ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ • ક. લા. સ્વાધ્યાય મંદિર

પરબ

તંત્રી
ભોળાભાઈ પટેલ

સંપાદક
રમેશ ર. દવે

અવલોકન વિશેષાંક

વર્ષ : ૩૮ ડિસેમ્બર ૧૯૯૭ અંક : ૧૨

ISSNO250-9747

પરબ

પરબ દર માસની દસમી તારીખે પ્રસિદ્ધ થાય છે

પરિષદના સભ્યનુ વાર્ષિક લવાજમ **પરબ** સાથે રૂ 100/ (સસ્થાઓ માટે રૂ 150/) છે વર્ષમા ગમે ત્યારે સભ્ય થઈ શકાય છે, પરતુ અધવચ્ચે વાર્ષિક સભ્ય થનારનુ લવાજમ ડિસેમ્બર અતે પૂરુ થયેલુ ગણાશે આજીવન સભ્ય-ફી રૂ 1000/- (વિદેશમા પા. 70/- અથવા ડૉ. 120/-) છે, સસ્થા માટે રૂ 1500/ છે જેમને માત્ર પરબ જ મેળવવુ હોય તેમને માટે વાર્ષિક લવાજમ રૂ. 80/- છે રકમ મ ઓ. યા ડ્રાફ્ટથી મોકલવા વિનતી

છૂટક કિં. રૂ. 20/-

*

પત્રવ્યવહારનુ સરનામુ

ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ
(પ્રકાશન વિભાગ)
ગોવર્ધનભવન, આશ્રમમાર્ગ, 'ટાઇમ્સ' પાછળ નદીકિનારે, પો બો 4060, અમદાવાદ 380009 ◻ ફોન 6587947

*

અસ્વીકૃત કૃતિ પરત મેળવવા ટપાલટિકિટો ચોડેલું ના નામ-સરનામાવાળુ ીડિય મોકલવુ જરૂરી છે

અનુક્રમ

વર્ષ 38 અંક 12 1997 ડિસેમ્બર

'परव'नो अवलोकन विशेषांक	1	ભોળાભાઈ પટે
'કાચા સૂતરને તાંતણે'	2	રવીન્દ્ર ઠાકોર
'ગુજરાતી કવિતાચયન : ૧૯૯૫'	5	સ રમણ સોની
'ગુજરાતી કવિતાચયન : ૧૯૯૬'	12	સ નરોત્તમ પ
'ગુજરાતી નવલિકાચયન : ૧૯૯૪-૧૯૯૫'	15	સં વીનેશ અત
'ગુજરાતી નવલિકાચયન : ૧૯૯૬'	38	સ. કિરીટ દૂધાત
'તીડ'	51	રાધેશ્યામ શર્મા
'દ્વીપકલ્પ'	53	તૃપિત પારેખ
'ધૂન્ધભરી ખીણ'	56	પારુલ રાઠોડ
'પ્રા કથન'	60	ઉત્પલ ભાયાણી
'મસ્ત બાલ : કવિજીવન'	64	જયન્ત પંડ્યા
'યુગસભા'	67	વિજય શાસ્ત્રી
'રાઈનો દર્પણરાય'	70	રવીન્દ્ર પારેખ
'સ્વાધ્યાયલોક-૧'	74	શિરીષ પચાલ
'સ્વાધ્યાયલોક-૨'	79	સજય ભાવે
'સ્વાધ્યાયલોક-૩'	83	દિગીશ મહેતા
'સ્વાધ્યાયલોક-૪'	85	કિરીટ દૂધાત
'સ્વાધ્યાયલોક-૫'	89	રમણ સોની
'સ્વાધ્યાયલોક-૭'	94	જયત ગાડીત
'સ્વાધ્યાયલોક-૮'	98	જયન્ત પડ્યા
'છદોલય'	100	લાભશકર ઠાકર
પત્રચર્ચા	112	નરોત્તમ પલાણ
		ભરત ઉપાધ્યાય
		અજય કે ત્રિવેદ
પરિષદવૃત્ત	113	
સાહિત્યવૃત્ત	116	
આ અંકના લેખકો	116	

શ્રી 'પરબ' સંવર્ધક:
શ્રી અબાલાલ હરજીવનદાસ પટેલ પબ્લિક ચેરિટેબલ ટ્રસ્ટ, શેરથા

ાલિક ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ વતી મુદ્રક અને પ્રકાશક માધવ રામાનુજ (મત્રી), ોવર્ધનભવન, આશ્રમમાર્ગ, 'ટાઇમ્સ' પાછળ નદીકિનારે, અમદાવાદ 380 009 મુદ્રણસ્થાન શારદા જુમ્મા મસ્જિદ સામે, ગાધીમાર્ગ, અમદાવાદ 380 001 ફોન 5359866

'પરબ'નો અવલોકન વિશેષાંક

'પરબ'નો આ અંક અવલોકન વિશેષાંક રૂપે રજૂ કરતાં આનંદ થાય છે. ૧૯૬૩માં 'સંસ્કૃતિ'નો ૨૦૦મો અંક વિવેચન વિશેષાંક રૂપે પ્રકટ કરતાં તંત્રી ઉમાશંકર જોશીએ એ વિશેષાંકનું સ્વરૂપ સમજાવતાં છેલ્લે જતાં એવા મતલબનું લખેલું કે 'આ અંકમાં અવલોકન તો ઇન મીન ને તીન છે.' એમને તો આખો અંક પુસ્તકોનાં અવલોકનોનો થાય એવી ઇચ્છા વ્યક્ત કરી હતી. પછી તો આપણે ત્યાં માત્ર અવલોકનનું સામયિક 'ગ્રંથ' પ્રકટ્યું અને વર્ષો સુધી ઉત્તમ રીતે ચાલ્યું. અત્યારે ત્રૈમાસિક 'પ્રત્યક્ષ' એ કઠણ કામ કરી રહ્યું છે. કોઈપણ સાહિત્યિક સામયિકમાં અવલોકનો અનિવાર્ય અંગ રૂપે આવે છે. સર્જાતા સાહિત્યનો એ રીતે વાચકોને પરિચય થતો રહે, એ સાથે એ સાહિત્યનું યોગ્ય મૂલ્યાંકન પણ મળે, તે એ અવલોકનોનો હેતુ હોય છે. 'પરબ'માં એ રીતે અવલોકનો અપાતાં રહ્યાં છે. પરંતુ આ અવલોકન વિશેષાંકનું આયોજન એક રીતે જોતાં અકસ્મિક રૂપે થઈ ગયું.

નિરંજન ભગતને આપણે સૌ ઉમાશંકર-સુન્દરમ્‌ની કવિ-પેઢી પછીના એક મહત્ત્વપૂર્ણ કવિ તરીકે જાણીએ છીએ. એમની સમગ્ર કવિતા 'છંદોલય'(બૃહત્‌)માં આપણને ઉપલબ્ધ છે. પરંતુ પોતાની સુદીર્ઘ સાહિત્યિક કારકિર્દી દરમ્યાન નિરંજન ભગત ગુજરાતી સાહિત્ય વિષે, અંગ્રેજી ભાષાના સાહિત્ય વિશે અને અન્ય યુરોપ-અમેરિકાના સાહિત્ય વિષે સતત વાર્તાલાપો આપતા રહ્યા છે અને એ વિષે લખતા રહ્યા હતા. એ બધાં લખાણો-વિભિન્ન સામયિકોમાં છપાઈને વિખરાયેલાં પડ્યાં હતાં. એ વિવેચનાત્મક લખાણો 'સ્વાધ્યાયલોક' નામથી એક સાથે આઠ એકરૂપ(યુનિફોર્મ) ગ્રંથોમાં ગૂર્જર ગ્રંથરત્ન કાર્યાલય દ્વારા ૧૮મી મે ૧૯૯૭ના રોજ પ્રકટ થયાં. એક રીતે આ એક સાહિત્યિક ઘટના છે.

નિરંજન ભગતના આ ગ્રંથોનો વાચકોનો પરિચય મળે એ માટે પરબે એવું વિચાર્યું કે જુદા જુદા વિદ્વાનો દ્વારા આ આઠેય ગ્રંથો ઉપરાંત 'છંદોલય'ની બીજી આવૃત્તિનાં અવલોકનો લખાવીને 'પરબ'માં પ્રકટ કરવાં. આમ, એ નવ ગ્રંથો પૈકી આઠ ગ્રંથોનાં અવલોકનો આપ અહીં જોઈ શકશો. 'સ્વાધ્યાયલોક'ના છઠ્ઠા ખંડની સમીક્ષા જે વિદ્વાન-વિવેચક કરવાના હતા તે નાદુરસ્ત તબિયતને લીધે નિયત સમયમર્યાદામાં કરી શક્યા નથી. એ સમીક્ષા હવે પછી પ્રગટ થશે. આ અવલોકનો ઉપરાંત 'પરબ' પાસે બીજાં કેટલાંક પુસ્તકોનાં અવલોકનો ઉપલબ્ધ હતા. તે સાથે ગુ.સા.પરિષદ દ્વારા પ્રકટ થનાર ૧૯૯૫ અને ૧૯૯૬નાં કવિતાચયનો અને ૧૯૯૪-૧૯૯૫ તથા ૧૯૯૬નાં નવલિકાચયનોની ભૂમિકાઓ પણ હતી. એટલે પછી વિચાર્યું કે દરેક અંકમાં થોડા થોડાં અવલોકનો આપવાં એ કરતાં એક 'અવલોકન વિશેષાંક' રૂપે બધા એક સાથે પ્રકટ કરીએ. અને એ રીતે આ અવલોકન વિશેષાંક પ્રકટ થાય છે.

'સ્વાધ્યાયલોક' શ્રેણીના ગ્રંથોનાં અવલોકનો અધિકૃત વિદ્વાનોને સોંપીને કરાવાયાં છે, પણ બાકીના અવલોકનો એકાદ અપવાદ સિવાય 'પરબ'ને મળતી સામગ્રી રૂપે આવેલાં છે. આ સૌ અવલોકનકારો પ્રત્યે આભારની લાગણી પ્રકટ કરીએ છીએ. આશા છે કે 'પરબ'ના આ અવલોકન વિશેષાંકનું એના અન્ય વિશેષાંકની જમ વાચકો તરફથી સ્વાગત થશે.

ભોળાભાઈ પટેલ

રવીન્દ્ર ઠાકોર

('કાચા સૂતરને તાતણે' રઘુવીર ચૌધરી, પ્રથમ આવૃત્તિ ૧૯૯૫, ગૂર્જર, પૃ ૪૬૪ કિંમત ૩ ૧૮૦)

'કાચા સૂતરને તાતણે'ની કેફિયતમા રઘુવીર ચૌધરીએ લખ્યું છે કે તે કાપડઉદ્યોગના સદર્ભમા લખાયેલી યુગકથા છે સ્વાતન્ત્ર્યસગ્રામનો સમય, સ્વાતન્ત્ર્ય પ્રાપ્તિ ક્ષણની વેદના તેમા સુબદ્ધ ગુથાયા છે નવલકથાનુ શીર્ષક તો પ્રથમ દર્શને તેને કાપડઉદ્યોગના સદર્ભમા લખાયેલી કથાનુ જ નિદર્શન કરે પણ આ શીર્ષકમાથી અન્ય અર્થ પણ ફલિત થાય છે તે કેમ ભુલાય ? હૃદયો પણ ગુથાય છે, 'કાચા સૂતરને તાતણે' જ હૃદયની સ્નેહદોર પણ કાચા સૂતરના તાતણા જેવી જ મુલાયમ, મજબત તે કાચી નહિ પણ સાચી હોય છે તેથી સ્તો, તે વ્યક્તિજીવનને ઉદાત્ત બના

આમ, આ નવલકથામા કાપડઉદ્યોગનો સદર્ભ ભલે ગુથાયો હોય પણ ત • નેમ તો જુદી જ છે તેમણે કેફિયતમા લખ્યુ છે તેમ, 'સુચરિત અને 'ઉજ્જ્વ વ્યક્તિઓનો પ્રથમ પ્રેમ ફલિત ન થાય ત્યારે એની વ્યથા સાથે ગરિમા પણ હોય છે આવા માણસો તૂટી જતા નથી વ્યક્તિને બદલે સમષ્ટિને સમર્પિત થાય છે એમનો ત્યાગ શુષ્ક નહિ પણ સ્પૃહણીય હોય છે છતા એનો સમ કરુણ હોઈ શકે છે કઈક આવુ સવેદન વ્યક્ત કરવુ હતુ 'અને નેપથ્યમા મૂક્યો હતો કાપડમિલોનો નકશો, ચઢતી પડતીનો આલેખ' આ કેફિયત પ્રમાણે તો, કાપડમિલોનો નકશો, ચઢતી પડતીનો આલેખ, મિલ સાથે જોડાયેલો શહેરી સમાજ - ગ્રામ સમાજ, સ્વાતન્ત્ર્ય સગ્રામની કથા, સ્વાતન્ત્ર્ય પ્રાપ્તિ ક્ષણની વેદનાકથા તો નેપથ્યકથા છે મૂળ કથા છે અફલિત થયેલા પ્રેમની ગરિમાભરી, ગૌરવભરી કથા. કાચા સૂતરને તાતણે બધાયેલા હૃદયોની સમષ્ટિ સમર્પણકથા. આ કથાલેખનનો કરુણ લય જ આ નવલકથાનો મુખ્ય સૂર છે તે સૂરને કારણે જ આ નવલકથા સબળ-સફલ બની છે નવલકથામાનુ 'નવલ' તત્ત્વ પણ તે જ

મિથિલા, મહાવીરમિલ અને અમદાવાદે દાખવેલા રાષ્ટ્રધર્મ તે ત્રણે ફોકસ પર રમતી આ કથાનુ પહેલુ પાનુ ખૂલતા જ દૃષ્ટિ કેંદ્રિત થાય છે મિથિલા' પર અને 'મિથિલા'ની કથા જ આ કથાની ધરી છે 'મિથિલા'નુ દર્શન કરતા જ જાજરમાન યુવતીનુ દર્શન થાય છે લેખકે પ્રારભ જ ખૂબીપૂર્વક કર્યો છે જેના નામકરણમા જેનુ પ્રદાન છે તે વિવેકને તે યુવતીનુ દર્શન કરાવી, આ અગે કૌતુક પ્રગટાવ્યુ છે તે ઉચિત છે કારણ કે દુર્ગા - પ્રો. ગોપીચદ નારગની કથાની આસપાસ જ વિવેક મજુના પાત્રોની ગતિ છે

> શામળાના શેઠની દીકરી દુર્ગા દુર્ગેશનદિની-નુ જાજરમાન વ્યક્તિત્વ તેની રાષ્ટ્રસમર્પિતતાનો ખ્યાલ પ્રથમ પ્રકરણમા જ આપી જાય છે નિગત તેના મા નથી અને રણભેરીના તુમુલ નાદ જગવવાનુ જ તેનુ જીવનધ્યેય છે તે દેશભક્ત નહિ દેશભક્તની આગેવાન છે

તેનો પરિચય આપતાવેત જ આ કથા પ્રો. ગોપીચદ નારંગનો પરિચય આપે છે માણેકપુર ગામમા, મોટરમા તે બનેનુ સહગમન થાય છે ઈંગ્લેડમા તે બને સાથે હતા. નારગ અત્યારે બનારસ હિદુ યુનિવર્સિટીમા અધ્યાપક છે કાપડના આતરરાષ્ટ્રીય વ્યાપાર અર્થે જાતતપાસ કરી વીગતો મેળવવા તે આવ્યા છે અને દુર્ગાની સાથે સાથે ગામડું જોવા પણ. આવો જ્યા પરિચય અપાય છે ત્યા બંનેના સમાજસમર્પિત જીવનની પ્રતીતિ થાય છે પણ ત્યા જ કરુણ સમ – સ્પૃહણીય ત્યાગનો કરુણ સમ – ઝકૃત થાય છે દુર્ગાએ આપેલા પરિચયની ક્ષણે જ નારગના મનમા મથન સળવળે છે શું પોતે માત્ર ગામડું જોવા આવ્યા છે ? ઈંગ્લેડમા સાથે ભણતા હતા તે વાતને પાચેક વર્ષ થઈ ગયા. તે પછી મે કેમ માગ લગ્નમા રસ લીધો નથી ? જો દુર્ગા દેશ અને સમાજ માટે પોતાના યૌવનની આહુતિ આપવાની હોય તો હુ એને ભૂલીને આગણુ સુખ શોધી લઉ ? એક સહેજ અમસ્થો સકેત મળે તો પણ પોતે લગ્નની દરખાસ્ત મૂકે પણ નથી લાગતુ કે હમણાં દાપત્યની જવાબદારી સ્વીકારે

આ જ મુખ્ય લય છે આ કથાનો અને લેખકે આ અસ્ખલિત પ્રેમની – પ્રબળ પ્રેમની ગરિમાનુ સાતત્ય અત સુધી જાળવી રાખ્યુ છે દુર્ગાને રચનાત્મક પ્રવૃત્તિમા રસ છે સમાજસુધારો તે ઝખે છે એટલે વિવેક-મજુના બાળલગ્ન અટકાવે છે તથા જ્યોતિસઘની સ્થાપના કરી નારીગૌરવની જ્યોત પ્રગટાવે છે તે ગાધીજીને સમર્પિત થઈ ચૂકી છે ગાધીજીએ માથે મૂકેલી રાષ્ટ્રીય કક્ષાની જવાબદારીઓ જ તેનું જીવન છે

સ્વાતત્ર્ય પ્રાપ્તિની ક્ષણે, દેશના ભાગલા થાય છે ત્યારે તે નોઆખલીમા ગાધીજી સાથે અને અપહતાઓની છાવણીમાં પણ તે સક્રિય. અગત જિંદગી જેવુ તો કૈ ન મળે. તેને થાક નથી, સુખદુ ખનો સતાપ નથી, પોતાના ભાવિની ચિંતા નથી. છતાય, લેખકે મૂકેલા પેલા વેધક પ્રશ્નમા – શુ એને અગત રીતે કશી ખોટ નહિ સાલતી હોય ? –મા કરુણ સમની ઝકૃતિ નથી શુ ?

અને ગોપીચદ નારગ ! બનારસમા પાચ વર્ષ કામ કયુ છે અને કાશ્મીરમાં કામ કરવાની ઇચ્છા ધરાવે છે બનારસની નોકરી છોડીને શામળશા શેઠના આમત્રણથી અમદાવાદ આવી શેઠના ઉદ્યોગોના આર્થિક સલાહકારની જવાબદારી સ્વીકારે છે તેના પર જવાહરલાલજીનો, તેમના સમાજવાદનો પ્રભાવ છે સ્વાતત્ર્ય સગ્રામમા તે સક્રિય બને છે અને કાશ્મીરના પ્રશ્નમા અતિ સક્રિય. અને સ્વાતત્ર્ય પ્રાપ્તિની ક્ષણે જ તે કાશ્મીરમા જ લાપતા બને છે હુમલાખોરોના આક્રમણથી રક્તરંજિત બનેલા કાશ્મીરની સ્થિતિ તેને ચમચાવી જાય છે ચિનારછાયામા નૂરજહાં જેવી સ્ત્રીને બચાવી ગૌરવ આપવા, ત્રસ્ત લોકોને મદદ આપવા તે અત્યોદયની પ્રવૃત્તિ આરંભે છે અમદાવાદ આવે છે તોય ચિનારછાયા નુ જ તેને આકર્ષણ છે હસરતને લઈને તે વાપસ જાય છે દુર્ગા અને સતીશ કાશ્મીર જાય છે ત્યારે નારગ ત્યા નથી, તેની ધરપકડ થઈ હોય છે તેને છોડાવવા દુર્ગા ફરીવાર જાય છે ત્યારે તે નારંગ સાથે નજરબધી થાય છે

આમ, રાષ્ટ્રધર્મ, કર્તવ્યધર્મના અવિરત ચક્રમા, આ બનેનાં જીવન, ક્ષણનોય પોગો ખાધા વિના ઘૂમ્યા જ કરે છે અને ત્યા ની ગરિમા વડે શોભાયમાન બને છે

પણ વ્યથાનો-ત્યાગનો ગૌરવભર્યો કરુણ સમ તો વારવાર ગુંજતો જ હોય છે.

માણેકપુરમાં જ ગોપીચંદ નારંગ ઉદ્‌ગારે છે – 'આ મારું પર્યટન યાદગાર નીવડશે એમાં તમારા સાહચર્યનો ફાળો ઓછો નહિ હોય. એક અપેક્ષા જાગે છે સાથે હોવાની. પણ જે દુર્લભ છે એની અપેક્ષા તો નરી હઠ કહેવાય.' ભાવુક સ્વરે ઉચ્ચારાયેલા આ શબ્દોમાં વાસ્તવ સ્વીકારનું કરુણ ગૌરવ છે. ત્યારે જ, ઊંઘ સાથે આવેલા સ્વપ્નનો ઉલ્લેખ કરી તે કહે છે 'અમલમાં મૂકવા જેવું. પણ એવું ભાગ્ય ક્યાંથી ?'

સંયત કરુણ ? અતૂટ-સમર્પિત કર્તવ્યપરાયણતા, તે કર્તવ્યપરાયણતાને કાજે ત્યાગ પણ કેવો ! આબુના સહપ્રવાહમાં, દેલવાડાનાં દહેરાઓમાં નાગદમનના શિલ્પની ચર્ચા કરતાં બંનેની પાસે ચેલભાઈ આવે છે. બંને છૂટાં પડે છે – બંનેને જાણે કે કશુંક કહેવાનું બાકી રહી જાય છે છતાંય.

અને છતાંય, અભાન-સભાનપણે આ અંતરો ક્યારેક ક્યારેક કેવું કહી દે છે ! શ્રીનગરથી નારંગને લખેલા પત્રમાં દુર્গાને પ્રશ્ન થાય છે – 'જાહેરજીવનની જવાબદારી ઘટી હોત અને આપણે સાથે જીવતાં હોત તો મુખ્ય સરનામું શ્રીનગરનું જ હોતને ? ક્યાં છે તમારુ ઘર ? જોઉં તો ખરી ?' તે જ પત્રમાં તે લખે છે, 'સિલકમાં આયખું હશે અને દેશ સ્વાધીન બન્યો હશે તો સુહાગનું સાંનિધ્ય પામીશું, અસ્તિત્વનું અવ્યક્ત સંગીત માણીશું.' અને ત્યારે નારંગનો ઉત્તર કેવો ધ્વન્યાર્થસભર છે –' મે મારા ઘરના પાયા પુરાવી રાખ્યા છે. એથી આગળ વધી શકાયું નથી.... મેં કહ્યું હતું કે તમે કયારેક મારા આંગણાના ચિનાર નીચે બેઠાં હશો. ખેર.... વચ્ચેનાં વર્ષોમાં હું એટલા માટે તમારાથી તટસ્થ રહેવા મથ્યો કે તમારી પાસે રહેલા વિકલ્પો સ્પષ્ટ થાય. મારો વિચાર કરીને તમે તમારું અહિત ન કરો.... પણ હવે સંકોચ વિના હું તમારી સામે આવીને ઊભો રહીશ – હાથ લંબાવીશ.'

પણ ક્યાં હતું તેવું નસીબમાં ? ગોપીચંદે આવવા જણાવ્યું હતું. કામ આટોપી દુર્ગાજી સાથે લાંબી મુદત માટે રોકાયાનો ખ્યાલ હતો. પણ દુર્ગાને અમદાવાદ જવું પડ્યું શ્રીનગર પહોંચતા જ ગોપીચદને લાગ્યું કે બધું સપનામાં નક્કી થયું હતું અને વાસ્તવિક ક્ષણે રહસ્ય છતું થઈ ગયું. દુર્ગા અહીં નથી.

માના મૃત્યુ પછી નારંગનું અમદાવાદ પુનરાગમન થાય છે અને મૃત માતાએ દુર્ગાને આપેલા અલંકારોની પોટલી તે દુર્ગાને આપે છે ત્યારે દુર્ગાની મનઃસ્થિતિના આલેખનમાં કે 'એમણે પોતે મને પહેરાવ્યા હોત' એવા દુર્ગાના ઉદ્‌ગારમાં કે તેણે નારંગને પૂછેલા પ્રશ્ન–'હું શું કરું ? તમને બાંધુ કે મુક્ત રાખું ?'–માં વ્યથાની સ્પૃહણીય ગરિમા છેને !

અંગત સુખને તો બંનેએ જાણે ક્યાંક મૂકી દીધું છે. પોતાનાં લગ્ન પછી મંજુ જ દુર્ગાને પ્રશ્ન પૂછે છે,– "દીદી, અમારું સુખ એ જ તમારુ સુખ ? તમારું આગવું કોઈ સુખ નહિ ?'

ના. આ બંનેએ પોતાના આગવા સુખને તો ક્યાક ધકેલી દીધું છે. સંધરી છે માત્ર પ્રેમની અસ્ખલિતતા. સાબરમતી આશ્રમ પાસે બને એકલાં છે ત્યારે બંનેના વાદોમાં સંયત કરુણની કેવી જંતરી રણઝણી ઊઠે છે ?

'કેમ, આમ બેઠા છો ? આશ્રમથી વિમુખ ?' – દુર્ગા.

'ગૃહસ્થાશ્રમથી ?' – નારંગ

'પ્રેમાશ્રમમાં હોઈએ તો ગૃહસ્થાશ્રમ ન હોય તો વસવસો ન હોવો જોઈએ.'

'મારી મનોદશા તમારા જેટલી ઊંચી નથી.'

'તેથી હૃદયકુંજથી વિમુખ થઈ બેઠા છો ?'

આ સહેવાનું જ છે તેમને; કારણ કે તેમનું એક સ્વપ્ન છે સ્વાતંત્ર્ય અને મિલન સાથે ઊજવવાનું. શ્રીનગરમાં દુર્ગાને જ્યારે મકાનનું ચણતર આગળ વધારાયાની વાત નારંગ કરે છે ત્યારે દુર્ગાનો પ્રશ્ન છે, 'મારો ભાગ રાખશો ?' અને નારંગનો ઉત્તર છે, 'ના. આખુંને આખું અર્પણ કરીશ કે જેથી મકાન ઘર બની જાય.' પોતે જ્યાં હશે ત્યાંથી કુંભ મૂકવાની વેળાએ આવી પહોંચવાનું વચન દુર્ગા આપે છે. પણ કુંભ મુક્યા પછી દુર્ગાને જવું પડે છે અપહૃતાઓની વચ્ચે અને નારંગ લાપતા બને છે. આ જાણીને દુર્ગાનું અંતર ભારે બની ઉદ્‌ગારે છે, 'બાપુની હત્યા પછી ગોપીચંદ મને મળવા આવ્યા વિના રહે ? ક્યાંક ઘાયલ થઈને પડ્યા હોય તોપણ પત્ર લખ્યા વિના રહે ? હવે તો એ જ જાણવાનું રહે છે કે છેલ્લે એ ક્યાં હતા ? એમના જીવનનું છેલ્લું કાર્ય કયું હતું ?' આભાર ઈશ્વરનો કે તે જીવે છે, 'ચિનારછાયા'માં અંત્યોદયની પ્રવૃત્તિ આરંભે છે, દુર્ગા દ્વારા તેને ગાંધી મળી ગયા છે. અમદાવાદ આવે છે પણ 'ચિનારછાયા'નું જ આકર્ષણ. હસરત સાથે તે વાપસ જાય છે. તેની ધરપકડ થાય છે. તેને મુક્ત કરાવવાની શ્રદ્ધાથી દુર્ગા ત્યાં જાય છે પણ પિતાના મૃત્યુસમાચારે તેને પાછા ફરવું પડે છે. ફરી જાય છે પણ તેય નારંગ સાથે નજર બંધ બને છે. ઝંખેલો પ્રેમ તો અકલિત જ રહે છે. આશ્વાસન એટલું જ છે કે આત્મીય મિત્ર સાથે રહેવાનું મળ્યું અને તેય કાશ્મીર જેવા પ્રદેશમાં.

આમ, કાચા સૂતરને તાંતણે બંધાયેલાં હૃદયોની ગરિમાગાથાની કરુણતા આપણાં અંતરને ભીનાં કરે છે અને તેથી સ્તો કથાનાં અન્ય વહેણોનો કલરવ આનંદ આપે છે.

'ગુજરાતી કવિતાચયન : ૧૯૯૫' કેટલીક રૂપેરી રેખાઓ*

રમણ સોની

કોઈ સંપાદન કશું ભૂંસી નાખવા માટે થતું નથી હોતું – ઉપસાવી આપવા માટે થતું હોય છે. સામયિકોનાં પાનાં પર તો એ બધી રચનાઓ પડી જ હોય છે – કવિતાઋતુની ઘેરી-ઝાંખી સામગ્રી તરીકે. વળી તે તે કવિના થનારા કાવ્યસંગ્રહોમાં એ ફરી ઊછળવાની જ છે. સંપાદન કરનારને હાથે એમાંની થોડીક પ્રહર્ષક રચનાઓ ઊંચકાઈ આવે છે. રુચિના તંતુઓ પર અલબત્ત, ગમતાંનો ગુલાલ ઉડાડ્યા કરવાનું વલણ તો મુગ્ધ દશાનું ને દાયીત્વ વિનાનું હોઈ શકે. એટલે મથવું પડે. રુચિને સંનદ્ધ કરી લેવી પડે. પ્રતિષ્ઠિત ને પરિચિત કવિનામો મનમાં ધસી આવે ત્યારે એમને

* ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ દ્વારા પ્રકાશિત થનારા 'ગુજરાતી કવિતાચયન : ૧૯૯૫'નો સંપાદકીય લેખ

પણ વ્યથાનો-ત્યાગનો ગૌરવભર્યો કરુણ સમ તો વારવાર ગુજતો જ હોય છે.

માણેકપુરમાં જ ગોપીચંદ નારંગ ઉદ્‌ગારે છે – 'આ મારું પર્યટન યાદગાર નીવડશે એમાં તમારા સાહચર્યનો ફાળો ઓછો નહિ હોય. એક અપેક્ષા જાગે છે સાથે હોવાની. પણ જે દુર્લભ છે એની અપેક્ષા તો નરી હઠ કહેવાય.' ભાવુક સ્વરે ઉચ્ચારાયેલા આ શબ્દોમાં વાસ્તવ સ્વીકારનું કરુણ ગૌરવ છે. ત્યારે જ, ઊંઘ સાથે આવેલા સ્વપ્નનો ઉલ્લેખ કરી તે કહે છે 'અમલમાં મૂકવા જેવું. પણ એવું ભાગ્ય ક્યાંથી ?'

સંયત કરુણ ? અતૂટ-સમર્પિત કર્તવ્યપરાયણતા, તે કર્તવ્યપરાયણતાને કાજે ત્યાગ પણ કેવો ! આબુના સહપ્રવાહમાં, દેલવાડાનાં દહેરાઓમાં નાગદમનના શિલ્પની ચર્ચા કરતાં બંનેની પાસે ચેલભાઈ આવે છે. બંને છૂટાં પડે છે – બંનેને જાણે કે કશુંક કહેવાનું બાકી રહી જાય છે છતાંય.

અને છતાંય, અભાન-સભાનપણે આ અંતરો ક્યારેક ક્યારેક કેવું કહી દે છે ! શ્રીનગરથી નારંગને લખેલા પત્રમાં દુર્ગાને પ્રશ્ન થાય છે – 'જાહેરજીવનની જવાબદારી ઘટી હોત અને આપણે સાથે જીવતાં હોત તો મુખ્ય સરનામું શ્રીનગરનું જ હોતને ? ક્યાં છે તમારું ઘર ? જોઉં તો ખરી ?' તે જ પત્રમાં તે લખે છે, 'સિલકમાં આયખું હશે અને દેશ સ્વાધીન બન્યો હશે તો સુહાગનું સાંનિધ્ય પામીશું, અસ્તિત્વનું અવ્યક્ત સંગીત માણીશું.' અને ત્યારે નારંગનો ઉત્તર કેવો ધ્વન્યાર્થસભર છે –' મેં મારા ઘરના પાયા પુરાવી રાખ્યા છે. એથી આગળ વધી શકાયું નથી.... મેં કહ્યું હતું કે તમે કયારેક મારા આંગણાના ચિનાર નીચે બેઠાં હશો. ખેર.... વચ્ચેનાં વર્ષોમાં હું એટલા માટે તમારાથી તટસ્થ રહેવા મથ્યો કે તમારી પાસે રહેલા વિકલ્પો સ્પષ્ટ થાય. મારો વિચાર કરીને તમે તમારું અહિત ન કરો.... પણ હવે સંકોચ વિના હું તમારી સામે આવીને ઊભો રહીશ – હાથ લંબાવીશ.'

પણ ક્યાં હતું તેવું નસીબમાં ? ગોપીચંદે આવવા જણાવ્યું હતું. કામ આટોપી દુર્ગાજી સાથે લાંબી મુદત માટે રોકાયાનો ખ્યાલ હતો. પણ દુર્ગાને અમદાવાદ જવું પડ્યું. શ્રીનગર પહોંચતા જ ગોપીચંદને લાગ્યું કે બધું સપનામાં નક્કી થયું હતું અને વાસ્તવિક ક્ષણે રહસ્ય છતું થઈ ગયું. દુર્ગા અહીં નથી.

માના મૃત્યુ પછી નારંગનું અમદાવાદ પુનરાગમન થાય છે અને મૃત માતાએ દુર્ગાને આપેલા અલંકારોની પોટલી તે દુર્ગાને આપે છે ત્યારે દુર્ગાની મનઃસ્થિતિના આલેખનમાં કે 'એમણે પોતે મને પહેરાવ્યા હોત' એવા દુર્ગાના ઉદ્‌ગારમાં કે તેણે નારંગને પૂછેલા પ્રશ્ન–'હું શું કરું ? તમને બાંધું કે મુક્ત રાખું ?'–માં વ્યથાની સ્પૃહણીય ગરિમા છેને !

અંગત સુખને તો બનેએ જાણે ક્યાંક મૂકી દીધું છે. પોતાનાં લગ્ન પછી મંજુ જ દુર્ગાને પ્રશ્ન પૂછે છે,– "દીદી, અમારું સુખ એ જ તમારું સુખ ? તમારું આગવું કોઈ સુખ નહિ ?'

ના. આ બંનેએ પોતાના આગવા સુખને તો ક્યાંક ધકેલી દીધું છે. સંઘરી છે માત્ર પ્રેમની અસ્ખલિતતા. સાબરમતી આશ્રમ પાસે બંને એકલાં છે ત્યારે બંનેના સંવાદોમાં સંયત કરુણની કેવી જંતરી રણઝણી ઊઠે છે ?

'પ્રેમ નામ જેવા હતો ? આશ્રમથી વિમુખ ?' – દુર્ગા.

'ગૃહસ્થાશ્રમથી ?' – નારંગ
'પ્રેમાશ્રમમા હોઈએ તો ગૃહસ્થાશ્રમ ન હોય તો વસવસો ન હોવો જોઈએ.'
'મારી મનોદશા તમારા જેટલી ઊંચી નથી.'
'તેથી હૃદયકુંજથી વિમુખ થઈ બેઠા છો ?'

આ સહેવાનું જ છે તેમને; કારણ કે તેમનું એક સ્વપ્ન છે સ્વાતંત્ર્ય અને મિલન સાથે ઊજવવાનું. શ્રીનગરમાં દુર્ગાને જ્યારે મકાનનું ચણતર આગળ વધારાયાની વાત નારંગ કરે છે ત્યારે દુર્ગાનો પ્રશ્ન છે, 'મારો ભાગ રાખશો ?' અને નારંગનો ઉત્તર છે, 'ના. આખુંને આખું અર્પણ કરીશ કે જેથી મકાન ઘર બની જાય.' પોતે જ્યાં હશે ત્યાંથી કુંભ મૂકવાની વેળાએ આવી પહોંચવાનું વચન દુર્ગા આપે છે. પણ કુંભ મુક્યા પછી દુર્ગાને જવુ પડે છે અપહરણોની વચ્ચે અને નારંગ લાપતા બને છે. આ જાણીને દુર્ગાનું અંતર ભારે બની ઉદ્‌ગારે છે, 'બાપુની હત્યા પછી ગોપીચંદ મને મળવા આવ્યા વિના રહે ? ક્યાંક ઘાયલ થઈને પડ્યા હોય તોપણ પત્ર લખ્યા વિના રહે ? હવે તો એ જ જાણવાનું રહે છે કે છેલ્લે એ ક્યાં હતા ? એમના જીવનનું છેલ્લું કાર્ય કયુ હતુ ?' આભાર ઠેબરનો કે તે જીવે છે, 'ચિનારછાયા'માં અંત્યોદયની પ્રવૃત્તિ આરંભે છે, દુર્ગા દ્વારા તેને ગાંધી મળી ગયા છે. અમદાવાદ આવે છે પણ 'ચિનારછાયા'નુ જ આકર્ષણ. હસરત સાથે તે વાપસ જાય છે. તેની ધરપકડ થાય છે. તેને મુક્ત કરાવવાની શ્રદ્ધાથી દુર્ગા ત્યાં જાય છે પણ પિતાના મૃત્યુસમાચારે તેને પાછા ફરવું પડે છે. ફરી જાય છે પણ તેય નારંગ સાથે નજર બંધ બને છે. ઝંખેલો પ્રેમ તો અફલિત જ રહે છે. આશ્વાસન એટલું જ છે કે આત્મીય મિત્ર સાથે રહેવાનું મળ્યું અને તેય કાશ્મીર જેવા પ્રદેશમાં.

આમ, કાચા સૂતરને તાંતણે બંધાયેલાં હૃદયોની ગરિમાગાથાની કરુણતા આપણાં અંતરને ભીનાં કરે છે અને તેથી સ્તો કથાનાં અન્ય વહેણોનો કલરવ આનંદ આપે છે.

'ગુજરાતી કવિતાચયન : ૧૯૯૫' કેટલીક રૂપેરી રેખાઓ*

રમણ સોની

કોઈ સંપાદન કશું ભૂસી નાખવા માટે થતુ નથી હોતું – ઉપસાવી આપવા માટે થતું હોય છે. સામયિકોના પાનાં પર તો એ બધી રચનાઓ પડી જ હોય છે – ઇતિહાસની ઘેરી-ઝાંખી સામગ્રી તરીકે. વળી, તે તે 'કવિના' થનારા કાવ્યસંગ્રહોમાં એ ફરી ઊછળવાની જ છે. સંપાદન કરનારને હાથે એમાની થોડીક પ્રહર્ષક રચનાઓ ઊંચકાઈ આવે છે, રુચિના તંતુઓ પર અલબત્ત, ગમતાંનો ગુલાલ ઉડાડ્યા કરવાનું વલણ તો મુગ્ધ દશાનું ને દાયીત્વ વિનાનું હોઈ શકે. એટલે મથવું પડે. રુચિને સંનદ્ધ કરી લેવી પડે. પ્રતિષ્ઠિત ને પરિચિત કવિનામો મનમાં ઘસી આવે ત્યારે એમને

* ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ દ્વારા પ્રકાશિત થનારા 'ગુજરાતી કવિતાચયન : ૧૯૯૫'નો સંપાદકીય લેખ

ખાળીને કેવળ કાવ્ય તરફ નજર નોધતા જવું પડે. આ પ્રક્રિયા કષ્ટકારક છતાં રોમાંચક છે. વર્ષભરનાં લગભગ બધાં જ સામયિકોના બધા અંકોની કાવ્યકૃતિઓની સંખ્યા હજાર સુધી પહોચતી હશેને ? (એવી ગણતરી કરી નથી, પણ હશે એટલી તો, એવો અંદાજ છે) એમાથી આ સાઠ જેટલી રચનાઓ સારવીને મૂકી છે. તારણ એ કે, ૧૯૯૫નાં આટલાં કાવ્યો મને સ્પૃહણીય ને ઊંચકી આપવા જેવાં લાગ્યાં છે – નક્કર ને ટકાઉ પણ લાગ્યાં છે.

આપણે ત્યાં મધ્યમબરની કવિતાનું પ્રમાણ ઘણું મોટું છે એવી સર્વસામાન્ય, સાચી, છાપ છે. પરંતુ કાવ્યનામી એક એક કૃતિની સાથે ઘસાઈને ચાલવાનું થયું ત્યારે લાગ્યું કે સ્થિતિ એથી ય વધુ ચિંતાજનક છે. થોકબંધ 'રચનાઓ' નરી પદ્યરૂપ છે. અરે, સરખું પદ્યરૂપ પણ એમાં નથી. છંદ-રેખાઓ અને સંધિ-આવર્તનો અવરોધ પામ્યા કરતાં હોય ને લયમાં ગાબડાં પડ્યે જતાં હોય એને પદ્ય પણ કેવી રીતે કહેવું ? એમ થાય કે કાન વગર જ કેટલાય સજ્જનોએ કવિતા કરવાનું હાથમાં લઈ લીધું છે. મર્મલક્ષી સૌંદર્યરચના તો એમનાથી જોજનો.... દૂર.

ભાવકોને ગમી ગયેલાં પૂર્વકાલીન કે સમકાલીન ઉત્તમ કાવ્યો કેટલાક મધ્યમશક્તિના કવિઓને પણ એટલાં – બલકે એટલાં બધાં – ગમી જાય છે કે એ લોકો કલ્પનોમાં, શબ્દજૂથોમાં, ગઝલના રદીફ-કાફિયા સુધ્ધાંમાં એને વારસાહક્કે અંગીકાર કરતા રહે છે – એવું ઘણું નજરે પડ્યું. ઘૂંટીને દોદળું કરવાને બદલે પોતાની મુદ્રા ઊભી કરવામાં શ્રમ-સૂઝ પ્રયોજાવાં જોઈતાં હતાં, એમ થાય.

સામયિકોનાં પાનાં પર સૌથી મોટો ગંજ ખડકાયો છે ગઝલોનો. વર્ષોથી પસ્તાળ પડતી રહી છે છતાં નબળી ગઝલોના આ ઉત્પાદન પર કોઈ અસર પડી નથી. અત્યંત સુગમ થઈ પડ્યું છે આ સ્વરૂપમાં રચનાઓ કર્યા કરવાનું. બે-ઢંગ રદીફ-કાફિયા, ઠોકરાયા કરતા છંદ-લય અને ઉચ્છિષ્ટ – કે પછી જલ્પન જેવા – સામગ્રીસંભારરૂપ અસંખ્ય ગઝલો કંપોઝ થયા કરે છે ને આપણાં આંખ-કાનને ત્રાસ આપ્યા કરે છે. શિખાઉઓ અને કાયમી મધ્યમશક્તિવાળા કવિઓ જ નહીં, એકવાર પ્રતિષ્ઠિત થઈ ગયેલા કવિઓ પણ ઓસરતી પ્રતિભામાં રેઢિયાળ ગઝલો લખ્યે જ રાખે છે. સામયિકોમાં ઊભરાયે જતી આદિલ મન્સૂરીની બેસુમાર ગઝલો એનું સૌથી મોટું હાથવગું દૃષ્ટાંત છે. આ બધાની વચ્ચે, ઉત્તમ કાવ્યકૃતિઓ બનતી ગઝલો પણ છે એ એક સુખદ આશ્વાસન. ગીત, છાંદસ, અછાંદસ એવાં રૂપે પ્રગટતી અન્ય કૃતિઓમાં પણ બહુ સારી સ્થિતિ છે એવું નથી, પણ ગઝલોનો ભરાવો સૌથી વધુ છે.

ઘણી ગીતરચનાઓમાં લયની પ્રવાહિતાના પ્રશ્નો સામે આવે છે. ને ખાસ તો, ઉત્ફુલ્લ તાજગી વિનાનાં, કરમાયેલાં, ભાવકના સ્મરણમાં કશીય સૌંદર્યરેખ મૂકી જવાને બદલે રૂઢ ઢાળો પરથી ગબડ્યે જતા ગીતો ઘણાં લખાય છે. કેટલાંક છાંદસ કાવ્યો હજુ તત્સમ પદાવલીની ચુસ્તીમાં જકડાઈને નાહક અક્કડ રહેલાં જોવા મળે છે. છાંદસ કવિતા ફરી લખાતી થઈ છે એ સુચિહ્ન છે. પણ એણે છદના નિયંત્રણ-બદ્ધ લય-ઘાટને લવચીક બનાવતી પદાવલી પ્રયોજવાની સર્જકતા પણ બતાવવી જોઈએ.

કવિતા વધુ લખાતી હતી એ દિવસોમાં પણ આવા કેટલાક પ્રયોગો થયા જ ટલે ત્યાથી પણ આગળ જવાનું રહે. ક્યાકક્યાંક, અલબત્ત, એ દિશાની સર્જકતા

દેખાય છે

અછાદસનુ રૂપ આમ તો એટલુ બધુ નિયત્રણરહિત છે કે એમા આતરિક લય આકારો રચવાનુ (પ્રાસાદિ પ્રયુક્તિઓના અતિરેકમા જ ન અટવાયા કરતુ એવુ) રચનાકર્મ સજ્જ સર્જકતાની અપેક્ષા રાખે.

મારુ બીજુ એક નિરીક્ષણ એ છે કે આપણી કવિતામા, ખાસ તો ગીતો-ગઝલોમા અતિ રોમેન્ટિક, કઈક ગ્રસ્ત રોમેન્ટિક, સવેદન-નિરૂપણ થયા કરે છે રોમેન્ટિકનો પણ એક આહ્લાદક સૌદર્યબોધ હોય, પણ એ ખૂબ ઓછી કવિતામા અનુભવવા મળે છે વળી, આજે પણ, બોધક ઠાવકા વિચાર-લસરકાઓવાળી કવિતાય લખાય છે જૂના કવિઓમા તેમ કેટલાક નવાગતુકોમા પણ આવી કૃતિઓ મળે છે ! એના વિશે તો શુ કહેવાનુ ?

આવા દર્શન-વૈવિધ્યને માટે સામયિકોના સપાદકોનો આભાર માનવાનો રહેને ? કવિતા છાપનારા સામયિકોના સપાદકોની મને ઈર્ષા આવે છે આટલુ ઔદાર્ય તો ઈશ્વર પછી એમનુ જ હશે. (ઈશ્વર 'પછી' એટલા માટે કે હજુ પણ કેટલાક સપાદકો નબળી કાવ્યકૃતિઓને થોડી ઘણી માત્રામા પાછી ઠેલે છે – જે કઈ લખાય એને પોતાના પાના પર અવતરવા દેતા નથી છતા એમની ગળણી ઘણા મોટા કાણાવાળી તો જણાય જ છે) કેમકે નહીં તો મો માથા વગરના કબધ જેવા, છત્રીલયમા અપગ એવા બેસુમાર કાવ્યો સામયિકોના પાના પર કેમ આવ્યે જ જાય છે ? સપાદકોના કાન વિશે પણ ક્યારેક ચિતા થાય – અથવા તો એવો સદેહ થાય કે, એ લોકો આખ આડા કાન કરતા હશે ? આ વખતે કોઈ જ સતોષકારક કાવ્ય નથી મળ્યુ તો ચાલો, આ અક કાવ્ય વિનાનો જ પ્રગટ કરીએ – એવુ આ કોઈ સપાદકને નહીં થતુ હોય ? એક સપાદકને એવુ થયેલુ વર્ષો પહેલાં 'વસત'ના થોડાક અકો સુધી કવિતા ન છપાયેલી એની સામે રસિકો'(?)એ ફરિયાદ કરી હશે. ત્યારે આનદશકર ધ્રુવે લખેલુ કે – 'આપણા દેશની વર્તમાન સ્થિતિમા લોક જેને 'રસિક' લખાણ કહે છે એવા લખાણોમા મગજ અને હૃદયનુ તેજ ક્ષીણ કરવુ એ અમને દેશદ્રોહ સમાન લાગે છે આ કારણથી અમે પ્લેટોનો ઉપદેશ સ્વીકારી 'કવિઓ'ને ઘણુખરુ અમારા પ્રદેશથી બહાર રાખ્યા છે અમે ખરા કાવ્યરસની સ્હામે નથી. અમે સારી રીતે જાણીએ છીએ કે કવિતા ખરી કવિતા એ પરમાત્માની વાણી છે પણ જેટલો ખરી કવિતા માટે અમને આદર છે તેટલો જ – તેટલા જ પ્રમાણમા – એમના ખોટા અનુકરણ માટે અનાદર છે અમે સારી રીતે સમજીએ છીએ કે આ પત્રને લોકપ્રિય કરવાનો અને વધારે ગ્રાહકો આકર્ષવાનો આ માર્ગ નથી. પણ જ્યા એ ઉદ્દેશ જ નથી ત્યા એ માર્ગ લેવાની જરૂર પણ નથી.' (વસત', વર્ષ ૨, અંક ૧૨, પૌષ સ. ૧૮૬૦)

કવિતા છાપનારો તંત્રી કઈક દુરારાધ્ય હશે, તો એ આખરે તો કવિતાના જ હિતમા છે

*

આવી સ્થિતિની વચ્ચે થોડીક પ્રહર્ષક રચનાઓ વાચવા મળી એનો આનદ ઓછો નથી. એક ઉત્તમ કાવ્યકૃતિ અનેક નબળી કૃતિઓ વાચ્યાનો થાક ઉતારી દેતી

હોય છે. કેટલીકવાર તો, સામયિકનાં પાનાં ફરતાં જ જાય ને મન કોઈ કવિતા બેસી ન શકે ત્યારે ઘડીભર એમ થાય કે આપણા ભવા ઊંચકાઈ તો નથી ગયાંને ? નબળી કૃતિઓની શૃંખલા જ તમને ઉન્નત-ભ્રૂના આરોપી ઠેરવી દે. એ અપરાધબોધમાંથી, ક્યાંક સામે મળતી ઉત્તમ કવિતા ઉગારી લેતી હોય છે.

અહીં પસંદગી પામેલી ગઝલોનું પ્રમાણ વાંચેલી ગઝલો કરતાં ઘણું જ ઓ હોવા છતાં સંખ્યાની દૃષ્ટિએ એ અછાંદસ રચનાઓ જેટલી જ છે. અલબત્ત, ગમે ગઝલોમાં પણ બધા શેર એકસરખા સંતર્પક ન લાગ્યા હોય એવું બનવાનું જ. આ સ્થાપત્યરચનામાં વિવિધ મુદ્રા ધરાવતાં શિલ્પો જેવાં શેરમાંથી કોઈ વધારે ગમવાનો કવિની સર્જકશક્તિ ત્યાં સૌથી ઊંચે હોય, વેદના કે નિર્ભ્રાંતિ પણ લાક્ષણિક મિજાજ વ્યક્ત થતી હોય એ ગઝલનો વિશેષ છે. જેમકે ચિનુ મોદીનો આ શેર –

ક્યાં ફૂલો પધરાવશો 'ઈર્શાદ'નાં ?
ઝાંઝવામાં કાંઈપણ તરતું નથી.

એવી જ લાક્ષણિકતા સૂર(pitch)ના એક વળાંકથી પ્રલંબ રદીફનાં બે લય-સ્ત ઉપસાવતી ને રંગદર્શી મિજાજની તાજગી પ્રગટાવતી અભિવ્યક્તિ મનોજ ખંડેરિયા ગઝલને પહેલા જ શેરથી આકર્ષક બનાવી ગઈ છે :

અમથાં કિરણ પસાર થયાં હોય, શક્ય છે ?
એ એક ક્ષણ પસાર થયાં હોય શક્ય છે.

શબ્દરચના ચમત્કૃતિમાં અટવાઈ જવાને બદલે અર્થ-મર્મને ઊંચકી આપતી હોય એવું કૌશલ રાજેશ વ્યાસ 'મિસ્કિન'ની રચનામાં જોવા મળ્યું. અવાજને તારસ્વરે ઊંચકતી છટા પણ એનો વિશેષ બની રહે છે :

તારું કશું ન હોય તો છોડીને આવ તું;
તારું જ બધું હોય તો છોડી બતાવ તું.

એક જ વિષય/પ્રતીકકેંદ્રી ગઝલ અખંડ સ્થાપત્યરચનાની શક્તિ પણ ધરાવતી હોય છે. 'દુર્ગ' વિશેની વિજય રાજ્યગુરુની ગઝલ આ રીતે આકર્ષી ગઈ –

ગામ, તૂટી ભીંતમાંથી બહાર ફેલાઈ ગયું,
આંખને કરતો પહોળી દુર્ગ ઊભો છે હજી.

આ દૃષ્ટિએ સૌથી વધુ સ્પૃહણીય રચના જવાહર બક્ષીની લાગી. એમાં એક સર્જનાત્મક પ્રયોગ પણ છે. ઝૂલણાનો લય અને કાવ્યનો અભિવ્યક્તિ-સૂર નરસિંહની કવિતાને યાદ કરાવી જાય, પણ એની છાયામાં આ કાવ્ય ચાલતું નથી. એ આખી ભાતને પ્રયુક્તિ રૂપે લઈને અહીં કવિએ સમાંતરે એક બીજું, આધુનિક, સંવેદન રચ્યું છે એમાં કવિશક્તિ વરતાય છે :

શબ્દમાં, સ્પર્શમાં, રૂપમાં, રસ અને ગંધમાં આ મને કોણ ખેંચે
જે અકળ છે મને એ જ ઈંગિત કરે આવ તું સ્હેજ છોડી સકળમાં

કે –

[illegible] તું, એક હું, [illegible] આખું જગત, જળ ઉલેચાય છે મૃગજળમાં !!
ગોવાઈ છે તો [illegible] જાને જ કારણે. પણ એથી આ આખાય કાવ્યસ્વરૂપને

જ તુચ્છ કહીને અવગણવાનો અભિનિવેશ પણ યોગ્ય નથી. ગઝલ-રચના-પ્રવૃત્તિ આમે 'છટ્'ની પ્રતિક્રિયા આપનારને ગઝલમાં જ ગૂથેલો પ્રતિ-ઉત્તર આપતા હરીશ મીનાશ્રુના ગઝલ-જૂથમાંથી અહીં પસંદ કરેલી કૃતિ દૃશ્યકલ્પનોના કેટલાક સક્ષમ ગેર પછી છેલ્લે પુરાકલ્પન દ્વારા ગઝલ-મહિમાને વિલક્ષણ રીતે વ્યંજિત કરે છે –

અણીની પળ મળી તો અંગૂઠામા તીર ગઝલનું
ઝળાંહળાં આ દેહ જાણે પડ્યો છે પ્રભાસમાં.

ગીતરચનાઓમાંથી વિવિધ લયછટાઓવાળી ને વળી વિભિન્ન પ્રયોગરૂપ કેટલીક કૃતિઓ હાથ લાગી છે. કનુભાઈ જાની જેવા અભ્યાસી-વિવેચક પાસેથી ગમતીલા વેગવાળું સરસ ગીત મળ્યું એનો તો આશ્ચર્યાનંદ. ગીતનો લય અહીં પ્રાધાન્ય ભોગવે છે, અંતરા વગેરેનું ગણિત નહીં. 'તમ્મને ય આમ મળી લૈએ મન્નોમંન' એવા બેવડાતા અનુનાસિકોથી લય-લહેકો રચાય છે ને તળપદાપણું અભિવ્યક્તિને જાયકેદાર બનાવે છે. એવો જ નોંધપાત્ર પણ જુદી મુદ્રાવાળો, એક પ્રયોગ દિલીપ જોશીની ગીતરચનામા છે. આ ગીતમા શબ્દઆવર્તનો કશી રોમેન્ટિક વાગ્મિતા બની રહેવાને બદલે સવેદનના વેગને ઉચિત રીતે મૂર્ત કરી આપનારાં નીવડે છે :

ઝેંક ઝેંક ઝેંક ઝેંક ઝેંક ઝેંક....
નખમાંથી, નભમાંથી, પંડમાંથી, પળમાથી
દદડે છે રંગ રંગ

આરંભે 'ઝેંક'નું આવર્તન-સામક નીચેથી ઊંચે, તારસ્વરે જતુ અનુભવાય છે તો છેલ્લું 'છેક'નું સામક ઊચેથી નીચે, અંદર સુધી, ઊતરતું અનુભવાય છે એ ગતિ પણ આસ્વાદ્ય છે.

આવર્તનોનો વિસ્તાર સવેદનરૂપને પણ સાથે લઈને ચાલે છે એ ધ્રુવ ભટ્ટના ગીતનું આકર્ષણ છે. લયહિલ્લોળ સ્મરણની વિવિધ સ્થિતિઓને મૂર્ત કરી આપે છે :

સ્મરણોનું એવું કે
ક્યાંક હોય ફૂલ, ક્યાંક ધૂળ, ક્યાંક રેતી કે ધોધમાર વરસ્યો વરસાદ

બોલચાલના કોઈ ઉદ્ગારને પણ ગીત-લયની ભાતમાં ગૂંથી લેવાની લયસૂઝ ધરાવનાર રમેશ પારેખમાં (ટેવ-વશ લયમાં જ લુપ્ત રચના ન થઈ ગઈ હોય ત્યાં) લાક્ષણિક લય-રચના જ નહીં, લાક્ષણિક સવેદન-રચના પણ બની રહેતી હોય છે. અરૂઢ, તાજગીવાળાં કલ્પન એમની સર્જકતાના તારમા અનાયાસ પરોવાતાં રહે છે :

પંખી તો ચપ્પ ચાંચ મારીને કરી નાખે પાકેલી પૃથ્વીનાં ફાડિયાં
અંદર જુઓ તો ગીત અઢળક ઢોળાય....

રાજેન્દ્ર શાહની, મને ઉત્તમ લાગેલી રચના, એમના શિશુકાવ્યોમાં મળી ! પણ અહીં શિશુનુ ને પ્રૌઢનું પણ વિસ્મય પોષાય એવી સૌદર્ય-રચના છે. છેલ્લી સરળ ઉત્પ્રેક્ષા કેવી તાજી તાદૃશ્યતાવાળી છે !

સાંજ થઈ, જોઉ જાણે એ
ભૂરો સાળુ, કિનાર પરની લાલી

પદાવલીમા ભક્તિપદની આર્દ્રતા પ્રગટાવતુ ને અભિવ્યક્તિનો સંવેદનની

હમણાં તો તું રસોડામાં ચૂલો પેટાવ, કણક બાંધ, વઘાર કર,
ચાંગળામાં પાણી લઈ મારી કજળતી ચિતાને ટાઢી કર.

બધા જ કાવ્યો વિશે કંઈ ને કંઈ કહેવાનું થાય – દરેકની કોઈ ને કોઈ સર્જકક્ષણે એ કૃતિ પસંદ કરવા મને આકર્ષ્યો છે. પણ વિસ્તારભયે આટલા નમૂના આગળ અટકું.

અગાઉ કહ્યું એમ કૃતિ પર જ નજર ઠેરવી છે એટલે જાણીતા ને ઓછાં જાણીતાં કવિનામોની કોઈ સીમા પૂર્વનિર્ણિત કરી નહોતી. છતાં જાણીતાં નામો મનમાં ઊપસ્યા તો કરવાનાં જ. ઓછું લખતા એકબે સત્ત્વશીલ કવિઓની કૃતિઓ આ વર્ષમાં દેખાઈ નથી; કેટલાક વધુ જાણીતા કવિઓની આ વર્ષમાંની કોઈ કૃતિ મનમાં વસી નથી. એની સામે, આકર્ષક રચનાઓથી જ કનુભાઈ જાની, ધ્રુવ ભટ્ટ, નલિની બ્રહ્મભટ્ટ, નિલેશ રૂપાપરા, મહેશ દવે, વિજય રાજ્યગુરુ જેવાં, કવિ રૂપે ન જાણીતાં કે ઓછાં જાણીતાં નામ પણ આ સંચયમાં આવ્યાં છે. મારો એ આનંદ સૌનો પણ થઈ રહેશે એવી આશા જરૂર રાખું.

સંપાદનકાર્ય સોંપવા માટે ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદનો આભાર અમસ્તો જ – રૂઢિ-ઉપચાર ખાતર જ – માનવાનો નથી. ૧૯૯૫ની સામયિક કાવ્યસૃષ્ટિના સઘન સંપર્કમાં મુકાવાનું થયું; હર્ષનો ઉછાળ, આનંદ, સંતોષ, અસંતોષ, નારાજગી, કટાળો એવા એવા વિશિષ્ટ સંચારી ભાવોમાંથી પસાર થવાનું બન્યું ને કેટલેક સ્થળે તૃપ્તિના ભાવ આગળ સ્થિર થવાનું બન્યું. ઢગલાબધ કાવ્ય-આકારોમાંથી કવિતા શોધવી-સંઘરવી એ મથામણ-મજૂરીમાં કેટલા શેરે મણ થાય છે એનો અનુભવ થયો – એ બધા માટે પરિષદનો હૃદયપૂર્વક આભાર માનું છું.

'ગુજરાતી કવિતાચયન : ૧૯૯૬' દીર્ઘરચનાઓમાં કામ થયું છે.*

નરોત્તમ પલાણ

૧૯૯૬ના વર્ષમાં 'કવિતા', 'કવિલોક', 'ધબક' અને 'પોએટ્રી' જેવાં માત્ર કવિતાના સામયિકોએ દોઢેક હજાર જેટલી રચનાઓ આપી છે. 'ઉદ્દેશ', 'એતદ્', 'કંકાવટી', 'કુમાર', 'ગુજરાત' વગેરે દીપોત્સવીઓ, 'તાદર્થ્ય', 'દસમો દાયકો', 'નયામાર્ગ', 'નવનીતસમર્પણ', 'પરબ', 'બુદ્ધિપ્રકાશ', 'વિ', 'શબ્દસૃષ્ટિ' વગેરેએ બીજી દોઢેક હજાર, જેમાંથી સાવ નાની રચનાઓ બાદ કરીએ તો પ્રતિ વર્ષ અઢી હજાર જેટલી રચનાઓ ગુજરાતી ભાષામાં ઉમેરાય છે ! આમાંથી સો જેટલી રચનાઓ તારવવાનું મને મુશ્કેલ બન્યું નથી, કારણ કે મોટા ભાગની રચનાઓ પહેલી, બીજી અને ત્રીજી પંક્તિએ ફેંકી દેવા જેવી લાગી છે ! ક્યારેક એવું બન્યું છે કે પહેલી પંક્તિ વાંચતા આપણે આમ એકદમ જાગી જઈએ, પછી કહો કે કાવ્યાંતુર બનીને પ્રેમ શરૂ કરીએ અને હજુ જ્યાં ''' ય ન પહોંચ્યા હોઈએ ત્યાં રચના ફૂસ થઈ જાય ! અંતમ રહીને 'કવિતા',

* ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ દ્વારા પ્રકાશિત થનારા 'ગુજરાતી કવિતાચયન : ૧૯૯૫'નો લેખ

'કવિલોક'નાં પાનાં મેં ફાડી નાખ્યાં છે !

શું કારણ છે ?

ઉત્તર સ્પષ્ટ છે : જણનારમાં જોર નથી, બીજું શું !

અનુભવ વિનાનો, જેણે કંઈ પચાવ્યું નથી એવો, તૈયારીમાં માત્ર પ્રાસ કે રદીફકાફિયાની પડીકીઓ અને સમય કેટલો તો કહો કે કામ પરથી ઘરે પહોંચવા જેટલો ! આટલી તૈયારીથી આટલા સમયમાં, કોઈ કવિતાને પામી શકે ખરું ? હમણાં (૧૯૯૫) આપણે કીટ્સની દ્વિજન્મશતાબ્દી ઊજવીને ? કવિતાની સાધના માટે કીટ્સ કહે છે : કવિતા માટે અર્ધો દિવસ ફાળવો તો ચાલશે ? ના, નહિ ચાલે ! આખે આખો દિવસ જોશે ! (Half the day will not do, the whole of it gut) આખેઆખો દિવસ અને આખેઆખો કવિ, કવિતાને સમર્પિત હોય તો રૂડા દિવસો આવે ! હાલ તો એવા અવસરની રાહમાં –

✹

જે કંઈ થોડું ઘણું વિશેષ કામ થયું છે તે દીર્ઘરચનાઓમાં થયું છે, પ્રત્યેક દીર્ઘરચના વાંચતા, એની પાછળ કવિએ મથામણ કરી હોવાનો અનુભવ થાય છે. એમ લાગે છે કે દાયકાની આ વિશિષ્ટતા ગણાવી ઘટે કે એમાં પ્રત્યેક વર્ષે કોઈને કોઈ નોંધપાત્ર દીર્ઘરચના મળી છે : ૧૯૯૧માં 'પ્રવાહ' (સંજુ વાળા) 'વિકલ્પો ' (મહેન્દ્ર જોશી) 'નવવધૂ' (નલિન રાવળ) 'અમદાવાદ' (ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળા) ૧૯૯૨માં 'વિનાયક' (ચિનુ મોદી) 'બાવન બેટડા ઘવરાવતી ધાવ છું' (લાભશંકર ઠાકર) 'પુરુષસૂક્ત' (પુરુરાજ જોશી) ૧૯૯૩માં 'રૂપાયન' (યજ્ઞેશ દવે) 'મુકામ' (નીતિન મહેતા) 'બ્રહ્મવિદ્યા' (હરીન્દ્ર દવે) 'ખંડિત કાઉ' (દિલીપ ઝવેરી) 'સાન ફ્રાન્સિસ્કો' (પ્રબોધ પરીખ) ૧૯૯૪માં 'સિંહવાહિની સ્તોત્ર' (સિતાંશુ યશશ્ચન્દ્ર) 'અલંગ' (ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળા) "તું મારો જનક હું તારી જનેતા' (લાભશંકર ઠાકર) 'કેલિફોર્નિયા માઉન્ટેન' (ઉદયન ઠક્કર) 'કાળો પહાડ' (ચિનુ મોદી) ૧૯૯૫માં 'પત્નીને' (સિતાંશુ યશશ્ચન્દ્ર) 'ડૂબવું' (સિતાંશુ યશશ્ચન્દ્ર) 'પોશ' (સંજુ વાળા) 'જળ' (કમલ વોરા) 'આત્મજન' (ચિનુ મોદી) અને ૧૯૯૬માં 'જલસ્તોત્ર' (સિતાંશુ યશશ્ચન્દ્ર) 'ફરી ચાલવું' (સિતાંશુ યશશ્ચન્દ્ર) તથા 'ઘર' (મણિલાલ હ. પટેલ) સાથે સુન્દરમ્‌ની આ વર્ષે પ્રસિદ્ધ થતી 'મધ્યરાત્રિ' મુખ્ય છે.

દીર્ઘરચના કવિ માટે મોટું ફલક પૂરું પાડે છે, તેમ ભાવક માટે તેની સિદ્ધિમર્યાદા તારવવાનો અવકાશ પણ સર્જે છે. ગીત-ગઝલ ભીનાં સંકેલી શકાય, દીર્ઘરચનામાં એ શક્યતા ઓછી, આ કારણે ભાવક, કવિને પામી શકે છે. અહીં મૂકાયેલી ત્રણે રચનાઓમાં નવાં સંવેદનો છે. સુન્દરમ્‌ની 'મધ્યરાત્રિ'ની તુલના ઉમાશંકરના 'નિશીથ' સાથે કરવા જેવી છે, ખાસ તો ઉમાશંકરનું આકાશદર્શન અને સુન્દરમ્‌નું પૃથ્વીદર્શન તેમ જ તે માટે યોજાયેલાં વિવિધ સંબોધનો – રસિક છે.

✹

ગીત નબળાં બન્યાં છે, ગઝલ સબળી થઈ છે. સાંપ્રત ગઝલ વિશે ચિનુ મોદીનું એક માર્મિક નિરીક્ષણ યાદ આવે છે : 'આ સમયમાં ગઝલ વિકસી રહી છે એમ નહિ, ગઝલ પ્રવૃત્ત રહી છે.' મારે એક નાનકડો મુદ્દો આગળ ધરવો છે : ગઝલ બહુધા કેફિયતનું સ્વરૂપ છે, તેમાં હાલ જે પ્રકૃતિવર્ણન થવા લાગ્યું છે ત્યાં ગઝલનો

છે તેવુ કહી શકાય તેમ નથી અહી પણ દેખાદેખીનુ વલણ તો રહ્યુ જ છે પ્રશ્ન તો છેવટે કળાત્મકતા સિદ્ધ કરવાનો જ છે અને એ જ્યા જ્યા સિદ્ધ થઈ છે તેવી વાર્તાઓ ધ્યાન ખેચી શકી છે વાર્તા પસદગીમા આ મુદ્દો કેદ્રમા રહ્યો છે આથી અહીં પસદ થયેલી વાર્તાઓમા આવી તળપદ વાતાવરણ સાથેની વાર્તાઓનુ પ્રમાણ ઓછુ દેખાય તો તેનુ કારણ આ જ છે વળી, એવુ પણ બન્યુ છે કે બને વર્ષોની વાર્તાઓ એક જ પુસ્તકમા સમાવવી એવુ નક્કી કર્યા પછી શક્ય હોય ત્યા સુધી એક વાર્તાકારની એક જ કૃતિ પસદ કરવી એવુ ધોરણ પણ અપનાવ્યુ – જેથી વધારે સખ્યામા વાર્તાકારોની વાર્તાઓ સમાવી શકાય

મોહન પટમારે એમના બને વર્ષોના સપાદનોમા તે તે વર્ષો દરમિયાન પ્રગટ થયેલી વાર્તાઓ અને તેના વાર્તાકારોની સૂચિ આપી છે તેથી એવી વિગતોનુ પુનરાવર્તન ટાળીને અહી પસદ થયેલી વાર્તાઓની ઓળખ આપવાનુ કામ જ સીધુ ચાલુ કરુ તો યોગ્ય રહેશે

'માવઠું' . અજિત ઠાકોર

આ વાર્તા વરસાદની નથી. કદાચ માવઠાની પણ નથી. આ વાર્તા અચાનક ચઢી આવેલા વટોળિયાની છે અને તે વટોળિયામા બધુ જ રફેદફે થઈ જાય તેવી શક્યતા વિશેની છે થોડુક રફેદફે થાય પણ છે વટોળિયાને લીધે વજાભાઈના ઘરનુ છાપરુ ઊડી જાય છે પણ ઘર માવ ઉઘાડું થઈ જાય તે પહેલા જ નવા પતરા આવી જાય છે વરની છત ફરી સચવાઈ જાય છે આ બાહ્ય ઘટના અને તેની સમાતરે ભાભી અને દિયરની વચ્ચે આવેલા વટોળિયાની આતરિક કથા પણ ચાલે છે બાહ્ય અને આતરિક વટોળિયા અને તેના છેવટના પરિણામની વાત યાગડધીગડની જેમ નહી, પણ એક જ પોત પર વણી શકાઈ હોવાથી 'માવઠું' એક સારી વાર્તા બની શકી છે

'માવઠું'મા કમોસમના વરસાદની ઘટના છે ? ના, એ વટોળિયાની કથા છે બહાર આખા ગામને ધૂળથી ભરી દેતો વટોળિયો અને વાર્તાનાયક અને તેની ભાભીના મનમા ઊઠેલો વટોળિયો એથી મારી પસદગીનુ શીર્ષક 'માવઠું' નહીં, પણ 'વટોળિયો' છે

નૈતિકતાની દૃષ્ટિએ 'માવઠું' બચી જવાની ક્ષણની વાર્તા છે અત્યત આવેગમય ક્ષણોમા વાર્તાનાયકે ભાભીના કાનની બૂટને પસવારી ન હોત તો ભાભીએ કદાચ તેને ધક્કો માર્યો ન હોત. કાનની બૂટ કોઈ દાબે તો તેના લીધે ભાભીના મનમા તેમના ભાઈની સ્મૃતિની પીડા ઊભરાઈ આવે છે તેવો ઉલ્લેખ વાર્તામા આગળ આવે છે વટોળિયાને કારણે અકસ્માતે પ્રાપ્ત થયેલી એકાતક્ષણોમા દિયર અને ભાભીનો શારીરિક આવેગ ક્રિયામા પલટાય છે, પણ લગભગ છેલ્લી ઘડીએ ભાભી દિયરને ધક્કો મારે છે કદાચ ભાભીના કાનની બૂટ દબાવી તેથી તેમના મનમા સંબધનો અર્થ બદલાઈ ગયો હશે, આ જ ક્ષણ છે બચી જવાની.

દિયર અને ભાભીના મનમા અરસપરસ માટે જન્મેલુ શારીરિક આકર્ષણ દેખીતો દોર છે પાછળથી જે બનવાનુ છે તેના બીજ વાર્તાના આરભથી જ

દેખાય છે. વાર્તાનાયક આ વખતે શહેરમાંથી ગામડામાં તેના ઘેર આવ્યો તે દિવસ પહેલાં, આગલી મુલાકાતમાં પણ તેનાં બીજ દેખાય છે. વાર્તા શરૂ થાય છે ત્યારે સવારથી જ વાદળ ઘેરાયેલા હતાં. વાર્તાનાયકને ખાટલાની કાથી પર ડિલ ઘસવાની ચળ ઊઠી છે. 'ઉફાડે ચઢેલી' ભાભી પણ પોતાના મનની ગતિને કારણે જ દિયર પર ઊંદર છોડવા મથે છે. પછી તો વાર્તાકાર ઢગલો જેટલા સંકેતો આપે છે. એ બંને પાત્રો વચ્ચે બનવા લાગતી બધી જ ઘટનાઓ – આતર અને બાહ્ય – ચોક્કસ દિશા તરફ ધસે છે. અંગૂઠાનું લોહી ચાખવાની ક્રિયા, નાવણિયામાં ભાભીનું સ્નાન, ડંખ મારતો મંકોડો, બાએ બંને ભાઈઓને ભાવતા જુદાં જુદાં શાક એક કરી રાંધી નાખ્યાં તે વાત, વજાભાઈએ બોટેલી ચા પીવા માટે ભાભીએ વાર્તાનાયકને કરેલો આગ્રહ ('બોટી ના બોટીવાળા મોટા ના જોયા ઓય તો ! દિયરજીને તો કુંવારી ચાના બો અભરખા છે, નૈં ?')

વાર્તાનાયક ચાનો કપ હોઠે અડાડવા જાય છે ત્યાં જ ધૂળિયો ગબ્બારો ધસી આવે છે. તે સાથે જ લેખકના ગદ્યમાં પણ વંટોળિયાની ગતિ જેવી જ ગતિ પ્રવેશે છે. ચારે તરફ ધૂળ, કસ્તર છવાઈ જાય છે. ભાભી પણ 'મારાં લૂગડાં ઊડી જહે તો કાં હોધા ?' કહેતાંકને દોડે છે. વાર્તાનાયકના મનમાં ચાંભવાંભ મોજાં ઊછળે છે. ફેરફૂદડી ફરતી ખપ્પર જોગણીનો ઘાઘરો ફૂલે-ફાલે છે. અને પછી આવે છે, ધુલારો ઘરમાં પેસી ન જાય તે માટે બંધ કરેલાં બારણાંમાં ભાભીનો ચિરાયેલો પાલવ અને બંનેએ ઝંખેલી ઘટના બનવાની ક્ષણ. ભાભીનો અવાજ ઘોઘરો બની જાય છે. બે શરીરની પરમ નિકટતાની ક્ષણો કદાચ બંને માટે પરમ તૃપ્તિની ક્ષણો પણ બની ગઈ હોત, પણ એવું બનતું નથી. એક ક્ષણે કશુંક તૂટી પડે છે. ભાભી શિવનું તાબાંનું ગબડી પડેલું લિંગ આંખે અડાડે છે.

