પ્રત્યક્ષ

પિનાકિની પંડ્યા

મોહંમદઇસ્હાક શેખ

ભરત મહેતા

મહેબૂબ દેસાઈ

જયેશ ભોગાયતા

નરોત્તમ પલાણ

શરીફા વીજળીવાળા

અમૃત ગંગર

સંપાદક રમણ સોની

પ્રત્યક્ષ વર્ષ ૧૨ અંક ૧ જાન્યુઆરી - માર્ચ ૨૦૦૩ પ્રત્યક્ષ

અનુક્રમ

જાન્યુઆરી-માર્ચ ૨૦૦૩

પ્રત્યક્ષીય : સંપાદક ૩

સમીક્ષા

શ્વેત સમુદ્રો (કવિતા : ચિનુ મોદી) પિનાકિની પંડ્યા ૫

મૂંઝારો (ટૂંકીવાર્તા : દલપત ચૌહાણ) ભરત મહેતા ૮

દિવાળીના દિવસો (નવલકથા : પ્રાગજીભાઈ ભામ્ભી) મોહંમદઈસ્હાક શેખ ૧૩

કાવ્યબાની (વિવેચન-સંશોધન : નીતિન મહેતા) જયેશ ભોગાયતા ૧૫

વિશ્વપ્રસિદ્ધ વ્યક્તિકોશ (કોશ : સં. મૂળશંકર ભટ્ટ) મહેબૂબ દેસાઈ ૨૧

અતીતના આયનામાં સૌરાષ્ટ્ર (ઇતિહાસ : જયમલ્લ પરમાર) નરોત્તમ પલાણ ૨૩

વાચનવિશેષ

આધા ગાँવ (નવલકથા : રાહી માસૂમ રઝા)

શરીફા વીજળીવાળા ૨૬

*

સંદર્ભવિશેષ

બોલીવૂડ સિનેમા : ટેમ્પલ્સ ઑવ ડિઝાયર (વિજય મિશ્ર)

અમૃત ગંગર ૩૫

સ્વીકાર-મિતાક્ષરી

સંકલન : પીયૂષ ઠક્કર ૩૯

આ અંકના લેખકો ૪૧

પ્રત્યક્ષ વર્ષ ૧૨ અંક ૧ જાન્યુઆરી-માર્ચ ૨૦૦૩ સળંગ અંક ૪૫

પ્રકાશક અને મુદ્રક શારદા સોની ઈ-૨ તારાબાગ પોલિટેકનીક વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨

મુદ્રણાંકન અને મુદ્રણસજ્જા આકાશ સોની કલ્પન મુદ્રાંકન ઈ-૨ તારાબાગ પોલિટેકનીક વડોદરા-૨. ફોન ૭૯૧૩૯૮.

મુદ્રણસ્થાન મધુ પ્રિન્ટરી, કારેલીબાગ, વડોદરા ૩૯૦૦૧૮

સંપાદક રમણ સોની ***પરામર્શક*** શિરીષ પંચાલ ***'પ્રત્યક્ષ' અક્ષરાંકન*** જયદેવ શુક્લ

<u>લવાજમ અંગેની વિગતો</u>

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. બહારગામના ચેક સ્વીકારાતા નથી. **ચેક/ડ્રાફ્ટ <u>'શારદા સોની પ્રકાશક પ્રત્યક્ષ'</u> એ નામે જ લખશો. મ. ઑ. મોકલનારે સંદેશાની જગાએ પોતાનું પૂરું સરનામું અવશ્ય લખવું.**

<u>લવાજમ મોકલવાનાં સરનામાં</u>

વડોદરા : **શારદા સોની** ઈ-૨ તારાબાગ પોલિટેકનીક 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
<u>(ઈમેજમાંથી છૂટક નકલ પણ મળી શકશે.</u> **<u>આ અંકની કિંમત રૂ. ૪૦.)</u>**

'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.

<u>સંપાદકીય પત્રવ્યવહાર</u>

રમણ સોની ઈ/૨ તારાબાગ પોલિટેકનીક વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૦૨ ફોન: (૦૨૬૫) ૨૭૯૧૩૯૮.

પ્રત્યક્ષીય

નમૂનારૂપ અધ્યયનગ્રંથનું પુનઃપ્રકાશન

ઉપયોગી પણ અલભ્ય ગ્રંથોના પુનઃપ્રકાશનનો જાણે કે આ સમય છે. 'ગુજરાત સાહિત્ય અકાદમી' અને 'ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ' જેવી કેટલીક સંસ્થાઓ આમાં અગ્રેસર રહી છે ને એ સ્વાભાવિક પણ છે. કેટલાક જૂના ગ્રંથોની ઉત્તમતા નિર્વિવાદ હોય છે પણ એનું વ્યાવસાયિક ધોરણે ફેરપ્રકાશન ભાગ્યે જ પોસાય એવું હોય. એટલે બિનવ્યાવસાયિક વિદ્યાકીય પ્રકાશનો કરી શકતી સાહિત્યસંસ્થાઓ જ આવાં કાર્યોમાં આગળ રહી શકે.

કાકા કાલેલકરનાં પુસ્તકોના પુનઃપ્રકાશન માટે રચાયેલી 'આચાર્ય કાકાસાહેબ કાલેલકર ગ્રંથાવલિ પ્રકાશન સમિતિ'એ થોડાંક વર્ષો પૂર્વે, કાકાસાહેબનાં પૂર્વપ્રકાશિત, ને અપ્રગટ રહેલાં સર્વ લખાણોને પણ સમાવતાં, પુસ્તકો 'કાલેલકર ગ્રંથાવલિ' નામે બૃહત્ ગ્રંથો રૂપે પ્રકાશિત કરેલાં ને રૂ. ૧૧૦૦ની કિંમત ધરાવતી એ ગ્રંથમાળા હજુ પણ વ્યક્તિગત વાચકો-સંસ્થાઓને રૂ. ૩૫૦ની કિંમતે આપવાનું ઉમદા વિદ્યાકાર્ય આ સમિતિ બજાવે છે. [પણ આપાણા સાહિત્યરસિકોની ઉદાસીનતા તો એવી કે તરત વેચાઈ જવા જોઈએ એવા આ મૂલ્યવાન – ને સસ્તી કિંમતે પ્રાપ્ત – ગ્રંથો હજુ, ભલે થોડી સંખ્યામાં પણ, સુલભ રહ્યા છે!]

આ જ 'પ્રકાશનસમિતિ'એ, અપ્રાપ્ય બનેલા, 'કાલેલકર અધ્યયનગ્રંથ'નું, ૪૦ વર્ષ પછી હમણાં (માર્ચ ૨૦૦૩માં) પુનઃપ્રકાશન કર્યું છે એ ઘટના ઘણી રીતે નોંધપાત્ર છે.

•

ઈ.૧૯૪૫માં કાકાસાહેબની પષ્ઠિપૂર્તિના અનુસંધાનમાં ગુજરાત સાહિત્ય સભાએ એક અભિનંદનગ્રંથ કરવા વિચારેલું ને એના સંપાદકો તરીકે આપણા વરિષ્ઠ સાહિત્યકારો ઉમાશંકર જોશી, અનંતરાય રાવળ અને પાંડુરંગ દેશપાંડેની વરણી કરેલી. લેખો તો મળ્યા, પણ ત્યારે એ પ્રકાશન ન થઈ શક્યું તે ૧૯૬૧માં – કાકાસાહેબને ૭૫ વર્ષ થયાં એ સમયે રચાયેલી 'સન્માન સમિતિ'એ, પૂર્વે મળેલા ને નવા મેળવેલા લેખો લઈને, એ જ સંપાદકોની સહાયથી 'કાલેલકર અધ્યયનગ્રંથ : ૧૯૬૧' પ્રકાશિત કરેલો. કાકાસાહેબના વ્યક્તિત્વને અને સાહિત્યકાર્યને લગભગ નિઃશેષપણે આલેખી આપતો એ ગ્રંથ ઘણી પ્રશંસા પામેલો ને વર્ષો સુધી એણે જિજ્ઞાસુઓ, અભ્યાસીઓ માટે મોટી ઉપયોગિતા સિદ્ધ કરેલી.
કેટલાંક વર્ષોથી એ ગ્રંથ અપ્રાપ્ય હતો એટલે 'કાલેલકર ગ્રંથાવલિ'નું મહત્ત્વાકાંક્ષી પ્રકાશન કરનાર 'ગ્રંથાવલિ પ્રકાશન સમિતિ'એ ચિમનલાલ ત્રિવેદી, ભોળાભાઈ પટેલ અને ચિનુભાઈ નાયકના સંપાદનમાં એની આ સંવર્ધિત આવૃત્તિ (૨૦૦૩) પ્રગટ કરી છે. ૧૯૮૫માં 'કાલેલકર જન્મશતાબ્દી' નિમિત્તે થયેલાં વક્તવ્યોમાંથી પ્રાપ્ત ૩ અભ્યાસલેખો ઉમેરીને તથા ૧૯૬૧ પછીના કાકાસાહેબના જીવનસંદર્ભો(સાલવારી)ને તથા એમનાં બાકી પુસ્તકોની સૂચિને સમાવી લઈને આ આવૃત્તિને અદ્યતન કરી લેવામાં આવી છે. કાલેલકરના નિબંધોનો ભોળાભાઈ પટેલે ૧૯૮૨માં સંપાદિત કરેલો સંચય 'જીવનનું કાવ્ય' પણ અપ્રાપ્ય હોવાથી, આ સાથે જ એનું પણ પુનઃપ્રકાશન 'પ્રકાશનસમિતિ'એ કર્યું છે.

•

'કાલેલકર અધ્યયનગ્રંથ'(૧૯૬૧, ૨૦૦૩) આપણા કેટલાક નમૂનારૂપ અધ્યયનગ્રંથોમાંનો એક છે. કાકાસાહેબ વિશેની દસ્તાવેજી તેમજ અભ્યાસ-મૂલ્યાંકનની લગભગ સર્વ બાબતો સમાવી શકાય એ રીતે એમાં સામગ્રીચયન થયું છે – ત્રણે પ્રસંગો (ષષ્ઠિપૂર્તિ, અમૃતમહોત્સવ, જન્મશતાબ્દી) નિમિત્તે થયેલાં વક્તવ્યો; એ પછી તૈયાર કરાવેલા અભ્યાસલેખો; વિદ્વાનોના પૂર્વપ્રકાશિત ગ્રંથોમાંથી ચૂંટેલા લેખો-અવલોકનો

આદિને આવરી લઈને સંપાદકોએ, ઉચિત રીતે જ પહેલાં 'સાહિત્યવિષયક' અભ્યાસલેખો ને પછી 'જીવનવિષયક' લેખો-સ્મરણો-મુલાકાતો-જીવનસંદર્ભ-સૂચિ – એવું આયોજન કરેલું છે. સંપાદકોમાંના એક પાંડુરંગ દેશપાંડેએ ઘણાં શ્રમ ને કાળજીપૂર્વક, એક લેખની જેમ સળંગ ચાલતી, કાકાસાહેબની બૃહદ્ જીવનરેખા બલકે જીવનયાત્રા આલેખી આપી છે ને તારણરૂપે કાલાનુક્રમી સાલવારી આપી છે. (એનું ૧૯૮૧ સુધીનું સંવર્ધન, આ બીજી આવૃત્તિ માટે, કાલેલકરનાં અભ્યાસી કુસુમબહેન શાહે કરી આપ્યું છે.) લેખને અંતે જગા બચી ત્યાં ત્યાં અવકાશપૂરકો તરીકે કાલેલકરનાં લખાણોમાંથી દ્યોતક અવતરણો મૂક્યાં છે. વ્યક્તિ, વિદ્યાપુરુષ, ચિંતક અને સર્જક કાકાસાહેબનું એક બૃહત્ છતાં સ્પષ્ટરેખ ચિત્ર અહીં ઊપસી રહે છે. [આટલું સરસ ને દૃષ્ટિપૂર્ણ સામગ્રી-આયોજન-સંપાદન છતાં, એક આશ્ચર્યની વાત એ છે કે, ૧૯૬૧ની આવૃત્તિમાં સંપાદકોનું કોઈ નિવેદન જ નથી – નિવેદન 'સન્માનસમિતિ'ના મંત્રીઓએ લખેલું છે.]

•

કેટકટલા સ્મરણીય લેખો અહીં છે! કાલેલકરના સર્જનાત્મક ગદ્યની આસ્વાદ્ય ચર્ચા કરતો ઉમાશંકર જોશીનો લેખ 'કાકાસાહેબની કવિતા'; લલિતનિબંધોમાં પ્રગટતા અલંકારસૌંદર્યનો માર્મિક પરિચય આપતો સુરેશ જોશીનો લેખ 'કાકાસાહેબનો અલંકારવૈભવ'; કાલેલકરની લાક્ષણિક વિવેચના-કળાવિચારનાનાં ઘટકોને તપાસતો જયંત કોઠારીનો 'જીવનના વૈભવમાં કળાનો મહેલ'; આકાશદર્શનના નિબંધોમાં જાણકાર, શિક્ષક ને કવિના સુંદર સમન્વયને બતાવી આપતો, ખગોળવિદ્યાવિદ છોટુભાઈ સુથારનો લેખ 'દેવોનું કાવ્ય'ના ગદ્યકવિ'; કાલેલકરના જીવનદર્શનની મીમાંસા આપતો કિશોરલાલ મશરૂવાળાનો લેખ; ગૌરીપ્રસાદ ઝાલાનો લેખ 'ભારેલું સંસ્કૃત'... ને એવા કેટલાક બીજા લેખો. કાલેલકરનાં લગભગ સર્વ પુસ્તકોનાં રા.વિ.પાઠક, ન.લ.આઠવલે, પંડિત સુખલાલજી, મુનશી, સુંદરમ્, વિજયરાય આદિએ કરાવેલાં અવલોકનો-મૂલ્યાંકનો પણ અહીં છે. સાહિત્ય અને વિદ્યાઓના (ને નક્ષત્ર-નામોના) ઘણા અંગ્રેજી શબ્દોના ગુજરાતી પર્યાયો કાકાસાહેબે એમનાં અનેક લખાણોમાં રચેલા-પ્રયોજેલા છે એની રમણલાલ જોશીએ કરેલી સંકલિત સૂચિ પણ આ ગ્રંથનું એક નોંધપાત્ર પ્રકરણ લેખાય.

તૃપ્ત કરે એવા અધ્યયનગ્રંથનું આ પુનઃપ્રકાશન અભિનંદનીય છે – ૧૫ ગ્રંથોમાં કાલેલકરના લેખનકાર્યને અને આ ગ્રંથમાં એ લેખનકાર્યના મૂલ્યાંકનને મૂકીને 'પ્રકાશનસમિતિ'એ એક આવકાર્ય સંદર્ભ-સુયોગ રચી આપ્યો છે.

– રમણ સોની

સદ્ગત મનહર મોદીને શ્રદ્ધાંજલિ

ગુજરાતી ભાષાના એક પીઢ અને ખ્યાત ગઝલ-સર્જક મનહર મોદીનું અવસાન ઘેરા વિષાદમાં મૂકી દેનારું છે. વ્યક્તિ તરીકે પણ ઉષ્માભર્યા તથા પ્રસન્ન મસ્તીભર્યા સ્વભાવવાળા મનહરભાઈ ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદના ઉપપ્રમુખ તથા છેલ્લા થોડાક વખતથી 'પરબ'ના સંપાદક હતા. મનહરભાઈને ભાવભરી શ્રદ્ધાંજલિ.

પ્રકાશક, સંપાદક : 'પ્રત્યક્ષ'

શ્વેત સમુદ્રો - ચિનુ મોદી	ગીત-કવિતાનાં ભરતી-ઓટ
રન્નાદે પ્રકાશન, અમદાવાદ, ૨૦૦૧. ક્રા.૮૪, રૂ.૬૦	પિનાકિની પંડ્યા

ગીતનું સ્વરૂપ અન્ય સ્વરૂપોની જેમ આધુનિકતાવાદી વિચાર-વલણના પ્રભાવથી પરિવર્તન પામ્યા વિના રહી શક્યું નથી. ઉપલક દૃષ્ટિએ સાદું અને સરળ લાગતું ગીત સ્વાતંત્ર્યોત્તર ગાળામાં આકાર અને અભિવ્યક્તિ પરત્વે વિદગ્ધ કળાદૃષ્ટિ બતાવે છે. ભાવપરિવેશની દૃષ્ટિએ પણ તેણે આધુનિક અસ્તિત્વપરક સંવેદના ઝીલી છે.

આવા આધુનિક ગીતકવિતાના પ્રવાહમાં ચિનુ મોદી પાસેથી આ ગીતસંચય આપણને પ્રાપ્ત થાય છે. તેમાં ઈ.સ. ૧૯૬૧ થી ઈ.સ. ૨૦૦૧ સુધી રચાયેલાં તેમનાં ગીતો સંગ્રહાયેલાં છે.

સંચયમાં તેમનાં નવલકથા અને નાટક નિમિત્તે રચાયેલ ગીતો પણ ગ્રંથસ્થ થયાં છે. આ સંગ્રહના શીર્ષકમાં રહેલી પ્રતીકાત્મકતા જ આધુનિકતાની દ્યોતક છે. સંસારરૂપી સમુદ્રની ખારાશ તો મીરાં, નરસિંહે પણ અનુભવેલી. પણ ચિનુ મોદીની 'શ્વેત સમુદ્રો ખારા'ની અનુભૂતિ મધ્યકાલીન નહિ, આધુનિક છે કારણ કે તેની હતાશાના મૂળમાં યાંત્રીકરણ, શહેરીકરણ અને વિશ્વયુદ્ધોનાં કરુણ-ભીષણ પરિણામો રહેલાં છે. મીરાં, નરસિંહના વિષાદનો ઉકેલ હતો ભક્તિ, પણ ચિનુ મોદી પાસે ઉકેલ નથી. તેથી જ એમની કવિતા એ પ્રશ્નોની કવિતા છે. આ પ્રશ્નો સમાજના નહિ પણ અસ્તિત્વના પ્રશ્નો છે. અસ્તિત્વની ખોજના પ્રશ્નો છે અને તેની રજૂઆત પણ ચિનુ મોદીની આગવી છે. તેમણે આ પ્રશ્નોને પ્રશ્નોક્તિ દ્વારા રજૂ કર્યા છે તે તેમની ગીતશૈલીની લાક્ષણિકતા છે. વળી આ પ્રશ્નોની ભાષા વાતચીતની છે. વાતચીતનો લય, ગદ્ય અને વાતચીતની ઔપચારિકતા આ પ્રશ્નોને વેધક બનાવે છે. સંગ્રહની પહેલી રચના પ્રશ્નોક્તિથી જ શરૂ થાય છે :

કેમ છો? સારું છે?
દર્પણમાં જોયેલા ચહેરાને રોજરોજ
આમ જ પૂછવાનું કામ મારું છે?
કેમ છો? સારું છે? (પૃ.૧)

શબ્દ દ્વારા, શબ્દરૂપે શબ્દમાં 'સ્વ'ના સત્યને પામવાની મથામણ અહીં છે. પણ ધ્રુવપંક્તિથી જ વેદનાનો ખટકો અનુભવાય છે. જાત સાથેની વાતચીતમાં પણ કેમ છો? સારું છે?-ની ઔપચારિકતા ! 'સ્વ'થી પણ પરાયા બની ગયાની (એલિયનેશનની) અનુભૂતિ કરાવે છે. ભાવની પરાકાષ્ઠાનો અનુભવ કરાવતી અંતિમ પ્રશ્નોક્તિ પણ કેવી વેધક છે :

કરમાતા ફૂલ જેમ ખરતાં બે આંસુઓ
ને આંખો પૂછે કે પાણી તારું છે? (પૃ.૧)

અહીં વિચ્છેદ 'સ્વ' સાથેનો છે અને એટલે જ વેદના તીવ્ર બની છે. આવા 'સ્વ' સાથેના અલગાવની અનુભૂતિ 'બહુ બહુ વરસો' ગીતમાં પણ છે. આ ગીતનો પ્રારંભ, સપાટ બયાનોવાળો લાગે પણ 'તને કહું છું – તને' નો બોલચાલનો લય ગીતની અર્થવ્યંજકતાને વધારે છે. પંક્તિ જોઈએ :

બહુ બહુ વરસો વીતી ગયાં, પણ નથી મળ્યો હું મને.
તને કહું છું – તને. (પૃ.૪૩)

આવો આંતરસંવાદ 'કોને ઘેર'માં પણ છે. ધ્રુવપંક્તિમાંનું 'અમે-તમે'નું આંશિક પરિવર્તન, અર્ધી પંક્તિથી શરૂ થયેલો અંતરો, અંતરાના ખંડકો, ભાવનિરૂપણની દૃષ્ટિએ અલગ છાપ મૂકીને જાય છે.

ડઘાયેલો, બંધાયેલો, જોડાયેલો જેવાં ક્રિયારૂપો અને તંબુ, મણકો, પ્હાડ, ઝાડ જેવાં પ્રતીક-કલ્પનો વર્તમાન માનવનું નિયતિકૃત બંધિયારપણું સૂચવે છે. પણ, આંતરસંભાષણ કે આંતરસંઘર્ષ દ્વારા કવિને એક જ અપેક્ષા છે આત્મપ્રત્યયની – નિજત્વના સાક્ષાત્કારની, તેથી બીજી રચનામાં તે કહે છે :

વાંસ ફૂટે કે કેળ ફાટતી, કોને સાડાબારી
કોલાહલના ઘરમાં છું હું, બંધ કરીને બારી (પૃ.૬)

અહીં કવિમિજાજની બેફિકરાઈ તો છે જ પણ 'કોલાહલના ઘર'નો ભાષાપ્રયોગ માત્ર નગરસંકૃતિના કોલાહલને જ નહિ પણ અસ્તિત્વના આંતરસંઘર્ષને પણ પ્રગટ કરે છે.

હળવી શૈલીમાં કવિએ 'ઓચ્છવ' જૂથનાં ગીતો રચ્યાં છે તેમાં પણ 'સ્વ'ની ખોજ 'સ્વ'ના માધ્યમ દ્વારા થાય છે. ઓચ્છવ કવિની 'અધર સૅલ્ફ' છે. આ 'અધર સૅલ્ફ' સાથે સંવાદ છે. ઊલટતપાસ છે. તેમાં ઉપહાસ છે પણ સ્વનો ઉપહાસ. હાસ્ય છે પણ કરુણથી અભિન્ન. આજના કવિનો બૌદ્ધિક પરિવેશ જ એવો છે કે અરેરે.... ઓહો... જેવા પોચટ ઉદ્‌ગારો દ્વારા પોતાની વેદના રજૂ ન કરી શકે! અને તેથી જ તેને વેદનાને રજૂ કરવા હાસ્ય અને કટાક્ષનો આશરો લેવો પડે છે. એક રચના જોઈએ :

કડડડ તૂટ્યો સળિયો રે,
ઓચ્છવજી મારા,
સાત માળના પવનમ્હેલમાં
પેઠો પેઠો બળિયો રે. (પૃ.૧૫)

પવન-મ્હેલનું રૂપક અસ્તિત્વની ભંગુરતાનું સૂચન કરે છે પણ આ ભંગુરતા અસ્તિત્વવાદીઓની છે.

આધુનિક યુગના આ ઓચ્છવનું પાત્ર પણ નામ પ્રમાણે જ હરખઘેલા વ્યક્તિત્વનું વાચક છે. પણ જીવન સાથે તેના નામનો મેળ નથી. અને એ જ એના જીવનની કરુણતા છે. હરખઘેલો, ઓચ્છવ 'એકલતાના ગઢને છલાંગમાં કુદાવે છે' ઓચ્છવનો આ હરખકૂદકો વાસ્તવમાં બ્લેક હ્યુમરનો જ અનુભવ કરાવે છે.

ઓચ્છવગ્રુપના એક ગીતમાં શબ્દ પ્રત્યેનો, ભાષા પ્રત્યેનો, કવિનો વ્યંગ પણ પ્રગટ થયો છે. પરંપરાગત કવનપ્રવૃત્તિને એમણે શબ્દ-છડતી ડોશીની પ્રવૃત્તિ સાથે સરખાવી છે. તે દ્વારા પરંપરાગત કવનપ્રવૃત્તિ પ્રત્યે કટાક્ષ કર્યો છે. પંક્તિ જોઈએ :

આમ ગણો તો હું ને ઓચ્છવ આડોશી-પાડોશી
બે-ની મા પણ એક જ, પેલી શબ્દો છડતી ડોશી (પૃ.૧૬)

અહીં શબ્દ દ્વારા પણ સ્વ સાથેના સંબંધનું સ્થાપન શક્ય બનતું નથી. 'ધાક' ગીતમાં પણ સ્વ સાથે, વ્યક્તિ સાથે કે ઈશ્વર સાથે અવગમન ન સાધી શકતા અને સંબંધનું સ્થાપન નહિ કરી શકતા આધુનિક માનવની વેદના ઝીલાઈ છે :

'કાનમાં ધાક પડી છે ધાક; નગારા! વાગો આખી રાત'(૭)

આ ગીતમાં ધ્રુવપંક્તિનાં આંશિક પરિવર્તનો દ્વારા પ્રત્યેક અંતરામાં ભાવની તીવ્રતા વધતી જ જાય છે. કાન, આંખ અને પછી સમગ્ર અંગમાં 'ધાક' અનુભવાય છે. અંતે ફરી પાછી પેલી પ્રશ્નોક્તિ બેવડા આઘાતને રજૂ કરે છે.

અમે અરીસા ફોડ્યા તો પણ તું ન આવી બ્હાર
એના આ આઘાત!
પૂછે કે ક્યાં ક્યાં ધાક પડી છે? (પૃ. ૬)

આમ, જીવનની વિષમતાના આઘાતજન્ય પ્રહારોથી સંવેદનજડ બની ગયેલા માનવની વેદના આ ગીતમાં ઝિલાયેલી છે. એક બાજુ માનવની સંવેદનજડતા અને બીજી બાજુ એના ખાલીપાનો ખખડાટ એના અસ્તિત્વને કોરે છે. આવી વેદનાને લઈને આવતું ગીત 'ખાલીપો' પણ ચિનુભાઈની ગીતકવિ તરીકેની સર્જકતાના ઉન્મેષો પ્રગટાવતું ગીત છે :

ખમ ખાલીપો ખમ
પાણી વચ્ચે આયખું આખું
ઘમવલોણાં ધમ,
ખમ, ખાલીપો ખમ (પૃ. ૧૨)

અહીં શબ્દલય અને અર્થલય બન્નેનું સંયોજન ગીતને આસ્વાદ્ય બનાવવામાં ઉપકારક બન્યું છે.

ગીતનું સ્વરૂપ એવું નાજુક છે કે દેખીતી રીતે એવું લાગે કે આ સ્વરૂપમાં ગંભીર વિચારધારા ઝીલવાને કશો અવકાશ નથી. પણ આ સ્વરૂપે માનવની જીવન-મૃત્યુના રહસ્યને પામવાની મથામણ પણ ઝીલી છે. આ સંગ્રહનું એક આવું ગીત જોઈએ :

'કોણ હવાને હલેસતું ને કોણ હલેસે વહાણ?
કોણ કહે પાણીને તારું નામ હવે ઊંડાણ?' (પૃ.૩)

અહીં પણ પ્રશ્નજન્ય વેધકતા દ્વારા ઇશ્વર અને માનવ વચ્ચેના સંબંધને પામવાની મથામણ છે. આ ઉપરાંત જીવનમાં જ મૃત્યુજન્ય અનુભૂતિ અનુભવતા આધુનિક માનવનાં ભાવસંવેદનો 'ખૂલતાં ખૂલતાં' (પૃ.૮) અને 'જીવન વિશેનું ઓચ્છવને લાધેલું સત્ય' (પૃ.૧૭)માં નિરૂપાયાં છે. નગરસંસ્કૃતિ પ્રત્યેની ફરિયાદ 'ઓ કોલંબસ, ઓ કોલંબસ' અને 'ઝાક જુએ' ગીતમાં છે પણ પ્રભાવક બની શક્યાં નથી. સમય વિશેનું સંવેદન પણ ઉપહાસની શૈલીમાં 'હડે!હડે!' શીર્ષક-અંતર્ગત ગીતમાં રજૂ થયું છે. આ ગીતમાં

સમય પ્રત્યેનો આક્રોશ 'કૂતરા' ના અપરિચિત, રુક્ષ, કઠોર પ્રતીક દ્વારા રજૂ થયો છે. પણ પછીની પંક્તિઓમાં કવિતાનું તત્ત્વ કેટલું એ પ્રશ્ન રહે છે.

પ્રણયગીતોમાં 'વસંતના ધબકારા' શીર્ષક-અંતર્ગત ગઝલગંધી ગીતનો ઉપાડ ખૂબ સુંદર બન્યો છે. પંક્તિઓ જોઈએ :

છેક જ છેલ્લી વસંતના ધબકારા ફરતા કરવાં
સાવ સુગંધિત પુષ્પ તને કરમાતાં પહેલાં ધરવાં (પૃ.૨૨)

પણ તેમનાં અન્ય પ્રણયગીતો ઝાઝાં આકર્ષક બન્યાં નથી. 'વગડા વચ્ચે' બીજા અંતરામાં વધારે બોલકું થઈ ગયું છે. 'એળે કાઢ્યાં હેત'માં પણ પરંપરાગત પ્રતીકો આકર્ષણ જન્માવી શકતાં નથી.

'શ્વેત સમુદ્રો' સંગ્રહમાં અભિવ્યક્તિની તરેહોના વિવિધ પ્રયોગો પણ ચિનુ મોદીએ કર્યા છે. ધ્રુવ પંક્તિના આંતરિક વિસ્તાર અને અંતરાઓમાં પણ આકાર અને સંયોજન પરત્વે ઘણું વૈવિધ્ય છે. ધ્રુવ પંક્તિને અનુરૂપ લય અને પ્રાસવાળી પૂરક પંક્તિઓવાળાં ગીતો આ સંચયમાં વિશેષ છે. ગીતનું સ્થાપત્ય ઘડવામાં આવી પંક્તિઓના પ્રાસે મહત્ત્વનો ભાગ ભજવ્યો છે. સ્વર-વ્યંજન-સ્વરના દૃઢ પ્રાસોથી અંતરાનું બંધારણ પણ ચુસ્ત બન્યું છે.

આ ઉપરાંત ધ્રુવ પંક્તિ, અંતરા, પૂરક પંક્તિના ખંડકોનું વૈવિધ્ય દા.ત. 'કેમ?' ઉપાડની પંક્તિને બદલે અંતરાની પંક્તિનું પુનરાવર્તન દા.ત. 'શ્વાસ રે,' પ્રથમ અંતરો ખંડકોવાળો અને બીજો ખંડકો વિનાનો દા.ત. 'ઓચ્છવના આંસુનું બળ', ધ્રુવખંડના છ ખંડકો અને અંતરાની બે પંક્તિઓ ખંડકો વિનાની દા.ત. 'રાગ'. આંશિક પરિવર્તનવાળો ધ્રુવખંડ દા.ત. 'ધાક' (પૃ.૭) માં છે.

આ ઉપરાંત ગઝલના શેરની જેમ પ્રત્યેક અંતરાને સ્વતંત્ર માણી શકાય અને સાથેસાથે આ જ અંતરાઓના એકમો મુખ્ય સંવેદનને નવાનવા કોણથી – પરિમાણોથી રજૂ કરે તેવું 'અધવચ ઊભા' ગીત ચિનુભાઈની સર્જક તરીકેની સિદ્ધિનો લાક્ષણિક નમૂનો પૂરો પાડે તેવું છે. ધ્રુવપંક્તિ વિનાના આ ગીતમાં પ્રાસ અને અષ્ટકલનું લય-આવર્તન અંતરાને સુદૃઢ બનાવે છે :

અધવચ ઊભા, હચમચ ઊભા, ઊભા ભરી બજારે રે
સૂડીથી કતરાતા જણને, વ્હેરો બધા પ્રકારે રે
કિલ્લો તોડે, બુરજ તોડે, એક જ જણનું લશ્કર રે
પાણીના પરપોટે પેઠો, પવન નામનો તસ્કર રે. (પૃ.૪)

આંતરસંઘર્ષ અને અસ્તિત્વની ક્ષણભંગુરતા 'એક જ જણનું લશ્કર' અને 'પવન નામનો તસ્કર'-ના લાક્ષણિક પ્રયોગથી લયાત્મક રીતે અભિવ્યક્ત થયાં છે. અંતરાનાં યતિસ્થાનો, આંતરપ્રાસો, 'પ' વર્ણનું આવર્તન ગીતના સ્થાપત્યને ઘડવામાં ઉપકારક બન્યું છે.

'કોને ઘેર'માં અર્ધી પંક્તિથી શરૂ થતો અંતરો અને ગદ્યની ભાષાનો પ્રયોગ ધ્યાન ખેંચે છે.

લયની વિવિધ ભાતો પણ અહીં મળે છે. અષ્ટકલ કટાવ એમનો માનીતો લયબંધ છે. તેમાં તેમણે અવનવા પ્રયોગો કર્યા છે. દા.ત. 'સાડાબારી'માં અષ્ટકલનાં ત્રણ આવર્તન, 'ધાક'માં ચાર, 'અધવચ ઊભા'માં ત્રણ, 'ખાલીપો'માં બે આવર્તન છે. આમ 'અષ્ટકલ'નાં વિવિધ આવર્તનો દ્વારા તેમણે લયસિદ્ધિ કરી છે. વળી, 'ખૂલતાં ખૂલતાં'માં લગ્નગીતનો લય છે. 'ખાલીપો'નો કટાવ લાભશંકરના 'તડકો' કાવ્યની યાદ અપાવે છે. 'પળની પછીતે' નો પ્રલંબ લય, 'એક છોકરી કહેતી' (પૃ. ૬૨)નો લોકગીતનો લય, 'બથડિ' (પૃ.૪૯) માંનો દ્રુત બાળ લય પણ આસ્વાદ્ય છે. 'શ્વેત સમુદ્રો'માં શ્વેત સમુદ્રોનું ત્રણ વખતનું આવર્તન ભરતીનો અને 'ખારા' શબ્દ ઓટનો અનુભવ કરાવે છે.

તેમનાં મોટા ભાગનાં ગીતોમાં મુખ્યભાવનું સીધેસીધું ઉચ્ચારણ નથી પરંતુ ભિન્નભિન્ન કલ્પન પ્રતીકના આશ્રયે સૂક્ષ્માતિસૂક્ષ્મ ભાવછાયાઓના સંકુલ રચતાં જઈને સંવેદનનો વિસ્તાર કરવાનું વલણ જોવા મળે છે. 'ખાલીપો' ગીતનું ત્રણે ત્રણ અંતરાનું પ્રતીક-કલ્પન-વિધાન ભિન્ન છે. પ્રથમ અંતરામાં નમતી સાંજનો તડકો, ભીડ ભરેલી સડકો, દરિયે ઊભા ખડકો અને પાણી વચ્ચે ઘમ્મરવલોણા લેતું આયખું –એક સાથે ગતિ, દૃશ્ય, શ્રુતિનો અનુભવ કરાવતાં કલ્પનો છે. આ ગીતમાં શબ્દ અને અર્થનાં લયવર્તુળો વિસ્તારવામાં કલ્પનોનો ફાળો અનન્ય છે. નાદસૌંદર્ય અને સુંદર કલ્પનોની દૃષ્ટિએ 'ધાક' પણ આસ્વાદ્ય છે. ઉદા. જોઈએ :

એક છલાંગે ઓળંગું હું નદી નામની કાયાનાં અંધારાં
(ગતિ અને દૃશ્ય કલ્પન)

ખરબચડા વાયુને ઝાલી... *(સ્પર્શ કલ્પન)*

દાદાર નાઠા લઈ પગથિયાં (દૃશ્ય અને ગતિ)

અન્ય ગીતોનાં કેટલાંક કલ્પનો આસ્વાદીએ.

