સવ્યસાચીનો શબ્દવેધ

સંપાદક
પ્રફુલ્લ રાવલ

ગુજરાત વિશ્વકોશ ટ્રસ્ટ ઇ-બુક શ્રેણી : 21

કર્મયોગી સ્વ. સાંકળચંદ પટેલ જીવનઘડતર ગ્રંથશ્રેણી : 14

સવ્યસાચીનો શબ્દવેધ

સંપાદક

પ્રફુલ્લ રાવલ

ગુજરાત વિશ્વકોશ ટ્રસ્ટના પ્રકાશનો ઓનલાઈન જોવા માટે લિંક
https://gujarativishwakosh.org/ebooks

ગુજરાત વિશ્વકોશ ટ્રસ્ટ
અમદાવાદ

રાવલ, પ્રફુલ્લ (સં.)
સવ્યસાચીનો શબ્દવેધ / પ્રફુલ્લ રાવલ અમદાવાદ :
ગુજરાત વિશ્વકોશ ટ્રસ્ટ પ્રકાશન, 2015. 22 + 274 પૃ., સે. મી. 11 × 18
(કર્મયોગી સ્વ. સાંકળચંદભાઈ પટેલ જીવનઘડતર ગ્રંથશ્રેણી; નં. 14)
ISBN : 978-93-83975-27-3
DDC : 891.4709
ગુજરાતી સાહિત્ય વિવેચન

Savyasachino Shabdavedh
by Prafull Raval
Published by Gujarat Vishvakosh Trust, Ahmedabad - 380 013

© ગુજરાત વિશ્વકોશ ટ્રસ્ટ

પ્રકાશક
ગુજરાત વિશ્વકોશ ટ્રસ્ટ, રમેશપાર્કની બાજુમાં, બંધુસમાજ સોસાયટી સામે, વિશ્વકોશ માર્ગ, ઉસ્માનપુરા, અમદાવાદ-380 013. ફોન : 2755 1703

Email : vishvakoshad1@gmail.com / website : www.vishwakosh.org

કિંમત રૂ. : 270/- ⦿ પહેલી આવૃત્તિ : મે, 2015 ⦿ પૃષ્ઠસંખ્યા : 22 + 274

મુદ્રક :
ભગવતી ઑફસેટ,
15/સી બંસીધર એસ્ટેટ, બારડોલપુરા, અમદાવાદ-380 004

મુખ્ય વિક્રેતા
ગૂર્જર સાહિત્ય ભવન, રતનપોળ નાકા સામે, ગાંધીમાર્ગ, અમદાવાદ-380 001

ગુજરાત વિશ્વકોશ ટ્રસ્ટ

પ્રકાશકીય

જુદી જુદી ગ્રંથશ્રેણીઓ દ્વારા મહત્વના લોકોપયોગી વિષયો પર પ્રમાણભૂત, સર્વગ્રાહી અને માહિતીપૂર્ણ પુસ્તકોનું પ્રકાશન એ ગુજરાત વિશ્વકોશ ટ્રસ્ટની એક આગવી વિદ્યાકીય પ્રવૃત્તિ છે. અત્યારે જુદી જુદી સાત ગ્રંથશ્રેણીઓ દ્વારા સંશોધકો અને અભ્યાસીઓને ઉપયોગી એવાં 68 પુસ્તકોનું પ્રકાશન થઈ ચૂક્યું છે.

આ ટ્રસ્ટે ગુજરાતી વિશ્વકોશની રચનાનું અભિધ્યાન સાકાર કર્યું છે. એના પચીસ ગ્રંથોનું પ્રકાશન થઈ ચૂક્યું છે. એ ઉપરાંત ગુજરાતી વિશ્વકોશના પ્રથમ સાત ગ્રંથોની નવી સંવર્ધિત આવૃત્તિ પણ પ્રસિદ્ધ થઈ છે. વળી ગુજરાતી બાળવિશ્વકોશના સુંદર રંગીન ચિત્રો સાથે પાંચ ખંડ પણ પ્રકાશિત થઈ ચૂક્યા છે અને એની સાથોસાથ ચરિત્રકોશ અને પરિભાષાકોશ તૈયાર કરવાની કામગીરી પણ ચાલી રહી છે.

આની સાથોસાથ વિશ્વની વિદ્યાઓનો તલસ્પર્શી પરિચય આપતી પુસ્તકશ્રે-ણીનો પ્રારંભ કરવામાં આવ્યો. કર્મયોગી સ્વ. સાંકળચંદભાઈ પટેલ જીવન-ઘડતર ગ્રંથશ્રેણીના14મા પુસ્તક રૂપે શ્રી પ્રફુલ્લ રાવલ સંપાદિત ‘સવ્યસાચીનો શબ્દવેધ’ પુસ્તક પ્રગટ કરતાં અમે આનંદ અનુભવીએ છીએ. આ પૂર્વે શ્રી પ્રફુલ્લ રાવલના સંપાદન હેઠળ ગુજરાત વિશ્વકોશ ટ્રસ્ટના ‘સ્વાધ્યાય-વિશેષ’ (ભારતીબહેન પંડ્યા સાથે) અને ‘વસન્તસૂચિ’ (સુરેશ શુક્લ અને નલિની દેસાઈ સાથે)એ બંને ગ્રંથો પ્ર-કાશિત થયા છે. આ એમના સંપાદન હેઠળના ત્રીજા ગ્રંથમાં શ્રી ધીરુભાઈ ઠાકરના વિવેચનસંગ્રહોમાંથી 28 લેખોની પસંદગી કરવામાં આવી છે. આને માટે પ્રફુલ્લ રાવલે ઘણો પરિશ્રમ ઉઠાવ્યો છે.

અમારે માટે આ આનંદદાયક બાબત બને છે કે ગુજરાત વિશ્વકોશ ટ્રસ્ટના સ્થાપક કર્મયોગી શ્રી સાંકળચંદ પટેલની ગ્રંથશ્રેણીમાં ગુજરાતી વિશ્વકોશના પ્રણેતા શ્રી ધીરુભાઈ ઠાકરના વિવેચન-લેખોનું પુસ્તક પ્રગટ થાય છે.

આશા રાખીએ છીએ કે અમારાં અન્ય પ્રકાશનોની માફક આ પુસ્તકમાંથી ગુજરાતની સાહિત્યરસિક અને સંસ્કારપ્રિય પ્રજા મૂલ્યવાન ભાતું મેળવશે.

17 જૂન, 2015 **કુમારપાળ દેસાઈ**

અમદાવાદ

અનુક્રમ

1.	સત્યશોધના ત્રિભેટા પર	24
2.	જીવન, મૃત્યુ અને કવિતા : એક દૃષ્ટિ	30
3.	સાહિત્યમાં રૂપવિધાન	40
4.	આધુનિક સાહિત્યમાં માનવ	53
5.	જૂનું ગુજરાતી ગદ્ય	68
6.	વચનામૃતો : વક્તા, વક્તવ્ય અને વાણી	74
7.	કરુણપ્રશસ્તિ : સ્વરૂપ અને વિકાસ	93
8.	ખંડકાવ્ય : સ્વરૂપ અને વિકાસ	108
9.	નાટકનું સાહિત્યસ્વરૂપ	120
10.	આત્મકથાનો પ્રથમ પ્રયોગ	128
11.	ડોલનશૈલીનું સાર્થક્ય	140
12.	દલિત સાહિત્ય	148
13.	સ્વાતંત્ર્યોત્તર ગુજરાતી વિવેચનમાં આધુનિકતાવાદી વલણો	159
14.	ગોવર્ધનરામ અને મણિલાલ-જીવન અને કવનનાં કેટલાંક મિલનબિંદુઓ	169
15.	મનીષીના મનોલોકમાં	184
16.	નાટ્યસર્જક ન્હાનાલાલ	203
17.	જીવનલક્ષી સાહિત્યકાર કાકાસાહેબ કાલેલકર	210
18.	ઝવેરચંદ મેઘાણી - લોકપ્રિય લોકકવિ	214
19.	ચન્દ્રવદન મહેતા અને સાંપ્રત રંગભૂમિ	220

20.	જયન્તિ દલાલ અને તેમની નાટ્યસૃષ્ટિ	228
21.	વિવેચક અનંતરાય	233
22.	એકાંકીકાર ઉમાશંકર	247
23.	પ્રવાલદ્વીપના કવિ	256
24.	‘સિદ્ધાંતસાર’નું અવલોકન	262
25	‘ગુલાબસિંહ’ : એક સમીક્ષા	271
26.	મારું પ્રિય પુસ્તક ‘મારું જીવન એ જ મારી વાણી’	282
27.	‘અમૃતા’ : એક અપૂર્વ સાહિત્યઘટના	288
28.	રૂપકથા	295

ધીરુભાઈ વિદ્વાન વિવેચક, સાહિત્યના ઇતિહાસલેખક, ચરિત્રકાર, નાટ્યકાર અને નિબંધકાર છે. પ્રવાસલેખક, અનુવાદક અને સંપાદક પણ છે. આ સૌ સાથે એ મૂલ્યનિષ્ઠ કેળવણીકાર અને 'વિશ્વકોશ'ના અનન્ય - વિરલ સંપાદક ખરા.

ગુજરાતી ભાષામાં 'વિશ્વકોશ'ના 25 જેટલા ગ્રંથો એમના સમર્થ નેતૃત્વમાં પ્રગટ થયા છે, એ એમની દીર્ઘદૃષ્ટિ, આયોજનશક્તિ અને ઉત્કટ વિદ્યાપ્રીતિનાં દર્શન કરાવે છે. એમના વિદ્યાજીવનના આ સૌથી મોટા પ્રદાનને ગુજરાત સદાય કૃતજ્ઞ ભાવે યાદ કરતું રહેશે. હેમચંદ્રાચાર્યની વિદ્વદ્ મંડળીની જેમ એમની તજ્જ્ઞ મંડળીના સાથી વિદ્વાનો અને બહારના વિદ્વાનોની સહાયથી 'વિશ્વકોશ'ના પ્રકાશન દ્વારા એમણે ગુજરાતની જ્ઞાનતૃષાને સંતોષી છે.

યુવાન અધ્યાપક તરીકે વિદ્યાર્થીઓ પર ગોળીબાર કરતા ગોરા અમલદારને 'Please stop ti' કહી એમના બૅટનનો પ્રહાર એમણે ઝીલ્યો છે. એમની નિર્ભીક કર્મઠતાનો પ્રથમ અંકુર ત્યાં ફૂટ્યો હતો. જીવનના મયાહને મોડાસા કૉલેજના આચાર્યપદે રહીને ગ્રામપ્રદેશની એ ઉચ્ચશિક્ષણની સંસ્થાને વટવૃક્ષ જેવી વિક્સા-વીને એમની રચનાત્મક કર્મશીલતા એક દૃષ્ટિવંત મૂલ્યનિષ્ઠ કેળવણીકાર તરીકેની કર્મશીલતા સુફલવંતી બની હતી. જીવનની સંયાએ 'વિશ્વકોશ'ના સંપાદનની જવા-બદારી – પડકારરૂપ જવાબદારી સ્વીકારીને, જીવનના દસમા દાયકામાં એમની કર્મનિષ્ઠાએ આપણને ગૌરવાન્વિત કર્યા છે. ધીરુભાઈના હાથ દમયંતીના હાથ જેવા અમૃતસ્રવિયા, એમના કર્મક્ષેત્રમાં જે આવે તે સજીવન થઈ જતા. અવિરત કા-ર્યરતતા એ એમને મન મોટું જીવનમૂલ્ય હતું. 'ન પ્રમાદિતવ્ય' એ એમનો ધ્યાનમંત્ર.

– ચિમનલાલ ત્રિવેદી

ધીરુભાઈ ઠાકરની વિવેચના

અર્વાચીન ગુજરાતી વિવેચનાનો આરંભ થયો પાશ્ચાત્ય સાહિત્ય વિવેચનાના સંપર્કે અને પ્રભાવે. કહો ને, એમાંથી પ્રેરણા લઈને. આપણી સંસ્કૃત વિવેચનાથી એની ધાટી અલગ હતી. આધુનિક વિવેચનાનો પુરોધા તો નર્મદ જ. અલબત્ત એની સમજ અને અભ્યાસની મર્યાદા હતી જ. નર્મદ-દલપતયુગને નવલરામ જેવો ગુણદર્શી છતાંય નિર્ભીક વિવેચક મળ્યો. પંડિતયુગમાં નરસિંહરાવની દુર્વાસાદૃષ્ટિએ ઘણું ચળાયું તો વળી એ યુગને આનંદશંકર ધ્રુવની સમતોલ દૃષ્ટિનો લાભ મળ્યો. એ જ યુગને બ. ક. ઠાકોર પાસેથી અર્થઘન અગેય કવિતાની મીમાંસા પ્રાપ્ત થઈ. ગાંધીયુગનો સર્જક ગાંધીવિચાર ધારાનો વાહક બન્યો, ત્યારે રામનારાયણ પાઠક અને વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીની મૂલ્યાંકનરીતિએ કાળનું વિવેચન સર્જકોને દિશાસૂચક બન્યું. અનંતરાય રાવળની પાકી સાહિત્યિક - તાત્ત્વિક સમજથી ગુજરાતી વિવેચન સમૃદ્ધ બન્યું. ગાંધીયુગના બે સમર્થ સર્જક સુન્દરમ્-ઉમાશંકરે જે દિશા ભણી ગતિ કરી તેમાં કૃતિના રસબિન્દુને પામીને ભાવકને તેનાથી અવગત કરાવવાનો અભિગમ રહ્યો હતો. એ અભિગમે એમની વિવેચના શુષ્ક ન બનતાં રસલક્ષી બની. એમાં જ્ઞાનનો ભાર નહીં, પણ સમજની સરળ અભિવ્યક્તિ છે. આ જ માર્ગ એમના સમકાલીન - અનુકાલીન વિવેચકોએ અપનાવ્યો. અલબત્ત, સહુની આગવી વિવેચનરીતિ તો હતી જ. ધીરુભાઈ ઠાકર આ ધારાના મર્મજ્ઞ અભ્યાસી વિવેચક. એમની વિવેચનાનો પ્રધાન સૂર કૃતિના આસ્વાદનો રહ્યો છે, તો એની મર્યાદાનો નિર્દેશ કરવાનું એ ચૂક્યા નથી. આસ્વાદ પૂર્વે વિવેચ્ય કૃતિના સંદર્ભે તેઓ જે ભૂમિકા બાંધે છે તેમાં સાહિત્યના ઇતિહાસકારની દૃષ્ટિનું દર્શન થાય છે. એમણે કૃતિલક્ષી વિવેચના કરી છે તો સ્વરૂપલક્ષી વિવેચના એમની પાસેથી મળી છે. સૈદ્ધાન્તિક વિવેચનામાં એમનો સંચાર છે. સર્જકના વ્યવહારજગત કે મનોજગતને ઉઘાડી એના સર્જનનું મૂલ્યાંકન કરવાનો એમનો અભિગમ રહ્યો છે. વળી એમની નાટ્યરુચિ અને રંગભૂમિના પ્રત્યક્ષ પરિચયે એમણે કરેલી નાટ્યવિવેચના સૂચક બની રહે છે. એમનાં વ્યાખ્યાનોમાં વિવેચનાત્મક અંશો મળે છે તો સંસ્થાગત કે માહિતીપ્રદ લેખમાં હકીકતને નાણવાનું તેઓ ચૂકતા નથી. સાક્ષરોનો તુલનાત્મક અભ્યાસ કર્યો છે ત્યાં પણ મૂલ્યાંકન-વિવેચન વર્તાય છે. એમની સમતોલ દૃષ્ટિએ જટિલ પણ ઊકલી રહે છે. કોઈ વાદ-વાડામાં તેઓ ગૂંથાયા-ગૂંચાયા નથી, પરિણામે પરંપરાના અનાદર વગર એમણે નવાનો સ્વીકાર કર્યો છે. આધુનિક-અનુ-આધુનિક

સર્જકોની કૃતિઓને એમણે પ્રમાણી છે. એમનો વિવેચનપ્રવાસ પ્રસન્નકર બન્યો છે એમના વિદ્યાવ્યાસંગે.

જેને પંડિત સુખલાલજીએ 'सर्वांगीण संशोधन और समालोचना' રૂપે ઓળખાવેલ છે તે 'મણિલાલ નભુભાઈ : સાહિત્યસાધના' (1966, 2005)થી આરંભાયેલી ધીરુભાઈ ઠાકરની વિવેચનસફર 'ગાંધીજી અને પાંચ સાક્ષરો' (2012) સુધી ચાલી, એ દરમિ એમની પાસેથી 'રસ અને રુચિ' (1963), 'સાંપ્રત સાહિત્ય' (1968), 'પ્રતિભાવ' (1972), 'વિક્ષેપ' (1973), 'વિભાવિતમ્' (1983), 'અભિજ્ઞાન' (1992), 'રંગમાધુરી' (2000), 'શબ્દ અને સંસ્કૃતિ' (2002), 'શબ્દનું સખ્ય' (2007), 'કેટલાક સાહિત્યિક વિવાદો' (2011) એ વિવેચનસંગ્રહો પ્રાપ્ત થયા છે. એમાંથી અહીં અઠ્ઠાવીસ લેખો પસંદ કરીને સંપાદિત કર્યા છે. આ લેખો ધીરુભાઈ ઠાકરની વિવેચક પ્રતિભાના નિદર્શક છે. આ લેખો દ્વારા ગુજરાતી સાહિત્યની ગતિ-પ્રગતિનો આલેખ ઉપલબ્ધ થાય છે, તો ધીરુભાઈ ઠાકરની અભ્યાસપૂત છબી પણ પમાય છે.

આ સંપાદનના પ્રથમ લેખ 'સત્યશોધના ત્રિભેટા પર'માં ધીરુભાઈ ઠાકરે વિજ્ઞાન, તત્વજ્ઞાન અને કલાની તાત્વિક ચર્ચા કરી છે. એમના મતે 'વિજ્ઞાન ભૌતિક તથ્ય તારવે છે; કલા માનવીય સત્ય પ્રગટ કરે છે; તત્વજ્ઞાન વૈશ્વિક ઋત સ્થાપવા મથે છે.' (પૃ. 2) સ્થૂળમાંથી સૂક્ષ્મને શોધી કાઢવાનો પુરુષાર્થ વિજ્ઞાની, તત્વજ્ઞાની અને કલાકાર-કવિ કરે છે. ધીરુભાઈ ઠાકર નોંધે છે, 'તત્વજ્ઞાની જેમ તભિનિવેશને પોતાનો પરમ ઉદ્દેશ ગણે છે, કળાકાર જેમ સૌન્દર્યનિરૂપણને પોતાનો પ્રિય વ્યાપાર માને છે તેમ વિજ્ઞાની આ સૃષ્ટિના વિશિષ્ટ અર્થાત્ કાર્યકારણ સહિત સર્વાંગ સંપૂર્ણ - જ્ઞાનને પોતાનું પરમ ધ્યેય માને છે.' (પૃ.. 4) એમણે 'વૈજ્ઞાનિક દૃષ્ટિને 'પરમ ચેતનયાત્રાનું એક તેજસ્વી સાધન' (પૃ.. 4) માન્યું છે અને 'કવિતાની વિભાવનાને શુદ્ધ કલાલક્ષી બનાવવામાં પરોક્ષ રીતે વૈજ્ઞાનિક પદ્ધતિનો ફાળો છે.' (પૃ.. 6) એમ નોંધ્યું છે. ચર્ચાના અંતે એમણે તારવ્યું છે કે, 'સત્યશોધના ત્રિભેટા પર વિજ્ઞાન, તત્વજ્ઞાન અને કળા આજે કદાચ સૌથી વિશેષ નિકટ આવીને ઊભાં છે.' (પૃ.. 6) અહીં ધીરુભાઈ ઠાકરની ચિંતક, વિચારક ને વિવેચક છબી પમાય છે. આ તાત્વિક ચર્ચામાં એમની વિશિષ્ટ અર્થઘટન શક્તિનો પરિચય મળે છે.

