રીતે પ્રયોજે છે. આ ભાષાની વ્યાકરણગત શુદ્ધિ જ એકમાત્ર શુદ્ધિ નથી, મનુષ્ય જે ભાવને વ્યક્ત કરવા ઇચ્છે છે તે તથા તેને વ્યક્ત કરનાર માધ્યમ રૂપ ભાષા – આ બંનેનો સમ્બન્ધ એ સાહિત્યસર્જકને મન મહત્ત્વની વસ્તુ છે. મનુષ્યના અન્તર્ગતને વ્યક્ત કરનાર સાધન તરીકે ભાષાની શુદ્ધિ વિશે સદા સચેત રહેવું, એની શક્યતાઓને વિસ્તારવી, એ સર્જકનું કાર્ય છે; ને આ અત્યન્ત મહત્ત્વનું કાર્ય છે. પ્રખ્યાત કવિ એઝરા પાઉણ્ડે આ મુદ્દો ચર્ચતાં કહ્યું છે કે જેમ ઇસ્પિતાલમાં શસ્ત્રક્રિયાનો સરંજામ કે દવા પૂરી પાડનાર જો કાંઈ ગોટાળો કરે તો ઘણાં માણસની જંદિગી જોખમમાં આવી પડે ને એવા માણસને આપણે મનુષ્યદ્રોહી ગણીને આકરામાં આકરી શિક્ષા કરીએ તેમ ભાષાના માધ્યમની પવિત્રતાને કલુષિત કરનાર કે એની શક્તિને જોખમાવનારને પણ આપણે શિક્ષા કરવી જોઈએ. પણ એની તકેદારી સાહિત્યકાર સિવાય કોણ રાખી શકે? માટે જ પાઉંડ કહે છે: 'When their very medium, the very

essence of their work, the application of word to thing goes rotten, i. e. becomes slushy and inexact of excessive or bloated, the whole machinery of social and individual thoughts and order goes to pot.' આછીપાતળી નિ:સત્ત્વ લાગણીને વધુ પડતા ગૌરવવાળી ભાષામાં વ્યક્ત કરવી ને એ રીતે એનું ખોટું મૂલ્ય ઉપજાવવું કે ઉદાત્ત ભાવને માટે નિ:સત્ત્વ દરિદ્ર ને પાંગળી ભાષા પ્રયોજીને એના સાચા મૂલ્યને ઢાંકવું એ પણ ગમ્ભીર અપરાધો છે. આ દોષોનું અન્વેષણ એ સાચા વિવેચકનું કર્તવ્ય છે. દોષોને નિવારીને માધ્યમની શક્યતાઓને વિસ્તારવી એ સાહિત્યના સર્જકનું કાર્ય છે.

આ દૃષ્ટિએ વિચારતાં સાહિત્યના અધ્યાપનનો પ્રશ્ન, આજને તબક્કે, ખાસ ચર્ચવા જેવો લાગે છે. સાહિત્યસર્જનમાં રહેલો માનવચેતનાનો વિશેષ, મનુષ્યના સાંસ્કારિક જીવનના એક મહત્ત્વના મૂલ્ય તરીકે એનું સ્થાન, એનાં નિર્માણ તથા રસાસ્વાદની પ્રક્રિયાની મીમાંસા – આ મુદ્દાઓ નવી વિચારણા માગી લે છે. આજે, જ્યારે વિનાશ અને સંહારનું પલ્લું નીચે ને નીચે નમતું જાય છે ત્યારે, સંહારના સ્તૂપમાંથી સર્જન અને નવવિધાનની પ્રવૃત્તિને ઉદ્ધારીને સંવર્ધવાની સવિશેષ જરૂર ઊભી થઈ છે. આજની પરિસ્થિતિમાં સાહિત્યના સર્જન, વિવેચન અને અધ્યાપનના વ્યવસાયની જવાબદારી અનેક ગણી વધી ગઈ છે.

ઉપર કહી તે જવાબદારીને ધ્યાનમાં રાખીને આજના સાહિત્ય-અધ્યયનને તપાસીશું તો એ જવાબદારી અદા કરવાને માટે, એ એની અત્યારની સ્થિતિમાં તો, સાવ અપૂરતું લાગશે. શિક્ષણને માટેના પ્રવર્તમાન તન્ત્રની જડતા, શિક્ષણકાર્યને માટે સાચા અધિકારીઓની વરણીની પદ્ધતિમાં રહેલા દોષો, શિક્ષણને અન્તે કેવા પ્રકારનો વિદ્યાર્થી તૈયાર કરવાનો છે એ વિશે પ્રવર્તતી અસ્પષ્ટતા, વિદ્યાર્થીના અભ્યાસની સામગ્રી સાથેના પ્રત્યક્ષ સમ્પર્કમાં આવતાં વિઘ્નો, અનેક દૂષણોથી ભરેલી અને સાહિત્યાભ્યાસના લક્ષ્યને વિઘાતક એવી પરીક્ષાપદ્ધતિ, એ પરીક્ષાપદ્ધતિના ચોકઠામાં બંધ બેસે એવી રીતે થતી અભ્યાસક્રમની યોજના, અન્ય ક્ષેત્રોમાં થતા વિકાસની સાથે કદમ માંડીને યથાયોગ્ય ફેરફારો કરવાની તત્પરતાને સ્થાને સ્થિતિજડતા, અને સૌથી વિશેષ તો

સાહિત્યશિક્ષણને જરૂરી એવી પરિષ્કૃત સૂઝનો અભાવ – આટલાં અનિષ્ટોની આપણે નોંધ લેવી જોઈએ.

આપણે આપણી કાર્યશક્તિને વધારવાના હેતુથી તન્ત્ર રચીએ છીએ. આમ તો એ આપણી કાર્યદક્ષતાનું સાધન છે. પણ તન્ત્રનો સ્વભાવ જ જટિલ અને સંકુલ બનતા જવાનો હોય એમ લાગે છે. તન્ત્રની આ અટપટી જાળમાં જ જો રસ પડવા માંડે તો સાધનસાધ્યના સમ્બન્ધનો વ્યતિક્રમ થઈને જે સાધ્ય તે સાધન બને છે ને સાધન તે સાધ્ય. તન્ત્રના સંચાલકની પાસે સદા જાગ્રત વિકાસશીલ ને સૂક્ષ્મ સૂઝ નહીં હોય તો આ અનિષ્ટ પરિણામને ટાળવાનું અશક્ય બની રહે છે. તન્ત્રની પોતાની અમુક મર્યાદાઓ છે. એમાં કાર્ય કરનારાઓની ચઢતીઊતરતી પાયરી નક્કી કરવામાં આવે છે; એ પાયરીમાંનાં સ્થાન ને પદવી અનુસાર સત્તાની વહેંચણી કરવામાં આવે છે; સત્તાનો ભોગવટો એ દરેક ક્ષેત્રમાં મોટું પ્રલોભન બની રહે છે. માનવસમ્બન્ધોથી ઉપરવટ આ તન્ત્રસ્થાપિત સમ્બન્ધોનાં કૃત્રિમ મૂલ્યો અસ્તિત્વમાં આવે છે. કાર્યસાધકતાને બહાને આ મૂલ્યો ચક્રવર્તીપણું ભોગવતાં થઈ જાય છે ને આખરે માનવીને એક મોટા યન્ત્રના નગણ્ય અંશ રૂપ બનાવી દે છે. શિક્ષણના ક્ષેત્રમાં તન્ત્રનું આવું આધિપત્ય ટાળી શકાય એવી પરિસ્થિતિ સમ્ભવે છે. શિક્ષણના કાર્યમાં દક્ષતા હોવી એ એક જ ધોરણને એ ક્ષેત્રમાં મહત્ત્વ હોવું જોઈએ. ચઢતીઊતરતી પાયરીઓ રાખવી પડે તોય તે શિક્ષણના કાર્યનો અનુભવ, એ ક્ષેત્રમાં કાર્યકરે કરેલું ઉલ્લેખપાત્ર અર્પણ – એના પાયા પર જ રાખવી; ને એ રાખ્યા છતાં ઊંચનીચ કે સવર્ણો ને અસ્પૃશ્યોના જ્ઞાતિભેદ રાખવાની વૃત્તિ ઉદ્ભવવા ન પામે એવી પરિસ્થિતિ યોજાવી જોઈએ; આવા જ્ઞાતિભેદને સ્થાને એક પવિત્ર કાર્યને માટેના સહકારની ભાવના જ સંવર્ધવી જોઈએ. વ્યક્તિવિશેષના સમારાધનને સ્થાને ધ્યેયની સિદ્ધિને ઉપકારક એવી ઉત્સાહપૂર્ણ ઉદ્યમી કાર્યરતતાને મહત્ત્વ અપાવું જોઈએ. સંસ્થાના નિમ્નતમ સ્તરનો અદનો સેવક પણ પોતાની વિશિષ્ટ શક્તિને ઉત્સાહપૂર્વક કામે લગાડે એવી અનુકૂળ આબોહવાનું નિર્માણ થવું જોઈએ. દરેકનામાં ઓછેવત્તે અંશે અમુક પ્રકારની શક્તિ રહી હોય છે એ હકીકતનો સ્વીકાર કરીને, કોઈની અશક્તિને ખુલ્લી પાડવાના પ્રયત્ન કરવા કરતાં, કે કોઈને એની શક્તિના પ્રમાણમાં ઊતરતું કામ આપીને, એની અવમાનના કરવા કરતાં એના અર્પણનો સ્વીકાર કરવાનું વલણ જ

ઉત્તેજન પામવું જોઈએ. સંસ્થાના કાર્યકરો વચ્ચે અંદેશ ને સંદેહને સ્થાને એકબીજાને અનુકૂળ થઈને પ્રીતિપૂર્વક સહકાર સાધવાની વૃત્તિને પુરસ્કારવી જોઈએ.

વળી તન્ત્રનું ચોકઠું જ ઘણી વાર સંસ્થાના સંચાલકોના પ્રમાદનું રક્ષણ કરનાર ઢાલ બની રહે છે. આવી પરિસ્થિતિને સદા ટાળવી જોઈએ. કોઈ રૂઢિ એટલી પ્રબળ ન હોવી જોઈએ કે નવી શક્યતાના અંકુરને ફૂટવા જ ન દે. શિક્ષણની પદ્ધતિ તથા પરીક્ષાની પદ્ધતિમાં રહેલાં દૂષણોને દૂર કરવાની આપણી ગતિ કેટલી બધી ધીમી છે! એક નાનો સરખો ફેરફાર પણ ભારે મોટી ક્રાન્તિ હોય એમ આપણા પરમ્પરાપરાયણ તન્ત્રને ભડકાવી મૂકે છે. સંસ્થાના સેવકો, શિક્ષણના કાર્યમાં ધગશ ધરાવનાર ને શક્તિ ખરચનાર અદના આદમીઓ, ઘણી વાર ઇષ્ટ એવા ફેરફાર કરવાની દૃષ્ટિ ધરાવતા હોય છે; છતાં, બંધારણ ને ધારાધોરણની અટપટી જાળગૂંથણીને કારણે, એમની એ દૃષ્ટિને ખપમાં લઈ શકાતી નથી. મતગણતરીનો આશ્રય લઈને લોકશાહીપદ્ધતિને સ્વીકાર્યાનું આશ્વાસન ને સન્તોષ અનુભવવાનું કદાચ સહેલું છે; પણ જે ઇષ્ટ છે તેને માટે માર્ગ કરી આપવાની તત્પરતા પણ એટલી જ જરૂરી છે. જૂની સંસ્થાઓ રૂઢિગ્રસ્ત વિશેષ હોય છે, પણ એ રૂઢિએ અમુક ઇષ્ટ પરિણામો ઉપજાવી આપ્યાં હોવાને કારણે એ ટકી રહેવાનો દાવો કરી શકે છે. નવી સંસ્થાઓને માથે નવી પરમ્પરા સ્થાપવાની એક વધારાની જવાબદારી હોય છે; તો સાથે સાથે જૂની રૂઢિની શૃંખલાના બન્ધનના અભાવ રૂપી અનુકૂળતા પણ હોય છે. અમુક એક વ્યક્તિની મુદ્રાથી અંકિત થવાને બદલે સંસ્થા એના નાનામોટા કાર્યકરોના સામૂહિક પુરુષાર્થના પ્રતીક રૂપ બની રહે એ સ્થિતિ જ ઇષ્ટ છે. એવી સ્થિતિ જ સંસ્થાને માટે કાર્યકરોમાં સાચું મમત્વ પ્રકટાવી શકે; એ મમત્વ કાર્યકરને દાસભાવમાંથી મુક્ત કરીને એની કાર્યદક્ષતાને ઉત્તેજે.

સાચો શિક્ષક કદી વિદ્યાર્થી મટતો નથી. જ્ઞાનનું ક્ષેત્ર સદા વિસ્તરતું રહે છે; આથી એમાં જૂની મૂડી ઉપર વેપલો ખેડી શકાય નહીં. સાહિત્યના શિક્ષકની યોગ્યતાની પહેલી શરત એ કે એ સાહિત્યનો સાચો વ્યાસંગી હોવો જોઈએ. સાહિત્યના, આગળ વર્ણવેલા, મૂલ્યને પારખીને એની ઉચિત પ્રતિષ્ઠા કરવી, એના ભાવી વિકાસની શક્યતાઓ તરફ પોતાની સૂઝના બળે અંગુલિનિર્દેશ કરવો, એટલું જ નહીં, પણ એ શક્યતાઓ ચરિતાર્થ થાય તેને માટેની અનુકૂળ આબોહવા સરજવામાં પોતાની અધ્યાપનપ્રવૃત્તિને, ઉપકારક

નીવડે એવી રીતે, પ્રયોજવી એને એ પોતાનો ધર્મ માનતો હોવો જોઈએ. સાહિત્યનાં અંગો વચ્ચે કૃત્રિમ ભેદ રચીને એમાં ગુણવત્તાની નવી ઇયત્તા સ્થાપવાનો એનો પ્રયત્ન ન હોવો જોઈએ. પોતે અમુક એક બાબત પરત્વે વિશેષજ્ઞ હોય તો તે સિવાયની બીજી બાબતો વિશે જ્ઞાન ધરાવનારને એણે પોતાના સમકક્ષ ગણવા જોઈએ; પછી ભલે એઓ પદવીમાં એનાથી નીચી કક્ષાના હોય. એક જ અંગના જાણકારો ભેગા કરવાને બદલે એકબીજાના પૂરક બની રહે એવા સહકાર્યકરોની પસંદગી થવી જોઈએ; પોતાને વિશેષ પ્રિય વિષયનું જ્ઞાન ધરાવનાર પ્રત્યે પક્ષપાત અને એ સિવાયનાં અંગોનું જ્ઞાન ધરાવનાર પ્રત્યે અનુચિત સ્પર્ધા કે ઈર્ષ્યાની લાગણી ન ઉદ્‌ભવવા દેવી જોઈએ. સાચા સાહિત્યને ઉપકારક એવી અભ્યાસની સર્વ શાખાઓનો સપ્રમાણ વિકાસ થાય છે કે નહીં તેની એણે હંમેશાં કાળજી રાખવી જોઈએ. અન્ય સાહિત્યનાં સમકાલીન પ્રવાહો ને વલણો, સૈદ્ધાન્તિક વિવેચનના ક્ષેત્રમાં થતી નવી નવી વિચારણાઓ, કેવળ પોતાની ભાષાની જ નહીં, પણ દેશની અન્ય ભાષાઓની તેમ જ દુનિયાની અન્ય ભાષાઓની અસાધારણ ને શકવર્તી ગણાય એવી કૃતિઓથી પરિચિત રહેવાનો એણે સદા જાગ્રત પ્રયત્ન કરવો જોઈએ. પોતાની અંગત રુચિઅરુચિની મર્યાદાઓનો ભોગ વિદ્યાર્થીઓ ન બને, એમના સ્વતન્ત્ર વિકાસમાં પોતાનું વ્યક્તિત્વ અન્તરાય રૂપ બનવાની હદે આક્રમક ન બને, એનો એણે સદા ખ્યાલ રાખવો જોઈએ. અહીંતહીંથી એકઠાં કરેલાં મન્તવ્યો ઠાલવવાની કચરાપેટી તરીકે શિષ્યોનો ઉપયોગ એણે ન કરવો જોઈએ. પરસ્પરવિરોધી એવા અનેક શક્ય મતમતાન્તરોને રજૂ કરીને વિષયની મૂલગામી મીમાંસાને એણે ઉત્તેજવી જોઈએ. પોતાના પ્રમાદને કારણે કે પોતાની કોઈ સ્વભાવગત મર્યાદાને કારણે શિષ્યોની દૃષ્ટિ વિકલ ન બને એની એણે ખાસ તકેદારી રાખવી જોઈએ. શિષ્યોને પોતે શીખવી રહ્યો છે એવું માનવા કરતાં બધા સાથે મળીને નવું જાણવા સમજવાનો પ્રયત્ન કરી રહ્યા છીએ એવી બુદ્ધિ રાખવી જ સાચા શિક્ષકને ઉપકારક થઈ પડે છે, કારણ કે શિષ્યો પાસેથી જે શીખવાનું મળે છે તે એને ગુમાવવું પડતું નથી. સાહિત્યનાં મૂલ્યો વિશેની સાચી દૃષ્ટિ, વિવેચનના કર્તવ્ય પરત્વેની સાચી સૂઝ અને ઉચ્ચ કોટિના સાહિત્યસર્જનની આડે આવતા અન્તરાયોનો સાચો ખ્યાલ – આટલું જો સાહિત્યના અધ્યાપકમાં હોય તો એનું અધ્યાપન પોતે જ સારા સાહિત્યના નિર્માણને માટેનું એક પ્રેરક બળ બની રહે. અનેક પ્રકારની સમૃદ્ધ કૃતિઓના રસાસ્વાદથી પરિષ્કૃત થયેલી પોતાની રુચિ અમુક અભિગ્રહપ્રતિગ્રહના પંજામાં ફસાતી તો નથી ને તેનું એણે સદા ધ્યાન રાખવું જોઈએ

ને પોતાના શિષ્યોમાં પણ, પરમ્પરાગત મૂલ્યોના સ્વીકારને સ્થાને, મૌલિક વિચારણાનું મહત્ત્વ સ્થાપી આપવું જોઈએ. સાહિત્યને માટેની સાચી ધગશ ને અભ્યાસપરાયણતા બઢતીને માટેના પ્રયત્નો કે બીજા પર સરસાઈ ભોગવવાની વૃત્તિના ક્ષુદ્ર આવેગોની સામે ટક્કર ઝીલીને દઢ રહે તે એણે જોવું જોઈએ. સાહિત્યનો સાચો અધ્યાપક સર્જનાત્મક સાહિત્યનું મૂલ્ય કદી ઓછું આંકતો નથી.

નિયત કરેલા અભ્યાસક્રમને અન્તે આપણે વિદ્યાર્થીમાં શાની અપેક્ષા રાખીએ છીએ? આ પ્રશ્નનો જોઈએ તેટલી ગમ્ભીરતાથી હજુ વિચાર થતો હોય એમ લાગતું નથી. સાહિત્યના સજાગ અભ્યાસીની અછત, વિવેચનના ક્ષેત્રમાં પ્રવર્તતી અરાજકતા, જનતા અને સાહિત્ય વચ્ચે કડી રૂપ બની રહેનાર સાહિત્યસેવીઓનો અભાવ આ હકીકતો ધ્યાનમાં લઈને આજની આ પરિસ્થિતિનું નિદાન કરવું જરૂરી છે. સાહિત્યનો વિષય લઈને સ્નાતક થનાર સાહિત્યનું સંસ્કારજીવનમાં શું મૂલ્ય છે તેનાથી તો પરિચિત થાય જ, પણ ઊંચી કોટિની સાહિત્યકૃતિઓ સાથેના પ્રત્યક્ષ સમ્પર્કને પરિણામે એ પોતાની રુચિને ઘાટ આપીને વિવેચનનાં ધોરણો પણ ઉપજાવી શકે. ને એ ધોરણોથી, સર્જાતા જતા સમકાલીન સાહિત્યને, વિશ્વાસપૂર્વક ચકાસીને પોતાનો અભિપ્રાય દઢતાથી ઉચ્ચારી શકે. જો સાહિત્યનો સ્નાતક આટલું કરી શકે તો એનો અભ્યાસ સન્તોષકારક થયો એમ કહેવાય. આવું બને છે ખરું? જો નથી બનતું તો એનાં કારણોની તપાસ કરવી જોઈએ.

આ કારણોની તપાસ આજની શિક્ષણપદ્ધતિનાં દૂષણો તરફ આપણને લઈ જાય છે. એ દૂષણો પૈકીનાં મુખ્ય તે આઃ પાઠ્યપુસ્તકોને અપાતું વધુ પડતું મહત્ત્વ, વ્યાખ્યાનપદ્ધતિનો જ એકમાત્ર આશ્રય, વિદ્યાર્થી તથા એની અભ્યાસસામગ્રી વચ્ચેના સીધા સમ્પર્કનો અભાવ, પરીક્ષાપદ્ધતિના ચોકઠામાં બંધ બેસે એવી રીતે અભ્યાસક્રમ ઘડવાની નીતિ; વિવેચનના સિદ્ધાન્તોને વિદ્યાર્થી પોતાના રસાસ્વાદની પ્રક્રિયાને તપાસીને નિપજાવી લે, શાસ્ત્રની પોથીમાંથી કે ગુરુમુખેથી સીધાં, વગર વિચાર્યે, સ્વીકારી ન લે એવી પરિસ્થિતિનો અભાવ; પોતાના અભ્યાસ પરત્વે ઉપલબ્ધ સામગ્રીનો કેટલો ને કેવો ઉપયોગ કરવો, પુસ્તકાલયમાં જઈને એ સામગ્રી શી રીતે એકઠી કરવી – આ

સમ્બન્ધમાં સાચી દોરવણીનો અભાવ અને અન્તમાં ધરમૂળથી ખોટી એવી, કેવળ સ્મરણશક્તિની કસોટી કરવાને જ યોજાતી હોય એવી પરીક્ષાપદ્ધતિ.

આપણા અભ્યાસક્રમોની jargon તપાસવા જેવી છે. પાઠ્યપુસ્તકો કેવી રીતે યોજાય છે તે જરા જોઈએ. સમયનો અમુક ગાળો સ્વૈરપણે નક્કી કરીને તે ગાળાની ‘પ્રતિનિધિસ્વરૂપ’ કૃતિઓનો તે સમયનાં ‘પરિબળો’ના સન્દર્ભમાં અભ્યાસ કરવો એવું લખવામાં આવે છે. વળી ક્યાંક ક્યાંક ‘પ્રતિનિધિસ્વરૂપ’ની સાથે ‘પ્રશિષ્ટ’ (classic) એવું બીજું વિશેષણ પણ વળગાડવામાં આવે છે. અમુક કૃતિને classic ગણવી કે કેમ, વળી એ કૃતિ જ ‘પ્રતિનિધિસ્વરૂપ’ છે ને બીજી નહીં એમ કહીએ તો એનાં, એ પરત્વેના વ્યાવર્તક, લક્ષણો હંમેશાં સ્થાપી આપી શકાશે ખરાં? માત્ર એ કૃતિઓને આધારે જ નહિ, પણ એ યુગની બીજી માતબર કૃતિઓને આધારે અમુક ગાળાની સાહિત્યિક પ્રવૃત્તિનો વિદ્યાર્થી ક્યાસ બાંધે તે જ ઇષ્ટ છે. વળી આ સમયનો ગાળો કે યુગ – એની યોજના પણ સર્વથા સન્તોષકારક હોતી નથી; કેટલીક વાર અમુક સાહિત્યસ્વરૂપોથી વિદ્યાર્થી અનભિજ્ઞ જ રહી જાય છે; તો કેટલીક વાર ઐતિહાસિક દૃષ્ટિએ મહત્ત્વ ધરાવતી, પણ સાહિત્યિક ગુણવત્તાની દૃષ્ટિએ નિકૃષ્ટ કોટિની, કૃતિ પાછળ વિદ્યાર્થીને સમય ખરચવો પડે છે. કેટલાંક પુનરાવર્તનો પણ થાય છે. વિવેચનના સિદ્ધાન્તોના અભ્યાસમાં પણ ઉદ્દેશ તો ભારે મહત્ત્વાકાંક્ષાપૂર્ણ લાગે છે, પણ આખરે તો, ‘ભલામણ કરેલાં’ એકાદ બે પુસ્તકની સામગ્રી જ કણ્ઠસ્થ કરવાની રહે છે. વિવેચનના ક્ષેત્રમાંનાં ‘પ્રાચીન તથા અર્વાચીન’ વિકાસ તથા વલણોનો અભ્યાસ કરાવવાનું બીડું ઝડપીએ ને જે પુસ્તકો હવે જૂનાં થઈ ગયાં હોય, જેના રચાયા પછીથી વિવેચનના ક્ષેત્રમાં મહત્ત્વનાં પ્રસ્થાનો થઈ ચૂક્યાં હોય તેની તો નોંધ જ ન લેવાય એવું બને છે. આથી વિવેચનના પાયાના પ્રશ્નોની વ્યવસ્થિત યાદી આપીને તે તે પ્રશ્નોની જ્યાં સમર્થ ચર્ચા થઈ હોય તે સ્થાનોની જ વિગત આપવી એ વિદ્યાર્થીને માટે વધુ ઉપયોગી નીવડે. એબરક્રોમ્બીનું વિવેચનના સિદ્ધાન્તોનું પુસ્તક સાહિત્યની વ્યાખ્યા આમ આપે છે: ‘Literature is the communication of a significant experience.’ આમ એ સંક્રમણના પર ભાર મૂકે છે. પણ ત્યાર પછી તો એ આખા પ્રશ્નની ફેરતપાસ થઈ છે ને આજે એ મુદ્દો સાહિત્યની વ્યાખ્યામાં સ્થાન પામવા જેટલા મહત્ત્વનો લેખાતો નથી. પણ એક પુસ્તકને જ પાઠ્યપુસ્તક તરીકે સ્વીકારનાર વિદ્યાર્થીઓ તો આજે

પણ સાહિત્યની એ જ વ્યાખ્યા ગોખશે. આમ પાઠ્ય-પુસ્તકો નિયત કરવામાં કેટલીક કૃત્રિમ ને સાહિત્યના સાચા અભ્યાસમાં હંમેશાં ઉપકારક નહીં એવી કેટલીક મર્યાદાઓને નાહક સ્વીકારી લેવા જેવું થાય છે. પણ પાઠ્યપુસ્તકો પરીક્ષા લેવાનું કામ સરળ કરી આપે છે. આ રીતે પરીક્ષાપદ્ધતિ અભ્યાસક્રમનું નિર્ણાયક તત્ત્વ બની રહે છે. વળી પાઠ્યપુસ્તકો નક્કી કરવા પાછળની દૃષ્ટિમાં ઘણી વાર સુસંગતિનો અભાવ વરતાય છે. એકનું એક પુસ્તક એક વિદ્યાપીઠમાં પ્રથમ વર્ષમાં હોય છે તો બીજી વિદ્યાપીઠમાં સ્નાતક વર્ગમાં હોય છે, તો વળી ત્રીજી વિદ્યાપીઠમાં અનુસ્નાતક વર્ગમાં પણ હોય છે. કેટલીક વાર આની પાછળ કેવળ નફાતોટાની ને પુસ્તકના વેચાણના આંકડાની દૃષ્ટિ કામ કરતી હોય છે. પ્રથમ વર્ષમાં વિદ્યાર્થીની સંખ્યા વિશેષ ને સ્નાતક વર્ગમાં ઓછી! કેટલાક વિદ્વાનો એક સાથે જુદી જુદી વિદ્યાપીઠોની અભ્યાસક્રમ ઘડનારી સમિતિમાં કામ કરતા હોય છે. છતાં આ અનિષ્ટ ટાળી શકાતું નથી એ ખેદજનક છે! કેટલીક વાર 'અમુક પુસ્તક તો વિદ્યાર્થીને અઘરું પડશે' એવી પણ દલીલ થાય છે. આવી દલીલ વિજ્ઞાન કે ટેકનોલોજી કે મેડિસિનના ક્ષેત્રમાં નભી શકે ખરી? અહીં વિદ્યાર્થીઓની અશક્તિ કરતાં અધ્યાપકોના પ્રમાદને જ વિશેષ કારણભૂત લેખવો જોઈએ. એક બીજી હકીકત પણ અહીં નોંધવી જરૂરી છે. પાઠ્યપુસ્તકો ને સંચયો તૈયાર કરીને રળવાનું પ્રલોભન અધ્યાપકો ખાળી શકતા નથી. આથી કેટલી નબળી કૃતિઓ તૈયાર થાય છે! ગદ્ય કે પદ્યના યોજનાપુર:સરના, ને તે તે સ્વરૂપનાં ક્રમિક વિકાસ તથા સિદ્ધિનો ખ્યાલ આપે એવી દૃષ્ટિથી થયેલા, સંચયો આપણી પાસે નથી. જરાક સ્વસ્થતાથી અભ્યાસ કરીને એવા સંચયો તૈયાર કરાવવાનો કોઈને સમય નથી. વિદ્યાપીઠોએ આવા સંચયો તૈયાર કરાવવા જોઈએ કે જેથી અનિચ્છનીય સ્પર્ધાનો અન્ત આવે. ઉચ્ચ શિક્ષણનાં પહેલાં બે વર્ષોમાં તો આ જાતના સંચયો જ બહુ ઉપયોગી થઈ પડે. અમુક એક લેખકનો વિવેચનાત્મક અભ્યાસ એ કક્ષાએ ભાગ્યે જ થઈ શકે. આથી જે તે સ્વરૂપની સમૃદ્ધિ તથા વિવિધતાથી વિદ્યાર્થી પરિચિત થાય ને તેના રસાસ્વાદ માણે તે જ ઇષ્ટ છે. વળી વિજ્ઞાન તથા વાણિજ્યના વિદ્યાર્થીઓને પહેલા વરસમાં જ ગુજરાતી સાહિત્યનો અભ્યાસ કરવાનો હોવાથી એમને માટે આવા સંચય હોય તે સવિશેષ જરૂરી છે; તો જ એઓ એ વરસ દરમિયાન સાહિત્યની સમૃદ્ધિ તથા વિવિધતાથી પરિચિત થાય. વળી પાઠ્યપુસ્તકો નિયત કરવાની પદ્ધતિને કારણે છેક એમ.એ. સુધીનો અભ્યાસ કરનાર ગુજરાતી સાહિત્યનો વિદ્યાર્થી સમકાલીન કરતાં ભૂતકાળના સાહિત્યની જ

વિશેષ માહિતી ધરાવનારો બને છે. વિદ્યાર્થીને માહિતીનો સંગ્રાહક બનાવવાનું વલણ જ આને માટે જવાબદાર લેખાય. કાળથી નિરપેક્ષભાવે, કૃતિની સાહિત્યિક ગુણવત્તા ને સત્ત્વશીલતા જ લક્ષમાં રાખીને, જો વિદ્યાર્થી પોતાને વાંચવાનાં પુસ્તકોની પસંદગી કરે, એ પસંદગી કરવામાં શિક્ષક એને જરૂરી દોરવણી આપે તો વિદ્યાર્થી એવી કૃતિઓના ક્રમિક અભ્યાસને પરિણામે રસાસ્વાદની પ્રક્રિયાને બરાબર સમજીને વિવેચનનાં ધોરણો આપમેળે ઉપજાવી શકે, ને પછીથી એમાં રહેલી, વ્યક્તિગત મર્યાદાને કારણે આવી જતી, ક્ષતિઓને સિદ્ધાન્તોની મદદથી સુધારી લઈ શકે. (આ મુદ્દાની ચર્ચા કરતાં The problem is that of placing first thing first. While at the same time avoiding the development in the student of habits in reading which will leave him incapacitated for the kind of alert, flexible, sensitive, 're-creative' reading without no social training or knowledge is worth the bother... If a taste for literature is to be encouraged and developed...then the student must be given the kind of training that will leave him with a love for literature intact, but made responsible, precise and cumulative. 'The Teaching of Literature', The Sewanee Review, Autumn, 1949 pp. 629)

આ સમ્બન્ધમાં કેટલાંક વ્યવહારુ સૂચનો કરી શકાય: પાઠ્યપુસ્તકોની અમુક સંખ્યા નિયત કરવાને બદલે, અભ્યાસના સત્રને અનુકૂળ ઘટકોમાં વહેંચી નાંખીને, એક એક ઘટકને માટે ચોક્કસ દૃષ્ટિથી પસંદ કરેલી કૃતિઓ કે કૃતિઓના ખણ્ડો નક્કી કરી શકાય. એનું 're-creative' વાચન થાય. એની બધી બાજુથી ચર્ચા થાય, એમાંથી કેટલાક પાયાના પ્રશ્નો ઉદ્ભવે, એ પ્રશ્નોની મીમાંસા થાય, ને આ રીતે, વિવેચનની પ્રાથમિક ભૂમિકા તૈયાર થયા પછીથી, વિદ્યાર્થીઓને એક પખવાડિયાની મહેતલ આપીને અમુક વાચનસામગ્રીની યાદી આપવામાં આવે; એને વિશે એમની પાસેથી કયા સ્વરૂપની ચર્ચાની અપેક્ષા રાખવામાં આવશે તેનો સાથે ખ્યાલ આપવામાં આવે; ને પખવાડિયા પછી એ વાચનસામગ્રીને આધારે એમને એમની વિવેચનની સૂઝને ખપમાં લગાડવી પડે

એવા સૂચક પ્રશ્નો પૂછવામાં આવે; આ પ્રશ્નોના ઉત્તર એ પુસ્તકાલયમાં બેસીને જરૂરી સર્વ સામગ્રીની મદદ લઈને વિચારીને લખે. એ ઉત્તરો તપાસ્યા પછી માર્ગદર્શક શિક્ષક એ ઉત્તરોમાં રહેલી મર્યાદાઓ કે ક્ષતિઓને ચર્ચે ને પૂરક વીગતો આપે. અભ્યાસસમયને આવાં ઘટકોમાં વહેંચી નાંખીને જો એ દરેક ઘટક માટે આવા ક્રમિક વાચનની યોજના કરી શકાય તો સાહિત્યના અભ્યાસના ઉદ્દેશ, સાહિત્યને માટેનો સાચો વ્યાસંગ ને એનું પરિશીલન કરવાને જરૂરી વિવેચનસૂઝની પ્રાપ્તિને સિદ્ધ કરવામાં એ જરૂર ઉપકારક નીવડે. આ પદ્ધતિનું નોંધવા જેવું લક્ષણ એ છે કે એ પરિચિત કૃતિને આધારે અપરિચિત કૃતિને ચર્ચવા તપાસવાની શક્તિનો વિકાસ સાધવામાં મદદ કરે છે. (આ પદ્ધતિનો સફળ અખતરો Chicago Universityમાં કરવામાં આવ્યો છે. જુઓ The Idea and Practice of General Education', Chicago University.) વળી, એમાં પાઠ્યપુસ્તકોનાં જડ ચોકઠાંની મર્યાદાને ઉલ્લંઘીને મૂળ ઉદ્દેશને ઉપકારક નીવડે તેવી સામગ્રીનો સારો ઉપયોગ કરી શકાય છે. કેટલીક વાર આખી એક નિ:સત્ત્વ કૃતિ પાછળ વરસ બગાડવું પડે છે તે આથી ટાળી શકાય. આમાં પાઠ્યપુસ્તક લક્ષ્ય બનતું નથી, વિએમાં સાહિત્યના જુદા જુદા ગાળાની કૃતિઓ, અન્ય ભાષાની કૃતિઓ – આ બધાંને સ્થાન મળી શકે એટલી મોકળાશ રહી હોય છે.

આવો કોઈ પ્રયોગ અમલી બનાવવો હોય તો આજે પ્રવર્તતી શિક્ષણપદ્ધતિમાં ફેરફારો કરવા જરૂરી થઈ પડે. આજની વ્યાખ્યાનપદ્ધતિનાં દૂષણો હવે તો અત્યન્ત સ્પષ્ટ થઈ ગયાં છે. એનું સૌથી મોટું દૂષણ એ છે કે વર્ગના સૌથી વધુ હોશિયાર ને શક્યતાવાળા વિદ્યાર્થીને એ લક્ષમાં લેતી નથી. આ પદ્ધતિને કારણે, એવા વિદ્યાર્થીઓને માટે જે ખાસ પ્રયત્નો શિક્ષકે કરવા જોઈએ, તેને અવકાશ રહેતો નથી. એ વિદ્યાર્થીને વર્ગના અન્ય સામાન્ય વિદ્યાર્થીઓ સાથે જોતરાવું પડે છે. સ્નાતક કે અનુસ્નાતક વર્ગમાં વિદ્યાર્થીઓની સંખ્યા મર્યાદિત હોય છે. આથી વિદ્યાર્થીઓના પ્રત્યક્ષ સમ્પર્કમાં આવીને દરેકની જુદી જુદી જરૂરિયાતોને સમજી શકાય છે. આ અનુકૂળતાનો લાભ વ્યાખ્યાનપદ્ધતિ લઈ શકતી નથી. થોડા પ્રમાણમાં હવે ચર્ચાઓ રાખવામાં આવે છે, પણ એવે પ્રસંગે શિક્ષકે પશ્ચાદ્ભૂમાં સરી જઈ ચર્ચા આડે રસ્તે ન ફંટાય ને અગત્યના મુદ્દાઓ ચર્ચાની બહાર ન રહી જાય તેની જ માત્ર કાળજી રાખવી જોઈએ. ઘણુંખરું આવી સભાઓમાં વિદ્યાર્થીઓ અમુક એક પાઠ્યપુસ્તક કે વિષય પર અહીંતહીંથી માત્ર માહિતી એકઠી કરી લાવીને

વાંચી જાય છે. એમાં સામગ્રીની વિવેકપૂર્વકની ગોઠવણી, જે વિષયની ચર્ચા થતી હોય તેને ઉપકારક નવી દૃષ્ટિ ને એના અભ્યાસને એક ડગલું આગળ વધારવાની વૃત્તિનો અભાવ દેખાય છે. સાહિત્યને માટેનો સાચો અનુરાગ પ્રકટ્યા પછીથી જ આવા અભ્યાસને માટેનો ઉત્સાહ પ્રકટે ને તો જ વિદ્યાર્થી પોતાના અભ્યાસવિષય સાથે પ્રત્યક્ષ સમ્પર્કમાં આવીને જાતે વિચારતો થાય. આ પરિસ્થિતિ ઉપજાવવાને અનુકૂળ શિક્ષણપદ્ધતિ યોજાવી જોઈએ. શિક્ષક અમુક પાઠ્યપુસ્તક અંગે માહિતી એકઠી કરી લાવે, એને આધારે પરીક્ષામાં ઉપયોગી નીવડે એવી નોંધો ઉતરાવે, ને વિદ્યાર્થીઓ, પોતાની બુદ્ધિને જહેમત આપ્યા વિના, એનું એ ગોખીને પરીક્ષામાં ઓકી આવે. આવું જ મોટે ભાગે બને છે તે સ્વીકારવું જ રહ્યું! પાઠ્યપુસ્તક કે અભ્યાસના વિષય સાથે વિદ્યાર્થીનો જો પ્રત્યક્ષ સમ્પર્ક થાય તો એનું મન એના વિચારે ચઢે, એના મનમાં પ્રશ્નો ઉદ્‌ભવે, ને એ પ્રશ્નોની વિચારણા એની વિવેચનની સૂઝને ક્રમશઃ વિકસાવતી જાય. શિક્ષણ એના વિકાસમાં, જ્યાં જરૂર પડે ત્યાં, પોતાના લાંબા ગાળાના સાહિત્યપરિશીલન અને અધ્યવસાયને કારણે પ્રાપ્ત થયેલી સૂઝનો વિદ્યાર્થીને ઉપકારક એવો ઉપયોગ કરે તે સ્થિતિ જ ઇષ્ટ છે. વિદ્યાર્થીના મનમાં ઉદ્‌ભવવા જોઈએ તેવા પ્રશ્નો ઉદ્‌ભવે છે ખરા કે પછી ઉછીના પ્રશ્નોની પરમ્પરાગત ચર્ચાને જ એ દોહરાવે છે? એના અભ્યાસના વિષયની વિચારણા સાચી દિશામાં આગળ વધી રહી છે ખરી? દરેક વિદ્યાર્થી પરત્વે શિક્ષકે આનું ખાસ ધ્યાન રાખવું જોઈએ. સાચા પ્રશ્નો ઉદ્‌ભવતા થાય તે બૌદ્ધિક સજાગતાની પ્રથમ ભૂમિકા છે. એથી ઉત્સાહ પ્રગટે છે ને વિદ્યાર્થી શિક્ષકથી આગળ પણ નીકળી જાય, શિક્ષકને સૂઝ્યા પણ નહીં હોય એવા પ્રશ્નો પૂછે છે, શિક્ષકનાં ગૃહીતોને પડકારે એમ પણ બને; ને આવી પરિસ્થિતિ ઉદ્‌ભવે ત્યારે જ જ્ઞાનની વૃદ્ધિને માટેના બે સજાગ ને ઉત્સાહી ચિત્ત એકબીજાના સમ્પર્કમાં આવે. આવું interaction સરજાય તેવી પદ્ધતિ યોજાવી જોઈએ. (આ પરત્વે F. R. Leavis કહે છે: ‘The training is to be one in the sensitive and scrupulous use of intelligence; to that end, such help as can be given the student will not be in the nature of initiations into technical procedures, and there is no apparatus to be handed over-a show of such analytic work

wil most likely turn out to be a substitute for the use of intelligence upon the text.')

આવી પદ્ધતિની પહેલી અપેક્ષા એ છે કે શિક્ષકે સજાગ રહેવું જોઈએ. અર્વાચીન કવિની અમુક કૃતિનો અભ્યાસ કરાવવો હોય તો શિક્ષકે પોતે ફરીથી એ કૃતિનો અભ્યાસ કરી જવો જોઈએ. એને વિષેની ઉપલબ્ધ માહિતી જ માત્ર વિદ્યાર્થીને સંપડાવી આપીને એણે પોતાના કર્તવ્યની ઇતિ માનવી ન જોઈએ. જો આ દૃષ્ટિએ અભ્યાસ થતો હોય તો જે કૃતિઓ અભ્યાસ ખમી શકે તેવી કૃતિઓનાં મૂલ્યાંકનો નવેસરથી થતાં રહે ને સરવાળે એ સાહિત્યની ખીલતી જતી સૂઝને, વિવેચનને અને સર્જનાત્મક સાહિત્યને ઉપકારક નીવડે. પણ આપણે ત્યાં આવી પરિસ્થિતિ સરજાઈ છે ખરી? ગોવર્ધનરામ, નાનાલાલ, બ.ક. ઠાકોર જેવા સર્જકોની કૃતિઓ અભ્યાસ ખમી શકે તેવી છે. તેમ છતાં જે આજ પહેલાં કહેવાયું છે તેનું બહુધા શુકપાઠી ઉચ્ચારણ જ નથી થયા કરતું? ગોવર્ધનરામને નવલકથાકાર તરીકે મૂલવવાનો પ્રયત્ન હજી થવો બાકી છે. 'કવિકુલગુરુ' બ.ક.ઠાકોરની કાવ્યવિભાવના અને એના સન્દર્ભમાં એમની પોતાની કૃતિઓને મૂકીને એનું સાચું મૂલ્યાંકન થવું હજી બાકી છે; નાનાલાલની પ્રતિભાની વિશિષ્ટતા ને મર્યાદાનો નવેસરથી અભ્યાસ હજી હવે થશે. ને છતાં, આ બધાની જ કૃતિઓ કાંઈ નહીં તો વીસેક વરસથી ભણાવાય છે. તો આ વીસીનાં વિદ્યાર્થીઓનાં અને અધ્યાપકોનાં સજાગ ચિત્ત વચ્ચેના વિનિમયની ભૂમિકા જ શિક્ષણપદ્ધતિએ ઉપજાવી નથી એમ જ કહેવું પડશે.

આ કેમ નથી બની શક્યું એ જરા વધારે ઊંડા ઊતરીને તપાસીએ. આપણી સાહિત્ય વિશેની સૂઝ કેવળ આપણી ભાષાના સાહિત્યના પરિશીલનથી ઘડાતી નથી. જે 'પ્રાચીના' વાંચે છે તે 'Murder in the Cathedral' પણ વાંચે છે. 'પ્રાચીના'નાં 'દશ્યકાવ્ય'ને તપાસતી વેળાએ એણે જે મુદ્દાઓ ચર્ચવાના છે તે એ પ્રકારના વિશ્વસમસ્તના સાહિત્યના રસાસ્વાદની ધન્ય સ્મૃતિમાંથી ઉદ્ભવે છે. કાવ્યની અંદરના નાટ્યતત્ત્વનું સ્વરૂપ કેવું હોય? નાટ્યક્ષમ પ્રસંગ બની ચૂક્યા પછીથી એને અંગેની સામસામી દલીલને સંવાદરૂપે મૂકવાથી નાટ્યતત્ત્વનો આભાસ ઉત્પન્ન થાય છે એવું નથી લાગતું? નાટ્યસ્વરૂપમાં બે પરસ્પર વિરોધી લાગતાં તત્ત્વોનું જે precarious balancing હોય છે તેની વિશિષ્ટ ભંગીને રજોરજ અનુરૂપ આકારમાં ઢાળે એવી

નમનીયતા plasticity છન્દમાં સિદ્ધ થઈ શકી છે ખરી? ભાવના વળાંક જોડે બંધબેસતી સ્વરભંગીઓ અને કાકુઓ કવિ યોજી શકે છે? Empathyના પાયા પર કાવ્યનું સ્થાપત્ય ખડું કરી શકાયું છે ખરું? ને છેલ્લે એલિયટે પૂછ્યો છે તે પ્રશ્ન: આ પ્રકારના વક્તવ્યને (જે વક્તવ્યની વિશિષ્ટતા વિશે કવિ પોતે આપણને સભાન કરવાનો કાવ્યની અંદર પ્રયત્ન કરે છે) કાવ્યના જ માધ્યમની અવિનાર્યતયા અપેક્ષા હતી ખરી? આ ચર્ચા કરનારને પક્ષે નાટ્યસ્વરૂપ અને કાવ્યસ્વરૂપ એ બંને વિશેની સુવિકસિત સૂઝની અપેક્ષા રહે છે. નહીં તો, ઐતિહાસિક પદ્ધતિનો આશ્રય લઈને, આ પહેલાં ગુજરાતીમાં એવા થયેલા પ્રયોગો, કાન્તનાં ખણ્ડકાવ્યો અને આ કાવ્યોની સરખામણી, ને એથી આગળ જઈને જો થોડું બંગાળી જાણતા હોઈએ તો રવીન્દ્રનાથનાં આ પ્રકારનાં ‘કર્ણકુન્તી’, ‘ગાન્ધારીર આવેદન’ વગેરે સાથે એની, આવડી તેવી, સરખામણી કરીને સન્તોષ માનીએ. આ ઐતિહાસિક પદ્ધતિ વિવેચકને ઘણા મોટા શ્રમમાંથી બચાવી લે છે: નળદમયન્તીની કથા છે? વારુ. પહેલાં ગુજરાતીમાં નળદમયન્તી વિશે જેટલી કૃતિઓ લખાઈ છે તેની યાદી આપી દો, પછી એ તપાસો કે એના મૂળ સ્રોત શું છે ને એમાં રચનારે શા ફેરફાર કર્યા છે? એ બાબતમાં એના પુરોગામીઓનો એ કેટલો ઋણી છે? – તમે આટલે સુધી પહોંચો એટલે તો તમારો અભ્યાસનિબન્ધ, અનેક ‘વિદ્વત્તાપૂર્ણ’ પાદટીપોનાં લટકણિયાં ઝુલાવતો ખાસ્સો લાંબોલચક થઈ ગયો હોય! પછી, બીજું કરવાનું રહ્યું જ શું! શાસ્ત્રીય પદ્ધતિએ ચર્ચા થઈ ચૂકી! જ્યાં જુઓ ત્યાં આ જ પદ્ધતિ દેખાવા લાગી છે. યાદી આપી દો, અનેક પોથીઓ ફેંદીને વિગતો એકઠી કરો, પણ પરીક્ષ્યમાણ કૃતિથી તો સાત ડગલાં દૂર જ રહો! આ overdose of historicism શાને આભારી છે તેનું નિદાન હવે થવું જરૂરી છે.