રણઝણતા વાયુના રથ (શ્રુતિ કલ્પન, પૃ.૮)

વાયુ તો અણદીઠા પારધીનો હાથ (દૃશ્ય કલ્પન, પૃ.૩૩)

પ્રતીકોમાં 'શ્વેત સમુદ્રો'માંનો શ્વેત જીવનરૂપ પ્રકાશનો વ્યંજક છે. પ્રણયના પ્રતીક તરીકે 'ચણોઠડી'નું પ્રતીક વારંવાર પ્રયોજાયું છે. આ ઉપરાંત કાયા માટે પ્રયોજાયેલાં ગઢ, મ્હેલ, વહાણ, પંખીનાં પ્રતીકો પરંપરાગત છે. જીવન માટે પાણી કે સમુદ્રનું પ્રતીક પણ પરંપરાગત છે પણ જીવન માટે આનાથી યોગ્ય કયું પ્રતીક હોઈ શકે? પુરાકલ્પનમાં સુદામાનું પુરાકલ્પન આધુનિક માનવની અગતિકતાને અને ઇશ્વરથી વિખૂટા પડ્યાની વેદનાને રજૂ કરવામાં ઉપકારક બન્યું છે.

આ ગીતસંચયમાં કવિએ અન્ય સંદર્ભે (નવલકથા અને નાટક નિમિત્તે) રચેલાં ગીતો પણ ગ્રંથસ્થ કર્યાં છે. સર્જકચેતના જ્યારે કોઈ બાહ્ય નિમિત્તે પ્રવૃત્ત થતી હોય છે ત્યારે મોકળાશનો અનુભવ કરી શકતી નથી તેવી છાપ 'સ્વ-સંદર્ભે' અને 'અન્ય સંદર્ભે' રચાયેલાં ગીતોની તુલના કરતી વખતે પામી શકાય છે. આવાં ગીતોમાં પ્રસંગો, ઘટના કે એની કથાનું સર્જકચેતના પર એટલું બધું નિયંત્રણ છે કે ગીતકવિ ચિનુ મોદી પૂરેપૂરા અભિવ્યક્ત થઈ શક્યા નથી. પ્રસંગની માગને કારણે પણ પાત્રના મુખે લાગણીઓના સીધા ઉદ્‌ગારો કે વિચારોનું સીધું આલેખન તેમનાથી થઈ ગયું છે. 'ભલે'માં પ્રારંભ કાવ્યાત્મક છે પણ અંતરાની પંક્તિઓ આવા સીધા ઉદ્‌ગારોવાળી છે. 'ધોધમાર વરસાદ'માં પણ અંતિમ અંતરા સિવાયની પંક્તિઓ આવી જ અનુભૂતિ કરાવે છે. ક્યાંક કથાની સીધી સંડોવણીને લીધે પણ નવલકથાથી સ્વતંત્રરૂપે માણવું મુશ્કેલ બને છે. ઉદા. જોઈએ :

આખો જનમારો જેણે કાયામાં ગોપવ્યો,
પડછાયો પડવા ના દીધો,
આંકડિયા મૂછ પર લીંબુને રાખતો,
મારા લીધે જ આમ બ્હીધો

[મને કાગળિયું કેમ નથી આવતું?]

પાત્રોની પ્રણયાનુભૂતિને રજૂ કરતાં 'સોળ વરસની ઉંમર', 'કડવો વખ લીમડો', 'હૈયા, નાહકનું મૂંઝાય' જેવાં ગીતોમાં પ્રયોજાયેલાં દરિયો, નદી, રેત, પુષ્પ, કળીનાં પરંપરાગત પ્રતીકો તેમજ 'મને કહે તું''માં શબ્દરમત જેવી અભિવ્યક્તિ સર્જકની સર્જકતાનો નવીન ઉન્મેષ કરાવી શકતી નથી. પણ 'સ્વ-સંદર્ભે' રચાયેલ અસ્તિત્વપરક સંવેદનાને વ્યક્ત કરતાં ગીતોમાં પ્રગટ થયેલી આધુનિકતાની મુદ્રાને કારણે ચિનુ મોદીનાં આધુનિક ગીતકવિ તરીકેનાં માન-સ્થાન જળવાઈ રહે છે.

મૂંઝારો – દલપત ચૌહાણ	**દેરી સે પણ દુરસ્ત**
હર્ષ પ્રકાશન, અમદાવાદ, ૨૦૦૨, કા. ૨૦૮, રૂ. ૮૦.	**ભરત મહેતા**

દલિતસાહિત્યના મહત્ત્વપૂર્ણ સર્જક તરીકે નીવડી આવી ગુજરાતી સાહિત્યની મુખ્યધારાને રળિયાત કરનારા સર્જકોમાંના એક દલપત ચૌહાણ છે. 'મલક', 'ગીધ' જેવી નવલકથાઓ દ્વારા તેમણે સુજ્ઞ ભાવકોનું ધ્યાન ખેંચ્યું હતું. બેઉ નવલકથાઓ રૂઢ પ્રતિભાવ/સ્થિતિઓ (સ્ટોક-સીટ્યુએશન)થી પર હતી. 'ક્યાં છે સૂરજ?' કાવ્યસંગ્રહ માટે, 'અનાર્યાવર્ત' નાટકસંગ્રહ માટે ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદનાં ઇનામોય પ્રાપ્ત કર્યાં છે. એમની વાર્તાઓ ઘણા સમયથી લખાય છે પણ સંગ્રહસ્થ ઘણી મોડી થઈ છે. કોઈ સર્જક પોતાની સાઠી વીતાવે ત્યારે પ્રથમ વાર્તાસંગ્રહ લઈને આવે એ જ રોમાંચક ઘટના છે. અલબત્ત, આપણાં પ્રતિષ્ઠિત સામયિકોમાં, વાર્તા-સંપાદનશ્રેણીઓમાં એમની વાર્તાઓ જોવા મળતી હતી. એટલું જ નહીં સાંપ્રત વાર્તાવિવેચનોમાંય દલપત ચૌહાણનો વાર્તાકાર તરીકે ઉલ્લેખ થતો રહેતો હતો. દલિત સાહિત્ય લખી રહ્યા છીએ એટલે કળાબળા માટે મારે શી લેવાદેવા – એવી કોઈ તુમાખીથી એમની વાર્તાકળા દૂર રહેલી છે. વાર્તાની ખપમાં લીધેલી ઘટનાને ચકચકિત કરી

આપવાની એમનામાં ફાવટ છે. સંગ્રહની વાર્તાઓમાં સર્જકનાં કેટલાંક ચોક્કસ વલણો પણ પ્રગટ થાય છે. અઢાર વાર્તાઓવાળા આ સંગ્રહની એ ભૂમિકાએ અહીં ચર્ચા પ્રસ્તુત છે.

સંગ્રહનું અર્પણ રસપ્રદ છે. પ્રવીણ ગઢવીને આ સંગ્રહ અર્પણ થયેલો છે. બિનદલિત લેખક પ્રવીણ ગઢવીએ 'અંતરવ્યથા'(૧૯૯૬)માં સર્વપ્રથમ તમામે તમામ દલિતવાર્તાઓ હોય એવો સંગ્રહ આપેલો છે. તેથી આ દલિતવાર્તાઓનો સંચય એમને અર્પણ થાય છે એમાં વ્યક્તિગત ઉપરાંત કશુંક વૈચારિક સગપણ પણ કામ કરી રહ્યું છે. વળી દલપત ચૌહાણે, પ્રવીણભાઈએ જે સમસંવેદનથી દલિત-કથાનકોને વાચા આપી છે એનો ઋણાનુબંધ આ રીતે સ્વીકાર્યો છે – 'રૂપેણ કાંઠેથી સરસ્વતીની ધૂળમાં અગિયારમી સદીમાં સાથે ઘોડા ખેલવ્યાનાં સંભારણાં'. આ નુક્તેચીની કરવાનું પ્રયોજન દલપત ચૌહાણની વાર્તાકળાની પરંપરા વિશે લગરીક સંકેત કરવાનું જ રહ્યું છે.

આ સંગ્રહની મોટાભાગની વાર્તાઓનું વલણ જોતાં મને આ સંગ્રહનું શીર્ષક જ 'બદલો' રાખવાનું મન થાય છે. અલબત્ત, સંગ્રહની પ્રથમ વાર્તા જ 'બદલો' છે જે પંદરેક વર્ષ પૂર્વે પ્રગટ થયેલા દલિત વાર્તાસંપાદનમાં (સંપા. હરીશ મંગલમ્, મોહન પરમાર) સ્થાન પામી છે. આમ પણ, દલિત સાહિત્યના સ્થાયીભાવમાંનો એક ભાવ બદલાની ભાવનાનો રહ્યો છે. દલિતોના ઉપકારના બદલામાં દલિત હોવાનો સિક્કો વાગેલો હોવાના કારણે એમને ખમવો પડતો અપકાર દલપત ચૌહાણની વિવિધ વાર્તાઓમાં વળ ખાતું ખાતું કળાત્મક બનતું કથાઘટક છે. કહેવાનો અર્થ એટલો જ છે કે સંગ્રહની પ્રથમ વાર્તાનું શીર્ષક 'બદલો' સૂચક સંકેત છે, સંગ્રહમાં પ્રવેશવા માટે.

દુકાળના કપરા દા'ડામાં માધુસંગ ઠાકોર લપાતોછુપાતો હરિજનવાસમાં ગોકળ પાસે કોંકણીઓ લેવા આવેલો. જેથી વજેસંગ(પુત્ર)ને અને એની માને કંઈક ખાવા આપી શકાય! આ પછી તો વર્ષોનાં વાણાં વાયાં. વૃદ્ધ ગોકળને એ વજેસંગ દારૂ પીધેલી હાલતમાં મરણતોલ ફટકારે છે. ગુનો માત્ર એટલો કે વજેસંગ આવ્યો ત્યારે, ઊભા થવું હતું તે છતાં અશક્ત ગોકળ ખાટલામાંથી ઊભો થયો નથી! ફ્લેશબેકની પોતાની પ્રિય યુક્તિ અજમાવાયેલી છે. કિસ્સાને વાર્તામાં રૂપાંતરિત કરવાનો પ્રયાસ અહીં છે. આ જ કિસ્સો 'એરઝાંઝરું'માં સઘન બને છે. મોહન રબારીની ગાય ખાદરામાં પડી ગયેલી તે વીરા હરિજને બચાવેલી. પણ જ્યારે વીરાના દીકરા શિવલાને એરુ આભડ્યો ત્યારે મોહન રબારી – જે સર્પદંશ ઉતારી શકે છે, એને ગોગજીબાપા આવેય છે પણ – શિવલાનો અંગૂઠો હું ચૂસું એ બીકે ગતકડાં કરી ગોગજીબાપાનું નાટક કરે છે ને શિવલો મરી જાય છે. ભૂવા ધૂણવાની રીતો, ગ્રામીણ પાત્રો, તળપદી ભાષાની તંગ પરિસ્થિતિમાં થતી તડાફડી. મોહનની વૃત્તિનો ખ્યાલ આવી જતાં પોતાનો આક્રોશ થૂંકથી, અનુભાવથી એ સૂચવે છે તે, બદલાના ડંખના કથાઘટકને વધુ કળાપૂર્ણ બનાવે છે. એથીય વધુ સઘન અનુભવ આપણને થાય છે 'કાતોર'માં. હેમરાજ જેવા પટેલ છોકરડાએ પોતાના વેલજી સરીખડા ભાઈબંધોને ભેગા કરીને હહલું ખાવાનું રાવણું ગોઠવ્યું છે. ઘરથી છુપવીને હેમરાજના ખેતરે ખેલ પાડવાનો છે. જલસાની તૈયારીમાં શનોજી વાઘરીનો લાભ હહલુ મારવાની કળામાં તે નિષ્ણાત હોવાથી, લીધો છે. કચરા હરિજનનેય મદદ માટે બોલાવેલો છે. કાતર પણ કચરાની જ છે. છાંટોપાણી સાથે હોવાથી કચરો પોતાની સાથે કોંકણીઓ લેતો આવે છે. એકાએક હેમરાજની મા હનરમા ખેતરે આવી પડતાં મારેલું હહલું કૂવા પાછળ સંતાડવું પડ્યું. હનરમાના ગયા પછી જોયું તો એ મરેલા હહલાને કોક જાનવર તાણી ગયેલું! પછી તો દારૂની રમઝટ નિરાશ થઈને કચરાની શેકેલી કોંકણીઓ પર કરવાની રહી. કચરાની જ કોંકણીઓ કચરાને ઊંચે હાથે અપાય ત્યારે થતી કરચાની અનુભૂતિ વાર્તાની માર્મિક ક્ષણ છે.

કચરાને લાગ્યું કે તો પોતે કશું જ જોતો નથી, સાંભળતો નથી. બધું ભૂલી ગયો છે. એની આંખોમાં ધીરે ધીરે રતાશ ઊતરી આવી. બધું લાલ લાલ. કોઈક પ્રાણી ઢીંચણે થઈ એની સામે ઘુરકાટ કરવા માંડ્યું. એ ઊભો થવા માંડ્યો, જાણે એ ધરતી સાથે ચોંટી ગયો. એને દોડવાની ઈચ્છા થઈ. પગ હાલ્યા નહીં, હાથ ઊંચા થયા. ત્યાં તો એના હાથે પગે રુંવાટી ફૂટી નીકળી, ધોળી ધોળી બાસ્તા જેવી... પેલું ઢીંચણે ચાલતું પ્રાણી ઊભું થઈ, હાથમાં કાતોર લઈ એની તરફ ધસી રહ્યું છે. એ

કાતોર વીંઝે છે. એની જ કાતોર. કાતોર વછૂટી, એ પડ્યો. એને ચીસ પાડવાની ઇચ્છા થઈ ત્યાં તેના હાથમાં કોઈએ ધગધગતા ડામ દીધા હોય એમ લાગ્યું. એના ગળામાંથી ઓ... ઓ.... ઓ... જેવો અવાજ નીકળ્યો, એ ભાનમાં આવી ગયો.

'દિયોર! સેચેલી કોંકણિયો વાટ ચીમઅ લીધી હોત તો! અમઅ ઓ... ઓ... ઓ... કરે!' શનિયો એના ખોબામાં ઉપર હાથે કોંકણિયો નાખતો સામે ઊભો હતો. ગરમ ગરમ કોંકણિયો કચરાની હથેળીઓ દઝાડતી હતી, છતાં એ નાખી દેવાને બદલે પકડી રહ્યો હતો.' કચરાનું હહલામાં થતું આ ફેન્ટસીપૂર્ણ મેટામોર્ફેસીસ અનુભૂતિને તીક્ષ્ણતા આપે છે. વાર્તામાં આવી ફેન્ટસી સામે અડોઅડ સામાજિક વાસ્તવની માંસલતા વાર્તાને કળાત્મક બનાવે છે. જેમકે શનિયો વાઘરી હેમરાજને 'દિયોર, તમાકુ-બમાકુ પીવા દેહો કે નંઈ' એમ કહી બેસે ત્યારે હેમરાજ ચિડાય છે. – 'દિયોર! વાઘરા! તમેય અમનઅ દિયોર કેહો નંઈ! દાડો ઊઠ્યો લાગઅ સઅ! અમણ... રાવણું બાવણું બધયું ઉલી જહઅ...' દલિતવાર્તાઓમાં આવો આપણો ખાંચાખૂંચીવાળો સમાજ સહજતાથી મૂકાયો છે. રા. વિ. પાઠકની 'ખેમી', સુંદરમ્‌ની 'માજોવેલો' કે પન્નાલાલ પટેલની 'નેશનલ સેવિંગ' જેવી વાર્તાઓમાં દલિતપીડિતની મર્યાદિત સંવેદનાઓને વાચા મળેલી જ્યારે દલિતવાર્તાકારો એ સમાજમાંથી આવતા થયા ત્યારે સંવેદનાના અનેક અંધારિયા ખૂણામાં થતા ઝબકારાઓ ભાવકો પામી શકે છે. ગ્રામ-બાંગ્લાની વાસ્તવિકતા ટાગોરની વાર્તાઓની નસેનસમાં છે ત્યાંય અસ્પૃશ્યતાવાળી વાર્તા વિરલ છે. 'હું'ના કથનકેન્દ્રમાં, સવર્ણના દૃષ્ટિબિંદુથી લખાયેલી એકમાત્ર 'સંસ્કાર' પણ અદ્‌ભુત વાર્તા ટાગોર પાસેથી મળી છે. દલિત વાર્તાકારો પાસેથી જ્યારે વાર્તાઓ મળતી થઈ ત્યારે એમાં બોલી, લહેકા, લઢણ, પહેરવેશ, રિવાજો, મહોલ્લાઓ, શ્રદ્ધા, અંધશ્રદ્ધા, સંત-મહંતનું એક ભર્યું-ભાદર્યું વિશ્વ ઉમેરાયું. અહીં હહર લાંરવાની કળાના જાણતલોને એ સંદર્ભે જોઈ શકાય. કચરાની જેમ ચોમેરથી ગ્રસી પડ્યા હોય ત્યારે મોરચો માંડવો શી રીતે? અવનવી રીતોય અજમાવી પડે. ચતુરસુજાણો સામે બાંયો ચડાવવાથી કંઈ નહીં વળે. ચાહીચાહીને પણ વેરનું વેર વાળી શકાય. એવી બદલાવૃત્તિવાળી વાર્તા અહીં 'દરબાર' છે. 'હું'ના કથનકેન્દ્રવાળી આ વાર્તાનો નાયક શિક્ષક છે. જરા વિચક્ષણ હોઈ એની બદલીઓ થયા કરે છે. આવી એક બદલીથી આરંભાતી વાર્તા એની બીજી વાર થતી બદલી પાસે પૂરી થાય છે. નોકરી પર હાજર થતાં જ સરપંચ, વાસવાળા તરફથી 'ગોબરજીથી સંભાળજો'ની ચેતવણી નાયકને મળી જાય છે. ગોબરજી પાનના ગલ્લે બેઠા બેઠા જ હાક મારે છે. પ્રથમદૃષ્ટિએ પ્રેમની માફક, શિક્ષક 'કેમ છો ગોબરસિંહ દરબાર' કહી કરડી આંખને પ્રેમથી જીતી લે છે! સિગારેટ પીવડાવે. શિક્ષકનાં નવાં લૂગડાં ગોબરથી સહન ન થાય તો શિક્ષક – 'દરબાર, તમારા ગામનો શિક્ષક ગાંડાઘેલાની માફક હોય તો તમારી આબરૂ શી? બોલો, દરબાર?' કહીને ગોબરજીમાં ઠેકડા મારતા આભછેડિયા ભૂતને વશમાં લે છે. પછી તો આભડછેટ રાખતા મુખી, સરપંચની સામે ગોબરજીને મૂકીને શિક્ષક મુખીની રીતભાતેય બદલાવે છે. ગોબરજી સાથે ચડી જાય તો વઢવાનું નહીં એ શરતે દારૂ પીને ગોબરજીને ગાળો સંભળાવી દે છે! શિક્ષકની બીજે બદલી થતા ઢીલા થયેલાં ગોબરજીને એક દારૂની પિયાલીના પૈસાય પાછા આપે છે વચનથી બાંધીને. 'દરબાર' વાર્તા ભાવનાવાદી છે છતાં અંતર તરફ સહજપણે વળી છે. અભય પરમારની 'જેઠો ભણ્યો', 'દરબાર'પ્રકારની વાર્તા છે. બાકી સવર્ણ અત્યાચારો સામે મોટે ભાગે સમસમીને કડવો ઘૂંટ ગળી જ જવાનો હોય. 'ઠંડુ લોહી'માં પરમાર અટકમાંથી પરીખ બનેલા ડૉક્ટર પોતાના ગામના પટેલોને મદદરૂપ થયા, લોહી સુધ્ધાં અપાવ્યું પણ એના ઘરનું પાણી તો પટેલોએ ન પીધું! અલબત્ત 'તરહ નહીં' કરીને ધરવામાં આવેલા પાણીનો અસ્વીકાર કરવામાં આવ્યો. ઉપકારના બદલે આ પ્રકારનું વર્તન કથાનાયકને વ્યથિત કરી મૂકે છે. 'ગંગામા' વાર્તા હરીશ મંગલમ્‌ની 'દાયણ' જેવી વાર્તાની યાદ આપે છે. પટેલ સ્ત્રીની સુવાવડમાં, કટોકટીની સ્થિતિમાંથી ગંગામા ઊગારી આપે છે. પણ ગંગા આવે ત્યારે, જાય ત્યારે વધુ જગાએ અડી ન બેસે એની તકેદારી રખાય છે! એ ગંગામાને ખટકે છે. ગંગામાના ગયા પછી ઘર પવિત્ર કરાય છે. વાર્તા આ આઘાત પાસે પૂરી કરી શકાઈ હોત પણ ગંગામાની પુત્રવધૂ પર એ જ પટેલના દીકરાનો બળાત્કાર એ લેખકના આક્રોશને પાત્ર-બાહ્ય આક્રોશ બનાવી બેસે

છે. 'દાયણ' વાર્તા પણ પેલા માનસ-આઘાત ઓથારને જ વિશેષ તાકે છે. 'ના ખપે'માં આક્રોશ સહજ લાગે છે. 'હું'ના કથનકેન્દ્રમાં વાર્તા છે. કથક થોડો પૈસાપાત્ર થયો છે. શહેરમાં રહે છે. ગામમાં ઘર બનાવે છે. ડાહ્યાભાઈ કડિયા કામ કરવા તૈયાર થયા છે પણ ચા-પાણીના અલગ પૈસા માગે છે. ચા-પાણી આ ઘરનાં ન ચાલે! કથકે ડાહ્યાભાઈને ગુસ્સામાં કામ આપવાનું ટાળી દીધું. પણ ડાહ્યાભાઈ ઓછી માયા નથી. એ કથકની અકળામણ સમજી જાય છે. એ સંભળાવતો જાય છે.

– 'તમે શેરના એટલે આટલું કુંસુ. રોટલા માટેઅ થોડો ધરમ સોડી દેવાય, આ તો તમારી સગવડ હાતર ચાનું ગોઠબ્બાનું કીધું, બોલો.'

કથક નક્કી કરે છે કે આને તો મફત કરી આપે તોય કામ દેવું નથી. એ જ વખતે મેનામાનો રામજીય મળવા આવેલો છે. કંતાઈ ગયેલો રામજી દયનીય છે. એય કામ માટે જ આવેલો છે. ત્યાં કથકના ઘરેથી ચા આવી. મિત્રવત્ નાયક ચા ધરે છે તો રામજી કે છે કે – 'મને તમારી ચા ન ખપે.' નાયક આ સાંભળતાં વ્યથિત થાય છે. તેમાં રામજી ઊમેરે છે –

'કાલે મારી ઈંયા સાસવારો શઅ, તમે તો મેમાન જેવા. કોકનઅ સાસ લેવા મોકલજો, મું દૂણી ભરી સાસ આલોય.'

અનુભવનો ગુણાકાર કથકથી અસહ્ય બની જાય છે. હમણાં જ ડાહ્યાભાઈ નો પ્રતિભાવ અને હવે રામજીએ પડ્યા પર પાટુ માર્યું. તે બોલી પડે છે. – 'જા ને દિયોર તારી છાશ અમને ના ખપે.' જુદા વાતાવરણનો અનુભવ લઈ ચૂકેલો નાયક આવો પ્રતિભાવ આપી બેસે તે સહજ છે. અસ્પૃશ્યતાની જડ ઘલાઈ ગયેલી સમજ માનવીય સંબંધોને કેવાં કેવાં કસોટીએ ચડાવે છે તે અહીં દેખાય છે. પણ એક વાચક તરીકે મને લાગે છે કે આ અનુભવને હજુ ચોતરફથી, ઊંડાણથી આલેખી શકાય એવી ઘટનાઓ સર્જક તરીકે દલિત વાર્તાકારોએ ખોળી કાઢવા જેવી છે. આ અનુભવનો બરાબર કસ કઢાયો નથી. પ્રેમચંદની 'સદ્‌ગતિ'નાં દૃશ્યો યાદ આપતી રચના 'ભૂખ'ના નાયકનો વિદ્રોહ પણ સ્પર્શી જાય છે. વિદ્રોહ એ શિક્ષિત પાત્રોનો ઇજારો નથી. 'ના ખપે' ની સામે 'ભૂખ' એ રીતે તુલનાવવા જેવી છે. ધોમધખતા તાપમાં ઘરનાં, સગાંવ્હાલાંનાં કામ રેઢા મૂકીને કથાનાયક દોઢમણ બાજરીની ગાંસડી મુખીના કહેવાથી મુખીની બહેનને દેવા નીકળ્યો છે. તરસ લાગી છે, ગામ નજીક છે ત્યાં પાણીનાં માટલાંય ભરેલાં છે પણ પાણી પીવાના બદલે બૂમ મારે છે. એક ડોશી પાણી પીવડાવે છે. ઠરેલાં માટલાં પર કલુડો જોઈને પીવા લલચાયો. પણ એન માટલી અભડાવી નથી એથી ડોશી રાજી થાય છે. મોતીપરાની વાતો કાઢે છે. પાણી પાય છે. સંબંધોની સંકુલતાથી વાત જામે છે. રતનફઈ પણ ગામનો માણહ આવ્યો હોવાથી ઉત્સાહભેર વાતો કરવા જાય છે પણ સાસુ ટોકે છે :

'વઉ જો જો , પાસા ઇનઅ ઘરમઅ ઘાલતાં, તમે તો ઓહરીમાં કોય, એ તો ઘરમઅ હેંડ્યો આવશે, ટેડલે હોડ હડું ઉતરાવોય?'

રતનફૂઈના મોં પર પણ કાળાશ આવી ગઈ. બહાર ઓસરીમાં બેસાડી રતનફઈએ એને પાણી પાયું તોય સાસુમાનો બબડાટ ચાલુ જ છે. રતનફઈ મૂંગો પ્રતિકાર પણ સાસુ સામે કરે છે. –

'લેંમડા નેચઅ બેહાડુ તો હું ચૂંટઇ જહઅ...' પણ સાસુ એને તોડી પાડે છે –

'અમઅ ચૂંટાવાવાળી... મું કું ઈમ કરોય, એ વેઠિયાં નઅ કૂતરાં હરખાં હા. મું તો હારીસું તે વાટકો રાસ્યો સઅ, નકર ઈનઅ ચાટમઅ ખાવાનું આલોય.'

પોતાની પશુવત્ સ્થિતિ નાયકને પીડે છે. કકડીને લાગેલી ભૂખને સાતમા પાતાળે ધરબીને રતનફઈ રોટલો લઈને આવે એ પહેલાં જ એ ત્યાંથી ચાલ્યો જાય છે. કથાનાયકનો આ પ્રતિકાર પણ એક બદલો જ છે.

બદલાવૃત્તિની વાર્તાઓને બાદ કરતાં અહીં બીજા પ્રકારની વાર્તાનું જૂથ પણ ધ્યાન ખેંચે છે. સામંતી સમાજ દલિતોને કેવા કેવા કનડ્યો છે એનાં ઓભાવક ચિત્રો આપતી વાર્તાઓ તરીકે 'ચાંલ્લો', 'ઘર' કે 'ન્યાય'ને લઈ શકાય. શિવા પંડ્યાના કપાળમાં ઘાનું નિશાન છે. બહાનાં બનાવીને એ 'ઘા'ની વાત છુપાવેલી. અંતકાળે દીકરાઓને ભેગા કરીને એ કપાળ પરનો કારી ઘા ખરેખર તો હૃદય પર વાગેલો એનું રહસ્ય શિવા પંડ્યા બધાંને કહે છે. વાર્તા ફ્લેશબેકમાં ચાલે છે. શિવા પંડ્યા શાંતા સાથે મેળો માણવા ગયેલા. નવું કેડિયું, માથે બામણશાઈ પાઘડી, કપાળે ચાંલ્લો, નવા જોડામાં શિવા પંડ્યા છે.

શાંતા મસ્તીએ ચડે છે. ભાટવાડામાંથી મેળે જવાની રઢ પકડે છે. શિવો બાપ સાથે ભાટવાડામાંથી બાળપણમાં નીકળેલો. પાઘડી ઉતારવી પડે, જોડા હાથમાં લેવા પડે, પોહ પોહ બોલતા જવું પડે, ચાંલ્લો 'ભૂહવો' પડે! શાંતાની જીદ પાસે – કોઈ નહીં ઓળખે, હેંડોને – એ ઝૂકી જાય છે. ભાટવાડામાં ગામ-નામ પુછાયા. પાઘડીને ડંગોરા મારીને હટાવાઈ. જોણું થયું. ડંગોરાથી પાઘડી ઉડાવ્યા પછી ભૂદેવ કહે છે – 'શિવ.. શિવ... મારો ડંગોરોય અભડાઈ જ્યો. ઈનઅ સાંટ નાખવું પડશે.' ગરોડા બ્રાહ્મણ શિવ પંડ્યાની પછી તો વલે થાય છે. કરશન મહારાજે એમનું ખાસડું કાઢી, ઊંધું કરી એના પર થૂંકી શિવલા પાસે ફેંક્યું –

'દિયોર, વાંકા પડીનઅ, ખાહડા પર કપાળ ઘશીનઅ ચાંલ્લો ભૂંહી નાખો, નકર!'

અટકચાળા છોકરાઓએ શાંતા અને શિવા પર કાંકરા ધૂળ ઉડાડવાનું શરૂ કર્યું હતું. એમને ટોકતા બોલ્યા – 'જપો'લ્યા હાલ કાંકરા ના મારસો. પેલાં ચાંલ્લો ભૂંહવા દ્યો. પસ ધૂળેટી રમાડજો, હમજ્યા?' ખાહડાને હાથ અડાડ્યા વિના, કપાળ, નીચે પડી ભૂંસવાનું. ચાંલ્લો બરાબર ભૂંસાતો નથી. 'દિયોર, ચાંલ્લા માંડતાં આવડઅ શઅ, નઅ ભૂંહતાં નહીં આવડતું, લે આમ ભૂંહાય...' કહીને કરસન મહારાજે કપાળે ડંગોરો જોરથી માર્યો. લોહી ફૂટીને આજીવન સ્મૃતિ મળી! Stigmaને ચાંલ્લો સૂચવી રહે છે. સ-વર્ણ જેવા થવાની નાની અમથી ચેષ્ટા પણ સવર્ણો ચલાવી લે તેમ નથી. 'ઘર'માં થોડી વ્યવસ્થા થવાથી કાળુ-પનીને કૂબામાંથી પાક્કું મકાન બનાવવું છે. સરપંચ-મુખીની રજા મેળવવી પડે. બકરો-દારૂ આપીને રજા તો મેળવી પણ અન્ય સ્થાપિતોને જચતુ નથી. લાક્ષાગ્રહની પેઠે ઘરને જલાવી દેવામાં આવે છે. પરવાનગી લેવા ચોરા પર જવાનું હોય ત્યારની સ્થિતિનું સઘન નિરૂપણ છે. સવર્ણોથી ઊંચું, મોટું મકાન કોઈ હિસાબે ન થવું જોઈએ એની તકેદારી રાખવાની સૂચનાઓ અપાઈ જાય છે. આજે જેમાંના અત્યંત નાના ભાગને સુવિધા પ્રાપ્ત થઈ છે તે દલિતવર્ગ કેવી કેવી યંત્રણાઓમાંથી પસાર થયો હશે એનું ચિત્ર આવી વાર્તાઓ પૂરી પાડે છે. ઝંખનાઓનું, અપેક્ષાનું વિશ્વ કેટલું નાનું અમથું છે પણ સોયની અણી જેટલું સુખ વંચિતો પામી જાય એ સ્થાપિતોથી ખમાતું નથી. 'ન્યાય'માં પોતે કામમાં હોવાથી, બાજરીવાળા ખેતરમાં ખૂબ કામ હોવાથી કાળુએ હઠોજી ઠાકોરને પે'લી ધારનો દારૂ કાઢી આલવાની ના પાડી. ઠાકોરે કહી દીધું કે બેટ્ટા હવે બાજરી ખાઇ લેજો. થયેલી પચ્ચીસ મણ બાજરી રાતોરાત ઉપાડી લીધી. બદલાની ભાવનાથી કાળુએ એક દા'ડો જઈને હઠોજીનાં દારૂનાં માટલાં ફોડી નાખ્યાં. રાવણું બેઠું, કાળુને બે મણ બાજરી ચબુતરે નાખવાની સજા થઈ! કાળુએ ઘરમાં હતી એટલી બાજરી બાળી નાખવાનું નક્કી કર્યું પણ ચબૂતરે તો નહીં જ નાખું ભલે બળી મરવું પડે! આ પ્રકારનાં ચિત્રણો ગાંધીયુગના લેખકો મેઘાણી, તારાશંકર ('ગણદેવતા'), વગેરેમાં મળે છે. 'કૂવો' (અશોકપુરી ગોસ્વામી) જેવી રચનામાં પણ હમણાં મળ્યાં. સામંત શાહી સમાજના આ ક્રૂર દશ્યોનું દસ્તાવેજી મહત્ત્વ પણ આવી વાર્તાઓમાં સચવાયેલું જોઈ શકાય.

સવર્ણોથી પિટાતો આ સમાજ પોતીકા કુરિવાજોમાંય એટલો જ સપડાયેલો છે. 'રોટલો' જેવી વાર્તામાં અંધશ્રદ્ધાનું, 'ડખો'માં લાલચુ, ઘરભાંગુ પંચાતિયાઓનું, 'હાશકારો'માં બહેનપણીના રવાડે ચડી જઈને શ્રમજીવી પતિની હૂંફને ગુમાવતી સ્ત્રીનું આલેખન આ સંદર્ભે જોઈ શકાય. 'બા વાળુ આલજો'માં ઉચ્ચવર્ણની સ્ત્રીઓ લંપટ, પુરુષોય એવા, કંજૂસ, ઝઘડાખોર – એની સામે દલિતોનું અભાવગ્રસ્ત પણ સંવાદી જીવન અસહજ લાગે છે. શાંતાની વાણીમાંની કાકલૂદી અને કૌંસમાં મૂકાયેલા મનોગત આક્રોશનું સન્નિધિકરણ પૂર્વગ્રહયુક્ત લાગ્યા કરે છે. 'બાનું મૃત્યુ'માં વાર્તાક્ષણ શિથિલ છે. ગાંડી આશ્રિતા માનો બોજ મોતની હળવી પ્રયુક્તિથી હટાવી દેવાયો. 'હડકાયું કૂતરું'માં પણ હડકાયા કૂતરાને મારવા નીકળેલો નાયક એમાં જેને હડકવા થયેલો એવા પુત્રને ભાળીને મારી શકતો નથી એવી ઘટના ખપમાં લેવાઈ છે. કિસ્સો વાર્તા બની શકતો નથી.

