પ્રત્યક્ષ

વિનોદ જોશી   લવકુમાર દેસાઈ
મહેન્દ્રસિંહ પરમાર   ભરત મહેતા
રજનીકુમાર પંડ્યા મહેશ ચંપકલાલ
હેમંત દવે   નરોત્તમ પલાણ

વર્ષ ૧૧ અંક ૧ જાન્યુઆરી - માર્ચ ૨૦૦૨ સંપાદક રમણ સોની

અનુક્રમ

જાન્યુઆરી-માર્ચ ૨૦૦૨

પ્રત્યક્ષીય : સંપાદક ૩

સમીક્ષા

છોળ (કવિતા : પ્રદ્યુમ્ન તન્ના) વિનોદ જોશી ૫
પારખું (વાર્તા : દશરથ પરમાર) ભરત મહેતા ૯
કાગડો સ્માર્ટ છે (વાર્તા : નીતિન ત્રિવેદી) મહેન્દ્રસિંહ પરમાર ૧૨
સૂરજને પડછાયો હોય (નાટક : રમેશ પારેખ) લવકુમાર દેસાઈ ૧૫
વાહ અમેરિકા (પ્રવાસ : તુલસીભાઈ પટેલ) રજનીકુમાર પંડ્યા ૧૯
ગુજરાતી અને મરાઠી સામાજિક નાટકો (સંશોધન : જગદીશ દવે) મહેશ ચંપકલાલ ૨૨
સાહિત્યના ઇતિહાસની અભિધારણા (વિવેચન : ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળા) હેમંત દવે ૨૫
લોકવિદ્યાવિજ્ઞાન (વિવેચન : હસુ યાજ્ઞિક) નરોત્તમ પલાણ ૩૧

પત્રચર્ચા ૩૭

હિમાંશી શેલત સુમન શાહ બાબુ સુથાર

*

સ્વીકાર-મિતાક્ષરી ૩૫

આ અંકના લેખકો ૪

પ્રત્યક્ષ વર્ષ ૧૧ અંક ૧ જાન્યુઆરી-માર્ચ ૨૦૦૨ સળંગ અંક ૪૧

પ્રકાશક અને મુદ્રક શારદા સોની ઈ-૨ તારાબાગ પોલિટેક્નીક વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨ ***મુદ્રણાંકન અને મુદ્રણસજ્જા*** આકાશ સોની કલ્પન મુદ્રાંક્ન ઈ-૨ તારાબાગ પોલિટેક્નીક વડોદરા-૨. ફોન ૭૯૧૩૯૮.
મુદ્રણસ્થાન મધુ પ્રિન્ટરી, કારેલી બાગ, વડોદરા ૩૯૦૦૧૮ ***સંપાદક*** રમણ સોની ***પરામર્શક*** શિરીષ પંચાલ
'પ્રત્યક્ષ' અક્ષરાંકન જયદેવ શુક્લ

લવાજમ અંગેની વિગતો

વાર્ષિક રૂ. ૧૦૦ દ્વિવાર્ષિક રૂ. ૧૮૦
આજીવન સભ્યપદ : વ્યક્તિ તેમજ સંસ્થા રૂ. ૧૦૦૦
શુભેચ્છક સભ્યપદ : વ્યક્તિ તેમજ સંસ્થા રૂ. ૨૦૦૦ લવાજમની રકમ હાથોહાથ, મનીઑર્ડરથી કે ડ્રાફ્ટથી મોકલી શકાશે. બહાગામના ચેક સ્વીકારાતા નથી. **ચેક/ડ્રાફ્ટ 'શારદા સોની પ્રકાશક પ્રત્યક્ષ' એ નામે જ લખશો. મ. ઑ. મોકલનારે સંદેશાની જગાએ પોતાનું પૂરું સરનામું અવશ્ય લખવું.**

લવાજમ મોકલવાનાં સરનામાં

વડોદરા : શારદા સોની ઈ-૨ તારાબાગ પોલિટેક્નીક વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨

હાથોહાથ લવાજમ નીચેનાં સરનામે પણ આપી શકાશે : (અહીં મ.ઑ. કે ચેક ન મોકલવાં)
મુંબઈ : નીતિન મહેતા ૪૦૧/બી, શિલ્પા ટૅરેસ (ન્યૂ), શિમ્પોલી રોડ બોરિવલી(પ.) મુંબઈ ૪૦૦૦૯૨
ભાવનગર : જયંત મેઘાણી પ્રસાર, ૧૮૮૮ આતાભાઈ એવન્યૂ ભાવનગર ૩૬૪૦૦૨
રાજકોટ : નીતિન વડગામા 'તાંદુલ', વિમલનગર, યુનિવર્સિટી રોડ, રાજકોટ ૩૬૦૦૦૫
અમદાવાદ : ઈમેજ પબ્લિકેશન્સ ૧-૨ અપર લેવલ, સેન્ચૂરિ માર્કેટ, આંબાવાડી, અમદાવાદ ૩૮૦૦૦૬
(ઈમેજમાંથી છૂટક નકલ પણ મળી શકશે. **આ અંકની કિંમત રૂ. ૪૦.**)

'પ્રત્યક્ષ'નું લવાજમ જાન્યુઆરીથી ડિસેમ્બર મુજબ ગણાય છે એટલે અધવચ્ચે લવાજમ ન મોકલતાં ડિસેમ્બર (મોડામાં મોડું ફેબ્રુઆરી) સુધીમાં લવાજમ મોકલી આપવા વિનંતી
'પ્રત્યક્ષ' વર્ષમાં ચાર વાર – માર્ચ, જૂન, સપ્ટેમ્બર અને ડિસેમ્બરના અંતે – પ્રકાશિત થાય છે. એના પંદરેક દિવસમાં અંક ન મળે તો, સ્થાનિક ટપાલ-કચેરીમાં તપાસ કર્યા પછી, જાણ કરવી.

સંપાદકીય પત્રવ્યવહાર

રમણ સોની ઈ/૨ તારાબાગ પોલિટેક્નીક વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨ ફોનઃ (૦૨૬૫) ૭૯૧૩૯૮.

અસહ્ય મુદ્રણયંત્રણા

હમણાંહમણાં મુદ્રિત શબ્દ અસહ્ય થઈ પડ્યો છે – છાપાંના એ શબ્દની સામે જોઈ શકાતું નથી ને છતાં અ-પલક નેત્રોમાં એ બળપૂર્વક ઘૂસી જાય છે.... જાણે દ્વાર બંધ કરનારાં પોપચાં જ નથી આપણને... છૂટકો જ નથી – ન જોવાનો, ન વાંચવાનો...

પરોક્ષ સંક્રમણ અનિવાર્ય બન્યું ત્યારે વાણીના ને પછી હસ્તાક્ષરના સહાયક વિકલ્પ તરીકે આવેલા મુદ્રિત શબ્દ સાથે આપણે એક અનુકૂલન બલકે સમાધાન સાધી લીધું – એ દૃશ્ય માધ્યમમાં જ અવાજને પણ સાંભળવાની ત્રેવડ આપણે કરી લીધી. કાવ્યાદિ વાંચતાંવાંચતાં આપણે સર્જકના અવાજનેય એમાં સાંભળવા લાગ્યા. ને પછી તો એ મુદ્રિત શબ્દને આપણે લાડ કરવા માંડયા– મુદ્રણસજ્જાનો પણ આનંદ લેવા લાગ્યા...

મુદ્રિત શબ્દનો દમામ ઓછો નથી – જોતજોતામાં એ વ્યાપક બની જાય છે. એનામાં એક વિજીગિષા છે. છપાયેલો શબ્દ લેખકનો આત્મવિશ્વાસ વધારે છે ને પછી સર્વવ્યાપકતાનો છાક એના અભિમાનને પણ કયારેક ઊંચકે. સામયિકમાં, પુસ્તકમાં તો એ દર્પ કંઈક નિયંત્રિત રહે, પણ છાપામાં? છાપાના મોટાભાગના શબ્દરાશિમાં તો લેખક પણ નથી, છે કેવળ લખાણ.

'ફેલાવો' શબ્દ ભયાનક છે– છપાયેલો શબ્દ રોગચાળાની જેમ ફેલાવા માંડ્યો ને એ રીતે ચક્રવર્તી બન્યો... છપાયેલો શબ્દ આવ્યો જ એ રીતે, માહિતી ને સમાચારના સંક્રમણ માટે. આપણે વળી જ્ઞાન અને આનંદ અર્થે એને પ્રયોજ્યો ને એક વિધાયક પ્રભાવ પ્રગટ થયો. પણ લોક-વ્યાપી, સર્વ-વ્યાપી, સર્વ-નિયંત્રક તો પેલો માહિતી-સંચારક શબ્દ જ રહ્યોને? મુદ્રણયંત્રના સર્વ લાભ-ગેરલાભ એણે કબજે કરી રાખ્યા છે. જાગીર થાપી દીધી છે.

આ આતંકિત દિવસોમાં એ છપાયેલા છાપાળવા શબ્દે આપણને કોઈ આશાયેશ આપી? પરિસ્થિતિથી એણે આપણને સભાન રાખ્યા, સાવચેત રાખ્યા – એટલું જ? કોઈપણ વિગત ન છુપાવવી, પ્રગટ કરવી એ પત્રકારધર્મ છે – વાણીસ્વાતંત્ર્ય મુદ્રણસ્વાતંત્ર્ય રૂપે આવિષ્કાર પામે છે... એ બધું બરાબર છે. ને કયાં નહોતા જાણતા આપણે એ? પણ તથ્યને પ્રગટ કરવાની પણ એક રીત હોય છે, એક રુચિરતા ને એક સમજ હોય છે. આવે વખતે જ શબ્દનીય – ને મુદ્રિત શબ્દના આકારનીય – કસોટી થતી હોય છે. પણ શબ્દને વેચવા નીકળેલા વિક્રયકર્તાઓથી સનસનાટીની અભદ્ર વૃત્તિને ન રોકી શકાઈ. તથ્યની સાથે કલ્પેલું, ચગાવેલું, વિફરાવેલું ને વિકૃત કરેલું આપણી આંખોમાં ધરબી દેવામાં આવે, એમ કેમ થયું? મુદ્રિત ને દૃશ્ય માધ્યમોએ સંચરણમાં અકલ્પ્ય સિદ્ધિ મેળવી છે એમ કહેવાય છે. દુનિયાના કોઈપણ ખૂણે જે–બને–તે–તે જ ક્ષણે આપણી આંખ સામે હાજર કરી દેવામાં આવે છે. પણ આ સુવિધા કેવી તો છળ-માયાવી છે! જે દેખાય છે તે નહીં, જે દેખાડાય છે તે જોવાનું; જે થાય છે તે નહીં, જે છપાય છે તે વાંચો... વાસ્તવ અને જૂઠનું સ્ફોટક મિશ્રણ!

પેટ્રોલનું શક્તિમાં રૂપાંતર થવાને બદલે એના સંહારક ભડકા થયા... માણસને, માણસોનાં માણસોને, સળગાવી દેવામાં આવે એ સાંભળવું-વાંચવું-જોવું અસહ્ય થઈ પડે છે. તેજાબની જેમ

એ નસેનસમાં ફરવા માંડે છે. એ તેજાબ હજુ નસોમાંથી વિરમ્યો-શમ્યો નથી... પણ હજુ તમે એને ચગવીચગવીને, વધારીવધારીને, વારેવારે, શા માટે આંખો સામે ખડકો છો? પેટ્રોલ કાગળ પર પણ સળગતું રહ્યું. ને એ ભડકાને, આપણા મનમાં લગીરેય ન શમે, આપણે રેઢા જ ન પડીએ, એમ ભડકાવવામાં આવ્યા : 'ભડકે બળતું અમદાવાદ ને વડોદરા ને...'; 'ફરી ભડકે બળે છે...' પછી આનો નશો સવાર થઈ ગયો. હવે તો, નાનું છમકલું તો થતું જ નથી; 'અનેક'થી ઓછું લખાતું, ને વંચાતુંય, નથી..! અફવા કર્ણોપકર્ણ જ ફેલાય એવું થોડું છે? આતંક આથી પણ ફેલાયો – છેક મજ્જાઓ સુધી. જેલ થઈ ગયું છે જીવન. આ છપાયેલો શબ્દ તે આપણને સાવચેત કરે છે કે લોખંડી સળિયાનું પાંજરું ખડું કરી દે છે ચારે તરફ – એ સમજાતું નથી. દિઙ્.મૂઢ થઈ જવાયું છે.

ધર્મને નામે પણ માણસોને રહેંસી નાખનાર ટોળામાં એક અંધ, અબૂધ અમાનવીયતા છે પણ આ અમાનવીયતા બુદ્ધિ-વિચારનેય ઝનૂનને હવાલે કરી નાખનારા બૌદ્ધિકો-બુદ્ધિજીવીઓમાં પણ જોવા મળી એ આશ્ચર્ય-આઘાત કળ ન વળે એવો છે. આ અ-માનવીયતા સનસનાટી-સેન્સેશન ફેલાવનારમાં પણ એટલી જ બલકે વિશેષ. એમ થાય છે કે માણસની સંવેદનશીલતાનો અંત આવી ગયો છે? કે માનવીય-સંવેદનશીલતા જેવું કંઈ છે જ નહીં? ભોળા પશુની આંખમાં જે આર્દ્રતા દેખાય છે તે મનુષ્યની આંખમાંથી સાવ સુકાઈ ગઈ – આ ભડકાઓથી? લાલ ભડકાથી આ કાળો ભડકો જરાય ઓછો ભયાવહ નથી. આ હેડલાઈનોનો, મથાળાંનો ભય લાગે છે. છેદાએલા મસ્તકની જગાએ, નર્યા કબંધ પર, લટકતાં આ ડરામણાં મથાળાં આંખોમાં અથડાયા કરે છે ને એથી અસહ્ય થઈ ગયો છે આ છપાયેલો શબ્દ. જે આંખની સામે છે તે, તે બધું જ, ખરેખર દૃશ્ય છે? પ્રત્યક્ષતાનો આ છદ્મવેશ ત્રાસ આપે છે. આ મુદ્રણયંત્રણા નથી વેઠાતી. જે પ્રત્યક્ષ છે એમાં જાણે એક સોંસરી તિરાડ પડી ગઈ છે...

૩૦, એપ્રિલ ૨૦૦૨ — રમણ સોની

આ અંકના લેખકો

☐ વિનોદ જોશી (કવિ, વિવેચક : અધ્યાપક) : ૨૦, ગૌરીશંકર સોસાયટી, જ્વેલ્સ સર્કલ, ભાવનગર ૩૬૪૦૦૩ ☐ ભરત મહેતા (વિવેચક : અધ્યાપક) : એસ. જે. હોલ, પોલિટેકનીક, વડોદરા - ૩૯૦ ૦૦૨. ☐ મહેન્દ્રસિંહ પરમાર (અધ્યાપક) : ટીએફ/૩, નિરનાદ એપાર્ટમેન્ટ, સંસ્કારમંડળ રોડ, રૂપાણી, ભાવનગર ૩૬૪૦૦૨. ☐ લવકુમાર દેસાઈ (નાટ્યલેખક, વિવેચક : અધ્યાપક) : ૨, શ્રીજી સોસાયટી, માંજલપુર, વડોદરા. ☐ રજનીકુમાર પંડ્યા (વાર્તાનવલકાર, નિબંધકાર) : ડી - ૮, રાજદીપ, મીરાં ચાર રસ્તા, મણિનગર, અમદાવાદ - ૩૮૦૦૨૮. ☐ મહેશ ચંપકલાલ (વિવેચક : અધ્યાપક) : ૬૧, વૃંદાવન, રણછોડજી મંદિર પાસે, આયુર્વેદિક કોલેજ રોડ, વડોદરા ૩૯૦ ૦૧૯. ☐ હેમંત દવે (અધ્યાપક) : રામગિરિ, પીજ માર્ગ, નડીઆદ (પશ્ચિમ) ૩૮૭૦૦૩. ☐ નરોત્તમ પલાણ (વિવેચક-સંશોધક : નિવૃત્ત અધ્યાપક) ૩, વાડી પ્લોટ, પોરબંદર.

છોળ – પ્રદ્યુમ્ન તન્ના

પ્રસાર, ૧૮૮૮, આતાભાઈ એવન્યૂ, ભાવનગર-૨, ૨૦૦૦, ડે. ૧૬૭, રૂ. ૯૫.

ઊર્મિછોળમાં અંઘોળ

વિનોદ જોશી

લગભગ ૧૯૫૫થી કાવ્યસર્જન કરતા પ્રદ્યુમ્ન તન્નાનો આ પહેલો કાવ્યસંગ્રહ છે ને એને ગુજરાત સાહિત્ય અકાદમીનું વર્ષના શ્રેષ્ઠ કાવ્યસંગ્રહનું પારિતોષિક મળ્યું છે. એ રીતે તેના મહિમા અંગે વિચારવાનું થાય. વળી, આશરે સાડાચાર દાયકા જેવા દીર્ઘ સમયપટ પર રચાયેલાં કાવ્યોમાંથી કવિએ એકસો અગિયાર કાવ્યો ચૂંટીને અહીં મૂક્યાં છે તે રીતે તેની પ્રસ્તુતતા તપાસવાનું રસપ્રદ બને.

એ ધ્યાને લેવું ઘટે કે આમાંથી મોટાભાગનાં કાવ્યોનો રચનાકાળ બહુધા આપણી સામેનો વર્તમાન સમય નથી. દરેક કાવ્ય નીચે કવિએ રચનાસાલ આપી છે તે જોતાં અહીં ઈ.૧૯૫૫થી ઇ. ૧૯૯૮ દરમિયાન લખાયેલાં કાવ્યો છે. પણ તેમાં વિશેષ સંખ્યામાં કાવ્યો લખાયાં હોય તેવા ત્રણ સમયગાળા છે – ૧૯૫૯થી ૧૯૬૨, ૧૯૭૭થી ૧૯૮૦ અને ૧૯૮૭થી ૧૯૯૦. આ ત્રણે સમયગાળામાં લખાયેલી બધી મળીને પાંસઠ જેટલી રચનાઓ છે. બાકીનાં વર્ષોમાં અન્ય છુટપુટ કાવ્યો લખાયાં છે. વચ્ચે કેટલાંક વર્ષ તો એક પણ કાવ્ય લખાયું ન હોય તેવાં છે. આ હિસાબ માંડવાનો હેતુ એ કે અહીં ગ્રંથસ્થ કાવ્યકૃતિઓને જે તે સમયગાળાના વિશેષ કાવ્યસંદર્ભમાં તપાસીએ તો તેમને સમજવા માટે યોગ્ય પરિપ્રેક્ષ્ય રચાય.

આ કાવ્યોને કવિએ ચાર વિભાગમાં વહેંચ્યાં છે : ઋતુરમણા, વ્રજ, ગુંજ અને ઇતર. પ્રત્યેક વિભાગના આરંભે ને મુખપૃષ્ઠ ઉપર આ ચિત્રકાર કવિનાં સ્પૃહણીય રેખાંકનો છે એ કાવ્યના શ્રુતિલય સાથે સંગત કરતાં હોય એવાં લયવાહી છે. ઇતર નામે વિભાગમાં મૂકેલાં છ કાવ્યો પૈકી બે કટાવમાં, એક પરંપરિત હરિગીતમાં અને ત્રણ અછાંદસ છે. તેમનો રચનાગાળો ૧૯૯૦થી ૧૯૯૮ છે. તેમાં આધુનિક બનવા મથતા કવિની ચેતનાનો આછેરો નિખાર છે. કવિ વર્ષોથી ઇટાલીમાં વસે છે. ભારતીય સભ્યતાથી આટલે દૂર રહ્યા પછી એમનાં કાવ્યોમાં ઇતર સંસ્કૃતિના પ્રભાવોનો સંભવ ધારી શકાય. પણ આગળના ત્રણે વિભાગોની રચનાઓ તપાસતાં સ્પષ્ટપણે કહી શકાય તેમ છે કે આ કવિની સર્જકચેતના પૂર્ણતઃ એક તળ ભારતીયની રહી છે. સ્થાનિક રંગોનો હદ વળોટી જતો છાક એમનાં કાવ્યોમાં સર્વત્ર છાયો છે. ગુજરાતી ગ્રામજીવનનો પરિચિત લાગે તેવો ઊર્મિપ્રચુર ઉછાળ ઠેકઠેકાણે તેમાં દષ્ટિગોચર થાય છે. ચોખ્ખેચોખ્ખું દેખાય છે કે કવિએ પોતાના સર્જકજીવને કોઈ સમાંતર વાસ્તવના ભરડામાં ફસાવા દીધો નથી. આ તટસ્થતા કવિને સામયિકતાથી અળગા રાખે છે પણ માંહ્યલાને માફક આવે તે રીતે પ્રવર્તવાની મોકળાશ પણ આપે છે. આ કાવ્યોમાં કવિતાક્ષેત્રે કશીક તોડફોડ કરી કંઈક નવતર નીપજાવી આપવાનું આસ્ફાલન નથી, કે નથી કાવ્યના નામે ભાષાના લવારા. અહીં જે છે તે નર્યું સૌષ્ઠવભર્યું અને ઊર્મિથી છલોછલ જણાતું ભર્યુંભર્યું ભાવજગત.

આ કવિની મુખ્ય મુદ્રા એક ઊર્મિકવિની છે. ઊર્મિકવિનું અનુભવજગત મોટાભાગે સાંકડું ગણાય છે. સાંકડું એટલે તે નગણ્ય હોય છે તેમ નહીં. તેમાં વિસ્તાર કરતાં ઊંડાણનો મહિમા વિશેષ હોય છે. ઊર્મિકાવ્યનું ઊંડાણ એ ભાવજગતનું ઊંડાણ હોય છે. તેમાં વીગતોનો ઉપચય થઈ જતો હોય છે અને કેવળ ઊર્મિઓનું સંચલન અનુભવાતું હોય છે. આ સંગ્રહનાં કાવ્યોને એ ભૂમિકાઓથી આસ્વાદી શકાય. હવે, થોડો એ દિશાએથી આ કાવ્યોમાં જવાનો પ્રયાસ કરીએ.

સળંગ એક પછી એક કાવ્ય વાંચતા જઈએ તેમ તેમ આપણને કોઈ અધધધ ઊર્મિછોળમાં અંઘોળ કરતા હોઈએ તેવો અનુભવ થવા લાગે છે. મુખ્યત્વે પ્રેમ અને નિસર્ગની ભાવસૃષ્ટિ તેમાંથી આકાર ધારણ કરતી જાય છે. ઊર્મિનું લયોચિત નિર્વહણ કરતી પંક્તિઓ પર પંક્તિઓ ઘાટ પકડતી આવે છે. અને સરવાળે એક અત્યંત સંવેદનશીલ, સુકુમાર અને પારદર્શી કવિચેતનાનો સ્પર્શ આપણે અનુભવી રહીએ છીએ. કવિ પોતે પણ આ ઉદ્રેકને જાણે ધારણા બહાર અનુભવતા હોય તેમ કહે છે :

અડકી ગઈ
નેણ અચિંતી રંગની છાકમછોળ!

પછી તો, આ સ્પર્શનો રોમાંચ બીજાં અનેક રૂપોમાં

વિલસતો રહે છે. કવિ શબ્દકાર ઉપરાંત ચિત્રકાર અને તસવીરકાર પણ છે. સહેજે કહી શકાય કે આ કાવ્યો વધુમાં વધુ દશ્ય સંદર્ભોને વ્યક્ત કરે છે. ક્યારેક તો આંખો બંધ હોય તો ઊઘડી જાય તેવાં બળવાન દશ્યકલ્પનો કવિ આલેખે છે. ઉદાહરણથી આ વાત સ્પષ્ટ થશે :

વારે વારે તે હાં રે તડકો ડોકાય પાડી
વાદળાંની વાડ્ય મહીં છીંડાં,
લંબાવી કિરણોની જાળ્ય મથે ઝાલવા
દડદડતાં તેજ તણાં ઈંડાં!

૦

એટલી નીચી લોલ લળે કાંઈ એટલું ઢળતી જાતી,
સાવ અડોઅડ ઊડતા બગની ચાંચ રહે ટકરાતી!

૦

દૂર લગી પથરાઈ પડી ઓ છેલ! ચોમાસી ઝીલ,
બથમાં લઈ બપોરિયાનું નીતર્યું તે નભ નીલ!

અહીં દશ્યો રચાઈ આવે છે તે તો ખરું જ, પરંતુ કાવ્યસૌંદર્યને પલોટતી અભિવ્યક્તિકલા પણ દેખાય છે તે મહત્ત્વની વાત છે. નિસર્ગની વિવિધ છટાઓનો કવિએ ભાષામાં સુંદર પરિણામ લાવતો મુકાબલો કર્યાનું અહીં કોઈને પણ પ્રતીત થશે. ઋતુરમણાનાં કાવ્યોમાં કવિનો નિસર્ગાનુરાગ ઉત્કટ કોટિએ વ્યક્ત થયો છે. ક્યારેક તો દશ્યશ્રાવ્ય અનુભવનું સમ્યક્ ભાષારૂપ આ રીતે પણ રચાઈ આવ્યું છે :

આવ્યો આષાઢ
સઘન ગગન ઘનગરજ સુણીને થરથર કંપ્યા પ્હાડ!

કોઈ વાર નિસર્ગની પીઠિકાએ વિસ્મયનું ઝીણું આલેખન પણ થયું છે. કવિમાં બેઠેલો કોઈ રહસ્યશોધક જાણે કહી રહ્યો હોય તેમ આ વાત કહેવાય છે :

વરણ્યો ના જાય એવો ચહુ ઓર તોળાયો
ખાલીખમ્મ આભ તણો બોજ,
ફૂલફૂલ બીચ બંધ અકળાતી ગંધ કરે
ખોવાયા વાયરાની ખોજ

ભાષાના ધ્વનિનું સંગીત પણ સમાંતરે સંભળાતું રહે તેવી વિશિષ્ટ ભાવસંગતિ તેમાં રચાઈ છે.

પ્રણયનો ઉન્મુક્ત, લચીલો અને મસ્તીપ્રપૂર્ણ રાગાવેગ વ્યક્ત કરતાં ઘણાં કાવ્યો અહીં છે. કોઈ કોઈ પંક્તિઓ તો સજીવ ચિત્ર જેવી સન્મુખતા રચી દે છે.

રમતું'તું રાત્ય દન જીભે જિનું નામ
ઈ જીવતો ને જાગતો જો આવી મળ્યો આમ
તો ઝબ્બ લીધો ઝાલી, હવે છોડે ઇ બીજાં
સઈ! અમી નહીં! અમી નહીં!

૦

પોંચો મરડીને જરા ઢોલ ધમકાર્ય
આમ ઢીલો ઢીલો વજાડ્ય શાનો?
ઠીંકરી નથી રે કાંઈ દીધી લે હાંર્યે
વળી આનો દીધો છ એલા આનો!

૦

એલા કે'ને રીંગણાનો શો ભાવ?
ચકળવકળ આમ શું તાકે? બઘલો છે ને સાવ!

લગીરે અજાણ્યાં ન લાગે તેવાં પાત્રો આપણી નજર સામે ખડાં થઈ જઈ, એમની અલ્લડતાના કામણથી આપણને વશ કરતાં રહે તે ઢબે અહીં આલેખાયાં છે. વિરહ હોય કે મિલન, પ્રેમનું અનર્ગળ ઊંડાણ આ કાવ્યોમાં વ્યક્ત થયા વિના રહેતું નથી. વળી વિશિષ્ટ લય-ભાત આ ભાવોને મસ્તીનો પુટ આપે છે. આ ચિત્રકાર કવિનું તેવું આલેખન જુઓ :

પાણીડાંની મશ્યે તોય અવળી તે દશ્યે
હાંર્યે રાત્યના ઉજાસે ઝાંખોડા,
છાનાંમાનાં તે સરે ગોકુળને ઘરઘરથી
રાતી રંગ ચૂંદડીના ઓળા!

આ સંગ્રહની મુખ્ય રચનાઓ, રાજેન્દ્ર શાહ અને નિરંજન ભગતની કવિતાનો અકાટ્ય પ્રભાવ લગભગ દરેક ગુજરાતી કવિની કવિતા પર હતો તે સમયની છે. વેણીભાઈ પુરોહિત, પ્રિયકાન્ત મણિયાર અને પછીથી હરીન્દ્ર દવે, સુરેશ દલાલ ઇત્યાદિ કવિઓની લગભગ સમાંતરે આ કવિનું કાવ્યસર્જન થયું છે. આ આખીયે કવિ પેઢીને રાજેન્દ્ર-નિરંજનની કવિતાના પ્રભાવમાંથી બહાર નીકળવું ઘણું કપરું રહ્યું છે. આ કવિ પણ, ક્યારેક, થોડા શબ્દફેરે એ કવિઓના જેવી વાત કરતા હોય તેવું દેખાય છે. રાજેન્દ્ર શાહની જાણીતી રચના 'કેવડિયાનો કાંટો'માં આવી પંક્તિઓ છે :

તાવ હોય જો કડો ટાઢિયો ક્વાથ કુલડી ભરીએ,
વાંતરિયો વળગાડ હોય તો ભૂવો કરી મંતરીએ.

અહીં, આ જ વાત આ રીતે મળે છે :

તાવ હોય તો વૈદ કને જઈ ઓસડિયાં લઈ ફાકી,
ને ઝૂડ હોય તો નોતરી ભૂવો ટૂમણથી દઈ હાંકી

એ જ રીતે, નિરંજન ભગતનાં કાવ્યોનો પ્રભાવ પણ અવલોકી શકાય. ખાસ કરીને કાકુઓ પ્રયોજવામાં અને કાવ્યનો આકાર બાંધવામાં એ દેખાશે. જુઓ,

આ અચિંત આવી ડમરી,

ફૂલફૂલ પે ભમતી જાણે મધઘેલી કો' ભમરી!

અહીં, 'રે આ પ્રથમ મિલનની ભૂમિ' જેવા નિરંજનીય ભણકાર સંભળાશે. ઉપરાંત દોઢ પંક્તિના મુખબંધ અને અંતરાની પંક્તિઓની એથી જુદા માપની ઢબ પણ અનુકરણની કિંચિત્ સાહેદી આપશે. કાવ્યના બાહ્ય આકારની દૃષ્ટિએ આ સંગ્રહનાં કાવ્યોના ઘાટ ઘણી રીતે વિલક્ષણ છે. એક તો, પંક્તિઓને આવર્તનોની વધ-ઘટની ખાસ ભાતમાં અહીં લગભગ દરેક રચનામાં કવિએ બાંધી છે. લગભગ દરેક રચના બેથી વધારે અંતરામાં વિસ્તરે છે. પ્રાસને ક્વચિત્ દૂરાકૃષ્ટ લાગે તો તેમ રાખીને પણ કવિએ સારી પેઠે નિભાવ્યા છે. એક સમયે દીર્ઘ પંક્તિઓમાં લયવિનિયોગ નવીનતા ગણાતો હતો ત્યારે આ કવિ કેવળ ત્રણ મુખબંધથી એક આખી રચના 'નોખી લે'ર્યું' નિપજાવે છે. એક અંશ જોઈએ :

જાણે તાર તાર, વણ્યો તેજલ અંબાર
એવી ઝળહળ રળિયાત, સોહ્ય શેલાની ભાત
તોય ધોણ ધોણ સોત, ચૂવે શ્યામ જિનું પોત
પછી ગલમેંદી ઝાંયના, ને રંગ મહીં માંહ્યલા
જિ ઊઘડતી જાય
ઈ લોબર ભાત્યુંની વા'લા લેર્ય અરે નોખી
લેરમલેર્ય અરે નોખી!

કોઈવાર લોકભાષાનો સુંદર વિનિયોગ કરી લેતા કવિ લોકગીતની લગોલગ જઈ બેસતા દેખાય છે :

ઉગમણે જાતી એલી કુંજલડી કે'જો જોઈને
વાલમને આવડલો સંદેશ
(કે) રળવા આડે શું સાવ જ વીસર્યો મારૂજી
કોઈ ધારી બેઠી છે જોવનવેશ?

'ઢોલ્ય' કાવ્ય તો જાણે લોકલય અને લોકભાષાની જ નીપજ છે :

ભૂંડી ડુંગર ઓળ્ય રે – ધ્રાંગડ!
સૂડાં લીલાં લોલ્ય રે– ધ્રાંગડ!
ચાંચે રાતી ચોળ્ય રે – ધ્રાંગડ!
ચૂગે ઊભાં મોલ્ય રે – ધ્રાંગડ!
ઉગમણાંની કોર્ય રે – ધ્રાંગડ!
વાગતાં ઢમક ઢોલ્ય રે – ધ્રાંગડ!

આ નમૂના કાવ્યભાષા અને કાવ્યલય બન્ને પરત્વે કવિની સિદ્ધિ દાખવે છે. પણ સર્વત્ર એવું બનતું નથી. અહીં એક બીજી વાત પણ વિચારી લેવી ઘટે. કવિએ પોતાના જીવનકાળમાં ભારત કરતાં ઈટાલીમાં વધારે વર્ષ વસવાટ કર્યો છે. ઈટાલી જતાં પૂર્વે અહીંથી સિદ્ધ થયેલી ગુજરાતી ત્યાં ગયા પછી કવિમાં અકબંધ સચવાઈ રહી છે. પણ તેમાં ઉમેરણ થયાં નથી. જ્યારે પ્રવાહિત રહેલી અહીંની ગુજરાતીમાં અનેક પરિવર્તન થયાં છે. તેથી આ કવિની ગુજરાતી ભાષા આજની અહીંની ગુજરાતી કરતાં સ્વભાવે થોડી જુદી લાગે છે. તેથી જ આ કાવ્યોની ભાષા આજની ગુજરાતી કવિતાની ભાષાની સરખામણીએ અલગ પડી જતી દેખાય છે. આ સંદર્ભે, અભિવ્યક્તિની કેટલીક શક્યતાઓ આ કાવ્યોમાં નથી. પણ સામે પક્ષે એમ પણ વિચારી શકાય કે આ કાવ્યોની ભાષા એક સમયે કાવ્યની અભિવ્યક્તિ માટે ખપમાં લેવાતી વિશિષ્ટ તરાહની ભાષા હશે. આજના સમયે લખતો કવિ આગલા સમયની ભાષા પાસેથી કઈ રીતે કામ લે છે તે સમજવા માટે આ કાવ્યો એક ભૂમિકા પૂરી પાડે છે. આમાંનાં કેટલાંક કાવ્યો હમણાંને બદલે સાઠીની શરૂઆતમાં કાવ્યસંગ્રહરૂપે પ્રગટ થયાં હોત તો તેણે એક નૂતન પ્રસ્થાનબિંદુ ચિહ્નિત કર્યું હોત. તેમાંનાં સાધિત શબ્દરૂપોનું નવતર કલેવર આ કવિની કાવ્યભાષાની અલગ ઓળખાણ આપે છે. આજે કદાચ એ આયાસી કે કૃતક લાગે તેવું બને. પણ કવિ તો તેને પ્રત્યગ્ર માનીને જ ચાલ્યા છે. આજની ગુજરાતી ભાષાનો અનુબંધ છૂટી જવાને કારણે ક્યાંક શબ્દસંકરતા, ક્યાંક ધ્વનિપરિવર્તનો તો ક્યાંક દૂરાકૃષ્ટ અન્વયો અહીં પ્રયોજાયેલી કાવ્યભાષાનું ઉધાર પાસું બની રહે છે. ભાવોનો અપ્રતિમ વેગ સમુચિત કાવ્યભાષામાં નાથવાનું અહીં ઘણે ઠેકાણે શક્ય બન્યું નથી :

ફરજુંનાં આકરાં આવ્યાં ફરમાન
તો જાદવ સિધાવો ભર્યાં હામ,
રખવાળાં કરશે લ્યો માદળિયે બાંધ્યા
આ આહિરના ઓજસ તમામ
અખ્ખર ભલેને અમીં માંડ્યો ન એક
તોય અનગીન લીખી રે મહીં બાતી

०

અધબિડ્યાં પોપચાંમાં હિલોળે ઘેન,
ને ઘેન સંગ સોણાંની તરિ,
તરિ નહીં હાય આ તો ટૈકા માતેલ
ચાલ્યા ઘૂમરાતાં ઘૂના ભણી સરી!