એઝરા પાઉંડે પોતાના અભ્યાસકાળ દરમિયાન વિદ્યાપીઠોની કાર્યપ્રણાલી પરત્વે ઉગ્ર અસન્તોષ વ્યક્ત કરતાં વિદ્યાપીઠોને ‘learnaries’ માહિતીના કોઠારો કહીને ઓળખાવી હતી. આજેય આવી બધી માહિતીનાં પોટલાં વિદ્યાર્થીને ખભે લાદવાની વૃત્તિ આપણે ત્યાં જોર પકડતી જાય છે. બી.એ. કે એમ.એ.ની પરીક્ષાનાં થોડાંક પ્રશ્નપત્રો પર નજર નાંખી જુઓ. એ પ્રશ્નપત્રોની પણ એક આગવી કૃત્રિમ ભાષા હોય છે. ઘણા પ્રશ્નો ચોક્કસ ને માર્ક વડે માપી શકાય એવી માહિતીનો જથ્થો ઉઘરાવનારા હોય છે. આખી પરીક્ષાપદ્ધતિ આ specific content-responseના પર ઊભી છે. પણ

સાહિત્ય જેવા વિષયમાં એવાં ધોરણ શી રીતે નભી શકે? ઘણા પ્રશ્નોનું સ્વરૂપ જ એવું હોય છે કે વિષયની સાચી ચર્ચાની આડે પહેલેથી જ મર્યાદા મૂકી દે છે. ઘણી વાર હોશિયાર વિદ્યાર્થીને, આ પ્રશ્નોની મર્યાદાને કારણે, પોતાના અભ્યાસનો પરિપાક રજૂ કરવાનું ફાવતું પણ નથી. પ્રશ્ન પૂછવાની સહેલામાં સહેલી રીત અમુક પાઠ્યપુસ્તક વિષેના કોઈના અભિપ્રાયાત્મક વિધાનને ટાંકીને ચર્ચા કરો – એ છે. આમાં, ઘણી વાર અભિપ્રાય વિવેચનની કોટિએ પહોંચે એવો હોતો નથી. એમાંય વળી કેટલીક વાર તો એ અભિપ્રાયનું સમર્થન જ વિદ્યાથીએ કરવું એવી પ્રશ્નમાં જ સૂચના હોય છે: 'અમુકની કવિતામાં બુદ્ધિ, કલ્પના અને સૂક્ષ્મ સંવેદનાનો વિરલ યોગ સધાયો છે.' તમારા પાઠ્યપુસ્તકને આધારે નિદર્શનો આપીને આ વિધાનનું સમર્થન કરો.' આ પ્રશ્નો ઘણી વાર પ્રશ્ન પૂછનારની સૂઝની મર્યાદાના દ્યોતક બની રહે છે. વળી કેટલીક વાર વિદ્યાર્થીને બીજી કેટલીક 'વ્યવહારુ' બાબતો પણ ધ્યાનમાં રાખવી પડે છે: ફલાણા પરીક્ષક (પરીક્ષક કોણ છે ને કોણ નહિ તે વિદ્યાર્થી યેનકેન પ્રકારેણ જાણી જ લાવે છે!) નાનાલાલના પરમ ભક્ત છે, માટે નાનાલાલની મર્યાદા બતાવવી નહીં. ફલાણા પરીક્ષકને અમુક પ્રકારનું દૃષ્ટિબિન્દુ વિશેષ રુચે છે, માટે લાવ, એ રીતે લખું. આ હકીકતની પણ આપણે નોંધ લેવી જોઈએ.

આ તો સપાટી ઉપરની મુશ્કેલીઓની વાત થઈ. ખરી મુશ્કેલીઓ તો હજુ આગળ આવે છે. પ્રશ્નપત્રોને આધારે આપણા કાવ્યશિક્ષણને તપાસો. આપણે ત્યાં જે પ્રકારનું કાવ્યવિવેચન થાય છે તેના તરફ પણ નજર નાખો. આપણો 'સહૃદય' કાવ્યમાં આસ્વાદ્ય તત્ત્વ કોને ગણે છે? જે પદ્યમાં કહેવાયું હોય છે તેને જો પાછું ગદ્યમાં સમાવી લઈ શકીએ તો કાવ્ય સુબોધ, નહીં તો દુર્બોધ. બ.ક.ઠાકોર પછી 'ચિન્તનાત્મકતા'નો ઉપદ્રવ વધ્યો; પદ્યદેહી નિબન્ધો ખડકાવા લાગ્યા. કાવ્યમાંના સંગીતતત્ત્વ વિશેની એક ખોટી સમજ પ્રચારમાં આવી. આ ચિન્તનાત્મકતાના આગ્રહીઓ એ ચિન્તનને કાવ્યાત્મક બનાવવાની પહેલી શરત જ ભૂલી ગયા! પણ કવિને વિચારો જ રજૂ કરવા હોય તો વિચારના ગૌરવને અનુરૂપ પ્રૌઢિવાળા ગદ્યમાં એ વિચાર રજૂ શા માટે ન કરે? કાવ્યમાં વિચાર નહીં, પણ એ વિચારને કારણે ચિત્તમાં જેનો ઉદ્રેક થાય છે, જે રોમાંચ થાય છે તેની અભિવ્યક્તિ થવી જોઈએ. આ વાત કોઈ કવિને કહેવી પડે એમ નથી. છતાં આપણા વિવેચને કાવ્યત્વને વિસારે પાડી ચિન્તનનું ગૌરવ કર્યું. 'દર્શનિકા' જેવી કૃતિના થયેલા

ગુણગાનનું બીજું શું કારણ હોઈ શકે? The poet must clothe his ideas in sensation – આ વાતનું વિસ્મરણ થયું નથી લાગતું? આથી, છેક એમ.એ.ની કક્ષા સુધી કાવ્યના આસ્વાદમાં અપ્રસ્તુત એવી ઘણી વિગતોની ‘વિદ્વત્તાપૂર્ણ’ ચર્ચાઓ આપણે કરીએ છીએ, ને વિદ્યાર્થી પાસે કરાવીએ છીએ. પણ એથી કાવ્યનું કાવ્યત્વ હાથમાં આવે છે ખરું? પણ ‘કાવ્યત્વ’ એ મુશ્કેલીભરી સંજ્ઞા છે, એની વ્યાખ્યા આપી શકાય નહીં એ સાચું, છતાં કાવ્યના આસ્વાદની વેળાએ એ વિશેની અર્ધસમ્પ્રજ્ઞાત સૂઝ – જે શુદ્ધ ઉચ્ચ કાવ્યના પરિશીલનથી જ ઘડાઈ હોય છે – કામ કરતી જ હોય છે. તેમ છતાં, એ તો આપણે સ્વીકારવું જ રહ્યું કે કાવ્યત્વ શું તે પરત્વે મતભેદો રહેવાના. આ મતભેદો કાવ્યશિક્ષણમાં પરિણામકારી નીવડે તે દેખીતું છે. ઘણી વાર આ મતભેદો જડ બનીને પૂર્વગ્રહોની અધોગતિને પણ પામે છે. પણ જુદા જુદા મત ધરાવનારા શિક્ષકોના હાથ નીચે ભણનારા વિદ્યાર્થીઓ, સૌથી જુદા એવા એક પરીક્ષકની કસોટીએ ચઢીને, એ પરીક્ષકના કાવ્યત્વ વિશેના મત જોડે તાળો બેસાડવાનો પ્રયત્ન કરે છે.

કાવ્યશિક્ષણના મુદ્દાને જરા વિગતે તપાસીએ. કાવ્યમાં વ્યક્ત થતી ભાવના, એમાં રહેલું ચિન્તન, કવિની જીવનદૃષ્ટિને ઘડનારાં પરિબળો, social content: આ બધું આપણા વિવેચને ગણાવ્યું છે. પણ કાવ્યને અંગેના કેટલાક પાયાના મુદ્દાઓ વણચર્ચ્યા જ રહી ગયેલા નથી લાગતા? એક જ દાખલો લઈએ: કાવ્યમાં જે ભાષા માધ્યમ તરીકે વપરાય છે તેની વિશિષ્ટતા શી? શબ્દની શક્તિને અભિધા, લક્ષણા અને વ્યંજનામાં (વ્યંજના કે ધ્વનિની આપણી વિભાવનાને Ernst Kris તથા Abraham Kaplanએ કરેલી Aesthetic Ambiguityની ચર્ચા જોડે સરખાવી જોવી જોઈએ.) વહેંચી નાખીને એને સમજાવી નહીં શકાય. વ્યવહારના માધ્યમ રૂપ ભાષા વ્યવહારને સિદ્ધ કરીને મરી પરવારે છે, પણ એની એ જ ભાષામાંથી કવિ કશુંક અણખૂટ તત્ત્વ શોધી કાઢે છે. આ રીતે Vale’ry જેને Language in language કહે છે તેનો પરિચય થાય છે. તો કાવ્યની આ વિશિષ્ટ ઇબારતનું સ્વરૂપ શું? એનું નિર્માણ શી રીતે થાય છે? આ નિર્મિતિની પ્રક્રિયાને સમજવાનો વિવેચને પ્રયત્ન કરવો જોઈએ. પણ સામાન્યત: આપણે તો કાવ્યને લઈને એનો ‘અર્થ’ ખોળવા બેસીએ છીએ. આ ‘અર્થ’ શી વસ્તુ છે, કાવ્યમાં એ શી રીતે પ્રગટ થાય છે, એનું સંક્રમણ શક્ય છે ખરું – આ પ્રશ્નો આપણે વિચારવા જોઈએ.

પહેલી વાત તો એ છે કે સાહિત્યમાં કે કળામાં આપણે ભાવ નહીં પણ ભાવના આકારને પામીએ છીએ. (Susanne Langer કૃત 'Feeling and Form'માં આની વિસ્તૃત ચર્ચા જુઓ.) આ આકારના નિર્માણને માણવામાં કાવ્યની આસ્વાદ્યતા રહેલી છે. આ આકારનિમિર્તિ જ કવિકર્મનો વિશેષ છે. એને સમજવાનો પ્રયત્ન ન કરીએ ને કવિએ ઉદાત્ત ભવ્ય મંગલ ભાવના પ્રગટ કરી છે એમ કહીને કૃતાર્થતા અનુભવીએ તો કવિકર્મનો જે વિશેષ છે તેનું આપણે ગૌરવ કરતા નથી. તો સંક્રમણ કાવ્યમાં શાનું થાય? ભાવનું, વિચારનું? એ ભાવ કે વિચાર કવિએ જે રીતે અનુભવ્યા હોય તે રીતે પામી શકાય ખરા? જે અપૂર્વ હોય તેનું તેને તે રૂપે કદી પુનરુદ્ભાવન થઈ ન શકે. ('...The reader feels the impact of that form.... but can never have the poet's own experience.' Vale'ry.) એનું દરેક પુનરુદ્ભાવન એક નવું જ નિર્માણ બની રહે. વિચારો ને ભાવનાઓમાં ઝાઝી નવીનતા રહેલી નથી, પણ એનાથી કવિચિત્તમાં જે સંવેદન થાય છે, એનો જે પરિસ્પન્દ એની ચેતનામાં ઉદ્ભવે છે, એ પરિસ્પન્દનો વિશિષ્ટ લય ભાષાનું જે પુનવિર્ધાન કરે છે અને એ રીતે એક વિશેષ આકારને રૂપે પ્રગટ થાય છે તે પ્રક્રિયા જ આસ્વાદ્ય બની રહે છે; (જુઓ આ સમ્બન્ધમાં Vale'ryનું કથન: 'I am inclined, personally, to pay much more attention to the formulation and composition of a work of art than to the work itself, and it is my habit, which amounts to a mania, to appreciate such works only in terms of the activity that produces them..') ને કાવ્યવિવેચનને આવા આસ્વાદના પાયાની અપેક્ષા છે. કવિને હાથે સરજાતો આ આકારવિશેષ શી રીતે સરજાય છે? વ્યવહારમાં પ્રયોજાતા ગદ્યનો પદવિન્યાસ જુઓ, ને કાવ્યની ભાષામાં જે વિશિષ્ટ પદવિન્યાસ કવિ યોજે છે તે જુઓ. Sensory level પર જે ઉદ્ભવે છે, ને conceptual level પર જે ઉદ્ભવે છે તે બન્નેના વિન્યાસની ભંગી પણ જુદી જ હોય. કર્તા, કર્મ, ક્રિયાપદ વગેરે અન્વયોનું સ્વરૂપ ત્યાં બદલાઈ જાય છે. એ અન્વયની કડી તર્કવ્યાપારથી સાંધી શકાય નહીં. કવિ જે પ્રતીકો તથા કલ્પનોત્થ છબિ (image)ને ઉપજાવે છે તેની વચ્ચેનો પારસ્પરિક સમ્બન્ધ તે વ્યાકરણગત કે તર્કવ્યાપારનો સમ્બન્ધ નથી. ભાવોચ્છ્વાસનો સંસ્પર્શ જ એને સાંધી શકે, આમ બનતું હોવાને કારણે એના એ શબ્દો જુદા જુદા પરિવેશમાં જુદા જુદા કવિનિમિર્ત સન્દભોર્માં

ને વાતાવરણમાં નવા નવા સંકેતોને પ્રાપ્ત કરે છે. સામાન્યત: 'અર્થ'થી જે સમજીએ છીએ તેવા અર્થની તર્કવ્યાપારથી કાવ્યમાં શોધ ચલાવીએ તો કવિકર્મનો નિષેધ કરવા જેવું બને. સાચું કાવ્ય એના પ્રત્યેક આસ્વાદને અન્તે પુનરુજ્જીવિત થઈને એના સંકેતને સમૃદ્ધ કરતું રહે છે આથી જ એને સુનિશ્ચિત અર્થની સંજ્ઞામાં ઝડપી લઈ શકાતું નથી. (A poem is designed expressly to be reborn from its ashes to become once more and indefiniely what it has just succeeded in being, The distinguishing mark of poetry lies in its inherent, property of being able to reproduce itself within the form of its strucure. It stimulates us to reconstitute its identity.' Vale'ry.)

સદાય વૃદ્ધિંગત એવી આ સંકેતની સમૃદ્ધિ કવિ શી રીતે સિદ્ધ કરે છે તે આપણે તો તપાસવાનું છે, ને ખરે જ, એ પ્રવૃત્તિ અત્યન્ત આસ્વાદ્ય બની રહે છે. કવિની ઉપાદાનને લેખે લગાડવાની રીતિ, એના સ્થાપત્યની વિશિષ્ટતા, સદા વિસ્તરતા જતા ભાવરણકારને અનુરૂપ છન્દોલય ઉપજાવવાની એની શક્તિ, એની અલંકારની યોજના પાછળ રહેલી દૃષ્ટિ ને એ અલંકારોનું સ્વરૂપ – આનો વિદ્યાર્થીને પરિચય કરાવવો જોઈએ. છન્દના દઢ બંધારણમાં, ભાવને અનુરૂપ, સાભિપ્રાય, સહેજ સરખો જ, ફેરફાર કરવાથી કેવી ખૂબી પ્રકટે છે, ભાવની મૂર્તિ કેવી અસાધારણ બની જાય છે! સુન્દરમ્ની આ પંક્તિ યાદ કરો:

અરે કે હમણાંનું આ હૃદયને થયું છે જ શું?

પૃથ્વીનો ત્રીજો અક્ષર લઘુ હોવો જોઈએ તેને સ્થાને ગુરુ યોજીને કવિ આપણને સહેજ ઠોકર ખવડાવે છે. પણ એકાએક દર્દનો સળકો ઊઠીને એની આકસ્મિકતાથી હૃદયને જે ઠોકર વાગે, ને તેથી છાતીએ હાથ દઈને આપણે સહેજ ઊભા રહી જઈએ – આવી ભાવની આખી મુદ્રા કેવી સુરેખ થઈ ઊઠે છે! ને એમાં આવી પરિસ્થિતિની સંકુલતા પણ કેવી સમાવી દેવાઈ છે! – દુ:ખનો આકસ્મિક અનુભવ થતાં 'અરે'નો નીકળી જતો ઉદ્ગાર, અત્યાર સુધી માનેલી સુખની ભ્રાન્તિને આ આકસ્મિક આવિર્ભાવની વાગતી ઠોકર, હૃદયની આ છેતરામણી રીત માટે એને ઉપાલમ્ભ – છન્દના જડ

ચોકઠાને કવિના પ્રાણની સજીવતાનો સ્પર્શ થાય છે ત્યારે ‘છન્દોભંગ’ કરીને કવિ કાંઈક આગવું સિદ્ધ કરી શકે છે. આ જ રીતે પ્રાસની યોજના, યમક વગેરે શબ્દાલંકારની યોજનામાંથી પણ વૈભવ પ્રકટ કરી શકાય. એક પછી એક મોજાંઓ ઊછળતાં આવે, પહેલાં મોજાંથી બીજું મોટું, એનાથી ત્રીજું મોટું – આ અસર કવિ પ્રાસયોજનાથી બતાવી શકે. પહેલી નજરે પણ ન ચઢે એવો પ્રાસ, પછી પંક્તિના અન્ય વર્ણોમાંથી ધીમે ધીમે સંચિત થઈને અન્તમાં પ્રાસમાં પરિણમવાની ભંગીનો ક્રમશઃ વિસ્તાર થતો રહે, એની અપેક્ષા બંધાઈ ચૂકે, ભાવમાં આકસ્મિક પલટો લાવવાને માટે આ યોજના એકાએક ખણ્ડિત થાય ને એના આઘાતની ભાવક પર અસર થાય – આમ empathyના પાયા પર જો કાવ્યનું સંવિધાન થતું હોય તો એ કેવું આસ્વાદ્ય બની રહે? (‘The Unmediated Vision’ નામના પુસ્તકમાં Hopkins, Wordsworth, Rilke તથા Vale’ry – આ પ્રત્યેકનું એક એક કાવ્ય લઈને એના સંવિધાનનો સૂક્ષ્મતાથી પરિચય કરાવ્યો છે, તે આ સન્દર્ભમાં જોવા જેવો છે.) પંક્તિ અંદર યમકના સ્થાનમાં ચોક્કસ દૃષ્ટિથી પરિવર્તનો યોજીને, વર્ણોની કઠોરતા મૃદુતા, અનુનાસિકોની યોજનાપુરઃસરની ગોઠવણી, સંયુક્તાક્ષરોની ચોક્કસ યોજના – આવી અનેક રીતિઓ કવિ પ્રયોજી શકે. છન્દના અન્તસ્તત્ત્વનો પરિચય હોય તો કવિ એની પાસેથી ઘણું કામ કઢાવી લઈ શકે. વાદળ ઘેરાયાં છે, ભારે ઉકળાટ છે, સૌ કોઈ વરસાદને ઝંખે છે, ત્યાં વૃષ્ટિનાં ચિહ્ન દેખાય છે ને કવિનું ચિત્ત પુલકિત થઈ ઊઠે છે. આ હર્ષના પુલકમાં એક પ્રકારની ત્વરિતતા છે, આનન્દના વેગનો શબ્દને પણ ધક્કો વાગે છે, ને આપણે જાણીએ છીએ કે બાળક જ્યારે પોતાને કશાકથી આનન્દ થયો હોય છે તે વર્ણવવા જાય ત્યારે એક્કી શ્વાસે જેટલા શબ્દો બોલી જવાય તેટલા બોલી જાય છે. તો ભાવને માટે અનુકૂળ બન્ધારણવાળો છન્દ યોજવો જોઈએ ને નર્મદે માલિની યોજ્યો:

ઘડી ઘડી તડકો ને છાંયડો ફેરવાયે

પહેલા છ લઘુ એક સાથે આવે છે, એમાં પેલા આનન્દના વેગને કારણે આવતી ત્વરિતતાનો સંચાર કેવો અનુભવાય છે! આ જ દૃષ્ટિએ ‘કાન્ત’નું ‘સાગર અને શશી’ તપાસો. છન્દોની જડ મર્યાદામાં રહીને કવિ અનેક પ્રકારની લીલા કરી શકે છે. બ.ક.ઠાકોરની ‘ પ્રેમનો દિવસ’ની સોનેટમાળામાંની પેલી સુપ્રસિદ્ધ કવિતા યાદ કરો.

પ્રણયીઓ એકબીજાને મળવા ઝંખે છે. મુગ્ધા નાયિકા સેંથી પાડીને ચાંદલો પૂરો કરવા દર્પણમાં જુએ છે ને એના અધરોષ્ઠ લાડથી એના પ્રિયતમનું રટણ કરે છે. ત્યાં ભાવનાનો સિદ્ધિદાતા એવો એ પ્રિયતમ દ્વારેથી વાંકો વળી જઈને (જેથી પોતાનું દર્પણમાં પડતું પ્રતિબિમ્બ એને છતો ન કરી દે) પ્રવેશે છે, ને નાયિકાને ચમકાવી દેવાને ઓચંતો સ્પર્શે છે. આ સ્પર્શથી એક ક્ષણમાત્રમાં શુંનું શું બની ગયું – ત્વરિત ગતિએ સરતાં કેટલાં ચિત્રો કવિને અહીં આપવાનાં છે! કવિએ શું કર્યું તે જુઓ: સ્પર્શ થતાં વેંત જ

કમ્પી ડોલી લચી વિખરી શોભા પડી સ્કન્ધદેશે

પહેલાં તો સ્પર્શથી કમ્પ થયો, નાયિકા ધ્રૂજી ઊઠી એમ કવિ કહેતા નથી, કારણ કે આ કમ્પમાં બે જુદી જુદી છાયા છે – પૂર્વાર્ધમાં સ્ત્રીસહજ ભયની ને ઉત્તરાર્ધમાં પ્રિયતમના સ્પર્શને પારખી ગયા પછીના આનન્દની; પછીની બે ક્રિયા પણ આમ તો એક જ ક્રિયાના બે ભાગ જેવી છે. ‘ડોલી લચી’ વચ્ચે આ રીતે ‘લ’નું સાતત્ય રાખીને આ gliding સૂચવ્યું છે. ડોલવું આનન્દના આતિશય્યને પ્રકટ કરે છે, લચવું સમૃદ્ધિના ભારને (ફળના ભારથી લચી પડતી વૃક્ષશાખાની છબિ ખડી કરે છે ને!) સૂચવે છે. હજુ એ ક્રિયાનો છેલ્લો અંશ બાકી છે, ‘વિખરી’માં બે અક્ષરનું યુગ્મ છોડી દઈને કવિ ફેરફાર સૂચવે છે. ને આખરે આ બધી ક્રિયાઓને ‘શોભા’ સાથે જોડી દે છે. આ ત્વરિત ક્રિયાઓને સૂચવવાને કવિએ એકસરખો ‘ઈ’ સ્વરનો ઉપયોગ કર્યો છે; આથી ક્રિયાનો પ્રવાહ અન્તરાય વિના વહી જાય છે. છેલ્લે બે ‘એ’ એક સાથે યોજીને એના પ્રવાહને જાણે વહી જતો ખાળી લીધો છે. આવા જ, ભાવથી ગતિના લયને અનુસરતા, પલટાઓ અન્યત્ર પણ જોઈ શકાશે. બ.ક.ઠાકોરના જ ‘એક તોડેલી ડાળ’ નામના કાવ્યમાં કાવ્યનો નાયક યુદ્ધને માટેનું આહ્વાન ઝીલીને રણક્ષેત્રમાં જવા નીકળે છે, ઘોડી પર સવાર થયો છે, ને હવે જવામાં છે – આ પ્રસંગે ક્રિયા એક નવો વળાંક લે છે – શરૂઆતની સ્મરણની મન્થર ગતિમાં ક્રિયાનો એક બુદ્બુદ્ પ્રકટે છે ને તરત એના દ્રુત લયને અનુસરતો ફેરફાર કવિ કરે છે:

સ્વીકારી કંઈ નાચતી
સખીનયન રાચતી

વિયોગ ન કળાવતી
થઈ અલોપ એ ઘોડલી

સખીએ – કાવ્યની નાયિકાએ હાર પહેરાવ્યો ને ઘોડી એના સવારને લઈને રણક્ષેત્રમાં જવા ઊપડી – તે વચ્ચેના ક્રિયાના નાના પણ ત્વરિત અંશને અહીં કેવી ખૂબીથી રજૂ કરાયો છે?

કવિમાં આવી સ્થાપત્યની સૂઝ – structural sense હોય છે ત્યારે એ ભાવકને એના નિર્માણથી કૃતાર્થ કરી દે છે, ત્યારે માધ્યમ સાચા અર્થમાં સિદ્ધ થયેલું અનુભવાય છે, ત્યારે 'આમાં તમે શો અર્થ પ્રકટ કર્યો?' એવો પ્રશ્ન પૂછવાની આવશ્યકતા જ રહેતી નથી. નબળી કવિતાની નબળાઈ શામાં રહેલી છે? સંવિધાનની પાછળ રહેલી સૂક્ષ્મ ઔચિત્યબુદ્ધિ નહીં કામ કરતી હોય તો કાવ્યનો ઘાટ બગડી જાય છે, અત્યન્ત ઉદાત્ત ભાવના પણ બેડોળ આકારમાં વ્યક્ત થયેલી ઘણી કૃતિઓમાં જોઈ શકાશે. પ્રાસને વશ થતી કૃતિઓ, અલંકારોનો અનુપકારી ઉપયોગ, રચનાનો શિથિલ બન્ધ, પ્રતીકોની યોજનામાં જે કાવ્યસૂઝની અપેક્ષા રહે તેનો અભાવ – આ બધાં નિર્બળતાનાં કારણો તપાસવાં જોઈએ.એકાદ ચમત્કૃતિપૂર્ણ તુક્કો સૂઝ્યો કે તેને શણગારીને રજૂ કરી દેવો, આપણે ત્યાં જરા નવી લાગે એવી પ્રતીકની યોજના કરવી – પછી તે કૃતિ સાથે જોગ ખાતી નહીં હોય તો ભલે ને! પ્રતીકને જીવતું કરવા માટે, કાવ્યમાં એનો ક્રમશઃ વિકાસ થાય તે માટે જે 'virtual space'ને અનુકૂળ વાતાવરણ હોવું જોઈએ તે કવિએ ખડાં કર્યાં છે? કાવ્યોને ઊર્મિકાવ્ય, ખણ્ડકાવ્ય, રાષ્ટ્રપ્રેમનું કાવ્ય, ભક્તિકાવ્ય, દલિતપીડિતોનાં કાવ્ય, વાસ્તવવાદી કાવ્ય, પ્રણયકાવ્ય વગેરેમાં વહેંચી નાંખીને, તદનુસાર લક્ષણો બાંધવાનો પ્રયત્ન પણ આખરે તો કૃત્રિમતામાં સરી પડે છે. આ દૃષ્ટિએ કાવ્યને મૂલવવાના પ્રયત્નો પણ 'કાવ્યત્વ'ની જ ઘણુંખરું બાદબાકી કરી નાંખતા હોય છે.

આપણા રસાસ્વાદની અપેક્ષાને કૃતાર્થ કરે એવાં શુદ્ધ કાવ્યોનો ક્રમશઃ વ્યવસ્થિત યોજનાપૂર્વક જો વિદ્યાર્થીને પ્રત્યક્ષ પરિચય કરવા દેવામાં આવે, એ પ્રકારના પરિચયમાંથી ક્રમશઃ એની સૂઝનો વિકાસ સાધવામાં આવે (શાસ્ત્રની પોથીમાંના તૈયાર સિદ્ધાન્તોનું એની આગળ પારાયણ કરીને નહીં.) ને ત્યાર પછીથી એને જે કાવ્યગ્રન્થનો

અભ્યાસ કરવાનો છે તેના સમ્પર્કમાં મૂકવામાં આવે તો એ સાચો અભ્યાસ કરી શકે. શિક્ષણ આ વિકાસની બધી કક્ષાએ જરૂરી માર્ગદર્શન કરવા પૂરતો જ હસ્તક્ષેપ કરે. આમ કરવાથી વિદ્યાર્થી કાવ્ય – સાચા કાવ્યમાં શાની અપેક્ષા રાખવી તે પોતે જાણતો થઈ જશે, એનું ધોરણ ઊંચું રહેશે, આ ઊંચા ધોરણે સર્જનાત્મક સાહિત્ય કસોટીએ ચઢતું રહેશે તો નિ:સત્ત્વ કૃતિઓ રચાતી ઓછી થશે, સાચા સર્જકને સતત વિકાસ સાધતા રહેવાની આવશ્યકતા વરતાશે – ને આખરે આપણાં સર્જન અને વિવેચનને આ વલણ ઉપકારી નીવડશે એમાં શક નથી. આની ભૂમિકા વિદ્યાપીઠોમાં જ રચી શકાય. પણ અમેરિકી કવિ મૅકલિશે કહ્યું છે તેમ કવિતા શીખવનારા અધ્યાપકો જ કવિતાના મોટા શત્રુ હોય છે. એમની દ્વારા જ કવિતા અભ્યાસીઓમાં પ્રસરે છે; પણ જો એઓ જ નવા પ્રયોગને સમભાવથી સમજે નહીં, દુર્બોધતાની બૂમો પાડી મૂકે અને કવિતાના નવા સાહસની ભૂમિકા તૈયાર કરી આપવાને બદલે અસહિષ્ણુ બનીને એને પોતાની જડ થઈ ગયેલી રુચિના ચોકઠામાં ઢાળવાનો પ્રયત્ન કરે તો કાવ્યના વિકાસને પાર વગરનું નુકસાન થાય. પોતાનો અંગત અણગમો વિદ્વત્તાપૂર્ણ ને ગૌરવના આભાસવાળી ભાષામાં વ્યક્ત કરવાની ફાવટને કારણે, જેમની વિવેકશક્તિ હજુ કેળવાઈ નથી એવા, વિદ્યાર્થીઓના પર પ્રભાવ પાડી દે ખરા, પણ એથી સાહિત્યમાં ખોટાં મૂલ્યોને ચલણી બનાવવાનું પાતક પણ વહોરી બેસે. કવિતાએ ભાવસંક્રમણ કરવું જોઈએ, કાવ્યનો અર્થ અત્યન્ત અસ્પષ્ટ ન રહેવો જોઈએ એવી બૂમ પાડનારો વર્ગ અધ્યાપકોનો જ હોય છે. (The most hard-bitten and vindicative of all adherents of the (communication) theory is a man to whom the phrase ‘theory of communication’ may seem novel and unfamiliar: I mean the average English professor. In one form of another, when in a conception which makes poetry a romantic raid on the absolute or in a conception of more didactic persuasion which makes poetry an instrument of edification, some form of the theory of communication is to be found deeply embedded in the average teacherꣴs doctrine of poetry.’ –Cleanth Brooks.) પણ આની પાછળ કાવ્યની ખોટી સૂઝ જ કામ કરતી હોય છે. કાવ્ય એટલે અમુક

એક વિચાર કે ભાવનાને જરા સારી ભાષામાં થોડા અલંકારની મદદથી શણગારીને મૂકી દેવાની ક્રિયા – એવો કંઈક એમના મનમાં ખ્યાલ હોય છે. કવિતા દ્વારા સંક્રમણ થતું હોય તો શાનું અને કેવે સ્વરૂપે થાય છે? કળાકૃતિનો સમ્પર્ક સેવવો એટલે એના નિર્માણની પાછળ રહેલા ઋતને, એના ઘડતરની પાછળ કામ કરતી શિસ્તને વશ વર્તવું. સમર્થ કળાકૃતિ તેના સર્જક અને ભાવકનું નવવિધાન કરી આપે છે. કાવ્યમાં સંક્રમણ એટલે અમુક નિશ્ચિત અર્થની ભાવકને કવિ તરફથી થતી લ્હાણી એવું નથી. કવિની સર્જન વેળાની ભાવસ્થિતિ સાથેની તદાકારતા જ અહીં અપેક્ષિત છે.(George Whalley એના પુસ્તક 'Poetic Process'માં કહે છે: '(communication is) getting into touch with; a mental identification rather than the transfer of meanings.') કાવ્યની રચના પોતે જ કવિની સતત ચાલુ એવી પોતાની અનુભૂતિના આકારને પામવાની સાધના છે; ને એ રીતે જોઈએ તો અમુક કૃતિમાં એનું પૂર્ણવિરામ આવી ગયું એવું બનતું નથી; એ કૃતિની બહાર પણ એનો 'અર્થ' વિસ્તર્યા કરે એવાં ધ્વનિપ્રતિધ્વનિ પાડ્યા જ કરનારાં પ્રતીકોનો એને આશ્રય લેવો પડે છે. એના અર્થના રણકારની વિસ્તૃતિની પ્રતીતિ કાવ્યાસ્વાદને અન્તે પ્રબળપણે થવી જોઈએ; ને એની વિસ્તૃતિનું આ ભાન જ એનો ફરી ફરી આસ્વાદ કરવાને પછીથી પ્રેર્યા કરે છે.(Somewhere between the excitement of discovery and the discouragements of 'trying to use words', between the sudden brilliance of vision and the successive desolations ot striving to render the vision – somewhere in the middle land of ordered and accidental communication the words rest when the pen is set aside.' – George Whalley.) કાવ્ય જેની સંક્રાન્તિ કરે છે તે એટલું સૂક્ષ્મ, વ્યાપક ને સમૃદ્ધ હોય છે કે કાવ્ય સિવાયના બીજા કશા માધ્યમમાં એનો હિસાબ માંડી શકાય નહીં! કવિ સ્રષ્ટા છે, સંવાહક નથી; એ નવાં રૂપોને શોધે છે, એ રૂપો વચ્ચેના નવા સમ્બન્ધોને સ્થાપતા સન્દર્ભો રચે છે – ને આ બધાંને અન્તે કાવ્યનું વિશિષ્ટ વ્યક્તિત્વ અવતરે છે. એને થયેલા અમુક સુનિશ્ચિત સ્વરૂપના અનુભવની પ્રતિકૃતિ એ રચતો નથી. પણ કાંઈ કેટલાય સંસ્કાર ને અધ્યાસના નિરવયવી સમૂહમાંથી એ આકારને પ્રકટાવે છે. એ આકારને પામવો હોય તો સુનિશ્ચિતતાનો કાંઠો છોડીને અન્તશ્ચેતનાની એ

અગોચરતામાં પગ મૂકવાનું સાહસ કરવું પડે. સંક્રમણના પર ભાર મૂકનારા બધી જવાબદારી કવિના પર મૂકી દે છે. (The theory of communication throws the burden of proof upon the poet, overwhelmingly, and at once. The reader says to the poet, Here I am, it is your job to 'get it across to me' when he ought to be assuming burden of proof himself.'' 'What does Poetry Communicate?' – Cleanth Brooks.) પણ સાચી કળાકૃતિનો સહવાસ સેવવો એ એક સાહસ છે. આથી જ તો Isabel C. Hungerland એના 'The Interpretation of Poetry' નામના લેખમાં કહે છે: 'The best way to avoid frustration and bafflement in the presence of art is to actively look for a variety of aspects and structures and their interrelation (The Journal of Aesthetics & Art Criticism, March, 1955).

જે કાવ્યશિક્ષણ અને કાવ્યવિવેચન પરત્વે કહ્યું તે કથાસાહિત્યને વિશે પણ વિચારવાનું છે. નવલકથાકારે પોતાની કૃતિમાં સમસામયિક કોઈ સમસ્યાને ચર્ચી હોય, ભૂતકાળના ગૌરવને ગાવા નવલકથાનો આશ્રય લીધો હોય કે અમુક પ્રદેશની અમુક વિશિષ્ટ જાતિનું જીવન આલેખવાનો પ્રયત્ન કર્યો હોય તો, તેટલા જ કારણે, તે કૃતિ નોંધપાત્ર કે સાહિત્યિક ગુણવત્તાવાળી બની જતી નથી. નવલકથામાં 'વસ્તુ'નું વધુ પડતું મહત્ત્વ આપણા એ પ્રકારના સાહિત્યના વિવેચનની મોટી મર્યાદા છે. વાર્તાકાર વસ્તુ પહેલેથી નક્કી કરે છે ને પછીથી તેને માટે એક ચોકઠું તૈયાર કરીને તેમાં પૂર્વનિર્ણીત વસ્તુને ગોઠવી દે છે. ('...the events told in a novel are parts of the content, while the way in which are arranged into a 'plot' is part of the form. Dissociated from this way of arrangement they have no artistic effect whatsoever.'. 'Theory of Literature': Wellek & Warren, pp. 140) આ રીતે વસ્તુ અને સ્વરૂપ વચ્ચેનો મજ્જાગત સમ્બન્ધ સ્થપાતો નથી. કૃતિની વિવેચના ઘણી વાર ગૌણ બની જાય છે ને તેને સ્થાને નવલકથા કે વાર્તા દ્વારા લેખકનું પ્રકટ થતું જીવન વિશેનું દૃષ્ટિબિન્દુ, કૃતિમાં પ્રકટ થતું

તત્કાલીન સામાજિક સ્થિતિનું આલેખન – અને એવાં બીજાં 'પરિબળો'ની ચર્ચા જ મહત્ત્વનું સ્થાન લઈ લે છે. વિવેચનની આ મર્યાદાને કારણે, આપણાં સાહિત્યસ્વરૂપોના અભ્યાસમાં રહેલા સજાગતાના અભાવને કારણે આપણું કથાસાહિત્ય અને નાટ્યસાહિત્ય સાચી દોરવણી પામી શક્યું નથી; ને આને પરિણામે એ સ્વરૂપોની જે શક્યતાઓ અન્યત્ર સિદ્ધ થઈ ચૂકી છે તેને મુકાબલે એ ઘણું પાછળ રહી ગયું છે. વિવેચન સાહિત્યસ્વરૂપોની અનેક શક્યતાઓ તરફ આંગળી ચીંધી શકે; એટલું જ નહીં પણ ભાવકોની રુચિના ધોરણને, એની કૃતિ પાસેની અપેક્ષાને ઊંચી કક્ષાએ સ્થાપી આપીને નબળી, બજારુ કૃતિઓની પેદાશના પર પણ કાબૂ મૂકી શકે. જૂની રંગભૂમિની પુનઃપ્રતિષ્ઠાને માટેનો પ્રયત્ન અર્વાચીન નાટ્યસાહિત્યની દરિદ્રતાને જ આભારી છે. શક્તિશાળી અદાકારો અને નિઃસત્ત્વ કૃતિઓ – આવું કજોડું, ને એને માટેની જવાબદાર પરિસ્થિતિનું સાચું નિદાન થવું ઘટે. આજકાલ સત્ત્વશીલ ને આશા આપતા સર્જકને પણ બજારુ મસીજીવીઓની પંગતમાં જઈને બેસવું પડે છે, ને આથી શુદ્ધ સાહિત્યની સર્જનપ્રવૃત્તિ મંદ ને સત્ત્વહીની થતી જાય છે.

આવી અનિષ્ટ પરિસ્થિતિને દૂર કરવાને સાહિત્યનાં સ્વરૂપોના અભ્યાસને વધુ સજાગ બનાવવાની જરૂર છે; વિદ્યાપીઠોમાં જ તદ્વિદ્ ભાવક તૈયાર થતા હોય છે. આવા તદ્વિદો જ પછીથી પૃથક્જન અને સર્જક વચ્ચેની કડી રૂપ બની રહે છે; એમની દ્વારા જ સાહિત્ય વિશાળ ભાવકવર્ગ સુધી પહોંચે છે. સાંસ્કારિક પ્રવૃત્તિઓમાં સાહિત્ય એક મહત્ત્વની પ્રવૃત્તિ છે, પણ એનાથી સામાન્ય જનતા બહુ દૂર ને દૂર થતી જાય છે, કારણ કે સર્જક અને ભાવકના મિલનને માટેની જે ભૂમિકા આવા તદ્વિદ્ સહૃદયોએ રચવી જોઈતી હતી તે રચી શકાઈ નથી. સારી કૃતિઓનો રસાસ્વાદ કરાવતા પરિચયોના રૂપનું વિવેચન થતું રહે તે જરૂરી છે. એની મદદથી સામાન્ય ભાવક કૃતિના આસ્વાદની સાચી દિશાને પામે છે. ચિત્ર જોવાની ને માણવાની કળા તો અમુક વિશેષજ્ઞોનો જ વિષય બની રહે છે, એવું જ શિલ્પનું અને સંગીતનું. આને પરિણામે ક્રમશઃ જનતા સર્જનાત્મક-સાંસ્કારિક પ્રવૃત્તિના ક્ષેત્રમાંથી નિર્વાસિત થતી જાય છે. કૃતિ અને ભાવક વચ્ચેના સેતુબન્ધરૂપ સાહિત્યના ને કળામાત્રના સાચા વ્યાસંગીઓનો વર્ગ વધતો રહે તે ખૂબ જરૂરી છે. વિદ્યાપીઠમાંથી એવા સાચા વ્યાસંગી વિદ્યાર્થીઓનાં જૂથ પ્રજા વચ્ચે જઈને સાહિત્યિક ગુણવત્તાવાળી કૃતિઓનો આસ્વાદ કરાવવાનું કામ ઉપાડી લે તે જરૂરી છે. આવી

પ્રવૃત્તિ વિદ્યાર્થીના અભ્યાસક્રમનો ભાગ જ ગણાવી જોઈએ. આને પરિણામે સાહિત્ય જે મૂલ્યબોધ પ્રકટાવે છે તે જનતાના સર્વ સ્તર સુધી વિસ્તરતો જશે.

