चिन्तयामि मनसा

સુરેશ હ. જોષી

ચિન્તયામિ મનસા

સુરેશ જોષીનું સાહિત્યવિશ્વ: વિવેચન

સુરેશ હ. જોષી

ચિન્તયામિ મનસા Copyright © by સુરેશ હ. જોષી. All Rights Reserved.

Contents

મુખપૃષ્ઠ vi

'એકત્ર'નો ગ્રંથ-ગુલાલ I

સર્જક-પરિચય iv

ચિન્તયામિ મનસા vi

અર્પણ viii

અર્થઘટન? 9

સાહિત્ય અને ફિલસૂફી 21

कस्मै देवाय हविषा विधेम? 39

સાર્ત્ર – આજના સન્દર્ભમાં 48

સર્જક, સર્જન, વિવેચન – ક્રિયાશીલ ને પ્રાણવન્ત સન્નિકર્ષ 60

વિવેચનનો ચૈતન્યવાદી અભિગમ 74

કાવ્યવિવેચનનો એક નવો અભિગમ? 86

ઓક્તાવિયો પાસની કાવ્યવિભાવના 96

સંકેતવિજ્ઞાનની સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકા 115

સંકેતવિજ્ઞાન 121

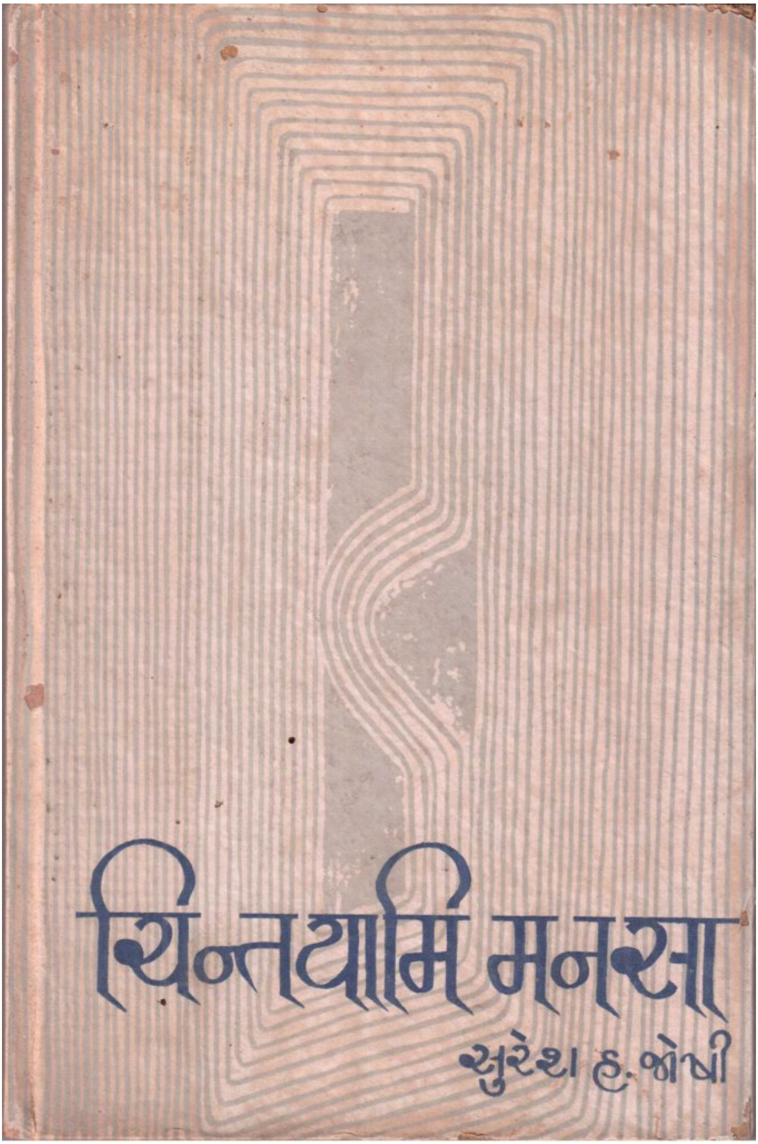
‘નવ્ય વિવેચન’ વિશે થોડું 131

સાહિત્યવિવેચન અને ભાષાવિજ્ઞાન 139

અર્વાચીનતા અને અનુઅર્વાચીનતા 144

મુખપૃષ્ઠ

મુખપૃષ્ઠ



’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.

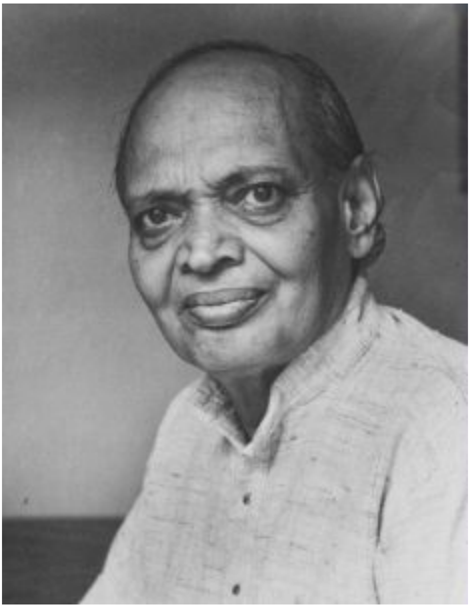
*

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 ઊંડાણોનેા 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)

ચિન્તયામિ મનસા

ચિન્તયામિ મનસા

સુરેશ જોષીનું સાહિત્યવિશ્વ: વિવેચન

ચિન્તયામિ મનસા

સુરેશ હ. જોષી

સંકલન: શિરીષ પંચાલ

અર્પણ

મારા વિદ્યાર્થીગુરુઓને

Discourse cheers us to companionable reflection. Such reflection neither parades polemical opinions nor does it tolerate complaisant agreement. The sail of thinking keeps trimmed hard to the wind of the matter.

From such companionship a few perhaps may rise to be journeymen in the craft of thinking, So that one of them, unforeseen, may become a master.

– *Heidegger*

અર્થઘટન?

સૌથી પહેલો પ્રશ્ન તો આ જ: 'અર્થઘટન' સંજ્ઞા યોગ્ય છે? ઘણી વાર અમુક સંજ્ઞાઓ ચલણી થઈ જાય છે, પણ એના સંકેતને સ્થિર થતાં વાર લાગે છે. હજી અર્થઘટનના સંકેત વિશે કશી એકવાક્યતા નથી, એટલું જ નહિ, એ શું છે તેની હજી પૂરી જાણકારી નથી. સુઝાન સોન્ટેગ એનો જોરશોરથી વિરોધ કરે છે તો હર્શ એની હિમાયત કરે છે. આપણી પરિભાષામાં વાત કરીએ તો અર્થ એટલે meaning નહીં, પણ રસ. આ રીતે જોઈએ તો અર્થઘટન એટલે રસનિષ્પત્તિની પ્રક્રિયાની તપાસ, રસાસ્વાદમાં જે વિઘ્નો આવતાં હોય તેની આલોચના. આ આલોચના કરતી વેળાએ આપણે ખરેખર શું કરતા હોઈએ છીએ? અર્થઘટન પહેલાં અર્થબોધ થવો જરૂરી છે કે નહિ? કવિકર્મને સમજવામાં કવિના ભાષાકાર્યને તપાસવું કેટલું મહત્ત્વનું? આ અને એવા બીજા કેટલાક પ્રશ્નોને, આ સમ્બન્ધમાં એને વિશે જે વિચારાતું આવ્યું છે તેના અનુલક્ષમાં, ચર્ચવાનો અહીં ઉપક્રમ છે.

જોહ્ન એલિસની દૃષ્ટિએ અર્થઘટન એટલે સાહિત્યિક રચનાનાં ઘટકોના સમ્બન્ધમાંથી તારવેલા સંરચનાના સર્વસામાન્ય સિદ્ધાન્ત વિશેની hypothesis, બીજી રીતે કહીએ તો સાહિત્યિક કૃતિમાંનાં ઘટકો જે રીતે પારસ્પરિક સમ્બન્ધોથી જોડાતા હોય છે એમની વચ્ચે જે વ્યવસ્થા સ્થાપવામાં આવી હોય છે તેને વિશેની તપાસ તે અર્થઘટનની પ્રક્રિયા. સંક્ષેપમાં કહીએ તો અર્થઘટન એટલે કૃતિની સંરચનાની તપાસ. આ પ્રકારનું અર્થઘટન એ કૃતિના વસ્તુવિન્યાસ વિશે અને તેથી એના અર્થ વિશે પણ વિધાનો કરે.

આથી કેટલાકને મતે તો અર્થઘટન તે અમુક કૃતિમાં અમુક સૂચિતાર્થ રહ્યો છે તે ચીંધી

બતાવવાની પ્રવૃત્તિમાત્ર બની રહે છે. પણ આ કરવા માટેય કૃતિમાંના બીજરૂપ અંગને, વિભિન્ન પ્રકારનાં કલ્પનોને, પાત્રોને અને ઘટનાઓને એવી રીતે ગોઠવી આપીને સમજાવવાનાં રહે જેથી કૃતિનાં સર્વ ઘટકો વચ્ચેનો પારસ્પરિક સમ્બન્ધ સાભિપ્રાય લાગે. આથી 'આ કૃતિ દ્વારા આ લેખકને આ કહેવું છે' તે તો અર્થઘટનની સમગ્ર તપાસનો એક અંશ માત્ર જ હોય. અર્થઘટનની સમસ્ત સંકુલ પ્રક્રિયાને એવા એકાદ વિધાનમાં તારવી આપી નહીં શકાય. અહીં પણ કૃતિનાં ઘટકો વચ્ચેના પારસ્પરિક સમ્બન્ધની વ્યવસ્થા અને એ વ્યવસ્થાની પાછળ રહેલી એ વિશેની વિભાવના – આ બે વચ્ચે વિવેક કરવાનો રહેશે. કૃતિનાં લક્ષણો વિશેની સ્પષ્ટતા માત્ર અર્થઘટન નથી. બહુ જ શિથિલ વ્યાખ્યા તો એવી બની રહે છે કે વિવેચક કૃતિ વિશે જે કાંઈ કહે તે અર્થઘટન. પણ અર્થઘટન તે લક્ષણોનું કે ઘટકો વચ્ચેના સમ્બન્ધોનું વર્ણન માત્ર છે કે એથી કશું વિશેષ છે? આવાં વર્ણન અને અર્થઘટન વચ્ચે ભેદ શો છે? અર્થઘટનની પાછળ કશીક તર્કપૂત પદ્ધતિ હોય તો તે કેવી હોઈ શકે? કૃતિનાં ઘટકો શૈલી, કલ્પનો, પ્રતીકો ઇત્યાદિ – aesthetic function સિદ્ધ કરી શકે છે? આ પ્રશ્નો વિશે પણ વિચારવાનું રહે.

એક વિવેચકે કહ્યું છે, 'We get the text, but we don't dig it.' ઘણુંખરું આપણે કૃતિના વાચ્યાર્થ આગળ અટકી જઈએ છીએ. ઘણી વાર વાચ્યાર્થ પણ આસ્વાદ્ય હોય એમ બને. આમ છતાં વ્યંગ્યાર્થ સુધી જવાનો પ્રયત્ન કૃતિના રસાસ્વાદ માટે આવશ્યક છે તે તો સ્વીકારવું જ રહ્યું. એને માટે આ પ્રકારનું 'digging' કરવું પડે. કેટલાકને મતે આ 'digging' તે જ અર્થઘટન.

આપણો રોજ-બ-રોજનો વ્યવહાર પણ કેવળ વાચ્યાર્થના પર અવલમ્બીને રહેતો નથી. એમાંય આપણે લક્ષણાનો કેટલો બધો ઉપયોગ કરતા હોઈએ છીએ! વળી ભાષાનો સન્દર્ભ આખું જગત છે એટલે ભાષાના વિનિયોગની અનન્તવિધ શક્યતાઓ છે. શબ્દો જુદા જુદા સમ્બન્ધમાં આવીને અનેક અર્થચ્છાયાઓ પ્રકટ કરે છે. કાવ્યની એક પંક્તિમાં કર્તા, ક્રિયાપદ અને કર્મનાં કે વાક્યનાં બીજાં ઘટકો વચ્ચેના સમ્બન્ધો સ્પષ્ટ થાય તેમ છતાં પંક્તિનો મર્મ આપણે પામી નથી શકતા એવુંય ક્યાં નથી બનતું? શબ્દના અર્થ, વ્યાકરણ – આ બધું વિશદ હોય તે છતાં સન્દિગ્ધતા તો રહેવાની જ. આપણે કહીએ છીએ એ શબ્દો વચ્ચેનો કે બે પદો વચ્ચેનો સમ્બન્ધ, પણ અહીં

‘વચ્ચે’ એટલે વાસ્તવમાં તો બોલનાર કે લખનારના ચિત્તનો અવકાશ. આ અવકાશ કાંઈ એકદમ અવગત થઈ જતો નથી. આ સમજાવવાને તો આખું અલંકારશાસ્ત્ર રચાયું છે. એમાં એકને સ્થાને બીજું, એકના પર બીજાનું આરોપણ વગેરે અનેક સમ્ભવિત સમ્બન્ધોની યોજનાનો આલેખ આપવામાં આવે છે. આ separation અને transferની અટપટી શંખલાઓ તર્કને કે મનોવિજ્ઞાનને ઝટ ગાંઠે એવી નથી હોતી. સામાન્ય રીતે એવી માન્યતા પ્રવર્તતી હોય છે કે આપણે જે કહેવા માગીએ છીએ તે અને એને માટેનું આપણું ભાષાકીય ઉચ્ચારણ – આ બે વચ્ચેની કડી સાદીસીધી છે. પણ આપણો ભાષાવ્યવહાર જ બતાવી આપે છે કે આ વાત એટલી સરલ નથી. દ્વિઅર્થી કે બહુઅર્થી શબ્દો રોજિંદા વ્યવહારમાં વાપરવાની ખાસિયત ધરાવનારા ઘણા લોકોનો આપણને અનુભવ છે. આ જ તો આપણા કુતૂહલનો વિષય છે; શબ્દોના નિશ્ચિત અર્થો દર્શાવતા શબ્દકોશો અને શાસ્ત્રીય પદ્ધતિએ રચાયેલાં વપરાતી ભાષાનાં વ્યાકરણો છતાં આપણી અર્થબોધની પ્રવૃત્તિને ઘણી વાર અભેદ્યતાનો અને અનિશ્ચિતતાનો અનુભવ થતો રહે છે! જ્યોર્જ સ્ટાઇનરે, એમના હમણાં જ પ્રકટ થયેલા પુસ્તક ‘ઓન ડિફિકલ્ટી’માં આ મુદ્દો વિશદ રીતે ચર્ચ્યો છે.

અર્થઘટન કે રસાસ્વાદનો મુદ્દો understanding(મુખ્યાર્થબોધ) સાથે સંકળાયેલો એમ બિયર્ડસ્લી કહે છે તે સ્વીકારવાનું રહે છે. કોઈ કાવ્યપંક્તિ આપણને દુર્બોધ લાગે છે એમ કહીએ છીએ ત્યારે વાસ્તવમાં આપણે શું કહેતા હોઈએ છીએ? અર્થની નિ:સન્દિગ્ધતા તો કાવ્યમાં અપેક્ષિત નથી જ હોતી. સર્જનાત્મક કૃતિઓના અમુક સ્તરે તો આવો નિ:સન્દિગ્ધ અર્થબોધ અપ્રસ્તુત જ બની રહે છે; એટલું જ નહિ, એ એક પ્રકારની દખલગીરી જ બની રહે છે. અર્થબોધની પંચાતમાં પડ્યા વિના એના toneને, વાતાવરણને – ભાવની આબોહવાને, ચિત્તમાં વ્યાપી જવા દેવા સિવાય બીજું કશું કરવાનું રહેતું નથી.

આમ અર્થબોધ, બિયર્ડસ્લી કહે છે તેમ, અર્થઘટનની પહેલાંની ભૂમિકા છે. બોટાદકર જેવો કોઈ કવિ અપ્રચલિત શબ્દ વાપરે તો તે શબ્દકોશમાં જોઈને આપણે આપણું કામ ચલાવી લઈએ. તેમ છતાં એક વાત ધ્યાનમાં રાખવી જરૂરી છે: ‘ભૂમિતિનું આ પ્રમેય અઘરું છે.’ અથવા તો ‘કાન્ટની આ વિભાવના અઘરી છે’ એમ કહીએ છીએ

ત્યારે એ કેવળ શબ્દપ્રયોગ નહીં સમજવાની મુશ્કેલી હોતી નથી; ત્યાં વિભાવનાના સ્પષ્ટીકરણ માટે એની પાછળની તાર્કિક પીઠિકા પણ સમજવાની રહે છે. કવિતાની બાબતમાં તો કવિએ કોઈ વાર આર્ષ પ્રયોગ કર્યો હોય અથવા અમુક પ્રાદેશિક બોલીનો, અપભાષા(slang)નો કે ગુહ્ય, સાંકેતિક કે પારિભાષિક શબ્દનો પ્રયોગ કર્યો હોય ત્યારે મુશ્કેલી પડે તે તો એ વિશેની જાણકારી પ્રાપ્ત કરીને દૂર કરી શકાય.

આપણને અહીં માત્ર આવી જ મુશ્કેલી અભિપ્રેત નથી. કવિ વાસ્તવમાં તો એક કીમિયાગર છે, એ જુદા જુદા શબ્દોનું રેણ કરીને, ઝારણ કરીને, નવા પ્રયોગો કરતો હોય છે. એ કેટલાય મૃત:પ્રાય શબ્દપ્રયોગોને નવેસરથી અદ્‌ભુત રીતે સજીવન કરે છે. શબ્દના સંકેતપરિવર્તન અને સંકેતવિસ્તારના દીર્ઘ ઇતિહાસના જુદા જુદા તબક્કાઓને કામમાં લેતો હોય છે. શિષ્ટમાન્ય ભાષાના સ્તરની નીચેની અને સામાન્ય શિષ્ટ વ્યવહારમાં નિષિદ્ધ લેખાતી ભાષાનો પણ એણે ઉપયોગ કરવો પડતો હોય છે. કારણ કે સમકાલીન વિધિનિષેધોની મર્યાદામાં રહીને ભાષાકર્મ સિદ્ધ કરવાનું એને માટે ઘણી વાર પૂરતું કાર્યસાધક ન પણ નીવડે. આ ઉપરાંત આજકાલના નગરજીવનને કારણે પરિચિત નહીં રહેલી એવી વનસ્પતિસૃષ્ટિ તથા પશુપંખીની સૃષ્ટિ પણ એના રચેલા કાવ્યજગતમાં પ્રવેશતી હોય છે. વળી શબ્દો, કોલરિજ કહે છે, તેમ 'hooked atoms' જેવા છે. એઓ એકબીજા સાથે અનેક રીતે ભળી જતા હોય છે, જુદા જુદા અનેક પ્રકારના સમ્બન્ધમાં આવતા હોય છે. શબ્દોના ભૂતકાળના વિવિધ પ્રયોગોમાંથી ઉપયોગી અંશોનો ફરીથી ઉદ્ધાર કરીને એ નવાં નવાં સંમિશ્રણો કરતો રહે છે. ઘણી વાર કવિ ભાષાનાં ખવાઈ ગયેલાં ખોખાંને તોડીને તેની અંદર રહેલા અર્થગર્ભને અભિવ્યક્તિના પ્રકાશમાં લાવે છે. વ્યુત્પત્તિશાસ્ત્રમાંથી પણ એ ઘણી મદદ મેળવતો હોય છે. જ્યોર્જ સ્ટાઇનર ઉચિત રીતે જ શબ્દોની આ ગતિને 'ક્લાઉડ ચેમ્બર'માંથી પસાર થતા પરમાણુની ગતિ જોડે સરખાવે છે. એ આખું ક્ષેત્ર અનેક સંસ્કારો અને અધ્યાસોથી સમૃદ્ધ હોય છે. ઘણા પર્યાયો, વિરુદ્ધાર્થો, સમાન ઉચ્ચારણ છતાં વિભિન્ન અર્થવાળા શબ્દો – આ બધામાં થઈને પસાર થતાં એ નવા નવા સંસ્કારો પામતો રહે છે. આ બધું કેવળ શબ્દકોશ કે વ્યાકરણની મદદથી નહીં સમજાય. શબ્દની આ ઉત્ક્રાન્તિના સાક્ષી બનીએ તો જ કાવ્યમાં એની ગતિને આપણે સમજી શકીએ. શબ્દો કાનથી સાંભળવાના હોય છે. એટલું જ નહીં, એમનામાં ચાક્ષુષ અને સ્પર્શગત ગુણો પણ હોય છે. સામાન્ય

વ્યવહારના વાચ્યાર્થના સ્તર પરથી ભાષાને ઊંચે લઈ જવા દેવા માટે કવિ જે કાંઈ કરતો હોય છે તેને આપણે લક્ષમાં લેવાનું રહે છે.

એરિસ્ટોટલે કહ્યું હતું, 'Metaphor is the argument of the poet.' કવિને ગમે એટલી સૂક્ષ્મ કે કઠિન વાત કરવાની હોય તોયે એને એ પૂરેપૂરી મૂર્ત કરીને જ કહેતો હોય છે; એને એની આગવી વિશિષ્ટતા એ અર્પતો જ હોય છે. પુરાણકથાઓનો આખો સન્દર્ભ એ લઈ આવે છે, એક જગતને બીજા જગત જોડે જોડતો રહે છે. વાસ્તવિકતાનાં પરિમાણો એ વિસ્તારતો રહે છે. આથી જ તો કાવ્યનો સન્દર્ભ ગતિશીલતા ધરાવતો હોય છે. એમાં એના વ્યંગ્યાર્થને આધાર આપતી, પ્રતિધ્વનિત કરતી, સમર્થિત કરતી અને વિશિષ્ટ બનાવતી સામગ્રીનો વિનિયોગ થતો હોય છે. પહેલાં કાવ્ય રૂપે સિદ્ધ થઈ ચૂક્યા પછી ફરી વાચ્યાર્થની સ્થિતિને પામી ગયું હતું તેને ફરીથી કાવ્યના સ્તરે લઈ જવાને કવિ સદા પ્રયત્નશીલ રહેતો હોય છે. આથી જ તો કવિ પોતાની ભાષાના કાવ્યસાહિત્યને આત્મસાત્ કરીને જ કાવ્યપ્રવૃત્તિ કરી શકતો હોય છે. જો આમ નથી બનતું તો કાવ્યના મર્મને પુષ્ટ કરનારું વાતાવરણ ઊભું કરી શકાતું નથી. એક બાજુથી સ્વર્ગ, નરક અને ચૌદ લોકનો વિસ્તાર તો બીજી બાજુથી ધીમે અવાજે કાનમાં કહેવાયેલી વાતો કે કિંવદન્તિ – આ બધાંનો જ એ વિનિયોગ કરતો હોય છે.

આથી પૂરતી સજ્જતા પામ્યા વિના કોઈ કાવ્યનો આસ્વાદ લઈ શકે નહિ. વીસમી સદીમાં તો કવિતાની કાચી ધાતુમાં ઘણો ઉમેરો થતો રહ્યો છે. ચેકોસ્લોવાકિયાના કવિ હોલુબની મોટા ભાગની કાવ્યરચના વિજ્ઞાનની સામગ્રીને ખપમાં લે છે. વિદગ્ધતાનું પ્રમાણ કાવ્યક્ષેત્રમાં વધતું જાય છે. સીધીસાદી લાગણીને તરત સ્પર્શી જનારી કવિતાના જમાનાથી આપણે ઘણા દૂર નીકળી ગયાં છીએ. ઊંચા સ્તરની કવિતા સમસ્ત સાંસ્કૃતિક સન્દર્ભની પટભૂમિ પર આલેખાતી હોય છે. વળી આજની સંવેદનાને વિલક્ષણ ઘાટ આપનારાં બળો, એનાં અનેક વૈચિત્ર્યો એની બધી સન્દિગ્ધતાઓ અને અસંગતિઓને પણ એ કાચી ધાતુ તરીકે વાપરીને કાવ્યત્વમાં કાલવી લે છે. જેમ આ બધું કાવ્યત્વને ઉપકારક નીવડે છે તેમ કવિતા પણ આ બધાંને પોતાની રીતે સમૃદ્ધ કરતી રહે છે. આથી વોલ્ટર બેન્જામિન કહે છે તેમ, 'Cruces and talismanic deeps in poetry cannot be elucidated now or at all times.' વળી અમુક

કૃતિઓ અને આપણા સાંસ્કૃતિક સન્દર્ભો વચ્ચે જો ઘણું અન્તર પડી ગયું હોય તો એ અન્તરને પૂરવાનો પણ પ્રયત્ન કરવાનો રહે.

અમુક શબ્દો કે શબ્દસમૂહના પ્રયોગોને કારણે આવતી દુર્બોધતા રસાસ્વાદમાં એટલું મોટું વિઘ્ન બની રહેતી નથી. એથી કંઈક વધુ સૂક્ષ્મ પ્રકારની મુશ્કેલી પણ ઊભી થતી હોય છે. કાવ્યના ઉપાદાન રૂપ સામગ્રી અને એનું કાવ્યરૂપ – આ બે વચ્ચેની કશીક વિસંગતિ આપણને રુચિભેદને કારણે અથવા તો કવિકર્મની ક્ષતિને કારણે રસાસ્વાદમાં વિઘ્નરૂપ નીવડતી હોય છે. કાવ્યના મૂળમાં રહેલો સન્દર્ભ કે પ્રસંગ છટકિયાળ કે અણગમતો હોય અને આપણી કાવ્ય વિશેની સૂઝનો વિરોધી નીવડે એવું બને; આપણને રસકીય દૃષ્ટિએ કે નૈતિક દૃષ્ટિએ અનુચિત લાગે એવા આશયોની એમાં સેળભેળ થઈ ગઈ હોય. આ માટે કાવ્યનું પૂરું અર્થઘટન કરેલું હોવું જોઈએ. પછી જ આપણે આવાં વિઘ્નોને સાચી રીતે ઓળખાવી શકીએ અને આપણે કેવળ આપણા કશાક પૂર્વગ્રહને વશ થયા છીએ એવું નથી તેની ખાતરી કરી લઈ શકીએ. આ સિવાયનું બીજું અનૌચિત્ય પણ સમ્ભવી શકે; ભાવનું સ્તર અને ભાષાનું સ્તર – આ બે વચ્ચે અસંગતિ ઊભી થઈ હોય; કવિતા performative means અને native pulse વચ્ચે વિસંગતિ લાગતી હોય. આ વિસંગતિ નામે અનિષ્ટ છે એવું કહી નહીં શકાય. એવું કશું રસકીય પ્રયોજન હોય તો જ એ સાભિપ્રાય લાગી શકે. અન્ય સાહિત્યસ્વરૂપોમાં જે નભી જાય એવું, ઉચિત કે સાભિપ્રાય લાગતું હોય તે ઘણી વાર કાવ્યમાં એવું લાગતું નથી.

અમુક કૃતિનો બુદ્ધિપૂર્વક અર્થબોધ શક્ય બને અને તેથી આનન્દ કે અણગમો થાય એ એક વાત થઈ, પણ એવું બને કે કૃતિનું સ્વાયત્ત અસ્તિત્વ આપણી પકડમાં આવે નહિ એ કારણે એને માટેનો આપણો પ્રતિભાવ કુણ્ઠિત થઈ જાય. આપણે કૃતિને સમજવા માટે જે કાંઈ જરૂરી જાણકારી મેળવવાની હોય તે મેળવી ચૂક્યાં હોઈએ તેમ છતાં કૃતિ સાથેનો આપણો સમ્બન્ધ સ્થાપવાનું બની શકતું નહીં હોય. આ કેવળ આપણા વ્યક્તિગત ગમાઅણગમાને કારણે બનતું નથી હોતું. પણ કવિની અને આપણી ચેતના સમાન વાતાવરણમાં વિહરી શકતી નથી એવું આપણને લાગ્યા કરતું હોય છે. કૃતિને એક રસકીય પદાર્થ તરીકે સ્વીકારીને એને વશ વર્તવામાં મુશ્કેલી વર્તાતી હોય છે. કવિએ

રચેલી કૃતિમાં એની સંવેદનાનો જે આકાર પ્રકટ થાય છે તેમાં આપણી સંવેદનાને પરાણે ઢાળવા જતાં ક્લેશ થતો હોય તો રસાસ્વાદમાં વિઘ્ન ઊભું થાય.

આપણી સંસ્કૃતિ વિશે એવું કહેવાય છે કે એને જેટલો જાણવામાં રસ નથી તેટલો અનુભવવામાં છે. લાગણીની અતિમાત્રા બુદ્ધિ સાથેની એની સમતુલાને જાળવી નહીં શકે; શિસ્તનો કે રૂપરચનાનો આગ્રહ ઝાઝો રહે નહીં, અનેક પ્રકારનાં સંમિશ્રણો અને સાહચર્યો યોજી જોવાનો ઉત્સાહ વધે. કશા વિધિનિષેધને વશ થવામાં હિણપત જેવું લાગે. તાત્કાલિક મર્યાદિત પ્રતિભાવને સ્થાને જાણકારીપૂર્વકના પ્રતિભાવને માટેની આપણામાં ધીરજ નહીં હોય. આથી આપણો મૂલ્યવિવેક ડહોળાઈ જાય. આવા વલણને કારણે આપણા સમયમાં સાહિત્ય અને કળાનાં ક્ષેત્રના ઘણા અંશો પ્રત્યે આપણે જડ બનીને ઉદાસીનતા જ સેવી છે. આને કારણે આપણા પૂર્વગ્રહો ઉગ્ર બનતા જાય છે અને આપણી રુચિ વધુ ને વધુ સંકીર્ણ બનતી જાય છે. આ બન્યું છે તે પણ આગળ પ્રવર્તતી પરિસ્થિતિની પ્રતિક્રિયા રૂપે જ બન્યું છે. ઔદ્યોગિક ક્રાન્તિ પછી માનવીની રસેન્દ્રિય ધીમે ધીમે બુઠ્ઠી થતી ગઈ; માનવી કંઈક અંશે જડભરત જેવો થતો ગયો. કન્ઝ્યુમર્સના બનેલા સમાજમાં ઉપભોગની સામગ્રી અને એના વેપારવણજનું મહત્ત્વ વધ્યું; અમલદારશાહીએ માનવીને પ્યાદું માત્ર બનાવી દીધો. આને પરિણામે કળાકાર તથા સર્જકો સાથેનો સમ્બન્ધ તૂટ્યો; વેગળાપણાના અનુભવની તીવ્રતા વધી. આની સામેના વિદ્રોહની સમ્ભવિતતા ઝાઝી હતી નહીં, આથી સર્જકોએ પોતે પોતાનામાં હદપાર થયા હોવાનો ડોળ કર્યો. જડભરત સમાજની બહાર નીકળી જવાનું એમણે પસંદ કર્યું. આને પરિણામે semantic privacy કેળવવાની વૃત્તિને અનુમોદન મળ્યું. આ જ ગાળામાં સામૂહિક માધ્યમોનો ઉપદ્રવ વધ્યો. એના પ્રચારથી માનવીના કશીક પરિસ્થિતિ વિશેના અંગત પ્રતિભાવ જેવું કશું રહ્યું નહિ. છાપાં, ઝટ ઝટ વાંચીને બાજુએ મૂકી દવાની જાસૂસી વાર્તાઓ, અશ્લીલ સાહિત્ય, કોમિક્સ – આ બધાંએ કવિતાને પશ્ચાદ્ભૂમાં ધકેલી દીધી. વ્યક્તિગત અનુભવની અદ્વિતીયતાનું ઝાઝું મૂલ્ય રહ્યું નહિ. ભાષામાંથી પ્રભાવ પાડવાની શક્તિ ચાલી ગઈ. એ સસ્તી બની ગઈ. આને પરિણામે કવિઓ આ બધાંથી અકલુષિત એવા વિરલ શબ્દને શોધવા લાગ્યા. એને માટેના ફતવાઓ બહાર પાડવામાં આવ્યા; રેઢિયાળ બની ગયેલી ભાષામાં ફરીથી ક્રાન્તિ લાવવાનો મરણિયો પ્રયત્ન થયો.

આ પ્રતિક્રિયાનાં બે પાસાં છે: કંઈક અસમ્પ્રજ્ઞાતપણે એમાં પ્રશિષ્ટ સાહિત્ય સામે પણ વિદ્રોહની લાગણી છે. એનું વર્ચસ્ જે અપ્રતિરોધ્ય ગણાતું હતું તેને પડકારવાનો અભિનિવેશ એમાં દેખાય છે; એ રૂઢ પરમ્પરાને પણ પડકારવા ઇચ્છે છે. આથી ગુહ્યતાનો આશ્રય લઈને એ આ પરમ્પરાના વારસાની શૃંખલા તોડી નાખવા મથે છે. બીજો પ્રયત્ન માલાર્મેના અભિગમનું સમર્થન કરે છે. જે કાંઈ સીધી રેખાએ ચાલતું, કથનાત્મક, વાસ્તવિક, લોકકેન્દ્રિત છે તેને સ્થાને એ આદિ કાળની કવિતાની રહસ્યમય જાદુની મોહિનીને લાવવા ઇચ્છે છે. હાઇડેગરની ભાષામાં કહીએ તો આ પ્રયત્ન 'hidden presences of Being in beings'ને અનુભવવાનો છે. આપણું સાચું સ્વત્વ સ્મૃતિભ્રંશથી ભુલાઈ ગયું છે. તેને અજાગ્રત અને અર્ધજાગ્રત ચેતનાના સ્તરમાંથી બહાર લાવવાનું છે. આમ કવિની સમસ્યા તે ભંગુર બની ગયેલી, દુરુપયોગને કારણે ખવાઈ ગયેલી ભાષાને આજની માનવનિયતિને ઉત્કટતાથી પ્રભાવક રીતે પ્રકટ કરવી તે છે. પોલાન સેલાન નામના જર્મન કવિએ કહ્યું છે કે આઉશવિત્ઝની સામૂહિક નિર્ઘૃણ હત્યા પછી કવિતા લખવાનું કાર્ય દુષ્કર બની ગયું છે; વળી એ હત્યારાઓની ભાષાનો જ કવિતા માટે વિનિયોગ કરવાનો રહે છે, કારણ કે એઓ પણ જર્મન જ હતા. આનું કારણ એ છે કે કાવ્યમાં કવિ નથી બોલતો, વાસ્તવમાં ભાષા જ બોલતી હોય છે, ભાષા જ પોતાને પ્રકટ કરતી હોય છે. જે કાવ્યમાં આ ભાષા પોતાને કશા વ્યવધાન વિના પ્રકટ કરે તે કાવ્ય સાચા અર્થમાં અધિકૃત લેખાય. એવાં કાવ્યો વિરલ જ હોય તે દેખીતું છે.

કવિ ભાષાને પોતાની લાગણીની સચ્ચાઈથી અને ઉત્કટતાથી અનુપ્રાણિત કરવા ઇચ્છતો હોય છે. એથી એની કૃતિમાં તાજગી અને નવીનતા આવે છે જે ક્ષણજીવી હોતાં નથી. એને કારણે એવી આન્તરસૂઝ ઉદ્‌ભવે છે જે ભેદક અને દ્યોતક નીવડે છે. પણ જે ભાષા જોડે એણે કામ પાડવાનું છે તે તો સામાન્ય વ્યવહારની જ ભાષા છે. એની ઉપમાઓ અને રૂપકો વપરાશને કારણે રેઢિયાળ બની ચૂક્યા હોય છે. આ ભાષા પાસેથી આવું કામ એ શી રીતે કઢાવી શકે? કેટલાક આથી એમ માનવાની હદે ગયા છે કે સાચો કવિ આવી, રોજ-બ-રોજના વપરાશથી, રજોટાયેલી ભાષાથી કામ ચલાવી લઈ શકે નહિ. એ શબ્દોનું તો અવમૂલ્યન થઈ જ ચૂક્યું હોય છે, એમાંથી એ નવો રણકો શી રીતે ઉપજાવી શકે? આથી એણે ખરેખર નવા શબ્દો અને પદવિન્યાસો

યોજવાં જોઈએ. એઝરા પાઉંડનો પણ કવિઓને આ જ આદેશ હતો: 'Make it new.' દાદા, પરાવાસ્તવવાદીઓ તેમ જ રશિયાના 'ફ્યુચરો-ક્યુબિસ્ટ'નો પણ આવો જ પ્રયત્ન હોય. ભાષાને અર્થથી બને તેટલે દૂર ખેંચી જવાનો પ્રયત્ન પણ થતો રહ્યો છે. આથી બિયર્ડસ્લીએ કહ્યું છે તે સાચું છે કે કાવ્યનું કોઈ પણ અર્થઘટન વસ્તુલક્ષી દૃષ્ટિએ સર્વસમ્મત નીવડી શકે નહિ. 'Interpretation is not verdictive.' કવિએ સર્જેલી આ 'અજ્ઞાતભૂમિ' પર જો ભાવકે વિહાર કરવો હોય તો કવિને થયેલા સાક્ષાત્કારને અનુભવવા માટે એની સાંકેતિક લિપિ ભાવકે જાણી લેવી પડે. આવી ગુહ્ય સંકેતલિપિ જે અભિવ્યક્ત કરે તે એવી રીતે ન કરે જેથી એનું રહસ્ય લુપ્ત થઈ જાય. એથી ઊલટું, ભાષા વડે એ પ્રકટ કરવાનું નહીં પણ ઢાંકવાનું કામ કરે. એવી કૃતિમાં થોડાં દીક્ષિતો જ પ્રવેશ પામી શકે. એ 'બહુજન' માટે, 'લોકડિયાં' માટે હોઈ શકે નહીં. એવું બને તો તો જે અભૂતપૂર્વની નરવી કાન્તિ એ ધરાવે છે તે કલુષિત થઈ જાય!

અહીં ઉપમા અને રૂપકોનો નિર્દેશ થયો. પ્રકૃત અને સમ વચ્ચેના કે પ્રસ્તુત અને અપ્રસ્તુત વચ્ચેના અનેકવિધ સમ્બન્ધોની શક્યતા છે. આ સમ્બન્ધો શોધવા, આવિષ્કૃત કરવા, એને હૃદ્ય અને આસ્વાદ્ય બનાવવા એ કવિકર્મનો એક મહત્ત્વનો અંશ છે. આથી ઉપમારૂપકનું અર્થઘટન શી રીતે કરવું એ પણ એક મહત્ત્વનો પ્રશ્ન છે. અહીં કેવળ સમ્બન્ધો શોધવાનો કે આવિષ્કૃત કરવાનો જ મુદ્દો નથી, નવા સમ્બન્ધો સર્જવામાં પણ આવે છે. આ સમ્બન્ધોની પ્રમાણભૂતતા શેને આધારે સ્થાપી શકાય? આ અલંકારો 'creative' બને છે તે શબ્દના નવા અર્થો યોજીને નહીં, પણ જગતનું નવું રૂપ પ્રકટ કરીને. નવીનતાપૂર્ણ અલંકાર યોજનાર વર્ણ્યવિષયનું નવું પાસું પ્રકટ કરે છે. એ નવું પાસું આ અલંકારયોજના સિદ્ધ થવાને પરિણામે પ્રકટ થાય છે. પણ જગત વિશે નવું દૃષ્ટિબિન્દુ રજૂ કરવાથી જગતનું પરિવર્તન કર્યાનો દાવો થઈ શકે નહીં. અલંકારો કાવ્યમાં વિહાર કરવાની દિશા સૂચવનારા નિર્દેશકો છે. એમ કરવાથી જગત વિશેની આપણી સમજ સંસ્કારાય છે; એ અર્થમાં જગત અંશત: આપણે માટે નવું તો બને જ છે. આ અલંકારો આપણા કાવ્યબોધને કે કાવ્યમાં નિરૂપિત ઐતિહાસિક ઘટનાના બોધને નવી દિશાએ વાળે છે. પણ આમ બને છે ખરું? કાવ્યના અર્થઘટનમાં આ અલંકારો પરિણામકારી નીવડે છે એટલું તો સ્વીકારવું જ રહ્યું.

બોર્હેસે કહ્યું હતું, 'Oppression is the mother of metaphor.' જ્યાં સરમુખત્યારશાહીનો દોર ચાલતો હોય છે ત્યાં સર્જકોના પર નિયન્ત્રણ આવી જાય છે. આમ છતાં સર્જકોની સત્યનિષ્ઠાને, અભિવ્યક્તિને માટેની સચ્ચાઈને, કુણ્ઠિત કરી શકાતાં નથી. આથી જે સર્જન કરવું છે તે તો કરવું જ, જે સત્યને પ્રકટ કરવું છે તે તો કરવું જ, પણ તે એવી રીતે કે મર્મવિદો જ એને પામી શકે, જડભરત શાસકોની એમાં ચાંચ જ ડૂબે નહીં. અહીં અપ્રકટ એવી પ્રકટતા સર્જકે સિદ્ધ કરવાની રહે છે. અહીં અલંકારો, રૂપકગ્રંથિઓ આપણા કાવ્યબોધની દિશાના નિર્દેશકો બનવાને બદલે એને ખૂબીથી પ્રચ્છન્ન રાખવાનું કામ કરે છે. આવી પરિસ્થિતિમાં 'indirection' જ વ્યંજનાનું કાર્ય બની રહે છે. અહીં અર્થઘટન તે decodingનો એક વ્યાપાર બની રહે છે. આપણે ત્યાં પણ કટોકટીના ગાળામાં સાહિત્યના સ્તર સુધી પહોંચી શકે એવું જે સર્જાયું તેમાં આવી પ્રક્રિયા જોઈ શકાય. પ્રજાની વ્યંગશક્તિની ત્યારે ધાર નીકળે છે. જે પ્રાસંગિક બનીને રહી જાય તે સર્વકાળસંવેદ્ય બનવાના સ્તરે પહોંચે છે. આવી આવશ્યકતા વિશિષ્ટ રાજકીય પરિસ્થિતિમાં જ ઊભી થાય છે એવું નથી. સમાજની નૈતિક આબોહવા પ્રતિકૂળ હોય ત્યારે હૃદયની કેટલીક લાગણીઓને, ચોખલિયાઓની નજરથી બચાવવા કે કવિને પોતાને જ એની ગુહ્યતા ઇષ્ટ હોય તેથી, ભાવક એને સીધો પામી નહીં લે તે માટે અર્થબોધ આડે અન્તરાય ઊભા કરવાના રહે છે. જ્યોર્જ સ્ટાઇનર કહે છે તેમ કવિને માટે એ પોતાની પ્રિયતમાને પ્રચ્છન્ન રાખવા માટેનો જ પ્રયત્ન હોતો નથી. પ્રેમમાં ગુહ્યતાના અંશો ભળ્યા હોય છે ત્યારે જ એ વધુ આસ્વાદ્ય બને છે. પ્રેમને અને અતિપ્રકટતાને વેર છે. એવી અતિપ્રકટતા સુરુચિને કઠે છે. પ્રેમીઓ ઘણી વાર એકબીજા આગળ પોતાની લાગણીનું સાચું રૂપ પ્રકટ કરી દેવા ઇચ્છતા નથી. આવી સન્દિગ્ધતા જ પ્રેમમાં તો ઉત્કટતાનું, વિસ્મયનું, કારણ બની રહે છે. ભાવક કાવ્યમાં વધુ digging કરે તે માટે પણ કવિ આવી યોજના કરતો હોય છે. કાવ્યબોધમાં જાણી કરીને વિઘ્નો ઊભાં કરવાં, એ રીતે એ બોધ થવામાં વિલમ્બ ઊભો કરવો, અમુક તરત ઓળખાઈ જાય એવી ભાત ન ઊપસવા દેવી, અલંકારોની યોજનામાં સારી એવી સંકુલતા અને એને કારણે આવતી દુર્બોધતા લાવવી, કાવ્યમાં રહેલી અન્તર્ગત એકતાને ભાષા, અલંકાર વગેરેની બાહ્ય ઉપલક અસંગતિથી ઢાંકવી – કવિ આવી યુક્તિને પ્રયોજતો જોવામાં આવે છે. પણ કવિ અને ભાવક વચ્ચેના હૃદયસંવાદને માટેની ભૂમિકા જ ન રહેતી હોય તો તો અર્થઘટન સમ્ભવે જ શી રીતે?

આમ છતાં જેઓ કાવ્યને જાદુ જ માને છે; કાવ્ય અકળ રીતે આપણને વિગલિત-વેદ્યાન્તરત્વની સ્થિતિમાં લઈ જઈને સ્થાપી દે છે એમ માને છે તેઓ તો આ અર્થઘટનના આખા પ્રપંચને અનાવશ્યક ડહાપણ ડોળવા જેવું જ લેખતા હોય છે. કાવ્યને, એની સમગ્રતા સહિત, ચેતનામાં ઓગળવા દેવું, આપણે એને માટે તત્પર રહેવું, એટલું જ બસ નથી? કાવ્યની અવેજીમાં બીજું કશું મૂકી નહીં શકાય.

જે લોકો અર્થઘટન અને અર્થબોધની વાતો કરે છે તેઓ આખરે તો શબ્દાન્તરે કાવ્યનો ગદ્યાળુ ભાષામાં અનુવાદ જ આપી છૂટે છે. એથી વિદ્વત્તાનો અર્થ સરતો હશે, રસાસ્વાદમાં એ ઉપકારક નીવડે જ એવું કહી શકાય નહિ. કાવ્યશાસ્ત્ર નહિ, પણ અનેક કાવ્યોમાં કરેલું નિમજ્જન જ આપણને રસસૃષ્ટિનાં દ્વાર ખુલ્લાં કરી આપે છે. કાવ્ય પર ભાષ્ય કરનારા 'કવિએ શું કહ્યું' તેની ખટપટમાં પડતા હોય છે; 'કવિએ શું કર્યું' તે પરત્વે એઓ ઉદાસીન રહે છે. કાવ્યથી સંસ્કૃતિને એનું મૂલ્ય પ્રાપ્ત થાય છે, કારણ કે એ માનવચેતનાના ઉત્કર્ષના શિરમોર રૂપ છે. એને બદલે કાવ્યને એઓ નિપજી ચૂકેલાં સાંસ્કૃતિક મૂલ્યોનું વાહક પ્રચારક લેખે છે. બૌદ્ધિકોના આ વલણને કારણે મોટા ભાગની શિક્ષિત પ્રજા પણ કાવ્યાસ્વાદ એ તો અમુક નિષ્ણાતોનો જ કાર્યપ્રદેશ છે એમ માનીને એનાથી વિમુખ થઈને રસજડ બનતી જાય છે.

આ દૃષ્ટિએ જોનારા ટી.એસ.એલિયટ જેવા કવિની કેવળ વિદ્વદ્ભોગ્ય કવિતાને સુકાઈ ગયેલી સરસ્વતીના રેતાળ પટ જેવી કહે છે. એમાં પેલા જાદુનો અંશ સરખો રહ્યો હોતો નથી. કાવ્ય એ કશાનું અનુકરણ નથી, એ નૂતનનું નિર્માણ છે એ વાતના પર ભાર મૂકવામાં આવે છે. અર્થઘટનો આખરે તો આપણી સંવેદનશીલતાની સાહજિકતાને અળપાવી નાંખે છે. આવાં અર્થઘટનોને નામે બુદ્ધિનો કળાદ્વેષ જ પ્રકટ થતો હોય છે. રસાનુભવમાં જે વ્યવધાનરહિત તત્ક્ષણતાની અપેક્ષા રહે છે તેનો જ અર્થઘટનને નામે લોપ કરવામાં આવે છે. કાવ્યના સમગ્રને બૌદ્ધિક ચોકઠાંઓમાં સારવી લેવાની પ્રવૃત્તિ આપણા અનુભવજગતને ધીમે ધીમે હ્રસ્વ કરી નાંખે છે. અર્થઘટનમાં મધ્યમ કક્ષાની બુદ્ધિવાળા લોકો જ મોટે ભાગે રાચતા હોય છે. એમાં આખરે તો કૃતિ સાથેના નમ્રતાપૂર્વકના તાદાત્મ્યને બદલે અહંકારપૂર્વકનો અસન્તોષ જ પ્રકટ થતો હોય છે.

કાવ્યમાં જે છે તે શી રીતે છે તે વર્ણવવા સિવાય વિવેચકે બીજું ભાગ્યે જ કરવાનું રહે છે.

આ પણ કંઈક અન્તિમે જઈને કરેલાં વિધાનો છે. કાવ્ય એક શ્રવણે કે એક વાચને ચેતનામાં તદાકાર થઈ જાય એવું ભાગ્યે જ હોય છે. પણ અર્થઘટન રસાસ્વાદને ગૌણ બનાવી દે એવું તો ન જ બનવું જોઈએ એ વાત તો આપણે સ્વીકારવી જ રહી.

સાહિત્ય અને ફિલસૂફી

I

એક રીતે જોઈએ તો કવિતા જ ફિલસૂફીની જનેતા છે. જગત વિશે માનવીએ આશ્ચર્યથી જે કાંઈ પ્રથમ ઉચ્ચારણ કર્યું તે કવિતાને રૂપે જ હતું. એમાં ભવિષ્યની ફિલસૂફીનાં બીજ હતાં. આપણે ત્યાં વેદ અને ઉપનિષદ્માં આ રીતે કવિતા અને દર્શન ઓતપ્રોત થયેલાં લાગે છે. સોક્રેટિસને પોતાની દાર્શનિક ભૂમિકા સ્પષ્ટ કરવા માટે દૃષ્ટાન્તકથાનો આશ્રય લેવો પડ્યો છે. પ્લેટો તો કવિ હતો જ. 'રિપબ્લિક'માંના વર્ણવેલા આદર્શ નગરમાંથી કવિઓને બહિષ્કૃત કરીને કાવ્ય સામે મોરચો માંડ્યો એટલું જ નહીં, પોતાની સામે પણ જાણે એ યુદ્ધે ચઢ્યો. ત્યારથી તે આજ સુધી કોઈ ને કોઈ રીતે સાહિત્ય અને ફિલસૂફી વચ્ચેના સમ્બન્ધની ચર્ચા ચાલતી રહી છે. આપણા જમાનામાં અસ્તિત્વવાદી ફિલસૂફીઓએ જીવાતા જીવનની મૂર્તતા અને માનવસન્દર્ભને અગ્રિમતા આપી અને એમાંથી સારવેલી દાર્શનિક ઉપપત્તિઓને એની પછી સ્થાન આપ્યું. મેર્લો-પોંતિએ આ દૃષ્ટિબિન્દુ સમજાવતાં કહ્યું છે કે હવે સાહિત્ય અને ફિલસૂફી એકબીજાથી ભિન્ન કે સામસામે છેડે રહી નહીં શકે. અભિવ્યક્તિના આ બન્ને પ્રકારો માનવીની વ્યક્તિગત ચેતનાના મૂળભૂત (originary) અનુભવને જીવાતા જીવનની તત્ક્ષણતામાં ગ્રહીને ભાષા દ્વારા વ્યક્ત કરવાનો પ્રયત્ન કરે છે. આ 'હું'નું જગતમાં ઉચ્છલિત બનીને વહી જવું આપણને સ્થળ, સમય, દૃષ્ટિગોચરતા, પોતે અને ઇતર જેવી સંજ્ઞાઓને પ્રયોજીને આખી પ્રક્રિયાને સમજવા પ્રેરે છે. આ બધી સંજ્ઞાઓ દ્વારા જે કાંઈ વાસ્તવિકતા પકડમાં આવે છે તે છટકિયાળ હોય છે. ફિલસૂફી સમજાય છે કે હવે જગત સહેલાઈથી

વિભાવનાઓનાં ચોકઠાંમાં પૂરી દઈ શકાય એવું રહ્યું નથી. આથી જ તો મેર્લો-પોંતિએ કહ્યું છે, 'The world is such that

is cannot be expressed except in 'stories' and as it were, pointed at.' ('Sense and Nonsense': પૃ. ૨8) અહીં મેર્લો-પોંતિએ સાહિત્ય અને ફિલસૂફીના સમ્બન્ધ પરત્વે આંગળી ચીંધી છે. પોતાના જીવનના અનુભવમાંથી એણે જે અર્થ સારવ્યો છે તેનો આલેખ આપતા નકશામાંનાં સ્થાનોને આંગળી મૂકીને બતાવવાનાં છે. એ નકશામાંનાં ચિહ્નો અને સંકેતો તે વાચકના પોતાના જીવનના અનુભવના પણ સંકેતો બની રહેવા જોઈએ. વાલેરીની સાહિત્યની વિભાવનાની આ બહુ નિકટ આવે છે. સાર્ત્ર, કૅમ્યૂ કે સિમોન દ બુવ્વાર જેવા અસ્તિત્વવાદી ગણાતા ચિન્તકોએ નવલકથા કે નાટક દ્વારા માનવસન્દર્ભને મૂર્ત કરીને પોતાની ફિલસૂફીને વ્યક્ત કરી છે તે સૂચક છે. મેર્લો-પોંતિનું પોતાનું દાર્શનિક લખાણ પણ સાહિત્યનાં લક્ષણોને પ્રકટ કરનારું છે.

'રિપબ્લિક'માં પ્લેટોએ કવિના પર જે સેન્સરશીપ લાગુ પાડી તે બદલ કવિઓએ કે આલોચકોએ એને માફ નથી કર્યો. આમ છતાં પ્લેટો સામેનો આક્રોશ કંઈક અંશે અજુગતો લાગે છે. 'રિપબ્લિક'માં જે આદર્શ નગરરાજ્યની કલ્પના કરી છે તેના સન્દર્ભમાં જ આ મુદ્દાને જોવો જોઈએ. આવા નગરરાજ્યમાં શાસક, ફિલસૂફ કે કવિને જે ભાગ ભજવવાનો છે તે વાસ્તવિક રાજ્યતન્ત્રમાં એ જે ભાગ ભજવે છે તેનાથી જુદો જ છે. આ ભેદ વાસ્તવિકતા અને આદર્શ વચ્ચેના ભેદ પર જ અવલંબે છે. સોક્રેટિસે ફિલસૂફને લોહી ચૂસતી બગાઈ જોડે સરખાવ્યો છે. એ પ્રજાજનોને જંપવા દેતો નથી. સમાજમાં જે કાંઈ અનિષ્ટ છે તેને એ ચીંધી બતાવતો રહે છે. પરિસ્થિતિને સદા તપાસતા રહેવું એ એની લાક્ષણિક પ્રવૃત્તિ છે. કશા વિશે પૂરું જ્ઞાન હોવાનો એનો દાવો હોતો નથી. એને જ્યારે પ્રશ્ન પૂછવામાં આવે છે ત્યારે એ મુદ્દા વિશેની બૌદ્ધિક શોધનો આરમ્ભ કરે છે. જ્ઞાન ન હોવા વિશેનો સોક્રેટિસનો એકરાર તે દામ્ભિક નમ્રતા નથી. એને પ્રશ્ન પૂછનાર જિજ્ઞાસુ નગરજનની હાંસી ઉડાવવા માટે પણ એ આવું નથી કહેતો. માનવજ્ઞાનની અનિવાર્ય એવી અપૂર્ણતાનો જ એમાં પ્રામાણિકપણે કરેલો સ્વીકાર છે. એ સ્વીકારીએ તો જ ક્રમશઃ વધતી જતી માત્રામાં આપણે જ્ઞાન પામવાને પ્રયત્નશીલ

રહી શકીએ. 'The good'ની વિભાવનાનો પાર પામી શકાય તેમ નથી. એને વિશે પૂરેપૂરું જાણવાનો સોક્રેટિસનો દાવો નથી. એના તરફ જવાના સાધનની જ એને માત્ર ખબર છે. એની શોધમાં સહકાર આપનાર કોઈ પણ સોક્રેટિસને એનાં નવાં પાસાં બતાવી શકે. આવી દરેક શોધ ભિન્નભિન્ન દૃષ્ટિકોણથી આરમ્ભાતી હોય છે અને દરેક કોઈક નવી જ સમસ્યાનો ઉકેલ શોધવા મથતું હોય છે. આમ દરેક શોધને એનું આગવું મહત્ત્વ હોય છે. તો પછી 'રિપબ્લિક'માં પ્લેટો ફિલસૂફને જ્ઞાની તરીકે શા માટે વર્ણવે છે? પ્લેટોની બીજી કૃતિઓમાં ફિલસૂફ વિશે જે કહ્યું તેનું આ વિરોધી લાગે છે. અહીં પણ એ ભૂલવાનું નથી કે 'રિપબ્લિક'માં જ ફિલસૂફને આ દૃષ્ટિએ જોવામાં આવ્યો છે. આદર્શ નગરરાજ્યની રચના સમાજની સૌથી વિશેષ શક્તિસંપન્ન વ્યક્તિઓમાં જ્ઞાન ઉત્પન્ન થાય એ હેતુથી જ કરવામાં આવી હતી. એવી વ્યક્તિઓ, એક વાર જે ઇષ્ટ છે તેની ઝાંખી થાય પછીથી રાજ્યને, નગરજનોને અને એમને પોતાને સુવ્યવસ્થિત કરી શકે. પણ માત્ર આદર્શ નગરરાજ્યમાં જ ફિલસૂફ રાજ્યતન્ત્રમાં સક્રિય બની શકે. આપણી દુનિયામાં તો, પ્લેટો 'એપોલોજી'માં કહે છે તેમ, ફિલસૂફે એક અદના નગરજનની જેમ જ રહેવાનું છે. સોક્રેટિસ એ જ રીતે રહ્યો છે. આદર્શ નગરરાજ્યમાં કલ્પેલી શિક્ષણની પ્રક્રિયા જ ફિલસૂફને ઇષ્ટની વિભાવનાની અભિજ્ઞતા કેળવવા માટેની અનુકૂળ પરિસ્થિતિનું નિર્માણ કરી આપે છે. આ તન્ત્રની બહારનો કોઈ જો એવો દાવો કરે તો એને અજ્ઞાની અને દમ્ભી જ કહેવો પડે.

'ક્રિટો'માં ફિલસૂફ નગરજનોની પોતાના રાજ્યના કાયદા પ્રત્યેની વફાદારી પર ભાર મૂકે છે. આ કલ્પેલા આદર્શ નગરરાજ્યમાં કાયદા રચવા અને એનો અમલ કરાવવો એ વિશે 'લોઝ'માં ઠીક ઠીક વિગતે ચર્ચા કરવામાં આવી છે. આમ છતાં 'રિપબ્લિક'માં સોક્રેટિસ માનવી માનવીઓ વચ્ચેના સમ્બન્ધને નિયન્ત્રિત કરવા માટે કયા કાયદાની જરૂર પડશે તે પ્રશ્નને બાજુએ મૂકી દે છે અને તે એમ નોંધીને કે જો આ માનવીઓને નાગરિક તરીકે યોગ્ય શિક્ષણ આપવામાં આવ્યું હશે તો એઓ પોતે જ, આવા કશા કાયદાઓની જંજાળમાં પડ્યા વિના, પોતાના સમ્બન્ધોને નિયન્ત્રિત કરી શકશે. આથી આપણે એમ માનવું કે 'એપોલોજી' પછી પ્લેટોનું વલણ બદલાયું? 'લોઝ'માં પોતાના મન્તવ્યને સામે છેડે જ એ ગયો? આ વિરોધ જો આપણે આદર્શ નગરરાજ્ય અને વાસ્તવિક રાજતન્ત્રનો ભેદ સમજીશું તો ટળી જશે. આ બંનેના પરિપ્રેક્ષ્ય જુદા છે.

આદર્શ નગરરાજ્ય તો કશીક સ્વર્ગીય કલ્પના છે; એવું આદર્શ ન્યાયતન્ત્ર પૃથ્વી પર ક્યાંય મળવાનો સમ્ભવ નથી. આથી પૃથ્વી પરના ન્યાયના ધોરણ માટે એ ખપમાં આવી શકે નહિ.

આ જ રીતે કવિના કાર્યની પણ આદર્શ રાજ્યની કલ્પનાને અનુસરીને વ્યાખ્યા બાંધવામાં આવી છે. બીજા સન્દર્ભોમાં પ્લેટો કવિઓને દૈવી પ્રેરણાથી પ્રવૃત્ત થનારા અને અનુભવડાહ્યા કહીને વર્ણવે છે. એક આદરણીય કવિની કૃતિમાંના અવતરણને સાંભળ્યા પછી સોક્રેટિસનો લાક્ષણિક પ્રશ્ન આ છે: 'એનો અર્થ શો થાય છે?' કવિઓ પ્રેરણાને વશ વર્તે છે; ઈશ્વર એમની દ્વારા બોલે છે. પણ દૈવી આગાહીની જેમ કવિની વાણીનું પણ અર્થઘટન કરવું પડે. અહીં પ્લેટો કવિ પ્રત્યે અનાદરની લાગણી બતાવતો નથી. દેવોના ડહાપણ વિશે એ પ્રશ્ન ઉઠાવતો નથી; દેવો જે સાધન દ્વારા એ ડહાપણને વ્યક્ત કરે છે તે સાધનો એને જે રૂપ આપે છે તેના અર્થ વિશે જ એ પ્રશ્ન ઉઠાવે છે. દેવો કે ડાહ્યા માણસો મૂર્ખામીભરેલી વાત કહી શકે નહિ.

જો કવિઓ આવી દૈવી પ્રેરણાને વશ વર્તતા હોય તો પછી પ્લેટો એમને આદર્શ નગરરાજ્યમાંથી શા માટે હાંકી કાઢે છે? વાસ્તવમાં કવિઓને કવિ તરીકે હાંકી કાઢવામાં આવતા નથી. અમુક પ્રકારની કવિતા સામે જ પ્રતિબન્ધ મૂકવામાં આવ્યો છે. હોમર અને હેસિઓડની કવિતા નહીં ચલાવી લેવામાં આવે. શિક્ષણનો પ્રારમ્ભ દેવો અને પરાક્રમી પુરુષો વિશેની વાતોથી થતો. આ દૃષ્ટિએ ઉપયોગી વાતો ભલે શબ્દશ: સાચી નહીં હોય, પણ ખોટી તો નહીં જ હોવી જોઈએ. હત્યા, બળાત્કાર, સ્વચ્છન્દી આચારની વાતો કવિઓ દેવો વિશે ઉપજાવી કાઢે છે તે ખોટી છે – દેવો પરત્વે ખોટી છે, કારણ કે દેવો સારા છે. પ્લેટોના આદર્શ નગરરાજ્યમાં ધર્મકથા-પરાક્રમગાથા જો નાગરિકના શિક્ષણમાં ખપમાં લાગવાનાં હોય તો દેવોની અને પરાક્રમીઓની તદનુસાર કલ્પના કરેલી હોવી જોઈએ.

આથી જ તો પ્લેટો કહે છે કે કવિઓમાં હોમરમાં સૌથી ઊંચી કોટિનું કાવ્યત્વ છે; કરુણાન્તિકા રચનાઓમાં એનું સ્થાન પ્રથમ છે. પણ આપણે તો સત્યને જાણી લેવાનું છે...આપણા નગરરાજ્યમાં તો આપણે દેવોનાં સ્તોત્રોને અને સચ્ચરિત્ર માનવીઓની પ્રશંસા ગાનારી કવિતાને જ સ્થાન આપી શકીએ. જો આપણે ઊર્મિકાવ્ય અને

મહાકાવ્યની ગળચટી કવિતાને નગરમાં સ્થાન આપીશું તો આનન્દ અને વેદના જ નગરના શાસકો બની જશે, શાસકોના નિયમો નહીં. આ નિયમોને વખતોવખત સામાન્ય બુદ્ધિ પાસેથી શ્રેષ્ઠતાનું પ્રમાણપત્ર મેળવવાનું રહેશે.

કવિતા નગરતન્ત્રના આદર્શને સિદ્ધ કરવામાં ઉપકારક હોવી જોઈએ. 'રિપબ્લિક'માં જે કાંઈ છે તે નગરતન્ત્રના નાગરિકને ઘડવા માટે છે જેથી એ આવા રાજતન્ત્રમાં પોતાનું કર્તવ્ય દક્ષતાથી કરી શકે. શિક્ષણના પ્રશ્નમાં રહેલી સંકુલતા અને મુશ્કેલીઓથી પ્લેટો વાકેફ છે. આખા સમાજને ધ્યાનમાં રાખીને એનો વિચાર કરવાનો રહે છે. એક વિસંવાદી અંગ આખા રાજ્યતન્ત્રને તોડી નાખી શકે. કાવ્યમાં નિરૂપિત ભાવ શાળાના વિદ્યાર્થીઓનાં ચારિત્ર્ય પર પ્રભાવ પાડે; એ જ રીતે કાવ્યના લયનો પણ પ્રભાવ પડે. ઉદાત્ત મનુષ્યો ઉદાત્ત ભાવથી ઘડાય. આમ કવિતા નગરજનોના ઘડતર અને શિક્ષણ માટે મહત્ત્વનું સ્થાન ધરાવે છે; પણ કાવ્ય સાધ્ય નથી, સાધન છે. જે ઇષ્ટ છે તે જ પરમ સાધ્ય, બાકીનું બધું જ ગૌણ. સેન્સરશીપ એક ગંદો શબ્દ છે. કવિઓ કે વિવેચકો – કોઈનેય એ ગમતો નથી. શું ઉચિત છે તેનો ખ્યાલ મોટે ભાગે નથી હોતો માટે આવું બનતું હોય છે. શું બાકાત રાખવું તેને માટેના આપણી પાસે સ્વૈરપણે ઘડેલા નિયમો જ હોય છે: દા.ત. લેખકે સામ્યવાદ વિશે પ્રશંસાભર્યું કહેવું ન જોઈએ, યૌન સમ્બન્ધનું તાદૃશ વર્ણન ન કરવું જોઈએ. જે સમાજમાં વિકૃત મનવાળા લોકો હોય છે તે સમાજમાં એનો દોષ કોના પર ઢોળીશું? પ્લેટો પાસે તો સ્પષ્ટ ધોરણો છે, પણ તે આદર્શ નગરતન્ત્રને માટેનાં છે. વાસ્તવમાં જીવન પ્લેટોએ કલ્પ્યા મુજબનું જ હતું એમ માની લેવું ભૂલભરેલું ગણાશે. એથેન્સની વાત જુદી છે ને આદર્શ નગરરાજ્યની વાત જુદી છે. આદર્શ નગરરાજ્ય એને ઝંખનારા માનવીઓનાં ચિત્તમાં છે, એ વાસ્તવિકતા નથી.

આટલું ધ્યાનમાં રાખીશું તો પ્લેટોને અન્યાય નહીં થાય. આપણા વાસ્તવિક સમાજમાં કળા જે ભાગ ભજવે છે તે જુદો છે. કળા જીવનને સહ્ય જ નહિ, આસ્વાદ્ય બનાવવામાં મદદ કરે છે; જીવનના કેટલાક અશક્ય એવા તકાજામાંથી આપણને એ ઘડીભર મુક્ત કરે છે; અનિવાર્ય એવી નિષ્ફળતાઓ અને એથી થતા અનુતાપમાંથી ઘડીભર આપણને એ શાતા આપે છે. રોજ-બ-રોજના અનુભવમાં જે અખણ્ડતાની અનુભૂતિની સમ્ભવિતતા જ નથી હોતી તે એ સિદ્ધ કરી આપે છે. આ અખણ્ડતા જીવનમાં અમુક

પાસાંની હોય છે. ભાવક કળાના અનુભવનું પોતાના જીવનના અનુભવ સાથેનું સંધાન સિદ્ધ કરે છે. આ સંધાનથી તત્પૂરતી જીવનમાં વ્યવસ્થા આવે છે. એથી વિશેષનો કળાનો દાવો હોતો નથી.

આદર્શ નગરરાજ્યમાં બધા નાગરિક દેવતુલ્ય બની જશે એવી પ્લેટોની કલ્પના નહોતી. દરેક નાગરિકને પોતાની મર્યાદાઓ તો હોય જ, છતાં જે કાંઈ શ્રેષ્ઠ હોય તે સહુ પોતપોતાની શક્તિ પ્રમાણે પામે અને ઉત્કર્ષ સાધે એવી યોજના એમાં હતી. એ આદર્શ નગરનો નાગરિક એવું શિક્ષણ પામે જેનાથી એ પોતાની પ્રવૃત્તિના સામાજિક સ્વરૂપને ઓળખી શકે; પોતાની એ પ્રવૃત્તિનો પોતાના અસ્તિત્વ સાથેનો પાયાનો સમ્બન્ધ શો છે તે સમજી શકે. આથી આપણને સામાન્ય માનવીઓને જે હતાશાનો સામનો કરવો પડે છે તેમાંથી એ બચી જઈ શકે. જીવનમાંથી કૃત્રિમ રીતે છુટકારો મેળવવાનું એને માટે જરૂરી નહીં બની રહે. આમ આદર્શ નગરરાજ્યમાં શિક્ષણ જ્ઞાન, ચારિત્ર્ય અને ચારુતા ઉપજાવી શકે. દરેક વ્યક્તિ પોતાની જાત સાથેની સંવાદિતા અમુક માત્રામાં સિદ્ધ કરી શકે અને શક્ય હોય ત્યાં અન્ય સાથેના વ્યવહારમાં પણ એવી જ સંવાદિતા યથેચ્છ માત્રામાં સિદ્ધ કરી શકે. આને પરિણામે પોતાની પ્રવૃત્તિની બહાર જઈને, કળા આપણા ચારુતાહીન અવ્યવસ્થિત જીવનમાં જે લાગણીઓ અને અભિજ્ઞતા જગાડે છે તે, પામવાનો એને પ્રયત્ન કરવાનો રહે નહીં.

સોક્રેટિસ અને આલ્સિબિયાડિસ વચ્ચેનો વિરોધ સૌન્દર્યના ખ્યાલને સ્પષ્ટ કરી આપે છે. આલ્સિબિયાડિસ હેલાસનો સૌથી દેખાવડો ગણાતો પુરુષ હતો. એણે સોક્રેટિસના ઉચ્ચ કોટિના સૌન્દર્યને સ્વીકાર્યું છે. રાજ્યવ્યવસ્થામાં રહેલાં અવ્યવસ્થા ભરેલાં તત્ત્વોએ આલ્સિબિયાડિસને ખલાસ કરી નાખ્યો છે. સોક્રેટિસ એક સુખદ અકસ્માત છે. એનામાં નોંધપાત્ર શારીરિક અને માનસિક શક્તિ છે. એથેન્સમાં પ્રવર્તતાં શ્રેષ્ઠ પરિબળોથી એ ઘડાયેલો છે અને કશાક દૈવી અવતારકાર્યની ભાવનાથી એ કાર્યરત રહે છે. પણ એથેન્સના રાજકર્તાઓમાં હેતુપૂર્વક એવા સારા માણસનું નિર્માણ કરવા માટે જરૂરી જ્ઞાન કે શિક્ષણપ્રથા નથી. સ્વાભાવિક શક્તિનો વિકાસ કરવા માટે આવું આદર્શ નગરરાજ્ય અને એની સુસંચાલિત સંસ્થાઓ જરૂરી બની રહે. આવી વ્યક્તિઓનાં શારીરિક સૌન્દર્યને એમનાં ચારિત્ર્યનાં સૌન્દર્યથી જુદાં પાડીને જોવાનું નહીં હોય. સુવ્યવસ્થિત

રાજ્યતન્ત્રમાં સુવિકસિત ચિત્તવાળી વ્યક્તિમાં એ સમાન્તરપણે વિકાસ પામે છે. બધાં જ માનવીઓ જો ફિલસૂફ બનવાને શક્તિશાળી હોય તો આવી સંસ્થાઓની સુન્દરતા એક ગૌણ વાત બની રહે. પણ એને માટે તો માનવીના સ્વભાવ અને પરિસ્થિતિમાં, રામરાજ્યમાં જ કલ્પી શકાય એવું, ક્રાન્તિકારી પરિવર્તન લાવવાનું રહે. એવી ક્રાન્તિને સમ્ભવિત માનીએ કે જેથી મનુષ્ય દેવતુલ્ય બની રહે તોય સૌન્દર્યની ચર્વણાની તુલનાએ, આપણે જેને ફિલસૂફી કહીએ છીએ તે, તુચ્છ જ લાગે.

કેવળ ફિલસૂફોથી જ નહીં વસેલા, પણ જેમાં અન્ય માનવીઓ પણ રહેતાં હોય તેવા આદર્શ નગરમાં સમાજના નૈતિક-રાજકીય બંધારણ પરત્વે સૌ પ્રથમ રસવિષયક વિચાર કરવાના રહે. પ્લેટોએ આપણી સમક્ષ એક આદર્શ નમૂનો રજૂ કર્યો છે જેની સાથે સરખાવીને આપણે આપણા સમાજનું માપ કાઢી શકીએ. એ એક આદર્શ છે, માટે એની સરખામણીમાં આપણો સમાજ તો ઊણો જ ઊતરવાનો; પણ આદર્શનો નમૂનો આપણે માટે એક લક્ષ્યને સ્થાપી આપે છે. આપણે એ આદર્શથી કેટલે અંશે જુદા ફંટાયા છીએ તે જાણીને એનાં કારણો સમજવાનો આપણે પ્રયત્ન કરી શકીએ. પ્લેટો કળા માત્રને ઉતારી પાડે છે એવું નથી, એ એવી જ કળાની ટીકા કરે છે જે પોતે જે કાંઈ છે તેથી વિશેષ હોવાનો દાવો કરે છે. સોક્રેટિસે 'એપોલોજી'માં કહ્યું છે તેમ, અજ્ઞાન એટલે આપણી પાસે જે કાંઈ કુશલતા કે અભિપ્રાય કે પ્રેરણા હોય તેની મર્યાદા જાણવાની અશક્તિ, કવિઓની કવિતાનો પાઠ કરનાર આયોનની એ શક્તિ વિશે સોક્રેટિસે ટીકા કરી નથી, પણ જ્યારે એ કવિતાનો મર્મ જાણવાનો દાવો કરે છે ત્યારે એ દાવાની એ ટીકા કરે છે. કવિ પણ જો પોતાની શક્તિ વિશે વધારે પડતો દાવો કરે કે જે પોતે સિદ્ધ નથી કર્યું તેને પણ પોતાની સિદ્ધિ લેખે ખપાવવા જાય તો ટીકાપાત્ર બને. પ્લેટોનો કવિઓ સાથેનો ઝઘડો આટલા પૂરતો જ છે. કવિતાનું અર્થઘટન કરી શકાય, અને તદ્વિદોએ જે ધોરણ સ્વીકાર્યું હોય તે પ્રમાણે એને સ્વીકારી શકાય અથવા નકારી કાઢી શકાય.

