જયંત કોઠારી ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળા મૂકેશ વૈદ્ય પુરુરાજ જોષી
જયેશ ભોગાયતા નટવરસિંહ પરમાર શરીફા વીજળીવાળા
ધવલ મહેતા બળવંત જાની સતીશ વ્યાસ ઊર્મિ દેસાઈ
ઉષાકાન્ત મહેતા વિજય શાસ્ત્રી નીતિન મહેતા રતિલાલ અનિલ
મંજુ ઝવેરી સુમન શાહ હસમુખ બારાડી દિલીપ ઝવેરી

પ્રત્યક્ષ

વર્ષ એક અંક ચાર ઑક્ટોબર-ડિસેમ્બર ઓગણીસસો એકાણું

સમ્પાદકો રમણ સોની નીતિન મહેતા જયદેવ શુક્લ

પ્રત્યક્ષીય ૩ જયદેવ શુક્લ

કવિતા
જાગરણ – પાછલી ખટઘડી (હસમુખ પાઠક) ૫ જયંત કોઠારી
અફવા (ચિનુ મોદી) ૭ ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળા
ક્ષણ-કમળ (રમણીક અગ્રાવત) ૮ મૂકેશ વૈદ્ય
અર્થાત્ (અશોકપુરી ગોસ્વામી) ૧૦ પુરુરાજ જોષી

વાર્તા
નકલંક (મોહન પરમાર) ૧૨ જયેશ ભોગાયતા

નવલકથા
રિક્તરાગ (કિશોર જાદવ) ૧૬ નટવરસિંહ પરમાર
સાથીસંગાથી (રઘુવીર ચૌધરી) ૨૦ શરીફા વીજળીવાળા

નિબન્ધ
નવા વિચારો (સ્વામી સચ્ચિદાનન્દ) ૨૨ ધવલ મહેતા

વિવેચન-સમ્પાદન-સંશોધન
આરામશોભા રાસમાળા (સં. જયંત કોઠારી) ૨૫ બળવન્ત જાની
રૂઢિપ્રયોગ અને કહેવતસંગ્રહ ૨૭ સતીશ વ્યાસ
ગુજરાતી વાક્યરચના (અરવિન્દ ભાંડારી) ૨૮ ઊર્મિ દેસાઈ
ફિલ્માવલોકન (અભિજિત વ્યાસ) ૩૪ ઉષાકાન્ત મહેતા
કથાપ્રસંગ (દીપક મહેતા) ૩૭ વિજય શાસ્ત્રી
શબ્દસમક્ષ (રાધેશ્યામ શર્મા) ૩૯ નીતિન મહેતા
ગુજરાતી ગઝલ (અદમ ટંકારવી) ૪૧ રતિલાલ 'અનિલ'

વાચનવિશેષ
ઑલ ધીઝ યર્સ (રાજ થાપર) ૪૩ મંજુ ઝવેરી
પોએમ્સ બિફોર એન્ડ આફ્ટર (હોલુબ) ૪૪ સુમન શાહ
એક્ટર્સ પિલ્ગ્રીમ્સ... (અનુરાધા કપૂર) ૪૬ હસમુખ બારાડી

મુલાકાત
દિલીપ ઝવેરી ૪૭ સમ્પાદકો

□

આ અંકના લેખકો ૬૩

પુસ્તકસ્વીકાર : મિતાક્ષરી ૬૫

પ્રત્યક્ષ

વર્ષ ૧ ☐ અંક ૪ ☐ ઑક્ટોબર-ડિસેમ્બર ૧૯૯૧

ઠાકોરજી પબ્લિકેશન્સ, સુરત ૩૯૫૦૦૨

વર્ષ ૧ અંક ૪ ઑક્ટોબર-ડિસેમ્બર ૧૯૯૧

પ્રત્યક્ષ

સમ્પાદકો	રમણ સોની નીતિન મહેતા જયદેવ શુક્લ
પરામર્શકો	શિરીષ પંચાલ પ્રમોદકુમાર પટેલ
પ્રકાશક	જગદીશ ટેકરાવાળા ઠાકોરજી પબ્લિકેશન્સ સુરત
કમ્પ્યૂટર અક્ષરાંકન	શારદા મુદ્રણાલય જુમ્મા મસ્જિદ સામે ગાંધી માર્ગ અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૧
મુદ્રક	ભગવતી મુદ્રણાલય ૧૯ અજય ઇન્ડ. એસ્ટેટ દૂધેશ્વર માર્ગ અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૪
પ્રચ્છદપટ	'આર્ચર' ૪/એ સુહાસનગર આશ્રમ રોડ અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૯
લવાજમ	૫૦ રૂપિયા આ અંકના ૧૫ રૂપિયા
	લવાજમ મનીઓર્ડરથી કે ડ્રાફ્ટથી જ મોકલવા વિનંતી.

લવાજમ મોકલવાનાં સરનામાં

જગદીશ ટેકરાવાળા ૫૦૦૭ જે જે એરકન્ડીશન્ડ માર્કેટ પાંચમે માળે રીંગરોડ સુરત ૩૯૫૦૦૨
નીતિન મહેતા ૪૦૧/બી શિલ્પા ટેરેસ શિમ્પોલી રોડ બોરીવલી (પશ્ચિમ) મુંબઈ ૪૦૦૦૯૨
જયદેવ શુક્લ જશોદાનગર સોસાયટી કૉલેજ રોડ સાવલી (જિ. વડોદરા) ૩૯૧૭૭૦
શારદા સોની ઈ-૨ તારાબાગ ક્વાર્ટર્સ પોલીટેકનિક વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨

સમ્પાદકીય પત્રવ્યવહાર

રમણ સોની ઈ-૨ તારાબાગ ક્વાર્ટર્સ પોલીટેકનિક વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨

પ્રત્યક્ષીય

સાહિત્ય સાથે કોઈ ને કોઈ રીતે સંકળાયેલા આપણે લલિતકળાભિમુખ છીએ ખરા ? જો આ પ્રશ્નનો ઉત્તર 'હા' ધારીએ લઈએ તો વળી બીજા બે-ત્રણ પ્રશ્નો જાગે છે :

– આપણે આખા દિવસ દરમિયાન સ્વેચ્છાએ શાસ્ત્રીય ગાયન/વાદન સાંભળીએ છીએ ખરા ? અત્રતત્ર યોજાતા ગાયન/વાદન કે નૃત્યના કાર્યક્રમો ગાંઠના પૈસા ખરચીને પણ માણીએ છીએ ?

– આપણી આસપાસ યોજાતાં નાના-મોટા ચિત્રકારો, શિલ્પીઓ, તસવીરકારોનાં પ્રદર્શનોમાં આન્તરિક અનિવાર્યતાથી પ્રેરાઈને (પ્રદર્શનમાં આંટો મારી વટ પાડવા નહીં) જઈએ છીએ ? અથવા તો એમને વિષેનાં લેખો-પુસ્તકોમાંથી ઉલટભેર પસાર થઈએ છીએ ?

– આપણે ભવાં ચઢાવી જેમને કારીગરો કહી દીધા તેમનાં માટીકામ, વણાટકામ, ભરતકામ, ઠપ્પાકામ માટે આપણને ક્યારેય જિજ્ઞાસા થઈ છે ખરી ?

– ખજૂરાહોનાં મંદિરો, તાજમહાલ કે ઝૂલતા મિનારા ઉપરાન્તનાં, આપણી આસપાસનાં વિશિષ્ટ સ્થાપત્યો-શિલ્પો માટેનું કુતૂહલ જન્મ્યું છે ખરું ?

– આપણા દેશની અને વિદેશની ઉત્તમ ફિલ્મોના આસ્વાદ માટે આપણું મન ઝૂરે છે ખરું ?

જો આ બધાનો ઉત્તર 'ના' અથવા 'લગભગ ના' જ હોય તો આ દરિદ્રતા આપણને ખૂંચતી કેમ નથી ? આ દરિદ્રતા કઠતી નથી તેની પાછળનું કારણ ગુજરાતીઓની પરંપરાથી ચાલી આવતી અર્થકેન્દ્રી વૃત્તિ છે કે પછી આપણા જીવન પ્રત્યેના, લલિતકળાઓ પ્રત્યેના અભિગમમાં જ કોઈ પાયાની ખામી છે ? આપણા કવિ-ચિત્રકાર ગુલામમોહમ્મદ શેખે, હમણાં જ પ્રસિદ્ધ થયેલા ગ્રન્થ 'સ્વાતંત્ર્યોત્તર ગુજરાત' (સં. શિરીષ પંચાલ)માં આ સન્દર્ભે નોંધ્યું છે : 'એક હોશિયાર વિદ્યાર્થી ટી.વી. સિરિયલ કે રેઢિયાળ ફિલ્મનાં નટનટીને જાણતો હોય તેમાં અને બેન્દ્રે કે (ભૂપેન) ખખ્ખરના નામથી અપરિચિત હોય તેમાં કોઈને આશ્ચર્ય લાગતું નથી.' (પૃ.૮) નાના-મોટા કળાકારો વિષે, સાહિત્ય સાથે જોડાયેલા આપણને જ જિજ્ઞાસા ન હોય તો પછી પેલો વિદ્યાર્થી ક્યાંથી કશું જાણવાનો હતો ?

ઉદાહરણ તરીકે અમદાવાદ અને વડોદરાની જ વાત લઈએ. આ બન્ને શહેરોમાં કળાક્ષેત્રે રાષ્ટ્રીય તથા આન્તરરાષ્ટ્રીય સ્તરે પોતાની કળાના બળે નામના મેળવી ચૂકેલા કળાકારોની સંખ્યા પણ ગુજરાત ગૌરવ લઈ શકે એટલી તો છે જ. આપણે એ શહેરોમાં પરિસંવાદો માટે, વ્યાખ્યાનો માટે કે અંગત કામે જઈએ છીએ ત્યારે (ચાહીને કળાકારો પાસે જવાનું તો આપણે શીખ્યા જ નથી પણ) એમનું કામ જોવાની ઉત્સુકતા આપણા મનમાં ક્યારેય જાગે છે ખરી ? આપણે એવું તો માની લીધું નથી ને કે શબ્દ પાડતાં આવડી ગયું એટલે હવે બીજું કશું જ જાણવાની જરૂર નથી !

કાવ્યના હેતુની ચર્ચા કરતાં મમ્મટ તથા અન્ય આચાર્યોએ લોકશાસ્ત્રકાવ્યાદ્યવેક્ષણાત્-ની વાત પર ભાર મૂક્યો છે એ માત્ર વિદ્યાર્થીઓ સમક્ષ પોપટિયું પારાયણ કરવા માટે જ ? જેમ આ મુદ્દો કારયિત્રી પ્રતિભાના સંવર્ધન માટે આવશ્યક મનાયો છે તેમ ભાવયિત્રી પ્રતિભાનાં સજ્જતા, સંસ્કરણ ને સંવર્ધન માટે પણ અનિવાર્ય છે એવું લાગે છે. 'ધ ઇલ્યુમિનેશન' અને 'બિહાઈન્ડ ધ વૉલ્સ' નામની પ્રસિધ્ધ ફિલ્મોના દિગ્દર્શક ક્રિસ્ટોફ ઝાનુસીએ એક ઇન્ટરવ્યૂમાં કહેલું કે પોલેણ્ડમાં ફિલ્મ દિગ્દર્શક થવા અમારે મનોવિજ્ઞાન, ભૌતિક વિજ્ઞાન, સમાજશાસ્ત્ર વગેરેના અભ્યાસની સાથે સંગીત, નૃત્ય, ચિત્ર, અભિનય જેવી કળાઓમાં પ્રત્યક્ષ રીતે ભાગ લેવો પડે છે. આપણા સર્જક-ભાવકને આવી અનિવાર્યતા કેમ અનુભવાતી નહીં હોય ?

□

મિત્ર શિરીષ પંચાલે એક વાર મુદ્દો છેડ્યો હતો કે ચિત્રકળા, સંગીત, શિલ્પ, નૃત્ય શીખવા માટે તાલીમ લેવી પડે, સન્નદ્ધ થવું પડે પણ સાહિત્યકાર થવા માટે એવા કોઈ પ્રશિક્ષણની જરૂર જ નહીં ? (પરદેશમાં તો 'ક્રિએટીવ રાઈટીંગ' માટેની કાર્યશાળાઓ ચાલે છે. આપણે જાણીએ છીએ કે અન્ય કળાની તાલીમ પામનારા બધા જ કળાકારો બની શકતા નથી તેમ 'ક્રિએટીવ રાઈટીંગ'ના વર્ગમાંથી બધા સાહિત્ય-સર્જકો નહીં જ બની શકે, પરંતુ કેટલાકને માટે – ને બધા માટે પણ કોઈ ને કોઈ રીતે – તો એ ફળદાયી બની જ શકે.) આપણે તરત જ કહેવાના નરસિંહ, મીરાં, પ્રેમાનંદ, અખો કયું શિક્ષણ લેવા ગયા હતા ? અજંતા, પહાડી, બશોલીના ચિત્રકારો કે ઈલોરા, ખજૂરાહોના સ્થપતિ-શિલ્પીઓ શું કળાશાળાની દેણગી છે ? પીઠોરાના કે પાબુજીના પટ ચીતરનારા ને એને સાભિનય રજૂ કરનારા ભોપો-ભોપી – આ લોકકળાકારો કોની પાસે 'ટ્રેઈન્ડ' થયા હતા ? આનો ઉત્તર પણ વિદ્વદ્વર્ય હરિવલ્લભ ભાયાણીએ આપ્યો જ છે, કે જૂના સમયમાં કળા જીવનથી અલગ નહોતી. લિટરેચર એ બહુધા પરફોર્મિંગ આર્ટ હતું. બધું જીવન સાથે ઓતપ્રોત હતું.

કળાવિમુખતાને કારણે આપણો જીવન-ધબકાર કંઈક અંશે ખોખરા થતો જાય છે. આજથી પચ્ચીસ-ત્રીસ પૂર્વે લગ્નપ્રસંગે ચિત્રકારોનાં ચિત્રોનાં આલ્બમ ભેટ અપાતાં હતાં. તો, કેટલાક મધ્યમવર્ગીય કુટુમ્બોમાં પણ લગ્ન-જનોઈ જેવા અવસરે શાસ્ત્રીય સંગીતના 'જલસા' થતા હતા. એ બધું કુટુમ્બીજનો તથા સગાસમ્બન્ધીઓ ઓછેવત્તે અંશે માણતા. વારે-તહેવારે કે દિવાળીના દિવસોમાં આંગણામાં પુરાતા સાથિયા (વિવિધ ધાન્ય તથા કઠોળના નયનરમ્ય સાથિયા જોયાને તો જાણે યુગો થઈ ગયા !) અને હવે તો વૈષ્ણવ હવેલીઓમાં પણ ભાગ્યે જ જોવા મળતી સાંજી પણ લુપ્ત થતી જાય છે. શેરીમાં લગભગ દરેક ઘરના સભ્યો સાથિયા-પૂરણી વેળા રસ લેતા હોય એવાં દૃશ્યો દન્તકથા બનતાં ચાલ્યાં છે. આજે તો ઘરના ઉમ્બર સ્ટીકરોથી સુશોભિત થતાં જાય છે ! ઘરમાં ઉછીના ચાકળા-ચંદરવા લટકાવવાથી કળા સાથેનો સમ્બન્ધ સ્થાપી શકતો નથી.

સાહિત્યને આપણે અન્ય લલિતકળાથી અલગ જોવા માંડ્યા ત્યાર પછી ધીમે ધીમે બીજા કેટલાક પ્રશ્નો ઊભા થયા ગયા છે. આજે તો સાહિત્યના વિવિધ વિષયોનાં અને વિદ્વાનોનાં કુંડાળાં સાંકડાં ને સાંકડાં થતાં ચાલ્યાં છે. સાહિત્યની સમગ્રદર્શી સમજને સ્થાને સ્પેશિયલાઈઝેશન વધુ મહત્ત્વનું ગણાવા માંડ્યું છે. જો વાર્તા-નવલકથા લખનાર 'હું કવિતા નથી વાંચતો' એવું કહે તો એ આઘાત સહન કરવો જ રહ્યો. આ રીતે ચેતનાને હ્રસ્વ કરતાં કરતાં આપણે ક્યાં પહોંચીશું ?

આપણા કથાસાહિત્યની એક વિલક્ષણ વાત પણ કરી લઈએ. જે વાર્તા-નવલકથાઓમાં નાયક કે નાયિકા સંગીત/નૃત્ય/અભિનય જાણે છે અથવા જે ચિત્રકાર કે કલામર્મજ્ઞ છે તેવી કૃતિઓની તપાસ કરવા જેવી છે. કળાકારપણું પેલા નાયક/નાયિકા પર ચોંટાડવામાં આવ્યું છે કે પાત્રનાં વિચાર, વાણી, વર્તનમાં એ બધું હૃદય-ધબકાર જેવું સહજ રીતે પ્રગટે છે ? જો એવું તારણ નીકળે કે બે-ચાર સન્દર્ભો સિવાય પાત્રોનું કળાકારપણું આરોપિત છે તો આમ થવાનું એક અને મહત્ત્વનું કારણ લેખકનો કળા સાથેનો જીવન્ત સમ્પર્ક નથી તે છે. જો સર્જકની કળાભિમુખતા સચ્ચાઈભરી હોય તો દૃશ્યસંવેદન, રંગસંવેદન, સ્વરસંવેદન, સ્પર્શસંવેદન વગેરેમાં મહદ્‌અંશે ઊંડાણની પ્રતીતિ થયા વિના ન રહે.

મરાઠી અને બંગાળી ભાષાના ઘણા સાહિત્યકારોની વિવિધ લલિતકળાઓની જાણકારીનો, કહો કે એ કળાઓ સાથેના એમના હૃદયસંવાદનો અનુભવ આપણે ઘણીવાર કર્યો છે. આપણે આવો હૃદયસંવાદ પ્રસ્થાપિત કરી શકીશું ? ક્યારે ?

તેર ○ દસ ○ બાણું

- જયદેવ શુક્લ

જયંત કોઠારી

જાગરણ – પાછલી ખટઘડી : હસમુખ પાઠક એસ.એન.ડી.ટી. મહિલા વિદ્યાપીઠ, મુંબઈ, ૧૯૯૧ ડિ. ૮૦ રૂ. ૪૦

આધ્યાત્મિક અનુભવનો આલેખ

આ નાનકડો કાવ્યસંગ્રહ કેવળ અધ્યાત્મભાવનાં કાવ્યોને સમાવે છે. હસમુખ પાઠકની કવિતામાં અધ્યાત્મભાવનાં ઇંગિતો આ પૂર્વે પણ જોઈ શકાય છે – મનુષ્યજીવન અને જગતનો પરમ-અર્થ પામવા એ મથામણ કરતા રહ્યા છે – પણ કેવળ અધ્યાત્મભાવનાં જ આટલાં કાવ્યોનો સંગ્રહ આ પહેલી વાર એમની પાસેથી મળે છે.

'જાગરણ – પાછલી ખટઘડી' એ સંગ્રહનામ સૂચક છે. નરસિંહ મહેતાનું 'રાત રહે જાહરે પાછલી ખટઘડી' એ પ્રભાતિયું આપણને યાદ આવે. પાછલી ખટઘડીનું જાગરણ શ્રીહરિને સમરવા માટેનું છે. આ સંગ્રહનાં કાવ્યો પણ પરમાત્મપ્રીતિનાં કાવ્યો છે. એ પરમાત્મતત્ત્વ કૃષ્ણ, ઠાકોરજી, નારાયણ, હરિ એવા નામે કોઈકોઈ વાર ઉલ્લેખાયેલ છે, પણ ઘણેબધે સ્થાને-આરંભના નિવેદનમાં પણ – કવિએ 'તું' એ સર્વનામથી જ કામ લીધું છે. વ્યાપક, ગહન, રહસ્યમય પરમાત્મતત્ત્વની કવિની ભાવનાનો એમાં સંકેત છે. 'અંગના' કાવ્યમાં કવિ કહે છે –

- *વ્રજ એ કોઈ દેશ ના*
  શું સ્થળમાં, શું કાળમાં
  તે છતાં હું વ્રજાંગના

એટલેકે કવિને અભિપ્રેત છે તે તો વ્રજાંગનાપણું – પરમાત્મતત્ત્વ માટેનો એક તલસાટ.

સંગ્રહનાં ઘણાંબધાં કાવ્યોને આપણે વિરહભાવનાં કાવ્યો કહી શકીએ. 'જાગરણ'નો આરંભ જ *'ક્યાં છે તું ? ક્યાં છે તું ?'* એ વ્યાકુળતાભરી પ્રતીક્ષાથી થાય છે. આ વિરહભાવ પ્રીતિસંવેદન, આરત, આમંત્રણ, આત્મનિવેદન વગેરે જુદાંજુદાં રૂપ લઈને આવે છે. જેને પ્રાપ્તિ કે મિલનનાં, એકાત્મતાના અનુભવનાં કહી શકાય એવાં કાવ્યો તો બેચાર જ છે. થોડાંક કાવ્યો અન્ય વિષયોનાં પણ છે – આત્મબોધ, જીવનવિચાર કે રહસ્યદર્શન, પરમાત્મતત્ત્વની વિરાટતા, વ્યાપકતા અને રહસ્યમયતાનું વર્ણન વગેરે. મા વિશે પણ એકાદ કાવ્ય છે. એનું અહીં ઔચિત્ય એ રીતે છે કે પરમાત્મપ્રીતિની કવિને દીક્ષા આપનાર એમની મા છે. ઠાકોરજીને પથ્થર રૂપે જ જોતા પુત્રને મા કહે છે – *'મારી સામે જોતો હોય એમ જો !'* અને 'માના શબ્દથી ઠાકોરજી મા થયા.' ('ઠાકોરજી – મા') પથ્થરની મૂર્તિ વત્સલ ચૈતન્યરૂપ બની ગઈ. 'મા મારી ગુરુ' એમ કવિ કહે છે અને માને ભગવતીસ્વરૂપે, પરમાત્મસ્વરૂપે આલેખે છે.

'આપકથા'માં કવિએ આછી કુટુંબકથા આલેખી છે – લાગણીભીની, ભાવનારસિત માની વાત આવે છે ને એ કુટુંબકથામાં ગહનતાનું, ઉત્કટ અનુભૂતિનું તત્ત્વ પ્રવેશે છે :

- *માએ કહ્યું કે કશુંય તમારું નથી, બધું ય ગોવિંદનું*
  એટલે જે છે તે એ છે, જે રહેશે તેય એ
  રહેશે, માટે સૌ ભાંડુઓ ગમે ત્યાં હશો,
  ગમે તે કરશો પણ રહેશે તમારામાં, તમારા
  પછીનામાં ગોવિંદ, ગોવિંદ, ગોવિંદ, ગોવિંદ...

સાવ સાદાસીધા શબ્દોમાં કેવી મોટી વાત થયેલી છે સકલ સૃષ્ટિ ઈશ્વરની, ઈશ્વરરૂપ હોવાની !

હસમુખ પાઠકની કવિતાની આ જ લાક્ષણિકતા છે. એ કવિતા ઝાઝે ભાગે સીધા કથનમાં જ ચાલે છે. પણ એ કથન અંતરમાંથી એવું ઘૂંટાઈને આવે છે કે એમાં વ્યાપકતાનાં અને ગહનતાનાં પરિમાણો ઊપસે છે. એમની કવિતા અલંકરણનો આશ્રય ઓછો લે છે. લે છે ત્યારે પણ પરંપરાગત અલંકારોથી એમનું કામ ચાલી શકે છે કે અલંકાર ગોપાઈને પણ બેસી જાય છે. 'બતાવ મને'માં કિરણ-તેજ, સાગર-મોજાં, ચંદ્ર-ચાંદની, કંકણ-સોનું વગેરે એકાત્મતાસૂચક પરંપરાગત દૃષ્ટાંતોની હારમાળા છે. 'બેઉ બગડે'માં લૌકિક વ્યવહારમાંથી ઉપાડેલાં દૃષ્ટાંતો છે – 'લોટ ફાકવો ને હરિ હરિ ગાવું' 'નશો કરવો ને સીધું ચાલવું' વગેરે. પણ બન્ને સ્થાને એની સાથે પોતાની અંગત અનુભૂતિની વાત જોડીને કવિએ રચનાને પોતાનાપણું આપ્યું છે. ક્યારેક મૌલિક માર્મિક અલંકારરચના પણ જડી આવે છે –

- *માનો સ્તન પકડી રાખતા ઊંઘણટા-બાળ જેમ*
  નજર નભને વળગી રહે. ('સ્વપ્ન-જાગૃતિ')

પાઠકની કવિતાને ઝાઝી ચિત્રાત્મકતાની જરૂરી પડતી નથી. ચિત્રાત્મકતા હોય છે ત્યારેયે કલ્પનાની ભભકવાળી નથી હોતી, સ્વાભાવિકતાભરી હૃદયંગમ રેખાઓથી મંડિત હોય છે. 'ભળભાંખળું'નું આ ચિત્ર જુઓ :

- *આકાશ હવે થોડા તારા, બાકી સ્વચ્છ સાફ,*
  વૃક્ષમાં એકાદ જાગી ગયેલા પંખીનો ફફડાટ.

અગાસીમાંથી નીચે આવું, હીંચકા પર,
પારિજાત હજીય ઝરે,
જે સુવાસ સાથે સૂઈ ગયો હતો તે હજી
વાતાવરણમાં.

છેલ્લી રેખામાં કવિએ વર્ણનને પોતાને ઇષ્ટ વળાંક આપ્યો છે.

પણ પાઠકની કવિતાનું વૈશિષ્ટ્ય અને એનું બળ છે એની શબ્દછટા ને એનો વાક્યલય. સીધું કથન પણ કાવ્યત્વ પામે છે તે આ રચનારીતિ દ્વારા. પહેલું જ કાવ્ય 'જાગરણ' જુઓ. પ્રતીક્ષાભાવની ખાસ પ્રભાવક ન લાગે એવી એ રચના છે. પણ એમાં '*જાગરણ શીતાવતો (ચંદ્ર)*' એ સઘનતાભર્યો વાક્પ્રયોગ રચનાને કાવ્યત્વને ઊંબરે લાવી મૂકે છે. '*ચરણ ધરું નાથ હે, આ રહ્યોસહ્યો હું*' (*'તું હિ તું હિ'*) એ પંક્તિઓ 'હું'ને 'રહ્યોસહ્યો' એ તળપદું વિશેષણ લગાડીને ઇષ્ટાર્થની માર્મિક વ્યંજના કરી છે. '*વિરહ પી જાય, તવ એક જ ચુંબન*'માં વિદગ્ધતાપૂર્ણ વક્ર વાણીપ્રયોગ છે.

હસમુખ પાઠકના વાક્યલય-પરિચ્છેદલયની કાર્યસાધકતાનું ઉત્તમ ઉદાહરણ આ પૂર્વે 'અંતઘડીએ અજામિલ'માં આપણને જોવા મળેલું છે. એમના વાક્યલય-પરિચ્છેદલયનાં ઘટક તત્ત્વો છે – શબ્દ/વાક્યખંડ/વાક્યનું બેવડાવવું-તેવડાવવું, એનો ઓઘ રચવો, એને સામસામાં તોળવાં, એને એક દોરમાં પરોવવાં વગેરે. કેટલાંક ઉદાહરણ જુઓ :

- *કોને દોષ દઉં, વહાલા, કોને દોષ દઉં ?*('અ-દોષ')
- *એકબે હોય તો કહું, વહાલા, એકબે હોય તો કહું* ('અ-દોષ')
- *જલતી રહે જ્યોત, સખા,*
  તારે માટે, તારે માટે, તારે માટે ('અગ્નિ')
- *એક તારા વિશે હેત, એક તારા વિશે હેત*('હેત')
- *તને હવે જોયો, જોયો, જોયો* ('બોલ')
- *થયો હું ઢાલો, ઢાલો, ઢાલો,* ('બોલ')
- *હવે હળુ હળુ હૈયે ડોલ, એટલે*
  હવા ડોલે, ફૂલ ડોલે, પાન ડોલે
  ઝાડ ડોલે અરે ફરસ આઘીપાછી થાય
  માટી ઊંચીનીચી થાય, પથ્થર હરખે કૂદે,
  તડકો-છાંયો નાચે, બધું હિલોળે
  એકએકમાં – હું તારામાં, તું મારામાં,
  ('હીંચકા પર')
- *ન આકાશ જેવડી, ન સાગર સરખી,*
  ન પૃથ્વી સરસી. ('હવેની કવિતા')
- *એને વાપરો, કટકા કરો, વેરવિખેર કરો,*
  જોડો, ફરી ટુકડા કરો, ફરી જોડો, ઊભા આડા
  લીરા કરો, ચૂરા કરો, તેમ તેમ એ વધતો જાય,
  ઝીણો ને ઝીણો થતો જાય, પાતળો
  મજબૂત અને સૂક્ષ્મ થતો જાય, કઠણ કાતિલ
  અને કારણ થતો જાય... ('શું થાય શબ્દને ?')

ભાવને ઘૂંટવો, અર્થને ખોદવો, વાતાવરણને જમાવવું – એ વાક્યલયો - પરિચ્છેદલયોની કામગીરી છે. તો સામે, 'મન-મહારથીને' જેવું પરંપરાગત બોધનું કાવ્ય પણ કંઈક ઊગરી જતું હોય તો એની વાક્છટાથી. પાઠકનાં ઘણાબધાં કાવ્યો અછાંદસમાં વહે છે. એમાં એમને આ પ્રકારની વાક્છટા માટે પૂરતો અવકાશ રહ્યો છે.

કવિના ભાવજગત્‌માં સરલતા, પારદર્શકતા, વિશદતા છે ને એ ભાવજગત આપણા રસાનુભવનો વિષય અવશ્ય બની શકે તેવું છે. સરલ અભિવ્યક્તિ પણ ક્યારેક માર્મિક બની આવે છે. થોડીક રચનાઓ વધારે પરિપક્વ રૂપે ઊતરી આવી છે, પણ બધી રચનાઓ વિશે એવું કહેવાય એવું નથી. કેટલીક રચનાઓ સપાટ કથનથી ખાસ આગળ વધતી ન હોવાનું પણ અનુભવાય છે.

અંતે આ કાવ્યો કવિના એક અનુભવમાંથી, એમની પીડમાંથી સર્જાયાં છે. પીડ તો ચાલુ રહી છે, પણ કાવ્યસર્જન બંધ થયું છે. આધ્યાત્મિક અનુભવ ને પીડની સાથે કવિતા કદમ મિલાવી શકે એવું હંમેશાં ન જ બને. આ સર્જાયેલાં કાવ્યોમાં પણ એવું ન બન્યું હોય. કવિતાની અનન્ય શક્તિની પિછાન છતાં આ કવિ કહે છે –

- *હું જાણે કવિતા કરું ને વળી તને મેળવું ?*
  પ્રપંચ અને પરમાર્થ
  બેઉ બગડે. ('બેઉ બગડે')

એટલેકે આધ્યાત્મિક અનુભવ પરત્વે તો કવિતાની પહોંચ નથી. કવિતા બંધ થઈ એનું કારણ આ પ્રતીતિ થઈ એ હશે ?

છતાં કવિને માટે આ રચનાઓનું પોતાના અનુભવના આલેખ તરીકે એક મૂલ્ય હોય, આપણા જેવા કાવ્યભોગીઓ માટે બીજું.

હસમુખ પાઠકનાં કાવ્યોને સંઘરતા આ પુસ્તકના છેલ્લા પૂંઠા પર સુરેશ દલાલ વિશેનો પ્રશસ્તિલેખ મૂકવાનું ઔચિત્યપૂર્ણ, સુરુચિભર્યું લાગતું નથી.

૨૯ ઑક્ટો. '૯૧ □

ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળા

અફવા : ચિનુ મોદી આદર્શ પ્રકાશન, અમદાવાદ, ૧૯૯૨ ડિ. ૧૨૮ રૂ. ૨૫

એકવિધ અવાજનું ઓછુંવત્તું ઊંડાણ

'અફવા' એ ચિનુ મોદીનો પાંચમો ગઝલસંગ્રહ છે. 'ક્ષણોના મહેલમાં' (૧૯૭૨), 'દર્પણની ગલી' (૧૯૭૫), 'ઈર્શાદાબાદ' ( ), અને 'ઈર્શાદગઢ' (૧૯૭૯)ની ગઝલોથી આ સંગ્રહની ગઝલો વિશેષ વાતમાં જુદી પડે છે. પ્રિયજનની સાથેની ગુફતગુની નજીક રહી કોળતો આધુનિક મિજાજ ચિનુની શરૂની ગઝલોમાં રહ્યો, પછી પ્રિયજનથી થયેલા વિચ્છેદના અનુભવે ગઝલોને ઉત્કટ બનાવવામાં ભાગ ભજવ્યો, પરંતુ પાંચમા સંગ્રહના કેન્દ્રમાં પ્રિયજનનો વિચ્છેદ નહીં પણ પ્રિયજનનો નાશ છે. આ કારણે અહીં ગઝલોમાં ચિરવિરહનો વિપ્રલંભકરુણ પહેલીવાર પ્રવેશ્યો છે :

- *જોતજોતામાં નજરથી પર ન થા*
  ઘર ત્યજીને આમ સચરાચર ન થા (પૃ. ૧૨૮)

હંમેશ માટેની ગેરહાજરીના અનુભવમાંથી અહીં હાજર થતા શબ્દોમાં 'અવાજ'નું વૈવિધ્ય નથી. એકવિધ અવાજનું ઓછુંવત્તું ઊંડાણ એ જ એની મહત્તા છે :

- *પ્હાડ છોડે પણ કદી દરિયો નથી ત્યજતી નદી*
  જગજૂની આ વાતને પુરવાર તું કરતી ગલત(૬૭)
- *નિશદિન એને હું સંદેશા પાઠવતો પણ*
  હવે ન એ સમજે છે મારી જબાન, જુઓ. (૧૨)
- *કોઈ છોડે એટલે છૂટી જવાનું હોય પણ*
  એ પછી 'ઈર્શાદ' મુશ્કેટાટ બંધાઉં છું હું (૬૪)

આવી ચિરવિરહની વેદના મારફતે જ ગઝલોએ માર્ગ શોધ્યો છે અને વેદનામાં જ એમણે પોતાની સામગ્રી પણ શોધી છે. આ સામગ્રીની શોધમાં સ્મૃતિનું સંચલન વારંવાર ભૂતકાળ અને વર્તમાનની ગુફતગુ રચે છે :

- *ડાળથી પંખી ઊડે તો ઝાડ બ્હી સૉરાય છે* (૯૧)
- *સાવ સામે તોય ના સ્પર્શી શકું, ચૂમી શકું*
  આવી મર્યાદાથી મનમાં ચરચરું છું ક્યારનો(૧૦૯)

ભૂતકાળ અને વર્તમાન સાથેની ગુફતગુ અંતે 'ઈર્શાદ'ની પોતાની જાત સાથેની ગુફતગોમાં પરિણમે છે :

- *માન ને અકરામ શા ઈર્શાદને ?*
  એક ગઝલનું જણ હતું, ખળભળ હતું (૫૬)
- *અન્ય ક્યાં 'ઈર્શાદ' જેવો*
  લાગણી-લાચાર કોઈ (૧૦૦)

આમ તો ક્રૂર તાટસ્થ્ય રચનાનું બળ બને છે પરંતુ અહીં ક્રૂર નિસ્બત (Cruel attachment) રચનાઓનું બળ બની છે :

- *છે ગઝલ ઈર્શાદ શું ?*
  લાગણીનો ત્રાગડો ! (૧૭)
- *સર્વને ગમતી ગઝલ 'ઈર્શાદ'ની*
  આંસુની તાજી છબી લાગે સરસ (૬૩)
- *છે ગઝલ 'ઈર્શાદ' શું ?*
  આંસુઓની રાજધાની (૯૫)

આ ક્રૂર નિસ્બત ઓસ, ફૂલ, પહાડ, મૃત્યુના વિષયવળગાડો વચ્ચે આક્રમક ઉજાસ ધરી શકી છે :

- *આ વખતે પણ ઝાંઝવાં છે*
  આ વખત તો પી જવાં છે. (૭૦)
- *એક પડછાયો સમયની ભીંત પર*
  અંધકારે હું નીરખવા માંગતો (૫૭)

છતાં, આ ક્રૂર નિસ્બતને કારણે જ તંતોતંત ઉત્તમ ગઝલ બહુ ઓછી સાંપડી છે. *'છે ગરમ ઊની હવા ચારે તરફ'* (પૃ. ૧૮) કે *'આપણે પલળ્યાં હતાં સાથે ગયા વરસાદમાં'* જેવી સળંગ ટકી શકેલી ગઝલો પ્રમાણમાં ખૂબ વિરલ છે. ઘણીખરી ગઝલો આ ક્રૂર નિસ્બતને કારણે અતિપક્વ (overcooked) બનીને અત્યંત નિખાલસતાની કક્ષાએ ઊતરી આવે છે. ગઝલકાર પ્રસ્તાવનામાં નોંધે છે તેમ 'ગઝલ'ને કેવળ કાવ્યપ્રકાર ન લેખીને એનાથી આગળ વધ્યા છે એમાં એનાં કારણો પડ્યાં છે. એમણે મનુષ્યગત નિર્બળતાને નિભાવવાનો, આત્મકથા વહન કરવાનો વધારાનો કાર્યબોજ ગઝલને સોંપ્યો છે.

સંગ્રહમાં અવધાનચૂકથી પૃ. ૨૭ની ગઝલ પૃ. ૧૨૧ પર અને પૃ. ૫૯ની ગઝલ પૃ. ૧૨૬ પર પુનર્મુદ્રિત થઈ છે, તો શરૂની અર્પણની પંક્તિઓ પૃ. ૧૨૮ની ગઝલમાં અપમુદ્રિત થઈ છે. ઉપરાંત પૃ. ૧૧ પરના *'આજ એવું શું થયું વર્તુળમાં ખૂણો પડ્યો ?'* જેવા મિસરામાં 'વર્તુળ'ને 'વર્તૂળ' વાંચવું પડે તે સ્ખલન નભાવી શકય તેવું નથી.

અંતે કહીશું, કે ગઝલને જીવથી વધારે ચાહવી એ એક વાત છે અને જીવથી ઝાઝેરી ઉતારવી એ બીજી વાત છે. ગઝલને જીવથી વધારે ચાહતા આ ગઝલકાર ગઝલને જીવથી ઝાઝેરી ઉતારે, એનો ઈંતજાર છે. □

મૂકેશ વૈદ્ય

ક્ષણકમળ : રમણીક અગ્રાવત ભાવના અગ્રાવત, સી/૨૦, શેરી ૧૫, નર્મદાનગર, જિ. ભરૂચ, ૧૯૯૧ ડિ. ૩૯ રૂ. ૨૧

ચિત્રાત્મક ભાવવિશ્વ

'ક્ષણકમળ'નાં છત્રીસ કાવ્યોમાં મોટા ભાગનાં કાવ્યો અછાન્દસ છે. ત્રણેક ગીતો અને બે ગઝલ જેવા લય-બંધારણવાળા (છતાંય ગઝલ નહીં એવાં) પરંપરિત કાવ્યો છે.

ચિત્રાત્મકતા આ કાવ્યોનું ઊડીને આંખે વળગે એવું લક્ષણ છે. વિગતપ્રચુર ચિત્રો દ્વારા કોઈ મૂડ પર આવી સ્થિર થતી અને બહુધા ત્યાં જ અટકી જતી આ રચનાઓ છે. વૈયક્તિક ભૂમિકા પર રહીને સંવેદનાને શબ્દબદ્ધ કરવા મથતા આ કવિનો મિજાજ રોમેન્ટિક છે. કવિમાં ઊંડી સંવેદનશીલતા છે અને એ દૃશ્યકલ્પનોમાં ગૂંથાતી આવે છે. વિફળતાના ફેશનપરસ્ત પ્રલાપથી અળગી ચાલતી 'ક્ષણકમળ'ની ઘણીખરી રચનાઓ લઘુરચનાઓ છે. પ્રણય, પ્રકૃતિ-પ્રેમ અને સ્મરણની અનુભૂતિઓ અહીં અવારનવાર જોવા મળે છે.

ગુલામમોહંમદ શેખ અને અન્ય આધુનિક કવિઓની જેમ રમણીક અગ્રાવતને પણ મૂર્ત કલ્પનો રચવામાં જ રસ છે. તેઓ તાદૃશ કલ્પનો રચવામાં અને ખાસ તો એ કલ્પનોને એકમેક સાથે જોડી આપે એવું સંયોજન સાધવામાં જ્યાં સફળ રહ્યા છે ત્યાં સફળ સંવાદી રચનાઓ પ્રકટે છે. 'બા', 'વિકળ મોસમમાં', 'ગ્રીષ્મ', 'વરસો પહેલાંની વારતા' અને 'તું' જેવી થોડીક રચનાઓ સાદ્યન્ત આસ્વાદ્ય ભાષાશિલ્પ બને છે. અન્યથા આ રચનાઓમાંથી પસાર થતાં પ્રશ્નો ઊઠે છે•તે એ કે કેવળ મૂર્ત ચિત્રો ઉપસાવીને સંદર્ભને કલ્પનમાં મઢી લીધાનો સંતોષ લઈ શકાય ? અલં કરણ કે સુશોભનથી પર એવું અન્તઃસ્ફુરણાની ભાષાનું તત્ત્વ કલ્પન રૂપે અહીં દરેક જગ્યાએ સિદ્ધ થાય છે ખરું ?

સર્વ રચનાઓ દેખીતી રીતે વૈવિધ્યપૂર્ણ લાગતી હોવા છતાં ય નિરર્થક પુનરાવર્તનો અને અછાંદસની રૂઢ અર્થહીન પદાવલિઓને લીધે, કવિની ભાષામાં તાજગી અનુભવાતી નથી. ઘનીભૂત ભાષાનુભવ નહીં રચાતાં ઘણાંખરાં ચિત્રો સ્થૂળ સામાન્યતામાં સરી પડતાં લાગે છે. 'ઊડતું ઊડતું ઊડતું છેક' (પૃ. ૩)માં ઊડવાની ક્રમિક અવસ્થા દર્શાવાઈ છે. પરંતુ એવા કોઈ ચોક્કસ પ્રયોજન વગર પણ શબ્દોને બેવડાવવાનું કવિનું વળગણ વારંવાર રીતિદાસ્ય બનીને આવ્યા કરે છે. જેમકે, *'સ્નિગ્ધ સ્નિગ્ધ સાંજની હવા'* (૩), *'ભીની ભીની કેશવાળી'* (૧૦), *'આંધળા ઢગ વાદળોના ખડકાયા ખડકાયા'* (૧), *'ગણગણતું ગણગણતું ગણગણ રાંધણિયું'* (૧૭), *'શબ્દો શબ્દો શબ્દો ચૂરચૂર શબ્દો'* (૩૩). એ જ રીતે કાવ્યગત સૂચન-શક્યતાઓ સીમિત કરતો છઠ્ઠી વિભક્તિનો પ્રત્યય પણ કાવ્યબાનીને મર્યાદિત કરે છે. *'પથ્થરોની છાતી'* (૧), *'તડકાની ચાંચે'* (૧૦), *'ટેકરીના પાલવમાં'* (૧૧) જેવા સજીવારોપણ અલંકારોના પ્રયોગો પણ એકદમ નિસ્તેજ લાગે છે.

આ રચનાઓમાં એક જ ક્ષણમાંથી ઊઘડતાં અને વિસ્તાર પામતાં ચિત્ર-કલ્પનોમાંથી કવિતા રચવાનો પ્રયાસ જોવા મળે છે. 'નિશાચર' (૧) રાત્રીની નિસ્તબ્ધતા સૂચવતું દૃશ્ય લઈને આવે છે. *'અલસગમના કૃષ્ણાના મદઝરતા પાલવમાં જંપ્યાં જળ'* સુધી પ્રતીતિકર ચિત્રોની કડી જળવાઈ રહે છે. પણ એકાએક કવિ *'જળ ઝમી રહ્યાં/ ઊંડે ઊંડે કોઈ ભ્રૂણમાં'* કહે છે ત્યારે એ અત્યંત આગંતુક લાગે છે. કવિનો વ્યાપક સ્તરે ફાળ ભરવાનો ઈરાદો પણ અહીં અછતો રહેતો નથી. છતાંય સંગ્રહની બીજી અનેક રચનાઓની જેમ અહીં પણ, કલ્પનો વચ્ચેનો આન્તરસંબંધ જોડતી ભાવસૂત્રની પકડ નહીં જળવાતાં કવિનો ઈરાદો ફળીભૂત થતો નથી. *'ભીનું ભીનું શરીર ઝટકતો ઘોડો / ભીનું ભીનું હલ્યા કરે'*થી શરૂ થતી રચના 'આગમન' સાહજિક શરૂઆત કરીને તરત જ *'માંસલ ગોરંભો હણહણે'* પંક્તિથી લાદી દીધેલા સમીકરણમાં વેડફાઈ જાય છે. *'મારામાં આવી / મારામાંથી જાય દિવસો'* જેવી અસરકારક સહજોક્તિ પણ ક્યાંક જોવા મળે છે. એ જ રીતે છૂટીછવાઈ કોઈ પંક્તિમાં ક્યાંક ઘનીભૂત અભિવ્યક્તિ છે : 'સોનલવરણું ઝરણું તારું ઝાંઝર' તો ક્યાંક : *'હું હજી પકડું ન પકડું ત્યાં સાંજની છેલ્લી બસના ફુટબોર્ડ પર લટકી / એ કોણ જતું રહ્યું ?'* — જેવી કરુણગર્ભ વેધક અભિવ્યક્તિ પણ જોવા મળે છે. છતાંય સમગ્રતયા વેરવિખેર અને શિથિલ લાગતી આકૃતિને લીધે ઘણીખરી રચનાઓ જોઈએ એટલી અસરકારક બનતી નથી.

'બા'માં ઊઘડતા દૃશ્યપરિવેશમાં ભળી ચૂકેલું બાનું રૂપ માણવા જેવું છે :

- *ક્યારેક મારી બા હસી પડતી*
  ત્યારે એના ચહેરા પર જે આભા પથરાઈ વળતી

તેવા ચળકતા લાલ રંગનું ઘર
દૂર દૂર દેખાય છે. (૮)

ચાક્ષુષ કલ્પનની યોજના દ્વારા પ્રયોજાતો ઉપમા અલંકાર અહીં વેધક અભિવ્યક્તિ સાધે છે. ધીમે ધીમે વિસ્તાર પામતું દૃશ્ય, દૃશ્ય નહીં રહેતાં બાનું રૂપ ધારણ કરી સ્થિર થાય છે :

સફેદ લસરકે ટપકું થતાં જતાં પંખી
દેખાય કે ન દેખાય
પણ આખા ચિત્રને બાથમાં લઈને
હજીય મારી બા ઊભી છે
અવિચળ અવિશ્રાન્ત.

કાવ્યના અન્તમાં આખા ચિત્રને બાથમાં લઈ ઊભેલી બાના સંદર્ભે ચિત્રકાર ગુલામ શેખનું બા વિશેનું તૈલચિત્ર યાદ કરવા જેવું છે. રમણીકના 'બા' કાવ્યમાં આવતા objective narration સાથે *'સ્મરણોની ઝાંય'* અને *'બારીમાંથી ઢોળાતાં ફાટફાટ આશ્ચર્યો'* જેવાં subjective આરોપણોનો મેળ કેવો બેસે છે એ મુદ્દો સહેજ વિચારણીય છે. એ મુદ્દો વેગળો રાખીને પણ કહી શકાય કે સાદ્યન્ત જળવાતી સઘન ચિત્રાત્મકતાને લીધે અહીં વિલક્ષણ આકૃતિ રચાય છે.

'વરસો પહેલાંની વારતા'માં રેડિયોનું ગીત અને હીંચકાનું ચગવું નાયકને અતીતમાં તાણી જાય છે. 'ગીતમાં ગમતું ચિત્ર' જેવા બિનજરૂરી સ્પષ્ટીકરણને બાદ કરતાં, અહીં વર્તમાન ક્ષણનાં ચિત્રો સાથે ફેન્ટેસીની હદ સુધી લઈ જતાં સ્મૃતિચિત્રો સુરેખપણે અંકાયાં છે. 'ઠેસ લાગતાં ઝગે અંગૂઠે ઝાળ' જેવા જાણીતા મૃત્યુસંકેત આગળ પૂરી થતી આ રચનાની આકારલીલા ઠીકઠીક આસ્વાદ્ય કાવ્યપ્રયોગ બને છે.

કેટલીક રચનાઓમાં જાણ્યેઅજાણ્યે બીજા કવિઓની અભિવ્યક્તિલઢણો ભળી ગઈ છે. નીચેની પક્તિઓમાં અનુક્રમે યજ્ઞેશ દવે અને જયદેવ શુક્લની કાવ્યબાનીની યાદ આપે એવી પદાવલિઓ છે :

- *પાઈપો પરબો કૂવા નદી સર સમુદ્રો આંખોના* (૧)
- *આપણે પ્રવાસી*
  કોઈક સમયથી નીકળ્યા કોઈક સમયમાં
  બજારોની ભીડમાં આપણી હૂંફ સાચવી
  ચાલ્યા કર્યું છે ગામે ગામે પ્રાન્તે પ્રાન્તે (૧૬)
- *વિલંબિત ગતિમાં સરતો ઘેરો ત્રિતાલ* (૨)

જ્યારે એક જગ્યાએ ભૂપેશ અધ્વર્યુની પંક્તિ *'માટી કોયલની જેમ ઉડાઉડ કરી મૂકે છે...'* શબ્દાન્તરે રમણીકના કાવ્યમાં ઊતરી આવે છે :

- *ઊની ઊની માટી હોલાં જેવી ફફડે* (૧૨)

પ્રભાવક-પ્રેરક રચનાઓથી રમણીક અગ્રાવત અળગા રહે તો વધુ સારું, કારણ તેઓ પૂરેપૂરી પ્રામાણિકતાથી ગંભીરપણે કાવ્યપ્રવૃત્તિ કરતા હોવાની પ્રતીતિ એમની અનેક રચનાઓ કરાવે જ છે. તો આવી લાપરવાહી શા માટે ?

'જાંબલી રંગનું ફૂલ' અને 'સંતાર વાગે સે' ગીતરચનાઓ સ્થૂળ અને અપ્રતીતિકર લાગે છે. રમણીક અગ્રાવતની અછાન્દસ રચનાઓની જેમ ગીતરચનાઓમાં પણ બાનીની મર્યાદાઓ જ છતી થઈ જાય છે.

'ઘાસલીલા' જેવી અસહ્ય રચનાને કવિ સંગ્રહમાંથી ટાળી શક્યા હોત. પ્રકૃતિ સાથેના તાદાત્મ્ય અને વિચ્છેદની મનઃસ્થિતિનું આલેખન કવિ *'ઘાસને મેં પૂછ્યો જીવનનો અર્થ'*, *'ઘાસ તું કંઈ અનુભવે છે ખરું ?'* જેવા ઉપરછલ્લા સંવાદો વડે કરે છે. એમાં *'તારા લીલા શ્વાસના સોગંદ'* જેવો કૃત્રિમ ભાવાવેશ પણ છે. આ રચનામાં જ એક જગ્યાએ કવિએ કહ્યું છે તે સમગ્ર રચનાને લાગુ પાડી કહી શકાય કે *'મારું તેને પૂછવાનું પણ કવિતાવેડા ગણો તો ચાલે.'*

ભાષાકર્મ પરત્વે, ખાસ તો અછાન્દસમાં અનિવાર્ય એવા આન્તરિક લય વિશે, પદબંધ અને કાર્યસાધક કલ્પનોના ચુસ્તગ્રથન વિશે રમણીક વધુ સચેત બને તો, વધુ સંતોષકારક પરિણામ આવી શકે એમ છે. કાવ્યને કાવ્યભાષામાં કાવ્યરૂપે જ (irreducible whole રૂપે) સાકાર કરવા અંગે તેઓ વધુ સજાગ બને એ ઇચ્છનીય છે. બાકી પ્રથમ સંગ્રહ દ્વારા જ આગવાપણાનો અહેસાસ કરાવતી સંવેદનશીલતાનો સ્વાદ પણ માણવા જેવો છે. □

પુરુરાજ જોષી

અર્થાત્ : અશોકપુરી ગોસ્વામી કવિલોક પ્રકાશન, અમદાવાદ-૯, ૧૯૯૦ ક્રાઉન ૭૨ રૂ. ૧૦

'હજી મૂળને છેક લંબાવવું છે'

ગઝલની ગલીમાં ભીડ અને ઘોંઘાટનો પાર નથી. પણ આનંદ એ વાતનો છે કે એ ભીડ અને ઘોંઘાટ વીંધીને પણ કેટલાક નોખા, નરવા અવાજો સમયાન્તરે સંભળાતા રહે છે. સામયિકોમાં પ્રગટ થતી રહેલી જેમની ગઝલોએ એવા કશાક નોખાપણાને કારણે ધ્યાન ખેંચેલું તે કવિ અશોકપુરી ગોસ્વામી તેમના પ્રથમ કાવ્યસંગ્રહ 'અર્થાત્'ની છાસઠ ગઝલોમાં પૂરેપૂરા ઓળખાયા છે. સંગ્રહનું કવિતાંકિત અર્પણપૃષ્ઠ તેમજ તે પછીના ટૂંકા નિવેદનમાંથી, પ્રથમ વર્ષ બી. એસસી. કરીને ઊઠી ગયેલા આ શખ્સને ખેતી કરતાં કરતાં કવિતા કેમ કૉળી તેનો અણસાર મળે છે.

રતિ અને તજ્જન્ય પીડા, ઝંખના, અભાવ એ અશોકપુરીની ગઝલોનું એક મૂળ છે, એ વાત સંગ્રહમાંથી પસાર થનાર સહૃદયના લક્ષમાં આવે તેમ છે. આમ પણ અન્ય કાવ્યસ્વરૂપોની તુલનાએ ગઝલમાં આત્મલક્ષિતાને ઝાઝો અવકાશ હોય છે. ખરેખર તો આનન્દ કે વ્યથા વૈયક્તિક હોય કે વૈશ્વિક, કવિતામાં એ કઈ પેરે શબ્દદેહ પામી છે તે જ આપણા માટે વિશેષ મહત્ત્વનું છે. ક્ષણેક્ષણ રૂંધતી, કોરતી આ પીડાને કવિએ જ્યાં જ્યાં અરૂઢ કલ્પનોથી અથવા તો ક્યારેક પરિચિત કલ્પન-પ્રતીકોને નવા અર્થસન્દર્ભોનો પુટ આપીને વ્યક્ત કરી છે ત્યાં ત્યાં તે ખૂબ સરસ રીતે નીખરી આવી છે. થોડાક શેર માણીએ :

- *સૂરજ સમા સૂરજને હું કંડારવા સમર્થ*
પણ કમનસીબે મારું બરફનું છે ટાંકણું
- *હા, ચણોઠીથી તાપવાનું છે*
તાપણી ક્યારની ઠરેલી છે.
- *હે સ્પર્શ, ત્વચા પર નહીં તળમાં પ્રસર હવે*
તેજાબી તીક્ષ્ણ ધાર થઈ પળમાં પ્રસર હવે
તરવું ત્યજી તણાવા હું આતુર હોઉં છું
તું પણ પ્રબળ બનીને વમળમાં પ્રસર હવે
- *હા, રોજ ઊગી રોજ આથમવું પડે*
બબ્બે દિશાઓ ચાહવાની જો અસર

અને કૃષક કવિને જ સૂઝે એવો આ શેર :

- *ભરચક કૂવાનો ક્યાં કશો પણ દોષ હોય છે*
જ્યાં આપણો આ સાવ કાણો કોશ હોય છે

અશોકપુરીની ગઝલોમાં સ્વાભાવિક રીતે જ પ્રણયનાં સુખાળવાં સંવેદનોનું ઝાઝું ચિત્રણ નથી. છતાં આ પ્રકારની અનુભૂતિને શબ્દરૂપ આપવા તેમણે પ્રયોજેલાં કલ્પનોની તાજપ ધ્યાનાકર્ષક છે :

- *કોઈ ભીની આંખમાં હું તરબતર*
આમ તો નહીંતર હતું કોરું વરસ
- *હું માટીનું ઘર ને તું વ્હેતી નદી*
સહજ સ્પર્શથી આંગણું ઑગળે
- *એના મહીં મારાપણું ઊગ્યું છે એ રીતે*
તિરાડમાં ઊગેલ કોઈ વૃક્ષ હોઉં છું.

અનહદના અગોચર પ્રદેશ માટેનું વિસ્મયસભર આકર્ષણ અને એ પ્રદેશમાંથી આવી ચઢતી લહેરોને ગઝલોમાં ઝીલવાની બાબતમાં અશોકપુરી 'સરોદ' અને રાજેન્દ્રના સગોત્ર કવિ લાગે. જો કે મરીઝ, ઘાયલ, ગનીથી માંડી આદિલ-મનોજ આદિ આધુનિકો લગીની આપણી સમૃદ્ધ ગઝલ-પરમ્પરાનું પરિશીલન કરવા છતાં ભાવ-સંવેદન ભાષા-કર્મ અને અભિવ્યક્તિની લઢણમાં પુરોગામીઓ અને સમકાલીનોથી નોખા પડવાની કવિની મથામણ 'અર્થાત્'ની ગઝલોમાં જોઈ શકાય છે.

પરમતત્ત્વની સુગન્ધમય પ્રતીતિનો આનન્દાનુભવ કવિએ આ રીતે વ્યક્ત કર્યો છે :

- *મૂળ હચમચાવી નાંખ્યું અત્તરના એક છાંટે*
તળિયું હવે તો જાગ્યું અત્તરના એક છાંટે
એક રમ્ય ઘોષ જેવું નાભિથી નીકળીને
વેણુની જેમ વાગ્યું અત્તરના એક છાંટે
ઝબકારે વીજળીના ગઢનાં કમાડ ખૂલ્યાં
અંદરથી કોક ભાગ્યું, અત્તરના એક છાંટે

અહીં 'અત્તરના એક છાંટે' જેવા ઇન્દ્રિયસંવેદ્ય કલ્પનરૂપ રદીફ દ્વારા, ઇન્દ્રિયાતીત અનુભવને શબ્દદેહ આપવાનો કવિનો પ્રયત્ન પ્રશસ્ય છે.

સૂક્ષ્માતિસૂક્ષ્મને પામવા સ્થૂળતા પરહરવી પડે, ભાષાતીતને મેળવું હોય તો બારાખડીની બહાર નીકળવું પડે એ વાત અશોકપુરી બરાબર સમજે છે. ખોળિયું ખૂણે મૂકીને ફરવા નીકળનાર ચેતનાના અનુભવને તેમણે આ રીતે ગાયો છે :

- *ફક્ત એક જ સૂરજથી આટલો અજવાસ ના હોયે*
સૂરજને તેજ દેનારી દીઠી સૂરત ગગન અંતે.

આમ તગઝ્ઝુલમાંથી તસ્સવ્વુફ તરફ ગતિ કરતા કવિની

ગઝલ સ્વાભાવિક રીતે જ રાતો રંગ ત્યજી ગેરુઆ રંગે રંગાતી જાય છે. સડકની ધાર પર મૂળ નાંખીને તૃણવત્ ઊભેલા કવિ અલખમાં વ્યાપી જવાનો અનુભવ કરે છે. મૌનનો મહિમા પણ સમજાય છે તેમને. પરંતુ મૌન રહેવું કેટલું મુશ્કેલ હોય છે તે તેમની આ પ્રકારની ગઝલોમાં ઘૂસી ગયેલા કેટલાક મુખર - બોલકા - શેરો પરથી સમજાય છે.

ગઝલમાં શેર સિદ્ધ કરવાની અનેક રીતિઓ છે. તેમાંથી અશોકપુરી બહુધા બે વિરોધોને ટકરાવી તેમાંથી અર્થની ચમત્કૃતિ પ્રગટ કરતા રહે છે. જેમકે -

- *પોટાશ જેવો આજનો આ વર્તમાન છે*
  ને કમનસીબે આપણી રૂની દુકાન છે.
- *દેહ માટીનો મળે ને ચોતરફ જો જળ મળે*
- *બરફના મહેલની અંદર સળગવાની સજા પામ્યા*

પરંતુ આવી પ્રયુક્તિ વિનાની સરળ અભિવ્યક્તિમાંથી પણ સારા શેર નિપજાવી શકાય છે. જેમકે –

- *નથી જળ છતાં ડૂબવાનો અનુભવ*
  ઊભું છે મને એમ એકાન્ત ઘેરી

અહીં એકાન્તનો સ્પર્શક્ષમ અનુભવ કેટલી સહજતાથી રજૂ થયો છે ! ભાવાભિવ્યક્તિ માટે હમેશાં નવાં, તાજાં કલ્પનપ્રતીકો અને વિધવિધ ભાષાલઢણોની શોધ કરતા રહેવું એ કવિકર્મનું પ્રથમ સોપાન છે. અશોકપુરી પણ પોતાના મનોગતને વ્યક્ત કરવા ભાષા સાથે મથામણ કરતા રહે છે. પરંતુ 'અર્થાત્'ની ગઝલોમાં સૂરજ, બરફ, મીણ, જળ, માટી, નદી, રણ અને કવિને ગમી ગયેલાં બીજાં કેટલાંક કલ્પનપ્રતીકો વારંવાર નજરે પડે છે. આ પ્રકારનાં પુનરાવર્તનોથી કવિ શબ્દાન્તરે એકની એક જ વાત કહી રહ્યા છે એવી છાપ પડવા સંભવ છે. એક શક્યતાવાળા કવિને પોતાના જ પુનરાવર્તનના મોહમાં અટવાતા જોઈ મિત્રભાવે કહેવાનું મન થાય છે કે કવિવર, એકવાર રસ કાઢી લીધા પછી પણ શેરડીના કૂચાને વારંવાર પીલવાનું કામ આપણું નથી.

પોતાની ગઝલ વિશે કવિએ નિવેદનમાં જ ઘણું કહ્યું છે. તદુપરાંત ઘણાબધા શેરમાં પણ એમણે એવાં વિધાનો કર્યાં છે, એ પરથી સમજાય છે કે કવિને મન અગોચરમાંથી અવતરતી પ્રેરણાનું જ વિશેષ મહત્ત્વ છે, કવિકર્મનું નહિવત્. (*'નાભિમાંથી નીકળેલી આ ગઝલ', 'મંત્ર માફક લ્યો ગઝલ જન્મી અલૌકિક એ રીતે,' 'હું નહીં પણ કોક સર્જે છે ગઝલ'*...વગેરે.) જો કે કવિની કેટલીક ગઝલો 'ઊતરી આવેલી' નહીં પણ પરિશ્રમપૂર્વક રચાયેલી જણાય છે. કવિકર્મમાં તો પરિશ્રમનો પણ મહિમા છે, જો એ પરિશ્રમથી સાદ્યન્ત સુન્દર કવિતા રચાતી હોય. પરંતુ ક્યારેક પ્રેરણાથી સ્ફુરેલા કોઈ સરસ મિસરાની પાછળ પ્રયત્નપૂર્વક, તાણી-તૂસીને રદીફ-કાફિયા ગોઠવવા પડે ત્યારે ગઝલ, સુવર્ણમુદ્રાની જેમ રણકવાને બદલે બોદું બોદું ખખડે છે. આ સન્દર્ભે પૃષ્ઠ ૬૬ પરની ગઝલ ખટકે છે :

- *મેં ગઝલ મૂકી ને તેં હીરો મૂક્યો,*
  તો ય લાગ્યું મેં મને ગિરો મૂક્યો
  રેશમી વસ્ત્રોને ત્યાગી હે ગઝલ,
  દેહ પર ભગવો અમે લીરો મૂક્યો.
  શબ્દ પણ બોલ્યા વિના સમજી ગયા,
  શસ્ત્ર તેં પકડ્યું તો મંજિરો મૂક્યો.

સૌથી વિશેષ ખટકે છે મંજીરાંના મંજુલ રણકારને તોડીફોડીને પ્રયોજેલો શબ્દ 'મંજિરો'. વ્યવહાર અને વ્યાકરણ બંને રીતે આ શબ્દ ખોટો છે.

એ જ રીતે સીધાં-સપાટ કથનોથી કેટલાક શેર કથળી જતા લાગે છે.

કેટલાક શેર વાંચતાં કોઈ અન્ય કવિના એ જ પ્રકારના શેરનું સ્મરણ થઈ આવે. એક જ પ્રકારની અનુભૂતિને શબ્દરૂપ આપતાં ક્યારેક આમ બનવું સ્વાભાવિક છે. પરંતુ ક્યાંક તો હિન્દી ફિલ્મોની લપટી પડી ગયેલી પદાવલિઓ અજાણપણે કેટલાક શેરોને ખરડી ગઈ છે. (ઉ. ત. *'બંસી ગણી મને પણ હોઠે ધરી દિયો ને / હું જનમની પ્યાસી....'*)

કવિનું ભાષાપોત ભાવાનુકૂળ અને ભાતીગળ છે. કવિએ બહુધા તત્સમ શબ્દો પાસેથી કામ લીધું છે. ઘણી ગઝલોમાં તત્સમ કાફિયા-રદીફો પણ સરસ રીતે ગૂંથ્યા છે. જરૂર પડે ત્યાં કવિએ બોલચાલની ભાષા પણ સફળતાપૂર્વક પ્રયોજી છે. અશોકપુરીની ગઝલોમાં અરબી-ફારસી-ઉર્દૂ શબ્દ પ્રયોગો નહિવત્ છે. કેટલીક જગ્યાએ પુનરુક્તિ થઈ ગઈ છે, ઉ.ત. કારણ સબબ, તાદાત્મ્યતા. આવા દોષો ટાળી શકાયા હોત.