०

ઉગમની આદિ અચેતના શો એક પણે
છાયો અલસ્યનો આથો,
ઊભરતી એષણાની ઓકળી સમો રે
આંહી લીલો સંચાર કશો થાતો!

ઊર્મિપ્રચુર કાવ્યોની ભાષા ઠરડીમરડીને લયના કોષ્ટકમાં ગોઠવેલી પરખાઇ આવે તો એટલે અંશે તેમાંનું કાવ્યત્વ અળપાય છે. અને ભાષા મુખર થઈ જાય છે. કવિએ ભાવ નહીં, કાવ્યોચિત ભાષા સર્જવાની હોય છે. અહીં તેવી ભાષાનો અભાવ ઘણે ઠેકાણે ખટકે છે.

ચાર પૈકી પહેલા ત્રણ વિભાગોમાં માત્ર ગીતસ્વરૂપની રચનાઓ છે. કવિએ નિવેદનમાં જણાવ્યું છે કે છેવટનાં થોડાંક સિવાયનાં બીજાં બધાંય ગેય છે, તે પરથી એમ લાગે છે કે આ કાવ્યોની રચના કરતી વખતે કવિના ચિત્તમાં તેના રાગ-ઢાળ પડેલા હશે. પણ રાગીયતા એ કાવ્યકળાનો નહીં, સંગીતકળાનો મામલો છે; તેથી આ ગીતરચનાઓ ગેય છે તેમ કહેવાથી અહીં કાવ્ય લેખે કશું ઉમેરણ સાંપડતું નથી. આટલાં બધાં ગીતોમાંથી એક સાથે પસાર થતાં તેમાં જે ખૂબીઓનાં પુનરાવર્તનો જોવા મળે છે તે થકી, તેમાંથી ઊપસતું કવિવ્યક્તિત્વ દઢાય છે. સાથોસાથ સામટી મર્યાદાઓ પણ છતી થાય છે.

પ્રારંભે નોંધ્યું છે તેમ, નૈસર્ગિક આલોકમાં સ્ફુરાયમાન ભાવોર્મિઓ લોકલય અને લોકભાષાનો પુટ લઈ આ કાવ્યોમાં દેખા દે છે. સમાંતર વાસ્તવની કોઈ કટુતા તેમાં નથી. કવિ નિવેદનના લેખમાં તેનો ખુલાસો આપતાં લખે છે કે, 'રોજિંદા શહેરી જીવનના નાનાવિધ અન્યાયો અને વિટંબણાથી વિમુખ હતો એવુંય નથી! પણ એ થકી ઊભરતા વિષાદનો બળાપો કે આક્રોશ, નિજી કાવ્યો મહીં વ્યક્ત કરતાં ક્યારેય ફાવ્યું નથી.' સંગ્રહના છેલ્લા વિભાગની રચનાઓ જોતાં કવિની આ કબૂલાતમાં તથ્ય હોવાનું આપણને પણ સમજાય છે. કવિની પોતાની કાવ્ય પરત્વેની કેફિયત કંઈક આવી છે : 'પ્રેમલક્ષણા અને પુરુષ-પ્રકૃતિનાં, પંડે પ્રમાણ્યાં ગુપિત, સંધાનની સુભગ પળોમાં આલેખતો રહું છું. નિજને સહજ શબ્દ-લય અને અર્થાલંકારોના વિન્યાસ દ્વારા!' મકરંદ દવેએ 'વણઝારાનાં મોતી' એવા શીર્ષકથી લખેલી આ સંગ્રહની પ્રસ્તાવનામાં કવિને વારસામાં મળેલ વૈષ્ણવી કૌતુકરાગ અને ઉન્મુક્ત ઐન્દ્રિયતાને પોંખ્યાં છે. એક રચનાના પ્રારંભની આ પંક્તિઓ કવિને સર્જનનું કારણ ક્યાંથી મળે છે તેનું જાણે કે નિદાન કરે છે :

સકળ ભરી બ્રહ્માંડ અનૂઠાં વાટે-ઘાટે
વેર્યાં છુટ્ટે હાથ
અહો કંઈ અનગળ અનગળ
વા'લે મારે વેર્યાં અચરજ અનગળ!
મતિ ચડે ચકરાવે દેખી ઉર ઉમળકે ઊભરે પળપળ
વા'લે મારે વેર્યાં અચરજ અનગળ!

આ કવિ અનગળ અચરજનો કવિ છે. તેનામાં બાળસહજ કૌતુક છે. છલોછલ ઊર્મિરાશિ છે. મસૃણ સંવેદનોને વણતો જતો લયહિલ્લોળ છે. પ્રકૃતિ અને પ્રેમ જેવી સનાતન વિભાવનાઓનો ઋજુ આવિષ્કાર છે. જે પ્રશ્નો છે તે કાવ્યભાષાના છે. પણ તે આ કાવ્યોને અગાઉ સંકેત કર્યો છે તે ભૂમિકાએથી લક્ષમાં લેતાં, કવિના સ્થાનાંતરણના પ્રકાશમાં નિવારી શકાય.

આ કાવ્યસંગ્રહ વર્ષના શ્રેષ્ઠ કાવ્યસંગ્રહનું પારિતોષિક રળે તેમાં કવિનું સન્માન થતું જોઈ શકાય. આયુષ્યના અવશેષે પહેલો કાવ્યસંગ્રહ પ્રગટ થાય અને તેમાં આખાયે કાવ્યપ્રવાસનો હિસાબ અપાતો હોય ત્યારે તેનો પ્રાસંગિક મહિમા પણ હોય. કાવ્યોની પ્રસ્તુતતા એ પછીનો પ્રશ્ન છે તેમ સમજાય છે.

પહેલાં તો આ કાવ્યો આસ્વાદ્ય લાગે છે કે કેમ તે બાબત મહત્ત્વની છે. એવું બનતું હોય ત્યારે અગાઉના કે આજના સમયનાં માપિયાં ખુદ અપ્રસ્તુત બની જાય છે.

એવું અહીં બને છે અને તેવી પ્રતીતિમાં કવિ અને કવિતા બન્નેનો મહિમા નિહિત છે.

પારખું – દશરથ પરમાર

આર. આર. શેઠ, અમદાવાદ-મુંબઈ, ૨૦૦૧, ક્રા. ૨૧૦ રૂ. ૧૦૦.

વિશેષપણે સર્જકશક્તિનું પારખું

ભરત મહેતા

ગુજરાતીનાં સાહિત્ય-સામયિકોમાં એક નવા વાર્તાકાર તરીકે દશરથ પરમાર પણ અભ્યાસી ભાવકોનું ધ્યાન ખેંચતા રહ્યા છે. એમની એ વાર્તાઓ હવે ગ્રંથસ્થ થઈ છે ત્યારે એમાંથી પસાર થતાં વાર્તાકારની કેવી છબિ ઊપસે છે તે ચર્ચવાનું અહીં પ્રસ્તુત છે.

દશરથ પરમારની વાર્તાશૈલી પરંપરાગત પ્રકારની છે. દલિતપીડિત સમુદાયની વાર્તાઓનો પરિવેશ તેમજ વાર્તામાંથી ઊભી થતી જીવનદૃષ્ટિના સંદર્ભે કેટલીક વાર્તાઓ ગાંધીયુગીન વાર્તાની યાદ પણ આપી શકે. જેમકે 'ચૂવા' વાર્તાના ઊગરા ડોહાને વીસરી ગયેલા શિક્ષિત પુત્ર ભીખાને 'મુકુંદરાય' (દ્વિરેફ)ના રઘનાથ-મુકુંદની અડોઅડ મૂકી શકાય. અભાવગ્રસ્ત માવતરના પરિશ્રમથી 'આગળ' વધેલાં સંતાનો એમને વીસરી જાય છે એ ઘટનાનું વાર્તારૂપ આસ્વાદ્ય છે; પણ 'ઉકેલ' જેવી વાર્તામાં દલિતપીડિત સમાજ હોવા છતાં દૃષ્ટિકોણ ગાંધીયુગીન નથી બલકે જાતીય સમસ્યાને ખુલ્લાશથી નિરૂપવા મથતા નવા વાર્તાકારોની પંગતમાં દશરથ પરમારને બેસાડે છે. બીજી રીતે જોઈએ તો આધુનિક નવલકથા/વાર્તામાં મનુષ્યની એકલતાના, ભીતિના ભાગરૂપ નપુંસક નાયકોની વણઝાર હતી તે પ્રમાણે 'પારખું'ની ઘણી બધી વાર્તામાં નપુંસક પુરુષ કેન્દ્રમાં છે. ભાભીની જિદના કારણે બબ્બે વાર 'પરણી' ચૂકેલો નરોત્તમ(?) 'ત્રીજું ઘર' માંડવાને બદલે નપુંસક હોવાથી આપઘાત કરે છે. નપુંસક પુરુષનું મનોચિત્રણ આ વાર્તામાં આસ્વાદ્ય છે. 'પારખું' વાર્તામાં પુષ્પાએ પ્રેમીને પામવા, પતિ એને તરછોડી દે એવા ઈરાદાથી પતિ પુરુષોત્તમ(?)ને 'બહુચરાજીનો ભગત' ગણાવી દીધો. ખોટી રીતે કહેવાયેલો છતાં પુરુષોત્તમ જમાતમાં ભળી બેઠો. બીજી તરફ પુષ્પા પ્રેમીને તો ન પામી શકી પરંતુ બીજા પતિ પ્રકાશને નપુંસકરૂપે જ પામી! 'અંધારું'ની મંજુનો પતિ બળદેવ, 'ગંધ'નો હરજીવન, 'અભરખો'ના હસુબેનનો પતિ ધનજી , 'ઉકેલ'માં વજીનો ભાઈ, 'છૂટકારો'માં અંબાનો પતિ અમરત, 'મુસાફરી'નો નાયક, 'જોડાજાડ' વાર્તાની નાયિકા અંતરકુંવરનો પતિ – એ બધા જ નપુંસક! 'જાકારો'ની નાયિકા વિલાસનો પતિ તો નપુંસક ખરો પણ એને ગમતું કુરકુરિયું ય ઉમ્મરમાં આવતાં નપુંસક થયું....! લાગે કે વાર્તાકારને નપુંસક-નાયકનું વળગણ છે. 'ત્રીજું ઘર', 'ઉકેલ' કે 'અભરખો'માં નપુંસકવાળી વિગત જેમ કાર્યસાધક બની વાર્તાના વિસ્તારને અવકાશ આપે છે એવું બીજી વાર્તાઓમાં બનતું નથી બલકે વાર્તામાં મેલોડ્રામેટિક તત્ત્વનું ઉમેરણ બનીને રહી જાય છે.

ગાંધીયુગીન, આધુનિક વાર્તાવલણોની સાથેસાથે આધુનિકોત્તર વાર્તાવલણો દર્શાવતી કેટલીક વાર્તાઓ પણ અહીં છે. જેમકે વિધિવિધાન, કર્મકાંડો નવી વાર્તામાં (જેમ U.G.C.ના નવા અભ્યાસક્રમમાં!) પ્રવેશે છે. કિરીટ દૂધાતની 'લીલ', અનિલ વ્યાસની 'સવ્ય અપસવ્ય', મોહન પરમારની 'વાયક' ઉદાહરણ રૂપે લઈ શકાય. ભારતની જુદીજુદી જ્ઞાતિઓમાં પ્રચલિત રીતરિવાજો ઝીલી લેવાનું વલણ આવા વાર્તાકારોનું છે. 'ગદ્યપર્વ' કે 'વહી' સાથે સંકળાયેલ કાનજી પટેલે ઝુંબેશરૂપે આ વલણની તરફદારી પણ કરી છે. અલબત્ત, કેટલીક વાર્તાઓ આવા વિધિવિધાન પાસે અટકી જતી હોય છે જ્યારે કેટલીક વાર્તાઓમાં આવા રિવાજો નિમિત્તે વાર્તાકાર મનુષ્યચિત્તનાં સંકુલ પડળોમાં પ્રવેશતો જણાય છે. અહીં 'પાટ' આ પ્રકારની વાર્તા છે. 'પાટ'માં પાટ બોલાવ્યો છે ત્યારે હમણાંથી જેની સાથે અબોલા છે એ મિત્રનું રહી જવું વાર્તાનાયકને ખટકે છે તેથી એ બોલાવવા ઊપડે છે પણ વધુ ખટકો તો એને એ જાણીને થાય છે કે મિત્રે પણ એ દિવસે જુદો 'પાટ' બેસાડેલો! કથાનાયકને સાચેસાચ બેવડી એકલતા ઘેરી વળે છે. જે પાટના નિમિત્તે અબોલા તૂટતા એ પાટ હૂંસાતુંસીનું, સ્પર્ધાનું નિમિત્ત બની ગયો! આવા સામાજિક વિધિવિધાનો કે જે ખરેખર 'વ્યક્તિ'ને 'સામાજિક' બનાવતી તેની દુર્દશા કથાનાયકને ખટકે છે. ભાદરવા સુદ દશમની રાતે મંડાતો આ રામાપીરનો પાટ તો સમૂહજીવનનો એક મહિમાવંત પ્રસંગ હતો. કથાનાયકને મરતી માનાં વચન યાદ આવે છે –

'તમારા ઓલ્લે તો ઘણુંય મેલતાં જીયેં છેં, બા! હાચવીનં

વાપરજો. પૈશો તો આથનો મેલ સૂઅ. આજ સૂઅ નં કાલ્ય નહીં, પણ આંગણૂઅ આયેલાનં આશરો આલીયેં ઈમં જ ભગવાંન રાજી સૂઅ. ઈનો ગણ કદી ભૂલતો નહીં નં એટલુંય ના થાય તો વરહમં એક ફેરા પાટ માંડીનં પાંચ માણંહનં પરશાદી વેંહચીયેં તોય મનખો શુધરી જાય! ગમૂઅ એવા કાઠા વરહોંમંય અમે રેંમાભાનો પાટ માંડતા'તા નં તમારાથી રઈ ના જાય એટલા હાતર ભગવાંનના ગોખલાવાળી ભેંત્યમં થોડી રાંણીશક્કા મેલ્યા સં. ઈમથી પાટ માંડજો – રાંમોભા તમારી વાડી લીલી હેમ રાખશ્યીં...!'(પૃ. ૫૧)

પાટ વિશેનો કૃતિમાંનો બીજો સંદર્ભ પણ કૃતિના અંતને તીક્ષ્ણ બનાવી રહે છે :

'ગમે તેવા ઝગડ્યા-બાઝ્યા હોય; સામા મળ્યે એકબીજાનું મોઢુંય ન જોતા હોય, પણ પાટમાં તો આખી રાત મોઢાં ભેગાં કરવાનાં. પાંચ ભજન પછી થોડો અંતરો પડતો ને અવનવી વાતો મંડાતી. તળશી ભગત જેવો આંટકાંટિયો માણસ તો લાગ જોઈને જ બેઠો હોય. એવું બંધબેસતું ઓઠું માંડે કે લડનારાંને તો ફક્ત મોઢાં જ સંતાડવાનાં બાકી રહે.'(૫૩).

'ત્રીજું ઘર' વાર્તામાં બે વાર ઘરભંગ થયેલાનું ત્રણમાં ત્રેખડ ન પડે તેટલા ખાતર ત્રીજીવાર પરણતાં પહેલાં ઢીંગલી (પૂતળી) સાથે ઘર માંડવાની થતી વિધિ અને એ પૂતળીને કૂવે પધરાવવાની થતી ક્રિયા વાર્તાને બાંધવામાં રસપ્રદ ફાળો આપે છે. વાર્તાનાં ધ્યેય જુદાં જ છે છતાં 'ચૂવા' વાર્તામાં ઊગરા ડોહાની ઘર સંચવવામાં કે 'રમત'ના હેમતાજીની 'હહલા મારવાની', 'સાંધણી'ના ડોહાની વણાટકામમાં જે પારંગતતા છે તેમાંય સાંસ્કૃતિક સંદર્ભ જોઈ શકાય. મોહન પરમારની 'નકલંક' જેવી વાર્તામાં વણાટકામના સંદર્ભો વાર્તામાં કાર્યસાધક નીવડેલા તેવી જ રીતે 'સાંધણી' વાર્તાને પણ જોઈ શકાય. શૉક્ય લાવવી ('અંધારું') કે 'છૂટકો કરવો' (ત્રીજું ઘર, સાંધણી) જેવા નગરજીવનથી સર્વથા અસ્પૃષ્ટ અનુભવો વાર્તામાં પ્રવેશ્યા છે. તેથી વાર્તાનું બાહરીજગત પણ ભાવકને રસ પમાડે તેમ છે.

આધુનિકોત્તર વાર્તાવલણોમાંના દલિતસમાજ કે નારીવ્યથાના સંદર્ભો પણ કેટલીક વાર્તાના કેન્દ્રમાં છે તે સુજ્ઞ વાચક નોંધી શકશે. અભણ પત્નીને અધવચ છોડીને ભણેલીને લઈને નાસી જતા પતિથી રીબાતી રમીલાની વાત 'થપેડા'માં જરા જાડી રીતે રૂપકાત્મક શૈલીએ કહેવાઈ છે. દલિતસમાજના રિવાજો 'થપેડા'માં નોંધપાત્ર જગા રોકે છે. પણ આ રૂપકશૈલી અસહ્ય બની બેઠી છે 'ગીધાનુભૂતિ' જેવી વાર્તામાં. આ વાર્તા વાર્તાકારની કચાશનો નમૂનો છે. 'ગીધાનુભૂતિ'થી સામે છેડે 'સાંધણી' છે. કેવળ બહારથી જ નહીં અંદરથી પણ કોરી ખાતાં તત્ત્વો તરફ આંખ આડા કાન નથી કરાયા. 'સાંધણી' જેવી વાર્તામાં 'થપેડો'ની રમલીનું આક્રમક રૂપ જોવા મળે છે. શારદી 'થપેડો'ની રમલીની અકળામણનો રસ્તો કાઢે છે. મને આવી દલિતવાર્તામાં રસ છે. 'ગીધાનુભૂતિ' જેવાં રૂપકો એને માફક નહીં આવે. સચેત બનેલી, ને એમાંય દલિત સ્ત્રીની હાજરી 'સાંધણી'માં છે. વણકરસમાજના રોજિંદા અનુભવમાંથી એકાદ શારદી શોધી કાઢવી અઘરી નહોતી પણ દલિતસાહિત્યના સંદર્ભે આવી વાર્તાઓનો અચૂક મહિમા થવો જોઈએ. દલિતસમાજને પીંખી નાખતા કુરિવાજો, એમાં સિફતથી ગોઠવાઈ જતા મોટા માથા જેવા તળશીદાસોની પણ નવાઈ નથી પણ શારદીથી એના થનાર સસરાનો પરાજય થાય છે એ રસપ્રદ છે. આ પ્રકારના પ્રતિભાવો અભણ સમાજે અનેકવાર આપ્યા છે પણ સાહિત્યમાં ઓછા પ્રવેશ્યા છે. કિરીટ દૂધાતની 'બાયું' જેવી વાર્તામાં ગુજરાતી વાર્તારસિયાને પડેલો રસ પણ આ કારણે જ છે. સદીની શરૂઆતમાં સામાજિક વાસ્તવને વાર્તામાં આવરી લેતા ટાગોર પણ વાર્તામાં ક્યાંક ને ક્યાંક આવું વિદ્રોહી પાત્ર હાજર રાખી, 'સુધારણાલક્ષી કાર્યક્રમની ગંધ' આવવા પણ ન દે તેમ નવી યુગદષ્ટિ પરોવતા. 'દષ્ટિદાન'ની હેમાંગિની, 'નયનજોડના બાબુ'ની પૌત્રી કે 'યજ્ઞેશ્વરના યજ્ઞ'ના વરરાજાને આ રીતે જોઈ શકાય. 'જોડાજોડ' વાર્તાના અંતે લેવાયેલો અંતર કુંવરનો નિર્ણય 'સાંધણી'ની નાયિકાથી સામાછેડાનો છે તેમ છતાં નારીચેતના સંદર્ભે સમરેખ છે; કારણકે બેઉનો નિર્ણય 'પોતીકો' છે. રિવાજવશ માસ્તરને દૂર રાખતી હતી તે વિધવા અંતર માસ્તર સાથે ભાગી જાય છે એ, અને રિવાજવશ પરાણે પરણવાનું હતું તે શારદી સગાઈ તોડી દે છે – એ બેઉ વિરોધી ઘટનાઓ એકરૂપ બની જાય છે.

આ બધાં વલણોના કારણે જ આ વાર્તાસંગ્રહ મહત્ત્વનો ઠરતો નથી પણ સર્જક પાસે વાર્તા કહેવાની કળા છે તેના કારણે વાર્તાસંગ્રહ સ્પર્શે છે. સૂચક ક્ષણથી વાર્તાનો પ્રારંભ કરવાની ફાવટ છે. અંત સુધીનું નિર્વહણ નિર્વિઘ્ને પાર પાડે છે. 'ત્રીજું ઘર' કે 'રમત'ની જેમ મોટેભાગે વાર્તામાં સહજતાથી પાત્ર ભૂતકાળ-વર્તમાનમાં ગતિ કરે છે. 'ચૂવા',

'રમત' કે 'ત્રીજું ઘર' જેવી વાર્તાઓમાંની ઘટનાની ગોઠવણી પણ રસપ્રદ છે. વાર્તાને એ સુવાચ્ય બનાવે છે. 'અભરખો' વાર્તામાં અસંતુષ્ટ સ્ત્રીના મનનાં ભરતી-ઓટ સ્વપ્નપ્રયુક્તિથી નિરૂપાયાં છે. કેવળ કિસ્સા આગળ વાર્તા અટકતી નથી પણ એ કિસ્સાને નિમિત્તે માનવમનની અંધારભૂમિ પર પ્રકાશ પાથરી આપે છે. 'અભરખો', 'ગંધ' જેવી ઘણી વાર્તામાં આવો અનુભવ થાય છે.

આ વાર્તાસંગ્રહનું ઉત્કટપણે સ્પર્શી જતું તત્ત્વ છે લેખકની ભાષાપ્રયોજનાની સૂઝ. 'ઉકેલ'ની વજીની વાણીનો નમૂનો લો તો ખ્યાલ આવે કે અહીં બોલી ફેશન-દાખલ પ્રવેશી નથી.

'મારા ભૈ હંગાથ્ય પૈણ્યાં વૉત તો અતારે એંકોળાખાટે ના એંકતાં વૉત ફઅ? પણ આંય લૂમ લેવા આયાં'તાં, તે લ્યો....!' 'અભરખો' વાર્તામાં આવતો શબ્દપ્રયોગ 'ભડદાલ તડકો' સૂચક છે. 'થેપડો'ની વાર્તાનાયિકા રમલીની અકળામણ 'હું'ના કથનકેન્દ્રમાં જબરી વ્યક્ત થઈ છે. એમાંય એકોક્તિની ઉત્કટતાને બોલીના કારણે ખાસ્સી ધાર નીકળી છે. ક્યાંક સંવાદોથી વાર્તાની ત્રિજ્યા વિસ્તારતી ફાવટ નજરે પડે છે. જેમકે – 'ચૂવા'માં ઊગરા ડોહાનું આ વિધાન 'ડોશી, હાળું આટઆટલી ચોકસીથી હંચ્યું, ચૂવા ભાજ્યા તોય ચૂવા અમ બંધ થતાં નઈ?' – એ, માત્ર ચૂવાની સ્થિતિ સૂચવતા નથી બલકે ઊગરાની વર્તમાન સ્થિતિને તાકે છે.

અલંકારોની તાજગી પણ વાચકને સ્પર્શે છે :

૦ ખાઈખપૂચીને દેવાદારની પાછળ પડી જતા શાહુકારની પેઠે માખી નરોત્તમની પાછળ પડી ગઈ છે. (૨)

૦ અસંખ્ય જાળાં-ઝાંખરાં બાપ આગળ ઊભેલાં નમાયા છોકરાની જેમ વૈશાખના કાળઝાળ તડકામાં સૂનમૂન ઊભાં હતાં. (૧૧)

૦ ધૂળ બાઝી ગયેલી કાતોર જેવા હાથ પર ચોમાસામાં વરસાદ પડતાં જ નીકળી આવતાં અળસિયાં જેવી અસંખ્ય નસો ઊપસી આવી હતી ને આંગળીઓ તે આંગળીઓ હતી કે પછી ભોંયબાવળીની સુક્કી નાની ડાળીઓ? (૧૭)

૦ ઉનાળે-શિયાળે કો'ક કંજૂસ વાણિયાના વસ્તાર જેવા લાગતા બાવળિયા પીઠી ચોળીને પરણવા નીકળેલા આદિવાસી વરરાજા જેવા લાગતા હતા. અવસ્થાએ પહોંચેલા કો'ક જૈન સાધુના બોડાતડાક માથા જેવો ડુંગર અત્યારે જુવાન વહુવારુની અદાથી લીલો સાડલો ઓઢી ઊભો હતો. (૧૭૬)

'પારખું' વાર્તામાં 'વ્યવધાન' કે 'વ્યવસાયમાં વ્યસ્ત' જેવા શબ્દપ્રયોગ ટાળી શકાયા હોત.

'પારખું' દશરથ પરમારનો પ્રથમ વાર્તાસંગ્રહ છે તેથી મર્યાદા પુરુષોત્તમ વાર્તાકાર પ્રતીત ન થાય એ સ્વાભાવિક છે. ગબ્બરની દિશામાં ગાડી ગબડાવી મૂકતી, પુરુષોત્તમને ભોગવતી પુષ્પા 'પારખું'ના અંતે અસ્વાભાવિક લાગે છે. જ્યારે પોતાના પતિને પડોશણ પાસે, પડોશણને પતિ પાસે ધકેલતી 'ઉકેલ'ની વજી અસ્વાભાવિક લાગતી નથી.. સોમી પ્રત્યે દીર્ઘ સહવાસને કારણે થયેલો ભાવ, જેઠાજીના નપુંસક હોવાનો સંદર્ભ, ભેંમાની અવગણના અને એના કારણે સોમીના ચાલ્યા જવાની ઘટના ઊભી થતાં વજીનું કાર્ય અસ્વાભાવિક લાગતું નથી. ક્યાંક લાગણી ઘનતા ધારણ કરવાના બદલે વાર્તાને મેલોડ્રામેટિક બનાવી દે, 'ખેંચાણ' જેવી વાર્તામાં આવો અનુભવ થાય છે. 'આઠમું નોરતું' કે 'સંતાપ' જેવી વાર્તા સામાન્ય ભાવક પણ પૂર્વાનુમાન કરી શકે એમ જ આગળ વધ્યા કરે છે. 'ચૂવા' કે 'રમત' જેવી વાર્તા દ્વારા મોહન પરમારના અનુગામી પ્રાપ્ત થયાનો અનુભવ થાય તો 'આઠમું નોરતું' કે 'સંતાપ' જેવી વાર્તામાંથી પસાર થતાં એવો ફફડાટ થાય કે વાર્તાકાર નસીર ઈસ્માઈલી, જયવદન પટેલની પંગતમાં ભળી જવાની ઉતાવળ ન કરી બેસે તો સારું. નપુંસક પુરુષની માફક જ બગાસાં હંમેશા લાંબાછેલ જ હોય, જાતીયવૃત્તિની ઉત્કટતા સૂચવવા ભેંસ-પાડાં વાર્તાએ વાર્તાએ રેંકતાં હોય, કાયા ચીકણી માટીના લોંદા જેવી જ હોય – આવાં તૈયાર કરી મૂકેલાં ચોકઠાંનાં ભયસ્થાનો વાર્તાકારે નજરઅંદાજ કરવા જેવાં નથી; નહિતર વાર્તા વાંચતાં અકળાવનારી એકવિધતા ઊભી થશે. ક્યાંક વાર્તાક્ષણની ઉત્કટતા પ્રસ્તારના કારણે મોળી પડતી જણાય છે. જેમકે – 'અંધારું', 'ઊંઘ' કે 'ગીધાનુભૂતિ'.

માનવમનની અટપટી લીલાઓ 'આલેખવા'માં સફળ થવાય તો તો સોનામાં સુગંધ ભળે પણ એવી લીલાઓ 'પકડતાં' આવડે તોય ઘણું. અનુભૂતિના વિવિધ પ્રદેશો લગી ફરી વળતી દશરથ પરમારની કલમ આવી ક્ષણો પકડી શકી છે અને એને આલેખવાની મથામણ કરી રહી છે એનું પારખું આ સંગ્રહમાંથી પસાર થતાં થાય છે.

કાગડો સ્માર્ટ છે – નીતિન ત્રિવેદી

પ્ર. લેખક, વિ. આર. આર. શેઠ, અમદાવાદ, ૨૦૦૧. ડે. ૧૦૮, રૂ. ૯૦

હજુ નક્કર પરિણામોની અપેક્ષા

મહેન્દ્રસિંહ પરમાર

'કાગડો સ્માર્ટ છે' વાર્તાસંગ્રહમાંથી પસાર થતાં તરત જ લાગ્યું કે વાર્તાકાર સ્માર્ટ – કથાચતુર – છે! આ વાર્તાઓ આશાસ્પદ વાર્તાકારના ઉદયનો વરતારો સહેજે કરી જાય છે.

આપણે જાણીએ છીએ કે આજકાલ વાર્તાઓનો 'જમાનો છે!' આપણી વાર્તાઓ દેશભરની વાર્તાઓ સાથે ઊભી રહે એવી છે. સ્પર્શી જાય એવા કેટકેટલા અવાજો ઊઘડ્યા છે! એમાં, નીતિન ત્રિવેદી જેવા નવા વાર્તાકારે કંઈ 'કરી છૂટવું' હોય તો પોતાનો કહેવાય એવો કસબ ઝળકાવવો જ પડે. આ વાર્તાઓમાં એવી જાડી બારીક બન્ને કારીગરીઓ દેખાય છે અને એટલે જ, સંવેદન તેમ અનુભવવિશ્વનું વૈવિધ્ય ન હોય ત્યારે પણ એક વાતને જુદીજુદી રીતે-ભાતે, અસરકારકતાથી રજૂ કરતો કસબ એમની પાસે છે.

નીતિન ત્રિવેદીની વાર્તાઓને અંગત રુચિ પ્રમાણે ઓળખાવું તો એનાં ત્રણ વર્તુળો થાય. 'એક હતી રાણી!' 'કાગડો સ્માર્ટ છે.' 'અર્થાખ્યજ્યોતિ પ્રકાશો', અને 'બીજી આત્મહત્યા' – વાર્તાઓનું એક વર્તુળ રચાય; 'પાછલા પગે રમણભ્રમણ', 'ઓવરટેઈક', 'મનનો રાજા' અને 'દોટ'નું બીજું વર્તુળ; અને 'આંખની ઓળખાણ', 'ઈજ્જત' 'દૂરના ઘર તરફ' – વાર્તાઓનું ત્રીજું વર્તુળ રચાય છે. અગિયારે વાર્તાઓ આમ પોતપોતાના રૂપેરંગે વિવિધ વર્તુળો રચે છે.

વાર્તાકાર તરીકેનો નીતિન ત્રિવેદીનો વિશેષ જે વાર્તાઓમાં વિશેષરૂપે પ્રગટ્યો છે તે એમની પ્રથમ વર્તુળની વાર્તાઓમાં. 'એક હતી રાણી' અને 'કાગડો સ્માર્ટ છે'માં પ્રચલિત કથાનકોનો આધાર લઈને પ્રગટેલો વિડંબનાનો સૂર વખાણલાયક છે. બાળવાર્તાઓ, પંચતંત્રના કથાનકોનો જરૂરજોગો ઉપયોગ કરવાનું વલણ આપણે ત્યાં હજી એટલું ચલણી નથી બન્યું. વિનોદ ભટ્ટે 'સિંહાસનબત્રીસી' ને 'વેતાળપચ્ચીસી'ની વાર્તાઓને નવેસરથી યોજી. પણ એમનું પ્રયોજન તો જુદું. નીતિન ત્રિવેદી એ રીતે ઘણી કાર્યસાધકતાથી નવી 'મિથ'નો કસ કાઢે છે. વાર્તાના સ્વરૂપની અનિવાર્યતાને વશવર્તીને થયેલી એમની યોજના એ રીતે નોંધપાત્ર છે. હાસ્ય-કટાક્ષના કાકુ અને રચનાતંત્રની પ્રયુક્તિઓ ઘણી મૌલિક છે. પ્રેમસંબંધ ને એની ખોખલી પોચટતાને બરાબર વળ ચડાવીને 'વારતા' રૂપે રજૂ કરવામાં લેખક સફળ બન્યા છે. સુરેશ જોશી અને કિશોર જાદવ જેવા વાર્તાકારોએ ફેન્ટસીને ખપમાં લીધી એના સામા છેડે આધુનિકોત્તર ટૂંકીવાર્તાઓમાં યોજાતી ફેન્ટસીની પ્રયુક્તિઓ વધુ કથ્ય – અને તેથી વધુ સુવાચ્ય-સુશ્રાવ્ય! – વાર્તારૂપ પામી. નીતિન ત્રિવેદીએ બાળવાર્તા, બાળભાષાનો લય, અને બાળસૃષ્ટિની કપોળકલ્પનાઓને ખપમાં લઈને નવી દિશામાં જવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે.

'એક હતી રાણી'માં સ્થિતિવિપર્યાસ સાધીને વાર્તાને અપેક્ષિત ચમત્કાર સિદ્ધ થયો છે. અભિવ્યક્તિની તાજપ આ વાર્તામાં છે. એક તરફથી આપણી પ્રચલિત કથાધારાની મદદથી ઊભો થતો વિડંબનાનો સૂર અને બીજી તરફ એ સૂરને પોષક હિન્દી સિનેમાગીતો, ચિત્રહાર, ફ્લેશબેક, કપોળકલ્પના જેવી પ્રયુક્તિઓ. વાર્તા વિશે વધારે કશું ન કહેતાં, કાળસંયોજન કળાની એક સરસ બારીકી નજરે પડે છે. ગુલીવર સાથેના અફેર(!)ને પુનઃસ્મૃત કરતી રાણીને વાર્તાકારે જે ગતિધર્મમાં ઉપસાવી છે તે સુંદર છે :

રાણીનું ચિત્ત રાણીગંજ પહોંચી ગયું. રાણીગંજ એટલે રાણીનું પિયર. એની સામે લગ્ન પહેલાંનો પૂરો પિયરવાસ જાગી ઊઠ્યો. નાનપણ સુધી રિવાઈન્ડ થઈ ગયેલો કાળ રિપ્લે થતો થતો રાણી સોળ વરસની સુંદર રાજકુમારી બની ત્યાં 'સ્લોમૉશન'માં આવી ગયો.