આ વાર્તા કોઈ સામાજિક સગપણ વિનાનાં સ્ત્રી અને પુરુષની વાર્તા હોત તો નિરાશાની લાગણી જન્મી હોત. કદાચ બંને પાત્રો જે કંઈ પામવા ઇચ્છતાં હતાં તેનાથી પણ વધુ તેને પાર કરી જવા મથતાં હતાં. તેમનો આ સંઘર્ષ વાર્તાની સપાટી પર દેખાતો ન હોવા છતાં વાચક તે અનુભવી શકે છે. આ 'પાર કરી જવાની વાત' વાર્તાને નોખી બનાવે છે. આ વાર્તા વેડફાઈ ગયેલી તકની વાર્તા નથી, પણ ગોરંભાયેલાં વાદળ પછી સ્વચ્છ થવા લાગેલા આકાશની વાર્તા છે. 'વંટોળિયો ચઈડો, પણ માવઠું ના થીયું એ હારું થીયું', ભાભી કહે છે. બા પણ કહે છે, 'માવઠું આઇવું ખરું, પણ પતરા ઊજળાં કરીને ચાઇલુ ગીયું...'

વાદળાં ઘેરાય, વંટોળ ચઢે, ધુલારો પણ ઊઠે અને છતાં તેનું છેવટનું પરિણામ ઊજળા થઈ જવા જેવું આવે છે. અહીં નૈતિકતાના સવાલોનું મહત્ત્વ નથી. બે પાત્રોના મનનાં ચલનવલનનો, તેને પહેલાં વિલંબિત અને પછી દ્રુત ગતિમાં અભિવ્યક્ત કરતી ભાષાશૈલી, વાર્તાના કેંદ્રને વધારેને વધારે ઘટ્ટ કરતાં જતાં સંકેતો વગેરેથી આ વાર્તા કળાત્મક બને છે. 'માવઠું' માત્ર ગામડાના પરિવેશનું ચિત્ર ઊભું કરવા કે બોલીનો વિનિયોગ કરવા માટે જ લખાઈ નથી. એ તો વાર્તાકથનનાં સાધનો છે, તેની અંતિમ ફળશ્રુતિ નથી. અજિત ઠાકોરે પૂરા સંયમથી, પાત્રોની ભીતર પેસીને, છતાં લેખક તરીકે તટસ્થ રહીને આપણને સંભળાવેલી આ વાર્તા ગુજરાતી નવલિકાના સર્જનક્ષેત્રે

કોઈ વાદની પુષ્ટિ કરવા લખાઈ છે તેવું વિચારવું કદાચ બરાબર નહીં થાય. આ વાર્તા વાર્તાકળાના ધોરણો સિદ્ધ કરવા માટે લખાઈ છે અને તે સિદ્ધ થાય પણ છે.

'શબવત્' : રમેશ ર. દવે

'શબવત્' વાર્તાના હાર્દ સુધી પહોંચતાં પહેલાં તેમાં રહેલા કેટલાક અપ્રતીતિકર મુદ્દાઓ વિશે સમાધાન કરી શકીએ તો જ આ વાર્તાને માણી શકાય તેમ છે એક પતિ પોતાના પ્રમોશન માટે પત્નીને એક રાત પૂરતી સાહેબને સોંપી દે છે. ગમે તેવો સ્વાર્થી હોય તોપણ કોઈ પતિ સામે ચાલીને એવું કરે તે વાત સ્વીકારતાં જરા ધક્કો લાગે છે. પતિની માગણી વિશે જાણ્યા પછી પત્નીનો પહેલો આક્રોશ સાહેબ માટે છે અને પછી પતિ માટે નફરત જન્મે છે. આવી ઔચિત્યવિહોણી માગણી – 'પતિ અને સાહેબ બંનેની * માટે નાયિકાના મનમાં જે વિરોધ જન્મવો જોઈએ તેના સંકેતો છે, પણ સ્વાભાવિક એવો તીવ્ર વિરોધ અનુભવાતો નથી. જોકે લેખક તે વિશે સભાન તો છે. એથી જ પતિને પ્રમોશન મળે પછી પોતે આપઘાત કરી લેશે એવો નિર્ણય નાયિકા પાસે લેવરાવે છે. સાહેબની નિર્લજ્જ કામુકતા, પતિનો હદબહારનો સ્વાર્થ અને પત્નીએ પ્રમાણમાં ઓછા વિરોધ સાથે સ્વીકારી લીધેલી પરિસ્થિતિ – એ બધી અપ્રતીતિકર બાબતો સાથે વાચકે સમાધાન કરી લેવું પડે છે.

વાર્તા બે સ્તરે ચાલે છે. પ્રમોશન મળ્યું તે રાતે પતિ પત્ની સાથે સંવનન કરવાની શરૂઆત કરે છે. પત્નીના પ્રતિભાવમાં ઘૃણા છે, પણ એ ઘૃણા આ અગાઉ પતિએ તેના શરીરના કરેલા બેહુદા ઉપયોગ બદલ જ નથી – પણ સંવનન દરમિયાન પતિનું વર્તન અને સાહેબે કરેલા વર્તનની સરખામણીમાંથી જન્મતી ઘૃણા છે. હમણી ખેલવા તત્પર થયેલા પતિના 'આક્રમણ'ની સમાંતરે વાર્તાનાયિકાના મનમા સાહેબે કામપ્રવૃત્તિ દરમિયાન કરેલા સાલસ, સંયત અને શિષ્ટ વ્યવહારની સ્મૃતિ જાગે છે. પતિ દ્વારા સાહેબને સોંપાઈ તે પછી સાહેબનો બંગલો, બાથરૂમની સગવડભરી સુઘડતા વગેરેને કારણે નાયિકા એક પ્રકારનો અહોભાવ પણ અનુભવે છે. વાચકે (અને વાર્તાનાયિકાએ પોતે પણ) ધારી ન હોય તેવી તત્પરતા તેનામાં દેખાવા લાગે છે. સાહેબનું દરેક વર્તન એ જાણે-અજાણ્યે માણવા લાગે છે. તેની સમાંતરે પોતાના પતિનું અણઘડ, એકપક્ષી, સ્વાર્થી, પત્નીની ઇચ્છાઓની જરા પણ દરકાર ન કરતું વલણ નાયિકાને યાદ આવતું રહે છે. કદાચ વર્ષોથી નાયિકા જે સહન કરતી આવી હતી તેમાંથી જન્મેલો, પણ અસ્પષ્ટ રહેલો, અભાવ પરપુરુષના શાલિન કામવ્યવહારને લીધે પ્રગટ થઈ ગયો હશે. પરપુરુષ દ્વારા લગભગ બળાત્કાર જેવી પરિસ્થિતિ અપૂર્વ આનંદમાં પલટાઈ જાય છે અને પતિનો કામવ્યવહાર બળાત્કાર જેવો બની જાય છે.

'શબવત્' આ વિડંબનાની જ વાર્તા છે. જાતનું બલિદાન આપીને પણ પતિના ભવિષ્ય માટે પરપુરુષ સાથેનું અસ્વાભાવિક શયન બળાત્કારની જેમ સહન કરી લેવાની તૈયારી દર્શાવનારી પત્ની માટે પતિ સાથેનું સ્વાભાવિક સહશયન બળાત્કારની ઘટના બને અને તેનો પ્રતિભાવ શબ જેવો નિર્જીવ હોય એનાથી મોટી વિડંબના એક સ્ત્રી માટે બીજી કઈ હોઈ શકે ?

વાર્તાના કેંદ્રમાં નાયિકાનું મનોજગત છે. એ એક વાસ્તવિક વકતાની સામે

મુકાય છે. પ્રશ્ન પતિ-પત્ની કે પરપુરુષનો નથી. આ વાત બે વ્યક્તિની વચ્ચેની સંવાદિતા, એકબીજા માટેના 'કન્સર્ન'ની પણ છે. આખી વાત લેખકે સયમપૂર્વક કહી છે. વાર્તાનો વિષય જ એવો હતો કે તેના નિરૂપણમાં લપસી પડાય તેવી તમામ સંભાવનાઓ હતી. વાર્તા સરળ ગતિએ ચાલે છે. પતિ અને સાહેબ સાથેના સંવનન સમયે થયેલા ભિન્ન છેડાના બે અનુભવો નાયિકાના મનમાં આઘાત-પ્રત્યાઘાતો જન્માવતા રહે છે. આખી વાર્તા પોતાનો સ્ત્રી તરીકે સ્વીકાર અને અસ્વીકાર વિશે નાયિકાના મનમાં ચાલતા દ્વંદ્વ વિશેની છે. વાર્તાનો મૂળ મુદ્દો પણ આ જ છે. એ મુદ્દાનું વહન અને નિરૂપણ કળાત્મક રીતે થયુ હોવાથી, આખી વાર્તાને ધક્કો આપનાર ઘટના અપ્રતીતિકર હોવા છતાં, 'શબવત્' વાર્તા ધબકતી રહી શકી છે.

'એ લોકો' : હિમાંશી શેલત

સાંપ્રત વાર્તાકારોમા સંવેદનશીલ વાર્તાઓનાં સર્જક તરીકે હિમાંશી શેલત અલગ તરી આવે છે એમણે પોતાની અભિવ્યક્તિના માધ્યમ તરીકે બહુધા વાર્તા સ્વરૂપને જ સ્વીકાર્યું છે અને તે સ્વરૂપમાં જ તેઓ ઉત્તરોત્તર સુંદર કૃતિઓ આપતાં રહ્યાં છે. તેમની વાર્તાઓ બિનજરૂરી પ્રસ્તાર વિના સીધી કેન્દ્ર તરફ જ ગતિ કરવા લાગે છે.

'એ લોકો' વાર્તામાં વાચક હીજડાઓની ટોળીમાં ઊભો રહીને વાર્તાને બનતી જુએ છે. કોઈપણ ઘરમા સારો પ્રસંગ હોય ત્યારે બક્ષીસની આશાએ હીજડાઓ ત્યાં પહોંચી જાય છે. આપણી જ વચ્ચે રહેતા એ લોકોનો આપણાથી અલગ એક સમુદાય હોય છે. વાર્તાની શરૂઆતમાં એવું લાગે કે લેખિકા આ વાર્તામાં હીજડાઓની વેદના અને તેમના આંતરમનમાં આપણને લઈ જશે, પણ એવું બનતું નથી. આ વાર્તામાં હીજડા 'એ લોકો' નથી, પણ બીજા જ કોઈ લોકોની નામર્દાઈ વિશેની વાત છે – જે હીજડાઓ સાક્ષીભાવે જુએ છે.

વાર્તાનું ફોકસ અચાનક બદલાય છે. કેન્દ્રમાં આવે છે એક સુસંસ્કૃત, સમૃદ્ધવર્ગનું કુટુંબ અને તેની અંદર ભજવાતો 'મફત ખેલ.' એક સ્ત્રી અને તેના પતિ વચ્ચે ચારિત્ર્યસ્ખલનના આક્ષેપોવાળો જાહેરમાં થતો ઝઘડો હીજડાઓની સાથે વાચક પણ જુએ છે. ઘણા સમય સુધી વેઠ્યા પછી સ્ત્રી એના પતિને ખુલ્લો પાડવા જાણે જીવ ઉપર આવી ગઈ છે. પતિનાં એક પછી એક લૂગડાં ઉતારતી જતી હોય તેમ વાત છેવટે એવા તબક્કે આવી પહોચે છે કે નગ્નતાની ભીતરની નગ્નતા અને 'તેનીય પોકળતા સાવ સ્પષ્ટ થઈ જાય છે.

પત્ની એના પતિની નામર્દાઈ વિશેની ખાનગી વાત જાહેરમાં લોકોની વચ્ચે જ ખુલ્લી કરી બેસે છે. આવું બને છે ત્યારે આખી વાત હીજડાઓની નજરે દેખાડવાની પ્રયુક્તિ સમજાય છે. બક્ષીસ લેવા આવેલા હીજડાઓ અને સામેના દૃશ્યમાંથી એક પુરુષ વચ્ચેની સમાનતાનું વર્તુળ રચાઈ જાય છે.

આ વાર્તામા પીડાના અંશો છે, પણ તે હીજડાઓની નહીં, મર્દાના અંદાજમાં ટટ્ટાર ઊભા રહેલા પતિની નામર્દાઈનો બોજ વેઠારતી રહેતી પેલી સ્ત્રીની પીડા છે. લોકો અને હીજડાઓને તો જાણે જોવું થાય છે. હીજડાઓ પોતાની નપુંસકતાને

જ્યારે પેલો નામર્દ પુરુષ મર્દાનગીનો અંચળો ઓઢીને જુઠ્ઠાણાનું જીવન જીવી રહ્યો છે. આ વાર્તા સમાજ તરફ કે કહેવાતા સભ્ય સમાજ તરફ કટાક્ષ સૂચવતી વાર્તા નથી. આ વાર્તા બદલાતા ફોકસની વાર્તા છે. પહેલાં હીજડાઓની ટોળી, પછી બંગલામાં ચાલતો ઝઘડો અને વર્ષોથી ગોપિત રહેલું, તે પુરુષ વિશેનું ખુલ્લું થઈ જતું સત્ય અને છેવટે તે ફોકસ વધારેને વધારે કેંદ્રસ્થ થતું થતું મર્દાના છટામાં ઊભા રહેલા એ પુરુષની પોકળતા પર સ્થિર થઈ જાય છે. હીજડાઓની ઉપસ્થિતિવાળી વાર્તાનો નાયક તો છેલ્લે બાકી રહી ગયેલો પેલો નામર્દ પુરુષ જ છે તે વાત છેક અંતના વાક્યમાંથી પ્રગટ થાય છે. એ જ તો છે 'એ લોકો' વાર્તાની મજા.

'ચુટકી' : હરીશ નાગ્રેચા

આ વાર્તા એક લૉંડ્રીમાં બેસતી ચુટકી અને ગ્રાહક વી.ટી.એસ. વચ્ચેના 'કાઉન્ટર પરના એન્કાઉન્ટર'ની વાર્તા છે. તાજી શૈલીમાં લખાયેલી, એક યુવતીના મનમાં જાગેલા એકપક્ષી પ્રેમની કથા. ચુટકીના પિતા, રિટાયર્ડ થયા પછી શું – એવા પ્રશ્નના જવાબમાં લૉંડ્રી ખોલે છે અને તેમાં ચુટકીએ કમને જોડાવું પડે છે. પછી ધીમેધીમે તેને ગોઠી જાય છે તેનાં કારણોમાં એક કારણ છે લોંડ્રીની સામે જ રહેતો એક ધૂની – ચુટકી કહે છે તેવો બાઘુરામ – યુવક. પોતાનામા જ વ્યસ્ત રહેતા એ યુવક માટે ચુટકીના મનમાં આકર્ષણ જાગે છે. એ તેની રાહ જુએ છે, તેની દરેક હરકતો પર નજર રાખે છે. એણે સાદી ધોલાઈ માટે આપેલાં કપડાં પણ સ્પેશ્યલ ધોલાઈના ઢગલામાં નાખી દે છે.

આ વાર્તામાં ચુટકી જ કેંદ્રમાં છે, પણ તે બે રીતે પ્રગટ થાય છે. એક 'હું' રૂપે અને બીજી ચુટકી રૂપે. બંને વચ્ચે વી.ટી.એસ.ના સંદર્ભે સંઘર્ષ પણ ચાલે છે. એક જ યુવતીનાં બાહ્ય અને આંતરસ્વરૂપોને બે પાત્રોમાં વહેંચી દેવાથી વાર્તાકથનમાં નવીનતાનો અંશ ભળે છે. એક ચુટકી વી.ટી.એસ. તરફ પક્ષપાત રાખે છે અને તેના માટે લાગણી ધરાવે છે તેનો બીજી ચુટકી વિરોધ કરતી રહે છે.

વાર્તાનાયિકા વી.ટી.એસ.નું ધ્યાન ખેંચવા માટે ઘણું કરે છે પણ એણે તો કાઉન્ટર પાછળ ઊભેલી એ છોકરીને જોઈ પણ નથી. બધું જ ચુટકીના મનમાં ઊગે છે, વિસ્તરે છે, એને પ્રસન્નતા અને પીડા પણ આપે છે. આ બધું પાછું માત્ર લૉંડ્રીના નાનકડા વિસ્તારમાં જ આકાર લે છે. વાર્તા લૉંડ્રીની બહાર તો નીકળતી જ નથી. વાર્તાનાયિકા એ પુરુષ વિશે તેની વી.ટી.એસ. એવી ઇનિશિયલ્સથી વિશેષ કશું જાણતી પણ નથી. વી.ટી.એસ. સતત પુસ્તક જ વાંચતો હોય છે તેથી ચુટકીના મનમાં એવી ઈચ્છા જાગે છે પોતે પુસ્તક હોત તો એ એને જોયા તો કરતો હોત !

વાર્તાપ્રવાહમાં એક વળાંક આવે છે. વી.ટી.એસ. ધોવા મૂકી જાય છે તે કપડાના ઢગલામાં સાડીઓ, બ્લાઉઝ અને નાનાં ફ્રોક પણ નીકળે છે. ચુટકી રોષે ભરાય છે. એને વી.ટી.એસ અને સાડી-ફ્રોકવાળી વ્યક્તિઓ વચ્ચે કયો સંબંધ હશે તે વિશે સવાલો ઊઠે છે. એ અંદરથી નિરાશ થઈ છે, પણ બહાર તો એની ખીજ જ પ્રગટે છે. જોકે તેના મનમાં ઊઠતી શંકાનું તરત સમાધાન થઈ જાય છે. વી.ટી.એસ. ભૂલથી નાખી ગયો હતો તે કપડાં વિશે પૃછા કરતી કોઈ સ્ત્રી લૉંડ્રીમાં પ્રવેશે છે.

ધોવા નાખેલી એક સાડીના છેડે ચાવી બાધી હતી તે લેવા માટે તે સ્ત્રી આવી છે. વાતવાતમાં સ્ત્રી પાસેથી જાણવા મળે છે કે તે સ્ત્રી તો વરુણ(વી.ટી.એસ.)ની બહેન છે. ચુટકીને રાહત થાય છે. એ એટલી બધી ખુશ થઈ જાય છે કે જાણે કશું ખોવાયેલું પાછું મળી ગયું હોય તેવી પ્રસન્નતા સાથે એની આંગળીનાં ટેરવાં 'વી'ની ઇનિશિયલ્‌ને ક્યાય સુધી પસવારતાં રહે છે. બીજાં બધાં કપડાં સ્પેશ્યલ વૉશના ઢગલામાં નાખ્યા પછી વી.ટી.એસ.નાં કપડા એના હાથમાં જ રહી જાય છે. એકાએક ચુટકીના મનમાં લાગણીનો ધોધ ઊછળે છે અને એના મનમાં એક ઇચ્છા જન્મે છે – 'એમનાં કપડા હું જ ધોઈ નાખું તો !'

રમતિયાળ શૈલીમાં એક યુવતીના મનમા ઊઠતાં તરંગો, લાગણીઓ, એની રીસ, એની પ્રસન્નતા અને એ અજાણ્યાનાં કપડાં પોતે જ ધોઈ નાખવાની ઇચ્છાવાળું અદ્‌ભુત સંવેદન વાર્તાની તાજી ક્ષણો છે કોઈ યુવતીના મનમાં કોઈ યુવક પ્રત્યે જાગતો એકપક્ષી પ્રેમ એ કોઈ નવો વિષય નથી, પણ અહીં તેની જે રીતે અભિવ્યક્તિ કરવામાં આવી છે તે વાર્તાને અલગ કરી આપે છે. ચુટકીના મનોગત અને તેના બાહ્ય વર્તનની ઝીણી ઝીણી વિગતોનું નિરૂપણ પણ સ્વાભાવિક રીતે આગળ વધતું રહે છે. આખી વાર્તા દરમિયાન સંયોજાતુ રહેતું સંવેદન વાર્તાના છેલ્લા વાક્યમાં તેની ચરમસીમાએ પહોચે છે. ચુટકી જાણે પોતાને વી.ટી.એસ.ની પ્રિયતમા તરીકે જ નહીં, પત્ની રૂપે પણ અનુભવવા માડે છે.

'વી.એમ.' : કિરીટ દૂધાત

આઠમા ધોરણમાં ભણતી છોકરી વી.એમ.અને કિશોરવયના કાળુ વચ્ચેના પ્રેમ અને પ્રેમભંગની આ કથા છે. મૂળકથાની સાથે સાથે તેમાંથી ઊભું થતું જતું વાતાવરણ વાર્તાનું માળખું રચે છે. લેખક વાર્તામાં અલગથી ગામનું વર્ણન કરવા બેસતા નથી, પણ વચ્ચે વચ્ચે આવતાં જતાં ઉલ્લેખોથી ગામનું ચિત્ર ઊભું થતું જાય છે. લેખક કેમેરાની નજરે કલમ ચલાવે છે. ફિલ્મોમાં પાત્રો પર કેદ્રસ્થ થયેલા કેમેરામાં આસપાસનાં બીજાં દશ્યો પણ ઝિલાતાં જાય તેવું અહીં પણ બન્યું છે. ગામનું પાદર, ધર્મશાળા, દેસાઈનાકું, વી.એમ.ની ડેલી, હનુમાનજીની દેરી, ભૂપત બાબરની દુકાન, ગડારવાડો – એ બધાં જ સ્થળો વાર્તા રચવામાં મદદરૂપ થાય છે. તેવી જ રીતે વી.એમ., કથાનાયક 'હું' (કાળુ)ની સાથે સાથે ઊપસતાં આવતાં જતી, ભીખુમામો, દેશમાં આવેલો હીરાઘસુ ફકીરો વગેરે પાત્રો પણ પોતપોતાની રીતે મહત્ત્વની ભૂમિકા ભજવે છે.

વાર્તાનો આરંભ અત્યંત નાટકીય રીતે થાય છે. ફકીરા અને વી.એમ.વચ્ચે કશુંક કપઇણ થઈ રહ્યું છે તે વાતની સાબિતી વાર્તાનાયકને આપવા માગતો જંતી અને વાર્તાનાયક ફકીરાની પછવાડે દોડે છે. સતાય છે. વાર્તાનાયક જે જોવા ઇચ્છતો નહોતો તે એને જોવા મળે છે. ડેલીની બારીની સાખ પર પગ મૂકીને ફકીરો ઊભો છે અને વી.એમ.નું ઊડાઊડ કરતું ફોક તેને દેખાય છે. એ જ વખતે ભીખુમામા એમની વહાલી કાવલી ગાયને દોરતા પસાર થાય છે અને જંતી-કાળુને પૂછે છે 'શું છે ? શું છે ?'

વાર્તાના પહેલા જ પ્રવેશમાં લેખક બધાં જ પાત્રોને એક જ ફ્રેમમાં, ગતિમય

દૃશ્યોની વચ્ચે, મૂકી દે છે. એ પછી રજૂ થાય છે વાર્તાનાયકની મૂંઝવણ. અત્યાર સુધી તો વી.એમ. એના લવમાં હતી. જંતી તે વિશે બધી વાતો જાણે છે. વાર્તાનાયક વી.એમ.ને 'અડધી રાત્રે મહાણમાં મળવા બોલાવે તોય હાલી આવે' એવો તેનો વિશ્વાસ છે. પણ એમના વચ્ચેનો લવ પવિત્ર છે. વી.એમ.ના ચારિત્ર્ય વિશે જરા સરખી પણ ઘસાતી વાત સાંભળવા વાર્તાનાયક તૈયાર નથી. એકવાર જંતીએ તેને પૂછ્યું હતું કે 'કોઈ દી' સવારી કરી છે કે નૈં ?" ત્યારે એ ખિજાઈ ગયો હતો : 'જો જંતી, અમે કાંઈ દેહનાં ભોગી નથી, હોં....તારાથી વી.એમ. વિશે હલકો વિચાર થાય જ કેમ ?'

પણ એનો આ વિશ્વાસ તૂટે છે. શહેરમાં હીરાઘસુનું કામ કરતો ફકીરો મોસમ લેવરાવવા ગામમાં આવે છે. એની ઢબછબ અને તોરથી વી.એમ. એના તરફ આકર્ષાઈ છે તેવો વહેમ જંતીને જાય છે. વી.એમ. પણ હવે વાર્તાનાયકને મળવામાં વાંધાવચકા કરે છે. જંતી જ માહિતી લઈ આવે છે, 'વી.એમ. હવે ફકીરા હાર્યે હાલવા મંડી છે...' એ વિશે નજરોનજર સાબિતી મેળવ્યા પછી વાર્તાનાયક ઘા ખાઈ જાય છે. એને થાય છે, 'ફકીરામાં એને એવું શું દેખાણું હશે ?' જંતીની સલાહ પ્રમાણે હરુભરુ થઈને વાત કરી લેવાના અને સ્નોની ડબ્બી અને રિબિનની ભેટ આપીને વી.એમ.ને પાછી મેળવવાના એના પ્રયત્નો પણ નિષ્ફળ જાય છે. પ્રેમભંગના આ આઘાત કરતાં પણ વધારે મોટો આઘાત વાર્તાનાયકને લાગે છે. એક બપોરે એ ફકીરાને નાના દેસાંઈનાકામાં વળતો જુએ છે. ઓચિંતી ઝાંઝ ચઢે છે ને કાળુ ઊભો થાય છે. બેયને પડકારવાના ઇરાદે એ પણ ફકીરાની પાછળ જાય છે. પણ ડેલીએ બંને દેખાતાં નથી. એ મુંઝાઈને ઊભો રહે છે, પણ પછી અચાનક ભીખુમામાની ડેલી સામે આવેલા ગડારવાડામાં દોડે છે. ત્યાં એ જુએ છે તો એક વાડામાં બાવળની કાંટ્ય નીચે વી.એમ. ચત્તી સૂતી હતી. ફકીરો એના પર ગોઠણભેર ઝૂકવા જતો હતો. ઈંટોનાં રોડાંના રમરમાવતાં ઘા કરીને એ બૂમ પાડે છે, "એય સાળાંવ, આ શું કરો છો ?"

વી.એમ. અને ફકીરો નાસી જાય છે, પણ કાળુના મનમાં સૂનકાર વ્યાપી જાય છે. એનો પ્રેમ જ ભંગ નહોતો થયો, વી.એમ. પ્રત્યેનો એનો વિશ્વાસ પણ તૂટ્યો હતો. છેવટે તો એ હજી કિશોર છે. દાઢીમૂછ પણ ઊગ્યાં નથી. અત્યંત નિરાશાની ક્ષણોમાં એ પોતાની મૂળ ઉંમરે પહોંચી જાય છે. ઘેર જવાનું છે, પણ એકલા એકલા ઘરે જવાનું મન થતું નથી. વાર્તાના અંતે એ, મોટાંબા એને શોધવા નીકળે તેની રાહ જોતો બેસી રહે છે.

કિશોરમનમાં ઊગતા કાચા પ્રેમની આ સુંદર કથા છે. ભીખુમામાએ પોતાને વહાલી એવી કાંવલી ગાયને એકવાર ગડારવાડામાં મજેથી ઓખર કરતી જોઈ હતી અને પછી તેને પરોણે પરોણે મારી હતી તેવી આડકથા પણ મૂળ વાર્તાને સહાયક બને છે.

આ વાર્તામાં કિરીટે કરેલાં સૂક્ષ્મ નિરીક્ષણો વાર્તાને સફળ બનાવવામાં અગત્યનો ભાગ ભજવે છે. પાત્રોની નાનામાં નાની ક્રિયાઓ પણ તે નોંધે છે. અને તેમાંથી તે ...ોનાં ચરિત્રના આછા અંશો પણ દોરાઈ આવે છે. બંધે પહોંચી વળે તેવો જંતી, ...કરો ફકીરો, કાવળી ગાય પાછળ દોરાતા રહેતા ભીખુમામા, નાના છોકરાંવને ...ચ મયતો ભૂપત વાળંદ વાર્તાના મહત્ત્વના હિસ્સા બની જાય છે. તળપદ ભાષાનો

ટૂંકા ટૂકાં વાક્યોમાં થયેલો પ્રયોગ પણ ધ્યાન ખેચે તેવો છે.

'છેલ્લું સ્ટેશન' : મણિલાલ હ. પટેલ

આ વાર્તા આમ તો એક અજાણ્યા, સાવ છેવાડાના ગામમા બદલી થઈને આવેલા નારણની આસપાસ ઊભા થતા ભોગવિલાસના વાતાવરણ અને તેમાથી સર્જાતી નારણની પાયમાલીની કથા છે. સાવ સામાન્ય ગણાય એવુ વિષયવસ્તુ વાર્તાની કથનશૈલીને કારણે જુદું તરી આવે છે. લેખક એ વિષયને રહસ્યમય વાતાવરણના આવરણમાં રસીને કહેવા ધારે છે. આખી વાર્તા વાસ્તવ અને કપોળકલ્પનાની સરહદોમા છૂટથી આવનજાવન કરતી રહે છે.

રેલવે સ્ટેશન અને અધમપુર ગામની વચ્ચે તરસી નદી આવેલી છે. આવતા-જતાં, કદી પણ સંતોષાય નહીં એવી તરસવાળી તરસી નદીના પટમાથી પસાર થવુ પડે છે. નારણે ત્યાં પુરાતત્ત્વખાતાનું કામકાજ જોવાનું છે. એ ગામમાં જોવા અને ભોગવવા મળેલી કન્યાઓ નાયકના મનની ઇચ્છાનું જ પ્રતિબિબ છે. પુરુષવર્ગની ગેરહાજરીવાળા ગામમાં માત્ર સ્ત્રીઓ જ વસે છે. પુરુષ પાત્રોમાં નારણ પોતે, તેનો સહાયક ઈશ્વર પગી, જૂઠો ભરવાડ, આંધળો ચોકીદાર અને બહેરો પરભુ છે. આ પાત્રોનાં નામો જ ઘણું બધું સૂચવે છે. ગામનું અધમપુર નામ પણ સ્વયંસ્પષ્ટ અર્થ ધરાવે છે.

ગામમાં પ્રવેશ્યા પછી નારણ જુદી જુદી સ્ત્રીઓના મોહપાશમાં જકડાતો જાય છે. ઈશ્વર પગી એ માટે નિમિત્ત બને છે. શિલ્પો અને પાષાણસુંદરીઓ વેચી મારવામા સુગમતા રહે તે માટે જ ઈશ્વર નારણને ઊંડા કળણમાં ખેચી જતો હતો. બધી રીતે ખલાસ થઈ ગયેલો નારણ છૂટવા માગે છે, પણ એની આસપાસ રચાયેલી ગૂંચોમાં એ ફસાઈ જાય છે એની હાલત ખૂબ દયાજનક બની જાય છે. છેવટે એની બદલી થાય છે ત્યારે નારણ ત્યાથી નીકળી શકે છે.

પણ ગામના સંદર્ભમાં કશું બદલાતુ નથી. નારણની પહેલાં પણ એવી જ સ્થિતિમા મુકાયેલી બીજી કોઈ વ્યક્તિ હતી અને નારણ જાય છે પછી પણ તેવી જ સ્થિતિમા મુકાવા માટે બીજી વ્યક્તિ આવી ચઢે છે. આમ અધમપુર ગામમાં કોઈ ને કોઈ વ્યક્તિની ચુસાતા રહેવાની ક્રિયા સતત ચાલુ જ રહે છે. નારણ જે ટ્રેનમાં આ ગામમા પહેલીવાર આવે છે ત્યારે બદલી પામીને જતો કૃષ્ણદેવ તે જ ટ્રેનમાં પાછો વળે છે. કૃષ્ણદેવના નખાઈ ગયેલા શરીર જેવી જ હાલત વાર્તાના અંતે નારણ થાય છે. નારણના વર્તમાન અને કૃષ્ણદેવના ભૂતકાળ વચ્ચેના સાતત્યથી નારણની જગ્યાએ આવનારે નવા 'સરકાર'નુ ભવિષ્ય પણ સ્પષ્ટ કલ્પી શકે છે.

પરિવેશનુ ચિત્ર આ વાર્તાનું મહત્ત્વનું અગ છે – અધમપુરનાં બંધ, જૂનાં જર્જર મકાનો, અવાવરુ ફળિયાં, તાળાબંધ ઘરો, નગરશેઠની, ભૂતાવળ જેવી હવેલી, ડુંગરા એ બધાનું કલમના આછા લસરકે ઊભું થતુ ચિત્ર.

આ વાર્તા ખરેખર અધમપુર નામના ગામમા જ બને છે ? નારણ ગામમા પ્રવેશ કરે છે તે પહેલાં જ રેલવે સ્ટેશને કૃષ્ણદેવ તેને શુભેચ્છા આપતો હોય તેમ કે કશાકથી ચેતવતો હોય તેમ કહે છે, "ઈશ્વર તમારુ રક્ષણ કરે " [આ ઈશ્વ

તે પેલો ઈશ્વર પગી જ હશે તેવું આખી વાર્તા વાંચી લીધા પછી સમજાય છે.) તે પછી તરત જ લેખકે નારણ સંદર્ભે લખ્યું છે : 'એ તો એવી એક ચેતનાશક્તિમાં માનતો હતો, જેનાથી કૂંપળ ફૂટે છે, ફળના ગર્ભમાં પાછું બીજ આકારિત થાય છે...લોહીમાં વૃત્તિસહજ વંટોળ જે જગવે છે – તૃપ્તિ પછીય જે તરસ્યા રાખે છે..." આવી 'ચેતનાશક્તિ'ને પામવાની નારણની મથામણ વિશે સ્થૂળ ઘટનાઓમાં વાત કહેવાને બદલે લેખકે કદાચ અધમપુર ગામની કલ્પના કરી છે. તેમાં જે કંઈ બને છે તે બધું જ નારણની ઇચ્છાઓનું કાલ્પનિક સ્વરૂપ છે. માત્ર સ્ત્રીઓ જ જેમાં વસતી હોય તેવું ગામ પણ નારણની જ કલ્પના હોય અને તે ગામમાં તેણે કરેલી લીલાઓ પણ તેના વાસ્તવજીવનની લીલાઓનું જ પ્રતિબિંબ હોય તેવું બની શકે.

'એક જુદો ગ્રહ' : સુવર્ણા

આપણે ત્યાં હાથ ધરવામાં આવતા વિષયો કરતાં જુદા વિષયને લઈને આવતી આ વાર્તા તેની નાયિકા શિલ્પાના માનસને આપણી સમક્ષ ખોલી આપે છે. શિલ્પાને બહુ વિચિત્ર કારણસર હૉસ્પિટલમાં દાખલ થવું પડે છે. એ કશું ખાઈ શકતી નથી એ એનો ગુનો અને બીમારી છે. શિલ્પા ભારતમાં રહેતી હોત તો આવાં કારણસર એની અનિચ્છા છતાં હૉસ્પિટલમાં દાખલ થવું પડ્યું નહોત. પણ એ લૉસ એન્જેલીઝમાં રહે છે અને 'કાઉન્ટીના કાયદા' પ્રમાણે અન્નત્યાગ ત્યાં ગુનો બને છે.

નવાઈની વાત એ છે કે 'શિલ્પાએ પોતે ખાવાનો ત્યાગ શા માટે કર્યો હતો તેનું સ્પષ્ટ કારણ તો એને આજ સુધી સમજાયું નહોતું.' એ વાત આખી વાર્તા દરમિયાન રહસ્યમય જ રહે છે. તેના પરથી લાગે છે કે લેખિકાને શિલ્પા દ્વારા અન્નત્યાગના કારણો સીધેસીધાં કહી દેવામાં રસ નથી. પાત્રના મનનાં અનેક સ્તરો વાર્તામાં બનતી ઘટનાઓના નિરૂપણ દ્વારા તે પરોક્ષ રીતે ઉઘાડતાં જાય છે. વાર્તાને અંતે આપણને લાગે છે કે શિલ્પામાં જરા પણ આત્મવિશ્વાસ રહ્યો નહોતો. કદાચ એ ઊંડા ડિપ્રેશનનું જ પરિણામ હશે.

શિલ્પાની અનિચ્છા છતાં તેને હૉસ્પિટલમાં દાખલ થવું પડ્યું ત્યાર પછી તેને ઇઝીલી ક્યોરેબલ પેશન્ટની કેટેગરીમાં રાખવામાં આવે છે. જ્યારે તેને લોઢાના સરકતા દરવાજાની પેલી બાજુ લઈ જવામાં આવે છે ત્યારે શિલ્પાને લાગે છે કે પોતે કોઈ જુદી જ દુનિયામાં આવી ગઈ છે. વાર્તાનું શીર્ષક પણ 'એક જુદો ગ્રહ' છે તેથી વિચિત્ર વાતાવરણ ધરાવતી હૉસ્પિટલનું વાતાવરણ વાર્તામાં નિરૂપવું એવું બીજું એક કેંદ્ર પણ ઊપસી આવે છે. કેદખાના જેવી લાગતી હૉસ્પિટલના વાતાવરણનું વર્ણન પણ સારો એવો ભાગ રોકે છે.

શિલ્પા હૉસ્પિટલમાં આવી તે પહેલાં ડિપ્રેશન વિશે એને સારી એવી માહિતી મળી હતી : 'એણે એવુંય સાંભળેલું કે એ લોકોમાંના કેટલાક અંગત ને બિનંગત દુઃખો વચ્ચેની ભેદરેખા ભૂલી જાય છે. સૌના દુઃખમાં એ પોતાનું દુઃખ જુએ છે ને પોતાના દુઃખમાં સૌનું.' શું શિલ્પા પણ એવા જ કોઈ ડિપ્રેશનનો ભોગ બની હતી તેથી જ તેણે ખાવાનું છોડી દીધું હશે ? જોકે એ પોતે એ વિશે સભાન છે. ની જાતને કહ્યા કરે છે, 'ના, ના, મારે એવી રુગ્ણતા પોષવી નથી. હું

જમીશ, હું ચોક્કસ જમીશ.'

સાંજે ડિનરટાઇમની જાહેરાત થાય છે ત્યારે શિલ્પાને પ્રશ્ન થાય છે કે 'હું જમી શકીશ ?' આ હોસ્પિટલમાંથી બહાર નીકળવા માટે એણે જલદી સાજા થવું જરૂરી હતું. જલદી સાજા થવાનો અર્થ હતો સારી રીતે જમવું. 'હું ચોક્કસ જમીશ' એવા નિર્ણય સાથે શિલ્પા ડિનર લેવા લાઈનમાં ઊભી રહે છે, પણ ક્ષણે ક્ષણે તેનો આત્મવિશ્વાસ ડગતો જાય છે. પાછળથી આવેલા ચાર-પાંચ જણને એ લાઇનમાં પોતાની આગળ ઊભા રહેવા દે છે.

લાઇનમાં આગળ વધતી શિલ્પા ખાવા વિશેના પોતાના નિર્ણયને દૃઢ બનાવવા માટે મનોમન પ્રયત્ન કરતી રહે છે. તેની સમાંતરે એનો આત્મવિશ્વાસ પણ ધીરેધીરે ઘટવા લાગે છે. હોસ્પિટલમાંથી બહાર નીકળવાની પણ એક વિધિ હતી. કોઈકે આવીને હોસ્પિટલના સત્તાવાળાઓને બાંયધરી આપવી પડે કે તે શિલ્પાને પોતાને ત્યાં રાખવા માટે તૈયાર છે, એવી બાંયધરી આપવા કોણ તૈયાર થશે એ વિશે પણ શિલ્પાને પ્રશ્ન થાય છે. એ ક્ષણે શિલ્પા પોતે સાવ એકલી છે તે વિશે પૂરેપૂરી સભાન થઈ જાય છે. આવી સભાનતા એના આત્મવિશ્વાસ પર છેલ્લો ઘા મારે છે. એથી જ એ બીજા બે નવા આવનારાઓને લાઈનમાં પોતાની આગળ ઊભા રહેવા દે છે અને પોતે સૌથી છેલ્લી ઊભી રહે છે.

શિલ્પાની એકલા હોવાની સ્થિતિ ડિપ્રેશનનું કારણ બની હોય અને ડિપ્રેશનને કારણે તે વધારે એકલી થઈ ગઈ હોય તેવું લાગે છે. આ બધાંને કારણે જ તેને જમવા પ્રત્યે સદંતર અરુચિ આવી ગઈ છે. એ અરુચિ એનામાં આત્મવિશ્વાસ વધે તો જ દૂર થાય અને તો જ એ અજાણ્યા ગ્રહ જેવી હોસ્પિટલમાથી છૂટી શકે. શિલ્પા એક વિચિત્ર પ્રકારના ચક્કરમાં ફસાઈ ગઈ છે અને તેને કારણે જન્મતો વિષાદ વાર્તાનું વાતાવરણ રચી આપે છે. સરળ ભાષામાં, સીધી ગતિએ આગળ વધતી વાર્તાને સમજવા માટે વાચકને ઝાઝી મથામણ કરવી પડતી નથી. આગળ વધતી જતી વાર્તાની સાથે એક પ્રકારની પીડા વધારેને વધારે ઘટ્ટ થતી રહે છે અને શિલ્પાની જેમ વાચક પણ કોઈ ઘેરી મૂંઝવણથી ઘેરાઈ જાય છે. આવું વાતાવરણ રચી આપવું એ જ વાર્તાકારનો ઉદ્દેશ હોય તેવું લાગે છે અને તેથી જ આ વાર્તા એક સંદર્ભ વાર્તા બની રહે છે.

યોજના કરી છે. મળવા આવનાર બીજા લોકોના પ્રત્યાઘાતો પણ એ નોંધે છે. એની અને વિશાખાની વચ્ચે અગાઉ જે કંઈ બનતું અને આ છ મહિનાની સ્થગિતતાને કારણે વિશાખા જે કંઈ ચૂકી રહી છે તેને એ નોંધી શકે છે. એ પોતાના મૃત્યુ પછીની સ્થિતિ વિશે કલ્પે છે. વિશાખા એને સ્પર્શ કરે છે ત્યારે એ વિચારે છે, "વિશાખા તારી ઇચ્છાઓ મારા મન સુધી પહોંચે છે, પણ લાચાર છું....કહું છું છોડી દે મને, વિશાખા, આ હૉસ્પિટલને હવાલે અને જતી રહે ઘેર...." કલાકો સુધી એના શરીર પાસે બેસી રહેતી વિશાખાને છ મહિનાથી આનંદ શું છે એનીય ખબર રહી નથી. સ્થગિતતા દરદીની નિયિતિ બની ગઈ છે. એના માટે ભવિષ્ય જેવું કશું જ રહ્યું નથી, એથી જ તો એ ઇચ્છે છે કે ડૉક્ટર એવી કોઈ દવા આપે જેનાથી એ કાયમને માટે સૂઈ જાય...

બીજી ઉક્તિ વિશાખાની છે. એની સ્થિતિ બેભાન પતિ કરતાં વધારે ખરાબ છે. એનું તો શરીર પણ ચાલે છે. એનાં મન અને શરીર; બંનેમાં ગતિ છે છતાં પણ એ જડબેસલાક થઈ ગઈ છે. પતિના હોવા ન હોવાથી એની પરિસ્થિતિમાં કોઈ જ ફરક પડતો નથી. પતિના ઘોસાચ્છ્વાસ ચાલે છે એટલું જ, તે સિવાય એ વિશાખા માટે રહ્યો જ ક્યાં છે ? વિશાખા હરીફરી શકે છે તેથી બાજુના કમરામાં કે આસપાસ જે કઈ બને છે તેની અસર તેના પર થાય છે. પતિની બેભાનાવસ્થા હવે એક સત્ય થઈ ગયુ છે. છ મહિનાનો ગાળો બહુ લાંબો છે. વિશાખાનું મન જ નહીં, એનું શરીર પણ આટલા સમય પછી કશુંક ઝંખે તે સ્વાભાવિક છે. બાજુના રૂમમાં દાખલ કરાયેલી એક સ્ત્રીના પતિની ક્રિયાઓ એ નોધતી રહે છે. બંનેની સ્થિતિ લગભગ એક સરખી છે. એકનો પતિ ખાટલામાં છે અને બીજાની પત્ની. એથી જ વિશાખા વિચારે છે , "એય મારી જેમ વિહ્વળ હશે ? દર્દી તો હોય છે જ દર્દી, પણ એની સાથે રહેનારનું દર્દ...."

આ સ્થિતિની વચ્ચે એક નાનકડી, પણ બહુ મહત્ત્વની ઘટના લેખકે મૂકી છે. કાયમની નાઇટ ડ્યુટી કરનાર નર્સ રમાબહેનનો પતિ હૉસ્પિટલમાં જ પત્ની સાથે સંવનન કરે છે. આ ઘટના વિશાખા ભૂલી શકતી નથી અને તેને કેટલીયવાર યાદ કરે છે. રમાબહેનના વિચારોમાં જ એ રાત્રે લોબીમાં આંટો મારવા નીકળે છે. બાજુમાં દાખલ થયેલી સ્ત્રીનો પતિ બાંકડા પર બેઠો હોય છે. બંને વચ્ચે વાતચીત થાય છે. સમાન પરિસ્થિતિને લીધે બંને એકબીજાની હાલત સમજી શકે છે. વિશાખા એના પતિને જ્યૂસ આપે છે ત્યારે એ પુરુષ એને મદદ કરે છે. હાથનો સ્પર્શ થાય છે. એ સ્પર્શ વિશાખાને ગમે પણ છે. વિશાખા વિચારે છે, "મે માંડ કાબૂ રાખ્યો, જાણે હું હમણાં એના હાથમાં મારો હાથ પરોવી દઈશ...." વિશાખાનું શરીર જાણે કહ્યામાં રહ્યું નથી...એ પોતાનો પતિ એને ભીંસી નાખતો હોય તેવી કલ્પના કરે છે.

વિશાખાના શરીરની આવી હાલતની વચ્ચે જ એને છેક અંદરથી હલબલાવી નાખે તેવી ઘટના બને છે. કોઈની મરણચીસ સંભળાય છે. પહેલાં તો વિશાખાને થાય છે કે એ ચીસ એના પતિની તો નહીં હોય ! પણ એનો તો રબ્બરદેહ એ જ શ્વાસ લે છે. જે કંઈ બને છે તે બાજુના રૂમની પેલી સ્ત્રી સાથે. વિશાખા જાગ્રત છે અને તે સ્ત્રીને છેલ્લો શ્વાસ લેતી જોઈ રહે છે. એના મૃતદેહ પર ચાદર

ઓઢાડીને એ પોતાના પતિ પાસે આવે છે. એના કપાળ પર હાથ ફેરવે છે અને ધ્રુસ્કે ધ્રુસ્કે રડી પડે છે.

કશું ય બનવાની બધી જ શક્યતાઓ અતમ થઈ ગયા પછી મૃત્યુની ક્ષણ આવે તેની રાહ જોવા સિવાય વિશાખા અને તેના પતિ માટે બીજી કોઈ નિયતિ બાકી રહી નથી. આવી સ્થગિતતામાં ભીંસાયેલાં પાત્રોનાં મનોજગત અને વિશાખાનાં તો મન અને દેહ, બંને વિશેની સૂક્ષ્મ અભિવ્યક્તિઓને લીધે વાર્તામાં નિશ્ચિત છતા અનિશ્ચિત એવી નિયતિનું વજન બરાબર પ્રગટી શક્યું છે. વાર્તાની અભિવ્યક્તિ માટે બે પાત્રો દ્વારા મનોગત ઉક્તિઓની પ્રયુક્તિ પણ સફળ રહે છે. બિનજરૂરી બાહ્ય – હોસ્પિટલ વગેરેનાં – વર્ણન ટાળીને, છતા તેવા વાતાવરણની અસર ઊભી કરીને લેખક વાર્તાને ચુસ્ત બનાવી શક્યા છે.

'તરાપો' : અનિલ વ્યાસ

વાર્તાનો ઉઘાડ ત્રણ-ચાર દિવસથી સતત વરસતા વરસાદથી થાય છે. શહેરમાંથી ગામડે મા-બાપ પાસે આવેલો વિનાયક ફસાઈ ગયો છે. શહેરમાં પત્ની અને સંતાનો એકલાં છે તેની ચિંતા તેને થઈ રહી છે. ધીરે ધીરે વાર્તામાં બીજા પ્રશ્નો પણ ઊખડવા લાગે છે. વિનાયકના પિતા જદુરામ માંદા છે. વિનાયકને એના પિતા માટે જરા પણ લાગણી નથી. જદુરામનો વ્યવહાર કઠોર રહ્યો છે. એમણે જિંદગીભર વિનાયકની માને હડધૂત કરી છે, માર માર્યો છે. વિનાયક તરફ પણ એમનો વ્યવહાર એવો જ રુક્ષ રહ્યો છે. વિનાયકને માતાનું લાગી આવે છે અને એ જ કારણે એ વચ્ચે વચ્ચે ગામડે આવતો રહે છે. માતાએ જદુરામનું રાક્ષસી વર્તન મૂંગા મોઢે સહન કર્યું છે. વિનાયકને બાપ માટે ભારોભાર નફરત છે.

વધતાં જતાં વરસાદની સાથે વાર્તામાં ગતિ ઉમેરાતી આવે છે. વરસાદની અસરને લીધે ઘરમા પડતા ચુવા, શહેરમાં ઊભરાતું પાણી, વીજળી અને વાદળગર્જનાના અવાજોની વચ્ચે વિનાયક ઘેરાઈ ગયો છે. એ શહેરમાં ક્યારે પાછો ફરી શકશે તે વિશે અનિશ્ચિતતા પ્રવર્તે છે.

પણ વાર્તામાં એકાએક બીજી ઘટના ઉમેરાય છે અને વિનાયકની સામે એક આકસ્મિક – નવી – પરિસ્થિતિ ઊભી થાય છે. ધોધમાર વરસાદવાળી રાતે પિતાની તબિયત એકદમ બગડે છે. વિનાયક ડૉક્ટરને બોલાવી લાવે છે, પણ ડૉક્ટરે જદુરામને મૃત જાહેર કરવા સિવાય બીજું કશું કરવાપણું રહેતું નથી. મા ચીસ પાડીને રડે છે. એકઠા થયેલા લોકો આશ્વાસન આપે છે. બરાબર તે જ વખતે એક બીજી ઘટના પણ બને છે. ડેમ તૂટ્યો હોવાથી તેનું પૂર ગામમાં ઊમટ્યું છે. લોકો જીવ બચાવવા દોડે છે. ઘરમાં કોઈ રહેતું નથી – માત્ર વિનાયક, મા અને પાટ પર પડેલું પિતાનું શબ. આખું ગામ જે કંઈ હાથમાં આવે તેને બચાવવા અને સલામત સ્થળે ખસી જવા દોડાદોડી કરે છે. પૂરનું પાણી વધતું જ જાય છે. માને બીજા કશાયની – ઘરેણાં, પૈસા, ખેતરનાં કાગળિયાં – પડી નથી. એ તો પતિને પાટ પરથી જમીન પર લેવા છાણું પલાળીને ચોકો કરવા મથે છે. એને પોતાના જીવન સામે પૂરનાં પાણીને કારણે ઊભો થયેલો ભય સતાવતો નથી. એ મૃતપતિના સંદર્ભમાં જાણે પોતાના

વર્તમાન અને ભવિષ્ય વિશે જડ થઈ ગઈ છે.

વિનાયક ઘરમાંથી જે કંઈ બચાવી શકાય હોય તેવું એકઠું કરીને મેડી પર ચઢાવે છે. નીચે ઊતરે છે ત્યારે બાપાનું શબ પડ્યું છે તે ઓરડો જળબંબાકાર થઈ ગયો છે. મા મૃત પતિના પગ પકડીને કેડ સુધીનાં પાણીમાં બેઠી છે. વિનાયક મહામહેનતે માને ઘસડતો દાદર પરથી ઉપરની મેડીમાં મૂકી આવે છે. હવે તેની સામે પ્રશ્ન છે પિતાને – ના, પિતાને નહીં, તેમના શબને તણાઈ જતું અટકાવવાનો. પોતાનો જીવ બચાવવાની પણ જરૂર છે. એ વિકટ સ્થિતિમાં મુકાઈ જાય છે. શબ પડ્યું હતું તે પાટ પણ હવે પાણીને લીધે હાલકડોલક થવા લાગ્યો છે. એ પાટને ઢસડવાનો પ્રયત્ન કરે છે. પણ અણધાર્યા વેગથી અંદર ધસી આવેલા પાણીનો એને ધક્કો વાગે છે. લપસણી જમીન પર પગ ટકતા નથી. સ્થિર ઊભા રહેવું મુશ્કેલ બને છે. એ ડૂબે છે. તરવા મથે છે. છેવટે જેના પર બાપાનું શબ પડ્યું હતું તે પાટ ઉપર જ બચવા માટે ચઢી જાય છે અને જીવનમરણની એ ક્ષણે ફાટેલા ડોળે બાપાની લાશને તાકી રહે છે.

જિંદગીભર મા અને વિનાયકની સાથે અયોગ્ય વર્તન કરતો રહેતો બાપ એના મૃત્યુ પછી પણ તેમને વિષમ પરિસ્થિતિમાં મૂકી દે છે. જીવતાં લોકોને પણ બચવાનાં ફાંફા છે, ત્યાં બાપાના શબને પણ બચાવવું પડે તેવી સ્થિતિ થઈ ગઈ છે. જે બાપા માટે જિંદગીભર નફરત રહી તે જ બાપાની પાટ વિનાયક માટે ચારે તરફના પૂરની વચ્ચે એકમાત્ર તરાપો બની જાય છે એ કેવી મોટી વિડંબના છે ! વાર્તાની છેલ્લી ક્ષણોમાં ચારે તરફ પૂરનું પાણી અને પાટ રૂપી તરાપામાં એક જીવન બેઠું હોય છે અને એક શબ. જો વિનાયક બચી જશે તો પણ તે તરાપાને લીધે. એ ડૂબશે તો પણ બાપાના શબને લીધે. આ રીતે બાપાના શબ સામે મોઢામોઢ થયેલો વિનાયક સંબંધોના પૂરની વચ્ચે જાણે સાવ એકલો, હતાશ અને લાચાર બની ગયો છે.

ધોધમાર વરસાદ અને ડેમ ફાટવાથી આવેલા પૂરની અકલ્પ્ય ગતિભરી સ્થિતિને શબ્દસ્થ કરતી ભાષાશૈલી પણ બહારના વાતાવરણની લય પકડી શકી છે. આવી નાટ્યાત્મક પરિસ્થિતિની વચ્ચે વિનાયકની બચવા માટેની લાચારી, એનું ભવિષ્ય, પિતા સાથેના સંબંધો વગેરે સ્થિતિઓનું સચોટ અને સંકુલ નિરૂપણ લેખક કરી શક્યા છે. પિતાનું શબ જેના પર પડ્યું છે તે પાટ આખરે તરાપો બની જાય છે એ વાત પિતા અને પુત્ર વચ્ચેના સંબંધોનો અર્થ પણ વ્યક્ત કરે છે. લેખક વાર્તાની ક્ષણોને સફળતાપૂર્વક નાટકીય બનાવી શક્યા છે એ તેમની સફળતા.

'પરપોટો' : પરેશ નાયક

બાળવાર્તાનો ભ્રમ ઊભો કરતી આ વાર્તા બાળવાર્તા નથી. કોઈ બાળકને કહી સંભળાવવામાં આવતી હોય તેવી શૈલીમા લખાયેલી' આ વાર્તા સુમન શાહ કહે છે તેમ 'પુખ્તવયનાંઓના સાહિત્યજગતમાં લઈ જાય છે. આ વાર્તામાં કેંદ્રસ્થાને પરપોટો
ી નદીના તરાપામાં રહેતો – ખાતો – ઊઘતો પરપોટો. નદીના બે કાંઠે આજુ
જ નામનાં ગામમાં સૂકો અને લીલો રહે છે. સૂકો તેના બાવડાના જોરે કામ
ે લીલો તેના ભેજાના જોરે. સ્વાભાવિક છે કે સૂકો માંડ રોટલા ભેગો

થાય છે અને લીલો પકવાન જમે છે. બેયને બનતું નથી. પરપોટાને બંને સાથે ભાઈબંધી છે. એ દરરોજ બંનેની સાથે રમવા માટે જાય છે.

એવામાં ચાર આંખોવાળો ને ચાલીસ હાથવાળો ખલનાયક જેવો દુકાળ આવે છે. ગરમ ગરમ આંખો ફેરવતો દુકાળ વીસ-વીસ ખોબે જમે છે. આખો મલક પાયમાલ થઈ જાય છે. દુકાળે આદરેલા વિનાશથી બચવા માટે સૂકો અને લીલો નદીને પોતપોતાની તરફ ખેચવા માંડે છે. પરપોટાને કશી જ પરવા નથી. એ તો તરાપે પડ્યો પડ્યો ઘોરે છે. છેવટે નદી ચીરાઈ જાય છે અને પરપોટાનો તરાપો નદીની રેતમાં ખૂંપી જાય છે.

આ બધું જ ચાંદો આકાશમાંથી જોયા કરે છે. એને ચિંતા થાય છે. એ પરપોટાને ઢંઢોળે છે, પણ પરપોટો ઊઠતો નથી અને દુકાળ તો એનું વિનાશકાર્ય કરતો જ રહે છે. છેવટે ચાંદો દુકાળને જ પૂછે છે કે તું જવાનું શું લઈશ ? દુકાળ કહે છે, જો પરપોટો ઊઠે ને સૂકાના બાવડાનું અને લીલાના ભેજાનું જોર ભેગું કરીને ફૂંક મારે તો હું ઊડી જાઉ, ચાંદો નિસાસા નાખે છે અને પરપોટો તો ઘોરતો રહે છે.

પછી એકાએક એક સવારે પરપોટો જાગે છે અને સૂકા તથા લીલાની સાથે રમવા તેમના ગામ જાય છે. ગામમાં કોઈ નથી અને કશું જ નથી. પરપોટો રોવા જેવો થઈ જાય છે. દુકાળ મૂછમાં ને મૂછમાં હસે છે. રાતે ચાંદો ઊગે છે ત્યારે રડતા પરપોટાને જોઈને ચાંદો નિસાસો નાખે છે. એ નિસાસો સીધો પરપોટાના પેટ પર ટકરાય છે અને પરપોટો પટાક દઈને ફૂટી જાય છે.

હવે પ્રશ્ન અર્થઘટનનો આવે છે. ચાંદો અને દુકાળ સમજી શકાય છે. એક તરફ સૂકો અને બીજી તરફ લીલો. એની સાથે જોડાયેલી બાવડાની અને ભેજાની તાકાત વિશેની વાત પણ સમજી શકાય છે. પ્રશ્ન પરપોટાનો છે. એ કોણ છે ? પરપોટો છે તેથી ક્ષણભંગુર તો છે જ. એના દ્વારા લેખકને કયો અર્થ અભિપ્રેત છે ? કદાચ જીવતત્ત્વ, કદાચ મનુષ્યની ચેતના. એ જ્યાં સુધી જાગ્રત છે, ચેતનવંતી છે ત્યાં સુધી બધું બરાબર ચાલે છે. પણ એ જેવી સુષુપ્તાવસ્થામાં મુકાઈ જાય છે અને વારંવાર ઢંઢોળવા છતા પણ જાગતી નથી ત્યારે દુકાળ જેવાં અનિષ્ટોનું સામ્રાજ્ય પથરાઈ જાય છે. બાવડું કે ભેજું – કશાયનું મહત્ત્વ રહેતું નથી.

વાર્તામાં બાળવાર્તાસહજ શૈલી ઉપરાંત બૂડબૂડ, બૂડબૂડ, સૂડસૂડ ફુડુક જેવા શબ્દોના પ્રયોગથી શૈલીમાં ધ્વનિનું તત્ત્વ પણ ઉમેરાયું છે. સ્પોકનવર્ડની શૈલીમાં લખાયેલી આ વાર્તામાં ભાષાનો લય મહત્ત્વનું ઘટક બને છે.

'બૂકે' : બિપિન પટેલ

વાર્તામાં હાસ્યની આછો ટોન છે. આડકતરો કટાક્ષ પણ ભળ્યો છે. આખી વાર્તા મહેસાણાના શ્રી મગનભાઈ બાભઈદાસ પટેલની દીકરી નીલાના લગ્નપ્રસંગે જમણવારના પ્રસંગને કેંદ્રમાં રાખીને રચાઈ છે. વાર્તામાં આવતા વિડિયોગ્રાફરની જેમ બિપિને પણ આખી વાર્તામાં તેનો કેમેરા ફેરવ્યો છે. ક્યાંય પાત્રના મનમાં ઊતરવાની વાત જ નથી. બહારથી જેવું અને જે કંઈ દેખાય છે તેનું ચિત્ર લેખક દોરતા જાય

વર્તમાન અને ભવિષ્ય વિશે જડ થઈ ગઈ છે.

વિનાયક ઘરમાંથી જે કંઈ બચાવી શકાય હોય તેવું એકઠું કરીને મેડી પર ચઢાવે છે. નીચે ઊતરે છે ત્યારે બાપાનું શબ પડ્યું છે તે ઓરડો જળબંબાકાર થઈ ગયો છે. મા મૃત પતિના પગ પકડીને કેડ સુધીનાં પાણીમાં બેઠી છે. વિનાયક મહામહેનતે માને ઘસડતો દાદર પરથી ઉપરની મેડીમાં મૂકી આવે છે. હવે તેની સામે પ્રશ્ન છે પિતાને – ના, પિતાને નહીં, તેમના શબને તણાઈ જતું અટકાવવાનો. પોતાનો જીવ બચાવવાની પણ જરૂર છે. એ વિકટ સ્થિતિમાં મુકાઈ જાય છે. શબ પડ્યું હતું તે પાટ પણ હવે પાણીને લીધે હાલકડોલક થવા લાગ્યો છે. એ પાટને ઢસડવાનો પ્રયત્ન કરે છે. પણ અણધાર્યા વેગથી અંદર ધસી આવેલા પાણીનો એને ધક્કો વાગે છે. લપસણી જમીન પર પગ ટકતા નથી. સ્થિર ઊભા રહેવું મુશ્કેલ બને છે. એ ડૂબે છે. તરવા મથે છે. છેવટે જેના પર બાપાનું શબ પડ્યું હતું તે પાટ ઉપર જ બચવા માટે ચઢી જાય છે અને જીવનમરણની એ ક્ષણે ફાટેલા ડોળે બાપાની લાશને તાકી રહે છે.

જિંદગીભર મા અને વિનાયકની સાથે અયોગ્ય વર્તન કરતો રહેતો બાપ એના મૃત્યુ પછી પણ તેમને વિષમ પરિસ્થિતિમાં મૂકી દે છે. જીવતાં લોકોને પણ બચવાનાં ફાંફાં છે, ત્યાં બાપાના શબને પણ બચાવવુ પડે તેવી સ્થિતિ થઈ ગઈ છે. જે બાપા માટે જિંદગીભર નફરત રહી તે જ બાપાની પાટ વિનાયક માટે ચારે તરફના પૂરની વચ્ચે એકમાત્ર તરાપો બની જાય છે એ કેવી મોટી વિડંબના છે ! વાર્તાની છેલ્લી ક્ષણોમાં ચારે તરફ પૂરનું પાણી અને પાટ રૂપી તરાપામાં એક જીવન બેઠું હોય છે અને એક શબ. જો વિનાયક બચી જશે તો પણ તે તરાપાને લીધે. એ ડૂબશે તો પણ બાપાના શબને લીધે. આ રીતે બાપાના શબ સામે મોઢામોઢ થયેલો વિનાયક સંબંધોના પૂરની વચ્ચે જાણે સાવ એકલો, હતાશ અને લાચાર બની ગયો છે.

ધોધમાર વરસાદ અને ડેમ ફાટવાથી આવેલા પૂરની અકલ્પ્ય ગતિભરી સ્થિતિને શબ્દસ્થ કરતી ભાષાશૈલી પણ બહારના વાતાવરણનો લય પકડી શકી છે. આવી નાટ્યાત્મક પરિસ્થિતિની વચ્ચે વિનાયકની બચવા માટેની લાચારી, એનું ભવિષ્ય, પિતા સાથેના સંબંધો વગેરે સ્થિતિઓનું સચોટ અને સંકુલ નિરૂપણ લેખક કરી શક્યા છે. પિતાનું શબ જેના પર પડ્યું છે તે પાટ આખરે તરાપો બની જાય છે એ વાત પિતા અને પુત્ર વચ્ચેના સંબંધોનો અર્થ પણ વ્યક્ત કરે છે. લેખક વાર્તાની ક્ષણોને સફળતાપૂર્વક નાટકીય બનાવી શક્યા છે એ તેમની સફળતા.

'પરપોટો' : પરેશ નાયક

બાળવાર્તાનો ભ્રમ ઊભો કરતી આ વાર્તા બાળવાર્તા નથી. કોઈ બાળકને કહી સંભળાવવામાં આવતી હોય તેવી શૈલીમાં લખાયેલી' આ વાર્તા સુમન શાહ કહે છે તેમ 'પુખ્તવયનાંઓના સાહિત્યજગતમાં લઈ જાય છે. આ વાર્તામાં કેંદ્રસ્થાને પરપોટો નદીના તરાપામાં રહેતો – ખાતો – ઊંઘતો પરપોટો. નદીના બે કાંઠે આજુ નામનાં ગામમાં સૂકો અને લીલો રહે છે. સૂકો તેના બાવડાના જોરે કામ લીલો તેના ભેજાના જોરે. સ્વાભાવિક છે કે સૂકો માંડ રોટલા ભેગો

થાય છે અને લીલો પકવાન જમે છે. બેયને બનતું નથી. પરપોટાને બને સાથે ભાઈબંધી છે. એ દરરોજ બેની સાથે રમવા માટે જાય છે.

એવામાં ચાર આંખોવાળો ને ચાલીસ હાથવાળો ખલનાયક જેવો દુકાળ આવે છે. ગરમ ગરમ આંખો ફેરવતો દુકાળ વીસ-વીસ ખોબે જમે છે. આખો મલક પાયમાલ થઈ જાય છે. દુકાળે આદરેલા વિનાશથી બચવા માટે સૂકો અને લીલો નદીને પોતપોતાની તરફ ખેંચવા માંડે છે. પરપોટાને કશી જ પરવા નથી. એ તો તરાપે પડ્યો પડ્યો ઘોરે છે. છેવટે નદી ચીરાઈ જાય છે અને પરપોટાનો તરાપો નદીની રેતમાં ખૂંપી જાય છે.

આ બધું જ ચાંદો આકાશમાંથી જોયા કરે છે. એને ચિંતા થાય છે. એ પરપોટાને ઢંઢોળે છે, પણ પરપોટો ઊઠતો નથી અને દુકાળ તો એનું વિનાશકાર્ય કરતો જ રહે છે. છેવટે ચાંદો દુકાળને જ પૂછે છે કે તું જવાનું શું લઈશ ? દુકાળ કહે છે, જો પરપોટો ઊઠે ને સૂકાના બાવડાનું અને લીલાના ભેજાનું જોર ભેગું કરીને ફૂંક મારે તો હું ઊડી જાઉં. ચાંદો નિસાસા નાખે છે અને પરપોટો તો ઘોરતો રહે છે.

પછી એકાએક એક સવારે પરપોટો જાગે છે અને સૂકા તથા લીલાની સાથે રમવા તેમના ગામ જાય છે. ગામમાં કોઈ નથી અને કશું જ નથી. પરપોટો રોવા જેવો થઈ જાય છે. દુકાળ મૂછમાં ને મૂછમાં હસે છે. રાતે ચાંદો ઊગે છે ત્યારે રડતા પરપોટાને જોઈને ચાંદો નિસાસો નાખે છે. એ નિસાસો સીધો પરપોટાના પેટ પર ટકરાય છે અને પરપોટો પટાક દઈને ફૂટી જાય છે.

હવે પ્રશ્ન અર્થઘટનનો આવે છે. ચાંદો અને દુકાળ સમજી શકાય છે. એક તરફ સૂકો અને બીજી તરફ લીલો. એની સાથે જોડાયેલી બાવડાની અને ભેજાની તાકાત વિશેની વાત પણ સમજી શકાય છે. પ્રશ્ન પરપોટાનો છે. એ કોણ છે ? પરપોટો છે તેથી ક્ષણભંગુર તો છે જ. એના દ્વારા લેખકને કયો અર્થ અભિપ્રેત છે ? કદાચ જીવતત્ત્વ, કદાચ મનુષ્યની ચેતના. એ જ્યાં સુધી જાગ્રત છે, ચેતનવંતી છે ત્યાં સુધી બધું બરાબર ચાલે છે. પણ એ જેવી સુષુપ્તાવસ્થામાં મુકાઈ જાય છે અને વારવાર ઢંઢોળવા છતાં પણ જાગતી નથી ત્યારે દુકાળ જેવાં અનિષ્ટોનું સામ્રાજ્ય પથરાઈ જાય છે. બાવડું કે ભેજું – કશાયનું મહત્ત્વ રહેતું નથી.

વાર્તામા બાળવાર્તાસહજ શૈલી ઉપરાંત બૂડબૂડ, બૂડબૂડ, સૂડસૂડ ફુડુક જેવા શબ્દોના પ્રયોગથી શૈલીમાં ધ્વનિનું તત્ત્વ પણ ઉમેરાયું છે. સ્પોકનવર્ડની શૈલીમાં લખાયેલી આ વાર્તામાં ભાષાનો લય મહત્ત્વનું ઘટક બને છે.

'બૂડ' : બિપિન પટેલ

વાર્તામાં હાસ્યનો આછો ટોન છે. આડકતરો કટાક્ષ પણ ભળ્યો છે. આખી વાર્તા મહેમણાના શ્રી મગનભાઈ બાભઈદાસ પટેલની દીકરી નીલાના લગ્નપ્રસંગે જમણવારના પ્રસંગને કેંદ્રમાં રાખીને રચાઈ છે. વાર્તામાં આવતા વિડિયોગ્રાફરની જેમ બિપિને પણ આખી વાર્તામાં તેનો કેમેરા ફેરવ્યો છે. ક્યાંય પાત્રના મનમાં ઊતરવાની વાત જ નથી. બહારથી જેવું અને જે કંઈ દેખાય છે તેનું ચિત્ર લેખક દોરતા જાય

છે. નાની નાની વીગતો, માનવસ્વભાવનાં લક્ષણો વ્યક્ત કરતી વિગતો મહેસાણા વિસ્તારની ભાષાની સાથે લેખક વણતા ગયા છે.

શરૂઆત મહેસાણા સોસાયટીથી કરી છે. ત્યાં આવેલાં મકાનોની વિગતો આપીને પછી એક ટેનામેન્ટમાં પ્રવેશ થાય છે. એ મગનભાઈ પટેલનું ઘર છે. ઠાંસોઠાંસ ભરેલા ફર્નિચરવાળા કમરામા નીલાના લગ્નની તૈયારી માટેની મીટિંગ મગનભાઈએ બોલાવી છે. મહેસાણાથી પહેરેલાં કપડે આવેલા મગનભાઈ પાસે પૈસો બની ગયો છે. એને કારણે મગનભાઈ સમાજના મોભી થઈ ગયા છે. દીકરીનાં લગ્નપ્રસંગે મગનભાઈ થાય તેટલો દેખાડો કરવા તૈયાર છે. સમાજમાં પોતાનો વટ પડાવવા માટે એ અને એમનાં પત્ની નંદાબહેન કશું જ ચૂકવા માગતા નથી. આમ તો બધી જ વ્યવસ્થાનો નિર્ણય લઈ લેવાયો છે છતાં ભઈઓને મોટાભા બનાવવાની ઉદારતા બતાવવામાં આવી રહી છે.

ભઈઓ આવે છે. બધાની લાક્ષણિકતાઓ પર લેખકની આંગળી ફરવા લાગે છે. નાનકડા ટોળાની દરેક વ્યક્તિને એમણે અલગ દોરી છે. વ્યવહારમાં કેવી રીતે નિર્ણયો લેવાય છે તેનું ચિત્રણ રમૂજ પૂરી પાડે છે. મોટાઈ બતાવવા માટે વાનગીઓમાં અને લગ્નવાડીના શણગાર વગેરેમાં થઈ રહેલો અતિરેક લેખકે, પોતાના તરફથી કશી જ ટિપ્પણ કર્યા વિના ઉપસાવી આપ્યો છે. જમણવારમાં બૂફે જ રાખવું એવો નિર્ણય મગનભાઈ પોતે હવે સુધરેલા થયા છે તેવું બતાવવા માટે લે છે.

વાર્તાના બીજા ભાગમાં કાશીરામ અગ્રવાલ હોલમાં ચાલી રહેલા બૂફેનું વર્ણન આવે છે. અહીં પણ લેખકનો કેમેરા બધું જ નોંધતો જાય છે. લોકોની ઉક્તિઓ મહેસાણાની બોલીના મિજાજને પ્રગટાવતી રેકોર્ડ થતી જાય છે. આવેલા મહેમાનોમાં બિઝનેસમેનો છે અને ગામડાંનાં સગાં પણ છે. બે પ્રકારની સભ્યતાનો જાણે મેળો જામ્યો છે. મગનભાઈના મોભા પ્રમાણે લોકો આવ્યા છે. ટોળાની માનસિકતા બરાબર જેવી ઊપસી આવી છે. માજીઓ, તેમની તહેનાતમાં ઊભેલી વહુવારુઓ, ડીશ લઈને નીચે જમવા બેઠેલાં બાળકો વગેરેનું હૂબહૂ ચિત્ર પણ ઊપસ્યું છે.

મહેમાનોની વિદાય પછી કુટુંબનાં જ લોકો છેલ્લાં રાઉન્ડમાં જમવાનાં બાકી છે. બૂફેની વ્યવસ્થા કરી લીધા પછી ઘરનાં લોકો જ્યારે જમવા બેસે છે ત્યારે સુધરી ગયેલાં લોકોમાંથી બધાં પોતાના મૂળ તરફ પાછાં ફરે છે. પહેલી શરૂઆત નંદાબહેન જ કરે છે. 'ધોડી ધોડી ન થાક્યાં' કહેતાં નંદાબહેન ડિશ લઈને નીચે બેસી જાય છે. એમને જોઈને બીજાં લોકો પણ 'હા, મારું હાહરુ ઊભઅ ઊભઅ તો શી રીતે ફાવઅ' કહેતાં નીચે બેસીને જમવા લાગે છે. બૂફેનો જ આગ્રહ રાખનારા ખુદ મગનભાઈ પણ બીજાં બધાંની સાથે નીચે જ જમવા માટે બેસી જાય છે.