મનુષ્યની અવનતિ કરનારી કળા પર પ્લેટોએ હંમેશાં પ્રહાર કર્યો છે. મેનો અને ફીડ્રસ જેના પર વારી જાય છે તેવી ઠાલી વાગ્છટા કે ચતુરાઈભરી પ્રોટાગોરાસની જીભાજોડી સુન્દરતા કે જ્ઞાનને નિષ્પન્ન કરતાં નથી કારણ કે આત્માના સૌન્દર્ય સાથે સમ્બન્ધ

હોવાનો એમાં દેખાડો હોવા છતાં ખરેખર તો એમને ધન, સત્તા કે યૌવનવૃત્તિમાં જ રસ છે. આમ કળા તરીકે એ પ્રવંચના કરે છે અને માનવીનાં ચિત્તને દૂષિત કરે છે.

મનુષ્યમાં વધુ માત્રામાં જે સંવાદિતા સિદ્ધ કરી આપે અને એને સચ્ચરિત્ર બનાવે તે સૌન્દર્યથી એના પ્રેમને આકર્ષે; એની ઇષ્ટતાથી માનવીની શુભ કામનાઓને સન્તોષ અને એમાં રહેલા સત્યના બળથી માનવીના ભવિષ્યના વિકાસને પ્રેરે. આપણે કળા, નીતિ અને વિજ્ઞાનને નોખાં પાડીને જોઈએ છીએ કારણ કે પ્લેટોના જેવું અખણ્ડ દર્શન આપણી પાસે નથી; આપણે બધું ખણ્ડખણ્ડમાં જ જોઈએ છીએ. કળાકારને આથી છોભીલા પડી જવાની કશી જ જરૂર નથી. આપણે બધાં જ આપણી પોતાની અને બીજાની સાથે કાંઈ કેટલી અરાજકતાભરી ગૂંચમાં ગૂંચવાઈને કશુંક કરવા મથી રહ્યા છીએ. પ્લેટો જે બતાવે છે તે આપણી આંખો ખૂલી હશે તો જ આપણે જોઈ શકીશું; આંખની અવેજીમાં એ કામ આપી શકશે નહિ એમ ડેનિયલ રુકરે કહ્યું છે તે સાવ સાચું છે. ‘(જર્નલ ઓવ એસ્થેટિક્સ એન્ડ ક્રિટિસિઝમ – વિન્ટર, 1966).

2

ઘણા લેખકો એવા હોય છે જેમની છાપેલાં પાનાં પર જીવવા જેટલી તાકાત હોતી નથી. જેમની વ્યક્તિમત્તા સમયની દૂરતાના વ્યવધાનને પણ ઉલ્લંઘી જઈ શકે, મરણને પણ નકારીને અજરઅમર રહી શકે છે તેમનું કાઠું જુદું જ હોય છે. એમનાં લખેલાં વાક્યો ઉચ્ચારાયાં નથી હોતાં ત્યારે પણ એમનો ધ્વનિ આપણા કાનમાં ગુંજે છે; એ વાક્યોમાંનો દૃઢ બન્ધ આપણા પર પ્રભાવ પાડે છે. રૂઢિનું બળ એમની આગળ ચાલતું નથી, ભાષા એમને વશ વર્તે છે. રૂઢિથી અને પરમ્પરાથી મુક્ત થયેલી ભાષાના અંકુશ નીચે જો લેખક આવી જાય તો એથી ઊંધું જ બને. ત્યારે ભાષા વાપરનાર માનવીને ઊલટાની ભાષા વાપરતી હોય છે. એવા ગદ્યના નમૂના આપણી આજુબાજુ ક્યાં નથી? આવી પરિસ્થિતિમાં ભાષા પુંશ્ચલી નારીની જેમ પોતાનાં બધાં પ્રલોભનો દાખવીને સર્જક પર વશીકરણ અજમાવે છે. એમાં રમણીયતા નથી હોતી એવું નથી, એમાં સાચી સૂઝનો પણ અભાવ નથી હોતો; પણ આ બધા માટે એને જે મૂલ્ય ચૂકવવું પડ્યું હોય છે તેનો

એને ખ્યાલ રહેતો નથી. ભાષામાં પારદર્શક ભેદકતા અને અનન્ય ઉજ્જ્વલતા હોય, આગલી પેઢીના વાસી થઈને ઉબાઈ ગયેલા પ્રયોગોને સ્થાને પ્રમાણભૂત અને અનન્ય એવા અનુભવોને એણે ભાષા દ્વારા સમર્થ રીતે વ્યક્ત કર્યા હોય; એ અનુભવો આપણને તો કેવળ કાચી સામગ્રી રૂપે જ પરિચિત હતા. સર્જકે આપેલા અદ્વિતીય રૂપ દ્વારા, આપણે નહીં કલ્પેલી એવી એની ક્ષમતા પ્રકટ થાય અને પોતાને સમજવા માટેના નવા માર્ગો એથી લાધે એવું પણ બને.

વોલ્ટર કાઉફમૅન કહે છે કે આવું બને ત્યારે સર્જકે જ નહીં, એના વાચકોએ પણ, ભારે કિંમત ચૂકવવાની રહે છે – એવી કિંમત જે આપણે માટે તો વિઘાતક જ બની રહે. સર્જક માટે પછી શાન્તિભરી સન્તુષ્ટતાથી જીવવાનું શક્ય નહીં રહે, કારણ કે જીવનને વિશે એ જે જાણી લાવ્યો હોય તે એને જંપવા નહીં દે; આ આવિષ્કારોની ઉજ્જ્વલતા જ એની માનસિક સ્વસ્થતાને જોખમમાં મૂકી દે; એની સંવિત્તિને તીવ્ર બનાવનાર અને બીજાને માટે જે અપારદર્શક હોય તેને પારદર્શક બનાવીને આરપાર દેખાડનાર તત્ત્વ જ તેજાબની જેમ એને કોરી નાંખે. સાચી આપત્તિ તો બીજી જ છે. એની તુલનામાં આ બધું તો નજીવું લાગે. જેની રચના માટે એણે સુખશાન્તિ છોડ્યાં, જીવનનો ભોગ આપ્યો અને સ્વસ્થતા ગુમાવી તે જ, જેની સામે એ સદા ઝૂઝ્યો તેના સ્મારક રૂપ બની રહે. એનો અવાજ તે એના શત્રુઓનો અવાજ બની રહે. આવી સ્થિતિમાં સર્જક ક્યાં તો ઉન્માદને વશ થઈને પોતાને ભૂલી જાય અથવા તો મરણશરણ થઈને આ યાતનામાંથી છૂટી જાય. ઘણી વાર તો આવો કવિ ચિન્તક પણ હોય છે. આપણને વારસામાં અજ્ઞાનનો જે અધિકાર મળ્યો હોય છે તેને એ પોતાની તીક્ષ્ણ મેધાથી ભેદી નાંખે છે; અન્ધશ્રદ્ધાનાં જાળાં દૂર કરે છે અને થોડી મોકળી હવા અને પ્રકાશને પ્રસરવા દે છે. એ આપણને આ બધાંમાંથી મુક્ત કરવાની બાંહેધરી આપે છે. આ દરમ્યાન એકાએક જ એને ભાષાના અભિભૂત કરી નાંખે એવા સૌન્દર્યનું ભાન થાય છે અને એની ખીલવણી કરવા માટે જીવન ગાળવાનું એને મન થાય છે. ભાષાને એ પોતાના પ્રયોજન પ્રમાણે પલોટે છે અને એમાંથી ઊંચા પ્રકારની કળાનું નિર્માણ કરવા મથે છે. આવી વિરલ શક્તિશાળી વ્યક્તિ જે આપણને પ્રકાશમાં દોરી જઈ શકવાને સમર્થ હોય અને ઉત્કટપણે કશુંક અસાધારણ સિદ્ધ કરવામાં જ પ્રવૃત્ત હોય તે જો ભાષાના સૌન્દર્યને વિકસાવવાને ઉદ્યત થાય તો? એ એની ભાષાથી આપણને વિવશ કરવા મથે, એના પ્રભાવ વડે આપણા અજ્ઞાનને

ખેંચી લે; પણ આ દરમ્યાન જ ભાષા એના પર પ્રભુત્વ મેળવી લે અને એને પાછો આદિમ સમયની કપોલકલ્પિતતામાં ખેંચી જાય, શબ્દથી આંકેલી રેખાઓ સ્વપ્નની સાથે ભળી જાય, એણે મેળવેલી સૂઝ પુરાણકલ્પનોની અડાબીડ સૃષ્ટિમાં ખેંચી જાય અને કવિની બાલિશ દુ:સ્વપ્નોની દુનિયા આપણી વાસ્તવિકતા બની રહે તો? એ સર્જકે પ્રારમ્ભકાળમાં જે અનુભવેલું અને જેને એ ઉલ્લંઘી પણ ચૂકેલો, અને પછીથી એની પરિણત બુદ્ધિએ રચી આપેલા જગતમાં એ ગોઠવાઈ પણ ગયેલો. પણ હવે એ બધું ક્યારેક એકાદ સ્વપ્નમાં સ્ફુરી આવે કે એણે રચેલાં રૂપકમાં કે કોઈક દૃષ્ટાન્તકથામાં વણાઈ જઈને એના કથયિતવ્યને બહેલાવે, એટલું જ નહીં પણ એ એનું આગવું જીવન શરૂ કરે અને સાંસ્કૃતિક ઇતિહાસનું અંગ બની જાય.

કાફ્કા કે દોસ્તોએવ્સ્કી જેવા સર્જકોને વાંચતાં આવું લાગે છે. પ્લેટો કે નિત્શે વાંચતાં પણ આવો અનુભવ નથી થતો? એમનામાં અદ્વિતીય એવાં ઉત્કટતા અને ઊંડાણ છે અને એમાં ક્ષિતિજ પછી ક્ષિતિજો વિસ્તરતી જ આવે છે; એમનામાં વ્યાપકતા ઊંડાણની વિરોધી નથી હોતી. એમને પ્રતાપે જ આપણે થોડીક સૂક્ષ્મ સૂઝ પામતાં હોઈએ છીએ. પ્લેટો પુરાણકલ્પનોમાં ગળાબૂડ હતો, છતાં બુદ્ધિનો પુરસ્કર્તા હતો. નિત્શેને પણ બુદ્ધિ માટે એવો જ આદર હતો. છતાં બંનેએ, કદાચ અજાણતાં જ, એનો દ્રોહ કર્યો. બુદ્ધિનો ઝાઝો મહિમા કરવા માટે એમણે કવિઓને ધૂતકારી કાઢ્યા અને ભાષાની ભૂરકી સામે એઓ સાવધ રહીને ઝૂઝ્યા અને છતાં એમના વિરોધીઓના કરતાં વધુ સમર્થ પુરાણકલ્પનો એમણે રચ્યાં.

પ્લેટોએ કવિના ‘વિઝન’ને ખતરનાક લેખ્યું. એ બુદ્ધિને અભિભૂત કરી નાંખે અને ગેરવાજબી વિચારો અને લાગણીઓ જગાડે એવો એને ભય હતો. આ બાબતમાં એને મોટા ભાગના ચિન્તકો કરતાં કવિતાના પ્રભાવને બહુ ઊંચો આંક્યો. પણ એણે કવિતાનાં પરિણામ પરત્વે સેવેલા ભયમાં આપણને કશુંક અમાનુષી રહેલું લાગે છે. એ ‘રિપબ્લિક’ અને ‘લોઝ’માં ખાસ વરતાઈ આવે છે. મનુષ્યની રૂપસંવેદનશીલતાની સીમાને વિસ્તારવાની કવિતાની શક્તિ સામે જ એને ખાસ વાંધો હતો. વળી પ્લેટોના જેટલે અંશે બુદ્ધિને અભિભૂત કરવા માટે કવિતાનો ઉપયોગ ભાગ્યે જ કોઈએ કર્યો હશે. પ્લેટો હોરેસ વગેરેની કવિતા સામે સાવધ કરવા મથતો હતો, પણ આજે આપણને

એવી કવિતાથી સાવધ રહેવાની કશી જરૂર લાગતી નથી. આપણને એ કવિઓ ગમે છે; પણ તે એ કવિતામાં ક્ષિતિજો વિસ્તારવાની શક્તિ છે તે કારણે. એ કવિતા આપણી માન્યતાઓને હચમચાવી મૂકતી નથી; આપણે જેને સત્ય કહીએ છીએ તેની સાથે એ સંઘર્ષમાં ઊતરતી નથી, એમનું દર્શન આપણી બુદ્ધિને પરાણે એને શરણે જવાની ફરજ પાડતું નથી.

આથી ઊલટું પ્લેટોનું દર્શન, '(કવિઓને આદર્શ નગરરાજ્યમાંથી બહિષ્કૃત કરવા જોઈએ, નહીં તો એમના પ્રભાવથી નાગરિકો વંઠી જશે.') કોઈ જુલ્મગારના કરતાં પણ, પ્લેટોની પછીની પ્રજાના વિચારો પર હજી વર્ચસ્ ધરાવે છે. વાસ્તવમાં પ્લેટોએ પોતાની કારકિર્દીની શરૂઆત જ પોતાની કાવ્યરચનાઓને બાળીને જ કરેલી. 'એપોલોજી'માં મુક્ત પરીક્ષણ વિશે એણે એક ગીત સુધ્ધાં લખ્યું છે. પાછળથી પણ એણે સોક્રેટિસ પ્રત્યે ભારે આદર કર્યો છે. તર્કપૂત વિચારણાને માટેના એના દૃઢ આગ્રહને કારણે જ આખરે એને મરણ સ્વીકારી લેવાનું આવ્યું હતું. યુવાનોના ચિત્તને ભ્રષ્ટ કરવાનો એના પર આરોપ હતો. આમ છતાં પ્લેટોએ 'રિપબ્લિક'માં એ જ સોક્રેટિસનો ઉપયોગ એક એવા સમાજના સમર્થન માટે કર્યો જેમાં સેન્સરશીપનો ઉપયોગ અપવિત્રતાને અટકાવવા માટે કરવાનો હતો અને યુવાનોને ફિલસૂફીના સમ્પર્કમાં આવતા અટકાવવાના હતા. આ પછી વળી 'લોઝ'માં એણે આરોપનામાની બ્લ્યુપ્રિન્ટ રચી આપી અને જાસૂસી તથા દણ્ડ વિશેની આખી પદ્ધતિ રચી આપી. એમાં શિક્ષા લેખે મરણનો પણ સમાવેશ થતો હતો.

સોક્રેટિસે જે કહ્યું તેનાથી દૂર જવામાં ભાષા માટેની આસક્તિ કે શબ્દની મોહિનીને કેટલે અંશે જવાબદાર ગણીશું? આવા પરિવર્તન માટે બીજાં ઘણાં કારણો હશે, પણ એમાં કવિનો મિજાજ તો કામ કરતો જ હતો. કવિની હેસિયતથી પ્લેટોએ જે જોયું તે 'વિઝન'ને ભાષાને અધીન કરીને એના પર પ્રભુત્વ મેળવવું, એને ઉચિત ગદ્યમાં વ્યક્ત કરવું, એની નાનામાં નાની વિગતોને યોગ્ય ઘાટ આપવો – આ બધું પ્લેટોએ કવિના મિજાજથી કર્યું. આદર્શ નગરરાજ્યનું સ્થાપત્ય રચવામાં આ કળાકાર કવિનો પ્રતિસ્પધી બની રહ્યો. સર્વાશ્લેષી દર્શન અને સંવાદની રચનામાં જે કૌશલ છે તે કવિનું છે. ઘણી વાર બૌદ્ધિક પૃથક્કરણને બાજુએ મુકીને પુરાણકલ્પનનું વર્ચસ્ એણે સ્વીકાર્યું છે. આ પુરાણકલ્પનો એણે ભૂતકાળની પરમ્પરામાંથી લીધાં હોય કે તે જ ક્ષણે

તરત પોતાની કલ્પનામાંથી ઉપજાવી કાઢ્યાં હોય પણ એટલું નક્કી કે આની પાછળનું વિધાયક બળ બુદ્ધિ નહીં, સત્ય માટેની ઉત્કટ લાલસા નહીં, પણ કવિનો આગવો મિજાજ છે, પ્લેટો અને સોક્રેટિસમાં આ જ મુખ્ય ભેદ છે. સોક્રેટિસમાં આ કવિનો મિજાજ નહોતો. કવિતા એનું માધ્યમ નહોતી. એ માનવીના વ્યક્તિત્વને સ્પર્શતો હતો, અને તે પોતાના આગવા વ્યક્તિત્વથી. આને કારણે સોક્રેટિસે માત્ર પ્લેટોને જ નહીં પણ આલ્સિબિયાડિસ, ઝેનોફોન, એરિસ્ટિબસ અને એન્ટિસ્થેનિસ જેવાને પણ પ્રભાવિત કર્યા. એને કશું લખવાનું નહોતું.

પણ પ્લેટોને તો લખીને જ બધું કરવાનું હતું અને તે એણે શબ્દની ગજબની મોહિની ઊભી કરીને કર્યું છે. તમે શબ્દ સાથે સંડોવાતા હો ત્યારે જુદા જ વિશ્વમાં જઈ ચઢો છો. ફિલસૂફ સત્યની વ્યાખ્યા બાંધે છે, પણ એના શબ્દો તો જીવનમાં રજોટાઈને આવતા હોય છે. સર્જક સત્યની વ્યાખ્યા નહિ બાંધે. સર્જક તો જાણે છે કે વિચારણા કે વિભાવનાના ચોકઠામાં ફિલસૂફ ભલે જગતને ગોઠવવા જાય, જગત એને ગાંઠવાનું નથી. આથી જ સર્જક તો જગતને અનુભવીને શબ્દ દ્વારા મૂર્ત કરે છે. શબ્દની સાથે સાથે લય, મૂર્ત કલ્પનો, પ્રતીકો, રૂપકોની – આખી પ્રતિરૂપોની સૃષ્ટિ પણ આવે છે. આથી જગતનું ઐશ્વર્ય લુપ્ત થતું નથી પણ ખીલી ઊઠે છે. વૈજ્ઞાનિક અભિગમના ગૌરવને કારણે બુદ્ધિનું ગૌરવ થતું. બુદ્ધિએ ઘડેલી વિભાવનાઓ જગતની પ્રત્યક્ષતામાંથી ‘ડિસ્ટિલ’ કરેલી હોય છે. એમાં જગતનો સંસ્પર્શ થતો નથી. એ જગતની અવેજીમાં ચાલી શકે નહીં. આથી સર્જક અનુભવજન્ય પ્રત્યક્ષતાને મહત્ત્વ આપે છે. અનેક સાહચર્યો, વિરોધો અને સાદશ્યો યોજીને એ બધું સાંકળતો જાય છે. અનુભવ કશાની બાદબાકી કરતો નથી કે અમુક સૂત્રને જ અનુસરતો નથી. ચેતનાનાં પરિમાણો વિસ્તરે તે મહત્ત્વનું છે. જો સંવેદન જગતના પરિમાણનું નહિ થાય તો આપણે આપણી અલ્પતાના ભારથી કચડાઈ જઈએ.

શબ્દ આપણને ચેતનાનાં જુદાં જુદાં અનેક સ્તરમાં લઈ જાય છે. અન્તઃસ્ફુરણા અથવા સહજપ્રજ્ઞા પ્રત્યે અવિશ્વાસ રાખે છે, પણ વિજ્ઞાનીઓને કેટલાં સત્યો આ સહજ પ્રજ્ઞાથી લાધ્યાં છે તે તો આપણે જાણીએ છીએ. આ બધી ચૈતસિક શક્તિઓને ન ખીલવીએ અને કેવળ બુદ્ધિનું જ ગૌરવ કરીએ તો કુણ્ઠિતતાને આવકારવા જેવું થશે.

આથી આપણને તો સોક્રેટિસ અને પ્લેટો બન્ને ઇષ્ટ છે. એ બેનો સમન્વય ભલે એક આદર્શ સ્થિતિ હોય, આપણે એ દિશામાં પ્રયત્નશીલ રહેવું જ જોઈએ. આપણો કહેવાતો બૌદ્ધિક વર્ગ આજે કવિતા અને કળાથી દૂર સરી ગયો છે. ટેકનોક્રસીને નામે ચેતનાના એક મોટા ખણ્ડને જતો કરવાનું આપણને પરવડે નહીં. સાથે સાથે એ પણ સ્વીકારવું જોઈએ કે આજે જે બની રહ્યું છે તે પરત્વે ઉદાસીન રહીને અજ્ઞાન વધારીએ તે પણ ખતરનાક જ લેખાશે.

આગળ જોઈ ગયા તેમ શાસકોને માનવીના જીવનનાં બધાં જ પાસાંઓનું નિયમન કરવાનો અધિકાર છે એવી પ્લેટોની માન્યતા પર વધારે પડતો ભાર મૂકીને અને એની વિચારણાઓનાં બીજાં પાસાંઓને ઉવેખીને એને ભારે અન્યાય કરવામાં આવ્યો છે. સોક્રેટિસના વ્યંગનો પરિચય આપણને તો પ્લેટોના સંવાદથી જ થાય છે ને! 'રિપબ્લિક'માં સુધ્ધાં એ નવી નવી સમસ્યાઓ પરત્વે બુદ્ધિને પ્રવૃત્ત કરતો દેખાય છે. પોતાની શિક્ષણ વિશેની માન્યતા જોડે મેળ ખાતો ન હોવા છતાં એ કશું નવું જોવાનો ઇન્કાર કરતો જણાતો નથી. જિજ્ઞાસા અને શોધવૃત્તિ જ્યાં દોરી જાય ત્યાં જઈને, સેન્સરશીપને અવગણીને, સમસ્યાઓનું નિરાકરણ શોધવા માટે એણે ઘણાને સક્રિય બનાવ્યા છે.

વિચારપદ્ધતિનો ઇતિહાસ આલેખનાર પ્લેટોના પર સોક્રેટિસ અને પાયથાગોરાસના અનુયાયીઓની, પરસ્પરવિરોધી એવી, અસર પડેલી ચીંધી બતાવશે. 'એપોલોજી'માં માત્ર સોક્રેટિસનો પ્રભાવ દેખાય છે, જ્યારે 'રિપબ્લિક' અને 'ફિડો'માં પાયથાગોરાસના અનુયાયીઓનો પ્રભાવ દેખાય છે. આ બે વિરોધી પ્રભાવો એણે ઝીલ્યા તે પહેલાંય એનામાં કવિનો મિજાજ અને બુદ્ધિનિર્ભર અભિગમ – આ બે વિરોધી વલણો દેખાય છે. સોક્રેટિસની વધુ પડતી બુદ્ધિનિર્ભર આલોચનાત્મક વૃત્તિથી પ્લેટોને હંમેશાં સન્તોષ થયો હોય એવું લાગતું નથી. એનુ વલણ કંઈક રહસ્યવાદી અને નિદિધ્યાસનાત્મક હતું. ટૂંકમાં કહીએ તો એનામાં કવિનો મિજાજ હતો.

કાર્લ પોપરે પ્લેટોને સોક્રેટિસનો જુડાસ કહીને ભારે અન્યાય કર્યો છે. મનોવૈજ્ઞાનિક ખુલાસાઓ આપવા છતાં એઓ સંવાદોમાં પ્રકટ થતા પ્લેટોના ચૈતસિક વ્યક્તિત્વની સંકુલતાને ખૂબ ઓછી આંકતા હોય એવું લાગે છે. એને સોક્રેટિસ માટે ખૂબ જ આદર

હતો છતાં કશીક ઐતિહાસિક વિપત્તિને કારણે એણે જાણે સોક્રેટિસનો દ્રોહ કર્યો હોય એવી છાપ પડે છે. પ્લેટોની કીર્તિ અમર છે તે તો જેના પર એણે પ્રથમ પ્રહારો કર્યા હતા તેમના શબ્દોને અવિનાશી બનાવવાને કારણે. 'એપોલોજી'માં એણે સોક્રેટિસની એટલી તો પ્રશંસા કરી છે કે એના ટીકાકારો તો અવાક જ થઈ ગયા. એ જ પ્લેટોએ 'રિપબ્લિક'માં અને 'લોઝ'માં, કદાચ એની પાછળ રહેલા વ્યંગની કરુણતાનો ખ્યાલ કર્યા વિના, સોક્રેટિસને જવાબ વાળ્યો જે હજી આપણને પજવ્યા કરે છે.

સોક્રેટિસ માનવીમાં રહેલી બુદ્ધિને જગાડવા ઇચ્છતો હતો. આથી એ કોઈને જંપવા દેતો નહોતો. પણ પ્લેટો તો એનાં રુચિર કલ્પનોથી બુદ્ધિને મોહનિદ્રામાં જ નાંખી દે છે. ગ્રીક ઉદ્‌બોધનકાળની સામે પ્રતિક્રિયા રૂપે એણે મનુષ્યમાંની કલ્પનાવૃત્તિને પ્રોત્સાહિત કરી.

પ્લેટોની કવિતા તે ફિલસૂફીની કડવી ટીકડી પર ચોંટાડેલું ખાંડનું પડ નથી. લુક્રેટિયસે પોતાની ફિલસૂફી વધુ સહેલાઈથી ગળે ઊતરે તે માટે એવું કર્યું હોવાનો એકરાર કર્યો છે. સાચી કવિતાનો એવી રીતે ઉપલકિયો ઉપભોગ થઈ શકે નહિ. એ તો મનુષ્યની ચેતનાનો પૂરો કબજો લઈ લે. કવિઓ પોતે જ પોતાની કવિતાને સમજતા નથી એવું સોક્રેટિસે તીખા વ્યંગમાં કહેલું; પણ પ્લેટોએ તો, સોક્રેટિસના શિષ્યને ન છાજે એવા અભિનિવેશથી, કવિના 'ઉન્માદ'ને બિરદાવ્યો છે. એમાં એની સ્વાનુભૂતિએ મહત્ત્વનો ભાગ ભજવ્યો છે. કવિતાનો એને ભય હતો કારણ કે એની શક્તિથી એ સુપરિચિત હતો. આમ છતાં કવિતા એને છેતરી ગઈ. પોતે કવિતાનો સાધન તરીકે માત્ર વિનિયોગ કરશે એવું એ ધારતો હતો. બુદ્ધિની સેન્સરશીપ એના પર રહેશે એવું પણ એણે ધાર્યું હતું. 'રિપબ્લિક'માં એણે એવું કહ્યું પણ છે. પણ જે કવિએ સેન્સરશીપને વશ વર્તીને પોતાનાં ભાષા, કલ્પન અને લયને, વિચારના પર મિષ્ટ પડ ચઢાવવા પૂરતાં જ, વાપર્યા હોય તે કવિ મટી જાય છે. કવિતા ભાષા પ્રત્યેના પ્રેમની અભિવ્યક્તિ છે. જે પ્રિય છે તેને સાધન તરીકે વાપરીએ એટલે પ્રેમનો અન્ત આવી જાય.

કવિ ભાષાને વાપરે ત્યારે એને ભાષા પણ વાપરે. એ જે કાંઈ લખે છે તે એનાં કલ્પનો, ધ્વનિઓ, પ્રાસ અને લયથી ક્રમશઃ સૂચવાતું આવે છે. ધીમે ધીમે આવિષ્કૃત થતી આવતી એની રચના જ એનો પ્રેરણાસ્રોત બની રહે છે, એ અણધારી જ દિશામાં આગળ વધે છે; એમાં બુદ્ધિની દખલગીરી કે પૂર્વસંમતિ વિના કલ્પનો અને પ્રતીકો ગોઠવાતાં આવે છે.

કેટલીક વાર કવિ પોતે એ સૂચનોને અનુસરે, અને એવા સંયોજનના સૂચિતાર્થને પ્રકટ કરવા મથે. ભવ્ય કે ધ્વન્યાત્મક દર્શનને કોઈ બીજાં કારણસર દાબી દેવામાં આવતું નથી. પ્લેટોએ માત્ર રોચક કથાઓ જ કહી છે એવું નથી; બુદ્ધિને છેડે પહોંચ્યા પછી જ એને દર્શન લાધ્યું હોય એવું પણ નથી.

પ્લેટો એક સાચો કવિ હતો અને સદા સાચો કવિ જ રહ્યો છે. સોક્રેટિસનો આદર્શ એની સામે હતો તે છતાં એનાં દર્શન અને પુરાણકલ્પનોની સમૃદ્ધિની અભિજ્ઞતાએ જ એને લખવા પ્રેર્યો. પણ જો વાર્તાઓ અને દૃષ્ટાન્તકથાઓ, દર્શન અને પુરાણકલ્પન એણે રજૂ કરેલા સન્દર્ભનાં પુરોગામી હોય કે લખતાં લખતાં સ્ફુર્યાં હોય તો પ્લેટોના સિદ્ધાન્તો, એના મહત્ત્વના તબક્કાઓમાં, કવિતા પર જ આધાર રાખતા હતા એમ જ કહેવાનું રહે. માત્ર પ્લેટોની જ નહિ પણ બીજાઓનીય ફિલસૂફી ઘણી વાર એકાદ કાવ્યખણ્ડ પર કરેલા ચિન્તનના સ્વરૂપની હોય છે. કાવ્યમાં રહેલા સૂચિતાર્થો અને ધ્વન્યર્થોને એ વિશદ રીતે સ્ફુટ કરી આપે છે.

જો ખાંડનું પડ જ એને મન મુખ્ય વસ્તુ હોય તો કવિએ પોતાની કડવી ટીકડી પોતાની પાસે જ રાખવી એવું આપણે કહ્યું હોત. જો સિદ્ધાન્તો સુન્દર પુરાણકલ્પનો અને રૂપકોનાં શબ્દશ: અર્થઘટનો જ હોય તો એ આપણા પર શા માટે લાદવાં જોઈએ? કાવ્યની પ્રેરણા હંમેશાં કોઈ ઊંચી ભૂમિકામાંથી આવતી નથી; એમાંનું ઘણું તો આપણા શૈશવમાં કે સંસ્કૃતિના શૈશવમાં મૂળ નાંખીને રહ્યું હોય છે. પ્રેરણાને આપણે દૈવી વાણી તરીકે સ્વીકારવી નહીં જોઈએ. આપણે એને ફિલસૂફીથી ભિન્ન એવી ભૂમિકા પર પણ ગ્રહી શકીએ અને એમાં કશા સિદ્ધાન્તને શોધ્યા વિના પણ આનન્દ મેળવી શકીએ. પણ જો એને ફિલસૂફીની ભૂમિકા પર રહીને આપણે સ્વીકારવા ઇચ્છતા હોઈએ તો તો બુદ્ધિના વર્ચસ્‌ને આપણે વશ વર્તવું જ રહ્યું. ચિન્તકની અભિનિવેશમુક્ત કઠોરતાથી એને લાગણીવેડા વગરની નરી આલોચનાની કસોટીએ જ ચઢાવવું જોઈએ.

પણ આવું દૃષ્ટિબિન્દુ કોઈ કાળે લોકપ્રિય હોવાનું જાણ્યામાં નથી. સોક્રેટિસે કવિઓની જે ટીકા કરી તેથી એ એથેન્સવાસીઓને વહાલો થઈ પડ્યો એવું નથી બન્યું. એથી તો ઊલટાનો એની સામેનો વિરોધ વધ્યો અને એનું પરિણામ મુકદ્દમામાં આવ્યું. એથી તો એણે ઘણા દુશ્મનો ઊભા કર્યા. આમ શાથી બન્યું? આનું કારણ એ છે કે માનવીઓ

હંમેશાં સત્ય સુધી પહોંચવાનો ટૂંકો રસ્તો જ શોધતા રહ્યા છે. અહીં ઘણા આશયો એક સાથે ભેગા થતા હોય છે. એમાં સૌથી વિશેષ તો પ્રમાદ અને સલામતીની ઝંખના ભાગ ભજવતાં હોય છે. મોટા કે નાના ધર્મો, નાના નાના સમ્પ્રદાયો સહીસલામત અને ટૂંકો રસ્તો બતાવવાનો દાવો કરતા હોય છે અને તેથી જ મોટા ભાગના લોકો એ તરફ આકર્ષાય છે. આ ઉપરાંત ઇહલોકમાં અને પરલોકમાં લાભની લાલચ અથવા દણ્ડની ધમકી પણ આપવામાં આવે છે. જે લોકો આવા દાવાને સ્વીકારી લેતા નથી તેઓ પણ કોઈ હાથવગા શાસ્ત્રમાં સત્યને પામી લેવાની આશા સાવ છોડી દઈ શકતા નથી. કેટલાક પ્રાકૃતિક કે સમાજવિજ્ઞાન તરફ વળે છે, તો કેટલાક ‘સત્ય તે જ સુન્દર, સુન્દર તે જ સત્ય’ જેવા સૂત્ર તરફ વળે છે અને કવિકલ્પનાનું ગૌરવ કરે છે. પણ મહાન વિજ્ઞાનીઓ કે કવિઓ આવી કશી ભ્રાન્તિ સેવતા નથી.

જર્મન કવિ ગટેએ અકરમાનને કહ્યું હતું, ‘લોર્ડ બાયરન કવિ તરીકે જ મોટા છે; એ જેવો વિચારવા બેસે કે તરત બાળક જેવો બની જાય છે.’ પ્લેટોએ આ જ વાત ઘણા ભારપૂર્વક કહી છે. ફિલસૂફીના ક્ષેત્રમાં કવિના પર કોઈ વિશ્વાસ કરતું નથી. મોટો કવિ અનિવાર્યતયા મોટો ફિલસૂફ કે ચિન્તક હોય એમ માનવું મૂર્ખામીભર્યું છે. એવું બને તે અસમ્ભવિત જ હોય છે. રિલ્કેને વિશે પણ એના મિત્ર રૂડોલ્ફ કાસનરે કહેલું, ‘રિલ્કે કવિ તરીકે મહાન છે, પણ એની ફિલસૂફી નરી મૂર્ખામી છે.’

શૅક્સપિયરનું જગત વિશેનું અને માનવીની નિયતિ વિશેનું દર્શન દેકાર્ત, એક્વિનાસ, રાઇનહોલ્ડ નાઇબુહર કે જોહ્‌ન ડ્યુઇના કરતાં વધારે ઊંડું હોય એમ બને; પણ એક પંક્તિ કે પરિચ્છેદનું સૌન્દર્ય એ જે કહે છે તેના સત્યની ગૅરંટી નથી. કોઈ દૃષ્ટિબિન્દુ સાચું છે કે નહિ તેના નિર્ણયમાં એમાં રહેલી ઇન્દ્રિયસમ્પર્કતાને અપ્રસ્તુત જ ગણવાની રહે. શૅક્સપિયરની કવિતા જ્યાં એ ચિન્તન નથી ડહોળતો ત્યાં જ વધારે ઊંડી અને સાચી લાગે છે. એને થયેલી નિર્ભ્રાન્તિને કારણે ચિન્તનના કશા ઘટાટોપ વિના, એણે કરેલાં સાદાંસીધાં નિરીક્ષણો વધારે સાચાં લાગે છે. કહેવાતા ફિલસૂફ કવિઓનો વાણીપ્રપંચ એવો પ્રભાવ પાડવાને સમર્થ હોતો નથી. પણ શૅક્સપિયરનાં કયાં વિધાનો સાચાં છે તેનો નિર્ણય કરવા માટે તો તર્કપૂત દલીલ અને સમીક્ષાત્મક ચિન્તનની જ અપેક્ષા રહે.

શૅક્સપિયરમાં ઘણુંખરું એવું બનતું હોય છે જે પરિચ્છેદમાં ધાર્મિક માન્યતાઓનું સમર્થન હોય છે તે કાવ્યત્વની દૃષ્ટિએ નબળી હોય છે, કારણ કે એમાં સાહજિકતાની માત્રા ઓછી હોય છે. જે પરિચ્છેદોમાં રૂઢિનો છેદ ઉડાડવામાં આવ્યો હોય છે, જેમાં શૅક્સપિયરની સ્વાનુભૂતિ મૂર્ત થઈ હોય છે તે આપણને એક જુદા જ ઊંચા સ્તરે લઈ જાય છે. પ્રોસ્પેરોની ઉક્તિ અત્યન્ત કાવ્યમય છે. એ સન્દર્ભની સાંકડી સીમાને તોડીફોડીને કથાનકની આવશ્યકતાને પણ ઉલ્લંઘી જાય છે. '(ધ ગ્રેટ ગ્લોબ ઇટસેલ્ફ વીલ લીવ નોટ અ રેક બિહાઇન્ડ' કે 'અવર લાઇફ ઇઝ રાઉન્ડેડ વીથ સ્લીપ'); પોર્શિયાનો ધર્મોપદેશ'(ધ ક્વોલિટી ઓવ મર્સી –') નર્યો ગદ્યાળુ છે. એમાં મેકબેથની ઉક્તિમાં '(અ ટેઇલ ટોલ્ડ બાય એન ઇડિયટ –) જે પ્રગલ્ભતાનું બળ અને પ્રવાહિતા છે તે નથી. આથી કેટલાક એમ માનવાને પ્રેરાય કે સત્ય અને સુન્દર આપણે માનીએ છીએ તેટલાં અવિચ્છિન્ન નથી. આનો નિર્ણય કરવા માટે તો જે પંક્તિ સુન્દર લાગે છે તે સાચી છે કે નહિ તે વિશે આપણે આલોચનાત્મક ચિન્તન જ કરવાનું રહે.

પોતે કવિ પણ હોય એવો ફિલસૂફ આખરે તો ફિલસૂફી અને કવિતા અભિન્ન છે એવું પુરવાર કરવાને મથતો હોતો નથી. આપણે એમની ફિલસૂફીનો અભ્યાસ કરતા હોઈએ ત્યારે એને એના કવિતા સાથેના ઘનિષ્ઠ સમ્બન્ધનો ચેપ લાગ્યો છે, એનાથી એ પ્રભાવિત થયો છે કે કેમ તે પ્રશ્ન વિચારણાનો રહે છે. કવિતા દીપડા જેવી છે. એ આંખને ગમે છે ખરી, પણ તમે જો એને દાસી બનાવવા જાઓ તો એ વેર લીધા વિના નહીં રહે.

કવિઓ દૈવવાણી ઉચ્ચારનારા ફિલસૂફો નથી. આમ છતાં એમનામાં કેવળ એકાદ લાગણી કે વલણને અભિવ્યક્ત કરવાની જ નહીં, પણ પાત્રનું સર્જન કરવાની અને માનવજીવનમાં જે અનુભવની સમ્ભવિતતા નહીં હોય તેવા અનુભવ ભાવકને કરાવવાની શક્તિ હોય છે. કવિતા આપણા જગતને વિસ્તારે છે; આપણી સહાનુભૂતિને વ્યાપક બનાવે છે અને માનવીય વાસ્તવિકતાની પણ ઊંડી સૂઝ ખીલવી આપે છે. આ સિદ્ધ કરવા માટે કવિતાને ઉપદેશાત્મક બનવાનું જરૂરી નથી. એક ઊર્મિકાવ્ય આપણામાં ઝંખનાને જગાડે, નવલકથા રાસ્કોલનિકોવ જેવા પાત્ર પ્રત્યે સહાનુભૂતિ પ્રેરે અને એ રીતે બીજા વિશેની જ નહીં પણ આપણા પોતાના વિશેની સાચી સમજ આપણે કેળવી શકીએ. કવિતા જ્યારે રહસ્યમય સત્યો આપવાનો પ્રયત્ન છોડી દઈને બુદ્ધિ જેને કદી

પૂરેપૂરી સમજી શકે નહીં તેનો મુકાબલો કરવા પ્રેરે ત્યારે જ એ ફિલસૂફીની પૂરક બની શકે. માનવીની અખૂટ શક્યતાઓ અને અનુભવનાં અનેકવિધ પાસાંઓ જો ભાષાની પૂરેપૂરી ગુંજાયશને કામે લગાડીએ તો જ વ્યક્ત થઈ શકે. આપણી શક્તિને મર્યાદા હોય છે, અમુક હદથી આગળ જતાં આપણે ભાંગી પડીએ છીએ. પણ કોઈ એકાદ વીરલો એ મર્યાદાને ઉલ્લંઘી જઈ શકે; બાકીના તો સામાન્યતાનું રક્ષણ શોધીને સલામત રહે. કેટલાક માનવીને કૂવા રૂપે જુએ છે, તો કેટલાક ડોલ રૂપે. પણ આ વિરોધ, એક રીતે કહીએ તો, માત્ર દલીલ કરવા પૂરતો જ છે. વાસ્તવમાં આપણામાંના ઘણા સપાટી પર જ રહે છે ને બે-ચાર બિન્દુ પામે છે, ઝાઝા ઊંડાણમાં જતા નથી. સાચી રીતે કહીએ તો માનવી સરોવર છે.

कस्मै देवाय हविषा विधेम?

પ્લેટોના સમયથી જ કવિના શબ્દનો પ્રભાવ સ્વીકારાતો આવ્યો છે. કવિની આ શક્તિનો લાભ ઊઠાવવાના પ્રયત્ન સમાજમાં જુદાં જુદાં બળો કરતાં રહે છે. કવિને ક્રાન્તિનો અગ્રદૂત કહીને બિરદાવવામાં આવ્યો છે. કલ્પનોત્થ સાહિત્યના સર્જકને એના એકદંડિયા મહેલમાંથી બહાર કાઢીને લોકો વચ્ચે લાવવાના પ્રયત્નો જમાને-જમાને થતા રહ્યા છે. આને પરિણામે કવિ કોઈ વાર સમાજ પર વર્ચસ્ ધરાવનારા અમુક એક વર્ગની ભાટચારણ બની રહે છે. તો કોઈ વાર યતો ધર્મઃ તતો જયઃને બદલે યતો જયઃ તતો ધર્મઃ ગાતો પણ દેખાય છે. એ યુદ્ધનો સિન્ધુડો ગાય છે ને પ્રચારનું રણશિંગુ ફૂંકતો દેખાય છે. હવે વાતાવરણમાં 'પ્રતિબદ્ધતા'ની વાતો ચાલે છે. કવિ સમાજનો ઋણી છે, આથી એ સમાજના હિતઅહિતથી અસ્પષ્ટ રહીને કાવ્યરચનામાં શી રીતે પ્રવૃત્ત થઈ શકે? હમણાં આ પ્રશ્નની અંગ્રેજ કવિ જોહ્ન વેઇને એમના લેખ 'પોએટ્રી એન્ડ સોશિયલ ક્રિટિસિઝમ'માં નવેસરથી માંડણી કરી છે.

મેથ્યૂ આર્નલ્ડે કવિતા જીવનની મીમાંસા કરે એવો આગ્રહ રાખેલો, પણ પાછળથી એમણે ઉમેરેલું કે આ કાર્ય કવિતા એની આગવી રીતે કરતી હોય છે. કવિતાની આ આગવી રીત શી હોય છે? કવિતા અસન્દિગ્ધપણે અમુક એક દૃષ્ટિબિન્દુના સ્વીકારનો આગ્રહ રાખતી નથી. એ એક જ તથ્ય પરત્વેના અનેકવિધ અભિગમો અને સમ્ભવિત દૃષ્ટિકોણોને સ્વીકારે છે. આને પરિણામે કંઈક સમગ્રતાથી, વધુ વ્યાપક પરિપ્રેક્ષ્યમાં, આપણે જીવનને જોઈ શકીએ છીએ. વ્યવહારમાં તો આપણી સામે રજૂ થતા વિકલ્પોમાંથી પસંદગી કરવાના તાત્કાલિક નિર્ણયો લઈ લેવા પડતા હોય છે. ત્યારે

આપણે જીવનના પ્રવાહમાં વહેતા હોઈએ છીએ. કાવ્ય આપણને તટસ્થતા સંપડાવી આપે છે. પણ આ તટસ્થતા જીવન પ્રત્યેની કશી ઉદાસીનતા કે નિલિર્પ્તતામાં પરિણમતી નથી. એથી ઊલટું, એ જીવનને વધારે વ્યાપક રીતે સ્પર્શવાની અનુકૂળતા ઊભી કરે છે.

કવિનું એક સામાજિક તરીકે અમુક એક દૃષ્ટિબિન્દુ તો હોવાનું જ. એના અભિગ્રહો અને પ્રતિગ્રહો પણ હોવાના જ. એ બધું જ તર્કપુરઃસર જ વિચારે એવું પણ નહીં બને. આપણાં ઘણાં વલણો આપણે ઊમિર્વશ થઈને ક્યાં નથી પ્રકટ કરતા? તો કવિતામાં કવિની દેખાતી વિશિષ્ટતા આ બધાંને આધારે જ નથી ઘડાતી? એની કવિતામાં એના સમાજનાં સ્વાસ્થ્ય-અસ્વાસ્થ્ય વિશેના અભિપ્રાયો નથી પ્રકટ થતા? એલિયટે તો કહ્યું હતું કે આ સામાજિક વ્યક્તિ અને સર્જક કવિ જુદા પડવા જોઈએ. કાવ્યમાંનો ‘હું’ તે પાત્ર છે, કવિમાં રહેલો સામાજિક નથી. આ વાત સ્વીકારી લઈએ તોય એ એક આદર્શની જ કલ્પના જ છે, એ પૂરેપૂરો સિદ્ધ થાય છે એમ નહીં કહી શકાય.

આપણે આપણા સમયની ઉત્કૃષ્ટ કોટિની કવિતા જોઈશું તો કવિની સમાજ વિશેની મીમાંસા એક પ્રધાન વિષય છે એવું લાગશે ખરું? એ અનેક વિષયો પૈકીનો એક વિષય નથી? જે કવિતા સ્પષ્ટ રીતે સમાજ વિશેના અભિપ્રાયો અભિનિવેશપૂર્વક પ્રગટ કરતી હોય છે તેનાં મૂલ્યાંકન માટે આપણે શુદ્ધ કવિતાનાં ધોરણો લાગુ પાડી શકીએ? એને મૂલવવા માટે આપણે જુદી ભૂમિકા સ્વીકારવાની ન રહે? ‘સોશિયાલિસ્ટ વર્સ’ અને ‘કમિટેડ વર્સ’ જેવાં સંકલનો બહાર પડ્યાં છે. એ જોતાં પ્રશ્ન થાય કે કવિતા કદી સીધા પ્રચારનું વાહન બનીને કાવ્યત્વને અણીશુદ્ધ જાળવી રાખી શકે ખરી? પ્રચારનું કાવ્યમાં રૂપાન્તર શક્ય છે ખરું?

આપણે ત્યાં થતી સાહિત્ય પરિષદમાં ‘અતિથિવિશેષ’ તરીકે આવી ચઢતી કોઈ રાજકીય વ્યક્તિ, કોઈ સામાજિક અગ્રણી, આપણને ગમ્ભીરપણે જીવનને ઉપકારક થઈ પડે, જીવનને ઉન્નત બનાવવામાં મદદ કરે, એવી રચના કરવાની સલાહ આપે છે. ‘તમને આ દુનિયાને વધુ ઉત્તમ બનાવવાની મહત્ત્વાકાંક્ષા નથી?’ એવું કવિને પૂછવામાં આવે છે. એના જવાબમાં કોઈ ‘ના’ તો શી રીતે જ કહી શકે? પણ એ વિશે આપણે એમને સમજાય એવી ભાષામાં સાદોસીધો જવાબ નહીં આપીએ તો એઓ માનશે કે કવિઓ હૃદયહીન છે, માત્ર મોજીલા છે, વકદશી છે. એક માનવની માનવ પ્રત્યેની

ફરજનું એમને ભાન નથી. કવિ લોકોનું ધ્યાન આકર્ષી શકે છે, એમની લાગણીઓ પર પોતાનો દોર ચલાવી શકે છે. આવી શક્તિ ધરાવનારા કવિએ જ સમાજમાં પ્રવર્તતા અનિષ્ટ સામે આક્રમણ કરવું જોઈએ. આ 'અનિષ્ટ' શું હોય છે? રાજકારણમાં પડેલાને માટે સામો પક્ષ તે આવું અનિષ્ટ હોય છે. મારાથી વિભિન્ન દૃષ્ટિબિન્દુ ધરાવનારી વ્યક્તિ મારે મન અનિષ્ટ રૂપ છે. હું આસ્તિક હોઉં તો નાસ્તિક મારે મન અનિષ્ટ છે. હું સામ્યવાદી હોઉં તો ધનિક મારે મન અનિષ્ટ છે. આમ, આ અનિષ્ટનો રાક્ષસ તો દશાનન છે. હું કોને હણું? આપણા જમાનામાં જે નવી ગાળો ઉમેરાઈ છે તેમાંની મૂડીવાદ, શાહીવાદી, નીતિવાદી, ફાસિસ્ટ, પ્રતિક્રિયાવાદી વગેરે ઘણી રોજ આપણા કાન સાથે અથડાતી હોય છે. 'ગાંધીવાદ' શબ્દ પણ ગાળ અને ઉપહાસ સૂચવતો નથી થઈ ગયો? જતે દિવસે કશા વિશેષણ વિનાના નર્યા માણસ હોવું એ પણ કદાચ એક ગાળ જ બની રહેશે.

તો કવિતા માટે મૂંઝવતો પ્રશ્ન બની રહે છે: कस्मै देवाय हविषा विधेम? – કયા દેવને હવિ અર્પીએ? એ પ્રશ્નનો તૈયાર ઉત્તર કવિને આપવામાં આવે છે. ત્યાં કવિની પ્રજ્ઞા કે પ્રતિભા પર વિશ્વાસ રાખવામાં આવતો નથી. સમાજનું કાવતરું કવિને હંમેશાં પરવશ રાખવાનું જ રહ્યું હોય એમ લાગે છે. પહેલાં એ દૈવી પ્રેરણાને વશ હતો, હવે એ સમાજમાં વર્ચસ્ ધરાવનાર બળને વશ વર્તીને રહે એવી આશા રાખવામાં આવે છે.

સમાજની વર્તમાન સ્થિતિ વિશે સન્તુષ્ટતા કેળવે એવા અબુધ જન કોઈ ભાગ્યે જ હશે. પણ 'સમાજ કો બદલ ડાલો'ના નારા ગજાવવા એ જુદી વાત છે ને આખી સમસ્યાનું સમગ્ર સંવિત્તિથી વિભાવન કરીને એને રૂપ આપવું એ જુદી વાત છે. વાસ્તવમાં સમાજ કવિતાની અમરતાથી ડરે છે, પછીથી આવનારી પેઢીને કવિની કવિતા પોતાને વિશે જે કહેશે તેથી પોતાની ઊભી કરેલી કીતિર્ની શી વલે થશે તેની કવિની સમકાલીન પેઢીને ભારે ચિન્તા હોય છે. કવિ પોતાની વિરુદ્ધ સાહેદી આપવા ન રહે એવી જ વ્યવસ્થા આથી આ સમાજ કરવા મથતો હોય છે.

મનેય આ સમાજમાંનું ઘણું રુચતું નથી. હું ચારે બાજુ કેવી ક્રૂરતા ને બર્બરતા જોઉં છું! લોકોમાં કેટલો બધો લોભ અને ચડસાચડસી છે! કહેવાતો શિષ્ટ ઉચ્ચભ્રૂ સમાજ કેટલી બધી કદર્યતાથી ટેવાઈ ગયો છે! કેટલાય કહેવાતા ચિન્તકો નર્યા વક્રદૃષ્ટિ બની

ગયા છે! ચન્દ્રમાંથી દેખાતી આપણી પૃથ્વીની મનોહારી છબી આપણામાંના કોણે નથી જોઈ? અહીંથી સુન્દર લાગતો ચન્દ્ર કેવો ભૂંડોભખ અને નિષ્પ્રાણ છે! મંગળની છબી પણ એવી મનોહર લાગી નથી. તો અત્યન્ત સુન્દર એવા એક ગ્રહ પર જીવવાનું સદ્ભાગ્ય પ્રાપ્ત કરનારી માનવજાતિએ એના દુર્વર્તનથી, અમાનુષીપણાથી, યુદ્ધની સામૂહિક સંહારલીલાથી આ સુન્દર ગ્રહને કેટલો બધો લાંછિત કરી દીધો છે! આપણે સૌ વંઠી ગયેલાં બાળકોની જેમ વર્તીએ છીએ. એઓ ઘરમાંની સારામાં સારી વસ્તુઓને તોડીફોડીને બધું ખેદાનમેદાન કરી નાંખે છે. હા, આ દુનિયા તો બદલવી જ જોઈએ. પણ કલ્પનોત્થ સર્જનો જ એને બદલવાને માટેનાં ઉત્તમ શક્તિશાળી સાધનો છે? તમે અસ્ત્રાથી લાકડું ફાડવા જાઓ તો લાકડું ફાડી શકાય નહીં અને અસ્ત્રો નકામો થઈ જાય તે નફામાં!

જો કળા દુનિયાને સુધારવાનું શક્તિશાળી સાધન ન બની શકે તો સમાજનો એક વર્ગ તો પ્લેટોની અદાથી એને ધૂત્કારી કાઢવા સદા તત્પર રહેતો જ હોય છે. વ્યક્તિગત માનવીય સમ્બન્ધો, નિરુદ્દેશ કળા, પ્રકૃતિનું સૌન્દર્ય કે બૌદ્ધિક ઊહાપોહનો અહેતુક ઉત્સાહ – આ બધું એ વર્ગને અનીતિમય લાગે છે. આવી ‘ઉદાત્ત’ જીવનપરાયણતા રાખનાર આગળ કળાકાર બિચારો વામણો લાગે છે! પણ બીજી રીતે જોઈએ તો આવું એકમાર્ગી વલણ પણ ગમ્ભીર પ્રકારની મર્યાદાનું દ્યોતક નથી? એમાં વિશદતા કે અસન્દિગ્ધતા હશે પણ તે ઘણાં મહત્ત્વનાં અંગોની બાદબાકીને કારણે જ શક્ય બની હશે! બીજાં પાસાંઓને જાણીકરીને ઉવેખવાની વૃત્તિ આખરે તો માનવજાતિને માટે ખતરનાક જ નીવડે. આમ, સામસામા બે છેડા આપણને દેખાય છે: એક છેડે જાણીકરીને પરિમિત કરેલ દૃષ્ટિવાળો સક્રિય ક્રાન્તિકારી અને સામે છેડે સમગ્રતાનો, કાલાતીતતાનો આગ્રહ રાખનારો સર્જક. પણ માનવીય અનુભવની સંકુલતા જોતાં આ બે ધ્રુવ હોય તે સ્વાભાવિક જ નથી?

અમેરિકી કવિ લુઇસ મેકનિસે કવિતા અને પ્રચાર વિશે થોડી મહત્ત્વની ચર્ચા કરી છે. એઓ કહે છે: પ્રચારવાદી કવિઓનો દાવો હોય છે કે એઓ વાસ્તવવાદી છે. પણ જો વાસ્તવિકતા એટલે વ્યવહારદક્ષતા એવું સ્વીકારીએ તો જ આ દાવો સાચો ઠરે. સત્ય, પછી તે કાવ્યનું હોય કે વિજ્ઞાનનું હોય, હંમેશાં સરળ અને સુબોધ હોતું નથી.

પણ પ્રચારવાદીએ તો એના શ્રોતાઓ અને વાચકોને તરત ગળે ઊતરી જાય એવી જ હકીકત રજૂ કરવાની રહે છે. સાચા અર્થમાં વાસ્તવવાદ હકીકતોને, એના પ્રચાર લેખેના મહત્ત્વથી નિરપેક્ષ રહીને સ્વીકારે છે. અમુક વર્ગને અનુકૂળ થઈ પડે એવી જ હકીકતોની નોંધ એ લેતો નથી. એની સામેના વર્ગને પણ અનુકૂળ થઈ પડે અથવા કોઈને પણ અનુકૂળ ન થઈ પડે એવી હકીકતોને પણ એ સ્વીકારે છે. પ્રચારવાદીઓ પાસે એમનું 'સત્ય' હોય છે, પણ એ સત્ય વિજ્ઞાનીનું કે વાસ્તવવાદીનું સત્ય નથી હોતું. એ કાવ્યના સત્યથી તો વળી ખૂબ જ દૂર નીકળી જતું હોય છે. એને તો દુનિયાને બદલવામાં જ રસ હોય છે. આ હેતુ સિદ્ધ કરવા માટે જે સાધનો વાપરવાં પડે તે એ વાપરે છે. એમાં જુઠ્ઠાણું, વિકૃતિ અને સંકુલ વસ્તુને વધુ પડતી સરળ બનાવીને મૂકવાની તદબીર – આ બધાંનો જ સમાવેશ થાય છે. એની રીતે કદાચ આ વાજબી ઠરાવી શકાય, પણ પ્રચારવાદીના સત્યને સ્વીકારવાથી કોઈ કવિ સારી કવિતા લખી જ શકશે એવું કહી શકાય નહીં. કવિએ પ્રચારવાદી થવું જરૂરી પણ નથી. પ્રચારવાદીના ધ્યેય સાથે કવિ સંમત થતો હોય તોય એ ધ્યેય કવિતાના પર બળાત્કાર કરવાથી સિદ્ધ થશે કે કેમ એ વિશે એ સકારણ સંદેહશીલ બની શકે. ગણિતની જેમ કવિતા એક સ્વયંપર્યાપ્ત પ્રવૃત્તિ છે. નબળું ગણિત કે નબળી કવિતા જો સારા હેતુ માટે ખપમાં આવતાં હોય તો આ કળાનો દુરુપયોગ જે લોકો ગાણીતિક કે કવિ નથી તેઓ ભલે કરતા.

ઘણા સર્જકો, એમની કારકિર્દીના અમુક તબક્કે, કશાક આન્દોલનમાં સંડોવાતા હોય છે. 'અમુક સમૂહજોગા અમુક સમાન આદર્શની સિદ્ધિ માટે મથવું, અમુક જવાબદારી કોઈની સાથે રહીને ઉપાડવી, એને અંગેની જરૂરી શિસ્ત કેળવવી, બધા સાથે રહીને ભયનો સામનો કરવો – આ બધું અમુક તબક્કે ગમતું હોય છે.

આપણા સમાજમાં સર્જકને એકાકીપણાનો અનુભવ કરવો પડતો હોય છે. બીજા લોકોની દખલગીરી વિના એ પોતાનું કામ વધારે સન્તોષકારક રીતે કરી શકે છે એ સાચું, પણ બીજાના સહવાસથી એને જે હૂંફ અને આધાર મળે તે પણ એણે ગુમાવવાં પડે છે. ઘણાં વર્ષોની સર્જનપ્રવૃત્તિ પછી આ એકાકીપણું કેટલાકને કોઠે પડી જાય છે, પણ જુવાન લેખકોને માટે આ એકલતા વેઠવી કપરી થઈ પડે છે. આથી એ લોકો જૂથ બનાવે છે, ખરીતાઓ બહાર પાડે છે ને ઉત્તેજિત થઈને સમૂહમાં મળતા રહે છે. એમનો અવાજ

જરૂરી દૂરતા કરતાં બુલંદ હોય છે. એમના પુરુષાર્થને ઉદ્ધતાઈનો પાસ બેઠેલો હોય છે. ઘણી વાર આ વૃત્તિ એમને રાજકારણના અખાડામાં દોરી લઈ જાય છે. ત્યાં પોતે કંઈક છે એવું એને લાગવા માંડે છે. ‘અમને તમારા જેવાની જ જરૂર હતી. તમારામાં ઈશ્વરદત્ત શક્તિ છે. તમે અમારા દૃષ્ટિબિન્દુને સમર્થ રીતે અભિવ્યક્ત કરી શકશો.’

આમ તો ઉત્તમોત્તમ સર્જન કરવા છતાં સમાજનું ધ્યાન સર્જક તરફ જતું નથી. આવું કશુંક મર્યાદિત સિદ્ધ કરી આપવાનું હોય છે ત્યારે જ સમાજનું એની તરફ ધ્યાન જાય છે. જુવાન સર્જકોને તો ખ્યાતિની ને સ્વીકૃતિની ખેવના હોય છે. એ પામવા માટે એ કેવા ધમપછાડા કરે છે તે આપણે ક્યાં નથી જોયું? આ વાસનાની પૂર્તિ ખાતર જ એ જૂથમાં ભળી જાય છે ને જૂથને વફાદાર રહેવામાં પોતાના આગવાપણાનો ભોગ આપવા તત્પર બની જાય છે.

ગમ્ભીરતાનો છદ્મવેશ ધારણ કરનારી આવી બાઘાઈ વહોરી લેવી એ કેટલાકને મન એકાકીપણા કરતાં વધુ યોગ્ય લાગે છે. માનવીય અનુભૂતિ જ કાવ્યનો વિષય છે. પણ એ વિષય એટલો સર્વસામાન્ય છે કે કોઈને એ પોતાનો વિશિષ્ટ લાગતો નથી. વળી એ સનાતન છે. આથી જો કશુંક તરત ધ્યાન ખેંચે એવું પ્રાસંગિક હોય, સમકાલીન કશીક સામાજિક કે રાજકીય સમસ્યા જોડે સમ્બન્ધ ધરાવતું હોય, તો એના તરફ લોકોનું તરત ધ્યાન જાય છે. આમાં પક્ષકાર બનીને, સમાજના વગ ધરાવનારા વર્ગની સાથે રહીને, જો એ તારસ્વરે બોલે તો તરત સમાજ એને ખભે બેસાડી દે છે: ‘આપણા જમાનાને આવા જ સર્જકની જરૂર હતી.’ પણ આ ભ્રાન્તિ જ હોય છે તે તો પાછળથી સમજાય છે. એ મોજું શમી જાય છે, પછી પાછું ઉપેક્ષાપર્વ શરૂ થાય છે. આખરે જો ભ્રાન્તિ દૂર થાય છે તો એ પાછો પોતાને માર્ગે વળી જાય છે, નહીં તો હતાશ થઈને પોતાની શક્તિને કુણ્ઠિત કરી મૂકે છે.

સમાજમાં સર્જકનો પ્રભાવ કેટલો એવો ઘણાને પ્રશ્ન થાય છે. અદાલતમાં મુકદ્દમો ચલાવનાર ન્યાયાધીશ મુકદ્દમાને અન્તે ચુકાદો આપીને સજા ફરમાવે છે તેનું તરત પાલન થાય છે. પણ વર્ષોની સાધના પછી સર્જક પોતાની કૃતિ સમાજ આગળ રજૂ છે તો એની શી દશા થાય છે? ઘણા સર્જકો એમના જીવનકાળમાં સાવ ઉપેક્ષિત જ નહોતા રહ્યા? પણ પ્રભાવ વિશેનો આવો ખ્યાલ સર્વથા ઉચિત નથી. સાહિત્યકૃતિનો પ્રભાવ

ઘણો પડતો હોય છે, પણ એ સૂક્ષ્મ પ્રકારનો અને વધુ સ્થાયી હોય છે. લોકમાનસ પર એની ઊંડી અસર પડે છે. આમ પ્રભાવની આ પ્રકારની તુલના વાજબી નહીં લેખાય. યેટ્સને અંજલિ આપતા કાવ્યમાં ઓડેને કહ્યું હતું: ‘કાવ્યથી કશું નીપજી આવતું નથી.’

આપણા સમાજમાં સાહિત્યસર્જન પરત્વેની પ્રચ્છન્ન અણગમાની લાગણી પ્રવર્તતી દેખાય છે. ઘણા એને વાણીવિલાસ અને કલ્પનાતરંગ ગણે છે. વળી કશાક ઠોસ કાર્યમાં પ્રવૃત્ત થવું એનું મૂલ્ય સમાજમાં ઘણું હોય છે. સર્જકની સક્રિયતા પ્રકટ સ્વરૂપની હોતી નથી. આથી જુવાનીમાં સર્જકો પણ કશીક ચળવળમાં સક્રિય બનવાના પ્રલોભનને વશ થતા દેખાય છે. આજના આપણા કેટલાય કાલજ્યેષ્ઠ લેખકો એમની જુવાનીમાં ‘પ્રગતિવાદી’ લેખકો હતા. એઓ પણ ફતવાઓ બહાર પાડતા હતા ને નારા ગજાવતા હતા. પશ્ચિમમાં પણ આવું બનતું રહ્યું છે. બોદલેર એમ માનતો કે માનવીય પરિસ્થિતિમાં રહેલાં અનિષ્ટો સમૂળગાં કદી નાબૂદ થઈ શકવાનાં નથી; માનવપશુને ક્રૂરતા અને હિંસકતાના અરણ્યમાં જ મત્ત બનીને વિહરવાનું ગમે છે; જીવનનું સૌન્દર્ય નારકી કુસુમોમાં જ પ્રકટ થાય છે. આમ માનનાર વ્યક્તિ સમાજમાં ક્રાન્તિકારી ફેરફાર લાવવાના નારા ગજાવનારાઓ સાથે જોડાય એવું આપણે કલ્પી શકીએ ખરા? પણ 1848માં જે ચળવળિયાઓએ બંદૂક વેચનારાની દુકાન લૂંટી તેમાં બોદલેર સામેલ હતો ને બંદૂક ઊંચી કરીને એ પણ નારા ગજાવતો હતો! સ્પેનની પ્રજાએ ફર્ડિનાન્ડ સાતમાની સામે માથું ઊંચક્યું ત્યારે એની પ્રત્યે સહાનુભૂતિ પ્રદર્શિત કરીને એમની મદદ માટે ફાળો એકઠો કરીને સ્પેનના ક્રાન્તિકારીઓને હાથોહાથ પહોંચાડનારમાં ઇંગ્લૅંડના કવિ આલ્ફ્રેડ ટેનિસન પણ હતા!

આ કે તે આન્દોલનમાં ભળવું, અમુક મર્યાદિત અને નક્કર હેતુ માટે સમર્પિત થવું, એમાં જે વફાદારી અને હૂંફ અનુભવાય છે, એને કારણે લોકાદરની જે પ્રાપ્તિ થાય છે તે સર્જકોને એકાકીપણાની વેદનામાંથી છુટકારો અપાવે છે. વળી એથી એની વ્યક્તિગત સમસ્યાઓ પણ તત્પૂરતી ઉકેલાઈ ગઈ હોય એવી ભ્રાન્તિ ઉદ્ભવે છે. પણ આવી સમસ્યાઓનો જો એ સામનો કરી ન શકતો હોય તો એનામાં સર્જક થવાની મગદૂરી નથી એમ જ કહેવું જોઈએ. સર્જક થવાનું સ્વીકાર્યા પછી તો એણે સમકાલીન સામાજિક કે રાજકીય પરિસ્થિતિ પોતાનામાં તેમ જ બીજા અનેકમાં જે પ્રતિભાવ કે પ્રતિક્રિયા જગાડે

તેને સાહિત્ય માટેની સામગ્રી લેખે ઉપયોગમાં લેવાનું શીખવું જ જોઈએ. એને માટે જરૂરી તાટસ્થ્યપૂર્વકનું તાદાત્મ્ય એણે કેળવી લેવું જોઈએ. પણ સર્જક તરીકે એણે જે આગવું વ્યક્તિત્વ કેળવ્યું હોય છે તે જે અનુભવે છે તે સૌથી મહત્ત્વનું છે. અમુક ઘટના આમ કેવળ રાજકીય સ્વરૂપની લેખાતી હોય, પણ એની સમગ્ર ચેતનાથી એને અનુભવતાં એનાં બીજાં અપ્રકટ પરિણામો એને લાધે એવું બને. એથી ઊલટું, આ કે તે આન્દોલનમાં સંડોવાયેલા સર્જકો એને કારણે જે મર્યાદા ઊભી થાય છે તેને પરિણામે કોઈ મહત્ત્વની ઘટના પરત્વે સામાન્ય માનવી જે સહાનુભૂતિપૂર્વકનો પ્રતિભાવ પાડે તેવો પ્રતિભાવ પણ પાડી નહીં શકવા જેટલા જડ થઈ જાય છે. રશિયાના મોટા ભાગના સર્જકો સ્તાલિને પોતે જ ડાબેરીઓને જે છેહ દીધો તે પરત્વે શો પ્રતિભાવ પાડી શક્યા? સ્તાલિન એટલે રશિયા અને રશિયા એટલે ક્રાન્તિ એવા સમીકરણના ચોકઠામાં ઘણા જંદિગીભર પુરાઈ રહ્યા! 1939માં રશિયાએ નાઝીઓ સાથે સમજૂતી કરી ત્યારે એઓ કેવી રીતે વર્ત્યા? યુદ્ધ પછી તરત જર્મનીના સોવિયેત નિયન્ત્રણ હેઠળના વિસ્તારમાં મુક્ત ચૂંટણી થવા ન દીધી ત્યારે એમની પ્રતિક્રિયા શી હતી? રશિયાએ પૂર્વ યુરોપનું સામ્રાજ્ય ઊભું કર્યું ત્યારે એમણે શું કર્યું? 1956માં હંગેરીમાં જે થયું તે વિશે સર્જક તરીકે એમણે શો પ્રતિભાવ પાડ્યો? ઝેકોસ્લોવાકિયાની ઘટના તો હજી આપણી સ્મૃતિમાં તાજી જ છે. આ ગાળામાં સ્તાલિનમાં આરોપિત કરેલી શ્રદ્ધાને પાછી ખેંચી લેવાની વેદના કે એને અંગે થયેલી મથામણ સોવિયેત સાહિત્યમાં કેટલે અંશે પ્રકટ થઈ છે?

કોઈ રાજકીય ઘટના કાવ્યનો વિષય બને તો કાવ્યનાં ઘટકોમાં એનું આમૂલ રૂપાન્તર થયું હોવું ઘટે. આ દૃષ્ટિએ આવાં કાવ્યોની આલોચના થવી જોઈએ. રાજકીય વિષય હોવાને કારણે જ એ પ્રકારનાં કાવ્યો પરત્વે આપણે પૂર્વગ્રહ બાંધી લેવો ન જોઈએ. જો આવો પૂર્વગ્રહ કેળવીશું તો જીવનના એક મહત્ત્વના ખણ્ડને કાવ્યના ક્ષેત્રમાંથી બાદ કરી નાંખવા જેવું થશે. આપણે તો કાવ્યત્વ કેવી રીતે સિદ્ધ થયું છે તે જોવાનું છે ને માણવાનું છે. કાવ્યની એ જ તો શક્તિ છે કે એ આપણને આપણા વ્યક્તિગત પૂર્વગ્રહો કે અભિગ્રહોથી ઉપર લઈ જાય છે.

‘લોક’ શબ્દ આપણા જમાનામાં વિશિષ્ટ સ્થાન ધરાવે છે. લોકોથી દૂર સરી જવું એ આપણામાં અપરાધી થયાની લાગણી જગાડે છે. કળાકૃતિ લોકભોગ્ય બને, એમાં વધુ

પડતી સૂક્ષ્મતા ન આવી જાય, એથી ઊલટું એમાં થોડું બરછટપણું હોય, થોડી ગ્રામ્યતા હોય તો લોકોની નજીક રહ્યાનો સન્તોષ થાય છે. આથી રૂપનિમિર્તિ પરત્વે સજાગ ન રહેવું, રચનાપદ્ધતિ પરત્વે ઝાઝી આંટીઘૂંટી ન ઊભી કરવી, વિદગ્ધતા પ્રકટ થતી ટાળવી – આવાં વલણો પણ જુદાં જુદાં નામ ધારણ કરીને પ્રકટ થતાં આવે છે. રચના લોકસાહિત્યની અડોઅડ બેસે એવી હોય એવી અપેક્ષા રાખવામાં આવે છે. આજે ફરી લોકસાહિત્યની બોલબાલા છે. પ્રચારના એક સમર્થ સાધન તરીકે એને ઝડપી લેવા અમુક વર્ગ ટાંપીને જ બેઠો છે.

સાચી વાત તો એ છે કે અભિવ્યક્તિની સિદ્ધ થઈ ચૂકેલી બધી જ પરમ્પરાઓનો વારસો સર્જક ભોગવતો હોય છે. એ અંગેની બધી જ સાધનસંપત્તિને એ ખપમાં લઈ શકે છે. સર્જનનો ઉત્કર્ષ કદી પ્રજાજીવનના સાચા ઉત્કર્ષનો વિરોધી હોઈ શકતો નથી.

સાર્ત્ર – આજના સન્દર્ભમાં

ફ્રેન્ચ ભાષાના એક યુવાન અધ્યાપકમિત્ર વધુ અભ્યાસ માટે પૅરિસ જઈ રહ્યા હતા. ‘સાર્ત્ર વિશેના નવી પેઢીના પ્રતિભાવ પ્રકટ કરતું કશું નવું આલોચનાત્મક સાહિત્ય પ્રકટ થયું હોય તો એ વિશે મને લખજો,’ એવું મેં એમને કહ્યું ત્યારે એમણે કહ્યું, ‘નવી પેઢી પર સાર્ત્રનો કશો પ્રભાવ નથી. ત્યાં તો એઓ ક્યારનાય ભુલાઈ ગયા છે.’

સાર્ત્રે તો પોતે જ કહ્યું હતું કે મારા સમકાલીનોને માટે જ લખું છું. ભવિષ્યની પેઢીને માટે પણ મારે કશુંક કહેવાનું છે એવો મારો દાવો નથી. આ એમની ફિલસૂફી સાથે સુસંગત છે. ધ્રુવ એવાં સત્યો હોઈ નહીં શકે. બદલાતા માનવસન્દર્ભ અનુસાર નવી અભિજ્ઞતા ઘડાતી આવે, નવા પ્રશ્નો ઊભા થાય, નવો મૂલ્યબોધ વિકસતો આવે. આમ છતાં સંચિત અનુભવના બધા જ અંશો અપ્રસ્તુત બની જાય છે એવું નથી. એથી ઘણી રીતે, આજના માનવસન્દર્ભમાં પણ સાર્ત્રની ફિલસૂફી અપ્રસ્તુત લાગતી નથી. પણ સાહિત્યિક આબોહવા, આ દરમ્યાન, બદલાઈ ગઈ છે. મેર્લોપોંતિએ કહ્યું હતું કે આજે ફિલસૂફને પોતાની ફિલસૂફી વિશે કહેવું હશે તો વાર્તા કહેવી પડશે. અસ્તિત્વવાદી ફિલસૂફી નવલકથા અને નાટકો દ્વારા સારા પ્રમાણમાં વ્યક્ત થઈ છે તે સુવિદિત જ છે. જીવાતા જીવનથી નિલિર્પ્ત એવા દાર્શનિક વિતંડાથી સૂક્ષ્મ બૌદ્ધિક આનન્દ અમુક વર્ગને આવતો હશે, પણ અસ્તિત્વવાદીઓ એમાંના નહોતા. આથી જીવન્ત માનવસન્દર્ભ રજૂ કરીને, એની દ્વારા જ ફિલસૂફીને ઉત્ક્રાન્ત થતી પ્રત્યક્ષ કરવી એ જ એમને અભિપ્રેત હતું. માનવચરિત્ર પૂર્વનિર્ણીત નહીં હોઈ શકે, જો એવું હોય

તો માનવવ્યવહારમાં સ્વતન્ત્રતાનો છેદ ઊડી જાય. આથી પૂર્વનિર્ણીતતા નહીં પણ સમ્ભવિતતાને જ અસ્તિત્વવાદી સાહિત્ય મહત્ત્વ આપે છે.