– અને પછી ફ્લેશબેકમાં રાણી-ગુલીવરનો પ્રસંગ. ગુલીવર સાથેના રાણીના પૂર્વપ્રેમની આખીય ઘટના પારસ્પરિક સંબંધોની પોકળતા પ્રગટ કરતી સાદ્યંત સુવાચ્ય વાર્તામાં ફેરવીને લેખક ચમત્કાર સર્જે છે. ગુલીવરના માનસપિતા સ્વિફ્ટસાહેબનેય લેખક વાર્તામાં ખેંચી આણે છે. વાર્તાના અંતિમ ચમત્કાર માટે એમ કરવું પડે તેમ હતું. પણ, રાજા ને રાણીની કહાણી સહુ કોઈની અથવા ઘણાં બધાંની કહાણી બની રહે તેવી યોજના આ વાર્તામાં થઈ છે. વાર્તાકથન માટે પ્રચલિત પ્રેમકથાની, 'લવસ્ટોરી'ની, આપણી બીબાંઢાળ

બમ્બઈયા શૈલીની સામે પણ આ વાર્તા રમ્ય કટાક્ષ કરી લે છે એ ગમે છે.

'કાગડો સ્માર્ટ છે' વાર્તામાં પણ આવી જ પ્રયુક્તિઓ -ખૂબીઓ કામે લાગી છે. અહીં પણ વક્રતાની લકીર આખી વાર્તાને બાંધે છે. પરસ્પરાવલંબી સંબંધોની ભૂમિકાઓ, એની છટકણી ને બટકણી તરલતાઓને વાર્તાકાર કાગડા-કોયલના આશ્રયે પ્રગટાવે છે. પંચતંત્રકારે મૂરખ રાજકુમારોને 'બોધ' આપવા પ્રાણીસૃષ્ટિનો આશ્રય લીધેલો એની પાછળ એક તર્ક એવો હશે કે માણસની મર્યાદાઓ સીધી ચીંધવાને બદલે પ્રાણીજંતુડાંઓના આશ્રયે બતાવીએ તો એની સ્વીકૃતિ વધુ ઝડપથી થાય. માણસનો અહમ્ એમાં અંતરાય ન બને. 'કાગડો સ્માર્ટ છે' વાર્તામાં પણ એવું ચાતુર્ય, એવી સ્માર્ટનેસ છે. લેખકની ખૂબ વખણાયેલી અને વાર્તાસંગ્રહનું પણ શીર્ષક બનેલી આ વાર્તા ખાસ રુચતી નથી. આ વાર્તાનો આયાસ પ્રગટપણે કળી શકાય છે. 'કાગડો સ્માર્ટ છે' પ્રકારની અભિવ્યક્તિરીતિ લઢણ ન બની જાય એનો લેખકે સાવચેતીપૂર્વક ખ્યાલ રાખવો પડે.

'અર્થાખ્યજ્યોતિ. . .' અને 'બીજી આત્મહત્યા'માં વાર્તાકારે તરંગને આશ્રયે વાર્તા છૂટ્ટી મેલી છે. વિચારની રીતે એ બન્ને વાર્તાઓ મૌલિક છે પણ થોડી મુખર બની જતી લાગી છે. 'એક હતી રાણી'માં જે ટેકનિક હતી, 'રિવાઈન્ડ' કરવાની, તે 'બીજી આત્મહત્યા'માં બીજી વાર, નવેસરથી યોજવામાં આવી છે. અહીં એને વધુ બહેલાવી છે – વીડિયોકેસેટરૂપે. વૈયક્તિક એકલતા અને જીવનની વિફળતાઓ સમયના ચોક્કસ કેન્દ્રબિંદુએથી અવલોકતા નાયકને આધારે એનું વાસ્તવરૂપ ખૂલ્યું છે. એવું જ 'અર્થાખ્યજ્યોતિ. . .'માં પણ. ત્યાં તંદ્રાવસ્થામાં સ્વપ્ન અને મનની અવળસવળે અર્થનો ગૂંચવાડો ઊભો કરીને અનર્થની ભૂમિકા સુધી એને વિસ્તર્યો છે. આ બન્ને વાર્તાઓમાં જો કે તરંગનું વાર્તાને અપેક્ષિત વિગલન નથી થઈ શક્યું. ફ્લેશબેકની પ્રયુક્તિ 'બીજી આત્મહત્યા'માં ઘણે અંશે કારગત બની છે.

પ્રથમ બે વાર્તાઓની સાથે 'અર્થાખ્યજ્યોતિ' અને 'બીજી આત્મહત્યા'ને એક વર્તુળમાં મૂકી છે, કેમકે આ ચારે વાર્તાનું ચાલકબળ કપોળકલ્પના છે.

'ઓવરટેઈક', 'પાછલા પગે રમણભ્રમણ', 'દોટ' અને 'મનનો રાજા' એ બીજા વર્તુળની વાર્તાઓ. 'ઓવરટેઈક'નો તેજી લેખક તેજીલો ચીતરી શક્યા છે. પ્રેમની તીવ્ર ઝંખના રાખતા તેજીની બિનધાસ્ત ગતિને લેખકે તીરછી ચાલે ઉપસાવી છે. ભાષાની ઈબારત પણ અહીં બદલાઈ છે. ઉમાશંકરની ઓછી જાણીતી – પણ, સરસ! – વાર્તા 'પિપાસુ' તરત યાદ આવે એવી આ વાર્તા છે.

'મનનો રાજા' વિલક્ષણ વાર્તાપ્રયોગ છે. એક તો, આ વાર્તામાં કથનરીતિ બદલાઈ, બીજું અહીં યોજાયેલી બોલી એના વિશિષ્ટ લય-લહેકાઓ સાથે વાર્તાની મદદે આવી છે. છેવટ સુધી વટનો કટકો બની રહેતા કથાનાયકના જીવનની નિષ્ફળતાઓનો કરુણરસિત સૂર વાર્તાનું પરિણામ સાધે ` `છે.

'એકવાર મેં ધાર્યું એટલે બસ, હું? આ તો ઠીક હવે, ઘણુંબધું જાતું કરતાં હોઈએ, બાકી કોઈની દેન નહીં' હું?' આ 'હું'કાર આખી વારતાને વેદનાથી પરિવેષ્ટિત કરીને કરુણને સંયત સ્વરૂપે પ્રગટાવે છે. પ્રથમ પુરુષ કથનકેન્દ્ર આ વાર્તામાં કારગત બન્યું છે.

'મનનો રાજા'માં આછો સંકેત પામેલી પિતા-પુત્રના અસમતોલ સંબંધની સંઘર્ષાત્મક ભૂમિકા 'દોટ'માં સાદ્યંત નિર્વહણ પામી છે. 'મુકુંદરાય' કે 'સવ્યઅપસવ્ય' પ્રકારની વાર્તાઓમાં આ 'દોટ' એક ઉમેરો કરે છે. ટેક્નીકની રીતે પણ આ વાર્તા નોંધપાત્ર છે. ઘર છોડીને દોડ્યે જતા કથાનાયકની આગળ ધપતી પૂરપાટ ગતિને લેખકે પાછળની ગતિ સાથે આમનેસામને મૂકી છે. નિષ્ફળતાઓથી હતપ્રભ થયેલા તરુણ યુવાનનો મુંઝારો આ વાર્તાએ સુંદર રીતે પ્રગટ કર્યો છે. પિતા સાથેના અણબનાવ અને ચોતરફી નિષ્ફળતાઓના ઘેરામાં ગૂંગળાઈ મરતા નાયકની મનઃસ્થિતિને લેખકે અવાજના કૉલાજથી લાઘવપૂર્વક મઢી લીધી છે. પૂર્વપ્રસંગોના આછા સંકેતોના લસરકા પણ એમાંથી ઊભરી આવે છે. જુઓ :

○ ભાગ સાલા, બેઠા બેઠા ખાવાનું સૂઝે છે. પૈસા રળ એટલે ખબર પડે કે કેટલી વીસે સો થાય?

○ સાવ બેકારિયો...

○ આવ, આવ. માસ્ટર ઑફ એ. ટી. કે.ટી.

○ હવે જા જા આઈ લવ યુ વાળા. પૈસા કમાવવાનાં ઠેકાણાં નથી ને પ્રેમ કરવા નીકળ્યો.

○ તને કોઈ સંઘરે એમ નથી, જા, રખડી ખા.

અવાજના આ કૉલાજનું ને દોડતી ગતિનું રસાયણ ખૂબ સરસ થયું છે. એમાં સ્થિતિ-ગતિનું ગૂંથન સધાયું છે. લેખકે શીર્ષક 'દોડ' નથી રાખ્યું 'દોટ' રાખ્યું છે તે સૂચક છે.

'પાછલા પગે રમણભ્રમણ' સંગ્રહની ઉત્તમ વાર્તા છે. એ વાર્તા માટે વિશેષ ભાવ થાય છે. હમણાં સાહિત્યપરિષદની વ્યાખ્યાનમાળામાં લાભશંકર ઠાકરે ગુજરાતી ટૂંકીવાર્તામાં એકલવાયા મનુષ્યો વિશે સરસ વાત કરી. 'પાછલા પગે રમણભ્રમણ'માં વૃદ્ધાવસ્થાના આરે પહોંચેલા રમણલાલને પોતાની મોજથી-સ્વૈરપણે જીવવાની ઉત્કટ તમન્ના અનુભવતા બતાવ્યા છે. સભર કુટુંબજીવન છતાં, મનની ઇચ્છા પ્રમાણે ન જીવી શકાયાનો વસવસો માણસ આયુષ્યના અવશેષે અનુભવતો હોય તેનું દૃષ્ટાંત છે આ રમણલાલ. બારીક નિરીક્ષણશક્તિ સાથે રમણલાલની તરલ-વિવિધ મુદ્રાઓને લેખક ઉપસાવે છે. એમના આ ક્રિયાકલાપોને ક્રમશઃ ઉઘાડતા જઈને લેખક રમણલાલના સંવેદનતંત્રનો પરિચય કરાવે છે. અગાસીની પાળી પર ચાલતા રમણલાલ, કૂંડીમાં લુંગી ઊંચી ચડાવીને ઊભા રહેતા રમણલાલ, અરીસામાં પોતાનાં પ્રતિબિંબો નીરખતા રમણલાલ, પૂર્વજીવનના રૂપાળા પ્રણયપ્રસંગને યાદ કરતા રમણલાલ... રમણલાલની એકલતાને સઘન બનાવતાં આ બધાં દૃશ્યોનો ઉલ્લેખ કરીને, વાર્તાનાં, અટકવું જ પડે એવાં કેટલાંક ઠેકાણાં નોંધીએ :

વળી એમને નિર્વસ્ત્ર થવાનું મન થયું એ પણ એમણે અમલમાં મૂક્યું. હવે એ પોતાનું સંપૂર્ણ અનાવૃત્ત સ્વરૂપ નિહાળી રહ્યા હતા. કદાચ પહેલીવાર આમ, આ રીતે આ સ્વરૂપે એ પોતાની જાત સામે આમ છતા થયા હતા. રમણલાલને વિચિત્ર મોજ પડી રહી હતી. માથાથી પગ સુધી પોતાને ધ્યાનથી અવલોકી રહ્યા પછી એમણે કમરને આમથી તેમ ઝટકાવી. એમનાં કેટલાંક અંગો સ્થિર રહ્યાં તો કેટલાંક આમથી તેમ ઝૂલતાં રહ્યાં. કેટલોક સમય એમણે, પોતાને સંતોષ થયો ત્યાં સુધી આવું બધું જુદી જુદી રીતે કર્યા કર્યું.

આબેહૂબ અને અસરકારક છે આ. 'વનપ્રવેશ'ના એક વર્ષ પૂર્વેની આ બધી લીલાઓ. ટાંકવું જ પડે એવું કળારૂપ વળી પાછું આવ્યું. એનો ગદ્યલય તો છે જ, સમયને ગતિબદ્ધ કરવાની સૂઝ પણ એમાં છે :

'એમને લાગતું હતું કે ઓગણપચાસ વર્ષ એકઠાં કરીને એકસાથે પોતે જીવી રહ્યા છે. આ ભરીભરી છલકાતી ક્ષણોમાં શું શું નથી! જલન છે... હલન છે... ચલન છે... સ્ખલન છે... રમણલાલ ડોલન અનુભવી રહ્યા...

ક્ષણભર એ ઊભા રહ્યા. પોતાનું અપૂર્વ રૂપ નિહાળતા રહ્યા. મસ્તીભરી ચાલે બાથરૂમ સુધી ગયા. બાથરૂમમાં પાણીનું ટબ પણ હતું. અધૂકડા બેસીને એમણે ટબમાં જમણો હાથ નાંખ્યો ને જોરજોરથી ગોળગોળ હાથ ફેરવવા લાગ્યા... અચાનક એ અટકી ગયા. હાથ બહાર કાઢી લીધો. પાણી ગોળગોળ ફરતું હતું. રમણલાલને લાગ્યું કે એમણે ઓગણપચાસ વખત... હાથ ફેરવ્યો હશે. એમનાં વર્ષો એ ફરી રહેલા, પાણીમાં ઓગળી રહ્યાં છે કે શું? વળી થયું, ઓગણપચાસ વર્ષ પાણીમાં?

એક મંજાયેલા વાર્તાકારમાં હોય તેવું સામર્થ્ય અહીં દેખાય છે. 'નો... નો... નૉટ ઍટ ઑલ' કરીને પાણીનું ટબ બન્ને હાથે ઊંચકી શરીર પર રેડી દેતા રમણલાલ એક 'કૅરેક્ટર' તરીકે બહુ જ અસરકારક નિરૂપણ પામ્યા છે.

સંગ્રહની ત્રીજા વર્તુળની વાર્તાઓ એક રીતે ચીલાચાલુ છે. ટૂંકીવાર્તામાં જાણીતા ચમત્કારનો એમાં ઉપયોગ છે. 'આંખની ઓળખાણ', 'ઇજ્જત' અને 'દૂરના ઘર તરફ' વાર્તાઓ ઘટનાપ્રેમીઓને પસંદ પડે એવી છે. કથારસ જમાવવાની આવડતની નોંધ લઇને પણ એ વાર્તાઓના તાલમેલિયા લાગતા ચમત્કારોનો ઉલ્લેખ કરવો જોઈએ. એને તર્કબદ્ધ અંકોડાઓ મળ્યા હોત તો વાર્તાઓ દીપી ઊઠત. 'દૂરના ઘર તરફ. . .' વાર્તામાં સંકુલતાની ગુંજાયેશ છે. 'આંખની ઓળખાણ'નો ઉપાડ સુંદર છે. પૂર્વાર્ધની જેમ ઉત્તરાર્ધ વિકસ્યો હોત તો એ વાર્તા પણ નીખરી આવત. 'ઇજ્જત' ઠીક છે.

'કાગડો સ્માર્ટ છે'ની આગિયારે વાર્તાઓ આ લેખક વિશે આશાઓ જન્માવે છે. મોટાભાગની સફળ વાર્તાઓ વર્ણનની અપેક્ષાએ કથન-સંવાદની જુગલબંદીમાં ચાલે છે. આ બન્નેના આશ્રયે પરિસ્થિતિઓ ખૂલતી આવે છે. કાળ, સંબંધ અને સ્થિતિવ્યુત્ક્રમને આધારે વાર્તા વિકસતી હોય છે. વાર્તાના અંતરંગ વાતાવરણને પોષે તેવી ભાષાયોજના અને કથનકેન્દ્રની પસંદગી થયેલી દેખાય છે. વાક્યમાંથી વાક્ય પ્રગટાવતા જવાની કથનકુશળ ભાષાની આવડત લેખકની ઘણી વાર્તાઓમાં દેખાય છે.

પ્રથમ વાર્તાસંગ્રહ લઈ આવતા નીતિન ત્રિવેદી સુંદરતમ પરિણામો સિદ્ધ કરે, પોતાનાથી જલદી રીઝ્યા વિના વધુ ને વધુ નક્કર પરિણામો અને વૈવિધ્ય સિદ્ધ કરે એવી સાત્ત્વિક અપેક્ષા વ્યક્ત કરી એમને આવકારીએ.

સૂરજને પડછાયો હોય – રમેશ પારેખ **સર્જકતાભર્યું ટોટલ થિયેટરનું નાટક**

રન્નાદે, અમદાવાદ, ૨૦૦૦, ક્રા. ૧૦૧, રૂ. ૫૦.

લવકુમાર દેસાઈ

રમેશ પારેખનું નામ ઉચ્ચારાતાં કવિ રમેશ પારેખ, મૂર્ધન્ય ગીતકવિ રમેશ પારેખ જેવાં વિશેષણો જીભે ચઢી જાય છે, નાટ્યકાર રમેશ પારેખ એવું વિલંબે સૂઝે. 'સગપણ એક ઉખાણું' અને પછી ભજવાયેલાં પણ અપ્રગટ 'જો', 'તરખાટ' અને હવે આ 'સૂરજને પડછાયો હોય' નાટકો દ્વારા ટોટલ થિયેટરના સક્ષમ નાટ્યકાર તરીકે તેઓ સહજતાથી પ્રસ્થાપિત થઈ ચૂક્યા છે. સિતાંશુ-લાભશંકર-ચિનુ જેવા ઉત્તમ કવિઓએ નાટ્યસ્વરૂપ અને રંગભૂમિ સાથે અપરોક્ષ ઘરોબો બાંધી જેમ એકાધિક ઉત્તમ ને રંગમંચ-સફળ નાટકો સર્જ્યાં તેમ રમેશ પારેખ પણ જે સાવધાનીથી, કુશળતાથી અને નિસબતથી આ ક્ષેત્રે પદાર્પણ કરી રહ્યા છે એથી હવે ગુજરાતી રંગભૂમિ સાચે જ રળિયાત બનતી હોય તેમ લાગે છે.

'સગપણ એક ઉખાણું'થી દિગ્દર્શક નિમેષ દેસાઈ સાથે રમેશનું નવું સગપણ બંધાયું. પરિણામે નિમેષે સૌરાષ્ટ્રની તળપદી સંસ્કૃતિ જીવંત કરી આપે તેવું ભાતીગળ નાટક લખી આપવા રમેશ પારેખ પાસે અધિકારપૂર્વક ટહેલ નાખી. આ સર્જકના ચિત્તમાં ઝવેરચંદ મેઘાણીની 'ઓળીપો' વાર્તા તો રમતી હતી. (થોડાંક વર્ષો પહેલાં ભારતીય ટૂંકી વાર્તાને ટી.વી. પ્લેમાં ઢાળતી 'કથા' સિરિયલમાં 'ઓળીપો' વાર્તા સચોટ નિરૂપણ પામેલી તેનું અત્રે સુખદ સ્મરણ થાય છે.) રમેશે તેને પોતાની રીતે નાટ્યપિંડ આપવા સ્વાધ્યાય આદર્યો. મેર અને આયર સમાજ, તેમની સંસ્કૃતિ, માન્યતાઓ, રીતિરિવાજો, બોલી વગેરે અંગે તેમણે લાઈબ્રેરીમાં પુસ્તકો ઉથલાવ્યાં. ડૉ. જયેન્દ્ર કારિયા જેવા મિત્ર પાસે વિસ્તૃત જાતમાહિતી માંગી, ચિત્રકાર શ્રી અરિસિંહ રાણાએ મેર જાતિનાં વસ્ત્રાલંકારોના સ્કેચિઝ દોરી મોકલ્યા, અને આમ મંથન, મથામણ અને સંશોધનના પરિપાક રૂપે સર્જક ફૂંકે 'સૂરજને પડછાયો હોય' ત્રિઅંકી નાટકનું અવતરણ થયું.

ટૂંકી વાર્તા એક સબળ સંવેદનક્ષણને કંડારનું નાજુક સ્વરૂપ હોવાથી મેઘાણીએ 'ઓળીપો'માં નાયિકા રૂપીના પ્રણયની ધીંગામસ્તીના ધસમસતા પ્રવાહનું અને તેના કરુણાંતનું સ-રસ આલેખન કર્યું છે. નાયિકાકેન્દ્રી વાર્તા હોવાથી તેમાં નથુ કે તેના માવતરના ચરિત્રરંગોને પૂરવાનો અવકાશ નથી રહ્યો. રૂપી-નથુનું નાટકમાં ઢેલી-રણમલમાં રૂપાંતર થાય છે, બપોદર ગામ અને પોરબંદર પંથકના સ્થળવિશેષો ઝિલાય છે, નાયિકાની ખોરડાને શણગારવાની રઢ અહીં પણ વર્તાય છે વગેરે આરંભની ક્ષણોને બાદ કરતાં 'સૂરજને પડછાયો હોય' દીર્ઘ નાટક મેર-આયરના લોહિયાળ સંઘર્ષોને કારણે નાયક-નાયિકાના મનપ્રદેશને સ્વપ્ન દૃશ્યોથી ખીલવવાની તરકીબને કારણે, વેજો-કારી જેવા ચિંતકકોટિના મૂઠી ઊંચેરા માનવીઓને કારણે અને વિશેષ તો કવિના બળુકા ભાષાકર્મ તથા રંગભૂમિને ઉપકારક એવી નાટ્યપ્રયુક્તિઓને કારણે સૌરાષ્ટ્રના તળપ્રદેશનું લાક્ષણિક નાટક બને છે.

ત્રણ અંક અને સાત દૃશ્યોમાં વહેંચાયેલું આ નાટક સાદ્યંત કરુણરસના પ્રવાહમાં પાંગરે છે. તેમાં પારેવા જેવી પ્રીતકૂંપળ અકાળે કેવી રીતે મૂરઝાય છે તેનું ક્રમિક નાટ્યાત્મક આલેખન છે. નાટ્યકારે કાળવાણી, અપશુકનો વગેરેનો બોલકો લાગે તેવો વિનિયોગ કરી પ્રેક્ષકોને ભાવિ ઘટનાઓ અંગે તૈયાર કરી દીધા છે. તેથી નાટકમાં શું બનવાનું છે તેનું કુતૂહલ રહેતું જ નથી. નાટ્યકાર રમેશ પારેખને પણ મેર-આયરના વર્ષોજૂના ચાલી આવતા ધીંગાણાના બાહ્ય આલેખનમાં રસ નથી પણ પાત્રોના ચિત્તમાં સત્-અસત્, શિવ-અશિવ વચ્ચે ચાલતા આંતરિક ઘમસાણના આલેખનમાં રસ છે. પ્રથમ અંકમાં, માટી ખોદવા ગયેલી ઢેલી સાથે કશું અજુગતું બન્યું નથી ને, એની લ્હાયમાં મેર રણમલ ઘેર દોડી આવે છે અને પછી બંને વચ્ચે ખેલાય છે પ્રણયફાગ. અહીં રમેશનું કવિકર્મ ખીલી ઊઠે છે. પ્રેમઘેલો રણમલ ધરતી પરના રાજકુંવર રાયસંગ અને સ્વર્ગની અપ્સરા રંભાના પ્રેમલગ્નની વાત માંડે છે. રાજાના પેટમાં આ વાત ખદબદતી હોવાથી છેવટે જંગલમાં ખાડો ખોદી, તેમાં મોઢું ઘાલી, ગુપ્ત વાતને જોરશોરથી ઠાલવી, ખાડો પૂરી દે છે. પછી તો લાંબે ગાળે ત્યાં કાંટા, મોટા વાંસ, લીલુંછમ જંગલ ઊગે છે. વાંસમાંથી વાંસળીઓ બને છે. વાંસળીમાં ફૂંક મારતાં કુંવરની વાત ચારે દિશામાં પ્રસરે છે, 'હું અપસરાને અતિઘણાં હેત કરું

નાટ્યકારે ભાવિ અમંગલ પ્રસંગોનો નિર્દેશ કરી દીધો છે. ઓરડામાંથી બહાર આવતાં રણમલનું માથું પડાળી સાથે ભટકાય છે, તેના ગળામાંનો રામદે પીરનો સુરક્ષાકવચ જેવો દોરો નહાતાં નહાતાં તૂટી ગયો છે. આથી વહેમીલા વેજાનું માન રાખવા રણમલ ખેતરમાં જવાનું માંડી વાળે છે. જામીન પર છૂટેલો રાણો રણમલ સાથેનો હિસાબ પતાવવા સાથીઓ સાથે મારક હથિયારો સહિત ગોકીરો કરતો પ્રવેશે છે. ઘરમાં જ બંને વચ્ચે ધીંગાણું મંડાય છે. રાની પશુઓના ટોળા વચ્ચે ઘેરાયેલા રણમલને બચાવવા ઢેલી રણમલની ઢાલ બનીને ઊભી રહે છે. રાણો ક્રોધાવેશમાં ઢેલી પર છરીના ઉપરાછાપરી ઘા કરી તેને મારી નાખે છે, રણમલને અધમૂઓ કરી નાખે છે અને આસુરી અટ્ટહાસ્ય સાથે ભાગી જાય છે. રણમલ તો સગર્ભા ઢેલીની હત્યા થતાં વાયુની નાનકડી લહેરખીમાંથી વાવાઝોડું બની હિસાબ પતાવવા બહારવટે નીકળી પડે છે, તો ખુદ વેજો પણ હવે કાળિયા ઠાકર સામે બહારવટે ચઢે છે. અત્યારસુધી તો વેજો આપત્તિના પરિતાપમાં ફરિયાદી બની કાળિયા ઠાકરને વીનવણી કરતો હતો, દયાની ભીખ માગતો હતો પણ હવે, શ્રદ્ધાના સર્વ સેતુ તૂટી પડતાં, ન્યાયાધીશને જ – કાળિયા ઠાકરને જ – આરોપીના પાંજરામાં મૂકી કેવા વેધક સવાલો પૂછે છે –

વેજો : જો આ પડી છે ચત્તીપાટ, લોહીના પાટોડામાં મારી ઢેલી, મારો ઘડપણનો મોભ! એને બદલે મારી દોરી કેમ નો ખેંચી લીધી? મારો અંતકાળ શું કામ અભડાવ્યો? આ ગાભરુ પારેવડીને મોતનાં તેડાં શું કરવા મોકલ્યાં? એનો શું ગુનો હતો કે આમ કમોતે મરવાની ભૂંડી સજા દીધી? એની કૂખે હજી એક જ કૂંપળ ફૂટી તિયાં આખા અખોવનનો કચ્ચરઘાણ કાઢી નાખ્યો? જેણે તારી આ ગંધારી દુનિયામાં પગેય ન્હોતો મેલ્યો ઈ કળીને કાચેકાચી ટચકાવી નાખી? આ પડી તારી ઉત્તરા ને એના મરેલા ગરભનો લોચો. કર્ય એને સજીવન ને રાખ્ય તારું બિરદ. (પૃ. ૧૦૧).

સાગરનાં ચઢતાં મોજાંની જેમ આરોહલયમાં મુકાયેલી પ્રશ્નાવલી તખ્તા પર પાત્રમુખે ઉચ્ચારાતી હશે ત્યારે પ્રેક્ષકચિત્ત પર કેવી પ્રભાવક અસર ઊભી કરતી હશે!

રમેશ પારેખે નાટકના કેન્દ્રસ્થ પાત્ર વેજાના આલેખનમાં આડો આંક વાળી દીધો છે. બહારથી પહાડ જેવો મજબૂત પણ અંદરથી માખણ જેવો ઋજુ અને મુલાયમ, રૂપવંતી ગુણવંતી કારી જેવી હલેતી મેરાણીને પત્ની તરીકે પામનારો બડભાગી પણ કાચી વયે જુવાનજોધ દીકરાની હત્યા થતાં મેરકુટુંબની વેરપરંપરાથી ઊફરો થઈ પ્રેમના પંથે ચાલનારો અલગારી પ્રવાસી, એકાંતે ભજનમસ્તીમાં કે કાળિયા ઠાકર સાથેના સત્સંગમાં જ્ઞાનડૂબકી મારનારો ભક્ત એવો અંધ વેજો મેરઆયર કોમના લોકો કરતાં વધુ દૂરનું સમજભર્યું જોઈ શકે છે. તત્ત્વજ્ઞાનની અટારીએ બેઠો બેઠો સર્વને જ્ઞાનની લ્હાણી કરતો વેજો ખુદ પોતાને પણ ટપારે છે, 'મુંને જો! હું ય ગનાન ચાટ્યા કરું છ! ઈ મારું હરણચાટ! જો જે, એક દિ' મારું ગનાન જ મુને મારશે!' (પૃ. ૫૨)

પ્રેમનો સત્‌નો શુભનો પૂજારી એવો વેજો બે કોમના લોહિયાળ સંઘર્ષમાં નિર્દોષ નિષ્કપટ એવા ખીમો, લખમણ, લાખી, ઢેલી જેવાં પ્રેમપૂર્ણ પાત્રોનું બલિદાન લેવાય છે અને પોતે વિના વાંકે નિર્વંશ રહેવાની સજા ભોગવે છે ત્યારે યુયુત્સુ બની ઈશ્વર સામે જંગે ચઢે છે. આસ્તિક વેજાનો નિયતિ અને નિયંતા સામેનો ઉદ્રેકપૂર્વકનો બળવો કેવો પ્રતીતિકર લાગે છે! વેજાના પારસમણિસંગે સમજુ અને શાણી બનેલી સંવેદનશીલ કારી કે પ્રેમ અને ત્યાગની મૂર્તિ ઢેલી જેવાં પ્રધાન પાત્રોની સાથે અન્ય પાત્રોની રેખાઓ પણ જીવંત બનીને નિરૂપાઈ છે. નાટકમાં આવતું સંતોકનું પાત્ર કરુણના ઘેરા રંગોમાંથી તાણમુક્તિ આણવા માટે પ્રયોજાયેલું હળવું પાત્ર નથી, ભાવિ બનાવો સાથે તંતુ જોડી આપનારું કાર્યસાધક પાત્ર છે. તેની વિશિષ્ટ ખાસિયતો (મેનરીઝમ)ને કારણે અન્ય પાત્રો કરતાં તે નોખું અને નખરાળું પાત્ર બન્યું છે. લેલાંના ટોળાની જેમ તેં-તેં-તેં કરીને સમગ્ર તખ્તો ગજવી નાખનાર આ બટકબોલું પાત્ર ગામનું જીવતુંજાગતું અખબાર બનીને નાનીમોટી વાતો કહેતી જાય, 'ભરી દે બોઘરાણું' જેવું તકિયાકલામ વાક્ય વાપરીને સૌને હસાવતી જાય, જવાની તૈયારી કરે અને કશુંક યાદ આવતાં પાછી આવે એવું બે-ત્રણવાર દર્શાવી તેની રીતભાતથી હળવું વાતાવરણ સર્જતી જાય અને ડગલે ને પગલે પતિ હોથાને ખોડું, મારકણું, ખાઉધરું, માવડિયું ઢોર જેવા અનેક અપશબ્દોથી નવાજતી જાય અને છતાંય પતિપ્રેમનો અણસારો આપતી જાય, 'ક્યારેક ક્યારેક રોયો વહાલેય કરે છે!' નાટકમાં ઢેલી-રણમલનો ધસમસતા ધોધ સમો દામ્પત્યપ્રેમ, કારી વેજોનો શાંત સરોવર સમો દામ્પત્યપ્રેમ તો સંતોક-હોથીનો અકળ દામ્પત્યપ્રેમ જોડાજોડ મૂકી – મુખ્ય કરુણરસની પછવાડે પ્રણયભાવનાને ગૂંફિત કરી છે. સંતોક તેની વ્હાલી ભૂતડી ભેંસનું જે વર્ણન

કરે છે તેમાં ઉચિત ક્રિયાદો અને રવાનુકારી શબ્દોના કારણે હાસ્યરસ કેવો નિષ્પન્ન થાય છે!

સંતોક : એ ઊભી મૂઈ તનકારા કરતી! એને શું થવાનું? ઈ વાલામૂઈ તો સૂંડલી એક કપાસિયા બટકાવી ગૈ, પાલી એક ખોળ ભચૈડી ગૈ, તણ્ય તગારાં પાણી પી ગઈ! ઉપરથી પૂછડું હલાવી હલાવીને શરણાઈ જેવું રણકે છ ને પટપટ પોદળા કરે છ, નભ્ભાઈ! (પૃ. ૮૯)

નાટ્યકારે આયર હોદો અને હોથી સૂચિત પાત્રો હોવા છતાં અન્ય પાત્રોનાં વર્ણનો દ્વારા તેમનાં કેવાં શબ્દચિત્રો તાદશ્ય કર્યાં છે, 'સાપના ભારા'માંનાં સૂચિત પાત્રોની યાદ આવી જાય તે રીતે! આ નાટ્યકારની લેખિનીનો મહિમા છે.

'સૂરજને પડછાયો હોય' નાટકનું રચનાશિલ્પ સુશ્લિષ્ટ તંતોતંત વસ્તુસંકલનાને કારણે, આવશ્યક એટલાં જ પાત્રોના કરકસરિયા વિનિયોગને કારણે, સ્વપ્નદશ્યો-ગીતો-કાળવાણીના પુનરાવર્તનને કારણે અને વિશેષ તો પંથકની સ્થાનિક અસ્મિતાને બળુકા અર્થવ્યંજનાસભર બોલીપ્રયોગથી જીવંત કરી આપવાની શૈલીને કારણે રમણીય બન્યું છે. 'ચકલી માથે વીજળી પડી', 'ભરુંહાની ભેંશે પાડો જણ્યો' 'કીડીને કોશનો ડામ' 'અંતરની આંટિયું પડી' 'રીંગણી માથે હીમ પડ્યું' 'મૂછ લજવી' 'જીભમાં ભડકો મેલું' જેવા રૂઢિપ્રયોગો અને કહેવતોના સાદ્યંત પણ સ્વાભાવિક પ્રયોગોને કારણે; તો ઘેલસફ્ફી, ભડવાઈ, હીજડો, મા પૈણે જેવા અપશબ્દોને સમાવિષ્ટ કરવાથી બરડા પંથકની સમગ્ર ધીંગી સૃષ્ટિ તેનાં સૌંદર્યસ્થાનો સમેત કેવી ઊભરી આવી છે! અલબત્ત, 'ગધેડાને તાવ આવે એવી વાતું' 'પડ્યો પોદળો ચપટી ધૂળ ઉપાડે' જેવી કહેવતોનાં પુનરાવર્તનો કલેશકર લાગે છે.