આવા વિદ્યાર્થીઓને અભ્યાસ દ્વારા યોગ્ય ભૂમિકાએ સ્થાપવાની જવાબદારી વિદ્યાપીઠની છે. સાહિત્યનાં સ્વરૂપોમાં મુખ્યત્વે એમ.એ.માં અમુક ગદ્યસ્વરૂપનો જ ખાસ અભ્યાસ કરાવવામાં આવે છે; ને તે પણ મુખ્યત્વે ઐતિહાસિક વિકાસક્રમની દૃષ્ટિએ. આપણાં ગદ્યસ્વરૂપો પૈકીનાં નવલકથા, નાટક, નિબન્ધ તો પશ્ચિમનાં તે તે સાહિત્યસ્વરૂપની અસર નીચે જ વિકસ્યાં છે. આથી એવાં સાહિત્યસ્વરૂપોનો અભ્યાસ કરતાં હોઈએ ત્યારે તે તે સાહિત્યપ્રકારની સીમાચિહ્ન રૂપ ગણાતી વિશિષ્ટ ને તે સ્વરૂપની નવી શક્યતાઓનો પ્રકટ કરતી કૃતિનો અભ્યાસ આપણા વિદ્યાર્થીઓ કરે તે જરૂરી છે. આથી નવલકથાનો અભ્યાસ કરનાર દોસ્તોએવ્સ્કી, ટોલ્સ્ટોય, જેમ્સ જોય્સ, કાફ્કા કે ટોમસ માન જેવા સમર્થ નવલકથાકારોની કૃતિઓ વિશે, તે તે કૃતિઓના પ્રત્યક્ષ સમ્પર્કમાં આવીને, જાણકારી મેળવે તે આવશ્યક છે. પરીક્ષાપદ્ધતિના જડ ચોકઠામાં સમાવી શકાય નહીં માટે આ પ્રકારના અભ્યાસને ટાળવાનો પ્રયત્ન થાય છે. એમાં કૈંક અંશે અધ્યાપકોના, આવા અભ્યાસ પરત્વેના, પ્રમાદને પણ કારણભૂત ગણવો જોઈએ. વિદ્યાપીઠમાં કે મહાવિદ્યાલયોમાં તો આ કામ સરળ થઈ પડે. અંગ્રેજી સાહિત્યના અધ્યાપકોનો સહકાર સાધીને, એમના આ વિષયના જ્ઞાનનો વિદ્યાર્થીને લાભ આપી શકાય. પણ વિશેષજ્ઞ અને વિશેષ અભ્યાસને નામે આવા સહકારની ભૂમિકા જ આપણે લુપ્ત કરી નાંખી છે. સાહિત્યનો અભ્યાસી સૌથી પ્રથમ સાહિત્યનો અભ્યાસી છે, ને પછીથી કોઈ વિશિષ્ટ ભાષાના સાહિત્યનો અભ્યાસી છે એ વાતનું વિસ્મરણ ન થવું જોઈએ. જુદી જુદી ભાષાનાં સાહિત્યનો અભ્યાસ કરનારા વિદ્યાર્થીઓ અને અધ્યાપકો વચ્ચે જો સહકારની ભૂમિકા ઉપર અભ્યાસનાં પરિણામોના વિનિમયને શક્ય બનાવી શકીએ તો વિશેષજ્ઞતાને નામે પ્રવેશી જતી સંકુચિતતાને ટાળી શકાય. જ્યાં એક સાથે અનેક ભાષાઓનો અભ્યાસ થતો હોય છે તેવી સંસ્થાઓમાં તો આ વિનિમયને માટેની બધી જ અનુકૂળતાઓ હોય છે. ખોટું ભાષાભિમાન, ઊંચનીચનો વર્ણભેદ ને સહકારને સ્થાને અનુચિત સ્પર્ધાવૃત્તિ આવાં કેટલાંક તત્ત્વો જ આમાં અન્તરાય રૂપ બની રહે છે. ભાષાને કારણે ઊભા થતા વૈમનસ્યને દૂર કરનારી પરિસ્થિતિ પણ, આપણે ધારીએ તો, વિદ્યાપીઠમાં રચી શકીએ. સાહિત્યનો અભ્યાસી જો પરદેશના સાહિત્ય

વિશે જાણે તો પોતાના દેશની અન્ય ભાષાઓના સાહિત્ય વિશે શા માટે ન જાણે? સાહિત્યના અભ્યાસક્રમમાંથી જો આપણે પાઠ્યપુસ્તકોના અભ્યાસના બોજાને હળવો કરી નાંખી શકીએ, કેટલાંક પુનરાવર્તનોને ટાળી શકીએ તો દેશની અન્ય ભાષાના સાહિત્યપરિચયને અભ્યાસક્રમમાં જગ્યા કરી આપી શકીએ. હિન્દી રાષ્ટ્રભાષા હોવાને કારણે ફરજિયાત ભણાવાય છે. આથી હિન્દીના સાહિત્યથી પરિચિત થવાની અનુકૂળતા તો વિદ્યાર્થીને પ્રાપ્ત થાય છે. પણ હિન્દી અને અંગ્રેજી ઉપરાંત બંગાળી, મરાઠી કે તામિલ કન્નડ જેવી એકાદ ભાષાનું ને તે ભાષાના સાહિત્યનું જ્ઞાન સાહિત્યને ઐચ્છિક વિષય તરીકે લેનાર વિદ્યાર્થીને માટે આવશ્યક મનાવું જોઈએ. મરાઠી તો ગુજરાતના પડોશની ભાષા છે. સંસ્થાઓમાં મરાઠીનું અધ્યાપન ઘણે ભાગે થતું હોય છે, નહીં તો અન્ય વિષય શીખવનાર મરાઠી માતૃભાષાવાળા અધ્યાપકો પણ હોય છે. એમનો લાભ સંસ્થાએ લેવો જોઈએ. ગુજરાતમાં બંગાળી જાણનારાઓનો વર્ગ વધતો જાય છે. એ ભાષાના પરિચયથી આપણા દેશના સાહિત્યની સમૃદ્ધિનો વિદ્યાર્થીઓને ખ્યાલ આવે, ને વિદ્યાર્થીઓમાં સાહિત્યનો તુલનાત્મક અભ્યાસ કરવાની વૃત્તિ કેળવાતી જાય. આ પ્રકારનો અભ્યાસ વધારે સમય માગી લે છે એ દલીલ ખોટી છે. ફ્રાન્સની વિદ્યાપીઠમાં અભ્યાસ કરવા જનાર પરદેશી વિદ્યાર્થીને માટે ફ્રેન્ચ ભાષાનું જ્ઞાન અનિવાર્ય ગણાય છે, ને ફ્રાન્સના કોઈ સાહિત્યકારના પર અભ્યાસનિબન્ધ તૈયાર કરવાનું આવશ્યક મનાય છે. એ ભાષાનો અભ્યાસ શાસ્ત્રીય પદ્ધતિએ કરાવવામાં આવે તો ત્રણ મહિના જેટલી ટૂંકી મુદતમાં એ શક્ય બની શકે. (પરભાષાના અભ્યાસની શાસ્ત્રીય પદ્ધતિનો પરિચય મેળવવા ઇચ્છનારે Naidaનું he Teaching of English as a Foreign Language' તથા Dr. Hoenigswaldનું હિન્દી પરનું પુસ્તક – આ બે જરૂર જોવાં.)

મનુષ્યની સિસૃક્ષા જુદાં જુદાં માધ્યમો દ્વારા અનેક રૂપે વ્યક્ત થાય છે. એનું આ વૈવિધ્ય, જુદાં જુદાં માધ્યમોની આગવી વિશિષ્ટતા, એના સંવિધાનની પ્રક્રિયા અને એથી થતા આસ્વાદનું સ્વરૂપ – આ બધું સાહિત્યના અભ્યાસીને ઉપકારક થઈ પડે એવું છે. જુદી જુદી લલિત કળાઓનાં સર્જનવિવેચનની પ્રક્રિયા જો સમજીએ તો સાહિત્યનાં સર્જનવિવેચનની પ્રક્રિયાને પણ એની વિશિષ્ટતા સહિત સારી રીતે ઓળખી શકીએ. વ્યવહારજગતમાંથી ઉપાદાન લઈને તેનું સાહિત્યમાં કે કળામાં સર્જક કે કળાકાર જે

રૂપાન્તર કરે છે તેના સ્વરૂપને પણ તપાસવું જોઈએ. સાહિત્યનો એકાંગી અભ્યાસ જે મર્યાદાઓ મૂકે તેને અન્ય કળાઓના પરિશીલનઆસ્વાદનથી દૂર કરીને દૃષ્ટિને વ્યાપક બનાવવી જરૂરી છે. આ માટે કેવળ સાહિત્યિક વિવેચનનો નહીં પણ કળાવિવેચનનો પણ અભ્યાસ થવો જોઈએ પણ છીજારીૌબજના અભ્યાસને હજુ વિદ્યાપીઠોમાં સ્થાન મળ્યું નથી. ફિલસૂફીની શાખા છર્ટૈનયઅમાં આમ તો એનો સમાવેશ થાય છે, પણ ફિલસૂફીના વિદ્યાર્થીઓ પણ એનો અભ્યાસ કરતા નથી. જ્યાં લલિત કળાઓનું શિક્ષણ આપવામાં આવે છે ત્યાં તે તે કળાનો ઇતિહાસ અને ઐતિહાસિક ક્રમે સરજાતાં આવતાં કળાવિવેચનનાં મૂલ્યો સમજવા પૂરતી છીજારીૌબજની સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકાનો પરિચય હવે કરાવવામાં આવે છે. જ્યાં સાહિત્ય અને લલિત કળા – બંને શીખવાતાં હોય ત્યાં સાહિત્યના વિદ્યાર્થીઓને લલિત કળાના પ્રત્યક્ષ સમ્પર્કમાં મૂકવાની અનુકૂળતા પ્રાપ્ત થાય છે. પણ આ અનુકૂળતાનો ઉપયોગ હજુ સુધી તો થયો જાણ્યો નથી. ધારાધોરણની કલમ પેટાકલમની આંટીઘૂંટીમાંથી રસ્તો કાઢીને કળાનાં પરિશીલન તથા વિવેચન હજુ વિદ્યાર્થી સુધી પહોંચી શક્યાં નથી. કાંઈ નહીં તો સાહિત્યના વિદ્યાર્થીઓને સમાજશાસ્ત્ર, માનસશાસ્ત્ર વગેરે વિકલ્પો આપવામાં આવતાં હોય છે ત્યાં, તે પૈકીના એક વધુ વિકલ્પ રૂપે પણ આ વિષયનો અભ્યાસ કરવાની અનુકૂળતા કરી આપવી ઘટે.

સાહિત્યિક વિવેચન સીધું બી.એ.ની કક્ષાએ વિદ્યાર્થીના અભ્યાસવિષય તરીકે પ્રવેશ પામે છે, ને તે કક્ષાથી આગળ, એમ.એ. સુધી, પહોંચતું નથી. સમકાલીન વિવેચનનાં ધોરણો, એની પાછળની સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકા, આપણા આલંકારિકોએ જે સિદ્ધાન્તોની ચર્ચા કરી છે તેનું આજના સન્દર્ભમાં પુનઃઅધ્યયન – આ બધું તો હજી થવું બાકી છે. બી.એ.માં બહુ બહુ તો ‘કાવ્યાદર્શ’, ‘કાવ્યપ્રકાશ’ કે ‘સાહિત્યદર્પણ’ સુધી આપણી દોડ પહોંચે છે, ને તેમાંય શબ્દાલંકાર ને અર્થાલંકારનું કૈશિકી પૃથક્કરણ વિદ્યાર્થીઓને માથે મારીએ છીએ. ‘ધ્વન્યાલોક’, ‘વક્રોક્તિજીવિત’ કે ‘શૃંગારપ્રકાશ’ને હજુ સ્થાન મળ્યું નથી. આ પદ્ધતિ પાયાથી જ ખોટી છે. એને સ્થાને આલંકારિકોએ જે મહત્ત્વનાં પ્રસ્થાનો કર્યાં છે તેનો તુલનાત્મક ને વિવેચનાત્મક પરિચય શિક્ષકે, અમુક એક પાઠ્યપુસ્તકનો આધાર લીધા વિના, કરાવવો જોઈએ. અભિનવગુપ્ત જેવાએ સૂક્ષ્મ ને તલાવગાહી દૃષ્ટિએ જે જોયું છે તેનો જો ઊંડો અભ્યાસ કરીએ તો આજના નવા સન્દર્ભમાં પણ એમાંથી ઘણું પ્રયોજી શકીએ. ધ્વનિનો સિદ્ધાન્ત અત્યન્ત મહત્ત્વનો છે. પશ્ચિમમાં પણ

કોઈ ને કોઈ રૂપે એ ચર્ચાયો છે. કાવ્યના પ્રયોજન પરત્વે પણ આપણે ત્યાં તેમ જ પશ્ચિમમાં સારી ચર્ચા થઈ છે. તો આવા, સાહિત્યના અભ્યાસને માટે સર્વસામાન્ય એવા, મુદ્દાઓની તારવણી કરીને અભ્યાસક્રમમાં એનો ઉલ્લેખ કરવો જોઈએ ને એને અંગે વિદ્યાર્થીને ઉપયોગી થઈ પડે એવી સામગ્રી વિગતે આપવી જોઈએ. ઉદાહરણ તરીકે જે ધ્વનિના સિદ્ધાન્તને વિચારતો હોય તે સાથે સાથે Tillyardના Oblique Poetry વિશેનો સિદ્ધાન્ત, William Empsonના Seven Types of Ambiguityનો સિદ્ધાન્ત કે Kris અને Kaplanનો Aeshetic Ambiguityનો સિદ્ધાન્ત – આટલાનો તો જરૂર અભ્યાસ કરે જ. આ અભ્યાસને પરિણામે વ્યંજનાનું સ્વરૂપ ને એની પ્રક્રિયા વિશે એ જરૂર કંઈ વધુ કહી શકે. આ દૃષ્ટિએ વિવેચનને માટેનો અભ્યાસક્રમ ઘડાવો જોઈએ. પશ્ચિમના વિવેચનના સિદ્ધાન્તો માટે અમુક બે કે ત્રણ આખા ગ્રન્થોની ભલામણ કરવાને બદલે અભ્યાસપાત્ર એવા પાયાના મુદ્દાની યાદી આપીને દરેક મુદ્દાને માટેની વાચનસામગ્રીની વિગતે નોંધ આપવી જોઈએ. અમુક એક ગ્રન્થમાં અમુક એક જ મુદ્દાની ચર્ચા સારી કરવામાં આવી હોય એવું બને; તો કેટલીક વાર અમુક મુદ્દાઓની સાધકબાધક ચર્ચા માટે જુદા જુદા બેત્રણ ગ્રન્થો તપાસવાની પણ જરૂર પડે. આથી, આ બાબતમાં આખા એક ગ્રન્થના અભ્યાસનો આગ્રહ રાખવો એટલે તે ગ્રન્થની સર્વ મર્યાદાઓ પણ સ્વીકારવી. વળી હજુ સુધી તો આપણે Hudson, Worsfold, Abercrombie કે Scott-Jamesથી આગળ ડગલું ભરી શક્યા નથી. એવી મર્યાદાનો સ્વીકાર આપણા અભ્યાસને પણ મર્યાદિત બનાવે છે તે યાદ રાખવું જોઈએ. આ વિષયમાં પણ વિદ્યાર્થીને ઉપયોગી થઈ પડે એવું પાઠ્યપુસ્તક સંપડાવવાનો પ્રયત્ન ઉત્સાહી અધ્યાપકો કરે છે પણ એવો પ્રયત્ન ઘણું ખરું અમુક એક અંગ્રેજી પુસ્તકના સીધા કે ભાવાનુવાદરૂપ જ હોય છે. એમાં અધ્યાપકનાં અજ્ઞાન અને અધૂરી સમજનો વિદ્યાર્થી પણ ભોગ બને છે! આ પરિસ્થિતિ આપણે ટાળવી જોઈએ. આપણા સૈદ્ધાન્તિક વિવેચનને રજૂ કરતું નિબન્ધસાહિત્ય તપાસીશું તો આ મર્યાદા એકદમ સ્પષ્ટ થઈ આવશે. એમાં એક ને એક મુદ્દાનું ફરી ફરી ચવિર્તચર્વણ, પોતાના મનમાં રહેલી ગૂંચવણને ભારે વિદ્વત્તાભરી પણ કૃત્રિમ એવી પરિભાષામાં રજૂ કરવાનો પ્રયાસ, ભામહ, દણ્ડી કે વામનમાંથી બધું જ સિદ્ધ કરી આપવાની વૃત્તિ – આવું બધું જોવામાં આવે છે. આથી જ, આજે જે ગ્રન્થવિવેચન, સમ ખાવા સરખું, થાય છે તેની પાછળ કોઈ સ્પષ્ટ સૈદ્ધાન્તિક સૂઝ કે શ્રેષ્ઠ કૃતિઓનાં

પરિશીલન-પર્યેષણને પરિણામે પ્રાપ્ત થયેલો મૂલ્યબોધ વિરલ પ્રસંગે જ, જોવા મળે છે. જો આ અનિષ્ટ સ્થિતિને ટાળવી હોય તો આપણે સ્વેચ્છાએ સ્વીકારેલી મર્યાદાને વહેલી તકે દૂર કરવી જોઈએ.

ધનનું એકાકીપણું દૂષણરૂપ બની રહે છે ને પછીથી જોહુકમીથી પોતાને કાંટે બીજા અભ્યાસને મૂલવવાનું વલણ અખત્યાર કરે છે. આને જ Seymour Betskey 'The constricting hold of philological and antiquarian study' કહીને વર્ણવે છે.

સાહિત્યના ઇતિહાસનો અભ્યાસ પણ 'સાહિત્ય'ને કેન્દ્રસ્થાને રાખીને હંમેશાં થયો નથી. કવિઓની કાળગણનાની લાંબી ચર્ચા, કૃતિઓની આનુપૂર્વી નક્કી કરવાનો 'વિદ્વત્તાપૂર્ણ' પ્રયત્ન, કૃતિઓની યાદી, સન્દિગ્ધ કર્તૃત્વવાળી કૃતિઓ, કૃતિઓમાં પ્રગટ થતું સમાજદર્શન – આટલું મોટે ભાગે ચર્ચવામાં આવે છે. પણ રચનાની સાહિત્યિક ગુણવત્તા, એ રચનાની પાછળ રહેલી તે જમાનાની સાહિત્યરુચિનું સ્વરૂપ, ને તે કવિની સાહિત્યપ્રકાર વિશેની પ્રગટ થતી સૂઝ – અને એ બધાંને અન્તે એ આખા જમાનાનાં સાહિત્યિક મૂલ્યોની થતી ઝાંખી – આ પણ વિચારાવું ઘટે. પ્રેમાનન્દના કવિ તરીકેનાં મૂલ્યાંકનોને તપાસો – ત્રણચાર મુદ્દા ફરી ફરી કાને અથડાયા કરશે. રસસંક્રાન્તિમાં એના પેંગડામાં કોઈ પગ ઘાલે એમ નથી એ વાત સ્વીકારીએ તોય જે બે રસોને એ પડછે ગોઠવે છે તેમની એ પ્રકારની સહોપસ્થિતિ કે સમાન્તર આલેખન રસાસ્વાદના ઔચિત્યને ધ્યાનમાં રાખીને થતું હોય છે ખરું? પ્રેમાનંદની પોતાની રચનામાંથી એ કૃતિઓને તપાસવાનાં કોઈ ધોરણો મળી આવે છે ખરાં? કેવળ ભૂતકાળપરાયણતા કેળવવાથી, કૃતિઓને સાહિત્યેતર દૃષ્ટિએ (ભાષાનું વ્યાકરણ, સમાજશાસ્ત્ર, ધાર્મિક મૂલ્ય વગેરે) તપાસવાથી એ કૃતિઓને સાચો ન્યાય થઈ શકે નહીં. ('One's very interpretation of writers of the past depends for its relevance and cogency, even if only by way of contrast upon living awareness of one's contemporaries.' – Seymour Betskey, Sewanee Review, Autumn, 1949.) સાહિત્યના ઇતિહાસનો અભ્યાસી જે ભાષાના ઇતિહાસને આલેખતો હોય છે તે ભાષા

બોલનારી પ્રજાની રુચિના ક્રમશઃ થતા આવેલા વિકાસનું, એના બધા વળાંકોનું સુરેખ ચિત્ર ઉપસાવી આપે છે. એ ભાષાના સાહિત્યમાં પ્રવર્તતી પરમ્પરાઓ, એ પરમ્પરાને માટેનાં જવાબદાર પરિબળો ને વલણો તથા એ પરમ્પરાનો એની પછીની નવી પરમ્પરાઓ વિકસાવવામાં રહેલો ફાળો – આ પણ સાહિત્યનો ઇતિહાસ આપણને કહી શકે. 'Sources' ને 'influences'ની જ પાણ્ડિત્યપૂર્ણ ચર્ચા કરીને સાહિત્યના ઇતિહાસના અભ્યાસીએ સન્તોષ ન માનવો જોઈએ. અમુક સમયના સાહિત્યના ઇતિહાસ પરત્વે જે 'authority' ગણાય તેની પાસે જો તે સમયની કૃતિનાં સાહિત્યિક તત્ત્વોની ચર્ચા કરવા જઈએ તો નિરાશ જ થવું પડે. (We are after all educated men who love literature, who know the best writers, and who will teach that love and fundamental knowledge, as well as a technique for reading to others. We are not after all ઽauthoritiesઽઽ on Milton or Shakespeare, stomach specialists of the use of the caesura.' Seymour Betskey. Sewanee Review, August 1949.) સમકાલીન સાહિત્ય વિશે આવા વિદ્વાનો ઘણી વાર સાવ ઉદાસીન જોવામાં આવે છે. એને એઓ અભ્યાસપાત્ર ગણવાનું પસંદ કરતા નથી. આ વલણ સાહિત્ય તથા સાહિત્યના અભ્યાસને અનુપકારી જ નીવડે તે દેખીતું છે.

આ સન્દર્ભમાં સાહિત્યના અભ્યાસમાં સંશોધનનું સ્વરૂપ કેવું હોવું જોઈએ તે પણ વિચારી લઈએ. સંશોધનની સામાન્યતઃ બે ભૂમિકાઓ હોય છે. પહેલી ભૂમિકા તે સંશોધન નથી, પણ તેને માટેની પૂર્વતૈયારી રૂપ સામગ્રીનો સંચય જ હોય છે. પણ આ સંચય કરનાર, શા હેતુથી સંચય કરવામાં આવે છે તે જાણતો હોય એવી અપેક્ષા આપણે એની પાસે રાખીએ છીએ. કોઈ કૃતિ કેવળ ભૂતકાળની હોવાને કારણે જ, સંશોધનને પાત્ર ઠરતી નથી. એ કૃતિ તે યુગની સાહિત્યિક સૂઝ, રુચિ કે મહત્ત્વની પરમ્પરાના અભ્યાસની દૃષ્ટિએ મહત્ત્વની લાગતી હોય, સાહિત્યિક ગુણવત્તાવાળી હોય, તો જ એના શાસ્ત્રીય સમ્પાદનનો શ્રમ ને એના પ્રકાશનને માટેનો ખરચ લેખે લાગે. પણ ખેદની વાત એ છે કે ઘણા મોટા ભાગની જૂની કૃતિઓ, જેની શાસ્ત્રીય પદ્ધતિએ થતી સમીક્ષિત વાચનાઓ વિદ્વાનો આપણને ઉપલબ્ધ બનાવે છે તે, આવી

ગુણવત્તાવાળી હોતી નથી. તે સમયની ભાષાની ભૂમિકા, વ્યાકરણ, સામાજિક સ્થિતિ કે એવી સાહિત્યેતર માહિતી એમાંથી મેળવી લેવી જોઈએ. પણ એના પ્રકાશનને અનિવાર્ય ન લેખવું જોઈએ. વળી જૂની કૃતિઓને આધારે ભાષાના વિકાસનો અભ્યાસ કરવાનો આશય હોય તો એમાં સમ્પાદકની વ્યક્તિગત મર્યાદાને કારણે કામમાં અચોકસાઈ કે અશાસ્ત્રીયતા રહી ન જાય તેની ખાસ તકેદારી રાખવી જોઈએ. આ હેતુથી એ કામ બને તેટલા વધુ તજ્જ્ઞોની દૃષ્ટિએ તપાસાય તે જરૂરી ગણવું જોઈએ. આમાં કાર્યનું શ્રેય કોને મળે છે તે મહત્ત્વનું નથી, કામ શાસ્ત્રીય પદ્ધતિએ થાય છે કે નહીં તે જ અગત્યનું છે. આજનું આપણું સંશોધન હજુ પહેલી ભૂમિકાનું છે. એણે જે સામગ્રી સંપડાવી છે, તેને હજુ પૂરતા પ્રમાણમાં લેખે લગાડી શકાઈ નથી.

સંશોધન ઊંચી કોટિનું, શાસ્ત્રીય ને દૃષ્ટિવાળું નીવડે એ માટે સંશોધનને માટેનું સ્વાભાવિક વલણ ધરાવનાર વિદ્યાર્થીઓને એમ. એ.ની કક્ષાએ નાના પાયા પર સંશોધનનું કામ સોંપવું જોઈએ, ને એને અંગે અધિકારી સંશોધકના હાથ નીચે જરૂરી તાલીમ આપવી જોઈએ. એ અધિકારી સંશોધક પોતે જે સંશોધનનું કાર્ય કરતા હોય તેને વિદ્યાર્થી નિકટ રહીને જુએ, એના જુદા જુદા તબક્કાઓ તપાસે ને એમાં ઉપયોગી થઈ પડવાનો પ્રયત્ન કરે તો ભવિષ્યના સંશોધનમાં એ ઘણું ઉપયોગી થઈ પડે, પણ સંશોધન એટલે કેવળ ‘antiquarianism’ કે જૂની કૃતિઓની સમીક્ષિત વાચનાઓ એવો સાંકડો અર્થ કરવાનો નથી. અધ્યાપક જે સંશોધન કરતા હોય તેના ચોકઠામાં બંધ બેસે એ પ્રકારના જ સંશોધનનો એમણે આગ્રહ નહીં રાખવો જોઈએ. ખરું જોતાં, સાહિત્યના સારા વિદ્યાર્થીને, અભ્યાસકાળ દરમિયાન, ઘણા પ્રશ્નો વિચારવાના સૂઝે. આ પૈકીના કોઈ એક પ્રશ્નને એ વિગતે ચર્ચે તે જ ઠીક. સંશોધનનું એક બીજું વધારે મહત્ત્વનું ક્ષેત્ર છે, ને એને સાહિત્યના અભ્યાસ સાથે નિકટનો સમ્બન્ધ છે. એ ક્ષેત્રમાં રસાસ્વાદની પ્રક્રિયા, કળા અને સાહિત્યનાં માધ્યમોની વિશિષ્ટતા અને આગવી શક્યતા, સર્જનવ્યાપાર, રસાનુભવનું સ્વરૂપ, સાહિત્ય કે કળાકૃતિ વિશેનાં આપણાં મૂલ્યાંકનો પાછળની બૌદ્ધિક દલીલોની ભૂમિકા ને એની મર્યાદા, રસાસ્વાદજન્ય મૂલ્યો અને નૈતિક મૂલ્યો વચ્ચેનો મૂલગત ભેદ – આવા અનેક પ્રશ્નો હજુ ધરમૂળથી વિચારવાના છે. આ પ્રશ્નોની વિચારણાને માટેની પ્રાથમિક ભૂમિકા પણ હજુ તો આપણી વિદ્યાપીઠોમાં સરજાઈ નથી. આ પરિસ્થિતિ સંશોધને લીધેલા એકાકી માર્ગનું જ પરિણામ છે.

જિજ્ઞાસુઓએ આ વિષયની વિશેષ ચર્ચા F. L. Whitney કૃત The Elements of Research'ના 13મા પ્રકરણ (The Creative Type of Research)માં જોવી.

આ પરિસ્થિતિને માટે થોડાં વ્યવહારુ સૂચનો કરી શકાય: વ્યાખ્યાનપદ્ધતિને સ્થાને ક્રમશ: ચર્ચાપદ્ધતિને સ્થાન આપવું જોઈએ. પરીક્ષા એક સમયે વરસને કે બે વરસને અન્તે, રાખીને તેને આધારે પરિણામો નક્કી કરવાને બદલે વિદ્યાર્થીના અભ્યાસને અમુક તબક્કાઓમાં વહેંચી નાંખી તે તે તબક્કાને અંગે વિદ્યાર્થીએ એ વિષયમાં કેળવેલી સ્વતન્ત્ર સૂઝ, રસાસ્વાદનાં ધોરણો ઉપજાવવાની એની શક્તિ – આ વિગતોને ધ્યાનમાં રાખીને એની કસોટી કરવી જોઈએ. એમ કરવામાં એ પુસ્તકાલયનો ઉપયોગ કરે તે યોગ્ય જ છે. વિદ્યાર્થી કેવળ માહિતીનો સંગ્રાહક બની નહીં રહે, પણ અમુક વિશિષ્ટ પરિસ્થિતિ પરત્વે પોતાની સિદ્ધાન્તની જાણકારીને પ્રયોજી શકે છે કે કેમ તે જણાઈ આવે એ રીતે પ્રશ્નોની યોજના થવી જોઈએ. કેવળ વર્ગમાંનાં વ્યાખ્યાનોના પર આધાર નહીં રાખતાં વિદ્યાર્થી વખતોવખત પોતાના અભ્યાસને ઉપકારી એવું વિવેકપુર:સર વાચન વધારતા રહે તે જરૂરી છે. વિદ્યાપીઠોમાં 'વિદ્યાવિસ્તાર વ્યાખ્યાનમાળા' યોજાય છે. એવી વ્યાખ્યાનમાળાઓમાં અમુક વ્યક્તિ આદરપાત્ર છે માટે તેને નિમન્ત્રવી જોઈએ એવી દૃષ્ટિ રાખવા કરતાં વિદ્યાર્થીઓની જે મૂળભૂત જરૂરિયાત છે તેને ઉપકારક થાય એવી દૃષ્ટિ રાખવી જોઈએ. ઉદાહરણ તરીકે વિદ્યાર્થીને અન્ય પ્રાન્તોની ભાષાના સાહિત્યનાં સમકાલીન વલણોથી પરિચિત કરવાને માટે તે તે વિષયના જાણકારની મદદ લેવી જોઈએ. પશ્ચિમમાં જે સિદ્ધિઓ પ્રાપ્ત થઈ હોય તેનો પણ, એવી અધિકારી વ્યક્તિ દ્વારા, વિદ્યાર્થીને પરિચય કરાવવો જોઈએ. આ રીતે, આવી વ્યાખ્યાનમાળાઓ વિદ્યાપીઠમાં થતાં કામને પૂરક બની રહે અને વિદ્યાર્થીઓની દૃષ્ટિસીમાને વિસ્તારે.

આ ઉપરાંત, સ્વતન્ત્ર વિચારણાને માટેની આબોહવા વિદ્યાપીઠોમાં સરજાવી જોઈએ. વિદ્યાર્થીઓ ઉત્સાહપૂર્વક એક પછી એક પ્રશ્નો ચર્ચતા જાય, ને એ રીતે અધ્યાપક અને વિદ્યાર્થીઓ વચ્ચે એક વિશિષ્ટ પ્રકારની આત્મીયતાની ભૂમિકા સરજાઈ શકે. અસામાન્ય વિદ્યાર્થીની શક્તિને વિકસાવવામાં આવે તે અત્યન્ત જરૂરી છે. ગુજરાતી સાહિત્યના વિકાસ માટે હજુ ઘણું ઘણું કરવું જરૂરી છે. અધ્યાપકે પોતે પોતાનો વિકાસ

આગળ વધાર્યે જવો જોઈએ. એમની જ્ઞાનપૂર્તિને માટે વિદ્યાપીઠોએ સહકાર સાધીને અભ્યાસવર્ગો યોજવા જોઈએ. એવા અભ્યાસવર્ગોમાં જિજ્ઞાસુ અધ્યાપકો વચ્ચે વિચારવિનિમય થતો રહે તેવી ગોઠવણ થવી જોઈએ. પોતાના વ્યવસાયના શૈક્ષણિક પ્રશ્નોની અધ્યાપકો વચ્ચે છૂટથી ચર્ચા થતી રહે તો એમાંથી નવો રસ્તો સૂઝે. રજાઓ દરમિયાન અમુક એક ખાસ વિષયનો કેન્દ્રિત અભ્યાસ કરવાની અનુકૂળતાવાળા વર્ગો યોજવા જોઈએ.

ભાષાશાસ્ત્ર અને વ્યાકરણના ક્ષેત્રમાં હજુ ઘણું કરવાનું બાકી છે. આપણી પાસે હજુ બોલાતી ગુજરાતી ભાષાનું વ્યાકરણ નથી. આથી અતિ શિષ્ટ અને અનિવાર્યતયા કૃત્રિમ બની જતી ભાષાની જડતા વધતી જાય છે, ને તે સર્જનના ક્ષેત્રમાં અન્તરાય ઊભા કરે છે. ભાષાશાસ્ત્રમાં હજુ શબ્દોની વ્યુત્પત્તિ આપવા સિવાય આપણે ભાગ્યે જ બીજું કશું કરીએ છીએ. ભાષાશાસ્ત્રના ક્ષેત્રમાં અમેરિકા જેવા દેશમાં જે વિકાસ થયો છે ને જે શાસ્ત્રીય પદ્ધતિઓ વિકસાવવામાં આવી છે તેનો ઉપયોગ કરતાં આપણે ખંચકાવું ન જોઈએ. આ પદ્ધતિનો આશ્રય લઈને આપણા પદવિન્યાસ – syntaxનો તેમ જ ભાષાના ઉચ્ચારણમાં એની tonal qualityથી જે વિશેષ સંકેત ઉપજાવાય છે તેનો અભ્યાસ આરમ્ભવો જોઈએ. પશ્ચિમે વિકસાવેલી, Descriptive Linguisticsમાં યોજાતી structural analysisની પદ્ધતિનો વિનિયોગ કરીને આપણી ભાષાના ઘડતરને તપાસવું જોઈએ. શબ્દાર્થશાસ્ત્ર એટલે શબ્દોના અર્થોનો ઐતિહાસિક દૃષ્ટિએ પરિચય આપવો એટલો જ સાંકડો અર્થ ન કરતાં અર્થની સાથે સંકળાયેલા કેટલાક પાયાના પ્રશ્નો, પ્રતીકયોજના, ભાવના અભિનયનમાં આવતા અન્તરાયો વગેરેનો અભ્યાસ પણ થવો જરૂરી છે. International phonetic chartમાંની સંજ્ઞાઓને સ્વીકારીને tape recorderની મદદથી બોલાતી ભાષાનાં જુદાં જુદાં સ્વરૂપોનાં વ્યાવર્તક લક્ષણોનો શાસ્ત્રીય અભ્યાસ થવો જોઈએ. આપણી આજુબાજુ વસતા આદિવાસીઓની ભાષાને આ પદ્ધતિએ લિપિબદ્ધ કરીશું તો એ લોકો ભાષામાંથી અર્થ ઉપજાવવાને જે પદવિન્યાસ યોજે છે, જે પ્રતીકો વાપરે છે તથા toneનો જે પ્રમાણમાં ઉપયોગ કરે છે તે વિશે ઘણી ઉપયોગી માહિતી આપણને પ્રાપ્ત થશે એમાં શંકા નથી. વિદ્યાપીઠો આ કામ વહેલી તકે ઉપાડી લે તે જરૂરી છે. આપણા મધ્યકાલીન સાહિત્યની જૂની હસ્તપ્રતોની, Phoneticsના શાસ્ત્રીય અભ્યાસને પરિણામે તથા

ભાષાના ઘડતરના આ પદ્ધતિએ કરેલા અભ્યાસને પરિણામે શાસ્ત્રીય શુદ્ધ વાચનાઓ તૈયાર કરી શકાશે.

વિદ્યાપીઠો વચ્ચે પણ જ્ઞાનના આદાનપ્રદાન તથા વિનિમયની અનુકૂળતા સ્થપાવી જોઈએ. વિદ્યાપીઠોમાં પુસ્તકાલયોનો ઉપયોગ છૂટથી થઈ શકે, એમાં ધારાધોરણ પ્રતિકૂળતા ન ઊભી કરે તે જોવું જોઈએ. સર્જન તથા વિવેચનને ઉત્તેજન મળે, રુચિનું સ્તર ઊંચે આવે એ દૃષ્ટિએ વિદ્યાપીઠે પોતાના અધ્યાપકો તથા વિદ્યાર્થીઓ દ્વારા જનતા સાથે સમ્પર્ક સાધવો જોઈએ. વિદ્વત્તા અમુક ક્ષેત્ર પૂરતી જ મર્યાદિત છે એમ માનવું ન જોઈએ. આપણી પાસે સાહિત્યિક વિવેચનનું એક પણ ગણનાપાત્ર સામયિક નથી. વિદ્યાપીઠ આ બાબતમાં પ્રારમ્ભ કરી શકે. પ્રકાશનની યોજના પાછળ સાહિત્યની ઉન્નતિની દૃષ્ટિ કામ કરતી હોવી જોઈએ. સાહિત્યનો સાચો જિજ્ઞાસુ વિદ્યાપીઠમાંથી નિરાશ થઈને પાછો નહીં જાય એવી પરિસ્થિતિ સરજાવામાં હવે વિલમ્બ થવો ન ઘટે.

કિંચિત્

સર્જનનું પ્રયોજન શું? પ્રશ્ન કાંઈ નવો નથી. પણ જ્યારે એ પ્રશ્ન સાથે આપણો પ્રત્યક્ષ સમ્બન્ધ બંધાય છે ત્યારે એનું સ્વરૂપ વધુ સ્પષ્ટ થાય છે. ઘણી વાર વાર્તા વાંચીને વાચક કે વિવેચક પ્રશ્ન પૂછે છે: પણ આ વાર્તા દ્વારા તમે કહેવા શું માગો છો? આ એકવીસ વાર્તાઓ પૈકીની કેટલીક વાર્તાઓ વિશે જ્યારે કોઈએ આવો પ્રશ્ન પૂછ્યો છે ત્યારે હું જવાબ આપી શક્યો નથી. એમાં કાંઈ અગમનિગમની વાત નથી આવતી, કાંઈ ગહન રહસ્ય નથી, ને છતાં પ્રામાણિકપણે કહું છું કે મારે આ કહેવું છે એમ નિશ્ચિતપણે આંગળી મૂકીને જવાબ આપી શકાતો નથી.

જેમાં ઘટના બનતી હોય, એ ઘટનાના કર્તા મનુષ્યો હોય, એ ઘટના સ્થળકાળનાં પરિમાણમાં બનતી હોય, એવા વાર્તાસાહિત્યના વિવેચનમાં હંમેશાં એ ઘટના ને એને રચનાર મનુષ્ય તથા એના સ્થળકાળ વિશે પ્રશ્નો પૂછવામાં આવે તે સ્વાભાવિક છે. ઘટનામાં વાસ્તવિકતા નથી, પરિસ્થિતિના અંકોડા પ્રતીતિકર રીતે મેળવ્યા હોય એમ લાગતું નથી, પાત્રોનું ઘડતર અસંગતિભર્યું છે, વાર્તા જીવનને ઉપકારક મૂલ્ય ઉપજાવી આપતી નથી – આ પ્રકારનું વિવેચન મોટે ભાગે થતું જોવામાં આવે છે. આમાંની કેટલી વિગત પ્રસ્તુત છે ને કેટલી અપ્રસ્તુત છે તેનો વિચાર કરતાં આપણે ફરી ફરીને પેલા જ પ્રશ્ન આગળ વળી પહોંચીએ છીએ: વાર્તા લખવાનું પ્રયોજન શું?

ને મારું મન તો એનો એક જ જવાબ આપે છે: લીલા. તો કોઈ પૂછશે: ભાઈ, એ તમારી લીલા શી વસ્તુ છે એ તો કહો? વાત જરા અઘરી છે છતાં પ્રયત્ન કરી જોઉં. હમણાં જ છબિઓનું પ્રદર્શન જોવા ગયો હતો. કાચના ત્રણ ગ્લાસને અમુક રીતે ગોઠવ્યા હતા,

ને એમાંથી પસાર થતા પ્રકાશના પ્રતિબિમ્બને કારણે કોઈ પતંગિયું પાંખ પ્રસારીને બેઠું હોય એવું લાગતું હતું. હતો તો ફોટોગ્રાફ જ, પણ એણે વસ્તુની કેવલ પ્રતિકૃતિ નહોતી આપી. છબિઓની વસ્તુમાંથી સામાન્ય રીતે નહીં નીપજી આવતી એવી એક નવી વસ્તુનું એણે, આ વિશિષ્ટ આયોજનને પ્રતાપે, નિર્માણ કર્યું હતું. ને આ નિર્માણનો કશો હેતુ નહોતો. એ કોઈ અન્ય પ્રયોજનનું સાધન નહોતું. એ સ્વયંપર્યાપ્ત નિર્માણ હતું.

તો લીલા એટલે આવા અહૈતુક નિર્માણની પ્રવૃત્તિ. અહીં તો એ પતંગિયાની પાંખ હોય એવું લાગ્યું. પણ કેટલીક વાર જેનું નિર્માણ થાય તેને, આપણને સામાન્યતઃ પરિચિત એવી કોઈ વસ્તુ, ઘટના કે સ્મૃતિ સાથેની સદશતા કે વિસદશતાની મદદ લઈને, સમજવાનું પણ શક્ય બનતું નથી. શિલ્પી પથ્થરમાંથી એક આકાર ઉપસાવે છે, એ આકાર આપણને કોઈ પરિચિત આકારની યાદ આપતો નથી, ને છતાં એ જોવો ગમે છે. અહીં જે આસ્વાદ્ય છે તે એ આકારની નિર્મિતિ. કળાકાર એનું નિર્માણ કરવા કેમ પ્રેરાયો? એના જવાબમાં આપણે શું કહીશું? એના મનને એવી લીલા કરવાનું મન થયું એથી વિશેષ શું કહી શકાશે?

આ લીલા જોઈને વિસ્મય થાય છે. સ્થાયી ભાવ આઠ કે નવ ગણાવાયા છે, પણ એ બધાંમાં વિસ્મયનો અંશ અનિવાર્યતયા રહ્યો જ હોય છે. આ વિસ્મય જ આપણી ચેતનાને વિસ્તારે છે. રસ માત્રનો આદિ સ્રોત આ વિસ્મય જ છે. એને ચમત્કાર કહો કે ચેતોવિસ્તાર કહો, એ જ સર્જનમાત્રનું પ્રયોજન છે. આઠે રસથી જેનો પિણ્ડ બંધાયો છે એવા આપણા ચૈત્યપુરુષને સંવર્ધવો, ચેતનાના પરિધિને વિસ્તારવો એ જ સકલ પ્રયોજનોનું મૌલિભૂત પ્રયોજન છે. મારાં અન્ય સંકીર્ણ પ્રયોજનોના સન્દર્ભમાં જ હું જેને પ્રત્યક્ષ કરી શકું છું તેટલી જ મારી વાસ્તવિકતા નથી.એ પ્રયોજનોની બહાર પણ અનન્ત શક્યતાઓનો વિસ્તાર છે; પળે પળે ત્યાંથી ઇજન આવે છે, પ્રાણ ચંચળ થઈ ઊઠે છે. એની આ અધીરતા સંકીર્ણ પ્રયોજનોની પાળને તોડી નાંખે છે. એ અજ્ઞાતના અક્ષુણ્ણ માર્ગે કોઈની પગલી નથી, ચીલા નથી; એ માર્ગનું પાથેય છે કેવળ સાહસને માટેનો ઉત્સાહ.

સાવ સાદીસીધી વસ્તુ લઈને બેસીએ છીએ તોય ક્યાં ને ક્યાં પહોંચી જવાય છે! કેવો વિસ્મય થાય છે! ઝરમર ઝરમર વરસાદ વરસતો હતો. ઊભો ઊભો કાચની બારીમાંથી

એ વરસાદના અર્ધપારદર્શી પડદાની પેલે પારની દુનિયા જોતો હતો. એ પરિચિત દુનિયાની અતિપરિચિત વીગતો એકાએક અપાર્થિવ બની ઊઠી! ને મને થયું: કોઈ પંગુની દૃષ્ટિએ આ ચંચલની લીલા જોઈએ તો? આ જળબિન્દુનું સરકવું, આ હવાનું આછું સ્ફુરણ, આ તૃણાંકુરનું ડોલન, ને સૌથી વિશેષ તો આ એકાએક ચંચલ બની ઊઠેલા મનનું અકારણ કમ્પન! એની પડછે વિરોધમાં પંગુની સ્થિતિજડતા મૂકીએ તો? કુતૂહલ થયું. ને જુઓ તો... જડ શિલા તારો બનીને આકાશમાં દોડવા મંડી. આપણા હાથની વાત ન રહી! મનને આનન્દ થયો, તૃપ્તિ થઈ. તમે કહેશો કે એમાં પંગુની મનોવ્યથા વર્ણવી છે માટે અમને એ વાર્તા '(વાતાયન') ગમી. તો ભલે, એ અંગે મારે ઝઘડો નથી કરવો.

પણ મને આ વાર્તાઓ લખતાં એક બીજી વાત સૂઝી. આપણે જે કહેવા ઇચ્છીએ છીએ તેને એનાથી જેટલે દૂર જઈને કહીએ તેમ વધારે મજા પડે. રમતમાં પ્રતિપક્ષી જેમ વધારે હંફાવે એવો હોય તેમ વધારે મજા. કાફ્કા એક સ્થળે કહે છે Our strength flows from our adversaries. ટોમસ માન Tonio Krogerની વાર્તામાં આ જ વસ્તુને બીજી રીતે કહે છે: The real artist never talks about the main thing. માનસશાસ્ત્રીઓએ કહ્યું છે કે આ મનુષ્યની એક આદિમ વૃત્તિ છે. એને એ લોકો કહે છે – Enantiodromia: the tendency to reach out for the opposite. કાલિદાસે પણ રામગિરિ પરનો પંગુ બનેલો યક્ષ અને અલકા નગરીના વિલાસવૈભવ વચ્ચે પંગુ બનીને બેઠેલી યક્ષકાન્તા – આ બે નિશ્ચલતાની વચ્ચે જ આષાઢના પ્રથમ દિવસની ચંચલતાને મૂકીને આલેખી છે ને? કોઈ વિરહિણી સીધેસીધું એમ કહે કે આજે મારું મન પ્રિયવિરહથી ખિન્ન છે તો એની અસર પડતી નથી; પણ પોતાના દુ:ખની વાતને સાવ દાબીને એ કહે કે આજે આંગણામાંની કૃષ્ણચૂડાની કળીઓ ખીલી નથી તો એના મનની વિષણ્ણ સ્થિતિની આપણને અસરકારક રીતે પ્રતીતિ થઈ જાય છે. સાચી રીતે જોઈએ તો અલંકાર માત્રનો ઉદ્દેશ આ જ હોય છે – મુખ્ય વસ્તુનું બને તેટલું તિરોધાન, બને તેટલો પરિહાર. 'આ મુખ ચન્દ્ર જેવું છે'થી શરૂઆત કરીને અપહ્નુતિમાં મુખનો છડેચોક બેધડક નિષેધ કરી બેઠા. કહ્યું: આ મુખ નથી, પણ ચન્દ્ર છે. અરે એથીય આગળ જઈને ઉપમેયને સાવ ગળી જઈને કહી દીધું આ ચન્દ્ર છે. ક્યાં

ચન્દ્ર ને ક્યાં મુખ! સાધર્મ્યનું તો માત્ર ઓઠું, બહાનું. આપણું મન કેવી લીલા કરે છે, જોયું ને!

'તિરોધાન', 'પરિહાર' – સર્જનમાં આ બે ભારે મહત્ત્વના શબ્દો છે. વસ્તુનું સાધારણીકરણ નહીં, પણ વિલીનીકરણ કળામાં થવું જોઈએ એમ કદાચ હવે કહેવું જોઈએ. હું આમ શા માટે કહું છું તે જરા સ્પષ્ટ કરવાનો પ્રયત્ન કરું. પ્રવાહની અંદરની બિન્દુની સ્થિતિ શી હોય છે? એનું વર્ણન શી રીતે કરીશું? એ પ્રત્યેક ક્ષણે બિન્દુ બનીને સ્થગિત થવાની સ્થિતિને ઉલ્લંઘી જાય છે, ને એમ બિન્દુ બની શકતું નથી. કલામાં પણ આવું જ છે. હું કળીને જોતો નથી, કળીની ફૂલમાં પરિણમવા તરફની ગતિને જોઉં છું. Paul Klee આથી જ તો કહે છે: The work of art... is experiencing primarily as a process of formation, never as a product. કળાને અમુક ચોક્કસ પરિણતિની સ્થિતિને પ્રાપ્ત કરેલી સ્થગિત સ્થિતિમાં જોવાનો પ્રયત્ન કરવા જઈએ છીએ ત્યારે મુશ્કેલી ઊભી થાય છે. આથી ખરું જોતાં કળામાં વસ્તુનો પિણ્ડ બંધાતો નથી, ને પિણ્ડ બાંધવાનો આગ્રહ રાખીએ ત્યારે એને અમુક કૃત્રિમ મર્યાદાથી બાંધી લેવી પડે છે. આ કૃત્રિમ મર્યાદાનું હેતુપુર:સર કરેલું નિર્માણ એ કળાના ક્ષેત્રની અનીતિ છે, કારણ કે કળાને માટે એ વિઘાતક નીવડે છે.