સંગ્રહની વિશિષ્ટ વાર્તા તો છે 'મૂંઝારો'. પટલાણીએ જીવતો પાડો મરેલો છે કહીને આપી દીધો. રણછોડે કાપ મૂક્યો ને પાડો થોડું ઊછળી, શાંત થઈ ગયો. જીવતા પાડાને માર્યાનો અપરાધબોધ એ પાડાની પેઠે જ ઊછળે છે. એ અપરાધબોધથી પીડાયેલો રણછોડ પટેલ-પટલાણીને કહેવા ઊપડે છે પણ કંઈ જ કહી શકતો

નથી. એમાં માવજી પંડ્યા અગિયારસ હોવાથી માગવા આવ્યા છે. એ એકાએક 'અપ્પા કરીએ તો પાપ જાય' બોલી પડ્યા હતા. એકતરફ લવજીભા અને મણિમાને કંઈ જ કહી ન શકવાનો રઘવાટ, પાડો માર્યાનો અપરાધ એમાં વળી જીવીએ એ જ પાડાનું શાક તાંસળામાં નાખ્યું–

'તાંસળામાં શાક ઊપરતળે થતું લાગ્યું. ધીમે ધીમે તાંસળામાં હલચલ વધતી ગઈ, તાંસળામાં પાડાની ખરીઓ, પગ, પછી પાડું દેખાવા માંડ્યું... જાણે પાડું તાંસળામાં પછડાતું હોય તેમ લાગ્યું.'

ભૂખે જીવ જતો હોવા છતાં રણછોડ થાળી ઉપરથી ઊભો થઈ ગયો. મૂંઝારો અનુભવતા ખીસામાંથી અડધી બળેલી સિગારેટ કાઢી બોલી પડ્યો.

'આજેણમથી છાણું લી આવજે, આજી તો અપ્પા!'

જોઈ શકાય છે કે દલિતવાર્તા પરિઘ પરથી ફરતી ફરતી કેવા કેવા આંતરસંકેતો ભણી વળી ચૂકી છે. દલિતવાર્તાઓનો આ એક નવો જ ખૂણો છે. સમાજનો સાક્ષાત્કાર બીજા સમાજની સામે મૂકીને તો ખરો પણ આ રીતેય કરાવી શકાય. અલબત, 'મૂંઝારો' સંગ્રહમાં 'મૂંઝારો'ના બરની વાર્તાઓ વધુ હોત તો સારુ થાત.

થોડીક પણ માણવાલાયક વાર્તાઓ દલપતભાઈ પાસેથી મળી આવી છે તેથી કહી શકાય કે દેરી સે ભલે આયે પણ દુરસ્ત આયે હોં.

દિવાળીના દિવસો – પ્રાગજીભાઈ ભામ્ભી

પાર્શ્વ, અમદાવાદ. ૨૦૦૨, ક્રા. ૧૫૨, રૂ. ૭૦.

માનવજીવનને બહેતર જોવાની ઝંખના

મોહંમદઇસ્હાક શેખ

'નિબંધ લખવા એ જેવી તેવી વાત નથી' એમ વર્ષો પૂર્વે નર્મદે કહેલું. એ દરેક પ્રકારના સાહિત્યસર્જન-વિવેચન અને સાહિત્યપ્રવૃત્તિ માટે સાચું છે. જનેતા અને સર્જક બન્ને મરણતોલ વેદના સહે છે ત્યારે કૃતિપ્રસવ થાય છે ને સર્જક હળવો ફૂલ થાય છે. છતાં એટલેથી અટકતું નથી. સર્જકે કૃતિ દ્વારા ભાવક અને 'ભાવકોત્તમ' વિવેચકને હિસાબ આપવો પડે છે. વાચન અને વિવેચનની સરાણે ચડવું પડે છે.

પ્રાગજીભાઈ ભામ્ભી એમની પ્રથમ નવલ 'દિવાળીના દિવસો' લઈ આવે છે ત્યારે આ ચિંતન વાજબી ઠરે છે. એની પાછળ કારણ એ છે કે છેલ્લા બે-ત્રણ દાયકાથી નવલકથા હાથમાં લીધી અને પછીથી અનેક વિકટ પરિસ્થિતિઓમાંથી પસાર થયા બાદ છેક ૨૦૦૨માં તેઓ આ નવલકથા પ્રકાશિત કરે છે ત્યારે એમના વ્યક્તિત્વમાં આમૂલાગ્ર પરિવર્તન થઈ ગયું છે. ડાબેરી માર્કસવાદી જનાંદોલનો સાથે તેઓ સંકળાયેલા તો હતા, પણ એમાં પૂર્ણ સમય અપાય એ માટે અધ્યાપક તરીકે સ્વૈચ્છિક નિવૃત્તિ લીધી અને એ એમને ફળી! અધ્યાપન માટેના ફરજિયાત વાચનમાંથી મુક્તિ મળી! મનપસંદ જનઆંદોલન પ્રવૃત્તિ, મનપસંદ વાચન અને મનપસંદ લેખન માટે સમય મળ્યો. પરિણામે બહુ ઓછું સાહિત્ય લખેલું એની ખોટ પૂરી થઈ. નવલકથા ઉપરાંત એમણે વાર્તાસંગ્રહ અને વિવેચનસંગ્રહ પણ આપ્યાં છે.

કથાનો પરિવેશ ૩૫ વર્ષ પહેલાનાં ઉત્તર ગુજરાતના એક આઘા ખૂણાના છેવાડામાં પડેલા ગામ છબીલાનો છે. લેખકના શબ્દોમાં 'એ ગામના ટીંબાઓ પર વસેલા સાત ઘરના ફળિયાના લોકોએ ૩૦-૩૫ વર્ષ પહેલાં દિવાળી આસપાસના ચાર દિવસો કેમ વિતાવ્યા તેનું આલેખન છે. મારો આશય સામુદાયિક જીવનનો છે.' (પ્રસ્તાવના).

૨૨ પ્રકરણની આ નવલકથાના પહેલા પ્રકરણમાં હાઈવે પર બંધાયેલા પુલ, મજૂરી, છબીલા ગામ તરફના રસ્તા વગેરેની વાત કરી છે. આ પ્રકરણ કથાની ભૂમિકા રચે છે. આમ કથા-ભૂમિકા એ આ નવલકથાની પ્રથમ લાક્ષણિકતા છે. બીજી લાક્ષણિકતા એ છે કે અહીં કથાનો દોર લેખકે હાથમાં રાખ્યો નથી પણ કથા કથકના હાથમાં ભળાવી દીધો છે. એટલે એમાં લેખકની નબળાઈ કે એનું આરોપણ કૃતિમાં પ્રવેશતું નથી. એટલે એક સ્વતંત્ર કથા

કહેવાતી જાય છે. લેખકનો આશય હેનરી જેમ્સની જેમ 'કથા'ને દેખાડવાનો છે – 'વર્ણવવાનો' કે 'કહેવાનો' નથી. એ હેતુથી આ કથાનિરૂપકનું કામ સરળ બની જાય છે. લેખકે પ્રસ્તાવનામાં જે નોંધ કરી છે એ આ સંદર્ભમાં જોવા જેવી છે – 'કથાને બનેલી નહિ, બનતી, બનતી જતી આલેખી છે.' અહીં એક એક શબ્દ કેટલો બધો વજનદાર છે! લેખકના 'કથકે' એમને એક મોટો લાભ એ કરી બતાવ્યો છે કે અહીં ક્રિયા કથન દ્વારા 'બનતી' બતાવી છે. એવું જ છે વર્ણનનું. કથક સ્થળનું વર્ણન કરે કે પાત્રનું વર્ણન કરે અલપઝલપમાં જ એ બધું કરી છૂટે છે, એક ઝબકારામાં સ્થળ અને પાત્રવિશેષની ખાસિયત પ્રગટ કરી આપે છે. કથન અને વર્ણન બન્નેમાં આમ ભાષા નિરૂપકની હોય છે. પણ કથકે નિરૂપક લેખકને એમાંથી બિલકુલ મુક્ત કરી દીધા છે. પ્રસ્તાવના'ની ભાષા અને નવલકથાની ભાષા વાંચતાં એ ભેદ તરત સ્પષ્ટ થશે.

વાર્તાકથક છબીલા ગામના સાત ઘરના ફળિયાના લોકો અને કથાપરિવેશને અભિવ્યક્ત કરે છે, પણ એનું મુખ્ય સ્થળ તો આધેડ દલા પૂંજાનું ઘર છે. એ વાત માંડીએ એ પૂર્વે લેખકની કટાક્ષશક્તિની ધાર પહેલા પ્રકરણમાં જોઈ લઈએ - 'આઝાદી મળી અને વિકાસનાં કામોની વાત થાય છે પણ એ વિકાસ ક્યાં થાય છે. કથકના શબ્દોમાં વિકાસ તો આવ્યો પણ ઊભો રહે તો ને?' એની દોટ તો શહેરથી શહેર ભણી હતી' (પૃ.૧૧) આવો જ કટાક્ષ ગામમાં લોકલ બસ આવી એ વખતનો છે– 'જે દિવસે એસ.ટી.ની લોકલ બસ ગામમાં આવી ત્યારે લોકો એવા રાજી થયા કે જાણે એ જ બસમાં બેસીને આઝાદી આવી ન હોય ! લાગ્યું કે આપણા ગામમાં તો આજે જ આઝાદી આવી.' (પૃ.૧૫) લેખકે કથક દ્વારા આ કટાક્ષ શક્તિનો વિશેષ લાભ લેવા જેવો હતો, પણ એની ખોટ પૂરી થાય છે પાત્રોની રમૂજવૃત્તિમાં. દુનિયાનાં દુઃખોની વચ્ચે પાત્રોની મજાક મશ્કરી એ ખોટ પૂરી પાડે છે. આમ કથન અને વર્ણનમાં શહેરી નહિ, પણ કથકની ભાષા યોજાઈ છે. બાકી આપણા કથાસર્જકોમાં ભાષા અને પાત્રોની બોલીની સેળભેળ થઈ જાય છે. એ મર્યાદા કથકની ભાષાને કારણે આવી નથી. એ આ લેખકની વિશિષ્ટતા ગણાય.

લેખકને કથાકથન – સ્ટોરી ટૅલિંગ – ની સારી ફાવટ છે પણ એમને નવલકથાનું થોથું નહિ, પણ સુવાચ્ય લઘુકદની નવલકથા આપવી હશે એટલે ૨૨ પ્રકરણ અને ૧૫૨ પાનાની આ નવલકથામાં લાઘવ સવિશેષ પ્રમાણમાં આવ્યું છે. ઉમાશંકર જોશીએ કહ્યું છે – 'જેમ લાઘવ વિશેષ તેમ કલાત્મકતા આણવાની શક્યતા વિશેષ' (શૈલી અને સ્વરૂપ). એમણે નિબંધ, ઊર્મિકાવ્ય, એકાંકી, ટૂંકીવાર્તા સંદર્ભે આ કહ્યું છે. પણ પ્રમાણમાં દીર્ઘ કહી શકાય એવા આ નવલકથાના સ્વરૂપમાં લાઘવ દ્વારા આ લેખકે કલાત્મક શક્યતા આણી બતાવી છે.

કથાક્રમ આવો રહે છે - વાર્તાકથક કથાકથન કરતો જાય છે અને પછી પાત્રોના સંવાદ મૂકી દે છે. સંવાદકલાની લેખકની ફાવટ જબરી છે. પાત્રોની વાતવાતમાં ગાળો આવે છે. ગુસ્સાનો પાર નહિ. માણસ ગાળ બોલે કે ગુસ્સામાં આવે ત્યારે એની વાણી જોરદાર અને બળકટ બની રહે છે. વાણીની આ શક્તિ (બોલી) અહીં ઠેરઠેર પ્રગટે છે. બીજા પ્રકરણમાં દલા પૂંજાની વહુ અને વીરાની વહુ રેવી વચ્ચે અમસ્તી વાતમાં ઝઘડો થઈ જાય છે. ઝઘડાનું કારણ એટલું જ કે ધનતેરસના દિવસે વીરાની વહુ રેવી માથે ઘાસનો ભારો લઈને આવે છે અને ટૂંકું પડે એ માટે જીવીના લીંપેલા આંગણામાંથી પસાર થાય છે. ને જીવી ઊકળી ઊઠે છે. પછી તો સામસામો ગાળોનો વરસાદ! એકબીજાના 'ચરિતર' ઉપર કીચડ ઉરાડવામાં આવે છે. (જુઓ : પ્રકરણ -૨, પૃષ્ઠ -૧૭-૧૮-૧૯). આમ આખી નવલકથામાં સ્ત્રીપાત્ર હોય કે પુરુષપાત્ર, એમના મોંમાંથી 'સરસ્વતી' વાતવાતમાં વહેતી હોય છે. થોડીવાર પછી જુઓ તો બધું શાંત, ધનતેરસથી શરૂ થયેલો આ ક્રમ દિવાળી સુધી ચાલે છે. નવા વરસના દિવસને સાચવી લે છે. બીજા પ્રકરણથી આ કૃતિના કેન્દ્રીય પાત્ર શાંતાનો પ્રવેશ થાય છે. તે દલાપૂંજા અને જીવી કાકીની દીકરી છે. કૃતિનું આ પ્રભાવક પાત્ર છે. બીજું એવું જ પાત્ર છે ગબાની બહેન ગંગાનું. ત્રીજું મહત્ત્વનું પાત્ર હીરાનું છે. આ બન્ને યુવતીઓ જાણેઅજાણે હીરાની જાતીય વૃત્તિના એક એક વાર શિકાર બને છે. બન્ને યુવતીને ફેર પાપમાં પડવાની ઇચ્છા નથી. બન્ને હીરાથી દૂર રહે છે, પણ એનામાં એવો 'કરંટ' છે – પુરુષત્વનું એવું આકર્ષણ છે કે ખૂટતું જ નથી. એટલે બન્નેના મનમાં

એ રમે છે. ને હીરાના મનમાં પણ એ બે રમે છે. માનવજીવનની આ આંટીઘૂંટી કેવી ખૂબીપૂર્વક લેખક ઉપસાવી શક્યા છે! એ સિવાય કથામાં રેવાલાલ કંત્રાટી, દલાપૂંજા, જીવી, મેની મા, અરખો, વીરો, રેવી, જીવા વગેરે નાનાંમોટાં અનેક પાત્રો છે. લેખક કથક દ્વારા આ પાત્રોના પાત્રત્વને ઉપસાવે છે. પહેલાં કથન દ્વારા પછી એમના રૂપરંગ, વસ્ત્રાભૂષણના વર્ણન દ્વારા. બીજું એમની વાણી અને વર્તન દ્વારા સંક્ષેપમાં છતાં સચોટ રીતે અહીં પાત્રનિરૂપણ થયું છે. પાત્રોના રૂપરંગ અને વસ્ત્રાભૂષણના વર્ણનમાં લેખકની અહીં કેવી સૌન્દર્યસૂઝ પ્રગટે છે! છેવટે લેખકના આ શબ્દોમાં પ્રગટતા આશાવાદ – 'એ લોકો (ગામડાના લોકો) રીતરિવાજો રૂઢિઓ, નસીબ આદિ માન્યતાઓના કુંડાળામાંથી બહાર તો નથી નીકળી શક્યા પણ નીકળવાના ઉધામા તો છે. જીવનની ખરાબીઓને સ્વીકારીને ચલાવી લેવાનું વલણ હરગિજ નથી. જીવનને બહેતર બનાવવાના ઉધામા છે. પલાયનવૃત્તિ તો બિલકુલ નથી. એમની ચેતના વિકસી નથી પણ વિકાસનો આરંભ થઈ ચૂક્યો છે, પ્રક્રિયા જારી છે.' (પ્રસ્તાવના).

એમની વાતમાં સૂર પૂરાવીને દોસ્તોય્વસ્કીની જેમ આપણે કહીશું કે, હવે આપણે બહેતર જીવન જીવવાનું છે...આ ધરા પર જીવવાની શક્તિ ગુમાવ્યા વગર લોકો સુખી અને ખુશીપૂર્ણ રહી શકે એમ હું જાણું છું. અનિષ્ટ એ સ્વાભાવિક અવસ્થા નથી. એમ હું માનું છું.

ખરેખર, માનવજીવનને બહેતર બનાવવાની નિષ્ઠાપૂર્ણ ઝંખના સેવતી આ નવલકથા છે.

કાવ્યબાની – નીતિન મહેતા.

ક્ષિતિજ સંશોધનપ્રકાશન કેન્દ્ર,વડોદરા,૨૦૦૧. પે.૨૪૪, રૂ.૧૫૦

કાવ્યપ્રીતિ અને અભ્યાસનિષ્ઠાનો યોગ

જયેશ ભોગાયતા

નીતિન મહેતાએ 'ઈ.સ. ૧૯૬૫ પછીની ગુજરાતી કવિતાની પદાવલિ : એક અભ્યાસ' વિષય પસંદ કરી સુરેશ જોષીના માર્ગદર્શનમાં ૧૯૭૬થી ૧૯૮૧નાં વર્ષો દરમ્યાન શોધનિબંધ લખ્યો હતો. આશરે ૨૦ વર્ષ બાદ એ શોધનિબંધ 'કાવ્યાબાની' નામે પુસ્તક સ્વરૂપે પ્રકાશિત થયો છે.

શોધનિબંધની અનુક્રમણિકા પ્રમાણે પ્રસ્તાવના, ત્રણ પ્રકરણ અને ઉપસંહાર અને સૂચિ છે.

પુસ્તક હાથમાં લેતાં જ ગમી જાય તેવું આકર્ષક છે. ગુલામમોહમ્મદ શેખનું ચિત્ર, સુઘડ છપાઈ અને કાગળની ગુણવતાનો સુમેળ છે.

સંશોધકે શોધનિબંધના વિષયની ભૂમિકા સ્પષ્ટ કરતાં પ્રારંભમાં નોંધ્યું છે કે કાવ્યના નિબંધનમાં ભાષા, લય, છંદ, પ્રાસ, ઢાળ, વ્યુત્ક્રમ, લોકબોલી, શિષ્ટબોલી આ બધાનું રૂપાંતર કાવ્યાત્મક ભાષામાં કઈ રીતે થાય છે અને કાવ્યની સ્વાયત્તતા સિદ્ધ કરવામાં આ બધાં ઘટકો કેટલે અંશે ઉપકારક છે તે પણ જોવું અનિવાર્ય છે.

સંશોધકે ૧૯૫૬ પછીના પ્રમુખ ૧૦ કવિઓની કાવ્યરચનાઓની પદાવલિનો અભ્યાસ કરવાનો ઉપક્રમ રાખેલો છે. કાવ્યપદાવલિનો અભ્યાસ રૂપરચનાવાદી અભિગમથી કર્યો છે. ગુજરાતી કવિતાસાહિત્યના ચોક્કસ ગાળાના કવિઓની રચનાઓનો ચોક્કસ અભિગમથી અભ્યાસ રજૂ કર્યો છે એ અર્થમાં 'કાવ્યબાની'નું ઐતિહાસિક મૂલ્ય છે.

'જુગ જુગના જૂજવા વર્તમાન' શીર્ષકની પ્રસ્તાવનામાં સૂચિત થતો સૂર ચિત્તને આંદોલિત કરે છે. પ્રસ્તાવનાનો મુખ્ય સૂર છે કે સંશોધકે રૂપરચનાવાદી અભિગમથી ગુજરાતી કવિતાની કૃતિલક્ષી સમીક્ષા કરી છે તે આજે ૨૦૦૧ના વર્ષમાં અપૂર્ણ અને એકાંગી બની રહેવાની શક્યતા છે! તેથી આ ગ્રંથનું પ્રકાશનમૂલ્ય શું તે મુખ્ય પ્રશ્ન સંશોધકે વધુ પડતા સંક્ષોભ સાથે ઘૂંટ્યો છે. તેમણે સુન્દરમ્‌ના 'અર્વાચીન કવિતા'(૧૯૪૬)માંથી કાવ્યાબાની વિષેનું અવતરણ બે સ્થાનોએ મૂક્યું છે. શિરીષ પંચાલે 'સુન્દરમ્‌ની કાવ્યભાવના' (એતદ્, ૧૯૭૯, સળંગ અંક -૨૩) લેખમાં સુન્દરમ્‌ની કાવ્યભાવના પાછળ જોવા મળતાં રૂપરચનાવાદી ગૃહીતોને દર્શાવી આપ્યાં છે. એ

જ રીતે દૂરના ભૂતકાળમાં જઈએ તો નવલરામ, બળવંતરાય ઠાકોરની કાવ્યભાવના પાછળ સક્રિય રૂપરચનાવાદી ગૃહીતોના સંકેતો જણાયા છે. કાવ્યભાષાની રસકીય ભૂમિકાએ થતી સમીક્ષાની પરંપરા પૂર્વ-પશ્ચિમની મીમાંસામાં છે તે અભ્યાસીઓ જાણે છે, તેથી સંશોધકને પ્રશ્ન પૂછીએ કે, રૂપરચનાવાદી અભિગમ એ માત્ર આધુનિક વિવેચનની જ નીપજ છે તેવું સ્વીકાર્ય બને ખરું? સંશોધકનો સંક્ષોભ અસ્થાને છે. સાહિત્યિક અભિગમોના ઇતિહાસનું આંતરિક રૂપ તપાસીશું તો અભિગમ સતત વિકસતો, વિસ્તરતો અવકાશ છે જેમાં પુરોગામી અભિગમ જેમ અનુગામી અભિગમમાં અવશેષ પામે છે તેમ તેને પુષ્ટ પણ કરે છે.

સંશોધકે ઈ.૧૯૭૮ના વર્ષમાં રૂપરચનાવાદી અભિગમથી કાવ્યપદાવલિનો અભ્યાસ શરૂ કર્યો તેનાં ચાર-પાંચ વર્ષ પૂર્વે જ, પ્રસ્તુત અભિગમનો પ્રભાવ ઓસરી રહ્યો છે અને 'સંરચનાવાદ' આરંભાઈ ચૂક્યો છે એ પરિસ્થિતિનું નિદાન સુરેશ જોષીએ 'અરણ્યરુદન' (૧૯૭૫)માં કરેલ છે. એમાંના 'આકાર કે આકારાત્ મુક્તિ' લેખમાં એમણે લખ્યું છે 'પ્રશ્ન એ છે કે કઈ વિવેચનપદ્ધતિ વધુ સાચી? મને લાગે છે કે 'સાચી' કે 'ખોટી' સંજ્ઞાઓ અહીં વાપરવી ન જોઈએ. કઈ વધુ કાર્યક્ષમ તે જ આપણે જોવું જોઈએ. રૂપરચનાનો વ્યાપાર જે સિદ્ધ કરે છે તે અમુક કૃતિ પરત્વે અને તે કૃતિ જે સમયમાં થઈ તે પરત્વે જ મહત્ત્વનું હોય છે એવું નથી. એ તત્ત્વ રસકીય પ્રક્રિયાના ઘટકરૂપે સદાકાળને માટે ઉમેરાઈ જાય છે. આ અર્થમાં દરેક રચનારીતિમાં કે શૈલીમાં બે તત્ત્વ ઓછેવત્તે અંશે રહ્યાં હોય છે; ઇતિહાસાતીત અને ઈતિહાસસીમિત. વિવેચનમાં આ બે વચ્ચેનો વિવેક સદાજાગ્રત રહેતો નથી તેથી કેટલીક ગૂંચ ઊભી થાય છે.' (પૃ. ૩૮, ૪૦).

સંશોધકને જેમ પસંદ કરેલી વિવેચનપદ્ધતિને કારણે સંક્ષોભ છે તેમ વિવેચનપ્રવૃત્તિની નિરર્થકતાની અભિજ્ઞતાને કારણે વિષાદની અનુભૂતિ પણ છે. હેરોલ્ડ બ્લૂમના મતને ટાંકતાં એ નોંધે છે કે વિવેચના એ ઊર્મિકવિતા જેટલી જ એકાકી હોય છે કારણ કે કૃતિપાઠ જેવું કશું હોતું નથી, માત્ર તમે જ હો છો... આ જ સૂરમાં બોલતા હેગલનો મત ટાંકે છે કે 'પ્રસ્તાવના સ્વપ્ન છે, કૃતિપાઠ એ વાસ્તવ છે' સંશોધકની નિર્ભ્રાન્તિની અનુભૂતિના મૂળમાં કાવ્યવિશ્વ અને કાવ્યશાસ્ત્ર સાથેનો અસ્તિત્વમૂલક અને જ્ઞાનમૂલક સંબંધ છે. જેના પ્રભાવે સંશોધકે સતત કાવ્યભાષા અને કાવ્યશાસ્ત્રના અવકાશમાં પોતાની જાતનો વિસ્તાર કરતાં કરતાં મોક્ષ કર્યો છે. અન્યથા તો, ઘણા દાખલાઓમાં, શોધનિબંધની પ્રસ્તાવના માહિતી અને વિગતોથી વ્યવહારુ બની ગઈ હોય છે. સંશોધકની પ્રસ્તાવના જાણે કે શોધનિબંધની નિર્માણપ્રક્રિયાનો વેદનશીલ દસ્તાવેજ છે! સંક્ષોભ, વિષાદ, નિર્ભ્રાન્તિની અનુભૂતિની સમાંતરે શોધનિબંધના મૂળભૂત ગૃહીતની અનિવાર્યતાને પણ પ્રમાણી છે. કાવ્યના અર્થઘટનની અનેક પદ્ધતિઓનો આધાર કવિએ કાવ્યનિર્માણમાં બનતી પ્રયુક્તિઓ વચ્ચે સર્જેલ અવકાશના પરિમાણ પર છે. દેરિદાની વિનિર્મિતિની ફિલસૂફી એ પૂર્ણપણે અવકાશ છે, ખાલીપણું છે. સંશોધકને સંરચનાવાદ, અનુસંરચનાવાદ, નિર્મિતિ, અને નવ્ય ઇતિહાસવાદની તુલનાએ રૂપરચનાવાદી અભિગમના બંધારણમાં જ પડેલી કેટલીક સંકડાશોએ ક્ષુબ્ધ કર્યા હશે પણ મહત્ત્વ તો એ વાતનું છે કે સંકડામણની અનુભૂતિ થઈ! વિવેચનપ્રવૃત્તિની જીવંતતા આત્મસંશયી બનવાથી જ આવે તે સંપ્રત્યય દૃઢતાથી વ્યક્ત કર્યો છે, તેમાં જ તેમના જ્ઞાનમૂલક સંક્ષોભનું નિર્વહણ છે.

પ્રસ્તાવનામાં એદમો ઝાબે, કિર્કેગાર્ડનાં અવતરણો, કમલ વોરાના કાવ્યની પંક્તિઓ તથા અન્ય સાહિત્યિક સંદર્ભો સંશોધકના સાહિત્યિક અનુબંધનું સ્વરૂપ વર્ણવે છે.

•

પહેલા પ્રકરણના પૂર્વાર્ધમાં નવ્ય વિવેચનનાં ગૃહીતોના આધાર પર થતી કાવ્યની અભ્યાસપદ્ધતિનું સ્વરૂપ સ્પષ્ટ કરતાં કાવ્યનિર્માણમાં ભાષાની રૂપાંતરપ્રક્રિયાને એમણે અનિવાર્ય ગણાવી છે. 'કવિ કશું કહેવા માગતો નથી, એ કશુંક કરવા માગે છે, એનું કાર્ય તે ભાષાનું પુનર્વિધાન, ભાષાનો અપૂર્વ વિનિયોગ' – એ સુરેશ જોષીના ગૃહીત સાથે અન્ય મહત્ત્વના મીમાંસકોનાં ગૃહીતોને જોડતા રહીને એમણે કાવ્યપદાવલિની તપાસ કેવી રીતે કરી શકાય તેના નિર્દેશો કર્યા છે. એ નિર્દેશો કાવ્યપંક્તિઓના નમૂનાઓ નોંધીને પ્રત્યક્ષ કર્યા છે. કાવ્યભાષાના અભ્યાસીએ કાવ્ય પાસે જતાં પૂર્વે કેટલાક હેતુલક્ષી પ્રશ્નો લઈને જવાનું

હોય છે જેથી તપાસનું કોઈ નક્કર પરિણામ આવી શકે. સંશોધકે એ પ્રશ્નો કયા પ્રકારના હોઈ શકે તે પણ દર્શાવ્યું છે :

'કવિતામાં કલ્પન કલ્પન વચ્ચે, પ્રતીક પ્રતીક વચ્ચે, અલંકાર અલંકાર વચ્ચે કવિ કોઈ વિશિષ્ટ સંબંધ સ્થાપી શક્યો છે? કવિએ કાળનાં રૂપો જોડે કેવી રીતે કામ પાડ્યું છે? ભાષાનો વ્યુત્ક્રમ શું સિદ્ધ કરવા યોજાયો? કાવ્યપંક્તિમાં વિરામ ક્યાં આવે છે?.... પ્રાસની યોજના કાવ્યના અર્થને વ્યંજિત કરવા કેટલી કાવ્યાત્મકતા સિદ્ધ કરે છે? વ્યાકરણ, અન્વયમાં ભાંગતોડ કરવાનું પ્રયોજન, વગેરે સ્થાનો પર ધ્યાન કેન્દ્રીત કરવાથી કાવ્યભાષાની કળાત્મકતા, તેની કાર્યસાધકતાના ઉત્તરો મેળવી શકાય. સંશોધકે આ પ્રશ્નોની ભૂમિકા પરથી પ્રકરણ ૩ માં કઈ રીતે તપાસ કરી છે તે જાણવાની ઉત્કંઠા વાચકને રહે ખરી.

પહેલા પ્રકરણના ઉત્તરાર્ધમાં ગુજરાતી કવિતામાં કાવ્યપદાવલિના વિનિયોગના તબક્કાઓને મૂલ્યાંકનપરક અભિગમથી વર્ણવ્યા છે. પણ અહીં કવિ દલપતરામને નર્મદપૂર્વે ટાંકતાં સાવ ભૂલી ગયા છે. કાવ્યપદાવલિનું વિહંગાવલોકન સૂચવે છે કે સંશોધકને કાવ્યભાષાના પ્રદેશોમાં ઉચ્ચ પ્રકારની કલાત્મકતાનાં દર્શન થયાં નથી. સંસ્કૃત તત્સમ પદાવલિ અને સંસ્કૃત અક્ષરમેળ વૃત્તોની પસંદગીને કારણે રૂઢ બની ગયેલી કાવ્યપદાવલિ તળપદ ભાષાશૈલી અને માત્રામેળ છંદની પસંદગીથી વિશેષ કલાત્મક બની છે ને ૧૯૫૬ પછીની અછાંદસ કવિતામાં તો રોજબરોજની બોલાતી ભાષા જ કાવ્યભાષાનો દરજ્જો પામી છે તેવું દૃષ્ટિબિંદુ તત્સમપદાવલિ અને સંસ્કૃત વૃત્તો જાણે કે કાવ્યને સાવ જ અનુપકારક છે તેવા નિર્ણયપર લાવી મૂકે છે. કવિપ્રતિભાના અભાવમાં કઈ પદાવલિ કાર્યસાધક બની શકે? કાન્ત, બળવન્તરાય, ઉમાશંકર અને સુન્દરમ્ જેવાનાં કાવ્યો અક્ષરમેળ વૃત્તો અને તત્સમ પદાવલિ ધરાવે છે છતાં કળાત્મક છે! કવિપ્રતિભાના જીવંત સંસ્પર્શે નૂતનતા અને અપૂર્વતા ધારણ કરતી કાવ્યભાષા તેનાં સ્થૂળ લક્ષણોને ઓળંગી જાય છે. સંશોધકે નોંધ્યું છે કે 'આમાં કાન્ત, બ.ક. ઠાકોર તથા નાનાલાલની કેટલીક કવિતાઓ અપવાદરૂપે રહી તેને સદ્‌ભાગ્ય ગણીએ' (પૃ.૧૪) એ તારણ સ્વીકાર્ય બને ખરું?

આ જ ચર્ચામાં સંશોધકે આપણી સામગ્રીકેન્દ્રી કાવ્યવિચારણાની મર્યાદા આંકતાં કવિનું દર્શન, એના જીવન, વિષયોની મહત્તા, કવિનું અંગત જીવન – એ પર શા માટે આધારિત રહ્યું તેવો પ્રશ્ન ઉઠાવ્યો છે. તેનું કારણ કવિતામાં નીતિ, આદર્શ, સુધારો, ઉપયોગિતા, હમદર્દી, દલિતપીડિતપ્રેમ આ બધાં તત્ત્વોને કાવ્યભાષા કરતાં વિશેષ મૂલ્ય પ્રાપ્ત થયું તે છે. પણ આ પ્રવાહમાં જે કેટલાક ગંભીર અભ્યાસો થયા છે તેના ઉલ્લેખો થવાનું અનિવાર્ય જણાય છે. રમણભાઈ નીલકંઠે 'કાવ્ય અને સાહિત્ય' (૧૯૦૪) વૉલ્યુમ ૧લું'માં 'કવિત્વ રીતિ' 'છન્દ અને પ્રાસ' 'કાવ્યાનંદ' જેવા કાવ્યના ઘટકોને જ સ્પર્શતા વિષય પર તેમના સમયમાં સામગ્રીને આધારે ઉદાહરણ સહિત ચર્ચા કરી છે. રા. વિ. પાઠકે 'અર્વાચીન કાવ્યસાહિત્યનાં વહેણો' (૧૯૩૮) માં ભાષા, છન્દ, પ્રાસ, અલંકાર, રીતિ જેવાં તત્ત્વો પર ધ્યાન કેન્દ્રીત કર્યું છે. ભલે, આ વિવેચકોએ આધુનિક યુરોપીય કાવ્યભાવનાના કેન્દ્રથી કાવ્યના ઘટકોની ચર્ચા ન કરી હોય પણ તે જ ભૂમિકા પરથી એ માત્ર સામગ્રીપરસ્ત જ છે તેવા તારણમાં અતિવ્યાપ્તિનો દોષ છે. રૂપરચનાવાદી અભિગમનાં ગૃહીતો અને આધુનિકતાના વિદ્રોહશીલ સંપ્રત્યયોની ક્યાંક ભેળસેળ થતી જણાય છે. આપણા કાવ્યશાસ્ત્રની સિદ્ધિ-મર્યાદાની ઓળખ પામવા માટે આપણા સંદર્ભો પણ અન્ય ભૂમિકાઓમાં સમાવિષ્ટ થવા જરૂરી હતા. 'કવિતા જીવનની સમીક્ષા છે' કે 'કવિતા આત્માની કળા છે' તે પરિભાષા જ વધારે ચર્ચાઈ હતી એ ખરું પણ એ જ માત્ર નહોતું. સાહિત્યવિવેચનમાં કયા પ્રશ્નો પ્રસ્તુત છે અને કયા અપ્રસ્તુત તે સંદર્ભે રામનારાયણ પાઠકે 'આપણા વિવેચનના કેટલાક કૂટ પ્રશ્નો' (સાહિત્યવિમર્શ, ૧૯૩૯)માં સમતોલ ચર્ચા કરી છે ને આપણા કૂટ પ્રશ્નો જ નથી તેને લઈને ચર્ચા કરવામાં સમય વેડફતા વિવેચકોને સાચો પ્રશ્ન કયો છે તે દર્શાવતાં પોતાનો જવાબ આપે છે : 'આપણી પાસે રજૂ થયેલી કૃતિ કલાની છે કે નહિ એ એક જ પ્રશ્ન વિવેચનનો છે... હું માનતો આવ્યો છું કે આપણે આપણાં કાવ્યશાસ્ત્રોનો અભ્યાસ વધારવો જોઈએ. આપણી કલામીમાંસા પોતાની વિચારસરણીએ વિકાસ પામે છે' ને આગળ જતાં કાવ્યની

અભ્યાસપદ્ધતિ કેવી હોવી ઘટે તેના વિશે પોતાનો મત જણાવે છે, 'કાવ્યસર્જનમાં કવિની પોતાની જરા પણ ડખલ ન જોઈએ... મારે શુદ્ધ કાવ્ય કરવું છે, તેને ઉત્તમ કરવું છે, એવી પ્રતિજ્ઞાથી કાવ્ય ઉત્તમ થઈ જતું નથી... કાવ્યની કસોટી કાવ્યમાં જ છે, કાવ્ય પોતે જ છે. કાવ્ય બહારની કોઈ વસ્તુથી તેની કસોટી થઈ શકે નહિ' (પૃ. ૨૨, ૩૩, ૩૫).