કવિ લેખે અશોકપુરી પાસે ઘણાંબધાં સારાં વાનાં છે. એનો સમુચિત ઉપયોગ જ્યાં જ્યાં થયો છે ત્યાં સાદ્યન્ત સુંદર ગઝલ નિપજી આવી છે. ભાવ-સંવેદનોની પુનરુક્તિઓ છતાં કવિમાં પડેલી સર્જકતા અછતી નથી રહેતી. સંગ્રહની પ્રથમ ગઝલમાં કવિએ એક સરસ વાત કરી છે :

- *તરસતા રહીને ખરું તત્ત્વ પામ્યા*
  હજી મૂળને છેક લંબાવવું છે.

'અર્થાત્'ને સાનન્દ આવકારતાં આપણે પણ ઇચ્છીએ કે તૃપ્તિ નહીં, ભીતરમાં સતત પ્રજ્વલિત અતૃપ્તિ, તરસના તીવ્ર અનુભવથી અશોકપુરી સર્જકતાનાં અતલ ઊંડાણોને તાગતા રહે અને તેમની પાસેથી આપણને ઉત્તમ કવિતા સાંપડતી રહે.

૧૬ જૂન '૯૨ ☐☐☐

જયેશ ભોગાયતા

નકલંક : મોહન પરમાર   લોકપ્રિય પ્રકાશન, પ્રિન્સેસ સ્ટ્રીટ, મુંબઈ, ૧૯૯૧   ડિ. ૨૬૮   રૂ. ૫૦

અસ્તિત્વપરક સમસ્યાઓનું ભાવપૂર્ણ સર્જન

'નકલંક' શ્રી મોહન પરમારનો બીજો વાર્તાસંગ્રહ છે. પ્રથમ વાર્તાસંગ્રહ 'કોલાહલ' ઈ.સ. ૧૯૮૦માં પ્રગટ થયો હતો. એ સંગ્રહ બહાર પડ્યો ત્યારે 'વાર્તાકાર તરીકે મારી કિશોરાવસ્થા ચાલતી હતી' એવું લેખક નિવેદનમાં જણાવે છે. એ સંગ્રહ હાથવગો હોત તો લેખકની વિકાસશીલ અવસ્થાના નક્કર પુરાવાઓ મળી રહેત !

સંગ્રહમાં કુલ ૨૨ વાર્તાઓ છે. તેમાંથી ૧૪ વાર્તાઓનું ભાવજગત તળપદ જીવનમાંથી આકારિત થયું છે. ૮ વાર્તાઓમાં શહેરી જનજીવનનાં પાત્રોની કથાસૃષ્ટિ છે. તળપદ શૈલી અને તળપદ જીવનની સામગ્રી વડે લખાયેલી વાર્તાઓમાં 'નકલંક', 'તણખલું', 'રવેરા', 'રેચબો', 'નમાલો', 'ભારો' અને 'કોહ' જેવી વાર્તાઓ કળાતત્ત્વની દૃષ્ટિએ સંપૂર્ણ કળાકૃતિ બની શકી નથી. બિનજરૂરી લંબાણ, પ્રાપ્ત સામગ્રીનું કળામાં રૂપાંતર કરી શકવામાં નિષ્ફળતા, વાર્તા લખાયા પછી અનિવાર્ય એવી પુનર્લેખનની ખેવનાના અભાવને કારણે આ વાર્તાઓમાં ઘણી ઊણપો રહી. જવા પામી છે. જ્યારે 'આંધુ', 'નિર્ણય', 'સાંજ', 'ચૂવો', 'શિકાર', 'વાડો' અને 'હિરવણું' જેવી આસ્વાદ્ય કળાકૃતિઓ મળી રહે છે. 'સરતચૂક' અને 'દિશાફેર' જેવી કૃતિઓમાં લેખકની પ્રયોગશીલ સર્જકતાની મથામણ અનુભવાય છે. આંતરિક ચેતનાપ્રવાહ, સન્નિધિકરણ અને કપોળકલ્પિત જેવી નૂતન રચનાપ્રયુક્તિઓ વડે ઘટનાતત્ત્વને ઓગાળવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે અને ઈંગિતો વડે વાર્તાને વિકસાવી છે.

'નકલંક' વાર્તામાં અમદાવાદની મિલ બંધ પડતાં ફરી પોતાના ગામડે આવીને સાળ પર વણવા બેઠેલા કાંતિનું મન કામમાં ચોંટતું નથી. મંગળદાસે રોડના કોન્ટ્રાક્ટના કામમાં મદદ કરવા કાંતિને રોકી લીધો. કાંતિને આનંદ થાય છે. મંગળદાસ અને કાંતિ નાનપણના મિત્રો હતા. મંગળદાસની પત્ની દીવા અને કાંતિ સહાધ્યાયી હતાં. વર્ષો પછી ફરી નિકટ આવ્યાં. ક્રમશઃ દીવાનું મન કાંતિ તરફ ઢળવા લાગ્યું. મંગળદાસના નાનાભાઈ સેંઘાની નજર દીવા પર હતી. તક મળતાં દીવા કાંતિને ભળભાંખળે ખેતરે આવવાનું કહે છે. આખી રાત ભજનના શબ્દોથી સભાન બનેલો કાંતિ દીવા પાસે જવાને બદલે સાળ પર વણવા બેસી જાય છે. 'બસ, નથી જવું. ક્યાંય જવું નથી. હું તો આજથી વણવાનો હવે.' એવું પત્નીને કહે છે. ત્યાં બેની દોડતી આવીને સમાચાર આપે છે : 'ભળભાંખળે સેંઘાભૈએ મુખીની વહુની લાજ લીધી.' તેના આઘાત રૂપે કાંતિએ જોરથી પાવડી પર પગ પછાડ્યો ને જેવો પગ દબાવ્યો તેવી જ રાચની દોરી તૂટી ગઈ. રાચ વેજા પર લબડી પડ્યાં હતાં. વાર્તાના આરંભે રાચની જે દશા હતી તે વાર્તાના અંતે પણ થઈ, એવું કાંતિના મનનું પણ ! પ્રશ્ન એ છે કે એણે શા માટે પાવડી પર પગ પછાડયો ? તેની સ્વસ્થતા ક્યાં ચાલી ગઈ ? ભજનના પ્રભાવથી શાંત થયેલું મન વાસ્તવજગતની આઘાતક ઘટનાને કારણે ફરી તૂટી ગયું. કાંતિનું આત્મદર્શન આક્રોશપૂર્ણ છે, કરુણ છે. દીવાને ત્યાં ન જઈને ભક્તિ વડે નિષ્કલંક બની જાતનો ઉદ્ધાર કરવા માટે સંકલ્પ કરે છે. તેની ચેતનામાં ઈશ્વરીય તત્ત્વનો ઉદય થાય છે. પરંતુ સેંઘાએ દીવાની લાજ લૂંટી – તે ઘટનાથી પોતાની જાતને અલગ માની શકતો નથી. 'રાચ વેજા પર લબડી પડ્યાં હતાં.' એ અવસ્થા જ આપણા સૌની નિયતિ છે.

'ભારો'માં ચંચીનું માનસપરિવર્તન આસ્વાદ્ય છે પરંતુ બિનજરૂરી લંબાણને કારણે વાર્તા વણસી ગઈ છે. રામજી ઓડ અને ગજુબા વચ્ચેના ઝઘડામાં અકસ્માતે પથ્થર વાગવાથી ચંચીના પતિનું મૃત્યુ થયું હતું. લલી અને ચંચી દેરાણી-જેઠાણી હતાં. બંનેને લાકડાનો 'ભારો' કાણી ગોઝિયારા લીમડા નીચે રાખી બેસવું ગમતું. ચંચી પતિને યાદ કરીને 'ભારાનો ભાર' ઉતારતી. એક વાર રામજી ઓડે જ આ જગ્યાએ લલીને ભારો ચડાવેલો ત્યારે રામજીની આંખોમાં તેણે પોતાના જેઠને જોયેલા ત્યારથી લલીને પણ આ જગ્યા ગમે છે. આરંભે લલીના રૂપની ઈર્ષા કરતી ચંચી મૃતપતિની સ્મૃતિને સાચવતી લલી પ્રત્યે સહજ લાગણી અનુભવે છે. અંતે બંને 'હિલ્લોળતી હિલ્લોળતી ભારા તરફ જઈ રહી હતી.' આ ભાવપૂર્ણ ક્ષણ આસ્વાદ્ય છે. વાર્તાના આરંભે 'ઊંચા ઊંચા થોરથી નેળિયાં લચપચતાં હતાં' એવું વર્ણન છે જે ચંચની ચિત્તદશાનું સૂચન કરે છે. વાર્તાને અંતે બંનેનું હાથ હિલ્લોળતા હિલ્લોળતા જવું તેમાં થોરની તીક્ષ્ણતા અને હાથનો હિલ્લોળ આસ્વાદ્ય છે.

'નમાલો' વાર્તા મનોવૈજ્ઞાનિક સત્યના સમર્થન માટે કથાપ્રપંચની રચના કરી હોય તેવું લાગે છે, પ્રસંગકથા બની રહે છે.

'કોહ' વાર્તામાં ગામલોકો માટે કોસ બનાવતા મણાના પાત્ર દ્વારા ચમાર જેવી પછાત જાતિને હજુ આજે પણ સવર્ણો દ્વારા શોષાવું પડે છે, તેના અસ્વીકારનું, તિરસ્કારનું દુઃખ લાગણીના ઘેરા રંગો વડે ઘૂંટવામાં આવ્યું છે. પોતે જ બનાવેલા કોસ વડે થાળામાં પડતું પાણી ભરવાનો તેમને અધિકાર નથી. ત્યારે મણાનો પ્રશ્ન છે : 'મારો કોહ ઈમના કૂવામાં પેઠો તોય ઈમના મનનું અંધારું રામ જાણઅ ચાણઅ ઉલેચાશે ?' મણાના પ્રશ્નમાં લેખકનો પ્રક્ષેપ જોઈ શકાય છે જે વાર્તાને સંકોચી નાખે. મણાની વિડંબનાપૂર્ણ અવસ્થાને વિકસાવી શકે તેવો અન્તરાલ વાર્તાકાર સર્જી શક્યા નથી. સામગ્રીનું કલાકૃતિમાં રૂપાંતર કરવા માટે એવી ટેકનીકનો અભાવ છે.

'તણખલું' વાર્તામાં હીરાના આંતરમનની લાચાર દશાનું ચિત્ર આલેખવામાં આવ્યું છે. વિધવા હીરાનાં બીજાં લગ્ન નક્કી થતાં પુત્ર રમણની ચિંતા તેને કોરી ખાય છે. લગ્ન વખતે રસોઈની સુગંધ, વાતોના તડાકા, છોકરાંની દોડધામ, હરખભેર જમવાનો આગ્રહ કરતી લખી - વગેરે વિગતો દ્વારા કરુણને વળ ચડાવ્યો છે. રમણને છોડવાની ઘડી હૃદયવિદારક છે જ્યારે અન્યોને – સમાજના લોકો માટે આ ઉત્સવ છે. 'અરીસાની પાછળ ચકલાંએ કરેલા માળામાંથી એક તણખલું ઘૂમરાતું ઘૂમરાતું થાળમાં પડ્યું. એક બૈરાએ અવળા હાથે તેને થાળમાંથી બહાર ફેંકી દીધું' – સમાજની ક્રૂરતાને આમ સંયત રીતે વ્યક્ત કરી છે. હીરાના માત્ર હોઠ જ ફફડે છે; તેમાંથી કશો અવાજ નીકળતો નથી. 'એક ફાનસ ભફ ભફ થઈને હોલવાઈ જતું હતું' એ કલ્પન વડે હીરાની વ્યથા મૂર્ત કરી છે. મૃતપતિને આપેલું વચન અને રમણ પ્રત્યેનો વાત્સલ્યપ્રેમ કશું નક્કર પરિણામ ન લાવી શક્યા તે આશ્ચર્યજનક લાગે છે.

'રવેરા' વાર્તા પ્રથમપુરુષ એકવચનના કથનકેન્દ્રમાં લખાયેલી છે. તરુણીના જીવનની મુક્ત, રમતિયાળ, નિખાલસ અબુધ મનોદશા, આત્મસભાનતાની ક્ષણે જે લજ્જાભાવ – શરમ - અનુભવે છે તે પ્રક્રિયા અહીં જરા વધુ પડતી લંબાણ અને બિનજરૂરી વિગતોના ભારણથી પ્રગટ કરવામાં આવી છે. વાર્તાકારમાં લાઘવની શક્તિનો અભાવ જોવા મળે છે. બિનજરૂરી પ્રસંગો વાર્તાને શિથિલ બનાવી દે છે. બહેન શાંતિના તાજા જન્મેલા બાબલાને ખોળામાં લેતાં બાબલો સહજપણે રવેરાનાં સ્તનોને ચૂસવા લાગે છે. બાબલાના હોઠના સ્પર્શ દ્વારા જ રવેરા આત્મસભાન બને છે. વાત્સલ્યભાવના ઉદય દ્વારા રવેરામાં સ્ત્રીત્વની સમજ જન્મે છે. જેને માત્ર પોતે ગઠ્ઠા સમજતી હતી જેની દેંટડીઓ દબાવતી રહેતી – તે અંગ વાત્સલ્યનું રસ કેન્દ્ર છે એવી સભાનતાને કારણે તે સ્ત્રીસહજ લજ્જાભાવ અનુભવે છે.

'રેચબો' ચોટદાર અંતવાળા પ્રકારની વાર્તા છે. કાનજીની ઈર્ષાવૃત્તિને કારણે જ બેચરદાના ઘર આગળ રેચબો થતો હતો. જ્યારે બેચરદા એમ માનતા હતા કે રેચબો મંગાના ઘરનું પાણી ઢોળાવાથી થાય છે. પરંતુ બેચરદા અને મંગા વચ્ચે સતત સંઘર્ષ થયા કરે તેમાં જ આનંદ લેતો ને બેચરદા હિતેચ્છુ તરીકેનો અભિનય કરતો કાનજી જ રેચબો જ કરતો હતો. રેચબો કાનજી કરતો હતો એવું રહસ્યોદ્‌ઘાટન થયા પછી વાર્તામાં કોઈ નવીનતા બચતી નથી.

'આંધુ'માં વાર્તાનું પાત્ર ભોળીદા કથક છે તેથી અહીં તળપદી ભાષાશૈલી સાર્થક બની છે. શના સાથે ભૂતકાળમાં થયેલા ઝઘડાની ઘટનાથી ભોળીદા અને શના વચ્ચે તંગ સંબંધ હતો. પરંતુ આંધીમાં ફસાયેલા ભોળીદાને જ્યારે શનાની જ ઊંટગાડીમાં બેસવું પડે એ નાટ્યાત્મક પરિસ્થિતિમાં ભોળીદાની અસ્વસ્થ દશાની સામે સ્વસ્થ, નિખાલસ મસ્તીખોર શનાનું પાત્ર વાર્તાને આસ્વાદ્ય બનાવે છે. ભોળીદાને લાગતી શનાની બીક અને શનાની બેફિકરાઈ, મસ્તી વડે વાર્તાનું કલેવર ઘડાયું છે. ભોળીદા વાર્તાના કથક છે અને તે જ પરિસ્થિતિનો ભોગ બન્યા છે તેમ છતાં અહીં કથનમાં હળવાશ છે, ખોટો ભાર વર્તાતો નથી. ભોળીદાનો ભય અને શનાની મસ્તી – આ બે વિરુદ્ધ ભાવદશા હોવા છતાં વાર્તાકારનો ઝોક શના તરફ હોવાથી વાર્તામાં હળવાશનો અનુભવ થાય છે. ભોળીદાના શના પ્રત્યેની અવિશ્વાસની લાગણી શનાની નિખાલસ મસ્તીપૂર્ણ વર્તણૂક વડે સતત દૂર ધકેલાતી રહે છે તે જ વાર્તાની આસ્વાદ્યતા.

'સાંજ' વાર્તામાં દીપ્તિના દ્વિધાભાવનું કળાત્મક આલેખન થયું છે. એક તરફ બિમાર પતિ તન્મય પ્રત્યે લાગણીશીલ ખેંચાણ છે, તેમાં મૃદુતા છે. બીજી તરફ અન્ય પુરુષ સુભાષ પ્રત્યેના આકર્ષણનો ભાર છે, અસુખની લાગણી છે. વાર્તાનો આરંભ દીપ્તિની દ્વિવિધ મનોદશાના ચિત્રણથી થયો છે અને વાર્તાને અંતે દીપ્તિ આ દશામાંથી જાતનિર્ણય વડે મુક્ત થાય છે, હળવીફૂલ બને છે. સુભાષને સાંજે મળીને ઘેર પાછી ફરતી ત્યારે પતિ અને બાળકોમાં પોતાનું મન સહજ રીતે પરોવી શકતી નહિ. સતત ક્રિયા-પ્રતિક્રિયાથી માનસિક ત્રાસ અનુભવતી. તેથી આજે સુભાષ પાસે જવાની ક્ષણને દૂર ધકેલતી રહે છે. 'બદામના છોડથી સહેજ આગળ એક વેલી નમી પડી હતી. ઊભા થઈને એણે લાકડીના ટેકા પર વેલીને સરખી રીતે ગોઠવી.' (પૃ. ૪૮) આ સંકેતપૂર્ણ ક્રિયાનું વાર્તાના અંતે 'સુભાષની નજરે પડાય તે પહેલાં તો એણે હાથ લાંબો કરીને રીક્ષા ઊભી રખાવી.' (પૃ. ૪૯) એ નિર્ણય સાથે થતું સન્નિધિકરણ આસ્વાદ્ય છે. આત્મનિર્ભરતાના નિર્ણયને કારણે પરાધીન દશામાંથી પ્રાપ્ત થતી મુક્તિની

ક્ષણનો આનંદ જ વાર્તાનું દૃષ્ટિબિંદુ બને છે.

'નિર્ણય' વાર્તામાં મુંબઈ રહેતા પુત્ર રમેશની માબાપને સાથે રાખવામાં જે મુશ્કેલી છે તેમંથી પિતા સુખરામડોસા ઉદારતાપૂર્વક તેનો ભાર હળવો કરે છે એ વલણ વાર્તાને પરંપરાગત રીતે જૂની-નવી પેઢીના ચીલાચાલુ સંઘર્ષની કથામાંથી ઉગારી લે છે. હૈયાસૂઝવાળા માણસની જીવન વિષેની વ્યાપક સમજ તેમજ ઉદારતા એક સમસ્યાનું નિરાકરણ કરે છે. રમેશ સાથે મુંબઈ ન જવાનો નિર્ણય સાંભળી મણિ ડોસીને ઠેસ વાગે છે, 'રમેશ શ્વાસ હેઠો મૂકીને જરા લાંબો થઈને બેઠો' અને 'ડોસા પલક પલક હસવા લાગ્યા' દીકરાની લાચાર દશાને પામી ગયા બાદ પુત્રવિયોગના દુઃખને હસી નાખે છે. વાર્તાના આરંભે આવતી સુખરામડોસા અને મણિના પ્રસન્ન દામ્પત્યજીવનની વિગતો વાર્તાને ઉપકારક બને છે. દામ્પત્યજીવનની સ્નેહપૂર્ણ ક્ષણોથી છલકાતી જિંદગીને મુંબઈની સાંકડી બોજવાળી પરિસ્થિતિમાં એ વેડફી દેવા માગતા નથી. સમસ્યાના હળવાશભર્યા ઉકેલની પડછે સૂક્ષ્મ સંયમિત કરુણ સ્વરો સંભળાય છે. પરંતુ આ કરુણના સ્વીકારમાં જ સૌનું હિત છે.

'શિકાર' વાર્તામાં શિકાર અને શિકારીના પરંપરાગત અધ્યાસોને બદલે કપોળકલ્પિતની રચનાપ્રયુક્તિ વડે નૂતન અર્થો પ્રગટ કર્યા છે. 'તમે જુદા છો, સાચું કહું તો તમે શિકારી જેવા લાગતા જ નથી.' 'એ'ના હું વિશેના પ્રતિભાવ દ્વારા હુંની વિશિષ્ટતા પ્રગટ થાય છે. તેના મિત્રોએ તીરકામઠાં વડે શોષણ કર્યું. તેઓ નવરા ધૂપ હતા. રઘવાયા હતા. નિષ્ક્રિય હતા તેને કારણે શિકાર કરીને સ્વસ્થતા પ્રાપ્ત કરતા હતા. જ્યારે હુંને માટે શિકાર એ શોધ છે. ઝંખનારૂપી તીર 'એ'ને શોધે છે. પ્રેમનું અશરીરી તીર અંતે 'એ'ને મળે છે. અહીં શિકાર વડે હત્યા નહિ પણ જોડાવાની વૃત્તિ છે. આતંક નહિ પણ સ્વીકાર છે. ભીતરના એકાંતને સભર કરવા માટે હું 'એ'ના અસ્તિત્વને ઝંખે છે. વિશિષ્ટ રચનાકૌશલ્યને કારણે સંગ્રહની અન્ય વાર્તાઓથી આ વાર્તા જુદી પડે છે.

'ચૂવો' વાર્તામાં શનાની મૂંઝવણભરેલી ક્ષણોનું સહજ આલેખન થયું છે. વરસાદના જોર સામે ઘરને પલળતું બચાવવા તે ગુણિયાની આડશ રાખવા મથે છે પણ ગુણિયું વાછંટ સામે ઝીંક ઝીલી શકતું નથી તેમ શનાની કામેચ્છાનું જોર તેને વિવશ કરે છે. વરસાદનું જોર અને શનાની કામવૃત્તિના જોરના સન્નિધિકરણ વડે શનાની મૂંઝવણને આસ્વાદ્ય રીતે પ્રગટ કરી છે. પત્ની ચંપા તેને પ્રતિભાવ નથી આપતી ત્યારે ઘરમાં જેમ ચૂવો અનરાધાર વરસી પડ્યો તેમ શનો પણ વરસી પડ્યો. પરંતુ તૃપ્તિ ન થઈ. 'એ મીણ જેવો થઈને ચૂવામાંથી ટપકતાં પાણી સામે અસહાય સ્થિતિમાં તાક્યો રહ્યો,' કામવૃત્તિની પ્રબળતા સામે વિવશ બની જતા માણસની દયાજનક સ્થિતિનું આલેખન પ્રકૃતિના સહજ જીવનમાં સંકોચાતા કામને સાથે મૂકીને કૌશલપૂર્વક કર્યું છે.

'વાડો'માં, શંકાગ્રસ્ત માનસને કશા જ નક્કર પુરાવાઓ મળે નહિ અને તેની સતત શોધમાં, અણસાર મળે તે માટે ફાંફા મારતા રહેવું – એવી, ચિત્તની સંકુલ ભાતને શબ્દબદ્ધ કરી છે. અર્થવાહી વાક્યો દ્વારા ખેમાના આંતરમનની ઝાંખી થાય છે.

- ખેમાને ગુંદા બહુ ભાવતા પણ આજે ગુંદાના ઝૂમખાં એને ગૂંચવાડાભર્યાં લાગ્યાં.

- ખેમો મેંદીના તરડાયેલા થડની જેમ અંદરથી થોડો તરડાયો.

નોળિયાને શોધવા નીકળેલો ખેમો પોતે પણ નોળિયાથી ડરે છે. ખેમાની આ દશા પર પુની ખડખડાટ હસી પડે છે.

'જે રીતે નોળિયો બારી સોંસરવો નાઠો હતો તે રીતે ખેમો બારી સોંસરવો નાઠો' ખેમાનું આ રૂપાંતર ભયાવહ છે.

વાર્તામાં ભલાની વહુ બે વાર આવે છે. અંતે તેના મુખમાં મૂકેલું વાક્ય સૂચક છે. પોતાના શંકાશીલ માનસના અણસારની શોધને અંતે ભલાની વહુ તેને અનપેક્ષિત વાસ્તવિકતાની મુખોમુખ લાવી મૂકે છે. આ ફાંફા હેતુશૂન્ય છે. હાથમાં સોટું લઈને નોળિયાની શોધમાં રખડતા ખેમાના હાથમાં અંતે સોટું અધ્ધરતાલ રહી ગયું ! અહીં તેના પ્રશ્નાર્થ અસ્તિત્વને અભિવ્યક્ત કર્યું છે.

'પુનીની સોહામણી તસવીરો જોતાં તેને એવું થયું કે પોતે જ પોતાની ઉપેક્ષા કરતો હોય તેમ અંદરથી સાવ ખાલી થવા માંડ્યો હતો. મજા પડતી નહોતી.' અહીં શંકાગ્રસ્ત માનસની કરુણ અવસ્થાનું નિરૂપણ થયું છે.

'હિરવણું' વાર્તામાં માનવઅસ્તિત્વની ગૂંચવણભરી સંકુલ અવસ્થાને પ્રગટ કરી છે. ગલબાજીની મશ્કરી સામે, રોષ પ્રગટ કરતી છતાં જીવીના 'મનમાં તો લબક લબક થતું હતું.' (પૃ. ૨૩૦). ગલબાજીને કારણે તે હિરવણાં પર કામે બેસી શકતી નથી તેને કારણે રોષ છે પરંતુ વાર્તાને અંતે જ્યારે ગલબાજીની ગેરહાજરીમાં સૂનકાર લાગે છે. જીવીના પગ અજાણપણે ચુનાના ઘર તરફ વળે છે ત્યારે કૂતરાઓના ઘમસાણ યુદ્ધને કારણે જીવીએ પોતાની સગી આંખે હિરવણાંને રફેદફે થતું જોયું. કૂતરાને હાંકવાની હામ પણ રહી નહોતી, સૂનમૂન ઓટલા પર આવીને બેઠી. જીવી પોતાના અસ્તિત્વને ગલબાજીની ઝંખના વડે એક અર્થ આપે છે. જીવીને હિરવણાંથી પણ અધિક પ્રિય છે ગલબાજીની ઝંખના. પ્રગટ રીતે સમજી ન શકાય તેવા મનરૂપી હિરવણાની સંકુલતા પ્રગટ કરી છે.

આ સિવાયની 'શંકા', 'ભીંસ', 'જળાશય', 'ક્ષણ', 'શિરચ્છેદ' અને 'વેર' જેવી વાર્તાઓ કોઈ વિશેષ પ્રભાવ પાડી શકી નથી.

પરિશિષ્ટમાં 'નકલંક', 'સાંજ' અને 'વાડો'ની સમીક્ષા અનુક્રમે શ્રી રઘુવીર ચૌધરી, રાધેશ્યામ શર્મા અને મણિલાલ હ. પટેલે કરી છે. શ્રી રઘુવીર ચૌધરીએ સંકુચિત જાતિવાદના ખીલાથી વાર્તાને ટૂંપી નાખી છે. શાને આધારે આ વાર્તા દલિતં છે ? મંગળદાસ અને કાંતિ વચ્ચેની મૈત્રી શું સૂચવે છે ? ઊલટાનું કાંતિ તો પોતાના સમાજના કહેવાતા ધુરંધરોની ગામના ભાગલા પાડવાની નીતિનો વિરોધી છે. વાર્તાને અંતે બનતી ઘટનાને માત્ર દલિતના દૃષ્ટિકોણ વડે જોઈ શકાશે ? દીવા અને કાંતિ પોતાના સમાજના પ્રતિનિધિ તરીકે નથી પરંતુ બંને માનવઅસ્તિત્વ છે.

શ્રી રાધેશ્યામ શર્માએ 'સાંજ' વાર્તાને જોયૂસ અને સુરેશ જોષીની વાર્તાકળાની સમકક્ષ મૂક્યા બાદ દીપ્તિનો નિર્ણય 'ભારતીય સન્નારીના પક્ષનો બને છે', એવું કહીને વાર્તાના અર્થને સંકોચી નાખ્યો છે. આપણે હજુ ક્યાં સુધી સ્ત્રીને 'ભારતીય નારી'ના લેબલથી જોયા કરીશું ? તેની વ્યક્તિમત્તાને ક્યારે સ્વીકારીશું ?

'વાડો' વાર્તાના મર્મને પ્રગટ કરતી મણિલાલ હ. પટેલની સમીક્ષા વડે વાર્તાનું આંતરજગત અને તેની કળાગત સંરચનાનાં રહસ્યો પ્રગટ થાય છે.

પ્રાદેશિકતા અને પોતીકો સામાજિક પરિવેશ જ્યારે વાર્તાની નક્કર ભૂમિકા બને ત્યારે એના પ્રત્યેના કોઈના ગમા-અણગમા નભી શકે નહિ પરંતુ વાર્તાના દ્રાવણમાં જો એ પ્રાદેશિકતા અને સામાજિક પરિવેશની સીમાઓ ઓગળતી ન હોય તો વાર્તાકળાની દૃષ્ટિએ મર્યાદા ગણાય. સાંપ્રત જનજીવનનાં મૂલ્યોની કળાના ધોરણે સમીક્ષા કરતી વાર્તાઓ જ લાંબું આયુષ્ય ભોગવી શકે. 'નકલંક'ના વાર્તાકાર એ દિશામાં વધુ ડગલાં માંડે એવી અપેક્ષા. □

નટવરસિંહ પરમાર

રિક્તરાગ : કિશોર જાદવ પાર્શ્વ પ્રકાશન, અમદાવાદ, ૧૯૯૯ ક્રા. ૨૧૬ રૂ. ૪૦

ખાસ્સી મોટી સંભાવના અંકુરિત થતી રહી ગઈ !

કથાનાયક 'હું'ના ફિનોમિનોલોજીકલ – આત્મગત અનુભવોના વર્ણનાત્મક પૃથક્કરણના વિવિધ મુદ્રા ધારણ કરી રહેતા લય પર 'રિક્તરાગ'નું રૂપ ઊઘડવા પામ્યું છે.

'હું'ના સ્વપ્નવર્ણન દ્વારા આરંભ પામતા લયમાં એ રૂપની અસ્પષ્ટ-ઝીલમીલ ઝાંય ઉદય પામે છે. એ સ્વપ્નની સામગ્રી છે. પાછલી બારીની તખ્તી પર ચાંચ ઠોકાતી હોય એવો અવાજ, નજર સામે ફેલાતી જતી રંગબેરંગી ટપકાંઓની ભાતવાળી પાંખો, નીલવર્ણી ઝાંયવાળો પીંછાંઓનો કલાપ, ભરાવદાર રતુમડી ડોક તળે ઝબકારા મારતાં સોનેરી ચગદાં, અકળ રીતે તગતગ્યા કરતી ભૂરી આંખો ફરતે સોહતાં ચકામાં, સમગ્ર ઓરડામાં છવાતો ધબકતો હાંફતો આકાર, અણજાણ મોહપાશમાં જકડાતા હાથપગ, આખું શરીર ભીંસી નાંખતા બે વજ્ર પંજાઓ, હોઠને ખોતરીને ઊંડે ને ઊંડે ઊતરતો જતો તીક્ષ્ણ ચાંચનો આંકડો, રોમરોમમાં દાહકતા અને ગળામાં શોષ અને અચાનક જાગી જતાં રૂપેરી પક્ષીનું અધ્ધર આકાશની દિશામાં ઊડી જવાની તંદ્રા.

સ્વપ્નો માણસના પૂર્ણ વાસ્તવનો એક મહત્ત્વનો અંશ ગણાય છે. ફ્રોઈડ, યુંગ અને તે બંનેની વિચારધારા વિકસાવનાર તેમના અનુગામી મનોવિજ્ઞાનીઓએ સ્વપ્નોને માણસની ચૈતસિક પ્રવૃત્તિની એક મહત્ત્વની અભિવ્યક્તિ ગણાવી છે. માણસના જીવનમાં બનતી નક્કર ઘટના જેવું જ એનું વજનદાર મૂલ્ય આંકવાનું મનોવિજ્ઞાનનું વલણ રહ્યું છે. માણસના વ્યવહાર અને તેના સંપ્રજ્ઞાત દૃષ્ટિકોણના ઘડતરમાં એક મહત્ત્વના ઘટક તરીકે એનો સ્વીકાર થયો છે. એ રીતે, યદૃચ્છયા ઉદય પામી જતી એ ચૈતસિક પેદાશ માણસની પ્રકૃતિનો અવાજ છે. પરંતુ, એનું આકલન વિકટ અને દુર્બોધ બની રહે છે, કારણ કે એનો ઉદ્‌ભવ પ્રતીકાત્મક હોય છે. અને છતાં, ફ્રોઈડ, યુંગ વગેરે મનોવિજ્ઞાનીઓએ સ્વપ્નોનાં પ્રતીકોના અર્થઘટનનો ખાસ્સો મોટો પુરુષાર્થ કર્યો જ છે. એ અર્થઘટનોના પ્રકાશમાં 'હું'ના સ્વપ્નના આકલનનો પ્રયત્ન કરીએ :

'ઓરડામાં તેજઝબકારો થયો' સ્વપ્નોના અર્થઘટનમાં સામાન્યતઃ 'ઓરડા'નું પ્રતીક સ્ત્રીનું પ્રતિનિધાન કરતું હોય છે. 'તેજઝબકારો' વિષયાનંદની ચરમ અનુભૂતિને ધ્વનિત કરે છે. 'બારીની તખ્તી' સ્ત્રીના અને 'ચાંચ' પુરુષના ઉપસ્થને સૂચવનારાં પ્રતીકો ગણાવ્યાં છે. એ રીતે, 'પાછલી બારીની તખ્તી' પર ઠોકાતી 'ચાંચ'ની ક્રિયા સ્ત્રી-પુરુષના મૈથુનને પ્રકાશિત કરે છે. 'પાંખોનો ફેલાવ' અને 'પીંછાંઓનો કલાપ' સ્ત્રીસૂચક પ્રતીકો છે. એ રીતે સમીકરણ માંડીએ તો 'વિશાળ પાંખોનો ફેલાવ', 'રંગબેરંગી ટપકીઓની ભાત', 'નીલવર્ણી ઝાંયવાળો પીંછાંઓનો કલાપ', 'ભરાવદાર રતુમડી ડોક' હેઠળનાં 'સોનેરી ચગદાં', 'અકળ તગતગતી ભૂરી આંખો' વગેરેના પ્રતીકાત્મક કૉલાજમાં સ્ત્રી, સ્ત્રીનાં કામોત્તેજક અંગો, સ્ત્રી પરત્વેના ઉત્કટ રાગ-તૃષ્ણાનાં વળગણ – obsession –નું સૂચન સાંપડી રહે છે. 'દીવાલ' પુરુષના અને 'આંખ' સ્ત્રીના ઉપસ્થનાં પ્રતીક ગણાય છે. 'આંખોના અવારનવાર પલકારા'થી 'દીવાલ પર થરકતું તેજ' સ્ત્રીની ઉપસ્થિતિમાં ઉત્તેજિત બનતા પુરુષના ઉપસ્થને સૂચવી રહે છે: 'નજર સામે ધબકતો, હાંફતો આકાર'નું પ્રતીક સ્ત્રી-પુરુષના મૈથુનપર્યવસાયી શરીરની અવસ્થાનું દ્યોતક બની રહે છે. 'હાથપગ' પુરુષના અને 'હોઠ' સ્ત્રીના ઉપસ્થને સૂચવનારાં પ્રતીકો ગણાય છે. હાથપગનું જકડાવું, વજ્ર પંજાઓ તળે શરીરનું ભીંસાવું, હોઠને ખોતરતા તીક્ષ્ણ ચાંચના આંકડાનું ઊંડે ને ઊંડે ઊતરવું એ સર્વ રતિક્રીડાની આરંભ પામી તીવ્ર ગતિ ધારણ કરતી દ્રુત-વિલંબિત પ્રક્રિયાને વ્યંજિત કરે છે. રતિક્રીડાની સતત ઝંખના અને એ વિફળ બનતાં રોમરોમમાં દાહકતા અને ગળામાં શોષ.

સ્વપ્નમાં યોજાયેલું પ્રતીકોનું સમગ્ર તંત્રવિધાન કથાનાયક 'હું'ના મનઃકોષમાં દૃઢ વળગણ રૂપે ગાંઠ બની ગયેલા સ્ત્રીના શરીરની ઉત્કૃષ્ટ રાગ-તૃષ્ણાને આલોકિત કરી દે છે. સ્ત્રીશરીરની ઉત્કૃષ્ટ તૃષ્ણા કથાનાયક 'હું'ના 'સ્વ – Self'નો ખાસ્સો મોટો પ્રબળ અંશ છે. 'હું'નો એ અસ્તિત્વગત પ્રમેય – existential problem છે. અગર બીજી રીતે કહીએ તો એ એનો અસ્તિત્વગત કોડ – existential code છે.

આ 'સ્વ'ના રહસ્યનું આકલન કરવું એ કોઈ પણ નવલકથાનું લક્ષ્ય રહ્યું છે. પરંતુ 'સ્વ'ના રહસ્યને પામવું કઈ રીતે ? દરેક નવલકથાકાર પોતાની રીતે એ પામવાનો પુરુષાર્થ કરતો હોય છે. કિશોર જાદવ 'રિક્તરાગ'માં કથાનાયકના અસ્તિત્વગત પ્રમેયના મૂળભૂત દ્રવ્યને

ઉપસાવીને એના 'સ્વ'ની શોધ માંડે છે. 'હું'ના ચરિત્રનું નિર્માણ કરી શકે એવી, સામાન્યતઃ પરંપરાગત ગણાય એવી, ગુણવિશિષ્ટ લક્ષ્મણરેખાઓ – શારીરિક દેખાવ, નામ, પાછલું વૃત્તાન્ત, મનનાં વૃત્તિ-વલણો વગેરેના પરિચયને સંગોપીને ચરિત્રના અસ્તિત્વગત પ્રમેયને ઉપસાવી આપવાનો આ ઉપક્રમ ગુજરાતી નવલકથાના ક્ષેત્રે એક અભિનવ ગતિ ધારણ કરી રહે છે. વ્યક્તિના 'સ્વ'ના આકલનનું આવું નૂતન અભિસ્થાપન કાફકાની નવલકથાઓમાં પ્રથમ પ્રથમ પ્રાપ્ત થાય છે. અને એનો અત્યંત અભિનવ અને સમર્થ પ્રયોગ મિલાન કુન્દેરાની નવલકથાઓમાં રસાવહ રીતે યોજાયો છે.

પહાડ, ખીણ અને જંગલના વિસ્તારમાં આવેલી પથ્થરની ખાણમાં, ખાણના માલિકની અનુપસ્થિતિમાં, અવેજીમાં ખાણના કાર્યની દેખરેખ રાખનાર અમલદાર તરીકે કથાનાયક 'હું'ની નિમણૂક થઈ છે – શહેરમાં રહેતા એના કોઈ સગાની લાગવગથી. આ પથ્થરની ખાણ 'હું'નું વિશ્વ છે. અગર હાઈડેગરની પરિભાષામાં કહીએ તો 'હું'નું અસ્તિત્વ આ ખાણના વિશ્વમાં સત્તા ધારણ કરે છે – being-in-the-world. સાચી રીતે કહીએ તો 'હું'ની સત્તા આ ખાણના વિશ્વમાં આકસ્મિક મુકાઈ ગઈ છે – being-thrownness- in-the-world. ખાણ સાથેનો એનો યોગ આકસ્મિક જ રચાયો છે. છતાં ખાણ એનો જ અંશ બની રહે છે, એનું જ એક આયામ બની રહે છે. ખાણ જ એની નિયતિ છે. એમાં જ એના અસ્તિત્વગત પ્રમેયની સંભાવનાઓ આવિષ્કાર પામે છે.

આ આવિષ્કાર 'હું'ની ક્રિયા-પ્રતિક્રિયા – action-reaction _ ના લય-સંઘાતમાં સિદ્ધ થતો રહે છે.

એ ક્રિયા-પ્રતિક્રિયાના લયની ત્રિજ્યાના સ્પર્શનું પ્રથમ બિન્દુ છે લોયન્લા – સન્માનસમારંભમાં નૃત્ય કરતી રમણીઓની મધ્યમાં ભરચક દેહ ઝુલાવતી, થનગનતી લોયન્લા. 'હું'ને મન લોયન્લાની આત્મસંજ્ઞા - Identity એટલે એનો ભરચક દેહ, એની શરીરસંજ્ઞા માત્ર. આ લોયન્લા સાથેના સંબંધના કારણે 'હું'નો અનુચર અનુંગ્બા હત્યાનો ભોગ બની જાય છે. અને તત્કાલ લોયન્લા 'હું'ના નજરક્ષેત્રની બહાર થઈ જાય છે.

– અને બીજું બિન્દુ છે અકોલા. 'હું' આકસ્મિક જ એના ઘરે પહોંચી જાય છે. એને પ્રત્યક્ષ થતું અકોલાનું ઘર એટલે શરાબનું પીઠું, શરાબબાજ મરદોની શરાબબાજીનો અડ્ડો, ઘરની આસપાસ ડુક્કરોની ભૂંજરનું સતત રહેતું ધિંગાણું અને ખાળની દુર્ગંધ. આ અકોલા પથ્થરની આ ખાણની એક અનિષ્ટ જાળ - trap – છે. શરાબ-માંસની મહેફિલ અને મરદબાજી એના અસ્તિત્વનો પ્રધાન સ્વર છે, એનો અસ્તિત્વગત પ્રમેય છે. જ્યારે અને જ્યાં તક મળે કે તક શોધીને પુરુષને સંભોગવા એ એના અસ્તિત્વનો મૂળ હેતુ – raison d'etre – જણાય છે. She is not the sort of woman who is taken. She is a woman who does the taking. સુબેદાર, કદાવર અને પડછંદ કાયાવાળા કદ્રૂપા બાહુક જેવા કુસ્તીબાજો, મેજરનો બબરચી, ખાણનો માલિક, એનો મૂંગોમૂંગો બોબડો બાઘડ ભાઈ – આ એણ સંભોગેલા મરદોની સૂચી છે. અને હવે એ જાળમાં 'હું'ની ફસામણી થાય છે.

અકોલા સાથે પ્રથમ મિલનમાં એના 'માધુર્યલસિત ચહેરા' પરના 'શેરડા', મસમોટા ઘાટના મોં પર તીણા સરખા હોઠ, સમધારણ બેઠી દડીનું ભડભાદર બદન, ચાલતી વેળા ઝૂલતી છાતીનો આમતેમ હલબલતો ઉભાર 'હું'ની નજરને જકડી લે છે. માંસ અને શરાબથી અકોલા એની ખાતરબરદાસ કરે છે, 'કિમોનોને ઢીંચણો સુધી તાણી, ખોળામાં ગોટાવાળી એની લગોલગ પથારીમાં' બેસે છે. 'પથારી પરથી ઝૂલતા તેના બંને પગ' એને 'જરાક બટકા પણ અત્યંત ગોરા અને મોહક' લાગે છે. એની લગોલગ બેસી એની મરદબાજીના સંભારણા રૂપ આલ્બમનાં પૃષ્ઠો ઉથલાવી દરેકનો પરિચય આપતી અકોલાના અને એ જોવા-સાંભળવામાં તલ્લીન 'હું'ના 'શ્વાસોશ્વાસ સાવ નજદીક આવી જાય' છે, માથાં 'એકમેકને ભેટતાં રહી ગયાં' તે દિવસે ત્યાંથી 'કોઈ દેખી ન જાય એમ સાવચેતીથી ઘેર પહોંચી' જાય છે અને જાહેર કરે છે કે, 'પણ એ બાઈથી હું જરા પણ આકર્ષાયો ન હતો.'

છતાં બીજી વખત અકોલાને ત્યાં જવાનું એ ટાળી શકતો નથી. એ જાય છે ત્યારે અકોલાને ત્યાં વાડામાં ડુક્કરની ખસી કરવાની તૈયારી ચાલે છે. 'તાસમાં રૂનો પોલ, કાતર અને દવાની બોટલ' પકડીને ઊભેલી અકોલા એને 'ભાવભેર મૂંગામૂંગા આવકારી, નેત્રો ઢાળી પગના અંગૂઠા વડે જમીન ખોતરવા' લાગે છે. 'તેનાં લથબથ ધાયાં, વદન પર ઊપસતા શેરડા, ગુલકંદ સરખા ઓષ્ઠ અને આંખોનાં ઉન્મત્ત ટોપચાંઓના કારણે' 'હું'ને 'એ અત્યંત રસીલી ભાસે છે.'

એ દિવસે અકોલાના સંકેતને અનુસરી એની પાછળ 'હું' અકોલાના કાકાની લાકડાં અને કોલસાની વખારમાં પહોંચે છે. ચારેકોર પતરાંથી જડેલી બંધિયાર વખારના એક ખૂણામાં ખાલી બાસ્તાઓ ઢાંકેલા વેકૂરના ઢગ પર મસ્તીભર બેસી અકોલા 'ચણિયાને ઢાંચણો સમાણો વાળી, બેઉ હાથને પાછળ ટટ્ટાર રાખી, મુક્ત મને શરીર તેના પર નમાવે છે. તેનાં ઊજળાં ફટાક પગ અને જાંઘોની લસલસતી માંસલતા જોઈ 'હું' વિહ્વળતામાં ઘઘૂક્યો. 'ફફડતા હાથે બાળઝાળ તેને બાથમાં ઘાલી –' 'બ્હીકણના

બાપ, તમને અહીં કોઈ ફાડી ખાવાનું નથી' એવો ટોણો મારી, હિંમત આપી અકોલા 'હું'ના ફફડાટને દૂર કરતું આહવાન આપી સંભોગક્રિયાની પહેલ કરે છે. ઉન્માદના આવેગથી જાણે બેકાબૂ ધ્રૂજતો 'હું' એ વરોરુ પર આરૂઢ થાય છે. પૃષ્ઠ ૬૩ પરનું એ વર્ણન તેમના સંભોગ અને તેની પ્રક્રિયાના સમગ્ર અનુભવને વર્ણવે છે. સંભોગની સમાપ્તિ પછી વખારની બહાર નીકળતાં 'હું' વળી જાહેર કરે છે કે 'હું તેને ઘરમૂળથી ચાહતો ન હતો.' અને રસ્તે ચાલતાં 'હજી સુધી ગોદામમાં છો કે શું ?' એવા અકોલાના પ્રશ્નના ઉત્તરમાં 'હું' કહે છે : 'હું અંદર પેઠો'તો જ ક્યારે ? બહાર રખેવાળી કરતો'તો. મારા બદલે હશે બીજું કોઈક ને તમે ધારી લીધો મને.'

અકોલા વિચારહીન અવસ્થામાં જીવતી સ્ત્રી છે. 'હું' વિચારવાની ક્ષમતાવાળો પુરુષ છે. અકોલા અને 'હું'ના શરીરની તૈયારી સમાન છે. પરંતુ, 'હું'ના ચિત્તની તૈયારી ભિન્ન છે. એનું ચિત્ત વિચારી શકે છે, નિરીક્ષણ કરી શકે છે. અને એટલે જ એના ચિત્તમાં સંદેહ છે, દ્વિધા છે. અકોલાને પુરુષના શરીરની જ આકાંક્ષા છે. એનું શરીર 'હું'ના શરીરને ઉત્તેજી શકે છે, સંભોગી શકે છે, પરંતુ એના અંતરમનને સ્પર્શી શક્યું નથી. અકોલાના શરીરનો એને રાગ છે, રાગથી એ વિહ્વળ પણ બને છે, સંભોગની પ્રક્રિયામાં પણ સામેલ થાય છે. પણ સમગ્ર અકોલા એના ચિત્તના ઊંડાણ સુધી પહોંચી શકી નથી. એટલે જ તો એ કહી શકે છે : 'એ બાઈથી હું જરા પણ આકર્ષાયો નહોતો.' '...હું અંદર પેઠો'તો જ ક્યારે ?...' આ કથન એની આત્મવંચનાનું દ્યોતક નથી, નથી જ.

નિત્શેએ ક્યાંક કહ્યું છે : 'માણસ એક સેતુ છે – Man is a bridge.' સેતુ, પશુ અને પ્રભુતાને જોડતો સેતુ. બે અલગ અલગ બિન્દુને જોડતો એક તનાવ છે. એ માત્ર પશુ બની રહે તો એને માટે સુખપ્રાપ્તિ સરલ બની જાય, અગર પ્રભુતાને પહોંચે તો આનંદપ્રાપ્તિ સરલ બની જાય. જ્યાં સુધી એ માણસ રહે ત્યાં સુધી સુખ એના નસીબમાં નથી અને આનંદનું સૌભાગ્ય નથી. વિચારહીન અવસ્થામાં સ્થિર થઈ જાય તો – પશુ થઈ જાય તો સુખની દિશા ઊઘડી જાય. અગર નિર્વિચાર અવસ્થાને પામી જાય – પ્રભુતાને પ્રાપ્ત કરી લે તો આનંદની ક્ષિતિજ વિસ્તરી જાય. અકોલાને સુખ જ સુખ છે. 'હું' શરાબ પીને થોડુંક સુખ ભોગવી લે છે, સંભોગ કરીને થોડુંક સુખ મેળવી લે છે – વિચારથી થોડુંક ખસીને, પશુ બનીને થોડુંક સુખ ભોગવી લે છે. પણ એ અવસ્થામાં જ સ્થિર રહેવાનું બનતું નથી. તો 'માણસ'ને એ અતિક્રમી શકતો નથી. સંભોગનું સુખ મેળવ્યા પછી પણ સંભોગ બે વ્યક્તિઓ વચ્ચેની અલગતાનો પહાડ ઓગાળી શકવાનું સામર્થ્ય પ્રગટ કરી શકતો નથી, બે વ્યક્તિના પરસ્પરના અધ્યાત્મને સ્પર્શી શકવાની ગુંજાશ ધારણ કરતા પ્રેમના દ્રાવણનું પરિમાણ ધારણ કરી શકતો નથી. પરિણામે એકલતા – કોરી કરકરી એકલતાનો અનુભવ 'હું'ના રાગની ગતિ પરિતાપને પામે છે, ચિત્ત રિક્તરાગ અવસ્થાને પામે, રાગશૂન્ય અવસ્થાને પામે, નિર્વિચાર અવસ્થાને પામે તો જ 'માણસ'થી ઉપર ઊઠવાની ગતિ, 'માણસ'ને અતિક્રમવાની ગતિ 'હું'ને લાધી શકે. 'હું'માં એ સંભાવના – potentiality રહેલી છે.

પરંતુ, અકોલા સાથેના સંભોગે એ સંભાવનાની ખસી કરી નાંખી. 'માંસનાં લડધાં ખાવા' ડુક્કરની ખસીના સમર્થ પ્રતીક દ્વારા 'હું'ની સંભાવનાશક્તિ – 'હું'ના ભાવાત્મક અંશની ખસીની વ્યંજના લેખકે કુશળ રીતે પ્રગટ કરી છે. એનાથી પીછેહઠ થઈ જાય છે, આગળ અતિક્રમણની ગતિ કુંઠિત થઈ ગઈ છે, અને જ્યાં છે ત્યાં ટકવાનું મુશ્કેલ બની રહે છે. પરિણામે અકોલા સાથે સંભોગનો સિલસિલો ચાલુ રહે છે. એ સિલસિલો અનુરન્ના અને લોયન્ના સાથે એનો ભાવાત્મક સં-યોગ રચવાની ક્ષમતાને પણ જાણે કુંઠિત બનાવી દે છે. અને સાથે અકોલાથી એ ઉબાતો રહે છે. પરિણામે વિક્ષિપ્તતા એની નિયતિ બની રહે છે.

આ પ્રકારના વિક્ષિપ્ત, બેહોશ આદમીના અકોલા સાથેના સંભોગનાં ૬૩, ૯૪, ૯૮, ૧૩૩ અને ૧૫૩મા પૃષ્ઠોનાં વર્ણનોમાં ઊપસતાં દૃશ્યો, ૧૩૬મા પૃષ્ઠનું ધિંગડમલ્લના ખભા પર સવારી કરતી નગ્ન અકોલાનું દૃશ્ય, વૃક્ષના થડના ઓથે લોયન્ના સાથેના સંભોગનું દૃશ્ય જાણે કે પોર્નોગ્રાફિક ફિલ્મનાં ઉત્તેજિત દૃશ્યો સાથે સાદૃશ્ય ધરાવતાં પ્રતીત થાય છે. અને એ રીતે સ્ત્રીશરીરનાં ઉત્તેજનાપૂર્ણ વર્ણનો, અનેક સ્ત્રી કે પુરુષ સાથેના સંભોગો – પ્રોમિસ્કયુઈટી – સંભોગપ્રક્રિયાઓનાં અનેક વાર થતાં વર્ણનો જાણે કે 'રિક્તરાગ'માં પોર્નોગ્રાફિક ફિલ્મનું વિશ્વ ઉપસાવી રહે છે.

અકોલાનું નહીં પણ અનુરન્નાનું 'હું'ને અદમ્ય આકર્ષણ રહ્યું છે. તેનાં 'પ્રચંડ સ્તનદ્વય અને સુકુમાર દેહયષ્ટિનું લાવણ્ય જોઈ' એ 'દિંગ રહી' જાય છે. તેના 'અખિલ રૂપને આલિંગનમાં લેવા' જાણે એ ઉન્મત્ત બની ઊઠે છે. અણુએ અણુમાં 'રોમહર્ષ અનુભવે છે.' આ અને આ પ્રકારના 'હું'ના પ્રતિભાવોનાં વર્ણનોમાં અનુરન્નાના શરીર માટેનો રાગ જ પ્રતીત થાય છે. એના સ્પર્શનો એક અદમ્ય ઝુરાપો એ અનુભવે છે. પરંતુ, એની આહ્વાનભરી ઉપસ્થિતિમાં 'હું' એક પ્રકારની 'નિશ્ચેષ્ટતા' અનુભવે છે. 'હું'નું એ સમગ્ર વર્તન એક પ્રકારની વિક્ષિપ્ત ચિત્તદશાનું જ દ્યોતક જણાય છે. એની ભાવાત્મક સંબંધની ત્રિજ્યા અનુરન્નાની સત્તા – beingને સ્પર્શવાને – penetrate કરવાને બુઠ્ઠી બની રહે છે. અને અનુરન્ના ઠસ્સાભેર

ઘરમાંથી નીકળી જાય છે – 'હું'ના 'રન્ધ્રેરન્ધ્રમાં દુર્દમ્ય એવી તણખ' મૂકીને. એ તણખ – તૃષ્ણાની તણખ અકોલા સાથેના સંભોગમાં પણ અનુરન્લાને સંભોગવાની એને ભ્રાન્તિ કરાવતી રહે છે. એ તો પેલા તલવારબાજને પસંદ કરીને અદૃશ્ય થાય છે. 'હું'ના ચિત્તમાં સ્વપ્નરતિનો ઝુરાપો મૂકીને. અહીં, લેખકે યોજેલ ખાણની પેલી શિલા-ગડબની કથા – fable અત્યંત કાર્યક્ષમ બની રહે છે. તૃષ્ણા માણસને કેવો તો ગડબશિલા જેવો બનાવી મૂકે છે તેની વ્યંજના એ કથા દ્વારા પ્રભાવક રીતે પ્રગટ થાય છે.

અને લોયન્લા. પેલા સન્માનસમારંભ પછી લગભગ અદૃશ્ય થઈ ગયેલી લોયન્લાની શોધમાં જ 'હું' અકોલા અને અનુરન્લા સુધી પહોંચી ગયો હતો. અકોલા સાથેના સંભોગમાં અને અનુરન્લા માટેના આકર્ષણમાં 'હું' જાણે લોયન્લાની જ ખોજ માંડી બેઠો હતો. પરંતુ, એ અનુંગ્બા સાથે સંડોવાઈ હતી. એના મોતનું એ કારણ બની હતી. અકોલાએ તો 'હું'ને ઠસાવ્યું હતું કે એ મોતમાં લોયન્લાનો જ હાથ હતો. પરંતુ, લોયન્લાના 'મદમસ્ત દેહની સ્નિગ્ધતા' પોતાના અસ્તિત્વમાં ભળીને એકરત થતી 'હું' અનુભવે છે. એના સમાગમથી 'હું'નું વિક્ષિપ્ત ચિત્ત ('પીડામોચન પામતું' પોતાના ઐશ્વર્યને સ્થાપિત કરતું એ અનુભવે છે) પીડામોચન પામી 'પોતાના ઐશ્વર્યને સ્થાપિત' કરવાની ગતિ ધારણ કરવા મથતું જણાય છે. પોતાના 'સર્વસ્વને સમર્પિત કરી દેવા'ની એક આકાંક્ષા 'હું'ના ચિત્તમાં ઉદય પામી જાય છે.

લોયન્લાના સ્પર્શે 'હું' એની પશુની બેહોશીમાંથી, ચિત્તની વિક્ષિપ્તતામાંથી તત્કાલ તો અતિક્રમણ સાધવાની ક્ષમતા ધારણ કરે છે. એનો રાગ લોયન્લાના અસ્તિત્વ સાથે પોતાના અસ્તિત્વને એકાકાર કરી શકે એવા સ્નેહનું દ્રાવણ બનવાનું સામર્થ્ય કરતો જણાય છે.

પરંતુ, પહાડની પંચાયતમાં લોયન્લા પર મુકદ્દમો શરૂ થાય છે. અનુંગ્બાના મોતનું એના પર તહોમત મૂકવામાં આવે છે. એમાં 'હું'ની પણ સંડોવણી થાય છે. ખાણનાં સર્વ અનિષ્ટોના મૂળમાં 'હું' હોવાનું તહોમત એના પર મૂકવામાં આવે છે. કાફકાની નવલકથા 'ટ્રાયલ'ના નાયક Kની માફક એ પણ પોતાના અપરાધને ન્યાયસંગત ઠરાવવાની લાગણી અનુભવે છે. મુકદ્દમાની આખી ઘટના 'ટ્રાયલ'ની એ ઘટનાનું સ્મરણ કરાવતી રહે છે. પુરુષ સમક્ષ શરીરને ઉઘાડું કરવાના અપરાધ બદલ પંચાયત લોયન્લાને પાણીમાં પધરાવી મોતને ઘાટ ઉતારવાની સજા જાહેર કરે છે. એ સજાનો અમલ થાય છે. વળી માણસની દશાને પામેલો 'હું' તનાવની કટોકટી અનુભવવા માંડે છે.

અને અનુંગ્બાના મોતના, તલવારબાજ સાથે અનુરન્લાના પલાયનના, લોયન્લાને મોતને ઘાટ ઉતારવાના અને પોતાનું નિકંદન કાઢવાના મૂળમાં અકોલાનાં કરતૂતો જ રહેલાં હોવાનું પ્રતીત થતાં પોતાના મકાનમાં જ જાજમ પર ચત્તીપાટ થઈને બાઘડ પાસે સંભોગ કરાવતી અકોલાની એ જુગુપ્સાપૂર્વક ખુન્નસથી હત્યા કરી નાંખે છે. હત્યા કરી 'ગાંડોતૂર' બની 'વિચારચગડોળ'માં 'હું' ખીણમાં ઝંપલાવી દે છે. 'હું'ના રાગની ગતિ અતિક્રમણમાં નહીં, પલાયન – escape – માં વિરામ પામે છે.

અકોલાની હત્યા એ અનિષ્ટને નિર્મૂળ કરવાને પ્રવૃત્ત થતા આધ્યાત્મિક વિદ્રોહ – metaphysical revolt – નું પરિમાણ ધારણ કરે છે કે રાગની પ્રતિક્રિયાનું ? 'મારો નિર્ધાર બર આવ્યો નહોતો. મારે હવે કશું કરવાનું નહોતું.' લોયન્લાના મૃત્યુ પછીના 'હું'ના આ એકરારમાં રાગનું અતિક્રમણ, અતિક્રમણ નહીં તો, રાગની નિર્ભ્રાન્તિ પ્રગટ કરતી ચિત્તની નિર્વિચાર અવસ્થામાં એણે અનિષ્ટના મૂળ સમાન અકોલાની હત્યા કરી હોત તો એ અવશ્ય આધ્યાત્મિક વિદ્રોહની કોટિ ધારણ કરી શકી હોત. પરંતુ, એ જુગુપ્સાપૂર્વક ખુન્નસથી એની હત્યા કરે છે. એમ એ રાગની પ્રતિક્રિયા બની રહે છે. એ જ રીતે એની પોતાની આત્મહત્યા પણ એક પલાયન – escape _ બની રહે છે. એના ચિત્તના દ્વન્દ્વની આગમાં જીવવાનું એણે પસંદ કર્યું હોત, દ્વન્દ્વમાંથી ગુજરવાની એણે ક્ષમતા ધારણ કરી હોત, દ્વન્દ્વને એણે માણસની નિયતિ સમજી જીવવાનું પસંદ કર્યું હોત, અગર એના રાગના અવલમ્બનરૂપ વ્યક્તિની અનુપસ્થિતિમાં જીવવાનું અસાર-અસંગત સમજી ખીણમાં ઝંપલાવ્યું હોત તો એ વિરતિ-રિક્તરાગનું દ્યોતક બની રહેત. પણ એ તો 'ગાંડોતૂર' બનીને 'વિચાર-ચગડોળ'માં અનિર્ણાયક રીતે, અભાન બનીને ખીણમાં ઝંપલાવે છે. એ રીતે એનું ખીણમાં ઝંપલાવવું એક વિક્ષિપ્ત આદમીનું પલાયન બની રહે છે.

બીજી એક-બે વાત. ડુક્કરની ખસી, ખાણની શિલા, પુરુષની કામના કરતી કુબ્જા રૂપસુંદરી બનીને શમણામાં સંભોગ કરી પુરુષનું હીર ચૂસી લેતી સ્ત્રી એ સર્વ સમર્થ વ્યંજનાપૂર્ણ પ્રતીકો છે. પરંતુ, તે સિવાય, ચાંદનીચૅર્યો સિંહ, પુષ્પોની ગંધ, શિરીષ વૃક્ષ પરથી બંધિયાર ગંદવાડમાં ખરતાં ફૂલોની ફોતરીઓ વગેરેનાં વર્ણનો એક પ્રકારનો અપવ્યય છે. અભિધામાં અને સંવાદની વ્યંજનામાં વક્તવ્ય સમર્થ રીતે અભિવ્યક્તિ પામતું હોય છતાં પ્રતીકોનાં આવાં લટકણિયાં વર્ણન-કથનના લયની ગતિને અવરોધી રહે છે. તો 'હું'ના શહેરગમનના અનુભવનું વર્ણન પણ કથાનકને નિરર્થક ગૂઢ બનાવવાની તરકીબથી વિશેષ કશું સિદ્ધ કરવાની ક્ષમતા ધરાવતું નથી. આ સર્વ private machinery of mystification બની રહે છે. વ્યંજનાપૂર્ણ પ્રતીકો યોજવાની અને અભિધામાં બળવાન

અભિવ્યક્તિ સાધવાનું સમર્થ કૌશલ 'રિક્તરાગ'માં કિશોર જાદવ દાખવતા હોવા છતાં ટેકનિકની કરામતના વ્યાયામનું વળગણ છેક છૂટી ગયું નથી તેનું એ દ્યોતક બની રહે છે. એ છૂટી જાય એમાં ગુજરાતી નવલકથાનું શ્રેય રહેલું છે.

મુદ્રણ, વિરામચિહ્નો અને જોડણીના અપાર દોષોના કારણે 'રિક્તરાગ'ના ગદ્યની નિરીક્ષા કરવાનું ઉચિત જણાતું નથી. પરંતુ, કથાનકની આકાંક્ષાને અનુરૂપ રૂઢ, અરૂઢ અને તત્સમ શબ્દોની વરણી દ્વારા રચાતું ગદ્યવિધાન બળકટ, કુશળ અને હેતુસારક બની રહે છે, સામગ્રીની ભોંયમાં મૂળિયાં ઘાલીને સહજ રીતે અંકુરિત થયેલું છે.