નાટ્યકાર રમેશ પારેખે મેરબોલીના અલ્પપરિચિત શબ્દોને સાવધાનીપૂર્વક ટાળ્યા છે તેના કારણે મારા જેવા મધ્યગુજરાતના ભાવકને પણ પ્રત્યાયનના કોઈ પ્રશ્ન નડતા નથી. પ્રસ્તાવનામાં સંશોધક નરોત્તમ પલાણે કેટલાક માહિતીદોષ અંગે ધ્યાન દોર્યું છે તો દિગ્દર્શક શૈલેષ ટેવાણીએ મંચનસંદર્ભે કેટલાંક સૂચનો કર્યાં છે. તેમ છતાં બંને ઉત્તમ ટ્રેજેડી અંગે પોતાનો હરખ વ્યક્ત કરતાં સ્પષ્ટ કહે છે કે, તેથી આસ્વાદના કોઈ પ્રશ્નો નડતા નથી. નાટકમાં ઢેલી તેના સસરાને 'મામા' અને સાસુને 'ફૂઈ' તરીકે સંબોધે છે તેના સંદર્ભમાં શ્રી પલાણ 'મેરકોમમાં મામા-ફૂઈનાં પરણે તે સામાજિક રિવાજ' (પૃ. ૭). છે, એમ જણાવે છે તો શ્રી ટેવાણી 'સૌરાષ્ટ્રની મહેર કોમમાં સસરાને 'મામા' અને સાસુને 'ફૂઈ' કહે છે.' (પૃ. ૧૧). એમ જણાવે છે. આ કોમના રીતરિવાજોથી અપરિચિત એવા વાચકોને પ્રશ્ન થાય કે વેજો-કારી મામોફૂઈનાં હતાં અને પરણ્યાં માટે ઢેલી આ રીતે સંબોધે છે કે પછી સાસુ-સસરાને આ રીતે સંબોધવાની પરંપરા હોવાથી આમ બન્યું છે? આ પ્રશ્ન બંને વિદ્વાન મિત્રો ઉપર જ છોડી દઈએ.

ગીત-સંગીત-નૃત્યુમઢ્યું ટોટલ થિયેટરનું નાટક સાહિત્યિક સુગંધથી મઘમઘતું હોય તેમ હંમેશાં બનતું નથી. (રસિકલાલ પરીખનું 'મેનાગુજરી' તરત યાદ આવી જાય.) કવિનાટ્યકાર રમેશ પારેખે રંગભૂમિ અને સાહિત્ય બંનેને સંતપર્ક બને એવું મેર-આયરના સાંસ્કૃતિક પરિવેશને કંડારતું અનોખું ટ્રેજેડી નાટક આપી નૂતન દિશા ખોલી આપી છે.

વાહ રે અમેરિકા – તુલસીભાઈ પટેલ	**ભાવક અને ભોમિયો એક જ કલમે**
પ્ર. લેખક, ૧, ઉદયનગર, મહેસાણા, ૨૦૦૧, ડે. ૩૨૦, રૂ. ૧૨૫.	**રજનીકુમાર પંડ્યા**

પ્રવાસવર્ણનનાં પુસ્તકો હવે એટલાં બધાં પ્રગટ થાય છે કે એ બધાંને એક જ ખાનામાં મૂકી શકાય તેમ નથી. કારણકે એવાં પુસ્તકોના આલેખકોનો ઉપક્રમ એક હોતો નથી. કેટલાંક નર્યાં માહિતીલક્ષી હોય છે તો કેટલાંક આસ્વાદલક્ષી, તો કેટલાંક એ બન્ને ઉપક્રમોના પ્રમાણસર મિશ્રણની નીપજ હોય છે. અમુક માત્ર સ્વૈરવિહારીની રસળતી કલમે લખાયાં હોય છે. એમાં માહિતીઓ માત્ર પરિચયની કક્ષાએ હોય છે. અને એ પણ કેવળ આડપેદાશ હોય છે. સાહિત્યતત્ત્વની રીતે સમૃદ્ધ પણ એમાંથી ભોમિયો શોધવાનો પ્રયત્ન કરનાર નિરાશ થાય. બેશક આવાં પુસ્તકો આપણા ગુજરાતી

સાહિત્યમાં વિપુલ પ્રમાણમાં છે. ગોંડલનાં મહારાણી નંદકુવરબાએ વીસમી સદીની શરૂઆતમાં પોતાના વિશ્વપ્રવાસને આવરી લેતું સરસ પુસ્તક 'ગોમંડળ પરિક્રમા' આપેલું એ પછીનાં સો વરસમાં આપણને ઉત્તરોત્તર ચડિયાતાં પુસ્તકો મળતાં રહ્યાં છે.

પ્રમાણની રીતે જોઈએ તો આ બધામાં અમેરિકાના પ્રવાસ ઉપરનાં પુસ્તકો કંઈક વધુ સંખ્યામાં છે. કારણ એ કે બીજા કોઈપણ દેશ કરતાં વધુ ભારતીઓ અમેરિકામાં જઈ વસ્યા છે અને એના અનુષંગે ભારતમાં રહેનારા ભારતીયોને ત્યાં આવન-જાવનના અવસરો વિશેષ પ્રમાણમાં ઊભા થાય છે. વળી એ શ્રી-સમૃદ્ધ દેશમાં પ્રવાસ-પર્યટન, આનંદ પ્રમોદ-સહેલગાહનાં સ્થળો પણ ઘણાં છે અને પ્રવાસની સુવિધાઓ પણ પુષ્કળ છે. અને આમ છતાં પણ વિસ્મય અને જિજ્ઞાસાથી છલકતા કોઈપણ પ્રવાસી માટે ત્યાં વણખૂટ સામગ્રી છે.

તુલસીભાઈ પટેલે બાળઘડતર, શિક્ષણ, સમાજ, ચિંતન તથા સાહિત્ય-વિવેચનને લગતાં પંદરેક જેટલાં પુસ્તકો પણ આપ્યાં છે. 'વાહ રે અમેરિકા!' એ તેમનું અમેરિકાના પ્રવાસનું વર્ણન કરતું એક અલગ જ પ્રકારનું પુસ્તક છે. શીર્ષકમાંના 'વાહ રે' શબ્દમાં કટાક્ષનો કાકુ વરતાય છે. એટલે સ્વાભાવિક રીતે જ એમનો અમેરિકાને જોવાનો દૃષ્ટિકોણ ટીકાલક્ષી હશે એવી ધારણા પુસ્તકમાં પ્રવેશતાં પહેલાં જ બંધાય છે. આપણો સામાન્ય અનુભવ પણ કંઈક એવો જ રહ્યો છે. બહુધા અમેરિકા વિશે લખનાર તક મળે ત્યાં એના વિશે નકારાત્મક લખવાનું ચૂકતો નથી. પોતે એના પ્રભાવમાં આવી ગયો નથી એમ બતાવવાની માનસિકતા એમાં છતી થાય છે.

પણ પ્રાસ્તાવિકમાં જ તુલસીભાઈએ, પોતાના ચિત્તમાં એવું કંઈ નથી એવી સ્પષ્ટતા કરી છે. એમણે લખ્યું છે : 'નવીનતા (મારા) અભિગમની છે. મારો અભિગમ તટસ્થ નિરીક્ષણનો રહ્યો છે. અંગત માન્યતાઓ બાજુ પર રાખીને યથાર્થ લખવું, આપણે કોઈ અભિપ્રાય આપવો નહીં. જો કે અભિપ્રાય ન આપવાનું સંપૂર્ણ શક્ય નથી. એટલે ક્યાંક અભિપ્રાય આવી ગયો હોય તો વાચકે એની સાથે સંમત થવું ફરજિયાત નથી.'

અને 'વાહ રે' શબ્દનો ખુલાસો પણ પહેલા જ પ્રકરણમાં સાંપડે છે. લેખક લખે છે : 'આ એક લાક્ષણિક દેશ છે. એમાં અનેક વિશેષતાઓ છે. અનેક વિરોધાભાસો છે. અનેક વિચિત્રતાઓ છે. આ બધું જોઈને આપણા મોઢામાંથી ઉદ્ગાર સરી પડે છે : વાહ રે અમેરિકા!'

લેખકે એકસો એક દિવસ સુધી અમેરિકામાં યથાસંભવ પરિભ્રમણ કર્યું. અને જોવા જેવાં અનેક સ્થળો જોયાં. પણ જે કંઈ જોયું તેના આલેખનમાં તેમણે એક ચોક્કસ ઉપક્રમ રાખ્યો છે. જોયેલાનું માત્ર છબીકારની રીતિએ વર્ણન આપવાનું તેમને મંજૂર નથી. તેથી તેમણે જરૂરી હોય તેટલી જે તે સ્થળની ઐતિહાસિક તેમ જ ભૌગોલિક વિગતો પણ આપી છે. પ્રારંભમાં જ તેમણે અમેરિકાની ભૂગોળ, ઇતિહાસ અને બંધારણ અને શાસન-પરંપરાની થોડી ઝલક આપી છે. પુસ્તકવાચનની પૂર્વભૂમિકા લેખે આ એક ઉપયોગી ચેષ્ટા સાબિત થાય છે. આવી હકીકતોનું આલેખન શુષ્ક બની જવા સંભવ રહેતો હોય છે. પરંતુ લેખકની સાદી, સરળ છતાં વ્યંજનાત્મક ભાષાશૈલીને કારણે એવી વાતો પણ રોચક બની રહી છે. ઉચિત તો એ પણ થયું છે કે તેમણે પહેલા નહીં પણ બીજા પ્રકરણમાં આ વિગતો આલેખી છે. પહેલા પ્રકરણમાં તો પ્રવાસની તાલાવેલી અને હવાઈપ્રવાસનું જ વર્ણન છે. અને એમાં જ કસ્ટમની વિધિ, હવાઈમથક પર પતાવવાની વિધિઓ અને સમયક્ષેપની થોડી માહિતી આવી જાય છે. સમયક્ષેપની વાત કરતી વેળા સમયની બાબતમાં ભારત (સ્થૂળ રીતે અલબત્ત) અમેરિકા કરતાં આગળ છે એ વાત જણાવતાં જણાવતાં 'કમ સે કમ સમયની બાબતમાં તો મારી માતૃભૂમિ આગળ છે' એવું હળવું વ્યંગવાક્ય પણ તેમણે મૂકી દીધું છે. વાંચનારને સહેજે મરકલું આવી જાય છે.

વાસ્તવમાં અમેરિકાદર્શન શરૂ થાય છે ત્રીજા પ્રકરણથી. 'કેમ કેવું લાગ્યું અમેરિકા?' નામના પ્રકરણમાં એ દેશમાં પોતે ગાળેલા પહેલા દિવસની વાત કરતાં કરતાં લેખકે ત્યાં વસતા આપણા ગુજરાતીઓની જીવનચર્યા-દિનચર્યા આલેખી છે. અને એની સમાંતરે ભારતમાંની આપણી જીવનચર્યાને સંદર્ભબિંદુ રૂપે સ્થાપીને જે કંઈ વિરોધાભાસો, વૈચિત્ર્યો કે નવીનતા જોવા મળે છે તેનું નિરીક્ષણ પીરસ્યું છે. આપણા પ્રોવીઝન સ્ટોર્સ અને ત્યાંના ગ્રોસરી સ્ટોર્સ વચ્ચેનો તફાવત ઝીણી ઝીણી વિગતોના વર્ણન દ્વારા ઉપસાવી આપ્યો છે. કોઈપણ ગુજરાતીને ત્યાં જઇને જે પ્રશ્નો મનમાં જાગે છે તેના જવાબો સિફતથી એમાં વણી લીધા છે.

આ પ્રકારનાં વર્ણનોના આલેખકે એ સમજી લેવું ઘટે

કે વિસ્મય, જિજ્ઞાસા અને કંઈક અંશે કુતુહલ એ ત્રણે એના માટે માહિતી અને આનંદના ઉત્ખન માટેનાં ઓજાર છે. પણ એ બધાની પાછળ જો નરી મુગ્ધતા જ કામ કરતી હોય તો એ ઉત્ખનન, એટલે કે વિગતોની પ્રાપ્તિ, એ વિગતો સાચી હોય તો પણ, હાસ્યાસ્પદ જ બને છે. નામ આપવાની લાલચ રોકીને અહીં એક વિખ્યાત લેખકનો દાખલો આપું તો એ લેખકે 'ડીઝનીલેન્ડ (કેલિફોર્નિયા)ના વર્ણનમાં લખ્યું હતું કે 'સી પાઈરેટ્સ' (દરિયાઈ ચાંચિયા)ની રમત જોઈને એમની કુંડલિની જાગ્રત થઈ હતી કારણકે અમેરિકનોની યોજના જ દર્શકોને આધ્યાત્મિક અનુભવ કરાવવાની હતી.'

સદ્‌ભાગ્યે આ લેખક એવા મૌગ્ધ્યથી દૂર રહ્યા છે. એમણે પ્રામાણિકતા, મદદ કરવાની વૃત્તિ, બેનમૂન સ્વચ્છતા, માર્ગોની અદ્‌ભુત વ્યવસ્થા અને આયોજન – એવી બધી હકીકતોનાં વર્ણનો કરતી વેળા અહોભાવિત થયા વગર તાટસ્થ્યપૂર્વક એની વાત કરી છે ને એમ છતાં એની અસામાન્યતા પણ બરાબર દર્શાવી છે. અલબત્ત જરૂર હોય ત્યાં એ બધાની પડછે લેખકનું ચિંતન ચાલ્યું આવે છે અને એ ચિંતન પણ કોઈ ધાર્મિક કે આધ્યાત્મિક રંગનું નથી, સાંપ્રતકાલીન સમસ્યાઓનું છે. કેટલાંક ઉદાહરણ તરીકે ગુજરાતી ભાષા-સાહિત્ય અને એના ભાવી અંગે અમેરિકામાં આપણા લોકો વચ્ચે શી પરિસ્થિતિ પ્રવર્તે છે તેનું લગભગ આખું પાનું ભરીને વિશદ ચિંતન છે (પૃ. ૨૧૬). આવી જ ચિંતનકંડિકાઓ દ્વારા જરા પણ એકેડેમિક કે શુષ્ક થયા વગર ત્યાંના ભણતર વિશે (પ્રકરણ : ૧૫) યુવાની અને સેક્સ વિશે(પ્રકરણ :૧૬) સાહિત્ય સંગીત કલા (પ્રકરણ : ૧૫) વડિલોની વ્યથાકથા (પ્ર. ૧૯) અને ધર્મ (પ્રકરણ :૨૦) વિશે લેખકે પ્રવાસના પોતાના અનુભવથી પૃથક રીતે નહીં પણ તેમાં સમરસ હોય તે રીતે ચર્ચા કરી છે.

લેખકનો ઊંઝા જોડણી પરત્વે કાંઈક વિશેષ પક્ષપાત છે તેથી તેમણે આખું એક પ્રકરણ :૧૯ ઊંઝા જોડણીમાં છાપ્યું છે એનું શીર્ષક પણ 'ભાશાને શું વળગે ભૂર' રાખ્યું છે. અમેરિકામાં આપણા લોકો પત્રવ્યવહાર, રોજિંદી વાતચીત, ભાષણ વગેરેમાં જે ભાષા પ્રયોજે છે તેની જાણકારી આપી છે ને એને વિશે કેટલીક ઉપયોગી વિચારણા પણ કરી છે.

ડિઝનીવર્લ્ડ, યુનિવર્સલ સ્ટુડિયો, ફ્લોરિડા, ઇન્ડિઆના, ગેલ્વેસ્ટન, શિકાગો વગેરેનાં તાદશ્ય વર્ણનો બહુ જીવંત છે. વાચકને લેખકની સાથે સાથે જ ફરતા હોવાનો અનુભવ કરાવે તે પ્રકારની ભાષાશૈલી નીપજી આવી છે. સમગ્રતયા માત્ર ભાષાશૈલી અને સામર્થ્યની રીતે વિચારતાં પણ પુસ્તક સંપૂર્ણપણે સાહિત્યરંગી છે. અલબત્ત એમાં રંજકતા ભેળવવા અવારનવાર કાવ્યપંક્તિઓ ટાંકી છે. ક્યાંક બૌદ્ધિક ટુચકાનો પણ સમાવેશ થયો છે. લેખકની સંગીતની રસ-રુચિનો પરિચય પણ ગાયક જગજિતસિંહવાળા પ્રકરણમાં થાય છે તો એમની છીછરાપણા પરત્વેની અરુચિ પણ સલમાનખાનના કાર્યક્રમના વર્ણનમાં થાય છે.

'હું તો બસ ફરવા આવ્યો છું.' શીર્ષકના પ્રકરણમાં લેખકની સૌંદર્યલુબ્ધ અને અલગારી પ્રકૃતિનો અણસાર મળે છે – ભ્રમણપ્રિયતા એ તેમનો એક આગંતુક તરીકેનો વિશેષ છે. નહિંતર સામાન્યતયા અમુક વયથી વધુનો આગંતુક શ્રમ માગી લે તેવું ભ્રમણ ટાળે છે. છેલ્લાં વાક્યો 'આંખો ઘેરાય છે. બહુ થયું– ચાલ જીવ, હવે જરા જંપી જા' શબ્દો લેખકનો ભાવુક નિર્વેદ વ્યક્ત કરે છે.

ભાષાકીય ભૂલો તરફ લેખકનું લક્ષ દોરવું રહ્યું. ક્યાંક વિગતદોષ પણ છે. 'અમેરિકામાં ડિપાર્ટમેંટલ સ્ટોરને ગ્રોસરી સ્ટોર કહે છે.' એ વિધાન સાચું નથી. ગઝલ-સંધ્યાના વર્ણન (પૃ. ૨૧૩)માં શૈલેશ દેસાઈ અને નીતા દવે ગુજરાતથી પધાર્યાં એમ લખ્યું છે તે બરાબર નથી. એ દંપતી વર્ષોથી કેનેડા રહે છે. ભાષાકીય ક્ષતિઓમાં 'કમાવા' માટેની જગ્યાએ 'કમાવવા' કે 'જોડાવા'ની જગ્યાએ 'જોડાવવા' (પૃ. ૧૪૮) જેવી ખૂંચે છે. વ્યક્તિચિત્રો આ પુસ્તકમાં ઘણાં સુંદર અને વિપુલ પ્રમાણમાં મળે છે, પણ ભૂતપ્રેતને બોલાવવાનો ધંધો લઈને બેઠેલા પ્રો. કાર્તિક ત્રિવેદીના વ્યક્તિચિત્રમાં વૃથા અને અંધ અહોભાવ જોવા મળે છે. સળગતી આગના ઊડતા પડછાયા (પૃ. ૨૧૦) એ શ્રી કાર્તિક ત્રિવેદીની કલાયાત્રાનું પુસ્તક નથી જ. એ તો લોક પરલોકની વાહિયાત અંધશ્રદ્ધા ભરેલી વાતોથી ભરપૂર એવું એમનું આત્મકથન છે. પ્રવાસ દરમિયાન અનેક લોકોએ આતિથ્ય કર્યું હોય, ભેટ-સોગાદોથી નવાજ્યા હોય યા અનેક સગવડો પૂરી પાડી હોય, પણ તેના ફળસ્વરૂપ તેમજ અતિશયોક્તિભર્યા ઊજળા રંગોભર્યા પરિચયો આપવા તે તટસ્થ. પ્રૌઢ, લેખકની કલમમાં પ્રદૂષણનો ઇશારો કરે છે.

આ પુસ્તકને નર્યા પ્રવાસ વર્ણનના પુસ્તકના લેબલ નીચે મૂકવું યોગ્ય નથી. ભોમિયા સાથે ભાવક બનેલા લેખકનું આ એક મૂલ્યવાન પ્રદાન છે. એને વર્ણન કરતાં દર્શનના ખાનામાં મૂકવું વધુ યોગ્ય છે.

ગુજરાતી અને મરાઠી સામાજિક નાટકો
(૧૮૫૦-૧૯૦૦) – જગદીશ દવે

પ્ર. લેખક. વસંત પ્રકાશન, અમદાવાદ, ૨૦૦૦. ડે. ૫૨૦, રૂ. ૩૫૦.

અભિનવ અને અભિનંદનીય આરંભ

મહેશ ચંપકલાલ

ગુજરાતી અને મરાઠી રંગભૂમિ મુંબઈમાં સમાંતરે વિકાસ પામી છે એટલું જ નહીં અંગ્રેજી, ઉર્દૂ અને પારસી રંગભૂમિની અસરો પણ ઓછાવત્તા પ્રમાણમાં બંનેએ ઝીલી છે. બંને ભાષાઓમાં 'નાટક રંગભૂમિને ઘડે અને રંગભૂમિ નાટકને ઘડે' એવી સમાન પરિસ્થિતિ પ્રવર્તે છે તેમ છતાં ગુજરાતી અને મરાઠી રંગભૂમિ અને તેનાં નાટકોનો તુલનાત્મક અભ્યાસ જવલ્લે જ થયો છે. પૂનાના અધ્યાપક પ્ર. રા. ભૂપતકરે મરાઠી અને હિંદી ઐતિહાસિક નાટકોનું તુલનાત્મક અધ્યયન કર્યું છે. તો ડૉ. રણધીર ઉપાધ્યાયે ગુજરાતી અને હિંદી નાટકોનો તુલનાત્મક અભ્યાસ કર્યો છે. ડૉ. અજ્ઞાતે અર્વાચીન હિંદી, ગુજરાતી, મરાઠી અને બંગાળી રંગભૂમિને એક સાથે મૂલવવાનો સ્તુત્ય પ્રયાસ કર્યો છે. આમ છતાં આપણે ત્યાં ભગિની ભાષાઓનાં નાટકો અને રંગભૂમિને તુલનાત્મક રીતે અવલોકવાનો ભાગ્યે જ કોઈ પ્રયાસ થયો છે. તેવે સમયે 'ગુજરાતી અને મરાઠી સામાજિક નાટકો : એક તુલનાત્મક અધ્યયન' નામના આ મહાનિબંધનું પ્રકાશન અનેક રીતે આવકારદાયક ઘટના બની રહે છે.

ઈ. ૧૯૫૦થી ૧૯૮૪ સુધી ગુજરાત અને મહારાષ્ટ્રની વિવિધ કૉલેજોમાં કાર્ય કર્યા પછી લંડનમાં સ્થાયી વસવાટ કરી હાલ ત્યાંની યુનિવર્સિટીની સ્કૂલ ઑફ ઑરિયેન્ટલ ઍન્ડ આફ્રિકન સ્ટડીઝના લેંગ્વેજ સેન્ટરમાં ગુજરાતીના ખંડ સમયના અધ્યાપક તરીકે સેવાઓ આપી રહેલા જગદીશ દવેએ પોતાના આ અભ્યાસગ્રંથમાં ઈ. ૧૮૫૦થી ૧૯૦૦ના સમયગાળામાં પ્રકાશિત થયેલાં ગુજરાતી અને મરાઠી સામાજિક નાટકોને એક નવા પરિપ્રેક્ષ્યમાં તપાસી આ દિશામાં એક નોંધનીય પ્રસ્થાન કર્યું છે. મૂળે તો ઈ.૧૮૫૦થી ઈ.૧૯૫૦ એમ સો વર્ષના ગાળામાં પ્રકાશિત થયેલાં તમામ ગુજરાતી-મરાઠી નાટકોને આવરી લેવાની યોજના હતી પરંતુ અનિવાર્ય કારણોસર તેમણે પોતાના અભ્યાસને આરંભકાળના પાંચ દાયકામાં પ્રકાશિત ગુજરાતી-મરાઠી સામાજિક નાટકો પૂરતો સીમિત કર્યો છે પણ તેથી તુલનાત્મક અધ્યયનનું મૂલ્ય ઘટ્યું નથી.

મૂળે પીએચ. ડીની પદવી માટેના આ મહાનિબંધને સંશોધનકારે કુલ ત્રણ ખંડોમાં વહેંચ્યો છે. પ્રથમ ખંડનાં ૧થી ૫ પ્રકરણોમાં ૧૨૫ જેટલાં ગુજરાતી નાટકોની દાયકાવાર વિગતે ચર્ચા કરવામાં આવી છે તો દ્વિતીય ખંડનાં ૬થી ૧૦ પ્રકરણોમાં ૧૭૩ જેટલાં મરાઠી નાટકોને ગુજરાતીની જેમ દાયકાવાર તપાસવામાં આવ્યાં છે. ગુજરાતી અને મરાઠી સામાજિક નાટકોની આ મૂલવણીમાં મુદ્રિત, મૌલિક તથા પ્રાપ્ય બધી જ – મહત્ત્વની કે ગૌણ, સુખ્યાત કે અલ્પખ્યાત કે સાવ શિખાઉ લેખક સુધીના બધા જ લેખકોની કૃતિઓનું સામાજિકતા અને નાટ્યગુણ આ બંને મુદ્દાઓને લક્ષમાં રાખી તેનાં વસ્તુનિરૂપણ અને સંકલના સહિત વિગતવાર પૃથક્કરણ કરવામાં આવ્યું છે. ત્રીજા ખંડના પહેલા પ્રકરણમાં દાયકાવાર તુલનાત્મક તારણો રજૂ કરી, તત્કાલીન સામાજિક, રાજકીય પાર્શ્વભૂમિને અનુલક્ષીને વિષયની દૃષ્ટિએ તથા લોકનાટ્ય કે પૌરસ્ત્ય-પાશ્ચાત્ય નાટ્યકલેવરને અનુલક્ષીને નાટ્યસંરચનાની દૃષ્ટિએ તપાસ્યા છે. સૂત્રધાર-નટી-વિદૂષકની હાજરી કે ગેરહાજરી, અંક પ્રવેશાદિનું વિભાજન, રસ કે સંઘર્ષની પ્રધાનતા, સ્થળ-કાળ-કાર્યની ત્રિવિધ એકતા આદિ મુદ્દાઓને આધારે બંને ભાષાનાં સામાજિક નાટકોમાં તેના પ્રગટીકરણની ચર્ચા કરી છે. સુધારણાનાં વિરોધી તથા એને પુરસ્કારતાં નાટકોને વિશેષરૂપે અવલોકી બંને ભાષામાં તેની અભિવ્યક્તિને મૂલવી છે. પાંચે દાયકાના મહત્ત્વના રાજકીય કે સામાજિક બનાવોનાં પ્રતિબિંબ ઝીલવામાં બંને ભાષાના નાટ્યકારો કેટલા સફળ કે નિષ્ફળ રહ્યા છે તેની તપાસ પણ કરવામાં આવી છે. ગ્રંથના છેલ્લા પ્રકરણમાં આ સૌ તુલના અને તારણોના ઉપસંહારરૂપે કેટલાક મુદ્દાઓની તલસ્પર્શી છણાવટ કરી છે જે આ અભ્યાસગ્રંથનું સૌથી જમા પાસું હોઈ તેને વિગતે જોઈએ.

ગુજરાતીમાં પ્રથમ મુદ્રિત નાટક 'લક્ષ્મી' તથા મરાઠીમાં પ્રથમ મુદ્રિત નાટક 'પ્રબોધચંદ્રોદય' બંને ઈ.૧૮૫૧માં પ્રસિદ્ધ થયાં. 'લક્ષ્મી' ગ્રીકના અનુવાદનું સ્વૈર રૂપાંતર છે જ્યારે 'પ્રબોધચંદ્રોદય' સંસ્કૃત પરથી ભાષાંતર છે. આમ બંને

ભાષાઓમાં પ્રથમ મુદ્રિત નાટકો રૂપાંતર-ભાષાંતર છે અને બંને એક જ સમયે પ્રગટ થયાં છે. ગુજરાતીનું પ્રથમ મૌલિક નાટક કવિ દલપતરામ કૃત 'સ્ત્રી સંભાષણ' ૧૮૫૬માં પ્રગટ થાય છે જ્યારે મરાઠીનું પ્રથમ મૌલિક નાટક ગોવિંદ મડગાંવકરકૃત 'વ્યવહારોપયોગી નાટક' ત્યાર પછી ત્રણ વર્ષે ૧૮૫૯માં પ્રગટ થાય છે. ગુજરાતીમાં માત્ર છૂટક પ્રસંગાલેખન સંવાદ દ્વારા રજૂ થયું છે તો મરાઠીની કૃતિ વસ્તુ, સંવાદો પાત્ર આદિ ઘટકોની સભાનતા ધરાવે છે. ગુજરાતી મરાઠી બંનેમાં પ્રવેશો જ છે, અંક નથી. બંનેના સંવાદોમાં ઘરગથ્થુ બોલીનો જ પ્રયોગ છે. બીજા દાયકામાં ગુજરાતીનાં ત્રણ મહત્ત્વનાં નાટકો 'ગુલાબ', 'જયકુમારી વિજય' અને 'લલિતાદુઃખદર્શક' પ્રગટ થાય છે જેમાં સંવાદકલા, પાત્રવિધાન, પદ્ય, તખ્તાલાયકી આદિ નાટ્યતત્ત્વો દેખા દે છે. સમકાલીન સમાજનું દર્શન ગુજરાતી ત્રણે નાટકોમાં યથાર્થતાથી થાય છે. મરાઠીમાં આવું એક પણ સામાજિક નાટક આ આખા દાયકામાં મળતું નથી. પારંપરિક સૂત્રધાર તથા નટીનો સંસ્કૃત નાટ્યતંત્ર અનુસાર કરાતો પ્રયોગ ગુજરાતીમાં કરાયો નથી. અંકના પ્રવેશ-વિભાજનમાં પાશ્ચાત્ય પદ્ધતિ વપરાઈ છે જ્યારે પદ્યનો પ્રયોગ સંસ્કૃત અનુસાર રહ્યો છે. મરાઠી નાટકો 'ચંદ્રહાસ્ય', 'કૃપાનિધિ', 'સૂર્યકાન્ત' આણિ 'રાજકન્યા' વગેરેમાં વિષ્ણુદાસી પદ્ધતિ, સૂત્રધાર-નટીનો પારંપરિક પ્રયોગ તથા ઉર્દૂ-પારસી નાટકોની અદ્ભુતતાનો સમુચ્ચય જ થયો છે. પાત્રાલેખનનો પણ પ્રામુખ્યે અભાવ છે., રણછોડભાઈનાં બંને નાટકો તખ્તા પર આવ્યાં ને 'લલિતા૦' એ સારી એવી લોકપ્રિયતા મેળવી. મરાઠી નાટકો એ રીતે કશું પ્રદાન કરી શકતાં નથી. રાજકીય ચળવળને, ૧૮૫૭ જેવા અત્યંત મહત્ત્વના બનાવને કે ઉચ્ચ કેળવણીયુગના આરંભને ગુજરાતી કે મરાઠી નાટક આંશિક રીતે પણ પ્રતિબિંબિત કરી શકતું નથી. ત્રીજા દાયકાના આરંભમાં જ ગુજરાતીમાં ગુજરાતનું યાદગાર પ્રહસન 'મિથ્યાભિમાન' પ્રાપ્ત થાય છે. આવી સાહિત્યગુણ અને તખ્તાલાયકીથી સભર નાટ્યકૃતિ આ દાયકામાં મરાઠીમાં મળતી નથી. મરાઠીમાં આ દાયકાના અંતભાગમાં – ૧૮૮૦માં – પ્રાપ્ત થતું શંકર મો. રાનડે કૃત 'ડૉક્ટર વ વૈદ્ય' પ્રહસન વૈદ્યકીય વ્યવસાય પર આવતા બિલ પર ઉપરોધાત્મક કટાક્ષમય સંવાદો જ આપે છે. કોઈ પાત્રનિર્મિતિ નથી, કોઈ વિશિષ્ટ કથાનક નથી. આ દાયકામાં ગુજરાતીમાં 'દુઃખદાયક' પરંપરાનો આરંભ થઈ જઈ સાતેક જેટલાં 'દુઃખદર્શક' મળે છે. શિથિલ નાટ્યબંધ, આતાર્કિક ઘટનાઓ, સાધારણ સંવાદો ને કથાકથનાત્મક શૈલીને કારણે કોઈ નોંધપાત્ર અસર કરી શકતાં નથી. રણછોડભાઈનું 'પ્રેમરાય અને ચારુમતી' પણ સામાજિક પરિવેશ છોડી, રંગભૂમિની માંગ પ્રમાણે કદાચ રજવાડી પરિવેશ ધારણ કરે છે ને નાટ્યકલા ક્રમશઃ ઊતરતી જતી જણાય છે. મરાઠીમાં મહાદેવ ચિતળે કૃત 'મનોરમા' એક સાથે ચાર કથાનકો યોજી નાખવાના ઉત્સાહમાં શિથિલ બની બેસે છે. નિરર્થક પ્રસ્તાર એ એની બીજી મર્યાદા છે. મનોરમાનું પાત્ર હૃદ્ય બને છે. 'મિથ્યાભિમાન' પર સંસ્કૃત અને અંગ્રેજીની સાથેસાથ લોકનાટ્ય ભવાઈની અસર છે, જ્યારે મરાઠી નાટકોમાં લોકનાટ્યની કોઈ અસર દેખાતી નથી. સિવાય કે, પદો અને સંગીત પર અત્રતત્ર તમાશાની અસર અવલોકવા મળે છે. ગુજરાતીમાં પ્રથમવાર આંતરનાટકનો પ્રયોગ આ દાયકામાં થાય છે. મરાઠીમાં આવું કોઈ આયોજન નજરે ચડતું નથી. 'મિથ્યાભિમાન' અને 'પ્રેમરાય' સિવાયનાં તમામ નાટકોમાં તખ્તાલાયકી અત્યલ્પ છે જ્યારે મરાઠી નાટકોમાંનાં કેટલાંક અનેકવાર તખ્તા પર ભજવાયાં છે. ચોથા દાયકામાં, અગાઉના ત્રણ દાયકાના પ્રમાણમાં ગુજરાતી સામાજિક નાટકોએ સંખ્યાવૈપુલ્ય સાધ્યું છે પણ નાટ્યકલાની દૃષ્ટિએ સામાન્ય કોટિનાં દુઃખદર્શકો જ લગભગ રજૂ થયાં છે. રાજકીય બનાવોના પડઘા એક પણ નાટકમાં ઝિલાયા નથી. સામાજિક આંદોલનો પણ પ્રબળતાથી નાટ્યાત્મક રીતે રજૂ થયાં નથી. ચીલાચાલુ ઢબે, બાળવિધવાઓનાં કે સ્ત્રીઓનાં દુઃખોનું નિરૂપણ કરવા સિવાય કોઈ નવી દિશા તરફ, નવા વિષય તરફ, નવી રજૂઆત તરફ ગુજરાતી સામાજિક નાટકે પગલું ભર્યું દેખાતું નથી. જ્યારે આ દાયકાનાં મરાઠી નાટકોએ સામાજિક સમસ્યાઓના નિરૂપણમાં, રજૂઆતની કલાત્મકતામાં, વિષયોની વિવિધતામાં સમકાલીન રાજકીય, સામાજિક આંદોલનોના પ્રતિધ્વનિ ઝીલવામાં, સાંસ્કૃતિક પરિવેશને જાળવવામાં આરંભના મરાઠીના ત્રણ દાયકા કરતાં તથા ગુજરાતીના ચોથા દાયકા કરતાંય જબરી હરણફાળ ભરી નોંધપાત્ર સિદ્ધિ મેળવી છે. ગુજરાતી સ્વગતોક્તિઓ પાત્રની ભાવિકૃતિનિદર્શક કે ભૂતકાલીન વૈભવદર્શક જ રહી છે. મરાઠીમાં મનોમંથન રજૂ કરતી, દોલાયમાન સ્થિતિ દર્શાવતી સ્વગતોક્તિઓ પણ મળે છે. આમ આ દાયકાનું મરાઠી નાટક સમસ્યાનિરૂપણ, કલાત્મક

રજૂઆત, વિષયવૈવિધ્ય, સમકાલીનતા આદિમાં ગુજરાતી કરતાં ઘણી વધારે નોંધપાત્ર સિદ્ધિઓ મેળવે છે. પાંચમા દાયકામાં ગુજરાતીનાં ત્રીસ નાટકોમાંથી સાત જેટલાં નાટકો દુઃખદર્શક-પરંપરાનાં છે જે કજોડા ઉપરાંતના સામાજિક વિષયોને પણ નિરૂપે છે. રજવાડી પરિવેશ ધરાવી અદ્ભુત રસનું નિરૂપણ કરતાં ને કથાકથન શૈલીથી કજોડા આદિને નિરૂપતાં નાટકો ચોથા દાયકા અનુસાર જ ચાલુ રહે છે જ્યારે મરાઠીમાં ચોથા દાયકાનું વિષયવૈવિધ્ય હજી ચાલુ રહે છે. રંગભૂમિ માટે જ પોતાનાં નાટકોનું સર્જન કરનાર ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજી એમનાં ઉમાદેવડી, વીણાવેલી, વિજયાવિજય નાટકોથી ભજવાતાં નાટકોમાં યુગપ્રવર્તક બની રહે છે. આ જ દાયકામાં મરાઠી સાહિત્યમાં ચિરંજીવ રહેવા સર્જાયેલું, વૃદ્ધબાલાવિવાહની સમસ્યાને નિરૂપતું ગોવિંદ દેવલ કૃત 'શારદા' નાટક પ્રગટ થાય છે જે હજી એટલા જ રસપૂર્વક ભજવાય છે, ભજવાતું જોવાય છે.