આપણી પરિચિત વાસ્તવિકતાની એક ઘટનાનું આપણે અસંખ્ય રીતે આકલન કરી શકીએ છીએ. ખુરશી જેવો જડ પદાર્થ જ લો ને! આછા અન્ધકારમાં એ જુદું વ્યક્તિત્વ ધારણ કરે છે. પરિચિત વ્યક્તિ એના પર બેઠી હોય છે ત્યારે, ને ખાસ કરીને એ વ્યક્તિ પ્રિય હોય છે ત્યારે, ખુરશી જાણે પોતાની જાતને સાવ લુપ્ત કરીને પેલી વ્યક્તિની સત્તામાં પોતાને ભેળવી દે છે; પણ જેનાથી મનને અણગમો થતો હોય એવી વ્યક્તિ બેઠી હોય ત્યારે એ પોતાના આકારને પેલી વ્યક્તિના આકારની આડે ફરી ફરી આગળ આણીને આપણી આંખને ક્લેશ કરાવે છે. Van Goghનું 'Yellow Chair'નું ચિત્ર જોઈને ચિત્રકાર Gauguin એ આનન્દનો ઉદ્ગાર કાઢ્યો હતો: No one ever painted a chair like that before! એ જડ ખુરશી સજીવ થઈ, product મટી ગઈ. એના કેવળ ખુરશી હોવાપણાને એ અતિક્રમી ગઈ. અરૂપમાંથી

રૂપ, અને રૂપમાંથી અરૂપ – એમ આખું વર્તુળ ફરી લઈ એ પૂરું નિર્માણ થયું કહેવાય. સર્જાઈને વિસર્જન પામવાની આ ઝંખનાનો સૂર ઇ◌ૈનં◌ીને કાને પડ્યો ને એણે કહ્યું:

Earth, is it not just this that you want: to arise invisibly in us? Is not your dream to be one invisibly? Earth ! Invisible ! What is your urgent command, if not transformation?

ને રવીન્દ્રનાથે પણ ગાયું:
રૂપસાગરે ડૂબ દિયે છિ અરૂપરતન આશા કરિ.

તો, ઉપમેયનું નિગરણ, de-realisation સર્જનની પ્રક્રિયામાં એક મહત્ત્વનું અંગ છે. પ્રશ્ન થયો: આમ શા માટે? વાત કંઈક આવી છે: એક ઘટના બનતી હોય છે ત્યારે સ્થળ અને કાળના એક બિન્દુથી શરૂઆત થાય છે. શરૂઆત અમુક કક્ષાએ થઈ એમ નિશ્ચિતપણે કહી શકાતું નથી. એના થોડાક છેડા પાછળ મૂકી આવીએ છીએ, ને જ્યાં ઘટના પૂરી થઈ એમ માનીએ ત્યાંથી આગળ પણ એના તન્તુ લંબાતા હોય છે. ઘટનાનું આ એકમ આપણે જુદું પાડીને જોવા મથીએ છીએ ત્યારે એની આજુબાજુ રહેલા અનેક તન્તુઓનો આભાસ તો આપણને થાય જ છે. અમુક પ્રયોજનના સન્દર્ભમાં ઘટનાનો આકાર ઘડાય છે. આથી એ સન્દર્ભને જે જે અનુપકારી તેનો પરિહાર કર્યો, તેનો સર્વથા લય થયો એમ તો માની શકાય નહીં જ એ બધું આપણે આઘું ઠેલી દઈએ છીએ – તત્કાલ પૂરતું – એટલું જ. પણ ઘટના સાથેના એ અધ્યાસનો (association) પિણ્ડ બંધાતો જાય છે આપણાથી અગોચરે, ને જ્યારે એ ઘટનાનું ફરી ઉદ્‌ભાવન કરવા જઈએ છીએ ત્યારે આ અગોચરમાંના અનેક અધ્યાસપિણ્ડ અને સંસ્કારના દ્રાવણની રાસાયણિક અસર એના પર થઈ ચૂકી હોય છે. આને પરિણામે જે નિષ્પન્ન થાય છે તે મૂળ ઉપાદાન રૂપ બનેલી સામગ્રીથી સાવ ભિન્ન પણ લાગે છે. એટલે કળામાં તથ્યની માનસી છાયા પ્રતિફલિત થાય છે, એમ કહેવા કરતાં એનું સહજસ્ફુરિત પ્રત્યક્ષીકરણ (intuitive actualisation) થાય છે એમ કહેવું વધુ ઉચિત લેખાશે. કળામાં સત્યને સિદ્ધ કરવાનો કદાચ આ જ માર્ગ હશે. ઘટના જે સન્દર્ભમાં બની ચૂકી હોય છે તે સન્દર્ભને સ્થાને કળાકારને એક બીજા સન્દર્ભનું નિર્માણ કરવું પડે છે. એ સન્દર્ભમાં

ઘટના એની સ્થગિતતાને ખોઈને સજીવતા પ્રાપ્ત કરે છે, કેવળ spatio-temporal continuumની કડી બની રહેવાની અનિવાર્યતાને અતિક્રમી જાય છે.

તો કળાનું સત્ય એટલે શું? ભારે વિકટ પ્રશ્ન છે. પણ એનો જવાબ જે ઉપર કહ્યું તેમાં એક રીતે સમાઈ ગયો છે: સત્ય એટલે The pure state of existing – સન્તતિ. આ સન્તતિ નથી થઈ હોતી ત્યાં સુધી સાધન અને સાધ્યની જટાજાળ અટપટી લાગે છે. તર્કશાસ્ત્રે તો આદેશ દઈ દીધો કે અલ્યા, રખે તું – સિવાય બીજું કશું બનતો! પણ કળામાં એ મુક્તિ પામ્યો. સિવાય બીજું બધું બનવાના જન્મસિદ્ધ હક્કને એણે ફરી પ્રાપ્ત કર્યો. તો પછી સંગતિનું શું? મારી પ્રતીતિ મને શી રીતે થાય? એક બિન્દુ ક્યાંક તો સ્થિર રાખવું પડે, તો જ ગતિ સમ્ભવે, સંગતિની વાત તો દૂર રહી, કબૂલ, પણ એ બિન્દુ એવું રાખો કે જેથી concentric અનેક વર્તુળો વિસ્તર્યા કરે, એ વિસ્તારનો આધાર બને, વિસ્તારમાં અન્તરાય ન બને. કળાની અપેક્ષા કંઈક આવી હશે એમ વરતાય છે.

માટે તો હમણાં હમણાં સમય અને કાળના પરિમાણનો પ્રશ્ન કલામાં વધુ અકળાવનારો બનતો જાય છે. Proustમાં સમયનું પરિમાણ કેટલું બદલાયું છે! પથારીમાં એક બાજુથી બીજી બાજુ પડખું બદલવામાં તો કેટકેટલું બની જાય છે! આથી જ તો Proustને માટે કોઈકે કહ્યું છે: 'He has created a new distance between ourselves and the world.' વર્જિનિયા વૂલ્ફને માટે The Moment મહત્ત્વનો શબ્દ બની રહ્યો. હેમિંગ્વે સમયના એક કેન્દ્રમાં થતા ઘનીભવન (convergence)ને પસંદ કરતો લાગે છે. એ એનાં પાત્રોને precarious presentના સોયની અણી ટકે એટલા બિન્દુ પર લાવીને મૂકી દે છે. યુદ્ધક્ષેત્રમાં મોખરાની હરોળમાં, ગેન્ગરીન જેવા રોગની દાઢમાં, આખલા સાથેના દ્વન્દ્વમાં – ભૂત ભવિષ્ય બધાં એ બિન્દુએ આવીને ઘનીભૂત થાય છે. કાફ્કામાં સમય સાવ થંભી જાય છે, એક પ્રકારનો નર્યો શુદ્ધ પ્રસાર એમાં અનુભવાય છે. આપણનેય આવો અનુભવ થાય છે. કેટલીક વાર સમય આપણી આગળ નીકળી જાય છે, કેટલીક વાર સમયને આપણે પાછળ મૂકી આવીએ છીએ.

હું મારા ઘરમાં અસબાબ વચ્ચે જીવું છું. ઘરનું કેન્દ્ર મને માનું છું. પણ ઘડીભર હું કેન્દ્ર મટી જાઉં; ને એ અસબાબને જીવવા દઉં – જોઈએ વારુ, શું થાય છે! આપણી

ચેતના અને આ નિર્જીવ પદાર્થો વચ્ચે, આપણાથી અણજાણપણે, આદાનપ્રદાન ચાલ્યા જ કરે છે, પણ જ્યાં સુધી આપણે આપણી જાતને કેન્દ્રમાં રાખીએ ત્યાં સુધી એ એકમાર્ગી બની રહે, કનચા લાગે. કોઈક વાર સામે છેડેથી પણ આખી પરિસ્થિતિ જોવી જોઈએ; એમ કરવા જઈએ ત્યારે બધા બૂમ પાડી ઊઠે: કપોલકલ્પિત, fantastic – બરાબર છે. સત્યનો સામો છેડો તે fantasy. આમ સૃષ્ટિના સર્જનનું કેન્દ્ર માનવી છે એ માન્યતાને ઘડીભર અળગી કરીએ ને સામે છેડેથી જોઈએ તો ફરી આવીને ઊભા રહીએ fantasy આગળ. નહીં ખાતરી થતી હોય તો બાળકની ક્રીડા જુઓ. એમાં ખુરશી ગુસ્સે થાય છે, લાકડી ઘોડો બને છે. બાળકના જીવનમાં પ્રાણશક્તિનો એવો તો ઉચ્છલ સ્રોત વહે છે કે એ પૂરવાળી નદીની જેમ વસ્તુ વસ્તુના પાર્થક્યના કાંઠાને તોડીને બધું સમથળ કરી મૂકે છે. લાકડી, ખુરશી, ખીલો, ઢીંગલી – બધું એની સમકક્ષ બનીને જીવવા માંડે છે. બાળક છુટ્ટે હાથે બધાંને જીવનની લ્હાણ કરે છે. કળાકાર પણ ઉદાર છે. અમેરિકાના ફિલસૂફ George Santayanayએ કળાકારને બાળક સાથે, ઉચિત રીતે, સરખાવ્યો છે.

એટલે સત્યના સર્વાશ્લેષી પ્રસારમાં તો fantasy ને absurdity પણ સમાઈ જાય છે. સત્યના આલિંગનની જે બહાર રહ્યું તેની આ ગતિ! સત્યના ઘણા મૂલ્યવાન અંશો આ fantasy અને absurdityની અંદર દટાઈને પડ્યા રહ્યા છે. કળાકાર સિવાય એનો ઉદ્ધાર કરવાનું બીડું કોણ ઝડપે? રવીન્દ્રનાથે 'ગલ્પસલ્પ'માં બે પ્રકારના સત્યની વાત કરી છે: સત્ય અને આરો સત્ય (સવાઈ સત્ય). કળાકારનો પ્રદેશ તે આ સવાઈ સત્યનો પ્રદેશ છે.

તો પછી સંગતિ, પ્રતીતિકરતા વગેરેનું શું? એને કળાકાર નેવે મૂકતો નથી. પણ એનું નિર્માણ કળાકૃતિને હાથે જ થવા દે છે. આપણે પૃથ્વીના જીવ. પૃથ્વીના વાયુમણ્ડળમાં જ શ્વાસ લઈ શકીએ. ચન્દ્રલોકની હવા આપણને કામ ન આવે. 'નળદમયન્તી'માંની ચિત્રા સમાજશાસ્ત્ર, અર્થશાસ્ત્ર કે નીતિશાસ્ત્રના પ્રાણવાયુને આધારે જીવતી નથી. એવો જુલમ કરવા જઈએ તો એનો પ્રસ્તરીભૂત અવશેષ જ હાથ લાગે. બાળક રમે છે ત્યારે રમત રમત રહે એટલા પૂરતા નિયમો એ અસમ્પ્રજ્ઞાતપણે ઘડી લે છે; કળાકારને પણ આ સંગતિ ને પ્રતીતિકરતાનું અસમ્પ્રજ્ઞાતપણે ભાન હોવું જોઈએ. શ્રાવણ માસને

માટે કરેલો નિયમ ફાગણમાં બદલાઈ જાય, કારણ કે દક્ષિણાનિલના આવવાની સાથે જ સુકાન ફરી જાય, એ બાબતમાં સ્થિતિચુસ્ત રહેવાનું શી રીતે પાલવે?

ને સ્થિતિચુસ્ત તો ઇચ્છીએ તોય નથી રહેવાતું! જાગૃતિમાં જે જોઈએ છીએ તે તન્દ્રાની આબોહવામાં કેવું બદલાઈ જાય છે! પણ એ તન્દ્રા કે સ્વપ્ન તો આપણાં જ છે ને? આપણી બહાર ક્યાં એની સ્થિતિ છે? તો એને પણ સત્યના આકલનમાં લેખે લગાડીએ એમાં ખોટું શું? પણ વિશ્વને અવગત કરવાની આ ભાવગત રીતિનું આપણા જમાનામાં યથાયોગ્ય ગૌરવ થયું નથી. તર્કશ્રદ્ધેય ને કોષ્ટકમાં મૂકી શકાય તેટલું જ આપણે માન્ય રાખીએ છીએ. આથી જ્ઞાનજગતમાં વ્યવસ્થા આવતી હશે, પણ એની સાથે જે જ્ઞાનજગતમાં સ્વીકૃત બન્યું તે જ ભાવજગતમાં પ્રવેશ પામે એવું એક વલણ વધતું જાય છે. ક્રમ પલટાયો છે. અંત:સ્ફુરણાથી, જે ભાવ દ્વારા, આપણને અપરોક્ષ રૂપે, ગોચર થાય તેને પછીથી જ્ઞાનની બહીહા રૂપે સ્થાન આપીએ, તેને બદલે જે તર્કશ્રદ્ધેય નહીં લાગે તેને, તેટલા જ કારણે શંકાની નજરે જોઈને, ભાવજગતમાંથી પણ બહિષ્કૃત કરીએ. જ્ઞાનગત સત્યો તો ગોચર છે જ; એને પ્રકટ કરવામાં કળાનો વિશેષ રહેતો નથી. કળાનો વિશેષ રૂપવિધાનમાં છે, નવનિર્માણમાં છે. આ નિર્માણ પર ભાર મૂકવાની જરૂર હવે વિવેચકોને વરતાવી જોઈએ.

આ નિર્માણને માટે continuous shifting of perspectives ખૂબ જરૂરી બની રહે છે. એનાં જ પરિમાણ રૂપે distortion unified focusને સ્થાને multiple focus. simultaneity transparency, movement – આ બધાંનો આશ્રય લેવો પડે છે. આ બધાની વીગતમાં ઊતરવાને અહીં અવકાશ નથી. માત્ર જરૂર પૂરતી થોડી વાત જ કરવી ઉચિત ધારું છું. આપણને અમુક ઘટનાના પ્રતિભાવ રૂપે એક લાગણી થાય છે એમ માનીએ છીએ. ત્યારે વાસ્તવમાં અનેક સંવાદી લાગણીનું જૂથ ચિત્તમાં ઉદ્ભાસિત થઈ ઊઠતું હોય છે. આ ambivalence of emotion – ભાવશબલતા શી રીતે નકારી શકાય? અત્યન્ત નિકટના મિત્રે ફાંસો ખાઈને આપઘાત કર્યો છે. મિત્રપત્ની ગભરાઈને દોડી આવે છે, આધાર શોધતી વળગી પડે છે; એ નારીદેહના સ્પર્શે કેવળ એના દુ:ખથી વિગલિત થવાનો માત્ર અનુભવ થતો નથી, એ નારીદેહના સ્પર્શથી એક ઝણકાર પણ શરીરમાં દોડી જાય છે. પણ હું દુ:ખથી

વિગલિત થવાનો જ ભાવ વ્યક્ત કરું અને બીજી અનેક સંવેદનાઓ એ વખતે ઉદ્ભવી તેને બાદ કરું તો સત્યનો દ્રોહ ન ગણાય? આથી એક પળે થતી અનેકવિધ સંવેદનાનું એક જ બિન્દુએ એક સાથે આલેખન અનિવાર્ય બને, પ્રેમની લાગણીનાં મૂળ ખૂબ ઊંડાં છે, એ જ્યારે ઉદ્ભાસિત થાય છે ત્યારે ચિત્તના ઊંડાણમાં રહેલી એટલી જ ઉત્કટ બીજી અનુભૂતિઓ પણ સપાટી પર આવે છે. પ્રેમને જો વેદનાથી શબલિત કરીને જોઈએ તો? ભાવનું શબલિત રૂપ અનોખી જ છટા પ્રકટાવે છે; ને સાચું પૂછો તો શબલિત બન્યા વિનાનો કયો ભાવ આપણે માણી શકીએ છીએ? સાચી વાસ્તવિકતાને માટે એ અનિવાર્ય પણ લાગે છે.

એક બીજી સમસ્યા ભાષાને અંગે ઊભી થાય છે. ભાષા વ્યવહારમાં પણ પ્રયોજીએ છીએ ને સાહિત્યમાં પણ પ્રયોજીએ છીએ. એનાં આ દ્વિવિધ કાર્યને લીધે થોડી મુશ્કેલી ઊભી થાય છે. સર્જકને ભાષાનો પણ નવો સંસ્કાર કરવો પડે છે. રૂઢ પ્રયોજનના સન્દર્ભમાંથી એને મુક્ત કરી એને આગવું રૂપ આપવું પડે છે. માધ્યમને પ્રયોજવાની રીતિ એ પણ વિચારવા જેવો પ્રશ્ન છે. શિલ્પી પથ્થરમાંથી અમુક આકાર કંડારે છે. એ આકાર કંડારવાને માટે એ પથ્થરનો પ્રયોગ કરે છે એમ નહીં, પણ પથ્થરનું પથ્થરપણું પૂરેપૂરું સમર્થ રીતે પ્રકટ કરવામાં એ આકારનો માત્ર સાધન તરીકે ઉપયોગ કરે છે. આ દૃષ્ટિબિન્દુ વિચારવા જેવું છે. મેં એક એવું કાષ્ઠશિલ્પ જોયું છે જેમાં ઝાડની છાલની સ્વાભાવિક બરછટતાને એમ ને એમ રાખીને એમાંથી ક્રૂસ પર ચઢેલા ઇસુનો આકાર ઉપસાવી કાઢ્યો છે. એમાં ઝાડની છાલ ભૂલાઈ જતી નથી, ને ઇસુ પણ દેખાય છે. માધ્યમનો આ ઉપયોગ સાધન સાધ્યના ભેદને ઘણો ઓછો કરી નાખશે. ભાષાને માંજીમાંજીને પારદર્શી કરી નાંખીએ તો એનો અર્થ અમેય વિસ્તારને પામે, પણ પછી એમાંથી અમુક નિશ્ચિત અર્થ પ્રતિબિમ્બિત થવો જોઈએ એવો દુરાગ્રહ રાખવો નહીં પાલવે. તો તો વળી, કાચની પાછળ પારો લગાડવો પડે છે તેમ, શબ્દમાં અર્થને પરાવતિર્ત કરવા માટે નિયત મર્યાદા મૂકવી પડે.

સાહિત્ય જીવનનું પ્રતિબિમ્બ છે એ વાતથી આપણે ઘણા દૂર નીકળી ગયા છીએ. સાહિત્ય આપણામાં એક સાક્ષીરૂપ ચેતનાનો આવિર્ભાવ સાધી આપે છે, જેને કારણે પરિમિત વ્યક્તિત્વનું તિરોધાન સિદ્ધ કરીને તાટસ્થ્યપૂર્ણ તાદાત્મ્યથી આપણે

અનુભૂતિઓને નહીં, પણ અનુભૂતિઓના આકારને ઓળખતા થઈએ છીએ. આ આકારોને નિર્માણ દ્વારા ઓળખવાનો આનન્દ કળાનો આગવો આનન્દ છે. કળાનું કામ મૂલ્યબોધનું વ્યાકરણ આપવાનું નથી, વિધિનિષેધભરી સ્મૃતિઓ રચવાનું નથી, ને છતાં આપણાં મૂલ્યોની રચનાને પહેલો ઘાટ કળા જ આપે છે – પ્રકટ રીતે નહીં, પ્રચ્છન્ન રીતે. એ ઘાટમાં થતા ફેરફારોની પહેલી એંધાણી કળા જ આપે છે. (સ્પેનના ફિલસૂફ Ortega y Gasset કહે છે : 'It is in art and pure Science, precisely because they are the freest activities and least dependent on social conditions, that the first signs of any changes of collective sensibility become noticeable. A fundamental revision of man's attitude towards life is apt to find its first expression in artistic creation and scientific theory. The fine texture of both these matters renders them susceptible to the slightest breeze of the spiritual tradewinds. As in the country, opening the window of a morning, we examine the smoke rising from the chimney-stalks in order to determine the wind that will rule the day, thus we can, with a similar meteorologic purpose, study the Art and Science of the young generatiom.' (The Dehumanisation of Art, p. 39 Doubleday Anchor Book))

મને તો આ નવલિકાના કળાસ્વરૂપની ઘણી શક્યતાઓ દેખાય છે. આ સાહિત્યસ્વરૂપના નાના ફલક પર, હાનોપાદાનના સૂક્ષ્મ વિવેકને કામે લગાડીને, સંવેદનાના સ્તર પછી સ્તરમાં ડૂબકી મારીને જેને આપણે વાસ્તવિકતા કહીએ છીએ તેનાં જૂજવાં રૂપો રજૂ કરી શકાય. હજુ આપણું ગદ્ય વિકસ્યું નથી. બૃહદારણ્યકમાં કહ્યું છે કે આ જગત ઈશ્વરનું ઉચ્છ્વસિત છે. ઈશ્વરના ઉચ્છ્વાસના સ્પર્શે જગતને આકાર મળ્યો. હજુ આપણા ભાવોચ્છ્વાસનો પૂરો સ્પર્શ ગદ્યને થયો નથી. વ્યાકરણશાસિત પદવિન્યાસની ટેકણલાકડીએ એ ખોડંગાતું ચાલે છે. ક્રોધ, ઈર્ષ્યા, લજ્જા, નિર્વેદ – આ વિવિધ ભાવોચ્છ્વાસના સ્પર્શે એના વિન્યાસમાં જે જુદી જુદી રચનાભંગીઓ પ્રકટવી

જોઈએ તે પ્રકટતી નથી. ફ્ચહ ર્વ્યરનો સ્વૈર રંગવિન્યાસ જુઓ. સંઘર્ષ કે ક્લેશ બતાવવો હોય તો પરસ્પરવિરોધી એવા બે રંગોને એ જોડાજોડ મૂકી દેશે. એ રંગ એકબીજાથી દૂર નાસી જવાને માટે મરણિયા બનીને મથતા લાગશે, ને એમાંથી એક નવી શક્તિ પ્રકટ થતી લાગશે. શબ્દમાં પણ આવો વિન્યાસ શક્ય બનવો જોઈએ. વળી આપણી ભાષામાં ક્રિયાને વર્ણવનારા શબ્દો કેટલા ઓછા પડે છે! ભાષાની ગતિ જ મન્થર લાગે છે. વિશેષણોની પ્રચુરતા ને ક્રિયાવાચક શબ્દોની ન્યૂનતા – એવું કેમ બન્યું હશે તે વિચારવા જેવું છે.

ઘટનાનો બને તેટલો હ્રાસ સિદ્ધ કરવા તરફ મારો પ્રયત્ન છે. એનો રસ હોય તો તે આકારની રચનામાં છે. લાગણીઓને બીબાં પૂરતી વાપરી છે, આકાર ઢાળ્યા પછી વર્જ્ય ગણીને એમનો પરિહાર કર્યો છે.

આ પ્રયોગોની નોધ છે. હું જે દિશાએ જવા પ્રયત્ન કરું છું તેની એમાં એંધાણી માત્ર છે. એ ગન્તવ્ય સ્થાને હું પહોંચી ન શકું. કદાચ મારાં તપ ઓછાં પડે. પણ બીજો કોઈ, મારાથી વધુ સમર્થ બડભાગી, કળાકાર હોય તો તેને આ ખપમાં આવે કદાચ. આથી ઝાઝો લોભ નથી, ને નમ્રતાના ડોળ ખાતર આ લખતો નથી. (લેખકના વાર્તાસંગ્રહ ‘ગૃહપ્રવેશ’નું પુરોવચન)

કવિ અને રંગભૂમિ

કવિને વિશે 'જ્યાં ન પહોંચે રવિ ત્યાં પહોંચે કવિ' એ કહેતી તો જાણીતી છે જ. કવિતાનું વર્ચસ્ સાહિત્યમાં ઘણું છે. તમે નવલકથામાં કાવ્યાત્મક અંશો આણો તો તે રોચક બને, પણ નવલકથામાં નિબન્ધ આણો તો વિવેચકો ચડભડી ઊઠે ને વાર્તારસિક વાચક એટલાં પાનાં ઓળંગી જાય.

નવલિકા અને કવિતા પણ ઘણી વાર અડોઅડ આવી જાય છે. નાટકમાંય કવિતા હોય છે, એ તો કાલિદાસ અને ભવભૂતિનો વારસો ભોગવનારને ભાગ્યે જ કહેવું પડે. આપણું સંસ્કૃત નાટક એટલે દૃશ્ય અને શ્રાવ્ય કાવ્ય. આમ નાટક તો કાવ્યનો જ પ્રકાર ગણાતું. સંસ્કૃતમાં તો કવિતાને ખોળેથી નાટક હેઠું ઊતર્યું જ નથી. વાતચીતની છટા, ટોળટિખ્ખળ વિદૂષકના ગદ્યમાં સાંભળવા મળે. રાજા નાયિકાનું વર્ણન કવિતામાં કરે, નાયિકા પ્રિયતમને પત્ર કવિતામાં લખે, વૈતાલિક સમયનું ભાન કરાવવાને કવિતામાં એનું વર્ણન કરે. સહેજ ડગલાં બે ડગલાં ભર્યાં કે કવિતા હાજર જ છે.

આપણી જૂની રંગભૂમિમાં સંગીતને નિમિત્તે કવિતા આવી. પણ એને સાહિત્યિક પ્રતિષ્ઠા પ્રાપ્ત થાય એવી કક્ષાની એ નહોતી. મૂળ વસ્તુ જોડે ચાલતા 'કોમિક'ને અનુરૂપ, સ્થૂળ હાસ્યથી ભરેલાં જોડકણાં પણ એમાં આવે, નાયિકાઓ વિરહનો વિલાપ પણ ગીતમાં કરે, કદીક બેતબાજી પણ ચાલે. પણ આ બધું સાહિત્યિક કવિતાના દરબારમાં બિરાજી શકે એવું નહિ. આથી નાટકના કવિ અને નાટકની કવિતાનો જાણે એક જુદો પ્રકાર જ ઉદ્ભવ્યો. એ મોટે ભાગે સંગીતનિર્ભર. એમાં સ્થૂળતા ઘણી, મોટે ભાગે એ નાટકના વસ્તુને અનુસરીને ચાલનારી. એની એક આંખ પ્રેક્ષક પર મંડાયેલી.

જેને સાહિત્યિક નાટક કહી શકાય એવાં ‘કાન્તા’ અને ‘રાઈનો પર્વત’માં સંસ્કૃત નાટકની પરમ્પરાને અનુસરીને કવિતા આવે છે, પણ એ પરમ્પરાનું અનુકરણ છે. સંસ્કૃત નાટકની આબોહવામાં કાવ્યોચ્છ્વાસ ઝાઝો કૃત્રિમ લાગતો નહિ, પણ આ બે નાટકોમાં આવતા શ્લોકોમાંની કવિતા તે નાટ્યવસ્તુના વિકાસ સાથે સર્વથા મજ્જાગત સમ્બન્ધ ધરાવતી હોય એમ લાગતું નથી. એ બહુધા અલંકરણાર્થે વળગાડેલી ટીપકીના જેવી લાગે છે.

પણ એ તબક્કે આપણી નાટ્યવિભાવના હજુ સ્પષ્ટ થતી આવતી હતી. આપણી એક આંખ ‘મૅકબેથ’ અને ‘હૅમ્લેટ’ તરફ હતી. તો બીજી આંખ ‘શાકુન્તલ’ અને ‘ઉત્તરરામચરિત’ તરફ હતી. શુદ્ધ પદ્યનાટકની કલ્પના હજુ ઊગી નહોતી. આજે આપણી નાટકની વિભાવના કંઈક વધુ સ્પષ્ટ બની છે, ને તેથી કવિનો રંગભૂમિ સાથેનો સમ્બન્ધ કે નાટકનો કવિતા જોડેનો સમ્બન્ધ ફરી એક વાર વિચારી જોવાની જરૂર ઊભી થઈ છે.

કવિ રંગભૂમિને કઈ રીતે ઉપકારક નીવડી શકે? આ પ્રશ્નને આપણે અનેક દૃષ્ટિએ વિચારવો પડશે. નાટક નાટક બને એમાં જ એની સાર્થકતા. એ કાવ્યમય નાટક બને એ હંમેશાં ઇષ્ટ ન પણ લેખાય. એક મત એવો છે કે, નાટક એ સાહિત્યનું સૌથી વિશેષર્ મલીબૌપી – પરલક્ષી સ્વરૂપ છે. જ્યારે કવિની પ્રતિભા પરિણતિને પામે છે, ત્યારે એ વધુ ને વધુ પરલક્ષી સ્વરૂપ તરફ વળે છે, ને આખરે નાટક સુધી આવી પહોંચે છે. શૅક્સપિયર આવો કવિ હતો. અંગ્રેજ કવિ એલિયટ પણ એની સર્જનપ્રવૃત્તિના છેલ્લા તબક્કામાં પદ્યનાટક તરફ વળ્યો. આપણા સાહિત્યમાં પણ આજકાલ પદ્યરૂપક, પદ્યનાટક, આ નામો બોલાવા લાગ્યાં છે.

તો આ પદ્યરૂપક કે પદ્યનાટક એ શી વસ્તુ છે? સૌને સ્વીકાર્ય એવી એક વાત તો એ કે, એ સૌ પ્રથમ રૂપક કે નાટક તો હોવું જ જોઈએ; રૂપક કે નાટકનાં જે લક્ષણો હોય, તે એનામાં હોવાં જ જોઈએ. પછી આવે પદ્ય. અહીં એક મહત્ત્વનો વિવેક આપણે કરી લેવાનો રહેશે. આ નાટક પદ્યમાં લખાય છે, પદ્ય એનું વાહન છે. એ અમુક અંશોમાં કાવ્યમય બનેય ખરું. પણ એ સળંગ કાવ્યનાટક છે, એમ સમજવાનું નથી.

સાથે બીજી એક વાત પણ નોંધી લઈએ. કોઈ નાટકનું વસ્તુ કાવ્યમય હોય અને છતાં એ ગદ્યમાં લખાયું હોય એમ પણ બને. રવીન્દ્રનાથ, મેટરલિંક, ચેખોવનાં કેટલાંક નાટકો આના નિદર્શન રૂપ છે. આમ લખવાનું છે તો નાટક, એનું વાહન પદ્ય પણ હોઈ શકે, ગદ્ય પણ હોઈ શકે . આ સમ્બન્ધમાં એક સાદો નિયમ એ છે કે જ્યાં સુધી નાટકનું કામ ગદ્યથી ચાલતું હોય, ત્યાં સુધી પદ્યનો આશ્રય લેવો ન ઘટે. ગદ્યના ઉપર થોડા પદ્યના લપેડા કરીએ કે ક્યાંક ક્યાંક શોભામાં અભિવૃદ્ધિ કરવાને પદ્યનો કે કવિતાનો આશ્રય લઈએ, તો બાવાના બેઉ બગડ્યાવાળો ઘાટ થાય!

નાટકનો પ્રેક્ષક અને કાવ્યનો આસ્વાદ લેનાર સહૃદય રસિક – એ બેનો સરવાળો કરતાં જે વ્યક્તિ આપણને સાંપડે, તે કાવ્યનાટકનો સાચો અધિકારી ભાવક ગણાય. પણ એવો સરવાળો કંઈ થોડો જ કરી શકાય? નાટક જોનારની પ્રથમ અને વાજબી અપેક્ષા, એ જે જુએ છે તે નાટક હોય, એ છે. એમાં આવતી કવિતા નાટકમાંથી જુદી રીતે આવે એવી કવિતા તરીકે પોતાના તરફ ધ્યાન ખેંચે એવી ન હોવી જોઈએ. નાટકમાં એણે પોતાનો નિ:શેષ લોપ સાધ્યો હોવો જોઈએ. કવિતાએ નાટકમાં પ્રવેશતાં આટલી શરત સ્વીકારવાની રહે છે. નાટકમાં યોજાતું પદ્ય એ સાધન છે, સાધ્ય નથી, એનું વિસ્મરણ ન થવું જોઈએ.

તો નાટ્યકારને પદ્યનો ખપ શાથી પડે છે? પદ્ય કદાચ ગદ્ય કરતાં વધુ નમનીય છે, અથવા બીજી રીતે કહીએ તો, લાગણીઓના આવર્તપ્રત્યાવર્તનને, ક્રિયાના કેટલાક આવેગોને, સુરેખ રીતે ઉપસાવી આપવાનું ગદ્યનું ગજું હોતું નથી. આવી પરિસ્થિતિમાં ગદ્ય કંઈક બરડ લાગે છે, એટલું જ નહિ, પણ નાટકમાં આપણા કેટલાક આદિમ આવેગો વચ્ચેના સંઘર્ષનું નિરૂપણ થતું હોય ત્યારે એનો લય પકડવો પદ્યને વિશેષ ફાવે છે. એથી ઊલટું, ઘટનાની આબોહવા ગદ્યને વિશેષ અનુકૂળ હોય, એટલે કે લાગણી કે ઊર્મિ કે ક્રિયા ઉત્કટતાને ન પામ્યાં હોય, ત્યારે ગદ્યને બદલે પદ્યનો આશ્રય લેવાનું ઉચિત ન ગણાય.

શેક્સપિયર જેવો નાટકકાર સવ્યસાચી બનીને ગદ્ય અને પદ્ય બંનેને સમર્થ રીતે પ્રયોજે છે, પણ એમ કરનાર પાસે શેક્સપિયરની નાટ્યસૂઝની અપેક્ષા રહે. શ્રોતાને જાણી કરીને આંચકો આપવો હોય, ગદ્ય જ આંગળી ઝાલીને સ્વાભાવિક રીતે આપણને પદ્યના સીમાડા સુધી પહોંચાડી જતું હોય, ત્યાં પદ્યનો વિનિયોગ ઇષ્ટ લેખાય. આમેય

તે આપણાં ભજવાતાં નાટકોનું ગદ્ય વ્યવહારના સ્તરના ગદ્યથી જુદી તરેહનું તો હોય જ છે. એમાં પ્રયોજાતા કાકુઓ, મરોડ, વિરામ, કંઈક જુદા સ્વરૂપનાં હોય છે. એના વિન્યાસની ભંગી પણ જુદી હોય છે.

નાટક જોનાર આટલું અન્તર તો સ્વીકારવાને ટેવાઈ ગયો છે. પણ એનો જ્યારે અતિરેક થાય, ત્યારે એ ‘વધુ પડતું નાટકી છે’ એમ કહીને પોતાનો અણગમો વ્યક્ત કરે છે. આ શ્રોતાને તમે પદ્ય સુધી ખેંચી લઈ જાવ ત્યારે પૂરતી સાભિપ્રાયતા ઉપજાવી આપી હોવી જોઈએ; નહીં તો લય સાથે પોતાનો મેળ બેસાડવાનો પરિશ્રમ જ એને ક્લેશકર નીવડે, ને એ નાટક સુધી પહોંચતાં થાકી જાય.

સળંગ કાવ્યાત્મક નાટક નહિ બને એમ નહિ, પણ સર્જક અને શ્રોતા બંને એકધારી કાવ્યમયતાને સરજી જીરવી શકે કે કેમ, એ પ્રશ્ન રહે છે. સમકાલીન વસ્તુનું નિરૂપણ કરતા નાટક માટે પદ્યનો આશ્રય લેવો હોય, તો દૈનંદિનીય માનવવ્યવહારના સ્તર સુધી પદ્યને ખેંચી લાવવું જોઈએ. પદ્યની નમનીયતા નાટકકારને ખપમાં તો આવશે જ, પણ પછી બધું કાવ્યમય બનાવવાનો દુરાગ્રહ ન રાખવો જોઈએ. જે ઘટના બનતી હોય છે, તેની સાથે સંકળાયેલી ઊર્મિના સ્તરને કાવ્ય સુધી પરાણે ખેંચી લઈ જવાથી ઘટનામાં કૃત્રિમતા પ્રવેશે, પાત્રોની ઉક્તિમાં કૃત્રિમતા પ્રવેશે અને પરિણામે નાટકને ખમવું પડે.

નાનાલાલનાં નાટકોમાં એકેએક ઘટનાને કાવ્યના સ્તર સુધી ખેંચી જવાનો આવો પ્રયત્ન દેખાય છે. આથી કાર્યવેગ થંભી જાય છે, પાત્રભેદે ભાષાભેદ જળવાતો નથી. માત્ર કવિને અભિમત ભાવનાનું, ઘણી વાર વાગાડમ્બરમાં સરી પડતું, આભાસી કાવ્યરૂપ જ આપણને મળે છે.

બીજી બાજુ ઉમાશંકર કૃત ‘પ્રાચીના’માં નાટકનો એક અંશ, સંવાદનો આશ્રય લેવાયો હોવાથી પદ્યનાટકનો આભાસ ઉત્પન્ન થાય છે. પણ સંવાદથી નાટક બનતું નથી. ‘પ્રાચીના’માં વસ્તુનું વિભાવન નાટક રૂપે નથી થયું, કાવ્ય રૂપે જ થયું છે, ને કાવ્યને આવશ્યક હોય, તો સંવાદનો આશ્રય લઈ શકાય. ‘કાન્ત’નાં પ્રસંગકાવ્યોમાં પાત્રોનો સંવાદ આવતો પણ ખરો. આથી ‘પ્રાચીના’માં કવિનો લાભ નાટકને મળ્યો અને પદ્યનાટક યોજાયું, એમ કદાચ કહી ન શકાય.

પરીકથાની સૃષ્ટિના જેવું વાતાવરણ હોય, સર્જક જાણી કરીને કપોલકલ્પિત વસ્તુને આધારે વાસ્તવિકનું નિરૂપણ કરવા ધારતો હોય, ત્યાં શ્રોતા પાત્રને મુખે ઉચ્ચારાતા પદ્યથી આંચકો નહિ અનુભવે. પાત્રોની જુદી વેશભૂષા, જુદો જ પરિવેશ, એને પોતાના સમયમાંથી ઉપાડીને એક જુદા જ સમયમાં લઈ જાય છે. આથી ત્યાં એ પદ્યની સાભિપ્રાયતા વિશે શંકા ઉઠાવવા પ્રેરાતો નથી.

આપણે ત્યાં સાહિત્યિક નાટક અને રંગભૂમિ વચ્ચેનું અન્તર હજી ટાળવાનું બાકી છે. આથી કવિ રંગભૂમિથી ખાસ્સો દૂર છે. સાચું પદ્યનાટક સરજાવાને હજી વાર છે. પદ્યનાટક લખનારને નાટકનો ભોગ આપ્યા વિના પદ્યનો સાર્થક માધ્યમ તરીકે વિનિયોગ કરવાનો રહેશે ને એમ કરતાં કાવ્યનું નિર્માણ કરવાના પ્રલોભનમાંથી મુક્ત રહેવું પડશે.

કાવ્યનો અનુવાદ

કાવ્યનો અનુવાદ થઈ શકે ખરો? કાવ્યનું ભાષાન્તર થઈ શકે? કેટલાક આ પ્રશ્નોના ઉત્તરમાં ચોખ્ખી ના પાડે છે. 'અનુવાદ' શબ્દ લઈએ તો એકે પોતાની ભાષામાં રચેલા કાવ્યમાં જે કહ્યું તેને બીજો પોતાની ભાષામાં કહી શકે ખરો? 'ભાષાન્તર' શબ્દ વાપરીએ તોય પ્રશ્ન થાય કે એક ભાષામાં લખાયેલા કાવ્યને બીજી ભાષામાં, યથાતથ, ઉતારી શકાય? કાવ્ય એટલે શું એની ચર્ચામાં આપણે નહિ ઊતરીએ. આપણે એક વાર સ્વીકારી લઈએ, ને તે એ કે કાવ્યમાં ભાષાનો વિશિષ્ટ રીતે પ્રયોગ થાય છે. માલાર્મે ને વાલેરીએ તો એટલે સુધી કહ્યું છે કે કાવ્ય એટલે જ ભાષાની નવી શક્તિનો આવિષ્કાર. ભાષાની આ વિશિષ્ટતા કવિ અનેક રીતે સિદ્ધ કરે છે. એના કોઈ નિયમો નથી. દરેક સાચા કવિને અક્ષુણ્ણ માર્ગે જ પગલી પાડવાની હોય છે. કાવ્યરચનાની ભાષાની પરમ્પરાગત બધી સિદ્ધિઓ આત્મસાત્ કરીને એ આગળ વધે છે. આમ, ભાષાનો ફેર કાવ્યમાં એક જુદી જ વસ્તુ બની જાય છે. કવિ નવા શબ્દો પ્રયોજતો નથી, પણ પોતાની ભાવાવસ્થાના પરિવેશમાં શબ્દોને જાણે કે નવેસરથી જીવતા કરે છે; એને માટે નવા સન્દર્ભોનું નિર્માણ કરે છે. વ્યાવહારિક પ્રયોજનને સિદ્ધ કરવાને યોજાતી અસન્દિગ્ધ ને નિશ્ચિત સંકેતવાળી ભાષા જે કર્તા, કર્મ ને ક્રિયાપદના અન્વયના ચોકઠામાં ગોઠવાઈ જાય છે, તે અન્વયનું ચોકઠું ને વિન્યાસ, કવિને ખપમાં આવતા નથી. કાવ્યની પંક્તિમાંનો અન્વય તે વ્યાકરણશાસિત નથી. એ કવિના ભાવજગતના અકળ નિયમોથી સિદ્ધ થતો હોય છે. શબ્દોની સહોપસ્થિતિ જ ત્યાં પૂરતી નથી, એની વચ્ચેની ખૂટતી કડીઓ, વિભક્તિના પ્રત્યયથી નહીં, પણ હૃદયના પ્રત્યયથી દરેક ભાવકે પોતે, કલ્પનાશીલ સમસંવેદનના બળથી કવિની ભાવસ્થિતિમાં મૂકીને, સાંધી દેવાની હોય છે. આમ છતાં,

કવિએ જે કાવ્યમાં વ્યક્ત કરવા ધાર્યું હોય તે જ, તે ને તે રૂપે, કદી ભાવકના ચિત્તમાં સંક્રાન્ત થઈ શકતું નથી. કાવ્યનો સ્વભાવ જ એવો છે કે કવિ અને ભાવક વચ્ચે ભાવનું આવું સમીકરણ સિદ્ધ થઈ શકતું નથી, ને એમાં જ કાવ્યની સમૃદ્ધિ રહેલી છે. જે કાવ્યનાં મોંમાથું સહેલાઈથી હાથમાં આવી ગયાં એમ લાગે તેને વિશે સાશંક રહેવું જ હિતાવહ છે. પેલી 'અરેબિયન નાઇટ્સ'વાળી શીશીમાં પૂરેલા જીનની વાત યાદ આવે છે? તેના જેવું જ કાંઈક અહીં બને છે. શીશીમાં જીન પુરાયો હોય ત્યાં સુધી તો તેને હાથમાં લઈ શકાય છે, પણ શીશીનો દાટો ખોલતાંની સાથે એ જે રૂપ ધારણ કરે છે તે જોતાં એને શીશીમાં શી રીતે પૂર્યો હશે એવો પ્રશ્ન થાય છે. ભાષાન્તરનું પણ એવું છે. એક ભાષાની શીશીમાંના અકબંધ કાવ્યને તમે દાટો ખોલીને બીજી ભાષામાં મૂકવા જાઓ ત્યાં એનું આવું જ વિરાટ રૂપ પ્રગટ થાય ને આપણને આશ્ચર્યમાં મૂકી દે.

કાવ્યના અનુવાદો ને ભાષાન્તરો તો થતાં આવ્યાં છે ને હવે પછીય થશે, પણ એ ભારે કપરું કામ છે. જેમ પૃથ્વીની આજુબાજુ વાયુમણ્ડળ છે, તેમ દરેક ભાષાની આજુબાજુ એને વાપરનારી પ્રજાના ભાવોચ્છ્વાસનું વાતાવરણ હોય છે. એ વાતાવરણથી એ ભાષાને અળગી કરો કે તરત એના પ્રાણ કરમાઈ જાય. કાવ્યના અનુવાદક કે ભાષાન્તરકારે કવિના ચિત્તના નેપથ્યમાં જે નિર્માણની પ્રક્રિયા ચાલતી હોય છે તેનું પૂરું પગેરું તો કાઢવું જ જોઈએ; પણ સાથે સાથે પોતાની ભાષાના વાતાવરણમાંથી નીકળી ને કાવ્યની મૂળ ભાષાના વાતાવરણમાં પોતાની જાતને મૂકવી જોઈએ. આટલું સિદ્ધ થયા પછી વળી પોતાની ભાષામાં એને સમાન્તર ભાવસ્થિતિની શોધ કરી, એના પરિવેશમાં મૂળ કાવ્યને અવતારવું જોઈએ. આમ, જુદી જુદી બે ભાષાના અલગ અલગ મિજાજને પારખીને કામ લેવાનું સવ્યસાચીપણું કાવ્યના અનુવાદકમાં હોવું જોઈએ. પણ એટલું બસ નથી. અનુવાદકે પોતે તો વાહક કે માધ્યમ બનવાનું છે. પોતાના વ્યક્તિત્વની મર્યાદા કે વિશિષ્ટતાને કારણે મૂળ કાવ્યનું વક્રીભવન ન થાય તે વિશે એણે સજાગ રહેવું જોઈએ.