કૃત્રિમ કાવ્યપદાવલિ તરફ લાલ આંખ કરીને ઉત્તમ પદાવલિનો આદર્શ રજૂ કરતા બળવન્તરાયની કાવ્યભાવના પણ તટસ્થ બનવાનો પ્રયત્ન કરતી હતી : 'કલા અને કલાના વાહન ઉપર કાબૂ વગર કલાકૃતિઓ સંભવે નહિ. શબ્દલાલિત્ય કે ભાષાડંબર પદલાલિત્યનો પ્રસાદ તો માત્ર પરિમિત વિચારશક્તિનાં બાલકોને રમવાનો ઘૂઘરો. અને કૃત્રિમ કવિતામય પદાવલિ (poetic diction) એ તો પ્રસાદ નહીં એટલું જ નહીં પરંતુ તેની જીવલેણ શોક્ય. ખરી રાણીને ચાહો છો કે શોક્યને, તે લખવા માંડો તેના આરંભથી જ નિશ્ચય કરી રાખજો, કેમકે પડી ગયેલી ટેવો અને જામવા પામેલા રાગાપરાગમાંથી પછી આંખ ઉઘડ્યે પણ મુક્ત થવું વિષમ છે.'

કાવ્યભાષાકેન્દ્રી વિચારણાને મૂર્ત કરતા કૃતિલક્ષી વિવેચનના અભ્યાસો આ બન્ને વિવેચકો પાસેથી ઓછા મળ્યા છે એ હકીકત છે તો પણ તેમની નિષ્ઠાનું યોગ્ય ગૌરવ થવું જોઈતું હતું.

•

બીજા પ્રકરણમાં કાવ્યપદાવલિની નિર્માણપ્રક્રિયાનો આલેખ દર્શાવતા તેમણે વ્યવહારભાષા અને કાવ્યભાષા વચ્ચે રહેલા ભેદ અને સામ્યનું એલિયટ, વાલેરી, વિલિયમ વિમ્સાટ, ફ્રેન્ક કરમોડ, રોજર ફાઉલર, ઉમાશંકર, સુન્દરમ્, સુરેશ જોષી અને હરિવલ્લભ ભાયાણીના વિચારો અને વ્યાખ્યાઓનું વિશ્લેષણ કર્યું છે. ઉપર્યુક્ત મીમાંસકોના વિચારો ને વિભાવનાઓની સાથે સાથે ગુજરાતી તથા પરભાષાની કવિતાઓની પંક્તિઓનાં ઉદાહરણોથી સંશોધકે તેમના સિદ્ધાંતપક્ષની ભૂમિકાનું સૂક્ષ્મ સ્વરૂપ રજૂ કર્યું છે.

પદાવલિના સ્વરૂપ અને પ્રયોજનને સ્ફુટ કરતી વ્યાખ્યા નોંધી છે તે કાવ્યભાષાની તપાસની ભૂમિકા બનવા જેટલી સક્ષમ છે, 'જ્યારે શબ્દને પસંદ કરીને અમુક રીતે ગોઠવતાં તેમાંથી જે રસકીય અસર જન્મે એના પરિણામને કાવ્યપદાવલિ કહી શકાય.' (પૃ. ૨૮). કાવ્યભાષાના સ્વરૂપ તથા ક્રિયાશીલતાને સૂચવતા અન્ય કેટલાક વિચારો પણ તેમના અભ્યાસની દિશાના સંકેતો છે. જેમકે –

'શબ્દો એ સ્થિર નથી, એકાર્થી નથી, સંદર્ભ પ્રમાણે તેની અર્થચ્છાયાઓ બદલાયા કરે છે.'

'કવિ શબ્દો જોડેનાં આપણાં જે જે પ્રકારનાં સાહચર્યો કે ભાવપ્રતિભાવ હોય છે તેને ગાળી નાખે છે, વાલેરી તેને જ Language in language કહે છે.'

ગ્રેહામ હો કહે છે કે કોઈપણ સમયમાં કવિતાની ભાષાનો જીવંત ધબકાર તો બોલાતી ભાષા જ હોય છે.'

વ્યવહારભાષા અને કાવ્યભાષા વિશેના ભિન્ન ભિન્ન મતોને નોંધતાં અંતે સંશોધક પોતાનો અભિગમ સ્પષ્ટ કરતાં નોંધે છે કે શબ્દને કે ભાષાને તેના સર્વ સંદર્ભથી તોડીને, કાવ્યમાં પ્રયોજવો શક્ય નથી પણ વાલેરી માને છે તેમ કવિ શબ્દનો પુનઃ સંસ્કાર કરી રસકીય રીતે કાવ્યમાં પ્રયોજે છે તે સ્થિતિ ઇષ્ટ છે.

બીજા પ્રકરણના ઉત્તરાર્ધમાં કાવ્યપદાવલિની નિર્માણપ્રક્રિયામાં સક્રિય બનતાં ઘટકોની સાર્થકતા રસનિષ્પતિમાં જ રહેલી છે તેવી આત્મપ્રતીતિને વ્યક્ત કરી છે. કાવ્યત્વ સિદ્ધ કરવામાં અનુપકારક બનતાં ઘટકોની નિષ્ક્રિયતા પણ નોંધી છે. દા.ત. સિતાંશુ યશશ્ચંદ્રના 'હોચી મિહ્ન માટે એક કવિતા' તથા 'ચેગૂવેરા માટે એક ગુજરાતી કવિતા' માં માત્ર ધ્વનિ દ્વારા કાવ્ય નિપજાવવાના પ્રયત્નને સંશોધકે અસફળ ગણ્યો છે. રવાનુકારી શબ્દો Sound and Sense બંનેનો સંવાદ કરે તેવી અપેક્ષાના કેન્દ્રથી સમીક્ષા કરી છે.

આ પ્રકરણની સૌથી મહત્ત્વની વિગત એક અજાણ્યા કવિની કવિતાના dynamic analysisની છે. How to criticise a poem ના નિદર્શન તરીકે જહૉન ફેકેટે કરેલ અજાણ્યા કવિની કવિતાનું પૃથક્કરણ કાવ્યની વ્યંજનાશક્તિનો અનુભવ દર્શાવે છે. સંશોધનગ્રંથનો આ યાદગાર અંશ સંશોધકની કાવ્યપ્રીતિ અને અભ્યાસનિષ્ઠાનો સંકેત છે.

કાવ્યપદાવલિની નિર્માણપ્રક્રિયા, કાવ્યત્વની સિદ્ધિ માટે શબ્દનું વિશિષ્ટ સ્થાનગ્રહણ, કાવ્યપદાવલિ જોડે ગૌણ

પણે સંકળાયેલાં ધ્વનિ, રવાનુકારી શબ્દો, સ્વરવ્યંજન સંકલના, છંદ, પ્રાસ, વર્ણરચના, અન્વય તથા પ્રયોગવક્રતાની વિવિધ પદ્ધતિઓની કાર્યશીલતા વગેરે મુદ્દાઓની સંશોધકે સિદ્ધાંતપક્ષે જે પદ્ધતિએ ચર્ચા કરી છે તેની પીઠિકાપર ૧૦ કાવ્યરચનાઓની કાવ્યપદાવલિની સઘન તપાસ ત્રીજા પ્રકરણમાં કરી છે.

પ્રારંભનાં બંને પ્રકરણોના સિદ્ધાંતપક્ષમાં વ્યક્ત વિચારણાની પીઠિકાનો સંદર્ભ લઈને કાવ્યપદાવલિની સઘન તપાસ કરી છે તેમાં સંશોધકે પસંદ કરેલ કવિઓની સમગ્ર કવિતાની કાળી-ઉજળી બંને બાજુઓનો ઘનિષ્ઠ અનુભવ પણ સૂક્ષ્મ રીતે સક્રિય રહ્યો છે.

કાવ્યપદાવલિની સઘન તપાસ માટે સંશોધકે નીચે દર્શાવેલ કવિ અને તેના કાવ્યની પસંદગી કરી છેઃ

નિરંજન ભગત ('ફાઉન્ટનના બસસ્ટૉપ પર'), ઉમાશંકર જોષી, ('શોધ') સુરેશ જોષી ('એક ભૂલા પડેલા રૉમેન્ટિક કવિનું દુઃસ્વપ્ન'), લાભશંકર ઠાકર (''તડકો'), ગુલામમોહમ્મદ શેખ ('મારા વિચારોને બંધ મુઠ્ઠીમાં'), આદિલ મન્સૂરી ('બીચ પર'), રાવજી પટેલ ('સ્વ. હુંશીલાલની યાદમાં') સિતાંશુ યશશ્ચન્દ્ર ('પૉમ્પાઈ અર્થાત્ બૉમ્બાઈ નગરમાં એક ખેલ યાને વહાણ નામે ભૂલ') રાજેન્દ્ર શુકલ ('હવા મહીં ઊઘડતી') અને રમેશ પારેખ ('તમને ફૂલ દીધાનું યાદ'). સંશોધકે પસંદ કરેલ કાવ્યની પદાવલિના અભ્યાસની પૂર્વે પ્રત્યેક કવિ માટે જુદીજુદી ભૂમિકા રચીને કાવ્યવિશ્વમાં પ્રવેશ કરાવ્યો છે. દા.ત. નિરંજન ભગતની કાવ્યપદાવલિમાં પુરોગામી કવિની ભાવનારંગી સંસ્કૃતવૃત્ત-રચના અને આદર્શરંગી કાવ્યપદાવલિથી વિચ્છેદ છે. સિતાંશુ યશશ્ચન્દ્રના કાવ્યવિશ્વમાં પ્રવેશવા માટે જરૂરી સુરૂરિયલ કવિતા-લેખન રીતિઓનો સંદર્ભ રજૂ કર્યો છે.

સંશોધકને ઉપર્યુક્ત કવિઓની કાવ્યપદાવલિની તપાસ કરતાં નિરંજન ભગત, ઉમાશંકર જોષી, સુરેશ જોષી, લાભશંકર ઠાકર અને આદિલ મન્સૂરીની કવિતામાં ભાષાયોજનાની જુદા જુદા ઘટકોના સંદર્ભે શિથિલતા જણાઈ છે. કાવ્યત્વને અનુપકારક કવિગત અને તેમની કાવ્યભાષાગત શિથિલતાઓને વસ્તુલક્ષી ભૂમિકાએ તારવી છે. આ કવિઓની મર્યાદાઓને સળંગ નોંધરૂપે મૂકીએ તો કાવ્યને અવરોધક કયાં કયાં તત્ત્વો છે તેનો હિસાબ મળે તેમ જ રૂપરચનાવાદી અભિગમની સાર્થકતા પણ પુરવાર થતી જણાય :

નિરંજન ભગત : તર્ક તથા ભાવનાનું રૂપાંતર સિદ્ધ કરવામાં કવિની અતિવાચાળતા બાધારૂપ બને છે. કવિ પ્રાસના મોહમાં નકારાત્મક વિધાનોના અતિયોગમાં રાચે છે.

ઉમાશંકર જોષી : કાવ્યશૈલી બદલાઈ છે,છતાં શબ્દભંડોળ, વાણીના મરોડોનો એમની આગળની રચનાઓની ભાષા સાથે સીધો વિચ્છેદ નથી, કવિની રચનાઓમાં વિભાવનામૂલક માળખું વિશેષ પણ દર્શનની ભૂમિકા ઓછી. વિચારને પ્રગટ કરવા માટે તેઓ ભાવવાચક સંજ્ઞાઓનો વિશેષ ઉપયોગ કરે છે, તેથી અનુભૂતિની મૂર્તતા ઓછી, કાવ્યનો ત્રીજો ખંડ વિચારભાવને તાર્કિકતાના ભારણથી વધુ પડતો ગદ્યાળુ, કવિ ત્રીસીની પદાવલિથી ઝાઝા દૂર જઈ શક્યા નથી.

સુરેશ જોષી : કવિએ કાવ્યમાં વિશેષણોનો ખૂબ ઉપયોગ કર્યો છે. તે વિભાવનાપરક વિશેષ છે, કવિનું conceptual ચિંતન છે પણ સંવેદનાનું ઇન્દ્રિયગ્રાહ્ય મૂર્તિકરણ નથી. કલ્પનો પાછળ કોઈ રસકીય યોજના જોવા મળતી નથી, કવિ અમુક નિશ્ચિત પદાવલિની બહાર ગતિ કરી શકતા નથી. તેથી શબ્દો જોડેના સાહચર્યોથી કોઈ આગવું અદ્‌ભુતનું સાહચર્ય જન્મતું નથી. નગરજીવન વિશેની સૂગ કે પૂર્વગ્રહ પક્ષકારની જેમ અહીં તેની વ્યંજના સિદ્ધ કર્યા વિના ટેવવશ પ્રવેશી ગયાં છે, ઉપમાયોજના કાવ્યમાં વ્યર્થ લંબાણ બને છે.

લાભશંકર ઠાકર : વિદગ્ધતાથી બાળ જોડકણાના કાકુ સુધી કવિ યદચ્છાવિહાર કરે છે પણ આ બધાં તત્ત્વો અવિનાભાવે સાંકળી આપે તેવી રસિકતાનો અભાવ છે.

આદિલ મન્સૂરી : આધુનિક કવિતાની કેટલીક લઢણોનું પુનરાવર્તન, રચનામાં આદિમતાનો આવિષ્કાર વેરણછેરણ છે, તેનો તંતુ આગળ લંબાતો નથી. પોતાના શબ્દકર્મ પ્રત્યે સભાન નથી. કવિકર્મ પોતે જ અહીં ગેરહાજર છે, રૂપકો દ્વારા કવિ વધારે પડતી સ્પષ્ટતા કરે છે.

જ્યારે ગુલામમોહમ્મદ શેખ, સિતાંશુ યશશ્ચન્દ્ર, રાવજી પટેલ, રાજેન્દ્ર શુકલ અને રમેશ પારેખની રચનાઓ કાવ્યપદાવલિની દૃષ્ટિએ સફળ જણાઈ છે. કાવ્યપદાવલિની નિર્માણપ્રક્રિયાને જન્મ આપનારી પ્રયુક્તિઓ કવિપ્રતિભાના ઉન્મેષો દર્શાવે છે. કાવ્યભાષા યોજનાની સર્જનાત્મકતાના સંદર્ભે સફળ રચનાઓમાં કેટલીક સર્વસામાન્ય લાક્ષણિકતાઓ જોવા મળે છે; જેમ કે બોલચાલની વાણીના કાકુઓની વિશિષ્ટતા, સ્વરવ્યંજન-સંકલના, પ્રાસ, વિશેષણ- વિશેષ્યનું સ્થાનાંતર, પરિસ્થિતિનો છેદ ઉડાડતા સંયોજકો, તત્સમ, પરભાષાનાં મિશ્રણોવાળી શબ્દયોજના, ભાષા દ્વારા પ્રતિ-ઇતિહાસ સર્જવાનો પ્રયત્ન, જિંદગીના બિહામણાપણાને કાળવા હાસ્યથી અનેક સ્તરે મૂર્ત કરતા શબ્દનાં ધ્વનિગત, પ્રાસગત, અર્થગત સંયોજનો, પ્રાસની સમાન્તર-અસમાન્તર ડિઝાઈન, પ્રયોગવક્રતા, દ્વિરુક્તિની યોજના.

કવિની મૂળભૂત વૈયક્તિક મુદ્રા બનતી કાવ્યભાષાની વિશેષતાઓ સંશોધકે ચર્ચા-અંતર્ગત દર્શાવી છે એ મુજબ કેટલાક નમૂનાઓ નોંધું :

સુરેશ જોષી : કાવ્યમાં વિરોધ, વિડંબના, વક્રતા, વિષાદનો સૂર કાવ્યના ઘટકોને સજીવી એકતા બક્ષે છે. અછાંદસનો લય, કલ્પનો, અલંકારો, પ્રાસ તથા શબ્દપ્રયોગો વચ્ચે આદાનપ્રદાન રચનાર તે કવિનો સૂર છે. જો આ સૂર ન હોત તો કાવ્ય નર્યો પ્રલાપ બની રહેત.

રાવજી પટેલ : શબ્દની લક્ષણાશક્તિ પણ કળાત્મક પ્રયુક્તિ તરીકે પ્રયોજાતાં કેવું કાવ્યત્વ સિદ્ધ કરે છે તેનું આ કાવ્ય સરસ ઉદાહરણ છે.

રમેશ પારેખ : વાતાવરણને રૂપરસગંધશ્રુતિસ્પર્શ દ્વારા ઇન્દ્રિયવ્યત્યયો જોડે મૂર્ત કરવાનો ઉપક્રમ પણ ગેય રચનામાં સફળ.

ગુલામમોહમ્મદ શેખ : કવિતામાં હિંસા, કામાવેગના ભાવને તથા તેને અંતે થતા વેદનાના ભાવને વર્ણવવા કવિએ તળપદી ભાષાનો વિનિયોગ કરી તેની વ્યંજનાને વિસ્તારી છે. ભાષામાં એક પ્રકારનું બળકટપણું ક્રિયાપદોના વિનિયોગમાં જોઈ શકાય છે.

હવે પસંદ કરેલ કાવ્યની પદાવલિની તપાસપદ્ધતિના સ્વરૂપમાંથી કેટલાક પ્રશ્નો ઊઠે છે. પહેલો પ્રશ્ન એ થાય કે સંશોધક કાવ્યની એક એક પંક્તિ કે પંક્તિગુચ્છ લઈને તેની ચર્ચા કરતા જાય છે ને તેમાં જે પંક્તિ પદાવલિ કે કાવ્યભાષાની સફળ લાગે કે નિષ્ફળ લાગે તેની નોંધ કરતા જાય ને સાથે સાથે શબ્દપસંદગી, પ્રાસ, અલંકાર, કલ્પન પદાવલિનિર્માણમાં નિષ્ક્રિય પુરવાર થતાં હોય કે કાવ્યપંક્તિનો સૂચિતાર્થ દર્શાવવો હોય તે પણ ઉમેરતા જાય છે. આ પ્રકારની તપાસપદ્ધતિને કારણે તપાસનું કદ લાંબું અને શિથિલ બની ગયું છે. ઉમાશંકર, સુરેશ જોષી અને લાભશંકર ઠાકરની રચનાઓ સંશોધકને કાવ્યત્વની દૃષ્ટિએ શિથિલ જણાઈ છે, તેની લાંબી ચર્ચાઓ, એક જ પ્રકારની મર્યાદાઓના વારંવારના ઉલ્લેખો પ્રભાવક બનતા નથી. પદાવલિના ઘટકો પરસ્પરને અસર કરતાં જે સજીવ પુદ્ગલ રચે છે તેની સઘન નોંધ રજૂ થઈ હોત તો તપાસનો વિશેષ પ્રભાવ પડત. તો પણ, પદાવલિની તપાસ અંતર્ગત કાવ્યત્વને પારખતી ઊંડી કળાદૃષ્ટિ સંશોધકની સહૃદયતાને સૂચવે છે. પદાવલિની તપાસના નિષ્કર્ષ સ્વરૂપના વિધાનો ને વાક્યો વાચકને કાવ્યત્વની પરખ કરવાની દિશા ચીંધી શકે તેટલા સચોટ છે! કાવ્યના પ્રમુખ ઘટકો પ્રાસ, લય, છંદ, કલ્પન, પ્રતીક પરસ્પરને કેવાં અસર કરે છે તે સ્તરની તપાસની અપેક્ષા અને અનિવાર્યતા બીજા પ્રકરણમાં નોંધી છે તેનું પરિણામ કાવ્યપદાવલિની તપાસમાં સૂચિત થાય છે. પરસ્પરને પ્રભાવિત કરતા અને પરસ્પરમાં ઓતપ્રોત થતા ઘટકોની સજીવ એકતા સૌંદર્યનિર્માણમાં સાર્થક બની છે તેની નિકટવર્તી તપાસ કરી છે.

ઉપસંહારમાં, આરંભે ત્રીજા પ્રકરણમાં કાવ્યપદાવલિની તપાસમાંથી ઊઠતા પ્રશ્નોને જ અહીં દોહરાવ્યા છે જે નર્યું પુનરાવર્તન છે. આ ઉપરાન્ત, ૧૯૫૬ પછીની આધુનિક કવિતા સાતમા દાયકાને અંતે શા માટે નિષ્પ્રાણ બની ગઈ છે તેના નિદાનમાં પદાવલિને તેના રૂઢ સ્થિતિજડ સંકેતોમાંથી છોડાવવી અને યુક્તિ આપવી તેવા કળાઆદર્શને વરેલા કવિઓની પરંપરાને વિવેકપૂર્વક અનુસરનારા ઓછા આવ્યા, એ સિદ્ધ સારસ્વતો નહીં પણ અન્ય-સારસ્વતો છે. કાવ્યના સંપાદકો અને તંત્રીઓની

ઉદાસીનતા, સિદ્ધ કવિઓનું અનુકરણ, કૃતક જીવનચિંતન, વ્યર્થ બૌદ્ધિક વિલાસ – જેવાં કાવ્યને અનુપકારક તત્ત્વોને તારવ્યાં છે.

શોધનિબંધની ભાષાનો સૂર ચુકાદા સ્વરૂપનો કે વ્યક્તિગત રીતે કવિ પર આરોપ મૂકનારો નથી. પણ સ્વસ્થ અને તટસ્થ, મૂલ્યાંકનપરક છે. સંશોધનના કેન્દ્રમાં કવિ નથી, કાવ્ય છે. કાવ્યપદાવલિને સંલગ્ન મુદ્રાઓને વર્ણનાત્મક સ્તરે ચર્ચા કરતા કરતા પોતાનું દષ્ટિબિંદુ કે વિષયને સ્પષ્ટ કરતા જવાની પદ્ધતિથી ભાગ્યે જ ચર્ચાનો બોજ વર્તાય છે. સંશોધકના ચિત્તમાં રહેલી વિષયસંલગ્ન મૂંઝવણો અને પ્રશ્નોને દિશાસૂચન આપતી સંદર્ભસામગ્રી સ્વયં ચર્ચામાં ઓતપ્રોત બની જાય છે. સંદર્ભસામગ્રી માત્ર અવતરણોનું ઝૂમખું બનીને નિર્જીવ બની નથી. સંશોધકે કાવ્યભાષાસંદર્ભે ઉપસ્થિત થતા પ્રશ્નોને જ અગ્રભૂમિકાએ રજૂ કરવાનો પુરુષાર્થ કર્યો છે.

એક બે વિગતદોષ જણાવું, ઉમાશંકર જોષીના 'શોધ' કાવ્યને સંશોધકે અછાંદસ ગણ્યું છે પણ તેમાં વનવેલીની આછી પ્રભા છે તેવું સંશોધકે જ નોંધ્યું છે. બીજું, 'રોમેન્ટિકતા' જેવો અપપ્રયોગ ખૂંચે. 'આ રીતે' અને 'આમ' શબ્દપ્રયોગનું વળગણ કંટાળો ઉપજાવે છે.

કાવ્યભાષાકેન્દ્રી વિવેચનપ્રવૃત્તિના ઉત્તમ દષ્ટાંતોમાં સુરેશ જોષીનું 'ગુજરાતી કવિતાનો આસ્વાદ' (૧૯૬૨), ઉમાશંકર જોષીનું 'કવિતા વિવેક' (વ્યાખ્યાનો આપ્યાનું વર્ષ ૧૯૫૯), ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળાનું 'પ્રતિભાષાનું કવચ' (૧૯૮૪) મુખ્ય છે. 'કાવ્યબાની'એ કાવ્યભાષાકેન્દ્રી અભ્યાસપરંપરામાં કળાપૂર્ણ ઉમેરણ કર્યું છે. ઓક્તોવિયો પાઝના 'Language is not a convention but a dimension' વિધાનની પ્રતીતિ કરાવતી કાવ્યપદાવલિની તપાસ સંશોધકના સહૃદયત્વનો સંકેત છે! એ સહૃદયત્વ જ કાવ્યભાષાના સર્જનાત્મક અવકાશને પામવાની ચાવી છે તે સત્યની અહીં પ્રતિષ્ઠા થઈ છે!

વિશ્વપ્રસિદ્ધ વ્યક્તિકોશ – મહેબૂબ દેસાઈ.	ઉપયોગી ચરિત્રકોશ
પ્રવીણ પ્રકાશન, રાજકોટ, ૨૦૦૧, ડે. ૬૯૪, રૂ. ૪૦૦.	**મૂળશંકર ભટ્ટ**

ચરિત્રલેખન સાહિત્યસર્જનનો એક પ્રકાર છે. વિશ્વપ્રસિદ્ધ વ્યક્તિઓના સાહિત્ય સાથે માહિતીનું સંકલન રસપ્રદ, પણ લાઘવભર્યું કરવાની કલમકુશળતા અનિવાર્ય છે. અને તો જ તે વાચકને વાંચવા પ્રેરે છે. પ્રકાશક અને લેખકના સહિયારા પ્રયાસો આવા સાહિત્યના સર્જનમાં ધાર્યું પરિણામ આણી શકે છે. તેની તાજી સાક્ષી પ્રસ્તુત કોશગ્રંથ આપે છે. કોશના લેખક મૂળશંકર ભટ્ટ તેમની નોંધમાં લખે છે :

'મારા વતન દ્વારકામાં સમૃદ્ધ પુસ્તકાલય નહિ તેથી સંદર્ભગ્રંથો મેળવી તેમાંથી માહિતી એકત્ર કરવાનું સ્વાભાવિક રીતે કઠીન હતું. પરંતુ ગોપાળભાઈએ આ દિશામાં અદમ્ય ઉત્સાહ દાખવ્યો. ગ્રંથાલય બહાર ન લઈ જઈ શકાય એવાં પુસ્તકો તેમણે ઉમળકાભેર મને દ્વારકા મોકલ્યાં. જેટલો સમય લેખનકાર્ય ચાલ્યું તેટલો સમય અથવા તેમને રૂબરૂ મળવાનું થયું ત્યારે ઢગલાબંધ પુસ્તકો મને આપતા રહ્યા.'

પાંચસો વિશ્વ-વિભૂતિઓનો ટૂંકો પરિચય આપતો આ ગ્રંથ સંપૂર્ણ માહિતીકોશ નથી. આમ છતાં તેનું મૂલ્ય ઓછું આંકી શકાય નહિ. તેની ભાષા રજૂઆત અને માહિતીમાં વિશેષતા છે તેની પ્રતીતિ ચરિત્રોના ચિત્રણમાં વારંવાર ડોકાયા કરે છે. વીસમી સદીના મહાન ચિત્રકાર પિકાસોની ચિત્રયાત્રાનું સમાપન કરતાં લેખક લખે છે :

'પિકાસોનાં ચિત્રોમાં સુંદરતાના નિયમો કરતાં માનવતત્ત્વને અગત્ય આપવામાં આવ્યું છે.'

પિકાસોને માત્રજન્મ-મરણની સાલવારીમાં તોળવા કરતા તેના ચિત્રો અંગેનું આવું તારણ લેખકની સમજનો પરિચય આપે છે. કેટલાંક ચરિત્રોનો ઉત્તરાર્ધ હૃદયને સ્પર્શી જાય તેવો ધારદાર છે. માદમરોલાંના ચિત્રણના અંતિમ પેરેગ્રાફમાં લેખક લખે છે :

'માદમરોલાંના શિરચ્છેદના એક અઠવાડિયા બાદ

રૂએથી કેટલેક દૂર એક વૃક્ષરાજિમાં છાતીમાં ખંજર ભોંકેલ એક શબ જોવા મળ્યું. એ શબ માદમ રોલાંના પતિનું હતું. પગ પાસે પડેલી ચિઠ્ઠીની છેલ્લી લીટીમાં તેણે લખ્યું હતું : અપરાધથી ભ્રષ્ટ આ જગત વચ્ચે વધુ જીવવાની મારી મુદ્દલ ઇચ્છા નથી.'

એ જ રીતે માર્ક ટ્વેઈનના અંતિમ દિવસોમાં તેમની પુત્રી ક્લેરાના કથનને ટાંકતા લેખકે નોંધ્યું છે :

'૨૧મી એપ્રિલે પિતાજી જાગ્યા ત્યારે તેમનું મન શાંત હતું. પણ એમને બોલવાની ઇચ્છા થતી ન હતી. એકાએક તેમણે મારો હાથ પકડ્યો, તાકીને મારી સામે જોયું. પછી કશુંક અસ્પષ્ટ બોલી ઊંઘી ગયા.' એ ઊંઘમાંથી ટ્વેઈન જાગ્યા નહિ. ઈ.સ. ૧૯૧૦ નું એ વર્ષ હતું. હેલીનો ધૂમકેતુ આકાશમાં દેખાતો હતો.'

કિશનસિંહ ચાવડાના ચરિત્રનો આરંભ લેખક આમ કરે છે :

'રમણલાલ વ. દેસાઈએ એક વખત કિશનસિંહને માત્ર કિશન કહીને બોલાવ્યા. અર્થઘટનની એક એવી શક્તિ કિશનસિંહમાં હતી કે તેમણે તરત જ જવાબ આપ્યો :' 'તમે મારામાંથી પશુ એટલે 'સિંહ' કાઢી નાંખ્યો'. તેમની સમગ્ર સાધના સ્વમાંથી પશુને નિષ્કાસિત કરી માનવીને પ્રગટ કરવાની હતી.'

ચરિત્રલેખનમાં ઝલકતી આવી સાહિત્યક ચેષ્ટાઓએ આ સંગ્રહને વાચકો માટે રસપ્રદ બનાવ્યો છે, તો અભ્યાસીઓ માટે માહિતીપ્રદ પણ બનાવ્યો છે. ચરિત્રોની બારીક વિગતોને આવરી લઈ ચરિત્રલેખનમાં ગૂંથી લેવાનું કાર્ય સુંદર રીતે લેખકે અહીં કર્યું છે.

'વિશ્વ પ્રસિદ્ધ વ્યક્તિકોશ'માં કોશની પદ્ધતિ અને અધિકરણોના સ્વરૂપ વિશે પણ વાત કરવી જરૂરી છે.

શબ્દકોશ, વ્યક્તિકોશ કે વિશ્વકોશ દરેકની પદ્ધતિ અને સ્વરૂપ નિશ્ચિત કરવાં અનિવાર્ય છે. વિશ્વનો પ્રથમ જ્ઞાનકોશ 'પ્લીની ધ એલ્ડર (ઈ.સ.૧૩૭૯)નો 'હિસ્ટોરિયા નેચરલિસ' હતો. તેમાં હકીકતો અને કલ્પિત કથાઓનો સમન્વય હતો. તેનાં અધિકરણો આરંભમાં ચોપાનિયા રૂપે હપ્તાવાર પ્રસિદ્ધ થયા હતા. એ પછી ઈ.સ. ૧૭૭૧માં તેના ત્રણ ગ્રંથો પ્રસિદ્ધ થયા એમાં પણ અમુક પદ્ધતિ અને અધિકરણોના સ્વરૂપો નિશ્ચિત હતાં. સમય જતાં તેમાં સુધારા થતા રહ્યા. 'એન્સાઈક્લોપીડિયા બ્રિટાનિકા' તેનું વિકસિત સ્વરૂપ છે. તેની પદ્ધતિ અને સ્વરૂપનો ઉપયોગ 'ગુજરાતી વિશ્વકોશ'માં થયેલો જોવા મળે છે. ગુજરાતી વિશ્વકોશનું વ્યક્તિલક્ષી અધિકરણોનું માળખું એ દૃષ્ટિએ અભ્યાસ કરવા જેવું છે. 'ગુજરાતી વિશ્વકોશે' આરંભના વર્ષોમાં વિશ્વકોશના લેખકો માટે તૈયાર કરેલી માર્ગદર્શિકામાં ચરિત્રલેખનનું માળખું આ રીતે નક્કી કરેલું :

'જન્મતારીખ (તારીખ માસ વર્ષ – અંગ્રેજી આંકડામાં), જન્મસ્થળ. માતાપિતાનાં નામ. ઘડતરમાં ઉપયોગી સુસંગત બાળપણની વિગતો (જો હોય તો) સિદ્ધિઓ અને પ્રદાનની મુખ્ય હકીકત. તટસ્થ મૂલ્યાંકન. વિશેષ માહિતી માટે મહત્ત્વના સંદર્ભગ્રંથોનો નિર્દેશ (લેખક, પ્રકાશક ને પ્રકાશન સાલ)

ચરિત્રલેખન માટેનું આવું જ માળખું ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદના 'ગુજરાતી સાહિત્ય કોશ'માં પણ હતું. 'વિશ્વ પ્રસિદ્ધ વ્યક્તિકોશ'ના અધિકરણો અકારાદિ ક્રમમાં છે. મથાળામાં પણ જાણીતા કોશોની પદ્ધતિ સ્વીકારવામાં આવી છે. પણ અધિકરણનું અંદરનું માળખું લેખકે નિશ્ચિત નથી રાખ્યું. પરિણામે ચરિત્રલેખનમાં લેખકની કલમ માળખાના પ્રતિબંધોથી મુક્તપણે વિહરી છે. અલબત્ત તેનો લાભ પણ વાચકને થયો છે. ચરિત્રલેખન માળખાગત ન હોય તેમાં યાંત્રિકતાને સ્થાને સાહિત્યિક સ્પર્શ મળ્યો છે. પરિણામે અધિકરણો રસમય અને પ્રભાવક બન્યાં છે. તો તેનું નુકસાન પણ વાચકે સહેવું પડ્યું છે. માળખાગત સ્વરૂપમાં ચરિત્રવિષયક વિગતો ટૂંકમાં સઘન રીતે આપી શકવાની ક્ષમતા લેખકના આવા મુક્ત વિહારમાં શક્ય બની નથી.

વળી, અન્ય આધારભૂત કોશોની જેમ અહીં લેખકે સંદર્ભસાહિત્યની સૂચિ અધિકરણોના અંતે આપવાની તકેદારી દાખવી નથી. 'ગુજરાતી સાહિત્યકોશ'માં સંદર્ભસાહિત્ય અધિકરણના અંતે આપવાની પ્રથા સ્વીકારાઈ છે. તેનો લાભ મોટો છે. વાચક જે તે ચરિત્ર અંગે વિગતે અભ્યાસ કરવા ઇચ્છે તો તે સંદર્ભસાહિત્ય તેને માર્ગદર્શક બને છે. આ કોશમાં લેખકે ગ્રંથના અંતે પણ આવી સૂચિ મૂકી હોત તો તે પણ અવશ્ય ઉપયોગી બનત.

અધિકરણ માટે પસંદ કરવામાં આવેલ વ્યક્તિઓની પસંદગીનું ધોરણ કયું રાખવામાં આવ્યું છે તે અંગે પણ

લેખકે ભૂમિકામાં સ્પષ્ટતા નથી કરી. જો કે તેની જરૂર લેખકને નહીં જણાઈ હોય. કારણ કે 'વિશ્વપ્રસિદ્ધ વ્યક્તિકોશ'માં વિશ્વમાં પ્રસિદ્ધ હોય – પોતાને લાગ્યું હોય – તેનો જ સમાવેશ થાય તેવી સાદી સમજ સ્વીકારી લેખક ચાલ્યા હોય તેમ લાગે છે! પણ પ્રશ્ન પુનઃ એ જ સ્થાને રહે છે કે લેખકે વિશ્વપ્રસિદ્ધ વ્યક્તિ કોને અને શા માટે ગણી છે? એ માટે લેખક- પ્રકાશકના મંતવ્યોને ગ્રાહ્ય ગણીને વ્યક્તિનો સમાવેશ કોશમાં થયો હશે એમ સ્વીકારી શકાય. પરિણામે ક્યાંક કોઈક વ્યક્તિને વિશ્વપ્રસિદ્ધ ગણવામાં ઉત્સાહ વ્યક્ત થયો છે તો કેટલીક મહત્ત્વની વ્યક્તિઓ રહી ગયાનો ભાવ પણ જન્મે છે. આ એની કચાશ છે, મોટી ક્ષતિ છે.