'જીવન, મૃત્યુ અને કવિતા : એક દૃષ્ટિ' એ પણ તાત્વિક ચર્ચા કરતો લેખ છે. આરંભે કરસનદાસ માણેકની કાવ્યપંક્તિ ટાંકીને, જીવન અને મૃત્યુ સાથે કવિતાને જોડીને એ ત્રણેયની અનિવાર્યતા ઉજાગર કરી 'મરણનો સામનો કરવો એ જીવનનું લક્ષણ છે' (પૃ. 8) એ પરમ સત્ય દર્શાવીને ધીરુભાઈ ઠાકર કહે છે, 'મૃત્યુએ જીવનને સલૂણું બનાવ્યું છે.' (પૃ. 9) વળી એમના અભિપ્રાયે 'સત્ય, ધર્મ, નીતિ, અહિંસા ઇત્યાદિ સદગુણો કેળવવાનો પુરુષાર્થ તે મરણની સામે જીવનને ટકાવી રાખવાનો

વિધેયાત્મક (positive) માર્ગ છે, જીવનને કશોક અર્થ (significance) આપવાનો પ્રયત્ન છે.' (પૃ.. 9) એ જ રીતે 'કવિતા અને કલાનું સર્જન પણ એક પ્રકારનો સ્વયંસ્ફુરિત પ્રયત્ન છે.' (પૃ.. 9) એટલે તો કવિતામાં મૃત્યુની સંવિત્તિ ડોકાયા વગર રહેતી નથી. વર્ડ્ઝવર્થ, કલાપી, ઉમ્મર ખય્યામ, શેલી, શંકરાચાર્ય, વોલ્ટ વિટમન, નરસિંહરાવ, ન્હાનાલાલની કાવ્યપંક્તિઓ દ્વારા મૃત્યુની ઘટનાને વ્યક્ત કરવાનો અહીં પ્રયાસ થયો છે. એન્ડ્રુ મારવેલના પ્રેમિકાને ઉદ્દેશીને લખાયેલા કાવ્ય દ્વારા પ્રેમીજનના વલોપાતને અભિવ્યક્ત કર્યો છે. આમ, મૃત્યુ સંદર્ભે રચાયેલી કવિતા દ્વારા જીવન અને મૃત્યુનું ચિંતન કર્યું છે. અંતે ધીરુભાઈ ઠાકરે આપેલું તારણ આ છે : 'આજના જેટલી નિકટતા જીવન અને મૃત્યુએ કદાચ અગાઉ કદી પરસ્પર પ્રાપ્ત નહિ કરી હોય. મૃત્યુ આવે તે પહેલાં જિંદગીનો જુગાર પૂરેપૂરો ખેલી લેવાની દુર્દમ્ય ઇચ્છા આજના માનવીના ચહેરા પર અંકિત થયેલી દેખાય છે. આજનો કવિ એ આકાંક્ષાને વાચા આપી રહ્યો છે. તેને માટે એ શબ્દનો નવો સંદર્ભ શોધી રહ્યો છે. માણસને કોરી ખાતી એકલતા અને રિક્તતા તેના સંવેદનનો વિષય બનીને નવી જ અભિવ્યક્તિ પામે છે. મૃત્યુજનિત વેદનાને શબ્દબદ્ધ કરવી તે આજના કવિનો જીવનને નવો અર્થ આપવાનો પુરુષાર્થ છે.' (પૃ.. 16)

નર્મદ સાહિત્ય સભાના ઉપકારમે આપેલું વ્યાખ્યાન તે 'સાહિત્યમાં રૂપવિ-ધાન' એ લેખ. અહીં રૂપવિધાનની વિચારણા છે. 'કલાને રૂપ સાથે આંતરિક સંબંધ છે - દેહ અને આત્માની જેમ.' (પૃ. 17) એમ રૂપ વિશે સ્પષ્ટતા કરીને ધીરુભાઈ ઠાકરે કહ્યું છે કે, 'કલા કલા છે તેમાં આકૃત થયેલા રૂપ કે સૌન્દર્યને કારણે, રૂપને આકૃત થવા માટે, અમૂર્તને મૂર્તતા પામવા માટે માધ્યમની જરૂર હોય છે. સર્જકની કલ્પનાને બળે આ માધ્યમ દ્વારા રૂપસર્જન થાય છે. રૂપરચનાનો વ્યાપાર એ જ સર્જનપ્રક્રિયા, જે ભાવકને સૌન્દર્યનો આસ્વાદ કરાવે છે.' (પૃ. 17). સર્જકે સર્જકે રૂપવિધાન અલગ હોય છે અને અન્યથી એ કેવો અલગ પડે છે તેનું વિગતે અહીં નિરૂપણ કર્યું છે. નર્મદથી માંડીને આધુનિક યુગના સર્જકોના રૂપવિધાનની વિગતે સોદાહરણ વાત કરીને નોંધ્યું છે કે, 'સાહિત્યકૃતિનું રૂપવિધાન સર્જકની સફળતા--નિષ્ફળતાનું નિર્ણાયક બને છે.' (પૃ. 21) કાન્ત, બ. ક. ઠાકોર, મુનશીના રૂપવિધા-નનો ઉલ્લેખ કરીને, સાહિત્ય સ્વરૂપની પરંપરા બંધાયા પછી સર્જક પ્રયોગ તરફ વળે છે એવું એમનું કહેવું છે. ત્યારે રૂપવિધાન મહત્વનું બની રહે છે. 'દરેક વખતે પોતાની કૃતિની રૂપરચના જુદી તરી આવે એવી સર્જનપ્રક્રિયા ચાલે તેવું સર્જક કલાકારનું લક્ષ્ય હોય છે.' (પૃ.. 23) એમ નોંધી ધીરુભાઈ ઠાકર કહે છે, 'પરન્તુ તે જવલ્લે જ સિદ્ધ થાય છે.' (પૃ.. 23) રૂપવિધાનથી જ સર્જકની ઓળખ પમાય છે. અંતે રૂપરચનાની અનેકવિધ શક્યતાઓનો એમણે સ્વીકાર કર્યો છે. રૂપવિધાન સંદર્ભે ગુજરાતી સર્જકોનાં સર્જનની ગતિનો આલેખ અહીં સુલભ થયો છે.

'માણસની શબ્દ સાથેની સગાઈ સંસ્કૃતિ જેટલી જૂની છે.' (પૃ. 30) આ વાક્યથી 'આધુનિક સાહિત્યમાં માનવ' લેખનો આરંભ થયો છે અને પછી સાહિત્યમાં ઊપસી આવેલી માણસની છબીનો ચિતાર આપ્યો છે. અહીં સુરેશ જોષીથી મણિલાલ દેસાઈ સુધીના કવિઓનાં કાવ્યોમાં જે રીતે માણસની છબી ઝિલાઈ છે તે દર્શાવ્યું છે. આધુનિક સર્જકોના સર્જન સંદર્ભે એમનું નિરીક્ષણ આવું છે : 'કવિતામાં આધુનિક માણસનું વ્યક્તિત્વ ઝીણવટ અને વિગતથી ઝિલાયું છે.' (પૃ. 40). વળી એમણે તારવ્યું છે કે, 'કોઈ જમાનાના સાહિત્યે માણસનું આજના જેટલું કરુણ અને વિરૂપ ચિત્ર ઝીલ્યું નહીં હોય.' (પૃ. 40) વિવિધ ગદ્યસ્વરૂપમાં નિરૂપાયેલી માનવછબીના અંતે એમને લાગ્યું છે કે, 'આધુનિક સાહિત્યનો વિષય બનેલ મનુષ્યનું જીવન ભલે દુર્ભગ ને નિઃસત્વ લાગે, તેમાંથી આકાર લેતી કળા જ્યાં સુધી સુભગ અને સત્વશાળી હશે ત્યાં સુધી ચિંતાનું કારણ નથી.' (પૃ. 44)

ધીરુભાઈ ઠાકરે ગુજરાતી ગદ્યના પ્રારંભની સવિગતે સમજ 'જૂનું ગુજરાતી ગદ્ય' લેખમાં આપી છે. ''ગુજરાતી ગદ્યનો સૌથી જૂનો નમૂનો સંગ્રામિંસહકૃત 'બાલશિક્ષા' નામનું વ્યાકરણ છે.'' (પૃ. 50) એમ દર્શાવીને એમણે સાહિત્યગુણવાળા ગુજરાતી ગદ્યની કૃતિ 'પ્રતિકારમણ બાલાવબોધ'ની ચર્ચા કરી છે અને એમાંની કથાનું ઉદાહરણ આપીને એના ગદ્યને ઉલ્લેખ્યું છે, પરંતુ 'પ્રાચીન ગુજરાતી ગદ્યનું શિખર' (પૃ. 48) તો એમણે 'પૃથ્વીચંદ્રચરિત ને જ માન્યું છે. આ ધર્મકથાના ગદ્યને એના લેખકે 'છટાદાર અને લયવાહી બનાવવાનો સહેતુક પ્રયત્ન કર્યો છે. એ મુદ્દો પ્રસ્તુત કર્યો છે. (પૃ. 48) ત્યારબાદ 'વચનામૃત'ના ગદ્યને એમણે ચીંધ્યું છે ને 'વેદરહસ્ય'નું ઉદાહરણ આપ્યું છે. ધીરુભાઈ ઠાકરે યોગ્ય રીતે વિલોક્યું છે : ''ગુજરાતી ગદ્યનું માંસલ અને ભભકદાર ગણી શકાય તેવું સાહિત્યિક વ્યક્તિત્વ સૌ પહેલું માણિકચંદ્રે બાંધી આપ્યું તો સ્વામિનારાયણે સૌ પ્રથમ તેના પર 'નિર્મળી' છાંટી.'' (પૃ. 50)

જૂના ગુજરાતી ગદ્યના સીમાસ્તંભ સમા 'વચનામૃત'ને કેન્દ્રમાં રાખીને લખાયેલા લેખ 'વચનામૃતો : વક્તા, વક્તવ્ય અને વાણી'માં પ્રારંભે 'શુદ્ધ આત્મશોધક આંદોલન' (પૃ. 52) સમો સ્વામિનારાયણ સંપ્રદાય તત્કાલીન અન્ય આંદોલનથી કેવી રીતે અલગ છે તે દર્શાવીને એ 'સંપ્રદાયનું કાર્ય સમાજોભિમુખ હોવા છતાં તેનું ફલક સતત અંતર્મુખ રહેલું છે.' (પૃ. 52) એ એની વિશેષતા માની છે. વળી એ સંપ્રદાયની પ્રવૃત્તિના સંદર્ભ એમણે 'ઓગણીસમી સદીમાં ભારત અને ગુજરાતમાં ધાર્મિક નવજાગૃતિનો (Renaissence) યુગ બેઠો તેનાં પ્રથમ કિરણો, એ રીતે સ્વામિનારાયણ સંપ્રદાયમાંથી ફૂટ્યાં હતાં' (પૃ. 53) એમ ટાંક્યું છે. તદુપરાંત એમના મતે 'પણ સ્વામિનારાયણ સંપ્રદાય જ એક એવું આંદોલન હતું જે પાશ્ચાત્ય ધર્મ કે સંસ્કારના આકારમણની પ્રતિક્રિયા રૂપે ઉદભવ્યું નહોતું, પરંતુ હિન્દુ ધર્મની

જ આંતરશુદ્ધિની સ્વયંભૂ પ્રક્રિયાનું સીધું પરિણામ હતું.' (પૃ. 54) અહીં સહજાનંદ સ્વામીની જીવનરેખા સાથે એમના કાર્યને વણીને, તેમના ક્ષરદેહની સાથે અદશ્ય થયેલા ચમત્કારો પછી પણ પ્રભાવક રહેલ ઉપદેશામૃત જે 'વચનામૃત તરીકે ખ્યાત છે જેને 'સમાજોદ્ધારક પ્રવૃત્તિનું સાધન' (પૃ..' 56) લેખીને એની સવિસ્તર ઉદાહરણ સહિત અવતરણો ટાંકીને ચર્ચા કરી છે. 'વચનામૃતમાં આવેલી સહજાનંદ સ્વામીની જીવનવિષયક ઝીણી વિગતો સાથે એ સંપ્રદાયની મૂળ વિભાવનાનો સંદર્ભ પણ ટાંક્યો છે અને એમની 'ઉદાર અને તત્વનિષ્ઠ વિચારક'ની છબી છતી કરી છે. સહજાનંદ સ્વામી 'વ્યવહારકુશળ અને દીર્ઘદષ્ટિવાળા ધાર્મિક નેતા હતા' (પૃ. 62) તેની પ્રતીતિ બે બાબતો નિર્દેશી પ્રસ્તુત કરી છે. આ 'વચનામૃતો' ધીરુભાઈ ઠાકરને 'તેમના વ્યક્તિત્વના જીવંત સ્પર્શવાળાં' (પૃ. 63) લાગ્યાં છે. જે 'ભાવિક ભક્તોને માટે નિત્યના આચાર અને આધ્યાત્મિક વિકાસ માટે ઉત્તમ માર્ગદર્શન પૂરું પાડે છે.' (પૃ. 63) ધીરુભાઈ ઠાકરે તેમાં પ્રયોજાયેલી ભાષા પર પણ પ્રકાશ પાડ્યો છે અને નોંધ્યું છે : 'અહીં જૂની ગુજરાતીનું સાતત્ય દર્શાવતા કેટલાક પ્રયોગો જોવા મળે છે. તેમ સંસ્કૃત અધ્યાસવાળી કથન પદ્ધતિ ધ્યાન ખેંચે છે. સાથે સાથે વક્તવ્ય-ના પ્રવાહમાં તળપદા પ્રયોગો એવી સહજ રીતે ભળી જાય છે કે 'તેને લીધે વક્તવ્ય દુર્ગમ કે ક્લિષ્ટ બનતું નથી.' (પૃ. 66) વળી કથનમાં તળપદા રણકાના સંદર્ભે 'વક્તવ્યમાં પરિચિતતા, ઠોક અને હસ્તામલકવત્ સુગાહ્યતા આવે છે.' (પૃ. 66) એવો નિષ્કર્ષ આપ્યો છે. સહજાનંદ સ્વામીના વક્તવ્યથી 'ગુજરાતી ભાષાનું એટલું બહોળું અને તલસ્પર્શી ખેડાણ (પૃ. 67) થયું છે અને એનાથી 'ગુજરાતી ગદ્યની ચીકણી અને કઠણ પેશીઓવાળી કણક બંધાય છે.' (પૃ. 67) સહજાનંદ સ્વામીને ધીરુભાઈ ઠાકર 'સાહિત્યિક અગ્રયાયી' (પૃ. 69) કહે છે જે સમગ્ર લેખના સંદર્ભે સાર્થક લાગે છે. સમગ્ર લેખમાં તલસ્પર્શી અભ્યાસ વર્તાય છે.

ધીરુભાઈ ઠાકરે જે સંપાદનો કર્યાં છે તેમાં 'કરુણપ્રશસ્તિ એમનું મહત્વનું સંપાદન છે. એમાં 'કરુણપ્રશસ્તિ : સ્વરૂપ અને વિકાસ એ કરુણપ્રશસ્તિના સ્વ-રૂપની સર્વાંગ સમજ આપતો સ્વાધ્યાયલેખ છે. જેમાં કરુણપ્રશસ્તિના વિકાસનો ઇતિહાસ આમેજ છે. ગુજરાતીમાં અંગ્રેજી સાહિત્યની અસર તળે કરુણપ્રશસ્તિઓ લખાયેલી છે. નરિંસહરાવની 'સ્મરણસંહિતા'થી આરંભી રાધેશ્યામ શર્માલિખિત 'પિતાનું મૃત્યુ સુધીની કરુણપ્રશસ્તિઓનો સવિગતે અભ્યાસ અહીં છે. જેમાં ધીરુભાઈ ઠાકરની ઊંડી અન્વેષક પ્રતિભા પમાય છે તો તદવિષયક ગવેષણા જોવા મળે છે. કરુણપ્રશસ્તિમાં પ્રભુશ્રદ્ધાથી અસ્તિત્વવાદી વલણ સુધીની કાવ્યયાત્રાનો એક ચિતાર રજૂ કર્યો છે. અંતે મહત્વનું વિધાન કરે છે : 'અદ્યતન જીવનપ્રવાહમાં કવિનું સંવેદન જાણે કે થીજી ગયું હોય એવી ટાઢીબોળ ઢબે કવિની વાત કહેવાય છે.' (પૃ. 84) કરુણપ્રશસ્તિના સ્વરૂપને સમજવા-પામવા માટે આ સ્વાધ્યાયલેખ ખૂબ ખપનો છે.

'ખંડકાવ્ય : સ્વરૂપ અને વિકાસ' એ પણ સંપાદન નિમિત્તે લખાયેલો અભ્યાસલેખ છે. અહીં ખંડકાવ્યની સ્વરૂપલક્ષી સઘન વિચારણા કરીને ધીરુભાઈ ઠાકરે એ સ્વરૂપની વિભાવનાને સ્પષ્ટ કરી છે. તેઓ લખે છે : 'કાન્તે સંસ્કૃત અને અંગ્રેજી કાવ્યકલાના રોચક સમન્વય રૂપે ખંડકાવ્યનો નવીન કવિતાપ્રકાર પ્રચલિત કર્યો છે. (પૃ. 85) અને એ કાન્તના કવિમાનસમાંથી પ્રગટેલો 'અનોખો કાવ્યપ્રકાર છે. સંસ્કૃત ખંડકાવ્યથી ગુજરાતી ખંડકાવ્ય સાવ અલગ રૂપે વિકસ્યું છે. આ સ્વરૂપ વિશેની ગુજરાતી વિવેચકોએ જે વિચારણા કરી છે તેને ટાંકીને, એના સ્વરૂપને સ્પષ્ટ કરવા સાથે કાન્ત પછી ગુજરાતી સાહિત્યમાં ખંડકાવ્યનો પ્રકાર જે રીતે વિકાસ પામ્યો તેનો સુરેખ આલેખ અહીં છે, તો 'અદ્યતન પેઢીનું ખંડકાવ્ય વિષય-વૈવિધ્ય સાધી શક્યું નથી.' (પૃ. 96) એવો સ્પષ્ટ અભિપ્રાય વ્યક્ત કર્યો છે તો વળી 'પહેલાંનાં જેટલાં હાલ ખંડકાવ્યો લખાતાં નથી.' (પૃ. 96) એ પણ અવલોક્યું છે. એકંદરે અહીં ખંડકાવ્યના સ્વરૂપનું ચોખ્ખું રૂપ છતું થયું છે.

ધીરુભાઈ ઠાકરની નાટ્યરુચિ અને તદન્વયે એ સ્વરૂપને સાહિત્યસ્વરૂપ તરીકે પ્રમાણવાનો ઉપક્રમ 'નાટકનું સાહિત્યસ્વરૂપ લેખમાં છે. એમણે પ્રારંભે જ સ્પષ્ટ કર્યું છે કે, 'નાટકનો ઉદભવ પ્રત્યક્ષ પ્રયોગ રૂપે થયો હોવાથી તેના સ્વરૂપનું યથાર્થ દર્શન કરવા માટે રંગભૂમિ સાથે તેનો અવિશ્લેષ્ય સંબંધ સ્વીકારીને ચાલવું પડશે. દુનિયાના ઉત્તમ નાટ્યકારો પર તેમના સમયની રંગભૂમિની ગતિવિધિએ અસર કર્યાનું ઇતિહાસમાં નોંધાયું છે'. (પૃ. 97) એમણે સોફોકાલીસ, શેક્સપિયર અને ઇબ્સનમાં નાટકો સાથે તત્કાલીન રંગભૂમિની વાત જોડી છે. શબ્દ જ સાહિત્યનું ઉપાદાન હોવા છતાં ધીરુભાઈ ઠાકરના મતે 'ખરું જોતાં જે અર્થમાં શબ્દ કવિતા, નવલકથા કે નવલિકાનું ઉપાદાન બને છે તે અર્થમાં તે નાટકનું ઉપાદાન બનતો નથી. (પૃ. 98) એટલે 'અર્થ પ્રગટ કરવાની સાથે નાટકનો શબ્દ ક્રિયાને પ્રેરે છે તે એની વિશેષતા છે' (પૃ. 98) નાટકને એમણે 'મિશ્ર કલાપ્રકાર' ગણ્યો છે. વળી 'બીજા કોઈ પણ સાહિત્યપ્રકાર કરતાં નાટકની વિશેષતા એ છે કે તે આપણી નજર સામે હાલતુંચાલતું ને બોલતું દેખાય છે.' (પૃ. 98) અહીં અન્ય સ્વરૂપ સાથે તુલના કરતાં કરતાં નાટકની માંડીને વાત થઈ છે. નાટકનું જુદાપણું સંવાદથી પમાય છે. ધીરુભાઈ ઠાકર સંવાદને 'નાટકનું, નાટ્યરૂપનું અને નાટ્યકળાનું દર્પણ (પૃ. 99) કહે છે અને એમના મતે 'નાટકની સફળતાનો આધાર સંવાદયોગ્ય ભાવકથા (pitch) અને સ્વરભાર (accent) સહિત બોલાય તેના પર છે' (પૃ. 100) કવિતા, નવલ-કથા ને નવલિકાથી નાટકની ભિન્નતા એમણે સુસ્પષ્ટ કરી આપી છે અને 'લાંબી ચર્ચા કે વિચારનો ભાર નાટકનો ચંચળ પણ મૃદુદેહ ઉપાડી શકતો નથી' (પૃ. 101) એવું એમનું માનવું છે. નાટક એરિસ્ટોટલ કથિત 'ત્રિપરિમાણિક ફલકવાળું, ઇન્દ્રિય-સંતર્પક રસાનુભવ કરાવે તેવું, દઢબંધવાળું સાહિત્યસ્વરૂપ છે. (પૃ. 102)

એમણે વિષય, પાત્ર, સંવાદ, ભાષા, સંઘર્ષ, અભિનય ઇત્યાદિ અંગોના સાયુજ્યમાં નાટ્યકૃતિનું નિર્માણ જોયું છે.