અત્યારની ફ્રાન્સની પેઢીનો મિજાજ જુદો છે. એને ફિલસૂફી ડહોળવાનું ઝાઝું પસંદ નથી – સાહિત્યમાં તો નહિ જ. સિદ્ધાન્તચર્ચા, વિતંડા અને ખોટી દલીલબાજીનો એને કંટાળો આવ્યો છે. બૌદ્ધિક અભિગમોની વ્યાપક પ્રતિક્રિયા જોવામાં આવે છે. એલેકઝાંડર દ્યુમાની નવલકથાની નવી આવૃત્તિ બહાર પડી ત્યારે નવી પેઢીના એક લેખકે રાહત અનુભવીને કહ્યું, ‘હાશ, આખરે ઊંડાણમાં ઢસડી નહીં જનારો લેખક મળ્યો ખરો!’ ત્રીસ-ચાળીસના ગાળામાં તો નવલકથાનાં પાત્રો પાણી સુધ્ધાં જીવન વિશે ગમ્ભીર વિધાનો કર્યા વિના પી શકતાં નહોતાં. વ્હીસ્કી કે વોડકા ઢીંચતાં ઢીંચતાં એઓ જીવનમરણ, માનવનિયતિ, સ્વતન્ત્રતા, જગત – આ બધાં વિશે નિશ્ચિત પ્રકારનાં મન્તવ્યો પ્રકટ કરતાં હતાં. ઈશ્વરના અસ્તિત્વને પડકારવું અને વાચકના મનમાં એક પ્રકારની આધ્યાત્મિક વિરતિની લાગણી જગાડવી એવું ઘણા નવલકથાકારો કરવા નીકળતા હતા. આવું નવલકથામાં સમાવિષ્ટ કરવાની એક યુવાન નવલકથાકારને સલાહ પણ આપવામાં આવેલી. આથી રોજર ઇકોર નામના એક લેખકે તો કહેલું, ‘આ તે કેવો જુલમ! નવલકથા કાંઈ શોધનિબન્ધ નથી!’

કરાંજી કરાંજીને જાણે આંતરડાંમાં રહ્યારહ્યા લડતા હોય તેમ કેટલાક યુયુત્સાવૃત્તિમાં રાચતા બુદ્ધિશીલો એવી પરિસ્થિતિ ઊભી કરતા કે જેમાં આ કે તેનો પક્ષ લેવાનું પણ અઘરું થઈ પડતું. આ બધાંને પરિણામે કહેવાતાં ‘પ્રતિબદ્ધ’ સાહિત્યની સામે અણગમો વધતો ગયો. ફરી નવી રૂપરચનાઓના પ્રયોગો કરતી ‘શુદ્ધ’ નવલકથાઓ લખવા તરફનો ઝોક વધ્યો; નવી રચનારીતિઓના પ્રગલ્ભ પ્રયોગો થવા લાગ્યા.

સાર્ત્રની પેઢીના નવલકથાકારો યાતનાગ્રસ્ત યુગના અનિવાર્ય એવા સાક્ષીનો પાઠ ભજવી રહ્યા હતા. એઓ અનુભવના એક વિશાળ ક્ષેત્રને સમ્પ્રજ્ઞાત એવા ચિન્તનના ક્ષેત્રમાં સમાવી દેવાને મથી રહ્યા હતા. આથી કરીને બુદ્ધિશીલની છાપ જ સાવ બદલાઈ ગઈ. તમે ‘ફલાણો બુદ્ધિશીલ છે’ એમ કહો તેની સાથે જ એક નિર્વીર્ય, કુણ્ઠિત, અરુચિર, બોથડ એવો માણસ આંખ સામે ખડો થઈ જતો. આ નવો જમાનો બુદ્ધિશીલો પ્રત્યક્ષ રીતે રાજકારણમાં સંડોવાઈને સક્રિય બને તેને ઇષ્ટ લેખતો નથી. એણે તો સાંસ્કૃતિક

મૂલ્યો ઘડવાનાં છે, એનું રક્ષણ થાય એવું વાતાવરણ રચવાનું છે. પ્રખ્યાત ચિન્તક સિયોરાને તો આ બુદ્ધિશીલોને નર્યા અકાર્યક્ષમ સાંસ્કૃતિક નોંધણી કારકુનો, ક્લાન્ત અને હતાશ એવો લોકો કહ્યા છે જેઓ એક બાજુથી સહિષ્ણુતાથી અને બીજી બાજુથી યન્ત્રણાની ભ્રમણા વચ્ચે ફસાઈને દ્વિધાગ્રસ્ત બનીને, પોતાના જ વિનાશ પ્રત્યે રતિ કેળવીને જીવે છે.

આપણી આ આખી સંસ્કૃતિ બુદ્ધિપરાયણતાને કારણે કૌવત ખોઈ બેઠી છે એવું કેટલાક માનતા થઈ ગયા છે. એની આત્મસભાનતા અને એના વિશદતાના આગ્રહને કારણે એ જાણે પક્ષાઘાતગ્રસ્ત થઈ ગઈ હોય એવું લાગે છે. ધર્મની શ્રદ્ધાને સ્થાને રાજકારણના આ કે તે વાદની શ્રદ્ધા આવી ગઈ છે. સંશયગ્રસ્તતાને કારણે જીવવાનાં જોમ અને હીર ચૂસાઈ ગયાં છે. નૈતિક આગ્રહો અસંગત લેખાયા લાગ્યા છે.

પહેલાં દેવમણ્ડળ કેન્દ્રસ્થાને હતું, પછી પરમ તત્ત્વે એનું સ્થાન લીધં. રાજા પ્રતિનિધિ તરીકે મહત્ત્વ પામ્યો, સામંતશાહી આવી અને ગઈ, અમુક સમૂહ કે વર્ગ પ્રાધાન્ય ભોગવતો થયો, પછી વ્યક્તિની મહત્તા સ્થપાઈ, વ્યક્તિ પણ અલોપ થઈ ગઈ. માલરોએ કહ્યું કે નિત્શેએ ઈશ્વરના મૃત્યુની ઘોષણા કરી હતી, હવે આપણે માનવીના અદૃશ્ય થઈ જવાના સમાચાર આપવાના રહ્યા! દોસ્તોએવ્સ્કીએ તો માનવીને દરમાં રહેનારા પ્રાણી તરીકે વર્ણવ્યો જ હતો, કાફકાએ પણ એની 'મેટામોર્ફીસિસ'ની વાર્તામાં એને વંદો થઈ જતો બતાવ્યો. 'ધ ફ્લાય્ઝ' નાટકમાં સાર્ત્ર પણ માનવીને જન્તુની કક્ષાએ સરી પડેલો જુએ છે. પછી તો આલાં રોબ્બ-ગ્રિયેએ મનુષ્યને એક પદાર્થ તરીકે વર્ણવીને અનુભવના 'thingification' અને 'thusness'ની વાત કરી છે તે જાણીતું છે. ઊંડાણની ગમ્ભીરતાથી થતી વાતોને એણે નરી કપોલકલ્પિત કહીને હસી કાઢી છે. કીડિયારાંની જેમ ઊભરાતાં માણસોએ પોતે જ પોતાનું અવમૂલ્યન કર્યું છે. પહેલાં માનવીની વ્યક્તિ તરીકેની આગવી મુદ્રા ઉપજાવવાનો પ્રશ્ન હતો, હવે ચહેરો ભૂંસી નાંખવાના મરણિયા પ્રયત્નો છે. સીધી લીટીએ ચાલતા વિકાસની ભ્રામક કલ્પના આજે તો ક્રૂર ઉપહાસ જેવી લાગે છે.

માલ્થસે તો વસતિવધારાના ભય તરફ આંગળી ચીંધેલી. પણ હવે તો નવી જ ભૂતાવળ ઊભી થઈ છે. આજે તો ટેકનોલોજીના વિકાસને કારણે બીજી, વધુ કપરી, સમસ્યાઓ

ઊભી થઈ છે. એ જે ઝડપથી ‘પ્રગતિ’ કરી રહી છે તે જોતાં માનવી ધીમે ધીમે પાછળ પડતો જશે એવું લાગે છે. ઓગણીસમી સદીની શરૂઆત સુધી તો એવી ગતિ ઝડપથી દોડતા ઘોડાથી વિશેષ નહોતી. પછીની એકાદ સદીમાં રેલવે બરાબર સ્થપાઈ ચૂકી અને ખાસ્સી ઝડપથી દોડવા લાગી. વીસમી સદીમાં મોટર અને વિમાન આવ્યાં. હજી તો રાઇટ ભાઈઓ જાણે હમણાં જ થઈ ગયા હોય એવું લાગે છે, એટલામાં તો ચારસો મુસાફરોને લઈ જઈ શકનારાં જમ્બો જેટ આવી લાગ્યાં. એ જમ્બો જેટ ત્રીસ હજાર ફૂટની ઊંચાઈએ ઊડી શકે છે ને થોભ્યા વિના પાંચ હજાર માઈલ દૂર જઈ શકે છે. એને સમાન્તર સંદેશાવ્યવહાર, ઉત્પાદન અને સંહારની ટેકનોલોજીમાં પણ પ્રગતિ થઈ છે. આથી લોકોની અપેક્ષાઓ પણ તેજ બની ગઈ છે. હવે આખું જગત એક અર્થતન્ત્ર નીચે જીવે અને સંઘર્ષોને ટાળવા માટે યુદ્ધો લડવાની જૂની પદ્ધતિને છોડી દે એવી અપેક્ષા રહે છે.

ટેકનોલોજીની આ તેજ રફતાર અને એથી ઊભી થતી સમસ્યાઓ સાથે કદમ મિલાવીને ચિન્તકોને પણ આગળ વધવાનું રહે છે. આ સંકુલતાને કારણે ઊભી થતી સમસ્યાઓને ઉકેલવા માટે જે માહિતી સંપડાવવી જરૂરી હોય તે તો કોમ્પ્યુટરની મદદથી મેળવી લઈ શકાય છે; પણ વિચારપ્રક્રિયાનું પાસું એવું છે જેમાં કોમ્પ્યુટરની મદદ મળી શકતી નથી. એ વિચાર તો ચિન્તકોએ જ કરવાનો રહે છે. કેઇન્સ, વાઇનર અને સાર્ત્ર જેવા ચિન્તકોએ આ સંકુલતાને પહોંચી વળવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. ઇતિહાસ એમને મહાન ચિન્તકોના વર્ગમાં મૂકશે કે કેમ તે પ્રશ્ન છે. અત્યારે તો એમની વિચારણાનો પ્રભાવ જીવનમાં વર્તાય છે માટે આપણે એમને ચિન્તકો તરીકે માન આપીએ છીએ. કેઇન્સના કેટલાક વિચારો આજે જૂનવાણી લાગવા માંડ્યા છે. આમ છતાં આધુનિક અર્થશાસ્ત્રીની સંકુલતા પર એમનો પ્રભાવ ઊંડો છે, અને જેઓ એમની વિચારણાને જૂનવાણી ગણે છે તેઓ પણ, એમની વિચારણાના ચોકઠામાં રહીને જ, એવં કહી શકતા હોય છે. રિકાર્ડો અને એડમ સ્મિથ ઊંચો દરજ્જો ધરાવતા હતા. પણ કેઇન્સને જે સંકુલતા જોડે કામ પાડવાનું આવ્યું હતું તેવા કશાનો મુકાબલો એમને કરવાનો નહોતો આવ્યો. વાઇનર ‘સાયબર્નેટિક્સ’ના જનક ગણાય છે. આપણા જમાનાની જે થોડી મહાન વિભાવનાઓ છે તે પૈકીની એક તરીકે એની ગણના થાય છે. અત્યારે સાયબર્નેટિક્સમાં જેનો સમાવેશ થાય છે તે બધું જ કાંઈ વાઇનરનું અર્પણ નથી; પણ એ બધી શક્યતાઓનું ક્ષેત્ર તો

એણે જ ખુલ્લું મૂક્યું. પછીથી એના સમર્થ અનુયાયીઓએ એ શક્યતાઓને સિદ્ધ કરી બતાવી. આમ સાયબર્નેટિક્સની વિભાવનાને મૂર્ત કરી આપીને એને સંગીન પાયા પર મૂકી આપવાનું કામ વાઇનરે જ કર્યું. સાર્ત્ર અસ્તિત્વવાદીઓ પૈકીના એક છે. એઓ સૌ પ્રથમ અસ્તિત્વવાદી છે એવું પણ નથી. એ માન તો કદાચ ક્ય્રિકેંગાર્દને ફાળે જાય, ગ્રેબિયલ માર્સેલ, હાઇડેગર જેવા સમકાલીન ચિન્તકોનો પણ સમકાલીન વિચારણા પર પ્રભાવ છે. ઐતિહાસિક દૃષ્ટિએ જોઈએ તો સેઇન્ટ ઓગસ્ટિન, વિલિયમ જેઇમ્સ અને નિત્શેનાં નામ પણ અહીં ગણાવવાં જોઈએ. આમ છતાં સાર્ત્રે આ વિચારણાને આપણા સમયની સમસ્યાઓના કેન્દ્ર સાથે જોડી આપી અને એને લીધે જ આપણા જમાનામાં અસ્તિત્વવાદ આટલા પ્રભાક બળ તરીકે બહાર આવ્યો.

જગતભરમાં એકાએક ધર્મનું અને રાજકારણનું સ્થાન અર્થશાસ્ત્રે લઈ લીધું હોય એવું લાગે છે. આજે પ્રજાજીવન પર સહુથી વિશેષ પ્રભાવ એનો છે. એમનાં રોજગાર, જીવનધોરણ, અપેક્ષા-આકાંક્ષાઓનો આધાર એમના રાજકર્તાઓની અર્થતન્ત્ર પરત્વેની દક્ષતા પર રહે છે. આર્થિક દૃષ્ટિએ પછાત દેશોને તો બાકીના દેશોની અર્થતન્ત્ર પરત્વેની કુશળતા પર આધાર રાખીને નભવાનું હોય છે. જો એ કુશળતાનો બીજા દેશો નર્યા સ્વાર્થને ખાતર ઉપયોગ કરશે તો ગરીબ દેશોની સ્થિતિ કપરી થશે. આપણા જમાનામાં સહુ સમર્થ ચિન્તકોએ અર્થતન્ત્રની સમસ્યાઓનો મુકાબલો કરવામાં પોતાની બુદ્ધિશક્તિને કસવાની રહેશે. આ સૌ પ્રથમ કેઇન્સે સમજી લીધું હતું.

વર્સેઇલના કરારથી ઊભાં થયેલાં આર્થિક પરિમાણોથી માંડીને તે બીજા વિશ્વયુદ્ધ તરફ જગતને ધકેલનારાં આર્થિક કારણો સુધીના વિશાળ ક્ષેત્રને કેઇન્સે પોતાનો અભ્યાસવિષય બનાવ્યો હતો. ‘ટ્રીટાઇઝ ઓન મની’માં એમણે ઘણી બધી નવી વિભાવનાઓ તથા વિભાવનાઓનાં માળખાં રજૂ કર્યાં. એનો વિકાસ એમની પછીની કૃતિઓમાં, અને ખાસ કરીને એમની મહત્ત્વની કૃતિ ‘ધ જનરલ થિયરી ઓવ એમ્પ્લોયમેન્ટ, ઇન્ટરેસ્ટ એન્ડ મની’માં થયો છે. બેરોજગારી અને મંદી એમના જમાનાની એક આકરી વાસ્તવિકતા હતી. આથી એમની વિચારણા એ સમસ્યાઓમાં એમણે કેન્દ્રિત કરી. બચત અને મૂડીનું રોકાણ – આ બેની વચ્ચેની સમતુલા જાળવવા પર એમણે ભાર મૂક્યો. લોકોને રોજગારી આપવામાં આવે અને એઓ જો ઉપભોક્તા

બની શકે તો ઉદ્યોગના ક્ષેત્રમાં મૂડીના રોકાણને ઉત્તેજન મળે અને એથી વળી રોજગારીની તક વધે. પણ સ્થગિત સ્વરૂપની સમતુલા એમને મન ઇષ્ટ નહોતી. એ અસન્તુલિત બનતી રહે એ એમની દૃષ્ટિએ જરૂરી હતું. સંકુલ ગતિશીલ પરિસ્થિતિઓની પ્રક્રિયાને સમજવામાં એઓ કુશળ હતા. જો મૂડીરોકાણ અને બચત વચ્ચેનો ગાળો વધતો જાય તો ઉછાળો આવે, પણ જો બચત અને મૂડીરોકાણ વચ્ચેનો ગાળો વધે તો મૂડીરોકાણ ક્રમશઃ પાછળ પડતું જાય, તો મંદી આવે અને બેરોજગારી વધે.

વ્યાજના દરમાં જરૂરી વધઘટ કરતા રહેવાથી આ પરિસ્થિતિને પહોંચી વળાશે એવું કેઇન્સ માનતા નહોતા. એમને મતે 'લિક્વિડ પ્રિફરન્સિસ'ને ખાસ ધ્યાનમાં લેવો જોઈએ. લોકોના મૂડીરોકાણમાં એ એમને મતે એક મહત્ત્વનું નિર્ણાયક તત્ત્વ છે. માનવીનાં મનનાં બંધારણ સાથે પણ એને સમ્બન્ધ છે. ભવિષ્યના અર્થશાસ્ત્રીઓએ એના પર વધુ ધ્યાન આપવાનું રહેશે.

કોઈ અર્થશાસ્ત્રી પાસે એવો જાદુ નથી હોતો જે દેશની તત્કાલીન બધી સમસ્યાઓનો ઉકેલ લાવી આપે. એ અમુક પ્રશ્નોનો ઉકેલ સૂચવે, આર્થિક પરિસ્થિતિને નવી રીતે સમજાવવાનો પ્રયત્ન કરે, એથી વિશેષ મહત્ત્વનું તો એ કે પરિસ્થિતિની સંકુલતાને પારખીને એને પહોંચી વળવાને પ્રવૃત્ત થાય એવું અનુકૂળ મનનું વલણ એ ઘડી આપે. સિદ્ધાન્તજડ અર્થશાસ્ત્રી કેવળ યાન્ત્રિક ઢબે સિદ્ધાન્તોનો વિનિયોગ, વર્તમાન પરિસ્થિતિ પરત્વે, કરે અને એ કારગત ન નીવડે ત્યારે સમાજ પર ધૂંધવાયા કરે.

ફિલસૂફીમાં પણ વાસ્તવિકતાને ખણ્ડખણ્ડમાં વહેંચી નાખીને, એનું પૃથક્કરણ કરીને, તપાસવાની પદ્ધતિ ગ્રીક ફિલસૂફોના સમયથી ચાલી આવતી હતી. આનો ગણિત સાથેનો સમ્બન્ધ સુસ્પષ્ટ છે. સંકુલતાની પાછળ સરલતા રહેલી છે એમ ચીંધી બતાવીને સંકુલતાને પતાવી દેવાનો રસ્તો આપણે લેતા રહ્યા છીએ. ન્યૂટન, મેક્સવેલ, આઇનસ્ટાઇન જેવાને પોતપોતાના ક્ષેત્રમાં સારી એવી સફળતા પણ મળી છે. બીજાં ક્ષેત્રોમાં સંકુલ પરિસ્થિતિનો જે અંશ ગાંઠે એવો હોય તેને જ લક્ષમાં રાખવો અને બીજા પર ધ્યાન જ નહીં આપવું એવું વલણ પણ દેખાય છે. મનોવિજ્ઞાન અને અર્થશાસ્ત્રમાં

પણ આવું વલણ દેખાય છે. સમસ્યાને એની સમસ્ત સંકુલતા સહિત તપાસવાનું આપણું વલણ ઓછું રહ્યું છે.

સાર્ત્ર અને બીજા અસ્તિત્વવાદીઓમાં સંકુલ પરિસ્થિતિનો મુકાબલો કરવાની મગદૂરી દેખાય છે. જગત અર્થપૂર્ણ છે એમ સમજાવવા મથતું બુદ્ધિનિર્ભર પૃથક્કરણનું માળખું એમણે છોડી દીધું. એને બદલે તત્ક્ષણના અનુભવને, એની સમગ્ર પ્રાકૃતતા સહિત, એઓ ઓળખી લેવા ઇચ્છતા હતા. કોઈ બુદ્ધિવાદી વલણે ઉપજાવેલી અમૂર્ત વિભાવનાઓ કરતાં ક્ષણક્ષણની અનુભવની વાસ્તવિકતા વધુ મહત્ત્વની છે. વર્તનના નિર્ણયની ક્ષણે જ માનવી માનવ બનતો હોય છે. ત્યારે એ માન્યતાઓનાં ચોકઠાંની બહાર નીકળી જઈને વર્તમાનની એ ક્ષણને સમપરિમાણ બની જાય છે. ત્યારે ઇતિહાસનો બોજો એ વેઠતો નથી કે માન્યતાઓની જંજીરમાં જકડાતો નથી. વાસ્તવિકતાના 'બાહ્ય' સ્તરની નીચે રહેલા કોઈ 'સત્ય'ની શોધની જફામાં એઓ પડતા નથી. એઓ ક્ષણક્ષણના સત્યને પારખી લેવાનો જ રસ ધરાવે છે. આ સત્ય વિશિષ્ટ વ્યક્તિના સન્દર્ભમાં જોવાનું રહે છે. આથી જ એ મૂર્ત અને વિશિષ્ટ હોય છે, સર્વસામાન્ય પ્રકારનું નહીં.

અસ્તિત્વવાદીઓએ સંકુલતાનો મુકાબલો કર્યો ત્યારે એને સમગ્રતાપૂર્વક સ્વીકારીને કર્યો, એને સરલ બનાવીને નહીં કે એની અર્થહીન અસંગતિમાં ગાંઠના અર્થનું આરોપણ કરીને નહીં. એક ક્ષણમાં રહેલી સંકુલતા જો અર્થહીન હોય તો પણ એની વાસ્તવિકતાને તો સ્વીકારવી જ. અર્થ કશાક તારણ રૂપે આવતો હોય છે, અને એ અમુક માળખાનો નિર્દેશ કરતો હોય છે. પણ અસ્તિત્વવાદી સામે આરોપ એ છે કે સંકુલતાનો મુકાબલો કરવાની મગદૂરી, છતાં એ કંઈક પ્રમાદી છે; એને જાતને પંપાળ્યા કરવાની આદત છે. એનામાં મગદૂરી તો છે, કારણ કે એ માનવી કશા અર્થના આધાર વિના જગતનો મુકાબલો કરે એવી એ અપેક્ષા રાખે છે. માનવી પોતે કરેલા નિર્ણયો વડે જ પોતાના માનવ્યને પ્રમાણિત કરી શકે એમ છે એવું એ માને છે. આમ છતાં જગતને સમજવાના પૂરા પ્રયત્નો કરવાનું એ છોડી દે છે અને ક્ષણની મનોદશાને એ પંપાળ્યા કરે છે એવો એના પર આક્ષેપ છે. અસ્તિત્વવાદનો ઝાઝો પ્રભાવ યુવાન પેઢી અને એ જે સાંસ્કૃતિક મૂલ્યો ઊભાં કરવા માગે છે તેના પર પડ્યો હતો એ તો સ્વીકારવું જ રહ્યું.

યુવાનો આત્માભિવ્યક્તિ કરવા ઝંખતા હોય છે. એઓ વિદ્રોહની અનિવાર્યતાને સ્વીકારે છે. પોતાની જાતનું લાલન કરવું એ એમને મન તો એક પવિત્ર ફરજ છે, તત્કાલીન મનોદશાઓનું એ લોકો ગૌરવ કરે છે અને કોઈ પણ પ્રકારનાં પૂર્વનિયોજિત માળખાંનો એઓ અસ્વીકાર કરે છે. આવી ફિલસૂફી કે આવું માનસિક વલણ યુવાનોને અપીલ કરે એ સાચું, પણ તે બાકીના સમાજનું માળખું સુદૃઢ હોય અને એમની ભૌતિક સ્થિરતાને આધાર આપીને વિદ્રોહની દિશા ચીંધી શકતું હોય ત્યાં સુધી જ. આખા સમાજને માટેની ફિલસૂફી લેખે અસ્તિત્વવાદ ઝાઝો કારગત નીવડે એમ નથી એવી એક માન્યતા છે. અનુભવની વાસ્તવિકતાનો સાક્ષાત્કાર કરવામાં એ ઉપસકારક નીવડે છે, અને એટલે અંશે, પ્રવર્તમાન બીજી ફિલસૂફીઓ પર, એની અનુકૂળ અસર પડે છે. સંકુલતાનો સામનો કરવાના એક અભિગમ લેખે એવું સામર્થ્ય સ્વીકારવું જ રહ્યું. સંકુલતાનો સામનો કરવા માટે, આગળ જોઈ ગયા તેમ, કેઇન્સને સંકુલતાને સમજવાનો પ્રયત્ન કરવો પડ્યો હતો. સાર્ત્રે, એને સમજવાની જરૂર અનુભવ્યા વિના, એનો સીધો સામનો જ કર્યો.

એક રીતે જોઈએ તો વિચારના ક્ષેત્રમાં જેને યુક્લિડયુગ કહેવામાં આવે છે તે પૂરો થઈ ગયો છે. યુક્લિડે એમ સ્વીકારી લીધેલું કે આપણા વિચારનું વિશ્વ એક ત્રિકોણ કે લંબચોરસ જેવું સ્થિર અને અવિકારી છે. આ એના પ્રમેયો પાછળનું ગૃહીત હતું. પ્લેટો અને એરિસ્ટોટલનો ત્યારે ઝાઝો પ્રભાવ પડ્યો. એમના અનુયાયીઓએ પણ વિભાવનાઓને અવિકારી અને સ્થિર લેખીને જ તપાસી. એ લોકો એવા ભ્રમમાં હતા કે પોતે વાસ્તવિકતાને તપાસી રહ્યા છે. ખરું જોતાં એઓ ભાષાના વિભાવના લેખેના વિનિયોગને જ તપાસી રહ્યા હતા. એમાં ગણિતજ્ઞો અને વિજ્ઞાનીઓનો પણ સમાવેશ થતો હતો. એઓ પણ ભૌતિક વિજ્ઞાનના સુદૃઢ જગતને અને એમાંના નિર્ણીત કરી શકાય એવા સમ્બન્ધોને તપાસી રહ્યા હતા. હવે આપણે એવી સંકુલતાનો સામનો કરી રહ્યા છીએ કે તર્કના સુદૃઢ વિશ્વમાંથી બહાર આવ્યા વગર છૂટકો નથી. હવે વિભાવનાઓને, નિર્ણીત સમ્બન્ધોને, છોડીને એક જુદી જ આબોહવાવાળા વૈચારિક વિશ્વમાં પ્રવેશ કરવાનો રહેશે. હવે યુક્લિડનું વિશ્વ છોડીને માનવદેહની રચનાના વિશ્વમાં પ્રવેશવાનું રહેશે. માનવદેહ એ વિશ્વનું કદાચ સૌથી સંકુલ એવું વ્યવસ્થાતન્ત્ર છે. એમાં અનેક સ્તર છે.

નોર્બર્ટ વાઇનરે આ સંકુલતાભર્યા 'ફિઝિયોલોજિકલ' વિશ્વની સરહદો નક્કી કરી આપી. એનાં ઘટકો જુદાં છે: પોઝિટિવ અને નેગેટિવ ફીડબેક. સંવેદનામાં થતા ફેરફારની માત્રા, સ્વયંસ્થાપિત વિત્તવ્યવસ્થાઓ, સ્વયંશિક્ષણ પામતી પદ્ધતિઓ વગેરેનો એમાં સમાવેશ થાય, હવે બહાર રહીને આ બધાંને વ્યવસ્થિત કરનારી પદ્ધતિ ઉપજાવનાર કોઈ નથી. આ વ્યવસ્થા પોતે જ પોતાનું નિર્માણ કરી લેતી હોય છે, અને પોતે જ પોતાને સુદૃઢ કરી શકે છે. જે કાંઈ બને છે તે પરિવર્તનરૂપ જ હોય છે. આમ જુદી જુદી વાત અસ્તિત્વમાં આવ્યે જાય છે. વિભાવનાઓનું આખું સુવિસ્તૃત એવું ક્ષેત્ર ઉદ્‌ઘાટિત થવાની અપેક્ષામાં છે. એ ગણિતજ્ઞની દુનિયા નથી. એ વિભાવનાઓ રચનારની સૃષ્ટિ છે. વધતી જતી સંકુલતાને પહોંચી વળે એટલી ત્વરિતતાથી આપણી વિભાવનાઓ વિકાસ પામશે કે કેમ એ અત્યારે તો ચિન્તાનો વિષય છે. યુક્લિડના જ યુગની વિચારણાઓ અને એની પ્રતિક્રિયા રૂપ વિચારણાઓ આજ સુધી ધીમી ગતિએ વિકસતી રહી, હવે એ ધીમી ગતિથી આપણું કામ ચાલશે નહિ. જે વીસ સદીમાં થયું તે પા સદીમાં કરી લેવાનું રહેશે, અને એનું વિસ્તરણ પણ એટલી જ ત્વરિતતાથી કરવાનું રહેશે. કોપરનિકસ કરતાં વાઇનરે આણેલી ક્રાન્તિ વધુ મૂલગામી છે; પણ એ તરફ થોડા ગણિતજ્ઞો અને પદ્ધતિવિધાયકો સિવાય કોઈનું ઝાઝું ધ્યાન ગયું નથી.

વધારે ઊંડી અને અટપટી લાગતી વિભાવનાઓ તરફ વિદ્વાનો આકર્ષાય છે. એથી એમનો અહંકાર પોષાય છે. પણ કેટલીક વાર સરલ વિભાવનાઓથી કામ ચાલી જતું હોય છે. નવી વિભાવનાઓને જૂની વિભાવનાઓના સન્દર્ભમાં સમજાવવાનું પણ આપણે ચૂકી જતા હોઈએ છીએ. હજી બુદ્ધિશીલો યુક્લિડે રચેલા વિશ્વને એટલી સહેલાઈથી છોડશે એવું લાગતું નથી. હજી એમાં જ એમને મોભો અને પ્રમાણભૂતતા જળવાઈ રહેશે એવું લાગે છે. પણ વાઇનર આપણા જમાનાનો બીજો કોલંબસ છે. એણે નવો ખણ્ડ શોધ્યો છે એ હકીકતનો સ્વીકાર થવો ઘટે.

જ્ઞાનની જે કોઈ શાખામાં જે કોઈ પ્રવૃત્ત થતું હશે તેને વૈચારિક જગતનો આ સન્દર્ભ ધ્યાનમાં રાખવાનો રહેશે. સ્થિતસ્ય સમર્થનમ્નું જડ વલણ હવે નભી શકવાનું નથી. વિભાવનાઓની મદદથી જગતને આપણાથી બને તેટલું છેટું રાખવાનું વલણ પણ આત્મવિઘાતક જ નીવડશે. આપણે અવિકારી વિશ્વમાં જીવતા નથી. આથી કશાંક

અવિકારી આત્યન્તિક તત્ત્વની કલ્પના કરીને એને દૃઢ માની આપણું જગત ગોઠવવા જઈશું તો આખો દાખલો ખોટો પાડવાનો પૂરો સમ્ભવ છે. માનવીએ જ જાતે રચેલી સંકુલતાને હવે માયા ગણીને મિથ્યા કહી દેવાની શાહમૃગીય વૃત્તિ જ માનવીનો વિનાશ નોંતરશે.

સાર્ત્ર જેવા, સમકાલીન માનવસન્દર્ભ વિશે ઊંડું ચિન્તન કરનાર, મનીષીના ગયા પછી મનમાં પ્રશ્ન થાય છેઃ હવે જગતને આવા મનીષીઓની જરૂર છે ખરી? આજનો ચિન્તક તો છાપાંનો અગ્રલેખ લખનાર છે. એ બધું તરત ઉતાવળે આટોપી લેતો હોય છે. ઘટના બને કે તરત ટીકાટિપ્પણ થવાં જ જોઈએ. ભવિષ્યના ચિન્તકો સમાજનો શી રીતે ઉપયોગી થઈ શકશે? જો મહાન ચિન્તકો આપણી પાસે રહ્યા જ નહિ હશે તો ચિન્તનની પ્રક્રિયા ચાલુ શી રીતે રહેશે? હવે નવી વિચારસરણીઓની, નવા ચિન્તનાત્મક અભિગમોની, જરૂર છે ખરી? કે પછી આજ સુધીમાં ચિન્તકોએ જે ઉપલબ્ધ કરાવી આપ્યં છે તેને જ વ્યવસ્થિત કરીને વાપરવાનું હવે હિતાવહ છે?

લોકો સમકાલીન જીવનમાં જે કાંઈ વેઠે છે, અનુભવે છે, તેમાંથી કશાક મૂલ્યબોધ સુધી પહોંચે એ પ્રક્રિયાને ચિન્તન ઉપકારક થઈ પડે. એથી ભવિષ્યના માનવવ્યવહારને દિશાસૂઝ પ્રાપ્ત થાય. ધર્મનું આજે વર્ચસ્ રહ્યું નથી એ સાચું. છતાં સંસ્કારગત નૈતિક ધોરણોનું નિયન્ત્રણ માનવવ્યવહાર પર અમુક અંશે રહ્યું જ છે. બીજા વિશ્વયુદ્ધ પછીના માનવસન્દર્ભને સમજીને એ નવા પરિપ્રેક્ષ્યમાં માનવનિયતિને સમજવા માટે જેમ અસ્તિત્વવાદની વિચારણા ઉદ્ભવી તેમ આજની પરિસ્થિતિનો મુકાબલો કરે એવી કોઈ વિચારણાનો પ્રાદુર્ભાવ થશે ખરો? જો નવી વિચારણા ઉદ્ભવવાની હશે તોય એના ઉદ્ભવની પ્રક્રિયા ધીમી ગતિએ જ ચાલતી હશે? એ ઉત્ક્રાન્તિનું જ એક પરિણામ હશે કે પછી એમાં અમુક ચિન્તકોનો પ્રભાવ રહ્યો હશે ખરો?

નવી વિચારસરણી ઘણુંખરું અમુક જૂની અને વર્તમાન સન્દર્ભમાં ક્રમશઃ અપ્રસ્તુત થતી જતી વિચારસરણી સામેની પ્રતિક્રિયામાંથી જન્મે છે. ઇતિહાસ આનો પુરાવો આપે છે. મૂડીવાદની સામે સામ્યવાદની વિચારણા આવી. પણ સરમુખત્યારશાહી વલણોએ ફરીથી માથું ઊંચક્યું છે અને ફાસીવાદ નવે રૂપે જગતભરનાં ઘણાં રાષ્ટ્રોમાં દેખાઈ રહ્યો છે ત્યારે એની પ્રતિક્રિયા રૂપે આપણને કશી નવી વિચારણા પ્રાપ્ત થશે ખરી?

લોકશાહીનો વિકલ્પ, એનો જે રીતે વ્યવહારમાં વિનિયોગ થયો છે તે જોતાં, ઝાઝો કારગત નીવડ્યો હોય એમ લાગતું નથી. હવે સર્વાશ્લેષી એવી વ્યાપક સ્વરૂપની વિચારસરણીનો જમાનો કદાચ રહ્યો નથી. તત્કાલીન નોખીનોખી સમસ્યાઓને ઉકેલવાને છૂટીછૂટી વિચારધારાઓનો જ આ જમાનો હોય એવું લાગે છે. હવે પરિસ્થિતિને પહોંચી વળવામાં તત્કાલ પૂરતી ખપમાં આવે એવી વિચારસરણી જ વધુ સ્વીકાર્ય બનશે એવું લાગે છે. બહુ લાંબા સમયના ગાળા સુધી સ્વીકાર્ય બને અને જેમાં માનવી શ્રદ્ધા રાખી શકે એવી વિચારસરણીનો યુગ પૂરો થયો હોય એવું ઘણાને લાગે છે.

એવું બને કે હવે કેટલીક વિચારસરણીઓ ફૅશનરૂપ બની રહે. આપણે ત્યાં અસ્તિત્વવાદ અને શૂન્યવાદ ફૅશનરૂપે જ વધુ દેખાયા. એક સાથે ઘણી વિચારસરણીઓ આવી રીતે ફૅશન રૂપે જ પ્રવર્તતી દેખાશે અને દરેક વ્યક્તિ એમાંથી, પોતાની આવશ્યકતા પ્રમાણે જુદે જુદે તબક્કે જુદી જુદી વિચારસરણીને સ્વીકારશે. આને પરિણામે વૈયક્તિક તરંગોને સંતોષતા કૃતક રહસ્યવાદો ફરીથી ફૅશન રૂપે પ્રવેશશે એવી શક્યતા પણ ઊભી થઈ છે. કોઈ તર્કથી નિયન્ત્રિત નહીં એવા, વેરણછેરણ, અનુભવોને હવે મુકાબલો કરવાનો રહેશે. વૈયક્તિક અભિવ્યક્તિના પર ભાર મૂકાવાને કારણે બુદ્ધિજન્ય તર્કપૂત વિચારણાનું સ્થાન એક પ્રકારનો લાગણીજન્ય સુખવાદ લેશે. આ કશી નવી દિશા ખોલી આપશે કે પછી અત્યાર સુધીના આપણા વૈચારિક વારસાની એ માત્ર વિકૃતિ બની રહેશે તે તો હવે પછી જ કહી શકાશે. દિશાસૂઝ વિકસાવે એવી વિચારસરણી નહીં હોય ત્યારે દિક્ભ્રાન્ત અવસ્થા જ આપણો આદર્શ બની રહે અને એને વાજબી ઠરાવવા માટે, એને અનુરૂપ એવું, ફિલસૂફીનું માળખું ઊભું કરી દેવાય એવું પણ બને. આથી સમયના સાતત્યને સ્થાને ક્ષણક્ષણનું જ મહત્ત્વ સ્થપાય.

આમ છતાં હજી યુવાનોમાં એક પ્રકારના આદર્શવાદને માટેનું આકર્ષણ છે તે સારી નિશાની છે. યુવાનો હજી અભ્યાસવર્તુળો, સેવા-સંસ્થાઓ, કાર્યશિબિરો યોજવાની ધગશ ધરાવે છે. પણ એમને માર્ગદર્શન આપવાને નિમિત્તે મોટેરાંઓ એમને પોતાના અંકુશ નીચે લાવી દે છે, અને પોતાના રાજકીય, ધાર્મિક કે સાંસારિક લાભ માટે યુવાનોનાં આવાં સંગઠનોનો ઉપયોગ કરે છે. આવી પ્રતિક્રિયા થાય છે અને તેથી બે પેઢી વચ્ચે ઉગ્ર વૈમનસ્ય ઉદ્ભવે છે. યુવાનો વિરોધ દર્શાવવાની ઉગ્રતાને વશ થાય છે

અને વિરોધના વિધિઓ યોજવામાં રાચે છે. અકારણ હિંસાથી જ કોઈક વાર એમના આ આવેગોનું વિમોચન થાય છે. જો આચાર અંગેની નૈતિક સ્પષ્ટ સૂઝ ન હોય તો સમાજનું માળખું એવું હોવું જોઈએ જેમાં અમુક આચાર સ્થાન ન જ પામે. એક વાર ધાર્મિક શ્રદ્ધાનું નિયન્ત્રણ હતું. હવે એની અવેજીમાં આપણે કશું સ્થાપી શક્યા નથી. ઈશ્વરને સ્થાને, આગળ કહ્યું તેમ, રાજાને સ્થાપેલો. તેને ઉઠાડી મૂકીને હવે માથાં ગણીને બહુમતિ સ્થાપવાની પદ્ધતિ સુધી આપણે આવી પહોંચ્યા. માથાં ગણવાથી જ બધું સમુંસૂતરું થઈ જશે એવી શ્રદ્ધા અને ધર્મગત અન્ધશ્રદ્ધાને ઝાઝું છેટું નથી. આપણે ચૂંટ્યા માટે એ બધા કાર્યદક્ષ અને યોગ્ય આપોઆપ જ બની જાય છે એવું માનવું જ રહ્યું. વળી બીજી એવી માન્યતા પણ પ્રવર્તે છે કે દક્ષતા ગુમાવવાનું એમનેય ન પરવડે. જો એવું બને તો બીજી ચૂંટણી વેળાએ એમનું આસન ડગમગે. પણ હવે તો અનુભવથી આપણે જાણીએ છીએ કે આ દક્ષતાનો અભાવ એ નર્યા ઇચ્છાપૂર્વકના અશિષ્ટાચારથી કંઈક વધુ ખતરનાક વસ્તુ છે. અદક્ષ રાજકારણી કશી દુષ્ટતાને કારણે જાણીજોઈને અદક્ષ બન્યો હોય છે એવું નથી, એની દુષ્ટતા અદક્ષતાને ઢાંકવામાંથી ઉદ્ભવે છે. આપણા પૂર્વગ્રહોને ચલણી નાણું બનાવીને એનાથી રાજકારણીઓને ખરીદી લેવાને બદલે હવે આપણે પોતે પરિસ્થિતિ પરત્વે વિચારી લેવાનું રહેશે. વિચારણા માત્ર પરિસ્થિતિમાંથી નથી ઉદ્ભવતી. એ કેળવવી પડે એવી દક્ષતા છે, ને એને કેળવવાની વ્યવસ્થા આપણી શિક્ષણસંસ્થાઓમાં થવી જોઈએ.

હવે કદાચ રાજકારણ, રાજકીય પક્ષો, વિચારસરણીઓનું ધ્રુવીકરણ – આ બધાંનો જમાનો રહ્યો નથી, એનું સ્થાન દક્ષ એવા વ્યવસ્થાતન્ત્રે લેવાનું રહેશે. શ્રદ્ધા અને વાદને બદલે માનવવ્યવહારની સંકુલતા અને એણે યોજેલી આંટીઘૂંટીને સમજી લેવાની રહેશે. અર્થશાસ્ત્રની કાર્યપદ્ધતિ અને એના હેતુઓ પર વધુ ધ્યાન આપવાનું રહેશે. હવે સત્તાના વિસ્તારની પરિભાષા છોડીને સ્થિરતા અને દઢતાની પરિભાષા અપનાવવાની રહેશે. હવે પક્ષના પ્રતીકને બદલે કાર્યપદ્ધતિની દક્ષતા પ્રત્યે વફાદારી રાખવી પડશે.

સર્જક, સર્જન, વિવેચન – ક્રિયાશીલ ને પ્રાણવન્ત સન્નિકર્ષ

પશ્ચિમમાં પણ સાહિત્યમીમાંસાના વિકાસનો ઇતિહાસ કંઈક વિલક્ષણ પ્રકારનો રહ્યો છે. એ બે અન્તિમોની વચ્ચે ઝોલાં ખાતો હોય એવું લાગે છે: ક્યાં તો એમાં ‘આત્મલક્ષી’ સર્જનાત્મક અનુભૂતિ અને વ્યવહાર પર, સંવેદનોનું ગ્રહણ, કળાકૃતિથી થતા અહૈતુક આનન્દના પર ભાર મૂકવામાં આવે છે; ક્યાં તો વિશિષ્ટ પ્રકારના ‘પદાર્થો’ (પર્વતો, પ્રકૃતિદશ્યો, સૂર્યાસ્ત વગેરે કે માનવસર્જિત ‘કળાકૃતિઓ’) પર ભાર મૂકવામાં આવે છે.

અમુક તબક્કે આ બન્ને દષ્ટિબિન્દુઓ જોડાજોડ આવી જતાં હોય એવું પણ જોવામાં આવે છે. પણ ત્યારેય અમુક એક દષ્ટિબિન્દુને જ મહત્ત્વ આપીને બન્ને વચ્ચેના ભેદને સ્પષ્ટ કરીને બતાવવામાં આવે છે જ. બંનેની ભિન્નતા તો ટકી જ રહે છે. 19મી અને 20મી સદીમાં સાહિત્યમીમાંસાએ ‘આત્મલક્ષી’ કે ‘વસ્તુલક્ષી’ દષ્ટિબિન્દુ અપનાવવું એ વિશે ઊહાપોહ ચાલ્યો.

પ્લેટોએ ‘આયોન’માં ‘આત્મલક્ષી’ દષ્ટિબિન્દુ તરફનો ઝોક બતાવ્યો છે. સર્જકતા, સર્જનાત્મક અનુભૂતિ અને કળાકારની, ખાસ કરીને કવિની, સર્જનપ્રવૃત્તિ પર એમાં ભાર મૂક્યો છે. ‘ફેડ્રસ’માં સાહિત્યક કૃતિઓ પર એ ધ્યાન કેન્દ્રિત કરે છે, સૌન્દર્યના સ્વરૂપ વિશેની સમસ્યાઓને ચર્ચે છે, પણ આ ક્ષેત્રમાં ‘આત્મલક્ષી’ અને ‘વસ્તુલક્ષી’ વચ્ચે શો સમ્બન્ધ હોઈ શકે તે એણે સમજાવ્યું નથી.

એરિસ્ટોટલે તો મહદંશે કળાકૃતિને જ લક્ષમાં રાખીને ચર્ચા કરી છે. કવિની સર્જકતા કે ભાવકની રસાનુભૂતિથી નિરપેક્ષ રહીને આ ચર્ચા એણે મોટે ભાગે કરી છે. અલબત્ત, એમાં અપવાદ છે: ટે◌્રજેડીની વ્યાખ્યા આપતી વખતે એ ભાવકના પ્રતિભાવનો આધાર લઈને લક્ષણો બાંધે છે. બીજી કોઈ રીતે ટ્રૅજેડીના સ્વરૂપને સમજાવી શકવાની એની અશક્તિનું જ એ દ્યોતક બની રહે છે.

લેસંગિની 'લાઓકૂન' વિશેની ચર્ચા વસ્તુલક્ષી સાહિત્યમીમાંસાનું ઉદાહરણ બની રહે છે. બોમગાર્ટને સામે છેડેની વાત કરી છે. એને મન સાહિત્યમીમાંસા એ અભિજ્ઞતાનો એક વિશિષ્ટ પ્રકાર છે (specific mode of cognition). કાન્ટ 'ક્રીટિક ઓવ્ પ્યોર રિઝન'માં સહજોપલબ્ધિના apriori સ્વરૂપને અંગેની જ્ઞાનવિષયક ચર્ચા કરે છે. 'ક્રીટિક ઓવ્ જજમેન્ટ'માં એથી કંઈક વધુ વ્યાપક ભૂમિકા જોવા મળે છે. એમાં કળાકૃતિ સાથેના, સૌન્દર્ય સાથેના ભાવકના હૃદયસંવાદનો પણ સમાવેશ કરવામાં આવ્યો છે. એને મન કેળવાયેલી રુચિ જે પ્રમાણિત કરે છે તેનું ઝાઝું મહત્ત્વ છે. એને માટેની જરૂરી શરતો અને નિપુણતાની એ ચર્ચા કરે છે. આ ચર્ચા થોડા જ પરિચ્છેદોમાં એણે કરી છે. એમાં ખાસ કાંઈ નવું નથી. એણે સૌન્દર્ય અને ઉદાત્ત તત્ત્વની ચર્ચા કરી છે તે પણ આ પ્રકારની જ છે. હેગલે કળામાંના સૌન્દર્યતત્ત્વ પર ભાર મૂક્યો છે. કળાકાર જે કળાકૃતિ રચે તેને વિશિષ્ટ રીતે 'ચિત્ત'ને અધીન બનાવવામાં આવે છે એવું એ કહે છે ખરો; આમ છતાં 'વસ્તુલક્ષી' અને 'આત્મલક્ષી' વચ્ચેના આન્તરિક સમ્બન્ધોની ચર્ચા એણે કરી નથી.

વિશેરે સૌન્દર્ય અને કળાનું જાણે અધ્યાત્મ ખડું કરી આપ્યું છે પણ પછીથી એ કળાકૃતિના બોધની સમસ્યા તરફ વળી જાય છે અને ખાસ કરીને 'એમ્પથી'ની ચર્ચા કરે છે. આ રીતે મનોવિજ્ઞાન તરફનું દ્વાર એ ખોલી આપે છે. ફેકનરની વિચારણા હેગલથી વિરુદ્ધની છે. લિપ્સ તો નિશ્ચિતપણે આત્મલક્ષી દૃષ્ટિબિન્દુ પર જ ભાર મૂકે છે. એણે આખરે આ ચર્ચાને મનોવિજ્ઞાનની એક શાખા તરફ જ વાળી દીધી.

સાહિત્યમીમાંસામાં ફિનોમિનોલોજીનો અભિગમ સ્વીકારનાર સૌ પ્રથમ વાલ્ડેમાર કોન્નાડ છે (Aesthetiche Gegenstand); એણે સાહિત્ય, સંગીત, ચિત્રકળા વગેરે જુદી જુદી કળાઓની કૃતિનું સામાન્ય સ્વરૂપનું પૃથક્કરણ કર્યું છે. સર્જકની સર્જનપ્રક્રિયાની અનુભૂતિ કે ભાવકની રસાસ્વાદની પ્રક્રિયા વિશે ખાસ કશું કહ્યું નહીં.

એ કળાકૃતિને ‘આદર્શ પદાર્થ’ ગણે છે અને હેગેલની જેમ કળાકૃતિને સમયાતીત અને અક્ષર કહીને ઓળખાવે છે. મોરિત્સ ગેઇગેર આત્મલક્ષી પાસાંની ચર્ચા કરે છે. અનુભવોની સમ્પ્રજ્ઞાતતાનો એને ખ્યાલ છે ખરો. રસકીય સમસ્યાનું સ્વરૂપ નક્કી કરવા માટે એણે જે ચર્ચા કરી છે તેમાં કેટલીક અસંગતિઓ રહી જવા પામી છે. ‘એપ્રોચિઝ ટુ આર્ટ’ની પ્રસ્તાવનામાં એ કહે છે કે આપણો રસમીમાંસાનો અભિગમ આખરે તો આપણા પોતાના રસકીય અનુભવો પર અવલંબે છે. એ અનુભવોને શુદ્ધ કરીને જ આપણે ફરીથી રસમીમાંસા પ્રત્યે અભિમુખ થઈ શકીએ. કળાકૃતિનું સ્વરૂપ કેવું હોય, રસકીય ગુણવત્તા એટલે શું – આ પ્રશ્નોને એ રસમીમાંસાના અભ્યાસવિષય લેખે છે. રસકીય ગુણવત્તા તે કળાકૃતિમાં અન્તર્હિત થઈને રહેલું તત્ત્વ છે એમ એ માને છે. રસમીમાંસાની બૌદ્ધિક તપાસને એ ગાંઠતું નથી. અહીં પણ એ ભાર તો અનુભવો પર જ મૂકે છે. મનોવિજ્ઞાનનો આધાર લઈને થતી રસમીમાંસાનો એની ચર્ચામાં વારે વારે ઉલ્લેખ આવ્યા કરે છે. આપણો રસાસ્વાદ કે આનન્દ હંમેશાં કોઈ પદાર્થને નિર્દેશતો હોય છે. આમ કહીને એ ‘object aesthetics’ની સમ્ભવિતતા તરફ અંગુલિનિર્દેશ કરે છે.

આમ બે અન્તિમો વચ્ચે ઝોલાં ખાતી રસમીમાંસામાં એ બેને જોડનારી કડીનો અભાવ હંમેશાં સાલ્યા કરે છે. રસમીમાંસાની સમસ્યાઓના ક્ષેત્રમાં ફિનોમિનોલોજી એ એક ontological તપાસ છે. Max Dessoir (1907) અને Enilutitz – આ બન્નેએ ‘કળાનાં સામાન્ય વિજ્ઞાનો’નો નારો જગાવ્યો હતો. રસમીમાંસા સમાન્તર આ વિજ્ઞાનની એઓ સ્થાપના કરવા ઇચ્છતા હતા. આવી તપાસની બે જુદી જુદી દિશાઓ છે: એકને કળા, કળાકૃતિ સાથે સમ્બન્ધ છે. એ કળાકૃતિની સામાન્ય સ્વરૂપની સંરચનાને તથા ગુણધર્મોને વિશદ કરી આપવા મથે છે; જ્યારે બીજી દિશામાં થતા પ્રયત્નને કેવલ રસાનુભવ જોડે જ નિસ્બત છે. આ બંનેને જોડનારી કડી જાણે ખોવાઈ ગઈ હતી.

‘કળાનું સામાન્ય વિજ્ઞાન’ એ સંજ્ઞા ઘણી ગેરસમજનું કારણ બની રહી. એમાં જાણે રસમીમાંસાનો ફિલસૂફીની એક શાખા તરીકેના સ્વીકારનો વિરોધ હતો. આ સામાન્ય વિજ્ઞાનના સ્વરૂપ પરત્વે કોઈ સ્પષ્ટ સમજ નહોતી. એ ખરેખર વિજ્ઞાન બનવાનું હતું કે માત્ર ફિલસૂફીની એક વધુ શાખા જ બની રહેવાનું હતું? એ જો વિજ્ઞાન હોય તોય એને એના વિષયના વિકાસના ઇતિહાસમાં ઝાઝો રસ નહીં હોય; એમ માની કળા વિશેના

સિદ્ધાન્તો જેવા સામાન્ય ક્ષેત્રની ચર્ચામાં કંઈક વ્યવસ્થા લાવવા મથે એટલું જ. પણ એટલું નક્કી કે હવે ‘સાહિત્ય વિશેનું સામાન્ય વિજ્ઞાન’ કે ‘સાહિત્ય વિશેના સિદ્ધાન્ત’ એવી સંજ્ઞાઓ વધુ ને વધુ પ્રમાણમાં આવવા લાગી. 1330માં એર્માલિન્ગરે જ માત્ર ‘સાહિત્યની ફિલસૂફી’ એવી સંજ્ઞા વાપરી હતી.

‘સામાન્ય વિજ્ઞાન’ એ સંજ્ઞામાં ‘સામાન્ય’ કહેવાથી એમને શું અભિપ્રેત હશે તે સ્પષ્ટ થતું નથી. અમુક વિશિષ્ટ કળાકૃતિઓના અનુભવને આધારે બાંધેલી empirical વ્યાપ્તિઓનો અહીં નિર્દેશ હશે? એ અનુભવ કેવોક હશે? તુલનાત્મક સાહિત્યના અભ્યાસમાં જે રીતે એ સિદ્ધ થાય છે તે રીતે એને સિદ્ધ કરવાનું અભિપ્રેત હતું? કે પછી એ કોઈ બીજી રીતે સિદ્ધ કરવાનો હતો? અમુક વિશિષ્ટ કૃતિઓ ગણનામાં લઈને કળાકૃતિની general contentનું પૃથક્કરણ કરીને એઓ એને સિદ્ધ કરવા માગતા હતા?

1927માં રોમન ઇન્ગાર્ડને આ વિષયનો પહેલો પ્રકરણગ્રન્થ લખ્યો. એમનો મત કંઈક એવો હતો કે empirical generalizationની પદ્ધતિનો રસમીમાંસામાં ઉપયોગ કરી શકાય નહીં. સાહિત્યકૃતિ વિશેની વિભાવનાનું કે અમુક કોઈ વિશિષ્ટ સાહિત્યકૃતિનું નહીં પણ સર્વસામાન્ય સાહિત્યકૃતિનું ◌ી◌ૈગીૌબ ચહચનઅજૈજ થઈ શકે. કળાકૃતિની સામાન્ય સ્વરૂપની તપાસ અને રસાનુભવને સામસામે અન્તિમે મૂકવા એ ભૂલ છે.

પહેલેથી જ કળાકૃતિને કળાકારની સર્જનપ્રવૃત્તિનું માત્ર intentional પરિણામ લેખવામાં આવી હતી. સાથે સાથે અમુક ક્ષમતા ધરાવનારાં તત્ત્વોની સુગ્રથિત એકતા રૂપે એની ‘મૂર્તતા’ સહિત કૃતિની રચનામાં આવતી હતી. જે કૃતિને પોતાના ઉદ્‌ભવ માટે કર્તાની જરૂર પડે, પણ સાથે સાથે ભાવકના, એનું પુનર્નિર્માણ કરનારા, ગ્રહિષ્ણુ અનુભવની પણ અપેક્ષા રહે જેથી પ્રારમ્ભથી જ તે પોતાના અસ્તિત્વના પ્રકારને કારણે અને પોતાની આ પ્રકૃતિને કારણે તત્ત્વત: ભિન્ન એવા અનુભવના ઇતિહાસને, જુદા મનોગત વિષયને પોતાના અસ્તિત્વની અનિવાર્ય શરત રૂપે ચીંધે છે. એના અસ્તિત્વના સુદીર્ઘ ઇતિહાસમાં વાચકો, ભાવકો, શ્રોતાઓના એક વિશાળ સમુદાયને એ નિર્દેશે છે. પણ બીજી રીતે એમ પણ કહી શકાય કે આ અનુભવો એવી જ રીતે

ઉદ્ભવે કે જેથી એના એ સ્વરૂપને કારણે જ એ અમુક પદાર્થને જ ચીંધે. એ પદાર્થ તે કળાકૃતિ, એના અસ્તિત્વ માટે આ વિવિધ પ્રકારના અનુભવોની આવશ્યકતા છે એટલું જ નહીં પણ વધારામાં પુસ્તક, આરસપહાણનો ખણ્ડ, ચિત્રાંકિત કૅનવાસ જેવા ભૌતિક પદાર્થની પણ એને અપેક્ષા રહે છે. એ પદાર્થોને કળાકારે પોતાને અનુકૂળ રીતે ઘાટ આપ્યો હોવો જોઈએ. એનું ભાવકો ઉચિત રીતે અનુભાવન કરતા હોવા જોઈએ. જેથી આ પશ્ચાદ્ભૂમિની પડછે કળાકૃતિ પ્રકટ થાય અને અમુક સમયના ગાળા સુધી કશું પરિવર્તન ન પામીને એ એના અનેક ભાવકોને સૌ એક જ કૃતિનો આસ્વાદ લઈ રહ્યા છે એની પ્રતીતિ કરાવે. આમ આપણે ચર્ચામાં કેટલાક પદાર્થોને કળાકૃતિના ભૌતિક ontological પાયા લેખે સમાવિષ્ટ કરીએ છીએ. કળાકારનું સર્જનકર્મ એના સર્જનાત્મક અનુભવને આવરી લે છે એટલું જ નથી, એમાં કેટલાંક શારીરિક કાર્યોનો પણ સમાવેશ થાય છે. અમુક પદાર્થને અમુક ઘાટ આપવો, અમુક પ્રક્રિયાનો આશ્રય લેવો જેથી એ પદાર્થ ચિત્ર, શિલ્પ, કાવ્ય કે સંગીતકૃતિના ontolgical આધારનું કામ આપી શકે. તો બીજી બાજુએ નિષ્પન્ન થઈ ચૂકેલી કૃતિ, એની સુગ્રથિત એકતાને ભાવકે વિવિધ રીતે પૂર્ણ કરી લેવાની રહે છે. એની આગવી રીતે મૂલ્યવાન એવા રસકીય પદાર્થરૂપને એ પામે તે પહેલાં એનાં સિદ્ધ થવાની ક્ષમતા ધરાવતાં તત્ત્વોને ભાવકે સિદ્ધ કરી લેવાનાં રહે છે. આને માટે કૃતિને તદ્વિદ્ ભાવકની અપેક્ષા રહે છે. એણે વિશિષ્ટ રસાનુભવને સિદ્ધ કરી લેવાનો હોય છે. આ રીતે કળાકૃતિનો એના સર્જક અને ભાવક સાથેનો આન્તરિક સમ્બન્ધ સ્ફુટ થાય છે. ભૌતિક જગત પશ્ચાદ્ભૂ તરીકે પ્રવેશીને કળાકૃતિના ontolgical પાયાને રૂપે પોતાને રજૂ કરે છે. આ બધાં તત્ત્વો એક અખણ્ડ પુદ્ગલ રચી આપે છે. આથી કૃતિ અને એની સાથે હૃદયસંવાદ સાધનારા માનવનો આ ક્ષેત્રમાં સમાવેશ થાય છે અને એમાં આપણને એકતા સ્થાપેલી લાગે છે. આથી રસમીમાંસાને આપણે ફિલસૂફીની જ એક શાખા ગણી શકીએ.

રસકીય મૂલ્યની સમસ્યાની પણ ઉપેક્ષા કરવાનું આપણને નહીં પરવડે. સમસ્યાઓનાં આખાય ક્ષેત્રને આવરી લે એવી આન્તરિક એકતાને શક્ય બનાવે એવી રસમીમાંસાની વિભાવના આપણે શોધવાની રહેશે.

1956માં ફિલસૂફોની મળેલી પરિષદમાં રસમીમાંસાની આ સમસ્યાઓની ચર્ચા થઈ

હતી. એમાં આ વાત રોમન ઇન્ગાર્ડને રજૂ કરી કે રસમીમાંસાનાં લક્ષણો બાંધતી વેળાએ કળાકાર કે ભાવક અને કળાકૃતિ વચ્ચેના encounterની પાયાની હકીકતથી જ આરમ્ભ થવો જોઈએ. આ વિશિષ્ટ પ્રકારના encounterને કારણે કેટલાક સંજોગોમાં કળાકૃતિ ઉત્ક્રાન્ત થાય છે, રસાસ્વાદને માટેનો પદાર્થ અસ્તિત્વમાં આવે છે અને કળાકાર કે રસાનુભવથી સમૃદ્ધ ભાવકને પણ જન્મ થાય છે.

જે બધા અનુભવોમાંથી અને વ્યવહારમાંથી કળાકૃતિ અસ્તિત્વમાં આવે છે તે બધાને જ સક્રિય કે વ્યાપારશીલ માની લેવાની ભૂલ નહીં કરવી જોઈએ અને કળાકૃતિના રસબોધમાં પરિણમતા બધા વ્યવહારોને અને અનુભવોને નિષ્ક્રિય અને કેવળ ગ્રહણશીલ ન ગણવા જોઈએ. આ બન્ને પરિસ્થિતિઓમાં નિષ્ક્રિયતાના અને ગ્રહિષ્ણુતાના, રસબોધના અને સ્વીકૃતિના તબક્કાઓ તથા સક્રિયતાના તથા જે આપવામાં આવ્યું છે તેને વટાવીને થતી ગતિનાં, કશાક નવીનના પ્રાદુર્ભાવના તબક્કાઓ આવે છે. એ નવીન અભૂતપૂર્વ અને કળાકાર કે ભાવકના પ્રામાણિક પ્રયત્નનું પરિણામ હોય છે.

આ પ્રક્રિયા અથવા વ્યાપાર કળાકારને થતા સર્જનના અનુભવમાં જ પૂરો થઈ જતો નથી. એ કેટલીક શારીરિક ક્રિયામાં પણ ચાલુ રહે છે. એના વડે કળાકૃતિના ભૌતિક અસ્તિત્વનો પાયો રચાતો હોય. આ રસાનુભવને અનુરૂપ આકાર સર્જનાત્મક અનુભવથી નિદિર્ષ્ટ થતો હોય છે. ધીમે ધીમે એની રૂપરેખા સ્પષ્ટ થતી આવે છે અને એ અનુભવમાં થઈને ઉદ્‌ભાસિત થઈ ઊઠે છે. એ અનુભવને કળાકૃતિમાં જાણે મૂર્ત કરવાનો હોય એવું લાગે છે. આને લીધે જે પરિણામો આવે છે તે કળાકારથી નિયન્ત્રિત થતાં હોવાં જોઈએ. કળાકારના આશયો ચરિતાર્થ થાય માટે આમ થવું આવશ્યક છે. આમાંથી કેટલીક વસ્તુઓ ફલિત થાય છે: કૃતિનિર્માણના દરેક પ્રસંગે એના ભૌતિક પાયાને ઘડનાર અમુક વિશિષ્ટ તબક્કાઓ આવે છે અને કળાકારના ચિત્તમાં ઉદય પામતી કૃતિની સંરચના એના ભૌતિક પાયાના સ્થાપત્યની રચના દરમિયાન ક્રમશઃ વિકસતી આવે છે. ભૌતિક આધારને ઘાટ આપતી વેળાએ અસરકારકતા અસ્તિત્વમાં આવતી હોય છે. એ કળાકૃતિને મૂર્ત કરીને એને તત્ક્ષણ રજૂ કરવાનું કાર્ય કરતી હોય છે. કળાકાર આ પરિણામોને નિયન્ત્રિત કરે છે અને ચકાસી લે છે. આ નિયન્ત્રણો

કળાકૃતિના ગુણધર્મોનો બોધ કરતી વેળાના ગ્રહિષ્ણુ અનુભવના તબક્કામાં કામ કરતા હોય છે. ચિત્રકારે એની પ્રવૃત્તિના અમુક તબક્કા દરમિયાન જે પરિણામ આવ્યું હોય તેને જોવું જોઈએ; કેનવાસ પર જે આલેખાઈ ચૂક્યું હોય તેને અને એની કળાની દૃષ્ટિએ જે અસરકારકતા હોય તેને જોઈ લેવું જોઈએ. આને કારણે જ કળાકાર પોતાનું કામ આગળ ચાલુ રાખી શકે છે અને કૃતિના ભૌતિક આધારને ઘાટ આપવાનું આ કાર્ય કળાકારને માટે જરૂરી સુધારાવધારા કરવાનું કે ધરમૂળથી એને બદલી નાંખવાનું શક્ય બનાવે છે. તો બીજી બાજુ ભાવક પણ નરી નિષ્ક્રિયતાથી કે કેવળ ગ્રહિષ્ણુ બનીને વર્તતો હોય છે એવું નથી. એ તત્પૂરતો કૃતિને ગ્રહણ કરતી વેળાએ, એનું પુનર્નિર્માણ કરતો હોવાથી, માત્ર ક્રિયાશીલ જ નહીં પણ અમુક અર્થમાં તો એ સર્જક પણ બને છે.

પ્રારમ્ભના ગ્રહણશીલ અનુભવના તબક્કાને વટાવ્યા પછી જેનો બોધ થઈ ચૂક્યો છે અને જેની પુનઃસંરચના થઈ ચૂકી છે તે કળાકૃતિનો સર્જનાત્મક તબક્કો ઉત્ક્રાન્ત થાય છે. એ તબક્કામાં ભાવક કૃતિથી ઉદ્દીપ્ત થઈને માત્ર એનું આકલન કરવાની સ્થિતિને ઉલ્લંઘી જઈને એ કૃતિને પૂર્ણ કરવાનો સર્જનાત્મક ઉદ્યમ કરતો હોય છે. કૃતિમાં જ જેનું સૂચન રહ્યું હતું તેવી રસકીય ગુણવત્તાથી હવે એને એ મણ્ડિત કરે છે અને એ રીતે એનું રસકીય મૂલ્ય ઘડી આપે છે. અલબત્ત, આ દરેક પ્રસંગે બનવું જ જોઈએ એવું નથી. કેટલીક વાર કૃતિથી થતાં સૂચનને પારખ્યા વિના ભાવક પોતે જ એ ગુણવત્તાનું કૃતિ પર આરોપણ કરતો હોય છે. એમ બને છે ત્યારે રચાયેલા રસકીય પદાર્થનો કૃતિમાં પોતાનામાં પૂરતો આધાર હોતો નથી. ગુણવત્તા તટસ્થ વસ્તુલક્ષી દૃષ્ટિએ નક્કી થઈ છે કે કેમ એ પ્રશ્નનો ઉત્તર આવી વિવિધ પરિસ્થિતિઓના નિરીક્ષણને અન્તે જે ભૂમિકા પ્રાપ્ત થાય તેને આધારે જ મળી શકે.

ભાવકનો આ વ્યવહાર અથવા વ્યાપાર સર્જનાત્મક લેખી શકાય. એ કળાકૃતિમાંથી જેનું આકલન થઈ ચૂક્યું છે તેનાથી ઉદ્દીપ્ત અને નિયન્ત્રિત થતો હોય છે એટલું જ નહીં, જે રસકીય ગુણવત્તાથી કૃતિના હજી સુધી અનિશ્ચિત સ્વરૂપના રહેલા અંશને પૂર્ણ કરવાનો છે તેને માટે ભાવક પોતે ક્રિયાશીલ બનીને પહેલ કરે એવી અપેક્ષા પણ રહે છે. અવ્યવહિત ઇન્દ્રિયબોધ દ્વારા રસકીય દૃષ્ટિએ સાર્થ એવી સુસંગતિ કૃતિમાં હજી મૂર્ત નહીં થયેલાં તત્ત્વો દ્વારા પૂર્ણ થયેલી કળાકૃતિમાં કેવી લાગશે એની પણ એણે કલ્પના

કરી લેવાની રહે છે. ઘણુંખરું મૂર્ત થયેલી કૃતિને તત્ક્ષણ થતા અવ્યવહિત ઇન્દ્રિયબોધની સીમામાં લાવી શકવાની સિદ્ધિ ભાવકની ઠીક ઠીક પ્રમાણની ક્રિયાશીલતાને કારણે જ સમ્ભવે છે. જો એવું નથી બનતું તો બધું જ સ્વાદહીન અને નિષ્પ્રાણ બની રહે છે.

આ પ્રક્રિયા ક્રિયાશીલ-નિષ્ક્રિય કે ક્રિયાશીલ-સર્જનાત્મક એવાં બંને સ્વરૂપની હોઈ શકે. એ સમ્પ્રજ્ઞાત રીતે ચાલતા વ્યાપારની નીપજ છે એમ માનવું જરૂરી નથી. શરીરની અને મનની શક્તિથી પ્રવૃત્ત થતો સમગ્ર માનવ આ પ્રક્રિયા દરમિયાન કેટલાંક લાક્ષણિક પરિવર્તનો પામે છે. એ પરિવર્તનના સ્વરૂપનો આધાર encounter કેવી રીતે થતું હોય છે અને કળાકૃતિ કે પુનર્ગઠિત રસકીય પદાર્થ કેવો આકાર લે છે તેના પર આધાર રાખે છે. જો આ પ્રક્રિયા સાચી અને પ્રામાણિક કળાકૃતિમાં પરિણમે તો એ પ્રક્રિયા અને કૃતિનું આવિષ્કૃત રૂપ કળાકારના ચિત્ર પર કાયમી છાપ પાડી જાય છે. મહાન કળાકૃતિ સાથેનું આપણું encounter ઊંચી કોટિની મૂલ્યવત્તા ધરાવનારા રસકીય પદાર્થની સંરચનામાં પરિણમે છે. ત્યારે આપણે કાયમી અને મહત્ત્વના પરિવર્તનની પ્રક્રિયામાંથી પસાર થઈએ છીએ.

કળાકાર કે ભાવકના ચિત્તમાં થતાં આ વિવિધ પરિવર્તનો અને પ્રક્રિયાઓને સમાન્તર પરિવર્તન પદાર્થમાં પણ થતાં આવે છે. કળાકૃતિ ક્રમશઃ અસ્તિત્વમાં આવતી જાય છે અને આ ગાળા દરમિયાન (એ ગાળો સુદીર્ઘ પણ હોય) ઉત્ક્રાન્ત થતી આવતી કળાકૃતિનાં આકાર અને ગુણધર્મોમાં એના વિકાસના તબક્કાને અનુરૂપ ફેરફારો થતા આવે. કોઈ કળાકૃતિ અસ્તિત્વમાં આવે, એનું નિયન્ત્રણ કરનારાં ધોરણો કઈ સીમારેખામાં રહીને પ્રવર્તતાં હોય છે તે કહેવું મુશ્કેલ છે. કૃતિ એના ક્રમશઃ અસ્તિત્વમાં આવવાની પ્રક્રિયાના ઇતિહાસમાં કશાં ચિહ્નો દાખવતી નથી. કૃતિ જે પરિવર્તનોમાંથી પસાર થાય છે તે વાસ્તવમાં હોય છે જ એ વિશે કશી શંકા નથી. એ ફેરફારો એના વિકાસના તબક્કાને અનુસરતા હોય છે.

કળાકૃતિનું આકલન કરતા હોઈએ ત્યારે આપણી એ પ્રવૃત્તિમાં કશી ઊણપ ન રહેવી જોઈએ; એનું આકલન યથોચિત રીતે થવું જોઈએ. ભાવકની સમક્ષ એનું પુનર્નિર્માણ મૂળને અન્યાય ન થાય એ રીતે થવું જોઈએ. આવું બને ત્યારે કૃતિના આકલનના જુદા જુદા તબક્કાને એનાં અમુક અંગોની અને લક્ષણોની શોધ અને એના અવ્યવહિત રૂપે

થતા ઇન્દ્રિયબોધની પ્રક્રિયા રૂપે લેખી શકીએ. આમાં આમ એકબીજામાં ગૂંથાયેલી જુદી જુદી બે સમાન્તર પ્રક્રિયાઓ રહી હોય છેઃ એમાં કૃતિનું આકલન તથા એનું પ્રકટીકરણ તેમ જ એનો કળાકૃતિ રૂપે થતો અવ્યવહિત ઇન્દ્રિયબોધ આ બે પ્રક્રિયાઓ સમાન્તર રહી હોય છે. એ બે મળે ત્યારે ભાવકનં કળાકૃતિ સાથેનું encounter થયું એમ આપણે કહીએ. કૃતિનું શુદ્ધ પુનર્નિર્માણ તો વિરલ જ હોવાનું, એવું જ્યારે બને ત્યારે એમ માનવું કે કૃતિ ખરેખર મરી ચૂકી છે; રસકીય દૃષ્ટિએ જડ બની ગઈ છે; અને તેથી જ ખરેખર એ એના પ્રયોજનને સિદ્ધ કરી શકતી નથી. આ ઉપરાંત કૃતિનું શુદ્ધિકરણ પણ સમ્ભવે; કૃતિમાં રહેલી ખામીઓ સુધારવાનું પણ બની શકે. એથી કૃતિના નર્યા માળખામાં રસકીય ગુણધર્મોનું અને મૂલ્યોનું આરોપણ થઈ શકે. ભાવક અમુક પ્રકારની અન્તિમ પૂર્ણતા સિદ્ધ કરીને પુનર્નિર્માણ કરે અને એને પરિણામે એનો આકલનવ્યાપાર વિરમે તે સ્થિતિ આવે નહીં ત્યાં સુધી રસકીય પદાર્થ આ પ્રક્રિયાથી આવૃત્ત થઈને રહ્યો હોય છે.

