સન્નિધાન

નવ્ય રૂપે...

તન્ત્રીઃ સુમન શાહ

અંક : ૧ : માર્ચ ૨૦૨૨

અર્પણ

માતૃભાષા અને તેના સાહિત્યના પ્રેમીઓને...

નિવેદન : મા સરસ્વતી રાહ જોઈ રહી છે...

'સન્નિધાન'-નો ૧૯૯૧ના નવેમ્બરની ૧ તારીખે શુભારમ્ભ કરેલો. એ દિવસ યાદ આવે છે. એ મારા જન્મદિવસની તારીખ પણ હતી. ૩૧ વર્ષ થઈ ગયાં...

ત્યારે હું 'પ્રયોજક' હતો અને ૧૨ મિત્રો 'આયોજક' હતા : પારુલ રાઠોડ, જૈમિની શાસ્ત્રી, અમૃત પટેલ, જયેશ ભોગાયતા, ભરત મહેતા, અરુણા ઠાકર, નિરંજન યાજ્ઞિક, પલ્લવી ત્રિવેદી, પારુલ રાવલ, પ્રેમજી પટેલ, ભરત સોલંકી, અજય રાવલ. તે પછીના સમયોમાં આ આયોજકમંડળીમાં વ્યવહારુ ધોરણનાં રૂપાન્તરણ થતાં રહ્યાં.

'સન્નિધાન'-ને ત્યારે મેં 'અધ્યયન-અધ્યાપન માટેનું નવ્ય કેન્દ્ર' કહ્યું હતું, આજે પણ એ જ કહેવું છે. યુનિવર્સિટી-ડિપાર્ટમેન્ટ્સમાં અને કૉલેજોમાં અધ્યાપન થાય છે. વર્ગવ્યાખ્યાનો થાય છે, વિદ્યાર્થીઓ તેનું યથાશક્તિમતિ ગ્રહણ કરે છે. પરન્તુ સવાલ એ હતો અને આજે પણ છે કે વિદ્યાર્થી જેને 'મટિરિયલ' કહે છે, તે એને મળે છે ખરું? મળે છે તો કેવાક સ્વરૂપે? કેટલેક સ્થળે, અભ્યાસક્રમ-નિયત પુસ્તક વર્ગમાં ભાગ્યેજ જોવા મળે, ગાઇડો વપરાય, પ્રશ્નોત્તર કે ચર્ચા ક્યારેક જ થાય, 'નૉટો' ઉતરાવાય, પરીક્ષાલક્ષી પ્રશ્નોત્તર લખાવી દેવાય, તેની ઝેરોક્ષ કૉપિઓ પકડાવી દેવાય, વગેરે વગેરે દૂષણો જામ્યાં હતાં. આજની પરિસ્થતિનો મને ખાસ અંદાજ નથી, પણ મિત્રોનું કહેવું એમ છે કે એકંદરે કશો જ સુધારો થયો નથી, બલકે બગાડો થયો છે. અલબત્ત, આશ્વાસક અપવાદો છે, પણ એથી તો કઢંગી પરિસ્થિતિનું માત્ર સમર્થન જ થાય છે.

એ પરિસ્થતિ સામે, 'સન્નિધાન' એક ઝુંબેશ હતી, ચળવળ હતી, આજે પણ છે.

'સન્નિધાન'-ના શિબિરોની ઉદ્‌ઘાટન-બેઠકોમાં વાઇસ-ચાન્સેલરમિત્રોને નિમન્ત્રણ આપીને બોલાવતા, જેથી એમને પિરિસ્થિતિનો ખયાલ આવે. આપણો 'ક્લાસરૂમ સીક છે' -વર્ગ માંદો છે- એ મારા વક્તવ્યોનો કાયમી સૂર રહેતો. એકથી વધુ વાઇસ-ચાન્સેલરોએ અમારી પ્રવૃત્તિને વધાવી લીધેલી ને યથાશક્ય ફેરફારો અને નિયન્ત્રણોની બાંયધરી આપેલી. એ મિત્રો બીજું તો શું કરી શકે?

હકીકતમાં, અમારે વિદ્યાર્થી તેમજ અધ્યાપકને ઉપયોગી નીવડે તેવું મટિરિયલ, એટલે કે આદર્શ કહી શકાય તેવી અભ્યાસસામગ્રી, તન્ત અને ખન્તથી સરજવી હતી. એ હેતુ સરે એ માટે શિબિરો યોજતા હતા. શિબિરોમાં યુનિવવર્સિટીઓએ નિયત કરેલા અભ્યાસ-મુદ્દા પર વ્યાખ્યાનો

થતાં, વિદ્યાર્થીઓ વ્યાખ્યાતા સાથે પ્રશ્નોત્તર કરતા, ચર્ચાઓ થતી. 'લિટ્-ક્વિઝ'-નો રાત્રિકાર્યક્રમ થતો, જેમાં, મિત્રો વિનોદ જોશી અને મણિલાલ પટેલ ક્વિઝ-માસ્ટર રૂપે રત રહેતા. 'લિટ્-ક્વિઝ' બે-દિવસીય શિબિરના મુગુટનું અનવદ્ય પીંછું હતું. સૌને વિદ્યાના સન્નિધાને હોવાનો અહેસાસ થતો અને વિદ્યાનન્દ મળતો.

યજમાન-સંસ્થાઓ શિબિર કરવાની સામેથી તત્પરતા બતાવતી, પ્રેમથી ખર્ચ ઉપાડતી. કુલ ૨૭ શિબિરો થયા હતા, એમાં, ૧૬ હતા વિદ્યાર્થીલક્ષી અને ૧૧ હતા અધ્યાપક-સજ્જતાલક્ષી. 'સન્નિધાન'-ના ઉપક્રમે, 'કલામીમાંસા-સન્નિધાન' અને 'સાહિત્યસ્વરૂપ-સન્નિધાન' ઉપરાન્ત શિબિરોની સામગ્રીનાં ૧૪ પુસ્તકો પ્રકાશિત થયાં છે.

એ પ્રકાશનોની સાધકબાધક ચર્ચાઓ કે સમીક્ષાઓ ભાગ્યેજ થઈ છે, એ વાતનો રંજ છે. તેમછતાં, સાહિત્યપ્રેમી અને અધ્યયનશ્રમી યુવા મિત્રો 'સન્નિધાન'-માં જોડાયા, પ્રવૃત્તિ માગે તે સહકાર દાખવ્યો, અને ખાસ તો એ કે એમણે ઉત્સાહ દાખવીને સાહસપૂર્વક સફળ વ્યાખ્યાનો કર્યાં, એ વાતને એક નાનું સરખું સુખ જ ગણી શકું છું. એક આખી પેઢી તૈયાર થઇ રહી'તી...

હું મિત્રોને કહેતો -આપણે સામે વ્હેણ તરવા નીકળ્યા છીએ. આજે આ પહેલો અંક પ્રકાશિત થાય છે એ ટાણે પણ એમ જ કહેવું રહે છે. લગભગ એ જ મિત્રોએ લેખો કરી આપ્યા છે અને એ પ્રકારે આજે પણ સહ-તરવૈયા થયા છે, તેની નોંધ લેવી જોઇશે. મારા એક સમયના વિદ્યાર્થી પણ હવે સન્નિષ્ઠ મિત્ર અતુલ રાવલે 'સન્નિધાન -નવ્ય રૂપે'-ને પોતાના 'એકત્ર ફાઉન્ડેશન'-માં સ્થાન આપીને ઘણો મોટો સહકાર દાખવ્યો છે, તે વાતનો ખૂબ આનન્દ છે. અંકનું સમગ્ર ડિઝિટલ પ્રોડક્શન તો એમના હસ્તે જ તૈયાર થયું છે.

અન્ય મિત્રોએ કરેલી નાની મોટી વ્યવસ્થાવિષયક મદદો માટે હું અને 'સન્નિધાન' તેમના આભારી છીએ.

આ સામગ્રીને હું પાશેરામાં પહેલી પૂણી ગણું છું. ઉપકારક જરૂર ગણું છું, પણ ઉત્તમ નહીં. જોકે એ દિશામાં અમારાથી ગતિશિલ જરૂર રહેવાશે અને રહીશું જ. આગામી અંકોમાં લેખન માટે, મને આશા છે કે અધ્યાપકોની નીવડેલી પેઢી અને નિવૃત્ત મિત્રો પણ સહયોગ દાખવશે.

આ આપણે સૌએ કરવાનું કામ છે અને મને એમ લાગ્યા કરે છે કે માતૃભાષાનો અને તેના સાહિત્યનો અધ્યાપક સર્વ શસ્ત્રોસમેત કટિબદ્ધ થઈ જાય એ ઘડીની મા સરસ્વતી રાહ જોઈ રહી છે...

- સુમન શાહ

સંયોજક અને તન્ત્રી : સન્નિધાન

(૨૫/૦૨/૨૦૨૨ : અમદાવાદ)

* * *

અનુક્રમણિકા

ભારતીય કથાપરંપરાની ગંગોત્રી : ‘જાતકકથા-મંજૂષા’ ❖ બળવંત જાની

‘અર્વાચીન કવિતા’નો પરિચય ❖ જયેશ ભોગાયતા

જીવનરાગનો વિજય એટલે ‘વસંતવિજય’ – મણિશંકર રત્નજી ભટ્ટ ‘કાન્ત’ ❖ નરેશ શુક્લ

આધુનિક સાહિત્ય : સંજ્ઞા અને લક્ષણો ❖ નિસર્ગ આહીર

કલાની વ્યાખ્યા - લલિત અને લલિતેતર કલાઓ વચ્ચેનો ભેદ ❖ જિતેન્દ્ર મેકવાન

લલિત કલાઓ અને તેમનું વર્ગીકરણ ❖ જિતેન્દ્ર મેકવાન

‘ઇચ્છાવર’ : રઘુવીર ચૌધરીનો સંકેતાત્મક સામાજિક પરિવેશ ❖ હસિત મહેતા

‘શિયાળાની સવારનો તડકો’ લલિત નિબંધના સાહિત્યપ્રકારમાં માતબર ઉમેરણ ❖ ભરત સોલંકી

ટી.એસ. એલિયટ વિશે કેટલાંક મંતવ્યો ❖ ભરત સોલંકી

લેઆઉટ અને નિર્માણ : અતુલ રાવલ

પ્રૂફ આદિ પ્રકાશન-વ્યવસ્થા : અજિત મકવાણા

આ સામગ્રીની સમુચિત સમીક્ષા આવકાર્ય છે, લખો : suman.g.shah@gmail.com

ઈ-પ્રકાશન : એકત્ર ફાઉન્ડેશન

૧

ભારતીય કથાપરંપરાની ગંગોત્રી : ‘જાતકકથા-મંજૂષા’

બળવંત જાની

તન્ત્રીનોંધઃ

આ લેખનો પહેલો મુદ્દો ધ્યાન આપવાજોગ છે. એમાં બળવંત જાનીએ પ્રાચીન ભારતીય સાહિત્યની ત્રણ પરમ્પરાઓની વાત કરી છે. અધ્યયન-અધ્યાપનમાં મુદ્દો ખૂબ ઉપયોગી છે, ધ્યાનપાત્ર છે. સૌએ એ ત્રણ પરમ્પરાની વીગતે નોંધ લેવી. એટલા જ મહત્ત્વનો મુદ્દો એ છે કે કથાસાહિત્યની પરમ્પરા નીપજી અને વિકસી. 'જાતકકથા-મંજૂષા' એ પરમ્પરામાં છે.

- 1. ભારતીય સંસ્કૃતિની ઓળખ.
- 2. બળવંત જાનીએ મેળવેલી પ્રેરણા અને એમણે કરેલાં સમ્પાદનો.
- 3. આ કથાઓનો સામાન્ય પરિચય
- 4. આ કથાઓ પુનઃકથન, રી-ટોલ્ડ નથી
- 5. ગાથાકથાઓ
- 6. 'સુદામાચરિત્ર'નું મૂળ. 'અભિજ્ઞાનશાકુન્તલ'નું મૂળ.
- 7. 'બોધીસત્ત્વ' 'પ્રેષણક' 'ચીવર' 'પ્રવજ્યા' 'શાસ્તા' વગેરે સંજ્ઞાઓના અર્થ સમજીને તેની નોંધ કરવી.
- 8. જાતકકથાઓનો મહિમા.

બળવંત જાની

ભારતીય કથાપરંપરાની ગંગોત્રી : 'જાતકકથા-મંજૂષા'

સંસ્કૃત, પ્રાકૃત, અપભ્રંશ અર્ધમાગધી અને પાલિ ભાષામાં રચાયેલા પ્રાચીન ભારતીય સાહિત્યના મધ્યકાલીન ભારતીય અને ગુજરાતી સાહિત્ય પરના પ્રભાવની વિગતનો ખરો પરિચય, સમગ્ર પરંપરાનો અભ્યાસ કરીએ તો પ્રાપ્ત થાય. પ્રાચીન ભારતીય સાહિત્યની ત્રણ પરંપરાઓ પ્રચલિત છે. બ્રાહ્મણપરંપરાનું 'ઉપનિષદો', 'કથાસરિત્સાગર' અને 'પંચતંત્ર' આદિ પ્રકારનું કથાસાહિત્ય, બૌદ્ધપરંપરાનું 'પિટક', 'જાતક' આદિનું કથાસાહિત્ય અને જૈનપરંપરાનું 'આગમ', 'ધર્મકથાનુયોગ' આદિનું કથાસાહિત્ય. આ ત્રણેય ધારાના પરસ્પર પ્રભાવ વિશે ઘણા અભ્યાસો થયા છે. એ પરંપરાનું કથાસાહિત્ય મધ્યકાળમાં પણ ખૂબ રચાયું. અર્વાચીન ભાષામાં પણ આગમકેન્દ્રી જૈન-કથાનકો અને જાતકકેન્દ્રી બૌદ્ધ-કથાનકોના ભાવાનુવાદલક્ષી કથારચનાના પ્રયોગો થયા છે. ડૉ. ભોગીલાલ સાંડેસરાએ બ્રાહ્મણપરંપરાની 'પંચતંત્ર' અને ર.ચી. શાહે, ધનવંત શાહે કેટલીક જૈન કથાઓ ગુજરાતીમાં રસપ્રદ બની રહે એ રીતે અવતારી છે. એ જ રીતે ડૉ. હરિવલ્લભ ભાયાણીએ બૌદ્ધ જાતકકથાઓમાંથી 'કમળના તંતુ' (૧૯૭૯) અને 'જાતકકથા-મંજૂષા' (૧૯૯૩) એમ બે સંગ્રહ અર્વાચીન ગુજરાતીમાં અવતાર્યા છે.

0 0 0

પ્રાચીન ભારતીય કથાસાહિત્યની આ પરંપરાગત વિષયસામગ્રી બહુધા લૌકિક પરંપરાની ગણાઈ છે. લોકમાં પ્રચલિત, લોકકેન્દ્રી વિગતો – ઘટનાઓને દૃષ્ટાંત તરીકે સમજાવવા માટે ખપમાં લીધેલાં લોકકથાનકો બહુધા અહીં કેન્દ્રમાં હોય છે. બીજું ભારતીય સંસ્કૃતિની ઓળખ પણ આ પ્રકારની કથાઓમાંથી મળી રહે છે. પૂર્વજન્મ અને પુનર્જન્મ, પાપ-પુણ્ય અને સેવાભાવના જેવાં જીવનમૂલ્યો પણ એમાં નિહિત હોય છે. આમ ખરી ભારતીય મૂળની આ કથાઓ ભારતીય ભાષામાં જ નહીં પણ સિલ્કરૂટ અર્થાત્ દરિયાઈ માર્ગે અને પર્વતીય માર્ગેથી પ્રસારણ પામીને વિવિધ રાષ્ટ્રની ભાષામાં પણ પ્રચલિત થઈ છે. એટલું જ નહીં આપણી વિવિધ પરંપરાના અનેક ગ્રંથોમાં પણ આ ધારાએ પ્રભાવ પાડ્યો છે. એને કેટલાક વિદ્વાનોએ ઇન્ટરપોલેશન પણ ગણ્યું છે. પ્રાપ્ત થતી પ્રાચીન હસ્તપ્રતોના સમયને મૂળકથા તરીકે ગણવામાં આવેલ છે. એ રીતે બૌદ્ધજાતક પાલિ ભાષાના પિટકમાંના, વિનયપિટક-પિટક (એટલે પટારો, ટોપલો)માંનાં ઘણાં કથાનકો આપણા રામાયણ, મહાભારત આદિ ગ્રંથોમાં પ્રયોજાયેલાં છે એનો ખ્યાલ જાતકની કથાઓની કથાસૃષ્ટિમાંથી મળી રહે છે. વચ્ચે મને આ પૂર્વે 'સુદામાચરિત્ર'માં સુદામા નામ ભારતીય બ્રાહ્મણપરંપરામાં ક્યાંય અવલોકવા ન મળતાં, મેં ભાયાણીસાહેબને પૃચ્છા કરેલી, એમણે મને કહેલું કે તમારી વાત સાચી છે. મૂળ 'મહાઅશ્વારોહ જાતક'ની એ કથા છે. એમણે એ વિશેનો એમનો લેખ મને આપેલો અને મેં પછી 'મહાઅશ્વારોહ જાતક' અને 'સુદામાચરિત્ર - આખ્યાન'નો તુલનાત્મક અભ્યાસ કરેલો અને ચારણીપરંપરાનું 'સુદામાચરિત્ર' સંપાદિત કરેલું. ભારતીય મહિલા સંત સાહિત્યના અભ્યાસ વખતે પણ મેં કેટલીક બૌદ્ધ થેરી-મહિલા સંતોની રચનાઓનો અભ્યાસ અને અનુવાદ તૈયાર કરેલા. આ ધારા પણ મારા રસનો પ્રદેશ હોઈને મેં 'જાતકકથા-મંજૂષા' વિશે સ્વાધ્યાયલેખ આપવાની સુમનભાઈને તરત જ સંમતિ આપેલી. જાતકકથાઓ અને અન્ય સાહિત્ય, ભારતીય કથાસાહિત્યનાં પ્રાચીનતમ ઉદાહરણ તરીકે ખૂબ મહત્ત્વ ધરાવે છે. ઈ.સ.પૂર્વેની ત્રીજીથી નવમી સદીનાં શિલ્પો અને હસ્તપ્રતોમાંની કથાઓ ભારતીય સમાજ અને સંસ્કૃતિના શ્રદ્ધેય દસ્તાવેજ આધાર તરીકે પણ બહુમૂલ્ય છે.

0 0 0

હરિવલ્લભ ભાયાણીએ તેત્રીસ જાતકકથાઓનો અનુવાદ અહીં કથાકૃતિ તરીકે પ્રકાશિત કરેલો છે. ચૌત્રીસમી કૃતિમાં બૌદ્ધપરંપરામાં ખૂબ જ પ્રચલિત ભદ્રા કુંડલકેશીવિષયક સામગ્રીને રિ-ટોલ્ડરૂપે આલેખી છે. 'જાતકકથા-મંજૂષા'માં અનૂદિત કથાઓ પ્રાચીન ભારતીય સમાજમાં પ્રચલિત પરંપરિત જીવનમૂલ્યો, સમાજવ્યવસ્થા કેવી માનવીય, રસપ્રદ અને સંઘર્ષયુક્ત હતી તેનો પરિચય કરાવતી કથાસૃષ્ટિથી સભર છે. કેટલીક રચનાઓ માત્ર વૃત્તાંત, પ્રસંગ કે કિસ્સા બની રહે છે પણ એનું કથાનક વાર્તારસવિહીન તો નથી જ. ઓઠાં કે દૃષ્ટાંત પ્રકારની એ રચનાઓ કથા તો બની જ રહે છે. મૂળનું કથાકથન-કથનકળાનું સ્વરૂપ બહુધા વર્ણન, કથન અને સંવાદકેન્દ્રી છે. બહુધા કથન હોઈને, કથાયું હોઈને, પ્રથમપુરુષ એકવચનમાં પણ ઘણી કથાઓની માંડણી ભાયાણીસાહેબે અનુવાદમાં પણ જાળવી છે. એ રીતે આ કથાઓ માત્ર પુનઃકથન, રિ-ટોલ્ડ નથી. મૂળના પ્રાણતત્ત્વને જાળવતો ભાવાનુવાદ છે. કાંટ-છાંટ પણ બહુ કરી જણાતી નથી. કશું ઉમેરણ પણ નથી કર્યું એ રીતે શ્રદ્ધેય અનુવાદ મૂળ ભાવવિશ્વને પ્રગટાવતો હોઈને આ કથાઓ મૂલાનુસારી પાલિ ભાષારૂપની અનુવાદકથા તરીકે મહત્ત્વની છે. મૂળ પાલિમાંથી અર્વાચીન ગુજરાતીમાં ઘણાખરા તળપદા શબ્દો પ્રયોજ્યા છે અને મોટા ભાગની બૌદ્ધ પરિભાષા કે વિશેષણ નામોને યથાતથ રાખ્યાં છે.

'પ્રેષણક નામના પાંચસો લૂંટારાની ટોળી પ્રવાસીઓને લૂંટતી હતી. તેમણે બોધિસત્ત્વને અને વૈદર્ભ બ્રાહ્મણને પકડ્યા. આ લૂંટારા પ્રેષણક કહેવાતા, કારણ કે તેઓ બે જણને પકડીને તેમાંથી એકને બાનમાં રાખી બીજાને ધન લઈ આવવા મોકલતા.'

('જાતકકથા-મંજૂષા', પૃષ્ઠ ૨૨)

અહીં 'જણ', 'બાન' જેવા તળપદા શબ્દો અને પ્રેષણક, બોધિસત્ત્વ જેવી મૂળ પરિભાષા નામ યથાવત્ રાખ્યાં જણાય છે. આખી કથા ભારે વિશિષ્ટ છે. 'શાસ્તા' એટલે ભગવાન-ધર્મગુરુ જેતવનમાં ભિક્ષુ–શિષ્ય સાથે વિહાર કરતા હતા. શિખામણ ન માનતાં આ ભિક્ષુ–શિષ્યને, અનુચિત રીતે ધનની ઇચ્છા રાખનારની શી ગતિ થાય એની એ જૂની, ગતજન્મની ટેવ અને એ કારણે બનેલી દુર્ઘટનાની ગાથા-કથા કહી.

પૂર્વજન્મમાં એક ભિક્ષુ બ્રાહ્મણ હતો. વૈદર્ભ નામનો બ્રાહ્મણ એવો મંત્ર જાણતો કે અમુક નક્ષત્રોનો યોગ થતાં એ મંત્રનો જાપ કરીને આકાશ તરફ દૃષ્ટિ કરે એટલે રત્નવર્ષા થતી. આ મંત્રવિદ્યા શીખવા માટે એક બોધિસત્ત્વ એમની સાથે રહેતો. એક વખત બ્રાહ્મણને ચેદિદેશ ગામ જવાનું થયું એટલે એ બોધિસત્ત્વને સાથે લઈને નીકળ્યો. રસ્તામાં પ્રેષણક લૂંટારા મળ્યા. બન્નેને બાન પકડીને કહે, 'આ તમારા શિષ્યને છોડીએ છીએ. એ ધન લઈને પાછો આવે ત્યાં સુધી તમને બાંધી રાખીશું.' બોધિસત્ત્વ ગુરુને કહીને નીકળ્યો. 'બ્રહ્મદેવ હું જલદીથી ધન લઈને પરત થઈશ. તમે અહીં રહો. નક્ષત્રયોગ થવાનો છે પણ એ સમયે રત્નવર્ષા ન કરાવતા. અન્યથા આ લૂંટારા લોભને વશ થઈને તમારો પણ વધ કરશે.' આવી શિખામણ દઈને બોધિસત્ત્વ નીકળ્યો. પાછળથી એ બ્રાહ્મણને થયું કે નક્ષત્રયોગ થયો છે તો હું જલદીથી મંત્ર ભણીને રત્નો મેળવીને આ પાશમાંથી છૂટીને મારે ચેદિદેશ જલદીથી પહોંચી જાઉં. આમ વિચારી લૂંટારુંઓને કહે, 'તમારે ધન જોઈએ છે તો મને આ જળાશયમાં સ્નાનાર્થે લઈ જાઓ. ત્યાંથી પૂજા અર્ચના-મંત્રપાઠ કરીને રત્ન મેળવીશ તે તમને આપી દઈશ.' સ્નાન-પૂજા, મંત્રવિધિ કરીને પછી બ્રાહ્મણે આકાશ તરફ દૃષ્ટિ કરી અને રત્નવર્ષા થઈ. રત્ન લઈ લૂંટારાઓ ચાલતા થયા. રસ્તામાં એમને બીજા પાંચસો બળવાન લૂંટારાની ટોળી મળી. નાનકડા જૂથને ડરાવીને રત્ન પડાવી લેવા પ્રયત્ન કર્યો. એટલે કહ્યું કે, 'અમને પકડવા કરતાં પેલા બ્રાહ્મણને પકડો. એ આકાશ તરફ નજર કરે છે અને રત્નોનો વરસાદ થાય છે.' પેલું મોટું ટોળું બ્રાહ્મણ પાસે ગયું અને 'બધાં માટે રત્નો વરસાવી આપ.' એમ કહ્યું. બ્રાહ્મણ કહે, 'એ ગ્રહયોગ થવાને હજુ એક વરસની વાર છે.' લૂંટારાઓ માન્યા નહીં અને તલવારના એક ઝાટકે બ્રાહ્મણના શરીરના બે ટુકડા કરી નાખ્યા. પછી પેલા લૂંટારાઓનો પીછો કરી, એમને પકડીને રત્નો પડાવીને અંદરોઅંદર યુદ્ધ કરીને બધા ખપી ગયા. પાછળ માત્ર બે લૂંટારા રહ્યા. બન્ને ભૂખ્યા હતા. એટલે એક લૂંટારો બીજાને કહે કે, 'તું નગરમાંથી ખાવાના ભાત કે કશું લઈ આવ. હું અહીં રત્નો સાચવીને તારી રાહ જોઉં છું.' તલવાર સજાવીને બેઠો અને વિચાર્યું કે એ ખાવાનું ભાત લઈને આવે એટલે તલવારથી એના ટુકડા કરી નાખીશ. પછી મારે કોઈને રત્નમાંથી ભાગ આપવો ન પડે. બીજો લૂંટારો જે ગામમાં રાંધેલા ભાત લેવા ગયો હતો એને પણ મનમાં કુવિચાર આવ્યો કે 'હું ભાત ખાઈને પછી બચેલા ભાતમાં ઝેર ભેળવી દઉં અને એ ખાશે પછી મૃત્યુ પામશે એટલે બધાં રત્નોનો માલિક હું થઈશ. ઝેરમિશ્રિત ભાત લઈને જ્યાં લૂંટારો આવ્યો કે તરત જ પેલા લૂંટારાએ તલવારના ઝાટકે ટુકડા કરીને એને મારી નાખ્યો.

પછી શાંતિથી ભાત આરોગવા લાગ્યો. જ્યાં ભાત પૂરા કરીને જલપાન કર્યું ત્યાં ઝેરને કારણે એ પણ મરણને શરણ થયો.

ચોરથી છૂટવાને બોધિસત્ત્વ થોડું ધન-દ્રવ્ય લઈને ગામમાંથી પરત થયો ત્યાં આટલા બધા લૂંટારાની લાશ જોઈ. બ્રાહ્મણના દેહના પણ ટુકડા જોયા. અને રત્નો પણ ત્યાં જોવા મળ્યા. એટલે એણે અનુમાન કર્યું કે ગ્રહયોગને કારણે બ્રાહ્મણ પંડિતે રત્નવર્ષા કરીને છૂટી જવા વિચાર્યું હશે. વધુ રત્નો મેળવવા માટે બ્રાહ્મણને કહ્યું હશે – ગ્રહયોગ પૂર્ણ થવાથી રત્ન નહીં પ્રાપ્ત થતાં લોભી લૂંટારાઓએ બ્રહ્મહત્યા કરી હશે. પછી રત્નોની માલિકી માટે અંદરોઅંદર લડીને કપાઈ મર્યા હશે. બોધિસત્ત્વે વિચાર્યું અને ગાથા કહી.

'અનુપાયેન યો અત્થં, ઈચ્છતિ સો વિહઞ્ઞતિ

ચેતા હતિંસુ વેદબ્ભં, સબ્બે તે વસનમનઝગૂ'

અર્થાત્, અનુચિત રીતે જે ધન મેળવવા ઇચ્છે છે તેનો નાશ થાય છે. ચેદિદેશના લૂંટારાઓએ વૈદર્ભ બ્રાહ્મણને મારી નાખ્યો અને પોતે પણ મૃત્યુ પામ્યા.

(પૃષ્ઠ ૨૫)

ગુજરાતી લોકપરંપરામાં જેમ 'કહેવતકથાઓ' પ્રચલિત છે, 'દુહાકથા' પ્રચલિત છે, એ પ્રકારે બૌદ્ધપરંપરામાં પણ આવી 'ગાથાકથાઓ' પ્રચલિત છે. અનેક ગુજરાતી લોકકથાઓ અને પુરાણકથાઓ ઉપર આ ગાથાકથાઓ-જાતકકથાઓનો પ્રભાવ અવલોકવા મળે છે. પ્રભાવ એટલે સ્વીકારવાનો રહે કે, મહાભારતની કથાના સમયની પૂર્વેની આ બૌદ્ધ જાતકકથાઓની પ્રાચીન હસ્તપ્રતો પ્રાપ્ત થાય છે.

જે રીતે સુદામાચરિત્રનું મૂળ 'મહાઅશ્વારોહ જાતક' છે, એ જ રીતે રામાયણમાં કૈકેયીએ દશરથ રાજા પાસેથી મેળવેલું 'વચનકથાનક' અને મહાભારતમાં જે 'યક્ષપ્રશ્ન' કથાનક છે. સરોવરમાંનો યક્ષ પાંડવોને ક્રમશઃ પ્રશ્ન પૂછે અને ઉત્તર ન આપી શકે એટલે લુપ્ત થઈ જાય. પછી યુધિષ્ઠિર સ્વયં આવે અને સરોવરના યક્ષને ઉચિત ઉત્તરો આપે એટલે પ્રસન્ન થઈને યક્ષ એક વરદાન માગવા કહે અને યુધિષ્ઠિર લઘુબંધુને જીવિત કરવા કહે. એટલે પછી યક્ષ પુનઃ પ્રશ્ન કરે કે 'બાણાવળી અર્જુન કે બળવાન ભીમને બદલે તેં નકુળ જેવા સરળ એવા લઘુબંધુને જીવિત કરવાનું કેમ કહ્યું?' એટલે યુધિષ્ઠિર ઉત્તર આપે કે કુંતીપુત્ર હું છું. પણ મારી માદ્રી નામની બીજી માતાનો પુત્ર જીવિત રહે એટલે મારાથી બીજી માતાને અન્યાય ન થયો ગણાય. 'જાતકકથા-મંજૂષા'માંની પ્રથમ કથા 'દેવધર્મો'માં 'રામાયણ' અને 'મહાભારત'માંની એ કથાનાં મૂળ અવલોકવા મળે છે.

એક વ્યક્તિ પ્રવજ્યા ધારણ પૂર્વે ઘણાં બધાં ચીવર, ઓઢણાં-પાથરણાં, ખાવા-પીવાની ચીજવસ્તુઓ એક ભંડારમાં સંગ્રહ કરીને પછી પ્રવજ્યા ધારણ કરીને આ બધી સામગ્રીનો પોતાની રીતે ઉપભોગ કરતો. એક વખત બીજા ભિક્ષુઓ વિહાર કરતાં કરતાં ત્યાં આવી પહોંચ્યા અને બધો સંગ્રહ જોઈને એને ભગવાન પાસે લઈ ગયા. ભગવાને–શાસ્તાએ–ધર્મગુરુએ પૂછ્યું, 'ભિક્ષુઓ કેમ તમે આ ભિક્ષુને પકડીને અહીં મારી પાસે લાવ્યા છો?' ભિક્ષુઓએ કહ્યું, 'ભદંત આપે તો બે-ત્રણ ચીવરની જ છૂટ આપી છે. સંતોષી અને નિર્લોભી અને અપગ્રહી રહેવાનું કહ્યું છે, પણ આ ભિક્ષુ પરિગ્રહ રાખે છે.'

શાસ્તાએ આપેલ ઉપદેશ કેમ નથી પાળતો એમ ભિક્ષુને કહ્યું. એટલે ભિક્ષુએ ગુસ્સામાં બધાં ચીવર ફગાવી દીધાં એટલે પુનઃ શાસ્તાએ કહ્યું, તને

તારા પૂર્વજન્મમાં જળરાક્ષસ–યક્ષ તરીકે લજ્જા અને લોકનિંદા કરીને બાર વર્ષ નહોતાં વિતાવવાં પડ્યાં? આથી ભિક્ષુએ પુનઃ ચીવર ધારણ કરી લીધું અને શાસ્તાએ પૂર્વજન્મની કથા કહી.

કાશીદેશના વારાણસી નગરીના બ્રહ્મદત્ત રાજાને રાજાની પટરાણીની કૂખે બોધિસત્ત્વે પુત્ર રૂપે જન્મ લીધો. એનું 'મહીશાસક' એવું નામ રાખ્યું. પછી બીજો પુત્ર થયો એનું નામ 'ચંદ્રકુમાર' રાખ્યું. પછી બોધિસત્ત્વની માતાનું મૃત્યુ થયું. રાજાએ બીજી રાણીને પટરાણી બનાવી, એને પણ સૂર્યપુત્ર નામે એક પુત્ર થયો. રાજાએ પ્રસન્ન થઈને પુત્ર માટે વરદાન માગવા કહ્યું. રાણીએ કહ્યું, 'યથા સમયે હું માગીશ ત્યારે આપજો.' પછી સમય જતાં પોતાનો પુત્ર યુવાન થયો એટલે પટરાણીએ કહ્યું, મહારાજ તમે મને વચન આપેલું, તે આજે માગું છું કે મારા પુત્રને તમે રાજગાદી આપો. રાજાએ કહ્યું, ભારે તેજસ્વી અને ઉંમરના મોટા મારા બે પુત્રો છે એને બદલે તારા પુત્રને રાજ્ય કેવી રીતે સોંપું?

રાજાએ પોતાના બન્ને મોટા પુત્રોને બોલાવીને કહ્યું કે, 'મેં આ પટરાણીને વચન માગવા કહેલું. એ વરદાન પેટે હવે એની કૂખે જન્મેલા પુત્ર માટે રાજ્ય માગે છે. તમારું બૂરું કરવા કદાચ વિચારે માટે તમે વનમાં ચાલ્યા જાઓ અને મારા મૃત્યુ પછી નગરમાં આવી આપણી કુળપરંપરા પ્રમાણે રાજ્ય ચલાવજો.'

બન્ને પુત્રો રાજાના આશીર્વાદ લઈ નીકળ્યા. નીચે ઓરમાનભાઈ સૂર્યકુમાર મળ્યો. તેણે પણ ભાઈઓ સાથે વનગમન કર્યું. રસ્તામાં એક ઝાડ નીચે ત્રણે ભાઈ બેઠા. તૃષાતુર થયા હોઈને અનુજબંધુ સૂર્યકુમારને પાણી લેવા મોકલ્યો. કુબેરનું એક સરોવર કુબેરે જળરાક્ષસને – યક્ષને સોંપેલું અને કહેલું કે, 'જે કોઈ દેવધર્મ જાણતું હોય એને જ પાણીનો ઉપયોગ કરવા દેવો.' સૂર્યકુમાર સરોવરે આવ્યો અને તરત જ પૂછ્યું, 'દેવધર્મ જાણે છે?' સૂર્યકુમારે કહ્યું, 'હા, સૂર્ય અને ચંદ્ર દેવધર્મ છે.' જળરાક્ષસે કહ્યું, 'ખોટો જવાબ છે.' એટલે એને પકડીને પોતાને નિવાસસ્થાને કેદ કર્યો. સૂર્યકુમારને વાર લાગી એટલે પોતાના અનુજ બંધુને મોકલ્યો. તેને જળરાક્ષસે પૃચ્છા કરી. તેનો જવાબ ખોટો હોઈને એને પણ પકડીને નિવાસસ્થાને રાખ્યો. ખૂબ સમય ગયો અને કોઈ પરત ન થયું એટલે બોધિસત્ત્વ – મહીશાસક પોતે નીકળ્યો. સરોવરે કોઈ દેખાયું નહીં. પોતે પાણી પીવા તળાવમાં પગ મૂક્યો ત્યાં જળરાક્ષસે પ્રગટ થઈને પૂછ્યું કે, 'જલપાન કરતાં પહેલાં મને જવાબ દે કે દેવધર્મ શું છે?' જવાબરૂપે એક આખી ગાથા કહી સંભળાવી. જળરાક્ષસ સાચો જવાબ જાણીને પ્રસન્ન થયો. કહે કે, 'કોઈ એક ભાઈને તું માગી શકે છે. મહીશાસકે ઓરમાન બંધુ સૂર્યકુમારને માગ્યો. જળરાક્ષસે કહ્યું કે, 'તારા પોતાના ભાઈને માગવાને બદલે ઓરમાનભાઈ કેમ માગ્યો?' મહીશાસકે કહ્યું કે, 'ઓરમાન માને એમ ન લાગે કે રાજની સ્પૃહાથી ભાઈને મેં ગુમ કરી દીધો.' જળરાક્ષસે કહ્યું કે, 'તું માત્ર દેવધર્મ જાણે છે એટલું જ નહીં, તું એને આચરણમાં પણ સ્વીકારે છે. હું તારા ઉપર પ્રસન્ન છું.' કહીને બન્ને ભાઈને સોંપ્યા.

બોધિસત્ત્વે યક્ષને કહ્યું કે પૂર્વજન્મના પાપકર્મને કારણે તું આ અવસ્થાને પામ્યો છો. હવે પુણ્યકર્મનું આચરણ કરજે. પછી અમુક સમય બાદ પિતાના મૃત્યુના સમાચાર મળતાં ત્રણ ભાઈઓ રાજ્યમાં પરત થયા અને રાજ્યની ધુરા સંભાળી.