નવલરામના 'મેઘદૂત'ના ભાષાન્તર વિશે ગોવર્ધનરામે જે કહ્યું છે તે અહીં સંભારીએ: 'સંસ્કૃત કપડાં કાઢી ગુજરાતી પહેરાવ્યાથી ભાષાન્તર થતું નથી, પણ કાલિદાસ પોતે ગુજરાતી હોત અને એમણે પોતે જ 'મેઘદૂત' ગુજરાતીમાં લખ્યું હોય તો કેવું લખત એનો વિચાર કરી તેવું જ કોઈ સફળ લખે તો તે જ ભાષાન્તરમાં અસલ ગ્રન્થની

યોગ્યતા આવે અને એનું જ નામ ભાષાન્તર. જુદી વાણીમાં, જુદા દેશોમાં, જુદા કાળમાં, જુદા વ્યવહારમાં અને જુદા રંગોમાં ને પ્રસંગોમાં પડેલું મૂળ બિમ્બનું પ્રતિબિમ્બ સ્વભાવે એ જ હોવું જોઈએ. મુક્તિફોજવાળી મડમો ભગવાં લૂગડાં પહેરવાથી હિંદવાણી નથી થતી.'

આ એક આદર્શ છે. એઝરા પાઉંડની જેમ કેટલાક મુક્ત સર્જનાત્મક અનુવાદમાં પણ માને છે. અલબત્ત, એને ઊંચા પ્રકારની સર્જકપ્રતિભાની અપેક્ષા છે. એ મુક્ત અનુવાદ કેટલે અંશે મુક્ત હોવો ઘટે? એનો નિર્ણય તો અનુવાદકની રસજ્ઞતાને જ સોંપવો ઘટે.

છેલ્લે કાવ્યના અનુવાદમાં રહેલા એક ભયસ્થાનનો ઉલ્લેખ કરી લઈએ. મૂળ કાવ્યના ભાવપ્રસારને અનુસરતો લય અનુવાદકે પોતાની ભાષામાં જ પ્રગટાવવો જોઈએ. એને માટે પોતાની ભાષાની બધી જ ગુંજાયશનો એણે તાગ કાઢી લેવો જોઈએ. રવીન્દ્રનાથની સાંગીતિક રચનાને ભોજા ભગતના ચાબખાના ઢાળમાં ઉતારીએ તો આપણી પ્રજાને એ વધુ પરિચિત લાગે એવી માન્યતા ધરમૂળથી ખોટી છે. બંનેનું ભાવજગત જુદું છે. ભોજા ભગતના ઢાળ સાથેનો આપણો અધ્યાસપિણ્ડ જ જુદો છે. રવીન્દ્રનાથની ગીતાંજલિનાં કેટલાંક ગીતોનો પ્રચલિત ભજનોના ઢાળમાં આપણે ત્યાં અનુવાદ થયો છે તે ક્લેશ કરાવે છે.

સમશ્લોકી અનુવાદોની પણ કેટલીક મર્યાદા સ્પષ્ટ છે. એમાં કદાચ મૂળને વફાદાર રહેવાના સિદ્ધાન્ત પર વધુ ભાર મૂકવામાં આવે છે. પરીક્ષક એ અનુવાદ તપાસે તો એને એ કેવો લાગે તે વિચારવા કરતાં, સંસ્કૃતથી અનભિજ્ઞ પણ સહૃદયી રસિક એ અનુવાદ વાંચે તો એને એ કેટલે અંશે માણી શકે તેનો જ વિચાર કરવો જોઈએ. મહત્ત્વ કાવ્યત્વનું છે, યાન્ત્રિક વફાદારીનું નહિ. આનો જ્યાં ખ્યાલ નથી રહેતો ત્યાં એક નવા જ પ્રકારની બેઢંગી વર્ણસંકર ભાષાના ઉપદ્રવને અવતારવા જેવું બને.

કાવ્યના અનુવાદ આપણી ભાષામાં પ્રમાણમાં અત્યન્ત ઓછા છે. દરેક કવિએ શ્રેષ્ઠ કવિઓની કૃતિના ભાષાન્તરને, પોતાની કાવ્યસાધનાનું એક મહત્ત્વનું અંગ ગણવું જોઈએ.

ગુજરાતી ભાષા-સાહિત્ય

'બીજા જેને વિભાજનો કરવાં હોય તે કરે, સાહિત્યકારો સંયોજન રચવામાં જ રચ્યાપચ્યા રહે છે.'– ઉમાશંકર જોશી

જે ગુજરાતને આપણે 'ગુજરાત મોરી મોરી રે' કહીને મમત્વનો અભિષેક કરીને બિરદાવીએ છીએ તે ગુજરાતમાં આપણે તો બહારથી આવીને વસેલી પ્રજા છીએ. આજે ગુજરાતને નામે ઓળખાતો પ્રદેશ, ઈ. સ. ૯૪૦ સુધી, કાન્યકુબ્જના ગુર્જર રાજાઓના સામ્રાજ્યના એક ખણ્ડ રૂપે હતો. પછીથી ધારાના પરમાર રાજાઓની હકૂમત તળે એ પ્રદેશ આવ્યો, પણ આબુના પ્રદેશનો થોડો ભાગ જ ત્યારે તો ગુર્જર દેશ તરીકે ઓળખાતો હતો. ગુજ્જાત કે ગુર્જરત્રા એ સંજ્ઞાઓ ત્યાં સુધી, આજના જોધપુર અને જયપુર રાજ્યના પ્રદેશ પરત્વે, વપરાતી હતી અને આજના જયપુર રાજ્યનું નરાણા એની રાજધાનીનું શહેર હતું. પછીથી પરમારોનું સામ્રાજ્ય વેરણછેરણ થઈ જતાં, સારસ્વત મણ્ડળના ભીમદેવ ચાલુક્યે આજના ગુજરાતના કેટલાક ભાગોને એક હકૂમત નીચે આણીને ગુર્જરભૂમિ અથવા ગુર્જર દેશ નામના રાજકીય એકમને અસ્તિત્વમાં આણ્યું. ઈ.સ.1120માં સિદ્ધરાજ જયસિંહે અણહિલ્લવાડ પાટણને આજના ગુજરાત રાજપુતાના અને મારવાડના બનેલા સમૃદ્ધ રાજ્યનું પાટનગર બનાવ્યું. મૂલરાજે ગુર્જરેશ્વર નામની સંજ્ઞા પોતાના નામ સાથે જોડી હતી. પોતે ગુર્જર પ્રતિહારોનો વંશજ હતો, અને એના પિતા ગુર્જરત્રાના સામંત હતા – આ બે પૈકી ગમે તે કારણે એણે આ સંજ્ઞા યોજી હોય એવું અનુમાન કરવામાં આવે છે. સિદ્ધરાજના સમયમાં પ્રજા તરીકેના આગવાપણાનું ભાન વધુ સ્પષ્ટ થયું ને એને ઉપકારક સાહિત્યરચના પણ

ઠીક પ્રમાણમાં થઈ. મુસ્લિમ સલ્તનતનો ભાગ બન્યા પછી રાજપૂતાના અને માળવા સાથેનો ગુજરાતનો સમ્પર્ક તૂટી ગયો, આથી એક પ્રજા તરીકેની સાહિત્યિક અને સાંસ્કૃતિક વિશિષ્ટતાઓનું સુરેખ રૂપ બંધાતું ગયું; ગુજરાત રાજપૂતાના અને માળવાની જે સહિયારી મારુગુર્જર ભાષા હતી તેનાથી નોખી રીતે ગુજરાતી ભાષાનું રૂપ પણ ઘડાતું ગયું.

જેને ભારતીય-આર્ય (Indo-Aryan) ભાષાકુળ કહેવામાં આવે છે તેની માધ્યમિક ભૂમિકાની છેલ્લી કક્ષા સાથે પ્રાચીન ગુજરાતીના ઉદ્ભવનો સમ્બન્ધ જોડવામાં આવે છે. સિંધ, મારવાડ, માળવા, આનર્ત, લાટ, સૌરાષ્ટ્ર અને કચ્છ – આ પ્રદેશોમાં વસતી આભીર વગેરે જાતિઓની બોલી સાહિત્યમાં પ્રયોજાઈ ને અપભ્રંશને નામે ઓળખાતી થઈ એવો એક મત છે. આ અપભંરશનો શબ્દકોશ અને ઉચ્ચારણપ્રક્રિયા એક સ્વરૂપનાં છે, તો એના વ્યાકરણનું બંધારણ જુદા સ્વરૂપનું છે. આમ એ મિશ્ર સ્વરૂપની ભાષા છે. ઉચ્ચારણ અને શબ્દકોશ પરત્વે એ પ્રાકૃતથી ઝાઝી જુદી પડતી નવી. દેશ્ય શબ્દોનું ભરણું ઉત્તરોત્તર અપભંરંશમાં વધતું જ જાય છે. સમસ્ત (synthetic) સ્વરૂપની ભાષા મટીને અપભ્રંશ વ્યસ્ત (analytic) સ્વરૂપની ભાષા બનતી જાય છે. ધ્વનિપરિવર્તન થતાં વિભક્તિના પ્રત્યયો ઘસાઈને લુપ્ત થતા ગયા ને તેને સ્થાને અનુગો વપરાતા થયા. છેક અગિયારમી સદીમાં ગુર્જરોના જુદા અપભ્રંશનો ઉલ્લેખ ભોજે કર્યો છે, પણ એની વિશિષ્ટતાઓ નોંધાયેલી જોવામાં આવતી નથી. હેમચંદ્રે અપભ્રંશના જે નમૂનાઓ આપ્યા છે તેમાં ગુજરાતીનાં કેટલાંક લક્ષણો જોવા મળે છે. એ પૈકી સંયુક્ત વ્યંજનનું એકવડા થવું ને તેને પરિણામે, સ્વરભાર પ્રતિકૂલ ન હોય ત્યાં, હ્રસ્વ સ્વરનું દીર્ઘત્વ એ લક્ષણ નોંધપાત્ર છે. આ પછી અછડતો ઉચ્ચારાતો, શબ્દના આદિમાં આવતો, સ્વર લોપ પામતો જાય છે.

સાહિત્યિક ભાષા તરીકેનો, પ્રાથમિક ગુજરાતીનો, પ્રયોગ વધતાં અપભંરશના શબ્દોને સ્થાને એ અર્થના સંસ્કૃત શબ્દોને સ્થાન આપવાનું વલણ સ્પષ્ટ થતું જાય છે. દેશ્ય શબ્દોનો પ્રયોગ ચાલુ રહે છે. ઈ.સ. 1350ની આસપાસ ‘છઈ’નો સહાયકારક ક્રિયાપદ તરીકેનો ઉપયોગ પ્રચલિત થાય છે ને ત્યાર પછી તો સહાયકારક ક્રિયાપદ પાસેથી સારું એવું કામ કઢાવવાનું આપણને આવડી ગયું છે. અપભંરશની અસરને કારણે રવાનુકારી

અને પદ્યરચનામાં પ્રાસયોજનાને અનુકૂળ એવા શબ્દો પણ ગુજરાતીમાં યોજાતા રહ્યા. ઈ.સ. 1500 સુધીમાં તો પાટણ રાજકીય અને સાહિત્યિક પ્રવૃત્તિનું કેન્દ્ર મટી ગયું. આમ ઈ.સ. 1650 સુધીમાં ગુજરાતીનું, આપણને સુપરિચિત એવું, રૂપ બંધાઈ ચૂક્યું.

સંસ્કૃતમાં રચનાઓ તો છેક મોડે સુધી થતી રહી, પણ પાછળથી વ્યાકરણના નિયમોના નિદર્શનરૂપે, આશ્રયદાતાની ભાટાઈ કરવાને, કૃત્રિમ ચાતુરીભરી રચનાઓ થતી રહી. સંસ્કૃત મહાકાવ્યના જેવી દીર્ઘ રચનાઓ અપભ્રંશકાળ સુધી ચાલુ રહી. એનું ચોકઠું વધુ પડતું જડ બની ગયું. નિષ્પ્રાણ થઈ ગયેલા કવિસમયો એક જ ધાટીએ ચાલતાં વર્ણનો ને ઉત્તરોત્તર ધર્માશ્રયી બનતી જતી રચનાઓમાં પ્રતિભાના નવા નવા ઉન્મેષો બહુ પ્રકટ થતા દેખાતા નહોતા. આખરે એ પરમ્પરા સાથેનો સમ્બન્ધ નહિવત્ થઈ ગયો. ભાલણનું ધ્યાન ‘કાદમ્બરી’ની કથા પર ગયું અને સંસ્કૃત નહિ જાણનારા, બાણની એ કથાનો, આસ્વાદ લઈ શકે એવી ગદ્યરચનાનો પદ્યાનુવાદ એણે આપ્યો. એમાં ગાંઠનું ઉમેરણ કર્યું, બાણની અડાબીડ વનરાજિમાં સુગમ સંચરણ કરવા જેટલી સરળતા પણ આણી. પણ ભાલણનું ધ્યાન ભાસ, કાલિદાસ, ભવભૂતિ, શૂદ્રક કે હર્ષની નાટ્યકૃતિઓ તરફ કેમ ન ગયું? રામચન્દ્રની નાટ્યકૃતિ પછી મધ્યકાલીન સાહિત્યમાં નાટકપ્રકાર કેમ સર્વથા લુપ્ત થયો હશે વારુ? સાહિત્યનો ઇતિહાસ લખનારને આ પ્રશ્ન થયા વિના નહિ રહે. મુસલમાન રાજકર્તાઓ મૂતિર્પૂજાના વિરોધી હતા, આથી પાત્રોને (ઐતિહાસિક, પૌરાણિક કે કાલ્પનિક) રંગભૂમિ પર મૂર્ત રૂપે રજૂ કરવાનું એમને ધર્મસંમત લાગ્યું નહિ હોય, ને આમ રાજ્યાશ્રય નહિ મળતાં રંગભૂમિ લુપ્ત થઈ હોય એવું અનુમાન કરી શકાય. તેમ છતાં, રાજકીય અંધાધૂંધી ને અસ્થિરતાના એ સમયમાં લોકો સાવ ઉત્સવવિહોણા તો નહિ જ બની ગયા હોય. મેળાઓ તો ત્યારેય ભરાતા હશે, ને એવા મેળાઓમાં સંગીત, નૃત્ય અને અભિનયનો સમાવેશ કરતા કોઈક નાટ્યકલ્પ પ્રકારો તો ચાલુ જ રહ્યા હશે. નરસિંહની પહેલાં થયેલા અસાઇતે 360 વેશ લખેલા તે આપણે જાણીએ છીએ. પણ અસાઇતની એ પરમ્પરા ક્યાં સુધી ચાલી? આવી, લોકસાહિત્યની કક્ષાએ રહેલી, કૃતિઓ શિષ્ટ સાહિત્યનું ગૌરવ પામીને આપણી પાસે વારસા રૂપે આવી નથી.

ભાસે જેનો ઉલ્લેખ કર્યો છે તે હલ્લીસક રાસ અને પાર્વતીની પાસેથી ઉષાએ શીખેલું

લાસ્ય – આ બેમાંથી રાસ અને ગરબાનો ઉદ્ગમ થયો એવું અનુમાન કરવામાં આવે છે. રાસમાં ચક્રાકારે સંગીત સહિતનું નૃત્ય થતું. એ રાસમાંથી રાસડા આવ્યા. જૈનોએ રચેલા રાસ તો એક સળંગ બન્ધની લાંબી રચનાઓ છે. એનો વર્ણ્યવિષય તે તીર્થંકરો, આદર્શ ચરિત્રવાળા ધર્મનિષ્ઠ શ્રાવકો છે. આખ્યાનના પુરોગામી આ પ્રકારમાં સળંગ રચનાના ખણ્ડ 'કડવાં' કે 'ભાષા'ને નામે પાડવામાં આવ્યા હોય છે. જૈનેતર કવિઓએ આ રાસને પાછળથી આખ્યાન રૂપે વિકસાવ્યો.

મધ્યકાલીન સાહિત્ય મોટે ભાગે ધર્માશ્રયી છે, ધર્મ સાધ્ય છે ને કાવ્ય અથવા પદ્યરચના તો સાધન માત્ર છે એવી છાપ આપણા પર પડે છે. જૈનોની રચનામાં ધર્મનું ચક્રવર્તીપણું સ્પષ્ટ છે, તેમ છતાં સંસારી રસની એમાં છાંટ નથી એમ તો ન જ કહેવાય. રાગ પછીથી વીતરાગ થવાની અવસ્થા આવે; ઉપશમ પ્રાપ્ત કરતાં પહેલાં, એક અવાન્તર સ્થિત્યન્તરરૂપે પણ, સંસારી ભાવોમાંથી પસાર થવાનું રહે, ને આ નિમિત્તે સંસારી રસની વાત આવે. આખ્યાનમાં ધર્મની પકડ એટલી બધી સખત નથી, તેમ છતાં એની પાત્રસૃષ્ટિ, એનું વસ્તુ – આ બધું જોતાં એ પણ ધર્મની આંગળી પકડીને જ ચાલે છે એમ લાગશે. મુખ્ય રસ તે ભક્તિરસ, માટે એનું આલમ્બન તે ભગવાન અને એના ભક્તો. આટલું ખોખું તો નક્કી જ થઈ ગયેલું. આમ છતાં ધર્મના પાત્રમાં એ કવિઓએ સંસારી રસ આકણ્ઠ ગટગટાવીને પીધો છે એનીય ના નહિ. પ્રણયી સ્ત્રી-પુરુષની રોમાંચક કથા એમાંથી બહિષ્કૃત થઈ નથી, પ્રેમવિવશ થયેલી નાયિકા પોતાની સખી દ્વારા પોતાના પ્રિયતમનું હરણ કરાવે એય ક્યાં નથી કહેવાયું? માત્ર આ પાત્રોનો સમ્બન્ધ ભગવાન જોડે જોડી આપવો, એટલે કોઈ આળ ચઢાવે નહિ, ને ભગવાનની લીલા તો અકળ છે, એનો કોણ પાર પામી શક્યું છે?

જૈનોનાં ફાગુઓમાં અને જૈનેતર કવિઓનાં ઋતુકાવ્યો તથા બારમાસીઓમાં આપણી દૃષ્ટિ પ્રકૃતિના સૌન્દર્ય પર સ્થિર થાય છે. જૈનોને નેમિનાથ અને રાજુલ આ રીતે બહુ કામમાં આવ્યાં છે. ઉપશમમાં પરિણમતા વિપ્રલમ્ભ શૃંગારનાં એ આલમ્બન બની રહે છે. 'સિરિથૂલિભદ્દ ફાગુ'માં પણ સંસારના પ્રતિનિધિરૂપ ગણિકા કોશા અને શૃંગારના ઉદ્દીપન વિભાવ રૂપ વર્ષાનાં વર્ણનથી આપણને પૂરી ધરપત થાય છે. ધર્માર્થીઓને એથી ઉપશમ થતો હોય તો ભલે. જૈનેતર કવિનો 'વસંતવિલાસ' તો વસન્તનું, 'ઋતુસંહાર'ની

પરમ્પરાએ ઉદ્દીપન વિભાવરૂપે છડેચોક, ધર્મનું નામ લીધા વિના વર્ણન કરે છે. યુવકયુવતીની પ્રણયક્રીડા આપણને એ કશા સંકોચ વિના બતાવે છે. એમાં જો કોઈ દેવનું સ્મરણ હોય તો કામદેવનું! સમ્ભોગ અને વિપ્રલમ્ભ શૃંગારનું એમાં ભેગું આલેખન છે. એમાંની શબ્દાર્થાલંકારની યોજના પણ વિષયને અનુરૂપ થઈ છે.

આ ઉપરાંત ઐતિહાસિક પાત્રના વીરત્વભર્યા પરાક્રમને બહેલાવી આલેખાતા પ્રબન્ધોની રચના પણ છે. જૈનોના પ્રબન્ધોમાં આ પરાક્રમ તે ધર્મસિદ્ધિ. પણ ‘કાન્હડદે પ્રબંધ’માં પદ્મનાભ ઝાલોરના કાન્હડદેના વીરત્વને જ બિરદાવે છે. ઇતિહાસમાં એ પિરોજા અને વીરમદેના પ્રણયપ્રસંગને પણ ગૂંથી લે છે, ચમત્કારનેય છડેચોક દાખલ કરીને અદ્‌ભુતનો પ્રવેશ કરાવે છે. દેશભક્તિથી અભિભૂત થયેલો કવિ મહાદેવનેય ઢંઢોળીને પૂછે છેઃ ‘પદ્મનાભ પૂછઇ સોમઈયા! કેથૂં કરયઉં ત્રિસૂલ?’

આ ઉપરાંત ધર્મ કે એવી કશી આળપંપાળમાં પડ્યા વિના શુદ્ધ કથારસને સંતોષનાર કથાસાહિત્ય પણ આ ગાળામાં વિપુલ પ્રમાણમાં મળી આવે છે. આ કથાઓનું વસ્તુ લોકોમાં પ્રચલિત એવું જ મોટે ભાગે રહેતું. એકમાંથી ફૂટતી બીજી કથા, બીજીમાંથી ત્રીજી – એમ કથાકલાપ વિસ્તરતો જાય, એમાં કેન્દ્રસ્થાને વિક્રમ જેવું પાત્ર રહ્યું હોય – આ સ્વરૂપની કથા વધારે લોકપ્રિય હતી. આ કથાસૃષ્ટિના બે રસરાજ તે શૃંગાર ને અદ્‌ભુત. અદ્‌ભુતનો પુટ આપતાં શૃંગારની આસ્વાદ્યતા અનેરી જ બની રહે છે. આ કથાસૃષ્ટિમાં જન્મજન્માન્તરની કથા આવે છે, પરકાયાપ્રવેશ પણ સહજ બની રહે છે, સ્વપ્નોમાં રહસ્યની એંધાણી મળે છે, પશુપંખી પણ પ્રણયની સિદ્ધિમાં અગત્યનો ભાગ ભજવે છે, બુદ્ધિચાતુરીને ને વીરત્વનેય એમાં પૂરતો અવકાશ છે. ભૂતપિશાચને પણ એમાં પ્રવેશ છે. ડગલે ને પગલે સાહસને માટેનું નિમન્ત્રણ છે. જકડાઈ ને રુંધાઈ ગયેલી એ સમયની પ્રજાને આ કથાસૃષ્ટિની મુક્ત આબોહવા સારી પેઠે સદી ગઈ હશે એ વિશે આપણા મનમાં લવલેશ શંકા રહેતી નથી. લાંબાંલચક વર્ણનો, બેધડક અતિશયોક્તિ એમાં જરૂર આવે, આપણી પ્રતીતિકરતાનો સંકુચિત ગજ લઈને એ સૃષ્ટિનું માપ કાઢવા જઈએ તો એ અતિશયોક્તિભર્યું જ લાગે, પણ નકશામાં જેમ એક ઇંચ બરાબર આટલા માઇલ એવું માપ નક્કી કરીને નાનાશા કાગળના ટુકડા પર પૃથ્વીને સમાવી લઈએ છીએ,

તેમ આ વાર્તાસૃષ્ટિમાં પ્રવર્તતા વાસ્તવિકતાના માપને જો એક વાર પારખી લઈએ તો પછી અતિશયોક્તિનો સવાલ ઊભો થાય જ નહિ.

શું આખ્યાનમાં કે શું કથામાં એક પ્રકારની પ્રત્યક્ષતા રહેલી છે. એ કવિનો ભાવક એનાથી અદૃશ્ય કે પરોક્ષ નહોતો, એની સમ્મુખ હતો. આથી કવિનું બેસણું બહુ ઊંચું નહોતું. પ્રજાને માટેનો જ્ઞાનકોશ પણ, આ કવિને પોતાની કૃતિમાં જ રચી આપવાનો હતો. આથી 'માધવાનલ કામકંદલાપ્રબંધ'માં પ્રણયકથાની સાથે આખો સંસારરથ ચાલતો દેખાય છે. તે સમયની જુદી જુદી જ્ઞાતિઓનાં આગવાં લક્ષણો, એ સમયના જુદા જુદા વર્ગના લોકોની રીતભાત, ખાણીપીણી, લગ્નાદિ સંસ્કારો, વનસ્પતિ, શાકભાજી, વસ્ત્ર – કશું એમાં બાકી રહ્યું નથી. શ્રોતાવર્ગની પ્રત્યક્ષતા અને સંમુખતાને કારણે એમના સમારાધનને પોષક એવી સામગ્રીનો આખ્યાનકાર અને કથાકારને વિનિયોગ કરવો પડતો. આથી એ પ્રત્યક્ષ કથનશૈલીનો આશ્રય લે છે, જુદા જુદા રાગની દેશીઓનો ઉપયોગ કરીને એ કર્ણરંજકતા લાવવા પ્રયત્ન કરે છે, એમાં માણનો રણકાર પણ ભળે છે. વળી યથાશક્તિ સંવાદનું તત્ત્વ ઉમેરી એમાં રહેલી નાટ્યાત્મકતાને પણ ઉચિત કાયિક અને વાચિક અભિનયથી ઉપસાવી આપે છે. આમ આખ્યાન એ પદ્યદેહી નવલકથા જ નહિ, પણ એથી કંઈક વિશેષ બની રહે છે, તે આ બધાં તત્ત્વોને કારણે.

આ તો રાસા, પ્રબન્ધ, આખ્યાન, કથાદિ દીર્ઘ રચનાઓની વાત થઈ. આ ઉપરાંત ઊર્મિકાવ્યના સ્વરૂપની પદરચના પણ વિપુલ પ્રમાણમાં થઈ છે. એ જમાનામાં કવિપદ તે ખેસની જેમ ઉપરથી ઓઢવાપહેરવાની વસ્તુ નહોતી. આપણાં ઘણાં કવિકવયિત્રીઓ સન્તો ને ભક્તો હતાં. પ્રેમલક્ષણાભક્તિ અને જ્ઞાનાશ્રયી નિર્ગુણ ધારા – આ બંનેની અપરોક્ષ અનુભૂતિના ઉદ્ગાર રૂપ પદરચના પૈકીની ઘણી તો આજેય લોકોને કંઠે ચઢીને અમર થઈ જ ચૂકેલી છે. નરસિંહનાં પ્રભાતિયાં, મીરાંનાં પદ, અખાના છપ્પા, ધીરાની કાફી, ભોજાના ચાબખા, બાપુ સાહેબના રાજિયા – એનાં થોડાં ઉદાહરણો છે. નરસિંહે અનુભવની સચ્ચાઈ અને ઉત્કટતાને પરિણામે સિદ્ધ કરેલી ઉપનિષદ્ની વાણીના જેવી નિરાડમ્બર પ્રાંજલતા, મીરાંની એના ગિરધારીને માટેની આરત, કે અખાની ઓજસ્ભરી વાણીમાં સમકાલીન સમાજ પ્રત્યેના વ્યંગભર્યા ઉપાલમ્ભો, ભાલણનાં બાળલીલાને વર્ણવતાં પદો, દયારામની નાજુક લલિત લયમધુર ગરબીઓ – આ આપણી

ચિરકાળની સમ્પદ છે. જ્ઞાનાશ્રયી ધારાના કવિઓએ વેદાન્તકથિત તત્ત્વને અનુભૂતિનું સત્ય બનાવીને આનન્દના લલકારથી ગાયું છે. ઘણી વાર ઉપરથી ભલે 'નગ કોરડા' લાગતા હોય, પણ અંદર તો અક્ષય રસના 'જળના ઓરડા' દેખાય જ છે. જ્ઞાનાશ્રયી પરમ્પરા વેદકાળથી શરૂ થઈને ઉપનિષદ્, ભગવદ્ગીતા, બૌદ્ધ-સહજયાન-વજ્રયાન વગેરે શાખાઓ, તન્ત્ર, વૈષ્ણવ સહજિયા, જૈન પાહુડ દોહા, સિદ્ધ અને નાથની સાધના, સૂફી સાધના અને એ બધાંને પરિણામે વિકસેલી મધ્યકાલીન ઉત્તર ભારતીય સન્ત પરમ્પરા – આવાં ક્રમિક સોપાને સદા વિકસતી આવી છે. કાવ્યની વર્ણ્ય અનુભૂતિનો અપરોક્ષ સાક્ષાત્કાર એને આગવું આસ્વાદ્ય તત્ત્વ અર્પે છે. અક્ષયરસ માણ્યાનો આનન્દ પ્રતીકો, રૂપકગંરથિઓ, હોરીઓ, બારમાસીઓ – આવાં અનેક રૂપે પ્રકટ થાય છે. બ્રહ્માનન્દને સ્ત્રીપુરુષના સંભોગાનન્દની પરિભાષામાં કાવ્યમય રીતે પ્રકટ કરવાનો પ્રગલ્ભ પ્રયત્ન પણ એમાં છે. સંસારીઓની નિર્બળતા પ્રત્યે સહિષ્ણુતાભર્યો નિર્દંશ કટાક્ષ શુદ્ધ હાસ્યને ઉપજાવે છે. આ ધારાનું વિપુલ સાહિત્ય હજી પ્રસિદ્ધિની રાહ જોતું પડ્યું છે. આ પૈકીના મોટા ભાગના કવિઓની વ્રજ અને અવધીમિશ્રિત હિંદીમાં રચાયેલી કૃતિઓ પણ છે. આ બે ધારાઓ ઉપરાંત સ્વામીનારાયણ પન્થના સાધુ કવિઓએ પણ આ પદસાહિત્યને સમૃદ્ધ કરવામાં સારો ફાળો આપ્યો છે.

સૃષ્ટિના પ્રારમ્ભમાં જળ હતું, પછી એમાંથી ભૂમિ પ્રકટ થઈ. આ સાહિત્યસૃષ્ટિમાં પણ પ્રથમ પદ્યનાં જ દર્શન થાય છે, ગદ્ય પાછળથી પ્રકટ થાય છે. આ ગાળાના સાહિત્યમાં ગદ્ય હતું જ નહિ એવું તો નથી. એમ તો છેક તેરમા સૈકામાં 'આરાધના', 'બાલશિક્ષા' વગેરે ગદ્યકૃતિઓ મળે છે. એ કૃતિઓ મોટે ભાગે આવા અવબોધ કે ઔક્તિકોના સ્વરૂપની છે. એમાં સંસ્કૃત કે પ્રાકૃત કૃતિના સરળ ગદ્યમાં કરેલા અનુવાદ અને એનું સ્પષ્ટીકરણ હોય છે. આ મર્યાદામાં રહીને પણ, ધર્મગ્રન્થને સમજાવવાને નિમિત્તે, યોજેલી દૃષ્ટાન્ત- કથાઓમાં તરુણપ્રભસૂરિ એમના ગદ્યમાં સાહિત્યિક ગુણો પ્રકટ કરી આપે છે. માણિક્યસુન્દરસૂરિનું 'પૃથ્વીચંદ્રચરિત્ર' તો પાંચ ખણ્ડવાળી વિસ્તૃત ગદ્યકથા જ છે. પદ્યને ખોળેથી તાજું જ હેઠે ઊતરેલું ગદ્ય, પદ્યના લયને હજુ છોડી શક્યું નથી. નવું ચાલવા શીખેલું બાળક પગમાં ઝાંઝર પહેરીને ચાલે છે તેમ 'પૃથ્વીચંદ્રચરિત્ર'નું ગદ્ય પ્રાસાનુપ્રાસનો રણકાર કરતું ચાલે છે. મહાકાવ્યને અનુરૂપ વર્ણનસામગ્રી પણ એમાં છે. વળી એ જમાનાની અન્ય કૃતિઓની જેમ કર્તાની મુરાદ એને આકરગ્રન્થ

બનાવવાની હોય એમ લાગે છે. આ બે નોંધપાત્ર કૃતિઓ ઉપરાંત કથાસાહિત્યમાંથી ‘સિંહાસનબત્રીસી’, ‘સુડાબહોતેરી’, ‘વેતાળપચીસી’ આદિના સાર કે સંક્ષેપરૂપ ગદ્યાનુવાદ પણ થયા છે. કથા સિવાયના ગદ્યસાહિત્યમાં ‘ભાગવત્’ અને ‘યોગવસિષ્ઠ’ના સંક્ષેપ, ‘પાંડવી ગીતા’, ‘ગીતગોવિંદ’ના અનુવાદ, ‘ભગવદ્ગીતા’ અને ‘ચાણક્યનીતિ’ના સારાનુવાદ, દયારામકૃત ‘સતસૈયા’ની ગદ્યટીકા, ‘વચનામૃત’નું ગદ્ય, જ્યોતિષ તથા વૈદકની માહિતી આપતી ગદ્યકૃતિઓ તથા જૈન સાધુઓએ રચેલા ‘કલ્પસૂત્ર’, ‘ઉત્તરાધ્યયન’, ‘નવ તત્ત્વ’ તેમ જ ભર્તૃહરિનાં ત્રણ શતકો પરના બાલાવબોધો – આટલું ઉલ્લેખપાત્ર છે.

દયારામના જીવનકાળ દરમિયાન પેશવાઈની પડતી થઈ, ગાયકવાડનું રાજ્ય ગુજરાતના થોડા ભાગમાં રહ્યું, તે સિવાય બ્રિટિશ સત્તાનાં મૂળ દૃઢ થયાં. રાજા રામમોહનરાય દયારામના જ સમકાલીન, દુર્ગારામ મહેતાજીની માનવધર્મસભા પણ દયારામના જીવનના છેલ્લા દશકા દરમિયાન સ્થપાઈ ચૂકેલી ને દયારામના જીવનકાળ દરમિયાન જ (1845) દલપતરામની ‘બાપાની પીંપર’ રચાયેલી; કહે છે કે દયારામ 1850માં મુંબઈ પણ ગયેલા, એ પછી એક વર્ષે જુવાન નર્મદે મુંબઈમાં પોતાનો પહેલો ગદ્યનિબન્ધ ‘મંડળી મળવાથી થતા લાભ’ બુદ્ધિવર્ધક સભામાં વાંચ્યો. આ છતાં દયારામ એમના યુગના છેલ્લા પ્રતિનિધિ જ રહ્યા, નવા યુગથી એવો લગભગ અસ્પૃષ્ટ જ રહ્યા.

જેને સાહિત્યવ્રતી કહેવાય એવા આપણા પૂર્વસૂરિઓને અહીં આદરપૂર્વક સ્મરી લઈએ: ‘શું શાં પૈસા ચાર’ની અવદશાને પામેલી ગુજરાતી ભાષાને પોતાની સર્જક કવિપ્રતિભાને બળે ઊંચી લાવવાની પ્રતિજ્ઞા કરનાર ને પોતાનો દૃઢ સંકલ્પ સિદ્ધ કરનાર પ્રેમાનન્દ; કલમને ખોળે માથું મૂકનાર વીર નર્મદ; અને સ્વેચ્છાએ સાહિત્યસેવાર્થે ધીકતો ધંધો છોડીને નિવૃત્તિ સ્વીકારનાર સરસ્વતીચંદ્રકાર ગોવર્ધનરામ: આ સાહિત્યવ્રતીઓ ગુજરાતના સાહિત્યકારોની ભાવી પેઢીઓને હંમેશાં પ્રેરણારૂપ બની રહેશે.

બ્રિટીશ સત્તાના દૃઢ થયા પછી શિક્ષણવ્યવસ્થાના પ્રબન્ધથી સંસ્કૃત પરમ્પરા સાથે ફરી અનુસન્ધાન થયું. અંગે્રજી ભાષાના સાહિત્યના પરિચયનું દ્વાર ખૂલ્યું. પરિણામે સૌ પ્રથમ તો કવિતાનો વિષયવિસ્તાર થયો. જૂની પરમ્પરાનુસાર નર્મદ અને દલપત બંને ‘રુક્મિણીહરણ’, ‘વજેસંગ ને ચાંદબા’ તથા ‘વેનચરિત્ર’ જેવી કૃતિઓ રચવા પ્રેરાય છે,

પણ એ ધારા અનુકૂળ નહિ આવવાથી છોડી દે છે. દલપતરામના પર વ્રજની અસર છે, આથી એઓ ઝડઝમક અને એવી ઉપલક કારીગરી કરવા તરફ પણ વળે છે. નર્મદનો ઝોક અર્વાચીનતા તરફ વિશેષ છે. એને મહાકાવ્ય રચવાનો શોખ હતો ને 'હિંદુઓની પડતી'માં એ પ્રયોગ કર્યો છે, પણ નર્મદને પોતાની મર્યાદાઓનું પણ ભાન હતું. પોતાની રચના વિષેની આવી સજાગ વિવેચનદૃષ્ટિ (ભલે એમાં મર્યાદા હોય) એ પણ નર્મદની એક વિશિષ્ટતા છે. સંસ્કૃતનાં પ્રકૃતિવર્ણનોથી જુદી ધાટીનાં, કંઈક અંગ્રેજી કવિતાની અસરવાળાં, પ્રકૃતિવર્ણનનાં કાવ્યો એ આપે છે. એમાં પ્રકૃતિવર્ણનની પશ્ચાદ્‌ભૂ પર કવિની ભાવનાને અંકાતી આપણે જોઈએ છીએ. સંસ્કૃત-અંગ્રેજીની સમૃદ્ધિને આત્મસાત્ કરવાની કોટિએ આ બંને કવિઓની સૂઝ અને શક્તિ પહોંચ્યાં નહોતાં. વળી સંસારસુધારો, તત્કાલીન જીવનની સમસ્યાઓ – આ વિશે કહેવાનું ને પ્રજાને જ્ઞાન આપવાનું કામ પણ કવિતાને ભાગે આવ્યું હતું.

ગદ્યનું ઘણું કામ હજુ પદ્યને ઉપાડી લેવું પડતું હતું. રસ એટલે 'અંદરની મજેહ' ને કવિતા એટલે 'લાગણીનો જોસ્સો' એવી કાચી સમજ નર્મદની કાવ્યરચનાના વિકાસમાં મર્યાદા રૂપ બની રહી. દલપતરામમાં કશોક આન્તરિક વેગ કે પ્રબળ અનુભૂતિ કાવ્યરચનાના પ્રેરક બળ રૂપે નથી. આથી એમની મોટા ભાગની રચનાઓ પ્રાસંગિક સ્વરૂપની બની રહે છે. સભારંજનનો હેતુ હોય છે ત્યાં એ સ્થૂળ ઉપલકિયા શબ્દરમત તથા ચાતુરીમાં રાચે છે. એનો ઠાવકો મર્મ એનું આસ્વાદ્ય તત્ત્વ છે, નર્મદમાં એનો અભાવ છે. છતાં અર્વાચીન કાવ્યરચનાની ઇબારતને પ્રથમ ઘાટ આ બે કવિઓએ આપ્યો એ ઐતિહાસિક હકીકત છે.

અંગ્રેજીની અસર જેટલી વિષય પરત્વે થઈ છે તેટલી કાવ્યરચનાની રીતિ પરત્વે થઈ હોય એમ લાગતું નથી. સંસ્કૃતના વૈભવને આત્મસાત્ કરવા જેવું ગુજરાતી ભાષાનું કાઠું આ તબક્કે ઘડાયું નથી. છતાં દલપતરામ, નવે નવે રૂપે, હજુ આજ સુધીની કવિતામાં ડોકિયું કરતા રહે છે ખરા!

દલપત-નર્મદના સમકાલીન નવલરામની રચના મુકાબલે વધુ સુઘડ લાગે છે, ચાતુરી તરફનું આકર્ષણ પણ એમનામાં જણાતું નથી. ઉપદેશ નિમિત્તે નિર્દંશ હાસ્યરસની કવિતાની એમણે રચના કરી છે. નવલરામ કાલિદાસના 'મેઘદૂત'નો અનુવાદ કરે છે.

સંસ્કૃત ભાષાને અનુકૂળ સંસ્કૃત વૃત્ત ગુજરાતી ભાષાને અનુકૂળ નહિ નીવડે એવી માન્યતાથી એ 27 માત્રાવાળા મેઘ છંદનો પ્રયોગ કરે છે, એ આ અનુવાદ પરત્વે નોંધવા જેવું છે. આપણી સમકાલીન બંગાળી, મરાઠી અને હિંદી કવિતાએ સંસ્કૃત વૃત્તોને, ઝાઝે ભાગે, અદ્યાપિપર્યંત સ્વીકાર્યાં નથી.

આ પછીના ગાળામાં બાલાશંકર, મણિલાલ દ્વિવેદી અને ‘કલાપી’ની કવિતા પર સંસ્કૃત તથા અંગ્રેજી ઉપરાંત ફારસીની અસર જણાય છે. બાલાશંકરે કાવ્યરચનાનો પ્રારમ્ભ દલપત-રીતિથી કર્યો, પછીથી ‘સૌન્દર્યલહરી’નો અનુવાદ કરતાં સંસ્કૃતની અસર નીચે આવ્યા ને મણિલાલ તથા ‘કલાપી’ સાથે ફારસી અસરો પણ ઝીલી; આ ઉપરાંત અંગ્રેજી અસર પણ ખરી. આ કારણે સુન્દરમ્ એમને અર્વાચીન કાવ્યરીતિના પ્રથમ પ્રસ્થાનકાર કહીને ઓળખાવે છે. ફારસીની અસર આ ગાળા પછી લુપ્ત થઈ ને છેક ‘પતીલ’માં ફરી દેખાય છે. કાન્તમાં હવે પછી વિકસિત રૂપે દેખાતી સંસ્કૃત વૃત્તને સુભગ રૂપે યોજવાની શક્તિની પ્રથમ એંધાણી બાલાશંકરમાં દેખાય છે, કાન્તમાં દેખાતી સેન્દ્રિયતાનો પણ અહીં પરિચય થાય છે. એમના ‘ક્લાન્તકવિ’માં ‘સૌંદર્યલહરી’ના સંસ્કાર છે. તેમ છતાં, એક સાથે પ્રિયા, કવિતા અને જગદમ્બા પ્રત્યેના હૃદયોદ્ગારને પ્રકટ કરતું આ કાવ્ય આપણા કાવ્યસાહિત્યમાં એક અગત્યનું સીમાચિહ્ન બની રહે છે. બ્રહ્માનુભવની અભેદોર્મિનાં વિચારપ્રધાન કાવ્યો મણિલાલ સૌ પ્રથમ આપણને આપે છે ને એ રીતે આપણી કાવ્યબાનીને પ્રૌઢિ અને અર્થગૌરવને પ્રકટ કરવાની યોગ્યતા પ્રાપ્ત થાય છે.

‘કલાપી’માં ઊર્મિનું બળ છે, સચ્ચાઈ છે પણ સુરેખ કે સુદૃઢ આકાર ઘડવા જેટલી ધીરજ નથી. ‘કલાપી’નું કુમાશભર્યું વ્યક્તિત્વ એની કવિતાના આકર્ષણમાં મોટો ભાગ ભજવે છે. દલપતરામની જેમ કલાપી પણ હજુ આપણી કવિતામાં ઘણી વાર ડોકિયાં કરી જાય છે.

‘કાન્ત’માં ભાવની મૂર્તતા સિદ્ધ થયેલી દેખાય છે. એમની પાસેથી આપણને આપણી ભાષાનું એક શ્રેષ્ઠ ઊર્મિકાવ્ય ‘સાગર અને શશી’ પ્રાપ્ત થાય છે. સંસ્કૃત વૃત્તના હાર્દને પિછાનીને ભાવાનુકૂળ રીતે એ વૃત્તોની શક્યતાઓને પ્રકટ કરવામાં પણ એઓ સફળ થયા છે. એમનામાં ભાવના પ્રત્યક્ષીકરણને ઉચિત સન્દર્ભ રચવાની તથા પદાર્થને

એક સાથે જુદી જુદી ઇન્દ્રિયોના પરિમાણમાં રજૂ કરીને પૂરતી માત્રામાં સેન્દ્રિયતા ઉપજાવવાની શક્તિ છે.

નરસિંહરાવે થોડાં સાદાં પ્રકૃતિકાવ્યો, અંગ્રેજી પ્રકૃતિકાવ્યોની અસર નીચે, આપણને આપ્યાં છે. 'સ્મરણસંહિતા'માંની નિવાપાંજલિઓમાં પણ સાચું કાવ્યત્વ રહેલું છે. પણ એમની કાવ્યરચનારીતિનો ઝાઝો પ્રભાવ વરતાયો નથી.

નાનાલાલને પણ છન્દનાં ઝાંઝર કવિતાને માટે બિનજરૂરી લાગ્યાં અને એમણે 'ડોલનશૈલી' પ્રયોજી પણ એમ કરવા જતાં વાગાડમ્બર, એકસૂરીલાપણું અને નિરર્થક વિસ્તારના દોષોમાંથી ઊગરી શકાયું નહિ. કલ્પનાનો વૈભવ એમનામાં છે, પણ એ એક પ્રકારની આકારહીનતામાં વેરાઈ વિખરાઈ જાય છે. ભાવનાની આભાસી ભવ્યતાનું ઉચ્છ્વાસમય ઉચ્ચારણ પ્રભાવ પાડતું નથી. ઘણી વાર કાવ્યરચનાની પ્રક્રિયાથી જે અસાધારણ બનવું જોઈએ તે એ રીતે બનતું ન હોવાથી કવિના એ વિશેના ઘણા ઘોંઘાટ છતાં સાધારણ જ રહી જાય છે. છતાં આ બધા દોષોમાંથી કવિ, ઊગરી ગયા છે ત્યારે, આપણી કવિતાને, બીજો કોઈ કવિ આપી શકે નહિ એવું, અસાધારણ એમણે અર્પ્યું છે. એમના ઉમંગ-ઊછળતા ઉપાડવાળાં, નાજુક, લલિત લાગણીનું સુરેખ આલેખન કરતાં ગીતો, તળપદી ભાષાની મીઠાશ અને શક્તિને તથા લોકગીતના પ્રચલિત ઢાળને જ્યાં સમર્થ રીતે એમણે પ્રયોજ્યાં હોય તેવી રચનાઓ આપણી મોંઘેરી કાવ્યસમૃદ્ધિ છે.