કૃતિના મૂલ્યાંકનની પ્રક્રિયા એવી જ હોવી જોઈએ, જેને પરિણામે મૂર્ત થઈ ચૂકેલી કૃતિમાં કશો ફેરફાર ન થાય, કશું વિક્ષુબ્ધ ન થાય, આમ બને તો જ કૃતિમાં વધુ ontological ફેરફારોની શક્યતાને નિવારી શકાય.

એક જ કળાકૃતિની બાબતમાં પણ મૂર્ત થવાની પ્રક્રિયા અને મૂલ્યવાન રસકીય પદાર્થ રૂપે આકૃત થવાની પ્રક્રિયા સાવ ભિન્ન હોય એમ બને. એનું કારણ એ છે કે એને ઘડનારો અનુભવ અને એ જે સંજોગોમાં બનતી હોય છે તે જુદાં હોય. કળાકૃતિઓ એક વર્ગના ઉદાહરણ રૂપે અને નોખી નોખી કૃતિ રૂપે સાવ ભિન્ન હોય છે. આથી ભાવક જ્યારે કળાકૃતિઓનું આકલન કરતો હોય છે ત્યારે એની રસકીય ગુણવત્તા પરત્વે એના પર જુદા જુદા પ્રભાવ પડે એમ બને અને તેથી ક્યારેક સાવ જુદા જ રસાનુભવો એને થાય. રસાનુભવ લેનાર ભાવકમાં તથા એની આગળ કૃતિનો આવિષ્કાર થવામાં જે બે સમાન્તર પ્રક્રિયાઓ રહી હોય છે તે વચ્ચે સાપેક્ષતા અને એકબીજાના અવલમ્બનરૂપ બની રહેવાની અનિવાર્યતા રહ્યાં હોય છે. આ બે વ્યાપારોને એકબીજાથી સાવ છૂટા પાડીને એમનો અલગ અલગ અભ્યાસ થઈ શકે નહીં. જે મૂળભૂત હકીકતો વિશદ કરીને સમજાવવાનું રસમીમાંસાએ માથે લીધું હોય છે અને જ્યાંથી એની પ્રવૃત્તિનો

આરમ્ભ થવો ઘટે તે હકીકત તે માનવી અને એની બહાર રહેલા તથા એનાથી વિભિન્ન અને તત્પૂરતા એનાથી સ્વતન્ત્ર એવા પદાર્થ સાથેનો એનો સન્નિકર્ષ છે.

આ પદાર્થ, વસ્તુ, વ્યાપાર કે ઘટના કેવળ ભૌતિક હોય, જીવનમાંની એકાદ હકીકત હોય, ભાવકનો કોઈ અનુભવ હોય, સંગીતનું બીજ હોય, સૂરાવલિ હોય, રંગોની અડખેપડખે મૂકીને બન્ને વચ્ચે ઉપસાવી આપેલો વિરોધ હોય કે પછી કોઈ વિશિષ્ટ આધ્યાત્મિક ગુણધર્મ હોય. આ બધું જ બહારથી આવે છે અને કળાકાર પર અમુક પ્રકારનું દબાણ લાવીને સાવ વિરલ એવી સહજોપલબ્ધિનો આવિષ્કાર કરવા પ્રેરે છે. આ સહજોપલબ્ધિ કલ્પનોત્થ હોય છે તેમ છતાં આમ બને છે. આ પદાર્થ કળાકારને અમુક રીતે પ્રવૃત્ત કરવાનો ભાગ ભજવે છે. એ કળાકારને એના રોજ-બ-રોજના સ્વભાવગત રેઢિયાળ વલણમાંથી ઊંચકીને સાવ નવા જ મિજાજમાં મૂકી દે છે.

આ પદાર્થ પોતાના તરફ જ ધ્યાન ખેંચે એવો ગુણધર્મ ધરાવતો હોવો જોઈએ કારણ કે એ આપણામાં લાગણીથી શબલિત અનુભવને ઉદ્દીપ્ત કરે છે, એની વિશિષ્ટતા પરત્વે અમુક પ્રકારના વિસ્મયનું વાતાવરણ ઊભું કરે છે, એના વિસ્મયકારક રીતે ભેદક એવા લક્ષણને જર્મન ભાષામાં reizend કહીને ઓળખાવ્યું છે. એ પદાર્થ એવો હોય કે એના તરફ ખેંચાવાનું એની વિશિષ્ટતાના આસ્વાદમાં પરિણમે; એ એની ઉપસ્થિતિ માત્રથી જ એના પ્રેક્ષક કે શ્રોતામાં ઉદ્‌ભવતી એની સાથેના હૃદયસંવાદની વાસનાને સન્તોષી શકે. જો એની ગુણવત્તાના બળે કરીને આ સિદ્ધ કરવામાં એ સફળ નીવડે તો એ અમુક આદિમ સ્વરૂપના સાદા રસકીય પદાર્થનું નિર્માણ કરી શકે.

આ ગુણવત્તા ઉપલક દૃષ્ટિએ જોતાં અપૂર્ણ અને કોઈ જુદો જ અર્થ પ્રકટ કરતી લાગે. પણ પછીથી એ આપણને એને પૂર્ણ કરવાનો જાણે આદેશ આપે અને એના પ્રાથમિક ગર્ભસ્વરૂપ આવિષ્કારથી એ ભાવકને અમુક ઊણપનું ભાન કરાવે. આ ઊણપ કોઈક વાર ભારે ક્લેશકર બની રહે. આ ઊણપ ભાવકને બીજી ગુણવત્તાઓને શોધવા પ્રેરે જે પહેલી ગુણવત્તાને પૂરક નીવડે અને એને પરિણામે આખી ઘટના આખરે સમાપ્તિ સુધી (vellendung) પહોંચી હોય એવું અનુભવાય. આ રીતે પેલી ક્લેશકર અપૂર્ણતાનું નિવારણ પણ સિદ્ધ થાય. આમ ભાવક એ પૂરક ગુણવત્તા મળી આવે ત્યાં સુધી ચાલતી એક લાંબી પ્રક્રિયામાંથી પસાર થવાનું અનુભવે. આ ગુણવત્તા પહેલી ગુણવત્તા સાથેનો

સમ્બન્ધ સ્થાપિત કરે એટલું જ નહીં, પણ આ સંશ્લેષમાંથી કશુંક અધિક ઉપજાવી આપે જે આકાર બનીને આખી ઘટનાને આવરી લે. આ શોધ એ જ સર્જનવ્યાપારનું આદિ બિન્દુ છે. એ સંશ્લેષમાંથી પરિણમતા આકારને શોધી આપે છે એટલું જ નહીં પણ એ ગુણવત્તાના આધારને પણ સજી આપે છે જેમાં એ આકારને એનું ontological base મળી રહે છે. એ દ્વારા જ આખરે એ પોતાનો આવિષ્કાર સિદ્ધ કરે છે.

આ પદાર્થ ધ્વનિઓનો સુગ્રથિત સમૂહ હોય, ત્રિપરિમાણી સ્થાપત્ય હોય કે પછી વાક્યસમૂહ બનેલો ભાષાકીય પુદ્‌ગલ હોય, એને અનુકૂળ આકાર આપવો જોઈએ જેથી સંશ્લેષથી સિદ્ધ થતા આકારનો ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષ થઈ શકે. આ આકારને આપણે કળાકૃતિ કહીએ છીએ. રસકીય દૃષ્ટિએ ક્રિયાશીલ એવો એ આકાર જો આવિષ્કૃત કરવાનો હોય તો એને આકાર અને કૃતિની ગુણવત્તાની દૃષ્ટિએ બાંધેલાં લક્ષણ વચ્ચેના સંવાદાત્મક સંગતિપૂર્ણ સમ્બન્ધની અપેક્ષા રહે છે. આથી જે પુદ્‌ગલ ઉદ્‌ભવે છે તે સ્વયંસમ્પૂર્ણ બની રહે છે અને એના વડે પેલા, સંશ્લેષથી સિદ્ધ થયેલા અને રસકીય દૃષ્ટિએ ક્રિયાશીલ એવા આકારનો સ્વયમેવ પૂર્ણ આવિષ્કાર સિદ્ધ થઈ આવે છે. એવું પણ બનવા સમ્ભવ છે કે રચાઈ ગયેલું પુદ્‌ગલ આપણને સાવ નવીન એવી રસકીય દૃષ્ટિએ ક્રિયાશીલ ગુણવત્તાની તત્ક્ષણ પ્રતીત થતી ઉપસ્થિતિ તરફ આપણને દોરી જાય. એ કળાકાર, પોતે એ પરત્વે ઉદાસીન ન હોવા છતાં, પહેલાં એને લક્ષમાં લીધી નહીં હોય. આમ થાય છે ત્યારે કળાકૃતિને આકાર આપવાની પ્રક્રિયા વળી એક ડગલું આગળ વધે છે. આ અજંપાભરી ચાલુ રહેતી શોધ અને સર્જન આખરે રસચર્વણા અને હૃદયવિશ્રાન્તિમાં પરિણમે છે. જે આ વિશ્રાન્તિ અને સાર્થકતા સિદ્ધ કરી આપે તે રસકીય દૃષ્ટિએ મૂલ્યવાન, આપણે એને આંબવાનો પ્રયત્ન કરતા હોઈએ છીએ તે કારણે નહીં, પણ એ સ્વયંસમ્પૂર્ણ હોય છે માટે.

કલ્પનાથી જેનું વિભાવન થયું છે એવો કેવળ આશયનિર્ભર પદાર્થ તો તરત જ એની મૂર્ત આકૃતિ સાથે પસાર થઈ જાય છે અને એની સાથે જો આપણે ફરીથી હૃદયસંવાદ સિદ્ધ કરવા ઇચ્છતા હોઈએ તો આપણે ફરીથી કલ્પનાથી પ્રવૃત્ત બનવાનું રહે છે. પદાર્થમાં પણ એ વખતે મહત્ત્વના ફેરફારો થતા હોય છે. આથી જ તો સર્જાઈ ચૂકેલી કૃતિને પ્રમાણમાં ટકાઉ એવી કશી સામગ્રીથી ‘સ્થિર’ કરી દેવી જોઈએ એવો વિચાર ઉદ્‌ભવ્યો

છે. આથી જ તો કળાકાર પોતાના સર્જનાત્મક અનુભવને એવી રીતે આકાર આપવા મથે છે જેથી એ આકાર અમુક માનસિક અને શારીરિક વ્યવહારને પ્રેરી શકે જેને કારણે કોઈ વસ્તુ કે વ્યાપાર ઉદ્ભવે જે કળાકૃતિના અસ્તિત્વના ભૌતિક આધાર રૂપે ખપમાં આવે.

એ કળાકાર કવિ હોય છે તો એ કવિતા લખે છે. એમ કરવામાં એ પહેલાં કલ્પનામાં જ દેખાતી એવી કૃતિના ગુણધર્મોના બંધારણથી પ્રેરાતો હોય છે. કોઈક વાર એના એકાદ ખણ્ડથી પણ એ પ્રેરાતો હોય છે. અસ્તિત્વમાં આવવા માટેની પ્રક્રિયામાં રહેલી કવિતા સૌ પ્રથમ એની આગળ કંઈક આછીપાતળી રૂપરેખા રૂપે જ દેખાયેલી હોય છે અને એનામાં માત્ર રસકીય દષ્ટિએ મૂલ્યવાન એવા આકારની ઝાંખી કરાવવા જેટલી જ શક્તિ હોય છે. પછી કવિ કૃતિને જરૂરી બધી વિગતો પૂરી દે છે.

જો સર્જક કે ભાવકનો વ્યવહાર અનુકૂળ સ્વરૂપનો હોય તો એઓ કૃતિના મૂર્ત સ્વરૂપના પર લગભગ પ્રત્યક્ષ થઈ શકે એવી સજીવતા અને સભરતાનું આરોપણ કરી શકે છે અને એ રીતે રસકીય દષ્ટિએ મૂલ્યવાન એવા ગુણધર્મોને સ્વયંસ્ફૂર્ત કરી શકે છે.

રચાઈ ગયેલી સાહિત્યિક કૃતિની બાબતમાં વિચારીએ તો રચાઈ ચૂકેલું કાવ્ય મનમાં વાંચીએ એટલું જ રસકીય મૂલ્યવત્તાને સ્વયંસ્ફૂર્ત બનાવવામાં પૂરતું નહીં નીવડે. ત્યારે આપણે કાવ્યનો પાઠ કરીએ છીએ. વધારે પડતું ‘આબેહૂબ’ કે ‘તાદૃશ’ પઠન ઊર્મિથી શબલિત અને રસકીય મૂલ્યવત્તાવાળા ગુણધર્મોને આપમેળે આવિષ્કૃત થવા દેવામાં અન્તરાય રૂપ બને. એવી બાબતમાં તો એ ગુણધર્મો કલ્પનાજન્ય સહજોપલબ્ધિથી સ્ફૂરી આવે તે જ પૂરતું ગણાય. તો જ એમની નાજુક સૂક્ષ્મતા પ્રકટ થાય અને આપણને એ ખૂબ ઊંડેથી સ્પર્શી જાય, પણ આ કદાચ સાહિત્ય પૂરતું જ સાચું ગણાય. જે ચિત્ર પૂરું આલેખાયું નથી કે જે સૂરાવલિ પૂરેપૂરી વાદ્ય દ્વારા વાગી નથી તેને વિશે પણ આ સાચું ઠરે ખરું?

જ્યારે કળાકાર પોતાની કળાકૃતિ માટેનો ભૌતિક ontological આધાર રચતો હોય છે અને એટલે કલ્પનામાં એ રચના પૂરી કરી લીધી હોય છે પણ એની પાસે અમુક પ્રકારની એની રૂપરેખા જ હોય છે જે એને રસકીય દૃષ્ટિએ ઉદ્દીપ્ત કરી જતી હોય

છે ખરી. ત્યારે એનાં અમુક અંગોનો એને સવિશેષ તાદશ ખ્યાલ હોય એમ બને ખરું. આવી પરિસ્થિતિમાં કેટલીક વાર એવું ભાન થાય છે કે આ પૈકીનાં કેટલાંક અંગો રસકીય દૃષ્ટિએ મૂલ્યવાન ગુણધર્મોને રજૂ કરવા આડે અન્તરાય ઊભો કરી રહ્યાં હોય છે કે કૃતિના ભૌતિક આધારને જુદે જ રૂપે ઘડી આપતા હોય છે અને એને કારણે કૃતિનો કળાત્મક પ્રભાવ કદાચ વધુ પ્રબળ બને એવું પણ બને. આવી પરિસ્થિતિમાં કળાકાર કૃતિના બંધારણને બદલી નાંખે છે, અને બને તેટલું સમ્પૂર્ણ બનાવે છે અને કેટલીક વાર એમ કરવામાં નથી ફાવતો ત્યારે હતાશ થઈ ને એ કૃતિનિર્માણના પ્રયત્નને સાવ છોડી પણ દે છે. પણ આવું બનતું હોય છે ત્યારેય જે અન્તર્ગત મૂળ બીજ રૂપ ખ્યાલ હોય છે તેને નકારી કાઢવાની જરૂર ઊભી થતી નથી. પ્રથમ કલ્પનામાં બીજ રૂપે પ્રાદુર્ભૂત થયેલો રસકીય દૃષ્ટિએ મૂલ્યવાન આકાર મૂલ્યહીન છે એવું માની લેવાની જરૂર ઊભી થતી નથી. એથી ઊલટું, આ બધું છતાં, એ એનાં મૂલ્યો સમર્પિત કરે છે અને એ જુદી રીતે ઘડાયેલા પદાર્થની પશ્ચાદ્‌ભૂની પડછે રજૂ કરવામાં સફળ બને તો એ કૃતિ સમુચિત રીતે સિદ્ધ થઈ ગણાય અને મૂર્ત રૂપ પામતાં એ પોતાને એનાં મૂલ્યોની સભરતા દ્વારા પ્રકટ કરી શકે. આ બધાં વિવિધ પરિવર્તનો અને વ્યાપારો દરમિયાન એવું બની આવે કે કૃતિનો ભૌતિક આધાર ઘડાઈ રહ્યો હોય છે ત્યારે કે બીજભૂત ખ્યાલનો વિકાસ થઈ રહ્યો હોય છે અને કૃતિની અન્ય વિવિધ વિગતો રચાતી આવતી હોય છે ત્યારે કળાકાર સમ્પૂર્ણતયા સર્જનાત્મક રીતે વર્તતો હોય એવું ન પણ બને. એની પ્રવૃત્તિના ઘણા તબક્કાઓ દરમિયાન એ પોતે કૃતિના ભૌતિક આધારની, અનેક અંગોની અને એનાં લક્ષણોની જે વિગતો રચાતી આવી છે તેનો નિરીક્ષક પણ બની રહેતો હોય છે.

કળાકૃતિઓ સર્જનાત્મક સંરચનાની પ્રક્રિયાએ કૃતિના ભૌતિક આધારની રચના વખતે અને રસકીય દૃષ્ટિએ મૂલ્યવાન એવી ગુણવત્તા નિષ્પન્ન કરતી વખતે જુદી જુદી રીતે ચાલતી હોય છે. આ બન્ને પ્રક્રિયાઓ પોતપોતાની આગળ મુશ્કેલીઓ ઊભી કરે છે જેને કળાકારે ઉલ્લંઘી જવાની હોય છે.

આ પ્રક્રિયા અનેક તબક્કાઓમાંથી પસાર થતી હોય છે. એ દરમિયાન અમુક પદાર્થ અને ક્રિયાશીલ અનુભૂતિશીલ કળાકાર વચ્ચે હંમેશાં સમ્પર્ક અને સન્નિકર્ષ થતા રહે છે. આ પદાર્થ એક નહીં પણ બે હોય છે: સર્જન પામતી કળાકૃતિ અને કળાકારના પ્રભાવ નીચે

પરિવર્તન પામતો જતો એનો ભૌતિક આધારરૂપ પદાર્થ. વળી આ બન્ને અન્યોન્યનિર્ભર પરિવર્તનોમાંથી પસાર થતા હોય છે. આ કાંઈ બે મૃત પદાર્થોની અથડામણ નથી હોતી, એ તો ક્રિયાશીલ અને પ્રાણવન્ત એવો સન્નિકર્ષ હોય છે.

વિવેચનનો ચૈતન્યવાદી અભિગમ

કોઈ પણ સાહિત્ય કૃતિનું વિવેચન આખરે પોતાની સામે લક્ષ્ય તરીકે શાને સ્થાપતું હોય છે? કૃતિ વિષેની કેટલીક વિગતોને નિર્વિવાદ રૂપે સ્થાપી આપવી એના પર કેટલાક વિવેચકો ભાર મૂકતા હોય છે. પણ સાહિત્યકૃતિ વિષેની એકવાક્યતા શક્ય હોતી નથી તે તો સુવિદિત છે. આથી કેટલીક વાર વિવેચકે સ્વીકારેલાં ગૃહીતોનાં ચોકઠાંમાં કૃતિને બેસાડવાનો પ્રયત્ન થાય છે. આથી કૃતિના મહત્ત્વના અંશ જ કેટલીક વાર બાદ થઈ જતા હોય છે. કૃતિની રચનારીતિને સમજાવનાર પણ એના તન્ત્રને સમજાવે છે, મર્મને નહિ. વળી કૃતિમાંનાં પ્રતીક, કલ્પન આદિ ઘટકોની ચર્ચા કરતાં કરતાં ઘણુંખરું એ ઘટકોનો ફરીથી વિભાવનાઓની પરિભાષામાં અનુવાદ કરી લેવામાં આવે છે. આથી કૃતિનો તર્કસંગત અહેવાલ આપ્યાનો સન્તોષ થાય છે. પણ એથી આપણી રસવૃત્તિ તૃપ્ત થાય છે ખરી? કળા નામે મૂર્તતા સિદ્ધ કરવા મથે છે. એથી ફરીથી વિભાવનાઓના ક્ષેત્રમાં ઢસડી જવાથી તો અમૂર્તતા જ આવે. આમ કૃતિના ભાવનમાં જે વ્યવધાનરહિતતા, તત્ક્ષણતા અને પ્રત્યક્ષતાની અપેક્ષા રહે તે સંતોષાતી નથી. કૃતિની સંકુલતાને અમુક બૌદ્ધિક સંકેતોમાં સારવી લેવાનું વલણ જેટલું વ્યવસ્થાનું આગ્રહી છે તેટલું રસાનુભવનું આગ્રહી નથી.

આપણે ત્યાં રસમીમાંસકોએ રસને ચમત્કાર કહીને ઓળખાવ્યો છે અને ચમત્કાર એટલે ચેતોવિસ્તાર એમ કહ્યું છે. કોઈ પણ સાહિત્યકૃતિનું મૌલિભૂત પ્રયોજન તો આ પ્રકારના ચેતોવિસ્તારનું જ હોઈ શકે. ફ્રેન્ચ કવિ વાલેરીએ પણ કાવ્યના પ્રયોજન લેખે increase of consciousnessનો જ ઉલ્લેખ કર્યો છે તે આ સન્દર્ભમાં સૂચક

બની રહે છે. પણ આજકાલના વિવેચકના affective cognitive aspectને વધારે મહત્ત્વ આપવામાં આવતું હોય એવું લાગે છે. આથી ભાવક કવિની ચેતના સુધી પહોંચી શકતો નથી. વિવેચન એની આડે ઘણા અન્તરાયો ઊભા કરે છે. આથી વિવેચન વાસ્તવમાં તો સર્જકની ચેતના સાથે ભાવકને સમ્પર્કમાં મૂકે એ પ્રકારનું હોવું જોઈએ.

આમ ચેતના વિષેની ચેતના, સાહિત્ય વિષેનું સાહિત્ય આવું કંઈક સ્વરૂપ વિવેચનનું હોવું ઘટે એમ ચૈતન્યવાદી અભિગમ સ્વીકારનારા વિવેચકોનો સમુદાય માને છે. આ એક મૂળ મુદ્દા વિષે આ સમુદાયના વિવેચકોમાં સંમતિ છે પણ બીજી ખ્યાત વિગતો પરત્વે એમનામાં પાયાના મતભેદો પણ પ્રવર્તે છે. આમ તો આ સમ્પ્રદાયનાં મૂળ વોલ્ટર પેટર અને રસ્કિનમાં જોઈ શકાય. એ રીતે આ અભિગમને રોમેન્ટિક અભિનિવેશના એક નવીનતમ આવિષ્કાર રૂપે પણ ઓળખાવવામાં આવે છે. આ સમુદાયના વિવેચકો પૈકીના બે વિવેચકો, માર્શલ રેમોં અને જ્યોર્જ પુલે, વિલહેલ્મ ડિલ્થી અને ફ્રાઇડરિખ ગુન્ડોલ્ફ નામના બે જર્મન વિવેચકોથી સારી પેઠે પ્રભાવિત થયેલા છે.

સાહિત્ય વિષેનું સાહિત્ય એવા અભિગમને કારણે આ સમ્પ્રદાયના વિવેચકો સમકાલીન વિવેચનની અન્ય શાખાઓથી જુદા પડે છે. ફ્રેન્ચ સંરચનાવાદીઓ, રશિયન રૂપરચનાવાદીઓ કે અમેરિકાના નવ્ય વિવેચકો વિવેચનને વસ્તુલક્ષી જ્ઞાનનો એક પ્રકાર ગણે છે. એમને મતે વિવેચન માનવવિદ્યાની એક શાખા છે. આથી એ નૃવંશવિદ્યા, ઇતિહાસ કે સમાજવિદ્યાની જેમ પૃથક્કરણ અને વર્ણનની પદ્ધતિથી જગતને નિશ્ચિત સ્વરૂપની વિભાવનાઓનાં ચોકઠાંમાં મૂકી આપવાનો પ્રયત્ન કરે છે. એથી ઊલટું, ચૈતન્યવાદી અભિગમવાળા આ વિવેચકો સાહિત્યિક વિવેચનને એક પ્રકારનું સાહિત્ય જ ગણે છે. આ સાહિત્યનો પ્રકાર પોતાના વિષય લેખે પ્રાકૃતિક પદાર્થો, અન્ય લોકો કે નવલકથાકારો અને કવિઓ જેને વિષે લખતા હોય છે તેવી અતિ પ્રાકૃતિક વાસ્તવિકતાને લેતા નથી; એ બધું કોઈ સર્જકની રચનામાં અભિજ્ઞાત થઈ ચૂકે પછી એમનો વિષય બની રહે છે. આમ સાહિત્યિક વિવેચન એ એક રીતે કહીએ તો દ્વૈતીયિક કક્ષાનું સાહિત્ય છે. એ સાહિત્યના વિષયભૂત પદાર્થને કાવ્ય, નવલકથા, નાટક, નોંધપોથી અને પત્રો દ્વારા પહોંચવાનો પ્રયત્ન કરે છે. એ બધું બીજાઓએ લખ્યું હોય છે. આ વિષયભૂત પદાર્થને પામવા માટે સાહિત્યિક વિવેચકે, વિજ્ઞાની કોઈ ફૂલનું કે અણુનું એનાથી બહાર રહીને

વર્ણન કરે છે, તેમ, કૃતિની બહાર રહીને એનું વર્ણન કરવાનું નથી. સાહિત્યમાં જે વિષયો છે જ તેને એણે વિસ્તારવાના છે, પૂર્ણ કરવાના છે અને એની નવે રૂપે રચના કરવાની છે. આથી એ સાહિત્ય જે રીતે ભાષા વાપરે છે તે જ રીતે ભાષાને વાપરે છે અને એ જ પ્રકારની વાસ્તવિકતાને અભિવ્યક્ત કરે છે.

આનો અર્થ એ થયો કે નવલકથાકાર કે કવિની જેમ સાહિત્યિક વિવેચક પરોક્ષ રીતે પોતાનું આગવું સાહસ આચરતો હોય છે. આ એ પોતાના અનુભવને અનુસરીને નહીં, પણ બીજાના અનુભવના માધ્યમ દ્વારા કરતો હોય છે. આમ એ જે કરે છે તે તાટસ્થ્યપૂર્ણ કે અનાસક્ત હોતું નથી. આ સમ્પ્રદાયના એક વિવેચક આલ્બેર બેગુંઇ કહે છે તેમ આત્મલક્ષી વિવેચન સમ્પૂર્ણતયા ન્યાય્ય છે અને એને પુરસ્કારવાને પૂરતાં કારણો છે. આ પ્રકારનો વિવેચક પોતાની રચનામાં પોતાના અંગત સાહસને ચાલુ રાખે છે. એને માટેની ભાષાની શોધથી એ પોતાના આ સાહસને મૂર્ત કરી આપે છે. જ્યોર્જ પુલેએ પોતાના જૂથના અન્ય વિવેચકોની રચનાઓ વિશે મહત્ત્વના નિબન્ધો લખ્યા છે તે આ સન્દર્ભમાં સૂચક બની રહે છે. કોઈકને એમ લાગશે કે વિવેચનના વિવેચનનું વિવેચન એમ જો આગળ ચાલ્યા જ કરશે તો અનવસ્થા દોષ ઊભો થશે પણ વાસ્તવમાં એવું નથી. આ વિવેચકોને મતે વિવેચન એ એક પ્રકારનું સાહિત્ય જ બની રહે છે, માટે એનું પણ વિવેચન થવું ઘટે. આથી આ પ્રકારના વિવેચનને અન્ય પ્રકારનાં વિવેચનોની સાથેના સમ્બન્ધમાં જોવું યોગ્ય નહીં લેખાય. આ તો પોતે જ એક પ્રકારની ચૈતન્યલક્ષી ખોજનું meditation reverieના સ્વરૂપનું સાહિત્ય છે. સ્વિટ્ઝર્લૅન્ડમાં તો આવા સાહિત્યની એક પરમ્પરા જ ચાલી આવે છે. એને રૂસો, કોન્સ્ટન્ટ, એમિલેય અને રામુઝ જેવા લેખકોએ સમૃદ્ધ કરી છે.

જો વિવેચન એ સાહિત્ય વિશેનું સાહિત્ય છે, તો સાહિત્ય પોતે શું છે? આ વિશે આપણે જે કહીએ તેને આધારે વિવેચનના વિષયનું સ્વરૂપ જ માત્ર નહીં પણ વિવેચનનું પોતાનું સ્વરૂપ પણ નક્કી થશે. આ સમ્પ્રદાયના વિવેચકોને મતે સાહિત્ય એ ચેતનાનું એક સ્વરૂપ છે. સાહિત્ય વિશેની આ વિભાવના એમને અન્ય વિવેચકોથી જુદા પાડે છે. પુલે કે રેમોં સાહિત્યને નવલકથા કે કાવ્યમાંના અર્થોની વસ્તુલક્ષી સંરચના રૂપ, એ દ્વારા રજૂ થતા 'વક્તવ્ય'ને રૂપે સર્જકના સજાગ્રત ચિત્તની ગ્રંથિઓના અણજાણપણે

થતા આવિષ્કાર રૂપે કે સમાજને અખણ્ડ રૂપે રાખનાર એવી પ્રચ્છન્ન સંકેતવ્યવસ્થાના પ્રકટીકરણ રૂપે જોતા નથી. એમને મતે સાહિત્ય એ અમુક ભાવસ્થિતિનું મૂર્તરૂપ છે. કોઈ પણ સર્જકની એક કૃતિ દ્વારા ચેતનાનો અમુક ભંગિનો મન અને શબ્દના સંયોગ દ્વારા આવિષ્કાર થયો હોય છે. આ સંયોગ ચૈતન્યને અવતરિત કરે છે અને એ એને અન્યને માટે સુલભ બનાવે છે.

આથી વિવેચનની પ્રવૃત્તિનો પ્રારમ્ભ કરતાં પહેલાં વિવેચકે પોતાના ચિત્તને એનાં અંગત લક્ષણો વિનાનું કરી દેવાનું રહે છે, જેથી કૃતિમાં આવિષ્કૃત થયેલી સર્જકની ચેતના સાથે એ પૂરું સમરસ થઈ શકે. આ જાતનું આત્મવિલોપન વિવેચકને પક્ષે, પ્રારમ્ભમાં અનિવાર્ય બની રહે છે. એની આલોચનાપ્રવૃત્તિ તે સમરસ થવાની પ્રક્રિયાનો અહેવાલ જ હશે. પુલે કહે છે કે આ પ્રકારની વિવેચકની પ્રવૃત્તિને અપેક્ષિત ઘનિષ્ઠતા વિવેચકોનો વિચાર તે આલોચિત સર્જકનો વિચાર બની ન રહે તો શક્ય બનતી નથી. લેખક જે અનુભવે છે, જે વિચારે છે, જે કલ્પે છે તેને ફરી અનુભવવા, વિચારવા અને કલ્પવામાં વિવેચક સરળ બને તો જ આ ઘનિષ્ઠતા સિદ્ધ થઈ ગણાઈ. આ નર્યું આત્મલક્ષી છે એમ કહેવું ઉચિત નથી. કારણ કે જેને પહોંચવાનું છે તે એક subject છે; એટલે કે એક પ્રકારની ચૈતન્યાવલંબી પ્રવૃત્તિ છે. આલોચક પોતે એને સ્થાપે નહીં અને એને પુનઃસંચારિત કરે નહીં, પોતે સર્જકની ચિત્તદશામાંથી પસાર થાય નહીં ત્યાં સુધી એ શક્ય નહીં બને.

આમ આ સમ્પ્રદાયના વિવેચકોને મતે વિવેચન એટલે બીજાની ચેતના વિશેની આપણી ચેતના અથવા બીજી રીતે કહીએ તો સર્જકના મનોજગતને આલોચકના ચિત્તના અન્તર અવકાશમાં પ્રસ્થાપિત કરવું તે વિવેચન. આથી આ વિવેચકો વિશિષ્ટ સાહિત્ય કૃતિઓના બાહ્ય કલેવર પરત્વે ઉદાસીન હોય છે. ઘણુંખરું એઓ અમુક એક સર્જકની સમગ્ર કૃતિઓને ધ્યાનમાં રાખીને વિવેચનની પ્રવૃત્તિ આદરતા હોય છે. આમાં એ સર્જકની નોંધો, ડાયરીઓ, અસમ્પૂર્ણ રહી ગયેલી કૃતિઓ, તૂટક તૂટક મુસદ્દાઓ – આ બધું જ લક્ષમાં લેતા હોય છે. આવાં અપૂર્ણ લખાણો સર્જકના ચિત્તની આબોહવાનો, એના ગુણધર્મનો વધુ સારો ખ્યાલ આપતાં હોય છે. પુલે કહે છે કે આ રીતે જોતાં સાહિત્યમાં કશું formal નથી. વિચારની વાસ્તવિકતા જ વિશિષ્ટ હોય છે અને એ

જ મહત્ત્વની વસ્તુ છે. જીવન્ત ચિત્ત એ અજસ્ર સ્રોત છે. એ કશા વસ્તુલક્ષી રૂપમાં પોતાને કદી પૂરેપૂરું પ્રકટ કરી શકતું નથી, સાહિત્યકૃતિની વિશિષ્ટતા જ એ છે કે એ પોતાનું રચનાતન્ત્ર ઊભું કરીને એને ઉલ્લંઘી જાય છે, એટલું જ નહીં, એનો નાશ કરે છે. આથી સર્જકની કૃતિ એટલે – એણે જે કાંઈ રચ્યું હોય તે સમસ્તનું સંકલન. પણ એમાં એઓ ક્રમશઃ પાછળની કૃતિઓનો લોપ કરતી આવે અને એ રીતે રચનાતન્ત્રમાંથી મુક્ત થવાની ક્રમિક પ્રક્રિયાનો આવિષ્કાર કરે. ઝાક રુસો જેવો આ સમ્પ્રદાયનો રૂપ વિશેનો આગ્રહી વિવેચક પણ સાહિત્યના રચનાતન્ત્રને એથી સમ્બન્ધશૃંખલા કહીને ઓળખાવે જેનું કાર્ય જ 'ચૈતસિક વિશ્વ'ને પ્રકટ કરી આપવાનું છે. આ ચૈતસિક વિશ્વનું એનું આગવું બંધારણ હોય છે અને આ સમ્પ્રદાયના વિવેચકો સાહિત્યમાંના રચનાતન્ત્રનો સમૂળો છેદ ઉડાડી દેતા નથી. એથી ઊલટું એઓ વિશિષ્ટ કૃતિના વસ્તુલક્ષી રચનાતન્ત્રને સ્થાને સર્જકની સમસ્ત કૃતિઓના સમવાયમાંથી પ્રકટ થતા ચેતનાના રચનાતન્ત્રને સ્થાપે છે.

સાહિત્ય એ ચૈતન્યનું એક સ્વરૂપ છે એ બાબતમાં આ સમ્પ્રદાયના વિવેચનમાં ઐક્ય પ્રવર્તે છે તેથી આ ચૈતન્ય પોતે શું છે તે પરત્વે આ વિવેચકોમાં જુદા જુદા મત પ્રવર્તે છે. આપણે સાહિત્યવિષયક પરસ્પરવિરોધી વિભાવનાઓના જમાનામાં જીવી રહ્યા છીએ એટલું જ નહીં માનવીના મૂળભૂત સ્વભાવ વિશે પણ અત્યારે અનેક પરસ્પરવિરોધી મતો પ્રવર્તે છે. જો વિવેચનનો ઉદ્દેશ વિવેચકનું ચિત્ત સર્જકના ચિત્ત સાથે એકાત્મતા અનુભવે એ હોય તો એનો આધાર ચેતના વિશેની આપણી સમજ કેવી છે તેના પર રહેશે. અન્યના ચિત્ત સુધી આપણે પહોંચીએ છીએ ત્યારે આપણે ક્યાં પહોંચતા હોઈએ છીએ, એની કૃતિ દ્વારા આપણે એના આન્તરિક અવકાશમાં રહીને ફરીથી એના વિચાર અને લાગણીને જીવીએ છીએ એમ કહેવાનો અર્થ શો? આ પ્રશ્નનો ઉત્તર શોધવા માટે આ સમ્પ્રદાયના મહત્ત્વના કેટલાક વિવેચકોની વિચારણાને તપાસવાની રહેશે.

આ સમ્પ્રદાયના એક પ્રમુખ વિવેચક માર્સલ રેમોં છે. એક રીતે કહીએ તો એઓ આ વિવેચનશાખાના સ્થાપક જેવા છે. એમણે જ કહ્યું હતું કે વિવેચન એટલે સર્જકની ચેતના વિશેની વિવેચકની ચેતના. વિવેચકે ઉત્કટ ગ્રહણશીલતા કેળવવાની છે; એને માટે એ સંવેદનપટુ હોવો જોઈએ. આ તો પ્રારમ્ભિક આવશ્યકતાની વાત થઈ. આ પછી ક્રમશઃ સર્જકના અભ્યન્તર સાથેની એકાગ્રતા વધતી રહેવી જોઈએ. આવી ભેદક સહાનુભૂતિ

જ વિવેચકને એનું પ્રથમ તબક્કાનું કામ પાર પાડવાને શક્તિશાળી બનાવશે. સર્જકની ચેતનાના અન્તરંગમાં પ્રવેશીને કૃતિ વિશેનું જ્ઞાન એ પામી શકશે, શબ્દોમાં મૂર્ત થયેલા સર્જકના અનુભવને એ પુનર્જીવિત કરી શકશે. વિવેચકનં કાર્ય અસ્તિત્વની સ્થિતિઓનું ચૈતન્યની સ્થિતિમાં રૂપાન્તર કરવાનું છે. એણે પોતાનામાં કળાકૃતિનું પુનર્નિર્માણ કરવાનું છે. પણ તે કળાકૃતિને વશ વર્તીને, સ્વચ્છન્દે નહિ. એ કૃતિ નવેસરથી પોતાનામાં જન્મ લે તે બરાબર, પણ તે સર્જક સાથેના સક્રિય સહકારથી, એનાથી નિરપેક્ષ રીતે નહીં. આમ રેમોંને મતે 'penitrating sympathy' અને 'kcreative participation'નું ઘણું મહત્ત્વ છે. રેમોં જ્ઞાનના બે ભાગ પાડી નાંખે છે. એક જ્ઞાન તે બુદ્ધિનિર્ભર, વૈજ્ઞાનિક અથવા વસ્તુલક્ષી જ્ઞાન. એ જ્ઞાનપ્રાપ્તિની પ્રક્રિયામાં જ્ઞેય પદાર્થને યથાયોગ્ય અન્તરે રાખવામાં આવે. એને મનથી વેગળો રાખીને એનું નિરીક્ષણ કરવામાં આવે અને એને બીજા પદાર્થોથી પણ નોખો રાખીને જોવામાં આવે. આથી બીજા પ્રકારના જ્ઞાનમાં મન એના અભ્યાસનો પદાર્થ એક બની રહે; વિવેચનમાં વિવેચકનું ચિત્ત અને કૃતિમાં પ્રકટ થયેલું ચિત્ત એક બની જાય. આ પ્રકારનું જ્ઞાન આન્તરિક અને સંવેદનમૂલક, વિવેચક જેમ પોતાના ચિત્ત પરત્વે અન્તર્મુખ બની શકે તેમ સર્જકના ચિત્ત પરત્વે પણ બને એવી અપેક્ષા રહે. રેમોંની એક વિવેચક તરીકેની વિશિષ્ટતા તો આ જ છે; એઓ એમણે અવલોકેલા બધા સર્જકની ચેતનાને પોતાનામાં પુનર્જીવિત કરી શકે છે. એમનામાં એવી inner plasticiry તીવ્ર માત્રામાં છે. દરેક સર્જકના સ્વત્વને એ ઉત્કટતાથી અનુભવીને પોતાના વિવેચનમાં પ્રમાણિત કરી આપી શકે છે. પોતાનામાં એને પુનરુદ્‌ભાસિત કરીને પોતાનાં આગવાં કલ્પન દ્વારા કે સંક્ષિપ્ત અવતરણો દ્વારા એને મૂર્ત કરી આપી શકે છે. સર્જકના મૂળભૂત હાર્દને એઓ તત્ક્ષણ પામી લઈ શકે છે. એમાં કશી દ્વિધા કે ખચકાટ દેખાતાં નથી. વળી એમાં અનાવશ્યક વિષયાન્તરને પણ સ્થાન નથી. આ દૃષ્ટિએ એમની વિવેચનશૈલીનું ઉત્તમ નિદર્શન તે 'From Baudelaire to Surrealism' નામનું એમનું પુસ્તક છે. 1933માં એ પુસ્તકથી ફ્રેન્ચ સાહિત્યવિવેચનમાં એક નવા તબક્કાનો પ્રારમ્ભ થયો. એમાં જુદી જુદી શૈલીના અને જુદા જુદા અભિગમ ધરાવનારા કવિઓની વાત, દરેકની વિશિષ્ટતાની વાત અળપાવા દીધા વિના કરી છે, ને છતાં આધુનિક ફ્રેન્ચ કવિતામાં રહેલી આન્તરિક એકતાને પણ એમણે છતી કરી છે. આ રીતે એમણે પ્રશિષ્ટ શૈલીના અને રોમેન્ટિક શૈલીના કવિ વચ્ચેના ભેદને બરાબર ચીંધી બતાવ્યો છે. પ્રશિષ્ટ શૈલીના લેખક પોતાને

ઓળખવા માટે ખૂબ આતુર હોય છે. આથી એ અન્તર્મુખ બને છે અને પોતાના નિરીક્ષણને એ discursive reasoningના સ્તર પર લાવીને રજૂ કરે છે; રોમેન્ટિક શૈલીના કવિ જે જ્ઞાન જ્ઞાન હોવા સાથે સંવેદ્ય અને આનન્દરૂપ ન હોય તેને વર્જી દે છે. એ વિશ્વને એક મૂર્ત ઉપસ્થિતિ રૂપે અનુભવવા ઇચ્છે છે. પોતાના ક્રમશઃ થતા રૂપાન્તરને પ્રકટ કરવા, પોતાની કલ્પનાને પ્રોત્સાહિત કરીને, એ રૂપક અને પ્રતીકોનું સ્થાપત્ય રચે છે. કાવ્ય ન્યાયને માટે, એને પ્રમાણભૂત બનાવવા માટે, અનિવાર્ય એવાં બે તત્ત્વને અહીં રેમોં ચીંધી બતાવે છે: ‘આત્માનુભૂતિ અને વિશ્વને પ્રત્યક્ષ ઉપસ્થિતિ રૂપે અનુભવવાની કલ્પનાશક્તિ.’

આ self-consciousnessને વેગળા રહીને કેળવેલી વિશદ અભિજ્ઞતા નથી કે અનેક પદાર્થો કે વિચારોથી છલકતું ચિત્ર નથી. એ અસ્તિત્વ વિશેની એક આદિમ અનુભૂતિ છે. એમાં પદાર્થોને પૃથક્ પૃથક્ કરીને જોવાની સ્થિતિ હજુ આવી નથી હોતી: આ સ્થિતિ તે અમુક ચિત્તની છે એવું પણ ત્યારે કહી શકાતું નથી. રેમોં એને વર્ણવતાં કહે છે: It is the feeling of existence in what it can have that is most elementary and least differenciated. એ એક પ્રકારની નિહારિકા જેવી અબુદ્ધિમય અપારદર્શકતા છે જે બુદ્ધિનિર્ભર જ્ઞાનને ઉલ્લંઘીને રહી હોય છે. આવી ચૈતસિક અવસ્થા જ મન અને જગત વચ્ચે બૌદ્ધિક ચેતનાએ ઊભા કરેલ અન્તરાયોને દૂર કરે છે અને કવિતા શબ્દોના માધ્યમ દ્વારા આલોચકને સર્વાશ્લેષી ઘનિષ્ઠતાના રૂપમાં જગતનો અનુભવ કરાવે છે. કોઈ પણ સાચી કવિતા આવી સ્થિતિને પામવા પ્રયત્નશીલ રહેતી હોય છે. એમાં આત્માનુભૂતિ અને વિશ્વાનુભૂતિ અભિન્ન બની જાય છે. રેમોં કહે છે તેમ આ એક એવા જાદુઈ વિશ્વનું સ્થાન છે જેમાં માનવી પોતાને પદાર્થથી અભિન્નરૂપે જોઈ શકતો હોય છે. આ અભિન્નતા સિદ્ધ કરવાની શક્યતાનો પુરાવો આપણને કાવ્યમાંથી પ્રાપ્ત થાય છે.

આ સમ્પ્રદાયના બીજા મુખ્ય વિવેચક આલ્બેર બેગુઇં છે. એ આ માર્સેલ રેમોંના શિષ્ય છે. એઓ પણ રેમોંની જેમ માને છે કે આલોચક સર્જકે સર્જેલા વિશ્વના અન્તરંગમાં પોતાને સ્થાપી શકે તો જ વિવેચન શક્ય બને છે. કવિના ચૈતસિક સાહસ સાથે વિવેચકે તાદાત્મ્ય અનુભવવું જોઈએ પણ રેમોં વિવેચકને પક્ષે આત્મવિલોપનની વાત કરે છે

તે એમને માન્ય નથી. એમને મતે વિવેચકે એને પરિચિત કવિઓની દોરવણી નીચે કે એમના પુરુષાર્થમાં રસ લઈને, સતત શોધનું સાહસ કરવાનું છે. આ કવિઓ અને સર્જકો એમની કૃતિઓ દ્વારા એક ભૌતિક અને ચૈતસિક વાસ્તવિકતાને ચરિતાર્થ કરી બતાવે છે, જે કદાચ અન્યથા અસ્તિત્વમાં આવી જ ન હોત. પોતાની શોધમાં જે સહાયભૂત થતા નથી તેની પ્રત્યે એને ઝાઝી સહાનુભૂતિ નથી. એને માલાર્મે જેવા કવિની આદર્શની વિભાવના કે ઉષ્માહીન આત્મલક્ષિતા પરત્વે સમભાવ નથી. જો કવિની ચેતના અમુક પ્રકારની અતિક્રમણશીલતા ધરાવતી હોય તો તેમાં જ એને રસ છે.

વિસ્મય અને વસ્તુઓની પ્રત્યક્ષતાને પુનઃસ્થાપિત કરવામાં એમને રસ છે. આ બે એમને મતે મહત્ત્વના છે. એમને મતે કવિ સ્વપ્ન, સંસ્મરણ કે ભૌતિક પદાર્થો પરત્વેની તીવ્રતર સંવેદનાથી પરિચિતતાના આવરણને ભેદી જાય છે. એ આવરણ વાસ્તવિકતાને ઢાંકી દેતું હોય છે. એ ખસી જતાં આપણે શૈશવના અદ્વૈતને પુનઃ પામીએ છીએ. બેગુંઇની વિવેચનપ્રવૃત્તિમાં શૈશવનું વસ્તુ વારે વારે આવ્યા કરે છે. એ શૈશવ માત્ર વ્યક્તિનું જ નહીં, પણ એક સમસ્ત પ્રજાનું શૈશવ પણ હોય છે. એનો આ રસ રોમેન્ટિક કવિઓ પ્રત્યેના એમના અભિગમનો નિર્ણાયક બની રહે છે. એમને મતે દરેક માનવમાં પોતાનામાં ક્યાંક, અનેક પ્રકારની કલુષિતતાઓ અને પ્રકીર્ણતાની વચ્ચે, શિશુની અકલુષિત પવિત્રતાને જ આપણું સાચું અસ્તિત્વ, તે જ આપણો સાચો આત્મા. આનો એ આવિષ્કાર ક્ષણભરને માટે કરી શકે તો આદિમ સાથેનો એનો સમ્બન્ધ પુનઃસ્થાપિત થઈ શકે. તો એ ઉન્મુક્ત બનીને પ્રાકૃતિક વિશ્વ અને અન્ય માનવો સાથે વ્યવહાર કરી શકે.

બેગુંઇને મતે આવી ઉન્મુક્તતા બાળપણનો વિશિષ્ટ ગુણ છે, એ તત્ક્ષણ ભૌતિક પદાર્થોના અસ્તિત્વને ઓળખી લઈ શકે છે. બેગુંઇ કહે છે કે સ્વપ્નના વિશ્વમાંથી પાછા વળ્યા પછી માનવીને, વસ્તુઓ એકાએક એમની આદિમ નવીનતા સાથે પ્રકટ થતી અનુભવતાં જે વિસ્મય થાય તેવું વિસ્મય થતું હોય છે. હું જાણે વસ્તુઓ સમજી નવો જન્મ પામું છું: એઓ મારી આગળ પ્રથમ વાર ઉદ્‌ભવે છે. અસ્તિત્વની પ્રથમ ક્ષણોમાં સ્થપાતો હોય તેવો વિનિમય અમારી વચ્ચે સ્થપાય છે. આ વિસ્મયને કારણે જગત ફરીથી પરીકથાની સૃષ્ટિ જેવું લાગવા માંડે છે.

રેમોં જેને નિહારિકા જેવી 'અ-બુદ્ધિમય, અપારદર્શકતા' કહે છે તેની સાથે પદાર્થોની આ મૂર્ત ઉપસ્થિતિને વિરોધાવી શકાશે. રેમોં અસ્પષ્ટ એવી અભિજ્ઞતાનો પુરસ્કાર કરે છે જેમાં વસ્તુઓ અને વ્યક્તિઓ એકબીજામાં ઓગળી જતાં હોય એવું લાગે; ત્યારે બેગુંઇને વિશદ વિસ્મયની સ્થિતિ વધુ ઇષ્ટ છે. એવી અવસ્થામાં દરેક પદાર્થ સુસ્પષ્ટ રીતે ધ્યાનાવિષ્ટ ચિત્ત સમક્ષ પ્રકટ થતો હોય છે, એનું ચોક્કસ વજન, એનું પોત આપણે અનુભવીએ છીએ. કવિની ભાષામાં એ વધુ મૂર્ત થઈ ઊઠે છે. ક્લોદેલ જેવા કવિની ભાષામાં આથી જ 'જીવનનો ઉત્કટ સ્વાદ' આવે છે. એમની કૌવતભરી ભાષામાંથી ભૌતિક પદાર્થની સોડમ આવતી હોય છે. ભાષા દ્વારા અભિવ્યક્ત થતી હોય ત્યારે પણ આ વસ્તુઓ એમની ઉપસ્થિતિનો પ્રભાવ જાળવી રાખે છે. આપણે એની સઘનતા અનુભવી શકીએ છીએ. આ ઉપસ્થિતિનો પ્રભાવ (જેનો કવિ અને શિશુ પ્રત્યક્ષ અનુભવ કરી શકે છે.) તે આપણી ઇન્દ્રિયો સમક્ષની એની ભૌતિક ઉપસ્થિતિમાં એના સર્જકની પ્રત્યક્ષતા પણ અનુભવી શકાય છે. એણે વિશ્વમાં અનેક પદાર્થો દ્વારા પોતાને મૂર્ત કર્યો હોય છે. આમ presence એ શબ્દ બેગુંઇની વિવેચનામાં કેન્દ્રસ્થાને રહેલો છે. એ પદાર્થની ભૌતિક સ્પર્શક્ષમતાને તેમ જ એ સ્પર્શક્ષમતાની અંદર રહેલી એના સર્જકની ઉપસ્થિતિને પણ ચીંધે છે. એમની કવિતાની વિભાવનામાં આ incarnationનો ભાવ કેન્દ્રસ્થાને રહેલો છે. એમની દૃષ્ટિએ કવિતામાંની ભૌતિકમાંની ચૈતસિક ઉપસ્થિતિને મૂર્ત કરી આપતી હોય છે. આથી એઓ કહે છે: Poetry must touch in the concrete presence of the invisible.

કાવ્યમાં પદાર્થ પોતાપણું ખોયા વિના દિવ્યત્વનું ઇંગિત પ્રકટ કરતો હોય છે. જે સ્વર્ગની ઝાંખી થાય છે તેમાં આ resonance at a distance સંભળાતું હોય છે. એમાં દિવ્ય, પ્રાકૃતિક અને માનવીય આ ત્રણે સંગીતમય રીતે સ્પન્દિત થઈ ઊઠતાં હોય છે. આ ઉપરાંત બીજી બે ઉપસ્થિતિઓની એ વાત કરે છે. એ પૈકીની પહેલી તે ભાષા. એ કાવ્યના સિદ્ધ થતા આવિષ્કારનું સાધન છે. કવિની ઉપસ્થિતિનું અનિવાર્ય માધ્યમ છે. કવિના શબ્દો, કવિની ચેતના, વિશ્વના સર્જક અને સૃષ્ટિના પદાર્થમાં મધ્ય રહ્યાં હોય છે. કવિ જ વસ્તુઓને એના સાચા નામથી ઓળખાવી શકે છે; એનાં ગુપ્ત નામથી સમ્બોધી શકે છે. પદાર્થમાત્રમાં રહેલા એના સર્જકને કવિની ભાષા બહાર પ્રકટ કરી આપે છે.

જ્યોર્જ પુલે આ સમ્પ્રદાયના એક વરિષ્ઠ વિવેચક લેખાય છે. એમને મતે પણ વિવેચનમાં વિવેચકનું ચિત્ત સર્જકના ચિત્ત સાથે તત્સમતા સિદ્ધ કરે છે. બન્નેના આત્મા વચ્ચે પારદર્શકતા સ્થાપવી જોઈએ. પણ બીજા વિવેચકો આ પારદર્શકતાને કશુંક સિદ્ધ કરવા માટેના સાધન તરીકે પ્રયોજે છે, પણ પુલેને મતે આ પારદર્શકતા જ સાધ્ય છે. શુદ્ધ અભિન્નતા સિદ્ધ કરનારું વિવેચન બીજી કશી પ્રકૃતિનું સાધ્ય બનતું નથી. આને કારણે ચેતના વિશેની ચેતના સિવાયનું બીજું કશું એમને અપેક્ષિત ન હોવાથી એઓ અનેક કાળના અને અનેક પ્રકારના લેખકોને સમભાવથી જોઈ શકે છે. આન્તરિક અનુભૂતિની કશીક વિશિષ્ટ ગુણવત્તા જો સામર્થ્યપૂર્વક અભિવ્યક્ત થઈ હોય છે તો ગુણવત્તાને અન્તરમાં પુનજીવિત કરવાનું પુલેને રુચે છે. કોઈ પણ એક લેખકની સમસ્ત કૃતિઓમાં જે મુખ્ય સૂર સંભળાતો હોય તેનું એઓ યથાશક્તિ પુનર્નિર્માણ કરવાનો પ્રયત્ન કરે છે.

જે પ્રારમ્ભિક ક્ષણે સર્જકનું ચિત્ત પોતાની આગળથી, બહારથી પ્રવેશતાં સર્વથી નોખું પડીને, સ્વસંવેદ્યતાની ક્રિયા દ્વારા પ્રકટ કરે છે તે ક્ષણનું પુલેને મન ઘણું મહત્ત્વ છે. એ બધી બાહ્ય વસ્તુઓ એમને મતે આકસ્મિક અને મહત્ત્વ વિનાની છે. સર્જકમાં તો ચેતનાની affective qualities સર્વ કંઈકનું ઉદ્‌ગમસ્રોત બની રહે છે. ચેતના જેને વિશે સભાન હોય તે સમસ્તમાં અનુસ્યૂત થઈને રહેલી આ એક જ વસ્તુ છે, જે માનવ અસ્તિત્વને ભીતરમાંથી નીરખવાનું હોય છે તેનું અનિવાર્ય પ્રસ્થાનબિન્દુ તે આ આત્મચેતનાની ક્ષણ હોય છે. વિવેચનનું લક્ષ્ય સર્જકના ચિત્તને એની બહારની બધી જ વસ્તુથી વેગળી પાડીને જોવાનું છે. એની શક્તિના ઉછાળાની ક્ષણે એણે એને પામી લેવાનું હોય છે. એમને મન ત્યારે ‘it exists in a heavy virginal state not yet invaded and as it were masked by the thick mass of its objective content.’ પુલે હંમેશાં સર્જકની કૃતિમાં એ બિન્દુ તરફ જવાનો પ્રયત્ન કરે છે જ્યાંથી દરેક કલ્પનોત્થ વિશ્વ ઊઘડતું આવે છે.

દરેક સર્જકના ચિત્તના આ આન્તરિક પોતનું આ મહત્ત્વ પુલેને મન ઘણું છે. આથી જ તો એમિયેલની નોંધપોથીને એઓ આટલું મહત્ત્વ આપે છે. એમાંથી એમને માનવચેતનાની સૌથી મૂળભૂત અને અન્તિમ પ્રવૃત્તિનો ભણકાર સંભળાય છે. એમાં ચેતના પોતાને વિશે સચેતન બનીને વિચારતી હોય છે. એ મનની અંદર રહેલા ‘interior distance’ને

પ્રકટ કરે છે. એ શુદ્ધ શૂન્યનો પારદર્શી અવકાશ હોય છે. એનો ઉજ્જ્વલ પ્રસાર મનુષ્યને વિચારવાને માટેનું ક્ષેત્ર એની આગળ પ્રસ્તુત કરે છે. આ સમ્પ્રદાયના બીજા બધા વિવેચકો હુસેર્લની ચેતના વિશેની વિભાવના સ્વીકારીને ચાલતા હોય એવું લાગે છે. જ્યારે પુલેને મન ચેતના તે સાહિત્યમાત્રનું જીવન્ત સ્રોત છે. હુસેર્લ અને બીજા અનેકને મતે ચેતના હંમેશાં અન્ય કશાક વિશેની જ હોય છે. આથી એઓને મતે એવી આત્મસર્જનતાની કોઈ ક્ષણ નથી હોતી જેમાં મન પોતાના આગવા affective tone સિવાય બીજી કશી અભિજ્ઞતા ધરાવતું ન હોય. પુલે ચેતનાની પ્રાથમિકતાને સ્વીકારે છે અને એને સાહિત્યનો પ્રાદુર્ભાવ સિદ્ધ કરી આપનારી શક્તિ લેખે છે. મન પદાર્થોથી ભરાઈ ગયું હોય, અભિભૂત થઈ ગયું હોય તે ચેતનાની સર્વોત્તમ અવસ્થા નથી, બીજી પણ ચેતનાની એક પ્રકારની અવસ્થા છે જે પદાર્થથી બચીને એનાથી અમુક અન્તરે રહીને, પોતાને પ્રકટ કરે છે. બહારથી એને નિર્મિત કરનાર કોઈ પણ શક્તિથી એ દૂર રહે છે. આપણા જગત સાથેના સમ્બન્ધને પરિણામે પ્રાપ્ત થતા અભિજ્ઞાનથી વિભિન્ન એવી આ આત્મસચેતનતા હોય છે. આ ચેતના એ આલોચકની ચેતનાની સર્જકની ચેતના સાથેની તદ્રૂપતા છે. આ સ્થિતિને વર્ણવતાં પુલે કહે છે . '...this double consciousness appears less in its multiplicity of sensuous relations with things than prior to and separate from any object, a self consciousness of pure consciousness.' આમ પુલેને મતે કોઈ અપારદર્શી સઘન ભૌતિક પદાર્થ કે પદાર્થોમાંની કોઈ માનવેતર ઉપસ્થિતિનું ઝાઝું મહત્ત્વ નથી; મહત્ત્વ તો એને વર્ણવનારી સર્જકની ચેતનાનું છે. ચેતના સિવાયનું બીજું કશું જો સાહિત્યમાં પ્રવેશતું હોય તો તેય મનને ઉલ્લંઘીને કે મનની બહાર રહ્યું હોતું નથી પણ એના કેન્દ્રના ઊંડાણમાં રહ્યું હોય છે. આ ચેતનાના આન્તરિક પ્રદેશનું ઊંડાણ એવું હોય છે કે કોઈ એની કિનાર કે છેડો જોઈ શકતું નથી. જેને transcendence of centre કહીને ઓળખવામાં આવે છે તેમાંયે સર્જકના ચિત્તની બહાર જવાનું હોતું નથી. પુલે transcendenceને બદલે convergence સંજ્ઞાને વધુ પસંદ કરે છે.

બધા જ પ્રમાણભૂત સર્જકોની ચેતના એવા એક બિન્દુ તરફ વળીને એકાકાર થવા મથતી હોય છે જે ચેતનામાત્રનું પ્રચ્છન્ન કેન્દ્ર હોય છે. પુલે આ દૃષ્ટિબિન્દુને સ્વીકારીને કેવલ

અમુક એક સર્જકની ચેતનાનું જ નહીં, આખા એક યુગની ચેતનાનું પુનર્નિર્માણ કરી આપે છે. સમસ્ત માનવચેતના એને મન એક જીવન્ત અખણ્ડ પુદ્ગલ છે. આથી પુલેને મતે સાહિત્યનો ઇતિહાસ એટલે માનવચેતનાનો ઇતિહાસ. પાસ્કલ અને નર્વલ જેવા સર્જકોને મન સર્જક એ એક એવા લક્ષ્ય માટેની શોધ છે જેને કદી આંબી શકાતું નથી. આથી transcendence presence હંમેશાં પ્રાપ્તિની સીમાની બહાર રહીને દુષ્પ્રાપ્ય જ રહે છે. આથી પુલે કહે છે 'I am above all attracted by those for whom literature by definition a spiritual activity which must be gone beyond in its own depths or which, in failing to be gone beyond in being condemned to the awareness nontranscendence, affirms itself as the experience and verification of a fundamental defect..' પુલેની વિવેચનાનાં બે પાસાં તે order અને transparence છે. આ પારદર્શકતા સર્જકની પ્રવૃત્તિની આરપાર જોવાથી પામી શકાય છે. અહીં કૃતિમાં પ્રકટ થયેલાં ચેતનાનાં લક્ષણને આત્મીયતાભરી બુદ્ધિના પ્રકાશમાં મૂકીને બતાવવાથી એ સિદ્ધ થાય છે. પુલેને અર્ધપારદર્શક એવી ચેતના વિશેષ રુચે છે કારણ કે એવી ચેતના બધું વિશદ કરી આપનારો પડકાર ઝીલનારી શક્તિ માટે પડકાર રૂપ બની રહે છે. જ્યારે એ કશાક અસ્પષ્ટની વાત કરે છે ત્યારેય એમાં રહેલી ગૂંચને વિશદ કરી આપવા મથે છે. ચેતનાના બુદ્બુદની બધી જ સામગ્રીને પરસ્પરના સમ્બન્ધને ચીંધીને એની વચ્ચેના reciprocal interchangeને આલેખીને એ એક બનાવે છે. આ રીતે એમાં orderને પ્રકટ કરવા મથે છે. પુલેને આમ તો સર્જકની કૃતિમાં જગતના કેટલાક અંશો આત્મજ્ઞાત થયા છે તેની સાથે નિસ્બત છે. એમ છતાં એમનો મુખ્ય ઉદ્દેશ મનને એમાંની સામગ્રીથી છૂટો પાડીને જોવાનો છે. સર્જકના આન્તરિક અવકાશના પોત સાથે જ એમને ઝાઝો સમ્બન્ધ છે. પુલેએ માનવચિત્ત જે વિધવિધ રીતે પોતાની અવર્ણનીય intimacyની અભિજ્ઞતા મેળવે છે તે વિવેકપૂર્વક વર્ણવી બતાવી છે.*[1]

જાન્યુઆરી, 1980

1. જ્હોન હિલિસ મિલરના 'ધ જીનિવા ક્રિટીક્સ' નામના લેખને આધારે

કાવ્યવિવેચનનો એક નવો અભિગમ?

રોમેન્ટિક તત્ત્વના એક તલાવગાહી સમીક્ષક એમ.એચ.અબ્રામ્સે એમની સુવિખ્યાત કૃતિ 'ધ મિરર એન્ડ ધ લૅમ્પ'માં કળાકૃતિના સમગ્ર સન્દર્ભની ચર્ચા માટે ચાર મુદ્દાઓ મહત્ત્વના છે એમ કહ્યું હતું. આ ચાર મુદ્દા તે કળાકૃતિ, સર્જક, જગત અને કળાકૃતિનો ભાવક. આ ચાર વચ્ચેના સમ્બન્ધમાં જેના પર ભાર મૂકવામાં આવે છે તે તે અભિગમના સ્વરૂપનું નિર્ણાયક તત્ત્વ બની રહે. આ દૃષ્ટિએ વિવેચનની પદ્ધતિનું વર્ગીકરણ થઈ શકે. જે પદ્ધતિમાં કૃતિનું સ્વરૂપ, એનું વિશ્લેષણ અને એની ઉચ્ચાવચતાના નિર્ણયનાં ધોરણો સર્જકના એની કૃતિ સાથેના સમ્બન્ધ પર ભાર મૂકીને નિપજાવ્યાં હોય તે expressive અભિગમ. કૃતિના ભાવક સાથેના સમ્બન્ધ પર જેમાં ભાર મૂકવામાં આવ્યો હોય, કૃતિની ભાવકના હૃદયને સ્પર્શવાની, એને આનન્દ અને બોધ આપવાની શક્તિને જેમાં ખાસ લક્ષમાં લેવામાં આવી હોય તે pragmatic અભિગમ, કૃતિ અને એના વિષય 'જગત' વચ્ચેના સમ્બન્ધ પર જેમાં ભાર મૂકવામાં આવ્યો હોય, એટલે કે પ્રકૃતિ, માનવસ્વભાવ અને માનવસર્જિત પદાર્થો સાથેના કૃતિના સમ્બન્ધની જેમાં મીમાંસા હોય તે mimetic અભિગમ. જેમાં કૃતિને સ્વાયત્ત ગણીને એનાં ઘટકોનો એકબીજા સાથેનો સમ્બન્ધ તથા એ બધાનો એમાંથી રચાતા પુદ્‌ગલ સાથેનો સમ્બન્ધ, કાવ્યેતર અન્ય હેતુઓ અને આશયોને અવગણીને, ચર્ચ્યો હોય તે કૃતિનિષ્ઠ અથવાobjective અભિગમ. આ તો 1959ની વાત થઈ. આ પછી કાવ્યના સમગ્ર સન્દર્ભમાં બીજા એક મુદ્દાનો ઉમેરો થયો છે; અથવા એમ કહીએ કે ઉપર ગણાવેલાં તત્ત્વો વચ્ચેના નવા સમ્બન્ધો યોજવામાં આવ્યા છે. એમ તો આ પહેલાં, 1957માં, નોર્થ્રોપ ફ્રાયે 'Anatomy of Criticism'માં એક નવા અભિગમની ભૂમિકા પ્રસ્તુત કરી હતી. એમાં કૃતિનાં એનાં

ઘટકો સાથેના સમ્બન્ધને સર્જક સાથેના કે ભાવક સાથેના સમ્બન્ધને કે જગત સાથેના સમ્બન્ધને નહીં, પણ એનાં અન્ય કાવ્યો સાથેના સમ્બન્ધને જ લક્ષમાં લેવામાં આવ્યો હતો. ટી.એસ.એલિયટે પણ કંઈક એવું જ કહ્યું નથી? ભૂતકાળની સાહિત્યકૃતિઓ એક આદર્શ ક્રમ બની રહે છે. નવી કૃતિ આ ક્રમમાં પ્રવેશે ત્યારે આ પુરાણી કૃતિઓથી એની વ્યાખ્યા બંધાય છે. એ પુરાણી કૃતિઓ આ નવી કૃતિની આજુબાજુ ફરીથી નવો ક્રમ રચીને ગોઠવાઈ જાય છે. કાવ્યો, નાટકો અને નવલકથાઓ જો પહેલાં રચાયાં જ હોત નહીં તો આજે લખાત જ નહીં. નવી કૃતિઓ આજે જે સ્વરૂપે દેખાય છે તેનું શ્રેય એની આગળની કૃતિઓને જાય છે. તે જ રીતે આગલી કૃતિઓ આજે જે સ્વરૂપે દેખાય છે તે આજની કૃતિઓને આભારી છે. આ પુનર્વ્યવસ્થાની પ્રક્રિયા ચાલ્યા જ કરે છે. એમાં અનુગામી તે પુરોગામી બની જાય છે. બોર્હેસે એક વાર કહ્યું હતું કે હોથોર્નના પર મુખ્ય પ્રભાવ કાફ્કાનો પડ્યો છે.

ટેરેન્સ ડેસ પ્રેસે અર્વાચીન વિવેચનના ક્ષેત્રમાં પ્રવર્તતી પરિસ્થિતિની આલોચના 'Partisan Review' (1975) (2) માં કરી છે તે અહીં સંભારવા જેવી છે.

હેરોલ્ડ બ્લૂમે કહ્યું છે. 'કાવ્યનો અર્થ બીજું કોઈ કાવ્ય જ હોઈ શકે.' એને રોમેન્ટિક કવિઓ પ્રત્યે પક્ષપાત છે, આથી રોમેન્ટિક કવિઓનો પ્રભાવ આજની કવિતામાં વર્તાય એ રીતે એ ભૂતકાળની કવિતાઓને ગોઠવી આપે છે. અર્વાચીન ખમતીધર કવિઓમાં એઝરા પાઉંડ, એલિયટ, ઓડેન, વિલિયમ્સ કે 1900 પછીના યેટ્સનો સમાવેશ કરતો નથી. વોલેસ સ્ટીવન્સને પણ એમાંથી બાદ કરે છે. એલિયટના જમાનામાં વિવેચન વિશે જે 'બેહૂદી' વાર્તા કહેવાઈ તેને ચાતરીને ચાલવાનું એ પસંદ કરે છે. એ પ્રકારનું વિવેચન નૈતિક અભિગ્રહવાળું અને કૃતિમાંથી, અર્ધજરતીય ન્યાયે, પોતાને ખપે તેટલું જ સારવી લેનારું નીવડ્યું છે એમ એ માને છે. આવી પરિસ્થિતિને ખાસ ટાળવી જોઈએ. આ બધી વિવેચનપદ્ધતિઓ કાવ્યને કલ્પનો, વિચારો, ગૃહીતો કે ધ્વનિઘટકો રૂપે અવશિષ્ટ જુએ છે. નૈતિક અભિગ્રહવાળું દાર્શનિક કે મનોવૈજ્ઞાનિક વિવેચન કૃતિમાંથી અનુભૂતિઓને નહિ પણ વિભાવનાઓને પામે છે. કાવ્યમાંથી કશું અવશિષ્ટ રહેવું ઘટે તો તે કાવ્ય જ એવું બ્લૂમ દૃઢપણે માને છે. આ બધાંના વિરોધમાં એણે જે વિવેચનનો અભિગમ રજૂ કર્યો તેને એ સૂચક રીતે 'એન્ટિથેટિકલ' કહીને ઓળખાવે છે.

આ દૃષ્ટિબિન્દુને સમજવાનો પ્રયત્ન કરીએ. પોતાના પુરોગામીઓની કવિતાઓને ફરીથી લખવામાં કવિ પોતાનો સમય ખરચતો હોય છે. આ પ્રવૃત્તિ પાયાથી જ કંઈક વિકૃત સ્વરૂપની છે કારણ કે એમાં આગલા કવિઓની પકડમાંથી છૂટવાનો આસૂરી અભિનિવેશ કામ કરતો હોય છે. આ માટે એ ગેરસમજની, ખોટાં અર્થઘટનોની અને ખોટા સમ્બન્ધો જોડવાની તરકીબો વાપરે છે. આગલા કવિઓની ઉપસ્થિતિ એની અનુપસ્થિતિમાં પરિણમે છે. એ કવિઓની પુરોગામિતા એને રૂંધી નાખે છે. આમ આપણે જાણે ‘કાવ્યના અન્ત’ના સાક્ષી બની રહ્યા છીએ. ભૂતકાળના થર પછી થર વધતા જ જાય છે. બહુ ઓછા કવિઓ મુક્તપણે આ વાતાવરણમાં શ્વાસ લેવાની આશા રાખી શકે. આપણી પરમ્પરામાં કાવ્ય કાવ્યને હાથે જ હણાશે, એણે ભૂતકાળમાં ઉપજાવેલી શક્તિ જ એના મરણનું કારણ બનશે એવું લાગે છે. કળાનું કૌવત આમ એક વિલક્ષણ વસ્તુ છે. એના જીવનનો અનુભવ આપણને મરણ રૂપે થાય છે. આપણા વિવેચકો પ્રેતાત્મા જોડે વાત કરનારા નિષ્ણાતો છે.

ઇહાબ હસને પણ કંઈક આવી જ મતલબનું કહ્યું છે. સાહિત્ય એક આત્મઘાતક પ્રક્રિયા છે. થોડા જ વખતમાં એ આત્મઘાત કરીને સુખદ નિ:શબ્દતામાં આપણો મોક્ષ કરશે. હવે ‘ગમ્ભીર’ સાહિત્ય નેસ્તનાબૂદ થઈ ચૂક્યું છે. હવે આપણે અશ્લીલતા તરફ જઈ શકીએ. આ જ સન્દર્ભમાં વિરતિની પણ વાત થાય છે. આકણ્ઠ ધરાઈ ગયેલા સર્જકો હવે વિરતિથી ચકચૂર થઈ ગયા છે. વર્ડ્ઝવર્થ અને મેથ્યૂ આર્નલ્ડ કળાને ધર્મની અવેજીમાં સ્થાપતા હતા અને સાહિત્યમાં મોક્ષ જોતા હતા. હવે કશી ઉદાત્ત ભાવનાઓ ઠાલી લાગવા માંડી છે. હવે તો આપણને આવા પ્રશ્નો પજવે છે: હવે બીજું વાંચવા જેવં શું રહ્યું છે? હવે બીજું કહેવા જેવું, લખવા જેવું કે ભણાવવા જેવું કશું રહ્યું છે ખરું? પાઉંડે જે કહેલું કે ‘એને નવું કરી દો’ એનો આજે અર્થ શો કરવો?