આ જાતકકથામાંનાં રાણી દ્વારા પોતાના પુત્રને રાજગાદી મળે એ કથાંશ અને યક્ષના પ્રશ્નનો કથાંશ અનુક્રમે ભરતને ગાદી અપાવવાનો રામાયણનો પ્રસંગ તથા પાંચ પાંડવને જલપાન પૂર્વે પુછાતો યક્ષપ્રશ્ન. યુધિષ્ઠિરનો સાચો

ઉત્તર, એક ભાઈને પરત મેળવવાના કથનવચનનો મહાભારતનો પ્રસંગ જાતકકથાથી અનુપ્રાણિત છે. આંશિક પરિવર્તન સાથે જાતકકથાનાં કથાઘટકો પશ્ચાદ્વર્તી કથાઓમાં કેવાં સંક્રમણ પામ્યાં છે એના તુલનામૂલક સ્વાધ્યાય માટે શ્રદ્ધેય સામગ્રી તરીકે તેને ખપમાં લેવાનાં રહે.

'અભિજ્ઞાનશાકુંતલ'માંના સ્મૃતિઅભિજ્ઞાનમુદ્રા તરીકે અપાયેલા વીંટીવાળા પ્રસંગનું કથાનક 'બે વચની રાજા' નામની જાતકકથામાં અવલોકવા મળે છે એ પણ એક મહત્ત્વનું દૃષ્ટાંત છે.

'જાતકકથા-મંજૂષા'ની કથાઓ પૂર્વવર્તી ભારતીય કથાસાહિત્ય તરીકે પ્રાચીન સમયની હસ્તપ્રતોના આધારે મનાઈ છે. એક માન્યતા એવી પણ પ્રચલિત છે કે બ્રાહ્મણપરંપરાનાં પ્રચલિત લૌકિકકથાનકો કંઠસ્થ-પરંપરામાં પ્રચલિત હોય અને જાતકકથારૂપમાં લિખિતસ્વરૂપે સ્થાન પામ્યાં હોય આવો સંભવ પણ કેટલાક અભ્યાસીઓએ વ્યકત કરેલો છે.

0 0 0

લોકભાષામાં પ્રચલિત લોકકથાનકને લિખિતરૂપે જાળવતી જાતકકથાઓ પ્રાચીન ભારતીય કથાધન તરીકે ઘણી મહત્તા ધરાવતો પ્રવાહ છે. એ પ્રવાહ-ધારાની ભારતીય સાહિત્યની ખરી ઓળખ સમાન કર્મફળની દૃષ્ટાંતરૂપ આ કથાઓની મંજૂષા રસપ્રદ, જિજ્ઞાસારસ પોષક અને હવે પછી શું? જેવાં રહસ્યોથી સભર કથાખજાનો છે. કૃતિનિષ્ઠ અભિગમથી તપાસતાં એ ભારતીય જીવનમૂલ્યોને જાળવતી વાર્તારસથી સભર અને અર્થપૂર્ણ પણ જણાઈ છે.

જાતકકથાઓનું પ્રાચીન ભારતીય કથાધન આગવો-અનોખો મૂલ્યબોધ, ભાવબોધ અને સૌંદર્ય-રસબોધ ધરાવતી હોઈને ભારતીય કથાપરંપરાના મૂળ દૃષ્ટાંત તરીકે એની વિશેષ મહત્તા છે. ઉપરાંત ભારતીય કથાસાહિત્યપરંપરામાં એનું અનુરણન ક્યાં-ક્યાં સંભળાય છે એનો અંદાજ પણ આપતો 'જાતકકથા-મંજૂષા' સંગ્રહ છે. હૃદયસ્પર્શી કથા-વાર્તા, ભારતીય કથાબોધ, મૂલ્યબોધ અને તુલનામૂલક સ્વાધ્યાયના સંદર્ભ માટેની ગંગોત્રીરૂપ કથાનક, એમ ત્રણ-ચાર કારણોથી 'જાતકથા-મંજૂષા' ભારે મહત્ત્વના કથાસંચય તરીકેનું સ્થાન-માન ધારણ કરે છે.

000

('જાતકકથા-મંજૂષા', હરિવલ્લભ ભાયાણી, ઈ.સ. ૧૯૯૩, પાર્શ્વ પ્રકાશન, અમદાવાદ)

૨

‘અર્વાચીન કવિતા’નો પરિચય

જયેશ ભોગાયતા

તન્ત્રીનોંધઃ

જયેશ ભોગાયતાએ સુન્દરમ્-કૃત 'અર્વાચીન કવિતા'-નો એમના આ લેખમાં વીગતે પરિચય કરાવ્યો છે. એ ગ્રન્થનાં લગભગ બધાં જ મુખ્ય નિરૂપણોને એમણે સુવાચ્ય રીતે વર્ણવી બતાવ્યાં છે, તેની નોંધ લેવી જોઈશે.

કેટલાક મહત્ત્વના મુદ્દા :

૧ : અર્વાચીન ગુજરાતી કવિતાનો આલેખ રજૂ કરવા માટે સુન્દરમે અપનાવેલી પદ્ધતિ.

૨ : મધ્યકાલીન ગુજરાતી કવિતાથી અર્વાચીન કવિતાનું નોખાપણું.

એમનાં કેટલાંક ધ્યાનપાત્ર તારણો :

૧ : 'અર્વાચીન કવિતા'-માં તેઓએ ગુજરાતી કવિતાના નાના-મોટા પ્રવાહોનું સૂક્ષ્મ અવલોકન જોયું છે.

૨ : 'અર્વાચીન કવિતા'-ને તેઓ કાવ્યનું વિવેચન નથી ગણતા, છતાં સુન્દરમ્-ની કાવ્યના ગુણો પારખવાની અદ્ભુત શક્તિની નોંધ લે છે.

૩ : સુન્દરમ્-નો અભિગમ : ઐતિહાસિક, સામાજિક કે સાંસ્કૃતિક નથી પણ રસસિદ્ધિ-તરફી છે.

૪ : સુન્દરમે પાડેલા કવિતાના વિવિધ સ્તબક.

૫ : 'જૂનો પ્રવાહ' શીર્ષક હેઠળ એ કવિતાનું થયેલું અવલોકન.

વગેરે.

જયેશ ભોગાયતા

'અર્વાચીન કવિતા'નો પરિચય

સુન્દરમ્ (૧૯૦૮–૧૯૯૧) ગુજરાતી ભાષાના ઉત્તમ સર્જક છે. કવિ, વાર્તાકાર, વિવેચક, સંપાદક અને અનુવાદક તરીકે શ્રેષ્ઠ કૃતિઓનું પ્રદાન કર્યું છે. એમનો 'અર્વાચીન કવિતા' (પ્ર.આ. ૧૯૪૬) વિવેચનગ્રંથ અર્વાચીન ગુજરાતી કવિતાની વિકાસરેખા આલેખે છે.

ગુજરાત વર્નાક્યુલર સોસાયટીએ સુન્દરમ્‌ને અર્વાચીન ગુજરાતી કવિતાનો ઇતિહાસ લખવા માટે પસંદ કર્યા હતા. સુન્દરમે આઠેક વર્ષનો સ્વાધ્યાય કર્યા પછી ઈ.સ. ૧૯૪૬માં તેની પ્રથમ આવૃત્તિ પ્રકટ કરી હતી.

'અર્વાચીન કવિતા' વિવેચનગ્રંથનું સમગ્રલક્ષી મૂલ્યાંકન કરવા માટે અભ્યાસીએ બે ભૂમિકા પસંદ કરવી જરૂરી છે. 'અર્વાચીન કવિતા' જેમ અર્વાચીન ગુજરાતી કાવ્યવિવેચનનો ગ્રંથ છે તેમ તેમાં અર્વાચીન ગુજરાતી કવિતાનો ઐતિહાસિક આલેખ પણ છે, એટલે કે ઇતિહાસ પણ છે. અર્વાચીન ગુજરાતી કવિ અને કવિતાનું સમગ્રલક્ષી મૂલ્યાંકન કરવા માટે સુન્દરમે ઇતિહાસલેખનની પદ્ધતિ પસંદ કરી છે.

કોઈ ઇતિહાસકાર દેશ, પ્રદેશ, ભાષા, શાસક, સાહિત્ય કે ક્રાંતિકારી ઘટનાનો ઇતિહાસ લખવાનું પસંદ કરે ત્યારે ઇતિહાસલેખનની સામગ્રી મેળવવી એમને માટે

જરૂરી છે. ઇતિહાસકાર સંદર્ભસામગ્રી અને દસ્તાવેજો એકઠાં કરે છે અને પછી ઇતિહાસલેખનની પરંપરામાન્ય તબક્કા પાડીને વિષયનો આલેખ કે વિકાસરેખા રજૂ કરે છે. પરંતુ 'અર્વાચીન કવિતા'નો ગ્રંથ તો કાવ્યવિવેચનનો ઇતિહાસ છે. ત્યારે પ્રશ્ન થાય કે સુન્દરમે અર્વાચીન ગુજરાતી કવિતાની વિકાસરેખા આલેખવા માટે કઈ લેખનપદ્ધતિ પસંદ કરી છે. 'અર્વાચીન કવિતા' ગ્રંથનો અનુક્રમ જોતાં એમની લેખનપદ્ધતિનો પરિચય થાય છે. આ લેખનપદ્ધતિ એમની મૌલિક છે, કાવ્યતત્ત્વની તાત્ત્વિક સમજ ધરાવનાર અને કાવ્યના ઉત્તમ ભાવકે સર્જેલી લેખનપદ્ધતિ 'ઇતિહાસ' સંજ્ઞાનો અર્થવિસ્તાર છે.

કુલ ૫૭૦ પાનાંના ગ્રંથને વિવેચકે વિષયની રજૂઆત માટે જુદી જુદી સંજ્ઞાઓ વડે વિભાજિત કર્યો છે. 'નવો પ્રવાહ' પાના નંબર ૧થી ૪૫૩ના પ્રથમ પ્રકરણનું 'સ્તબક' 'પ્રાવેશિક', 'ખંડક' જેવી સંજ્ઞાઓ વડે લેખન કર્યું છે. આ બધી સંજ્ઞાઓ અર્વાચીન ગુજરાતી કવિતાનો આલેખ રજૂ કરવા માટે ખૂબ જ ઉપયોગી બની છે. પાના નંબર ૪૫૫–૪૯૧ને 'જૂનો પ્રવાહ' સંજ્ઞા વડે 'નવો પ્રવાહ' સંજ્ઞાથી જુદો પાડ્યો છે. જે ઇતિહાસકાર સુન્દરમ્‌ની ત્રણ જુદા જુદા સ્તબકની કવિતાનું જ્ઞાન દર્શાવે છે. 'જૂનો પ્રવાહ' પ્રકરણનું પણ 'પ્રાવેશિક', 'ખંડક' વડે લેખન કર્યું છે. પાના નંબર ૪૧૨–૫૩૦ પરિશિષ્ટ છે. જેમાં સંસ્કૃત અને બંગાળી મહાકાવ્યો અને નાટકોના ગુજરાતી સર્જકોએ કરેલા અનુવાદનો પરિચય થાય છે અને 'સંગ્રહો' પ્રકરણમાં ગુજરાતી લોકકવિતા અને અન્ય સ્વરૂપની કૃતિઓનો પરિચય છે. આ ગ્રંથનું ચુસ્ત માળખું જોતાં વિવેચકની નિષ્ઠાપૂર્ણ અને સંશોધનપરક ઇતિહાસદૃષ્ટિનો પરિચય મળે છે. સુન્દરમે અર્વાચીન કવિતાનો સ્તબક પ્રમાણેનો ઇતિહાસ લખવા માટે નાનામોટા ૩૫૦ જેટલા કવિઓની નાનીમોટી સવા હજાર જેટલી કૃતિઓનું સઘન વાચન કર્યું હતું. 'અર્વાચીન કવિતા' એ કાવ્યપરંપરાનો ઇતિહાસ લખવા માટે આજે પ્રતિમાન કોટિનો ગ્રંથ છે.

*

સુન્દરમે અર્વાચીન ગુજરાતી કવિતાનો આલેખ રજૂ કરવા માટે જે પદ્ધતિ પસંદ કરી એનો પરિચય આપ્યા પછી મહત્ત્વની વાત એ આવે છે કે સુન્દરમે ગુજરાતી કવિ અને કવિતાની સર્જકતા પ્રગટ કરવા માટે કઈ દૃષ્ટિ પસંદ કરી છે. કવિતા અને એમની દૃષ્ટિ વચ્ચેના તાદાત્મ્યભાવથી જેનો ગ્રંથ સ્વરૂપે આવિર્ભાવ થયો છે તેની પાછળ વિવેચકની કઈ કાવ્યભાવના સક્રિય રહી છે. કાવ્યવિવેચન કરવા માટે એમણે જે દૃષ્ટિ પસંદ કરી છે તેમાં એમની કાવ્યતત્ત્વની સૂઝ અને કાવ્યસર્જનના મુખ્ય કાર્ય વિશેની સમજ નિર્ણાયક બને છે. સુન્દરમ્ સ્પષ્ટપણે માને છે કે કાવ્યનું મૂલ્યાંકન કરવા માટે કાવ્યની પોતાની જ દૃષ્ટિ સૌથી વધારે ન્યાયપૂર્ણ નીવડે છે. કવિતા આનંદની અને સૌંદર્યની સૃષ્ટિનું સર્જન કરે છે. સુન્દરમ્‌ની કવિતાના સ્વરૂપની આ પાયારૂપ સમજને કારણે એમણે કાવ્યવિવેચન કરતી વખતે કવિનું જીવન કે કવિને ઘડનારાં સામાજિક, આર્થિક, સાંસ્કૃતિક પરિબળોની ચર્ચા કરી નથી. એ દૃષ્ટિએ ગુજરાતી કવિતાનું વિવેચન કરવા માટે એમણે ઐતિહાસિક, સામાજિક કે સાંસ્કૃતિક અભિગમ પસંદ કર્યો નથી પરંતુ કાવ્યમાં રસસિદ્ધિ પૂર્ણ કરનારાં કાવ્યનાં વિવિધ ઘટકો કે અંગોનું કાર્ય સૂક્ષ્મ નજરે તપાસ્યું છે. કાવ્યને આકાર આપનારાં વિવિધ ઘટકો જેવાં કે છંદ, લય, બાની, અલંકાર, વગેરેનો વિનિયોગ કવિ કેટલી સારી રીતે કરી શક્યો છે તેની તપાસ કેન્દ્રમાં રાખે છે. કવિની મૌલિક સર્જકતા, કવિની પ્રભાવવાદી સર્જકતા કે અનુકરણવશ સર્જાતી કવિતા એમ જુદી જુદી કક્ષાની સર્જકતાને આધારે કાવ્યવિવેચન કર્યું છે.

કાવ્યવિવેચન કરતી વખતે કવિનાં કાવ્યોને વિષય પ્રમાણે જુદાં પાડે છે પરંતુ એ કાવ્યોનું મૂલ્યાંકન કરતી વખતે એમની વિવેચનદૃષ્ટિ કાવ્યના વિષયની વિચારણામાં થંભી જતી નથી. પરંતુ કવિએ કાવ્યના વિષયનું કાવ્યત્વ કેવી રીતે સર્જ્યું છે એના પર જ દૃષ્ટિ રહી છે. ઉદાહરણ તરીકે નર્મદનાં પ્રકૃતિવર્ણનનાં કાવ્યોનું રસલક્ષી મૂલ્યાંકન કરવા માટે નર્મદની કલ્પનાશક્તિ, અલંકારરીતિ, વર્ણનરીતિ, દૃશ્યનિર્માણશક્તિ અને અક્ષરમેળ કે માત્રામેળ છંદની શક્તિ – આ બધાં કાવ્યત્વ સિદ્ધ કરનારાં ઘટકોની સિદ્ધિ અને સીમા બંને રજૂ કરે છે.

વિવેચકે 'નવો પ્રવાહ' શીર્ષકની ગુજરાતી કવિતાના અર્વાચીન પ્રવાહનું સ્વરૂપ વર્ણવ્યું છે. એ નવા પ્રવાહનું કાવ્યત્વના ધોરણે વિવેચન કરવા માટે વિવેચકે યોજનાપૂર્વક 'સ્તબક' અને 'ખંડક'માં પ્રવાહને વિશેષ પારદર્શી બનાવ્યો છે. તેના પ્રત્યેક વળાંકો, આરોહ-અવરોહ, સમૃદ્ધિ અને સામાન્યતા ગુજરાતી કવિતાની ઓળખ આપે છે. અર્વાચીન ગુજરાતી કવિતાનો આરંભ કવિ નર્મદથી નહીં પણ દલપતરામ કવિની નવી શૈલીની કૃતિ 'બાપાની પીંપર'(૧૮૪૫)થી થયો.

મધ્યકાલીન ગુજરાતી કવિતાથી અર્વાચીન કવિતાનું નોખાપણું નવી શૈલી છે. સુન્દરમે અર્વાચીન કવિતાના તબક્કા પાડનારાં તત્ત્વોમાં સામાજિક–સાંસ્કૃતિક–આર્થિક પરિબળોને મુખ્ય નથી ગણાવ્યાં પરંતુ કવિની નૂતન શૈલીનો આરંભ, એની સિદ્ધિઓ, એનું અનુકરણ અને અંતે એની સ્થગિતતા કે નિર્જીવતા એ ભૂમિકાએ કવિતાના સ્તબક પાડે છે અને પછી જ્યારે કોઈ નવો કવિ નૂતન શૈલી વડે કાવ્યસર્જનનો પ્રારંભ કરે છે ત્યારે એ નવા સ્તબકની કવિતા બને છે. આ ભૂમિકાએ જ વિવેચકે પહેલો સ્તબક ઈ.સ. ૧૮૪૫થી ૧૮૮૪ સુધીનો ગણાવ્યો છે અને બીજો સ્તબક ઈ.સ. ૧૮૮૫થી ૧૯૩૦નો ગણાવ્યો છે. બીજા સ્તબકના પ્રારંભે બાલાશંકર કંથારિયાનું 'કલાન્ત કવિ' (૧૮૮૫) કાવ્ય તેની શૈલી અને સંસ્કૃત કાવ્યપરંપરા સાથેના ગાઢ અનુસન્ધાનના બળથી દલપતરામની કાવ્યશૈલીથી જુદું પડે છે અને તેથી તે કાવ્ય સ્વયં બીજા સ્તબકનું નિર્માણ કરે છે. એક વાત અહીં ધ્યાન પર લેવાની જરૂર છે તે વિવેચકે બીજા સ્તબકનો સમયગાળો પિસ્તાળીસ વર્ષનો ગણાવ્યો છે, એનો અર્થ એ થઈ શકે કે પિસ્તાળીસ વર્ષના સમયગાળામાં એક કરતાં વધુ પરસ્પરથી જુદી કાવ્યશૈલીઓનો આવિષ્કાર ઓછા પ્રમાણમાં થયો હશે. ત્રીજા સ્તબકનો આરંભ ૧૯૩૧થી અને ગ્રંથલેખન પૂરું થયાના વર્ષ સુધીનો દર્શાવ્યો છે. આ સ્તબકને નવીન કવિતાના આરંભનો ગણાવે છે.

વિવેચકે કાવ્યવિવેચન માટે કાવ્યનાં ઘડનારાં કાવ્યની બહારનાં પરિબળોને નિર્ણાયક નથી ગણાવ્યાં પરંતુ કાવ્યકળાનું નિર્માણ કરનારાં કાવ્યની સીમામાં જ રહેતાં પરિબળોને સાર્થક ગણાવ્યાં છે. ઉદાહરણ તરીકે, બીજા સ્તબકની ગુજરાતી કવિતા પહેલા સ્તબકની કવિતાથી જુદી કઈ રીતે પડી? બીજા સ્તબકની કવિતાનું આંતરિક રૂપ ઘડવામાં કયાં કયાં કાવ્યવિશ્વનાં પોતાનાં તત્ત્વોનો ફાળો છે? બીજા સ્તબકની કવિતાને ઘડનારાં પરિબળોમાં સંસ્કૃત, અંગ્રેજી અને ફારસી કવિતાનો પ્રભાવ છે. એ ભાષાની કવિતાનાં ઘટકોએ ગુજરાતી કવિતાનાં અંગોનું સ્વરૂપ બદલી નાખ્યું. છંદ, ભાષા, કાવ્યપ્રકાર, કળાદૃષ્ટિ જેવાં નવાં પરિબળોએ ગુજરાતી કવિતાના પ્રવાહને નવી દિશા આપી. વિશ્વકવિતાના ગાઢ સંપર્કથી બીજા સ્તબકના કવિઓની જીવનદૃષ્ટિ અને કળાદૃષ્ટિમાં ધરમૂળથી ફેરફારો થયા. સુન્દરમે કાવ્યવિવેચનમાં નવી કાવ્યશૈલીનું નિર્માણ કરનારાં તત્ત્વોમાં કાવ્યનાં અંગભૂત ઘટકોની સક્રિય ઉપસ્થિતિને જ મહત્ત્વ આપ્યું છે. કવિતાકળામાં તબક્કાવાર આવતાં ઉન્મેષોના મૂળમાં કવિતા જ મુખ્ય શક્તિ છે. તેથી કાવ્યવિવેચકે કાવ્યનો

અભ્યાસ કરતી વખતે પ્રાદેશિક–દેશ–પરદેશની કાવ્યશૈલીઓનો પરિચય કેળવવો જરૂરી છે.

સુન્દરમે અર્વાચીન કવિતાનું મૂલ્યાંકન કરવા માટે મૌલિક અને સંતુલિત કાવ્યસમજને આધારે કેટલીક સર્વમાન્ય ઐતિહાસિક હકીકતોનો પુનર્વિચાર કર્યો છે. ઉદાહરણ તરીકે, બીજા સ્તબકની ગુજરાતી કવિતાનો આરંભ ‘કુસુમમાળા’(પ્ર.આ. ૧૮૮૭)થી થયો છે એવી સર્વમાન્ય હકીકતનો એ સ્વીકાર કરતા નથી. બાલાશંકર કંથારિયાનું ‘કલાન્ત કવિ’ કાવ્ય અર્વાચીન ગુજરાતી કવિતાને બીજા સ્તબકમાં સંક્રાન્ત કરે છે. આ ફેરવિચારણાનો આધાર એમની શુદ્ધ કાવ્યભાવના છે. નરસિંહરાવ દિવેટિયા કે અંગ્રેજી કવિતા તરફનો એમનો પૂર્વગ્રહ નથી. ‘કલાન્ત કવિ’ કાવ્યમાં સંસ્કૃત કાવ્યપરંપરાનું કળાત્મક અનુસન્ધાન છે. સુન્દરમ્‌નું માનવું છે કે નૂતન કવિતા પણ પોતાની કાવ્યપરંપરા સાથે ગાઢ અનુબંધ કેળવીને નવી શૈલીનો આવિષ્કાર કરી શકે છે. ‘કુસુમમાળા’નાં કાવ્યો પર અંગ્રેજી કવિતાની અસર છે પરંતુ આપણી કાવ્યપરંપરાનું અનુસંધાન નથી. કાવ્યભાષા, કાવ્યશૈલી અને ભાવવિશ્વની દષ્ટિએ તેમાં પાશ્ચાત્ય કવિતાનો પ્રભાવ છે. સુન્દરમ્‌ની પરંપરા અનુસંધાનને મહત્ત્વ આપવાની કાવ્યસમજને કારણે ‘અર્વાચીન કવિતા’ ગ્રંથમાં કાવ્યતત્ત્વની પ્રતિષ્ઠા કાવ્યગુણ અને કાવ્યપરંપરાને આધારે કરી છે. આ ભૂમિકાએ જ દલપતરામના ‘બાપાની પીંપર’ કાવ્યને અર્વાચીન કવિતાના પ્રથમ નમૂના તરીકે ગણે છે. એમની ઇતિહાસદષ્ટિ કાવ્યશાસ્ત્રના મૂળભૂત સિદ્ધાંતોની પીઠિકા ધરાવે છે.

સુન્દરમે નવો પ્રવાહ અને જૂનો પ્રવાહની કવિતાનો યોજનાબદ્ધ ઇતિહાસ લખવા માટે જે મૌલિક પદ્ધતિ શોધી છે તેનું સાતત્ય આખા ગ્રંથમાં જોવા મળે છે. કોઈ પણ કવિની સર્જકપ્રતિભાના વિવિધ ઉન્મેષો કેવી રીતે આખા ગ્રંથમાં જોવા મળે છે, કોઈ પણ કવિની સર્જકપ્રતિભાના વિવિધ ઉન્મેષો કેવી રીતે પ્રસ્તુત કરી શકાય એના માટે એક ઇતિહાસલેખક અને કાવ્યજ્ઞ એમ બંને પ્રતિભાના સમન્વયથી અભ્યાસ કર્યો છે. ઉદાહરણ તરીકે, ‘નવો પ્રવાહ’ પ્રકરણના પહેલા સ્તબકના ખંડક એકના મુખ્ય કવિઓની એક સૂચિ આપે છે. તે સૂચિના પ્રથમ કવિ દલપતરામ છે, અને દલપતરામના કાવ્યસંગ્રહોની એક સૂચિ આપે છે. એ પછી કવિની સર્જકતાનું મૂલ્યાંકન કરવા માટે એમની વિવેચકદષ્ટિ કવિમાનસ અને કાવ્યસ્વયં પર જ સ્થિર રહી છે. કવિમાનસનું ઘડતર કવિના કવિતા સાથેના ગાઢ અનુબંધથી થાય છે. એ કઈ કવિતા અને કઈ કાવ્યપરંપરાનું સેવન કરે છે તેનાથી કવિમાનસનું ઘડતર થાય છે. કવિમાનસના ઘડતરમાં કવિના જીવનના અનુભવો કરતાં પણ કવિએ કાવ્યદીક્ષા ક્યાંથી મેળવી છે એનું મહત્ત્વ વધારે છે. સુન્દરમ્‌નો કવિમાનસના ઘડતર વિશેનો આ વિભાવ આ ગ્રંથમાં સમાવેલ દરેક કવિને એકસરખી રીતે લાગુ પડે છે. આ વિભાવની ભૂમિકાએ કવિ દલપતરામ અને કવિ નર્મદના કવિમાનસ વચ્ચેના ભેદને પામી શકીએ છીએ.

સુન્દરમ્ કવિપ્રતિભાના વિભિન્ન ઉન્મેષોને પ્રસ્તુત કરવા માટે કવિતાના વિષયોની મૌલિકતાની સાથે સાથે કવિની છંદશક્તિ, નૂતન કાવ્યસ્વરૂપની શોધ, છંદપ્રયોગો, પ્રયોગવૃત્તિ જેવાં અંગભૂત તત્ત્વોને આધારે કવિપ્રતિભાના વિશેષો દર્શાવે છે. આને કારણે કવિની બાહ્ય ઓળખ સાવ ગૌણ જ રાખી છે. કવિનું જીવન, અભ્યાસ, વ્યવસાય, વ્યક્તિ વિશેષતા અને મર્યાદાઓને આધારે કવિપ્રતિભાની ઓળખ આપતા નથી. ગ્રંથના વાચકો કવિસર્જકની ઓળખ પામે છે કવિવ્યક્તિની નહીં. કવિની કવિતાના ચહેરાનું સૌંદર્ય પામે છે અને એ રીતે સમગ્ર ગ્રંથ અર્વાચીન ગુજરાતી કવિતાનું સૌંદર્યદર્શન કરાવે છે.

મધ્યકાલીન ગુજરાતી કવિતાથી અર્વાચીન કવિતાનું નોખાપણું નવી શૈલી છે. સુન્દરમે અર્વાચીન કવિતાના તબક્કા પાડનારાં તત્ત્વોમાં સામાજિક–સાંસ્કૃતિક–આર્થિક પરિબળોને મુખ્ય નથી ગણાવ્યાં પરંતુ કવિની નૂતન શૈલીનો આરંભ, એની સિદ્ધિઓ, એનું અનુકરણ અને અંતે એની સ્થગિતતા કે નિર્જીવતા એ ભૂમિકાએ કવિતાના સ્તબક પાડે છે અને પછી જ્યારે કોઈ નવો કવિ નૂતન શૈલી વડે કાવ્યસર્જનનો પ્રારંભ કરે છે ત્યારે એ નવા સ્તબકની કવિતા બને છે. સુન્દરમ્ કયાં ક્યાં તત્ત્વોને નવાં પ્રસ્થાનો તરીકે ગણાવે છે એમાં એમની કાવ્યસમજ મુખ્ય છે. નવાં પ્રસ્થાનો સિદ્ધ કરનાર તત્ત્વોમાં મુખ્ય છે છંદ, કાવ્યના વિષયો, કાવ્યનો આકાર, કવિની રસદૃષ્ટિ, કાવ્યબાની, કાવ્યસ્વરૂપની આંતરિક રચનામાં બદલાવ, નવાં કાવ્યસ્વરૂપોનો આવિષ્કાર, નિજી કાવ્યપરંપરાનું સંવર્ધન, નૂતન કાવ્યશૈલી, નૂતન કાવ્યબાનીની પ્રયોગશીલતા, કાવ્યવિશ્વ સાથેનો ગાઢ અનુબંધ અને સાતત્યપૂર્વકનું પરિશીલન – આ બધાં તત્ત્વો ‘નવા પ્રસ્થાન’ને સર્જે છે.

સુન્દરમે ‘નવો પ્રવાહ’ પ્રકરણના ત્રણેય સ્તબકના કવિઓની કવિપ્રતિભાનું સ્વરૂપ વર્ણવવા માટે ‘નવાં પ્રસ્થાનો’ના વિભાગને સૂઝપૂર્વક યોજ્યો છે. આને કારણે પ્રત્યેક સ્તબકના વિશેષ પ્રતિભાશાળી કવિએ અર્વાચીન કવિતાને નવી દિશા આપવા માટે જે જે કલાપૂર્ણ પુરુષાર્થો કર્યા છે એ બધાનો વાચકને સીધો પરિચય થાય છે. આને આધારે જ કવિ નર્મદ, કાન્ત, બ.ક. ઠાકોર અને નાનાલાલે કરેલાં નવાં પ્રસ્થાનોની ઓળખ મળી છે. કવિતાની સમૃદ્ધિનો આધાર કવિ દ્વારા પ્રત્યેક તબક્કે થતાં નવાં પ્રસ્થાનો જ છે. એ નવાં પ્રસ્થાનો જ કવિતાના વિકાસના આધાર-સ્તંભો છે. જ્યાં નવાં પ્રસ્થાનો થતાં નથી ત્યાં કવિતા સ્થગિત થઈ જાય છે, યાંત્રિક બની જાય છે, પ્રભાવહીન અને નિર્જીવ બની જાય છે. કવિની શ્રેષ્ઠતાનો આધાર એમણે કરેલાં નવાં પ્રસ્થાનો છે. સુન્દરમે કાવ્યગુણની સિદ્ધિ માટે કવિમાનસ જેટલું જ મહત્ત્વ આપ્યું છે કવિની નવાં પ્રસ્થાનો કરવાની સર્જકકૃતિને. કાવ્યવિવેચનનાં ઓજારો સુન્દરમે કાવ્યમાંથી જ ઘડ્યાં છે. એ ઉછીનાં કે આગંતુક નથી. કવિતાના ઇતિહાસનો લેખક અનિવાર્યપણે કાવ્યમીમાંસાની ભૂમિકાએ જ ઇતિહાસલેખન કરે.

વિવેચકે ‘નવો પ્રવાહ’ના પ્રથમ સ્તબકના મુખ્ય અને ગૌણ કવિઓને જે પદ્ધતિએ જુદા પાડ્યા છે એ જ પદ્ધતિનું યાંત્રિક પુનરાવર્તન કરીને બીજા અને ત્રીજા સ્તબકના મુખ્ય અને ગૌણ કવિઓને જુદા પાડ્યા નથી. ઉદાહરણ તરીકે, સ્તબક–૧ના ખંડક–૧નું શીર્ષક છેઃ મુખ્ય કવિઓ; ખંડક–૨નું શીર્ષક છેઃ અન્ય કવિઓ અને એ અન્ય કવિઓને ચાર ભાગમાં જુદા પાડ્યા છેઃ દલપતરચિત કવિતાલેખકો, નર્મદરીતિના કવિતાલેખકો, પ્રાસંગિક કૃતિઓ અને પારસી બોલીના કવિઓ. હવે સ્તબક–૨ના ખંડક–૧નું શીર્ષક જુઓઃ ‘મસ્તરંગના કવિઓ’ અને એમાં પાંચ કવિઓનો સમાવેશ કર્યો છે. વિવેચકે સ્તબક બીજાનો સમયગાળો ૧૮૮૫–૧૯૩૦નો દર્શાવ્યો છે ત્યારે પિસ્તાળીસ જેટલા લાંબા સમય પર વહેતા કવિતાપ્રવાહના માત્ર મુખ્ય કે ગૌણ કવિઓ એવું સીધું સપાટ વિભાજન પૂર્ણ ઓળખ ન આપી શકે. એટલા માટે સ્તબક બીજાના ચાર ખંડક પાડ્યા છે અને પ્રત્યેક ખંડને વિશિષ્ટ નામ આપ્યું છેઃ ખંડક–૧ મસ્તરંગના કવિઓ; ખંડક–૨ સંસ્કૃત જાગૃતિના કવિઓ; ખંડક–૩ અન્ય કવિઓ, જેની સંખ્યા ૯૨ની છે! અને આ ખંડકની વિશેષતા એ છે કે બહુ ઓછું લખનારા કવિઓ પ્રત્યે પૂરતો આદર બતાવીને કાવ્યપંક્તિઓનાં ઉદાહરણો વડે એમની સર્જકતાનું દર્શન કરાવ્યું છે. એ ભલે મુખ્ય કવિની તુલનાએ ગૌણ રહ્યો પરંતુ એમની કાવ્યસર્જનપ્રીતિએ અર્વાચીન ગુજરાતી કવિતાના ઘડતરમાં અનન્ય ફાળો આપ્યો છે.

ખંડક–૪નું શીર્ષક છેઃ રાસ અને બાળકાવ્યો. સ્તબક બીજાના ચાર ખંડકનાં શીર્ષકો અર્વાચીન ગુજરાતી કવિતાનાં વ્યાપ અને ઊંડાણને સૂચવે છે. બીજા સ્તબકની ગુજરાતી કવિતાના ઘડતરમાં સંસ્કૃત, અંગ્રેજી અને ફારસી ભાષાની કવિતાનો મોટો ફાળો છે. ગુજરાતી કવિઓની સર્જનઝંખના અને ક્ષિતિજો વિસ્તારવાની ઝંખનામાંથી જ મહાકાવ્ય, (મહાકાવ્ય લખવાની ઝંખના) ખંડકાવ્ય, સૉનેટ અને ગઝલ જેવાં નવાં કાવ્યસ્વરૂપોનો જન્મ થયો. વિવેચકે ગુજરાતી કવિતાના આ વિશાળ પટનો પોતાના પ્રકલ્પમાં સમાવેશ કરવા માટે ચાર ખંડની યોજના કરી છે, એ યોજના વિના પિસ્તાળીસ વર્ષના કાવ્યસર્જનના ઇતિહાસની ચર્ચા કરવી અશક્ય છે. એ ચાર ખંડકની યોજનાનું સઘન વાચન કરીએ ત્યારે અર્વાચીન કવિતાની સમૃદ્ધિનો પરિચય થાય છે. અર્વાચીન ગુજરાતી કવિતા વિષય, કાવ્યભાષા છંદ, લય, બાની, અલંકાર, છંદપ્રયોગો અને સ્વરૂપસિદ્ધિની દૃષ્ટિએ અભૂતપૂર્વ સમૃદ્ધિ ધરાવે છે – આ વાતની પ્રતીતિ વિવેચકની ચાર ખંડકની સજીવ યોજનાથી થાય છે. સૌ પ્રથમ સુન્દરમ્‌ની કવિચેતના અને ભાવકચેતનાએ એ કવિતાની સમૃદ્ધિ અનુભવી અને તેનું વિભાજન વિશિષ્ટ યોજના વડે મૂર્ત કર્યું છે. એ જ રીતે સ્તબક ત્રીજાને ખંડકો વડે વિભાજિત નથી કર્યો પરંતુ 'પ્રાવેશિક' એવી સંજ્ઞાથી ઈ.સ. ૧૯૩૧થી આરંભાયેલી નવીન કવિતાઓનો પ્રવેશક જ લખ્યો છે. ત્રીજા સ્તબકના કવિતાપ્રવાહમાં ચાર મુખ્ય કવિઓના પ્રદાનને વર્ણવ્યું છે, એ સિવાય નવીન કવિતાની સિદ્ધિઓ અને મર્યાદાઓનું વિગતે વર્ણન કર્યું છે.

વિવેચકે 'જૂનો પ્રવાહ'ની કવિતાનું એટલી જ નિષ્ઠા અને ગંભીરતાથી અવલોકન કર્યું છે. ગાંધીયુગની જીવનભાવનાના કેન્દ્રથી સાવ સામાન્ય કક્ષાના કવિઓની કવિતાનું ભાવવાહી અવલોકન કર્યું છે. મુખ્ય–ગૌણ કે મહાન–સામાન્યની સામાજિક ભેદદૃષ્ટિનો સુન્દરમે ત્યાગ કર્યો છે. કવિ નહીં કવિતાઓનો જ મહિમા કરે છે. સાવ અજાણ્યા અને પ્રમાણમાં ઓછી સંખ્યામાં કાવ્યોનું સર્જન કરનાર કવિની સર્જકતા ઉદાહરણો વડે રજૂ કરી છે. સુન્દરમ્‌ની મનુષ્યમાત્રને ચાહવાની જીવનફિલસૂફીએ એમની કાવ્યપ્રીતિને સમુદાર, ન્યાયી અને સંતુલિત કરી છે.

ગ્રંથના અંતે બેતાળીસ પાનાંનું પરિશિષ્ટ અને ચાળીસ પાનાંની સૂચિ એ માત્ર ઉમેરણ નથી પરંતુ કવિતાની અનુવાદપ્રવૃત્તિ અને સંગ્રહોની અનિવાર્યતા દર્શાવી છે. અનુવાદપ્રવૃત્તિ દ્વારા ગુજરાતી કવિતાનો વિસ્તાર થયો છે. સૂચિમાં કર્તા, કૃતિ અને સંજ્ઞાને એકસાથે સમાવી લીધાં છે.