'આત્મકથા લખવી એ સાહસ છે (પૃ. 105) એ વાક્યથી આરંભાતો લેખ છે 'આત્મકથાનો પ્રથમ પ્રયોગ. ધીરુભાઈ ઠાકરની એ વિશેષતા છે કે મૂળ વિષયની પીઠિકા તેઓ સુંદર રીતે બાંધે છે અને પછી સહજતાથી વિષયમાં પ્રવેશ કરાવે છે. આત્મકથા લખવી એ ખરેખર દુસ્સાહસ છે છતાં લખનાર માટે ધીરુભાઈ ઠાકર કહે છે તેમ 'આત્મખોજનો જ એક તરીકો' (પૃ. 105) છે. 'સત્યશોધનો પંથ' તો 'દુર્ગમ' હોવાનો-રહેવાનો જ. આ સંદર્ભે ધીરુભાઈ ઠાકરે કહ્યું છે તેમ, 'તેના કથનમાં અત્યુક્તિ અને ઊનોક્તિ થવાનો પૂરેપૂરો સંભવ છે, એટલે સ્વજીવનની હકીકત જાણતો હોવા છતાં લેખક સો ટચનું સત્ય આત્મકથામાં ઉતારી શકતો નથી. (પૃ. 105) ઉત્તમ રીતે લખાયેલું આત્મચરિત્ર મળવું એમને 'વિરલ' લાગ્યું છે. ગુજરાતીમાં આત્મકથા લખવાનો આરંભ નર્મદે કર્યો, 'પણ તેનું આત્મચરિત્ર well-written life છે એમ ભાગ્યે જ કહી શકાશે (પૃ. 106) એવું સત્ય કથન કરીને ધીરુભાઈ ઠાકરે 'મારી હકીકત' વિશે એમનું દૃષ્ટિબિંદુ સમજાવ્યું છે. આત્મકથા અંગેની સ્થૂળ વિગતો ઉલ્લેખીને એમણે નર્મદે આત્મકથાને પ્રમાણભૂત બનાવવા કરેલા પરિશ્રમનો નિર્દેશ કર્યો છે. નર્મદે આલેખેલાં વ્યક્તિચિત્રોથી નર્મદના સ્વભાવની પીઠિકા મળી રહેવાનું ધીરુભાઈ ઠાકરનું મંતવ્ય છે. કશાય ક્ષોભ કે આડંબર વગર નર્મદે નિરૂપેલી જીવનની સઘળી ઘટનાનું એમણે તટસ્થ વિવરણ કર્યું છે. એમને 'નર્મદના જીવનની વાસ્તવિક છબી ઝીલતી આ આત્મકથા તેના વેદનાશીલ માનસ અને પ્રયોગશીલ સાહિત્યને સમજવાના સાધનરૂપ દસ્તાવેજ' (પૃ. 114) જેવી લાગી છે તો 'તળપદી ભાષાનો વિપુલ ઉપયોગ' (પૃ. 115) એમને નર્મદની ગદ્યસિદ્ધિ જણાઈ છે. નર્મદની રોમાંચક જીવનકથા સંદર્ભે એમણે નર્મદના ચરિત્રાલેખનની અપેક્ષા સેવી છે. નર્મદની આત્મકથાનું આ તટસ્થ મૂલ્યાંકન ધીરુભાઈ ઠાકરની સમતોલ વિવેચકદૃષ્ટિનું દ્યોતક છે.

ન્હાનાલાલની કવિછબી જેમ છંદોબદ્ધ કાવ્યોથી પ્રફુલ્લતાનો અનુભવ કરાવે છે તેમ એમની ડોલનશૈલીથી ભાવકનું મન પુલકિત બની રહે છે. ધીરુભાઈ ઠાકર ડોલનશૈલીને ન્હાનાલાલનો 'વિચક્ષણ શૈલીપ્રયોગ' લેખે છે અને આ શૈલીપ્રયોગને મૂલવતો લેખ છે 'ડોલનશૈલીનું સાર્થક્ય.' ડોલનશૈલી વિશેના પરસ્પર ભિન્ન અભિપ્રાયો ટૂંકમાં દર્શાવીને ધીરુભાઈ ઠાકરે ડોલનશૈલીના પ્રયોગ પાછળ ન્હાનાલાલનો મુખ્ય ઉદ્દેશ 'પોતાના ભવ્યસુંદર કલ્પનાવૈભવને યથાર્થ રીતે ઝીલે તેવો સમર્થ સતતવાહી મહાછંદ શોધવાનો હતો.' (પૃ. 118) એ હકીકતને સ્પષ્ટ કરી છે. ડોલનશૈલીના સાર્થક્ય સંદર્ભે એમનું કથન છે : 'ન્હાનાલાલની ડોલનશૈલી પિંગળના નિયમને અનુસરતી નથી, છતાં કાવ્યના અંતસ્તત્ત્વ રસને ઉત્કૃષ્ટ પ્રમાણમાં ધારણ

કરે છે. (પૃ. 119) આ શૈલીનું પ્રેરકબળ છે ન્હાનાલાલનું 'રંગદર્શી માનસ.' ડોલનશૈલી એ કવિને 'ભવ્ય વિષયને અનુરૂપ' મળેલું 'ઉદાત્ત વાહન છે. વળી એમને લાગ્યું છે કે 'એકધારા ભવ્ય વસ્તુના નિર્માણ માટે' ન્હાનાલાલે આ શૈલી પસંદ કરી છે. 'કવિની ગગનગામી કલ્પનાપાંખ ડોલનશૈલીમાં નિર્બંધપણે વિહરે છે.' (પૃ. 121) વળી 'અગોચરને ગોચર કરવાની કવિની અનુપમ શક્તિ આમ ડોલનશૈલીમાં સવિશેષ આવિર્ભાવ પામે છે, એ તે શૈલીની નાનીસૂની સિદ્ધિ નથી.' (પૃ. 122) ન્હાનાલાલે નાટકમાં પણ આ શૈલી સફળ રીતે પ્રયોજી છે એવું ધીરુભાઈ ઠાકરે ટાંકી બતાવ્યું છે. ડોલનશૈલીની સિદ્ધિઓ સાથે મર્યાદાને પણ નિર્દેશી છે. એમને શ્રદ્ધા છે : 'ગુજરાતી કવિતા જીવશે ત્યાં લગી ન્હાનાલાલ જીવશે, અને ન્હાનાલાલની કવિતા જીવતી રહેશે ત્યાં લગીનું ડોલનશૈલીનું આયુષ્ય નિશ્ચિત છે.' (પૃ. 124) ન્હાનાલાલ અને એમની ડોલનશૈલી પ્રત્યેનો અહોભાવ આ લેખમાં દૃષ્ટિગોચર થાય છે.

ગુજરાતી સાહિત્યમાં સમયાન્તરે વિવિધ પ્રવાહોનો ઉદય થયો છે તેમાં વીસમી સદીના મધ્યાન્તર પછી એક આછો પ્રવાહ દલિત સાહિત્યનો છે. તેનું નિમિત્ત ભીમરાવ આંબેડકરનું અવસાન હતું. એમણે અંજલિ આપવા લખાયેલ કાવ્યથી ગુજરાતી દલિત કવિતાનો આરંભ થયો હતો. એ પ્રવાહની વિકાસગાથા 'દલિત સાહિત્ય' લેખમાં નિરૂપાઈ છે. લેખનો આરંભ મરાઠી લેખક બાબુરાવ બાગુલેના અવતરણથી કર્યો છે જે જૉસેફ મૅકવાનના મતે 'માનવને દેવ, ધર્મ અને દેશથીયે અદકા સ્થાને સ્થાપિત કરે, જાતિ તથા વર્ણનો કઠોર વિરોધ કરીને માનવને મુક્ત કરીને પુરસ્કૃત કરે - પ્રતિષ્ઠિત કરે એ સાહિત્ય જ સાચું દલિત સાહિત્ય.' (પૃ. 125) આ વિચારધારાના સંદર્ભે ધીરુભાઈ ઠાકરે સાર્ત્રને ટાંકીને એનો પ્રતિઘોષ દલિત સાહિત્યના કવિતાૠતુપત્ર 'આક્રોશ'ની સંપાદકીય નોંધમાં જે મળે છે તેને સ્મરીને લખે છે, 'દલિત સાહિત્ય લખવું એ નવીન ઘટના નથી. દલિત સાહિત્ય નામ આપીને લખવું એ એક ઘટના બને છે.' (પૃ. 126) આ 'ઘટના'ના સંદર્ભે એમણે રઘુવીર ચૌધરીનું વિધાન ટાંક્યું છે. પછી 1956થી આરંભાયેલા દલિત સાહિત્યને ઉલ્લેખીને એ દિશામાં કાર્યરત લેખકો - સામયિકોની પ્રવૃત્તિનો આછો ખ્યાલ આપ્યો છે. એમના મતે 'દલિત સાહિત્યના ઇતિહાસમાં 1981ની સાલ મહત્વની છે.' (પૃ. 127) એ વર્ષે અનામત વિરોધી આંદોલન ફાટી નીકળ્યું ને પરિણામે જે વિષમ પરિસ્થિતિનું નિર્માણ થયું તેના પ્રત્યાઘાત રૂપે જે કવિતા લખાઈ એમાં દલિતની ભાવના - એક રીતે આકારોશ - તારસ્વરે પ્રગટ થયો છે અને ગુજરાતી સાહિત્યમાં દલિત સાહિત્યની ધારા વહેતી થઈ, ત્યારે દલિતેતર સર્જકોએ પણ દલિત સાહિત્યનું સર્જન-લેખન કર્યું. એમાં સરૂપ ધ્રુવની 'સળગતી હવા'માંની કવિતા ધીરુભાઈ ઠાકરને 'સો ટકા સમાજાભિમુખ લાગી છે અને દલિત કવિમાં શંકર પેન્ટર, દલપત ચૌહાણ, નીરવ પટેલ, હરીશ મંગલમની કવિતા 'ગુજરાતી

કવિતાના મુખ્ય પ્રવાહમાં સ્થાન પામે તેમ છે.' (પૃ. 133) એમ કહ્યું છે. કવિતા સાથે ગદ્યમાં લખાયેલી દલિત કૃતિઓની ચર્ચા પણ એમણે કરી છે. જૉસેફ મૅકવાન, મોહન પરમાર, દલપત ચૌહાણ, ભી. ન. વણકર ઇત્યાદિ ગદ્યક્ષેત્રે પ્રવૃત્ત સર્જકોની ગદ્યરચનાઓ - નવલકથા, ટૂંકી વાર્તા અને નાટક-નો ઉલ્લેખ કરીને દલિત સાહિત્યને એમણે 'ગુજરાતી સાહિત્યના પ્રવાહની જ એક સેર' (પૃ. 134) માની છે. છેલ્લે એમણે કહ્યું છે, 'તેનો અલગ ચોકો રહે તે ઇષ્ટ નથી. સરસ્વતીના દરબારમાં ઉચ્ચનીચના ભેદભાવ નથી.' (પૃ. 134) સાહિત્યચિંતક ધીરુભાઈ ઠાકરનું આ કથન કોઈ પણ સર્જકને પણ એટલું જ માર્ગદર્શકરૂપ છે. એક રીતે આ લેખ દલિત સાહિત્યના ઇતિહાસ સમો છે.

ગુજરાત સાહિત્યમાં વિવિધ સ્વરૂપોમાં આધુનિકતાનો પ્રવેશ થયો તે સાથે ગુજરાતી વિવેચનમાં પણ આધુનિકતાએ દેખા દીધી તેની વિચારણા ધીરુભાઈ ઠાકરે 'સ્વાતંત્ર્યોત્તર ગુજરાતી વિવેચનમાં આધુનિકતાવાદી વલણો' લેખમાં કરી છે. 'આધુનિકતા સમયવાચકના કરતાં ગુણવાચક વિશેષ છે' (પૃ. 135)એ મુદ્દાના સંદર્ભે એમણે ગુજરાતી સાહિત્યમાં જે આધુનિકતાની ફિકર થઈ છે તેના અનુષંગે અવલોક્યું છે કે, 'છતાં કહેવું જોઈએ કે, વાદ તરીકે આધુનિકતાનાં મૂળિયાં ગુજરાતમાં ઊંડાં ઊતર્યાં નથી. તાજગી બક્ષતી હવા તરીકે જ તેનો બહુધા અનુભવ થતો રહ્યો છે.' (પૃ. 135) એમણે ગઈ પેઢી સાથે આધુનિક સાહિત્યની તુલના કરીને બંને વચ્ચેના ભેદને સ્પષ્ટ કરવાનો સ્તુત્ય પ્રયાસ કર્યો છે. સામાજિક સંદર્ભના બુલંદ અવાજ પછી 'શુદ્ધ સૌંદર્યપરક સર્જનની હિમાયત કરતો નૂતન કલાવાદ પ્રગટ્યો' (પૃ. 136) છે. પરંપરાથી જુદું ને કંઈક વિદ્રોહવાળું લખાણ આધુનિકતાની તાસીર છે. 1956માં લખાયેલા કાવ્ય 'છિન્નભિન્ન છું'માં કવિ ઉમાશંકરનો વિદ્રોહ ઉત્કટ સ્વરે પ્રગટ થતો સંભળાય છે. ત્યારથી ગુજરાતીમાં આધુનિકતામાં પ્રવેશ થયો ગણાય તેવું એમનું માનવું છે. છતાં એમના મતે તો, 'ઉમાશંકર પ્રકૃતિએ સમાજાભિમુખ અને સંવાદિતાના કવિ છે. તેમનું સંધાન પરંપરા સાથે જ રહે છે.' (પૃ. 137) એમને 'વધુ સ્પષ્ટ ને અભિનિવેશયુક્ત આધુનિકતાનો અવાજ નિરંજન ભગતની કવિતામાં સંભળાય છે.' (પૃ. 137) અલબત્ત, એમના મતે આધુનિક સાહિત્યિક આંદોલનના પ્રવર્તક તો સુરેશ જોષી છે. એમણે સુરેશ જોષીની વિવેચન પ્રવૃત્તિની દીર્ઘ ચર્ચા કરીને આધુનિકતાવાદી વલણો ગુજરાતી વિવેચનમાં કેવાં છે તેનો ખ્યાલ પ્રસ્તુત કર્યો છે. વળી સુરેશ જોષીનું 'કાવ્યવિવેચન સર્જનાત્મક છટા અને સુગંધ' (પૃ. 138) ધારણ કરે છે એવી એમની પ્રતીતિ છે. કૃતિવિવેચનમાં કશું સંદિગ્ધ કે વાયવ્ય સ્વરૂપનું રહેવા ન પામે તે રીતે સુરેશ જોષીની વિવેચન પદ્ધતિની ખાસિયતને ઉલ્લેખી છે. એમણે રૂપનિર્માણ-રૂપનિર્મિતિનો મહિમા કર્યો છે. કાવ્યવિવેચન સાથે નવલકથા-નવલિકાની એમની વિવેચનાને ધીરુભાઈ ઠાકરે સ્પષ્ટ કરી

છે. આમ, સુરેશ જોષીની વિવેચનાનો આધાર લઈને વિવેચનનાં આધુનિકતાવાદી વલણોને સ્ફુટ કર્યાં છે. આધુનિકતાની સમજ આપતો આ લેખ ધીરુભાઈ ઠાકરની વિદગ્ધતાનો દ્યોતક છે.

સર્જકના જીવન અને કાર્યનો તુલનાત્મક અભ્યાસ 'ગોવર્ધનરામ અને મણિલાલ' એ લેખમાં થયો છે. બંને સર્જકોના વ્યક્તિત્વને ધીરુભાઈ ઠાકર આલેખે છે અને સાથે સાથે ઉભયની તુલના કરે છે. એમાં જીવનની તુલના છે તો ઉભયના કાર્યનો તોલ થયો છે. આ બંને સર્જકોના સર્જને-કાર્યે તે કાળે સમાજ પર જે પ્રભાવ પાડ્યો તેનું નિરૂપણ-વિવરણ કર્યું છે. ધીરુભાઈ ઠાકરે ઉભયની ધર્મ પ્રત્યેની દૃષ્ટિને અવલોકતાં લખ્યું છે : 'મણિલાલની ધર્મશ્રદ્ધાના પાયામાં કેવલાદ્વૈત હતો તો ગોવર્ધનરામની ઈશ્વરશ્રદ્ધા શુદ્ધાદ્વૈતના રંગવાળી હતી.' (પૃ. 153) પશ્ચિમની અસર પછી પૂર્વમાં જે બન્યું એ ઘટનામાં 'પૂર્વના ભૂતમાંથી પશ્ચિમને અને પશ્ચિમના વર્તમાનમાંથી પૂર્વને શીખવાનો બંનેએ અનુરોધ કર્યો છે.' (પૃ. 155) એ સાથે ઉભયે 'સંવાદ અને સમન્વયમાં ઇષ્ટ જોયું છે તે મુદ્દાને સ્ફુટ કર્યો છે. વળી ગુજરાતી ગદ્યે મેળવેલી સિદ્ધિમાં આ બંને સર્જકોના પ્રદાનનો મહિમા કર્યો છે.

'અક્ષરપ્રવૃત્તિ' જ જેમનું જીવનકાર્ય રહ્યું હતું એવા સાહિત્યસ્વામી ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠીની સ્ક્રેપબુકના આધારે એમના જીવનલક્ષ્યને ઉજાગર કરતો દીર્ઘલેખ છે 'મનીષીના મનોલોકમાં'. ધીરુભાઈ ઠાકરે યોગ્ય રીતે જ એમને 'મનીષી' કહ્યા છે, તે આ લેખમાં નિરૂપાયેલ વિષય પરથી ફલિત થાય છે. ગોવર્ધનરામનું અંગત જીવન યાતનાઓથી ભરેલું હતું, પણ એમના જીવનલક્ષ્યથી તેઓ ક્યારેય ફંટાયા નહોતા તેનું રુચિર આલેખન ધીરુભાઈ ઠાકરે કર્યું છે. ગોવર્ધનરામની જીવનદૃષ્ટિને બરાબર આત્મસાત્ કરી હોવાનું પ્રતીત થાય છે. ગોવર્ધનરામે આત્મકથા લખી નથી, પરંતુ રોજનીશી લખેલી એ સ્ક્રેપબુકમાં આવતા ઉલ્લેખથી સમજાય છે. એમની નોંધોને ધીરુભાઈ ઠાકરે 'મનન નોંધ' કહી છે અને લખ્યું છે કે, 'આ મનનનોંધો રોજનીશી-ની માફક કાલાનુક્રમે લખાયેલી છે અને તેમાં પણ કુટુંબની તેમજ પોતાને લગતી, રોજનીશીમાં સ્થાન પામે તેવી કેટલીક હકીકત આપે છે. વળી મહાન પુરુષોની આત્મકથાઓમાં જોવા મળે છે તેવું તટસ્થ આત્મપરીક્ષણ ને સ્વદોષકથનમાં રાચતું અંતર્મુખ મનોવલણ પણ આ સ્ક્રેપબુકમાં તેમણે કર્તવ્યની તીક્ષ્ણ ધાર પર ચાલતા પોતાના જીવનપ્રવાસની વાત કરતાં કરતાં પ્રગટ કરી બતાવ્યું છે. છતાં આ નોંધોનું સ્વરૂપ નથી ડાયરીનું કે નથી આત્મકથાનું. તેનું સ્વરૂપ ઉત્તમ પ્રકારની મનનપોથીનું છે. તેમાં મુખ્યત્વે વિચારની પ્રક્રિયાને ગતિ આપે તેવી તત્ત્વલક્ષી ચર્ચા આવે છે.' (પૃ. 161). આ મનનપોથીમાં નોંધાયેલી વિગતોમાંથી ગોવર્ધનરામની જીવનદૃષ્ટિને ઉજાગર કરતા, એમના મનોજગતને અભિવ્યક્ત કરતા, એમની રાષ્ટ્ર પ્રત્યેની નિષ્ઠાને રજૂ કરતા અને એમની અધ્યાત્મવૃત્તિને નિર્દેશતા અંશો આપીને ધીરુભાઈ

ઠાકરે તેની છણાવટ કરીને, ગોવર્ધનરામના ઉદાત્ત ચરિત્રનું દર્શન કરાવ્યું છે. એમ એમની મનીષી છબીને પ્રત્યક્ષ કરાવી છે. એમની સર્જક પ્રતિભાનો આદર કર્યો છે. 'પરંતુ તેમણે કવિતા કરતાં તત્વજ્ઞાનને હંમેશા વિશેષ મહત્વ આપ્યું હતું' (પૃ. 166) એવું પણ નોંધ્યું છે. તત્કાલીન ઘટનાનું નિમિત્ત બનવાનું એમનું લક્ષ્ય નહોતું પણ તેમને છે તેના કરતાં વધુ ઉન્નત દેશ બનાવવાની મનીષા હતી એ એમનું જીવનકાર્ય થઈ પડ્યું. 'એ જીવનકાર્ય સિદ્ધ કરવા જતાં ગોવર્ધનરામ રણયોદ્ધામાં દેખાતી દઢતા, હિંમત, તિતિક્ષા, આત્મશ્રદ્ધા અને ત્યાગભાવના ઉપરાંત તત્વજ્ઞાનીની સાફ ષ્ટિ અને સમતોલ બુદ્ધિની પણ પ્રતીતિ કરાવે છે.' (પૃ. 168) ગોવર્ધનરામની મનનપોથી સંદર્ભે ધીરુભાઈ ઠાકરનું અવલોકન આવું છે : 'ગોવર્ધનરામનું હૃદય સ્વજન સમક્ષ ખૂલતું હોય તે રીતે આ મનનપોથી સમક્ષ ખૂલે છે. વિવિધ વિષયોના વિમર્શ દરમિધ્યાન જેમ બુદ્ધિનો અસાધારણ ઉન્મેષ આ નોંધપોથીનાં પાનાં પર પ્રગટે છે તેમ વર્તમાનના ઉંબર પરથી ભૂતકાળને વિલોકતાં કે ભવિષ્યનો વિચાર કરતાં જાગેલાં સંવેદનોને તે મુક્તપણે વહેવા દે છે. કેટલીક વાર એ સંવેદનોની અભિવ્યક્તિ કવિતા અને તત્વજ્ઞાનનો ઉદાત્ત સમન્વય દર્શાવતા કલ્પનાવિહાર સુધી લઈ જાય છે.' (પૃ. 170) આ સુદીર્ઘ લેખમાં ધીરુભાઈ ઠાકરે ગોવર્ધનરામના સર્જન સંદર્ભે એમના જીવનકાર્યને તાત્વિક દૃષ્ટિએ મૂલવવાનો સ્તુત્ય પ્રયાસ કર્યો છે.