જો કે ગ્રંથની આ મર્યાદા સ્વીકારીએ તો આ નાનકડો સંગ્રહ સાહિત્યરસિકો, લેખકો, સંશોધકો, અભ્યાસીઓ અને આવા ચરિત્રો જાણવા, માણવા અને ખાસ તો, સમજવા ઉત્સુક અદના વાચકો માટે ઉપયોગી થઈ પડશે.

અતીતના આયનામાં સૌરાષ્ટ્ર – જયમલ્લ પરમાર	**ઇતિહાસનું ભાવ-દર્શન**
પ્રવીણ પુસ્તક, રાજકોટ. ૨૦૦૨, ડે. ૧૫૧. રૂ. ૧૦૦.	**નરોત્તમ પલાણ**

ગાંધીયુગ અને અનુગાંધીયુગમાં પોતાનું મહત્ત્વનું સાહિત્યપ્રદાન આપનાર જયમલ્લ પરમાર લોકસંસ્કૃતિ અને ઇતિહાસના ક્ષેત્રે પણ નેત્રદીપક સ્થાન ધરાવે છે. દૈનિક 'ફૂલછાબ'ના પ્રથમ તંત્રી તરીકે (૧૯૫૦-૧૯૫૫) તથા માસિક 'ઊર્મિનવરચના' ના તંત્રી તરીકે (૧૯૬૭ - ૧૯૯૧) તેઓ ઇતિહાસના સીધા સંપર્કમાં રહ્યા છે. એમના દ્વારા અવારનવાર ઇતિહાસચર્ચા થતી રહી છે. 'આપણી લોકસંસ્કૃતિ' (૧૯૫૭), 'આપણાં લોકનૃત્યો' (૧૯૫૭) તેમજ રાજુલ દવે સાથે 'સેવા ધરમના અમરધામ' (૧૯૯૦) તથા 'ભાગું તો ભોમકા લાજે' (૧૯૯૪) વગેરે ઇતિહાસ અને સંસ્કૃતિનાં મૂલ્યવાન પ્રકાશનો છે. ઇતિહાસની સીધી ચર્ચા કરતાં તેમનાં લખાણોનો સંચય 'અતીતના આયનામાં સૌરાષ્ટ્ર'(૨૦૦૨) મરણોત્તર પ્રકાશન પામે છે.

લેખક જીવનભર ચિત્ર, સંગીત, નાટ્યાદિ કલાઓ તેમજ લોકસમાજ અને ખાસ તો સ્વાતંત્ર્ય-ચળવળના સહભાગી રહ્યા છે એટલે ૧૯૨૫ થી ૧૯૫૦ સુધીના કાળની વાતો, એમની પાસેથી 'આંખે દેખ્યા હાલ' જેવી દસ્તાવેજી મૂલ્યવાળી મળે છે. ગાંધીજી સાથે જોડાએલી અને સ્થાપિત થઈ ગયેલી વાતો વિશે કંઈક નવી માહિતી તેમજ 'સરસ્વતીચંદ્ર' આદિ આપણી આરંભની નવલકથાઓમાં ગુંથાયેલાં દેશી રજવાડાં વિશેના અમુક પ્રસંગોનાં મૂળ પણ અનાયાસ એમની વાતોમાંથી મળી આવે છે! હજુ સુધી આપણી નજરે કે નોંધે ન ચડેલી સાહિત્ય અને કલાની તો નાની મોટી અનેકવિધ જાણકારી અહીં છે જે આ પ્રકાશનનું મૂલ્ય વધારી મૂકે છે.

અહીં કુલ એકવીસ લેખો છે, જેમાં બહુધા જે તે પ્રદેશવિશેષ, ઘટનાવિશેષ કે વ્યક્તિવિશેષ વિશે ઊડતું ઇતિહાસદર્શન છે. હમીરજી ગોહિલ અને આઈ નાગબાઈ વિશે ઇતિહાસચર્ચા અને લોકવાર્તા સાથે ઇતિહાસ કે ઇતિહાસકથામાં લોકઅંશનો વિમર્શ એક યા બીજી દૃષ્ટિએ ઉપયોગી છે, જ્યારે પાળિયા, યક્ષપૂજા, પુરાવિદ્યા અને 'રાષ્ટ્રીય એકતામાં સંસ્કૃતિનું મહત્ત્વ' જેવી નોંધો સાવ સપાટી ઉપરની અને સંગ્રહને યોગ્ય ન હતી. લેખક જ્યાં પરંપરાગત માન્યતાને સ્વીકારીને ચાલે છે ત્યાં કંઈ નવું નથી, એમાં હકીકતદોષો પણ છે, પરંતુ નજરે ચડેલાં નવાં તથ્યોના પરિપ્રેક્ષમાં વસ્તુને મૂલવે છે ત્યાં તેજ વેરાયાં છે અને અવનવી માહિતી કે દર્શન ઊઘડ્યાં છે. આપણે આવા થોડા અંશો જોઈએ :

જૂનાગઢના ચુડાસમા રાજવીઓમાંથી રા'કવાટ અને રા'મંડલિક વીણાવાદક હતા તથા ખેંગાર-ત્રીજો 'નાદવેદ'માં પ્રવીણ હતો.' (પૃ.૧૮)

'રાજકોટની રાજકુમાર કૉલેજના મનહર બર્વેના પિતા સ્વ. ગણપતરામ બર્વેએ 'નાદલહરી' અને 'શ્રુતિ સિદ્ધાંતસાર'

નામનાં સુપ્રસિદ્ધ પુસ્તકો ગુજરાતી ભાષામાં પ્રગટ કરેલાં. (પૃ. ૨૦)

ઓગણીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધના એક મહાન ચિત્રકાર રવિવર્મા આમ તો ત્રાવણકોરના પરંતુ તેઓ ગુજરાત-વડોદરામાં લાંબો સમય રહેલા અને અહીં જ દોઢસો પૌરાણિક ચિત્રોનું આલેખન કરેલું. (પૃ. ૨૩)

જામનગરમાં જામ રણજિતે પોતાના 'પ્રતાપવિલાસ' પેલેસમાં વિશ્વના ખ્યાતનામ ચિત્રકાર મીસોનિયરનું 'ધ ગાઈડ' ચિત્ર, 'હેલન ઑફ ધ વોલ્સ ઑફ ટ્રોય' અને 'લાઈટ બ્રિગેડ' ચિત્રો તેમજ માઈકલ એન્જલોનાં પંચાવન ઓરિજિનલ સ્કેચનો સંગ્રહ કરેલો છે. (પૃ. ૨૩, ૨૯)

જામ રણજીત ફ્રન્કલીન બ્રુક નામના પ્રસિદ્ધ આર્ટીસ્ટને પણ પોતા સાથે લાવેલા. એ વખતે સૌરાષ્ટ્રના એક એક રાજવીના પેઈન્ટીંગ પણ ફ્રાંકલીન બ્રુકે દરેકના પોઝ આપી દોર્યાં છે. જે સંગ્રહ રાજકોટના કોનાટ હોલમાં હતો. (પૃ. ૨૪)

ભટકતી કોમ સરાણિયાની વિચિત્ર વિવાહપદ્ધતિમાં વરનો બાપ તથા કન્યાની મા બેઉ તદ્દન નગ્ન બને. દરેક પોતાના પેટની નીચેના ભાગે માટલાં બાંધે પછી સામસામા દોડીને ભટકાય, જો માટલાં ફૂટે તો જ વિવાહ થાય! (પૃ. ૩૫)

સરાણિયા દેવીપૂજક કોમ છે તેની દેવીનું થાનક ગાડાના પાછલા ભાગમાં હોય છે. (પૃ. ૩૭)

આ અને આવી વિવિધ વિષયની માહિતીના તણખા અહીં સર્વત્ર વેરાયેલા છે. લેખકનો સ્વાધ્યાય અને તેજસ્વિતા એમણે ચર્ચેલ હમીરજી ગોહિલ અને નાગબાઈ વિશેના લેખોમાં જોવા મળે છે, જોકે હમીરજીની ચર્ચા એકદમ કપાઈ જતી – અધૂરી રહી જતી લાગે છે, જ્યારે નાગબાઈ વિશેનો લેખ આ ગ્રંથનો સૌથી લાંબો અને સર્વોત્તમ લેખ છે. ઇતિહાસ, લોકવાર્તા અને નવલકથાઓના અનેક સંદર્ભોથી સમૃદ્ધ બનેલો આ લેખ, જયમલ્લભાઈના વ્યક્તિત્વનું સાચું પ્રતિનિધિત્વ રચે છે. જયમલ્લભાઈ એક બુદ્ધિજીવી લેખક છે તેની પ્રતીતિ પણ અહીં થાય છે પોતાને કે સમાજને અન્યાય કરનાર વ્યક્તિને નાગબાઈએ જુદા જુદા ચમત્કાર બતાવેલ છે, પરંતુ અનેક મંદિરો ભાંગનાર, સંખ્યાબંધ નિર્દોષોની હત્યા કરનાર મહમદ બેગડાને કેમ કોઈ ચમત્કાર બતાવ્યો નહિ? લેખક તારવે છે કે 'વિચાર અને માન્યતાની જુદી દિશા પકડાઈ ગઈ છે. એમાં પ્રગતિશીલ અને વિકાસશીલ જીવન રૂંધાયા કર્યું છે.' (પૃ. ૧૦૦) રત્નમણિરાવની માફક લેખકનું માનવું પણ છે કે કોઈ પણ રાજવંશની પડતીના કારણભૂત બનેલા છેલ્લા રાજા વિશેની વાતો અતિશયોક્તિ થઈને લોકહૃદયમાં એવું તો સ્થાન પામે છે કે એમાં ખરું ખોટું કેટલું તે સમજવું મુશ્કેલ બને છે. જેમ કે ગુજરાતનો છેલ્લો રાજા કર્ણદેવ વાઘેલા, પાવાગઢનો છેલ્લો રાજા પતાઈ રાવળ અને જૂનાગઢનો છેલ્લો રાજા રા'મંડળિક. (પૃ. ૧૦૯)

અહીં સૌરાષ્ટ્રના દૂરના અને નજીકના – ઇતિહાસની અવનવી અનેક માહિતી છે, તેમ હકીકતદોષોનો પણ પાર નથી. 'પોરબંદર' એવું ગામનામ દસમી સદીના એક તામ્રપત્રમાં 'પૌરવેલાકુળ' એમ પ્રાપ્ત હોવા છતાંય લેખક અહીં 'પુરદેવી–પોરાવ' ઉપરથી ગામનામની વાત કરે (પૃ. ૪૫) કે 'વેલાકુળ' (બંદર) ઉપરથી 'વેરાવળ' સુપ્રસિદ્ધ હોવા છતાંય વેરાવળનું વૈદિક નામ 'વેદકૂલી– વેલાવલી' (પૃ. ૧૮) જણાવે કે 'પંચ અચળ' (પાંચ ડુંગરા) ઉપરથી 'પાંચાળ' સ્પષ્ટ હોવાછતાંય 'પાંચાલ કયાંથી આવ્યું?' (પૃ. ૨૫) એવા પ્રશ્નો કરે તેમાં ઘણું ઘણું નજર બહાર રહી જતું જણાય છે. આવી જ રીતે પાળિયાના એક પ્રકાર 'ચગ' વિશે સાવ ભળતા જ શબ્દ 'શૃંગ'ની કલ્પના કરવી (પૃ. ૩૯) કે 'વલભીના મૈત્રકો' ના બદલે 'વલભીના ક્ષત્રપો' (પૃ.૬૪) કહેવા વગેરેમાં નાના મોટો દોષો છે. 'લંકાની લાડી અને ઘોઘાનો વર' એ કહેવત લૌકિક છે કે ઐતિહાસિક એની અનેક ચર્ચા પછી હવે યૌગિક પ્રક્રિયા સંદર્ભે હોવાનું બહાર આવ્યું છે.

લેખક અહીં ઇતિહાસ લખવા બેઠા નથી પણ ઇતિહાસનું એક ભાવદર્શન, પોતે જે જોયું-જાણ્યું તેનો હિસાબ અંકે કરવા પ્રવૃત્ત થયા છે. આ કારણે ભાષાશૈલીની છટા સાથે નાના-નાના પ્રસંગો 'કહેવાતા' હોય એવી 'રજૂઆત' પામ્યા છે. અભ્યાસીને આમાંથી ઘણું ઘણું પ્રાપ્ત થાય છે. 'વારસો' બીજાના હાથમાં ન વહ્યો જાય તે માટે દેશી રજવાડામાં ખોટા ગર્ભાધાન અને પુત્રજન્મની ભ્રામક માહિતી વહેતી મુકાતી, તેને પ્રતિસ્પર્ધીઓ પડકારતા, પોલિટિકલ એજન્ટ તપાસે આવતા. આવો એક સાચો પ્રસંગ અહીં 'કારભારીની મુત્સદ્દીગીરી' નામની મુકાયો છે. જાણકારોને તરત 'સરસ્વતીચંદ્ર' પહેલા ભાગનો જડસિંહ - ભૂપસિંહનો

પ્રસંગ સ્મરણે ચડશે. ગોવર્ધનરામે પણ કારભારીઓની ખટપટ અને ઉપરી સાહેબને અરજીઓ થતી હોવાનું આલેખન કર્યું છે! અલબત્ત, ત્યાં બુદ્ધિધનની સહાયથી ભૂપસિંહ સફળ થાય છે, જ્યારે અહીં ઉપરી સાહેબની તપાસ આવે તે પહેલાં કાઠિયાણીને અફીણ ઘોળી લેવા આદેશ અપાય છે અને કાઠિયાણી હસતે મોઢે અફીણ ઘોળીને પી જાય છે અને એમ તપાસનો મુખ્ય પુરાવો નાશ પામે છે! આવો બીજો પ્રસંગ ૧૯૩૯માં રાજકોટમાં ગાંધીજીએ કરેલા ઉપવાસ સંદર્ભેનો છે. 'રાજકોટ સત્યાગ્રહ'માં વીરાવાળા ખલનાયક હોય એવી માન્યતા છે, પરંતુ અહીં ગ્રંથસ્થ થયેલા પ્રસંગથી એક નવી જાણકારી મળે છે. વીરાવાળા વિચક્ષણ બુદ્ધિના પણ શરીરથી અપંગ હતા. આ કારણે એમના અંગત ડૉક્ટર હંમેશાં એમની સાથે રહેતા. આ ડૉ. મગનભાઈ ગોંડલિયાએ 'ઊર્મિનવરચના'માં લખેલી એક નોંધના આધારે 'વીરા-વાળાની ગાંધીભક્તિ' આપણને જાણવા મળે છે. એ દિવસોમાં એક ઠાકોરસાહેબે વીરાવાળાને કહેલું કે 'ગાંધીને કાયમ માટે પતાવી નાંખીએ.' તેનો વીરાવાળાએ 'ગાંધી તો સંત કહેવાય' એમ કહીને વિરોધ કરેલો! જો વીરાવાળાએ કાઠિયાવાડી ખટપટ મુજબ ચાલવા દીધું હોત તો ૩૦મી જાન્યુઆરીના દિવસે દિલ્હીમાં જે બન્યું તે દશ વર્ષ અગાઉ રાજકોટમાં બની ગયું હોત!

વીસમી સદીના પૂર્વાર્ધના આવા અનેક પ્રસંગો સાથે લેખકની ભિન્નભિન્ન વિષયની જાણકારી અહીં રોચક નિરૂપણ પામી છે. જયમલ્લભાઈના આ લેખોનો સંગ્રહ, આખો વગડો ચરીને આવેલી બકરીના દૂધ જેવો છે, જેમાં અનેકવિધ જાણકારીનો મધુસંચય થયેલો છે. સંપાદક રાજુલ દવેને અને પ્રકાશકને ધન્યવાદ.

થિએટર ઍન્ડ મીડિયા ક્ષેત્રે ચાર સંશોધન શિષ્યવૃત્તિઓ

થિએટર ઍન્ડ મીડિયા સેન્ટર (બુટ્રેટી ટ્રસ્ટ) રંગભૂમિ અને ટીવી મીડિયા ક્ષેત્રે સંશોધન માટે બે સિનિયર સ્કોલરશિપ (દરેકને વાર્ષિક રૂ. દસ હજાર ફેલોશિપ) અને બે જુનિયર સ્કોલરશિપ (દરેકને વાર્ષિક રૂ. પાંચ હજાર ફેલોશિપ) આપવા ધારે છે. થિએટર અને મીડિયાના ક્ષેત્રે સાંપ્રત પ્રવાહો, એનાં ઐતિહાસિક સીમાચિહ્નો અને ટીવી પત્રકારત્વના વિકાસ જેવા વિષયો આ શિષ્યવૃત્તિઓમાં આવરી લેવામાં આવશે.

સંશોધક પાસે થિએટર અને મીડિયાનું જરૂરી શિક્ષણ હોવા ઉપરાંત થિએટર અને ટીવી મીડિયાના સંશોધનમાં ઊંડો રસ અને સંશોધનની પદ્ધતિઓની જાણકારી હોવાં જરૂરી છે. આ સંશોધન માટે થિએટર એન્ડ મીડિયા સેન્ટરની લાયબ્રેરી અને આર્કાઈવ્ઝનો ઉપયોગ સંશોધકો સેન્ટર ડિરેક્ટરના માર્ગદર્શન હેઠળ કરી શકશે.

સંશોધકો પોતાના બાયોડેટા અને સંશોધનના વિષયો અંગેની માહિતી ડિરેક્ટર, થિએટર ઍન્ડ મીડિયા સેન્ટર, ૪૨/૨૫૧, પ્રગતિનગર, દેના બેંક સામે, નારણપુરા, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૧૩ને ૩૦મી નવેમ્બર ૨૦૦૩ સુધીમાં મોકલી આપે.

થિએટર ઍન્ડ મીડિયા સેન્ટર સંશોધકોને અંગત ચર્ચા માટે બોલાવશે. એ અંગે અન્ય કોઈ પત્રવ્યવહાર ન કરવા વિનંતી છે.

હસમુખ બારાડી
એક્ઝિ. ટ્રસ્ટી

વાચનવિશેષ

શરીફા વીજળીવાળા

આધા ગાઁવ – રાહી માસૂમ રઝા

રાજકમલ પ્રકાશન, દિલ્હી, પેપરબેક પાંચમી આવૃત્તિ : ૧૯૯૮, રૂ. ૫૦.

ભારતનું વિભાજન એક માનવસર્જિત ટ્રેજેડી હતી. ભારતીય રાજકારણની જ નહીં એના સમાજકારણની પણ વિભાજન સૌથી મોટી ઘટના છે. પરિવારોને વેરવિખેર કરી દેનાર વિભાજને સદીઓથી પરિવારની જેમ રહેતા લોકોને પણ બે કોમમાં વિભાજિત કર્યા. લગભગ પાંચેક લાખ માણસોનાં મૃત્યુ, એકાદ લાખ જેટલી સ્ત્રીઓ પર થયેલા અમાનવીય અત્યાચાર અને એક કરોડ ઉપરની વસ્તીની અદલા -બદલી – આ હતી આપણી આઝાદીની કિંમત. આ કારમી કરુણાંતિકાને આલેખવામાં લેખકોની સર્જનાત્મક પ્રતિક્રિયા કેવી રહી? આ લોહીઝાણ વાસ્તવને આલેખતો સર્જક તટસ્થભાવે, સમસ્યાના મૂળ સુધી જઈ શક્યો કે પછી એ પ્રચારાત્મક કે સાંપ્રદાયિક બની બેઠો? આમ પણ વિભાજન કંઈ એકાદ દિવસમાં બનેલી ઘટના ન હતી એની પાછળ કોઈ એકાદ કારણ પણ જવાબદાર ન હતું. રાજકીય, ધાર્મિક, સામાજિક અને આર્થિક પરિબળોએ મળીને લોકોની માનસિકતા કેવી રીતે બદલી, માનવીય સંવેદના પર કેવા આઘાત થયા એની વાત જાણવા માટે આવનારી પેઢીએ સાહિત્ય પાસે જ જવું પડશે. વિભાજન પાછળની ને પછીની નક્કર વાસ્તવિકતા શી હતી એને ખરા પરિપ્રેક્ષ્યમાં સમજવા માટે ઈતિહાસદૃષ્ટિ કામ નહીં લાગે. એના માટે સાહિત્યકારની સંવેદનાસભર દૃષ્ટિની જરૂર પડવાની. ઈતિહાસ તો મોટાભાગે એવું સપાટ વિધાન કરશે કે મહંમદઅલી ઝીણાના નેતૃત્વ હેઠળના મોટાભાગના મુસલમાનોની પ્રતિનિધિ સંસ્થા મુસ્લિમ લીગ દેશના વિભાજન માટે જવાબદાર હતી. પણ આ તો સપાટી પરનું વિધાન છે. અબ્દુલ્લાહ હુસૈનની 'ઉદાસ નસ્લેં', કુર્તલૈન હૈદરની 'આગ કા દરિયા', માસૂમ રઝાની 'આધા ગાઁવ', ભીષ્મ સાહનીની 'તમસ', શાનીની 'કાલા જલ', ઈન્તઝાર હુસૈનની 'બસ્તી' વગેરે એવી કૃતિઓ છે જે આપણને વિભાજનનાં કારણોના મૂળ સુધી અને વિભાજન પછીની પરિસ્થિતિમાં લઈ જાય છે. આ બધી કૃતિઓનો વિગતે પરિચય કરાવવાના ઈરાદાની શરૂઆત 'આધા ગાઁવ'થી કરું છું.

•

'આધા ગાઁવ' ઉર્દૂના જાણીતા શાયર, હિન્દી ફિલ્મોના જાણીતા પટકથા લેખક રાહી માસૂમ રઝાની હિન્દી નવલકથા છે. આ નવલકથાની બોલી ભોજપુરી ઉર્દૂ છે પણ લિપિ હિન્દી છે. જાનપદી નવલકથા કોને કહેવાય એનો ઉત્તમ નમૂનો છે. ભારતીય સમાજજીવનની એક બહુ મોટી સમસ્યા સાથે રઝા આ નવલકથા દ્વારા બાથ ભીડે છે. રઝા લખે છે : 'આપણા દેશના ઇતિહાસની સૌથી મોટી ટ્રેજેડી એ છે કે સન '૪૭ની ૧૫ ઑગષ્ટની તરત જ આગળ ૧૪ ઑગષ્ટ પણ આવી. મારી નવલકથા 'આધા ગાઁવ' એ ગંભીરપણે વિભાજનના પાયામાં પડેલ રાજકીય, ધાર્મિક, સામાજિક અને આર્થિક અને મનોવૈજ્ઞાનિક કારણોની તપાસ કરે છે. દરેક મુસલમાનને પાકિસ્તાન જોઈતું હતું એ વાતનો 'આધા ગાઁવ' ઉપરાંત 'ઉદાસ નસ્લેં', 'આગકા દરિયા', 'ટ્રેઈન ટુ પાકિસ્તાન' જેવી કૃતિઓ પાયામાંથી છેદ ઉડાડે છે. રઝા આ માનવસર્જિત ટ્રેજેડીને સામાન્ય માણસના દૃષ્ટિકોણથી તપાસે છે. વિભાજનનાં મૂળ કારણોને તપાસતી અને વિભાજન પછીના તરતના માહોલને આલેખતી 'અધા ગાઁવ' એક વિરલ કહી શકાય એવી કલાત્મક કૃતિ છે. અર્ધા ગંગૌલી નિમિત્તે રઝાએ આખા ભારતની પીડાને આલેખી છે. ભારત વિભાજનમાં ગંગૌલીનો કોઈ ફાળો ન હતો ને તોય દેશના ટુકડા ગંગૌલીને પણ વિખેરી નાખે છે. ભારતના વિભાજનનાં દુષ્પરિણામો ભોગવતી ગામડાની સામાન્ય પ્રજાના જીવનનું વાસ્તવિક અને વ્યાપક ચિત્ર અહીં રજૂ થયું છે. વિશિષ્ટ કથનશૈલી, વિશિષ્ટ બોલી અને વિશિષ્ટ પરિવેશ ધરાવતી 'આધા ગાઁવ' વિભાજનકાળના કથાસાહિત્યમાં પણ વિશિષ્ટ છાપ પાડનારી કૃતિ છે. અહીં આલેખાયેલ લગ્નેતર સંબંધોએ,

બોલાતી બેફામ ગાળોએ આ નવલકથાને ખાસ્સી વિવાદાસ્પદ પણ બનાવેલી. અકાદમીએ એને અશ્લીલ માનેલી. પણ રઝાએ પ્રાદેશિક જીવન અને ધરતીની ધૂળમાં મોટા થયેલા લોકોને એમના ધરાતલ પર રહીને જ આલેખ્યા છે.

'આધા ગાઁવ' છે શું? ગંગૌલીમાં પસાર થતા સમયનીએ કથા છે. બીજા વિશ્વયુદ્ધનો અંતિમ તબક્કો તથા ભારતીય સ્વાતંત્ર્યસંગ્રામનો અંતિમ તબક્કો આ નવલકથાની પૃષ્ઠભૂમાં છે. અહીં બનતા-બગડતા સંબંધોની પાછળ બદલાઈ રહેલાં આર્થિક, સામાજિક અને રાજકીય મૂલ્યો જવાબદાર છે. કથાનો આરંભ લેખકે પોતાના બાળપણથી કર્યો છે. મોહર્રમનો તહેવાર આખી કથાને એકસૂત્રે બાંધે છે. કથાના આરંભે મજલિસનું વાતાવરણ, ધમધમતો ઈમામવાડો અને તાજિયાની ચમકદમક છે. મિયાંઓની જાહોજલાલી આ ઉત્સવમાં છલકાય છે. અંતે જતાં બધું ખતમ થઈ જતું દર્શાવાયું છે. મોહર્રમના શોકમાં પણ ઉત્સવનો માહોલ હતો જે કૃતિના અંતે ઘેરા અવસાદમાં ફેરવાઈ જાય છે. લેખકે અહીં રહેનારા મુસ્લિમ સમાજની રહેણીકરણી, રીતરિવાજો, તહેવારો સાથે સંકળાયેલી સદીઓની પરંપરા, લગ્નેતર સંબંધો, નાજાયજ સંતાનો, એમની કબીલા જેવી જિંદગીનો ચહેરો–ક્લોઝઅપ દર્શાવ્યો છે. ગંગૌલીમાં રહેનારાઓના જીવનને સાવ નજીકથી, એમનામાંના જ એક તરીકે જોવાયું છે. બદલાતા દેશકાળ સાથે બદલાઈ રહેલું સમૂહજીવન સહજઘટનાક્રમ અને બિનઆયાસી મર્માળી શૈલીથી આલેખાયું છે. મિયાંઓની જાહોજલાલી, પાકિસ્તાનનું બનવું, જમીનદારીનું ખતમ થવું, વિખરાતું ગામ અને વિખરાતી જિંદગી, પાયામાંથી બદલાતાં જીવનમૂલ્યો અને ઊલટસૂલટ થઈ જતાં સામાજિક સમીકરણો આ નવલકથાનો વિષય છે.

ગંગૌલીની આ કથા માત્ર લેખકના ગામની કથા છે? ના, આ કથા અને આ વ્યથા સમગ્ર ભારતવર્ષની છે. એટલે જ લેખક આરંભે કહે છે : *'યહ કહાની ન કુછ લોગોંકી હૈ ઔર ન કુછ પરિવારોં કી, યહ ઉસ ગાઁવ કી કહાની ભી નહીં હૈ જિસમેં ઇસ કહાની કે ભલે-બૂરે પાત્ર અપને આપકો પૂર્ણ બનાને કા પ્રયત્ન કર રહે હૈં. યહ કહાની ન ધાર્મિક હૈ, ન રાજનીતિક, ક્યોંકિ સમય ન ધાર્મિક હોતા હૈ, ન રાજનીતિક. યહ કહાની ગંગૌલી મેં ગુજરનેવાલે સમય કી કહાની હૈ, યહ કહાની હૈ ઉન ખંડહરો કી, જહાં કભી મકાન થે ઔર યહ કહાની હૈ ઉન મકાનોં કી જો ખંડહરો પર બનાયે ગયે હૈં.' (પૃ.૩) યહ આપબીતી ભી હૈ ઔર જગબીતી ભી (પૃ.૪)*

– એવું કહેતા લેખકે વિભાજનની પીડા અનુભવી છે, તૂટતાં ઘર અને વિખેરાતા પરિવારોના એ સાક્ષી રહ્યા છે. લેખકે અહીં વાર્તાકથકની ભૂમિકા નિભાવી છે અને તોય અહીં ગજબના કલાકીય તાટસ્થ્ય સાથે વાત રજૂ થઈ છે. વિભાજન જેવા અતિ સંવેદનશીલ વિષયને આત્મકથાનાત્મક શૈલીમાં આટલી તટસ્થતાથી રજૂ કરવી એ ખરેખર જ પડકારરૂપ કામ છે. પણ રઝાએ આ પડકારને પૂરો ન્યાય આપ્યો છે. પ્રથમ પુરુષ કથનરીતિ સાદ્યન્ત નથી જળવાઈ. આરંભનાં પ્રકરણો અને ભૂમિકાને બાદ કરતાં બાકીની નવલકથા ત્રીજા પુરુષ સર્વજ્ઞના કથનકેન્દ્રથી કહેવાઈ છે. સમયનું તત્ત્વ હાથમાંથી સરકી ન જાય, ઘટનાક્રમ પોતાના વશમાં જ રહે એટલા માટે પ્રથમપુરુષ કથનરીતિ પ્રયોજતા લેખક કથામાં એક પાત્ર તરીકે હાજર છે. એમના સગાઓ, ઓળખીતાઓ પણ પાત્ર તરીકે હાજર છે. આને પ્રચ્છન્ન લેખક કે કથક કે એવું કંઈ કહેવાની જરૂર નથી. નવલકથાના અંતે કથાકારનો આંચળો ફેંકી દઈ ભૂમિકા માંડતા લેખક પોતે જ કથક = લેખકનું સમીકરણ બેસાડી આપે છે. લેખક એક પાત્રની વાતમાંથી બીજાં અનેક પાત્રો અને પ્રસંગોને સાંકળતા જાય છે. ઘડીકવારમાં તો ભાવક અર્ધા ગંગૌલીના રહેવાસીઓ સાથે ઘરોબો કેળવી લે છે. ગાળ વગર વાત ન કરી શકતા ફૂન્નનમિયાં 'આધા ગાઁવ'નું કદી ન ભુલાય એવું પાત્ર છે. લાઠી ફેરવવામાં માહેર, મહા ડાંડ, અભણ ફુન્નનમિયાંને ગાલિબ અને દાગના શેર તથા મરશિયા મોઢે છે, સંગીતની સમજ છે, ગુલાબીબાઈની મહેફિલમાં ગાલિબની ગઝલની અદબ ન જાળવનાર જુવાનને ભરી મહેફિલમાં એક અડબોથ ઝીંકી દે છે. બિરાદરીની બહાર રહીને પણ ઠાકુરોને સાથ આપનાર ફુન્નનમિયાં એક જિન્દાદિલ ઇન્સાન છે. આ ઉપરાંત અખંડ હિન્દુસ્તાનનો પક્ષકાર તન્નૂ અને પાકિસ્તાનનો પક્ષકાર અબ્બાસ, જતી જિંદગીએ પરણવા

તૈયાર થયેલા મૌલવી બેદાર, ઝંગરિયા બો, એની દીકરી બછનિયા, હમ્માદમિયાં, હકીમ સાહેબ, કમાલ, મિગદાદ અને સૈફુનિયાં, સઈદા ને સલમા ... આ કૃતિનું લગભગ દરેક પાત્ર એક અમીટ છાપ છોડી જાય છે. આ પાત્રો અને પરિવેશ એટલાં તો જીવંત લાગે છે કે ભાવક નવલકથા વાંચી રહ્યો છે એવું ભૂલી બેસે છે. પાત્રોનું સહજ વર્તન, એમની ભોજપુરી ઉર્દૂ અને ગાળો એમને વાસ્તવિકતાનો પુટ ચડાવે છે. રઝાએ ઊભા કરેલા આ જીવંત વિશ્વને વાસ્તવિક જગત તરીકે સ્વીકારી લેવામાં ભાવક ઝાઝી અવઢવ નહીં અનુભવે. લેખકે કહ્યું પણ છે : *'યહ ગંગૌલી કોઈ કાલ્પનિક ગાઁવ નહીં હૈ ઔર ઈસ ગાઁવ મેં જો ઘર નજર આયેંગે, વે ભી કાલ્પનિક નહીં હૈં, મૈંને તો કેવલ ઇતના કિયા હૈ કિ ઇન મકાનોં કો મકાનવાલોં સે ખાલી કરવાકર ઇસ ઉપન્યાસ કે પાત્રોં કો બસા દિયા હૈ.'(૭)*

જ્યાં સુધી 'પાકિસ્તાન ઝિંદાબાદ'ના નારા ન્હોતા સંભળાતા ત્યાં સુધી ગંગૌલીમાં હિન્દુ-મુસલમાન શાંતિ અને સંપથી રહેતા. એ લોકો એકબીજાને ત્યાં ખાતા-પીતા નહીં પણ એકમેકના તહેવારો પ્રત્યે, પૂરી શ્રદ્ધા ધરાવતા. નફરતનું નામોનિશાન ન્હોતું. મિયાં લોકો દશેરાનો ફાળો આપતા, ફૂન્નનમિયાં જેવો ડાંડ માણસ મંદિર માટે જમીન ફાળવતો તો છિકુરિયાને ઈમામહુસેન પ્રત્યે હનુમાનજી જેટલી જ શ્રદ્ધા હતી. પણ બદલાતા સમયની સાથે લોકોની માનસિકતા અને ગામનું વાતાવરણ બદલાતાં જાય છે. લેખકને આ જ વાતની ચિંતા છે. એ કહે છે. *'ઈધર કુછ દિનોં સે ગંગૌલી મેં ગંગૌલીવાલોં કી સંખ્યા કમ હોતી જા રહી હૈ ઔર સુન્નિયોં, શીખોં ઔર હિંદુઓંકી સંખ્યા બઢતી જા રહી હૈ.' (૫)*

ગંગૌલી ભારતનું પ્રતીક છે. ભારતમાં જો ભારતીયોના બદલે હિન્દુ-મુસ્લિમ, શીખની સંખ્યા વધતી જાય તો આ દેશનું શું થાય એ પ્રશ્ન રઝા એક સર્જકની હેસિયતથી ઉઠાવે છે. ગંગૌલીમાં ઉત્તર પટ્ટી અને દક્ષિણ પટ્ટી વચ્ચે લડાઈ થાય ત્યારે બેઉ બાજુના હિંદુ-મુસલમાન એક થઈને સામેની પટ્ટી સાથે લડતા. અને એટલે જ રઝાને મુસલમાનોનું પાકિસ્તાન નથી સમજાતું. એ પોતીકા અંદાજમાં કહે છે : *'અગર અલી કો ગઢ સે, ગોળી કો પુર સે ઔર 'દિલદાર' કો 'નગર' સે અલગ કર દિયા જાયેગા તો બસ્તિયાઁ વીરાન ઔર બેનામ હો જાયેગી ઔર અગર, 'ઇમામ'કો 'બાડે' સે નિકાલ દિયા ગયા તો મોહર્રમ કૈસે હોગા.' (૪)*