આ રીતે, એક અભિનવ, મહત્ત્વાકાંક્ષી ઉપેય – theme – નું આકલન કરવાનો કુશળ પુરુષાર્થ આરંભનાર 'રિક્તરાગ' હિન્દુસ્તાની ફિલ્મી ઢબનો સ્વચ્છંદ કામાચાર, અપરાધ, હિંસા અને ત્રાસની વાર્તા બની જતી જણાય છે. ખાસ્સી મોટી સંભાવના અંકુરિત થતી રહી ગઈ ! □

શરીફા વીજળીવાળા

સાથી-સંગાથી : રઘુવીર ચૌધરી રંગદ્વાર પ્રકાશન, અમદાવાદ, ૧૯૯૦ ક્રા. ૨૫૫ રૂ. ૫૦

– જેમાં સર્જકતાને સ્થાને હથોટી બિરાજે છે

કલાનાં ધોરણોને જાળવી રાખીને લોકચાહના પ્રાપ્ત કરનાર રઘુવીર ચૌધરીએ સાહિત્યનાં ઘણાંબધાં સ્વરૂપોમાં સહજ અને મહદ અંશે સફળ ગતિ કરી છે. 'અમૃતા' જેવી આપણી એક ઉત્તમ નવલકથાના સર્જક રઘુવીર ચૌધરી વિવેચક તરીકે પણ નવલકથા પાસેથી એક કલાસ્વરૂપ લેખે ઊંચી અપેક્ષાઓ રાખનાર જણાયા હતા – એમના પુસ્તક 'ગુજરાતી નવલકથા'ની શરૂઆતની આવૃત્તિઓ (૧૯૭૨, ૧૯૭૭)માં. પરંતુ, આ જ પુસ્તકની ત્રીજી સંવર્ધિત આવૃત્તિ (૧૯૯૧)માં એમનાં ધોરણો નર્યા લોકપ્રિયનેય નવલકથાના સાહિત્યસ્વરૂપમાં પ્રવેશ કરાવવા સુધી નીચે આવેલાં જણાય છે. વિવેચક તરીકેના આ પતન (!) સાથે તેમની પોતાની સર્જકતા પણ સમરેખ રહેવા પ્રયત્નશીલ બની હોય એવું ઉદાહરણ તેમની તાજેતરમાં બહાર પડેલી નવલકથા 'સાથી-સંગાથી' પૂરું પાડે છે !

રઘુવીર ચૌધરીની આ ૨૮મી નવલકથા છે. આ સમીક્ષા લખી રહી છું ત્યારે એમની એક નવી નવલકથા બહાર પડી ચૂકી છે 'કલ્પલતા'. બની શકે કે તમે આ સમીક્ષા વાંચતા હશો ત્યારે એમની ૩૦મી નવલકથા પણ પ્રકાશિત થઈ ચૂકી હોય !! આંગળીના વેઢે ગણી શકાય તેવા ઉત્તમ નવલકથાકારમાં રઘુવીર ચૌધરીનો સમાવેશ કરવો જ પડે એ વાત સ્વીકાર્યા પછી પણ એક પ્રશ્ન ઊભો રહેવાનો – કેમ આપણા એકવારના ઉત્તમ નવલકથાકારોની ગતિ આવી જ થતી રહી છે ? ઉત્તમ કૃતિના સર્જન પછી, લાધી ગયેલી હથોટીનો ફાયદો ઉઠાવી તેઓ નવલકથાનો મબલખ ફાલ ઉતારવા બેસી જાય છે. જેમાં સર્જકતા ગળાતીચળાતી જાય છે. આ બાબતમાં પન્નાલાલ પટેલના પગલે જતા રઘુવીર ચૌધરીએ પણ પ્રતિષ્ઠા અને લખવાની ફાવટનો સુમેળ (!) કરી 'સાથી-સંગાથી' જાણે કે ઘસડી કાઢી છે. રઘુવીર ચૌધરી પાસે જ નહીં, કોઈ પણ સારા નવલકથાકાર પાસે જે અપેક્ષા રાખીએ તેમાંનું કશું જ અહીં પ્રાપ્ત થતું નથી.

આકાશવાણી માટેની નાટ્યશ્રેણી લખવાના નિમિત્તે આ કથા અસ્તિત્વમાં આવી. એ શ્રેણી 'સંગાથ'ને લેખક 'સાથી-સંગાથી' રૂપે નિરૂપે છે ત્યારે કહે છે, 'સંગાથ'ને નવલકથાના સ્વરૂપે નિરૂપવા જતાં પાત્રો, પ્રસંગો, પરિસ્થિતિઓ અને નિરીક્ષણની ઝીણવટનો ઉમેરો થયો.' પરંતુ સજ્જ ભાવક એનો ક્યાંય અનુભવ કરી શકતો નથી. ઊલટાનું નવલકથા હપ્તાઓમાં વહેંચાઈ ગયેલી લાગ્યા કરે છે. ૨૫૫ પાનાંની નવલકથા – જેને લેખકે લઘુનવલ કહી છે – તેનો વિષય છે : 'લગ્ન સમ્બન્ધ, ઉત્તર ગુજરાતમાં પ્રચલિત સાટાપેટાના લગ્ન અને તેની સાથે સંકળાયેલી બદીઓ'. બુદ્ધિજીવી, આધુનિક કેળવણી પામેલી અને બધાથી નોખી તરી આવે એવું વ્યક્તિત્વ ધરાવતી કલાનું લગ્ન એની જ જ્ઞાતિના, ધનિકતાએ વણસાડી મૂકેલા, ઉચ્છૃંખલ પુરુષોત્તમ પટેલ સાથે થયું છે. કલા હિંમત શાહને ચાહે છે. તે પોતાની લાગણી બાબતે સ્પષ્ટ તો છે પણ સમાજ, જ્ઞાતિ સામે બંડ પોકારવા જેટલી આધુનિક નથી. કહો કે એની વધુ પડતી વિચારશીલતા એને એમ કરતાં રોકે છે. 'પતિને સુધારી શકીશ' એવી આશા સાથે સાસરે જતી કલા પુરુષોત્તમ સુધરી શકે એવી કોઈ પણ શક્યતા ન જોતાં, નિર્ણયપૂર્વક પિયરમાં પાછી ફરે છે. પછી ઘટનાઓની ભરમાર ચાલે છે. પાત્રોને સદ્‌ગુણો કે અવગુણોની ખાણ બનાવતા જતા લેખક અનેક સમસામયિક ઘટનાઓને પણ વચ્ચેવચ્ચે આલેખતા જાય છે અને 'ખાધું-પીધું ને રાજ કર્યું' પદ્ધતિએ

કથા પૂરી કરે છે.

સમગ્ર કથનમાં સુગ્રથિતતાનો તદ્દન અભાવ છે. રઘુવીર ચૌધરીને જાણે અહીં કોઈ સુસંકલિત કથા આપવી જ ન હોય અને રૂઢ ઘટનાપ્રધાન નવલકથાને ઢાળે જ દોડાવવી હોય એવું દેખાય છે. ઘણુંબધું પરાણે ઘુસાડેલું પણ લાગે. જેમ કે શંકર-કાળીની વાત (પૃ. ૮૪-૮૫) કે જગત-રિતુની વાત (પૃ. ૨૩૮) વાર્તામાં ક્યાંય ઉપકારક નથી બનતી. પ્રસંગો તાલમેલિયા, હિંદી ફિલ્મના અકસ્માત જેવા ભાસે છે. કલા-શોભાના અપહરણવાળો પ્રસંગ કે અંતભાગે જતાં, પુરુષોત્તમ બેભાન થાય એ ઘડીએ જ કલાની રિક્ષા ત્યાં આવી પહોંચે, અચાનક જ પુરુષોત્તમ સુધરી જાય, વગેરે. (રઘુવીર ચૌધરી જેવા લેખકને આવા તાલમેલિયા પ્રસંગો આલેખવાની જરૂર કેમ પડી હશે એનું આશ્ચર્ય પણ થાય.)

સામાજિક વાસ્તવને તાગતી આ નવલકથા ખરેખર સમાજના કોઈ પ્રશ્નને ઝીણવટથી તપાસે છે ખરી ?

ગામડામાં વીજળીના ધાંધિયા, અસ્પૃશ્યતા વગેરે વિશે લાંબાલચક ભાષણની સાથે ડ્રગના દૂષણની વાત, દેવીલાલ ચૌટાલા પ્રકરણ, શાહબાનો કેસ વગેરે પ્રસંગો કથામાં એકરસ થયા વગર સપાટી પર તર્યે રાખે છે. ર. વ. દેસાઈની જેમ સમકાલીન પ્રસંગો વાર્તામાં ગમે તે રીતે ઘુસાડવાની ચેષ્ટા આ લેખકે પણ કરી છે.

નવલકથાની કલાને સમાજના પ્રશ્નો સાથે કોઈ વાસ્તો નથી એવું હું નથી કહેતી. નિર્હેતુક કલાની પણ હું વાત નથી કરતી. વાત માત્ર સામગ્રીના રૂપાન્તરણની છે. સામાજિક વાસ્તવને તાગતી નવલકથાએ પણ આટલી મર્યાદા તો સ્વીકારવી જ પડે.

સાટાપેટાના લગ્નને પાયામાં રાખી એની ફરતે વાર્તાની ગૂંથણી કરતા લેખક એ પ્રશ્નને માત્ર સપાટી પરથી જ તપાસે છે. એમાં રહેલી શક્યતાઓને તાગવાને બદલે ગામડાની મુશ્કેલીઓ, સ્ત્રીસ્વાતંત્ર્ય અને તેના પ્રશ્નો, કુરિવાજો, ડ્રગ વગેરે ઘણુંબધું આમેજ કરવા જતાં લેખક વાર્તા પરની પકડ જાળવી શક્યા નથી.

'અમૃતા'માં પ્ર-શિષ્ટ ભાષા અને 'લાગણી'માં તળપદ પ્રયોજી લેખકે નવલકથાની ભાષા (લેંગ્વેજ ઑફ ફિક્શન)ની ઉત્તમતાનું જે ફલક સિદ્ધ કર્યું હતું એનો આલેખ આ નવલકથામાં ઘણો નીચે ઊતરી ગયો જણાય છે. પાત્રભાષા પર લેખકની ભાષાનું પ્રક્ષેપણ થતું રહે છે એ અસ્વાભાવિક જ નહીં, ક્યારેક વરવું પણ લાગે છે. જેમકે : પુરુષોત્તમનું પાત્ર લેખકે જે રીતે ઊભું કર્યું છે તે જોતાં તેની સાથે અમુક ભાષા, અમુક શબ્દોનો જ મેળ પડે. એટલે 'એ સાલો સુપરવાઈઝર વાઈઝ નહીં બને તો હું એનો રાઈઝ અટકાવી દઈશ' એમ કહેતો પુરુષોત્તમ સ્વાભાવિક લાગે પણ એ જ્યારે '...પ્રેમિકાના સાન્નિધ્યમાં !' (પૃ. ૪૭) અને 'તારા અસલ નામને બદલે તારું ઉપનામ વગોવાયેલું છે' (પૃ. ૧૮૭)માં છે એવી ભાષા બોલે છે ત્યારે પાત્ર-પરિસ્થિતિ-સંદર્ભે એ વિચિત્ર લાગે છે. વળી, પુરુષોત્તમ જ્યારે કહે કે 'વહાલથી સાલી કહું છું. ખોલકી તો કહેતો નથી ને ?...' ત્યારે રઘુવીર ચૌધરીનું જ્ઞાન જ ડોકાય છે. પુરુષોત્તમને સુંદરમ્‌ની વાર્તાનો આવો ઉપયોગ કરવાનું સૂઝે એમ જ નથી.

ક્યારેક લેખક સંકુલ અભિવ્યક્તિઓને કોઈપણ પાત્રના મુખમાં મૂકી દેતાં અચકાતા નથી. મોહનભાઈની સમજ પાકી છે એ ખરું પણ એમનાં ઉછેર-શિક્ષણ-વાંચન આદિના સંદર્ભો જોતાં એ આવું વાક્ય તો ન જ ઉચ્ચારી શકે — 'માનવજાતિના ઈતિહાસના ચહેરા પર બાદબાકી અને ભાગાકારના ઘા ચોખ્ખા દેખાય છે. સમયનો એક અખંડ સુંદર ચહેરો એ તો માત્ર કલ્પના છે.' (પૃ. ૮૯) વિચારની તેમજ ભાષાભાતની આ સંકુલતા લેખકનાં — એટલે કે શ્રી રઘુવીર ચૌધરીનાં છે — મોહનભાઈ તો એમનું ગોખાવેલું જાણે બોલતા હોય એમ લાગે.

વળી, વાતચીતની ભાષામાં સૂત્રાત્મકતા પ્રવેશે છે ત્યારે પ્રશ્ન થાય કે આ જ બધા આ જ કારણ માટે ધૂમકેતુ, ર. વ. દેસાઈની ઝાટકણી કાઢે છે ! દા. ત. શોભા સીધીસાદી વાતચીતમાં બોલી ઊઠે કે 'સૂર્ય સામે ધૂળ ઉડાડવાથી સૂર્ય ઝાંખો પડતો નથી, ઉડાડનારની આંખો બગડે છે.' કે 'ફૂલછોડ પોતાનાં ઝરણાંનું પાણી પીએ છે એની પર્વતમાળાને શી તમા ? એ નિરાંતે નિંદર ન માણે ?' જેવાં સૂત્રો માત્ર લટકણિયાં બની રહે છે અને સૂત્રો માટે પાત્રમુખનો ઉપયોગ એ કરામત જ લાગે છે.

કલા અને હિંમતનાં પાત્રોને અતિ ઉદાત્ત બનાવવા જતાં લેખક પ્રતીતિકરતા ગુમાવી બેઠા છે. હિંમતના આદર્શમાં ક્યારેક વેવલાવેડાનાં દર્શન થાય છે. જેના કારણે આ નવલકથાની નોંધ લેવી પડે એવું એક માત્ર બાળુકું પાત્ર, આ જ ધરતીની ધૂળમાંથી ઊભું થયેલું પાત્ર સર્જી શક્યા છે લેખક રમુનું. એની ભાષા, જુસ્સો, વટ અને સંવેદનશીલતામાં રઘુવીર ચૌધરીની સર્જકતાનો ઝબકારો દેખાય છે. બાકી તો અધમમાં અધમ કક્ષાએ લઈ ગયા પછી પુરુષોત્તમને જે રીતે અચાનક જ સુધારી નાખ્યો છે તે માત્ર ખાધું પીધું ને રાજ કરવા માટે જ... એવી તો સાવ ભોળા વાચકને પણ ખબર પડી જાય છે.

પન્નાલાલની ગળાતી-ચળાતી સર્જકતામાં પણ વાર્તારસ તો જળવાઈ રહેતો. આ નવલકથામાં પરાણે પાનાં ફેરવવા પડે એવી સ્થિતિઓ પણ ઓછી નથી આવતી ! 'આમ કેમ ?' — એવું પૂછી શકાય ખરું રઘુવીર ચૌધરી જેવા સિદ્ધહસ્ત લેખકને ?

□ □ □

ધવલ મહેતા

નવા વિચારો : સ્વામી સચ્ચિદાનંદ ગૂર્જર, અમદાવાદ, ૧૯૮૯; પુનર્મુદ્રણ ૧૯૯૦ ક્રા. ૨૪૮ રૂ. ૨૫

રૂઢિગત ધર્મને પડકાર

એશિયાના પછાતપણામાં સૌથી મોટું કારણ તેનું ધાર્મિક કટ્ટરપણું છે એવું પ્રતિપાદન કરતા સ્વામી સચ્ચિદાનંદની દૃષ્ટિ સર્ચલાઈટનું કામ કરે છે. તેઓ હિંદુ ધર્મમાં પેસી ગયેલા અનાચારનું બુદ્ધિગમ્ય પૃથક્કરણ કરે છે. ધાર્મિક ક્ષેત્રને હચમચાવીને રૂઢિઓ, કુરૂઢિઓ, મિથ્યા કર્મકાંડો અને અધ્યાત્મના નામે ચાલતા પાખંડો પ્રત્યે સ્વામીજી લોકોને સજાગ કરે છે. તેઓ સીધા-સાદા-સરળ માનવ-ધર્મમાં માને છે અને સમાજવ્યવસ્થાએ ઊભા કરેલા તથા ધર્મે અનુમોદન આપેલા ઊંચનીચના ખયાલોનો સખત વિરોધ કરે છે. આ પુસ્તકનું એક ખાસ જમા પાસું સ્વામી સચ્ચિદાનંદનો ન્યાયી તથા સમાનતાપ્રિય દૃષ્ટિકોણ છે. હિંદુ ધર્મની રૂઢિઓ અને આચારો વિષે તેઓ લખે છે ત્યારે અધિકારપૂર્ણ લખે છે. તેઓએ ભારતનો અને વિદેશનો અનેકવાર પ્રવાસ કર્યો છે, ઘણા સંપ્રદાયોના લોકોને ઓળખે છે અને દરેક ધર્મના તથા સંપ્રદાયના સાધુઓ સાથે ગાઢ સંબંધ ધરાવે છે. આથી જ્યારે સ્વામી સચ્ચિદાનંદ લખે છે ત્યારે તેમાં કશેય બોદાપણું લાગતું નથી, નરી નક્કરતા લાગે છે. હિંદુ ધર્મમાં આ એક ઘણો મોટો 'રીબેલ' ઊભો થયો છે તે તરફ ઘણા ઓછા લોકોનું ધ્યાન ગયું છે. વિદ્રોહ વિના સામાજિક પ્રગતિ શક્ય નથી. અહીં એ પણ નોંધપાત્ર મુદ્દો છે કે આ વિદ્રોહ હિંદુ ધર્મના વ્યવસ્થાતંત્રની ભીતરમાંથી (From within the system) આવેલો છે તેથી તેનું મહત્ત્વ અનેકગણું વધી જાય છે. સ્વામી વિવેકાનંદે હિંદુ ધર્મને સેવાલક્ષી બનાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો હતો. પરંતુ મોટે ભાગે તેમનું કામ પ્રચારાત્મક હતું. તેઓ 'કન્ફર્મીસ્ટ' હતા. સ્વામી સચ્ચિદાનંદના કાર્યને હુ વિવેકાનંદના કાર્ય કરતાં ઊંચી કક્ષામાં મૂકું છું. આ પુસ્તકમાં હિંદુ ધર્મ વિષે અનેક પાસાંઓની ચર્ચા કરવામાં આવી છે તેની થોડી ઝાંખી કરીએ.

ભારત વિશ્વના સૌથી ગરીબ દેશોમાંનો એક છે તેનાં અનેક કારણોમાંનું એક કારણ આપણો અધ્યાત્મલક્ષી અભિગમ છે. આપણે અર્થશાસ્ત્રને પ્રાધાન્ય આપવાને બદલે નીતિશાસ્ત્ર અને ધર્મશાસ્ત્રને વધુ મહત્ત્વ આપ્યું છે. આને કારણે આપણે સમૃદ્ધિ-વિરોધી તથા સુખદ્રોહી અધ્યાત્મ તરફ વળ્યા છીએ. જીવનના વાસ્તવિક પ્રશ્નો તરફથી દૃષ્ટિ ફેરવી લીધી છે. સાંસારિક સુખસગવડ તો આપણે ભોગવવાં જ છે પરંતુ તેનો શાબ્દિક રીતે સતત નકાર કર્યા કરીએ છીએ તેથી હિંદુધર્મના અનુયાયીઓનું મુખ્ય લક્ષણ દંભ બની જાય છે. ઉપર ઉપરથી ત્યાગ અને વૈરાગ્યની વાતો, પરંતુ અંદરથી જીવનની આરામદાયક સવલતો માટેની સતત ઝંખના આપણને સુખદ્રોહી બનાવે છે. શાશ્વત સુખ કે મોક્ષને જીવનનું ધ્યેય બનાવવામાં આપણે જગતની સૌથી ગરીબ અને ઠેર ઠેર ગંદકી કરનારી પ્રજા બની ગયા છે. આ દરિદ્રતા કેમ દૂર થાય એ અંગે સ્વામીજીએ ઊંડું ચિંતન કર્યું છે.

આપણું ધર્મપાલન ધર્મગ્રંથનો, નિત્યપાઠ, પૂજા, અગિયારસના ઉપવાસો, સાધુસંતો કે મંદિરોના દર્શને જવું, કથા સાંભળવી વગેરે બાબતોમાં સીમિત રહ્યું છે. વળી ખેદની વાત તો એ છે કે સાંપ્રદાયિક રૂઢિઓ, આચારો અને નિયમોનું ચુસ્તપણે પાલન કરનાર વ્યક્તિને વ્યાવહારિક જીવનમાં આપણે લાંચરુશવત લેતો જોઈએ છીએ કે છેતરપિંડી કરતો જોઈએ છીએ કે કન્યા પાસેથી દહેજ લેતો જોઈએ છીએ ત્યારે આમાં આપણને કોઈ વિરોધાભાસ લાગતો નથી ! ટૂંકમાં, ધાર્મિક રૂઢિઓનું ચુસ્તપણે પાલન કરવા છતાં આપણે ધનલોલુપતા કે સત્તાલોલુપતામાં કોઈ પ્રજા કરતાં પાછળ નથી. આપણા લોકો અધ્યાત્મની વાતો કરે ત્યારે શબ્દપ્રપંચ સિવાય કાંઈ હોતું નથી.

હિંદુ ધર્મનાં કેટલાંક વિકૃત પાસાં

સ્વામી સચ્ચિદાનંદે આ પુસ્તકમાં હિંદુ ધર્મનાં કેટલાંક વિકૃત પાસાંઓ ખૂબ સારી રીતે વર્ણવ્યાં છે. આ વિકૃત પાસાંઓ નીચે મુજબ છે :

૧. વિકૃત ગુરુવાદ : વિકૃત ગુરુવાદે પ્રજાનું ભારે શોષણ કરી ગાઢ અંધકાર પ્રસરાવ્યો છે. આવા ગુરુઓ પગ ધોવડાવીને ભક્તોને પીવડાવવા તથા એંઠવાડ ખવડાવવા તૈયાર થાય છે. ભક્તો પણ પોતાની બુદ્ધિ બાજુ પર મૂકીને ગુરુને તન-મન-ધન સર્વસ્વ અર્પણ કરવા તૈયાર થાય છે. ગુરુને લાંબા થઈને દંડવત્ પ્રણામ કરે છે જે અસમાનતાસૂચક છે. આમાંથી રાજકીય-સામાજિક ક્ષેત્રે વ્યક્તિપૂજાનો 'કલ્ટ' (cult) શરૂ થાય છે. હિંદુ સમાજમાં બની બેઠેલા ગુરુઓએ ધીરેધીરે ભગવાનને એક ખૂણામાં ધકેલી દીધા છે અને તે જગ્યાએ પોતે બિરાજમાન થઈ પોતાની જ આરતીઓ ઉતરાવી છે. ભક્તજનો

ખુશામદ દ્વારા ગુરુના થોડા દંભને હિમાલય જેટલો વિસ્તારે છે.

૨. ધાર્મિક આયોજનો : ધાર્મિક આયોજનો પાછળ ધાર્મિક મૂલ્યોની માવજત કરતાં આર્થિક હેતુઓ સાચવવાનું કામ મુખ્ય હોય છે. કેટલાક સાધુમહારાજો ધનિક ભક્તોને દૂઝણી ભેંસ માનતા હોય છે. ભગવાનોનાં લગ્ન અને જન્મ પ્રસંગોએ કરેલા આયોજનોમાં સાડીઓ અને દાગીનાનો ઢગલો થઈ જાય છે. ધર્મના ઓઠા નીચે આ બધી પ્રવૃત્તિઓ ધન કમાવાની છે.

૩. ધાર્મિક યજ્ઞો : ધાર્મિક યજ્ઞો પણ ધન કમાવાનો જ એક પ્રકાર છે. ને એ ઉપરાંત તે અંધશ્રદ્ધા ફેલાવે છે : યજ્ઞથી વરસાદ આવે છે, યજ્ઞથી વિશ્વશાંતિ થશે વગેરે. આવા યજ્ઞો કરનાર ધૂમ પૈસા ભેગા કરે છે. હમણાં થોડા વખતથી પુત્રપ્રાપ્તિ માટે પણ ભારતમાં યજ્ઞો થવા માંડ્યા છે. પ્રજાનું શોષણ કરવાનો આ સસ્તો અને સરળ ઉપાય છે. ચેરાપુંજીમાં વરસાદ લાવવા કોઈ યજ્ઞ કરતું નથી છતાં ત્યાં પાંચસો ઈંચ વરસાદ થાય છે. અને ગુજરાતમાં છેલ્લાં કેટલાંક વર્ષોથી યજ્ઞોનો રાફડો ફાટ્યો છે પરંતુ દુષ્કાળનું દુઃખ કાયમી છે. પ્રાચીન કાળમાં આ યજ્ઞો સ્વર્ગ મેળવવા કરવામાં આવતા. આ યજ્ઞમાં સેંકડો પશુઓનાં બલિદાન અપાતાં. યજ્ઞભૂમિનું વાતાવરણ કતલખાના જેવું થઈ જતું. ભગવાન બુદ્ધે આ ધાર્મિક અનિષ્ટ સામે ભારે વિદ્રોહ કરેલો.

હિંદુધર્મ અને પ્રવાસ

હિંદુધર્મમાં યાત્રાનો મહિમા ઘણો છે પરંતુ જ્ઞાનના પ્રસાર કે પ્રચાર માટે ભ્રમણ કરવા પર ભાર નથી. આમ જ્ઞાનના ક્ષેત્રે બંધિયારપણું છે. ખરેખર તો જ્યારે હ્યુ-એન-ત્સાંગ જેવા વિશ્વયાત્રીઓ અહીં જ્ઞાન મેળવવા આવ્યા હતા ત્યારે આપણે પણ કેટલાક વિશ્વયાત્રી વિશ્વપ્રવાસે મોકલવાની જરૂર હતી, તો વિશ્વના પ્રવાહોથી આપણે સભાન રહી શક્યા હોત. વિશાળ સમુદ્ર હોવા છતાં આપણી કૂપમંડૂકતાને લીધે આપણે કોઈ સમુદ્રનો ઈતિહાસના સર્જી શક્યા. કોઈ કોલંબસ કે કોઈ વાસ્કો દ ગામા આપણે પેદા ન કરી શક્યા. બૌદ્ધધર્મ સિવાય બાકીના ધર્મો કોઈ વિશ્વયાત્રીને પેદા કરી શક્યા નથી. બૌદ્ધ ધર્મે ચારે તરફ અસંખ્ય ભિક્ષુ-ભિક્ષુણીઓને મોકલ્યાં તેથી તે વિશ્વધર્મ થઈ શક્યો. બહારની દુનિયાને હિંદુ ધર્મે અત્યંત ભ્રષ્ટ માની એટલે બહાર જનાર ભ્રષ્ટ થયા વિના રહેશે નહીં એમ માન્યું. વળી આપણે પોતે ત્રિકાળજ્ઞાની અને સર્વજ્ઞ છીએ એટલે બહાર જવાની જરૂર જ શું છે ?

ઉપરાંત એક મોટું જૂઠાણું આપણા ધર્મવીરોએ ફેલાવ્યું છે કે વિદેશીઓએ વિજ્ઞાનમાં જે કાંઈ વિકાસ કર્યો છે તે તો આપણા વેદો વગેરે શાસ્ત્રોમાંથી જ કર્યો છે.

હિંદુ ધર્મે બ્રહ્મચર્ય પર ખૂબ ભાર મૂક્યો છે. સ્વામીજી માને છે કે બ્રહ્મચર્ય એ અકુદરતી વસ્તુ છે અને હજારો પ્રયત્ન પછી પણ શતપ્રતિશત સફળતા નથી મળતી. ઊલટાની વારંવારની નિષ્ફળતાથી ગ્લાનિ, નિરાશા અને ક્લેશ થાય છે. સ્વસ્થ સમાજ એટલે કામવિકાર વિનાનો સમાજ નહીં પણ કામવિકારની વાસ્તવિકતાને સમજનારો તથા સ્વીકારનારો સમાજ. બ્રહ્મચર્યને આદર્શ બનાવવાને લીધે આપણે હજારો માણસો રિબાતા રહે તેવી ઢોંગી સમાજવ્યવસ્થાનું નિર્માણ કર્યું છે. કેટલાક ધર્મો સ્ત્રીઓનું મુખ જોવામાત્રમાં શિથિલાચાર અનુભવે છે. "અમારા મહારાજ તો સ્ત્રીઓનો પડછાયો પણ લેતા નથી" એવી ગૌરવભેર વાતો કરી અનુયાયીઓ અંદર અંદર ફુલાય છે. આની વિરુદ્ધ પશ્ચિમના લોકો બ્રહ્મચર્ય કે સંયમનો દાવો નથી કરતા. પૂરું જીવન ભોગવતા હોય છે. એંસી વર્ષે પણ લગ્ન કરે છે તેમ છતાં એ લોકો આપણા કરતાં વધુ બળવાન, બુદ્ધિવાન અને લાંબું આયુષ્ય ભોગવનારા છે. બ્રહ્મચર્યની બાબતમાં આપણે સાવ તરંગી, અવ્યાવહારિક અને અકુદરતી અભિગમ ધરાવતા થયા છીએ એટલે કામવાસનાને ભયંકર ઘૃણાથી જોઈએ છીએ પણ તેનાથી મુક્ત નથી થઈ શકતા. આના કરતાં કુદરતમાન્ય સરળ સહજ નિર્દોષ અને નિષ્કલંક લગ્નજીવન તરફ પાછા વળવામાં શું ખોટું છે ? માનવજીવનમાં કામવાસનાની વાસ્તવિકતાનો નિખાલસપણે સ્વીકાર કરનાર સ્વામીજી ધન્યવાદને પાત્ર છે.

હિંદુ સમાજવ્યવસ્થામાં સ્ત્રીનું સ્થાન

હિંદુધર્મ અને સમાજવ્યવસ્થામાં સ્ત્રીનું સ્થાન હંમેશા નીચું રહ્યું છે. કાલિદાસનું 'શાકુંતલ' વાંચતાં જણાય છે કે ઋષિકન્યા શકુંતલા પણ ગામઠી ભાષા બોલે છે. તે શુદ્ધ સંસ્કૃત બોલી શકતી નથી કારણ કે તે સ્ત્રી છે. ધર્મે તેને સંસ્કૃત બોલવાની, વેદ ભણવાની કે ગાયત્રીમંત્ર જપવાની મનાઈ ફરમાવી છે. આપણી માતા જો વિધવા હોય તો તે આજીવન વૈધવ્ય પાળે તો જ પૂજ્ય થઈ શકે. જો તે ફરી લગ્ન કરે તો તેનાં બાળકો જ શત્રુ થઈ જાય. વિધવા તરીકે સ્ત્રીએ માંગલિક કાર્યથી દૂર રહેવાનું અને માન-સન્માન વિનાનું જીવન જીવવાનું. ભ્રષ્ટતાની બધી જવાબદારી સ્ત્રીઓ પર છે, પુરુષો માટે બહુ થોડી. જે સ્ત્રીને કજોડું મળ્યું, દુઃખી દુઃખી થઈ ગઈ અને અંતે ત્યક્તા થવું પડ્યું તે બીજી વાર કે ત્રીજીવાર લગ્ન કરે તો સમાજ તેની ટીકા કરે. તેને દોષિત ગણે. પશ્ચિમનો સમાજ આ બાબતમાં આપણા કરતાં ઘણો માનવીય છે. આનું કારણ એ કે ત્યાં સ્ત્રીની 'વર્જીનીટી' (કૌમાર્ય) એ તેની શુદ્ધતા કે ચારિત્ર્યનું કેન્દ્રબિંદુ નથી. હિંદુ ધર્મ ને હિંદુ સમાજવ્યવસ્થા સ્ત્રીની 'વર્જીનીટી'ને તેના ચારિત્ર્યની પ્રથમ કસોટી રૂપે ગણી છે. પુરુષની વર્જીનીટીને ટીકામાંથી

બાકાત રાખવામાં આવી છે.

સ્વામી સચ્ચિદાનંદ અને ધર્મ

સ્વામી સચ્ચિદાનંદ મૂળભૂતરૂપે હિંદુ ધર્મમાં માને છે. તેઓ તેને સ્વચ્છ અને માનવીય બનાવવા માંગે છે. હિંદુ ધર્મમાંથી કુરૂઢિઓ, કુરિવાજો અને દંભ અદૃશ્ય થાય તો તેમને મન તે સ્વીકાર્ય છે, તેમનો વિદ્રોહ ધર્મની પરિધિમાં છે, ધર્મની બહાર નથી. મને તેમનું આ દૃષ્ટિબિંદુ સ્વીકારવામાં વાંધો છે. તેમનાં કેટલાંક વિધાનો કે દૃષ્ટિબિંદુ સાથે સહમત થવું મુશ્કેલ છે.

અધ્યાત્મનો સ્વીકાર

સ્વામીજીને મતે અધ્યાત્મ અને સમૃદ્ધિ પરસ્પરવિરોધી તત્ત્વો નથી. અધ્યાત્મના પ્રદર્શનમાં તેઓ માનતા નથી પરંતુ અધ્યાત્મના મૂલ્યનો તેઓ સ્વીકાર કરે છે. અધ્યાત્મ અને ભૌતિકવાદ પરસ્પરવિરોધી વિચારસરણી છે. અધ્યાત્મનો અર્થ જ એ કે પૃથ્વી પરના સાંસારિક જીવનને કેન્દ્રમાં ના ગણતાં પરદુન્યવી જીવનને કેન્દ્રમાં રાખવું. અધ્યાત્મના નામે સ્વામીજીએ સુદામાઓનો સમાજ રચવો નથી પરંતુ જનક જેવા રાજર્ષિઓનો સમાજ રચવો છે – એવો સમાજ જેમાં લોકો માટે વધુ તે વધુ સગવડો પ્રાપ્ત થાય. અધ્યાત્મનો પાયો ત્યાગ અને વૈરાગ્ય છે. જો ઈશ્વર માટેની સાધના, ત્યાગ, વૈરાગ્ય વગેરે આપણાં આધ્યાત્મિક મૂલ્યો બને તો આ મૂલ્યો લોકોની ગરીબી દૂર કરવાની તાકાત કેળવી શકતાં નથી. લોકોની દરિદ્રતા દૂર કરવા માટે આપણે આધ્યાત્મિક કે આધિભૌતિક જીવનને તિલાંજલી આપવી પડે. પશ્ચિમની પ્રજાએ ભૌતિક સુખને વાસ્તવિક ગણી તેને પ્રાધાન્ય આપ્યું પણ આ ત્યારે જ શક્ય બન્યું જ્યારે તેણે ધર્મને – આધ્યાત્મિકતાને – આધિભૌતિકતાને ભલે દૂર ના કર્યા પણ પ્રજાજીવનમાં તદ્દન ગૌણ (માર્જીનલાઈઝ) બનાવી દીધા. સ્વામીજી અધ્યાત્મવાદનો શો અર્થ કરે છે તે વિસ્તારથી લખે તો જણાશે કે તેમની જીવનદૃષ્ટિ ખરેખર 'મટીરીઆલીસ્ટીક' છે જે ખરેખર પ્રશંસનીય છે. પરલોકનાં સુખોને એ શ્રદ્ધાભરી કલ્પના માને છે અને મૃત્યુ પછીના સુખો મેળવવા વર્તમાન જીવનને અકુદરતી રીતે રિબાવવામાં તેઓ જીવનદ્રોહ જુએ છે તે દૃષ્ટિબિંદુ વાજબી છે.

વિજ્ઞાનનો સ્વીકાર

પ્રજાની ગરીબીને દૂર કરવામાં સ્વામીજી વિજ્ઞાનની ભૂમિકાનો સ્વીકાર કરે છે પશ્ચિમનું જ્ઞાન-વિજ્ઞાન આખા વિશ્વ પર છવાઈ ગયું છે. જબરજસ્ત પુરુષાર્થ કરીને પ્રકૃતિ પર તેમણે વિજય મેળવ્યો છે. ત્યાં દુષ્કાળ નથી અને ઝૂંપડપટ્ટી બહુ ઓછા પ્રમાણમાં છે જ્યારે આપણે ત્યાં ફૂટપાથ પર પગ ઘસી ઘસીને તરફડતા – પ્રાણ છોડતા માણસો છે. આપણે ત્યાં પણ જેટલે અંશે વૈજ્ઞાનિક – ટેક્નોલોજીકલ પ્રગતિ થઈ છે તેનું કારણ અંગ્રેજી શિક્ષણ છે. અંગ્રેજી દૃષ્ટિકોણથી શરૂ થયેલા શિક્ષણથી પ્રજામાં જ્ઞાન-વિજ્ઞાન, ગણિત, ભૂગોળ, ઇતિહાસ વગેરે અનેક વિષયો પ્રત્યે સભાનતા ઊભી થઈ છે. ટૂંકમાં વિજ્ઞાન અને ટેક્નોલોજીકલ વિકાસ માટે હિંદુ વિચારધારા અને સમાજવ્યવસ્થા – તેના શુદ્ધ સ્વરૂપમાં પણ – ચાલી શકે તેમ નથી તેથી આ ધર્મઆધારિત વિચારસરણીને આપણે છોડવી પડશે. સ્વામી સચ્ચિદાનંદના વિચારોનો આ તાર્કિક નિષ્કર્ષ છે. જો આપણે ત્યાગ અને વૈરાગ્યની વાતોને ભૂલી જઈએ, અધ્યાત્મિકતાને પણ છોડી દઈએ, ચક્રાકારે ફરતા સમયને બદલે રેખાકીય સમયના ખયાલને અપનાવીએ, અંતઃસ્ફુરણા કે ગુરુકૃપાથી પ્રાપ્ત થતા જ્ઞાનને બદલે વૈજ્ઞાનિક પદ્ધતિ દ્વારા મેળવલા જ્ઞાનને સ્વીકારીએ, અને ગીતામાં આદર્શ મનાયેલા આત્મલક્ષી, અહંકારી સ્થિતપ્રજ્ઞ વ્યક્તિનું ખંડન કરીએ તો પછી હિંદુ ધર્મમાં (તેના શુદ્ધ સ્વરૂપમાં) કાંઈ બચાવવા જેવું બાકી રહે છે ખરું ?

ગુજરાતના વિચારજગતમાં સ્વામી સચ્ચિદાનંદ એક અણમોલ રત્ન સમાન છે. તેમનાં અન્ય પુસ્તકો પણ મેં વાંચ્યાં છે. તેમનું રેશનાલીસ્ટ દૃષ્ટિબિંદુ વેધક છે. સમગ્ર માનવજાત માટે તેમને અપાર કરુણા છે. તેમણે હિંદુ ધર્મની કુરૂઢિઓ પર કરેલા કટાક્ષો, પ્રહારો માર્મિક છે. એથી ગુજરાતના વિચાર જગતમાં સ્વામી સચ્ચિદાનંદનું સ્થાન મોં ભરી દે તેવું આદરણીય છે. અને રહેશે. □ □ □

બળવંત જાની

આરામશોભા રાસમાળા : સં. જયંત કોઠારી

પ્રાકૃત જૈન વિદ્યા વિકાસ ફંડ, વિ. પાર્શ્વ, અમદાવાદ, ૧૯૯૦ ડે. ૩૯૨ (પાકું પૂંઠું) રૂ. ૯૦

શાસ્ત્રીય વાચના, અને ઉચિત અભિગમથી કરેલું અધ્યયન

મધ્યકાલીન ગુજરાતીની જૈન કથાસાહિત્યની કૃતિઓ વિષયે સંશોધન-સંપાદન ખૂબ ઓછી સંખ્યામાં થયું છે. તત્પરિણામે એ વિપુલ એવી કથાસૃષ્ટિનો અને એની કથનકળાની પરંપરાનો – અભિવ્યક્તિના સ્વરૂપનો – પૂરો પરિચય આપણી પાસે નથી. જૈન કથાસાહિત્યની પરંપરામાં અત્યંત રસપ્રદ એવા આરામશોભા-કથાનકની સંસ્કૃત, પ્રાકૃત, જૂની ગુજરાતી અને કંઠસ્થ પરંપરામાંથી પ્રાપ્ત થતી કૃતિઓના વિશદ સ્વાધ્યાયનો સંશોધનમૂલક એવો આ સંપાદનગ્રંથ 'આરામશોભા રાસમાળા' મધ્યકાલીન ગુજરાતી સંશોધનમૂલક સાહિત્યમાં મહત્ત્વનું ઉમેરણ છે.

આપણે ત્યાં સમાન વિષયસામગ્રી ધરાવતી કૃતિઓના સંપાદન-મૂલ્યાંકનની એક સમૃદ્ધ પરંપરા છે. આના ઉદાહરણ રૂપે પુરોગામીઓનાં છએક સંપાદનોને દર્શાવી શકાય. મંજુલાલ મઝમુદાર સંપાદિત 'મહાકવિ પ્રેમાનંદ અને બીજા આઠ કવિઓનાં સુદામાચરિત્ર' (ઈ.સ. ૧૯૨૨), 'રણયજ્ઞ – પ્રેમાનંદ, વિષ્ણુદાસ અને વજિયાકૃત' (ઈ.સ. ૧૯૨૪) અને 'મધ્યકાલીન ગુજરાતી ભ્રમરગીતાઓ' (ઈ.સ. ૧૯૬૪), ઉપરાંત રા. ચુ. મોદી સંપાદિત 'જાલંધર આખ્યાન – ભાલણ, વિષ્ણુદાસ અને શિવદાસકૃત' (ઈ.સ. ૧૯૩૨) તથા વ્રજરાય દેસાઈ સંપાદિત 'સગાળશા આખ્યાનો' (જૈન-જૈનેતર) (ઈ.સ. ૧૯૩૪) તથા ગજેન્દ્ર લાલશંકર પંડ્યા સંપાદિત 'ઓખાહરણ – પ્રેમાનંદ, નાકર અને વિષ્ણુદાસકૃત' (ઈ.સ. ૧૯૩૮). આ પરંપરાના તેજસ્વી અનુસંધાન તરીકે 'આરામશોભા રાસમાળા'ને ઓળખાવી શકાય.

'આરામશોભા રાસમાળા'માં જયંત કોઠારી પાસેથી શાસ્ત્રીય વાચના, મહત્ત્વના તમામ શબ્દોના અર્થો, વિસ્તૃત-વિશદ ટિપ્પણ અને ઐતિહાસિક દૃષ્ટિબિંદુથી આરામશોભાની સમગ્ર કથાપરંપરાનું ઔચિત્યપૂર્ણ અભિગમથી થયેલું અધ્યયન મૂલ્યાંકન પ્રાપ્ત થાય છે.

o

મધ્યકાલીન ગુજરાતીની 'આરામશોભા'વિષયક છ રાસકૃતિઓની અધિકૃત-શાસ્ત્રીય વાચના અહીં એકસાથે ઉપલબ્ધ થાય છે. આ છમાંથી માત્ર બે રાસકૃતિઓ આ પૂર્વે પ્રકાશિત થયેલી, જેમાંથી એક તો જયંત કોઠારીએ જ કીર્તિદા જોશીના સહયોગથી સંપાદિત કરેલી. બીજી નવીનચંદ્ર શાહ દ્વારા સંપાદિત થયેલી હતી, પરંતુ એમાં અનેક પાઠદોષ હતા. હવે વિશેષ હસ્તપ્રતો પણ પ્રાપ્ત થઈ હોવાથી એ બન્ને અહીં પુનઃ નવેસરથી અધિકૃત રીતે સંપાદિત થઈ છે. અન્ય ચાર પ્રથમ વખત જ સંપાદિત થઈને પ્રકાશન પામે છે.

આ છએ રાસકૃતિઓને અહીં રચનાસમયાનુક્રમે ગોઠવી છે. એ રીતે પંદરમી સદીની એક, સોળમી સદીની ત્રણ, સત્તરમી સદીની એક અને અઢારમી સદીની એક મળીને, ચાર સૈકા દરમ્યાનની, સમાન કથાનકવાળી ગુજરાતી કથાની પરંપરાનો પરિચય સુલભ બને છે.

પહેલી કૃતિ રાજકીર્તિ (કે કીર્તિ) વિરચિત 'આરામશોભા રાસ' (ર.ઈ. ૧૪૭૯)ની બે હસ્તપ્રતો અને બીજી કૃતિ વિનયસમુદ્ર વાચક વિરચિત 'આરામશોભા ચોપાઈ' (ર.ઈ. ૧૫૨૭)ની પણ બે હસ્તપ્રતો પ્રાપ્ત થતી હોઈ એ બન્નેને ખપમાં લઈને પાઠભેદ નોંધીને સંપાદન થયું છે.

ત્રીજી કૃતિ સમુદ્રપ્રમોદ વિરચિત 'આરામશોભા ચોપાઈ' (ર.ઈ. ૧૫૯૫)ની ત્રણ હસ્તપ્રતો પ્રાપ્ત થતી હોઈને એને ખપમાં લીધેલ છે. આમાંથી એક હસ્તપ્રતનો જેટલો અંશ ખંડિત હતો એટલો અંશ અન્ય હસ્તપ્રતનો ખપમાં લીધેલ છે. જ્યારે અન્ય એકમાંથી પાઠભેદ નોંધ્યા છે.

ચોથી પૂંજા ઋષિ વિરચિત 'આરામશોભા ચરિત્ર' (ર.ઈ. ૧૫૯૬), પાંચમી રાજસિંહ વિરચિત 'આરામશોભા ચરિત્ર' (ર.ઈ. ૧૬૩૧) અને છઠ્ઠી જિનહર્ષ વિરચિત 'આરામશોભા રાસ' (ર.ઈ. ૧૭૩૫)ની એક-એક જ હસ્તપ્રતો પ્રાપ્ત થતી હોઈને એ એક જ હસ્તપ્રતને આધારે સંપાદન થયું છે. સંપાદિત વાચનામાં હસ્તપ્રતના મૂળ પાઠને બદલે જ્યાં સમુચિત પાઠ મૂક્યો છે, ત્યાંના મૂળ પાઠનો પાઠાંતરમાં નિર્દેશ કર્યો છે. આ કારણે હસ્તપ્રતમાંના મૂળ (ભ્રષ્ટ) પાઠનો ખ્યાલ આવે છે. તત્કાલીન લેખન-પદ્ધતિનું યથાતથ ચિત્ર જાળવી રાખવા લેખનના વૈકલ્પિક પ્રયોગો સામાન્ય રીતે એમ ને એમ રાખ્યા છે. જેમ કે અઈ–ઐ, અઉ–ઔ વગેરે. અહીં અવતરણચિહ્નો સંપાદકે ઉમેરીને મૂક્યાં હોઈને સંવાદ-પ્રતિસંવાદનો સ્પષ્ટ ખ્યાલ આવે છે, અને કથન-વર્ણન અલગ તરી આવે છે. ઢાળક્રમાંક કડીક્રમાંક સળંગ રીતે નવેસરથી મૂક્યાં છે. આવી નાની-મોટી પંદરેક જેટલી ઝીણી-ઝીણી વિગતો કાળજીપૂર્વક સંપાદનમાં સમુચિત રીતે આમેજ કરાઈ હોઈને કૃતિની શાસ્ત્રીય વાચના પ્રાપ્ત થાય

છે. મધ્યકાલીન કૃતિના સંપાદનનો અદ્યતન નમૂનો પૂરો પાડતી આ શાસ્ત્રીય વાચનાનું આ રીતે પણ મહત્ત્વ છે.

○

શબ્દકોશ એ આ સંપાદનની વિશિષ્ટતા છે. બહુધા અત્યારે ન વપરાતા તમામ શબ્દોના અર્થો અહીં આપ્યા છે, એટલું જ નહીં એ શબ્દોની સંસ્કૃત, પ્રાકૃત, અપભ્રંશ, દેશ્ય, હિન્દી, રાજસ્થાની કે ફારસી ભાષાનો નિર્દેશ પણ થયો છે. આ શબ્દ વિષયે ટિપ્પણીમાં વિશેષ વિગતો દર્શાવાઈ હોય તો એનો નિર્દેશ પણ અર્થ સાથે મૂક્યો છે.

શબ્દો અકારાદિક્રમે નોંધ્યા છે. સાથે કૃતિનો ક્રમ અને કડીક્રમાંક પણ દર્શાવેલ છે. પછી એનો અર્થ મૂક્યો છે. ક્યાંક પ્રશ્નાર્થચિહ્ન મૂકીને તો ક્યાંક અર્થ બાકી રાખીને આ શબ્દકોશને શ્રદ્ધેય પરિમાણ અપ્યું છે, એ આ શબ્દકોશની પહેલી વિશિષ્ટતા છે. શંકાસ્પદ અર્થો પરત્વે તેઓ અભ્યાસીઓને સભાન કરે છે, આજે આવી પ્રામાણિકતા દુર્લભ છે. મતાગ્રહીપણું અને પોતાને સૂઝ્યું એ જ સાચું એવો દૃષ્ટિકોણ ખરા સંશોધકને પાલવે નહીં.

પચાસ જેટલાં પૃષ્ઠોમાં નોંધેલા હજારેક શબ્દોના અર્થો પંદરમી સદીથી માંડીને અઢારમી સદી સુધીની કૃતિઓમાંના હોઈને સાડાત્રણસો વર્ષની ભાષાપરંપરાનો ખ્યાલ આપે છે. એથી અન્ય કૃતિના અર્થો કે અર્થઘટન માટે પણ આ શબ્દકોશ સંશોધકોને – અભ્યાસીઓને ખૂબ જ ઉપયોગી થશે, એ આ શબ્દકોશની બીજી વિશિષ્ટતા છે. આ શબ્દકોશની ત્રીજી વિશિષ્ટતા વનસ્પતિવિષયક શબ્દોના અર્થોને અલગ તારવીને શબ્દકોષ સાથે મૂક્યા, એ છે. એ કારણે તત્કાલીન વનસ્પતિવર્ણકોની પરંપરામાંથી પ્રાપ્ત થતા વનસ્પતિના ભરપૂર ઉલ્લેખો અહીં છે. સમાજવિદ્યા અને બીજી વિદ્યાશાખાઓના અભ્યાસીઓને પણ આ શબ્દકોશ ઉપયોગી થઈ પડશે. આમ ચોકસાઈપૂર્વક શાસ્ત્રીય પદ્ધતિએ સહસ્રાધિક શબ્દોના અર્થોના, આ કોશમાંથી સંપાદનની સંશોધનસૂઝનો સુંદર પરિચય થાય છે.

○

મધ્યકાલીન કૃતિઓના અભ્યાસ માટે અનેક અભિગમો છે. એમાં કથાઘટકને આધારે કૃતિના મૂલ્યાંકનની એક પરંપરા આપણે ત્યાં છે. હરિવલ્લભ ભાયાણી, હીરાબહેન પાઠક અને ભોગીલાલ સાંડેસરાની એ પરંપરાનું તેજસ્વી અનુસંધાન આ સંપાદનનું પણ મૂલ્ય વધારે છે. માત્ર આઠ પૃષ્ઠમાં (પૃ. ૬૧થી ૬૮) આ અભ્યાસ સમાવિષ્ટ છે, પરંતુ એમાંથી કથાઘટકોમાં કેટલાક પ્રાચીન કથાઘટકો મધ્યકાલીન ગુજરાતી રાસકૃતિમાંથી પ્રાપ્ત થાય છે. વિશ્વના કથાસાહિત્યમાં ભારતીય કથાસાહિત્ય સંદર્ભે ગુજરાતી કથાસાહિત્યની મહત્તાનો પરિચય આ નિમિત્તે પ્રાપ્ત થાય છે : (૧) ઓરમાન સંતાનનો ભાગ્યોદય, (૨) પ્રાણીની કૃતજ્ઞતા, (૩) મસ્તકે બગીચો હોવો (૪) ખોરાકનું હાનીરહિત થવું અને (૫) શરતભંગનું પરિણામ એમ પાંચ કથાઘટકો થોમ્પ્સનના સૂચિક્રમાંક સહિત દર્શાવેલ છે. આ કથાઘટકોની ગુજરાતીમાંથી પ્રાપ્ત પરંપરાને પણ એમણે નિર્દેશી છે.

છએ રાસકૃતિઓના કથાનકનો તુલનાત્મક અભ્યાસ એ આ મૂલ્યાંકનલેખનું બીજું મહત્ત્વનું પાસું છે. વીશ પૃષ્ઠ (પૃ. ૪૦થી ૬૦)માં ખૂબ ટૂંકમાં નામો, આરંભનું મંગલાચરણ, કથાનું પ્રયોજન, વસ્તુરચના, પ્રસંગ નિરૂપણ, ચરિત્રમનોભાવચિત્રણ, વર્ણનપ્રત્યક્ષીકરણ અને ચિંતન-ઉપદેશ એમ આઠેક બાબતે આ છએ કૃતિઓ અલગ તરી આવીને કેવી અભિવ્યક્તિ પામી છે – એની આલોચના કરેલી છે. એ રીતે કથાનકના તુલનાત્મક અભ્યાસને કારણે સમાન કથાનક અનેક હાથે ગુજરાતીમાં કેવી અભિવ્યક્તિ પામ્યું અને અલગ તરી આવ્યું. તે સંપાદક શોધી શક્યા છે. આરામશોભાવિષયક સંસ્કૃત, પ્રાકૃત અને ગુજરાતી કૃતિઓનો કથાપરિચય પણ અહીં આરંભે ચાલીશ જેટલાં (પૃ. ૩થી ૪૦)માં વિગતે રજૂ કર્યો છે. એ કારણે કથામાં આવેલ પલટાઓનો અને સમાનતાનો પરિચય મળી રહે છે.

આમ આરામશોભાવિષયક કૃતિઓના અભ્યાસ-મૂલ્યાંકન-લેખમાં તમામ ભાષાની પરંપરાની કૃતિઓની કથાનો વિગતે પરિચય, ગુજરાતી રાસકૃતિઓના કથાનકનો તુલનાત્મક અભિગમથી, અને કથાઘટકમૂલક અભિગમથી – અભ્યાસ-મૂલ્યાંકન સમાવિષ્ટ છે. કથાનો વિગતે પરિચય અને કથાનું વિશદ મૂલ્યાંકન એમાંથી મળે છે, એ ઔચિત્યપૂર્ણ અભિગમથી થયેલા અધ્યયનનું સુફળ છે.

○

આ સમીક્ષા નિમિત્તે બે-એક બીજી વાત. આ સંશોધનમૂલક સંપાદન રાસ સ્વરૂપની કૃતિઓનું છે. આ કૃતિઓ પંદરમીથી અઢારમી સદી વચ્ચેના સમયગાળા દરમ્યાન રચાયેલી છે. એ કારણે આ સંપાદનમાં બે અપેક્ષાઓ વિશેષ રહે. એક, રાસ સ્વરૂપ સંદર્ભે કેટલીક વિગતો અહીં મુકાવી જોઈતી હતી. રાસ સ્વરૂપમાં લૌકિક કથાનકો પ્રયોજાઈને એ પદ્યવાર્તાના – લોકવાર્તાના સ્વરરૂપને ન પામતાં એમાંથી રાસ સ્વરૂપના ઘટકો કઈ રીતે ઊપસી આવે છે ? આ કૃતિઓ કયા કારણે રાસસ્વરૂપને પામી છે ? રાસસ્વરૂપની સમૃદ્ધ પરંપરાને સ્થિર કરવામાં આ કૃતિઓનો શો ફાળો છે ? જેવા પ્રશ્નોને આધારે રાસસ્વરૂપ વિષયક ચર્ચા થવી જોઈતી હતી. આ પ્રકારની ચર્ચા માટે સંપાદકે ઉદાહરણરૂપ સામગ્રીનો સમાવેશ તો અહીં કર્યો જ છે. દિનેશ કોઠારી પાસેથી મેળવેલ કંઠસ્થ પરંપરાની વાર્તાને અહીં સ્થાન અપાયું છે. એટલે આ પ્રકારની વિસ્તૃત ચર્ચાને પૂરો અવકાશ હતો.

બીજું, વ્યાકરણ-ભાષાપરિચય વિષયક ચર્ચાની પણ

આ અભ્યાસી સંપાદક પાસે અપેક્ષા રહે એ સ્વાભાવિક છે. હરિવલ્લભ ભાયાણીના પંદરમી સદી સુધીના 'ગુજરાતી ભાષાનું ઐતિહાસિક વ્યાકરણ'ની ધાટીએ આ કૃતિઓમાંથી પ્રાપ્ત વ્યાકરણ મુકાવું જોઈતું હતું. આ પ્રકારનું શાસ્ત્રીય દૃષ્ટિબિંદુ આજે પીએચ.ડી. પદવી માટેના મહાનિબંધોમાં કે અન્ય સંપાદનમાં પણ બહુ ઓછું જોવા મળે છે. એ પરિસ્થિતિમાં પીએચ.ડી. પદવી માટેના મહાનિબંધ કરતાંય સવાયું કહી શકાય એવું આ સંશોધનમૂલક સંપાદન છે. જયંતભાઈની સંશોધનપ્રીતિ અને 'સ્વાન્તઃ સુખાય સ્વાધ્યાયનું આ સુફળ 'આરામશોભા રાસમાળા' મધ્યકાલીન ગુજરાતી સંપાદનોના ઇતિહાસમાં મહત્ત્વનું ઉમેરણ છે. આવું સંશોધનમૂલક પ્રકાશન હાથ ધરવા બદલ 'પ્રાકૃત જૈન વિદ્યાવિકાસ ફંડ, અમદાવાદ' પણ અભિનંદનને પાત્ર છે. □

સતીશ વ્યાસ

રૂઢિપ્રયોગ અને કહેવતસંગ્રહ : ભાષાનિયામકની કચેરી, ગુજરાત રાજ્ય, ગાંધીનગર, ૧૯૯૨ ડિ. ૩૬૦ રૂ. ૩૬

ઉપયોગી પ્રકાશન

પ્રત્યેક ભાષાને પોતાની આગવી તાસીર હોય છે. ભાષા સામાજિક સંપદ હોઈ જે-તે ભાષાના ઘડતરમાં સામાજિક વલણોએ મહત્ત્વનો ભાગ ભજવ્યો હોય છે. સમાજમાં થયેલાં સંચલનો ભાષાની સપાટી પર પણ વમળો, આંદોલનો ઉત્પન્ન કરતાં હોય છે. ભાષાને આધારે તે ભાષાભાષી સમાજની ઓળખ પ્રાપ્ત થઈ શકતી હોય છે. આવા સમાજના પણ નાનાવિધ સ્તરો જોવા મળે છે. સ્થાનિક લોકબોલીથી માંડીને શિષ્ટમાન્ય ભાષા સુધીની વિવિધ ભૂમિકાઓમાં ભાષાનો ભંડારો વહેંચાતો રહેતો હોય છે. પાર વિનાની લઢણો, કાકૂક્તિઓ, રૂઢિપ્રયોગો, કહેવતો, વ્યંજનાત્મક ઉક્તિઓ, લયાત્મક તરેહો આદિથી ભાષાની જીવંતતા અનુભવાતી હોય છે.

આ જીવંતતા સર્જનારું એક અંગ છે એની કહેવાતો અને રૂઢિપ્રયોગો. ગુજરાતી ભાષાના કાઠાને પણ આ કહેવતો-રૂઢિપ્રયોગોના કોશોએ બળ પૂરું પાડ્યું છે. ૧૯૦૨માં જમશેદજી પીતીતે 'કહેવતમાળા' પ્રગટ કરી હતી. નર્મદ અને દામુભાઈ મહેતાએ પણ કોશકાર્યના ભાગ રૂપે કહેવતસંચય કર્યા હતા. સ્વામી પ્રણવતીર્થ, શારદાપ્રસાદ વર્મા, જયભિખ્ખુ, અનસૂયા ત્રિવેદી, આશારામ શાહ, દુલેરાય કારાણી આદિ વિદ્વાનોએ પણ કહેવતોના સંગ્રહો આપવાના પ્રયાસો કર્યા છે. આ સૌ કોશોનો આધાર લઈ, ભાષાનિયામકની કચેરીનાં સંશોધન અધિકારી જ્યોત્સ્નાબહેન ઝવેરી તથા એમનાં સાથીઓએ, પરામર્શકો તરીકે રતિલાલ નાયક અને કનૈયાલાલ જોષીની સહાયથી રૂઢિપ્રયોગો અને કહેવતોનો આ સંમાર્જિત કોશ તૈયાર કર્યો છે એ આજની જરૂરિયાતના સંદર્ભમાં સાચે જ એક ઉપયોગી પ્રકાશન પુરવાર થાય એમ છે.

પ્રસ્તાવનામાં એમણે આ પૂર્વે થયેલા આવા પ્રયોગોની નોંધ લીધી છે, અને કહેવત અને રૂઢિપ્રયોગો વચ્ચેના ભેદને સ્પષ્ટ કર્યો છે. બન્નેનું કાર્ય તો એક જ છે : અર્થને વધારે સામર્થ્યપૂર્વક પ્રત્યાયિત કરવો. ભેદ છે બન્ને વચ્ચે રૂપગત. કહેવત એ પૂર્ણ વાક્યરૂપ છે જ્યારે રૂઢિયોગ વાક્યમાં પ્રયોજાય છે. એ વાક્યાંશ (ફ્રેયઝ) છે. આ ભેદ વધારે સ્પષ્ટ કરતાં પ્રસ્તાવનામાં કહેવાયું છે કે 'લાક્ષણિક અર્થમાં યોજાવુંએ કહેવત માટે અનિવાર્ય લક્ષણ નથી, જ્યારે રૂઢિપ્રયોગ માટે તો એ મૂળભૂત તત્ત્વ છે. કહેવતનું મૂળભૂત તત્ત્વ એ છે કે એ અનુભવજન્ય ઘટના, પ્રસંગ કે પ્રતીકના વર્ણનરૂપ સચોટ ઉક્તિ હોય છે અને દૃષ્ટાન્તરૂપે કે કશાકના સમર્થનરૂપે યોજાય છે.' (પૃ. ૧૨)

પ્રસ્તાવનામાં એ પણ સ્પષ્ટ કરવામાં આવ્યું છે કે આ રૂઢિપ્રયોગો અને કહેવતો સમાજને બલકે સાંસ્કૃતિક પરંપરાને સમજવામાં ઉપયોગી નીવડતાં હોય છે : 'આપણા રૂઢિપ્રયોગો અને આપણી કહેવતોમાં જમાનાના આચારવિચાર અમુક માન્યતાઓ, રીતરિવાજ, સામાજિક વ્યવહાર વગેરેનું પ્રતિબિમ્બ પડતું હોય હોય છે.[૧] (૧૩)

પ્રસ્તુત સંગ્રહમાં મૂળાક્ષરી ક્રમે રૂઢિપ્રયોગો અને કહેવતો આપવામાં આવ્યાં છે. આપણા આવા પ્રયોગો કેવા વિલક્ષણ અને વૈભવી છે એનો અહીં સુખદ પરિચય થાય છે. માત્ર શરીરના અવયવોની જ વાત કરીએ તો પગ વિશેના ચાળીસેક, આંખ વિશેના સુડતાલીસેક તથા હાથ વિશેના પંચાવનેક જેટલા રૂઢિપ્રયોગો મળે છે ! દરેકનો અહીં અર્થ પણ આપવામાં આવ્યો છે. કેટલેક સ્થળે તો એકાધિક અર્થો પણ આપ્યા છે. આને લીધે પ્રસ્તુત સંગ્રહ માત્ર અભ્યાસી, વિદ્યાર્થી કે શિક્ષકને જ નહીં પણ પ્રત્યેક ગુજરાતીભાષીને ઉપયોગી થાય એવો બન્યો છે.

પ્રાણીઓ, સંબંધીઓ, જ્ઞાતિ, વનસ્પતિ, વૃક્ષ આદિ વિવિધ અંગો પર આધારિત આ રૂઢિપ્રયોગ અને કહેવતો છે. પરિશિષ્ટમાં રૂઢિપ્રયોગ તરીકે આવતાં વ્યક્તિવિશેષો

કે પાત્રોને સમાવીને પણ ઉપયોગી કામ થયું છે. 'ભીષ્મ'નો નિર્દેશ થતાં જ કોઈ 'દૃઢ ને મહાન પ્રતિજ્ઞાનું પાલન કરનાર'ની છબી ઊભી થાય છે તો 'દુર્વાસા'નું નામ પડતાં 'અતિ ક્રોધ ધરાવતી વ્યક્તિ' મનમાં ઊઠે છે. પરિશિષ્ટ–૨માં એકસઠ જેટલાં કવિત અને સૂત્રો આપવામાં આવ્યાં છે. આ સૂત્રોમાં પણ આપણી ભાષાની શક્તિનો અને મિજાજનો પરચો મળે છે.

ગુજરાતી ભાષાને 'શું શાં પૈસા ચાર' કહીને વગોવવામાં આવી છે. કોઈ ભાષા કદી નબળી કે સબળી હોતી નથી. વહીવટ, સત્તા આદિથી ભાષાને પ્રાધાન્ય મળે છે. અંગ્રેજી કે હિન્દી વહીવટકર્તાઓની ભાષા હોઈ એનું મૂલ્ય વધ્યું હતું. જો વહીવટમાં ગુજરાતી ભાષા પ્રયોજીએ તો એ પણ એટલી જ 'પ્રધાન', 'અધિકૃત' બને. ભાષામાત્રનો આ વ્યવહાર રહ્યો છે. ભાષાનિયામકની કચેરી વહીવટમાં ગુજરાતી ભાષાના અમલને વ્યાપક અને ઘનિષ્ટ બનાવવાના પ્રયાસો કરે છે. એ ભાષા વહીવટી જડ ચોકઠામાં પુરાઈ કૃત્રિમ ન બની જાય પણ સતત જીવંત અને અસરકારક રહે એને અંગે પણ ચિંતિત છે અને આથી જ એ આવા કહેવત અને રૂઢિપ્રયોગોના સંગ્રહનું પ્રકાશન કરે છે. ભાષાનિયામક કાલિદાસ ત્રિવેદી તથા એમનાં સહકાર્યકરો આ અંગે અભિનંદનનાં અધિકારી છે. □

ઊર્મિ દેસાઈ

× [...]