વીસમી સદીના પહેલા દાયકામાં ગુજરાતી નાટક અને રંગભૂમિની જે સ્થિતિ હતી તેનો આછો આલેખ આપીને ધીરુભાઈ ઠાકરે ન્હાનાલાલનો નાટ્યસર્જક તરીકે ઉદય અને એમની નાટ્ય-રંગભૂમિ ક્ષેત્રેની સિદ્ધિ-મર્યાદાની સમતોલ વિવેચના 'નાટ્યસર્જક ન્હાનાલાલ' એ લેખમાં કરી છે. વ્યવસાયી રંગભૂમિના પ્રતિકાર રૂપે ન્હાનાલાલનું નાટ્યલેખન થયું એમાં એમણે કાવ્યમાં પ્રયોજેલી ડોલનશૈલીનો જ વિનિયોગ કર્યો છે. એની ઉદાહરણ સહિત ચર્ચા કર્યા પછી ધીરુભાઈ ઠાકરે વિલોક્યું છે કે, 'કવિનાં બધાં નાટકોની આંતરરચના શિથિલ બંધવાળા ભાવનાપ્રધાન નાટકની જ રહી છે.' (પૃ. 183) વળી એમને આ નાટકો તખ્તા પર ઉતારવાં મુશ્કેલ હોવાનું જણાયું છે. જોકે 'કવિનાં નાટકોમાં વિવિધ રસનાં એટલાં દશ્યો છે કે હાસ્ય સિવાયના લગભગ તમામ રસના ભોગીને તેમાંથી પોતાની પસંદગીની કોઈ ને કોઈ ચીજ મળી રહે છે.' (પૃ. 184) છતાં 'કવિ નખશિખ સુંદર ગણાય તેવું નાટક આપી શક્યા નથી, પરંતુ શ્રેષ્ઠ કોટીના નાટક માટેની ભરપૂર સામગ્રી તેમનાં નાટકોમાં પડેલી છે.' (પૃ. 184) અહીં નાટ્યસર્જક ન્હાનાલાલનું સુયોગ્ય મૂલ્યાંકન થયું છે.

'જીવનપ્રેમી અને જીવનધર્મી' સાહિત્યકાર કાકાસાહેબ કાલેલકરને ધીરુભાઈ ઠાકર 'સૌન્દર્યદર્શન અને સંસ્કારોઉદબોધનની દૃષ્ટિએ પ્રવાસવર્ણન કરવાની શરૂઆત' (પૃ. 188) કરનાર લેખે છે. કાકાસાહેબ 'સૌન્દર્યદર્શી કવિ અને ઉત્સાહી

શિક્ષક (પૃ. 189) છે. કાકાસાહેબની જીવનલક્ષિતા 'જીવનલક્ષી સાહિત્યકાર કાકાસાહેબ કાલેલકર'માં ઉજાગર કરી છે.

'ઝવેરચંદ મેઘાણી - લોકપ્રિય લોકકવિ' એ લેખમાં ધીરુભાઈ ઠાકરે મેઘાણીની સર્જકકવિની પ્રતિભા સરળ શૈલીમાં આલેખી છે. મેઘાણી પૂર્વે ન્હાનાલાલે 'લોકગીતોના ઢાળ અને લોકજીવનના તળપદા ભાવોનો સફળ વિનિયોગ' (પૃ. 191) કર્યાનો નિર્દેશ કરીને મેઘાણીનું નોખું સર્જકવ્યક્તિત્વ આમ આલેખ્યું છે : 'મેઘાણીના કરતાં ઘણા ઊંચા બરનાં પ્રેમ, ભક્તિ અને શૌર્યનાં ગીતો ન્હાનાલાલે આપ્યાં છે, પરંતુ ન્હાનાલાલની એ પ્રકારની કવિતા ઘણુંખરું મધ્યકાલીન વાતાવરણમાં રાચે છે, ત્યારે મેઘાણી તેને ગાંધીયુગના નૂતન વાતાવરણનો રંગ ચડાવે છે તે એમની વિશિષ્ટતા છે. નવા યુગસંદર્ભમાં મેઘાણીએ લોકજીવન અને લોકસંસ્કૃતિ સાથે કવિતાને જોડી આપીને પંડિતયુગના ભારેખમ અને બંધિયાર વાતાવરણ-માંથી ગુજરાતી કવિતાને મુક્ત કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો.' (પૃ. 191-192) 'રાષ્ટ્રિય કવિ'નું બિરુદ પામનાર મેઘાણીની રાષ્ટ્રભાવનાને વ્યક્ત કરતી કવિતાનું અહીં દર્શન કરાવ્યું છે તો લોકસાહિત્ય સંદર્ભે એમણે કરેલો પરિશ્રમ અહીં વ્યક્ત થયો છે. વળી એમના અનુવાદો 'અનુસર્જન' બન્યા હોવાનું લખ્યું છે. અહીં મૂલ્યાંકન-વિવેચન કરતાં સર્જન સંદર્ભે સર્જક મેઘાણીની ઓળખ વિશેષ મળે છે.

ચન્દ્રવદન મહેતાની જન્મશતાબ્દીના પરિસંવાદનું વક્તવ્ય તે 'ચન્દ્રવદન મહેતા અને સાંપ્રત રંગભૂમિ' લેખ. ધીરુભાઈ ઠાકર ચન્દ્રવદન મહેતાને 'ગુજરાતી સાહિત્યનું સુખદ આશ્ચર્ય' (પૃ. 197) માને છે અને ભાવપૂર્વક કહે છે કે, 'નાટ્યલે-ખન, દિગ્દર્શન, અભિનયન અને નાટ્યશિક્ષણ પરત્વે આજની પેઢી ચન્દ્રવદનના ખભે બેઠેલી છે. સાંપ્રત રંગભૂમિના તે પિતા છે. નવી રંગભૂમિના આંદોલનના તે આદ્યપ્રવર્તક હતા.' (પૃ. 197) ચન્દ્રવદન મહેતાની આ ઓળખ આપીને ગુજરાતી રંગભૂમિનો આછો ચિતાર આપ્યો છે. વળી સાંપ્રત રંગભૂમિની યોગ્ય મુલવણી કરી છે. ધીરુભાઈ ઠાકરના મતે ચન્દ્રવદનની 'રૂઢિભંજકતા નવી રંગભૂમિની સ્થાપનાનું પ્રેરક બળ હતું.' (પૃ. 200) એમણે ચન્દ્રવદન મહેતાકૃત 'આગગાડી' ને 'નવી રંગભૂમિના ઉદયનું પ્રભાત' (પૃ. 200) લેખ્યું છે. નાટ્યલેખક ને નાટ્યનિર્માતા ચન્દ્રવદનનું એક સુરેખ ચિત્ર અહીં ઉપલબ્ધ થયું છે. ધીરુભાઈ ઠાકરનો ચન્દ્રવદન મહેતા તરફનો આદર અને અહોભાવ પણ વ્યક્ત થયો છે. એમણે અહીં રંગભૂ-મિની આવશ્યકતાને પણ ગૂંથી છે.

જયન્તિ દલાલ પણ ચન્દ્રવદન મહેતાની જેમ ગુજરાતી નાટકક્ષેત્ર ગણના-પાત્ર સર્જક હતા. ધીરુભાઈ ઠાકરે યોગ્ય રીતે જ 'જયન્તિ દલાલ અને તેમની નાટ્યસૃષ્ટિ' એ લેખમાં નોંધ્યું છે કે 'ચન્દ્રવદને નવી રંગભૂમિ માટેની હવા મુંબઈમાં જમાવેલી તેવી હવા અમદાવાદમાં જયન્તિ દલાલે જન્માવી હતી.' (પૃ. 204)

જયન્તિ દલાલના જીવનની સ્થૂળ વિગતો સાથે એમના નાટ્યક્ષેત્રના પ્રદાનની પૂર્વભૂમિકા આપીને એમના સર્જક વ્યક્તિત્વને લાઘવથી આલેખ્યું છે. એમની નવલકથા અને રેખાચિત્રોનાં પુસ્તકોને ઉલ્લેખીને એમના એકાંકી સર્જનના ઉન્મેષને દર્શાવ્યો છે. જૂની રંગભૂમિ જયન્તિ દલાલનું 'પારણું' હોવાનું ધીરુભાઈ ઠાકરનું કથન છે અને દલાલના 'વાસ્તવલક્ષી અભિગમ સાથે એમની પ્રયોગાત્મક કૃતિઓનું સ્મરણ કર્યું છે. 'દલાલનાં નાટકોની ખરી ખૂબી ચબરાક સંવાદોમાં રહેલી છે.' (પૃ. 206) અને 'બોલાતી ભાષાનું સત્વ તેમણે નાટકમાં ઉતાર્યું છે' (પૃ. 207) એવું એમનું નિરીક્ષણ છે. એમણે યોગ્ય રીતે અવલોક્યું છે કે, 'ગુજરાતી વાર્તાની માફક એકાંકીને આધુનિકતાનો સ્પર્શ સૌપ્રથમ જયન્તિ દલાલે આપ્યો. તેમણે એકાંકીનું હળવું ફૂર્તિલું સ્વરૂપ ઘડી આપ્યું છે એ તેમની આ ક્ષેત્રની મોટી સેવા.' (પૃ. 208) ધીરુભાઈ ઠાકરનું મૂલ્યાંકન તો 'પ્રયોગશીલ લેખકના કેટલાક વાર ખાલી જાય એવું દલાલની બાબતમાં પણ બન્યું છે' (પૃ. 208) વિધાનમાં છતું થયું છે.

'વિવેચક અનંતરાય' એ સુદીર્ઘ લેખમાં અનંતરાય રાવળના પ્રારંભિક પરિચય સાથે એમના અક્ષરકાર્યની વિગતો મૂકી છે ને એમના વિવેચનની ભાવપૂર્વક સવિગતે તપાસ કરીને અનંતરાય રાવળની વિવેચક પ્રતિભાને આમ અવલોકી છે : 'સહૃદયતા, સત્યનિષ્ઠા, રસિકતા, વિદ્વત્તા અને ઝીણવટભરી સર્વાંગીણ વિલોકન--મૂલ્યાંકન કરવાની ચીવટ પ્રો. રાવળની વિવેચક તરીકેની વિશિષ્ટતાઓ છે. તેના ફળસ્વરૂપે તેમનાં વિવેચનોમાં એકંદરે ભાવયિત્રી પ્રતિભાનો ઉત્કૃષ્ટ આવિર્ભાવ જોવા મળે છે.' (પૃ. 218) ધીરુભાઈ ઠાકરે રા. વિ. પાઠક, વિજયરાય ક. વૈદ્ય, વિશ્વનાથ મ. ભટ્ટ, વિષ્ણુપ્રસાદ ર. ત્રિવેદી, ડોલરરાય ર. માંકડ, રસિકલાલ છો. પરીખ અને નવલરામ જ. ત્રિવેદીની વિવેચનાનો સંક્ષેપ પરિચય આપીને અનંતરાય રાવળની વિવેચનાનું મૂલ્ય આંકી બતાવ્યું છે.

ઉમાશંકર જોશીની નાટ્યપ્રતિભાને અવલોકતો લેખ 'એકાંકીકાર ઉમાશંકર' છે. ધીરુભાઈ ઠાકરનો ઊંડો નાટ્ય-અભ્યાસ એકાંકીકાર ઉમાશંકર જોશીના યોગ્ય મૂલ્યાંકનમાં વર્તાય છે. એમણે ઉમાશંકરની 'નખશિખ સુંદર નાટ્યકૃતિઓ'ની ચર્ચા કરી છે. સંવાદોનાં ઉદાહરણો દ્વારા જે તે એકાંકીની મુલવણી કરી છે. વળી જ્યાં એકાંકીની સુરેખ આકૃતિ ઊપસતી નથી તેનો પણ સ્પષ્ટ નિર્દેશ કર્યો છે.

'પ્રવાલદ્વીપના કવિ' એ નિરંજન ભગતના સર્જનનો સંક્ષેપ પરિચય આપતો લેખ છે. પ્રસંગોચિત અપાયેલા વક્તવ્યમાં મૂલ્યાંકનનો અવકાશ હોતો નથી, પણ જે તે સર્જકની સુરેખ સર્જકછબી આલેખવાનો ખ્યાલ રહેલો હોય છે તે અહીં સાર્થ રીતે પ્રકટતો અનુભવાય છે. 'સંસ્મૃતિ કાવ્યના સંદર્ભે ધીરુભાઈ ઠાકર કહે છે કે, 'નિર્ભ્રાન્તિ, એકલતા, એકવિધતા ને શૂન્યતાનો ભાવ જોર પકડે છે. કવિતા સંવેદનથી રસાઈને આવવાને બદલે હવે વસ્તુ પોતે જ કાવ્યમાં ચિત્રિત થતી રહે

છે.' (પૃ. 234) એમને 'પ્રવાલદ્વીપ'ની 'રચનાઓ ગુજરાતી કવિતાને આધુનિકતાના ઉંબર પર લાવી' (પૃ. 234) મૂકતી જણાઈ છે. ધીરુભાઈ ઠાકર લખે છે, 'યંત્ર-વૈજ્ઞાનિક સંસ્કૃતિમાં જીવતા મનુષ્યની યાંત્રિક જીવનરીતિ અને તેમાંથી નીપજતી કૃતકતા, અર્થહીનતા અને કાળગ્રસ્તતાનો દોર આમ અહીં કવિતા રૂપે મૂર્ત થાય છે.' (પૃ. 235) નિરંજન ભગતની વિવેચન પ્રતિભા સંદર્ભે ધીરુભાઈ ઠાકરનું કથન છે : 'સન્નિષ્ઠ સાહિત્યકારની પ્રસન્ન મુદ્રા તેમના સર્જનની માફક વિવેચનમાં પણ ઊપસી આવે છે.' (પૃ. 237)

ધીરુભાઈ ઠાકર મૂળ ઇતિહાસ પ્રિય વિવેચક હોઈ એમના અનેક લેખોમાં ઇતિહાસ અને માહિતીનું આકલન વિશેષ હોવાનું બન્યું છે. 'સિદ્ધાન્તસારનું અવ-લોકન' એ ધાટીનો લેખ છે. અહીં એમણે અંકોડા ગોઠવી આપ્યા છે, અને એમ વાચકને એક સુરેખ આલેખ ઉપલબ્ધ કરી આપ્યો છે, જેનાથી મૂળ કથનનો ઉદ્દેશ સિદ્ધ થાય છે. અવતરણોથી ખચિત આ લેખમાં કાન્ત અને મણિલાલના સર્જકવ્ય-ક્તિત્વનો નિખાર જોવા મળે છે. ધીરુભાઈ ઠાકરને ''ગુજરાતી પત્રસાહિત્ય અને ચિન્તનાત્મક ગદ્યસાહિત્યમાં 'સિ. સા. નું અવલોકન' વિશેનું આ પ્રકરણ અપૂર્વ અને અનન્ય'' (પૃ. 246) લાગ્યું છે. વળી 'હળવા રસળતા રોમૅન્ટિક મિજાજમાં ધર્મ જેવા ગંભીર વિષયની ચર્ચા અને વિવાદ કરતા આ પત્રો કાન્તના ઋજુ માનસ ઉપરાંત તેમની બહુશ્રુતતા અને રસિકતાને પ્રતિબિંબિત કરે છે. તે નિમિત્તે તેમનું ગદ્ય પણ અનોખો ઉન્મેષ ધારણ કરે છે' (પૃ. 246) એવું અનુભવ્યું છે.

ધીરુભાઈ ઠાકર જ્યારે એમને પ્રિય સર્જક કે કૃતિ વિશે લખે છે, ત્યારે એમાં જુદા જ પ્રકારનું ઓજસ પમાય છે. મણિલાલ નભુભાઈ એમના પ્રિય સર્જક રહ્યા છે તો વળી એમના સર્જનનું ધીરુભાઈ ઠાકરને અનેરું આકર્ષણ કહ્યું છે. જોકે ક્યારેક એમાં ભાવનો વિશેષ ઉભાર પણ વર્તાય છે. છતાં કર્તા-કૃતિનું સમતોલ વિવેચન કરવાનું એમનું વલણ પ્રશસ્ય છે. '' 'ગુલાબિંસહ' એક સમીક્ષા'' એક સુદીર્ઘ વિવેચનલેખ એમની અભ્યાસવૃત્તિનો દ્યોતક છે. કૃતિનું એમણે જે અવલોકન - મૂલ્યાંકન કર્યું છે તેમાં એમની ન્યાયપ્રિય વિવેચક પ્રતિભાનો અનન્ય ઉઘાડ વર્તાય છે. એમની પૂર્વ લેખનરીતિ મુજબ આ લેખના આરંભે એમણે 'ગુલાબિંસહ' વિશેના વિદ્વાનોના અભિપ્રાયો સંકલિતરૂપે રજૂ કર્યા છે. મૂળે લૉર્ડ લિટનકૃત 'ઝેનોની' નામની અંગ્રેજી નવલકથા પર આધારિત ગુલાબિંસહ રૂપાન્તરિત નવલકથા છે. પરંતુ એનું ભારતીય રૂપ એ મણિલાલની સિદ્ધિ છે અને આ સિદ્ધિને ધીરુભાઈ ઠાકરે ઉદાહરણો આપીને સુયોગ્ય ઠેરવી છે. એમના મતે '' 'ઝેનોની'માં નિરૂપિત તત્વજ્ઞાન ગુજરાતીમાં ભારતીય દર્શનનું સ્વરૂપ ધારણ કરે છે, તે મણિલાલની રૂપાંતરકલાની નોંધપાત્ર વિશિષ્ટતા છે.'' (પૃ. 249) નવલકથામાંની તત્વચર્ચા અને તેમાં નિરૂપાયેલ વાતાવરણ જોતાં ધીરુભાઈ ઠાકરને 'મૂળના બાહ્ય તેમજ આંતર-

સ્વરૂપને ભારતીય સ્વાંગ આપવામાં મણિલાલને અપૂર્વ સફળતા મળી' (પૃ. 250) હોવાનું લાગ્યું છે. એમણે મણિલાલની મર્યાદાને પણ નોંધી છે તો Art, Science અને Genius જેવા શબ્દોનો સુયોગ્ય અનુવાદ કરવાની મણિલાલની ક્ષમતાને પણ ઉલ્લેખી છે. 'રહસ્યથી ભરપૂર અંગ્રેજી સૂત્રો કે કહેવતોને ગુજરાતી સૂત્ર કે કહેવત રૂપે રમતાં કરી દેવાની આવડત મણિલાલને સહજસિદ્ધ છે. સંસ્કૃત ઉક્તિઓનો છૂટે હાથે ઉપયોગ કરીને અનુવાદને તેમણે એવો પાકો ભારતીય ઓપ આપ્યો છે કે એ અનુવાદ છે એવી કોઈને શંકા ન આવે.' (પૃ. 253) વળી ''મૂળ કથાનાં પ્રસાદ, ગૌરવ, તેજ અને રહસ્યને ગુજરાતી ભાષામાં ને ભારતીય દર્શનને વાતાવરણની અંદર ઝીલી બતાવતું 'ઝેનોની'નું આ સુવાચ્ય રૂપાંતર, જો તેમણે એ પરદેશી કૃતિના 'અનુકરણ' રૂપે છે એમ જાહેર કર્યું ન હોત તો, મણિલાલની મૌલિક કૃતિ તરીકે ખપત.'' (પૃ. 253) ધીરુભાઈ ઠાકરે 'ગુલાબિંસહ'ની કથાનો સાર આપ્યો છે અને એમને આ કૃતિ 'ઉત્તમ વાર્તારસ' પૂરો પાડનારી લાગી છે. ધીરુભાઈ ઠાકરે આ નવલકથાના અનેક પાસાંઓની ચર્ચા કરી છે. એમને આ કથા 'મિષ્ટ અને પથ્ય જ્ઞાનનો ખોરાક પૂરો પાડતી' (પૃ.. 257) જણાઈ છે.

''પુસ્તક સાથેનો મારો સંબંધ હંમેશા રોમાંચક રહ્યો છે. અજાણ્યા આગંતુક સાથે પ્રથમ પહેલી મિત્રતા બંધાય તેવો રસભીનો સંબંધ પુસ્તક સાથે બંધાઈ જાય છે, નવું પુસ્તક હાથમાં આવે એટલે કશીક ગૂઢ આનંદની લાગણી બંધાઈ જાય છે. 'થ્રિલ'નો અનુભવ થાય છે. નાનપણમાં જે થતું તે મોટપણમાં થતું રહ્યું છે.'' (પૃ. 258) એવી કાવ્યાત્મક કેફિયત આપીને, પોતાની અંગત વાતનો દોર લંબાવીને ધીરુભાઈ ઠાકરે પોતાની પુસ્તક પ્રત્યેના લગાવની કથા 'મારું પ્રિય પુસ્તક' નામક લેખમાં કહીને, 'આમ વિવિધ સ્થળકાળમાં થયેલ ગ્રંથસંસર્ગે મારા ચિત્ત પર પ્રત્યક્ષ ને પરોક્ષ રીતે અનેક માનસિક, આધ્યાત્મિક ને સાહિત્યિક સંસ્કારો પાડ્યા છે.' (પૃ. 260) એવો પ્રતિભાવ આપ્યો છે. વળી, 'તે સૌમાં ગાંધી સાહિત્યે મારા જીવન પર ઊંડી અસર કરેલી છે. જીવનદૃષ્ટિ ઘડવામાં, મૂલ્યોની પસંદગીમાં, નિષ્ઠા દૃઢ કરવામાં તેમજ વ્યક્તિગત અને સામાજિક આચારવિચાર પરત્વે ગાંધીજીના વિચારોનો પ્રભાવ મારા પર વિશેષ પડેલો છે' (પૃ. 260) એવું એમનું કથન છે. એમને 'જિંદગીના આથમતે અજવાળે' પોતાનું પ્રિય પુસ્તક લેખ્યું છે 'મારું જીવન એ જ મારી વાણી', અને ખૂબ હોંશથી એમણે એ પુસ્તકના પ્રકાશનને 'ગુજરાતી ભાષાસાહિત્યની એક અવિસ્મરણીય ઘટના' (પૃ. 260) તરીકે ઘટાવ્યું છે. ગાંધીજીના આ ચરિતને ધીરુભાઈ ઠાકર 'મહાકાવ્યની લગોલગ પહોંચતી' એક 'ભવ્યસુંદર ચરિત્રકથા' (પૃ. 263) કહે છે અને 'આ મહાકથામાં અનેક રસઝરતી ઉપકથાઓ ગૂંથાયેલી છે. તેમાં શાન્ત, વીર અને કરુણની બેવડમાં રૌદ્ર અને ભધ્યાનકની નાનકડી સરવાણીઓ વહે છે, સ્વાતંત્ર્યોત્તર ભારતનું એ મહાભારત

છે. ગુજરાતી સાહિત્યમાં તેના લેખકની આ અક્ષરસેવા ચરિત્રનાયકના જેટલી જ ચિરસ્મરણીય રહેશે' (પૃ. 263) એવી આશા સેવે છે. એમણે અપેક્ષા રાખી છે : 'મારું એ પ્રિય પુસ્તક સૌ આત્મધર્મીઓનું પ્રિય પુસ્તક બની રહો !' (પૃ. 263) અહીં ધીરુભાઈ ઠાકરનો ગાંધીજી પ્રત્યેનો અહોભાવ છલકાય છે અને તેઓ આ ચરિત્રકથાથી પરિતોષ અનુભવે છે.