સુન્દરમ્‌નો 'અર્વાચીન કવિતા' ગ્રંથ મુખ્ય બે દૃષ્ટિએ માર્ગદર્શક અને પ્રેરક છે. એક, કવિતાનો સળંગ ઇતિહાસ લખવા માટે સુન્દરમે તૈયાર કરેલું વ્યવસ્થાતંત્ર આજે પણ પ્રસ્તુત છે. કવિતાના ઇતિહાસને તથ્યો, હકીકતો કે દસ્તાવેજોના ભારથી લખવાનો નથી. એ બધી તથ્યપરક સામગ્રીની ભીતર વહેતા કવિતાપ્રવાહનો ધ્વનિ એકચિત્તે સાંભળતાં સાંભળતાં કવિચેતનાનો વાગ્વૈભવ રજૂ કરવાનો છે. કવિતાના કાલખંડના આંતરપ્રવાહોની ગતિને પામવાની છે. જયંત પાઠકે 'આધુનિક કવિતાપ્રવાહ' (પ્ર.આ. ૧૯૬૫) ગ્રંથમાં 'અર્વાચીન કવિતા' ગ્રંથની યોજનાને મૌલિક રીતે અપનાવી છે. તેમ છતાં 'અર્વાચીન કવિતા' ગ્રંથની તોલે આવે એવા ગ્રંથનું સર્જન થઈ શક્યું નથી. એક આસને બેસીને વિદ્યાની સાધના કરવાની શક્તિ ધરાવનાર પ્રતિભાની પ્રતીક્ષા છે!

બે, 'અર્વાચીન કવિતા' એ ગુજરાતી કવિતાનો ઇતિહાસ તેની વિકાસરેખા, તેના નાના-મોટા પ્રવાહોનું સૂક્ષ્મ અવલોકન છે. આ ગ્રંથમાં કોઈ એક સ્વતંત્ર કાવ્યનું વિવેચન નથી, તેમ છતાં વિવેચકની કાવ્યના ગુણો પારખવાની અદ્

ભુત શક્તિનો અનુભવ કરીશું તો સ્વતંત્ર કાવ્યનું વિવેચન કરવાની દૃષ્ટિ પ્રાપ્ત થઈ શકે છે. કવિ નહીં કવિતાને જ કેન્દ્રમાં રાખીને તેનું વિવેચન કરીએ તો કવિતાનો વિષય, કાવ્યભાષા, છંદ, લય, અલંકાર, શૈલી, બાની અને સ્વરૂપની સિદ્ધિ વર્ણવી શકીએ. કવિતાને કવિતા બનાવનારાં સક્રિય ઘટકોની કાર્યશીલતાને વર્ણવી શકીએ. એ આગળ જતાં કવિની સમગ્ર કવિતાનો અભ્યાસ થઈ શકે. સુન્દરમે પ્રત્યેક સ્તબકના નવા પ્રવાહ અને જૂના પ્રવાહની કવિતાનું મૂલ્યાંકન કવિતાનું સૌંદર્ય નિષ્પન્ન કરનારાં ઘટકોની કાર્યશીલતા દર્શાવીને કર્યું છે.

કવિની સર્જનપ્રતિભા કવિતાનાં ઘટકોને કુશળતાથી સંયોજિત નથી કરી શકતી ત્યારે કાવ્ય રસાનંદ આપી શકતું નથી. આ પ્રકારનાં નબળાં કાવ્યોનાં એમણે ઉદાહરણ આપ્યાં છે. કાવ્યભાષાની મેદસ્વિતા, અલંકારોનો ખડકલો અને ઊર્મિલ કવિમાનસની ટીકા કરી છે; પછી ભલે ને મોટો કવિ હોય તો પણ! આ દૃષ્ટિએ સ્વતંત્ર કાવ્યના અર્થબોધ માટે સુન્દરમે આપેલી કાવ્યભાવનાનું ઓજાર જરૂર કામ લાગી શકે છે.

સુન્દરમ્‌નો ‘અર્વાચીન કવિતા’ ગ્રંથ વિવેચકો અને વાચકોનો આદર પામતો રહ્યો છે. તેના પ્રકાશનવર્ષથી (૧૯૪૬) શરૂ કરીને આજ પર્યંત તેનું ગૌરવ થયું છે, મૂલ્યાંકનો થયાં છે, પુનર્મૂલ્યાંકનો થયાં છે, કવિતાના ઇતિહાસલેખનના ગ્રંથ તરીકે પણ તેનો સઘન અભ્યાસ થયો છે. તેનું પ્રકાશન જે વર્ષમાં થયું –૧૯૪૬– એ જ વર્ષમાં તેને મહિડા પારિતોષિક મળ્યું હતું. પ્રકાશન પછીના બે દાયકા દરમ્યાન તેની ત્રણ આવૃત્તિઓ પ્રગટ થઈ હતી અને ઑક્ટોબર ૨૦૦૪માં પુનર્મુદ્રણ થયું હતું.

વિદ્યાર્થીમિત્રો અને અધ્યાપકમિત્રોને ‘અર્વાચીન કવિતા’ ગ્રંથ વિષે અને વિવેચક સુન્દરમ્ વિશે બીજી મહત્ત્વની સ્વાધ્યાયસામગ્રી મળી રહે તેવા આશયથી પુસ્તકો અને લેખોની એક સૂચિ આપી છે. આ સ્વાધ્યાયસામગ્રીનું વાચન કરવાથી ગ્રંથની અને વિવેચકની બંનેની વિશેષ સમૃદ્ધિનો પરિચય થશે. અને ગ્રંથનું અને વિવેચકનું વાચન કરવાની બીજી દૃષ્ટિનો પરિચય થશે. વિવેચનના નવા અભિગમનો અને નવ્ય ઇતિહાસલેખનની પદ્ધતિનો પરિચય થશે. વિવેચકનું પુનર્મૂલ્યાંકન કરવાની નૂતન દૃષ્ટિનો અનુભવ થશે. મૂળ ગ્રંથનો સઘન સ્વાધ્યાય કર્યા પછી જ તેના પર થયેલા અભ્યાસોનું તટસ્થ ભૂમિકાએ વાચન કરવાથી ગ્રંથવાચનની સાચી શિક્ષા મળી શકે. સ્વાધ્યાયસામગ્રીનું પરીક્ષાના ઉત્તર લખવાની સામગ્રીમાં પરિવર્તન કરવાની વૃત્તિનો ત્યાગ કરવાથી જ સાહિત્યકળાનું સન્નિધાન સંભવિત બને!

નોંધ : સ્વાધ્યાય કરવા માટે પુસ્તકો અને લેખોની યાદી (યાદી સંપૂર્ણ નથી. તેમાં બીજી સામગ્રી ઉમેરી શકાય.)

૧. વાત આપણા વિવેચનની – શિરીષ પંચાલ, પ્ર.આ. સપ્ટેમ્બર, ૨૦૦૫, સંવાદ પ્રકાશન, વડોદરા, સુંદરમ્ – પૃષ્ઠ ૧૨૨થી ૧૪૯

૨. નિરંતર – નીતિન મહેતા. પ્ર.આ. ફેબ્રુઆરી, ૨૦૦૭, પ્રકાશક લેખક પોતે, વિવેચક સુન્દરમ્: પુનર્મૂલ્યાંકન, પૃષ્ઠ ૬૭થી ૭૮

૩. નિમિત્ત – રાજેશ પંડ્યા, પ્ર.આ. ફેબ્રુઆરી, ૨૦૦૪, પ્રકાશક લેખક પોતે, ‘અર્વાચીન કવિતા’માં ઇતિહાસ આલેખન, પૃષ્ઠ ૭૯થી ૯૩

૪. અભિવ્યાપ્તિ – જયેશ ભોગાયતા, પ્ર.આ. માર્ચ, ૨૦૧૯, પ્રકાશક લેખક પોતે, વિવેચક સુન્દરમ્: પૃષ્ઠ ૨૮૯થી ૩૦૩

૫. સાહિત્યના ઇતિહાસની વિભાવના: ‘અર્વાચીન કવિતા’ના આધારે સ્વાધ્યાય-લેખ – બાબુ સુથાર, પ્રકાશક: તથાપિ ત્રૈમાસિક, વર્ષ–૩, અંક–૧૦, ડિસેમ્બર–ફેબ્રુઆરી, ૨૦૦૮, પૃષ્ઠ ૬૨થી ૭૩.

૩

જીવનરાગનો વિજય એટલે ‘વસંતવિજય’ – મણિશંકર રત્નજી ભટ્ટ ‘કાન્ત’

નરેશ શુક્લ

તન્ત્રીનોંધઃ

❖ નરેશ શુક્લના આ લેખમાં અધ્યયન-અધ્યાપનમાં ઉપયોગી મહત્ત્વના મુદ્દા આ પ્રમાણે છે :

❖ – ભારતીય સાહિત્યમાં કથાને પદ્યમાં વ્યક્ત કરવાની પરંપરા અને ખણ્ડકાવ્ય.

❖ – કાન્તનાં ખણ્ડકાવ્યોની વિશેષતાઓ.

❖ નરેશ શુક્લનાં મન્તવ્યો :

૧ : ટૂંકીવાર્તા જેવો તીવ્ર ગતિબોધ કરાવનારો સંવેદનપિંડ તે ખણ્ડકાવ્ય.

૨ : ખણ્ડકાવ્ય અને પુરાકલ્પનની પ્રયુક્તિ

૩ : ’વસંતવિજય’ની વિશેષતાઓ અને કવિકર્મ

વગેરે.

❖ નરેશ શુક્લે લેખમાં પ્રારમ્ભે ખણ્ડકાવ્યના સ્વરૂપ આદિ વિશે માંડીને વાત કરી અને ત્યારબાદ ‘વસંતવિજય’ની આસ્વાદપરક સમીક્ષા કરી, એ પ્રકારે એમણે વિષયને સુન્દર ન્યાય આપ્યો છે, તેની નોંધ લેવી જોઈશે.

નરેશ શુક્લ

જીવનરાગનો વિજય એટલે ‘વસંતવિજય’ – મણિશંકર રત્નજી ભટ્ટ ‘કાન્ત’

ભારતીય સાહિત્યમાં કથાને પદ્યમાં વ્યક્ત કરવાની પરંપરા જૂની છે. અનેક મહાકાવ્યોથી માંડી લઘુ કાવ્યસ્વરૂપોમાં કથાઓ વણાતી આવી છે. ખંડકાવ્ય સંજ્ઞા પણ છેક સંસ્કૃત સાહિત્યથી ઊતરી આવી છે. મધ્યકાળ અને અર્વાચીનકાળમાંય એકાધિક ભારતીય ભાષાઓમાં ખંડકાવ્યો લખાયાં છે. પ્રસંગકાવ્યો લખાયાં છે. પદ્યવાર્તાઓથી માંડી આખ્યાનો, પદમાળાઓમાં જૂની–નવી કથાઓ રચાતી આવી હોવાના અનેક પુરાવા ઉપલબ્ધ છે.

પણ ગુજરાતીમાં જે ખંડકાવ્યો લખાયાં, ખાસ કરીને કવિ કાન્ત દ્વારા જે આગવા સ્વરૂપનું ખેડાણ થયું, તે પેલી પરંપરા સાથે સીધું કહી શકાય એવું અનુસંધાન નથી ધરાવતું એય એક હકીકત છે. કથાનકોની પસંદગી, સંસ્કૃત અક્ષરમેળ છંદનો પ્રયોગ, કેટલીક આલેખન પ્રયુક્તિઓ, ખાસ કરીને પ્રકૃતિનું વર્ણન અને પાત્રોનું વ્યક્તિત્વ, જરૂર સંસ્કૃત પરંપરા સાથે અનુસંધાન ધરાવે છે. પણ ખંડકાવ્યનું આંતરરૂપ, જીવનને જોવાની દૃષ્ટિ અને આલેખનની આંતરિક રીતિ ગ્રીક ટ્રેજડીની પરંપરા સાથે સીધું જ અનુસંધાન ધરાવે છે.

કાન્ત ગુજરાતી ખંડકાવ્યોના જનક તરીકે, એ સ્વરૂપને એના ઉચ્ચતમ શિખરે પહોંચાડનાર તરીકે અને એ સ્વરૂપમાં રહેલી શક્યતાઓ ચીંધી બતાવવાની રીતે

અનન્ય છે. એ વિરલ કહી શકાય એવું આગવું પ્રસ્થાન ઊભું કરી શક્યા છે. એમના પુરોગામીઓ અને અનુગામીઓ કરતાં પણ વધારે સજ્જ, વધારે સઘન અને ઉત્તમકક્ષાનાં ખંડકાવ્યો આપીને વિશિષ્ટ સિદ્ધિને વરેલા કવિ તરીકે પ્રસ્થાપિત છે. સંખ્યાની રીતે ઓછાં કાવ્ય આપ્યાં, એક જ કાવ્યસંગ્રહ 'પૂર્વાલાપ' અને એ પણ પોતે તો એ સંગ્રહ પણ જોવા નહીં પામેલા. છંદો પરનું એમનું પ્રભુત્વ, છંદ સાથે કરેલા પ્રયોગો, ભાવ અને વિચારની સાથે છંદને વણવાની–પલોટવાની એમની આગવી આવડત, એકદમ નાટ્યાત્મક અને ભાવકને સીધો જ જકડી લેનારો આરંભ, તીવ્ર રીતે લક્ષ્યગામી વહેતો કથાવેગ, સાદી રજૂઆતમાંય ગૂંથાતા ભાવોની સંકુલ અનુભૂતિ, મૂળ કથાનકનાં પાત્રોને મળતાં નવાં જ પરિમાણો અને વ્યક્તિત્વની રેખાઓ; અને એ બધુંય ઉપસાવવા માટે પ્રકૃતિતત્ત્વોનો જે રીતે એ ઉપયોગ કરી જાણે છે તે એમને બીજા કરતાં સાવ અનોખા સાબિત કરે છે. એટલે જ આપણા વિવેચકોએ થોડું આત્યંતિક લાગે તો પણ થઈને કહ્યું છે કે કાન્ત એટલે ખંડકાવ્ય અને ખંડકાવ્ય એટલે કાન્ત. – આ બધી રીતે સંમત થવાય એવી વાત છે. કેમ કે, એમના સમકાલીનો અને અનુગામી અનેક કવિઓએ ખંડકાવ્યો લખવાનો પ્રયાસ કર્યો છે, કેટલીક બાબતોમાં સફળ થાય હોય તેવું પણ બન્યું છે. પણ હકીકત એ છે કે કોઈ કવિ કાન્તે જે ઊંચાઈ પ્રાપ્ત કરી એ નથી કરી શક્યા.

ખંડકાવ્યો એ માત્ર કથાકાવ્યો નથી, એ ખાલી પ્રસંગકાવ્યો નથી, નથી એ દીર્ઘ કાવ્ય. એ તો ટૂંકીવાર્તા જેવો તીવ્ર ગતિબોધ કરાવનારો સંવેદનપિંડ છે. એમાં ભારોભાર સંઘર્ષ અને ચચરાટ આપનારો અંત છે. પાત્રવિકાસ, પ્રસંગની જમાવટ અને પ્રમાણમાં ટૂંકા ફલકમાંય વિસ્તરતો વ્યાપ તથા ચૈતસિક સ્થિતિનું આલેખન કરતું આગવું સ્વરૂપ છે. ભાવોના પલટા, ઊર્મિપ્રાબલ્ય અને પદ્યબંધની મર્યાદાઓને વટોળીને એક એકાંકી જેવી નાટ્યાત્મક ચુસ્તીની અનુભૂતિ કરાવતું આ સાહિત્યસ્વરૂપ અનન્ય છે. એમાં મૂળ કથાનું અનુકરણ નથી, મૂળ કથાઅંશને લઈને અનુસર્જન કરવા સાથે આગવા વિશિષ્ટ દષ્ટિકોણને પ્રગટાવવું, પ્રસરાવવું એ ખંડકાવ્યનાં આગવાં લક્ષણો બની રહ્યાં છે. કમનસીબે એ દિશામાં પ્રયત્નો તો વર્તમાન સમયે પણ કેટલાક કવિઓ દ્વારા થઈ રહ્યા છે પણ એ કક્ષાએ પહોંચતું ખંડકાવ્ય કાન્ત પછી નથી સર્જાયું એય એક હકીકત છે.

\+ + +

ખંડકાવ્ય વિશે વાત કરતા હોઈએ ત્યારે સ્વાભાવિક જ પુરાકલ્પન અને એ પ્રયુક્તિને પણ સમજવી જોઈએ. અહીં વિગતે અવકાશ નથી એટલે ટૂંકમાં એની વિગતો જોઈએ.

આપણે જાણીએ છીએ કે આદિમકાળથી જ માણસે એની આસપાસ ફેલાયેલી પ્રકૃતિને, સૃષ્ટિને ઓળખવાના, જાણવાના, સમજવાના અને જે સમજાય તે બીજાને સમજાવવાના પ્રયત્નો કર્યા છે. એ મથામણમાંથી કૉમ્યુનિકેશનનું સાધન એવી ભાષાનો આવિર્ભાવ થયો. સાથોસાથ પોતાનામાં રહેલા મૂળભૂત ભાવો – રતિ, ક્રોધ, ભય, પ્રસન્નતા કે વિસ્મયનેય સમજવાની મથામણ એણે કરી. આગળ જતાં એ ભાવોને નિયંત્રિત રીતે, પોતાના સંપૂર્ણ અંકુશમાં આલેખવાની, અભિવ્યક્ત કરવાનીય મથામણ કરી જે એને કલાઓની દુનિયા ખોલવા તરફ લઈ જનાર નીવડી. આ બધું કરવામાં સદીઓ ગઈ હશે. પણ એ મથ્યો એનું અપાર મહત્ત્વ છે. જે એને નડ્યું કે જે બાબત એને મદદરૂપ થઈ એના પ્રત્યે ડર કે લગાવ અનુભવ્યો. વિવિધ

કલાઓ, વિચાર ને પછી વિચારજૂથોથી વિચારસરણી બની, રીત-રિવાજો સર્જ્યાં ને અપનાવ્યાં, માન્યતાઓ, સમાજવ્યવસ્થાઓ, રાજ્યવ્યવસ્થા – એમ કાળક્રમે વિકસતો ગયો. આ આખીએ પ્રક્રિયામાં એણે અનેક પ્રતીકો, કથાઓ, કલ્પનાઓ, પાત્રો, સદ્-અસદ્‌ની માન્યતાઓ સર્જતો ગયો. પુરાકલ્પનને સમજવા માટે હાલ તો પ્રાથમિક એવી ત્રણ બાબતોને સમજીએ:

રોજિંદા જીવનમાં આપણે જોઈએ છીએ કે લોકોના કપાળમાં વિવિધ પ્રકારનાં તિલક, ટપકાં, કે ઘર આંગણે સાથિયો, ક્રોસ, ઓમકાર, ચોક્કસ રંગના ચોક્કસ હેતુથી થયેલા આકારો ઇત્યાદિ પ્રતીકો છે. એના દ્વારા કશુંક ને કશુંક સૂચવાય છે. એ પાછા કોઈ ને કોઈ પુરાકથા, પુરાકલ્પન કે વિચારને સૂચવતાં હોય છે. એનાથી સંપ્રદાય, વિચારસરણી, મૂલ્યો કે આગ્રહ, દુરાગ્રહો આપોઆપ સૂચવાઈ જતા હોય છે. માણસના રોજબરોજના જીવનમાં આ બધું બહુ ગાઢ રીતે વણાયેલું હોય છે. સમયાન્તરે એમાં સુધારા-વધારા ને આગ્રહો ઉમેરાતા રહે કે નાશ પણ પામતાં રહે. જેમ કે, બૌદ્ધ ધર્મ સાથે સંકળાયેલી કેટલીયે બાબતો આજે ગુજરાતના પ્રજામાનસમાંથી ભૂંસાઈ ચૂકી છે. જ્યારે જૈનોના માંસાહારનો આગ્રહ જૈનેતર ગુજરાતી પ્રજા પર પણ એટલો જ હાવિ છે. આ પૂર્વે થઈ ગયેલાં સામાજિક રીત-રિવાજો, પ્રતીકો કે વિચારોની અસરો છે. આ બધું સાહિત્યમાં કોઈ ને કોઈ રીતે વણાયા વિના નથી રહેતું. કૃતિમાં આ બધું પડછે રહીને કૃતિને હાડમાંસ બક્ષે છે.

સાહિત્યના સંદર્ભમાં આ વાતને બીજી રીતે પણ જોઈ શકાય. એક એવી પરંપરા કંઠપરંપરાએ ચડીને આપણા સુધી પહોંચી. કેમ કે, સાક્ષરોની સંખ્યા સાવ નહિવત્ હોય એવો ખાસ્સો ગાળો આપણા દેશે, સમાજે જોયો છે. એટલે સાહિત્યના પ્રસરણ માટે જે જે રીતો અસ્તિત્ત્વમાં આવી તે તે રીતોએ જૂની કથાઓને બની શકે ત્યાં સુધી મૂળને વળગીને રજૂ કરવાનો આગ્રહ પણ રાખ્યો. રિલિજિયસલી એમ કર્યું. પણ ઘણી વાર અને પ્રેઝન્ટરની પોતાની પ્રતિભાના ઉછાળે એ મૂળ કથાને પોતાના સમય સંજોગો અને સમજ પ્રમાણે થોડીઘણી બદલતો રહ્યો, મરોડતો રહ્યો ને કથાઓ બે રીતે આપણી સામે આવી. એક પ્રાચીન હસ્તપ્રતોમાં પ્રમાણમાં મૂળરૂપે જળવાઈને અને સમાન્તરે લોકરૂપે બદલાઈને આવેલી. આ પણ પુરાકલ્પન સાથે સંકળાયેલો એક પ્રકાર છે. ‘જય’ નામની નાનકડી કથામાંથી ‘મહાભારત’ બનવું કે પછી ભારતભરમાંય જે મહાભારતનાં અનેક રૂપો મળે છે એ આ પ્રકારની પ્રક્રિયાને સમજવા પૂરતું છે.

આપણે જેને આ કાવ્ય નિમિત્તે સમજવાની છે એ પ્રયુક્તિ એટલે પુરાકલ્પનની પ્રયુક્તિ. જે સીધા સ્પષ્ટરૂપે તો પશ્ચિમના સાહિત્યના અભ્યાસથી આવેલી પ્રયુક્તિ છે. કવિ સભાન રીતે કોઈ પ્રાચીન કે જૂની–જાણીતી કથાને તૈયાર બીબારૂપે અપનાવે છે. મોટા ભાગે ઘટનાક્રમ અને પાત્રોની વિશિષ્ટ ઓળખ પણ જાળવે છે પણ પછી જે પોતાને સર્જનલીલા કરવી છે તે આ પ્રયુક્તિને વિશિષ્ટ બનાવે છે. જૂની કથામાં નવો જ દૃષ્ટિકોણ, નવું જ અર્થઘટન અને કશુંક નક્કર અને સાંપ્રત સમયસંદર્ભમાં કહેવાની મથામણ કરે છે. ખાસ કરીને પાત્રમાનસમાં જવાનું વલણ, ચોક્કસ હેતુપૂર્વકના વર્તન કે ફેરફારોને અભિવ્યક્ત કરવાની મથામણ કરે છે. આ પ્રયુક્તિ અર્વાચીન સાહિત્યની નીપજ છે. આ ખંડકાવ્ય આ પ્રયુક્તિના આશ્રયે સર્જાયું છે.

‘વસંતવિજય’ એક એવું જ નવા સંવેદનવિશ્વને આકારતું ખંડકાવ્ય છે. જોઈએ—

+ + +

નહીં નાથ નહીં નાથ ન જાણો કે સવાર છે
આ બધું ઘોર અંધારું હજી તો બહુ વાર છે.

પંક્તિઓથી આરંભાતા 'વસંતવિજય' નામના ખંડકાવ્ય વિશે એ પ્રગટ થયું ત્યારથી અત્યાર સુધીમાં ન જાણે કેટલા વિદ્વાનોએ એના વિશે લખ્યું હશે! એની સંરચનાને તપાસવી હમેશાં ગમે એવો ચુસ્ત બંધ, આંતરસંઘર્ષનું ક્રમિક નિરૂપણ, ખુલ્લો અંત, આરંભથી માંડી અંત સુધીમાં જે મોહિની સર્જાય છે તે પળ માટેય ભાવકને છોડે નહીં એવું ધસમસતું વેગીલું આલેખન અને રચના પૂરી થયે ચિત્તમાં જન્મતો બોધ – આ રચનાને અનોખી બનાવે છે.

કથાનક જાણીતું છે – મહાભારતના પ્રારંભે જ ભગવાન વ્યાસ સાથેના નિયોગથી કૌરવવંશને પ્રાપ્ત થયેલા બે રાજકુમાર એટલે ધૃતરાષ્ટ્ર અને પાંડુ. એક દાસીથી થયેલ વિદુરજી. મોટાભાઈ ધૃતરાષ્ટ્ર અંધ હોવાથી રાજગાદી પર બેસતો રાજા પાંડુ ચક્રવર્તી બનીને મહારાજા બને છે, મહાપ્રતાપી છે. સંજોગોવશાત્ એક વખત મૃગ-યુગલનો શિકાર કરતાં અજાણતાં જ એ રૂપમાં રતિકર્મમાં મગ્ન એવા ઋષિ અને ઋષિપત્નીને હણી નાંખે છે ને પરિણામે શ્રાપ પામે છે. હવે પછી પાંડુ જો રતિસંબંધ બાંધશે તો મૃત્યુ પામશે! – મૂળ મહાભારતમાં રહેલી આ કથા પછી તો બીજી બાજુએ ફંટાઈ જાય છે ને 'મહાભારત' સર્જાય છે. એ કથા તો અત્યંત જાણીતી છે અને અહીં એમાં જવાનું કોઈ કારણ નથી. એક સંવેદનશીલ એવા કવિ કાન્ત આટલા કથાનકને ખપમાં લે છે. જેમાં મહાભારતકાર ગયા નથી એ શ્રાપ પામ્યા પછીની પાંડુના ચિત્તની સ્થિતિ શી હશે? એની બે પત્નીઓ એક તો કુંતા અને બીજી માદ્રી. બંને સ્વરૂપવાન પત્નીઓ સાથેના એના લગ્નજીવનની શી વલે થઈ હશે? એ વિશે પૂર્વેનો સર્જક મૌન છે. કાન્ત એ ખાલીપાને ભરવા કે સમજવા આ ખંડકાવ્ય લખે છે.

કવિ કાન્તના સાહિત્યસર્જનમાં દાંપત્યજીવન એક બહુ જ મોટું પરિબળ છે. પહેલી પત્ની નર્મદા પ્રત્યેનો એમનો પ્રેમ એમનાં કેટલાંય કાવ્યોમાં અભિવ્યક્ત થયો છે. પણ નાની ઉંમરે થયેલું એનું અવસાન કાન્તને ઝંઝેડી નાંખનારું નીવડે છે. બીજી પત્નીનું નામ પણ નર્મદા (નાની). એણે કાન્તના જીવનના સૌથી મોટા સંઘર્ષ સમયમાં જે રીતે ટકાવ્યા તે પણ કાન્ત માટે એક અજોડ અનુભવ છે. બીજી પત્ની સાથેનો સ્નેહ પણ એમણે મુક્તમને આત્મકથનાત્મક લખાણોમાં ખૂલીને વ્યક્ત કર્યો છે. પહેલી પત્નીથી થયેલ પુત્ર (પ્રાણલાલ)ની બીમારી અને અકાળે અવસાન – કાન્તના જીવનમાં સતત આવ્યા કરતાં આવા અકસ્માતોએ કવિને હમેશાં પ્રેમ માટે તલસતા રાખ્યા છે. અધૂરા મિલનની વેદના એમના સર્જનનો પ્રમુખ રાગ બની રહી રહ્યો છે. 'રમા', 'ચક્રવાકમિથુન'થી માંડી મોટા ભાગની રચનાઓમાં આ સ્વર તારસ્વરે અનુભવાય છે. 'વસંતવિજય'માં પાંડુ અને માદ્રીના પ્રણયમિલનને એમણે જે રીતે આલેખ્યો ને એમના ચિત્તની સંવેદના જે રીતે આપણી સામે આવી છે તે આખીએ ઘટના સાહિત્યપરંપરામાં બેજોડ છે. એટલે કે, કાન્તે આ કાવ્ય માટે જે કથાબીજ પસંદ કર્યું છે એ પસંદગી પોતે જ ઘણા અર્થમાં એમના સમયમાં અનોખી બની રહે. મિથ નામની પ્રયુક્તિનો વિનિયોગ આ અર્થમાં કવિ કાન્તે આગવી રીતે કર્યો એ પહેલી નોંધપાત્ર સિદ્ધિ.

\+ + +

પહેલી જ પંક્તિથી ભાવકનું ચિત્ત આ ઉચ્ચારણમાં ખેંચાય ન ખેંચાય ત્યાં તો બહુ સહજ રીતે કાન્ત બીજી પંક્તિમાં ભાવક સાથે કદમ મિલાવતા કહી દે કે,

ચિંતા ન કરો, આ અત્યારની વાત નથી. નહીં નાથ, નહીં નાથ-નાં વચનો નીકળ્યાંને તો યુગો વહી ગયા છે. સાથોસાથ એ પણ સ્મરણમાં લાવી આપે કે યુગો પછીએ આ વચનો બોલનાર-સાંભળનારને કોઈ ભૂલ્યા નથી!

કાન્તની આ કુશળતા છે. ભાવકને એ ત્વરિત સંધાન કરાવી આપે. બહુ જ લાઘવથી, છંદોલયમાં છતાં બોલચાલના શબ્દો જેવી સંવાદ સધાવાની શક્તિ આ પંક્તિઓમાં તરત જ ઊભરી આવે. આપણે ભાવક તરીકે પાંડુ અને માદ્રીના ચિત્ત સાથે બહુ જ ઝડપથી જોડાઈ જઈએ તે માટેની કવિપ્રયુક્તિ કાબિલેદાદ છે. બે જ પંક્તિમાં આપણને પાત્ર, સ્થળ અને એ સમયપ્રત્યક્ષ કરાવી દે છે. જુઓ એ પંક્તિ–

ગિરિના પ્રાંતમાં કોઈ બાંધી પર્ણકુટી દ્વય,
બંને રાણી તથા રાજા કરતાં કાલ ત્યાં ક્ષય.

આ બે જ પંક્તિમાં સ્થળ સૂચવાઈ ગયું. કોઈ પર્વતોની વચ્ચે સામાન્ય એવી બે ઝૂંપડી બાંધી છે. એકમાં બેય રાણીઓ અને બીજામાં રાજા કાળનો ક્ષય કરતાં રહે છે. અહીં માત્ર પ્રાસ અને છંદ મેળવવા માટે જ ‘દ્વય’ અને ‘ક્ષય’ શબ્દ નથી વપરાયા, એ જોઈ શકાશે. પ્રાકૃતિક જગ્યાએ પત્નીઓ સાથે જીવન જીવવું અને જીવનનો ક્ષય કરવો – આ બેય બાબત એકસરખી નથી. આ તો ‘ક્ષય’ વ્યતિત કરી રહ્યા છે. વેડફી રહ્યા છે. જીવનને વેડફવાથી વિશેષ શું બચ્યું છે એમની પાસે? આ યુગલ વચ્ચે મિલનની કોઈ શક્યતા નથી, નદીના કિનારા જેમ સાથે રહેવાનું છે પણ સામે જ રહેવાનું. એ આખીયે વાત આ ‘ક્ષય’ શબ્દથી આલોકિત થઈ જાય.

આટલી ભૂમિકા આપ્યા પછી તરત જ એ રાજા પાંડુના મનની અવસ્થાને આપણી સામે આલેખે છે. આછા લસરકે પણ ઘાટા અને અસરકારક રંગો સાથે.

નિદ્રા પ્રશાંત જરીયે ન હતી થયેલી,
દુ:સ્વપ્ન દર્શન મહીં જ નિશા ગયેલી,

પાંડુને નિદ્રા નથી આવી. રાત ખરાબ સ્વપ્નો જોવામાં વીતી છે. ચિત્ત અસ્વસ્થ છે એટલે એને થાય કે લાવ થોડી વાર બહાર જઈને ખુલ્લામાં આંટા મારું, ફરું, મન હળવું કરું આવું વિચારતો એ ઝૂંપડીમાંથી બહાર આવે છે ત્યાં જ કાવ્યારંભે મૂકવામાં આવેલી ‘નહીં નાથ, નહીં નાથ’ બોલતી, બીજી કુટિરમાં સૂતેલી રાણી માદ્રીનો અવાજ સંભળાય છે. એ ઊંઘમાં છે પણ સામેની કુટિરમાં સૂતેલા પતિ તરફ જ એની જાણે નજર, સચેત છે! – આ બન્નેના પ્રગાઢ પ્રેમને પ્રકાશમાં લાવનાર પંક્તિઓ છે. જોકે, વહેલી સવારની ગાઢ નિદ્રામાં ખોવાયેલી માદ્રી એટલું બોલીને પાછી ઊંઘમાં સરી પડી છે. આ વાત પછીથી થયેલા પ્રકૃતિના વિજયને સૂચવનારો સંકેત છે. નિદ્રા, આહાર અને મૈથુન જેવી પ્રાથમિક જરૂરિયાત હમેશાં વિજયી નીવડે એવો સંકેત. બન્ને પ્રેમીઓ અવશ છે પરિસ્થિતિ સામે. એકને ઊંઘ ચડી છે, સામે રાજાને નિદ્રાવિયોગ થયો છે. પાંડુ એમ કહીને માદ્રીને સાંત્વના આપી દે છે કે, ‘હા મને ખબર છે, હજી સવાર થવાને વાર છે, હું સ્નાન કરવા નથી જતો. આ તો અહીં-ત્યાં આંટા મારું છું. હવે પ્હો ફાટવામાં જ છે. પછી નિત્યકર્મ કરીશ.’

એટલું બોલ્યા પછી કવિ એના ચિત્તમાં કૅમેરાને લઈ જાય છે. આપણી સામે પહેલી વાર પાંડુની અકળામણ પાછળનું કારણ આ રીતે પ્રગટ થાય છે–

“સારું થયું પ્રિય સખી થઈ છે પ્રસુપ્ત,
સાચી બિના નહિ જ રાખી શકાત ગુપ્ત,”

આ પંક્તિઓ પાંડુના ચિત્તમાં ચાલતા ઊંડાં તોફાનનો અણસાર આપે છે. પાંડુ અંદરથી અસ્વસ્થ છે. પણ સભાન છે. પોતાને મળેલા પત્ની-મિલન-વિયોગના શ્રાપની અસરને એ સમજે છે. પોતે જ નહીં, પત્ની પણ પ્રાણ ખોઈ

બેસે એવી ભયંકર નિયતિ છે. એ બાબતે પાંડુ સભાન છે પણ અંદરથી અવશ પણ છે. ઇચ્છાઓ પરનો દાબ પણ આછી લકીરરૂપે કાન્તે આરંભથી જ આલેખવા માંડ્યો છે.

પછી તરત જ જંગલની એ માદક વહેલી સવારનું વર્ણન ગુજરાતી પદ્યનું કૌવત તપાસનાર સૌ કોઈ માટે ઉપયોગી બને એવું છે. કવિ સભાન રીતે ભાવકને ચાંગળુંક અણસાર આપીને પાછા પ્રકૃતિની અસરથી ભર્યાભર્યા એ પ્રદેશના વર્ણનમાં ખેંચી જાય છે. એ સમયે ભાવક છટપટતો રહે તો રહે! એને ઝટ બધું આપી દે તો વક્રકવિવ્યાપાર શાનો?

કંસારી તમરાંઓના અવાજો આવતા હતા,
સ્થળ કાલ છતાં શાંત બંનેને ભાવતા હતા!

વહે ઠંડો વાયુ કરી દઈ બધે શાંતિ વનમાં,
ઘણા થોડા આજે ઉડુગણ પ્રકાશે ગગનમાં,
હજી એકે પ્રાણી ગિરિ મહીં નહીં જાગ્રત દીસે,
વધે અંધારામાં નરવર અગાડી વન વિશે.

જ્યાં જવું હતું તે આવ્યું સર સુંદર પાસનું,
આપ્યું હતું પુરા જેને નામ ‘માદ્રીવલાસ’નું.

આ કવિની સંરચનાકીય સમજ, ભાવકચિત્તમાં કઈ રીતે ભાવપલટાઓ સાધીને ક્રમશઃ પોતાને જે અભિપ્રેત છે એવા કાવ્યવિશ્વમાં લઈ જવો એની પાક્કી સમજ છે. કાવ્યગર્ભમાં ગૂંથવા ધારેલ આંતરસંઘર્ષમાં લઈ જવા માટે ભાવકને તૈયાર કરતા જાય છે.

પાંડુ સરળ માણસ થોડો છે? રાજા છે, પરમવીર રાજા છે, ઝટ એ એની અવસ્થા પ્રગટ ન કરી દે! સમાન્તરે એનું એક ગરિમાપૂર્ણ વ્યક્તિત્વ પણ આ રીતે ઘડાતું જાય. આસપાસનાં સ્થળોમાં એ પત્ની સાથે હરે–ફરે ને ગમતાં સ્થળોને એક રાજાની રીતે નામો પણ આપ્યાં છે. એ નિદ્રા ન આવવાથી સમય પસાર કરવા, બેચેનીને હળવી કરવા નિમિત્તે કુટિર બહાર નીકળ્યો છે પણ જાય છે ક્યાં? તો કહે – એવા સરોવર પાસે જઈ પહોંચે છે જેનું નામ એમણે ‘માદ્રીવિલાસ’ રાખ્યું છે! આ પ્રકારનું એનું ભ્રમણ એક તાપસનું તો ન હોય! એક તો શ્રાપ પામ્યા પછી આ રીતે રાજપાટ છોડીને વાનપ્રસ્થ તો સ્વીકાર્યો પણ સાથે યુવાન–સુંદર પત્નીને વનમાં લઈ જઈને જાણે કે શ્રાપને ચરિતાર્થ થવાનું નિમિત્ત પણ પૂરું પાડ્યું! આ વાત પોતે જ કેવી વિરોધિતા જન્માવે છે?! શ્રાપ મળ્યો છે એમાં જે વાત મહત્ત્વની છે એ જ કે પતિ-પત્નીએ દૂર રહેવાનું છે! પણ નિયતિ એમને એ દિશામાં વિચારવા નથી દેતી ને સાથે જ રહે, ભલે તાપસરૂપે પણ સાથે રહેવાની ગંભીર ભૂલ કરે છે.

પછીની પંક્તિમાં પાંડુનું ચિત્ત આપણી સામે કવિએ ખુલ્લું મૂકી દીધું!

ઝાંખી ભરેલ જલની સ્થિરતા જણાય,
જોતાં જ તર્ક નૃપના ક્યહીંયે તણાય.