આ બધું સાચું છે? નથી મરતું સાહિત્ય કે નથી મરતું જગત – પ્રલયની ઘણી વાર વાતો થતી આવે છે છતાં આજે તો ઊલટું સાહિત્યમાં વધારે ફળદ્રુપતા, વિવિધતા અને પ્રચુરતા દેખાય છે. તો પછી આ પ્રલયના પયગમ્બરોનાં મનમાં શું હશે? એઓ વારેવારે આવો આર્ત્તનાદ કરે છે. એમને કશીક સાચી યાતના પીડી તો નહીં રહી હોય?

જુવાનીમાં આપણે સાહિત્યના વિશ્વમાં પ્રવેશીએ છીએ ત્યારે કેવો રોમાંચ થાય છે!

એ વિસ્મયકર સત્યોનું વિશ્વ નથી લાગતું? કાવ્ય અને ગદ્યનાં એક પછી એક પુસ્તક વાંચતાં જતાં આપણે આનન્દના પ્રેર્યા આગળ વધીએ છીએ. આમ આપણે જુદાં જુદાં ક્ષેત્રોથી પરિચિત થતા જઈએ છીએ, આપણામાં જુદી જુદી વિદ્યાશાખાઓ માટેની રુચિ વિકસતી જાય છે; નિરૂપણની તથા આલોચનાની જુદી જુદી પદ્ધતિઓ આપણે આત્મસાત્ કરતા જઈએ છીએ, આ બધાંને અન્તે આપણને સમજાય છે કે સાહિત્ય સાથેના આપણા મૂળભૂત સમ્બન્ધમાં પરિવર્તન થયું છે. એ બધી હજારો પૃષ્ઠોવાળી દીર્ઘર્ કૃતિઓ પાછળ રહી જાય છે. એ મુગ્ધતાભર્યો આનન્દ પછી રહેતો નથી. એ માયાવી પ્રદેશ અદશ્ય થઈ જાય છે. આ બધાંને અતિક્રમીને રહેતા કશાક તત્ત્વ તરફ દોરી જનારો કોઈ વૈકલ્પિક માર્ગ આપણને દેખાતો નથી. યુવાનીના ઉંબરે ઊભેલાંઓની અકૈતવ નિર્દોષતાની આપણને અદેખાઈ આવે છે. સાહિત્ય કાંઈ લુપ્ત થઈ જતું નથી, આપણો મુગ્ધતાભર્યો પ્રતિભાવ ચાલી ગયો હોય એવું આપણને લાગે છે. મોકળું મન અને વિસ્મિત થવાની આપણી શક્તિ રહ્યાં હોય એમ લાગતું નથી. પછી રહે છે માત્ર ભૂતકાળનાં સ્મારકો, નિર્જીવ સ્મારકો! સાહિત્યનો એ પ્રદેશ કબ્રસ્તાન જેવો લાગે છે. અથવા તો પુરાણી વસ્તુઓના સંગ્રહસ્થાન જેવો લાગવા માંડે છે. આને કોઈ ભાગ્યે જ સુખદ સ્થિતિ કહે!

આ પરિસ્થિતિ માટે જવાબદાર કોણ? વિવેચકને જ આપણે ખલનાયક ઠરાવીશું? આ સમસ્યાને ઝટ ઉકેલી નાખવાનો કદાચ એ જ સૌથી સહેલો રસ્તો છે. આપણામાંના કેટલાકને ભવિષ્યમાં પહેલાંનાં કરતાં વધુ આનન્દ અને વધારે સૂક્ષ્મ સન્તોષ અનુભવવાનો સમય આવે છે. કેવળ સાહિત્યિક કૃતિઓ વાંચીને જે આનન્દ મેળવતા હતા તે હવે એનું વિવેચન વાંચવાથી વધુ કૃતાર્થતાનો અનુભવ કરાવતો હોય એવું લાગે છે. આ સાહિત્યના કરતાં આલોચનાનું ક્ષેત્ર આપણને વધુ રસપ્રદ લાગવા માંડે છે. આમાં અપવાદો નથી હોતા એમ નહીં. નવાં પ્રકાશનો, નવા આવિષ્કારો અને આપણને ઉત્કટ રીતે સંડોવે એવા સાહિત્યના પ્રદેશોમાં આપણને રસ પડતો જ રહે છે. પરમ્પરાનાં લક્ષણો બાંધી આપનારી મોટી કૃતિઓની વાત આથી જુદી જ હોય છે. આવી કૃતિઓની આપણે વર્ગમાં ચર્ચા કરીએ છીએ. વિવેચનનાં સામયિકોમાં એ વિશે ‘અભ્યાસપૂર્ણ’ નિબન્ધો લખીએ છીએ, આપણી નોકરી ટકાવી રાખવા માટે આવાં પુસ્તકો વિશે પુસ્તકો લખ્યે જઈએ છીએ અને આમ આપણી ‘અધ્યાપકીય પ્રતિષ્ઠા’

જાળવી રાખીએ છીએ. પણ એ કૃતિઓ પરત્વેનો આપણો અભિગમ જુવાનીમાં હતો તેવો મુક્ત કે મુગ્ધતાભર્યા આનન્દનો હોતો નથી. પછી આપણે 'સરસ્વતીચંદ્ર' કે 'જયાજયંત' નથી વાંચતા પણ એ વિશેનાં વિવેચનો વાંચીએ છીએ. નવી કવિતા વાંચતા નથી પણ એ વિશે પક્ષકાર થઈને એના ઊહાપોહમાં રસ લઈએ છીએ.

ઈશ્વરને માટેનો બુદ્ધિનિર્ભર પ્રેમ તે જ ફિલસૂફી એવું સ્પિનોઝાએ કહ્યું હતું. એ વાસ્તવિકતાને ઓળખવાનો કદી ન પૂરો થતો એવો વૈચારિક અભિગમ છે. લાયોનેલ ટ્રિલિંગે સ્પિનોઝાની આ વ્યાખ્યા વિવેચન પરત્વે પ્રયોજી છે: 'સાહિત્યને માટેનો બૌદ્ધિક અનુરાગ એટલે વિવેચન.' આમ મહત્ત્વની વસ્તુ તે આપણે કેવો અભિગમ સ્વીકારીએ છીએ તે છે. આ અભિગમ તો એક પદ્ધતિનો દ્યોતક બની રહે છે. એ ઉપરાંત એના વ્યુત્પત્તિગત અર્થને ધ્યાનમાં લઈએ તો એમાં એક ઉત્સાહભર્યા ચિત્તની સતત એવી ગતિ છે. એ ગતિ જેને એ જાણે છે પણ જે એને ઉપલબ્ધ નથી તે તરફની છે. એક સુદૂર રહેલી પૂર્ણતા તરફની ગતિ છે જે એને માટે લગભગ અલભ્ય છે.

આપણા રસાસ્વાદના વિષયો પોતાનાં માધ્યમો ઊભાં કરી દેતાં હોય છે. કળાકૃતિઓનું અસ્તિત્વ આ જગતમાં પૂર્ણ થાય છે. એને જોનાર માણનારની ચેતના એ કૃતિઓના અસ્તિત્વને પૂર્ણ બનાવે છે. પછી એને વિશેની વિભાવનાઓ એને ઘેરી વળે છે. આવી જ કંઈક સમજ વેલેક અને વોરેને કળાકૃતિના અર્થની આપેલી વ્યાખ્યા પાછળ પ્રવર્તી રહેલી દેખાય છે. કળાકૃતિનો સમગ્ર અર્થ તે એના અનેકવિધ ભાવકોએ જુદે જુદે સમયે કરેલી એની આલોચનામાંથી બંધાતો હોય છે.

કળા અને એનું વિવેચન એ બે વચ્ચેના સમ્બન્ધની સમસ્યા વિશે વિચારવાનો સમર્થ પ્રયત્ન હેગેલે કર્યો હતો. વિવેચનની પ્રવૃત્તિ તો ચાલ્યા જ કરતી હતી; પણ વિવેચનનો એક વ્યવસાય તરીકેનો સ્વીકાર એની આગવી શિસ્ત અને પદ્ધતિ – એ એનું નિશ્ચિત સ્વરૂપ – છેલ્લી બે સદી દરમિયાન પામ્યાં છે. આલોચનામાં પ્રવૃત્ત થવું એટલે તત્ક્ષણ પ્રભાવને બદલે વ્યવહિત પ્રતિભાવને સ્વીકારવો; એ પ્રવૃત્તિની મર્યાદાઓ તપાસવી.

કાન્ટની દલીલ એવી હતી કે ચૈતન્યનું ક્ષેત્ર સામાન્યપણે આપણે ધારતા હોઈએ છીએ તેથી વધુ મર્યાદિત છે. આપણું ચિત્ત સપાટીનો અહેવાલ આપી છૂટે છે ખરું, પણ

વસ્તુના અન્તસ્તત્ત્વમાં એનો એટલો પ્રવેશ હોતો નથી. આને પરિણામે સપાટી અને ઊંડાણ વિભાજિત થઈ જાય છે અને જગતની સારભૂત સત્તા પશ્ચાદ્ભૂમાં ધકેલાતી જાય છે. પછી એને કેવળ શ્રદ્ધાથી જ માની લેવાની રહે છે. ત્યાં જ રહ્યાં હોય છે ઈશ્વર, સ્વતન્ત્રતા અને સ્વત્વને માટેની ભૂમિકા કે પછી આ બધું પેલા વિભાજનના પરિણામ રૂપ માત્ર છે? કાન્ટે વર્ણવેલો આ વિચ્છેદ કેવળ અધ્યાત્મવિદ્યાના ક્ષેત્રનો જ નહોતો. ખરું જોતાં અન્તસ્તત્વ સાથેના સમ્બન્ધની લાગણી જ જાણે છેદાઈ જવા આવી હતી; વસ્તુઓને એના ઊંડાણ સહિત ઉપલબ્ધ કરવાનું જ જાણે શક્ય નહોતું લાગતું. આવું શાથી બન્યું એનાં ઘણાં કારણો આપવામાં આવે છે: શ્રદ્ધાનો હ્રાસ, બુદ્ધિનો ઉદય, સંવેદનાની અસંપૃક્તતા, વિદ્રોહ, ગ્રામીણ સમાજને બદલે નગર સમાજનો વિકાસ, વગેરે વગેરે.

પૂર્ણતાના આનન્દનું સ્થાન શૂન્યે અને વિભીષિકાએ લીધું. જેને આપણે સત્ત્વ કહેતા હતા તે તો આ શૂન્યમાં લોપ પામી ગયું; એને પરિણામે અભાવ કે અનુપસ્થિતિની અભિજ્ઞતા તીવ્ર બની. આધુનિક ચેતનાનું એ જાણે વ્યાવર્તક લક્ષણ બની રહ્યું. આપણા ગહનતમ વિચારો આ હાનિ અને શૂન્યતાની ઉત્કટ અભિજ્ઞતાથી આક્રાન્ત થઈ ગયા. રસકીય અભિવ્યક્તિઓનું એક મુખ્ય નિર્ણાયક તત્ત્વ આ ઉત્કટ અભિજ્ઞતા બની રહી.

આધુનિક ચિત્રકળામાંથી આનું નિદર્શન મળી રહેશે. એમાં પરિપ્રેક્ષ્ય ક્રમશઃ લોપ પામતો દેખાય છે. એને સ્થાને એમાં સપાટી અને પોતાનું મહત્ત્વ સ્થપાતું જતું હોય એવું લાગે છે. એમાં જે છે તે સિવાયના બીજા કોઈ જગતના અસ્તિત્વને એમાં નકારી કાઢવામાં આવ્યું છે. આધુનિક સાહિત્યમાં પ્રતીકરચના પર અને ભાષાના વિનિયોગ પર ભાર મૂકવામાં આવે છે.

પોલ દ્ મૅને કહ્યું છે કે સાહિત્ય એ આત્મસભાન એવી કપોલકલ્પિત રચના હોઈને અનુપસ્થિતિને જ વ્યક્ત કરે છે. શૂન્યની ઉપસ્થિતિમાં જ સાહિત્યકૃતિઓનો ઉદ્ગમ છે. કાવ્યની ભાષા આ ક્રમશઃ સંસ્કારાતી જતી સમજથી આ શૂન્યનું નામાભિધાન કરતી રહે છે. આખરે તો બધાં જ પ્રતીકો કે પ્રતિરૂપો એના વડે જેનો સંકેત થતો હોય છે તેના અભાવને જ વ્યંજિત કરે છે, કોઈ પણ કૃતિ જે ઉપસ્થિત નથી તેનું કલ્પન બની રહે છે.

વાલેરી પણ આ જ મુદ્દાનું સમર્થન કરતાં કહે છે કે કળા વસ્તુઓની અનુપસ્થિતિને જ વ્યંજિત કરતી હોય છે.

પોલ દ્ મૅન કહે છે, ‘માનવચેતનાએ અહીં પોતાનામાં શૂન્યનો અનુભવ કર્યો છે અને એ જે કૃતિનું નિર્માણ કરે છે તે આ શૂન્યને ભરી દેવાને બદલે પોતાને શુદ્ધ શૂન્યને રૂપે જ સ્થાપે છે. સાહિત્ય પહેલાં તો સત્યો અને ન ભૂંસી શકાય અવી ઉપસ્થિતિઓનું ઉત્કટ પ્રતિરૂપ હતું. હવે એ જગતના શૂન્યને આકાર આપે છે. બેકેટની સાહિત્યસૃષ્ટિમાં જોવામાં આવે છે તેમ હવે કેવળ શબ્દ જ અવશિષ્ટ રહ્યો છે અને એ શબ્દ અન્-અસ્તિત્વમાં જ રમમાણ રહે છે.’

તો આપણે શું ખોયું છે? આપણે કદાચ સપાટીને જ ઊંડાણ તરીકે લેખીને એની સાથે તત્ક્ષણ સંલગ્ન થવાની શક્તિને ખોઈ નાંખી છે. આ પરિસ્થિતિ પરત્વે જ કાન્ટે પોતાનું ધ્યાન કેન્દ્રિત કર્યું હતું. પણ એણે એના નિરાકરણનું કામ હેગલ પર છોડી દીધું અને હેગલે એ પાર પાડ્યું પણ ખરું. સારભૂત તત્ત્વ તત્ક્ષણતા કે અવ્યવહિતતા ગુમાવી બેઠું હોવાથી વિચારમાં એનું પુનર્વિધાન કરવાની આવશ્યકતા ઊભી થઈ. જે વ્યવધાનરહિત હતું તેનાં નવસંસ્કરણ માટે વ્યવધાનનો આશ્રય લેવો પડ્યો, પદાર્થ અને તેના દ્રષ્ટા વચ્ચેના વિચ્છેદને માનસિક પરિશ્રમથી પૂરવો રહ્યો. અહીં હેગલે આર્ષ દ્રષ્ટાનું ‘કાર્ય કર્યું’. વિચારજન્ય વિભાવનાઓના વ્યવધાનની મદદથી ઊંડાણ પરત્વેના પ્રતિભાવની પુન:પ્રતિષ્ઠા કરી શકાય એ વાત એણે સ્વીકારી.

પુરાણકલ્પન તે પુરાણકલ્પન છે અને કપોલકલ્પિત તે કપોલકલ્પિત છે. એને સાચાં ગણવાથી કે એની સપાટીને એના સત્ય તરીકે સ્વીકારવાથી જ પ્રભાવ ઉત્પન્ન થતો તે હવે શક્ય રહ્યો નથી. આપણે સપાટીનાં ઊંડાણોને તાગવા મથીએ છીએ અને અર્થની ઉપસ્થિતિમાં રહેવા ઇચ્છીએ છીએ. આ મથામણને આપણે વિવેચન કહીએ ઓળખાવીએ છીએ. અલબત્ત, વિવેચનમાં બીજું ઘણું સમાવિષ્ટ થઈને રહ્યું હોય છે. એમાં ઇતિહાસ, જીવનચરિત્ર, સામાજિક સન્દર્ભ, શૈલી અને ભાષાકીય સંરચનાનું પૃથક્કરણ, કૃતિનું અર્થઘટન અને એની ઉચ્ચાવચતાનો નિર્ણય – આ બધું પણ એમાં હોય છે. એમાં વ્યુત્પત્તિમત્તાને પણ સ્થાન છે. પણ આ બધાં ઉપરાંત, અથવા બીજી રીતે કહીએ તો આ બધું કરતાં કરતાં જ વિવેચન એનું આથી ઊંડું લક્ષ્ય સિદ્ધ કરે છે. મહાન

કળાકૃતિમાં આપણને પ્રવેશ કરાવનારું એ માધ્યમ બની રહે છે. એના વડે જ આપણે કૃતિના સૌન્દર્યને ગ્રહી શકીએ છીએ. એની જીવન્તતામાં સહભાગી થઈએ છીએ અને એની ઉપસ્થિતિમાં જીવીએ છીએ.

વિવેચનની પ્રવૃત્તિ કૃતિ સર્જાયા પછી જ થતી પ્રવૃત્તિ છે એવું નથી. મેથ્યૂ આર્નલ્ડે કહ્યું હતું તેમ કૃતિના સર્જનને ઉપકારક એવી ભૂમિકા રચી આપવામાં તેમ જ ભાવકને કૃતિના રસાસ્વાદ માટે સજ્જ કરવામાં એનો ઘણો મોટો ફાળો હોય છે. એ કૃતિના સર્જનની સમાન્તર ચાલતી પ્રવૃત્તિ પણ છે. સર્જકમાં રહેલી વિવેકબુદ્ધિ તેનો નિર્ણય કરવામાં એને મદદ કરે છે. કેળવાયેલી રુચિથી આપણે જ્યારે કૃતિનું અનુશીલન કરતા હોઈએ છીએ ત્યારે આલોચનાની પ્રક્રિયા આપણા રસાસ્વાદને પૂરક બની રહે છે. એના વડે જ આપણે કૃતિના હાર્દમાં પ્રવેશી શકીએ છીએ. પછી અસમ્પ્રજ્ઞાતપણે આપણે એમાં પ્રવૃત્ત થતા જ રહીએ છીએ, એ આપણા મનનું એક વલણ બની રહે છે. આથી જ તો એલિયટે વિવેચનને શ્વાસોચ્છ્વાસની પ્રક્રિયા જેવું અનિવાર્ય ગણ્યું છે. ફ્રાય પણ સ્વીકારે છે કે આજે કોઈ પણ ભાવકને માટે કેવલ મુગ્ધતાથી કૃતિને જોવાનું શક્ય રહ્યું નથી. પ્રતિભાવમાં આત્મસભાનતા અનિવાર્યપણે રહી જ હોય છે.

આપણી આલોચનાબુદ્ધિએ શુદ્ધ પ્રતિભાવોને કચડી નાખ્યા છે એમ કહેવું અન્યાયભર્યું લેખાશે. એને બદલે આપણે એમ કહેવું જોઈએ કે આમ વ્યવધાનરૂપ ગણાતી હોવા છતાં વિવેચનની પ્રવૃત્તિ જ આપણને કૃતિના પ્રભાવક્ષેત્રની અંદર પ્રવેશ કરાવે છે. રોલાં બાર્થ કહે છે તેમ વિવેચન તે કાંઈ કૃતિ વાંચ્યા પછીના પરિણામનું સરવૈયું કાઢી આપનાર કોષ્ટક નથી. એ તો આપણી બૌદ્ધિક પ્રક્રિયા છે અને એ પ્રવૃત્તિ આચરનાર વ્યક્તિના વિકાસના ઇતિહાસ સાથે તથા એની વ્યક્તિગત વિશિષ્ટતા સાથે સમ્બન્ધ છે, વિવેચનની પ્રવૃત્તિ વધતી જાય છે એ આપણી સંસ્કૃતિમાં થતા ફેરફારનું એક દ્યોતક ચિહ્ન છે. એનાં મૂળ આપણા સમયમાં અને આપણી વિશિષ્ટ સ્થિતિમાં રહ્યાં છે.

રોલાં બાર્થ વિવેચનને meta-language કહે છે. એ દ્વિતીય સ્તરની ભાષા પ્રથમ સ્તરની ભાષા(language-object) વિશે વાત કરે છે. આ બે ભાષાઓના ઘર્ષણને પરિણામે વિવેચનનાં લક્ષણો બંધાતાં આવે છે. પ્રથમ સ્તરની ભાષાને દ્વિતીય સ્તરની ભાષાથી ભેદવી એવી પ્રક્રિયા એમાં રહી હોય છે. પ્રથમ સ્તરની ભાષા મૂર્ત અને

સ્પન્દનશીલ હોય છે; દ્વિતીય સ્તરની ભાષા વિભાવનાત્મક હોય છે. એ બેનો સમ્બન્ધ બહુપરિમાણી અવકાશ સાથેના ગણિતના સમ્બન્ધ જેવો હોય છે

આપણે બધા એક રીતે તો વિવેચનની જ નીપજ છીએ. આપણે વિવેચન દ્વારા જ વિવેચનને અતિક્રમી જવાનો પુરુષાર્થ કરી રહ્યા હોઈએ છીએ. પણ આ વિવેચન સર્જનાત્મક કૃતિનો સિદ્ધાન્તના નિદર્શન રૂપે ઉપયોગ કરનારું કે કૃતિને અમુક સૂત્રના ચોકઠામાં બેસાડી દેનારું નહીં હોવું જોઈએ. એ કૃતિને એના મહિમામાં સુપ્રતિષ્ઠિત કરનારું હોવું જોઈએ. પણ આ 'મહિમા' એટલે શું? આપણે પ્રતીકોની તત્ક્ષણતાનો અપરોક્ષ વ્યવધાનરહિત અનુભવ ગુમાવી બેઠા છીએ. વિવેચન એની પુનઃપ્રતિષ્ઠા કરી આપે તે ઇષ્ટ છે. એ રીતે આ પ્રતીકની યુક્તિ દ્વારા આપણે ફરીથી અર્થની સંવેદ્યતા અને ઊંડાણમાં સહભાગી થઈ શકીએ છીએ.

અકૈતવ મુગ્ધતાને સ્થાને આપણે આ બીજા પ્રકારની 'મુગ્ધતા'ના ઉદ્‌ભવને આવકારીએ છીએ. એમાં પ્રતિભાવની પૂર્ણતા વિવેચનની પ્રવૃત્તિને કારણે શક્ય બની હોય છે. આપણી સર્વ બૌદ્ધિક પ્રવૃત્તિઓમાં આપણે કશુંક તો સદાને માટે ગુમાવી બેસતાં હોઈએ છીએ. વ્યવધાનરહિત તત્ક્ષણતાના અનુભવ અને શ્રદ્ધાને આપણે ખોઈ બેસતાં હોઈએ છીએ. ગુહ્યનાં પ્રતીકો અને અનુભવનાં એવાં તત્ત્વમાંની શ્રદ્ધા ભલે આપણામાં નહિ રહી હોય, કૃતિના અર્થઘટન અને એ દ્વારા થતા આસ્વાદને તો આપણે માણી શકીએ. વિવેચનની એક બીજી વ્યાવસાયિક ભૂમિકા છે, બીજા કોઈ ધંધાના જેવો એ ધંધો છે, શૈક્ષણિક અને સાહિત્યિક જગતમાં જે ચડસાચડસી ચાલ્યા કરતી હોય છે અને જેમાં સ્વાર્થભર્યાં હિતો એકબીજા જોડે અથડાતાં હોય છે તેમાં પોતાનું વર્ચસ્ સ્થાપવાનો ઉદ્યમ પણ એમાં દેખાય છે. આજે થતી મોટા ભાગની વિવેચનપ્રવૃત્તિ બીજી, ત્રીજી કે દસમી કક્ષાની તુચ્છ કૃતિઓ પાછળ શક્તિ વેડફી નાખતી દેખાય છે. માનવીના મહત્ત્વમાં અને વિસ્મયમાં સહભાગી થવાના પ્રયત્નરૂપે એ હોય છે ત્યાં એ આપણને જ્યાંથી પોષણ મળે છે તે ઉદ્‌ગમસ્રોત તરફ જવાને પુરુષાર્થ કરે છે.

આજની વિવેચનાએ ભાષાને કે સંવેદનાને શુદ્ધ કરી નથી. કોઈ ધોરણ સ્થાપી આપ્યું નથી કે કશીક ગુણવત્તાને ઊંચે સ્થાપી આપી નથી; મેથ્યૂ આર્નલ્ડે કહ્યું હતું કે પ્રતિભાશાળી સર્જકની ઉપસ્થિતિમાં આપણે માટે સૌથી મોટી વસ્તુ તે એની કૃતિને

બને તેટલા ઊંડાણથી અનુભવવી અને માણવી એ છે. આજના વિવેચને સાહિત્યના વિદ્યાર્થીને એમ કરવા પ્રેર્યો છે ખરો?

સાહિત્યનો આનન્દ સાહિત્યમાં ઓતપ્રોત થવાથી આવે, એની સાથે ઘનિષ્ઠ રીતે સમ્પૃક્ત થવાથી આવે. આ આપણે વિવેચનના માધ્યમ દ્વારા કરી શકીએ. સાહિત્યના પ્રાણવાન તત્ત્વ સાથેનો અપરોક્ષ સમ્બન્ધ આપણે ફરીથી સ્થાપવો ઘટે. સાહિત્યમાં સંસ્કૃતિના સારભૂત તત્ત્વનું સંવર્ધન અને રક્ષણ કરવાની શક્તિ છે. માનવી પોતાના સર્જનથી જ વેગળાપણું અનુભવે, એનાથી અસમ્પૃક્ત રહી જાય એ એક મોટું અનિષ્ટ છે. રસવૃત્તિના સંવર્ધનથી પોતાને પોતાની કૃતિ દ્વારા અનુભવે ને પોતાની સાથેના ગાઢ સમ્બન્ધને અનુભવે એ જરૂરી છે.

સપ્ટેમ્બર, 1977

ઓક્તાવિયો પાસની કાવ્યવિભાવના

કવિ પોતે સર્જનપ્રક્રિયા દરમ્યાન જે સમસ્યાઓનો સામનો કરે તેમાંથી ઉદ્ભવતું કાવ્યતત્ત્વચિન્તન આગવું મહત્ત્વ ધરાવે છે. એ કેવળ તર્કનો વ્યાયામ બની રહેતું નથી. આ જ કારણે ટી.એસ.એલિયટ, એઝરા પાઉંડ કે ગાર્શિયા લોર્કા જેવા કવિઓની કાવ્યવિચારણા મહત્ત્વની લેખાય છે. અનુવાદપ્રવૃત્તિ વધી તેનો એક લાભ એ થયો કે આજ સુધી આપણને અજાણ્યા રહેલા દેશોની કવિતા તથા વિવેચનનો પરિચય થવા લાગ્યો. સૅમ્યુઅલ બેકેટ સમ્પાદિત મેક્સિકોની કવિતાના સંકલનને અહીં સંભારવું ઘટે. દક્ષિણ અમેરિકાની કવિતા સાથે આપણો ભાવગત સમ્બન્ધ વધુ ઘનિષ્ઠ હોય એવું ઘણાંને લાગ્યું.

કવિતાની કશી આત્યન્તિક વ્યાખ્યા આપી શકાતી નથી. મમ્મટની કાવ્યની વ્યાખ્યાની મર્યાદાઓની ચર્ચા અલંકારશાસ્ત્રના અભ્યાસીઓને સુવિદિત છે. તેમ છતાં દરેક કાવ્યવિવેચક પોતાની દૃષ્ટિએ કાવ્યનાં લક્ષણો બાંધી આપ્યા વિના રહી શકતો નથી. ઘણી વાર કવિઓએ પોતે આપેલી વ્યાખ્યામાં શાસ્ત્રીયતા નથી હોતી એમ કહેવામાં આવે છે. તેમ છતાં રોબર્ટ ફ્રોસ્ટ જેવો કવિ એની લાક્ષણિક રીતે જ્યારે એમ કહે કે ‘Poetry, like butter, moves on its own melting’ ત્યારે એ આપણા સ્મરણમાં અવશ્ય સંચિત થઈ જાય છે.

ઓક્તાવિયો પાસ કહે છે કે આમ તો કવિતા એક ઘડવામાં આવેલો પદાર્થ છે. એ ભાષા, લય, પ્રજાનાં તેમ જ કવિનાં વળગણો અને માન્યતાઓમાંથી ઘડાય છે, સૂચ્યગ્ર વર્તમાનમાં આપણે જીવીએ છીએ. ક્રમશઃ આપણું જીવન ઇતિહાસની વિગતોના કોઠામાં

પુરાતું જાય છે. કાવ્ય માનવીએ યોજેલી પ્રયુક્તિ છે જે પ્રતિ-ઇતિહાસનું સર્જન કરે છે. અલબત્ત, આ જ કાવ્યનું પ્રયોજન છે કે કવિનો એવો સભાન આશય હોય છે એમ અહીં વિવક્ષિત નથી. પણ કાવ્યની પ્રક્રિયા સમયના નવા પરિમાણનો આવિષ્કાર કરે છે, આપણા પરિચિત સમયનું એ રૂપાન્તર કરી નાંખે છે. કાવ્ય સમયને થમ્ભાવી દેતું નથી. એ સમયને ઉથાપે છે, એનું આમૂલ પરિવર્તન કરી નાંખે છે. આપણો મુખ્ય વિદ્રોહ તો સમય સામે જ છે. એ કાળ બનીને આપણને ભક્ષી જાય છે, કાલજયી બનવું એ મનુષ્યનો સૌથી મહાન પુરુષાર્થ છે. કવિ શબ્દ દ્વારા કાલજયી થવા મથે છે. પણ કાલજયી થવું એટલે અમરતા પામવી એમ માનવું ભૂલભરેલું ઠરશે. સમયને વશ કરીને પોતાની ઇચ્છાનુસાર એનાં પોત અને પરિમાણો બદલવાં એ કવિની મહત્ત્વાકાંક્ષા હોય છે.

સમય સામેનો કવિનો આ વિદ્રોહ ઘણી વાર થીજી ગયેલા લોહીવાળો સમાજ સમજતો નથી. એને એ એક રોમેન્ટિક અભિનિવેશ કહીને એ તરફથી મોઢું ફેરવી લે છે. સમાજ અને કવિતા વચ્ચેના વિસંવાદનો પ્રતિભાવ પાડવો, એની તીવ્ર અભિજ્ઞતા કેળવવી એ જ કાવ્યનું, બહુધા ગુપ્ત, કેન્દ્રસ્થ વસ્તુ નથી બની રહેતું?

કવિ ઘટના અને ઘટના વચ્ચેની, અનુભવ અને અનુભવ વચ્ચેની, અદૃશ્ય સમ્બન્ધની, કડીને પ્રકટ કરે છે, આથી જ તો એરિસ્ટોટલે કહ્યું હતું 'Metaphor is the argument of the poet.' આવાં સાદૃશ્યોની વિકસતી જતી, વિસ્તરતી જતી પરમ્પરાઓ રચી આપવી એ કવિનું કાર્ય છે. બોદલેરે કહ્યું હતું તેમ કવિ વિશ્વને એક સંવાદયોજના (a system of correspondences) રૂપે જુએ છે. આ વિશ્વનું બીજું અડધિયું તે ભાષા. વ્યંગ (irony) આ સાદૃશ્યયોજનાને ઊલટીસૂલટી કરી નાખે છે. આપણી વીસમી સદીમાં આ વ્યંગ હાસ્યમાં ફેરવાઈ જાય છે – એ કાળું હોય, લીલું હોય કે જાંબુડી હોય!

બુદ્ધિવાદ અને પ્રગતિવાદની સાથે સાથે કવિને સાદૃશ્ય અને વ્યંગનો મુકાબલો કરવાનો રહે છે. આજની કવિતામાં એક વિરોધાત્મક સંવાદ ચાલ્યા કરતો હોય છે. એમાં અર્વાચીન ક્રાન્તિની તરફેણ તથા વિરોધ બન્ને દેખાય છે. કવિતામાં કે દરેક કાવ્યકૃતિમાં આ સાદૃશ્ય અને વ્યંગ વચ્ચેનો સંવાદ ચાલ્યા કરે છે. આમ અર્વાચીન કવિતા

વિરોધાત્મક સમ્બન્ધોનો એકબીજામાં ભળી ગયેલાં સંકર્ષણ અને વિકર્ષણનો આલેખ બની જતી દેખાય છે.

I

અર્વાચીનતા કદી કેવળ અર્વાચીન બની રહી શકતી નથી. એમાં ઇતરતા રહી જ હોય છે. એનું લક્ષણ કેવળ નવીનતા નથી. ઇતરતા પણ છે. આ ઇતરતા ઉદ્દામ સ્વરૂપની હોય છે. એમાં ભૂતકાળની બહુવિધતા પણ સમાવિષ્ટ થયેલી હોય છે. પણ વર્તમાન કાંઈ ભૂતકાળને સાંખી લઈ શકે નહિ, અદ્યતન કેવળ હ્યસ્તનનું સન્તાન બનીને રહેવા ઇચ્છે નહીં. આપણા સમયનાં કળા અને કવિતા કેવળ અર્વાચીનતાને આધારે જીવવા ઝંખે છે અને એને જ કારણે મરણશરણ પણ થાય છે, આજે વિસ્મયની નવી રસમીમાંસા જાણે રચાઈ રહી છે. અદ્ભુતને દરેક રસનો આંગળિયાત તો કહ્યો જ છે. પણ નાવીન્ય અને વિસ્મયને એકબીજાના પર્યાય ગણી લેવા તે ભૂલભરેલું છે. જે અણધાર્યું બને તે નવીન. એને પરિવર્તનશીલતા સાથે સમ્બન્ધ નથી. પણ આજની કવિતામાં ઇન્કાર અને વિસ્મયનો વિચિત્ર પ્રકારનો વર્ણસંકર જોવામાં આવે છે. આમ અદ્યતનતા હંમેશાં પોતાની આલોચના કર્યા કરે છે. એ એક સંકુલ અવસ્થા છે. એની પરિણતિ એના નકારમાં જ થાય છે. આમ અદ્યતનતા એ આત્મવિનાશક પ્રકારની સર્જનપ્રક્રિયા છે.

આમેય તે આલોચના જે ભૂમિને ઉદ્ધ્વસ્ત કરી મૂકે છે તેના પર જ કવિની સર્જકકલ્પના સ્મારકો રચવાનો ઉદ્યમ કરતી હોય છે. હંમેશાં નિકટના ભૂતકાળનો તિરસ્કાર થતો રહે છે, એની આલોચના થતી રહે છે. જો ગતિનું સાતત્ય અબાધિત રહે તો આપણે એના વશીકરણનો ભોગ બની જઈએ. આથી એ સાતત્યને તોડવા દખલગીરી કર્યા જ કરવી પડે છે. નવીન આપણને એની નવીનતાને કારણે નહીં પણ એની વ્યાવર્તકતાને કારણે આપણને આકર્ષે છે. આ વ્યાવર્તકતા એના પોતાના ઇન્કારમાં રહી છે. આમ તો કશુંક નગણ્ય કે તુચ્છ જ સમયનો ભેદ કરીને એના 'પુરા' અને 'અધુના' એવા બે ભાગ પાડી નાખે છે. જે અત્યન્ત પુરાતન છે તે ભૂતકાળ નથી પણ પ્રારમ્ભકાળ છે. આપણું ચિત્ત હંમેશાં વિરોધોનું લાલનપાલન કરવામાં રચ્યુંપચ્યું રહે છે. આપણી આ વૃત્તિ જ

સમયના આ ભેદને પુષ્ટ કરે છે, એમાં પ્રાણ પૂરે છે, એને સમકાલીન બનાવીને જ જંપે છે. અદ્યતન કળા અને સાહિત્ય પુરાતન અને દૂરવર્તીની શોધ કરીને જ પોતાને ઘડે છે. જે પ્રાચીન છે તેને મન તો આજ ગઈ કાલનું પુનરાવર્તન માત્ર છે, પણ અર્વાચીનને મન તો આજ ગઈ કાલને ઉચ્છેદે છે. સમય તે ને તે ક્ષણોનું કે સદીઓનું એકસરખું પુનરાવર્તન કર્યા કરે છે એવું આપણે માનતા નથી. દરેક ક્ષણ અને શતાબ્દી આપણે મન ઇતર, ભિન્ન અને અદ્વિતીય છે.

અર્વાચીન યુગનો ભૂમિભાગ એવો તો ધોવાઈ ગયો છે કે એ જાણે લગભગ લુપ્ત જ થઈ ગયો હોય એવું લાગે છે. આપણે ખાનાંઓ પાડીને પુરાતન અને વાસ્તવિકને, નવીન અને પરમ્પરાગતને સામસામે મૂકી દીધાં છે. આવી કશી રચના કર્યા વિના મનને કરાર વળતો નથી. આને પરિણામે કોઈ વાર નાહકના કૂટ પ્રશ્નો ઊભા કરીએ છીએ તો કોઈ વાર જે ખરેખર સંકુલ છે તેને કોષ્ટકના માપનું બનાવવા માટે વધારે પડતું સરળ બનાવી દઈએ છીએ.

આપણા યુગે યૌવનને અને એનાં મૂલ્યોને એવા તો ઉન્માદથી ચઢાવી માર્યાં છે કે એ એક નવો ધર્મ નહિ તોય સમ્પ્રદાય જ જાણે ઊભો નહીં થયો હોય! આ નવીન રહેવાની મરણિયા હોંસાતૂંસીને કારણે, ઇતિહાસથી બચવાની ઉગ્ર સચેતતાને કારણે નવી આવિષ્કૃત કરેલી શૈલીઓ અકાળે જૂની લાગવા માંડે છે. હજી તો હમણાં જ આવિષ્કૃત થયેલી શૈલીની રસકીય સાભિપ્રાયતા સ્થાપિત થાય ન થાય તે પહેલાં તો એનું અનુકરણ કરનારાઓનું ટોળું ભેગું થઈ જાય છે ને જોતજોતાંમાં શૈલીનાં ચીંથરાં ઉડાવી દે છે. આ તેજ રફતાર આપણને ચકરાવી નાંખે છે. હજી તો જે હમણાં જ બન્યું છે તે અત્યન્ત દૂરનું લાગવા માંડે છે જ્યારે જે પુરાતનથીય પુરાતન છે તે અત્યન્ત નિકટનું લાગવા માંડે છે. સમય સાથેની આપણી આ ચેષ્ટાને આપણે શી રીતે સમજાવીશું? વચમાં કવિઓ અમરતાને ખંખેરી નાંખીને કેવળ ક્ષણિકની ભોંય પર ઊભા રહી ગયા. ક્ષણજીવી બનવાની ફૅશન ચાલી, પણ જે ક્ષણજીવી છે તે અનિવાર્યતયા તુચ્છ જ હોય છે એવું તો હોતું જ નથી એ પણ આપણે કહેતા રહ્યા, સમયની આ અવળસવળમાં આપણને રસ પડી ગયો. ઇતિહાસના સમયને તેજ બનાવવામાં આપણા યુગને વિલક્ષણ રસ છે. વર્ષો, મહિનાઓ અને દિવસો તેજ રફતારથી પસાર થાય છે એવું તો નથી,

પણ એ ગાળામાં હવે ઘટનાઓ પ્રચુર પ્રમાણમાં બનતી રહે છે. અનેક ઘટનાઓ પૂર્વાપર ક્રમમાં નહીં પણ સમાન્તર બનતી રહે છે. આથી એક ઘટના બીજી ઘટનામાં ભળી જતી લાગે છે, એટલું જ નહીં બધાં સમયસ્થળ એક પ્રવાહમાં વહીને ‘અહીં’ અને ‘હમણાં’માં તદાકાર થઈ જતાં લાગે છે.

આ બધું શું કેવળ ભ્રાન્તિ હશે? પરાવાસ્તવવાદીઓ આવ્યા. ફ્રેડરિક શ્લેગેલ અને આન્દ્રે બ્રેતોં આવ્યા. યૌનસુખ, કલ્પનાવિહાર અને પરાવાસ્તવવાદીના વિલક્ષણ હાસ્યનું એક અજબ સંમિશ્રણ રચાયું. આપણે આ બધાંમાં ભિન્નતા જોઈએ છીએ, પણ એક હકીકતનું આપણે વિસ્મરણ થાય છેઃ સંસ્કૃતિઓ વચ્ચેની અથવા એક જ સંસ્કૃતિના જુદા જુદા તબક્કા વચ્ચેની ભિન્નતા પાછળ એક ગુપ્ત એકતા રહી હોય છે. એ છે માનવ. ઇતિહાસમાં અને સંસ્કૃતિમાં કોઈ એકાદ સર્જક પરિવર્તન લાવી શકે ખરો? આ બધાંના સૂત્ર રૂપે રહેલો માનવી જ પરિવર્તન અને વિવિધતા લાવતો હોય છે. એથી જ સંસ્કૃતિ, ઇતિહાસ અને કળામાં વૈવિધ્ય દેખાય છે, પરિવર્તન દેખાય છે. કેટલીક વાર આ દેખાતાં પરિવર્તનો કેવળ ઉપલી સપાટીને જ સ્પર્શતાં હોય છે, એ ઊંડી વાસ્તવિકતા સિદ્ધ કરી શકતાં હોય એમ લાગતું નથી.

આધુનિક પરમ્પરા જેવો વિરોધાભાસી શબ્દ આપણે યોજીશું? જો યોજીએ તો એનો સંકેત શો? આપણી સંસ્કૃતિના એક નાટ્યાત્મક તબક્કાને આ સંજ્ઞા ચીંધે છેઃ આ તબક્કે સંસ્કૃતિનો પાયો આપણે ભૂતકાળમાં કે સ્મરણાતીત કશાક તત્ત્વમાં શોધતા નથી, પણ પરિવર્તનોમાં શોધીએ છીએ. સમયની છબિ બદલાઈ ચૂકી છે. આપણે અમુક પરમ્પરામાં પ્રતિષ્ઠિત છીએ એવી અભિજ્ઞતા જ એ પરમ્પરાની આલોચનાની આધારભૂમિ બની રહે છે. જે લોકો રૂઢિવાદી હોય છે તેઓ ભૂતકાળ વિશે સપ્રશ્ન કે સાશંક બન્યા વિના એમાં સુખપૂર્વક નિમજ્જિત થઈને રહે છે. એક વાર આપણને એવી જાણ થાય કે આપણે અમુક પરમ્પરામાં છીએ તે ક્ષણથી જ એ પરમ્પરા સાથેની આપણી ભિન્નતાનો પણ આપણને બોધ થતો રહે છે. આથી જ મોડાવહેલા આપણે એ પરમ્પરા વિશે પ્રશ્નો ઊભા કરીએ છીએ, એનું પરીક્ષણ કરવા પ્રેરાઈએ છીએ અને કેટલીક વાર આપણે એને નકારી પણ કાઢીએ છીએ. સમય ઇતિહાસમાં ઉખેળાતો આવે છે. આધુનિક પરમ્પરા આપણી ઇતિહાસવિષયક ચેતનાની જ અભિવ્યક્તિ

છે. દરેક સંસ્કૃતિમાં ભૂત, વર્તમાન અને ભવિષ્ય વચ્ચેના સમ્બન્ધમાં ભેદ હોય છે. આદિમ માનવજાતિઓમાં ભૂતકાળ સ્મરણાતીત, સર્વ ભૂતકાળનીય પેલે પારનો, સર્વ પ્રારમ્ભનીય પહેલાંનો હોય છે. એ વાસ્તવમાં તો સમયાતીત ભૂતકાળનું લયાન્વિત પુનરાવર્તન જ બની રહે છે. એને અમુક તબક્કે વિધિઓ દ્વારા મૂર્ત કરીને અનુભવવામાં આવે છે. પહેલાં જે બની ચૂક્યું છે તે નહીં, પણ જે હંમેશાં બનતું રહે છે તે એમનો ભૂતકાળ છે, એ આકસ્મિકતા અને સહોપસ્થિતિ – બન્નેમાંથી છટકી જતો હોય છે. પહેલાં જે બની ચૂક્યું અને હવે જે બની રહ્યું છે તેની વચ્ચેના ભેદને એ ઓગળી નાંખે છે.

સમય તો આપણે મન પરિવર્તનનું હાર્દ છે. સમય જ્યાં પોતાની સાથે સુમેળ સ્થાપીને પોતાનામાં જ સમાહિત થઈને રહે એવી સ્થિતિની આપણે કલ્પના કરી છે. સમય લય પામશે ત્યારે આપણે એ સ્થિતિએ પહોંચીશું એમ નહીં, એ સ્થિતિ છે જ એમ માનીને આપણે એનું અનુકરણ કરવાનું છે.

ઇતિહાસ તો આદિમ સમયમાં ઊભી થતી ક્ષતિ છે, એનું હીનીકરણ છે. સમયના આન્દોલનનો લય એમાં વર્તાતો નથી. એ ઘણી વાર સમયનાં પરિમાણોને હ્રસ્વ કરી નાંખે છે. કેટલીક વાર સમયનો મર્મ જ એમાંથી બાદ થઈ ચૂક્યો હોય છે. ઘણી વાર માનવી વારે વારે થયાં કરતાં પરિવર્તનોથી મૂંઝાઈ જાય છે, ઘણી વાર એ પરિવર્તનોનો સંકુલ લય એ પકડી શકતો નથી. આથી પરિવર્તનનો છેદ એ પુનરાવર્તનથી ઉડાવવા મથે છે. બીજો રસ્તો તે આત્મવિલય આવકારવો તે છે. સમયચક્રનાં દરેક આવર્તનને છેડે ભૂતકાળ ઊભો જ હોય છે. તો આપણને પ્રશ્ન થાય કે આ સમયવર્તુળની પરિધિની બહાર છટકી જવાનો કોઈ માર્ગ જ નથી? ધર્મ અને દર્શન કેટલીક વાર પરિવર્તનોને કેવળ આભાસ કે માયા ગણી કાઢે છે. ઇતિહાસ ઘણી વાર આપણા વિદ્રોહનું આલમ્બન તેમ જ ઉદ્દીપન બની રહે છે.

2

અદ્યતન લેખાવાના આ બધા ધમપછાડા શા માટે? અદ્યતનતા જો સમયના વહેવાનું જ એક પરિણામ હોય તો અદ્યતનતાને પ્રાપ્ત કરતાંની સાથે જ એને ખોઈ બેસવા જેવું

નહીં થાય? આથી જ તો કાલજ્યેષ્ઠ સાહિત્યકારો યુવાપેઢીને કંઈક અનુકમ્પામિશ્રિત સમભાવથી સાંખી લેતા હોય છે. પસાર થઈ ગયેલા યૌવન માટે ઝૂર્યા કરવાનો લાગણીવ્યય આપણને પરવડે એમ નથી. કેટલીક વાર પ્રૌઢો એવું આશ્વાસન લેતા હોય છે કે યૌવનમાં જે હતાશા હતી તે આગળ વધતાં દૂર થઈ ગઈ છે અને પ્રગતિ સાધી શકાઈ છે. સમયમાં આગળ વધવું એટલે પ્રગતિ જ કરવી એવી ભ્રાન્તિ ભલે ગમે તેટલી સુખદ લાગતી હોય, એ આપણને યુવાપેઢીની દૃષ્ટિએ થોડા દયનીય તો બનાવી જ દે છે. એવી ભ્રાન્તિને આધારે ટકી રહેનારા જ બૌદ્ધિક જાગૃતિ અને સુધારાની આડે અન્તરાય રૂપ બનીને ઊભા રહે છે.

અદ્યતન પેઢી પોતાને ક્રાન્તિકારી તરીકે ઓળખાવે છે. એણે અર્થનો વ્યતિક્રમ કરી નાંખ્યો છે. જૂની વ્યવસ્થાને એણે અભિનિવેશપૂર્વક ઊંધી વાળી દીધી છે અને નવી વ્યવસ્થા સ્થાપવાનો એનો પ્રયત્ન છે. એ વ્યવસ્થા વધુ બુદ્ધિસંગત અને ન્યાયપૂર્ણ હશે એવી એની આકાંક્ષા છે.

બોદલેરે એક સત્ય પ્રામાણિકતાપૂર્વક સ્વીકાર્યું હતું તે આજે આપણે સંભારવું જોઈએ. આપણે અખણ્ડ દર્શન અને અખણ્ડ આલોચનાની વાતો કરીએ છીએ પણ એ તો એક આદર્શ સ્થિતિ છે જે આપણે સિદ્ધ કરી શકવાના નથી. કૃતિ પોતે સંકુલ હોય છે. આપણા યુગનાં બધાં પરિમાણોને આપણે આંબી લઈ શકતા નથી, આપણાં રુચિ અને મર્યાદા પણ આપણી આલોચનામાં મહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે. આ બધું ધ્યાનમાં લઈને આપણાથી બની શકે તેટલું પ્રામાણિકતાથી કરી છૂટવું, પણ સાથે સાથે એ સ્વીકારવું કે આપણે જે કરી શકીએ છીએ તે આંશિક જ હોય છે, પૂર્ણ કે અખણ્ડ નહિ. અનુકરણ-અભિનિવેશથી ખણ્ડને અખણ્ડ તરીકે ખપાવવાનો પ્રયત્ન તો કરવો જ નહિ.

અદ્યતન યુગ એ નકારાત્મક આલોચનાની નીપજ છે. પરિવર્તનના સિદ્ધાન્તથી એ નિયન્ત્રિત થતો લાગે છે. બીજી એક વિલક્ષણ પરિસ્થિતિ જોવામાં આવે છે. અદ્યતન સાહિત્ય આ જમાનાને અભિનિવેશપૂર્વક તિરસ્કૃત કરે છે. દોસ્તોએવ્સ્કીએ પોતાના જમાનાને the negative age નહોતો કહ્યો? આ સાહિત્ય પોતાની જ સર્વગ્રાહી અને એટલી જ અભિનિવેશપૂર્વકની આલોચના કરે છે, સાહિત્યના જે વિષયરૂપ છે તેની એ આલોચના કરે છે; બુર્ઝવા સમાજ અને એણે સ્વીકારેલાં મૂલ્યોની એ આકરી ટીકા

કરે છે; સાહિત્યને એક પદાર્થ લેખે જોઈને એની આલોચના કરે છે. ભાષા અને એના અર્થની પણ એ આલોચના કરે છે. આવી દ્વિવિધ રીતે અદ્યતન સાહિત્ય પોતાને જ જાણે નકારી કાઢે છે અને એ રીતે જ પોતાની અદ્યતનતાને સમર્થિત અને પ્રતિષ્ઠિત કરે છે.

અઢારમી સદીમાં એક ભારે પ્રકમ્પ થયો જેને પરિણામે આખી બૌદ્ધિક ભૂમિતિ જ ભૂંસાઈ ગઈ. શબ્દના દર્પણની પારદર્શકતા ધૂસર બની ગઈ. અર્વાચીનતાનું પ્રારમ્ભબિન્દુ ત્યારે એ સ્પષ્ટ થઈ ગયું કે આપણી સંવેદના સર્વ કાળગણના અને તવારીખથી અતીત છે. રોમેન્ટિકોએ સંવેદનાને ઉત્કટ લાગણીમાં ફેરવી નાંખી. સંવેદના પ્રાકૃતિક જગત સાથેની આપણી સંમતિની દ્યોતક બની રહી; સામાજિક વ્યવસ્થાનું આપણી ઉત્કટ લાગણીએ ઉલ્લંઘન કર્યું. સ્વપ્ન, પ્રતીક અને રૂપકોથી રચાયેલી ભાષાથી એણે પોતાની અભિવ્યક્તિ કરવા માંડી. પવિત્ર અને તુચ્છ, ઉદાત્ત અને અશ્લીલ વચ્ચે વિલક્ષણ પ્રકારનું સામંજસ્ય સ્થપાયું.

અદ્યતનતામાં બીજો એક પાયાનો વિરોધાભાસ જોવામાં આવે છે. એમાં અનિવાર્યતા અને સ્વતન્ત્રતાની સહોપસ્થિતિ જોવામાં આવે છે. ધર્મ અને તે દ્વારા સિદ્ધ થયેલા બધા સાક્ષાત્કારની પણ પૂર્વે સમાજની સૌ પ્રથમ ભાષા તો કવિતા જ હતી. ઇતિહાસની અને પરિવર્તનની ભાષા પણ કવિતા જ છે.

3

પવિત્રની અવમાનના અને ઈશ્વરનિન્દામાં રસ, વિલક્ષણ અને કદર્ય માટેની પ્રીતિ, રોજ-બ-રોજની રેઢિયાળ વસ્તુ તથા અતિપ્રાકૃતિક વચ્ચે સમ્બન્ધ સ્થાપવાનો આગ્રહ – વ્યંગપ્રેમ એ રોમેન્ટિકોનો મુખ્ય આવિષ્કાર છે. વિરોધોને માટેનો પ્રેમ એમનામાં દેખાય છે. સ્વપ્નની તળભૂમિની શોધ, અજાગૃત ચેતનાના પર થતાં સ્પન્દનો અને યૌન આવેગોની માવજત પણ એમનામાં દેખાય છે. એઓ ભૂતકાળને માટે ઝૂરવાની વૃત્તિનું એ રસકીય પરિસ્થિતિમાં અને રાજકીય ઝુંબેશમાં પરિવર્તન કરી નાંખે છે.

આપણે હવે વાસ્તવિકતાના પર દૃષ્ટિ ઠેરવવાને બદલે એની આરપાર જોતાં થઈ ગયાં

છીએ. કવિતા અને ક્રાન્તિનાં કાર્યક્ષેત્ર જાણે હવે અભિન્ન બની ગયાં છે. એ બન્ને વર્તમાનનો ઇતિહાસના સમયનો ઉચ્છેદ કરીને ઇતિહાસેતર સમયની પ્રતિષ્ઠા કરવા મથે છે. પણ અહીં એક મુદ્દો ઊભો થાય છે. ક્રાન્તિકારોને મન સમયનો જે અર્થ છે તે કવિતાને અભિપ્રેત સમયથી ભિન્ન છે. એ રામરાજ્યનો ભવિષ્યકાળ નથી કે આલોચનાત્મક બુદ્ધિએ રચેલો વાસી ભૂતકાળ નથી. કવિતાનો સમય તો સમયના પ્રારમ્ભ પહેલાંની કોઈ સ્થિતિ છે. એ શિશુના સમયાતીત દૃષ્ટિપાતમાં કોઈ વાર અલપઝલપ દેખાઈ જાય છે.

દરેક કવિને એનું પુરાણકલ્પનોનું સ્વાયત્ત વિશ્વ રચી લેવાનું રહે છે. આ વિશ્વ વિભિન્ન પ્રકારની માન્યતાઓ, ફરીથી શોધી કાઢવામાં આવેલી પુરાણકથાઓ અને વૈયક્તિક વળગણોનાં સંમિશ્રણમાંથી રચાતું હોય છે. રોમેન્ટિકોના વિષયનાં બે પાસાં છે: વ્યંગ દ્વારા એ નરી આત્મલક્ષિતાને નકારે છે અને વિષાદ દ્વારા એ અસ્તિત્વની પૂર્ણતામાંય શૂન્યનું ઇંગિત રહેલું છે તે દર્શાવે છે. વ્યંગ જે અખણ્ડ અને અદ્વૈત લેખાતું હતું તેમાં રહેલી ખણ્ડિતતાને છતી કરે છે; જે એકસરખું લાગે છે તેમાં રહેલી વિભિન્નતા એ પ્રકટ કરે છે; બુદ્ધિની બીજી બાજુ એ આપણને બતાવે છે, વિષાદ અસ્તિત્વની શૂન્યતા દર્શાવે છે, જીવન જ મરણ છે, સ્વર્ગ એક ઉષર રણપ્રદેશ છે, ધર્મે ઊભી કરેલી ભ્રાન્તિ છે તેની એ પ્રતીતિ કરાવે છે.

ઈશ્વરના મૃત્યુની ઘોષણાથી આકસ્મિકતાને અને બુદ્ધિનિર્ભરતાના અભાવને છુટ્ટો દોર મળે છે. વ્યંગ, ઉપહાસ, બૌદ્ધિક વિરોધાભાસ, કાવ્યગત વિરોધાભાસ તથા કલ્પન – અદ્યતન કવિતાનાં મુખ્ય ઘટકો છે. કદર્ય, ભયાવહ, વિલક્ષણ, ઉદાત્ત તથા અદ્‌ભુતને માટે એને પક્ષપાત છે. વિરોધમૂલક રસનિષ્પત્તિ માટે એને પક્ષપાત છે. કવિ પોતે શેતાન અને વિદૂષકનું વિલક્ષણ મિશ્રણ બની રહ્યો છે. એ હાસ્ય અને અશ્રુ, ગદ્ય અને કવિતા, સંશય અને શ્રદ્ધા – આ બે અન્તિમો વચ્ચે કવિની ચેતના ત્વરિતતાથી સંચરણ કરતી રહે છે. રોમેન્ટિકોનો ધાર્મિક અભિનિવેશ ધર્મને એના વિરુદ્ધ અન્તિમે ખેંચી લઈ જાય એવો હોય છે. એમાં વિષાદ ભળેલો હોય છે. જો આ રોમેન્ટિક ભાવોદ્રેકને મૂર્ત કરવો હોય તો યૌન આવેગના ઊછળતા સાગરમાં નાહતા કોઈ નગ્ન પ્રચણ્ડકાય પુરુષની છબિ આપણા મનશ્ચક્ષુ સામે ઊપસી આવે.

રોમેન્ટિકો સત્ય કરતાં મોહક ભ્રાન્તિને વધુ ચાહે, એરિસ્ટોટલે જ નહોતું કહ્યું કે કળાનું

કાર્ય સત્યના આવિષ્કારનું નથી, પ્રભાવશાળી આભાસ ઊભો કરવાનું છે? જાગૃતિનાં જ પરિમાણથી એઓ સન્તુષ્ટ નથી, સાથે એઓ સ્વપ્નની સરહદને જોડી દેવા આતુર હોય છે. સ્વપ્નની એ 'અન્ધકારભરી રાત્રિ'માં આપણે તણાયા જતા હોઈએ, આપણને કોઈએ આપણી પ્રત્યે ઉદાસીનતા ધરાવનારા કે શત્રુવટ રાખનારા પ્રદેશમાં તરછોડી દીધા હોય એવું લાગે છે. એથી અપરાધ કર્યા વિના અપરાધબુદ્ધિથી પીડાતા અને નિર્દોષતા પામ્યા વિના નિર્દોષ લેખાતા એવા આપણે આપણને જ વેદનામિશ્રિત કુતૂહલથી જોઈ રહીએ છીએ.

ઈશ્વરના મૃત્યુની ઘોષણા આપણી સર્જક-કલ્પનાને ઉત્તેજિત કરે છે. આપણે એક નવી જ પુરાણકલ્પનોની સૃષ્ટિ રચીને નવા દેવમણ્ડળને વસાવવાને ઉદ્યત થઈએ છીએ. એમને વિશેની કથાઓ માંડીને કહેવાનો આપણને ઉત્સાહ થાય છે. એક નવા ખગોળ અને બ્રહ્માણ્ડની આપણને આવશ્યકતા વર્તાય છે. વળી પાછા આપણે સમયની ઘટમાળમાં પ્રવેશીએ છીએ. પણ કાવ્ય તો સંવેદનાના અપરિણામકારી સમયને જ અધિકૃત ગણે છે. એ સમય કશા પુરાણકલ્પ પર આધાર રાખતો નથી, એ તો એક પ્રકારનો વિદ્રોહી સમય હોય છે.

માનવીની શ્રદ્ધાનો પ્રથમ ઉચ્ચાર કાવ્ય રૂપે જ અભિવ્યક્ત થયો હતો. પણ આરમ્ભથી જ કાવ્ય જે નિષ્પન્ન કરે છે તેને પોતાના હેતુ માટે ઉચાપત કરવાનો ધર્મનો સ્વભાવ રહ્યો છે. પુરાણકથાઓનું આકર્ષણ એમાં રહેલા ધર્મના અંશ માટે નહીં, એ કથનશૈલી જે રીતે જગત અને એની વાસ્તવિકતાનું અદ્ભુત રૂપાન્તર સિદ્ધ કરે છે તેમાં રહેલું છે. 'યુરિઝેન'ની કલ્પના આ સન્દર્ભમાં દ્યોતક છે. એ એક એવો દેવ છે જે બુદ્ધિનો અધિષ્ઠાતા અને નીતિનો આવિષ્કાર કરનારો ગણાય છે. પણ એ માનવીને તર્કના પ્રમેયોના ચોકઠામાં પૂરી દે છે, માનવીને એકબીજાના વિરોધી બનાવીને સંઘર્ષ ઊભો કરે છે એટલું જ નહીં, એ માનવીના વ્યક્તિત્વને ભિન્નભિન્ન કરે એવો સંઘર્ષ એના હૃદયમાં જગાડે છે. યુરિઝેન એટલે દેહહીન પાંખ વિનાની બુદ્ધિ. એ માનવીને કારાગારમાં પૂરી દે છે.

શબ્દો આપણા અસ્તિત્વનાં પ્રતિરૂપો છે એવી શ્રદ્ધામાંથી સાદૃશ્યોની યોજના ઉદ્ભવે છે. કવિની તો એ પોષણ આપનારી ધાત્રી છે. એનું કાર્ય દ્વિવિધ છે: એ વિશ્વને કાવ્યમાં

પલટી નાંખે છે. ઘણા વિરોધોમાંથી એ કાવ્યને સારવી દે છે એટલું જ નહીં એ કાવ્યનું એક સ્વાયત્ત વિશ્વ બનાવી દે છે, આપણે વિશ્વને વાંચી લઈએ છીએ અને કાવ્યવિશ્વમાં જીવવા માંડીએ છીએ. બુદ્ધિથી જ વ્યવસ્થા આવે, સંગતિ સ્થપાય એવું નથી. કાવ્યમાં જે સંગતિ આવે છે તે બુદ્ધિજન્ય નહીં, પણ લયજન્ય હોય છે. આ સંવાદિતા તૂટે એવી પણ ક્ષણ કાવ્યમાં આવે છે. કાવ્યમાં આપણે એને વ્યંગ કહીએ છીએ, જીવનમાં એને કહીએ છીએ 'મરણ'. અદ્યતન કવિતામાં આ ત્રુટિત સંવાદિતાની તીવ્ર અભિજ્ઞતા છે. એ સાદૃશ્ય-યોજનાની અંદર રહીને પ્રવૃત્ત થતી હોય છે.

4

વચ્ચે એવો ગાળો આવ્યો જ્યારે ગદ્ય અને પદ્યને નિકટ લાવીને એમની વચ્ચે સંવાદ યોજવાનો પ્રયત્ન થયો. એ રીતે કાવ્યને રોજ-બ-રોજની ભાષામાં નિમજ્જિત કરીને એનામાં નવો પ્રાણ પૂરવાનો પ્રયત્ન થયો. તર્કની વ્યવસ્થાને બદલે કલ્પનોની યોજના કરીને ગદ્યનો પણ ઉત્કર્ષ સાધવામાં આવ્યો. ગદ્ય અને પદ્ય એકબીજાની સરહદોમાં ઊંડે સુધી પ્રવેશી ગયા તેને પરિણામે ઓગણીસમી અને વીસમી સદી દરમ્યાન ગદ્યકાવ્યનો પ્રકાર અસ્તિત્વમાં આવ્યો, કાવ્યની ભાષામાં બોલચાલની ભાષાના અંશોને આત્મસાત્ કરવાથી નવું કૌવત આવ્યું.

નવી કવિતા એ અનુભવને ગ્રહવાની તથા જીવવાની નવી રીતની પણ દ્યોતક છે. કળા વિશેનો આપણો ખ્યાલ થોડે ઘણે અંશે બદલાયો છે. કળા માત્ર વાસ્તવિકતાનું મૂર્ત આલેખન કે એની રસચર્વણા જ માત્ર નથી. એ વાસ્તવિકતામાં કરવામાં આવતો હસ્તક્ષેપ પણ છે. વિશ્વને કળા પોતાના દર્પણમાં પ્રતિબિમ્બિત કરે છે એમ કહેવું હશે તો સાથે એટલું ઉમેરવું પડશે કે એ દર્પણ જાદુઈ છે, એ વિશ્વને બદલી નાંખે છે. બેરોક અને અભિનવ પ્રશિષ્ટતાવાદી રસમીમાંસા કલા અને જીવન વચ્ચેના સ્પષ્ટ પ્રભેદના પર ભાવ મૂકવાનો આગ્રહ રાખતી હતી, રોમેન્ટિકોએ પ્રેરણાની અગ્રિમતા, ઉત્કટ ભાવાવસ્થા અને સંવેદનક્ષમતા પર ભાર મૂક્યો અને કળા અને જીવન વચ્ચેની

વ્યાવર્તક રેખાને ભૂંસી નાખી. જીવનને એની રોજ-બ-રોજની ઘટનાની એકવિધતામાંથી ઉદ્‌ભવતી ભયાવહતામાંથી સ્વપ્ન ઉગારી લે છે.

કાવ્ય એ આપણી આદિ નિષ્પાપ નિર્દોષ અવસ્થાની પુનઃપ્રાપ્તિ છે. સાદશ્યયોજના શક્ય બને છે એનું કારણ શું? જગતમાં બધી વસ્તુ વચ્ચેના સમ્બન્ધનો એક લય રણક્યા કરતો હોય છે. આપણે એક વૈશ્વિક પદબન્ધનો જ નહીં, છન્દોરચનાનો પણ સાક્ષાત્કાર કરી શકીએ છીએ. વિશ્વને એક લિપિની જેમ વાંચી શકાય છે, એ અમુક પ્રકારની સંકેતવ્યવસ્થા છે, એ સંકેતનાં આવર્તનો લયથી નિયન્ત્રિત થતાં હોય છે. વિશ્વવ્યાપી આ લય જ સાદશ્યયોજનાને શક્ય અને અનિવાર્ય બનાવે છે.

રોમન યાકોબ્સન પણ કાવ્યને તુલ્યબળ એકમોની વ્યવસ્થા રૂપે જુએ છે. એમાં લય અને વર્ણસગાઈ પણ ભાગ ભજવે છે. વાસ્તવમાં તો એ સાદશ્યના જ પ્રતિધ્વનિઓ છે. ચાર્લ્સ કુરિયરે કહેલું કે માનવવાસનાઓ તે અનુપ્રાણિત થયેલું ગણિતતન્ત્ર છે. નોવાલિસે કહેલું કે જે નારીની કાયાને સ્પર્શે છે તે આકાશને સ્પર્શે છે. બધાં વિજ્ઞાનમાં પ્રથમ વિજ્ઞાન તે ઉત્કટ આકર્ષણના સિદ્ધાન્તને સમજાવતું વિજ્ઞાન છે, ભૌતિક પદાર્થો વચ્ચેના આકર્ષણના નિયમો અને ઉત્કટ લાગણીમાંથી ઉદ્‌ભવતા આકર્ષણના નિયમો ભિન્ન નથી. એ પરત્વે ન્યૂટન કે લાઇબનિત્શ સાથે આપણને મતભેદ નથી. ભૌતિક જગત અને ચૈતસિક જગતની ગતિવ્યવસ્થામાં એકસૂત્રતા છે.

બોદલેરથી અર્વાચીનતાનો આરમ્ભ થયેલો ગણાય છે. Correspondence એને મન મહત્ત્વની સંજ્ઞા છે. એની રસમીમાંસાના કેન્દ્રમાં સાદશ્યયોજના છે. પણ આ કેન્દ્ર એક સ્થિર કેન્દ્ર છે એમ માનવાની જરૂર નથી. વ્યંગથી આન્દોલિત થઈને એ સદા દોલાયમાન સ્થિતિમાં રહે છે. આ ઉપરાંત મૃત્યુની અભિજ્ઞતા, પાપનો વિચાર પણ એને વિક્ષુબ્ધ કરતાં રહે છે. ઉપનિષદ્માં જગતને બ્રહ્મનું ઉચ્છ્વસિત કહ્યું છે. બોદલેર પણ એમ માને છે કે ઈશ્વરે વિશ્વને ઉચ્ચાર્યું હતું. વિવેચન પ્રારમ્ભમાં આક્રમણ, પ્રહાર અને ઉપાલમ્ભમાં રાચે છે. પછીથી ક્રમશઃ એ વિશ્વને એક સાદશ્યયોજના રૂપે જોતાં શીખે છે. જેને આપણે પદાર્થો કહીએ છીએ તે વાસ્તવમાં તો શબ્દો છે. પર્વત એક શબ્દ છે, નદી એક શબ્દ છે, અને એમના વડે રચાયેલું ભૂમિદશ્ય એક વાક્ય છે. આ સાદશ્યના મર્મસ્થાને એક રિક્તતા રહી હોય છે. શૂન્યમાં જગતની વાસ્તવિકતા અને ભાષાના

અર્થ એક સાથે ધસે છે અને અદૃશ્ય થઈ જાય છે. પણ એ શૂન્યમાં મીટ માંડીને જોવાનું બોદલેરનું ગજું નહોતું, એ તો બની શક્યું માલાર્મેથી. એણે એ જોઈ રહેવાની ક્રિયાનું પરિવર્તન કરીને કાવ્યપદાર્થને સિદ્ધ કર્યો. જો વિશ્વ એક શૂન્ય હોય, સંકેતલિપિ હોય તો કવિ એ સંકેતને ઉકેલનાર અનુવાદક નથી? કાવ્ય વિશ્વનું અડધિયું છે. ગુપ્ત સંકેતથી આલેખાયેલો અવકાશ છે. કાવ્ય રચીને કવિ એ ગુપ્ત સંકેતની લિપિને ઉકેલે છે ખરો, પણ એને એ નવા સંકેતોમાં અવતારે છે. આ ક્રીડા અનવરત ચાલ્યા કરે છે. એ અનન્ત છે.

આમ સાદૃશ્યયોજનાને કેન્દ્રમાં રાખનારી રસમીમાંસા સાહિત્યિક સર્જનને અનુવાદ રૂપે જોતી હોય છે. આ અનુવાદો બહુવિધ હોય છે અને એમાં જ પાયાનો વિરોધાભાસ રહ્યો છે. એના ઉકેલનારા એને જુદી જુદી રીતે ઉકેલે છે છતાં એ ભિન્ન રીતિઓમાંની એક જ સાચી અને બીજી ખોટી એવું નથી. દરેકમાં તથ્ય રહેલું છે અને તેનો આપણને ખપ છે. કાવ્યોનો સાચો લેખક તે નથી કવિ કે નથી ભાવક, ભાષા જ એ કામ કરે છે. આથી એમ કહેવું અભિપ્રેત નથી કે ભાષા કવિની કે ભાવકની વાસ્તવિકતાનો છેદ ઉડાડી દે છે. એથી ઊલટું એમને પોતાનામાં સમાવિષ્ટ કરી દઈને એમનાં એ નિગરણ કરે છે. કવિ અને ભાવક ભાષાના સિદ્ધ થતા આવતા અસ્તિત્વની બે ક્ષણો છે. ભાષાને એઓ પોતાની વ્યાપ્તિ માટે પ્રયોજે છે એ જ માત્ર સાચું છે એવું નથી; ભાષા એમની દ્વારા બોલે છે એ પણ એટલું જ સાચું છે. આ મુદ્દાને આધારે રસમીમાંસા શી રીતે રચવી?

સાદૃશ્ય ટકે છે ભેદ અથવા વિરોધના પાયાને આધારે. અ તે બ નથી. બન્ને વચ્ચે અન્તર છે, માટે જ તો સેતુ બાંધવાનું શક્ય બની રહે છે. આ સેતુ સાદૃશ્યવાચક શબ્દથી કે રૂપકમાં બને છે તેમ આરોપથી શક્ય બને છે, સેતુ અન્તરને નિર્મૂળ કરતો નથી કે ભેદનો છેદ ઉડાડી દેતો નથી; એકબીજાથી ભિન્ન એવી સંજ્ઞાઓ વચ્ચે એ સમ્બન્ધ સ્થાપી આપે છે. સાદૃશ્યયોજના એક એવી ભાવાવસ્થા છે જેમાં ભિન્નતા પોતે એકતા છે એવું સપનું જોતી હોય છે. ભેદ જ પોતાને એકરૂપતા તરીકે પ્રકટ કરતો હોય છે. સાદૃશ્યયોજનાને કારણે જ બહુવિધતાની અરાજકતાભરી સ્થિતિમાં વ્યવસ્થા સ્થપાય છે અને એ બુદ્ધિગમ્ય બને છે. એ ભેદને નકાર્યા વિના આસ્વાદ્ય બનાવે છે. સાદૃશ્યયોજના તે ઇતર સાથેનો મુકાબલો કરવાની કાવ્યની રીત છે.

અદ્યતન કવિતાનું સૌન્દર્ય વિલક્ષણ પ્રકારનું છે. એ નવી છે, અદ્વિતીય છે અને અનિયમિત પણ છે. એમાં પોતે અનન્ત નથી તેના સ્વીકારનો વિષાદ પણ છે. કદર્ય, વિલક્ષણ, અતિશયોક્ત,મૌલિક, નિરાળું, અદ્વિતીય – આવી સંજ્ઞાઓ રોમેન્ટિક અને પ્રતીકમૂલક રસમીમાંસામાં પ્રયોજાતી હોય છે. આ બધી સંજ્ઞાઓ પોતપોતાની રીતે એક જ વસ્તુ તરફ આંગળી ચીંધે છે, એ છે મરણ. જે કદર્ય, અતિશયોક્ત અને અદ્વિતીય છે તેની રસમીમાંસાના કેન્દ્રમાં વ્યંગ છે. સાદશ્ય ક્રમશઃ વ્યંગથી ઘવાઈને મરણશરણ થાય છે. કાવ્યનો શબ્દ ચિત્કારમાં કે નિઃશબ્દતામાં પરિણમે છે. વૈશ્વિક ભાષાનું રહસ્ય આપણે ખોઈ બેઠા છીએ. સાદશ્યને ઓળખવાની એ ચાવી છે. કાવ્યને હવે શૂન્યનો મુકાબલો કરવાનો આવ્યો છે. માલાર્મેએ સાદશ્ય અને વ્યંગ વચ્ચેના ભેદને ટાળવા પ્રયત્ન કર્યો હતો. એણે શૂન્યની વાસ્તવિકતાને સ્વીકારી લીધી. ઇતરતા અને વ્યંગ આખરે તો શૂન્યના જ આવિષ્કારો છે. પણ સાથે સાથે એણે સાદશ્યની, કવિકર્મની વાસ્તવિકતાને પણ સ્વીકારી. સાદશ્ય માત્રનો મોક્ષ નિઃશબ્દતામાં થતો હોય છે.