કથાલેખક રઘુવીર ચૌધરીની નવલકથા 'અમૃતા'નું અવલોકન કરતા ધીરુભાઈ ઠાકરને તેનું પ્રકાશન 'એક અપૂર્વ સાહિત્ય ઘટના' જેવું લાગ્યું છે. આંતરિક સંઘર્ષની આ કથામાં એમને 'રઘુવીરની પ્રતિભાનો ઉન્મેષ' (પૃ.. 265) દેખાયો છે. 'અમૃતાના કથાવસ્તુને ટાંકીને અવલોક્યું છે કે, 'આંતરસ્વરૂપનું વિશદ અને કલાપૂર્ણ આલેખન લેખકની મનુષ્યસ્વભાવની ઊંડી જાણકારી ઉપરાંત પ્રત્યક્ષ અને તેની પારના જીવનને જોવાની વેધક ષ્ટિનું દ્યોતક છે.' (પૃ.. 269) વળી એની મર્યાદા દર્શાવતા લખ્યું છે કે, 'લેખકે વસ્તુનો પથરાટ ઓછો કર્યો હોત તો નવલ-કથાનું સંવિધાન વધુ compact બનત. (પૃ. 270) ધીરુભાઈ ઠાકરને 'અમૃતા' એ 'વિઘટનમાંથી સાયુજ્ય અને સંયોજનનો નવસંદેશ' (પૃ. 270) આપતી નવલકથા લાગી છે. 'અમૃતા'નું અવલોકન ધીરુભાઈ ઠાકરની તત્કાલીન નવોદિત સર્જકને પોંખવાની વૃત્તિ-દૃષ્ટિનો પરિચય આપી રહે છે. આ જ રીતે એમણે મધુરાય-ના વાર્તાસંગ્રહ 'રૂપકથા'નું અવલોકન કર્યું છે. ધીરુભાઈ ઠાકરને આ વાર્તાઓમાં મધુરાયનું પ્રયોગશીલ સર્જક માનસ વર્તાયું છે. 'આધુનિક નવલિકાના કસબના અભ્યાસની દૃષ્ટિએ (પૃ. 273) આ સંગ્રહની વાર્તાઓ એમને ધ્યાનપાત્ર લાગી છે. પણ વિશેષ તો 'શુદ્ધ કલા આકાર પકડી શકશે કે કેમ અને તેમ થશે તો એ સો ટચની શુદ્ધ કલા હશે કે કેમ એ સમય જ કહી શકે' (પૃ. 273) એ કથન આજના સંદર્ભે ધીરુભાઈ ઠાકરની વિવેચક દૃષ્ટિનું પ્રમાણ છે.

ધીરુભાઈ ઠાકરની વિવેચના ભાવકને મૂળનો આસ્વાદ કરાવે છે જેમાં એમનું વિવેચકતેજ વર્તાય છે. એ દૃષ્ટિએ આ વિવેચનમાં એમની ધી અને દ્યુતિનો યોગ થયો છે જે એમની બહુશ્રુતતાની ઓળખ સમો છે.

અહીં સમાવિષ્ટ લેખો વિષે ધીરુભાઈ ઠાકર સાથે વિમર્શ થયો હતો. વળી આ પસંદગીથી એમણે આનંદ વ્યક્ત કર્યો હતો. એમની અનુપસ્થિતિમાં પ્રકટ થતું આ પુસ્તક એમને અંજલિરૂપ બની રહેશે. સહુને આ ગમશે તેવી શ્રદ્ધા છે.

– પ્રફુલ્લ રાવલ

1

સત્યશોધના ત્રિભેટા પર

મનુષ્ય પૃથ્વી પર ઉત્ક્રાન્ત થયો એ સૃષ્ટિના ઇતિહાસનું એક અવિસ્મરણીય પ્રકરણ છે. 'સૃષ્ટિબાગના એ અમૂલ ફૂલ'ને સૌ-પ્રથમ એ 'સૃષ્ટિબાગ' વિશે જે કુતૂહલ થયું હશે, અને પછી પોતાને વિશે. આસપાસની સૃષ્ટિ જોઈને તેને પ્રથમ પ્રશ્ન થયો હશે કે આ બધું શું છે ? किम इदम् ? સૂર્યને જોઈને તેને સવાલ થયો હશે : આ આગનો ગોળો ક્યાંથી આવ્યો ? જેમ જેમ એ કુદરત અને તેની ચમત્કારિક ઘટનાઓ જોતો ગયો હશે તેમ તેમ તે બધાંને જોવા-સમજવાની અને તેમનાં રહસ્યો ઉકેલવાની તેની વૃત્તિ સતેજ થતી ગઈ હશે. પછી તો ભૌતિક વ્યતિકરો અને તત્વોનું વિલોકન, પૃથક્કરણ અને મૂલ્યાંકન તેની નિત્યપ્રવૃત્તિ બની ગઈ. એ દિશામાં મહત્વના નિર્ણયો તારવીને તેણે જ સત્યશોધનો પુરુષાર્થ કર્યો તેનું નામ વિજ્ઞાન.

ઋતુમાં થતા ફેરફાર જોઈને મુગ્ધભાવે એણે પ્રશ્ન કર્યો હતો કે આ અદભુત સૃષ્ટિનો કર્તા કોણ હશે ? બીજી બીજુ ક્ષીણ થતા જતા જીવને તેને ગમગીન બનાવી દીધો હશે. જરા, વ્યાધિ અને મૃત્યુના અનુભવે તેને હું કોણ છું ? ક્યાંથી આવ્યો ? ક્યાં જઈશ? આ સૃષ્ટિ સાથે મારો શો સંબંધ ? જીવું છું તેનો હેતુ શો ? - વગેરે સંખ્યાબંધ પ્રશ્નો ઉદભવ્યા હશે. તેને પરિણામે જીવ, જગત અને ઈશ્વરના સ્વરૂપ તથા પરસ્પર સંબંધ પરત્વે તેને વિચાર કરતો કર્યો. એ દિશાનો તેનો પુરુષાર્થ તત્વજ્ઞાન તરીકે ઓળખાયો.

વ્યાપક સત્ય રૂપે અગાઉ તારવેલા નિર્ણયો શા તરીકે સ્થપાયા. એ શાસ્ત્રનું યે શાસ્ત્ર તે તર્ક, જેમાં બૌદ્ધિક પ્રમાણની ન્યૂનતા ન રહે તેવી યુક્તિ હતી. ત્રીજો પોતાનો અનુભવ. આમ, શાસ્ત્ર, યુક્તિ અને અનુભવની ત્રિવિધ કસોટીએ કસીને તે વિજ્ઞાન અને તત્વજ્ઞાનનાં તથ્યોનું તારતમ્ય કાઢવા લાગ્યો.

પણ કેટલીક વાર એવા અનુભવ થતા કે ત્યાં શાસ્ત્ર કે યુક્તિની કસોટી કામ લાગતી નહિ. કશોક આંતરિક પ્રકાશ તેને એવો અભિભૂત કરી દેતો કે

તેનાથી એકાએક ઉદગાર નીકળી જતો : અરે, અહીં સૂર્ય, ચંદ્ર કે તારાનું તેજ નથી, વીજળી પણ ચમકતી નથી, તો આ પ્રકાશ ક્યાંથી ? (न तत्र सूर्यो भाति, न चन्द्रतारकाः नैमा विद्युतो भान्ति, कुतोऽयमग्निः) આવા અનેક આવેગયુક્ત અનુભ-વોએ તેને સ્વયંસ્ફુરિત લયબદ્ધ ઉદગારો કાઢતો કર્યો હશે. આ અભિવ્યક્તિ તેણે વખત જતાં અંગચેષ્ટા (નૃત્ય), સ્વર (સંગીત), રેખા (ચિત્ર) કે શબ્દ (કવિતા) જેવાં માધ્યમોમાં સિદ્ધ કરી. તે કલા કે સર્જનની પ્રવૃત્તિ.

વિજ્ઞાન, તત્વજ્ઞાન અને કળાનાં રૂપાળાં નામ પામ્યા તે પહેલાંથી આજ સુધી મનુષ્યના એ ત્રણે પુરુષાર્થો સમાંતર ચાલતા રહ્યા છે. ત્રણેની નેમ અજ્ઞાન કે અસત્યના આવરણને ખસેડીને જ્ઞાન કે સત્યને શોધવા માટે કે પ્રગટ કરવાની છે. પણ તેમ કરવામાં ત્રણેની પદ્ધતિ અને દૃષ્ટિ ભિન્ન જણાય છે. વિવિધ દેશકાળમાં ચાલતી આ પ્રવૃત્તિઓ કેટલીક વાર પરસ્પર વિરોધી સત્યો તારવતી પણ લાગે. દા. ત. ગુરુત્વાકર્ષણનો નિયમ આપનાર અને પૃથ્વી ગોળ છે ને સૂર્યની આસપાસ ફરે છે એ સત્યને પ્રકાશમાં લાવનાર પશ્ચિમી વિજ્ઞાને ચૈતન્યનો નિષેધ કરીને નરી આંખે દેખાતા પદાર્થ સિવાય કશું જ સત્ય નથી એમ પ્રતિપાદન કરવાનો પ્રયત્ન કરેલો. તે જ વખતે ત્યાંના અમુક કવિઓ ચૈતન્યનો આવિષ્કાર દર્શાવતા ઉદગારો કાઢતા હતા. યુરોપીય તત્વજ્ઞાન ધર્મથી નિરપેક્ષ બનીને શુદ્ધ તર્કની પરિપાટી પર ચાલતું આવ્યું છે ત્યારે ભારતીય તત્વજ્ઞાન ધર્મમિશ્રિત અનુભવ પર બંધાયેલું છે. આથી એ પ્રવત્તિઓ પરસ્પર છેદ ઉડાડતી હોય એવું અમુક દેશકાળમાં લાગે. ભૂમિકા અને પદ્ધતિ ઉપરાંત ત્રણેના સત્યની કોટી પણ વિભિન્ન છે એ લક્ષમાં રાખીશું તો આ વિસંવાદનું સમાધાન થઈ જશે. વિજ્ઞાનનું સત્ય બાહ્ય અવલોકન અને વિશ્લે-ષણ પર આધારિત હોવાથી એક જમાનામાં સ્થાપિત થયા પછી બીજા જમાનામાં તે ખોટું ઠરે એમ પણ બને. તેને મુકાબલે તત્વજ્ઞાનનું સત્ય અમૂર્ત અને ભાવાત્મક (abstact) કોટીનું હોવાથી તે ‘બ્રહ્મ સત્ય અને જગત્ મિથ્યા છે’ જેવા મૂળભૂત સિદ્ધાંત રૂપે સ્થપાય છે. વિજ્ઞાન પ્રત્યક્ષ પ્રયોગ દ્વારા સિદ્ધ કરે છે. તત્વજ્ઞાન શાસ્ત્ર, યુક્તિ અને અનુભવની સરાણે ચઢીને આવતું વિભાવના-સ્વરૂપનું (conceptual) હોય છે. કવિતા મનુષ્યજાતિને સ્પર્શતું વૈયક્તિક પ્રત્યયનું સત્ય પ્રગટ કરે છે. સહૃદય ભાવકને પરિતોષ ઉત્પન્ન કરે તેવી પ્રતીતિ એ જ એનું પ્રમાણ છે. ટૂંકમાં, વિજ્ઞાન ભૌતિક તથ્ય તારવે છે; કલા માનવીય સત્ય પ્રગટ કરે છે; તત્વજ્ઞાન વૈશ્વિક ઋત સ્થાપવા મથે છે.

કવિ, તત્વજ્ઞ અને વિજ્ઞાની એ ત્રણેની સફળતા એક રીતે જોઈએ તો સ્થૂળ-માંથી સૂક્ષ્મને શોધી કાઢવાના સામર્થ્ય પર અવલંબે છે. ત્રણેને પોતપોતાનું vision હોય છે. કવિનો વ્યાપાર પ્રધાનપણે હૃદયનો હોઈ સંયોજનનો છે. વિજ્ઞાનીનો મુ-ખ્યત્વે બુદ્ધિનો હોઈ વિશ્લેષણનો છે. તત્વજ્ઞનો બુદ્ધિ, હૃદય અને આપસૂઝનો છે. એટલે તેમાં બંને પ્રવર્તે છે.

માહિતી હકીકતો, પુરાવા, અવલોકન, પ્રયોગો, અનુમાન, તુલના, પરીક્ષા ઇત્યાદિ સાધનોથી સજ્જ થઈને નિતાન્ત સત્યનું દર્શન કરવા-કરાવવા સદાપ્રવૃત દૃષ્ટિ તે વૈજ્ઞાનિક દૃષ્ટિ. આ સત્યપારખુ દૃષ્ટિ ત્રણેના કાર્યમાં વત્તેઓછે અંશે પ્રયોજાય છે. જેવી દૃષ્ટિ તેવું દર્શન. જો દૃષ્ટિનું તેજ ઝાંખું પડી ગયું હોય, તેને પડળ આવ્યાં હોય અગર અન્ય કોઈ કારણે તેની શક્તિ પરિમિત થઈ ગઈ હોય તો એ બહુ કામ આપી શકે નહિ. એથી ઊલટું, જો દૃષ્ટિ વિમલ અને તેજોયુક્ત હોય તો તેનું દર્શન સ્પષ્ટ, સુરેખ અને સંપૂર્ણ બને.

વૈજ્ઞાનિક દૃષ્ટિનો હેતુ સત્ય પ્રતીત કરવાનો છે. પણ સત્યનું મુખ તો, ઉપનિષદમાં કહ્યું છે તેમ, માયાના સુવર્ણપાત્રથી ઢંકાયેલું છે. સત્યાન્વેષીનો ખરો પુરુષાર્થ સત્યને અનાવૃત કરવામાં રહેલો છે. સામાન્ય મનુષ્યને જ્ઞાનદૃષ્ટિ કેળવવા જતાં સ્વાર્થ, અહંતા, કારોધ, રાગ, દ્વેષ, આળસ, જડતા, નિષ્ક્રિયતા વગેરે આવરણો નડે છે. તે અજ્ઞાનને વશ થઈને માયામાં સત્યનું આરોપણ કરે છે ને ખુદ માયાને જ સત્ય તરીકે ઉપાસવા લાગે છે. તેવી જ ભ્રમજાળ વૈજ્ઞાનિક દૃષ્ટિ કેળવનારના કાર્યપથમાં વિસ્તરેલી હોય છે. પોતે નક્કી કરેલ શોધને માર્ગે જતાં તેને ભૂલથાપ દે, અવળે માર્ગે ચડાવી દે, ખોટા તત્વનું પ્રતિપાદન કરવા લલચાવે એવી અનેક નાનીમોટી મુશ્કેલીઓનો તેને સામનો કરવાનો આવે છે.

આ ભ્રાન્તિના જાળામાંથી માર્ગ કરવો શી રીતે ? અવલોકન-દૃષ્ટિને શુદ્ધ કરવી તે પહેલું પગલું. સત્યશોધકે પહેલાં તો પોતાનું ધ્યેય સ્પષ્ટ સમજી લેવું જોઈએ. પછી, બાણાવળી પોતાના નિશાનને તાકી રહે તેમ, એ લક્ષ્યને સતત નજર સમક્ષ રાખે. એક વાર, બે વાર, પાંચ વાર, પાછા પડવાનું થાય તોપણ ધ્યેય પરથી નિશાન ખસે નહિ. ઉત્કટ સત્યજિજ્ઞાસા હોય તો જ આ બની શકે. અભ્યાસ (અભિ+આસ્=પુનઃપુનઃ થવું) દઢ થતો જાય તેમ તેમ જડ-ચેતનનો, સત્યાસત્યનો, સ્થૂળ-સૂક્ષ્મનો વિવેક ઉદય પામતો જાય છે. વિવેકનો ઉદય થતાં દૃષ્ટિમાં વિષયનું યથાર્થ દર્શન કરવા જેટલી સ્થિરતા અને તીક્ષ્ણતાની પ્રતીતિ કરાવતું તેજ આવે છે.

એ તેજના પ્રકાશે સત્યશોધક આગળ વધે છે. હવે પોતાના કાર્યમાં એને રસ પડે છે તે એકાગ્રતા એવી વધે છે કે એમાંથી બાહ્ય પ્રયોજન લુપ્ત થઈને કેવળ નિષ્કામ, પારમાર્થિક ભાવે પ્રવૃત્તિ કરવાની તમન્ના જાગે છે. તાદાત્મ્યમાંથી જન્મતી આ તમન્ના તે વિવેકને પૃષ્ટિ કરનારું વિરાગનું સાધન. ઉચ્ચ મનોનિગ્રહ વગર આવો વિરાગ કેળવાવો મુશ્કેલ. બ્રહ્માજીએ મનુષ્યની ઇન્દ્રિયોને બહિર્મુખ બનાવી છે. તેને અંતર ભણી વાળવામાં ન આવે તો સત્યશોધનો પુરુષાર્થ થઈ શકે નહિ. અનેક વ્યવહારકર્મો વડે વિક્ષિપ્ત થયેલું ચિત્ત સૂક્ષ્મ વિલોકન અને વિશ્લેષણની પ્રવૃત્તિ સફળ રીતે ચલાવી શકે નહિ. નિષ્કામભાવે થતી ઇષ્ટોપાસનાની માફક તેની તપ અને સ્વાયાય વડે ઉપાસના થાય તો જ સફળતા મળે ને સાચી વૈજ્ઞાનિક દૃષ્ટિ

કેળવાય, ચોકસાઈ, વ્યવસ્થા, વિશદતા, સંગીનતા, સૂક્ષ્મતા, સત્યનિષ્ઠા, તિતિક્ષા, પ્રામાણિક શંકા, સાવધાનતા, મતાંતરક્ષમા, ધૈર્ય, ખંત ઇત્યાદિ અનેક ઉચ્ચ ગુણો તપસ્વી સત્યશોધકમાં કાળક્રમે ઉત્ક્રાન્ત થઈને તેને ઋષિની પાત્રતા બક્ષે છે.

પોતાને પ્રાપ્ત થયેલ જ્ઞાનનો અહમ્ ઓગળી જઈને તેનામાં નમ્રતા આવે છે. ઋતના ઉપાસકની માફક विज्ञातम् अविजानताम् अविज्ञातम् च विजानताम् – એ ન્યાયે જીવનભરના પુરુષાર્થને અંતે સત્યસૂર્યનો એકાદ અંશ પણ પ્રાપ્ત થાય તો તે કૃત-કૃત્યતા અનુભવે છે. જેણે જેણે એવું સત્યશોધન કર્યું હોય તે તેને મન સન્માન્ય છે. પરંતુ તેનો શ્રદ્ધાભાવ વ્યક્તિના કરતાં સત્ય પર - નિર્ભેળ સત્ય પર-વિશેષ હોય છે. પોતાની તીક્ષ્ણ અને સૂક્ષ્મ નિકષપટ્ટી પર તે બીજાનાં મંતવ્ય કસીને જુએ છે ને તેમાં અશુદ્ધિ માલૂમ પડે તો તજી દે છે, પછી તે ગમે તેવી મહાન વ્યક્તિનું મંતવ્ય ભલે ન હોય. બીજી તરફ, નાનામાં નાની વ્યક્તિ પાસેથી આવતા પ્રમાણભૂત સત્યને સ્વીકારે પણ છે. તેમ કરતાં પોતાના નિર્ણયને ફેરવવા પડે તો જાહેરમાં તેમ કરીને તે ઉચ્ચ મતાંતરક્ષમા દાખવે છે. આ ઉપરથી સમજાશે કે વૈજ્ઞાનિક દૃષ્ટિ એટલે સ્વમંતવ્યને સર્વથા સત્ય ને પ્રમાણભૂત ઠરાવતી અહંગ્રસિત સંકુચિત દૃષ્ટિ નહિ, પરંતુ સત્ય જેટલું અને જ્યાં જ્યાંથી મળે ત્યાં ત્યાંથી તેટલું કસીને સ્વીકારતી, શુદ્ધ અને કડક પણ ઉદાર અને સર્વગ્રાહી સત્યપ્રિય દૃષ્ટિ.