કાવ્યને અનુપકારક એવી સંગીતમયતા, છીછરી ને વેવલી લાગણીઓ, પોકળ આસમાની ભાવનાઓ – આ બધાંના અતિરેકને પરિણામે કાવ્યતત્ત્વ પર અનિષ્ટ અસર થઈ ને પ્રતિક્રિયા રૂપે બ.ક.ઠાકોરે સંગીનતા, વિચારપ્રધાનતા તથા અગેય સળંગ પ્રવાહી પદ્યરચનાની હિમાયત કરી. અગેય પ્રવાહી પદ્યરચનામાં પૃથ્વી છન્દ પાસેથી એમને 'આરોહણ' જેવા કાવ્યમાં સારું કામ લીધું. એમની કાવ્યરચનામાં સઘનતા અને સંગીનતા આવ્યાં. જ્યાં એમની વિલક્ષણતા ઝાઝું જોર નથી કરતી ત્યાં, 'પ્રેમનો દિવસ', 'વિરહ' અને મિત્રપ્રેમના કાવ્યગુચ્છોમાં, એમની કવિતા આ રચનારીતિનાં ઉત્તમ પરિણામોને રજૂ કરે છે. જ્યાં જાણી કરીને રુક્ષ બાનીનો આગ્રહ રાખ્યો છે, દુરાકૃષ્ટ અન્વય કે વિચિત્ર સમાસો યોજ્યા છે, શબ્દોને તોડ્યાજોડ્યા છે ને કાવ્યવિષયની પ્રાસંગિકતાનું પૂરેપૂરું તિરોધાન થઈ શક્યું નથી, ત્યાં કાવ્યને હાનિ થઈ છે. સોનેટ પ્રકારને પ્રચલિત કરવામાં

એમની સફળ સોનેટરચનાઓનો ફાળો મોટો છે, નર્મદદલપત પછીથી કાવ્યરચનાની રીતિમાં બીજું મોટું પ્રસ્થાન બ.ક.ઠાકોરથી શરૂ થયું. વિચારને પ્રાધાન્ય આપતાં કેટલીક વાર કશા અસાધારણ રસોદ્રેક વિનાની, ચોસલા જેવી, રચનાઓ પણ આપણને મળી. ત્રીસી પછીના કવિઓના તો બ.ક.ઠાકોર 'કવિકુલગુરુ' બની રહ્યા.

આ ચતુષ્ટય ઉપરાંતના, ખબરદાર વગેરે બીજા ઉપકવિઓએ પોતપોતાની મર્યાદામાં રહીને યથાશક્તિ અર્પણ આપણા કાવ્યસાહિત્યમાં કર્યું છે.

દુર્ગારામ મહેતાજીના સમયથી જ પશ્ચિમની સંસ્કૃતિના સમ્પર્કને પરિણામે આપણાં પરાપૂર્વથી ચાલ્યાં આવતાં સાંસ્કૃતિક મૂલ્યોને વિશેની સમજને ફરીથી સ્પષ્ટ કરીને એને નવા સન્દર્ભમાં મૂકીને ફેરતપાસ કરવાનો પ્રયત્ન શરૂ થઈ ચૂક્યો હતો. આ પ્રવૃત્તિના પરિણામ રૂપે જ નર્મદનું ઉદ્‌બોધનાત્મક ગદ્ય ઉદ્‌ભવ્યું. સુધારક પ્રવૃત્તિ અને સંરક્ષણ પ્રવૃત્તિ – બંને નવે નવે સ્વરૂપે સમાન્તર રીતે ચાલુ રહી. નર્મદના જીવનના ઉત્તરાર્ધમાં સુધારા પ્રત્યેના એના વલણમાં જે પરિવર્તન થયું તે સુવિદિત છે, ને ધીર સ્વસ્થ પર્યેષક અને તત્ત્વજ્ઞ મણિલાલ દ્વિવેદીને એણે પોતાના ઉત્તરાધિકારી ગણ્યા તે પણ અત્યન્ત સૂચક છે. નર્મદનું ભાખોડિયાં ભરતું ગદ્ય મણિલાલ સુધી પહોંચતાં તો ગંભીર પર્યેષણા અને નિદિધ્યાસનને સમર્થ રીતે પ્રકટ કરવાની શક્તિ પ્રાપ્ત કરી લે છે. આનન્દશંકર આ વિકાસના તન્તુને આગળ ચલાવે છે ને પૂર્વ તથા પશ્ચિમની દાર્શનિક ગવેષણાના પરિપાક રૂપ સમૃદ્ધ નિબન્ધો આપણને પ્રાપ્ત થાય છે. જીવાતા જીવનને માટેનો મૂલ્યોનો સન્દર્ભ આ વિચારકોએ પૂરો પાડ્યો, એટલું જ નહિ પણ મૂલ્યબોધને માટેની અનુકૂળ ભૂમિકા પણ એમણે તૈયાર કરી આપી.

આ રીતે 'સરસ્વતીચંદ્ર'ને પ્રકટ થવાની ભૂમિકા તૈયાર થઈ. એમાં જુદા જુદા સ્તર પરના માનવવ્યવહારને, જુદી જુદી માનસિક ભૂમિકાવાળાં પાત્રોના આન્તરવ્યાપારો સહિત, પહેલી વાર આપણે આલેખાતો જોયો. એની પશ્ચાદ્‌ભૂમાં એના કર્તાની, નવા સન્દર્ભ પરત્વેની મૂલગામી પર્યેષણાને પરિણામે ઉદ્‌ભવેલી, જીવન વિશેની, સૂઝ કામ કરી રહી છે. ફ્રોઇડની અન્વેષણાનો આ લેખકને લાભ મળ્યો નહોતો, છતાં જાગૃતિના સ્તરને ઉલ્લંઘીને પાત્રોની સ્વપ્નસૃષ્ટિમાં પ્રવેશવાનું સાહસ તો એઓ કરી જ ચૂક્યા છે. એમનો સિદ્ધલોક એ સ્વપ્નમાં થતા દર્શનરૂપે આપણી આગળ પ્રકટ થાય છે. પુરાણ કાળના કોઈ

બહુમુખી દેવની જેમ આ કૃતિ અનેકમુખે જીવનના રહસ્યને ઉચ્ચારવા મથે છે. એના બહુશ્રુત લેખકના મન પર પડેલા સાહિત્યિક સંસ્કારો પણ આ કૃતિમાં સારી પેઠે ખપમાં લેવાયા છે. કથાની મર્યાદિત પાત્રસૃષ્ટિના ભાવિની સીમાને ઉલ્લંઘીને સમસ્ત ભારતીય પ્રજા, અને એક રીતે કહીએ તો સમસ્ત માનવજાતિના ભાવિ વિશેનું એમાં દર્શન થાય છે. કલ્યાણગ્રામમાં સેવાગ્રામની પ્રથમ ઝાંખી થશે. આ કૃતિ જેટલે અંશે કળાતત્ત્વને કારણે નહિ તેટલે અંશે કર્તાની જીવન વિશેની સન્નિષ્ઠ પર્યેષણાને કારણે સદા માનાર્હ બની રહેશે.

આ દરમિયાન પરિવ્રાજક વિવેકાનન્દ ભારતભરમાં ઘૂમી વળે છે. રાજયોગના લેખક મણિલાલને એઓ નડિયાદમાં મળેલા. બ્રિટિશ સત્તા આ દરમિયાન સ્થિર થઈ ગઈ અને પ્રજાને ગુલામીનું ભાન ધીમે ધીમે થવા લાગ્યું. આખા દેશની એકતાનું ભાન વળી પાછું પ્રકટવા લાગ્યું. ને રાષ્ટ્રીય અસ્મિતાનો એક જુવાળ આવ્યો. આ જુવાળને દિશા આપીને દોરવાના પ્રયત્નો ચાલી રહ્યા હતા.

આ અરસામાં દક્ષિણ આફ્રિકામાં સત્યાગ્રહનો પ્રયોગ કરીને ગાંધીજી ભારતમાં આવ્યા. ગાંધીજી રાષ્ટ્રજીવનનું એક વિધાયક બળ બની રહ્યા. વાસ્તવિક પરિસ્થિતિના સન્દર્ભમાં એમણે દેશની પાયાની સમસ્યાઓની વિચારણા કરી. આ વિચારણાને અને કાર્યને નિકટનો સમ્બન્ધ હતો. ધર્મ વ્યવહારમાં પ્રયોજાઈને પ્રત્યક્ષ બનતો ગયો. ગીતા ભાખ્યો ભૂતમાત્ર પ્રત્યેની આત્મીયતાનો ભાવ તેમ જ શત્રુ પ્રત્યે પણ વેર નહિ પણ સ્નેહ એવા બુદ્ધના ઉપદેશને ગાંધીજીના જીવનમાં ફરી એક વાર ચરિતાર્થ થતો જોયો. આને પરિણામે સાંકડા સીમાડાઓને ઉલ્લંઘી જતી વ્યાપક સહાનુભૂતિ, કરુણા, આર્જવ, અહિંસા, નિષ્ઠા અને અનાસક્ત કાર્યરતતા – આ ગુણોનો પ્રજાજીવન પર પ્રભાવ પડ્યો. ગાંધીજીએ પોતે સત્યનિષ્ઠાથી નવા જ પ્રકારની શક્તિ પ્રાપ્ત કરતા પોતાના નિરાડમ્બરી પણ સમર્થ ગદ્યમાં આ મૂલ્યો પ્રજા આગળ મૂક્યાં. ગાંધીજી પછીના આજ સુધીના સાહિત્યમાં આ મૂલ્યોનો પ્રભાવ આપણી જીવન પ્રત્યેની દૃષ્ટિને ઘડનાર એક પ્રેરક બળ તરીકે, પ્રવર્તી રહ્યો છે. એની આવી વ્યાપક અસર એ આપણા સાહિત્યની એક ઉલ્લેખનીય અસાધારણ ઘટના છે.

આની એક બીજી અસર પણ થઈ. મૂલ્યબોધ માટેનો સંઘર્ષ વેઠ્યા વિના ગાંધીસિદ્ધ

મૂલ્યોને ઉછીનાં લઈને એનું શુકપાઠી ઉચ્ચારણ કરનારું સાહિત્ય પણ ઊભરાઈ નીકળ્યું. ગાંધીજીએ સંયમના પર ભાર મૂક્યો હતો, એનો અતિરેક ચોખલિયાવેડામાં થયો. આભાસી માંગલ્યનો મોહ નિર્વીર્ય ભદ્રતામાં પરિણમ્યો, સિદ્ધાન્તજડતા પણ કોઈક કોઈક ક્ષેત્રમાં દેખાવા લાગી. આવી કેટલીક મર્યાદાઓ છતાં જીવનની કેટલીક મૂલગામી પર્યેષણા ગાંધીધારાના ચિન્તકોને હાથે થઈ, ને એ પર્યેષણા વ્યવહારના ક્ષેત્રથી વિચ્છિન્ન ન હોવાને કારણે પ્રજાજીવનને ઘડનાર વિધાયક બળ તરીકે સૂક્ષ્મ રીતે એનો પ્રભાવ પાડતી રહી. રૂપાન્તરે આ ધારા વિનોબાજીની વિચારણા તથા એના અનુશીલનાત્મક સાહિત્યથી ચાલુ રહી છે.

ગાંધીજીની વિચારણાના પૂરક તત્ત્વરૂપે રવીન્દ્રનાથના પ્રભાવે પણ કામ કર્યું છે. પ્રકૃતિ સાથેનો નિબિડ સમ્પર્ક, ગ્રામજીવનને કેવળ સેવક તરીકે નહિ પણ સૌન્દર્યોપાસક તરીકે જોવાની દૃષ્ટિ, આનન્દનો મૌલિભૂત મૂલ્ય તરીકે સ્વીકાર, જીવવાથી ક્રિયા પોતે જ કલા બની રહે એવી જીવનરીતિનો પુરસ્કાર, પ્રજામાં રહેલી સર્જકવૃત્તિને સંવર્ધે એવી શિક્ષણવ્યવસ્થા, એ દૃષ્ટિએ સંગીત, નૃત્ય, ચિત્ર, શિલ્પાદિ કળાને શિક્ષણક્રમમાં સ્થાન – આ તત્ત્વો આપણને કેટલીક અનુચિત સંકુચિતતામાંથી ઊગારી લેવામાં ખપમાં આવ્યા. મેઘાણી, કૃષ્ણલાલ શ્રીધરાણી, પ્રહ્લાદ પારેખ, રતિલાલ છાયા, રાજેન્દ્ર શાહ અને નિરંજન ભગતની શરૂઆતની ગેય રચનાઓમાં રવીન્દ્રપ્રભાવ વરતાય છે. રાષ્ટ્રવાદીની ઉગ્રતા પણ રવીન્દ્રનાથના પ્રભાવથી સંયત બની અને ‘વિશ્વમાનવ’નો આદર્શ આપણા સુન્દરમ્-ઉમાશંકરને કંઠે ગવાયો.

શ્રી અરવિન્દના જીવનદર્શનનો પ્રભાવ એટલો વ્યાપક વરતાતો નથી. સુન્દરમ્, પૂજાલાલ અને પ્રજારામ – આ ત્રણ કવિઓ આ જીવનદર્શનની સીધી અસર નીચે આવ્યા છે. આ ધારાનું અનુશીલનાત્મક સાહિત્ય અંબાલાલ પુરાણીની કૃતિઓમાંથી તથા ત્રૈમાસિક ‘દક્ષિણા’માંથી મળતું રહે છે.

સામ્યવાદની અસરને કારણે દલિતપીડિતોને માટેની અનુકમ્પાને નવો વળાંક મળ્યો હતો. પરંતુ એની દાર્શનિક પીઠિકા સર્જનનાં ઊંડાણો સુધી ઊતરવા ન પામી; આથી ઘણે અંશે વાસ્તવિકતાની સપાટીને સ્પર્શતી કૃતિઓ રચાઈ. તો વળી વિચારપ્રધાનતાના આગ્રહનો પણ અતિરેક થયો ને ઘણી વાર વિષય માત્ર ખીંટીરૂપ બની રહ્યો ને એ ખીંટી પર

પદ્યદેહી નિબન્ધિકા ટીંગાડી દેવામાં આવી. આમ છતાં, ‘આત્માના ખંડેર,’ ‘અન્નબ્રહ્મ,’ ‘વિરાટ પ્રણય,’ ‘કાવ્યપ્રણાશ,’ ‘ધ્રુવપદ ક્યહીં’ એ રસોદ્રેક સાથે ચિન્તનનો સુભગ સમન્વય સાધી શકતી આપણા કાવ્યસાહિત્યની સ્મરણીય કૃતિઓ આપણને મળી.

ફ્રોઇડની માનસશાસ્ત્રીય ગવેષણાનો પ્રભાવ પણ કાવ્ય અને કથાસાહિત્ય પર વરતાવા માંડ્યો. આત્મલક્ષી કાવ્યોમાં પ્રગલ્ભપણે દેહજ પ્રેમની વાત કવિઓ કહેતા થયા. સંસ્કૃત સાહિત્યમાં સુખભોગના આલમ્બન રૂપ બનેલ માનવશરીર સુન્દરમ્ જેવાની કવિતામાં ફરી સ્પર્શક્ષમ બન્યું. પણ માંદલી પોચટ રુગ્ણ લાગણીઓનાં છીછરાં છબછબિયાં ને ત્રાગાં પણ પ્રણયકવિતાને નામે ગવાયાં.

ગોવર્ધનરામ અને નાનાલાલની ભાવનાથી અભિભૂત સૃષ્ટિથી બીજા યુદ્ધ પછીની નવીનોની પેઢી બહુ દૂર સરી ગઈ. બધાં મૂલ્યો યુદ્ધે સરજેલા ભંગારના ઢગલામાં અટવાઈ ગયાં. આથી વૈકલ્ય ને હતાશા આવ્યાં, પણ એમાં અગતિકતા કે દીનતાને સ્થાને તીક્ષ્ણ વ્યંગ ને ક્રુદ્ધ ઉપહાસ દેખાયાં. નિરંજન ભગત અને હસમુખ પાઠકની કૃતિઓ ‘(પ્રવાલ- દ્વીપ’ અને ‘નમેલી સાંજ’)માં આ વલણ દેખાય છે. રોમેન્ટિક ભાવમણ્ડળમાંથી બહાર નીકળીને આ કવિતા કાવ્યાભાસી કૃત્રિમ બાનીને ટાળીને એને સ્થાને પદ્યના માળખામાં ગદ્યની લઢણનો ઉપયોગ કરે છે. અલંકાર અલંકારણાર્થે નહીં, પણ વ્યંગની તીક્ષ્ણ ધાર કાઢવાને અને કવિને અભિપ્રેત ધ્વન્યર્થને સમર્થ અને સબળ રીતે સિદ્ધ કરવાને માટે વાપરવાનું વલણ આ નવીનોમાં છે. સંગીત વિશેની નવી સૂઝ, અર્થાનુસારી લય ઉપજાવવાની કુશળતા, સ્ફટિકકઠિન કલ્પનો ઉપજાવવાનો આગ્રહ, અમૂર્તતાને બદલે બને તેટલી મૂર્તતા લાવવાનું વલણ, પ્રતીકયોજના – આ પેઢીનાં બીજાં કેટલાંક લક્ષણો ગણાવી શકાય. અલબત્ત, એ પૈકીના કેટલાકને હાથે કેવળ યદચ્છાનુસારી પ્રસ્તુત અને અપ્રસ્તુતનું સંઘટ્ટન કે આભાસી નાવીન્યના મોહને વશ થઈને યોજાતી ચાતુર્યપૂર્ણ ઉત્પ્રેક્ષા કે અપહ્નુતિની રચના હંમેશાં કાવ્યત્વને ઉપકારક નથી નીવડતી. પ્રતીક પણ, સમગ્ર કાવ્યના અભિન્ન અંગ રૂપે યોજાવાને બદલે કેટલીક વાર, વધારે પડતું ઊપસી આવીને આપણું ધ્યાન ખેંચે છે. પ્રતીકનો ભાર ઉપાડી શકે એવું કાવ્યનું કાઠું પણ કવિ ઘણી વાર ઘડી શકતો નથી. ગદ્યરીતિને પદ્યમાં સંક્રાન્ત

કરવાના સભાન પ્રયત્નો હવે બીબાંઢાળ થઈ જાય એવી પરિસ્થિતિ આવી છે. આ ઢાંચામાંથી કોઈ સાહસિક નવું પ્રસ્થાન કરે એની વેળા વરતાય છે.

અગેયતાના આગ્રહની પણ પ્રતિક્રિયા શરૂ થઈ ગઈ. રાજેન્દ્ર શાહ, બાલમુકુન્દ દવે, વેણીભાઈ પુરોહિત, પ્રિયકાન્ત મણિયાર, હરીન્દ્ર દવે વગેરે કવિઓ સારા પ્રમાણમાં ગેય રચનાઓ રચે છે. લોકગીતોમાં હોય છે તેવી ઉક્તિભંગીઓ, જૂનાં પ્રતીકોને નવા સન્દર્ભમાં પ્રયોજવાની રીતિ, કેટલીક વાર રાજસ્થાની મારવાડી કે હિંદી છટાવાળી બાનીનો પ્રયોગ – આ આવી રચનાઓનાં કેટલાંક લક્ષણો છે. આવી રચનાઓમાં કાવ્યત્વના ઉત્કર્ષનું એક સરખું સાતત્ય જાળવવું મુશ્કેલ પડે છે.

હરિશ્ચન્દ્ર ભટ્ટ કે પતીલ જેવા બહુ ઓછા કવિઓ પોતાની વૈયક્તિક વિશિષ્ટતા જાળવીને કૃતિઓ આપી શક્યા છે. પ્રવાહમાં અભિન્નભાવે ભળીને તત્સમ થઈ જવાનું વલણ મધ્યમ કોટિની સર્જકતાને જ કારણે પ્રવર્તતું હોય એમ લાગે છે.

આ સાથે સાથે સભારંજની, મુશાયરાઓમાં ખીલી ઊઠતી એવી ગઝલ મુક્તકોની રચના પણ થતી રહે છે. આ રચનાઓમાંથી શ્રેષ્ઠ કૃતિઓ પ્રાપ્ત થાય એવી ભૂમિકા હજુ તૈયાર થઈ લાગતી નથી.

આપણું કથાસાહિત્ય પશ્ચિમના કથાસાહિત્યના પરિશીલનથી ઠીક ઠીક વિકસતું ગયું છે. જાસૂસી ભેદભરમ, ઇતિહાસ – આ ક્ષેત્રોમાંથી રસ્તો કરતી કરતી નવલકથા ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ સુધી આવી પહોંચી. ત્યાર પછી એનો પ્રભાવ એટલો બધો પડ્યો કે શ્રી. મુનશી જેવાને પણ સામાજિક નવલકથા લખવાનું ઝાઝું ફાવ્યું નહિ. આથી આપણા ઘણાખરા નવલકથાલેખકો ઐતિહાસિક નવલકથાની દૂઝણી ગાયને દોહતા રહ્યા. આપણો ઇતિહાસેય ખરચ્યો ખૂટે એવો નથી! સરસ્વતીચંદ્ર અનુભવાર્થી છે ખરો, પણ એ ક્યાંય કાર્યના કેન્દ્રમાં હોતો નથી, એ સાક્ષીભાવે, જે કાંઈ બને છે તેનો દ્રષ્ટા જ હોય છે. નાયકની આ નિષ્ક્રિયતા મુનશીની નવલકથામાં દૂર થઈ. ગુજરાતની અસ્મિતા જ એમની નવલકથામાં નાયિકાને સ્થાને છે. મહત્ત્વાકાંક્ષી પરાક્રમી પાત્રોથી તરવરતી એ સૃષ્ટિમાં મુનશીએ યથેચ્છ માત્રામાં શૃંગાર, અદ્‌ભુત અને બીભત્સને પણ ખપમાં લીધાં છે, પણ મુનશીની સર્જકપ્રતિભા પણ એમની નવલસૃષ્ટિમાં દેખાતી એકવિધતાને ટાળી

શકતી નથી. ચુનીલાલ વ. શાહે ઇતિહાસને વધુ વફાદાર રહીને નવલકથાઓ લખી છે. એમાં કળાતત્ત્વ પાંખું છે. ધૂમકેતુની ઐતિહાસિક નવલકથાઓ ભાવનાનું વધારે પડતું આલમ્બન લે છે.

ગાંધીયુગની ભાવનાઓનું પ્રતિબિમ્બ ઝીલતી નવલકથા '(દિવ્યચક્ષુ') શ્રી રમણલાલ વ. દેસાઈએ આપી. કાલવ્યુત્ક્રમદોષ વહોરી લઈને 'પ્રલય' અને 'ભારેલો અગ્નિ'માં એમણે આ ભાવનાઓનું આરોપણ કર્યું. ગોવર્ધનરામ પછી સામાજિક નવલકથાની ધારા રમણલાલમાં, આ ભાવનાના બળે, ચાલુ રહી. 'બંસરી' અને 'પત્રલાલસા' જેવી મનોરંજનાત્મક નવલકથા પણ એમણે લખી, ને 'પૂર્ણિમા' જેવી, એ પહેલાં જે પ્રશ્નને છેડ્યો નહોતો એવા વિષયની, વાર્તા પણ એમણે આપી. એઓ પણ નવલકથાના સ્વરૂપની શક્યતાના વિકાસની દૃષ્ટિએ કશું નોંધપાત્ર સિદ્ધ કરી શક્યા નહિ. ગુણવંતરાય આચાર્યની કેટલીક નવલકથાઓ દરિયાઈ સાહસની નવી જ સૃષ્ટિનો આપણા કથાસાહિત્યમાં પ્રવેશ કરાવે છે, એટલા પૂરતી નોંધપાત્ર છે. પન્નાલાલ અને પેટલીકરે જાનપદી નવલકથાઓ આપી. પન્નાલાલની 'વળામણાં', 'મળેલા જીવ', 'માનવીની ભવાઈ', અને 'ભાંગ્યાના ભેરુ' આ ક્ષેત્રમાં મહત્ત્વનાં અર્પણો છે. એઓય આત્માનુકરણના દોષમાંથી ઊગરી શક્યા નહિ. પીતામ્બર અને પેટલીકરમાં રહેલો સમાજસુધારક કળાકારને દાબીને આગળ આવ્યો, ને એ કારણે એમની નવલકથાની કળા ઝાઝો વિકાસ કરી શકી નહીં. મેઘાણીએ સૌરાષ્ટ્રી જીવનની તાસીર એમની નવલકથામાં ઉપસાવી. મડિયા પણ, એમની આગવી રીતે, 'લીલુડી ધરતી'માં એ સૃષ્ટિનો જ પરિચય કરાવે છે. પ્રયોગ કરવાની એમની હોંશ છતાં એમની નવલરચનાનું કાઠું બહુધા જૂની પરમ્પરાનો ઉંબર ઓળંગી શકાતું નથી. દર્શકની કળા પણ ભાવનાગ્રસ્ત બનવાથી થોડીક ઊણપોને વહોરી લે છે. ગાંધીપ્રેરિત ભાવના એમની પાત્રસૃષ્ટિનું પ્રેરક બળ છે. એમનો સત્યકામ, સરસ્વતીચંદ્રની જેમ, સાક્ષીભાવે વિહરે છે. એ બની ચૂકેલા કાર્યનો સાક્ષી બને છે. શિવકુમાર જોશી અને ચંદ્રકાંત બક્ષીનું વલણ જેટલું નવીનતા સિદ્ધ કરવા તરફ છે તેટલું શુદ્ધ સાહિત્યિક તત્ત્વ જાળવવા તરફ નથી. નવલકથા એ લોકપ્રિય સાહિત્યપ્રકાર છે. આથી લોકરંજનની સીમાને ઉલ્લંઘવાનું ઘણાને માટે અઘરું થઈ પડે છે. માગને પહોંચી વળવા જથ્થાબંધ નવલકથાઓ લખાતી

જાય છે, પણ એ સાહિત્યસ્વરૂપે પશ્ચિમમાં જે શક્યતાઓ પ્રકટ કરી છે તે જોતાં આપણે ખૂબ પાછળ રહી ગયા છીએ એમ જ કહેવાનું પ્રાપ્ત થાય છે.

ધૂમકેતુના ‘તણખા’થી આપણી નવલિકા, યથાર્થ રીતે, શરૂ થઈ એમ કહેવાય. નીચલા થરનાં પાત્રો, ધૂની કળાકારો, ભાવનાશીલ અસાધારણ સ્ત્રીપુરુષો એમની નવલિકામાં દેખાયાં. કેટલીક વાર વાતાવરણની અસર પણ એમાં સારી ઉપજાવી શકાઈ. પણ કરુણ તરફનો વધારે પડતો ઝોક, લાગણીવેડા ને કરુણની વિડમ્બના રૂપ બની રહ્યો. ઘણી વાર ભાવના લેખકના અંગત પૂર્વગ્રહના પર ચઢાવેલા ઢોળ રૂપ જ નીવડી, ને એ ભાવનાના કેફમાં ચકચૂર રહેતાં પાત્રોની જમાતથી આપણે ધરાઈ ગયા. ત્યાર પછી રામનારાયણ પાઠકે પાત્રોનાં માનસવલણો ને એથી ઊપજતી પરિસ્થિતિઓ – આ બે વચ્ચેની કડી સાંધીને ઘટનાના રહસ્યને વ્યંજિત કર્યું. ‘મુકુંદરાય’ની વાર્તામાં આપણને સાચા કરુણનો આસ્વાદ મળ્યો. એમણે જુદી જુદી કથનરીતિઓ અપનાવી. અપરાધી માનસનું પણ આલેખન એમણે કર્યું. ગુલાબદાસ બ્રોકરે મધ્યમ વર્ગના લોકોના જીવનની સાધારણ લાગતી ઘટનામાં રહેલું રહસ્ય કળાસંયમથી પ્રકટ કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો. એમણે પણ માનસિક વ્યાપારોને છતા કરીને પાત્રના મનની અંદરના વિરોધી વૃત્તિઓના સંઘર્ષની રજૂઆતમાંથી જ આસ્વાદ્યતા ઉપજાવવાનું યથાશક્તિ કર્યું. પણ એક જ ધાટીની સીધી કથનશૈલી, વ્યંજકતાની અલ્પ માત્રા અને વિષય તથા રચનારીતિમાં વૈવિધ્યનો અભાવ – આ કારણે એમની નવલિકા બે સંગ્રહો પછી આગળ વધતી અટકી ગઈ. સુન્દરમ્ અને ઉમાશંકરે પણ કેટલીક શ્રેષ્ઠ નવલિકાઓ આપી છે.

ભવાનીશંકર વ્યાસ, બકુલેશ, જયંત ખત્રી જેવા લેખકોએ આ કથાસ્વરૂપની કેટલીક સુન્દર કૃતિઓ આપી છે. અને તે, પ્રચલિત રુચિના લઘુતમ દઢભાજકથી જુદા કોઠામાં પડતી હોવાને કારણે જ, ઉપેક્ષિત ન થવી જોઈએ. જયંતિ દલાલે પોતાની સૂક્ષ્મ સંવેદનાને કેટલીક વાર કટાક્ષની ધાર કાઢીને તો કેટલીક વાર ઊંડી માનવતાથી કળાદૃષ્ટિએ પણ નવી શક્યતાને પ્રકટ કરતી, નવલિકાઓ આપી છે.

કેવળ વાર્તા જ પ્રસિદ્ધ કરનારાં અનેક સામયિકો હોવાથી ટૂંકી વાર્તાનું તો જાણે કીડિયારું ઊભરાયું છે. પણ એમાંની ઘણી ચોમાસાના પાંખવાળા મંકોડાની જેમ અલ્પજીવી નીવડે છે. ત્યારે, કેટલાક લેખકો ગમ્ભીરતાથી અને કેળવાયેલી કળાસૂઝથી નોંધપાત્ર પ્રયોગો

કરે છે. મડિયાનું અર્પણ આ ક્ષેત્રમાં નોંધપાત્ર છે. હવે ઘટના પ્રતીક રૂપ બની રહે એવી એની યોજના, કળાસંયમ, વ્યાપકતા અને ઊંડાણ લાવવાના પ્રયત્નો શરૂ થયા છે. એકાદ મનોદશાનું સુરેખ ચિત્ર ઉપસાવી કાવ્યકલ્પ નવલિકાઓ પણ લખાય છે. નવલિકામાં આપણા ગદ્યની નવી નવી છટાઓ પ્રકટતી જાય છે.

નાટકના ક્ષેત્રમાં સાહિત્ય અને રંગભૂમિ બહુ નજીક આવી શક્યાં નથી. સંસ્કૃત અને અંગ્રેજીની મિશ્ર અસરથી શરૂ થયેલાં નાટકો એક તરફ નાનાલાલની ભાવનાભરી નાટ્યશ્રેણી તરફ વળ્યાં. તો બીજી બાજુ રંગભૂમિના લોકરંજનના ચોકઠામાં જકડાઈને સાહિત્યિક મૂલ્ય પામી શક્યાં નહીં. આ ક્ષેત્રમાં ચન્દ્રવદન મહેતાએ કેટલાક નોંધપાત્ર પ્રયોગો કર્યા. ભવાઈ જેવા લોકનાટ્યસ્વરૂપની શક્યતાઓને અર્વાચીન સન્દર્ભમાં વિકસાવવાનો પ્રયોગ પણ એમણે કરી જોયો. જૂની રંગભૂમિનો જીર્ણોદ્ધાર કરવાનો પ્રયત્ન લાગણીવેડાની સ્થિતિમાંથી બહાર આવી શકતો નથી. જીવનની વાસ્તવિકતાને નાટ્યરૂપે રૂપાન્તરિત કરવાની પકડ હજુ આપણી પાસે નથી. આથી જ અનેક સંઘર્ષો, વિસંવાદો અને વિટંબણાઓ ભરેલું આપણું જીવન હજુ નાટકનું ઉપાદાન બની શક્યું નથી.

એકાંકીના ક્ષેત્રમાં ઉમાશંકર જોશી અને જયંતિ દલાલના પ્રયોગો નોંધપાત્ર છે. ‘સાપના ભારા’ એ આપણા એકાંકી સાહિત્યમાં અવિસ્મરણીય અર્પણ બની રહે છે. ટૂંકી વાર્તાની ખોળિયાબદલ કરવાથી એકાંકી બની જાય છે એ ભ્રમ આપણે હવે છોડવો જોઈએ.

ચિંતન–વિવેચન–સંશોધન

નિબન્ધ સાહિત્ય પણ્ડિતયુગના જેટલું હવે વિકસતું લાગતું નથી. કાકાસાહેબનું ગદ્ય, સંસ્કૃતનો વૈભવ ભોગવવા છતાં, સંસ્કૃતની ઇબારતના ભારથી કચડાઈ જતું નથી. એનું કારણ એમનામાં રહેલી શિશુસહજ વિસ્મયની તરલતા છે. ગાંધીધારાના કેટલાક ચિન્તકોએ કશા રંગરોગાન વગરનું પણ વક્તવ્યને ઉચિત ગરિમા ધારણ કરતું ગદ્ય આપણને આપ્યું છે. સ્વામી આનંદનું ગદ્ય કોઈ ઓર તરેહની તળપદી ખુમારી પ્રકટ કરે છે. આ ઉપરાંત નર્મમર્મથી આસ્વાદ્ય, ક્વચિત્ શબ્દરમતની ચાતુરીમાં રાચનારું, જ્યોતીન્દ્ર દવેનું ગદ્ય પણ કોઈક વાર મુગ્ધોના પર ભૂરકી નાંખી જાય છે ખરું!

વિવેચનના ક્ષેત્રમાં સાક્ષરયુગનાં પાણ્ડિત્ય, નિષ્ઠા અને સજાગતા આજે બહુ દેખાતાં નથી. એને સ્થાને એક પ્રકારની નિર્વીર્ય અજાતશત્રુતા, વ્યવહારકુશળતા દેખાય છે. આવી ભદ્રતા કે એને બીજે છેડેની ઉદ્દણ્ડતા નહીં પણ નિર્ભીક સત્યનિષ્ઠા જ વિવેચનને ઉપકારક નીવડે. પૌરસ્ત્ય અને પાશ્ચાત્ય વિવેચનપરિપાટીનો પરિચય કેળવવાની સુવિધા વધી છે, પણ પ્રાપ્ત જ્ઞાનને અર્વાચીન સાહિત્યિક સન્દર્ભ પરત્વે સમર્થ રીતે પ્રયોજવાને જે સૂઝની અપેક્ષા રહે તે હજુ પૂરતા પ્રમાણમાં કેળવાઈ નથી. સાચા પ્રશ્નો હજુ આપણે ઊભા કરી શકતા નથી, ને ઊહાપોહ શરૂ થતાંમાં જ ભદ્રતાભર્યા મૌન પાછળ ઢંકાઈ જાય છે. આપણાં સામયિકો ‘વસંત’ કે ‘કૌમુદી’ની પરમ્પરા જાળવી રાખી શક્યાં નથી. સરજાતા સાહિત્યનું તટસ્થ મૂલ્યાંકન ન થવાથી ફેશન જ મૂલ્ય બનીને પ્રવર્તે છે.

સંશોધન હજુ પ્રાથમિક કક્ષાની, જૂની કૃતિઓની શાસ્ત્રીય વાચના સંપડાવવાની ઘરેડમાંથી, બહાર નીકળ્યું નથી. રસાનુભવની પ્રક્રિયાના ને સર્જન વ્યાપારના, રુચિઘડતર અને સામાજિક સન્દર્ભના કેટલાક પાયાના પ્રશ્નોની મૂલગામી પર્યેષણા હજુ બાકી છે. લોકસાહિત્યમાંથી જેટલું પોષણ મેળવવું જોઈએ તેટલું પોષણ હજુ વર્તમાન સાહિત્યને મળતું નથી. લોકસાહિત્યની ગવેષણા વધુ શાસ્ત્રીય પદ્ધતિએ થવા લાગી છે ખરી. પણ આપણી આજુબાજુના વનાંચલમાં વસતી પ્રજાઓની જીવનરીતિ તથા સાહિત્યનો હજુ પરિચય કેળવવો બાકી છે. એ પરિચય કેળવાશે ત્યારે એ જાતિઓના દેશવટાનો અન્ત આવશે અને આપણા સાહિત્યમાં પણ નવું કૌવત આવશે.

યોજકસ્તત્ર દુર્લભઃ

અહીં બે મુદ્દા ચર્ચવાના છે. આજની નવલકથા કથાહીન બની હોવાને કારણે નિઃસત્ત્વ બનતી જાય છે? એની નિઃસત્ત્વતાનું બીજું કારણ તે નાવીન્યનો અભાવ છે?

આપણી નવલકથા નિઃસત્ત્વ થતી જાય છે એમ મને લાગે છે ખરું, પણ તે જુદે કારણે. એની કથાહીનતા તે એની નિઃસત્ત્વતાનું કારણ છે, એમ હું માનતો નથી. મને તો એમ લાગે છે કે આપણી નવલકથા વધારે પડતી કથાશ્રિત છે, ને એ કારણે આ સાહિત્યસ્વરૂપની નવી નવી શક્યતાઓ પ્રકટ કરવાના સાહસની આબોહવા તૈયાર થઈ શકી નથી. એમ તો આનન્દવર્ધનેય ક્યાં નથી કહ્યું કે ન હિ કવેરિતિવૃત્તમાત્રનિર્વહણેન કિંચિત્ પ્રયોજનમ્! માત્ર ઇતિવૃત્તનું નિર્વહણ તો બહુ સહેલું થઈ પડે. પણ એ ઇતિવૃત્ત વિશેનું કુતૂહલ અને સાહિત્યકૃતિનો આસ્વાદ એ બે વચ્ચે આપણે વિવેક કરવો ઘટે. બાણભટ્ટે પોતાની ગદ્યકથાને 'કાદમ્બરી' નામ એમાં આવતા કાદમ્બરીના પાત્રને કારણે આપ્યું હશે. પણ કહે છે કે બલરામને અત્યન્ત પ્રિય મદિરાનું નામ કાદમ્બરી હતું. આ મદિરાતત્ત્વની અપેક્ષા નવલકથામાં મોટા ભાગના લોકો રાખે છે. એમ તો કવિતાનુંય મૌલિભૂત પ્રયોજન બ્રહ્માનન્દ સહોદર આનન્દ જ છે, પણ મદિરાનો છાક અને બ્રહ્માનન્દ સહોદર આનન્દ વચ્ચે અન્તર ઘણું છે.

કથા કહેવી તો સહેલી થઈ પડે. પણ સાચો નવલકથાકાર કથાને નિમિત્તરૂપ બનાવીને જ સર્જન કરે. કથા તો નવલકથાના સ્થાપત્યને ખડું કરવાને માટેની પાલખ છે. પણ નવલકથાની બાબતમાં એક મુશ્કેલી છે. એ નાટકની જેમ ભિન્નરુચિ જનોના સમારાધનનું સાધન બની જાય છે. આથી એના સાહિત્યિક અને અસાહિત્યિક એવા બે

પ્રકારો પડી જાય છે. વર્તમાનપત્રોમાં હફ્તે હફ્તે પ્રસિદ્ધ થતી કે રેલવેસ્ટોલ પર વેચાતી નવલકથા બહુ મોટા લોકસમુદાયમાં વંચાતી હોય છે, ને છતાં સાહિત્યતત્ત્વથી રહિત હોય છે. કરુણ પરિસ્થિતિ તો આજે એ ઊભી થઈ છે કે સાહિત્યિક નવલકથા લખનાર લેખક પણ મોટા સમુદાયની માગ પૂરી પાડવાને ધીમે ધીમે અસાહિત્યિક પ્રકાર તરફ સરતો જાય છે. આ પ્રકારની નવલકથામાં કેવળ વાર્તા જ હોય છે. એ વાર્તા તમારા સંસારનો ઉમ્બર ઓળંગવાનો તમારી પાસે પરિશ્રમ કરાવીને તમને તકલીફમાં મૂકે એવી નથી હોતી. એનાં પાત્રો તમને રસ્તા પર ભેટી જાય એવાં હોય છે. આ સાથે થોડી સારી ભાવના માફકસર માત્રામાં અહીંતહીં વેરી એટલે બસ. આ નવલકથાલેખકો પાસેથી તમે કથાની ટેકણલાકડી ઝૂંટવી લો, પછી બિચારા એક ડગલુંય ચાલી નહીં શકે. પણ સાચો લેખક જેમ સાહિત્યસ્વરૂપની નવી નવી શક્યતાઓ સિદ્ધ કરવાની મહત્ત્વાકાંક્ષા ધરાવતો હોય છે તેમ સાચો ભાવક પણ નવલકથાના એક પાનામાંથી ઘણું ઘણું પામવા ઇચ્છતો હોય છે.

કથાનો સન્દર્ભ એવી રીતે રચાયો હોવો જોઈએ કે નવલકથાની અંદરની સૃષ્ટિને એ પરિમિત નહીં કરે, પણ એક કેન્દ્રમાંથી વિસ્તરતા જતા પરિઘવાળાં અનેક વર્તુળો એ રચી આપી શકે. કથા રચાય છે પાત્રોના કાર્ય દ્વારા. આ કાર્ય પાત્રોનાં માનસલક્ષણને પ્રકટ કરે છે. આ માનસલક્ષણોથી મનુષ્યસ્વભાવની સંકુલ અગાધતાની આપણને ઝાંખી થાય છે. અહીં એક વાત વિચારી જોવા જેવી છે: હું અનેક પ્રકારના અનુભવથી રીઢો થયેલો માણસ હોઉં તો એ બધા વિવિધ પ્રકારના અનુભવોને થોડા બહેલાવીને, થોડું રંગરોગાન કરીને આલેખતો જાઉં એટલે નવલકથા રચાઈ જાય એમ બને ખરું? આ મને સાચું લાગતું નથી. મારા અનુભવોનો ઢગલો ખડકવો ને ઉપર સારી લખાવટનો વરખ લગાડવો એમાં સર્જનની પ્રક્રિયાની તો બાદબાકી જ થઈ જાય છે. હાથ બેઠો હોય તો કુડીબંધ ચોપડીઓ લખતાં વાર ન લાગે. પણ આથી વિશેષ કશાકની જરૂર પડે છે. ને કદાચ એ તત્ત્વ જ આપણી નવલકથામાં નથી, એથી જ આપણી નવલકથા નિ:સત્ત્વ બનતી જાય છે.

તો એ તત્ત્વ કયું? એનું નામ પાડવું અઘરું પડશે, પણ પ્રયત્ન કરી જોઈએ. અનુભવો તો આપણને થાય અથવા આપણે કલ્પી શકીએ. પણ એ તો કાચી ધાતુ થઈ. એમાંથી

સાહિત્યકૃતિ બને એ માટે એના પર સંસ્કાર કરવાનો રહે. આ સંસ્કાર તે સંવિધાનનો સંસ્કાર એમ હું કહીશ. જે એક અને અદ્વિતીય છે તેનો જેમ પ્રપંચ સંભવતો નથી, તેમ તેમાં આસ્વાદ્યતા પણ હોતી નથી. પણ એ એકની લીલાથી અનેકનો પ્રપંચ વિસ્તરે કે તરત એમાંનાં અંગોના પારસ્પરિક સમ્બન્ધના સંવિધાનનો પ્રશ્ન ઊભો થાય. અનુભવોનું જે મૂલ્ય કે રહસ્ય પ્રકટ થાય છે તે સર્જકે એના પર કરેલા સંવિધાનના સંસ્કારને કારણે. જેમ્સ જોય્સે 'યુલિસિસ'માં જે કહ્યું તે એણે જે રીતે કહ્યું તે રીતે ન કહ્યું હોત તો ન કહેવાયું હોત. આ સંવિધાનની અનેકવિધ શક્યતા હોય છે, ને આ જ કારણે નવું સંવિધાન નવા રહસ્યને પ્રકટ કરતું રહે છે. મને લાગે છે કે સંસારમાં જોવા મળતી ઘટનાઓ કે રોજ બ રોજ થતા અનુભવોને નવો વસ્તુસન્દર્ભ રચી અનેક પ્રકારના સંવિધાન દ્વારા નવે નવે રૂપે પ્રકટ કરવાનું સર્જનકર્મ આપણી નવલકથામાં ગેરહાજર છે, કારણ કે આપણી નવલકથામાં સર્જક જ ગેરહાજર રહે છે. એ કૃતિની રચનાનો દોર એના વાચકવર્ગની રુચિના લઘુતમ દઢભાજક રૂપ એકાદ પાત્રને સોંપીને હાથ ધોઈ નાંખે છે. આથી જ તો ફરી ફરી આપણે કથાની ઉઘરાણી કરવા ઇતિહાસની દૂઝણી ગાય પાસે જતાં થાક્યા નહિ, સત્યઘટનાત્મક કથાઓ લખી, સમાજસેવાના પવિત્ર આશયથી અમુક જાતિ કે કોમના જીવનનાં સુખદુ:ખને વાચા આપી, અથવા તો સન્તોએ પ્રેરેલી કોઈ ભાવના ઉછીની લઈને કામ ચલાવ્યું, પણ યોજક તો સદાય દુર્લભ રહ્યો!

ગોવર્ધનરામના સરસ્વતીચંદ્રની નિષ્ક્રિયતા આપણી નવલકથાના નાયકોને વારસામાં મળી. નવલકથાનો નાયક જે ભાવનાનું આલમ્બન બને તેને અનુરૂપ એના વ્યક્તિત્વનું કાઠું ઘડતાં આપણને આવડ્યું નહિ. આથી અર્ધું આપણે 'ભવ્ય' વર્ણનોથી પતાવ્યું ને અર્ધું સ્વપ્નાવસ્થામાંના કે બેભાન અવસ્થામાંના પ્રલાપ દ્વારા થતા ભાવનાના શુકપાઠી ઉચ્ચારણથી પતાવ્યું. બને તેટલો કાકતાલીય ઘટનાઓનો આશ્રય લીધો. નવલકથાની સૃષ્ટિમાં બહારથી આયાત કરીને ઘણું ઘણું ભર્યું પણ એ સૃષ્ટિની આબોહવામાંથી બહુ ઓછું નિપજાવી શક્યા. આ કારણે કાર્ય માત્ર ઐતિહાસિક પાત્રો જ કરી શક્યાં કારણ કે ઇતિહાસ એમની પાસે કાર્ય કરાવી ચૂક્યો હતો! એમનાં કાર્યોય આપણને એમનાં અંતસ્તલમાં ઊંડે લઈ જઈ શક્યાં નહીં, ઘણી વાર તો દોડભાગ અને ધમાચકડીથી આગળ જઈ શક્યાં નહીં. સામાજિક નવલકથાઓ આપણા સમાજજીવનની વિગત આપતા ઇતિહાસ રૂપ બની રહી. અઢીસો વરસ પછી, જો ત્યાં સુધી એ સચવાઈ રહેશે

તો, કોઈ ધૂળધોયા સંશોધકને આપણા સમાજજીવન વિશે એ માહિતી પૂરી પાડી શકશે ખરી! પણ્ડિતયુગથી જ આપણે ભાવનાગ્રસ્ત બનેલા. નવલકથામાં ભાવના જન્મે તેને બદલે નવલકથાનો નાયક ભાવનાનો ઝંડો ઝાલીને બીજાં પાત્રોને સરઘસ આકારે લઈ જાય એવું થયું. ભાવનાને રચનાની પહેલાં સ્વીકારી લીધેલી હોવાથી સંઘર્ષ તરકીબ રૂપે જ રજૂ થયો. એનું ધારક બળ નવલસૃષ્ટિમાં વરતાયું નહિ. પાત્રોનું વ્યક્તિત્વ સરજાય એને માટેનું ખપપૂરતું વજન લેખક ઉપજાવી શક્યો નહીં. ગુરુત્વાકર્ષણનું બળ આપણને ખેંચે છે, ને એની સામે આપણે સમતુલા જાળવીને ટકી રહીએ છીએ. માટે આપણને આપણા આગવા વજનનું ભાન થાય છે. નવલસૃષ્ટિમાં લેખક આવી રચના કરી શક્યો નહિ, આવા વજનની ખોટ એને ભાવનાનાં પોટલાં ખડકીને ટાળવાનો પ્રયત્ન કર્યો! આપણા નૈતિક અભિગ્રહોએ સંવેદનાના ક્ષેત્રની સીમાને સંકીર્ણ કરી દીધી, ને કળામાં આસ્વાદ તે લાગણીનો નહીં પણ લાગણીને નિમિત્તે થતાં નવાં રૂપોનો હોય છે, એ વાતનું વિસ્મરણ થવાથી લાગણીની ઉચ્ચાવચતાને આધારે કૃતિની ઉચ્ચાવચતા નક્કી કરવાનાં ખોટાં ધોરણોને પણ કામે લગાડ્યાં.