પૈસો થઈ જવાથી મોટાભા બનીને પોતાની મોટાઈનું પ્રદર્શન કરતાં લોકો અને પોતે હવે સુધરી ગયાં છે તેવી છાપ પાડવા માટે મથતા લોકો તરફનો કટાક્ષ વાર્તામાંથી ઊપસી આવે છે. લેખકે આવો કટાક્ષ સભાનતાપૂર્વક નથી કર્યો પણ તે વાર્તાના ટોનમાંથી ઊપસતો આવે છે તે તેની વિશિષ્ટતા છે. લગ્નની તૈયારી વખતે દેખાડે કોઈ તક જવા ન દેનાર મગનભાઈ છેવટે એમના સામાન્ય જીવનની સપાટી રવી જાય છે. વાર્તામાં આવતાં સૂક્ષ્મ નિરીક્ષણો, વ્યક્તિઓ અને સમૂહની

હરકતો વગેરે વિશે લેખકે ઝીણવટભર્યું કામ કર્યું છે અને તેમાંથી જ આખી વાર્તાનો દેહ ઘડાયો છે. કોઈપણ જગ્યાએ પોતાના તરફથી કશું જ કહેવાને બદલે ફરતાં રહેતાં કેમેરામાં ઝિલાતાં દૃશ્યો દ્વારા જ લેખકે ઘણું બધું કહી દીધું છે.

'વાયક' : મોહન પરમાર

મોહન પરમારની ઘણી વાર્તાઓ દલિતવર્ગના લોકોના જીવનની આસપાસ ગૂંથાયેલી હોય છે. તેમની નેમ વાર્તાને કલાત્મક બનાવવાની રહી છે. 'વાયક' વાર્તા દલિતજીવનની પીઠિકા પર ઊભી નથી, પણ રૂપાંદે નામની ત્રીસ વર્ષની બાલાજોગણના મનમાં પરપુરુષના સ્પર્શથી જાગેલો દ્વંદ્વ વાર્તાનો વિષય બને છે. અનેક સંતોની હાજરીમાં ભરાયેલા પાટમાં રૂપાંદેના ગુરુ તેને પૂછે છે, "રૂપાંદે ! તમે રૂપાંદે છો કે બાલાજોગણ ?" આ પ્રશ્ન 'વાયક'માં સતત પડઘાતો રહે છે.

રૂપાંદેને રામદેવપીરની અગિયારસના પાઠનું વાયક મળ્યું છે. આધ્યાત્મિક દૃષ્ટિએ રૂપાંદે માટે આ મહત્ત્વનો પ્રસંગ છે. એ માટે અમરગઢ જવામાં મોડું થઈ ગયું છે. સાંજ પડી ગઈ છે. જોરદાર વરસાદ પડે તેવું વાતાવરણ છે. રૂપાંદે ગુરુના પટ્ટશિષ્ય સારંગદેવની વાટ જુએ છે પણ તે આવતા નથી. છેવટે રૂપાંદે ઘોડી પર બેસીને તેના પસાયતા સાથે અમરગઢ જવા નીકળે છે. સાથે દૂધાજી નામનો જુવાન પસાયતો પણ છે.

વાર્તાના આરંભે જ રૂપાંદેની જરા જુદી મનઃસ્થિતિના સંકેતો મળી રહે છે. આખી વાર્તા આમ તો વિવિધ સંકેતોમાંથી નિષ્પન્ન થતા અર્થોથી જ છવાયેલી છે. આ સંકેતોની વ્યંજના દ્વારા રૂપાંદેના મનમાં શું ચાલી રહ્યું છે તેનો પરિચય મળતો જાય છે. આ વાર્તાની એ ખૂબી પણ છે. રૂપાંદે અમરગંઢના પંથે પડે છે ત્યારે પ્રકૃતિએ જુદું રૂપ ધારણ કર્યું છે. ગોરભાયેલું આકાશ, નદી કિનારાનું રળિયામણું વાતાવરણ, 'એમનાં ભગવાં વસ્ત્રો હવામાં ફરફર' ઊડવા લાગે છે. રૂપાંદેને લાગે છે કે પોતે 'આ સૃષ્ટિનું જ એક રૂપ છે.' પ્રકૃતિના આવા વાતાવરણને લીધે જ કદાચ બાલાજોગણ રૂપાંદેમાં ઘરબાઈ ગયેલી સ્ત્રી રૂપાંદેનું સ્વરૂપ તેની પોતાની પણ જાણ બહાર સપાટી પર આવી જાય છે.

રૂપાંદેને કશોક અકળ ભય લાગે છે. એને થાય છે, "અંધારાના ઓળા તો અમને ઘેરીને ઊભા છે. કેમ કરીને અંતર કપાશે ?" આ ભય માત્ર બાહ્ય નથી, એની અંદરથી આવો જ ભય ઊઠે છે. રૂપાંદેના બાલાજોગણપણાના પ્રતીક જેવો એકતારો દૂધાજીએ પોતાની પાસે જ રાખ્યો છે, રૂપાદે માગે છે તોય પાછો આપતો નથી.

પવન ફૂંકાય છે. વરસાદ પડવા લાગે છે. રૂપાંદેને થાય છે, "હમણાં અનરાધાર વરસાદ તૂટી પડશે ને બધું રસાતાળ થશે..." શું રસાતાળ થવાનો ભય છે ? આ સૃષ્ટિ કે રૂપાંદેનું અસ્તિત્વ ? રૂપાંદે વરસાદને 'બાંધી' દે છે. પણ તેવામાં જ એક ઘટના બને છે. ઝાડીમાંથી "કોઈ રાની પશુની ત્રાડ" સંભળાય છે અને ઘોડી ભડકે છે. રૂપાદે ઘોડીની પીઠ પરથી સરકવા લાગે છે. તેને બચાવવા માટે પળનોય વિચાર કર્યા વિના દૂધાજી રૂપાંદેના આખેઆખા દેહને ઊંચકીને નીચે ઉતારે છે. આને લીધે

અસ્વસ્થ થઈ ગયેલી રૂપાંદેને સ્વસ્થ કરવા માટે દૂધાજી એના ખભે હાથ મૂકી દે છે

પરપુરુષનો સ્પર્શ રૂપાદેને અકળાવે છે. આવું એક નાનકડું સ્ખલન પણ એને વધારે અસ્વસ્થ અને કોધિત કરે છે. આશ્રમના પ્રવેશદ્વાર પર પહોંચી ત્યારે રૂપાંદેને પ્રશ્ન થાય છે, "મારા અસ્તિત્વ આગળ મને કેમ બધું ધૂધળું દેખાય છે ?"

એક બાલાજોગણ અને એક સ્ત્રી સરેરાશ વચ્ચે શરૂ થયેલો દ્વદ્વ ગુરુજી અને અન્ય સંતોની હાજરીમાં ચરમસીમાએ પહોંચે છે. એ દૂધાજીના સ્પર્શને ભૂલી શકતી નથી. એનું મન ધ્યાનમાં પરોવાતું નથી. રહી રહીને એનુ ધ્યાન દૂધાજીએ જ્યાં સ્પર્શ કર્યો હતો તે ખભા પર જાય છે. રૂપાંદેના ઊકળાટનું પ્રતિબિબ પાડતું હોય તેમ પાટનુ વાતાવરણ પણ ઊકળાટભર્યું છે. રૂપાંદે સમજી નથી શકતી કે "બધું નિર્મળ નિર્મળ લાગતુ હતું. હવે વાદળા ઝળૂંબે છે તોય વરસાદ કેમ વરસતો નથી ?" પણ વરસાદ તો રૂપાદેએ પોતે જ બાધ્યો હતો.

ગુરુની આજ્ઞા પ્રમાણે રૂપાંદે ભજન ગાવા તૈયાર થાય છે, આ એના સંતત્વનું બહુમાન હતું પણ એ ભજન પૂર્વેની સાખી ગાય તે પહેલાં જ એને દૂધાજીનો સ્પર્શ યાદ આવે છે એકતારો બેસૂરો વાગે છે ગુરુજી એકતારો હેઠો મેલી દેવાનો આદેશ કરે છે પરમ સૌભાગ્યની ક્ષણે જ બાલાજોગણ રૂપાંદે કશુંક અમૂલ્ય એવુ હારી જાય છે. એથી "જાણે કશુ દેહમાંથી ઊતરડી નાખવા માગતાં હોય તેમ દેહને વલૂરવા" લાગે છે, પછી શરૂ થાય છે બાલાજોગણ રૂપાદે અને સ્ત્રી રૂપાદે વચ્ચેનો મહાદ્વંદ્વ બધ આંખોમાં દૂધાજી અટ્ટહાસ્ય કરતો દેખાય છે. રૂપાંદેને "પોતાની હયાતી સિવાય" બીજું કશુ જ દેખાતું નથી.

ગુરુ રૂપાંદેના મનોમથનને પામી ગયા હોય તેમ ગૂઢ રીતે વર્તે છે. એથી જ રૂપાદેને પૂછે છે કે તમે રૂપાદે છો કે બાલાજોગણ ? રૂપાંદે પોતે પણ પોતાના ઉપરની સરી જતી પકડ પાછી મેળવવા સંકલ્પબળથી મથે છે. તે સાથે જ ઉકળાટભર્યા વાતાવરણમા પવનની ઠંડી લહેર આવે છે. રૂપાંદેના ઉમંગ ઝગારા મારવા લાગે છે. ગુરુદેવને ડોલાવી દેવાના ઇરાદા સાથે રૂપાદે એકતારો ફરી હાથમાં તો લે છે પણ તેના તાર પર આંગળી અડાડીને એકતાન થવા જાય છે ત્યાં જ તારના કટકેકટકા થઈ જાય છે...

રૂપાંદેની અદર રહેલી એક બાલાજોગણ અને એક સ્ત્રી વચ્ચેના મનોમંથન અને સઘર્ષમા છેવટે કોનો વિજય થાય છે ? એકતારાના તારનું કટકેકટકા થઈ જવું જ આ પ્રશ્નનો જવાબ છે, તત્ક્ષણ પૂરતો તો ખરો જ.

'સુભદ્રા' : રવીન્દ્ર પારેખ

વડાપ્રધાનનો ભોગ લેવા માટે માનવબોબ બનેલા પતિની પત્નીની આ કથા છે. એનો પતિ એન.એમ.ઓ. નામની(આતંકવાદી) ટુકડીનો સભ્ય હતો. એ એના જૂથને વફાદાર હતો. પત્ની પતિની હરકતો વિશે જાણતી હતી. એ એક-બે સરકારી અધિકારીઓની હત્યામાં સંડોવાયેલો હતો તે હકીકત પણ પત્ની જાણતી હતી પણ વડાપ્રધાનની હત્યા કરવાના કાવતરામા સંડોવાયો હતો તે વિશે એ જાણતી નહોતી.

પતિ હાથમાં હાર લઈને વડાપ્રધાનની સામે ગયો ત્યાં સુધી એ સ્ત્રી પણ તેની સાથે હતી. (જોકે એક પ્રશ્ન અહીં થાય કે માનવબોંબ બનીને કોઈની હત્યા કરવા જતી વ્યક્તિને એટલી તો ખબર હોય જ કે બોંબ ફાટશે ત્યારે નજીકમાં ઊભેલા બીજા લોકોનો પણ જીવ જઈ શકે, છતાં તેણે પત્નીને પોતાની સાથે આવવા દીધી ?) પતિએ કમરનો બેલ્ટ પકડીને સ્વિચ પર હાથ દાબ્યો હતો અને માણસોને ફાડી નાખતો ધમાકો થયો હતો.

સ્ત્રી પણ ઘવાઈ હતી. એ પણ તેના પતિની સાથે આ ષડ્યંત્રમાં ભળેલી હતી એવા આક્ષેપસર સ્ત્રી પર કેસ ચાલ્યો હતો અને તેને ફાંસીની સજા થઈ હતી. એની નિર્દોષતા કોઈએ સ્વીકારી નહોતી. એની ફાંસી નિશ્ચિત જ હતી. તેવામાં જ એને ખબર પડે છે કે પોતે ગર્ભવતી છે.

વકતા એ છે કે પતિ જીવતો હતો ત્યારે સ્ત્રીએ ઘણીવાર મા બનવા માટે અનિચ્છા વ્યક્ત કરી હતી. એથી જ એ ગર્ભવતી છે તેવું જાણ્યા પછી તેની પહેલી પ્રતિક્રિયા નકારાત્મક હતી. હવે તો એ જીવવા માગતી હતી પણ એ એનું છોકરું હત્યારાનું સંતાન ગણાય તેવું ઇચ્છતી નહોતી એથી જ એ ગર્ભનો નિકાલ કરવાનું પણ ઇચ્છતી હતી.

પણ એ બાળક જ સ્ત્રીના જીવનને થોડા સમય માટે લંબાવવાનું નિમિત્ત બને છે. બાળક જન્મે ત્યાં સુધી એની ફાંસી મુલતવી રખાઈ હતી. એથી તો જેમ જેમ દિવસો જતા હતા તેમ તેમ એ ન જન્મેલા બાળકની ઓશિયાળી બનતી જતી હતી. સ્ત્રીને લાગે છે કે એ પોતે જ ધીમે ધીમે પોતાની ભીતર ઊછરી રહી છે. એક મા સામાન્ય રીતે એને બાળક ક્યારે જન્મે તેની રાહ જોતી હોય, પણ આ સ્ત્રી તો એનું બાળક મોડું જન્મે, કદીપણ ન જન્મે તેવું ઇચ્છે છે એ પણ કેવી વિડંબના છે ! સ્ત્રીનું જીવન બાળકના જન્મ સુધી જ લંબાયેલું હતું. એથી તો એકવાર બાળક પેટમાં ફરકતું ન હોય એવું લાગે છે ત્યારે એ હાંફળીફાંફળી થઈ જાય છે.

મૃત્યુ એ નિશ્ચિત ઘટના છે, છતાં તે ક્યારે ત્રાટકશે તે વિશે આપણે સાવ અજાણ હોઈએ છીએ. અહીં સ્ત્રી જે સ્થિતિમાં મુકાઈ છે તેમાં એ પોતાના મૃત્યુનો લગભગ નિશ્ચિત સમય પારખી શકે છે. રાજીવ ગાંધીની હત્યા જે પ્રકારે થઈ તે વાસ્તવિક ઘટનામાં આ કાલ્પનિક વાર્તાનું મૂળ દેખાય છે. આપણી આસપાસ બનતી દેશ-વિદેશની ઘટનાઓમાંથી તંતુ પકડીને આવી સંવેદનાત્મક વાર્તાઓ લગભગ નહિવત્ લખાય છે એ દૃષ્ટિએ પણ 'સુભદ્રા' વાર્તાનું મહત્ત્વ છે. એક સ્ત્રીના પેટમાં જ એક જીવન અને એક મૃત્યુ સાથેસાથે ઊછરી રહ્યાં છે એ પરિસ્થિતિનું નિરૂપણ જ નાટ્યાત્મક અને વિશિષ્ટ બની રહે છે.

'સર' : યોગેશ જોષી

એક જ વ્યક્તિના સંદર્ભે બે વ્યક્તિના અનુભવો જુદા જુદા હોઈ શકે અને તેને કારણે તે વ્યક્તિ વિશેના અભિપ્રાયમાં પણ તદ્દન બે છેડાની અંતિમની પણ શક્યતા રહેલી હોય છે. 'સર' વાર્તામાં સુમન એના પ્રોફેસર વિશે વર્ષો સુધી જે અભિપ્રાય ધરાવતી હતી તેનાથી જુદો જ અભિપ્રાય ઇલાબહેન ધરાવતાં હોય તેવી

શક્યતાનો કસ કાઢવામાં આવ્યો છે. કોઈ વ્યક્તિને પૂરેપૂરી ક્યારેય ઓળખી શકાતી નથી અને તેના વ્યક્તિત્વના ઘણા અંશો અંધારામાં રહી જાય છે તેવો સૂર પણ 'સર' વાર્તામાંથી નીકળે છે.

વાર્તામાં પ્રત્યક્ષ રીતે તો બે જ સ્ત્રીપાત્રો આવે છે. તેમાંયે સક્રિય એવું પાત્ર તો સુમનનું છે. તેમ છતાં આખી વાર્તા પર સર છવાયેલા રહે છે. વાર્તાની શરૂઆત પણ નાટકની અંતિમ ક્ષણથી શરૂ થાય છે. એક નાટકના પ્રયોગ વખતે વર્ષો પછી અમેરિકાથી પાછી આવેલી સુમન ઇલાબહેનને જુએ છે. જે રીતે સુમન એક સમયે સરની નજીક હતી તે રીતે ઇલાબહેન પણ સર સાથે નજીકનો ઘરોબો ધરાવતાં હતાં. સર તો હવે મૃત્યુ પામ્યા છે પણ પોતાની જેમ સર જેમની પ્રિય વ્યક્તિ હતા તેવાં ઇલાબહેનને મળવા માટે સુમન આતુર બની જાય છે. વાર્તાના આરંભે નાટકમાં છેલ્લું દૃશ્ય ભજવાયા પછી અને છેલ્લો સંવાદ બોલાયા પછી બધાં પાત્રો સ્ટેચ્યૂ જેવાં સ્થગિત થઈ જાય છે અને પરદો પડે છે. વાર્તાના અંતે પણ આ વાર્તાનાં પાત્રો સુમન-ઇલાબહેન અને સર પણ જાણે સ્થગિત થઈ જાય છે. ફરક માત્ર એટલો છે કે એક રહસ્ય પર પરદો પડતો નથી. એ અર્થમાં વાર્તાનું નાટક જાણે હંમેશ માટે ખુલ્લું જ રહે છે.

એ રહસ્ય છે સર વિશે ઇલાબહેનનાં સાવ તટસ્થ અને અકળ લાગે તેવાં વલણ અને વર્તન. ભૂતકાળમા પૂરતો પરિચય હોવા છતાં ઇલાબહેન સુમનને ઓળખવાનું પણ ટાળે છે. બંને વચ્ચેના પરિચયની કડી હતા સર. ઇલાબહેન સર વિશે કશું જ યાદ કરવા માગતાં ન હોય તેથી સ્વાભાવિક રીતે તેમને કારણે પરિચયમાં આવેલી વ્યક્તિઓને પણ દૂર રાખવા મથે છે. સુમન ઊલટભેર ઇલાબહેનને મળે છે અને પોતાનો પરિચય આપતાં કહે છે : "કેમ ! આપણે સરના ઘરે કેટલીય વાર મળતાં !" ત્યારે ઇલાબહેન કોઈ વિસ્મૃતિમાં ધકેલાઈ ગયાં હોય તેમ પૂછે છે : "કોણ સર ?"

ઇલાબહેનનું આવું અકળ વલણ સુમનને આઘાત આપે છે. ઇલાબહેન અને સરની નિકટતાની તો એ પોતે સાક્ષી રહી ચૂકી છે. તેથી ઇલાબહેનનો પ્રતિભાવ તેને સમજાતો નથી. એ આખી વાતનો તાગ લેવા મથે છે અને તે જ પ્રયત્ન વાર્તાની ગતિ બને છે. આ રહસ્યશોધની સમાંતરે સર સાથેના સુમનના અને ઇલાબહેનના સંબંધોની ઘનિષ્ટતા દર્શાવતા પ્રસંગો પણ ઊખળતા આવે છે. વાચકને સમજાય છે કે વિદ્યાર્થિની સુમન એના સરની પ્રતિભાથી અંજાયેલી હતી. ઇલાબહેન અને સર વચ્ચે પણ આત્મીય સંબંધો હોવાની સાબિતીઓ સુમન પાસે હતી. એ પછી તો સુમન અમેરિકા ચાલી ગઈ. તે દરમિયાન સરનું અવસાન થઈ ગયું અને એ પાછી ફરી ત્યારે ઇલાબહેનના વર્તનમાં સર પ્રત્યે તિરસ્કાર જેવું દેખાયું.

શું બન્યું હશે ? ઇલાબહેન અને સર વચ્ચે એવું તે શું બન્યું કે સરનો એક જુદો જ ચહેરો સુમન સામે રહસ્ય બનીને તાકી રહ્યો છે ? સુમન કોઈપણ હિસાબે કારણ જાણવા માગે છે. એ ઇલાબહેનનું સરનામું શોધીને એમના ઘેર મળવા જાય છે. એ સર વિશે પૂછવા જાય છે ત્યારે ઇલાબહેન કહે છે, 'સરનું નામ ન લેશો ... આગળ." પણ સુમન તો એટલું જ જાણવા માગે છે કે "સર માટે તમને નફરત કેમ છે ?" તેના જવાબમાં ઇલાબહેન સુમનને તમાચો મારી દે છે. ચો ઇલાબહેનનો જવાબ છે. તો સર પ્રત્યેનો તેમનો અભિપ્રાય પણ છે અને

સર તથા તેમના વચ્ચે બનેલી કોઈ આઘાતજનક ઘટનાનો સંકેત પણ છે. વાર્તાના અંતે સુમનની જેમ વાચક પણ ખોડાઈ જાય છે.

આખી વાર્તાનું નિમિત્ત છે ઇલાબહેન અને સર વચ્ચે બનેલા કોઈ બનાવના રહસ્યની શોધ પણ મઝાની વાત એ છે કે તે વાર્તાના અંતે પણ રહસ્યમય જ રહે છે. સુમનની જેમ વાચક પણ સરના વ્યક્તિત્વની બીજી કોઈ બાજુ – જે ઇલાબહેન સામે પ્રગટ થઈ હતી – તે જાણી શકતો નથી. તેમ છતાં અનુમાન તો કરી જ શકાય છે. લેખકે તે રહસ્ય ખુલ્લુ ન કરીને વાર્તાને સામાન્ય બનવા દીધી નથી. સાથે સાથે એ વાત પણ સમજાય છે કે આવા કોઈ રહસ્યનું ઉદ્‌ઘાટન વાર્તાકારનો હેતુ નહોતો. એ તો આવી નાટ્યાત્મક પરિસ્થિતિ સરજીને સર, ઇલાબહેન અને સુમનનાં પાત્રો દ્વારા માનવમનના અકળ ખૂણાઓને જ તાગવા મથે છે. સર જે રીતે સુમન સામે પ્રગટ થયા હતા તેનાથી જુદી જ રીતે ઇલાબહેન સામે પ્રગટ થયા હશે. ઇલાબહેનના બદલાયેલા વલણમાં સુમનને સરનું અપમાન પણ લાગતું હશે અને તે રીતે સર પ્રત્યેના પોતાના ભાવો વિશે પણ આઘાત લાગ્યો હશે. સુમનનો સર વિશેનો પક્ષપાત ઇલાબહેનની સર તરફની નફરતની જેમ છાનો રહેતો નથી.

'વર્ર્યુઅલિ રીયલ સૂટકેસ' : સુમન શાહ

કથાનાયકની પત્ની રજનીબાળા ત્રણ વર્ષ પહેલાં એના યાર જોડે ચાલી ગઈ છે. ત્યારથી મોટા ફ્લેટમાં તે એકલો રહે છે. એક નોકર લગભગ તેની સાથે જ રહે છે – સોમજી. આઠમા ફ્લોર પર આવેલા ફ્લેટની સામે વિશાળ પ્લે ગ્રાઉન્ડ આવેલું છે. બે લેવલ પર આવેલું ગ્રાઉન્ડ નાયકને વિરાટકાય ઉઘાડી સૂટકેસ જેવું ભાસે છે. એવું શા કારણે લાગે છે તેની નાયકને ખબર નથી. નાયકને ડાયાબીટિસ છે. એ મધુસૂદન ડૉક્ટર અને ફૂલચંદ વૈદ્યની દવા લે છે. નાયકને ફૂલચંદ માટે એવું થાય છે કે એ મારી જોડે જ રહેતો હોય તો કેવું સારું. ભીખ માગવા આવેલો એક સાધુ વાર્તાનાયકને શાપ આપતો ગયો છે કે જા, તેરા દો માસ મેં સર્વનાશ હોગા...

પત્ની છોડીને નાસી ગઈ ત્યાર પછી વાર્તાનાયક એમનો કોમન બેડરૂમ બંધ જ રાખે છે. એ ડાયરી રૂપે કશુંક ને કશુંક લખતો રહે છે. એને 'ક્યારેક કશુંક વિચિત્ર થાય છે' માટે લખે છે. નાયકને સાજે ઘરમાં બિલકુલ ગમતું નથી. એને એવું થાય છે કે 'સંઝાકાળે કોઈ આવી ચડશે મારે ત્યા ને મારાથી એનો સામનો નહીં થાય.' નાયકે પોતાને કાજલ અને સમ્મોહક નામે બે સંતાનો હોય તેવી કલ્પના કરી છે. એમનો બેડરૂમ પણ રમકડા, પોસ્ટરોથી સજાવી રાખ્યો છે.

નાયક શામલાલ નામના અજાણ્યાના ફોનની રાહ જોતો હોય છે. બન્યું એવું છે કે દિલ્હીથી આવતાં શામલાલની સૂટકેસ અને નાયકની સૂટકેસની અદલાબદલી થઈ ગઈ છે. નાયકે શામલાલને પત્ર લખીને ફોન કરવા જણાવ્યું છે. શામલાલની બેગ લગભગ ખાલી હતી જ્યારે નાયકની સૂટકેસમાં પચાસ હજાર રૂપિયા, રોલ્ડ ગોલ્ડનું વૉચ, ઇલેક્ટ્રિક શેવર, સૂટ, ડાયરી જેવી કીમતી વસ્તુઓ પડી છે.

હમણાં હમણાં વાર્તાનાયકને એવું થાય છે કે હાથમાંની ચીજો છૂટી જાય અથવા તો એ પોતે જ છોડી દે છે એનો હાથ છત સુધી લંબાતો હોય તેવું પણ

અને લાગે છે. એ હોલની બાલ્કનીમાંથી સીધો જ નીચેના પ્લે ગ્રાઉન્ડમાં પહોંચી ગયો હોય અને ત્યાંથી ઊડીને જ પાછો પણ આવી જતો હોય તેવું અનુભવે છે.

એ દરરોજ સાંજે ગ્રાઉન્ડ પર ચાલવા માટે જાય છે. ત્યાં નિયમિત ફરવા આવતાં નરસિંહ રાવ સદૃશ મદ્રાસી, એક જાડિયો, બીજો લંબૂસ, કાજલ જેવી દેખાતી છોકરી, 'ગુડ મોર્નિંગ અંકલ....' કહેતાં રહેતાં ઝૂંપડપટ્ટીવાળાંઓનાં છોકરાં વગેરે એને જોવા મળે છે. એ બધાં જ નાયકની વાસ્તવિકતાનો હિસ્સો બની જાય છે. એ ફરીને આવે છે ત્યારે સોમજી કહે છે કે શામલાલનો ફોન આવી ગયો છે. એ આવતી કાલે ફ્લાઈટમાં આવે છે. સૂટકેસ પણ લાવવાનો છે. વાર્તાનાયક જરા હળવાશ અનુભવે છે. પત્ની રજનીબાળા જોડે એનું ગોઠવાયેલું એ દિવસોમાં પણ એને દુનિયા આવી જ હળવીફૂલ લાગી હતી.

બીજા દિવસે શામલાલ આવે છે. નાયકની બંધ સૂટકેસ આપી જાય છે અને પોતાની સૂટકેસ લઈ જાય છે. એના ગયા પછી નાયક સૂટકેસ ખોલે છે ત્યારે ખબર પડે છે કે શામલાલે તેમાંથી પચાસ હજાર રૂપિયા, ઘડિયાળ, શેવર કાઢી લીધાં છે. સૂટ મોટો થયો હોવાથી તેણે લીધો નથી. સૂટના ગજવામાંથી શામલાલનો પત્ર નીકળે છે, જેમાં એણે પોતે કરેલી છેતરપિંડીને જસ્ટીફાઈ કરતો હોય તેવું લખાણ લખ્યું છે. કઈ સૂટકેસ પોતાની કહેવાય અને કઈ પારકી તે વિશે પણ એણે પોતાનું સત્ય લખી જણાવ્યું છે. પત્રમાં લખ્યું છે, 'લોકોમાં, આ મારી સૂટકેસ, આ પેલાની, આ મારી પત્ની, આ બીજાની, આ મારી પ્રિયતમા, પેલી પેલાની વગેરે બધી મારા-તારાની જે સમજો છે તે રીયલ નથી. કેમકે જે જ્યારે જેટલો વખત જેનું હોય છે, તે ત્યારે તેટલો જ વખત તેનું હોય છે – એટલે કે સત્ય જે-તે ઘડીનું હોય છે.' શામલાલના આ કથનમાંથી 'વર્ચ્યુઅલિ રીયલ સૂટકેસ' વાર્તાનું હાર્દ પણ પકડી શકાય તેમ છે.

શામલાલ પોતાને છેતરી ગયો છે (પત્ની અને તેનો યાર પણ છેતરી જ ગયાં છે) તેવું સમજાયા પછી નાયક પહેલાં ગુસ્સે થાય છે, પછી મૂઢતા ઘેરવા માંડે છે. શું કરવું, શું નહીં – તેને કંઈ સૂઝતું નથી. આ આઘાત પછી એ પત્ની ચાલી ગયા પછી જેમાં જતો નથી તે બંધ બેડરૂમમાં જાય છે. ત્યાં બાલ્કનીમાં ઊભો રહીને ચડતા તડકામાં પ્લે ગ્રાઉન્ડને જુએ છે. ત્યાં એને નરસિંહ રાવ, જાડિયો અને લંબૂ એમ ત્રણ જણના ઓળા દેખાય છે. નાયકને વહેમ જાય છે કે એ ત્રણે કશુંક કાવતરું રચે છે. હાથમાં પકડેલા શામલાલના કાગળનો ડૂચો વાળીને એ નરસિંહ રાવ પર ફેંકે છે અને તે નકરો પથરો થઈને નરસિંહ રાવને વાગે છે. ત્યાર પછી નીચેથી ત્રણે જણા નાયક પર પથરા ફેંકીને વળતો હુમલો કરે છે. તેમાં શામલાલ, પત્ની રજનીબાળા અને તેનો યાર પણ ઉમેરાય છે અને એ લોકો બધાં જ વાર્તાનાયકને પથરા ફેંકીને ખૂબ મારે છે. નાયક વળતો હુમલો કરવો કે કેમ તે વિશે વિચારતો રહે છે પણ એ કશું કરી શકે તે પહેલાં પ્લે ગ્રાઉન્ડ ખાલી થઈ જાય છે.

વાર્તાનાયક ઘવાયેલા મને બેડરૂમમાં પડેલો હોય છે અને મધુસૂદન ડોક્ટર એની સારવાર કરતો હોય તેવું કલ્પે છે. ગામવૈદ ફૂલચંદ બંધ આંખે જાપ જપતો હોય છે. એ પછી એનું શરીર અંદરની તરફ વળવા-ઢળવા લાગે છે. શરીરનું કોકડું ને નાનું થતું જાય છે. છેવટે મોગરાની કળી બની જાય છે. તેને કારણે નાયક

પોતાના સંસારમાં નવેસરથી સુવાસ ખૂલતી અનુભવે છે. સાંજે એ લિફ્ટમાંથી નીચે ઊતરે છે ત્યારે લિફ્ટની સ્પીડ વધારવા પોતાના બંને પગથી જોર કરે છે કેમકે તેને 'ચાલવા જવાનો સમય ક્યારનો થઈ ગયો હતો....'

જોઈ શકાશે કે વાર્તાની ઘટનાઓ વાસ્તવ અને અતિવાસ્તવમા હરતીફરતી રહે છે. પત્ની અને તેના યારે કરેલો દગો અને શામલાલ દ્વારા સૂટકેસની વસ્તુઓ ચોરીને કરેલી છેતરપિંડીની ઘટના વચ્ચેનો સંદર્ભ પણ પકડી શકાય છે. લેખકે વાર્તાનાયકને લાગેલા માનસિક આઘાતોને પણ કાલ્પનિક બાહ્ય ઘટનાઓ દ્વારા રજૂ કર્યા છે. દા.ત. પ્લે ગ્રાઉન્ડમાથી એની તરફ થયેલો પથરાનો મારો. નાયક પોતાની આસપાસ, જેમનું અસ્તિત્વ જ નથી એવાં સંતાનો વગેરે જેવી કાલ્પનિક માયાજાળ પણ રચતો રહે છે.

આખી વાર્તા રીયલ, વર્ચ્યુઅલિ રીયલ અને સરરીયલ વાતાવરણમાં રચાતી જાય છે. વાર્તામાં આવતી અનેક સૂટકેસોમાંથી વર્ચ્યુઅલિ રીયલ સૂટકેસ કઈ તેવો પ્રશ્ન વાચકને જાગે જ. આ સંદર્ભે લેખકનું પોતાનું જ કથન જોઈએ, 'આમ જોવા જઈએ તો એ બધી જ સૂટકેસો રીયલ છે. પણ વાર્તા તો સૂટકેસોની ધૂર્તતાભરી અદલાબદલીની ઘટનાને માત્ર એક વાસ્તવિક આધાર તરીકે જ વાપરે છે – ને તેનાથી વધારે કશું મૂલ્ય નથી. મૂલ્ય છે, તો એ ઘટનાની ચુમ્બકતાનું. એને બાઝીને વિલસતી રહેતી નાયકની અતિવાસ્તવિક ભાવસૃષ્ટિનું. જોકે વાસ્તવિક આધારનું મૂલ્ય ઓછું ને અતિવાસ્તવિક ભાવસૃષ્ટિનું વધારે એમ ચીલાચાલુ દૃષ્ટિકાપથી આ રચનાને પ્રમાણનારા થાપ ખાઈ જશે – એ રીતે, કે એમ કરવા જતાં કૃતિની ખરી કલાને એઓ ઓળખી જ નહીં શકે.' (જુઓ '૧૯૯૫ : કેટલીક વાર્તાઓ', સંપાદન : સુમન શાહ, પૃષ્ઠ : ૯૫)

*

૧૯૯૪ અને ૧૯૯૫ના વર્ષમાં પ્રગટ થયેલી વાર્તાઓમાથી પસાર થતાં આ સાહિત્યસ્વરૂપ ધબકતું હોવાની ખાતરી થાય છે. નવા લેખકો પણ આવ્યા છે અને પોતાની દિશા પકડી વાર્તાકળાને સિદ્ધ કરવાની મથામણ કરી રહ્યા છે. નરી પ્રયોગખોરીનાં દૂષણો પારખી ગયા પછી પરંપરાનાં દૂષણોમાંથી પણ બચીને નવી ઘાટીની વાર્તા સર્જવાનો મનોયત્ન કેટલાય સર્જકો દ્વારા થઈ રહ્યો છે એ સારું ચિહ્ન છે. ભાષાશૈલી, રજૂઆતની નવી ટેકનિક અને વિષયોને જુદા દૃષ્ટિકોણથી રચી આપવાની સજાગતા પણ દેખાય છે.

અહીં વાર્તાઓ પસંદ કરતી વખતે સ્વાભાવિક રીતે જ મને પોતાને એક ભાવક તરીકે ગમી ગયેલી કૃતિઓને ધ્યાનમાં રાખી હતી. અહીં પસંદ કરેલી વાર્તાઓ સિવાયની પણ કેટલીક વાર્તાઓ ગમી હતી, પણ સંખ્યાની દૃષ્ટિએ ક્યાંક તો અટકવું જ પડે તેવું હોવાથી બધી કૃતિઓ સમાવી શકાઈ નથી.

હજી આપણા વાર્તાસર્જકોએ ઘણું કરવાનું બાકી છે. નવા વિષયો, ખાસ કરીને સાંપ્રત જીવનને સ્પર્શતા વિષયો – પછી તે ભલેને ગમે તે દિશામાંથી આપણા જીવન સાથે અથડાતા હોય – પણ આપણી વાર્તામાં દેખાવા લાગશે તો વ.

ફલક પણ મળશે. કોઈપણ વાદ સર્જનથી મોટો હોતો નથી. મહત્ત્વ સર્જનનું છે અને તેમાં કળાકીય સજજતા જેટલી વધારે ઉમેરાશે તેટલું તેનું પરિણામ પણ ઉજજવળ બનશે.

આપણા વાર્તાસાહિત્યમાં ઉજજવળ કૃતિઓ વાંચવાની તૈયારી રાખવા જેવો તો આ વર્તમાન છે જ.

ગુજરાતી નવલિકાત્રયન :

૧૯૯૬

આવ્યો છે જમાનો વાર્તાનો !

કિરીટ દૂધાત

હિમાંશી શેલતને ૧૯૯૬નું કેંદ્રીય સાહિત્ય અકાદમીનું પારિતોષિક મળ્યું. આ વાતનું મહત્ત્વ એટલા માટે છે કે જે પુસ્તક 'અંધારી ગલીમાં સફેદ ટપકાં'ને આ ઇનામ મળ્યું છે તે વાર્તાસંગ્રહ છે. ભગિની ભાષાઓમાં પણ કેંદ્રીય સાહિત્ય અકાદમી દ્વારા ૧૯૯૬માં ભારે સંખ્યામાં પુરસ્કૃત થયેલાં પુસ્તકો કવિતા કે નવલકથાનાં નહ પણ ટૂંકી વાર્તાનાં છે. ગુજરાતી ભાષામાં નવમા દાયકાની શરૂઆતથી હિમાંશી શેલ અને અન્ય વાર્તાકારોએ ટૂંકી વાર્તાને ફરીથી બેઠી કરવાના પ્રયત્નો કર્યા છે. જેન પરિણામો હવે સ્પષ્ટ દેખાવા લાગ્યાં છે. ગુજરાતીમાં આ સાહિત્ય સ્વરૂપ એવું છે : જેમાં દર વર્ષે એક નવી સશક્ત કલમ મળતી રહી છે. પ્રકાશકો હવે ટૂંકી વાર્તાન પુસ્તકો પ્રસિદ્ધ કરવા માટે ઉત્સાહથી તૈયાર થાય છે. દરેક મહત્ત્વના પ્રકાશકે અલગ અલગ દૃષ્ટિકોણથી થયેલાં વાર્તાઓનાં સંકલનો પ્રસિદ્ધ કર્યાં છે અને ભાવકો તેમજ અભ્યાસીઓએ પોતપોતાની રીતે નોંધ તેની લીધી છે.

આધુનિક ટૂંકી વાર્તાના પ્રચુર સર્જન અને એથી પણ વધુ વિવેચનો થવાં છતાં સામાન્ય વાચકોની રુચિ એમાંથી સાવ ઓસરી ગઈ હતી તે ફરીથી આ વાર્તાઓ સંદર્ભે જે રીતે પ્રબળ બની છે તે કોઈ અભ્યાસીને તારણો કરવા પ્રેરે તેવી રસપ્રદ ઘટના છે. પરંતુ એ રહેવા દઈએ કેમકે એમાંથી 'વાચક જ યારબાદશાહ છે' તેવાં સાદાં સમીકરણોમાં લપસી પડવાનું મન પણ થાય. છતાં આ સમયની વાર્તાને શુદ્ધ કલાકીય ધોરણોથી માપી શકાય એવું કોઈ તત્ત્વ એમાં છે કે કેમ તે જોવાનું રસપ્રદ બને. આપણે આ વાત, અહીં પસંદ કરેલી ૧૯૯૬ની વાર્તાઓ પૂરતી મર્યાદિત રાખીએ.

નવમા અને દસમા દાયકાની વાર્તા વિશે બે વાતો વારંવાર સાંભળવા મળે છે : એક, આ વાર્તાઓ ફક્ત ગ્રામચેતનાની જ વાત કરે છે અને બીજી, તે વારંવાર જાતિય નિરૂપણોમાં સરી પડે છે. અહીં જે વાર્તાઓ પસંદ કરી છે તે ટૂંકી વાર્તા તરીકે ઉત્તમ લાગી છે એ માપદંડથી અહીં સમાતી છે તેવી સ્પષ્ટતા કર્યા પછી આ ઓને ઉપરની બંને વાતોથી મૂલવીએ, તો નવાઈ લાગે એવું તારણ એ છે કે

ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ દ્વારા પ્રકાશિત થનારા 'ગુજરાતી નવલિકાચયન : ૧૯૯૬'નો ... લેખ

મોહન પરમારની 'થળી' વાર્તા સિવાય ગ્રામચેતનાને પૂરેપૂરી ઉજાગર કરતી હોય એવી વાર્તાઓ આ સંપાદનમાં નથી. સામે પક્ષે બાબરીધ્વંસથી હચમચી ઊઠેલા સૂરતની કથા કહેતી 'છાટ', મનગમતા પુરુષ સાથે ધાર્યા કરતા વહેલા શારીરિક સંસર્ગમાં મુકાયેલી સ્ત્રીના મનોજગતની વેદના નિરૂપતી ગઢ-ઉબર, શહેરી મધ્યમવર્ગની સ્ત્રીના નારીવાદની વ્યથાકથા કહેતી 'હું તો ચાલી' કે કોઈએક પાત્રના મનોસંચલનોને આબાદ રીતે વ્યક્ત કરતી 'ડંકો પડે ત્યારે જેવી ઉત્તમ વાર્તાઓ અહીં સંપાદિત થયેલી છે વળી, ફક્ત જાતિયતામાં જ સરી પડી હોય એવી કોઈ વાર્તા આ સંપાદનમાં નથી. અલબત્ત, નવમા અને દસમા દાયકાની વાર્તાઓએ ગ્રામચેતનાને વિશેષ મહત્ત્વ આપ્યું છે એ વાત ખરી છે પરંતુ આધુનિક વાર્તામાં થયું હતું તેમ વાર્તાના ભોગે કોઈએક જ ઘટકનું મહત્ત્વ થયું હોય તેવું આ વાર્તાઓમાં બન્યું નથી.

ઉષા ઉપાધ્યાયે તેમના વિવેચન અને કવિતાથી ભાવકોનું ધ્યાન ખેચ્યું છે તેમણે જે થોડીક વાર્તાઓ લખી છે તેમાં 'હું તો ચાલી' ઉત્તમ છે એટલું જ નહીં પણ મધ્યમવર્ગીય ગુજરાતી સ્ત્રીના મનોભાવનું વર્ણન કરતી આ એક વિશિષ્ટ વાર્તા છે એમાં પ્રગટ થતો મૃદુ નારીવાદ તેને જરૂરી કલાકીય તાટસ્થ્ય આપે છે પતિ, કુટુંબ અને સમાજરચનાને લીધે પોતાના વ્યક્તિત્વને દબાવી દેવાની સ્ત્રીની લાચારીનો સંયત આક્રોશ અહીં વ્યક્ત થાય છે ઉષા ઉપાધ્યાયનું નારીવાદી વલણ 'બા બર્નિંગ'નું નથી, તો તન, મન અને ધનથી કુરબાન થવાનું પણ નથી. વાર્તાના અંતે દરરોજની જેમ સફાળા દૂધ લેવા ઊઠવાની રોજિંદી ક્રિયાથી તેઓ સૂચવે છે કે રોજની ઘટમાળમાંથી છૂટવાનું દિવાસ્વપ્ન એ નવું દિવાસ્વપ્ન જ રહે છે શીર્ષક 'હું તો ચાલી'માંના 'તો'નો લહેકો, વાર્તાના છેલ્લા વાક્ય – 'હે ! સવાર થઈ ગયું ? આખો ચોળતી હું સફાળી બેઠી થઈ જાઉં છું દોરી બાંધેલો જમણો પગ જમીન પર માંડી, ઝટપટ માથે ઓઢી રસોડામાંથી દૂધની તપેલી લઈ ઉતાવળે પગલે હું બારણું ખોલું છું'માંના 'સફાળી' ઝટપટ', 'ઉતાવળે પગલે' શબ્દો સાથે વિરોધાઈને ગુમ થઈ જાય છે વાર્તાની માંડણી માટે તેમણે યોજેલો પ્રપંચ આકર્ષક છે સાંજે વાસણ માંજવા જતી–વેંત વીંછીન ડંખથી ચરેલા ઝેરથી નાયિકાને લાગે છે કે તે મૃત્યુની નજીક સરકી રહી છે આ વિશેષ સ્થિતિ અગેનો એનો પ્રતિભાવ દુ ખદને બદલે આનદદાયી છે અનાયાસ થયેલ ડંખથી જાણે કે પતિની ટકટક, કુટુંબ નિભાવવાની લાચારી ભરેલી ઘટમાળ, પોતાનાર્થ સુંદર અને સમૃદ્ધ સ્ત્રીઓ પ્રત્યેની ઈર્ષાની લાગણીમાંથી એકસાથે જાણે કે છૂટકારો મળી ગયો. નાયિકાનો આ અસંતોષ આપઘાત કે બળવો કરવા જેટલો નહીં પણ અનાયાસે મોત આવે, તો સ્વીકારી લેવા જેટલો તો છે જ વાસણ ઊટકવાની પરિસ્થિતિમાંથી ઊભી થયેલી મુક્તિદાયક તક છેવટે સવારે તપેલી લઈને હાફળાફાફળ દૂધ લેવા જવાની ક્રિયામાં પૂરી થાય છે અહીં કોઈ જુદી જ લહેર ઊપડી 'તી મારા મનમાં ' 'તેડાગરનો હાથ અડ્યો છે કે કોઈ પીંછું જાગે !' વાક્યમાં 'તેડાગર' શબ્દથી સૂચવાતી માર્મિક ટકોર, 'હું તો આ તૈયાર જ ઊભી છું, કોઈનો છેડો ઝાલીને આકાશમાં ઓગળી જવા', 'તમારી આખમાં તગતગતું આસુડું જોઈને મારી મા યાદ આવી જાય છે લીલાબેન !' 'જાણે કેટલાય દિવસોથી સૂતી જ નો'તી તે આખ આયખાની ઊંઘ એકસાથે આખ ચડી છે – જેવા વાક્યોમાં

વિચારના લહેકા સરસ રીતે વ્યક્ત થયાં છે. કોઈ પુરુષ-સર્જકે નિરૂપેલા સ્ત્રીપાત્રના મોઢે આવી સ્વાભાવિક ભાષા શક્ય ન બને. આમ, આ વાર્તા ગુજરાતની, ભારતની એક સરેરાશ સ્ત્રીની માનસિકતા વ્યક્ત કરતી લાક્ષણિક નારીવાદી કૃતિ છે. બે-અઢી પેઇજની આ વાર્તામા ઉષા ઉપાધ્યાયે જે બૃહદતા બતાવી છે, જે સંકુલતા સાધી છે તે સર્વસુલભ નથી. 'હુ તો ચાલી' એ ફક્ત ૧૯૯૬ની જ નહીં પણ વરસો સુધી યાદ રહે તેવી ઉત્તમ વાર્તા છે.

છેલ્લાં બે-ત્રણ વરસમાં જે નોંધપાત્ર વાર્તાકારો આવ્યા છે તેમાં કંદર્પ ર. દેસાઈએ ઝડપથી ધ્યાન ખેચ્યુ છે. એમની વાર્તા 'દ્વિજ'નો વિષય પરંપરિત વાર્તાવિષયોથી સાવ અલગ છે. 'દ્વિજ' એટલે બ્રાહ્મણ નહીં પણ પુરુષના શરીરમાં એક સાથે જન્મતા સ્ત્રી અને પુરુષના મિશ્ર મનોભાવથી ઊભી થતી વેદનામાં તડપતા કથકની વાર્તા. અહીં વાર્તાકારનો આશય સજાતિય શારીરિકતા નહીં પણ તેનાથી જન્મતી પીડાકારક માનસિકતા વ્યક્ત કરવાનો છે.. અનુજ નામના પુરુષનું મન સ્ત્રી-સહજ લાગણીઓ અનુભવે છે પરતુ સાવ સ્ત્રી બની જતું નથી. આ વાર્તા એ પરિસ્થિતિનો થાક વ્યક્ત કરે છે. અનુજ પુરુષોના શારીરિક સ્પર્શથી આકર્ષાય છે, મહદ્ અંશે એને જ ઝંખે છે પરંતુ સાથોસાથ એનામાં રહેલો પુરુષ, પોતાને પુરુષ પ્રેમીઓ પણ તે જે છે તે સ્વરૂપે સ્વીકાર કરતા નથી તેની વેદના અનુભવે છે. એથી એ બાદશાનું આપેલું કડું પહેરે છે પણ તેને ચૂડી માનવા અંગેના બાદશાના ધણીપણાનો અસ્વીકાર કરે છે, તેનું સરનામું હોવા છતાં તેને પત્ર નથી લખતો. બેચલર્સ હોસ્ટેલના સાથીદાર જયેશનું માથું ખોળામાં લેતી વેળા બોલાયેલું જયેશનું વાક્ય 'તું ક્યાંક દૂર ચાલ્યો જા, હિમાલયમા. ખૂબ તપ કરી આવ. ભગવાનને પ્રસન્ન કરી વરદાન માગ અને સ્ત્રી બની જા. પછી આપણે...સાથે રહીશું.' છેવટે તેને ખૂચે છે. શું જયેશને પામવા માટે સ્ત્રી બનવું જ પડે ? વાડાના એકાંતમાં વીરસિહે ગાલ અને હોઠ પર કરેલાં ચુંબનોથી તેને સતોષ તો થાય છે 'પણ ઓડકાર તો' નથી જ આવતો. અને આ વીરસિહના અચાનક 'જુવાન મયણા'ના સમાચાર પછી એ સ્ત્રીનાં કપડાં પહેરીને દવા ખાઈને આપઘાત કરવાનો પ્રયત્ન પણ કરે છે. છતાં એનું મન સ્ત્રીનું છે કે પુરુષનું – એ પોતે નક્કી ન કરી શકતા, ઊપજતી વેદનામાં પિસાયા કરે છે. અહીં ફક્ત સજાતિયતાને વાર્તાવિષય તરીકે લીધો હોત, તો લેખકનું કામ ઘણું આસાન થઈ જાત પણ સજાતિયતાની પડછે સ્ત્રીત્વ અને પુરુષત્વનો દ્વંદ્વ અનુભવતા કથકને લઈને વાર્તાકારે જે જોખમભર્યો પડકાર ઝીલ્યો હતો તે પાર પાડી બતાવ્યો છે. કથનની શૈલીમાં જે શિથિલતા અને અધૂરા વાક્યાંશો છે તે કથકની મનોદશાને આબાદ રીતે વ્યક્ત કરે છે. અહીં સ્ત્રી-પુરુષની માનસિકતાના દ્વંદ્વ ઉપર મા અને બાપુને પોતાના વર્તનથી ઉપજેલું દુ:ખ પણ ઉમેરાઈને કથકની ગુનાઇત લાગણીને વધુ સઘન બનાવે છે. પોતાનું વર્તન અકથ્ય છે અને એના લીધે મા અને બાપાને થતી માનસિક યાતના કથકની કરુણતાને વધારે ઘૂંટે છે. આ વેદનાને લેખકે અત્યંત કુશળતાથી વ્યક્ત કરી છે જેમકે,

"...'માં રમતા દૂધી લેતી છે દૂધી ? કોઈ લે-ન લે, પણ રમત પૂરી થતાં ...ાય બીજું કંઈ ન બચે. એવી જ કોઈ રમતમાં પીઠ પર ચડી ગયેલી ...ે વેલાને વેલા ઊતર્યા છે. માએ ગાલ પર થોડી ખાંડ ભભરાવી. પણ

માને કેમ કહું કે આ મીઠાશનો કંઈ અરથ નથી, કંઈ અરથ નથી. મે ફરીથી કોળિયો ભર્યો ને ફરીથી બળતરા થઈ પણ આ વખતે સીસકારો ન નીકળ્યો. ખાલી સ્હેજ જીભ હોઠ પર ફેરવી લીધીને સંતોષથી જમવા મંડ્યો. પણ ઓડકાર તો ન જ આવ્યો." નાયકને જે આત્મીયતા સાંપડે છે તે શિબિરોમાં, બેચલર્સ હોસ્ટેલમાં, હોસ્પિટલમાં અને વાડામાં. પણ એને ઘર પ્રાપ્ત થતું નથી. એના નસીબમાં ચાલવાનું છે અને આ પ્રવાસ એક અસ્થાયી રોકાણથી બીજા અસ્થાયી રોકાણ સુધીનો છે. ક્યાંય પહોંચવાનો કે હાશ કરીને ઘર સુધી જવાનો નથી.

પ્રાણજીવન મહેતા ઘણાં વરસોથી કવિતા અને ટૂંકી વાર્તા લખતા રહ્યા છે. 'ગદ્યપર્વ' દ્વારા યોજાતી 'સાહચર્ય' નામી લેખન-શિબિરોમાં સૌથી નિયમિત હાજરી આપીને તેમણે પોતાની સર્જન પ્રક્રિયા અવિરતપણે આગળ ધપાવી છે. તેમની કવિતાનાં પશુ-પંખીઓનું અલગ 'પ્રપંચતંત્ર' છે. તેનાથી અલગ પ્રપંચ તેમની વાર્તાઓમાં છે. સામાન્ય વાણોતરો અને એમના શેઠની માનસિકતાના સૂક્ષ્મ તાણાવાણા અલગ કરી તેમની સામાન્ય ક્રિયાઓને શબ્દોના શ્લેષથી જોવી કે સામાન્ય ઘટનાને મોક હિરોઈક પરિમાણ આપવું – એ તેમની વિશિષ્ટતા છે. 'મણિ-પાણની પ્રેમગાથા' આ પ્રકારની રચના છે. 'પ્રેમગાથા' અને 'મણિ-પાણ' શબ્દયુગ્મથી સંદેહ જન્મે છે કે આ કોઈ મધ્યયુગમાં થઈ ગયેલાં પ્રેમીઓની વાત છે કે શું ? પણ ના, આ વાર્તા છે મધ્યમવર્ગના દંપતીની. અહીં, એક થવા માટે સમાજ સામે લડી બંને પ્રેમીઓ બલિદાન નથી આપતા પણ મુંબઈ જેવા શહેરમાં પોતાનું જીવન બે પાંદડે કરવાની લડાઈ છે. પાણની લડાઈ જગતને સમજવાની અને એ જગતમાં ગોઠવાવાની છે તો મણિની લડાઈ મર્યાદિત સાધનોમાં સંસાર ગોઠવવાની છે. વાર્તામા પ્રાણજીવને પ્રેમકથાની પરપરાગત શૈલીનો, વાક્યો પર વાક્યો ગોઠવવાની પોતાની અંગત શૈલીનો, અગાઉ લખાયેલા કવિતાના અંશોનો અને શબ્દાશ્લેષોનો સહારો લીધો છે, જેમકે, "વરસ વીત્યું. બે ચાર એમ એકસામટાં વરસો વીતી ગયાં. મણિ ગામડે ગામ. પાણ મુંબઈ નામ. પાણનો અખર ઉકેલવાનો ઉધમ અધૂરો રહ્યો. ધૂંસરી જોતર સમેત તૈયાર હતી. જોડાઈ ગયો. થયું. રોજનું રોજ જેવું. રોજ જાવું અને રોજ આવવું. રોજ ખાવું અને રોજ સૂવું. રોજ જાગવું ને રોજ ભાગવું. રોજેરોજ રોજે રોજનું થયા કરે. એ સુદર્શનચક ક્યારેય અટકે નહીં – ખોટવાય કે ખોટકે નહીં. પાણ પણ ક્યારેક ભણેલા અખરોને પાછો ઉકેલવા મથતો. મનોમન વિચારતો – લૂગડાં પહેરી લડવા ગયો માણસ નામે મીર. પછી અટકી યાદ કરી સ્વગત બોલતે – લૂ લાગતા ઘવાયો છેક ઊભો થૈ પાળિયા-પીર." અહીં આસ્વાદ્ય છે તે કથા ઉપરાંત એની વિશિષ્ટ શૈલી. પ્રથમ પોતાની ઓળખ સ્પષ્ટ કરવા મથતો પાણ અને પછી મુંબઈ જેવા મહાનગરમાં પોતાને સ્થિર કરવા મથતાં મણિ-પાણનો આશાવાદ અત્યંત આસ્વાદ્ય બને છે. અહીં વિકટ પરિસ્થિતિઓમાં હારી જતી બૌદ્ધિકતા અને એમાંથી ઊભું થતું માંદલું રોમેન્ટિસિઝમ નથી પણ એ પરિસ્થિતિઓમાંથી એકબીજાને સહારે માર્ગ કાઢવા મથતા મર્યાદિત સમજવાળા દંપતીનો વાસ્તવિક આશાવાદ છે. સંઘર્ષો જેમ જ અહીં વાર્તા પૂરી થતી નથી પણ બંનેનું સાયુજ્ય થાય છે ત્યાં વાર્તાને વિરામ મળે છે.

કવિ, વિવેચક, વાર્તાકાર, નિબંધકાર અને નવલકથાલેખક મણિલાલ હ. પટેલ

નવમા દાયકાના અગત્યના વાર્તાલેખક છે. પંચમહાલના પટેલ સમાજને પૃષ્ઠભૂમિ તરીકે લઈને એમણે આસ્વાદ્ય વાર્તાઓ લખી છે. એમનાં, સપાટાભર આવતાં વાક્યો અને તેમાં કહેવતો અને રૂઢિપ્રયોગોનો વારવાર થતો ઉપયોગ વાતાવરણની સરસ જમાવટ કરે છે. એમની વાર્તા 'હેલી' મથુર નામના વૃદ્ધ વિધુરની એકાકી જિંદગીનો આલેખ આપે છે. અહીં હેલી વરસાદની છે, એમ વિ-ગત જિંદગીનાં સ્મરણોની પણ છે. એ સ્મરણો અને તમાકુની હમેશા હાથવગી ધૂણી હવે મથુરનાં કાયમી સાથી છે. છેલ્લા આખા અઠવાડિયા દરમ્યાન ચાલુ રહેલી હેલીમાં મથુરને બીક લાગે છે કે આ ઘર ક્યાંક પડી ન જાય. એમ જ સ્મરણોના એકધારા વરસાદથી ઘુંટાયેલી એકલતામા જાણે મોતનું પણ નજીકમાં જ હોવું એ અનુભવી શકે છે. અહીં ઉંમરને આરે આવી ઊભેલા વૃદ્ધના સંતોષભર્યાં સ્મરણો કરતાં, બબ્બે લગ્ન, હરીભરી ખેતી, પડિયા-પતરાળાં કરીને કારજ કરવા માટે ભેગી કરી રાખેલી મૂડી અને ચારધામની યાત્રાના સંચિત પુણ્ય છતાં ધરતી જેમ ખાલી રહી ગયેલી જિંદગીની એકલતા અને એકધારાપણું જ સિલકમાં રહ્યું છે. જિંદગી આખી, ખાંડણીમાં તમાકુ ખાંડ્યા કરવાની ને પડિયા-પતરાળાં બનાવ્યાં કરવાની કંટાળાજનક પ્રવૃત્તિ જેવી જ હતી તેમ તેને લાગ્યા કરે છે. આ અસહાયતામા ભત્રીજો અને તેની વહુ ટેકો બનવા તૈયાર હોવા છતાં એમના સુધી જવાની અનિચ્છા મથુરના એકાંતની કરુણતાને ઘટ્ટ કરે છે. હેલીના વરસાદની જેમ આવ્યા જતાં એકધારા વાક્યોથી વાર્તાનું વાતાવરણ સર્જવામાં લેખકને સફળતા મળી છે.

મોહન પરમારના અત્યાર સુધીમાં ત્રણ વાર્તાસંગ્રહ પ્રસિદ્ધ થયા છે. છેલ્લા બે સંગ્રહો 'નકલંક' અને 'કુંભી'ની વાર્તાઓને કારણે ફક્ત દલિત લેખકોમાં જ નહીં પણ હાલના વાર્તાસર્જકોમાં તેઓ આગળ પડતું સ્થાન ધરાવે છે. એમની દલિત વાર્તાનાં પાત્રો પણ એમના સર્જકત્વને લીધે જાતિ અને જ્ઞાતિગત ચોકઠાંમાંથી ઉપર ઊઠીને માનવીય પરિમાણ ધારણ કરે છે.

'થળી' વાર્તામાં એક હરિજન સ્ત્રીના શારીરિક શોષણ અને એમાંથી છૂટવા માટે એણે કરેલા સફળ પ્રયત્નની વાત છે. રેવી અત્યંત સુંદર છે. તેનો પતિ ભવાઈ રમવા અવારનવાર લાંબી ખેપે જતો હોવાથી તેને પુરુષસહજ રક્ષણ આપી શકે તે શક્ય નથી. એટલે પોતાના શીલની રક્ષા રેવીએ જ કરવાની છે પરંતુ માનસિંહ નામનો ઠાકોર તેના પર નજર બગાડી પોતાની સાથે શરીર સંબંધ બાંધવા મજબૂર કરે છે. એકવાર જે રેવીના ચારિત્ર્યનાં વખાણ કરતાં થાકતાં નહોતાં તે વાસવાળાં લોકો પણ હવે તેનો તિરસ્કાર કરે છે. રેવીને માનસિંહ સાથેનો સંબંધ પરાણે સ્વીકારવો પડ્યો છે પણ તેમાંથી મુક્ત થવાની એની તીવ્ર ઇચ્છા છે. છેવટે એ માનસિંહને હરાવી દે છે. એ અંગેની રેવીની યુક્તિ મઝાની તેમજ સંપૂર્ણ મૌલિક છે. પોતે હરિજન હોવાને લીધે જ ઠાકોરની ભોગ્યા હતી અને એનો ગેરલાભ ઉઠાવી માનસિંહે [illegible] શરીર સંબંધ બાંધવા મજબૂર કરી હતી. આમ રેવીના શારીરિક શોષણનાં મૂળ [illegible]વ્યવસ્થામાં છે. આ જ વર્ણવ્યવસ્થાનો ઉપયોગ કરી રેવી માનસિંહને કહે છે કે સંબંધને હવે લગ્નમાં ફેરવવો જોઈએ અને એ માટે એ ઠકરાણાને વિનંતી કરવાની જોડ કરે છે. રેવીને ઘરમાં બેસારે તો પોતાની નાતમાં માનસિંહ બદનામ થાય;

અરે તેની દીકરીઓના સગપણ સ્વીકારવા કોઈ તૈયાર ન થાય. પણ રેવી મક્કમ છે છેવટે માનસિંહ હારીને રેવીને સદંતર છોડી દેવા તૈયાર થાય છે પૂર્વે રેવીને બોલાવવા આવેલા માનસિંહને તે તુકારો પણ નહોતી કરી શકી. તે જ રેવી હવે તુકારો કરીને માનસિંહને હડધૂત કરે છે અને પોતાની દિશામા તે ફરકશે પણ નહીં, તેવુ વચન લે છે 'થળી'ની વિશિષ્ટતા રેવી માનસિંહ સામે લડવામા પોતાના હરિજન હોવાની પરિસ્થિતિનો ઉપયોગ કરે છે તેમા રહેલી છે

'પો' ફાટ્યા પહેલા' જાતીયતાની સભાનતાની પ્રથમવાર લાગણી અનુભવતા કિશોરની વાર્તા છે મોહમ્મદ માંકડ ગુજરાતીના પ્રથમ કક્ષાના વાર્તાકાર છે આધુનિકતાનુ વાતાવરણ ગુજરાતીમા છવાઈ ગયેલુ ત્યારે પણ એમણે પોતાની વાર્તાકલામા શ્રદ્ધા રાખીને, અડગપણે પોતાની વિભાવના મુજબ વાર્તાઓ લખી છે અને નિવડી આવે તેવી વાર્તાઓ આપી છે સ્ત્રી પુરુષના સબધો અને જાતીયતાના અધારા ખૂણાઓ વિશે કુશળતાથી આલેખન કરવુ એ તેમની વિશિષ્ટતા છે તેમને ગુજરાતી સમાજના દરેક વર્ગવિશેષને પાત્ર તરીકે લઈને ટૂંકી વાર્તા લખવાની હથોટી પણ છે

'પો' ફાટ્યા પહેલા'માં પ્રદીપ નામનો કિશોર પ્રથમવાર રંભા અને દિલાવરના સવનનનો સાક્ષી બનતાં જાતીયતા વિશે અચાનક સભાન થઈ જાય અને એ કારણે જે ગડમથલ અનુભવે તેનુ આલેખન કુશળતાથી થયુ છે પ્રદીપની ઉમર જાતીય રીતે સભાન થવાની નથી પરતુ ગામડા કે કસ્બામા પોતાનાથી મોટી ઉમરના કે વધુ પડતી સમજણ ધરાવતા મિત્રોના સસર્ગમા આવવાને લીધે કિશોરો જેમ બીડી પીતા શીખે, તેમ તે પણ આ લાગણી વહેલીવયે અચાનક અનુભવે છે મણિયો નામનો તેનો ઉસ્તાદ દોસ્ત પ્રદીપ અને મિત્રોને રંભા અને દિલાવર દરબાર વચ્ચેની વડછડ દર્શાવે છે, બને જણ લગભગ નગ્ન અવસ્થામા છે એ જોઈને પ્રદીપ પણ હસી પડત પરતુ, એકાએક એને કશોક ખટકો લાગ્યો – પાણી પીતા અતરાશ જાય એવુ કશુક થઈ ગયું ' અહીં સર્જકના રસનો વિષય રંભા અને દિલાવરનુ સવનન નહીં પણ એના સાક્ષી થવાને લીધે પ્રદીપમા જાગતી જાતીય સભાનતાનો છે એ સભાનતા પણ ઉમરલાયક યુવકની નહીં પણ પ્રાથમિક શાળામા છઠ્ઠુ-સાતમુ ભણતા કિશોરની છે એટલે જ વાર્તાનુ શીર્ષક 'પો' ફાટતા પહેલા' છે પો' ફાટે તે અગાઉના ભળભાખડામા કોઈ વ્યક્તિને પોતાનો જ હાથ, થોડો દેખાય અને થોડો ન દેખાય તેવુ વાતાવરણ હોય છે તેવી જ સ્થિતિ પ્રદીપની છે પોતે જે જોયુ છે એના લીધે હવે પોતે ગાવ બાળક નથી રહ્યો તેવી સભાનતા તેનામા આવી છે પણ એને કારણે જ એક યુવકની જેમ તે સ્વસ્થતાથી વર્તી શકે તેવી સમજ નથી કેળવાઈ એટલે જ એના બાની સમક્ષ પણ, એણે રંભાને લગભગ નગ્નાવસ્થામા જોઈ છે તે દૃશ્યથી એ છુટકારો મેળવી શકતો નથી. એ પોતાની બાનુ નજર સામે આવવુ પણ અકળામણભર્યું અનુભવે છે અને અકળામણમા એ સવારે મોસૂઝણુ થતા પહેલા ઊઠી જાય છે અને ફરીથી પેલી અકળામણભરી સ્થિતિમા મુકાય છે અને સમજણનુ સવાર થાય ત્યા સુધી એને આ અકળામણ અનુભવવાની છે, એમ સૂચવીને લેખકે આ વાર્તાનો અત ખુલ્લો રાખ્યો છે

પોતાને 'મોહમ્મદ માકડની સ્કૂલના સાહિત્યકાર' ગણાવતા રજનીકુમાર પ આપણી ભાષાના પ્રથમ કક્ષાના વાર્તાલેખક છે ખાસ કરીને ન

તરફ બઢતો આવી રહ્યો હતો. એનું પૂરું બદન જાણે તલવાર, ત્રિશૂળથી બનેલું છે. એને શિંગડાંને બદલે તલવારો ઊગી નીકળી છે. ઉસકે ફૂલતે નથૂનોં સે જાણે આગ વરસી રહી છે. એ ઝૂંપડા બાળતો, માણસો મારતો ધસી રહ્યો છે. આદમી કટ રહે હૈં, ઔરતે ફટ રહી હૈ, ચીંથરે ઊડ રહે હૈં.... અને પૂરો અંધકાર જાણે કદી ન અટકનારી ચીસની જેમ તમરાતો રહે છે." રવીન્દ્ર પારેખ પાસેથી હમણાં સામાજિક અભિજ્ઞતા પ્રગટ કરતી વાર્તાઓ મળી છે તે આનંદની વાત છે. આશા રાખીએ કે સર્જકનો આ ઉપક્રમ આગળ વધશે.

વાસુદેવ સોઢાનો એક વાર્તાસંગ્રહ પ્રસિદ્ધ થયો છે. એ ઘોંઘાટ કર્યા વગર, પોતાની રીતે સર્જન કરતા લેખકોમાંના એક છે. ગામનો અલગારી અને રખડુ હકો બધાની મશ્કરી કરવાની ટેવવાળો છે. એને વેશ ભજવતાં પણ આવડે છે. એવી રીતે એકવાર એ ગામલોકોને ચકિત કરી દેવા માટે 'લાશ'નો વેશ ભજવે છે. હકાની બહરૂપીવિદ્યા એવી તો ઉત્તમ છે કે એ 'લાશ'નો વેશ કાઢી રસ્તા વચ્ચે પડ્યો છે એની કોઈને જાણ થતી નથી. બલ્કે એને લાશ સમજીને થતી ચર્ચા સાંભળીને એને લોકો વિશે જે જ્ઞાન પ્રાપ્ત થાય છે તે બોધિજ્ઞાનથી સહેજ પણ ઉતરતું નથી. હકાની 'લાશ' જોઈને લોકોના શરૂઆતના પ્રતિભાવો માનવસહજ છે. એક જણ બોલી ઊઠે છે 'તો આટલી વારમાં' – એ આગળ બોલી ન શક્યો. એનો અવાજ રૂંધાઈ ગયો.' તો એના નજીકના મિત્ર જેવો કુમન્અત્તા રડવા બેસે છે. પણ પછી લોકચર્ચામાં પોલીસનુ નવું પરિમાણ ઉમેરાતાં હકાનુ દુ:ખકારક 'મૃત્યુ' સંભવિત પોલીસ લફરામાં ફેરવાઈ જશે તે ડરે કમરઅલી સહિત બધા પોબારા ગણી જાય છે. આમ હકાએ ઊભો કરવા ધારેલો 'હ્યુમર' 'બ્લેક હ્યુમર'માં ફેરવાઈ જાય છે. 'લાશ' ચોટદાર અંતની પ્રણાલી ધરાવતી એક નોંધપાત્ર વાર્તા છે. અહીં સાદાં, વર્ણનાત્મક વાક્યો અને સંવાદોથી લેખકે વાતાવરણ જીવંત રાખ્યું છે.

અગાઉ 'અંતરાલ' અને 'અંધારી ગલીમાં સફેદ ટપકાં' જેવા પ્રસિદ્ધ વાર્તાસંગ્રહો આપનારાં હિમાંશી શેલતની વાર્તા 'કિંમત' વાર્તાકાર તરીકેના એમના બીજા તબક્કાની રચના છે. અગાઉ આધેડવયની સ્ત્રીઓની એકલતાની કેટલીક સુંદર વાર્તાઓ એમણે આપેલી છે. ત્યાર પછી સુરતની વેશ્યાઓ અને અનાથ બાળકો વચ્ચે તેમણે કરેલી સામાજિક પ્રવૃત્તિમાંથી કેટલીક ઉત્તમ વાર્તાઓનાં બીજ મળ્યાં છે. 'કિંમત'માં મોહના નામની વેશ્યાને ફિલ્મમાં રોલ મળે તેવી સંભાવના ઊભી થાય છે. આખા મહોલ્લામાં આ સમાચારથી હલચલ મચી જાય છે. દરેક સ્ત્રીને લાગે છે કે મોહનાના કિસ્મતના દરવાજા ખુલી ગયા. એને પાંચ મિનિટના રોલના સારા એવા પૈસા મળશે અને સુખચેનની જિંદગી જીવવા મળશે તે નફામાં. મોહના પણ મનોમન દિવાસ્વપ્નો જોવા લાગે છે. "પોતાની આ શકલ હવે કદાચ આખા ઈન્ડિયામાં લોકો જોવાના હતા. સાલા પેલા ખવીસને હવે ખબર પડશે, દસ હજારમાં વેચી ગયો ભડવો, તે રહ્યો હવા ખાતો." પરંતુ જે રોલ મળવાનો છે એ જાણીને મોહના આઘાત પામે છે: "અબ ફિલ્મમેં એક સીન ક્યા હૈ કિ ગાંવ કે બદમાશ લોગ હીરોઈન કો પરેશાન કરતે ઉસકે પીછે પડે હૈં સબ... સરે બજાર ઉસકે કપડે ઉતાર લેતે હૈં.... એક કરકે સબ".... દરરોજ ગ્રાહક સામે નગ્ન થવાનું હતું તેને બદલે ફિલ્મમાં આખા

દેશ સામે નગ્ન થવાનું છે. અને એ પણ શૉટ પાછળથી લેવાનો છે. લોકોને શરીર જોવા મળશે, ચહેરો નહીં. મોહનાના મનમાં સમૃદ્ધ જિંદગીના જે સ્વપ્નો હતાં તેમાં, ફિલ્મમાં વ્યવસ્થિત રોલ મેળવી છેવટે મોટું કામ મેળવવાનાં હતાં પણ અહીં તો વાતાવરણ બદલાશે; પરિસ્થિતિ નહીં. એને વેચાનારો 'પ્રેમી' દસ હજારમાં સોદો કરી ગયો હતો. અહીં પણ આ રોલના દસ હજાર મળવાના છે. અહીં વેશ્યાના જીવનની કરુણતા વિશે સંયત કટાક્ષ કરીને લેખિકાએ ઉત્તમ વાર્તા નિપજાવી છે. તેમની વિશિષ્ટતા મુજબ લાઘવયુક્ત શૈલી અને સર્જકને છાજે તેવા તાટસ્થ્યથી વાર્તાને એક જુદી જ ચોટ મળી છે. અહીં સર્જક કોઈ જગાએ ઉપદેશ કે સહાનુભૂતિની સસ્તી યુક્તિમાં પડ્યા સિવાય ધાર્યું પરિણામ મેળવે છે. મોહનાને મળનારા પૈસા એનું પારિશ્રમિક નથી પણ કિંમત છે એ વાત અહીં પર્યાપ્ત એસ્થેટિક ડિસ્ટન્સથી કહેવાઈ છે.