તત્વજ્ઞાની જેમ તત્વભિનિવેશને પોતાનો પરમ ઉદ્દેશ ગણે છે, કળાકાર જેમ સૌન્દર્યનિરૂપણને પોતાનો પ્રિય વ્યાપાર માને છે તેમ વિજ્ઞાની આ સૃષ્ટિના વિશિષ્ટ--અર્થાત્ કાર્યકારણસહિત સર્વાંગસંપૂર્ણ-જ્ઞાનને પોતાનું પરમ ધ્યેય માને છે. તત્વજ્ઞ-ને અદ્વૈતાનુભવ જેવા તત્વદર્શનથી અને કળાકારને સર્જનથી જેવો આનંદ થાય છે તેવો આનંદ વૈજ્ઞાનિક દ્રષ્ટાને પ્રકૃતિના પટંતરે બિરાજેલા સત્યસ્વરૂપ પરમાત્માના સાક્ષાત્કથી થાય છે. અંતે તો કળા કહો કે વિજ્ઞાન કહો કે તત્વદર્શન કહો, એક જ ઉદ્દેશને પહોંચવાના વિવિધ માર્ગો છે ને ? વૈજ્ઞાનિક દૃષ્ટિ એ પરમ ચેતનયાત્રાનું એક તેજસ્વી સાધન છે.

મનુષ્યના ઘર પૃથ્વીને અદભુત આનંદસાધનોથી ભરી દઈને તેને સ્વર્ગસમ બનાવવાના કોડને પૂરા કરવાનો વિજ્ઞાનના ચમત્કારિક સાધને સમર્થ પ્રયાસ કર્યો છે. છેલ્લાં બે અઢી હજાર વરસથી અનેક ભૌતિક અને માનસિક વ્યતિકરો પરત્વે વિજ્ઞાને મનુષ્યના અજ્ઞાનનું છેદન કર્યું છે. આમ છતાં, આ ચમત્કારિક શસ્ત્રનો મનુષ્યે કેટલો ગેરઉપયોગ કર્યો છે તે પણ જગત જાણે છે. મનુષ્યજાતિના નિર્મળ વહેતા જીવનપ્રવાહને ડહોળી નાખવામાં, ઘડીભર થંભાવી દેવામાં કે તેને ઉન્માર્ગે વાળવામાં વિજ્ઞાન નિમિત્ત બન્યું છે એ એક હકીકત છે.

વિજ્ઞાનની શોધોની અસર મનુષ્યના ભૌતિક જીવન પર જ પડે છે એવું નથી. તેની જીવનદૃષ્ટિ ઘડવામાં પણ વિજ્ઞાને આજ લગી ખૂબ મહત્વનો ફાળો આપ્યો

છે. વિશ્વના વિવિધ વ્યતિકરો વિશેનું મનુષ્યનું જ્ઞાન જેમ જેમ વધતું ગયું તેમ તેમ તેનો જીવન વિશેનો અભિગમ બદલાતો ગયો. છેલ્લી બે સદી દરમિધ્યાન થયેલ વૈજ્ઞાનિક સંશોધનોએ મનુષ્યસમાજ પર અસર કરી છે તેટલી કદાચ તે પહેલાંની બાર સદી દરમિયાન પણ થઈ નહીં હોય. ભૌતિકશાસ્ત્ર, ખગોળશાસ્ત્ર, જીવશાસ્ત્ર, માનસશાસ્ત્ર વગેરેમાં થયેલાં સંશોધનોએ મનુષ્યના જીવન વિશેના દૃષ્ટિકોણને સદંતર ફેરવી નાખ્યો. તેની અનેક શ્રદ્ધાઓ અને માન્યતાઓને આ સંશોધનોએ મૂળમાંથી ઉખેડી નાખી. સત્યના જ્વલંત અગ્નિની જ્વાળાથી છેલ્લાં બસો વર્ષ દરમિધ્યાન માણસ દાઝયો છે એટલો કદાચ ઉત્ક્રાન્તિના ઇતિહાસ દરમિધ્યાન કદી દાઝયો નહિ હોય.

ડાર્વિનના ઉત્ક્રાન્તિના સિદ્ધાન્તની જ વાત કરીએ. ડાર્વિને માણસને વિશ્વના કેન્દ્રમાંથી ખસેડી નાખ્યો. તેની ઈશ્વરની વિભાવના ફુગ્ગાની માફક ફૂટી ગઈ. માણસના જીવનને ઈશ્વર નિયમે છે એ વાત મોટી ભ્રાન્તિ ઠરી. વિધિના ક્રૂર પંજામાં પોતે ફસાયેલો છે એવી પ્રતીતિ માણસને વિજ્ઞાને કરાવી.

મનોવિજ્ઞાન અને જીવવિજ્ઞાનની શોધોએ માણસનું પ્રકૃતિ ઉપરનું આધિપત્ય તોડી નાખ્યું. ઊલટું, એ શોધોએ સાબિત કરી આપ્યું કે માણસ પોતે જ વૈજ્ઞાનિક વ્યતિકરનો એક નમૂનો છે !

અવકાશનાં સંશોધનોએ એક પછી એક નવા આંચકા માણસને આપ્યા જ કર્યા છે. પૃથ્વી વિશ્વના કેન્દ્રમાં છે એવો તેનો દૃઢ ખ્યાલ હતો. તેને ખગોળની શોધોએ સદંતર ખોટો ઠરાવ્યો. પૃથ્વી તો વિશ્વના બીજા ગ્રહોને મુકાબલે અલ્પ છે અને માણસ તેને મુકાબલે અલ્પાતિઅલ્પ છે એવું તેને દીવા જેવું સ્પષ્ટ સમજાયું. સાપેક્ષતાના સિદ્ધાન્તે તેના સ્થળ અને સમય વિશેના ખ્યાલોને બદલી નાખ્યા. અણુબૉમ્બ કે હાઇડ્રોજન બૉમ્બ જેવાં વિનાશનાં બ્રહ્માસ્ત્ર પોતે જે વિજ્ઞાનની સહાયથી શોધી શક્યો એ જ વિજ્ઞાને માણસને પોતાની અલ્પતાનું ભાન કરાવ્યું એ કેવું વિચિત્ર!

ચંદ્ર ઉપર પગ મૂક્યા પછી માણસની પરલોક વિશેની કલ્પના ઠગારી નીવડી છે. પૃથ્વી અને પરલોકનો સંબંધ ગઈ સદીમાં જોવાતો તેના કરતાં હવે જુદી દૃષ્ટિએ જોવાય છે. દેવલોક, રાક્ષસલોક વગેરે વિશેના તેના ખ્યાલો સ્વપ્નની દુનિયાના ઠર્યા. આની અસર ધર્મ, નીતિ ઇત્યાદિ વિશેનાં તેનાં મૂલ્યો પર થઈ, વિજ્ઞાને તેને જે સત્યનું દર્શન કરાવ્યું તેને પરિણામે આજે સદ્-અસદ્, પુણ્ય-પાપ, પવિત્ર-અપવિત્ર, ઉચ્ચ-નીચ આદિનો તેને મન કશો અર્થ રહ્યો નથી. યંત્રવૈજ્ઞાનિક યુગની ઔદ્યોગિક ક્રાન્તિએ માણસનાં જીવન વિશેનાં મૂલ્યોને ઉપરતળે કરી નાખ્યાં. વિશ્વયુદ્ધમાં થયેલ ભયાનક સંહારે તેની રહીસહી શ્રદ્ધાને ઉખેડી નાખી. ભૂત અને ભવિષ્યથી વિચ્છિન્ન વર્તમાનને જ એ સાચો માનવા લાગ્યો. કશુંક થવામાં નહિ, પણ હોવામાં

તેને રસ રહ્યો. અસ્તિત્વવાદની ફિલસૂફીએ સંવેદનશીલ માનવીને ઘેરી લીધો.

વૈજ્ઞાનિક દૃષ્ટિએ બુદ્ધિમાન મનુષ્યને આમ જુદી જ રીતે પોતાને તેમજ જગતને જોતો કર્યો છે. આધુનિક વિજ્ઞાને તેને નિર્ભ્રાન્ત સત્યદર્શન કરાવવા સાથે સ્વદર્શન પણ કરાવ્યું. એનો પ્રભાવ સાહિત્ય અને કળાના સિદ્ધાન્ત પર પણ પડ્યા વિના ન રહે તે દેખીતું છે. આધુનિક કળાકાર નાસ્તિકભાવે મૃત્યુનો પયગંબર બન્યો! તેની સંવેદના પર મૃત્યુનો દીર્ઘ ઓછાયો પડેલો જણાય છે. માણસ માણસ વચ્ચેનો સંવાદ અટકી જઈને ભીષણ એકલતા અને રિક્તતા તેના કાળજાને કોરી ખાતી હોય તેમ તેના કાવ્યાદિમાંના ઉદગારો પરથી સમજાય છે. અસ્તિત્વ સિવાય તેને કોઈ આદર્શ કે મૂલ્યની વાત કરવાની નથી. આ તો થઈ ઇબારતની વાત.

કવિતાની ટૅકનિક પર વૈજ્ઞાનિક દૃષ્ટિ અને પદ્ધતિની અસર સવિશેષ દેખાય છે. આજનો કવિ ઉત્તરોત્તર વધુ ને વધુ તટસ્થ ને વસ્તુલક્ષી બનતો જાય છે. પોતાની મેળે પોતાનું આરપાર અવલોકન (X-Raying) કરી શકે તેવી તટસ્થતા તે કેળવતો દેખાય છે. અમૂર્તતા તજીને એ મૂર્તતા અને આકાર ભણી વળતો જાય છે. સંભાર નહિ પણ સ્વરૂપને તે મહત્વ આપવામાં માને છે. આજનો કવિ શબ્દનાં ચોસલાંની કાવ્યની આકૃતિમાં ગોઠવણી કરવા તત્પર થયો છે. અર્થનિરપેક્ષ શબ્દની કમ્પ્યૂટરથી થતી ગોઠવણી દ્વારા કાવ્યરચનાનો અખતરો કરવા સુધી તે પહોંચ્યો છે એ પણ યંત્રવિજ્ઞાનનું જ પ્રભુત્વ સૂચવે છે ને ?

કવિતાની વિભાવનાને શુદ્ધ કલાલક્ષી બનાવવામાં પરોક્ષ રીતે વૈજ્ઞાનિક પદ્ધતિનો ફાળો છે. કવિની ચેતનાનો ગતિશીલ પ્રતિરૂપોમાં આવિષ્કાર થવો એ નવી વાત નથી., પરંતુ એ પ્રતિરૂપોનો નવીન સંદર્ભ નવા યુગની ચાડી ખાધા વગર રહેતો નથી. ગુજરાતનો કવિ જાગતિક ચેતનાના સંદર્ભમાં આત્મ-આવિષ્કાર સાધે એ પણ આધુનિક વિજ્ઞાનનો ચમત્કાર છે.

આધુનિક કવિ વિજ્ઞાનીની ટાઢાશથી દુણાયેલા માનવીની અંતરની આગને શબ્દસ્થ કરે છે. આધુનિક વિજ્ઞાનની જડથી અતિરિક્ત ચૈતન્ય પર શ્રદ્ધા મૂકીને ઊભો છે અને આધુનિક તત્વજ્ઞ માનવતાના કલ્યાણની વેદી પર જીવનની હોડ બકવા તૈયાર થયો છે. વિજ્ઞાન, તત્વજ્ઞાન અને કળા ત્રણેની મીટ હિજરાઈ રહેલી માનવજાત પર મંડાયેલી છે. મનુષ્યસંસ્કૃતિએ આજના જેવી કટોકટી કદી જોઈ નહિ હોય. સત્યશોધના ત્રિભેટા પર વિજ્ઞાન, તત્વજ્ઞાન અને કળા આજે કદાચ સૌથી વિશેષ નિકટ આવીને ઊભાં છે.

('વિક્ષેપ'માંથી)

✧

2

જીવન, મૃત્યુ અને કવિતા : એક દૃષ્ટિ

'જીવન શું ? જીવવું મરતાં લગી ;
મરણ શું ? જીવતાં લગી કલ્પવું.'

('ખાખનાં પોયણાં')

કરસનદાસ માણેકના આ ઉદગારો સામાન્ય માનવીનો જીવન અને મૃત્યુ વિશેના પ્રતિભાવ દર્શાવે છે. માણસનો શ્વાસ બંધ થઈ જાય ત્યાં સુધી તે જીવે છે એમ કહેવાય છે. મૃત્યુ ખરેખર શી વસ્તુ છે તેનો ચોક્કસ ખ્યાલ એ જીવતાં આપી શકતો નથી અને મૃત્યુ પામ્યા પછી તેને વિશે કશું પણ કહી શકે એવી સ્થિતિમાં રહેતો નથી. એટલે તેની હયાતી દરમિધ્યાન મૃત્યુ માણસને મન એક ગૂઢ કોયડો જ રહે છે. આથી મૃત્યુ વિશે એ જાતજાતની કલ્પનાઓ કરીને મન વાળે છે. કવિતા અને તત્વજ્ઞાનની ઉત્પત્તિ ઘણુખરું મૃત્યુ વિશેની આ ઉલઝનમાંથી થયેલી છે.

તાત્વિક રીતે જોઈએ તો જન્મની સાથે જ મૃત્યુ શરૂ થઈ જાય છે. જીવન એટલે મરણ તરફની ગતિ. પ્રત્યેક ક્ષણે માણસ મૃત્યુ તરફ જઈ રહ્યો છે. શ્વાસે શ્વાસે મરણ પામવાની ક્રિયા જ ચાલતી હોય છે. જૂના વખતમાં સમય માપવા માટે કલાકશીશીનો ઉપયોગ થતો. શીશીના ઉપલા ગોળાર્ધમાં ભરેલી રેતીનો એક એક કણ નીચલા ગોળાર્ધમાં પડતો જાય : એમ કરતાં કરતાં છેવટે છેલ્લો કણ નીચલા ગોળાર્ધમાં પડે ત્યારે કલાક પૂરો થયો ગણાતો. એવું જ જીવન વિશે છે. પ્રત્યેક ક્ષણે ખૂટતું જતું આયખું છેલ્લી ક્ષણ આવતાં પૂરું થઈ જાય છે. એ ક્ષણ ક્યારે આવશે તેની માણસને ખબર હોતી નથી. પણ બધો વખત મરણ પામવાની ક્રિયા તો ચાલતી જ હોય છે. આ દૃષ્ટિએ શ્રી માણેકની ઉપર મૂકેલી કાવ્યપંક્તિને ફેરવીને એમ કહીએ કે,

'જીવન શું ? જીવવું મરતાં લગી ;
મરણ શું ? જીવતાં લગી જીવવું.'

એ દૃષ્ટિએ જીવન અને મૃત્યુ એકબીજાના પર્યાય બની રહે.

પરંતુ માણસ જીવનને મૃત્યુનો પર્યાય ગણે તો જીવનનો પોતાનો અર્થ રહે નહિ. મરણનો સામનો કરવા તત્પર થઈને એણે જીવનને તેનો વિશિષ્ટ અર્થ બક્ષ્યો છે. સૃષ્ટિમાં ચૈતન્યનો આવિષ્કાર જોઈને એ મુગ્ધ થઈ ગયો. સૂર્ય, ચંદ્ર, તારા, ઉષા, સંધ્યા, સાગર, સરિતા, પર્વત, પશુ, પંખી, વનસ્પતિ આદિ તેની ચૈતન્ય-પ્રતીતિનાં મુખ્ય સાધન બની રહ્યાં. મૃત્યુની છાયામાં રહીને પણ મનુષ્ય નવજીવન અને ચૈ-તન્યનો લલકાર ઝીલી શકે છે તે તેની જીવનનિષ્ઠાનો વિજય છે એમ એક રીતે કહી શકાય. ગતિ, ક્રિયા અને પ્રવૃત્તિને તે જીવનનાં પ્રતીક તરીકે અને તે બધાંના અભાવને જીવનના અભાવરૂપ મૃત્યુના પ્રતીક તરીકે ઓળખાવે છે.

જીવનનો વસંત કે વર્ષા રૂપે થતો આવિષ્કાર માણસને આદિકાળથી આનંદ-રોમાંચ જગાડતો આવ્યો છે એ ખરું. પણ તેના જીવનનાં અનેક પ્રસ્થાનોનું જંપિંગ બોર્ડ તો મૃત્યુ જ બને છે. મૃત્યુ ન હોત તો મનુષ્યજીવનમાં પ્રેમ, પરાક્રમ કે ભક્તિ હોત ? આનંદ અને સુખનું તેને મન કેટલું મૂલ્ય હોત ? અમર થવાની ઝંખના તેને જાગત ? ઈશ્વરની કલ્પના ઉદભવી હોત ? આજે આપણે જેને જીવન કહીએ છીએ તે જીવન હોત ? સર્જનનો આજે દેખાય છે તેટલો ફાલ મળત ખરો? આવા અનેક પ્રશ્નો ઉદભવે છે.

મૃત્યુના ભાને માણસને સમયનું તીવ્ર ભાન કરાવ્યું. જિંદગીની નશ્વરતાના ખ્યાલે તેને પળેપળનો હિસાબ કરવા પ્રેર્યો. મૃત્યુને લીધે જીવનમાં ગતિ આવી; આનંદ, પ્રેમ અને શ્રદ્ધાનો સંચાર થયો. બીજા માણસ પ્રત્યે પ્રેમ અને સહાનુભૂતિ જાગવાનું મુખ્ય કારણ મૃત્યુ જ છે. નાના-મોટા, ગરીબ-તવંગર, રાય-રંક સૌ મર્ત્ય છે એ ખ્યાલે માનવતાની ભાવના જાગી. આ દૃષ્ટિએ એમ કહી શકાય કે મનુષ્યને 'અવનિનું અમૃત' પ્રેમ મૃત્યુના વિષમાંથી લાધ્યું છે. માણસને મૃત્યુ આવવાનું ન હોત તો વાત્સલ્ય, મૈત્રી અને દાંપત્ય જેવી ભાવનાઓ વિકાસત કે કેમ એ પ્રશ્ન છે.

મરણનો સામનો કરવો એ જીવનનું લક્ષણ છે. પ્રાણીસૃષ્ટિનું નાનામાં નાનું અંગ પણ મરણનો સામનો કર્યા વગર રહેતું નથી. કઠણ ખડકની વચ્ચેથી નાજુક તૃણ ઊગી નીકળે છે. મનુષ્યની સંતતિ માટેની એષણા, કવિતા કે કલામાં આત્મ--આવિષ્કાર સાધવાની પ્રેરણા કે કશુંક પરાક્રમ કરીને જીવનને સાર્થક કરી જવાની ભાવના મરણનો પડકાર ઝીલવાની જ તેની વિવિધ પ્રવૃત્તિઓ છે. દેહ નશ્વર છે, પણ આત્મા અમર છે એ મૃત્યુના આઘાતે મનુષ્યને કરાવેલું ક્રાન્તદર્શન છે, જે તેને માટે યુગોથી મોટું આશ્વાસન બની રહેલ છે. સુખની કિંમત દુઃખથી થાય છે, આનંદની કિંમત વિષાદથી થાય છે અને પ્રકાશની કિમત અંધકારથી થાય છે તેમ જીવનની કિંમત મૃત્યુને કારણે અંકાય છે. મૃત્યુએ જીવનને સલૂણું બનાવ્યું છે. મૃત્યુએ માણસની પાસે જીવનનો વૈભવ ખુલ્લો મુકાવ્યો છે. ધર્મ, અર્થ, કામ અને

મોક્ષ એ ચારે પુરુષાર્થો એક રીતે જોઈએ તો મૃત્યુપ્રેરિત જ છે ને ? કર્મ અને પુનર્જન્મનો હિંદુ ધર્મનો સિદ્ધાન્ત કે એકેશ્વરનો અને પેગંબરનો, ખ્રિસ્તી કે ઇસ્લામનો ખ્યાલ જીવનની નશ્વરતાને લક્ષમાં રાખીને પ્રવર્ત્યો નથી શું ? મૃત્યુ પછી માણસને તેનાં પાપ-પુણ્યનો હિસાબ આપવાનો છે માટે તેણે સત્કર્મો કરવાં એવો સીધો યા ગર્ભિત ઉપદેશ તેને અપાતો જ રહે છે. તેને અનુલક્ષીને તેનું આસ્તિક, નાસ્તિક કે અજ્ઞેયવાદી જેવું વર્તન ઘડાય છે.

भस्मीभूतस्य देहस्य पुनरागमनं कुतः આ દેહ નાશ પામ્યો, પછી પાછા ક્યાંથી આવવાનું ? ऋणं कृत्वा घृतं पीबेत् ખાઓ, પીઓ ને મઝા કરો; પૈસા ન હોય તો દેવું કરો ; પણ ભોગ ભોગવી લો-એ ચાર્વાકની નીતિ છે. અને तेन त्यक्तेय भुज्जीथाः मा गृधः कस्यस्विद् धनम् – જગતમાં જે કંઈ જીવન છે તે આ બધું ઈશ્વરે વસાવેલું છે તેથી તેને નામે ત્યાગીને (જે આવી મળે તે) ભોગવતો જા; કોઈના પણ ધન વિશે વાસના રાખીશ મા. - એ ઈશાવાસ્ય ઉપનિષદના ઋષિનો ઉપદેશ છે. સામસામા છેડાના આ બંને અભિગમો મૃત્યુના ખ્યાલથી પ્રેરિત નથી શું ? ભક્તિ, જ્ઞાન, વૈરાગ્ય અને મોક્ષ સુધીનો વિચાર, બ્રહ્મ સત્ય અને જગન્મિથ્યાનો વેદાન્તસિદ્ધાંત તેમ દેહને નીરોગી ને દીર્ઘાયુષી બનાવવા માટે ચલાવેલી શોધો વગેરે મૃત્યુનો પડકાર ઝીલવા મનુષ્યે કરેલા વિવિધ પુરુષાર્થો છે.