હવે રહી નાવીન્યની વાત. સાચા સર્જકની તો દરેક કૃતિ નવી જ હોય છે, કારણ કે અન્યનું કે પોતાનું અનુકરણ એના સર્જનને વિઘાતક નીવડે તે એ જાણતો હોય છે. જો કશુંક નવું સિદ્ધ થતું ન હોય તો એ રચનાની નિરર્થક પુનરાવૃત્તિ કરવાની બાલિશતા શા સારુ કરે? પણ આપણે ત્યાં નવીનતા એટલે રચનાપ્રકાર કે સંવિધાનની નવીનતા નહિ પણ વિષયની નવીનતા. આથી કોઈ બંદર પરની ગોદીમાં ચાલતી દાણચોરી અને એવા બીજા ગુનાઓની વાત કરે કે કોઈ વધુ પ્રગલ્ભ બનીને મિત્રપત્ની સાથેના અવૈધ સમ્બન્ધની કામુકતાને અતિરંજિત કરીને આલેખે તો કેવળ વિષયના નાવીન્યને જ કારણે આપણું વિવેચન એને થાબડવા તૈયાર થઈ જાય. ગ્રામીણ જીવનનું આલેખન એક જમાનામાં નવો વિષય હતો, હવે નવીનતા રહી નથી. આ પ્રકારની નવીનતા માટેનાં વલખાં પાછળ કોઈ સાહિત્યિક સૂઝ કામ કરતી નહિ હોવાથી નવલકથા સાહિત્યસ્વરૂપના વિકાસમાં એ પરિણામકારી નીવડતી નથી. વિષયનું નાવીન્ય જ જો મહત્ત્વનું લેખાતું હોય તો શૅક્સપિયર તો બિચારો ક્યારનો મરી પરવાર્યો હોત!

આપણી નવલકથા નિ:સત્ત્વ છે કારણ કે એમાં નવલકથાકાર જ સર્જક તરીકે ગેરહાજર

છે. આ હકીકતની ઉગ્ર પ્રતીતિ હજુ આપણા કથાસાહિત્યના વિવેચનને થઈ લાગતી નથી. વિવેચનનો પક્ષપાત જેટલો કવિતા પ્રત્યે છે તેટલો કથાસાહિત્ય પ્રત્યે નથી. વિવેચનની આવી સજાગતાનો અભાવ પણ નવલકથાના વિકાસને નડ્યો છે. ‘સરસ્વતીચંદ્ર’નુંય સમ ખાવા જેવું વિવેચન અદ્યાપિપર્યન્ત ક્યાં છે વારુ? ને એ ગ્રન્થ વર્ષોથી આપણા અધ્યાપકો સ્નાતકો અને અનુસ્નાતકોને શીખવતા આવ્યા છે!

દરેક સાહિત્યસ્વરૂપના વિકાસક્રમમાં એક સ્થિત્યન્તર એવું આવે છે કે જ્યારે એમ લાગવા માંડે છે કે હવે એ સ્વરૂપની નવી શક્યતાઓને પ્રગટ કરવાને કોઈ નવી પ્રતિભાનો ઉદય થવો જોઈએ. વિવેચન સજાગ નથી હોતું તો આ જરા મોડું વરતાય છે એટલું જ. નવી દિશામાં પહેલી પગલી પાડનારને ઘણું ખરું, એ સાહિત્યસ્વરૂપનાં લક્ષણો વિશેની પ્રચલિત માન્યતાને આઘાત આપીને જ આગળ વધવાનું રહે છે. આવી વેળાએ સ્થિતિચુસ્તો ‘આ નવલકથા જ નથી’ એમ કહીને જ એ નવીનને વધાવવાના. આદરની આ ભાષા તો તૈયાર છે, માત્ર એ નવીનના ઉદયની જ આપણે રાહ જોઈ રહ્યા છીએ.

કવિતાનો પ્રચાર?*

ત્રણેક વરસ પહેલાં કલકત્તાના યુવાન કવિઓએ ઇડન ગાર્ડનમાં જઈને 'કવિતા વાંચો'ની ઝુંબેશ ઉઠાવેલી. પ્રથમ દૃષ્ટિએ ઘણાંને કદાચ આ હાસ્યાસ્પદ લાગશે. કવિતાનો તે વળી પ્રચાર હોઈ શકે? પણ વાસ્તવમાં એ ઝુંબેશ કદાચ એટલી હાસ્યાસ્પદ નથી. કવિતા, કળા-મનુષ્યની સર્જનાત્મક પ્રવૃત્તિ, જીવનને જોવાની ને માણવાની જે દૃષ્ટિ આપે છે તેનું જો મહત્ત્વ સ્વીકારીએ તો સાહિત્ય અને કળાના વધુ ને વધુ આસ્વાદને માટેના આગ્રહને આપણે હાસ્યાસ્પદ નહીં લેખીએ. પ્રજાજીવનમાં જે જડતા ને નિરુત્સાહ વધતાં જાય છે તેની સામે જો આપણે જીવનને આશ્ચર્ય, ઉલ્લાસ અને ગમ્ભીરતાથી જોવાની આ દૃષ્ટિને નહીં મૂકીએ તો ધીમે ધીમે પ્રજાનું સંસ્કારજીવન હીન બનતું જશે. જેમની પાસે સાહિત્ય તથા કળાને માણવાની દૃષ્ટિ છે તેમનો વધુ ને વધુ ઉપયોગ સમાજે કરવો જોઈએ. સાહિત્યના અનુશીલનથી આપણી રસવૃત્તિ, અનુભવને ગ્રહણ કરવાની શક્તિ કેળવાશે. એ કારણે માનવ માનવ વચ્ચેના સમ્બન્ધમાં આજે વરતાતી તંગદિલી ઓછી થશે, ઉદાસીનતાને સ્થાને ઉત્સાહ આવશે.

કવિતાની ઉપયોગિતા સમજાવીને એની વકીલાત કરવાના દિવસો આવ્યા એ ખરે જ એક કરુણ ઘટના છે. દેશપરદેશના સાહિત્યકારો ને ચિન્તકો કવિતાના ભાવી વિશે ચિન્તાતુર થવા લાગ્યા છે: Encounterમાં ત્રણચાર મહિના પહેલાં Herbert Readએ અંગ્રેજી કવિતાના અર્વાચીન તબક્કાને the age of twittering machines કહીને ઓળખાવ્યો છે; Erich Hellerએ એમની પુસ્તિકા Hazard of Modern Poetryમાં કવિતાની હાલની અવસ્થાનું સૂક્ષ્મ દૃષ્ટિએ નિદાન કર્યું છે.

C. Day Lewisએ એના વાર્ષિક વ્યાખ્યાન The Poet's taskની અંદર પણ કવિતાની વર્તમાન અવસ્થામાં કવિનું કર્તવ્ય શું હોઈ શકે તેની ચર્ચા કરી છે. આજની માનવજાતિ મૃત્યુની અડોઅડ બેસીને જીવી રહી છે એમ કહીએ તો ચાલે. આખી માનવજાતિનાં જીવનમરણનો પ્રશ્ન ઊભો થયો હોય ત્યારે કવિતાના ભાવીની ચિન્તા કરવી એ વૃથા વાગ્વિલાસ પણ કદાચ લાગે. છતાં આ વિશે ગમ્ભીરતાથી વિચાર તો કરવો જોઈએ એમ લાગે છે.

હમણાં આપણે ત્યાં કવિતાનો ઠીક ઠીક ફાલ ઊતરે છે. અનિયતકાલિક 'કવિતા'ના સાતમા મણકામાં અને 'સંસ્કૃતિ'ના 101મા વિશેષાંકમાં નવીન કવિઓની ઠીક સંખ્યામાં કૃતિઓ પ્રકટ થઈ છે. એ જોતાં નવી કવિતા કયો માર્ગ લેશે એ વિશે થોડા વિચારો આવે છે.

જે અર્થમાં એલિયટ કે Dylan Thomasની કવિતા દુર્બોધ છે તે અર્થમાં આપણી ગુજરાતી કવિતા દુર્બોધ નથી. કહેવાતી 'વિચારપ્રધાન' કવિતા પણ ચેતનાની કોઈ નવી જ છટા – new mode of consciousness પ્રકટ કરતી નથી. હજુ આપણા કવિને પોતાના કથયિતવ્યને માટે નવી જ બાનીનું અનિવાર્યતયા નિર્માણ કરવું પડે એવી કોઈ પરિસ્થિતિ ઊભી થઈ હોય એમ લાગતું નથી. અનુભૂતિના કોઈક અગોચર ક્ષેત્રમાં પ્રવેશવાનું સાહસ કરીને એ સાહસની રોમાંચક કથા આલેખવાનું હજુ આપણા કવિને પ્રાપ્ત થયું નથી. આથી moribund symbolsથી એનું કામ ચાલી જાય છે. એક રીતે જોઈએ તો કવિતા ભાષાની નવી નવી શક્યતાઓને શોધીને પ્રકટ કરવાની પ્રવૃત્તિ છે. સાચા અર્થમાં જે કવિ છે તેની પ્રથમ સાધના પોતાના માટે અભિવ્યક્તિનું આગવું માધ્યમ પરમ્પરાપ્રાપ્ત ભાષામાંથી ઉપજાવી લેવાને માટેની હોય છે. કેવળ આ દૃષ્ટિએ પણ જો આપણે આજની કવિતાને તપાસીશું તો લાગશે કે આવા કોઈ પ્રયત્નની જરૂર આપણા કવિઓમાં બહુ ઓછાને લાગે છે. આનું મુખ્ય કારણ તો એ જ છે કે આપણા કવિએ અજ્ઞાત અગોચરને તાગવાનું સાહસ ખેડ્યું નથી. કવિતા પણ આખરે તો એક સાહસ છે. એક કાવ્ય સર્જતી વેળાએ કવિની ચેતનાના contours બધા બદલાઈ જાય છે. દરેક સર્જનને અન્તે કવિ પોતાને નવા જ સ્વરૂપે પામે છે. આ જ અર્થમાં રિલ્કેના સમર્થ અનુવાદક J.B. Leishman રિલ્કેને The

perpetual beginner કહે છે. આ પરિવર્તનની અસર ભાવકના પર પણ થાય છે. વિચારપ્રધાન કવિતા પણ સમર્થ નીવડે છે તે એના તર્કબદ્ધ અર્થને કારણે નહીં, meaningને કારણે નહીં, પણ આખા કાવ્યમાં વ્યાપીને રહેલા substance – હાર્દથી. ઉપર જે અજ્ઞાત અગોચરની વાત કહી તેથી ભડકવાની જરૂર નથી. જે કાંઈ માધ્યમ દ્વારા અભિવ્યક્ત થયું નથી તે બધું જ અગોચર છે. જેને વ્યક્ત કરવાને માટે શબ્દોમાં નવી ગુંજાયશ ઉત્પન્ન કરવી પડે તેવા અગોચરની આ વાત છે. અનુભૂતિનું કોઈ નવું પરિમાણ, કોઈ નવું ફલક આપણી નવી કવિતા આપી શકતી નથી. નવીનતાનાં લક્ષણ રૂપ ગણાઈ ચૂકેલી કેટલીક વીગતોના તરફ જ વધુ ધ્યાન અપાતું લાગે છે. આપણો કવિ પોતાની અંગત ને આગવી શૈલી ખોઈ બેઠો છે. એની ભાવના માત્ર didactic bias બની રહે છે. એ હતાશાની વાત કરતો હોય છે ત્યારે પણ જાણે એલિયટની ‘The Waste Land’ની છાયામાં આરામથી આળોટતો હોય એવું લાગે છે. આમ એક બાજુ facile despair ને બીજી બાજુ સોંઘોસસ્તો, માગી આણેલો, કશાકના પડઘારૂપ ભાવનાવાદ – આ બે અન્તિમોની વચ્ચે આપણો કવિ વિહરી રહ્યો છે. એ સભાનપણે superficial contemporaneity લાવવાનો પ્રયત્ન પણ ઘણી વાર કરતો હોય છે. ઘણા નવીન કવિઓ છન્દનો આત્મા સમજ્યા વિના છન્દોની બેહૂદી તોડજોડ કરે છે, અનૌચિત્યપૂર્ણ પ્રાસના અત્યાચારથી કવિતાને વરવી બનાવે છે. અનિયતકાલિક ‘કવિતા’ના મણકાઓમાં આના પૂરતાં દૃષ્ટાન્તો મળી રહેશે. એક કવિએ દિલને ‘નાની નરઘી’ કહ્યું, એને પરિણામે પ્રિયાને-અથવા ઉપાલમ્ભના આલમ્બન રૂપ બનેલી કાવ્યમાંની નાયિકાને ‘પોલાં ઈંડાં મૂકતી મરઘી’ થવું પડે છે, જેને સેવવા માટે કાવ્યનો નાયક કચ્છો મારવા તૈયાર નથી! કાંઈક ચોંકાવે એવું કહેવાથી જ કાવ્યત્વ ટપકી પડતું નથી. પ્રાસથી દોરાતી કવિતા આમ ઘણી વાર અનૌચિત્યના સીમાડા સુધી પહોંચી જાય છે. આનું નિદાન Wladimir Weildeyએ એના ‘The Dilemmas of Arts’માં સરસ રીતે કર્યું છે. As soon as the intensity of personal creation becomes enfeebled, art plunges into banality of arbitrariness – two extremes which are equally hostile to it.’ નવીન કવિઓ હજુ પોતાના કથયિતવ્યને માટેના અનુકૂળ છન્દની શોધમાં છે, કારણ કે એની શોધમાં રહેવું એ એક ફેશન ગણાઈ ચૂકી છે. હમણાં હમણાં પરમ્પરિત હરિગીત, ઝૂલણા અને ગુલબંકીનો પ્રયોગ વિશેષ થતો લાગે છે. આ છન્દોએ કોઈ સમર્થ

કવિને હાથે એમની વિશિષ્ટ શક્યતાઓને પ્રકટ કરી નથી. એથી ઊલટું, ગદ્યાળુતા, અનુચિત વિસ્તાર, તર્કના બુટ્ટાઓ, શબ્દરમત, calligraphic tricks, કૌંસનો ઉપયોગ કરી નવીનતા લાવવાનો પ્રયત્ન – આ બધું વધતું જતું હોય એમ લાગે છે. Compressed metaphors કે સ્મૃતિમાં વજ્રલેપની જેમ જડાઈ જાય તેવી કોઈ ભાવચ્છબિ આપણને મળતી નથી.

Keatsએ કવિતા વિશે એ અત્યન્ત સાદું છતાં મહાન સત્ય ઉચ્ચાર્યું છે: ‘That which is creative must create itself. પ્રકૃતિ જે રીતે જલબિન્દુ સરજે છે, ફળ સરજે છે તે રીતે કાવ્ય સરજાવું જોઈએ; છૂટા છૂટા ભાગોને ગોઠવીને આખું યન્ત્ર તૈયાર કરવામાં આવે છે, પણ ઉછીના કે પરંપરાગત અનુભવની આજુબાજુ ચાતુરીનું નકશીકામ કરવાથી કવિતાનું નિર્માણ થઈ શકતું નથી. એ અનુભવ પોતે કવિના માનસજીવનની એક અભૂતપૂર્વ ઘટના રૂપે આવવો જોઈએ. Construction અને creation વચ્ચેનો ભેદ કવિના મનમાં હંમેશાં સ્પષ્ટ રહેવો જોઈએ. જે વ્યાપારમાં કવિની સમસ્ત ચેતના ક્રિયાશીલ નથી થઈ ગઈ હોતી તે ભાવકોને પણ એનાં સમસ્ત સહિત આકર્ષી શકે નહીં. આથી participation of the total man એ સર્જનની એક અનિવાર્ય શરત છે. એમાં દિલચોરી સહેજેય પાલવે નહીં.

ને દુર્બોધતા! અનિયતકાલિક ‘કવિતા’ના સાતમા મણકામાં એક દુર્બોધ કાવ્ય નજરે ચઢ્યું. ઓરડામાંથી સામાનનો ખડકલો દૂર કરો. પછી પૂછજો કે પડઘો કેમ પડતો નથી – એવો એનો સાદોસીધો વાચ્યાર્થ સમજાય છે. પણ એથી કવિ શાનું સૂચન કરે છે, એ વાર્તાલાપનો સન્દર્ભ શો છે એ વિશે કશો જ પ્રકાશ પડતો નથી. એ કાવ્યની દુર્બોધતા અને Rilkeની

> Rose, oh pure
> contradiction, delight
> of being nobody’s sleep
> under so many lids.

આ પંક્તિઓની ‘દુર્બોધતા’ વચ્ચે આસમાનજમીનનો ફેર છે. રિલ્કેની પંક્તિઓ

passive attentionને પરિણામે જે હાર્દને વ્યક્ત કરે છે તેને શબ્દગત નહીં કરી શકીએ તોય હૃદ્‌ગત તો જરૂર કરી શકીએ. સાચું કહીએ તો આપણી કવિતામાં દુર્બોધતાનો પ્રશ્ન ઊઠતો જ નથી. ઊંચા પ્રકારની કવિતામાં સૂક્ષ્મ, સહેલાઈથી અવગત ન કરી શકાય એવા, ચિન્તનને કારણે તો કોઈક વાર જેનાથી ટેવાયા હોઈએ તેનાથી જુદા જ પ્રકારનાં પ્રતીકો યોજવાને કારણે અથવા તો શબ્દોના પ્રચલિત સંકેતને સ્થાને કશાક અસાધારણ સંકેતને સંક્રાન્ત કરવાને કારણે દુર્બોધતા આવે છે. આ ત્રણેય કારણે આવતી દુર્બોધતા સહૃદયના કાવ્યાસ્વાદમાં અન્તરાયરૂપ નીવડતી નથી, કવિને અનિવાર્યતયા એ ત્રણે રીતિઓનો આશ્રય લેવો પડ્યો હોય એની જો આપણને પ્રતીતિ થાય તો પછી એ દુર્બોધતા માટે કવિને ભાંડવાની જરૂર નથી. પણ કવિ કશુંક અસાધારણ આપવાનો ડોળ કરવા જતાં જાણી કરીને દુર્બોધતા લાવે તો તે અસહ્ય જ નીવડે. કાવ્યમાંનું ચિન્તન જો કાવ્યના સમસ્ત પુદ્‌ગલમાં એકરસ થઈ ન જતું હોય, એમાં માત્ર thinkingનો જ પરિશ્રમ વરતાતો હોય, sensation of thinkingનો અનુભવ ન થતો હોય તો એવા કાવ્યની ચિન્તનગ્રસ્તતા પણ કાવ્યના આસ્વાદમાં વિઘ્નરૂપ બને છે. ગદ્યને બદલે પદ્ય વાપરતાં પહેલાં કવિએ વિચારવું જોઈએ કે પોતાનું કથયિતવ્ય વ્યક્ત કરવાની ગુંજાયશ ખરેખર ગદ્યમાં નથી? આપણી કવિતામાં ચિત્તના રસોદ્રેકના સ્પર્શ વિનાની, રેઢિયાળ ભાવપ્રતીકોનો આશ્રય લેનારી પદ્યદેહી નિબન્ધિકાઓ ઘણી મળી આવશે. કવિતામાં સંગીત તત્ત્વને ટાળવાના મરણિયા પ્રયત્નને કારણે કાવ્યને સહજ એવી કુમાશ તો આપણે ખોઈ જ, ને platitudes સિવાય કશું ચિન્તનને નામે આપી શક્યા નહીં. વિવેચન જે ફૅશનને પ્રચારમાં લાવે તેને કીર્તિવાંચ્છુ કવિ અનુસરે ત્યારે આવી પરિસ્થિતિ ઊભી થાય છે. કવિ પોતાની વ્યક્તિતાની મુદ્રાથી અંકિત આગવી અભિવ્યક્તિની ભંગી સિદ્ધ કરવાને બદલે આખરે વળગણ રૂપ નીવડનાર mannerism ઉપજાવે છે, ને એવી કવિતા જ્યારે ગ્રન્થસ્થ થાય છે ત્યારે એની આ મર્યાદા આંખ આગળ વધુ સ્પષ્ટ થઈ ઊઠે છે.

હજુ આપણે શબ્દચાતુરીમાં રાચનાર જોડકણાંઓને કાવ્ય ગણીને પુરસ્કારીએ છીએ એ ખરે જ આશ્ચર્યકારક વસ્તુસ્થિતિ છે. આ તથા કવિતાની બીજી મર્યાદાઓ આપણને કોઠે પડતી જાય છે એનું કારણ આપણે સભાનતાથી એક પ્રકારની ખોટી આત્મતુષ્ટિની લાગણી કેળવી રહ્યા છીએ તે છે. કાવ્યવિવેચન હાલને તબક્કે એની નિમ્નતમ કક્ષાએ

પહોંચ્યું છે. વિવેચનમાં રંગદર્શી ભાષાપ્રયોગોના વધતા જતા મોહને કારણે વસ્તુસ્થિતિ પ્રત્યે આંખ આડા કાન કરવાની કુનેહ કેળવાતી જાય છે. જેનું પ્રદાન ઉલ્લેખનીય ગણાય એવા એક પણ કવિની કૃતિની સન્તોષ આપે એવી મીમાંસા નજરે ચઢતી નથી. આગલી પેઢી જે અભિપ્રાયો ગોખાવતી ગઈ તે જ અભિપ્રાયોના પર રંગદર્શી શબ્દપ્રયોગોનો લપેડો કરીને આપણે આજે આપણાં મન્તવ્યો ઉચ્ચારીએ છીએ. આને પરિણામે બ.ક. ઠાકોર જેવાની કવિતાનું સાચું મૂલ્યાંકન કરવાના સમયને આપણે દૂર ને દૂર હડસેલતા જઈએ છીએ. કાવ્યવિવેચનમાં કાવ્યના કાવ્યત્વને બદલે બીજી આનુષંગિક ને ગૌણ વીગતો તરફ ધ્યાન ખેંચીને મૂળ વસ્તુને ટાળવામાં આવતી હોય એવું પણ ઘણી વાર લાગે છે. ઉમાશંકર જોશીએ ગયા મે મહિનાના 'સંસ્કૃતિ'માં તન્ત્રીનોંધમાં '1930થી 1955 એ પચીશીની કવિતાની બલકે એ પચીસીના સમગ્ર સાહિત્યની સમાલોચના કરવાનું કેમ કોઈને મન થતું નહિ હોય?' એવો પ્રશ્ન કર્યો છે. સામાન્ય જનતા તો કવિતાથી વિમુખ ને ઉદાસીન થતી જ જાય છે, પણ અધિકારી વિદ્વાનો પણ કાવ્યવિવેચનને ટાળતા આવ્યા છે એ દુ:ખદ હકીકતનો હવે સ્વીકાર કર્યે જ છૂટકો! હવે ગુજરાતને પોતાની બે વિદ્યાપીઠો છે. એ વિદ્યાપીઠો ધારે તો પોતાના ઉપક્રમે આવા તલાવગાહી અભ્યાસને ઉત્તેજી શકે. પણ આને અંગેની equipment હજુ આપણી પાસે નથી. અન્ય પ્રાન્તોની સમકાલીન કવિતા, અંગ્રેજી, ફ્રેન્ચ, જર્મન કવિતાનાં મુખ્ય મુખ્ય વલણો ને પરિબળોનો તુલનાત્મક અભ્યાસ, વિશ્વની શ્રેષ્ઠ કવિતાના અનુશીલનને પરિણામે કાવ્યની વિભાવનાનો આવતો સાચો ખ્યાલ – આ બધું એને અંગે જરૂરી છે. અભ્યાસક્રમમાં અર્વાચીન કવિતા એક ખૂણે સોડિયું વાળીને ઊભી રહે છે. પરપ્રાન્ત કે પરદેશની કવિતાનાં પરિશીલન કે અનુશીલનની તો વાત જ શી! વિદ્યાપીઠોમાંના સાહિત્યશિક્ષણનો પ્રશ્ન પણ હાલને તબક્કે ગમ્ભીર વિચારણા માગી લે છે. જો સાહિત્યના આસ્વાદ અને મૂલ્યબોધના પર પૂરતો ભાર નહીં મૂકીશું તો કેવળ સંશોધકો અને વ્યુત્પન્ન વિદ્વાનો જ બધે ઊભરાઈ ઊઠશે. રવીન્દ્રનાથે એક સ્થળે કમલવનવાસી ને વેત્રવનવાસી એવા બે વર્ગની વાત કહી છે. આજે વેત્રવનવાસી કરતાં કમલવનવાસીની વધુ જરૂર લાગે છે.

રખે કોઈ એમ માને કે આ એકાદ વાંકદેખાએ કવિતાને ઉતારી પાડવાનો કરેલો પ્રયત્ન છે. જ્યાં જ્યાં કવિપ્રતિભા નવો ઉન્મેષ પ્રકટ કરે છે. ત્યાં ત્યાં એને આદરથી લળીલળીને

વધાવનાર, કવિતાના આસ્વાદને ને નિર્માણને પ્રજાના સંસ્કારજીવનમાં અત્યન્ત મહત્ત્વનું સ્થાન છે એમ માનનાર કવિતારસિકના હૃદયની આ ધા છે. નવી ગુજરાતી કવિતામાં ક્યાંય કશું આશાજનક દેખાતું નથી એમ કહેવાનો આશય નથી. Vernon Watkinsએ યીટ્સના મુખમાં મૂકેલી વેલ્શના નવ કવિઓ વિશેની ઉક્તિ અહીં વિચારવા જેવી છે:

'The Young poets', he murmured,
'Toil too much. They lay
Something on their table,
And dissect and wear it away
Till nothing but the grit is left;
But all song is gay.'

પણ એ સ્વયંભૂ કાવ્યસ્રોતનો કલનાદ કેમ સંભળાતો નથી? ત્યારે માયકોવ્સ્કીનો આ એકરાર યાદ આવે છે:

I mastered myself
and trod
on the throat
of my very own song.

કવિતા પ્રત્યેની સામાન્ય જનતાની ઉદાસીનતાને માટે ઘણાં કારણો આપવામાં આવે છે. માત્ર કવિતા જ શા માટે, ઉચ્ચ સ્તરની કોઈ પણ સાંસ્કારિક પ્રવૃત્તિથી સામાન્ય જનતા દૂર ને દૂર સરતી જાય છે. જનતાની રુચિને જાગૃત ને સજીવ રાખનાર બળની આજે ખોટ વરતાય છે. સર્જકને જનતાની કોટિએ નીચે ઊતરી આવવાને કહેવું એ એને આત્મદ્રોહનું પાતક વહોરવાનું કહેવા બરાબર છે. જનતા અને સર્જકને સાંધતી કડીરૂપ નવો વર્ગ – સહૃદયોનો, રસિકોનો વર્ગ, કાવ્યાસ્વાદ પરત્વે ઉત્સાહી બને તો આજની આ અનિષ્ટ પરિસ્થિતિનો અન્ત આવે. કેવળ રેડિયોનાં કવિસંમેલનોથી એ કાર્ય સિદ્ધ નથી થઈ શકવાનું.

પરંતુ કાવ્ય પ્રત્યેની આ ઉદાસીનતા એ કેવળ આપણી જ સમસ્યા નથી. શિક્ષણનો જ્યાં વધુ પ્રસાર છે, જનતા જ્યાં ઉત્સાહપૂર્વક સંસ્કારજીવનમાં રસ લેતી હોય છે ત્યાં પણ આ પરિસ્થિતિ છે. એનું કારણ શું? આત્મલક્ષી કવિતાનું પ્રમાણ કેમ વધતું જાય છે? કવિ અવચેતનાના ધૂંધળા લોકમાં દૃષ્ટિ વાળીને ત્યાંથી કેવળ એને જ ગમ્ય એવાં પ્રતીકો શોધીને શા માટે કાવ્યમાં પ્રયોજે છે? ભાષાના સામાન્ય પદવિન્યાસના પર કવિને કેમ આટલો બધો જુલમ ગુજારવો પડે છે? એલિયટને પણ કહેવું પડ્યું:

So here I am, in the middle way,
having had twenty years ‍
Twenty years largely wasted,.
the years of l'entre deux guerres-
Trying to learn to use words,
and every attempt
Is a wholly new start,
and a different kind of failure
Because one has only learnt to
get the better of words
For the thing one no longer has to say,
of the way in which
One is no longer disposed to say it.
And so each venture
Is a new beginning,
a raid on the inarticulate
With shabby equipment always
deteriorating
In the general mess of
imprecision of feeling
Undisciplined squads of emotion........

(East Coker)

ને ઉમાશંકરે પણ 'કવિનો અનુભવ'માં હમણાં જ કહ્યું છે:

> માનવહૃદયના અતલ અતિ ઊંડાણમાં –
> લેવા મથે જે તાગ,
> તે છંદ ખાલી હાથ આવી બ્હાર ડોલે
> મણિ વિનાના નાગ!
>
> '(સંસ્કૃતિ' મે, 1945)

વિજ્ઞાનના વિકાસ સાથે જીવનને જોવાની દૃષ્ટિમાં પરિવર્તન થતું ગયું. Empirical knowledge જ વિશ્વસનીય લેખાયું,૨ મલીબૌપૈઅના પર ભાર મુકાયો. આથી બુદ્ધિથી કાર્યકારણની શૃંખલા રૂપે ઇન્દ્રિયગોચર જગતની ઘટનાઓને જાણવી તે સાચું જ્ઞાન ગણાયું. એથી જુદા પ્રકારના, ભાવથી, સંવેદનાથી આત્મસાત્ કરાતા, જ્ઞાનની પ્રતિષ્ઠા ન થઈ. મનુષ્યની ઊમિર્ઓ, સંવેદનાઓ, ભાવનાઓ આથી જાણે કે જ્ઞાનના પ્રદેશમાંથી બહિષ્કૃત થયાં. આ પરિસ્થિતિનું તાદૃશ આલેખન કરતાં Erich Heller કહે છે: 'The human affections are the only instruments of recognizing and responding to values. By treating the affections as the rascals in the school of reason, and as the peace-breakers in the truthbound community, Reason – the rationalist's reason – has set up a kind which leaves the human affections as idle as do, by general consent, the 'objective' methods that lead to its discovery. The workshops in which our truths are manufactured are surrounded by swarms of unemployed affections. Unemployment leads to riots, and riots there were and are.' જીવન પ્રત્યેની આ દૃષ્ટિને કારણે આપણો મૂલ્યબોધ પણ વિક્ષુબ્ધ થયો. સર્વસ્વીકૃત મૂલ્યોની સમાન ભૂમિકા ઉપર ઊભા રહીને કવિ પોતાનું વક્તવ્ય સમ્બોધી

શકે એવી સ્થિતિ રહી નહીં. કવિતા વસ્તુઓને એના યાથાર્થ્યમાં ((true stature of thingsમાં) જોઈને એની સાચી મહત્તાને ગાય છે એમ કહેવાનો કશો અર્થ રહ્યો નહીં, કારણ કે એમાંના દરેક શબ્દને આપણે શંકાની નજરે જોતાં થયાં. આથી કોઈ મૂલ્યો વિશે મતૈક્ય રહ્યું નહીં. મૂલ્યોની જેના પર પ્રતિષ્ઠા કરી શકાય એવો કશો દૃઢ આધાર જ રહ્યો નહીં. આથી કાવ્યસિસૃક્ષાએ અંદરનો રસ્તો લીધો, એ અવચેતનામાં સરી ગઈ ને ત્યાં વ્યક્તિત્વના નેપથ્યમાં નિભૃતે એણે ‘a little cosmos of inwardness salvaged from the devaluation of world’ – માં જઈને આશ્રય લીધો, આ ‘discovery and colonisation of inwardness’ અર્વાચીન કવિતાનું એક પ્રધાન લક્ષણ છે. જે કોઈ સાચા અર્થમાં કવિ છે તેને આવું શરણું શોધવાની દુ:ખદ અનિવાર્યતા વરતાઈ છે.

શેલીએ કહ્યું છે તેમ આ વિશ્વમાં અદૃશ્ય રીતે રહેલા, એક વસ્તુને બીજી વસ્તુ સાથે સાંકળનારા, સમ્બન્ધતન્તુઓને અનુભવગોચર કરાવવા એ કવિનો ધર્મ છે. એ સમ્બન્ધ જો વિજ્ઞાનના નિયમોથી અવગત થઈ શકે એવા પ્રકારનો જ હોય તો કવિએ એ કાર્ય વિજ્ઞાનીને જ સોંપી દેવું જોઈએ. પણ વસ્તુઓની યથાર્થતા તે શૂન્ય અવકાશમાં અથડાતાં ફરતાં અણુપરમાણુઓનો શંભુમેળો માત્ર નથી. વિજ્ઞાન વિશ્વને જાણવાની એક પદ્ધતિ આપણને આપે છે, તો કાવ્ય, કળા દ્વારા ભાવથી વિશ્વને જાણવાની એટલી જ અગત્યની બીજી પદ્ધતિ આપણને મળે છે. બન્નેને પરસ્પરવિરોધી નહીં લેખતાં એકબીજાની પૂરક જ લેખવી જોઈએ.

કવિતા પરના ગદ્યના આક્રમણની પ્રથમ ઝાંખી હેગલને થઈ ચૂકી, આથી એણે કહેલું: ‘Art is and will remain a thing of the past, because the mode of prose has absorbed all the concepts of the mind and impressed them with its prosaic stamp.’ અને આથી એણે ભવિષ્યની કવિતાને ચેતવણી પણ આપેલી: ‘Poetry will have to take on the business of so thorough a recasting and remodelling of reality that, faced with the unyielding mass of the prosaic,

it will find itself involved everywhere in manifold difficulties.'

વાસ્તવિકતાની આ ધરમૂળથી કરવી જોઈતી પુનર્ઘટના કવિ શી રીતે કરે? એને માટે એણે પ્રતીકો યોજવાં પડે, ભાષામાં નવી ગુંજાયશ ઊભી કરવી પડે, નહીં તો એ conceptual thinkingમાંથી કવિતાને ઉગારી શકે નહીં. પણ આજે પ્રતીકનિર્માણની પ્રક્રિયાને તપાસીશું તો લાગશે કે એ પ્રતીકો છૂટા છૂટા ખણ્ડો રૂપે કાવ્યમાં રહી જાય છે; એ કાવ્યમાં એકરસ થઈ શકતા નથી. વળી એ ઘણી વાર conceptual thinkingનું રૂપ ધારણ કરતા હોય એવું લાગે છે. આને કારણે કવિના ભાવજગત અને ભાવકના ભાવજગત વચ્ચેનો જે આત્મીયતા સાધી આપતો સેતુ બંધાવો જોઈએ તે બંધાતો નથી. જેણે સેતુ બનવું જોઈએ તે સમસ્યા બની રહે છે. આનું કારણ આપતાં Wladimir Weildeએ કહ્યું છે: કThe cord which binds it to the whole being of him who speaks it disappears; it ceases to be anything but the automatic reflections of certain operations of the intellect. These operations could be creative but the sign itself now no longer shares in the creative work. The complete neutralisation of the word will be the death of literary art.'

પ્રતીકનિર્માણની પ્રક્રિયાને તપાસતાં એક બીજી વસ્તુ પણ ઉપરના વિધાનમાંથી ફલિત થાય છે. પ્રતીક અને જેને માટે પ્રતીક યોજાયું હોય છે તે વસ્તુ – એ બેની વચ્ચેની કડી અત્યન્ત અસ્પષ્ટ થતી ગઈ, આથી પ્રતીક અને પદાર્થ symbol અને reality –નાં વિશ્વો જ જાણે કે જુદાં થઈ ગયાં. વિજ્ઞાને realityના પરનો એકચક્રી અધિકાર પ્રાપ્ત કર્યો, ને જઅસર્મન કાવ્યજગતમાં એકચક્રી બન્યાં. આને પરિણામે કવિની બાનીમાં જે સન્દિગ્ધતા આવી તે આજે કાવ્યના મૂળમાં સ્થિર થઈને રહી છે, કવિતાનું એ અનિવાર્ય લક્ષણ લગભગ બની ગઈ છે. આના કારણરૂપ પરિસ્થિતિ ટળશે નહીં ત્યાં સુધી આ સન્દિગ્ધતાને પણ દૂર કરી શકાશે નહીં. Erich Heller આ પરિસ્થિતિને આમ વર્ણવે છે: 'As reality became more real, so the symbol

became more symbolic and art more artistic. The artist ceased to be a humble craftsman, supplying goods for the common trade between heaven and earth. He set himself up as a dealer in very special specialities, with a heaven all to himself and an earth to look down upon.' અને આને પરિણામે 'Ambiguity and paradox are the manner of speaking when reality and symbol, man's mind and his soul, are at cross-purposes.'

એરિસ્ટોટલે કવિતાને – કળાને imitative અનુકરણાત્મક કહી છે. પણ કવિતા માત્ર અનુકરણશીલ નથી, એ imitative હંમેશાં હોય છે, ને તે પણ ઊંડા અર્થમાં. આપણી સંવેદના કેવળ બાહ્ય જગતની છાપ ઝીલતી નથી, એ જેની છાપ ઝીલે છે તેના અન્તર્ગત ગૂઢ યાથાર્થ્યને એ હંમેશાં પ્રકટ કરે છે, ને એ રીતે અનુભૂતિના એક અનન્ત શક્યતાવાળા વિશ્વ તરફ એ અંગુલિનિર્દેશ કરે છે. કવિ પ્રત્યેક પળે એ અદ્યાપિપર્યન્ત અગોચર વિશ્વની સીમાને ભેદવાનું સાહસ કરતો હોય છે. જ્યારે પૃથકજન અનુભવો ગ્રહણ કરવાની જે ઘરેડ પડી ગઈ હોય છે તેમાં કશું સાહસ ખેડ્યા વિના પોતાની જાતને મૂકી દે છે. જમાને જમાને અનુભવોને ઝીલવાની આવી ઘરેડના ઘાટ બદલાતા રહે છે, ને એને બદલવામાં કવિનો ઘણો મોટો ફાળો હોય છે. સંસ્કૃતિને આવી ઘરેડનો આધાર લેવો જ પડે છે, કારણ કે એનું ચણતર એવી કશીક સ્થિર ભૂમિના પર જ થઈ શકે છે. આથી સંસ્કૃતિને રૂઢિની જરૂર પડે છે, પણ કવિતાના પ્રાણ અગોચરને માટેના સાહસની આબોહવામાં જ લીલા કરી શકે છે. કવિ ઘણી વાર નવી અનુભૂતિઓ સરજી આપતો નથી, પણ 'naturalized' અનુભવને એ નવું ઊંડાણ, નવી વિશાળતા અર્પે છે. સંસ્કૃતિને કોઠે પડી ગયેલાં સંવેદનો ઝીલવાના જડ ઘાટની દઢ રેખાઓ જ્યારે ધીમે ધીમે ફરી શિથિલ થતી જાય છે, ત્યારે કાવ્યકળાના વિકાસનો એ સુવર્ણયુગ બની રહે છે. ત્યારે સીમાઓ ફરી વિસ્તરે છે, સાહસને માટે નવાં ક્ષેત્રો ખુલ્લાં થાય છે, આથી રિલ્કેએ કવિના કર્તવ્યની વાત કરતાં અણજાણ ગન્તવ્ય સ્થાને જવા નીકળેલા નાવિકોની સાથે કવિની સરખામણી કરી છે. સંસ્કૃતિ કાંઠાની દઢ ભૂમિ પર પોતાનું ચણતર ચણે છે. પણ કવિ દૂર દૂરના અજ્ઞાત ગન્તવ્ય સ્થાને જવાને હંમેશાં લંગર ઉપાડે છે. એ દૂરતાના

આક્રમણથી એ કચડાઈ ન જાય તે માટે એ ગાવા માંડે છે, એના ગીતમાં આ પ્રકારની અનિવાર્યતા રહેલી છે. દૂરની દીપ્તિથી એ એની નિકટનાંને અજવાળે છે; ને ત્યારે નિકટની વસ્તુને પણ જાણે એક નવું અને સાચું પરિમાણ લાધે છે. આ પરિમાણ પ્રાપ્ત કર્યા વિનાની વસ્તુને એનું યાથાર્થ્ય લાધ્યું જ નથી હોતું અને આ વિશ્વની દરેક વસ્તુ કવિ પ્રત્યે મીટ માંડીને આતુરતાથી એ નવા પરિમાણને પ્રાપ્ત કરવાની આશાએ આતુર બનીને જોઈ રહી હોય છે. કવિની વૈખરીમાં એ વસ્તુ જ્યારે એ નવા પરિમાણ દ્વારા પુનઃ મૂર્ત થઈ ઊઠે છે ત્યારે જ એ વસ્તુનું અસ્તિત્વ પણ સાર્થકતાનો રોમાંચ અનુભવે છે:

These things that live on departure
Understand when you praise them:
fleeting, they look for
Rescue through something in us,
the most fleeting of all.
Want us to change them entirely,
within our invisible hearts,
Into – oh, endlessly – into ourselves !
whosoever we are.

આજે કવિ પોતાના કર્તવ્ય વિશે બહુ સ્પષ્ટ નથી, એનો ભાવકવર્ગ પરસ્પરવિરોધી એવા અનેક છિન્ન ખણ્ડોનો બનેલો છે. શામળની જેમ એ આજે મનોરંજક વાર્તા કહેવા બેસે તો ચિત્રપટોની મનોરંજન કરવાની શક્તિ સાથે એને હરીફાઈમાં ઊતરવું પડે. આથી મુગ્ધ થઈને સાંભળતા unsophisticated શ્રોતાજનોનો સમ્પર્ક એણે ખોયો છે, ને એની સાથે કથા કહેવાના ઉત્સાહ અને અભિનિવેશને પણ ખોયો છે. ઉપદેશક કે પ્રજાની સંસ્કારયાત્રાના નેતા તરીકે બોધવાનો અધિકાર પણ એની પાસે રહ્યો નથી, કારણ કે લોકો આજીવિકાના સંઘર્ષમાં પડેલા હોવાથી એવા કશા ઉપદેશ પ્રત્યે ઉદાસીન છે. C. Day Lewis એ આજના માનવ વિશે કહ્યું છે: 'He is certainly a bewildered man, living as he does in a world where too many ideas and too many facts are chasing too little belief.'

મહાન કવિતાકળાના પ્રાદુર્ભાવને માટે જે અનિવાર્યતયા આવશ્યક હોય છે તેવું કશુંક આપણી દુનિયામાંથી એકાએક અલોપ થઈ ગયું લાગે છે. વિનાશનો ઓળો માનવજાતિ પર ઝળુંબી રહ્યો છે. એ સ્થિતિમાં એ કશા ચિરન્તનનો ખ્યાલ કરી શકે એમ નથી; પોતાના ભાવી વિશે જ શંકાશીલ હોવાને કારણે એ હૃદયની શ્રદ્ધાની શક્તિ ખોઈ બેઠો છે. મનુષ્યે ભાષાની સંક્રમણશક્તિ વધુ ને વધુ સિદ્ધ કરી છે, પણ દુ:ખની વાત એ છે કે ભાષા જ્યારે કાવ્યને લાયક બની છે ત્યારે જ કવિને પોતાનું કથયિતવ્ય હાથમાંથી સરી જતું લાગે છે. એ દઢ સ્વરે એને ઉચ્ચારી શકે એવું એની પાછળનું પ્રતીતિનું બળ જાણે ભાંગી પડ્યું લાગે છે.

ને તેથી જ તરંગો, તર્કના બુટ્ટાઓ, શબ્દચાતુરી વગેરેમાં રાચતી ક્ષણજીવી પદ્યકૃતિઓ કાવ્યનું સ્થાન લેવાની ધૃષ્ટતા કરી રહી છે. ઉચ્ચ કવિતાનો મર્મગ્રાહી વર્ગ સાહિત્યના ક્ષેત્રમાં ધીમે ધીમે પ્રચારમાં આવતાં ખોટાં મૂલ્યો પ્રત્યે જો ઉદાસીનતા સેવતો રહેશે તો સાચી કવિતાને અવતરવાની આબોહવા પણ લુપ્ત થઈ જશે. આપણા આ વિશીર્ણ ને છિન્ન ભિન્ન ખણ્ડોથી ભરેલા યુગમાં કશુંક અખણ્ડ કે અવિકલ સર્જવાનો મહાપુરુષાર્થ કવિએ આચરવાનો છે. એને વિરલ પ્રતિભાશક્તિની અપેક્ષા રહે છે. એવી કવિતા ન અવતરે ત્યાં સુધી નિમ્ન સ્તરની પદ્યકૃતિઓથી આપણી રસવૃત્તિને સંતુષ્ટ ન થવા દઈએ. ઉચ્ચ કવિતાની આતુર બનીને પ્રતીક્ષા કરતા રહીએ.