જેમનું શિલ્પ, સ્થાપત્ય, સંગીત, સાહિત્ય, ભાષા, સંસ્કૃતિ બધું જ એક હતું એ પ્રજાને બે કોમમાં વહેંચી આપનાર પાકિસ્તાન રઝાને કેમેય કરીને ગળે નથી ઊતરતું. રઝા સ્પષ્ટપણે માને છે કે સંસ્કૃતિનો દાયરો ક્યારેય સીમિત નથી હોતો. એમનું માનવું છે કે ભારતમાં રહેનારો પ્રત્યેક માણસ પહેલાં ભારતીય છે, ભલેને એનો ધર્મ ગમે તે હોય. રાહીના સમગ્ર સાહિત્યમાં આવી ધર્મનિરપેક્ષતા પડેલી જોવા મળશે. 'મહાભારત' ધારાવાહિકના ધારદાર સંવાદો લખનાર રઝાએ વારંવાર કહ્યું છે કે મારું નામ મુસલમાન જેવું છે પણ મારી રગેરગમાં વહેતા ગંગાજળનું તમે શું કરશો?[૧]

રઝાને સૌથી વધુ પીડા આ જ વાતની છે કે રાજનીતિના દાવપેચ ન સમજનારા, ભારત-પાકિસ્તાન વિશે કંઈ ન જાણનારા, હંમેશાં હળીમળીને રહેનારા, એકમેકના સુખદુઃખમાં ખભો ધરનારા ભલાભોળા ગામલોકો પણ આ ઘટનાનો ભોગ તો બન્યા જ. સામાન્ય હિન્દુ કે સામાન્ય મુસલમાનને તો ધર્મઆધારિત વિભાજન સાથે કંઈ લેવાદેવા ન્હોતી. એ તો એમની જમીન, ઘરબાર અને ઢોરઢાંખર સાથે ખુશ હતા. મિગદાદ કેટલી મગરુબીથી તન્નૂને જવાબ આપે છે. *'હમ ના જાનેવાલે હૈં કહી, જાયે વે લોગ જિન્હે હલ-બૈલ સે શરમ આતી હૈ, હમ તો કિસાન હૈં, તન્નૂભાઈ, જહાં હમારા ખેત, હમારી જમીન તહાઁ હમ,'* (૨૧૯). ને એટલે જ જ્યારે ખરેખર ધર્મ-આધારિત પાકિસ્તાનનું દુઃસ્વપ્ન ખરું પડવામાં હતું, મુસલમાનોને હાંકી કાઢો-ના નારા જોરશોરથી ગુંજતા થયા ત્યારે નાનેથી સાથે મોટા થયેલા બે વૃદ્ધો– એક હિંદુ ને એક મુસલમાનની વાતમાંથી કેવી તો લાચારી ટપકે છે! મુસ્લિમ પૂછે છે કે 'અહીંથી અમે ક્યાં જઈએ?' હિંદુ કહે છે 'તારી વાત તો સાચી છે પણ હવે જ્યારે ભગવાનનો હુકમ થઈ ગયો તો તારે જવું તો પડશે... પાકિસ્તાન બને જ છે ને? ત્યાં ચાલ્યો જા...' પેલો જવાબ આપે છે : *'તૂં ત કહ દિહલા કી ચલ જય્યહા, ચલા કહૂઁ સે... કિરાયા ભાડા જુટો ગહલ, ત હઈ ખેતવા કઇસે ખાઈ પાકિસ્તાન?'* (૨૮૧) નિર્ણય

લેનારાઓ મોટરોમાં ફર્યા ને બંગલામાં રહ્યા, અને ખુવાર થયો સામાન્ય માનવી. ધાર્મિક ઝનૂનમાં આંધળા બની, મૂઠ્ઠીભર સત્તાલોલુપોએ જે નિર્ણય લીધો એનાં પરિણામો કેવાં તો ભયાનક આવ્યાં? ત્યારથી લઈને આજ સુધી ભારતીય મુસલમાનની પીડા કે વ્યથા આ જ છે કે એની સામે હંમેશાં શંકાની સોય તકાયેલી જ રહે છે. એની દેશભક્તિને, એના રાષ્ટ્રપ્રેમને એણે સતત પુરવાર કરતાં રહેવું પડે છે. એને હંમેશાં બીજેથી આવેલ માનવામાં આવે છે અને વારંવાર એને બીજે જતા રહેવાનાં ફરમાન થતાં રહે છે. રઝા એમની 'ટોપી શુક્લા' નામની નવલકથામાં સાચું જ કહે છે: *'સચ તો યહ હૈ કિ અપને રાષ્ટ્રીય આન્દોલન કે ફલ કે રુપમેં હમેં એક અકેલા શબ્દ નફરત મિલા હૈ,'* (ટોપી શુકલા પૃ. ૭૬) 'આધા ગાઁવ' લખવાની જરૂર કેમ પડી? રઝા કહે છે : *'મૈં દેખ રહા થા ઔર આજ ભી દેખ રહા હૂં કિ ઈસ દેશમેં બહુત સે લોગ મુઝે ગંગોલીકા માનને પર તૈયાર નહીં હૈ.'* ઇતિહાસની, ભૂતકાળની સજા વર્તમાનને ન કરાય, પણ મુસ્લિમ સમાજના ભાગે આવી સજા ભોગવવાની આવી છે. એટલે જ રઝા નવલકથા સ્વરૂપના બધા નિયમોને કોરાણે મૂકીને છેક ૨૯૫ પાના પછી ભૂમિકા લખવા હાજર થાય છે. *'મૈં, સય્યદ માસૂમ રઝા આબ્દી, વલ્દ સય્યદ બશીર હસન આબ્દી, બહુત પરેશાન હૂઁ, અક્સર સોચતા હૂઁ કિ મૈં કહાઁ કા રહને વાલા હૂઁ, મૈં જિસ ગાઁવ, ઔર જિન લોગોં કી બાતેં કર રહા હૂં વહ મેરા ગાઁવ ઔર મેરે લોગ હૈ, ઔર મૈં ઉનસે પ્યાર કરતા હૂઁ, યહી પ્યાર બાત કહ સકને કી રાહ કી દીવાર બના હુઆ હૈ, અબ હમારી કહાની એક એસી જગહ હૈ જહાઁ એક યુગ સમાપ્ત હો રહા હૈ ઔર દૂસરા આરમ્ભ, તો ક્યા હર યુગ એક ભૂમિકા કી માઁગ નહીં કરતા?*

ઔર ઇસલિએ મૈંને યહ જરુરી જાના કિ યહાઁ આપકો યહ બતા દૂ કિ મેરે દાદા આજમગઢ કે થે, લેકિન મૈં ગઝીપુર કા હૂઁ, મૈં ગંગૌલી કા હૂઁ, મેરે દાદા આય રહે હોંગે આજમગઢ સે, ક્યોંકિ સભી કે દાદા ઔર પરદાદા કહીં ન કહીં સે આયે હી રહે હોંગે.

જનસંઘ કા કહના હૈ કિ મુસલમાન યહાઁ કે નહીં હૈ, મેરી ક્યા મજાલ કિ મૈં ઉસે ઝુઠલાઉ, મગર યહ કહના હી પડતા હૈ કિ મૈં ગાઝીપુર કા હૂઁ, ગંગૌલી સે મેરા સમ્બન્ધ અટ્ટ હૈ, વહ એક ગાઁવ હી નહીં હૈ, વહ મેરા ઘર ભી હૈ, ઘર, યહ શબ્દ દુનિયા કી હર બોલી ઔર ભાષા મેં હૈ ઔર હર બોલી ઔર ભાષા મેં યહ ઉસકા સબસે ખૂબસૂરત શબ્દ હૈ, ઈસલિએ મૈં ઉસ બાત કો ફિર દુહરાતા હૂં મૈં ગંગૌલીકા હૂં ક્યોંકિ વહ કેવલ એક ગાઁવ હી નહીં હૈ, ક્યોંકિ વહ મેરા ઘર ભી હૈ, 'ક્યોંકિ' - યહ શબ્દ કિતના મજબૂત હૈ ઔર ઇસ તરહ કે હજારોં-હજાર 'ક્યોંકિ' ઔર હૈ ઔર કોઈ તલવાર ઈતની તેજ નહીં હો સકતી કિ ઈસ 'ક્યોંકિ' કો કાટ દે.' ઔર જબતક યહ 'ક્યોંકિ' જિન્દા હૈ મૈં સય્યદ માસૂમ રઝા આબ્દી ગાઝીપુર હી કા રહૂઁગા, ચાહે મેરે દાદા કહીં કે રહે હોં. ઔર મૈં કિસી કો યહ હક નહીં દેતા કિ વહ મુઝસે યહ કહે, 'રાહી, તુમ ગંગૌલી કે નહીં હો, ઈસલિએ ગંગૌલી છોડકર, મિસાલકે તૌર પર, રાયબરેલી ચલે જાઓ.' ક્યોં ચલા જાઉં સાહબ મૈં? મૈં તો નહીં જાતા.'[૨] *(૨૯૬-૯૮)* પોતાની જ જમીન અને વતનમાં શંકાની સોયનો ભોગ બની પરાયાપણું અનુભવતા ભારતીય મુસ્લિમોની પીડાને વાચા આપતા રઝાએ બધા વતી દૃઢ નિર્ધાર વ્યક્ત કર્યો છે – અમારું આ જ વતન છે અને અમે ક્યાંય જવાના નથી. શાના માનમાં જઈએ ભલા? – સાંપ્રદાયિકતાને અપાયેલો આ સર્જનાત્મક જવાબ છે.

જમીનદારીનું ખતમ થવું એ બહુ મોટું પરિબળ બન્યું ભારત વિભાજન પાછળનું. ધાર્મિક ઝનૂન જે ન્હોતું કરી શક્યું એ કામ આર્થિક પરિબળે કરી દેખાડ્યું ને ખુદ જિન્નાહ જેને 'અસંભવ ખ્વાબ' કહેતા હતા એ પાકિસ્તાન ભયાનક સપનું બનીને સાચું ઠર્યું. નફરતની ફસલ વાવનારાઓ તો ઠેકીને જતા રહ્યા ને અહીં રહેનારાના ભાગે એને લણવાનું આવ્યું. આખું ગામ એક ઘેરી ઉદાસીમાં ડૂબી જાય છે. પાકિસ્તાને હિંદુ-મુસલમાનને જ અલગ કર્યા હતા એવું થોડું જ હતું? એણે બાપ-દીકરો, પતિ-પત્ની, ભાઈ-બહેનને અલગ કર્યાં હતાં. કુટુંબ અહીં હોય અને ઘરનો મોભી પાકિસ્તાનમાં. બાકી હતું તે ખતમ થયેલી જમીનદારીએ પૂરું કરી આપ્યું. જમીનદારી ખતમ થવાની સાથે જ મિયાંઓની જાહોજલાલી પણ ગઈ. ગંગૌલીનો રંગીન માહોલ ખોવાઈ ગયો. મોહર્રમના જલસા અને શાનોશૌકત વિતેલા કાળની વાત થઈ ગઈ.

તાજિયાના ગિલાફ જૂના થઈ ફાટવા લાગ્યા, તાજિયાનું કદ ઘટવા લાગ્યું. યતીમોનો ભાગ વહેંચાતો બંધ થઈ ગયો. મજલિસમાં દીવાનાં ફાંફાં પડવા માંડ્યાં. રાતભર ચાલતી મજલિસો રસહીન થઈ ગઈ. હદ તો ત્યારે થઈ જ્યારે મન્નોએ હિન્દીમાં નૌહા વાંચ્યા... બસ આટલું જ બાકી હતું પરંપરાધ્વંસમાં. શબ્દો એના એ જ હતા. ગાવાની ઢબ પણ એ જ હતી, માત્ર લિપિ અલગ હતી. ને તોય નૌહા સાંભળતાંની સાથે આંખોમાંથી ગંગા-જમના વહાવતી સૈયદાણીઓમાંથી કોઈની આંખ ભીની ના થઈ, કોઈએ સાથે વેણ પણ ન કાઢ્યાં. નવલકથાના ઉત્તરાર્ધમાં ખતમ થતાં, વિખેરાતાં કુટુંબો અને બદલાતા સમાજજીવનની કથા છે. તૂટતાં જતાં મકાનો અને નવી બંધાતી મેડીઓ બદલાતી સમાજવ્યવસ્થાને વ્યંજિત કરે છે. કમાતાધમાતા છોકરાઓ ઘરબારકુટુંબને પાછળ મૂકી પાકિસ્તાન જઈને બેઠા. એના કારણે જુવાન છોકરીઓને છાતી પર રાખીને બેઠેલાં મા-બાપ નીચા ગણાતા કુળમાં દીકરીઓ વરાવવા લાચાર બન્યાં છે. પાછળ રહી ગયેલાઓની એકલતા, યુવાન સંતાનોના ચાલ્યા જવાની પીડા, વિખરાઈ ગયેલ પરિવાર અને જિંદગીને સમેટવાનાં એમનાં હવાતિયાં, જાહોજલાલીના સ્થાને પાયમાલી, જિંદગીને ઘસડતા રહેવાની લાચારી, ગામ નહીં છોડી શકનારની જિંદગીને દોઝખથી પણ બદતર બનાવે છે. એક બાજુ બાપદાદાનું વતન, જમીન ન છોડવાની જિદ છે તો બીજી બાજુ અનેક કારણોસર પગ નીચેથી સરકતી જતી જમીનનો અનુભવ છે. એકલતા અને અર્થહીનતા આ ગામના લોકોની જિંદગીનો ભાગ બની ગઈ છે. ગંગૌલીના દરેક ચહેરા પર આ વ્યથા અંકાયેલી જોઈ શકાય છે. નિર્ભ્રાન્તિ, અર્થહીનતા આ ગામના લોકોની જિંદગીનો ભાગ બની ગઈ છે. ગંગૌલીના દરેક ચહેરા પર આ વ્યથા અંકાયેલી જોઈ શકાય છે. નિર્ભ્રાન્તિ, અર્થહીનતા અને એકલતાની વ્યથા અહીં એટલી તો તીવ્રતાથી પ્રગટ થઈ છે કે વાંચનાર સ્તબ્ધ થઈ પાકિસ્તાનનું સપનું જોનારને ભાંડી બેસે છે. મૌલવી બેદારના ગયા પછી ઈમામવાડાનું શું થાય? તન્નૂ પાછો ન આવે તો સલમા અને એની દીકરીનું શું થાય? સદ્દન ન આવે અને હકીમસાહેબ મરી જાય તો એમના કુટુંબનું શું થાય? આવા તો કંઈક સવાલો ઊભા કર્યા છે પાકિસ્તાને. એટલે જ મોહર્રમના જલસામાં ઠરી જતા દીવા પર અકળાતી સૈયદાણીઓ બોલી ઊઠે છેઃ *'ખુદા ગારત કર ઈ પાકિસ્તાન કો!.. ન ઈ મુઆ પાકિસ્તાન બનતા ન જમીંદારી ખતમ હોતી (૩૦૭)'*

અહીં કોઈ એકાદ-બે વ્યક્તિની પીડા નથી આલેખાઈ. આ તો જનસમૂહની આખા ગંગૌલીની પીડા છે. ગંગૌલી ભારતનું પ્રતીક છે. એવું કહેતા રઝા 'આધા ગાઁવ' દ્વારા સમગ્ર દેશની વ્યથાને સમજાવવા મથે છે. નવી આર્થિક વ્યવસ્થાએ, ખતમ થયેલી જમીનદારીએ સદીઓનાં મૂલ્યો બદલી નાખ્યાં. વર્ષોના સંબંધો વણસાવી દીધા. સદીઓની સાંસ્કૃતિક પરંપરા કડડભૂસ થઈ ગઈ એની પીડા આખા ગામને છે. એટલે જ અહીં માત્ર ઈમામવાડો સૂનો છે એવું નથી. બધે જ સન્નાટો છે. ગામડાં તૂટતાં લોકો શહેર બાજુ ઉચાળા ભરી રહ્યા છે. ગંગૌલીની ઓળખ જેવા મજલિસ, મરસિયા, નૌહા, તાજિયા, સોજ્જખાની, ઈમામવાડાની જગ્યાએ એક નવું જગત વિકસી રહ્યું છે. બદલાતો કાળખંડ આ લુપ્ત થઈ રહેલા શબ્દોની જગ્યાએ ચૂંટણી, ભ્રષ્ટાચાર, ભૂમિસંપાદન, જમીનદારી, બોન્ડ, પંચાયત, પાર્ટી જેવા નવા શબ્દો લઈને આવ્યો છે. બજારમાં મરશિયા અને નૌહાના ગણગણાટની જગ્યાએ ફિલ્મી ગીતો વાગી રહ્યાં છે. ઝળહળતો ઈમામવાડો અંધારામાં છે અને પંચાયતમાં લાઈટો બળે છે. જૂનાં મકાનોનાં ખંડેરો પર નવી મેડીઓ ચણાઈ રહી છે. ગઈકાલનો ચમાર પરુસરામ આજે ગાંધી ટોપી પહેરી, એમએલએ થઈ બેઠો છે. જૂતાની નોક પર રાખેલા લોકોના દરવાજા પર આજે મિયાંઓ હાથ બાંધીને ઊભા છે. આભિજાત્યના ખ્યાલો બદલાઈ રહ્યા છે. લેખક આ ખોવાતી જતી પરંપરા અને બદલાતી જતી સમાજવ્યવસ્થા દ્વારા સંક્રમણકાળના મૂલ્યહ્રાસ અને પતનોન્મુખ સમાજવ્યવસ્થાને વ્યંજિત કરે છે. સૈયદ જાતિનું વંશાભિમાન, ઊંચા કુળનું ગુમાન જમીનદારી જવા સાથે ખતમ થઈ ગયું છે. કોઈ પણ પ્રકારનું કામ કરવા તૈયાર થતા મિયાંઓ, કોઈ પણ ઘરમાં દીકરી વરાવવા તૈયાર થઈ જાય ત્યારે સામાજિક મૂલ્યોને તળે ઉપર થતાં જોઈ શકાય છે. પરુસરામ ચમાર હકીમસાહેબ પર કર્જા માટે દાવો કરે ત્યારે જમાનો બિલકુલ જ બદલાઈ જાય છે. કમ્મો ડૉ. કમાલુદ્દીન બની પ્રેક્ટિસ કરે કે સઈદા બી.ટી. કરી નોકરી કરે – એ નવા યુગની એંધાણી છે. જ્યારે કમ્મો

હકીમસાહેબનો ઇલાજ કરવા જાય ત્યારે સમય જાણે બદલાયેલા યુગ પર મહોર મારે છે.

મોહર્રમ ગંગૌલીની સામુદાયિક સંસ્કૃતિનું પ્રતીક હતું. છિકુરિયા જેવા ભલાભોળા લોકો ઇમામહુસેનને પણ હનુમાન જેટલી જ શ્રદ્ધાથી જુવે છે. પ્રજાની ખરી માનસિકતા આ જ હતી. ફૂન્નનમિયાંના જેલમાં ગયા પછી એમના ઘરવાળાનું ધ્યાન છુકુરિયો રાખે છે. ફૂન્નનમિયાંની દીકરી મરી જાય છે ત્યારે એને અવલમંઝિલે પહોંચાડવામાં હિંદુઓ મદદ કરે છે. કારણકે મુસલમાનો તો ફૂન્નનમિયાંના હુક્કાપાણી બંધ કરીને બેઠા હતાં. પ્રજા તો સદીઓથી હળીમળીને રહેવા ટેવાયેલી હતી પણ આ ભોળી પ્રજાને ભણેલાઓ સત્તાલોલુપોએ ભડકાવી, સલામતીનો ડર પેદા કર્યો. લીગવાળાઓ જોરશોરથી આ ભલાભોળા લોકોને સમજાવી રહ્યા છે : *'પાકિસ્તાન ન બના તો યે આઠ કરોડ મુસલમાન હયાં અછૂત બનાકર રખ્ખે જાયેંગે. (૨૨૪) નમાજ કે બચાવ કે લિએ પાકિસ્તાન કી જરૂરત હૈ. (૨૪૭)'* એવી દલીલનો જવાબ હાજીસાહેબ કેવો સરસ આપે છે : *'હમ ત અનપઢ ગવાઁર હૈ. બાકી જ હમરે ખ્યાલ મે નમાજ ખાતિર પાકિસ્તાન-આકિસ્તાન કી તનીક જરૂરત ન હૈ. નમાજ કે વાસ્તે ખાલી ઇમ્યન કી જરૂરત હૈ. (૨૪૭)'* અલીગઢનો ભણેલ માસ્તર, કથાકાર ને લીગવાળા શરૂઆતમાં ગામડાની પ્રજાના કાનમાં સાંપ્રદાયિકતાનું વિષ રેડવામાં નિષ્ફળ જાય છે. પ્રજાનો એકમેક પરનો વિશ્વાસ ગજબનો છે. પણ ધીરેધીરે પરિસ્થિતિ પલટતી જાય છે. ગંગૌલીની જેમ જ સમગ્ર ભારતમાં હિંદુ-મુસ્લમાન, શીખની સંખ્યા વધતી જાય છે અને ભારતીયો ઓછા થતા જાય છે...

શહેરનો માસ્ટર છિકુરિયાને એના બાપની શહીદી વિશે વાત કરે છે ત્યારે છિકુરિયો એ વાતનો વિરોધ કરે છે. શહીદ તો માત્ર ઈમામહુસેન કહેવાય. માસ્ટર ગુસ્સે થઈને પૂછે છે : 'ઈમામસાહેબ કોણ?' હવે નવાઈ પામવાનો વારો છિકુરિયાનો છે. એને થાય છે કે જે માસ્તરને ઇમામસાહેબ કોણ હતા એ નથી ખબર એ વળી ભણાવતા શું હશે? માસ્ટરસાહેબ ઘણી દલીલો કરે છે. મુસલમાનોના જુલમની વાત કરે છે પણ છિકુરિયો એક જ જવાબ આપે છે. ગંગૌલીમાં એવું કંઈ નો'તું થયું. અહીં તો મિયાં લોકો દશેરાનો ફાળો પણ આપે છે. થાકીને માસ્ટર ઔરંગઝેબે તોડેલા મંદિરોની વાત કરે છે. જેનો રોકડો જવાબ આપતા છિકુરિયો કહે છે : 'હું ઔરંગઝેબને નથી ઓળખતો. હું તો માત્ર ગામના જહીરમિયાં, કબીરમિયાં... એ બધાંને ઓળખું છું. તમે જેની વાત કરો છો એ સાલો હશે કોઈ બદમાશ...'(૧૭૪) છિકુરિયાની દલીલમાં અર્થવ્યવસ્થા સાથે જોડાતા જુલમની વાત છે. એ કહે છે 'મિયાં લોકો જમીનદાર છે એટલે જુલમ ન કરે તો જમીનદારી ચાલે કઈ રીતે? એમ તો બારિખપુરના ઠાકુરસાહેબ ક્યાં ઓછો જુલમ ગુજારે છે? ને મિગદાદની જેમજ છિકુરિયો પણ અફર વચન ઉચ્ચારે છે : હમ કિસાન હુઈ, હમ આકિસ્તાન-પાકિસ્તાન ના જાન લી ખેતી-બાડી કી બાત સમજી લા. (૧૭૫) અને છેલ્લે માસીરને સંભળાવે છે કે પાકિસ્તાન જો એવી ખરાબ ચીજ હોય તો ના બનવા દેતા... આ ભલાભોળા લોકોની સીધી સરળ વાતોમાંથી આપોઆપ એ વાત પ્રગટ થાય છે કે પાકિસ્તાન નામની ઘટનાનું અસ્તિત્વમાં આવવું, દેશના ટુકડા થવા એનો સંબંધ થોડાક ધર્મઝનૂની, સત્તાલોલુપ નેતાઓ સાથે હતો. પ્રજાના બહોળા સમુદાયને એની સાથે કશી લેવાદેવા નો'તી. રઝાએ આ નવલકથા દ્વારા એ પણ સ્પષ્ટ કર્યું છે કે દેશના આમ આદમી માટે તો પાકિસ્તાનનું નામ પણ વિસ્મયનો વિષય હતું. દેશનું વિભાજન થોડાક સત્તાભૂખ્યા, ધર્મઝનૂની લોકોનો રાજનૈતિક વિલાસ માત્ર હતું. પ્રજાના મનમાં આ વિચાર પરાણે રોપવામાં આવેલો. ભણેલાઓની ભાષા કેવી જલદ છે! 'હમ એસે મુલક મેં રહતે હૈં જિસમેં હમારી હેસિયત દાલ મેં નમક સે જ્યાદા નહીં હૈ. એક બાર અંગ્રેજો કા સાયા હટા તો યે હિંદુ હમે ખા જાયેંગે.'(૨૪૮) હાજીસાહેબને બિચારાને એ નથી સમજાતું કે અચાનક જ મુસલમાનોને આશ્રયસ્થાનની જરૂર કેમ પડી? હિંદુઓએ અત્યાસ સુધી કોઈને ન મારી નાખ્યા તો હવે શું કામ મારી નાખશે? (આપણને અત્યારનો માહોલ નજર સામે આવ્યા વગર નહીં રહે. અચાનક જ હિંદુઓને પોતાની સલામતી, રક્ષણ માટે ભડકાવવામાં આવ્યા... આવો જ જ કંઈક ખેલ પાકિસ્તાન વખતે ખેલાયો હતો એ જોઈ શકાય છે.) કમાલ પણ એ જ પ્રશ્ન કરે છે કે હિંદુસ્તાન આઝાદ થઈ જાય પછી હિંદુ અમારા દુશ્મન શા માટે થઈ જાય?'(૨૪૫) થાકીને, ધર્મઝનૂન ઉશ્કેરવા માટે

લીગવાળા કહે છે : ભલે અત્યારે તમારી સમજમાં આ વાત ન આવે, પણ જ્યારે મસ્જિદમાં ગાયો બંધાય ત્યારે જોજો...' જેના જવાબમાં કમ્મો કહે છે : 'એ સાહબ, જબ મુસલમાને લોગ પાકિસ્તાન ચલે જૈય હેં, તો ફિર મસ્જિદ મેં ઘોડા બંધે ચાહે ગાય, કા ફરક પડિહે? અબ હિંદુઆ સબ ઓમેં જાકે નમાજ ત પઢે સે રહે. અચ્છી જબરદસ્તી હૈ કિ હમ ત જાયેંગે પાકિસ્તાન, અ હિંદુ અગોરેં હમરી મસ્જિદ.(૨૪૫)' પાકિસ્તાન કઈ બલા છે એ તો ગામમાં કોઈનેય નથી સમજાતું. એ ક્યાં બનશે એ બધાનો પ્રશ્ન છે.. અલીગઢ પાકિસ્તાનમાં જશે સાંભળીને એમને હસવું પણ આવે છે કે અલીગઢને થોડા જ પગ છે કે એ પાકિસ્તાન જશે? રઝા નર્મમર્મ ભરી શૈલીમાં આ ભોળા ગામડિયાની મુંઝવણ વ્યક્ત કરે છે:

– હે બીબી ઇ પાકિસ્તાનવા બની કેહર? (૨૪૯)

– હમ ત સમજત કિ ઇ પાકિસ્તાન કઉનૌ મહજિદ-ઓહજિદ હોઈ. (૨૪૯)

– પાકિસ્તાન બનાવીને શું કરશે? હકીમસાહેબના પ્રશ્નના જવાબમાં તન્નૂ મશ્કરી કરતો કહે છે : 'ઇ બાત તો શાયદ જિન્ના સાહબ કો ભી ના માલૂમ હૈ. (૨૨૫)

– ભાષાને પણ હથિયાર બનાવતા લીગીઓને તન્નૂ મેણું મારતાં કહે છે : 'આપ લોગોં ને તો ઉર્દૂ કો મુસલમાન કર લિયા હૈ. પાકિસ્તાન બનને કે બાદ આપ ઇસ ઉર્દૂ કો યહીં છોડ જાયેંગે યા અપને સાથ લે જાયેંગે?'(૨૨૫)

– જિન્નાહ કોઈને નથી મળતા સહેલાઈથી – એના જવાબમાં હકીમસાહેબ કહે છે : 'જબ જિન્નાસાહબ ના મિલતે અઉર અલ્લાહૌ મિયાં ના મિલે, ત કિર હમ લોગ અલ્લાહૌ મિયાં કો ઓર કાહે ન દે?'(૨૨૫)

તન્નૂ લીગીઓને સ્પષ્ટ શબ્દોમાં સંભળાવે છે 'આપ જાન કા ડર પેદા કર રહે હૈં. ડર કી યહ ફસ્લ હમી કો કાટની પડેગી. (૨૫૫) ને એની વાત કેટલી સાચી ઠરી? પાકિસ્તાન બાબતે પણ જાણે ભાવિ ભાખતો હોય એમ તન્નૂ કહે છે. 'નફરત ઔર ખૌફ કિ બુનિયાદ પર બનને વાલી કોઈ ચીજ મુબારક નહીં હો સકતી. (૨૫૬)' તન્નૂ અને લીગવાળાની ટપાટપીમાં જે પ્રગટ થાય છે તે ભારતના આમ આદમીની માનસિકતા છે જેનો નાતો જમીન સાથે છે, વતન સાથે છે... એને ધર્મ કે રાજકારણ સાથે જરાય લેવાદેવા નથી. આ વાતચીતનો જરાક અંશ જોઈએ.

તન્નૂ કહે છે : 'મૈં મુસલમાન હૂં. લેકિન મુજે ઇસ ગાંવ સે મુહબ્બત હૈ, ક્યોંકી મૈં ખુદ યહ ગાંવ હૂં. મૈદાને-જંગનમેં જબ મોત બહુત કરીબ આ જાતી થી તો મુજે અલ્લાહ જરૂર યાદ આતા થા, લેકિન મક્કાએ-મુઅજ્જમી યા કર્બલાએ-મુઅલ્લા કી જગહ મુજે ગંગૌલી યાદ આતી થી.'

લીગવાળો ધૂંધવાઈ ઉઠે છે : 'આપ હી જૈસે લોગ હિંદુસ્તાની મુસલમાનોં કો હિંદુઓ કે હાથ બેચ ડાલેંગે.... આપકો શર્મ નહીં આતી. આપ મક્કા શરીફ સે ઇસ જટિયલ ગાંવ કા મુકાબલા કર રહે હૈ?'

તન્નૂ કહે છે છાતી કાઢીને : 'જી હાં, કર રહા હૂં. .... ઔર મૂઝે શર્મ ભી નહીં આતી. ઔર શર્મ આયે ક્યોં? ગંગૌલી મેરા ગાંવ હૈ મક્કા મેરા શહર નહીં હૈ. યહ મેરા ઘર હૈ ઔર કાબા અલ્લાહમિયાં કા. ખુદા કો અગર અપને ઘર સે પ્યાર હૈ તો ક્યા વહ માજલ્લા યહ નહીં સમઝ સકતા કિ હમેં ભી અપને ઘર સે ઉતના હી પ્યાર હો સકતા હૈ.'(૨૫૬)

આટલી હદે વતનને ચાહનારો અખંડ હિંદુસ્તાનનો હિમાયતી તન્નૂ પ્રેમમાં નિષ્ફળ જઈ પલાયન સાધવા પાકિસ્તાન જાય છે એ નિયતિની વક્રતા છે. લોકો પોતપોતાના કારણે પાકિસ્તાન ગયા છે. પોતાના પેઢી દર પેઢીના દર્દીઓને કમાલ પાસે જતા જોઈ હકીમસાહેબ પણ પાકિસ્તાન જવાની વાત કરે છે. દરેક મુસલમાનને પાકિસ્તાન જોઈતું હતું ઓ વાતનો 'આધા ગાઁવ' દ્વારા છેદ ઉડાડતા રઝાએ એક સંસ્મરણમાં પણ લખ્યું છે: 'અહીંનો મુસલમાન પાકિસ્તાન નથી ગયો. અને જો ગયો છે તો પણ હિંદુઓના ડરથી તો નથી જ ગયો. એ કરાંચી ગયો, લાહોર ગયો, ઢાકા ગયો. પાકિસ્તાન નથી ગયો. આપણે શહેર અને દેશ વચ્ચેનો ફરક સમજવો જોઈએ. ગંગૌલીમાં હિંદુ-મુસલમાન દંગા નોતા થયા. પણ જમીનદારી તો ત્યાં પણ ખતમ થયેલી. અને જમીનદારી ખતમ થવાની સાથે જ સમાજનો આખો ઢાંચો જ તૂટી ગયો. ગંગૌલીનો જમીનદાર ગાઝીપુરમાં પાનની દુકાન ન્હોતો ખોલી શકતો. પણ કરાંચીમાં એને કોણ ઓળખવાનું હતું? એટલે પાકિસ્તાન જનારાઓને મુસલમાન કહેવા યોગ્ય

નથી.'

હિંદુસ્તાની મુસલમાન આ જમીનનો નથી? તન્નૂનો એ પ્રશ્ન તો આજે પણ જવાબ માગતો ઊભો જ છે. માણસ માત્ર નફરત, શંકા અને ડરના સહારે જિંદગી ન જીવી શકે એ વાત નફરતનું વાવેતર કરનારાઓ ન સમજ્યા એના પરિણામો આટલાં વર્ષે પણ આપણે ભોગવીએ છીએ. લીગે કેવા કારસા કર્યા? કુર્આનની આયાતોમાં પાકિસ્તાનને ટેકો છે એવું ઠસાવ્યું. કોંગ્રેસના આવવાથી જમીનદારી જશે એવું પણ ઠસાવ્યું. જમીનદારી જવી એ કાળની માગ હતી પણ લીગે એનો ભરપૂર ફાયદો ઉઠાવ્યો. તો બીજા પક્ષે ભગવાનના નામે પણ એવી જ લીલાઓ રચાઈ. 'આજ વહ મુરલી મનોહર ભારત કે હર હિંદૂ કો પુકાર રહા હૈ કિ ઊઠો ઔર ગંગા ઔર યમુના કે પવિત્ર તટ સૈ ઇન મ્લેચ્છ મુસલમાનોં કો હટા દો....' કથા આગળ ચાલે છે. 'ધર્મ સંકટ મેં હૈ. ગંગાજલી ઉઠાકર પ્રતિજ્ઞા કરો કિ ભારત કી પવિત્ર ભૂમિ કો મુસલમાનોં કે ખૂન સે ધોના હૈ...'(૨૮૧) ને ભડકેલા ટોળાં 'બજરંગ બલિકી જય' બોલાવતા મશાલો લઈને નીકળી પડે છે. પણ ઠાકુર જયપાલસિંહ ઢાલ બનીને આડા ઊભા રહે છે. ગાળોની બઘડાટી બોલાવતા ઠાકુર એમને કલકત્તા જવાને પડકાર ફેંકે છે. ને સવાર પડતામાં તો આસપાસનાં બધાં ગામડાનાં ખેડૂતોને આ પ્રશ્ન થવા માંડ્યો. 'અગર ગુનાહ કલકત્તા કે મુસલમાનોને કિયા હૈ તો અપને મુસલમાનો કો સજા ક્યો દી જાય? જિન મુસલમાન બચ્ચિયોં ને છુટપન મેં ઉનકી ગોદ મેં પેશાબ કિયા હૈ, ઉનકે સાથ જિના(બળાત્કાર) ક્યોં ઔર કૈસે કી જાય? જિન મુસલમાનોં કે સાથ વહ સદિયોં સે રહતે ચલે આ રહે હૈં, ઉનકે મકાનોં મેં આગ ક્યોં ઔર કૈસે લગા દી જાય? (૨૮૩) આ પાયાનો પ્રશ્ન છે. સામાન્ય પ્રજા આ વાત સમજે છે પણ નેતાઓ એમને ઉશ્કેરીને બદલાના લોહિયાળ વિષચક્રોમાં ફસાવે છે. પરિણામે વારેવારે જિંદગીનો પ્રવાહ અવરોધાયા કરે છે. પણ રઝા આશાવાદી સર્જક છે. એમને વિશ્વાસ છે કે આ બધી ઘટનાઓ જિંદગીના પ્રવાહને માત્ર અવરોધી શકે, અટકાવી ન શકે. એટલે જ કલકત્તાની મારકાપથી ગભરાઈને ગંગૌલી આવેલી બછનિયાની વાતો બધા ઘડીભર સાંભળે છે પણ પછી જિંદગી એનો મૂળ રાગ આલાપવા માંડે છે. લેખક કહે છે : 'બલવે કી કહાનિયાં ખત્મ હો ગયી. જિંદગી કી કહાનિયાં શૂરૂ હો ગઈ ક્યોંકી જિંદગી કિ કહાનિયાં કભી ખત્મ નહીં હોતી. (૨૮૫).'