ગુજરાતી વાક્યરચના : અરવિંદ ભાંડારી યુનિવર્સિટી ગ્રંથનિર્માણ બોર્ડ, અમદાવાદ, ૧૯૯૦ ડિ. ૨૧૬ રૂ. ૩૪

અદ્યતન વિચારણાનો વિનિયોગ : પણ દૃષ્ટાન્તદોષ કેટલા !

ગુજરાતી ભાષાશાસ્ત્રને ક્ષેત્રે આંગળીને વેઢે ગણાય એટલા વિદ્વાનો જ કામ કરતા રહ્યા હોવાથી આ ક્ષેત્રમાં કોઈ પણ પુસ્તકનું પ્રકાશન થાય તે આ વિષયમાં રસ લેનાર માટે અત્યંત ઉત્સાહજનક બાબત બની રહે છે. 'ગુજરાતી વાક્યરચના' પુસ્તક એના અભ્યાસુઓ માટે આસ્વાદીય બની રહે તેવું છે, એમાં શંકાને સ્થાન નથી. આ પુસ્તકના લેખનમાં અર્વાચીન ભાષાશાસ્ત્રના વિષયમાં થયેલી વિવિધ પ્રકારની અદ્યતન વિચારણા જેવી કે કેસ ગ્રામર, રીલેશનલ ગ્રામર, ફંક્શનલ ગ્રામર... વગેરે વિશેની લેખકની સમજણ અને સૂઝનો ઉચિત ઉપયોગ થયો છે. એટલું જ નહીં પણ સંભાષણ-સંદર્ભના નવા જ અભિગમ સાથે ગુજરાતી વાક્યરચનાને અને તેની વિશિષ્ટતાને તપાસવામાં આવી છે.

ગુજરાતી ભાષાની વાક્યરચનાની પ્રક્રિયા સમજવા સમજાવવા સૌ પ્રથમ તો વાક્યરચનાના ઘટકો અને એના સંબંધો સમજવા-સમજાવવા જરૂરી બને છે. વાક્યરચનાના ઘટકોથી સીધી શરૂઆત કરવાને બદલે પ્રાસ્તાવિક રીતે ભાષા અને ભાષાનું વર્ણન એટલે શું તેની સ્પષ્ટ સમજણ પ્રકરણ ૧માં આપવામાં આવી છે. ભાષાને અવગમનના સાધન લેખે વર્ણવ્યા બાદ ભાષાનાં ત્રણ લક્ષણો : સાંકેતિકતા, દ્વિસ્તરીયતા અને ઘટકોની પૃથક્તા – વિગતે સમજાવવામાં આવ્યાં છે. આ ઘટકો અને તેના સંયોજનથી કઈ રીતે ભાષા નીપજે એ સમજાવીને એવું કહેવામાં આવ્યું છે કે :

"ધ્વનિઓ ભેગા થાય અને 'રૂપ' (morph) બને, જેમ કે 'ગુલાબ'. આવાં બે કે તેથી વધુ રૂપો ભેગાં થઈ શબ્દ બને. 'ગુલાબ-ન-ઈ' – ગુલાબની. બે અથવા વધુ શબ્દો ભેગા થઈ પદ બને 'ગુલાબની પાંખડીઓ' અને બે અથવા તેથી વધુ પદો ભેગાં થઈ 'વાક્ય' બને 'ગુલાબની પાંખડીઓ ખરી ગઈ.''

અહીં એટલું કહેવાનું કે માત્ર એક રૂપથી પણ શબ્દ બને. ઉદા. 'આ, એ'... એક શબ્દથી પણ પદ બને. જેમકે 'ગુલાબ સુંદર છે'-માં 'ગુલાબ' પદ છે, અને એક પદથી પણ વાક્ય બની શકે. જેમ કે પ્રશ્નાર્થ વાક્યના જવાબ રૂપે આવતાં પરાયત્ત (dependent) વાક્યો – જેવાં કે : હા. ના. આજે. કાલે... વગેરે. એટલે અહીં **'બે કે તેથી વધુ'** એમ જે કહ્યું છે ત્યાં **'એક કે તેથી વધુ'** એમ કહેવું યોગ્ય ઠરત.

પ્રકરણ ૨માં 'વાક્ય'ની પ્રકૃતિ સમજવા ભાષકની સામાન્ય સૂઝ કઈ રીતે મદદરૂપ થાય તે દર્શાવીને વાક્યનાં ત્રણ લક્ષણો તારવવામાં આવ્યાં છે : ૧. વાક્યની રચના, ૨. વાક્યનો લય, ૩. વાક્યમાં પ્રગટ થતો વિચાર અને અર્થ. વાક્યમાં પ્રગટ થતો અર્થ બે પ્રકારનો હોયઃ કોશગત અને ક્રિયાવિધાનનો અર્થ. ક્રિયાવિધાનનો અર્થ એટલે પરિસ્થિતિ સાથે સંકળાયેલા કારકોનું વિધાન – એમ કહીને પછી પરિસ્થિતિના પ્રકારોની વિગતે ચર્ચા કરવામાં આવી છે. પરિસ્થિતિમાં પદાર્થોની ચોક્કસ ભૂમિકાને કારક કહી, કારકોની વિગતે ચર્ચા રજૂ કરવામાં આવી છે. ક્રિયાવિધાનને આધારે ગુજરાતી વાક્યનો સ્વાભાવિક ક્રમ કયો હોઈ શકે તેની સવિસ્તર રજૂઆત અહીં કરવામાં

આવી છે. પરંતુ સંભાષણ વખતે વક્તા પોતાના પ્રયોજનની સિદ્ધિ માટે આ સ્વાભાવિક ક્રમમાં કઈ રીતે ફેરફાર કરે છે અને એમાં વક્તાની વિવક્ષા અને સંદર્ભગત મહત્વ કઈ રીતે ભાગ ભજવે છે એ પણ સોદાહરણ સમજાવવામાં આવ્યું છે.

પ્રકરણ ૩માં 'નામની સાથે જોડાતા અન્ય ઘટકોની રચના એટલે નામપદ' એમ વાક્યના એક ઘટક નામપદની આંતરિક રચના સમજાવી છે. નામ એ નામપદનું કેન્દ્ર છે. નામની પહેલાં આવતા ઘટકો વર્ધક કહેવાય છે અને પછી આવતા ઘટકો નામયોગી કહેવાય છે. સંજ્ઞા+પ્રત્યયથી નામની રચના થાય, એમ દર્શાવીને પછી સંજ્ઞાનું વિગતે વર્ણન કરવામાં આવ્યું છે.

'સ્થિરતા અને ચલિતતા બે ધ્રુવોને વ્યક્ત કરનાર ભાષાના ઘટકોને આપણે અનુક્રમે 'સંજ્ઞા' અને 'ધાતુ' કહીએ છીએ. એ બે ધ્રુવોની વચ્ચેની અવસ્થાઓને વ્યક્ત કરનાર એ ઘટક ''વિશેષણ'' હોય છે.'' (પૃ. ૫૨)

આ વિધાન જરા ચિંત્ય છે. 'લાલ ગુલાબ' જેવી રચનામાં ''લાલ'' સ્થિરતા નથી દર્શાવતું ? વળી,

''એવી જ રીતે 'વિશેષણો' પદાર્થોની સ્થિર અવસ્થા (કોઈ એક) દર્શાવે છે.'' (પૃ. ૫૩) એમ જે કહ્યું છે ત્યાં ''દોડતો છોકરો'' જેવી રચનામાં 'દોડતો' ચલિતતા નથી દર્શાવતું ? એટલે વિશેષણો એ બે ધ્રુવો વચ્ચેની અવસ્થાઓ કઈ રીતે વ્યક્ત કરે એ સ્પષ્ટ નથી થતું. ત્યાર બાદ, વિશેષણોની ઉપસ્થિતિ વિશે કહ્યું છે કે વ્યક્તિવાચક સંજ્ઞાને ડાબી તરફ વિશેષણો લાગતાં નથી. (પૃ. ૫૪) તો, બહાદુર રામુને સરકારે ઈનામ આપ્યું. — જેવી રચના ભાષામાં અસ્વીકાર્ય છે ?

[ત્યાર બાદ, વિભક્તિના પ્રત્યયોની વાત કરતાં કારકત્વને દર્શાવનાર નામના ઘટક પ્રત્યયને વિભક્તિ પ્રત્યય કહ્યો છે. કારકોની સંખ્યાના પ્રમાણમાં વિભક્તિની સંખ્યા ઓછી હોવાથી કારકોને વિભક્તિ પ્રત્યયો દ્વારા અભિવ્યક્ત કરવા માટે જૂથમાં વહેંચી દેવામાં આવે છે. આમ કારકો અને વિભક્તિઓ વચ્ચેના સંબંધને બહુ સ્પષ્ટ રીતે સ્ફુટ કરવામાં આવ્યો છે.

પછી, પરિસ્થિતિ સાથે સંકળાયેલા વિવિધ કારકોની વ્યાખ્યાઓ આપીને વિવિધ વિભક્તિ પ્રત્યયોથી બનેલાં પાંચ જૂથો દર્શાવવામાં આવ્યાં છે અને વિવિધ કારકોનાં બનેલાં ચાર જૂથો આપવામાં આવ્યાં છે. આ આલેખનમાં સંજ્ઞાના પરોક્ષ-અપ્રત્યક્ષ (oblique) રૂપની કે તેની પ્રત્યયની વાત ક્યાંય આવતી નથી. અલબત છેક પૃ. ૧૬૬ પર ''આ વિભક્તિ પ્રત્યય પહેલાં જરૂરી /-આ-/નો આગમ થાય છે'' એવો ઉલ્લેખ માત્ર મળે છે.

વળી, કર્મ કારકની વ્યાખ્યા આપીને 'રાધા કૃષ્ણને ચાહે છે' (પૃ. ૩૦) અને તટસ્થ કારકની વ્યાખ્યા આપીને 'સીતા' રામને ચાહે છે' (પૃ.૬૦) એવું ઉદાહરણ આપ્યું છે. આવાં એકસરખાં ઉદાહરણો બે કારકમાં આપવામાં સંગતિ દેખાતી નથી તથા તેનાથી કર્મ અને તટસ્થ કારકનો ભેદ સ્પષ્ટ થતો નથી.]x

વિભક્તિ પ્રત્યયોના પહેલા જૂથમાં આપવામાં આવેલો /-ઉં/ પ્રત્યય ક્યાં અંગો સાથે વપરાય છે ? 'હું' અને 'તું'માં રહેલા 'હ-' અને 'ત-' સાથે ? તો પછી 'અમે, તમે'માં રહેલા /-એ/ પ્રત્યયનું શું ?

કારકોના આપેલા ચાર જૂથમાં શેષ કારકનો પાંચમા જૂથ તરીકે ઉલ્લેખ શા માટે કરવામાં નથી આવ્યો ? ઉપર વિભક્તિના પ્રત્યયોના પાંચમા જૂથમાં શેષાર્થે આવતો /-ન-/ પ્રત્યય તો આપેલો જ છે. વળી, વિભક્તિ પ્રત્યયોનું બીજું જૂથ ત્રીજા કારક જૂથને અભિવ્યક્ત કરે છે અને ત્રીજું જૂથ બીજા કારક જૂથને; એટલે વિભક્તિના ત્રીજા જૂથને બીજા તરીકે અને બીજા જૂથને ત્રીજા તરીકે મૂકવામાં આવ્યું હોત તો વિભક્તિ પ્રત્યયોનાં જૂથો અને કારકનાં જૂથો વચ્ચે સુમેળ જળવાયો હોત.

આ વિભક્તિ પ્રત્યયો અને કારકોના વર્ગીકરણનાં જૂથો પાછળ રહેલી ગુજરાતી ભાષકની સૂઝની રજૂઆત અત્યંત સરસ અને સ્પષ્ટપણે કરવામાં આવી છે. અને એ સૂઝની પાછળ રહેલી વ્યવસ્થાપદ્ધતિને સફળતાપૂર્વક સમજાવવામાં આવી છે.

અલબત્ત, થોડાક પ્રશ્નો ઊઠે છે :

૧. અચિહ્નાંકિત કારકોના ઉદાહરણમાં 'નીતાએ બારી ખોલી' (પૃ. ૬૨) એ ઉદાહરણ આપ્યું છે જેમાં 'નીતા' અંગ અચિહ્નાંકિત નથી. એને /-એ/ પ્રત્યય લાગ્યો જ છે.

૨. અચેતન કર્મને /-ને/ પ્રત્યય લાગે ત્યારે નિશ્ચિતતા વ્યક્ત નથી થતી ? વળી, કર્તા, કર્મ બંને ચેતન હોય તો પણ કોકવાર કર્મને /-ને/ પ્રત્યય નથી લાગતો. જેમકે :

તમે એનો બાબો જોયો ?

વાઘે બે માણસ મારી નાંખ્યા.

[૩. પૃ. ૩૭, ૬૧, ૬૪ પર 'કારણ'ને કારક કહ્યું છે, તો પૃ. ૬૧ ઉપર 'કારણ'ને સંદર્ભના ઘટક તરીકે દર્શાવ્યું છે. સંદર્ભના ઘટકો, કારકોની જેમ ક્રિયાવિધાનના ભાગરૂપ નથી હોતા, પણ એ ક્રિયાવિધાનની બહાર રહેતા ઘટકો છે.

૪. વિભક્તિના ચોથા વર્ગમાં આવતા ''/-માં/ પ્રત્યય દ્વારા ગુજરાતી ભાષા એવા પ્રકારનું સ્થાન દર્શાવે જે ત્રણ બાજુથી બંધ અને એક બાજુથી ખુલ્લું.'' (પૃ. ૬૪) એ જાતનું કરેલું વર્ણન વિવાદાસ્પદ છે. લેખકે આપેલાં ઉદાહરણો જેવાં કે :

રૂપિયો ધૂળમાં પડી ગયો. (પૃ. ૬૦)

બધા શિષ્યો આશ્રમમાં આવ્યા. (પૃ. ૪૪)

– આમાં 'ધૂળ', 'આશ્રમ'ને ત્રણ બાજુથી બંધ અને એક બાજુથી ખુલ્લું તરીકે કેવી રીતે વર્ણવી શકાય ?] X

3 ~~૪~~. કારકોની આવશ્યકતા દર્શાવનારા કોઠામાં (પૃ. ૬૫) ગુજરાતી કક્ષા વર્ણવતી વખતે પ્રત્યક્ષ અપ્રત્યક્ષ કરણ અધિકરણ – એમ વિભક્તિ વર્ણવી છે. આ પહેલાં ક્યાંય 'અપ્રત્યક્ષ'ને વિભક્તિ તરીકે વર્ણવી નથી. 'અપ્રત્યક્ષ'ને પૃ. ૨૧૧ પર obliqve case કહી છે, જેની વાત ક્યાંય કરવામાં આવી નથી. પૃ. ૨૧૨ ઉપર ગૌણ વિભક્તિને Indirect Case કહી છે. તો ગૌણ વિભક્તિ અને અપ્રત્યક્ષ વિભક્તિ એક જ ? વર્ણનાત્મક ભાષાશાસ્ત્ર 'ઘોડાને' રૂપમાં રહેલા /-આ-/ પ્રત્યયને (ઘોડ્ + આ + ને) અપ્રત્યક્ષ વિભક્તિ કહે છે. આ કોઠામાં અપ્રત્યક્ષ વિભક્તિનો પ્રત્યય /-ને/ દર્શાવ્યો છે, જ્યારે પૃ. ૬૪ ઉપર /-ને/ પ્રત્યય દર્શાવતી વિભક્તિને ગૌણ વિભક્તિ કહી છે.

૪. વળી, અહીં કોઠામાં 'સમય'ને કારકો ભેગો ગણાવ્યો છે, જેને પૃ. ૬૧ ઉપર સંદર્ભનો ઘટક કહ્યો છે. પૃ. ૬૮ ઉપર પાંચ વિભક્તિની સંખ્યા આપી છે તેમાં એક 'સ્થાન' વિભક્તિ ગણાવી છે. પૃ. ૬૦ ઉપર 'સ્થાન'ને કારક તરીકે અને અધિકરણને વિભક્તિ તરીકે વર્ણવ્યું છે. અલબત્ત, પૃ. ૩૬ ઉપર સ્થાન અથવા અધિકરણ, પૃ. ૩૭ ઉપર સ્થાન (અધિકરણ) એ રીતે રજૂઆત કરી છે. ઉપરાંત પૃ. ૭૦ ઉપરના કોઠામાં 'કારણ' અને 'સમય'ને કારકો ભેગા ગણાવ્યા છે. જ્યારે પૃ. ૬૧ ઉપર તથા પૃ. ૧૩૭, ૧૩૯ ઉપર તેમને સંદર્ભના ઘટકો કહ્યા છે. પૃ. ૧૪૦ પર 'કારણ'ને ક્રિયાવિધાનની બહાર ગણ્યો છે, પરંતુ પૃ. ૧૩૭, ૧૩૯ ઉપર તેમને સંદર્ભના ઘટકો કહ્યા છે. પૃ. ૧૪૦ પર 'કારણ'ને ક્રિયાવિધાનની બહાર ગણ્યો છે, પરંતુ પૃ. ૧૯૫ ઉપર તેને કારક ગણ્યો છે. પૃ. ૧૯૬ ઉપર 'સમય'ને કારક સંબંધ કહ્યો છે. આમ, આલેખનમાં એકવાક્યતા રહી નથી.

પ્રકરણ ૪માં નામની આંતરિક રચના સંજ્ઞા+પ્રત્યય એમ સમજાવવામાં આવી છે, જેમાં લિંગ, વચન અને વિભક્તિ પ્રત્યયોનો ક્રમ અને શેષ વિભક્તિમાં થતો ક્રમનો ફેરફાર નોંધવામાં આવ્યો છે. શેષ વિભક્તિના પદને અંતે બીજી વાર આવતો લિંગવચનનો પ્રત્યય પદસંવાદનો પ્રત્યય છે એવી સ્પષ્ટતા કરી છે. આ સારું નિરીક્ષણ છે.

સંજ્ઞાને પ્રત્યય સિવાય લાગતો ઘટક તે નામયોગી, જે ''ક્રિયાવિધાનની બહાર રહેતા સંદર્ભની ભૂમિકા સૂચવે છે'' (પૃ. ૭૨) એમ કહ્યું છે તે ચિંત્ય છે. કારણ કે લેખકે પૃ. ૭૫/૭૬ ઉપર નામયોગીઓની જે સૂચિ આપી છે તેમાં કરણવાચી અને સ્થાન સૂચવનાર નામયોગીઓનાં જૂથો આપ્યાં છે. તો કરણ અને સ્થાન તો કારકો છે; સંદર્ભના ઘટકો નહીં.

વળી, ''એમને સંજ્ઞાની જેમ લિંગ હોય છે જે એમનાં વિશેષણોમાં દેખાય છે.'' (પૃ. ૭૩) એવું વિધાન કરી, એનું ઉદા. $\frac{\text{ઘરની}}{\text{વિશેષણ}}$ $\frac{\text{બહાર}}{\text{નામ}}$ આપીને /-ની/ને સ્ત્રીલિંગવાચી માન્યો છે.

વળી, (અ) અંદર, બહાર, પાસે ઉપર, કને, નીચે, હેઠળ, સામું, પડખે, તરફ (પૃ. ૭૪)

(બ) પહેલાં, અગાઉ, પછવાડે, પછી (પૃ. ૭૪)

એમનું લિંગ સ્ત્રીલિંગ છે એમ જે કહ્યું છે એમાં માત્ર એક 'તરફ' અંગ જ સ્ત્રીલિંગ છે. જ્યારે પછવાડું (નપું.)+ એ = પછવાડે, પડખું (નપું.) + એ = પડખે, નીચું (વિશે.) + એ = નીચે, પાસ (પું.) + એ = પાસે એમ સિદ્ધ થયાં છે. 'સામું' પણ વિશેષણ છે. તેને પણ /-એ/ પ્રત્યય લાગી 'સામે' સિદ્ધ થાય. બાકીનાં અંગો અવ્યયો છે, સ્ત્રીલિંગ સંજ્ઞા નથી. ''જેઓ વિભક્તિ પ્રત્યયોને બદલે આવે છે એમને વિભક્તિ પ્રત્યયો ન જ લાગવા જોઈએ'' (પૃ. ૭૪) એવું વિધાન કર્યું છે પણ /-માં/ વિભક્તિ પ્રત્યય લાગેલા અંગને /-થી/ અને /-ન/ પ્રત્યયો લાગે છે, તથા /-એ/ પ્રત્યયવાળા અંગને પણ /-થી/ પ્રત્યય લાગે છે. જેમકે : ઘરમાંથી, ઘરમાંનું, ઘરેથી. તો પછી આ સ્થાન-વાચક નામયોગીઓને કેમ તે પ્રત્યયો લાગી ન શકે ? જેમકે : અંદરથી, અંદરનું, બહારથી, બહારનું.... હકીકતે તો જેમ એક વિભક્તિ પ્રત્યય એક કરતાં વધારે કારકાર્થનો ભાર વહે છે તેમ નામયોગી તરીકે જે અવ્યયો વપરાય છે તેમની પર પણ બેવડો અર્થભાર છે. નામને યોગે આવે ત્યારે તે વિભક્તિ પ્રત્યયો જેવું કારકાર્થ દર્શાવવાનું કાર્ય કરે અને એકલા આવે ત્યારે સંદર્ભની ભૂમિકા સૂચવતા, આખ્યાતના વર્ધક તરીકે આવતા ક્રિયાવિશેષણનું કાર્ય કરે.

હવે, નામયોગીવાળી રચના સમજવાનો પ્રયત્ન કરીએ.

'મારો હાથ' – આ પદને જો /-માં/ વિભક્તિ પ્રત્યય લગાડીએ તો 'મારા હાથમાં' એવી રચના મળે. જો તેને /-એ/ વિભક્તિ પ્રત્યય લગાડીએ તો 'મારા હાથે' કે 'મારે હાથે' એવી રચના મળે. હવે, 'પાસ' અંગ લઈએ. 'ઘરનો પાસ' તેને જો '/-એ/ વિભક્તિ પ્રત્યય લગાડીએ તો 'ઘરના પાસે' કે 'ઘરને પાસે' એવી રચના મળવી જોઈએ. પણ વાસ્તવમાં 'ઘરની પાસે' એવી રચના મળે છે. તે જ રીતે 'ઘરનું સામું'ને /-એ/ પ્રત્યય લાગતાં 'ઘરના સામે' કે 'ઘરને સામે' રચના મળવી જોઈએ, પણ વાસ્તવમાં 'ઘરની સામે' એવી રચના મળે છે. આમ, આવી રચનામાં દેખાતો /-ની/ પ્રત્યય સ્ત્રીલિંગી

પદસંવાદનો પ્રત્યય નથી. તેથી આ /-ની/ કે 'ને માટે, ને ખાતર, ને વાસ્તે, ને લીધે'માં આવતો /-ને/ કે 'ના વગર, ના સિવાય'માં આવતો /-ના/ જેવા પ્રત્યયો (કોક વાર વિકલ્પે આવતા)ને કડી પ્રત્યય તરીકે ઓળખવાનો મેં પ્રયત્ન કર્યો છે. વળી જો /-ની/ સ્ત્રીલિંગી પદસંવાદ દર્શાવતો હોય તો /-ને/ /-ના/ શું દર્શાવે છે ? તેથી અહીંયાં વિશેષણ + નામ એવી રચના નથી પણ મારા મતે નામ + નામયોગી એવી રચના જ છે.

વળી, ઘરની સામે/ ઘર સામે, રમેશની પાછળ/ રમેશ પાછળ (પૃ. ૭૪) એવી વિકલ્પવાળી રચના મૂકી છે, તો કોઈપણ સંબંધકવાચક વિશેષણ + નામ એવી રચનામાં વિશેષણો પ્રત્યય વગર આવે છે ખરાં ? જેમકે : રમેશની પેન, * રમેશ પેન. અહીં 'ઘર સામે', 'રમેશ પાછળ' એવી રચના સ્વીકાર્ય છે પણ 'રમેશ પેન' એ રચના સ્વીકાર્ય નથી. તેથી આ બંને સમાંતર રચનાઓ નથી. માટે 'સામે, પાછળ....' વગેરેવાળી રચના નામ + નામયોગીવાળી રચના કહેવાય, વિશેષણ + નામવાળી રચના નહીં.

''જે આજે ખરેખર અવ્યયો છે એમને જ આપણે નામયોગી કહીશું'' (પૃ. ૭૫) એમ કહીને વિવિધ અર્થ દર્શાવતા નામયોગીની જે સૂચિ આપી છે (પૃ. ૭૫) તેમાં 'લીધે'ને કરણવાચીમાં મૂક્યું છે તેને બદલે તે હેતુ અર્થે આવતાં નામયોગી ભેગું મૂકવું જોઈએ. વળી, – વાસ્તા (ફારસી પુ.) + એ = વાસ્તે, પ્રમાણ (ન.પું.) + એ = પ્રમાણે, સાથ (પુ.) + એ = સાથે, લીધું (વિશે.) + એ = લીધે – એમ સાધિત અંગો છે, જે મૂળમાં ખરેખર અવ્યયો નથી. 'બાદ' જેવું અંગ 'પછી, પહેલાં, અગાઉ'ની જેવું ક્રિયાવિશેષણ છે, અને 'સુધીમાં' અંગ 'સુધી + માં' – એમ પ્રત્યય લાગી સિદ્ધ થયું છે.

નામયોગીની ચર્ચા પછી નામના વર્ધક તરીકે આવતાં ગુણ અને સંખ્યાવાચક પદોની માત્રા કે પ્રમાણ દર્શાવવા તેની સાથે આવતા માત્રાસૂચકો કે સંખ્યાનો અંદાજ/આશરો દર્શાવતા ઘટકોની ચર્ચા કરતી વખતે માત્રાસૂચકોની ઉપસ્થિતિ પરનું નિયમન બહુ સ્પષ્ટ રીતે રજૂ કરવામાં આવ્યું છે. વળી સંબંધવાચકો, બીજાં વિશેષણો પણ લઈ શકે તથા ગુણવાચકો પણ એકથી વધુ હોઈ શકે એનાં ઉદાહરણો આપીને ભાષા કઈ રીતે આવર્તક રચના છે તેની સ્પષ્ટ સમજણ આપી છે.

પ્રકરણ ૫માં સર્વનામની ચર્ચા કરતી વખતે કરેલાં વિધાનો :

૧. 'સર્વનામના પ્રકારોમાંથી પુરુષવાચક સર્વનામો કે દર્શક સર્વનામોને **પૂર્વોલ્લેખિતની શરત લાગુ પડે છે.**' (પૃ. ૮૭)

૨. 'દર્શક સર્વનામોનો ઉપયોગ આમ તો પ્રત્યક્ષ પદાર્થોને લક્ષ્યમાં લઈને કરવામાં આવતો હોવાથી પણ એને **પૂર્વોલ્લેખની જરૂર પડતી નથી.**' (પૃ. ૮૭)

૩. 'એવી જ રીતે પુરુષવાચક સર્વનામોમાં જે પ્રથમ પુરુષ કે બીજો પુરુષ દર્શાવે છે એમના નામનો **ઉલ્લેખ પૂર્વે થયેલો જરૂરી નથી.....**'' (પૃ. ૮૭)

પહેલા વિધાનમાં પુરુષવાચક અને દર્શક સર્વનામોને પૂર્વોલ્લેખની જરૂર બતાવી છે, બીજા વિધાનમાં દર્શક સર્વનામને પૂર્વોલ્લેખની જરૂર નથી એમ કહ્યું છે, ત્રીજા વિધાનમાં પુરુષવાચક સર્વનામને પૂર્વોલ્લેખની જરૂર નથી એમ કહીને પરસ્પરવિરોધી વિધાનો એક જ પૃષ્ઠ પર આપવામાં આવ્યાં છે.

સર્વનામનાં અર્થગત પાસાં દર્શાવવામાં આવ્યાં છે (પૃ. ૮૮) તેમાં નિર્જીવ માટે વપરાતું 'કશું'ની સાથે 'કંઈ' સર્વનામ ઉમેરવું જોઈએ.

દર્શક સર્વનામનાં /આમ-/, /એમ-/, /તેમ-/ જે ઉપરૂપો (પૃ. ૯૨) દર્શાવ્યાં છે તે બહુવચનનાં છે એ સ્પષ્ટ કરવું જરૂરી.

સર્વનામનો જે કોઠો (પૃ. ૯૨) આપવામાં આવ્યો છે તેમાં 'કશેક' રૂપ સ્થાનવાચકમાં બંધબેસતું નથી. 'કશ્-' અંગને બીજાં સર્વનામોની જેમ /-એ/, /-થી/, /-માં/, /-ને/, /-ન-/ જેવા બીજા વિભક્તિ પ્રત્યયો પણ લાગે છે. અનિશ્ચિતતા દર્શાવનાર /-ક/ પ્રત્યય 'કશેક'માં જોવા મળે છે. ખરેખર તો 'અનિશ્ચિત'ની કોલમ બિનજરૂરી લાગે છે. વળી, આ /-ક/ પ્રત્યય 'આટલું'ને પણ લાગી 'આટલુંક' રૂપ બનાવે, જે કોલમમાં આપવામાં નથી આવ્યું. ઉપરાંત આ કોઠામાં સાદૃશ્યવાચક 'જેવું, આવું, તેવું, એવું, કેવું'નો પણ સમાવેશ થઈ શકે, જે અહીં દર્શાવ્યું નથી.

પ્રકરણ ૬માં ક્રિયાપદની રચનાની સમજણ આપતી વખતે ''આખ્યાત વિનાનું વાક્ય પણ સંભવતું નથી'' (પૃ. ૯૫) એવું વિધાન કર્યું છે પણ ભાષામાં આખ્યાત વિનાનાં અનેક, વાક્યો મળે છે. જેવાં કે : 'બાપ તેવા બેટા ને વડ તેવા ટેટા', 'એને તો આખી ગીતા મોઢે', 'આહા ! શું એનું રૂપ !'

ધાતુના આપેલા પ્રકારોમાં દ્વિકર્મક ધાતુની સમજણ ''આ પ્રકારની ક્રિયામાં કર્તા, ગ્રાહક અને ભાજક એવા કારકો સંકળાયેલા હોય'' (પૃ. ૯૮) એમ આપવામાં આવી છે. પરંતુ આગળ કારકોની આપેલી વ્યાખ્યામાં (પૃ. ૫૯-૬૦) ક્યાંય 'ભાજક' કારકનો ઉલ્લેખ નથી. આગળ પૃ. ૧૭૮ પર પણ ''લગભગ જો ક્રિયા અકર્મક હોય તો પ્રેરણા ઉમેરતાં ક્રિયાનો કરનાર ગ્રાહક અથવા ભાજક કર્મ બને'' એમ 'ભાજક'ની વાત આવે છે.

''કોઈ પણ પ્રક્રિયાવાચી ધાતુ કર્મવાળો તો હોય છે જ. એક રીતે એને અકર્તૃક કહી શકાય, પરંતુ સકર્મક

કહી ન શકાય. કારણ કર્મ તો અધ્યાહૃત છે જ.'' (પૃ. ૯૯). આ વાક્યોનો શો અર્થ ? આમાં કર્મ કેવી રીતે અધ્યાહૃત હોય છે ?

અહીંયાં, પ્રક્રિયાવાચી દ્વિકર્મક ધાતુની સૂચિમાં 'થવ્' ધાતુ નોંધ્યો છે, જે ખરેખર તો 'થા' ધાતુ છે. પૃ. ૧૬ ઉપર પણ 'થવ્' તરીકે નોંધ્યો છે, તો પૃ. ૧૦૦, ૧૦૧, ૧૨૪, ૧૨૭ પર તેને 'થ' તરીકે નોંધ્યો છે.

ધાતુના વર્ગીકરણનો જે કોઠો (પૃ. ૧૦૧) આપ્યો છે તેમાં 'ખવ'ને બદલે 'ખવા' હોવું જોઈએ. તથા આ કોઠામાં બીજા ધાતુનાં અંગોની પડછે 'જોઈએ' જેવું એકમાત્ર ત્રી.પુ.એ.વ.નું પૂર્ણરૂપ આપ્યું છે.

આખ્યાત સાથે સંકળાયેલ અવસ્થાતત્ત્વની ચર્ચા કરતી વખતે ''ગુજરાતી વર્તમાનકાલીન અપૂર્ણાવસ્થામાં ભેદ માનતી નથી'' (પૃ. ૧૦૮) એમ કહીને * જમતો છે – રચનાને અસ્વીકૃત ગણી છે. જો કે અમુક બોલીમાં આ જાતની રચના અસ્તિત્વ ધરાવે છે. શિષ્ટ બોલીમાં તેને બદલે બાહ્ય સ્તરે 'જમે છે' જેવી રચના વપરાય. એટલે ભાષા અપૂર્ણાવસ્થામાં ભેદ માનતી નથી એમ કઈ રીતે કહી શકાય ?

ભવિષ્યકાળના અવસ્થાના ભેદો ''વપરાશમાં લેવાતા નથી'' (પૃ. ૧૦૯) એમ કહ્યું છે, પણ 'ધોયું હશે, ધોતું હશે, ધોવાનું હશે'... જેવી રચનાઓ સામાન્ય વપરાશમાં જોવા મળે જ છે.

અર્થના બે મુખ્ય પ્રકાર નિર્દેશાર્થ અને આજ્ઞા. અને નિર્દેશાર્થના ચાર પેટાપ્રકારો – હકીકત, સંભાવના, ઇચ્છા અને વિધિ (પૃ. ૧૧૧) એમ આપ્યા છે. સંભાવનાનું તત્ત્વ હકીકત અને ઇચ્છા સાથે પણ આવે છે. ''જ્યારે વિધ્યર્થની સાથે સંભાવનાનું તત્ત્વ આવતું નથી. અને સૈદ્ધાન્તિક રીતે આવતું હોય તો પણ ખાસ પ્રચલિત નથી'' (પૃ. ૧૧૧) એવું વિધાન કર્યું છે પણ સામાન્ય વપરાશમાં ''જવું હોત, કરવું હોત, જવું હોય, કરવું હોય...'' જેવી અનેક સંભાવનાવાચી વિધ્યર્થની રચના પ્રચલિત છે જ.

આખ્યાતિક રચનાને સમજાવતી વખતે સંભાવનાનાં અને આજ્ઞાર્થનાં રૂપો માત્ર એકવચનમાં જુદાં પડે છે એમ જણાવ્યું છે. (પૃ. ૧૧૩) પણ સંભાવનાનાં રૂપો કરતાં આજ્ઞાર્થનાં રૂપોનો લય જુદો હોય છે, અને જે મહત્ત્વનો છે તેનો ઉલ્લેખ નથી.

''સંભાવનાર્થને ઘણીવાર શરત-અર્થ પણ કહેવામાં આવે છે'' (પૃ. ૧૧૫) એમ કહ્યું છે તો પ્રશ્ન એ થાય કે સંભાવનાને ક્યારે શરત-અર્થ કહેવાય ? સંભાવના (probability - પૃ. ૨૧૩) અને શરત (condition) વચ્ચે ભેદ શો ? શરતનો /-ત્-અત્/ પ્રત્યય સંભાવના કરતાં જુદો નહીં ?

આખ્યાતની અવસ્થાવાચી પ્રત્યયોવાળી બીજી જાતની રચના સમજાવતી વખતે આગામી અવસ્થા સૂચવનાર /-વાન-/ પ્રત્યયવાળી રચનામાં 'નીતા કાગળ લખવાની છે'-ની પડછે વપરાતી બીજી રચના 'નીતાને કાગળ લખવાનો છે' આપવામાં આવી નથી.

પ્રકરણ ૭માં ક્રિયાપદના એક વર્ધક તરીકે આવતાં ક્રિયાવિશેષણોની ચર્ચા કરતી વખતે સ્થળ, સમય, હેતુ, અભિગમ, રીત વગેરે વ્યક્ત કરતાં ક્રિયાવિશેષણોમાં 'રીત' ક્રિયાના અર્થની સૌથી નજીક હોય છે, એને ક્રિયાથી દૂર લઈ ન જવાય એ વાત ઉદાહરણો દ્વારા ધ્યાન પર લાવવામાં આવી છે.

''ભાષામાં નિપાતો, સંયોજકો વગેરેને પણ ક્રિયા-વિશેષણોમાં ન મૂકતાં એમને અવ્યયો કહેવાં'' (પૃ. ૧૩૮) એવું વિધાન કર્યું છે. જોકે અવ્યયની રચનાગત કે અર્થગત સમજણ / વ્યાખ્યા ક્યાંય મળતી નથી. વળી નામયોગીને શા માટે અવ્યય કહ્યા છે (પૃ. ૭૩, ૭૫) તેની સ્પષ્ટતા પણ ક્યાંય મળતી નથી.

પ્રકરણ ૮માં વાક્યના પ્રયોજનને આધારે, વક્તાના દૃષ્ટિકોણને આધારે અને ક્રિયાવિધાનની સંખ્યાના આધારે પડતા વાક્યોના પ્રકારો દર્શાવવામાં આવ્યા છે. વાક્યોના વિવિધ પ્રકારોને સમજાવવા સંભાષણ-સંદર્ભને અગત્યનો ગણ્યો છે.

સૌ પ્રથમ કર્તરિ-કર્મણિની ચર્ચા વિગતે કરવામાં આવી છે. આ ચર્ચા દરમ્યાન રમેશને હસવું આવ્યું (અપ્રયત્ન); લલિતાનું સ્વેટર ગૂંથવાનું ચાલે છે (શેષાર્થ) – જેવાં ઉદાહરણોમાં (પૃ. ૧૫૨-૧૫૩) ''કર્તાને બદલે કર્મ/ક્રિયાને પ્રાધાન્ય મળવાથી'' (૧૫૩) તેમને કર્મણિ ગણ્યાં છે. આ વાક્યોમાં ''કર્તાની અસ્વતંત્રતા સૂચવવા કર્મણિ રચના'' (પૃ. ૧૫૪) થઈ છે. ''અર્થાત્ કર્મણિ એ કેવળ વ્યાકરણિક પ્રક્રિયા ન રહે અને અર્થગત પ્રક્રિયા પણ બની જાય.'' (પૃ. ૧૫૪) એમ કહ્યું છે.

વળી, ક્રિયાની અભિવ્યક્તિ પ્રક્રિયા તરીકે થાય તો પણ કર્મણિ રચના મળે એમ કહીને 'દેખાવું' પ્રક્રિયાવાચકનાં ઉદાહરણો આપ્યાં છે (પૃ. ૧૫૫) તેમાં * હું દેખાય છે, રમેશ દેખાય છે – ત્યાં 'હું દેખાઉં છું' જેવું સ્વીકૃત વાક્ય મળે.

આગળ ચાલતાં કર્તાની અર્થગત અપ્રધાનતા દર્શાવતી રચનાના શક્યાર્થક, પ્રયત્નાર્થક, યોગ્યાર્થક એવા ભેદ દર્શાવ્યા છે. (પૃ. ૧૫૬) પણ પાછું 'રમેશને હસવું આવ્યું' – અપ્રયત્નાર્થક કર્મણિ રચનામાં આખ્યાતમાં કર્મણિનો પ્રત્યય ન લાગ્યો હોવાથી ''કદાચ આ વાક્ય રચનાની દૃષ્ટિએ કર્મણિ ન ગણીએ તો ચાલે'' (પૃ. ૧૫૬) એમ પણ કહ્યું છે. પૃ. ૧૫૩ ઉપર જેને શેષાર્થક કર્મણિ કહ્યો છે તેને પૃ. ૧૬૦ ઉપર ''એને કર્મણિનો

પ્રકાર ન ગણીને સ્વતંત્ર પ્રકાર ગણીએ તો વધારે યોગ્ય ગણાય'' એવું કહ્યું છે. અને છતાં કર્મણિના પ્રકારોનો કોઠો આપતી વખતે (પૃ. ૧૬૨) આ બંને પ્રકારને કર્મણિના પ્રકારોમાં સમાવવામાં આવ્યા છે.

કર્મણિ રચનામાં સહાયકારી તરીકે 'થા' અને 'જા'નો ઉપયોગ થાય છે, પુસ્તકમાં દર્શાવ્યા પ્રમાણે 'થવ' કે 'જવ' (પૃ. ૧૬૮)નો નહીં.

ઉદ્‌ગારવાચક વાક્યમાં પ્રશ્નાર્થસૂચક અને માત્રાસૂચક બંને પ્રકારના ઘટકો આવે છે (પૃ. ૧૭૪) એમ જે કહ્યું છે, તેમાં માત્રાસૂચક વગર પણ ઉદ્‌ગારવાચક વાક્ય બની શકે. જેમકે : આજે આપણે કેટલું કામ કર્યું ! – અહીંયાં વાક્યનો લય જ મહત્ત્વનો છે.

પ્રકરણ ૯માં પ્રેરક વાક્યની રચનાની સમજણ આપી છે ત્યાં ''પ્રેરક રચનામાં પ્રેરકનો પ્રત્યય લાગતાં પહેલાં ધાતુ કર્મણિ હોવો જરૂરી છે'' (પૃ. ૧૮૨) – એ વિધાન ચિંત્ય છે. ધાતુ શા માટે કર્મણિ હોવો જોઈએ તેની કોઈ સ્પષ્ટતા મળતી નથી. પ્રેરકનો પ્રત્યય /-અવ-/ ગણાવ્યો છે. અને તેનાં ઉપરૂપો /-અર-/, /-અડ-/, /-ડાવ-/ આપ્યાં છે.

''કેટલાંક રવાનુકારી રૂપોને પણ /-અવ-/ લાગતાં ધાતુ બને છે. ગટગટાવ, થપથપાવ'' (પૃ. ૧૮૪) – એમ જે કહેવામાં આવ્યું છે ત્યાં 'ગટગટ, થપથપ' અંગોને /-આવ-/ પ્રત્યય લાગ્યો છે, /-અવ/ નહીં. જો /-અવ/ પ્રત્યય લાગે તો 'ગટગટવ, થપથપવ' એવાં રૂપો મળે, 'ગટગટાવ, થપથપાવ' નહીં. માટે પ્રેરકનો પ્રત્યય /-અવ/ નહીં પણ /-આવ/ છે. લેખકે પૃ. ૯૯-૧૦૦ ઉપર પ્રેરકનો પ્રત્યય /-આવ/ જ દર્શાવ્યો છે. વળી, ઐતિહાસિક રીતે વ્યુત્પત્તિની દૃષ્ટિએ જોતાં પણ પ્રેરકનો પ્રત્યય /-આવ/ જ યોગ્ય ઠરે.

લેખકને મતે પ્રેરક રચના અર્થકક્ષાએ સંકુલ હોવા છતાં રચનાકક્ષાએ સાદી રચના છે. જો કે ડૉ. પ્રબોધ પંડિત પ્રેરક રચનાને સંકુલ સામે છે. (જુઓ 'વ્યાકરણ : અર્થ અને આકાર' પૃ. ૪-૫, ૧૦)

પ્રકરણ ૧૦માં સાદા અને મિશ્ર વાક્યની સમજણ આપીને સાદાં વાક્યો કઈ રીતે સંયોજન પામે અને મિશ્ર વાક્ય બને છે તે સમજાવ્યું છે. મિશ્ર વાક્યના સંયુક્ત અને સંકુલ પ્રકારો ક્યા પ્રકારના સંયોજનથી રચાય, એની પાછળ વક્તાની વિવક્ષા પણ કઈ રીતે કામ કરતી હોય છે તે ઉદાહરણો દ્વારા દર્શાવવામાં આવ્યું છે. ઉપરાંત સાપેક્ષીકરણની પ્રક્રિયા પણ સંયોજનમાં ભાગ લે છે, તે દર્શાવીને સાપેક્ષીકરણની પ્રક્રિયાને આ રીતે સમજાવી છે : ''વિધાનોને નામપદમાં, વિશેષણમાં કે ક્રિયા-વિશેષણમાં ફેરવવાની પ્રક્રિયા.'' સાથોસાથ સંયોજનમાં લયસંધિનું મહત્ત્વ પણ સમજાવવામાં આવ્યું છે.

આ ચર્ચા દરમિયાન '' 'છતાં', 'તો પણ', 'છતાં પણ'થી જોડાતાં વાક્યો સંયુક્ત નહીં પણ સંકુલ હોવાની શક્યતા છે'' (પૃ. ૨૦૨) એવું વિધાન કર્યું છે પણ તે કઈ રીતે સંકુલ હોવાની શક્યતા છે તેની સ્પષ્ટતા કરવામાં આવી નથી.

''રમેશ મોડો આવ્યો છતાં વહેલા આવવા કહ્યું હતું'' (પૃ. ૨૦૩) આ વાક્ય અસ્વીકાર્ય લાગે છે.

અંતે, સમાસને પણ સંયોજનની પ્રક્રિયા તરીકે વર્ણવ્યા છે.

સમગ્ર રીતે જોતાં આખું યે પુસ્તક 'ગુજરાતી વાક્યરચના' વિશે (નામયોગી વિશેના આલેખનને બાદ કરતાં) એક નવું જ દર્શન રજૂ કરે છે, જેમાં સંભાષણના સંદર્ભનો અને ભાષકની આંતરસૂઝનો સમુચિત ઉપયોગ કરાયો છે. ગુજરાતી વાક્યરચનાનું આવું સમગ્ર આલેખન આપણને અહીં જ જોવા મળે છે, અને એની રજૂઆત પણ સરળ રીતે કરવામાં આવી છે.

જો કે પુસ્તકમાંનાં થોડાંક વાક્યોની રચના કઢંગી લાગે છે. જેમકે :

- ''બંને એક જ અર્થના વાહક હોવા છતાં એમનામાં એક મૂળભૂત ભેદ રહેલો છે અને એ છે ભાષાના ચિહ્નની યાદૃચ્છિકતા. જ્યારે ચિત્રાત્મક ચિહ્ન પ્રતિબિંબ છે.'' (પૃ. ૨)
- ''ભાષાની પ્રકૃતિ લો. અસ્પષ્ટ રહે જ છે પણ સાથે ઘણીવાર ભાષાનાં વૈશ્વિક લક્ષણોને પણ અસ્પષ્ટ કરી છે.'' (પૃ. ૮)
- ''સાધન એ કર્મની અવસ્થામાં લાવવામાં આવતા બદલ માટેની ક્રિયામાં કર્તાના પ્રયત્ન પછી આવે છે.'' (પૃ. ૪૩)
- ''અત્યંત તર્ક આપણને ભાષકની સૂઝથી દૂર લઈ જવાનો સંભવ હોય છે.'' (પૃ. ૬૯)
- ''ક્રિયાને ઓળખાય છે એમાં સંડોવાયેલ કારકોની સંખ્યા, ભૂમિકા અને વિશિષ્ટ રીતથી જે એક ધાત્વર્થને બીજા ધાત્વર્થ અલગ કરે.'' (પૃ. ૧૦૧)
- ''ભૂતકાળથી રચના એ રીતે અપવાદાત્મક છે.'' (પૃ. ૧૧૧)
- ''નામ અથવા વિશેષણ 'કર' લાગે ત્યારે એ રચના ક્રિયાવાચી બને છે.'' (પૃ. ૧૨૪)

આ ઉપરાંત /-ય/ અને /-ક/ પ્રત્યયનો અર્થ ધ્યાનમાં લેતાં, 'ક્યારેય'ની જગ્યાએ 'ક્યારેક' (પૃ. ૭૨-૭૩) અને 'કેટલાંક'ની જગ્યાએ 'કેટલાંય' (પૃ. ૧૦૦)નો ઉપયોગ કઠે છે. 'બહુવચન' સંજ્ઞાનો ઉપયોગ વર્ણનમાં કરવામાં આવ્યો છે, પણ 'બહુવચન'ને બદલે 'અનેકવચન' (પૃ. ૫૮, ૧૭૨)નો ઉપયોગ પણ કરવામાં આવ્યો છે. પારિભાષિક સંજ્ઞાના ઉપયોગમાં એકરૂપતા જળવાવી જરૂરી

છે.

લેખનમાં 'અઘરાશ' (પૃ. ૭, ૬૯), 'નજીકતા' (પૃ. ૪૧, ૪૭, ૪૯, ૧૧૪), 'અચાનકતા' (પૃ. ૧૨૫), 'મિશ્રતા' (પૃ. ૧૮૯) જેવા નવા ઘડેલા શબ્દો પણ જોવા મળે છે.

આટલા સારા પુસ્તકને નજર લાગી છે મુદ્રારાક્ષસની ! મુદ્રારાક્ષસે આ પુસ્તકનો એવો તો ભરડો લીધો છે કે એનું પહેલું વાંચન તો જાણે મુદ્રણની ભૂલો સુધારવા જ કરવું પડે ! મુદ્રણમાં આશરે ૭૦૫ જેટલી છાપભૂલો દેખાઈ છે. જેમાં આવશ્યક અનુસ્વારની અનુપસ્થિતિ કુલ ૨૯૧ જગ્યાએ છે, જેમાં નપુંસકલિંગનાં બહુવચનનાં રૂપોની સાથે આવતાં વિશેષણો, ક્રિયાપદો વગેરેમાં ૨૨૧ જગ્યાએ, ક્રિયાવિશેષણોમાં ૬૧ જગ્યાએ અને સ્વતંત્ર ક્રિયાપદોમાં ૯ જગ્યાએ છે. તો અનુસ્વારની અનાવશ્યક ઉપસ્થિતિ ૨૮ જગ્યાએ દેખાઈ છે.

લેખક સંસ્કૃતના વિદ્વાન હોવા છતાં અનેક સંસ્કૃત શબ્દોની છાપભૂલો નવાઈ પમાડે છે. જેવા કે પાણિનિ (૩ વાર, અને છેલ્લા પૂંઠા પર), વર્તમાનકાલીન (૯ વાર), ભૂતકાલીન (૧૩ વાર), અભૂતકાલીન (૧ વાર), ભવિષ્યકાલીન (૪ વાર), પૃથક્તા (૨ વાર), પીતાંબર, પારંપરિક, પરિઘ, પાર્શ્વભૂમિ, કાકુ, કર્તરિ (૭ વાર), કાતરત્વ (માત્ર મહત્ત્વમાં મહત્+ત્વ હોવાથી ત બેવડો આવે, બીજે નહીં) વગેરે શબ્દો ભૂલવાળા છપાયા છે.

ઊઠવું, ઊડવું, ઊગવું, ઊંપસવું, ઊભવું, ઊકલવું, ખૂલવું જેવા આખ્યાતની જોડણીભૂલો, તો કર્મણિ તથા પ્રેરકમાં મૂળ આખ્યાતના આદિ દીર્ઘ સ્વરને હ્રસ્વ કરવાનો નિયમ ન પાળવાથી થયેલી અનુક્રમે ૭ અને ૧૨ જોડણીભૂલો, તો માહિતી, (૬ વાર), કાબૂ (૮ વાર), નમૂનો (૫ વાર), ટુકડો (૩ વાર) જેવી સામાન્ય જોડણીની ભૂલો આંખને ખૂંચે એવી છે, અંગ્રેજી સ્પેલિંગની પણ ૪ ભૂલો મળે છે.

અલબત્ત, આ મુદ્રારાક્ષસને અને આગળ નોંધ્યાં છે એવાં કેટલાંક અનવધાનોને નજરઅંદાઝ કર્યા પછી જરૂર એમ કહી શકાય કે ગુજરાતી વાક્યરચનાનું આ પ્રકારનું પુસ્તક આપવા માટે લેખક આપણા અભિનંદનના અધિકારી ઠરે છે. □

ઉષાકાન્ત મહેતા

ફિલ્માવલોકન : અભિજિત વ્યાસ પ્ર. લેખક, મુ. વિક્રેતા આર. આર. શેઠની કંપની, ૧૯૯૧ ડિ. ૧૯૨ રૂ. ૬૦

આવકાર્ય ઘટના

સિનેમાવિવેચન એ આપણી ભાષામાં પ્રમાણમાં ઓછો ખેડાયેલો પ્રકાર છે. સિનેમાધ્યમ અને સિનેકૃતિઓને ગંભીર રીતે લેનારા સાહિત્યકારો, સાહિત્યવિવેચકો અને વિદ્વાનો પણ આપણે ત્યાં ઓછા. તેમાંયે વળી આ માધ્યમને અને તેની કૃતિઓનું વૈજ્ઞાનિક દૃષ્ટિએ પૃથક્કરણ કરનારા કે એમને રસશાસ્ત્રીય દૃષ્ટિએ મૂલવનારા લેખકો-વિચારકો આપણી ભાષામાં હાલ નહિવત્. આવી પરિસ્થિતિમાં અભિજિત વ્યાસ જેવા યુવાન ઉત્સાહી સિનેઅભ્યાસી પાસેથી સિનેમાધ્યમના ગંભીર અભ્યાસની અપેક્ષાને કંઈક અંશે સકાર કરતું પુસ્તક આપણી ભાષાને પ્રાપ્ત થાય તે એક આવકાર્ય ઘટના.

વળી, ભારતીય ચલચિત્રના મૂક ચિત્રોના ગાળાના પાયાના પ્રદાનકર્તા દ્વારકાદાસ સંપત તથા સરદાર ચંદુલાલ શાહ જેવી પ્રતિભાઓ અને સૌરાષ્ટ્ર કિનેમેટ્રોગ્રાફ કું. (રાજકોટ : ઈ.સ. ૧૯૨૩-'૨૯) જેવી નિર્માણ કંપનીની આ ક્ષેત્રને ભેટ ધરનારી ભૂમિમાંથી તેઓ આ સર્જન લઈને આવે તે જોગાનુજોગ પણ અહીં સહર્ષ નોંધવો રહ્યો.

સિને-રસદર્શન અને સિનેકૃતિના ગંભીર અભ્યાસની દિશામાં આ પુસ્તક એક સન્નિષ્ઠ પ્રયાસ છે. પોતાની એક પૃષ્ઠની પ્રસ્તાવનામાં લેખક જણાવે છે તેમ તે 'સિનેમાના એસ્થેટીક અને અન્ય વિગતો'ની ચર્ચા કરતું પુસ્તક છે. પોતાના લેખોને એમણે ૬ વિભાગોમાં વહેંચ્યા છે. વિભાગ 'એક' અભ્યાસ અને સિદ્ધાંતોની દૃષ્ટિએ મહત્ત્વનો છે, જેમાં 'ફિલ્મ જોવાની કલા', 'ચલચિત્ર કલા' અને 'આકારની વિભાવના' તથા 'સાહિત્ય અને સિનેમા' જેવા ત્રણ લેખોનો સમાવેશ થયો છે. અહીં લેખકનું સિનેમ વિષયક અભ્યાસનિષ્ઠ વલણ સ્પષ્ટરૂપે વ્યક્ત થાય છે. પરંતુ, અભ્યાસના વલણમાં સાતત્ય નહિ જળવાતાં તે ભિન્ન વલણોમાં વહેંચાઈને પૂરતો અસરકારક બની શકતો નથી. તેવું જ પસંદગીકૃત મહત્ત્વના દિગ્દર્શકો, સિનેકૃતિઓ વગેરે બાકીના પાંચ લેખો બાબત પણ વત્તેઓછે અંશે બનતું જણાય છે. જેમકે સિનેકૃતિઓ માત્ર મનોરંજનનું સાધન ન હોવા બાબત તેઓ વિધાનો કરે છે, જે મહત્ત્વનાં

છે, અને વાચક તથા સામાન્ય પ્રેક્ષકને પ્રગતિકારક દિશામાં આગળ વધવા પ્રેરે છે. પરંતુ ત્યાર બાદ તેઓ ક્યાંક સિનેનિર્માણ કસબ વિષયક (ટેકનિકલ) બાબતોની નિરસ વિગતમાં ઊતરી પડે છે, તો ક્યાંક પ્રેક્ષકને ફિલ્મ જોવાની દૃષ્ટિ કેળવવા માર્ગદર્શન આપવા પ્રયાસ કરે છે, જેની રજૂઆત થોડી અસ્પષ્ટ બની જતી હોઈ સામાન્ય તથા સુજ્ઞ વાચકને પણ સહેલાઈથી ગ્રાહ્ય નીવડવા બાબત શંકા નીપજવા લાગે છે. વળી, ટેકનિકલ પાસાંને પરિશિષ્ટમાં સમાવી લઈ અને અહીં દિગ્દર્શક – સિનેસર્જકની સર્જનપ્રક્રિયા વિષે થોડી વધુ ચર્ચા થઈ હોત તો એ વિશેષ મદદરૂપ બની હોત.

ફિલ્મ તે સહોપસ્થિતિની કલા છે. તેવું પ્રતિપાદન યથાસ્થાને છે અને તે સમજાવવા દર્શાવાયેલ પુડોવકિને કરેલ પ્રયોગનું ઉદાહરણ રસપ્રદ બને છે, પરંતુ આ લેખમાં અન્યત્ર પ્રેક્ષકને સહાય કરવાના તેમના સન્નિષ્ઠ પ્રયાસ છતાં, તથા 'ગર્મ હવા' 'કલિયુગ' અને 'ખંડહર' જેવી જાણીતી સિનેકૃતિઓમાંથી ઉદાહરણ ટાંકવા છતાં, રજૂઆતની સરળતાના અભાવે તેઓ સામાન્ય વાચક – પ્રેક્ષકને સહાયરૂપ થવામાં સફળ થયા જણાતા નથી.

'સિનેકલામાં આકારની વિભાવના'માં તેઓ સિનેમા-વિષયક ગંભીર રીતે વિચાર કરનારા પાશ્ચાત્ય સિનેવિવેચકો તથા અભ્યાસીઓ જેવા કે મુન્સ્ટરબર્ગ, આઈઝેન્સ્ટાઈન, બેલા બાલાઝ, આન્દ્રે બાઝેં, ડડ્લે એન્ડ્રયુઝ, ક્રિશ્ચયન મેટ્ઝ વગેરેના સંદર્ભ આપી પશ્ચિમમાં સિને માધ્યમ વિશે થયેલ ગંભીર વિચારણાના ઇતિહાસની વિગતોને ટૂંકમાં ક્રમબદ્ધ રીતે તપાસવાનો પ્રશસ્ય પ્રયાસ કરે છે. આગળ વધી તેઓ ફ્રાન્સના ક્રિશ્ચન મેટ્ઝ નામના વિચારકે સંકેતવિજ્ઞાન (સેમીઓલોજી)ની મદદથી સિનેકૃતિના ગૂઢાર્થોને સમજવા કરાયેલા પ્રયાસોની નોંધ લે છે. અને મેટ્ઝના વિચારોને સમજાવતું ડડ્લે એન્ડ્રયુઝનું મહત્ત્વનું અવતરણ ટાંકે છે :

Semiology in general is the science of meaning and film semiotics proposes to construct a comprehensive model capable of explaining how a film embodies meaning or signifies it to an audience..

આમ કરીને તેઓ આપણી ભાષાના સુજ્ઞ વાચકો સમક્ષ આ પાશ્ચાત્ય સિનેવિવેચકો-વિચારકોના વિચારોને કદાચ સર્વ પ્રથમ વાર રજૂ કરવાનો યશ મેળવે છે. પરંતુ, તે સાથે આ વિચારકોના સિદ્ધાંતોના ભારતીય સિનેમા કે પરિસ્થિતિ સાથે તંતુ જોડી શક્યા હોત તો તેઓ વાચક-પ્રેક્ષકને વધુ મદદરૂપ બન્યા હોત.

ઉપરોક્ત અનુસંધાને તેઓ સત્યજિત રાયની 'પાથેર પાંચાલી'ના સંદર્ભમાં રોબીનવુડના પુસ્તકનો કે ડૉ. મેરી સિટનના સત્યજિત પરના પુસ્તક 'પોર્ટ્રેટ ઑવ્ એ ડાયરેક્ટર' અને શ્રી દાસગુપ્તાના 'સિનેમા ઑવ્ સત્યજિત રાય' વિષે ઉલ્લેખ જરૂર કરે છે. પરંતુ ત્યાર બાદ તેઓ ગુજરાતી ભાષામાં આ દિશામાં થયેલા નહિવત્ પ્રયાસોની ટીકા કરી અફસોસ વ્યક્ત કરે છે. છતાં, મૂક ચલચિત્રના સમયગાળામાં જ્યારે સિનેમાધ્યમ સર્વથા બાલ્યકાળમાં હતું ત્યારે સિનેમા વિશે કંઈક અંશે ગંભીર વિચારણાના સર્વપ્રથમ પ્રયાસો ગુજરાતી ભાષામાં થયા હતા. ભારત-ભરનું સર્વ પ્રથમ સિનેપત્ર (મોજમજાહ, ૧૯૨૪) ગુજરાતી ભાષામાં પ્રકટ થયું હતું, અન્યભાષી વિવેચકો પોતાના વિચારો અનૂદિત સ્વરૂપે પ્રકટ કરવામાં પણ ગૌરવ અનુભવતા વગેરે વિગતોથી લેખક અજાણ જણાય છે. તે સાથે ગુજરાતી ભાષામાં સિનેમાને ગંભીર રીતે લેનાર માત્ર દૂરના જ નહિ, પરંતુ લેખકના નજીકના પુરોગામીઓ વિશે અહીં નહિ લેવાયેલી નોંધ થોડી ખટકે છે.

'સાહિત્ય અને સિનેમા' જેવો વિષય કોઈ પણ સિનેઇતિહાસકાર કે સિનેવિવેચક માટે હંમેશ મહત્ત્વનો બની રહી શકે, કે સિનેમાવિષયક ચર્ચામાં તે મહદઅંશે અનિવાર્ય બની જાય છે. કારણ કે અનેક સાહિત્યકૃતિઓ પરથી સિનેકૃતિઓ સર્જાઈ છે. ઉપરોક્ત સંબંધને તે જ શીર્ષકયુક્ત લેખમાં સમાવી ચર્ચા કરવાનો એક સારો પ્રયાસ કર્યો છે. પ્રત્યેક માધ્યમમાં પોતાની આગવી શક્યતાઓ તેમજ મર્યાદાઓ રહેલી છે અને તે બંને ભિન્ન સ્વરૂપે વ્યક્ત કે છતી થાય છે. આ મુદ્દો લેખક જરા સ્પષ્ટ કરી શક્યા હોત તો વાચકને તે લાભદાયી નીવડ્યો હોત. સાહિત્યકૃતિ પરથી સર્જાયેલ સિનેકૃતિ ક્યારેક ઓછી કે વધુ અસરકારક નીવડી હોય કે સાહિત્યકૃતિની તુલનામાં સિનેકૃતિ ઊણી ઊતરી હોય તેનાં કોઈ ચોક્કસ દૃષ્ટાંતો ટાંકી ચર્ચા કરી બંને માધ્યમની શક્યતા અને મર્યાદાઓ વિશે તેઓ પ્રકાશ પાડી શક્યા હોત. આપણા દેશની અનેક જાણીતી સાહિત્યકૃતિઓ પરથી સિનેકૃતિઓ સર્જાઈ હોઈને આ બાબત ઘણી સરળતાથી વાચકોને સમજાવી શકાઈ હોત.

વળી, સાહિત્યકૃતિ તે પરોક્ષ માધ્યમ, નાટ્યકૃતિ પણ એક સાહિત્યપ્રકાર હોવાથી ભજવાઈ ન હોય ત્યાં સુધી પરોક્ષ માધ્યમ અને ભજવાય ત્યારે તે પ્રસ્તુતિક્ષમ કલા (પરફૉર્મિંગ આર્ટ)માં પરિણમી પ્રત્યક્ષ માધ્યમની અભિવ્યક્તિ બની રહે છે. જ્યારે માત્ર ઔદ્યોગિક યુગમાં અસ્તિત્વમાં આવેલું સિનેમાધ્યમ બંને અભિવ્યક્તિની ક્ષમતા ધરાવે છે. આ હકીકત પર યોગ્ય ભાર મૂકી શકાયો હોત તો વાચક – પ્રેક્ષકને સિનેમાની વધુ સારી ઓળખ પ્રાપ્ત થઈ શકી હોત. અને તેમ કરી તેઓ સાહિત્ય અને સિનેમા તેમ બે ભિન્ન માધ્યમ વચ્ચેનો મહત્ત્વનો તાત્ત્વિક ભેદ વધુ સ્પષ્ટ કરી શક્યા હોત.

અહીં આગળ વધતાં તેઓ યુવાન કન્નડ દિગ્દર્શક ગિરીશ કાસારવલ્લીનું અવતરણ The cinema was quite simply considered mere extension of literature ટાંકે છે અને પોતા તરફથી તેની સમજૂતિ આપતું 'સહિત્યમાં લાવાયેલ શબ્દની અવેજીમાં ફિલ્મમાં કેમેરાને મૂકવામાં આવે છે' જેવું વિધાન કરે છે જેની સાથે ટેકનિકલ દૃષ્ટિએ પૂરી રીતે સંમત થવું મુશ્કેલ બને છે. શબ્દની અવેજીમાં સિને માધ્યમમાં સિનેછાયાઅંકિત દૃશ્યો (સિનેમેટોગ્રાફિક વિઝ્યુઅલ્સ)નો ઉપયોગ થાય છે તેમ કહેવું વધુ વૈજ્ઞાનિક, વધુ ઉચિત લેખાશે. અહીં તેઓ કદાચ આ જ પુસ્તકમાં અન્યત્ર નોંધેલા હિચકોકના વિધાનને આધારભૂત માની ચાલ્યા જણાય છે, પરંતુ આ બાબતમાં એમણે જ અહીં અન્યત્ર ટાંકેલ મેટ્ઝના આ અવતરણ - Multiple graphics traces which include all written material which we read off screenને આધારભૂત માની ચાલ્યા હોત તો તે કદાચ વધુ યોગ્ય થયું હોત.