અહીં સ્પષ્ટ રીતે રાજાના ચિત્તની દોલાયમાન અવસ્થા આલેખાઈ છે. એના મગજમાં દ્વન્દ્વ ચાલે છે. એ કશાક દૃઢ નિશ્ચય માટે મથે છે પણ સામેના જળની જેમ સ્થિરતા ઉપરથી જ જણાય છે, અંદરથી તો ‘તર્ક નૃપના ક્યંહીય તણાય’. એ કયું દ્વન્દ્વ લડી રહ્યો છે તે તો આપણને સ્વાભાવિક જ ખબર છે પણ એ કેટલી માત્રામાં વધી ગયું હશે? એ આગળ આલેખાઈ એ પંક્તિઓને હવે ફરી ફરી વાંચીએ ત્યારે જ સમજાય એમ છે. રાત આખી, કદાચ

આજની રાત્રી જ નહીં, આગળની રાતો પણ દુઃસ્વપ્નો ભરેલી જ ગઈ હશે. આવા વીર યોદ્ધાને બીજી ઘટનાઓ તો શી રીતે ગભરાવી શકે? પણ પત્ની સાથેના મિલનની પળો જે આગળના જીવનમાં વિતાવી છે, એની સ્મૃતિઓ થોડી કોઈ શ્રાપના કારણે ભૂંસાઈ જાય? એ તો બધું ભર્યું ભર્યું ચિત્તમાં અકબંધ છે. અને કમનસીબે એ સ્મૃતિઓ નિદ્રાને આવવા નથી દેતી. અને કદાચ નિદ્રા આવી જાય તો સ્વપ્નો પણ એ મિલનના જ આવે છે – અને એ મિલનની ઘટના સ્વપ્નમાં ભજવાય ત્યાં જ જાગૃત ચિત્ત આવનાર મૃત્યુ, એ પણ પ્રિયતમા સમેતના મૃત્યુની આશંકાથી સ્વાભાવિક જ ભયાનક અનુભવ કરાવનારું નીવડે! આ દ્વન્દ્વ પાંડુના ચિત્ત પર છવાયેલું છે. એ માદ્રી કે કુંતી સમક્ષ પ્રગટ ન થઈ જાય એનીય મથામણ પાંડુએ કરવાની છે. પૃથ્વી પર મોટાં મોટાં યુદ્ધો જીતવાં કદાચ સહેલાં પડે, શરીર ઉપર પડતા ઘાને એક સમયે ઝીરવી લેવા સહેલા લાગે પણ અંદરની વેદના, વિયોગની વેદના, શરીરની મૂળભૂત એવી ઇન્દ્રિયભૂખની સતામણી સામેની વેદના સહેવી ને જીતવી સહેલી નથી. એમાંય જ્યારે પ્રિય પાત્ર સમીપ હોય, સહજ ઉપલબ્ધ હોય અને બન્નેની સરખી મનઃસ્થિતિ હોય છતાં દૂરી જાળવી રાખવાની હોય ત્યારે એમ જીવવું સહેલું નથી. કવિ કાન્તની અનેક રચનાઓમાં આવી દૈહિક અને ચૈતસિક દૂરી અને સમાન્તરે સામિપ્યની સહોપસ્થિતિના કારણે પ્રગટતો જીવલેણ તલસાટ કરુણ રીતે ગૂંથાઈને આવે છે.

ઊઘડતી સવારે તરોતાજા રૂપે જાગી ઊઠેલી વનશ્રીની અદ્ભુત સંપદા રાજાના ધૈર્યને ડગાવી નાંખે છે. જુઓ–

“ઊઠી જોતાં શોભા બહુ જ બદલાયેલ નીરખી
ડગ્યું પાછું ધૈર્ય, સ્મરણ મહીં આવી પ્રિય સખી

‘નિહાળું છું શું હું મનહર વસંતપ્રસરને?
અરેરે ! શેની શી અનુભવ કરું છું અસર એ?”

પાંડુની આ સ્વગતોક્તિ પછી તરત જ નૅરેટરનું સ્ટેટમેન્ટ – ‘ઘણા દિવસનું પેલું યોગાંધત્વ ગયું હતું.’ અહીં કવિનો સ્પષ્ટ એવો પક્ષ ઉદ્ઘાટિત થાય છે. એ ‘યોગાંધત્વ’ શબ્દ પ્રયોજીને ‘જીવનરાગ’ની સામે ‘તપહઠ’ને સ્વીકારતા નથી. રાજા પાંડુ માટે તો ભલે ‘અંધ’ હોય તોય ‘યોગ’ જ જિંદગીને ટકાવી રાખનારું બળ છે. એટલે બીજી જ પળે મનમાં ફરી દૃઢ થઈને – ‘ગમી ના એ વૃત્તિ, હૃદયરસથી સંયમ ચડ્યો, થઈ ન્હાવાવેળા, નૃપતિ કહી એવું મહીં પડ્યો.’ જળમાં પડે છે, ને સ્નાન કરવાને લીધે વૃત્તિઓ થોડી શાંત થઈ. ગુજરાતી સાહિત્યમાં અત્યંત પ્રસિદ્ધ થયેલી પંક્તિઓ એના મુખેથી સરી પડે છે:

“શાને થવું પતિત આશ્રમધર્મનાથી?
સૌંદર્ય શું? જગત શું? તપ એ જ સાથી”

આ છે ચરમકક્ષાએ પહોંચેલું આંતરદ્વન્દ્વ. હવે એ તત્કાલ તો વૃત્તિ ઉપર કાબુ મેળવી લે છે, પણ એ ક્યાં સુધી ટકશે એ પ્રશ્ન તો આપણા મનમાં રહે જ. અને આમ પણ જ્યારે જ્યારે કશાક નિર્ણય પર આવો ત્યારે નિયતિ હમેશાં આડી ઊતરે જ. એ એવી પરિસ્થિતિનું નિર્માણ કરીને જ રાખે કે માનવ એના નિર્ણયમાંથી ડગી જવા મજબૂર થઈ જાય. ભાગ્યે જ કોઈ વિરલા હોય જે ટકી રહે.

ઘડીક સ્વસ્થતા અનુભવતો પાંડુ પાછો કુટિર સુધી પહોંચે છે. પત્નીઓને મળવા એમની કુટિર પાસે જાય છે. હવે જુઓ નિયતિનો કમાલ. આખીયે પરિસ્થિતિમાં જે વધારે સ્વસ્થ રહી શકી છે, વહેલા પ્રૌઢત્વને સ્વીકારી ચૂકેલી

મોટી અને પહેલી પત્ની કુંતીની હાજરી આ બંને માટે જરૂરી હતી. જો હાજર હોત તો કદાચ રાજાની ઉપર પણ શાંત વૃત્તિનો દાબ રહેત. પણ વહેલી સવારે કંઈ કામથી કુંતી પણ એ વખતે હાજર નથી. માત્ર રૂપવતી પત્ની માદ્રી કુટિરમાં એકલી છે. એનું વર્ણન કવિએ એક જ પંક્તિમાં આ રીતે કર્યું છે. સાથોસાથ એકાંત મળતાં જ પાંડુમાં આવેલો ભાવપલટો પણ જુઓ–

ઝીણા વલ્કલને આજે એણે અંગે ધર્યું હતું.
નહીં લાવણ્યને ઓછું વનવાસે કર્યું હતું.

"નથી શું કુંતાજી? નહિ અરર આંહી રહી શકે
પ્રિયે! તું એકાકી? સ્વજન વિણ વૃત્તિ ક્યમ ટકે?
ખરે ત્યારે આનો અનુભવ જરા આજ કરીએ,
જરા આ પાસેના ઉપવન વિશે કાંઈ ફરીએ"

આ વિધિનો ખેલ છે. એ બહુ મુખર રીતે કવિ કાન્તે જણાવ્યું છે. કુંતાને એ 'જી' લગાડીને સંબોધે છે. એમની ગેરહાજરીએ એની દબાયેલી વૃત્તિનો દાબ છૂટી ગયો, એ પણ આ જ પંક્તિઓમાં વ્યંજિત થઈ ગયું. એ તાપસ મટી ગયો ક્ષણાર્ધમાં ને ભર્તા–પતિ બની ગયો. અને સામે પક્ષે માદ્રી પણ ના ન પાડી શકી. આવનારા અનિષ્ટનો પ્રભાવ કેવો હોય છે – એવી આ પળને કુશળ રીતે આલેખી છે. પૂર્વાશ્રમ એટલે કે ગૃહસ્થાશ્રમની બુદ્ધિ પાછી આવી ગઈ એનામાં. પુષ્પધન્વા એવા કામદેવનાં જે આયુધો છે એનો તો અહીં તોટો જ ક્યાં છે?

વહી જતાં ઝરણાં શ્રમને હરે,
નીરખતાં રચના નયનો ઠરે
મધુર શબ્દ વિહંગ બધાં કરે,
રસિકના હૃદયો રસથી ભરે!
વસંતે સ્થાપેલું પ્રબલ નિજ સામ્રાજ્ય સઘળે,
નવાં રૂડાં વસ્ત્રો તરુવર ધરે છે સહુ સ્થળે,
બધી સામગ્રી એ મદનરસથી સૃષ્ટિ ભરતી
જનોના જુસ્સાને અતિ ચપલ ઉદીપ્ત કરતી.

કવિ કાન્ત પણ કાલિદાસની જેમ પ્રકૃતિતત્ત્વનો સહારો લેવામાં અવ્વલ છે. ખાસ કરીને એમના આ જ નહીં, બધાં જ ખંડકાવ્યોમાં નિયતિ અને વનશ્રી, પ્રકૃતિનો જે ઉપયોગ કર્યો છે તે ભાગ્યે જ કોઈ અન્ય કવિ કરી શક્યો છે. અહીં બે-ચાર પંક્તિઓમાં સતત એ આપણને સચેત કરતા રહે છે કે આ નૃપતિ કઈ નિયતિ તરફ ધસમસી રહ્યો છે? અંત કરુણ જ આવવાનો એ તો આપણે જાણીએ જ છીએ પણ ત્યાં પહોંચતાં પહેલાં આ પ્રેમીયુગલની જે પ્રબળ ધખના છે એકબીજાને પામવાની, નૈકટ્યને માણવાની – તે માનવજાતનું નિયતિ સામેનું જાણે કે મોટું શસ્ત્ર છે. આમ તો નિયતિને સરંડર થયા વિના માણસને કોઈ અન્ય માર્ગ જ નથી, એ જન્મ અને મરણને ક્યારેય પોતાની ઇચ્છા અનુસાર ફેરવી શકતો નથી, પણ એ વચ્ચેના સમયને પોતાની રીતે, પોતાની ઇચ્છા અનુસાર જીવી લેવાના જે ઉધામા કરે છે તે એના નિર્ધારનો વિજય છે.

ધીમે ધીમે છટાથી કુસુમરજ લઈ ડોલતો વાયુ વાય,

આ પંક્તિઓ ન સાંભળી હોય એવોય કોઈ ભાગ્યે જ સાહિત્યરસિક હશે. પાંડુ-માદ્રીયુગલ વનમાં એકમેકની સાથે ફરતું ફરતું એક લતામંડપ સુધી પહોંચી ગયું છે. પ્રગટરૂપે હજી કશુંય થયું નથી પણ બન્નેના મનમાં કેવો ઉકળાટ હશે એ જુઓ–

'સાંભળ્યું મોહ પામીને હવે કોકિલકૂજન
પ્રિયા પંચમ વૃષ્ટિથી ન્હાવાનું થાય છે મન'
જરા શંકા પામી, તદ્યપિ નહિ કાંઈ કહી શકી
વળી એવી ભીતિ નૃપવદન જોતાં નહિ ટકી.

બંનેનાં મનની હાલત સરસ રીતે આ પંક્તિઓમાં અભિવ્યક્ત થઈ જાય છે. માદ્રીનેય શંકા તો જાય છે પતિના બદલાયેલા ભાવ સંદર્ભે પણ ચહેરા પરના ભાવ જોતાં એવું લાગતું નથી એટલે રાહત પણ અનુભવે છે. પણ આ તો રાજાજીનો હુકમ. એ ન માને એવું તો કેમ બને? કવિ સહેતુક રીતે 'પતિ' કે 'ભર્તા' કે 'સ્વામી'ને બદલે 'રાજાજી' શબ્દ વાપરે છે. માદ્રી ગાવાની શરૂઆત કરે છે. રાજા પર જ નહીં, આસપાસનાં સ્થળ પર, વનરાજિ પર એની અસર એવી જ ચુંબકીય થઈ છે. રાજાની આંખમાં ને અંગમાં આવતો બદલાવ કવિએ નોંધ્યો છે–

ખેંચાયો પણ વેગ પૂર્ણ કરતાં, આવી સ્થિતિની સ્મૃતિ
રાખે અંકુશ, તોય સ્પષ્ટ વપુમાં દેખાય છે વિકૃતિ.

આ લતામંડપમાં પ્રેમીયુગલની એકલતા, એમને મળેલું એકાંત અને વસંતરાજને માફક આવે એવો સમગ્ર તામજામ આ દોલાયમાન એવી વૃત્તિવાળા પ્રેમીઓને ક્યાંથી રોકી શકે?! તેમ છતાં પતિમાં આવી રહેલા બદલાવને માદ્રી ઓળખી જાય છે ને ઘડીક માટે સહેમી જાય છે. એનું ગાન અધવચ્ચે અટકી પડે છે પણ એમ થવાથી તો નૃપને શાંતિ મળવાને બદલે વધ્યો વલોપાત મળે છે. એ પ્રગટપણે બોલી ઊઠે છે વિહ્વળ થતો–

પ્રિયે! માદ્રી! આહા! સહન મુજથી આ નથી થતું,
નહીં મારે જોઈએ તપફલ, ભલે એ સહુ જતું,
ચલાવી દે પાછી મધુર સ્વરની રમ્ય સરિતા,
છટાથી છોડી દે! અરર! ક્યમ રાખે નિયમિતા?

ને હવે નૅરેટર કહે છે–

વૃત્તિઓ પરથી તેનો અધિકાર ગયો હતો,

અપૂર્વ ધ્વનિથી પૂરો મદોન્મત્ત થયો હતો.

હવે પેલી દોલાયમાન સ્થિતિય નથી રહી. એમણે યોગજીવન જીવવાનું છે, તાપસ બનીને રહેવાનું છે, જીવનરસથી દૂર રહીને તપ કરવાનું છે એ વાત હવે સાવ હાંસિયામાં છે. ચિત્તમાં સંપૂર્ણ રીતે મિલનની ઝંખના અને દૂરીનું તીવ્ર ભાન જ કબજો કરી બેઠું છે. પશુમાત્રમાં કામમત્ત ચિત્ત બધા જ પ્રકારના ભયથી પર થઈ જાય છે. અંધ થઈ જાય છે. હવે રાજા પાંડુની એવી જ અવશ હાલત છે. સામે માદ્રી થોડી સભાન છે, પણ એક બાજુ સ્વામીની ઇચ્છાઓને પૂરી કરવાનું વચન અને સમાન્તરે પોતાની ઇચ્છાની પ્રબળતા પણ એટલી જ સક્રિય છે. તેમ છતાં એ દૂર રહેવાનો પ્રયાસ જરૂર કરે છે. ક્ષમા માગે છે ને કહે છે–

"ડરું છું, ભય પામું છું, જોઈને આજ આપને:
અરે! કેમ વિસારો છો ઋષિના ઉગ્ર શાપને?"

પણ વનવાસી પાંડુ-રાજ હવે અવશ છે. એનામાં જે તીવ્રતાથી મિલનઝંખના, એકબીજામાં ભળી જવાની ઉત્કટતા ચરમ અવસ્થાએ છે. કાવ્યમાં આત્મસંઘર્ષની ચરમઅવસ્થા આ પંક્તિઓમાં આલેખાઈ છે. અનેક યુદ્ધોમાં વિજેતા થયેલો આ નરપતિ આજે ચિત્તની રંગભૂમિ પર પોતાની જ જાત સામે નિરૂપાય થઈને લાચાર છે!

ઘટે છે શું દેવી! હ્રદય પર આ નિર્દય થવું?
અરેરે! આ આવું પ્રબલ દુઃખ! મારે ક્યહીં જવું?

સંપૂર્ણ અવશ એવો ભૂપેન્દ્ર પાંડુ અસહાય અને આજીજી કરતી હાલતમાં પોકારી ઊઠે છે–

પ્રિયા! પ્રિયા! પ્રિયા! તારા હાથમાં સર્વ હાય રે!
ત્વરાથી દેહ જોડી દેઃ આ તો નહીં ખમાય રે!

એક વિચક્ષણ, વિચારવાન, વીર અને તાપસ એવો નરપુંગવ રાજા પાંડુ કેટલી હદે દેહધર્મની સામે લાચારી અનુભવે છે તે આ પંક્તિઓમાં ઊભરી આવે છે. એ સમયે પાંડુનું ચિત્ત સાવ બંધ હાલતમાં નથી. એને ખ્યાલ છે, પોતે જે કરી રહ્યો છે તેનું પરિણામ કેવું તો દુષ્કર આવવાનું છે એ પણ જાણે છે. પણ એ અવશ છે, કહે છે–

"જાણું બધું, પણ દીસે સ્થિતિ આ નવીનઃ
મારું નથી બલ, બન્યો જલ બ્હાર મીન.
દેવી વિચાર કરવા સઘળા તજી દે,
રે હાય! સ્પર્શસુખ, પ્રાણસખી! હજી દે!"

પ્રેયસી અને પત્ની એવી માદ્રી પતિની આ પાણી વિનાની માછલી જેમ તરફડતી હાલત વધારે કઈ રીતે જોઈ શકે ? પતિની આ તડપ સામે માદ્રી જાણે સાવ લાચાર બની ગઈ છે. એ તો આજ્ઞા માનવા સિવાય કંઈ કરી શકે એવી સ્થિતિમાં નથી, નથી ચિત્તની, તો નથી શરીરની! અને એટલે જ–

વિચાર કરવા જેવો હવે વખ્ત રહ્યો નહિ,
ઝંપલાવી પડી માદ્રી નરેન્દ્ર-ભુજની મહીં.

એક જ ઝાટકે, અત્યંત નિર્મમ રીતે કવિ આખીયે વાતનો વીંટો વાળી દે છે કાવ્યાન્તે, ભાવકને ચચરતો રાખીને. ખુલ્લો અંત છે. ભાવકચિત્તમાં હવે પછીની ઘટના, હવે પછીની એ યુગલની સ્થિતિ, તલસાટ અને એનો અંત, કુંતીની સ્થિતિ ભવિષ્ય જેને જે વિચારવું હોય તે. કવિ તો આવી પળ સુધી લાવીને મૂકી આપે છે. કાવ્યનો આવો અંત પણ બેજોડ છે. એ ખરેખર અંત થોડો છે એ પછીની યાત્રા ભાવકચિત્તમાં આરંભાવા માટેની જાણે કે કીક છે.

એ તો છેલ્લે કથન કરે છે ચાર પંક્તિમાં–

નહીં ચાલે આથી ગત સમયમાં દૂર હ્રદય
પડ્યા શબ્દો છેલ્લા શ્રુતિ પર બહુ મંદ સદય.
જરા ત્રુટ્યાં વાક્યો કંઈ કંઈ થઈને રહી ગયાં
હજારો વર્ષો એ પછી પણ હવે તો વહી ગયાં.

માનવજાતને મળેલો આવો ઝંખનાનો અભિશાપ કેવી કેવી ઘટનાઓ સર્જે છે, સદીઓથી વલોવાતાં આવાં કંઈ કેટલાંય પ્રેમીઓની આ નિયતિએ કઈ વલે કરી હશે? એનો નિઃશ્વાસ નાંખતો કવિ પાછો વર્તમાનને સાંધી આપે છે કે હજારો વર્ષો એ પછી પણ હવે તો વહી ગયાં!

પાછા વર્તમાન ક્ષણમાં આવીએ ત્યારે આરંભે હતા એ ક્યારેય નથી બની શકવાના. કેમ કે આપણી વચ્ચે આ 'ઘટના' ને આ પાત્રોની સંવેદનાઓ પસાર

થઈ ચૂકી છે. વસંતનો વિજય થયો છે, યોગ-વિચારનો પરાજય. જીવનનો જય થયો છે. ભલે ને જિંદગીની આકરી કિંમત ચૂકવવી પડી હોય!

+ + +

'વસંતવિજય'ને અનેક વિવેચકોએ તપાસ્યું છે. 'નહીં નાથ નહીં નાથ'ના નકારથી આરંભાતા આ કાવ્યમાં જે કરુણાન્તનું સૂચન છે તે તો નોંધાયું જ છે પણ આ જ કાવ્યને આસાનીથી સ્ટેજ પર થોડા જરૂરી સુધારા-વધારા સાથે ભજવી શકાય એવી ગુંજાશને પણ જોવી ઘટે. સાથોસાથ આ જ કાવ્યને જો નાનકડી ફિલ્મમાં રૂપાન્તરિત કરી નાંખવું હોય તો તે અણધાર્યું પરિણામ આપે એવી ચિત્રાત્મકતા કવિ કાન્તે આલેખી છે તે બાબતે પણ સ્વતંત્ર વાત થઈ શકે. એ જ રીતે આ કાવ્યના છંદ અને છંદ પલટાઓને એ એ પ્રસંગોની સાથે મૂલવતા જઈને પણ એના છંદકર્મને, ભાષાકર્મને પણ સ્વતંત્રલેખરૂપે તપાસી શકાય. એ રીતે કેટલીક તપાસ થઈ પણ છે.

છેલ્લે એક મુદ્દો જરૂરી લાગે છે તે આ, ખંડકાવ્યમાં આલેખાયેલા વિચાર-વલણ બાબતે.

ભારતીય પરંપરામાં પ્રેમની પ્રાપ્તિ એટલે આત્મા સાથેનું જોડાણ. (પશ્ચિમમાંય પ્લેટોનિક લવની પરંપરા છે જ) જ્યારે કાન્તનાં કાવ્યોમાં આત્માનું જોડાણ તો છે જ છે, પણ સાથોસાથ દૈહિક નૈકટ્યનો એમનો આગ્રહ આપણી પરંપરાથી થોડો જુદો પડી જાય એવો છે. 'વસંતવિજય'માં એ પ્રધાનપણે આલેખાયું છે. બાકી બન્ને પત્ની ગૃહસ્થાશ્રમ છોડ્યા પછી પણ વાનપ્રસ્થમાં નિકટ જ રહે છે. એટલે કે સ્થળની રીતે એ દૂર નથી. આત્મિક રીતે તો સતત સાથે જ છે. તેમ છતાં પાંડુને જે દૂરી ખટકે છે એ દૈહિક વધારે છે એમ લાગ્યા વિના ન રહે. એક બાજુ પત્ની સમેત મૃત્યુ સુધી ખેંચી જનારો શ્રાપ હોય ત્યારે પાંડુની આ અધીરાઈ! એટલે એ આસપાસ પ્રસરેલા વસંતરાજની અસર ગણવી કે નૃપતિના દેહરાગની ઉત્કટતા ગણવી? આ વિજય કોનો? આ દૃષ્ટિએ એમનાં બીજાં કાવ્યો પણ જોવા જેવાં ખરાં.

નોંધ – આ લેખ તૈયાર કરવા માટે શ્રી ચંદ્રકાન્ત શેઠ સંપાદિત 'પૂર્વાલાપ'ની (પ્ર. આદર્શ પ્રકાશન, સારસ્વત સદન, ગાંધી માર્ગ, બાલા હનુમાન સામે, અમદાવાદ–380001, પ્ર.આ. 2005)નો આશ્રય લેવામાં આવ્યો છે. આભાર.

૪

આધુનિક સાહિત્ય : સંજ્ઞા અને લક્ષણો

નિસર્ગ આહીર

તન્ત્રીનોંધઃ

- નિસર્ગ આહીરનો આ લેખ 'આધુનિકતા અને આધુનિક સાહિત્ય'ની સુન્દર નિરૂપણા કરે છે. એમણે મુદ્દાસર વાત કરીને વિષયને સરસ ન્યાય આપ્યો છે.
- એમના આ લેખમાં વધારે ધ્યાનપાત્ર મુદ્દા આ છે :

  – 'આધુનિક' શબ્દ સમયવાચક નથી પણ ગુણવાચક છે.

  – આધુનિક સાહિત્યની પ્રભાવકતા.

  – વિવિધ કલાવાદનો પ્રભાવ.

  – ચાર્લ્સ ડાર્વિનનો ઉત્ક્રાંતિવાદ, કિર્કેગાર્ડનું માણસના અસ્તિત્વ વિશેનું દર્શન, સિગ્મંડ ફ્રોઈડના મનોવિજ્ઞાનપરક વિચારો, કાર્લ માર્ક્સ, આલ્બર્ટ આઇન્સ્ટાઇન, વગેરે મહામનાઓએ રજૂ કરેલી નવ્યવિચારધારાઓ — આધુનિકતાના સંદર્ભમાં આ સૌ વિશે માંડીને વાત કરી શકાય.
- બાકીના તમામ મુદ્દા જેની એમણે પેટાશીર્ષકો બાંધીને ચર્ચા કરી છે. એમાં–

  – 'આધુનિક' સંજ્ઞાના અર્થો

  – આધુનિક સાહિત્યનાં લક્ષણો

  – પરંપરાથી વિચ્છેદ અને પ્રયોગશીલતા

  – રૂપસિદ્ધિની ફિકર
- એટલા મુદ્દાઓ વિશે વિશેષ અધ્યયન કરવાથી આ વિષયને સારી રીતે સમજી શકાશે.

નિસર્ગ આહીર

આધુનિક સાહિત્ય : સંજ્ઞા અને લક્ષણો

આધુનિક સાહિત્ય :

'આધુનિકતા' કે 'આધુનિક સાહિત્ય' જેવી સંજ્ઞાઓને સરળતાથી સમજાવી શકાય તેવી નથી. દર્શન, ધર્મ, વિજ્ઞાન, રાજકારણ, અર્થકારણ વગેરેને કારણે જન્મેલી સંકુલ અને સંક્ષોભક સ્થિતિને કારણે શુદ્ધ અને નિરપેક્ષ એવું નવોન્મેષયુક્ત સાહિત્ય એટલે આધુનિક સાહિત્ય એમ કહી શકાય.

'આધુનિક સાહિત્ય'માં 'આધુનિક' શબ્દ સમયવાચક નથી પણ ગુણવાચક છે. એ અર્થમાં 'આધુનિક સાહિત્ય' એટલે ચોક્કસ લક્ષણો ધરાવતું ચોક્કસ કાલખંડનું સાહિત્ય એવો અર્થ લેવાનો છે. સાહિત્ય માનવકેન્દ્રી છે. સાહિત્ય અને કલાની પ્રવૃત્તિ જ માનવ માટેની, માનવ દ્વારા થતી પ્રવૃત્તિ છે. સ્વાભાવિક છે કે આ પ્રવૃત્તિમાં માનવ અને માનવનો સંસાર જ કેન્દ્રમાં હોય. સાહિત્ય એટલે જ માનવજીવનની સમગ્રતયા ગતિવિધિને કલાત્મક રીતે ઝીલતી સંવેદનશીલ સૌંદર્યાત્મક પ્રવૃત્તિ. દેશકાળના પ્રભાવ, સાંસ્કૃતિક પ્રવાહો, સામાજિક સંઘટનાઓ ઇત્યાદિ સાહિત્યને પ્રત્યક્ષ કે પરોક્ષ રીતે પ્રભાવિત કરે જ. બદલાતા સમય અને સંજોગો પ્રમાણે સાહિત્ય સતત પરિવર્તન પામતું રહેતું હોય છે. નવોન્મેષ ઝીલતું, નવાંનવાં સ્વરૂપો સ્વીકારતું, વિભિન્ન વિષયોને આવકારતું,

વિશિષ્ટ નિરૂપણરીતિઓ સ્વીકારતું સાહિત્ય સતત બદલાતું રહ્યું છે. સાહિત્ય હોય જ છે સતત પ્રવાહિત; એક મુકામ ઉપરથી બીજા મુકામ ઉપર લલિત ગતિ કરતું. એ અર્થમાં કશુંક છોડીને કશુંક જોડવું એ સાહિત્યનો ગુણધર્મ છે.

આધુનિક સાહિત્ય સમગ્ર વિશ્વમાં વત્તાઓછા પ્રમાણમાં પ્રભાવક પરિણામ લાવનાર સાર્વત્રિક આંદોલન જેવું બની રહ્યું. સાહિત્યના સમગ્ર ઇતિહાસમાં 'આધુનિકતા' સંજ્ઞા જેટલો વ્યાપક, બહુગામી પ્રભાવ અન્ય એક પણ સંજ્ઞાએ પાડ્યો નથી. આ અર્થમાં સાહિત્યના સંદર્ભે 'આધુનિકતા' સંજ્ઞા જાણવી ખૂબ જરૂરી છે. વિશ્વના અત્યંત પ્રતિભાસંપન્ન, પ્રભાવશાળી, સંવેદનશીલ, પ્રબુદ્ધ, વિચારશીલ, પૂર્વગ્રહમુક્ત એવા સર્જકોએ અમુકતમુક દિશામાં સાવ નવાં ધોરણો સ્થાપિત કરતી રચનાઓ કરી. એ પ્રકારની સાહિત્યરચનાઓમાં પરંપરાનો વિચ્છેદ હતો, સ્થાપિત ધોરણો સામે વિદ્રોહ હતો. વિષય, રચનારીતિ અને સ્વરૂપ સંદર્ભે નવોન્મેષ હતો. એ પ્રકારના વિદ્રોહાત્મક સાહિત્યને સારો પ્રતિસાદ સાંપડ્યો અને સાહિત્યમાં સાર્વત્રિક બદલાવની મક્કમ આબોહવા ઊભી થઈ, જે ધીરેધીરે પ્રભાવક રીતે વિશ્વસમગ્રમાં પ્રસરી ગઈ. આ પ્રમાણે, ઓગણીસમી સદીના પૂર્વાર્ધથી લઈને વીસમી સદીના પૂર્વાર્ધ સુધીના સાહિત્યમાં આવેલા વૈશ્વિક બદલાવને આધુનિક સાહિત્ય કહી શકાય. ગુજરાતી સાહિત્યમાં સુરેશ જોષીને કારણે ૧૯૫૫ પછીથી આધુનિક સાહિત્યનો પ્રભાવ પ્રબળ બને છે અને ૧૯૮૦ સુધી અસરકારક રહે છે.

આધુનિક સાહિત્ય માટેનાં પરિબળો :

આધુનિક સાહિત્યને માનવજીવનની એક અત્યંત મહત્ત્વની અને પ્રભાવક ઘટના તરીકે જોવું જોઈએ. સમગ્ર વિશ્વમાં એક અથવા બીજાં કારણોસર મોટા ફેરફારો અનુભવાઈ રહ્યા હતા. ધર્મ, નીતિ, વિજ્ઞાન, રાજ્ય અને રાજકારણ, વેપાર, શિક્ષણ, સામાજિક સ્થિતિ, પ્રવાસ, સાંસ્કૃતિક આદાનપ્રદાન, નવી શોધખોળ ઇત્યાદિને કારણે માનવજીવન પડખું ફરી રહ્યું હતું. ધર્મ વિશેના પરંપરિત ખ્યાલો બદલાયા હતા. નવી શોધોએ ઈશ્વરના અસ્તિત્વ સામે પ્રશ્ન ઊભા કર્યા હતા. સ્વર્ગ અને નરકના ખ્યાલો બદલાયા હતા. ઔદ્યોગિક ક્રાંતિને કારણે યંત્રવાદ વિકસિત થતો ગયો. માણસની શક્તિ સામે યંત્રોની શક્તિ વધારે પ્રબળ બનતી ગઈ. ભૌતિકતાવાદ વકરતો ગયો. વેપાર અને મૂડીવાદનું જોર વધ્યું. ઉદ્યોગધંધાઓ શહેરમાં હોવાને કારણે શહેરીકરણ વધતું ગયું. સંસ્થાનવાદ અને સામ્રાજ્યવાદ વિસ્તારવા લાગ્યા. વધારે ને વધારે પામી લેવાની લાહ્યમાં માણસમાંથી સંવેદના ઓછી થતી ગઈ અને વસ્તુઓ તરફનો પ્રેમ વધતો ગયો. ભૌતિકતા તરફની દોડ અને સતત રઝળપાટને કારણે માનવીનું અમાનવીયકરણ થતું રહ્યું. પ્લેગ જેવી મહામારીએ માણસને લાચાર બનાવી દીધો. યુદ્ધોએ ભયંકર ખાનાખરાબી સર્જી – આ બધી વૈશ્વિક પરિસ્થિતિએ માણસના અસ્તિત્વ સામે ઘણા બધા પ્રશ્નો ઊભા કરી દીધા. પહેલાં ધર્મ અને ઈશ્વરમાં શ્રદ્ધા ધરાવતો માણસ હવે એકલો, અધૂરો અને પાંગળો લાગવા લાગ્યો. એકાએક ઊભી થયેલી આ વિકટ સ્થિતિમાં માણસને ટકી રહેવા માટે નવા આધારની જરૂર પડી. કશુંક નવું અને કશુંક સાચકલું સિદ્ધ કરવાની એક આબોહવા ઊભી થઈ. એ રીતે,

પ્રભાવક સાર્વત્રિક વૈશ્વિક ઘટનાઓને કારણે આધુનિક સાહિત્યની ભૂમિકા રચાઈ.

એકસામટા આવી પડેલા આવા નવા પડકારોને કારણે પ્રતિભાસંપન્ન અને સંવેદનપટુ માણસ વિચાર કરે જ. ચાર્લ્સ ડાર્વિનના ઉત્ક્રાંતિવાદે માનવ અને ઈશ્વર વિશેની ધારણાઓ બદલી નાખી. કિર્કેગાર્ડ જેવા વિચારકોએ માણસના અસ્તિત્વ વિશે પાયાની વિચારણા કરી. સિગ્મંડ ફ્રોઇડ નામના મનોવિજ્ઞાનીએ માણસના મન અને મનોવલણ વિશે બહુ જ પાયાની તેમજ ચોંકાવનારી શોધો સામે ધરી. કાર્લ માર્ક્સ જેવા સામાજિક નિસબત ધરાવતા અર્થશાસ્ત્રીએ આર્થિક મૂલ્યોને જુદી રીતે મૂકી આપ્યાં. આલ્બર્ટ આઇન્સ્ટાઇને સાપેક્ષતાની અત્યંત મહત્ત્વની વિચારણા સામે ધરી. આવી તો અનેક ઘટનાઓ સમાંતરે બનવા લાગી. નવી સમસ્યાઓ સામે આવી તો નૂતન ઉઘાડ પણ થયો. માનવજાત માટે નવી દિશા ખૂલી. જીવનહેતુ, સંવેદના, સંબંધ, સર્જનાત્મકતા, કર્મ ઇત્યાદિ સંદર્ભે ફેરવિચારણા કરવા માટે સંવેદનપટુ અને વિચારશીલ લોકો પ્રવૃત્ત થયા. કહો કે એમ કરવું અનિવાર્ય બની ગયું. સ્વાભાવિક છે કે આવી નવી અને પ્રભાવક પરિસ્થિતિનો પહેલો સંસ્પર્શ કવિઓ, સાહિત્યકારો અને કલાકારોને થાય. એમનાથી સંક્ષોભક, સંકુલ, વ્યાપક અને વિપરીત સ્થિતિને અભિવ્યક્તિ આપ્યા વગર રહી જ ન શકાય એ સમજી શકાય એવું છે. પરંતુ, એને માટે પરંપરાઓ અને સ્થાપિત કલામૂલ્યો કામ આવે એવાં નહોતાં. જીવન જ જ્યારે વિસંવાદી અને સંકુલ બની ગયું હોય ત્યારે પરંપરાગત સાહિત્યરીતિઓ કામ ન આવે. માણસ સામે ઊભા થયેલા નવા પડકાર માટે નવાં સાહિત્યિક ઓજારો રચવાની જરૂરિયાત ઊભી થઈ. એ રીતે સાહિત્યમાં અનેક સર્જકો દ્વારા, અનેક દેશમાં, અનેક ધારાઓમાં જે નવોન્મેષ પ્રગટ્યો એને આધુનિક સાહિત્ય કહે છે.

સામાન્ય રીતે કવિ બૉદલેરની પ્રતીકવાદી કવિતાથી આધુનિકતાની શરૂઆત થાય છે. પ્રતીકવાદ પછી શુદ્ધ કવિતા અને કલ્પનવાદ સ્વીકૃત થાય છે. ત્યાર પછીથી ચોક્કસ વિચારસરણી અને સમજ સાથે ઘનવાદ, દાદાવાદ, પરાવાસ્તવવાદ જેવા અનેક સાહિત્યિક વાદોનો પ્રભાવ વિસ્તરે છે. એ રીતે સાહિત્યમાં આધુનિક વલણ પ્રબળ અને દૃઢ થતું જાય છે.

‘આધુનિક’ સંજ્ઞાના અર્થો :

‘આધુનિકતા’ સંજ્ઞા અનેકાર્થી છે. એ સમયવાચક છે તેમ ગુણવાચક છે. એ સંવેદના છે અને મનોવલણ પણ છે. ‘અધુના’ શબ્દ પરથી ‘આધુનિક’ શબ્દ બન્યો છે. અંગ્રેજીમાં એને માટેનો શબ્દ છે ‘મૉડર્ન’. મુખ્યત્વે તે સમય સાથે જોડાયેલી સંજ્ઞા છે. હમણાંનું, અત્યારનું, તાજું, નવું એવા એના સમયવાચક અર્થ થાય છે. જે જૂનું નથી, જે છેલ્લામાં છેલ્લી ઢબનું છે, જે હાલનું છે તે આધુનિક કહેવાય છે. આમ છતાં એવું જોવામાં આવે છે કે જે નવું, તાજું કે છેલ્લી ઢબનું લાગતું હોય તેમાં કશી નવીનતા ન પણ હોય. એમાં પરંપરા અને જુનવાણીપણું વર્તાતું હોય તો એને આધુનિક ન કહી શકાય. એટલે, ‘આધુનિક’ શબ્દને ચુસ્તપણે સમય સાથે જોડી શકાય નહિ. દરેક જમાનામાં જૂનું અને નવું સાથેસાથે જ ચાલતું હોય છે. સમકાલીન, સમસામયિકથી આધુનિકતાને જુદી ગણવી પડે. વસ્તુતઃ જે જૂનાથી જુદું પડે અને નવીનતાને આત્મસાત્‌કરનારું હોય તે આધુનિક છે.