આમ પાંચે દાયકાનું તુલનાત્મક અધ્યયન કરતાં સંશોધનકાર અંતે એવા તારણ પર આવે છે કે ગુજરાતી નાટકે આરંભે શૂરાનું બિરુદ મેળવી પ્રથમ ત્રણ દાયકામાં કેટલીક સિદ્ધિઓ મેળવ્યા પછી છેલ્લા બે દાયકમાં ડાહ્યાભાઈ સુધી થાક ખાધો જણાય છે. મરાઠી નાટક આરંભના ત્રણ દાયકા લગભગ સુષુપ્તાવસ્થામાં રહ્યા પછી છેલ્લા બે દાયકામાં હરણફાળ ભરી ગયું છે. (જો કે આ વિધાન તે પછીના સો વર્ષના પ્રલંબ ગાળામાં છપાયેલી અને ભજવાયેલી ગુજરાતી-મરાઠી નાટ્યકૃતિઓના સંદર્ભમાં પણ એટલું જ સાચું ઠરે છે.)

સંશોધનકારે છેલ્લા પ્રકરણમાં ફાર્સની વિભાવના સ્પષ્ટ કરી આપી, છેલ્લા બે દાયકામાં, ૧૮૪૦ અને ૧૮૫૦ના દાયકામાં પ્રકાશિત ગુજરાતી મરાઠી ફાર્સનાં લક્ષણો પણ જુદાં તારવી આપ્યાં છે એ પણ આવકારદાયક છે. વળી ગ્રંથના અંતે મૂકવામાં આવેલા પરિશિષ્ટોમાં ગુજરાતી અને મરાઠી સામાજિક નાટકોના પ્રકાશનની (૧૮૫૧થી ૧૯૦૦) સાલવાર યાદી આપી છે જે ગ્રંથને દસ્તાવેજી મૂલ્ય અર્પે છે.

સંશોધનકારનું લક્ષ્ય ઈ. ૧૮૫૦થી ૧૯૦૦ – આ ૫૦ વર્ષના ગાળામાં મુદ્રિત, અને પ્રકાશિત એવાં તમામે તમામ ગુજરાતી અને મરાઠી સામાજિક નાટકોની તુલના કરવાનું હોઈ તેમણે ૧૨૪ જેટલાં ગુજરાતી નાટકો અને ૧૭૩ જેટલાં મરાઠી નાટકોનો ઊંડો અભ્યાસ કર્યો છે. ગુજરાતી ભાષામાં આરંભકાળના નગીનદાસ મારફતિયા, કવિ દલપતરામ, રણછોડભાઈ ઉદયરામ અને ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજી વગેરે નાટ્યકારોનાં ૧૦ જેટલાં જ પ્રકાશિત નાટકો જાણીતાં છે. તે સિવાયનાં ૧૪૪ નાટકોનાં શીર્ષકો પણ અભ્યાસીઓની જાણમાં નથી. પછી તેના લેખન અને ભજવણીની માહિતી તો ક્યાંથી હોય? વિવિધ ગ્રંથાલયોમાં ધૂળ ખાતાં પડેલાં આ તમામ નાટકોને ખોળી કાઢી તેના વિષયવસ્તુ અને સંકલનના દૃષ્ટિએ વિગતવાર પૃથક્કરણ કરવું; એ જ રીતે અલ્પખ્યાત એવાં કેટલાંય મરાઠી નાટકોને શોધી કાઢી તેનું વિશ્લેષણ કરવું એ ખરેખર ઊંડો પરિશ્રમ માંગી લે છે. સંશોધનકારનો આ પરિશ્રમ સ્તુત્ય છે. તેમ છતાં, ૧૮૫૦-૧૯૦૦ના ગાળામાં પ્રગટ થયેલી તમામ નાટ્યકૃતિઓને આવરી લેવાનું લક્ષ્ય એ આ સંશોધનગ્રંથની મર્યાદા પણ બની રહે છે. અહીં વ્યાપ છે પણ ઊંડાણ નથી. બંને ભાષાઓમાં નાટકનું કલેવર હજુ ઘડાતું જતું હતું. રંગભૂમિ એ જ માત્ર મનોરંજનનું સાધન હતી. જૂની ગુજરાતી રંગભૂમિ પર સતત ભજવાયેલાં નાટકો મુદ્રિત સ્વરૂપે ઉપલબ્ધ ન હોય અને જે ઉપલબ્ધ હોય તે ભજવી શકાય તેવાં ન હોય, ગુજરાતીમાં 'લખાય છે તે ભજવાતું નથી ને જે ભજવાય છે તે છપાતું નથી' એવી દારુણ પરિસ્થિતિ પ્રવર્તતી હોય ત્યારે માત્ર શરૂઆતના કાળનાં નાટકોનો, અને તે પણ માત્ર મુદ્રિત એવાં સામજિક નાટકોનો તુલનાત્મક અભ્યાસ કશું પરિણામ નીપજાવી શકે નહીં. તેના કરતાં સંશોધનકારે જો ૧૮૫૦થી ૧૯૫૦ આ ૧૦૦ વર્ષના ગાળામાં પ્રકાશિત જેને સીમાસ્તંભરૂપ ગણી શકાય તેવી માત્ર ગણનાપાત્ર ગુજરાતી અને મરાઠી નાટ્યકૃતિઓ લઈ તેનું તુલનાત્મક અધ્યયન કર્યું હોત તો કદાચ તેનાથી આ પ્રકારના અભ્યાસનું મૂલ્ય વધી ગયું હોત. વળી આ બધા નાટ્યકારોનું વલણ નાટ્યતત્ત્વ કરતાં સમાજસુધારણા તરફ, નાટકના સાહિત્યિક સ્વરૂપ કરતાં રંગમંચીય સ્વરૂપ તરફ સવિશેષ રહ્યું છે. તેમનું લક્ષ્ય સુધારાની પ્રવૃત્તિના એક વધુ અસરકારક સાધન કે માધ્યમ લેખે નાટકનો ઉપયોગ કરવા તરફ વિશેષપણે રહ્યું છે. જેમકે રણછોડભાઈ ઉદયરામનો એક આશય અપરુચિવાળી ભવાઈ સામે (સુધારકનો) વિરોધ, એના (ભવાઈના) વિકલ્પે સુરુચિપૂર્ણ નાટક આપવાનો અને બીજો આશય દુઃખદર્શક વસ્તુવાળાં લખાણો દ્વારા સુધારાનો ખુલ્લો(લાઉડ) ઉપદેશ આપવાનો રહ્યો છે. તે વખતે તો મુદ્રણયંત્રની નવી શોધને કારણે જે કંઈ લખાતું તે બધું છપાતું, એટલું જ નહીં,

છપાવવા માટેય લખવું એવી મનોવૃત્તિ હતી. ત્યારે વિવેચક નવલરામમાં રહેલા સુધારકે જેમ મુદ્રિત સામગ્રીના ઢગલામાંથી ઉત્તમને તારવી આપી લોકોની સાહિત્યિક રુચિ ઘડવાની નેમ રાખેલી તેમ અહીં પણ સંશોધનકારે ઈ.૧૮૫૦થી ૧૯૦૦ દરમ્યાન છપાયેલાં ને ભજવાયેલાં નાટકોમાં રંગભૂમિક્ષમતા ધરાવતાં અને રંગભૂમિની સુધારાલક્ષી જરૂરિયાતને પોષતાં નાટકોને જુદાં તારવી આપવાં જોઈતાં હતાં. રણછોડભાઈ ઉદયરામ માત્ર નૂતન નાટ્યલેખનના જ નહીં, નવી રંગભૂમિના પણ પ્રણેતા હતા. ભવાઈપ્રયોગના વિકલ્પે શિષ્ટ નાટ્યપ્રયોગને તાકવાનું પણ તેમનું લક્ષ્ય રહ્યું હતું. માત્ર નાટ્યલેખન દ્વારા જ નહીં મંચન દ્વારા પણ સમાજને સુધારવાની તેમની નેમ રહી હતી. નાટ્યરચના તો ખરી જ પરંતુ નાટ્યપ્રયોગ પોતે પણ – સ્વયં રંગભૂમિ પણ સમાજસુધારણાનું અસરકારક સાધન બની રહે એ જોવાનું તેમનું વલણ રહ્યું હતું. એટલે આ સમયગાળાના માત્ર નાટ્યલેખનને જ નહીં પણ રંગભૂમિએ પોતે પણ સમાજસુધારણામાં શું યોગદાન આપ્યું તેની તપાસ જો થઈ હોત તો તે જરૂર લેખે લાગી હોત.

તેમ છતાં જેવો છે તેવો ભગિનીભાષાઓના નાટકોના તુલનાત્મક અભ્યાસનો આ આરંભ અભિનવ છે, અભિનંદનીય છે અને નવી ક્ષિતિજો ઉઘાડી આપનારો છે. ભવિષ્યમાં તેના પગલે સમગ્ર ગુજરાતી-મરાઠી રંગભૂમિનું તુલનાત્મક અધ્યયન, નટોનો અને કંપની માલિકોનો નાટ્યલેખન પર પ્રભાવ, જયશંકર 'સુંદરી', બાલગાંધર્વ જેવા નટોની તુલનાત્મક સમીક્ષા, ગુજરાતી-મરાઠી નાટકોના ગદ્યની ઇબારત, પદ્ય તથા સંગીત, હાસ્યરસ અને વિદૂષક, નાટ્યતંત્ર અને રંગતંત્ર જેવા વિષયોને આવરી લેતા અભ્યાસગ્રંથો લખાય તે માટેની દિશા ચીંધનારો છે!

એક નક્કર વિચારણાનું ફળ

સાહિત્યના ઇતિહાસની અભિધારણા
–ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળા

પાર્શ્વ પબ્લિકેશન, અમદાવાદ, ૨૦૦૦. પૃ. ૮૨, રૂ. ૪૦.

હેમંત દવે

છેલ્લા કેટલાક દાયકાઓથી ગુજરાતી સાહિત્યના ઇતિહાસલેખનમાં સંશોધન પરત્વે એક પ્રકારની બેદરકારી અને ઉપેક્ષા જોવા મળે છે; એ માટે જરૂરી સજ્જતાનો અભાવ એક કારણ છે, તો બીજા પક્ષે, એને માટે અનિવાર્ય એવી ઐતિહાસિક દૃષ્ટિનો અભાવ એ બીજું કારણ છે. મધ્યકાલીન સાહિત્યના ઇતિહાસને આમાં સવિશેષ સોસાવું પડ્યું છે.[૧] આમ છતાં, પાછલાં કેટલાંક વર્ષોમાં સાહિત્યના ઇતિહાસ વિશે જાગૃતિ આવેલી દેખાય છે. 'એતદ્'માં કરવામાં આવેલી જાહેરાત મુજબ અભ્યાસીઓ વિવિધ જૂનાં સામયિકો પર કામ કરી રહ્યા છે. આ સિવાય સપ્ટેમ્બર ૨૦૦૧માં વડોદરામાં સાહિત્યના ઇતિહાસ વિશે જ એક ખાસ પરિસંવાદ યોજાઈ ગયો. આ શુભચિહ્નો છે.

પ્રસ્તુત પુસ્તક પણ આ દિશામાં થયેલી એક નક્કર વિચારણાનું ફળ છે.

આ પુસ્તક સાહિત્યના ઇતિહાસ વિશે છે એવું એનું મુખપૃષ્ઠ પરનું શીર્ષક જોતાં જણાય છે : 'સાહિત્યના ઇતિહાસની અભિધારણા'. પરંતુ એની સામગ્રીને સ્પષ્ટ કરનારું તો એનું ઉપશીર્ષક છે : 'અનુઆધુનિક નવ્ય ઇતિહાસવાદ સુધીની ઇતિહાસવિચારણાના સંદર્ભમાં.' આ પુસ્તક ગુજરાતી વિભાગ, મુંબઈ વિશ્વવિદ્યાલયમાં ઠક્કર વસનજી માધવજી વ્યાખ્યાનમાળામાં આપેલાં પાંચ વ્યાખ્યાનોનું મુદ્રિત સ્વરૂપ છે. અહીં પ્રથમ પ્રકરણમાં ઇતિહાસની સર્વસામાન્ય સમજ વિશે, પછીનાં બે પ્રકરણોમાં ઇતિહાસની બદલાતી વિભાવનાઓ વિશે, અને છેલ્લાં બે પ્રકરણોમાં અનુક્રમે સાહિત્યના ઇતિહાસની અભિધારણા વિશે અને ગુજરાતી સાહિત્યના ઇતિહાસો વિશે ચર્ચા હાથ ધરવામાં આવી છે. પુસ્તકને છેડે 'મહત્ત્વના ગ્રંથો'ની સૂચિ અને લેખક-સૂચિ આપી છે.

०

ગુજરાતીમાં ઇતિહાસવિષયક સૈદ્ધાંતિક વિચારણા નહીંવત છે, અને મૌલિક તો દીવો લઈને શોધવા જવી પડે એવી. આમ છતાં સમયાંતરે ગુજરાતીમાં ઇતિહાસની અન્યત્ર થતી રહેલી

વિચારણા ઊતરતી રહી છે, અને એ પણ બહુ અંશે સાહિત્યના અભ્યાસીઓ તરફથી જ મળતી રહી છે. ઇતિહાસના અધ્યાપકો આ પ્રકારની વિચારણા ઉપલબ્ધ કરાવી આપે એવી અપેક્ષા એક-બે અપવાદને બાદ કરતાં વણસંતોષાયેલી જ રહી છે. આ પરિસ્થિતિમાં અનુઆધુનિક ઇતિહાસવાદ અને અન્ય વાદોની ચર્ચા કરતું પ્રસ્તુત પુસ્તક આ પ્રકારનાં લખાણોમાં એક મહત્ત્વનો ઉમેરો છે. ઇતિહાસની વિભાવનાઓને લગતી માહિતીને ગુજરાતી ભાષામાં અવતારવાની સાહિત્યના અભ્યાસીઓએ પાડેલી પરંપરાને એમણે જાળવી રાખી છે; પણ, અન્ય પુસ્તકો કરતાં આ પુસ્તક એ રીતે જુદું પડે છે કે અગાઉનાં પુસ્તકો કેવળ ઇતિહાસની (ફિલસૂફીની કે સ્વરૂપ અને પદ્ધતિની) ચર્ચા કરતાં હતાં, અહીં પણ ઇતિહાસની ચર્ચા તો છે, પરંતુ, એ ચર્ચા સાહિત્યના ઇતિહાસને સમજવા/સમજાવવાની મથામણમાંથી પ્રગટેલી છે અને સાહિત્યના અભ્યાસીની કલમે જન્મેલી છે. આ બાબત યાદ રાખવાથી આ પુસ્તકની મર્યાદાઓ અને વિશેષતાઓનાં કારણો સમજી શકાશે.

૦

બીજા અને ત્રીજા પ્રકરણમાં ઇતિહાસની બદલાતી વિભાવનાની વિગતે ચર્ચા કરવાની હોવાથી અહીં પ્રથમ પ્રકરણમાં, ઇતિહાસ એટલે શું એ સ્પષ્ટ કરવાના હેતુથી 'ઇતિહાસની સર્વસામાન્ય સમજ' વિશે વાત કરાઈ છે. આ સમજની પૂર્વભૂમિકા બાંધવા સારુ તેમણે ભારતમાં ઇતિહાસ વિશે કેવા પ્રકારની દૃષ્ટિ હતી તેનો અને પશ્ચિમમાં ઇતિહાસની કેવી સમજ હતી તેનો ખ્યાલ આપવા માટે બન્ને સ્થળે થયેલાં તદ્વિષયક લખાણોની એક આછી રૂપરેખા આપી છે. ભારતમાં ઇતિહાસલેખનની પરંપરાની ચર્ચા કરતી વખતે તેમણે બ્રાહ્મણગ્રંથોમાં અપાયેલી ગોત્ર, પ્રવરની સૂચિ અને વંશાવલિઓનો આધાર લીધો છે. એ જ રીતે તેમણે બૌદ્ધ અને જૈન ધર્મનાં લખાણોમાં પણ ઇતિહાસને જોયો છે. (સર૦ પૃ. ૧૩). અહીં લેખકે 'ઇતિહાસ' સંજ્ઞાને ઘણી શિથિલતાથી પ્રયોજી છે, પરિણામે ઐતિહાસિક સામગ્રી ધરાવતા ગ્રંથો સ્વયં ઇતિહાસ બની ગયા છે. આપણે ત્યાં પશ્ચિમના 'હિસ્ટરિ' શબ્દ માટે 'ઇતિહાસ' શબ્દ (અસમિયા જેવી એકાદ ભાષાને બાદ કરતાં) પ્રયોજાયો છે – અને તે ઘણે અંશે વાજબી છે પણ ખરો–, પરંતુ પ્રાચીન સાહિત્યમાં જ્યાં 'ઇતિહાસ' શબ્દનો પ્રયોગ થયો છે ત્યાં એનો અર્થ દેખીતી રીતે જ 'હિસ્ટરિ' નથી થતો. એ જ રીતે જે સાહિત્યમાંથી ઐતિહાસિક સામગ્રી પ્રાપ્ત થઈ શકે તેમ હોય તે સાહિત્યને 'ઇતિહાસ'નું અભિધાન ન આપી શકાય. આ ભેદ ધ્યાન બહાર જવાને કારણે પ્રાચીન ભારતની વાત કરતી વખતે લેખકે 'ઐતિહાસિક સામગ્રી' અને 'ઇતિહાસ' વચ્ચે ભેળસેળ કરી નાખી છે. ઉપરોક્ત સાહિત્યમાં ઐતિહાસિક સામગ્રી મળે છે, પરંતુ તેનો અર્થ એ લેખકોએ 'ઇતિહાસની દૃષ્ટિ'થી એ સામગ્રી મૂકી છે એવો નહીં કરી શકાય; આ સાહિત્યમાં ઇતિહાસને જોનાર આપણે – એટલેકે ઇતિહાસકારો – છીએ : એ પાયાનો ભેદ લક્ષમાં રહેલો જોઈએ (કૉલિંગવુડે આ ભેદની સવિસ્તર મીમાંસા તેના ગ્રંથારંભે કરી છે. પૃ. ૧૧-૧૨.)

ભારતમાં મધ્યયુગમાં ઇતિહાસલેખન પ્રમાણમાં ઘણું સમૃદ્ધ છે. જ્યાં સુધી રાજકીય અને લશ્કરી ઇતિહાસને સંબંધ છે ત્યાં સુધી, આ ઇતિહાસો ઘણી ઝીણીઝીણી વિગતો પૂરી પાડે છે, જે ઇતિહાસને માટે અનિવાર્ય એવું કાળનું માળખું રચી આપે છે. આ માળખામાં યુરોપીય મુસાફરોના અહેવાલો, તત્કાલીન સાહિત્ય, વગેરે દ્વારા મળતી માહિતી ઉમેરી-ભરીને આ સમયનું પ્રમાણમાં પ્રામાણિક ચિત્ર ઊભું કરી શકાય તેમ છે. 'આમ છતાં ૧૩મી સદીના પૂર્વાર્ધથી ૧૮મી સદીના પૂર્વાર્ધ સુધીના ભારતના મધ્યકાલીન ઇતિહાસને સમજવામાં મોટી મુશ્કેલી અધિકૃત અને પ્રમાણભૂત નોંધો અને દસ્તાવેજોની ખામી છે; એની ના નહીં કહી શકાય.' (પૃ. ૧૪) – આવું વિધાન લેખકે શા આધારે કર્યું હશે તે કળાતું નથી. પ્રાચીન ભારતની તુલનાએ પરિસ્થિતિ અહીં ખરેખરે ઊલટી છે. એ સિવાય પણ મધ્યકાલીન ઇતિહાસોનું લેખકે 'મુસ્લિમ ઇતિહાસલેખન' સાથે કરેલું સમીકરણ ખામીયુક્ત છે. આ સમયે મુસ્લિમ ઇતિહાસથી સ્વતંત્ર એવું પરંપરાગત હિંદુ ઇતિહાસલેખન પણ અસ્તિત્વ ધરાવતું હતું (જેમ કે, રાજસ્થાનનાં ઇતિહાસકાવ્યો કે અસમના બૂરંજીગ્રંથો).

આધુનિક સમયમાં થયેલા ઇતિહાસલેખનની પણ લેખકે ટૂંકી નોંધ લીધી છે. જો કે અહીં તેમણે બ્રિટિશ સામ્રાજ્યવાદી ઇતિહાસલેખન અને એની પ્રતિક્રિયા રૂપે ઉદ્ભવેલા 'રાષ્ટ્રવાદી' ઇતિહાસલેખન પૂરતી જ પોતાની વાત સીમિત રાખી છે. લેખકે એ પછી પશ્ચિમમાં થયેલા ઇતિહાસલેખનની ટૂંકી રેખા આંકી આપી છે. લેખક કહે છે કે 'અર્વાચીન અર્થમાં આપણે જેને 'ઇતિહાસ' સમજીએ છીએ એ ૧૮મી સદી પહેલાં માનવસભ્યતાના કેન્દ્રમાં નહોતો.' (પૃ. ૧૨, ૧૭). આ ઘણે

અંશે સાચું હોવા છતાં કૉલિંગવુડે તેના પુસ્તકમાં આધુનિક ઇતિહાસનાં નાભિરૂપ મૂળતત્ત્વો હેરોડોટસની કૃતિમાં જોવાનો જે પ્રબળ પુરુષાર્થ કર્યો છે તેનું વિસ્મરણ ન થવું જોઈએ (પૃ. ૧૮-૧૯).

પ્રકરણને અંતે લેખકે ઇતિહાસની પદ્ધતિ, પ્રમાણશાસ્ત્ર, અને એના વ્યાપની ચર્ચા કરી છે, અને એ રીતે ઇતિહાસની સર્વસામાન્ય સમજને સ્પષ્ટ કરી છે.

ઇતિહાસના સામાન્ય ત્રણ અર્થ છે :

૧. ભૂતકાળના બનાવોનો સમૂહ.

૨. એ સમૂહને – અથવા એમાંથી કોઈ એક કે અમુકને – પુનઃ જીવંત કરવાનું પ્રમાણશાસ્ત્ર.

૩. આ બનાવોનું કથનપ્રતિનિધાન (નૅરટિવ રિપ્રેઝન્ટેશન). આ મુદ્દા હેઠળ કરાયેલી ચર્ચા ઘણી સ્પષ્ટ અને ફળદાયી છે.

બીજું પ્રકરણ ઇતિહાસની બદલાતી રહેલી વિભાવનાની કાલાનુક્રમે ચર્ચા કરે છે. ઇતિહાસની બદલાતી વિભાવનાએ ન કેવળ એની શાસ્ત્રીય પદ્ધતિ વિશે પરંતુ એના વિષયવસ્તુ અને પ્રમાણશાસ્ત્ર વિશે પ્રશ્નો ઉઠાવ્યા છે અને પરિવર્તનો આણ્યાં છે.

નવજાગરણ અથવા તો 'આઉફકલેરુડ્' સમયના ઐતિહાસિકો પોતાના સમયને અનુરૂપ 'તર્ક'ને સર્વોચ્ચ સ્થાને બેસાડે છે. તર્ક સર્વેસર્વા બને છે. એ તો ઠીક, પરંતુ આ તર્ક તે નવજાગરણની નીપજ છે, અને ૧૫મી સદી પહેલાં, એટલે કે નવજાગરણ પૂર્વે તર્ક હતો જ નહીં, પહેલાંના સમાજોમાં અતાર્કિકતા જ પ્રધાન હતી – આવો છેક જ ખોટો મત પણ આ સમયના ઇતિહાસના ફિલસૂફોમાં જોવા મળે છે. પરિણામે નવજાગરણ પહેલાંના ઇતિહાસ વિશે ઉપેક્ષા, અને ક્યારેક તો ઘૃણા સુધ્ધાંનું વાતાવરણ ઊભું થયું. હ્યુમ, વોલ્તેર અને કાન્ટ આ પરંપરાના સૌથી બળુકા અને બોલકા અવાજો છે. રૂસોએ આ અજ્ઞાનમૂલક અને પૂર્વગ્રહપ્રેરિત ધારણાને અમાન્ય કરી. એણે સ્પષ્ટતઃ બતાવ્યું કે પહેલાંના સમાજોમાં પણ તર્ક તો હતો જ, પરંતુ એ તર્કનો ક્રમશઃ વિકાસ થયો અને નવજાગરણના સમયે એની પરાકાષ્ઠાએ પહોંચ્યો. એ ઇતિહાસને પ્રગતિ રૂપે જુએ છે. એણે જ પહેલાંના ઇતિહાસને સહાનુભૂતિથી જોવા માટે જિકર કરી, અને એની આ જિકરને રંગદર્શી ફિલસૂફીએ સંપૂર્ણ ટેકો આપ્યો : હેર્ડર, શિલર, ફિશ્ટઅ, શેલિङ्, અને છેલ્લે હેગલ અગાઉના ફિલસૂફોનાં દર્શનોનો યથોચિત ઉપયોગ કરી પોતાનું દર્શન રજૂ કરે છે. હવે ઘટનાઓના કેવળ વર્ણનને બદલે ઘટનાઓ અને એ રીતે પરોક્ષતઃ એના કર્તાઓના વિચારોને સમજવાનું કાર્ય મુખ્ય મનાયું. રૂસો આ દૃષ્ટિએ ઇતિહાસની બદલાતી વિભાવનાના સંદર્ભે એક શકવર્તી ચિંતક સાબિત થાય છે (સર૦ કૉલિંગવુડ, પૃ. ૮૬-૮૮), પણ લેખકે રૂસોના પ્રદાનની નોંધ લીધી નથી.

લેખક એલન મન્સ્લોને અનુસરીને ૧૯મી-૨૦મી સદીની ઇતિહાસ-પરંપરાઓને ત્રણ વિભાગમાં વહેંચે છે :

૧. પુનઃરચનાવાદી ('પુનઃરચના' એ અપ્રયોગ છે) પરંપરા : આમાં એવા ઇતિહાસકારોનો સમાવેશ થાય છે જેઓ 'યથા વૃત્તં તથા પ્રદર્શિતમ્' ('wiees eigentlich gewesen') ના સિદ્ધાંતમાં માનતા હતા. આ ઇતિહાસકારોનો મુખ્ય આશય હકીકતોને શક્ય એટલી વસ્તુલક્ષિતા જાળવીને પુનર્જીવિત કરવાનો છે. એમણે અર્થઘટન પરત્વે બેકાળજી અને ઉપેક્ષા સેવી.

૨. રચનાવાદી પરંપરા પહેલાં કોઈ પૂર્વધારણા બાંધે છે અને પછી એ પૂર્વધારણાને અનુરૂપ વિગતો તારવે છે, ગોઠવે છે. આ પરંપરાને મતે 'વ્હેન વન ડઝ નૉટ નો વૉટ વન ઈઝ લુકિङ् ફર, વન ડઝ નૉટ નો વૉટ વન ફાઇન્ડઝ. વિધાઉટ હાઇપથિસિસ, નો સાઇઅન્ટિફિક વર્ક ઇઝ પૉસિબલ.' (લ્યૂસ્યાં ફ્રેવ્ર, શ્રૂપમાં પૃ. ૨૯૬). આ પ્રકારની પૂર્વધારણાઓમાંથી માનવઇતિહાસના , અને એથી માનવવર્તણૂકના સર્વસાધારણ નિયમો પણ તારવી શકાય એવું આ પરંપરા માને છે. (જેમકે, માર્ક્સે સૂચવેલા માનવઇતિહાસના પાંચ તબક્કાઓ). આ પરંપરાએ નૃવંશશાસ્ત્ર, સમાજશાસ્ત્ર, માનસશાસ્ત્ર જેવાં સામાજિક શાસ્ત્રો અને આંકડાશાસ્ત્ર જેવાં વિજ્ઞાનોની પણ પુષ્કળ મદદ લીધી. તેમનો ઇરાદો ઇતિહાસને શક્ય એટલો વધુ 'વૈજ્ઞાનિક' બનાવવાનો 'કવરિङ् લૉ મોડલ'માં બંધબેસતો કરવાનો હતો. આ બધામાં માર્ક બ્લોશ અને લ્યૂસ્યાંમાં ફ્રેવ્ર દ્વારા સ્થાપિત 'આનાલ દિસ્ત્વાર એકોનોમિક એ સોશ્યાલ' (ટૂંકમાં, 'આનાલ') સામયિકે પાયારૂપ ભૂમિકા ભજવી.

કૉલિંગવુડના 'પુનરનુભવના સિદ્ધાંત' વિશે નાનકડી નોંધ સાથે આ પ્રકરણ પૂરું થાય છે.

તૃતીય પ્રકરણમાં એલન મન્સ્લો જેને વિરચનાવાદી પરંપરા તરીકે ઓળખાવે છે તેની વિગતે ચર્ચા કરાઈ છે. આ પરંપરા અનુસાર ઇતિહાસ એ કોઈ શોધ નથી. જ્ઞાન સ્વયં જ્યારે સત્તામાળખાની પેદાશ ગણાયું છે ત્યારે ઇતિહાસને પણ એ

નવી અભિધારણાઓ ન સ્થાપે ત્યાં સુધી સામાન્ય વિજ્ઞાન ચોક્કસ નિદર્શનના મનોજગતમાં એનું પ્રયોગકાર્ય કર્યા કરે છે.' (પૃ. ૪૮).

અહીં નવું નિદર્શન નવી સમસ્યાઓ સર્જે છે તેમ લખવામાં ગેરસમજ છે. જ્યારે કોઈ વિદ્યાશાખામાં કોઈ સમસ્યાનો સફળ કે સંતોષકારક ઉકેલ તત્કાલે પ્રચલિત 'નિદર્શન'થી ન આવે ત્યારે એ જૂના 'નિદર્શન'ને સ્થાને એ સમસ્યાનો સફળ ઉકેલ લાવી આપનાર નવા 'નિદર્શન'નો જન્મ થાય છે. એટલે કે સમસ્યા પહેલાં અને નિદર્શન-પરિવર્તન ('પેરેડાઈમ શિફ્ટ') પછી આવે. કૂન 'પેરેડાઈમ શિફ્ટ'ને કોઈપણ વિદ્યાશાખાના ઇતિહાસમાં મહત્ત્વના ક્રાંતિકારી ફેરફાર રૂપે જુએ છે. જે સમયાવધિ દરમ્યાન કોઈ એક 'નિદર્શન' અસ્તિત્વ ધરાવતું હોય તે પ્રમાણમાં 'શાંત' પરિસ્થિતિને કૂન 'નોર્મલ સાઇઅન્સ' ('સાધારણ વિજ્ઞાન') કહે છે. કૂનના મતે જો કોઈ વિદ્યાશાખાના ઐતિહાસિક વિકાસનો આલેખ દોરીએ તો એમાં સમયાન્તરે 'કૂદકા' નજરે ચડશે, બે કૂદકાની વચ્ચેની રેખા સમાન્તર રહે છે. આ સમાંતર રેખા એ 'સામાન્ય વિજ્ઞાન' છે, જ્યારે 'કૂદકા' એ નિદર્શન પરિવર્તનને આભારી 'સાઇઅન્ટિફિક રેવલૂશન' છે. કોપરનિકસે સૂર્યને કેન્દ્ર તરીકે સ્થાપ્યો તે, ઉદાહરણ તરીકે, 'નિદર્શન-પરિવર્તન' છે.

લેખકે નિદર્શનની આપેલી સમજ અસ્પષ્ટ છે. કૂનના પોતાના શબ્દોમાં નિદર્શન એટલે યુનિવર્સલિ રેકગ્નાઈઝ્ડ સાઇઅન્ટિફિક અચીવમન્ટ્સ ધૅટ ફર અ ટાઈમ પ્રોવાઈડ મોડલ પ્રૉબ્લમ્ઝ ઍન્ડ સૉલ્યુશન્ઝ ટુ અ કમ્યુનિટિ પ્રૅક્ટિશનર્ઝ' (૧૯૭૦ : viii).

કૂનના સિદ્ધાંતે ઇતિહાસલેખન પર ભારે અસર કરી છે, અને યાઉસ જેવા વિચારકોએ એની મદદ લીધી છે. અલબત્ત, યાઉસની વિચારણામાં એક મૌલિક દોષ છે : એ નિદર્શનનો આરોપ વાચકમાં કરે છે.[૩] જો વાચકનો અર્થ સાધારણ વાચક લઈએ તો સાધારણ વાચકો એકમતિ હોતા નથી, અને એથી તેઓમાં પ્રવર્તમાન હોય તેવા કોઈ નિદર્શનનો પ્રશ્ન ઉપસ્થિત થતો નથી. અને જો વાચકનો અર્થ સહૃદય વિવેચક એવો લઈએ તો પણ ઉપર ઉપસ્થિત કરેલી આપત્તિ ટળતી નથી. બીજું, વિવેચકોમાં કોઈ નિદર્શન કાર્યરત છે એમ ધારી લઈએ તથાપિ એનો સંબંધ સાહિત્ય કરતાં વિવેચનસ્વયં સાથે વિશેષ રહેવાનો, અને એ દૃષ્ટિએ એ નિદર્શન સાહિત્યના ઇતિહાસનો નહીં બલકે વિવેચનના ઇતિહાસનો વિષય બને છે. સાહિત્યનો ઇતિહાસ અને વિવેચનનો ઇતિહાસ બન્ને ભિન્ન વસ્તુઓ છે. અને જો કૂનની વ્યાખ્યાની નજીક રહીએ તો નિદર્શન જે-તે સમયના સર્જકોમાં પ્રચલિત હોય છે – (એક અર્થમાં એને કવિસમય પણ કહી શકાય. સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રનો ઇતિહાસ આ પ્રકારના નિદર્શન અને નિદર્શન-પરિવર્તનનું એક ઉત્તમ દૃષ્ટાંત પૂરું પાડે તેમ છે.) અને જે-તે સમયના વ્યાવર્તક લક્ષણ તરીકે તેને પકડી પણ શકાય. ગુજરાતી સાહિત્યના ઇતિહાસમાં ભક્તિવાદી નિદર્શન પછી આવેલ સુધારાવાદી નિદર્શન, ઈ. આનાં ઉદાહરણ છે. કૂન કહે છે કે નિદર્શનપરિવર્તન લાવનાર કોઈ એક વ્યક્તિ-પ્રતિભા હોય છે; સ્વાતંત્ર્યોત્તર ગાળામાં ગુજરાતી સાહિત્યમાં નિદર્શન-પરિવર્તન લાવનાર સુરેશ જોશી હતા.