સાહિત્ય પરિષદ દ્વારા ૧૯૯૬ની વાર્તાઓનું સંકલન પ્રસિદ્ધ થાય છે. સાથોસાથ ૧૯૯૪ અને ૧૯૯૫નું સંકલન પણ પ્રસિદ્ધ થશે. ૧૯૯૭ની વાર્તાઓ માટે પણ કામ ગતિમાં છે. આર.આર.શેઠ દ્વારા અગાઉ ૧૯૯૪, ૧૯૯૫, ૧૯૯૬નાં આવા વાર્તાસંકલનો પ્રસિદ્ધ થઈ ચૂક્યાં છે. પરિષદે તો દર વરસે વિશિષ્ટ વાર્તાઓનાં સંકલન પ્રસિદ્ધ કરવાની યોજના હાથ ધરી છે. વરસની વાર્તાઓ તરીકે પસંદ થયેલી વાર્તાઓ એક વરસના સંદર્ભે વિશિષ્ટ છે એટલું નક્કી થયા પછી સમગ્ર ગુજરાતી વાર્તાવિશ્વના સંદર્ભે આ વાર્તાઓનું સ્થાન ક્યાં છે તે વિચારવું પણ જરૂરી છે. શું ઈ.૨૦૦૬ કે ૨૦૧૬માં આ વાર્તાઓનું વાંચન ભાવકોને એટલો જ આનંદ આપી શકશે ? અગાઉનાં વરસોમાં આ પ્રકારના વિષયો ઉપર લખાયેલી વાર્તાઓની સરખામણીમાં આ વાર્તાઓ ક્યાં ઊભી છે એ વિચાર પણ થવો જોઈએ. સ્થળસંકોચને લીધે આ પ્રસ્તાવનામાં આવી બધી વાર્તાઓ વિશેની આવી તુલનાત્મક વિવેચના શક્ય નથી પરંતુ એક વાર્તા લઈને નમૂનારૂપ આવો પ્રયત્ન કરીએ. અહીં પસંદ થયેલી અનિલ વ્યાસની વાર્તા 'સવ્ય-અપસવ્ય'ને આવી જ કોઈ અન્ય ગુજરાતી વાર્તા સાથે સરખાવીએ. આ ભૂમિકાએ 'દ્વિરેફ'ની 'મુકુન્દરાય' વાર્તા સાથે તેની સરખામણી કરી ત્યારે થોડાં આશ્ચર્યકારક તારણો નીકળી આવ્યાં.

'મુકુન્દરાય' વાર્તાકાર 'દ્વિરેફ'ની જ નહીં પણ ગુજરાતી સાહિત્યની ઉત્તમ વાર્તા તરીકે સ્થાપિત થયેલી છે. આજ સુધી અનેક સંકલનોમાં તે સ્થાન પામી છે અને ઘણા વિદ્વાનોએ તેની પ્રશંસાત્મક સમીક્ષાઓ પણ કરી છે. ૧૯૨૫માં પ્રસિદ્ધ થયેલી આ વાર્તા આજના ભાવકને અનેક રીતે દોષવાળી લાગે તેમ છે. હકીકતમાં આપણી વિવેચનાએ 'દ્વિરેફ'ના સમકાલીન વાર્તાકાર 'ધૂમકેતુ'ની વાર્તાકળાની જેટલી કડક આલોચના કરી છે, તેવી સૂક્ષ્મ આલોચના 'દ્વિરેફ'ની વાર્તાઓ સંદર્ભે થઈ નથી. ('ધૂમકેતુ'ની કડક આલોચના માટે ફક્ત એક જ ઉદાહરણ માટે ઉમાશંકર જોશીનું પુસ્તક 'કાવ્યાનુશીલન' જુઓ. તેમાં તેઓ 'ધૂમકેતુનાં પાત્રોને કામ કરવું ગમતું નથી.' તેવું કહેવા સુધી જાય છે. સામા પક્ષે 'દ્વિરેફ'ની ઉત્તમ ગણાયેલી વાર્તાઓમાં પણ વાર્તાકાર ગાંધીવાદી વિચારોની મર્યાદાઓમાંથી બહાર આવી શક્યા નથી તે તરફ બહુ ઓછા વિવેચકોનું ધ્યાન ગયું છે. આધુનિક ગુજરાતી સાહિત્યની તરફેણ કરતાં

સાંપ્રત વિવેચકોને હાલની વાર્તાકળા, જેમકે 'પરિષ્કૃતિ' તરફ ઘણા વાંધા છે, એ રીતે હાલના સર્જકોને આધુનિક વાર્તાઓ વિશે ઘણું કહેવાનું છે પરતુ 'ગોવાલણી'થી શરૂ કરીને આજના સર્જકની વાર્તાઓની, ખાસ તો 'સુ.જો.' પૂર્વેની વાર્તાઓની નિષ્પક્ષ સમીક્ષા કરવાની આપણા વિવેચને બહુ દરકાર કરી નથી એવું મારું મંતવ્ય છે. એમ નહીં થાય ત્યાં સુધી આધુનિક તેમ જ આજની અનુઆધુનિક વાર્તાને પારખવામાં પાયાની ભૂલો થયા કરવાની તેમ મને લાગે છે.

'મુકુન્દરાય' વાર્તાનો વિષય છે, એક ઉછાંછળા યુવકનું તેનાં વૃદ્ધ પિતા અને વિધવા બહેન પ્રત્યેનું તોછડાઈભર્યું વર્તન અને તેનાથી પિતા અને બહેનને થતો ખેદ. વાર્તાના અંતે પિતા રઘનાથ ભટ પુત્રી ગંગાને વિમળશા શેઠની કથા કહે છે તે વાર્તાને અત્યંત કરુણ પરિમાણ આપે છે. ભારતીય અને ખાસ તો બ્રાહ્મણ પરંપરાની જીવંત મૂર્તિ જેવા રઘનાથ ભટ પુત્રને સ્પષ્ટ શબ્દોમાં શાપ નથી આપી શકતા પણ વિમળશાએ અંબામાતા પાસે પોતાનું નખ્ખોદ માગી જે વિનાશ ઇચ્છ્યો હતો તેનું સ્મરણ કરી, ત્રણ વાર નખ્ખોદ શબ્દનું જે પુનરાવર્તન કરે છે તે કરુણને ટોચ સુધી લઈ જાય છે. અહીં વિમળશાની ઉપકથા દ્વારા પોતાનું નિર્વંશ મૃત્યુ ઇચ્છતા રઘનાથ ભટ પોતાના હૃદયનું સઘળું દુઃખ ઉપકથાના ધ્વનિ દ્વારા ઠાલવી દે છે. આ પ્રકારની યુક્તિનો સફળતાપૂર્વક ઉપયોગ 'દ્વિરેફ' પણ અન્ય વાર્તામાં બીજે ક્યાંય કરી શક્યા નથી. વાર્તા અંત તરફ સડસડાટ ગતિ કરતી હોય ત્યારે આવી ઉપકથા દ્વારા એનું સમાપન એક ઉત્તમ સર્જક જ કરી શકે. મુકુન્દરાયનું એના બે મિત્રો સાથે ઘરમાં આગમન થાય ત્યારથી અંત સુધી લેખકે વાર્તાને કુશળતાથી કહી છે. પરંતુ એ પહેલાં એમણે લેખક તરીકે કરેલા હસ્તક્ષેપો આવી ઉત્તમ વાર્તાને ઘણી નબળી પાડી દે છે. જેમકે (૧) ઠાકરડો ટપાલ આપવા આવે ત્યાર પહેલાં રાવૈયા ગામનું થયેલું વર્ણન અહીં બિનજરૂરી અને વાર્તાને કોઈ રીતે ઉપકારક નથી. (૨) ત્યારબાદ લેખક ક્રમશઃ રઘનાથ ભટ, ગંગા અને મુકુન્દરાયનો પરિચય આપે છે તેમાં લેખકનો રઘનાથ ભટ અને ગંગા પ્રત્યેનો પક્ષપાત તથા મુકુન્દરાય પ્રત્યેનો અણગમો વ્યક્ત થાય છે. અહીં લેખક પોતાનો રઘનાથ ભટ અને ગંગા તરફનો અનુગ્રહ તેમ જ મુકુન્દરાય પ્રત્યેનો પૂર્વગ્રહ સર્જકને ન છાજે તે રીતે પ્રગટ કરે છે એટલું જ નહીં પણ એમનો આશય વાચકને પણ પોતાની દૃષ્ટિથી દોરવાનો છે. તેના કારણમાં રઘનાથ ભટ અને ગંગા પ્રાચીન ભારતીય સંસ્કૃતિના પ્રતિનિધિઓ છે તેમ જ મુકુન્દરાય અંગ્રેજી શિક્ષણ પદ્ધતિમાં અભ્યાસ કરતો યુવાન છે એટલું જ છે. જૂનાં મૂલ્યો એટલે વંદનીય તથા નવું માનસ એટલે તોછડું એવું સાદું સમીકરણ રચવામાં 'દ્વિરેફ' જેવા પ્રમાણશાસ્ત્રવિદ સર્જક પણ ફસાયા છે. વળી, રઘનાથ ભટ તથા ગંગાનાં ગુણગાન ગાવામાં રઘનાથની મૃત પત્ની હરકોર કે જેનું આ વાર્તામાં કોઈ કાર્યકારણ નથી તેના વિશે પણ લેખક ઘણું બધું કહે છે. સામા પક્ષે નવા જમાનાના શિક્ષિતોમાં મુકુન્દરાય અને મિત્રો વિશે વાત કરવાથી સંતોષ ન થતા મિસ ગુમા નામની મુકુન્દરાયની સહાધ્યાયિનીની વાત સાવ આગંતુક હોવા છતાં લેખકે એકાદ પૃષ્ઠ ભરીને કરી છે કે જેનું પણ આ વાર્તામાં [illegible] કાર્યકારણ નથી. (૩) મુકુન્દરાય તેના મિત્રો સાથે ઘેર આવે ત્યાંથી શરૂ કરીને [illegible]થ ભટ વિમળશાની વાત કરે ત્યાં સુધી વાર્તા એની ગતિએ જે રીતે ચાલે છે,

તેમાં મુકુન્દરાયનુ ઉછાછળાપણુ, રઘનાથ ભટ તથા ગગાનુ ધૈર્ય, લાચારી, નિરાશા એ બધુ એટલુ સુપેરે વ્યક્ત થાય છે કે આગળના છ પૃષ્ઠ લેખકે જે ચર્વિતચર્વણામા રોક્યા છે તે વિના પણ આ વાર્તા એની ધારી અગર નીપજાવી શકી હોત. ઊલટાનુ રઘનાથ ભટ, ગગા, હરકોર, મુકુન્દરાય અને મિસ ગુમાનાં ચરિત્રો વર્ણવીને ઉત્તરાર્ધમા જે થવાનુ છે તેનુ પહેલેથી જ વિગતપ્રચુર આખ્યાન કરી દીધુ છે અહીં રસોઈ બનાવવાની ક્રિયાના સવાદોનો ભાગ જ ઉપયોગી છે. બાકીનુ વર્ણન વાર્તાના કલાદેહને હાનિ કરે છે આટલેથી સતોષ ન થતા વાર્તાકાર રેલ્વેની અને દયાલતત્રની નિભરતા વિશે પણ કહે છે ગગા વિશે વાત કરતા "તેનુ મો ચિતાવાળું દેખાતુ હતુ" એમ કહ્યા પછી એ જ ફકરાની ત્રીજી લીટીમા લેખક "પોતાની સ્થિતિ ઉપરના પ્રભુત્વથી અને અજ્ઞાત કૃતકૃત્યના સતોષથી જે સ્વસ્થતા આવે છે તે તેનામા હતી." એવુ કહી બેઠા છે તે પાત્રનુ મહત્ત્વ દર્શાવવાની અધિરાઈનુ પરિણામ છે એવું માનવુ રહ્યુ ! વળી, મુકુંદરાય વિશે લખતા લેખક કહી દે છે "મુકુન્દમા માબાપની સર્વશક્તિ ઊતરી આવી હતી ખરી, પણ તેને સ્વતત્રતાથી કામ કરવાની ટેવ પડી હતી અને એ ટેવ અંગ્રેજી શિક્ષણ લેવા તે બહારગામ ગયો ત્યારથી વધવા માંડી." (પૃષ્ઠ ૬૦) આ વાર્તા લખી ત્યારે લેખક ગૂજરાત વિદ્યાપીઠમા પ્રાધ્યાપક હતા. ગાધીજીના વિચારોથી પ્રભાવિત હતા. એ સમયના વિદ્યાર્થીઓએ માતાપિતાને પૂછ્યા વગર અભ્યાસ છોડીને સ્વતત્ર નિર્ણયો ન લીધા હોત, તો મોટી સખ્યામા સ્વાતત્ર્યની ચળવળમા ન જોડાયા હોત એ બાબત એમના ધ્યાન પર ન આવી હોય એવુ તો બને જ નહીં છતા મુકુન્દરાયનું સ્વતત્ર નિર્ણય લેવાનુ વલણ એમને ટીકાપાત્ર લાગે છે !

આમ અહીં ચૌદ પૃષ્ઠોની વાર્તામા પાચ પૃષ્ઠો એટલે કે ત્રીજા ભાગની વાર્તા લેખકે બિનજરૂરી ચર્ચા અને માહિતી માટે રોકી છે એ વાત ધ્યાને લેતા, 'મુકુન્દરાય' વાર્તાને એના ભાગે આવતી પ્રશસા તો ગુજરાતી વિવેચને આપી છે પણ એની મર્યાદાઓ બતાવવાનુ એ જ વિવેચનાએ ટાળ્યુ છે હવે અનિલ વ્યાસની 'સવ્ય અપસવ્ય' વાર્તાનો વિચાર કરીએ. અત્યારના જે વાર્તાકારોએ ઘણુ લખ્યુ છે અને ઘણુ સારું લખ્યુ છે તેમા અનિલ વ્યાસનુ નામ મોખરે છે એમની 'સવ્ય-અપસવ્ય' વાર્તા વરસો સુધી યાદગાર રહે તેવી વાર્તા છે અહીં પણ વાર્તાનો વિષય પિતા પુત્રના સબધોનો છે 'સવ્ય-અપસવ્ય એટલે શ્રાદ્ધ વિધિવેળા વિધિ આગળ વધે તે મુજબ જનોઈ જમણા અને ડાબા ખભે ફેરવવી તે. પણ વાર્તામા 'સવ્ય-અપસવ્ય'નો ધ્વનિ એક પુત્ર, પિતા પ્રત્યેનુ પોતાનુ વલણ આદરભર્યું છે કે તિરસ્કારભર્યું તે દ્વિધામા વારાફરતી કેમ મુકાય છે તે છે 'મુકુન્દરાય'મા વાર્તાના અંતે દ્વિરેફ વિમળશાની ઉપકથાનો જે ખૂબીપૂર્વક ઉપયોગ કરે છે તેવી જ યોજના અનિલ વ્યાસે શ્રાદ્ધ વિધિના વર્ણનની કરી છે અહીં આ પરપરાગત વિધિનો ઉપયોગ તે વાર્તાનાયકના પિતા પ્રત્યેના માનસિક વલણોને વ્યક્ત કરવામા કરે છે લેખક આ વિધિમા માને છે કે નહીં તેવી કોઈ ચર્ચા નથી પણ આ વિધિનો, વાર્તા કહેવાના 'ફ્રેમ્રિગબોર્ડ' તરીકે કરેલો ઉપયોગ તેમનો કલાપ્રપચ વ્યક્ત કરે છે

પિતાનો નાયકને થયેલો અનુભવ બહુ સુખદ નથી. મોટેભાગે તેના હાથનો માર ખાવાનુ પુત્રને ભાગે આવ્યું છે, પુત્રને મારતા પિતાને રોકવા જતી નાયકા

પણ ક્યારેક માર પડ્યો છે, ઠપકો અને ગાળોની તો નવાઈ જ નથી. પિતાના જીવતા, એમના પ્રત્યે જે તિરસ્કાર હતો તે આ શ્રાદ્ધક્રિયા દરમ્યાન એમના માટેના સમભાવમા પરિણમે છે. એટલે અહીં લેખક, પિતા તરીકે ચરિત્ર તિરસ્કારને પાત્ર હતું કે આદરણીય હતુ તેવો આખરી ચુકાદો આપવાને બદલે બંને ભાવોમાં વારાફરતી સર્યા કરે છે તે લેખકનું કલાકીય તાટસ્થ્ય દર્શાવે છે. વાર્તાની શરૂઆતમાં પિતાની શ્રાદ્ધવિધિ માટે કડક માદરપાટ પહેરવાનો કંટાળો, નીચે જાંઘિયો નહીં પહેરવાની અસુવિધામાં મૂકતી પરિસ્થિતિનો નાયકનો કંટાળો છે, તો પિતાના તામસી સ્વભાવને સ્મરીને 'એમના પાછા વિધા કરવાના' – એવું પણ જે બબડે છે એ જ નાયક છેલ્લે ગોરનું વાક્ય 'આ વિધિ થાય એટલે મરનાર સાથે તમારી સગાઈ પૂરી થઈ ગણાય'. સાંભળીને પિંડ વહોરવાને બદલે ઘર બહાર નાસી છૂટે છે ત્યાં સુધીની વાર્તા-વાચનની સફર લેખકે જે કુશળતાથી કરાવી છે તેની સાથોસાથ નાયકના પિતાનું ક્રોધી મનુષ્યમાંથી પોતાના સ્વભાવથી મજબુર, શબ્દોમાં વ્યક્ત નહીં કરી શકતા પણ સાંકેતિક ક્રિયાઓથી ચાહતા, માનવસહજ નબળાઈઓથી મર્યાદિત એવા મનુષ્યમાં થયેલું રૂપાંતર લેખકની વાર્તાકલા પરની હથોટી બતાવે છે. અહીં નાયકના પિતાને પુત્રની, માતાની, પત્નીની, બહેનની દૃષ્ટિએ સમભાવપૂર્વક જોવામાં આવ્યા છે. ફક્ત પાંચ પૃષ્ઠમાં નાયકની એકાંગી દૃષ્ટિમાં આવેલું પરિવર્તન એના માનવીય પાસાનો પણ પરિચય કરાવે છે. લેખક કલાને હાનિકારક ન્યાય તોળવાની પ્રવૃત્તિથી બચ્યા છે જેને લીધે વાર્તા સુંદર બની છે.

આમ, અહીં લગભગ એકસરખા વિષયના નિરૂપણમાં સર્જક 'દ્વિરેફ' કરતાં સર્જક અનિલ વ્યાસ વધુ સફળ સાબિત થાય છે એવો મારો નમ્ર અભિપ્રાય છે. જો કે આ કંઈ આખરી અભિપ્રાય ન હોઈ શકે તેમ પણ માનું છું અને અન્ય ભાવકોને તેમ જ વાર્તાકળાના સુજ્ઞોને આ વિશે વધુ ચર્ચા કરવા આમંત્રણ આપું છું. આમાં હું કદાચ ખોટો સાબિત થાઉં તોપણ ખોટા પડવાનો અફસોસ કરવાને બદલે આ ચર્ચા ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તા અને ગુજરાતી વિવેચન એમ ઉભય સંદર્ભે લાભદાયી નીવડશે એવી શ્રદ્ધા સાથે મારા આ મુદ્દા અંગે તેમ જ આ સંપાદકીય લેખ વિશે થનારી ચર્ચાને આવકારુ છું.

થોડું આ સંપાદન વિશે પણ કહીશ. શક્ય છે કે આ સંકલનમાં ૧૯૯૬ની ખરેખર ઉત્તમ હોય તેવી એકાદ વાર્તા મારી અંગત રુચિને લીધે બાકાત રહી ગઈ હોય તો એ મારી મર્યાદા છે તેમ ગણવા વિનંતી. આ સંકલનનાં જો કોઈ જમા પાસાં જણાય તો એ ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદને આભારી છે તેમ માનવું. પરિષદ-પ્રમુખ વિનોદ ભટ્ટને મારા તરફ ઘણો જ સ્નેહભાવ છે તે કારણે આ સંપાદન મને સોંપ્યું છે તેમ માનુ છું. આ જવાબદારી મને સોંપવાનો નિર્ણય થયો તેમાં હર્ષદ ત્રિવેદી તથા રઘુવીરભાઈની અનુક્રમે મુખર તથા મૂક સંમતિ હતી તે યાદ કરીને આનંદ અનુભવું છું. પ્રસ્તાવનાના સ્વરૂપ વિશે ખાસ તો રમેશ ર. દવે અને બિપિન પટેલ સાથે કરેલી ચર્ચા મને ઘણી જ ઉપયોગી નીવડી છે એ સંદર્ભે તેમને પણ યાદ કરું આ સંપાદન કરતી વેળા ઘણી વાર્તાઓ એકથી વધુ વાર વાંચવાનું થયું અને તે સતત વિચારતો રહ્યો તેને મારી અંગત, આનંદદાયી ઉપલબ્ધિ ગણું છું

ધ્યાનાકર્ષક મૌલિક એકાંકીઓ

રાધેશ્યામ શર્મા

('તીડ' : સતીશ વ્યાસ, પ્રથમ આવૃત્તિ ૧૯૯૬, પાર્શ્વ પ્રકાશન, પૃ. ૧૬૦, કિંમત ૩ ૪૦-૦૦)

'નો પાર્કિંગ'(૧૯૮૪) એકાંકીસંગ્રહ આપ્યા બાદ સતીશ વ્યાસ બરાબર બાર વર્ષે છ એકાંકીવાળો મૌલિક સંગ્રહ 'તીડ' લઈને આવ્યા છે. પુસ્તકમાં કુલ સાત એકાંકીઓ છે પણ 'બારી' નાટક બેકેટના 'એન્ડ ગેઇમ' પર આધારિક હોવાથી અહીં છ કૃતિઓને મૌલિક સર્જનનો દરજ્જો સાંપડે છે.

બધાં નાટ્યસર્જનોમાંથી ગુજરતાં એવું નહિ કહેવાય, કે 'બાર વર્ષે બાવો બોલ્યા બચ્ચા ! કાલ પડેગા !' કેટલાંક ધ્યાન ખેચતાં એકાંકીઓની રચનારીતિ અને સ્વરૂપગ્રથન, કહો કે પ્રસંગવિધાન અને પાત્રાનુરૂપ સંવાદ-ભાષા-કર્મ જોતાં રસાવહ ફાલ ઊતર્યો છે એમ કહેવું પડે. એકાંકીઓની સાથે મુકાયેલા આસ્વાદલેખોમાં વિજય શાસ્ત્રી, ભરત મહેતા, વિજય પંડ્યા અને એસ. ડી. દેસાઈનો આમુખ નોધપાત્ર છે.

ઘણાંબધાં ત્રિ-અંકી નાટકોમાં આરંભ-મધ્ય-અંતને વિસ્તરવાની જે 'ક્રિયેટિવ સ્પેસ' મળે છે એનો એકાંકીમાં અભાવ એક મર્યાદા પેદા કરે પણ સાવધ નાટ્યકાર જો પ્રકારગત સંભાવનાઓથી વાકેફ હોય તો ઉક્ત મર્યાદાનો કસ કાઢી સઘન આલેખનને રંગમંચ પર રમતું દેખાડી શકે. 'ભજવાય નહીં, તો નાટક નહીં' એવી દૃઢ પ્રતિજ્ઞા સાથે લેખક કૃતિઓને નાટ્યમંચરંગે રસી આપી છે એ તો તુરત સમજાય પણ આવી તખ્તાપાત્ર ચીજ પાઠકક્ષણે સાહિત્યિક રચના તરીકે નાચીજ નથી બની એનો મહિમા ઓછો નથી.

ઊડીને આંખેન્હૈયે વળગે એવી રચના છે 'ઠાલાં દીધાં છે મેં તો બારણાં'. એકાંકી રસનિષ્પત્તિની દૃષ્ટિએ એવું સફળ બન્યું છે કે લેખકે કોઈક વિદેશી નાટકમાંથી પ્રેરણા લીધાનું માન્યા કરતાં કોઈ પરદેશી લેખકને આધાર લઈ લખવાની લાલચ થાય એવું (દીસે) છે ! પચાસ લાખની માલિકણ કોઈ ગુજરાતી સ્ત્રી, મધુર સ્વપ્નથી પ્રેરિત થઈ ખુલ્લાં બારણે પ્રથમ પુરુષના આગમનની પ્રતીક્ષા કરે એવું મનાય ખરુ ? વાસ્તવિક વ્યવહારને અમાન્ય કરે એવા વસ્તુને પ્રતીતિકર એકાંકી 'નાટ્યસર્જનમાં પલટવાની લેખકની ક્ષમતા અભિનંદનીય બને છે.

એલિયટે કહી છે તેવી 'ડિસૂબિલીફ'નું ટેમ્પરરિ 'સસ્પેન્શન' પાત્રોના વાચિક અભિનય દ્વારા પણ કૃતિ સહજ સાધી શકી છે. બીજું, લોકકથાના પ્રચલિત 'મોટિફ'નો (પહેલો પુરુષ દેખાશે એનો પતિ તરીકે સ્વીકાર કરીશ...) અહીં સરસ ઉપયોગ લેવાયો છે. રચનામાં કટોકટીની ક્ષણ તીવ્ર નથી, હળવાશથી જ વાત ઉકેલાય છે અને સંવાદ, 'મર્મ'નો સ્વાદ લેવાય એમ ગોઠવાય છે :

ચોર : હવે જ મારે તો ઊંઘવાનો સમય થયો.

સ્ત્રી : ના, ઊંઘવાનો નહીં, જાગવાનો(એની સમીપ ખસે) તમારું કામ તો જાણી લીધું; હવે તમ.. નામ તો કહો.

ચોર : ચોરને તે નામ હોતાં હશે ? તારું નામ શું છે ?

સ્ત્રી : ચોરને તે નામ હોતું હશે ?

ચોરની પણ (દિલ?)ચોરી કરી શકે એવી સ્ત્રીનું વિરલ પાત્ર પ્રસ્તુત એકાંકીને મરમી ઝેનકથાની કક્ષાએ મૂકી આપે.

'કેબિનની અંદરનો માણસ', સાર્ત્રના 'ઇન કેમેરા' જેવા નાટકની અતિ દૂર પાદને, કારણ વગર પણ સાંકળે છે – માત્ર મારા ચિત્તને. 'અધર ઇઝ હેલ'નો નરકાનુભવ ઝબકી જાય..

(પાત્રોનાં વર્તન અહીં બધે કૌંસમાં નથી વર્ણવાયાં. જુદા ટાઈપમાં મુકાયાં છે. બધે એકસરખું હોવું જોઈએ....) એવા ક્રિયાસ્થાનમાં, કેબિનની અંદર જઈ મુલેમાન બહાર આવે છે ત્યારે કેબિનનો 'સાપના રાફડા' તરીકે ઉલ્લેખ સૂચક છે. સાથે જ બીજા બે કર્મચારીઓ 'રોજના પત્રકમાં મત્તું' મારી બહાર આવે છે ત્યારે 'કેબિને એમને ઓકી નાખ્યા હોય' એવું વર્ણન કેબિન કરતાં એની અંદરના માણસના ચરિત્ર વિશે ઘણું કહી જાય છે.

'ડિ-હ્યુમેનાઈઝ્ડ સિસ્ટિમ'ની આથી વધુ સચોટ રજૂઆત ભાગ્યે જ જડે. કેબિનની અંદરનો માણસ, કેબિન બહાર કુટુંબના સભ્ય લેખે તદ્દન જુદો જ છે. (જેકિલ-હાઇડનો સંકેત ધારવો ?) અંતે ખુરશીધારી કેબિન બોસ (અને યુવતીના પપ્પા) પાસે બધાં પહોંચી અને બહાર આવે છે ત્યારે 'અધોવસ્ત્રોમાંથી લોહીની ધાર વહેતી દેખાય છે' ત્યાં કૃતિ 'ટેરર શો'ની પરાકોટિનો અણધાર્યો પલટો લે છે !

'અમલ'માં વસંતવિજય શો સ્નેહવિજય, તો 'કામરુ'માં પ્રેમ+વાત્સલ્યનો કઠોર શિસ્તાનુશાસન ઉપર વિજય કાગળ પર જાણે મંચાંકિત થયો છે. 'કાપણી'નો અભિનવ પ્રયોગ રસપ્રદ પરિણામ પ્રસ્તુત કરે. 'ભાભી' ફિલ્મના ગીતની પતંગપેચની અને 'મધર ઇન્ડિયા'ના ગીતનો નયાજીવન-રંગની બાબતે વિનિયોગ કર્યા પછી લણણી-કસાઈધંધો-મજહબી-કોમી રમખાણો અને છેક આંતરરાષ્ટ્રીય ક્ષેત્રે યુદ્ધની પ્રક્રિયા સુધીનો સત્વર વિસ્તાર વિભિન્ન સ્થિત્યંતરોને સહોપસ્થિતિની જ નહિ સહવિરોધ(Contrast)ની કુશળતા પ્રદર્શિત કરે છે. આમ છતાં આલેખનની સભાનતા, રચનાને સોફિસ્ટિકેશનની હદે લઈ જઈ સહજ નિર્વહણના નામે ક્યાંક 'અચ્યુતમ્' બોલાવી દેશે એવી દહેશત રહે છે.

જેના પરથી સંગ્રહનું અભિધાન થયું તે 'તીડ' પણ કર્તાનો યાદગાર અખતરો છે. પરંતુ 'કાપણી' કરતાં અહીં સ્વાભાવિક ક્રિયાવેગને મેદાન મળ્યું છે. ઘણાખરાં નાટકોમાં સંઘર્ષબિંદુઓની ઉત્કટતાનો અભાવ છે (અને એવું કદાચ કર્તાપક્ષે પ્રયોગલક્ષ્ય હોઈ શકે) એવું અહીં પણ છે છતાં મૂળ નાટ્યઘટના બાદ નટ-નટીના અનુપ્રવેશ અને ઇમ્પ્રોવાઇઝેશનની પ્રક્રિયા પછી બેખ્તની એલિયેનેશન થિયરીના, સુરતના ન્યુમોનિક પ્લેગની સમસામયિક ઘટના સાથેની સંકલના સુજ્ઞ કર્તાના કસબને દાદ અપાવે એવી છે. ટીવી ફ્રેમની બહાર અને અંદર 'અજબ ગજબની...સાયકલ'નાં ચક્કર નાટ્યરસિકો માટે લહાવારૂપ બની જાય. 'તીડ'નું એક પાત્ર કહે છેને – 'લેખકે ન ધાર્યો હોય એવો અર્થ નટો કાઢી બતાવે' એવી જ રીતે ઘણાં નાટકોમાંથી અણધાર્યો અર્થ સુજ્ઞ નામાજિકો ભજવણી પછીએ કાઢી બતાવે તો આશ્ચર્ય નહિ. નાટ્યકાર સતીશ વ્યાસ શુદ્ધ અધિકારી છે.

તૃષિત પારેખ

(દ્વીપકલ્પ : મકરંદ ઓઝા, પ્રથમ આવૃત્તિ ૧૯૯૬, પૂર્વી પુસ્તકભંડાર, પૃ. ૮૮, કિં ૩ ૫૦)

પોતાના કુટુંબ-સમાજથી ઊખડી ગયેલી એકાકી, આત્મકેંદ્રી, વિચિત્ર, વિલક્ષણ નારી ઉત્તરાની એક ચોક્કસ ભાવપરિસ્થિતિને ઉપસાવતી, તેની સંકુલ સંવિત્‌ધારાની સંકેતાત્મક, ચિત્રાત્મક, ઊર્મિકવિત્વયુક્ત અને પ્રતીકરાગી શૈલીથી માવજત કરતી લઘુનવલ 'દ્વીપકલ્પ'માં મકરંદ ઓઝાની અભિવ્યક્તિક્ષમતાનો સબળ પરિચય મળે છે. એનું કથનકેંદ્ર નાયિકા પોતે છે. કથનના પ્રવાહની સામે વર્ણન, ક્રિયાતત્ત્વ, સ્વગતોક્તિ, કાવ્યતત્ત્વ અને પ્રતીકાદિ નિયોજિત થાય છે. કથન બહુપરિમાણી બને છે. આ રચના વાંચતા મકરંદ ઓઝાની પ્રથમ નવલ 'ઘૂઘવતા સાગરનાં મૌન'નું સ્મરણ થાય છે. એ કથાની ઇબારત નાટ્યાત્મક એકોક્તિ રૂપે થઈ હોવાથી ભરતસિંહ ઝાલાએ તેનો રંગમંચ પર સફળ પ્રયોગ કર્યો હતો. 'દ્વીપકલ્પ'નું સેટીંગ અને કેટલુંક આયોજન મને સિનેમાની કલાની વધારે નજીક સરકતું લાગે છે.

'દ્વીપકલ્પ'માં કથાની પાર્શ્વભૂ અને સેટિંગ સાદ્યંત એક જ રહે છે. નદી સમુદ્રને મળે છે. ત્યાં એક દ્વીપકલ્પ છે. નાયિકા ઉત્તરા નજીકના એક ગેસ્ટહાઉસમાં ઊતરી છે. નદી, સમુદ્ર અને દ્વીપકલ્પ સાથે તેના સંવેદનના તંતુઓ લાઈવ વાયરની જેમ જોડાયેલા છે. તેના જીવનમાં સંકલિત થયેલા ત્રણ પુરુષોની સ્મૃતિઓનાં વિવિધ દૃશ્યો, દૃશ્યોના ટુકડા મુખ્યત્વે ફ્લેશબેક પદ્ધતિના આધારે પરસ્પર ગૂંથાય છે અને ચિત્રો પ્રવાહી બને છે. દૃશ્યો અલગ અલગ છે પણ તે મુખ્ય પાત્ર સંદર્ભે એક છાપ (વન ઇફેક્ટ) નીપજાવે છે. આ બધી સામગ્રી કથાને વિશેષ સિનેમેટિક બનાવે છે. બે ત્રણ દૃશ્યાંકનો જોવાં જેવાં છે, જેમકે :

'ભેખડમાંથી એક પુરુષનો ચહેરો ઉપસી આવે છે.' (પૃ.૮)

'સામેની દીવાલે કીડીઓ ચડતી હતી એ મને આયનામાં દેખાઈ.' (પૃ. ૪૬)

'ગરમાળાએ મને પીઠી ચડાવી હતી.' (પૃ. ૭૨)

'મેં ચહેરા પરની લટ સરખી કરી તોય પાંછી છટકી. મારી જમણી આંખ પર એ રમી રહી. મે જરા ઊંચે જોયુ તો બોસ બે ભાગમાં વહેચાઈ ગયો હતા.' (પૃ. ૨૧) અત્રે આન્દ્રે બ્રેતોંના એક કલ્પનની યાદ આવે છે : There is a man cut in two by the window – ઉત્તરાની લટથી બે ભાગમાં વહેંચાઈ જતાં બોસનું દૃશ્ય કથામાં જરાસંધની મીથમાં પર્યવસાન પામે છે.

આ નવલના આરંભમાં નદી, સમુદ્ર અને દ્વીપકલ્પના પ્રતીકાત્મક સેટિંગ દ્વારા ઉત્તરા, તેનો બોસ અને ઉત્તરાનો સ્વપ્નપુરુષ દ્વીપ ત્રિવેદી સૂચવાય છે. કથાના આરંભની જેમ અંત પણ વ્યંજક બને છે : 'અસંખ્ય સૂર્યો મારામાં ઊગવા ક્ષિતિજે આવી ઊભા હતા. મે એક જ સૂર્યને ઊગવા કહ્યું જેને હું ઝંખતી હતી. મે બધું છોડ્યું ત્યારે

મારી નજર હરીફરીને દ્વીપકલ્પ પર સ્થિર થઈ હતી.' આમ નવલના આરંભ અને અંતનુ દૃશ્યાંકન દ્વીપકલ્પનુ છે આ દ્વીપકલ્પ તેના રહસ્ય સમેત કથામા પાત્ર સ્વરૂપે આલોકિત થાય છે

ફ્લેશબેક દ્વારા ઉત્તરાના અતીતનુ એક દૃશ્ય પ્રસ્તુત થાય છે એક સવારે ઉત્તરા આગણાના શિવલિંગી નામના વૃક્ષ ઉપરથી ફૂલ તોડવા પ્રયત્ન કરે છે એનો હાથ ડાળ સુધી પહોચતો નથી. એટલામા પાસેના ક્વાર્ટર બાજુથી એક બાઈક નીકળે છે ઉત્તરા એ બાઈકવાળા યુવાનને વિનતી કરે છે પેલો વૃક્ષ નીચે બાઈક સ્ટેન્ડ કરી ઉત્તરાના ખભે હાથ મૂકી બાઈક પર ચડે છે અને એક ફૂલ તોડી ઉત્તરાના હાથમા મૂકે છે અને જોતજોતામા બાઈક લઈ દૂર સરી જાય છે જાણે અદૃશ્ય થઈ જાય છે ! ઉત્તરાના હાથમા ફૂલ છે અને નજરમા પેલો યુવક પણ એ ફરી ન દેખાયો. ઉત્તરા પોતાના આ પ્રથમ પ્રેમને ભૂલી શકતી નથી. એ પેલા યુવકની શોધ કરવા ઇચ્છે છે તેનો ઈંતેજાર કરે છે તેને સતત ઝખતી રહે છે એ યુવકનુ નામ છે દ્વીપ ત્રિવેદી. તેનુ અકસ્માતમા અવસાન થાય છે ઉત્તરા તે સમાચાર છાપામા વાચે છે પણ દ્વીપના મૃત્યુને એ સ્વીકારી શકતી નથી. દ્વીપ તેના સ્વપ્નમા દેખાય છે એને સમુદ્ર તટે હરતોફરતો જુએ છે આ દ્વીપનુ પ્રેત છે ? કે ઉત્તરાની આ ભ્રાંતિ છે ? કે ઉત્તરાની ઉત્કટ ઝખના જ દ્વીપનુ પ્રતિરૂપ ધારણ કરી સાકાર થઈ ઊઠી છે ?

એ ગમે તે હો. પણ ઉત્તરાના અતીતનુ એક બીજુ રૂપ એને ભીંસમા લે છે એ પોતાના બોસની જાળમા ફસાઈ જાય છે બોસ ઉમરમા ઘણો મોટો છે પણ તે જો કોઈ અન્ય સ્ત્રીને ન ચાહતો હોય અને એનુ પરિપૂર્ણ પૌરુષ ઉત્તરાને જ સમર્પિત કરતો હોય તો તે એને ચાહવા તૈયાર થાય છે પરતુ મિસિસ બોસને દીકરી અવતરે છે એ ઘટનાથી તે આઘાત પામે છે ઉત્તરાને બોસથી રહેલા ગર્ભનુ બોસના આગ્રહથી અને પોતાની ઇચ્છા વિરુદ્ધ એબોર્શન કરાવવુ પડે છે એ ઘટના તેને વધારે દુ:ખી કરે છે બોસથી છેતરાયેલી અને છેવટે નિર્ભ્રાંત થયેલી ઉત્તરા અભિમન્યુ નામના એક સહકાર્યકર જોડે અચાનક લગ્ન કરવાનુ નક્કી કરે છે પણ કહ્યાગરા કંથ સમા અભિમન્યુ સાથે તેને કેમેય મેળ જામતો નથી આ બને પુરુષો ઉત્તરાના પૂર્વકાળના પ્રેમી દ્વીપ ત્રિવેદીનો વિકલ્પ કે પર્યાય બની શકતા નથી. એવી કશી લાયકાત જ એ બેમા નથી. તેથી ઉત્તરા વેદનાના વમળમા ઊંડે ઊતરતી રહે છે અભિમન્યુથી થયેલા બે બાળકોથી તેને આશ્વાસન મળી શકતુ નથી તેથી તે ઘર છોડી નીકળી પડે છે

'દ્વીપકલ્પમા ,જે પુરાકલ્પનો પ્રયોજાયા છે તે ઉત્તરાના ચરિત્રની સકુલતાને સુપેરે સંકેતિત કરે છે 'હું ગત જન્મની ઉત્તરા છું એમ એ પોતે જ કહે છે નાયિકા ઉત્તરાના પતિનુ નામ અભિમન્યુ છે પોતાની પત્ની ઉત્તરા એને સાતમા કોઠા જેવી દુર્ભેદ્ય લાગે છે પોતાની પત્નીને યથાર્થ ઓળખવી એમા જ એને ખરુ યુદ્ધ લડવા લાગે છે પરતુ બોસનુ નામ દ્રોણ હોય એમા કોઈ ખાસ ઔચિત્ય લાગતુ નથી. ન નયનબાણ આગળ આપણા દ્રોણની 'ધનુર્વિદ્યા' નિષ્ફળ સાબિત થાય છે એ ઉલ્લેખ નવલકથાના પૃ ૪૫ ઉપર છે ઉત્તરા પોતાના પ્રેમી દ્વીપ ત્રિવેદીને

દ્વીપકલ્પ સાથે નિયોજી એક નવી મીથનું સર્જન કરે છે.

ઉત્તરા બોસની ઑફિસમાં કર્મચારી તરીકે જોડાઈ તે પછી બોસ ઘણું કમાયા. બોસની પત્નીએ ઉત્તરાને સોનાની કેલી ભેટ આપી. તે સંદર્ભમાં દમયંતીના હાથનું કલ્પન સુભગ રીતે પ્રયોજાયું છે : "બોસ મને કહે, 'તારો હાથ દમયતી જેવો છે" (પૃ. ૧૪)

બોસને સમર્પિત થતાં પૂર્વે ઉત્તરા શરત ઉચ્ચારતી હોય એમ કહે છે, 'જો જો હો, હું હોથલ છું. જે દિવસે મને ખબર પડી કે તમે આખેઆખા મારા નથી તે દિવસે હોથલ તમારી નહિ હોય.' (પૃ. ૧૬) હોથલની આ મીથ ઉત્તરાના વ્યક્તિત્વને વિશિષ્ટ પરિમાણ અર્પે છે.

સતી તોરલ પોતાના બાળકને આંબાની ડાળે ઝૂલો બનાવી તેમાં સુવડાવી જેસલ સાથે નીકળી પડી હતી. રસ્તામાં એક વાનરી પોતાનાં બચ્ચાં છાતીએ વળગાડી વૃક્ષ પર કૂદતી હતી, એને તોરલ ટોકે છે, 'કૂદાકૂદ કરે ને છાતીએ છોરુવાં, પડતા નહિ લાગે વાર.' વળતાં વાનરીએ વેણ વાળ્યાં, 'મારાં તો મારી છાતીએ, તું તારા રે સંભાળ.' આ જવાબ તોરલની સાથે જ ઉત્તરાને પણ એકસરખી રીતે વીંધે છે. આ મીથ ઉત્તરાના સુષુપ્ત માતૃત્વને ઝકઝોરે છે. કથામાં, જો કે, પિંગળાનું કલ્પન સતી તોરલના કલ્પન જેટલું કાર્યસાધક બની શકતું નથી. 'પાંચ પાંડવોની પત્ની દ્રૌપદી સતી કહેવાતી હોય તો હું કોઈ રીતે કોઈની અપરાધી નથી.' અહીં દ્રૌપદીના નામસંદર્ભનું પુરાકલ્પનમાં રૂપાંતર થતું નથી.

ઉત્તરા, દમયંતી, હોથલ, તોરલ, પિંગળા અને દ્રૌપદીના જેવા પુરાનારીસંદર્ભો વડે એક આધુનિક નારીના અંતઃકરણને પામવા-ત્તાગવાનો સમર્થ પ્રયાસ લેખકે કર્યો છે. જો કે ઉત્તરા આ ટાઈપ કક્ષાનાં પુરાપાત્રોમાંથી એકેયમાં ઢળી શકતી નથી. આમ તેનું આગવું વ્યક્તિત્વ અક્ષુણ્ણ રહેવા પામે છે.

ઉપર્યુક્ત પુરાકલ્પનોની સાથે 'દ્વીપકલ્પ'માં વંદા, ખિસકોલી અને કાગડાનાં પ્રતીકો પણ લેખકના અભિવ્યક્તિસામર્થ્યનાં ઉદાહરણો બની રહે છે. ઉત્તરા ગેસ્ટહાઉસના પોતાના પલંગમાં વંદાને ફરતો જુએ છે. એને કંપારી છૂટે છે. એના સ્મૃતિપટ પર એકાદ ક્ષણ અભિમન્યુ આવીને સરકી જાય છે. વંદાના પ્રતીક દ્વારા ઉત્તરાની પતિ અભિમન્યુ તરફની તીવ્ર જુગુપ્સા વ્યંજિત થાય છે જે તેને પ્રતિક્રિયા માટે પણ ઉત્તેજે છે. એક કાગડો ખિસકોલીને ફસાવી ચાંચો મારે છે એ દૃશ્ય જોતી ઉત્તરાને અનાયાસ બે કાગડા દેખાય છે એ પ્રતીકમાં સમગ્ર પરિસ્થિતિ ધારદાર વ્યંજના સાથે પ્રગટ થાય છે.

દ્વીપનું પાત્ર વાયવી પરિવેશમાં રજૂ થાય છે. એના પર રહસ્યનું આવરણ ચડે છે. આ પાત્ર આલ્બર્તો મોરાવિયાની નવલકથા A ghost at noonની નાયિકા એમિલિયાની કંઈક અંશે યાદ આપે છે. 'હવે મને અડધી 'પત્ની ન ખપે' એ એક જ વાક્યમાં અભિમન્યુના સમગ્ર વ્યક્તિત્વનો અણસાર વ્યક્ત થયો છે. પૃ. ૮૫ ઉપરનો બોસ અંગેનો પ્રતીકાત્મક ગદ્યખંડ બોસના છદ્મવેશને સુપેરે વ્યંજિત કરે છે. 'નોકરી તો ઓરત જેવી, ગમે ત્યાં મળી રહેશે. મેં તો જાઉંગા' એમ કહેતો વેઇટર, 'એક ભવમાં બે ભવ કરે ઈ અસ્ત્રીનો અવતાર નો ગણાય' કહેતી ખેમીની યાદ આપતી રૂખડી, 'તું ખૂબ રૂપાળી છે. તું મને ગાલે પપી કરે બેટા ?' કહી ઉત્તરાનું જાતીય શોષણ કરતો શિક્ષક – આ બધાં ગૌણ પાત્રોની રેખાઓ બહુ સક્ષેપમાં

• આલેખાઈ હોવા છતાં એ યાદગાર બન્યાં છે.

'દીપકલ્પ'ની ભાષા કાવ્યમય હોવા ઉપરાંત પાત્રાનુસારી વિવિધ તરેહો પણ નિપજાવે છે. ચિંતનની દ્યુતિ પ્રગટ કરતાં કેટલાંક વિધાનો પણ ગદ્યનો ઉલ્લાસ વ્યક્ત કરી રહે છે, જેમકે :

'બ્રહ્માએ સ્ત્રીને એવી ઘડી છે કે મરજીવો સમુદ્રમાં ડૂબકી મારે તો મોતી લઈને આવે. સ્ત્રીમાં ડૂબી મરનારને મળે મુઠ્ઠી સૂકી રેતી.' (પૃ.૧૦) 'વૃક્ષ એનાં ખરી ગયેલાં ફૂલોની ચિંતા કરી ઝૂર્યા કરે તો એ આવતાં ફૂલોને કેવી રીતે આવકારી શકે ?' (પૃ.૨૭) 'સ્થિર લાગતાં જળ ભીતર કેવાં વલોવાય છે એ કોઈ માછલીને પૂછીએ તો - ?' (પૃ.૩૯)

'ધૂન્ધભરી ખીણ' ધૂન્ધભરી ખીણમાં ઉઘાડની કથા

પારુલ રાઠોડ

('ધૂન્ધભરી ખીણ' વીનેશ અંતાણી, પ્રથમ આવૃત્તિ ૧૯૯૬, આર.આર.શેઠ, પૃ. ૨૫૦, ₹ ૧૦૦)

'ધૂન્ધભરી ખીણ' વીનેશ અંતાણીની સોળમી નવલકથા છે. તેમની મોટાભાગની નવલકથાઓમાં સ્ત્રી-પુરુષ સંબંધને જુદા જુદા દૃષ્ટિકોણથી નિરૂપવાનો તેમજ ઘટનાની તુલનાએ પાત્રોના સંવેદનજગતને પ્રત્યક્ષ કરવાનો ઉપક્રમ રહ્યો છે. આ નવલકથા વિશિષ્ટ પરિવેશ લઈને આવે છે. આતંકવાદીઓના અત્યાચારોનો ભોગ બનેલા પંજાબની લોહિયાળ વાસ્તવિકતા એની પૃષ્ઠભૂમિ છે. પરંતુ લેખકનો ઉદ્દેશ તેનો દસ્તાવેજી અહેવાલ આપવાનો નથી પણ 'નિવેદન'માં તેઓ કહે છે તેમ, એક કાલ્પનિક વૈયક્તિક પીડાને નિરૂપવાનો છે. આથી મુખ્ય પાત્ર રચનાના કથનકેંદ્રથી કથા આલેખાઈ છે.

આખી નવલકથા ત્રણ ધરી ઉપર ચાલે છે. એક ધરી રચનાના સંકુલ સંવેદનવિશ્વને પ્રગટ કરે છે, બીજી ધરી એનાં માતા-પિતાના જીવનમાં બનતી ઘટનાઓના આરોહ-અવરોહને પ્રગટ કરે છે, તો ત્રીજી ધરી પંજાબની ધરતી પર વસતાં, આતંકવાદીઓના અત્યાચારનો સીધો ભોગ બનેલાં સામાન્ય પ્રજાજનોના પ્રતિનિધિરૂપ પાત્રોની પીડાને પ્રગટ કરે છે. ત્રણેય ધરીનું કેંદ્રબિંદુ કથાનાયિકા છે. પંજાબના હિલસ્ટેશન મોરની પર ઊભી રહેલી કથાનાયિકા રચનાના ચિત્તમાં પંદર વર્ષ પહેલાંના ભૂતકાળની સ્મૃતિ પ્રત્યક્ષ થાય છે અને એ રીતે ભૂતકાળ વર્તમાનની ક્ષણોમાં પરિવર્તન પામીને તેમજ વર્તમાન સાથે સંકળાતો રહીને સમગ્ર કથાને આસ્વાદ્ય બનાવે છે.

રચના ઉદ્યોગપતિ પિતાની એકની એક પુત્રી છે. સ્મિતા નામની સ્ત્રી સાથેના પિતાના લગ્નબાહ્ય સંબંધોને કારણે વિશાળ બંગલાના અંધારા રૂમમાં પુરાઈ રહેલી મમ્મીની વેદનાની તે સાક્ષી છે. બાળપણમાં મૃત્યુ પામેલા ભાઈ નીરજની સ્મૃતિ પણ તેને વ્યથિત કરે છે. નીરજ જીવતો હોત, તો આ પરિસ્થિતિમાં કશોક ફેર હોત એવું લાગ્યા કરે છે. કિરીટ સાથે લગ્ન કર્યાં પછી તેને સમજાય છે કે એણે મોટી ભૂલ કરી છે ! પિતાને એ ધિક્કારે છે; તે એટલે સુધી કે ચંદીગઢ

જતા પહેલા દિલ્હીમાં બહેનપણી નીલમને ત્યા સવારે 'ટાઇમ્સમા પિતા પર થયેલા પક્ષાઘાતના હુમલાના સમાચાર' વાચે છે છતા પખ તે પિતા પાસે જતી નથી અને ચદીગઢના પ્રવાસે નીકળી જાય છે બીજી બાજુ, પિતાના પ્રચડ વ્યક્તિત્વથી તે બાળપણથી જ પ્રભાવિત છે આવા પ્રભાવશાળી પપ્પા પથારીવશ હોય એ કલ્પના પણ તેને અસહ્ય લાગે છે કથાને અતે રચના, પિતા કોમામા સરી ગયા છે એ જાણે છે ત્યારે દોડી આવે છે કિરીટ અને સોનલફઈબાની વિરુદ્ધ જઈને પિતાનો કારોબાર એ સભાળી લે છે પિતાની છેલ્લી ક્ષણો દરમ્યાન સ્મિતાનો તેમની સમક્ષ હાજર રહેવાનો તેમજ પિતાની મિલકતમા પણ સ્મિતાની પુત્રી શક્તિનો અધિકાર તે સ્વીકારે છે પણ આભાર માનતી સ્મિતાને તે સ્પષ્ટ શબ્દોમા જણાવે છે "મને તમારા માટે જરા પણ લાગણી નથી. તમારી અને પપ્પા વચ્ચે જે સબધો હતા, તેનો મેં કદી પણ સ્વીકાર કર્યો નથી. પપ્પા તમારા માટે જે વિચારી ગયા છે તેનો જ મેં અમલ કર્યો છે આપણી વચ્ચે ભવિષ્યમા કોઈ અંગત સબધ રહેશે તેવુ માનવાની ભૂલ કરજો નહીં." રચનાનું આવુ સવેદનશીલ છતા બૌદ્ધિક વ્યક્તિત્વ સમગ્ર નવલકથામા સ્પર્શક્ષમ રીતે નિરૂપાયુ છે આ વ્યક્તિત્વને કારણે જ તે પિતા સામે, પતિ સામે, સોનલફઈબા સામે વિદ્રોહ કરી શકે છે પતિ સાથેના અસફળ લગ્નજીવનને કારણે રચના મુબઈ છોડીને વડોદરામા અધ્યાપનકાર્ય કરે છે પજાબ યુનિવર્સિટીના ઉપક્રમે તુલનાત્મક સાહિત્યના સેમિનારમા પેપર વાચવા તેને ચદીગઢ જવાનુ થાય છે ત્યાથી તે પજાબના ગામોમાં અને હિમાચલના પહાડોમા પ્રવાસ કરે છે અનર્ગળ પ્રાકૃતિક સૌદર્ય અને સમૃદ્ધિનો આ પ્રદેશ આતકવાદીઓના અત્યાચારને કારણે જે ભયાનક પરિસ્થિતિમાથી પસાર થયો છે તેની કથા રચનાના આ પ્રવાસ નિમિત્તે વાચકને હાથવગી થાય છે

ચદીગઢમા રચનાને તેની બહેનપણી નીલમના પતિ અવતારના પિતરાઈ ભાઈ ભૂપિન્દરનો પરિચય થાય છે એ પત્રકાર છે એની પત્ની ચરજિત આતકવાદીઓના અત્યાચારનો સીધો ભોગ બની છે મોટીબહેનના લગ્ન સમયે તેણે આતકવાદીઓને બહેનના સસરા, પિતા માતા, બહેન-બનેવી, બીજી બહેન – બધાને ગોળીએ વીંધી નખાતા જોયા છે એટલુ ઓછું હોય તેમ તેને ખેતરમા ઘસડી જઈને તેના પર બળાત્કાર કરવામા આવ્યો છે આ બધુ જ જાણવા છતા ભૂપિન્દર તેની સાથે પ્રેમથી લગ્ન કરે છે તે કહે છે "હુ મારા વર્તમાન અને મારી જ વયના લોકોએ કરેલા પાપો અને અત્યાચારોથી જન્મતી પીડાનો બોજ ઊઠાવીને થાકી ગયો છુ હુ બચી ગયેલો છુ અને સામે આ ચરજિત છે, જેણે તે બધુ ભોગવ્યુ છે "(પૃ ૧૩૪) ભૂપિન્દરનુ આ પ્રાયશ્ચિત અફળ નથી રહેતુ ચરજિતની અદર મૃતપ્રાય બની ગયેલી સ્ત્રી ભૂપિન્દરના પ્રેમથી સજીવન થાય છે તે ગર્ભવતી બને છે આ સાભળી ભૂપિન્દરને થતા આનદ અને ઉત્સાહમા જાણે કે પજાબની પ્રજાના આનદ અને ઉત્સાહ છલકાય છે 'હુ બધી જ આશા છોડી બેઠો હતો. મને ડર હતો. પજાબમા ફરીથી કદી પણ શાતિ સ્થપાશે નહીં. જાણે મારી આખી ધરતી ચરજિત બની ગઈ હતી, જેના પર બળાત્કાર થતો રહ્યો હતો. પણ આજે મને લાગે છે કે મારુ ખેતર ફરીથી ફળદ્રુપ થયુ છે મે વાવેલુ બીજ મારા ખેતરમા ફૂટવા લાગ્યુ છે (પૃ ૧૫૮) આવી જનકથા.

બલજિતની છે : ભારત-પાકના ભાગલા વખતે માતા-પિતા અને વૃદ્ધ દાદા-દાદી પર અત્યાચાર થયો. એમાંથી માંડ બહાર નીકળ્યા ને પિતાએ બધું ફરીથી સમથળ કર્યું ત્યાં જ આતંકવાદ શરૂ થયો. બલજિત પણ તેમના અત્યાચારનો ભોગ બને છે. ગુરમિત સાથે એનાં લગ્ન થાય છે છતાં એ બચી શકતી નથી. અત્યાચારીઓ એને ત્યાં પણ શોધી કાઢે છે. એનાં સાસુ-સસરાની લાશ-ઢાળી દે છે. પતિને પકડી જાય છે અને એની લાશ ખેતરમાં ફેંકી જાય છે. બલજિતની તીવ્ર પીડા આ રીતે વ્યક્ત થઈ છે. "આ કમ્મો છે....મારી દીકરી....મને ખબર નથી કે એનો બાપ ગુરમિત છે કે પછી..."(પૃ. ૧૯૩) ચરંજિત અને બલજિત આતંકવાદીઓના અત્યાચારનો ભોગ બનેલી સઘળી પંજાબી સ્ત્રીઓનું પ્રતિનિધિત્વ કરે છે, તો આતંકવાદીઓના અત્યાચારોને નજરે જોનારા કેટલાંય અનાથ બાળકોનું પ્રતિનિધિત્વ માસુમ પરવિન્દરના પાત્ર દ્વારા થાય છે. પાંચ જ વર્ષની ઉંમરે માતા-પિતાને વીંધી નાંખતા આતંકવાદીઓને તેણે નજરે જોયા છે એટલું જ નહીં, એની બહેન પણ આ અત્યાચારનો ભોગ બની છે. એનો મોટોભાઈ વીરજી આતંકવાદી હતો. આ બધી ઘટનાઓ તેના સ્મૃતિપટ પર ચિરંજીવ છાપ છોડી જાય છે. એ બોલી ઊઠે છે : "હું રાત્રે બંદૂક લઈને બેસીશ....મારી નાખીશ બધાંને."(પૃ. ૨૨૯)

આ બધાં પાત્રોની વ્યથાકથા રચનાને પોતાની વ્યથાને નવેસરથી જોવા-તપાસવાની દૃષ્ટિ આપે છે. ચરંજિત, બલજિત, પરવિન્દરની વેદના સાથે, પીડા સાથે તે એકરૂપતા અનુભવે છે. તેને લાગે છે કે પોતાની પીડાનું આ પીડા સામે કોઈ મહત્ત્વ જ નથી. અંદરના જખમોને ભૂલીને ફરીથી ખેતરોની ફળદ્રૂપતા સાથે જીવન જોડવાનો સંઘર્ષ કરી રહેલી આ પ્રજાની મથામણથી તે પ્રભાવિત થાય છે. પંજાબના પ્રાકૃતિક પરિવેશમાં પોતાનો પણ પુનર્જન્મ થયો હોય એવું અનુભવે છે. કમ્મો બલજીતના જીવવાનું બળ બને છે. આવનારા બાળકની ચરંજિત અને ભૂપિન્દર આતુર નયને પ્રતીક્ષા કરે છે. તો રચનાને પણ અહીંયાં જીવવા માટેની નવી જ દિશા મળે છે. આનંદપુરસાહિબના ગુરુદ્વારામાં આતંકવાદીઓના શિકાર બનેલાં લોકોનાં બાળકો જ નહીં, માર્યા ગયેલા આતંકવાદીઓનાં અનાથ બાળકોનો પણ તેને પરિચય થાય છે. તેને વિચાર આવે છે કે આ ભવિષ્યહીન બાળકોમાંથી કોઈ એક બાળકને હું ઉજ્જ્વળ ભવિષ્ય આપી શકું, કોઈ બાળકના જીવનમાં આશા જગવી શકું, તો મારી પોતાની જિંદગીને પણ અર્થ મળી જાય. પરવિન્દરને તે દત્તક લે છે. અહીં માત્ર દયા કે સહાનુભૂતિ નથી, માત્ર અતૃપ્ત માતૃત્વની ઝંખના જ નથી, પણ વૈયક્તિક વેદનાનું એક વિશાળ માનવીય સંવેદનામાં રૂપાંતર છે. ખીણમાંનું ધુમ્મસ ઓગળવા લાગે છે અને ઉજ્જ્વળ ભવિષ્યનો ઉઘાડ પેલી લોહિયાળ વાસ્તવિકતાની પડછે વધુ સ્પૃહણીય ભાસે છે.

રચનાના અંગત સંવેદનવિશ્વનું એક મહત્ત્વનું પાત્ર મનુ છે. તે રચનાનો વિદ્યાર્થી છે. આરંભે મેડમમાંથી રચનાબહેન અને છેવટે સંબોધનરહિત સંવાદનું તેનું વલણ તેની અંદર સર્જાતાં ભાવસંચલનોને પ્રતિબિંબિત કરે છે. રચનાના આંતર-બાહ્ય જીવન સાથે તે અવિભાજ્ય રીતે જોડાયેલો છે. મનુ પોતાની સાથે છે, એવી પ્રતીતિ રચનાને
નું બળ આપે છે. તેની એકલતામાં મનુ અધિયારો બનીને આવે છે. પણ તે
છે કે શાલિની મનુને ચાહે છે અને મનુનું ભવિષ્ય પણ તે જ છે. રચના મનુને

શાલિની સાથે લગ્ન કરવા સમજાવે છે પણ મનુ શાલિનીને લગ્નની ના પાડી દે છે અને એકલા રહેવાનું સ્વીકારે છે. તે પોતાની વિભાજીત અવસ્થાને બરાબર જાણે છે. બંનેને એકબીજા માટે ઉત્કટ લાગણી હોવા છતાં ક્યાંય તે વ્યક્ત કરતાં નથી. સ્ત્રી-પુરુષ સંબંધની સંકુલતાને સર્જક અહીં લગીરેય વાચાળ બન્યા વગર સંયત રીતે નિરૂપે છે. રચનાના આંતરવિશ્વમાં ચાલતી મથામણ, દ્વિધા અને અપરાધભાવની ક્ષણોને તેઓ કુશળતાથી નિરૂપી શક્યા છે. કથાને અંતે, પંદર વર્ષો પછી મોરનીની ખીણનું આમંત્રણ સ્વીકારીને નદી પાસે જવા માટે મનુ રચનાને સાથ આપે છે. જ્યાં જવાની એણે પૂર્વે ના પાડી હતી. આમ, રચના-મનુના સંબંધને કથાને અંતે ઉઘાડ મળે છે.

પ્રાકૃતિક પરિવેશ અહીં પાત્રોનાં ભાવજગતને વ્યક્ત કરવામાં મહત્ત્વના પરિબળ રૂપે આવે છે. મમ્મી અને પપ્પા વચ્ચે પડી ગયેલાં અંતરને વર્ણવવા માટે એ કહે છે , "એકાએક મમ્મીના કમરામાં પણ ધૂન્ધ ભરાવા લાગી છે. માનો ઓરડો જાણે કોઈ ખીણમાં આવેલો છે....પપ્પા પહાડના શિખર પર ઊભા છે. ઉજ્જ્વળ તડકામાં. દેવદાર અને ચીડોનાં વૃક્ષ જેવાં. એ ખીણમાં જોતા નથી."(પૃ. ૩૨) આ ઉપરાંત ખીણ, ધુમ્મસ, નદી, પહાડો, તેના ઢોળાવો, ધોધમાર વરસાદ જેવા અનેક સંદર્ભો પાત્રોનાં મનોજગતને પ્રત્યક્ષ કરે છે. ક્યારેક અતિશયતાનો અનુભવ થાય છે. 'મોરની રાણીની દંતકથા' કે 'બિલાડી'ના સંદર્ભોની સાર્થકતા સિદ્ધ થતી નથી. સ્વપ્નો પણ રચનાના ભાવજગતને મૂર્ત કરી આપે છે. રચના-મનુ-શાલિનીના સંબંધોની ગૂંચ પણ રચનાને આવતાં સ્વપ્નો દ્વારા વ્યક્ત થાય છે. એ જ રીતે અનાથાશ્રમમાં પરવિન્દરને જોયા પછી આવતું સ્વપ્ન "હું નાંગલા ડેમની ઇન્સ્પેકશન લોબીના અંતહીન અંધકારમાં એકલી ઊભી હતી. પછી લાંબા બોગદા જેવી સાંકડી બંધ લોબીના અંધકારમાં આગળ ચાલવા લાગી હતી...ત્યાં જ મારી નજર એક દીવાની જ્યોત પર પડી. હું દોડતી એ તરફ ગઈ: ત્યાં પરવિન્દર ઊભો હતો. એના હાથમાં ફાનસ હતું." આમ, ફાનસ લઈને ઊભેલો પરવિન્દર ઉજ્જ્વળ ભવિષ્યનું પણ પ્રતીક બનીને આવે છે.

આમ છતાં, ભાષાના એક જ સ્તરનો ઉપયોગ એ વીનેશ અંતાણીની અગાઉની નવલકથાની જેમ આ નવલકથાની પણ મર્યાદા બની રહે છે. પ્રાકૃતિક પરિવેશની વાત હોય કે પાત્રો વચ્ચેના સંવાદો હોય, લેખક એક જ સ્તરની ભાષા પ્રયોજે છે. રચના ગુજરાતીની અધ્યાપક છે. એ ભૂમિકાએ અમુક પ્રકારની ભાષા તે પ્રયોજે એ સમજાય, પણ રચનાના બાળપણની, એની નજરે મમ્મી-પપ્પાના ઝઘડાની ભાષા તેમજ જે રીતે એ ચહેરાના ભાવોને વાંચી લે છે એ પ્રતીતિકર બનતું નથી. જેમકે, "મમ્મીના ચહેરા પર અસહ્ય પીડા દેખાતી હતી. પપ્પાના ભવિષ્ય વિશે જાણે જરા પણ ચિંતા નહોતી. સોનલફઇબા પણ જરા ઝંખવાણાં પડ્યાં હતાં.."(પૃ. ૧૮૯) બાળક રચનાની અભિવ્યક્તિ રીતિ બદલાતી નથી. એ જ રીતે પંજાબની લોહિયાળ વાસ્તવિકતાની જે પૃષ્ઠભૂમિ લેખકે લીધી છે તેને પણ પૂરો ન્યાય મળ્યો નથી. આથી ચરંજિત, બલજિત કે પરવિન્દરની વ્યથાકથા વાસ્તવિક લાગવાને બદલે રંગદર્શી વધારે લાગે છે. ચિત્તને ક્ષુબ્ધ કરી દે એવી એ ક્રૂર વાસ્તવિકતાની અભિવ્યક્તિ ફળફળતા અનુભવને બદલે અહીં રાખમાં ઢબૂરાયેલા અંગારા જેવી અનુભવાય છે. એ જ રીતે ત્રણેય ધરી પર ચાલતી કથાનું કેંદ્રબિંદુ રચના હોવા છતાં ત્રણેય કથા જાણે કે અલગ પડી જાય છે.

બલજિતની છે : ભારત-પાકના ભાગલા વખતે માતા-પિતા અને વૃદ્ધ દાદા-દાદી પર અત્યાચાર થયો. એમાંથી માંડ બહાર નીકળ્યા ને પિતાએ બધું ફરીથી સમથળ કર્યું ત્યાં જ આતંકવાદ શરૂ થયો. બલજિત પણ તેમના અત્યાચારનો ભોગ બને છે. ગુરમિત સાથે એનાં લગ્ન થાય છે છતાં એ બચી શકતી નથી. અત્યાચારીઓ એને ત્યાં પણ શોધી કાઢે છે. એનાં સાસુ-સસરાની લાશ ઢાળી દે છે. પતિને પકડી જાય છે અને એની લાશ ખેતરમાં ફેંકી જાય છે. બલજિતની તીવ્ર પીડા આ રીતે વ્યક્ત થઈ છે. "આ કમ્મો છે....મારી દીકરી....મને ખબર નથી કે એનો બાપ ગુરમિત છે કે પછી..."(પૃ. ૧૯૩) ચરંજિત અને બલજિત આતંકવાદીઓના અત્યાચારનો ભોગ બનેલી સઘળી પંજાબી સ્ત્રીઓનું પ્રતિનિધિત્વ કરે છે, તો આતંકવાદીઓના અત્યાચારોને નજરે જોનારાં કેટલાંય અનાથ બાળકોનું પ્રતિનિધિત્વ માસુમ પરવિન્દરના પાત્ર દ્વારા થાય છે. પાંચ જ વર્ષની ઉંમરે માતા-પિતાને વીંધી નાંખતા આતંકવાદીઓને તેણે નજરે જોયા છે એટલું જ નહીં, એની બહેન પણ આ અત્યાચારનો ભોગ બની છે. એનો મોટોભાઈ વીરજી આતંકવાદી હતો. આ બધી ઘટનાઓ તેના સ્મૃતિપટ પર ચિરંજીવ છાપ છોડી જાય છે. એ બોલી ઊઠે છે : "હું રાત્રે બંદૂક લઈને બેસીશ.....મારી નાખીશ બધાંને."(પૃ. ૨૨૯)

આ બધાં પાત્રોની વ્યથાકથા રચનાને પોતાની વ્યથાને નવેસરથી જોવા-તપાસવાની દૃષ્ટિ આપે છે. ચરજિત, બલજિત, પરવિન્દરની વેદના સાથે, પીડા સાથે તે એકરૂપતા અનુભવે છે. તેને લાગે છે કે પોતાની પીડાનું આ પીડા સામે કોઈ મહત્ત્વ જ નથી. અંદરના જખમોને ભૂલીને ફરીથી ખેતરોની ફળદ્રૂપતા સાથે જીવન જોડવાનો સંઘર્ષ કરી રહેલી આ પ્રજાની મથામણથી તે પ્રભાવિત થાય છે. પંજાબના પ્રાકૃતિક પરિવેશમાં પોતાનો પણ પુનર્જન્મ થયો હોય એવું અનુભવે છે. કમ્મો બલજીતના જીવવાનું બળ બને છે. આવનારા બાળકની ચરંજિત અને ભૂપિન્દર આતુર નયને પ્રતીક્ષા કરે છે. તો રચનાને પણ અહીંયાં જીવવા માટેની નવી જ દિશા મળે છે. આનંદપુરસાહિબના ગુરુદ્વારામાં આતંકવાદીઓના શિકાર બનેલાં લોકોનાં બાળકો જ નહીં, માર્યા ગયેલા આતંકવાદીઓનાં અનાથ બાળકોનો પણ તેને પરિચય થાય છે. તેને વિચાર આવે છે કે આ ભવિષ્યહીન બાળકોમાંથી કોઈ એક બાળકને હું ઉજ્જ્વળ ભવિષ્ય આપી શકું, કોઈ બાળકના જીવનમાં આશા જગવી શકું, તો મારી પોતાની જિંદગીને પણ અર્થ મળી જાય. પરવિન્દરને તે દત્તક લે છે. અહીં માત્ર દયા કે સહાનુભૂતિ નથી, માત્ર અતૃપ્ત માતૃત્વની ઝંખના જ નથી, પણ વૈયક્તિક વેદનાનું એક વિશાળ માનવીય સંવેદનામાં રૂપાંતર છે. ખીણમાંનું ધુમ્મસ ઓગળવા લાગે છે અને ઉજ્જ્વળ ભવિષ્યનો ઉઘાડ પેલી લોહિયાળ વાસ્તવિકતાની પડછે વધુ સ્પૃહણીય ભાસે છે.

રચનાના અંગત સંવેદનવિશ્વનું એક મહત્ત્વનું પાત્ર મનુ છે. તે રચનાનો વિદ્યાર્થી છે. આરંભે મેડમમાંથી રચનાબહેન અને છેવટે સંબોધનરહિત સંવાદનું તેનું વલણ તેની અંદર સર્જાતાં ભાવસંચલનોને પ્રતિબિંબિત કરે છે. રચનાના આંતર-બાહ્ય જીવન સાથે તે અવિભાજ્ય રીતે જોડાયેલો છે. મનુ પોતાની સાથે છે, એવી પ્રતીતિ રચનાને [illegible] બળ આપે છે. તેની એકલતામાં મનુ સધિયારો બનીને આવે છે. પણ તે છે કે શાલિની મનુને ચાહે છે અને મનુનું ભવિષ્ય પણ તે જ છે. રચના મનુને

શાલિની સાથે લગ્ન કરવા સમજાવે છે પણ મનુ શાલિનીને લગ્નની ના પાડી દે છે અને એકલા રહેવાનુ સ્વીકારે છે તે પોતાની વિભાજીત અવસ્થાને બરાબર જાણે છે બનેને એકબીજા માટે ઉત્કટ લાગણી હોવા છતા ક્યાય તે વ્યક્ત કરતા નથી. સ્ત્રી પુરુષ સબધની સકુલતાને સર્જક અહીં લગીરેય વાચાળ બન્યા વગર સયત રીતે નિરૂપે છે રચનાના આતરવિશ્વમા ચાલતી મથામણ, દ્વિધા અને અપરાધભાવની ક્ષણોને તેઓ કુશળતાથી નિરૂપી શક્યા છે કથાને અતે, પદર વર્ષો પછી મોરનીની ખીણનુ આમત્રણ સ્વીકારીને નદી પારે જવા માટે મનુ રચનાને સાથ આપે છે જ્યા જવાની એણે પૂર્વે ના પાડી હતી. આમ, રચના-મનુના સબધને કથાને અતે ઉઘાડ મળે છે

પ્રાકૃતિક પરિવેશ અહીં પાત્રોના ભાવજગતને વ્યક્ત કરવામા મહત્ત્વના પરિબળ રૂપે આવે છે મમ્મી અને પપ્પા વચ્ચે પડી ગયેલા અતરને વર્ણવવા માટે એ કહે છે , "એકાએક મમ્મીના કમરામા પણ ધૂન્ધ ભરાવા લાગી છે માનો ઓરડો જાને કોઈ ખીણમા આવેલો છે પપ્પા પહાડના શિખર પર ઊભા છે ઉજ્જ્વળ તડકામા. દેવદાર અને ચીડોના વૃક્ષ જેવા. એ ખીણમા જોતા નથી."(પૃ ૩૨) આ ઉપરાત ખીણ, ધુમ્મસ, નદી, પહાડો, તેના ઢોળાવો, ધોધમાર વરસાદ જેવા અનેક સદર્ભો પાત્રોના મનોજગતને પ્રત્યક્ષ કરે છે ક્યારેક અતિશયતાનો અનુભવ થાય છે 'મોરની ચણીની દંતકથા' કે 'બિલાડી'ના સદર્ભોની સાર્થકતા સિદ્ધ થતી નથી. સ્વપ્નો પણ રચનાના ભાવજગતને મૂર્ત કરી આપે છે રચના મનુ-શાલિનીના સબધોની ગૂચ પણ રચનાને આવતા સ્વપ્નો દ્વારા વ્યક્ત થાય છે એ જ રીતે અનાથાશ્રમમા પરવિન્દરને જોયા પછી આવતુ સ્વપ્ન "હું નાગલા રેમની ઇન્સ્પેકશન લોબીના અતદીન અધકારમા એકલી ઊભી હતી. પછી લાબા બોગદા જેવી સાકડી બધ લોબીના અધકારમા આગળ ચાલવા લાગી હતી. ત્યા જ મારી નજર એક દીવાની જ્યોત પર પડી. હુ દોડતી એ તરફ ગઈ ત્યા પરવિન્દર ઊભો હતો. એના હાથમા ફાનસ હતુ" આમ, ફાનસ લઈને ઊભેલો પરવિન્દર ઉજ્જ્વળ ભવિષ્યનુ પણ પ્રતીક બનીને આવે છે

આમ છતા, ભાષાના એક જ સ્તરનો ઉપયોગ એ વીસેક અતાણીની અગાઉની નવલકથાની જેમ આ નવલકથાની પણ મર્યાદા બની રહે છે પ્રાકૃતિક પરિવેશની વાત હોય કે પાત્રો વચ્ચેના સવાદો હોય, લેખક એક જ સ્તરની ભાષા પ્રયોજે છે રચના ગુજરાતીની અધ્યાપક છે એ ભૂમિકાએ અમુક પ્રકારની ભાષા તે પ્રયોજે એ સમજ્યમ, પણ રચનાના બાળપણની, એની નજરે મમ્મી પપ્પાના ઝઘડાની ભાષા તેમજ જે રીતે એ ચહેરાના ભાવોને વાચી લે છે એ પ્રતીતિકર બનતુ નથી. જેમકે, 'મમ્મીના ચહેરા પર અસહ્ય પીડા દેખાતી હતી. પપ્પાના ભવિષ્ય વિશે જાણે જરા પણ ચિતા નહોતી. મોનલફઠબા પણ જરા ઝખવાણા પડ્યા હતા. (પૃ ૧૮૮) બાળક રચનાની અભિવ્યક્તિ રીતિ બદલાતી નથી. એ જ રીતે પજાબની લોહિયાળ વાસ્તવિકતાની જે પૃષ્ઠભૂમિ લેખકે લીધી છે તેને પણ પૂરો ન્યાય મળ્યો નથી. આથી ચરજિત, બલજિત કે પરવિન્દરની વ્યથાકથા વાસ્તવિક લાગવાને બદલે રગદર્શી વધારે લાગે છે ચિત્તને ક્ષુબ્ધ કરી દે એવી એ ક્રૂર વાસ્તવિકતાની અભિવ્યક્તિ ફળફળતા અનુભવને બદલે અહીં રાખમા ઢબૂરાયેલા અગારા જેવી અનુભવાય છે એ જ રીતે ત્રણેય ઘરી પર ચાલતી કથાનુ કેદ્રબિદુ રચના હોવા છતા ત્રણેય કથા જાણે કે અલગ પડી જાય છે

અહી સાવયવતા, એટલે કે ઓર્ગેનિક હોલના અનુભવથી વાચક જાણે વંચિત જાય છે. પોતે જ ઊભી કરેલી પરિપાટીમાંથી તેઓ મુક્ત થઈ શક્યા નથી. અંશે આ નવલકથામા કૃતકતા પ્રવેશી ગઈ છે.