ખૂબીની વાત એ છે કે મૃત્યુના ખ્યાલે માણસને જીવનથી વિમુખ બનાવ્યો નથી. પણ તેને જીવનનો ચાહક બનાવીને તેનો એકાગ્રબુદ્ધિથી વિચાર કરતો કર્યો. તેના પરિણામ રૂપે વિજ્ઞાન, તત્વજ્ઞાન અને જીવનનાં ઐહિક ક્ષેત્રોમાં નવાં નવાં સાહસસંશોધનો થયાં. જીવન ક્ષણભંગુર છે એનું એને દુઃખ થયું છે, પણ તેનાથી હારણબુદ્ધિ અનુભવવાને બદલે એ જીવનને વધુ વ્યવસ્થિત, સમૃદ્ધ, સુખી અને સુઘડ બનાવવા મથતો રહ્યો છે. સમાજ, અર્થકારણ, શિક્ષણ અને સંસ્કૃતિનાં વિવિધ સ્થળક્ળમાં પ્રવર્તતાં પરિબળો આ દષ્ટિએ જોઈએ તો મનુષ્યસમાજની જીવનનિષ્ઠાનાં દ્યોતક છે. સત્તા, ધન, કીર્તિ ઇત્યાદિ માટેના પ્રપંચ, ચોરી, જૂઠ, દંભ, અન્યાય, હિંસા વગેરેનો લેવાતો આશ્રય મરણની સામે જીવનને ટકાવી રાખવાનાં ફાંફાં છે. અને એ બધાંનો ત્યાગ કરીને સત્ય, ધર્મ, નીતિ, અહિંસા ઇત્યાદિ સદગુણો કેળવવાનો પુરુષાર્થ તે મરણની સામે જીવનને ટકાવી રાખવાનો વિધેયાત્મક (positive) માર્ગ છે, જીવનને કશોક અર્થ (significance) આપવાનો પ્રયત્ન છે.

કવિતા અને કલાનું સર્જન પણ એ પ્રકારનો એક સ્વંયફુરિત પ્રયત્ન છે. કવિતા જીવનનો આવિષ્કાર હોવા સાથે મૃત્યુના પડકારનું પરિણામ પણ છે, માનવ આત્માનું સત્વ (essence) તેમાં પ્રગટ થાય છે. સંવેદના (sensitivity) તેનું પ્રભવસ્થાન છે, આનંદ તેની ફલશ્રુતિ છે.કવિતા ઘણુંખરું જીવન અને મૃત્યુના સંઘર્ષની કથા જ બની રહે છે, પછી તે પ્રેમની હોય કે શૌર્યની, આનંદની હોય કે

વિષાદની. સાહિત્યમાં પહેલાં દેવ-દાનવનું યુદ્ધ વર્ણવાતું; પછી મનુષ્ય અને વિધિ વચ્ચેના, મનુષ્ય અને સમાજ વચ્ચેના, વ્યક્તિ વ્યક્તિ વચ્ચેના અને છેલ્લે વ્યક્તિની ભીતરમાં રહેલી વૃત્તિ-વૃત્તિ વચ્ચેના કે એક જ વૃત્તિની બે છાયા વચ્ચેના સંઘર્ષનું નિરૂપણ થતું આવ્યું છે. પરંતુ બધી કક્ષાએ જીવન-મરણ વચ્ચેનું યુદ્ધ તો ખેલાય છે જ. સહેજ સંદર્ભ ફેરવીને કવિતાને આપણે युद्धस्य कथा रम्या કહીએ તો ?

જીવનના અનુભવના અંતસ્તલમાં મૃત્યુની સંવિત્તિ સૂક્ષ્મ રીતે પડેલી હોય છે. તે કવિતામાં કોઈ ને કોઈ રીતે ડોકાયા વગર રહેતી નથી. કાવ્યની ઉત્પત્તિના મૂળમાં મોટે ભાગે વેદનાનો ધક્કો હોય છે. કવિતાનો આદિમ ઉદગાર વાલ્મીકિએ કાઢ્યાનું કહેવાય છે. પારધીના હાથે ક્રૌંચયુગ્મને ખંડિત થતું જોઈને તેમના મુખમાંથી અનુષ્ટુપ સરી પડ્યો :

'मा निषाद प्रतिष्ठां त्वमगन: शाश्वती: समा:
यत्क्रौंचमिथुनादेकम् अवधी: काममोहितम् !'

અને એમ અકસ્માત કાવ્યનું સર્જન થઈ ગયું. એ રીતે મૃત્યુની ભેટના જેટલી જ સ્વાભાવિક કવિતાની ભેટ મનુષ્યને મળેલી છે. ચિત્ર, સંગીત, નૃત્ય, શિલ્પ ને સ્થાપત્ય જેવી કળાઓ કોઈ ને કોઈ સ્વરૂપમાં કુદરતમાં પ્રગટ થયેલી જણાશે. પણ કવિતા માનવીની આગવી સરજત છે. કવિતાનું માધ્યમ વાણી ઉત્ક્રાન્તિના શિરમોર શા માનવીની વિશિષ્ટ શક્તિ છે. મૃત્યુ ન હોત તો કવિતા કદાચ ફિક્કી રહેત અને કવિતા ન હોત તો જીવન કદાચ અસહ્ય થઈ પડત.

પ્રકૃતિને પોતાનું સંવેદન વ્યક્ત કરવાની સગવડ હશે કે કેમ એ આપણે જાણતા નથી. પ્રકૃતિ સાથે મનુષ્યને ગાઢ સગાઈ છે એમાં શક નથી. કાળની અસર બંને પર પડે છે એટલે બંને સમદુઃખિયાં ગણાય. બંનેને એકબીજા પ્રત્યે હમદર્દી છે. દુનિયાથી દાઝેલો માણસ પ્રકૃતિને ખોળે સાંત્વના પામે છે ને પ્રકૃતિ પર તો તેણે પ્રેમનો વરસાદ વરસાવ્યો છે. સૌન્દર્યની ક્ષણભંગુરતા માણસને બેચેન બનાવી મૂકે છે. ગુલાબ કે ચંપો વિલાઈ જતાં કવિને દુઃખ થાય એ સમજી શકાય છે. પણ કવિ વર્ડ્ઝવર્થ આવળનાં ફૂલને જોઈને કહે છે :

'Fair daffodils,

We weep to see you haste away so soon,'

કલાપી આગિયાને જોઈને નિસાસો નાખે છે કે જે તેજ અંધારામાં તને માર્ગ બતાવે છે તે જ બીજાં જંતુઓની નજરમાં લાવીને તારા મોતનું કારણ બને છે.

'જે પોષતું તે મારતું એવો દીસે ક્રમ કુદરતી !
આગિયો આ પ્રપંચ ક્યાંથી જાણે ? કવિ તેને કહે છે,
એ જાળ તું જાણે નહીં હું જાણું ને રોવું ખરે.'

ઉમ્મર ખય્યામે આ જાળ બરાબર પિછાની છે. એ કહે છે :

'Each Morn a thousand Roses brings, you say ;
Yes, but where leaves the Rose of yesterday ?
And this first summer month that brings the Rose
Shall take Jamshy'd and Kaikoba'd away.'

પૂર્વમાં હોય કે પશ્ચિમમાં, જિંદગીના જામમાં ભરેલો રસ મધુર હોય કે કડવો, એટલું એ નિશ્ચિતપણે કહે છે કે ટીપે ટીપે કરીને એ જામ ખાલી થઈ રહ્યો છે :

'The Wine of Life keeps oozing drop by drop,
The Leaves of Life keep falling one by one.'

મૃત્યુના દ્વારની પેલી પાર શું છે તેની ખબર નથી. તેની મૂંઝવણ અને વેદના અકથ્ય છે. ઉમર ખય્યામ આથી સંવેદનાને જ શરાબમાં ડુબાડી દેવા કહે છે.

'Drink ! for you know not whence you came nor why.
Drink ! for you know not why you go, nor where.'

આ આખી રમત બુદ્ધિમાં ઊતરતી નથી. અજ્ઞાત છે, અજ્ઞેય છે. એટલે છેવટે એ ઇચ્છે છે કે-

'Ah Love ! could you and I with Him conspire
To grasp this sorry scheme of Things entire
Would not we shatter it to bits-and then
Re-mould it nearer to the Heart's desire ?'[1]

મિલન કરતાં જુદાઈ, આનંદ કરતાં વિષાદ કવિઓના કવનનો મુખ્ય ભાવ રહ્યો છે. શેલીએ જે કહ્યું છે કે,

'Our sweetest songs are those
That tell of the saddest thought'

એ સાચું છે. જીવનની ક્ષણભંગુરતાએ એક બાજુ જ્ઞાન અને ભક્તિનો ઉપદેશ આપતાં કાવ્યો પ્રેર્યાં તો બીજી તરફ વેદના-નીગળતી આત્મલક્ષી અને પરલક્ષી ઉભય અભિવ્યક્તિ દર્શાવતી કવિતા પ્રેરી છે. શંકરાચાર્ય મનુષ્યના દેહ પર પડેલી કાળની અસર પેલા પ્રસિદ્ધ સ્તોત્રમાં વર્ણવે છે :

'अंग गलितं पलितं मुण्डं दशनविहीनं जातं तुण्डम् ।
वद्धो याति गृहीत्वा दण्डं तदपि न मुञ्चत्याशापिण्डम् ।।'

1. 'Palgrave Golden Treasury, Additional Poems'. 1960, Edward Fitz Gerald; PP.389-397.

અને તે પરથી ઉપદેશ આપે છે કે भज गोविन्दं भज गोविन्दं, गोविन्दं भज मूढमते ।

સ્વજનોના મૃત્યુથી પ્રેરાયેલી કરુણપ્રશસ્તિઓ (elegies) મનુષ્યની સંવિત્તિને મૃત્યુએ કેટલી હલાવી દીધી છે તેનાં સુંદર દૃષ્ટાન્તો છે. શેલી જેવો કવિ કીટ્સના મૃત્યુ પર કે વૉલ્ટ વિટમન અબ્રહામ લિંકન જેવા રાષ્ટ્રતારકના મુત્યુ પર કાવ્ય લખે છે, તો નરસિંહરાવ જેવો કવિ જુવાન પુત્રના મૃત્યુ પર લખે છે અને ન્હાનાલાલ જેવો કવિ એ નિમિત્તે 'પિતૃતર્પણ' કરે છે, ગ્રે જેવો કવિ કબ્રસ્તાનમાં સૂતેલા સૌને વિશે લખે છે. મૃત્યુનો જખમ માનવીના દિલ પર દૂઝતો રહે છે, છતાં તેના પ્રતિકાર રૂપે એ ચિત્તનું શમન કરનારી કોઈ ને કોઈ ફિલસૂફી ઉપજાવી કાઢે છે એ એની વિશિષ્ટતા છે. તુકારામ અને નરસિંહરાવ એને આધારે મૃત્યુને મરી ગયેલું માને છે. જ્હૉન ડૉન નામનો કવિ મૃત્યુને ખુમારીથી સંભળાવે છે કે

'Death, be not proud, though some have calle'd thee

Mighty and dreadful. For thou art art not so;'

કેમ કે જેને મૃત્યુએ માર્યું તે ખરેખર મૃત્યુથી મરતું નથી. અમારા ઉત્તમ પુરુષો તો, કવિ કહે છે, તારી સાથે વિદાય થાય કે તરત જ તેમનો આત્મા મુક્તિ પામે છે. મૃત્યુનો નિવાસ કયાં છે ?

'Thou art slave to fate, chance, kings and desperate men,

And dost with poison, war and sickness dwell.'

કવિ છેલ્લે કહે છે, મૃત્યુની નાનકડી નીંદ અને શાશ્વતીમાં જાગીએ, પછી મૃત્યુ તો મરી જ ગયું ને ?

મૃત્યુની આટલી વિડંબના કરવા છતાં પોતે મૃત્યુના ઓળા નીચે જીવે છે એની પ્રતીતિ કોમળ દિલના કવિને સતત થયા કરે છે. 'Make hay when there is sunshine' એ ઘણાખરા સમજદાર માણસોની કાર્યનીતિ બને છે. આમ છતાં આદર્યાં અધૂરાં રહે છે એ મનુષ્યજીવનની મોટી કરુણતા છે. કવિ કાન્ત કહે છે તેમ

અવધિ અંકુશ સ્નેહ સહે નહીં.

પ્રેમીજનોનો વલોપાત સમયના તીવ્ર ભાનથી પ્રેરાયેલો રહે છે. એન્ડ મારવેલનું 'To His Coy Mistress' એ નામનું કાવ્ય આનું સુન્દર દૃષ્ટાન્ત છે એક પ્રેમી તેની શરમાળ ને કૈંક રિસાળ સ્વભાવની પ્રેમિકાને ઉદ્દેશીને કહે છે કે

'પ્રિયે, આપણી પાસે પૂરતી લાંબી જિંદગી હોત
ને સમય હોત,
તો તારી આ રિસાળ પ્રકૃતિને
હું દોષ ન દેત.

*તો તો આપણે ક્યાં જવું
અને પ્રણયનો સુદીર્ઘ કાળ કેવી રીતે વ્યતીત કરવો
તેનો નિરાંતે બેસીને વિચાર કરત.
તું
ગંગા નદીને કિનારે
કીમતી પથરા શોધતી હોત;
ને હું
હંબરને કિનારે રહ્યો રહ્યો
અનુનય કરતો હોત.
દસ વર્ષ લગી
હું તારા પ્રણયની માગણી કર્યા કરત
અને તું તેની અનંતકાળ લગી ના પાડ્યા કરત.
સો વર્ષ લગી
તારાં નયનોની સ્તુતિ કરતો
હું તારા લલાટ પર મીટ માંડી રાખત.
પ્રત્યેક પયોધરની પૂજામાં બસો વર્ષ ખર્ચી નાખત.
બાકીનાં અંગોની પ્રશસ્તિ માટે ત્રીસ હજાર વર્ષ આપત.
એક એક અંગને નિદાન એક એક યુગ અર્પણ કરત.
અને છેલ્લા યુગમાં
તારા હૃદયનાં દ્વાર ખૂલત.
પ્રિયતમે, તું આ પ્રશસ્તિને પાત્ર છે.
એનાથી સહેજ પણ ઓછો મારો તારે માટેનો પ્રેમ ન હોત.
પ...ણ મારી પાછળ
વેગે ધસી આવતા સમયના રથનો ખડખડાટ
હું સાંભળું છું.
આપણી સામે અનન્તતાનું રણ
અફાટ વિસ્તરીને પડ્યું છે.
પછી તારા સૌન્દર્યનું નામનિશાન નહીં હોય.
પછી તારી કબરના આરસમય ઘુમ્મટમાં
મારું ગીત નહીં સંભળાય.
પછી તો કીટકો તારા ચિરરક્ષિત કૌમાર્યનો
ઉપભોગ કરશે.
તારું અભિમાન ધૂળમાં મળી ગયું હશે.
મારી કામનાની ભસ્મ ઊડતી હશે.*

કબર સરસ એકાન્ત સ્થળ છે.
પણ, હું ધારું છું, કોઈ કોઈને ત્યાં આશ્લેષ આપતું નથી.
માટે હે સુંદરી,
તારી કાયા પર
પ્રભાતનાં ઝાકળ-બિંદુ જેવો
યૌવનનો રંગ બેઠો છે,
અને તારા હૃદયના પ્રત્યેક છિદ્રમાંથી
જુવાનીનો જુસ્સો પ્રગટી રહ્યો છે,
તો, વખત છે, ત્યારે, ચાલ,
આપણે આનંદખેલ ખેલી લઈએ.
અને સમયના મુખમાં
ધીમે...ધીમે
કોળિયો બની જઈએ
તેના કરતાં
અત્યારે જ કીડારત ક્રૌંચની માફક
આપણે એક સપાટે તેનો શિકાર બની જઈએ.
ચાલ, અલબેલી, આપણા તમામ સામર્થ્ય
અને માધુર્યનો ગોળો વાળી દઈએ.
પછી જિંદગીના લોહદ્વાર સાથે ઝીંક લઈને
આનંદ ઝડપીએ.
એમ કરીને, જો કે
સમયની ગતિને થંભાવી નહીં શકીએ,
પણ એને દોડાવી જરૂર શકીશું.[2]

આથી જ મનુષ્યને કાલબુદ્ધિ કહ્યો હશે ને ? તેની શક્તિ અને નિર્બળતા સમયથી જ રચાય છે ને પ્રતીત થાય છે? નશ્વર દેહને છોડીને યશઃશરીર પર એ મીટ માંડે છે. રઘુવંશનો દિલીપ રાજા ગાયને ખાવા આવેલા સિંહને

यशःशरीरे भव मे दयालुः

એમ વિનંતી કરે છે તે મનુષ્યજાતિની સમયની સામે ટકી રહેવા માટેની કૃત-નિશ્ચયતા સૂચવે છે. આ યશઃકાયને જરામરણથી ઉત્પન્ન થતો ભય નથી. કવિઓ, ભક્તો, સંતપુરુષો, પ્રેમીઓ અને વીર-વીરાંગના આત્મસમર્પણ કરીને અમર બનવા મથે છે. એ સૌની વતી હોય તેમ, આનંદઘન જેવો મસ્ત કવિ ગાય છે :

---

2. '100 Best Poems in the English Language' ed. by Stephen Graham; 1952 Pp. 56-57.

अब हम अमर भये न मरेंगे ।

મણિલાલ નભુભાઈ તેમની જાણીતી ગઝલ 'અમર આશા'માં

'મરીને જીવવાનો મંત્ર એ દિલબરની દુહાઈ છે.'

એમ અભય વચન આપે છે. સંત ફ્રાન્સિસની પ્રાર્થનામાં પણ એ જ સૂર સંભળાશેઃ

'It is in dying that we are born to Eternal Life.'

આમ, જીવવાનો માપદંડ જીવનનો ત્યાગ વિશેષ બન્યો છે. શહાદત જીવન જીતવાનું ધોરણ બન્યું છે. મૃત્યુથી ડરીને જીવનારા પર લ્યાનત વરસાવાય છે.

'Cowards die many times before their death,

The brave but once.'

- એમ કહીને શેક્સપિયરે કાયરનો કાંકરો કાઢી નાખ્યો છે. સત્ય, ધર્મ, કર્તવ્ય, આદિ મૂલ્યોને ખાતર જીવનને ન્યોછાવર કરનાર ખરું જીવી ગયો ગણાય છે, પણ એ મૂલ્યોનો ભોગ આપીને જિંદગી ટકાવવા ચાહનાર જીવતો મરેલો ગણાય છે. માણસ ભલે મોટે ભાગે સ્વાર્થપ્રેરિત જીવન જીવતો હોય, પણ જીવનનાં મૂલ્યોના અંકનમાં તેણે મૃત્યુને જ માનદંડ તરીકે સ્વીકારેલ છે તે એક રીતે એણે મૃત્યુની આંકેલી મોટી કિંમત છે.

'મોત, જીવતું મોત

એ બેમાં વસમું ક્યું ?'

-એ પ્રશ્ન કરનાર કવિ બળવંતરાય ઠાકોરે બતાવ્યું છે કે મોતના કરતાં જીવતું મોત જ વસમું વધારે ગણાય. દુઃખની માત્રા અત્યધિક વધી જતાં મૃત્યુનો આશ્રય લેનાર માણસ જીવતા મોતમાંથી મોત ભણી જાય છે. વેદના જીવનનું ખાતર છે. પણ અતિશય દાહક ખાતર છોડને બાળી નાખે છે તેમ અતિશય ઉગ્ર વેદના જીવનનો નાશ કરે એવું બને. પહેલાં એ અપવાદ રૂપે બનતું.

આજનો માનવી એને નિયમ તરીકે સ્વીકારતો હોય એમ લાગે છે. કદાચ તેના સર્વ પૂર્વકાલીનોના કરતાં વિશેષ પ્રમાણમાં આજે એ મૃત્યુના ઓથાર નીચે જીવતો જણાય છે. એને ભૂતકાળ પ્રેરી શકતો નથી, ભાવિમાં કોઈ આશા દેખાતી નથી. વર્તમાનમાં જ એ જીવે છે, સૃષ્ટિના એક વ્યતિકર તરીકે, દિવ્યતા, ઈશ્વર, સ્વર્ગ, મોક્ષ આદિમાં તેને શ્રદ્ધા રહી જણાતી નથી. સૂકા રણમાં મૃગજળને પામીને તૃષા છીપવવા મથતા મુસાફર જેવી તેની મનોદશા છે. અસ્તિત્વને કોરી ખાતા મૃત્યુનું નર્તન જ તેને ચોતરફ દેખાય છે. બીજા વિશ્વયુદ્ધે તેનો જીવન વિશેનો અભિગમ બદલાવી નાખ્યો છે. જીવનના પ્રત્યેક રંગનો કસ કાઢી લેવા માટે એ ઝનૂની બનતો

જણાય છે. અશાન્તિ, વિસંવાદ, વિખવાદ અને વિષાદ તેના જીવનના સ્થાયી ભાવ દેખાય છે. મૂલ્યોનો ભુક્કો કરીને બીભત્સતા, કુરૂપતા અને વિદ્રોહનાં નવાં મૂલ્યો ઉપજાવવાનો પ્રયાસ આધુનિક માનવીમાં પ્રતીત થાય છે. ધર્મ, જાતિ, દેશ, ભાષા આદિના ભેદમાંથી મુક્ત થયો નથી, છતાં તે વિશ્વના સંદર્ભમાં વિચારતો થયો છે.