આ પુસ્તકનો એક દોષ એમાં પ્રયુક્ત ભાષા છે. લેખકે શબ્દોની પસંદગી કરતી વખતે અરૂઢ સંસ્કૃત શબ્દોનો છૂટથી લાભ લીધો છે. આ અરૂઢ શબ્દાવલિને કારણે ઘણે ઠેકાણે ચર્ચા વિશદ બનતી અટકી છે. અનુઆધુનિક ફિલસૂફી જેવા વિષયની ક્લિષ્ટતા આને કારણે અનેકગણી વધી જાય છે.[૪] પરિણામે સાધારણ વાચકને માટે આ પુસ્તકનું વાચન કષ્ટદાયક બની રહેવાનો સંભવ છે. સંસ્કૃત શબ્દોના મુક્ત ઉપયોગ છતાં વાક્યરચના ઘણે ઠેકાણે – મૂળ અંગ્રેજી ગ્રંથોના અધ્યયનને કારણે કે અનવધાને થયેલા અનુવાદને કારણે અંગ્રેજીશાઈ છે. જેમકે, 'ધારી લીધેલા, કૃતિ અને અને ઇતિહાસ વચ્ચેના, વિભાજનને નવ્યઇતિહાસવાદે ખાસ પડકાર ફેંક્યો છે.' (પૃ. ૩૬). 'કૃતિ અને ઇતિહાસ વચ્ચેના ધારી લેવાયેલા વિભાજનને૦' એ પ્રકારની વાક્યરચના તરત જ અર્થાવબોધ કરાવનારી છે એ દેખીતું છે. તો ક્યાંક વાક્યસંરચનામાં પણ અનવધાન જોઈ શકાય છે : ભૂતકાળને બુદ્ધિગમ્ય બને એ માટે ઘટનાઓ એ જ રીતે કેમ બની એની સમજૂતીમાં એ ઝાઝો પરિશ્રમ લે છે.(પૃ.૧૮). 'ભૂતકાળને બુદ્ધિગમ્ય બનાવવા માટે... ' એવી રચના વિશદ બની હોત. જોડણીની ભૂલો પણ ઘણી છે, તે શુદ્ધ જોડણીનો આગ્રહ રાખનારને માટે માનસિક ઉદ્વેગનું કારણ બનશે!

ઉપર જણાવેલા દોષો કે ક્ષતિઓ પુસ્તકની કેન્દ્રીય વિચારણાને કોઈ પ્રકારે હાનિ પહોંચાડે છે કે પુસ્તકના મહત્ત્વને ન્યૂન કરે છે તેવું નથી. આ પુસ્તક તેના વિષયવસ્તુ અને નવીન અભિગમને કારણે સાહિત્યના અભ્યાસીને તેમજ

ઇતિહાસના અભ્યાસીને માટે પણ એકસરખું ઉપયોગી બને તેવું છે. બન્ને વિષયની નવીનતર માહિતી માતૃભાષાના માધ્યમે પૂરી પાડવા બદલ બન્ને વિષયના વિદ્યાર્થીઓ લેખકના ઋણી રહેશે.

નોંધ :

૧. એનાં બે કારણ છે : જે એ ભાષા જાણે છે એની પાસે ભાષાશાસ્ત્ર/વિજ્ઞાનની તાલીમ નથી; વિપક્ષે, આ શાસ્ત્રોની થોડીઘણી કે ઘણી થોડી તાલીમ પામેલો ગુજરાતી શિક્ષક એ ભાષાનું જ્ઞાન નથી ધરાવતો!

૨. પ્રાચીન ભારતમાં ઐતિહાસિક ઇન્દ્રિય કેવા પ્રકારે હતી તેનું મૌલિક ચિંતન ર. છો. પરીખના ગ્રંથના પ્રથમ પ્રકરણમાં થયેલું છે. એ સિવાય રોમિલા થાપર જેવા ઐતિહાસિકો અને રૉય પેરટ જેવા ફિલસૂફીના અભ્યાસીઓએ પણ આ દિશામાં મહત્ત્વનાં કાર્યો કર્યાં છે, પણ તેની ચર્ચાને અહીં અવકાશ નથી.

૩. અહીં કરાયેલી ચર્ચા ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળાના યાઉસ વિશેના લખાણ પર આધારિત છે (પૃ. ૪૮-૪૯). મેં પોતે યાઉસનાં લખાણ વાંચ્યાં નથી.

૪. અનુઆધુનિક ફિલસૂફીમાં અને તદ્વિષયક ચર્ચામાં પરિભાષા('જાર્ગન')નો વિપુલ ઉપયોગ થાય છે. આમાં દરેક શબ્દ(સમૂહ)નો ચોક્કસ અર્થ હોય છે, જેને સમજ્યા વિના ચર્ચાને સમજવી મુશ્કેલ બને છે. 'લિંગ્વિસ્ટિક ટર્ન' કે પછી 'થિક ડિસ્ક્રિપ્શન' કે પછી 'નૉર્મલ સાઇઅન્સ'ના માત્ર શાબ્દિક અનુવાદ અનુક્રમે 'ભાષાવળાંક', 'ઘનિષ્ઠ વર્ણન' અને 'સાધારણ વિજ્ઞાન' આપવાથી બહુ અર્થ સરતો નથી, કારણ કે આ શબ્દસમૂહ દ્વારા ચર્ચા કરનારને શું અભિપ્રેત છે તે સમજી શકાતું નથી. આ પ્રકારના અનુવાદ આવકાર્ય બાબત છે એમાં શંકા નથી – અને એ રીતે જ ગુજરાતીમાં પરિભાષાના પ્રશ્નને ઉકેલી શકાય –, પરંતુ આવા શબ્દ(સમૂહ)ની વિશેષ ને સ્પષ્ટ સમજૂતી પણ, તે તે સ્થાને કે પછી પાદનોંધમાં પણ આપવી આવશ્યક લેખાય.

સંદર્ભ સૂચિ :

કૂન ટી. એસ. ૧૯૬૨ (૧૯૭૦) *ધ સ્ટ્રક્ચર અવ સાઈઅન્ટિફિક રેવલૂશન્ઝ*, બીજી આવૃત્તિ, શિકાગો : યુનિવર્સિટી પ્રેસ.

કૉલિંગવુડ, આર. જી. ૧૯૪૬. *ધિ આઇડિઅ અવ હિસ્ટરી.* ઑક્સફર્ડ : ક્લેરન્ડન પ્રેસ.

થ્રૂપ, પામર, ૧૯૬૧. લ્યૂસમાં ફ્રેડ્ર. એસ. વિલ્યમ હૉલપેરિન (સં.) *સમ ટ્વેન્ટિએથ સૅંચરિ હિસ્ટૉરિઅન્ઝ*, પૃ.૨૭૭-૨૯૮. શિકાગો : યુનિવર્સિટી પ્રેસ.

પરીખ, ૨.છો. ૧૯૬૫. *ઇતિહાસઃ સ્વરૂપ અને પદ્ધતિ.* અમદાવાદ : ગુજરાત યુનિવર્સિટી પ્રેસ.

મજુમદાર, મં. ૨. ૧૯૫૪. *ગુજરાતી સાહિત્યનાં સ્વરૂપો : પદ્યવિભાગ.* વડોદરા : આચાર્ય બુક ડેપો.

લોકવિદ્યાવિજ્ઞાન – હસુ યાજ્ઞિક

યુનિવર્સિટી ગ્રંથનિર્માણ બોર્ડ, અમદાવાદ, ૨૦૦૧, ડે. ૧૭૫, રૂ. ૭૫.

લોકવિદ્યાવિજ્ઞાન કે લોકવિદ્યાવિહાર?

નરોત્તમ પલાણ

લોકસાહિત્ય અને લોકકલાના સંદર્ભે વિકસિત થયેલું 'લોકવિદ્યાવિજ્ઞાન' મનુષ્યને અને ખાસ તો મનુષ્યની સાહિત્યાદિ કલા પ્રવૃત્તિને સમજવા માટેના એક મૂલ્યવાન અભિગમ તરીકે યુરોપ અને અમેરિકાના ઉચ્ચ અભ્યાસક્રમોમાં સ્થાન પામી રહ્યું છે. અઢારમી સદીથી વ્યવસ્થિત ખેડાણ પામી રહેલા આ વિજ્ઞાનનો સૂત્રપાત સત્તરમી સદીમાં સ્કેન્ડિનેવિયન સાહિત્યમાં થયેલો છે. સ્વીડનના રાજા ગુસ્તાવુસ(બીજા)એ ઈ. ૧૬૩૦માં, પોતાના રાજ્યની પ્રજાને સમજવા માટે એના વંશ, રહેઠાણ, આજીવિકા, ખાનપાન, રીતરિવાજ, ધાર્મિક માન્યતા અને ભાષાસાહિત્યાદિ કલાઓ તેમજ માનસિક ખાસિયતો વિશે રાજ્યવ્યાપી સરવે કરાવી અને તે અનુસાર એની જરૂરિયાતો પૂરી કરવા અધિકારીવર્ગને લેખિત ફરમાનો આપ્યાં. આમ ગુસ્તાવુસ(બીજા) દ્વારા આરંભ પામેલી આ પ્રક્રિયાને તે પછીનાં બસો વર્ષમાં અનેક વિદ્વાનોએ, અનેક પ્રકારની મથામણ પછી 'વિજ્ઞાન'નું સ્વરૂપ આપ્યું. લોક સાથે સંબંધિત સર્વ વિદ્યાશાખાઓનો સમાવેશ આમાં થતો હોય તેને 'લોકવિદ્યા- વિજ્ઞાન' એવું નામ મળ્યું છે.

મૂળના 'ફોકલોર' શબ્દનો હિન્દીમાં 'લોકસાહિત્ય' અને

'લોકવાર્તા' એવો અનુવાદ થયો અને અંગ્રેજી ગ્રંથોના આધારે ઈ. ૧૯૮૨માં 'લોકસાહિત્યવિજ્ઞાન' (ડૉ. સત્યેન્દ્ર) તથા ૧૯૯૦માં 'લોકવાર્તા વિજ્ઞાન' (ડૉ. હરદ્વારીલાલ શર્મા) જેવા ગ્રંથો પ્રસિદ્ધ થયા. આમ ભારતીય ભાષાઓમાં હિન્દીમાં આ જાતનાં પુસ્તકોનું પ્રથમ પ્રકાશન થયું છે. હિન્દી પછી એક દાયકા બાદ ડૉ. હસુ યાજ્ઞિક દ્વારા 'લોકવિદ્યાવિજ્ઞાન' પ્રાપ્ત થાય છે, ત્યારે યાજ્ઞિકને અને યુનિવર્સિટી ગ્રંથ નિર્માણ બૉર્ડને ધન્યવાદ આપ્યા વિના રહી શકાતું નથી.

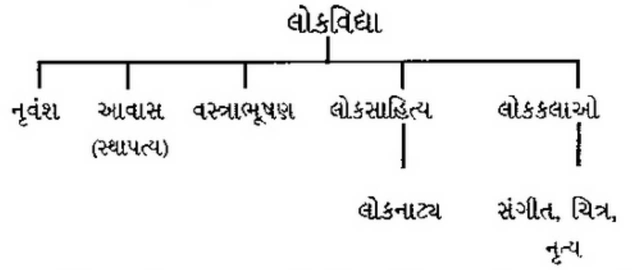
આ વિષયની સામગ્રી જેવાં આ પૂર્વે મંજુલાલ મજમુદારનું 'ગુજરાત : ઈટ્સ આર્ટ હેરિટેજ'નું(૧૯૬૮) જયમલ્લ પરમારનું 'આપણી લોકસંસ્કૃતિ'(૧૯૫૭) અને મેઘાણી 'લોકસાહિત્યનું સમાલોચન'(૧૯૪૬) વગેરે પ્રકાશનો છે, પરંતુ આજે એકવીસમી સદીના આરંભે 'વિજ્ઞાન' તરીકેની તેની સંકલ્પના રજૂ કરતું આ પ્રથમ પ્રકાશન છે.

અહીં કુલ દસ પ્રકરણોમાં 'લોકવિદ્યા'નો પરિચય અપાયો છે, જેમાં વિભાવના, પ્રકાર, લોકસાહિત્ય, લોકસંગીત, લોકનૃત્ય, લોકનાટ્ય, લોકકલા-કસબ, લોકમાન્યતા અને આદિવાસી લોકવિદ્યાઓ તથા ઉપસંહાર છે. જોઈ શકાશે કે આ ક્રમ 'લોકવિદ્યા'ના 'સાહિત્યાદિ કલાઓ'ના એક મુદ્દા તરફ વિશેષ ઢળી ગયો છે. વાસ્તવમાં 'લોકવિદ્યા'અંતર્ગત (૧) નૃવંશ (જાતિ, જ્ઞાતિ, એનાં મિશ્રણો અને આજીવિકા-શિકાર, મચ્છીમારી, પશુપાલન કૃષિ, વેપાર અને યંત્રોદ્યોગ) (૨) વસાહત (નેસ, ગ્રામ, પુર, નગર અને આવાસ (સ્થાપત્ય) (૩) પહેરવેશ, અલંકાર, ઘરવખરી અને કસબ (૪) ધાર્મિક માન્યતા, રીતરિવાજ અને રમતગમત (૫) લોકબોલી, લોકસાહિત્ય અને લોકકલાઓ – આવા પાંચ મુખ્ય વર્ગો આવે છે. અલબત્ત, આમાં સૌથી મોટો વર્ગ સાહિત્યાદિ કલાઓ છે, પરંતુ અહીં અન્ય વર્ગોના ઉલ્લેખમાત્રથી ચલાવ્યું છે અને ક્રમ પણ શાસ્ત્રીય નથી. મૂળમાં નૃવંશ તથા આજીવિકાના સંદર્ભે માણસની અન્ય જીવનવિદ્યાઓ અને સાહિત્યાદિ કલાઓ વિકસેલાં છે, તે પાયાના મુદ્દાની સ્પષ્ટતા વિના સીધું જ 'લોકસાહિત્ય, લોકસંગીત, લોકનાટ્ય, લોકનૃત્ય, લોકચિત્રકલા, લોકસ્થાપત્ય કે ગૃહનિર્માણ લોકરંજક કલાઓ અને લોકકસબો વગેરે જે કંઈ લોકજીવન સાથે પરંપરાગત રીતે સંકળાયેલું છે તેને લોકવિદ્યા (Foklore) કહેવામાં આવે છે.' – એમ પ્રથમ પ્રકરણના પ્રથમ વાક્યમાં જ જાણે છાણું થાપી દેવામાં આવતું હોય એવી ઉતાવળ માલૂમ પડે છે! આગળ જુઓ,

આવા લોકનું **Lore** છે તે કેવી રીતે જન્મે છે, તેની ચાર થિયરી છે.'(પૃ. ૧૨)* – ક્યાંક અંગ્રેજી લિપિ, ક્યાંક અંગ્રેજી ઉચ્ચાર, ક્યાંક માત્ર ગુજરાતી શબ્દ – અહીં રજૂઆતથી મુશ્કેલી છે. જરા આગળ, 'એ રીતે લોકવિદ્યા

Folklore પણ પરપંરાગત સાંસ્કૃતિક પ્રક્રિયા, પરિવેશ અને પરંપરા તરીકે વ્યાપક છે. એમાં પુરાકથા, દંતકથા, લોકકથા, લોકગીત, લોકમહાકાવ્ય, કહેવતો, ઓઠાંઓ, સમસ્યા લઢણો, પહેરવેશનાં વસ્ત્રાભૂષણ અને નિવાસની નિર્માણ માટેની કલાઓ અને સુશોભનના કસબો, લોકસંગીત, લોકનૃત્ય, રીતરિવાજ – એવી અનેક પ્રકારની સામગ્રી છે.' (પૃ. ૧૯)– અહીં શાખા-પ્રશાખાનો ભેદ રહ્યો નથી અને બધું ગોળગોળ તથા અસ્પષ્ટ બની ગયું છે. વળી 'પહેરવેશનાં વસ્ત્રાભૂષણ' એટલે શું? 'પહેરવેશ અને આભૂષણ' યોગ્ય અને વિશદ પ્રયોગ રહે. આમ અનેક દૃષ્ટિએ 'વિભાવના'નું આ પ્રકરણ ધૂંધળું છે.

'પ્રકાર' નામક બીજા પ્રકરણમાં લોકસાહિત્ય, લોકસંગીત, લોકનાટ્ય, લોકનૃત્ય, લોકસ્થાપત્ય, લોકવસ્ત્રાભૂષણ, લોકકલા, લોકકસબ, લોકમનોરંજન અને લોકમાન્યતા – એવા મુખ્ય દસ પ્રકારો ગણાવ્યા છે. (પૃ. ૨૨) અહીં પણ મુખ્ય-ગૌણનો ભેદ રહ્યો નથી અને અશાસ્ત્રીયતા પ્રવેશી ગઈ છે. હું જે ધ્યાન દોરવા માગું છે તે આ છે :



યાજ્ઞિક 'લોકનાટ્ય' – જે લોકસાહિત્યના પેટાપ્રકારમાં અને સંગીત, ચિત્ર, નૃત્ય – આવે, 'લોકકલા'ના પેટા પ્રકારમાં આવે તેને સ્થાપત્ય અને વસ્ત્રાભૂષણ સાથે મૂકીને ગૂંચવણ ઊભી કરે છે! એમ લાગે છે કે અસંબદ્ધ અને આડીઅવળી અનેક માહિતીથી આ પ્રકરણ વેરાઈ ગયેલું છે!

'લોકસાહિત્ય' વિશેનું પ્રકરણ ત્રીજું, આ પુસ્તકનું સૌથી મોટું અને યાજ્ઞિકને જશ આપતું પ્રકરણ છે. અહીં 'લોકસાહિત્ય' અને 'લોકવાઙ્મય'ની સ્પષ્ટતા છે, જેમાં 'લોકવાઙ્મય' કરતાં

---
* ઘાટા અક્ષરો સમીક્ષકે કરેલા છે. – સં૰

'લોકસાહિત્ય'નો પ્રયોગ યોગ્ય રીતે જ સ્વીકાર્ય ગણાયો છે. આ પછી ક્રમશઃ લોકકથા દંતકથાદિ તેના પ્રકારો. એની ઉપર યાજ્ઞિકનું પ્રભુત્વ સુપ્રતિષ્ઠિત છે. લોકગીત, ઉદાહરણો અને પ્રદેશ, જાતિ, ભાષાની દૃષ્ટિએ ચર્ચા વગેરે અતિ સમૃદ્ધ છે, કુલ ૧૬૫ પૃષ્ઠના પુસ્તકમાંથી ૬૫ પૃષ્ઠો 'લોકસાહિત્ય'ને ફાળવવામાં આવ્યાં છે, જેમાં લોકકથા અને લોકગીત વધારે પૃષ્ઠો રોકે છે. આ ચર્ચા પુસ્તકના હાર્દ સમી બની છે.

'લોકસંગીત' (પ્રકરણ-૪) પણ યાજ્ઞિકના પ્રથમ પ્રેમનું પ્રકરણ છે! દેશી-માર્ગી, શાસ્ત્રીય-ઉપશાસ્ત્રીય, જાતિ-રાગ વગેરે દૃષ્ટિથી લોકસંગીતની રોચક ચર્ચા અહીં થઈ છે. લોકવાદ્યો પણ યાજ્ઞિક ભૂલ્યા નથી! હા, સાગરખેડૂઓ, જેમના સંગીતજલસો દરિયામાં જ હોય છે, ચામડાં-લોઢાંનાં અને ફૂંકવાનાં વાદ્યોના બદલે કેરીની ગોટલી આદિ ઠોકવાનાં વાદ્યો રાખે છે – ખારા પાણીનો કાટ 'તાર'ને યોગ્ય રહેવા દે નહિ તેથી!

'લોકનૃત્ય'ની ચર્ચામાં 'પ્રકૃતિ, સભ્યતા તથા સંસ્કૃતિ – એ ત્રણેના સહયોગી સંમિશ્રણે જ લોકનૃત્યો વિકસ્યાં છે.' (પૃ. ૧૨૧) વગેરે ચર્ચામાં પ્રસ્તાર થઈ ગયો છે. અહીં ગુજરાતના અભિલેખોમાંથી પ્રાપ્ત માહિતી ઉપયોગી બની રહે છે, જેમકે સોમનાથ(જિ. જૂનાગઢ) પાસેના બરૂલા ગામનો ઈ.સ. ૧૩૮૪નો શિલાલેખ હાસુ અને જાસુ નામની બે કુમારિકાઓ, ગીત અને નર્તનમાં પ્રવીણ હતી – એની માહિતી આપે છે.

'લોકનાટ્ય' વિષયક છઠ્ઠું પ્રકરણ, આ પ્રકાશનનું સૌથી નબળું પ્રકરણ છે. અહીં લોકનાટ્યની પાયાની કોઈ સ્પષ્ટતા નથી. લોકનાટ્યમાં રંગભૂમિ હોતી નથી, તે ભૂમિતળ ઉપર ભજવાય છે વગેરે મુદ્દાઓ ઉપર લેખક આવતા જ નથી અને લોકનાટ્યના ફણગા જેવા રામલીલા તથા કૃષ્ણલીલાની ચર્ચા કરીને 'લોકનાટ્યોના વિવિધ સ્વરૂપો, પ્રકારો છે, પરંતુ એનું લોકજીવન સાથે જ સંકળાયેલું અને લોકમાં જ જન્મેલું, વિકસેલું અને પ્રવર્તિત બનેલું જે રૂપ છે તે તો વિવિધ ધાર્મિક વિધિઓ, વ્રતો અને ઉત્સવોની ક્રીડાઓમાં જોવા મળે છે.' (પૃ. ૧૩૦) એવું વિધાન કરીને દ્વિધા ઊભી કરી છે! અહીં 'ક્રીડાઓ' માંની એક-બેનાં ઉદાહરણો જરૂરી હતાં. ગુરુ શિષ્યને લેવડાવે કે રાષ્ટ્ર, વ્યવસાય આદિ માટે લેવાય તે શપથમાં યાજ્ઞિક જે 'નાટ્યતત્ત્વ' જુએ તે તો ઠીક પણ એમાં 'લોકતત્ત્વ' કહેવાશે? પશ્ચિમી પરંપરા મુજબના 'એરિસ્ટોક્રસી' અને ભારતીય પરંપરાના 'સંસ્કિટિક' નાટ્ય અને 'લોકનાટ્ય' વચ્ચેની ભેદરેખા અહીં અપેક્ષિત રહી જાય છે, તેમજ સ્વાંગ, નૌટંકી, ભાણ, માંચ, યાત્રા, તમાશા, ભવાઈ, ભવાડા જેવાં લોકનાટ્યોમાં વેશભૂષા, રંગભૂમિ (હોય તો), પડદા, પ્રવેશ-પ્રસ્થાન વગેરેની ચર્ચા પણ. 'લોકકલા-કસબ' વિશે 'લોકકલા અને કસબમાં લોકચિત્ર, લોકશિલ્પ, લોકસ્થાપત્ય, લોકભરત, વિવિધ લોકકલાઓ અને હસ્તોદ્યોગના હુન્નર વગેરેનો સમાવેશ થાય છે.'(પૃ. ૧૩૪) – એ ઘણું જાડું વિધાન છે. યાજ્ઞિક વસ્તુના મૂળમાં ઊતરતા નથી અને 'દેહવિષયક, નિવાસવિષયક, વ્યવહાર-ધર્માદિ વિષયક' એમ ઉપર ઉપરની અને મોટી મોટી ચર્ચા કર્યે જાય છે! વણાટ, રંગાટ, ભરત, છાપકામ અને એમ સ્ત્રીપુરુષોના પહેરવેશ, જાતિજ્ઞાતિ પ્રમાણેનાં પરંપરાગત વસ્ત્રો (પૃ. ૧૩૬) વગેરે એટલી બધી સામગ્રી, વર્ગીકરણ કે લક્ષણવિશેષ વિના અહીં છે કે એમાંથી કોઈ એક મુદ્દાનું સાદ્યંત દર્શન ઊભું થતું નથી. આપણે જાણે કોઈ લલિત નિબંધ વાંચતા હોઈએ એવો ભાસ સર્વત્ર થાય છે! અલબત્ત, કાચી સામગ્રી તરીકે આનું ઘણું જ મૂલ્ય છે.

'લોકમાન્યતા'નો પૂર્વાર્ધ જાણકારીના પ્રદર્શન જેવો છે, જ્યારે ઉત્તરાર્ધ વિષયને અનુરૂપ નિરૂપણ પામ્યો છે. અહીં ઘણાં ધ્યાનાર્હ અંશો છે, પરંતુ કોણ જાણે કેમ આ પુસ્તકમાં યાજ્ઞિકની રજૂઆત વસ્તુગામી રહી નથી. અનેક સ્થળે 'શામણધારા' 'શામણધારા' પ્રયોગ છે. 'શામણધારા દૈત્યોપાસક છે.' (પૃ. ૨૭) એવું વિધાન અને 'આર્યધર્મમાં – શામણધારાનાં જે લક્ષણો પણ સ્વરૂપાંતરે આમેજ થયાં એમાંથી જ અનેક દેવદેવીવાદનો જન્મ થયો (પૃ. ૧૪૭) – એવું વિધાન મુશ્કેલી સર્જે છે. મોટી મુશ્કેલી તો 'શામણધારા' એવા શબ્દપ્રયોગની છે! હું સમજી નથી શકતો કે યાજ્ઞિકને આવી રીતે મૂળના અંગ્રેજી પ્રયોગને 'ધારા' લગાડીને વાપરવાની શી અનિવાર્યતા જણાઈ હશે?

મૂળમાં 'Shaman' છે! 'મંત્રતંત્ર ભૂવાજતિ સાથે સંબંધિત' એવો એનો ભાવાર્થ છે. હવે વિચાર કરો, મૂળના આ 'Shaman'ને 'ધારા' લગાડી યોજવામાં આવ્યા કરે તેમાં વિજ્ઞાનની કઈ વિશદતા ચરિતાર્થ થાય છે?

છેલ્લાં બે પ્રકરણો 'આદિવાસી લોકવિદ્યા' અને 'ઉપસંહાર' – એક જુદી નજરથી અસ્પષ્ટતા ઊભી કરે છે! 'લોકવિદ્યા'માં જ આદિવાસી, ગ્રામવાસી અને નગરવાસી અભિપ્રેત છે. યાજ્ઞિક પણ આ સમજે છે, છતાં 'આદિવાસી લોકવિદ્યા'થી એમણે જે સ્વતંત્ર પ્રકરણ આપ્યું તેમાં 'આદિવાસી, પ્રકૃતિથી વિશેષ નજીક' હોવાનું કારણ સૂચવાયું છે, પરંતુ આ દૃષ્ટિએ તો

'સાગરખેડૂ' પણ જુદા તારવવાના રહેશે અને તો એનું પરિણામ શું આવશે? 'લોકવિદ્યા' આદિવાસી, સાગરખેડૂ અને ગ્રામજન ઉપરથી જ ઊભું થયેલું વિજ્ઞાન છે, એને પુનઃ આમ વિભાજિત કરવું યોગ્ય નથી.

'ઉપસંહાર'માં ફરી યાજ્ઞિક, શાસ્ત્ર ડોળવાના રવાડે ચડી ગયા છે! અતિજ્ઞાનની આ એક મર્યાદા છે. બધું જ એક સાથે ઉભરાય અને 'બહુતંતુથી શાસ્ત્ર બળવંત બનતું નથી.' -એ કહેવત સાચી થઈને ઊભી રહે! છેલ્લાં બસો વર્ષથી થઈ રહેલા 'લોકવિદ્યા'ના આ ચણતરની વિરુદ્ધમાં ડેનિશ, જૈસ્પર્સન જેવા વિદ્વાનોએ જે મત ઉચ્ચાર્યો તેની ચર્ચા 'ઉપસંહાર'માં અભિપ્રેત હતી. આમ થાત તો આ સમગ્ર ચર્ચાનો એક આકાર બંધાત! પણ યાજ્ઞિક આવો આકાર ઉપસાવી શક્યા નથી. આમ જુઓ તો આ 'લોકવિદ્યાવિજ્ઞાન' કરતાં 'લોકવિદ્યા-વિહાર' જેવું વિશેષ છે.

'સોનગઢનો કળાધર' : સુરેશ જોષી સ્મૃતિપર્વ

રવિવાર તા. ૨૬, મે ૨૦૦૨, સવારે ૧૦થી ૧ દરમિયાન પૃથ્વી થિયેટર્સ, મુંબઈમાં, પ્રથિતયશ સાહિત્યસર્જક સુરેશ જોષીના સાહિત્યસર્જનની દશ્યશ્રાવ્ય તેમજ પઠનની પ્રસ્તુતિનો એક કાર્યક્રમ યોજાશે. આ કાર્યક્રમ દરમિયાન સુરેશ જોષીના એક મૂલ્યવાન પ્રવચન 'સાહિત્યનો આનંદ'ની શ્રાવ્ય કેસેટ(૯૦ મિનિટ; રૂ. ૧૦૦) અને સી.ડી. તથા દશ્ય-શ્રાવ્ય સી.ડી.(૯૦ મિનિટ; રૂ. ૨૨૦) પણ સુલભ કરવામાં આવશે.

આ માટે જરૂરી રકમ માત્ર મનીઑર્ડરથી કે ડ્રાફ્ટથી('ગદ્યપર્વ'ના નામનો) આ સરનામે મોકલવા વિનંતી): ગીતા નાયક, ૭૦૩/૭૦૪/સી, વીણા સરગમ, મહાવીરનગર, દહાણુકર વાડી, મુંબઈ-૪૦૦૦૬૭.

આ નિમિત્તે 'ગદ્યપર્વ'નો એક વિશેષાંક પ્રગટ થશે.

જયંત કોઠારીના પત્રો માટે વિનંતી.

જયંત કોઠારી પરિવાર તરફથી જણાવ્યું છે કે સદ્‌ગત જયંતભાઈ બહોળો મિત્રસમુદાય ધરાવતા હતા. એ સૌ સ્નેહીમિત્રો સાથે તેઓ વિવિધ વિષયો અન્વયે નિરંતર પત્રવ્યવહાર કરતા હતા. જયંતભાઈએ એમને લખેલા પત્રોની સાફસૂથરી ઝેરોક્સ નકલ કરાવીને, પોતાના નામ સરનામા સાથે, આ સરનામે મોકલી આપવા સૌને હાર્દિક વિનંતી છે : જયંત કોઠારી પરિવાર, ૨૪ નેમિનાથનગર (સત્યકામ) સોસાયટી, સુરેન્દ્ર મંગળદાસ માર્ગ, આંબાવાડી અમદાવાદ - ૩૮૦૦૧૫.

નવા આજીવન સભ્યો (માર્ચ ૨૦૦૧થી માર્ચ ૨૦૦૨)

એચ. કે. આર્ટ્સ કોલેજ, અમદાવાદ	ચંદુ મહેરિયા, ગાંધીનગર	આર્ટ્સ કોલેજ, ખેડબ્રહ્મા
રમીલા ડી. મહેતા, બીલીમોરા	પ્રવીણભાઈ જે. પટેલ, વડોદરા	જતુષ હ. જોશી, બોટાદ
કિશોરી ચંદારાણા, નવસારી	જગદીશ દવે, યુ. કે.	મહાવીરસિંહ ચૌહાણ, ગાંધીનગર
દિનેશ દેસાઈ, અમદાવાદ	મહેન્દ્રસિંહ પરમાર, ભાવનગર	રમીલા ભટ્ટ, અમદાવાદ
જિજ્ઞા વ્યાસ, સુરત	લલિતચંદ્ર ત્રિવેદી, જોરાવરનગર	નીલિમા શુક્લ, યુ. એસ. એ.
હિતેશ પંડ્યા, મુંબઈ	કુમારપાળ વી. શાહ, ધોળકા	વિનોદ શ્રીધરાણી, મુંબઈ
હીના સેજપાલ, મુંબઈ	અજયસાગરજી મહારાજ, કોબા	અમર શ્રીધરાણી, મુંબઈ
લાલુભા ચૌહાણ, ગાંધીનગર	માલતીબહેન શાહ, ભાવનગર	સરયૂબહેન શાહ, મુંબઈ
હસુ યાજ્ઞિક, અમદાવાદ	ઈશ્વર પટેલ, મહેરવાડા	નવનિર્માણ કેળવણી મંડળ, સોલસુંબા
	અમૃત વેગડ, જબલપુર	

શુભેચ્છક સભ્ય : (શ્રી ઉશનસ્) વલસાડ.

સ્વીકાર મિતાક્ષરી

કવિતા

અખંડ ઝાલર વાગે – સુરેશ દલાલ. ઇમેજ, ૨૦૦૧, ડે. ૧૧૦, રૂ. ૮૦.

નાજુક ક્ષણો – અમિત વ્યાસ. સાહિત્યધારા, એમ-૨/૮, રૂરલ હાઉસિંગ બોર્ડ, રાજકોટ-૫, ૨૦૦૨, ડે ૮૦. રૂ. ૩૦.

પદ્મનિદ્રા – રામચંદ્ર પટેલ. ગૂર્જર, અમદાવાદ, ૨૦૦૧, ડે. ૧૩૬, રૂ. ૮૫.

પરાગ-પળોજણની : 'સહૃદય' જગદીશ એન. શેલત. પ્ર. પ્રેમીલા શેલત, સી-૧/૨, રીના પાર્ક, તીથલ રોડ, વલસાડ, ૨૦૦૧, ડે ૩૮૪, રૂ. ૧૬૫.

ફાગણકે દિન ચાર – સંપા. કવિનૂ શાહ. પ્ર. કુસુમ શાહ, બીલીમોરા, ૨૦૦૧, ડે. ૧૪૩, રૂ. ૭૫. મધ્યકાલીન હોરી ગીતોનું સંપાદન અને એના વિશે લખાણો.

ભૂમિથી ભૂમા – કંદર્પ ત્રિવેદી. પ્ર. લેખક. ૪, પ્રજ્ઞા સોસાયટી, તીથલ રોડ, વલસાડ, ૨૦૦૦, અર્ધ ક્રાઉન. ૬૪. રૂ. ૫૦. હાઈકુ-સંગ્રહ.

વનવગડાનાં ફૂલ – ધીરજ રાય. બી.ડી.કોર્પોરેશન, પાલડી, અમદાવાદ, ૨૦૦૨, ક્રા. ૧૮૮, કિંમત લખી નથી.

વહાલું વાસીદું – જગદીશ શેલત. પ્ર. પ્રેમીલા શેલત, વલસાડ, ૨૦૦૧, ડે. ૧૪૮, રૂ. ૧૩૦.

સરોજ – રમેશ દેવમણિ. પ્ર. લેખક, સી-૭૬, શાંતિકુંજ, ચાંદખેડા, ૨૦૦૧, ડે. ૮૪, રૂ. ૪૦.