5

જોસે માર્ટીએ કહ્યું છે કે માનવીના કરતાં વિશ્વ વધુ સારી રીતે બોલી જાણે છે. હવે જે હાથવગું છે, જે ન્યૂનતમ છે, જે પરિચિત છે તેની આગવી રસમીમાંસા રચવાના પ્રયત્નો થાય છે. હવે રોજ-બ-રોજની તળપદી બાનીનું રહસ્ય જાણે હાથમાં આવી ગયું છે. હવે કોઈક વાર કવિતાને મનોવૈજ્ઞાનિક સમીકરણ બનાવી દેવાનો પ્રયત્ન થાય છે. એ કોઈક વાર ભુલભુલામણીભરી અટપટી એકોક્તિ પણ લાગે છે. એમાં ચિન્તન અને લિરિક તત્ત્વ, ગીત અને વ્યંગ, ગદ્ય અને પદ્યને એકરૂપ કરી દેવામાં આવ્યાં હોય છે. એ ફરી ભિન્ન બને છે પણ એકબીજા તરફ જોતાં ફરી પાછા અભિન્ન બની જાય છે. ગીતની સંવાદિતાને તોડવામાં આવે છે, કાવ્ય વચ્ચેથી વિક્ષેપ ઊભો કરીને અટકાવી દેવામાં આવેલું આત્મકથન કે એકરાર બની રહે છે. માધુર્ય વચ્ચે વચ્ચે રિક્ત અવકાશ અને નિઃશબ્દતાથી ખણ્ડિત થાય છે. હવે પહેલાંનાં એકવિધ રીતિઓ તથા વલણો, રેઢિયાળ બની ગયેલાં સૂત્રોની આકરી ટીકા થાય છે. પુરાણી થવા આવેલી ખોટી રીતે શુદ્ધ બનાવેલી ભાષા તરફ અણગમો પ્રકટ કરવામાં આવે છે, પ્રતીકપરાયણતા પરત્વે

ઝાઝો ઉમળકો દેખાતો નથી. શુદ્ધ કવિતાની કે મૂળભૂત કવિતાની વાતોને હસી કાઢવામાં આવે છે.

6

રોમેન્ટિક આન્દોલન અને જેને આવાં-ગાર્દ કહીને ઓળખવામાં આવે છે તે ચળવળ – આ બન્ને યુવાપેઢીએ શરૂ કરેલી હિલચાલ છે. બન્નેનો વિરોધ બુદ્ધિનિર્ભરતા સામે છે. બુદ્ધિ જે પ્રપંચ વિસ્તારે છે અને મૂલ્યો ઊભાં કરે છે તેની સામે એમનો વિદ્રોહ છે. દેહને જાણે આ લોકોએ ફરીથી સજીવન કર્યો છે. એની વાસનાઓ અને અનુભૂતિઓને એઓ આવકારે છે. આથી યૌન અભિનિવેશો, સ્વપ્ન, પ્રેરણા – આ બધાં તરફ એમનો ઝોક છે. એઓ દૃષ્ટિગોચર વાસ્તવિકતાનો નાશ કરીને એવા સ્થાને કશીક અલૌકિક જાદુઈ અતિપ્રાકૃતિક વાસ્તવિકતાને સ્થાપવા ઇચ્છે છે. એ કેવળ વાસ્તવિક નહીં પણ એથી કશુંક અધિક હોય એવી એમને સ્પૃહા હોય છે.

આ કાવ્યમાં ‘હું’નું પાત્ર પ્રવેશે છે. એ પોતાનું જગતથી રક્ષણ કરવા મથે છે અને વ્યંગ કે કરડાકીભર્યા હાસ્ય દ્વારા વેર વાળવાનો પ્રયત્ન કરે છે. આ શસ્ત્રો ઘણી વાર એના વાપરનારને સુધ્ધાં હણી નાંખતાં હોય છે. રોમેન્ટિકો પોતે જ રોમેન્ટિક અભિનિવેશ જ છે! નકાર કે તિરસ્કાર દ્વારા સાતત્ય જાળવી રાખવામાં એમનો પ્રયત્ન હોય છે. એમની મહત્ત્વાકાંક્ષા જીવન અને કળા અભિન્ન બની રહે તે જોવાની હોય છે. અર્વાચીન યુગનો ગૂઢ ધર્મ જો કાવ્ય હોય તો રાજકારણ એનો પ્રકટ ધર્મ છે. અર્વાચીન યુગે રેખાયિત સમયને સ્વીકાર્યો છે તો કાવ્ય લયાન્વિત સમયને સ્વીકારે છે. અદ્યતન સાહિત્ય અભિનિવેશપૂર્વક અર્વાચીન યુગને નકારે છે.

સમયની અભિજ્ઞતા જુદે જુદે રૂપે કાવ્યમાં મૂર્ત થાય છે. એક બાજુ ઇતિહાસ અને પ્રગતિનો સીધી રેખાએ ચાલ્યો જતો સમય છે, તો બીજી બાજુ યૌન અનુભૂતિમાં રહેલી સમયની તત્ક્ષણતા અથવા સદ્યતનતા પણ છે, સાથે સાથે સાદૃશ્યબોધમાં રહેલા ચક્રાકાર સમયની પણ અભિજ્ઞતા આપણને થતી હોય છે, એની પડછે વ્યંગાત્મક ચેતનાને થતા ઠાલા સમયની અનુભૂતિને પણ મૂકીને જોવાની રહે છે.

આ કારણે વીસમી સદીની કવિતાનાં લક્ષણો બાંધવાં અઘરાં છે. એ ઉત્થાપનોનો, પરિવર્તનોનો, જે પહેલાં સ્વીકારેલું તેના ગમ્ભીરતાપૂર્વક કરેલા ત્યાગનો, શ્રદ્ધાભંગનો અને નાસ્તિકતાનો તથા વિપથગમનનો ગાળો છે. આ બધું, કેટલાક અસહાનુભૂતિ ધરાવનારા અનુદાર વિવેચકો માને છે તેમ, કેવળ દેખાદેખીથી કે ફૅશન ખાતર થતું નથી. એમાં કવિની ચેતના કેટલીક વાર અસહ્ય અને ત્વરિત એવી સ્થિતિઓમાંથી પસાર થતી હોય છે. વિપથગમન સ્વેચ્છાએ કરવામાં નથી આવતું, એની પાછળ સમજણ વગરની કે રોષપ્રેરિત પ્રતિક્રિયા જ નથી હોતી. એ રેંબોની પેલી ‘drunken boat’ના દુ:સાહસ જેવું હોય છે. એમાં કવિઓ સમસ્ત જીવનને, એનાં સર્વ સુખદુ:ખને, હોડમાં મૂકી દેતા હોય છે. આ એક ગમ્ભીરપણે ઓતપ્રોત થવાની પ્રવૃત્તિ છે, છમકલું કે અડપલું નથી.

આને જ પરિણામે કેટલાક કવિઓને રૂઢ નીતિજડ સમાજને હાથે અત્યાચાર અને કષ્ટ સહેવાનાં આવ્યાં છે, કેટલાય કવિઓએ હદપારી ભોગવી છે, કેટલાય કવિઓએ ઉન્માદાવસ્થામાં જિન્દગી ગાળી છે, કેટલાકથી નવી સહેવાયું ત્યારે આપઘાતનો માર્ગ લેવો પડ્યો છે, કેટલાકને રાજસત્તાઓએ સમાજને માટે ખતરનાક ગણીને કારાગારમાં પૂરી રાખ્યા છે. યશ અને સમૃદ્ધિ તો બાજુએ રહ્યાં, કેટલાક કવિઓને નરી અવમાનના સહેવી પડી છે, ઘણા કવિઓ આથી એકાન્તમાં ધકેલાઈ ગયા છે. આ બધી યાતનાને સહ્યા પછી પણ એઓ જે સિદ્ધ કરવા મથ્યા છે તે સંસ્કૃતિનું સમૃદ્ધ અંગ બની રહ્યું છે ખરું? આથી જ કોઈકે કહ્યું છે કે આપણા યુગમાં કવિનું કાર્ય દોર પર ચાલનાર નટના જેવું છે. એણે દોર પર સન્તુલન જાળવીને ચાલવું, નીચે ગર્તામાં જઈને ભયથી ધ્રૂજવું નહીં, પણ સ્મિત કર્યે જવું, જેથી ટોળે વળેલા પ્રેક્ષકને મનોવિનોદ થાય! સમાજને કેવા કવિ ગમ્યા છે? ક્યાં તો કવિ વિદૂષક હોય, ક્યાં તો એ અતિપ્રશંસા કરનારો ભાટ હોય; એનો કલ્પનાવિલાસ શ્રોતાઓને કપોલકલ્પિત સ્વર્ગમાં લઈ જાય તો એ રુચે, પણ જો વાસ્તવિકતાનો મર્મ એ નિર્મમ બનીને આપણી આગળ પ્રકટ કરે તો એ સહી ન લેવાય!

કવિ જગતને, માનવવ્યવહારને જુએ તો કેવળ તટસ્થભાવે જુએ એવી અપેક્ષા રાખવી તે યોગ્ય નથી. જે જોઈએ તેને આપણે તટસ્થ ઉદાસીન બનીને જોઈએ એ શી રીતે બને? જે જોઈએ તેનું પુનર્વિધાન કરવું હોય તો એમાં સંડોવાયા વિના શી રીતે બને? આથી કવિ તટસ્થ દ્રષ્ટા જ રહે એવી માગણી આપણે ન કરી શકીએ. એમ છતાં કવિ પહેલેથી

જ કોઈ દૃષ્ટિબિન્દુ સ્વીકારીને જગતને જોતો નથી એ અર્થમાં નિષ્પક્ષ દ્રષ્ટા છે જ. એ જોવામાં જ રમમાણ રહે છે એવું પણ નથી, એ જોવાની પ્રક્રિયા દ્વારા જ જેને જોઈ રહ્યો છે તેને ઉલ્લંઘી જાય છે. આ ઉલ્લંઘન સર્જનપ્રક્રિયાનું એક મહત્ત્વનું અંગ છે.

વ્યંગ દ્વારા કવિ પદાર્થને હ્રસ્વ કરે છે. પણ એમાં મૂલ્યોને વ્યસ્ત કરી નાખવાનો કશો આશય રહ્યો હોતો નથી; એ તો આપણે જેને વિરુદ્ધ અન્તિમો ગણીએ છીએ તેને સમ્બન્ધસૂત્રે સાંકળે છે અને એ રીતે આપણું નૈતિક તેમ જ રસકીય વિમોચન સાધી આપે છે. કેટલાક એમ કહે છે કે જીવન તો અમે બદલી શકતા નથી, માટે કવિતાને બદલીએ છીએ; પણ જીવનમાં પરિવર્તન લાવવા માટે કવિતાને બદલનારા પણ હોઈ શકે. કદાચ કવિતા જ સાચી ક્રાન્તિ લાવી શકે. એના વડે જ ઇતિહાસ અને માનવને અભીપ્સિત ભાવના વચ્ચેનો વિરોધ ટાળી શકાય.

આમ તો બ્રહ્મને આપણે અવિકારી અને અવ્યય ગણીએ છીએ, પણ કાવ્ય તો એનો વિકાર છે. કાવ્યમાં જ ભાષાનો એવો આનન્દોત્સવ ઉજવાય છે કે એથી કાવ્યનો મોક્ષ થઈ જાય છે. આમ આપણે શૂન્ય તરફ વળતા નથી, પણ જગત સાથેના આપણા સમ્બન્ધની એક નવી ભૂમિકાની શોધ તરફ વળીએ છીએ. કવિ નિર્દ્વન્દ્વ સ્થિતિને પામી જતો નથી. જોવું અને ઇચ્છવું એ બન્ને વચ્ચે વિરોધ રહ્યો હોય છે. કેવળ જોઈ રહેવું તે નિદિધ્યાસન, પણ ઇચ્છવું એટલે યૌન અનુભૂતિને પામવી. આવો વિરોધ કળા અને જીવન વચ્ચે રહ્યો છે એમ કેટલાક કહે છે. માલાર્મેએ કહ્યું કે કવિકર્મની ક્ષણ તે એ ક્ષણ છે જે બિન્દુએ નિરપેક્ષ અને સાપેક્ષ, અવિકારી અને પરિવર્તનશીલ એકબીજાને છેદે છે.

7

આવાં-ગાર્દ આન્દોલન નવી નવી કેડીઓ પાડી આપે છે એ ખરું, પણ કળાકારો અને કવિઓ એ કેડીએ થઈને એવી ત્વરિત ગતિએ આગળ વધી રહ્યા હોય છે કે એઓ તરત જ કેડીને છેડે પહોંચી જાય છે અને દીવાલ સાથે ભટકાય છે, એ દીવાલમાં બાકોરું પાડીને એમાં થઈને એક અજાણી ગર્તામાં ભૂસકો મારે છે. દરેક ઉલ્લંઘન એક નવો અન્તરાય

ઊભો કરે છે અને આ અન્તરાયને વળી ભૂસકો મારીને ઉલ્લંઘી જવાનો રહે છે! આમ આવાં-ગાર્દ આન્દોલન બે અન્તિમો વચ્ચે ફસાઈ જાય છે અને તેથી જ રોમેન્ટિકોએ જેનો પ્રારમ્ભ કર્યો છે તે પરિવર્તનની રસકીય ભૂમિકાને એ સુદૃઢ બનાવી આપે છે એથી સાહિત્યિક અવકાશનો પણ પ્રસાર થાય છે. આ દૃષ્ટિએ જોઈએ તો આપણે હદપારીને હદપારી લેખી શકીએ નહીં. એ તો સમયહીન કાળમાં આપણું થતું પ્રત્યાગમન માત્ર છે. પરાવાસ્તવવાદીઓ વાસનાની બધું ઉત્થાપિત કરવાની શક્તિમાં તથા યૌન અનુભૂતિની ક્રાન્તિકારી શક્તિમાં શ્રદ્ધા ધરાવે છે. એમણે સ્વપ્ન તથા દર્શનને ખૂબ ઊંચું સ્થાન આપ્યું પણ બન્ને વચ્ચે કશો ભેદ સ્વીકાર્યો નહીં. એ બન્ને અવચેતનમાંથી જ આવે છે અને તેથી એ બન્ને આપણને ગર્તા વિશે જ ઝાંખી કરાવે છે. આ ગર્તા તે માનવીની અને વાસ્તવિકતાની અત્યાર સુધી આપણે માટે અપ્રકટ રહેલી બાજુ. જીવનનો અમુક જ અંશ મહત્ત્વનો છે એમ કહેવું તે મૂર્ખાઈભર્યું છે. દરેકેદરેક બિન્દુ મહત્ત્વનું છે. દરેક કવિ અન્યથી વિભિન્ન, અદ્વિતીય અને અપરિહાર્ય છે. કાવ્યનું માપ નહીં કાઢી શકાય, એ નથી તુચ્છ કે નથી મહાન – એ છે માત્ર એક જ વસ્તુ: કાવ્ય.

અર્વાચીન યુગ કોષ્ટકોનો અને આત્મનિષેધનો યુગ છે એટલે કે આલોચનાનો યુગ છે. એ પોતાને પરિવર્તન રૂપ ગણે છે, એ પરિવર્તનને આલોચનાથી અભિન્ન લેખે છે અને પરિવર્તન તથા આલોચના એટલે જ એને મન પ્રગતિ. કેટલાક સમયથી એવું બન્યું છે કે એની છોડી દેવાની વૃત્તિ એક પુનરાવર્તનશીલ કર્મકાણ્ડ બની રહી છે, વિદ્રોહ એક રાબેતા મુજબની રીતરસમ બની રહે છે, આલોચના વાગ્છટાનો એક પ્રકાર બની રહી છે. ઉલ્લંઘન એક વિધિ બની રહ્યો છે.

સાહજિકતાની શક્તિમાં વિશ્વાસ અને પદ્ધતિસર થતી રચના પ્રત્યેની ઘૃણા – આ બે વચ્ચેનો સમ્બન્ધ વ્યસ્ત પ્રમાણનો છે. ભવિષ્યના ભૌમિતિક સ્વર્ગ પ્રત્યેની અશ્રદ્ધા સર્વવ્યાપી બનતી જાય છે. હવે શરીર દેવદૂતો અને શેતાન વચ્ચેના સંઘર્ષની રણભૂમિ રહ્યું નથી. એ એક કામ પાર પાડવા માટેનું હાથવગું સાધન છે. આનન્દના ઉદ્ગમસ્રોત લેખે એ અધોગતિને પામ્યું છે. અનાસક્તિ પરત્વેનું આપણું વલણ બદલાયું છે. એ સ્વર્ગમાં જવા માટેનું સાધન લેખાતું નથી; ઉત્પાદન વધારવા માટેની એ એક રીતિ છે. આનન્દ તે બગાડો છે, ઇન્દ્રિયપરાયણતા વ્યામોહ ઉપજાવે છે. આનન્દની ટીકા કરવી

તે કલ્પનાની ટીકા કરવા બરાબર છે કારણ કે શરીર વાસનાઓનું જ નહીં, કલ્પનાઓનું પણ જન્મસ્થાન છે.

ધર્મ અને શાશ્વતીની કોઈ વાસ્તવિકતા આપણે મન રહી નથી. એને આપણે તર્કસંગત પણ ગણતા નથી. એ એક ઠાલા શબ્દોનું બનેલું નિરર્થક વિધાનમાત્ર છે. આજે તો ભવિષ્ય પણ શાશ્વતી જેટલું જ અવાસ્તવિક લાગે છે. આજે ઇહ અને અધુનાને જ કેન્દ્રમાં રાખનારી નવી રસમીમાંસાની આવશ્યકતા વર્તાય છે.

રાજકારણ ભાવિની રચના કરે છે એમ આપણે હવે માનતા નથી. એનું કાર્ય તો વર્તમાનને સહ્ય બનાવવાનું જ છે. ગઈ કાલ અને આજ વચ્ચેનો ભેદ પારખવા માટે આપણને અમુક લયબોધ હોવો જોઈએ.

કેટલાક ફ્રેન્ચ સંરચનાવાદીઓ સાહિત્યના શાસ્ત્રની વ્યાખ્યા આપવાનો દાવો કરે છે. એ શાસ્ત્ર હશે તો વિશિષ્ટ પદાર્થોને વર્ણવનારું શાસ્ત્ર જ હશે, એટલે કે અ-શાસ્ત્ર હશે. એણે તૈયાર કરેલી આદર્શ પદ્ધતિની સૂચિને દરેક સાહિત્યકૃતિ સદા જૂઠી પાડ્યા કરશે. સંરચના ઇતિહાસનિરપેક્ષ હોય છે; પણ કૃતિ તો ઇતિહાસ, એને તો એનાં તિથિમિતિ હોવાનાં જ. ખડકલાઓથી અવરુદ્ધ ભૂતકાળ અને જેમાં હજી કોઈ વસ્યું નથી એવો ભવિષ્યકાળ – એ બે વચ્ચેના વર્તમાનમાં કવિતા વસે છે, દૃષ્ટિગોચર થઈને ફરી અગોચર થઈ જવું એ બે વચ્ચેની ક્ષણમાં એ, હૃદયના ધબકારા જેવી, રહી હોય છે.

ફેબ્રુઆરી, 1978

સંકેતવિજ્ઞાનની સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકા

સંકેતવિજ્ઞાન વિશે જેમણે થોડુંઘણું વાંચ્યું છે તેમને ઉમ્બેર્તો એકોનું નામ અજાણ્યું નહિ લાગે. એઓ બોલોના વિદ્યાપીઠમાં સંકેતવિજ્ઞાનના જ અધ્યાપક છે. એઓ 'La'strutura assente' નામના સામયિકનું સમ્પાદન પણ કરે છે. તાજેતરમાં એમણે સંકેતવિજ્ઞાનની સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકાને સમજાવતું પુસ્તક અંગ્રેજીમાં લખ્યું છે. એમની માતૃભાષા તો ઇટાલિયન છે. આથી બીજી ભાષામાં લખવાના પોતાના પ્રયત્નને પણ એમણે, સંકેતવિજ્ઞાનની દૃષ્ટિએ, વિચાર્યો છે. એઓ કહે છે કે બીજી ભાષામાં લખવું એટલે એ વિષયની નવેસરથી વિચારણા કરવી. રસપ્રદ પ્રશ્ન આ છે: ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષોથી જે સામગ્રી લાધે છે તેનો 'અનુવાદ' મન અર્થપૂર્ણ સંકેતોના રૂપમાં શી રીતે કરે છે? જે ચાક્ષુષ છે તે અને જે શાબ્દિક છે તે એકબીજા સાથેનો સમ્બન્ધ શી રીતે ગોઠવે છે? ભાષિક અભિવ્યક્તિનો જ્યારે પારકી ભાષામાં અનુવાદ થાય છે ત્યારે કશુંક લુપ્ત થઈ જાય છે ખરું? મન એકનો બીજા જોડે, રૂપક અને અજહલ્લક્ષણા વગેરે દ્વારા, શી રીતે મેળ પાડે છે?

સંકેતમાં સામાજિક રૂઢિને કારણે એક પદાર્થ બીજા પદાર્થની અવેજીમાં લઈ શકાતો હોય છે. એક ભાષામાંથી બીજી ભાષામાં અનુવાદ કરતી વેળાએ મનમાં જે વ્યાપાર ચાલે છે તે મનોવિજ્ઞાનનો વિષય છે? આ સામાજિક રૂઢિઓ શી રીતે સ્થપાય છે તે પ્રશ્ન સમાજવિદ્યાનો છે?

એમનું આ પુસ્તક પાંચ ખણ્ડોમાં વહેંચાયેલું છે. જોહ્ન વોકરે 'લિયોનાર્દો' (પૃ. 10-4)માં એની મહત્ત્વની ચર્ચા કરેલી છે. સૌ પ્રથમ પ્રસ્તાવનામાં સંકેતવિજ્ઞાનના

કાર્યક્ષેત્રની સીમાઓ આંકવાનો એમણે પ્રયત્ન કર્યો છે. એથી ઉપરની સીમા અને નીચેની સીમા તેમ જ જ્ઞાનની અન્ય શાખાઓ સાથેના એના સમ્બન્ધોની ચર્ચા કરી છે. સંકેતિત કરવાની પ્રવૃત્તિ તથા અર્થવિનિમયની પ્રવૃત્તિ વચ્ચેના ભેદને એમણે સ્પષ્ટ કરી બતાવ્યો છે. એનો હેતુ પ્રાકૃતિક સંકેતો (દા.ત. વાદળો વરસાદના સંકેત રૂપ છે) અને માનવી માનવી વચ્ચેના ભાષિક વ્યવહારમાં યોજાતાં સંકેતો વચ્ચેનો ભેદ સ્પષ્ટ કરી આપવાનો છે. પ્રાકૃતિક સંકેતો પાછળ કશા સભાન આશયો હોતા નથી. માનવીના ભાષિક વ્યવહારમાં વપરાતા સંકેતો પાછળ તો કશુંક કશાક હેતુથી અભિવ્યક્ત કરીને બીજા સુધી પહોંચાડવાનો આશય રહ્યો જ હોય છે.

આ પછી ‘કોડ’ અને ‘સાઇન’ વચ્ચેના સમ્બન્ધ વિશેની ઉપપત્તિ સ્થાપવાનો એમણે પ્રયત્ન કર્યો છે. આ નિમિત્તે પિયર્સ, સોસ્યૂર, બાર્થ, યાકોબ્સન, મેત્સ વગેરેના સંકેતવિજ્ઞાનના કેટલાક પાયાના ખ્યાલોની એમણે મીમાંસા કરી છે. એમાં અભિવ્યક્તિ અને અભિવ્યક્ત કરવાની સામગ્રી, અભિધા અને સંકેત, વક્તવ્ય અને એને માટેનો પાઠ – આ બધાંની ચર્ચા કરી છે. એઓ એવી દલીલ કરે છે કે વાસ્તવમાં સંકેત જેવું કશું નથી, જે છે તે સંકેતનું કાર્ય(sign function) જ છે. સંકેતકાર્ય અભિવ્યક્તિ અને એને માટેની સામગ્રીનો પારસ્પરિક સમ્બન્ધ રચાતાં સ્ફુટ થઈ આવે છે. આ બે બીજા સમ્બન્ધોથી પણ સમ્પૃક્ત થઈ શકે, આથી સંકેતો તો બે તત્ત્વો વચ્ચે તત્પૂરતો સમ્બન્ધ સ્થાપી આપવા માટેના નિયમોના કામચલાઉ પરિણામરૂપ જ બની રહે છે. સંકેતના અર્થ તે સંકેતિત પદાર્થો છે એવું એઓ સ્વીકારતા નથી. એને સ્થાને સંસ્કૃતિગત એકમોને સ્થાપે છે. આ એકમો દરેક સંસ્કૃતિમાં જુદા હોઈ શકે.

સંકેતયોજનાની પાછળ રહેલા અનેક પ્રકારના ઉદ્યમની એમણે સુવિસ્તૃત ચર્ચા કરી છે. એમાં એમણે સંકેતોનું વર્ગીકરણ, આઇકોનની વિભાવના, હૅટોરિક, ચિન્તનાત્મક નિબન્ધ તથા રસકીય અપેક્ષાઓ ઊભી કરતી કૃતિઓ વિશે મીમાંસા કરી છે.

સંકેતવ્યવહાર થતો હોય એવી પ્રવૃત્તિમાં એ પ્રવૃત્તિ ચલાવનારનું શું સ્થાન તે પણ એમણે વિચાર્યર્ું છે, જોકે એ કાંઈ સંકેતવિજ્ઞાનના કાર્યક્ષેત્રમાં ન આવી શકે.

આપણને તો એમણે રસકીય અપેક્ષાઓ ઊભી કરતી કૃતિઓ પરત્વે જે કહ્યું છે તેમાં

રસ છે, આ કૃતિઓ પણ કશાકનું સંક્રમણ તો કરતી જ હોય છે (એટલે કે એની પાછળ સભાન આશય રહ્યો હોય છે, એના સંકેતોને પ્રાકૃતિક સંકેતોના વર્ગમાં નહીં મૂકી શકાય). એ સંકેતોના નિર્માણ પાછળની પ્રવૃત્તિની મીમાંસા મહત્ત્વની છે. કળાકાર યદૃચ્છાથી શૂન્યમાંથી કળાકૃતિનું નિર્માણ કરી શકે છે એવું એઓ સ્વીકારતા નથી. નૂતનના આવિષ્કાર વિશે એમણે કરેલું નિરૂપણ રસપ્રદ છે. નવા સંકેતો શી રીતે અસ્તિત્વમાં આવે છે? આ સંકેતોને ભાવકવર્ગ શી રીતે સમજે છે? એમની આ સમજ સામાજિક રૂઢિ પર આધાર રાખતી હોય તો આવા સંકેતો પરત્વે તો એવી રૂઢિ સ્થપાઈ નથી હોતી. રસકીય અપેક્ષાઓ ધરાવતી કૃતિ એ અમુક 'સંદેશો'ની વ્યવસ્થા હોય છે. એમાં સંકેતના વાહકોની વિશિષ્ટ રીતે કરવામાં આવતી યોજના મહત્ત્વની બની રહે છે. એઓ આ પરત્વે નીચેની વિગતો પર ભાર મૂકે છે: (1) સન્દિગ્ધતા '(કોડ'ના નિયમોનો ભંગ કરવાની એક રીતિ) – આ ભાવકોને અર્થઘટન માટે ઉદ્દીપ્ત કરે છે. (2) પોતાના પર જ ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવું – એ ભાવકોનું ધ્યાન એના પોતાના આકાર તરફ ખેંચે છે. (3) અભિવ્યક્તિ અને એની સામગ્રીનો વધતો શેષ – એથી એવી છાપ પડે છે કે કળાકૃતિ બધું સંકેતિત કરે છે અને તેથી એ કશાનું સંક્રમણ કરતી નથી. એઓ કળાકૃતિને ઊંચી કક્ષાનું સંકેતકાર્ય કહીને ઓળખાવે છે. એના પર deviational matrixનું નિયન્ત્રણ હોય છે. એથી 'કોડ'ની પુનર્રચના કરવાનું અનિવાર્ય બની રહે છે. આથી નવી સંકેતરચનાની શક્યતાઓ પ્રકટ થાય છે. જો એ સમાજ દ્વારા સ્વીકૃત બને તો દરરોજના વિનિમયમાં નવી સમૃદ્ધિનો ઉમેરો થાય. પણ સમાજની માન્યતા એ મહત્ત્વની વસ્તુ બની રહે છે. એકો કહે છે, 'પયગમ્બરોને પણ સાચા ઠરવા માટે સમાજની સ્વીકૃતિની જરૂર પડે છે. જો સમાજ એવી સ્વીકૃતિ નથી આપતો તો એઓ ખોટા પડે છે.' પણ સમાજની સ્વીકૃતિ એટલે કોની સ્વીકૃતિ? એ ક્યારે મળે? અને શા હેતુથી મળે? – આ પ્રશ્નો તો અનુત્તર જ રહી જાય છે.

કળાકૃતિઓ સંકેતવિજ્ઞાનની સીમાઓને ઉલ્લંઘી જાય છે કારણ કે જો તમે શબ્દાર્થની રૂઢ વ્યવસ્થાને બદલો તો સંસ્કૃતિની જગતને જોવાની રીત પણ બદલવાની રહે. રસકીય અપેક્ષાઓ ધરાવતી કૃતિ જેને કોઈ પણ પ્રકારની સત્યાસત્યની મર્યાદાનું બન્ધન હોતું નથી તે આપણા મનમાં એવો સંશય જગાડે કે જગતની વાસ્તવિક સ્થિતિ અને કૃતિની સામગ્રીનું હાલમાં થતું સંયોજન એ બે વચ્ચેનું સાદૃશ્ય ઉત્તમ પ્રકારનું આત્યન્તિક હશે

ખરું? બીજા અર્થ પ્રકટ કરનારાં સાધનો દ્વારા જગતનાં લક્ષણો બાંધી આપી શકાય. સંકેતવિજ્ઞાની સંકેતવ્યવસ્થા શી રીતે કાર્ય કરે છે તે જાણવા માટે એને તપાસે છે, જ્યારે કળાકાર સંકેતોને બદલવા માટે એમાંથી નવો ધ્વનિ નિષ્પન્ન કરવા માટે, એની દ્વારા કાર્ય કરે છે.

ચિત્રકળા તેમ જ બીજી રસકીય રચનાઓ પરત્વે એમણે જે કહ્યું છે તે કંઈક સર્વસામાન્ય સ્વરૂપનું છે. એમનાં વિધાનોનું સમર્થન કરનારાં દૃષ્ટાન્તોની ઊણપ સાલે છે. એમણે એનો આપેલો અહેવાલ પણ અધૂરો છે. કૃતિગત વિગતો આપી દેવાથી જ કળા વિશે સ્પષ્ટતા થઈ ચૂકી ગણાય નહિ. લલિત કળાઓનો સમાજસંસ્થાના અંશ રૂપે પણ વિચાર થવો ઘટે. આ લલિત કળાઓ રાજ્યે ઊભાં કરેલાં કેટલાંક સાધનોને આધારે ટકી રહેતી હોય છે (દા.ત. કળાશિક્ષણ આપતી સંસ્થાઓ, કળા અંગેની વિચારણા કરનારી સમિતિઓ, કળાપ્રદર્શન માટેની સંસ્થાઓ). આ ઉપરાંત એ વિષયના વિશેષજ્ઞોનો પણ એમાં સારો એવો ફાળો હોય છે. અમુક તબક્કે કળા એટલે શું, ઉચ્ચ કળાનાં લક્ષણો કયાં? એ બધું નક્કી કરવામાં એમના શબ્દનું જ ઝાઝું વજન પડતું હોય છે. એઓ સંસ્કૃતિના ઉપલા તેમ જ નીચલા સ્તરનાં પણ લક્ષણો બાંધી આપે છે. લલિત કળા અને સામૂહિક માધ્યમો દ્વારા જે રજૂ થાય છે તેનો ભેદ પણ એઓ કરી આપે છે. પ્રજાનો મોટો વર્ગ જેને કળા તરીકે સ્વીકારવાને ટેવાયો હોય તેનાથી જુદા પ્રકારની રચનાઓને કળા તરીકે સ્થાપી આપવામાં પણ એઓ મહત્ત્વનો ભાગ ભજવતા હોય છે.

‘ઇમ્પ્રેશનિઝમ’ને એઓ જગતને જુદી રીતે જોવાની રીતિ તરીકે ઓળખાવે છે. પહેલાં એ રીતિને દુર્બોધ ગણી કાઢીને નકારી કાઢવામાં આવી હતી, પણ પાછળથી એને સ્વીકારવામાં આવી હતી. પણ કળામાં સર્વત્ર આવું જ બને છે એવું નથી. ઘણા નવીન આવિષ્કારો સામાજિક સ્વીકૃતિ પામે એવી શક્યતા પણ રહેલી જ છે. સામૂહિક માધ્યમોનો પ્રતિકાર કરીને જ એ પોતાના અસ્તિત્વને સાભિપ્રાય કરાવે છે. એડોર્નો જેવા ચિન્તકોએ આ હકીકતને એક વિધેયાત્મક મૂલ્ય તરીકે પણ ઓળખાવ્યું છે. ‘એબ્સ્ટ્રેક્ટ એક્સપ્રેસનિસ્ટ’ની રચનાઓ પહેલેથી આગાહી કરી શકાય એવા કશા નિયમોને વશ વર્તતી હોતી નથી. પણ એમનું એવું કહેવું છે કે સંકેતવ્યવસ્થા જેમાં નથી એવી ઘટનામાં પણ સંકેતનિર્ભર હેતુ રહ્યો હોય જ છે; એ સંકેતવ્યવસ્થાના અભાવને

પ્રસ્તુત ઠરાવવાના ખપમાં આવે છે. આ અર્થમાં 'અનૌપચારિક કળા'ની સરખામણી કશું બોલવાના ઇન્કારને વ્યક્ત કરવામાં આવતા મૌન જોડે થઈ શકે. એને આપણે 'ર્હેટોરિક ઓવ્ સાયલેન્સ'ની નથી કહેતા?

મોન્દ્રિયાં જેવાની, કોઈ પરિચિત પદાર્થ કે આકૃતિનું આલેખન નહિ કરનારી રચનાઓમાં કશીક કૃતક પ્રકારની સંકેતવ્યવસ્થા ક્રિયાશીલ બનતી હોય છે. એમાંનાં ઘટકો સંયોજનાના અમુક નિયમોને વશ વર્તે છે, પણ એમાં કશા અર્થનું આરોપણ કરવામાં આવ્યું નથી હોતું. આવી સંરચનાઓના અમુક content સાથેનો સમ્બન્ધ જોડી શકાય. પણ આવા સમ્બન્ધોની અનેકવિધ શક્યતાઓ હોય છે આથી ભાવકને આવી પરિસ્થિતિમાં અર્થઘટન કરવાનો પડકાર ઝીલી લેવાનો રહે છે.

આ દૃષ્ટિબિન્દુમાં આવી કૃતિઓની પાછળ રહેલા આશયની અવગણના થયેલી લાગે છે. મોન્દ્રિયાંના ચિત્રને એનો વિશિષ્ટ અર્થ તો હોય જ છે. જેને 'નિયો-પ્લાસ્ટિસિઝમ' કહે છે તે સંજ્ઞાથી એ ચિત્રને શા માટે ઓળખાવવામાં આવે છે? એમાંનાં 'સાંસ્કૃતિક ઘટકો' વાસ્તવમાં ચિત્રરચનાને એક કળા તરીકે સ્વીકારવાની ભૂમિકા રચી આપે છે. એમાંથી અમુક મૂલ્યો ઉત્ક્રાન્ત થતાં હોય છે.

રાજકારણને જ પોતાની રચનાઓ સમર્પિત કરનાર જોહ્ન હાર્ટફિલ્ડ જેવા કળાકાર વિશે આપણે શું કહીશું? એ તો કહે છે, 'વધારે વિશાળ સમૂહ સુધી પહોંચવા માટે જેને મોટો સમૂહ સમજી શકે એવા સંકેતોનો મારે ચિત્રમાં વિનિયોગ કરવાનો રહેશે, પણ મારી સંસ્કૃતિના પાયાના સંકેતો તો શાસકવર્ગના સૂત્રસંચાલનથી રચાતા આવ્યા છે. આથી જે સમાજની પુનઃરચના થાય એમ હું ઇચ્છું છું તેની સાથેના વિનિયોગ માટે આવશ્યક એવા સંકેતોનું પણ હું પુનર્વિધાન કરવા ઇચ્છું છું. મારું સંકેતોનું પુનર્વિધાન જો આત્યન્તિક સ્વરૂપનું હોય તો મારી રચનાને લોકસમૂહ સમજી નહિ શકે.' અહીં એક પાયાનો વિરોધાભાસ દેખાય છે. જે કળાકારને સમાજમાં સમૂળી ક્રાન્તિ લાવવી હોય છે તેણે સંકેતો પરત્વે મધ્યમ કક્ષાના આવિષ્કારોથી ચલાવી લેવાનું રહે.

કળાગત આવિષ્કારોની ઇકોએ આપેલી સમજૂતી અપ્રતીતિકારક લાગે છે. એમનાં વિધાનોમાં વિરોધાભાસો પણ ઘણા દેખાય છે. સંકેતની રચનાનું ઉત્તરદાયિત્વ કોનું?

– કળાકારનું કે એના ભાવકોનું? કળાકારો સંકેતના કાર્ય વિશે નિર્ણાયક હોવા ઘટે, સંકેતકાર્ય કળાકારોના પર નિયન્ત્રણ કરે એવું નહીં હોવું જોઈએ એઓ કહે છે ખરા, પણ અભિવ્યક્તિ અને સામગ્રી વચ્ચેના નવા આવિષ્કૃત સમ્બન્ધોનો સ્વીકાર નહીં થાય, એ ભાવકોને સુબોધ નહીં બને ત્યાં સુધી આવા સંકેતો ‘અંગત ભાષા’ જ બની રહે. આથી સંકેતરચના એ કળાકાર અને ભાવક બંનેની સહકારી પ્રવૃત્તિ છે એવું માનવું પડે. કોઈ નવી સંસ્કૃતિ જૂની સંસ્કૃતિની પશ્ચાદ્ભૂની પડછે જ ઊપસી આવતી હોય છે. જૂની સંસ્કૃતિથી સાવ નિરપેક્ષપણે એ અસ્તિત્વમાં આવતી નથી. જે આત્યન્તિક અર્થમાં નવા સંકેતોને અભિનિવેશપૂર્વક સ્થાપવા ઇચ્છે તે સ્વેચ્છાએ જોખમ ખેડતો હોય છે. એ સંકેતો પહેલાં બિલકુલ હોતા જ નથી; આથી કેટલીક વાર આ નર્યા નવા સંકેતોને સ્થાપી આપવાની પ્રવૃત્તિ નિષ્ફળ પણ જતી હોય છે.

કળાકૃતિ વિશેનું સંકેતવિજ્ઞાનીઓનું પૃથક્કરણ કળાનિર્માણમાં પ્રવૃત્ત એવા કળાકારોને ઉપયોગી થઈ પડે તે ક્યારે? જ્યારે એઓ અસ્તિત્વમાં છે એવા નમૂનાઓનું અનુકરણ કરીને કે એના સંમિશ્રણમાંથી કશુંક નિપજાવીને સન્તુષ્ટ થવા માગતા હોય ત્યારે જ! પહેલાં જેમની વચ્ચે સમ્બન્ધ બંધાયો નથી હોતો તેવાં ઘટકો વચ્ચે સમ્બન્ધ નવેસરથી આવિષ્કૃત કરનાર કળાકારને આ પૃથક્કરણનો ઝાઝો ખપ નથી. સંકેતવિજ્ઞાની તો સંકેત વ્યવસ્થા સ્થપાઈ ચૂક્યા પછી જ એનું વિશ્લેષણ કરતો હોય છે.

સંકેતવિજ્ઞાન વિશેની સામાન્ય સ્વરૂપની આ ઉપપત્તિની માગણી એવી રીતે કરવામાં આવી છે કે જાણે એ કોઈ ઇતિહાસબાહ્ય વસ્તુ નહીં હોય! કેમ જાણે એ સાવ મૂલ્યયુક્ત નહીં હોય! વિજ્ઞાન અમુક વિશિષ્ટ સંસ્કૃતિ કે વૈચારિક પરિસ્થિતિથી નિરપેક્ષ રહીને વિકસે છે, ને જો સંકેતવિજ્ઞાનને વિજ્ઞાન તરીકે ઓળખાવવાનું હોય તો એણે પણ એમ જ કરવું રહ્યું!

મે, 1978

સંકેતવિજ્ઞાન

વચમાં આપણે ત્યાં સંરચનાવાદ'(બંધારણવાદ' – ભાયાણી)નું એક મોજું આવી ગયું. હવે એ ઓસરી ગયું હોય એવું લાગે છે. હવે સંકેતવિજ્ઞાન વિશે અહીંતહીં સંભળાવા લાગ્યું છે. આ નવી વિચારણાઓ વિશેની પ્રમાણભૂત પુસ્તિકાઓ તદ્વિદો પાસે વિદ્યાપીઠો અથવા કોઈ સાહિત્યિક સંસ્થાએ તૈયાર કરાવવી જોઈએ. આપણા અભ્યાસક્રમો તો સહીસલામત રીતે આ નવી વિચારણાથી દૂર રહે છે.

'ધ ટાઇમ્સ હાયર એડ્યુકેશન સપ્લીમેન્ટ'ના 1976ના 24મી સપ્ટેમ્બરના અંકમાં પ્રખ્યાત સાહિત્યવિવેચક અને ભાષાવિજ્ઞાની જોનાથન કલરે 1974માં મિલાનમાં મળેલી સૌ પ્રથમ સંકેતવિજ્ઞાન અંગેની પરિષદનો અહેવાલ આપ્યો છે અને સંકેતવિજ્ઞાનના કાર્યક્ષેત્ર વિશે, એની ઉપકારકતા વિશે, કેટલાક પાયાના પ્રશ્નો ઉઠાવ્યા છે. તે અહીં સંભારવાનું આપણે માટે પણ ઉપકારક થઈ પડશે.

'સંકેતવિજ્ઞાન' સંજ્ઞા સૂચવે છે તેમ એ સંકેતોનો અભ્યાસ કરતી જ્ઞાનની શાખા છે. અંગ્રેજીમાં 'Semiology' તથા 'Semiotics' એ બંને સંજ્ઞાઓ વપરાતી જોવામાં આવે છે. આ વિષયની આટલી જ ઓળખ સાવ અપૂરતી લાગે તે સ્વાભાવિક છે. જે કોઈને કશો અર્થ છે તે સંકેત એમ જો કહીએ તો અતિવ્યાપ્તિનો દોષ વહોરી લઈએ. એમાં માનવજ્ઞાનના મોટા ભાગના પ્રદેશને સમાવિષ્ટ કરવો પડે. માનવરચિત સર્વ પદાર્થો(પછી તે પુસ્તકો હોય, ચિત્રો હોય, ગીતો હોય કે સ્થાપત્યો હોય કે રોજ-બ-રોજના ઉપયોગના પદાર્થો હોય)નો આપણે મન કશોક અર્થ હોય છે. એ જ રીતે

સમાજવિજ્ઞાન, મનોવિજ્ઞાન, ઇતિહાસ, નૃવંશવિજ્ઞાન જે માનવવ્યવહારનો અભ્યાસ કરે છે તેનો પણ એમાં સમાવેશ કરવાનો રહે.

માનવરચિત પદાર્થો અને કાર્યોને જો આપણે અર્થનાં વાહક ગણીએ તો સંકેતવિજ્ઞાનનું કાર્યક્ષેત્ર ઘણું જ વ્યાપક બની જાય. આ ઉપરાંત એમાં પ્રાકૃતિક પદાર્થોનો પણ સમાવેશ કરવાનો રહે, કારણ કે એ પદાર્થો પણ સંકેત તરીકે કામ તો કરતા જ હોય છે. અમુક પ્રકારનાં વાદળો વરસાદ આવવાના સંકેતરૂપ હોય છે; અમુક પ્રકારનું જમીનનું બંધારણ ભૂસ્તરશાસ્ત્રીને માટે ખનિજ તેલના સંકેત રૂપ હોઈ શકે.

સંકેતવિજ્ઞાન જે કાંઈ સંકેતિત થાય છે તે બધાંનો જ અભ્યાસ કરતું હોય તો એમાં વિવિધ જ્ઞાનશાખાઓનો સમાવેશ થાય. આ દરેક જ્ઞાનશાખાને એનાં વિશિષ્ટ વિષયો અને કાર્યપદ્ધતિઓ હોય છે. મિલાનમાં ભરાયેલી આ સંકેતવિજ્ઞાનની પ્રથમ પરિષદમાં ખાસ્સો શંભુમેળો ભેગો થયો હતો. એમાં સાહિત્ય, સંગીત, ફિલ્મ, ચિત્રકળા, સ્થાપત્ય, જાહેરાતસંસ્થા, પ્રાણીઓ વચ્ચે ચાલતો સંદેશાવ્યવહાર, વૈજ્ઞાનિક પરિભાષા, ભાષાબાહ્ય વિનિમય, મનોવૈજ્ઞાનિક ઉપચાર જેવા વિષયો વિશે નિબન્ધો વંચાયા હતા!

આ તો જાણે સામ્રાજ્યવાદનો જ, જ્ઞાનના ક્ષેત્રમાં, આવિર્ભાવ થયો! એને શી રીતે ન્યાય્ય ઠરાવી શકાય? આ બધાંને સંકેતવિજ્ઞાનના નેજા નીચે શા માટે લાવવાં જોઈએ? સંકેતવિજ્ઞાનમાં એવું તે શું છે કે જે વિષયોનો બીજી જ્ઞાનશાખાઓ યોગ્ય રીતે અભ્યાસ કરે છે જ તેનો અભ્યાસ કરવો તેને પણ એ પોતાનું કાર્યક્ષેત્ર ગણે?

સોસ્યૂરને અહીં જરા યાદ કરી લઈએ. અર્વાચીન ભાષાવિજ્ઞાનનો એ પ્રણેતા ગણાય છે. 'સામાન્ય ભાષાવિજ્ઞાનનો અભ્યાસક્રમ' નામના 1917માં રચાયેલા પુસ્તકમાં એણે સૌ પ્રથમ સંકેતોનો અભ્યાસ કરતી આગવી જ્ઞાનશાખા હોવી જોઈએ એવી હિમાયત કરી હતી. 'સંકેત કોને કહેવાય અને એ સંકેતો કયા નિયમોને વશ વર્તે?' એની એમાં મીમાંસા થાય. એના ચોક્કસ સ્વરૂપ વિશે સોસ્યૂરે વિચારવાનું માથે લીધું નહોતું. માત્ર એણે એવી ખાતરી આપી હતી કે ભવિષ્યમાં વિદ્યાક્ષેત્રમાં એનું મહત્ત્વનું સ્થાન સુનિશ્ચિત છે. ભાષાના વિદ્યાર્થીઓને સંકેત વિશે વિચારણા કરવી જ પડશે. 'ભાષા એ એક પ્રકારની સંકેતવ્યવસ્થા છે એ હજી જોઈએ તેવું સ્પષ્ટ થયું નથી. પણ આપણે મોડોવહેલો

સંકેતવિજ્ઞાનનો આશરો લેવો જ પડશે.' ભાષા સિવાયના બીજા પ્રકારના સંકેતોના અભ્યાસથી ભાષાવિજ્ઞાની ભાષાની અન્ય સંકેતો સાથેની સમાનતા અને એની આગવી વિશિષ્ટતા વિશે જ્ઞાન પ્રાપ્ત કરી શકશે. 'આ પરિપાટીથી ભાષાવિજ્ઞાનની સમસ્યાઓનું યોગ્ય વર્ગીકરણ થશે એટલું જ નહીં, પણ આપણા રીતરિવાજો, વિધિઓ વગેરેને, જો એમનો પણ સંકેતો તરીકે અભ્યાસ થાય તો, જોવાનો એક નવો દૃષ્ટિકોણ પ્રાપ્ત થશે. એમનો પણ સંકેતવિજ્ઞાનમાં સમાવેશ કરીને એના નિયમોને આધારે એમને સમજવાનો પ્રયત્ન કરવાનો રહેશે.'

આ નવા પરિપ્રેક્ષ્યમાં, બહુ સરળ રીતે, માનવવ્યવહારના પારસ્પરિક વિનિમયના પાસા પર ભાર મૂકવામાં આવ્યો છે. માનવ જે રચે છે અને જે પદાર્થો વચ્ચે આપણે રહીએ છીએ તેનું મહત્ત્વ દર્શાવાયું છે. આપણી બધી પ્રવૃત્તિ કશાકનું ઇંગિત તો હોય છે જ. એ બીજાઓને આપણે વિશે કશુંક કહે છે, આપણા સમાજ વિશે પણ એ કશુંક કહે છે, એના નીતિનિયમો અને એની સાથેના આપણા સમ્બન્ધ વિશે પણ એ કંઈક કહે છે.

સંકેતવિજ્ઞાનનું ગૃહીત એવું નથી કે અમુક એક વ્યવહાર કે કાર્યનો સદાકાળને માટે એક નિશ્ચિત અર્થ હોય છે. પણ આપણાં કાર્યો હંમેશાં અમુક સંસ્કૃતિએ ઉપજાવેલી પ્રતીકવ્યવસ્થા સાથે સંકળાયેલાં હોય છે. આમ અર્થપ્રપંચનો એ એક મહત્ત્વનો અંશ બની રહે છે. છપ્પન ઇંચનો લાંબો કોટ, આલપાકાનો કાળો કોટ એ અમુક વ્યવસાયના સૂચક છે. પણ કોઈ મજૂર છપ્પન ઇંચનો લાંબો કોટ પહેરી નહીં શકે એવું નહીં. એ પણ કહી શકે, 'હું શૅરદલાલ છું.'

ભાષાકીય તેમ જ બિનભાષાકીય વ્યવહાર પાછળ સંકુલ આશયો રહ્યા હોય છે અને એના સૂચિતાર્થો પણ અનેકવિધ હોઈ શકે. સંકેતવિજ્ઞાનનું કામ વ્યક્તિઓના વ્યવહારને સ્પષ્ટ કરવાનું નથી. વ્યક્તિનો વ્યવહાર વિલક્ષણ, રેઢિયાળ, સાહજિક કે દીર્ઘસૂત્રી હોઈ શકે. સંકેતવિજ્ઞાન તો સંસ્કૃતિએ ઉપજાવેલી સંહિતાનો અભ્યાસ કરે છે જેને કારણે માનવવ્યવહારને અમુક નિશ્ચિત અર્થ પ્રાપ્ત થાય છે. માનવવ્યવહાર અને પદાર્થોના અમુક અર્થ હોય છે ત્યારે એની પાછળ કશીક વ્યવસ્થા રહી હોય છે એવી કોઠાસૂઝ જ સંકેતવિજ્ઞાનનો પાયો છે. એક વાક્યનો, બીજાં વાક્યો સાથેના સમ્બન્ધની અપેક્ષાએ,

અર્થ થાય છે. એ બંને વચ્ચેનો ભેદ ભાષાની અભિવ્યક્તિની પદ્ધતિના પર આધાર રાખે છે.

અમુક સંસ્કૃતિની પ્રતીકવ્યવસ્થામાં કશોક અર્થ ધરાવતા હોય એવા માનવવ્યવહાર અને પદાર્થો સાથે સંકેતવિજ્ઞાનીને સમ્બન્ધ છે. સંકેતવિજ્ઞાનની દૃષ્ટિએ કોઈ અમુક સમાજના પોષાકનો અભ્યાસ કરે તો એ કઈ વિગતને નોંધે? આજે અમુક વયની સ્ત્રીઓ મોગલ ઢબનો પોષાક પહેરે, કોલેજમાં ભણતી છોકરીઓ ડંગેરી કે જીન પહેરે, પણ ખમીસસલવાર પહેરીને કોઈ ગુજરાતી છોકરી પરણવા ન બેસે. યુવાનો અંગ્રેજી ઢબના કોટપાટલૂન, ટાઇ પહેરીને પરણે ખરા! આ બધાંનો શો સંકેત છે, માનવવ્યવહાર તેમ જ સમાજની આચારસંહિતાનું સ્વરૂપ કેવી રીતે ઘડાય છે તે સમજવામાં આ સંકેતોનો અભ્યાસ ઉપયોગી થઈ પડે. આ વસ્ત્રો કયાં કપડાંમાંથી બને છે તે ઝાઝા મહત્ત્વનું નથી. સમાજના જુદા જુદા વર્ગોને પોષાકભેદથી શી રીતે નોખા તારવી લઈ શકાય તે પણ આથી જાણવા મળે.

આ પ્રકારના અભ્યાસમાં માનવવ્યવહારમાં જે ઇંગિત રૂપે કે સૂચિત રૂપે રહ્યું હોય છે તેને સંકેતવિજ્ઞાન સ્પષ્ટ રીતે આલેખી આપે છે. કેટલીક વાર આપણે અમુક વાતને અર્ધજાગ્રત ચૈતન્યને સ્તરે જાણતા હોઈએ છીએ. એને જ કારણે સમાજમાં આપણે એકબીજાના વ્યવહારને સમજી શકીએ છીએ. આ જ્ઞાન વિશે એ આપણને વ્યવસ્થિત માહિતી આપવાનો પ્રયત્ન કરે છે. આપણો અમુક વ્યવહાર આપણા સમાજમાં વિવેકપૂર્ણ ગણાય, જ્યારે બીજા સમાજમાં એ અવિનય ગણાય, અમુક પ્રકારનો પોષાક સ્ત્રી પશ્ચિમના સમાજમાં પહેરે તો તે મર્યાદા જાળવે એવું લેખાય, જ્યારે આપણા સમાજમાં તો એ નિર્લજ્જતા જ લેખાય!

જ્યાં જ્ઞાન છે, માહિતી પરનું પ્રભુત્વ છે ત્યાં સમજાવી શકાય એવી કશીક પદ્ધતિ રહી જ હોય છે. માનવવ્યવહાર અને પદાર્થોમાં આરોપિત અર્થ યદૃચ્છાથી નથી આરોપવામાં આવેલા હોતા તો એની પાછળ કશીક તર્કસંગત વ્યવસ્થા હોવી જ જોઈએ અને એનો પરિચય શાસ્ત્રીય રીતે આપી શકાતો જ હોવો જોઈએ.

આ પદ્ધતિએ અનેક પ્રકારની ઘટનાઓનો અભ્યાસ થઈ શકે; અમુક અર્થવ્યવસ્થામાંથી

જે તત્ત્વોને અર્થ પ્રાપ્ત થાય છે તેનો અભ્યાસ થઈ શકે. અહીં એક પ્રશ્ન થાય: જો સંકેતો વિવિધ પ્રકારના હોય તો એ જુદા જુદા પ્રકારના સંકેતો માટે જુદાં જુદાં સંકેતવિજ્ઞાનો ન હોવાં ઘટે?

આમ તો સંકેતોના ત્રણ પ્રકાર ઓળખાવવામાં આવે છે: આઇકોન(icon), ઇન્ડેક્સ અને સાઇન(sign), આ બધામાં સંકેતક અને સંકેતિત વચ્ચેનો સમ્બન્ધ જુદા જુદા પ્રકારનો હોય છે.

આઇકોનમાં સંકેતક અને સંકેતિત વચ્ચેના સાદશ્યના પર આધાર રાખવામાં આવે છે: કોઈ વ્યક્તિનું તૈલચિત્ર એ મૂળ વ્યક્તિને જ ચીંધે છે. એમાં રૂઢિ પર નહીં પણ વાસ્તવિક સાદશ્યના પર આધાર રાખવામાં આવે છે.

'ઇન્ડેક્સ'માંનાં સંકેતક અને સંકેતિત વચ્ચેના સમ્બન્ધ કાર્યકારણ સમ્બન્ધનો હોય છે. સંસ્કૃત ન્યાયમાં 'યત્ર યત્ર ધૂમ્રઃ તત્ર તત્ર વહ્નિન્' આનું ઉદાહરણ છે. અહીં ધૂમ્ર એ વહ્નિનો સંકેત છે. પ્રાણીનાં પગલાં એ પ્રાણી ત્યાંથી થઈને પસાર થયું હોય તેના સંકેતરૂપ બની રહે છે.

'સાઇન' અથવા સંકેતમાં સંકેતક અને સંકેતિત વચ્ચેનો સમ્બન્ધ યદચ્છામૂલક અને રૂઢિગત હોય છે. કોઈને મળીએ ત્યારે વિનયપૂર્વક હાથ જોડીએ એ એક રૂઢિ છે. એ આદરનો સંકેત બની રહે છે. પશ્ચિમમાં મુખ્ય જમણ પૂરું થયા પછી પનીર ખાવાની રૂઢિ છે.

આ ત્રણનું સંકેતવિજ્ઞાનની દષ્ટિએ શું મહત્ત્વ છે? આ ત્રણ વિભાગો પાડવાથી કોઈ ખાસ અર્થ સરે છે? મુખ્ય હેતુ તો સંકેતને કેન્દ્રસ્થાને સ્થાપવાનો છે કારણ કે એમાં સંકેતક અને સંકેતિત વચ્ચે કશો કાર્યકારણ સમ્બન્ધ નથી. એ કોઈ વધારે વ્યાપક સ્વરૂપની સંકેતવ્યવસ્થાના અર્થરૂપ છે. સાદશ્યમૂલક સમ્બન્ધની ચર્ચા ફિલસૂફીનો વિષય છે. ઘોડાનું રેખાચિત્ર ઘોડાને કેવી રીતે રજૂ કરે છે, એ બન્નેમાં સત્ય શું – એ બધું ફિલસૂફી વિચારે. ભાષાવિજ્ઞાનના પાયા પર રચાયેલા સંકેતવિજ્ઞાનનો એ વિષય નથી. આમ આઇકોન સંકેતવિજ્ઞાનના ક્ષેત્રમાં સમાવિષ્ટ નથી.

સંકેતવિજ્ઞાની જો ‘ઇન્ડેક્સ’નો અભ્યાસ કરે તો સમસ્ત માનવજ્ઞાનને પોતાનો અભ્યાસવિષય બનાવવાનું જોખમ ખેડવા જેવું કરી બેસે. કારણ કે જે જે વિજ્ઞાન કાર્યકારણ સમ્બન્ધની પુનર્વ્યવસ્થા કરે તે બધાંને સંકેતવિજ્ઞાનની ગૌણ શાખા રૂપે જોઈ શકાય. વ્યાધિનિદાનના શાસ્ત્રમાં રોગનાં લક્ષણો અમુક વ્યાધિને સૂચવે છે. એ બે વચ્ચે કાર્યકારણ સમ્બન્ધ છે. પણ આનો અર્થ એ નથી કે સંકેતોના અભ્યાસમાંથી ‘ઇન્ડેક્સ’ને સાવ બાકાત જ રાખવામાં આવે, કારણ કે દરેક ‘ઇન્ડેક્સ’ને રૂઢિગત સંકેત રૂપે પણ પ્રયોજી શકાય. અમુક એક સંસ્કૃતિમાં એક વાર સંકેતક અને સંકેતિત વચ્ચેના કાર્યકારણ સમ્બન્ધને સ્વીકારવામાં આવે પછી એ સંકેતક સંકેતને સંકેતિત કરતો જ થઈ જાય, પછી ભલે ને બન્ને વચ્ચેના કાર્યકારણના સમ્બન્ધની ભૂમિકા નહીં રહી હોય, એ સમ્બન્ધ કેવળ રૂઢિગત જ રહ્યો હોય. રંગમંચ પર અગ્નિને સૂચવવા માટે ધુમાડાનો ઉપયોગ થઈ શકે, અલબત્ત એ ધુમાડાને અગ્નિ સાથે કાર્યકારણનો સમ્બન્ધ હોતો નથી.

રૂઢિગત પ્રકારના ઇન્ડેક્સમાં સંકેતવિજ્ઞાનીને રસ હોય છે; કારણ કે એ દ્વારા સંસ્કૃતિની social mythology આકાર લેતી હોય છે. આપણે જેને status symbol કહીને ઓળખાવીએ છીએ તે એનું ઉત્તમ ઉદાહરણ છે. એ કાંઈ સામાજિક મોભ્ભા સાથે કાર્યકારણનો સમ્બન્ધ ધરાવે છે એવું નથી; એ તો રૂઢિગત સંકેત જ બની ચૂક્યો હોય છે. સમાજમાં પ્રવર્તતી રૂઢિ એને પ્રતીકનો દરજ્જો આપે છે અને એ દ્વારા ‘ઇન્ડેક્સ’થી સૂચવાય તેથી વધુ અર્થ દ્વારા સૂચવાય છે. આપણા સમાજમાં ટેલિવિઝન, મોટરકાર, એરકંડિશ્નર વગેરે ‘સ્ટેટસ સિમ્બોલ’ બની ગયા છે. પશ્ચિમમાં રોલ્સરોય મોટરગાડી હોવી એ એક ઊંચા મોભ્ભાનો સંકેત બની રહે છે. એને અમુક અર્થમાં ‘ઇન્ડેક્સ’ જરૂર કહી શકાય, કારણ કે જેની પાસે અઢળક ધન હોય તે જ એ મોટર ખરીદી શકે.

આમ સંકેતવિજ્ઞાનના સામ્રાજ્યવાદને ક્યાં સુધી ફેલાવા દઈ શકાય? ઘણા વિષયોની સંકેતવિજ્ઞાનની પદ્ધતિએ ચર્ચા થઈ શકે, પણ એ બધા કેવળ સંકેતવિજ્ઞાનના જ વિષય ન પણ હોય. સંકેતવિજ્ઞાનનું કાર્યક્ષેત્ર નક્કી કરવા માટે એ જે પ્રકારનાં ઉદાહરણો સાથે કામ પાડતું હોય છે તેની યાદી કરવી જોઈએ.

આ બધી પદ્ધતિઓમાં રૂઢિગત સંકેતો જ ખપમાં આવે છે. સાંકેતિક વ્યવસ્થાનાં એ બધાં શુદ્ધ ઉદાહરણો છે; પણ એ આટલાં સાદાંસીધાં ઉદાહરણો છે તેથી જ જે સિદ્ધાન્તને

આધારે એ રચાયાં હોય છે તેને વર્ણવવાનું સામાન્યત: સરળ થઈ પડે છે. આથી એમાં ઝાઝો રસ પડતો નથી.

આ સ્પષ્ટ પ્રકારના સંકેતો ઉપરાંત એવી બીજી સંકેતવ્યવસ્થા પણ છે જેમાં વિનિમયનો હેતુ હોય જ છે, પણ એની સંહિતા સ્થાપવી એટલી સહેલી હોતીયે નથી. ખૂબખૂબ પ્રમાણમાં સન્દિગ્ધ હોય છે. સાહિત્યમાં આ પ્રકારની સંકેતવ્યવસ્થા હોય છે. સાહિત્યિક કૃતિઓ વાંચીને સમજવા માટે કેવળ ભાષાજ્ઞાનથી વિશેષની અપેક્ષા રહે છે, પણ વાચકોએ વિશેષમાં શું જાણવું જોઈએ તે નક્કી કરવું ખૂબ મુશ્કેલભર્યું બની રહે છે. સંહિતામાં જેને સરળતાથી મૂકી આપી દઈ શકાય એવા પ્રકારના જ્ઞાનની અહીં આપણે વાત કરતા નથી તે તો સ્પષ્ટ જ છે પણ આ પ્રકારની રસકીય ભૂમિકા પર આધાર રાખતી અભિવ્યક્તિનો અભ્યાસ વધુ રસપ્રદ બની રહે છે.

પહેલા પ્રકારમાં અસન્દિગ્ધ એવું વિચારોનું 'નોટેશન' મળી રહે છે. આ વિચારનાં લક્ષણો પર આધાર રાખતી અભિવ્યક્તિ આપણને જે ખ્યાલો તથા સંકુલતા તરફ લઈ જાય છે તેની આવી વ્યાખ્યા બાંધવામાં આવી નથી હોતી. સાહિત્યકૃતિઓ સંકેતવિજ્ઞાનની દૃષ્ટિએ આકર્ષક બની રહે છે તેનું કારણ સંકેતવ્યવસ્થાનો એમાં જે રીતે વિનિયોગ થતો હોય છે તે છે.

આ પછી આપણે જે મુખ્યત્વે અભિવ્યક્તિપ્રધાન કે વિનિમયપ્રેરિત હોતા નથી, પણ જેને કારણે અમુક ભેદની પ્રતીતિ થાય છે અને જેનો અર્થ અમુક એક સંસ્કૃતિવાળા સમાજના સભ્યોને મન મહત્ત્વનો હોય છે એવા સામાજિક વ્યવહારની વાત કરીએ. અમુક સંસ્કૃતિવાળા સમાજમાં પ્રવર્તતી શિષ્ટાચારની પ્રથા, ભોજન પરત્વેની ઔપચારિક રીતરસમ, પોષાક પરત્વેનું વલણ, વેપારવણજની વસ્તુઓ પ્રત્યેનો અભિગમ – ટૂંકમાં જે કોઈ પદાર્થ કે કાર્યને માટે સમાજ અમુક સંજ્ઞા વાપરે છે તે બધાંનો એમાં સમાવેશ થાય. સંકેતવિજ્ઞાની જ્યારે સામાજિક વ્યવહારનો અભ્યાસ કરતો હોય છે ત્યારે એની પાછળ જે વર્ગીકરણની પદ્ધતિ અસ્ફુટરૂપે પ્રવર્તતી હોય છે તેને એ સ્ફુટ કરી આપે છે.

છેલ્લે 'ઇન્ડેક્સ'ની વાત વિચારવાની રહે છે. એમાં જુદાં જુદાં સમાજવિજ્ઞાન તથા

પ્રાકૃતિક વિજ્ઞાને ઘટનાઓ વચ્ચેના કાર્યકારણના સમ્બન્ધો શોધી આપ્યા હોય કે સ્થાપી આપ્યા હોય તેની ચર્ચા થાય છે.

આ બધી જ જ્ઞાનની શાખાઓ સંકેતવિજ્ઞાનના જ ગૌણ વિભાગો છે એમ કહેવાથી કશો અર્થ સરતો નથી. એ બધી જ્ઞાનની પ્રવૃત્તિઓ પોતપોતાની આગવી રીતે સામાજિક અને પ્રાકૃતિક વિધિના ભેદને તાગતી જ રહેશે અને કાર્યકારણના સમ્બન્ધો શોધી આપીને સ્થાપતી રહેશે. સંકેતવિજ્ઞાનના અંશરૂપ એ ન હોય એમ બને, પણ એનો અર્થ એ નથી કે સંકેતવિજ્ઞાનીએ એ તરફ ધ્યાન જ આપવું નહીં.

આ બધી કાર્યકારણ સમ્બન્ધ શોધી આપતી જ્ઞાનની શાખાઓમાં સંકેતવિજ્ઞાની રસ તો ધરાવશે જ; સૌ પ્રથમ તો એટલા માટે કે એણે ‘ઇન્ડેક્સ’ જે રીતે સંકેત બન્યે જાય છે તેની પ્રક્રિયા સમજાવવાની જ રહે છે. આ ઉપરાંત આ જ્ઞાનની શાખાઓનો એક સંકેતવ્યવસ્થાની દૃષ્ટિએ પણ અભ્યાસ કરવાનો રહે છે અને આ સૌથી કપરું કામ છે. જ્યોતિષ જેવા શાસ્ત્રની પદવી જેને આપવામાં આવતી નથી તેવા વિષય માટે તો આવો અભ્યાસ સ્પષ્ટ જ છે. ગ્રહોની ગતિ અને માનવીના જીવનની ઘટના વચ્ચે કાર્યકારણનો સમ્બન્ધ બાંધી આપવા પ્રત્યે આપણને અવિશ્વાસ છે. આથી એ એક રૂઢિનું જ રૂપ ધારણ કરે છે. એને માટેના નિયમો આપણે ઘડી શકીએ એમ છીએ જેથી જ્યોતિષને લગતી ઘટનાઓના સમ્બન્ધને આપણે સમજાવી દઈ શકીએ. સંકેતવિજ્ઞાની આ રૂઢિઓનો અહેવાલ આપી શકે. એમાં જ્યોતિષની કાર્યપદ્ધતિનું સંકેતવિજ્ઞાનની દૃષ્ટિએ પૃથક્કરણ કર્યું હોય. એ અર્થપૂર્ણ હોય કે અર્થહીન તેની સાથે એને નિસ્બત નથી. એ તો એને એક નિરૂપણપદ્ધતિને રૂપે જ જુએ, એમાં અર્થઘટન માટે અમુક નિયમો અને રૂઢિઓ પ્રવર્તતાં હોય. એનો જ એ અહેવાલ આપી છૂટે. પણ જો જ્યોતિષનાં સાચાપણા કે ખોટાપણા સાથે સંકેતવિજ્ઞાનના પૃથક્કરણને નિસબત નહીં હોય તો પછી બીજા સક્રિય અને શ્રદ્ધેય વિજ્ઞાનોનું સંકેતવિજ્ઞાનની પદ્ધતિએ પૃથક્કરણ શા માટે નહીં થઈ શકે? એ વિજ્ઞાનોમાં વિશિષ્ટ પ્રકારના પદાર્થો અને કાર્યોને અર્થ અર્પવા માટેની જે રૂઢિ હોય તેનું પૃથક્કરણ જરૂર થઈ શકે.

આરોગ્યવિજ્ઞાન, ખનિજવિદ્યા, મનોવિજ્ઞાન, અર્થશાસ્ત્ર તથા જ્યોતિષ જેવી જ્ઞાનની શાખાઓમાંના સંકેતવિજ્ઞાનની પદ્ધતિએ અભ્યાસ થઈ શકે. પણ વાસ્તવમાં આ કક્ષાએ

કોઈ પણ જ્ઞાનની શાખા કે વિચારપદ્ધતિનો સંકેતવિજ્ઞાનની દૃષ્ટિએ અભ્યાસ થઈ શકે, કારણ કે એ પોતે જ એક ખાસ પ્રકારની ભાષા છે અને એને પોતાના આગવા નિયમો છે. એ જગતના એક અંશને અભિવ્યક્ત કરે છે.

આ બધામાંથી શો નિષ્કર્ષ તારવીશું? સંકેતવિજ્ઞાન આજને તબક્કે જે રીતે પ્રવૃત્ત થઈ રહ્યું છે તે જોતાં બે મુદ્દાઓ પર ભાર મૂકવો ઘટે: સંકેતવિજ્ઞાન એની મહત્ત્વાકાંક્ષાને નિયન્ત્રિત કરે અને બીજી જ્ઞાનની શાખાઓને પોતાના ગૌણ વિભાગ ગણવાનો દાવો નહીં કરે તોય એ એક પ્રકારની meta-discipline બનવાનો તો સ્પષ્ટ પ્રયત્ન કરશે જ. એ બીજી જ્ઞાનની શાખાઓ કેવી રીતે પોતાના સંકેતને ઓળખાવે છે અને એનું અર્થઘટન કરે છે તેની તપાસ કરવાનું તો માથે લેશે જ.

ઇતિહાસ અને વિજ્ઞાનમાંથી ઊભા થતા દાર્શનિક પ્રશ્નોના ક્ષેત્રમાં આજે જે કામ થઈ રહ્યું છે તે પોતાનું ધ્યાન અમુક તબક્કામાં તે તે જ્ઞાનની શાખામાં જે કામ ચાલી રહ્યું છે તેને નિયન્ત્રિત કરતા તત્ત્વ પર કેન્દ્રિત કરે છે. સંકેતવિજ્ઞાન એ વાત પર ભાર મૂકે છે કે જુદી જુદી જ્ઞાનની શાખાઓ કેવળ પ્રાયોગિક પદ્ધતિઓ નથી; એમાં અર્થઘટનની પ્રક્રિયા પણ ચાલ્યા કરતી હોય છે.

સંકેતવિજ્ઞાન અભિવ્યક્તિનાં ઘટકોનો અભ્યાસ કરે છે એ કારણે એની પોતાની વિભાગીકરણની પદ્ધતિ પર ધ્યાન આપવું કદાચ વિઘાતક નીવડે. કારણ કે એ બધું સમસ્યાપૂર્ણ હોય છે. વિભાગો જુદા પાડીએ ને તરત વ્યાવર્તક રેખાઓ ભૂંસાવા લાગે. આગળ જોયું તેમ 'ઇન્ડેક્સ' કાર્યકારણનો સમ્બન્ધ લુપ્ત થતાં રૂઢિગત સંકેત બની જાય અને સંકેત 'ઇન્ડેક્સ' બની જાય. કશાકને આપણે અમુક પ્રકારના સંકેત તરીકે ઓળખાવીએ કે તરત જ એ ઓળખાવવાની પ્રક્રિયાને કારણે, વળી બીજા પ્રકારનો સંકેત પણ બની જાય. એક વિભાગમાંથી બીજા વિભાગમાં જવાનાં આવાં ઉદાહરણો તો જાણે સર્વસામાન્ય બની રહે, પછી એને એક અપવાદ રૂપ ઘટના માત્ર લેખી શકાય નહીં.

પોતાનાં ઘટકોની વ્યાખ્યા બાંધવાનું કામ સંકેતવિજ્ઞાનને માટે તે એક અવિરત ચાલ્યા એવી પ્રક્રિયા કરે છે, કારણ કે વાસ્તવમાં એ મનુષ્યની એક સૌથી છટકિયાળ એવી

પ્રવૃત્તિ – અર્થનું આરોપણ કરવાની પ્રવૃત્તિ – ના પાયાને તથા એમાં રહેલી સૂક્ષ્મતાને એ વ્યાખ્યાબદ્ધ કરવા મથે છે.

એપ્રિલ, 1978

‘નવ્ય વિવેચન’ વિશે થોડું

વિવેચનના ક્ષેત્રમાં સમયના અમુક એક ગાળામાં અમુક ગૃહીતોનો ઝાઝો પ્રભાવ વર્તાતો દેખાય છે. એ પ્રભાવ એટલો તો વિસ્તરે છે કે સર્જનાત્મક સાહિત્યની ભવિષ્યની દિશા પણ એ નક્કી કરી આપતો હોય એવું લાગવા માંડે છે. રચાતું સાહિત્ય પણ આ ગૃહીતોનાં ચોકઠાંમાં મૂકીને જ જોવાય છે. પણ આ પ્રભાવનો અતિરેક જ એની સામેની પ્રતિક્રિયા આરમ્ભી દે છે. એની શરૂઆત કોઈક સમર્થ સાહિત્યકૃતિથી થાય છે. એ પેલા ગૃહીતનાં ચોકઠાંને ગાંઠતી નથી દેખાતી.