જુલાઈ, 1955

*** કિંચિત્'ની પહેલી આવૃત્તિમાં જનાન્તિકે શીર્ષક હેઠળ કેટલાક નિબન્ધો મૂકવામાં આવ્યા હતા. પાછળથી કેટલાક નિબન્ધો સુરેશ જોષીએ 'જનાન્તિકે'માં સમાવી લીધા હતા. અહીં આગળ કેટલાક ન સમાવેલા નિબન્ધો મૂકવામાં આવ્યા છે. – શિ.પં.**

કળા પાસે ભાવકની અપેક્ષા

કળાકૃતિની પાસે આપણે કઈ અપેક્ષાઓ લઈને જઈએ છીએ તે પ્રશ્ન રસાસ્વાદની પ્રક્રિયાની વિચારણામાં મહત્ત્વનો છે. કોઈ વાર્તા વાંચ્યા પછી ઘણી વાર વાચક આવો ઉદ્‌ગાર કાઢતો હોય છે: ‘જોયું ને, હું નો’તો કહેતો, જે આવું વર્તન કરે તેને મોડોવહેલો ભગવાન શિક્ષા કર્યા વગર છોડે નહીં.’ ઇઝાક બાબેલની ‘ઇસુનું પાપ’ નામની વાર્તા વાંચીને એક મિત્રે કહ્યું: ‘આમાં તે શી મોટી વાત કહી નાંખી છે કે તમે અનુવાદ કરવાના થયા? સ્ત્રીને બહુ દુ:ખ હોય છે, પુરુષો લંપટ હોય છે ને દારૂબંધી થવી જોઈએ કારણ કે આ બધાંનાં મૂળમાં દારૂ રહ્યો છે – આટલું જ લેખકને કહેવું છે ને?’ મને લાગે છે કે આ પ્રકારના ભાવકો પોતે પરમ્પરા પાસેથી ઉછીની લઈને પંપાળેલી કોઈ નૈતિક માન્યતા સાથે લેખકે (એમને મતે) પ્રકટ કરેલી નૈતિક માન્યતાનો તાળો મળે છે કે નહીં એટલું જ જોતા હોય છે. એની પાછળ રહેલા સન્તોષનું સ્વરૂપ કંઈક આવું છે: ‘મારી નૈતિક માન્યતાને લેખક પણ કબૂલ રાખે છે માટે મારી માન્યતામાં વજૂદ છે, હું સાચો છું.’

મને લાગે છે કે કળાકૃતિના સાચા આસ્વાદમાં આવી મનોવૃત્તિ વાસ્તવમાં વિઘ્ન રૂપ બની રહે. હમણાં જ હેમિંગ્વેના ‘The Snows of Kilimanjaro’ વિષે ચર્ચા નીકળી. એક સાહિત્યરસિક તથા સર્જક મિત્રે કહ્યું: ‘આ વાર્તામાં હેમિંગ્વેએ એક મહત્ત્વનું સત્ય આલેખ્યું છે. સર્જનની પ્રારમ્ભ દશામાં મળેલી કીર્તિથી લુબ્ધ બની જો સર્જક સાચા સર્જનને માટેની અવિરત સાધનાને છોડી દે, પ્રમાદને વશ થાય, અન્ય પ્રલોભનોને વશ થાય તો એનો શતમુખ વિનિપાત થાય.’ એમને કૃતિ ગમી તે આ મહત્ત્વનું સત્ય એ દ્વારા

રજૂ થયું છે તે કારણે. અહીં પણ ખરું જોતાં નૈતિક માન્યતાનો તાળો મેળવવાની જ વૃત્તિ કામ કરી રહેલી દેખાશે.

હેમિંગ્વેની એ કૃતિનો આસ્વાદ લેવો હોય, હેમિંગ્વેને ન્યાય કરવો હોય તો કદાચ એ કૃતિને બીજી રીતે જોવી જોઈએ. વાર્તા દ્વારા જે સત્ય માહિતીને રૂપે રજૂ થાય છે તેમાં ભાગ્યે જ કશી અસાધારણતા હોય છે. એવાં સર્વસામાન્ય સત્યો માનવજાતિ દીર્ઘ કાળના અનુભવના પરિપાક રૂપે સંચિત કરતી આવી જ છે. નંગ મહત્ત્વની વસ્તુ નથી, પણ એને સોનામાં જડવામાં જે કારીગરી વાપરવામાં આવે છે તે મહત્ત્વની વસ્તુ છે. આ વાર્તામાં આફ્રિકાના જંગલમાં ગેન્ગ્રીનથી મૃત્યુવશ થવા આવેલો લેખક પોતાના જીવન પર દૃષ્ટિપાત કરે છે. આ આપણી આખી સંસ્કૃતિ વિશે લેખકને કશુંક કહેવું છે. એક વ્યક્તિ સુધી જ એ વક્તવ્ય પર્યાપ્ત રહેતું નથી, એના રચનાકૌશલને કારણે એની વ્યાપ્તિ એથી વિશેષ છે. ધ્રુવપદ જેવું કાનમાં રણકી ઊઠતું આ વાક્ય લો: ‘આ ગિરિશૃંગની આટલી ઊંચાઈએ દીપડો શાની શોધમાં હતો?’ એ દીપડો પાછળ અવશેષમાં માત્ર એનું હાડપિંજર મૂકી ગયો છે. ને તરત પ્રકાશ પડે છે: માનવજાતિ તેની મહત્ત્વાકાંક્ષાની હરણફાળ પાછળ કદાચ અસ્થિપિંજર જ મૂકી જશે કે શું! ત્યાંથી આગળ ચાલો. એને જે જે પ્રસંગો યાદ આવે છે તે જુઓ. એ પ્રસંગો આપણી સંસ્કૃતિના વિશિષ્ટ પ્રતિનિધિ રૂપ નથી લાગતા? જેને આધારે માનવને જીવનનું સંવર્ધન કરવાનું ફાવતું તે જ પ્રેમ, કીતિર્ વગેરે માનવના જીવનને આજે ઊધઈની જેમ કોરી ખાય છે. એમ શા માટે બનતું હશે? ને સર્જકને થયેલો ગેન્ગ્રીનનો રોગ જુઓ. એ આગળ વધતો જાય છે. શરીરમાંથી પોષણ પામીને શરીરને મારતો જાય છે. ભૂતકાળની કીતિર્ના પર જીવવાની લેખકની વૃત્તિ આ ગેન્ગ્રીન જેવી જ છે. એનું સુન્દર સૂચન લેખકે કર્યું છે. એ ગેન્ગ્રીન સાથે બીજી બે telescopic images પણ લેખકે યોજી છે: ગીધ અને તરસની. આ બન્ને બીજાએ કરેલા શિકારના અવશેષને કે અજીઠાને ખાનારાં છે. લેખક પણ પોતે જ પ્રાપ્ત કરેલી ભૂતકાળની કીતિર્ ભક્ષીને જીવી રહ્યો છે. આ પણ અત્યન્ત સમર્થ રીતે સૂચવાયું છે. આ રીતે જોતાં આ વાર્તામાં લેખકે પ્રયોજેલી વિશિષ્ટ આયોજનપદ્ધતિને કારણે ટૂંકી વાર્તાના લઘુ સ્વરૂપમાં epic tenor – મહાકાવ્યના વિશાળ વિસ્તારનો અણસાર લેખક આપણને બતાવી શકે છે, ને એમાં જ એની સાર્થકતા છે.

આ વાર્તાની ચર્ચા કરતાં બીજી પણ એક વસ્તુ ભૂલવાની નથી. હેમિંગ્વેના પર સ્પેનની ઘણી અસર છે. સ્પેનના ચિત્રકાર ગોયાની પ્રખ્યાત કળાકૃતિ ‘Nada’ – nothingnessથી એ ખૂબ પ્રભાવિત થયો છે. આજની સૃષ્ટિમાં માનવી ચારે બાજુથી ઊછળતા શૂન્યતાના જુવાળ વચ્ચે ઘેરાયો છે. એમાંથી ઘડી બે ઘડી ટકી રહેવા પૂરતો એક રણદ્વીપ એ ઉપજાવે છે, ને આખરે એ પણ ભ્રાન્તિ જ હતી તેનું એને ભાન થાય છે. અહીં કિલિમાંજારોનું હિમાચ્છાદિત શિખર તે આ Nada – શૂન્યતાની વચ્ચેના આશ્રયસ્થાન રૂપ દ્વીપ જેવું છે, પણ યન્ત્રમાં ગરબડ થવાને કારણે વિમાન એ શિખર પર ઊતરી શકતું નથી, ને એ રીતે એ ભ્રાન્તિનો અન્ત આવે છે. હેમિંગ્વેની અન્ય કૃતિઓમાં પણ આ શચગચના પ્રભાવને બતાવી શકાશે. માનવ મરણિયો બનીને બચવા નવી નવી ભ્રાન્તિઓનું સર્જન કરતો જાય છે તે એણે ઘણી કૃતિઓમાં બતાવ્યું છે.

આ Nadaની જેમ ‘Men without Women’ એ પણ હેમિંગ્વેની એક પ્રિય માન્યતા છે. પુરુષ પુરુષ વચ્ચેના હાર્દિક સખ્યમાં સ્ત્રી અન્તરાય રૂપ નીવડે છે. પુરુષના પૌરુષને એ ધાર વગરનું બૂઠું કરી નાંખે છે. આ વાર્તામાં પણ એની આ ભાવના સ્પષ્ટ વરતાઈ આવે છે.

‘A Cat in the Rain’ કે ‘Canary for One’ જેવી બીજી વાર્તાઓમાં પણ હેમિંગ્વેની આયોજનપદ્ધતિનો આવો પરિચય સહૃદયને થશે. ‘Canary for One’ની વાર્તા જ લઈએ: એક બહેરી ડોશી પાંજરામાં કેનેરી પંખી લઈને મુસાફરી કરે છે. એની સાથે, છૂટાછેટાનો આખરી વિધિ પૂરો કરવા જઈ રહેલું, એક યુગલ પણ મુસાફરી કરતું હોય છે. ડોશી જરા વાતોડિયણ છે (બહેરાઓ ઘણું કરીને હોય છે તેમ!). કેનેરી કેમ અને ક્યાં લઈ જાય છે તેનો ઇતિહાસ સવિસ્તર આપતાં એ કહે છે કે એની દીકરી કોઈ સ્વિસ એન્જિનિયરને પરણવા ઇચ્છતી હતી, પણ પરદેશીઓ સાથેના લગ્ન એને મંજૂર નથી માટે દીકરીને એણે પરણવા દીધી નથી. આથી દીકરી દુ:ખી છે ને સુકાતી જાય છે. આ કેનેરી તરછોડાયેલું એકલું ક્યાંક બેસી રહ્યું હતું. તેને એ દીકરીના મનોવિનોદ માટે લઈ જાય છે. ને પછી વાતવાતમાં ડોશી કહે છે: ‘અમેરિકનો જ પતિ તરીકે તો આદર્શ કહેવાય.’ હવે, છૂટાછેડા લેવા જતાં યુગલમાં પતિ અમેરિકન જ છે. ડોશીની આ કેવી મોટી ભ્રાન્તિ છે! પણ ડોશી બહેરી છે, એના સુધી આ સત્ય – એની

સાવ નિકટ, એની માન્યતાના નક્કર પ્રતિવાદ રૂપે રહેલું, સત્ય એ ડોશી સુધી પહોંચી શકે એમ નથી, કારણ કે એ બહેરી છે. આ રીતે આપણે દરેક સંરક્ષાત્મક બધિરતા જાણેઅજાણ્યે કેળવતા હોઈએ છીએ, તેનું લેખક અહીં સૂચન કરે છે. પેલું કેનેરી પંખી પણ પ્રતીક જ બની રહે છે. એને જે પ્રાપ્ત થયું નથી તેની અવેજીમાં એ આશ્વાસન રૂપે ગળે બાઝે છે. ને તે કેનેરીય કેવું? – તરછોડાયેલું!

એટલે પ્રશ્ન એ છે કે જો આ પ્રકારની પ્રતીકયોજના ન કરી હોત, ડોશીની પડખે અમેરિકન યુગલને મૂક્યું ન હોત, કેનેરીને ન આણ્યું હોત તો વાર્તામાં જે અભિવ્યક્તિની વેધકતા આવી છે તે આવી શકી હોત ખરી? જે સત્ય કહેવાનું છે તેને તો સાદાસીધા એક વાક્યમાં આપણે નીતિવચનને રૂપે મૂકી શકીએ. પણ એને કહેવાને માટેનું જે સંવિધાન તેને જ ઊંચી કોટિની સર્જનશીલતાની અપેક્ષા રહે છે, નહીં તો આપણા કાવ્યગ્રન્થો સ્મૃતિગ્રન્થો જ બની રહે!

આથી સાહિત્યમાં આપણને જે રસ પડે છે તેનું મૂળ આપણી આ સર્જનશીલતાની લીલામાં રહેલું છે. આ મહત્ત્વની વસ્તુ આપણા વિવેચને ઉવેખી લાગે છે. ઉશનસ્ના ‘પ્રસૂન’નો પરિચય કરાવતાં આપણા એક પ્રાધ્યાપક વિવેચકે (!) એમને સર્વોદયના કવિ કહ્યા. મને એમાં અચરજ પામવા જેવું ન લાગ્યું. કાવ્યની પાછળ લીલા કરી ગયેલી માનવચિત્તની સર્જનશીલતાને જોવાને બદલે કવિ નીતિસૂત્રોનું હાટિયાણું માંડીને બેઠો છે એમ માનીને એની પાસેથી સુપથ્ય નીતિનાં પડીકાં બંધાવી લેવાની આપણી વૃત્તિ એક દિવસ રસાસ્વાદની નૈસર્ગિક વૃત્તિને સાવ કુણ્ઠિત કરી નાખશે એવો ભય રહે છે. આપણી નૈતિક આલમ્બનને માટેની આવશ્યકતા અને આપણી નૈસર્ગિક રસાનુભવને માટેની ઝંખના – આ બેને જો ભિન્ન ગણીએ તો કળાકૃતિના નિર્માણનું કે એના ગૌરવનું પ્રયોજન જ રહેશે નહીં.

આથી આપણો કવિય બિચારો પ્રચલિત સૂત્રોના ‘લેબલ’ લગાડીને પડીકાં બાંધવા બેસી ગયો છે. ફાગણનાં ગીત રેડિયો પર ગાવા જોઈએ છે? લો, લેતા જાવ, અમારો ભાવ સસ્તો છે, બધાને પરવડે એવો છે. ભૂમિદાનનું ગીત જોઈએ છે? જરૂર આપીશ. વિનોબાજીની હાકલ પડી છે ને હું મૌન સેવું? લો, આ તમને ઘણું ઉપયોગી નીવડશે. આવું ગીત તમને બીજે ક્યાંય નહીં મળે હોં! શું કહ્યું? ઋતુવર્ણન? – અરે, એય અમે કરી

જાણીએ છીએ. કહેતા હો તો વાલ્મીકિ કે કાલિદાસની શૈલીમાં કરી આપીએ. એક વાર અમારો માલ જુઓ, પસંદ નહીં પડે તો કહેજો. માનવજાતિનું દુ:ખ? અરે ભાઈ, અમે તે કવિ છિયે કે હજામ? અમને એનું દુ:ખ ન થાય તો કોને થાય? – એ દુ:ખની કવિતાનો પણ અમારી પાસે સારો જથ્થો છે.

આમ આપણો કવિ બિચારો પરાણે સર્વોદયવાદી – બધાની પિપૂડી વગાડનારો થઈ ગયો છે! વિવેચન જો જાગ્રત હોય તો આમ ન બને.

'પથેર પાંચાલી' વિશે

કળા અને કળા વચ્ચેના પારસ્પરિક સમ્બન્ધોની મીમાંસા ઘણી રસપ્રદ નીવડે. ફ્રાન્સમાં ચિત્રકળા અને કવિતા એકબીજા સાથે સમ્પૃક્ત થઈને રહ્યાં છે. Theodore M. Greeneએ સર્વ કળાઓની પાછળ વિવિધ રીતે કામ કરતી માનવીની સિસૃક્ષા, માધ્યમભેદ તથા રીતિભેદને કારણે પ્રકટ થતું વૈવિધ્ય અને એને આધારે કળાની મીમાંસાને માટેની ભૂમિકાઓ – આ બધાંની તલાવગાહી મીમાંસાને રજૂ કરતો એક ગ્રન્થ લખ્યો છે: The Arts and the Art of Criticism. આ ઉપરાંત હમણાં હમણાં, માનવીની સંહારક પ્રવૃત્તિના વધવા સાથે, માનવીની સર્જનાત્મક પ્રવૃત્તિનાં મૂળ અને વ્યાપારને એના સાંસ્કારિક જીવનના સમગ્ર સન્દર્ભમાં મૂકીને અભ્યાસ કરવાના વલણે દેખા દીધી છે. આના અનુષંગમાં પ્રતીકયોજનાની પદ્ધતિનો પણ ઘણો ઊંડો અભ્યાસ ચાલી રહ્યો છે. પ્લેટોએ કવિતાને નકારવાને માટેનું રજૂ કરેલું કારણ – કળા વાસ્તવિકતાથી ત્રણ ડગલાં દૂર છે – આજે ફરી તપાસવાની પરિસ્થિતિ ઊભી થઈ છે. કળા વાસ્તવિકતાનો નિબિડ પરિચય કરાવી શકે ખરી? કે પછી એ આપણને ઉત્તરોત્તર એક ભ્રાન્તિથી બીજી ભ્રાન્તિનાં સોપાન ચઢાવીને વાસ્તવિકતાના પરિચયની સ્મૃતિને પણ ભુલાવી દે? કળા મૂલ્યબોધ કરાવે છે – અલબત્ત, એની પોતાની આગવી રીતે – માટે એ વાસ્તવિકતાથી સાવ અસંપૃક્ત છે એમ તો શી રીતે કહેવાય? વાસ્તવિકતાને આપણે સમજવા મથીએ છીએ, એ સમજવાની ક્રિયા દરમિયાન આપણે આપણી લાગણી અને ઊમિર્ના જુદા જુદા સ્તરે રહીને એનાં અનેકવિધ પાસાંઓને અનુભવીએ છીએ. આ અનુભવનિચયમાંથી વાસ્તવિકતાનું હાર્દ ધીમે ધીમે પ્રકટ થતું રહે છે; ને એ હાર્દની સમજના અનુલક્ષમાં મનુષ્ય પોતાની પ્રવૃત્તિને દોરવાને અમુક સિદ્ધાન્તોને

અસમ્પ્રજ્ઞાતપણે પ્રયોજતો હોય છે. એને જો આપણે મૂલ્યબોધ કહીએ, ને કળાસર્જન કે કળાસ્વાદથી જો એ મૂલ્યબોધનો વિકાસ થતો રહેતો હોય તો પછી કળાને વાસ્તવિકતાવિરોધી શી રીતે ગણવી? આ મૂલ્યબોધ પણ જ્ઞાનનું એક સ્વરૂપ જ છે. એ સ્વરૂપનું વૈશિષ્ટ્ય રજૂ કરતાં George Whalley 'Poetic Process' નામના પુસ્તકમાં (પૃ.૨૨૨) કહે છે: 'The recognition of value is also a grasp of the reality carrying with it the conviction of genuine knowing; this knowing is prelogical and requires no external tests to establish itself. This state of knowing manifests itself simultaneously in other modes; as perceptual vividness and intricate feeling.'

વાસ્તવિકતાની અભિજ્ઞતા મનુષ્ય કેટલી અને કેવી વિવિધ રીતે કેળવતો હોય છે તેનો અભ્યાસ ખરે જ અત્યન્ત રસપ્રદ નીવડે એવો છે. જર્મનીમાં Cassirer શરૂઆત કરી, ને એણે તો કહ્યું કે: 'Man is a symbolic animal whose languages, myths, religions, sciences, and arts are symbolic forms by which he projects his reality and comes to know it: What reality is apart from these forms is irrelevant. Cassirerનાં શિષ્યા Susanne Langerએ આ દૃષ્ટિનો વિકાસ કર્યો ને Philosophy in a New Keyમાં તથા Feeling and Formમાં રસમીમાંસાના ક્ષેત્રમાં મહત્ત્વનું અપર્ણ કર્યું. આ ઉપરાંત Kenneth Burkeએ એમના જુદા જુદા નિબન્ધોમાં તથા Philosophy of Literary Form નામના પુસ્તકમાં આ વિષયની મૌલિક અને સૂક્ષ્મ સ્વરૂપની મીમાંસા કરી. આ વિષયને ચર્ચતું 'The Literary Symbol' નામનું William York Tindallનું લખેલું પુસ્તક હમણાં જ મારા હાથમાં આવ્યું. એ વિશે વળી કોઈ વાર વાત કરીશું.

આ બધી વાતનો વિચાર કરું છું ત્યારે એક સૂચન કરવાનું મન થાય છે: આપણી અનેક વ્યાખ્યાનશ્રેણીઓ છે – વિદ્યાપીઠને આશ્રયે ચાલતી, જાહેર સંસ્થાને આશ્રયે ચાલતી, પર્વપર્વણીને નિમિત્તે ગોઠવાતી – એમ અનેક પ્રકારની. આવી શ્રેણીઓમાં

વ્યાખ્યાતાને પહેલેથી જ આવા એકાદ પ્રમાણભૂત ગ્રન્થનો આલોચનાત્મક અભ્યાસ રજૂ કરવાનું સોંપવામાં આવ્યું હોય તો એનું ઘણું સારું પરિણામ આવે. ઘણી વાર 'વિદ્વાન' વ્યાખ્યાતાઓ કશું જ મૌલિક – ને મૌલિક તો હંમેશાં કદાચ કહેવું પણ મુશ્કેલ – કે સમર્પક સ્વરૂપનું પણ કહી શકતા નથી. શ્રમ અને દ્રવ્યનો દુર્વ્યય થાય છે. આવાં વ્યાખ્યાનો અધિકારીને સોંપીને ગ્રન્થાકારે પ્રસિદ્ધ કરવામાં આવે તો નક્કર લાભ થાય. ખાસ કરીને સાહિત્યમીમાંસાના ક્ષેત્રમાં હવે ઘણા ઘણા પ્રશ્નોની વિચારણા કરવી જરૂરી લાગે છે. એ પ્રશ્નો અભ્યાસીઓના મનમાં ઊઠે એવી બૌદ્ધિક જાગૃતિનું વાતાવરણ પણ હજુ તો બંધાયું નથી. આને અંગે ઘણે સ્થળે અનેક વાર ચર્ચાવિચારણા, સંવિવાદ ગોઠવવાં જોઈએ. વિવેચન કર્તવ્યચ્યુત થયું છે એમ હવે તો બધેથી કહેવાવા લાગ્યું છે. જો સાચી પરિસ્થિતિને ઓળખવા જેટલી દૃષ્ટિ, ને ઓળખીને કહેવા જેટલી પ્રામાણિકતા આપણે કેળવ્યાં તો હવે એનું નિવારણ પણ કરવું જોઈએ.

એક કળા બીજી કળાને ઉપકારક નીવડે એવી રીતે પ્રયોજાઈ હોય છે ત્યારે ભાવકને કેવી તૃપ્તિ કરાવે છે એનો ધન્ય અનુભવ 'પથેર પાંચાલી' જોતાં થયો. કળાનો ત્રિવેણીસંગમ સાધીને તીર્થવતી બનેલી પ્રતિભાનો પરિચય થયો.

'પથેર પાંચાલી' તો ઘણાં વર્ષો પહેલાં વાંચેલી. જ્યારે ફિલ્મ જોવા ગયો ત્યારે તો એની માત્ર ઝાંખી સ્મૃતિ જ હતી. એ સ્મૃતિમાંય બંગાળનું ગામડું – આજુબાજુ છવાયેલા વનને ખોળે બેઠેલું ગામડું. એને ઘસાઈને ચાલી જતી રેલવેગાડી, બંગાળની વન્ય પ્રકૃતિની નિબિડતા, તડકોછાંયડો, ને એ બધાં વચ્ચે વસતાં માનવીઓ, એમની દરિદ્રતા, એમનાં દુ:ખ – આટલું યાદ હતું. સાથે એક છાપ પણ મન પર હતી કે વિભૂતિભૂષણ વાસ્તવિકતાને સ્વપ્નના પરિવેશથી એવી તો મણ્ડિત કરે છે કે ક્યાંય કશું કર્કશ, ક્લેશકારી કે વિક્ષુબ્ધ કરે એવું રહેતું નથી. એમની કૃતિ બંગાળની પલ્લીગીતિના સૂરના જેવી મીઠી બની રહે છે. એ સૂર કોઈક માછી નદીનાં પાણીમાં ઘૂંટણબૂડ ઊભો રહીને છેડતો હોય છે, કોઈક શ્રમિક પોતાની હોલવાઈ ગયેલી ચૂંગીમાં ફરીથી નવો તમાકુ ઠાંસતાં ઠાંસતો ગાતો હોય છે. એ સૂર નદીને આ પારથી પેલે પાર પ્રલમ્બ બનીને વિસ્તરે છે, વિશાળ મેદાનમાં ઘૂમી વળીને એને બીજે છેડેથી નાની ઝૂંપડીમાં બેઠેલી ગ્રામવધૂના હૃદયનાં કમાડને ઠેલી આવે છે.

પણ 'પથેર પાંચાલી'નું ચિત્રપટ એ અભિનવ સર્જન છે. સત્યજિત રાયના દિગ્દર્શન અને સુવ્રત મિત્રની છબીકલાએ તથા પશ્ચાદ્‌ભૂમાંના સંગીતે(સંગીતકાર રવિશંકર) એને એક નવી જ કૃતિ બનાવી દીધી છે. ગામડામાં વસતા એક ગરીબ કુટુમ્બની આછીપાતળી કરુણાન્ત કથા અહીં નવી સાર્થકતા પ્રાપ્ત કરે છે. કળા કળાને કેવી ઉપકારક બની રહે તેનું એ એક સમર્થ નિદર્શન છે.

'પથેર પાંચાલી' જોવા મિત્રોનું ધાડું લઈને અમે તો ઊલટ્યા હતા. એમાંના મોટા ભાગનાને બંગાળી ભાષાનો પરિચય નહીં, પણ એ વિઘ્ન રસાસ્વાદમાં નડ્યું નહીં, કારણ કે ભાષાનો દિગ્દર્શકે અત્યન્ત પરિમિત ઉપયોગ કર્યો છે. દૃશ્યો અત્યન્ત સજીવ છે, મૂક પ્રાણીઓ અને પદાર્થો પણ ઘણું ઘણું કહી દે છે. પરિસ્થિતિ કે ઘટનાના હાર્દને બરાબર છતું કરતું સંગીત ઘણું ઘણું કહી દે છે; ને કેમેરાની આંખ તમને એવા દૃષ્ટિકોણથી આખી વસ્તુ બતાવે છે કે તમે કશું ખોતા નથી, ઘણું ઘણું પામો છો એનું જ ભાન થાય છે.

શરૂઆતનું જ દૃશ્ય તમને ગ્રામજીવનના હાર્દમાં સીધો પ્રવેશ કરાવી દે છે. જમીનદારની વાડીમાંથી એકબે ફળ 'ચોરી' લાવતી દુર્ગા ગામડાના તડકાછાંયડાની ભાતથી અંકાયેલા રસ્તા પર થઈને પોતાની પ્રાપ્તિના આનન્દના લયને અનુસરીને, નાચતી દેખાય છે; એ દસ અગિયાર વરસની છોકરી, સાવ સાધારણ, એમાં 'ગામડાની ગોરી' બતાવવાનો મોહ દિગ્દર્શકને છે જ નહીં. દુર્ગાનો આનન્દ, ને એ આનન્દનો તરલ લય સાવ સાદા સંગીતથી સમર્થ રીતે વ્યક્ત થયો છે. આ નાચતા કૂદતા આવવું ને એની સાથેના સંગીતના આ સૂર એ દૈનંદિનીય ગ્રામજીવનના કાવ્યનું ધ્રુવપદ બની રહે એ રીતે કુશળતાથી પ્રયોજાયા છે. ને પછી તરત જ જુઓ છો ઇન્દિર ઠાકુરન્! નેવુંને વટાવી ગયેલી આ ઇન્દિર ઠાકુરન્ 'પથેર પાંચાલી'નું અવિસ્મરણીય પાત્ર છે. સાક્ષાત જિજીવિષા જ જોઈ લ્યો! દુર્ગા અને ઇન્દિર ઠાકુરન્ વચ્ચેની ચોરેલાં ફળ વિશે ચાલતી સંતલસ – બાળકોના કાવતરાંમાં ભાગ લેવા જેટલો સક્રિય ઉત્સાહ જીવનને આરે બેઠેલી વૃદ્ધામાં અત્યન્ત હૃદયસ્પર્શી રીતે બતાવ્યો છે. ને પછી તે ડોશી ભાતમાં પાણી રેડીને, હાથ વડે મસળીને ખાવા બેસે છે! એ દૃશ્યની નરી વાસ્તવિકતા જિજીવિષાને જે રીતે પ્રકટ કરે છે તે રીતે કદાચ બીજું કોઈ દૃશ્ય યોજવાથી બન્યું ન હોત, ને આવું દરિદ્ર

કુટુમ્બ – તેનેય આશ્રિતો છે. ડોશીની પાસે જ કૂતરું બેઠું છે. ડોશી આવતાં જતાં એના નિત્યસંગાથી લોટામાં પાણી ભરી લાવીને છોડને સીંચે છે. મુમૂર્ષુ જીવન આમ નવા જીવનને પાંગરવામાં મદદ કરે છે.

આમ આ ગરીબ સંસારનું ગાડું આગળ ચાલે છે. વાર્તાનો દોર તો ઘણો પાતળો છે. પણ પ્રતીકયોજનાના કૌશલને કારણે આટલા આછા કથાનક પાસે માનવજીવનના ઘણા સંકુલ અને છટકિયાળ ભાવોને વાચા અપાવી છે. પ્રતીકોની યોજના કેટલીક વાર સાવ રેઢિયાળ બની જાય છે. (દા. ત. શાન્તારામનાં કેટલાંક ચિત્રપટોમાં): મૃત્યુ વખતે દીવો બુઝાઈ જતો બતાવવો, પ્રેમનો વિકાસ સૂચવવા ફૂલની કળી પર કેમેરાને સ્થિર કરી કળીનું ફૂલ થતું બતાવવું – આ બધાંની પ્રતીક તરીકેની ક્ષમતા ખરચાઈ ચૂકી છે. અહીં ક્યાંય કશું રેઢિયાળ નથી. હું તો આ ફિલ્મની પ્રતીકયોજના તરફ ખાસ ધ્યાન ખેંચવા ઇચ્છું છું. તૂટેલી દીવાલવાળા ખોરડામાં કાળ અને દારિદ્ર્યના પ્રહારથી એટલી જ ભાંગી ગયેલી, જર્જરિત ઇન્દિર ઠાકુરના દન્તહીન મુખ પરનું હાસ્ય, કરચલી પડી ગયેલી ચામડીના ઊપસી આવવાથી ઢંકાયેલી અને નિષ્પ્રભ થયેલી એની આંખમાં દેખાતો શિશુસહજ કુતૂહલનો ચમકારો, ને વળી એ જ બોખા મુખમાંથી સ્વચ્છ સરલ પ્રવાહવાળી નદીની જેમ સરી જતી પરીકથા – આ યોજનાવિરોધથી કેટલું બધું કહી દે છે! આખી ફિલ્મમાં એક્કેય ગીત નથી, પણ આ ઇન્દિર ઠાકુરન્ બેઠી બેઠી ભજન ઉપાડે છે: ‘હરિ દિન તો ગેલો’ ને એ હૃદયને ઝણઝણાવી જાય છે. આ કાંઈ સંગીતની મધુરતાને કારણે નથી બનતું. ને મને દિગ્દર્શકની આ એક વિશિષ્ટતા લાગે છે: સુન્દરને અતિ સુન્દર બનાવવાનો મોહ નથી, તો જે અસુન્દર છે તેને જેવું છે તેવું જ બતાવ્યું છે. એનો અતિરેક લાગણીઓનું ઉદ્દીપન કરવા માટે નથી કર્યો. આ કળાસંયમ ખરે જ મોટી વસ્તુ છે. વસ્તુ, પાત્ર, ઘટના –એને પોતાને જ જાણે અહીં પોતાનું હાર્દ પ્રકટ કરવા દીધું છે. ક્યાંય દિગ્દર્શક કશી દખલગીરી કરતા નથી.

પાત્રોમાં કોઈ સુન્દર નથી. ઇન્દિર ઠાકુરની તો ચામડી લબડી પડી છે. અપુમાં રાજપુત્રના દર્શન થતાં નથી. દુર્ગા ગામડાની કન્યા છે, સોળે સોળ આની, ને સર્વજયા ઘડીક કર્કશ અવાજે ઝગડતી, તો ઘડીક પતિની ગેરહાજરીમાં પોતાને ખભે આવી પડેલા દુ:સહ ભારને કચડાયા વિના ઉપાડતી – આપણને દેખાય છે, ને ત્યારે પાત્રોની

સુન્દરતાનો ખ્યાલ પણ આપણા મનમાં ઊઠતો નથી. સર્વજયાનો પતિ, ને અપુદુર્ગાનો પિતા હરિહર ગામડાનો ગરીબ બ્રાહ્મણ છે. ઘરમાં આવે છે ત્યારે સ્વાભાવિકતાથી એને ધોતિયાના છેડાથી બગલનો પરસેવો લૂછતો બતાવ્યો છે. જમવા બેસે છે ત્યારે બિલકુલ અભદ્ર (!) રીતે કાળા દાંતને ખુલ્લા બતાવી એ માછલીમાંનો કાંટો બહાર કાઢતો હોય છે. પણ એ દૃશ્ય કુત્સિત નથી લાગતું. આ બધાંનું જ તો આપણું જીવન બન્યું છે! તેથી જ તો આ દરિદ્ર કુટુમ્બના ભાંગ્યાતૂટ્યા ખોરડાની પાસે કમળ ઝૂલાવતી સુન્દર તલાવડી બતાવી છે. ને એ તલાવડીમાં પાણીમાંનું નગણ્ય જન્તુ સેલારા મારીને જીવનની લીલાનું જાણે રેખાંકન આંકી દે છે. ઇન્દિર ઠાકુરન્ને શિયાળામાં કોઈએ દયા લાવી નવો કામળો આપ્યો છે. આ કોઈની દયાનો ઇન્દિર ઠાકુરને સ્વીકાર કર્યો તે સર્વજયાથી સહી શકાતું નથી. આથી સર્વજયા એની જોડે ઝઘડે છે, ને વૃદ્ધા એની ઘરવખરી – પેલો નવો કામળો ને નિત્યસંગાથી લોટો – લઈને ચાલી જાય છે. એના ભોજનમાંથી હંમેશાં પોતાનો ભાગ પામતું કૂતરું માત્ર એને સદય દૃષ્ટિએ જોઈ રહે છે. જ્યારે આ બાજુ દૃશ્ય ભજવાઈ રહ્યું છે ત્યારે અપુ અને દુર્ગા શેરડીના ખેતરમાં લિજ્જતથી શેરડી ખાતાં હોય છે. ઝાડ નીચે ઇન્દિર ઠાકુરન્ મરી જાય છે ત્યારે એના નિત્યસંગાથી લોટાના ગબડી જવાથી એનું મૃત્યુ સૂચવ્યું છે, ને ડોસી જે ભજન ગાતી તેના સૂર પશ્ચાદ્‌ભૂમાં રણકી ઊઠે છે. મરી ગયેલી ડોશી આગળ અપુ ને દુર્ગા આવે છે. ત્યારે વાછરડાના ગળામાં બાંધેલી ઘંટડીને રણકાવતાં ત્રણેય દોડ્યાં આવે છે, એ મૃત્યુની નિસ્તબ્ધતાથી પડછે ભારે ભારવાહી બની રહે છે.

આપણે પ્રતીકયોજનાની વાત કરતા હતા. પહેલા વરસાદમાં મન ભરીને નાહીને દુર્ગાએ આનન્દ માણી લીધો છે. અપુ ટાઢથી ધ્રૂજી રહ્યો છે તેને પોતાના ભીના વસ્ત્રમાં લપેટીને એ હૂંફ આપે છે! આખરે એ તાવથી પટકાઈ પડે છે, જે રાતે એને વધારે તાવ ચઢ્યો હોય છે તે રાતે ભારે વરસાદ ને તોફાન હોય છે. ઘરનાં બંધ બારણાં ખૂલી જાય છે. એક બાજુનું બારણું રહ્યું જ નથી, ત્યાં તો ફાટીતૂટી સાદડી જ માત્ર ટિંગાડી છે. એક તરફ ગોખલામાં બિરાજેલા ગણેશની મૂર્તિ ડોલં ડોલ થાય છે. એ વિઘ્નહર ગણાતા દેવનું આ ડોલવું, પોતાની સ્થિરતા ગુમાવવી એ આ પરિસ્થિતિમાં અત્યન્ત સૂચક બની રહે છે. આખરે દુર્ગાનું મૃત્યુ થાય છે તે કેવી રીતે બતાવ્યું છે? દીવો બુઝાવીને કે એવા

કોઈ રેઢિયાળ પ્રતીકથી નહીં. બીજે દિવસે સવાર થાય છે ત્યારે મરી જઈને ઊંધી પડેલી દેડકીને પાણીના ખાબોચિયામાં પડેલી જોઈએ છીએ!

એક બીજો પ્રસંગ – હરિહર નસીબ અજમાવવા કલકત્તા જઈ રહ્યો છે. બાળકોને તો એની ઝાઝી ખબર પણ નથી. ગામડામાં સિનેમા બતાવવાવાળો આવ્યો હોય છે! આગ્રાનો તાજ, દિલ્હીનો કુતુબમિનાર – બધું એ બે પૈસામાં બતાવે છે. અપુ અને દુર્ગા પણ છોકરાઓની ભીડમાં ઊભાં છે. ત્યાં દુર્ગા અને અપુ સામેને રસ્તે હરિહરને ચાલી જતો જુએ છે ને દિલ્હી જોવા માટે બે પૈસા માગે છે! ને હરિહર પાછો આવે છે ત્યારે દુર્ગાને જોવા પામવાનો નથી! આ દિલ્હી જોવાની ઝંખના હરિહરના કલકત્તાપ્રયાણને વખતે કેવી સૂચક બની રહે છે!

દુર્ગાના મૃત્યુના કરુણ પ્રસંગને ભારે સંયમથી દિગ્દર્શકે આલેખ્યો છે. સર્વજયા એથી સ્તબ્ધ જ બની જાય છે. એના હૃદયની આર્ત વેદના તારશરણાઈના સૂરથી જ રજૂ થાય છે. સંગીતનો આ રીતે અહીં સફળ ઉપયોગ થયો છે. આવી જ રીતે જમીનદારને ઘેરથી કીડિયાં ચોરી લાવ્યા બદલ દુર્ગાને સર્વજયા ધમકાવીને કાઢી મૂકે છે ત્યારે ઢોલકના એકધારા અવાજનો સારો ઉપયોગ કર્યો છે. વળી દુર્ગાના મૃત્યુ પછી, હરિહરની ગેરહાજરીમાં, અપુને માથે જવાબદારી આવી પડે છે ત્યારે એ ઓઢેલો કામળો એક બાજુ ફેંકીને એકદમ ઊભો થાય છે તે સિતારના તારને એકદમ છેડીને બતાવ્યું છે. પછી મોટા માણસની ગમ્ભીરતાથી અપુ હાથમાં ફાનસ અને લાકડી લઈને નીકળે છે તે પ્રસંગની કરુણતા પણ સંગીતની મદદથી જ ઉપસાવી છે. નિત્ય નૈમિત્તિક કાર્યોની કિલ્લેબંધી પાછળ સર્વજયા દીકરીના મરણના દુ:ખથી બચવા મથતી દિવસ પછી દિવસ કાઢે છે, ત્યાં પતિ આવે છે, દૂરથી જ: ‘દુર્ગા, અપુ’ની બૂમો પાડતો આવે છે. એ ‘દુર્ગા’ શબ્દ સૂના નિસ્તબ્ધ ઘરમાં બધે ફરી વળે છે, અથડાઈને પાછો વળે છે. હરિહર દુર્ગાને માટે ઓઢણી લાવ્યો છે. એ ઓઢણી જ્યારે કાઢીને સર્વજયા આગળ મૂકે છે ત્યારે સર્વજયાએ આંસુ આડે બાંધેલા બધા બંધ તૂટી જાય છે. એ ઓઢણી જાણે પેલી સદાને માટે ચાલી ગયેલી દીકરી જ ન હોય તેમ એને વળગી પડીને એ હૈયાફાટ રુદન કરે છે ત્યારે આપણી આંખ ભીની થયા વિના રહેતી નથી.

એક રીતે જોઈએ તો અભિનયનો મોટા ભાગનો ભાર દુર્ગા અને ઇન્દિર ઠાકુરનના પર

જ દિગ્દર્શકે મૂક્યો છે. કયા પાત્ર પાસે કઈ રીતે કેવા પ્રકારનો અભિનય લેવો તેનો દિગ્દર્શકે વાપરેલો વિવેક ખરે જ આશ્ચર્યજનક છે. કેટલીક વાર સહેજ સરખી વસ્તુથી ભાવની ઉત્કટતા લીલયા પ્રકટ કરી છે. દુર્ગાની સમોવડી જમીનદારની કન્યાના લગ્ન છે. આ પ્રસંગે દુર્ગા પોતાને વિષે સભાન બને છે. નવવધૂના શણગાર સજતી એની બહેનપણીને એ જોઈને આવી છે. એ પ્રસંગની તો પોતાના જીવનમાં હજુ એણે કલ્પના સરખી કરી નથી, છતાં એને પોતાનું 'રૂપ' જોઈ લેવાનું મન થાય છે. ફૂટેલા આયનામાં એ પોતાનું નિરાભરણ મુખ જુએ છે, ને આંખમાંના કાજળને આંખના અણિયાળા સુધી એ પ્રસારે છે, એનું જ એક ટપકું કપાળે કરે છે. આ 'શણગાર' કરીને એ ફરી પોતાનું મુખ જુએ છે. આ પ્રસંગ એના આસન્ન મૃત્યુની પડછે ભારે હૃદયસ્પર્શી બની રહે છે.

આમ નિશ્ચિન્દપુર ગામના આ ગરીબ કુટુમ્બની કહાણી પૂરી થાય છે. હરિહર ઘરવખરી ઉઠાવીને જવાની તૈયારી કરે છે. જૂની પોથીનાં પાનાં એકઠાં કરતો હોય છે ત્યાં દુર્ગાએ એકઠી કરી રાખેલી સામગ્રીનો દાબડો હાથે ચઢે છે, ને એ ખોલતાં પેલાં કીડિયાં – જેને ખાતર દુર્ગાએ માર ખાધો હતો – નીચે ગબડી જાય છે. ભાંગ્યુંતૂટ્યું લગભગ ભૂમિસાત્ થઈ ગયેલું ઘર છોડીને કુટુમ્બ ચાલ્યું જાય છે. ત્યાર પછી એક નાગને એ ખોરડામાં દાખલ થતો બતાવ્યો છે. લક્ષ્મીનું રક્ષણ કરનાર લક્ષ્મીના વિસર્જન પછી કોનું રક્ષણ કરવા જતો હશે?

ગ્રામજીવનની સાદીસીધી આ કથા માનવજીવનનું એક કરુણ કાવ્ય બની રહે છે. એનાં દશ્યો આંખ આગળથી ખસતાં નથી. સવારના આરમ્ભથી માંડીને તે રાતે જતી ગાડીનો પાવો સંભળાતાંની સાથે આવતા દિવસના અન્ત સુધીનું જીવન સમર્થ રીતે રજૂ થયું છે. અઠવાડિયે એકાદ વાર કાવડ ખભે ઉપાડીને ઘંટડી રણકાવતો આવી ચઢતો ટીકડીગોળીવાળો પણ આ ગ્રામજીવનના સંગીતનો એક સૂર છે. તારના થાંભલાને કાન દઈને અપુ અને દુર્ગા કેટલા કુતૂહલથી તારમાંથી પસાર થતું 'સંગીત' સાંભળે છે! તીર-કામઠાંની રમત રમતા અપુને જમાડવા એની મા સર્વજયા કેટલી ધીરજથી અને કેવા વાત્સલ્યથી એની પાછળ પાછળ દોડતી હોય છે! વરસાદ પડવાનો હોય છે ત્યારે પ્રકૃતિ આખી અધીર બનીને એને કેવી ઝંખી રહી હોય છે તે કેમેરાને બધે ફેરવીને બતાવ્યું છે, ને આખરે એ વરસાદનું પહેલું ટીપું ક્યાં ઝીલાય છે? કમળના પાંદડા પર નહીં, એક

તાલિયાના માથા પર! પ્રસંગોના કદીક દ્રુત તો કદીક વિલમ્બિત લયને એકબીજા સાથે એટલા તો સ્વાભાવિક રીતે સાંધી દીધા છે કે ક્યાંય કશું સાંધણ લાગતું નથી.

અમે સૌ મિત્રો ધન્યતાનો અનુભવ કરતા બહાર નીકળ્યા – કેટલાક તો બીજે રવિવારે ફરી જોવાના નિર્ધાર સાથે. બંગાળી ન જાણકાર પણ આસાનીથી સમજે એવું આ ચિત્રપટ ઘણા ગુજરાતીઓએ પણ માણ્યું. ગરીબીમાં અસહાય બનીને લગ્ન વખતે પિયરની 'સુખે થાક્' (સુખથી રહેજે) એવા આશીર્વાદ કોતરાવીને આપેલી થાળી સર્વજયા વેચવા કાઢે છે તે પ્રસંગની વેધકતા 'સુખે થાક્' વાંચીને સમજ્યા વિના કદાચ પૂરેપૂરી નહીં અનુભવાય એ ખરું. પણ આવી થોડીક ઘટનાને બાદ કરીએ તો બંગાળી ભાષાનું અજ્ઞાન ઝાઝું વિઘ્નકર નથી નીવડતું.

ખૂબ લખી જવાયું. વાંધો નથી. આવા રસાનુભવની વાત કરતી વખતે લગામ ખેંચવાની જરૂર નથી. તમારી આંખ આગળ પેલી નેવું વરસને વટાવી ગયેલી ઇન્દિર ઠાકુરન્ અને દુર્ગાને સાકાર કરી શક્યો હોઉં તો બસ.