પોતાની નવલકથાઓ અને અન્ય લખાણો દ્વારા સતત હિંદુ-મુસ્લિમ સંબંધ વિશે લખતા રહેનાર રઝા એક સર્જકની જવાબદારી સમજતાં કહે છે : 'ઇન પર લિખને કિ જિતની જરૂરત આજ હૈ ઉતની પહેલે કભી નહીં થી.' આ સમસ્યાના મૂળમાં ગયા વગર એનો ઉકેલ શક્ય જ નથી. આ માનવીય સમસ્યા છે એટલે એનો ઉકેલ પણ માનવીય સંવેદનાસભર દૃષ્ટિથી શોધી શકાય.

અકાદમીએ 'આધા ગાઁવ'ને અશ્લિલ કૃતિ કહી કારણકે અહીં પાત્રો એમની વાતચીતમાં સહજપણે નાની-મોટી ગાળો બોલતાં રહ્યાં છે. રઝાએ લખ્યું છે : 'યહ બાત સાહિત્ય અકાદમી કો નહીં માલૂમ પર મુઝે માલૂમ હૈ કિ ભાષા કભી ગંદી નહીં હોતી.' અહીં ગંગૌલીની ધૂળમાં મોટા થયેલા ને ભાગ્યે જ ગંગૌલીની બહાર પગ મૂકનારા લોકોની સહજ ભાષા પ્રયોજાઈ છે. ગાળ વગર બોલવાની એમને ફાવટ જ નથી. આ પાત્રો આટલી હદે વાસ્તવિક લાગે છે એની પાછળ અહીં બોલાતી ભોજપુરી ઉર્દૂની સહજતાનો બહુ મોટો ફાળો છે. પાત્રોચિત ભાષાસ્તર હોવું જ જોઈએ એવું માનતા રઝાએ લખ્યું છે એક જગ્યાએ – 'મેરે પાત્ર યદિ ગીતા બોલેંગે તો મૈં ગીતા કે શ્લોક લિખૂંગા ઔર વે ગાલિયાઁ બકેંગે તો મૈં અવશ્ય ઉનકી ગાલિયાઁ ભી લિખૂંગા. મૈં કોઈ નાઝી સાહિત્યકાર નહીં હૂં કિ અપને ઉપન્યાસ કે શહરો પર અપના હક્ક ચલાઉં ઔર હર પાત્ર કો એક શબ્દકોશ થમાકર હુક્મ દે દૂં કિ જો એક શબ્દ ભી અપની ઔર સે બોલે તો ગોલી માર દૂંગા.'

અહીં પ્રયોજાયેલી બોલીની મીઠાશ અને એની સહજતા માણવા તો કૃતિમાંથી પસાર થવું એ જ ઉપાય છે. છતાંય બેચાર ઉદાહરણો નોંધ્યા વગર નથી રહી શકતી.

–'ગઢી સલીમપુર મેં સન્નાટા થા. ડર વુજૂ કરકે ગઢી કી મજબૂત ઔર ખૂબસૂરત મસ્જિદ મેં નમાજ પઢ રહા થા. (૨૮૦)

– મશાલોં કી રોશની ને રાત મેં આગ લગા દી

થી. રાત ધોંયધોંય જલ રહી થી.

– ઠાકુરોં કી ઉઠી હુઇ લાઠિયાં દેખકર ભીડ પુરાની ચાદર કી તરફ મસ્કી ઔર ફિર ફટ ગયી.'

નોંધ :

૧ રઝાની આ રચના જાણીતી છે :

મેરા નામ મુસલમાનોં જૈસા હૈ
મુજ કો કત્લ કરો ઔર મેરે ઘર મેં
આગ લગા દો
લેકીન મેરી રગરગ મેં ગંગા કા પાની દૌડ રહા હૈ
મેરે લહૂ સે ચુલ્લૂ ભર કર મહાદેવ કે મૂંહ પર ફેંકો
ઔર ઉસ જોગી સે યહ કહ દો
મહાદેવ,
અબ ઈસ ગંગા કો વાપસ લે લો
યહ જલીલ તુર્કો કે બદનમેં ગંગા
ગર્મ લહૂ બનકર દૌડ રહી હૈ.

૨. ૩૦૦ જેટલી ફિલ્મોની પટકથા લખનાર રાહી 'મહાભારત'ના સંવાદ લેખક તરીકે બહુ જાણીતા થયા. મુસ્લિમ પરંપરાને પચાવનાર આ માણસ ગીતાનો ઉપદેશ પણ એટલા જ અધિકારભાવે લખી શક્યો હતો. ને એટલે જ એ દૃઢ અવાજે એવું કહી શક્યા છે. રાહી માસૂમ રઝાની અતિ ખ્યાત થયેલી ફિલ્મોની એક અછડતી યાદી – ગોલમાલ, નરમગરમ, લમ્હે, મૈં તુલસી તેરે આંગનકી, દર્દ કા રિશ્તા, બેમિસાલ, જુર્માના, અંધાકાનૂન, નિકાહ, જુદાઈ, માંગ ભરો સજના, આલાપ, મિલી, બૈરાગ, લવ એન્ડ ગોડ...વગેરે..

નવા આજીવન સભ્યો (એપ્રિલ ૨૦૦૨થી માર્ચ ૨૦૦૩)

અનુરાધા પટેલ, વડોદરા
મહેબૂબ દેસાઈ, ભાવનગર
હીના ટી. દેસાઈ, બીલીમોરા
અરુણા પટેલ, અમરેલી
જનક રાવલ, ખાંભડા
હેમા શુક્લ, સુરત
પ્રવીણ દરજી, લુણાવાડા
સુરેશ ઝવેરી, મુંબઈ
અમૃત ગંગર, મુંબઈ
જયંત ઉમરેઠિયા, વડોદરા
રમીલા સોની, વડાલી
પિનાકિની પંડ્યા, વલ્લભવિદ્યાનગર
ચિરાયુષ વકીલ, મુંબઈ
રમીલા ભટ્ટ, અમદાવાદ
કિરણ મગિયાવાલા, યુ.એસ.એ.

સંદર્ભવિશેષ

અમૃત ગંગર

બોલીવૂડ સિનેમા : ટેમ્પલ્સ ઑવ ડિઝાયર – વિજય મિશ્ર

રૂટલેજ (એન ઇમ્પ્રિન્ટ ઑવ ટેલર એન્ડ ફ્રાંસીસ ગ્રુપ), પેપરબેક, ૨૦૦૨, પાઉન્ડ ૧૬.૯૯

છેલ્લાં પાંચેક વર્ષમાં ભારતીય જનરંજક સિનેમા અને ખાસ કરીને બોલીવૂડ સિનેમા પર સત્તરેક પુસ્તકો અમેરિકા, યુરોપ અને ભારતમાંથી પ્રગટ થયાં. આ ઘટના અનુઆધુનિકતાના પ્રભાવને અનુસરતી હોય એવું જણાય. લોકપ્રિય સંસ્કૃતિ અને વેપારી સિનેમા તરફ ગંભીર રીતે જોવાનું વલણ અગાઉ નહીંવત હતું. ભારતમાં આ પ્રકારનું (હકારાત્મક) ગાંભીર્ય પશ્ચિમમાંથી આવ્યું. પ્રશ્ન એ ઊઠયો કે જે ફિલ્મોને કરોડો લોકો ગાંઠના પૈસા ખર્ચીને જોતા હોય એ ફિલ્મોને કેમ અવગણી શકાય? અથવા તો આ ફિલ્મોમાં એવાં ક્યાં તત્ત્વો છે જે મોટી મેદનીને આકર્ષી શકે છે? આ બાબતનો વિચાર હવે વિશેષ કાળજીથી કરાયો – જે વિચારને અગાઉ હસીને ઉડાવી દેવાતો હતો. પશ્ચિમના અભ્યાસીઓએ જનરંજક સિનેમાને સ્કોલરશીપનો વિષય બનાવ્યો. બોલીવૂડ ફિલ્મોની કથનાત્મક શૈલીમાં હવે તેમને અનુઆધુનિક સ્વરૂપ દેખાયું. સમીક્ષકો અને વિદ્વાનોને બોલીવૂડ ફિલ્મોનાં ગીતો અને નૃત્યોમાં રસ જાગ્યો. અને ભારતીય જનરંજક સિનેમાની અસર પાશ્ચાત્ય સિનેમા પર વર્તાઈ. આપણી ફિલ્મોના પ્રકારનો મેલોડ્રામા પણ આવકાર્ય થયો. 'મોનસુન વેડિંગ' જેવી ફિલ્મો યુરોપ-અમેરિકામાં હીટ થઈ અને ફેસ્ટિવલોમાં પણ બિરદાવાઈ. થોડાં વર્ષો પહેલાં, ત્રિવેન્દ્રમમાં યોજાયેલા એક સેમિનારમાં એક વિદેશી પ્રાધ્યાપકે મણિરત્નમની 'દિલસે..' (૧૯૯૮) ફિલ્મના, પહાડીઓમાંથી પસાર થતી રેલગાડીના છાપરા પર થતાં નૃત્યના દશ્યને, ડૉગમા ફિલ્મશૈલીના પ્રણેતા લાર્સ વૉન ટ્રીયરની ફિલ્મ 'ડાન્સર ઈન ધ ડાર્ક' (૨૦૦૦) ના લગભગ એવા જ એક દશ્ય સાથે સરખાવી હતી. એમની ધારણા એવી હતી કે હિન્દી ફિલ્મની અસર વૉન ટ્રીયરની ફિલ્મ પર હતી. પશ્ચિમમાં ભારતીય જનરંજક ફિલ્મોની અસર માટે કદાચ ત્યાં રહેતાં ભારતીયો કે એન.આર.આઈઓની અમુક પ્રકારની રુચિનો પણ ફાળો હોય. આવા (સાંસ્કૃતિક / સામાજિક) સંદર્ભમાં ડાયાસ્પોરાના વિષય પર ચિંતન થયું. ભારતીય ડાયાસ્પોરાને આવરતી અને માતૃભૂમિની ઝંખનાને વ્યક્ત કરતી કેટલીક બોલીવૂડ ફિલ્મો પણ હમણાં હમણાં બની.

આવું ધરખમ પરિવર્તન છેલ્લાં થોડાંક વર્ષોમાં જ આવ્યું. અને એ પરિવર્તનને ઝીલતાં પુસ્તકો લખાયાં – કેટલાંક બૃહદ બોલીવૂડ સિનેમા વિષે તો કેટલાંક અમુક ફિલ્મો કે દિગ્દર્શકોને લગતાં. તેમાં મોટા ભાગનાંનું વલણ ઉપલક અને પ્રશંસાત્મક રહ્યું છે. આવા માહોલમાં પ્રગટ થયેલું વિજય મિશ્રનું પુસ્તક 'બોલીવૂડ સિનેમા : ટેમ્પલ્સ ઑવ ડિઝાયર' ખૂબ આવકાર્ય છે. શા માટે ? એટલા માટે કે આ પુસ્તક ઊંડા અને બહોળા પૃથક્કરણના આહ્વાનને નક્કર રીતે સ્વીકારે છે. પેઢીઓથી વિદેશમાં રહેવા છતાં, ભારતીય સંસ્કૃતિ અને મિથના બહોળા અભ્યાસી હોવાથી, મિશ્ર, બોલીવૂડ ફિલ્મોને સમજવા માટે રસપ્રદ સંદર્ભ-સાંકળો રજૂ કરે છે. જાણીતું છે કે, મોટા ભાગની આ ફિલ્મોની વાર્તાઓમાં ક્યાંક ને ક્યાંક 'રામાયણ' કે 'મહાભારત' ડોકિયું કરતાં જ રહે છે. તુલસીદાસની અવધી 'રામાયણ'નો પણ લેખકે અભ્યાસ કર્યો છે. એટલે જ પુસ્તકના એક અધ્યાય 'આફટર અયોધ્યાઃ ધ સબલાઈમ ઑબજેકટ ઑવ ફંડામેન્ટાલિઝમ'માં તેઓ 'અમર અકબર એન્થની' (૧૯૭૭) ફિલ્મને સંદર્ભાવી શકે છે. અયોધ્યા-ઘટના પછીના ભારતીય સિનેમાની વાત કરતાં તેઓ છલિયા(૧૯૬૦), બાલમા (૧૯૯૩), મૈને પ્યાર કિયા (૧૯૮૯), ફિઝા (૨૦૦૦) જેવી ફિલ્મોના હિન્દુ-મુસલમાન રાજકારણને આવરે છે, અને દેશના ભાગલાના રાક્ષસને પણ! એ

મિશ્રની મુખ્ય દલીલ એ રહી છે કે ભારતીય ફિલ્મ ઉત્પાદનની ગ્રાહ્યતા, રાષ્ટ્રીય સમાજ, અને સર્વભારતીય કે પેન-ઈન્ડિયન જનરંજક સંસ્કૃતિમાં રહેલી વાંછનાથી ઘડાય છે. બોલીવૂડ અને તેના નિજી કથનાત્મક અને એસ્થેટિક સિદ્ધાંતોને વૈશ્વિક ફિલ્મઉદ્યોગના સંબંધોને

સમજવા માટે મિશ્ર, પોસ્ટ કોલોનિયલ સ્ટડીઝ અને ફિલ્મથિયરીનાં બેવડાં રીતિવિજ્ઞાનોને પ્રયોજે છે. અને આ રીતિવિજ્ઞાનોમાં તેઓ ક્લાસિકલ અને સાંપ્રત ફિલ્મોના સ્વરૂપ અને વસ્તુને રાષ્ટ્રીય ઓળખ, એપિક પરંપરા, લોકપ્રિય સંસ્કૃતિ, ઇતિહાસ અને ડાયાસ્પોરાના ગૂઢાર્થને સાંકળે છે. અને આ પરિપેક્ષ્યના આધારે તેઓ 'બૉમ્બે સિનેમા'માં (મિશ્ર ક્યારેક બોલીવૂડ સિનેમા માટે આ શબ્દો યોજે છે) કઈ રીતે આત્મપરકતા, આત્મીયતાનું રાજકારણ અને ધાર્મિક રાષ્ટ્રવાદની વિનાશક પણ ભાવાત્મક અપીલોની સંરચના સંમિલિત થાય છે તે સૂચવે છે.

પર્થ (ઓસ્ટ્રેલિયા)ની મર્ડોક યુનિવર્સિટીમાં અંગ્રેજી સાહિત્ય શીખવતા વિજય મિશ્રના સંશોધનના મુખ્ય વિષયો અઢારમી સદીનું અંગ્રેજી સાહિત્ય, સાહિત્યિક ઇતિહાસ અને થિયરી, ઑસ્ટ્રેલિયન અને પોસ્ટકોલોનિયલ સાહિત્ય, ભારતીય સાહિત્ય, સિનેમા અને ડાયાસ્પોરા રહ્યાં છે. તેમનાં અન્ય પુસ્તકોમાં 'ડાર્ક સાઈડ ઑવ ધ ડ્રીમઃ ઑસ્ટ્રેલિયન લિટરેચર ઍન્ડ ધ પોસ્ટ-કોલોનિયલ માઇન્ડ' 'ધ ગોથિક સબ્લાઈમ' અને 'ડિવોશનલ પોએટિક્સ્ ઍન્ડ ધ ઈન્ડિયન સબ્લાઈમ'નો સમાવેશ થાય છે.

પાશ્ચાત્ય (ખાસ કરીને ઍંગ્લો-અમેરિકન) વિચાર મુજબ, ફિલ્મોને અમુક 'ઝૉંન્ર કે પ્રકારોમાં વિભાજિત કરી શકાય. દા.ત. હોરર ફિલ્મ, સાયન્સ-ફિકશન ફિલ્મ, સોશ્યલ ફિલ્મ, મ્યુઝિકલ વગેરે. ઝૉંન્રનો મુદ્દો આપણી જનરંજક ફિલ્મો માટે અટપટો રહ્યો છે. કારણ તેમાં ઘણી અને વિવિધ સામગ્રી ભરેલી હોય છે, રસસિદ્ધાંતની રીતે. પરંતુ મિશ્ર ખુદ બોમ્બે સિનેમાને ઝૉંન્ર ગણે છે. તેઓ કહે છે. 'ઇન માય રિડીંગ, આઈ વુડ વૉન્ટ ટુ કલેઈમ ધૅટ બૉમ્બે સિનેમા ઇઝ ઇટસેલ્ફ અ ઝૉંન્ર ધૅટ ઇજ પ્રાઈમરીલી અ સેન્ટિમેન્ટલ મેલોડ્રોમેટિક રોમાન્સ, આઈ વુડ વૉન્ટ ટુ કલેઈમ ફરધર, ધૅટ ઈટ ઈસ અ ગ્રાન્ડ સિંટેમ (ગ્રાંડ સિંટેમેટિક) ધૅટ ફંકશન્સ એઝ વન હિટરોજિનસ ટેકસ્ટ અંડર ધ સાઈન ઑવ અ ટ્રાંસેન્ડન્ટલ ધાર્મિક પ્રિંસિપલ . ઈટ ઈઝ ફોર ધીસ રિઝન ધૅટ ધ ફોર્મ ઈઝ સો પોટન્ટલી 'સિંક્રોનિક' ઈન ધૅટ સેન્સ ધૅટ એની વન ફેમિલિયર વિથ ધ સિંટેમ, કેન એન્ટર ઈનટૂ ધ સિનેમા એટ એની પોઈન્ટ ઍન્ડ પિક અપ ઈટસ નેરેટિવ.' બોમ્બે કે બોલિવૂડ સિનેમાને ઝૉંન્ર તરીકે (મસાલા ફિલ્મ તરીકે) જોવાના વિચારો પહેલાં પણ ઉદ્દભવ્યા છે પરંતુ મિશ્ર એ વિચારને વ્યાખ્યાનું સ્વરૂપ આપે છે. વળી તેમના માનવા પ્રમાણે પ્રધાનતઃ મધ્યમવર્ગીય, શહેરી અને ઝૂંપડપટ્ટીઓમાં રહેતા દર્શક વર્ગોની બદલાતી દૃષ્ટિ સાથે તાલમેલ સાધવાનું કામ આ સિનેમા સતત કરતું રહે છે. 'ધ શીફ્ટ હેઝ ઑલ્સો મેન્ટ ધૅટ બૉમ્બે સિનેમા હેઝ હેડ રિવર્કડ ધર્મ થ્રુ સ્ટ્રકચરલ બાયનરીઝ ધૅટ રિક્વાયર મિનિમલ ઇન્ટરપ્રિટીવ સ્કીલ્સ. ઈન્ડીડ એઝ પોપ્યુલર સિનેમા હેઝ મૂવ્ડ ફ્રોમ કોલોનિયલ ટુ પોસ્ટ કોલોનિયલ ઇન્ડિયા, ઈટસ નેરેટિવ્ઝ એન્ડ થીમ્સ્ હેવ બિકમ મચ મોર ઍકસેસિબલ, મોર ડાયરેકટ, લેસ એમ્બિગ્યુઅસ.' (પૃ. ૧૩-૧૪). આરીતે બોલિવૂડ ફિલ્મો છલયુક્ત રહી છે.

'ધ એકટર એઝ અ પેરેલલ ટેક્સ્ટ : અમિતાભ બચ્ચન' અધ્યાયમાં મિશ્ર, ભારતીય 'ઍકટર ટેક્સ્ટ'ને સમજવા માટે નાટકમાં થતી ભજવણીની સાંસ્કૃતિ સૂઝ હોવાનું જરૂરી માને છે. દા.ત. રામલીલા, કારણ કે લીલાનો અભિનેતા ફક્ત એક પાત્ર રૂપે છે. અહીં પાત્રની વાસણ તરીકેની કલ્પના પાશ્ચાત્ય અભિનેતા કરતાં વેગળી છે. 'ઈન ધીસ ડેફિનિશન અ કેરેકટર ઈઝ લાઈક અ વેસલ ધૅટ કન્ટેઇન્સ 'ક્વૉલિટી ઑવ અ કેરેક્ટર'બીઈંગ પ્રોર્ટ્રેઈડ (પૃ. ૧૨૫). સિનેમા એ અર્થમાં લીલા નથી પરંતુ પ્રેક્ષક તેના સિનેમા-પૂર્વના અનુભવોને લઈને તેની સમીક્ષાત્મક વોકેબ્યુલરી સાથે સિનેમાગૃહમાં પ્રવેશે છે. બિનહોલીવૂડ સિનેમાને લક્ષ્યમાં રાખીને મિશ્ર અભિનેતાની સિનેતારક તરીકે કઈ રીતે સંરચના થાય છે તેની પ્રક્રિયાને અમિતાભ બચ્ચનના 'પાત્ર'ને તપાસીને કરે છે. અને તે ઘણી રસપ્રદ છે. આ તપાસમાં તેઓ ઝંઝીર (૧૯૭૩), દિવાર (૧૯૭૫), શોલે (૧૯૭૫), અમર અકબર એન્થની (૧૯૭૭), લાવારીસ (૧૯૮૧) કૂલી (૧૯૮૩) વગેરે ફિલ્મોને જોડે છે. અને તેની આસપાસ બચ્ચનની રાજકીય કારકિર્દી, બોફોર્સ મામલો, કેટલીક અભિનેત્રીઓ સાથેના તેમના સંબંધો, અને 'કૂલી'ના શૂટિંગ વખતે થયેલા અકસ્માતની વાતો પણ બચ્ચન-'પર્સોના'ના વિકાસના પરિપ્રેક્ષ્યમાં રહીને ચર્ચે છે. સ્કોલરશીપ અને શિસ્ત ઉપરાંત પુસ્તકનું એક સબળ પાસું તેની ભાષકીય સરળતા છે.

'સેગમેન્ટીંગ/એનાલાઈઝીંગ ટૂ ફાઉન્ડેશનલ ટેક્સ્ટ્સ'ના

અધ્યાયમાં વળી લેખક મેત્ઝના 'ગ્રાંડ સિંટિમેટીક'નો મુદ્દો છેડે છે. 'ઈન અ કન્ટિન્યૂઅસ એન્ડ થરોલી સિસ્ટેમિક કલ્ચરલ પ્રેક્ટિસ લાઈક બૉમ્બે સિનેમા ઑલ ફિલ્મ્સ બિકમ પાર્ટ ઑવ અ ગ્રાંડ ઇન્ટરટેક્સ્ટયૂઅલ સિસ્ટમ'. અને અહીં તેઓ મેત્ઝની ગ્રાંડ સિન્ટેમેટિક કલ્પનાને સિન્ટેમની રીતે વાંચવાનું સૂચવે છે. જે સિન્ટેમ બૉમ્બે સિનેમાની તેની પૂર્ણતામાં વ્યાખ્યાબદ્ધ થાય છે. 'એઝ ઇચ ફિલ્મ ઈસ ઈન વન સેન્સ અ 'સેગમેન્ટ' ઑવ અ મચ લાર્જર સોમિયોટિક કન્ટીન્યુઅમ.' મૂળ રમન્ડ બેલૂરે 'ગીગી' (૧૯૭૬) નામની ફિલ્મના કરેલા વિભાજન કે સેગમેન્ટેશનની યુક્તિના આધારે લેખક, 'બૈજુ બાવરા' (૧૯૫૨)નું, દરેક દશ્ય સાથે (તેમાં આવતા શોટ્સની ગણતરી) અને (સં)ગીતની માહિતી સહિત વિશ્લેષણ કરે છે. અહીં કદાચ તેઓ મેત્ઝના સેમિયોટિકના સિદ્ધાંત તરફ જોવાનું વલણ છતું કરીને સિનેમા-ભાષાના સમસ્યાપ્રદેશમાં પ્રવેશે છે. સિનેમાને ભાષા તરીકે જોવાનો વિચાર હવે વિવાદાસ્પદ રહ્યો છે. પરંતુ મિશ્ર મેત્ઝની થિયરીને વળગી ન રહેતાં એમાંથી બહાર પણ નીકળી જાય છે. 'બૈજુ બાવરા' ફિલ્મને તેઓ સોળ વિભાગોમાં વિભાજિત કરે છે. ૨૩ સુપ્રાસેગમેન્ટ્સ, ૩૧ સેગમેન્ટ્સ, અને લગભગ એક હજાર શૉટ્સ. ફિલ્મની સંપૂર્ણ પ્રિન્ટ લભ્ય નહીં હોવાથી થોડા શોટ્સ ઓછા હશે તેવું તેઓ કબૂલે છે. 'બૈજુ બાવરા'ની જેમ તેઓ 'અમર અકબર એન્થની' ફિલ્મનું પણ એ રીતે પૃથક્કરણ કરે છે. સિનેમાનું આ પ્રકારનું શિસ્તબદ્ધ વિશ્લેષણ આપણે ત્યાં ઝાઝું થયું નથી.

સેગમેન્ટેશનના આવા અભ્યાસ દ્વારા મિશ્ર 'રિસેપ્શન' અને 'રિપ્રેઝન્ટેશન'ના પ્રૉબ્લેમેટિકને રજૂ કરે છે. આ પ્રૉબ્લેમેટિકના બિલોરી કાચમાંથી તેઓ જનરંજક સિનેમા કઈ રીતે 'ડીઝાયર'ની ભાવના સર્જે છે તે પ્રક્રિયાને તપાસે છે. તેમના કહેવા મુજબ, રાજકપૂરની ફિલ્મો સામાજિક ન્યાય કરતાં 'ડીઝાયર' વિશે વધારે છે. અને 'અમર અકબર એન્થની ઇઝ અબાઉટ યુનિટી ઇન ડાયવર્સિટી વિથ ધાર્મિક ચોકલેટ કોટીંગ.' ડીઝાયરના ઉત્પાદન માટે ફેન્ઝીનો (સિનેતારકોના ચાહકોને લક્ષ્ય કરતાં – એમના માટેનાં મેગેઝીનો) પણ અગત્યનો ભાગ ભજવે છે. આ સંદર્ભમાં મિશ્ર કહે છે કે આ ફિલ્મ અન્ય પ્રકારના જ્ઞાનની રમત પણ રમે છે. આ જ્ઞાન લોકોને ફેનઝીનો દ્વારા સતત મળતું રહે છે. આ મુદ્દાની વિશેષ છણાવટ 'એક્ટર-એઝ-પેરેલલ ટેક્સ્ટ'ના અધ્યાયમાં થઈ છે. આ છણાવટ પણ 'અમર અકબર એન્થની'ના બુલંદ તારક અમિતાભ બચ્ચનની આસપાસની વિગત સાથે જ કરાઈ છે. પરંતુ આ ફિલ્મની હિરોઈન છે પરવીન બાબી, 'અ ગ્લેમરસ એક્ટર હૂમ ફેનઝીન્સ હેડ રોમેન્ટિકલી લિન્ક્ડ વિથ બચ્ચન.' એ રીતે જ્યારે લક્ષ્મી (શબાના આઝમી – અમરની પ્રેમિકા) અને સલમા (નીતુ સિંહ – અકબરની પ્રેમિકા) પ્રમાણમાં તટસ્થ શૉટ્સમાં રજુ થાય છે. અને નજીકના શારીરિક સંપર્કથી દૂર રહે છે. ત્યારે જેની (પરવીન બાબી) 'ઈઝ પ્રિઝન્ટેડ થ્રુ ફુલ ફ્રન્ટલ શૉટ્સ એન્ડ ક્લોઝ્ડ બોડી કોન્ટેક્ટ્સ વિથ બચ્ચન. ધેર ઇજ અ સિનિસ્ટર આઈડિયોલોજી એટ વર્ક હિયર ધેટ મૉર ઑર લેસ સેઝ ધેટ અ ક્રિશ્ચિયન ઇન્ડિયન ઇજ અ લેજિટિમેટ ઑબજેક્ટ ઑવ ડીઝાયર. ધ ડીઝાયર ઈઝ એન એન્ટાયર સિકવન્સ (I/X/૨૦b, શોટસ ૯૮૯-૧૦૭૦), હર લૉન્ગ લેગ્સ ઍન્ડ બ્લેક પેન્ટીઝ આર એકસપોઝ્ડ. સિન્સ ધ ફેન્ઝીન્સ હેડ મેઈડ મચ ઑવ બચ્ચન્સ રીઅલ ઓર ઇલ્યુઝરી રિલેશનશીપ વિથ પરવીન બાબી, ઍન્ડ હર સેક્સ્યુઆલિટી, ધ કન્સટ્રકશન ઓવ બાબી ઈન ધીસ મેનર સુપર ઇમ્પોઝીસ સ્પેક્ટોરિયલ ડીઝાયર ઓન ટૂ ધેટ ઑવ બચ્ચન્સ પ્રોફિલ્મિક ડીઝાયર ફોર બાબી'. (પૃ.૧૭૮) મિશ્રના કહેવા મુજબ એ રીતે દર્શક 'ડીઝાયર'ને અનુભવે છે અને તે મુદ્દો મહત્ત્વનો છે.

સેમિયોટિક્સ સિવાય સિનેમા (જનરંજક કે અન્ય) ને તપાસવા માટે મનોવિશ્લેષણ, સંઘટન, વિઘટન અને અન્ય રીતિવિજ્ઞાનોને યોજવામાં આવ્યા છે. બોલીવૂડ સિનેમાને ટેમ્પલ્સ ઑવ ડીઝાયર તરીકે ગણવા માટે મિશ્રની દલીલોમાં એક પ્રકારનું બાહુલ્ય છે જેમાં ભારતીય મિથકોનો પણ સમાવેશ થાય છે. અને વળી ભારતીય ડાયસ્પોરામાં આ 'ડીઝાયર' કઈ રીતે સર્જાય છે, ઘડાય છે, પ્રસાર પામે છે તેની વાત પણ મિશ્ર (બૉમ્બે સિનેમા એન્ડ ડાયાસ્પોરિક ડીઝાયરમાં ખૂબ રસપ્રદ રીતે કરે છે. પોતે આ ડાયાસ્પોરના ભાગરૂપે હોવાથી તેમના નિજી અનુભવોનો પણ આપણને લાભ મળે છે. બૉમ્બે સિનેમાનો અભ્યાસ, ભારતીય ડાયસ્પોરાના લોકો પર

તેની સાંસ્કૃતિક અસરના સંદર્ભમાં થાય તેવું તેઓ જરૂરી માને છે. ઓલધો મચ યંગર ધેન ધ અધર ટૂ ડાયાસ્પોરાઝ ઑવ કલર (ધ આફ્રિકન એન્ડ ધ ચાઈનીઝ), ધ ઇન્ડિયન ડાયાસ્પોરા ઇઝ વન ઑવ ધ ફાસ્ટેસ્ટ ગ્રોઈંગ ડાયાસ્પોરિક કમ્યુનિટીઝ ઈન ધ વર્લ્ડ. મિશ્રના ધારવા મુજબ વિશ્વના વિવિધ ભાગોમાં વસતા ભારતીયોની સંખ્યા એક કરોડ દસ લાખની હોવી જોઈએ. આ ભારતીયો બોલીવૂડ સિનેમા દ્વારા પોતાના માદરેવતન સાથે સંપર્કમાં રહે છે. પહેલાં વિડિયો અને હવે તો કેબલ અને ઇન્ટરનેટ પર પણ તેઓ ભારતીય ફિલ્મો જોઈ શકે છે. 'ધીસ સિનેમા – બોલીવૂડ ઓર બોમ્બે સિનેમા – બ્રિંગ્સ ધ ગ્લોબલ ઇનટૂ ધ લોકલ, પ્રેઝન્ટીંગ પીપલ ઈન મેઈન સ્ટ્રીટ, વાન્કુવર, એઝવેલ એઝ સાઉથોલ, લન્ડન, વિથ શેર્ડ 'સ્ટ્રક્ચર્સ ઑવ ફિલિંગ' ધેટ ઈન ટર્ન પ્રોડયુસ અ ટ્રાન્સનેશનલ સેન્સ ઑવ કોમ્યુનલ સોલિડારિટી.' મિશ્રના કહેવા મુજબ અહીં તેમને દૈનિકોના વાચન અને બોમ્બે સિનેમાના ઉપયોગમાં સામ્ય દેખાય છે. 'ધેર ઇઝ અ રિમાર્કેબલ પેરેલલ હિયર બિટવીન ધ વે ઈન વ્હીચ અ શેર્ડ સેન્સ ઓવ રિડિંગ ન્યૂઝપેપર્સ ડિફાઈન્સ બિલોન્ગીન્ગ ટૂ અ નેશન એન્ડ ધ વેઈસ વ્હીચ ધ કન્ઝમ્પશન ઑવ બૉમ્બે સિનેમા કન્સ્ટ્રક્ટસ એન ઈન્ડિયન ડાયાસ્પોર'.

મિશ્રની દલીલ મુજબ બોમ્બે સિનેમા 'ડાયાસ્પોરિક અધર'ને કદી રજૂ નથી કરતું પરંતુ તે પોતાના અને ડાયાસ્પોરાના ભારત દ્વારા થતાં (મિસ) રિડીંગ' ને રજૂ કરે છે. 'પાર્ટ ઑવ ધીસ 'મિસરિડીંગ' રિફ્લેક્ટસ એ સેન્ટર-પેરિફેરી અન્ડરસ્ટેન્ડીંગ ઓવ ધ હોમલેન્ડ-ડાયાસ્પોરા નેકસસ ઈન વ્હીચ ધ ડાયાસ્પોરા બિકમ્સ સાઈટ્સ ઑવ પરમિસિબલ (બટ કન્ટ્રોલ્ડ) ટ્રાન્સગ્રેશન્સ વ્હાઈલ ધ હોમલેન્ડ ઇઝ ધ ક્રુસીબલ ઑવ ટાઈમલેસ ધાર્મિક વર્ચ્યૂઝ'(પૃ.૨૬૭). અને આ મુદ્દાને સ્પષ્ટ કરવા માટે તેઓ 'જુર્મ' (૧૯૯૦) અને 'જુદાઈ' (૧૯૯૭)ના દાખલા, ટૂંકા વિશ્લેષણ સાથે આપે છે.