'પ્રા.કથન' કવિનું વર્ચસ્વ ભોગવતી વાર્તાઓ

ઉત્પલ ભાયાણી

('પ્રા.કથન' : પ્રાણજીવન મહેતા, પ્રથમ આવૃત્તિ ૧૯૯૭, પાર્શ્વ, પૃ. ૧૬૮, કિં. ₹ ૭૦.૦૦)

હું સમજું છું ત્યાં સુધી અકાદમીએ શરૂ કરેલી આ સરસ પ્રવૃત્તિનો હેતુ સર્જક અને એના સર્જનનો ભાવક સાથે સેતુ રચી આપવાનો છે. આ મિલનમાં અમારી ભૂમિકા, છાપાંની ભાષામાં કહેવું હોય તો 'વચેટિયાની' છે. વચેટિયા બનવું આજકાલ કેટલું દુઃખદાયી અને જોખમી છે એ છાપામાં વાંચતા કોઈને પણ કહેવાની જરૂર નથી. પણ આ 'સોદો' એવો નથી. વચેટિયા બનતાં ખુશી થવાય એવો આ સોદો છે અને ભાવકોએ માત્ર અહીં મેળવવાનું જ છે, કશું ગુમાવવાનું નથી. અપેક્ષા જો કાંઈ હોય તો એ થોડીક વધારે સંવેદનશીલતા કેળવવાની છે.

હું ચાર્ટર્ડ એકાઉન્ટન્ટ છું એટલે આવી વેપાર-વાણિજ્યની પરિભાષામાં વાત કરું છું એવું નથી. 'પ્રા.કથન'ની કેટલીક વાર્તાઓના પ્રભાવ હેઠળ પણ આવું થતું હોય એ શક્ય છે. એટલે શરૂઆત આવી વાર્તાઓથી જ કરીએ.

'પ્રા.કથન'ની પચ્ચીસમાંથી પાંચ વાર્તાઓનો આધાર પેઢી કે પેઢી જેવી ઑફિસનો છે. રૂપરચનાની દૃષ્ટિએ આ વાર્તાઓમાં કશું નોંધપાત્ર ન લાગે છતાં એ એના વિષયને અને કર્તાનાં માર્મિક નિરીક્ષણોને વિશિષ્ટ કારણે બને છે. ગુજરાતીઓના પરિચય માટે બિનગુજરાતીઓ કેટલાંક વિશેષણોનો ઉપયોગ કરે છે જેમાંનો એક છે 'બનિયા'.

દરેક અર્થમાં બંધિયાર બની ગયેલી આ બનિયાની દુનિયાનું નિરૂપણ આપણા કથાસાહિત્યમાં બહુ ઓછું થયું છે. પ્રાણજીવન મહેતાની વાર્તાકાર તરીકેની વિશિષ્ટતા માત્ર આ નિરૂપણ કરવાને જ કારણે નહિ પણ એક વાણોતરની દૃષ્ટિએ, એક વાણોતરની ભાષામાં અને એક વાણોતરની સમજ પૂરતા સીમિત રહીને એનું આબાદ કહી શકાય એવું નિરૂપણ કરવામાં છે.

ઘટના અહીંયા છે જ નહિ અથવા તો ખપ પૂરતી છે. મહત્તા કથનની છે અને આ વાર્તાઓમાં કથન વાણોતરના સંવેદનનું છે. 'વાણોતર' શબ્દ આજની પેઢીને નવો લાગે એટલો જૂનો થઈ ગયો છે. પણ આ શબ્દ મૂકવાથી જ ભૂંસાતી જતી પેઢીની પરંપરાનો પણ સંકેત આપોઆપ મળી જાય છે. સ્વાનુભવનું વર્ણન કરતા હોય એટલી અધિકૃતતાથી ...ના પ્રતિભાવો આ ગુચ્છની વાર્તાઓમાં રજૂ થયા છે.

પ્રતિભાવો કોઈ રીતે આક્રમક નથી; એમાં કોઈ આક્રોશ નથી, રાવ કે ...ી કે રોદણાં રડવાની પણ કોઈ ચેષ્ટા નથી. જે છે, જેવી છે તેવી

GO

ો પૂર્ણ સ્વીકાર છે પણ સાથોસાથ નોંધવુ જ રહ્યુ કે એ સ્વીકારમા અભાવ નથી. વાચકને આ બાબતનુ સતત ભાન થતુ રહે એવી લેખકની ી છે બોલકા થયા વિના કે દુભવ્યા વિના અહીં સતત એવા સચોટ તા જ રહે છે જેમા પરિસ્થિતિની કરુણતા પ્રગટ થતી જ રહે.

એવુ કોઈ માને કે વિષય આવો હોવાથી વાર્તાઓ દસ્તાવેજી આલેખનના હશે. એવુ નથી થયુ કારણ કે જે વાણોતર આપણી સાથે છે એનો જીવ, કવિનો છે વાસ્તવિક રજૂઆત માટે કલ્પનાથી માંડીને પરંપરા સુધી કોઈનો પણ સર્જનાત્મક વિનિયોગ કરી શકે એટલો એ નક્ષમ છે આના ઉદાહરણ રૂપે આ પ્રકારની પાચેય વાર્તાઓના શીર્ષકનો ઉલ્લેખ જ પૂરતો છે આ શીર્ષકો છે

- શેઠનુ છીંકવુ અને આગળ
- શેઠની એક સવાર/થાળી વાજુ
- શેઠ જગડૂશા દાતાર/અવતાર બીજો
- રોર્જિંદુ
- નવલશા હીરજીની આજકાલ

સાથે હરતાફરતા એક છોકરાની વાર્તા, એ છોકરાના માસીના છોકરાને પ્રેમ કરવા માટે – આ વાત વાર્તાનો વિષય બને એમા આમ કશુ અસામાન્ય ન લાગે. પણ કવિ પ્રાણજીવન મહેતાના સ્પર્શથી આ જ વિષય કાવ્યાત્મક વાર્તાનુ સ્વરૂપ ધારણ કરી શકે છે 'અમારો સબધ એક' નામની વાર્તાની વિશેષતા, આ ત્રણ પાત્રોના આતરસબધનુ નિરૂપણ કરતી એક સુદર ઇમેજ છે આ ઇમેજ લેખકના શબ્દોમા જ જોઈએ.

"અમે સરોવર પર બેઠા ત્યારે મારી ફિઆન્સીની આખમા સરોવરના લીલ જેવી ઉદાસી હતી. મારી માસીના દીકરા/ભાઈની આખમા તરણા જવી તરલતા હતી. મારી આખોમા મેં આગળ કહ્યુ છે ને તે જ (આગળ એમ કહ્યુ છે કે આ બનેની આખોનુ પ્રતિબિંબ નાયકની આખમા ઝિલાયેલુ હતુ) અમે ઊઠ્યા, ફર્યા, ચા-પ્યા. ઘર તરફ ચાલ્યા. મે જોયુ (હવે) મારી ફીઆન્સીની આખમા તરબા જવી તરલતા, ચચળતા હતી. મેં જોયુ મારી માસીના દીકરા/ભાઈની આખમા ઠંડી હવા જેવી માદકતા હતી. મેં જોયુ મારી આખમા – મારી આખમા હું કેવી રીતે જોઈ શકુ ? મેં મારી ફિઆન્સીની આખમા આખ પરોવી(કેમ ? તમે શરમાઈ ગયા ?) જોયુ સરોવરની પાળ પર મૂકી આવેલા લીલના જેવી ઉદાસી મારી આખોમા મને દેખાઈ જેને હુ સરોવરપાળની પેલી પાર દાટી દેવા માગતો હતો તે જ મારી આખમા ઊગી નીકળી. આ કદાચ મારો ભ્રમ હોય એવુ મને લાગ્યુ હુ આ બધુ નમજી ન શક્યો.

વાત અહીંથી, અટકતી નથી, શરૂ થાય છે 'અમારો સબધ'નુ શીર્ષક સામાન્ય રાખી આ શ્રેણીમા ચાર વાર્તાઓ લેખકે આપી છે એ વધુ પણ આપી શક્યા હોત અને ધારત તો ઘટાડી પણ શકયા હોત. કારણ પછીની ત્રણ વાર્તાઓમા નાયકના મનોજગતનુ જ નિરૂપણ થયુ છે

ઉદાસીની લીલ એક આખોમાથી બીજીમા જવાના કોઈ કારણો વાર્તાકારે આપ્યા નથી. આપ્યા હોત તો આ વાર્તાઓનુ સૌદર્ય છીનવાઈ જાત. ગદ્યમા કવિતા કરી હોય એમ સબધ, સબધના વિચ્છેદ અને વિરહની મનોદશાનુ પ્રથમ પુરુષ એકવચનમા

થયેલુ આલેખન પેલા વાણોતર કરતા નિરાળું જ છે

સર્જકનુ કાઠું કવિનુ નિબધકારનુ અને પછી વાર્તાકારનુ છે એની સૌથી વધુ પ્રતીતિ વેશાતરે' અને 'કાચબો અને હુ' જેવી વાર્તાઓમા થાય છે કીડીનો એક પગ ઝાલીને કે કાચબાની પીઠ પર બેસી કરેલી યાત્રામા ફેન્ટસીની ટેકનિકને કારણે જ આવુ લાગે છે એમ નથી પરંતુ કલ્પનોની હારમાળાને અંતે સમગ્ર કૃતિમાથી પસાર થતા વાર્તાના રસની અનુભૂતિ ભાગ્યે જ થાય છે

સ્થિર પાણીમા એક પથરો ફેકતા આપોઆપ એકમાથી બીજુ, બીજામાથી ત્રીજુ એમ જે વર્તુળો રચાય એવી રીતે કોઈએક ચોક્કસ વિચાર, કલ્પન કે તરંગની આસપાસ વલયો રચતી કૃતિઓનુ 'પ્રાકથન'મા વૈવિધ્ય છે

હુ ની સામે આ હુ બેઠો છુ

અથવા તો

હુ બેઠો છુ તુ ની સામે, તુ બેઠો છે હુની સામે

અથવા તો

મનમા બખ્તર પહેરીને બેઠેલી રાજકુમારી નામે ર

અથવા તો

અરીસામાથી બહાર નીકળવાની મથામણ

અથવા તો

રજિસ્ટર્ડ પત્રના પાછા ફરતા એક્નોલેજમેન્ટ ડ્યુ જેવા ઑફિસેથી પાછા ફરતા માનવીની દશા –

આવા વિવિધ વિચાર કે કલ્પનને વિસ્તારતી વાર્તાઓ વાચતા એ પ્રતિભાવ દૃઢ થયા વિના રહેતો નથી કે વાર્તાકાર પ્રાણજીવન પર કવિ પ્રાણજીવનનુ વર્ચસ્વ ખાસ્સુ છે સર્જક તરીકે એમની પ્રકૃતિ અન્તર્મુખ છે મોટાભાગની કૃતિઓ પ્રથમ પુરુષ એકવચનમા લખાયાનુ મુખ્ય કારણ એ છે કે આ સર્જકને પોતાની વાત પોતાની રીતે કહેવામા જ રસ છે પોતે શુ અનુભવે છે એનુ જ અહીં સર્જનાત્મક બયાન છે સામાજિક તો જવા દો, કૌટુબિક કે સ્ત્રી પુરુષના સબધને પણ અહી ઝાઝુ સ્થાન નથી.

આમા કોઈ અપવાદ જ ન થયો હોય એવુ નથી. જાણે રા'નવઘણની સામે હોય એવી 'રા'અવધણ' અને 'લાખા ફુલણની લડાઈ' એ બે એવી વાર્તાઓ છે જેમા આજે ફકાળ બની ગયેલા દરબારની અવદશાનુ પરપરાગત આલેખન થયુ હોવા છતા એ નખશિખ વાર્તા બને છે 'હુ'ને બદલે અન્ય પાત્ર હોવા છતા અથવા તો એ હોવાને કારણે જ આ કિસ્સામા કવિ પ્રાણજીવનની ખાસ્સી ગેરહાજરી છે અને કૃતિને એથી લાભ પણ થયો છે

સગ્રહમા એક કૃતિ એવી છે જે શીર્ષકને કારણે જ નોધપાત્ર બને છે દેખીતા કશા કારણ કે પ્રસગ વિના અજપા-અકળામણને કારણે રાત્રે ઊઘી ન શકતા પુરુષની મથામણ વ્યક્ત કર્યા પછી, 'પત્નીના મુખ સામુ ઘડીવાર જોઈ એ પડખુ ફેરવે છે'થી પછી થતી કૃતિ માત્ર શીર્ષકથી જ મહત્તા ધારણ કરે છે આ કૃતિનુ શીર્ષક છે – 'નિષ્ક્રમણ' બુદ્ધ બની ન શકવાની લાચારી આ શીર્ષકથી જ ધારદાર બને છે

પ્રત્યેક કૃતિઓ વિષે વાત કરવાનો અહીં ઉપક્રમ નથી. 'પ્રાકથન' શીર્ષક

દ્વારા જે કદાચ અભિપ્રેત છે એવા પ્રાણજીવનના કથનનો અંદાજ આપ સૌને મળી રહે એટલો જ આશય છે છેલ્લે આ સંગ્રહની મને ગમેલી એક વાર્તા વિષે સહેજ વિગતે વાત કરી મારી વચેટિયાની કામગીરી પૂરી કરું છું

સંગ્રહની પ્રથમ વાર્તાનું શીર્ષક છે – 'ખાલી ખુરશીઓ' માત્ર ખુરશી નહિ પણ 'ખાલી ખુરશીઓ' શબ્દો પર નજર પડતા ઇયોનેસ્કોના વિખ્યાત એકાંકી ધ ચેર્સ'ની યાદ આવ્યા વિના ન રહે.

એકાંકી વિષે વધુ વાત ન કરતા એટલું જ કહું કે એમાં, એક પછી એક આવતા મોંઘેરા મહેમાનોનું વૃદ્ધ દંપતી સ્વાગત કરતા, મહેમાનોને બેસવા માટે વધુ ને વધુ ખુરશીઓ રંગમંચ પર લાવતા જાય છે રંગમંચ આખો ખુરશીઓથી ભરાઈ જાય છે પણ, એ બધી ખુરશીઓ – ખાલી હોય છે નથિંગનેસ'ની અનુભૂતિ રંગમંચ પર સાકાર કરવાની અદ્‌ભુત કહી શકાય એવી આ પ્રયુક્તિ છે આ એકાંકીમાં તો બીજા પણ અનેક અર્થઘટનો અને સૂચિતાર્થો સમાયેલા છે પણ મુખ્ય મુદ્દો, હોવા છતા ન હોવાની અનુભૂતિ ખાલી ખુરશીઓ દ્વારા વ્યક્ત કરવામાં છે

'ખાલી ખુરશીઓ' વાર્તામાં આ જ અનુભૂતિ, આપણા સૌને જેનો અનુભવ છે એવા ચિરપરિચિત લગ્નપ્રસંગને મૂકીને સિદ્ધ થઈ છે લગ્નસમારંભમાં એકલતાની, પોતે ઇતરજન હોવાની અંદરની લાગણીને કારણે આ વાર્તાના નાયકને સમારંભમાં ગોઠવેલી ખુરશીઓ ખાલી જ લાગે છે વાર્તામાં, ભરેલી હોવા છતા ખુરશીઓ ખાલી હોવાની ભ્રમણા છે જ્યારે ઇયોનેસ્કોના એકાંકીમાં ખુરશીઓ ખાલી રાખીને ભરેલી હોવાની ભ્રમણા ઊભી કરવામાં આવી છે છતા બંનેમાં અર્થહીનતાની, નિઃસારતાની અનુભૂતિ સમાન રહે છે

પણ આ વાર્તાનું માત્ર આ એક જ પાસું નથી. લગ્નપ્રસંગે ગમે કે ન ગમે, ઓળખાણ હોય કે ન હોય પણ હસતા ચહેરા રાખવાની પ્રણાલિકાનો લેખકે સરસ ઉપયોગ કર્યો છે અંદરથી અનુભવાતી એકલતા અને બહારથી વ્યક્ત કરવી પડતી પ્રસન્નતાની સહોપસ્થિતિ આ વાર્તાને ઊંચાઈ આપે છે

માત્ર આ જ વાર્તા નહિ, લેખકની લગભગ બધી જ વાર્તાઓમાં લયબદ્ધતાનો અનુભવ સામાન્ય છે કેટલીકવાર પ્રાસથી, તો કેટલીકવાર એક વાક્યના અંતથી બીજા વાક્યના પ્રારંભ દ્વારા, તો કેટલીક વાર વાક્ય કે વાક્યના અંશના પુનરાવર્તનથી આ લય સચવાય છે લેખકની આ વાક્‌શૈલિકતાના દૃષ્ટાંત સાથે જ મારી વાત પૂરી કરું

"સહુ હસે મરક મરક સહુ આપે હસવાને ખો. હસવું આમ વરરાજા ને વહુરાણી પાસેથી ખો ખાતું જાય ને ખસતું જાય, ને હસવું એકથી બીજે ને બીજેથી ત્રીજે એમ ખસતું જાય. આવી ઊભું રહે લગ્નમંડપ દ્વારે ને ત્યાંથી પાછું પ્રવેશે અંદર. ને આમ પાછું પહોંચી જાય વરરાજા ને વહુરાણી કને. અને પાછું –

મને થાતું લાવ ભરી લઉં થોડું હસવું આ મારા ખાલીખમ્મ ગજવામાં લાવ ભરી દઉં થોડું હસવું છોકરાઓ ભારે ધૂળમાટી રેતી ધૂળરમતમાં ને થાય ખૂબ રાજી તેમ લાવ ભરી દઉં હસવું આ વેરાય ઘણું અહીંયા આ હસવું ને હસવું ભરી લઉં મારા ખાલીખમ્મ ગજવામાં. ક્યારેક ખખડાવીશ બેઠો બેઠો અમથો, તો ક્યારેક વળી વાપરીશ. કામ આવે ક્યાંક આ હસવું પાછો વિચાર આવ્યો આ હસવું ગજવામાં

થયેલું આલેખન પેલા વાણોતર કરતાં નિરાળું જ છે.

સર્જકનું કાઠું કવિનું, નિબંધકારનું અને પછી વાર્તાકારનું છે એની સૌથી વધુ પ્રતીતિ 'વેશાંતરે' અને 'કાચબો અને હું' જેવી વાર્તાઓમાં થાય છે. કીડીનો એક પગ ઝાલીને કે કાચબાની પીઠ પર બેસી કરેલી યાત્રામાં ફેન્ટસીની ટેકનિકને કારણે જ આવું લાગે છે એમ નથી પરંતુ કલ્પનોની હારમાળાને અંતે સમગ્ર કૃતિમાંથી પસાર થતાં વાર્તાના રસની અનુભૂતિ ભાગ્યે જ થાય છે.

સ્થિર પાણીમાં એક પથરો ફેંકતાં આપોઆપ એકમાંથી બીજું, બીજામાંથી ત્રીજું એમ જે વર્તુળો રચાય એવી રીતે કોઈએક ચોક્કસ વિચાર, કલ્પન કે તરંગની આસપાસ વલયો રચતી કૃતિઓનું 'પ્રા.કથન'માં વૈવિધ્ય છે.

હું ની સામે આ હું બેઠો છું

અથવા તો

હું બેઠો છું તું ની સામે, તું બેઠી છે હુંની સામે

અથવા તો

મનમાં બખ્તર પહેરીને બેઠેલી રાજકુમારી નામે ૨

અથવા તો

અરીસામાંથી બહાર નીકળવાની મથામણ

અથવા તો

રજિસ્ટર્ડ પત્રના પાછા ફરતાં એક્નોલેજમેન્ટ ડ્યુ જેવા ઑફિસેથી પાછા ફરતાં માનવીની દશા –

આવા વિવિધ વિચાર કે કલ્પનને વિસ્તારતી વાર્તાઓ વાંચતાં એ પ્રતિભાવ દૃઢ થયા વિના રહેતો નથી કે વાર્તાકાર પ્રાણજીવન પર કવિ પ્રાણજીવનનું વર્ચસ્વ ખાસ્સું છે. સર્જક તરીકે એમની પ્રકૃતિ અંતર્મુખ છે. મોટાભાગની કૃતિઓ પ્રથમ પુરુષ એકવચનમાં લખાયાનું મુખ્ય કારણ એ છે કે આ સર્જકને પોતાની વાત પોતાની રીતે કહેવામાં જ રસ છે. પોતે શું અનુભવે છે એનું જ અહીં સર્જનાત્મક બયાન છે. સામાજિક તો જવા દો, કૌટુંબિક કે સ્ત્રી-પુરુષના સંબંધને પણ અહીં ઝાઝું સ્થાન નથી.

આમાં કોઈ અપવાદ જ ન થયો હોય એવું નથી. જાણે રા'નવઘણની સાગે હોય એવી 'રા'અવઘણ' અને 'લાખા ફુલણની લડાઈ' એ બે એવી વાર્તાઓ છે જેમાં આજે કંગાળ બની ગયેલા દરબારની અવદશાનું પરંપરાગત આલેખન થયું હોવા છતાં એ નખશિખ વાર્તા બને છે. 'હું'ને બદલે અન્ય પાત્ર હોવા છતાં અથવા તો એ હોવાને કારણે જ આ કિસ્સામાં કવિ પ્રાણજીવનની ખાસ્સી ગેરહાજરી છે અને કૃતિને એથી લાભ પણ થયો છે.

સંગ્રહમાં એક કૃતિ એવી છે જે શીર્ષકને કારણે જ નોંધપાત્ર બને છે. દેખીતા કશા કારણ કે પ્રસંગ વિના અજંપા–અકળામણને કારણે રાત્રે ઊંઘી ન શકતાં પુરુષની મથામણ વ્યક્ત કર્યા પછી, "પત્નીના મુખ સામું ઘડીવાર જોઈ એ પડખું ફેરવે છે"થી પરી થતી કૃતિ માત્ર શીર્ષકથી જ મહત્તા ધારણ કરે છે. આ કૃતિનું શીર્ષક છે – 'નિષ્ક્રમણ' બુદ્ધ બની ન શકવાની લાચારી આ શીર્ષકથી જ ધારદાર બને છે.

[પ્રત્યેક કૃતિઓ વિષે વાત કરવાનો અહીં ઉપક્રમ નથી. 'પ્રા.કથન' શીર્ષક

દ્વારા જે કદાચ અભિપ્રેત છે, એવા પ્રાણજીવનના કથનનો અંદાજ આપ સૌને મળી રહે એટલો જ આશય છે બેલે આ સંગ્રહની મને ગમેલી એક વાર્તા વિષે સહેજ વિગતે વાત કરી મારી વર્ચેટિયાની કામગીરી પૂરી કરું છું

સંગ્રહની પ્રથમ વાર્તાનું શીર્ષક છે – 'ખાલી ખુરશીઓ' માત્ર ખુરશી નહિ પણ 'ખાલી ખુરશીઓ' શબ્દો પર નજર પડતા ઇયોનેસ્કોના વિખ્યાત એકાંકી 'ધ ચેર્સ'ની યાદ આવ્યા વિના ન રહે

એકાંકી વિષે વધુ વાત ન કરતા એટલું જ કહું કે એમાં એક પછી એક આવતા મૌંઘેરા મહેમાનોનું વૃદ્ધ દંપતી સ્વાગત કરતાં, મહેમાનોને બેસવા માટે વધુ ને વધુ ખુરશીઓ રંગમંચ પર લાવતા જાય છે રંગમંચ આખો ખુરશીઓથી ભરાઈ જાય છે પણ, એ બધી ખુરશીઓ – ખાલી હોય છે 'નથિંગનેસ'ની અનુભૂતિ રંગમંચ પર સાકાર કરવાની અદ્‌ભુત કલ્પી શકાય એવી આ પ્રયુક્તિ છે આ એકાંકીમાં તો બીજાં પણ અનેક અર્થઘટનો અને સૂચિતાર્થો નમાવેલા છે પણ મુખ્ય મુદ્દો, હોવા છતાં ન હોવાની અનુભૂતિ ખાલી ખુરશીઓ દ્વારા વ્યક્ત કરવામાં છે

'ખાલી ખુરશીઓ' વાર્તામાં આ જ અનુભૂતિ, આપણા સૌને જેનો અનુભવ છે એવા ચિરપરિચિત લગ્નપ્રસંગને મૂકીને સિદ્ધ થઈ છે લગ્નસમારંભમાં એકલતાની, પોતે ઇતરજન હોવાની અદમ્ની લાગણીને કાગળે આ વાર્તાના નાયકને સમારંભમાં ગોઠવેલી ખુરશીઓ ખાલી જ લાગે છે વાર્તામાં, ભરેલી હોવા છતાં ખુરશીઓ ખાલી હોવાની ભ્રમણા છે જ્યારે ઇયોનેસ્કોના એકાંકીમાં ખુરશીઓ ખાલી રાખીને ભરેલી હોવાની ભ્રમણા ઊભી કરવામાં આવી છે છતાં બંનેમાં અર્થહીનતાની, નિઃસારતાની અનુભૂતિ સમાન રહે છે

પણ આ વાર્તાનું માત્ર આ એક જ પાસું નથી લગ્નપ્રસંગે ગમે કે ન ગમે, ઓળખાણ હોય કે ન હોય પણ હસતા ચહેરા રાખવાની પ્રણાલિકાનો લેખકે સરસ ઉપયોગ કર્યો છે અંદરથી અનુભવાતી એકલતા અને બળજબરીથી વ્યક્ત કરવી પડતી પ્રસન્નતાની સહોપસ્થિતિ આ વાતને ઊંચાઈ આપે છે

માત્ર આ જ વાર્તા નહિ, લેખકની લગભગ બધી જ વાર્તાઓમાં લયબદ્ધતાનો અનુભવ સામાન્ય છે કેટલીકવાર પ્રારંભથી, તો કેટલીકવાર એક વાક્યના અંતથી બીજા વાક્યના પ્રારંભ દ્વારા, તો કેટલીક વાર વાક્ય કે વાક્યના અંશના પુનરાવર્તનથી આ લય સચવાય છે લેખકની આ વાક્‌છટાના દૃષ્ટાંત નાંધે જ મારી વાત પૂરી કરું

"સહુ હસે મરક મરક તહુ આપે હસવાને ખો હસવું આમ વરરાજા ને વહુરાણી પાસેથી ખો ખાતું જાય ને ખસતું જાય, ને હસવું એકથી બીજે ને બીજેથી ત્રીજે એમ ખસતું જાય આવી ઊભું રહે લગ્નમંડપ દ્વારે ને ત્યાંથી પાછું પ્રવેશે અંદર ને આમ પાછું પહોંચી જાય વરરાજા ને વહુરાણી કને અને પાછું –

મને થાતું લાવ ભરી લઉં થોડું હસવું આ નાગા ખાલીખમ્મ નજરામાં લાવ ભરી દઉં થોડું હસવું છોકરાઓ ભાગે ધૂળમાટી રેતી ધૂળરમતમાં ને થાય ખૂબ રાજી તેમ લાવ ભરી દઉં હસવું આ વેરાન થયું અરીસા આ હસવું ને હસવું ભરી લઉં મારા ખાલીખમ્મ નજરામાં ક્યારેક બંધપ્રવેશ બેઠો બેઠો અમથો, તો ક્યારેક વળી વાપરીશ કામ આવે ક્યાંક આ હસવું પાછો વિચાર આવ્યો આ હસવું નજરામાં

ભગીને ભલા કરીશ શુ ? રેતીના તો કૂબા થાય ને માટીના રમકડા. પણ, પણ કોણ જાણે ધૂળનુ શુ ધૂળ થાય ? પણ હસવાનુ શુ થાય એવુ વિચારતો અને થાય મનમા કે જે થાય તે થાય પણ ખબર નહીં આ હસવાનુ તે શુ થાય. એટલી તો ખબર કે મગજની નગને કાઈ શરણાઈ બનાવી શકે નહીં આ હસવુ, કે ન કરી શકે ખડો પાછો ફરી કદી આખની અદર જ કડડભૂસ થઈ તૂટી પડતો એકદડિયો મહેલ. ફરી કદી. અને તરગને અટકાવી આમ જરા લબાવ્યો હાથ. હાથ હવામા લબાવ્યો જરીક ને મુઠ્ઠી ભરી આમ તે મૂક્યુ પછી ગજવામા જેવુ આવ્યુ જેટલુ આવ્યુ તે બધુય. ત્યા પેલા ભાઈ આવી ઊભા મારી સામે જોતા ઊભા રહ્યા, કે ચહેરો જાણે પ્રશ્ન પૂછે મને, ભાઈ શુ મૂકો ગજવામા, ને પૂછે મને પ્રશ્ન ને હુ હસી પડુ હુ હસુ એમની સામે અને એ ઊભા પ્રશ્નચિહ્ન બની મારી સામે. મારા હસવાનો અરથ સમજે નહી પેલા ભાઈ ને હુ ડોક હલાવી કહુ કે કશુ નહીં કશુ નહીં ને હાથ મારો ઝાલી પેલા ભાઈ આમ જુએ, આમ જરી જુએ પેલા ભાઈ "

પ્રાણજીવન મહેતાના પ્રથમ વાર્તાસગ્રહ 'પ્રા.કથન'નુ હુ હાર્દિક સ્વાગત કરુ છુ અને આ તક આપવા માટે અકાદમીનો આભાર માનુ છુ *

* મહારાષ્ટ્ર રાજ્ય ગુજરાતી સાહિત્ય અકાદમીના ગ્રથ સમીક્ષાના કાર્યક્રમમા આપેલુ વક્તવ્ય.

'મસ્તબાલ : કવિજીવન' મસ્તી અને મસ્તફકીરીનો કવિ

જયન્ત પંડ્યા

(મસ્તબાલ કવિજીવન ઉમાશકર જોશી, સપા સ્વાતિ જોશી, પ્રથમ આવૃત્તિ ૧૯૯૭, ગૂર્જર, પૃષ્ઠ ૧૨૦, રિમાઈ પાકુ પૂઠું કિમત ૬૦)

૧૮૫૭ના બળવા પછીના વર્ષે, ૧૮૫૮ના મે માસની સત્તરમી તારીખે જન્મેલા મસ્ત કવિ બાલાશકર ઉલ્લાસરામ કથારિયાના જીવનનુ ઉમાશકર જોશીએ કરેલુ ટાચણ. તેમના અપ્રગટ લખાણોમાથી મળી આવતા કવિપુત્રી સ્વાતિ જોશીએ પુસ્તક રૂપે પ્રગટ કર્યું છે પુસ્તકની સામગ્રી જોતા એવુ લાગે કે ઉમાશકરભાઈના મનમા કવિ બાલાશકરના જીવન અને કવન વિશે વીગતે લખવાની ઇચ્છા હશે. એ ઇચ્છા સાગોપાગ પૂરી નહીં થઈ શકી હોય અને કેવળ ટાચણ રહી ગયુ હશે. તેમ છતા જે મળ્યુ છે તેમાથી 'મસ્ત કવિ'ના જીવનનો આલેખ મળે છે બાકી રહ્યુ તે ભવિષ્યનો કોઈ સશોધક કરશે

'કલાન્ત કવિ', 'બાલ', 'નિજાનદ' આદિ ઉપનામોથી કવિતા અને ગઝલના પ્રકારો ખેડનારા બાલાશકર એ નડિયાદની સાઠોદરા નાગરોની વેલનુ સતાન પિતા ઉલ્લાસરામ અને માતાનુ નામ રેવાબાઈ ચોથી પેઢીએ એમના દાદા ખુશાલચદ શરાફીનો ધધો કરતા. એમનુ બુદ્ધી કોટામા ખૂન થયેલુ એમના દાદીમાને સ્વપ્નમા આ ઘટનાનો ભણકાર મળેલો અને પતિ પાછળ તે સતી થયેલા એ સતીની દેરી નડિયાદમા છે

દ પછી તેમના પુત્ર મગનચદે પિતાનો શરાફીનો ધધો ચાલુ રાખેલો. તે પછી ડિયાતોની પેઢી. દાદા અર્જુનલાલ, પિતા ઉલ્લાસરામ અને આ ચરિત્રના

નાયક બાલાશંકર એ બધા સરકારી નોકરીમા વિકમ્યા છ રૂપિયાના પગારથી નોકરીની શરૂઆત કરી નિવૃત્તિ ટાણે રૂપિયા ૨૫૦ના પગારે પહોચનાર પિતાએ, માના લાડકોડે ફટવેલા દીકરાને નોકરી અને છોકરી, બંનેની નાથ ઘલાવીને ઘોઘાના વીસ રૂપિયાના પનારથી સંસાર ચલાવવા વિદાય કર્યા હતા. તે પછી ભરૂચ, પચમહાલમા કવિએ કરેલી નોકરીના સગડ મળે છે આ વરસોમા કવિએ સગીતમા પણ પ્રગતિ કરી હતી. આ પુત્રરત્ન આમોદમા હતા ત્યારે એકના એક દીકરાની તબિયત સારી ન રહેતી હોવાથી તેમના પિતાએ ૧૮૮૩ ૮૪માં પાચ વર્ષની રજા લેવડાવી. આ સિવાય વધારે મહત્ત્વનુ કારણ કવિના ભાણેજે આપ્યુ છે તેમની ચચળ વૃત્તિને મુક્તિફોજની ભક્તિનો રંગ લાગેલો અને ભાઈ ખિસ્તી થઈ જવામા છે એવી બાતમીએ ઉત્થાસરામને ખળભળાવી મૂક્યા હતા. ઉત્થાસરામને ચિંતા પેઠી હતી તેથી દીકરાને પોતાની પાસે બોલાવીને ઠેકાણે લાવવો, એ રજાઓ લેવડાવવા માટેનો ઉદેશ. દીકરાની કથળેલી ધર્મનિષ્ઠા તરખી કરવા, તેમના પિતા અર્જુનલાલે બધાવેલા અજુનેશ્વર મહાદેવની નિશ્રામા બાલાશકરને રાખ્યા અને વેદાંત, સૂફીવાદ અને શાક્તમાર્ગની સમજ આપી. ઉમાશકરના શબ્દોમાં – 'આ ધન્ય દિવસોમા બાળાશકર આનુવશિક શક્તિપૂજાની ઉપાસના નિદ્ધ કરે છે, અને 'સૌદર્યલહરી'ના પાઠથી અર્જુનેશ્વરને ગજાવે છે ભક્તિસૂત્રોનો મર્મ સમજવા મથે છે અને સધ્યા આરતી ટાણે પાગવાર આગ્રહપૂર્વક એકાદ વાદ્ય સાથે ભજનો લલકારી શિવાલયને જાણે કે ધ્રુજાવી દે છે અદ્વૈતમાર્ગનુ રહસ્ય અને એના ઇરાની પર્યાય સૂફીઝમની સમજ વિષે મ જામા ઘડ બેસાડે છે એક આખે ઉપનિષદ્ અને બીજી આખે હાફિઝ વાચે છે ઘરમા શક્તિની પૂજા ચાલી આવતી તેમ એક પીરના નામે રોજ દીવો પ્રગટાવી, લોબાનનો ધૂપ કરી આપણો કવિ માળા જપતો બેસે છે'

૧૮૮૬મા ઉત્થાસરામ તીર્થયાત્રાનો વિચાર કરે છે લગભગ છ માસના આ તીર્થાટનમાં માતા-પિતા, બાલાશકર અને એક નોકર એટલાં જ હતા. નોકર વ્યસની હતો. એનો ચેપ બાલાશંકરને લાગ્યો, પાચ વર્ષની મહેનત પાણીમા ગઈ અને કવિ ફરીથી વ્યસનને ચાળે ચડ્યા જેવી ખબર પડી કે પિતાએ યાત્રા સમેટી લીધી પણ આઘાત જીવલેણ નીવડ્યો. નડિયાદ પહોચ્યા પછી અગિયાર દિવસમાં જ ઉલ્લાસરામ મૃત્યુ પામ્યા. એમની ઉત્તરક્રિયામા અઢળક દ્રવ્ય ખરચાતુ ગયુ પણ કવિ તો ઘેનમા જ ચકચૂર રહેતા. આવી ઉન્મત્ત દશામા પણ બાલાશકર વિદ્યાવ્યાસગમા આળસ્યા હોય એમ લાગતુ નથી.

પિતાના અવસાન પછીના વર્ષે 'ભારતી ભૂષણ' નામના ત્રૈમાસિકની શરૂઆત અનુક્રમે શ્રીલાલાજી દીનબધુ સાથદક્ષાત્રથી થાય છે ક્યાંક કવિની નોકરી ચાલુ છે પછી ભરોસે એ પાચ વર્ષની રજા પર હોય પત્ર ચલાવવાની વિધિવત્ પરવાનગી તેમને મુબઈ સરકારના સપ્ટેમ્બર ૨, ૧૮૮૯ના ઠરાવથી મળે છે વચગાળામા કવિ હાઈકોર્ટ પ્લીડર અને સબ જજની પરીક્ષા અજમાવી જુએ છે પણ સ્વભાવ યારી આપતો નથી. ૧૮૮૦થી ૮૨નો સમય ભૂતપિશાચિણીવત્ આફતોનો છે

૧૮૮૩મા ગુજરાત વર્નાક્યુલર સોસાયટીના આસિ. સેક્રેટરીની જગ્યા ઉપર રૂ ૫૦ના પગારથી કામ શરૂ કરે છે પણ કમિટીના એક સભ્ય લાલશકરની બે આખોની

ભરીને ભલા કરીશ શું ? રેતીના તો કૂબા થાય ને માટીનાં રમકડાં. પણ, પણ કોણ જાણે ધૂળનું શુ ધૂળ થાય ? પણ હસવાનું શું થાય એવું વિચારતો અને થાય મનમા કે જે થાય તે થાય પણ ખબર નહીં આ હસવાનું તે શું થાય. એટલી તો ખબર કે મગજની નસને કાંઈ શરણાઈ બનાવી શકે નહીં આ હસવું, કે ન કરી શકે ખડો પાછો ફરી કદી આંખની અંદર જ કડડભૂસ થઈ તૂટી પડતો એકદંડિયો મહેલ, ફરી કદી. અને તરંગને અટકાવી આમ જરા લંબાવ્યો હાથ. હાથ હવામાં લબાવ્યો જરીક ને મુઠ્ઠી ભરી આમ તે મૂક્યું. પછી ગજવામાં જેવું આવ્યું જેટલું આવ્યું તે બધુંય. ત્યાં પેલા ભાઈ આવી ઊભા મારી સામે જોતા ઊભા રહ્યા, કે ચહેરો જાણે પ્રશ્ન પૂછે મને, ભાઈ શું મૂકો ગજવામા, ને પૂછે મને પ્રશ્ન ને હું હસી પડું. હું હસું એમની સામે અને એ ઊભા પ્રશ્નચિહ્ન બની મારી સામે. મારા હસવાનો અરથ સમજે નહીં પેલા ભાઈ ને હું ડોક હલાવી કહું કે કશું નહીં કશું નહીં ને હાથ મારો ઝાલી પેલા ભાઈ આમ જુએ, આમ જરી જુએ પેલા ભાઈ."

પ્રાણજીવન મહેતાના પ્રથમ વાર્તાસંગ્રહ 'પ્રા.કથન'નું હું હાર્દિક સ્વાગત કરું છુ અને આ તક આપવા માટે અકાદમીનો આભાર માનું છું.*

* મહારાષ્ટ્ર રાજ્ય ગુજરાતી સાહિત્ય અકાદમીના ગ્રંથ સમીક્ષાના કાર્યક્રમમાં આપેલુ વક્તવ્ય.

'મસ્તબાલ : કવિજીવન' મસ્તી અને મસ્તફકીરીનો કવિ

જયન્ત પંડ્યા

(મસ્તબાલ : કવિજીવન : ઉમાશંકર જોશી. સંપા. સ્વાતિ જોશી. પ્રથમ આવૃત્તિ ૧૯૯૭, ગૂર્જર, પૃષ્ઠ ૧૨૦, રિમાઈ. પાકું પૂઠું. કિંમત ૬૦.)

૧૮૫૭ના બળવા પછીના વર્ષે, ૧૮૫૮ના મે માસની સત્તરમી તારીખે જન્મેલા મસ્ત કવિ બાલાશંકર ઉલ્લાસરામ કંથારિયાના જીવનનું ઉમાશંકર જોશીએ કરેલું ટાંચણ, તેમનાં અપ્રગટ લખાણોમાંથી મળી આવતાં કવિપુત્રી સ્વાતિ જોશીએ પુસ્તક રૂપે પ્રગટ કર્યું છે. પુસ્તકની સામગ્રી જોતા એવું લાગે કે ઉમાશંકરભાઈના મનમાં કવિ બાલાશંકરના જીવન અને કવન વિશે વીગતે લખવાની ઇચ્છા હશે. એ ઇચ્છા સાંગોપાંગ પૂરી નહીં થઈ શકી હોય અને કેવળ ટાંચણ રહી ગયું હશે. તેમ છતાં જે મળ્યું છે તેમાંથી 'મસ્ત કવિ'ના જીવનનો આલેખ મળે છે. બાકી રહ્યું તે ભવિષ્યનો કોઈ સંશોધક કરશે.

'કલાન્ત કવિ', 'બાલ', 'નિજાનંદ' આદિ ઉપનામોથી કવિતા અને ગઝલના પ્રકારો ખેડનારા બાલાશકર એ નડિયાદની સાઠોદરા નાગરોની વેલનું સંતાન. પિતા ઉલ્લાસરામ અને માતાનું નામ રેવાબાઈ. ચોથી પેઢીએ એમના દાદા ખુશાલચંદ શરાફીનો ધંધો કરતા. એમનું બુંદી કોટામાં ખૂન થયેલું. એમનાં દાદીમાને સ્વપ્નમાં આ ઘટનાનો ણસાર મળેલો અને પતિ પાછળ તે સતી થયેલાં. એ સતીની દેરી નડિયાદમાં છે.

ચંદ પછી તેમના પુત્ર સરૂપચંદે પિતાનો શરાફીનો ધંધો ચાલુ રાખેલો. તે પછી કરિયાતોની પેઢી. દાદા અર્જુનલાલ, પિતા ઉલ્લાસરામ અને આ ચરિત્રના

ભરીને ભલા કરીશ શું ? રેતીના તો કૂબા થાય ને માટીનાં રમકડાં. પણ, પણ કોણ જાણે ધૂળનું શું ધૂળ થાય ? પણ હસવાનું શું થાય એવું વિચારતો અને થાય મનમાં કે જે થાય તે થાય પણ ખબર નહીં આ હસવાનું તે શું થાય. એટલી તો ખબર કે મગજની નસને કાંઈ શરણાઈ બનાવી શકે નહીં આ હસવું, કે ન કરી શકે ખડો પાછો ફરી કદી આંખની અંદર જ કડડભૂસ થઈ તૂટી પડતો એકદંડિયો મહેલ, ફરી કદી. અને તરગને અટકાવી આમ જરા લંબાવ્યો હાથ. હાથ હવામાં લંબાવ્યો જરીક ને મુઠ્ઠી ભરી આમ તે મૂક્યું. પછી ગજવામાં જેવું આવ્યું જેટલું આવ્યું તે બધુંય. ત્યા પેલા ભાઈ આવી ઊભા મારી સામે જોતા ઊભા રહ્યા, કે ચહેરો જાણે પ્રશ્ન પૂછે મને, ભાઈ શું મૂકો ગજવામાં, ને પૂછે મને પ્રશ્ન ને હું હસી પડું. હું હસુ એમની સામે અને એ ઊભા પ્રશ્નચિહ્ન બની મારી સામે. મારા હસવાનો અરથ સમજે નહીં પેલા ભાઈ ને હું ડોક હલાવી કહું કે કશું નહીં કશું નહીં ને હાથ મારો ઝાલી પેલા ભાઈ આમ જુએ, આમ જરી જુએ પેલા ભાઈ."

પ્રાણજીવન મહેતાના પ્રથમ વાર્તાસંગ્રહ 'પ્રા.કથન'નું હું હાર્દિક સ્વાગત કરુ છું અને આ તક આપવા માટે અકાદમીનો આભાર માનું છું.*

* મહારાષ્ટ્ર રાજ્ય ગુજરાતી સાહિત્ય અકાદમીના ગ્રંથ સમીક્ષાના કાર્યક્રમમાં આપેલું વક્તવ્ય

'મસ્તબાલા : કવિજીવન' મસ્તી અને મસ્તફકીરીનો કવિ

જયન્ત પંડ્યા

(મસ્તબાલ : કવિજીવન : ઉમાશંકર જોશી, સંપા. સ્વાતિ જોશી, પ્રથમ આવૃત્તિ ૧૯૯૭, ગૂર્જર, પૃષ્ઠ ૧૨૦, રિમાઈ, પાકું પૂઠું, કિમત ૬૦.)

૧૮૫૭ના બળવા પછીના વર્ષે, ૧૮૫૮ના મે માસની સત્તરમી તારીખે જન્મેલા મસ્ત કવિ બાલાશંકર ઉલ્લાસરામ કંથારિયાના જીવનનું ઉમાશંકર જોશીએ કરેલું ટાંચણ, તેમનાં અપ્રગટ લખાણોમાંથી મળી આવતાં કવિપુત્રી સ્વાતિ જોશીએ પુસ્તક રૂપે પ્રગટ કર્યું છે. પુસ્તકની સામગ્રી જોતાં એવું લાગે કે ઉમાશંકરભાઈના મનમાં કવિ બાલાશંકરના જીવન અને કવન વિશે વીગતે લખવાની ઇચ્છા હશે. એ ઇચ્છા સાંગોપાંગ પૂરી નહીં થઈ શકી હોય અને કેવળ ટાચણ રહી ગયું હશે. તેમ છતાં જે મળ્યું છે તેમાંથી 'મસ્ત કવિ'ના જીવનનો આલેખ મળે છે. બાકી રહ્યું તે ભવિષ્યનો કોઈ સંશોધક કરશે.

'કલાન્ત કવિ', 'બાલ', 'નિજાનંદ' આદિ ઉપનામોથી કવિતા અને ગઝલના પ્રકારો ખેડનારા બાલાશંકર એ નડિયાદની સાઠોદરા નાગરોની વેલનું સંતાન. પિતા ઉલ્લાસરામ અને માતાનું નામ રેવાબાઈ. ચોથી પેઢીએ એમના દાદા ખુશાલચંદ શરાફીનો ધંધો કરતા. એમનું બુંદી કોટામાં ખૂન થયેલું. એમનાં દાદીમાને સ્વપ્નમાં આ ઘટનાનો ...સાર મળેલો અને પતિ પાછળ તે સતી થયેલાં. એ સતીની દેરી નડિયાદમાં છે.

...દ પછી તેમના પુત્ર અરૂપચંદે પિતાનો શરાફીનો ધંધો ચાલુ રાખેલો. તે પછી ...રિયાતોની પેઢી. દાદા અર્જુનલાલ, પિતા ઉલ્લાસરામ અને આ ચરિત્રના

નાયક બાલાશંકર એ બધા સરકારી નોકરીમાં વિકસ્યા. છ રૂપિયાના પગારથી નોકરીની શરૂઆત કરી નિવૃત્તિ ટાણે રૂપિયા ૨૫૦ના પગારે પહોંચનાર પિતાએ, માના લાડકોડે ફટવેલા દીકરાને નોકરી અને છોકરી, બંનેની નાથ ઘલાવીને ઘોઘાના વીસ રૂપિયાના પગારથી સંસાર ચલાવવા વિદાય કર્યા હતા. તે પછી ભરૂચ, પંચમહાલમાં કવિએ કરેલી નોકરીના સગડ મળે છે. આ વરસોમાં કવિએ સંગીતમાં પણ પ્રગતિ કરી હતી. આ પુત્રરત્ન આમોદમાં હતા ત્યારે એકના એક દીકરાની તબિયત સારી ન રહેતી હોવાથી તેમના પિતાએ ૧૮૮૩-૮૪માં પાંચ વર્ષની રજા લેવડાવી. આ સિવાય વધારે મહત્ત્વનું કારણ કવિના ભાણેજે આપ્યું છે : 'તેમની ચંચળ વૃત્તિને મુક્તિફોજની ભક્તિનો રંગ લાગેલો અને ભાઈ ખિસ્તી થઈ જવામાં છે' એવી બાતમીએ ઉદ્યાસરામને ખળભળાવી મૂક્યા હતા. ઉદ્યાસરામને ચિંતા પેઠી હતી તેથી દીકરાને પોતાની પાસે બોલાવીને ઠેકાણે લાવવો, એ રજાઓ લેવડાવવા માટેનો ઉદ્દેશ. દીકરાની કથળેલી ધર્મનિષ્ઠા સરખી કરવા, તેમના પિતા અર્જુનલાલે બંધાવેલા અર્જુનેશ્વર મહાદેવની નિશ્રામાં બાલાશંકરને રાખ્યા અને વેદાંત, સૂફીવાદ અને શાક્તમાર્ગની સમજ આપી. ઉમાશંકરના શબ્દોમાં – 'આ ધન્ય દિવસોમાં બાલાશંકર આનુવંશિક શક્તિપૂજાની ઉપાસના સિદ્ધ કરે છે, અને 'સૌંદર્યલહરી'ના પાઠથી અર્જુનેશ્વરને ગજાવે છે. ભક્તિસૂત્રોનો મર્મ સમજવા મથે છે, અને સંધ્યા આરતી ટાણે પારાવાર આરજુપૂર્વક એકાદ વાદ્ય સાથે ભજનો લલકારી શિવાલયને જાણે કે પીગળાવી દે છે. અદ્વૈતમાર્ગનું રહસ્ય અને એના ઇરાની પર્યાય સૂફીઝમની સમજ વિષે મગજમાં ઘડ બેસાડે છે. એક આંખે ઉપનિષદ્ અને બીજી આંખે હાફિઝ વાંચે છે. ઘરમાં શક્તિની પૂજા ચાલી આવતી તેમ એક પીરના નામે રોજ દીવો...પ્રગટાવી, લોબાનનો ધૂપ કરી...આપણો કવિ માળા જપતો બેસે છે.'

૧૮૮૬માં ઉદ્યાસરામ તીર્થયાત્રાનો વિચાર કરે છે. લગભગ છ માસના આ તીર્થાટનમાં માતા-પિતા, બાલાશંકર અને એક નોકર એટલાં જ હતાં. નોકર વ્યસની હતો. એનો ચેપ બાલાશંકરને લાગ્યો, પાંચ વર્ષની મહેનત પાણીમાં ગઈ અને કવિ ફરીથી વ્યસનને ચાળે ચડ્યા. જેવી ખબર પડી કે પિતાએ યાત્રા સમેટી લીધી પણ આધાન જીવલેણ નીવડ્યો. નડિયાદ પહોંચ્યા પછી અગિયાર દિવસમાં જ ઉદ્યાસરામ મૃત્યુ પામ્યા. એમની ઉત્તરક્રિયામાં અઢળક દ્રવ્ય ખરચાતુ ગયું પણ કવિ તો ઘેનમાં જ ચકચૂર રહેતા. આવી ઉન્મત્ત દશામાં પણ બાલાશંકર વિદ્યાવ્યાસંગમાં આળસ્યા હોય એમ લાગતું નથી.

પિતાના અવસાન પછીના વર્ષે, 'ભારતી ભૂષણ' નામના ત્રૈમાસિકની શરૂઆત અનુપરામ મીઠાલાલ દીનબંધુના સંપાદકનામથી થાય છે. કારણ કવિની નોકરી ચાલુ છે પછી ભલેને એ પાંચ વર્ષની રજા પર હોય. પત્ર ચલાવવાની વિધિવત્ પરવાનગી તેમને મુંબઈ સરકારના સપ્ટેમ્બર ૨, ૧૮૮૯ના ઠરાવથી મળે છે. વચગાળામાં કવિ હાઈકોર્ટ પ્લીડર અને સબ જજની પરીક્ષા અજમાવી જુએ છે પણ સ્વભાવ યારી આપતો નથી. ૧૮૯૦થી '૯૨નો સમય 'ભૂતપિશાચિણીવત્' આફતોનો છે.

૧૮૯૩માં ગુજરાત વર્નાક્યુલર સોસાયટીના આસિ. સેક્રેટરીની જગ્યા ઉપર રૂ. ૫૦ના પગારથી કામ શરૂ કરે છે, પણ કમિટીના એક સભ્ય લાલશંકરની 'બે આંખોની

તીખી ચોકી' વિશે એ સભાન છે. ઘોડાગાડીમાં બેસીને ઑફિસમાં આવવું, વ્યસનનો ઢાંકપિછોડો ન કરવો આદિ રજવાડી રીતની સંગત ચાલુ છે. ત્યાં બારણા પાસે પડેલી ચલમ લાલશંકરની નજરે પડી જાય છે. નોકર પાસે એ ચલમ ફેંકાવી દે છે. કવિ નોકરી ફેંકીને વડોદરા ચાલ્યા જાય છે. વડોદરાના કલાભવનમાં કામ મળે છે. ત્યાં પણ નસીબ બે ડગલાં આગળ/એક વાર પુત્રને પહેલાં નિશાળે મૂકીને ગાડી ઑફિસે લીધી. 'જેવાં પગથિયાં ચડે છે ત્યાં મળ્યા ઉપરી અધિકારી – ત્રિભુવનદાસ કલ્યાણદાસ ગજજર.' એમણે ખિસ્સામાં ઘડિયાળ કાઢીને બતાવી. એક શબ્દ બોલ્યા વિના કવિ પગથિયાં ઊતરી ગયા. 'મને ઘડિયાળ બતાવે છે ?' 'મારું કામ જુએ. એમાં કાં કસર છે ?' તે પછી કોઈ ઑફિસનાં પગથિયાં એ ચઢ્યા નહીં.

વડોદરામાં રાવપુરામાં આયર્ન એન્ડ બાસ ફેક્ટરી ખોલી. ૧૯૯૭-'૯૮ વડોદરામા મરકી ફાટી નીકળી. શહેર સલામત ન હતું તેથી કારખાનું કેમ્પમાં લઈ ગયા અને મોટા પુત્ર મોઘાભાઈને નામે ચડાવ્યું. પછી વ્રજભાષા તથા હિન્દીમાં 'સરસ્વતી સૌદર્ય' નામનું માસિક કાઢવાની યોજના વિચારી રહ્યા હતા. એવામાં તબિયત લથડી. મરકીનો વહેમ પડ્યો એટલે કુટુંબથી આઘા કેમ્પમાં રહ્યા અને બે દિવસની માંદગી ભોગવી બીજી એપ્રિલ, ૧૮૯૮ નેં શનિવારે સવારના આઠેક વાગ્યે દેહ છોડ્યો.

બાવન જેટલાં પાનામાં નિરૂપાયેલું 'કલાન્ત કવિ'નું જીવન એ લભ્ય સામગ્રીને આધારે તથા કેટલાંક આપ્તજનોની સ્મૃતિસહાયથી રજૂ થયેલો એક આલેખ માત્ર છે. ઉમાશંકર એ જીવનનો સંવર્ધિત નકશો દોરવા આતુર હશે કે કેમ, તે આપણે જાણતાં નથી. પરંતુ એમણે પાંચ શીર્ષકો મૂક્યાં છે. ૧ નાગર નબીરો, ૨. નૉન-ગ્રેજ્યુએટ ૩. મસ્તકવિ ૪. લગ્નની બેડી ૫. નોકરીની સીડી ૬. કલાન્ત કવિ ૭. અર્વાચીન ચારુદત્ત. પછી એક કૂદડી અને તેની નીચે, સ્નેહાલાપ અને સૌથી છેલ્લે, આશીર્વાદનું નહીં પણ હકીકતનો નિર્દેશ કરતું ભરત વાક્ય : ૪ નવેમ્બર ૧૯૪૨ની રાતે ૧૧ વાગે 'બયાન' પૂરું. ઉ૦

કવિજીવન પછીના પરિશિષ્ટ : ૧ માં 'સ્નેહાલાપનો કવિ' એ શીર્ષક હેઠળનું વિવરણ એ ઉમાશંકર દ્વારા સંપાદિત 'કલાન્ત કવિ'નો પ્રાસ્તાવિક લેખ છે. તેમાં ઉમાશંકરે, બાલાશંકરની કવિતાની 'સમ્પૂર્ણ આવૃત્તિ' કરવાનું બળવંતરાય ઠાકોરને સૂઝે છે, તે પછી રામનારાયણ પાઠક, કવિ ન્હાનાલાલ, ચૈતન્યપ્રસાદ દીવાનજી, ફરી રામનારાયણ પાઠક વત્તા રસિકલાલ પરીખમાંથી પસાર થતી થતી એ ભાવના અંતે ઉમાશંકરને હાથે મોક્ષ પામે છે તેની માહિતી, કર્તૃત્વના પ્રશ્નો, પ્રશ્નોનું નિરસન કરવામાં રહેલી દૃષ્ટિ જેવા વિષયો છેડ્યા છે. 'કલાન્ત કવિ'ની ચાર દીર્ઘ રચનાઓ : 'કલાન્ત કવિ', 'હરિપ્રેમપંચદશી' 'દીવાને હાફિઝ'ની ગઝલો અને 'સૌંદર્યલહરી'નો અનુવાદ તેમ જ પ્રકીર્ણ કાવ્યોની વીગતો, સમીક્ષા, રસદર્શન આદિ આપ્યાં છે. એમાં ઉમાશંકરની સંશોધનનિષ્ઠા અને અધ્યયનપ્રેમ છતો થાય છે.

બીજા પરિશિષ્ટમાં મૂકવામાં આવેલું 'સ્વાગત' કાવ્ય, કવિ બાલાશંકરના સ્વાગતાર્થે યેલુ પ્રાસંગિક કાવ્ય છે. કવિ ઉમાશંકર જોશીનાં અપ્રગટ લખાણોમાંથી, તેમની ૧કરીઓએ રચી આપેલો ઉપહાર, મસ્ત કવિ બાલાશંકરના ધોરી માર્ગને શોધી માં અભ્યાસીઓને સહાયક થશે એવી આશા રાખી શકાય.

વિજય શાસ્ત્રી

('યુગસભા' · કિશોર જાદવ, પાર્શ્વ, આવૃત્તિ પહેલી (?) ૧૯૯૫, પૃ ૧૪૪, કિં ₹ ૫૦-૦૦)

કિશોર જાદવનો પ્રથમ વાર્તાસંગ્રહ 'પ્રાગૈતિહાસિક અને શોકસભા' ૧૯૬૯માં પ્રગટ થયો હતો તેમાની 'વિક્ષિપ્ત', 'અપભ્રંશ', 'હદપાર' અને 'અનાવર્ત' સિવાયની વાર્તાઓ આ 'યુગસભા' સંગ્રહમાં ફરી પ્રગટ થઈ છે તે જોતાં અને સંગ્રહને અપાયેલું નવું નામ 'યુગસભા' જોતાં આ પુસ્તકની આવૃત્તિ પહેલી ગણાય કે કેમ તે પ્રશ્ન હોવાથી તેનું ચિહ્ન ઉપર કૌંસમાં મૂક્યું છે

કુલ ઓગણીસ કૃતિઓ આ સંગ્રહમાં છે ૧૯૬૦ના અરસામાં સુરેશ જોષીની નવી વાર્તા વિભાવના ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તાને સાંપડી. આ નવી વાર્તા એ 'નવી' હોવાથી પ્રયોગદશામાં પ્રગટી. ગુજરાતી વાચકોને મોંમા મૂકતા વેંત સ્વાદ આવવા માટે એવી લીલી રસદાર દ્રાક્ષ જેવી કથાનાયિકાની કૃતિઓની આદત પડી ગઈ હતી. ટેવાઈ ગયેલી રુચિથી ઊલટું જાય એવા તમામની સામે ભવા ચડાવવાની પણ સામંતશાહી દાદાગીરી માફક આવી ગઈ હતી. 'ગૃહપ્રવેશ'ના પ્રાગટ્યટાણે પણ 'આમ પ્રવેશ નહીં મળે' જેવી ધમકી ઉચ્ચારાઈ હતી. વાસ્તવિકતાને આકલનક્ષમ સ્વરૂપમાં સરલીકૃત કરીને મૂકી આપનારા કથાલેખકો વાચકોને ફાવી ગયા હતા. સામે પક્ષે ઝટપટ જાણીમાણી લેતો વાચકવર્ગ પણ કથાલેખકોને ફાવી ગયો હતો લેખક-ભાવકનો સંસાર પરસ્પરના સંવનનથી સરસ રીતે ગબડતો આવતો હતો.

એવામાં પશ્ચિમમાં ફ્રોઈડ અને તેના સગોત્ર મનોવૈજ્ઞાનિકોએ અસપ્રજ્ઞાત માનસની વિભાવનાની પ્રતિષ્ઠા કરી. માનવીની વાસ્તવિકતા ફક્ત તેના સભાન માનસના આકલન પૂરતી જ સીમિત નથી પણ સ્વપ્ન, તરંગ, સાહચર્યો ઇત્યાદિ તેના વ્યક્તિત્વ, તેના કાર્યો, તેના વર્તન અને સમસ્ત પ્રવર્તન પર નિર્ણાયક અને પ્રભાવક ભાગ ભજવે છે એ વૈજ્ઞાનિક પદ્ધતિએ સાબિત પણ થયું માનવ-વ્યક્તિત્વના પરિમાણો અને પરિણામોમાં ધરમૂળથી પરિવર્તનો થયાં. માનવચેતનાના સકુલ અણુપરમાણુઓના પ્રવર્તનોમાં સુજ્ઞ સર્જકોને રસ પડ્યો અને તેના આલેખનો કરવામાં કેવીક સમસ્યાઓ ઉત્પન્ન થાય છે, કેવા પરિણામો આવે છે, કલાપદાર્થના સર્જન અને સમાર્જનમાં આ પ્રકારનો દૃષ્ટિકોણ કેવો ભાગ ભજવે છે તેનું કુતૂહલ નવા કથાસાહિત્યના કેંદ્રમાં ચાલકતત્ત્વ તરીકે કાર્યરત થયું

સુરેશ જોશી અને તેમની ધારાની કૃતિઓ આવા પ્રયોગો છે, સાહસો છે, તે કલાત્મકતામાં પરિણમે છે કે કેમ તેની શક્યતાઓ ખુદ તેના સર્જકો જ તાગવા મથે છે ત્યારે સર્જનની આ સાંસ્કૃતિક ભૂમિકાની અવગણના કરી આ કૃતિઓ સામે ભવા ચડાવવાની ઘટના એવા વાચક-વિવેચકોની રુચિની કૃપણતાનો જ પુરાવો આપી રહે છે આધુનિક માનવી ખંડિત વાસ્તવિકતાનો શિકાર છે પોતાની ચારે પાસ ફેલાયેલી વાસ્તવિકતાના એકબીજાથી વિરોધી, અ-કલિત અને મૂંઝવનારા પ્રવર્તનોમાં તેને કશી

સુસંગતિનો અનુભવ થતો નથી. ભાવશબલતા તેનું સત્ય છે. કોઈ ભાવ સ્થાયી નહીં હોય એ સ્થિતિ' તેને માટે સ્થાયી છે. આ વિવશતાએ તેને સ્વ-થી અને અન્યોથી વિચ્છિન્ન કરી નાખ્યો છે. કિશોર જાદવની વાર્તાઓમાં આથી જ આવી પળે પળે પલટાતી અને અસંગત ભાવદશાઓનાં આલેખનો કેંદ્રમાં છે. આ વાર્તાઓમાં રેખાયિત ઘટનાક્રમનો સદંતર અભાવ છે. સતત પરિવર્તનશીલતા અને કેંદ્રચ્યુતતા તેમા વર્ચસ્ ધરાવે છે.

વ્યક્તિની આતરિક પરિસ્થિતિ અને તેનાં સમાંતરીકરણો, સંનિધિકરણો તેમ જ પ્રતિરૂપીકરણો કિશોરની વાર્તાકલાની ધ્યાન ખેંચે તેવી ટેકનિકો છે. જેમ કે પ્રથમ કૃતિ 'મહોદ્‌ગાર'માં કથાનાયક પોતાની બહેનના વિસંવાદી દાંપત્યજીવનથી વ્યથિત છે વાર્તાનો આરંભ બહેનના દાંપત્યની સમસ્યાના સમાધાનથી થાય છે પણ સમાધાનની વાત હજી પૂરી થાય એ પહેલાં જ પડોશીના દીકરાના દૂરના સ્થળેથી ઘેર પાછા ફરવાની ઘટનાનું નિરૂપણ આવે છે. અને વાર્તાના ફોકસમાં એક shift આવે છે. પડોશના ઘરમાં થતી અથડામણ, ફૂટતી રિવોલ્વરો વગેરેનું વર્ણન આવે છે. આ આખી 'ઘટના' છે પણ કથાનાયકના સંતપ્ત માનસની ભ્રમણા છે. ભયનાં વિવિધ રૂપો અહીં ઉદ્‌ભવે છે પણ અંતભાગે કથાનાયકના પિતાનું પાત્ર આખી સંતાપકારક પરિસ્થિતિના મારણ રૂપે ઉપસ્થિત થાય છે. એમના ઉદ્‌ગાર "જ્યાં દીવો પેટાવવો જોઈએ ત્યાં પેટાવતા નથી અને જ્યાં દીવો નહી પેટાવવો જોઈએ ત્યાં દીવો પેટાવે છે"ને લેખક શીર્ષકમાં 'મહોદ્‌ગાર' તરીકે નવાજે છે. સંત્રસ્ત માનસ જેટલું પોતીકી સમસ્યાથી વિક્ષિપ્ત નથી તેટલું પરકીય સમસ્યાથી થાય છે એ પોતીકી-પારકી સમસ્યાઓની સેળભેળનાં ચિત્રણો અહીં કૌતુકપ્રેરક બને છે.

'કાગ-કન્યા'માં બે સ્ત્રીઓ અમી અને છાયાની સહોપસ્થિતિ છે. બંનેની મનોદશાઓ બાહ્ય દશ્યો સાથે સંધાન કરે છે. વેદના વિશેની સભાનતામાં પણ એક પ્રકારનો રસ પડતો હોય છે. સ્વપીડનમાં રાચતી અમી ગાયની પીઠને કોચતા કાગડામા સ્વરૂપાનુસંધાન સાધે છે. ભારતીય અલંકારશાસ્ત્રમાં નિદર્શના નામનો અલંકાર છે જેમાં પ્રથમ દૃષ્ટિએ અસંબદ્ધ એવી બે બાબતો વચ્ચેના સંબંધને વ્યક્ત કરવામા આવે છે એ રીતિનો વિનિયોગ 'કાગ-કન્યા'માં થયો છે. ગાય અને કાગડાનો દ્વંદ્વ પોતાનો અને પ્રેમલનો હોવાનું સ્વીકારતી અમીનું પાત્ર કૃતિની પ્રયોગશીલતાને સૂચવે છે.

• અમૂર્તતાને સ્પર્શક્ષમ બનાવવાની આલેખનરીતિ કિશોરનો સર્જકવિશેષ છે. કેટલાંક દૃષ્ટાંત –

- પગની ઠેસ લગાવી, રાત્રિના સૂનકારને રસ્તા પર કુદાવ્યે જતો વિનાયક (પૃ. ૩૧)
- રાત્રિની પાંખડીઓ વચ્ચે બીડાઈ ગયેલો અંધકાર
- પગને બાઝી પડેલો અંધકાર. (પૃ. ૩૧)
- નિશ્ચલ જળ (પૃ. ૩૧)
- કાચનાં ઝુમ્મરોની જેમ ચહેરા પર ઝૂલબી રહેલી નંદીની આંખો.

• 'જળચર' વાર્તાના અંતિમ પરિચ્છેદમાં આવતાં નિઃશ્વાસનાં વિવિધ રૂપો સુ.જો.ના અન્તિકે'નાં પવનનાં વિવિધ રૂપોનુ સ્મરણ કરાવે છે.

'નસકોરી' એ પ્રમાણમાં પરિચિત વાસ્તવિકતાનો વધુ આધાર લેતી, પરિણામે રૂઢ રસાનુભવમા મદદરૂપ થતી રચના છે વાર્તાની નાયિકા નીલાદેવી નારીઆંદોલનનુ નેતૃત્વ કરનારાં છે સ્ત્રીઓ પરના અત્યાચારોની સામે અવાજ ઉઠાવનારું એમનુ વ્યક્તિત્વ, પુરુષ(વિશ્વંભર)ની ઉપસ્થિતિમા કેવા કેવાં સંકુલ સવેદનો અનુભવે છે તેનો, આલેખ રસ પડે તેવો બન્યો છે પુરુષના આગમન પૂર્વે જ તેઓ 'પ્રફુલ્લ' છે 'કૃત્રિમ રોષ' વ્યક્ત કરે છે, કામવાળી બાઈને 'તારે આજે સાજની છુટ્ટી' કહે છે, 'આકસ્મિક ક્ષોભ' અનુભવે છે 'ઘડીમા બફારો ઘડીમા કુમાશ' અનુભવે છે તેમના હૃદયના ધબકારા 'અસ્થિર' અને 'વિહ્વળ' બને છે 'આછો કંપ' અનુભવે છે વિશ્વભર સાથેની પૂર્વ મુલાકાતના સ્મરણને 'સખતપણે' દમી નાખે છે

ઉપરના પરિચ્છેદમાંના અવતરણચિહ્નોમાના શબ્દો નીલાદેવીની ક્ષણેક્ષણે પલટાતી મનોદશાના સૂચક છે ત્યા જ વિશ્વભરનું આગમન થાય છે તેઓ ટીપોઈ નીચે ગોઠવાયેલા નીલાદેવીના પગ તરફ 'એકીટસે' તાકી રહે છે બને પરસ્પર માટે કશુક અનુભવે છે ત્યાં જ કામવાળી બાઈ 'મછા'ની નસકોરી ફૂટે છે નાકમાંથી વહેતા લોહીને અટકાવવા વિશ્વભર મછાને 'બાવડેથી લગભગ ઊંચકીને' વૉશ બેઝિન નજીક લઈ જાય છે પાણીથી એનું, મોં સાફ કરે છે આખ આગળ આવી ગયેલી એક લટને ઉપર ચઢાવે છે અને 'કાતિલ નજર' મંછાના ચહેરા પર ખોડે છે અહીં નાટ્યાત્મકતા અનુભવાશે. વિશ્વભર કદાચ નિર્દોષપણે મંછાને સ્પર્શી રહ્યા છે પણ નીલાદેવીની પુરુષસભાનતા તે સ્પર્શને પોતા પર થતો અનુભવી રહે છે અને છેલ્લે મછા તેમ જ વિશ્વભર બનેને ઘરમાથી વિદાય કરી નીલાદેવી દીવાનખાનામા પલગ પર ફસડાઈ પડી પોતાના આખા શરીરને આમતેમ ફંગોળવા લાગે છે – એ ઘટનામા પ્રક્ષેપણ, તાદાત્મ્ય, 'ઈડ'નું પ્રવર્તન, ગીલ્ટ અને કામોન્માદના આલેખનો, બાહ્ય, પરિચિત વાસ્તવિકતાના સવિધિકરણોને લીધે આપણી પરમ્પરાના ઢાંચામા ઢળાયેલી લાગતી આ કૃતિને તકનિકી નવીનતા અર્પે છે

'એક પંગુ'ના, એકલતામા કાલવ્યય કરતા નાયકની એકલતા સામેની યુદ્ધલીલા માનસિક સ્તરે ચાલે છે અને છેવટે સ્થૂળ વાસ્તવિકતા સુધી પહોચે છે આતરિક અને બાહ્ય વાસ્તવનો વિરોધ કથાનાયકની વેદનાને ધાર આપે છે

*

પરાવાસ્તવનું આલેખન પશ્ચિમમાં દાદાવાદના સયોગે શરૂ થયુ બૌદ્ધિક તત્રોએ નીપજાવેલી બુર્જવા સસ્કૃતિની સામેના વિદ્રોહ રૂપે દાદાવાદ અને તત્પશ્ચાત પરાવાસ્તવવાદી આંદોલનો પાંગર્યા. બૌદ્ધિક અકલ્પનો સભાન અને સાભિપ્રાય બહિષ્કાર તેના મૂળમા પડેલો હતો. 'સરકસના કૂવામા કાગડાઓ' ! 'સોગટા, બસનુ પખી' અને 'બધ બારીનુ વિમાન'નાં પાત્રોની ચૈતસિક ગતિવિધિઓ વિવિધ પ્રતીકો અને પ્રતિરૂપોની મદદથી રૂપ પામે છે કિશોરની રચનાઓ આમ નવ્ય મનોવિજ્ઞાનની ભૂમિકાએ સરજાયેલી છે તેનુ રસશાસ્ત્ર રૂઢ રચનારીતિથી જુદું અને વિલક્ષણ છે આકલનની, ભાવબોધની ગંભીર અને નાજી ઉકલે એવી સમસ્યાઓ ભાવક સામે વારંવાર ઉપસ્થિત કરી મૂકે તેવી છે સ્વ પ્રમોદકુમાર પટેલે તેના સૂચક નિર્દેશો, તેમની આ ગ્રથમા જોડેલી સમીક્ષાઓમા કર્યા જ છે પ્રયોગોને કલાત્મકતાનો પર્યાય હમેશા ગણી શકાય

સુસંગતિનો અનુભવ થતો નથી. ભાવશબલતા તેનું સત્ય છે. કોઈ ભાવ સ્થાયી નહીં હોય એ સ્થિતિ 'તેને' માટે સ્થાયી છે. આ વિવશતાએ તેને સ્વ-થી અને અન્યોથી વિચ્છિન્ન કરી નાખ્યો છે. કિશોર જાદવની વાર્તાઓમાં આથી જ આવી પળે પળે પલટાતી અને અસંગત ભાવદશાઓનાં આલેખનો કેંદ્રમાં છે. આ વાર્તાઓમાં રેખાયિત ઘટનાક્રમનો સદંતર અભાવ છે. સતત પરિવર્તનશીલતા અને કેંદ્રચ્યુતતા તેમાં વર્ચસ્ ધરાવે છે.