વળી, અહીં કન્નડ સાહિત્યકૃતિ 'સંસ્કાર' પરથી તે જ નામની સિનેકૃતિ ગિરીશ કાસારવલ્લીએ સર્જી તેવો હકીકતદોષ (કે સરતચૂક) પણ છે. યુ. આર. અનંતમૂર્તિની નવલકથા પર આધારિત સિનેકૃતિનું સર્જન ન તો ગિરીશ કાસારવલ્લીએ કર્યું છે, કે ન તો ગિરીશ કર્નાડે કર્યું છે. તે સિનેકૃતિના દિગ્દર્શક તો ડૉ. પટ્ટાભિરામ રેડ્ડી છે. નાટ્યલેખક ગિરીશ કર્નાડનું પ્રદાન તો અહીં મુખ્ય અભિનેતા તરીકેનું છે.

આ જ લેખમાં લેખક-દિગ્દર્શક બુદ્ધદેવ દાસ ગુપ્તાના વિચારોને રજૂ કરતા તેઓ સિનેકૃતિ અને કવિતાની તુલના કરે છે તથા બંને કલા પ્રકારના મૂળભૂત ઘટકો 'આકાર' (ફોર્મ) અને 'લય' (રીધમ) વિષે ચર્ચા કરે છે તે રોચક બને છે. 'દરેક સંવેદનશીલ ફિલ્મસર્જકે કવિ થવું રહ્યું' કે 'દરેક કલાને એનો કાવ્યાત્મક અર્થ હોય છે અને સિનેમા તેમાંથી બાદ નથી' જેવાં વિધાનો અહીં મહત્ત્વનાં બની દાદ માગી લે છે.

છેવટે આ લેખના અંતમાં તેઓ આપણી ભાષાના સિનેવિવેચનની (વર્તમાન) સ્થિતિ બાબત આક્રોશ ઠાલવે છે : 'આપણો દરેક સાહિત્યકાર એમ માને છે કે આપણે તો લેખક-કવિ-વિવેચક એટલે આપણને કંઈ પણ લખવાનો અધિકાર. પરિણામે ફિલ્મોને ન સમજતા લોકોએ પણ એના પર લેખન કાર્ય આરંભ્યું. ફિલ્મનું વિવેચન કરતાં ફિલ્મવિષયક અલ્પવાત અને તેમાંની વાર્તાને જ સાહિત્યિક માપદંડથી તપાસ્યે રાખવાનો શિરસ્તો શરૂ થયો' જેવાં વિધાનોમાં વ્યક્ત થતો આ આક્રોશ વાજબી છે, અને હિમ્મતભર્યો છે. અહીં સિનેકૃતિને તેનાં મૂળભૂત તત્ત્વો તથા સિનેમાધ્યમમાં રહેલ શક્યતાઓના માપદંડથી તપાસવાના વલણની તેઓ હિમાયત કરે છે, અને આપણે ત્યાં તેમ ન થવા બાબત તેઓ આક્રોશ ઠાલવે છે, જેની સાથે બેશક સંમત થવું ઘટે.

પરંતુ પુસ્તકના પાછળના લેખો, જેમાં લેખક પોતે ચોક્કસ સિનેકૃતિઓ તપાસે છે ત્યારે 'ત્રિકાલ' કે 'ખંડહર' જેવી કૃતિઓ વિશેની આંશિક ચર્ચાને બાદ કરતાં લેખક પોતે જ તે વલણ જાળવી શક્યા જણાતા નથી ! દા.ત. સિનેકૃતિ 'ધ અધર સાઈડ'. દસ મિનિટની ટૂંકી ફિલ્મ. જેમાં સંગીત નથી કે સંવાદ નથી. કૃતિમાં કથા નહિવત્ છે છતાં અહીં તેમની મુખ્ય ચર્ચા કૃતિના વર્ણનાત્મક પાસા (કથાતત્ત્વ) વિશેની જ રહી છે. અહીં અર્થઘટન પણ સ્વયંસ્પષ્ટ છે તેથી તેના વિશે વધુ વિધાનો કરવા કરતાં સિનેકૃતિનાં ક્યાં મૂળભૂત તત્ત્વો તથા તેની માવજત તેને કલાકૃતિ બનાવે છે તે વિશે ચર્ચા કરવાનો લેખકને પૂરતો અવકાશ હતો; પણ તે તકનો તેઓ પૂરતો લાભ ઉઠાવી શક્યા નથી. તેથી કૃતિના તે પાસાને પૂરતો ન્યાય મળ્યો જણાતો નથી. 'ત્રિકાલ'વિષયક રજૂઆત અને 'ખંડહર' વિષેની ચર્ચામાં પણ આ મર્યાદા કેટલેક અંશે તો રહેજ છે. વળી 'ત્રિકાલ' વિષેની રજૂઆત સઘન હોવા છતાં તે તેટલી સરળ અને સુગ્રાહય રહી નથી. અને 'બેટલશીપ પોટેમકીન', 'બાઈસીકલ થીવ્સ', 'રાશે મોન' વગેરેની ટૂંકી ચર્ચામાં પણ કથાતત્ત્વ જ કેન્દ્રસ્થાને રહ્યું છે, અને સિનેકૃતિ તરીકેની મૂલવણી લગભગ નહિવત્ છે. 'લાસ્ટ ફાઈવ ડેઈઝ' વિશે પણ કંઈક અંશે આમ જ બન્યું છે, પરંતુ ઓછું.

'ચાર્લી ચેપ્લીન વિષે થોડું' એ લેખ રોચક બન્યો છે. ચેપ્લીન વિષેની કોઈ ચર્ચા તેના દંતકથામય અમર પાત્ર 'રખડુ' (ટ્રેમ્પ) વિના થઈ શકે નહિ; અને તે ન્યાયે તેઓ તેની ચર્ચામાં ઊતર્યા છે, પરંતુ આ પાત્રના ઊંડાણમાં તેઓ ઊતર્યા હોત તો વાચકને પાત્રની સાચી સમજ આપી શક્યા હોત. ચેપ્લીને પોતાની આત્મકથામાં પોતાના આ 'રખડુ' પાત્રના ઉદ્ભવની ઘટના વિષે સુંદર નોંધ કરી છે. આવી સામગ્રીનો ઉપયોગ કરી ચેપ્લીનમાંની કલાકાર સર્જકપ્રતિભા વિશે વિશેષ પ્રકાશ પાડવા કરતાં તે સામ્યવાદી નહોતો તેવું પુરવાર કરવાના પ્રયત્નમાં તેમણે વધુ પૃષ્ઠો ખરચ્યાં જણાય છે. પાછળના લેખાંશમાં તેની 'ગોલ્ડ રશ' 'સીટી લાઈટ' અને 'ગ્રેટ ડીક્ટેટર' જેવી કૃતિઓ વિશે તેઓ થોડી વિગતે ચર્ચા જરૂર કરે છે. વળી, 'ગોલ્ડ રશ'માં પ્રયોજાયેલ સર્રિઆલીસ્ટ ઈમેજ વિષે પણ તેઓ નોંધે છે.

પરંતુ, સિનેકૃતિને મનોરંજન તરીકે માણનારા તથા ગંભીર અભિવ્યક્તિ તરીકે લેનારા તેમ બંને પ્રેક્ષકવર્ગને ચેપ્લીનની સિનેકૃતિ એક સરખી અસરકારકતાથી સ્પર્શી શકતી હતી તે ચેપ્લીનની સર્જક તરીકે એક નોંધપાત્ર

સિદ્ધિ હતી; તે મુદ્દાને સ્પર્શવાનું ચૂકી જઈ આ સમીક્ષકને મતે લેખકે ચેપ્લીનને ભારે અન્યાય કર્યો ગણાય. સામાન્ય તથા બુદ્ધિજીવી તેમ બંને પ્રેક્ષકવર્ગને સ્પર્શી શકવાની સિદ્ધિ બહુ ઓછા સિનેસર્જકો હાંસલ કરી શક્યા છે. આ વાતની નોંધ લીધા વિના કેમ રહેવાય ! કંઈક અંશે આ પ્રકારની સિદ્ધિ આપણા ગુજરાતી સિને-દિગ્દર્શક કેતન મહેતાએ પોતાની કૃતિ 'ભવની ભવાઈ'માં હાંસલ કરી છે. પરંતુ આ ગુજરાતી દિગ્દર્શકની ઉપરોક્ત કૃતિને બ્રેખ્તીઅન એલીએનેશનના સંદર્ભમાં માત્ર એકવાર ટાંકવા સિવાય સમગ્ર પુસ્તકમાં તેમનો કોઈ ઉલ્લેખ કે એમને વિશે કોઈ ચર્ચા જોવા મળતી નથી તે બાબતે સખેદ આશ્ચર્ય થયા વિના રહેતું નથી !

'કેમેરાના કવિ : સત્યજિત રાય' 'ઋત્વિક ઘટક' અને ઈન્ગેમાર બર્ગમેન જેવા સિનેદિગ્દર્શકવિષયક લેખોને પણ વધુ ને વધુ માહિતીપ્રચુર બનાવવામાં લેખકે વિશેષ પ્રયાસ કર્યો જણાય છે. માહિતીને પાછળ પરિશિષ્ટ કે ફિલ્મોગ્રાફી આપીને સમાવી લઈ રાયની 'અપુત્રયી' અને ઘટકની 'મેઘે ઢાકે તારા' 'કોમલ ગાંધાર' અને 'સુવર્ણરેખા' જેવી સિનેકૃતિઓમાંની કેટલીકનો રસાસ્વાદ કરાવીને તેઓ તેમની કલાપ્રતિભાને ન્યાય આપી શક્યા હોત. બર્ગમેનની કૃતિઓ વિષે પણ કથાતત્ત્વવિષયક રજૂઆત પ્રધાન રહી છે. અહીં પણ તેઓ 'સેવન્થસીલ' કે 'વાઈલ્ડ સ્ટ્રોબેરી' જેવી જાણીતી કૃતિઓની સિનેમય (સિનેમેટીક) સિદ્ધિઓને મૂલવીને વાચક-પ્રેક્ષકને કશુંક વિશેષ આપી શક્યા હોત.

કલાત્મક સિનેકૃતિ વિષે ગુજરાતી ભાષાના કોઈ કવિને કવિતા સ્ફુરી હોય તે એક ન ઘટેલી કે ઓછી ઘટેલી ઘટના. લેખકે આ મહત્ત્વની ઘટનાની નોંધ આ પુસ્તકમાં 'જયદેવની આંખે ગોદાર' નામના એક લેખમાં સમાવીને લીધી છે તે પણ એક વિલક્ષણ ઘટના. ફ્રેન્ચ નવ્ય ધારાના સિનેદિગ્દર્શક ગોદારની બે સિનેકૃતિઓ 'બ્રેથલેસ' અને 'વીક એન્ડ'થી સ્પંદિત થઈ યુવાન સિનેઉત્સાહી કવિ જયદેવ શુક્લે રચેલ અછાંદસ કવિતા 'ગોદારને' વિષે તેમણે અહીં ચર્ચા કરી છે. આમ કરી તેઓ સિનેકૃતિ અને કાવ્યકૃતિના નજીકના સંબંધની વાચકને પુનઃ યાદ અપાવે છે, અને 'કાવ્યત્મક અર્થમાં જ ફિલ્મનો સાચો સ્વભાવ પ્રાપ્ત થાય છે' તેવા અગાઉ કરાયેલ વિધાનની પ્રતીતિ કરાવી જાય છે.

કદાચ તેથી જ તેમણે આ પુસ્તકની પ્રસ્તાવના લખવા બાબત વિનંતી આપણી ભાષાના સંવેદનશીલ કવિ-ચિત્રકાર તથા સિને-અભ્યાસી ગુલામમોહમ્મદ શેખને કરી હશે. શેખની પ્રસ્તાવનામાં પણ ચિત્રકાર તરીકેનાં તેમનાં કલ્પનોની સંગે તેમનું કવિહૃદય ધબક્યું છે ! □

વિજય શાસ્ત્રી

કથાપ્રસંગ : દીપક મહેતા ગુજરાત સાહિત્ય અકાદમી, ગાંધીનગર, ૧૯૯૦ ડિ. ૨૨૨ રૂ. ૪૫

સૈદ્ધાન્તિક અને કૃતિલક્ષી ચર્ચા

નવલકથાવિષયક લેખોના આ સંગ્રહમાં નવલકથાની કૃતિનિષ્ઠ વિવેચના, ઐતિહાસિક દૃષ્ટિકોણથી થતું નિરૂપણ અને સ્વરૂપનિષ્ઠ સિદ્ધાન્તચર્ચા એમ ત્રિવિધ અભિગમોથી લેખકે કામ કર્યું છે. આપણે ત્યાં નવલકથાવિવેચન ઓછું થયું નથી પણ પરીકથાની વિગતે વાત થઈ હોય કે અન્ય પ્રાંતના નવલકથાસાહિત્યનો લાંબી લેખણે પરિચય અપાયો હોય એવું ઝાઝું બન્યું નથી. દીપક મહેતાને મરાઠી નવલકથાઓનો પરિચય એક અભ્યાસીને છાજે તેવો છે અને કોઈ કોઈ નિમિત્તે પશ્ચિમની કૃતિઓનો અભ્યાસ કરવાનું પણ બન્યું છે, પરિણામે અહીં ગુજરાતી કથાસાહિત્ય ઉપરાન્ત ઍન્ડરસનની બાળકથાઓ કે હેમિંગ્વેની 'ઓલ્ડ મેન એન્ડ ધ સી' જેવી કૃતિઓનો પણ એમણે અભ્યાસ આપ્યો છે.

પરીકથા વિશેના પ્રથમ બે લેખોમાંથી પહેલો લેખ પરીકથાની સામગ્રી, હેતુ, ભાવનિરૂપણ, પાત્રસૃષ્ટિ, તેના વાચન દરમિયાન સરજાતી ભાવસ્થિતિઓ વગેરે અંશોનું વિશ્લેષણ કરીને બાળમાનસ અને પરીકથાનો સમ્બન્ધ કયા સ્વરૂપનો હોય છે તે દર્શાવે છે. રવીન્દ્રનાથના સત્ય અને આરો સત્ય (પરમ સત્ય)ની વાત લેખકે અહીં કેમ યાદ નથી કરી તેની આપણને નવાઈ લાગે તેમ છે, છતાં એ જ મતલબનું કથન તેઓ કરે છે કે 'મોટે ભાગે પરીકથામાંની બાહ્ય વિગતોનો તાળો બાળકના જીવનની વિગતો સાથે મળતો હોતો નથી, પણ બાળમાનસની આંતરિક સમસ્યા સાથે કોઈ ને કોઈ રીતે પરીકથાનો તાળો મળી રહેતો હોય છે.' (પૃ. ૫) હાન્સ ઍન્ડરસનની પરીકથાઓનો પરિચય બીજા લેખમાં અપાયો છે.

સંગ્રહનો સૌથી નબળો ગણાય એવો લેખ છે 'જગતની શ્રેષ્ઠ નવલકથાઓ'. એમાં 'લા મિઝરેબલ' જેવી કૃતિનો કંઈક સંતોષ થાય એટલી પંક્તિઓમાં પરિચય આપ્યો છે પણ પછી તો ફ્રેંચ, રશિયન, જર્મન બ્રિટિશ અને અમેરિકન

નવલકથાઓ અને તેમના લેખકો વિશેની વીગતોની કોઈક ઍન્સાયક્લોપેડિયામાં હોય એવી નોંધો જ મુકાઈ છે. આમેય આખી દુનિયાની શ્રેષ્ઠ ગણાતી નવલકથાઓ વિશે માત્ર એક નાનકડા લેખમાં સમાવેશ કરવો એ કામ જ હાથમાં લેવા જેવું નથી. કોઈક ચોક્કસ પ્રયોજનને વશવર્તીને લેખકને આવું કરવું પડ્યું હોવાનો વહેમ જાય છે. વાચક, બહુ બહુ તો આમાંથી મિતાક્ષરી નોંધ વાંચીને મૂળ કૃતિ વાંચવા લલચાય. એના કરતાં એની તરત પછીનો 'ધ ઓલ્ડ મેન એન્ડ ધ સી' વિશેનો લેખ વજનદાર બન્યો છે. વિષયની માંડણી, કૃતિની વીગતોનું અર્થઘટન, કૃતિના અર્થો વિશેનાં એકાધિક અનુમાનો, કૃતિની સંરચના એ તમામ પાસાંઓ તેમણે ચર્ચ્યાં છે. હેમિંગ્વેની શૈલી વિશેની નોંધ પણ આપણે ઝટ સંમત થઈએ એવી છે.

મરાઠી નવલકથા વિશેના લેખો મૂળ કોઈક અન્ય મરાઠી લેખોને આધારે તૈયાર થયા છે પરિણામે એમાં અનુવાદકર્મ વિશેષ હોવાની શક્યતા રહેલી છે. એ જે હોય તે, મરાઠી નવલકથા વિશેની પરિસ્થિતિનો ખ્યાલ આપણને આવે છે એનો સંતોષ થાય છે. 'મરાઠી કથાસાહિત્યમાં ગ્રામીણ અને દલિત સમાજ' એ લેખ પણ અભ્યાસમૂલક વીગતોથી સભર છે. દલિત સાહિત્યનું વ્યાકરણ, ચોક્કસ અભિનિવેશોથી પ્રગટતી કેટલીક મર્યાદાઓ, એ અભિગમોની ઉપસ્થિતિ છતાં તેને અતિક્રમીને પ્રગટતું કલાતત્ત્વ વગેરે પાસાંની છણાવટ વાચકને એક સમતોલ પરિપ્રેક્ષ્ય પૂરો પાડે છે તો પેંડસેની 'ઑક્ટોપસ'ની ચર્ચામાં એ કૃતિમાં 'કામતત્ત્વ' કેન્દ્રસ્થાને હોવા છતાં કઈ રીતે એ પૉર્નોગ્રાફિક બનતાં ઊગરી ગઈ છે તે વિશેષતા (નિરૂપણાની) લેખકે શોધી બતાવી છે. આ પ્રકારની કૃતિચર્ચામાં કૃતિનું એસ્થેટિક્સ અને કૃતિનો પ્રભાવ બારીકીઓ સાથે લેખક પકડી શક્યા છે. એ જ રીતે અચ્યુત બર્વેની 'સુખદા' નવલકથા તેમની જ અન્ય કૃતિઓથી તેની સીધી હૃદય-કેન્દ્રિતાને કારણે જુદી પડે છે એમ તેઓ તારવી શક્યા છે. આમ, મરાઠી કથાસાહિત્ય વિશેના લેખો ગુજરાતી વાચકો અને અનુવાદકો માટે પ્રેરક બને તેવા છે.

ત્યાર પછીના ગુજરાતી નવલકથા વિશેના લેખોમાં તેમણે 'છેલ્લા દસકાની નવલકથા : એક દૃષ્ટિપાત'થી શરૂઆત કરી છે. આ લેખમાં તેમણે આપણે ત્યાં પ્રવર્તતી પરિસ્થિતિનું જે નિદાન કર્યું છે તે આપણા સૌના અનુભવની વાત છે :

''આપણે છેલ્લા દસકાની નવલકથાની વાત કરતી વખતે ભલે ચંદ્રકાંત બક્ષી, સુરેશ જોષી, શ્રીકાન્ત શાહ, રાધેશ્યામ શર્મા, મધુ રાય, રાવજી પટેલ, મુકુંદ પરીખ કે ચિનુ મોદીનાં નામો વારંવાર લઈએ પણ 'એવરેજ' ગુજરાતી વાચકને એ લેખકોમાં ભાગ્યે જ રસ છે.'' (પૃ. ૯૩)

પાછલા સમયમાં મુનશી, રમણલાલ કે ગોવર્ધનરામ સાહિત્યિક હોવા છતાં લોકભોગ્ય પણ હતા એ મુદ્દો તેમણે ભારપૂર્વક નોંધ્યો છે. નવલકથાની વાર્ષિક સમીક્ષાઓ અહીં અપાઈ છે. એમાં તેમને ચોક્કસ મર્યાદામાં રહીને કામ કરવાનું આવ્યું છે. જે રીતે થઈ શકે તે રીતે જ વાત કરવાની રહી છે. ઢગલેબંધ નવલકથાઓની નોંધ કરવી પડી છે. એમાં એમણે કેટલાંક ટૂંકાં ટૂંકાં છતાં માર્મિક અને રમૂજી વિધાનો વડે કૃતિ/લેખકની પિછાણ આપી દીધી છે, એમાં મજા પડે એવું છે. દા.ત. ઈલા આરબ મહેતાની 'વારસદાર' વિષે 'ઘણા પથ્થર અધૂરે ટાંકણે જ જડી દેવાની ઉતાવળ થઈ જણાય છે.' (પૃ. ૧૩૩) 'સાવ અચાનક' (વિઠ્ઠલ પંડ્યા) વિશે - 'સાવ અચાનક'માં ઘણુંબધું અચાનક અને અસંગત બન્યા કરે છે.' (પૃ. ૧૦૫) શ્રી પ્રીતમલાલ કવિની 'અંકુર' વિશે 'પુસ્તકનું સૌથી આકર્ષક અંગ તેનું મુખપૃષ્ઠ છે.' (પૃ. ૧૦૯) શ્રી ભૂપત વડોદરિયાની 'પ્રીત હસાવે, પ્રીત રડાવે' વિષે 'સારી નવલકથા વાંચવા આતુર વાચકને હસાવે તેવી નહીં રડાવે તેવી છે.' (પૃ. ૧૦૯)

૧૯૮૧ની નવલકથામાં 'ઊર્ધ્વમૂલ' (ભગવતીકુમાર શર્મા)ની વિશિષ્ટતાઓ અને મર્યાદાઓ બંને તેમના ધ્યાનમાં આવી શકી છે. ૧૯૮૨ની નવલકથાઓમાં ઈલા આરબ મહેતાની 'બત્રીસ પૂતળીની વેદના'નું બોલકાપણું તેઓ પારખી શકે છે. 'નવતર નવલકથા' વાળા લેખમાં અગાઉના 'છેલ્લા દસકાની નવલકથા'વાળા લેખના મુદ્દાઓનું થોડેઘણે અંશે પુનરાવર્તન થયેલું છે.

પુસ્તકનો સૌથી વધુ સઘન અભ્યાસપૂર્ણ લેખ 'નવલકથાકાર રમણલાલ દેસાઈ' છે. લેખકે ગ્રંથકાર શ્રેણીમાં ર. વ. દેસાઈ વિશે પુસ્તિકા પણ તૈયાર કરી છે. હસમુખ દોશીએ પણ ર. વ. દેસાઈ વિશે મહાનિબંધ તૈયાર કર્યો હતો. એની અહીં સરખામણી કરી શકાય. લેખકે રમણલાલની નવલકથાકાર તરીકેની સજ્જતા, ક્ષમતા, હેતુઓ અને પુરોગામી નવલકથાકારો સાથેની તુલનાથી શરૂઆત કરીને તેમની પ્રભાવક નવલકથાઓ અને બિનપ્રભાવક નવલકથાઓની છણાવટ કરી છે. 'ભારેલો અગ્નિ'માં રુદ્રદત્તના પાત્રને કેન્દ્રમાં રાખી તેના અહિંસાવિચારમાં કેટલાકોએ જોયેલા કાલવ્યતિક્રમદોષનું એમણે કરેલું નિરસન આપણે ગળે ઊતરે એવું છે એ બદલ ખરેખર એમને ધન્યવાદ ઘટે છે. 'મઢિયાની નવલકથાઓ' પ્રસંગોનું ઔચિત્ય, પાત્રોનું વૈવિધ્ય, હાસ્યકટાક્ષ, જાનપદી કૃતિઓનો વિશેષ ઇત્યાદિ અંગો કેવી રીતે સાર્થકતા સાધે છે તે તેમણે દર્શાવવ્યું છે. મધુ રાયની 'કામિની' નવલકથાને નાટ્યાત્મકતા સંદર્ભે એમણે ઝીણવટથી તપાસી છે. છેવાડાના લેખોમાં મોહમ્મદ માંકડ, જયન્ત ગાડીત, ધીરુબહેન પટેલ અને વીનેશ અંતાણીની

કૃતિઓનાં સંક્ષિપ્તમાં છતાં વ્યાવર્તકતા દાખવતાં, પરિચયાત્મક અવલોકનો અપાયાં છે.

'કથાપ્રસંગ' આમ દીપક મહેતાના વિવિધ ભાષાઓના નવલકથા સાહિત્યના અભ્યાસનો નિષ્કર્ષ છે. તેમનો અભિગમ ઝાઝી શાસ્ત્રીયતામાં પડ્યા વગર કૃતિનાં વિષયવસ્તુ અને ભાવનિરૂપણને કેન્દ્રમાં રાખવાનો મોટે ભાગે રહ્યો છે. ર. વ. દેસાઈવાળા લેખમાં તેમ છતાં ર. વ. દેસાઈની પૂર્વાપર નવલકથા સ્થિતિઓનો સન્દર્ભ તપાસી જવાનું તેમણે પસંદ કર્યું છે, જેથી ર. વ. દેસાઈનાં સ્થાન અને ગુણવત્તાને એક તુલનાત્મક પરિપાટી સાંપડે છે. નોંધને પાત્ર મુદ્દાઓ પર અટકીને તેઓ થોડી, જરૂરી ચર્ચા કરતા રહે છે અને પછી રસળતી-અછડતી શૈલીમાં ઝડપભેર આગળ વધે છે. વિદગ્ધ વાચકને ક્યાંક આ વિવેચનામાં અપેક્ષિત ઊંડાણનો અભાવ દેખાય તો પણ સામે પક્ષે છીછરાપણાનો પણ અહીં ખાસ્સો અભાવ છે એટલું તો સ-ધન્યવાદ નોંધવું જ પડે તેમ છે. □

નીતિન મહેતા

શબ્દસમક્ષ : રાધેશ્યામ શર્મા પ્ર. લેખક, મુખ્ય વિતરક રન્નાદે પ્રકાશન, અમદાવાદ, ૧૯૯૧ ક્રા. ૨૦૨ રૂ. ૪૦

સજાગ ભાવકનાં નિરીક્ષણો

સાધારણ રીતે રચાતું આવતું કે સમકાલીન સાહિત્ય ન વાંચવાનો એક ચાલ છે. 'નીવડેલું' જ વાંચવાનું, ભણાવવાનું કેટલાકને ફાવે છે કારણ કે એના વિશે, કેટલાક અધ્યાપકોની ભાષામાં કહેવું હોય તો, ઠીક ઠીક 'મટિરિયલ' મળી રહે છે. આમ સમકાલીન સાહિત્યની ખૂબી-ખામીથી ઠીક ઠીક બચી શકાય છે. અને જોખમોનો, નવા વિચારોનો સામનો કરવાનો પ્રશ્ન જ નડતો નથી. નવા કે રચાતા આવતા સાહિત્યનો પરિચય કેળવવો એ ઘણી હામ માગી લે તેવું કપરું કામ છે. આપણી ભાવકતાને પડકારે, મૂંઝવે કે છંછેડે અને અંદર નવા ઉઘાડ રચી આપે, જાણીતી સંરચનાઓના પાયા હચમચાવી નાખે તે પણ જરૂરી છે. વળી, આમ જોઈએ તો વિવેચનનું કામ કૃતિનું પુનઃસર્જન કરવાનું છે, એક સં-ભાષ (ડિસ્કોર્સ) રચવાનું છે એને સહ-સર્જક (કો-ક્રિયેટર) પણ કહ્યો છે. કૃતિ અને તેના વિશ્વ સાથેની સજીવ સંડોવણી સિવાય આ શક્ય બનતું નથી. અને વિવેચક પોતાના વાચનની ક્ષણોના વાસ્તવનો, આત્મલક્ષી ભૂમિકાએ રહીને પણ, પ્રભાવવાદી બન્યા વિના, તર્કસંગત આલેખ આપી શકે.

'શબ્દ-સમક્ષ'ના વાચનમાંથી પસાર થતાં પ્રતીત થાય છે કે રાધેશ્યામ શર્મા સમકાલીન સાહિત્યના એક સજાગ વાચક છે. તેમણે કોઈ વાદ-વિચારની કંઠી બાંધી નથી. સર્જનાત્મકવિવેચનાત્મક સાહિત્યમાં જે કંઈ હૃદ્ય લાગ્યું છે તેનો વિનીતભાવે આપણને પરિચય કરાવે છે. તેમનાં નિરીક્ષણોમાં ક્યાંકક્યાંક તાજગી છે, ગુણાનુરાગિતા છે અને દોષદર્શનની અલ્પતા છે. તે કૃતિ પાસે આક્રમણના ભાવથી જતા નથી, તેનો અર્થ એ નહીં કે તેઓ બધું ચલાવી લે છે. પણ જરૂર પડે ત્યારે, વિના સંકોચ, પોતાની આગવી રીતે કૃતિની મર્યાદા પણ ચીંધી બતાવે છે.

'શબ્દ-સમક્ષ'માં કુલ ૨૯ અવલોકનો છે. વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીથી લઈને વિનોદ જોષી સુધીના વિવેચકો-સર્જકોનાં લખાણોનો પરિચય અહીં થાય છે. મોટાભાગનાં લખાણો પુસ્તકસમીક્ષાનાં છે. કેટલીક કૃતિઓનાં તુલનાત્મક પાસાંની ચર્ચા, ત્રણ વાર્તાના આસ્વાદો, કૃતિના કોઈ એક કેન્દ્રવર્તી તત્ત્વની વિશિષ્ટતા દર્શાવતાં એક-બે પ્રકીર્ણ લખાણો તેમ જ સમયના અંતરે થયેલી 'પ્રવાહણ'ની બે નોંધો તથા રાજેન્દ્ર શાહની કવિતાનું પુનર્મૂલ્યાંકન અને સુરેશ દલાલના એક કાવ્યનો આસ્વાદ અહીં સમાવવામાં આવ્યાં છે.

ગ્રંથસમીક્ષાના મોટા ભાગના લેખોમાં સર્જકકૃતિના હાર્દની, સંપાદિત પુસ્તકના સંપાદકની સૂઝની તથા તેમાંના લેખો તથા લેખકોનાં ધ્યાનયોગ્ય પાસાંની તે સમભાવથી ચર્ચા કરે છે. વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીના 'દ્રુમપર્ણ'માંના શિક્ષણ, સંસ્કાર અને સાહિત્યના લેખોમાં તેમને શ્રદ્ધાનો રણકો સંભળાય છે. વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીની 'બહુશ્રુતતા', 'વિષયનિષ્ઠા' અને વિચારવ્યાપનશીલતા' રાધેશ્યામ શર્માને ધ્યાનપાત્ર લાગ્યાં છે, છતાં કાન્તિલાલ કાલાણીના રા. વિ. પાઠક પરના ગ્રંથની સમીક્ષા વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીએ બરાબર કરી નથી તે પણ તેઓ નોંધે છે. 'લેખકે ઉભયને ન્યાય આપવાનો હતો, દાદ દેવાની હતી પાઠકસાહેબ તેમ જ ડૉ. કાલાણીને.' રાધેશ્યામ શર્માને મતે વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી સાહિત્ય અને જીવનમાં 'રમણીયતા', 'દર્શન' અને 'વ્યાપકતા' સ્વીકારે છે પણ રચનારીતિ અને આકાર વિશેનો તેમનો મત રાધેશ્યામ શર્માને ચિંત્ય લાગ્યો છે : 'રીતિ હમેશાં દર્શનની વિરુદ્ધમાં જ બેસે અને 'અંતસ્તત્ત્વ'ની સામે 'આકૃતિ' બાહ્યસ્વરૂપે જ આવે - એવી માન્યતા અજ્ઞાતમાં પડી હોય અથવા એવી તેમની

પ્રતીતિ હોય !' યશવંત શુક્લના 'કેન્દ્ર અને પરિઘ'ની સમીક્ષામાં વિચારક પત્રકાર, કવિતામાં સામાજિક સંદર્ભની જિકર કરનાર, અનુભવને જ કલાનું પ્રામાણ્ય ગણનાર, મૂલ્યનિષ્ઠ, અનાક્રમક વિવેચક તરીકેના યશવંત શુક્લના કાર્યની તેમણે સ્વસ્થપણે ચર્ચા કરી છે. એક જ વાક્યમાં તે સૂચવે છે કે 'યશવંતભાઈ જેવા વિચારકોને કવિતાનો સામાજિક સંદર્ભ જેટલો પ્રિય, એટલો કવિતાનો સૌંદર્યનિષ્ઠ કલ્પનાસંદર્ભ અલ્પપ્રિય.' વિજય શાસ્ત્રીના વાર્તાસંગ્રહ 'હોવું એટલે હોવું'નાં એકંદરે ઊજળાં પાસાંની નોંધ લીધા પછી વીંછીના ડંખ જેવું વાક્ય અંતે આવી જાય છે ખરું 'આમ, 'હોવું'ની કૃતિઓમાં વાર્તા કળાત્મક બનવાની સંભાવનાઓનાં સૂચક ઈંગિતો અસંદિગ્ધપણે વેરાયેલાં પડેલાં છે.' કિશોર જાદવની નવલકથા 'નિશાચક્ર'ના વિવેચનમાં એમની સૂઝભરી સૂક્ષ્મ વિવેચકશક્તિનો માર્મિક પરિચય થાય છે. નવલકથાની ઘટના, પાત્રોની મનઃસ્થિતિઓ, નવલકથામાં કલાત્મક રૂપ પામતી ઇન્દ્રિયરાગ અને મૃત્યુની સહોપસ્થિતિ, ભાષાની કાવ્યમયતા અને સૂચનાત્મકતા અને નવલકથાના આંતર વાસ્તવની સંરચનાઓ તેમણે સમુચિત રીતે ઉઘાડી આપી છે. 'નવલકથા' (શિરીષ પંચાલ), 'લઘુનવલ' (સં. બાબુ દાવલપુરા અને નરેશ વેદ) અને 'નવલકથાસ્વરૂપ' (પ્રવીણ દરજી) – આ ત્રણે પુસ્તકની ચર્ચામાં કેટલાંક નિરીક્ષણો રસપ્રદ છે પણ લેખો આગળની ભૂમિકા ક્યારેક અપ્રસ્તુત તો ક્યારેક વેરવિખેર લાગે છે. લાભશંકર ઠાકરના દીર્ઘકાવ્ય 'પ્રવાહણ'ની બે ટૂંકી પણ સૂચક સમીક્ષાત્મક નોંધમાં સર્જક, સર્જન અને તેના માધ્યમ ભાષાશૈલીના પ્રશ્નોને અહીં તપાસ્યા છે. કૃતિનું શીર્ષક, તેની સાથે સંકળાયેલાં ઇન્સ્ટિંક્ટ થિયરી, સાયકોલોજી, સેક્સ અને સર્જકતા, ફ્રી એસોસિયેશનની અને પ્રાસની રીતિ કેવાં કેવાં કલાત્મક રૂપ ધારણ કરે છે, આ બધાંના સંબંધો લાભશંકર ઠાકરની સર્જકતા જોડે કેવા સંકળાયેલા છે તે સ્નેહપૂર્વક દર્શાવાયું છે. રચનાના કેન્દ્રમાં કરુણ પોતે જ મજાકો દ્વારા, ભાષારમતો વડે કેવો વિલસી રહ્યો છે તે તેમ જ કવિના નિર્ભ્રાંત દર્શનની ભૂમિકા સૂક્ષ્મતાથી તપાસ્યાં છે. પરંપરાપ્રાપ્ત 'મિથ' સાથે કામ પાડવુંય એટલું જ અઘરું છે જેટલું, નવી મિથરચના સાથે પાડવું. આમ તો 'કમોડ' એ સમગ્ર રચનાનો વિસ્તરતો મેટાફર છે એટલું જ અહીં નોંધીએ. 'તથાતા'માં મનહર મોદીની ભાષા-સંદર્ભોને અકસ્માતે, વિસંગત રીતે સાથે સામે મૂકી જોવાની કળાને તેઓ બિરદાવે છે. આ નિમિત્તે સંદર્ભસિદ્ધાંત, અછાંદસ, તેની કવિતાની અનૂઅર્થતા, ભાષાહનનતાને કાવ્યોનાં ઉદાહરણો સાથે, ક્યારેક તો પક્ષકાર બનવાની સંભાવનાનો આભાસ રચી સમજાવે છે. વિશિષ્ટ દૃષ્ટિકોણથી લખાયેલી, તાજગીસભર નિરીક્ષણો આપતી સમીક્ષા છે ચિનુ મોદી 'બાહુક'ની. પૌરાણિક પાત્રનું આજના સર્જકની સંવેદનાના સંદર્ભમાં થયેલું અર્થઘટન, આધુનિક નવલિકાની ઘટનાહ્રાસની પદ્ધતિનો સમુચિત વિનિયોગ, નાનાલાલની ડોલનશૈલીનું આધુનિક કવિતાના સંદર્ભે થયેલું પુનઃસંસ્કરણ તેમજ ગદ્યબદ્ધ લય અને અલ્પમાત્રામાં સર્જનાત્મક રીતે પ્રયોજાયેલા માત્રામેળ છંદો વડે રચના કેવી સૌંદર્યવતી બની આવી છે તે એમણે ઊલટભેર દર્શાવ્યું છે તો સાથે-સાથે ભાષા ક્યાંકક્યાંક પોતાનું નિશાન કેવી રીતે ચૂકી જાય છે તેની નોંધ પણ લીધી છે. 'ખમ્મા ! આલા બાપુને'માં વિડમ્બના અને વેદનાનું સહેતુક સાયુજ્ય કેવું રચાયું છે તેનો આલેખ છે તો વિનોદ જોષી કૃત 'તુણ્ડિલ તુણ્ડિલકા'ના અવલોકનમાં શામળની પદ્યવાર્તા ફરીથી કેવી રીતે જીવંત બની આવી છે તે દર્શાવ્યા પછી રચનામાં આવતી પ્રશ્નોત્તરી વાર્તાતત્ત્વને કેવું છિન્નભિન્ન કરે છે તેમજ વાર્તામાં આવતી આડકથા, ઉપકથા કલાતત્ત્વને ક્યાં પાંખું બનાવે છે તેનો માર્મિક ઇશારો થયો છે. 'અવાજનું અજવાળું'માં યોગેશ જોષીની કવિતાશક્તિનો પરિચય આપ્યા બાદ ગીતોની પાંખી સર્જકતા, ગઝલની અ-નોંધપાત્રતા તેમજ કાવ્યના લપટા ભાષાપ્રયોગોની નોંધ તેઓ લે છે.

પ્રબોધ પરીખના વાર્તાસંગ્રહ 'કારણ વિનાના લોકો'નું વિવેચન અને 'ધૂળમાંની પગલી' (ચંદ્રકાંત શેઠ)ના ગૈરીગાથા પ્રસંગમાં કૃતિની આજુબાજુ આંટાફેરા મારવામાં આવ્યા છે, વાર્તા નિમિત્તે તેમજ જીવનકથા નિમિત્તે જન્મતા પ્રશ્નોની ચર્ચા કરવાને બદલે દ્વૈતીયિક સ્તરના મુદ્દાઓ પર વધુ પડતું ધ્યાન અપાઈ ગયું છે. છેલ્લે ઉતાવળમાં થોડાં અલપઝલપ નિરીક્ષણો કરી વાત પતાવી દીધી છે. ઉમાશંકર જોષી વિવેચનની આ શૈલીને 'ગુલગબારા' શૈલી કહેતા. સંગ્રહની આ બે સૌથી નબળી સમીક્ષાઓ છે. તો સામે પક્ષે રાજેન્દ્ર શાહની રચનાઓનાં નિરીક્ષણો ખૂબ જ રસપ્રદ છે. સર્જક રાજેન્દ્રની વ્યક્તિચેતનાનું અહીં સુપેરે મૂલ્ય સ્વીકારાયું છે. એમની કવિતામાં અધ્યાત્મ અને કલાનું કેવું પુદ્ગલ રચાયું છે તે લેખકે કૃતિપ્રત્યક્ષથી સ્પષ્ટ કરી આપ્યું છે. સુરેશ દલાલે કરેલાં બે સંપાદનોની નોંધ લેતાં સંપાદક તરીકેની એમની ખાસિયત આ રીતે બતાવાઈ છે : 'સંપાદકની 'સ્માર્ટનેસ' 'સ્ટેટમેન્ટનું સોફિસ્ટિકેશન' કહો કે વૈધાનિક સફાઈ આગળ મુગ્ધ નવછાત્રો ટકી જાય પણ અભ્યાસીઓ ત્યાં અટકી જાય !' તેમ છતાં સંપાદકની સૂઝ વાર્તાતત્ત્વને પારખવામાં જ્યાં જ્યાં દેખાઈ છે તેની નોંધ પણ ભૂલ્યા વિના તેમણે લીધી છે. અલબત્ત, ટેકનિક, ભાષાયોજના તેમજ જીવન તથા કળા વચ્ચેના સંબંધને ક્યાં ગૂંચવવામાં આવ્યા છે તે રાધેશ્યામ શર્માની નજર બહાર ગયું નથી.

સ્નેહરશ્મિ કૃત 'મમી', રઘુવીર ચૌધરીની વાર્તા 'પક્ષ-ઘાત' અને સુમન શાહની રીંછ' વાર્તાનાં કથનપદ્ધતિ, કથનકેન્દ્ર, ભાષા-યોજના દ્વારા વાતાવરણ તથા આંતરવિશ્વના સંકેતો કેવી કેવી રીતે કલાત્મક રૂપ પામ્યા છે તેનાં કેટલાંક લાક્ષણિક નિરીક્ષણો, આ કૃતિનિષ્ઠ, અર્થઘટનાત્મક સમીક્ષાઓમાં જોઈ શકાય છે. મૈત્રેયી દેવીની 'ન હન્યતે'માં 'હસ્તચેતનાની મુદ્રાઓ'નો કેન્દ્રવર્તી મુદ્દો સમગ્ર નવલકથાના રસવિશ્વને કેવી કલાત્મકતાથી ઉદ્‌ઘાટિત કરે છે તે સૂક્ષ્મ સૌંદર્યદૃષ્ટિથી રાધેશ્યામ શર્માએ બતાવ્યું છે.

રાધેશ્યામ શર્મા સાધારણ રીતે કોઈ એક જ પ્રકારની વિવેચનપદ્ધતિને અનુસરતા નથી. સાહિત્યની વિભાવનાઓ અને સાહિત્યિક પરિભાષાનો ભાર એમનાં વિવેચનોમાં ભાગ્યે જ વરતાય છે. જો કે ભાષાશૈલીની સંદિગ્ધતાનો ભાર ક્યાંકક્યાંક વરતાય છે ખરો. આનો અર્થ એ નથી કે જે થિયરી કે સાહિત્યિક પરિભાષા પોતાના વિવેચનમાં તે યોજે છે એ અસ્પષ્ટ છે કે તેમની વિવેચનશૈલી રસહીન છે. અહીં મુદ્દો એ છે કે તે વારંવાર અથડાતી કે વિવેચનમાં ચવાઈ ગયેલી પરિભાષાનો ઉપ-યોગ ભાગ્યે જ કરે છે. પરંતુ એમની તકલીફો જરા જુદા પ્રકારની છે. મૂળ વાત પર આવતાં એની આજુબાજુ ઠીક ઠીક ઠઠારો કરવાનું, વાતને મલાવી મલાવીને કહેવાનું તેમજ ગુજરાતી વિવેચનની નુકતેચીની કરતા જવાનું રાધેશ્યામ શર્માને જરીક વધુ અનુકૂળ આવે છે, સંદર્ભો ને અનુસન્ધાનો સાથે, સમાસયુક્ત, ક્યારેક સ્માર્ટનેસ દેખાડતી (જુઓ 'રીંછ' વાર્તાનો અંતિમ ફકરો કે 'કારણ વિનાના લોકો'ની સમીક્ષા), કૃતિનો મહિમા વિશેષે દર્શાવતી ને મર્યાદાનું અલ્પદર્શન કરાવતી, ક્યારેક સોંસરવા કટાક્ષો કરતી અને લક્ષણાયુક્ત ભાષા યોજતી એક વિલક્ષણ વિવેચનશૈલી એમનાં લખાણોમાં છે. જો કે વિવેચનની ભાષા જુદો અભ્યાસલેખ માગી લે તેવો વિષય છે તેથી અહીં અટકીએ.

અંતે, 'શબ્દ-સમક્ષ'નાં આસ્વાદ-અવબોધમૂલક વિવેચનાત્મક લખાણોમાં રાધેશ્યામ શર્માની નિસબત કૃતિના વાચન દ્વારા પોતાને થયેલા 'આનંદ'ની વહેંચણી (શેરિંગ) કરવાની છે. પોતાના 'આનંદ'ની તાર્કિક ભૂમિકા સમજાવવા તેઓ શબ્દ સમક્ષ ઉપસ્થિત થાય છે, તેમની સાથે આપણને પણ શબ્દો સામે અને શબ્દો સાથે, ક્યાંક મતફેરવાદી બન્યા પછી, ક્યાંક મૂંઝારો અનુભવ્યા પછી, રહેવાનો અવસર તેઓ રચી આપે છે તેનો હરખ કંઈ ઓછો નથી. □

રતિલાલ 'અનિલ'

ગુજરાતી ગઝલ : અદમ ટંકારવી — પાર્શ્વ, અમદાવાદ, ૧૯૯૧ ક્રાઉન..... રૂ. ૨૫

ગુજરાતી ગઝલધારાની આછી રૂપરેખા

ગુજરાતીમાં ગઝલ લખાવા માંડી ત્યારથી તે વર્તમાન તબક્કે પહોંચી તેનો સળંગ આલેખ આપવાનો પ્રયત્ન થયો નથી. કવિલક્ષી કે કાવ્યપ્રકારલક્ષી પ્રાસંગિક ચર્ચાઓ થઈ તે સિવાય વિદેશી કાવ્યપ્રકાર સૉનેટ અંગે, સૉનેટના સ્વરૂપ વિશે પારગામી વિવેચનો થયાં એવું વિદેશી કાવ્યપ્રકાર ગઝલ વિશે થયું નહીં. કલાપી, બાલાશંકર, મ. નભુભાઈ વ્યક્તિ તેમ સાહિત્યકારરૂપે એટલા જાણીતા કે ગુજરાતી વિવેચકોએ એમની ગઝલની ચર્ચા કરી, પણ ગઝલના સ્વરૂપ વિશે હજી શું કરવાનું રહે છે — એ વિશે લગભગ મૌન સેવ્યું. એક કાળે પ્રખર પંડિત વિવેચક ગઝલ વિશે સૌથી વધુ અધિકારપૂર્વક કહી શકે એવા હતા, પણ એમની ગઝલસૂઝ 'ક્લાન્ત કવિ કે ક્લાન્ત કવિ' એ લેખમાળામાં પામી શકાય છે, એ કાળે ગઝલના સ્વરૂપ વિશે વિશદ વિચારણા થઈ હોત તો દીવાન બહાદુર કૃષ્ણલાલ મો. ઝવેરી અધિકારપૂર્વક કહે છે કે, 'શુદ્ધ સ્વરૂપની ગઝલો મુસ્લિમોએ લખી ત્યાં સુધી જે અરાજકતા ચાલી તે અટકી હોત.'

અદમ ટંકારવીના પુસ્તક 'ગુજરાતી ગઝલ' ગુજરાતી ગઝલની એમણે સ્વીકારેલી અને આધુનિક બનેલી આજની ગઝલની રૂપરેખા આપે છે. વાસ્તવમાં આ પુસ્તકને કાચો ખરડો ગણી એ માળખામાં ગઝલ વિશેનો સંપૂર્ણ ગ્રન્થ આપી શકાય.

સાત પ્રકરણમાં વહેંચાયેલા પુસ્તકના પ્રથમ પ્રકરણમાં ગઝલના આધ્યાત્મિક પરિમાણ સંબંધે ગઝલની જાણીતી વ્યાખ્યા અને સૂફી ભાવ એ ગઝલનો પ્રાણ હોવાનું કહેવાયું છે તે યોગ્ય છે. પણ વર્તમાન યુગનો કવિ, ગઝલકાર હોય તોયે પુરાતનપંથી સમર્પણવાદી નહીં એટલો અસ્તિત્વના ભાનથી સજાગ હોવાનો. બીજું, સૂફીમત એ જ માત્ર અધ્યાત્મની એક ધારા નથી, આજે તો એ તાઓવાદ સુધી પહોંચ્યું છે, ત્યારે અધ્યાત્મભાવની અભિવ્યક્તિ પણ નોખી પડશે.

- *બેસી રહ્યો ને કેટલું આવી મળ્યું મને,*
  રસ્તો જ આખરે અનિલ, કાસદ થયો હશે !

આમ અધ્યાત્મભાવની અભિવ્યક્તિ પણ બદલાય. અદમ કહે છે, 'ગઝલ કેવળ કાવ્યસ્વરૂપ નહીં, પણ જીવનપ્રણાલિ છે' એ પરંપરાના અર્થમાં સાચું છે, હવે એને 'જીવનભાવના' રૂપે જોવી ઘટે.

ગુજરાતી ગઝલમાં મકરન્દ દવે અને સદ્‌ગત સરોદ 'ગાફિલ' માણાવદરી એવા ગઝલકારો છે, જેમણે ગઝલ અને ભજનો લખ્યાં છે. જીવનપ્રણાલિની વાત કરીએ તો એ દૃષ્ટિએ પણ તેઓ કસોટીમાં પાર ઊતરે છે. પ્રથમ પ્રકરણમાં સંખ્યાબંધ શેરોનાં ઉદાહરણો છે, વિશ્લેષણ નથી, તેમાં ગાફિલ-સરોદ અને મકરન્દના શે'ર ઉદાહરણો રૂપે આપી શકાયા હોત.

સૂફીવિચારના પ્રકરણમાં 'શયદા'નો આ શે'ર મુકાયો છે :

- *વ્યથાને હું શું વિદાય આપું, વિરામના શું કરું વિચારો,*
  કરાર એવો કરી ગયા કે ન મારા દિલને કરાર આવે !

વાસ્તવમાં આ શે'ર ઈશ્વરી પ્રેમનો નહીં, પણ વ્યક્તિ કે પ્રિયાપ્રેમનો છે.

- *શબ્દની આરપાર જીવ્યો છું.*
  હું બહુ ધારદાર જીવ્યો છું.

ઘાયલનો આ શે'ર ઉદ્‌ગારો છે. એમાં અધ્યાત્મભાવની શોધ નિરર્થક છે. 'શબ્દની આરપાર' હોવા માત્રથી અદમ ઇચ્છે છે એ સિદ્ધિ થતું નથી.

બીજું પ્રકરણ 'ઇશ્કેમિજાજી' ગઝલો વિશે મુખ્યત્વે છે. પણ ગઝલ ઇશ્કેહકીકી અને ઇશ્કેમિજાજીની હદરેખા ક્યારની ઓળંગી ગઈ છે. ગુજરાતી ગઝલ વિશે તો એમ કહી શકાય કે એણે શરૂમાં મર્યાદારેખાની બહાર લીલા કરી, તે પછી એ રેખામાં આવી અને ક્ષિતિજ વિસ્તરતી ગઈ. કલાપી-બાલાશંકરના યુગ પછી મુસ્લિમ ગઝલકારો તરફથી શુદ્ધ સ્વરૂપની ગઝલો મળી અને પરંપરિત ગઝલ આજે એ જ પાયા પર ઊભી છે. આથી કાળક્રમે જોતાં ગઝલના ભાવવિશ્વમાં આધુનિકતાનું પ્રકરણ આ પુસ્તકમાં તરત આવે છે ત્યારે એમણે ઓળંગી જવા છલાંગ મારી જણાય છે. 'ગઝલની અભિવ્યક્તિ અને સ્વરૂપવિશેષ' પ્રકરણ બીજા ક્રમે હોત તો આધુનિકતાની ચર્ચા કરે છે તે પરંપરિતના સંદર્ભમાં વધારે સ્પષ્ટ થઈ હોત. આમ તો પુસ્તકમાં વિવિધ પ્રસંગે આધુનિક ગઝલની વાત લેખકે વારંવાર કરી છે અને તે ગઝલને, છે તેવા સ્વરૂપે પ્રતિકૂળ હોવાનો મત આપ્યો છે, પણ તેને સાર્થ કરવા પ્રતિનિધિરૂપ ઉદાહરણો આપી તેનું વિશ્લેષણ કરવાની જરૂર હતી. આમ તો આખું પુસ્તક ઉદાહરણોથી ભરેલું છે. તેની રજૂઆતમાં જ પોતાનો પક્ષ આવી જાય છે, એમ માનીને એટલેથી અટકી જવાયું તે યોગ્ય નથી.

અદમે ગઝલને ઇતિહાસદૃષ્ટિએ આલેખવાનો આશય રાખ્યો જણાતો નથી. એમને માટે નીવડેલી ગઝલ અને આધુનિક ગઝલનું દ્વંદ્વ જ મહત્ત્વનું બનેલું દેખાય છે. એમણે ગઝલની ધારા વિચ્છિન્નરૂપે બતાવી છે. પણ દરેક તબક્કાના માઈલસ્ટોન રોપી બતાવ્યા નથી. પ્રવાહ ક્યાંથી ફંટાય છે અને બે ધારા સમાન્તરે વહે છે નોંધવું ય જરૂરી હતું. વાસ્તવમાં ગઝલનું આંતરિક સ્વરૂપ અને શે'રનું કળામય સ્વરૂપ, એ મુદ્દા પરથી ચર્ચા જ આધુનિક ગઝલ એના અભાવે પણ પાછી પડે છે એ સૂચવી શકાયું હોત.

ગુજરાતી ગઝલની એક અછડતી પણ સંળંગ ધારાની રૂપરેખા અહીં મળે છે. એટલી સામગ્રી પર આયોજનપૂર્વક સ્વકીય અભિપ્રાય નહીં, પણ વિવેચનપૂર્વક એક ગ્રન્થની રચના થઈ શકે એમ છે.

અદમે લંડનના ગુજરાતી સુધી ગઝલ પહોંચી એ તો નોંધ્યું છે, પણ ભારતના ભાગલા પડ્યા, લાખો ગુજરાતી પાકિસ્તાન પહોંચ્યા, તેમાં 'ફકીર' જેવા પીઢ અને બાંટવા માણાવદર, મુંબઈના ગઝલકારો હતા, ફખ્રમાતરીએ તો ત્યાં અખબાર સહિત ગુજરાતી સાહિત્ય મંડળ પણ સ્થાપ્યું. 'સાલિક' પોપટિયા જેવો ગુજરાતનેયે પરિચિત શાયર મળ્યો, એ આખા વિષય ચૂકી ગયા ! □ □ □

૧

મંજુ ઝવેરી

ઑલ ધીઝ યર્સ : રાજ થાપર

પેંગ્વિન બુક્સ પેપર બૅક, ૧૯૯૧; ભારતમાં પ્રકાશક : સેમિનાર પબ્લિકેશન્સ, નવી દિલ્હી, ૧૯૯૧ પૃ. ૪૭૨ કિંમત લખી નથી.

એક વિચારશીલ સ્ત્રીની સ્મૃતિગાથા

'આ બધાં વર્ષો ('ઑલ ધીઝ યર્સ') – એક વિચારશીલ સ્ત્રીની ગંભીર પણ રોચક સ્મૃતિગાથા છે. નવલકથાની રીતે એ આપણું ચિત્ત જકડી રાખે છે. આ સ્મૃતિગાથા બીજી ઘણી નારીઓની જીવનકથાઓના અભિગમથી બેએક રીતે જુદી પડે છે. એક તો એનો પરિપ્રેક્ષ્ય બૃહદ્ છે; એ એકાંગી નારીવાદી અભિગમ-ગ્રસિત નથી તેમજ દંપતીજીવન – સાંસારિક પ્રશ્નોની આસપાસ જ એ ગૂંથાયેલી નથી. અલબત્ત પતિ-પત્નીના કૌટુંબિક જીવનને લગતી ઘટનાઓ સહજ રીતે આખી કહાણીમાં સ્થાન પામતી રહે છે. પણ મૂળ મથામણો વૈચારિક સ્તર ઉપર છે; રાજકીય-સામાજિક સજગતા અને સામ્યવાદી પક્ષની વિચારણાના લગાવ અને સ્વીકારથી તે ઇન્દિરા ગાંધીની સત્તાના ટોચના રાજકારણના નિકટના સંસર્ગને કારણે એક નિષ્ઠાભરી સ્ત્રીને ઊભા થતા વૈચારિક-લાગણીમય સંઘર્ષો અને, એ બધા સાથે, અનેક નામાંકિત અને અનામાંકિત વ્યક્તિઓનાં ઘેરાં કે અલપઝલપ રેખાચિત્રો આ પુસ્તકને અનેકપરિમાણી બનાવે છે. આ બધી વ્યક્તિઓ માટેના લેખિકાના અભિપ્રાયો કે પ્રતિભાવો સાથે આપણે સંમત થઈએ કે ન થઈએ, પણ લેખિકાની સચ્ચાઈની ઊંડી છાપ આપણા મન ઉપર પડ્યા વગર રહેતી નથી. રાજ થાપરનો જન્મ ઈ. ૧૯૨૬માં થયો હતો, અને માર્ચ ૧૯૮૭માં કેન્સરના રોગને કારણે ૬૧ વર્ષની વયે એમનું અવસાન થયું હતું. એમના અવસાન પછી એમના પતિ રોમેશ થાપરને આ પુસ્તક પ્રસિદ્ધ કરવાની ખ્વાઈશ હતી. પણ એ પોતે પણ એ જ વર્ષના ઑક્ટોબર મહિનામાં અવસાન પામ્યા એટલે પછી આ પુસ્તકને પ્રસિદ્ધ કરવાનું એમની દીકરી માલવિકા સિંહ ઉપર આવ્યું. એ લખે છે, "આ પુસ્તક પ્રસિદ્ધ કરવાનું મુશ્કેલ નહોતું કારણ કે હાથપ્રત જેમ હતી એમ જ એને પ્રસિદ્ધ કરવામાં આવી છે. રાજ થાપરની ઇચ્છા હતી કે એમાં કંઈ પણ ફેરફાર કરવામાં ન આવે કે ન કંઈ કાઢી નાખવામાં આવે અને એમ અમે એની ઇચ્છાનો આદર કર્યો છે." ૪૭૨ પાનાંના આ મોટા ગ્રંથને અહીં ન્યાય આપવાની નેમ નથી અને એકદમ સીમિત અવકાશમાં એ શક્ય પણ નથી. એથી એમાંથી એકાદ ઝલક જ આપણે અહીં જોઈશું.

આપણને સાચી જ રીતે બુદ્ધિનો ગર્વ હોય છે. બુદ્ધિએ અનેક સિદ્ધિઓ સર કરી છે. પણ આ જ બુદ્ધિને અમુક સંજોગોમાં નામશેષ થતી જોવાનું આપણે ક્યારેક ને ક્યારેક ક્યાં નથી અનુભવ્યું હોતું ? એક પ્રબળ આદર્શવાદ-ભાવનાવાદથી દોરાયા આપણે એક રાજકીય પક્ષની વિચારસરણી પૂર્ણપણે સ્વીકારી હોય તો આપણી માનસિક પ્રક્રિયા કેવી હોય ? આપણું માનસપલટો કઈ જાતનું થયું હોય ? આપણને સામાજિક-રાજકીય, અરે દરેક સ્તર ઉપરનાં અનિષ્ટોનો એકમાત્ર ક્રાંતિકારી ઉકેલ એ પક્ષની વિચારસરણીમાં દેખાવા લાગે. એ વિચારસરણીના રંગીન કાચોથી આપણી આસપાસ બનતી ઘટનાઓનું કે વૈશ્વિક ઘટનાઓનું મૂલ્યાંકન કરવા લાગીએ. પક્ષ જો લોકશાહીને ન વરેલો હોય – આપખુદ હોય તો પક્ષના ઉચ્ચતમ આગેવાનના આદેશો નિઃપ્રશ્ન આપણે માટે સર્વોપરિ બની જાય – પછી એ કેટલાય બેવકૂફીભર્યા કેમ ન હોય. આપણી બધીર બનેલી વિવેકશક્તિ એને પિછાણવાનું કૌવત ગુમાવી બેઠી હોય.

સામ્યવાદી પક્ષની વિચારસરણીને આ થાપર-દંપતીની પૂર્ણ શરણાગતિ. એ આખી પ્રક્રિયા ખૂબ સુપેરે આ પુસ્તકમાં બતાવવામાં આવી છે. એમાંની એક ઘટના આની ખૂબ દ્યોતક છે એ જોઈએ. દેશ સ્વતંત્ર થયો એ અરસામાં લંડનથી ભારત પાછા ફર્યા પછી રાજ અને રોમેશને ભારતીય સામ્યવાદી પક્ષના વિધિસરના સભ્ય બનવાની તીવ્ર ઝંખના છે. બન્ને મુંબઈમાં પક્ષના કાર્યાલયમાં જાય છે. ત્યાં પહોંચતાં જ એમને લાગે છે કે બધું કંઈક બદલાઈ ગયું છે – મૂળભૂત રીતે બદલાઈ ગયું છે. ત્યાં પક્ષના એક સભ્ય સાથે વાત કરતાં જાણવા મળે છે કે પી. સી. જોશીએ પોતાના મગજ ઉપરનો કાબૂ ગુમાવ્યો છે; એ ન કરવા જેવા

વિચારો કરે છે અને એક ખંડમાં ભરાઈ ગયા છે – કોઈને મળવા માંગતા નથી. રાજ લખે છે કે પછીથી એમને ખબર પડી કે પી. સી. જોશીને બળજબરીપૂર્વક એક ખંડમાં પૂરી દેવામાં આવ્યા હતા, અને એને પોતાના રાજકીય મૂલ્યાંકનો ખોટાં હતાં એવી આત્મ–ટીકા લખી આપવાનું કહેવામાં આવ્યું હતું. રણદીવેનું કહેવું હતું કે ભારતને સ્વતંત્રતા મળી છે એવું પી. સી. જોશી કેવી રીતે કલ્પી શકતા હતા ? જેણે મગજ ગુમાવી દીધું હોય એ જ આ માની શકે. રણદીવે બહુમતિ પોલિટ બ્યૂરોના સભ્યોને આ સમજાવવામાં સફળ થયા હતા અને બધા આ ભૂતપૂર્વ આગેવાન – પી. સી. જોશીની સામે થઈ ગયા હતા. રાજ લખે છે, ''આ સામ્યવાદી વાગ્ભેદ (પાર્લન્સ)માં સતત ચાલ્યા કરતા શબ્દ-છળનો મને પહેલો અનુભવ હતો. શરૂઆતમાં તો હું એમાંથી કોઈ અર્થ કાઢી શકતી નહીં, પણ એક વખત ઉપરથી જે કંઈ આવે તે સ્વીકારવાનું નક્કી કરો કે બધું બરાબર અને સ્પષ્ટ લાગવા માંડે – તમારું જીવન વધુ બરાબર અને સ્પષ્ટ લાગવા માંડે – તમારું જીવન વધુ સરળ બની જાય. અને આમ જ પક્ષનો દરેક સભ્ય વર્તે. આ બધું અમે તે વખતે સમજી શક્યાં નહોતાં. ત્યારે તો પી. સી. જોશીના ચિત્તભ્રમની વાત – એ કચરા જેવી વાતને અમે ગળે ઉતારી દીધી. છતાં હતાશાભર્યાં અમે મારા પિતાના ફ્લેટમાં પાછાં ફર્યાં હતાં. જાણે કે એમ લાગતું હતું કે કેટલાય વખતે સ્નાન કરવા મળ્યું હતું અને છતાં અમે ગંદાં ને ગંદાં પાછાં ફર્યાં હતાં. અંદરથી એક પ્રકારની શરમની લાગણી અનુભવતાં હતાં.''

આ નિષ્ઠાભર્યા દંપતીનું અલબત્ત પછીથી સામ્યવાદી પક્ષ અંગે સંપૂર્ણ ભ્રમનિરસન થઈ ગયું હતું. એ પછીથી ઇન્દિરા ગાંધીના – ટોચની સત્તાના રાજકારણથી ભ્રમનિરસન થવાનું એમને ભાગે આવ્યું હતું.

રાજ થાપરની આ આખી જીવનયાત્રા આપણને કોઈક રીતે ભીંજવી જાય છે. છેવટે મૃત્યુને બિછાનેથી એ લખે છે, ''ઘણુંબધું હજી લખવાનું છે... પણ મારામાં હવે કલમ આગળ ચલાવવાની તાકાત નથી રહી. મારે અટકવું જોઈએ. બીજી કટોકટીએ મને અને મારા પ્રિયજનોને ગ્રસી લીધા છે. કેન્સર મારા શરીરમાં ફાટી નીકળ્યું છે. મારા વિચારશીલ અને સેવા કરતા પરિવારથી ઘેરાયેલી હું દિવસો ગણી રહી છું... હા, મારા પૌત્ર જૈસાલની પણ આમાં સેવા છે – મને ખાતરી છે કે એ તો વધુ સુખી સમયમાં જીવશે. મારું જીવન સારું, હેતુપૂર્વકનું – ઘણી નિસબતોવાળું, મને જોઈતું હતું એવું મને મળ્યું છે.''