સંઘટના – સંચેતનાની : જગદીશ એન. શેલત. પ્ર. પ્રેમીલા શેલત, વલસાડ, ૨૦૦૧, ડે. ૩૮૪, રૂ. ૧૬૫.

સ્વાતિ-વર્ષા – ઈશ્વરભાઈ પટેલ. પ્ર. સ્વાતિ પ્રકાશન, ઊંઝા, ૨૦૦૨, ડે. ૧૨૪, રૂ. ૭૦.

ટૂંકીવાર્તા

૧૯ બંગાળી વાર્તાઓ – રજનીકાન્ત રાવળ. અરુણોદય પ્રકાશન, ગાંધી રોડ, અમદાવાદ. બીજી આવૃત્તિ, ૨૦૦૨, ક્રા. ૨૦૫, રૂ. ૮૫.

તલપ – હરીશ મંગલમ્. કુમકુમ પ્રકાશન, ગાંધી રોડ, અમદાવાદ, ૨૦૦૧, ડે. ૧૭૬, રૂ. ૧૦૦.

પોઠ – મોહન પરમાર. રન્નાદે પ્રકાશન, ગાંધી રોડ, અમદાવાદ. ૨૦૦૧, ક્રા. ૧૯૦, રૂ. ૧૦૦.

શ્રવણની કાવડ – વિજય શાસ્ત્રી. ઇમેજ, ૨૦૦૧, ડે. ૧૪૦, રૂ. ૯૦.

સાંજનો સમય – હિમાંશી શેલત. અરુણોદય પ્રકાશન, ગાંધી રોડ, અમદાવાદ, ૨૦૦૨, ક્રા. ૧૪૮, રૂ. ૫૫.

નવલકથા

Oceanside Bules – અનુ. વિનોદ મેઘાણી. ભારતીય સાહિત્ય અકાદમી, નવી દિલ્હી, ૨૦૦૧, ડે. ૧૮૮. રૂ. ૯૦. ધ્રુવભટ્ટની નવલકથા 'સમુદ્રાંતિકે'નો અંગ્રેજી અનુવાદ.

કોરેલગ્રામ અને નિરુપમાદેવી – અનુ. નિરુપમા-અજિત શેઠ. સંગીતભવન ટ્રસ્ટ, ફ્લોરા ફાઉન્ટન, મુંબઈ, ૨૦૦૨, ક્રા. ૮૦. રૂ. ૫૦. શરદબાબુની બંગાળી લઘુનવલ 'કોરેલગ્રામ' તથા નાટિકા 'નિરુપમાદેવી'ના અનુવાદ.

ડુંગરિયે દવ લાગ્યો – અનુ. અનિલા દલાલ. ભારતીય સાહિત્ય અકાદમી, નવી દિલ્હી, ૨૦૦૧, ક્રા. ૧૫૦, રૂ. ૧૦૦. અનિતા દેસાઈની અંગ્રેજી નવલકથા Fire on the mountainનો ગુજરાતી અનુવાદ.

નાટક

કોરેલગ્રામ અને નિરુપમાદેવી – અનુ. નિરુપમા-અજિત શેઠ. સંગીત ભવન ટ્રસ્ટ, મુંબઈ ૨૦૦૨, ક્રા. ૯૬, રૂ. ૪૦. શરદબાબુની બંગાળી લઘુનવલ 'કોરેલગ્રામ' તથા શ્રુતિનાટ્ય 'નિરુપમાદેવી'નો અનુવાદ.

પ્રવાસ

દક્ષિણ આફ્રિકાની પ્રદક્ષિણા – રાજીવ રાણે. ઇમેજ, ૨૦૦૧, ડે. ૧૩૨. રૂ. ૧૦૦. પ્રવાસકથન.

ચરિત્ર

યુગદેવતાને જીવનસમર્પણ – જયંત કોઠારી. ઇમેજ, ૨૦૦૨, ડે. ૫૬. રૂ. ૪૦. મહાદેવ દેસાઈની જીવનરેખા.

રાખનું પંખી – રમણલાલ સોની. પ્ર. રેણુકા સોની, સુતરિયા હાઉસ, એલિસબ્રીજ, અમદાવાદ, ૨૦૦૧, ડે. ૪૯૬, રૂ. ૩૦૦. શિક્ષણ, સંસ્કાર, સાહિત્ય અને રાજકારણનાં ક્ષેત્રોના અનુભવોનું સ્મરણ-કથન – તે-તે ક્ષેત્રોની વ્યક્તિઓનાં રેખાચિત્રો અને ફોટોગ્રાફ સાથે.

વૉલ્ડન – અનુ. સુંદરજી બેટાઈ. ભારતીય સાહિત્ય અકાદમી, નવી દિલ્હી, બીજી આવૃત્તિ, ૨૦૦૧, ડે ૩૦૦, રૂ. ૧૨૦. હેન્રી ડેવિડ થૉરોના ચિંતનલક્ષી આત્મકથનનો અનુવાદ.

વિવેચન

નવલરામ-સંચય – સંપા. રમેશ મ. શુક્લ. ભારતીય સાહિત્ય અકાદમી, નવી દિલ્હી, ૨૦૦૧, ડે. ૧૬૬, રૂ. ૧૧૦. નવલરામનાં વિવેચન-વિષયક લખાણો, કવિતા, નાટક

આદિમાંથી કરેલો સંચય.

પણછ – હરીશ મંગલમ્. ગુજરાત દલિત સાહિત્ય અકાદમી, અમદાવાદ-૨૦૦૧, ડે. ૮૮, રૂ. ૬૦. ગુજરાતી દલિત કાવ્યોના આસ્વાદો.

વિદ્યાપર્વ : સંપા. રમણ સોની, કીર્તિદા જોશી. ગૂર્જર, અમદાવાદ, ૨૦૦૨. ડે. ૨૨૪, રૂ. ૧૨૫. હરિવલ્લભ ભાયાણી તથા જયંત કોઠારીનાં સાહિત્ય-વિદ્યા-કાર્યોના પ્રદાનને મૂલવતા પરિસંવાદનાં વ્યાખ્યાનોનું સંપાદન – બંને વિદ્વાનોના પ્રકાશિત ગ્રંથોની તેમજ એમાંના લેખોની વર્ગીકૃત સૂચિ તથા અન્ય લેખો સાથે.

સુરેશ જોશી પછીની વાર્તાનાં વિશેષ પરિમાણો – મોહન પરમાર. રન્નાદે, ગાંધી રોડ, અમદાવાદ. ૨૦૦૧, ડે. ૨૪૨, રૂ. ૧૬૦. શોધપ્રબંધ - જરૂરી સૂચિઓ સાથે.

અન્ય

ઇતિહાસનો મર્મ – અનુ. પ્રફુલ્લ ઝાલા. દર્શક ઇતિહાસનિધિ, અમદાવાદ. વિક્રેતા ઇમેજ, ૨૦૦૧, ડે. ૧૯૨, રૂ. ૧૨૫. ઇ. એચ. કારના 'What is history?'નો અનુવાદ.

કલાધરી – સં. વિનોદ મેઘાણી. સ્પેરો, મુંબઈ, વિક્રેતા આર. આર. શેઠ, ૨૦૦૧, ડબલ ક્રાઉન ૨૨૮, રૂ. ૧૫૦. જાણીતી કલાકાર મહિલાઓનાં દશ્યસર્જનોને આધારે તારવેલાં એમના જીવન અને કાર્યનાં વૃત્તાંતોના, વિવિધ અનુવાદકોએ ગુજરાતીમાં મૂકી આપેલાં લેખાંકોનું સંપાદન.

કચ્છમિત્ર : વિશેષ પ્રકાશન ૨૦૦૨ : સંપા. જસુભાઈ સોની. કચ્છમિત્ર પ્રકાશન, ભુજ, ૨૦૦૨. ડબલક્રાઉન, ૩૩૦, રૂ. ૨૫. ભુજના ભૂકંપ અંગેની દસ્તાવેજી માહિતી, રાહતકાર્ય, માનવજીવનની ત્યાંની સ્થિતિ અંગે કચ્છમિત્રમાં વિવિધ લેખકોનાં જે લખાણો પ્રગટ થયાં એનો, તંત્રી કીર્તિ ખત્રીએ વિશેષ સંપાદક પાસે કરાવેલો ઉપયોગી સંચય.

ખગોળ અર્થાત અંતરીક્ષની ઉપાસના – રૂસ્તમ રાવ. પ્ર. લેખક, ગોપાલેશ્વર સોસાયટી, રાંદેર રોડ, સુરત, ૨૦૦૧, ડે. ૯૬, નિઃશુલ્ક. ખગોળ વિશે પરિચયાત્મક પુસ્તક.

ગુજરાતીઓ અને પૂર્વ આફ્રિકા, ૧૮૫૦-૧૯૬૦ : ગુજરાતીપણાની શોધમાં – મકરંદ મહેતા. દર્શક ઇતિહાસનિધિ, અમદાવાદ, વિક્રેતા ઇમેજ, ૨૦૦૧, ડે. રૂ. ૨૫૦. પૂર્વઆફ્રિકામાં ગુજરાતીઓના વેપાર-ઉદ્યોગો તથા ત્યાંના સાંસ્કૃતિક જીવનને આવરી લેતું, લેખકના સંશોધન-પ્રકલ્પનું ગ્રંથરૂપ.

ગ્રંથ : આત્માની ઔષધિ – સંપા. રમેશ આ. ઓઝા. અરુણોદય પ્રકાશન, ગાંધી રોડ, અમદાવાદ, ૨૦૦૧, ક્રા. ૮૦, રૂ. ૩૦. 'પુસ્તકો' અંગે વિવિધ વિચારકોનાં અવતરણોનો સંચય.

ચિંતા છોડો, નિરાંતે ઊંઘો – જનક નાયક. સાહિત્ય સંકુલ, સુરત, (ચોથી આવૃત્તિ) ૨૦૦૨, ડે. ૯૮, રૂ. ૫૦. વિચાર-ચિંતન.

તમારા પ્રતિસ્પર્ધીને ઓળખો ને સફળ થાઓ – જનક નાયક. સાહિત્ય સંકુલ, સુરત (ચોથી આવૃત્તિ) ૨૦૦૨, ડે. ૯૬, રૂ. ૫૦. વિચારચિંતન

તમે અને તમારો આખો દિવસ – જનક નાયક. સાહિત્ય સંકુલ સુરત (ચોથી આવૃત્તિ). ૨૦૦૨, ડે. ૯૬, રૂ. ૫૦. વિચારચિંતન.

તેજોમયી – સંપા. વિનોદ મેઘાણી. પ્ર. સ્પેરો, મુંબઈ. વિક્રેતા આર. આર. શેઠ, મુંબઈ-અમદાવાદ. ૨૦૦૧, ડબલ ક્રાઉન ૨૧૪, રૂ. ૧૫૦. વિવિધ ક્ષેત્રોની પ્રબુદ્ધ મહિલાઓની પ્રત્યક્ષ કેફિયતોને આધારે સંકલિત કરેલાં, વિવિધ અનુવાદકોએ ગુજરાતીમાં મૂકી આપેલાં વૃત્તાંતોનું સપાદન.

પદચિહ્ન – સંપા. અનુ. મૌલિક શાહ. અરુણોદય પ્રકાશન, ગાંધી રોડ, અમદાવાદ ૨૦૦૨. ક્રા. ૧૨૨, રૂ. ૩૦. અંગ્રેજી વિચારકંડિકાઓ અને એના ગુજરાતી અનુવાદનો સંચય.

પરિચય પુસ્તિકા : ભારત : ૨૦૦૨ – રાજેન્દ્ર દવે; માનસિક તણાવમાંથી મુક્તિ – પ્રજ્ઞા પૈ; ઘર ખરીદતાં પહેલાં – નિરંજન એસ. મહેતા; ગુજરાતનું પંખીજગત – લાલસિંહ રાઓલ; દવાની સારી માઠી અસર– કેતન ઝવેરી; ભારતનાં ઉત્તમ બાળ-ચલચિત્રો – અમૃત ગંગર. પરિચય ટ્રસ્ટ, મુંબઈ, ૨૦૦૨, પ્રત્યેક પુસ્તિકા ક્રા. ૩૨, રૂ. ૬.

બૃહદ સુવાક્યસંચય – સંપા. શાંતિલાલ શાહ. સાહિત્યસંકુલ, ચૌટા બજાર, સુરત (બીજી આવૃત્તિ) ૨૦૦૨, ડે. ૮૦૦. રૂ. ૩૫૦. વિવિધ વિષયો અને ચિંતકોનાં સુવાક્યોનો સંચય.

શ્રી ભગવતીસૂત્ર-વંદના – સંપા. વિજયપ્રદ્યુમ્નસૂરિ, સહસંપાદક કાન્તિભાઈ બી. શાહ. શ્રુતજ્ઞાન પ્રસારકસભા, અમદાવાદ, ૨૦૦૧, ડે. ૧૭૬, રૂ. ૪૦. ભગવતીસૂત્ર વિષયક પરિચયલેખો તથા સજ્ઝાય–આદિ પદ્યકૃતિઓનો સંચય.

સફળ થવું અઘરું નથી – જનક નાયક. સાહિત્ય સંકુલ, (ચોથી આવૃત્તિ) ૨૦૦૨, ડે. ૯૬૫, રૂ. ૫૦. વિચારચિંતન

સુખી જીવો, લાંબુ જીવો – જનક નાયક. સાહિત્ય સંકુલ, (ચોથી આવૃત્તિ) ૨૦૦૨, ડે. ૯૬૫, રૂ. ૫૦. વિચારચિંતન

પત્રચર્ચા

અહીં ક્યાં ગ્રાહક-લેખક સુરક્ષાધારો છે?
– હિમાંશી શેલત

વાત કરવી છે સામયિકોની અને એના સૂત્રધારોની, સુખ્યાત પ્રકાશન સંસ્થાઓની અને એમના વહેવારની. આ બધું કહેવા જતાં થોડું અંગત પ્રવેશવાનું છે કારણકે સ્વાનુભવની અહીં બાદબાકી નથી કરવી. નામો સંતાડવાં નથી અને જે જેવું અનુભવ્યું તે તેવું જ વ્યક્ત કરવું છે.

ગુજરાતમાં સામયિકોનું સંપાદન સહેલું નથી એ સ્વીકારીએ. ધોરણ જાળવવું, સામયિકોનો ફેલાવો થાય એની મથામણ કરવી, લેખકોને સાચવવા અને સામયિક સમયસર પ્રગટ થાય એની તકેદારી રાખવી એ બધું સમય અને શક્તિ માગે. અને આ બધુંયે ધ્યાન રાખવા છતાં સામયિક બંધ પડી શકે. ગુજરાતના વાચકો એથી શોકમાં નહિ ડૂબી જાય. જેનો આરંભ છે એનો અંત પણ છે જ, એ સમજ અન્ય કોઈ બાબતે હોય, ન હોય, છતાં સામયિક-સંદર્ભે તો સુજ્ઞજનોને એ બરાબર સમજાયેલી છે.

પરંતુ ફરિયાદો કંઈ એકલા સંપાદકોને પક્ષે નથી. લેખક-વાચકને પક્ષે પણ અસંતોષ ઓછો નથી. સામયિકના સૂત્રધારો લવાજમનો આગ્રહ રાખવામાં જેટલા ચોક્કસ હોય એટલા જ ચોક્કસ સામયિકના પ્રકાશનની નિયમિતતા અંગે છે ખરા? આપણે ત્યાં થોડાં સામયિકો બાદ કરતાં કેટલાં સમયસર બહાર પડે છે એનું સર્વેક્ષણ કરવા જેવું છે. હજાર-બારસો જેવી રકમ ભરીને આજીવન સભ્ય બન્યા પછી પણ તમે સામયિકનું અસ્તિત્વ લગભગ ભૂલી જવાની તૈયારીમાં હો એટલી નિયમિત અનિયમિતતાથી અંકો પ્રગટ કરનાર સંપાદક/તંત્રીને ગ્રાહક બાપડો શું પૂછી શકવાનો? અહીં ગ્રાહક-સુરક્ષાધારા જેવું તો કંઈ હોય નહિ ને!

કૃતિ મળ્યાનો/સ્વીકારનો પત્ર લખાવો જોઈએ એવું યે બહુ ઓછાં માને છે. કૃતિનો સ્વીકાર થયા પછી એ અંદાજે ક્યારે પ્રગટ થશે એ જણાવવું પણ બહુ મુશ્કેલ તો નહિ જ હોય. ક્યાંક પ્રગટ થયેલી રચના ફરી છાપવી હોય તો સર્જકની સંમતિ મેળવીને, કૃતિ ક્યાંથી લેવામાં આવી છે એની નોંધ મૂકવી અનિવાર્ય ગણાવી જોઈએ. આ બાબતે કોઈનો પડકાર ન સંભળાતાં છૂટાછવાયા વિરોધને કોઈ ગણતરીમાં નથી લેતું. બધાં પોતપોતાનો ગઢ સાચવી રાખો એવો જ ભાવ પ્રવર્તતો હોય ત્યાં વિરોધના સૂર દબાયેલા જ રહેવાના. સાહિત્યક્ષેત્રે અમુક પદ-ખ્યાતિ પ્રાપ્ત થયા પછી કેટલાક વિષયો સુપ્રતિષ્ઠિતો માટે વર્જ્ય ગણાતા હોય એમ ટોચ પરથી વિરોધનો કે આગ્રહનો સૂર ભાગ્યે જ સંભળાય. તળેટીવાળાં કે વચ્ચે ઊભેલાં બૂમો માર્યાં કરે, કોણ સાંભળવાનું?

પુરસ્કાર તો પછી, કેટલાંક સામયિકોને તો લેખકોને ઑફ પ્રિન્ટ મોકલવાનુંયે નથી પોસાતું. સાહિત્યસંસર્ગે તમને અનાસક્તિયોગમાં સ્થિર કર્યા હોય તો જાણે ખાસ વાંધો ન આવે. નિષ્કામભાવે રાહ જોઈ શકાય. તમે તો છાપવા મોકલીયે ન હોય છતાં તમારી કૃતિ ક્યાંકથી ઝડપી છાપી તો દીધી જ હોય, પણ પછી એ અંક મોકલવા જેટલું સૌજન્ય સુલભ ગણી નહિ લેવાનું. દુકાળ કંઈ માત્ર અનાજ-પાણીનો જ પડે એમ ઓછું છે? સર્જક તો મુઠ્ઠી ઊંચેરો એટલે એને પહોંચપત્ર, ઑફ પ્રિન્ટ, સંમતિપત્ર કે પુરસ્કાર જેવી સ્થૂળ બાબતોમાં ઘસડવો નહિ એવી કોઈ માન્યતા ફેલાતી જતી હોય તો ખબર નથી.

એમાં વળી અખબારો અને લોકપ્રિય સામયિકોનો તો દરજ્જો જ ખાસ. એકવાર 'ચિત્રલેખા'માંથી કૌશિક મહેતાનો ટેલિફોન આવ્યો. મેઘાણી-સાહિત્યની અનુવાદ-પ્રકાશન પ્રવૃત્તિઓ વિશે વિગતો જોઈતી હતી, કોઈ લેખ માટે. મૌખિક વાતમાં કહ્યું-સાંભળ્યું કશીક ગેરસમજ પેદા ન કરે એવા આશયે વિનોદ મેઘાણીએ વિસ્તૃત નોંધ મોકલી, સમય અને શ્રમ બંને વાપર્યાં. પછી તો એ આખી નોંધનું બાષ્પીભવન થઈ ગયું. જો ખપ ન પડ્યો તો એ સામગ્રી પાછી મોકલવી જોઈએ. એ માટે વાયદા મળ્યા, વચનો મળ્યાં, પણ સામગ્રી ન જ મળી. ટિકીટ ચોંટાડેલા કવરની શરમ પણ અખબારો ન રાખે. ૧૯૯૯ના ગાળામાં 'સમકાલીન'ને મોકલેલા એક લેખની આવી ગતિ થયેલી. ચોથી જાગીરના કારભારમાં આવાં કવરનો શો હિસાબ હોય? અખબારના તંત્રીઓને આપણામાંનાં ઘણાંએ એવા ઉચ્ચાસને બેસાડી દીધા છે કે હવે એમને પોતાની સામાન્ય ફરજો બજાવવાનું યે કષ્ટદાયક લાગે છે!

સંસ્થાઓમાં હવે કામ સંદર્ભે ખો આપવાની પ્રથા ચાલુ થઈ છે. કશીક પૂછપરછ કરશો તો જવાબ મળે કે આ અંગે અમારા વેચાણ વિભાગ સાથે અથવા તો અમારી અમુકતમુક શાખા સાથે પત્રવ્યવહાર કરો. ઉદાહરણ તરીકે 'માણસાઈના દીવા'ના અંગ્રેજી અનુવાદની નકલોની સંખ્યા કે એની સ્થિતિ અંગે ખુદ અનુવાદકનેય જાણકારીની જરૂર હોય તો એને એમ કહેવામાં આવે કે આ બાબત ફલાણા વિભાગને પૂછો. દિલ્હીમાં રહેલી એક જ સંસ્થાની બે શાખાઓ પરસ્પર

મેળમાં કામ ન કરી શકે એવું હોય તેમ એક નાનકડી બાબત પૂછવા ઠેઠ ગુજરાતથી વ્યક્તિ જુદેજુદે ઠેકાણે લખાપટ્ટી કરતી રહે! વ્યવસ્થા એક વાત છે, અને વ્યક્તિને ધક્કે ચડાવવી સાવ બીજી જ બાબત છે. એક મુદ્દા પરત્વે હમણાં જ મહેન્દ્રભાઈ મેઘાણીએ ધ્યાન દોર્યું. 'કવિતા'ના અંકમાંયે એવી સૂચનાઓ આવે છે કે નકલ ન મળ્યાનો પત્રવ્યવહાર સરક્યુલેશન વિભાગ સાથે અને પુરસ્કાર મોકલવામાં વિલંબ થાય તો એ અંગે પત્રવ્યવહાર ઍકાઉન્ટ્સ વિભાગ સાથે કરવો. નકલ બાબત તો જાણે સમજ્યાં, પણ પુરસ્કારમાં ધારો કે વિલંબ થયો તો કવિએ ઍકાઉન્ટ્સ વિભાગને બારણે શા માટે જવાનું? એણે એવો તો શો અપરાધ કર્યો જેની આવી શિક્ષા? લખનારે પોતાનું લખાણ તંત્રીને/સંપાદકને મોકલ્યું, પછી એને પુરસ્કાર વેળાસર ન મળે તો એને તંત્રી પાસે જવાની મોકળાશ કેમ નહિ? અને એની ફરિયાદ પેલા સંબંધિત વિભાગ સુધી તંત્રી કેમ ન પહોંચાડી શકે? મહેન્દ્રભાઈના જ શબ્દોમાં 'એટલા ગૌરવનો અધિકારી આપણે તેને(લેખકને) ન માનીએ?' જો કે મને તો એવું સ્વીકારવું ગમે કે કોઈ લેખકને આમ ફરિયાદ કરવાની ઘડી આવતી જ નહિ હોય, અને બધું સરળતાથી અને સંતોષકારક રીતે જ ચાલતું હશે.

આપણી પ્રતિષ્ઠિત પ્રકાશન-સંસ્થાઓ અંગે તો લખતાંયે સંકોચ થાય એવું છે. દિલ્હીસ્થિત પ્રકાશન-સંસ્થા 'કથા' ભારતની વિવિધ ભાષાઓની કૃતિઓના અનુવાદ-પ્રકાશન અંગે જાણીતી છે. બે-અઢી વર્ષ પૂર્વે મારી વાર્તા 'બારણું'નો અંગ્રેજી અનુવાદ પોતાના એક પુસ્તકમાં પ્રગટ કરવા સંમતિ મંગાવેલી જે મેં મૂળ વાર્તા સાથે મોકલી આપેલી. ઠીકઠીક સમય વહી ગયા પછી એક દિવસ એ પુસ્તક 'The Bell and Other stories' મારી પાસે આવ્યું. 'The Door'નાં લખનાર તો કોઈ દર્શના દવે હતાં! સાથે આવેલો પત્ર ખોલ્યો. માફી માંગવામાં તો દિલ્હીને કોણ પહોંચે? ખૂબ જ દિલગીર.. ખબર નહિ આવી ભૂલ કેવી રીતે થઈ ગઈ તે... સાવ છેલ્લે જ ખબર પડી કે વાર્તા તો તમારી છે અને નામ તો ગફલતથી અનુવાદકનું છપાઈ ગયું. . .

આ માફી સાથે વાર્તાકારનું દિલ બહેલાવવા માટે રૂ. ૭૫૦/-નો ચેક! ચેક પાછો મોકલી સ્પષ્ટતા માંગી કે પ્રકાશનના કયા તબક્કે, મૂળ કૃતિ અને સંમતિપત્ર મંગાવ્યા પછી કેવી રીતે, આ ભૂલ સર્જાઈ છે એ જાણવું છે. પ્રશ્ન લેખકને મળતા યશનો નહિ (જે આમ તો ઠીકઠીક વાયવ્ય ચીજ છે), મુદ્દો પ્રકાશન-સંસ્થા અને લેખક વચ્ચેના ભરોસાનો છે. પછી તો કાગળ પર કાગળ. નકલો પાછી ખેંચી લઈશું, ભૂલ સુધારેલી આવૃત્તિ મોકલી આપીશું, આ અમારો સંયુક્ત નિર્ણય છે, લેખકનું હિત જાળવવા 'કથા' પ્રતિબદ્ધ છે વગેરે વગેરે. આ અંગે કશો હોબાળો ન મચે એ માટે લાલચ આપતાં હોય એમ વચ્ચે એવો મીઠો પત્ર પણ રવાના કર્યો કે અમને તમારી રચનાઓના અંગ્રેજી અનુવાદમાં રસ છે અને એને લગતી વિગતો અવશ્ય મોકલો. પત્રો વારંવાર લખાયા, જવાબમાં અનંત દિલગીરી, અનંત ક્ષમાયાચના, સુંવાળા જવાબ, અમારે બહુ કામ, (બાકીનાં બધાં નવરાંધૂપ તે કાગળો લખ્યા કરે!) અમે બહુ રોકાયેલાં, જુઓને ફલાણાં તો લંડન છે ને પેલાં તો પારીસ અને આ તો બુક-ફેરમાં છે ને....

'The Bell and Other Stories' ૨૦૦૦ના એપ્રિલમાં પ્રગટ થયું. આજે માર્ચ ૨૦૦૨ લગીમાં નથી મને સુધારેલી નકલ મોકલવામાં આવી, ન તો પુરસ્કાર, ન કશો ખુલાસો. અને પુસ્તકને આગલે પાને 'કથા'નાં ભરપેટ વખાણ વાંચીને થાય કે આવી ઉત્કૃષ્ટ સંસ્થાનાં એવાં જ ઉમદા સાહિત્યસેવીઓ જોડે આપણને શી રીતે વાંધો પડી શકે?

કેન્દ્રીય સાહિત્ય અકાદમીએ ગયે વર્ષે 'ઇન્ડિયન શોર્ટ સ્ટોરીઝ'ના બે દળદાર ગ્રંથો બહાર પાડ્યા. એના સંપાદક ઈ. વી. રામકૃષ્ણન. વિવિધ ભાષાઓની ચાર વાર્તાઓ, બે સ્વાતંત્ર્યપૂર્વ, બે સ્વાતંત્ર્યોત્તર. સર્જકને એની વાર્તા છપાઈ હોય એ ગ્રંથ પણ મોકલવાનો નહિ! પુરસ્કાર તો જાણે ન જ હોય. સંપાદકને ફરિયાદ કરી તો એ કહે કે મેં તો રજૂઆત કરી જ છે, લેખકને પુસ્તક મળવું જ જોઈએ! તો સર્જકોનું આવું સ્થાન છે અને સાહિત્ય-સંસ્થાઓને મન આટલી એમની ગણતરી છે. સમય હોય અને શક્તિ હોય તો કાગળો લખ્યે જાવ અને એનાથી વધુ સારાં કામ તમારી પાસે હોય તો આનંદેઆનંદે પેલી વાત જ આખેઆખી ભૂલી જાવ...

આમ તો ભૂતકાળમાંયે આપણી વાર્તાના અંગ્રેજી અનુવાદ કોઈએ તાબડતોબ કરાવ્યા હોય અને ભોળાં જણના વેશમાં આપણે એટલા જ ઝપાટાબંધ મોકલ્યા હોય તે છપાયેલું પુસ્તક પણ આપણે વળી ક્યાં જોયું જ છે તે સાહિત્ય અકાદમીની ફરિયાદ માંડવા બેઠાં? બહુ ફરિયાદો કરીએ તો સામયિકોના સંપાદકોયે જવાબદાર વ્યક્તિ પાસે ઉત્તર કઢાવવાને બદલે સંભળાવે કે 'હવે પછી આ ચર્ચા બંધ કરવામાં આવે છે.' એટલે તલવાર મ્યાનમાં રાખી થાવ ઘર ભેળાં! અહીં તો સુપ્રિમ કોર્ટનાં ફરમાન પણ ગાંઠે નહિ એવા લોક છે ત્યાં અન્ય કોઈનો શો પ્રભાવ?

બળાપા કાઢવા કે કડવાશ ઠાલવવા આ લખ્યું નથી. ધ્યાન દોરવું છે સાહિત્યક્ષેત્રમાં ધીમેધીમે પેસતી જતી સડેલા સરકારીતંત્રની તમામ લાક્ષણિકતાઓ તરફ – જેમકે શિથિલતા, બેજવાબદારી, જડત્વ, કોઈ કામ માથે લેવાને બદલે સામાને

પધરાવી દેવાની વૃત્તિ અને નફ્ફટાઈ. જાગતાં નહિ રહીએ તો સડો આખેઆખી સંસ્થાઓ ગળી જવાનો. લખેલું છપાય એટલાથી જ કૃતકૃત્ય, બધાંને ઉદાર હૃદયે ક્ષમાદાન દેતાં અને 'એ તો હવે એમ જ ચાલે'ની ટાઢક ઓઢી આત્મતુષ્ટિમાં કાલનિર્ગમન કરતાં આપણે આ અંગે કંઈ કરવાની ક્ષમતા ધરાવીએ છીએ કે નહિ તેની હાલ તો ખબર નથી.

અબ્રામા: ૨-૩-૨૦૦૨

બાકી, કોયડો અકબંધ રહે!

– સુમન શાહ

'પ્રત્યક્ષ'ના ઑક્ટો૦-ડિસે૦ ૨૦૦૧ના અંકમાં મારા 'સાહિત્યિક અર્થનો કોયડો' પુસ્તકની હેમંત દવેએ કરેલી સમીક્ષા વિશે તમને આ પત્ર પ્રકાશિત કરવા લખું છું.

શું સર્જનાત્મક કે શું વિવેચનવિષયક ગંભીર પ્રયાસો વ્યક્ત કરતાં પુસ્તકોની સમીક્ષા આપણે ત્યાં જવલ્લે જ થાય છે. થાય છે ત્યારે ગંભીર ભાવે નથી થતી. વળી ગંભીર ભાવે થાય છે એવું લાગે ત્યારે એ 'સમીક્ષા' નથી હોતી – ત્યારે કાં તો હકારાત્મક, સ્તુતિ હોય છે અથવા તો પછી નકારાત્મક, નિંદા. એ જોતાં, શ્રમ અને ખંતથી આટલું બધું લખવા બદલ સમીક્ષકને તથા દસ પાનાંની તે માટે જગ્યા ફાળવવા બદલ તમને હું હાર્દિક અભિનંદન પાઠવું છું.

૧

મારા પુસ્તકમાંથી સમીક્ષકે શોધી કાઢેલા વિરામચિહ્ન, સૂચિ, છપાઈ, લિપ્યંતરણ, પર્યાયરચના વગેરે વિશેના દોષોમાંના કેટલાક ખરેખરા દોષો છે ને તે હું ખેદપૂર્વક સ્વીકારું છું. આભાર સાથે સ્વીકારું છું.

કેટલાક દોષ જો કે ચર્ચાસ્પદ છે, કેમ કે તત્સંલગ્ન લાંબો શાસ્ત્રાર્થ થયેલો છે. એમાં વધારો કરવાનો મને આ ક્ષણે કશો ઉપરકારક અભરખો નથી થતો.

પણ એમણે દર્શાવેલા કેટલાક એવા છે જે ખરેખર દોષ નથી. જેમકે :

'aesthetic'નો ઉચ્ચાર 'ઍસ્થેટિક' જ છે, સમીક્ષક કહે છે તેમ 'ઇસ્થેટિક' નથી. 'e'નો ઉચ્ચાર કદાપિ 'એ' થતો નથી એવી ઘોષણા કરીને તેઓ વટ પાડી શક્યા છે, પણ 'aesthetic' શબ્દ 'e'થી શરૂ નથી થતો, તે તો 'દેખાય' તેટલું સ્પષ્ટ નથી? કોશકારોએ આ શબ્દનું 'esthetic' એવું બીજું રૂપ માન્ય રાખ્યું છે તેથી, લાગે છે કે સમીક્ષક દોરવાઈ ગયા હોય. માન્ય રાખ્યું છે ખરું, પણ દ્વૈતીયિક, ગૌણ સ્થાને – એ પણ નિર્ણાયક ગણાવું જોઈએ. વિદ્વાનો વડે ભોગવાતી ગુણીજનમાન્ય કોઈ પણ ડિક્શનેરી જોવાથી આ, ઉપરાંત એ વાતનું ય સમર્થન મળી રહેશે કે 'hegemony'નો ઉચ્ચાર 'હેજીમની' જ છે – અથવા 'હેજીમનિ' કે 'હેજિમનિ' જ છે, પરંતુ સમીક્ષક કહે છે તેમ 'હિગેમનિ' નથી. વગેરે.

અંગ્રેજી શબ્દો પ્રત્યે મને મોહ છે કે માતૃભાષાની પ્રત્યાયનશક્તિ પરત્વે મને અવિશ્વાસ છે એવી સમીક્ષકે કલ્પના કરી જોઈ છે. હકીકતે બંને છે, અથવા બંને નથી. હું શુદ્ધ સંસ્કૃત કે ગુજરાતીની આસપાસ અંગ્રેજી શબ્દો મૂકતો હોઉં તે ખરેખર તો એક કામચલાઉ પ્રક્રિયા રચવાને – જે પ્રક્રિયા જતે દિવસે પ્રત્યાયનયોગ્ય પર્યાયો રચનારને મદદમાં આવી શકે. મારી એવી શાસ્ત્રદૃષ્ટિને લીધે જ્યાં પર્યાયો સૂઝ્યા છે ત્યાં મૂળ અને પર્યાય બંને આપ્યા છે. મારા પુસ્તકને ગુજરાતીમાં લખાયેલું કહેવાની ઉદારતા દાખવવાને સમીક્ષકે પોતાના સમર્થનમાં મારું બાયનરી ઑપોઝિશન્સ અંગેનું દૃષ્ટિબિંદુ પૂરું અવતરિત નહીં કરીને ચતુરાઈ વાપરી છે. એમની દર્શકતામાં રાચતી કાતરે દરેક ઑપોઝિશનના મેં રચેલા ગુજરાતી પર્યાયોને જ કાતરી લીધા! અન્યથા, 'ઍક્ટ-ફૅક્ટ' કે 'ટૅન્શન' જેવા શબ્દોને સ્વીકારી વાતનો મર્મ પામવામાં લાગલી જ મદદ મળી ગઈ હોત!