વ્યક્તિની આંતરિક પરિસ્થિતિ અને તેનાં સમાતરીકરણો, સંનિધિકરણો તેમ જ પ્રતિરૂપીકરણો કિશોરની વાર્તાકલાની ધ્યાન ખેંચે તેવી ટેક્નિકો છે. જેમ કે પ્રથમ કૃતિ 'મહોદ્‌ગાર'માં કથાનાયક પોતાની બહેનના વિસંવાદી દાંપત્યજીવનથી વ્યથિત છે. વાર્તાનો આરંભ બહેનના દાંપત્યની સમસ્યાના સમાધાનથી થાય છે પણ સમાધાનની વાત હજી પૂરી થાય એ પહેલાં જ પડોશીના દીકરાના દૂરના સ્થળેથી ઘેર પાછા ફરવાની ઘટનાનું નિરૂપણ આવે છે. અને વાર્તાના ફોકસમાં એક shift આવે છે પડોશના ઘરમાં થતી અથડામણ, ફૂટતી રિવૉલ્વરો વગેરેનું વર્ણન આવે છે. આ આખી 'ઘટના' છે પણ કથાનાયકના સંતપ્ત માનસની ભ્રમણા છે. ભયનાં વિવિધ રૂપો અહીં ઉદ્‌ભવે છે પણ અંતભાગે કથાનાયકના પિતાનું પાત્ર આખી સંતાપકારક પરિસ્થિતિના મારણ રૂપે ઉપસ્થિત થાય છે. એમના ઉદ્‌ગાર "જ્યાં દીવો પેટાવવો જોઈએ ત્યાં પેટાવતા નથી અને જ્યાં દીવો નહીં પેટાવવો જોઈએ ત્યા દીવો પેટાવે છે"ને લેખક શીર્ષકમાં 'મહોદ્‌ગાર' તરીકે નવાજે છે. સંત્રસ્ત માનસ જેટલું પોતીકી સમસ્યાથી વિક્ષિપ્ત નથી તેટલું પરકીય સમસ્યાથી થાય છે એ પોતીકી-પારકી સમસ્યાઓની સેળભેળનાં ચિત્રણો અહીં કૌતુકપ્રેરક બને છે.

'કાગ-કન્યા'માં બે સ્ત્રીઓ અમી અને છાયાની સહોપસ્થિતિ છે. બંનેની મનોદશાઓ બાહ્ય દૃશ્યો સાથે સંધાન કરે છે. વેદના વિશેની સભાનતામાં પણ એક પ્રકારનો રસ પડતો હોય છે. સ્વપીડનમા રાચતી અમી ગાયની પીઠને કોચતા કાગડામા સ્વરૂપાનુસંધાન સાધે છે. ભારતીય અલંકારશાસ્ત્રમા નિદર્શના નામનો અલકાર છે જેમા પ્રથમ દૃષ્ટિએ અસંબદ્ધ એવી બે બાબતો વચ્ચેના સંબંધને વ્યક્ત કરવામાં આવે છે એ રીતિનો વિનિયોગ 'કાગ-કન્યા'માં થયો છે. ગાય અને કાગડાનો દ્વંદ્વ પોતાનો અને પ્રેમલનો હોવાનું સ્વીકારતી અમીનું પાત્ર કૃતિની પ્રયોગશીલતાને સૂચવે છે.

* અમૂર્તતાને સ્પર્શક્ષમ બનાવવાની આલેખનરીતિ કિશોરનો સર્જકવિશેષ છે કેટલાંક દૃષ્ટાંત –

- પગની ઠેસ લગાવી, રાત્રિના સૂનકારને રસ્તા પર કુદાવ્યે જતો વિનાયક (પૃ. ૩૧)
- રાત્રિની પાંખડીઓ વચ્ચે બીડાઈ ગયેલો અંધકાર
- પગને બાઝી પડેલો અંધકાર (પૃ. ૩૧)
- નિશ્ચલ જળ (પૃ. ૩૧)
- કાચનાં ઝુમ્મરોની જેમ ચહેરા પર ઝળૂંબી રહેલી નંદીની આંખો.

'જળચર' વાર્તાના અંતિમ પરિચ્છેદમાં આવતાં નિઃશ્વાસનાં વિવિધ રૂપો સુ.જોના 'જનાન્તિકે'નાં પવનનાં વિવિધ રૂપોનું સ્મરણ કરાવે છે.

'નસકોરી' એ પ્રમાણમા પરિચિત વાસ્તવિકતાનો વપુ આધાર લેતી, પરિણામે રૂઢ અનુભવમા મદદરૂપ થતી રચના છે વાર્તાની નાયિકા નીલાદેવી નારીઆંદોલનનું નેતૃત્વ કરનારા છે સ્ત્રીઓ પરના અત્યાચારોની સામે અવાજ ઉઠાવનારું એમનું વ્યક્તિત્વ, પુરુષ(વિશંભર)ની ઉપસ્થિતિમા કેવા કેવા સકુલ સંવેદનો અનુભવે છે તેનો, આલેખ રસ પડે તેવો બન્યો છે પુરુષના આગમન પૂર્વે જ તેઓ 'પ્રફુલ્લ' છે 'કૃત્રિમ રોષ' વ્યક્ત કરે છે કામવાળી બાઈને 'તારે આજે મારજની છુટ્ટી' કહે છે, 'આકસ્મિક ક્ષોભ' અનુભવે છે 'ઘડીમા બહારે ઘડીમાં કુમાશ' અનુભવે છે તેમના હૃદયના ધબકારા 'અસ્થિર' અને 'વિહ્વળ' બને છે 'આછો કંપ' અનુભવે છે વિશંભર સાથેની પૂર્વ મુલાકાતના સ્મરણને 'સભ્યતાપૂર્વક' દમી નાખે છે

ઉપરના પરિચ્છેદમાના અવતરણચિહ્નોમાના શબ્દો નીલાદેવીની ક્ષણેક્ષણે પલટાતી મનોદશાના સૂચક છે ત્યા જ વિશંભરનુ આગમન થાય છે તેઓ ટીપોઈ નીચે ચોકવાયેલા નીલાદેવીના પગ તરફ 'એકીટશે' તાકી રહે છે બને પરસ્પર માટે કશુક અનુભવે છે ત્યા જ કામવાળી બાઈ 'માછ'ની નસકોરી ફૂટે છે નાકમાંથી વહેતા લોહીને અટકાવવા વિશંભર માછને 'બારણેથી લગભગ ઊંચકીને' વૉશ બેસિન નજીક લઈ જાય છે પાણીથી એનુ, મોં સાફ કરે છે આખ આગળ આવી ગયેલી એક લટને ઉપર ચઢાવે છે અને 'કાતિલ નજર' માછના ચહેરા પર ખોડે છે અહીં નાટ્યાત્મકતા અનુભવાશે. વિશંભર કદાચ નિર્દોષપણે માછને સ્પર્શી રહ્યા છે પણ નીલાદેવીની પુરુષસભાનતા તે સ્પર્શને પોતા પર થતો અનુભવી રહે છે અને છેલ્લે માછ તેમ જ વિશંભર બનેને પરમાથી વિદાય કરી નીલાદેવી દીવાનખાનામા પલગ પર હતાશ પડી પોતાના આખા શરીરને આમતેમ ફંગોળવા લાગે છે – બે ઘટનામા પ્રક્ષેપણ, તાદાત્મ્ય, ઈડનું પ્રવર્તન, ફીટ અને કામોન્માદનાં આલેખનો, બાહ્ય, પરિચિત વાસ્તવિકતાનાં સવિધિકરણોને લીધે આપણી પરમ્પરાના ઢાચામા ઢળાયેલી લાગતી આ કૃતિને તકનિકી નવીનતા અર્પે છે

'એક પગુ'ના, એકલતામાં કાલવ્યય કરતા નાયકની એકલતા સામેની યુદ્ધલીલા માનસિક સ્તરે ચાલે છે અને છેવટે સ્થૂળ વાસ્તવિકતા સુધી પહોંચે છે આતરિક અને બાહ્ય વાસ્તવનો વિરોધ કથાનાયકની વેદનાને ધાર આપે છે

●

પગવાસ્તવનુ આલેખન પશ્ચિમમાં દાદાવાદના સયોગે શરૂ થયુ બૌદ્ધિક તત્ત્વોએ નીપજાવેલી બુર્જવા સસ્કૃતિની સામેના વિદ્રોહ રૂપે દાદાવાદ અને તત્પશ્ચાત પરાવાસ્તવવાદી આદોલનો પાંગર્યા બૌદ્ધિક આકલનનો સભાન અને સાભિપ્રાય બહિષ્કાર તેના મૂળમા પડેલો હતો. 'અગડસના કૂવામાં કાગડાઓ' ! 'સોગટા, બસનુ પખી' અને 'બધ બારીનું વિમાન'ના પાત્રોની ચૈતન્યિક ગતિવિધિઓ વિવિધ પ્રતીકો અને પ્રતિરૂપોની મદદથી રૂપ પામે છે ક્રિશોરની રચનાઓ આમ નવ્ય મનોવિજ્ઞાનની ભૂમિકાએ સરજાયેલી છે તેનુ રસશાસ્ત્ર રૂઢ રચનારીતિથી જુદું અને વિલક્ષણ છે આકલનની, ભાવબોધની ગભીર અને નવી ઉકેલે એવી સમસ્યાઓ ભાવક સામે વારંવાર ઉપસ્થિત કરી મૂકે તેવી છે સ્વ. પ્રમોદકુમાર પટેલે તેના સૂચક નિર્દેશો, તેમની આ ગ્રથમા જોડેલી સમીક્ષાઓમા કર્યા જ છે પ્રયોગોને કલાત્મકતાનો પર્યાય હમેશા ગણી શકાય

સુસંગતિનો અનુભવ થતો નથી. ભાવશબલતા તેનું સત્ય છે. કોઈ ભાવ સ્થાયી નહીં હોય એ સ્થિતિ તેને માટે સ્થાયી છે. આ વિવશતાએ તેને સ્વ-થી અને અન્યોથી વિચ્છિન્ન કરી નાખ્યો છે. કિશોર જાદવની વાર્તાઓમાં આથી જ આવી પળે પળે પલટાતી અને અસંગત ભાવદશાઓનાં આલેખનો કેંદ્રમાં છે. આ વાર્તાઓમાં રેખાયિત ઘટનાક્રમનો સદંતર અભાવ છે. સતત પરિવર્તનશીલતા અને કેંદ્રચ્યુતતા તેમાં વર્ચસ્ ધરાવે છે.

વ્યક્તિની આંતરિક પરિસ્થિતિ અને તેનાં સમાંતરીકરણો, સંનિધિકરણો તેમ જ પ્રતિરૂપીકરણો કિશોરની વાર્તાકલાની ધ્યાન ખેંચે તેવી ટેકનિકો છે. જેમ કે પ્રથમ કૃતિ 'મહોદ્‌ગાર'માં કથાનાયક પોતાની બહેનના વિસંવાદી દાંપત્યજીવનથી વ્યથિત છે. વાર્તાનો આરંભ બહેનના દાપત્યની સમસ્યાના સમાધાનથી થાય છે પણ સમાધાનની વાત હજી પૂરી થાય એ પહેલાં જ પડોશીના દીકરાના દૂરના સ્થળેથી ઘેર પાછા ફરવાની ઘટનાનું નિરૂપણ આવે છે. અને વાર્તાના ફોકસમાં એક shift આવે છે પડોશના ઘરમાં થતી અથડામણ, ફૂટતી રિવોલ્વરો વગેરેનું વર્ણન આવે છે. આ આખી 'ઘટના' છે પણ કથાનાયકના સંતપ્ત માનસની ભ્રમણા છે. ભયનાં વિવિધ રૂપો અહીં ઉદ્‌ભવે છે પણ અંતભાગે કથાનાયકના પિતાનું પાત્ર આખી સંતાપકારક પરિસ્થિતિના મારણ રૂપે ઉપસ્થિત થાય છે. એમના ઉદ્‌ગારે "જ્યાં દીવો પેટાવવો જોઈએ ત્યાં પેટાવતા નથી અને જ્યાં દીવો નહીં પેટાવવો જોઈએ ત્યાં દીવો પેટાવે છે"ને લેખક શીર્ષકમાં 'મહોદ્‌ગાર' તરીકે નવાજે છે. સંત્રસ્ત માનસ જેટલું પોતીકી સમસ્યાથી વિક્ષિપ્ત નથી તેટલું પરકીય સમસ્યાથી થાય છે એ પોતીકી-પારકી સમસ્યાઓની સેળભેળનાં ચિત્રણો અહીં કૌતુકપ્રેરક બને છે.

'કાગ-કન્યા'માં બે સ્ત્રીઓ અગ્નિ અને છાયાની સહોપસ્થિતિ છે. બંનેની મનોદશાઓ બાહ્ય દૃશ્યો સાથે સંધાન કરે છે. વેદના વિશેની સભાનતામા પણ એક પ્રકારનો રસ પડતો હોય છે. સ્વપીડનમાં રાચતી અમી ગાયની પીઠને કોચતા કાગડામાં સ્વરૂપાનુસંધાન સાધે છે. ભારતીય અલંકારશાસ્ત્રમાં નિદર્શના નામનો અલંકાર છે જેમાં પ્રથમ દૃષ્ટિએ અસંબદ્ધ એવી બે બાબતો વચ્ચેના સંબંધને વ્યક્ત કરવામાં આવે છે એ રીતિનો વિનિયોગ 'કાગ-કન્યા'માં થયો છે. ગાય અને કાગડાનો દ્વંદ્વ પોતાનો અને પ્રેમલનો હોવાનું સ્વીકારતી અમીનું પાત્ર કૃતિની પ્રયોગશીલતાને સૂચવે છે.

• અમૂર્તતાને સ્પર્શક્ષમ બનાવવાની આલેખનરીતિ કિશોરનો સર્જકવિશેષ છે કેટલાંક દૃષ્ટાંત –

- પગની ઠેસ લગાવી, રાત્રિના સૂનકારને રસ્તા પર કુદાવ્યે જતો વિનાયક (પૃ. ૩૧)
- રાત્રિની પાંખડીઓ વચ્ચે બીડાઈ ગયેલો અંધકાર
- પગને બાઝી પડેલો અધકાર. (પૃ ૩૧)
- નિશ્ચલ જળ (પૃ. ૩૧)
- કાચનાં ઝુમ્મરોની જેમ ચહેરા પર ઝળૂબી રહેલી નંદીની આંખો.

'જળચર' વાર્તાના અંતિમ પરિચ્છેદમાં આવતાં નિઃશ્વાસનાં વિવિધ રૂપો સુ.જો.ના 'જનાન્તિકે'નાં પવનનાં વિવિધ રૂપોનું સ્મરણ કરાવે છે.

સુસંગતિનો અનુભવ થતો નથી. ભાવગબલતા તેનું સત્ય છે. કોઈ ભાવ સ્થાયી નહીં હોય એ સ્થિતિ તેને માટે સ્થાયી છે. આ વિવશતાએ તેને સ્વ-થી અને અન્યોથી વિચ્છિન્ન કરી નાખ્યો છે. કિશોર જાદવની વાર્તાઓમાં આથી જ આવી પળે પળે પલટાતી અને અસંગત ભાવદશાઓનાં આલેખનો કેંદ્રમાં છે. આ વાર્તાઓમાં રેખાયિત ઘટનાક્રમનો સદંતર અભાવ છે. સતત પરિવર્તનશીલતા અને કેંદ્રચ્યુતતા તેમાં વ ધરાવે છે.

વ્યક્તિની આંતરિક પરિસ્થિતિ અને તેનાં સમાંતરીકરણો, સંનિધિકરણો જ પ્રતિરૂપીકરણો કિશોરની વાર્તાકલાની ધ્યાન ખેંચે તેવી ટેક્નિકો છે. જેમ કે પ્ર કૃતિ 'મહોદ્‌ગાર'માં કથાનાયક પોતાની બહેનના વિસંવાદી દાંપત્યજીવનથી વ્યથિત વાર્તાનો આરંભ બહેનના દાંપત્યની સમસ્યાના સમાધાનથી થાય છે પણ સમાધાન વાત હજી પૂરી થાય એ પહેલાં જ પડોશીના દીકરાના દૂરના સ્થળેથી ઘેર પા ફરવાની ઘટનાનું નિરૂપણ આવે છે. અને વાર્તાના ફોકસમાં એક shift આવે પડોશના ઘરમાં થતી અથડામણ, ફૂટતી રિવોલ્વરો વગેરેનું વર્ણન આવે છે. આ આ 'ઘટના' છે પણ કથાનાયકના સંતપ્ત માનસની ભ્રમણા છે. ભયનાં વિવિધ રૂપો અ ઉદ્‌ભવે છે પણ અંતભાગે કથાનાયકના પિતાનું પાત્ર આખી સંતાપકારક પરિસ્થિતિ- મારણ રૂપે ઉપસ્થિત થાય છે. એમના ઉદ્‌ગાર "જ્યાં દીવો પેટાવવો જોઈએ ત પેટાવતા નથી અને જ્યાં દીવો નહીં પેટાવવો જોઈએ ત્યાં દીવો પેટાવે છે"ને લેખ શીર્ષકમાં 'મહોદ્‌ગાર' તરીકે નવાજે છે. સંત્રસ્ત માનસ જેટલું પોતીકી સમસ્યાથ વિક્ષિપ્ત નથી તેટલું પરકીય સમસ્યાથી થાય છે એ પોતીકી-પારકી સમસ્યાઓનં સેળભેળનાં ચિત્રણો અહીં કૌતુકપ્રેરક બને છે.

'કાગ-કન્યા'માં બે સ્ત્રીઓ અમી અને છાયાની સહોપસ્થિતિ છે. બંનેની મનોદશાઓ બાહ્ય દશ્યો સાથે સંધાન કરે છે. વેદના વિગેની સભાનતામાં પણ એક પ્રકારનો રસ પડતો હોય છે. સ્વપીડનગાં રાચતી અમી ગાયની પીઠને કોચતા કાગડામા સ્વરૂપાનુસધાન સાધે છે. ભારતીય અલંકારશાસ્ત્રમાં નિદર્શના નામનો અલંકાર છે જેમા પ્રથમ દૃષ્ટિએ અસંબદ્ધ એવી બે બાબતો વચ્ચેના સંબંધને વ્યક્ત કરવામાં આવે છે એ રીતિનો વિનિયોગ 'કાગ-કન્યા'માં થયો છે. ગાય અને કાગડાનો દ્વંદ્વ પોતાનો અને પ્રેમલનો હોવાનું સ્વીકારતી અમીનું પાત્ર કૃતિની પ્રયોગશીલતાને સૂચવે છે.

અમૂર્તતાને સ્પર્શક્ષમ બનાવવાની આલેખનરીતિ કિશોરનો સર્જકવિશેષ છે કેટલાંક દૃષ્ટાંત –

- પગની ઠેસ લગાવી, રાત્રિના સૂનકારને રસ્તા પર કુદાવ્યે જતો વિનાયક (પૃ. ૩૧)
- રાત્રિની પાંખડીઓ વચ્ચે બીડાઈ ગયેલો અંધકાર
- પગને બાઝી પડેલો અંધકાર. (પૃ. ૩૧)
- નિશ્ચલ જળ (પૃ. ૩૧)
- કાચનાં ઝુમ્મરોની જેમ ચહેરા પર ઝળૂબી રહેલી નંદીની આંખો.

'જળચર' વાર્તાના અંતિમ પરિચ્છેદમાં આવતાં નિઃશ્વાસનાં વિવિધ રૂપો સુ જો.ના 'જનાન્તિકે'નાં પવનનાં વિવિધ રૂપોનું સ્મરણ કરાવે છે.

સુસંગતિનો અનુભવ થતો નથી. ભાવશબલતા તેનું સત્ય છે. કોઈ ભાવ સ્થાયી નહીં હોય એ સ્થિતિ' તેને માટે સ્થાયી છે. આ વિવશતાએ તેને સ્વ-થી અને અન્યોથી વિચ્છિન્ન કરી નાખ્યો છે. કિશોર જાદવની વાર્તાઓમાં આથી જ આવી પળે પળે પલટાતી અને અસંગત ભાવદશાઓનાં આલેખનો કેંદ્રમાં છે. આ વાર્તાઓમા રેખાયિત ઘટનાક્રમનો સદંતર અભાવ છે. સતત પરિવર્તનશીલતા અને કેંદ્રચ્યુતતા તેમાં વર્ચસ્ ધરાવે છે.

વ્યક્તિની આંતરિક પરિસ્થિતિ અને તેનાં સમાંતરીકરણો, સંનિધિકરણો તેમ જ પ્રતિરૂપીકરણો કિશોરની વાર્તાકલાની ધ્યાન ખેંચે તેવી ટેકનિકો છે. જેમ કે પ્રથમ કૃતિ 'મહોદ્‌ગાર'માં કથાનાયક પ્રોતાની બહેનના વિસંવાદી દાંપત્યજીવનથી વ્યથિત છે વાર્તાનો આરંભ બહેનના દાંપત્યની સમસ્યાના સમાધાનથી થાય છે પણ સમાધાનની વાત હજી પૂરી થાય એ પહેલાં જ પડોશીના દીકરાના દૂરના સ્થળેથી ઘેર પાછા ફરવાની ઘટનાનું નિરૂપણ આવે છે. અને વાર્તાના ફોકસમાં એક shift આવે છે પડોશના ઘરમાં થતી અથડામણ, ફૂટતી રિવોલ્વરો વગેરેનું વર્ણન આવે છે. આ આખી 'ઘટના' છે પણ કથાનાયકના સંતપ્ત માનસની ભ્રમણા છે. ભયનાં વિવિધ રૂપો અહીં ઉદ્‌ભવે છે પણ અંતભાગે કથાનાયકના પિતાનું પાત્ર આખી સંતાપકારક પરિસ્થિતિના મારણ રૂપે ઉપસ્થિત થાય છે. એમના ઉદ્‌ગાર "જ્યાં દીવો પેટાવવો જોઈએ ત્યાં પેટાવતા નથી અને જ્યાં દીવો નહીં પેટાવવો જોઈએ ત્યાં દીવો પેટાવે છે"ને લેખક શીર્ષકમાં 'મહોદ્‌ગાર' તરીકે નવાજે છે. સંત્રસ્ત માનસ જેટલું પોતીકી સમસ્યાથી વિક્ષિપ્ત નથી તેટલું પરકીય સમસ્યાથી થાય છે એ પોતીકી-પારકી સમસ્યાઓની સેળભેળનાં ચિત્રણો અહીં કૌતુકપ્રેરક બને છે.

'કાગ-કન્યા'માં બે સ્ત્રીઓ અમી અને છાયાની સહોપસ્થિતિ છે. બંનેની મનોદશાઓ બાહ્ય દશ્યો સાથે સંધાન કરે છે. વેદના વિશેની સભાનતામાં પણ એક પ્રકારનો રસ પડતો હોય છે. સ્વપીડનમાં રાચતી અમી ગાયની પીઠને કોચતા કાગડામાં સ્વરૂપાનુસંધાન સાધે છે. ભારતીય અલંકારશાસ્ત્રમાં નિદર્શના નામનો અલંકાર છે જેમાં પ્રથમ દૃષ્ટિએ અસંબદ્ધ એવી બે બાબતો વચ્ચેના સંબંધને વ્યક્ત કરવામાં આવે છે એ રીતિનો વિનિયોગ 'કાગ-કન્યા'માં થયો છે. ગાય અને કાગડાનો દ્વંદ્વ પ્રોતાનો અને પ્રેમલનો હોવાનું સ્વીકારતી અમીનું પાત્ર કૃતિની પ્રયોગશીલતાને સૂચવે છે.

અમૂર્તતાને સ્પર્શક્ષમ બનાવવાની આલેખનરીતિ કિશોરનો સર્જકવિશેષ છે. કેટલાંક દૃષ્ટાંત –

- પગની ઠેસ લગાવી, રાત્રિના સૂનકારને રસ્તા પર કુદાવ્યે જતો વિનાયક (પૃ. ૩૧)
- રાત્રિની પાંખડીઓ વચ્ચે બીડાઈ ગયેલો અંધકાર
- પગને બાઝી પડેલો અંધકાર. (પૃ. ૩૧)
- નિશ્ચલ જળ (પૃ. ૩૧)
- કાચનાં ઝુમ્મરોની જેમ ચહેરા પર ઝળૂંબી રહેલી નંદીની આંખો.

'જળચર' વાર્તાના અંતિમ પરિચ્છેદમાં આવતાં નિઃશ્વાસનાં વિવિધ રૂપો સુ.જો.ના 'જનાન્તિકે'નાં પવનનાં વિવિધ રૂપોનું સ્મરણ કરાવે છે.

'નસકોરી' એ પ્રમાણમા પરિચિત વાસ્તવિકતાનો વધુ આધાર લેતી, પરિણામે રૂઢ રસાનુભવમા મદદરૂપ થતી રચના છે વાર્તાની નાયિકા નીલાદેવી નારીઆદોલનનુ નેતૃત્વ કરનારા છે સ્ત્રીઓ પરના અત્યાચારોની સામે અવાજ ઉઠાવનારુ એમનું વ્યક્તિત્વ, પુરુષ(વિશ્વંભર)ની ઉપસ્થિતિમા કેવા કેવા સકુલ સંવેદનો અનુભવે છે તેનો આલેખ રસ પડે તેવો બન્યો છે પુરુષના આગમન પૂર્વે જ તેઓ 'પ્રફુલ્લ' છે 'કૃત્રિમ રોષ' વ્યક્ત કરે છે, કામવાળી બાઈને 'તારે આજે ગાજની છુટ્ટી' કહે છે, 'આકસ્મિક ક્ષોભ' અનુભવે છે 'ઘડીમા બફારો ઘડીમા કુમાશ' અનુભવે છે તેમના હૃદયના ધબકારા 'અસ્થિર' અને 'વિહ્વળ' બને છે 'આછો કંપ' અનુભવે છે વિશ્વભર સાથેની પૂર્વ મુલાકાતના સ્મરણને 'સખતપણે' દમી નાખે છે

ઉપરના પરિચ્છેદમાના અવતરણચિહ્નોમાના શબ્દો નીલાદેવીની ક્ષણેક્ષણે પલટાતી મનોદશાના સૂચક છે ત્યા જ વિશ્વભરનુ આગમન થાય છે તેઓ ટીપોઈ નીચે ગોઠવાયેલા નીલાદેવીના પગ તરફ 'એકીટસે તાકી રહે છે બને પરસ્પર માટે કશુક અનુભવે છે ત્યા જ કામવાળી બાઈ 'મછા'ની નસકોરી ફૂટે છે નાકમાંથી વહેતા લોહીને અટકાવવા વિશ્વભર મછાને 'બાવડેથી લગભગ ઊચકીને' વૉશ બેઝિન નજીક લઈ જાય છે પાણીથી એનુ મો સાફ કરે છે આખ આગળ આવી ગયેલી એક લટને ઉપર ચઢાવે છે અને 'કાતિલ નજર' મછાના ચહેરા પર ખોડે છે અહીં નાટ્યાત્મકતા અનુભવાશે. વિશ્વભર કદાચ નિર્દોષપણે મછાને સ્પર્શી રહ્યા છે પણ નીલાદેવીની પુરુષસભાનતા તે સ્પર્શને પોતા પર થતો અનુભવી રહે છે અને છેલ્લે મછા તેમ જ વિશ્વભર બનેને ઘરમાથી વિદાય કરી નીલાદેવી દીવાનખાનામા પલગ પર ફસડાઈ પડી પોતાના આખા શરીરને આમતેમ ફગોળવા લાગે છે – એ ઘટનામા પ્રક્ષેપણ, તાદાત્મ્ય, 'ઈડ'નુ પ્રવર્તન, ગીલ્ટ અને કામોન્માદના આલેખનો, બાહ્ય, પરિચિત વાસ્તવિકતાના સવિધિકરણોને લીધે આપણી પરમ્પરાના ઢાચામા ઢળાયેલી લાગતી આ કૃતિને તકનિકી નવીનતા અર્પે છે

'એક પગુ'ના, એકલતામા કાલવ્યય કરતા નાયકની એકલતા સામેની યુદ્ધલીલા માનસિક સ્તરે ચાલે છે અને છેવટે સ્થૂળ વાસ્તવિકતા સુધી પહોચે છે આતરિક અને બાહ્ય વાસ્તવનો વિરોધ કથાનાયકની વેદનાને ધાર આપે છે

*

પરાવાસ્તવનુ આલેખન પશ્ચિમમા દાદાવાદના સયોગે શરૂ થયુ બૌદ્ધિક તત્ત્વોએ નીપજાવેલી બુર્ઝવા સસ્કૃતિની સામેના વિદ્રોહ રૂપે દાદાવાદ અને તત્પશ્ચાત પરાવાસ્તવવાદી આદોલનો પાગર્યા. બૌદ્ધિક આકલનનો સભાન અને સાભિપ્રાય બહિષ્કાર તેના મૂળમા પડેલો હતો 'સરકસના કૂવામા કાગડાઓ' ! 'સોગટો, બત્રનુ પખી' અને 'બધ બારીનુ વિમાન'ના પાત્રોની ચૈતસિક ગતિવિધિઓ વિવિધ પ્રતીકો અને પ્રતિરૂપોની મદદથી રૂપ પામે છે કિશોરની રચનાઓ આમ નવ્ય મનોવિજ્ઞાનની ભૂમિકાએ સરજાયેલી છે તેનુ રસશાસ્ત્ર રૂઢ રચનારીતિથી જુદું અને વિલક્ષણ છે આકલનની, ભાવબોધની ગભીર અને નહીં ઉકલે એવી સમસ્યાઓ ભાવક સામે વારંવાર ઉપસ્થિત કરી મૂકે તેવી છે સ્વ પ્રમોદકુમાર પટેલે તેના સૂચક નિર્દેશો, તેમની આ ગ્રથમા જોડેલી સમીક્ષાઓમા કર્યા જ છે પ્રયોગોને કલાત્મકતાનો પર્યાય હમેશા ગણી શકાય

સુસંગતિનો અનુભવ થતો નથી. ભાવશબલતા તેનું સત્ય છે. કોઈ ભાવ સ્થાયી નહીં હોય એ સ્થિતિ 'તેને માટે' સ્થાયી છે. આ વિવશતાએ તેને સ્વ-થી અને અન્યોથી વિચ્છિન્ન કરી નાખ્યો છે. કિશોર જાદવની વાર્તાઓમાં આથી જ આવી પળે પળે પલટાતી અને અસંગત ભાવદશાઓનાં આલેખનો કેંદ્રમાં છે. આ વાર્તાઓમાં રેખાયિત ઘટનાક્રમનો સદંતર અભાવ છે. સતત પરિવર્તનશીલતા અને કેંદ્રચ્યુતતા તેમા વર્ચ ધરાવે છે.

વ્યક્તિની આંતરિક પરિસ્થિતિ અને તેનાં સમાંતરીકરણો, સંનિધિકરણો તેમ જ પ્રતિરૂપીકરણો કિશોરની વાર્તાકલાની ધ્યાન ખેંચે તેવી ટેક્નિકો છે. જેમ કે પ્રથમ કૃતિ 'મહોદ્‌ગાર'માં કથાનાયક પોતાની બહેનના વિસંવાદી દાંપત્યજીવનથી વ્યથિત છે વાર્તાનો આરંભ બહેનના દાંપત્યની સમસ્યાના સમાધાનથી થાય છે પણ સમાધાનની વાત હજી પૂરી થાય એ પહેલાં જ પડોશીના દીકરાના દૂરના સ્થળેથી ઘેર પાછા ફરવાની ઘટનાનું નિરૂપણ આવે છે. અને વાર્તાના ફોકસમાં એક shift આવે છે પડોશના ઘરમાં થતી અથડામણ, ફૂટતી રિવોલ્વરો વગેરેનું વર્ણન આવે છે. આ આખી 'ઘટના' છે પણ કથાનાયકના સંતપ્ત માનસની ભ્રમણા છે. ભયનાં વિવિધ રૂપો અહીં ઉદ્‌ભવે છે પણ અંતભાગે કથાનાયકના પિતાનું પાત્ર આખી સંતાપકારક પરિસ્થિતિના મારણ રૂપે ઉપસ્થિત થાય છે. એમના ઉદ્‌ગાર "જ્યાં દીવો પેટાવવો જોઈએ ત્યાં પેટાવતા નથી અને જ્યાં દીવો નહીં પેટાવવો જોઈએ ત્યાં દીવો પેટાવે છે"ને લેખક શીર્ષકમાં 'મહોદ્‌ગાર' તરીકે નવાજે છે. સંત્રસ્ત માનસ જેટલું મોતીકી સમસ્યાથી વિક્ષિપ્ત નથી તેટલું પરકીય સમસ્યાથી થાય છે એ મોતીકી-પારકી સમસ્યાઓની સેળભેળનાં ચિત્રણો અહીં કૌતુકપ્રેરક બને છે.

'કાગ-કન્યા'માં બે સ્ત્રીઓ અમી અને છાયાની સહોપસ્થિતિ છે. બંનેની મનોદશાઓ બાહ્ય દૃશ્યો સાથે સંધાન કરે છે. વેદના વિશેની સભાનતામાં પણ એક પ્રકારનો રસ પડતો હોય છે. સ્વપીડનમાં રાચતી અમી ગાયની પીઠને કોચતા કાગડામા સ્વરૂપાનુસંધાન સાધે છે. ભારતીય અલંકારશાસ્ત્રમાં નિદર્શના નામનો અલકાર છે જેમા પ્રથમ દૃષ્ટિએ અસંબદ્ધ એવી બે બાબતો વચ્ચેના સંબંધને વ્યક્ત કરવામા આવે છે એ રીતિનો વિનિયોગ 'કાગ-કન્યા'માં થયો છે. ગાય અને કાગડાનો દ્વંદ્વ પોતાનો અને પ્રેમલનો હોવાનું સ્વીકારતી અમીનું પાત્ર કૃતિની પ્રયોગશીલતાને સૂચવે છે.

• અમૂર્તતાને સ્પર્શક્ષમ બનાવવાની આલેખનરીતિ કિશોરનો સર્જકવિશેષ છે કેટલાંક દૃષ્ટાંત –

- પગની ઠેસ લગાવી, રાત્રિના સૂનકારને રસ્તા પર કુદાવ્યે જતો વિનાયક (પૃ. ૩૧)
- રાત્રિની પાંખડીઓ વચ્ચે બીડાઈ ગયેલો અંધકાર
- પગને બાઝી પડેલો અંધકાર. (પૃ ૩૧)
- નિશ્ચલ જળ (પૃ. ૩૧)
- કાચનાં ઝુમ્મરોની જેમ ચહેરા પર ઝળૂબી રહેલી નંદીની આંખો.

'જળચર' વાર્તાના અંતિમ પરિચ્છેદમાં આવતાં નિઃશ્વાસનાં વિવિધ રૂપો સુ.જો.ના 'જનાન્તિકે'નાં પવનનાં વિવિધ રૂપોનું સ્મરણ કરાવે છે.

'નસકોરી' એ પ્રમાણમા પરિચિત વાસ્તવિકતાનો વધુ આધાર લેતી, પરિણામે ઢ રસાનુભવમાં મદદરૂપ થતી રચના છે. વાર્તાની નાયિકા નીલાદેવી નારીઆંદોલનનુ તૃત્વ કરનારાં છે. સ્ત્રીઓ પરના અત્યાચારોની સામે અવાજ ઉઠાવનારું એમનું ક્તિત્વ, પુરુષ(વિશ્વંભર)ની ઉપસ્થિતિમા કેવાં કેવાં સંકુલ સંવેદનો અનુભવે છે તેનો લેખ રસ પડે તેવો બન્યો છે. પુરુષના આગમન પૂર્વે જ તેઓ 'પ્રફુલ્લ' છે 'કૃત્રિમ ષ' વ્યક્ત કરે છે, કામવાળી બાઈને 'તારે આજે સાંજની છુટ્ટી' કહે છે, 'આકસ્મિક ોભ' અનુભવે છે. 'ઘડીમાં બફારો ઘડીમાં કુમાશ' અનુભવે છે. તેમના હૃદયના બકારા 'અસ્થિર' અને 'વિહ્વળ' બને છે. 'આછો કંપ' અનુભવે છે. વિશ્વંભર સાથેની ર્વ મુલાકાતના સ્મરણને 'સખતપણે' દમી નાખે છે.

ઉપરના પરિચ્છેદમાંના અવતરણચિહ્નોમાંના શબ્દો નીલાદેવીની ક્ષણેક્ષણે પલટાતી નોદશાના સૂચક છે. ત્યાં જ વિશ્વંભરનું આગમન થાય છે. તેઓ ટીપોઈ નીચે ોઠવાયેલા નીલાદેવીના પગ તરફ 'એકીટસે' તાકી રહે છે. બંને પરસ્પર માટે કશુંક નુભવે છે. ત્યાં જ કામવાળી બાઈ 'મંછા'ની નસકોરી ફૂટે છે. નાકમાંથી વહેતા ોહીને અટકાવવા વિશ્વંભર મંછાને 'બાવડેથી લગભગ ઊંચકીને' વૉશ બેઝિન નજીક ઈ જાય છે. પાણીથી એનું, મો સાફ કરે છે. આંખ આગળ આવી ગયેલી એક ટને ઉપર ચઢાવે છે. અને 'કાતિલ નજર' મંછાના ચહેરા પર ખોડે છે. અહીં ાટ્યાત્મકતા અનુભવાશે. વિશ્વંભર કદાચ નિર્દોષપણે મંછાને સ્પર્શી રહ્યા છે પણ ોલાદેવીની પુરુષસભાનતા તે સ્પર્શને પોતા પર થતો અનુભવી રહે છે. અને છેલ્લે છા તેમ જ વિશ્વંભર બંનેને ઘરમાંથી વિદાય કરી નીલાદેવી દીવાનખાનામાં પલંગ ર ફસડાઈ પડી પોતાના આખા શરીરને આમતેમ ફંગોળવા લાગે છે – એ ઘટનામાં ક્ષેપણ, તાદાત્મ્ય, 'ઈડ'નુ પ્રવર્તન, ગીલ્ટ અને કામોન્માદનાં આલેખનો, બાહ્ય, પરિચિત ાસ્તવિકતાનાં સંવિધિકરણોને લીધે આપણી પરમ્પરાના ઢાંચામાં ઢળાયેલી લાગતી આ તિને તકનિકી નવીનતા અર્પે છે.

'એક પંગુ'ના, એકલતામાં કાલવ્યય કરતા નાયકની એકલતા સામેની યુદ્ધલીલા ાનસિક સ્તરે ચાલે છે અને છેવટે સ્થૂળ વાસ્તવિકતા સુધી પહોંચે છે. આંતરિક ને બાહ્ય વાસ્તવનો વિરોધ કથાનાયકની વેદનાને ધાર આપે છે.

*

પરાવાસ્તવનું આલેખન પશ્ચિમમાં દાદાવાદના સંયોગે શરૂ થયું. બૌદ્ધિક તંત્રોએ ોપજાવેલી બુર્ઝવા સંસ્કૃતિની સામેના વિદ્રોહ રૂપે દાદાવાદ અને તત્પશ્ચાત રાવાસ્તવવાદી આંદોલનો પાંગર્યા. બૌદ્ધિક આકલનનો સભાન અને સાભિપ્રાય બહિષ્કાર ના મૂળમાં પડેલો હતો. 'સરકસના કૂવામાં કાગડાઓ' ! 'સોગટાં, બસનું પંખી' અને ંધ બારીનું વિમાન'નાં પાત્રોની ચૈતસિક ગતિવિધિઓ વિવિધ પ્રતીકો અને પ્રતિરૂપોની દદથી રૂપ પામે છે. કિશોરની રચનાઓ આમ નવ્ય મનોવિજ્ઞાનની ભૂમિકાએ રજાયેલી છે. તેનું રસશાસ્ત્ર રૂઢ રચનારીતિથી જુદું અને વિલક્ષણ છે. આકલનની, ાવબોધની ગંભીર અને નહીં ઉકલે એવી સમસ્યાઓ ભાવક સામે વારંવાર ઉપસ્થિત રી મૂકે તેવી છે. સ્વ. પ્રમોદકુમાર પટેલે તેના સૂચક નિર્દેશો, તેમની આ ગ્રંથમાં ેલી સમીક્ષાઓમાં કર્યા જ છે. પ્રયોગોને કલાત્મકતાનો પર્યાય હમેશાં ગણી શકાય

નહીં. છતાં રચનારીતિના એક વિશિષ્ટ તરીકા લેખે આવી કૃતિ માણવાની તત્પરતા સાચા સહૃદયમાં હોવી જરૂરી છે. ગ્રંથારંભે કિશોરે પરિષ્કૃતિ-આંદોલન અને સુ.જો.પ્રણિત સાહિત્યિક સર્જનની સોહરાબ-રુસ્તમીનો તારસ્વરે ઉલ્લેખ કર્યો છે. જે કશા જૂથમાં નથી, જેને કલા સિવાય કશા માટે પક્ષપાત નથી તે સમરસેટ મોમની સાથે જ કાફકાને પણ માણી શકવાની શક્તિ ધરાવતો હોય છે, શેક્સપિયર સાથે જ આયોનેસ્કો અને બેકટને પણ વધાવી લેનારો હોય. જેની ભાવનશક્તિ સીમિત, પરિમિત અને પંગુ હોય તેને જ અમુકતમુક વાદ અને તેથી વિવાદ પ્રિય હોવાના. વાદમાંથી વાડ (ગુજરાતી શબ્દ 'વાડ') ઊભી થવામાં વાર લાગતી નથી. કલાકીય ઉન્મેષોના વૈવિધ્યની ગરજ કિશોર પણ સંતોષે અને રૂઢ રચનાઓ પણ તોષે એટલી જ નિસબત તટસ્થ, સાચા કલાશોધકને હોવાની. એ દૃષ્ટિએ 'યુગસભા' સમુદાય રુચિધારક ભાવકો માટે આવકાર્ય જ ગણાય.

'રાઈનો દર્પણરાય' ઘટનનું નહીં તેટલું અર્થઘટનનું નાટક

રવીન્દ્ર પારેખ

('રાઈનો દર્પણરાય' : હસમુખ બારાડી, પ્રથમ આવૃત્તિ ૧૯૮૯, પાર્શ્વ, પૃ. ૯૬, કિં રૂ. ૩૦)

'લાલજી મનીઆરના' વેશમાં એક દોહરો આ મુજબ છે :

સાંઈઆંસે સબકુછ હોત હૈ મુજ બંદેસે કુછ નાંહી,
રાઈ કું પરબત કરે પરબત બાગે જ માંહી.

આ દોહરો ગુજરાતી સાહિત્યમાં ત્રણ દીર્ઘ-નાટકોનું નિમિત્ત બને છે. પ્રાર્થના સમાજી વિચારોનું વાહન બનશે એ ધારણાએ અને નીતિનિષ્ઠ ચરિત્ર નિર્માણનાં મૂલ સ્રોત તરીકે રમણભાઈ નીલકંઠ ૧૯૧૪માં દોહરાના ઉદ્દેશ અને વસ્તુ પરથી 'રાઈનો પર્વત' જેવું સાહિત્યિક નાટક આપે છે. એ નાટકનું વસ્તુ કંઈક આવું છે :

લીલાવતી નામની યુવાન રાણીને વરેલો કનકપુરનો વૃદ્ધ રાજા પર્વતસિંહ માલણ જાલકાની પ્રેરણાથી યૌવનપ્રાપ્તિના પુરાવા તરીકે સૂકામાંથી લીલાં થતાં વૃક્ષનો પ્રયોગ નિહાળવા એક રાત્રે બાગમાં આવે છે અને જાલકા-પુત્ર રાઈ દ્વારા, પશુ ધારીને છોડાયેલા તીરથી મૃત્યુ પામે છે. મૃતરાજાને બાગમાં જ દાટીને તેને સ્થાને છ માસ પછી યુવાન પર્વતરાય તરીકે રાઈને સ્થાપવામાં તેની માતા જાલકા સફળ થાય છે, પણ નીતિનિષ્ઠ રાઈ પર્વતસિંહની રાણી લીલાવતીનો પતિ બનવા સંમત નથી અને સફળ થવાની ક્ષણે જ પોતે પર્વતસિંહ નથી એ ભેદ ખુલ્લો કરે છે. એની પ્રામાણિકતા અને નિષ્ઠાને લીધે પ્રજા, રાઈને રાજા તરીકે સ્વીકારે છે અને રાજ્યના વારસ તરીકે રાઈ, રાજ્ય ઉપરાંત પર્વતરાયની બાળવિધવા પુત્રી વીણાવતીને પણ પત્ની તરીકે પામે છે. સાચો વારસ રાઈ જ હતો જે મૂળે તો કપટથી મરાયેલ રાજા રત્નદીપદેવ તથા અમૃતદેવીનો પુત્ર જગદીપ હતો અને જાલકા તે બીજું કોઈ નહીં, પરંતુ રત્નદીપદેવની રાણી અને રાઈની મા અમૃતદેવી હતી. કપટને લીધે નહીં, પરંતુ નિષ્ઠાને

લીધે પ્રજા રાઈનો સ્વીકાર કરે છે, એ નીતિબોધ ઉપરાંત વિધવાવિવાહનો મહિમા પણ રમણભાઈ નીલકંઠે આ નાટકમાં કરી લીધો છે.

સંસ્કૃત અને અંગ્રેજી નાટ્યશૈલીનો સમન્વય સાધીને રમણભાઈએ તખ્તાલાયક નાટકનું નિર્માણ તો કર્યું, પણ દીર્ઘોક્તિઓ, વધુ પ્રવેશો અને પાંડિત્યપૂર્ણ ચર્ચાને લીધે નાટક, ભજવવાનું નહીં, પણ ભણાવવાનું થઈને રહી ગયું. આમ છતાં નાટકની વાર્તામાં ભરપૂર નાટ્યાત્મક ક્ષણો હતી જ અને જાલકા કે રાઈના ચરિત્રો સમકાલીન લેખકોને આકર્ષે તેવાં પણ હતાં જ, પરિણામે ૧૯૮૫માં જાણીતા સર્જક ચિનુ મોદીને અને તે પછીનાં તરતનાં જ વર્ષોમાં નાટ્યકાર હસમુખ બારાડીને મૂળ નાટકને અમુક અંશે સ્વીકારીને પોતપોતાની રીતે નાટકના બીજને વિકસાવવાનું અનુકૂળ લાગ્યુ. આ બાબત પોતે જ, મૂળ કૃતિમાં પડેલ નાટ્યક્ષમતાનો ખ્યાલ આપવા પૂરતી ગણાય.

ચિનુ મોદીને રાઈની નીતિનિષ્ઠાની સામે જાલકાની સાધનશુદ્ધિના આગ્રહ વિનાની ધ્યેયસિદ્ધિ, તત્કાલીન રાજકીય પરિસ્થિતિ સંદર્ભે વધુ નાટ્યક્ષમ લાગી અને એમણે મહત્ત્વાકાંક્ષી નારીના વાત્સલ્યની સામે સરળ લાગતી લીલાવતીની મુત્સદ્દીગીરી ટકરાવીને જાલકાનું જ નહીં, લીલાવતીનું ચરિત્ર પણ બહુપરિમાણી બનાવ્યું. એ માટે એમણે દેશી નાટક પદ્ધતિનો કે ભવાઈ શૈલીનો પશ્ચિમના ગ્રીક કોરસ જોડે સમન્વય કર્યો. ધ્યેયસિદ્ધિ અર્થે સાધનશુદ્ધિનો આગ્રહ ન રાખતી જાલકા નાટકને અંતે પુત્ર સ્નેહવશ લીલાવતી દ્વારા એવી તો વિખરાઈ જાય છે કે કવિન્યાયને સિદ્ધ કરતો પ્રશ્ન 'જાલકા ક્યાં છે ? ક્યાં છે જાલકા ?' મંચ પર જ નહીં, મન પર પણ પડઘાતો રહે છે.

'જાલકા' જેવું નીવડેલું ત્રિઅંકી નાટક ગુજરાતી સાહિત્યમાં ઉપલબ્ધ હોય તે પછી પણ મૂળ કૃતિ સંદર્ભે નાટકના સ્વરૂપ કે પાત્રને ફરી નાણી જોવામાં અને તેને નાટ્યરૂપ આપવામાં સાહસ છે. એ સાહસ 'રાઈનો દર્પણરાય' દ્વારા નાટ્યકાર હસમુખ બારાડીએ મહદંશે પાર પાડ્યું છે તે નોંધવું ઘટે.

ચિનુ મોદીએ પ્રત્યક્ષ થતાં પાત્રોની રેખાઓને ઘૂંટીને પાત્રો વધુ સુરેખ અને બહુપરિમાણી બનાવ્યાં છે જ્યારે હસમુખ બારાડીએ મુખ્ય પાત્રોની ચૈતસિક ગતિવિધિઓનાં નાટ્યરૂપો પ્રગટ કરવા ધાર્યાં છે. ખાસ તો અનેક વેશમાંથી મૂળ અને સાચા સ્વરૂપે રાઈને પ્રગટ કરવાની નેમ હસમુખભાઈએ રાખી છે. એમણે જ જણાવ્યું છે તેમ ભવાઈ વેશોના નેરેટિવ ડ્રામેટિકને વળતે ક્મે થિયેટ્રિકલ નેરેટિવ બનાવવા એ મથ્યા છે. ભવાઈના પ્રારંભિક તબક્કામાં રમણભાઈ નીલકંઠે સાહિત્યિક નાટક આપ્યું, જ્યારે હસમુખ બારાડીએ સાહિત્યિક નાટકને પુનઃ લોકનાટ્યની દિશા ચીંધી છે. 'જાલકા'ના અને 'રાઈનો દર્પણરાય'ના ઉઘાડમાં ભવાઈશૈલીનું સામ્ય છે, તો બંનેની રજૂઆતમાં નોખાપણું પણ છે જ. 'જાલકા'માં રંગલીની વેશગોર દ્વારા થતી મજાક સંદર્ભે ઊઠતા પ્રશ્ન – પારકી પરણેતરની કામના થઈ શકે ?–નો સાચો જવાબ રાઈ જ આપી શકે એ રીતે રાઈનું પાત્ર ઇન્ટ્રોડ્યૂસ થાય છે, તો 'રાઈનો દર્પણરાય'માં તેના લેખકે નાટ્યારંભે જ એક નહીં પણ બબ્બે રાઈને 'આવણા'માં હાજર કરી દઈને નાટ્યાત્મક કુતૂહલ સેંકોરી આપ્યું છે.

કોઈપણ દર્પણમાં ઘડપણ જણાય એવું ઘડપણ પર્વતરાયને આવતાં એ મહેલનાં

દર્પણોનો નાશ કરાવી પ્રગટ થતા તથ્યને નકારે છે એટલે એનો પ્રતિભાવ આપતુ લોકજૂથ 'દર્પણ સંપ્રદાય' સ્થાપે એવો સૌથી વધુ જનતંત્રથી ખ્યાલ છેક ૧૯૧૧માં રમણભાઈ નીકલંઠે આપેલો. એ ખ્યાલ ભજવણીની મુશ્કેલીને કારણે અગાઉના દિગ્દર્શકો દ્વારા પડતો મૂકાયેલો, પણ હસમુખભાઈએ તેની મંચનક્ષમતાને પુનઃ પ્રમાણીને તેનું સંમાર્જિત રૂપ નાટકમા મુખ્ય કોરસ તરીકે ઉપસાવી લોકજાગૃતિની ભૂમિકા ઊભી કરી અને એનેય વર્તમાન સંદર્ભમાં ચકાસવા આધુનિક દર્શકવૃંદ ઉમેરી ભાવ-પ્રતિભાવની લોકશાહી પ્રણાલીનો પડઘો પાડ્યો અને સિદ્ધ કર્યું કે વ્યક્તિ નહીં, પણ અભિ-વ્યક્તિ આ નાટકનો પ્રાણ છે. આ અભિવ્યક્તિ માટે લેખકે અભિનય ઉપરાંત ગીત-સંગીત તથા સંવાદો પર મદાર રાખ્યો છે. રાજકીય કટાક્ષો ઉપરાંત પાત્રોની સંકુલતા લેખકે પણ સંવાદો દ્વારા પ્રગટાવવા ધારી છે. પર્વતરાયના આકસ્મિક મૃત્યુ પછી માળી રાઈને રાજા બનાવવાની વાત જાલકા દ્વારા મૂકાતાં શીતલસિંહ અકળાઈને બોલી ઊઠે છે, 'હેં ? શું.... માળીને રાજા બનાવવો ?' ત્યારે જાલકા કહે છે, 'તમને એ સ્થાન આપીએ, પણ તમે તો ઓળખાઈ જાઓને !' અહીં 'ઓળખાઈ જાઓને !'માંનો કટાક્ષ, જાલકાની, રાજકારણીને છાજે તેવી મુત્સદ્દીગીરીને પ્રગટ કરે છે તો એવો જ દમામ રાઈ સામે દાખવતી વખતે એ વાત્સલ્ય છલકતી માતાને અળગી પણ રાખી શકે છે. પર્વતરાય બનવામાં રાઈની સંમતિની જરૂર જ ન હોય તેમ એ વર્તે છે ત્યારની રાઈની આ પ્રતિક્રિયા – પણ આમાં તો જાણે હું સંમતિ આપી ચૂક્યો હોઉં એ રીતે તું વાત કરે છે, જાલકા !'–નો એ ઠાવકાઈથી જવાબ આપે છે – 'તારે તો ફક્ત હું કહું તેમ કરવાનું છે, રાઈ !' એમાં પોતાનો વિશ્વાસ તો પ્રગટ થાય છે જ પણ સામાને બાધ્ય કરતી પ્રભાવકતા પણ તેમાં પ્રગટતી જણાય છે. એ જ જાલકા શીતલસિંહ પાસે રાજકારભાર શીખતા રાઈની પ્રશંસા – 'મારે બીજી વાર તો કંઈ કહેવું જ નથી પડતું' – સાંભળે છે ત્યારે તેના શબ્દો – 'એણે પ્રજાપાલક બનતાં પહેલા ફૂલો ઉછેરી જોયાં છે, શીતલસિંહ'-માંથી સૃજનશીલ નારીની સહૃદયતા અને સંવેદના જ પ્રગટ થાય છે. સંવાદો દ્વારા હસમુખ બારાડીએ પાત્રોની સંકુલતા જ પ્રગટ નથી કરી પણ ભિન્ન ભિન્ન પાત્રો અને પરિસ્થિતિઓથી ઠીક ઠીક પરિચિત એવા પ્રેક્ષકો સમક્ષ એક જ પરિસ્થિતિમાંથી ઉદ્ભવતા સંવાદો દ્વારા જુદી જુદી અર્થચ્છાયાઓ પણ પ્રગટાવવા ધારી છે. રાઈ, પર્વતરાય થઈને લીલાવતીની કલ્પનામાં પ્રવેશે છે અને પોતાને દર્પણમાં બતાવતાં લીલાવતીને કહે છે, 'જો, છેને, પર્વતરાય !', ત્યારે નિષ્પાપ લીલાવતી પ્રેક્ષકો માટે જુદી જ ભૂમિકા રચે છે. કહે છે, 'તે એ આપ જ છેને ! ખરો વિનોદ કરો છો ! પોતે દર્પણમાં જુએ, અને પછી કહે : 'જો છેને – પોતે ?' અહીં રાઈ તે પર્વતરાય નથી તે જાણતા પ્રેક્ષકો એક જ સંવાદમાં આવતા બે વાર 'પોતે'નો મર્મ બરાબર પકડી શકે તેમ છે. જરૂર પડી ત્યાં , 'જે રાજ્યમાં વસીએ તેના હિત માટે ઉત્સુક ન રહેવું એ અધર્મ છે,' જેવી સૂત્રાત્મક અભિવ્યક્તિથી પણ લેખકે કામ લીધું છે, પણ ભવાઈ અને લોકનાટ્યની પૂરી સજ્જતા છતાં, 'અમે ' એ ગીતને બાદ કરતાં, હસમુખ બારાડીને ગીતોમાં ઝાઝી સફળતા જૂની રંગભૂમિનાં નાટકોમાં આવતી બેતબાજીની અસરકારકતા પ્રાસની આભારી હતી. પણ 'રાઈનો દર્પણરાય'માં પ્રાસના ઉપયોગ પરત્વેની

ઉદાસીનતા ખટકે તેવી છે : 'અમે તો નગરવાસીઓ,/સીધાસાદા તમ જેવા આ પુરવાસીઓ' – જેવી પંક્તિઓમાં એક જ અર્થસૂચક 'પુર' અને 'નગર'નો ઉપયોગ જરાય ઉપકારક લાગતો નથી. એ જ રીતે – 'મહેલતણાં સહુ દર્પણ એણે તોડી નાખ્યાં,/સમય તણાં સાતેય ઘોડાને લગામ બાંધ્યાં' – માં 'નાંખ્યાં' જોડે પ્રાસ મેળવવા લગામ બાંધીને બદલે 'લગામ બાંધ્યાં' જેવો પ્રયોગ સજ્જ ભાવકને કઠે તેવો છે.

પાત્ર કે પરિસ્થિતિમાં પડેલી અતિનાટકીયતાને ઓગાળીને પાત્રોને વિશિષ્ટ વિચારના વાહક તરીકે પ્રયોજવાનુ લેખકે સ્વીકાર્યું છે. પાત્રોની મથામણને, એમના વૈચારિક સંઘર્ષને, એમની અનિર્ણયાત્મકતાને લેખકે પ્રગટ કરવા ધારી છે, પરિણામે અતિનાટ્ય કે સ્થૂળ ઘટનાને અહીં ઝાઝો અવકાશ નથી. એને બદલે ઘટના પછીનાં પાત્રોનાં વર્તન અને એને પ્રાપ્ત દર્પણપંથીઓ કે દર્શકવૃંદના પ્રતિભાવોથી જે તે પાત્રોની ચૈતસિકતા પ્રગટ કરીને લેખકે નાટકની ગતિ જાળવવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. અહીં કર્તા નહીં, પણ કર્મ જ પ્રભાવક છે. કર્તા જાણે કે અહી ક્રિયા રૂપે જ વ્યક્ત થાય છે.

• નાટકમાં ઘટનાલોપ લેખકના રસનો વિષય રહ્યો છે એથી જ કદાચ રત્નદીપદેવ કે પર્વતરાયના અકાળ મૃત્યુની ઘટનાઓમા પડેલી રહસ્યમયતા કે આકસ્મિકતાને કે જાલકા-લીલાવતી વચ્ચેના સંભવિત સઘર્ષને કે વિધવાવિવાહના પ્રચારને નાટ્યરજક તત્ત્વ તરીકે ફૂલાવીને રજૂ કરવાને બદલે જે તે ઘટનાને અંતે પ્રગટતી ક્રિયા-પ્રતિક્રિયાઓથી લેખકે પનારા પાડ્યા છે. મુખ્ય પાત્રો ક્રિયારૂપે તખ્તા પર છે, તો દર્પણપંથીઓ કે દર્શકવૃંદ ધ્યેય સિદ્ધિ માટે ખપમાં લેવાયેલ સાધનોની શુદ્ધિ અંગેનો આગ્રહ પ્રગટ કરતાં જઈને પ્રતિક્રિયાઓ આપે છે. એમાંયે દર્શકવૃંદ પ્રતિક્રિયાઓ આપવાની સાથોસાથ સામાન્ય પ્રજાજનનું પ્રતિનિધિત્વ પણ કરે છે, એટલે જ પ્રતિક્રિયાઓ એને પક્ષે છે' તો માથે મરાતાં રાજાનો જયઘોષ કરવાની વિવશતાયે એને પક્ષે છે જ. રસપ્રદ ઘટના અહીં એ છે કે ક્રિયા અને પ્રતિક્રિયા વચ્ચે આ નાટકમાં ઝાઝું અંતર નથી, પરિણામે ભિન્ન સમય કે સ્થળ અહીં એકરૂપ થઈ શક્યાં છે.

પાત્રો, સાધારણ રીતે નાટકને અપેક્ષિત વ્યક્તિનાં નિદર્શનરૂપ અહીં નથી. રાઈના પાત્રને બાદ કરતાં વ્યક્તિની રેખાઓ મૂળ નાટકનાં પાત્રોને પૂરક પણ લાગે, છતાં વર્તન દ્વારા પ્રગટતું પાત્રોનું માનસ મૂળ નાટકનાં પાત્રો કરતાં જુદું પડતું લાગવા સંભવ છે. પાત્રો પ્રતિક્રિયા દ્વારા પોતીકી મુદ્રા ઉપસાવે છે. જાલકા જેવુ પાત્ર સતત પ્રતિક્રિયાથી પોતાને સિદ્ધ કરે છે, તો લીલાવતી જેવું પાત્ર પોતાને પ્રતિક્રિયા પણ હોઈ શકે એ વાતથી અજાણ છે. તે અજ્ઞાત નથી, અજાણ છે. તેને જાણે કે કર્મ જ નથી. વૃદ્ધ પર્વતરાય લીલાવતીની ગતિવિધિ પર નજર રાખવા મહેલમાં ગુપ્ત બારી મુકાવે કે પર્વતરાય તરીકે રાઈ પ્રત્યક્ષ થાય તો પણ તે કઈ કરી શકવા અસમર્થ છે, તે એ હદ સુધી કે છ છ મહિનાના વિરહ પછી લીલાવતી સામે પર્વતરાયને બદલે રાઈ આવીને પર્વતરાયના મૃત્યુનું રહસ્ય જાહેર કરે છે તો તે '– પણ આપ-આપ તો' જેવી અધૂરી વાત કરીને જ અટકી જાય છે એની આ પ્રતિક્રિયાવિહીનતાએ એને કુંઠિત કરી છે અને આ કુંઠા સહજ નથી. કદાચ સર્જકપ્રેરિત વિશેષ છે. લીલાવતીને લેખકે પૂર્ણપણે પ્રગટ નથી થવા દીધી પણ તેનું સાટું તેમણે બબ્બે રાઈને પ્રગટ કરીને વાળી દીધું છે. એક વેશમાંથી બહાર નીકળે ન નીકળે ત્યા એણે બીજો વેશ ધારણ

દર્પણોનો નાશ કરાવી પ્રગટ થતાં તથ્યને નકારે છે એટલે એનો પ્રતિભાવ આપતું લોકજૂથ 'દર્પણ સંપ્રદાય' સ્થાપે એવો સૌથી વધુ જનતંત્રની ખ્યાલ છેક ૧૯૧૧માં રમણભાઈ નીકલંઠે આપેલો. એ ખ્યાલ ભજવણીની મુશ્કેલીને કારણે અગાઉના દિગ્દર્શકો દ્વારા પડતો મૂકાયેલો, પણ હસમુખભાઈએ તેની મંચનક્ષમતાને પુનઃ પ્રમાણીને તેનું સંમાર્જિત રૂપ નાટકમાં મુખ્ય કોરસ તરીકે ઉપસાવી લોકજાગૃતિની ભૂમિકા ઊભી કરી અને એનેય વર્તમાન સંદર્ભમાં ચકાસવા આધુનિક દર્શકવૃંદ ઉમેરી ભાવ-પ્રતિભાવની લોકશાહી પ્રણાલીનો પડઘો પાડ્યો અને સિદ્ધ કર્યું કે વ્યક્તિ નહીં, પણ અભિ-વ્યક્તિ આ નાટકનો પ્રાણ છે. આ અભિવ્યક્તિ માટે લેખકે અભિનય ઉપરાંત ગીત-સંગીત તથા સંવાદો પર મદાર રાખ્યો છે. રાજકીય કટાક્ષો ઉપરાંત પાત્રોની સંકુલતા લેખકે પણ સંવાદો દ્વારા પ્રગટાવવા ધારી છે. પર્વતરાયના આકસ્મિક મૃત્યુ પછી માળી રાઈને રાજા બનાવવાની વાત જાલકા દ્વારા મૂકાતાં શીતલસિંહ અકળાઈને બોલી ઊઠે છે, 'હેં ? શું.... માળીને રાજા બનાવવો ?' ત્યારે જાલકા કહે છે, 'તમને એ સ્થાન આપીએ, પણ તમે તો ઓળખાઈ જાઓને !' અહીં 'ઓળખાઈ જાઓને !'માંનો કટાક્ષ, જાલકાની, રાજકારણીને છાજે તેવી મુત્સદ્દીગીરીને પ્રગટ કરે છે તો એવો જ દમામ રાઈ સામે દાખવતી વખતે એ વાત્સલ્ય છલકતી માતાને અળગી પણ રાખી શકે છે. પર્વતરાય બનવામાં રાઈની સંમતિની જરૂર જ ન હોય તેમ એ વર્તે છે ત્યારની રાઈની આ પ્રતિક્રિયા – પણ આમાં તો જાણે હું સંમતિ આપી ચૂક્યો હોઉં એ રીતે તું વાત કરે છે, જાલકા !'–નો એ ઠાવકાઈથી જવાબ આપે છે – 'તારે તો ફક્ત હું કહું તેમ કરવાનું છે, રાઈ !' એમાં પોતાનો વિશ્વાસ તો પ્રગટ થાય છે જ પણ સામાને બાધ્ય કરતી પ્રભાવકતા પણ તેમાં પ્રગટતી જણાય છે. એ જ જાલકા શીતલસિંહ પાસે રાજકારભાર શીખતા રાઈની પ્રશંસા – 'મારે બીજી વાર તો કંઈ કહેવું જ નથી પડતું' – સાંભળે છે ત્યારે તેના શબ્દો – 'એણે પ્રજાપાલક બનતાં પહેલાં ફૂલો ઉછેરી જોયાં છે, શીતલસિંહ'-માંથી સૃજનશીલ નારીની સહૃદયતા અને સંવેદના જ પ્રગટ થાય છે. સંવાદો દ્વારા હસમુખ બારાડીએ પાત્રોની સંકુલતા જ પ્રગટ નથી કરી પણ ભિન્ન ભિન્ન પાત્રો અને પરિસ્થિતિઓથી ઠીક ઠીક પરિચિત એવા પ્રેક્ષકો સમક્ષ એક જ પરિસ્થિતિમાંથી ઉદ્ભવતા સંવાદો દ્વારા જુદી જુદી અર્થચ્છાયાઓ પણ પ્રગટાવવા ધારી છે. રાઈ, પર્વતરાય થઈને લીલાવતીની કલ્પનામાં પ્રગટે છે અને પોતાને દર્પણમાં જતાવતાં લીલાવતીને કહે છે, 'જો, છોને, પર્વતરાય !', ત્યારે નિષ્પાપ લીલાવતી પ્રેક્ષકો માટે જુદી જ ભૂમિકા રચે છે. કહે છે, 'તે એ આપ જ છોને ! ખરો વિનોદ કરો છો ! પોતે દર્પણમાં જુએ, અને પછી કહે : 'જો છોને – પોતે ?' અહીં રાઈ તે પર્વતરાય નથી તે જાણતા પ્રેક્ષકો એક જ સંવાદમાં આવતા બે વાર 'પોતે'નો મર્મ બરાબર પકડી શકે તેમ છે. જરૂર પડી ત્યાં , 'જે રાજ્યમાં વસીએ તેના હિત માટે ઉત્સુક ન રહેવું એ અધર્મ છે,' જેવી સૂત્રાત્મક અભિવ્યક્તિથી પણ લેખકે કામ લીધું છે, પણ ભવાઈ અને લોકનાટ્યની પૂરી સજ્જતા છતાં, 'અમે [illegible]પંથી' એ ગીતને બાદ કરતાં, હસમુખ બારાડીને ગીતોમાં ઝાઝી સફળતા [illegible] જૂની રંગભૂમિનાં નાટકોમાં આવતી બેતબાજીની અસરકારકતા પ્રાસની આભારી હતી. પણ 'રાઈનો દર્પણરામ'માં પ્રાસના ઉપયોગ પરત્વેની

ઉદાસીનતા ખટકે તેવી છે : 'અમે તો નગરવાસીઓ,/સીધાસાદા તમ જેવા આ પુરવાસીઓ' – જેવી પંક્તિઓમાં એક જ અર્થસૂચક 'પુર' અને 'નગર'નો ઉપયોગ જરાય ઉપકારક લાગતો નથી. એ જ રીતે – 'મહેલતણાં સહુ દર્પણ એણે તોડી નાખ્યાં,/સમય તણાં સાતેય ઘોડાને લગામ બાંધ્યાં' – માં 'નાંખ્યાં' જોડે પ્રાસ મેળવવા લગામ બાંધીને બદલે 'લગામ બાંધ્યાં' જેવો પ્રયોગ સજ્જ ભાવકને કઠે તેવો છે.

પાત્ર કે પરિસ્થિતિમાં પડેલી અતિનાટકીયતાને ઓગાળીને પાત્રોને વિશિષ્ટ વિચારના વાહક તરીકે પ્રયોજવાનું લેખકે સ્વીકાર્યું છે. પાત્રોની મથામણને, એમના વૈચારિક સંઘર્ષને, એમની અનિર્ણયાત્મકતાને લેખકે પ્રગટ કરવા ધારી છે, પરિણામે અતિનાટ્ય કે સ્થૂળ ઘટનાને અહીં ઝાઝો અવકાશ નથી. એને બદલે ઘટના પછીનાં પાત્રોનાં વર્તન અને એને પ્રાપ્ત દર્પણપથીઓ કે દર્શકવૃંદના પ્રતિભાવોથી જે તે પાત્રોની ચૈતસિકતા પ્રગટ કરીને લેખકે નાટકની ગતિ જાળવવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. અહીં કર્તા નહીં, પણ કર્મ જ પ્રભાવક છે. કર્તા જાણે કે અહી ક્રિયા રૂપે જ વ્યક્ત થાય છે.

નાટકમાં ઘટનાલોપ લેખકના રસનો વિષય રહ્યો છે એથી જ કદાચ રત્નદીપદેવ કે પર્વતરાયના અકાળ મૃત્યુની ઘટનાઓમાં પડેલી રહસ્યમયતા કે આકસ્મિકતાને કે જાલકા-લીલાવતી વચ્ચેના સંભવિત સંઘર્ષને કે વિધવાવિવાહના પ્રચારને નાટ્યરંજક તત્ત્વ તરીકે ફૂલાવીને રજૂ કરવાને બદલે જે તે ઘટનાને અંતે પ્રગટતી ક્રિયા-પ્રતિક્રિયાઓથી લેખકે પનારા પાડ્યા છે. મુખ્ય પાત્રો ક્રિયારૂપે તખ્તા પર છે, તો દર્પણપંથીઓ કે દર્શકવૃંદ ધ્યેય સિદ્ધિ માટે ખપમાં લેવાયેલ સાધનોની શુદ્ધિ અંગેનો આગ્રહ પ્રગટ કરતાં જઈને પ્રતિક્રિયાઓ આપે છે. એમાંયે દર્શકવૃંદ પ્રતિક્રિયાઓ આપવાની સાથોસાથ સામાન્ય પ્રજાજનનું પ્રતિનિધિત્વ પણ કરે છે, એટલે જ પ્રતિક્રિયાઓ એને પક્ષે છે તો માથે મરાતાં રાજાનો જયઘોષ કરવાની વિવશતાયે એને પક્ષે છે જ. રસપ્રદ ઘટના અહીં એ છે કે ક્રિયા અને પ્રતિક્રિયા વચ્ચે આ નાટકમાં ઝાઝું અંતર નથી, પરિણામે ભિન્ન સમય કે સ્થળ અહી એકરૂપ થઈ શક્યાં છે.