આ નિષ્ઠાભરી બહાદુર નારીને આ જાતની સ્મરણગાથા મૂકી જવા બદલ અંતરની સલામ.* □

---

* અહીં પેંગ્વિન નહીં પણ મૂળ પુસ્તકનો આધાર લીધો છે.

૨ સુમન શાહ

પોએમ્સ – બિફોર એન્ડ આફ્ટર : મિરોસ્લાવ હોલુબ
કલેક્ટેડ ઈંગ્લીશ ટ્રાન્સલેશન
ઈઆન એન્ડ જર્મિલા મિલ્નર, એવાલ્ડ ઓસેર્સ, જ્યૉર્જ થેઈનર,
બ્લડેક્સ બૂક્સ, ૧૯૯૦

માનવીય ચેતના માટેની નિસબત

કશું ન ગમે ત્યારે હું કવિતા પાસે જઉં છું નિરુદ્દેશે કરી શકતી પ્રવૃત્તિઓમાં કાવ્યવાચનનું પણ સ્થાન છે. કાવ્યો વાંચું પછી મન ભરાઈ જાય. સુન્દર કલ્પનો અને લયના ટુકડાઓ ચિત્તમાં પોતાની જગ્યા કરી લે. એટલે ગમવા માંડે, સારું લાગે. ઝેકોસ્લોવેકિયાના સુખ્યાત કવિ મિરોસ્લાવ હોલુબ મને પહેલેથી ગમે છે. અગાઉ એમની અમુક રચનાઓ વાંચેલી. હમણાં એમની કેટલીક ચૂંટેલી પણ અત્યાર સુધીની રચનાઓનો એક સર્વસંગ્રહ હાથ ચડ્યો, નામ છે 'પોએમ્સ બીફોર એન્ડ આફ્ટર'. હોલુબની ત્રીસ વર્ષની કવિ-કારકિર્દીનો આ પ્રતિનિધિ ગ્રન્થ છે.

શરૂશરૂમાં હોલુબ 'વસ્તુઓના કવિ' તરીકે જાણીતા થયેલા. એમનું કાવ્યપદ વસ્તુઓના અને વસ્તુઓ વચ્ચેના સમ્બન્ધોને શોધે છે. એવી શોધ માનવીય અસ્તિત્વના કેન્દ્રમાં થઈ હોય છે. પ્રગટે છે કાવ્યલોક –

ઝળહળતો કાવ્યપદાર્થ. હોલુબ 'વસ્તુઓને ઝળહળતી કરી મૂકનારા કવિ' તરીકે પણ એટલા જ જાણીતા છે. 'બીફોર' એટલે ૧૯૬૮ પહેલાંની રચનાઓ અને 'આફ્ટર' એટલે તે પછીની. ૧૯૬૮ની સાલ ઝેકોસ્લોવેકિયાના રાષ્ટ્રજીવનમાં લોકશાસનનું નવપગરણ છે. કવિ એ પરિવર્તનથી બચી શક્યા નથી. વ્યવસાયે હોલુબ સંશોધક વિજ્ઞાની છે. પોતાના એ રસક્ષેત્રમાં ય એમણે નોંધપાત્ર પ્રદાન કરેલું છે – એકસો ત્રીસથી પણ વધુ સંશોધન પેપર્સ પ્રકાશિત કર્યા છે. વિજ્ઞાનીય પદ્ધતિ અને કાવ્યસર્જન બેયને હોલુબ સરખાં ગણે છે.

૧૯૫૮માં એમનો પહેલો સંગ્રહ પ્રકાશિત થયેલો અને એ સાથે ઝેક કવિતામાં એક જુદો જ અવાજ પ્રગટ્યો, એવી નવતાને લીધે કવિ દેશ આખામાં છવાઈ ગયા. ત્યારે રચનાઓ ટૂંકી હતી, સરળ હતી. ત્યારે કવિએ મોટે ભાગે મુક્ત છંદમાં કામ કરેલું. ૧૯૬૮ પછી હવામાન બદલાયું છે. રચનાઓ વધારે સંકુલ અને ઓછી સરળ બની છે. છતાં હોલુબની કોઈ પણ કવિતામાં શબ્દનો મેદ ભાગ્યે જ હોય છે. શબ્દોને તેઓ જાણે તેમનાં અર્થસ્વરૂપોમાં લગભગ નવસ્ત્રા કરી મૂકે છે અને તેથી હોલુબની રચના નરી પારદર્શક બની આવે છે. એમની પંક્તિઓ વંચાતાંવેંત સંભળાય છે અને સંભળાતાંવેંત ઓગળી જાય છે. ભાષા હોલુબમાં એ રીતે સ્થિર છતાં તરલ છે, અને તેથી ક્યારેક એમની રચના પોતા પાસે કશું જ ન હોવાનો સ્વાંગ રચતી આપણને છેતરે છે. ઘણીવાર થાય, કે કવિએ શી ધાડ મારી આટલું કહેવામાં... આ તો આપણે ય જાણતા'તા...! છતાં એવું નથી. હોલુબનું કાવ્ય છેલ્લે તમને રોકે છે, વચ્ચે પણ અનેક વાર રોકે છે. અહીં એમની ત્રણેક રચનાઓનો સાર આપું.

'ધ ડોર' નામની એક રચનામાં કાવ્યનાયક પ્રારમ્ભે જ કહે છે : ગો એન્ડ ઓપન ધ ડોર. પછી તરત કહે છે : સંભવ છે કે બહાર એક વૃક્ષ હોય, અથવા એક વન, એક ઉપવન કે એક 'મેજિક સિટી'. પંક્તિ-સંરચના જ એવી છે કે અધિકારી સમક્ષ એક પછી એક કલ્પનો મૂર્ત થાય ને લોપાઈ જાય કેમકે ઉપર બીજું મૂર્ત થવાનું હોય. વૃક્ષ વન ઉપવનનું તો સમજ્યા જાણે, પણ જાદુઈ નગરી – ? એ તો દરેકે પોતાની છત પ્રમાણે કલ્પી લેવી રહે. આ જ સંરચનાને અનુસરતી, કાવ્યમાં પછી ત્રણેક કંડિકાઓ છે. દ્વાર ખોલતાં, પછી તો હોલુબ કૂતરાનો છટપટાહટ, ચહેરો, આંખ ઘણું-ઘણું દર્શાવે છે, પણ ત્યાંય ઉમેરે છે કે ચિત્રનું ચિત્ર હોય. ચિત્રનું ચિત્ર, જાદુઈ નગરીથી પણ વધારે જુદી અને સ્વૈર, તેટલી જ નિજી, ચીજ બની રહે. પછી કહે છે કે દ્વાર ખોલો તો ત્યાં માત્ર અંધકાર જ હોય, ખાલી પવન હોય અરે, કંઈ નહીં તો, કંઈ નહીં, નથિંગ, પણ હોય. પછી ઉમેરે છે છેલ્લે, કે કંઈ નહીં તો, ત્યાં ડ્રાફ્ટ હશે. આ ડ્રાફ્ટ બહુ-સંકેતક શબ્દ છે : એક રમતનું નામ છે એ; માછલાં માટેની ખેંચાયેલી જાળ પણ છે એ; પવનનો પ્રવાહ પણ છે; દવાનો ઘૂંટડો પણ છે એ; વહાણની એ બૂડ પણ છે. ગો એન્ડ ઓપન ધ ડોર. ડ્રાફ્ટથી આપણે જે સમજવું હોય તે સમજવાનું છે. નરી સરળ બાનીમાં હોલુબ નર્યા પ્રભુત્વથી વાસ્તવ અને અવાસ્તવને ભૌતિક અને ચૈતસિકને કેવાં તો એક અનવદ્ય ભાતમાં રસી દે છે. શબ્દો બધા ઓગળીને કશો પેય પદાર્થ બની ઝૂમે છે નજર સામે. એને જ હું તો કાવ્ય કે કાવ્યત્વ કહું છું.

'ડેથ ઈન ધ ઈવનિન્ગ' નામની રચના 'હાઈ, હાઈ' એવા શબ્દોથી શરૂ થાય છે. મૃત સ્ત્રીના છેલ્લા શબ્દો ઓરડાની છતની પેલે પાર વાદળાંની જેમ ભટક્યા છે ઊંચે, ઊંચે... ત્યારે સાઈડ બોર્ડ રડ્યું હતું, એપ્રન કમ્પી ઊઠ્યું હતું, જાણે કશી ખાઈને ઢાંકવાને વિસ્તર્યું હતું. બધું ખતમ હતું. જુવાનિયાં સગાં બધાં થાકી-હારીને સૂઈ ગયેલાં. કાવ્યનો પૂર્વાર્ધ અહીં પૂરો થાય છે. પછી, આવું ઘટે છે : પણ મધરાત થતાં મૃત સ્ત્રી જાગી, મીણબત્તીઓ એણે હોલવી નાખી (નાહકનો ખરચો કરવો, એવા ભાવથી). બધે ફરવા લાગી, કશુંક શોધતી-ફંફોસતી. સિનેમોનના ખાલી ડબલામાંથી એને પચાસ નિકલનો સિક્કો મળ્યો. એ એણે ટેબલ પર મૂક્યો. કબાટ પાછળ પડી ગયેલી કાતર એણે શોધી કાઢી. છોકરાંઓએ ગયે વર્ષે ખોઈ કાઢેલું હાથમોજું મળી આવ્યું એને. સ્ત્રીએ બધા ડોરનોબ્સ ચકાસી લીધા, નળની ચકલી પણ બરાબર ટાઈટ કરી લીધી. પછી કોફી પીધી એણે ને વળી પાછી સૂઈ ગઈ. કવિ ઉમેરે છે, સવારે એને કાઢી ગયા, એનો અન્ત્યેષ્ટિ પૂરો થયો. કવિ છેલ્લી પંક્તિ ઉમેરે છે : એની રાખ બરછટ હતી – કોલસાના જેવી.

આમ તો કાવ્યમાં દૃશ્યોની કલ્પનાવલિથી વિશેષ કંઈ નથી. બધું સામાન્ય અને પરિચિત છે. છતાં ખાઈ ઢાંકવાને સકમ્પ વિસ્તરેલું એપ્રન અને બરછટ રાખનો અર્થબોધ રચનાને અનેરું ઊંડાણ અર્પે છે. કાવ્યાર્થ ત્યાંથી પાંગરે છે.

'વ્હૉટ ધ હાર્ટ ઈઝ લાઈક' નામની એક રચનામાં હૃદય વિષે કેટલાંક કાવ્યશીલ વિધાનો કરીને હોલુબ

આપણને વિચારતા કરી દે છે. એ કહે છે કે ઓફિશ્યલિ તો હૃદય લંબગોળ છે, મજબૂત સ્નાયુવાળું છે અને ઝંખનાથી ભરેલું છે. લાગતું હતું કે હોલુબ હૃદયને રક્તસભર કહેશે, પણ ના, એમણે તો કહ્યું, 'ઝંખનાથી ભરેલું છે.' પછી કવિ હૃદયને રંગીને જીવનારી ભાવુક વ્યક્તિઓની વાત માંડે છે. કહે છે, એવી કોઈ પણ વ્યક્તિને લાગ્યું છે કે હૃદય તારા જેવું અજ઼િયાળું પણ છે અને કોઈ વાર રાત્રિના અજાણ્યા કૂતરા જેવું ઢસડાતું – લૂલું પણ છે. તો કોઈ વાર એ પ્રમુખ દેવદૂતના ડ્રમ જેવું ઘીંગું પણ છે. ક્યારેક એ ડ્રાફ્ટ્સમેનના સ્વપ્ન જેવું ઘનાકાર પણ હોય છે, તો ક્યારેક મોજીલું ગોળાકાર પણ હો છે; ઉમેરે છે, નેટમાં પડેલા બોલ જેવું. હૃદય ક્યારેક પાતળી રેખા જેવું છે તો ક્યારેક કશા વિસ્ફોટ જેવું. હોલુબનું હૃદય-પુરાણ લાંબું ચાલે છે. એક વાર એ સરસ કહી દે છે : હૃદય ચોક્કસપણે પહેલી નજરે તો ધ્યાનમાં આવે એવું નથી જ. હોલુબની કવિતા પણ કદાચ એવી જ છે, પહેલી નજરે ધ્યાનમાં ન આવે એવી, છટકિયાળ, ભ્રાન્ત. છતાં લોભામણી.

હોલુબ આધુનિક કવિ છે, છતાં હોલુબની કવિતા સંદર્ભમુક્ત નથી. હોલુબમાં માનવીય ચેતનાને માટેની નિસબત છે, તે માટેનું દાયિત્વ છે. કહેવાતા આધુનિકોથી હોલુબ ખાસ્સા દૂર છે. સારું કહેવાયું છે કે એમની કવિતામાં અસ્તિત્વવાદી માઈક્રોસ્કોપ અને સામાજિક બેરોમીટર બેયનો સુન્દર સમન્વય થયેલો છે. □

૩

હસમુખ બારાડી

ઍક્ટર્સ, પિલ્ગ્રીમ્સ, કિંગ્સ, ગૉડ્ઝ (રામલીલા ઍટ રામનગર) : અનુરાધા કપૂર
સીગલ બુક્સ, કલકત્તા, ૧૯૯૦. પૃ. ૨૫૦ (સચિત્ર). રૂ. ૩૨૦

એકસો સિત્તેર વર્ષ જૂના થિયેટરની વાત

વારાણસી પાસેના રામનગરમાં છેલ્લાં ૧૭૦ વર્ષથી નિયમિત દર વરસે ભજવાતા લોકનાટ્ય – રામલીલા – નો આ અત્યંત વીગતપૂર્ણ સચિત્ર અભ્યાસગ્રંથ છે. છેલ્લા દાયકામાં આ રામનગરની રામલીલાનો અભ્યાસ અનેક સંશોધકોએ કર્યો છે – એમાં ૧૯૭૪માં જાણીતા અમેરિકી નાટ્યદિગ્દર્શક રિચાર્ડ શેકનર ''પર્ફોમેટિવ સરકમસ્ટેન્સીસ ફ્રોમ આવાં ગાર્દ ટુ રામલીલા'' સૌથી વધુ નોંધપાત્ર છે.

આ પરંપરિત (લોક)નાટ્ય રામલીલાનો અભ્યાસ અનુરાધા કપૂરે પણ ૧૯૭૯માં સપ્ટે. ૫ થી ઑક્ટો. ૫ તારીખોની વચ્ચે રોજનીશીના રૂપે લખીને કર્યો હતો, એનું પુસ્તક અગિયાર વરસે ઉપલબ્ધ થયું છે. આખો મહિનો ચાલતી આ રામલીલા ૧૮૨૦માં, વારાણસીના રામનગરના રાજા ઉદિતનારાયણ સિંઘે, તુલસીદાસની રામાયણને આધારે, તત્કાલીન હિન્દી નાટ્યકાર ભારતેન્દુ હરિશ્ચંદ્રના સંવાદલેખને તૈયાર કરાવી હતી. એ રાજ્યાશ્રય હજી આજેય ચાલુ છે, આજ એકસો સિત્તેર વર્ષથી. એ માટે રામનગરના આખા વિસ્તારમાં અનેક સ્થળે રામલીલાનાં કાચાંપાકાં સ્થાનો (લોકાલ) ઊભાં કરવામાં આવ્યાં છે. એ સ્થાનો રામયણનાં સ્થાનોને નામે જ પ્રખ્યાત છે અને ટપાલ પણ એજ રીતે આવે છે !

ત્રણેક મહિના પહેલાં નટોની તાલીમ શરૂ થાય, રાક્ષસી માયાવી પાત્રોનાં પૂતળાં બને; અન્ય પાત્રોને ચહેરા પહેરાવાય. વેશભૂષા સિવાયનું આહાર્ય વાસ્તવિક લોકાલ ઊભું કરે. રામલીલાની રજૂઆત પણ ત્રણ તબક્કે થાય : પહેલાં રામાયણીઓ તુલસીદાસની ચોપાઈ ગાય, પછી વ્યાસ (સ્થળ પરનો દિગ્દર્શક) પ્રેક્ષકોને શાંત રહેવા કહે અને સંવાદ બોલે; અને પછી નટો સંવાદો અને સાંકેતિક અભિનય કરે !

રોજેરોજ લાખેકની સંખ્યામાં આવતા પ્રેક્ષકો આ બધું ધાર્મિક વિધિવિધાનની જેમ નિહાળે – અમુક નાટ્યક્રિયા તો સમાંતર ચાલે; – દા.ત. રામરાવણની છાવણીઓમાં તો પ્રેક્ષકો ઇચ્છે એ એક્શન જુએ. રામસીતાના પ્રસંગે પ્રેક્ષક ઇચ્છે તેમ કન્યા કે વરપક્ષે રહી શકે ! ટૂંકમાં, સમય (બન્ને સાંપ્રત અને પૌરાણિક) અને સ્થળમાં જીવંત થતી, 'રમણભૂમિ'ની સ્પેસનો આ આવો ઉપયોગ કરતી પરંપરિત (લોકનાટ્યની પ્રણાલિ) છે.

આવી ખૂબ રસિક વાતોની ચર્ચા કરતું સચિત્ર પુસ્તક નાટ્યપ્રેમીઓને ખૂબ ઉપયોગી નીવડે એવું છે. 'ભવાઈ' અને 'સ્વાંગ' વિશે આવા અભ્યાસની જરૂર તરફ પણ એ આંગળી ચીંધે છે. □ □ □

સંપાદકો

ભીંસાતા-દળાતા, પ્રસ્વેદથી નીતરતા, હાથપગ અમારા જ છે ને, એની ખાતરી કરી થાણા સ્ટેશનની બહાર નીકળ્યા ત્યારે રાત્રિનો પ્રથમ પ્રહર વીતી ચૂક્યો હતો. દિલીપ ઝવેરીને ઘેર પહોંચવા ટેક્સી કરી. ધારવા કરતાં લગભગ બે-ત્રણ કલાક મોડું થયું હતું એટલે અને કવિમિત્રને મળવાની ઉત્સુકતાને લીધે ટેક્સીની ઝડપ ઓછી લાગતી હતી.

'વન્દના'ને દરવાજે ઊતરી ડૉ. દિલીપ ઝવેરીનું ઠામ પૂછી ત્રીજે માળે પહોંચ્યા. ડોર-બેલ રણક્યો તેની સાથે જ મરૂન-લાલ ટીશર્ટમાં સજીવ ઉમળકો નામે દિલીપ અમને ભેટ્યો. રણકતા કણ્ઠે મળેલા આવકારથી ટ્રેનની ગિરદીનો સંત્રાસ અને મોડા પડ્યાનું ગિલ્ટ ક્ષણમાં જં દૂર થઈ ગયાં.

પ્રવેશતાં જ પેસેજમાં ટેલિફોન. વિશાળ દીવાનખણ્ડમાં પહોંચતાં હા...શ... જમણી બાજુ બીજા ઓરડાના પ્રવેશનો આભાસ ઊભો કરાવતો અરીસો. સંખેડાના સોફા, ખુરશી ને ગમતાં પુસ્તક-સામયિકોથી ભરેલી ટીપૉયથી શોભતો ખણ્ડ. જાણે બે સંસ્કૃતિનું મિલન ! સૌ. માયાબહેને મલકીને આવકાર્યા. ડૉક્ટર દિલીપે મધની પ્યાલીમાં 'થાક ઊતરી જશે' કહી લિમ્કા પીવડાવ્યું. હાસ્ય – અટ્ટહાસ્ય સાથે ગોષ્ઠિ ચાલતી રહી. વચ્ચે ચિ. રમ્ય અને ચિ. પરી સાથે હાય-હેલો પણ થયું.

થોડી જ ક્ષણોમાં ફ્રેશ થઈ વાયર, ટેપરેકોર્ડર, કેસેટની ખટાખટ્ ..... ને ઇન્ટર્વ્યૂ શરૂ થયો. દિલીપ ઝવેરી ઘેરા, રણકતા, પાસાદાર કણ્ઠે ઉત્તરો આપતા હતા. શરૂઆતમાં ઇન્ટર્વ્યૂની સભાનતા હતી તે ધીમેધીમે ઓછી થઈ અને કવિ ખૂલતા ગયા. અતીતનાં સ્મરણ, રચનાપ્રક્રિયાની વાતો, દલીલો, વિદેશમાં થયેલી કાવ્યયાત્રા, સામ્પ્રત પરિસ્થિતિ વિષે, ક્યારેક ઉમળકાથી તો ક્યારેક અભિનિવેશથી વાતો કરતાં રાત્રિના લગભગ બાર થયા. માયાબહેને ડાઈનિંગ ટેબલ સજાવ્યું. ભોજનાન્તે ડેઝર્ટ... ડેઝર્ટનો સ્વાદ આજેય અમારી જીભ પર જાગ્યા કરે છે.

બીજે દિવસે સવારે જાગતાંવેંત ગપસપનો દોર શરૂ થયો. દિલીપનો ઉમળકો એમની ગાડીમાં દૂરની સરસ ટેકરી ને તળાવડી બતાવવાનો. અમારો આગ્રહ ઇન્ટર્વ્યૂ પૂરો કરવાનો. ફરી બેઠા. બે કેસેટમાં દિલીપ ઝવેરીનો કણ્ઠ કંડારાઈ ચૂક્યો હતો.

હળવાશની ક્ષણોમાં ઉમાશંકર ને સુ.જો., ગુજરાતી સાહિત્ય ને વિશ્વસાહિત્ય, ભાવતાં ભોજન, દેશ અને દુનિયા, પેલી ટેકરી ને તળાવની વાતો તો વળી થોડી ચટાકેદાર ખણ-ખોદણી પણ ચાલી અને ચા. દિલીપ ઝવેરી અમને સ્ટેશન પર મૂકવા આવ્યા ત્યારે અમારો પરિચય વધુ ગાઢ બન્યો હતો.

ઇન્ટર્વ્યૂ કરતાં અનેકગણું કપરું કામ કેસેટ પરથી શબ્દોને કાગળ પર ઉતારવાનું હતું. ક્યાંક વિસ્તારથી લહેરાતી વાતો હતી, ક્યાંક પુનરાવર્તનો હતાં. એમાંથી 'પ્રત્યક્ષ' માટે પ્રશ્નોત્તરી એડિટ કરી છે. દિલીપ ઝવેરીને પ્રશ્નો પહેલેથી આપ્યા નહોતા એટલે એક પ્રકારની સહજતાનો – તત્ક્ષણતાનો સ્વાદ પણ માણી શકાશે. તો, મળીએ દિલીપ ઝવેરીને...

• તો, દિલીપભાઈ, હવે આપણે વાત શરૂ કરીએ... 'તુષાર'ના ઉપનામે તમે કવિતા પ્રગટ કરવા માંડેલી. એ આરંભ હતો. તો એ પહેલાંની કે એ દરમિયાનની, તમારી શરૂઆતની મથામણો – કવિતા સાથેની – કેવી હતી ? કેવી રીતે કવિતા તરફ જવાનું થયેલું ?

એ તો એવું હતું કે... નિશાળમાં ભણતા હતા ત્યારે ગુજરાતી ભાષા, વ્યાકરણ, છંદ માટે એક આકર્ષણ થઈ ગયેલું... એટલે એવું થયું કે કવિતા લખીએ. પણ એ વખતે કવિતા એટલે શું, કવિ એટલે શું એવો કોઈ ખ્યાલ ન હતો. ન કર્યો હતો... આ તો લલિત માટેનું એક આકર્ષણ હતું. તેના જ એક ભાગરૂપે છંદોબદ્ધ રચનાઓ... એક પ્રકારની વ્યાયામ કરતા હોઈએ એ રીતે... થતી ગઈ.

• એ સમયની કોઈ કાવ્ય-પંક્તિઓ યાદ ખરી કે ?

હા, હજી યાદ છે એક... કે –

હાં રે ભાઈ અમે તો ગીતના રસિયા
ગીત સાંભળતા અમે ન ખસિયા.

– આવું કંઈક છ-સાતની ઉંમરે લખેલું યાદ છે.

• આ જે શરૂ થઈ ગયું એને પછી આગળ વધારનાર – રૂઢ રીતે કહીએ તો પ્રેરકતા ક્યાંથી આવી ? ઘરનું વાતાવરણ, મિત્રો, શિક્ષકો, વાચન... ?

આમ તો ભાષા માટેનું પેલું આકર્ષણ જ ધક્કો કહો કે પ્રેરકતા કહો એ હતું. પણ ચાનક ચડાવનારું રેકગ્નિશન... એની વાત કરી શકાય. ગોકળદાસ તેજપાલ હાઈસ્કૂલમાં હું આઠમીમાં ભણતો'તો ત્યારે જે નિબન્ધ લખેલો એ નિબન્ધ આચાર્યે એસ.એસ.સી.ના વિદ્યાર્થીઓ સમક્ષ વાંચેલો – આવી રીતે લખવું. અચ્છા, એટલે કે પાછળથી થાબડભાણા થતા હતા એ તો ખબર પડતી હતી. એટલે પછી થાય કે જો આવું જ હોય તો આપણે (ખોંખારો) કેમ કંઈ કરી ન દેખાડીએ ? એટલે છંદોવ્યાયામ પણ ઘૂંટાતો ગયો.

• પણ એ વખતે તમારી આસપાસ જે કવિતા લખાતી તેનો પ્રભાવ... ?

હા, ચોક્કસ જ. ઉમાશંકર-સુન્દરમ્‌ને તો એ સમયે હોંશેહોંશે વાંચતા હતા. રાજેન્દ્રની કવિતા કદાચ એ વખતે વાંચી નહીં પણ, એ સમયે વેણીભાઈ-બાલમુકુન્દની કવિતાઓ ઘણી વાંચેલી. અચ્છા, એ સમયમાં પણ એવું હતું કે કાન્ત એટલે આપણા સર્વોત્તમ કવિ. એટલે મને લાગે છે કે અગિયારમીમાં પહોંચ્યા પહેલાં – દસમીમાં 'પૂર્વાલાપ' વાંચ્યો હતો. એટલે પછી 'પૂર્વાલાપ'માં અંજનીવૃત્ત, 'આકાશે એની એ તારા'વાળું... વાંચ્યું એટલે પછી અંજનીવૃત્તમાં કવિતાઓ લખેલી. ચોપાઈઓ લખેલી. ગીત એ વખતે લખાયાં નહીં પણ ખૂબ વાંચેલાં.

• આ એક્સરસાઈઝ કહો તો એક્સરસાઈઝ – આ લીલા શરૂ થઈ લખવાની ત્યારે બીજા કોઈ ગોઠિયા ખરા ?

નહીં. એ વખતના એક શિક્ષક યાદ આવે છે. એમને મારે માટે એટલો બધો અપત્યભાવ થઈ ગયેલો !... અને ૧૯૫૩માં, મને લાગે છે કે'૫૩ કે '૫૫માં પ્રવીણચન્દ્ર રૂપારેલે બહુ મોટું કવિ-સંમેલન કર્યું હતું... મુંબઈમાં.

• પ્રવીણચન્દ્ર રૂપારેલ તમારા શિક્ષક ?

ના. એ પ્રવૃત્તિસંઘના સંચાલક હતા. શિક્ષક તે તો બીજા એક નટવરલાલ શેલત કરીને હતા... તો, રૂપારેલે કવિસંમેલન કરેલું – કાવસજી જહાંગીરજી હૉલની અન્દર. હૉલ આખો ભરાઈ ગયેલો. જગ્યા નહીં. લોકોને કવિતાનો એટલો બધો રસ. પેલા કવિઓ બોલતા હોય ને લોકો ડાયરીઓ- નોટબુકોમાં પટાપટ કટાકટ લીટીઓ લખતા જાય... ચા પીવાનો થોડો સમય મળતો હતો ત્યાં આગળ પેલા કવિઓની પછવાડે ગાંડા થઈને એમના હસ્તાક્ષર એમની કવિતા પર લેતા. એ સમય એવો હતો જ્યારે રાજેન્દ્ર તો ઓળખાઈ ચૂકેલા. પણ નિરંજન નવા નવા, પ્રિયકાન્ત નવા નવા. તો... નિરંજન આવે અને પોતાની ઓળખાણ આપે અને પ્રિયકાન્ત પોતાની ઓળખાણ જુદી રીતે આપે. એની હંમેશની કફની, એની ધોતી, ચશ્માંવાળો, વાંકડિયા' વાળવાળો ચહેરો... અને ત્યાં મંચની ઉપર થોડુંક આમ બેસે, થોડુંક તેમ બેસે.

• દૃશ્ય એકદમ જડાઈ ગયું લાગે છે, મન પર.

હા, એકદમ સ્પષ્ટ. અને પછી નિરંજન શરૂ કરે - 'ચલ મન મુંબઈ નગરી' અને લોકો કહે 'વાહ ! વાહ !' અને પ્રિયકાન્ત પછી આવે ને કહે 'આ નભ ઝૂક્યું તે કાનજી...' વળી લોકો બોલી ઊઠે 'વાહ ! વાહ ! વાહ !' એટલે આધુનિક અને પરંપરાગત લિરિકલ કવિતાનો એક સળંગ તાંતણો ચાલતો... બન્નેને સમુદાય એટલા ઉમળકાથી વધાવી લેતો કે એ નાની ઉંમરે પણ મન અભિભૂત થઈ ગયેલું કે કવિનાં આટલાં માન ! વાહ !...

• *સરસ. પહેલા ધક્કાની સરસ વાત થઈ. તો હવે પેલી 'તુષાર'ના ઉપનામે કરેલી રચનાઓની વાત.*

'તુષાર' નામે જે રચનાઓ થયેલી એ મને લાગે છે કે ચાર-છ મહિના સુધી. 'દક્ષિણા'માં ને 'કુમાર'માં પ્રગટ થયેલી. પછી 'તુષાર' નામ પડતું મૂક્યું...

• *પછી દિલીપ ઝવેરી...?*

હા, દિલીપ ઝવેરી જ.

• *તો, હવે આ લખાવા-છપાવા લાગ્યું એ આરમ્ભનો, ઉત્સાહનો – મુગ્ધતાનો ગાળો, એમાંથી કવિતા વિશેની ગમ્ભીરતાનો, 'કવિતાપદાર્થ' અંગેની સભાનતાનો ગાળો આવતો ગયો હશે એ તરફ જઈએ ?*

જરૂર... પછી શું થયું કે, ખબર પડી કે 'કવિલોક'માં લોકો ભેગા થાય છે... તો એ સમયમાં મુંબઈ યુનિવર્સિટીના બગીચામાં રાજુભાઈ, હરીન્દ્રભાઈ, પ્રદ્યુમ્ન... ક્યારેક સુરેશ દલાલ, જગન્નાથ ડૉક્ટર એવાએવા બીજા મિત્રો... જયન્ત પારેખ... આ બધા ભેગા મળતા ત્યાં એક દિવસ જઈ ચડ્યો. 'બેસો.' કવિતા લખી છે.' 'સંભળાવો'... આમ કરતાં એક નવી શરૂઆત થઈ. ત્યાં સુધીમાં ઘણી બધી કવિતાઓ લખેલી... નોંધપોથીઓ પણ બનેલી. પાછળ ટિપ્પણો પણ લખીએ... ક્યાંક ભવિષ્યમાં કાવ્યસંગ્રહ કરવાનો હોય ત્યારે પાદટીપો ને બધું કામ આવે !! પન્દર વર્ષનો હતો ત્યારે 'દક્ષિણા'માં અને સોળનો હતો ત્યારે 'કુમાર'ની અન્દર કવિતા છપાઈ ચૂકેલી.

• *એટલે અઠ્ઠાવનની આસપાસ ?*

હા. ઓગણસાઠની આસપાસ 'કુમાર'માં. પણ જેવા 'કવિલોક'માં ભેગા થતા ગયા તેવી ખબર પડવા માંડી કે કવિતા એ કશીક ગમ્ભીરતાથી વિચાર કરવાની વસ છે. આ જે થોડુંઘણું વાંચ્યું છે એમાં કશુંક ઉમેરવાનું છે... પછી જે ઊઘડ્યું – એલિયટ વાંચ્યો, પાઉણ્ડ વાંચ્યો... યુનિવર્સિટી લાયબ્રેરી ઉઘાડી રહેતી રાતના આઠ સુધી... હું સાયન્સ ભણતો ને કૉલેજ પૂરી થયા પછી ત્યાં જઈને બેસી જવાનું... આમ કરતાં કરતાં અંગ્રેજી કવિઓ શેલી, બાયરન એ બધાને વાંચ્યા... લૉંગફેલોના છન્દ એટલા બધા રમતિયાળ છન્દ કે અંગ્રેજીની અન્દર પણ કવિતાઓ ફટાફટ ફટાફટ આખી મોઢે રહી જાય. જો કે હજુ સુધી મને અંગ્રેજી છન્દોમાં ઝાઝી સમજ નથી. હેક્ઝામીટર ક્યા ને પેન્ટામીટર ક્યા ને આયમ્બિક ક્યા... એક કારણ કદાચ એ કે એમની છન્દની મૂળ પદ્ધતિ આપણા કરતાં જુદી... પણ વાચનમાં લયથી બધું યાદ રહી જાય...

• *આ જે તમે 'કવિલોક'ના ગાળાની વાત કરી એમાં તમારી કવિતા બાબતે એક ઈન્ટરેસ્ટિંગ મુદ્દો છે કે 'પાંડુકાવ્યો...' સંગ્રહમાં કેટલીક '૬૩-'૬૪ના ગાળાની જે રચનાઓ છે, એનું જે ડીક્શન છે એ રાજેન્દ્રની કવિતાના ડીક્શન જેવું બની આવ્યું છે....*

હા.. હા.. બિલકુલ. એ વખતે જે વસંતતિલકા લખતો એ રાજેન્દ્રથી જુદો જ ન પડે. આમાં બીજું.. તમે જો વિચાર કરવા જાવ તો... જો કોઈ પણ સંસ્કૃત છંદો લખવા જાયને તો એ રાજેન્દ્રની પાસે જ પહોંચે. ધારો કે એક સામટા ત્રણ લઘુ મૂકવાના હોય તો ગુજરાતી ભાષા તમને એવો એક શબ્દ નહીં આપી શકે, તમારે સંસ્કૃતની નજીક જવું જ પડે. એટલે તમારી બાની સંસ્કૃત બનતી જાય. સંસ્કૃત બનતી જાય એટલે તમે રાજેન્દ્રની નજીક જ આવી ઊભા રહેવાના.

• *હંમેશાં નહીં, પણ કદાચ ક્યારેક એમ બની પણ રહે. સમર્થ પુરોગામી – સમકાલીનની અસર શરૂઆતમાં હોય. એમાં વિધાયકતા પણ હોય... પણ પછી તમને એવું લાગેલું કે હવે રાજેન્દ્રનું છે તેનાથી જુદું કરવું ?*

હા... હા... લાગેલું જ.

• *તો એ પ્રક્રિયા લગભગ ક્યારે, કેવી રીતે...?*

એ રાજેન્દ્રભાઈની સાથે જ સમજાવા લાગ્યું. શું થયું કે એલિયટ અને પાઉણ્ડથી શરૂઆત થઈ. 'કવિલોક'માં 'પોએટ્રી'ના અંકો લઈને રાજુભાઈ બેઠા હોય. ખોલીને એમાંથી કોઈક ને કોઈક કવિતા વાંચે. એનાં ભાષાન્તર કરીએ. એ પ્રકારની લખાવટનો મહાવરો થયો. આમ બીજું વાંચતાં વાંચતાં થયું કે પોતાની કોઈક હવે વ્યાખ્યા ઊભી થતી જાય છે. આમ કરતાં કરતાં રાજેન્દ્રથી જુદા પડવા માંડ્યા.

• *સરસ.*

વસંતતિલકાનો એક ગાળો પૂરો થયો. વસંતતિલકા જ્યારે લખતા ત્યારે બચુભાઈ બહુ જ રાજી. બહુ ઓછા કવિઓ સંસ્કૃત છંદોની અંદર છૂટ લીધા વિના લખે ને એમાં દિલીપ ઝવેરીનુંય નામ.

• *તો, એક બાજુ આ રીતે છંદો આવ્યા અને સંસ્કૃત બાની આવી. અને બીજી બાજુ તમારું નવુંનવું વાંચવાનું*

શરૂ થયું. એને જ કારણે કવિતા લખવાનું એ જ ગાળામાં ધીમે ધીમે ઓછું થતું ગયું... કે પછી પેલો ઝોલો – કાવ્ય ન લખવાનો ગાળો – આવ્યો તે એકદમ જ આવ્યો ?

નહીં નહીં એ તો બહુ પછી આવ્યો.

- *અચ્છા.*

એની પહેલાં તો અછાંદસ... ઓહો... કેટલી બધી અછાંદસ કવિતાઓ લખેલી ! 'ક્ષિતિજ'માં... એવું થાય કે સુરેશભાઈને કવિતા મોકલી હોય. એમના ઉતરની અપેક્ષા રાખી હોય એની પહેલાં તો 'ક્ષિતિજ'માં છપાઈને આવી હોય. પણ ત્યાં શું થતું ગયું કે શેખે શરૂઆત કરેલી અછાંદસની. શેખે આખું એક વાતાવરણ ઊભું કરેલું. પહેલાં રાજેન્દ્રથી છંટાયેલા હવે શેખથી ભીંજાયા. આમ કરતાં કરતાં વચ્ચે થોડીક પોતાની કહી શકાય એવી રચનાઓ થઈ, પણ પોતે પોતાને ઓળખી ન શક્યો. ત્યારે તેવીસ વરસનો હોઈશ. ઘણુંબધું છપાતું ગયું અને લગભગ ત્યારે જ થયું કે આ... આ તો.. નહીં. ક્યાંય હું કોઈ સ્પષ્ટતાએ પહોંચ્યો નથી. કવિતા મોકલાવી હોય તો એ છપાય જ. અસ્વીકારની નોંધ પણ ન આવે. અને આવું જ્યારે થવા માંડ્યું ત્યારે થોડી થોડી શંકા થઈ કે આટલું બધું તો સહેલું ન હોવું જોઈએ. અને ત્યારે વચ્ચેના ગાળાની અંદર કશુંક બીજું બની ગયું. કવિતાથી ઈતર એટલું બધું વાંચ્યું એટલું બધું વાંચ્યું... એક તો શરૂઆત થઈ ફ્રોઈડથી. બીજી બાજુએથી એક્ઝીસ્ટન્શિઆલિઝમ. ત્રીજી બાજુએથી ચિત્રો વગેરેનો તો નાનપણથી શોખ હતો...

- *અહીં વચ્ચે જરા અટકીએ. આ એક બહુ સરસ વાત શરૂ થઈ છે. તો, એનાથી જરા આગળનો ગાળો. તમે લખવાનું શરૂ કર્યું પછી અછાંદસ પણ આવ્યું... તમારી લગભગ આજ સુધીની કવિતામાં સંસ્કૃતનો – તત્સમનો તમારો જે લગાવ છે તેની પાછળ,.. સંસ્કૃત જે વાંચ્યું હશે...*

હા... સંસ્કૃત તો વાંચેલું. જ – એ ગાળામાં 'મેઘદૂત' વાંચેલું. 'વિક્રમોર્વશીયમ્' વાંચેલું. સંતાઈ સંતાઈને 'અમરુશતક' ને 'શૃંગારશતક' ઉપરાન્ત 'ગીતગોવિન્દ' પણ વાંચેલું. મને લાગે છે કે ત્યારથી અત્યાર સુધી આ ભાષા ઉપર કોઈ કવિની સત્તા હોય તો એ 'ગીતગોવિન્દ'ના કવિની.

- *હાં... પછી તમારો ગાળો આવ્યો ફ્રોઈડનો.*

આ બધું જે વાંચતા ગયા...

- *તો, એ વાચનથી તમારી ચેતના, કોન્શિયસનેસ જે રીતે ડેવલપ થતી ગઈ... અને પછી જે રચનાઓ આવી... ?*

હા... ત્યાં આગળ 'પાંડુકાવ્યો' શરૂ થયાં.

- *અચ્છા.*

એટલે... એક તો પેલો અસન્તોષ – પોતાની કોઈ વ્યાખ્યા નથી એનો. બીજો અસન્તોષ તરુણ, નવયુવાવસ્થામાં સૌ કોઈને હોય, અનેક સ્વપ્નો હોય. સ્વપ્નો સ્પષ્ટ થયાં ન હોય. ઘણુંબધું બંધાતું આવે...ને ઘણુંબધું ભાંગતું પણ આવે. શરીરની ઓળખાણ પહેલી વાર થતી જાય જાણે ! આ બધાની અંદર સાધારણતયા જે સૌ કોઈને અનુભૂત છે તે વિષાદ... યુવાવસ્થામાં જે ઉત્સાહ હોય. જે ઊર્જા હોય... પણ એ ઊર્જાને પરિઘ મળતો હોય છે વિષાદનો. કારણ કે ઘણુંબધું અતૃપ્ત રહી જતું હોય છે. ઘણુંબધું અસ્પષ્ટ રહી જતું હોય છે ને એ પરિઘને વટાવી જવા માટે ફરી ફરી યૌવન જે પ્રયત્ન...

- *પણ. એ વિષાદની પ્રતીતિ... તમને ત્યારે, બરાબર આંગળી મૂકીને ઓળખી શકાય એવી.. કઈ રીતે...*

હં...ઓળખી શકાઈ એને કારણે ફરી પાછું આ જ આવીને ઊભું રહ્યું કે તમારું, ભૂલેશ્વરમાં જીવી ગયા એ જીવન અને બીજી બાજુએથી સમુદ્રકિનારે બંધાતાં મકાનોમાં જીવવાની મહેચ્છા, જે સૌ કોઈને હોય...

- *હં...*

જે દરેક યુવાનને હોય કે આ, આ ભૂમિનો થઈશ કદીક હું વિજેતા. આ વિજેતા થતા પહેલાં વારેઘડીએ તમારા ઘૂંટણે... તમારી સાથે ભટકાર્યા કરતા જે પથ્થરો છે એના તો આઘાતો લાગવાના. આ પથ્થરો તો ઘણી જાતના હોય ને ! આ પથ્થરો પરીક્ષાના, આ પથ્થર છોકરીના પ્રેમની ઈચ્છાના ને – જેના મનમાં વસ્યા હતા એની ઓળખ ન પડ્યાના. મુગ્ધતા હતી. આ મુગ્ધતાને વારેઘડીએ કાંટા તો ચૂભવાના છે. આ જે ચૂભતા કાંટા... તેમાં થતું કે કશુંક ખૂટે છે... કશોક શાપ છે, અધૂરપ છે. જે છે તે આ અધૂરપનો એક શાપ છે. એમ કરતાં પાંડુ આવ્યો. પાંડુ એટલે શમ, શાપિત એવી અવસ્થાની વાત. અને ત્યાં બધું ભેગું થવા માંડ્યું. સંસ્કૃત ભાષા પણ રહી.. પણ પેલો પરિવેશ

છોડી દીધો. સંસ્કૃત વૃત્તોને બદલે માત્રામેળ વૃત્તો ને સાથે જ અછાંદસ પણ. હું જ્યારે અછાંદસ લખું છું ત્યારે મારા મનની અંદર એક સ્પષ્ટ લય તો રહેતો હોય છે. અને જ્યારે હું વાંચું છું ત્યારે એ પ્રતીત થયો છે, પણ મોટે ભાગે તો મારી છંદોબદ્ધ રચનાઓને પણ અછાંદસ કહેવામાં આવી છે !

- *આમ પાંડુકાવ્યો સુધી આવતાં રચનાનો પરિવેશ પણ બદલાતો ગયો.. પણ, પાંડુકાવ્યોની ચર્ચા તરફ આવીએ તે પહેલાં ફરી જરા પાછળ.. કે શરૂઆતમાં રાજેન્દ્રના ડિક્શનવાળી કવિતા... પછી આધુનિક કવિતા આવી ત્યારે ગુલામમોહમ્મદ શેખ ને સુરેશભાઈ વગેરે સાથે તમારી કવિતા ચાલતી ગઈ... આ બધામાં પછી એક ક્ષણ એવી આવી હશે જ્યારે તમને તમારો પોતાનો ઈડિયમ રચવાની, તમારી પોતાની મુદ્રા રચવાની ઇચ્છા થઈ હોય.. એ પોઈન્ટ ઑવ્ ડિપાર્ચર ક્યાં, જ્યાં તમને થયું કે આ દિલીપ ઝવેરી જ — એ ક્યારે ?*

એ લગભગ સિત્તેરના ગાળામાં.

- *એમાંની તમારી એક-બે કવિતા સૂચવવી હોય કે આ, આ કવિતાથી શરૂઆત થઈ.*

એ મુંબઈની કવિતાઓ જે થઈ, એમાં મુંબઈની નાગર પાંડુની કવિતાઓ છે. એ લગભગ દોઢ દાયકા સુધી આવીને ઊભી રહે છે. મુંબઈની કવિતાઓ જ્યારે લખી... મને લાગે છે કે આ ઓબેરોય શેરેટન... ત્યાં આગળ એ બની ગયું.

- *એ સાથે રતિલય ગુચ્છની કવિતા... એની કન્સીસ્ટન્સી... ?*

રતિલયની આમ કન્સીસ્ટન્સી છે. રતિલયમાં બહુ જ જૂની રચનાઓથી માંડી અત્યાર સુધીની. એ રચનાઓ દિલીપ ઝવેરીની રચનાઓ હોવા છતાં મારી પોતાની વ્યાખ્યા સ્પષ્ટપણે જેમાં બંધાઈ એ તો પાંડુકાવ્યોને જ કહીશ. દરમિયાનમાં 'રે' મઠના સામયિકમાં પ્રગટ થઈ હતી 'રતિલય' કરીને પહેલી રચના. કદાચ એને મથાળું પણ નહોતું આપ્યું... ત્યારે મેં કહ્યું આ સરૂરિયલ છે : 'પુંકેસરની ડાંડીએથી સરકી ભાગ્યે... વહાણ થઈને ઊડ્યો..' આ જે કવિતા હતી તે મારે માટે સરૂરિયલ હતી. હજી પણ હું માનું છું. પરંતુ મારે આવો કોઈ પણ પ્રકારનો સિક્કો નહોતો જોઈતો કે હું રૂરિયલ છું કે એક્ઝિસ્ટેન્શિયલ છું ! મારે ખાલી એક જ સિક્કો કે હું ગુજરાતીમાં કવિતા લખું છું.

- *બરાબર. આ રીતે તમે તમારી યાત્રાના કેટલાક મુકામોની વાત કરી, પણ રહી રહીને પ્રશ્ન એ થાય છે કે તમે લગભગ એક તપ સુધી મૌન ધારણ કર્યું અથવા તો તમે જે લખ્યું તે કશે પ્રગટ ન કર્યું... તો એની પાછળ ખરેખર, તમારા મનમાં શું હતું ? અથવા તમારી અન્ય કોઈ શોધ હતી મૌનની પાછળ ?*

એમાં એવું થયું ને કે... પહેલાં શું થયું... કે તૂટક તૂટક કવિતા આવતી. એક એક કવિતા આવતી હતી. હવે છૂટી છૂટી મુદ્રામાં પોતાનું નામ કેવી રીતે પાડવું ? એટલે એવું થયું કે જૂથમાં કવિતા લખવા માંડ્યો, સિરિઝ. હવે આ સિરિઝ જ્યારે તમે ધારી હોય એ રીતે પૂરી ન થાય અને તમે પૂરી ન કરી શકો એટલે પતી ગયું ને પૂરી થાય. પણ, આ સિરિઝમાં હું લખતો થયો. આ સિરિઝ પૂરી થાય ત્યારે ખબર પડે : જોયું, આ થયું ! જ્યારે આ પાંડુકવ્યોનાં બે-ત્રણ જૂથ થઈ ગયાં જાતજાતનાં ત્યારે મને થયું કે હા... હવે હું કહી શકું કે મને મારો સ્પષ્ટ પોતીકો અવાજ છે... શરૂઆત તો એમ જ કરેલી કે શાપ... એટલે મનમાં હતું કે શાપ મળે, જે પાંડુકાવ્યોની પ્રસ્તાવનામાં કહ્યું જ છે કે શાપ પછી મૂર્છા હોય, રોષ હોય.. તો આ રીતે બન્યું જ નહીં. આ ગોઠવણ ન આવી. કંઈક બીજી જ ગોઠવણ આવી. અને આવતી ગઈ... એ વચ્ચેનાં વર્ષોમાં ચિત્રો જોયાં.. સંગીત સાંભળ્યું... વાંચ્યું... આમ કરતાં કરતાં આકારોની — કવિતામાં આકાર શું — ની સ્પષ્ટતા ઊભી થઈ. એ દસબાર વર્ષ દરમિયાન કવિતા થોડી થોડી લખાતી તો હતી, ચાલતી હતી.

- *એટલે શ્રીધરાણી જેવું ન થયું. શ્રીધરાણીમાં જે મોટો ઝોલો આવી જાય છે. બહારથી આવ્યા પછી લખાયેલી એમની કવિતા જુદી પડે છે. તમારી પાછળની રચનાઓ જુદી પડે છે એમાં વંચાતું ગયું, વિચારાતું ગયું એના કારણે મનમાં જે પ્રોસેસ થયો એણે જ ઓછું...*

ત્યાર પછી પણ લગભગ એવું જ રહ્યું છે કે બહુ-ઝાઝું હું નથી લખતો. હું, આમ તમે જોવા જાવ તો આખરે હરીફરીને વરસની ત્રણ-ચાર કવિતા, પાંચ કવિતા. હા, ક્યારેક એક જૂથ નક્કી કર્યું હોય અને અચાનક, અચાનક આવી હોય તો આઠ-દસ પણ થઈ હોય... ફરી પાછું લાંબા સમય સુધી કશું જ ન લખાયું હોય.

- *તમે કહો છો એમ વચ્ચેના ગાળામાં નથી લખ્યું એવું નથી. અને કદાચ એવું પણ હોય કે આપણે સતત લખતા રહેતા હોઈએ છીએ એક યા બીજી રીતે... પણ લખાયા પહેલાં લખતા રહેતા હોઈએ છીએ. એટલે આખી પ્રક્રિયા છે. ઉદાહરણ તરીકે પાંડુ છે. પાંડુ મને લાગે છે હજી લખાયા કરે છે. 'સુખદુઃખની વાતો'*

કે 'કામની વાતો' સુધી. નામ નથી આવતું એ ઊગરી ગયું છે. મહાભારતનો પાંડુ...

- *પાંડુ હોય કે માદ્રી હોય કે કુંતી... તમારામાં એક મિથિકલ કેરેક્ટર તરીકે નહીં પણ એક સાઈન તરીકે આવે છે. જેમકે સેક્સ્યુઅલ ઈન્ટેન્સીટી તરીકે કે મૃત્યુની નિકટતાના સંવેદન-બિન્દુ તરીકે તમે લો છો... આગળ તમે કહ્યું છે કે પેલો શાપ છે એને એક પર્ટીક્યુલરમાંથી બીજા પર્ટીક્યુલરમાં એટલે કે... દા.ત. પ્રિય અને પ્રાપ્તિ વચ્ચેની અનિશ્ચિતતાઓની વાત તમે કરી છે. એમાં જે અસ્પષ્ટ અંતરાય છે, અન્ધકાર છે એને ટેન્શન તરીકે લો છો... તો, મૂળ વાત એ છે કે કાન્તમાં જે પાંડુ આવે છે, સાવયવિક મિથ તરીકે આવે છે... સિતાંશુમાં જટાયુ આવતો હોય તો એ જટાયુનું મિથિકલ કેરેક્ટર બિલ્ટઅપ થાય જ છે અને પછી ડેવીએશન આવે છે. જ્યારે તમારામાં પાંડુ માત્ર સાઈન તરીકે આવે છે. પછી એને ડેવીએટ કરો છો એટલે કે એક પર્ટીક્યુલરની સમાન્તરે બીજું દૂરનું પર્ટીક્યુલર મૂકો છો તો પ્રશ્ન એ થાય કે મિથને આટલી હદે રીડ્યુસ કરી શકાય ?*

હં... જો... આ એક વાત થઈ કે એની ઐતિહાસિકતા. ઐતિહાસિકતામાં આવી ગઈ વીગતો... તમે પોતે જ કહ્યું કે આ રીડક્શન... કોઈ પણ મિથ લેવા જઈએ.. સમર્થ મિથ જ્યાં જ્યાં જોવા મળ્યું છે, એ રીડક્શન સુધી પહોંચવાની ક્ષમતા ધરાવતું જ હોય છે. અને ત્યાં સુધી જતા હોય છે કે સામાન્ય વાતચીત, બોલચાલની ભાષામાં પહોંચી શકે એટલી ક્ષમતા એમની હોય... એટલે એનો અર્થ એ થયો કે એ કેવળ એની ઐતિહાસિકતા પૂરતા મર્યાદિત ન રહેતાં એ સાર્વભૌમતા, સાર્વત્રિકતા અને સર્વકાલીનતા સુધી પહોંચી જતા હોય છે.

- *પણ, પાંડુ એઝ ઈટ ઈઝ તો એસ્ટાબ્લીશ થાય... એ પછી ડેવીએટ થાય...*

હજી... મારી આગળની વાત પૂરી કરું. આપણે ત્યાં જઈએ. બીજી ભાષામાં સહેલું પડે. 'ટેન્ટલાઈઝિંગ' આ શબ્દ આપણે જાણીએ છીએ. આકર્ષે પણ અડવા ન દે. પેલી જે નાચનારી છે... તે છેડતી જાય છેડતી જાય પણ અડવા ન દે. શી વોઝ ટેન્ટલાઈઝિંગ. આ શબ્દ જે છે તે કેટલી બધી રીતે વપરાયો છે ! મૂળ તો ટેન્ટલસ છે. ગ્રીક મિથ છે. જેણે પોતાના દીકરાને જ દેવોને રાંધીને ખવડાવ્યો. અને એના શાપરૂપે એને પેલા પાણીની અંદર મૂક્યો. સરોવરનું પાણી. તરસ લાગે. મોઢું ઝુકાવી પીવા જાય, મોઢું નમાવે ને પાણી હઠી જાય. દ્રાક્ષ આમ લટકી છે, હોઠ સુધી. જેવું મોઢું ઊંચુ કરે પેલી ડાળ ઊંચી જાય. આ એની શિક્ષા હતી.

- *બરાબર.*

શબ્દ આવ્યો ટેન્ટલાઈઝિંગ. તો આ મિથ રીડ્યુસ થઈ ગયું ને ? આપણે કોઈને, જે આત્મરતિમાં હોય તેને નાર્સિસીસ્ટ કહીએ જ છીએ ને ? તો એ જ રીતે...

- *તમે જે ટેન્ટલાઈઝિંગની ને નાર્સિસીસ્ટની વાત કરી તે તો ઈડિયમ થાય ને ? જેમકે ભદ્રંભદ્રીય. ત્યાં ઈડિયમ ઊભો થાય છે. મિથ ઊભી થતી નથી.*

નહીં.. નહીં... જરા બૃહદ્ સંદર્ભમાં લઈએ : આ હું જે જમાનામાં જીવું છું, જે શહેરમાં જીવું છું – વિશ્વના એક મહત્ત્વના શહેરમાં, એની જે સંકડામણ, એની જે મૂંઝવણો, એનાં જે હવાતિયાં, એના જે વિષાદો – આ બધાંનો હું જે અનુભવ કરું છું એ અનુભવને મારે પેલા પાંડુની સામે મૂકવો છે... કે ભઈ, એ તો શાપની મર્યાદામાં જીવતો હતો. એના કરતાં એ જો આજે આવે તો આજના મનુષ્યની જેમ કદાચ જીવવું પડે. ધીસીઝ...

- *બરાબર છે, વીગતોને વીગતો તરીકે તો કોઈ કવિએ ઉપયોગમાં નથી લીધી. કાન્ત માટે પણ એમ ન કહી શકાય કે એણે પાત્ર જ બિલ્ટઅપ કર્યું છે...*

નહીં, એ ઐતિહાસિક ઘટનામાંથી જરાય બહાર નથી ગયા. એમણે તો મર્યાદિત રીતે કથા જ કહી છે... એમણે શું કર્યું... કથાની અંદર જે નાટ્યાત્મક શક્યતાઓ હતી તેને વિકસાવી છે, ઉપસાવી છે. ને એમણે ગુજરાતી ભાષાના અનેક રંગો પૂર્યા... જો કે ગુજરાતી ભાષા કરતાં ફરી એ સંસ્કૃત જ વધારે. પણ એનો મિથ તરીકે કાન્ત ઉપયોગ નથી કરી શક્યા.

- *આ જરા ચિંત્ય છે. પણ... વારુ... 'જટાયુ'માં શું કહેશો ?*

હવે 'જટાયુ'માં શું થયું છે કે એમાં બે સ્તરે વાત થઈ છે. એક તો એણે કથા કહી છે અને બીજી બાજુ શું બન્યું છે... તમે ઝીણવટથી જુઓ... ફ્રોઈડિયન – ક્લાસિકલ ફ્રોઈડિયન ઈગો, ઈડ, સુપર ઈગો, કોન્શિયસ, સબ કોન્શિયસ, અનકોન્શિયસ... બિલકુલ એની જ વાત... આમાં એક્ઝિસ્ટન્શિયલ પ્રોબ્લેમ કઈ રીતે ઊભો થઈ શકે હાં... એની શક્યતા કવિએ મૂકી. અચ્છા, આમ તો કરુણાંતિકા હતી. અને કોઈ પણ અસ્તિત્વવાદી માટે જીવન છેવટે કરુણાંતિકા

થઈને જ રહેવાનું છે. તો, આ જેને ભૌમિતિક કહીએ, હાં... એવી સ્પષ્ટ ભૌમિતિક રચના સિતાંશુ કરી શકે છે.

• *ના, આમાં પેલી અવેરનેસ છે, મોડર્ન સેન્સીબિલીટી છે તેને લાવે છે. અવેરનેસની વેદના છે. એણે જ્યારે જાણ્યું કે આ શું છે રાવણ અને રામ, એ બે વેલ્યૂઝને એણે જે ક્ષણે જાણી એ પછીની વેદના એમાં...*

પણ શું થયું ત્યાં... તમે જોવા જાવ તો ત્યાં સાઈન તરીકે વપરાયા છે... રાવણ રીમેઈન્સ ઈવિલ રામ રીમેઈન્સ ગુડ. અને નાઈધર ગુડ નોર ઈવિલ, આમ કરીને છેલ્લે કહી દે છે. હવે ક્યાં મારે ઉત્તર ગોતવો ? એટલે 'નથી ઉત્તરે રામ' – આ ઉત્તરનો ઉભયાન્વયી ઉપયોગ કવિએ કરી લીધો છે. આખરે ત્યાં સાઈન તરીકે રહે છે, જ્યારે હું પાંડુની વાત કરું છું ત્યારે પાંડુ મારે માટે વ્યંજના રૂપે છે તેથી એ નિરવયવ પ્રતીક કે સંકેત બની રહે છે. લક્ષણા-અભિધાના સ્તરે એની સાવયવતા આવશ્યક હોય જે મારો આશય નથી. વળી પાંડુની આ બધી શક્યતાઓ અત્યારે કઈ કઈ હોઈ શકે, આ જે એની રસિક વૃત્તિ, આ એને પ્રિયતમાની ઝંખના હોય તો આજે હું કઈ રીતે કહી શકું :

> *'હલોહાંમુંબઈબહુદિવસોથીતમનેએકવખતદસપાંચભલેબેમિનિટસાથેબેસીને*
> *કહેવું છે કે*
> *બસ એક વખત*
> *દસ પાંચ ભલે બે મિનિટ*
> *સાથે છેલ્લુંવેલ્લું મળી*
> *અચાનક મુંબઈ ખોવાઈ જાય તો ?'* – આ શાપ. મારે વાત કરવી છે, મારે પ્રેમ કરવો છે, આ

પ્રેમ નથી કરી શકતો તો આ પાંડુ જે છે તેને માદ્રીનું આલિંગન કરી અને મૃત્યુ સુધી પહોંચાડી દીધો. અથવા તો માદ્રીને આલિંગન કરતો જ નહોતો એ પણ મૃત્યુ જ હતું ને, એને માટે !

• *હા, એ બીજા પ્રકારનું મૃત્યુ.*

હાં... હાં... બરાબર બીજા પ્રકારનું મૃત્યુ જ. હવે જો એ વાત મારે આજે કરવી હોય તો ન કેવળ સાઈન... આપણે ફરી અંગ્રેજીમાં કહીએ તો આઈ એમ ઈન્ટરપ્રિટિંગ હીમ, ઈન ટુ ડે. ઈટ્સ નોટ ઓન્લી ધેન રીડ્યૂસીંગ હીમ. એઝ અ મેટર ઑવ્ ફેક્ટ આઈ એમ એકસપાન્ડિન્ગ હીમ. આઈ હેવ ગીવન અ ફોર્મ્યુલા. આઈ એમ એપ્લાઈંગ ધેટ ફોર્મ્યુલા. અને આ એપ્લાય કરતાં કરતાં મને પોતાને જ કેટલાં બધાં આશ્ચર્યો મળે છે ! હવે આ આશ્ચર્યોને કારણે હું કવિ નથી બનતો. હું માત્ર મુગ્ધ છું ત્યાં કવિ નથી. આ આશ્ચર્યોને કોઈક ને કોઈક રીતે ગોઠવીને એનો આકાર ઊભો કરીને હું જ્યારે એની વાત કરું ત્યારે હું કવિ ! અને મારી સતત સતત સતત અનેક રીતે અનેક જાતના આકારોની અંદર વર્તવાની વૃત્તિ રહી છે. એની વાત કરી છે. આપણે કરી શકીએ.

• *મારે એ જ કહેવું છે. શાપની અને રસિકતાની વાત છે એ અહીં જે પેલી રીડકશનની વાત કરી એમાં એ થાય છે કે પાંડુની બહાર નીકળી જઈને એ થાય છે... કાવ્ય પોતે સરસ થાય છે એની વાત પછી કરીશું. પણ, એની બહાર નીકળીને એટલે પાંડુની બહાર નીકળીને એટલે કે તમે પાંડુને બાદ કરીને પછી...*

નહીં... પાંડુ સતત રહે છે. કારણ કે આ જે મૂળ પરિસ્થિતિ છે ને, મને જે જોઈએ છે તે હું નહીં જ લઈ શકું... મારે જે થવું છે તે હું નહીં જ થઈ શકું. અને આ બધ્ધું જ મારી સામે છે. અને કઈ કઈ રીતે, કઈ કઈ રીતે જે મને જોઈએ છે... એ મને વારે ઘડીએ ઠેલતું જ રહે છે. ઠેલતું જ રહે છે. પાંડુના મીથની અન્દર આ જ ઉત્કટતા.. મને જે લાગી તે.. એને જોઈતું હતું તેનાથી એણે દૂર રહેવાનું... અને એ જ એને ઘેરી વળે. એટલે આ ત્રણ સ્તરે...

• *એટલે એવું ન થયું કે આ થોડું જનરલાઈઝેશન થયું ? વેલ. હવે આમાંથી જ પ્રશ્ન થાય માધ્યમનો... તમે જે માધ્યમમાં મૂકો છો એ ભાષા, કાવ્યભાષા શું છે ? એ વિશેનું તમારું વિભાવન શું છે ?*

હં... આનો સળંગ ઉત્તર ન આપું. આપણે એમ કરીએ, થોડી થોડી ચોખવટો કરીએ.. હં.. કદાચ આપણે સાંકળી પણ ન શકીએ. એક તો ભાષાને હું માધ્યમ નથી સમજતો. ભાષાને પ્રાપ્તિ સમજું છું. કારણ કે ભાષા જે છે તે પહેલેથી મળેલી છે અને લખ્યા પછી પણ મળે છે. મારું કવિકર્મ જે છે તે ભાત બનાવવાનું છે... મને અનેક રીતે આ ભાષા મળેલી છે, જે પામવી છે. અને જે અચાનક જ જાદુ કરીને જાય છે... કહેવાનો અર્થ એવો કે કવિ કોઈ પણ પ્રકારની કવિતા કરે, એ ગમ્મે તેટલી આપણને સન્તોષજનક લાગતી હોય, ગમે તેટલી ઉત્તમ હોય, એમાં કેવળ કવિને શ્રેય નથી હોતું. અત્યાર સુધી જે રચાયેલી ભાષા છે, અનેક લોકોએ રચેલી, અનેક કવિઓએ રચેલી ભાષા, અનેક વર્ષોથી રચાતી આવેલી ભાષા આપોઆપ પણ ક્ષમતા ધરાવતી જ હોય છે. એ ભાષા જે છે એ તમારા હાથમાં

રંગરંગના મણિની જેમ છે. તમે આ...મ ઉલાળીને નાખો – તમે કુશળ હો કે ન હો છતાં પણ પોતાની મેળે એક ભાત તો રચી જ દેવાની. અને જે ભાત આપમેળે રચાય છે એને માટે કવિ પોતે શ્રેય લેવા જતો હોય તો યોગ્ય નથી. કવિ ક્યારે શ્રેય લઈ શકે... જ્યારે એ પોતે ગોઠવતી જાય.. અને છતાંય ફરી.. પેલા રંગરંગના મણિ છે ને... તેના રંગ તો પહેલેથી જ હતા.. ત્યાં આગળ પણ પાછું કવિનું શ્રેય ઓછું થતું જાય. હવે...