શું મને પૂછવાનો અધિકાર ખરો કે સમીક્ષકે પોતાના એટલા અમસ્તા લખાણમાં ય 'વિકર અવ બ્રેઇ'નો,'પ્રત્યુત્'નો, 'પરિતસ્'નો પર્યાય કેમ નથી રચ્યો? આ ત્રણેયને સમકાલીનોમાંનું કોણ સમજે છે વારુ? શું સંસ્કૃત કે શું અંગ્રેજી, અરે, ગુજરાતી **પણ નિષ્ઠાથી વાંચનારા આજે નહીંવત્ છે ત્યાં પેલી બહુસંમતિ કે પેલો બહુવપરાશ** ખોળવા ક્યાં જવું? સાર એ છે કે ભાષાશુદ્ધિ જાળવ્યા પછીયે, શાસ્ત્રપૂત વાનાંથી લખાણ મંડિત દીસે તે પછીયે, મામૂલી હોઈ શકે છે, ઉપરઉપરની ટાપટીપમાં ખરચાયેલું-વેડફાયેલું ક્ષુલ્લક હોઈ શકે છે. એ સંભવ સ્વીકાર્ય બનવો જોઈએ. એ સ્વીકારનાર સહેજે, કશી ઊંડી સમજની તમા રાખશે અને એમ ડહાપણ કેળવશે. અલબત્ત, આ વાત હું મારા દોષોને છાવરવા નથી જ કહેતો તે સુજ્ઞો જોઈ શકે છે.

જગતની કોઈ પણ ભાષાની કોઈપણ લિપિ ઉચ્ચારણ = લિપિ એવા સમીકરણે નથી હોતી, ન હોઈ શકે. બંને વચ્ચે હંમેશા એક 'અંતર' રહેવાનું, એક 'ડિસ્ક્રિપન્સી'. આ 'અંતર' નામનું તત્ત્વ ભાષાની પ્રકૃતિમાં છે અને તેવી પ્રકૃતિ ભાષાનાં સર્વ સ્તરે પ્રસરેલી છે. એ 'અંતર' અર્થના કોયડાનું એક મહત્તમ કારણ છે. જો કે આ વાત પર હું છેલ્લે આવું છું.

અંગ્રેજીના ગુજરાતીમાં બોલાઈ-લખાઈને રૂઢ થયેલા 'વૉઝ'ને બદલે સમીક્ષક 'વઝ' લખે, 'ઑફ'ને 'અવ' લખે, 'વે'ને 'વેઈ' લખે તે સાચું ભાસતું હોય તો પણ, તે પણ, વાચકને ભુલાવામાં નાખી દઈ શકે છે.

૨

પ્રચુર દોષદર્શન-પ્રદર્શનથી પહેલી નજરે, આમ, સમીક્ષા ઘણી શાસ્ત્રપૂત દીસે છે. ક્રમવાર મુદ્દાઓ-પેટા મુદ્દાઓનું ગાણિતિક ચોકસાઈવાળું વસ્તુવિભાજન, નોંધો અને સંદર્ભસૂચિને લીધે સમીક્ષક પણ પૂરા વસ્તુલક્ષીતાને, શાસ્ત્રબુદ્ધિ-શુદ્ધિને વરેલા કડક શિક્ષક જેવા અને કશું ચલાવી નહીં લેનારા લાગે છે – એટલે લગી કે જોડણીદોષ માટે મને જોડણીકોશનો નિયમ નંબર, નંબર ૬, ધરવા લગી...! આ બધું જોઈને-જાણીને સાચે જ મને લાભ થયો છે. છતાં, મને ખોટું એ વાતનું લાગી રહ્યું છે કે આટલી બધી ઝીણી દષ્ટિના સમીક્ષકને મારા પુસ્તકના ગુણપક્ષે એક પણ શબ્દ, હા, એક પણ શબ્દ કહેવાનો જડ્યો નથી...! ને છતાં, લખાણને સ-મી-ક્ષા તરીકે ગણવા-ગણાવવાનું છે?

સમીક્ષકનો એવો શાસ્ત્રબુદ્ધિશુદ્ધિથી ઓપતો ઝભ્ભો અવારનવાર સરી ગયો છે. એમની વસ્તુલક્ષીતા ગગડી ગઈ છે તે પણ ધ્યાનાર્હ બનવું ઘટે છે :

પ્રારંભે સમીક્ષકે મારી ઓળખ માટે 'પશ્ચિમી વિચારધારા પ્રમાણે થતા વિવેચનના અભ્યાસી' એવું લેબલ લગાવ્યું છે. એમાં કેટલી ધૃષ્ટતા છે તે તો જણાય જ છે. છતાં માનું છું કે આ લેબલ મારી એમને થઈ શકેલી આંશિક ઓળખ અર્થે હશે – અન્યથા, એથી વાચકને ભ્રાન્તિમાં નાખવાનું થાય તે સ્પષ્ટ છે.

મેં કુંજુન્ની રાજાના પુસ્તકની ઉપેક્ષા કેમ કરી તે તેઓ જણાવે છે તેમ તેમનાથી કળી શકાયું નથી. હકીકત એટલી જ છે કે એ મારે નહોતું જોવું! શું 'પસંદગી' અને 'ઉપેક્ષા' વચ્ચે તફાવત નથી? પણ તો પછી, મેં 'કુંજુન્ની રાજાના પુસ્તકની પુસ્તકસૂચિના આરંભે આપેલા નિબંધમાંથી થોડી થોડી વિગતો ગાળી લીધી છે.' એવું એઓ શેને આધારે અને શેને માટે કહે છે? મને ચોર સૂચવવા? કેમકે, એમણે ઉમેર્યું છે તે આ : 'વિગતદોષોનું કર્તૃત્વ, અલબત્ત, એમનું!' અરે ભઈ, સૂચિમાંથી હું ગાળણ કરી શકતો હોઉં, તો એટલા નાના સરખા કામમાં વિગતોને અકબંધ સાચવવા જેટલી બુદ્ધિ પણ સમીક્ષક મારામાં નથી જોતા શું? હું ચોર હોઉં, વળી અક્કલ વગરનો, એવી કલ્પના પછી, પોતે ચોરી કેવી તો પકડી પાડી – તેની તાનમાં ને તાનમાં તેઓ આ હદે ધપી ગયા છે, જુઓ, સાંભળો : 'ઉપરોક્ત ગ્રંથમાંથી પાંચ પાનાં જેટલી સામગ્રીને એનો સીધો જ અનુવાદ કરીને, વ્યાખ્યાતાએ પોતાનાં વ્યાખ્યાનોમાં મૂકી દીધી છે, ને છતાં સંદર્ભસૂચિમાં આ જ પુસ્તકને તેઓ વિસરી ગયા છે!' આટલો મોટો મને અપ્રામાણિક ઠેરવતો આક્ષેપ સ્વીકારવા હું લગીરેય તૈયાર નથી. બે કારણોથી : એક તો, માહિતી મેં કુંજુન્ની રાજામાંથી લીધી જ નથી અને બીજું, કે સમીક્ષક એમ ઠોકી બેસાડે તેથી તે પુરવાર નથી થતું. માહિતી જેવી માહિતી માટે કુંજુન્ની રાજા જેવા કોઈપણ નાના કે મોટા લેખકને સર્વજ્ઞ અને ઈજારદાર ગણવાની છોકરમતનો સમીક્ષક ભોગ નથી બન્યા?

વસ્તુસ્થિતિ એમ છે કે ૧૯૯૦ કે ૧૯૯૧માં હૈદરાબાદની એક 'ફ્ન્કશનલ લિન્ગ્વિસ્ટિક્સ'ની 'સમર સ્કૂલ'માં મેં સાંભળેલાં વ્યાખ્યાનોની મારી નોંધો પરથી એ માહિતી મેં લખેલી – ને તેમાં, સમીક્ષકે દર્શાવેલી ભૂલો છે તે હું માથે ચડાઉં છું.

સમીક્ષકના મતે, મેં દેરિદાને 'છૂટથી ટાંક્યા છે.' પણ, મારા મતે કહું કે વ્યાખ્યાનસીમામાં રહેવા, લાઘવથી ટાંક્યા છે, તો તેઓ શું કહેશે? મારાં વ્યાખ્યાનોના કેન્દ્રમાં દેરિદા છે, પણ અપ્રત્યક્ષપણે. હું એ અંગે બીજું તો શું કહેવાનો છું? વ્યાખ્યાનસીમા જ મને દેરિદાના 'ટ્રેસ' 'ડિફરાન્સ' 'ટેક્સ્ટ' વગેરે વિભાવો સમજાવવાની છૂટ ન આપે ત્યાં એની સ્પષ્ટતાઓ ભરી વાર્તા માંડવાનું શી રીતે બને? સમજાય તેવું નથી? મને સમજાયું નથી કે દેરિદાથી સમીક્ષકને આટલી અકળામણ કેમ થાય છે. દેરિદા કશી શિબિરમાં ગયા હોય એ મેં જણાવ્યું હોય તે સ-કારણ હોય. સુવિદિત છે કે એ શિબિર એમની અને અમેરિકા-યુરપની બદલાયેલી સાહિત્યવિષયક દષ્ટિમતિના સંદર્ભમાં પથનિર્ણાયક બન્યો તે એમના વડે એમાં અપાયેલ વ્યાખ્યાનથી. શું શાસ્ત્રબુદ્ધિ સાવ જ સંકુચિત હોઈ શકે કે તેમાં આવી કશી હળવી વાત પણ ન કરાય? ઠઠ્ઠો કરનાર એ જ સમીક્ષક પોતાની સમીક્ષાનાં જ્યારે પ્રખ્યાત ખગોળશાસ્ત્રી ગણેશ દૈવજ્ઞ અક્ષપાદ હતા તે સૂચવતી દંતકથા ઠઠાડે છે, ત્યારે તેની શી ઉપકારકતાથી પ્રેરાઈને? અને તે પણ, 'અક્ષપાદ' શબ્દની સમજૂતી આપ્યા પછીથી, કયા શાસ્ત્રસંવર્ધને?

મને ચોર કે અપ્રામાણિક સૂચવવાની સમીક્ષકની એક ઑર ચેષ્ટા પણ દર્શાવે છે કે એમનામાંનો શાસ્ત્રકાર ચળી ગયો છે.

મારા ત્રીજા વ્યાખ્યાનમાં 'મિ. જૉન અને તેમની છત્રી'નું ઉદાહરણ મેં પોતે મારી સર્જકતા ખરચીને રચ્યું છે એમ કહેતાં મને સંકોચ નથી થતો, પણ સમીક્ષકને કારણે, ફરજ પડે છે તે દુઃખદ છે. તેઓ લખે છે : 'જો કે એમણે આપેલા ઉદાહરણમાં 'મગન' અને 'લીલી'ના સ્થાને 'જૉન'-'મૅગી' જેવાં પાત્ર કેમ છે તે ન કળાય તેવું છે. આમાં, કળવા બેસવું પડે એવી તે શી મુશ્કેલી પડી? સમીક્ષકની હઠની આ હદ છે. એમને 'જૉન'-'મેગી' વિદેશી નામો છે તેનો દુઃખાવો છે? બાકી, ઉદાહરણ સમજવામાં અને ઉદાહરણથી વ્યાખ્યાન

સમજવામાં સમીક્ષકને રસ પડવો જોઈએ કે નહીં? પણ આ સ્થાનેથી પણ તેમણે મારા પર હુમલો કરવાની તક – એવી તકો મળ્યા કરેલી તેથી છકી જઈને – ઝડપી છે. જુઓ, સાંભળો એમને : '(બને કે ઉદાહરણ એમણે ક્યાંકથી લીધું હોય, પણ સંદર્ભના અભાવે આપણે એ વિશે કલ્પના જ કરવાની રહે!)' સમીક્ષક આ સ્થાને ખાસ્સા ચલિત અને મને ધરાસાત્ કરવાની યુયુત્સાને વરેલા દીસે છે.

વાચકોની જાણ માટે ઉમેરું કે ૧૯૯૨માં હું યેલ યુનિવર્સિટી, અમેરિકામાં વિઝિટિન્ગ ફેલો તરીકે મારા આ જ વ્યાખ્યાનવિષયનો પ્રોજેક્ટ લઇને ગયેલો. અને ત્યારે પ્રોજેક્ટનો પ્રસ્તાવ અંગ્રેજીમાં હતો, અને એ પ્રસ્તાવ સાથેનાં કેટલાંક વ્યાખ્યાનો પણ અંગ્રેજીમાં હતાં. એ સામગ્રીમાંનો એક અંશ હતો, આ ઉદાહરણ, જેનું અંગ્રેજી શીર્ષક 'મિ. જૉન ઍન્ડ હિઝ અમ્બ્રેલા' હતું. એ વ્યાખ્યાનો મેં લંડન યુનિવર્સિટીમાં આપ્યાં ત્યારે પણ એ જ ઉદાહરણ હતું. એને અમદાવાદમાં પહેલીવાર સાંભળીને મારા સર્જકમિત્ર ચિનુ મોદીએ કહેલું, સરસ વાર્તા જેવું લાગે છે...! સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્ર કે વ્યાકરણની ચર્ચાઓમાં, 'દુષ્યંત'–'શકુન્તલા' કે 'દેવદત્ત' જેવાં નામો ઉદાહરણમાં પ્રયોજાય છે ત્યારે કોઈ એવું નથી કહેતું કે એમાં 'મગન' 'મણિ' કે 'છગન' કેમ નથી! જરૂરી ઉદાહરણ તો મને હસ્તામલક હોય છે ને એ માટે કશે ભિક્ષાપાત્ર લઈ ભમવું પડે એવો કંગાળ હું નથી.

૩

દસ પાન ભરીને કરાયેલી આ સમીક્ષા આમ સંવાદની તક નથી રચતી. તે ડાળાં-પાંદડાંમાં અટવાઈ છે, થડ-મૂળ લગી પહોંચી શકી નથી. સમીક્ષકે, મારે શું કરવું જોઈએ તે પ્રશ્ન પાછળ ખાસ્સી મહેનત કરી છે. પણ, મેં શું કર્યું છે તે જાણવાની તસ્દી નથી લીધી. મારું દરેક વ્યાખ્યાન એક એક આર્ગ્યુમેન્ટ છે અને બધાં વ્યાખ્યાનો ભાષા નામની માનવીય શોધ-સગવડને વિશેના એક સુગઠિત દર્શને પ્રગટાવેલા સંશયને વ્યંજિત કરે છે. એ દાર્શનિક પીઠિકાને સમીક્ષક સ્પર્શી શક્યા નથી. જ્યાં જ્યાં એમ કરવા ગયા છે ત્યાં ત્યાં બહુ પ્રાથમિક વરતાયા છે. જેમકે –

એક સ્થાને તેઓ લખે છે : 'કર્તા શું કહેવા માગે છે તે સમજવાનો પ્રયત્ન... એટલે જ અર્થઘટન.'

અર્થઘટન આટલું સીધું હોત, તો સાહિત્ય-સંસારમાં એને અંગેની આટલી પ્રચંડ ડિબેટ થોડી ઊભી થઈ હોત?

બીજે કહે છે : '...છેવટે તો જે તે અર્થઘટન કૃતિને સમજવામાં જ ઉપકારક નીવડે છે.'

એવું થાય ત્યારે તે સાહિત્ય'સંસ્થાની' રીતભાતે, તેના નીતિ-નિયમે અને તેની દીક્ષા-શિક્ષાના વાયુમંડળ હેઠળ થાય છે તે ભૂલવું જોઈએ નહીં. એટલે તો, માર્ક્સવાદી, ફૅમિનિસ્ટ, રેસિસ્ટ કે ડિકન્સ્ટ્રક્શનિસ્ટ વાંધા, આક્ષેપો કે આક્રમણોને ખાળી શકાતાં નથી. સંસારના સૌ માર્જિનલાઈઝ્ડ સૅક્શનોને સાહિત્યિક અર્થઘટનોથી લાધતો કલારૂપી અર્થ ગળે નથી ઊતરતો તેનું કારણ પણ તેનું 'સંસ્થા' સ્વરૂપ છે. પોસ્ટમૉડર્નિઝમની એ દિશાની આક્રમકતાને નજરઅંદાજ નહીં કરાય.

મેં બીજા વ્યાખ્યાનમાં અર્થઘટનોની સમીક્ષા આપીને સૂચવ્યું છે કે તેનો ઇતિહાસ હકાર-નકારથી, લાભાલાભથી, સિદ્ધિ-મર્યાદાથી ઘડાતો રહ્યો છે. તાત્પર્ય એ કે અર્થઘટનને સર્વાંગસ્પર્શી અને પૂર્ણ બનાવવાનું અશક્ય છે – એમ કરવા જતાં તે ભરચક અને ચક્રાકાર બની બેસવાનો ભય મોટો છે. સંરચનાવાદી અર્થઘટન કેવું હોય તે જાણવા રોલાં વાર્થ, તોદોરોવ પાસે જવું રહે, જોનાથન કલર જેવા ભાષ્યકાર પાસે નહીં. વળી, 'સંરચનાવાદી અર્થઘટન'તે મેં મારેલું કશું ગપ્પું થોડું છે?

૦

આ વ્યાખ્યાનોને વ્યાખ્યાનોરૂપે રજૂ કર્યાં છે, કશા સંશોધનગ્રંથ રૂપે નહીં – એટલે કે, 'ડિસ્સેમિનેશન' માટે. અને ત્યારે, મને આમ નિરાશ થવાનું શી રીતે પરવડે? સુજ્ઞોને એ અંગે હાર્દિક વિનંતી. સમીક્ષક કહે છે તે સાચું છે કે મેં સર્વત્ર પ્રથમ પુરુષ એક વચનમાં વાત કરી છે – કેમકે આ મારી વાત છે, આ મને થયેલો કોયડો છે. છતાં એક વચન સામે બીજું એક વચન પ્રગટે, તો સંવાદ શરૂ થાય– બાકી, કોયડો અકબંધ રહે!

અમદાવાદ: ૨૪ ફેબ્રુઆરી, ૨૦૦૨

દાખલા પણ નબળા અને દલીલો પણ નબળી.

– બાબુ સુથાર

વિવેચનના કોઈ પણ પુસ્તકની સમીક્ષા વાંચીએ ત્યારે વાચક તરીકે આપણે સમીક્ષક પાસે આટલા પ્રશ્નોના જવાબની અપેક્ષા રાખીએ : (૧) લેખકે જે ઉદ્દેશથી એ પુસ્તક લખ્યું હોય એ ઉદ્દેશ અને એ ઉદ્દેશ સિદ્ધ કરવા માટે લેખકે જે ફ્રેમવર્ક વાપર્યું હોય એ ફ્રેમવર્ક સમીક્ષક સ્પષ્ટ કરે છે ખરો? (૨) સમીક્ષકના મતે લેખક પોતાનો ઉદ્દેશ પાર પાડી શક્યા છે કે નહીં? સમીક્ષક એ વિશે શું કહે છે? (૩) જો લેખક પોતાનો ઉદ્દેશ પાર પાડી શક્યા હોય તો કઈ રીતે, અને (૪) જો લેખક પોતાનો ઉદ્દેશ પાર પાડી ન શક્યા હોય તો કેમ? આ ઉપરાંત, આપણે એવી અપેક્ષા પણ રાખીએ કે સમીક્ષક પોતાની વાત શાસ્ત્રીય ઢબે કરે. જે વિધાનો કરે

તે સ્પષ્ટ કરે અને એમને પૂરતો આધાર આપે જેથી વાચકને એ જે કહે તે સ્વીકારવામાં કોઈ મુશ્કેલી ન પડે. સુમન શાહના પુસ્તક *સાહિત્યિક અર્થનો કોયડો*ના સમીક્ષક હેમંત દવે (વણઉકેલાયેલો કોયડો : પ્રત્યક્ષ વર્ષ ૧૦, અંક ૪ પૃ. ૨૫-૩૪) આ ચારેય પ્રશ્નોના સ્પષ્ટ જવાબ આપતા નથી. એટલું જ નહીં, તેઓ એમની વાત શાસ્ત્રીય ઢબે પણ મૂકતા નથી. એને કારણે એમનાં મોટા ભાગનાં વિધાનો આપણા માટે અશ્રદ્ધેય બની જાય છે.

૦

સમીક્ષકે ઠેર ઠેર સુમન શાહ સામે પૂર્વગ્રહયુક્ત વિધાનો કર્યાં છે. એને કારણે એ વિધાનો પર સરળતાથી વિશ્વાસ બેસતો નથી. ઉદાહરણો : (૧) ૦.૦ માં સમીક્ષકે સુમન શાહને 'પશ્ચિમી વિચારધારા પ્રમાણે થતા વિવેચનના અભ્યાસી' અને એમના અનુગામીઓને 'ધુરંધર' તરીકે ઓળખાવી, બન્નેને પરસ્પર વિરોધાવી, એક માટે ચડિયાતો ભાવ જ્યારે બીજા માટે ઊતરતો ભાવ વ્યક્ત કરી સુમન શાહ આ શ્રેણીના ઉપક્રમે વ્યાખ્યાનો આપવા લાયક નથી એવું આડકતરું સૂચન કર્યું છે. (૨) ૧.૦માં સમીક્ષક સુમન શાહને પશ્ચિમના કાવ્યશાસ્ત્રના અભ્યાસી તરીકે ઓળખાવે છે. તેઓ કહે છે: *વ્યાખ્યાતાનો સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્ર સાથે ખાસ પરિચય ન હોવાથી રાતા સમુદ્રની પેલે પારનાં નામો જ વધુ જોવા મળે એ સ્વાભાવિક છે.* અહીં, સમીક્ષક આડકતરી એમ કહેવા માગે છે કે સુમન શાહને *રાતા સમુદ્રની આ પાર* થયેલી અર્થચર્ચાની અર્થાત *ભારતીય દર્શનશાસ્ત્રમાં* થયેલી અર્થચર્ચાની ગતાગમ નથી. (૩) સમીક્ષકે સુમન શાહના અંગ્રેજી ભાષા પરત્વેના *પ્રેમની* પણ યથાશક્તિ ઠેકડી ઉડાડી છે. દા.ત. (અ) ઘણે સ્થાને બિનજરૂરી રીતે મુકાયેલા અંગ્રેજી શબ્દો તથા સંસ્કૃત કે ગુજરાતી શબ્દોને સમજાવવા(?) એમની પડખે મુકાયેલા અંગ્રેજી શબ્દો વ્યાખ્યાતાનો અંગ્રજી (શબ્દો) પરત્વેનો મોહ દર્શાવે છે કે....(પૃ. ૩૧); (આ) વ્યાખ્યાતાને અંગ્રેજીનો મોહ હોવા છતાં અંગ્રેજી શબ્દોનાં ગુજરાતી લિપ્યંતરો... (૧૩)

૦

સમીક્ષકે પાદટીપો આપી છે, પણ યોગ્યતા-અયોગ્યતાનો વિચાર કર્યા વગર. આપણે બે કારણોસર પાદટીપ આપતા હોઈએ છીએ. એક તો પાઠમાંના આપણા વિધાનનું મૂળ બતાવવા અને બીજું, મૂળ પાઠ માટે બહુ મહત્ત્વનો ન હોય એવો વિચાર કે એવી માહિતી આપવા. અહીં સમીક્ષકે પાદટીપ ૧ અને ૨ સુમન શાહનાં વિધાન માટે આપી છે. આ પાદટીપો સુમન શાહના એ વિધાનનું નથી તો મૂળ કહેતી કે નથી તો એ પાઠને માટે ઝાઝો મહત્ત્વનો હોય એવો વિચાર પ્રગટ કરતી. આપણે આપણા લખાણમાં દેરિદાનું વિધાન મૂકીએ અને પછી દેરિદાના વિધાન માટે સંદર્ભગ્રંથ આપીએ તો કેવું લાગે? એ કામ તો દેરિદાએ કરવાનું હોય. અને માનો કે દેરિદા એમ કરવાનું ચૂકી ગયા હોય તો આપણે મૂળ પાઠમાં એમ લખીએ કે દેરિદાએ જરૂરી સંદર્ભગ્રંથો આપ્યા નથી અને પછી આપણે સંદર્ભગ્રંથોની માહિતી આપીએ. પાદટીપ ૪ કળાઓ વચ્ચેના ઉચ્ચાવચ ક્રમની વાત કરે છે. પણ એ કઈ રીતે મૂળ પાઠના વિધાનને મદદરૂપ બને છે એ સમજાતું નથી. મૂળ પાઠમાં વિધાન ભાષા વિશેનું છે. જ્યારે પાદટીપમાંનું વિધાન માધ્યમો વિશેનું છે. પાદટીપ ૫-માં સમીક્ષક *વડોદરાના રાઠવાઓના બાબો પીઠોરો*નો ઉલ્લેખ કરે છે. ગુજરાતીમાં 'વડોદરાના રાઠવા' ને બદલે સમીક્ષકે 'છોટાઉદેપુરના રાઠવા' કે 'વડોદરા જિલ્લાના રાઠવા' જેવા શબ્દપ્રયોગો પ્રયોજવા જોઈતા હતા. પાદટીપ ૬માં માણસો રોજબરોજની ભાષાનો આડેધડ ઉપયોગ કરતા નથી એ વિધાનની વધુ સ્પષ્ટતા કરવાને બદલે સમીક્ષક મૂળ વિધાનને ઉપકારક ન હોય એવી વાત કરે છે. પાદટીપ ૭માં સમીક્ષક સુમન શાહથી કઈ રીતે અલગ પડે છે એની વાત કરે છે. એ મુદ્દો મૂળ પાઠમાં વધારે શોભત.

૦

સમીક્ષકનું લખાણ એકેડેમિક લખાણના ઢગલાબંધ સિદ્ધાંતોને નેવે મૂકે છે. સહન ન કરી શકાય એટલાં કર્મણિ વાક્યો, વાચકે ક્યારેક પેન્સિલ અને કાગળ લઈને બેસવું પડે એટલી હદનાં લાંબાં સંકુલ વાક્યો, લેખકની ઠેકડી ઉડાડતા અને પોતાની વિદ્વત્તાને આગળ ધર્યા કરતા પાર વિનાના ઉપપાઠો વગેરે એમની સમીક્ષાને નબળી અને અશ્રદ્ધેય બનાવી દે છે. એમણે ઘણા પરિચ્છેદોનું ઑર્ગેનાઈઝેશન પણ બરાબર નથી કર્યું. દા.ત. ૦.૦માં ફોકસ શાના પર છે? પુસ્તક પર? કે ઠક્કર વસનજી વ્યાખ્યાનમાળાના ટૂંકા ઇતિહાસ પર? એ જ રીતે, ૧.૦માં ફોકસ શાના પર છે?

ટૂંકમાં, સુમન શાહનું પુસ્તક કચરા પેટીમાં ફેંકી દેવા જેવું હશે (કદાચ ન પણ હોય) પણ સમીક્ષક એ વાત આપણા ગળે ઉતારવા જે દાખલા-દલીલો કરે છે તે નબળાં છે. તેઓ નથી તો પુસ્તકને ન્યાય કરતા કે નથી તો વાચકોને.

ફિલાડેલ્ફીઆ; ૮ માર્ચ, ૨૦૦૨.

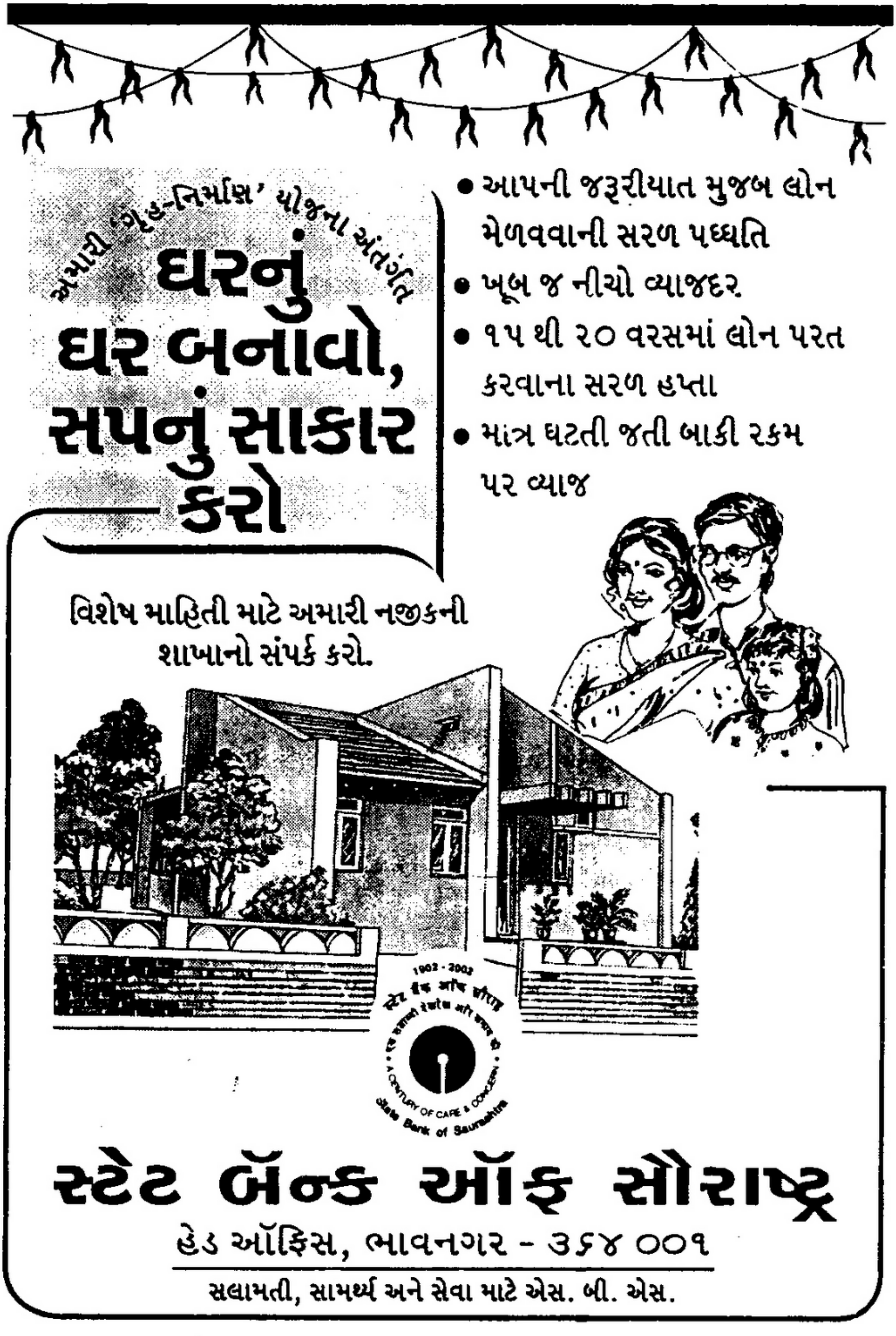
* શ્રી સુમન શાહ તથા શ્રી બાબુ સુથારના લાંબા પત્રોમાંથી, એમની સંમતિથી, મુખ્ય અંશો પ્રગટ કર્યા છે. – સં.

આપણી પ્રવર્તમાન સાંસ્કૃતિક કટોકટીમાં જીવનનાં બીજાં પાસાંની જેમ સાહિત્યની બાબતમાં પણ પાયામાંથી પુનર્વિચારણા થવા લાગી છે. અને પરંપરાગત પાયાના વિચારો અને મૂલ્યોને જાગ્રત તથા ચિકિત્સક દૃષ્ટિથી ફરી આત્મસાત્ કરવાની અનિવાર્યતા પ્રતીત થઈ રહી છે. આપણી આજનું આપણી ગઈકાલ સાથે અનુસંધાન હશે તો જ આપણી આવતી કાલ આપણી હશે.

– હરિવલ્લભ ભાયાણી

સ્થાનસમર્પણ

– એક શુભેચ્છક તરફથી


અમારી 'ગૃહ-નિર્માણ' યોજના અંતર્ગત
ઘરનું ઘર બનાવો, સપનું સાકાર કરો
• આપની જરૂરીયાત મુજબ લોન મેળવવાની સરળ પધ્ધતિ
• ખૂબ જ નીચો વ્યાજદર
• ૧૫ થી ૨૦ વરસમાં લોન પરત કરવાના સરળ હપ્તા
• માંત્ર ઘટતી જતી બાકી રકમ પર વ્યાજ
વિશેષ માહિતી માટે અમારી નજીકની શાખાનો સંપર્ક કરો.
1902 - 2002
A CENTURY OF CARE & CONCERN
State Bank of Saurashtra
સ્ટેટ બૅન્ક ઑફ સૌરાષ્ટ્ર
હેડ ઑફિસ, ભાવનગર - ૩૬૪ ૦૦૧
સલામતી, સામર્થ્ય અને સેવા માટે એસ. બી. એસ.

સેક્યુલરીઝમનો અર્થ આપણે ત્યાં તદ્દન ઊલટો થઈ ગયો છે. છતાં તે બાબત તરફ આપણું ધ્યાન ખેંચાયું નથી, કારણ કે આપણા કોઈ ધર્મ પાસે પોતાનું સળંગસૂત્ર સંગઠન નથી અને તેથી દરેક ધર્મમાં અનેક ફાંટાઓ, ફિરકાઓ સહેલાઈથી અને સ્વતંત્ર રીતે વિકસી શક્યાં છે. યુરોપમાં સાતસો વરસ સુધી ચર્ચનું પ્રભુત્વ જામ્યું હતું અને યુરોપમાં જેવો અંધાર યુગ આવ્યો હતો તેવું આપણા ઇતિહાસમાં કદી બન્યું નથી. રાજ્યતંત્રનો લોપ કદી થયો નથી. મહાભારતમાં 'અરાજાલોક' – રાજ્ય વગરના સમાજનો ઉલ્લેખ છે તે આદિકાળને ઉદ્દેશીને છે. નાનાં મોટાં રાજ્યો વચ્ચેની અથડામણથી પેદા થયેલી અંધાધૂંધીના જમાનામાં આપણે ત્યાં શ્રેષ્ઠ સંસ્કૃતિસર્જનો થયાં છે. મૌર્યવંશનો અંત અને ગુપ્તવંશની સ્થાપના વચ્ચેનો છસ્સો વરસનો જમાનો આવી અંધાધૂધીનો કાળ છે. પણ રામાયણ અને મહાભારત આ જમાનામાં લખાયાં; સાંચી અને બરાહુતનાં સ્તૂપોની કલાકૃતિઓ, કન્હેરી, કાર્લા, ઉદયગિરિની અદ્ભુત ગુફાઓ, બેનમૂન શિલ્પો, મંદિરો અને વિજયસ્તંભોનું નિર્માણ આ કાળે થયું. સંસ્કૃત, પાલી, માગધી, પૈશાચી ભાષાની ઉત્તમોત્તમ સાહિત્યકૃતિઓ આ જમાનાની પેદાશ છે, ભારતીય અંધાધૂંધી યુરોપીય અંધારયુગથી તદ્દન અનોખા પ્રકારની છે, તેથી સેક્યુલરીઝમ આપણા સમાજમાં તદ્દન અપ્રસ્તુત છે.

નગીનદાસ સંઘવી

['કોમવાદની સમસ્યા : સ્વરૂપ અને પરિમાણ'(૧૯૯૪) માંથી]