પાત્રો, સાધારણ રીતે નાટકને અપેક્ષિત વ્યક્તિનાં નિદર્શનરૂપ અહીં નથી. રાઈના પાત્રને બાદ કરતાં વ્યક્તિની રેખાઓ મૂળ નાટકનાં પાત્રોને પૂરક પણ લાગે, છતાં વર્તન દ્વારા પ્રગટતું પાત્રોનું માનસ મૂળ નાટકનાં પાત્રો કરતાં જુદું પડતું લાગવા સંભવ છે. પાત્રો પ્રતિક્રિયા દ્વારા પોતીકી મુદ્રા ઉપસાવે છે. જાલકા જેવું પાત્ર સતત પ્રતિક્રિયાથી પોતાને સિદ્ધ કરે છે, તો લીલાવતી જેવું પાત્ર પોતાને પ્રતિક્રિયા પણ હોઈ શકે એ વાતથી અજાણ છે. તે અજ્ઞાત નથી, અજાણ છે. તેને જાણે કે કર્મ જ નથી. વૃદ્ધ પર્વતરાય લીલાવતીની ગતિવિધિ પર નજર રાખવા મહેલમાં ગુપ્ત બારી મુકાવે કે પર્વતરાય તરીકે રાઈ પ્રત્યક્ષ થાય તો પણ તે કંઈ કરી શકવા અસમર્થ છે, તે એ હદ સુધી કે છ છ મહિનાના વિરહ પછી લીલાવતી સામે પર્વતરાયને બદલે રાઈ આવીને પર્વતરાયના મૃત્યુનુ રહસ્ય જાહેર કરે છે તો તે '– પણ આપ-આપ તો' જેવી અધૂરી વાત કરીને જ અટકી જાય છે. એની આ પ્રતિક્રિયાવિહીનતાએ એને કુંઠિત કરી છે અને આ કુંઠા સહજ નથી. કદાચ સર્જકપ્રેરિત વિશેષ છે. લીલાવતીને લેખકે પૂર્ણપણે પ્રગટ નથી થવા દીધી પણ તેનું સાટું તેમણે બબ્બે રાઈને પ્રગટ કરીને વાળી દીધું છે. એક વેશમાંથી બહાર નીકળે ન નીકળે ત્યા એણે બી

કરવો પડે છે. તે એટલાં બધાં રૂપે અને રીતે પ્રગટે છે કે એનું સાચુ રૂપ પ્રગટ થવાની ક્ષણો લંબાતી રહે છે.

પોતે જગદીપ છે અને રત્નદીપદેવની રાજગાદીનો સાચો વારસ છે તે જાણ્યા પછી પણ છદ્મવેશમાંથી રાઈની મુક્તિ નથી. પોતે જગદીપ છે એવી સભાનતા કેળવે તે પહેલાં તેણે માળી રાઈ તરીકે ગોઠવાવું પડે છે. માળી તરીકે ઠરીઠામ થાય ત્યાં તો પર્વતરાયની હત્યાના આરોપમાં રાજકેદી બનવાની સ્થિતિમાં પર્વતરાયના હત્યારા તરીકેની સ્થિતિમાં મુકાવું પડે છે. પર્વતરાયના હત્યારા તરીકેની સ્થિતિ પ્રગટ થાય તે પહેલાં તેણે જાણે સજા રૂપે જ જાલકાની દોરવણીથી પર્વતરાય બનવાનું આવી પડે છે. પર્વતરાયનો વેશ પહેરે ન પહેરે ત્યાં તો અપરિણીત હોવા છતાં રાણી લીલાવતીના પતિ બનવાની સ્થિતિમાં મુકાવું પડે છે. એથી તેને પોતાને પ્રશ્ન પણ થાય છે. 'મારુ પોતાનું કંઈ રૂપ હશે, કે પછી જુદા જુદા વેશ જ મારે ધર્યા કરવાના છે ?'(પૃ. ૩૩) અને સ્થિતિ એ આવે છે કે મૂળ ઓળખ સાથે પ્રગટ થવું એ જ જાણે રાઈ માટે મોટું પરાક્રમ બની રહે છે.

રાઈનુ મૂળ રૂપ ન અળપાય એ માટે લેખકે બે રાઈ ઉપજાવ્યા અને એનો નાટ્યોચિત વિનિયોગ પણ કર્યો. એક દૃશ્યમાં લીલાવતી મંજરી જોડે પર્વતરાયની વાતો કરતી જણાય છે. રાઈ એ બંનેને ગુપ્ત બારીમાંથી નિહાળે છે અને એને પણ ગુપ્ત રીતે દર્પણપંથીઓ અને દર્શકવૃંદ નિહાળે છે. એ સાથે જ પ્રતિભાવો પણ આપે છે. આ ત્રિસ્તરીય દૃશ્ય આખા નાટકનું કદાચ શ્રેષ્ઠ દૃશ્ય છે.

રાઈ, પર્વતરાય ન બનતાં દર્પણરાય બને અને દર્પણપંથીઓ દ્વારા લોક-આંદોલનની શક્યતાઓ તપાસાતી રહે એ અર્થઘટન અને વિઝન- લેખકનું પોતાનું છે. સાંપ્રત રાજકારણમાં લોકઆંદોલનની ખૂટતી કડી તરફ પણ એ દ્વારા એમણે અંગુલિનિર્દેશ કર્યો જ છે. નાટકને અંતે દર્પણપથીઓ 'પોતે જુએ અને બીજાને ય દેખાડે' એ સૂત્રને સાર્થક કરતા હોય તેમ દર્પણો વહેચે છે એમાં ઉપક્રમ સત્યની પુનઃ સ્થાપનાનો હોવા ઉપરાંત તેના પ્રચાર-પ્રસારનો પણ છે જ.

ટૂકમાં, આ નાટક ઘટનાઓથી નહીં તેટલું અર્થઘટનથી જુદું પડે છે અને પરિચિત નાટ્યવસ્તુ સંદર્ભે એ જ એનો વિશેષ છે. અને છેલ્લે, મંચનક્ષમ હોવા છતાં પ્રયોગશીલ નાટકથી આ નાટક કેટલુંક આગળ જશે અને ટકશે તે માટે તો ભવિષ્ય પર જ મીટ માંડવાની રહે, કારણ 'ઘટનાલોપ'નું તત્ત્વ વાર્તામાં જ ન ટક્યું હોય તો નાટકમાં તે કેટલુંક ટકશે તે પ્રશ્ન જ છે.

નિષ્ઠાવાન વિવેચના

શિરીષ પંચાલ

'વિ અને કવિતા' : નિરજન ભગત, પ્રથમ આવૃત્તિ ૧૯૯૭, ગૂર્જર, પૃ.૩૩૬, કિ.

ગુજરાતી કાવ્યવિવેચનની એક નિરામય અને ખૂબ જ આવકારદાયક પરંપરા ા સમયથી વિકસતી આવી છે. આ પરંપરા એટલે સર્જકતા, કાવ્યસિદ્ધાંત,

સાહિત્યના ઇતિહાસ વિશેની અભિજ્ઞતા તથા કૃતિવિવેચનનો સમન્વય. આ પરંપરાને વિકસાવવામાં બળવંતરાય ઠાકોર, રામનારાયણ પાઠક, ઉમાશંકર જોશી, સુરેશ જોશી જેવાનો મહત્ત્વનો ફાળો રહ્યો; આમાંથી પહેલા ત્રણ સર્જકવિવેચકોનો પ્રભાવ નિરંજન ભગતની વિવેચના ઉપર પુષ્કળ પડ્યો છે એવું કવિએ ન કહ્યું હોત તો આપણે કહેત અને 'સ્વાધ્યાયલોક'માંથી પસાર થયા પછી વાચક પણ નિરંજન ભગતને એ પરંપરામાં આનંદ અને આદરથી સ્થાપી દેશે.

'કવિ અને કવિતા' ઉપશીર્ષક ધરાવતા આ સ્વાધ્યાયલોકમાં ઉપશીર્ષક પ્રત્યે સંપૂર્ણ એકનિષ્ઠા જાળવવામાં આવી નથી. પંદર સત્તર લેખ ભિન્ન ભિન્ન વિષયોને આવરી લે છે. દા.ત. નાટક, નવલકથા, ભવાઈ, સંગીત, ફિલ્મ વગેરે. પરંતુ મોટાભાગનાં લખાણો શીર્ષકને વાજબી ઠેરવે છે. યુરોપ-અમેરિકાના કળાના, સાહિત્યના ઇતિહાસ, વિવેચન: યુરોપીય-અમેરિકન કવિતાનો પ્રત્યક્ષ પરિચય: ગ્રીક, ક્રિસ્તી, ભારતીય સંસ્કૃતિઓનાં પરિચય અને સૌથી વિશેષ તો ગુજરાતી કવિતાનો પ્રત્યક્ષ અને ગાઢ સંપર્ક – સંપર્ક જ નહીં, એ કાવ્યસંસારમાં નિમજ્જન – વગેરે દ્વારા નિરંજન ભગતનું સાહિત્યિક વ્યક્તિત્વ ઘડાયું છે.

સૌથી પહેલાં તો પ્રશ્ન એ થાય કે નિરંજન ભગત જેવા કવિની કાવ્યવિભાવના કયા પ્રકારની છે ? એમની કાવ્યકૃતિઓને આધારે પણ આ વિભાવના તારવી શકાય, પરંતુ અહીં આપણે એ ઉપક્રમ ન રાખીએ. એમના સર્જનને બાજુ પર મૂકીને 'કવિ અને કવિતા'ના લેખોના જ આધારે એ પ્રશ્નનો ઉત્તર મેળવીએ.

આ કવિવિવેચકની વિચારણાના કેંદ્રમાં 'કવિ કર્મ એ જ કવિધર્મ' [illegible] રહેલું છે. એક માનવી તરીકે કે સમાજના નાગરિક તરીકેનાં બીજાં [illegible] કવિ બજાવે એની સામે નિરંજન ભગતને વાંધો નથી પરંતુ કવિ [illegible] સિવાય બીજું કોઈ કાર્ય તેને બજાવવાનું હોય જ નહિ. તેઓ [illegible]

આ દાર્શનિક ઇતિહાસકાર વિશેનો ભગતસાહેબનો લેખ સઘન, ગહન અને ભવ્યોદાત્ત છે.

સી.પી.સ્નો વિશેના બે લેખો, આ અંગ્રેજ નવલકથાકાર અને ચિંતક સાથેની પ્રત્યક્ષ મુલાકાત અને તેમનાં વ્યાખ્યાનો પર આધારિત સ્મરણલેખો છે. સ્નોએ ઈ.૧૯૭૭ના જાન્યુઆરી મહિનામાં અમદાવાદની મુલાકાત લીધી હતી.

'એક આદર્શ જ્ઞાનસત્ર' એ બ્રિટીશ કાઉન્સિલના ઉપક્રમે યોજાયેલા બાર દિવસના એક જ્ઞાનસત્ર વિશેનો 'ઈમ્પ્રેશન પીસ' છે. ૧૯૫૮ સાલના ફેબ્રુઆરી મહિનામાં પ્રસિદ્ધ થયેલા આ લેખમાં આવતાં બે વિધાનો વિચાર માગી લે છે. એક : "અંગ્રેજીના પરિચય અને અભ્યાસ દ્વારા આપણે અંગ્રેજી સાહિત્યમાં કોઈ અર્પણ કર્યું નથી. અંગ્રેજી સાહિત્યના ઇતિહાસમાં એની ક્યાંય નોધ નથી." (પૃ.૧૨૩) અને બે : "આ જ્ઞાનસત્રની ફલશ્રુતિ રૂપે એક વિચાર સૂઝે છે : અંગ્રેજી સાહિત્ય વિશે આપણે સ્વતંત્રપણે મૌલિક વિચારણા કરવી જોઈએ. અંગ્રેજોના વિચારોનાં અનુકરણોથી જ માત્ર આપણે સંતોષ ન માનવો જોઈએ. આજલગી એમ કર્યું તે તો ઠીક, જાણે કે સમજ્યા ! પણ હવે આપણી અને આપણા દેશમાં અંગ્રેજી સાહિત્યની, આરંભમાં કહ્યું તેમ, એ સ્થિતિ છે કે જ્યારે આપણે ભારતીય દૃષ્ટિબિંદુથી અંગ્રેજી સાહિત્યનો વિચાર કરવો જોઈએ." (પૃ.૧૨૭)

મધુસૂદન પારેખે લખેલા 'અંગ્રેજી સાહિત્યનું આચમન' નામના સરસ પુસ્તકના ઉપરણા પરના લખાણમાં ભગતસાહેબ નોંધે છે : "...આ પુસ્તક વાંચતો હતો ત્યારે સતત થતું હતું કે આવું પુસ્તક મારે લખવાનું હતું." (પૃ.૧૧૫)

'આવું પુસ્તક' ભગતસાહેબે ભલે ન લખ્યું, પણ અંગ્રેજી સાહિત્યને લગતું તો લખ્યું જ. આ. પુસ્તકની મહત્તા બે સ્તરે છે : ભાષા અને વિચાર. એલિયટ વિશે ભગતસાહેબે જે નોંધ્યું છે : "એલિયટની એક એક કૃતિ, એક એક પંક્તિ એમના કફ અને કોલર જેવી સ્વચ્છ છે...એલિયટનો એક એક શબ્દ, એક એક ભાવ, એક એક વિચાર સ્વચ્છ, સુરેખ અને સુઘડ છે. એલિયટના જીવનમાં અને કવનનાં નાગરિકતા અને સંસ્કારિતા છે." તે 'સ્વાધ્યાયલોક'ના આ બીજા ખંડને જ નહીં પણ આખી ગ્રંથમાળાને લાગુ પડે છે.

ભગતસાહેબના લખાણમાં વિચારની સંદિગ્ધતા અને તેની સાથે જોડાયેલી રજૂઆતની અસ્પષ્ટતાને સ્થાન નથી. વિવેચનની પરિભાષાનો દુરાગ્રહ નથી. ઉભડક કે અર્ધઅભ્યાસ આધારિત વિધાનો નથી. દરેક વિધાન પાછળ વર્ષોનો, બહુગ્રાહી અભ્યાસ છે. જોડણી અને વાક્યરચનાની ભૂલોનો તો પ્રશ્ન જ ન હોય. આ બાબત આપણી ભાષામાં લેખન અને મુદ્રણશુદ્ધિ સંદર્ભે પ્રવર્તતી હાલની પરિસ્થિતિમાં નોંધવા-શીખવા જેવી છે. અંગ્રેજી શબ્દોની ગુજરાતી જોડણી અહીં છપાઈ છે તેટલી શુદ્ધ રીતે આપણે ત્યાં ભાગ્યે જ સમજાય છે, છંપાય છે. અહીં ખાસ નોધીએ: સંવૃત્ત અને વિવૃત ઉચ્ચારોની જોડણી.

રાતની મોટાભાગની કોલેજોમાં અંગ્રેજી સાહિત્ય – મુખ્ય વિષય અંગ્રેજી
ર્થીઓને પણ – ગુજરાતીમાં ભણાવવામાં આવે છે, ભણાવવું પડે છે.
જોતા ભગતસાહેબના આ પુસ્તકનું મહત્ત્વ માત્ર ગુજરાતી વિવેચન

ક્ષેત્રે નહીં પણ ગુજરાતમાં અંગ્રેજી ભાષા-સાહિત્યનાં અધ્યયન-અધ્યાપનની પરિસ્થિતિના સંદર્ભે પણ વધી જાય છે. વળી, જે અભ્યાસીઓ અંગ્રેજી સાહિત્ય અંગ્રેજીમાં જ ભણ્યા છે તેમના માટે પણ આ પુસ્તક તેની ગહનતા, તેના સાહિત્યદર્શનની દૃષ્ટિએ મૂલ્યવાન છે.

ભગતસાહેબ આ ગ્રંથમાં મૂકાયેલા લેખો અંગ્રેજીમાં પણ લખી શક્યા હોત. તેનાથી તેમને રાષ્ટ્રીય-આંતરરાષ્ટ્રીય કક્ષાએ પ્રસિદ્ધિ પણ મળી હોત પણ તેમણે આ લેખન ગુજરાતી ભાષામાં કર્યું તે માટે ગુજરાતી વાચકો તેમના ઋણી રહેશે. ભગતસાહેબે આ પુસ્તક આચાર્ય સંતપ્રસાદ ભટ્ટને અર્પણ કર્યું છે. ભગતસાહેબ ભટ્ટસાહેબ પાસે ભણ્યા. પછી ભગતસાહેબ પાસે સેંકડો વિદ્યાર્થીઓ ભણ્યા. સેંકડો સાહિત્યપ્રેમીઓ તેમનાં વ્યાખ્યાનો સાંભળીને ધન્યતા પામ્યા. તે બધામાંથી કોઈએક વિદ્યાર્થી, કોઈએક સાહિત્યપ્રેમી આ કક્ષાનું પુસ્તક લખે અને ભગતસાહેબને અર્પણ કરે, તો એ ભગતસાહેબની આજીવન સાહિત્યપ્રીતિ અને તેમણે કરેલા નિષ્ઠાપૂર્ણ અધ્યાપનનું એક સાર્થક્ય બનશે.

'સ્વાધ્યાયલોક-૩' એક વિશિષ્ટ ઉપલબ્ધિ

દિગીશ મહેતા

('યુરોપીય સાહિત્ય' : નિરંજન ભગત, પ્રથમ આવૃત્તિ ૧૯૯૭, ગૂર્જર, પૃ. ૪૦૪, કિં. રૂ. ૧૭૫)

નિરંજનભાઈ, પ્રો. નિરંજન ભગત, અમારા ભગતસાહેબના શબ્દને બે પૂંઠા વચ્ચે બાંધી ગ્રંથસ્થ કરવાના 'ગૂર્જર'ના પ્રોજેક્ટનો ત્રીજો મણકો 'યુરોપીય સાહિત્ય' વિશે છે. તેમાં ગ્રીક(સાફો), લૅટિન(વર્જિલ), ફ્રેંચ(હ્યુગો), જર્મન(ગઅટે), સ્પૅનિશ (યીમેનેઝ) એમ બહુવિધ સાહિત્યોની પ્રતિભાઓ પર તેમના સમયકાળ, તેમના જીવન, તેમની કૃતિઓ વિશે, શક્ય હોય ત્યાં ઉદાહરણ સાથે અને લગભગ બધી જ વખત સ્થળ-કૃતિ-વ્યક્તિવિશેષોનાં નામોમાં મૂળ ભાષાના ઉચ્ચારણોની બહુ તાજગીભરી સોડમ આવે તે રીતે, બહુ ચોકસાઈથી, ખંતથી, છતાં રસાળ રીતે વાત કહેવાતી આવી છે. ભગતસાહેબ 'નિવેદન'માં કહે છે તેમ "જીવનભર કવિતાંનું લેખન-વાચન અને સાહિત્યનું અધ્યયન-અધ્યાપન કરવાનું થયું છે. એની એક ઉપલબ્ધિ 'સ્વાધ્યાયલોક' છે." – જેની આ 'યુરોપીય સાહિત્ય' પરનો ગ્રંથ સાક્ષી પૂરે છે.

– પણ આ તો બાહ્ય પરિસરની વાત થઈ. ખરી મજા આ અભ્યાસવિશેષના અંતરંગમાં સતત ચાલી રહેલા એક નાટ્યની છે. આ અભ્યાસલેખોમાં, તેની સપાટી નીચે, તેની ફરસ પરની ડિઝાઈનમાં, લેખકની આત્મકથાના અંશો પડેલા છે. 'ઇનીડ' – પરના લેખનો આ આરંભ જોઈએ.

"૧૯૮૨ના આરંભમાં 'કવિલોક'ના તંત્રીએ 'મહાકાવ્ય વિશેષાંક' માટે રોમન મહાકવિ વર્જિલના મહાકાવ્ય 'ઇનીડ' પર લેખ લખવાનું મને આમંત્રણ આપ્યું. એટલે તરત જ પ્રથમ તો મેં 'ઇનીડ'નું અલબત્ત, અંગ્રેજી અનુવાદમાં – એકવાર વાચન કર્યું.

હજી તો વાચન પૂરું થાય ત્યાં જ મેં યુરોપનાં ચાર મહાનગરો – લંડન, પૅરિસ, રોમ અને એથેન્સ–નો પ્રવાસ કરવાનો નિર્ણય કર્યો. એટલે 'ઇનીડ' પરનો લેખ રોમનો પ્રવાસ કર્યા પછી જ લખવાનું વિચાર્યું. ૧૯૮૨ના ઓક્ટોબરની ૧૬મીથી ૨૫મી લગી દસેક દિવસ હું રોમમાં હતો...."

આ પ્રાધ્યાપક ભગત સાહેબનો નહીં, કવિ નિરંજન ભગતનો અવાજ છે. એકવાર વાચકના હાથમાં આ દોર આવી ગયો પછી સ્થળ અને કાળમાં આમતેમ અહીંથી ત્યાં ફોગાળતું આખું ય ફિલ્મું વળી, નવી રીતે ઉકલવા માંડે છે. આ બધાં સાહિત્ય ખરા, પણ એ નિરંજનભાઈની નજરે જોવાયલાં, એની વિશિષ્ટતા વળી, જુદી જ છે. "૧૯મીએ બપોરના બે વાગ્યાથી સાંજના છ વાગ્યા લગી રોમનાં ઉત્તરપશ્ચિમ દિશામાં ટાઇબર નદીના વામ તટ પરના વિસ્તારોમાં ફર્યો હતો' (પા. ૯૧) '૨૦મીએ બપોરના ત્રણથી સાંજના પાંચ વાગ્યા સુધી હું રોમન ચોકમાં ફર્યો હતો (પા. ૧૦૧) – એમ વચમાં નોંધો આવતી જાય છે અને આપણે કેપિટોલની ટેકરી, પેલેટિનની ટેકરી, ક્વીરિનલની ટેકરી – એમ રોમ અને તેની આજુબાજુ વિસ્તરતા પ્રદેશની યાત્રા લેખકની સાથે સાથે કરતા જઈએ છીએ. આમ પુસ્તકના પાના ૭૧થી ૧૨૪ એટલે કે લગભગ ત્રીસેક પાનાં સુધી વર્ણન આપ્યા પછી વર્જિલનાં જીવન અને કવનની વાત છેડાય છે, જેમાં હવે વર્જિલના જીવન વિશે વિગતે અને સમયાનુક્રમે હેવાલ અપાતો જાય છે. આમ અંગત સંદર્ભનું માળખું જરૂર છે પણ એ સંદર્ભ ઉપર લેખકનો સતત કાબૂ છે અને વાસ્તવલક્ષી વિવરણ છોડી ક્યારેય એ રંગદર્શી સ્વપ્રક્ષેપણમાં સરી પડતા નથી.

વર્જિલના 'ઇનીડ' પરનો લેખ ગ્રંથમા લાંબામાં લાંબો લેખ છે, ૭૧થી ૧૯૧ પાનાં સુધીનો, પણ આ કલાસીકલ સમયનું કાવ્ય અમુક રીતની શાસ્ત્રીય ચર્ચા માગી લે છે, અને ભગતસાહેબે એ ઢાંચાને પુરસ્કારતો જ લેખ કર્યો છે. કૃતિના વસ્તુના ઉદ્‌ઘાટન સાથે સાથે તેના વિવિધ અંશોમાંના નિહિત અર્થો, એના ધ્વનિઓ, એમની પારસ્પરિક ગૂંથણી – એ બધાં અંગોની એ ચર્ચા કરતા ચાલે છે. એક મહાકાવ્યને છાજતી આ બહોળી રીતની પણ તે સાથે વિદગ્ધ, શાસ્ત્રીય ચર્ચા છે, જે વાંચતાં 'ઇનીડ' જેવા વિશાળ ફલકના કાવ્યની આસપાસ ચાલતી રહેતી ઘનિષ્ટ ચર્ચા સાથે ક્યાંક અનુસંધાન કરી રહેવાનું મન થઈ જાય . 'સ્વાધ્યાયલોક' સમસ્તની કદાચ આ જ નેમ છે કે ગુજરાતી વાચકને આ દિશામાં, આ વિશિષ્ટ વિદ્વત્તાપૂર્ણ ચર્ચાઓના પ્રદેશમાં જવા ઉત્તેજિત કરવો, અભિમુખ કરવો.

વર્જિલથી બીજે નંબરે આવતો ભગતસાહેબનો પ્રેમ હોય તો તે વિક્ટર હ્યુગો છે. 'વિકટર હ્યુગો' અને 'વિક્ટર હ્યુગોની સાહિત્યસૃષ્ટિ' – એ બે લેખો ખાસ વાંચવાની ભલામણ છે. વર્જિલ એ જરા કઠોર, કઠિન, ક્લિષ્ટ એવો કાવ્યપ્રદેશ છે. હ્યુગો સમય અને સત્ત્વની દૃષ્ટિએ આપણી, ખાસ કરીને ભારતીય સંવેદનાની નજીકની સર્જક છે. કેમકે એમાં સમાનતા, સ્વાતંત્ર્ય, ભ્રાતૃભાવ – એવાં લોકશાહીને પાયામાંથી પોષતાં મૂલ્યોની ઉજવણી છે. સાથે હ્યુગોના સ્ત્રીસંબંધોને લેખકે સરસ તટસ્થતાથી અને છતાં રોમાંચક વીગતે વર્ણવ્યા છે : 'જુલિએન ઉપરાંત અસંખ્ય સ્ત્રીઓ સાથે હ્યુગોને અલ્પકાલીન દીર્ઘકાલીન સંબંધો....' એમ કહી લેખકે એ સંબંધોનો ચિતાર નૈસર્ગિક સહજતાની

શૈલીથી આપ્યો છે એ સાથે એમાના એક બે સબધોમાની સચ્ચાઈ અને કરુણતાને વાચકને સ્પર્શી જાય એ રીતે ઉપસાવી છે નોત્ર દામ દ પારિ કે લે મિઝેરાબ્લ'થી જેમને ઓળખીએ છીએ એવા લેખકના જીવનમા અગત સબધોના આટાપાટા, એમની જાહેરજીવનના બનાવો સાથેની સડોવણી, એ બધા પામા આમ નજર સમક્ષ આવતા કૃતિ, કર્તા, સાહિત્ય, સમાજ સસ્કૃતિ, સભ્યતા – એ આખા પરિવેશ વિશે આપણે ફરીથી વિચારતા થઈએ છીએ નવા પ્રશ્નો ઊઠે છે નવા જવાબો જડે છે ચાલી રહેલી સાપ્રત ચર્ચાઓના કઈ જુદી જ છેડા જોડવા છોડવાની ઇચ્છા થાય છે જેને ઠોસ કહે છેને, બેઠી, એવી સાક્ષરસપત્તિની આ છોળ છે અને ગુજરાતી વાચકસમાજનો જે ભીતરનો ભાગ, ત્યા સુધી એ છોળ પહોચશે એ આ પ્રકાશનનુ સુફલ છે

– કેમકે ગમે તેટલા તરલ નવનવા પ્રવાહો આવતા રહે, વિવેચનની પરિપાટી, એની શૈલીઓ બદલાય, પૂર્વની સર્વ કૃતિઓને જાણે કે હમેશા માટે વિલીન કરી નાખશે તેવી તેજસ્વી પ્રતિભાઓ આવી અને ઊભી રહે, પણ – અને એ પણ ઉપર ભગતસાહેબનો સ્વાધ્યાય નિર્ભર છે સાફોના કાવ્યો કે વર્જિલના એકલોઝ કે હ્યુગોની નોત્ર દામ દ પારિ – એના ઉપર ફરી એકવાર આખ મડાશે અને એમને વિશે ફરી એકવાર ચર્ચા જાગશે, એવી અખૂટ જિજ્ઞાસાના એ સ્રોતસમી એ કૃતિઓ છે – એ ભગતસાહેબે જાણ્યુ છે અને એ સત્ય આપણા સુધી એ પહોચાડતા રહે છે

"આ લખાણો આજે લખાયા હોત તો કોઈ અન્ય રીતે લખાયા હોત ' – એમ લેખકે નિવેદનમા કહ્યુ છે આપણને લલચાવે એવી આ બાબત છે કઈ રીતે ? પણ એ પ્રશ્નાર્થ રહે તો પણ આટલી પ્રાપ્તિ વાચકવર્ગ માટે ઓછી નથી.

'સ્વાધ્યાયલોક-૪' નિરતર ગોષ્ઠિનો આનદ

કિરીટ દૂધાત

('અમેરિકન તથા અન્ય સાહિત્ય' નિરજન ભગત, પ્રથમ આવૃત્તિ ૧૯૯૭ ગૂર્જર, પૃ ૩૩૬ કિં ૩ ૧૦૦)

આજથી લગભગ તેર વરસ પહેલા ગાધીનગરની સાહિત્યિક સસ્થા બૃહસ્પતિસભામા શ્રી નિરજન ભગતનુ પ્રવચન ગોઠવેલુ એમના જેવા મોટા વિદ્વાનને કારમા લઈ આવવા જોઈએ એવુ એ સમયે અમને સૂઝેલુ નહીં અને મિત્ર ઉમેશ ઓઝા પણ એ સમયે સત્તાના કેદ્રસ્થાને હોય તેવી વ્યક્તિઓની નજીક નહોતા એટલે અમદાવાદથી ગાધીનગર એમને બસમા લાવવા એવુ નક્કી થયેલુ એ સમયે ગાધીનગરમા એક સચિવ એમના ખાસ પ્રગશક એટલે ધાર્યું હોત, તો એ ખાસ કારમાં આવી શક્યા હોત પણ એમણે અમે જે કરીએ તે વ્યવસ્થા સ્વીકારી હતી. કાલો ગચ્છતિ ધિમતામ. એ ન્યાયે એમને કાર્યક્રમસ્થળ સુધી લાવવાનુ મેં સામે ચાલીને સ્વીકાર્યું હતુ એ સાજ નહેરુબ્રિજના છેડે ગાધીનગરની બસની રાહ જોતા કાવ્યશાસ્ત્રવિનોદ ચાલતો હતો તેવામાં એમણે એમની લાક્ષણિક શૈલીમા કોઈ સરસ મુદ્દો કર્યો. મે રાજી થઈને કહ્યુ સાહબ, આ મુદ્દા વિશે લખો તો મજા પડી જાય. એમણે સાહજિક

શૈલીમા કહ્યુ "લખવાનુને એસ.આર અને હુ મૂળે ઓરલ ટ્રેડિગનના માણસો છીએ, અમને લખવાનુ બહુ ફાવતુ નથી " જેમણે એમ આર અને ભગત સાહેબને અમદાવાદમા બોલતા સાભળ્યા છે એમને ગુજરાતની આ ઓરલ ટ્રેડિગન કેટલી ખમતીધર છે એનો પાકો, બરાબર ખ્યાલ છે પણ એના કારણે એવી પણ એક છાપ છે કે ભગત સાહેબે બહુ ઓછુ લખ્યુ છે એટલે સ્વાધ્યાયલોકના આઠ પુસ્તકો બહાર પડ્યા ત્યારે મારી જેમ ઘણાને આશ્ચર્ય થયુ હશે કે ભગત સાહેબે કેટલુ બધુ લખ્યુ છે ! અને આભાર શ્રી ચિમનલાલ ત્રિવેદીનો કે એમણે ભગત સાહેબને આ ગ્રથોનુ પ્રકાશન કરવા માટે 'નૈતિક સાહસ' કરવા પ્રેર્યા

સ્વાધ્યાયલોકનુ ચોથુ પુસ્તક 'અમેરિકન અને અન્ય સાહિત્ય' વિશે છે 'અન્ય સાહિત્ય'મા ભારતીય-અગ્રેજી કવયિત્રીઓ તરુ દત્ત, સરોજિની નાયડુ બગાળી ભાષાના સર્જક રવીન્દ્રનાથ, જાપાની કવિ બાશો અને ચીની કવિ લિ પો વિશે લખ્યુ છે અમેરિકન સાહિત્યના મોટાભાગના લેખો અમેરિકન કવિઓ વિશે છે વ્હિટમેન, સેન્ડબર્ગ, ફ્રોસ્ટ તથા ઓડન વિશે અહીં સુદીર્ઘ લેખો મળે છે

સૌ પહેલા અમેરિકન કવિઓ વિશે વાત કરીએ એક વિચિત્ર વાત એ છે કે ૧૯૦૧થી ૧૯૯૭ સુધીમા એક પણ અમેરિકન કવિને નોબેલ પ્રાઈઝ મળ્યુ નથી. અલબત્ત, નોબેલ પ્રાઈઝ સાહિત્યને માપવાનો એકમાત્ર માપદંડ નથી પણ સિગર અને સોલબેલો જેવા નવલકથાકારોને અમેરિકામા આવી સ્થાયી થયેલા યહુદીઓના એક વર્ગ વિશે સાહિત્યસર્જન કરવા બદલ એ બહુમાન મળ્યુ હોય તો (વ્હિટમેન ૧૮૮૨મા અવસાન પામ્યા એટલે એમને ન ગણીએ તો પણ) સેન્ડબર્ગ, ફ્રોસ્ટ, ઓડન જેવા કવિઓએ અમેરિકન કવિતાને સાચા અર્થમા વિશ્વકવિતાની કક્ષાએ પહોચાડી છે તો સામા પક્ષે ચર્ચિલ અને બર્ટ્રાન્ડ રસેલ જેવા અગ્રેજો છે જેમણે કશુ સાહિત્યસર્જન કર્યુ નથી.

એ વાત જવા દઈએ. આ લેખોમા આખે ઊડીને વળગે એવી વાત એ છે કે ભગત સાહેબ લાબા લેખોમા બહુ ખીલ્યા છે જે લેખની મર્યાદા આઠ દસ પાનાની છે એમા એ જાણે મોકળાશથી વાત કરી નથી શક્યા જ્યારે ફ્રોસ્ટ, વ્હિટમન, સેન્ડબર્ગ અને ઓડેન વિશેના દીર્ઘ લેખોમા એમની ભાવક તરીકેની શક્તિ સોળે કલાએ ખીલે છે એમનુ વલણ, જે સર્જકની વાત કરતા હોય તેમની જીવનચરિત્રની અસખ્ય વિગતોની સમાતરે તેમના સર્જન વિશે વાત કરવાનુ રહ્યુ છે જાહેર વક્તવ્યોમા તેઓ કાતલ્લુસ કે સાફો વિશે બોલતા હોય ત્યારે એમના જીવનની અત્યત મર્યાદિત વિગતો ઉપલબ્ધ બની છે એટલે એમની કવિતા વિશે વિગતે ચર્ચા કરી શકાય છે એમ કહીને આનદ પ્રગટ કરે છે ખરા પણ જે સર્જકની જિદગીની વાતો, સાહિત્ય વિશેના અભિપ્રાયો સહજ ઉપલબ્ધ છે ત્યા એનો ઉપયોગ કરવાનુ એ ચૂકતા નથી. એ રીતે અમેરિકન કવિતા અને સાહિત્ય વિશે આપણને લગભગ ૧૭૫ પાના જેટલી ઉચ્ચ ગુણવત્તાવાળી

મળે છે ગુજરાતમા અમેરિકન કવિતા વિશે આટલુ લાબુ અને રસાળ લખાણ
ને જ જોવા મળે. જો કે ઇંગ્લેડમા અમેરિકન કવિતા કંઈક ઓછી વચાય છે
પણ ખરું એટલે જ ટેડ હ્યુમીઝ જેવા ગજકવિ અને સિમસ હિની જેવા નોબેલ

પ્રાઈઝ મેળવનારા કવિએ ભેગા થઈને 'The Rattle Bag' નામનુ કાવ્ય-સપાદન ૧૯૮૨મા કર્યું તેમા અમેરિકન કવિતાઓ સમાવતી વેળા ખાસ લખેલુ કે "And we have fetched material from America fairly deliberately since this part of English language inheritance is not as current here as it might be" એ સદર્ભે ગુજરાતીમા આ અમેરિકન કવિઓ વિશે ૧૮૫૬થી આ સામગ્રી દર દાયકે એક મહાન કવિ વિશે એક લેખના સ્વરૂપે પ્રાપ્ત થતી રહી છે તે આનદની વાત છે

વ્હિટમેનની વાત કરતા લેખક અહીં અમેરિકન કવિતાનો આલેખ આપે છે વ્હિટમેનના આગમન પહેલાની અમેરિકન કવિતા, વ્હિટમેનની કવિતાથી તેને પ્રાપ્ત થયેલી સ્વની ઓળખ અને સેન્ડબર્ગથી આગળ ચાલેલો તેનો પ્રવાહ – એ માહિતી જે તે કવિની કવિતાની વાત કરતી વેળા આપણને તેઓ સ્પષ્ટ કરી આપે છે અહીં ફ્રોસ્ટના બે કાવ્યોના વિશદ આસ્વાદો છે, તો ઓડેનની પાંત્રીસેક જેટલી રચનાઓની ટૂકી નોધો પણ છે

અહીં બે લેખો ભારતીય-અગ્રેજી કવયિત્રીઓ વિશે છે તેમા તરુ દત્ત વિશે ભગત સાહેબે પ્રશસાપૂર્વક જે રીતે લખ્યુ છે તે જોતા તરુ દત્ત પ્રથમ પંક્તિના સર્જક હશે એવુ અનુમાન થઈ શકે પણ કોણ જાણે કેમ એમની કાવ્યપક્તિઓના જે ગુજરાતી અનુવાદો એમણે આપ્યા છે તે જોતા એમની કોઈ વિશેષ સર્જક પ્રતિભા હતી તેવુ ફલિત થતુ નથી. વળી, અનુવાદ કરવા જતા કાવ્ય ખોવાઈ ગયુ છે – તેવુ ભગતસાહેબ વિશે અહીં કહી શકાય તેમ નથી કેમકે આ જ પુસ્તકના એક અન્ય લેખ 'રવીન્દ્રનાથની કૃતિઓમા બાલનિરૂપણ'મા રવીન્દ્રકવિતાના એમણે આપેલા અનુવાદો સ્વતત્ર કાવ્યની કક્ષાએ પહોચે છે મેઘાણીથી ચાલેલી રવીન્દ્રકાવ્યની અનુસર્જનની અને અનુવાદની પરપરામા ભગત સાહેબના આ અનુવાદોનુ સ્થાન ઘણુ આગળ છે એટલે તરુ દત્તની કવિતા પ્રત્યે લોકોનું વધારે ધ્યાન ખેચાયુ એ કદાચ એમના વહેલા મૃત્યુને લીધે પણ હોય એવુ જ 'સરોજિની નાયડુની કવિતા'– વાળો લેખ વાંચતા થાય છે ભારતની ભારતીય-અગ્રેજી સાહિત્યપરંપરામા કાલાનુક્રમે સરોજિની શરૂઆતમા આવ્યા એટલુ એમનુ મહત્ત્વ ખરુ પણ એમની કવિતા આજે કવિતા લેખે આપણને સ્પર્શે કે કેમ તેનો જવાબ 'ના' મા આવે. એટલે જ કદાચ ઈગ્લેડમા એમનો કોઈ કાવ્યસગ્રહ કે એમની ચૂટેલી કવિતાનુ કોઈ પુસ્તક હાલમાં પ્રસિદ્ધ થયા નથી. જો કે એવુ કાર્લ સેન્ડબર્ગ વિશે પણ છે, ઈગ્લેડમા એમના સઘળા કે ચૂટેલા કાવ્યોનુ પુસ્તક કોઈ પ્રકાશકે ઘણા સમયથી પ્રસિદ્ધ કર્યું નથી. છતાય તેત્રીશ વરસની વયે મુગ્ધ નિરજન ભગત જુઓ, કેવુ લખી બેઠા છે "૧૯૩૦મા ગાધીજીની ધરપકડ પછી સરોજિની, ધારાસણા પહોચીને, પોલિસે રોક્યા ત્યારે મીઠાના અગરો સામે એક પલાઠીએ કલાકો લગી બેસી રહ્યા એ એમનુ સર્વશ્રેષ્ઠ કાવ્ય લેખાશે." !!!! અહીં એક આશ્ચર્યચિહ્ન સાવ ઓછુ પડશે. એ તર્ક આગળ ચલાવીને કહી શકાય કે એ અર્થમા ગાધીજી તો રવીન્દ્રનાથ કરતા પણ મોટા કવિ હતા. આપણા મોટાભાગના અભ્યાસીઓ કવિ કે કવિતાની વાત કરે ત્યારે કવિતા છોડીને અન્ય માપદંડો આસાનીથી અપનાવી લે છે રાજેન્દ્ર શાહે સ્વાતત્ર્યની લડતમા ભાગ લીધો પણ એ વિષયની એકપણ કવિતા ન

શૈલીમા કહ્યુ "લખવાનુને એસ આર અને હુ મૂળે ઓરલ ટ્રેડિશનના માણસો છીએ, અમને લખવાનુ બહુ ફાવતુ નથી " જેમણે એસ.આર અને ભગત સાહેબને અમદાવાદમા બોલતા સાભળ્યા હશે એમને ગુજરાતની આ ઓરલ ટ્રેડિશન કેટલી ખમતીધર છે એનો પાકો, બરાબર ખ્યાલ છે પણ એના કારણે એવી પણ એક છાપ છે કે ભગત સાહેબે બહુ ઓછુ લખ્યુ છે એટલે સ્વાધ્યાયલોકના આઠ પુસ્તકો બહાર પડ્યા ત્યારે મારી જેમ ઘણાને આશ્ચર્ય થયુ હશે કે ભગત સાહેબે કેટલુ બધુ લખ્યુ છે ! અને આભાર શ્રી ચિમનલાલ ત્રિવેદીનો કે એમણે ભગત સાહેબને આ ગ્રથોનુ પ્રકાશન કરવા માટે 'નૈતિક સાહસ' કરવા પ્રેર્યા

સ્વાધ્યાયલોકનુ ચોથુ પુસ્તક 'અમેરિકન અને અન્ય સાહિત્ય' વિશે છે 'અન્ય સાહિત્ય'મા ભારતીય-અગ્રેજી કવયિત્રીઓ તરુ દત્ત, સરોજિની નાયડુ બગાળી ભાષાના સર્જક રવીન્દ્રનાથ, જાપાની કવિ બાશો અને ચીની કવિ લિ પો વિશે લખ્યુ છે અમેરિકન સાહિત્યના મોટાભાગના લેખો અમેરિકન કવિઓ વિશે છે વ્હિટમેન, સેન્ડબર્ગ, ફ્રોસ્ટ તથા ઓડન વિશે અહી સુદીર્ઘ લેખો મળે છે

સો પહેલા અમેરિકન કવિઓ વિશે વાત કરીએ. એક વિચિત્ર વાત એ છે કે ૧૯૦૧થી ૧૯૯૭ સુધીમા એક પણ અમેરિકન કવિને નોબેલ પ્રાઈઝ મળ્યુ નથી. અલબત્ત, નોબેલ પ્રાઈઝ સાહિત્યને માપવાનો એકમાત્ર માપદંડ નથી પણ સિગર અને સોલબેલો જેવા નવલકથાકારોને અમેરિકામા આવી સ્થાયી થયેલા યહુદીઓના એક વર્ગ વિશે સાહિત્યસર્જન કરવા બદલ એ બહુમાન મળ્યુ હોય તો (વ્હિટમેન ૧૮૮૨મા અવસાન પામ્યા એટલે એમને ન ગણીએ તો પણ) સેન્ડબર્ગ, ફ્રોસ્ટ, ઓડન જેવા કવિઓએ અમેરિકન કવિતાને સાચા અર્થમાં વિશ્વકવિતાની કક્ષાએ પહોચાડી છે તો સામા પક્ષે ચર્ચિલ અને બર્ટ્રાન્ડ રસેલ જેવા અગ્રેજો છે જેમણે કશુ સાહિત્યસર્જન કર્યું નથી

એ વાત જવા દઈએ આ લેખોમા આખે ઊડીને વળગે એવી વાત એ છે કે ભગત સાહેબ લાબા લેખોમા બહુ ખીલ્યા છે જે લેખની મર્યાદા આઠ દસ પાનાની છે એમા એ જાણે મોકળાશથી વાત કરી નથી શક્યા જ્યારે ફ્રોસ્ટ, વ્હિટમન, સેન્ડબર્ગ અને ઓડેન વિશેના દીર્ઘ લેખોમા એમની ભાવક તરીકેની શક્તિ સોળે કલાએ ખીલે છે એમનુ વલણ, જે સર્જકની વાત કરતા હોય તેમની જીવનચરિત્રની અસખ્ય વિગતોની સમાતરે તેમના સર્જન વિશે વાત કરવાનુ રહ્યુ છે જાહેર વક્તવ્યોમા તેઓ કાતલુસ કે સાફો વિશે બોલતા હોય ત્યારે એમના જીવનની અત્યત મર્યાદિત વિગતો ઉપલબ્ધ બની છે એટલે એમની કવિતા વિશે વિગતે ચર્ચા કરી શકાય છે એમ કહીને આનંદ પ્રગટ કરે છે ખરા પણ જે સર્જકની જિદગીની વાતો, સાહિત્ય વિશેના અભિપ્રાયો સહજ ઉપલબ્ધ છે ત્યા એનો ઉપયોગ કરવાનુ એ ચૂકતા નથી. એ રીતે અમેરિકન કવિતા અને સાહિત્ય વિશે આપણને લગભગ ૧૭૫ પાના જેટલી ઉચ્ચ ગુણવત્તાવાળી સામગ્રી મળે છે ગુજરાતમા અમેરિકન કવિતા વિશે આટલુ લાબુ અને રસાળ લખાણ ભાગ્યે જ જોવા મળે. જો કે ઈગ્લેડમા અમેરિકન કવિતા કઈક ઓછી વચાય છે એવુ પણ ખરું એટલે જ ટેડ હ્યુમીઝ જેવા ગજકવિ અને સિમસ હિની જેવા નોબેલ

પ્રાઈઝ મેળવનારા કવિએ ભેગા થઈને 'The Rattle Bag' નામનું કાવ્ય-સંપાદન ૧૯૮૨માં કર્યું તેમાં અમેરિકન કવિતાઓ સમાવતી વેળા ખાસ લખેલું કે 'And we have fetched material from America fairly deliberately since this part of English language inheritance is not as current here as it might be" એ સંદર્ભે ગુજરાતીમાં આ અમેરિકન કવિઓ વિશે ૧૮૫૬થી આ સામગ્રી દર દાયકે એક મહાન કવિ વિશે એક લેખના સ્વરૂપે પ્રાપ્ત થતી રહી છે તે આનંદની વાત છે

વ્હિટમેનની વાત કરતા લેખક અહીં અમેરિકન કવિતાનો આલેખ આપે છે વ્હિટમેનના આગમન પહેલાની અમેરિકન કવિતા, વ્હિટમેનની કવિતાથી તેને પ્રાપ્ત થયેલી સ્વની ઓળખ અને સેન્ડબર્ગથી આગળ ચાલેલો તેનો પ્રવાહ – એ માહિતી જે તે કવિની કવિતાની વાત કરતી વેળા આપણને તેઓ સ્પષ્ટ કરી આપે છે અહીં ફ્રોસ્ટના બે કાવ્યોના વિશદ આસ્વાદો છે, તો ઓડેનની પાન્ત્રીસેક જેટલી રચનાઓની ટૂંકી નોંધો પણ છે

અહીં બે લેખો ભારતીય-અંગ્રેજી કવયિત્રીઓ વિશે છે તેમાં તરુ દત્ત વિશે ભગત સાહેબે પ્રશંસાપૂર્વક જે રીતે લખ્યું છે તે જોતા તરુ દત્ત પ્રથમ પંક્તિના સર્જક હશે એવું અનુમાન થઈ શકે પણ કોણ જાણે કેમ એમની કાવ્યપંક્તિઓના જે ગુજરાતી અનુવાદો એમણે આપ્યા છે તે જોતા એમની કોઈ વિશેષ સર્જક પ્રતિભા હતી તેવું ફલિત થતું નથી. વળી, અનુવાદ કરવા જતા કાવ્ય ખોવાઈ ગયું છે – તેવું ભગતસાહેબ વિશે અહીં કહી શકાય તેમ નથી કેમકે આ જ પુસ્તકના એક અન્ય લેખ 'રવીન્દ્રનાથની કૃતિઓમાં બાલનિરૂપણ'માં રવીન્દ્રકવિતાના એમણે આપેલા અનુવાદો સ્વતંત્ર કાવ્યની કક્ષાએ પહોંચે છે મેઘાણીથી ચાલેલી રવીન્દ્રકાવ્યની અનુસર્જનની અને અનુવાદની પરંપરામાં ભગત સાહેબના આ અનુવાદોનું સ્થાન ઘણું આગળ છે એટલે તરુ દત્તની કવિતા પ્રત્યે લોકોનું વધારે ધ્યાન ખેંચાયું એ કદાચ એમના વહેલા મૃત્યુને લીધે પણ હોય એવું જ 'સરોજિની નાયડુની કવિતા'– વાળો લેખ વાચતા થાય છે ભારતની ભારતીય-અંગ્રેજી સાહિત્યપરંપરામાં કાલાનુક્રમે સરોજિની શરૂઆતમાં આવ્યા એટલું એમનું મહત્ત્વ ખરું પણ એમની કવિતા આજે કવિતા લેખે આપણને સ્પર્શે કે કેમ તેનો જવાબ 'ના' માં આવે. એટલે જ કદાચ ઈંગ્લેંડમાં એમનો કોઈ કાવ્યસંગ્રહ કે એમની ચૂંટેલી કવિતાનું કોઈ પુસ્તક હાલમાં પ્રસિદ્ધ થયા નથી. જો કે એવું કાર્લ સેન્ડબર્ગ વિશે પણ છે, ઈંગ્લેંડમાં એમના સઘળાં કે ચૂંટેલા કાવ્યોનું પુસ્તક કોઈ પ્રકાશકે ઘણા સમયથી પ્રસિદ્ધ કર્યું નથી. છતાય તેત્રીશ વરસની વયે મુગ્ધ નિરજન ભગત જુઓ, કેવું લખી બેઠા છે ૧૯૩૦માં ગાંધીજીની ધરપકડ પછી, સરોજિની, ધારાસણા પહોંચીને, પોલિસે રોક્યા ત્યારે મીઠાના અગરો સામે એક પલાંઠીએ કલાકો લગી બેસી રહ્યાં એ એમનું સર્વશ્રેષ્ઠ કાવ્ય લેખાશે. !!!! અહીં એક આશ્ચર્યચિહ્ન સાવ ઓછું પડશે. એ તર્ક આગળ ચલાવીને કહી શકાય કે એ અર્થમાં ગાંધીજી તો રવીન્દ્રનાથ કરતા પણ મોટા કવિ હતા. આપણા મોટાભાગના અભ્યાસીઓ કવિ કે કવિતાની વાત કરે ત્યારે કવિતા છોડીને અન્ય માપદંડો આસાનીથી અપનાવી લે છે રાજેન્દ્ર શાહે સ્વાતંત્ર્યની લડતમાં ભાગ લીધો પણ એ વિષયની એકપણ કવિતા ન

શૈલીમાં કહ્યું "લખવાનું ને.... એસ.આર. અને હું મૂળે ઓરલ ટ્રેડિશનના માણસો છીએ, અમને લખવાનું બહુ ફાવતું નથી." જેમણે એસ.આર. અને ભગત સાહેબને અમદાવાદમાં બોલતાં સાભળ્યા છે એમને ગુજરાતની આ ઓરલ ટ્રેડિશન કેટલી ખમતીધર છે એનો પાકો, બરાબર ખ્યાલ છે. પણ એના કારણે એવી પણ એક છાપ છે કે ભગત સાહેબે બહુ ઓછું લખ્યું છે. એટલે સ્વાધ્યાયલોકનાં આઠ પુસ્તકો બહાર પડ્યાં ત્યારે મારી જેમ ઘણાંને આશ્ચર્ય થયું હશે કે ભગત સાહેબે કેટલું બધું લખ્યું છે ! અને આભાર શ્રી થિમનલાલ ત્રિવેદીનો કે એમણે ભગત સાહેબને આ ગ્રંથોનું પ્રકાશન કરવા માટે 'નૈતિક સાહસ' કરવા પ્રેર્યા.

સ્વાધ્યાયલોકનું ચોથું પુસ્તક 'અમેરિકન અને અન્ય સાહિત્ય' વિશે છે. 'અન્ય સાહિત્ય'માં ભારતીય-અંગ્રેજી કવયિત્રીઓ તરુ દત્ત, સરોજિની નાયડુ, બંગાળી ભાષાના સર્જક રવીન્દ્રનાથ, જાપાની કવિ બાશો અને ચીની કવિ લિ પો વિશે લખ્યું છે. અમેરિકન સાહિત્યના મોટાભાગના લેખો અમેરિકન કવિઓ વિશે છે. વ્હિટમેન, સેન્ડબર્ગ, ફ્રોસ્ટ તથા ઓડન વિશે અહીં સુદીર્ઘ લેખો મળે છે.

સૌ પહેલાં અમેરિકન કવિઓ વિશે વાત કરીએ. એક વિચિત્ર વાત એ છે કે ૧૯૦૧થી ૧૯૯૭ સુધીમાં એક પણ અમેરિકન કવિને નોબેલ પ્રાઈઝ મળ્યું નથી. અલબત્ત, નોબેલ પ્રાઈઝ સાહિત્યને માપવાનો એકમાત્ર માપદંડ નથી પણ સિંગર અને સોલબેલો જેવા નવલકથાકારોને અમેરિકામાં આવી સ્થાયી થયેલા યહુદીઓના એક વર્ગ વિશે સાહિત્યસર્જન કરવા બદલ એ બહુમાન મળ્યું હોય તો (વ્હિટમેન ૧૮૯૨માં અવસાન પામ્યા એટલે એમને ન ગણીએ તો પણ) સેન્ડબર્ગ, ફ્રોસ્ટ, ઓડન જેવા કવિઓએ અમેરિકન કવિતાને સાચા અર્થમાં વિશ્વકવિતાની કક્ષાએ પહોંચાડી છે. તો સામા પક્ષે ચર્ચિલ અને બર્ટ્રાન્ડ રસેલ જેવા અંગ્રેજો છે જેમણે કશું સાહિત્યસર્જન કર્યું નથી.

એ વાત જવા દઈએ. આ લેખોમાં આંખે ઊડીને વળગે એવી વાત એ છે કે ભગત સાહેબ લાંબા લેખોમાં બહુ ખીલ્યા છે. જે લેખની મર્યાદા આઠ-દસ પાનાંની છે એમાં એ જાણે મોકળાશથી વાત કરી નથી શક્યા. જ્યારે ફ્રોસ્ટ, વ્હિટમન, સેન્ડબર્ગ અને ઓડેન વિશેના દીર્ઘ લેખોમાં એમની ભાવક તરીકેની શક્તિ સોળે કલાએ ખીલે છે. એમનું વલણ, જે સર્જકની વાત કરતા હોય તેમની જીવનચરિત્રની અસંખ્ય વિગતોની સમાંતરે તેમના સર્જન વિશે વાત કરવાનું રહ્યું છે. જાહેર વક્તવ્યોમાં તેઓ કાતહુસ કે સાફો વિશે બોલતા હોય ત્યારે એમના જીવનની અત્યંત મર્યાદિત વિગતો ઉપલબ્ધ બની છે એટલે એમની કવિતા વિશે વિગતે ચર્ચા કરી શકાય છે એમ કહીને આનંદ પ્રગટ કરે છે ખરા પણ જે સર્જકની જિંદગીની વાતો, સાહિત્ય વિશેના અભિપ્રાયો સહજ ઉપલબ્ધ છે ત્યાં એનો ઉપયોગ કરવાનું એ ચૂકતા નથી. એ રીતે અમેરિકન કવિતા અને સાહિત્ય વિશે આપણને લગભગ ૧૦૭૫ પાનાં જેટલી ઉચ્ચ ગુણવત્તાવાળી સામગ્રી મળે છે. ગુજરાતમાં અમેરિકન કવિતા વિશે આટલું લાંબું અને રસાળ લખાણ ભાગ્યે જ જોવા મળે. જો કે ઈંગ્લેંડમાં અમેરિકન કવિતા કંઈક ઓછી વંચાય છે એનું પણ ખરું. એટલે જ ટેડ હ્યુગીઝ જેવા રાજકવિ અને સિમસ હિની જેવા નોબેલ

પ્રાઈઝ મેળવનારા કવિએ ભેગા થઈને 'The Rattle Bag' નામનુ કાવ્ય-સંપાદન ૧૯૮૨મા કર્યું તેમા અમેરિકન કવિતાઓ સમાવતી વેળા ખાસ લખેલુ કે "And we have fetched material from America fairly deliberately since this part of English language inheritance is not as current here as it might be" એ સદર્ભે ગુજરાતીમા આ અમેરિકન કવિનો વિશે ૧૯૫૬થી આ સામગ્રી દર દાયકે એક મહાન કવિ વિશે એક લેખના સ્વરૂપે પ્રાપ્ત થતી રહી છે તે આનદની વાત છે

વ્હિટમેનની વાત કરતા લેખક અહીં અમેરિકન કવિતાનો આલેખ આપે છે વ્હિટમેનના આગમન પહેલાની અમેરિકન કવિતા, વ્હિટમેનની કવિતાથી તેને પ્રાપ્ત થયેલી સ્વની ઓળખ અને સેન્ડબર્ગથી આગળ ચાલેલો તેનો પ્રવાહ – એ માહિતી જે તે કવિની કવિતાની વાત કરતી વેળા આપણને તેઓ સ્પષ્ટ કરી આપે છે અહીં ફ્રોસ્ટના બે કાવ્યોના વિશદ આસ્વાદો છે, તો ઓડેનની પાત્રીસેક જેટલી રચનાઓની ટૂકી નોધો પણ છે

અહીં બે લેખો ભારતીય-અગ્રેજી કવયિત્રીઓ વિશે છે તેમા તરુ દત્ત વિશે ભગત સાહેબે પ્રશસાપૂર્વક જે રીતે લખ્યુ છે તે જોતા તરુ દત્ત પ્રથમ પક્તિના સર્જક હશે એવુ અનુમાન થઈ શકે પણ કોણ જાણે કેમ એમની કાવ્યપક્તિઓના જે ગુજરાતી અનુવાદો એમણે આપ્યા છે તે જોતા એમની કોઈ વિશેષ સર્જક પ્રતિભા હતી તેવુ ફલિત થતુ નથી. વળી, અનુવાદ કરવા જતા કાવ્ય ખોવાઈ ગયુ છે – તેવુ ભગતસાહેબ વિશે અહીં કહી શકાય તેમ નથી કેમકે આ જ પુસ્તકના એક અન્ય લેખ 'રવીન્દ્રનાથની કૃતિઓમા બાલનિરૂપણ'મા રવીન્દ્રકવિતાના એમણે આપેલા અનુવાદો સ્વતત્ર કાવ્યની કક્ષાએ પહોંચે છે મેઘાણીથી ચાલેલી રવીન્દ્રકાવ્યની અનુસર્જનની અને અનુવાદની પરપરામા ભગત સાહેબના આ અનુવાદોનુ સ્થાન ઘણુ આગળ છે એટલે તરુ દત્તની કવિતા પ્રત્યે લોકોનુ વધારે ધ્યાન ખેંચાયુ એ કદાચ એમના વહેલા મૃત્યુને લીધે પણ હોય. એવુ જ 'મગેજિની નાયડુની કવિતા'– વાળો લેખ વાચતા થાય છે ભારતની ભારતીય-અગ્રેજી સાહિત્યપરપરામા કાલાનુક્રમે મગેજિની શરૂઆતમા આવ્યા એટલુ એમનુ મહત્ત્વ ખરુ પણ એમની કવિતા આજે કવિતા લેખે આપણને સ્પર્શે કે કેમ તેનો જવાબ 'ના'-મા આવે. એટલે જ કદાચ ઈંગ્લેડમા એમનો કોઈ કાવ્યસગ્રહ કે એમની ચૂટેલી કવિતાનુ કોઈ પુસ્તક હાલમા પ્રસિદ્ધ થયા નથી. જો કે એવુ કાર્લ સેન્ડબર્ગ વિશે પણ છે, ઈંગ્લેડમા એમના સઘળા કે ચૂટેલા કાવ્યોનુ પુસ્તક કોઈ પ્રકાશકે ઘણા સમયથી પ્રસિદ્ધ કર્યું નથી. છતાય તેંત્રીશ વરસની વયે મુગ્ધ નિરજન ભગત જુઓ, કેવુ લખી બેઠા છે "૧૯૩૦મા ગાધીજીની ધરપકડ પછી મગેજિની ધારાસણા પહોચીને, પોલિસે રોક્યા ત્યારે મીઠાના અગરો સામે એક પલાઠીએ કલાકો લગી બેની રહ્યા એ એમનુ સર્વશ્રેષ્ઠ કાવ્ય લેખાશે." !!!! અહીં એક આશ્ચર્યચિહ્ન સાવ ઓછુ પડશે. એ તર્ક આગળ ચલાવીને કહી શકાય કે એ અર્થમા ગાધીજી તો રવીન્દ્રનાથ કરતા પણ મોટા કવિ હતા. આપણા મોટાભાગના અભ્યાસીઓ કવિ કે કવિતાની વાત કરે ત્યારે કવિતા છોડીને અન્ય માપદંડો આસાનીથી અપનાવી લે છે રાજેન્દ્ર શાહે સ્વાતત્ર્યની લડતમા ભાગ લીધો પણ એ વિષયની એકપણ કવિતા ન

છે વધુ સ્પષ્ટ કરવુ હોય તો પ્રેમભક્તિ સમજવાનુ છે અને અર્વાચીન અર્થમા કહેવુ હોય તો પ્રેમલક્ષણા ભક્તિ સમજવાનુ છે' (પૃ ૧) આવી વિલક્ષણ સ્થાપના એમના જ આ વક્તવ્યમા પ્રશ્ન થઈને સામે આવી ગઈ છે કેમકે નરસિંહ અને અખાની વાતને એ બાકાત રાખી શક્યા નથી પરતુ એમણે જે બાકાત રાખ્યુ છે એ ઘણો ગંભીર દોષ છે આખાય લેખમા સમકબીર સપ્રદાયના કે રવિભાણ પરપરાના કોઈ કવિનુ નામસુધ્ધા નથી ! અખાની વાત થઈ છે પણ એના પૂર્વસૂરિ નરહરિ જેવા સક્ષમ કવિનો તો ઉલ્લેખ પણ નથી ખરેખર તો આ આખો લેખ નરસિંહ, મીરા, અખો, પ્રેમાનદ અને દયારામ એ મુખ્ય કવિઓની કેટલીક સર્જક-લાક્ષણિકતાઓને મૂકી આપનારો, પરિચયાત્મક લેખ, બન્યો છે 'પ્રેમાનદ ભક્તિઆદોલનનો કવિ નથી' (પૃ ૧૩) એવુ કહીને પણ એના વિશે એકાદ પાનુ તો લખ્યુ જ છે રહસ્યવાદના કે ભક્તિધારાના કોઈ વિશેષોને ઉપસાવી આપવાનુ – એ કવિતાનુ એકેય દૃષ્ટાત મૂકવાનુ પણ એમનાથી બન્યુ નથી ભક્તિઆદોલનની ઐતિહાસિક ભૂમિકા, સર્જકોની ક્યાક તુલનાલક્ષી બનતી વિશેષતાઓ અને અસરકારક અભિવ્યક્તિ આ લેખમા નોધપાત્ર બને છે પણ લેખક વક્તવ્યવિષયને તો ખાસ્સો ચાતરી ગયા છે

નરસિંહ, મીરા અને દયારામ વિશેના લેખોમા (એ દરેક વિશે અહીં બબ્બે લેખો/લખાણો છે, એમા) નિરજન ભગતની એક પદ્ધતિ રસપ્રદ છે તે તે સર્જકની કવિતાનો પરિચય, એમની પક્તિઓ લઈલઈને, ક્યાક તો આખા પદો ઉતારીને, ખૂબ આસ્વાદરૂપે એમણે આપ્યો છે, ક્યાક એનુ સકલન પણ ઠીકઠીક સુબદ્ધ છે પરંતુ મધ્યકાલીન કવિઓના સમય અગેના તેમજ એ કવિતાના અર્થઘટનો અગેના કેટલાક પ્રશ્નો આ લેખો ઊભા કરે છે ને એ ક્યારેક ગંભીર મર્યાદારૂપ પણ બની જાય છે

નરસિંહ મહેતા વિશેના વક્તવ્યલેખ 'નરસિંહનુ અનુભવદર્શન'મા એમણે નરસિંહના જીવનની રૂપરેખા – એમના જન્મ મરણ, લગ્ન, પુત્ર પુત્રી જન્મ, ગૃહત્યાગ, મામેરુ આદિના વર્ષો નોધીને – આપી છે નરસિંહના સમય અગેના પ્રશ્નો ઓછા નથી ત્યારે ભગતસાહેબ નરસિંહના આત્મચરિત્રાત્મક કાવ્યોની ને એ કાવ્યોમાની વિગતોની અધિકૃતતાને તપાસ્યા વિના (કે એ વિશે તાજેતરમા જ થયેલા સશોધનો પર નજરસુધ્ધા કર્યા વિના) એ કાવ્યોનો આછોપાતળો આધાર લઈને* આમ નરસિંહના જીવનપ્રસગોના આટલાબધા વર્ષો નોધે એ ઘણુ સાહસિક અને શૈલીવેગપ્રેર્યું વલણ ગણાય.

વળી, આશ્ચર્ય તો એ વાતનું થાય છે, કે, ૧૯૯૬મા ઉપર્યુક્ત લેખની પછી મુકાયેલા, પણ એ પરેલા છેક ૧૯૬૮મા લખાયેલા, 'નરસિંહ મહેતા વિશે અગત

* આ વર્ષનિર્દેશો માટે એમણે સીધો જ આધાર ઉમાશકર જોશીના 'ગુજરાતી સાહિત્યનો ઇતિહાસ ભાગ ૨' (ગુજ સાહિ પરિષદ ૧૯૭૬)મા પ્રગટ થયેલા નરસિંહ વિશેના લેખનો લીધો લાગે છે (જુઓ એ ગ્રથનુ પૃ ૧૮૨) નરસિંહનુ જન્મવર્ષ ૧૪૦૮ એ ઉમાશકરનુ અનુમાન છે ને પછી કેટલેકેટલે અતરે કયા પ્રસગો બન્યા હોઈ શકે એના અનુમાન એમણે કર્યા છે એ બધાનું તીધુ અનુસરણ અહીં થયુ છે નરસિંહના પુત્રના વિવાહની તારીખ ૭ ૪ ૧૪૪૦ નિરંજન ભગતે નોંધી છે એ પણ ઉમાશકરે એમના એ લેખમા ઉદ્ધૃત કરેલા કે કા.શાસ્ત્રીના મતને આધારે નોંધી જણાય છે

નોધ' નામના ટૂંકા લખાણમા એમનો અભિગમ સ્વસ્થ ને શાસ્ત્રીય છે જુઓ 'નરસિહ વિશે આપણે કંઈ જ જાણતા નથી. એની જન્મતિથિ નિશ્ચિત નથી એના જીવનમા મુખ્ય પ્રસગો કયા, ક્યા અને ક્યારે થયા એ પણ નિશ્ચિત નથી. 'જીવનચરિત્ર'ના અર્થમા નરસિહનુ જીવનચરિત્ર આપણી પાસે નથી.' (પૃ ૩૯ ૪૦) પહેલા લખાયેલુ લખાણ પુસ્તકમા આમ પાછળના ક્રમે મૂકવાની આયોજન દૃષ્ટિ બતાવીને, અગાઉની કેટલીક વિગતો વિશે આપણને ઉદાસીન રહેવાની સુવિધા એમણે કરી આપી એના કરતા તો એટલી વિગતો ત્યાથી રદ કરવા જેવી ન હતી ? પરતુ એમણે આ ગ્રથશ્રેણી-આયોજનમા 'છેક-ભૂસ, કાપ કૂપ, સુધારા-વધારા' ન જ કરવાનુ સકલ્પપૂર્વક સ્વીકારેલુ છે

નરસિહના જીવન વિશેનો એમણે આપેલો ચિતાર ચિત્રાત્મક ને એથી રસપ્રદ છે પણ એમાનુ એક અર્થઘટન ચિત્ય છે નરસિહ અસ્પૃશ્યોને ત્યા જતા એવી, એમના એક જાણીતા પદને લીધે પ્રચલિત બનેલી, વિગતને લઈને તેઓ નરસિહને 'activist _ કર્મવીર' કહેવા સુધી ગયા છે (જુઓ પૃ ૩૫) એ, નરસિહના નિતાત સતસમાગમી, વૈરાગી, અલિપ્ત જીવનસદર્ભને જોતા અપ્રતીતિકર લાગે છે જયત કોઠારી તો, જે પદને આધારે નરસિહ અસ્પૃશ્યોને ત્યા કીર્તન કરવા જતા એ પદને જ શકાસ્પદ ગણીને કહે છે કે, 'આમ, નરસિહ અસ્પૃશ્યતામા માનતા ન હતા એ એમના ચરિત્રનુ એક મહત્ત્વનુ લક્ષણ પાછળના સમયની સરજત હોય એવુ જણાય છે.' ('નરસિહ મહેતા', સાહિત્ય અકાદમી, દિલ્હી, ૧૯૮૪) નરસિહ વિશેનો નિરજન ભગતનો આ લેખ ઉત્સવના ભાગ રૂપે થયેલા વ્યાખ્યાનરૂપ છે એટલો એ અભ્યાસજનિત નથી. ને એ કઈક સ્વાભાવિક પણ લાગે છે પરતુ ગ્રંથમા મુકાતા એણે આવા પ્રશ્નો ઊભા કર્યા.

વ્યાખ્યાનના વિષયોથી(લેખશીર્ષકોથી) અપેક્ષા જગાડ્યા પછી નિરાશ કરનાર બીજા બે લેખો છે – 'પ્રેમાનદ અને ચોસર' તથા 'દયારામ અને અનુકાલીન રાધાકૃષ્ણ કવિતા.' આ વ્યાખ્યાનો ગતિશીલ ને ચિત્રાત્મક શૈલીથી સુવાચ્ય બલકે રસપ્રદ તો બની રહે છે પરતુ અપર્યાપ્ત રહેતી ને ક્યારેક બીજી દિશામા ફંટાઈ જતી ચર્ચાને કારણે સતોષપ્રદ બનતા રહી ગયા છે

પ્રેમાનદ અને ચોસર જેવા કથનકળા નિપુણ સર્જકોની તુલનાને વિષય કરવાનુ અગ્રેજી ગુજરાતી સાહિત્યના અભ્યાસી નિરજન ભગતને જ સૂઝે પરતુ, એટલે જ, આ વિષય પર એમની પાસેથી આવો સાતેક પાનાનો ટૂંકો લેખ નહીં પણ બને સર્જકોની કૃતિઓમાથી દૃષ્ટાતો લઈને એના આતરિક સૌદર્ય સમૃદ્ધિનો પરિચય આપનાર પરિતોષક લેખ આપણને મળવો જોઈતો હતો. એમણે લખ્યુ છે કે, આ અકાદમી પરિસવાદના વક્તવ્યમા સમયની મર્યાદા એમને નડી છે આવી સ્થિતિમા મહત્ત્વના મુદ્દાઓને સ્પર્શતો એક સઘન વક્તવ્યલેખ થઈ શક્યો હોત પણ એને બદલે, ચોસર અને પ્રેમાનદના ચરિત્રાદિની પ્રાથમિક વિગતોની, ઝાઝી ઉપયોગી ન બનનારી તુલનામા લેખ ખરચાઈ ગયો છે ચોસરના જન્મ મૃત્યુ-વર્ષ ઇ ૧૩૪૦ અને ૧૪૦૦ તો અધિકૃત છે પણ ચોસરની આ તારીખો સાથે મેળ પાડવા માટે પ્રેમાનદનુ જન્મ વર્ષ ઈ ૧૬૪૦ અને મૃત્યુવર્ષ ઈ ૧૭૦૦ નિશ્ચિત વર્ષો તરીકે મૂ છે

જેને કોઈ જ પુરાવાનો આધાર નથી. એટલે આમાં પણ પેલી સાહસિક શૈલી-છટા જ જોવાની રહે. આવા જ શૈલીવેગમાં, ચોસરની 'કેન્ટરબરી ટેલ્સ' એ કૃતિ 'જગતસાહિત્યમા સર્વશ્રેષ્ઠ કથાકાવ્યસગ્રહ સિદ્ધ થાય છે' (પૃ. ૧૩૧) એવું વિધાન પણ વહી જાય છે કેમકે, એમા તથ્યાંગો હશે છતાં, 'સિદ્ધ થાય છે' એ બાબતને પ્રતીતિકર રીતે મૂકી આપતી કોઈ સઘન ઊંડી ચર્ચા કરવા એ રોકાયા નથી.

'દયારામ અને અનુકાલીન રાધાકૃષ્ણ-કવિતા' લેખનું માળખું આ પ્રકારનું છે : શરૂઆતનાં ૪ પાનાં 'ઉત્તરાર્ધની પૂર્વભૂમિકા'માં ને પછીનાં ૧૨ પાનાં 'પૂર્વાર્ધની – દયારામની રાધાકૃષ્ણ-કવિતા'ની ચર્ચામાં રોકાયાં છે. 'અનુકાલીન રાધાકૃષ્ણ-કવિતા'ની વાત બાકીનાં ૪ પાનાંમાં થઈ છે. પ્રિયકાન્ત મણિયારની 'કૃષ્ણનો કવિઓને પરિપત્ર' એ હળવા ને માર્મિક કાવ્યની વાતથી થયેલો આરંભ સરસ છે ને પછી દયારામની કવિતાનો પરિચય પણ રસ પડે એવો છે પરતુ મુખ્ય વિષયની – અર્વાચીન ગુજરાતીની રાધાકૃષ્ણ કવિતાની – ચર્ચા અછડતી છે. એમાં માત્ર પ્રિયકાન્તની કવિતાની જ વાત થઈ છે, ને એ પણ એમનાં બે ગીતો મૂકી દઈને પતાવી છે. લેખ ઘણો અસંતુલિત ને અપર્યાપ્ત ચર્ચાવાળો બન્યો છે.