એનો અર્થ એ થયો કે ‘આધુનિક’ સંજ્ઞા ગુણવાચક છે. આધુનિક હોવું એ પરિવર્તનલક્ષી ગુણ છે. નવીનતા, તાજગી, જુદાપણું જેમાં હોય તે

આધુનિક કહી શકાય. એટલે, જૂનું હોય તેમાં પણ આધુનિકતા હોઈ શકે છે. સાહિત્યના સંદર્ભમાં જોઈએ તો કાલિદાસ, વાલ્મીકિ વગેરેમાં આધુનિકતાના અનેક ગુણો છે. જ્યારે, અત્યારના ઘણા સાહિત્યકારો જુનવાણી વલણો ધરાવે છે. આ અર્થમાં 'આધુનિક' સંજ્ઞા ગુણવાચક વિશેષ, સમયવાચક ઓછી છે એમ કહી શકાય.

આધુનિક હોવું એ સંવેદન છે, ભાવના છે. વ્યાપક અર્થમાં જોઈએ તો આધુનિકતા માનવચેતનાનો બહુ જ મહત્ત્વનો સ્પંદ છે, શાશ્વતીનું અગત્યનું પાસું છે. તે માનવને સતત ગતિ, નૂતનતા, અપૂર્વતા, ચમત્કૃતિ, વિસ્મય, પ્રયોગ તરફ પ્રેરિત કરે છે. ક્વચિત્એ બાહ્ય રીતે કે સ્પષ્ટ રીતે ન પણ પરખાય. એનો પ્રભાવ ગહન હોય તો પણ પ્રચ્છન્ન હોઈ શકે છે. વળી, એ મનોવલણ પણ છે. રીતભાત કે સંસ્કારના રૂપે એનું પ્રગટીકરણ થતું હોય છે. બંધિયાર હોય તેને મુક્ત કરવું, સ્થગિતને ગતિશીલ કરવું, સ્થાપિતને ઉત્થાપિત કરવું, પરંપરા ચાતરીને ચાલવું, રૂઢિઓનો ત્યાગ કરવો, નવીનતા સ્વીકારવી, પૂર્વગ્રહોથી મુક્ત થવું, કશુંક નવું અને પડકારરૂપ કરવા માટે તૈયાર થવું, વિદ્રોહ કરવો, જૂનું તોડીને નવું રચવું, અપૂર્વતા તરફનો ઝોક હોવો એ બધાં આધુનિક હોવાનાં લક્ષણો છે. પ્રતિભાના બળે પરંપરાનો ત્યાગ કરી સતત પ્રયોગશીલ રહીને અનેક સંભાવનાઓમાં ગતિ કરવી એ આધુનિકતા છે. નાવીન્ય પરત્વેની ખંતપૂર્વકની ખેવના આધુનિકતાનું મહત્ત્વનું અંગ છે.

આધુનિક સાહિત્યનાં લક્ષણો :

સામાજિક, ધાર્મિક, વૈજ્ઞાનિક, વૈચારિક, મનોવૈજ્ઞાનિક, રાજકીય, શાસકીય, સાંસ્કૃતિક રીતે આવેલા બદલાવને કારણે નવા વિષયો, ભિન્ન સ્વરૂપો, તાજગીસભર સંવિધાન, નૂતન રચનારીતિ, વિશિષ્ટ ભાષાની આવશ્યકતા ઊભી થઈ. માનવમૂલ્યોમાંની કટોકટી, વિસંવાદ, સંદિગ્ધતા, સંકુલતા, વિચ્છિન્નતા, નિર્ભ્રાંતિ, હતાશા, ખંડિત અસ્તિત્વ ઇત્યાદિ માટેની અભિવ્યક્તિ કંઈ પરંપરિત સાહિત્યિક ઓજારો વડે થવી શક્ય નહોતી. મહામાનવ કે મહાનાયક માટે અવકાશ નહોતો. હારેલા, થાકેલા, અધૂરિયા, ભાંગી પડેલા સામાન્ય લોકો જ નજર સામે હતા. જીવન આદર્શ, રંગીન કે સંપૂર્ણ નહોતું. જિંદગીમાં સુખ કરતાં દુઃખની માત્રા વધારે હતી. સમગ્ર માનવઅસ્તિત્વ સામે જોખમ ઊભું થયેલું અનુભવાયું. મૂલ્યકેન્દ્રી નહિ કિન્તુ મૂલ્યનિરપેક્ષ, આદર્શલક્ષી નહિ પરંતુ નરી વાસ્તવિકતાસભર, સંવાદી નહિ બલકે વિસંવાદી સૃષ્ટિએ અભિવ્યક્તિલક્ષી નવા પડકારો ઊભા કર્યા. પરંપરિત સ્વરૂપો, શૈલી, ભાષા, રચનાપ્રયુક્તિઓ નવી સાહિત્યિક આબોહવાને અનુકૂળ આવે તેવાં નહોતાં. નવી પરિસ્થિતિને તીવ્રતયા, સચોટ રીતે, પ્રભાવક રીતે વ્યક્ત કરવા માટે ભાષાકીય અને સંવિધાનલક્ષી નવી તરાહોની શોધ અનિવાર્ય બની રહી. એટલે જ આધુનિક સાહિત્યમાં નોંધનીય ફેરફારો જોવા મળ્યા. સાહિત્યની દૃષ્ટિએ આ બધાં બહુ જ પ્રભાવક સ્થિત્યંતરો હતાં. સમગ્ર વિશ્વમાં નિજી રીતિએ પ્રભાવક બનેલા આધુનિક સાહિત્યનાં નોખાંનિરાળાં, નોંધપાત્ર, ચોક્કસ લક્ષણો છે. સામાન્યતઃ કોઈ પણ સાહિત્યકૃતિ નિરૂપ્ય, સ્વરૂપ, નિરૂપણ અને ભાષા જેવા ચાર આયામમાં એકરસ થઈને આવે છે. એની એવી સાવયવ સંવાદિતા જ સાહિત્યકૃતિનો

પ્રાણ છે. આ ચાર આયામ અને આધુનિકતા સંલગ્ન અન્ય લાક્ષણિકતાઓ નીચે પ્રમાણે છે :

વિદ્રોહ અને સીમોલ્લંઘન :

આધુનિક સાહિત્યનું સૌથી નોંધપાત્ર લક્ષણ હોય તો તે પરંપરિત સીમાઓને ઉલ્લંઘવી. સાહિત્યમાં જે કંઈ પરંપરાથી સિદ્ધ થઈને બંધિયાર થઈ ગયેલું તે સામેનો વિદ્રોહ કરવામાં આવ્યો. આ વિદ્રોહ તમામ સ્તરે જોવા મળે છે. જે કંઈ સ્થાપિત, રૂઢ, પ્રચલિત હોય તેને ઉવેખવું; નિષેધ દ્વારા નવી સ્થાપના કરવી એવી સમજ દઢતર બની. ઉચ્છેદ કરીને નૂતન પરિમાણોનો આવિષ્કાર કરવો એવું વલણ આધુનિક સાહિત્યમાં રહ્યું છે. જૂનાને આઘાત આપવાનો મહામંત્ર આધુનિકોએ હૈયે રાખ્યો હતો. વિસ્થાપના દ્વારા સ્થાપનાની હિમાયત કરવામાં આવી. સીમામાં બંધિયાર રહેલી સાહિત્યિક સ્થગતિતાને તોડવા-મરોડવાનું કેન્દ્રમાં રહ્યું. સાહિત્યની તમામ પરિપાટીએ વિદ્રોહ દ્વારા સીમોલ્લંઘન થવા લાગ્યું.

પરંપરાથી વિચ્છેદ અને પ્રયોગશીલતા :

આધુનિક સાહિત્યે વિદ્રોહ અને સીમોલ્લંઘન કેન્દ્રમાં રાખ્યા હોવાને કારણે તોડફોડ બહુ જ થઈ. એ સાથે જ સંભાવનાનાં અનેક દ્વાર ખુલ્લાં થયાં. પરંપરાસિદ્ધ વિષયવસ્તુની પસંદગી, સાહિત્યનો ઉદ્દેશ, સાહિત્યસ્વરૂપો, ભાષા, રચનાતરાહો ઇત્યાદિની સામે પ્રશ્નો ઊભા કરવામાં આવ્યા. પરંપરામાંનું તમામ બદલી નાખવાની જિકર આમ તો પડકારરૂપ હતી, પરંતુ નવાનવા પ્રયોગ માટેનો ઉત્સાહ પણ બહુ જ હતો. એ બીજી વાત છે કે ઘણી વાર એ પ્રકારના પ્રયોગો પ્રયોગખોરીમાં પરિણમતા હતા. આમ છતાં અનેક પ્રયોગોનાં સકારાત્મક અને પ્રભાવક પરિણામો સાંપડ્યાં. ઍબ્સર્ડ, પ્રતીકવાદ, પરાવાસ્તવવાદ વગેરે પ્રયોગશીલતાનાં પ્રશસ્ય અંગો છે. રચનાપ્રયુક્તિઓમાંના પ્રયોગો નોંધપાત્ર છે. નાટકક્ષેત્રે હેપનિંગ્સ વગેરેનો પ્રયોગ બહુસ્તરીય રહ્યો. સમગ્રતયા જોઈએ તો અનુભવાય છે કે પરંપરાના ત્યાગની પ્રબળતાએ પ્રયોગશીલતાની બહુગામી અને વ્યાપક દિશાઓ ખોલી આપી.

શુદ્ધ, સ્વાયત્ત અને સ્વયંપર્યાપ્ત સાહિત્ય :

આધુનિક સાહિત્ય ધર્મબોધ, નીતિ, ઉપદેશ, સારાસાર, જીવનહેતુ, સંદેશ, સામાજિક નિસબત જેવા પરંપરિત ખ્યાલોથી મુક્ત થાય છે. તે માત્ર કલા ખાતર કલા અને સાહિત્ય ખાતર સાહિત્ય બની રહે છે. એને બહારનાં કોઈ વળગણો કે અવલંબન પાલવતાં નથી. સાહિત્યકૃતિ તથાકથિત બધા આધારોથી મુક્ત થઈ સ્વાયત્ત અને સ્વયંપર્યાપ્ત બની રહે છે. કૃતિ પોતે પોતાના જ બળ પર ઊભી રહેવા સક્ષમ બને છે. કૃતિને સિદ્ધ કરનારાં, કૃતિને કૃતિ તરીકે સ્થાપિત કરનારાં ધોરણો કૃતિએ પોતે જ રચી લેવાનાં રહ્યાં. આ રીતે, સાહિત્ય કેવળ સાહિત્યકલાના જોરે ટકી રહેતો શુદ્ધ અનુભવ બની રહ્યો. ભલે આ સ્થિતિ પડકારરૂપ હતી પણ સામે પક્ષે સાહિત્યકાર માટે નવી જ સંભાવનાઓ આકારિત કરવાની સ્વાયત્તતા પણ હતી જ. સાહિત્ય દ્વારા

નીતિબોધ કે જીવનસંદેશ આપવાના ઉત્તરદાયિત્વમાંથી સાહિત્યકાર મુક્ત થયો. વાસ્તવની કલા નહિ પણ કલાનું વાસ્તવ કેન્દ્રમાં આવતું ગયું.

રૂપસિદ્ધિની જિકર :

સાહિત્યપ્રકાર અને રૂપ વચ્ચે તાત્ત્વિક ભેદ છે. સાહિત્યપ્રકાર એક સંસિદ્ધ થયેલો, સર્વમાન્ય, પરંપરા દ્વારા પુષ્ટ થયેલો સાહિત્યિક ઢાંચો છે. સાહિત્યમાં જે કથયિત્વ છે તેને ચોક્કસ આકૃતિમાં અવતરિત થવામાં એ કામ લાગે છે. આને સાહિત્યની ભાષામાં યાંત્રિક રૂપ પણ કહી શકાય. આધુનિક સાહિત્યમાં રૂપ વિશેની વિચારણા કેન્દ્રમાં રહી. કોઈ બાહ્ય ઢાંચા કે સાહિત્યપ્રકારનો આધાર લીધા વિના કથયિત્વ જ એક ચોક્કસ પ્રકારનું રૂપ ધરે તેવા સાવયવ રૂપની હિમાયત કરવામાં આવી. કથયિત્વ, નિરૂપ્ય કોઈ ઢાંચામાં ઢાળી દેવાથી રૂપ સિદ્ધ થાય તે પ્રકારની યાંત્રિકતાનો વિરોધ કરવામાં આવ્યો. કથયિત્વ સ્વયં રૂપ ધરે એ માટેની કલાકીય મથામણ કરવામાં આવી. આ રીતે, વિષયવસ્તુ અને સાહિત્યપ્રકારના ભિન્નત્વને બદલે સાવયવ સ્વયંપર્યાપ્ત રૂપનિર્મિતિનો મહિમા થયો. સાહિત્યમાં રૂપનિર્મિતિ જ પ્રાણપ્રદ છે; રૂપ એની સમગ્રતામાં હોય છે એવી આધુનિકોની સમજ મહત્ત્વની છે.

વાસ્તવપરક વિષયવસ્તુ :

આધુનિક સાહિત્યમાં વિષયોનું વૈવિધ્ય તો ખરું, વ્યાપકતા પણ આવી. હવે કદર્ય કે કુરૂપતાનો છોછ ન રહ્યો. જીવનને રંગરોગાન કરીને આદર્શના વાઘા પહેરાવીને વ્યક્ત કરવાનું નહોતું. માણસ જેવો છે તેવો, જીવન જેવું ક્ષુદ્ર કે તુચ્છ હોય તેવું સાહિત્યનો વિષય બનવા માંડ્યું. તૂટેલુંફૂટેલું કે સાંધેલું જીવન, નૈરાશ્ય, નિષ્ફળતા, અધૂરપ, ખંડિતતા, પંગુતા, શ્રદ્ધાભંગ, વિશ્વાસઘાત, ત્રાસદી, અકર્મણ્યતા ઇત્યાદિ સાહિત્યનો વિષય બને છે. મહાન ઉદ્દેશો અને જીવનસંદેશને તાકવા મથતા આદર્શવાદી વિષયવસ્તુનો રીતસરનો તિરસ્કાર કરવામાં આવ્યો. અનેક વાર વસ્તુમાંથી અવસ્તુ સુધીની ગતિ થવા લાગી. વિષયવસ્તુ હોય તો પણ એને પાતળું કરી દેવામાં આવ્યું.

ભૂમિસ્પર્શી પાત્રસૃષ્ટિ :

ગણિકાઓ, ભિખારીઓ, ગાંડાઓ, રોગીઓ, ત્રાહિતો, શોષિતો, પીડિતો ઇત્યાદિ જેવાં પૂર્વે અવગણાયેલાં પાત્રો હવે સાહિત્યના કેન્દ્રમાં આવવા લાગે છે. વાસ્તવ સાથે રોજબરોજનો સંઘર્ષ અનુભવતાં સામાન્ય અને સરેરાશ પાત્રોની અંતરંગી સૃષ્ટિનું બહુવિધ આલેખન થવા લાગ્યું. પરંપરિત પાત્રો કરતાં આ સૃષ્ટિ તદ્દન જુદી અને પ્રભાવક હતી. અથડાતાં, કૂટાતાં, ભૂલો કરતાં, નાનપ અનુભવતાં, થાકી જતાં, હારી જતાં, મોત ઝંખતાં પાત્રોની ગતિવિધિ મનનીય પણ રહી. મહાનાયક નહિ, નાયક નહિ, વિ-નાયક બની રહેતાં પાત્રો જાણે. ચહેરા વગરનાં, નામ વગરનાં, ઓળખ વગરનાં,

સ્વપ્રતિષ્ઠા વગરનાં પાત્રો પણ આવ્યાં. વાસ્તવપરક પાત્રસૃષ્ટિ દ્વારા માનવીય ગતિવિધિની વિવિધા આકારિત કરવાનું વલણ ખાસ્સું પ્રભાવક રહ્યું.

સૂક્ષ્મ, ગહન, મનોચૈતસિક નિરૂપણની હિમાયત :

આધુનિક સાહિત્ય ઝીણું જોતું થયું. એ ઝડપથી સરી જવાને બદલે અટકીઅટકીને બધું નીરખતું થયું એમ કહી શકાય. આધુનિક સાહિત્યનું આ બહુ જ મહત્ત્વનું સ્થિત્યંતર છે. પરંપરિત સાહિત્ય ઘટનાપ્રધાન હતું, કાર્યવેગને મહત્ત્વ આપતું હતું, કશુંક સતત બનતું રહે એની માવજત કરતું હતું. એના બદલે આધુનિક સાહિત્ય ઘટનાનું નિગરણ કરવાની કે ઓગાળવાની દિશામાં આગળ વધ્યું. બહારના બનાવો કરતાં ભીતરની, ચૈતસિક ગતિવિધિને વધારે મહત્ત્વ આપવામાં આવ્યું. માનવમનની સંકુલતા, દંભ, મૂંઝવણો, મલિનતા, જાતીય સંઘર્ષને ખૂબ બારીકાઈથી વિકસવા દેવામાં આવ્યાં. સાવ નગણ્ય લાગે તેવી બાબતોને ઉઠાવ આપવામાં આવ્યો. મનોવલણના સૂક્ષ્મ વર્ણન કે નિરૂપણ દ્વારા ગહનગભીર વાસ્તવ રચવામાં આવ્યું. મનોવિજ્ઞાનક્ષેત્રે થયેલી અનેક શોધોને આધુનિક સાહિત્યમાં પ્રત્યક્ષ કે પરોક્ષ લાભ મળ્યો છે.

વિવિધ કલાવાદનો પ્રભાવ :

આધુનિકતા એક વ્યાપક અને પ્રભાવક પરિબળ બની રહ્યું. માત્ર સાહિત્ય જ નહિ, અનેક કલાઓમાં એની સકારાત્મક અસર પડી. પ્રતિભાવાન કોઈ સર્જક કે કલાકારની વૈચારિક, ભાવાત્મક કે સર્જનપરક અભિવ્યક્તિને સારો પ્રતિસાદ મળતો થયો અને એમ કોઈ ચોક્કસ લક્ષણોવાળી કૃતિઓનું સર્જન થવા લાગ્યું. એ રીતે પ્રતીકવાદ, પરાવાસ્તવવાદ, ઘનવાદ, અસ્તિત્વવાદ વગેરે અનેક વાદો અસ્તિત્વમાં આવ્યા. આધુનિક સાહિત્યને સમૃદ્ધ કરવામાં આવા અનેક વાદોનો મહત્ત્વનો ફાળો છે. દરેક વાદનું મૂળ વલણ તો પ્રયોગશીલ, વિદ્રોહાત્મક, નૂતન રચના તરફનું જ હતું. એ રીતે પૂર્વે જેનો વિચાર સુધ્ધાં નહોતો થયો એવી કલાકૃતિઓનું નિર્માણ થવા લાગ્યું. જેમ કે, વાસ્તવથી પરનું એક સબળ અને વ્યાપક એવું વાસ્તવ હોય છે. એ વાસ્તવ સાંવેગિક, સેન્દ્રિય, અમૂર્ત હોય છે. એના તાણાવાણા દૃઢ ન હોય તેમ સુસ્પષ્ટ પણ ન હોય. આવી પરાવાસ્તવવાદી સૃષ્ટિને મૂર્ત રૂપ આપવાની મથામણ જ રમ્ય અને પડકારરૂપ છે. એવું જ અન્ય વાદોમાં પણ બન્યું.

સંવિધાન અને વિવિધ રચનાપ્રયુક્તિઓની માવજત :

રૂપને સિદ્ધ કરવાની, શુદ્ધ સાહિત્ય રચવાની મથામણને કારણે આધુનિક સાહિત્યે પોતીકી અનેક તકનીકો અને રચનાપ્રયુક્તિઓ શોધી કાઢી. રૂપસિદ્ધિ માટેનાં પરંપરિત ઓજારો નવી રૂપનિર્મિતિમાં ખપમાં લાગે તેવાં નહોતાં. અનેક સ્તરેથી સન્નિધીકરણ (જક્સ્ટાપૉઝ), સંયોજના (કૉલાઝ), સંચિત્રણા

(ભૉન્ટાઝ), સ્વપ્નસૃષ્ટિ, કપોલકલ્પિત (ફૅન્ટસી), ઇન્દ્રિયવ્યત્યય વગેરે રચનાપ્રયુક્તિઓનો ભરપૂર ઉપયોગ કરવામાં આવ્યો. એના દ્વારા માનવમનની અપરિમિત સંકુલતા અને સૂક્ષ્મતાને સુપેરે પ્રગટ કરી શકાઈ. જીવનમાં જે સંદિગ્ધતા પ્રવેશી ગઈ તેને આવી પ્રયુક્તિ થકી જ નૂતન પરિમાણો સાંપડ્યાં છે. સાહિત્યે આદરેલી આ ખોજ બહુગામી છે અને સમૃદ્ધ છે. આધુનિક સાહિત્ય એકસાથે જ અનેક ધારામાં વહેવા લાગ્યું. એ સૂક્ષ્મતમ અને વ્યંજનાસભર બનતું ગયું. એવી કલાકેન્દ્રી માવજત માટે અનેક પ્રયુક્તિઓ સિદ્ધ કરવામાં આવી.

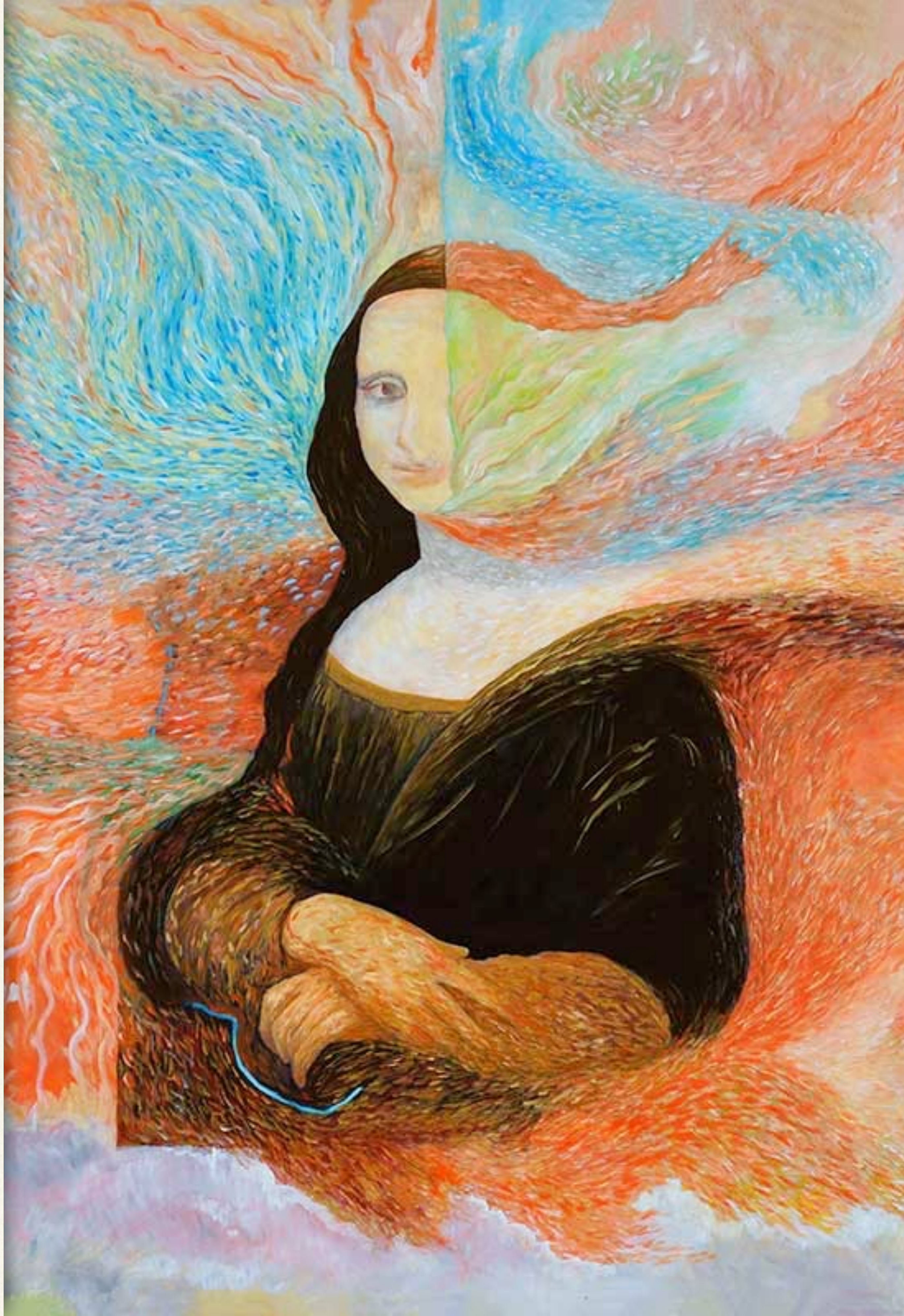
સર્જકભાષાની હિમાયત :

ભાષા સાધન નહિ પણ સ્વયં સાધ્ય બની. હવે ભાષા દ્વારા સાહિત્યને સિદ્ધ કરવાનું કેન્દ્રમાં ન રહ્યું કિન્તુ સ્વયં ભાષાને જ સિદ્ધ કરવાની સાધના કરવામાં આવી. બધાં પરંપરિત પરિમાણોથી ભાષાને મુક્ત કરીને તાજી, નરીનીતરી સર્જકભાષા તરીકે સ્થાપના કરવામાં આવી. ભાષા સાહિત્યના આત્યંતિક અંગ તરીકે પણ જોવામાં આવી. એટલે અર્થથી નર્થ તરફની ગતિ ચાલી. ઇરાદાપૂર્વક અર્થઘટનને ગૂંચવવામાં આવ્યું. શબ્દ અર્થનિરપેક્ષ, તર્કમુક્ત અને સ્વયંપર્યાપ્ત બનાવવાની કોશિશ થઈ. અનેક ભાષાકીય નવી તરાહો સિદ્ધ કરવામાં આવી. પ્રતીક, કલ્પનને સુંદરતમ સ્થાન અપાયું. કેવળ નાદ અને લય દ્વારા રૂપસિદ્ધિ કરવામાં આવી તેમજ નરી શાબ્દિક રમતો રમીને અર્થમુક્ત સૌંદર્ય રચવામાં આવ્યું. શબ્દને એના મહત્તમ રૂપમાં આધુનિકોએ જ સિદ્ધ કરવાની મથામણ કરી. શબ્દને શાબ્દિક વળગણોમાંથી મુક્ત કરવાનું કામ પણ આધુનિકોએ કર્યું. કોશગત અર્થનો વિસ્તાર કર્યો, નૂતન પદાવલિઓ રચી, પદાન્વયની અનેક શક્યતાઓ તપાસી, વાક્યરચનાઓની અનેક તરાહો સિદ્ધ કરી, કૌંસ ઇત્યાદિ લિપિચિહ્નોને એના મહત્તમ સ્તરે પ્રયોજવાની કોશિશ કરી. આમ, ભાષાકીય રીતે આધુનિકોએ બહુસ્તરીય અને બહુગામી સિદ્ધિ હાંસલ કરી. એક અર્થમાં એમ કહી શકાય કે આધુનિકોના હાથે ભાષાનું નવસંસ્કરણ થયું.

૫

કલાની વ્યાખ્યા - લલિત અને લલિતેતર કલાઓ વચ્ચેનો ભેદ

જિતેન્દ્ર મેકવાન



તન્ત્રીનોંધઃ

જિતેન્દ્ર મૅકવાને લેખમાં કલાની વ્યાખ્યા કરવાનો સ્તુત્ય પ્રયાસ કર્યો છે. 'કલા' સંજ્ઞા સાથે સંકળાયેલા અનેક સંદર્ભો અને અનુબન્ધોની સોદાહરણ ચર્ચા કરીને એમણે હર્બર્ટ રીડ અને ઍબરક્રોમ્બી જેવા ખ્યાત વિચારકો કલા વિશે કેવાં કેવાં મન્તવ્યો ધરાવે છે, તે દર્શાવ્યું છે. એ રૂપે એમણે વિષયનો ઉઘાડ કર્યો છે. અભ્યાસીઓ એમાં પ્રવેશીને લેખના હાર્દને પામવા ઉત્સુક થઈ શકે, તેવાં એ સૌ નિરૂપણોની નોંધ લેવી જોઈશે.

મહત્ત્વના મુદ્દા :

૧ : કલાની વ્યાપકતા અને અનિવાર્યતા

૨ : કલાના સ્વરૂપ સંદર્ભે, સૌંદર્ય અને આંનદ

૩ : લલિત અને લલિતેતર કલાઓની મહત્તા વિશે, એક આડવાત.

વગેરે.

જિતેન્દ્ર મૅકવાન

કલાની વ્યાખ્યા - લલિત અને લલિતેતર કલાઓ વચ્ચેનો ભેદ

કલા એટલે શું? (કલાની વ્યાખ્યા)

'કલા' શબ્દ જ્યારે આપણે સાંભળીએ ત્યારે આપણા મનમાં જુદા જુદા અર્થો આવી શકે. કોઈકને લાગે કે કલા એટલે કોઈ સુંદર વસ્તુ – કશી કલાકૃતિ, મૂર્તિ કે ચિત્ર કે ફૂલદાની કે એવું કંઈક કલાત્મક રમકડું. કોઈને લાગે કે કલા એટલે કોઈ ખાસ આવડત કે કૌશલ. એવી ખાસ આવડત કે કૌશલ્યનો ઉપયોગ કરીને બનાવેલી કોઈક વસ્તુ – પછી તે લાકડાની કે પથ્થરની કે માટીની કે ધાતુની મૂર્તિ હોઈ શકે, સુંદર ફર્નિચર હોઈ શકે, સુંદર વાસણ હોઈ શકે. કોઈને સ્કૂલમાં વિષય તરીકે ભણાવાતા 'ચિત્રકલા', 'સંગીતકલા', 'નૃત્યકલા' પણ યાદ આવે. કોઈને કલા શબ્દ સાંભળતાં 'કળા કરતો મોર' પણ સ્મરણમાં આવે. તો કોઈને 'કુદરતની કળા' જેવા સુંદર પહાડો, નદી, જંગલ, સમુદ્ર, સૂર્યોદય-સૂર્યાસ્ત વખતના રંગો, સુંદર ફૂલો, વગેરે જેવા પ્રાકૃતિક સૌંદર્યનો પણ વિચાર આવી શકે, જેને આપણે 'કુદરતની કરામત' કહીએ છીએ. આ રીતે કલા શબ્દના ઘણા બધા અર્થો દરેકના મનમાં હોય છે. અહીં આપણે નોંધ્યા એ બધા જ અર્થોમાં કોઈ સર્વસામાન્ય બાબત હોય તો એ છે સૌંદર્ય. સુંદરતાનો અનુભવ કરાવનારી કોઈ પણ બાબત હોય એને આપણે કળા કહીએ છીએ.

શબ્દકોશમાં પણ ‘કલા’ શબ્દ સાથે સૌંદર્યનો સંદર્ભ જોડાયેલો છે. ‘સાર્થ જોડણીકોશ’ ‘કળા’ શબ્દના સાત જેટલા અર્થો આપે છે, એમાં ‘કલા એટલે હુન્નર; કસબ’ અને ‘કલા એટલે સૌંદર્યયુક્ત રચના કે તેવી હિકમત (યુક્તિ)’ એ અર્થ આપણી ચર્ચામાં મહત્ત્વના છે. કલા એટલે કશાક સૌંદર્યનું નિર્માણ કરવું. કોઈ ખાસ હુન્નર કે કૌશલ્ય વડે સૌંદર્યયુક્ત રચના કરવી તે કલા. પછી તે સુંદર ચિત્ર હોય, શિલ્પ હોય, સંગીતનો કોઈ રાગ કે ધ્વનિ હોય, કે કાવ્ય. એ બધાંને આપણે કલા કહી શકીએ. કલાની આવી કેટલીક વ્યાખ્યાઓ પણ જાણીતી છે તે નોંધીએ:

હર્બર્ટ રીડ નામના વિદ્વાન કહે છે કે, “રંગ, રૂપ, રેખા, આકૃતિ કે વાણીમાં મનના આવેગોની કે ભાવની અભિવ્યક્તિ એટલે કલા.” અહીં રંગ, રૂપ, રેખા, આકૃતિમાં ચિત્ર, શિલ્પ, સ્થાપત્ય જેવી કલાઓ આવે અને વાણીમાં સાહિત્ય તથા સંગીત જેવી કળાઓનો સમાવેશ થાય. આ બધી કલાઓમાં સર્જકના મનમાં જે વિચારો, ભાવ કે સંવેદન રહેલાં હોય એની અભિવ્યક્તિ જ હોય છે ને? (પ્રો. ઍબરક્રોમ્બીએ એટલે જ કહ્યું છે કે, Expression is an art.)

પ્રો. ઍબરક્રોમ્બીએ કલાની વ્યાખ્યા આ રીતે પણ આપી છે: “ધારેલું પરિણામ નિપજાવવા ચોકસાઈપૂર્વક અને વિચારપૂર્વક યોજેલ કૌશલ.” આ વ્યાખ્યા અનુસાર ચિત્ર, સંગીત, સાહિત્યની સાથે સાથે સુથારીકામ, લુહારીકામ, દરજીકામ, વગેરેને પણ કલામાં સમાવવા પડે. કેમ કે એ બધી કામગીરીમાં પણ કોઈ નિશ્ચિત પરિણામ નિપજાવવા ચોકસાઈપૂર્વક કૌશલ્ય પ્રયોજવામાં આવે છે, તેથી એને પણ કલા કહી શકાય. (એના વિષે આપણે આગળ થોડી ચર્ચા કરીશું.)

હવે કલાની વ્યાપકતા અને અનિવાર્યતા વિશે થોડી નોંધ કરીએ.

કલા એ મનુષ્યજીવન સાથે પ્રાચીનકાળથી જોડાયેલી છે. ગુફામાં રહેતા આદિમાનવોમાં પણ કલા અને સૌંદર્યનો ખ્યાલ હશે એનો પુરાવો એ યુગની ગુફાઓમાં દોરાયેલાં ભીંતચિત્રોથી મળે છે. એ સમયનાં હથિયારો કે વાસણો મળી આવ્યાં છે તેની ઉપર જોવા મળતી કોતરણી પણ એનો પુરાવો આપે છે. આદિજાતિઓનાં ગીતો, નૃત્યો, વાદ્યો પણ એનો પુરાવો છે. આમ, માણસમાં કલાની અભિરુચિ તેના વ્યક્તિત્વનો જ એક ભાગ છે. ટૉલ્સ્ટૉયે પણ આ બાબતને ધ્યાનમાં રાખીને કહ્યું છે કે કલા માનવીની એક મૂળભૂત અને પ્રાથમિક પ્રવૃત્તિ છે. કલાઓના સર્જન અને ભાવનમાં માણસને આદિકાળથી જ રસ રહેલો છે. વળી, કલા એ ભાષાની જેમ માણસજાતની આગવી વિશેષતા છે. એ અર્થમાં જ એક સંસ્કૃત સુભાષિતમાં કહેવાયું છે કે साहित्यसंगीतकलाविहीनः साक्षात्पशुः पुच्छविषाणहीनः । અર્થાત્, ‘સાહિત્ય સંગીત અને કલા વગરનો મનુષ્ય પૂંછડા અને શિંગડાં વિનાના પશુ સમાન છે.’

દરેક વ્યક્તિને કોઈ ને કોઈ પ્રકારની કલામાં રસ પડતો હોય છે. ભણેલા-ગણેલા સુસંસ્કૃત લોકો હોય કે સાવ અભણ સામાન્ય વર્ગના લોકો હોય એ બધાને પોતાના વસ્ત્રાલંકાર વગેરેમાં પોતાની પસંદગી હોય છે. એમાં તથા પોતાના ઘરના સુશોભનમાં એમની સૌંદર્યભાવના જ રહેલી હોય છે. ખૂબ જ શ્રીમંત લોકો જાણીતા ચિત્રકારોનાં મોંઘાં ચિત્રો પોતાના ઘરની દીવાલ પર લગાવતા હોય છે, તો સામાન્ય લોકો સાદાં ચિત્રો, તસવીરો, કૅલેન્ડર વડે ઘરની દીવાલ સજાવતા હોય છે. સાવ નાના ગામડામાં રહેતા ગ્રામજનો કે જંગલમાં વસતા વનવાસીઓ પણ પોતાના ઘરની દીવાલ પર જાતે ચિત્રો દોરીને એને શણગારતા હોય છે. ચિત્રો કે શિલ્પ જોવાનું, તેને પોતાના ઘરમાં ગોઠવવાનું, ગીત-સંગીત સાંભળવાનું લગભગ બધાને ગમતું હોય છે.

વાચનમાં જેને રસ ન હોય કે અભણ હોવાને લીધે વાંચી ન શકતા હોય એવા લોકોને પણ કથા-વાર્તા સાંભળવાનું, કોઈ ટીવી શ્રેણી કે ફિલ્મ જોવાનું તો ગમતું જ હોય છે. આમ, કલા મનુષ્યના રોજબરોજના જીવન સાથે વણાયેલી છે.