માતબર સાહિત્યકૃતિઓનું સર્જન નથી થતું ત્યારે વિવેચન આધિપત્ય ભોગવે છે એમ કહેવાય છે. સાહિત્યમાં આખરે તો બે પાયાના મુદ્દાઓની આજુબાજુ ચર્ચાવિતણ્ડા ચાલ્યાં કરતાં હોય છે. એક મુદ્દો છે સર્જનને અનુકરણ(mimesis) રૂપે જોવાનો. બીજો મુદ્દો છે ભાષાની શક્તિના આવિષ્કારની દૃષ્ટિએ સાહિત્યને તપાસવાનો. આ બન્ને એકબીજાથી સાવ અસમ્પૃક્ત રહીને પ્રવર્તે છે એવું કહેવાનો આશય નથી, પણ આ બન્ને પર જે જાતનો ભાર મૂકવામાં આવે તેને આધારે સાહિત્ય પરત્વેના અભિગમનું સ્વરૂપ નક્કી થવું લાગે છે.

પણ્ડિત યુગમાં આનન્દશંકરાદિ પ્લેટોના આદર્શવાદ અને વેદાન્તનો સમન્વય સાધીને કાવ્યની વ્યાખ્યા એ પરિભાષામાં જ આપવા પ્રેરાયા. એનો પ્રભાવ પૂરો ઓસરી ગયો છે એવું નહીં કહી શકાય. આ દૃષ્ટિબિન્દુ રસાનુભૂતિથી જે વિગલિતવેદ્યાન્તરતા આવે છે તે ‘સ્વરૂપે અવસ્થાનમ્’ જેવી બ્રાહ્મી સ્થિતિની તુલ્યગુણ અવસ્થા ગણી લેવા લલચાય છે. આથી એને કૃતિની રચનાને વર્ણવવા કરતાં એનાં પરિણામો વર્ણવવામાં ઝાઝો રસ પડે તે

દેખીતું છે. ઈશ્વરની રચેલી સૃષ્ટિ માયા છે, માટે મિથ્યા છે; શૂન્યના પર્યાય જેવું બ્રહ્મ જ સત્ય છે એમ કહેવું અને ઈશ્વરની સૃષ્ટિના રચનાતન્ત્રને જાણીમાણીને ઈશ્વરનો મહિમા ગાવો – આમાં કવિ તો જાણવું તે જ માણવું એમ માનીને, સૃષ્ટિને મિથ્યા ન ગણતાં, એની રચનાને જિજ્ઞાસા અને વિસ્મયથી જુએ એવું બને તે જ વધુ સ્વાભાવિક નથી? જીવનથી નિલિર્પ્ત રહીને સાહિત્ય પ્રવર્તી શકે નહિ તે સાચું છતાં સાહિત્ય જે કરે છે તે પોતાની આગવી રીતે કરે છે એ જો સ્વીકારીએ તો એ રીતને સમજવાનો પ્રયત્ન કરવો જોઈએ, કારણ કે સાહિત્યની બાબતમાં તો એ નિર્ણાયક તત્ત્વ ઠરે છે. એને બદલે રૂપાન્તરની પ્રક્રિયા જાણે થઈ જ નથી એમ માનીને જીવનની સામગ્રીના તરફ જ ધ્યાન આપી એનું સમાજવિજ્ઞાન, મનોવિજ્ઞાન, તત્ત્વજ્ઞાન – આ બધાંની દૃષ્ટિએ અન્વેષણ પૃથક્કરણ કરવું તે સાહિત્યથી થતા મૂલ્યબોધની આખી પ્રક્રિયાને જ ઉલેખવા જેવું થશે. સાહિત્ય એની વિશિષ્ટ રીતિને કારણે તત્ક્ષણતા અને મૂર્તતાને જાળવી રાખે છે. એ અર્થમાં જીવન સાથેની એની ઘનિષ્ઠતા કદાચ વધુ સ્મરણીય લાગવા સમ્ભવ છે.

આમ તો રૂપરચનાની વાત પશ્ચિમમાં એરિસ્ટોટલ જેટલી જૂની છે. આપણે ત્યાં ભાવની content કરતાં એને રસની કક્ષાએ લઈ જવાની પ્રક્રિયાનું જ ગૌરવ થયું છે; જો એમ નહીં હોત તો જેનો સ્થાયી ભાવ જુગુપ્સા છે તેવા બીભત્સને નકારવામાં આવ્યો હોત. પણ કોઈ દૃષ્ટિબિન્દુનો છેદ ઉડાડી દેવો હોય તો એને અન્તિમે જઈને હાસ્યાસ્પદ બનાવીને રજૂ કરવું એવી યુક્તિને અનુસરવામાં આવે છે. તલાવગાહી સ્વસ્થ પર્યેષણા જે નક્કી કરે તે સાચું એવું સ્વીકારવાની ત્યારે આપણી તૈયારી હોતી નથી. 1965ની આસપાસ નવીનોના અમુક વર્ગ તરફથી, કશીક બુદ્ધિપુરસ્સરની તાકિર્ક માંડણી કર્યા વિના, formlessnessની વાતો થવા લાગી. આ બધું જીવનને માટેની ઊંડી આસક્તિને નામે થતું હોય એવો દેખાવ થયો. એક યુવાન કવિમિત્રે તો ધમકીના સ્વરમાં કહેલું પણ ખરું: ‘હવે આ કૅસિની તમારી વાતો ટકી નહિ રહે, જોજો ને એકબે વર્ષમાં જ એનો વિરોધ કરતાં દસબાર પુસ્તકો ખડકી દઈશું.’ હું તો આવી પરિસ્થિતિને સાહિત્યના હિતમાં ઇષ્ટ જ લેખું છું. ત્રિકાલાબાધિત કશું સત્ય મને હાથ લાગી ગયું છે એવો બાલિશ દાવો હું નહિ કરું. આ નિમિત્તે સ્થૂણાખનન ન્યાયે આ મુદ્દાને ફરી ચકાસી જવાની તક જ ઊભી થાય છે એમ જ હું તો માનું છું.

અમેરિકામાં શિકાગોના New Criticismની સામે ચાર્લ્સ ઓલ્સન અને રોબર્ટ ક્રિલીએ projective verseના પ્રકલ્પને રજૂ કરીને સાહિત્યના સર્જનાત્મક ક્ષેત્રમાં એક પડકાર ઊભો કર્યો. બ્લેક માઉન્ટન કોલેજમાં આ ઉદ્યમ આરમ્ભાયો. આક્રમક ભાષામાં લખાયેલા ખરીતાઓ બહાર પડવા લાગ્યા. આપણે ત્યાં પણ કોઈ વિદ્યાસંસ્થા આવા અભિગમને કેળવવાનું બીડું ઝડપે અને યુવાન સર્જકોને જરૂરી સૂઝ પ્રાપ્ત કરવા માટેની ભૂમિકા રચી આપે એવું આપણે ઇચ્છીએ.

એક બીજી પણ અપેક્ષા રહે છે: આમ જૂની પેઢીના ગણાતા છતાં સજાગ બુદ્ધિવાળા અને સદોદ્યત કોઈ વિવેચન બન્નેમાંથી એક્કેયના પક્ષકાર બન્યા વિના આ દૃષ્ટિબિન્દુઓનાં તારતમ્ય નક્કી કરી આપવા પ્રવૃત્ત થાય એવું બનવું જોઈતું હતું. પણ ગઈ પેઢી પ્રજ્ઞાપરાધને કારણે કે પછી શાથી સ્થિતસ્ય સમર્થનથી કશું વિશેષ કરવા ઉત્સાહિત થયેલી દેખાતી નથી. સાહિત્યજગતના વૈચારિક વાતાવરણમાં ઊહાપોહ ચાલતા નથી; ચાલે છે તો એની ભૂમિકા જોતજોતાંમાં તાત્ત્વિક મટીને વૈયક્તિક બની જતી જોવામાં આવે છે. બુદ્ધિની પ્રખરતાને બદલે દ્વેષઆક્રોશનો ધુમાડો દેખાય છે. એક બાજુ જડ ગણાઈ જાય એવા નિષ્ક્રિય ઠાવકા લોકો અને બીજી બાજુ સુરસુરિયાને અણુબોમ્બમાં ખપાવવા મથતા વીર યુવાનો – આ પરિસ્થિતિને નભાવી લેનારો સમાજ બૌદ્ધિક વિકાસની દૃષ્ટિએ હજી કાચો રહી ગયો છે એવું જ સખેદ કહેવાનું રહેશે.

પશ્ચિમમાં આવું નથી. રને વેલેક જેવા કાલજ્યેષ્ઠ વિવેચક આજે પણ આ પરિસ્થિતિને તપાસવાને માટે તત્પર રહે છે. એક જમાનામાં જેને 'નવ્ય વિવેચન' એવી સંજ્ઞા પ્રાપ્ત થઈ હતી તે હવે કાલગ્રસ્ત જ નહીં પણ અને ધરમૂળથી ખોટું છે એવું કહેનારા આજે ઘણા છે. આમ કહેનારા પાસે ચાર મુખ્ય મુદ્દાઓ છે: નવ્યવિવેચનને માનવસન્દર્ભમાં ઝાઝો રસ નથી, એ કળા ખાતર કળાના સૂત્રને ફરીથી ગજાવે છે; એમાં રસની ગુહ્ય આધ્યાત્મિકતાની ને એવી બધી અગડંબગડં વાતો ચાલતી હોય છે; સાહિત્યની સમાજ પર થતી અસર, સાહિત્યનું સમાજ પ્રત્યેનું કર્તવ્ય આની એ ઉપેક્ષા કરે છે. આ વિવેચન રૂપરચનાનું આગ્રહી છે. હવે formalist સંજ્ઞા ગાળ જેવી બની રહે છે. બીજું એ કે આ નવ્ય વિવેચન ઇતિહાસવિરોધી છે, એ કળાકૃતિને એના ભૂતકાળ અને સન્દર્ભથી નોખી પાડીને જુએ છે. ત્રીજું એ કે નવ્ય વિવેચન વિવેચનને શાસ્ત્રની કોટિએ સ્થાપવાનું

તાકે છે. છેલ્લે એમ કહેવામાં આવે છે કે આ નવ્ય વિવેચન તે માસ્તરોની એક તરકીબ માત્ર છે; એ કદાચ વિદ્યાસંસ્થાઓમાં જરૂરી હશે પણ બધા જ ભાવકો એ પદ્ધતિને ગ્રાહ્ય રાખે એવો આગ્રહ રાખવો તે એક પ્રકારની જોહુકમી છે.

રને વેલેક આ ચારે મુદ્દાનો સબળ પ્રતિવાદ કરે છે. (ક્રિટિકલ ઇન્કવાયરી: 4-4). એમનું તો કહેવું એમ જ છે કે આવા આરોપો મૂકનારાઓએ નવ્ય વિવેચનની સૈદ્ધાન્તિક સ્થાપના કરી આપનારા મૂળ ગ્રન્થોને ઝીણવટથી વાંચ્યા જ નથી. આપણે ત્યાં પણ આગલી પેઢીના કાલજ્યેષ્ઠોનું વલણ કંઈક એવું જ છે. નવ્ય વિવેચન જેનું પ્રતિપાદન કરે છે તેમાં ઘણું વજૂદનું છે અને જ્યાં સુધી સાહિત્યમાં સ્વરૂપ અને કાર્ય વિશે લોકો તટસ્થ બુદ્ધિથી વિચારતા રહેશે ત્યાં સુધી એ વજૂદવાળું જ લેખાશે.

તો નવ્ય વિવેચનની સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકા શી છે? 'New Criticism' સંજ્ઞાનો ઉપયોગ તો છેક ઓગણીસમી સદીમાં શ્લેગેલ બન્ધુઓએ કરેલો. ક્રોચે પણ પોતાને વિશે ઉલ્લેખ કરતાં 'હું' વાપરવાને બદલે 'નવ વિવેચક' એ જ સંજ્ઞા પ્રયોજે છે. સ્પિન્ગાર્ને આ સંજ્ઞા ક્રોચે પાસેથી જ લીધી છે. એણે ક્રોચેના સિદ્ધાન્તોને સમજાવનારું એક પુસ્તક 1911માં લખ્યું. એનું નામ હતું 'ધ ન્યૂ ક્રિટિસિઝમ' નામનું પુસ્તક લખ્યું. જ્હોન ક્રો રેન્સમે 'કેન્યોન રિવ્યૂ' શરૂ કર્યું. એણે 1941માં 'ધ ન્યૂ ક્રિટિસિઝમ' નામનું પુસ્તક લખ્યું. પછીથી આ સંજ્ઞા દૃઢ થઈ ગઈ, જોકે એ પુસ્તકમાં આ નવ્ય અભિગમને સ્થાપવાની પ્રતિજ્ઞા નહોતી. એમાં તો રેન્સમે માત્ર રિચર્ડ્ઝ, એલિયટ અને વિન્ટર્સની વિવેચનાની જ આલોચના કરી છે. વિન્ટર્સે તો ક્રોધે ભરાઈને એનો પ્રતિવાદ 'એનેટોમી ઓફ નોન્સેન્સ'માં કરેલો પણ ખરો. 1941 સુધીમાં તો આ નવ્ય અભિગમનાં દૃષ્ટિબિન્દુઓ અને પદ્ધતિઓ સ્થાપિત થઈ જ ચૂક્યાં હતાં, એ પણ તત્કાલીન વિવેચનની પરિસ્થિતિની પ્રતિક્રિયા રૂપે જ પ્રારમ્ભમાં અસ્તિત્વમાં આવ્યાં હતાં. ત્યારે એક બાજુ વોલ્ટર પેટર અને રેમી દ ગોરમોંનો પ્રભાવ હતો. એથી એક જાતનું રસલક્ષી સંસ્કારગ્રાહી વિવેચન થતું હતું. બીજો પ્રભાવ તે માનવતાવાદી વલણનો હતો. ઇવિર્ ◌ંગ બેબિટ એનો ખાસ પુરસ્કર્તા હતો. ત્રીજું વલણ તે અમેરિકાની વેપારી સંસ્કૃતિનો વિરોધ કરનારું હતું. એણે ડ્રેઇઝર જેવાની 'નેચરાલિસ્ટિક નોવેલ'નો પ્રચાર કર્યો. મેનેકેન અને વેન વાઇક બ્રૂક્સ આ અભિગમના પુરસ્કર્તા હતા. આ ઉપરાંતનું બીજું મહત્ત્વનું પ્રતિબળ તે માર્ક્સવાદ.

અમેરિકામાં ભારે મંદીનો ગાળો આવી ગયો તે ગાળામાં માર્ક્સવાદનો પ્રભાવ વિસ્તર્યો. એડમંડ વિલ્સન આ અભિગમના પુરસ્કર્તા પ્રમુખ વિવેચક. આ પૈકીના કશાની ગણતરી નવ્ય વિવેચનમાં થતી નથી.

આ નવા વલણની પ્રથમ એંધાણી રેન્સમ, ટેઇટ, બ્લેકમર, કેનેથ બર્ક અને વિન્ટર્સનાં લખાણોમાં મળે છે. પછીથી આ તન્તુને ક્લીન્થ બ્રૂક્સ, રોબર્ટ પેન વોરેન અને વિલિયમ કે. વિમ્સાટે આગળ લંબાવ્યો. ટી.એસ.એલિયટનો પ્રભાવ પણ ઉવેખી શકાય નહીં. એમાં પાછળથી રિચર્ડ્ઝનો પ્રભાવ પણ ઉમેરાયો. આ બધાં નામો જોતાં લાગશે કે કોઈ સમાન વિચારસરણી ધરાવનારાઓનું વ્યવસ્થિત જૂથ નહોતું. આ બધાંનાં એકબીજાનો વિરોધ કરનારાં અનેક વિધાનો ટાંકી શકાય. રેન્સમનું દૃષ્ટિબિન્દુ ઘણી વાર એમના શિષ્યો એલન ટેઇટ, ક્લીન્થ બ્રૂક્સ અને રોબર્ટ પેન વોરેનની વિચારસરણીથી સાવ વિરોધી પણ લાગે છે. બર્ક અને બ્લેકમરે તો પાછળથી નવ્ય વિવેચનના અભિગમને આકરા શબ્દોથી વખોડી પણ કાઢ્યો છે. રને વેલેકે એમના 'હિસ્ટરી ઓફ મોડર્ન ક્રિટિસિઝમ'ના પાંચમા ખણ્ડમાં આ દરેક વિવેચનના આગવા અર્પણની જ ચર્ચા કરી છે, 'નવ્ય વિવેચન' નામના કોઈ સમ્પ્રદાયની નહિ.

આમ છતાં આ બધા વચ્ચે કશુંક સર્વસામાન્ય તત્ત્વ રહ્યું તો છે જ. પહેલાંની અથવા તો સમકાલીન આલોચનાની પ્રતિક્રિયા કદાચ એમને જોડે છે. આ બધાંને આલંકારિક ભાષામાં થતું અભિનિવેશપૂર્ણ વિવેચન મંજૂર નથી. માનવતાવાદી દૃષ્ટિકોણને વિવેચનમાં ઘુસાડવાનો પણ એમણે વિરોધ કર્યો છે – ખાસ કરીને ટેઇટ, બ્લેકમર, વિન્ટર્સ અને બર્કે. માર્ક્સવાદી વલણ પણ એમને ગ્રાહ્ય નથી. એ સમયમાં અંગ્રેજ આલોચકોમાં જે પદ્ધતિ, સિદ્ધાન્ત અને દૃષ્ટિબિન્દુઓ પ્રવર્તતાં હતાં તેનો પણ એમણે વિરોધ કર્યો હતો. આ અંગ્રેજ વિદ્વાનો શબ્દવ્યુત્પત્તિ અને ઐતિહાસિક સંશોધન પદ્ધતિના પર ભાર મૂકતા હતા. વેલેકે નોંધ્યું છે કે એઓ પ્રિન્સ્ટનમાં પચાસેક વર્ષ પહેલાં અંગ્રેજી સાહિત્યનો અભ્યાસ કરવા ગયા ત્યારે અમેરિકી સાહિત્ય કે અર્વાચીન સાહિત્ય અભ્યાસક્રમમાં નહોતું. વિવેચનનો પણ અભ્યાસક્રમમાં સમાવેશ નહોતો. હજી આપણી કેટલીક વિદ્યાપીઠોમાં અદ્યતન સાહિત્યને સ્થાન નથી અને વિવેચનના નવા અભિગમોને હજી અભ્યાસક્રમમાં સ્થાન મળ્યું નથી. એમના કોઈ અધ્યાપકને, એકાદ

અપવાદ સિવાય, રસમીમાંસા(aesthetics)માં રસ નહોતો. આવા વાતાવરણમાં આ નવ્ય વિવેચનના પુરસ્કર્તા અધ્યાપકોને રસ્તો કરીને આગળ વધવાનું હતું. આપણે ત્યાં મોટે ભાગે હજી આ જ પરિસ્થિતિ પ્રવર્તે છે.

એલન ટેઇટે 'મિસ એમિલી એન્ડ ધ બિબ્લિયોગ્રાફર' નામના નિબન્ધમાં વિવેચન વિજ્ઞાનની પદ્ધતિઓ વિનિયોગ કરીને અસરો, પરિબળો, કાર્યકારણના સમ્બન્ધો વગેરેની વાત કરવા લાગ્યું છે તેના પર જબરો કટાક્ષ કર્યો છે. કેટલાક મનોવિજ્ઞાન, અર્થશાસ્ત્ર અને સમાજવિજ્ઞાનનો વિનિયોગ સાહિત્ય પરત્વે કરવા અધીરા હોય છે તેમની પણ એમણે ઠેકડી ઉડાવી છે. ટેઇટની દૃષ્ટિએ આ બધા જ વિવેચનની એક મૂળભૂત પ્રવૃત્તિને ટાળે છે; આ પ્રવૃત્તિ છે કૃતિની ગુણવત્તાના નિર્ણયની. એ વિવેચકની નૈતિક જવાબદારી છે. એનો નિર્ણય ઇતિહાસના પર નહિ છોડી શકાય. એવું જો સ્વીકારીએ તો સમકાલીન સાહિત્યનું તો મૂલ્યાંકન થાય નહીં. જે જે વિદ્વાન એમ કહે કે છે ગોવર્ધનરામ અને આનન્દશંકરને સમજે છે, પણ રાવજી, લાભશંકર કે ગુલામમોહમ્મદ શેખ એને મન કશું જ નથી તે ગોવર્ધનરામ કે આનન્દશંકરને સમજ્યો હશે કે કેમ તે વિશે આપણને શંકા જાય. માત્ર કાલક્રમે કૃતિઓનું વર્ણન કર્યે જવું તે સાહિત્યના ઇતિહાસનું કાર્ય નથી. એ મૂલ્યાંકન કે તારતમ્યથી શી રીતે સર્વથા મુક્ત કરી શકે? આથી ગ્રન્થસન્દર્ભસૂચિ, શબ્દોની વ્યુત્પત્તિ, કૃતિના પાઠભેદ અને એની આનુષંગિક વિગતોને જ ગમ્ભીર અભ્યાસનો વિષય લેખે છે તે વિવેચનનો તિરસ્કાર કરે છે એટલું જ નહિ, વિદ્યાપીઠોમાં વિવેચનની પ્રવૃત્તિને જ દાબી દેવાનું કાવતરું રચે છે. આ extrinsic criticismને આ નવ્ય વિવેચકોએ વખોડી કાઢ્યું. આવા વિદ્વાનો જે ખંતથી આ બધી સામગ્રી એકઠી કરે છે તે શ્રમની કદર આપણે નથી કરતા એવું નથી, પણ આ બધી વિગતો ખડકી દેવાથી જ કૃતિનું વિવેચન થઈ ગયું એવું તો ન જ માની લેવાય. એથી કૃતિના હાર્દનું અર્થઘટન ભાગ્યે જ સમ્પન્ન થાય છે.

આનો અર્થ એ નથી કે ઇતિહાસની વિગતોનો વિવેચક સર્વથા પરિહાર કરે છે. 17મી સદીની કવિતા વાંચતી વેળાએ ઇતિહાસકારની અને ભાષાવિજ્ઞાનીની મદદ મારે લેવી પડે. પણ વિવેચકમાં historical imaginationની આવશ્યકતા રહે છે. એ વિના એ નરસિંહ કે દયારામની કવિતાને આપણા જમાના માટે સજીવન કરી શકે નહિ. એવી

કલ્પનાશક્તિવાળો જ સાહિત્યનો સાચો ઇતિહાસ લખી શકે. કેવળ વિગતોનો ઢગલો કરીને એને કાલક્રમે ગોઠવી આપીને એને પોતાના પૂર્વગ્રહોનું વિહારક્ષેત્ર બનાવી દેનારો નહિ. ઇતિહાસની પાછળ રહેલી તાત્ત્વિક ભૂમિકાને જો ન સમજીએ તો આ મૂલ્યાંકનની પ્રક્રિયામાં આપણે વિનિયોગ કરી ન શકીએ.

દાન્તેની કાવ્યસૃષ્ટિની પાછળ, એલિયટે બતાવ્યું છે તેમ, એક સમ્પૂર્ણ રીતે વ્યવસ્થિત એવા જગતની કલ્પના રહેલી છે. વિજ્ઞાનના વિકાસ સાથે અને પરમ તત્ત્વ વિશેના સંશયવાદી વલણના વિકાસ સાથે એ વ્યવસ્થિત વિશ્વ વેરણછેરણ થઈ ગયું. આ વસ્તુજગત સાથેની આપણી સંવેદનાની કડી તૂટી ગઈ. માનવ માનવથી વધુ ને વધુ વિખૂટો પડતો ગયો. ઉદ્યોગ અને યન્ત્રોના વિકાસ સાથે પોતાના કાર્ય સાથે એને સાંકળનારી કર્તૃત્વની કડી પણ તૂટી ગઈ. આમ અખણ્ડતાની વાત કરવી તે આજે તો કાલવ્યુત્ક્રમ દોષ વહોરી લેવા જેવું છે. તેમ છતાં આ અખણ્ડને માટેની ઝંખના માનવીએ છોડી નથી. એક પરિમાણી માનવીને સ્થાને એ સર્વાંગીણ માનવની વાત હજી કરે છે. આવા માનવીની બુદ્ધિ અને લાગણીની કડી અકબંધ રહી હશે, આ માટે ટેકનોલોજીના પાયા પર રચાયેલી સંસ્કૃતિને છોડી દઈને નવા ધર્મની સ્થાપના કરવાની રહેશે. એણે પોતાની સંકુલતાઓને આવરી લેવાની સમજ ઉપજાવવા નવું mythનું તન્ત્ર ઊભું કરવું પડશે. એલિયટના પર એફ.એમ.બ્રેડલી નામના બ્રિટીશ ફિલસૂફનો પ્રભાવ હતો અને બ્રેડલીની વિચારણાનાં મૂળ જર્મન ફિલસૂફ હેગેલમાં રહેલાં છે. કાવ્ય, ભાષા તથા સમાજ – આ ત્રણેયનાં સંવર્ધન-સંરક્ષણ પરત્વે, આ વિવેચકોને મતે, વિવેચકની મોટી જવાબદારી છે. આ વિવેચકો કળા ખાતર કળાના વાદ તરફ પાછા વળ્યા છે કે રસવેડામાં સરી પડ્યા છે એવા આરોપોમાં કેટલું વજૂદ છે? હા, આ વિવેચકો એમ માને છે કે રસાનુભવ એ રોજ-બ-રોજની તાત્કાલિક વ્યાવહારિક પળોજણથી નિરાળી જ એવી વસ્તુ છે; એ વાગ્છટાથી અભિનિવેશપૂર્વક કરવામાં આવતી અપીલથી તેમ જ નર્યા સૈદ્ધાન્તિક વિધાનથી તથા લાગણીના ઊભરાથી પણ નોખી જ વસ્તુ છે. પ્રતીતિવિશ્રાન્તિની કે હૃદયસંવાદની આ સ્થિતિ સિદ્ધ થાય છે તે તો કળાકૃતિની સુગ્રથિતતા કે એકતાને કારણે. આ દૃષ્ટિબિન્દુ તો કળા ખાતર કળાનો વાદ નહોતો તે પહેલાંનું છે. આપણે ત્યાં તો આનન્દવર્ધને, મમ્મટે આ કહ્યું જ છે. પશ્ચિમમાં પણ છેક 18મી સદીમાં જર્મન ફિલસૂફ કાન્ટે રસચર્વણા, વિજ્ઞાનનું સત્ય, નીતિ, વ્યાવહારિક

ઉપયોગિતા વચ્ચે ભેદ કરી જ બતાવ્યો હતો. સુશ્લિષ્ટતા, એકતા અને પુદ્ગલના જેવી કળાકૃતિની રચનાનો ખ્યાલ તો એરિસ્ટોટલ જેટલો જૂનો છે. એને જર્મન ફિલસૂફોએ 1840ની આસપાસ સંસ્કારીને સંવર્ધ્યો. એમાંથી જ તો કોલરિજે પોતાની ભૂમિકાને પ્રસ્તુત કરી છે. વિમ્સાટે કળાકૃતિના એક અખણ્ડ પુદ્ગલ હોવાના ખ્યાલને વધારે પડતો ખેંચવા સામે ચેતવણી ઉચ્ચારી છે તે સાચું. તેમ છતાં સફલ કળાકૃતિ એ એક પુદ્ગલ છે જેમાં ઘટકો એકબીજાનાં સહકારી બનીને એકબીજાને સંસ્કારે છે એવી જૂની માન્યતામાં જે સાદુંસીધું સત્ય રહેલું છે તે તો સ્વીકારવા જેવું જ છે. કૃતિના ઘનિષ્ઠ અભ્યાસમાં આગ્રહના મૂળમાં કળાકૃતિ વિશેની આ માન્યતા જ રહેલી છે. પણ એમાંથી કોઈ એવું તારવે કે કવિતા વાસ્તવિકતાથી નિલિર્પ્ત રહે છે, એ માત્ર શબ્દોની અપરિણામકારી લીલા માત્ર છે તો એ ઉપપત્તિ ખોટી છે એમ જ કહેવાનું રહેશે. કળાકૃતિ જેવી સંકુલ વસ્તુને થોડાંક સૂત્રો, વિધાનોમાં નિઃશેષપણે રજૂ કરી દેવાનું વલણ, એની દ્વારા અમૂર્ત એવી વિભાવનાની વાહક ગણવાનું વલણ, એ એક નૈતિક સંદેશની વાહક છે એવું માનવાનું વલણ કળાકૃતિના સાચા સ્વરૂપનું પરિચાયક ન હોઈ એ એનું ગૌરવ કરતું નથી. જેની જોડે તાળો મેળવી લઈ શકાય એવું કશું એમાં રહ્યું હોતું નથી. એરિસ્ટોટલે તો એટલે સુધી કહ્યું હતું કે કળા ભ્રાન્તિને સમર્થ રીતે રજૂ કરે છે.

જૂન, 1979

સાહિત્યવિવેચન અને ભાષાવિજ્ઞાન

જ્ઞાનની અન્ય શાખાઓ સાહિત્યના અભ્યાસમાં ઉપકારક નીવડી શકે ખરી? જેમ એક કાવ્ય સ્વયંપર્યાપ્ત છે તેમ વિવેચન પણ સ્વયંપર્યાપ્ત છે એવું એક અન્તિમે માનવામાં આવે છે તો બીજે અન્તિમે જ્ઞાનની અન્ય શાખાઓના અભ્યાસને, સાહિત્યને સમ્યક્ રીતે સમજવા-માણવા માટે, ઉપકારક લેખવામાં આવે છે. એક બાજુથી એવો ભય સેવવામાં આવે છે કે સાહિત્ય જે મૂર્ત અને આસ્વાદ્ય કરી આપે છે તેને ફરીથી વિભાવનાઓનાં ચોકઠામાં મૂકીને એની મૂર્તતાને, અદ્વિતીયતાને, નષ્ટ કરી દેવાના પ્રયત્નો ચાલી રહ્યા છે. એમ પણ કહેવામાં આવે છે કે દરેક જ્ઞાનની શાખાને એવી આગવી પરિભાષા હોય છે. સાહિત્યવિવેચક આ બધી જુદી જુદી પરિભાષાઓના શંભુમેળા વચ્ચે અટવાઈ ન જાય? ધારો કે એણે ભારે પુરુષાર્થ આદરીને આ બધી પરિભાષાઓની સંકુલતા અવગત કરી લીધી. પણ એ દરમિયાન એ જ્ઞાનની શાખાઓમાં થયેલા ક્રમિક વિકાસને કારણે એ પૈકીની ઘણી સંજ્ઞાઓ, એની સાથે સંકળાયેલા પાયાના ખ્યાલો, બદલાઈ ચૂક્યાં. આવી સ્થિતિમાં સાહિત્યનો વિવેચક શું કરે? કોઈ પણ શાસ્ત્ર ત્રિકાલાબાધિત તો હોતું નથી. જગત શાસ્ત્રને વશ વર્તતું નથી, શાસ્ત્ર જગતને ઓળખવા મથે છે. સાહિત્યના ક્ષેત્રમાં પણ સદા કાળને માટેનું સત્ય લાધી જતું નથી. દરેક પાયાના ખ્યાલને તે તે સમયની સર્જનાત્મક પરિસ્થિતિના અનુલક્ષમાં સંશોધવા સંવર્ધવાના રહે છે. એક એવો પણ આક્ષેપ કરવામાં આવે છે કે પરિભાષાની નિરર્થક બહુલતા જ જ્ઞાનબુદ્ધિનો ખોટો અભ્યાસ ઊભો કરવામાં કારણભૂત બને છે. બિનજરૂરી સંજ્ઞાઓ અને કૈશિકીવૃત્તિથી થતી વિભાગ યોજનાઓ વિદગ્ધતાની દ્યોતક હંમેશાં હોતી નથી. એથી ગૌરવદોષ વહોરી લેવા જેવું પણ ઘણી વાર થતું હોય છે.

સાહિત્યવિવેચન પરત્વે હમણાં હમણાં આપણે ત્યાં આ પ્રશ્નો ચર્ચાવા લાગ્યા છે. ભાષાવિજ્ઞાન અને સંકેતવિજ્ઞાન એનું સામ્રાજ્ય પ્રસારતા જાય છે. ભાષાવિજ્ઞાનની શૈલીના પૃથક્કરણની પદ્ધતિ સાહિત્યવિવેચનને કેટલે અંશે ઉપકારક નીવડે? એમાં યોજાતી સંજ્ઞાઓ ઊહાપોહને વિશદ અને ચોકસાઈભર્યો બનાવવાને બદલે કૃતક પ્રશ્નો ઊભા કરનારી ન નીવડે?

આ સમ્બન્ધમાં થોડો વાદવિવાદ હમણાં થવા લાગ્યો છે. એને પરિણામે થોડા ભ્રામક ખ્યાલો પણ ઉઘાડા પડતા જાય છે. એ પૈકીનો એક ખ્યાલ આવો છે: ભાષાવિજ્ઞાની કૃતિ વિશેની વિગતો નોંધે છે અને પછી એ વિગતોની સોંપણી સાહિત્યવિવેચકને, એના અર્થઘટન માટે, કરી દે છે. આ તો જાણે ડાબો હાથ શું કરે છે તે જમણો હાથ જાણે નહિ એના જેવી વાત થઈ! જોહ્ન એલિસ આવી પરિસ્થિતિને સાવ બેહૂદી ગણે છે તે વાજબી જ છે. જો ખરેખર આમ બનતું હોય તો ભાષાવિજ્ઞાની કે સાહિત્યવિવેચક ભાગ્યે જ કશું સિદ્ધ કરી શકે. જે વિગતો નોંધે છે, હકીકતોનું નિરીક્ષણ કરે છે, તે કશા પ્રયોજન કે હેતુ વિના તો નહીં જ કરતો હોય ને! કઈ વિગતોને પ્રસ્તુત લેખવી તે વિશેનો નિર્ણય એ શાને આધારે કરશે? એ વિશેનો સ્પષ્ટ રીતે રજૂ કરેલો કે સૂચિત ખ્યાલ તો એની પાછળ કામ કરતો જ હશે ને? તો જ એ પોતાની પ્રવૃત્તિ માટેનો દિશાનિર્ણય કરી શકે. વિગતોની નોંધ પરત્વે એ તટસ્થ રહીને વર્તે ખરો? હકીકતો કે વિગતો ક્યાં કેવી રીતે જોવી તે વિશે અનેક જુદા જુદા દૃષ્ટિકોણો સમ્ભવી શકે. એની માંડણી કરી આપવાની પણ અનેક રીતો હોઈ શકે. અમુક રીતે વિગતો એકઠી કરી, એનું અમુક રીતે વર્ગીકરણ કર્યું. એનો અર્થ જ એ કે કૃતિના અર્થઘટન વિશેના અમુક ચોક્કસ અભિગમનો સ્વીકાર કર્યો. આમ નિરીક્ષણ કરીને પૃથક્કરણ કરનાર ભાષાવિજ્ઞાની કૃતિનું અર્થઘટન કરતો જ હોય છે. એ પરત્વે એ તાટસ્થ્ય ન સેવી શકે. કૃતિના વિવેચનની પ્રવૃત્તિમાં ભાષાવિજ્ઞાની અને વિવેચક શ્રમવિભાજનના સિદ્ધાન્તને સ્વીકારીને વર્તતા હોય તો શું પરિણામ આવે? તો તો ભાષાવિજ્ઞાનીએ સ્વીકારેલા અર્થઘટનના દૃષ્ટિકોણને વિવેચક વશ વર્તીને જ આગળ વધે. પણ આ તો એક વિલક્ષણ ઘટના લેખાય.

અર્થઘટન જેણે ભાષાકીય દૃષ્ટિએ કૃતિના નિરીક્ષણનો પ્રારમ્ભ કર્યો તેનું, એનું ભાવન કરનાર વિવેચકનું નહીં. કેટલીક વાર વિવેચક ભાષાવિજ્ઞાની જ્યાં પહોંચ્યો હોય ત્યાંથી

ઘણે સુધી આગળ વધવાની જરૂર જુએ, કેટલીક વાર ભાષાવિજ્ઞાનીએ સ્વીકારેલો અભિગમ એને અપૂરતો કે ખોટો પણ લાગે; એમાં એને વિરોધાભાસો રહેલા પણ વર્તાય. આવી પરિસ્થિતિમાં વિવેચક નવો અભિગમ સ્વીકારે, એને સુસંગત એવી રીતે પોતાનાં આગવાં નિરીક્ષણો, કરે, પણ આગળ વર્ણવેલો શ્રમવિભાજનનો સિદ્ધાન્ત સ્વીકારીએ તો તો વિરોધાભાસ કે ક્ષતિ દેખાતાં વિવેચકે વળી પાછું ભાષાવિજ્ઞાની પાસે જવાનું રહે. આવું તો કદી બનતું જોવામાં આવ્યું નથી. આમ થાય તો તો આ આખી પદ્ધતિ જ બેહૂદી લાગે. કારણ કે કોઈ પોતાના અમુક દૃષ્ટિકોણ વિના નિરીક્ષણ કરતું નથી; અને પોતાની રીતે નિરીક્ષણ કરવાની તૈયારી વિના કોઈ આવો દૃષ્ટિકોણ ધરાવી શકે નહીં. શૈલીની દૃષ્ટિએ સાહિત્યકૃતિઓને તપાસવાના ભાષાવિજ્ઞાનના આજના પ્રયત્નો મોટે ભાગે ઊણા નીવડે છે તેનું કારણ આ જ છે. એ ‘હકીકતો’ને રજૂ કરીને જાણે એ હકીકતો આગળ આપણું કશું ચાલે નહિ, એ હકીકત તો અપ્રતિરોધ્ય છે, એવી એક લાચારીની મનોદશા ઊભી કરે છે. આ હકીકતોને આલોચનાત્મક પરીક્ષણની સમસ્ત પ્રક્રિયાના એક અંશ રૂપે જોવામાં આવતી નથી. હકીકત પછી અર્થઘટનનો તબક્કો આવે છે, આ અર્થઘટન પછી એ હકીકતોની આપણે ફેરતપાસ કરીએ છીએ; આમ એક વડે બીજાને તપાસવા સુધારવાની પ્રક્રિયા ચાલતી રહે છે. હકીકતથી અર્થઘટન સુધી જવામાં અને નિર્ણય પર આવવામાં વળી શૂન્યમાં કૂદકો મારવા જેવું થાય છે. આ પરિસ્થિતિની વિલક્ષણતા એ છે કે પહેલાં વિવેચક હકીકત અને અર્થઘટન વચ્ચે અવકાશ ઊભો કરે છે અને પછી હકીકતો એ અવકાશને પૂરવામાં મદદ નથી કરતી એવી ફરિયાદ કરે છે!

અર્થઘટનની સાથે કામ પાડવામાં પણ આવા શ્રમવિભાજનને કારણે મુશ્કેલી ઊભી થાય છે. આવાં અર્થઘટનો સામાન્ય રીતે પ્રચ્છન્ન સ્વરૂપનાં હોય છે, સાહિત્યનો અભ્યાસ કરનાર ભાષાવિજ્ઞાનીએ એની વ્યાખ્યા બાંધી આપી હોતી નથી. કોઈ કાવ્યરચનામાં પદો વચ્ચેના સમ્બન્ધમાં રહેલા અમુક પ્રકારના બંધારણ તરફ ભાષાવિજ્ઞાની આંગળી ચીંધે છે ત્યારે એ બંધારણ કાવ્યત્વને માટેનું એક મહત્ત્વનું તત્ત્વ છે એવું અર્થઘટન એણે નથી કરી લીધું હોતું? પણ એ વિશેની કશી સ્પષ્ટતા કરવાનું કે એ હકીકતને સ્વીકારવાનું જો એઓ ટાળતા હોય તો પછી એ પ્રારમ્ભિક અર્થઘટનને પછીથી થતા નિરીક્ષણને આધારે સુધારવા સંવર્ધવાનું શી રીતે બની શકવાનું હતું? તો તો પછી નિરીક્ષણની પ્રક્રિયા અટકી

જ પડે; અર્થઘટન આગળ ન વધે. આમ શ્રમવિભાજનની પદ્ધતિ આલોચનાને ઉપકારક નીવડવાને બદલે અવરોધક નીવડે.

કોઈ એક સાહિત્યિક કૃતિનાં ઘટકોનાં સંશ્લેષ અને સંરચના વિશેની પ્રાથમિક સ્થાપના તે અર્થઘટન. જે સર્વ પ્રસ્તુત અંશોને આવરી લઈ શકે તે અર્થઘટન વધુ કાર્યકર. આવા સંશ્લેષ વિશેનો સામાન્ય ખ્યાલ અને કૃતિના રચાયેલા પુદ્ગલમાં દરેક ઘટકનું આગવું કાર્ય શું, એ શી રીતે અને કેટલા પ્રમાણમાં સિદ્ધ થાય છે તેની પછીથી તપાસ કરવાની રહે છે. આ ચોક્કસ વિગતોના અનુલક્ષમાં પહેલેથી બાંધેલો સામાન્ય ખ્યાલ બદલાતો આવે છે. બદલાતા ખ્યાલ પ્રમાણે નવી વિગતોનું નિરીક્ષણ જરૂરી બની રહે છે. કૃતિમાંની વિગતોના અનુલક્ષમાં અર્થઘટનો થયાં નથી હોતાં એવી જે છાપ પડે છે તેનું મુખ્ય કારણ એ છે કે વિવેચનમાં એકને આધારે બીજાને સંશોધવાની પ્રક્રિયા ચાલ્યા કરતી નથી હોતી; એ ક્યાંક અસમયે થમ્ભી જતી હોય છે. આથી ભાષાવિજ્ઞાનીની તુચ્છ લાગતી વિગતો પરત્વેની ચોકસાઈ અને વિવેચકની સંસ્કારનિર્ભર આત્મલક્ષિતા વચ્ચે એક ન પૂરી શકાય એવું અન્તર પડી જાય છે. અનિયન્ત્રિત નિરીક્ષણો તુચ્છ વિગતો આગળ જ અટકી જાય અને ચોકસાઈભરી તપાસનો આધાર લઈને અર્થઘટનોને સુધારવા સંવર્ધવાની પ્રવૃત્તિનો અભાવ અશાસ્ત્રીય આત્મલક્ષિતામાં જ પરિણમે.

આ દૃષ્ટિએ જોઈશું તો ભાષાવિજ્ઞાની ભાષાકીય હકીકતોનું વર્ણન કરતો હોય છે ત્યારે તેને અર્થઘટનની પ્રાથમિક સમ્ભાવનાથી નોખું પાડીને જોઈ ન શકાય. વાસ્તવમાં એ બે સંજ્ઞાઓ એક જ પ્રક્રિયાનાં બે અંગોની વાચક છે. એ જ રીતે સાહિત્યિક કૃતિના અભ્યાસમાં પરીક્ષણને અર્થઘટનથી સાવ ભિન્ન સ્વરૂપનું ગણવું એ એક પાયાની ભૂલ ગણાશે. જે તર્કસંગત હશે તે આવા અર્થઘટનનું અવિરોધી જ હશે. આમ વિજ્ઞાનની વસ્તુલક્ષિતા અને વિવેચનની આત્મલક્ષિતાને વિરોધાવ્યા કરવાનું પણ ઉચિત નહિ લેખાય.

ભાષાવિજ્ઞાનીઓ સાહિત્યવિવેચકો સામે જે દલીલો કરે છે તે ઘણી વાર વાજબી લાગે, પણ ઉપર જે કહ્યું તેના સન્દર્ભમાં એ દલીલોની ફેરતપાસ કરવાનું જરૂરી બની રહે છે. ભાષાવિજ્ઞાનીની દલીલ એ છે કે સાહિત્યવિવેચકો ઘણુંખરું જે ભાષાકીય કે અન્ય વિગતોનો નિર્દેશ કરતા હોય છે તે પૂર્વનિર્ણીત દૃષ્ટિબિન્દુના સમર્થનમાં કરતા હોય છે,

વસ્તુલક્ષી પરીક્ષણ માટે નથી કરતા હોતા. આથી ભાષાકીય વિગતોનો આધાર લેવાનો એઓ માત્ર ડોળ જ કરતા હોય છે. એમનું મન તો ક્યારનુંય નિર્ણય કરી ચૂક્યું હોય છે; અને પછીથી એના સમર્થનમાં જ એઓ વિગતો શોધતા હોય છે. ભાષાવિજ્ઞાનીઓએ પણ એમના નિરીક્ષણમાં વસ્તુલક્ષી ધોરણ જાળવવું જોઈએ. હકીકતો વિશેના પહેલેથી બાંધેલા ખ્યાલોથી એમણે દોરવાઈ જવું ન જોઈએ.

આવી દલીલ અમુક અંશે ભ્રામક છે એમ કહેવું જોઈએ. કશી પૂર્વ સમ્ભાવનાનો આધાર લીધા વિના કૃતિનું પરીક્ષણ કરવાનું શક્ય છે એમ જો ભાષાવિજ્ઞાની માનતો હોય તો તે એની ભૂલ છે. એમની પરીક્ષણપદ્ધતિને સાહિત્યવિવેચકની પદ્ધતિ જોડે વિરોધાવવાનો એમનો પ્રયત્ન ચતુરાઈભર્યો જ ગણાય. સાહિત્યવિવેચકની પદ્ધતિ સામે સાચી રીતે વાંધો ઉઠાવવો હોય તો આ વાતને જરા જુદી રીતે મૂકવી ઘટે. વિવેચકો હકીકતોની પસંદગીમાં અર્ધજરતીયન્યાયને અનુવર્તે છે; એનાં લક્ષણો બાંધવાનું પૂરું બુદ્ધિપુરસ્સર રીતે કરતા નથી, જે ભાષાકીય પરીક્ષણની સાથે સુસંગત બની રહે; અમુક જ વિગતોનો વિનિયોગ કરવાના દુરાગ્રહને કારણે એઓ એમનાં અર્થઘટનોને સંશુદ્ધ કરીને વિકસાવી શકતા નથી. વૈજ્ઞાનિક દૃષ્ટિએ જોતાં એમ કહી શકાય કે આમ કરવું તે અપૂરતું અને અપ્રામાણિક લેખાય. પણ વિવેચકે કશીક પ્રારમ્ભિક સમ્ભાવના સ્વીકારી છે માટે આ ખોટું છે એમ કહેવું તે વાજબી નથી.

નવેમ્બર, 1978

અર્વાચીનતા અને અનુઅર્વાચીનતા

એક અધ્યાપક મિત્રે મૂંઝાઈને કંઈક રોષથી કહ્યું, ‘આપણે હજી એરિસ્ટોટલની જ પ્રદક્ષિણા નથી કર્યા કરતા? વિવેચનમાં પ્રગતિ જેવું કશું છે ખરું? કે પછી આપણે ગોળગોળ જ ફર્યા કરીએ છીએ?’ આથીય વધારે ઉગ્ર બનીને કેટલાક તો વિવેચનની આવશ્યકતાને જ સમૂળી નકારી કાઢે છે. કોઈ કહે છે કે સાહિત્ય દર્પણ છે, એમાં આપણને જીવનની છબિ દેખાય છે; તો કોઈ કહે છે કે એ દીપ છે, એ અંધારા ખૂણામાં પ્રકાશ નાંખીને જે દૃષ્ટિગોચર નહોતું તેને પ્રત્યક્ષ કરી આપે છે. લાયોનેલ ટ્રિલિંગ sincerityને કેન્દ્રસ્થાને સ્થાપે છે; પણ હવે એનું સ્થાન ironyએ લીધું હોય એવું નથી લાગતું? સાહિત્યની સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકા, વિજ્ઞાનીની અદાથી, રચી આપવા પ્રયત્નો પણ ક્યાં નથી થયા? પણ ત્યાં જ ઝોલો વિરુદ્ધ દિશામાં વળતો દેખાય છે. આ મતૈક્યને સ્થાને જુદા જુદા અનેક મતોનું pluralism દેખાય છે. એથી વ્યવસ્થા સ્થપાવાને બદલે અરાજકતા પ્રવર્તી રહેતી હોય એવું લાગે છે. કેટલાકને મન રૂપરચનાવાદ હવે વાસી થઈ ચૂક્યો છે; બહુ બહુ તો ઘરમાં કોઈ પૂર્વજની ઝાંખી થઈ ગયેલી છબિને હાર પહેરાવીએ તેમ એને આદરપૂર્વક અંજલિ અર્પીરૂએ. ઐતિહાસિક ક્રમમાં સાહિત્યિક પરમ્પરાને સ્થાપીને એના સન્દર્ભમાં કૃતિને જોવાનું વલણ લુપ્ત થઈ ગયું છે એવું નથી. આ દરમ્યાન સંરચનાવાદ આવ્યો અને હવે તો યુરોપમાંથી post-structuralismની વાત આવવા લાગી છે. Modernismની અને modernityનો ભેદ કરીએ ત્યાં post-modernity અને એના આગવા poeticsની વાતો શરૂ થઈ ગઈ.

અધ્યાપક મિત્રની મૂંઝવણ સહાનુભૂતિ જગાડે એવી છે. વિવેચનના ક્ષેત્રની છેલ્લામાં છેલ્લી ફૅશન અપનાવવા જઈએ છીએ ત્યાં એ જૂની થઈ જાય છે. આપણે માટે તો સમસ્યા બીજી જ છે: આપણી પાસે એવી માતબર સર્જનાત્મક કૃતિઓ નથી જે કેટલાક મૂળભૂત ગૃહીતોની ફેરતપાસ ફરજિયાત બનાવે. આપણો સાહિત્યિક સન્દર્ભ જ આ ક્ષેત્રના આપણા પુરુષાર્થ આડે એક મોટી સીમા બની છે. અલબત્ત, હું એમ નથી માનતો કે એ સીમામાં જ આપણે કશી ધાર્મિક વફાદારીથી પુરાઈ રહેવું જોઈએ. મારા મનમાં સાહિત્ય વિશે જે મૂળભૂત તાત્ત્વિક પ્રશ્નો ઊભા થાય છે તે વિશ્વ સમસ્તનાં સાહિત્યના અનુશીલનપરિશીલનને પરિણામે ઊભા થાય છે. આથી ઘણા મોઢું કટાણું કરીને કહેતા હોય છે, ‘આ બધું આપણે ત્યાં ઘુસાડવાની જરૂર શી છે?’ ત્યારે એમની ભૌગોલિક નિષ્ઠા મારા મનમાં ઝાઝો આદર ઉપજાવતી નથી.

આપણે ત્યાંય વચમાં ખરીતા બહાર પડતા હતા, અભિનિવેશપૂર્વક બધું ધરમૂળથી બદલી નાંખવાની વાત થતી હતી. પણ એ પ્રવર્તમાન પરિસ્થિતિમાં વર્તાતી જડતા સામેની પ્રતિક્રિયા માત્ર હતી કે પછી ખરેખર નવા આવિષ્કાર માટેની ભૂમિકા સર્જવાનો સન્નિષ્ઠ પુરુષાર્થ હતો? આજે સાહિત્યનું જે રીતે અધ્યાપન-વિવેચન થાય છે તે જોઈએ તો પરિસ્થિતિ નિરાશાજનક લાગે છે. જડ બનવાની હદે આત્મતુષ્ટિમાં રાચનારા સિવાય કોઈનેય આ પરિસ્થિતિ મૂંઝવે એવી છે. આજની આ અધ્યાપનવિવેચનની પ્રવૃત્તિ કયાં ગૃહીતોને સ્વીકારીને ચાલે છે તેની તપાસ કરવી જરૂરી છે. વર્ગમાં અધ્યાપક સાહિત્ય જોડે કઈ રીતે વર્તતો હોય છે, આપણા અભ્યાસક્રમો પાછળ સાહિત્ય વિશેની કઈ સૂઝ કામ કરતી દેખાય છે, સાહિત્ય-શિક્ષણના વિદ્યાપીઠમાં કામ કરી રહેલા વિભાગો વર્ષે વર્ષે કશું વિશિષ્ટ અર્પણ કરે છે ખરા, નવાં સંકલનો કઈ દૃષ્ટિથી થાય છે, સાહિત્યિક સામયિકોમાં ઊહાપોહ કયા સ્તરે ચાલે છે – આ બધા મુદ્દાઓની નિર્મમ તપાસ થવી ઘટે છે. અમુક સરકારી પ્રતિષ્ઠા કે અમુક વિશિષ્ટ વ્યક્તિએ નક્કી કરેલી official creedને જાણ્યેઅજાણ્યે મોટા ભાગના લોકો અનુસરતા હોય તો એ પરિસ્થિતિ શોચનીય લેખાય. સાહિત્યનાં સરકારી અર્ધસરકારી પ્રતિષ્ઠાનો, ટ્રસ્ટીઓ, તન્ત્રવાહકો અને વિદ્યાર્થીઓ જે માન્યતા ધરાવે છે તેને અધ્યાપકો વશ વર્તતા દેખાય છે. એ બધાથી ઊફરા જઈને સત્યનિષ્ઠા અને સાહિત્યપ્રીતિનો આદર કરવાનું વલણ કેટલું? કેટલાક ઉદ્દણ્ડ જહાલવાદીઓ થોડે થોડે અન્તરે સલામતીપૂર્વક ગર્જના કર્યા કરે,

પોતાની ખુરશી સાચવીને માફકસરનું ઘૂરક્યા કરે તેથી વિદ્રોહ કર્યાનો કૃતક સન્તોષ થાય છે અને મૂળભૂત પ્રામાણિકતાને થોડી ઇજા પહોંચે છે એટલું જ. એથી જીર્ણ ઇમારતના પાયા પણ હાલી ઊઠતા નથી. આપણા સાહિત્ય સાથેના વ્યવહારમાં જે અસંગતિ દેખાય છે તેનું મૂળ કારણ એ છે કે આપણે સ્વીકારેલા સિદ્ધાન્તની ઉપપત્તિઓ આપણે બરાબર તપાસતા નથી, આપણી વિવેચનપ્રવૃત્તિના સૂચિતાર્થો વિશે આપણે મોટે ભાગે બેખબર રહેતા હોઈએ છીએ.

જેને અર્વાચીન કે અદ્યતન કહેતા હતા તે જીર્ણ થવા આવે ત્યારે તેના કોચલાને તોડીને બહાર નીકળી જવું જોઈએ. જીવનનાં ઘણાં ક્ષેત્રોમાં હવે આવી અનિવાર્યતા વર્તાતી જાય છે. હવે નગરજીવનમાંથીય ભાગી છૂટવાનો પ્રવાહ શરૂ થયો છે; એનો વિકલ્પ તે ગ્રામજીવન નથી. માટે જ એ કેવળ સુસમ્પન્ન કુટુમ્બોને માટે ખુલ્લો છે. એવી રીતે પ્રવર્તમાન શિક્ષણપદ્ધતિના બીજા કશાક વિકલ્પની આપણે શોધમાં છીએ એવો દેખાડો કરીએ છીએ; ખેતીની પદ્ધતિમાં પણ ફેરફાર કરવાની વાતો ચાલે છે; દવા અને ઉપચારના ક્ષેત્રમાં સંનિષ્ઠ પ્રામાણિક દાક્તરો પોતાના વ્યવસાયવાળાઓ કેવી રીતે પ્રજાને લૂંટે છે અને આરોગ્ય સુધારવાને બદલે બગાડી રહ્યા છે તે તરફ આપણું ધ્યાન ખેંચી રહ્યા છે. પોષક ખોરાક વિશેના નવા ખ્યાલો પ્રચલિત કરવાની પણ પ્રવૃત્તિ ચાલી રહી છે. વિદ્યાના ક્ષેત્રમાં positivism સામેનો વિદ્રોહ મનોવિજ્ઞાન, સમાજવિદ્યા, રાજનીતિ, ફિલસૂફી અને બીજી જ્ઞાનની શાખાઓમાં દેખાય છે. સાહિત્યમાં પરમ્પરાથી ઊફરા જવું, સંગતિ, બુદ્ધિપરાયણતા, નામાભિધાન – આ બધાંને તિલાંજલિ આપવાનું વલણ દેખાય છે. સાહિત્યિક અર્થઘટનોમાં રૂપરચનાવાદને ઉલ્લંઘી જવાના પ્રયત્નો દેખાય છે; માત્ર rhetorical criticismને પણ ટાળવામાં આવે છે. વિવેચનના નવા અભિગમોમાં ઝાક દરિદાની ભાષા અને કૃતિ પરત્વેની deconstructionist દૃષ્ટિએ ઠીક ઠીક ઊહાપોહ જગાવ્યો છે. પશ્ચિમમાં હવે જે પ્રકારની સર્જનાત્મક કૃતિઓ પ્રસિદ્ધ થતી જાય છે તેની સમ્યક્ આલોચના માટે formalistic poetics અપૂરતું લાગવા માંડ્યું છે. વાચક કે સહૃદય કૃતિનો જે રીતે મુકાબલો કરવા ઇચ્છે છે તે પણ વિવેચનના ક્ષેત્રમાં નવી નવી અપેક્ષાઓ જગાડે છે.

આ વ્યાપક સન્દર્ભના પરિપ્રેક્ષ્યમાં સાહિત્યમાં, જેને અર્વાચીન કે અદ્યતન કહેતા આવ્યા

છીએ તેની સામેના વિદ્રોહને જોવાનો છે. જગત પ્રત્યેના દૃષ્ટિબિન્દુમાં આવેલા પરિવર્તનને પણ ગણનામાં લેવાનું રહે છે. આ પરિપ્રેક્ષ્યમાં postmodernity શું છે તે આપણે તપાસવું જોઈએ. Postmodernity એ એક આન્દોલન છે, પ્રવાહ છે, વિચારસરણી છે; postmodernity વિવિધ પ્રકારની પ્રવૃત્તિઓને ચીંધે છે, આવી રહેલા સમયના તબક્કાનો નિર્દેશ કરે છે. આન્દોલનનું આયુષ્ય હવે ઝાઝું નથી હોતું, એ બહુ બહુ તો એક કે બે દાયકા પૂરતુ રહે; પણ જેને postmodernity કહીએ છીએ તે તો બસો વર્ષ સુધી પણ ટકી રહે.

કેટલાક એ ગાળાને 1480થી શરૂ થયેલો ગણે છે. ઘણા 'અમુક તમુક આન્દોલન હવે તો મરી પરવાર્યું છે' એવું કહેવાના ભારે ઉત્સાહી હોય છે. અદ્યતન આવ્યું, સદ્યતન આવ્યું, એ પણ હ્યસ્તન બન્યું છે. આવું postmodernity વિશે નહિ કહી શકાય; એનો અન્ત આવી ગયો એમ એકાએક કહી દઈ શકાય. એ તો યુરોપના સાંસ્કૃતિક પુનરુત્થાનના ગાળાનો નિર્દેશ કરે છે.

Modernismનો ઉદ્ભવ ફ્રાન્સમાં થયો. એ સાહિત્ય અને કળાના ક્ષેત્રનું આન્દોલન હતું. પછી એ સ્પૅનમાં પ્રસર્યું, ત્યાર બાદ ઇંગ્લૅન્ડમાં અને ત્યાર પછી અમેરિકામાં. હવે આપણે post-modern યુગમાં જવાની તૈયારી કરીને આપણી ચેતનાને એને અનુરૂપ કેળવવાની વાતો કરીએ છીએ.

આગલા તબક્કાનું aesthetics (અને aestheticism સુધ્ધાં) હવે સ્થગિત થઈ ચૂકેલું લાગે. એને કેટલાકે logocentric કહીને એની મર્યાદા બતાવી છે. હવે એ દિશામાં નવું પ્રસ્થાન કરવાની આવશ્યકતા વર્તાવા લાગી છે. પણ એ નવો પ્રારમ્ભ કરનાર humanismને એ રીતે નકારી કાઢી ન શકે. આપણે માનવીને જ કેન્દ્રમાં રાખીને જગતને જોવા ટેવાયેલા છીએ, જે બુદ્ધિના વર્ચસ્ નીચે નથી, જેમાં નરી અરાજકતા પ્રવર્તે છે તેની સામે મનુષ્ય પોતાની બુદ્ધિથી વ્યવસ્થા સ્થાપીને ટકી રહેવા મથી રહ્યો છે. પ્રકૃતિ માનવીથી નોખી અને પારકી પણ લાગવા માંડી છે. પ્રાકૃતિક વિશ્વની માનવનિયતિ પરત્વેની ઉદાસીનતાની ફરિયાદ અસ્તિત્વવાદી ફિલસૂફો તો કરતા જ હોય છે. આવી કેટલીક વાતો તો, બીજું કેટલુંક બદલાય તે છતાં રહેવાની જ. આમ બુદ્ધિનિર્ભર માનવતાવાદના વારસા પરત્વે જ પ્રશ્ન ઉઠાવવો એ હજી વધારે પડતું લેખાય

છે. આથી આપણે postmodernism માટે તૈયાર છીએ પણ postmodernity માટે તૈયાર નથી એમ અમેરિકી વિવેચક રિચાર્ડ પામર કહે છે તે સાચું છે.

આ મૂલ્યોને અને વારસાને જ પડકારવા એ તો આ તબક્કાનાં કળા, વિજ્ઞાન અને સંસ્કૃતિના વૈભવને, એની સિદ્ધિઓને વિશે જ શંકા ઉઠાવવા બરાબર ગણાય. એ માટે ભારે જહાલ એવી વિચારસરણીની અપેક્ષા રહે; એ બધું ઠેઠ મૂળમાં જઈને ફરીથી તપાસે. અર્વાચીન વિચારણાના પાયાની જ એમાં ફેરતપાસ કરવાની રહે. એની સંસારપરકતા, ઇહપરાયણતા – બધું જ પરિમેયતાની સીમામાં ખેંચી લાવવાનો એનો આગ્રહ – આ બધું જ તપાસવું પડે. (ગેલેલિયોનું પ્રખ્યાત સૂત્રઃ To measure everything measurable

and to make measure what is not yet measurable.) આ ઉપરાંત બે વિરુદ્ધ પ્રકારનાં વલણોને આધુનિક વિચારણાએ પરસ્પરવિરોધી દ્વન્દ્વો તરીકે સ્થાપ્યાં છે તે યોગ્ય છે? એક બાજુ ભ્રમણશીલ નિરીક્ષક આત્મનેપદી એવી ચેતના અને બીજી બાજુ (મુખ્યત્વે ભૌતિક પદાર્થોનું બનેલું) પદાર્થોનું જગત. હવે આપણે, પુનરુત્થાનકાળ દરમ્યાન બુદ્ધિનિર્ભર વૈજ્ઞાનિક પદ્ધતિ અન્તહીન પ્રગતિ સિદ્ધ કરી આપશે એવો જે વિશ્વાસ પ્રવર્તી રહ્યો હતો તે પરત્વે, સાશંક બનતા જઈએ છીએ. આધુનિક ચેતનાના બંધારણ પરત્વેના પરિપ્રેક્ષ્યનો જે પ્રભાવ છે તેનો પણ આપણે અંદાજ કાઢવા મથી રહ્યા છીએ. ચેતના પરત્વેનું આ વલણ ચેતનાનું નિરીક્ષણ કરતી દૃષ્ટિની જેમ અમુક બિન્દુએ સ્થાપીને extensionના પરિમાણમાં એને ક્રિયાશીલ બનતી બતાવે છે. આથી પદાર્થોને અને સમયને સુધ્ધાં આપણે અવકાશના પરિમાણમાં સમજીએ છીએ. આનો પ્રભાવ આપણી વિચાર કરવાની રીત પર પણ પડે છે – we spatialize modes of thought. આ વલણ આપણી દૃષ્ટિને સાભિપ્રાય ઠરાવવા મથે છે. ટેકનોલોજીના હાર્દમાં રહેલી સત્તાનું વર્ચસ્ સ્થાપવાની વૃત્તિ અને subjectism (હાઇડેગરની સંજ્ઞા) વિશે જ હવે આપણે સપ્રશ્ન અને સાશંક છીએ. આ સાથે એ બળો અર્વાચીન વિચારણાને ઘડવામાં કેટલે અંશે ક્રિયાશીલ છે તેની આપણને ખબર તો છે જ.

મુંબઈ, કલકત્તા જેવા શહેરમાં રહીને ત્યાંના બુદ્ધિશીલો પશ્ચિમના આગલી હરોળના

બુદ્ધિશીલોની અર્વાચીનતાની ટીકા કરવાના જે છેલ્લાંમાં છેલ્લાં છમકલાં કરતાં હોય તેમાં ભળીને હેઈસેહેઈસો કરવું એ એક વાત છે અને ઉદાર દૃષ્ટિવાળા માનવતાવાદ અને પરમ્પરાગત માનવતાવાદી બુદ્ધિપરાયણતાના ઉત્તમ અંશોને પડકારવા એ બીજી વાત છે. જેને આપણે વાસ્તવિકતા કહીએ છીએ તે આદિવાસીની દૃષ્ટિએ સાવ જુદી જ છે. શાંકર વેદાન્ત કે ઝેન બૌદ્ધો એને જુદી રીતે જ જોશે. જેનું વ્યક્તિત્વ દ્વિધાવિભક્ત થઈ ગયું છે તેની ચેતના વળી એને જુદી રીતે જોશે. આ બધાંનો વિચાર કરીશું તો આપણી કહેવાતી બુદ્ધિપરાયણતાના પાયા હચમચી ઊઠશે. સાહિત્યકારોએ પણ realityની વાત કરતાં હંમેશાં પોતાના, એ વિશેના, આગવા ખ્યાલને ઓળખાવવાને માટે વિશેષણ ઉમેર્યું હોય છે, દોસ્તોએવ્સ્કી magic realism એવો શબ્દ વાપરે છે, તો જર્મન નવલકથાકાર પોતે જેનું નિરૂપણ કરે છે તેને ghostly reality કહે છે. કાર્લોસ કાસ્ટાનેડા ભ્રાન્તિઉત્પાદક ઔષધિના સેવન પછી વાસ્તવિકતાના જે અનુભવને વર્ણવે છે તે વળી કોઈ જુદી જ વાસ્તવિકતા છે. ધર્મ તો આ વાસ્તવિકતાને માયા કહીને વર્ણવે છે. આ ઉપરાંત ધીંગી નકરી કઠોર કુત્સિત એવી વાસ્તવિકતાના કવિઓ પણ ક્યાં નથી? બેકારી, પ્રદૂષણ, ફુગાવો, વસ્તીવધારો, ઊર્જાસંકટ – આ બધા પણ વાસ્તવિકતાના જ અંશો છે ને! માનવતાવાદી કહે છે આ બધી સમસ્યાઓનો ઉકેલ orientalism કે romanticism કે schizophreniaનો આશ્રય લેવાથી આવી જવાનો નથી.

આથી એ સ્પષ્ટ થાય છે કે modernism વિશે સપ્રશ્ન અને સાશંક બનવું એ એક વાત છે અને modernityને જ ઉલ્લંઘી જવાનું સાહસ કરવું એ બીજી વાત છે. જો કોઈ postmodernist સાહિત્યિક સિદ્ધાન્તની સ્થાપના કરે, અથવા એનું સમર્થન કરે તો એટલા માત્રથી જ એ એક ઉદાર મતવાદી કે બુદ્ધિવાદી તરીકે જે વ્યવહાર ચલાવતો હોય છે તેમાં કશો ફેર પડી જતો નથી. પણ તમે postmodernityને અભિનિવેશપૂર્વક પુરસ્કારતા હો તો modernizationના જે લાભો છે તેને જ તમારે પડકારવા પડે. સામાજિક સમસ્યાઓનો ઉદારમતવાદીઓ જે રીતે ઉકેલ લાવે છે તે વિશે પણ સાશંક બનવું પડે. Postmodern સાહિત્યિક સિદ્ધાન્તોની માંડણી કરનારો વિષયને છાજે એવી રીતે ભાષા ફિલસૂફી અને સામાજિક ઘટનાઓ વિશે ઊહાપોહ કરે, પણ તે સાચી ક્રાન્તિ લાવવાની દૃષ્ટિએ નહીં – નહીં સમાજના ક્ષેત્રમાં કે નહીં શિક્ષણના ક્ષેત્રમાં.

વિલિયમ ઇર્વિન થોમસન માને છે કે હવે આપણે ઇતિહાસની કરાડ પર આવીને ઊભા છીએ. ઘણા કહે છે કે આ સંક્રાન્તિકાળ ચાલે છે અને આપણે એક નવા યુગના ઉદયની પ્રતીક્ષામાં છીએ. હવે આપણી સંવિત્તિનું સ્વરૂપ પણ બદલાઈ રહ્યું છે. આમ આજે modernityને ઉલ્લંઘી જવાની વાત જીવનનાં ઘણાં ક્ષેત્રોમાં થવા લાગી છે. આ જુદાં જુદાં ક્ષેત્રના વિચારકોની એક સમાન ભૂમિકા છે એવું નથી. વળી કોઈ આન્દોલનમાં હોય છે એવી સળંગસૂત્રતા પણ અહીં વર્તાતી નથી. આથી એનો કોઈ નિશ્ચિત વાદ બનતો નથી. આની આપણી સાહિત્યવિષયક વિચારણા પર ભારે અસર પડે તે દેખીતું છે.

દાર્શનિક જ્ઞાનની શાખા આધુનિક માનવીનું જે ચિત્ર આંકે છે તે તો સત્તરમી સદી પાસેથી વારસામાં મેળવેલું છે. અત્યારે વિજ્ઞાનમાં એ વિશે જે વિચારણા ચાલી રહી છે તેની સાથે એનો મેળ ખાતો નથી. વિચારના ક્ષેત્રની કરાડ પર ઊભેલા વિજ્ઞાનીઓ બુદ્ધિનિર્ભર વિચારણાનાં ગૃહીતોને હવે ખપમાં લેતા નથી. આમ છતાં માનવીની બદલાયેલી છબિને આધુનિક વિચારણાના ક્ષેત્રમાં હજી સ્પષ્ટપણે આંકી આપવામાં આવી નથી. સ્ટેફન ટાઉલમિને એના પુસ્તક ‘Human Understanding’માં ફિલસૂફીનાં પૃથક્કરણો વિજ્ઞાને જે વિકાસ સાધ્યો છે તેની સાથે સમન્વય સિદ્ધ કરે એ વાત પર ભાર મૂક્યો છે. દેકાર્તે જ્ઞાનને માટેની દૃઢ ભૂમિકા સ્થાપી આપવા માટે જે પ્રયત્ન કર્યો તે બદલ એ એને અંજલિ અર્પે છે, પણ દેકાર્તે જે શરૂ કર્યું તેને આપણા યુગને માટે વિનિયોગક્ષમ અને પ્રસ્તુત બનાવવાના પ્રયત્નો થવા જોઈએ એ વાત પર એણે ભાર મૂક્યો છે. દેકાર્ત પુરાણકથાનું પાત્ર બની ન રહે તે આજના ફિલસૂફોએ જોવાનું છે. ટાઉલમિને વિજ્ઞાનના પાયા પર ખડી કરેલી ફિલસૂફી તપાસીને એ બતાવી આપ્યું છે કે દેકાર્તમાં જેનાં મૂલ છે એવી અર્વાચીન વિચારણાનાં કેટલાંક પાયાનાં ગૃહીતો હવે ટકી રહે તેમ નથી. આ ઉપરાંત યુર્ગેન હાબેરમાસે ‘Knowledge and Human Interests’ નામના પુસ્તકમાં એ બતાવી આપ્યું છે કે વૈજ્ઞાનિક ભૂમિકા પર જ્ઞાનપ્રાપ્તિનાં જે લક્ષ્યો છે તે પહેલેથી જ એ જ્ઞાનનાં સ્વરૂપને નિર્ણીત કરી દેતાં હોય છે. નિત્શેએ આ પહેલાં કહ્યું હતું કે આપણા કેટલાક પ્રબળ સ્વાર્થો આપણા જ્ઞાનનાં સ્વરૂપ અને દિશાને નક્કી કરતાં હોય છે. આથી ફિલસૂફીએ સાવધ રહીને જ્ઞાનનું સ્વરૂપ અને જ્ઞાનના લક્ષ્ય વચ્ચેના સમ્બન્ધની તપાસ કર્યા કરવી જોઈએ. એક પરિમાણી વસ્તુલક્ષી એવા જ્ઞાન વિશેના

તથા માનવી વિશેનાં દષ્ટિબિન્દુ કેટલાં ભ્રામક છે તે પ્રશ્ન વૈજ્ઞાનિક પદ્ધતિએ વિચારવાની પ્રક્રિયામાંથી જ ઊભો થતો હોય છે.

ફિલસૂફીના ક્ષેત્રમાં દેકાર્ત અને બેકનથી, ખાસ તો લોક અને હ્યુમથી, દાર્શનિક વિચારણાને પરાભૌતિકવાદમાં અટવાતી બચાવી લેવાના પ્રયત્નો થયા છે. એ એક પ્રકારની અન્ધશ્રદ્ધા છે, બુદ્ધિ એમાં ફસાઈ ન જાય તેની તકેદારી રાખવી જોઈએ. દેકાર્તે સ્વપ્નમાં માનવ પુરુષાર્થનાં સર્વ ક્ષેત્રોને આવરી લેતી એવી એક પ્રમાણભૂત જ્ઞાનની ભૂમિકાને સિદ્ધ થતી જોઈ હતી. એને વાસ્તવમાં સિદ્ધ કરવાની, કાર્યકર નીવડે એવી, પદ્ધતિ શોધવાની રહી હતી. હ્યુમ, કાન્ટ અને નિત્શેએ metaphysics સામેની આ જેહાદ ચાલુ રાખી. આ સૌમાં રિચાર્ડ પામરને મતે, ઉગ્ર ભંજકવૃત્તિવાળો નિત્શે જ અર્વાચીન વિચારણાનાં મૂળ સુધી પહોંચે છે તે આપણે માટે postmodernityમાં પ્રવેશવાનાં દ્વાર ખોલી આપે છે. પછી હાઇડેગર એમાં થઈને પ્રવેશે છે અને નિત્શેએ સ્વપ્નમાં પણ કલ્પ્યાં ન હોય એવાં પરિણામો લાવે છે. નિત્શેએ શેના પર આક્રમણ નહોતું કર્યું? ક્રિશ્ચિયન ધર્મને એણે જીવનને નકારી કાઢતો, આમ જનતાને પચે એવો પાણી રેડીને પાતળો કરેલો પ્લેટોનો આદર્શવાદ કહીને ભાંડ્યો છે. દેકાર્ત, કાન્ટ, શોપેનહાવર, વૈજ્ઞાનિક વસ્તુલક્ષિતા, રોમેન્ટિસિઝમ, વેગ્નર, નીતિની રૂઢ માન્યતા, સમકાલીન કળા, જર્મન પ્રજા – આ બધાંનો જ એણે ઊધડો લઈ નાંખ્યો છે. નિત્શેએ તો ફિલસૂફીને જાણે હથોડાથી જ ટીપીને ઘડી. એના પુણ્યપ્રકોપથી અર્વાચીન વિચારણા શુદ્ધ બની. એની વિચારણાનો નિષ્ઠાપૂર્વક અભ્યાસ કરીએ તો વીસમી સદીની આપણી વિચારણામાં રહેલી અનેક ભ્રાન્તિઓ જડમૂળથી નાબૂદ થઈ જાય.