ડાયાસ્પોરા અને ભારતના સંદર્ભમાં 'દિલવાલે દુલ્હનિયા લે જાયેંગે' (૧૯૯૫)ની છણાવટ કરતાં મિશ્ર એક પ્રશ્ન કરે છે કે આ ફિલ્મમાં અમુક વિલક્ષણ પ્રકારના ડાયાસ્પોરિક સંદેશ છતાં ભારત અને ડાયાસ્પોરામાં તેની સફળતા વિષે સંગતિ કેમ રહી છે? વળી, આ સફળતા શું તેના સ્વરૂપની જીતમાં છે કે જે ડાયાસ્પોરિક ભિન્નતાની ઉપરવટ જઈને એક એવું કાલ્પનિક વિશ્વ સર્જે છે જે દેશમાં અને વિદેશમાં વસતા (ડાયાસ્પોરિક) ભારતીયોને સમાન રીતે સ્વીકાર્ય છે? 'ધીસ પોઇન્ટ સર્ટેઈનલી સર્ફેસિસ વ્હેન વી સી હાઉ ધ ફિલ્મ ફીડ્સ ધ ડાયાસ્પોરા વિથ ફિક્સ્ડ ઇન્ડિયન પ્રેક્ટિસિસ, એન્ડ એસ્પેશ્યલી ઇન્ડિયન પ્રેક્ટિસિસ્ ધેટ આર પ્રેડિકેટેડ અપોન વિમેન એઝ સેક્રિફિસિયલ વિક્ટિમ્સ.' અને સ્ત્રીઓની આવી પરિસ્થિતિના સંદર્ભમાં એક (હિંદુ) વ્રત છે – કડવાચોથ. કાર્તિક મહિનાના શુક્લ પક્ષમાં પરિણિત સ્ત્રીઓ ઉપવાસ કરે છે અને માટીનો ઘડો પૂજે છે. સાંપ્રત બૉમ્બે સિનેમામાં લગ્નવિધિ સિવાય, કડવાચોથ જેવા કર્મકાંડોને વધારે જગા અપાય છે. 'દિલવાલે દુલ્હનિયા લે જાયેંગે' ફિલ્મમાં લગ્નોત્સવનો પ્રસંગ વિડિયો કલીપની જેમ સમ્મિલિત કરાયો છે. ફિલ્મમાં સિમરણ પહેલીવાર કડવાચોથનો ઉપવાસ ગૌરવપૂર્વક કરે છે, રાજ નામનો તેનો પતિ પાછો ફરે છે ત્યાં સુધી. 'એઝ અ જેસ્ચર ટુ ધ ડાયોસ્પોરાઝ' પ્રિઝયુમ્ડ સોફિસ્ટીકેશન ઓન ફેમિનિસ્ટ ક્રિટિકલ થિયરી વી આર ટોલ્ડ ધેટ રાજ ટુ હેઝ ફાસ્ટેડ ઓલ ડે.' મિશ્ર યોગ્ય રીતે કહે છે તેમ 'દિલવાલે દુલ્હનિયા લે જાયેંગે' ડાયાસ્પોરાના સંદર્ભમાં પ્રતિક્રિયાવાદી આઈડિયોલોજીને પેશ કરે છે. કડવાચોથનું વ્રત મુખ્યત્વે પંજાબીઓમાં છે, પરંતુ મારું માનવું છે તેમ વિદેશમાં રહેતા ભારતીયો વધારે એનઆરઆઈ (નિયો-રિચ્યુઆલિસ્ટીક ઈન્ડિયન્સ) થતાં ગયાં છે અને તેની ઝલક બોલીવૂડ સિનેમામાં મળ્યા કરે છે.

'બોલીવૂડ સિનેમાઃ ટેમ્પલ્સ ઑવ ડીઝાયર' ભારતીય જનરંજક સિનેમા અને તેની જનતા (ડાયાસ્પોરિક ભારતીયો સહિત) પર થતી અસરને અને તેની પ્રક્રિયાને સમજવા માટે અગત્યનું પુસ્તક છે. અને તેના લેખક વિજય મિશ્ર ઘણી ગંભીર વાતોને તેમની સહજ શૈલીમાં સમજાવી શક્યા છે. તેમની દલીલોમાં પુનરાર્વતન નથી.

આવાં પુસ્તકો ગુજરાતી ભાષામાં લખાય એવી ઇચ્છા જરૂર થાય!

સ્વીકાર મિતાક્ષરી

સંકલન : પીયૂષ ઠક્કર

કવિતા

અજવાળું સૂરતનું – સં. નયન હ. દેસાઈ. સાહિત્યસંકુલ, સૂરત-૩, ૨૦૦૨, ડે. ૧૪૪. રૂ. ૧૧૦. સુરતના પ્રમોદ અહિરે, મહેસ દાવડકર, કિરણ ચૌહાણ અને ધ્વનિલ પારેખની ઉત્તમ જણાયેલી ગઝલોનો સંગ્રહ

આજ અંધાર ખુશબોભર્યો લાગતો – સં. વિનોદ જોશી. ગુજરાત સાહિત્ય અકાદમી, ૨૦૦૨ ડે. ૪૮, રૂ. ૫૦. પ્રહલાદ પારેખની કવિતામાંથી ચૂંટેલી કૃતિઓનો સંગ્રહ.

ચૂંટેલી કવિતા : દલપતરામ – સં. ચિમનલાલ ત્રિવેદી. ગુજરાત સાહિત્ય અકાદમી, ૨૦૦૨, ડે. ૨૦૦ રૂ. ૫૦.

તરુરાગ – નગીન મોદી. રચના પ્રકાશન, ૧૦-નવનિર્માણ સોસા. ટિમલિયાવાડ, નાનપરા, સૂરત-૧, ૨૦૦૨, ક્રા. ૩૨, રૂ. ૨૦. કાવ્યસંગ્રહ.

દીઠી અમે દ્વારામતી – સં. ઈશ્વર પરમાર. પ્રવીણ પુસ્તક ભંડાર, રાજકોટ, ૨૦૦૩, ડે. ૨૭૨, રૂ. ૧૬૦. દ્વારકાધીશ અને દ્વારકા-ક્ષેત્ર : ઓખામંડળ વિષયની કવિતાઓનો સંચય.

નશાત – મુકુંદ જોશી, લક્ષ્મી પુસ્તક ભંડાર, અમદાવાદ, ૨૦૦૩, ક્રા. ૧૩૦. રૂ. ૧૦૦.

પાંખડી – અહમદ 'ગુલ'. પ્ર. લેખક, પ્રાપ્તિસ્થાન : આર. આર. શેઠ. ૨૦૦૨, ક્રા. ૬૦. રૂ. ૪૦. ગઝલસંગ્રહ.

વારસો – સંકલન. અર્જુનસિંહ પારગી. ભાષા પબ્લિકેશન્સ, વડોદરા-૭, ડે. ૧૦૬ રૂ. ૧૨૫. પંચમહાલનાં આદિવાસી ગીતોનું સંકલન.

શાયદ – ખલીલ ધનતેજવી. વિશાલ પબ્લિકેશન્સ, મુંબઈ, ૨૦૦૦. ડે. ૧૨૮, રૂ. ૧૫૦. ઉર્દૂ-હિંદી ગઝલસંગ્રહ.

સહજતયા – હેમંત દેસાઈ. પ્ર. હરેશ તથાગત, ગોકુલ સંનિવાસ, ૧૧/પંચનાથ પ્લોટ, રાજકોટ - ૩૬૦૦૦૧. વિક્રેતા : પ્રવીણ પુસ્તક ભંડાર, રાજકોટ-૧. ૨૦૦૧. ડે.૧૦૦. રૂ. ૬૦. ગઝલસંગ્રહ.

સાદગી – ખલીલ ધનતેજવી. વિશાલ પબ્લિકેશન્સ, મુંબઈ, ૨૦૦૦. ડે. ૧૨૮. રૂ. ૧૫૦. ગઝલસંગ્રહ.

સાંજ ઢળી ગઈ – સં. નીતિન વડગામા. ગુજરાત સાહિત્ય અકાદમી, ૨૦૦૨, ડે. ૫૧, રૂ. ૩૫. શ્યામ સાધુની ૫૧ ગઝલોનો સંપાદિત સંગ્રહ.

વાર્તા

Khemi and other stories - R. V. Pathak 'Dwiref' Trans. By Anila Dalal. ગુજરાત સાહિત્ય અકાદમી, ૨૦૦૨, ડે. ૧૩૯, રૂ. ૯૫. દ્વિરેફની ચૂંટેલી વાર્તાઓનો અનુવાદ.

ચોકટનો ગુલામ – હરબન્સ પટેલ 'તન્હા'. પાર્શ્વ પબ્લિકેશન, ૨૦૦૨, ડે. ૧૦૦. રૂ. ૪૫. લઘુકથાસંગ્રહ.

દેશવિદેશ – અનુ. રવીન્દ્ર પારેખ. સાહિત્ય સંકુલ, સુરત-૩, ૨૦૦૨. ક્રા. ૧૨૮. રૂ. ૭૫. દસ અનૂદિત વાર્તાઓ.

પર્યાય – રવીન્દ્ર પારેખ. સાહિત્ય સંકુલ, સુરત, ૨૦૦૨, ક્રા. ૧૯૨, રૂ. ૯૦. વાર્તાસંગ્રહ.

પળના પલાખાં – ચંદ્રહાસ ત્રિવેદી. ગૂર્જર ગ્રંથરત્ન કાર્યાલય, અમદાવાદ. ૨૦૦૨, ક્રા. ૧૯૦, રૂ. ૮૦. વાર્તાસંગ્રહ.

ફણીશ્વરનાથ રેણુની શ્રેષ્ઠ વાર્તાઓ – સં. ભરત યાયાવર અનુ. હસુ યાજ્ઞિક. નેશનલ બુક ટ્રસ્ટ, ઇન્ડિયા, ૨૦૦૨, ડે. ૨૬૮, રૂ. ૮૦.

મંડોળ – સુરમલ વહોનિયા. પ્ર. લેખક, વિક્રેતા. : ભાષા પબ્લિકેશન્સ, વડોદરા. ૨૦૦૨, ડે. ૬૮ રૂ. ૯૦. દીર્ઘવાર્તા.

નવલકથા

તોફાન – નાનુભાઈ નાયક. સાહિત્ય સંકુલ, સુરત-૩, બીજી આવૃત્તિ ૨૦૦૨, ક્રા. ૨૭૨, રૂ. ૧૨૦.

મય્યઝી નદીને કાંઠે – એમ. મુકુન્દન્, અનુ. કમલ જસાપરા. નેશનલ બુક ટ્રસ્ટ, ઇન્ડિયા, ૨૦૦૨, ડે. ૨૭૮, રૂ. ૮૫.

મુંદ્રા અને કુલીન અથવા અઢારમી સદીનું હિંદુસ્તાન : જેહાંગીર શાહ અરદેસર તાલેયારખાં સં. મધુસૂદન પારેખ. ગુજરાત સાહિત્ય અકાદમી, ૨૦૦૨, ડે. ૨૪૦. રૂ. ૯૦. ૧૮૮૪માં પ્રકાશિત નવલકથાનું પુનર્મુદ્રણ.

નાટક

ચાલો, નાટક ભજવીએ વાંકુચૂંકુ, વાંકુચૂંકુ, વાંકુ એટલે ઑપરેશન વિજય – વિજય સેવક સાહિત્ય સંકુલ, સૂરત, ૨૦૦૨, ક. ૮૮. રૂ. ૪૫. ત્રિઅંકી નાટક.

સમગ્ર નાટ્યકૃતિઓ ચંદ્રવદન મહેતા(ખંડ : ૧) સંકલન : ભોળાભાઈ પટેલ, કુમારપાળ દેસાઈ, અરુણ શ્રોફ. ગુજરાત સાહિત્ય અકાદમી, ૨૦૦૨, બીજી સંવર્ધિત આ. ડે. ૫૯૮, ર. ૨૫૦. આ ખંડમાં સામાજિક, પૌરાણિક અને ચરિત્રાત્મક એકાંકીઓનો સમાવેશ કરવામાં આવ્યો છે.

હું, તમારો હું છું – રવીન્દ્ર પારેખ. સાહિત્ય સંકુલ, સુરત, ૨૦૦૨, ક્રા. ૧૫૨, રૂ. ૮૦. એકાંકીસંગ્રહ.

નિબંધ

વાણીને તીર... મૌનની કુટિર – સુરેશ દલાલ. ઇમેજ, ૨૦૦૨, ડે. ૧૩૬, રૂ. ૮૦. નિબંધસંગ્રહ – મારી બારીએથી શ્રેણીનું ૨૧મું પુસ્તક.

હાસ્યપરિષદમાં જતાં – રવીન્દ્ર પારેખ. સાહિત્યસંકુલ, સૂરત -૩, ૨૦૦૨, ક્રા. ૧૪૪. રૂ. ૭૫. હાસ્યનિબંધો.

ચરિત્ર

પુરુષોત્તમ ગણેશ માવળંકર સ્મૃતિગ્રંથ – સંકલન : વસંતભાઇ મહેતા વગેરે. સન્નિષ્ઠ પ્રકાશન, અમદાવાદ - ૬, ૨૦૦૨, ડે. ૩૨૫. રૂ. ૧૫૦.

વ્યક્તિવિશેષ શ્રેણી : ઇસ્મત ચુગતાઈ – તરુ કજારિયા જયમલ્લ પરમાર – નરોત્તમ પલાણ, રાવજી પટેલ. – મણિલાલ પટેલ. સં. પ્રફુલ્લ રાવલ. કૃતિ ટ્રસ્ટ, વીરમગામ -૩૮૨૧૫૦, ૨૦૦૨, પ્રત્યેકનાં પૃ. ક્રા. ૩૨, રૂ. ૧૬

પ્રતીતિ અને પ્રતિબિંબ – આર. એલ. સંઘવી. વિદ્યાવિકાસ ટ્રસ્ટ, અમદાવાદ. - ૯ ૨૦૦૨, ડે. ૧૨૦. કિંમત લખી નથી. આત્મકથા

પ્રવાસ

હિમાલયની પદયાત્રા. – મુનિ જંબૂવિજય. શ્રી સીમંધરસ્વામિ વિશ વિહરમાન જિન ટ્રસ્ટ કીર્તિધામ, મુ. પીપરલા, તા. શિહોર, જિ. ભાવનગર, ૨૦૦૧, ક્રા. ૧૧૬, રૂ. અમૂલ્ય.

હિમાલયના ખોળે – પ્રવીણ દરજી. ગૂર્જર ગ્રંથરત્ન કાર્યાલય અમદાવાદ-૧, ૨૦૦૧, ક્રા. ૧૭૨, રૂ. ૭૦. પ્રવાસનિબંધો.

વિવેચન

અસ્યા : સર્ગવિધૌ.. – સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર. ગુજરાતી વિભાગ, મુંબઈ યુનિ. મુંબઈ અને સંવાદ પ્રકાશન, વડોદરા, ૨૦૦૨, ડે. ૧૪૩, રૂ. ૧૦૦. ઠક્કર વસનજી વ્યાખ્યાનો.

આપણું વિવેચનસાહિત્ય – હીરા ક. મહેતા. ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ, અમદાવાદ - ૯, બીજી આવૃત્તિ: ૨૦૦૨, ડે. ૨૨૩, રૂ.૧૦૦. સંશોધન-અભ્યાસગ્રંથ.

કાલેલકર અધ્યયનગ્રંથ - સં. ઉમાશંકર જોશી, અનંતરાય રાવળ, પાંડુરંગ દેશપાંડે. (સંવર્ધિત આવૃત્તિના સંપાદકો) : **ચિમનલાલ ત્રિવેદી, ભોળાભાઈ પટેલ, ચિનુભાઈ નાયક.** પ્ર. આચાર્ય કાકાસાહેબ કાલેલકર ગ્રંથાવલિ પ્રકાશન સમિતિ. વિક્રેતા : ગૂર્જર એજન્સિઝ, અમદાવાદ (બી.આ.) ૨૦૦૩. ડે. ૫૦૪, રૂ. ૩૦૦. ૧૯૬૧માં પ્રકાશિત આવૃત્તિનું, થોડાક લેખોના ઉમેરણ સાથેનું પ્રકાશન.

કાવ્યમૈત્રી – સુરેશ દલાલ. ઇમેજ, ૨૦૦૨, ડે. ૧૧૪, રૂ. ૭૦. કાવ્યઆસ્વાદો.

કાવ્યસમ્માન – હેમંત દેસાઈ. પ્ર. લેખક, વિક્રેતા. ગૂર્જર એજન્સિઝ, અમદાવાદ -૧, ૨૦૦૧, ડે. ૧૮૪, રૂ. ૧૦૦. વિવેચનસંગ્રહ.

બીજમાં વૃક્ષ તું. – કવિન શાહ. પ્ર. લેખક. ૩/૧, માણેકશા, અષ્ટમંગલ એપાર્ટમેન્ટ, બીલીમોરા-૩૯૬૩૨૧, ૨૦૦૩, ડે. ૧૭૧. રૂ. ૭૫. જૈનસાહિત્યના સંશોધનલેખોનો સંચય

More Happenings : Gujarati Theatre Today (૧૯૯૦-૧૯૯૯) by. S. D. Desai. ગુજરાતી સાહિત્ય અકાદમી, ૨૦૦૨, ૫ડે. ૨૮૨, રૂ. ૧૨૫. નાટકો-થિયેટર વિશેના લેખો.

લોકગીત : તત્ત્વ અને તંત્ર. – સં. બળવંત જાની. ગુજરાત સાહિત્ય અકાદમી, ૨૦૦૨, ડે. ૨૪૩, રૂ. ૧૧૫, વિવેચનસંગ્રહ.

'લોકગુર્જરી' અંક : સોળ – સં. બળવંત જાની. ગુજરાત સાહિત્ય અકાદમી, ૨૦૦૨, ડે. ૨૪૯, રૂ. ૧૧૫. લોકસાહિત્યવિષયક લેખોને સમાવતો સોળમો સળંગ અંક.

સ વીક્ષતે – માય ડિયર જયુ. પ્ર. લેખક. વિક્રેતા પાર્શ્વ પબ્લિકેશન, ૨૦૦૧, ડે. ૧૨૪, રૂ. ૧૦૦. વિવેચનસંગ્રહ.

હદપારના હંસ અને આલ્બેટ્રોસ – ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળા. ગુજરાત સાહિત્ય અકાદમી, પુનઃપ્રકાશન, ૨૦૦૨, ડે. ૧૪૦ રૂ. ૬૦. ફ્રેંચ પ્રતીકવાદની કવિતા અને વિવેચનનો સંચયગ્રંથ.

અન્ય

આનંદશંકર ધ્રુવ શ્રેણી-૫. ઇતિહાસ – સમાજવિચાર તથા અન્ય – સં. યશવંત શુક્લ., ધીરુ પરીખ, વિનોદ અધ્વર્યુ. ગુજરાત સાહિત્ય અકાદમી, ડે. ૪૬૮, રૂ. ૧૬૫, લેખ-સંચય.

ધર્મદર્શન – પ્રા. મૂકેશ કોન્ટ્રાક્ટર. સાહિત્યસંકુલ, સુરત-૩ ૨૦૦૨, ક્રા. ૧૮૧, રૂ. ૫૦. વિવિધ ધર્મોનું દર્શન કરાવતી પ્રેરક ધર્મકથાઓ.

પરિચય પુસ્તિકા : કોલેસ્ટેરોલ વધવાની સમસ્યા – ડૉ. કેતન ઝવેરી. મંટોની વાર્તાસૃષ્ટિ – શરીફા વીજળીવાળા. દુર્ગા ભાગવત – જયા મહેતા. આકાશદર્શન – ડૉ. સુશ્રુત પટેલ. દાઝેલાંની સારવાર – ડૉ. પ્રજ્ઞા પૈ. પ્રેસ કાઉન્સિલ ઑફ ઇન્ડિયા – સંતોષકુમાર તેવારી. વસ્તી ગણતરી : ૨૦૦૧ – જિતેન્દ્ર અંતાણી. મકાનની મરામત અને જાળવણી – નિરંજન મહેતા. ચાર્લી ચેપ્લિન – અમૃત ગંગર. પરિચય ટ્રસ્ટ,મુંબઈ, ૨૦૦૩. પ્રત્યેકનાં પૃ. ક્રા. ૩૨, પ્રત્યેકના રૂ. ૬.

પુરુષાર્થીઓના પ્રેરણાપ્રસંગ – મોતીભાઈ મ. પટેલ.

અક્ષરભારતી, ભૂજ-૧, ૨૦૦૨, ક્રા. ૧૧૦, રૂ. ૪૫. પ્રેરક લખાણોનો સંગ્રહ.

પ્રભાતનો કલરવ – સંજીવ શાહ. ઓએસિસ નવમાનવ મિશન, અમદાવાદ-૭, ૨૦૦૧, ક્રા. ૨૫૦, રૂ. ૭૦. નવેસરથી ચારિત્ર્ય-ઘડતર તરફ પ્રેરતી વિચારકણિકાઓ સંકલન.

પ્રિય ભાયાણીસાહેબ (કેટલાક પત્રો, ૧૯૭૮ – ૨૦૦૦) – હરિવલ્લભ ભાયાણી/પ્રબોધ પરીખ. ઇમેજ, મુંબઈ-અમદાવાદ-૨૦૦૨, ડે. ૧૩૭. રૂ. ૧૫૦.

મહાન હૃદયોનો મૌન ઘુઘવાટ – સંજીવ શાહ. ઓએસિસ નવમાનવ, અમદાવાદ-૭, દ્વિતીય આવૃત્તિ : ૨૦૦૦ ક્રા. ૧૭૮,રૂ. ૬૦. નવસેરથી ચારિત્ર્ય-ઘડતર તરફ પ્રેરતા વિચાર મૌક્તિકોનું સંકલન.

મુસ્લિમ માનસ – મહેબૂબ દેસાઈ, સેન્ટર ફોર સોશિયલ સ્ટડિઝ : સુરત ૨૦૦૩, ડે. ૪૭, રૂ. ૪૦. મુસ્લિમ માનસનું ગઠન તથા તેનાં પરિચાલક બળો વિશેનું પુસ્તક.

મુસ્લિમ સમાજ : વ્યથા અને વિચાર – મહેબૂત દેસાઈ. ગૂર્જર ગ્રંથરત્ન કાર્યાલય, અમદાવાદ -૧, ૨૦૦૩, ક્રા. ૧૧૬, રૂ. ૫૦. લેખસંગ્રહ.

રવીન્દ્રસંચય - સં. અનિલા દલાલ, ભોળાભાઈ પટેલ, ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ, અમદાવાદ, ૨૦૦૩, ડે. ૫૭૦, રૂ. ૨૪૦. રવીન્દ્રનાથની ગુજરાતીમાં અનૂદિત સમગ્ર સર્જન સૃષ્ટિમાંથી સંપાદિત કૃતિઓ.

વાચનવિશેષ : ૨૦૦૧ –સં. ડંકેશ ઓઝા. ગુજરાત સાહિત્ય અકાદમી, ૨૦૦૨, ડે. ૨૮૦, રૂ. ૧૧૫, ગુજરાતી સામયિકોમાં વર્ષ ૨૦૦૧માં લખાણોમાંથી ચૂંટેલાં લખાણોનું સંપાદન.

સંઘર્ષનાં વર્ષો (ચૂંટેલાં વક્તવ્યો) – જવાહરલાલ નહેરુ સંકલન – અર્જુન દેવ. અનુ. યાસીન દલાલ. નેશનલ બુક ટ્રસ્ટ, ઇન્ડિયા, ૨૦૦૨, ડે. ૨૫૮, રૂ. ૭૦.

સેતુબંધ – સં. વિજયશીલચંદ્રસૂરિ. પ્ર. કલિકાલસર્વજ્ઞ શ્રી હેમચંદ્રાચાર્ય નવમ જન્મશતાબ્દિ સ્મૃતિ સંસ્કાર શિક્ષણ નિધિ અમદાવાદ. વિક્રેતા : નવભારત સાહિત્ય મંદિર, ૨૦૦૨, ડે. ૨૯૨, રૂ. ૧૦૦.

[Dr.] Harivallabh Bhayani A man of Letters Edi. : Mahesh Dave, Ramesh Oza ઇમેજ, ૨૦૦૨, ડે. ૧૧૧, રૂ. ૮૦. ભાયાણીસાહેબના ચૂંટેલા પત્રોનું સંકલન.

Kanan Chan in Japan.. – Kanan Dhru ઇમેજ, ૨૦૦૨, ક્રા. ૧૨૨, રૂ. ૭૫. US $ ૩. પ્રવાસની નોંધો.

આ અંકના લેખકો

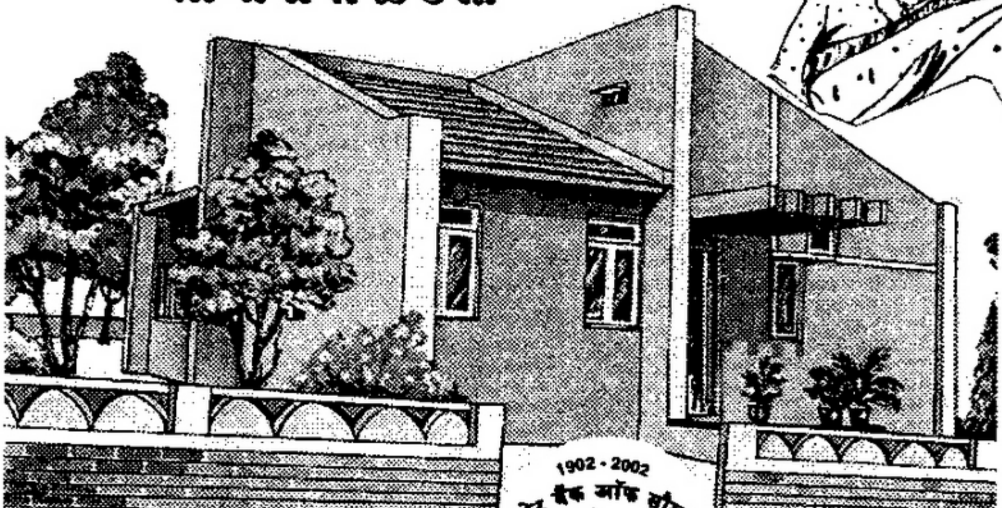
પિનાકિની પંડ્યા	: ડી-૮૫, યુનિ. સ્ટાફ કોલોની, વલ્લભવિદ્યાનગર ૩૮૮૧૨૦
ભરત મહેતા	: એસ. જે. હોલ, યુનિવર્સિટી પોલિટેકનીક કેમ્પસ, વડોદરા - ૩૯૦ ૦૦૨
મોહંમદઇસ્હાક શેખ	: જાંબુચોરા, પઠાણવાડા, પ્રાંતીજ - ૩૮૩૨૦૫
જયેશ ભોગાયતા	: એ-૯, પાર્થ પાર્ક, રાણેશ્વર મંદિર પાછળ, વાસણા રોડ, વડોદરા ૩૯૦૦૧૨
મહેબૂબ દેસાઈ	: ૪૦૫/એ/૧/બી, પ્રભુદાસ તળાવ, ભાવનગર - ૩૬૪૦૦૧
નરોત્તમ પલાણ	: ૩, વાડી પ્લોટ, પોરબંદર - ૩૬૦૫૭૫
શરીફા વીજળીવાળા	: વિદ્યાર્થિની છાત્રાલય, એમ. ટી. બી. કોલેજ, અઠવા લાઈન્સ, સુરત - ૩૯૫ ૦૦૧.
અમૃત ગંગર	: ઈ-૫૦૪, પંચશીલ ગાર્ડન્સ, મહાવીરનગર, દહાણુકર વાડી, કાંદીવલી (પ.) મુંબઈ - ૪૦૦૦૬૭

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
- માત્ર 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.

॥ સહુને માટે પુસ્તકો, પુસ્તકો માટે સહુ ॥

વૈવિધ્યપૂર્ણ, શ્રેષ્ઠ અને કિંમતમાં સસ્તાં નેશનલ બુક ટ્રસ્ટનાં પુસ્તકો વસાવો

વિભિન્ન ભારતીય ભાષાઓની નવલકથા-નવલિકાઓ, દેશ-વિદેશનું લોક-સાહિત્ય, બાળ-સાહિત્ય, મહાન પ્રતિભાઓનાં જીવનચરિત્ર, જ્ઞાન-વિજ્ઞાન અનેકવિધ વિષયો તેમજ નવસાક્ષરો માટે ઉપયોગી વાચનસામગ્રીનો ખજાનો

કેટલાંક નવાં તેમજ મહત્ત્વપૂર્ણ પ્રકાશનો

જ્યોતીન્દ્ર દવેની પ્રતિનિધિ હાસ્ય-રચનાઓ પૃ. ૧૬૦, રૂ. ૫૦.૦૦
સંપા. વિનોદ ભટ્ટ
ગુજરાતીમાં હાસ્યના પર્યાયરૂપ લેખકની ઉત્તમ રચનાઓનું સંકલન

પંજાબની લોકકથા પૃ. ૧૦૮ રૂ. ૩૫.૦૦
સંપા. હરિભજન સિંહ અનુ. ગીતાંજલિ પરીખ હીર-રાંઝા જેવી પંજાબની લોકપ્રિય લોકકથાઓનું નવી શૈલીમાં વર્ણન.

મિત્રો મરજાની પૃ. ૬૮ રૂ. ૨૦.૦૦
કૃષ્ણા સોબતી અનુ. : વર્ષા અડાલજા હિન્દી રંગમંચ સુધી પહોંચેલી અને અત્યાધિક ચર્ચિત થયેલી કથાકૃતિ

ગુજરાતી થિયેટરનો ઇતિહાસ પૃ. ૧૭૫ રૂ. ૪૯.૦૦
હસમુખ બારાડી ગુજરાતી થિયેટરની તવારીખનું નવા દૃષ્ટિકોણથી વિશ્લેષણ કરતો ગ્રંથ

પરંપરાગત ભારતીય નાટ્યરંગ પૃ. ૨૧૪ રૂ. ૭૫.૦૦
કપિલા વાત્સ્યાયન અનુ. : પ્રકૃતિ કશ્યપ,
ભારતની નાટ્યપરંપરાના કેટલાક પ્રકારોના અધ્યયનનું સંકલન.

ગુજરાતી લોકવિદ્યા પૃ. ૧૫૦ રૂ. ૭૦.૦૦
હસુ યાજ્ઞિક
ગુજરાતી લોક-સંસ્કૃતિ વિશે સંશોધન-સંપાદનો સાથે પરિચય.

સર્જનશીલ જીવન અને શિક્ષણ પૃ. ૨૬૪ રૂ. ૭૦.૦૦
અનુ. પ્રો. નરેશ વેદ મહાન શિક્ષણશાસ્ત્રી ત્સુનેસાબુરો માકીગુચીનાં વિચારો અને ભલામણો.

શિરદર્દ પૃ. ૯૦ રૂ. ૩૫.૦૦
એમ. સી. માહેશ્વરી અનુ. : રઇશ મનીઆર શિરદર્દ અને તેના ઉપચાર વિશે સરળ ભાષામાં માહિતી આપતું પુસ્તક.

તોત્તો-ચાન પૃ. ૧૯૦ રૂ. ૬૦.૦૦
તેત્સુકો કુરોયાનાગી અનુ. રમણ સોની જાપાનની વિખ્યાત ટી. વી. કલાકારના વિશિષ્ટ શાળાજીવનના અનુભવોની કથા.

કબીર પૃ. ૮૮ રૂ. ૨૫.૦૦
ડૉ. પારસનાથ તિવારી અનુ. રઘુવીર ચૌધરી, સંત કબીરના જીવન વિશે સાથે તેમનાં પદ, રમૈની, સાખીઓ સહિત વર્ણન.

મહાત્મા ગાંધીના વિચારો પૃ. ૫૫૦ રૂ. ૧૧૫.૦૦
સંપા. આર. કે પ્રભુ, યૂ. આર. રાવ,
મહાત્મા ગાંધીના ચિંતન અને દર્શનનો ઉત્કૃષ્ટ સાર પ્રસ્તુત કરતો ગ્રંથ.

સૂરજ અને શશી પૃ. ૧૬ રૂ. ૧૩.૦૦
વર્ષા દાસ ચિત્રકાર : જગદીશ જોષી દિન-રાત, સૂરજ-ચંદ્ર, ઊંઘ ને પવન વિશે બાળકો માટે સચિત્ર રૂપકકથા.

સ્વાતંત્ર્ય-સંગ્રામનાં ગીતો
સંપા. : મહેન્દ્ર મેઘાણી સ્વરાજની લડતમાં ગવાયેલાં, ચૂંટેલાં દેશભક્તિનાં ગીતોનું સંકલન.

નેશનલ બુક ટ્રસ્ટ પુસ્તક-ક્લબના સભ્ય બનો, વળતરથી પુસ્તકો મેળવો.

: વધુ માહિતી માટે સંપર્ક સાધો :

મુખ્ય કાર્યાલય :
નેશનલ બુક ટ્રસ્ટ, ઇન્ડિયા
એ-૫, ગ્રીન પાર્ક
નવી દિલ્હી - ૧૧૦૦૧૬
ફોન : ૬૫૬૪૦૨૦, ૬૫૬૪૫૪૦
ફેક્સ : ૦૧૧-૬૮૫૧૭૯૫
ઇ-મેઈલ : nbtindia@ndb.vsnl.in

પશ્ચિમ ક્ષેત્રીય કાર્યાલય
ક્ષત્રિય પ્રબંધક
નેશનલ બુક ટ્રસ્ટ, ઇન્ડિયા
મ્યુનિસિપલ ઉર્દૂ પ્રા. સ્કૂલ
બાબુલા ટૅંક ક્રૉસ લેન,
મુંબઈ - ૪૦૦ ૦૦૯
ટેલિફેક્સ : ૦૨૨-૩૭૨૦૪૪૨

નેશનલ બુક ટ્રસ્ટ, ઇન્ડિયા
વેબસાઈટ : www.nbtindia.com

ગુર્જરી ગઝલો વિનાની પાંગળી ફિક્કી હજો ના
લો લખી લો માલમિલકત આપણા અગિયાર દરિયા.
મનહર મોદી

સ્થાન-સમર્પણ
એક શુભેચ્છક

PRATAKSHA Periodical Registration No. R.N.I., New Delhi, 54997/94

ખરું જોતાં, ઉચ્ચ કલાકૃતિઓ – પછી તે સંગીતના રાગો હોય, શિલ્પની મૂર્તિઓ હોય, સ્થાપત્યના પ્રાસાદો હોય, સામાજિક તહેવારો અને ઉત્સવો હોય, નાનાં કે મોટાં કાવ્યો હોય કે સાહિત્યની અનેકવિધ કૃતિઓ હોય, એ બધી જીવતી વસ્તુઓ છે. ઐતિહાસિક પુરુષોનો જેમ આપણે વિચાર કરીએ છીએ, અને સમાજમાં એમનું સ્થાન કયું એ નક્કી કરીએ છીએ, અને એમના પ્રત્યે કૌતુક, આદર, ભક્તિ, તિરસ્કાર, ઉપેક્ષા કે જુગુપ્સા કેળવીએ છીએ, તેમ જ કલાકૃતિઓ પ્રત્યે પણ એમના જીવંતપણાને કારણે થયા વગર રહેવાનું નથી – રહેતું નથી. • જો મારે શ્રાદ્ધ કે બ્રહ્મયજ્ઞ કરવો હોય, તો હું કેવળ સેનાપતિઓ, તત્ત્વવિવેચકો, ઋષિઓ, કવિઓ, સુધારકો અને સંતોનું જ તર્પણ કરવા નહિ બેસું, પણ પોતાના વ્યક્તિત્વથી મારું અને મારા સમાજનું વ્યક્તિત્વ ઘડનાર સાહિત્યકૃતિઓનું પણ હું અવશ્ય તર્પણ કરું. મારા પૂર્વજોએ પહાડો, નદીઓ, વૃક્ષો, પશુપક્ષીઓ અને આકાશની જ્યોતિઓ તેમ જ વાદળાંઓનું પણ તર્પણ નથી કરેલું? સાહિત્યકૃતિઓને પણ જો હું પૂજ્ય પિતરોને સ્થાને કલ્પું તો એમાં હું કશું અજુગતું નથી કરતો.

કાકા કાલેલકર

['*જીવનભારતી*' માંથી]