હવે સવાલ થાય કે શા માટે માણસને આવી કલાપ્રવૃત્તિમાં રસ પડે છે? કેમ એને કલાકૃતિઓનું આકર્ષણ થાય છે? — તો એના જવાબમાં કહી શકાય કે સૌંદર્યના દર્શનની ઝંખના મનુષ્યમાત્રના ચિત્તમાં રહેલી છે. કોઈ પણ સુંદરતાનું દર્શન એને આનંદ આપે છે. પ્રાકૃતિક સૌંદર્ય જોઈને જેમ માણસ પ્રસન્ન થઈ જાય છે એમ પ્રકૃતિ પરથી પ્રેરણા લઈને કલાકારે સર્જેલું ચિત્ર, શિલ્પ કે સાહિત્ય જોઈને / વાંચીને તે પ્રસન્નતાનો અનુભવ કરે છે. સંગીત સાંભળવામાં કોઈ પણ દેશના, કોઈ પણ ઉંમરના લોકોને આનંદ આવે છે. ભવ્ય રીતે બંધાયેલું સ્થાપત્ય જોઈને પણ મનમાં એક જાતના આનંદની, ભવ્યતાની અનુભૂતિ થાય છે. એટલે જ લોકો દેશ-વિદેશથી ઘણા પૈસા ખર્ચીને આગ્રામાં તાજમહેલ, ઇજિપ્તના પિરામિડો કે પૅરિસમાં એફિલ ટાવર જોવા જાય છે. મોટાં મ્યુઝિયમોમાં પ્રસિદ્ધ ચિત્રકારનાં ચિત્રો અને શિલ્પકારોનાં શિલ્પો જોવા જાય છે. જાણીતા સંગીતકારો-ગાયકોની કૉન્સર્ટમાં મોટી સંખ્યામાં લોકો હાજરી આપે છે અને ઝૂમી ઊઠે છે. નાટકો–ફિલ્મો–ટીવી શ્રેણીઓ અને વેબ સિરીઝોનો મોટો મનોરંજનઉદ્યોગ પણ ખૂબ વિકસ્યો છે. આ બધાંની પાછળ માણસની આનંદ પ્રાપ્ત કરવાની ઝંખના રહેલી છે. માત્ર રોટી, કપડાં અને મકાન મળી જાય તેનાથી માણસની પ્રાથમિક જરૂરિયાતો સંતોષાય છે. પણ એ પ્રાપ્ત થયા પછી મનના આનંદ અને આત્માની પ્રસન્નતા માટે મનુષ્ય કલાનો આશરો લે છે. આમ કલા એ પણ માનવીની મૂળભૂત કે પ્રાથમિક જરૂરિયાત જેટલી જ મહત્ત્વની છે. અને એટલે જ પ્રાચીનકાળથી આવી કલાપ્રવૃત્તિ અને કલાકારોનો મહિમા થતો આવ્યો છે. પ્રતિભાશાળી ચિત્રકારો, શિલ્પકારો, સંગીતકારો, સાહિત્યકારો વિશ્વવિખ્યાત બન્યા છે. સેંકડો વર્ષો પૂર્વે થઈ ગયેલા આવા કલાકારોને આજે પણ લોકો યાદ કરે છે, તેમની કલાકૃતિઓને આજે પણ એટલી જ ચાહે છે.

આમ, કલાના સ્વરૂપ સંદર્ભે બે તત્ત્વો મહત્ત્વનાં છેઃ સૌંદર્ય અને આનંદ. કોઈ પણ કલા સૌંદર્યનું સર્જન કરે છે અને એ સૌંદર્યનું દર્શન આપણને આનંદ આપે છે.

કલાના સ્વરૂપ અને માનવજીવનમાં તેની અનિવાર્યતા અંગે જોયા પછી હવે કલાના પ્રકારો – લલિત અને લલિતેતર કલા વિશે, તેમની વચ્ચેના ભેદ વિશે થોડી નોંધ કરીશું.

લલિત અને લલિતેતર કલા

આપણે આગળ જોયું કે પ્રા. ઍબરક્રોમ્બીએ આપેલી કલાની વ્યાખ્યા અનુસાર તો સુથારીકામ, લુહારીકામ, દરજીકામ, વગેરેને પણ કલા કહી શકાય. તો પછી ચિત્ર, શિલ્પ, સંગીત વગેરે કલાઓ કરતાં આ કલાઓ કઈ રીતે જુદી પડે છે? — એના પ્રયોજનને આધારે તે જુદી પડે છે. આપણે નોંધ્યું કે ચિત્ર, શિલ્પ, સંગીત, સાહિત્ય જેવી કલા મનુષ્યચિત્તને આનંદ આપવા માટે છે. એ બધી કલાઓથી આપણી કશી ભૌતિક જરૂરિયાતો સંતોષાતી નથી પણ આપણા મનને પ્રસન્નતા કે આનંદની અનુભૂતિ આ કલાઓ કરાવે છે. એટલે કે, ચિત્ર, સંગીત વગેરે કલાઓનું પ્રયોજન આનંદ આપવાનું છે. તે સૌંદર્ય કે લાલિત્યના સર્જન વડે મનુષ્યને આનંદ આપે છે

તેથી તેને ‘લલિત કલાઓ’ કહેવામાં આવે છે. (‘લલિત’નો અર્થ જ થાય સુંદર, મનોહર) અંગ્રેજીમાં તને Fine Art સંજ્ઞાથી ઓળખવામાં આવે છે.

જ્યારે સુથારીકામ, દરજીકામ વગેરે કલાઓનું પ્રયોજન આપણી ભૌતિક જરૂરિયાત સંતોષવાનું છે. જેમ કે સુથારે તૈયાર કરેલું લાકડાનું ફર્નિચર–બારી-બારણાં વગેરે, કડિયા-મિસ્ત્રી વગેરેએ તૈયાર કરેલું ઘર, દરજીએ તૈયાર કરેલાં વસ્ત્રો, રસોઈ કરનારે તૈયાર કરેલી રસોઈ, વગેરે આપણી જીવનજરૂરિયાતો પૂરી પાડે છે. તેથી આ કલાઓને લલિતેતર (લલિતથી ઇતર, લલિત સિવાયની) કલાઓ કહેવામાં આવે છે. તેને યાંત્રિક કલાઓ કે હુન્નર કલાઓ (Mechanical Art) પણ કહી શકાય. એમાં મુખ્ય પ્રયોજન સૌંદર્યસર્જનનું કે આનંદનું હોતું નથી પણ એવી કલાઓનું પ્રાથમિક પ્રયોજન ઉપયોગિતાનું હોય છે, તેથી તેમને ઉપયોગી કલાઓ કે અંગ્રેજીમાં Useful Art કહેવામાં આવે છે. તેમાં કલા-સૌંદર્યનું તત્ત્વ ગૌણ હોવાથી એને Lesser Art (ઊતરતી કલા) પણ કહેવામાં આવે છે. આવી કલાઓમાં સુથારીકામ, લુહારીકામ ઉપરાંત કડિયાકામ, દરજીકામ, સીવણકળા, માટીકામ (કુંભારીકામ), વણાટકામ વગેરેનો સમાવેશ થાય છે.

એક આડવાત:

લલિત કલાઓનો આપણા જીવનમાં સ્થૂળ રીતે કશો ઉપયોગ નથી. તેનાથી આપણી કોઈ ભૌતિક જરૂરિયાત પૂરી થતી નથી, છતાં લલિત કલાઓનું કેમ વધારે મહત્ત્વ આંકવામાં આવે છે? તેના કલાકારો કેમ આટલી પ્રસિદ્ધિ કે નામના મેળવે છે? જ્યારે કે સુથારીકામ જેવી કલાઓ આપણા રોજબરોજના જીવનમાં ઉપયોગી હોવા છતાં એને લલિત કલા જેટલો મોભો મળતો નથી. કોઈ સુથાર કે દરજી કે કડિયાને કલાકાર જેવી પ્રસિદ્ધિ મળતી નથી એવું કેમ? — એનું કારણ એ છે કે લલિત કલાઓના સર્જન માટે તેના સર્જકમાં વિશિષ્ટ શક્તિ કે પ્રતિભા આવશ્યક હોય છે. આવી ‘પ્રતિભા’ કે ‘ટૅલેન્ટ’ દરેકમાં હોતી નથી. એ ઈશ્વરદત્ત કે કુદરતી રીતે મળેલી ભેટ છે અને બહુ ઓછા લોકોમાં જોવા મળે છે. જ્યારે લલિતેતર કલાઓમાં જે કૌશલ છે એ કોઈને પણ શીખવી શકાય. તાલીમશાળાઓમાં તાલીમ આપીને આપણે કોઈ પણ વ્યક્તિને સારું સુથારીકામ, દરજીકામ, રસોઈકળા શીખવી શકીએ છીએ. પણ એવી તાલીમ આપીને કોઈને અદ્‌ભુત ચિત્રકાર, સંગીતકાર કે સાહિત્યકાર બનાવી શકાતા નથી. ચિત્રમાં રંગો અને આકારોની સમજ કે સંગીતમાં સૂર અને વાદ્યની પ્રાથમિક સમજ કે તાલીમ આપી શકાય, કવિતામાં છંદ, અલંકાર કે ભાષાસજ્જતા કોઈને શીખવી શકાય પણ એનાથી કોઈને મહાન ચિત્રકાર, સંગીતકાર, કવિ બનાવી શકાતા નથી. એટલે જ અંગ્રેજીમાં જાણીતી ઉક્તિ છે કે Poets are born. (‘કવિઓ જન્મે છે.’) આપણે બનાવી શકતા નથી.

વળી, લલિત કલાઓ માણસના નૈતિક અને બૌદ્ધિક વિકાસ સાથે સંબંધ ધરાવે છે. જ્યારે ઇતર કલાઓ માણસના ભૌતિક અને શારીરિક સુખ સાથે સંબંધ ધરાવે છે.

લલિત કલામાં કોઈ જડ નીતિનિયમો કે બંધન નથી, એમાં સર્જક પાસે વિવિધ પ્રયોગો વડે મૌલિક સર્જન દ્વારા સૌંદર્યનિર્માણ કરવાની અનેક તક રહેલી છે. જ્યારે લલિતેતર કલામાં ચોક્કસ માળખું, નિશ્ચિત આકારો, નિયત કદ-માપ વગેરેનાં બંધનો હોય છે. બહુ બધા પ્રયોગોની મોકળાશ એમાં હોતી નથી. એમાં સૌંદર્ય કરતાં ઉપયોગિતા કે સગવડનું વધારે ધ્યાન રાખવાનું હોય છે.

આ બધાં કારણોને લીધે લલિતેતર કરતાં લલિત કલાઓને વધારે મૂલ્યવાન ગણવામાં આવે છે.

૬

લલિત કલાઓ અને તેમનું વર્ગીકરણ

જિતેન્દ્ર મેકવાન

જિતેન્દ્ર મૅકવાન

લલિત કલાઓ અને તેમનું વર્ગીકરણ

લલિત કલાઓમાં સામાન્ય રીતે આ પાંચ કલાઓને મુખ્ય ગણવામાં આવે છે : (૧) સ્થાપત્ય, (૨) શિલ્પ, (3) ચિત્ર, (૪) સંગીત અને (૫) સાહિત્ય. આ ઉપરાંત (૬) નૃત્ય અને (૭) નાટક કે ફિલ્મમાં ઉપયોગમાં લેવાતી અભિનયકલા પણ મહત્ત્વની કલાઓ છે. (જોકે નૃત્યમાં સંગીતના તાલ કે લય પ્રમાણે શરીરની મોહક મુદ્રાઓ (અંગમરોડ કે અંગભંગિ)નો ઉપયોગ થાય છે તેથી તેને સંગીતની એક શાખા ગણી શકાય. એ રીતે નાટક કે ફિલ્મ અને તેમાં થતો અભિનય કોઈ વાર્તા કે પ્રસંગ પર આધારિત હોય છે તેથી તેને સાહિત્યનો એક ભાગ કહી શકાય.)

સંગીત, નૃત્ય, નાટક જેવી કલાઓ લોકોની સામે પ્રત્યક્ષ રીતે રજૂ થતી હોવાથી તેને પ્રત્યક્ષ કલાઓ કે મંચન કલાઓ કહેવામાં આવે છે. અંગ્રેજીમાં તેને ‘પરફૉર્મિંગ આર્ટ’ (ભજવણીની કલા) કહેવાય છે.

લલિત કલાઓનું વર્ગીકરણ બે રીતે કરવામાં આવે છે : (૧) કલાના ભાવન માટે ઉપયોગમાં લેવાતી ઇન્દ્રિયોને આધારે અને (૨) કલાકૃતિના સર્જન માટે ઉપયોગમાં લેવાતા ભૌતિક પદાર્થો કે ઉપાદાનોને આધારે.

તન્ત્રીનોંધ:

જિતેન્દ્ર મૅકવાનનો આ લેખ સરળ ભાષામાં સમુચિત વિચારો રજૂ કરે છે, એ એની વિશેષતા છે.

લેખમાં મહત્ત્વના મુદ્દા :

૧: ઇન્દ્રિયોને આધારે : આંખની કલાઓ (દશ્ય કલા) અને કાનની કલાઓ (શ્રાવ્ય કલા)

૨ : ઉપાદાનને આધારે લલિત કલાઓની વિશેષતાઓ.

૩ : ઉપાદાનચર્ચા અને તેમાં હેગલનાં મન્તવ્યોની ઉપકારકતા. પરન્તુ એમણે કરેલો હેગલના અર્થઘટનનો અસ્વીકાર ધ્યાન આપવાજોગ છે. એમનું કહેવું એમ છે કે કલાની ઉચ્ચાવચતાનો ક્રમ માત્ર આવાં ઉપાદાનોને આધારે ન આપી શકાય. દરેક કલાને પોતાની આગવી વિશેષતાઓ અને મર્યાદાઓ હોય છે.

એમનાં કેટલાંક નિરૂપણો પણ ધ્યાનપાત્ર છે :

૧ : નૃત્યને તેઓ સંગીતની એક શાખા ગણે છે. કારણ આપે છે કે એમાં સંગીતના તાલ કે લય પ્રમાણે શરીરની મોહક મુદ્રાઓ (અંગમરોડ કે અંગભંગિ)નો ઉપયોગ થાય છે.

૨ : નાટક કે ફિલ્મને તેઓ સાહિત્યનો એક ભાગ ગણે છે. કારણ આપે છે કે એમાં થતો અભિનય કોઈ વાર્તા કે પ્રસંગ પર આધારિત હોય છે.

૩ : ભાષાના માધ્યમની એમણે એક મર્યાદા દર્શાવી છે : જે પ્રાદેશિક ભાષામાં સાહિત્ય રચાયું હોય તે ભાષાપ્રદેશ પૂરતો જ તેનો પ્રભાવ રહે છે. અન્ય ભાષાસમાજ સુધી તે પહોંચી શકતું નથી. પ્રભાવક્ષેત્ર સીમિત રહે છે.

ઇત્યાદિ.

(૧) ઇન્દ્રિયોને આધારે : આંખની કલાઓ (દશ્ય કલા) અને કાનની કલાઓ (શ્રાવ્ય કલા)

શિલ્પ, સ્થાપત્ય, ચિત્ર, નૃત્ય જેવી કલાઓ જોવાની કલાઓ છે. એટલે કે તે આંખ દ્વારા આપણા ચિત્ત સુધી પહોંચે છે, એને જોઈને આપણે તેની અનુભૂતિ કરીએ છીએ. જ્યારે સાહિત્ય અને સંગીત જેવી કલાઓ સાંભળવાની કલાઓ છે. એટલે કે કાન દ્વારા તે આપણા ચિત્તને સ્પર્શે છે, તેને સાંભળીને આપણે તેનો આનંદ અનુભવીએ છીએ. આ રીતે શિલ્પ, સ્થાપત્ય અને ચિત્ર આંખની કલાઓ કે ચક્ષુગ્રાહ્ય કલાઓ (દશ્ય કલા) કહેવાય છે. જ્યારે સાહિત્ય અને સંગીત એ કાનની કલાઓ કે કર્ણગ્રાહ્ય કલાઓ (શ્રાવ્ય કલા) કહેવાય છે. નૃત્ય, નાટક, ફિલ્મ જેવી કલાઓના ભાવનમાં આંખ અને કાન બંનેનો ઉપયોગ થતો હોવાથી તે કલાઓને દશ્ય-શ્રાવ્ય કલાઓ કહેવામાં આવે છે.

(૨) ઉપાદાનને આધારે લલિત કલાઓની વિશેષતાઓ

બધી કલાઓ કલાકૃતિના સર્જન માટે જુદાં જુદાં ઉપાદાનો એટલે કે સાધનો કે માધ્યમનો ઉપયોગ કરે છે. સ્થાપત્યમાં પથ્થર, ઈંટો, ચૂનો, સિમેન્ટ જેવાં સ્થૂળ ઉપાદાનની જરૂર પડે છે. શિલ્પમાં પણ પથ્થર, ધાતુ, લાકડું, માટી કે મીણ જેવાં ઉપાદાનનો ઉપયોગ કરવામાં આવે છે. ચિત્રમાં કેન્વાસ કે કાગળ જેવા ફલક ઉપર રંગ અને રેખાઓ વડે કલાકૃતિ સિદ્ધ કરવામાં આવે છે. સંગીતમાં સૂર કે ધ્વનિનો ઉપયોગ કરવામાં આવે છે. અને સાહિત્યમાં ભાષા કે અર્થસભર શબ્દોનો ઉપયોગ કરવામાં આવે છે. આ ઉપાદાનોમાં ઈંટ, પથ્થર, ચૂનો, ધાતુ, લાકડું, કાગળ, રંગો વગેરે માધ્યમો સ્થૂળ છે, જ્યારે સૂર અને શબ્દનાં માધ્યમો સૂક્ષ્મ છે.

(હેગલ નામના કલાવિવેચકે આ માધ્યમો કે ઉપાદાનોને આધારે કલાની ઉચ્ચાવચતા દર્શાવી છે, એટલે કે કલાસર્જન માટે ઉપયોગમાં લેવાતાં સાધનોને આધારે તેનું ચઢિયાતાપણું કે ઊતરતાપણું દર્શાવ્યું છે. તેમના મત પ્રમાણે સ્થાપત્યનું ઉપાદાન સૌથી વધારે સ્થૂળ હોવાથી એ ઊતરતી કોટિની કલા ગણાય. સ્થાપત્યથી ચડતાક્રમે શિલ્પકલા આવે, શિલ્પકલાથી ચડતાક્રમે ચિત્રકળા, તે પછી સંગીત અને સૌથી ઉપરના ક્રમે સાહિત્યની કળા આવે, કેમ કે તેનું ઉત્પાદન – અર્થયુક્ત ધ્વનિ કે શબ્દ – એ સૌથી વધુ સૂક્ષ્મ છે એટલે સાહિત્યને સૌથી ચડિયાતી કલા એમણે કહી. જોકે હેગલનું આવું અર્થઘટન સાવ નિરર્થક અને બિનજરૂરી છે. કલાની ઉચ્ચાવચતાનો ક્રમ માત્ર આવાં ઉપાદાનોને આધારે ન આપી શકાય. દરેક કલાને પોતાની આગવી વિશેષતાઓ અને મર્યાદાઓ હોય છે. દરેક કલામાં પોતાની કૃતિ સફળ કે સિદ્ધ કરવાની પદ્ધતિઓ પણ જુદી જુદી હોય છે. તેથી આવી આગવી વિશેષતાવાળી એક કલાની બીજી કલા સાથે સરખામણી કરવી અને તેને ચડિયાતી કે ઊતરતી ગણવી એ યોગ્ય જણાતું નથી. એક શિલ્પને બીજા શિલ્પ સાથે કે એક ચિત્રને બીજા ચિત્ર સાથે સરખાવી શકાય પણ એક શિલ્પને સંગીતના કોઈ રાગ સાથે કે એક ચિત્રને કોઈ કાવ્યકૃતિ સાથે સરખાવવાની કોઈ ભૂમિકા જ નથી. માટે આવી સરખામણીનો કોઈ અર્થ નથી.)

હવે ઉપાદાન કે માધ્યમને આધારે દરેક કલાની મહત્ત્વની લાક્ષણિકતાઓ વિશે નોંધ કરીશું.

સ્થાપત્યકલા :

સ્થાપત્ય એટલે કલાત્મક રીતે મકાન બાંધવાની કલા. આગળ નોંધ્યું તેમ પથ્થર, ઈંટો, ચૂનો, સિમેન્ટ, વગેરે સામગ્રી સ્થાપત્યકલાનું ઉપાદાન છે. આવી સ્થૂળ, ભૌતિક ચીજોના ઉપયોગ વડે સ્થાપત્ય રચવામાં આવે છે. સ્થાપત્યની મૂળ ડિઝાઇન કે ભાત રચનારને સ્થપતિ (આર્કિટેક્ટ) કહેવામાં આવે છે. સ્થાપત્યની રચનામાં સ્થપતિ જે સ્થળે સ્થાપત્ય રચવાનું હોય તે સ્થળ મુજબ પ્રમાણમાપ નક્કી કરીને દીવાલો, સ્તંભો, કમાનો, ઘુમ્મટ, મિનારા, વગેરેની એવી રચના કરે છે કે આખુંય સ્થાપત્ય સુંદર બની રહે અને જોનારને તેનું સૌંદર્ય અને ભવ્યતા આકર્ષી રહે. મોટા ભાગે મંદિર, મસ્જિદ, દેવળ (કેથેડ્રલ) જેવાં ધર્મસ્થાનો આવા ભવ્ય સ્થાપત્ય તરીકે જોવા મળે છે. આવાં ધર્મસ્થાનોએ આપણે જઈએ છીએ ત્યારે એનાં ઊંચાં શિખરો, વિશાળ સ્તંભો, આકર્ષક છત તથા ઘુમ્મટો, સભામંડપ, ગર્ભગૃહ, વગેરેની ભવ્યતા, ત્યાં પડતાં છાયા-પ્રકાશનું આયોજન એ બધું આપણને મુગ્ધ બનાવે છે. આ બધું જોતાં આપણા મનમાં પરોક્ષ રીતે પરમતત્ત્વના વિરાટ સ્વરૂપની, તેમની ભવ્યતા અને દિવ્યતાની અનુભૂતિ થાય છે. જોકે ધર્મસ્થાનો ઉપરાંત અન્ય ઘણાં વિશિષ્ટ સ્થાપત્યો તેના દર્શકોને આવી ભવ્યતાનો અનુભવ કરાવે છે. જેમ કે, તાજમહેલનું સૌંદર્ય, ઇજિપ્તના પિરામિડની ભવ્યતા વિશ્વપ્રસિદ્ધ છે. હવે તો મહાનગરોમાં લેટેસ્ટ ટેક્નૉલૉજી અને આધુનિક એન્જિનિયરિંગના કમાલથી બનતી બહુમાળી ઇમારતો (દુબઈનો બુર્જ ખલીફા ટાવર વગેરે) પણ આવાં અદ્ભુત સ્થાપત્યોમાં સ્થાન પામે છે.

(સ્થાપત્ય એ સમૂહની કલા છે. એની ડિઝાઇન કરનાર સ્થપતિ ખૂબ કુશળ હોય પણ એને બનાવનારા કારીગરો અને મજૂરો જો ધ્યાન ન રાખે અને બાંધકામમાં સપ્રમાણતા ન જળવાય તો આખા સ્થાપત્યનો દેખાવ બગડી જઈ શકે છે. સ્થપતિ અને તેની મદદમાં આવનાર માણસો તથા ઉપલબ્ધ સાધન-સામગ્રી એ બધાં વચ્ચે સંવાદિતા અને સુમેળ સધાય ત્યારે જ ઉત્તમ સ્થાપત્યનું નિર્માણ થાય છે. વળી વિરાટ સ્થાપત્યના નિર્માણ માટે ઘણો સમય અને ઘણી સંપત્તિની જરૂર પડે છે.)

શિલ્પકલા :

શિલ્પકલાને મૂર્તિવિધાન કલા પણ કહેવાય છે. આ કલામાં કોઈ પણ પથ્થર, લાકડું, માટી, ધાતુ કે મીણ જેવાં માધ્યમોનો ઉપયોગ કરવામાં આવે છે; આરસપહાણ કે અન્ય કોઈ પથ્થર કે કાષ્ઠ ઉપર હથોડી અને ટાંકણાના ઉપયોગથી શિલ્પ કંડારવામાં આવે છે. ઘણી વાર માટીમાંથી શિલ્પ ઘડવામાં આવે છે અને તેના વડે બિબું બનાવીને તેમાં ઓગાળેલી ધાતુ ઢાળીને ધાતુનું શિલ્પ રચવામાં આવે છે. ભારતમાં નટરાજની વિખ્યાત મૂર્તિથી લઈને મીનાક્ષી મંદિર, મોઢેરા અને કોણાર્કનું સૂર્યમંદિર, ખજુરાહો જેવાં અનેક મંદિરોમાં જોવા મળતી મૂર્તિઓ શિલ્પકળાના ઉત્તમ નમૂના છે. માઇકલએન્જેલો જેવા અપ્રતિમ શિલ્પીનાં વિવિધ શિલ્પો પણ અદ્ભુત કલાકૃતિઓ છે. કુશળ શિલ્પી વડે કોતરવામાં આવેલાં શિલ્પોનું સૌંદર્ય, શરીરનાં અંગ-ઉપાંગોની સપ્રમાણતા, ચહેરા ઉપરના ભાવોની નજાકત વગેરે એટલું મોહક હોય છે કે આવાં શિલ્પ જોઈને ભાવકો મંત્રમુગ્ધ બની જાય છે. આવાં પરંપરાગત આકર્ષક શિલ્પો ઉપરાંત આધુનિક શિલ્પીઓએ સર્જેલાં મનુષ્ય, પ્રાણી કે અન્ય વસ્તુઓનાં પ્રતીકાત્મક શિલ્પો ઘણા નવા જ અર્થસંદર્ભો પ્રગટાવતાં હોય છે.

મૂર્તિવિધાનમાં એના ઉપાદાનની મર્યાદાને કારણે ગતિશીલતા દર્શાવવી મુશ્કેલ હોય છે. એટલે ગતિમાન વ્યક્તિ કે પ્રાણીનું શિલ્પ કંડારવામાં શિલ્પીએ કશીક વિશિષ્ટ યોજના કરવી પડે છે. જોકે કુશળ શિલ્પી દોડતા ઘોડાની

કેશવાળી કે ગતિમાન માણસનાં વસ્ત્રો ઊડતાં હોય એવું શિલ્પ કંડારીને ગતિશીલતાનો આભાસ ઊભો કરે છે અને શિલ્પને જીવંત બનાવી શકે છે. (હવે તો મેડમ તુસાદ મ્યુઝિયમ જેવા સંગ્રહાલયોમાં વિવિધ સેલિબ્રિટીઝના મીણના શિલ્પને અસલ વસ્ત્રો, વાળ વગેરેથી સજાવીને એકદમ સજીવ લાગે એવાં – આબેહૂબ શિલ્પો મૂકવામાં આવે છે.)

ચિત્રકલા :

ચિત્રકલામાં કાગળ કે કેન્વાસની સપાટી ઉપર, તો ક્યાંક ભીંત કે છત ઉપર પણ ચિત્રકાર રંગ અને રેખાઓના સૂઝપૂર્વકના ઉપયોગથી સુંદર ચિત્ર સર્જે છે. ચિત્રકલામાં સપાટ ફલક ઉપર જ ચિત્ર રચવાનું હોવાથી અહીં શિલ્પની જેમ ત્રીજું પરિમાણ હોતું નથી. પરંતુ સારો ચિત્રકાર રંગ અને રેખાના વિશિષ્ટ પ્રયોગ વડે ત્રિપરિમાણયુક્ત દશ્ય ચીતરી શકે છે. વ્યક્તિ કે પદાર્થની ઘનતા, દૂરતા કે નિકટતા એ ઉપસાવી શકે અને એ રીતે ચિત્રને જીવંત બનાવી શકે છે. રંગ-રેખાના અદ્ભુત સંયોજનથી દોરાયેલાં ચિત્રો ભાવકોનું મન મોહી લે છે. રાજા રવિ વર્માનાં કે રવિશંકર રાવળનાં ચિત્રો આજે પણ આપણને આકર્ષે છે. લિયોનાર્દો દ વિન્ચી, વાન ગોગ કે પિકાસો જેવા વિશ્વપ્રસિદ્ધ ચિત્રકારોનાં ચિત્રો દુનિયાભરમાં ખૂબ આકર્ષણ ધરાવે છે. આવા ઑરિજિનલ ચિત્રો ખૂબ મૂલ્યવાન, અતિ મોંઘાં પણ હોય છે.

ચિત્રકલામાં માત્ર મૂળ દશ્યની નકલ કરવામાં સાર્થકતા નથી. કુશળ ચિત્રકાર મૂળ વિષયને પોતાના વિશિષ્ટ અર્થઘટન સાથે આલેખે છે. વિવિધ વસ્તુઓ અને રંગોનો પ્રતીકાત્મક ઉપયોગ કરીને ચિત્રમાંથી વિવિધ સંકેતો પ્રગટાવે છે. જુદા જુદા દેશકાળમાં ચિત્રની જુદી જુદી અનેક શૈલીઓ પ્રચલિત બની છે. આધુનિક સમયગાળામાં વિલક્ષણ ચિત્રાત્મકતા દર્શાવતી 'મૉડર્ન આર્ટ'ની શૈલી પણ ચિત્રકલામાં ખૂબ જાણીતી છે.

સંગીતકલા :

સંગીતનું ઉપાદાન નાદ કે ધ્વનિ (અવાજ) છે. આ નાદ બે રીતે ઉદ્ભવે છે : મનુષ્યના કેળવાયેલા કંઠમાંથી ઉદ્ભવતું કંઠ્યસંગીત અને વિવિધ પ્રકારનાં વાદ્યયંત્રોમાંથી ઉદ્ભવતું વાદ્યસંગીત. વિવિધ વાદ્યો વડે સર્જવામાં આવતા સંગીતને અર્થયુક્ત શબ્દો સાથે કોઈ સંબંધ નથી. તેમાં માત્ર સૂરના આરોહ-અવરોહથી જ અવનવી ધૂનો સર્જવામાં આવે છે. મનુષ્યકંઠમાંથી ઉદ્ભવતા સૂરોને પણ શબ્દો વિના માત્ર આલાપ કે વિવિધ રાગ-રાગિણીઓરૂપે રેલાવાય છે. પરંતુ ઘણી વાર ગીતરચનામાં નાદ સાથે શબ્દોનો પણ ઉપયોગ થતો હોય છે. આવી સંગીતકલામાં સંગીત સાથે કવિતાની કલા પણ સંકળાતી હોય છે, પરંતુ તેમાં મહત્ત્વ તો સંગીત અને લયનું જ રહે છે.

સંગીતમાં નાદ કે ધ્વનિ એકદમ સૂક્ષ્મ માધ્યમ છે. આ ઉપાદાનની વિશેષતા એ છે કે તેમાં અમૂર્તતા, અસ્પષ્ટતા કે સંદિગ્ધતા રહેલાં છે. એને લીધે જ મનુષ્ય તેમજ પ્રાણીઓના ચિત્ત ઉપર તે પ્રત્યક્ષ અસર કરનારી કલા છે. ભણેલા-ગણેલા લોકોથી લઈને સાવ જંગલમાં વસતા આદિવાસી સુધી અને બાળકથી માંડીને મોટી ઉંમરનાં સ્ત્રી-પુરુષો સુધી દરેકના ચિત્તને તે પ્રભાવિત કરે છે. આ કારણે જ સંગીતને વૈશ્વિક ભાષા (યુનિવર્સલ લૅંગ્વેજ) કહેવામાં આવે છે. સંગીતનું માધ્યમ વધારે શુદ્ધ હોવાથી ઘણા વિવેચકો તેને શુદ્ધ કલા (પ્યોર આર્ટ) તરીકે પણ ઓળખાવે છે.

(નૃત્યની કલાનો વિચાર પણ સંગીતની જ એક શાખા તરીકે કરી શકાય. નૃત્યનું ઉપાદાન શરીરનાં અંગ-ઉપાંગો છે. સંગીતના તાલે શરીરની વિવિધ મુદ્રાઓ કે મોહક અંગભંગિમાઓ દ્વારા નૃત્યની પ્રસ્તુતિ કરવામાં આવે છે. કેટલાંક ખાસ નૃત્યોમાં નૃત્યકાર માટે વિવિધ વેશભૂષા અને વસ્ત્રાલંકારો પણ

આવશ્યક હોય છે. આપણા દેશમાં વિવિધ રાજ્યો પ્રમાણે ભરતનાટ્યમ્, કથકલી, કૂચીપૂડી, કથ્થક, મણિપુરી, ઓડિસી જેવાં અનેક શાસ્ત્રીય નૃત્યોની શૈલીનો ઘણો વિકાસ થયો છે.)

સાહિત્યકલા :

સાહિત્યનું માધ્યમ શબ્દ છે. શબ્દ એવું માધ્યમ છે જે બીજી કોઈ પણ કલાના ઉપાદાન કરતાં વધુ સૂક્ષ્મ અને વધુ શક્તિશાળી છે. સાહિત્યકાર જ્યારે શબ્દોનો પ્રયોગ કરે છે ત્યારે શબ્દ અને અર્થનો એક ખાસ સંબંધ નિર્માણ થાય છે. શબ્દકોશના નિશ્ચિત અર્થ ઉપરાંત તેમાંથી વિશિષ્ટ રમણીય અર્થ તે પ્રગટાવે છે. તે શબ્દોનો જુદા પ્રકારનો અર્થસંદર્ભ રચી આપે છે. સાહિત્યકાર શબ્દોનો વિશેષરૂપે ઉપયોગ કરીને ચિત્ર, નાદ, લય વગેરે પ્રયોજીને નવાં નવાં રૂપોનું નિર્માણ કરે છે. એને લીધે રોજિંદા વપરાશની કે બીજાં શાસ્ત્રોની ભાષા કરતાં સાહિત્યની ભાષા જુદી હોય છે, રસ અને સૌંદર્યલક્ષી હોય છે. માનવહૃદયનાં સૂક્ષ્મ ભાવો અને સંવેદનોને વ્યક્ત કરવા માટે શબ્દો જેવું શક્તિશાળી માધ્યમ બીજું કોઈ નથી. તેમાં સૂક્ષ્મથી માંડીને વિરાટ સુધીના, મનુષ્યના પ્રણયથી માંડીને ઉચ્ચ આધ્યાત્મિક અનુભવ સુધીના અનેક વિષયો – અનેક ભાવસંવેદનો સચોટ અને સરસ રીતે રજૂ કરવાની ક્ષમતા છે. અને એટલે જ સાહિત્ય સૌથી ઉત્તમ કલા ગણાય છે. બીજી કલાઓ કરતાં સાહિત્ય સૌથી ઓછાં ઉપાદાન વડે સૌથી સારી અભિવ્યક્તિ કરી શકતું હોવાથી તેને અન્ય લલિત કલાઓ કરતાં ચડિયાતું ગણવામાં આવ્યું છે.

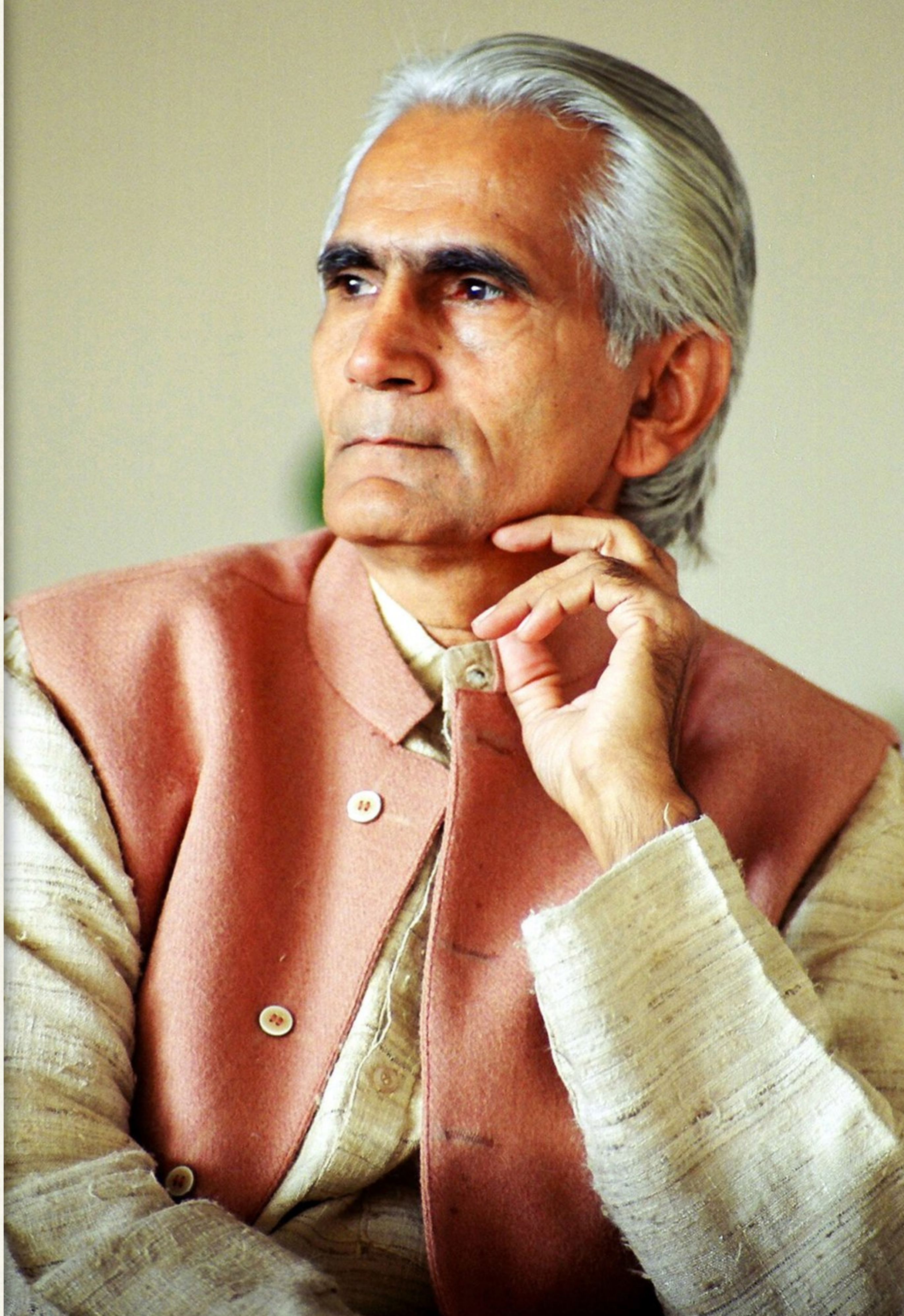
સાહિત્યમાં ગદ્ય અને પદ્ય એ બે મુખ્ય પ્રકારો છે. પદ્યમાં સુઆયોજિત આરોહ-અવરોહની સાથે લયબદ્ધ, પ્રાસયુક્ત ભાષા પ્રયોજાય છે. તેથી પદ્ય યાદ રાખવું સરળ છે અને એટલે જ લોકકંઠે સદીઓ સુધી તે જળવાય છે. વિશ્વનું મોટા ભાગનું કાવ્યસાહિત્ય પદ્યમાં રચાયું છે. (તેમાં મહાકાવ્ય, આખ્યાન, ખંડકાવ્ય ઊર્મિકાવ્યનાં – ગીત, ગઝલ, સૉનેટ, મુક્તક જેવા પ્રકારોનો સમાવેશ થાય છે.) ગદ્યમાં સાદી, વાતચીત–વ્યવહારની ભાષા જોવા મળે છે. તે સાદાં સપાટ વાક્યોમાં વ્યક્ત થાય છે. જોકે અર્થના વિશિષ્ટ સંદર્ભો વડે તેને પણ રસપ્રદ બનાવવામાં આવે છે. વળી, ગદ્યનો પણ વિશિષ્ટ લય સર્જી શકાય છે. (ગદ્યમાં વાર્તા, નવલકથા, નાટક, લલિત નિબંધ જેવાં સ્વરૂપોમાં સાહિત્યસર્જન થાય છે.)