• *ભાષા પ્રાપ્તિ છે એ તો બરાબર છે જ. પણ, કવિ એનું કરે છે શું ? કવિકર્મના સંદર્ભે ભાષાનું તમે શું કરો ?*

હાં... તો ત્યાં આગળ... મેં જે ફોર્મની વાત કરી હતી ને, તો, મેં કહ્યું કે બીજી કલાઓની સાથે જે જે કંઈ સમ્બન્ધો થયા, એમાંથી ધીમેધીમે નવા નવા ઉમંગો જેને કહીએ એ થાય... એક કલાકારે જુદી જુદી શક્યતાનું ચિત્ર કર્યું હોય. એ સમગ્ર ન હોય, આ પણ શક્યતા, આ બીજી પણ શક્યતા, જેને વેરિએશન ઑવ્ ધ થીમ કહેવાય. એક કેનવાસ તમને સમગ્ર ચિત્રરૂપે ન મળે. બે ભેગા થાય તો પણ ન મળે, બધા ભેગા થાય ત્યારે શું થાય... કે દરેકમાં જે જે અવકાશ છોડ્યો હતો એ અવકાશ તમે ભાવક તરીકે સભર કરી દો છો ને પછી જે ચિત્ર રચાય એ તમારું પણ ચિત્ર છે, પેલા કલાકારનું પણ ચિત્ર છે. અને તમારું પણ નહીં અને કલાકારનું પણ નહીં એવું સ્વતંત્ર રીતે પોતાની પરંપરાની અન્દર પ્રગટતું ચિત્ર છે. તો અહીં, ચિત્રકાર જે કરતો જાય એવી રીતે મારે કવિતામાં કરવું હતું. બીજી બાજુ, પાંડુકીડાની જો વાત કરું તો પાંડુકીડાની અંદર ગજગ્રાહ... હં..? રસ્સીખેંચની રમત આપણને ખબર છે. એક જૂથ આ બાજુ તાણે બીજું બીજી બાજું..

આ ગજગ્રાહની પાછળ જૂની કથા. મારે હાથીની વાત કરવી છે. હાથીની વાત કરતાં કરતાં વિષ્ણુની વાત આવવાની જ. વિષ્ણુની વાત કરતાં કરતાં વિષ્ણુના અવતારની વાત આવવાની જ, વિષ્ણુના અવતારની વાત કરું તો મહાભારતનું યુદ્ધ આવવાનું... હું જ્યારે યુદ્ધની વાત કરું ત્યારે તો ગજગ્રાહની જ વાત છે. આમથી તેમ ખેંચાણની જ વાત છે. આ બધું મારી અન્દર ચાલતું હોય, મારા સંસ્કારો છે. એનું બીજું ખેંચાણ છે, આજની મારી ભાષા છે એનું ખેંચાણ છે, અને મેં આજ સુધી પામેલી અનેક બોલીઓ છે તેનું બીજું ખેંચાણ હોય. આજનું, પરિસ્થિતિનું જે ખેંચાણ છે એનાથી બચવા હું બીજી પરિસ્થિતિમાં જવા પ્રયત્ન કરતો હોઉં છું, નાસી છૂટું છું. ટુ એસ્કેપ,... સહેલામાં સહેલું છે ને પોતાના ભૂતકાળમાં ભાગી જવું... બાળગીતોના લયમાં ચાલ્યા જાવ... મધ્યકાલીન કવિતામાં ચાલ્યા જાવ... તો, જુઓ, હવે કેટકેટલી રીતે તમે ખેંચાણને અનુભવી શકો. તમે પોતે પણ એને મોટેથી વાંચો, છંદ વાંચતાં આવડતો હોય તો, કટાવ, તો તમે પણ પોતાની મેળે આ ખેંચ ઊભી કરી શકો... મને વારેઘડીએ થયું છે કે બોલાતી ભાષા અને છપાતી ભાષા એ બન્નેને હું કઈ રીતે ભેગી કરી શકું ? એવું નથી કે બધ્ધામાં હું સફળ થઈ જઈશ... નહીં... પણ હું પ્રયત્ન તો કરું. તો, આ મારી કવિતાનો આકાર થયો.

• *તમે સંગીતનો ઉલ્લેખ કર્યો હતો...*

આપણા શાસ્ત્રીય સંગીતમાં રાગ વિસ્તારીને રજૂ થાય છે અથવા તો પશ્ચિમમાં સિમ્ફની... આ, આ જાતના પ્રયોગો માત્ર દિલીપ ઝવેરી જ કરે છે એવું નહીં. બીજા પણ મિત્રોએ કર્યા છે. જેમકે સિતાંશુનું 'દા.ત. મુંબઈ...'

• *એ મનમાં હતું જ.*

તમે જો એ વાંચો તો થાય કે ધેર ઈઝ અ સિમ્ફોનિક ટ્યૂન.. સિતાંશુએ શું કર્યું... આખી જે સેક્સ્યુઅલ પ્રોસેસ છે... ઈરોટિક વાતાવરણ... એના અવાજો સહિત એના બધ્ધા જ સંકેતો સહિત... જે ફ્રોઈડ જાણે છે તે તરત જ એમાંથી બદ્ધા જ સંકેતો ઓળખી લેશે. એટલે ઈરેક્શનથી માંડી, પેનીટ્રેશનથી માંડી ઈજેક્યુલેશન સુધી હાં... એની અન્દર આવે. બીજી બાજુથી જોવા જાવ તો આખા પેલા થીમનું એક સ્ટેટમેન્ટ થયું ને પછી હળવે હળવે કવિ તેને શબ્દબદ્ધ કરે છે... ઘણી વખત... આ... આ અહીં સુધી પહોંચ્યા જ નથી તેમણે આ બધાને લવારી કહી દીધી છે. એવી રીતે અનેક અનેક અનેક આકાર અમે ગોતતા ગયા. એક આકાર એવો કે બે આમને-સામને. હં ? યુગલગીત. યુગલગીત ગાતાં ગાતાં ગાતાં છેવટે બન્નેના સૂર મળી જાય. મારે તો વિષાદનો સૂર હતો એટલે મારી પાંડુ કવિતાની અન્દર વારે ઘડી વિષાદ આવવાનો. આ 'સાગરસમ્રાટ પાંડુ અને Proleteriat : ફોગટની ફિશિયારી...' વાંચો ત્યારે 'સિંદબાદને મળ્યા ચાંચિયા' કરીને જે એક શરૂઆત થઈ, હાં...? એક સ્ટેજ બનાવ્યું. એક મંચ બનાવ્યો. મંચની ઉપર બે ગાયક છે : એક છે સિંદબાદ, જે છે એક ચાંચિયો. સિંદબાદ કોણ છે, તો આ બુર્ઝવા, મધ્યમ વર્ગનો વાણિયો, ગુજરાતી દિલીપ ઝવેરી, કવિ. પ્રોલિટેરિયટ, જેને આની ઈર્ષા. આમને-સામને બન્નેની જુગલબન્દી થાય, તલવારબાજીની જેમ... પેલું 'છોકરી આપ/નોકરી આપ/નંઈ તો તારી ટોકરી આપ' બિલકુલ ઘડ કરીને.. એક ઘા ને બે કટકા. ભાષાની અન્દર પેલો પ્રોલિટેરિયટ બોલે એટલે તરત જ પેલો જે છે એ નાચે : 'ટકોરી માંગો તો આપું ટણટણી/દઉં રે મારો ઉર એકાવળ હાર' હવે આ બોલીની અન્દર જ્યારે સિંદબાદ બોલવા જાય એટલે સામેથી એ જ

બોલીની અન્દર પ્રોલિટેરિયટ જવાબ આપે છે : 'નથી રે સિન્દબાદ આમ્હી બંદર ભૂલ્યા/કિ નથી થારા મુનીમે ભળાવિયા' એટલે ફરીથી પાછો પેલો તાનપલટો કરે : 'પરધન મનમાં ન આણિયે જેણે લંકાની લાડી રંડાણી.' એટલે પેલો ઝટ્ટ 'મુંબઈ સરખી નાર કે પોચો હિંગપાદ જેને સ્વામી' એની એ જ તાનની અન્દર એના એ જ લયની અન્દર પેલો જવાબ આપતો જાય; એટલે, આ બિલકુલ સાથે સાથે, સમાન્તરે ચાલ્યા જતા હોય. અને આમ કરતાં જ્યારે બન્ને બિલકુલ જ એક જગ્યાએ આવીને ઊભા રહે ત્યાર પછી પેલો પોતાની મેળે જ કહેવા માંડે, એક જ સ્વરની અન્દર, કે ભાઈ તું જેની ઈર્ષા કરે છે તેવું મારી પાસે કશું જ નથી. હું પણ બધું ખોઈને બેઠો છું. તો, આ, આ એક સંગીતની તરેહ થઈને ! અહીં એક આકારની મારે માટે નવી જ શક્યતા ઊભી થઈ. તો, મને જે સંગીતનો અનુભવ હતો તેમાંથી હું આ રીતે કરું છું.

- *દિલીપભાઈ, તમે જ્યારે આ વાત કરી ત્યારે, આ પાંડુકાવ્યોમાં ચોક્કસ ડિઝાઈન વરતાય છે. એમાં ચતુર્વિધ લય હોય, મદારીની બોલી હોય કે આપણી જૂની ગુજરાતી હોય. આ જે ડિઝાઈન રચાય છે એમાં ચિત્ર-સંસ્કાર, રચના, ભાસના ખંડોને જોડતા જવાની એક નકરી સભાનતા જણાય છે. ને ત્યારે એક પ્રકારની કન્ટ્રાઈવ્ડનેસનો ભાવકને અનુભવ થાય છે. તો, એ અંગે તમારે શું કહેવાનું છે ?*

એને માટે તો... ભાવકને કન્ટ્રાઈવ્ડ લાગતું હોય તો હું...

- *સ્પષ્ટ કરીએ તો... એવું લાગે કે કલા અને કારીગરીમાં તમે કારીગરીને બહુ મહત્ત્વ આપો છો. તો ઘણીવાર એવું લાગે છે કે આ બધું યાંત્રિક રીતે ચાલ્યા કરે છે... એની ઈન્ટેન્સીટી ક્યાંક ઓછી થતી હોય, ક્યાંક કશુંક ઉપરથી લદાતું હોય એવી એક લાગણી કેટલાંક કાવ્યોમાં થયા કરે છે.*

સ્પષ્ટ કરો. ઉદાહરણ આપીને સ્પષ્ટ કરો પછી કહું.

- *'મુંબઈ : પાંડુ એક પ્રહેલિકા' લો. એમાં તમે જે જે રીતિઓનો ઉપયોગ કર્યો છે, એ આખી જે ઘટના અંદર નિરૂપાય છે, જે પ્રસંગો નિરૂપાય છે, અને એમાંથી બે દર્પણોની વાત અન્તે આવે છે, જે ક્યાંય મળી શકતા નથી. અને અંતે તો એવું બને છે કે બન્ને વ્યર્થ છે. ડાકણને જન્મેલો કુંવર કે રાજકુંવરીને જન્મેલો કુંવર – આ બન્નેની વ્યર્થતાની વાત બહુ ઉત્તમ રીતે થઈ છે. જ્યારે બીજાં કેટલાંક કાવ્યો – જેવાં કે 'એટલે એટલે પાણી...'ની વાત આવે છે એ ક્યારેક ઉપરથી લાદેલું હોય એવું લાગે. એમાંથી મુદ્દો એ થાય કે કારીગરીને આપણે ક્યાં સુધી લંબાવી લંબાવીને કલાના ભાગ તરીકે ઉપયોજીએ..?*

હવે જુઓ, મેં એની વાત કરી જ છે. એક પ્રાપ્ત પરિસ્થિતિ છે, એમાંથી છટકવું છે, અને કેટકેટલી રીતે છટકવાનું ? અને છટકતાં છટકતાં ફરી પાછા પકડાઈએ. હવે આ છટકવું અને પકડાવું એક રમત તો થઈ. એ રમત જે છે તે 'આટલે આટલે પાણી ગોળ ગોળ ધાણી.' હવે હું આ વાત કરું છું એટલે એ તમારા બાળપણની રમત. આ બાળપણ સુધી પહોંચવા કોઈ એક દિશા તો ઊઘડવી જોઈએ. એ દિશા આપોઆપ આવતી જાય. ધીમે ધીમે ભૂતકાળ પ્રતિ તમને આ કવિતા લઈ જ જાય છે. કે પ્રાપ્ત પરિસ્થિતિ તે મુંબઈની વાત. મુંબઈની ભીડ. એ ભીડમાંથી બચવા માટે સૌથી પહેલું શું ? તો પરદેશ ચાલ્યા જઈએ : 'કરોને બરસાતી શાહજાદીની કોઈ શરબસ્તાની વાત.' તમે અરબસ્તાનમાં ગયા તો અરેબિયન નાઈટ્સ સાથે સંકળાઈ જાય એવી તોતા-મેનાની કહાની. તોતામેનાની કહાની કરવા તમે ગયા... કોઈ પણ એક ભૂતકાળમાં પહોંચ્યા. એ ભૂતકાળની અન્દર તમારી સામે ભરથરી અને પિંગળા પણ છે. મછેન્દર અને ગોરખનાથ પણ છે. જ્યારે જ્યારે આ પાત્રો આવે છે ત્યારે ત્યારે સામ્પ્રતની સાથે કોઈ જાતનો સમ્બન્ધ છોડીને નથી આવતા. લદાયાની વાત કરવામાં આવે તો એવું નથી થતું એવું કહી શકું.

એટલે એમ કે, ધારો કે તમે દાદરના પુલ પર ચાલો છો. કેવો અનુભવ હોય છે ? આ ઘણની અન્દર ઘસડાતા જવાનું અને બીજી બાજુએથી પેલા મચ્છીવાળા આવે છે : તો 'જાગ મછન્દર ગોરખ આયા' તો મત્સ્યેન્દ્ર અને ગોરક્ષ. ગાય અને માછલી. જો હવે હું આ ગાય અને માછલી લઈને આવતો હોઉં તો હું માછલીનો પણ ફરી ઉપયોગ કરવાનો છું. આનું શું થાય છે કે એકમેકની સાથે જોડાતાં જતાં જોડાતાં જતાં આવ્યા છે... એ જોડ કદાચ ભાવક ઓળખી ન શકે...

- *બરાબર છે. ન જ ઓળખી શકે કેમકે, જે તમે જોડવા માંગો છો તે ભાવકના ચિત્તમાં ન જોડાઈ શકે બલકે નથી જોડાતું.*

ભાવકમાં નથી જોડાતું તો ભાવકે મત્સ્યેન્દ્રનાથ અને ગોરખનાથના સંકેતો ગોતવાનો પ્રયત્ન કર્યો ? એટલે શું થતું હોય છે કે ક્યારેક ક્યારેક તમે અવકાશ છોડતા હો છો કે જ્યાં આગળ ભાવક પોતે પણ વિચારવાનો પ્રયત્ન કરે. બધ્ધું જ તમે બિલકુલ તૈયાર કરી, ઘૂંટી અને ચમચીથી પીવડાવતા જાવ તો ભાવક માટે ભાવકકર્મ ક્યાં રહ્યું ?

* *એગ્રી વીથ યુ. પણ જે 'પ્રહેલિકા'નો ભાવક અને અન્ય કાવ્યોનો ભાવક તો એક જ છે ને ? 'પ્રહેલિકા'માં પણ આ પ્રકારની કેટલીક યોજનાઓ છે, એ સ્પર્શે છે. તો, આ કેમ નથી... ?*

'પ્રહેલિકા'ની આપણે સાથે બેસીને વાત કરવાના છીએ. ત્યારે સાથે બેસી જોશું કે કેટકેટલી સંકુલતાઓ એની અન્દર છે, એમાંથી કેટલી ભાવક...

* *ધારો કે કેટલીક સંકુલતા ભાવક પકડી શકે છે.*

હા, રાઈટ.

* *તો, આમાં કેમ નથી પકડાતી ? આમાં ભાવકની સજ્જતા ઓછી ગણવી ?*

પેલામાં નથી પકડાતી તે જ રીતે આમાં પણ નથી પકડાતી એમ હું કેમ ન કહી શકું ?

* *સર્જકપક્ષે એમ કહેવાની પૂરી સ્વતન્ત્રતા છે.*

કહેવાનું શું છે કે પ્રયત્ન, ભાવકે પણ પોતાની સમગ્રતા સાથે કરવાનો છે. એમાં ભાવકે પણ શોધ ચલાવવાની છે. કેટલીક કવિતાઓ એવી હોય છે જે સથવારે જવાની કવિતાઓ છે. ચાલ મારી સાથે, તું પણ ગોત, હું પણ ગોતું.

* *હવે એમાંથી થોડા વ્યાપક પ્રશ્નો છે, પર્સનલ સિમ્બોલિઝમના પ્રશ્નો છે, આપણી કવિતામાં કે બહારની કવિતામાં. આ પર્સનલ સિમ્બોલિઝમમાં શું થાય છે કે કૃતિ કોયડો થઈને ઊભી રહે છે. સંક્રમણશીલતાના જેન્યુઈન પ્રોબ્લેમ ઊભા થાય જ. સર્જક કલાકૃતિમાં કંઈ ફોડ પાડીને કહેતો ન હોય. પણ બીજા કેટલાક રસ્તા... જેમકે કેમ્યુએ 'આઉટસાઈડર' લખી તો સાથે 'મિથ ઑવ્ સિસિફસ'માં એનું આખું વિશ્વ ખોલી આપ્યું, એના સિમ્બોલિઝમનું. યેટ્સની કવિતામાં પર્સનલ સિમ્બોલિઝમ છે તે માટે 'ધ વીઝન' નામનું તેમણે પુસ્તક લખ્યું. અને તમે અત્યારે જે મછેન્દરનાથ – ગોરખની વાત કરી, તો તમે પણ એવું કંઈક કરી શકો...*

આ તો કવિતાની અન્દર જ છે ને !

* *પણ બીજી જગાએ એની વાત તમે કંઈ...*

એની જ હું વાટ જોતો હતો. આજે આપણે જે વાત કરી રહ્યા છીએ ત્યારે મને લાગે છે કે પહેલી જ વાર હું આટલી સ્પષ્ટતાથી હું કોઈની સાથે મારી કવિતા વિશે બોલી રહ્યો છું. હું વાટ જોઈને બેઠો હતો કે કોઈની સાથે વાત કરવા મળે. આજ સુધી વાત ન થઈ. કવિ સફળ છે કે નિષ્ફળ એ બીજી બાબત છે, પણ પોતે શું કરી રહ્યો છે તે માટે તે સભાન છે કે ? – આ મહત્ત્વનું છે. બીજું, ભાવકને પક્ષે જો કોઈ મૂંઝવણ હોય તો તે ભાવકની પોતાની છે કે કવિએ સર્જેલી છે ? જો બન્ને એમ કરે કે થોડું તું ચાલ, થોડું હું ચાલું. આપણે સામસામા આવી હાથ મેળવીએ. હું જો તમારી સાથે બેસીને કાવ્ય વાંચું, એની વાતો કરીએ. મારું જ કાવ્ય નહીં, બીજાનું પણ લઈ સંવાદ થાય. અને એમ...

* *આપણે જાણીએ છીએ કે પ્રત્યેક ભાવક સાથે તો આવો સંવાદ શક્ય નથી, તો ?*

તો એની સામે હું પણ કહી શકું કે મારા એવા બધા અનુભવો છે કે જે ઝાઝું જાણતા ન હોય, ઓછું ભણેલા હોય અથવા પરભાષાના હોય – એમની સાથે પણ આ કવિતા વાંચી છે. અને એમને ઘણુંબધું પહોંચે છે. એટલે નિર્ણય ન કરી શકાય. અને આ તો હંમેશ રહેવાનું. દિલીપ ઝવેરીની કવિતા માટે નહીં, પણ કોઈનીય કવિતા માટે...

* *એ તો એવું બનેને કે અન્ય ભાષાના સર્જકો-વિવેચકો સાથે વાત કરો છો ત્યારે આ – ગુજરાતી ભાષામાં તો વાત કરી શકતા નથી. ગુજરાતી ભાષાને કારણે જે પ્રશ્નો થાય છે એની આ વાત.. છે.*

આપણી પોતાની ભાષાના જે સંસ્કૃત ન થયા હોય એવા અને બાળકોની સાથે કવિતા વાંચેલી છે. ઘણું ઘણું પહોંચે છે.

* *પણ મૂળ વાત તો એ કે આ પર્સનલ ઈમેજિઝ વગેરે અનિવાર્ય છે ? ક્વીઝની કક્ષાએ નથી રહેતું ?*

કોઈ કોઈ જગ્યાએ ક્વીઝની કક્ષાએ... એ પણ એક શક્યતા.

* *તમે હોલુબને ક્વોટ કર્યા છે કે જે લોકો કવિતાથી અસ્પૃષ્ટ છે એમની સામે મારે કવિતા કરવી છે એવા લોકો જે ન્યૂઝ પેપર વાંચે છે કે ફૂટબૉલ રમે છે. એટલી સરળતાથી કવિતા કરવી છે. બીજી બાજુ આટલી દુર્બોધતા...*

આ શું... કે ઘણી વખત કવિતાની કેટકેટલી શક્યતાઓ છે... એને... ઈન્સ્ટેડ ઑવ્ રીપિટીંગ વનસેલ્ફ, ટુ મેઈક એન એડવન્ચર...

* *હોલુબ તરફ જવાની તમારી...?*

નહીં... નહીં... હોલુબ તરફ નહીં. હોલુબ તો બહુ જ અદ્‌ભુત કવિ છે.

* *આમાં શું થાય છે કે દિલીપભાઈ, કવિતા ઉત્તમ થાય ત્યારે તો વાંધો નથી આવતો પણ, જ્યારે પાછળ લખનારાઓ છે તે માત્ર આવી અકારણ, અનિવાર્ય નથી એવી દુર્બોધતા ઊભી કરવાની, આટલી હદે ટેકનિકનો મહિમા ઊભો થતો હોય છે, ત્યાં વાત બગડી જાય છે એવું નથી લાગતું ? આ તો આધુનિક કવિતા પર મોટો આક્ષેપ છે, કેટલાક લોકોનો...*

મને લાગે છે કે આવું — ચર્ચા ને મથામણ વગેરે — વધારે ને વધારે થતું જ રહેવું જોઈએ. શું થાય છે ઘણુંબધું વેડફાઈ જતું હોય છે, એમાંથી થોડું થોડું થોડું જે છે તે મને કે કોઈને ખપમાં આવતું હોય છે... 'ખેવના'ના લેખમાં મેં કહ્યું હતું કે અનેક ફૂલો ખીલતાં જ રહેવાનાં. બધાં જ ફલિત નથી થતાં હોતાં. પણ થોડાંક ફૂલોને ફલિત થવા માટે અનેક ફૂલોનું ખીલવું અનિવાર્ય છે. એટલે અનેક અસફળ એવી રચનાઓ અથવા તમે જે વાત કરી એ રીતે ન નીવડેલી રચનાઓ — કેવળ ટેકનિક વગેરેની — તો ચાલો, એક એક્સરસાઈઝ તો થઈ ગઈ. એનો બીજો તો કોઈ ફાયદો લેશે.

* *હવે આ જ બાબતને જરા એક જુદી દિશામાં લઈ જઈએ.. કે.. તમારું કાવ્યપઠન એક ચોક્કસ પ્રકારના 'પર્ફોર્મન્સ' જેવું બની રહે છે. તો એને તમે પ્રભાવ પાડનાર મિડિયા તરીકે પ્રયોજતા હો એવું...*

હવે હું જ્યારે કાવ્યવાચન કરું છું ત્યારે એની અંદર બહોળા સમુદાયની અપેક્ષા છે એવું નથી. મારે માટે કાવ્યપઠન એ સમગ્ર કાવ્યલેખનની જેમ જ એટલે કે અંગભૂત બને છે. કાવ્ય હું લખું છું એ પણ મારા મનથી જાણે વાંચતો જતો હોઉં એ રીતે લખતો હોઉં છું...

* *એટલે શબ્દનો નાદ લખતી વખતે જે તમે પકડો એ જ પછી એને ઉચ્ચારતી વખતે...*

મારે માટે કવિતા, ભાષા.. એ પોતે જ પહેલાં ઉચ્ચારાયેલી છે. ઉચ્ચારની અનેક શક્યતાઓ છે અને મને યાદ છે ત્યાં સુધી મમ્મટે પણ કહ્યું છે કે સ્વરથી અથવા તો ઉચ્ચારથી પણ કાવ્યને વિશેષ અર્થ મળે છે — ઉચ્ચારનારી વ્યક્તિને કારણે પણ... અને વળી નાનપણથી અંદર જે છંદો ઘૂંટવાની — લખવાની ટેવ પડી હતી એટલે જ આજે આ ઉચ્ચારોનું મહત્ત્વ સમજાય છે. ઉચ્ચાર તો ભાષાનો દેહ બની રહે છે તો જ્યારે હું આ રીતે કવિતા લખું છું ત્યારે મારે માટે આ લય, મારે માટે અવાજ, શબ્દના અલગઅલગ જે કાકુઓ છે એ મહત્ત્વના હોય છે અને એટલા માટે મારું વાચન મેં પોતે જ મારાથી શક્ય એટલી આદર્શ પરિસ્થિતિએ પહોંચાડ્યું છે. હવે આ આપણે એક શક્યતાનો વિચાર કરી શકીએ કે આ રીતનું વાચન જે છે તે લોકોની સામે મૂકી શકાય તો કદાચ લોકોને રસ પડે એટલે એ, તમે કહો છો એવું પર્ફોર્મન્સ નથી; મારે માટે પઠનની એક અનિવાર્ય રીત છે...

* *બરાબર. પણ વાચનને — પઠનને 'પર્ફોર્મન્સ'ની કક્ષાએ, એ હદે, પ્રયોજવું એનો કાવ્યકલા સાથે કોઈ અનિવાર્ય અનુબંધ...?*

તમે જુઓ કે, બીજા કલાકારો કેટકેટલી રીતે પોતાની કલાને પ્રયોજતા હોય છે ! એ આપણે જો જોતા જઈએ તો એમ થાય કે આપણે ભાષાની અંદર પણ આમ કરી શકીએ. જે રીતે એક ચિત્રકાર ચિત્ર કરતો હોય, એના કેન્વાસની ઉપર કોઈપણ નિશ્ચિત સ્થળે સૌથી પહેલાં એક બિંદુ, એક રેખા કે એક રંગનો જથ્થો મૂક્યો અને એ કેન્વાસની સમતુલા જે છે તે બદલાઈ ગઈ. હવે એ સમતુલાને જાળવી રાખવા માટે, નિયંત્રિત રાખવા માટે એ પછી વળી બીજો રંગ કે બીજી રેખા મૂકે, વળી બીજો વળાંક મૂકે કે વળી બીજો જથ્થો મૂકે. તો રંગ અને રંગના સંબંધો, રેખાઓની ગતિ વચ્ચેના સંબંધો, રંગના જથ્થાઓના ભાર અને સામે બીજા ભાર. આ ભાર સામે ભાર, વળાંક સામે વળાંક, ગતિ સામે ગતિ જે કેન્વાસ એક એક પગલે ભંગાઈ જતો હોય તો એ ભંગાતા તૂટતા ટુકડાઓને કઈ રીતે સાંકળવા... આ રીતે જે ચિત્રકાર કરતો હોય, કલાકાર કરતો હોય... એટલે એક વિષય લીધો. એનો બહુવિધ શક્યતાવાળો આવો આકાર બંધાય છે... હવે હું પણ એક વિષય લઉં પણ એને આમ આકારમાં પ્રયોજું તો આકાર જે છે તેની કેટકેટલી શક્યતાઓ હું પામી શકું તેને માટેનો આ મારો પ્રયત્ન રહે. એવી જ રીતે સંગીતની અંદર..

* *એટલે આપણે આ રીતે એક કલા સાથે બીજી કલાના અનુબંધને જાળવીને એમાંથી કંઈ મેળવીએ...*

હા. આ બહુ જરૂરી છે. આમ તો આપણે એકાંતમાં ધકેલાતા જઈએ છીએ. જ્યારે એકાંતમાં ધકેલાતા જઈએ તો આપણે એવું વિચારી શકીએ કે થોડોક સંગાથી મેળવી લઈએ. હવે જ્યારે ભાવક પાસે જવાની શક્યતાઓ ધીમે ધીમે ઓછી થતી જાય છે તો કમ-સે-કમ બીજો કલાકાર જે છે તેની સાથેની મૈત્રી, એ જ આપણો હવે ભાવક. તો, બે-ચાર કવિ મળ્યા હોય ને બે-ચાર ચિત્રકાર મળ્યા હોય, એક-બે સંગીતકાર મળ્યા હોય, કોઈ નૃત્યકાર પણ હોય

– સાથે બેસીને વાત કરી શકીએ, કે, હું કઈ રીતે મારું કામ કરું છું... એટલે કે અલગ અલગ કલાકારોના કામમાં તો પેલું 'સાંબેલું વગાડવાનું' કોણ શીખવાડશે ? તો આ એક કલાથી બીજી કલાની સાથેના સહસંબંધો જે છે એ પેલું સાંબેલું પોલું કરતાં જાય.

- *તમે એવું માનો છો ખરા કે સર્જક માત્ર શરીરથી લખતો હોય છે ? ઉદાહરણ તરીકે નિત્શેને સતત માથાનો દુખાવો હતો. એની પાસે લખવાનો સમય ખૂબ જ ઓછો રહ્યો અને જે સમય મળતો એમાં એણે પેલી સૂત્રાત્મક ભાષાનો વિનિયોગ કરીને પોતાની બધી રચના કરી હતી, પોતાની ફિલસૂફીની વાત કરી હતી. તો શરીર સાથે એક યા બીજી રીતે આ બધું સંકળાયેલું છે એવું તમે પોતે માનો છો ? જેમકે, ઘણીવાર એવું બને કે આપણે લખતા હોઈએ અને આપણાં રૂંવાડાં ખડાં થઈ જાય. એક પ્રકારની તાણનો અનુભવ સતત શરીર કર્યા જ કરે – લખતાં લખતાં. તો સર્જનને ને શરીરને તમે કઈ રીતે સાંકળો ?*

મને તો નીતિન, આ શરીર સાથે કોઈ દુઃખ રહ્યું નથી. માટે શરીરની સાથે જોડવાની એવી કોઈ પરિસ્થિતિ મારે માટે તો ઊભી નથી થઈ. એ વાત ખરી કે ઘણી વખત કલાકાર થવામાં અનેક કારણો હોય તો એમાંનું એક કારણ શરીરનો એક વ્યંગ અથવા તો શરીરની પ્રક્રિયાનો વ્યંગ અને...

- *ના. એ અર્થમાં નહીં પણ લખતાં લખતાં જે તમને અથવા તો લેખક પોતે પણ એમ કહે કે આ સંવાદો લખતાં લખતાં મારી આંખમાં ઝળઝળિયાં આવી ગયાં એ સંદર્ભમાં...*

એટલે મને એવું લાગ્યું કે આ પેલા 'ફ્રોઈડિયન બેઝિઝ' - એમ નહીં. પણ આ એવું છે કે બહુ સારું લખાયું હોય અને મજા આવી હોય એટલે મજા આવી જ હોય એટલે સરસ કૉફી પીધા પછી જે એક ખુમારી આવતી હોય ક્યારેક ક્યારેક... પણ હું આને કંઈ નિશ્ચિત રૂપે નહીં કહી શકું.

- *અચ્છા. આપણે બીજી એક રીતે વાત કરીએ કે જગતનું આકલન, આજુબાજુની પરિસ્થિતિનું આકલન સર્જકચેતના કઈ રીતે કરે છે ? એટલે આ વાસ્તવ સાથે તમે કઈ રીતે બધાને સાંકળો છો ? જે કંઈ તમારી ચેતના અનુભવે છે તો ચેતના અને વાસ્તવ વચ્ચેનો સંબંધ અને એમાંથી ઊભી થતી જગતની છબી, ઉદાહરણ તરીકે યોગ, વિજ્ઞાન કે સાહિત્ય... આ બધી વસ્તુને તમે તમારા સર્જન સાથે કઈ રીતે સાંકળો છો ? એ જાણવામાં રસ છે.*

વાસ્તવ, જે સૌ કોઈ કહે એ રીતે, સ્પષ્ટ સામગ્રી. હવે આ સામગ્રી જે છે એ કાચી સામગ્રી તરીકે એનો યોગ હું કરું છું. યોજનાઓથી. આ યોજનાઓ માટે બે રીતે રહે છે. એક અત્યાર સુધી જે ભાતની મને ખબર છે, મને જાણ છે. અનેક રીતે કે મારી પોતાની જ ભાષાની કવિતાને અન્ય ભાષાની કવિતાને, અન્ય કલાઓને જે હું જાણું તેમાંની જે ભાત થઈ હોય તે રીતે આખી એક યોજના. બીજી ક્યારેક ક્યારેક એમ થાય કે સાહસ કર્યા હોય તો આ મારે માટે યોગ. અને આમ કરતાં જે આખરે ઉદ્ભવીને આવે એ જાણે મારું જ્ઞાન, મારું વિજ્ઞાન. પણ એમાં શું થતું હોય છે, આ મને લાગે છે કે સૌ કોઈ કલાકારને કે સમજો એક સંતોષ થાય એવી રચના કલાકારે પોતે લખી હોય, ત્યારે એને જે પ્રાપ્ત થયું હોય છે એ આ રચનાથી પણ ઘણુંબધું વધારે હોય છે. સતત એને યાદ હોય છે કે આ તો બનીને આવ્યું, પણ એ બનતા બનતા ઘણુંબધું મને મળ્યું હતું. આ ઘણુંબધું મળ્યું હતું એટલે શું થાય કે હજી ફરી પાછું લખવું છે એને માટેની શક્યતાઓ ત્યાં ને ત્યાં જ ઊભી થઈ ગઈ તો આ કાગળની ઉપર ઉતારવી નથી. પણ અચાનક જ એક જ કવિતા લખતી વખતે પણ અનેક કવિતાઓનો જે સાક્ષાત્કાર આમ થતો રહેતો હોય છે. જે કોઈ પણ સર્જકને હવે પોતે અપૂર્ણ રહી જાય એનું જે દુઃખ રહેતું હોય ક્યારેક, પણ એ દુઃખ આની અંદર વીસરાઈ જતું. એટલે આપણે જ્યારે કહીએ છીએ કે કલાકારને આનંદનો અનુભવ થયા કરતો હોય... તો આપણે ચેતોવિસ્તારની વાત કરીએ છીએ તે આ જ ને ? એટલે આપણે જો કવિતાનો ઉત્સવ કરતા થઈએ – સેલિબ્રેટ કરીએ – ને કવિતાને સ્પર્ધા તરીકે છોડી દઈએ... હું તો કહું છું કે આપણે બધા અનેક રીતે, અનેક પરિમાણોમાં, જે રીતે જીવીએ છીએ, આ જિવાતું જીવન છે એની સાથે પ્રાસ જાળવી રાખવાનો આ રસ છે – એક લીલા છે... અને એ પ્રાસ છે, અનુબંધ છે. ત્યાં પેલી સ્પર્ધા તૂટે છે. કેમકે, સ્પર્ધા હોય તો પણ એ અન્યની સાથે છે એવું નહીં, પોતાની સાથે છે. સ્પર્ધા છે તે તમે પોતે એક લક્ષ્યાંક કરી રાખ્યું છે એ લક્ષ્યાંક પૂર્ણ કવિતા માટે છે... એટલે આ એક નૈસર્ગિક, નિર્વ્યાજ એક સક્રિયતા, એક પ્રવૃત્તિ. અને એ નિર્વ્યાજ પ્રવૃત્તિની અંદર જે ફરી પાછો ચેતોવિસ્તારનો અનુભવ થવાનો છે... પેલું એકોઽહં બહુસ્યામ્ જ્યારે કહીએ ત્યારે એ શક્ય બને છે. અને એ અનુભવ આપણને કેટકેટલા સર્જકોની કવિતા વાંચતાં થતો હોય છે ! જેમકે ઑક્તાવિયો પાઝને વાંચીએ ત્યારે આ એકોઽહં બહુસ્યામ્‌ની અનુભૂતિ નથી થતી ? રિલ્કેને વાંચીએ ત્યારે કેટલીબધી વખત આ અનુભવ થાય છે ? હોલુબની જ્યારે વાત કરીએ ત્યારે આપણને

થાય કે, હોલુબ જ્યારે બોલતો હોય ત્યારે એ જાણે કે મારી જ વાત કરી રહ્યો છે. ને ત્યારે તમે ઝેકોસ્લોવાકિયામાં પહોંચી ગયા કે નહીં ? અથવા તમે એ ઝેકોસ્લોવાકિયાવાળા હોલુબને અહીં ખેંચી લાવ્યાને ? એનો વિસ્તાર તમે કર્યો. અને પછી આ એકત્વ – જે રહેતું હોય, દ્વૈતમાંથી જે મુક્તિ થતી હોય છે. કવિતાની અંદર તે જ પેલો યોગ... તો હવે આ રીતે કલાની વાત કરીએ કે યોગમાં જે છે, તમારો ચેતોવિસ્તાર થાય છે તે તમારા દ્વૈતને ગાળીને અદ્વૈતનો અનુભવ કરાવે છે. ને કલામાં આ જ આપણો અનુભવ – ભાવક તરીકે અને સર્જક તરીકે... નીતિન, આ યોગ અને વિજ્ઞાનની, સર્જકચેતના દ્વારા થતા આકલનની બધી વાત તે આ જ.

• *ટૂંકી વાર્તા વિશે વાત કરીએ. તમે ટૂંકી વાર્તા પણ લખી છે.*

મારી વીસીમાં હતો ત્યાં તો 'ગુલે બકુલાવલી' કરીને ચાલુ કર્યું હતું. તો ખાસ્સી એવી વાર્તાઓ થઈ હતી, બકુલની વાર્તાઓ હતી એ બધી. બકુલના અસ્તિત્વ ને અનસ્તિત્વના કાલ્પનિક અનુભવની, 'નયનાના પ્રેમની અનિશ્ચિતતાના આલંબને..' અને તમને એમ લાગતું હોય કે આ શીર્ષક મોટું છે તો એની સાથે જ જોડાયેલી બીજી જે વાર્તા હતી... લાંબા શીર્ષકવાળી... એટલે શું કે એ વખતે જે વાર્તાઓ લખાઈ ને એમાં સુરેશભાઈ બહુ હતા સાથે.. જેમ વસંતતિલકામાં રાજેન્દ્ર હતા ને ?

• *હા, તો કેવું લાગે છે ? એમાં – વાર્તામાં – તમને આગળ જવા જેવું લાગે છે ?*

ના. એમાં – જે પ્રકારનું થયું – એમાં તો ન જવાય પણ એમાં શું હતું કે જે એક.. એ બધી વાર્તાઓ લખી ને.. ક્યાંક સુરેશભાઈના ગદ્યની છાંટ વરતાય.. દિલીપ ઝવેરીની પણ સ્પષ્ટ છાપ હતી. પણ શું હતું કે દિલીપ ઝવેરી બહુ જ નાનો હતો, બહુ જ સીમિત અને મર્યાદિત હતો. પરિવેશ જે હતો એ એના વાચનનો, એને મળેલી માહિતીઓનો... આ માહિતીઓથી એકમેકને દંગ કરી દેવા એ ચાલતું જ આવ્યું છે ને શું છે કે આ અધ્યાપનના ક્ષેત્રની અંદર જે વ્યક્તિઓ પડેલી છે એ લોકોને તમે નજીકથી જાણો છો કારણ કે તમે પોતે ત્યાં છો જ. ફ્રોઈડ વાંચ્યો હોય તો ફ્રોઈડ, સાર્ત્ર વાંચ્યો હોય તો સાર્ત્ર. આમ એક પછી એક નામ લટકાવતા જવાના... એટલે એ બધી 'માહિતીઓ'... શું થયું કે આ માહિતીઓ ખૂબ ખૂબ ખૂબ ભેગી થઈ. એક તો હું જે વ્યવસાયમાં છું એને કારણે જીવનને પણ બહુ જ નજીકથી જોયું છે. તમે જે લોહીને શબ્દ તરીકે ઓળખતા હો એ લોહીની અંદર હાથ ભિંજાવેલા છે. તમે જે ઇચ્છાઓને ને વાસનાઓને શબ્દથી ઓળખતા હો એ ક્યારેક એની પ્રત્યક્ષતા એના વિભીષણરૂપે કે એના સુંદર રૂપે જાણી છે એને રોગ રૂપે અથવા તો એને અધિક તીવ્રતાથી... જે બીજા લોકો ઝંખતા રહ્યા છે. ઝંખતા રહ્યા છે એ અમને તો સહજમાં મળતું ગયું. પછી થઈ જાય કે પેલી માહિતી ભેગી કરી હતી ને એ જ આ...

• *હં*

નાઉ આઈ કાન્ટ ઈમ્પ્રેસ માયસેલ્ફ ધેટ વૉટ આઈ નો... નાઉ આઈ હેવ ટુ ઈમ્પ્રેસ માઈસેલ્ફ વીથ વૉટ આઈ કેન બી. એન્ડ આઈ કેન બી ઈન મેની વેઝ... એન્ડ વન ઑવ્ ધ વેઝ ઑવ્ માઈ બિઈંગ ઇઝ ટુ બી ટુસી એ પોએટ... ભાષાની સમજ.... અને ત્યાં પછી પેલી સરસ્વતીવાળી વાત આવે છે કે સરસ્વતીને... કયો દીકરો જઈને પોતાની માને અચંબામાં મૂકી શકે ? કારણ કે મા તો કહે છે કે હું તો જાણતી જ હતી. ને મા જેટલું જાણે છે એટલું ક્યાં આ દીકરાને... કોઈ પણ દીકરાને મળવાનું છે એટલે ફરી પાછી ભાષા. ભાષા એટલે આ અર્થમાં મા. બાકી દેવીના અર્થમાં કે દૈવી તત્ત્વના અર્થમાં નહીં.

• *એટલે સાથે પેલી વાત પણ... કે જ્યારે તમે સુરેશભાઈની વાત કરી તો સુરેશભાઈનો પ્રભાવ એ તમારી પેઢીએ સૌથી પહેલો ઝીલ્યો. એ સંદર્ભમાં પણ સ્હેજ...*

આ જે સુરેશભાઈ સાથેનો સંબંધ એ તો બિલકુલ ક્લાસીકલ ફ્રોઈડિયન રીતે રહ્યો છે કે સુરેશભાઈને કારણે અમારા બધાની અંદર જાગૃતિ આવી. ક્યારેક ને ક્યારેક થયા હોત, પણ શું થયું કે સુરેશભાઈએ એક તક ઊભી કરી દીધી. ઘણુંબધું વચ્ચેનું ગાળી દીધું જે વચ્ચે નાહકની ભાગદોડ થવાની હોત. વિઘ્ન આવવાનાં હોત એ વિઘ્ન એમણે તો તરત જ ગાળી મૂક્યાં અને લઈને ફટાક કરીને જો ભઈ આ... ત્યાં આગળ મૂકી દીધા. એટલે શું થયું કે ઇન્સ્ટેડ ઑવ્ રિમેઈનીંગ ઈન વૉટર વી વેર બ્રૉટ આઉટ ઈન ટુ એટ્મોસ્ફિયર... હવાની અંદર જાણે જીવ્યા. એટલે તરફડિયાં પણ ઘણાંબધાં મારવા પડ્યાં... અને સૌ કોઈને પોતપોતાના આની અંદર જીવવા માટેના, શ્વાસ લેવા માટેના અવયવો ઉપજાવવા પડ્યા... હવે એમાં શું થયેલું કે કેટલાક જે છે એમણે સળવળવાનું ચાલુ રાખ્યું, તો કેટલાક જે છે એમણે બાખોડિયાં ભરવાનું ચાલુ રાખ્યું, તો કેટલાક જે છે એ બે પગે ચાલતા થયા, તો કેટલાક ઊડતા થયા.

• *પોતપોતાની શક્તિ મુજબ, એમ ?*

ના. આમાં મૂલ્યભેદ નથી. આ જે છે એ બેર સ્પિસિઝ ડિફરન્સ... કે ધ સ્પિસિઝ ધેટ ક્રૉલ, ધ સ્પિસિઝ ધેટ વૉક,

ધ સ્પિસિઝ ધેટ ફ્લાય... અલ્ટીમેટલી વૉટએવર ધે ડુ ઈઝ જસ્ટ ધ સેઈમ. એટલે મારો કહેવાનો આશય એ હતો કે ભાઈ કોઈક અમુક જ રીતે લખતા થયા. ધેન ધે બીકમ સ્પેશિયાલિસ્ટ... હવે આ કરતા થઈ ગયા. છોકરો જે છે તેણે બાપની આંગળી ઝાલી અને ઠપ કરીને ખાબોચિયું કૂદી ગયો. પણ પછી શું છે કે પેલી બાપની ઈર્ષ્યા... ફ્રોયડિયન ટર્મ્સમાં તો સીધેસીધું છે કે ભાઈ ઈડિપસ કોમ્પલેક્સના જે પછીના સ્ટેઈઝિસ છે... તો એ પૌગંડાવસ્થા જ્યારે આવે આ જાતની ત્યારે પેલું ખાબોચિયું વટાવે પણ ત્યાં ઠપ્ કરીને એક પગ છબકારવાનો ને બાપને છાંટો ઉડાડવાનો ! તો આવું પણ થયું છે. પાછું ઘણી વખત એમ પણ થાય કે પેલું આ એક ખાબોચિયું વટી ગયા પછી પેલો હજી અરે બાપા જુઓ જુઓ હું કેટલો જલદીથી ભાગું છું... હવે આ પણ ટપ્યો, આ પણ ટપ્યો... અને અને જ્યારે બાપ ન જોતો હોય ત્યારે એક અવસાદ રહી ગયો કે ખાબોચિયાં ટપતાં તમે જ શિખવાડ્યું અને હવે..હવે આ હું જઈને સમુદ્રની અંદર તરું છું. તો તમે જોતા પણ નથી ! સુરેશભાઈ સામે મોટામાં મોટી જે ફરિયાદ રહી છે તે અને આ ફરિયાદને કોઈ નકારી શકવાનું જ નથી કે એમણે સામ્પ્રત ગુજરાતી સર્જકતાની ઝાઝી વાત ન કરી, એની સામે ખાસ જોયું નહીં... કારણ કે આખરે તમે જે કંઈ મૂલ્યો ઊભાં કરતા હોવ છો એ મૂલ્ય... તમારા મૂલ્યની પણ ચકાસણી થાયને ? તમે ચકાસવા માટે જે મૂલ્યો ઊભાં કર્યાં તો તમારાં મૂલ્યોની ચકાસણી કઈ રીતે કરશો ? ધે હેવ ટુ કમ ટુ ટર્મ્સ વીથ વૉટ ઈઝ. બીકોઝ વૉટ વૉઝ ઈઝ નોટ ધેર એની મોર. એન્ડ વૉટ વીલ બી ઈઝ નેવર. ધ ટ્રુથ ઈઝ હીયર એન્ડ નોટ. અને સુરેશભાઈએ શા માટે ન કર્યું ?

- *તમે આ વાત કરતા હતા ત્યારે યાદ આવ્યું... હેરોલ્ડ બ્લૂમ નામના એક વિવેચક છે અમેરિકાના... એમના એક પુસ્તકનું નામ જ છે, 'એન્ઝાઈટી ઑવ્ ઈન્ફ્લુઅન્સ'. અને એ ટોટલી ફ્રોઈડિયન થિયરીને આધારે જ છે કે શેક્સપિયરના જમાનામાં ઘણાબધા શેક્સપિયર હતા પણ શેક્સપિયર જ આગળ આવ્યો કારણ કે બધા શેક્સપિયર જેવું જ લખતા હતા. પણ શેક્સપિયર જેવું લખવાથી શેક્સપિયર જેવા ન થવાય. ને સુરેશ જોષીની બાબતે આવું ઘણું થયું કે કેટલાકે એનો અમુક પ્રકારે જે વિરોધ કર્યો એ પાછા લખે છે એ જ ભાષામાં.*

આ તો ચાલો મેટાફોરિકલ થયું. આ જે સુરેશભાઈથી મુક્ત થવું, એ હવે સંઘર્ષ તમને સ્પષ્ટ થાય. કે અત્યારે જો હું ગદ્ય લખું તો આ પેલું ગદ્ય ન લખું ને જે એક વાર્તા લખી મેં, જેનાથી તમે પરિચિત છો, 'કૃતિ'... જો ભાષા અને આપણી પોતાની ભાષાની અંદર પણ કેટકેટલી સાદી કરી શક્યા ભાષાને ? અને જે ઘટનાનો લોપ હતો એ ઘટનાને ફરી પાછી આણવાની અને છતાં પેલી એ જે રીતે... ઘટનાનો લોપ થાય. ઘટના વિલુપ્ત થયા પછી ફરી ઉદ્ભવેલી ઘટના એટલે એની એક બાજુએ સેન્સેશનાલિઝમ ન રહ્યું. અને છતાં એની એકમેકની સાથે ગૂંથાતા એક જે ગતિ અને એ ગતિમાંથી જે ભાવ પ્રગટે એ શક્યતા તો નક્કી જ રહી એની અંદર. આ રીતે આ વાર્તાનો હું વિચાર કરું. ને હું જો ભવિષ્યમાં લખું તો સ્પષ્ટતાઓ નથી મને, પણ આ જે પેલી રોમેન્ટિસાઈઝ્ડ ભાષા અને બધા જે... કેટલા બધા સંદર્ભો સંદર્ભો સંદર્ભો...! મેં કહ્યું ને કે પેલું જેટલું બધું વાંચ્યું એટલા બધાના સંદર્ભો. તમે ઘણા લેખકોની વાર્તાઓ વાંચો અને ખાસ કરીને જો એકેડેમિશ્યન હોય એમની જ્યારે વાંચો ત્યારે એમનું પોતાનું બધું જે જ્ઞાન છે ને તે ઠાલવી જ દેવાનું હોય એ રીતે લખતા હોય. તો પછી એ જાતના લેખકો... પેલા આર્થર હેલી અને એ લોકો જે રિસર્ચ કરીકરીને જે નવલકથાઓ લખે છે તો આપણે એને તો કલા તરીકે નથી સ્વીકારતા.. એવી જ રીતે.. આ લોકોએ લખેલી છે એ પણ બીજી જાતની રિસર્ચ છે – ઈટ્સ એ પ્રોડક્ટ ઑવ્ રિસર્ચ. આઈ... આઈ કાન્ટ એક્સપેક્ટ એ નોવેલ ધેટ મેન્શન્સ સાર્ત્રઝ એક્ઝીસ્ટન્શ્યાલિઝમ.

- *અત્યારે જે... ખાસ કરીને કાવ્યમાં જે ગતિવિધિ છે – સામ્પ્રત ગતિવિધિ છે એનાથી તમે સંતુષ્ટ છો ?*
- *આખો જે સામ્પ્રત લિટરરી સિન એને વિશે... જે એમ કહેવામાં આવ્યું કે આ તો એપેન્ડીક્સ છે. અત્યારની કવિતા એ આધુનિકતાનું એપેન્ડીક્સ છે. કે આ તો બધું સમૂહગાણું ચાલી રહ્યું છે – એવું તમે માનો છો ?*

મને તો લાગે છે કે સામ્પ્રત એટલે આ છેલ્લાં પચીસત્રીસ વરસની... મારે માટે તો પંદર વરસ પહેલાં વાંચેલી કવિતા પણ હજી એની એ જ... તો આ રીતે જ હું સામ્પ્રતની વાત કરું. કે સામ્પ્રતથી મને બહુ ઝાઝો અસંતોષ નથી જ નથી. ઊલટું અન્ય ભાષાની કવિતા ને કવિઓને જાણું છું. મને લાગે છે ગુજરાતીમાં ઘણી સારી કવિતા લખાય છે... હવે શું થાય છે કે દરેક તબક્કે દરેક કવિ સર્જન કરતો હોય, અનુસર્જન કરતો હોય, અર્ધસર્જન કરતો હોય, અપૂર્ણ સર્જન કરતો હોય... ઉંમર પ્રમાણે પણ થોડાક ફરક તો પડતા હોય જ છે ને હવે જે તરુણ છે એને માટે હજી કાળ પડ્યો છે ને ? એવું નથી કે એ લોકો પતી ગયા છે. કેટલાક તરુણો જે છે એ મર્યાદિત રીતે કામ કરે છે – દા.ત. જયદેવ છે. જયદેવે લેન્ડસ્કેપ્સ કર્યા છે. નીતિન છે એ કોન્વર્સેશન્સ કરે છે. મને ખબર જ છે કે જયદેવ લેન્ડસ્કેપ

પૂરા કર્યા પછી બીજું કરવાનો જ છે કારણ કે જયદેવની સામે હજી ઘણું આયુષ્ય પણ પડ્યું છે. આયુષ્ય પડ્યું છે એમ કહું છું ત્યારે એ અર્થમાં કે જયદેવ ખાલી જ્યારે લેન્ડસ્કેપ કરતો હતો ત્યારે જયદેવને ખબર હતી જ કે બીજી રીતે પણ કવિતા લખાય છે. તો એને જ્યારે ખબર હતી એ એની જે અભિજ્ઞતા છે એને એણે સાચવી રાખી છે. આ એનું બચેલું આયુષ્ય છે. જયદેવ ધારે તો આવતા એક વરસની અંદર એ બચેલી કવિતાઓ લખી નાખે. તો તમારી કવિતા વાંચ્યા પછી ચોક્કસ જ લાગ્યું છે કે તમે બચાવીને રાખ્યું જ છે અને જૂથની વાત, કે ભઈ એક જૂથની અંદર તમારે કવિતાઓ પૂરી કરવી હતી એ જૂથ પૂરું થશે પછી બીજું જૂથ થશે તો અચાનક જ હવે બીજી વાત પ્રતીત થવા માંડી છે કે, આ શિસ્ત વધારતું ગયું છે. પહેલાં શું હતું કે બે-શિસ્તવાળી ઘણીબધી કવિતાઓ જોવા મળતી હતી... સુંદરમ્-ઉમાશંકરમાં જ્યારે જોઈએ ત્યારે સુંદરમે કે ઉમાશંકર જૂથબંધ કાવ્યો લખ્યાં પણ બાકીના ઘણાબધા એમના સમકાલીનો હતા કે જે આજે એક કવિતા લખી તો કાલે બીજી જાતની લખી, કાલે ત્રીજી જાતની લખી એવી એમની કોઈ, એમાંથી સૂત્ર તમે શોધી શકો એવું કશું નહોતું. ધીમેધીમે આ દેખાય છે. જો કે રાજેન્દ્રની અંદર પણ આવું, નિરંજનમાં પણ આવું એટલે આમાંથી, આજનો કવિ અજાણ છે એવું તો હું નથી માનતો.

- *તો ઉત્તમ સર્જકોનાં તમારે બે-પાંચ નામ દેવાં હોય આખા સંદર્ભમાં તો નામ દેવાનું તમે પસંદ કરો ? ને પસંદ કરો તો કયાં નામ ? આખી ગુજરાતી કવિતામાં તમને જે ગમ્યા હોય...*

હા. ગુજરાતીમાં... વાત કરીએ, ગમ્યા હોય તે.. ગમ્યા જ હોય તો ચોક્કસ સુંદરમ્, રાજેન્દ્ર અને રાજેન્દ્ર તો ઘણી વખત સુંદરમ્‌થી પણ વધારે. જે રીતે સુંદરમ્ અને રાજેન્દ્રની અંદર પણ અનેક સ્તરે છે એવી જ રીતે ભલેને નાનકડો અમસ્તો 'પૂર્વાલાપ' આપ્યો કાન્તે. તો કાન્તની અંદર પણ અનેક સ્તરો આપણને દેખાય છે. પ્રિયકાન્ત ગમે. હરીન્દ્રની કેટલીક રચનાઓ હજીય ગમે. મારા સમકાલીનોની અંદર તો સિતાંશુ, લાભશંકર, આદિલ...ને રાવજીની ચારપાંચ કવિતાઓ... સંખ્યા મહત્ત્વની નથી... પછી તો જે લખાયું એમાંથી બહુ ઝાઝું મેં વાંચ્યું જ નથી... અને હવે થોડુંક અઘરું પડતું જાય છે – આ વ્યવસાયને કારણે. એટલે શું થાય છે કે હવે જે વાત કરું એ રચનાઓ... જેના જેના સંગ્રહો મારી પાસે આવ્યા છે.. એની કરું. અને એમાં પાછા તમે લોકો આવી જ જાઓ છો એટલે...

- *તે સિવાય પણ કહી શકાય...*

તે સિવાય... હરીશ મીનાશ્રુ મને બહુ આકર્ષે. હરીશની અંદર શક્યતાઓ છે... હવે જે ફરક પડ્યો... જે અમારા સમકાલીનો ને અત્યારના જેમકે તમે... હં... તમે કવિતાને એની એકએક મુદ્રા લઈને.. અને અમે એની ટોટાલીટી.. હવે આ ટોટાલીટીની જ્યારે વાત કરીએ ત્યારે હરીશ ઈઝ ધ લાસ્ટ. હુ ટુક ઓવર.. ટુ એન્ટાયર્ટી એનાં બધાં જ અંગોની સાથે. તમે અંશ અંશ કે મુદ્રા મુદ્રા કરીને લો કે તમે સમગ્ર કાવ્ય લો... આખરે તો કવિતા સુધી પહોંચો છો કે નહીં એ જ મહત્ત્વનું હોય છે. પણ આ જે સ્પેશ્યલાઈઝેશન જેને કહી શકીએ... હવે એ દેખાય છે કે એવરી બડી ઈઝ બીકમીંગ એ સ્પેશ્યાલીસ્ટ ઑવ્ લીટલ સ્પેસિફિક ઈન્ટેન્શન. અચ્છા.. બીજાની વાત કરું તો.. આપણે તો વાલ્મીકિથી જ શરૂ થઈ જઈએ સીધેસીધા.. રિલ્કે તો, મારા બધા જ મિત્રો જાણે છે કે, સતત સતત રહ્યો છે અને રિલ્કેની જ મારા ઉપર સૌથી વધારે અસર. રિલ્કેની કવિતા ને મારી કવિતાને સાથે ક્યાંય કોઈ જગાએ જોડાણ નહીં મળે. પણ રિલ્કેએ, કવિતા લખતાં લખતાં શીખવ્યું કે કવિતા કઈ રીતે લખાય... મને લાગે છે એ રીતે હું શીખતો આવ્યો...પાઝ... નેરુદા અને પાઝની વાત થાય ત્યારે મને સ્પષ્ટ રીતે પાઝ જ ગમ્યો ને નેરુદા નહીં નહીં નહીં, કારણ કે નેરુદાની અંદર શિસ્તનો સંપૂર્ણ અભાવ જે પાઝની અંદર છે - પેલો સેન્દ્રિય ઉદ્રેક માત્ર કવિતાની બાંહેધરી નથી એને... કેવી રીતે જોવો અને પાઝમાં તમને દેખાય... અને હોલુબ... કવાફી... યાનીસ રિત્ઝો... વાહ... આ મને શા માટે... મેં કહ્યું ને કે મને આશા પડે છે.. તો યાનીસ રિત્ઝોની અંદર તમે જુઓ કે કેટકેટલી જાતનાં સ્પેશ્યલાઈઝેશન છે. હી ઈઝ એ સ્પેશ્યાલીસ્ટ ઑવ્ વેરિયસ કાઈન્ડ્ઝ ઑવ્ પોએટ્રી. અને ઈફ હિ કુડ ડુ ઈટ.. એની અધર પોએટ વુડ ડુ ઈટ.. તો એટલે મને આ બધું વાંચ્યા પછી, અને મને ખબર છે કે આ વધું વાંચવાવાળા બીજા પણ મારા અનેક મિત્રો છે. મારી કરતાં કેટલું બધું વધારે જેમને જ્ઞાન છે... તો કંઈ એ બધું એળે નથી જવાનું....
ચાલો, આ તો ગમ્યાની સાથેસાથે કેમ ગમ્યાની યાત્રા પણ થઈ.. લાંબી વાત થઈ ગઈ... એટલે હવે સ્મરણમાં ઊભરાય છે અન્ય જે ગમેલા સર્જકો – એટલા જ મહત્ત્વના સર્જકો – એનો નિર્દેશ જ કરી લઉં. વાત કરીશ તો વધુ લાંબી થશે એટલે નિર્દેશ જ. તો, ગુજરાતીમાં પ્રિય કવિ શેખસાહેબ તો ખરા જ ને પ્રાણજીવન મહેતા. ભારતીય ભાષાઓમાં વિંદા કરંદીકર, જીવનાનંદ દાસ, શ્રીકાન્ત વર્મા. ને વિદેશી સર્જકોમાં ઇલિયટ, નેઝ્રુવાલ, વાસ્કો પોપા, કમિંગ્ઝ.... એ બધા...

- *છેલ્લે.. જરા હળવાશથી સમાપન કરીએ ને ? આ તો અભિલાષની વાત છે એટલે એમ કે તમે તમારા*

જીવનમાં કઈકઈ અભિલાષ રાખી છે. દા.ત. સાહિત્ય પરિષદના પ્રમુખ થવાની કે સાહિત્ય અકાદમીનો એવોર્ડ મેળવવાની કે જ્ઞાનપીઠ એવોર્ડ મેળવવાની કે એથી આગળ નોબેલ પારિતોષિક મેળવવાની.. અથવા તો તે સિવાયના પણ... સાહિત્યની કારકિર્દીમાં કેવા અભિલાષો તમે સેવ્યા છે ?

અરે રાજા, એક જ અભિલાષ હતો કે હું મોટો થઈને ગુજરાતી કવિતા શીખવીશ અને ભણવામાં બહુ હુંશિયાર હતા.. પહેલે નંબરે પાસ થતા એટલે માબાપ કહે, નહીં એન્જિનિયર થવાનું. ગણિત કાચું એટલે આ ડૉક્ટર થયા. હંમેશ માટેનો આ એક જ અભિલાષ રહી ગયો છે કે હું કવિતા શીખવું

• *એવું તો... એટલે ક્યારેક ક્યારેક થઈ શકે...*

એ સિવાય બીજો કોઈ અભિલાષ નથી... કારણ કે, એનું કારણ છે કે એટલો એટલો વૈભવ મળ્યો છે જીવનમાં. ખાધું છે, પીધું છે, ફર્યા છીએ, માણસમાણસનો સંબંધ... ખૂબ વાંચ્યું છે, ખૂબ એટલે ખૂબ વાંચ્યું છે અને પછી, ત્યાર પછી નક્કી કર્યું છે કે એ બધું ડહાપણ, એ બધી માહિતીઓ, એ બધું પડતું મૂકી અને કેટલા... સરળ થવું. સરળ એટલે સ્પષ્ટ નહીં, અસ્પષ્ટતાઓ તો ઘણીબધી રહેતી હોય છે. અરે કયો એવો પંડિત છે, કયો એવો જ્ઞાની જે છે કે જેને બધા જ પ્રશ્નોના ઉત્તર આવડી ગયા છે ? પણ... સરળ... કેટલાય વખતથી આ જ વિચાર કરું છું કે જેટલું બને એટલું સ-ર-ળ.. અને... કશાય અંગત સન્માન કરતાં આપણી આ ગુજરાતી કવિતાની ઉચિત પ્રતિષ્ઠા દેશવિદેશે થાય એ જ સર્વોશ્લેષી અશેષ મહેચ્છા.

• *બીજું એક પૂછવાનું કે તમારું વાચન મોટું છે.. તો, કયાં ક્ષેત્રોમાં.. સાહિત્ય ઉપરાંત બીજાં કયાં ક્ષેત્રોમાં રસ ?*

હા. મને ચિત્રકળાની અંદર ઘણો રસ હતો એક જમાનામાં... પંદર વરસનો છોકરો હતો ત્યારે વિચારેલું કે હું જે. જે. સ્કૂલ ઑવ્ આર્ટ્સમાં – સાંજના વર્ગોની અંદર.. અને ચિત્રકલા શીખીશ. નસીબમાં નહોતું. પણ ચિત્રકલા માટેનું આકર્ષણ રહ્યું. એટલે ખૂબખૂબ ખૂબ ચિત્રો... પછી તો ગેલેરીમાં જતા થયા... ચિત્રકલા વિશે જ્ઞાન અને સમજ અને... ઇન્ટરડિસિપ્લીનરી વલણ.. એટલે હું ચિત્રકાર સાથે વાત કરી શકું છું... સાયકોલોજી,... ફિલોસોફી વાંચી, પણ આ જેને એકેડેમિક કહીએ એવી કોઈ ફિલોસોફી નહીં. પોતાની મેળે નક્કી કરીકરીને જે વાંચવાની મજા આવે તે... પોર્નોગ્રાફી પણ બહુ વાંચેલી.. એ રીતે જોવા જઈએ તો. એટલે કહું છું ને કે...