નિત્શેને પોતાના જમાના સામે ઉગ્ર વિરોધ હતો. સોક્રેટિસની વિચારણાના ઘાતક વિષનો એ જમાનો ભોગ બન્યો હતો એમ એને લાગતું હતું. સોક્રેટિસની વિચારણા અમૂર્તતામાં અને સિદ્ધાન્તચર્ચામાં રાચતી હતી. બુદ્ધિથી તારવેલી ઉપપત્તિઓમાંથી નિષ્પન્ન થતાં સત્યો ખાતર જીવન સમર્પી દેવાની તત્પરતા એનામાં હતી. આમ નિત્શેને મતે modernity એલેકઝાન્ડ્રાના ગ્રીકની ઇહપરાયણ તુચ્છતા અને સોક્રેટિસની અમૂર્ત વિચારણામાં રહેલા બેહૂદાપણાનું વિલક્ષણ મિશ્રણ બની રહી હતી. માનવી વિચાર કરનારો પદાર્થ છે એવા દષ્ટિબિન્દુનો નિત્શેએ વિરોધ કર્યો. માનવી કાંઈ જડ પદાર્થમાં

સ્થાપેલું કશુંક ચૈતસિક દ્રવ્ય નથી. ગિલ્બર્ટ રાઇલે આ જ વાત બીજી રીતે કરી છે. એમના પુસ્તક 'Concept of Mind'માં માનવીને 'ghost in a machine' તરીકે ઉલ્લેખાતો ટાંક્યો છે. શરીર અને મનના દ્વૈતની સમસ્યા તો દેકાર્તના સમયથી ચર્ચાતી આવી છે. જેને આપણે ચેતના કહીએ છીએ તે જ આપણી આત્મલક્ષિતાનું કેન્દ્ર અને હાર્દ છે એ વિશે નિત્શેને શંકા હતી. એણે તો એવું સૂચવ્યું હતું કે દરેક માનવીમાં અર્થઘટન કરી આપનારાં અનેક તત્ત્વો કે કેન્દ્રો હોય છે. એ બધાં એકબીજા સાથે સ્પર્ધામાં ઊતર્યાં હોય છે. આપણી જાગ્રત ચેતના તો આ tensionમાં રહેતાં અનેક કેન્દ્રો પૈકીનું એક કેન્દ્ર છે. એનું બીજાં કેન્દ્ર પર પ્રભુત્વ કે વર્ચસ્ હોય જ છે એવું નથી. આપણું જે અનુભવગોચર ઇન્દ્રિયગ્રાહ્ય જગત છે અને એની જે વાસ્તવિકતા છે તેનાથી પર કોઈ પરાભૌતિક વાસ્તવિકતા છે એ વાતને નિત્શેએ નિશ્ચયાત્મક રીતે નકારી કાઢી હતી. એવી પરાભૌતિક વાસ્તવિકતા પ્લેટોના ભૂતને આપણી વચ્ચે ફરીથી સજીવન કરે છે.

જે આપણી સામે ઘટના રૂપે છે તેની પાછળ રહેલા કશાક ગભિર્ત સત્ય સાથેના સમ્પર્કને પરિણામે જ્ઞાનની ઉપલબ્ધિ થાય છે તે નિત્શેને મતે સાચું નથી. જ્ઞાન આપણા આશયો અને હેતુઓથી દોરવાતું રહે છે. આ દાયકામાં હાબેરમાસે આથી એને 'interest-guided' કહીને વર્ણવ્યું છે. વસ્તુલક્ષી વૈજ્ઞાનિક જ્ઞાન આપણને વસ્તુઓ જે રીતે અસ્તિત્વમાં હોય છે તેનું રૂપ દર્શાવી શકતું નથી. એ તો પ્રકૃતિ પર વિજય મેળવવાના હેતુને સમર્થક નીવડે એ રીતે આપણી સમજ ચતુરાઈથી ઉપજાવી લેતી હોય છે. જો આપણો હેતુ કે આશય જુદા હોય તો આપણું જ્ઞાન વળી જુદું જ રૂપ ધારણ કરે. હાબેરમાસ આથી ઇન્દ્રિયનિર્ભર અને પૃથક્કરણાત્મક એવા વિજ્ઞાનના આશયને અનુવર્તી જ્ઞાન વચ્ચે વિવેક કરે છે. આ બન્ને પ્રકારનાં વિજ્ઞાન 'આલોચનાત્મક વિજ્ઞાન'થી જુદાં પડે છે. એ પ્રકારનું વિજ્ઞાન ટેકનિકલ કે વ્યવહારલક્ષી નહિ પણ હાબેરમાસ જેને emancipatory કહે છે તે પ્રકારનું હોય છે. મનોવૈજ્ઞાનિક પૃથક્કરણ એવું એક નિદર્શન છે. હાબેરમાસ આ પ્રકારના વિજ્ઞાનને ઘણું મહત્ત્વનું ગણે છે, કારણ કે એ પદ્ધતિએ થતાં ચિન્તનને પરિણામે માનવી પોતાને અનેક ભ્રાન્તિઓમાંથી મુક્ત કરી શકે છે. આ પ્રકારના ચિન્તનને પરિણામે પ્રાપ્ત થતું જ્ઞાન, એ દ્વારા ચિન્તક પોતે મુક્ત થતો નહીં હોય ત્યાં સુધી, નિરર્થક જ રહે છે. આમ આ પ્રકારનું જ્ઞાન

ચિન્તનની પ્રક્રિયાને ચિન્તક તરફ વાળે છે. આ કારણે એ કેવળ અર્થઘટનાત્મક જ્ઞાનને ઉલ્લંઘી જાય છે અને વિચારણાની આન્તરિક અને બાહ્ય શૃંખલામાંથી માનવીને મુક્ત કરાવે છે.

આથી આપણે એમ કહી શકીએ કે નિત્શે અને એની પછી હાબેરમાસ(માર્ક્સ અને ફ્રોઇડ પણ) માનવીય જ્ઞાનના dealogical લક્ષણોને દર્શાવી આપે છે. અવિકારી તત્ત્વ રૂપે રહેલા જ્ઞાનના દૃઢ આધારને વિશીર્ણ કરી નાંખે છે; નિત્શે પરાભૌતિકવાદના પર પ્રહાર કરીને જ અટકી જતો નથી. એ તો કહે છે કે જ્ઞાનને પણ, આશયોથી દોરવાતી સમજની ચતુરાઈના પરિણામ રૂપે ગણીએ તો, બુદ્ધિવાદની દૃષ્ટિએ ‘સત્ય’ ગણી ન શકાય, જે છે તે truth નથી, પણ fictionનાં જ જુદાં રૂપ છે. આથી નિત્શેએ કહ્યું છે કે જેને આપણે truths કહીને ઓળખાવીએ છીએ તે જેને આધારે આપણે જીવી શકીએ છીએ તેવાં ઉપયોગી fictions જ છે.

Modernityના મુખ્ય લક્ષણ લેખે વિજ્ઞાન અને ટેકનોલોજીના વિકાસને ગણાવવામાં આવે છે. 1480 પહેલાં મનુષ્યની ગણતરીબાજ બુદ્ધિને એની અનેક શક્તિઓ પૈકીની એક લેખવામાં આવતી હતી; એને એની મર્યાદામાં જ રાખવામાં આવતી હતી. પછી મનુષ્યની પરિપ્રેક્ષ્ય(perspective) વિશેની બુદ્ધિ ખીલી. આથી એનો spatializationist અને mathematizationની દિશામાં વિકાસ થયો. પ્રકૃતિનું નિયન્ત્રણ ટેકનોલોજી દ્વારા કરવાની મનુષ્યની શક્તિ અનેકગણી વધી ગઈ. આને પરિણામે જગતને જોનાર એની આજુબાજુના પરિવેશથી જુદો પડ્યો. પદાર્થને વિસ્તાર(extension) અને પુદ્ગલ(mass)ની દૃષ્ટિએ જોવાને કારણે દેકાર્તે ભૌતિક નહિ એવી ચેતના અને ભૌતિક પદાર્થોનું બનેલું જગત – આ બે વચ્ચે ભેદ પાડ્યો. આમ ગેલિલિયોનું સૂત્ર ‘જે કાંઈ માપી શકાય એવું છે તેને માપવું અને જે અપરિમેય છે તેને માપની સીમામાં લાવવું’ અર્વાચીન યુગનું મુખ્ય સૂત્ર બની રહ્યું. સમયને પણ અવકાશ(space)ની પરિભાષામાં સમજવાના પ્રયત્ન થયા. દૃષ્ટિ – જોવાની શક્તિ સૂક્ષ્મ રીતે અર્વાચીન વિચારણાનાં રૂપોનું નિયન્ત્રણ કરવા લાગી. હોવું એટલે અવકાશમાં હોવું એવો જ અર્થ થવા લાગ્યો. સમય પરિમેય બની ગયો, સીધી રેખાએ એની ગતિ થતી માનવામાં આવી. આમ એક અમૂર્ત એવું પરિમેયતાનું, સૂત્રોનું અને

વિભાવનાત્મક વિચારણાનું જગત માનવીને એના પર નિયન્ત્રણ મેળવવાની વધુ સુવિધા આપતું રહ્યું.

આમ પ્રથમ દૃષ્ટિએ લાગે તેના કરતાં perspectiveનું મહત્ત્વ ઘણું છે. અર્વાચીન યુગમાં જે અવકાશમૂલક વિચારણાને મહત્ત્વ મળ્યું છે તેનો એ પાયો રચી આપે છે અને ગણિતમૂલક ભૂમિતિનો ઉદય પણ એને જ આભારી છે. અર્વાચીન યન્ત્રની રચના માટે એ અનિવાર્ય છે. એ વસ્તુલક્ષી પરાભૌતિકવાદનો પણ પાયો છે. મન અને શરીરના સમ્બન્ધની સમસ્યા વસ્તુલક્ષિતા અને આત્મલક્ષિતાનું દ્વૈત અને અબુદ્ધિપરક તેમ જ ઇન્દ્રિયનિર્ભર દૃષ્ટિબિન્દુઓનો તત્ત્વવિદ્યામૂલક પાયો રચી આપવાનું શ્રેય એને જ જાય છે. પ્રમાણિત કરી શકાય એવા જ્ઞાનની શોધને કેન્દ્રવર્તી રહીને પ્રમાણિત કરી આપનારી અપેક્ષા રહે છે. એની પાસે એવી કશીક પદ્ધતિ હોવી જોઈએ અથવા લક્ષણો બાંધી આપી શકનારી વ્યાખ્યા હોવી જોઈએ, જેને કારણે જગતને અર્થ પ્રાપ્ત થાય. અહંકેન્દ્રિત, માનવીય અને બુદ્ધિપરક એવો અર્વાચીન વિચારણાનો ઢાળો આમ perspectivist model પર આધાર રાખે છે. ડ્યુરેરનું એક વૂડકટ છે જેમાં એક ચિત્રકાર લોખંડની જાળીની બીજી બાજુએ એક સ્ત્રીને રાખીને ભૌમિતિક ચતુષ્કોણથી ભરેલા કાગળ પર એક ચિત્ર દોરી રહ્યો છે. જે નારી મૂર્ત છે, જીવતી છે તેને જાણે એ ભૂમિતિના ચોકઠામાં ઉતારી રહ્યો છે. આ વૂડકટ અર્વાચીન યુગમાં જે બની રહ્યું છે તેનું દ્યોતક છે. એમાં રહેલી સારવી લેવાની પ્રક્રિયા, સ્ત્રીને ચતુષ્કોણોમાં સમાવી લેવાની રીત, જોનારને એ જે પદાર્થ જુએ છે તેથી નોખો રાખ્યો છે જેથી એ પદાર્થ એને (extension) રૂપે જ દેખાય – આ બધું એ વૂડકટમાં બતાવવામાં આવ્યું છે. પ્રોટાગોરાસે કહ્યું હતું કે માનવી બધી વસ્તુનું માપ છે પણ એના અર્થનો આધાર માનવીના પોતાના પરિમાણ પર અવલંબે છે. માનવીની વ્યાખ્યા તમે ચૈતસિક દૃષ્ટિએ આપો તો આપણને માપનું બીજું જ ધોરણ પ્રાપ્ત થશે. Perspectiveને મહત્ત્વ પ્રાપ્ત થયું તે પછીથી માપ અથવા extension જ વસ્તુ માત્રનો આંક કાઢવાનું ધોરણ બની રહે છે.

આની સામે પશ્ચિમમાં વિલિયમ બ્લેઇક, વર્ડ્ઝવર્થ અને બીજા રોમેન્ટિક કવિઓએ વિરોધનો સૂર ઉઠાવ્યો – એમણે જ સૌ પ્રથમ modernity, વસ્તુલક્ષિતા અને

ટેકનોલોજી વચ્ચેનો સમ્બન્ધ કળી લીધો. બુદ્ધિ અને નીતિબોધ માનવીને પ્રકૃતિથી અળગો પાડે તે પહેલાંની સ્થિતિને વડ્ઝવર્થ ઝંખે છે. એમાં શૈશવની મુગ્ધતા છે. પ્રકૃતિ, કલ્પનાશક્તિ અને ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષોની સમૃદ્ધિની ગમે તેટલી વકીલાત કરવા છતાં શોધખોળ અને લાભ ઉઠાવવાની વૃત્તિને ખાળી શકાઈ નથી. વાસ્તવમાં રોમેન્ટિકોએ કરેલો વિરોધ દિશા ચૂકી ગયો હોય એવું લાગે છે. રોમેન્ટિક અને એનાં અનુવર્તી સાહિત્ય તથા કળા વધુ ને વધુ યન્ત્રનિર્ભર બનતી જતી અર્થવ્યવસ્થામાં રાહત રૂપ, બદલામાં મળતા થોડા વળતર રૂપ બની રહ્યાં છે.

થિયોડોર રોઝાકે અર્વાચીન ટેકનોલોજીની ખૂબ જ આકરી ટીકા કરી છે. 'The Making of a Counter Culture'માં એમણે ટેકનોલોજીના પર આધાર રાખતા બુદ્ધિવાદની અને વૈજ્ઞાનિક વસ્તુલક્ષિતાની આલોચના કરી છે. વસ્તુલક્ષિતાની આંધળી પૂજા અને એથી છતી થતી મર્યાદાઓને એઓ ચીંધી બતાવે છે. એમાં અલબત્ત, ઘટના બની ચૂક્યા પછીનો ખુલાસો છે. એઓ આ બીજી પ્રતિ-સંસ્કૃતિની સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકા સમજાવે છે. એઓ પ્રચલિત સાંસ્કૃતિક ગૃહીતોને પડકારે છે. એમનો આ પ્રયત્ન 'Where the wasteland ends unfinished Animal'માં ચાલુ રહે છે.

ફિલિપ સ્લેટર અને હર્બર્ટ માર્ક્યુસે ટેકનોલોજી પર આધાર રાખતા બુદ્ધિવાદ પર જુદી દાર્શનિક ભૂમિકાએ રહીને પ્રહાર કર્યા છે. સ્લેટર અમેરિકામાં સ્પર્ધામાં ઊતરીને વ્યક્તિ લેખે સફળતા મેળવવાનો જે મૂડીવાદી અભિગમ છે તેની ટીકા કરે છે. ટેક્નોલોજી આવા આદર્શને સિદ્ધ કરવા માટેનું ઉત્તમ સાધન છે છતાં એ જાતે જ નિષ્ફળતા વહોરી લે છે. સ્લેટર કહે છે, ચીજવસ્તુની અછત, સહીસલામતીનો અભાવ, સ્વભાવ પર અનેક કારણે લાદવાં પડતાં નિયન્ત્રણો – આ બધાંને કારણે આપણને એમ લાગે છે કે આપણે પ્રેમ વગરના, અનુદાર અને દરેક રીતે અસંતોષજનક એવા એક જગતમાં જીવી રહ્યા છીએ. સ્લેટરની દૃષ્ટિએ ઉકેલ એ છે કે જેને એ musculine virtue કહે છે તેને છોડીને faminine virtue સ્વીકારી લેવા. મોટે ભાગે જગતભરની સંસ્કૃતિઓમાં સ્ત્રીઓનું દમન થતું હોય છે; નારી સાથે સંકળાયેલા ગુણોનું ઝાઝું સંવર્ધન થતું નથી: એ ગુણો છે અખણ્ડતા, સાતત્ય, સંવાદિતા, માનવતા, લાગણી, શરીરની માવજત, સમ્પૃક્તિ. હર્બર્ટ માર્ક્યુસે કહ્યું છે કે આપણા સમયમાં માનવીનાં ઘણાં પરિમાણો ઝૂંટવાઈ

ગયાં છે અને એ એક પરિમાણી બની રહ્યાં છે. એનો સિદ્ધાન્ત એણે સ્વીકારેલી હેગેલ, માર્ક્સ અને ફ્રોઈડની દાર્શનિક ભૂમિકામાંથી સારવેલાં ગૃહીતોથી ઘડાયેલો છે. અત્યારે પ્રવર્તમાન વિચારનાં માળખાંઓને ઓળખી લેવાની આવશ્યકતા એને લાગે છે. આ વિચારનાં માળખાંઓને કારણે ઊભી થતી કેટલીક સાંસ્કૃતિક જરૂરિયાતોને આપણે ઓળખી લેવી જોઈએ. આ જરૂરિયાતો વિશે નવેસરથી સમજ કેળવવી જરૂરી છે. આથી માર્ક્યુસ પ્રવર્તમાન સાંસ્કૃતિક પરિસ્થિતિની આલોચના કરે છે.

બુદ્ધિનિર્ભરતાનો વિરોધ અને પ્રવર્તમાન સંસ્કૃતિ વિશેની આલોચના પરત્વે માર્ક્યુસ ફ્રોઇડનો અભિગમ સ્વીકારે છે. એની દલીલ એ છે કે બુદ્ધિથી જ આજે ઊભી થયેલી કટોકટીનો સામનો કરી શકાશે. એ બુદ્ધિ ટેક્નોલોજીને આધારે ચાલતી બુદ્ધિના કરતાં જુદા પ્રકારની હશે. માનવી પ્રકૃતિથી પોતાને મુક્ત કરીને બુદ્ધિ વડે સંસ્કૃતિનું નિર્માણ કરશે. બુદ્ધિ દ્વારા જ માનવી પોતાનો સાક્ષાત્કાર ઇતિહાસના પરિપ્રેક્ષ્યમાં કરી શકશે. બુદ્ધિની જ્ઞાનમૂલક અને પરિવર્તન લાવવાને સમર્થ શક્તિના પ્રભાવથી સંસ્કૃતિ પ્રકૃતિને એની પાશવતામાંથી મુક્ત કરવાનાં સાધનો ઊભાં કરશે. પણ બુદ્ધિ આ અપેક્ષા પૂરી કરે તે માટે એણે ટેકનોલોજીએ ઊભી કરેલી મર્યાદાઓને ઉલ્લંઘી જવાની રહેશે. આવી બુદ્ધિમત્તાની મોટી મર્યાદા એ છે કે એમાં ટેકનિક પોતે જ એનું સમાધાન સિદ્ધ કરવા માટેનું સાધન બની રહે છે. માર્ક્યુસ બુદ્ધિને માત્ર ગણતરીબાજ નથી લેખતા. એ 'મન' અથવા 'ચેતના' છે. ફ્રોઇડની દૃષ્ટિએ વાસના અને સાંસ્કૃતિક દમનનું પૃથક્કરણ કરીને માર્ક્યુસ મુક્તિનો નવેસરથી પરિચય કરાવે છે. એમને મન મુક્તિને માટે એવી સામાજિક વ્યવસ્થા અપેક્ષિત છે જેમાં વાસનાઓના દમનમાંથી મુક્તિ મળી હોય, એટલું જ નહિ, જેમાં આજની એક પરિમાણી બુદ્ધિએ ઊભી કરેલી કૃત્રિમ ઇચ્છાઓમાંથી પણ મુક્તિ મળી હોય. એને માટે રોમેન્ટિક ઉદ્રેકનો આશ્રય લેવાની એમને જરૂર લાગી નથી. રોઝાક જેને rhapsodized intellect કહે છે તેવી બુદ્ધિની વાત તેઓ કરતા નથી. એને માટે કશી visionary realityની સ્થાપનાની જરૂર એઓ જોતા નથી. ટેકનોલોજીએ બુદ્ધિમાં જે મર્યાદા ઊભી કરી છે તેમાંથી છૂટવા માટે બુદ્ધિનો વિરોધ કે અગમનિગમનો આશ્રય લેવાની જરૂર નથી. મુક્તિને લક્ષમાં રાખીને જે બુદ્ધિ ટેકનિકના પર અંકુશ મેળવી શકે, દમનને જે જરૂરી નહિ બનાવે તેની આપણને જરૂર છે. સંસ્કૃતિનો પરિચય કર્યા વિના વાસનાતૃપ્તિ શક્ય બની રહેવી જોઈએ.

ટેકનોલોજી અને ટેકનોલોજીને અભિમત એવી વસ્તુલક્ષિતાની આલોચના નિત્શે, હાઇડેગર અને હાન્સ-ગિયોર્ગ ગાડામારે પણ કરી છે. નિત્શેએ આ વસ્તુલક્ષિતામાં પ્રકૃતિ ઉપર પ્રભુત્વ જમાવવાની પ્રચ્છન્ન આકાંક્ષાને જોઈ છે. ટેકનોલોજીના હાર્દમાં આ પ્રભુત્વની આકાંક્ષા છે. હાઇડેગર આવી કશી આકાંક્ષાને નકારી કાઢે છે. એનું કહેવું એ છે કે માનવીએ કશાકની અવેજીમાં રજૂ થતા વિચારની ભૂમિકાથી એક ડગલું પાછળ હઠી જવું જોઈએ. જે કાંઈ અર્વાચીન વિચારણાનાં માળખાંથી રચાયું હોય તેનાથી એણે સહેજ અળગા સરી જવું જોઈએ. જે સમયમાંથી દેવો અને દિવ્યતા નામે ઉચાળા ભરી ગયા છે તેમાં અનિશ્ચિત કાળ સુધી ટકી રહેવું શા માટે જોઈએ? હોવું એટલે શું એની આપણે નવેસરથી વ્યાખ્યા બાંધવી પડશે, 'હોવું'નો મર્મ આપણે ફરીથી સમજવો પડશે. હાઇડેગરના શિષ્ય હોવાને કારણે ગાડામારે દેકાર્ત અને કાન્ટ તરફથી મળેલી ચેતનાની વિભાવનાને પડકારી છે. હુસેર્લની 'transcendental subjectivity'ને પણ એણે પડકારી છે. કાન્ટ પછી રસમીમાંસા વધુ આત્મલક્ષી બની છે એમ એનું કહેવું છે. એને નવી જ ભૂમિકા પર સ્થાપી આપવાની જરૂર એને લાગી છે. અર્વાચીન વિચારણામાં રહેલો આત્મલક્ષિતા તરફનો ઝોક ભાષા અને ભાષા દ્વારા ચાલતા સંવાદ વિશેનો વિકૃત ખ્યાલ રજૂ કરે છે. આને પરિણામે એ સમજ વિશેનો પણ ખોટો ખ્યાલ રજૂ કરે છે. નિત્શેની જેમ હથોડી ટીપીને દાર્શનિક વિચારણા એ ઘડતો નથી કે, હાઇડેગરે પાછળથી કર્યું હતું તેમ, કશાકની રજૂઆત કરનારી વિચારણાથી અળગા સરી જવાનું પણ એણે કહ્યું નથી. અર્વાચીન સમયમાં અર્થઘટનનો વ્યવહાર જે મૂળભૂત ખ્યાલને આધારે ચાલે છે તેમાં ગાડામરે એવું તો આમૂલ પરિવર્તન લાવી દીધું છે કે આપણને તો એમ જ લાગે કે જાણે એ અર્વાચીન વિચારણાની ક્ષિતિજને ઉલ્લંઘી ગયો છે.

ટેકનોલોજીનો જે ભય હાઇડેગર, સ્લેટર અને રોઝાકમાં દેખાય છે તે postmodernityનું વ્યાવર્તક લક્ષણ નથી. એ સારું જ છે કારણ કે આપણે હજી તો લાંબા સમયના ગાળા સુધી ઇલેક્ટ્રોનિક અને ટેક્નોલોજીથી સંચાલિત જગતમાં જીવવાના છીએ. એવો કોઈ પરિપ્રેક્ષ્ય આપણને સુલભ છે ખરો જેમાં ટેક્નોલોજી માટેનો આંધળો પ્રેમ ન હોય તેમ એનો ભય પણ નહિ હોય? Postmodernismના એક મહત્ત્વના સાહિત્યિક ચિન્તક ઇહાબ હસન માને છે કે એ શક્ય છે.

વ્યવધાન વિના તત્ક્ષણ વાસ્તવિકતાનો બોધ થાય એવો મનનો વધતો જતો આગ્રહ અને વધુ ને વધુ ચેતનાને સંચિત કર્યે જવાનું વલણ – જેથી એ પોતે જ પોતાની વાસ્તવિકતા બની રહે – ચેતના જ સર્વ કાંઈ બની રહે અને પ્રકાશ આગળ ભૌતિક પદાર્થ ઓગળીને લય પામતા જાય: આવું દૃષ્ટિબિન્દુ હસને રજૂ કર્યું છે. આ સઘન વિશ્વ ધીમે ધીમે આપણી નજર સામે અપાર્થિવ dematerialized બનતું જાય છે; એ નર્યું અર્થઘટન બની રહે છે. જેને એઓ syntropic force કહીને ઓળખાવે છે તે દરેક રીતે જગતનું પુનર્વિધાન કરે છે. ચેતનાની અખણ્ડતામાં એક અન્તિમે ટેકનોલોજીથી ભય પામનારાએ કલ્પેલા સંસ્કૃતિના બધા દોષરહિત અને સંગીતનૃત્ય વગેરે કળામાં રાચનારો પ્રદેશ અને બીજે અન્તિમે ટેક્નોલોજીને બિરદાવનારાએ કલ્પેલું આદર્શ રાજ્ય આ બંને એક બિન્દુએ આવીને મળે છે. વાસ્તવિકતાની બે બાજુઓ – પૃથ્વી અને આકાશ, પુરાણકલ્પન અને ટેકનોલોજી એક જાદુ છે જે બધાં જ વ્યવધાનને ઉલ્લંઘી જઈ શકે છે. ટેક્નોલોજી પુરાણકથાની જેમ એમ સૂચવે છે કે માનવી એવી વૈશ્વિક ચેતનાનું નિર્માણ કરી રહ્યો છે જે બધાં જ વ્યવધાનગ્રસ્ત કાર્યોને અને ઉક્તિઓને ધીમે ધીમે ગઈ કાલની વસ્તુ બનાવી દેશે. અમેરિકી પ્રજામાં હોય છે તેવું અકૈતવ આવું દૃષ્ટિબિન્દુ ધરાવનારામાં હોવું જોઈએ.

હસનને મતે સમકાલીન દાર્શનિક અને વૈજ્ઞાનિક વિચારણા એની સર્વોચ્ચ કક્ષાએ રહસ્યમયતાનું વલણ ધરાવતી થઈ જાય છે. એ આપણને ભૌતિકવાદી બર્બરતાના જંગલમાં કે તુચ્છતા અને છીછરાપણાની ગર્તામાં લઈ જતી નથી; પણ વૈશ્વિક ચેતનામાં અગોચર રીતે સહભાગી થવાને ઊંચે લઈ જાય છે. એ ચેતનાનો આદિ અને અન્ત છે. સ્વપ્ન અને સર્જકતાનું ક્ષેત્ર છે. સ્વપ્ન સેવતું પ્રાણી એના આન્તરિક અને બાહ્ય જગતની વચ્ચે તરતાં તરતાં ચેતનાની, ભાષાની, સંસ્કૃતિની અને ટેકનિકની જાળ ગૂંથ્યે જાય છે. સર્જકતાનો આરમ્ભ ઊંડાણમાં થયો હતો.

આ postmodernityનું, આગળ દર્શાવ્યું તેથી જુદું, રૂપ છે. એ કશા સંકોચ વિના રહસ્યવાદી બની શકે છે. ચેતનાના ઊંડાણમાં રહેલી સર્જકતાને તાગીને એ ક્રિયાશીલ બનવા ઇચ્છે છે. એ સ્વપ્ન અને કપોલકલ્પિતની પ્રચુરતા ધરાવે છે. એમાં

postmodern વિચારણા અને ટેકનોલોજી વચ્ચેના ઓછા દુશ્મનાવટભર્યા સમ્બન્ધની સમ્ભવિતતા ચીંધવામાં આવી છે.

કેટલાકને મતે modernityને ઉલ્લંઘી જવાનો માર્ગ પશ્ચિમની વિચારણાની રીતિઓની બહાર રહેલો છે. પૂર્વની વિચારણા અને આફ્રિકા જેને અનદ્યતન કહેવાય એમાં વાસ્તવિકતા વિશેનાં દૃષ્ટિબિન્દુઓ રજૂ કરે છે. એનાં અર્વાચીનીકરણનો પ્રયત્ન પણ શરૂ થઈ ચૂક્યો છે. કેન્દ્રાનુશાસિત રાજ્યવ્યવસ્થા, ગ્રામવિસ્તારને શહેરોમાં ફેરવી નાખવાની પ્રવૃત્તિ, બિનસામ્પ્રદાયિકતા, કુટુમ્બવ્યવસ્થામાં પ્રવેશતી જતી શિથિલતા – આ બધાં એનાં લક્ષણો છે. જાપાન અને એશિયાના બીજા દેશોમાં આ શી રીતે થઈ રહ્યું છે તે સી.ઇ.બ્લેકે 'The

Modernization of Japan and Russia' નામના એમના પુસ્તકમાં બતાવ્યું છે. પણ અપશ્ચિમી દૃષ્ટિબિન્દુઓનો પશ્ચિમમાં પ્રવેશ થઈ ચૂક્યો છે. જાપાનમાંથી ઝેન બૌદ્ધ ધર્મ, ભારતમાંથી યોગ અને બીજી આધ્યાત્મિક સાધના, મહર્ષિ મહેશનું 'transcenderntal meditation,' હરેકૃષ્ણનું આન્દોલન, આચાર્ય રજનીશનો અમેરિકાપ્રવેશ – આ બધાં એનાં દૃષ્ટાન્તો છે. અર્વાચીન જાગતિક દૃષ્ટિબિન્દુમાં જે ધર્મનિરપેક્ષતા અને બુદ્ધિવાદનો પ્રભાવ પ્રવર્તે છે તેને કારણે ઝેન જેવી ઈશ્વરકેન્દ્રિત નહિ એવી આધ્યાત્મિક પ્રવૃત્તિમાં પશ્ચિમનાં લોકોનો વિશ્વાસ વધુ બેસે છે. પશ્ચિમમાં ધીમે ધીમે ઈશ્વરકેન્દ્રિત ધર્મોમાંની શ્રદ્ધા ઓસરવા માંડી છે. તર્કની પકડને ઢીલી કરવાના પ્રયત્નો પણ થઈ રહ્યા છે.

કાર્લોસ કાસ્ટાનેડાએ મેક્સિકોના યાંકી પાસે દીક્ષા લઈને મેસ્કેલિનને મળતી આવતી hallucinogenic drugs લીધા પછી જે અનુભવો થયા તેનું નિરૂપણ કરતાં ચાર પુસ્તકો લખ્યાં છે. એનો પ્રભાવ પશ્ચિમમાં ઘણો પડ્યો છે. એ દ્રવ્ય લેવાને કારણે જે દેખાય અને અનુભવાય છે તેને ભ્રાન્તિ ગણીને કાઢી નાખી શકાય તેમ નથી. એ વાસ્તવિકતાનું જ, અત્યાર સુધી નહીં અનુભવાયેલું એવું એક સ્તર જ છે. કાસ્ટાનેડા વૈજ્ઞાનિક પદ્ધતિએ શિક્ષિત અન્વેષક છે. આપણે જગતને જે રીતે અનુભવીએ છીએ, આપણે જે રીતે વાસ્તવિક અને કાલ્પનિક વચ્ચે ભેદ પાડીએ છીએ, એ તો જે કાંઈ જોઈએ કે અનુભવીએ તેને ઘટાવવાની લાંબા વખતથી જે ટેવ પડી છે તેનું જ પરિણામ

છે. એ વાસ્તવિકતા તે ‘વૈશ્વિક’ વાસ્તવિકતા નથી. એ અનેક વાસ્તવિકતાઓ પૈકીની એક વાસ્તવિકતા છે. એને એની સુનિશ્ચિત સીમાઓ છે. ડોન જુઆન જે આચારસંહિતાને આધારે જીવે છે તે કાસ્ટાનેડાને વધુ સુદૃઢ લાગે છે, વધુ ટકી રહે એવી લાગે છે. પશ્ચિમમાં જે વાસ્તવિકતા લેખે સ્વીકારાયું છે તેને વિશે અને પશ્ચિમની જીવનરીતિ વિશે ઘણા પ્રશ્નો ઊભા થયા છે. એ જીવનરીતિમાં આધ્યાત્મિક દૃષ્ટિએ ઠાલાપણું વર્તાય છે. સંક્ષેપમાં કહીએ તો modernityએ જે કાંઈ સ્થાપિત કર્યું હતું તેના પાયા હવે હચમચી ઊઠ્યા છે.

ગ્રીક અને બીજી ઇન્ડોયુરોપિયન ભાષાઓ દ્વારા રચાયેલાં વિચારનાં માળખાંની બહાર નીકળી આવવા માટે પશ્ચિમેતર ભાષાઓ તરફથી ઇંગિતો થતાં રહ્યાં છે. આમ છતાં બીજી ભાષાઓને માત્ર ‘અનુભવને સંગઠિત કરવાનાં બીજાં માળખાંઓ’ ગણીને એ બધી ભાષાથી નિલિર્પ્ત રહેવું અને અન્તર જાળવી રાખવું એવી નીતિ અત્યારે પ્રવર્તતી જોવામાં આવે છે. અનુભવ તો સાર્વત્રિક જ હોય એવું ગૃહીત એની પાછળ રહ્યું હોય છે. આમ બીજી ભાષાઓ પશ્ચિમે સ્વીકારેલી વાસ્તવિકતાની સામે કશો ભય ઊભો કરતી નથી. માનવજાતિનું પશ્ચિમીકરણ જેમ જેમ વધતું ગયું તેમ તેમ યુરોપિયન મોડેલના પર આધાર રાખનારાં વૈશ્વિક માળખાંઓ ઊભાં થશે એવી આશા રહેવા લાગી. એડમંડ હુસેર્લે પણ આ જ રીતે વિચાર્યું. યુરોપના વિજ્ઞાન અને ટેક્નોલોજીને બધે સ્વીકૃતિ મળતી ગઈ હતી તેથી આવી આશા બંધાવા લાગી હતી. આ જ ક્રમમાં આગળ વધીએ તો વૈશ્વિક ભાષાની કલ્પના કરવાની રહે. એમાં જાગતિક અનુભવ નામે વ્યક્ત થઈ શકે. આવો અભિગમ યુરોપની દૃષ્ટિએ આપવામાં આવતી ભાષાની, માનવીની અને વાસ્તવિકતાની વ્યાખ્યા પરત્વેના પક્ષપાતને છતો કરે છે. પણ જો કોઈ આફ્રિકાની બાન્ટુ જેવી ભાષા પાછળ રહેલી દાર્શનિક પીઠિકાને ધ્યાનમાં લે તો સમજાશે કે અહીં આપણે માત્ર ભાષાઓના તુલનાત્મક બંધારણની જ વાત નથી કરતા; આફ્રિકાના શબ્દને જીવંત અને સર્જનાત્મક ગણનારા દૃષ્ટિબિન્દુની પણ નોંધ લેવી પડે. શબ્દ વસ્તુને અસ્તિત્વમાં આણે છે એવી બાન્ટુ લોકોની માન્યતા છે. પણ પશ્ચિમમાં તો એમ માનવામાં આવે છે કે શબ્દો માહિતીના અને માનવીય ‘અનુભવ’ના વાહક છે. આની પાછળ એક અત્યન્ત મહત્ત્વનો સૂચિતાર્થ રહેલો છે. મનુષ્ય વિશેનું દાર્શનિક દૃષ્ટિબિન્દુ તથા એના જગતમાંના સ્થાન વિશેની માન્યતા એવી ભાષાવિષયક દાર્શનિક પીઠિકામાં અન્તર્નિહીત થઈને રહ્યાં

હોય છે. માનવી ભાષાને જે રીતે વાપરે છે તેમાં એની વાસ્તવિકતા વિશેની દાર્શનિક પીઠિકા પણ પ્રકટ થતી હોય છે, અમેરિકાના ઇન્ડિયનોની 'હોપી' ભાષાનો આપણે અભ્યાસ કરીએ તો તેથી આપણે જગતને સમજવાની એક જુદી રીત કે એક જુદા ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષોના ક્ષેત્રના પરિચયમાં આવીએ છીએ એટલું જ નથી; એમાં પશ્ચિમની વાસ્તવિકતાને માટેના બીજા પર્યાયો માત્ર મળી રહે છે એવું પણ નથી. આપણે ભારતની કે પૂર્વના કોઈ દેશની ભાષાનો અભ્યાસ કરીશું તો આપણને સમજાશે કે modernity પાછળ રહેલી માનસિક અભિજ્ઞતા તે પશ્ચિમની ભાષાકીય વાસ્તવિકતાના અંશ રૂપ જ છે.

પુરાણકલ્પનોની પુનઃપ્રતિષ્ઠા અને જગત વિશેના mythic દૃષ્ટિબિન્દુનો થતો ઊંડો અભ્યાસ પણ આપણને પશ્ચિમની અને આધુનિક સ્વરૂપની વાસ્તવિકતાની સીમાની બહાર લઈ જાય છે. પૃથ્વી સાથેની mythને કારણે જોડાતા સમ્બન્ધો અને એ બધામાં પોતાના સ્થાન વિશેની અભિજ્ઞતા જેમ ઝાંખી થતી જાય તેમ વૈજ્ઞાનિક સ્વરૂપની વિચારણાનું વર્ચસ્ વધતું જાય છે, તે વધુ ને વધુ સ્પષ્ટ રીતે સમજાતું જાય છે. પ્રાકૃતિક વિશ્વ પર વૈજ્ઞાનિક અને ટેકનિકલ પ્રભુત્વ મેળવવા માટે નગરમાંનાં ગંજાવર સાંસ્કૃતિક કેન્દ્રો ઉપકારક નીવડ્યાં છે. યન્ત્રોના વિકાસને કારણે આધુનિક માનવને ઋતુચક્રના પરિવર્તનથી નિલિપ્ત બનાવી દીધો છે. પ્રાકૃતિક પરિવેશ સાથેના એના પ્રત્યક્ષ સમ્બન્ધનો એને ઝાઝો અનુભવ થતો નથી. અર્ન્સ્ટ કાસીરેર જગત પરત્વે વૈજ્ઞાનિક અને mythic દૃષ્ટિબિન્દુને એકબીજાના વિરોધી લેખે છે. પૃથ્વી સાથેના સમ્બન્ધની પ્રત્યક્ષતા ખોઈ બેસીએ છીએ એટલું જ નથી. જે વાસ્તવિક છે તેનાં લક્ષણો બાંધવા માટે mythic અને વૈજ્ઞાનિક એવી બે ભિન્ન રીતિઓ છે. આથી વાસ્તવિકતાનું એક આખું પાસું જ આપણે ખોઈ બેસતા હોઈએ છીએ. પહેલાં પ્રકૃતિને માતા કહીને પવિત્ર ગણતા, હવે એ મનુષ્યને માટે વાપરવા જોગું એક સાધન છે; માનવી પહેલાં પ્રકૃતિ સમક્ષ નમ્રતાથી ઊભો રહેતો, હવે પ્રકૃતિએ મનુષ્યને વશ વર્તીને રહેવાનુ છે; હવે પ્રકૃતિ અને ધર્મનો વિચ્છેદ થયો છે. કારણ કે આજનો માનવી ધર્મનિરપેક્ષ જગતમાં વસતો થયો છે. હવે પ્રકૃતિ માનવીને કશું 'ઉદ્‌બોધન' કરતી નથી; દેવો બધા એક પછી એક ભાગી છૂટ્યા છે. આધુનિક માનવી, હોલ્ડરલિને કહ્યું હતું તેમ આવશ્યકતાઓથી ભરેલા વિશ્વમાં રહે છે. આ જ વાત પછીથી હાઇડેગરે અને વિલિયમ બેરેટે નોંધી છે.

ભૂતપ્રેત, જ્યોતિષ, સોનું બનાવવાના કીમિયા, ગુહ્ય વિદ્યા – આ બધામાં રસ વધતો જાય છે. એ સૂચવે છે કે પશ્ચિમના બુદ્ધિપરક માનવતાવાદી દૃષ્ટિકોણ એક દાયકા પહેલાં હતો તેવો, આજે સ્વયંપ્રતિષ્ઠ રહ્યો નથી. વાસ્તવિકતા વિશેની અર્વાચીન અભિજ્ઞતામાં જે છીછરાપણું અને તેને કારણે થતો અસન્તોષ રહ્યાં છે, તેથી હવે એમ મનાવા લાગ્યું છે કે એના બીજા વિકલ્પો પણ હોઈ શકે. જ્યોતિષ, ગુહ્ય વિદ્યા વગેરેના જે ગુણદોષ હોય તો પણ પુરાણકલ્પનોનો અભ્યાસ આપણામાં એવું ભાન જગાડે છે કે વૈશ્વિક બળોની સાથે આપણને સમ્પૃક્ત કરી આપનારી બીજી જીવનરીતિઓ પણ હોઈ શકે. આ પુરાણ કલ્પનોનો અભ્યાસ વસ્તુલક્ષી દૃષ્ટિએ નિલિર્પ્તતાથી પણ થઈ શકે તે સાચું. એમ કરીએ તો આજના જાગતિક દૃષ્ટિબિન્દુ વિશે કદાચ પ્રશ્નો ન ઊઠે. પણ જે લુપ્ત થઈ ચૂક્યું છે તેને ફરી પ્રાપ્ત કરવાના પ્રયત્નો પણ થતા જ રહેશે. ગુહ્યવાદનો આશ્રય લીધા વિના અર્વાચીન જાગતિક દૃષ્ટિબિન્દુને ઉલ્લંઘી જવાનો આ એક જ માર્ગ છે.

કોઈ પણ વિચારણાનો પરિચય એ કયા ગૃહીતને સ્વીકારીને ચાલે છે તેને આધારે થાય છે. સમકાલીન વૈજ્ઞાનિક દૃષ્ટિબિન્દુનું ગૃહીત એ છે કે પ્રાકૃતિક ભૌતિક વિશ્વ સ્વયંપર્યાપ્ત ક્ષેત્ર છે, એ મૂળભૂત રીતે ચેતનાથી(માનવીની પોતાની કે ઊંચી કોટિના કે નિમ્ન કોટિના બીજા કોઈ પ્રાણીની) નિલિર્પ્ત રીતે રહે છે. આનું એક પ્રમાણ એ આપવામાં આવે છે કે કેન્સર અથવા આર્થ્રાઇટિસ જેવા વ્યાધિને રોગીની માનસિક સ્થિતિ સાથે કશો સમ્બન્ધ નથી. મન માત્ર દર્દનું ભાન કરાવે છે અને શરીરના બીજા સંદેશાઓનું વહન કરે છે; બાહ્ય જગતમાંથી થતાં ઉદ્દીપનોને ઝીલે છે. મન વ્યાધિ પર વિજય મેળવી શકતું નથી કે બીજા માનવીના મનમાંથી આવતા સંદેશાને કોઈ માધ્યમની મદદ વિના ઝીલી શકતું નથી.

આ દૃષ્ટિબિન્દુ પ્રાકૃતિક ઘટનાઓનાં કારણ શોધવા માટે મહત્ત્વનું હશે પણ માનવીના સામાજિક સમ્બન્ધો, ધર્મ અને વસ્તુઓ પરત્વેના સામાન્ય દૃષ્ટિબિન્દુના પર એથી ખાસ કશો પ્રભાવ પડતો નથી. અ-ભૌતિક એવું કશું તત્ત્વ આ જગતમાં ક્રિયાશીલ નથી એવા ગૃહીતને કારણે વાસ્તવિકતા કાર્યકારણના સમ્બન્ધથી ઓળખાવી દઈ શકાય એવી, નિરીક્ષણ કરીને તાળો મેળવીને જાણી શકાય એવી વસ્તુ માત્ર બની રહે છે. ટેલિપથી કે ચમત્કારથી રોગ દૂર કરવાની વાત આ ગૃહીતથી સમજાવી શકાતી નથી. આવી ઘટનાને

નકારી કાઢવા માટે ભૌતિકવાદીઓ હાસ્યાસ્પદ લાગે એટલી હદે જઈને વાત કરતા હોય છે.

આમ છતાં આપણે આપણી ઇન્દ્રિયો જે પ્રમાણ રજૂ કરે તેની અવગણના નહીં કરી શકીએ. કેટલાક એવા ચોક્કસ અણસારો મળતા રહ્યા છે જેને કારણે આપણે એમ માનવું પડે કે ભૌતિકવાદ માને છે તેટલું આપણું મન મર્યાદિત નથી. આ વિશે હમણાં હમણાં પ્રકટ થયેલી કેટલીક કૃતિઓમાં ભૌતિકવાદ સામે જે પડકાર ફેંકવામાં આવ્યો છે તેનો ઉલ્લેખ કરવો જોઈએ. લાયોલ વોટ્સનનું પુસ્તક 'સુપર નેચર', જોસેફ ચિલ્ટન પિયર્સનાં પુસ્તકો 'ધ ક્રેક ઇન ધ કોસ્મિક એગ' અને 'એક્સ્પ્લોરિંગ ધ ક્રેક ઇન ધ કોસ્મિક એગ' એવી બધી ઘટનાઓનો ઉલ્લેખ કરે છે જે ભૌતિકવાદના મુખ્ય ગૃહીતને પડકારે છે. ડૉ. ઇવિર્ ◌ંગ ઓયલ એમના પુસ્તક 'ધ હીલીંગ માઇન્ડ'માં દાક્તર તરીકે એમને જે અનુભવ થયો છે તેને આધારે વ્યાધિ મટાડવામાં મન જે ભાગ ભજવે છે તેનાં પ્રમાણ રજૂ કરે છે. આ માત્ર ◌ેજઅબર્રજૅસચૌબ રોગો પૂરતું જ સાચું નથી, કષ્ટસાધ્ય કે દુ:સાધ્ય ગણાતા રોગો વિશે પણ આ સાચું છે. એડ્ગર કેઇસે પોતાના અનુભવને આધારે ટેલિપથી, દૂરથી રોગની થતી જાણ, એના ઇલાજ વિશેની સાહજિક રીતે પડતી સમજ – આ બધાં વિશે ફરીથી વિચારવાની ફરજ પાડી છે. જ્હોન લીલી એમના પુસ્તક 'ધ સેન્ટર ઓફ ધ સાયક્લોન'માં ભૌતિકવાદ જેને વિશે કશું કહી શકતો નથી તે વાસ્તવિકતાનાં બીજાં પાસાંની વાત કરે છે.

ફિલસૂફ માટિર્ન બ્યૂબરે 'આઇ એન્ડ ધાઉ' નામના એમના વિખ્યાત પુસ્તકમાં ભૌતિકવાદી દૃષ્ટિકોણની મર્યાદાઓ ચીંધી બતાવી છે. એમ કરવામાં એમણે ગુહ્યવાદ કે એવી કશી વસ્તુનો આશ્રય લીધો નથી. એમની દૃષ્ટિએ ભૌતિકવાદ માત્ર relationshipની સીમામાં પોતાને અવરુદ્ધ કરી રાખે છે. આથી 'you' સાથેના અનુભવનું એક આખું ક્ષેત્ર બાદ થઈ જાય છે. સમ્બન્ધને આધારે જ જીવવાનો અર્થ ટકી રહ્યો છે. આ સમ્બન્ધ જે ઊંડા મર્મને ઉદ્ઘાટિત કરે છે તેની શક્યતા ભૌતિકવાદને સ્વીકારનારને માટે તો રહેતી જ નથી. આથી ભૌતિકવાદના સમ્મોહનમાંથી છૂટવું જરૂરી બની રહે છે.

Modernityને ઉલ્લંઘી જવા માટે નવો ચૈતસિક અભિગમ અનિવાર્ય બની રહે

છે. એનો છેડો જેને આપણે કપોલકલ્પિત કહીએ છીએ તેને પણ અડે છે. હવે તો આન્તરગ્રહયાત્રા એક સમ્ભવિતતા મટીને શક્યતા બનવાની અણી પર છે. આ ઘટના આપણી સમય અને અવકાશ વિશેની અનુભૂતિને ધરમૂળથી બદલી નાખશે. આપણી ચેતનાના મૂળભૂત બંધારણમાં કશોક ફેરફાર થાય એવું પણ બને. ભૂતકાળમાં આવા ફેરફારો થયાની નોંધ લુઇસ પોવેલ્સ અને ઝાક બર્ગિયેરે લીધી જ છે. વાનરની ચેતનાથી આપણી ચેતના ઊંચી ભૂમિકાની છે, તો સામાન્ય માનવીની ચેતનાથી ઊંચી ભૂમિકાની ચેતના પણ સમ્ભવિત બને. કોલિન વિલ્સને એની નવલકથા ‘ધ ફિલોસોફર્સ સ્ટોન’માં સમયના મૂળ સુધી જઈને આદિ બિન્દુને જાણી લાવનારી ચેતનાની કલ્પના કરી છે. કળાનો ઇતિહાસ લખનાર સ્વિસ લેખક ઝ્યાં ગેબ્સેરે ‘ઓરિજિન એન્ડ પ્રેઝન્ટ’ એ પુસ્તકમાં આ નવી ચેતનાનો પ્રાદુર્ભાવ થઈ રહ્યો છે અને એ પુનરુત્થાનકાળથી પશ્ચિમમાં વર્ચસ્ ધરાવનારી ચેતનાથી આત્યન્તિક રીતે જુદી પડતી ચેતના છે એવું કહ્યું છે. જોસે આર્ગ્વેલિસ તો 1987ના વર્ષે આ યુગ પૂરો થશે એવું કહે છે. એની આ કલ્પનાને આપણી યુગોની કલ્પના સાથે કશો સમ્બન્ધ નથી. ગેબ્સેરે જુદી જુદી જ્ઞાનની શાખાઓમાં ચાલી રહેલી પ્રવૃત્તિનું નિરીક્ષણ કરીને છેલ્લા બે દાયકાના ગાળામાં જે પ્રમાણો એકઠાં કર્યાં છે તેને આધારે દર્શાવ્યું છે કે અત્યારની વિચારણાની અહંકેન્દ્રિત અને એકપરિમાણી ગતિ ધીમે ધીમે લુપ્ત થઈ રહી છે. અદ્યતન કળામાં હવે ‘પર્સ્પેક્ટિવ’નો ખ્યાલ ઓગળી ગયો છે. પિકાસોની નારીની આકૃતિ એક સાથે એનાં ઘણાં પાસાં રજૂ કરે છે. એકપરિમાણી સમયને પણ કળાકાર ઉલ્લંઘી જવા મથી રહ્યો છે.

પિકાસોની રૂપરચના અને એનું ક્યુબિસ્ટિક દર્શન વસ્તુને એના આન્તરિક સ્વરૂપે જોવા ઝંખે છે અને એ રૂપને એકી વખતે બધાં પાસાં સાથે, એક નવી જ સધાતી એકતામાં, જોવા ઇચ્છે છે. આમાં જ નવી ચેતનાના આગમનનાં એંધાણ છે. એ ચેતના આજની સમય અને અવકાશ વિશેની સંજ્ઞાને ઉલ્લંઘી જવા મથે છે. ગણિતમાં, પ્રાકૃતિક અને સામાજિક વિદ્યાશાખાઓમાં, સાહિત્યમાં અને કળાઓમાં પણ આ નવા ચૈતસિક અભિગમની એંધાણીઓ વરતાઈ રહી છે. કદાચ ગેબ્સેરે તાણીતૂસીને આ નિષ્કર્ષ કાઢ્યો હોય કે એનાં પ્રમાણો પૂરાં સન્તોષકારક ન પણ હોય. તેમ છતાં મૂળ મુદ્દો તો રહે જ

છે: આપણે આજે પાયાના ચૈતસિક પરિવર્તનની અવસ્થામાંથી પસાર નથી થઈ રહ્યા? ગુણવત્તાની દૃષ્ટિએ ઊંચી કક્ષાની ચેતનાનો ઉદય નથી થઈ રહ્યો?

કપોલકલ્પિત તરફનું અભિસરણ આપણા સમયમાં ઊભી થયેલી ચિન્તાઓ અને એમાંથી છૂટવાને થતાં wishful thinkingને તો આભારી નથી ને? મોડર્નિટીને ઉલ્લંઘી જવાની આ જુદી જુદી દિશાથી થતા પ્રયત્નોનો, સ્ટેફન ટાઉલમિનની ગમ્ભીર પર્યેષણાને આધારે આપેલો ખ્યાલ છે. નવી વિદ્યાશાખાઓ ઊભી થવાની અહીં વાત નથી, નવાં પરિમાણો ઊઘડતાં આવશે એવી જ કલ્પના અહીં કરવામાં આવી છે. આ ઉપરાંત મનોવિજ્ઞાન, ભાષાની દાર્શનિક પીઠિકા અને સાહિત્યિક સિદ્ધાન્તનાં ક્ષેત્રોમાં પણ એની એંધાણીઓ ચીંધી બતાવી શકાય.

Positivismએ એવો દાર્શનિક સિદ્ધાન્ત છે જે બધાં જ્ઞાનને વિજ્ઞાનમૂલક જ્ઞાનની કક્ષાએ જ મૂકીને જુએ છે. પરાભૌતિક જ્ઞાનને એ લેખામાં લેતો નથી. ઇન્દ્રિયપ્રામાણ્ય જ્ઞાન જ સાચું એવી એની પાયાની માન્યતા છે. આ સિદ્ધાન્તે જે ભ્રાન્તિ ઊભી કરી છે તે પરત્વે અર્વાચીન મનોવિજ્ઞાનનું દૃષ્ટિબિન્દુ સવિશેષ આલોચનાત્મક છે. આ વિદ્યાશાખામાં તાજેતરમાં થતી રહેતી ચિન્તનાત્મક પ્રવૃત્તિને કારણે કેટલાક મનોવિજ્ઞાનીઓ એમ માનતા થયા છે કે વસ્તુલક્ષી દૃષ્ટિએ ન સમજાવી શકાય એવા કે આત્મલક્ષી એવા એના ઘણા અંશોનો પરિહાર કરવામાં આવ્યો હોય છે. માનસિક ઉપચારમાં મનોવિજ્ઞાનીઓએ પ્રયોગશાળામાંથી મેળવેલી કે વસ્તુલક્ષી દૃષ્ટિએ મેળવેલી સામગ્રી અને એમના રોગીઓ જે આન્તરિક સંઘર્ષમાંથી પસાર થતા હોય છે તે – આ બેની વચ્ચે જે અન્તર પડી જતું હોય છે તે વિશે તેઓ ઉગ્રપણે સભાન થતા જાય છે.

હર્બર્ટ સ્પાઇગેલબર્ગે 'phenomenological psychology'ની વિસ્તૃત ચર્ચા કરતું એક પુસ્તક લખ્યું છે. આ ઉપરાંત બીજું મહત્ત્વનું પુસ્તક એન્થની બાર્ટનકૃત 'Three Worlds of Therapy' છે. એમાં ફ્રોઇડ, રોજર્સ અને યુંગ – આ ત્રણેની ઉપચારપદ્ધતિનો લાભ લેતા એક કલ્પિત રોગીની વાત લખી છે. ત્રણ જુદા જુદા પ્રકારનાં પૃથક્કરણો બહાર આવે છે. આ બધા વચ્ચેના વિરોધોને હાસ્યાસ્પદ બનાવીને એણે રજૂ કર્યા છે. બાર્ટનની દૃષ્ટિએ phenomenology જ રોગીનું દૃષ્ટિબિન્દુ યોગ્ય રીતે સમજવાની ભૂમિકા ઊભી કરી શકે છે. અબ્રાહમ માસ્લોએ

જેને ‘thirdforce psychology’ કહી છે તેનું નિરૂપણ કરીને રુગ્ણ માનસનો નહિ પણ સ્વસ્થ અને ઉત્કૃષ્ટ પ્રકારના માનસના અભ્યાસનાં નિદર્શનો આપ્યાં છે. આ ઉપરાંત એરિકસેન, રોજર્સ અને રોલો મેના અભ્યાસગ્રંથોનો પ્રભાવ સાહિત્ય, કળા અને ફિલસૂફીનાં ક્ષેત્રોમાં પણ વર્તાય છે. આર.ડી.લેઇન્ગ વિભક્ત વ્યક્તિત્વનાં આધ્યાત્મિક અને ધામિર્ક પરિમાણોને ચર્ચે છે. આપણા જગતમાં ચાલ્યા કરતી અવિરત સ્પર્ધા, શોષણ અને આતંકવાદની એણે આલોચના કરી છે. જુલે હેન્રીએ એમના પુસ્તક ‘પાથવેય્ઝ ટુ મેડનેસ’માં જેને આપણે આજે સ્વસ્થ બુદ્ધિ કહીએ છીએ તે વિશે ઘણા પ્રશ્નો ઊભા કર્યા છે. મિશેલ ફ્યુકોએ પણ એમના પુસ્તક ‘મૅડનેસ એન્ડ સિવિલાઇઝેશન’માં આ પ્રશ્નો ચર્ચ્યા છે. હવે જેને ‘transpersonal psychology’ કહેવામાં આવે છે તે તરફ પણ ગતિ થતી જોવામાં આવે છે. એમાં ઇન્દ્રિયનિર્ભર મનોવિજ્ઞાન જેની ચર્ચા કરતું નથી તેવા ઘણા અનુભવોની ચર્ચાનો સમાવેશ થતો દેખાય છે. એ અસાધારણ પ્રકારની વાસ્તવિકતાને પણ તાગે છે. Hightened consciousnessની અવસ્થાઓને પણ એ લક્ષમાં લે છે. પરમ્પરાગત મનોવિજ્ઞાન આવું કશું ગણનામાં લેતું નથી. મનોવિજ્ઞાનની અર્થઘટનની શાખામાં પણ સારો એવો વિકાસ થયો છે. Phenomenology અને Hermeneuticsનો પ્રભાવ ઝીલીને રોબર્ટ સાર્દેલોએ રચેલી નવી અભ્યાસયોજના મનોવિજ્ઞાનની જાણે નવેસરથી વ્યાખ્યા આપવાનું કામ હાથ ધરે છે. ઝાક લાકાન મનોવિજ્ઞાનને એક નવા સીમાડા સુધી ખેંચી જાય છે. હેગેલ, હાઇડેગર, સાર્ત્રના તેમ જ સોસ્યૂર અને યાકોબ્સન તથા સંરચનાવાદી નૃવંશવિદોના પ્રભાવ નીચે આવીને લાકાન એને નવું પરિમાણ બક્ષે છે. જે મનોવૈજ્ઞાનિક અવસ્થાની તપાસ થતી હોય છે તેમાં ઉચ્ચારાતો કોઈ પણ શબ્દ કોઈને ને કોઈને ઉદ્દેશીને ઉચ્ચારવામાં આવ્યો હોય છે. પૃથક્કરણ કરનાર એ શબ્દને સાંભળે છે ત્યારે પોતાની ઉપસ્થિતિમાં રહેલી ભાષાકીય બાજુ તરફ ધ્યાન ખેંચે છે. અહીં જેઇમ્સ હિલમેન જેને ‘પોલીથેઇસ્ટિક સાયકોલોજી’ કહે છે તેનો પણ ઉલ્લેખ કરવો જોઈએ. આગળ ઉલ્લેખેલા બધા જ મનોવિજ્ઞાનીઓથી કંઈક વધુ વ્યવસ્થિત રીતે એ ‘મોડનિટી’ વિશે પ્રશ્નો ઊભા કરે છે. એકેશ્વરવાદ, અહંનિર્ભર મનોવિજ્ઞાન, પુરુષનું આધિપત્ય ધરાવનારો સમાજ ‘(અપોલોનિયાનિઝમ’) – આ બધું ‘મોડનિટી’માં નિરોધાત્મક અને ભૌતિકવાદી જીવનદર્શનના અનુષંગે રહ્યું જ હોય છે. હિલમૅન યુંગનો અનુયાયી છે. એ માને છે કે આપણે દેવોની ફરી પ્રતિષ્ઠા

કરવી જોઈએ અને સમસ્યારૂપ કે પ્રચ્છન્ન બની ગયેલા ‘આત્મા’ને ફરીથી શોધી કાઢવો જોઈએ. એણે ‘મોડર્નિટી’ના પર પ્રહાર કરીને એના પાયાને હચમચાવી નાખ્યા છે.

પોલ રિકોરે કહ્યું છે તેમ, ભાષાની સમસ્યા સમકાલીન યુરોપની વિચારણાના કેન્દ્રમાં રહી છે. 1960ની આસપાસ ફ્રાન્સમાં જે વૈચારિક વિક્ષોભ થયો અને સંરચનાવાદની બોલબાલા વધી તેની નોંધ ભાષાકીય સમસ્યાની આલોચના કરનાર સૌ કોઈએ લેવી જ પડે. એ ભાષાવિજ્ઞાન અને નૃવંશવિદ્યામાંથી ઉદ્‌ભવેલો છે; એ દાર્શનિક સમ્પ્રદાય નથી, એક પદ્ધતિ છે. સંરચનાવાદનો નશો બુદ્ધિશીલોને ઠીક ઠીક પ્રમાણમાં ચઢ્યો. સંરચનાવાદી વિચારણાના પ્રભાવને સૌથી વધુ ફલદાયી રીતે રોલાં બાર્થે ઝીલ્યો. આમ છતાં સંરચનાવાદ તો તે સમયમાં પ્રવર્તતા માર્ક્સવાદી સાહિત્યિક સિદ્ધાન્ત, ફિનોમિનોલોજી અને અસ્તિત્વવાદ જેવા વિચારપ્રવાહો પૈકીની એક ધારા માત્ર હતી. આ ઉપરાંત જેમને આ પૈકીની કોઈ એક ધારા સાથે સાંકળી નહીં શકાય એવા ફ્યુકો અને દેરિદા જેવા ચિન્તકો પણ આ જ ગાળામાં થયા છે. એ બે દ્વારા ફ્રેન્ચ વિચારણા અર્વાચીન વિચારસ્વરૂપોને સભાનપણે ઉલ્લંઘી જવાની દિશા લેતી લાગે છે. ફ્યુકો આગ્રહપૂર્વક કહે છે કે માનવીનાં મૂલ્યો મૃતઃપ્રાય થઈ ચૂક્યાં છે કારણ કે એક વિભાવના લેખે માનવી પોતે મૃતઃપ્રાય બની ચૂક્યો છે. હવે માનવીના અભ્યાસને સ્થાને કશીક વધુ રસપ્રદ અને નિશ્ચિત વસ્તુનો અભ્યાસ થવો ઘટે. વસ્તુને રજૂ કરવાની રીતિમાં જે ફેરફારો થતા રહ્યા છે તેનો અભ્યાસ કદાચ વધુ રસપ્રદ નીવડે. આવો પ્રયત્ન ફ્યુકોએ ‘ધ ઓર્ડર ઓવ્ થીંગ્સ’માં કર્યો છે પણ ખરો. એમાં એણે રજૂ કરવાની રીતિઓ અને પ્રત્યાયનની પદ્ધતિઓનો આલેખ આપ્યો છે. એ માટે એણે ભાષા, અર્થશાસ્ત્ર અને જીવવિજ્ઞાનનાં ક્ષેત્રોને તપાસ્યાં છે. આ બધાંની સંરચનામાં થયેલા ઊંડા ફેરફારો જ ગણનામાં લેવા પાત્ર છે. ઇતિહાસના મંચ પર રાજકારણીઓ જે નિર્ણયો લેતા હોય છે તે ઝાઝા મહત્ત્વના નથી. લેવી સ્ટ્રાઉસ અને બીજા નૃવંશશાસ્ત્રીઓ સંરચનાવાદી ટેકનિકનો ઉપયોગ કરીને સામગ્રીને અમુક એકમમાં સારવી લેવામાં મદદ કરે એવી સંરચનાઓ શોધે છે. પણ એનાથી ‘માનવી મરી ગયો છે’ એવા નિષ્કર્ષ પર એઓ આવ્યા નથી. એથી ઊલટું, એમના સંરચનાવાદે એમને એવાં થોડાં ઉત્તમ ઓજારો અને પૃથક્કરણ માટેની એવી પદ્ધતિ સંપડાવી આપ્યાં છે જેથી એઓ પૃથક્કરણ કરવામાં આવતા પદાર્થોને અમુક નિશ્ચિત સંકેતોમાં ફેરવી નાખી શકે છે. છૂપા સંકેતો અને

‘માયથોલોજી’ને ભેદવાના પ્રયત્નો કર્યા પછી અને સફળ પદ્ધતિઓ શોધ્યા પછી પણ સંરચનાવાદ આજે સ્વીકારાયેલાં કેટલાંક ગૃહીતોથી ઝાઝો દૂર ગયો નથી. ફ્યુકો જેવો કોઈક ચિન્તક પદ્ધતિની મર્યાદાને ઉલ્લંઘી જઈ શકે છે અને વ્યાપક સ્વરૂપનો પોતાનો સિદ્ધાન્ત સ્થાપી શકે છે; અને એ રીતે અર્વાચીન વિચારણાને પોતાના વ્યાપમાં લઈ એને ઉલ્લંઘી જઈ શકે છે. ફ્રેન્ચ વિચારણામાં અનુ-અર્વાચીન વલણ ઝાક દેરિદામાં જોવા મળે છે. એઓ ફિલસૂફની વિચારણાના કેન્દ્રમાં પ્રવેશીને એની અંદર રહીને વિચારવાની શક્તિ ધરાવે છે. આથી એઓ મોડર્નિટીના બધા મુદ્દાઓને, હુસેર્લની ભૂમિતિ વિશેની વિચારણાની એમણે કરેલી આલોચનાથી શરૂ કરીને, સમજવાનો સફળ પ્રયત્ન કરે છે. એમની ભાષા અને માનવઅસ્તિત્વ વિશેની વિચારણા મૂલગામી છે અને એ ભાષા અને અસ્તિત્વ વિશેની અર્વાચીન દાર્શનિક વિચારણાને ઉલ્લંઘીને ઘણે આગળ નીકળી ગયા છે – ફિનોમિનોલોજી અને સરંચનાવાદથીય આગળ. આ ઉપરાંત સોલર્સ, ક્રિસ્તેવા, ગ્રેઇમરી, જેનેત અને બીજાઓએ ભાષાવિષયક વિચારણા કરી છે. એમાં ભાષા, માનવઅસ્તિત્વ અને સમય વિશે પાયાની વિચારણા કરવામાં આવી છે.

અનુ-અર્વાચીન સાહિત્યિક વિચારણામાં મુખ્યત્વે રૂપરચનાવાદ સામેનો વિદ્રોહ જોવામાં આવે છે. અમેરિકાની ‘નવ્ય વિવેચના’ તરીકે ઓળખાતી વિવેચનશાખાને એ પડકારે છે. એના પાયામાં રહેલી અર્વાચીન રસમીમાંસા અને ફ્રેન્ચ પ્રતીકવાદને એ પડકારે છે. એનો પ્રારમ્ભ આમ તો નોર્થ્રોપ ફ્રાયના ‘એનેટોમી ઓવ્ ક્રિટિસિઝમ’થી થઈ ચૂક્યો ગણાય. પણ ફ્રાય અભિનવ-એરિસ્ટોટેલિયન છે, આથી અનુઅર્વાચીન વિદ્રોહ પૂરેપૂરો એમનામાં જોવા મળતો નથી. સામાજિક સન્દર્ભમાં સાહિત્યની વિચારણા એ પણ એના વિકલ્પની ગરજ સારે એમ નથી. ચૈતન્યવાદી અભિગમ ધરાવનારા ‘જીનેવા ક્રિટિક્સ’ને પોતાના સિદ્ધાન્તનો દાર્શનિક આધાર ફિનોમિનોલોજીમાંથી મળી રહેતો નથી. એઓ અર્વાચીન વિવેચનાનાં વસ્તુલક્ષી ગૃહીતોથી ઘણા દૂર નીકળી ગયા છે. સારા લોવેલે ‘ક્રિટિક્સ ઓવ્ કોન્શ્યસનેસ’ નામના એમના પુસ્તકમાં આ સમ્પ્રદાયની વિવેચનપ્રવૃત્તિનો સારો ખ્યાલ આપ્યો છે. અમેરિકી વિવેચક જે. હિલીસ મિલરનો પણ એમાં સમાવેશ કર્યો છે. એમની સાથે જ્યોફ્રે હાર્ટમૅન અને પોલ દ મૅન પણ છે. આ ત્રણનું અર્પણ અનુઅર્વાચીન વિવેચનના ક્ષેત્રમાં ફલપ્રદ નીવડશે એવી આશા બંધાય છે. આ મંડળ પર દેરિદાનો પ્રભાવ ઘણો છે. ‘ડાયાક્રિટિક’ અને ‘ન્યૂ લિટરરી હિસ્ટરી’ જેવાં

સામયિકોમાં એ સ્પષ્ટ વરતાઈ આવે છે. જોસેફ રીડેલનું પુસ્તક 'ધ ઇન્વર્ટેડબેલ' પણ આ સન્દર્ભમાં નોંધપાત્ર છે. અનુઅર્વાચીન સાહિત્યિક સિદ્ધાન્તના ઘડતરમાં આ પુસ્તકનો ફાળો છે. રીડેલ દેરિદા અને હાઇડેગરના મૂળભૂત સિદ્ધાન્તોનો વિનિયોગ વિલિયમ કાર્લોસ વિલિયમ્સની કૃતિ 'વેટર્સન'ની આલોચનામાં કરે છે. એવો બીજો ફાળો ઇહાબ હસનનો છે. એમનાં બે પુસ્તકો 'ડિસ્મેમ્બરમેન્ટ ઓવ્ ઓર્ફિયસ' અને 'પારાક્રિટિઝિમ્સ' આ સાહિત્યિક સિદ્ધાંતની સ્થાપના કરનારાં પુસ્તકો છે. એમાં પરંપરાથી ઊફરા જઈને કરેલા સાહિત્યિક પ્રયોગોનું ગૌરવ કરવામાં આવ્યું છે. નિ:શબ્દતાનું સાહિત્ય, અસંગતિ, શૂન્ય અને હઠાગ્રહપૂર્વકની બિનસાહિત્યિકતાને અનુઅર્વાચીનતાનાં વ્યાવર્તક લક્ષણો તરીકે એણે ગણાવ્યાં છે. એમણે દ સાદ, હેમિંગ્વે, કાફકા, જેને અને બેકેટની કૃતિઓની ચર્ચા કરી છે. એમના બીજા પુસ્તકમાં એમણે 'સાયન્સ ફિકશન'નો પણ એમની ચર્ચામાં સમાવેશ કર્યો છે. આમ એમણે સાહિત્યના સીમાડાઓ વિસ્તાર્યા છે. વિલિયમ વી. સ્પાનોસે અર્થઘટન વિશે વ્યવસ્થિત વિચારણા કરી છે, એનો આધાર હાઇડેગરની 'બિઇંગ એન્ડ ટાઇમ'માં પ્રકટ થયેલી વિચારણા છે. હાઇડેગરે માનવઅસ્તિત્વની સમયની સંજ્ઞા દ્વારા નવી વ્યાખ્યા આપી છે. એ ઉપરાંત હાઇડેગરની કેટલીક વિશિષ્ટ વિભાવનાઓ – (are, anxiety, guilt)ને પણ એ વ્યાખ્યા આપવામાં લક્ષમાં લેવામાં આવી છે. આ બધું અનુઅર્વાચીન સાહિત્યની ક્ષિતિજોને વિસ્તારે છે અને એની સીમા પણ બાંધી આપે છે. અર્વાચીનતામાં જે વિચારકેન્દ્રી વલણ હતાં અને સમય કરતાં સ્થળનું જે મહત્ત્વ હતું તેને એ પડકારે છે. સ્પાનોસના પુસ્તક 'આઇકન એન્ડ ટાઇમ'માં આ દૃષ્ટિબિન્દુ પ્રકટ થયું છે. આ ઉપરાંત એડવર્ડ સૈયદના પુસ્તક 'બિગિનંગ્સિ'નો પણ અહીં ઉલ્લેખ કરવો જોઈએ. એમાં ફ્રેન્ચ સંરચનાવાદની અનુવર્તી વિચારણાનો આલેખ મળી રહે છે. એનો વિનિયોગ એણે સાહિત્યકૃતિઓ અને સાહિત્યિક સિદ્ધાન્તોને તપાસવામાં કર્યો છે. આમ આ અનુઅર્વાચીન પ્રવૃત્તિ વિવિધ ક્ષેત્રમાં ચાલી રહી છે. એના પ્રતિપક્ષની પણ માંડણી નહીં થાય એવું નહીં, પણ વિચારના ક્ષેત્રમાં જાગૃતિ જાળવવી હોય તો આ પ્રકારનો ઊહાપોહ ચાલ્યા કરવો જોઈએ.*[1]

1. રિચાર્ડ પામરના આ વિષયના લેખમાંથી સામગ્રીનો કૃતજ્ઞતાપૂર્વક ઉપયોગ કર્યો છે.