ભાષાના માધ્યમની એક મર્યાદા એ છે કે, તેનું પ્રભાવક્ષેત્ર સીમિત છે. જે પ્રાદેશિક ભાષામાં સાહિત્ય રચાયું હોય તે ભાષાપ્રદેશ પૂરતો જ તેનો પ્રભાવ રહે છે. અન્ય ભાષાસમાજ સુધી તે પહોંચી શકતું નથી. જોકે સમર્થ સર્જકોનું સાહિત્ય તો અનુવાદ કે ભાષાંતર પામીને અન્ય ભાષાના ભાવકો સુધી પહોંચતું જ હોય છે. શેક્સપિયરનાં નાટકો ભારતીય ભાવકોને અને કાલિદાસની કૃતિઓ પશ્ચિમી દેશોના ભાવકોને આજે પણ ખૂબ આકર્ષે છે. આવું થાય ત્યારે ભાષા બંધનરૂપ લાગતી નથી. સમર્થ સાહિત્યકૃતિઓમાં રહેલું સનાતન કલાતત્ત્વ સ્થળ, સમય અને માધ્યમનાં બંધનોને અતિક્રમીને લાંબા સમય સુધી ટકી રહે છે.

૭

‘ઇચ્છાવર’ : રઘુવીર ચૌધરીનો સંકેતાત્મક સામાજિક પરિવેશ

હસિત મહેતા



તન્ત્રીનોંધઃ

આ લેખમાં, હસિત મહેતાએ રચેલાં મહત્ત્વપૂર્ણ મન્તવ્યો :

૧ : અભિગમ : નવલકથાના સ્વરૂપ માટે જરૂરી શિસ્તવાળો અભિગમ. સંવેદન, સર્જનાત્મક અભિવ્યક્તિ. વિચારમન્થનમાં પત્રકારત્વ.

૨ : નવલકથાનો સૂચક સૂર : મન્દિરનું કાચું બાંધકામ, દીવાલમાં તિરાડ. પૂજારીના ચારિત્ર્યની તિરાડ. સમાજમાં પડેલી તિરાડ. કથાનું કેન્દ્રબિન્દુ.

૩ : આખી નવલકથાનાં બે કથનકેન્દ્ર : લેખકનું પોતાનું અને બીજું તે પૂનમના ચિત્તમાં ચાલતા વિચારોનું.

૪ : મુખ્ય અને ગૌણ પાત્રોના સમ્બન્ધો અને તેથી ઊભી થયેલી માયાજાળ.

૫ : નવલના કથાઘાટમાં કારણભૂત વાનાં : કથનરીતિ, વસ્તુસંકલના, ભાષાશૈલી અને વર્ણનરીતિ.

૬ : રઘુવીર ચૌધરી માટે સર્જનવ્યાપાર જીવનવ્યાપારથી જુદો રહ્યો નથી. તેઓ માનવજીવનની અસલિયતના ઉપાસક. એમને મન લખવું કે સરજવું એટલે જીવવું.

= = ચર્ચાપાત્ર મન્તવ્ય : નવલકથામાં રચાયેલા એક ઉત્તમ અને આદર્શ ગામની કલ્પનાની સાર્થકતા. તેની ‘હિન્દ સ્વરાજ’ ‘કલ્યાણગ્રામ’ અને ‘રામરાજ્ય’ સાથે કરી શકાયેલી તુલના.

= = અધ્યેતા માટે વધારે ધ્યાનપાત્ર મુદ્દો : ધારાવાહી લેખન વિશેનું રઘુવીર ચૌધરીનું મન્તવ્ય.

હસિત મહેતા

‘ઇચ્છાવર’ : રઘુવીર ચૌધરીનો સંકેતાત્મક સામાજિક પરિવેશ

એક નવલકથાકાર તરીકે પોતાની હરીફાઈ તો માત્ર ગોવર્ધનરામ સાથે જ છે, એવું હળવા અંદાજમાં વારંવાર કહેતા આપણા જ્ઞાનપીઠ સન્માનિત નવલકથાકાર રઘુવીર ચૌધરી માટે સર્જનવ્યાપાર કદી જીવનવ્યવહારથી અલગ રહ્યો નથી. તેઓ એક નવલકથાકાર લેખે માનવજીવનની અસલિયતના ઉપાસક રહ્યા છે. એમને મન લખવું કે સર્જવું એટલે જીવવું. સચ્ચાઈથી, સુંદરતાથી અને શ્રેયસ્કર ભાવનાથી જીવવું. જીવનની લગોલગ જ નહીં, પણ પ્રત્યક્ષ જીવનની વચ્ચોવચ રહીને, માનવસંસારની મઝધારે રહીને રઘુવીર ચૌધરીએ પોતાની શબ્દસાધના કરી છે અને એ દ્વારા સમાજની સેવા કરવાનો ફળદાયી ઉપક્રમ દાખવ્યો છે. તેથી જ સ્તો, તેઓ આપણા એક સફળ, ઉત્તમ અને લોકપ્રિય નવલકથાકાર તરીકે ખ્યાત છે.

તેઓ બહુમુખી પ્રતિભાના સર્જક છે. તેમણે નવલકથા ઉપરાંત નવલિકા, નાટક, વિવેચન, સંપાદન, કવિતા, રેખાચિત્ર, વ્યંગ-વિનોદ, ઇતિહાસ અને પત્રકારત્વ જેવાં અનેક સ્વરૂપ – ક્ષેત્રોને ખેડી જાણ્યાં છે. જોકે તેમણે સર્જનની શરૂઆત કવિતાથી કરેલી. સમય જતાં એ કવિજીવે વાર્તાકાર અને નવલકથાકાર રઘુવીર ચૌધરીને પોષણક્ષમ ભાથું પીરસ્યું. પરિણામે ગુજરાતી ભાષાને બીજી વખત જ્ઞાનપીઠ સન્માનિત નવલકથાકાર મળ્યાનો ગૌરવ-આનંદ સાંપડ્યો.

સગાઈએ વેવાઈ, સર્જને સમર્થ પુરોગામી, સન્માને પુરોગામી જ્ઞાનપીઠ નવલકથાકાર પન્નાલાલ પટેલ સાથે સર્જક-ગોત્રનો સંબંધ ધરાવનાર રઘુવીર ચૌધરીએ આપણી ભાષાને ૪૫થી પણ વધુ નવલકથાઓ આપીને રળિયાત કરી છે.

રઘુવીરભાઈના લેખનનો પ્રારંભ દશેક વર્ષની ઉંમરથી થઈ ગયો હતો. તેમને બાળપણમાં ભજનમંડળીઓએ, કિશોરવયે માણસાની હાઈસ્કૂલે, યુવાકાળે વિસનગરની કૉલેજે, કૉલેજ દરમ્યાન બુધસભા અને ભોળાભાઈ પટેલ આદિના સંપર્કે, અધ્યાપન સમયે અનેક દૈનિકો અને સામયિકોએ સતત ઘડ્યા છે. કહી શકાય કે આ સર્જકને તેમના પત્રકારત્વે અને પત્રકારત્વને તેમની સર્જનાત્મકતાએ પોષ્યા છે. તેમણે ક્યારેક પોતાના પ્રવચનને મઠારીને છપાવ્યું, ક્યારેક આસ્વાદ લેખ થયો, ક્યારેક કોઈ વિચારપ્રેરક પુસ્તકને વર્તમાન સંદર્ભમાં મૂલવવાની તક ઝડપી, ક્યારેક વાર્તા-કથાના કોઈક પ્લોટે ધક્કો મારીને કથાસાહિત્યનું સર્જન કરાવ્યું, તો ક્યારેક હેતુલક્ષી પ્રશ્નોની ચર્ચામાં પણ ઝંપલાવ્યું... આ રીતે ઘડાતો ગયો આત્મનિષ્ઠ, સમષ્ટિનિષ્ઠ અને સર્જનનિષ્ઠ રઘુવરીય છાપ મૂકી જતો એક સર્જકપિંડ, નામે નવલકથાકાર રઘુવીર ચૌધરી.

તેઓ જેટલી સંવેદનશીલતાથી સર્જનાત્મક સાહિત્ય સર્જે છે, તેટલા જ શ્રમ અને સાતત્યથી સમષ્ટિનિષ્ઠ પત્રકારત્વને પણ ખેડે છે. લખવું એ એમના માટે જાણે કે એક મજબૂરી છે. લેખન સક્રિયતા એમના માટે સ્વસ્થતા છે. તેમણે લખેલું છે કે 'મૂળનો હું શ્રમિક છું, તેથી હજુ થાક્યો નથી. હેગલ અને માર્ક્સ વચ્ચેનું દ્વૈત ચાલુ જ રહેવાનું. પણ એ સાચું છે કે માણસ પગથી વિચારી શકતો નથી અને મસ્તકથી ચાલી શકતો નથી. લેખકને અપંગ બનવાનું ન પાલવે... કશુંક વ્યક્ત થાય એમાં એણે પણ નિમિત્ત બનવાનું છે.' (કથાલેખનની કેફિયત, આ. 2018, પૃ. 35)

કથા, તેમાંય નવલકથાને રઘુવીરભાઈએ પોતાનાં બધાં સર્જનોમાં સૌથી વધુ ચાહી છે. એ પછી લઘુનવલ હોય કે મહાનવલ, નાની કથા હોય કે કથાત્રયી, પાત્રપ્રધાન નવલકથા હોય કે વસ્તુપ્રધાન નવલકથા હોય, દલિતચેતનાને ઉજાગર કરતી નવલકથા હોય, ગ્રામ્ય પરિવેશની હોય કે પછી નગરસંસ્કૃતિની હોય, તેઓ પૂરેપૂરી નિસ્બતથી, ઉત્તમોત્તમ સર્જકતાથી અને સંવેદનશીલ અભિગમથી નવલસર્જન કરે છે. તેમની 'ઇચ્છાવર' નવલકથા પણ ગુજરાતી નવલકથાક્ષેત્રે ગજું કાઢેલી, ગ્રામ્ય પરિવેશની ઓથે આધ્યાત્મિક માનવતાને પોંખતી, સફળ અને લોકપ્રિય નવલકથા છે.

૧૯૮૭માં પ્રગટ થયેલી, ૨૨૬ પૃષ્ઠ અને ૧૮ પ્રકરણમાં વિભક્ત થયેલી, ગ્રામજીવનને ઓથે માનવજીવનના પડકારોને, તેનાં આછાં-કાળાં પાસાઓને આલેખતી 'ઇચ્છાવર' રઘુવીર ચૌધરીની ૨૩મી નવલકથા છે. પ્રારંભે જ એ કહી દઉં કે આ નવલકથામાં રઘુવીરભાઈનો અભિગમ ઍકેડેમિક (સ્વરૂપને જરૂરી એવી ચુસ્ત શિસ્તવાળો) છે, સંવેદન અને અભિવ્યક્તિ સર્જનાત્મક છે, અને વિચારમંથન પત્રકારત્વનું છે. આમ તો 'ઇચ્છાવર' ૮૦ના દાયકાના અધવચ્ચે, શ્રી હરીન્દ્ર દવેના તંત્રીપદે, 'જન્મભૂમિ પ્રવાસી'ના ૧૯ હપ્તામાં પ્રથમ વખત પ્રસિદ્ધ થઈ હતી. આમ તો આપણે જેને ફુલટાઇમ નવલકથાકાર કહી શકીએ તેવા શ્રી રઘુવીર ચૌધરીની મોટા ભાગની નવલકથાઓ છાપાઓ-સામયિકોનાં ધારાવાહિક સ્તંભલેખનોમાંથી મળે છે. જે માટે તેઓ લખે છે કે...

'હું સમાજનિષ્ઠ અને હેતુલક્ષી લેખનને કલાવિરોધી માનતો નથી. બધું હેતુલક્ષી લેખન સપાટ હોતું નથી. જીવનસત્યની પ્રતીતિ કલાની પ્રક્રિયા દ્વારા અપૂર્વ જીવંતરૂપ પામે છે... (એક) નવલકથાકાર અનાયાસ સુધારકની ફરજ અદા કરે તો એ કાર્ય ભલે સર્જનાત્મક ન હોય, રચનાત્મક પત્રકારત્વનું તો ખરું જ. સાહિત્ય અને પત્રકારત્વ વચ્ચે અંતર એટલું જ છે કે પત્રકારત્વ ઝડપથી રચાયેલું સાહિત્ય છે અને સાહિત્ય એ ઘૂંટેલું પત્રકારત્વ છે, આ જાણીતી વ્યાખ્યા કવિતા-નાટકને ભલે લાગુ ન પડે, કથાસાહિત્યની આછી ઓળખ તો આપી શકે તેમ છે.' ('કથાલેખનની કેફિયત', આ. ૨૦૧૮, પૃ. ૪૫)

ભલે ને કોઈ નવલકથા હપ્તાવાર પ્રસિદ્ધ થઈ હોય, પણ રઘુવીરભાઈ સૌ પહેલાં પોતાના મનમાં તેને માટેનો આખો પ્લૉટ ઘડી દે છે, એ કથાનો છેક અંત સુધીનો મનોઆલેખ તૈયાર કરી દે છે; એ પછી તેને કાગળ ઉપર ઉતારે છે. વળી એ પ્રથમ ડ્રાફ્ટનું પુનઃલેખન કરે છે, અને પછી તૈયાર થયેલી નવલકથા છાપાના પાને હપ્તાવાર અવતારે છે. આ 'ઇચ્છાવર'નું પણ એવું જ. કારણ કે તેમાં કથાની સંયોજના કે સંકલનમાં ચુસ્ત અને સફળ ગતિ અનુભવાય છે. માટે જ રઘુવીરભાઈની નવલકથાઓને, અને આ નવલકથાને પણ, 'છાપાળવી'નું કાળું લેબલ લાગ્યું નથી. 'જન્મભૂમિ પ્રવાસી'માં હપ્તાવાર પ્રસિદ્ધ થયા પછી સૌ પ્રથમ વખત તે આર.આર. શેઠની પ્રકાશન કંપની દ્વારા ૧૯૮૭ના નવેમ્બરમાં પ્રગટ થઈ, અને ત્યાર બાદ રઘુવીરભાઈની પોતાની પ્રકાશન સંસ્થા 'રંગદ્વાર પ્રકાશન' દ્વારા વર્ષ ૨૦૧૩થી ૨૦૨૦ વચ્ચે તેની બીજી ચાર આવૃત્તિઓ પ્રસિદ્ધ થઈ છે. જે આ નવલકથાની બહોળી પ્રસિદ્ધિ અને લોકપ્રિયતાની સાક્ષી પૂરે છે.

'ઇચ્છાવર'માં એક નાના સરખા ગામ માનપુરની વાત છે. આમ તો આ ગામ ભક્તિભાવથી ભરેલું છે અને મંદિર તરફ વળેલું છે. મંદિરના પૂજારી ચતુર ગોંસાઈએ ગામલોકોમાં 'બાપજી' તરીકેનો અહોભાવ ઊભો કર્યો છે. કથાનો ઉઘાડ ભારે વરસાદના વાતાવરણનો છે. ગામ આખું જળબંબાકાર છે. ત્રણ દિવસથી અવિરત વરસી રહેલા વરસાદે ગામના તળાવને છલકાવ્યું છે. ગ્રામજનો ઘરમાં ભરાઈ ગયાં છે. પણ કથાનાયિકા-મજૂરણ પૂનમને પેટ ભરવા માટે મજૂરીના પૈસા લેવા મજબૂરીથી બહાર નીકળવું પડ્યું છે. પાછા ફરતાં એ પાણીના પ્રવાહમાં તણાય છે. પેલા મંદિરનો પૂજારી ચતુર ગોંસાઈ, ઉર્ફે બાપજી એને તણાતી બચાવે છે, ઓરડી પર લાવે છે, ભીનાં વસ્ત્રો બદલાવડાવે છે, અને એ આખી ભીની-ભીની ઘટનામાં લપસી પડીને પોતાનું મહંતપણું ભૂલે છે. પૂનમ તો બાપજીને દેવતુલ્ય માને છે. એમને શરીર સોંપતાં ભારોભાર સંકોચ છે, પણ લેશમાત્ર વિરોધ નથી. એના સમર્પણભાવનો લાભ પેલો પુરુષ પૂજારી બરાબર ઉઠાવે છે. પૂનમ આ ગામમાં થોડા દિવસ ઉપર જ પોતાના સાસરેથી અહીં આવી છે. તેનો પતિ બાબુ એને પિયર મૂકીને કમાવા માટે શહેર ગયો છે. તો બીજી તરફ ગામના પૂર્વસરપંચ રામભાઈનો પુત્ર અને વર્તમાન સરપંચ નાનુકાકાનો સગો ભત્રીજો મંગળ, ઇજનેરનું ભણીને, શહેરને છોડીને પોતાને ગામ પરત ફર્યો છે. અહીં કથાનાયિકા પૂનમ છે, તો કથાનાયક મંગળ જ લાગે તેવું નિરૂપણ આ બંને પાત્રનું થયું છે. છતાં પૂનમ અને મંગળ બંને પ્રણયે કે લગ્ન સંબંધે ક્યાંય બંધાયાં નથી. મંગળનું લગ્ન તો કમુ સાથે નક્કી થયું છે. મંગળ ભણેલો, ઇજનેરનું કામ કરતો, કાવાદાવા કે અસ્પૃશ્યતામાં ન માનનારો આદર્શવાદી યુવાન છે. પોતાનાં જેની સાથે લગ્ન થયાં છે તે કમુને માટે (તેની મહત્ત્વાકાંક્ષી જીવનશૈલી જાણીને) માને છે કે પોતે તેને (કમુને) સુખી નહીં કરી શકે. તેથી તે કમુને કહી શકે છે કે તને બધી છૂટ

છે, આપણી નાતમાં પુનર્લગ્ન થાય છે, તને સારું સગું મળે અને સુખી થા એમ હો તો હું મારા તરફથી છૂટું કરવા રાજી છું, મને લાગે છે કે હું તમારા કોડ પૂરા નહીં કરી શકું. મંગળ પોતાના સગાકાકા નાનુભાઈને પણ ખોટા રસ્તે કે ખોટા કામમાં સાથ આપતો નથી. તેથી જ સ્તો પૂનમને મંગળભાઈ ઉપર ઘણું માન છે. પરસ્પર માન હોય પણ આકર્ષણ નહીં, એવા નાજુક ને નમણા પરિવેશમાં પૂનમ અને મંગળનું ચિત્રણ થયું છે. ત્રીજા પ્રકરણે તો પૂનમ પોતાના સાસરે વડસર કાયમને માટે જતી રહે છે. પૂનમનો ભાઈ તીકમ પોતાની પત્ની પાલી સાથે સંસાર હંકારે છે. મજૂરી કરે છે, કમાય છે, ભજનો ગાય છે. સાદુંસીધું જીવન જીવે છે. તે મંદિરના લંપટ પૂજારી ચતુર ગોંસાઈને પણ ખૂબ જ શ્રદ્ધાથી ભજી શકે તેટલો ભોળો છે.

ચતુર ગોંસાઈ ગામના મંદિરમાં પડેલી તિરાડને છુપાવતા–છાવરતા જાય છે. તેઓ સરપંચને ગર્વભેર કહે પણ છે કે...

'નાનુભાઈ, દેવળનું બાંધકામ જોઈએ એટલું સારું નથી. મારે બહુ ધ્યાન રાખવું પડે છે... એક નાનકડી તિરાડ પડેલ, પણ મેં એવો રંગ કરાવી દીધો કે ભક્તોને દેખાય જ નહીં.'

સાવ સાહજિક લાગતો આ સંવાદ આખી નવલકથાનો સૂચક સૂર છે. કથાનું જાણે કે આ જ કેન્દ્રબિંદુ છે. બાંધકામ કાચું છે. પડેલી તિરાડ પહોળી થતી જાય છે. ઢાંકી ઢંકાતી નથી, અને એક દિવસ આખરે મંદિરનો ધ્વંસ થાય છે. આ તિરાડ પેલી દીવાલની નહીં, પણ પૂજારી ચતુરના ચારિત્ર્યની છે. એને પહોળી થવા દેવામાં નાનુભાઈ જેવા તકવાદી સરપંચનો સથવારો મળ્યો છે. છેવટે ધ્વંસ માત્ર મંદિરનો નહીં, પણ ગામમાં ફેલાયેલા ભક્તિના ડોળનો, અપવિત્ર ઘટનાઓનો અને અમાનવીય વર્તનોનો થાય છે.

સમય જતાં ચતુર પૂજારી પોતાની દાસી, ચેલી તરીકે ખલનાયિકા જેવા ચરિત્રવાળી દીપાને રાખે છે. પૂનમનો દીકરો વિકરમ (વીકો) વડસરમાં આવે છે, ને મંદિરનાં ચીકુ તોડે છે, ત્યારે દીપા તેને પથ્થર મારીને લોહી કાઢે છે. બીજી તરફ મંગળની પત્ની કમુ પોતાના મહત્ત્વાકાંક્ષી સ્વભાવને કારણે (અને તેના પિતા ડમાળી અને ભાઈ દલુના હસ્તક્ષેપથી) લગ્ન તોડીને જતી રહે છે. પાછળથી મંગળના સદ્‌ગુણો અને સાસરિયાંના ભલાઈ ભરેલા સ્વભાવનો અહેસાસ થતાં તે પેટ ભરીને પસ્તાય છે. પૂનમનો દીકરો વીકો મોટો થઈને ટ્રેક્ટર ચલાવે છે, અને પોતાના બીમાર પિતા બાબુનો જમણો હાથ બની રહે છે. ચતુર ગોંસાઈની દાસી (કે દેવદાસી પણ) પોતાનો કાળો રંગ બતાવે છે, ગ્રામજનોને કનડે છે, મજૂરોનું શોષણ કરે છે. પેલી તરફ ભારોભાર પસ્તાતી કમુ બી.એ. પાસ થાય છે. પોતાની જનેતા રાઈમાના આગ્રહને કારણે મંગળ કમુને સામે ચાલીને અભિનંદન આપવા જાય છે. બંને વચ્ચે મનમેળ વધે છે. એક નોકરીના ઇન્ટરવ્યૂમાં પોતાના ઉપરીની ગેરહાજરીને કારણે મંગળ જાતે જ કમુનો ઇન્ટરવ્યૂ લે છે. પછી તે કમુને સમજાવે છે કે જો પોતે આ નોકરી જતી કરે તો કોઈ જરૂરિયાતવાળા ગરીબને તેનો લાભ મળે. કમુ મંગળનું કહ્યું માને છે, મંગળને જીતે છે અને છૂટાં પડેલાં મંગળ અને કમુ ફરીથી જોડાય છે.

મંગળ પૂનમના ભાઈ તીકમને, પતિ બાબુને, દીકરા વીકાને ખૂબ મદદ કરે છે, મજૂરી કામ આપે છે. તેમની સાથે અસ્પૃશ્યતાના ભેદભાવ ભૂલીને સ્વજનની જેમ વર્તે છે. મંદિરમાં થયેલી ચોરીનું ખોટું આળ પૂનમના દીકરા વીકા ઉપર મુકાયું છે. તેને પોલીસ જેલમાં પૂરે છે. પૂનમ વર્ષો પછી મંદિરમાં જાય છે, માથું પીટી પીટીને ભગવાનને રોષપૂર્વક ફરિયાદ કરે છે. આખરે મંગળ જ વીકાને પોલીસથી છોડાવે છે, અને પોતાની વાડીની બાજુમાં બનતા તળાવના કામમાં જોતરે છે. આવી ઘટનાઓમાં જોવા મળે છે કે માત્ર પેલા

મંદિરની દીવાલ ઉપર પડેલી તિરાડ જ નહીં, પણ ગામના બદમાશ લોકો અને પૂજારી જેવા ચારિત્ર્યહીન માણસોને કારણે સમાજમાં પડેલી તિરાડ – આ બંને તિરાડોમાં પાણી ભરાયું છે, અને આખરે એક દિવસ મંદિરનો ધ્વંસ થાય છે. ચતુર ગોંસાઈ અને તેની ચેલી દીપા તો પોતાની ગોઠવણ કરીને બીજા મંદિરમાં ખસી ગયાં છે. ધ્વંસ થયેલું મંદિર અને વાડી એમ જ પડી રહે છે. કથાને અંતે આખું ગામ એક થઈને એ જગ્યાએ ભજન ગાય છે. મંગળની પત્ની કમુ પણ તેમાં જોડાય છે. લેખક છેલ્લે એક જ વાક્ય લખીને કથા પૂરી કરે છે કે '(હવે) આખું ગામ જાગી ગયું હતું.'

આમ તો આ આખી કથા બે કથનકેન્દ્રો ઉપર ચાલે છે. એક તો લેખકે પોતાનું કથનકેન્દ્ર ઊભું કર્યું છે તે, અને બીજું પૂનમના ચિત્તમાં ચાલતા વિચારોનું પણ એક સબળ કથનકેન્દ્ર અહીં છે. આ બંને કેન્દ્ર ઉપરથી કહેવાયેલી કથા વાર્તાત્મક ઘટાટોપ રચે છે. ચતુર ગોંસાઈ, પૂનમ અને મંગળ, આ ત્રણ પાત્રો કથાના મુખ્ય કથાનકમાં સૌથી વધુ ભળ્યાં છે. બીજી તરફ પૂનમનો ભાઈ તીકમભગત, દીકરો વીકો, મંગળની પત્ની કમુ, તેનાં માતા-પિતા રાઈમા તથા રામુકાકા અહીં બીજી હરોળનાં ચરિત્રપાત્રો તરીકે સરસ રીતે ચીતરાયાં છે. દીપા આ કથાનું કાળું પાત્ર છે, પણ એની ખલનાયિકી ચતુર ગોંસાઈની કાળી બાજુ કરતાં ચડિયાતી નથી. તીકમની પત્ની પાલી, મંગળના કાકા નાનુભાઈ, કમુના પિતા ડમાળી અને ભાઈ દલુ, પૂનમનો પતિ બાબુ, નાનુકાકાનાં પત્ની ફુલીકાકી, આ બધાં સાવ નાનાં–ગૌણ પાત્રો કથાની દિશાને અને ગતિને સંકોરવામાં મદદ કરે છે.

પૂનમ ગામડાની અભણ, દલિત, પરિણીત અને સમજણ–સચ્ચાઈથી ભરી-ભરી નવોઢા છે. પોતાના મૂળભૂત સંસ્કારોને કારણે તે મંદિરના પૂજારી ચતુર ગોંસાઈને દેવતુલ્ય માને છે. પોતાની એ શ્રદ્ધામાં માનવભાવ નહીં, પરંતુ સમર્પણભાવ છે. સમય જતાં ચતુરની હવસને તે ઓળખી લે છે. એમની ઇચ્છામાં બળજબરીનું વલણ પારખી લે છે, છતાં તેની ખુલ્લી અવગણના કરી શકતી નથી. તેથી તેમનાથી દૂર રહેવાનું પસંદ કરીને સાસરે જતી રહે છે. 'અર્પણ થવાની ક્ષણ અને ઓળખવાની ક્ષણ', એ બંને વચ્ચેનું અંતર પૂનમના મનમાં સ્પષ્ટ થતું જાય છે, જે પેલી મંદિરની તિરાડના રૂપકથી વાચકને તરત જ સમજાઈ જાય છે. મંદિરની દાસી અને કથાની ખલનાયિકા દીપા જ્યારે પોતાના પુત્ર વીકાને ચીકુ તોડવા બદલ પથ્થર મારીને લોહી કાઢે છે ત્યારે એ દેવતુલ્ય બાપજી આગળ ભારોભાર રોષ પ્રગટ કરીને પડકાર ફેંકી શકે છે, તો બીજી તરફ દીકરા વીકાને ખોટી રીતે પોલીસમાં પકડાવાય છે ત્યારે એ જ મંદિરના ગર્ભગૃહમાં ધસી જઈને ભગવાનની મૂર્તિ ઉપર લોહીનો છંટકાવ કરે છે. પૂનમના આ ચિત્રણથી એટલું સ્પષ્ટ થાય છે કે કથામાં વિદ્રોહનો ભાવ કોઈ પુરુષપાત્ર કરતાં પણ સ્ત્રીપાત્રના મનમાં વધારે વેધક રીતે ખૂલ્યો છે.

કથાનાયક મંગળ ભણેલો, ઇજનેર, નવી વિચારસરણીવાળો, અસ્પૃશ્યતામાં ન માનતો, દિલની સચ્ચાઈનો યુવાન છે. પોતાની એક શહેરથી બીજા શહેરમાં ખોટી રીતે બદલી થાય છે, ત્યારે પણ તે અડગ રહીને નોકરી કરે છે. મંદિરના પૂજારી ગોંસાઈની અમાનવીયતા સામે મંગળની માનવતા અહીં અડીખમ ઊભી છે. એના બીજાં પાત્રો સાથેના સંબંધોમાં અને સહજ વ્યવહારોમાં આગવી જીવનદૃષ્ટિ અને જીવનમૂલ્યોનાં દર્શન થાય છે. તેનું ચિત્રણ એક સંવેદનશીલ બૌદ્ધિક તરીકેનું થયું છે. પોતાની પત્ની કમુને પણ તે સાચી વાત કહેતાં ખચકાતો નથી, અને મંદિરના બાપજીની ખોટી વાત સામે વિરોધ કરતાં ડરતો નથી. આભડછેટનો ખ્યાલ તેને એક માણસ તરીકે હલાવી નાંખે છે, એના વિચારતંત્ર અને સંવેદનતંત્રને વિક્ષિપ્ત કરે છે. તે એક નિખાલસવૃત્તિનો સજ્જન યુવાન છે.

ચતુર ગોંસાઈ તો પાપવૃત્તિનું પ્રતીક છે. મંદિરની દીવાલમાં વધતી જતી તિરાડ ગોંસાઈની મલિનવૃત્તિની વૃદ્ધિનો પર્યાય છે. તે દલિત યુવતી પૂનમનું શારીરિક શોષણ કરી શકે છે, છતાં તેની સાથે જાહેરમાં તો અભડાતા હોય તેવો દેખાડો કરે છે. બીજી તરફ દલિતપાત્ર મનુભાઈના પુત્ર જશુએ પશા પટેલની પુત્રી સાથે કરેલા પ્રેમને ગેરકૃત્ય ઠેરવી શકે છે. એક જુવાન સાધુ તરીકે આવેલો આ ચતુર ગોંસાઈ ગ્રામજનો માટેનો 'બાપજી' છે, પરંતુ જેમ-જેમ કથા આગળ વધતી જાય તેમ-તેમ પોતાનાં વાણી-વર્તન-વિચારને કારણે ભાવક માટે તે ખલનાયક છે. ગામના ખટપટિયા સરપંચ નાનુભાઈએ આ બાપજીને અંગત ચેલી (દાસી) રાખવામાં મદદ કરી, એટલે દીપા દાસી સાથે તે ખુલ્લેઆમ અનૈતિક જીવન પસાર કરે છે. પૂનમને તળાવના પાણીમાં તણાતી બચાવી લીધા પછી તેના શરીરનું સુખ માણવા વારંવાર લલચાયેલો આ ચતુર ગોંસાઈ માટે લેખક લખે છે કે...

'શ્રાવણી પૂજાના બીલીપત્રને જાણે કે ગોંસાઈએ હાથમાં લીધું હતું. ખોળામાં ધારણ થયેલી પૂનમ હતી માત્ર સુગંધિત શ્વાસ – ચતુર ગોંસાઈ આ સ્મરણને સૂકા લીંબુની જેમ ફેંકી દેવા માંગે છે, પણ એ એમના અંતરિયાળમાં ખરે છે પારિજાતનું ફૂલ બનીને.'

ચતુર ગોંસાઈના મનમાં ભારોભાર પાપકર્મો કર્યા પછી પણ પાપનો ભાવ જાગતો નથી, પછી પ્રાયશ્ચિત્તની વાત તો ઘણી દૂર રહી.

મંગળના કાકા નાનુભાઈ ગામના સરપંચ છે, અને કાળાંધોળાં કરવામાં પાવરધા છે. તેથી ચતુર ગોંસાઈ જેવાં ખલપાત્રોના ટેકે ઊભેલા, એવાં પાત્રોને ટેકો આપતા આ ચરિત્રમાં લેખકે ભારોભાર અમાનવીય તત્ત્વો નિર્દેશ્યાં છે. પૂનમનો ભાઈ તીકમ એક સીધોસાદો યુવાન છે. જે જાતમહેનતથી જીવે છે, સહુનું ભલું કરવામાં માને છે અને પરિસ્થિતિનો ભોગ પણ બને છે. મંગળની પત્ની કમુનું પાત્ર લેખકે ઓછા લસરકામાં, છતાં હૃદયપરિવર્તન કરી શકતા સજ્જન પાત્ર તરીકે ઉપસાવ્યું છે. શરૂઆતે મહત્ત્વાકાંક્ષી અને અભિમાની કમુ જેમ-જેમ કથા આગળ ચાલતી જાય તેમ-તેમ પશ્ચાત્તાપના સાગરમાં ડૂબકી મારતી અને તેમ કરતાં મંગળના જીવનમાં પાછી ફરતી એક સંસ્કારી ગૃહિણી તરીકેની છાપ ઊભી કરે છે. ચતુર ગોંસાઈની ચેલી દીપાએ પોતાનાં કારસ્તાનોથી ગ્રામજનોના, તેમ ભાવકના હૃદયમાં કાળો રંગ ઊભો કર્યો છે, મજૂરો સાથે ઓરમાયું વર્તન કરતી, જુઠ્ઠું બોલીને સાચા માણસને હેરાન કરતી, પોતાના સ્વાર્થ ખાતર ભગવાનના મંદિરને અભડાવતી દીપાને આખરે ચતુર ગોંસાઈ સાથે ગામ છોડીને જતું જ રહેવું પડે છે. આવાં ગૌણપાત્રો કથાને પોતાની દિશા, ચુસ્તતા અને ગતિ આપવામાં સહાયકારક બન્યાં છે.

આ રીતે 'ઇચ્છાવર'ની કથામાં નિરૂપાયેલાં મુખ્ય અને ગૌણપાત્રો અરસપરસના સંબંધોની ઊભી થયેલી માયાજાળમાં સરળ રીતે ગૂંથાયાં છે. એ દરેકની ક્રિયા-પ્રતિક્રિયા દરમ્યાન પાત્રગત અસલિયત ઉપસાવવામાં લેખક સફળ થયા છે. કારણ કે પાત્રોના ભીતરી પોતમાંથી ઊભાં થતાં અપરિચિત વલણો કથાને સરળ વેગ આપે છે. પાત્રોની ગતિવિધિ, વાણી-વર્તન અને વર્ણન, આ ત્રણેય બાબતમાં નવલકથાકાર સજાગ રહ્યા છે. તેથી ક્યાંય પણ, કોઈ પણ પાત્ર ઉપર લેખક પોતે જ સવાર થઈ ગયા હોય, કે પછી પાત્રો લેખકની જ ભાષા બોલતાં હોય તેવું બન્યું નથી.

'ઇચ્છાવર'માં આપણી પરંપરાગત નવલકથાની રીતિએ વસ્તુઉઘાડ થયો નથી. અહીં પ્રથમ પ્રકરણમાં નાટ્યાત્મક ઘટનાઓ આલેખાય છે, અને એ ઘટનાઓ પછવાડે કથાનું પોત બંધાતું જાય છે. કથનરીતિ અને વસ્તુસંકલનની સફળતા કથાને કૃતિનો, રચનાનો, નવલનો કળાઘાટ આપે છે. પ્રથમ દૃષ્ટિએ

આ નવલકથાની રચનારીતિ ભલે રૈખિક લાગે, પણ આખરે તો એ પાત્રોનાં આંતર-બાહ્ય વલણોને સ્ફુટ કરતી, અને તે માટે આગળ-પાછળ વહેતી કથારૂપે આલેખાઈ છે. કથાના આદિ-અંત તો અમાનવીય, અસંવેદનશીલ માણસના અને વૈભવી મંદિરના વિધ્વંસની પ્રક્રિયા સાથે જોડાયેલા છે. પરંતુ એ નિર્દેશ અહીં સંકેતાત્મક રીતે મૂકીને લેખકે કથાનું વાર્તાત્મક સ્વરૂપ સંપૂર્ણતયા સાચવી રાખ્યું છે. કારણ કે અહીં ઘટના નહીં પરંતુ પાત્ર જ સવિશેષ સક્રિય છે, તેથી પાત્રોની ક્રિયા-પ્રતિક્રિયાઓ કથાને વેગ આપે છે. કથાનાયક મંગળના દાંપત્યજીવનનો વિસંવાદ એક સ્વાયત ઘટક છે, તો વળી એની અસ્પૃશ્યતા વિરોધી, માનવતા તરફી માન્યતાઓની ઓથે ચાલી આવતી ઘટનાઓ કથાના મુખ્ય ઘટકમાં પ્રવાહી રીતે ગૂંથાઈ છે. આખી કથાનું કેન્દ્રબિંદુ તો મંદિરની દીવાલમાં પડેલી તિરાડમાં રહેલું છે. કથાનાં પાત્રો, ઘટનાઓ અને વાતાવરણને સંકેતાત્મક રીતે ઉપસાવતી આ તિરાડનો સૂચિતાર્થ જેમ-જેમ ખૂલતો જાય છે, તેમ-તેમ કથા ખૂલતી જાય છે. દેવળનું બાંધકામ કાચું રહી ગયું છે, પડેલી તિરાડ મોટી થતી જાય છે, વિસ્તરતી જાય છે, ઢાંકી ઢંકાતી પણ નથી અને છેવટે તે મંદિરનો ધ્વંસ કરીને જ રહે છે – આ સ્થૂળ ઘટનાને લેખક પાત્રના મનોજગત સાથે, વાતાવરણની ગતિવિધિ સાથે, સમાજના વ્યવહારો સાથે, માનવજીવનની આધ્યાત્મિકતા સાથે ‘નહીં સાંધો નહીં રેણ’ના ન્યાયે ગૂંથી શક્યા છે. આ કારણે ‘ઇચ્છાવર’ની સંયોજના-સંકલનમાં સહેજેય કૃત્રિમતા કે શિથિલતા જણાતી નથી. આખી કથાનું સંવિધાન અહીં મંદિરની તિરાડના નિમિત્તે કેન્દ્રોપસારી બની રહે છે.