• *તમે કહેતા હતા કે સાયન્સ ફિક્શનમાં તમને બહુ રસ છે...*

હા. સાયન્સ ફિક્શનનો રસ તો બહુ વર્ષો પહેલાંથી છે. અને... એમાં પણ કેટલાક લેખકો તમે જુઓ... આર્થર ક્લાર્ક છે... ઘણીઘણી શક્યતાઓ એમાં છે... તમારી વિચારવાની શક્તિ, કલ્પના ખાલી નહીં, પણ પેલો યોગ જે કરવાનો, આ વિજ્ઞાન અને યોગ તે યોગ. એ તમને મળે ત્યાં...

• *ચાલો, બહુ બહુ મજા પડી વિગતે ગોષ્ઠિ કરવાની. આભારબાભાર માનીએ કે ?*

ઓ... (ખુલ્લું હાસ્ય...) □

આ અંકના લેખકો

જયંત કોઠારી : વિવેચક, સંપાદક, સંશોધક
ગુજરાતીના અધ્યાપક (નિવૃત્ત). ૨૪, સત્યકામ સોસાયટી, સુરેન્દ્ર મંગળદાસ માર્ગ, અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૧૫

ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળા : વિવેચક, સંપાદક, કવિ
નિયામક, ક. લા. સ્વાધ્યાય મંદિર, ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ, અમદાવાદ
ડી/૬, પૂર્ણેશ્વર ફ્લેટ્સ, ગુલબાઈ ટેકરા, અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૧૫

મૂકેશ વૈદ્ય : કવિ, કલાસમીક્ષક
દેના બેંક, ફ્લોરા ફાઉન્ટેન, મુંબઈ.
૨૧, દેવદૂત, શ્રીનગર સોસાયટી, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ગોરેગાંવ (પશ્ચિમ), મુંબઈ ૪૦૦ ૦૬૨

પુરુરાજ જોષી : કવિ, વાર્તા-નવલકથાકાર, વિવેચક.
અધ્યક્ષ, ગુજરાતી વિભાગ, આર્ટ્સ કૉલેજ, સાવલી (જિ. વડોદરા.)
શિવમ્ સોસાયટી, સાવલી-૩૯૧૭૭૦.

જયેશ ભોગાયતા : વિવેચક
અધ્યક્ષ, ગુજરાતી વિભાગ, આર્ટ્સ કૉલેજ, શામળાજી (સાબરકાંઠા)
૨૫, પંચજ્યોત સોસાયટી, મોડાસા (સાબરકાંઠા)

નટવરસિંહ પરમાર : વિવેચક
સરસ્વતિ-સ્મૃતિ એપાર્ટમેન્ટ, પાંચમે માળે, મ્યુ. કમિશ્નરના બંગલા પાસે, અઠવા લાઈન્સ, સૂરત ૩૯૫ ૦૦૧

શરીફા વીજળીવાળા : અનુવાદક, વિવેચક
ગુજરાતીનાં અધ્યાપક, એમ. ટી. બી. આર્ટ્સ કૉલેજ, સુરત.
મહિલા છાત્રાલય, એમ. ટી. બી. કૉલેજ કેમ્પસ, અઠવા લાઈન્સ, સુરત ૩૯૫ ૦૦૧

ધવલ મહેતા : વિચારક - લેખક, વાણિજ્ય સંચાલનના વિદ્વાન
ડીરેક્ટર, બી. કે. ઇન્સ્ટિટ્યૂટ ઑવ્ મેનેજમેન્ટ, અમદાવાદ
પ્રોફેસર્સ ક્વાર્ટર્સ, ગુજરાત યુનિ., નવરંગપુરા, અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૯

બળવંત જાની : સંશોધક-સંપાદક, વિવેચક
અધ્યક્ષ, ગુજરાતી વિભાગ, ભાષાસાહિત્ય ભવન, સૌરાષ્ટ્ર યુનિવર્સિટી, રાજકોટ
'તીર્થ' નીલદીપનગર, યુનિવર્સિટી રોડ, રાજકોટ ૩

સતીશ વ્યાસ :નાટ્યલેખક, વિવેચક
રીડર, ગુજરાતી વિભાગ, ભાષાસાહિત્ય ભવન, ગુજરાત યુનિવર્સિટી, અમદાવાદ ૧૫
ઉમાસુતનગર ટેનામેન્ટ્સ, વેજલપુર રોડ, અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૫૧

ઊર્મિ દેસાઈ : ભાષાવિજ્ઞાની
૩૧ બી, ગીતાભવન, ભુલાભાઈ દેસાઈ રોડ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૨૬

ઉષાકાન્ત મહેતા : કલાસંગ્રાહક, કલાસમીક્ષક
'તારાવિલા', નિમ્બાલકરનો બંગલો, ફતેગંજ, વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨

વિજય શાસ્ત્રી : વાર્તાકાર વિવેચક
અધ્યક્ષ, ગુજરાતી વિભાગ, એમ. ટી. બી. આર્ટ્સ કૉલેજ, સુરત.
કૉલેજ ક્વાર્ટર્સ, અઠવા લાઈન્સ, સુરત ૩૯૫ ૦૦૧

નીતિન મહેતા : કવિ, વિવેચક, સંપાદક
અધ્યક્ષ, ગુજરાતી વિભાગ, મુંબઈ યુનિવર્સિટી, કાલિના કેમ્પસ, સાન્તાક્રુઝ (પૂર્વ), મુંબઈ ૪૦૦ ૦૯૮
૪૦૧/બી, શિલ્પા ટેરેસ (ન્યૂ), કસ્તૂર પાર્ક, શિમ્પોલી રોડ, બોરીવલી (પશ્ચિમ), મુંબઈ ૪૦૦ ૦૯૨

રતિલાલ 'અનિલ' : કવિ, ચરિત્રલેખક, સંપાદક
૨૪, રીવર બૅંક સોસાયટી, અડાજણ પાણીની ટાંકી પાસે, સુરત ૩૯૫૦૦૯

મંજુ ઝવેરી : સંપાદક, વિવેચક
સંપાદક, ફાર્બસ ગુજરાતી સભા ત્રૈમાસિક, ૩૬૫, વી. પી. રોડ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૦૪
૪૦૩, ચેતના ૧૪૨-૧૪૩, જે. પી. રોડ, સાત બંગલા બસ ડેપો પાસે, વરસોવા, અંધેરી (પશ્ચિમ), મુંબઈ ૪૦૦ ૦૫૮

સુમન શાહ : વિવેચક, સંપાદક, વાર્તા-નવલકથાકાર
રીડર, ગુજરાતી વિભાગ, ભાષાસાહિત્ય ભવન, ગુજરાત યુનિવર્સિટી, અમદાવાદ
૯, મુકુન્દ, મનોરમા કૉમ્પ્લેક્સ, પોલિટેકનિક, અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૧૫

હસમુખ બારાડી : નાટ્યકાર, અનુવાદક, વિવેચક
પ્રોડ્યુસર, ઈસરો ટેલિવિઝન, અમદાવાદ
૫/૫૭, નવનિર્માણનગર, પ્રગતિનગર ટ્યૂબવેલ પાસે, અમદાવાદ

દિલીપ ઝવેરી : કવિ, વ્યવસાયે ડૉક્ટર
બી/૧૪, વન્દના, લાલબહાદુર શાસ્ત્રી રોડ, નવપાડા, હાઈવે નાકા, થાણે (મહારાષ્ટ્ર) □

પુસ્તક સ્વીકાર : મિતાક્ષરી

☐ **આર. આર. શેઠની કંપની, મુંબઈ-અમદાવાદ**

સુખનવર શ્રેણી : (ગઝલસંગ્રહો), – સં. ચિનુ મોદી, કૈલાસ પંડ્યા, ૧૯૯૧. ગુજરાતી ગઝલકારોની ચૂંટેલી ગઝલોના ૨૦ સંગ્રહો, પ્રત્યેક અર્ધડિમાઈ પૃ. ૭૨, પ્રત્યેકના રૂ. ૧૨.૫૦, સેટના રૂ. ૨૫૦. ગઝલ- કારો : દયારામથી સાગર, નસીમથી પતિલ, મરીઝ, સૈફ પાલનપુરી, ગની દહીંવાળા, અમૃત ઘાયલ, શૂન્ય પાલનપુરી, હરીન્દ્ર દવે, ભગવતીકુમાર શર્મા, શેખાદમ આબુવાલા, જલન માતરી, કૈલાસ પંડિત, સુરેન ઠાકર 'મેહુલ', શ્યામ સાધુ, આદિલ મન્સૂરી, મનહર મોદી, ચિનુ મોદી, મનોજ ખંડેરિયા, નયન દેસાઈ, શોભિત દેસાઈ.

બાનો ભીખુ : ચંદ્રકાન્ત પંડ્યા, ૧૯૯૨ (છઠ્ઠું પુનર્મુદ્રણ), ક્રાઉન ૨૦૬, રૂ. ૪૨. એક કિશોરની આંતર યાત્રા.

ધવલ આલોક, ધવલ અંધાર : પ્રીતિ સેનગુપ્તા, ૧૯૯૨, ક્રાઉન ૧૫૮, રૂ. ૩૩. એન્ટાર્કટિકાની યાત્રાને વિષય કરતો પ્રવાસકથન-ગ્રંથ

આપણે પ્રવાસી પારાવારના : ગુણવંત શાહ, ૧૯૯૨, ક્રાઉન ૪૨૦, રૂ. ૮૫. અમેરિકાની યાત્રાને વિષય કરતા પ્રવાસકથનના લેખો.

મનનાં મેઘધનુષ : ગુણવંત શાહ, ૧૯૯૧ (ચોથું પુનર્મુદ્રણ), ક્રાઉન ૨૩૨, રૂ. ૪૫. નિબંધાત્મક લેખોનો સંગ્રહ.

અંતર ભયો ઉજાસ : કાન્તિલાલ કાલાણી, ૧૯૯૨, ક્રાઉન ૨૨૪, રૂ. ૪૫. ચિંતનલક્ષી ૩૦ નિબંધોનો સંગ્રહ.

પ્રાર્થનાની પળોમાં : કાન્તિ રામી, ૧૯૯૧, ડિમાઈ ૬૪, રૂ. ૧૭. પ્રાર્થના વિશેના વિવિધ લેખકોના વિચારલક્ષી નિબંધોનો સંચય.

બાલકથા : શ્રદ્ધા ત્રિવેદી, મુખ્ય વિક્રેતા : આર. આર. શેઠની કંપની, ૧૯૯૧, ડિમાઈ ૧૩૯, રૂ. ૪૦, બાલકથાના સ્વરૂપ અને તેના પ્રકારો વિશેનો મહાનિબંધ. જાણીતા બાલકથાસર્જકો સાથેની પ્રશ્નોત્તરી પણ એમાં સમાવિષ્ટ છે.

જીવન પાથેય : હરીશ દ્વિવેદી. વિ. આર. આર. શેઠ, ૧૯૯૧, ડિમાઈ ૧૬૬, રૂ. ૪૫. એકાવન વિચાર-લેખોનો સંગ્રહ.

☐ **શ્રીમતી નાથીબાઈ દામોદર ઠાકરસી (એસ.એન.ડી.ટી.) મહિલા વિદ્યાપીઠ, મુંબઈ-૪૦૦ ૦૨૦**

તર્જનીસંકેત : ઉત્પલ ભાયાણી, ૧૯૯૨, ડિ. ૨૪૪, રૂ. ૧૭૦ રંગભૂમિ પર પ્રસ્તુત થયેલાં ગુજરાતી અને ઇતર (ભારતીય ને વિદેશી) ભાષાઓનાં દોઢસો ઉપરાંત નાટકોની સમીક્ષાઓ, નાટ્યમહોત્સવો ને સ્પર્ધાઓના સમીક્ષાત્મક અહેવાલો તથા દસ જેટલા ગુજરાતી-ભારતીય-વિદેશી નાટ્યકારોને અંજલિરૂપ લેખોનો સંગ્રહ.

બે અક્ષર આનંદના : જયંત પાઠક, ૧૯૯૨, ડિ. ૬૦, રૂ. ૩૦. કવિનો 'શૂળી પર સેજ' (૧૯૮૮) પછીનો, ૭૦ જેટલાં કાવ્યોનો સંગ્રહ.

સાત સોપારી પાનનાં બીડાં : સુરેશ દલાલ, ૧૯૯૨, ડિ. ૭૨, રૂ. ૩૦. જાણીતાં લોકગીતો આદિની પહેલી પંક્તિ લઈ એના આધારે પોતાની રચના ઊભી કરતાં ૫૧ કાવ્યોનો સંગ્રહ.

પન્નાલાલ પટેલ ચુનીલાલ મડિયા (વાર્તાયન : ૫) સં. સુરેશ દલાલ, જયા મહેતા, ૧૯૯૨, ડિ. ૧૨૦, રૂ. ૬૦. બંને વાર્તાકારોની પાંચ-પાંચ વાર્તાઓનું સંપાદન.

નદીનો ત્રીજો કિનારો : સં. સુરેશ દલાલ, જયા મહેતા, ૧૯૯૧. વિદેશી અને અન્ય ભારતીય ભાષાઓની ૪૫ જેટલી લઘુનવલિકાઓના, વિવિધ લેખકોએ કરેલા, અનુવાદોનું સંપાદન.

ધ ટેમ્પેસ્ટ : અનુ. નલિન રાવળ, ૧૯૯૨, ડિ. ૯૨, રૂ. ૪૫. શેક્સપિયરની નાટ્યકૃતિનો અનુવાદ, અનુવાદકના અભ્યાસલેખ સાથે.

મીરાં... મધુરાં : અનુ. જયા મહેતા, ૧૯૯૨, ડિ. ૮૪, રૂ. ૪૦ મરાઠી લેખક વસંત કાનેટકરના મીરાંના જીવન પરના ત્રિઅંકી નાટકનો અનુવાદ.

ત્રણ એકાન્ત : અનુ. જયા મહેતા, ૧૯૯૨, ડિ. ૪૪, રૂ. ૨૫. હિન્દી લેખક નિર્મલ વર્માની નાટ્યીકૃત ત્રણ વાર્તાઓનો અનુવાદ.

પાનું રાહ જુએ છે : અનુ. નીતા રામૈયા, ૧૯૯૧, ડિ. ૭૬, રૂ. ૪૦. કેનેડિયન કાવ્યોનો અનુવાદ, ત્યાંની કવિતાના પરિચયલેખ સાથે.

મેઘહૃદય : અનુ. સુરેશ દલાલ, ૧૯૯૨; ડિ. ૧૨૦, રૂ. ૬૦ મરાઠી કવિ વસંત બાપટની, 'મેઘદૂત'નાં સંવેદન-સામગ્રીને સ્વીકારી ૫૫ કાવ્યકૃતિઓ રૂપે કરેલી સળંગ રચનાનો અનુવાદ, મૂળ મરાઠી પાઠ સાથે.

સદાનંદ રેગે : અનુ. જયા મહેતા, ૧૯૯૨, ડિ. ૫૨, રૂ. ૨૫. મરાઠી કવિ સદાનંદ રેગેનાં કાવ્યોનો અનુવાદ.

કાવ્યવિશેષ શ્રેણી અંતર્ગત વિવિધ કવિઓની કાવ્યકૃતિઓની સુરેશ દલાલ સંપાદિત પુસ્તિકાઓ : **નરસિંહ મહેતા** (૧૯૯૨, ડિ. ૭૬, રૂ. ૪૦), **દયારામ** (૧૯૯૧, ડિ ૭૨ રૂ. ૩૫), **નર્મદ** (૧૯૯૨, ડિ. ૬૪, રૂ. ૩૦), **કાન્ત** (બીજી આવૃત્તિ ૧૯૯૧, ડિ. ૫૬, રૂ. ૩૦), **સુંદરજી બેટાઈ** (૧૯૯૧, ડિ. ૬૮, રૂ. ૩૫),

મરીઝ (૧૯૯૨, ડિ. ૭૬, રૂ. ૪૦)

☐ **ગુજરાત સાહિત્ય અકાદમી, ગાંધીનગર-૩૮૨ ૦૧૭**

કાવ્ય વિશ્વ શ્રેણી અંતર્ગત : **સહયાત્રા**, અનુ. સુરેશ દલાલ, ૧૯૮૯, ડિ. ૯૨, રૂ. ૧૦. ભારતીય અને વિદેશી ભાષાઓનાં કાવ્યોના અનુવાદ. **કુસુમાગ્રજ** (મરાઠી કવિ) અનુ. જયા મહેતા, ૧૯૯૧, ડિ. ૮૬, રૂ. ૧૦. **અશોક વાજપેયી** (હિન્દી કવિ) અનુ. જયા મહેતા, ૧૯૯૧, ડિ. ૮૨, રૂ. ૧૦. **માર્ગરિટ એટવુડ** (કેનેડિયન કવિ) અનુ. નીતા રામૈયા, ૧૯૯૧, ડિ. ૯૭, રૂ. ૧૦.

ગીતગોવિંદ : અનુ. રાજેન્દ્ર શાહ, ૧૯૮૯; ડિ. ૧૧૫, રૂ. ૨૫. કવિ જયદેવકૃત સંસ્કૃત કાવ્યનો મૂળ પાઠ અને એનો સમશ્લોકી અનુવાદ, 'ગીતગોવિંદ' પરના શ્રી જયંતકૃષ્ણ દવેના લાંબા અભ્યાસલેખ સાથે.

બુદ્ધિપ્રકાશ સ્વાધ્યાય અને સૂચિ : સં. ચી. ના. પટેલ, ૧૯૯૦; ડિ. ૨૮૪, રૂ. ૫૦. દલપતરામના જીવન અને પ્રવૃત્તિઓના સંદર્ભમાં, ૧૮૫૪થી ૧૯૯૦ દરમિયાનના 'બુદ્ધિપ્રકાશ'ના લેખોની યાદી, સામગ્રીનું વર્ગીકરણ, દલપતરામનાં કવિતા આદિ લખાણો, પ્રવૃત્તિઓનાં વર્ગીકરણ કરતી સૂચિ.

રામનારાયણ વિ. પાઠક ગ્રંથાવલિ : ૧ (કાવ્ય અને નાટક) – સં. હીરા રા. પાઠક, ચિમનલાલ ત્રિવેદી, સુરેશ દલાલ, ૧૯૯૦, ડિ. ૪૬૨, રૂ. ૯૫. 'શેષનાં કાવ્યો', 'વિશેષ કાવ્યો', 'કુલાંગાર તથા બીજી કૃતિઓ'ની સમગ્ર કૃતિઓનો સંચય. ગ્રંથારંભે હીરાબહેન પાઠકનો સુદીર્ઘ મૂલ્યાંકન લેખ.

રામનારાયણ વિ. પાઠક ગ્રંથાવલિ : ૨ (ટૂંકી વાર્તા અને કિશોર સાહિત્ય) - સં ગ્રંથ-૧ મુજબ, ૧૯૯૦, ડિ. ૫૦૮, રૂ. ૧૦૫, દ્વિરેફની વાતો – ૧, ૨, ૩; બે વાર્તા-અનુવાદો અને કિશોર સાહિત્યની બધી–૧૩–કૃતિઓનો સમગ્ર-સંચય. ગ્રંથારંભે ગ્રંથ-૧ મુજબનો લેખ. આ જ ક્રમમાં પ્રગટ થનારી અન્ય ગ્રંથાવલિ-ખંડોમાં રા. વિ. પાઠકનું અન્ય સાહિત્યકાર્ય પણ સંચિત થવાનું છે.

ચન્દ્રવદન મહેતા – સમગ્ર નાટ્યકૃતિઓ : ચારે ખંડોના સંપાદક સુરેશ દલાલ, ૧૯૮૯, **ખંડ : ૧ એકાંકી નાટકો** (ડિમાઈ ૬૦૦, રૂ. ૯૦); **ખંડ : ૨ દ્વિઅંકી નાટકો** (ડિ. ૬૦૦, રૂ. ૯૦); **ખંડ : ૩ ત્રિઅંકી નાટકો** (ડિ. ૬૦૦ રૂ. ૯૦); **ખંડ : ૪ રેડિયો નાટક** (ડિ. ૭૦૦, રૂ. ૧૦૦)

પતંગિયાનો પથ પવન : અનુ. નવનીત મદ્રાસી, ૧૯૯૧, ક્રાઉન ૧૩૫, રૂ. ૨૫. ના૦ પાર્થસારથીની તમિળ નવલકથા 'પટ્ટુપ્પૂચ્ચિ'નો ગુજરાતી અનુવાદ.

☐

છ અક્ષરનું નામ : રમેશ પારેખ, કવિશ્રી રમેશ પારેખ અભિવાદન સમિતિ, શ્રી ગિરધરભાઈ સંગ્રહાલય, અમરેલી, ૧૯૯૧, ડિમાઈ ૫૯૨, રૂ. ૨૫૦. રમેશ પારેખની સમગ્ર કવિતાનો ગ્રંથ.

ફીણ-મોજાં : હર્ષદ ચંદારાણા, રંગદ્વાર પ્રકાશન, A/6, પૂર્ણેશ્વર, ગુલબાઈ ટેકરા, અમદાવાદ, ૧૯૯૧, ડિમાઈ ૧૪૨, રૂ. ૫૦. ગઝલ ઉપરાંત ગીત, અછાંદસ કાવ્યોનો સંગ્રહ સમાવતો પ્રથમ કાવ્ય.

છલોછલ : દિવ્યા રાવળ, ડોન પ્રોડક્શન, સોના-રૂપા એપાર્ટમેન્ટ્સ, સી. જી. રોડ, અમદાવાદ-૯, ૧૯૯૧, ડિમાઈ ૧૨૭, રૂ. ૫૭. ૫૭ કાવ્યોનો સંગ્રહ.

ઝળઝળિયું : રજનીકાંત સથવારા પ્રકા. લેખક ૧૪/૧ સરદાર ભવન, સચિવાલય, ગાંધીનગર ૧૯૯૧, ડિમાઈ ૪૮, રૂ. ૧૨-૨૫, ગીત, ગઝલ અને અછાંદસ. રચનાઓને સમાવતો સંગ્રહ.

સમાધાન : સંપા. સોલિડ મહેતા, ૧૯૯૧, ક્રાઉન ૬૪, રૂ. ૨૦ પ્રકા. અતિથિ પ્રકા., સલાટફળી, હળવદ, જિ. સુરેન્દ્રનગર. ગણપત પરમાર, જવાહર વોરા, જશવંત મહેતા, ભાવેશ જેતપરિયા અને સુધાકર જાનીની ચૂંટેલી ગઝલોનો સંગ્રહ.

...અને મૌન તૂટે છે : ડૉ. પ્રદીપ પંડ્યા, ૧૯૯૧, ક્રાઉન ૬૪, રૂ. ૨૦. પ્રકા. આદર્શ પ્રકાશન, ૨૪૯૮/એ, રાયખડ રોડ, અમદાવાદ-૧. તબીબ કવિની અછાંદસ રચનાઓનો સંગ્રહ.

સંબંધની રેતી : રાજેશ અંતાણી, કુસુમ પ્રકાશન, અમદાવાદ, ૧૯૮૮, ક્રાઉન ૧૨૮, રૂ. ૧૬. લઘુનવલકથા.

વાંસવનમાં વરસાદ : (લઘુનવલ) લે. રાજેશ અંતાણી, કુસુમ પ્રકાશન, અમદાવાદ, ૧૯૯૧, ક્રાઉન ૭૨, રૂ. ૧૫. લઘુ નવલકથા.

ઝુમ્મર : નરેશ બારડ, કુસુમ પ્રકાશન, અમદાવાદ, ૧૯૯૧, ક્રાઉન-૪૩, રૂ. ૯. લેખકનો ત્રીજો લઘુકથા સંગ્રહ.

ખુશબૂ : અસીમ પીઠવા, પ્રકા. પોતે, પોપટભાઈ ચેમ્બર્સ, ગરેડિયા કૂવા રોડ, રાજકોટ. ૧૯૯૦, ક્રાઉન ૧૫૭, રૂ. ૧૪-૫૦. અગિયાર વાર્તાઓનો સંગ્રહ.

વેચી નાખેલો માણસ : દેવજીભાઈ ખોખર, પ્ર. ભરતકુમાર દેવજીભાઈ ખોખર. વાયા : બોટાદ, મુ. પાળિયાદ, ૧૯૯૧, ક્રાઉન ૧૬૦, રૂ. ૩૦. લેખકની બાવીસ વાર્તાઓનો સંગ્રહ.

હાઈડી : અનુ. હસુ યાજ્ઞિક, ગૂર્જર ગ્રન્થરત્ન કાર્યાલય, અમદાવાદ, ૧૯૯૦, ક્રાઉન ૩૦૩, રૂ.૫૦. સ્વીસ લેખિકા યોહાન્ના સ્પ્યુરીની નવલકથાનો અનુવાદ.

પલકારા : ઝવેરચંદ મેઘાણી પ્ર. જયંત મેઘાણી, પ્રસાર, ૧૮૮૮, આતાભાઈ એવન્યૂ, ભાવનગર, ૧૯૯૨, છઠ્ઠું પુનર્મુદ્રણ, ક્રાઉન ૧૬૭, રૂ. ૧૨. છ યુરોપીય

ચિત્રપટોનાં વાર્તારૂપાંતર.

ચૂંદડી : સં. ઝવેરચંદ મેઘાણી, પ્ર. પ્રસાર, ભાવનગર ૧૯૯૧, ક્રાઉન ૧૮૮, રૂ. ૨૫. ગુજરાતી લગ્નગીતોનો સંચય.

ઋતુગીતો : સં. ઝવેરચંદ મેઘાણી, પ્ર. પ્રસાર, ભાવનગર, ૧૯૯૧ ક્રાઉન ૧૧૧, રૂ. ૨૨. લોકસાહિત્ય અને ચારણી સાહિત્યમાં જોવા મળતાં ઋતુગીતોનો સંગ્રહ.

ચંદનનાં વૃક્ષ : પ્રવીણ દરજી. પ્ર. નવભારત સાહિત્ય મંદિર, ૧૩૪, પ્રિન્સેસ સ્ટ્રીટ, મુંબઈ, ૧૯૯૧ ક્રાઉન ૧૨૮, રૂ. ૨૬. વ્યક્તિવિશેષ ઉપરના પચીસ લેખોનો સંચય.

પ્રતીતિ : પ્રમોદકુમાર પટેલ, પ્ર. લેખક, એફ-૫, યુનિવર્સિટી સ્ટાફ કોલોની, વલ્લભ વિદ્યાનગર, ૧૯૯૧, ડિમાઈ ૨૯૪, રૂ. ૮૮, વિવેચનલેખોનો સંગ્રહ.

કાવ્યસંવાદ : મણિલાલ હ. પટેલ, પ્ર. સરદાર પટેલ યુનિ, વલ્લભ વિદ્યાનગર, ૧૯૯૨, ડિમાઈ ૧૩૬, રૂ. ૪૮. ગુજરાતી કાવ્યોના તુલનાદર્શી આસ્વાદો.

અભિમુખ : મણિલાલ હ. પટેલ, પ્ર. લેખક, વિતરક : પાર્શ્વ, અમદાવાદ, ૧૯૯૨, ડિમાઈ ૨૦૫, રૂ. ૮૦. કવિતા-વિષયક વિવેચન લેખોનો સંગ્રહ.

શંખઘોષ : મેઘનાદ ભટ્ટ, પ્ર. લેખક, મુખ્ય વિક્રેતા : રન્નાદે, અમદાવાદ, ૧૯૯૧, ક્રાઉન ૧૮૦, રૂ. ૪૭. કવિતા-વિષયક વિવેચનલેખોનો સંગ્રહ.

ચંદ્રવદન મહેતા સર્જકપ્રતિભા : સં. મફત ઓઝા, પ્ર. તદર્થ, એમ-૨૯/૨૫૨, વિદ્યાનગર, આંબાવાડી, અમદાવાદ, ૧૯૯૧, ડિમાઈ ૧૯૨, રૂ. ૭૦. ચં. ચી. મહેતાના સર્જન-વિવેચનગ્રંથ પરના લેખો તેમજ ચં. ચી. વિશેના સંસ્મરણાત્મક લેખોનો સંગ્રહ.

તુલનાત્મક સાહિત્યની દિશામાં : અશ્વિન દેસાઈ, પ્ર. દિવ્યાનંદ પ્રકાશન, બારડોલી, : ૧૯૯૨, ડિમાઈ ૧૭૮, રૂ. ૬૦. તુલનાત્મક સાહિત્ય વિશેનો ગ્રંથ.

પૃથ્વીચંદ્રચરિત્ર : સં. ભારતીય રાજેન્દ્ર પંડ્યા, પ્ર. લેખક, વિ. ગૂર્જર એજન્સીઝ, અમદાવાદ. ૧૯૯૨, ડિમાઈ ૨૬૩, રૂ. ૧૧૦, માણિક્યસુંદરસૂરિ રચિત 'પૃથ્વીચંદ્રચરિત્ર'ની અધિકૃત વાચના અર્થદર્શક ટિપ્પણ અને પરિશિષ્ટાદિથી સમન્વિત ગ્રંથ.

નરસિંહ ચરિત્ર વિમર્શ : દર્શના ધોળકિયા, પ્ર. લેખક, વિ. અક્ષર ભારતી, વાણિયાવાડ, ભૂજ, ૧૯૯૨, ડિમાઈ, ૩૪૪, રૂ. ૧૦૦. નરસિંહના સમગ્ર સર્જન વિશેનો શોધનિબંધ ગ્રંથ.

વિરલ વિદ્વત્પ્રતિભા અને મનુષ્યપ્રતિભા : સં. જયંત કોઠારી, કાન્તિભાઈ બી. શાહ, પ્ર. મહાવીર જૈન વિદ્યાલય, મુંબઈ, ૧૯૯૨, ક્રાઉન ૨૭૨, રૂ. ૬૦. શ્રી મોહનલાલ દલીચંદ દેશાઈનું જીવનચરિત્ર અને એમનાં લખાણોની બૃહદ લેખસૂચિ સમાવતો ગ્રંથ.

આધુનિક ભારતીય ચિંતન : વિશ્વનાથ એસ. નરવણે, અનુ. ભાવના ત્રિવેદી, પ્ર. યુનિ. ગ્રંથનિર્માણ બોર્ડ, અમદાવાદ, ૧૯૯૨, ડિમાઈ ૩૭૩, રૂ. ૪૭. વિવિધભાષી દાર્શનિકોના ચિંતનની રજૂઆત કરતો ગ્રંથ.

રૂઢિપ્રયોગ અને કહેવતસંગ્રહ : પ્ર. ભાષાનિયામકની કચેરી, ગુજરાત રાજ્ય, ગાંધીનગર, ૧૯૯૨, ડિમાઈ ૩૪૬. રૂ. ૩૬. ગુજરાતી ભાષાના રૂઢિપ્રયોગો અને કહેવતોનો અર્થ સાથેનો કોશ.

ગુજરાતી ભાષાની જોડણી : પ્ર. ભાષા નિયામકની કચેરી, ૧૯૯૧, ડિમાઈ ૬૨, (કિંમત લખેલી નથી). ગુજરાતી ભાષાની જોડણી વિશેના નિયમો અને શબ્દાવલીઓની પ્રવેશિકા.

મ્હોરતો ફાલ : ઈશ્વરચંદ્ર ભટ્ટ, પ્ર. લેખક, લક્ષ્મીનારાયણ મહોલ્લો, વલસાડ, ૧૯૮૫, ડિમાઈ ૧૮૦, રૂ. ૪૦. શૈક્ષણિક લેખોનો ગ્રંથ.

સપ્તતિ : લક્ષ્મીનારાયણ મહોલ્લો, વલસાડ, ડિમાઈ ૧૨૧, રૂ. ૩૦. ઈશ્વરચંદ્ર વિશેના અભિનંદન લેખોનો સંગ્રહ.

મરોડ મનના : સુદામો ૫૧ મો. પ્ર. લેખક, લક્ષ્મીનારાયણ મહોલ્લો, વલસાડ, ૧૯૮૯, ક્રાઉન ૧૭૬, રૂ. ૨૫. ઈશ્વરચંદ્ર ભટ્ટની નવલકથા.

કવિ પ્રેમાનંદકૃત 'સુદામાચરિત્ર' : સં. લાભશંકર ઠાકર અને પ્રસાદ બ્રહ્મભટ્ટ. પ્ર. પાર્શ્વ, અમદાવાદ, ૧૯૯૧, ડિમાઈ, ૧૧૦, રૂ. ૨૫, લાભશંકર ઠાકરના અભ્યાસલેખ સાથેનું સંપાદન.

પ્રસ્થાન : કુમારેશ ત્રિવેદી પ્ર. સુરામ પ્રકાશન, નાનપુરા, સુરત, ૧૯૯૨, ક્રાઉન, ૮૦, રૂ. ૩૦. વિવિધ વર્તમાનપત્રોમાં પ્રકાશિત ચર્ચાપત્રોનો સંગ્રહ.

ગ્રંથમાળ : સં. ગોવર્ધન શર્મા, ભાવના મહેતા, વિ. જ્ઞાનલોક, ગાંધીનગર, ૧૯૯૨ ક્રાઉન ૧૯૦, રૂ. ૫૦. કચ્છી અને કચ્છ વિશેના સાહિત્ય અને સારસ્વતો સંબંધી પુસ્તકસૂચિ.

અંધારી ગલીમાં સફેદ ટપકાં : હિમાંશી શેલત, પ્ર. ચૂનીલાલ ગાંધી વિદ્યાભવન, અઠવા લાઈન્સ, સૂરત, ૧૯૯૨, ડિ. ૧૩૪ + ૮, રૂ. ૩૫. તેવીસ વાર્તાઓનો લેખિકાનો બીજો વાર્તાસંગ્રહ.

મહાભારત : જ્યાં-કલોદ કાર્યેર (ફ્રેન્ચ), અંગ્રેજી અનુ. પીટર બ્રૂક, ગુજરાતી અનુવાદ : ઉત્પલ ભાયાણી, ઈમેજ પબ્લિકેશન, મુંબઈ, ૧૯૯૧, ડિ. ૨૨૧ + ૩૫, રૂ. ૧૫૦. પીટર બ્રૂકના દિગ્દર્શન હેઠળ વિશ્વના કલાકારોને લઈ ભજવાયેલા નવ કલાકારના વિશિષ્ટ નાટકનો અનુવાદ. મૂળ લેખક તથા અંગ્રેજી અનુવાદક-દિગ્દર્શકની મહત્ત્વની નોંધ ઉપરાન્ત ગુજરાતી અનુવાદકે નાટક જોઈ તૈયાર કરેલી નોંધ અને

કળાકાર-પરિચય સાથેનો ગ્રન્થ.

અભિજ્ઞાન : ધીરુભાઈ ઠાકર, પ્ર. પોતે, ૧૯, શારદા સોસાયટી, અમદાવાદ-૭, ૧૯૯૧, ક્રા. ૩૦૪ + ૮, રૂ. ૫૦. વિવિધ પ્રસંગે રજૂ થયેલાં વક્તવ્યોનો સંગ્રહ. લેખકનો છઠ્ઠો વિવેચનસંગ્રહ.

કથાસર્ગ : મણિલાલ હ. પટેલ, પ્ર. પોતે, વિ. પાર્શ્વ, અમદાવાદ, ૧૯૯૧, ડિ. ૧૪૭ + ૮, રૂ. ૬૦. કથાસાહિત્યનાં પુસ્તકોની સમીક્ષાઓનો સંગ્રહ.

ભાવન : વિભાવન : હરિવલ્લભ ભાયાણી, પ્ર. પાર્શ્વ, અમદાવાદ, ૧૯૯૧, ડિ. ૨૩૯ + ૧૪. પોતાના વિવિધ વિવેચનસંગ્રહોમાંથી 'ભારતીય અને પાશ્ચાત્ય (અર્વાચીન) પરંપરાના સૈદ્ધાન્તિક સાહિત્યવિચારને લગતા લેખો વર્ગીકૃત કરી' લેખકે તૈયાર કરેલો ગ્રંથ.

અતીતના આયનાની આરપાર : રમણલાલ પાઠક 'વાચસ્પતિ', પ્ર. શબ્દલોક, અમદાવાદ, ૧૯૯૨, ક્રા. ૧૭૮ + ૧૬, રૂ. ૪૪. વાર્તાકાર સરોજ પાઠકના જીવનના 'બહુધા અજ્ઞાત ઘટનાઓ-પ્રસંગો આ ગ્રન્થમાં લેખકે નિરૂપ્યાં છે.

સ્મૃતિનાં ઝરણ : ભરત ઠક્કર, પ્ર. ગૌરા પ્રકાશન, આણંદ, ૧૯૯૧, ક્રા. ૭૪, રૂ. ૨૦. બાસઠ કાવ્યકૃતિઓનો સંગ્રહ.

હવાને હવાલે : આનંદ - મુનિશ્રી મુનિચન્દ્રવિજય (બંધુત્રિપુટી) પ્રે. પ્રેરણા પ્રકાશન ટ્રસ્ટ, તીથલ (વલસાડ), ૧૯૮૭, ડિ. ૭૬, રૂ. ૧૦. ૬૮ કાવ્યોનો સંગ્રહ.

ગુજરાતી ગઝલ : અદમ ટંકારવી, પ્ર. પાર્શ્વ, અમદાવાદ, ૧૯૯૧, ક્રા. ૧૧૮, રૂ. ૨૫. ગઝલના સ્વરૂપ અને ગુજરાતી ગઝલની ચર્ચા કરતું પુસ્તક.

વિચારમાધુરી, વિચારવિવેક, વિચારદર્શન : રમણલાલ પાઠક 'વાચસ્પતિ', પ્ર. શબ્દલોક પ્રકાશન, અમદાવાદ, ૧૯૯૧, પ્રત્યેક ક્રા. ૧૨૪, પ્રત્યેકની કિં. ૨૪ 'ગુજરાતમિત્ર'માં પ્રગટ થતી લેખકની કોલમ 'રમણ-ભમણ'માંથી પસંદ કરેલા લેખોના ત્રણ સંચયો.

કહેવતોની સ્મરણિકા : સં. ગોપાલ મેઘાણી, મહેન્દ્ર મેઘાણી. લોકમિલાપ ટ્રસ્ટ, ભાવનગર-૧, ૧૯૯૨, ક્રા. ૪૮, રૂ. ૪. (૧૦૦ નકલના રૂ. ૩૦૦). ગુજરાતીના કહેવતસંગ્રહોમાંથી તારવીને, માસ- તારીખવાર નોંધેલી ૧૬૫ કહેવતોનો સંચય.

જયંત ગાડીતનું કથાસાહિત્ય : ભરત મહેતા, પ્ર. લેખક, વિતરક પાર્શ્વ, અમદાવાદ, ૧૯૯૨, ડિ. ૯૯, રૂ. ૩૦. જયન્ત ગાડીતની નવલકથાઓનો સમીક્ષાત્મક અભ્યાસ.

જૈન ગૂર્જર કવિઓ ભાગ ૧થી ૭ : સંગ્રાહક અને સંપ્રયોજક : મોહનલાલ દ. દેશાઈ, સંશોધિત-સંવર્ધિત બીજી આવૃત્તિના સં. જયંત કોઠારી, પ્ર. મહાવીર જૈન વિદ્યાલય, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૩૬. વિક્રમના ૧૨માથી ૧૯મા સૈકા સુધીના ગુજરાતી ભાષાના જૈન કવિઓની તેમની કૃતિઓ સહિતની વિસ્તૃત સૂચી આપતા, ડિમાઈ કદનાં ૨૮૦૦ જેટલાં પૃષ્ઠોમાં ફેલાયેલા ૬ ગ્રંથોમાં તેમજ આ સામગ્રીમાંનાં કર્તા, કૃતિઓ, વ્યક્તિ, સ્થળો, લહિયાઓની (તથા કૃતિની વિષયસ્વરૂપ અનુસારની વર્ગીકૃત) બૃહત્ સૂચિ આપતા ૮૫૦ જેટલાં પાનાંના ૭મા ગ્રંથમાં મૂળ સંશોધકનાં તેમજ બીજી આવૃત્તિના સંપાદકનાં વિદ્વત્તા, વૈજ્ઞાનિક પદ્ધતિ અને ચીવટનો પરિચય કરાવતું નમૂનેદાર સંશોધન-સંપાદન.

સુરેશ જોષી સંચય : સં. શિરીષ પંચાલ, જયંત પારેખ, ક્ષિતિજ સંશોધન-પ્રકાશન કેન્દ્ર, ૨૪, બિલ્ડીંગ બી/છ, ખીરાનગર, સાન્તાક્રુઝ (પ.), મુંબઈ ૫૪; ૧૯૯૨, ડિ. ૨૮૬, રૂ. ૧૦૦. સુરેશ જોષીની સર્જનાત્મક ને વિવેચનાત્મક સર્વ કૃતિઓમાંથી સંપાદિત કરેલો સંચય. □

'પ્રત્યક્ષ' : વાર્ષિક સૂચિ : વર્ષ : ૧

(નામ પછીનો પહેલો આંકડો અંકનો ક્રમ તથા કૌંસમાંનો આંકડો તે-તે અંકનો પૃષ્ઠક્રમ દર્શાવે છે.)

૧. ગ્રંથનામ સૂચિ

કવિતા

☐

અફવા (ચિનુ મોદી) ૪(૭)
અરવ [કમલ વોરા] ૩(૧)
અર્થાત્ [અશોકપુરી ગોસ્વામી] ૪(૧૦)
અલબત્ત [હરેશ તથાગત] ૨(૧)
આરોહ-અવરોહ [ઉશનસ્] ૩(૪)
ક્ષણકમળ [રમણીક અગ્રાવત] ૪(૮)
ચાંદનીના હંસ [મૂકેશ વૈદ્ય] ૩(૬)
જનપદ [કાનજી પટેલ] ૩(૧)
જાગરણ – પાછલી ખટઘડી [હસમુખ પાઠક] ૪(૫)
ટોળાં, અવાજ, ઘોંઘાટ [લા. ઠાકર] ૨(૫)
વરદા [સુન્દરમ્] ૨(૧૩)
વીથિ [દિલીપ જોશી] ૨(૧૦)
શૂળી પર સેજ [જયંત પાઠક] ૧(૯)

વાર્તા

☐

ધારણા [ધીરેન્દ્ર મહેતા] ૩(૯)
નકલંક [મોહન પરમાર] ૪(૧૨)
વિનાયક વિષાદયોગ [બ. ટાંક] ૨(૧૧)

નવલકથા

☐

અંધારું [મ. પટેલ] ૧(૧૯)
ડહેલું [કાનજી પટેલ] ૨(૧૨)
બાજબાજી [સુમન શાહ] ૧(૧૬)
રિક્તરાગ [કિશોર જાદવ] ૪(૧૬)
લાવણ્ય [રઘુવીર ચૌધરી] ૧(૧૪)
શિખંડી [જયંત ગાડીત] ૩(૧૧)
સાથીસંગાથી [રઘુવીર ચૌધરી] ૪(૨૦)

નાટક

☐

મામુનીનાં શ્યામ ગુલાબ [વિભૂત શાહ] ૧(૨૫)
રાઈનો દર્પણરાય [હસમુખ બારાડી] ૧(૨૨)

નિબંધ આદિ

☐

દેવતાત્મા હિમાલય [ભોળાભાઈ પટેલ] ૩(૧૫)
દેવોની ઘાટી [ભોળાભાઈ પટેલ] ૧(૨૭)
નવા વિચારો [સ્વામી સચ્ચિદાનંદ] ૪(૨૨)
મન સાથે મૈત્રી [બકુલ ત્રિપાઠી] ૩(૧૭)
સૂરજ સંગે દક્ષિણ પંથ [પ્રીતિ સેનગુપ્તા] ૧(૨૯)

વિવેચન, સંપાદન, સંશોધન

☐

અનુભવબિંદુ, [સં. શિ.જે., ધી.પ.] ૧(૪૮)
આરામશોભારાસ [સં. જયંત કોઠારી] ૪(૨૫)
આલોકના [રાધેશ્યામ શર્મા] ૧(૩૩)
કથાપ્રસંગ [દીપક મહેતા] ૪(૩૭)
કાવ્યપ્રપંચ [હરિવલ્લભ ભાયાણી] ૨(૧૯)
કૃતિનિષ્ઠ વિવેચન [મફત ઓઝા] ૩(૧૯)
ગાંધીયુગનું ગદ્ય : ૧ [દલપત પઢિયાર] ૩(૨૫)
ગુજરાતી ગઝલ [અદમ ટંકારવી] ૪(૪૧)
ગુજરાતી વાક્યરચના [અરવિંદ ભાંડારી] ૪(૨૮)
ગુજરાતી સાહિત્યકોશ : ૧ [સં. જયંત કોઠારી વ.] ૧(૪૪)
ગુજરાતી સાહિત્યકોશ : ૨ [સં. ચં. ટોપીવાળા વ.] ૧(૪૬)
ચુનીલાલ મડિયા [બળવંત જાની] ૨(૧૮)
ફિલ્માવલોકન [અભિજિત વ્યાસ] ૪(૩૪)
ભાવબિંબ [ચિમનલાલ ત્રિવેદી] ૧(૪૧)
રૂઢિપ્રયોગ... [ભાષાનિયામકની કચેરી] ૪(૨૭)
વિવેચનની ભૂમિકા [પ્રમોદકુમાર પટેલ] ૧(૩૮)
વિવેચનનો વિભાજિત પટ [ચં. ટોપીવાળા] ૨(૧૫)
સમૂહમાધ્યમો અને સાહિત્ય [પ્રીતિ શાહ] ૨(૨૩)
સંસ્કૃત કાવ્યસમીક્ષા [રમેશ શુક્લ] ૩(૨૩)
સંસ્કૃત સમીક્ષાશાસ્ત્ર [રમેશ શુક્લ] ૧(૩૫)
સાહિત્યનું અધ્યાપન [અદમ ઘોડીવાલા] ૨(૨૫)
શબ્દસમક્ષ [રાધેશ્યામ શર્મા] ૪(૩૯)

મુલાકાત

☐

દિલીપ ઝવેરી ૪(૪૭)
ભગતભાઈ શેઠ ૨(૩૦)
મંજુ ઝવેરી ૧(૬૩)

અન્ય

□

આલોચના [મરાઠી સામયિક] ૧(૬૧)
એક્ટર્સ પિલગ્રીમ્સ [અનુરાધા કપૂર વાચન વિશેષ] ૪(૪૬)
ઑલ ધીઝ યર્સ [રાજ થાપર : વાચનવિશેષ] ૪(૪૩)
કુસુમમાળા [ન. દિ. – 'પુનર્મૂલ્યાંકન : ૧] ૧(૫૧)
કુસુમમાળા [ન. દિ. – 'પુનર્મૂલ્યાંકન : ૨] ૧(૫૪)
દેરિદા, શંકર, ભર્તૃહરિ [વાચનવિશેષ] ૨(૨૭)
પોએમ્સ બિફોર એન્ડ આફ્ટર [હોલૂબ – વાચનવિશેષ] ૪(૪૪)
ધ ગોલ્ડન ગેટ [વિક્રમ શેઠ : 'વાચનવિશેષ'] ૩(૨૭)
નરસિંહ મહેતા... [રજની દીક્ષિત વાચનવિશેષ] ૩(૨૮)
સંચય [મહાદેવ દેસાઈ, ર. વ. દેસાઈ, ધૂમકેતુ] ૩(૩૦)

૨. લેખક [સમીક્ષક] સૂચિ

અનિલ, રતિલાલ ૪(૪૧)
ઉશનસ્ ૧(૫૧)
ઓઝા, રમેશ ૧(૩૩), ૨(૨૮), ૩(૨૦)
કોઠારી, જયંત ૨(૧), ૩(૨૫), ૪(૫)
ગાડીત, જયંત ૧(૧૬)
જાની, બળવંત ૪(૨૫)
જોશી, પુરુરાજ ૧(૧૪), ૪(૧૦)
ઝવેરી, મંજુ ૧(૬૩), ૪(૪૩)
ઝવેરી, દિલીપ ૪(૪૭)
ટોપીવાળા, ચંદ્રકાન્ત ૧(૯), ૩(૧), ૪(૭)
ત્રિવેદી, આર. એસ. ૨(૨૫)
દરજી, પ્રવીણ ૩(૨૪)
દલાલ, યાસીન ૨(૨૩)
દવે, રમેશ ૩(૧૧)
દવે, સુભાષ ૧(૩૫), ૩(૨૩)
દેવી, ગણેશ ૧(૬૧)
દેસાઈ, ઊર્મિ ૪(૨૮)
દેસાઈ, ર. વ. ૩(૩૫)
દેસાઈ, લવકુમાર ૧(૨૨)
ધૂમકેતુ ૩(૩૭)
નાયક, ઈલા ૩(૯)
પટેલ, પ્રમોદકુમાર ૧(૪૪)
પટેલ, મણિલાલ ૨(૧૨)
પરમાર, નટવરસિંહ ૪(૧૬)
પલાણ, નરોત્તમ ૧(૪૮)
પંચાલ, શિરીષ ૧(૩૮), ૩(૬)
પાઠક, હરિકૃષ્ણ ૧(૫૪)
બક્ષી, અરુણા ૩(૧૫)
બારાડી, હસમુખ ૪(૪૬)
બ્રહ્મભટ્ટ, પ્રસાદ ૧(૪૧)
ભટ્ટ, સનત્ ૧(૬૧)
ભાયાણી, હરિવલ્લભ ૨(૨૭), ૩(૨૮)
ભોગાયતા, જયેશ ૪(૧૨)
મહેતા, ઉષાકાન્ત ૪(૩૪)
મહેતા, ધવલ ૪(૨૨)
મહેતા, નીતિન ૨(૧૯), ૪(૩૯)
મહેતા, ભરત ૧(૧૯)
મીર, રશીદ ૨(૯,૧૦)
મોદી, ચિનુ ૨(૫)
વીજળીવાળા, શરીફા ૧(૨૯), ૪(૨૦)
વૈદ્ય, મૂકેશ ૪(૮)
વ્યાસ, દક્ષા ૩(૧૯)
વ્યાસ, સતીશ ૧(૨૫), ૪(૨૭)
શર્મા, રાધેશ્યામ ૧(૨૭), ૨(૧૮)
શાસ્ત્રી, વિજય ૨(૧૧), ૪(૩૭)
શાહ, સુમન ૪(૪૪)
શુક્લ, જયદેવ ૪(III)
શેખડીવાળા, જશવંત ૧(૪૬)
શેઠ, ભગતભાઈ ૨(૩૦)
શેલત, હિમાંશી ૧(૧૨), ૩(૨૭)
સુથાર, બાબુ ૨(૧૫)
સોની, રમણ ૧(૩), ૨(III), ૩(III, ૧૭)

□

યુગમૂર્તિ વાર્તાકાર શ્રી રમણલાલ વ. દેસાઈ જન્મશતાબ્દી પ્રસંગે એમનો અમર સાહિત્યવારસો ખાસ વળતરવાળી કિંમતે

સુઘડ ઑફસેટ છપાઈ, બહુરંગી આકર્ષક જેકેટ
મનમોહક સજાવટથી શોભતા સંપુટ : અવિસ્મરણીય નજરાણું

ઘર, શાળા-કૉલેજ, સાંસ્કૃતિક-સામાજિક સંસ્થાઓ, જાહેર પુસ્તકાલયો માટે વસાવવા અને ભેટ આપવા જેવા સંપુટો. ર. વ. દેસાઈનો અમર સાહિત્યવારસો આવા કિફાયતી ભાવે મેળવવાનો અમૂલ્ય અવસર ફરી નહીં મળે. જરૂર વસાવો.

સંપુટ-૧ નવલકથાઓ (૨૮)

જયંત □ શિરીષ □ કોકિલા □ સ્નેહયજ્ઞ □ દિવ્યચક્ષુ □ પૂર્ણિમા □ ભારેલો અગ્નિ □ ગ્રામલક્ષ્મી ૧થી ૪ □ હૃદયનાથ □ બંસરી □ પત્ર-લાલસા □ ઠગ □ શોભના □ ક્ષિતિજ □ ભાગ્યચક્ર □ હૃદયવિભૂતિ □ છાયાનટ □ પહાડનાં પુષ્પો □ ઝંઝાવાત □ કાલભોજ □ પ્રલય □ સૌંદર્યજ્યોત □ શૌર્યતર્પણ □ બાલાજોગણ □ સ્નેહસૃષ્ટિ □ શચી પૌલોમી □ ત્રિશંકુ □ આંખ અને અંજન

કુલ છાપેલી કિંમત રૂ. ૧૭૫૦-૦૦ ✱ ગ્રાહકો માટે વળતરવાળી કિંમત રૂ. ૧૩૦૦-૦૦ ✱ રેલવેથી F. O. R.

સંપુટ - ૨ નવલિકાસંગ્રહો (૮)

ઝાકળ □ પંકજ □ રસબિંદુ □ કાંચન ને ગેરુ □ દીવડી □ સતી અને સ્વર્ગ □ ધબકતાં હૈયાં □ હીરાની ચમક

કુલ છાપેલી કિંમત રૂ. ૩૬૨-૦૦ ✱ ગ્રાહકો માટે વળતરવાળી કિંમત રૂ. ૨૭૦-૦૦ પોસ્ટથી રૂ. ૨૮૫-૦૦

સંપુટ - ૩ નાટ્યસંગ્રહો-કાવ્યસંગ્રહો (૧૩)

શંકિત હૃદય □ પરી અને રાજકુમાર □ અંજની □ તપ અને રૂપ □ પુષ્પોની સૃષ્ટિમાં □ ઉશ્કેરાયેલો આત્મા □ કવિદર્શન □ પૂર્ણિમા □ બૈજુ બ્હાવરો □ વિદેહી □ સંયુક્તા □ નિહારિકા □ શમણાં

કુલ છાપેલી કિંમત રૂ. ૫૨૦-૦૦ ✱ ગ્રાહકો માટે વળતરવાળી કિંમત રૂ. ૩૯૦-૦૦ ✱ પોસ્ટથી રૂ. ૪૧૦-૦૦

સંપુટ ૧-૨-૩ની વળતરવાળી કુલ કિંમત રૂ. ૧૯૬૦-૦૦ પરંતુ ત્રણેય સંપુટો સાથે લેનારને રૂ. ૧૯૦૦-૦૦માં મળશે. રકમ ડિમાન્ડ ડ્રાફ્ટ અથવા લોકલ ચેકથી જ મોકલવી. ડિલિવરી રેલવેથી ફ્રી.

સંપુટ - ૪ : પ્રકીર્ણ - ચિંતનમાળા (પ્રેસમાં)

જીવન અને સાહિત્ય ૧-૨ □ સુવર્ણરજ □ ગ્રામોન્નતિ □ ગઈકાલ □ મધ્યાહ્નનાં મૃગજળ □ તેજચિત્રો □ અભિનંદન-ગ્રંથ □ ઊર્મિ અને વિચાર □ ગુલાબ અને કંટક □ અપ્સરા ૧થી ૫ □ રશિયા અને માનવશાંતિ □ ગુજરાતનું ઘડતર □ સાહિત્ય અને ચિંતન □ ભારતીય સંસ્કૃતિ □ માનવસૌરભ □ કલાભાવના □ શિક્ષણ અને સંસ્કાર □ ઊર્મિના દીવડા □ મહાત્મા ગાંધી □ ન્હાનાલાલ-કલાપી □ માનવી – પશુની દૃષ્ટિએ અને આત્મનિરીક્ષણ □ ભારતીય કલા-સાહિત્ય-સંગીત □ સમાજ અને ગણિકા □ અંગત – હું લેખક કેમ થયો ?

: (પ્રેસમાં) :

રમણલાલ વિશેષ : સંપાદક : શ્રી સુરેશ દલાલ □ ર. વ. દેસાઈ વિશેના લેખો : સંપાદક : શ્રી દીપક મહેતા

'શમણાં' કેસેટ

ગુજરાતમાં ગીતકાવ્યોની એક સશક્ત પરંપરા છે. નરસિંહ, મીરાં અને દયારામથી ચાલી આવતી એ પરંપરાને શ્રી રમણલાલ વ. દેસાઈએ પોતાના કવનમાં જાળવી રાખી છે. એમની પાસેથી કેટલાંક અવિસ્મરણીય ગીત-કાવ્યો મળ્યાં છે. આપણાં લબ્ધપ્રતિષ્ઠ સંગીતકારો શ્રીમતી કૌમુદી મુનશી તથા શ્રી આશિત દેસાઈએ આ કેસેટનું સંયોજન કર્યું છે. આ કાર્યને સફળ બનાવવા સર્વશ્રી પુરુષોત્તમ ઉપાધ્યાય, ઉદય મજુમદાર, ગૌરવ ધ્રુ, સોલી કાપડિયા અને શ્રીમતી કૌમુદી મુનશી, હેમા દેસાઈ, રાજુલ મજુમદાર, રેખા ત્રિવેદીએ કંઠ દ્વારા સાથ આપ્યો છે. જન્મશતાબ્દી નિમિત્તે સ્વજનો દ્વારા સ્વરાંજલી. સુગમ સંગીતનાં ચાહકો માટે આ કેસેટ સંભારણું બની રહેશે.

આ કેસેટ પણ તેમનાં પ્રકાશનો સાથે જરૂર વસાવો. મૂલ્ય રૂ. ૪૦-૦૦.

આર. આર. શેઠની કંપની

પુસ્તકપ્રકાશક અને વિક્રેતા

પ્રિન્સેસ સ્ટ્રીટ, મુંબઈ ૪૦૦૦૦૨ ફોન : ૩૧૩૪૪૧ □ ગાંધી રોડ, અમદાવાદ ૩૮૦૦૦૧ ફોન : ૩૫૬૫૭૩

આ અંક સાથે આપનું લવાજમ પૂરું થાય છે. નવા વર્ષનું આપનું, આપની સંસ્થા તથા મિત્રોનું લવાજમ ભૂલ્યા વિના તરત જ મોકલવા વિનંતી.

'પ્રત્યક્ષ'નું બીજું વર્ષ ૧૯૯૩ જાન્યુઆરીથી

[સંપાદકીય નિવેદન]

□ 'પ્રત્યક્ષ'નું એક વર્ષ આ અંક સાથે પૂરું થાય છે. વાચક-ગ્રાહક-લેખક-પ્રકાશકમિત્રો તરફથી જે ઉષ્મા ને સહકાર પ્રાપ્ત થયાં છે એ માટે સાનંદ આભારની લાગણી વ્યક્ત કરીએ છીએ. સૌના સહયોગથી જ અમે 'પ્રત્યક્ષ'ની ધારી મુદ્રા રચી શક્યા છીએ.

□ કેટલીક અનિવાર્ય અગવડો (આર્થિક, વ્યવસ્થાગત, સામગ્રીવિષયક વગેરે)ને કારણે 'પ્રત્યક્ષ'ના પહેલા વર્ષના અંકોનું પ્રકાશન વિલંબમાં પડતું જ રહ્યું. 'પ્રત્યક્ષ' સાથેની પ્રેમભરી નિસબતને કારણે સહૃદય વાચકો તેમજ સજગ ગ્રંથપાલો સતત ચિંતાપૃચ્છા ને ઉઘરાણી કરતા રહ્યા - કંઈક નારાજ પણ થયા. એ માટે અમે સાચે જ ક્ષમાપ્રાર્થી છીએ. પ્રકાશન-વિલંબ માટે સૌથી વધુ અકળામણ ને દુઃખ અમે સંપાદકોએ અનુભવ્યાં છે. પણ હાથ બહારની બાબતો વિશે અમે કેવળ લાચાર હતા.

□ હવે વ્યવસ્થાતંત્ર પૂરું ગોઠવાયું છે એટલે *બીજા વર્ષથી 'પ્રત્યક્ષ'નું પ્રકાશન નિયમિત થતું રહેશે* એવું વિશ્વાસપૂર્વક કહી શકવાની સ્થિતિમાં છીએ. ૧૯૯૧ના જાન્યુઆરીમાં આરંભ કરેલો એ ક્રમે બીજું વર્ષ ૧૯૯૨થી ગણાય. પણ આ ચોથો અંક ૧૯૯૨ના ઉત્તરાર્ધમાં પ્રગટ થાય છે. આથી, વર્ષક્રમ ને પ્રકાશનતારીખ વચ્ચેના સમયગાળાની અસંગતિ ન રહે એથી હવે –

□ □ 'પ્રત્યક્ષ' (ત્રૈમાસિક)નું બીજું વર્ષ ૧૯૯૩ના જાન્યુઆરીથી શરૂ થશે. □ □

વાચક-ગ્રાહક મિત્રોને તથા ગ્રાહકસંસ્થાઓને આ ફેરફાર નોંધી લેવા વિનંતી છે.

આપનું બીજા વર્ષનું લવાજમ રૂ. ૫૦ સત્વરે નીચેનાં સરનામે મોકલી આપવા વિનંતી :

- **નીતિન મહેતા** *૪૦૧/બી, શિલ્પા ટેરેસ, શિમ્પોલી રોડ, બોરીવલી (પશ્ચિમ), મુંબઈ ૪૦૦ ૦૯૨*
- **જયદેવ શુક્લ** *જશોદાનગર સોસાયટી, કૉલેજ રોડ, સાવલી જિ. વડોદરા ૩૯૧ ૭૭૦*
- **શારદા સોની** *ઈ/૨, તારાબાગ ક્વાર્ટર્સ, પોલીટેકનીક કેમ્પસ, વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨*

લેખકમિત્રોને વિનંતી કે એમને નિમંત્રણ દ્વારા સોંપાયેલી સમીક્ષાઓ સમયસર મોકલાવી અમને સહાયરૂપ બને. નિમંત્રિત લેખસામગ્રી પ્રગટ કરતા આવા સામયિક માટે સામગ્રીની ખેંચ પડતી જ રહે છે એથી પ્રકાશન-વિલંબની ને ક્યારેક સામયિકનું સ્વરૂપ ને એમનાં ધોરણો સાચવવાની મુશ્કેલી પડે છે. અભ્યાસી લેખકો જ આ મુશ્કેલી નિવારવામાં મદદરૂપ થઈ શકે. અમે સોંપણી ન કરી હોય એવી (તાજેતરમાં પ્રગટ થયેલાં મહત્ત્વનાં પુસ્તક પરની) સમીક્ષાઓ પણ આવકાર્ય છે - જે-તે પુસ્તકની સમીક્ષા જો અન્યને નહીં સોંપી હોય તો એ પ્રગટ કરવાનું જરૂર વિચારી શકાશે.

પ્રકાશકમિત્રો નવાં પ્રકાશિત થતાં પુસ્તક અમને અવિલંબે પહોંચતાં કરે તો તરત એની સમીક્ષાની વ્યવસ્થા કરાવવાનું અનુકૂળ પડે. મહત્ત્વના ગ્રંથો પ્રકાશિત થતાં જ સમીક્ષા પામે એ અમારું લક્ષ્ય ને અમારી પરમ ચિંતા છે. એમાં, સત્વરે પુસ્તકો પહોંચાડી આપ સહયોગી બનશો.

વાચક-ગ્રાહકમિત્રો અને સંસ્થાઓને વિનંતી : વાચકો વિના સામયિક અર્થહીન ને ગ્રાહક વિના અશક્ય બની રહે. પ્રકાશિત મૂલ્યવાન પુસ્તકોની વિદ્વાનો દ્વારા સમીક્ષા કરાવીને તેમજ પ્રાપ્ત સર્વ પુસ્તકોની સત્વરે મિતાક્ષરી નોંધ પ્રગટ કરીને અમે સૌ સાહિત્યરસિકો, વિદ્યાર્થીઓ, શિક્ષકો, અધ્યાપકો, લાયબ્રેરિયનો માટે સુવિધા ઊભી કરીએ છીએ. એ સુવિધા ચાલુ રહે એ માટે આપ સત્વરે ગ્રાહક બની સહયોગ આપો.

• સંપાદકો •

માસિકમાંથી પાક્ષિક બનેલું

ઉત્સવ

ગુજરાતી વાચકોનું એક સરસ મેગેઝિન એટલે

ઉત્સવ

ગુજરાતી સામયિક-ક્ષેત્રે નાવીન્ય, તાજગી અને મૂલ્યઆધારિત
પત્રકારત્વ ખેડવાની ખેવના એટલે

ઉત્સવ

લોકપ્રિય અને સુપ્રતિષ્ઠિત લેખકોને
તાજગી અને તણખાવાળા નવા લેખકોને
ગંભીર વિચાર, ચિંતન, માહિતી, સચિત્ર વિગતોને
નર્મ-મર્મ, હળવાશ-હાસ્યની મોકળાશને

ઉત્સવ માં

એક સાથે સ્થાન છે.

*

આજે જ અંક મેળવો ને કેટલીક આકર્ષક યોજનાનો લાભ લો.

*

પ્રકાશક :
જગદીશ ટેકરાવાળા

પત્રવ્યવહારનું સરનામું :
ઠાકોરજી પબ્લીકેશન્સ, જે. જે. એરકન્ડિશન્ડ માર્કેટ
પાંચમે માળે, રીંગ રોડ, સુરત ૩૯૫ ૦૦૨