આ પુસ્તકમાંના મીરાં વિશેના બે લેખો જુદા જ પ્રશ્નો ઊભા કરે છે. 'મીરાં' નામનો, ૧૯૭૫માં લખાયેલો, લગભગ ૭૦ પાનાંનો લેખ તથા એ પછીનો 'મીરાંબાઈ' નામનો, ૧૯૭૬માં લખાયેલો વીસેક પાનાંનો લેખ આખા પુસ્તકનો ત્રીજો ભાગ રોકે છે. પરિષદ્-પ્રકાશિત 'ગુજરાતી સાહિત્યનો ઇતિહાસ ભાગ : ૨' (૧૯૭૬)માં છપાયેલો પહેલો લેખ ૧૯૮૨માં 'મીરાં' નામે સ્વતંત્ર પુસ્તિકા રૂપે પણ પ્રગટ થયેલો હતો એટલે આ પુસ્તકમાં એનું આમ ત્રીજીવારનું પ્રકાશન કેવળ બિનજરૂરી બની રહે છે. આ લેખ એક બીજી રીતે પણ આ પુસ્તકમા બિનજરૂરી રીતે મુકાયો છે, કેમકે, 'મીરાંબાઈ' નામનો બીજો લેખ કોઈ અલગ દૃષ્ટિકોણથી લખાયેલો પૂરક લેખ નથી પણ અગાઉના લેખ ('મીરાં')ને સામે રાખીને કરેલા સળંગ સંક્ષેપરૂપ છે. આ વિશેનાં અનેક દૃષ્ટાંતો આપી શકાય પણ એમાંનું એક જ દૃષ્ટાંત આ માટે પૂરતું થઈ પડશે. પહેલા લેખનો આ ખંડ જુઓ :

'૧૫૨૧માં ભોજરાજાનું અવસાન થયું. અને લગ્નનાં પાંચ વર્ષ પછી, ત્રેવીસ વર્ષની વયે, મીરાંને વૈધવ્ય પ્રાપ્ત થયું. મીરાંના લગ્નની વિધિ અપૂર્ણ રહી હતી. એણે લગ્નનો સ્વીકાર કર્યો ન હતો અને લગ્ન ભોગવ્યું ન હતું એથી એ જૌહર કરે અને સતી થાય એવો આગ્રહ શક્ય ન હતો. જોકે, હવે પછી મીરાંનાં પદના સંદર્ભમાં વિગતે જોઈશું એમ, એણે જીવનભર ક્ષણેક્ષણે જૌહર કર્યું હતું. એણે સંતનાં, સંન્યાસિનીનાં વસ્ત્રો ધારણ કર્યાં હોય એટલું જ નહીં પણ વૈધવ્ય પછી વૈધવ્યને કારણે જ નહિ પણ એના સંતજીવનના, ભક્તિના જીવનના અનિવાર્ય અને સ્વાભાવિક વિકાસક્રમ રૂપે જ એનો વિશેષ વૈરાગ્યભાવ પ્રગટ થયો હોય અને ભલે રૂઢિ અને પરંપરા પ્રત્યેનો દ્રોહ-વિદ્રોહ એમાં હોય પણ અન્યથા એનું જીવન નિર્દોષ અને નિરૂપદ્રવી હતું એથી સિસોદિયા કુટુંબને સંતોષ થયો હોય અને મીરાના જીવન પ્રત્યેનો સૌનો વિરોધ ગમી ગયો હોય.' (પૃ. ૫૦)

હવે સરખાવો બીજા લેખમાંનો આ ખંડ :

'૧૫૨૧મા ભોજરાજાનુ અવસાન થયુ લગ્નના પાચ વર્ષ પછી ત્રેવીસ વર્ષની વયે મીરાને વૈધવ્ય પ્રાપ્ત થયુ એના લગ્નની વિધિ અપૂર્ણ રહી હતી, એણે લગ્ન ભોગવ્યુ ન હતુ એથી એ સતી થાય એવો આગ્રહ શક્ય ન હતો. એણે પ્રથમથી જ સતના વસ્ત્રો ધારણ કર્યાં હોય, એનામા દિન પ્રતિદિન વિશેષ વૈરાગ્યભાવ પ્રગટ થયો હોય, એનુ જીવન નિર્દોષ અને નિરૂપદ્રવી હોય, એથી સિસોદિયા કુટુબને સતોષ થયો હોય અને મીરાના જીવન પ્રત્યેનો વિરોધ શમી ગયો હોય.' (પૃ ૧૧૨)

પ્રસ્તાર અને વાગ્મિતાને ગાળીને કરેલો આ સક્ષેપ સરસ ને સઘન છે આ આખા પુસ્તકમા બલકે સમગ્ર 'સ્વાધ્યાયલોક'ના ઘણાખરા લેખોમા લેખકની કલમ આ રીતે ચાલી હોત તો સઘન લખાણોવાળુ વિવેચનકાર્ય સ્પૃહણીય અને પ્રભાવક બન્યુ હોત એમ લાગે છે

પુનરાવર્તનો નિરજન ભગતની એક લાક્ષણિક મર્યાદા છે આ પુનરાવર્તન વિલક્ષણતા વિશે મે 'ઇન્ડિયા ટુ ડે'(૮ ઓગસ્ટ ૧૯૯૭)માના કેવળ પરિચયાત્મક લેખમા પણ લખેલુ કે 'એ ઘણીવાર પુનરાવર્તનો સુધી વિસ્તરે છે એમની વાત આવા પુનરાવર્તનોથી ઘૂટાય છે ક્યારેક તો ઘૂટાયા પછી ઉપર વળી, પુનરાવર્તનોનો થર જોવા મળે – પ્રતીતિના પેલા વેગમા અભિનિવેશ પણ ઊછળી આવે. અર્થ પહોચી જાય એ પછી પણ શબ્દો એકઠા થતા ગયા હોય.' પુનરાવર્તનોભર્યો આવો વાગ્મિતા-વૈભવ 'મીરા' લેખમા સોથી વધારે જોવા મળે છે ને એને લીધે મીરાની કવિતા વિશેના સ્પૃહણીય આસ્વાદ-અશો પણ પ્રલબ પથરાટમા ખોવાઈ જાય છે ને લેખ ક્યારેક આપણને થકવી જાય છે

અર્વાચીન સાહિત્ય વિશેના લેખો, તુલનાએ, વધુ સતુલિત અને કેટલાક તો વિશેષ નોધપાત્ર પણ છે એમા પ્રસ્તાર નથી ને લેખક વધુ વિષયકેંદ્રી, કૃતિકેંદ્રી રહ્યા છે માક્ષર નર્મદાશકર મહેતાના કાવ્યવિવેચનની ચર્ચાના લેખ ઉપરાત ચર્ચા-આસ્વાદ માટે એમણે પસદ કરેલી કૃતિઓ પણ અર્વાચીન ગુજરાતી સાહિત્યના પહેલા પાચ-સાત દાયકાની ઘણી લાક્ષણિક કૃતિઓ છે

૧૮મી સદીના ગુજરાતના રાજકીય-સામાજિક-સાસ્કૃતિક સચલનોનો આલેખ આપતો યુગસદર્ભ નર્મદાશકર (મહેતા)નુ કાવ્યવિવેચન', 'હુન્નરખાનની ચડાઈ', હિદસ્વરાજ' અને 'માસ્તર નદપ્રસાદ' એ લેખોમાં ભૂમિકા રૂપે કે કૃતિચર્ચાના ભાગ રૂપે મુકાયો છે એ દૃષ્ટિપૂર્ણ છે ને આખા સમયફલકને ચિત્રાત્મક રીતે મૂકી આપતો હોવાથી પ્રભાવક પણ બન્યો છે એમા લેખકની શૈલી પણ પ્રશિષ્ટ ને ગૌરવયુક્ત છે આમે ય, ઔદ્યોગિક ક્રાતિના પ્રભાવવાળી ૧૯મી સદીના સાસ્કૃતિક સચલનો એમના રસનો વિષય છે ઉપર નિર્દેશ્યા એ લેખોમાના પાછલા ત્રણ લેખો એમના 'યત્રવિજ્ઞાન અને મત્રકવિતા'(૧૯૭૫) પુસ્તકના છેલ્લા ખડમાથી અહી ફરી મુદ્રિત કર્યા છે

પ્રાસાદિકતાનો સમાન તતુ ધરાવતી કૃતિચર્ચાઓમા પદ્ધતિની ભિન્નતા પણ ધ્યાન ખેચનારી છે 'હુન્નરખાનની ચડાઈ'મા યુગસદર્ભ સાથે ચાલતુ સરસ વસ્તુવિશ્લેષણ છે, 'કુકાકવાણી'મા કૃતિના આસ્વાદ પરિચયનુ સીધુ લક્ષ્ય છે 'સાગર અને શશી' વિશેના લેખમાં કાન્તની બધી કવિતામાથી પ્રગટતા સર્જકવિશેષના સદર્ભમા પણ છેવટે તો સ્વીકૃત કૃતિનો આસ્વાદ છે – એના ઘટકોના સૌદર્યમાથી પસાર કરનાર

વિદગ્ધ કવિએ કરાવેલી બીજા કવિના (એમને પ્રિય 'કળાકાર કવિ'ના) કવિકર્મની ઝીણવટોને પિછાણી આપતો આસ્વાદ છે; 'આપની યાદી'માં કાવ્યની રચનાની (સ્ટ્રક્ચરની) તપાસ એમણે કરી છે.

આ કૃતિચર્ચાઓમા કાવ્યના, ને એના અંશોના, અર્થઘટનના કેટલાક પ્રશ્નો છે. જેમકે, બાળાશંકરનું કાવ્ય 'કુકાકવાણી' હાસ્ય-રમૂજકેંદ્રી કાવ્ય જ છે પણ નિરંજન ભગત કહે છે : 'એમાં વાયસ તો નિમિત્ત છે, મહત્ત્વનો છે કવિનો પ્રેમ. મહિમા વાયસનો નથી, કવિની વિરહવ્યથાનો છે.' (પૃ. ૧૯૬). કાવ્ય એટલું સ્વયંસ્પષ્ટ છે ને એમાં વિડંબનાવાળી નહી તો રમૂજભરી અતિશયોક્તિ કવિએ એવી ખીલવી છે કે મહિમા વાયસનો કે વિયોગનો નહીં પણ કૃતિની લાક્ષણિક હાસ્યરચનાનો છે. 'કશ્ચિદ્ ભર્ત્રા સ્મરસિ રસિકે...'માંના સ્થિતિવિશેષની સાથે સરખાવતાં પણ આ કાવ્યની રસિકતા નર્મ-કેંદ્રી છે એ દેખાઈ આવશે.

નિરંજન ભગત આપણા મોટા અભ્યાસી છે. વિશ્વસાહિત્યના સર્જનાત્મક અને વિચારકેંદ્રી ગ્રંથોનું એમણે પરિશીલન કરેલું છે. એટલે એ વિદગ્ધ-રસિક પણ છે. પરંતુ એમનું વિવેચન સર્વાશ્લેષી અધ્યયનને કેંદ્રમાં રાખનારું હંમેશાં બની શક્યું નથી. કોઈએક મુદ્દાને પ્રભાવક રીતે ને પોતાની વેગીલી ઓજસ્વી શૈલીમાં મૂકી આપવાનું એમનું વલણ વિશેષ હોય છે. એમાં પોતાની પ્રતીતિના રણકા સાથે અભિનિવેશનું પ્રમાણ પણ એટલું જ, ક્યારેક એથી ય વધુ હોય છે એથી એમના લેખો પર્યાપ્ત, સંતુલિત, અભ્યાસલેખ તરીકે સંતર્પક બનતાં રહી જાંય છે ને એમની વાગ્મિતા ઘણીવાર વાક્-અતિરેક સુધી પ્રસરતાં, એમની આ પ્રભાવકૂ લાક્ષણિકતા એમની મર્યાદા પણ બની રહે છે.

સ્વાધ્યાયલોક-૭ વાગ્મિતાના ભારથી દબાતો સ્વાધ્યાય

જયંત ગાડીત

('બલવંતરાય ન્હાનાલાલ, સુન્દરમ્, ઉમાશંકર' : નિરંજન ભગત, પ્રથમ આવૃત્તિ ૧૯૯૭, ગૂર્જર, પૃ. ૪૧૧, કિ. રૂ. ૧૮૦)

નિરંજન ભગતના આયુષ્યભરના વિવેચન-પુરુષાર્થનો હિસાબ એક સાથે 'સ્વાધ્યાયલોક'ના આઠ ગ્રંથોમાં ૧૯૯૭ના વર્ષમાં ઉપલબ્ધ થયો એ ગુજરાતી સાહિત્યવિવેચનની એક નોંધપાત્ર ઘટના બની હોય એમ સૌને લાગે છે. અમેરિકી-યુરોપીય અને ગુજરાતી સાહિત્યના વિશાળ ફલક પર વિસ્તરતા અને સાહિત્યવિચાર કરતા આ આઠ ગ્રંથોના લેખો નિરંજન ભગતની એક આજીવન સાહિત્યઅભ્યાસી તરીકેની મુદ્રાને સાચી ઠેરવે છે. એમાં રમણ સોની જેવા યુવાન તટસ્થ, અભ્યાસી આ આઠે ગ્રંથોમાંથી પ્રગટતા અવાજને 'દૃઢ પ્રતીતિથી રણકતા અવાજ' તરીકે ઓળખાવી બિરદાવતા હોય ત્યારે તો આ ગ્રંથોમાંથી પસાર થવાનું ઘણાને કુતૂહલ થાય એ સ્વાભાવિક છે. નિરંજન ભગતને મેં ઘણી વખત સાંભળ્યા છે. એમની વાક્છટાથી પ્રભાવિત થયો છું. એમનું કેટલુંક વિવેચન તૂટક રૂપે વાંચ્યું છે. પરંતુ સળંગરૂપમાં બધું જોવાનું હજી બન્યું નથી.

ત્યા અચાનક આ ગ્રથમાળાનો ૭મો ખડ સમીક્ષા માટે આવ્યો. એટલે કઈક નિકટથી આ લેખોમાથી પસાર થવાનુ બન્યુ ધ્યાનથી વાચતા લાગ્યુ કે ઉત્સાહપૂર્વક કહેવાનુ મન થાય એવુ તો અહીં ઓછુ છે સાતમા ગ્રથ વિશે રમણ સોનીએ ઉચ્ચારેલા અભિપ્રાયો પણ મને બહુ સ્વીકારવા જેવા ન લાગ્યા. મારી પ્રતીતિઓ કઈક જુદી છે

સાતમા ખડમા ગુજરાતી કવિતાના ચાર પ્રમુખ કવિઓ – બલવન્તરાય ને ન્હાનાલાલ એ પડિતયુગના અને સુદરમ્ ને ઉમાશકર ગાધીયુગના – વિશે લેખો છે એમા કેટલાક આ કવિઓના સમગ્ર સર્જન વિશેના છે અને કેટલાક આ સર્જકોની ધ્યાનાર્હ કૃતિઓ પર છે 'આતિથ્ય', 'વસતવર્ષા, 'સમગ્ર કવિતા' એ ગ્રથસમીક્ષાઓ છે 'બલ્લુકાકા' કે 'બલ્લુકાકા-સ્મરણો' એ અગત સ્મરણો પર આધારિત ચરિત્ર નિબધો જેવા છે અર્થાત્ લેખકે કોઈ સર્જક વિશે પોતે પ્રસગોપાત્ત જે કઈ લખ્યુ હોય તે બધુ અહીં એકત્ર કરીને મૂકી દીધુ છે અલબત્ત આ રીતે બધુ લખાણ એકસાથે મૂકવાનો ઉપકમ કઈ ખોટો નથી. પણ એકત્ર કરીને મૂકેલા આ લેખોમા એક મોટી મુશ્કેલી મને એ દેખાઈ કે કેટલાક લેખો મૂકવાનો લોભ લેખકે ટાળ્યો હોત તો ગ્રથ વધારે સુગ્રથિત બનત, કારણકે કેટલાક લેખોમા અગાઉના લેખોમા કહેલી વાતથી ખાસ કઈ નવુ કહેવાનુ નથી. થોડી નવી વાત હોય તે બીજા લેખમા આમેજ કરી શક્યા હોત. એક જ વિષય પર પ્રસગોપાત્ત એકાધિક વખત બોલવાનુ આવે ત્યારે પુનરાવર્તન થાય એ સ્વાભાવિક છે, પરતુ એવા પ્રાસગિક લખાણો પછી યથાતથ ગ્રથસ્થ કરવાથી મુશ્કેલી ઊભી થાય જેમકે 'કવિ ન્હાનાલાલ', 'ન્હાનાલાલ જન્મશતાબ્દી' 'લયની સૃષ્ટિમા' 'ઉમાશકરની કાવ્યસાધના', 'ઉમાશકર જોશી' એ લેખો ટાળી શકાયા હોત. 'લયની સૃષ્ટિમા' લેખમા દિલ્હી સાહિત્ય અકાદમીના ઉપક્રમે અમદાવાદમા 'ન્હાનાલાલ જન્મશતાબ્દી' નિમિત્તે થયેલા સેમિનારની નોધ છે મોટાભાગનો લેખ પ્રાસગિક વીગતોથી ભરેલો છે આ સેમિનારમા લય વિશે ઠીકઠીક ચર્ચા થયેલી પરતુ એ અગેની ચર્ચા તો છે નહીં છેક ઉત્તરાર્ધમા લય વિશેની વાત પર લેખક આવે છે અને ત્યા કોઈ પૃથક્કરણમા ઊતર્યા વગર એક અભિપ્રાય લય વિશે આપી છૂટી પડ્યા છે 'લયની અનત લીલા છે, લયનુ અનત વૈવિધ્ય અને વૈચિત્ર્ય છે એથી પદ્ય, મુક્ત પદ્ય અને ગદ્યની વ્યાખ્યા તથા એમની વચ્ચેની સીમારેખાનો વિવેક એ ઝીણી વાતો છે, સૂક્ષ્મ પ્રશ્નો છે કૂટ પ્રશ્નો છે ' આપણને પ્રશ્ન થાય કે જો લય વિશે આટલુ જ જાણવા મળવાનુ હોય તો આખા લેખનુ મૂલ્ય શુ ? શા માટે એમાથી પસાર થવાનુ ?

વિચારોનું પુનરાવર્તન શબ્દફેરે કે એના એ જ શબ્દોમા આ લેખોમા ખાસ કરીને બલવન્તરાય અને ન્હાનાલાલ પરના લેખોમા, એટલુ બધુ અનુભવાય છે કે વાચક કટાળી જાય. લેખક આ વાતથી સભાન છે એમણે પ્રસ્તાવનામા એ અગે ખુલાસો કર્યો છે, પરતુ એ ખુલાસો કઈ ગળે ઊતરે એવો નથી.

નિરજન ભગતે પ્રસ્તાવનામા આ લેખો માટે 'વિવેચનલોક' નહીં, પણ 'સ્વાધ્યાયલોક' એવુ શીર્ષક કેમ કર્યું એનો ખુલાસો કર્યો છે એમા એમની નમ્રતા છે, પરતુ આ લેખોને કોઈ વિવેચન ગણે તો એની સામે એમને વાધો નથી. અને

વક્તવ્ય જાણે કેન્દ્ર છોડી પરિધ પર આવી જાય છે. ઉપર 'વિરહ' કાવ્ય વિશેના વિવેચનમાં વાગ્મિતાના ઘણા અંશો છે. બીજાં બે-ત્રણ દૃષ્ટાંત જુઓ :

'બલવન્તરાય આત્મનિષ્ઠ, આત્મપ્રતિષ્ઠ હતા. એમનામાં અંખૂટ આત્મશ્રદ્ધા હતી, અનન્ય આત્મબળ હતું. એ બલિષ્ઠ બ.ક.ઠા. હતા. 'બ.ક.ઠા – એ નામોચ્ચારમાં જ કેટકેટલું બળ છે !' (પૃ. ૭)

'એ સમયે એમણે ધર્મ, ફિલસૂફી અને ઇતિહાસના અનેક મહાન ગ્રંથોનું ઉગ્ર વાચન અને તીવ્ર મનનચિંતન કર્યું.

'શરદપૂનમ' અને 'પિતૃતર્પણ'ને કારણે નહાનાલાલ માત્ર ગુજરાતના જ નહીં, જગતના એક મહાન અને ઉત્તમ ઊર્મિકવિ છે.' અભિનિવેશ એમની પાસે ઉપરચોટિયા ખ્યાલમાંથી જન્મેલાં વિધાનો કરાવે છે. ડોલનશૈલી વિશે લખતાં તેઓ કહે છે કે 'અપઘાગદ્ય તો માત્ર દુર્ભાગી જ નહીં, દુષ્ટ શબ્દપ્રયોગ છે' (પૃ. ૧૫૫)

'સુન્દરમ્‌ની કવિતા' લેખમાં સુંદરમ્‌ની કવિતા વિશેની વાત ઓછી છે, પણ પોતે સુન્દરમ્‌નાં સમગ્ર કાવ્યોમાંથી ૬૧ કાવ્યો જ કેમ ? આ જ કાવ્યો કેમ ? એ બધાંનું એટલું પિષ્ટપેષણ કર્યું છે કે આપણને લાગે કે લેખકે આટલો શ્રમ સુન્દરમ્‌ની કવિતાને તપાસવા માટે લીધો હોત તો ?

વાગ્મિતાયુક્ત શૈલીને કારણે કેટલાંક છટાદાર વાક્યો લેખક પાસેથી મળે છે. અલબત્ત, એ કેટલાં સાચાં છે એવો પ્રશ્ન પણ ક્યારેક થાય. છતાં મમળાવવા ગમે તેવાં વાક્યો નિરંજન ભગત ઘણાં આપે છે. બેચાર જુઓ : 'બલવન્તરાય ગુજરાતીઓમાં ગ્રીક હતા.' (પૃ ૧૪) 'એમનું પ્રથમ કાવ્ય સૉનેટ, એમની અંતિમ જન્મતિથિએ એમનું અંતિમ કાવ્ય પણ સૉનેટ.' (પૃ. ૧૬) 'આરોહણ અદ્યતન કાવ્યની નાન્દી છે.' (પૃ. ૪૫) 'ગાંધીવાદમાં ભવિષ્યલક્ષિતા છે. માર્ક્સવાદમાં વર્તમાનલક્ષિતા છે.' (પૃ. ૩૨૮)

વાગ્મિતા વિવેચનને થોડું ચમકદાર બનાવવામાં ઉપયોગી થતી હશે પરંતુ એ વિવેચનને લાભ કરતાં નુકસાન વધારે કરે છે એ 'સ્વાધ્યાયલોક-૭' વાચવાથી અનુભવાય છે.

'સ્વાધ્યાયલોક-૮' આઠમો અંગત લોક

જયન્ત પંડ્યા

(અંગત : નિરંજન ભગત, પ્રથમ આવૃત્તિ ૧૯૯૭, ગૂર્જર, પૃ.૧૬૬, કિમત રૂ. ૭૦)

કવિ નિરંજન ભગતે રચેલા સ્વાધ્યાયલોકમાં 'અંગત' એ આઠમો તથા શ્રેણીનો છેલ્લો લોક છે. એને 'અગત'નું નામાભિધાન મળ્યું છે તે પુસ્તકમાં સમાવિષ્ટ સામગ્રીને કારણે. એ સામગ્રીના વીસ લેખોમાં પહેલા આઠમાં વ્યક્તિવિશેષના પરિચયનું ઓછુંવત્તું આલેખન છે. તેમાં દામુભાઈ શુકલ, બચુભાઈ રાવત અને એસ.આર ભટ્ટનો પરિચય કંઈક લંબાણથી મળે છે જ્યારે 'પ્રિય મિત્ર પ્રિયકાન્ત મણિયાર', 'હરિશ્ચન્દ્ર ભટ્ટ', 'જયન્તિભાઈ', 'મુરબ્બી મિત્ર કિશનસિંહ' તથા 'વાડીભાઈ' એ શ્રદ્ધાંજલિ લેખો હોવાને

કારણે સહજ રીતે ટૂંકા છે

તે સિવાયના બાર લેખોમા લેખકે ક્રમાનુસાર ઐયત્ આત્મવૃત્તાત, અગત કૅફિયત, નિજની કાવ્યસમજનુ વિવરણ, કાવ્યવિભાવના, કવિતાનો રસાસ્વાદ આદિ વિષયોને સ્પર્શતી બાબતોનુ વિવરણ કર્યું છે

શરૂઆત વ્યક્તિપરિચયથી કરીએ, તો 'અગત'નો આરભ થાય છે દામુભાઈ શુક્લથી દામુભાઈ એટલે નવચેતન હાઇસ્કૂલના સ્થાપક આ નવચેતન હાઇસ્કૂલમા લેખક ૧૯૩૮થી ૧૯૪૪ સુધીના છ વર્ષ ભણેલા ૧૯૩૮ પહેલાના બે વર્ષ એમણે, ખાસ કશી ઉપલબ્ધિ વિના પ્રોપ્રાયટરી સ્કૂલમા ગાળેલા પણ નવચેતનમા આવ્યા પછી જે વાતાવરણ મળ્યુ તેનુ નામ દામુભાઈ દામુભાઈ પોતે જ એક ઉપલબ્ધિ એમા બે-ચાર શિક્ષકોએ હવા પાણી અને પ્રકાશનું કામ કર્યું અને એક છોડ સુપેરે ઉછરી ગયો. દામુભાઈને વાતાવરણ કહેતા અવાજમા ઉપકૃતતાનો ભાવ છે એ વેધરી છે એવુ દામુભાઈને ઓળખનાર કોઈપણ નહીં કહી શકે

નિરજનભાઈએ અન્ય પરિચિતોને પણ કોઈક વ્યાવર્તક લાક્ષણિકતાથી ઓળખ્યા-ઓળખાવ્યા છે, જેમકે બચુભાઈ રાવત એટલે અગ્રેજિયત, પ્રિયકાન્ત મણિયાર એટલે શિશુ શિશ શિશુ જયન્તિ દલાલ તે સમૃદ્ધ નાગરિક, કિશનસિંહ ચાવડા મરમી... આ ઉપરાત પણ થોડા વિશેષણો અત્રતત્ર મળી આવશે જેમા તેમના ગુજરાતીપણાથી વિશેષ એવુ કંઈક નિરજન ભગતે જોયુ છે એમણે બલ્વુકાકાને ગ્રીક, હરિશ્ચન્દ્રને ફ્રેચ, મડિયાને અમેરિકન, ઉમાશંકરને વૈશ્વિક અને બચુભાઈને અગ્રેજ કહીને વાચકો સામે ધર્યા છે આ બધા પરિચયચિત્રણો કેવળ ખાસિયતનો નિર્દેશ કરીને અટકી જતા નથી લેખકને એમને વિશે જે કહેવાનુ છે તે કહેતા જાય છે અને તેમની છબિ ઉપસાવત જાય છે અલબત્ત, એમ કરવામા લેખક પોતાનુ પોત પણ પ્રગટ કરતા જાય છે કોઈપણ વીગત એમને મન નગણ્ય નથી. એમની સર્વાશ્લેષિતા, વાતને બરાબર ઘૂટવાની નિષ્ઠાવત શિક્ષકની લગન, કવિસહજ અભિવ્યક્તિ, થોડાક કારુ, ક્યાક નર્મ, ક્યાક હળવો વિનોદ નિરજનીયતા સાથે પ્રગટ થાય છે પૃષ્ઠ ૩ ઉપર એમણે પ્રોપ્રાયટર સ્કૂલની પડછે કરેલુ નવચેતન વર્ણન જેમ તેમની ઝીણી નજરનુ દ્યોતક છે તેમ વિગતપ્રચૂરતા અને દીર્ઘસૂત્રીતાનુય દ્યોતક છે વ્યક્તિની ઓળખ માટે આટલો અસબાબ જરૂરી ખરો ? એવો પ્રશ્ન એમાથી ઊભો થાય અને વર્ણન ભારઝલુ બન્યાનો વાચકને અનુભવ થાય.

નિરજન ભગતના વ્યક્તિચિત્રણો જુદા જુદા સમયે અને નિમિત્તભેદે થયેલા છે એમા એક છેડે એસ આરનુ ચરિત્રચિત્રણ ૧૯૮૬નુ અને બીજા છેડે વાડીલાલ ડગલીનુ ૧૯૮૫મા શ્રદ્ધાજલિ રૂપે આલેખાયુ છે એમા પરિસ્થિતિના તકાદાનુ તત્ત્વ વરતાય છે અને લેખનને ઉચ્ચાવચતામા ઢાળતુ જાય છે વાચક એના આરોહ અવરોહ અનુભવી શકે

'અગત'નો બીજો સમુચ્ચય સર્વથા અગત છે પખી ના જાણે થી એનો આરંભ થાય છે કવિ લેખક નિરજન એમા પોતાની વાત કરે છે અને તેમની જાતને 'નવરા સતાન' ગણાવે છે એમા અંગત કૅફિયત ઉપરાંત વીતી ગયેલા જમાનાની સ્મૃતિ એ છે ક્યાક ઉદ્વાસની છાલક છે તો બીજે ક્યાક વિધા ની નિગૂઢ સગવણી

ગૃહત્યાગ કર્યો ત્યારે મારુ દસ વરસનું વય. ત્યારથી જેમ કવિતામાં હું શૈશવ શોધું છું તેમ જીવનમાં હુ પિતા શોધું છું. આજ લગી પિતા ક્યાં છે એ વિશે કોઈને કંઈ જ ખબર નથી."...."મૈત્રીને કારણે જીવવાની ચરિતાર્થતા, કૃતાર્થતા અનુભવું છું. જીવન જીવવા જેવું લાગતુ હોય તો અધઝાઝેરું મિત્રોને કારણે. યેઇટ્સની જેમ મારા હંસગીતની પણ ધ્રુવપંક્તિ હજો...'my glory was I had such friends." એ જ રીતે એમની નિખાલસતા પણ મનમાં માળો બાંધી શકે તેવી છે : "....હું પરપરાવાદી કે પ્રયોગવાદી નથી. મને ચિત્ર, સંગીત, નૃત્ય, શિલ્પ, સ્થાપત્ય આદિનું ઝાઝું આકર્ષણ નથી. મને flora and faunaનું, પશુ, પંખી, વનસ્પતિ, આકાશ, સમુદ્ર, નદી, પર્વત.... આદિનું પણ ઝાઝું આકર્ષણ નથી. આ બધું ભવ્ય સુંદર છે. એનું ભાન છે, એટલી સાન છે. (પણ) મને કવિતા, નગરો, નગરોમાં રાજમાર્ગો પર રાતદિન દિનરાત નામહીન, રૂપહીન, વિચરતું-વિહરતું માનવટોળું – આટલાંનું અનહદ આકર્ષણ છે."

પછી એમની રગોમાં બૉદલેર અને બૉદલેરની પૅરિસ નગરી ઊભરાય છે. બૉદલેરનાં કાવ્યોનું અનુસર્જન કરવાની મનીષા એમણે ૧૯૮૪માં વ્યક્ત કરતાં કહેલા શબ્દો અહી યાદ કરવા જેવા છે : 'જો સર્જન નહીં જ થાય તો આ અનુસર્જન એ જ મારું સર્જન. મારી જે કંઈ સર્જકતા તે આ અનુસર્જનને અર્પણ થશે. એમાં મને સર્જન જેવો જ રસ અને આનંદ હશે.' આ ગુચ્છમાં, 'પ્રતિભાવ' અને 'સિત્તેરમે' એ 'પંખી ના જાણે' કુળનાં લખાણો છે. એનું જો કોઈ ગોત્ર હોય તો તે નિરંજન ગોત્ર. ચંદ્રકો સ્વીકારતાં કરેલાં વક્તવ્યો પણ આ કુળમાં નાખી-શકાય. એમાં કવિએ તેમની કાવ્યસમજ, કાવ્યાનુભવ, સર્જનપ્રક્રિયા, વગેરે સમજાવતાં કાવ્યનો પરિચય 'મહાન આધ્યાત્મિક મૂલ્ય' રૂપે આપ્યો છે. 'નીરખું ભંગ સંકલ્પના' એ ભૂત અને વર્તમાનના ગણિત ઉપર લેખકે ઉચ્ચારેલી ભવિષ્યવાણી છે.

આમ, અહીં દોઢસો જેટલાં પાનાંમાં જે નિરંજન ભગત મળે છે તે પરિચય નવો અને નિરાળો છે એવી પ્રતીતિ ફણગી ઊઠે છે, આ પુસ્તક પૂરું કરતાં.

'છંદોલય' ગુજરાતી કાવ્યપ્રવાહમાં આધુનિકતા અને વિસંગતિનો અ-પૂર્વ આવિષ્કાર

લાભશંકર ઠાકર

('છંદોલય' · નિરંજન ભગત, પ્રથમ આવૃત્તિ ૧૯૯૭, ગૂર્જર, પૃ. ૩૦૪, કિં. રૂ. ૧૩૦)

કવિશ્રી નિરંજન ભગતના સર્વ કાવ્યસંગ્રહોને સંકલિત કરતી 'છંદોલય'ની પ્રથમ આવૃત્તિ ૧૯૭૪માં પ્રકટ થઈ હતી. ૧૯૯૭માં તે સમગ્ર કવિતાના સંગ્રહનું પુનર્મુદ્રણ થયું છે. તેમાં 'સિત્તેરમે' નામનું ૧૮ મે, ૧૯૯૬ના રોજ રચાયેલું કાવ્ય અને ૧૯૯૪માં ગુજરાત સાહિત્ય અકાદમીના ઉપક્રમે સન્માન પ્રસંગે કવિએ આપેલું વક્તવ્ય ('પ્રતિભાવ') સમાવિષ્ટ થયાં છે. કવિ પોતે કહે છે તેમ '૧૯૪૩થી ૧૯૫૮ લગી, માત્ર પંદર વર્ષ

લગી જ, કાવ્યો રચ્યાં અને તે પણ અલ્પસંખ્ય.'

૧૯૪૯મા કવિનો પ્રથમ કાવ્યસંગ્રહ 'છંદોલય' મારી સોળેક વર્ષની વયે ખરીદ્યાનું યાદ આવે છે. ખાદીનાં જાડા કાગળ અને મુદ્રણની લિપિ હિન્દી-ગુજરાતીનાં મિશ્રણવાળી. તે પ્રથમ સંગ્રહમા સર્વ પ્રથમ કાવ્ય હતું 'જાગૃતિ.'

છકેલી ફાલ્ગુની છલબલ છટાથી પૃથિવીની !

આ પ્રથમ પંક્તિના 'છ'ની છલબલ છટાનો છાક તે વયે મુગ્ધ ભાવકને ચિત્તમાં ચોંટી ગયો હતો. સત્તર વર્ષના કવિનું શિખરિણી પરનું પ્રભુત્વ પ્રભાવક હતું અને પ્રાસબદ્ધ રચના પાછી સોનેટ હતી. પછીનાં વર્ષોમાં અને આજે આ ક્ષણે પણ તે 'છ'ની ઝડઝમક કૃત્રિમ લાગી હતી / લાગે છે. 'નવાણો નાચી રૂહે, જલછલક જોબંન વહને' એ પંક્તિનુ પઠન કરતી વખતે 'જોબન'-નું 'જોબન્ન' કરવું પડતું તે કાનને ખૂંચતું. જોબન્ન કરવાથી છલકાતા જોબનનો શ્રવણગોચર અનુભવ થાય છે તેવી દલીલ મનમાં ટકતી ન હતી, ટકતી નથી. એ જ સંગ્રહમાં ૧૯૪૩માં જ રચાયેલી અને અનુક્રમમાં બીજી જ મુકાયેલી 'સ્વપ્ન' કાવ્યરચનામાં ઘૂંટાયેલો વસંતતિલકા પ્રકટ થયો છે. વળી, ૧૪મી અંતિમ પંક્તિમા તો કવિએ અંતે 'લગાગા'નું એક ઓર આવર્તન મૂકીને છંદને છલાવ્યાની પ્રયોગશીલતા પણ બતાવી છે.

રે સ્વપ્ન શી સકલ સત્ય રહસ્યની સૃષ્ટિ ખોલે !

આ રચના પણ પ્રાસબદ્ધ સોનેટ રચના છે.

૧૯૪૩માં જ 'કોને ?' કાવ્ય ખંડ-શિખરિણીની ત્રણ જ પંક્તિમાં રચાયું છે. તેમાં પ્રથમ બે પંક્તિ તો શિખરિણીના આરંભના છ અક્ષરોની જ છે.

તને કે સ્વપ્નોને,
કહે, હું તે કોને
ચહું સ્વપ્નને તું ને સ્વપન તુજમાં જોઈ રહું ત્યાં ?

આ લઘુક કાવ્યમાં સંબોધિત પાત્રના સ્વપ્નાશ્રય અને સ્વપ્નના પાત્રાશ્રય જેવા સંકુલ ભાવનમાંથી પસાર થતી નાયકચેતના રમ્ય, હૃદ્ય છે અને શિખરિણીના ખંડ-ઘટકોનો પ્રયોગ મનોહર છે.

૧૯૫૦માં પ્રકટ થયેલાં ગીતકાવ્યોના સંગ્રહ 'કિન્નરી'માં ૧૯૪૩માં રચાયેલાં બે ગીતોમાં નહાનાલાલનું અનુરણન સંભળાશે.

મારી પાંપણને પલકારે
હો રાજ ! મેં તો દીઠું'તું સોણલું
મારા અંતરને અણસારે
હો રાજ ! મે તો દીઠું'તું સોણલું.

ઘોરી આંબલિયાની ડાળે,
એ મંજરી લાવો, સોહાગીરાજ !
સૂના સરવરિયાની પાળે,
એ મંજરી લાવો, સોહાગીરાજ !

રાજેન્દ્ર શાહ અને પિનાકિન્ ઠાકોર જેવા મુરબ્બી સમકાલીન કવિમિત્રોની સંગત-રગતમા નિ.ભ.એ ગીતો સારી એવી સખ્યામાં રચ્યાં છે. યોગ્ય રીતે જ ઉપર્યુક્ત બે કવિમિત્રોને 'કિન્નરી' ગીતસંગ્રહ અર્પણ થયો છે. અર્પણની પંક્તિઓમાં યુવાન કવિનો મુગ્ધ સ્વપ્નોચ્ચાર-ભાવોદ્ગાર છે.

એવુ ગીત આપણે ગાવું
જેની સ્વરધારામાં અવ હો સ્વયં કાળને ન્હાવું
એવું ગીત આપણે ગાવું !

અલબત્ત, થોડાં ગીતો એવાં છે જેની સ્વરધારામાં કાળ થોડો સમય સ્નાનક્ષેપ કરશે ! રસ પડે તેવી વાત એ છે કે કવિ પરંપરિત સ્વરૂપમાં ગીતગ્રસ્ત બનવાને બદલે ગીતોમાં પણ પ્રયોગશીલતા દાખવે છે. મારી પાસે ૧૯૫૦માં પ્રકટ થયેલી 'કિન્નરી'ની પ્રથમ આવૃત્તિ છે. 'ગીત – એક કાવ્યસ્વરૂપ' એવા શીર્ષક નીચે કવિએ એક ટૂંકી નોંધ સગ્રહના આરભમાં મૂકી છે. પહેલુ જ વાક્ય છે : 'ગીત અને ગાયકીને કંઈક જ સંબંધ નથી.' નિ.ભ.એ પછી સર્વકાવ્યસંગ્રહ રૂપે પ્રકાશિત થયેલી ૧૯૯૭ સુધીની આવૃત્તિમાં તે ટૂંકી નોધ મૂકવાનું ગમે તેં કારણસર ટાળ્યું છે. તે નોંધમાં ભલે આત્યંતિકતા હોય છતાં વિચારપ્રેરક મુદ્દો તો છે જ.

અર્વાચીન કવિતાના મોટા ગજાના સર્જક અને વિચક્ષણ કાવ્યજ્ઞ બ.ક.ઠા. જેવાનું આ ટચુકડી નોધ તરફ ધ્યાન ખેંચાયું હતું 'ભણકાર' (૧૯૫૧)-નાં પૂર્વનિવેદનમાં બળવંતરાય લખે છે : "ગુચ્છોમાંથી એકના નિવેદનમાં મેં અદ્યતન કવિતા અને કવિઓમા દેખાતાં કે દેખાવા માંડતા વલણો વિશે જરા ઘસાતું ટપકાવ્યું છે. પણ હમણાં જ સામી બાજુનું એક અણધાર્યું કિરણ પ્રકટે છે, તેને આવકારવાનો આનંદ ઝડપી લઉ છું. જુવો ભાઈશ્રી નિરજન ભગતનો નવો સંગ્રહ 'કિન્નરી'. એમાં આરંભે "ગીત એક કાવ્યસ્વરૂપ" વિશે અતિ ટૂકી નિબંધિકા છે, જે કર્તા "માત્ર એક ઇશારો" કહે છે. શ્રી ભગત લખે છે – કવિતા ક્ષેત્રે કહેવાય છે ગીત તે અને ગાયકી ('મ્યુઝિક')ને કૈંજ સંબંધ નથી... ગીત.... ગાવું જ પડે તે, એ તો ભ્રમ છે.... અંગ્રેજી સાહિત્યમાં તો અસંખ્ય કૃતિઓ ગીત ('ઓડ', 'સોગ') નામે ઓળખાય છે, પણ તે કૈં ગવાતી નથી, તેમનો "માત્ર પાઠ થાય છે". આપણે ય સૈકાઓથી જેને ગીતાને નામે ઓળખતા આવ્યા છીયે, તે છે ઘણે મોટે ભાગે અનુષ્ટુપબદ્ધ રચના.... જેને બેશક, સંગીતનું તલમાત્ર જ્ઞાનભાન હશે તેવો કોઈ પણ "ગાન નહીં ગણે."

નિ.ભ. તેમની નોધમાં લખે છે : 'એટલે સૉનેટ અને ઓડની જેમ ગીત પણ ઊર્મિકાવ્યનું એક સ્વરૂપ છે, જેને વિશિષ્ટ અને સ્વતંત્ર આકાર, વિચારશૈલી અને રચનાકલા છે. છદ અને લય એ તો કાવ્યના વાહન છે, મૂળ અને મહત્ત્વની વસ્તુ તો 'કાવ્ય' છે. એટલે ગીત પોતાના વાહન રૂપે લયને તેમ જ છંદને ઉપયોગમાં લઈ શકે છે.' કવિએ નિર્દેશ કર્યો છે તે 'કિન્નરી'માં જ એક રચના 'બોલો' છે, જેમાં કવિએ ઉપજાતિનાં વિવિધ ખંડરૂપો પ્રયોજીને ગીતકાવ્યની રચના કરી છે.

બોલો !
સખે, કુંઠિત કંઠ ખોલો !
અરધે અધૂરું,

મેલ્યું, હવે શું કરશો ન પૂરું ?
શું શબ્દથી મૌન વિશેષ તોલો ?

કવિ એમની ઉપર્યુક્ત અતિ ટૂકી નિબંધિકામાં કહે છે : 'મિશ્ર, વસંતતિલકા, મંદાક્રાન્તા, શિખરિણી, દ્રુતવિલંબિત અને શાલિની, માલિની, હરિણીનાં મિશ્ર રૂપો વગેરે છંદોમાં અને એમના ખંડકોમાં આ કાવ્ય-સ્વરૂપના એટલે કે ગીતના ભાવવિકાસને ઉચિત અને ઉપકારક એવું વાહન રહેલું છે એવી પ્રતીતિ આ કૃતિની રચનાથી થઈ છે એની નોંધ લેવાનું આ યોગ્ય સ્થાન છે.' કવિએ ઉપર્યુક્ત ગીતકાવ્યના પ્રયોગ પછી નાનાવિધ છંદોના ખંડકોમા ગીતરચનાના એકાધિક પ્રયોગો કર્યા છે તે ૧૯૫૪માં પ્રકાશિત કાવ્યસંગ્રહ 'અલ્પવિરામ'માં જોવા મળે છે.

નિરંજન ભગતનું એક ઘણું પ્રિય કાવ્યસ્વરૂપ છે, સૉનેટ. પ્રથમ કાવ્યસંગ્રહ 'છંદોલય'(૧૯૪૯)માં આરંભની બે રચનાઓ સૉનેટ છે. આ પ્રથમ સંગ્રહમાં ૧૨ સૉનેટ છે. એમના બધા કાવ્ય સંગ્રહોમાં કુલ મળીને ચાલીસેક સૉનેટ છે. નિ.ભ. જેટલા પ્રયોગશીલ છે એટલા જ કાવ્યરચનામાં શિસ્તના આગ્રહી છે. તેઓ સૉનેટના આંતરબાહ્ય સ્વરૂપની શિસ્ત પાળીને કાવ્ય રચવાની મોજ માણે છે. માત્ર ૧૪ પંક્તિઓમાં કાવ્યને પૂર્ણ કરવાનું, પંક્તિઓને સૉનેટના આ કે તે પ્રકાર પ્રમાણે પ્રાસબદ્ધ કરવાની, અષ્ટક અને ષટક એવા બે ખંડ કે ત્રણ ચતુષ્ક અને એક યુગ્મ વગેરે ખંડોની રચના તથા અમુક ખંડ પછી વિચાર-ભાવ-પલટો વગેરે બાહ્ય અને આંતર રૂપની શિસ્તમાં કાવ્યસર્જનનો આનંદ લઈ શકે તેવો નિ.ભ.નો સ્વભાવ છે. આ સઘન કાવ્યસ્વરૂપ-સૉનેટ-માં નિ.ભ.નું નોંધપાત્ર અર્પણ છે. ચાલીસેક સૉનેટમાંથી એકાધિક અનવદ્ય રચનાઓનો ઉલ્લેખ કરી શકાય. ઉમાશંકર જેવા કવિ અને કાવ્યજ્ઞ સૉનેટ-સર્જક બળવંતરાય વિશે સુયોગ્ય નોંધ લીધા પછી લખે છે : 'સુંદરમ્, પતીલ અને ઉશનસ્ આપણા સારા સૉનેટકારો છે.' સુંદરમ્ પર એ વારી જાય છે. પછી લખે છે : 'ઉશનસ્ એ કક્ષાએ પહોંચતા નથી. તેઓ સારા અને તાકાતવાન સૉનેટકાર છે. પણ તેઓ વર્ડ્ઝવર્થની માફક Uneven છે. તેથી, તેમનાં કેટલાંક સૉનેટ ડાબા હાથે લખાયેલાં લાગે છે.' આ પછી ઉ.જો., હરિશ્ચંદ્ર, શ્રીધરાણી અને રાજેન્દ્ર શાહ વિશે યથાયોગ્ય નોંધ લીધા બાદ છેલ્લે લખે છે : 'આપણે ત્યાંનો છેલ્લો સફળ સૉનેટકાર નિરંજન ભગત ગણાય. ૧૯૫૧માં તેણે 'બલ્લુકાકાને – બ્યાસીએ' એ નામનું ઉત્તમ સૉનેટ રચ્યું છે.' ('કવિતાવિવેક' – પૃ. ૧૨૦)

બ.ક.ઠા.ને સંબોધીને નિ.ભ.એ ત્રણ સૉનેટ રચ્યાં છે તે 'અલ્પવિરામ'(૧૯૫૪)માં છે. એ જ સંગ્રહમાં બે અનવદ્ય સૉનેટ છે : (૧) કરોળિયો (૨) મોર.

નર્યો મલિન, હૃષ્ટપુષ્ટ, શત ડાઘ, ભૂંડો ભખ
સરે લસરતો, તરે શું પવનાબ્ધિ ઑક્ટોપસ.

શબ્દોની ત્રેવડથી આ લઘુ કાવ્યસ્વરૂપમાં કેવી સઘન કાવ્યરચના થઈ શકે તેના આ બે કાવ્યો ઉત્તમ નમૂના છે. 'કરોળિયો'માં 'કલાકૃતિ રચે શું કલાત્મિકલ સયમી કો કવિ'-નું દર્શન છે, તો 'મોર'માં રોમેન્ટિક કવિનું. ઉપર્યુક્ત લેખમાં ઉ.જો.સૉનેટકાર નિ.ભ.વિશે નોંધ લીધા પછી લખે છે : 'ત્યાર પછીના આપણા કવિઓ ચિત્ર (Image) તરફ વળ્યા છે. તેઓ સૉનેટને બિલકુલ છોડી નથી દેતાં પરંતુ

કવિતાના શુદ્ધ સ્વરૂપની જે ખોજ તેઓ કરે છે, તેનો સૉનેટ સાથે ઝાઝો મેળ બેસતો નથી. એટલે છેલ્લાં વર્ષોમાં બહુ થોડાં સૉનેટ' આપણે ત્યાં લખાયેલાં જોવા મળે છે'

ઉ.જો.નું નિરીક્ષણ સાચું છે. નિ.ભ.ની 'અલ્પવિરામ'(૧૯૫૪)માં જ 'કરોળિયો' અને 'મોર' એ બે સૉનેટ પછી તરત મુકાયેલી એક રચના વિશે ખાસ નોંધ લેવી છે. 'પાઠાન્તર' શીર્ષકવાળી આખી રચના જ નીચે ઉતારું છું.

—કવિ !
— કહો, શું છે ?
— નહીં, નહીં, જુદી તારી જાત, તને કોણ પૂછે ?
— વાત કંઈ નથી નવી !
— ભલે, તો લે પૂછું. તારે કેટલી છે પ્રિયા ?
— પૂછ્યું, વાહ ! બોલો હવે, ગણાવું હું નામ કિયાં કિયાં ?
— બસ, બસ,
હવે નથી રસ;
પણ તારે જેટલી છે પ્રિયા
નથી એટલાં તો હિયાં !
— ઘેલા છોને ! આ તો સહુ પાઠાન્તર, અસલ જે નામ....
—કયું ?
— મારે ય તે શોધવું જ રહ્યું.
જાણ્યા છતાં કવિ શું હું થયો હોત આમ ?

શું આ કાવ્યની ૧૪ પંક્તિઓ, અંત્યાક્ષરોના પ્રાસોની સંરચના, નવમી પંક્તિથી તર્ક-દલીલ-પ્રશ્નમાં આવતો વળાંક આ બધું અકસ્માત છે ? આ કાવ્ય સૉનેટ કહેવાય કે ન કહેવાય તેની ચર્ચામાં મને રસ નથી. ૧૯૫૪માં રચાયેલા આ કાવ્યમાં 'વનવેલી'નો પ્રયોગ નાટ્યાત્મક છે. અહીં સમગ્ર રચના સંવાદમાં છે. કવિ અને કવિ વિશે જિજ્ઞાસા ધરાવતા જિજ્ઞાસુ વચ્ચે ડાયલૉગ છે. બોલચાલની ગદ્યછટા સુધી પહોંચતો નિ.ભ.નો આ ધ્યાન ખેંચે તેવો પ્રયોગ છે. આ કાવ્યમાં 'હાસ્ય' છે તે ચબરાકિયું નથી. બ્લૅક હ્યુમર સુધી પહોંચતી દાર્શનિકતા તેમાં છે. 'પ્રિયા' અને પ્રેમીના 'હિયાં' (હૈયું-હૃદય) અને બે જ વ્યક્તિના અનુરાગ-સ્નેહ-પ્રેમની વિભાવનાની અહીં વિડંબના છે. પ્રેયસીનાં પાઠાન્તરોમાં અટવાતા અને 'અસલ' પ્રિયાની શોધમાં મુકાયેલા કવિની (કહો કે મનુષ્યની) શોધનો અંત નથી તેવી અર્થરહિત પ્રતીક્ષાની વ્યંજના એના આંતરબાહ્ય રૂપથી કાવ્યને અનન્ય બનાવે છે. માણસનો પ્રેમ પણ પાઠો(સ્ક્રિપ્ટ્સ)માં અટવાયેલો, વાઙમય હોઈ, મિથ્યા-કરુણ-હાસ્યમય છે તેવી વ્યંજના પણ સરળ રચનાની દાર્શનિક સંકુલતામાં સંપૃક્ત છે. આ કાવ્યપ્રયોગ જાણે લઘુનાટ્ય (ડ્રામેક્યુલ) સુધી પહોંચે છે. અર્ધીક મિનિટના આ નાટ્યાત્મક લઘુકાવ્યનું પઠન બે અ-કવિઓ પાસે કરાવવું જોઈએ: તો વનવેલીમાં પ્રકટ થયેલી ગદ્યછટા અનુભવી શકાય. 'નિર્વિશેષ અક્ષરના બનેલા વનવેલી બંધમાં કાલમાનનો પણ આશ્રય લેવો પડતો નથી.' (કે.હ.ધ્રુવ) યતિમુક્ત, કાલમાનમુક્ત વનવેલીના પ્રયોગો તો ઘણા થયા છે. પણ 'પાઠાંતર' કાવ્યની દાર્શનિકતા આ કાવ્યની અ-પૂર્વતા છે.

નિ.ભ.ના માત્રામેળ છંદોના અર્પણ વિશે કંઈક વિગતે લખતાં પહેલાં અનુષ્ટુપમાં પ્રકટ થયેલી એમની એક, ગુજરાતી કાવ્યપ્રવાહમાં અનન્ય, કાવ્યરચના, 'ગાયત્રી' વિશે વિચારીએ. આ કાવ્યરચના નિ.ભ.નું એક નોંધપાત્ર અર્પણ છે. 'ગાયત્રી' શીર્ષક વ્યંજનાગર્ભ છે. ગાયત્રી તે વેદના સાત મુખ્ય છંદોમાંનો સર્વ પ્રથમ છંદ છે. વ્યુત્પત્તિ પ્રમાણે गायन्तं त्रायते (गावत्+त्रै) ગાનારનું – જપ કરનારનું ત્રાણ (રક્ષણ) કરનાર દેવતા એવો અર્થ થાય. બ્રાહ્મણોમાં ગાયત્રીની ઉત્પત્તિ गां त्रायते (गो+त्रै) આપેલી છે. 'गो' અર્થાત્ વાણીને જે રક્ષે, શુદ્ધ કરે તે ગાયત્રી. ગાયત્રી મંત્ર તે સવિતા (સૂર્ય)ની સ્તુતિનો 'સાવિત્ર' મંત્ર કહેવાય છે. ગાયત્રી મંત્રનો અર્થ આ પ્રમાણે છે :

'અખિલ વિશ્વના પ્રસવિતા (ઉત્પન્ન કરનાર) અથવા ચરાચર જગતને ચાલના આપનાર અને દ્યોતમાન સ્વરૂપવાળા પરમ પુરુષના તે અભિલષણીય અને દુરિતદાહક તેજનું અમે ધ્યાન કરીએ, જેથી તે સવિતા દેવ અમારાં ધ્યાન-ધારણા-સમાધિ, અમારી ઉપાસનાને યોગ્ય માર્ગે પ્રેરે.'

ગાયત્રી છંદનાં ત્રણ ચરણમાં એક ઉમેરીને ચાર ચરણ કરવાથી અનુષ્ટુપ બને છે. કવિએ આ કાવ્યમાં અનુષ્ટુપ છંદનો ત્રેવડ-કૌવતથી સઘન પ્રયોગ કર્યો છે. આ છંદમા પ્રત્યેક અક્ષરનું રૂપ નિશ્ચિત ન હોવાથી 'મોનોટોની' ઊભી થતી નથી.

કાવ્યના ત્રણ ખંડો છે. પ્રાતઃ, મધ્યાહ્ન અને સાયં, શીર્ષકથી જ સૂચવાય છે તેમ આ રચના સવિતામંત્ર-ગાયત્રી મંત્રને અનુલક્ષીને છે. પણ પ્રાતઃકાલમાં સૂર્ય વિશે કેવો સંકેત છે ?

ક્ષિતિજે ડોકતો સૂર્ય, પ્રેર્યો માત્ર કુતૂહલે,
(એકવાર ફરી કોઈ બ્હાને ઊગ્યો જ, તો ભલે !)

એકવાર ફરી કોઈ બ્હાને ઊગેલા સૂર્યના સદર્ભમાં કવિ કહે છે :

ભોંય પે પાથર્યો ભેજ સૂર્યને શોષવો ઝટ,
હવામાં ઝૂલતું આછું ઝીણું ઝાકળનું પટ
છરીની ધાર શા તીક્ષ્ણા કિરણે શક્ય છેદવું;
આત્માના ભેજ ને નેત્રે નિદ્રાનું ઘેન ભેદવું
કિન્તુ ના સ્હેલ,

પૃથ્વી પરનો ભૌતિક ભેજ શોષવો સૂર્ય માટે સ્હેલ છે પણ 'આત્માનો ભેજ' અને 'નેત્રે નિદ્રાનું ઘેન' ભેદવું સ્હેલ નથી.

બીજા ખંડ 'મધ્યાહ્ન'માં કાલ ની છિન્નભિન્નતા વિશેનું સંવેદન છે. કાલ મનુષ્ય-ચેતનાની વિભાવના છે. તેથી અહીં કાવ્યકથકની ચેતનાની છિન્નભિન્નતા અભિપ્રેત છે.

ઘડી પ્હેલા હતું જે કૈં એનું ના ચિહ્ન આ ઘડી;
ક્ષણો બે સાંધતી જાણે તૂટી ગઈ કાળની કડી,
અને સૌ આ ક્ષણે લાગે વજ્ર શું દૃઢ જે નર્યું,
જુઠું બુદ્બુદના જેવું મિથ્યા ને છલનાભર્યું;
અને આ ક્ષણની પૂંઠે સૃષ્ટિ તે શી ય રૂહે રમી !

અકલ્પ્ય આવનારા કો' હવેના સપના સમી;
હમણાં પક્ષઘાતે શું ગાત્રેગાત્ર રહી જતું,
પછી સૌ હિમના જેવું ઓગળીને વહી જતું;
હમણાં એકડું થૈ સૌ એકત્વે આકૃતિ ધરે,
પછી વિચ્છિન્ન થૈ છૂટું તૂટું તૂટું, થતું ખરે.

એકત્વની ક્ષણિક ભ્રમણાનું અને ચેતનાની છિન્નભિન્નતા / વિચ્છિન્નતાનું આ કવિદર્શન ગુજરાતી કવિતામાં અ-પૂર્વ છે.

મધ્યાહ્નમાં "જિપ્સી મધ્યાહ્ન વેગીલો" પ્રત્યક્ષ થયો છે જેની સ્ટ્રો હેટ 'કોની તે ફૂંકથી ઊંચે આકાશે એ ગઈ ચડી ?' તે નિરૂપણ સંકેતોથી સભર છે. ત્રીજા 'સાયં' ખંડમાં સૂર્ય કેવો પ્રત્યક્ષ થાય છે ?

ફરીને આથમ્યો સૂર્ય મંદ ને મ્લાન ખેદથી,
મથ્યો આજેય તે વ્યર્થ એથી તો સિક્ત સ્વેદથી.

* * *

સમુદ્રે સુર્ય તો ડૂબ્યો કિન્તુ એ તો તરી રહ્યો,
પ્રતીતિ આપતો એવી ચન્દ્ર આભે સરી રહ્યો,
ચોખાના લોટથી લીંપી રંગલો નિજ આસ્યને
શોકાન્ત નાટિકામાં શું રેલાવે મૂર્ખ હાસ્યને !

મનુષ્યજીવનની કરુણ હાસ્યજનક વિસંગતિનું તીવ્ર સઘન સંવેદન ગુજરાતી કવિતામાં પહેલી વાર પ્રકટે છે. આ કાવ્યમાં ત્રિકાલનું (પ્રાતઃ મધ્યાહ્ન-સાયંનું) નિરૂપણ છે. સાયંકાલે અસ્ત પામતા સૂર્યને કરુણાર્દ્ર સ્વરે સંબોધન/પ્રાર્થના મુકાયાં છે. તે પ્રાર્થના 'છાયા'ની છે. કહો કે કવિની છાયા-ની છે. આ છાયા પ્રથમ તો કવિને જ કહે છે : 'મને ભૂલી ગયો ? ભલા !' અને તરત પછી વેધક કટાક્ષથી છાયા કહે છે : 'વિસ્મૃતિ, વંચના એ તો મનુષ્યોની હશે કલા !' આ કવિની ઉક્તિ નથી. કવિની છાયાની ઉક્તિ છે. વિસ્મૃતિ છે. કેમકે સ્મૃતિ છે. મનુષ્યની કરુણતા એની સ્મૃતિમાં છે. સ્મૃતિઓના ઓથાર-રેડ પાસ્ટ-થી બચવા વિસ્મૃતિનું (અપૂર્ણ) ડિફેન્સ મિકેનિઝમ છે. વંચના (જે અંતે તો આત્મવંચના છે) તે પણ આવું ડિફેન્સ મિકેનિઝમ છે. આવા ડિફેન્સ મિકેનિઝમમાંથી જ 'છાયાઓ' સર્જાય છે. આ છાયાઓથી કવિ જેટલો મુક્ત છે તેટલો જ વિયુક્ત છે. કવિની છાયા સૂર્યને પ્રાર્થના કરે છે તે વેદના વારાથી તે આ ક્ષણ પૂર્વેની ક્ષણની છાયાઓની પ્રતિનિધિ છે.

'આવતી કાલના સૂર્ય ! તારું વ્યર્થ જ ઊગવું,
હોંસે હોંસે પ્રભાતે આ પૃથ્વીને તટ પૂગવું,
તે જો આ સર્વને તારા તેજની અંશ ના ધર્યો,
અપૂર્ણ માનવી માંત્ર એને જો પૂર્ણ ના કર્યો;
સર્વના મુક્ત આત્મામાં તારું તું વીર્ય સ્થાપજે,
આપે તો ભવ્ય કો' મૃત્યુ, ઇચ્છામૃત્યુ જ આપજે !'

છાયા શબ્દના અનેક અર્થો છે. પડછાયો એવો અર્થ તો છે જ.

અર્થ છાયાનો અમર્ત્ય કલ્પના કે દૃષ્ટિભ્રમ પણ થાય છે છાયાનો અર્થ 'અધકાચ પણ થાય છે એક અર્થસભર શબ્દ કવિએ પ્રયોજ્યો છે છાયા વિશે કવિ 'અજાણી તો ય જાણીતી' કરે છે 'મળી'તી' તો ય લાગે છે, 'પ્રેમીવાર મળી રહી' કવિની, મનુષ્યમાત્રની, છાયા પ્હેલીવાર મળી રહી છે તે આ કાવ્યપ્રક્રિયાની ક્ષણોમા પ્હેલીવાર મળી રહી છે તે છાયા ઉન્ટિ વગેરેના કાવ્યોમા પણ મળી છે, તેથી તે 'જાણીતી' છે, પણ કાવ્યપ્રક્રિયાની ક્ષણોમા 'અજાણી' અને મળી હતી છતા પહેલી વાર મળતી હોય તેમ લાગે છે આ કવિચેતનામા/કાવ્યચેતનામા ઊપસતી સમ્મૃતિછાયા છે પણ કાવ્યપ્રક્રિયાની ક્ષણોમા કવિ બિનગત છે, તેથી આ સમ્મૃતિછાયા કરુણાર્દ્ર સ્વરે કહેતી સભળાય છે 'મને ભૂલી ગયો ? ભલા !' કવિની કાવ્યચેતના વર્તમાન છે અતીતની સ્મૃતિછાયા 'ડેડ' છે Past is dead આવી મૃત સ્મૃતિછાયાઓ મનુષ્યોને વળગેલી હોય છે કવિએ છાયા પાસે કાવ્યના અતે સબોધન કરાવ્યુ છે

આવતી કાલના સૂર્ય ! તારુ વ્યર્થ જ ઊગવુ
હોસે હોસે પ્રભાતે આ પૃથ્વીને પટ પૂગવુ

'તારુ વ્યર્થ જ ઊગવુ' એ અતીતના દીર્ઘકાલીન અનુભવનો સાર છે અતીતનો અનુભવ પણ વ્યર્થતાનો જ છે, અર્થતાનો નથી તેમ છતા છાયા પ્રાર્થના કરે છે તે તેનુ કન્ડિશનિગ છે

'તે જો સર્વને તારા તેજનો અશ ના ધર્યો,
અપૂર્ણ માનવી માત્ર એને જો પૂર્ણ ના કર્યો,
સર્વના મુક્ત આત્મામા તારુ તુ વીર્ય સ્થાપજે,
આપે તો ભવ્ય કો' મૃત્યુ, ઇચ્છામૃત્યુ જ, આપજે !'

કવિની આ ઉક્તિ નથી છાયાની ઉક્તિ છે કાવ્યનો આ કલાપ્રપચ કવિની બિનગતતાને પ્રકટ કરે છે કવિ દીર્ઘ પરપરાના 'પ્રાર્થના'ના કન્ડિશનિંગથી મુક્ત છે તેથી આ પ્રાર્થના પણ વ્યર્થ' છે પૂર્ણ – અપૂર્ણ – મુક્ત આત્મા – ભવ્ય – ઇચ્છામૃત્યુ વગેરે સંજ્ઞાઓ પણ વ્યર્થ છે મનુષ્યચેતનામા 'ઇચ્છા'નુ જન્મવુ તે પરમ કરુણ, હાસ્યજનક વિસગતિ છે, કેમ જે તેને 'ઇચ્છાજન્મ' નથી અને 'ઇચ્છાજીવન' નથી સૂર્યનુ જો આમા કર્તાપણુ હોય તો તેનુ 'ઊગવુ' અને 'પૃથ્વીને પટ પૂગવુ' વ્યર્થ જ છે માણસમા ઇચ્છા જન્મે છે પણ ઇચ્છા પ્રમાણેનો 'જન્મ' કે ઇચ્છાપ્રમાણેનુ જીવન' તેને મળતા નથી. છતા છાયા પાસે કવિએ પ્રાર્થના કરાવી છે 'આપે તો ભવ્ય કો મૃત્યુ, ઇચ્છામૃત્યુ જ આપજે' આ પ્રાર્થના તેમ જ 'ભવ્ય' અને 'ઇચ્છામૃત્યુ' શબ્દો કેવા બોદા બોદા ખખડે છે ! આમ આ કા ય 'ગાયત્રી' શબ્દનો વિપર્યય બનીને પ્રકટ થયુ છે છાયાની અવતરણમા મુકાયેલી ઉક્તિ પછી કાવ્ય પૂરુ થાય છે કાવ્યના ભાવમાતત્યમા છાયાની ઉક્તિ પછીનુ કવિનુ મૌન અર્થરિક્તતાનો, અશબ્દ અનુભવ કરાવે છે

કવિના સર્વ પ્રથમ કાવ્યસગ્રહ 'છંદોલય'(૧૯૪૯)મા ત્રિગીત અને ઝૂલણામા રચાયેલા એકાધિક કાવ્યો છે વનવેલી જેવા (માત્રામેળ નહિ પણ) અક્ષરમેળ અને તેય યતિમુક્ત છદના પણ પ્રયોગો છે કટાવમા ('જવનિકા આરે') એ આ બધી રચનાઓમા કવિચેતના અભિવ્યક્તિની પ્રક્રિયામા મુકાઠ છે, ૨:

સ્વાગત-બેઠક : તા. ૨૭ ડિસે. સવારે ૧૦.૩૦ વાગ્યે

* જય જય ગરવી ગુજરાત : મંગલગાન
* સ્વાગતમંત્રીનું પ્રવચન : ડૉ. પ્રદીપ પડ્યા
* સ્વાગતપ્રમુખનું પ્રવચન : શ્રી રાઘવજીભાઈ રૈયાણી
* પરિષદમંત્રીનું નિવેદન : શ્રી પ્રકાશ ન. શાહ
* પરિષદના નિવૃત્ત થતા પ્રમુખનું પ્રવચન : શ્રી વિનોદ ભટ્ટ
* પરિષદના વરાયેલા પ્રમુખ
  શ્રી નિરંજન ભગતનો પરિચય : શ્રી ભોળાભાઈ પટેલ
* ઉદ્‌ઘાટન અને પરિષદ-પ્રમુખનું પ્રવચન : શ્રી નિરંજન ભગત
* પ્રાસંગિક વક્તવ્યો : શ્રી યશવંત શુક્લ
  શ્રી રઘુવીર ચૌધરી
* સંકલન : શ્રી પ્રકાશ ન. શાહ
* આભારવિધિ : શ્રી માધવ રામાનુજ

પ્રથમ બેઠક : સાહિત્યસ્વરૂપ : નવલકથા : તા. ૨૭ ડિસે. બપોરે ૨.૩૦

અધ્યક્ષ : શ્રી વીનેશ અંતાણી
વક્તાઓ : શ્રી દિલીપ રાણપુરા
શ્રી અશ્વિની ભટ્ટ
સંકલન : શ્રી માધવ રામાનુજ

રાત્રિબેઠક (આસ્વાદ) : જૂની રંગભૂમિ : ગીત-સંગીત તથા ચંદ્રકાન્ત શાહ અભિનીત નાટક 'નર્મદ' રાત્રે ૮.૩૦ વાગ્યે

અધ્યક્ષ : શ્રી ચિનુભાઈ નાયક
અતિથિવિશેષ : શ્રી હસમુખ શાહ
વક્તાઓ : શ્રી દિનકર ભોજક
શ્રી માર્કન્ડ ભટ્ટ
શ્રી મહેશ ચંપકલાલ
શ્રી કલ્પના દિવાન
સંકલન : શ્રી વિનાયક રાવલ

પરિષદની વર્તમાન અને વરાયેલી મધ્યસ્થ સમિતિઓ તથા કાર્યવાહક સમિતિઓની સંયુક્ત બેઠક : સવારે ૮.૩૦

બીજી બેઠક : વિવેચન-સંશોધન : તા. ૨૮ ડિસે. સવારે ૯.૦૦ વાગ્યે

અધ્યક્ષ : શ્રી ભગવાનદાસ પટેલ
વક્તાઓ : શ્રી સતીશ વ્યાસ
શ્રી અજિત ઠાકોર
સંકલન : શ્રી નરોત્તમ પલાણ

બ્રિટનવાસી સાહિત્યરસિકો સાથે વાર્તાલાપ : બપોરે ૧.૩૦

ત્રીજી બેઠક : પરિસંવાદ : સ્વરાજ અને સર્જકચેતના : તા. ૨૮ ડિસે. બપોરે ૨.૩૦

અધ્યક્ષ : શ્રી પ્રકાશ ન. શાહ
વક્તાઓ : શ્રી સરૂપ ધ્રુવ
શ્રી અચ્યુત યાજ્ઞિક
સંકલન : શ્રી રમેશ ર. દવે

ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ નવી વરાયેલી કાર્યવાહક સમિતિ (૧૯૯૮-૨૦૦૧)

૧	શ્રી નિરંજન ભગત	(પ્રમુખ)	૧૭	શ્રી કનિનચંદ્ર ચાલિક	(આમંત્રિત સભ્ય)
૨	વિનોદ ભટ્ટ	(ભૂ પૂ પ્રમુખ)			
૩	શ્રી ચિમનલાલ ત્રિવેદી	(ઉપપ્રમુખ)	૧૮	શ્રી જયંત પંડ્યા	"
૪	શ્રી નરોત્તમ પલાણ	(ઉપપ્રમુખ)	૧૯	શ્રી પ્રફુલ્લ ભારતીય	"
૫	શ્રી રઘુવીર ચૌધરી	(કોષાધ્યક્ષ)	૨૦	શ્રી રતિલાલ સા. નાયક	"
૬	શ્રી પ્રકાશ ન. શાહ	(વહીવટી મંત્રી)	૨૧	શ્રી રમણ સોની	"
૭	શ્રી માધવ રામાનુજ	(પ્રકાશન મંત્રી)	૨૨	શ્રી વર્ષા અડાલજા	"
૮	શ્રી ઉષા ઉપાધ્યાય	(પ્રસાર મંત્રી)	૨૩	શ્રી વિનાયક રાવલ	"
૯	શ્રી હરિકૃષ્ણ પાઠક	(વિકાસ મંત્રી)	૨૪	શ્રી વિનોદ અધ્વર્યુ	"
૧૦	શ્રી અનિલાબેન દલાલ	(સામાન્ય સભ્ય)	૨૫	શ્રી યશવન્ત શુક્લ	(ટ્રસ્ટી)
૧૧	શ્રી કુમારપાળ દેસાઈ	(સામાન્ય સભ્ય)	૨૬	શ્રી ગુલાબદાસ બ્રોકર	(ટ્રસ્ટી)
૧૨	શ્રી પ્રિયકાન્ત પરીખ	(સામાન્ય સભ્ય)	૨૭	શ્રી મનુભાઈ પંચોલી	(ટ્રસ્ટી)
૧૩	શ્રી ભોળાભાઈ પટેલ	(સામાન્ય સભ્ય)	૨૮	શ્રી બળવંતભાઈ પારેખ	(ટ્રસ્ટી)
૧૪	શ્રી મનહર મોદી	(સામાન્ય સભ્ય)	૨૯	શ્રી શ્રેણિકભાઈ શેઠ	(ટ્રસ્ટી)
૧૫	શ્રી મફત ઓઝા	(સામાન્ય સભ્ય)	૩૦	શ્રી રમેશ ર. દવે	(નિયામક)
૧૬	શ્રી હર્ષદ ત્રિવેદી	(સામાન્ય સભ્ય)			

* ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ દ્વારા દર મહિને યોજાતા ગ્રંથગોષ્ઠિના કાર્યક્રમમાં તા. ૨૮-૧૦-૯૭ના દિવસે હરિકૃષ્ણ પાઠકે હિમાંશી શેલતના ત્રીજા વાર્તાસંગ્રહ 'એ લોકો' વિશે આસ્વાદલક્ષી વક્તવ્ય આપ્યું હતું. જમા હિમાંશી શેલતના ત્રણેય વાર્તાસંગ્રહને આધારે તેમની વાર્તાકળાની વિશેષતા તારવી આપી હતી. વક્તવ્યને અંતે ભરત મહેતા, પારુલ રાઠોડ, રઘુવીર ચૌધરી, અનિલ વ્યાસ અને રમેશ ર. દવેના પ્રશ્નો સંદર્ભે રસપ્રદ ચર્ચા થઈ હતી. ડિસેમ્બર મહિનાના એ જ કાર્યક્રમમાં સુવિદિત નવલકથાકાર વીનેશ અંતાણીની સોળમી નવલકથા 'ધૂન્ધભરી ખીણ' વિશે રઘુવીર ચૌધરીની અધ્યક્ષતામાં અને સર્જકની ઉપસ્થિતિમાં પારુલ રાઠોડે તા. ૨-૧૨-૯૭ને મંગળવારે સાંજે છ વાગ્યે આસ્વાદલક્ષી વક્તવ્ય આપ્યું હતું. ત્યાર પછી વીનેશ અંતાણીએ સર્જનલક્ષી વાત કરી હતી. પ્રશ્નોત્તરી પછી રઘુવીર ચૌધરીએ અધ્યક્ષીય વક્તવ્ય આપ્યું હતું.

* ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ અને ભારત ફ્રાંસિસી સાંસ્કૃતિક કેંદ્રના સંયુક્ત ઉપક્રમે કામુ, સાર્ત્ર અને આંદ્રે જિદ જેવા, નોબલ પારિતોષિક વિજેતા સર્જકોના પુસ્તકોનું પ્રકાશન કરનાર ફ્રેંચ પ્રકાશક ગાલિમારની સાથે તા. ૨૨-૧૧-૯૭ને શનિવારે બપોરે ચાર વાગ્યે સાહિત્યકારો, ગ્રંથપાલો અને પ્રકાશકોનું એક મિલન ભારત ફ્રાંસિસી કેંદ્રમાં યોજાયું હતું.

* ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ દ્વારા યોજાતા સાહિત્ય સિકોના મિલન 'પાક્ષિકી'માં ઝિપિન પટેલે કાફ્કાની વાર્તા 'ધ જજમેન્ટ'ના અંગ્રેજી અનુવાદનું વાચન કર્યું હતું. વાર્તા વિશેની ચર્ચા પછી લાભશંકર ઠાકરે કાફ્કાની બીજી વાર્તાઓ વિશે પણ વાત કરી હતી.