‘ઇચ્છાવર’ની કથનરીતિ અને ભાષાશૈલી અત્યંત વેધક, સહજ અને પાત્રોચિત છે. લેખકનું કથનસ્વરૂપ અને પાત્રોના ચિત્તમાં ચાલતું વિચારસ્વરૂપ, આ બંને ધરી ઉપરનો ભાષાપ્રયોગ તો ત્રીજા પુરુષ એકવચનનો જ રહ્યો છે. અહીં કથનનું વાર્તાત્મક સ્વરૂપ, ઘટનાઓને ઉપયોગી એવું નાટ્યાત્મક સ્વરૂપ, વર્ણનની સાદગી, સંવાદની સહજતા અને ટૂંકાં-ટૂંકાં વાક્યોમાં ચરિત્રચિત્રણની રીતિ, આ બધું જ કથાના કળાત્મક ઘટાટોપને મદદરૂપ બને છે. આખી કથામાં કથનની સાદગી છે, છતાં તેની વેધકતા ઓછી થઈ નથી. સંવાદો જરૂર પૂરતા હોવા છતાં વર્ણનોનો ભાર વધ્યો નથી. વાક્યરચનાઓ ટૂંકી હોવા છતાં સંયુક્ત અને સંકુલ વાક્યોનાં ઉદાહરણો ઠેર-ઠેર મળે છે.

‘શિવલિંગ પર નાગદેવની ફણા શોભે છે તેમ બાપજીના મુંડિત મસ્તક પર પૂનમનું ભરાવદાર અંબોડાવાળું મુખ ઝૂકેલું હતું.’

‘પ્રસાદનો સ્વાદ, મંદિરની સ્વચ્છતા, ધૂપની સુગંધ અને ચતુર ગોંસાઈની હુંફ પૂનમ માટે જીવનમાં ક્યારેય ન કલ્પેલું સુખ છે.’

‘એને પહેલી વાર ચતુર ગોંસાઈ વામણા લાગ્યા, ચીકુના ઝાડ જેવા, જ્યારે મંગળભાઈ? સાત માથોડું ઊંચા લીંબડા જેવા. લીંબડો કડવો ઝેર, પણ આ મોસમમાં તમે એનો મહોર પાણીમાં નાંખીને નયણા કોઠે પીઓ તો આખું વરસ દેહ ગજવેલ જેવી રહે.’

ભાષાશૈલી અને વર્ણનરીતિને કારણે પણ ‘ઇચ્છાવર’ એક સહજપણે ઊપસી આવેલી સુદૃઢ નવલકથા બને છે, અને તેને સુદૃઢ રીતે ઉપસાવવામાં લેખકનો ગ્રામ્ય સમાજનો બોલીપ્રયોગ, લહેકાઓ, કહેવતો, વ્યંગ–કટાક્ષો (જે રઘુવીરભાઈમાં ન હોય તો જ નવાઈ) રીતરિવાજો માટેના રૂઢિપ્રયોગો, કથાના ભાષાપ્રયોગો નવલકથાની કથનરીતિને મદદરૂપ બને છે.

‘ઇચ્છાવર’માં અસ્પૃશ્યતાનો મુદ્દો કોઈ ઉપદેશાત્મક વલણથી કે સુધારાવાદી પ્રચારથી નિરૂપાયો નથી. કથાનાં પાત્રો એ માટે કોઈ જેહાદ

જગવતાં કે વિરોધ ચળવળો કરતાં દર્શાવ્યાં નથી. એટલે કે આભડછેટનો પ્રશ્ન અહીં એક સામાજિક પ્રશ્નરૂપે ચર્ચાયો નથી. અર્થાત્ અહીં કોઈ સુધારાવાદી પ્રચારકનું વલણ નથી. પણ પાત્રો વચ્ચેના સંબંધોમાં, સહજ વ્યવહારોમાં એ પ્રશ્ન પ્રામાણિક માન્યતારૂપે વ્યક્ત થયો છે. એ પ્રશ્નનું અહીં પ્રાધાન્ય છે, છતાં એ કથાના ભાગરૂપે, પાત્રના સહજ ઉદ્‌ગારરૂપે આવતો હોઈ કથામાં રસાઈ ગયેલો, ભળી ગયેલો ભાવ બને છે, ચળવળ નહીં. એક તરફ મંગળ, રઈમા, રામભાઈ, ફૂલીકાકીનું કુટુંબ અને સામે પક્ષે તીક્મનું કુટુંબ, બંને એકબીજા સાથે શેઠ-નોકર કે વેપારી-ગ્રાહકને નાતે સંકળાયેલા છે. પેલી તરફ વડસરમાં પણ પૂનમનું કુટુંબ ક્મુ અને તેના પિતા દલુભાઈના કુટુંબ સાથે ઘરાકને નાતે જોડાયેલું છે. એક દલિત અને સવર્ણ વચ્ચેનો આવો નાતો કથામાં માનવીય તત્ત્વની પ્રસ્થાપના કરે છે. આ મુદ્દાને નિમિત્ત બનાવીને લેખક ઘટનાને, વાતાવરણને કે પાત્રને કુંઠિત કરતા નથી, એ કારણ જ આ કથાને નવલના સ્વરૂપમાં સફળ કરે છે. વળી અહીં નિરૂપાયેલી કથા માત્ર વાસ્તવિકતાનું દસ્તાવેજીકરણ નથી, પણ વાસ્તવિકતાનું આદર્શમય, કળામય, સૌંદર્યમંડિત રૂપાંતર જ છે. આ રીતે વાસ્તવનું કળામાં થતું રૂપાંતરણ જ આ નવલકથાની ખરી સફળતા છે એમ ચોક્કસ કહી શકાય.

માનવમાત્રમાં રહેલી નબળાઈઓ અને ભલાઈઓ ઉપરાંત આ કથામાં ત્રીજું એક તત્ત્વ પણ અંડરટોનમાં વહે છે, તે છે લેખકનું આધ્યાત્મિક વલણ. કથાની વસ્તુસંયોજનામાં વણાઈ આવતા આ આધ્યાત્મિક વલણને પામવા વાચકે ઝીણી નજર કરવી જ પડે. કારણ કે આ વલણ જુદે-જુદે ઠેકાણે, નિમિત્તે અને પાત્રે આછા લસરકાથી ચીતરાયું છે. એટલે કે તે મુખર નથી. મંગળ, તીક્મ, રામભાઈ, ફૂલીકાકી, રાઈમા, પૂનમ... આ પાત્રોના મુખે મુકાયેલા સંવાદો અને વર્તનો, વર્ણનો અને પરિવેશોમાં એ ખીલતું રહે છે. સાધુ ચતુર ગોંસાઈનું સંસારી સ્વરૂપ અને સંસારી મંગળનું સાધુ રૂપ એનું ઉત્તમોત્તમ શ્રૃંગ છે. વળી આ આખી કથા મંદિરના ધ્વંસ આગળ પૂરી થતી નથી. એ પછી પણ ગામમાં એ જ સ્થળે ભજન થાય, એમાં આખું ગામ જોડાય, સહુને જાગી ગયાનો અહેસાસ થાય, વૈભવી મંદિરની જગ્યાએ ભજનની સાદગી અને ભાવ સર્જાય, આ અંત જ સૂચવે છે કે લેખકને પ્રશ્નો ઊભા કરવામાં નહીં, પણ ઊભા થયેલા પ્રશ્નોને શાંત પાડવાનો આધ્યાત્મિક અભિગમ અભિપ્રેત છે.

આ રીતે 'ઇચ્છાવર'માં એક ઉત્તમ અને આદર્શ ગામની કલ્પના સાર્થક થતી લાગે છે. ગાંધીજીના 'હિંદ સ્વરાજ' જેવી, ગોવર્ધનરામના 'કલ્યાણગ્રામ' જેવી, દર્શકના 'રામરાજ્ય' જેવી, આદર્શ પરિસ્થિતિ અહીં કોઈ પણ પ્રકારના ચમત્કાર વગર, ઉપદેશ વગર, મારફાડ ઘટનાઓ વગર, અનાયાસે જ રચાઈ આવે છે, જે એક કળાકારની, કૃતિની, નવલકથાની સાચી જરૂરિયાતનો નિર્દેશ છે. રઘુવીરભાઈને ઉત્તર ગુજરાતના ગામડાઓનો ઊંડો પરિચય હોય એ સ્વાભાવિક છે. એ પરિચયવાળા વાસ્તવને નજર સમક્ષ રાખ્યા પછી પણ લેખક એક જુદા જ નિરીક્ષણથી પોતાની આગવી, કળાત્મક, સૂક્ષ્મ દૃષ્ટિવાળી કથાસૃષ્ટિ રચી શક્યા છે. માનપુર અને વડસર જેવાં ગામડાં તો ઠેર-ઠેર રહેવાનાં, એમાં સાત્ત્વિકતા અને પ્રપંચોની સહોપસ્થિતિ પણ હોવાની, અન્યાયનો વિદ્રોહ અને ન્યાય તોળવાવાળાઓનો સથવારો પણ હશે જ બધે, પરંતુ એ બધું જ કૃતિની રગેરગમાં ફરે, એમાંથી એક દીર્ઘદૃષ્ટિ મળે, આર્ષદૃષ્ટિ મળે, રસાઈને–ચળાઈને આવતો ઉપદેશ મળે, ત્યારે જ એક કથા નવલકથા બને. રઘુવીર ચૌધરીની 'ઇચ્છાવર'નું પણ એવું જ.

૮

‘શિયાળાની સવારનો તડકો’ લલિત નિબંધના સાહિત્યપ્રકારમાં માતબર ઉમેરણ

ભરત સોલંકી

તન્ત્રીનોંધઃ

❖ ભરત સોલંકીનો આ લેખ એ રીતે ધ્યાનપાત્ર છે કે એમાં ડગલીના મોટા ભાગના નિબન્ધો વિશે એમના જ શબ્દોમાં વિવરણ કરવામાં આવ્યું છે. પ્રારમ્ભે મૂકેલી 'નિબન્ધ' સંજ્ઞાની સમજૂતી સારી છે. આ નિબન્ધસંગ્રહને તેઓ 'માતબર ઉમેરણ' કહે છે, એ વિચારણીય છે. એવો એક પ્રશ્ન પણ સૌએ વિચારવા જેવો છે કે ડગલીના આ એક સંગ્રહ પછી ગુજરાતી સાહિત્યક્ષેત્રે અનેકશઃ સ્પૃહણીય નિબન્ધકારો થઈ ગયા છે અને સંખ્યાબંધ સુન્દર નિબન્ધો મળ્યા છે, ત્યારે નિબન્ધકાર ડગલી અને કોઈ એક બીજા નિબન્ધકારનો તુલનાત્મક અભ્યાસ કરાય તો કેવું?

ભરત સોલંકી

'શિયાળાની સવારનો તડકો'

લલિત નિબંધના સાહિત્યપ્રકારમાં માતબર ઉમેરણ

'નિબંધ' એ મૂળે સંસ્કૃત ભાષાનો શબ્દ છે, જેનો અર્થ 'જેમાં વિશેષ પ્રકારનું બંધ કે સંગઠન હોય તેવી કૃતિ' એવો થાય છે. આપણે જાણીએ છીએ તેમ ગુજરાતી સાહિત્યમાં 'નિબંધ' શબ્દ અંગ્રેજી 'Essay'ના પર્યાય તરીકે પ્રયોજાયેલો છે. અહીં 'Essay' શબ્દનો અર્થ 'પ્રયત્ન' એવો થાય છે. જોકે સાહિત્યસ્વરૂપના સંદર્ભમાં તેનો અર્થ Literary Composition or Treatise થાય છે. વ્યાપક અર્થમાં નિબંધ એટલે સંક્ષિપ્ત સ્વરૂપવાળી એકાગ્ર અને સુશ્લિષ્ટ ગદ્યમાં લખાયેલી કૃતિ તે. નિબંધ વિશે આટલી સંક્ષિપ્ત ભૂમિકા પછી નિબંધકાર વાડીલાલ ડગલીના 'શિયાળાની સવારનો તડકો' નિબંધસંગ્રહ વિશે કેટલાક વિચારો મૂકવાનો ઉપક્રમ છે.

વાડીલાલ ડગલીનો એકમાત્ર નિબંધસંગ્રહ 'શિયાળાની સવારનો તડકો' ૧૯૭૫માં પ્રથમ આવૃત્તિરૂપે પ્રગટ થાય છે. આ નિબંધસંગ્રહમાં કુલ છત્રીસ નિબંધો ગ્રંથસ્થ થયેલા છે. આ નિબંધોમાં વિષયવૈવિધ્ય, અભિવ્યક્તિની વિશિષ્ટ તરેહો તેમજ સરળ પદાવલી જોવા મળે છે. નિબંધકાર નિબંધના શીર્ષકને વળગી રહીને તેની આસપાસ ફરતા જાણે કે ભાવક સાથે ગોષ્ઠી માંડે છે. આ સંગ્રહના પ્રથમ નિબંધ 'આકાશ બધે આસમાની છે' વિશે વાત કરીએ તો તેમાં મૂળે તો તેમનાં માસીના દીકરા લંડન ભણવા જતા તે વખતે મુંબઈ સુધી વિદાય આપવા

જવાનો પ્રસંગ છે. આવા પ્રસંગના નિબંધમાં સર્જક સહેજે ભિન્ન ભિન્ન સંસ્કૃતિ અને સભ્યતાની વચ્ચેય એકસરખા માનવભાવોને વણી લે છે. જુઓ :

"ભૂગોળનું અંતર કે ભાષાની દીવાલ માણસનું હૃદય ફેરવી શકતાં નથી. આપણો પહેરવેશ જુદો હોય, ખાનપાનની રીતો જુદી હોય, સામાજિક વ્યવહારો જુદા હોય, સાધારણ સુખસમૃદ્ધિ વધુ હોય, પ્રેમ કરવાની અને પરણવાની રીત જુદી હોય કે આપણી સાંસ્કૃતિક ભૂમિકા જુદી હોય એથી કંઈ આપણું હૃદય બદલાતું નથી."

પૂર્વની હોય કે પશ્ચિમની સંસ્કૃતિ હોય, સંસ્કૃતિ હોય કે સાહિત્યકૃતિ હોય બધી જ ઉત્તમ કૃતિઓમાં રહેલી સમાનતાના સંદર્ભમાં નિબંધકાર લખે છે:

"ઘાટ ઘડિયા પછી નામરૂપ જૂજવાં

અંતે તો હેમનું હેમ હોયે."

અહીં વિશ્વની મહાન સર્જકોની કૃતિઓની સહજ તુલના પણ થઈ જાય છે. વિશ્વસાહિત્ય હોય કે માનવજીવન હોય, સંવેદન હોય કે સુખદુ:ખ હોય તેને કોઈ દીવાલો નડતી નથી. સર્જક અહીં આગળ લખે છે:

"દુનિયાના બધા જ લોકો દુ:ખ ટાળવાનો પ્રયત્ન કરે છે. બધાને પ્રેમ કરવો ગમે છે. બધાને હસવું ગમે છે. બધાને દુ:ખ વખતે રડવાનું મન થઈ જાય છે. બધાને સુખ જોઈએ છે. પ્રેમ, ધિક્કાર, જન્મ અને મૃત્યુ – બધાને વત્તીઓછી તીવ્રતાથી હલાવી મૂકે છે."

આમ, આ રીતે વિશ્વના કોઈ પણ ખૂણે જેમ આકાશ આસમાની હોય છે તેમ માનવસંવેદનાઓ પણ એકસરખી હોય છે.

'ચાલતાં ચાલતાં' નિબંધમાં સર્જક પોતાના ચાલવાના શોખની વાત કરી ચાલવાના ફાયદા બતાવે છે. ચાલતાં ચાલતાં તન-મન પ્રફુલ્લિત થાય છે. શરીરમાં નવી તાજગી અનુભવાય છે. આ સંદર્ભમાં સર્જક લખે છે :

"હું ચાલું છું ત્યારે મારું મન આશાભરી સૃષ્ટિમાં પ્રવેશે છે. મન પરથી જડતાનાં જાળાં હટી જાય છે. મનના ઓરડામાં પ્રકાશ ફરી વળે છે. કશું જ મુશ્કેલ લાગતું નથી."

ચાલવાના ફાયદા વર્ણવતાં વર્ણવતાં ને ચાલતાં ચાલતાં નિબંધકાર કેટલીક પંક્તિઓ પણ ઉચ્ચારે છે જે નિબંધને વધુ આસ્વાદ્ય બનાવે છે :

"હથેળી બે વચ્ચે મુસીબત ધરીને મસળશું,
નવી દષ્ટિ જોરે અનુકૂળ નવા ઘાટ ઘડશું."

*

"મેરુ માપતાં જાતને આપી
પાતળી કાગળ કાયા!"

*

"બેસે છે ભાગ્ય બેઠાનું, ઊભું ઊભા રહેલનું,
સૂતેલાનું સૂતું, ચાલે ભાગ્ય ચલન્તનું."

'રીતભાતની રાહત' જેવા બોલચાલના શબ્દોને નિબંધનો વિષય બનાવી તેમાં રીતભાતના સંદર્ભે ચિંતન રજૂ કરતાં સર્જક નોંધે છે :

"રીતભાત સંસ્કારિતાનું એક પાસું છે. કોઈ પણ પ્રજાની સંસ્કારિતાનું પોત તપાસતાં પહેલાં એ પ્રજાની રીતભાત જોયા વિના નહીં ચાલે. સામી વ્યક્તિની લાગણીનો વિચાર કરીએ તે ઘડીથી રીતભાતની શરૂઆત થાય છે."

સર્જક આગળ જતાં રીતભાતને અનેક સંદર્ભો સાથે જોડી આપે છે. જેમ કે,

"રીતભાતના મહાલયના પાયામાં કાળજી છે. કાળજી ન કરે એ રીતભાતનો વિચારેય કેમ કરી શકે? આમ કાળજી, પ્રેમ, રીતભાત, સંસ્કારિતા એવી રીતે અરસ-પરસ ગૂંથાયેલાં છે કે ક્યાં એક અટકે અને ક્યાં બીજું શરૂ થાય એ કોઈ ચોક્કસપણે કહી ન શકે."

'ત્યાગની ટોપી' નિબંધમાં સર્જક મનુષ્યના દંભ પર કટાક્ષ કરે છે. સત્તા, હોદ્દા, મંત્રીમંડળ વગેરેમાં ત્યાગના નામે જે દંભ આચરવામાં આવે છે તે બહાને મોટો ત્યાગ કર્યો છે તેવું બતાવવામાં આવે તેને સર્જકે અહીં ખુલ્લો પાડ્યો છે. સર્જક નોંધે છે :

"જ્યારે આપણે ત્યાગની બાહ્ય પૂજા કરીએ છીએ ત્યારે એનું સૌથી કરુણ પરિણામ એ આવે છે કે સાવ સામાન્ય સુખસગવડોની પણ મનમાં વાસના રહી જાય છે."

'ભણાવતાં ભણાવતાં' નિબંધમાં સર્જકે આપણી ભણતરપદ્ધતિ પર પોતાનાં ચિંતનો રજૂ કર્યાં છે. આપણે ત્યાં ભણાવવાની પદ્ધતિ કેટલી વરવી છે તેનું ચિત્રણ કરતાં લેખક લખે છે :

"બાળકોને ભણાવતાં ભણાવતાં પ્રેમ કરી શકાય એ કલ્પના વિરોધાભાસી લાગે. કમનસીબે આપણે ત્યાં વિદ્યાદાનની પ્રવૃત્તિને નિર્દયતાના ચોકઠામાં જકડી નાખી છે. 'સોટી વાગે ચમચમ ને વિદ્યા આવે રમઝમ' – આપણા શિક્ષણનું હજુયે પ્રતીક છે."

"અત્યારે તો ભણતર એટલે માહિતી મગજમાં ખીચોખીચ ભરો એવી માન્યતા પ્રવર્તે છે."

આવા શિક્ષણની સામે કેવું હળવું ને આનંદદાયક શિક્ષણ હોઈ શકે તેની ચર્ચા પણ કરી સર્જક સાચી શિક્ષણપદ્ધતિ વિશે દિશાનિર્દેશ પણ કરે છે.

'શિયાળાની સવારનો તડકો' નિબંધમાં સર્જકનું વેરાવળનું શિક્ષણ, છાત્રાલય અને શિક્ષણ દરમિયાનના વિવિધ પ્રસંગોને વણી લેવામાં આવ્યા છે. ઘરની આર્થિક વિટંબણાઓની વચ્ચેય રસ્તો કાઢી સર્જકને વેરાવળ શાળામાં અભ્યાસ અર્થે મૂકવામાં આવે છે. ત્યાં તેમના આકર્ષણને લેખક આ રીતે દર્શાવે છે :

"મને વિદ્યાવિહારની પાંચ ચીજોએ જકડી લીધો : શાળામાં જથ્થાબંધ આટલી બધી છોકરીઓ, સાવ નવા જ સૂરનાં ગીતો, આંબાવાડી વચ્ચે શાળા, ચર્ચાસભા અને ગણવેશ."

આમ, પછી તો સર્જક ઉપરની પાંચેય બાબતોને વિસ્તારથી, દૃષ્ટાંતથી વર્ણવે છે અને એના ફાયદા પણ વર્ણવે છે.

'ગાંધીને બારીએ મઢ્યા' નિબંધમાં આપણે કેવા ગાંધીભક્ત થયા છીએ તેની ચિંતા અને ચિંતન રજૂ થયાં છે. આજે ગાંધીજીના નામે સભાઓ, મેળાવડાઓ, ગાંધીજીની તકતીઓ, ફોટા, હાર વગેરેમાં અઢળક ખર્ચાઓ થાય છે પણ ગાંધીવિચારને અનુસરનારા કેટલા? આ નિબંધમાં કેટલાંક ચિંતનો આ રીતે રજૂ કર્યાં છે :

"આપણને ગાંધી જોઈએ છે, ગાંધીવિચાર જોઈતો નથી."

"આપણે ગાંધીજીને સાર્વજનિક અફીણની ગોળી બનાવી દીધા છે, એનો અમલ ચડે, અને આપણો ક્ષુબ્ધ અંતરાત્મા પાછો પોઢી જાય."

આ સંગ્રહના આ નિબંધો ઉપરાંત 'કામ ટાળવાનો થાક'માં કામને ટાળવાથી ઊભી થતી મુશ્કેલીઓ નિબંધકારે ભિન્ન-ભિન્ન ઉદાહરણોથી વ્યક્ત કરી છે. 'નિવૃત્તિની યાતના' નિબંધમાં નિવૃત્ત થનારની મનોસ્થિતિ વર્ણવી છે. 'ચપટીક ઉમેરણ' નિબંધમાં જીવનની સાર્થકતા, નિરર્થકતા શેના આધારે નક્કી થઈ શકે તેનું ચિંતન રજૂ થયું છે. 'આધ્યાત્મિકતાની શેખી' નિબંધમાં દેશભક્તિ, આધ્યાત્મિકતા વગેરે શબ્દો અને તેનો કેટલાક માણસો કેવો દંભ કરે છે, તે હળવી કટાક્ષયુક્ત શૈલીમાં લેખકે સુપેરે રજૂ કર્યું છે. 'મોતનો ભાર' નિબંધમાં મોત પરનું ચિંતન તથા મોતની માન્યતાઓનાં વિવિધ પાસાંને લેખકે પ્રગટ કર્યાં છે, ને છેવટે મોતના સહજ સ્વીકારનો મહિમા કર્યો છે. આ ઉપરાંત આ સંગ્રહના અન્ય નિબંધો જેવા કે 'મનની ઉઘાડી બારી', 'બૌદ્ધિકની શોધમાં', 'મોંઘી સાદગી', 'સિનેમામાં', 'સગવડો', 'સરકાર કરતાં એક ડગલું આગળ', 'સાંસ્કૃતિક પ્રતીકો', 'ના કહેવાની કળા' અને 'સવારનું છાપું', વગેરે ભિન્ન ભિન્ન વિષયસૃષ્ટિ નિરૂપતા આસ્વાદ્ય નિબંધો છે.

ટૂંકમાં, 'શિયાળાની સવારનો તડકો' નિબંધસંગ્રહમાં વાડીલાલ ડગલીએ લલિતનિબંધના ક્ષેત્રમાં ચોક્કસપણે માતબર ઉમેરણ કર્યું છે તેમ કહી શકાય. જીવન વિશેના આદર્શો, વ્યવહારુ અભિગમ, જીવનમૂલ્યોની માવજત, વગેરેને સમુચિત રીતે આ નિબંધસંગ્રહમાં મૂકી આપેલાં જોઈ શકાય છે.

સંદર્ભસૂચિ :

૧. નિબંધ : ઉદ્‌ભવ અને વિકાસ, પ્રવીણ દરજી

૨. નિબંધ અને ગુજરાતી નિબંધ, સં. જયંત કોઠારી

૩. સ્વરૂપ સન્નિધાન, સં. સુમન શાહ

1. બાર સાહિત્યસ્વરૂપ, સં. પ્રસાદ બ્રહ્મભટ્ટ

૯

ટી.એસ. એલિયટ વિશે કેટલાંક મંતવ્યો

ભરત સોલંકી

તન્ત્રીનોંધઃ

ભરત સોલંકીએ કરેલી આ સમ્પાદકીય નોંધ અભ્યાસીઓને કામ આવી શકશે.

ભરત સોલંકી

ટી.એસ. એલિયટ વિશે કેટલાંક મંતવ્યો

ટી.એસ. એલિયટનું વીસમી સદીના પૂર્વાર્ધમાં યુરોપના સર્જક-વિવેચકમાં નોંધપાત્ર સ્થાન છે. પશ્ચિમની આ સદીની કાવ્યવિભાવના અને કાવ્યવિવેચન પર તેમનો અસાધારણ પ્રભાવ પડેલો જોઈ શકાય છે. પશ્ચિમનાં કળા-સાહિત્ય અને વિવેચન પર જે વળાંકો આવ્યા તે માટે ટી.એસ. એલિયટની કાવ્યવિચારણા જ મહત્ત્વનું પરિબળ છે. આવા પ્રભાવક સર્જક–વિવેચકની ગુજરાતી વિવેચનસાહિત્યમાં ખાસ કરીને તેમની ‘કાવ્યવિચારણા’, ‘પરંપરા અને વૈયક્તિક પ્રતિભા’ તેમજ ‘કવિતાના ત્રણ સ્વર’ વિશે કેટલાંક અવતરણો અહીં ટાંકવાનો પ્રયત્ન છે.

ડૉ. સુમન શાહ :

“એલિયટે કશું સળંગસૂત્ર પોએટિક્સ નથી રચ્યું. એમણે આગવું એસ્થેટિક્સ પણ નથી વિકસાવ્યું, બલકે એમાં તો જવલ્લે જ ગયા છે. મુખ્યત્વે એમણે સાહિત્યવિવેચનની પરમ્પરાગત પરિપાટી સ્વીકારી છે. ખાસ તો એમણે ઉપલબ્ધ પરમ્પરા પચાવીને વિવેચનના સિદ્ધાંતપરક તેમજ પ્રત્યક્ષ બંને પક્ષે ઘણું સ્વકીય કાર્ય કર્યું છે. એ અર્થમાં એલિયટ પશ્ચિમની સમગ્ર વિવેચન-પરમ્પરાને વિકસાવનારા વૈયક્તિક પ્રતિભા ધરાવતા નોંધપાત્ર સાહિત્ય પુરુષ છે.”

📍 ડૉ. મણિલાલ હ. પટેલ :

"ખરેખર એક કવિ અને ચિંતક અને વિવેચક તરીકે એલિયટનું માનસ સમજવાનું એટલું સરળ નથી. એક બાજુ પ્રાચીન ગ્રીક સાહિત્યની પરંપરાનો ઊંડો અભ્યાસ અને અંગ્રેજી સાહિત્યના મહાન કવિઓનો અભ્યાસ એને પરંપરાભિમુખ બનાવે છે. બીજી બાજુ પોતે જે સમયમાં જીવી રહ્યા હતા એ સમયના પ્રશ્નો વિશે તેઓ અત્યંત ઉત્કટપણે કવિપ્રતિભાના તેમજ એક વિચારક અને વિવેચક તરીકેની પ્રતિભામાં પહેલી નજરે જ સમસ્ત ભૂતકાળ સાથેનું અનુસંધાન અને વર્તમાન સમયની અભિજ્ઞતા બંને એકીસાથે જોડાઈને આવતાં દેખાય છે."

📍 ડૉ. શિરીષ પંચાલ :

"પરંપરાની સાથે વૈયક્તિક પ્રતિભા કઈ રીતે સંકળાયેલી છે એ મુદ્દો પણ વિચાર માગી લે છે. એલિયટ માને છે કે જ્યારે કોઈ નવી કૃતિ રચાય છે ત્યારે એની બધી જ પુરોગામી કળાકૃતિઓને એ પ્રભાવિત કરી મૂકે છે. પ્રવર્તનમાન કૃતિઓ જે આદર્શ વ્યવસ્થા ઊભી કરે છે એને નવી કૃતિ બદલી નાંખે છે. અહીં એલિયટ 'નવી કૃતિ' શબ્દો સ્થૂળ અર્થમાં પ્રયોજતા નથી. જે કૃતિ પાછળ વૈયક્તિક પુરુષાર્થ હોય, જે કૃતિ ગણનાપાત્ર પુરવાર થવાની હોય તે 'નવી કૃતિ'."

📍 ડૉ. બહેચરભાઈ પટેલ :

"એલિયટ પરંપરાને ભૂતકાળનું અચલાયતન માનતો નથી. તેના મતે પરંપરા પ્રાચીન વાવ નથી. પરંપરાને તે વિકસાવવાનો પ્રભાવ ગણે છે. પરંપરામાં પરિવર્તનના નવા ઉન્મેષોનો ઉમેરો થવો જોઈએ. પરંપરાના પ્રવાહમાં નવીન ઉમેરાય ને પરંપરા નવા રૂપે વહે એ અભિપ્રેત છે. પરંપરા તૂટે એ હાનિકારક છે. પરંપરામાં નવી સેરો ઉમેરાવી જોઈએ. પરંપરા એટલે રૂઢિબદ્ધતા નહીં. પરંપરાનો વિકાસ થવો જોઈએ, તેમાં પરિવર્તન આવવું જોઈએ. અને એ પરિવર્તન નવીન હોવું જોઈએ. નવી વૈયક્તિક પ્રતિભા પરંપરાને નવ-પરિવર્તિત કરે છે."

📍 ડૉ. રમણલાલ જોશી :

"કોઈ પણ સર્જક પોતાના અંગત અનુભવોને અભિવ્યક્તિ આપીને મહાન કલાકાર બની શકતો નથી. એથી જ આત્માભિવ્યક્તિમાં રાચતા રોમેન્ટિક કવિઓનો એણે તિરસ્કાર કર્યો છે. મહાન કવિતામાં, એલિયટના મતે કોઈ ને કોઈ એવા નિર્વૈક્તિક તત્ત્વ પ્રત્યે સંકેત હોય છે જ. કવિ પોતાના વ્યક્તિત્વથી પર બની આત્માને એની સ્વેચ્છાએ આકાર ગ્રહણ કરવા દેવા માટે પોતે જ માધ્યમ બની જાય છે. એનો અર્થ એવો નથી થતો કે એલિયટે વ્યક્તિત્વનું મહત્ત્વ લેખ્યું નથી. એ તે કરે છે, પણ વ્યક્તિત્વ અને સંવેગને સમાનાર્થી ગણતા નથી અને વ્યક્તિત્વ જ કવિનું સર્વસ્વ છે એમ પણ સ્વીકારતા નથી."

ડૉ. સુમન શાહ :

"એલિયટની આ નિર્વૈયક્તિકની વિભાવના નિતાન્ત સ્વરૂપે ઍન્ટિ-રોમાન્ટિક છે. અંગતના બિનંગત કલારૂપનો, અમૂર્તના મૂર્તિકરણનો તેમજ સામગ્રીના રૂપાન્તરનો આ નોંધપાત્ર ખ્યાલ એટલે જ એલિયટના સમકાલીનોમાં તેમજ નવ્ય વિવેચકોમાં પ્રિય થઈ પડેલો, ને આકારવાદ રૂપે ઝગેલો. આખી વાત કાવ્યસંયોજન અને કાવ્યપુદ્‌ગલ પર આવીને ઊભી હતી. એમાં એક તરફથી એલિયટે ઑબ્જેક્ટિવ કોરિલેટિવની વાત ઉમેરી, તો બીજી તરફથી કાવ્યને જીવ-વિજ્ઞાનીઓની માફક ઑર્ગેનિક રોલ ગણ્યું. છતાં, આવી મૂલ્યવાન સમજથી સંયોજાયેલા કાવ્યને કવિતા વૈયક્તિક નૈપુણ્યનો ઉન્મેષ કહીને એલિયટ નવ્ય વિવેચકોની જેમ બેસી નથી રહ્યા. ઉન્મેષના એ તત્ત્વને એમણે પરમ્પરા-સંદર્ભે તપાસ્યું છે ને મૂલવ્યું છે."

ડૉ. શિરીષ પંચાલ :

"પરંપરા આત્મસાત્ કરીને રચાયેલી કવિતા દ્વારા સરવાળે તો સમગ્ર ભાષાને, પ્રજાને લાભ થવાનો. અહીં એલિયટ એક બીજી મહત્ત્વની વાત કરે છે. આજે આપણે ફરિયાદ કરીએ છીએ કે કવિતા સમકાલીન સમાજમાંથી બહિષ્કૃત થઈ છે, બહુ ઓછા લોકો કવિતાનું વાચન કરે છે. પરંતુ એલિયટની દૃષ્ટિએ મોટા ભાગની પ્રજા કવિતા ન વાંચે તો પણ એ પ્રજાને કવિતા દ્વારા તો લાભ થતો જ હોય છે, કારણ કે કવિઓ દ્વારા ભાષા અવાર-નવાર સજીવન થયેલો કવિ શબ્દ પ્રજા પાસે એક અથવા બીજી રીતે આવી ચઢે છે. એલિયટની દૃષ્ટિએ નિરામય સમાજમાં એક ઘટક અને બીજા ઘટક વચ્ચે આદાન-પ્રદાન થાય છે. આ આદાન-પ્રદાનને એલિયટ બહુ વિશાળ અર્થમાં કાવ્યના સામાજિક પ્રયોજન તરીકે ઓળખાવે છે."

ડૉ. સુમન શાહ :

"પરંપરા એટલે એલિયટને મન સીધી લીટીમાં વહેતી ઇતિહાસ-ધારા નહીં, પેઢી-દર-પેઢીનું સપાટ સાતત્ય નહીં, કે ભૂતકાળનું પુરાવર્તન પણ નહીં – પરમ્પરાને વિશેના એવા સ્થૂળ વિચારોથી એલિયટ બચી શક્યા છે. એમને મન પરમ્પરા એટલે ભૂત અને વર્તમાનનો એક અભિન્ન, અવિભાજ્ય સ્રોત. વર્તમાનને ભૂતકાળ પ્રભાવિત કરે એવાં એનાં ખરેખરાં મૂલ્યવાન તત્ત્વો વર્તમાન લગી તરતાં-વિસ્તરતાં હોય. પરમ્પરા એવી જીવન્ત પ્રક્રિયા છે. વર્તમાનને એ જાણ્યે-અજાણ્યે ઘડ્યા કરે છે. આ ભૂમિકાએ કહી શકાય કે સારી સાહિત્યકૃતિ હંમેશાં ભૂતકાલીન સમૃદ્ધિની યાદ તાજી કરાવે છે."

ડૉ. મણિલાલ હ. પટેલ

"એલિયટ કવિતાના ત્રણ સ્વરની વાત કરે છે : (૧) સ્વગત સ્વર (૨) પરગત સ્વર (૩) પાત્રગત સ્વર. સંવેદનશીલતાનો ભંગ કાવ્યમાં ન થવો જોઈએ. એમ કહીને એલિયટ કવિતા અને ભાષાનો વિસ્તારથી વિચાર કરે છે. કવિતા માત્ર એક જ ભાષામાં અને કવિની જ ભાષામાં જ ઊતરી શકે એમ એલિયટ માને છે. કવિતાના અનુવાદને આથી જ એ સ્વીકારતા નથી. એમના મતે કવિતા અનુવાદથી પર છે. કવિતાની ભાષામાં કવિની સંસ્કારચેતના હોય છે. એનો અનુવાદ અશક્ય છે. ભાવ અને ભાષાના સંવાદની પણ જિકર કરી છે. કવિતાનું સામાજિક કાર્ય બતાવતાં એલિયટ આનંદ ઉપરાંત પરોક્ષ રીતે

અર્થબોધને પણ ચીંધે છે. કવિતા પ્રજાને ઘડે છે. અને એને એ દિશાદોર આપે છે એમ એલિયટ માને છે.”

“ડૉ. બહેચરભાઈ પટેલ :

“એલિયટ કહે છે, કાવ્યના ત્રણ સ્વર હોય છે : પ્રથમ સ્વર તે છે, જેમાં કવિ બીજા કોઈ સાથે નહીં, પણ પોતાની સાથે વાત કરે છે, દ્વિતીય સ્વર તે છે, જેમાં કવિ બીજાઓ ભાવકો સાથે વાત કરે છે, અને તૃતીય સ્વર તે છે, જેમાં કવિ પોતે વક્તા બન્યા વિના પરોક્ષ રીતે પાત્રોના માધ્યમથી બોલે છે.”

આમ, ઉપર પ્રમાણેના એલિયટ વિશેનાં કેટલાંક મંતવ્યો પરથી તેની કાવ્યવિચારણા સમજી શકાય તેમ છે. ગુજરાતી વિવેચનમાં ટી.એસ. એલિયટ વિશે ખૂબ જ ચર્ચાવિચારણા થઈ છે. અહીં તો માત્ર કેટલાંક પ્રમુખ મંતવ્યો ટાંકવાનો પ્રયાસ કરી એલિયટની કાવ્યવિચારણાને સમજવાનો પ્રયત્ન છે.

* * *

સંદર્ભ સૂચિ :

(૧) કવિ-વિવેચક એલિયટ – સુમન શાહ

(૨) પાશ્ચાત્ય સાહિત્ય મીમાંસાના સીમાસ્તંભો – ડૉ. બહેચરભાઈ આર. પટેલ

(૩) પશ્ચિમનું સાહિત્ય વિવેચન – શિરીષ પંચાલ

(૪) એલિયટ – સંપા. ધીરુ પરીખ

(૫) સાહિત્યમીમાંસા – મણિલાલ હ. પટેલ, હરીશ પંડિત