આજના જેટલી નિકટતા જીવન અને મૃત્યુએ કદાચ અગાઉ કદી પરસ્પર પ્રાપ્ત નહિ કરી હોય. મૃત્યુ આવે તે પહેલાં જિંદગીનો જુગાર પૂરેપૂરો ખેલી લેવાની દુર્દમ્ય ઇચ્છા આજના માનવીના ચહેરા પર અંકિત થયેલી દેખાય છે. આજનો કવિ એ આકાંક્ષાને વાચા આપી રહ્યો છે. તેને માટે એ શબ્દનો નવો સંદર્ભ શોધી રહ્યો છે. માણસને કોરી ખાતી એકલતા અને રિક્તતા તેના સંવેદનનો વિષય બનીને નવી જ અભિવ્યક્તિ પામે છે. મૃત્યુજનિત વેદનાને શબ્દબદ્ધ કરવી તે આજના કવિનો જીવનને નવો અર્થ આપવાનો પુરુષાર્થ છે.

જીવન, મૃત્યુ અને કવિતાનું એ જ મોટું સાર્થક્ય નથી શું ?

(‘વિક્ષેપ’માંથી)

✧

3
સાહિત્યમાં રૂપવિધાન

નર્મદ સાહિત્ય સભાના પ્રમુખશ્રી જયન્તભાઈ પાઠક, સાહિત્યરસિક સજ્જનો અને સન્નારીઓ,

જગન્નિયંતાનાં સર્જનો જેમ રૂપથી ઓળખાય છે તેમ સાહિત્યિક રચનાઓ પણ તેમનાં રૂપથી ઓળખાય છે. સૃષ્ટિના સર્જકે પ્રકૃતિ અને પ્રાણીનાં અપાર વૈવિયપૂર્ણ રૂપ આપ્યાં તેનું માણસે વર્ગીકરણ કર્યું અને વર્ગ કે જાતિ(genre)ને ઓળખવા માટે દરેકને નામ (label) આપ્યું. સાહિત્યનું પણ તેમ જ છે. વિવેચને સાહિત્યિક સર્જનોના રૂપ પ્રમાણે વર્ગ પાડ્યા અને દરેકને આંગળી મૂકીને ઓળખી શકાય તેવાં કવિતા, નાટક, નવલકથા, ટૂંકી વાર્તા, ચરિત્ર, નિબંધ એમ નામ પાડ્યાં.

વ્યવહારમાં જોવા મળતા પદાર્થો અને સાહિત્યિક પદાર્થ વચ્ચે ફેર એ કે સાહિત્ય કલા છે, શુદ્ધ લલિત કલા છે. સ્થાપત્ય, શિલ્પ, ચિત્ર, સંગીત અને સાહિત્ય એ પાંચ શુદ્ધ લલિત કલાઓ છે. નાટ્ય અને નૃત્ય મિશ્ર કલાઓ છે, કેમ કે તેમાં એકથી અધિક કલાઓનું પ્રવર્તન થાય છે.

કલાને રૂપ સાથે આંતરિક સંબંધ છે - દેહ અને આત્માની જેમ. કલા કલા છે તેમાં આકૃત થયેલા રૂપ કે સૌન્દર્યને કારણે. રૂપને આકૃત થવા માટે, અમૂર્તને મૂર્તતા પામવા માટે માધ્યમની જરૂર હોય છે. સર્જકની કલ્પનાને બળે આ માધ્યમ દ્વારા રૂપસર્જન થાય છે. રૂપરચનાનો વ્યાપાર એ જ સર્જનપ્રક્રિયા, જે ભાવકને સૌન્દર્યનો આસ્વાદ કરાવે છે. તાજમહાલ જેવી ઇમારત સ્થાપત્યકલાનો, ગાંધી, કૃષ્ણ કે વીનસની પ્રતિમા શિલ્પકલાનો, હુસેનનું અશ્વનું કે લિયોનાર્દો દ વિન્ચીનું મોનાલિસાનું ચિત્ર ચિત્રકલાનો અને સાયગલ કે લતા મંગેશકરનું ગીત સંગીતકલાનો આસ્વાદજન્ય આનંદાનુભવ કરાવે. સ્થાપત્યમાં ઈંટ, ચૂનો, પથ્થર, કાષ્ઠ ઇત્યાદિ સ્થૂળ સામગ્રીના મિશ્રણથી રચાયેલી અંગ-ઉપાંગોની સમપ્રમાણ (symmertrical) ગોઠવણીથી ઊપસતો નયનરમ્ય આકાર કલાજન્ય (aesthetic) આનંદ આપે છે.

પથ્થર, કાષ્ઠ કે ધાતુમાં થયેલું મૂર્તિવિધાન જડમાં ચેતનનો આભાસ ઊભો કરતી ચમત્કૃતિ છે. ચિત્રકલા એક સોપાન આગળ જાય છે. રંગ અને રેખાએ ઉપસાવેલાં દૃશ્યો મનુષ્યની ભાવસૃષ્ટિને હલાવી નાખે એવું કશુંક ભાવ કે વિચારરૂપ અદૃશ્ય સૂચવે છે. આ ત્રણે ચક્ષુર્ગમ્ય કલાઓ છે. સંગીત શ્રુતિગમ્ય કળા છે. અદભુત સ્વરમેળ તેમાંથી કર્ણમધુર ચીજ નિપજાવે છે, જે ભાવકને કલાકો સુધી આનંદ-સમાધિમાં લીન કરી શકે.

સ્થાપત્યથી સંગીત સુધી આવતાં જોઈશું તો રૂપનિર્મિતિનું માધ્યમ ઉત્તરોત્તર સૂક્ષ્મ થતું જાય છે અને સર્જકની કલ્પના વધુ ને વધુ વ્યાપક ફલક પર વિસ્તરતી જાય છે. સાહિત્યકલાનું માધ્યમ શબ્દ છે; સંગીતમાં સ્વર નિષ્પન્ન કરવા વાજિંત્રનો આશ્રય લેવાનું થાય, પણ સાહિત્યમાં કશું બાહ્ય સાધન કામે લાગતું નથી. વાણી પૂરેપૂરું આંતરિક અને સમર્થમાં સમર્થ સાધન છે. પ્રતિભાવંત કવિ ઉપરની ચારે કલાઓની એકસામટી અસર વાણી દ્વારા નિષ્પન્ન કરી શકે. તેની વાણી તાદશ ચિત્ર ઉપજાવી શકે. પ્રાસ અને લય કવિતામાં સંગીતનો અનુભવ કરાવે. શબ્દસૌષ્ઠવ શિલ્પની પ્રમાણબદ્ધ સજીવતા સર્જે અને સમગ્ર કૃતિના આકારનું આયોજન સ્થાપત્યકલાનો વિશેષ દર્શાવી શકે.

સાહિત્યકલાની બીજી વિશિષ્ટતા એ કે તે માણસની અનોખી સરજત છે. બીજી કલાઓ કુદરતમાં કોઈ ને કોઈ સ્વરૂપે જોવા મળે, પણ કવિતા કે સાહિત્ય તો માણસની - કેવળ માણસની સર્જકતાની નીપજ છે. આકાશના પલટાતા રંગોમાં ચિત્રકલા, વૃક્ષના આકારમાં સ્થાપત્ય, પર્વતનાં શૃંગોમાં શિલ્પ, દોડતા હરણામાં નૃત્ય અને કલકલ કરતા ઝરણા કે કોકિલના ગાનમાં સંગીતકલા પ્રત્યક્ષ થાય; પણ સાહિત્યકલા માણસની આગવી સરજત હોવાથી કુદરતમાં ક્યાંય જોવા નહિ મળે. કેમ કે તેનું ઉપાદાન વાણી માણસની વિશિષ્ટ શક્તિ છે. એ રીતે સાહિત્યકલા માનવ-સંસ્કૃતિના વિકાસની પારાશીશી છે.

સાહિત્યકૃતિનું રૂપવિધાન તેને સ્વકીય અસ્તિત્વ બક્ષે છે. તેનાથી કૃતિ આકારબદ્ધ થયેલી દેખાય છે. વક્તવ્ય(content)નો આકાર બાંધવામાં સર્જકના સામર્થ્યની કસોટી થાય છે. પોતાના હૃદગતને ભાવક સુધી પહોંચાડવામાં તે કલ્પના અને વાણીએ પ્રયોજેલાં ઉપકરણો કામે લગાડે છે, જે વસ્તુતઃ ભાષાકર્મ છે. ભાષા, છંદ, લય, પ્રાસ અને અલંકાર વક્તવ્યને રૂપ અર્પે છે. વાણી અને વક્તવ્યના એ રીતે થતા રાસાયણિક સંમિશ્રણથી કૃતિનું રૂપઘટન થાય છે. આ રૂપવિધાનની પરંપરા ગદ્યપદ્ય સાહિત્યમાં બંધાય છે, તેને પરિણામે વિવિધ સાહિત્યસ્વરૂપો કે જાતિઓ (genre) પ્રચલિત થાય છે. કવિતા, નાટક, નવલકથા, નવલિકા, ચરિત્ર અને નિબંધ એ સ્વરૂપો વિવિધ શક્તિરુચિ ધરાવતા લેખકોને ઉપલબ્ધ થતાં ગયાં તેમ તેમ તે તે સ્વરૂપનું સાહિત્ય અસ્તિત્વમાં આવતું ગયું. દરેક ભાષાના સાહિત્યની ખાસિયત

અનુસાર તે સ્વરૂપોના વિભિન્ન પ્રકારો પડતા રહ્યા. ગુજરાતી સાહિત્યની વાત કરીએ તો કવિતામાં મહાકાવ્ય, આખ્યાનકાવ્ય, કથાકાવ્ય, ઊર્મિકાવ્ય, મુક્તક, હાઇકુ એવા મુખ્ય પ્રકારો જોવા મળે છે. તેમાં રૂપરચનાની દૃષ્ટિએ ધ્યાન ખેંચે તેવા ઊર્મિકાવ્યના પદ, ગરબી, રાસ, ગઝલ, સૉનેટ, કરુણપ્રશસ્તિ વગેરે પેટાપ્રકારો સમય જતાં ઉમેરાતા રહ્યા છે. નાટકમાં ટ્રેજડી, કૉમેડી, ઍબ્સર્ડ વગેરે; નવલકથામાં પ્રસંગપ્રધાન, પાત્રપ્રધાન, નાટ્યાત્મક અને મહાનવલ; નવલિકામાં ઘટનાપ્રધાન અને હાર્મોનિકા જેવા ઘટનાલુપ્ત; ચરિત્રમાં આત્મચરિત્ર અને જીવનચરિત્ર ઉપરાંત સ્મૃતિચિત્ર, રેખાચિત્ર, ચલચિત્રાત્મક ચરિત્ર (filmobiography), ચરિત્રસ્વાધ્યાય; અને નિબંધમાં લલિત અને લલિતેતર એમ પેટા પ્રકારો સર્જક અને સમયની જરૂરિયાત પ્રમાણે પ્રયોજાતી રચનારીતિ અનુસાર અસ્તિત્વમાં આવતા રહ્યા છે.

અહીં રૂપ (form) અને સ્વરૂપ (genre) વચ્ચે તફાવત સ્પષ્ટ થવો જોઈએ. કૃતિનો સ્વકીય ઘાટ તે તેનું રૂપ - form - છે. અને એક જ પ્રકારની અનેક કૃતિઓની રચનાપરંપરા અને નવા પ્રયોગોની ઘટમાળને અંતે બંધાયેલું સાહિત્યનું નિશ્ચિત માળખું તે તેનું સ્વરૂપ, તેની જાતિ - genre. પ્રત્યેક સાહિત્યકૃતિનું રૂપવિધાન જુદું હોય તેમ પ્રત્યેક સાહિત્યસ્વરૂપ(genre)ની શિસ્ત અલગ હોય છે. કવિતા જેવા મોટા સ્વરૂપની મહાકાવ્યથી હાઈકુ સુધીની રચનારીતિ વિભિન્ન હોય; પણ બધા પેટાપ્રકારોમાં સર્વસામાન્ય કાવ્યતત્વ અનુસ્યૂત હોવું જોઈએ.

કવિ ભાષાકર્મ દ્વારા કાવ્યકૃતિમાં સ્વકીય પ્રતિભાના સ્પર્શવાળી ચમત્કૃતિ સર્જે છે. તેમાં કવિનો શબ્દ વ્યવહારનો સંદર્ભ છોડીને નવો જ કાવ્યમય સંદર્ભ રચે છે. તે કલ્પનાનો, ભાવનાનો, કવિની સમગ્ર ચેતનાનો વાહક બનીને ભાવકની ચેતના સુધી પહોંચે છે. દા. ત., કાન્તની પેલી જાણીતી પંક્તિ લઈએ. તેમાં હૃદયની વ્યથા વર્ણવતાં કવિ કહે છે :

'સહસ્રશત શલ્યમાં હૃદયની પથારી થતી.'

અને સુન્દરમનું પેલું જાણીતું મુક્તક

'તને મેં ઝંખી છે
યુગોથી ધીખેલા પ્રખર સહરાની તરસથી.'

આ દોઢ પંક્તિ કાવ્યની સંપૂર્ણ રૂપરચનાની દ્યોતક છે. પ્રેમની ઝંખનાની ઉત્કટતા દર્શાવવા સહરાની તરસની કલ્પના ભાવકના ચિત્તમાં કવિના સંવેદનની સચોટ છાપ મૂકી જાય છે. ભાવપ્રતીક, કલ્પન કે પ્રતિરૂપ બનીને અથવા રમણીય અલંકાર રૂપે કે સીધા સચોટ કથન રૂપે શબ્દ કાવ્યમાં ચમત્કૃતિ સર્જે છે. છંદ, પ્રાસ અને લય તેમાં ભળીને વક્તવ્યને રૂપ અર્પે છે. આ રૂપનો આરોપ બહારથી થતો નથી. કવિના ભાવજગતમાંથી તે સ્વયમેવ ઊપસી આવે છે. કવિએ કવિએ

ભાષાકર્મ જુદું. તેમ આકૃતિ પણ વિભિન્ન. જેટલા કવિમિજાજ એટલાં રૂપ.

નવલકથા સામાન્ય રીતે શિથિલ સાહિત્યપ્રકાર ગણાય છે. કેટલાક તેને કોથળાના જેવું સ્વરૂપ કહે છે. તેમાં વાણીની વિવિધ લયછટા ઉપરાંત જીવનનાં તમામ ક્ષેત્રોની સમસ્યાઓની ચર્ચા વગેરે બધી જ સામગ્રી ભરવાનો અવકાશ હોય છે. ગઈ સદીમાં નવલકથા વર્તમાનપત્રનું કામ કરતી. તે કથારસ પીરસવા સાથે સાંસારિક જીવનનાં દૃશ્યો કે ઘટનાઓ આપતી. વાચકની સુરુચિ ઘડે તેવું સુઘડ સ્વરૂપ તેમાંથી ઊપસ્યું નહોતું. 'સરસ્વતીચંદ્ર' આવતાં ભારતીય જીવનનાં ચારે પુરુષાર્થો અને સામાજિક, રાજકીય ને સાંસ્કૃતિક આદર્શોની ઉચ્ચ ભૂમિકા પર મંડાયેલ શિષ્ટ અને રમણીય નવલકથાનો નમૂનો પ્રાપ્ત થયો. 'સરસ્વતીચંદ્ર'નો પ્રત્યેક ભાગ અલગ નવલકથા જેવો છે અને ચારે મળીને મહાનવલ(chronicle) ની નજીક જતો ઘાટ આપે છે. એડવિન મ્યૂરે સ્થળ અને સમયનાં પરિમાણો-(dimensions)માં એકસાથે પ્રવર્તતા સાહિત્યપ્રકારને મહાનવલ કહી છે. 'સરસ્વતીચંદ્ર'માં આવતાં ભરચક દૃશ્યો, વિચારનું ઊંડાણ અને પાત્રોની સ્થિતિગતિ તેને વિશેષતઃ સ્થળના પરિમાણમાં આકાર લેતી દર્શાવે છે. સમયનું પરિમાણ વસ્તુના પ્રવાહ અને કાર્યની ગતિને વહેતાં રાખે છે. 'સરસ્વતીચંદ્ર'નું સમગ્ર આયોજન જોતાં સ્થળની અપેક્ષાએ સમયનું પરિમાણ ઓછું ધ્યાન ખેંચે છે. બંને પરિમાણોનું સંતુલન એમાં સચવાયું નથી એટલી રૂપવિધાનની દૃષ્ટિએ 'સરસ્વતીચંદ્ર'ની મહાનવલરચનામાં ઊણપ ગણાય.

ગુજરાતી નવલકથાને સુરેખ આકૃતિ રૂપે દૃઢ બંધમાં નિબદ્ધ કરવાની કલા કનૈયાલાલ મુનશીએ બતાવી. વસ્તુકથન, પાત્રાલેખન, સંવાદ અને કાર્યગતિ નવલકથાના સ્વરૂપગત ઘટકો છે. પાત્ર પ્રસંગને ઘડે, પ્રસંગથી પાત્ર વિકસતું જાય અને સતત વાર્તારસ નિષ્પન્ન થઈને નવલકથાનો રસપિંડ બંધાય એવી રચનાકલા મુનશીની નવલોમાં પ્રતીત થાય છે. નાટકમાં રૂપાન્તર પામી શકે તેવા ઝમકદાર સંવાદો અને આકર્ષક કથનરીતિ નાટ્યાત્મક નવલકથાની રચનાકલાના મુખ્ય અંશો છે. મુનશીની નાટ્યાત્મક નવલોની રચના પાછળ કલાને ખાતર કલાની જિકર કરતી સાહિત્યિક ભાવના હતી. ગોવર્ધનરામની માફક તે કળાને ભોગે જીવનના પ્રશ્નો ચર્ચવા અટકતા નથી.

ટૂંકી વાર્તાની સર્જનપ્રક્રિયામાં વસ્તુ અને નિરૂપણના વિવિધ ઘટકો ભાષાકર્મ દ્વારા કલાત્મક ઘાટ પામે તેવું આયોજન હોય છે. ધૂમકેતુએ રસાવહ કથનરીતિ અને માર્મિક સંવાદોમાં હૃદયસ્પર્શી ઘટનાને આકૃત કરવાની કલા ગુજરાતીમાં સૌપ્રથમ દર્શાવી. ટૂંકી વાર્તાની માફક એકાંકીમાં છેવટે ચમત્કૃતિજનક વળાંક આવે છે. ઉમાશંકર જેવો સર્જક શબ્દો, પાત્રો અને વિગતોની કરકસર કરીને રંગભૂમિને જચે અને સાહિત્યિક ઘાટ પામે તેવાં એકાંકીનું કલાસ્વરૂપ કોરી આપે છે.

સાહિત્યકૃતિનું રૂપવિધાન સર્જકની સફળતા-નિષ્ફળતાનું નિર્ણાયક બને છે. સર્જનપ્રક્રિયા આત્માભિવ્યક્તિ દ્વારા વ્યાપક અનુભવવિશ્વનું પ્રત્યાયન (communication) કરવાની સર્જકની મહત્વાકાંક્ષાની દ્યોતક હોય છે.

ઘણી વાર એક જ લેખક દ્વારા સાહિત્યસ્વરૂપ (genre) પ્રચલિત થાય છે. ચેહફે જિંદગીનાં છેલ્લાં વર્ષોમાં એક મિત્રને પત્રમાં લખેલું કે ‘મેં જે કાંઈ લખ્યું તે પાંચ-દસ વર્ષમાં ભુલાઈ જશે; પરંતુ મેં જે માર્ગ કોરી રાખ્યો છે તે ટકી રહેશે. તે જ મારી વિશેષતા છે.’ ચેહફની ગણતરી સાચી પડી. તેણે ટૂંકી વાર્તાનું સ્વરૂપ એવું બાંધી આપ્યું કે 1920થી 1960ના ગાળામાં સુધરેલી દુનિયાનો ભાગ્યે જ એવો કોઈ દેશ હશે જ્યાં ચેહફની વાર્તાનું અનુકરણ કોઈ ને કોઈ રીતે ન થયું હોય. ગુજરાતી સાહિત્યની વાત કરીએ તો કાન્તે ખંડકાવ્યનું નવું જ સ્વરૂપ આપ્યું. જે પછીની બે પેઢી સુધી પ્રચલિત રહ્યું. એ જ રીતે, ઉપર જોયું તેમ, મુનશીએ નવલકથાની અને પ્રો. ઠાકોરે સૉનેટની એવી બાંધણી કરી આપી કે તેની પરંપરા બંધાઈને બંને સ્વરૂપો અદ્યાપિ પર્યન્ત પ્રચલિત રહ્યાં છે.

આ genre વક્તવ્યને ભરવાનું જ ખોખું નથી. તે ચેતનવંતી કલાકૃતિ છે. સાહિત્ય અને સમાજમાં આવતાં પરિવર્તનો ઝીલીને તે બદલાતું જાય છે. જે લેખક આ genre નો ઉપયોગ વસ્તુ (plot) કે વક્તવ્ય(content)ને લટકાવવાની ખીંટી તરીકે જ કરે છે તે રૂપવિધાનની કલા જાણતો નથી એમ કહેવું પડે. ઇતિહાસમાંથી ઉત્તમ નવલકથાની સામગ્રી લઈને કેવળ વસ્તુકથન (narration) પર મુસ્તાક રહેનાર નવલકથાકાર કદાચ વ્યાપક લોકપ્રિયતા પામે; પણ તે સાહિત્યિક કલાકાર તરીકે ભાગ્યે જ પ્રતિષ્ઠા પામી શકે છે. અંગ્રેજી સાહિત્યમાં સર વૉલ્ટર સ્કૉટ તેનું પ્રસિદ્ધ દૃષ્ટાંત છે. ગુજરાતીમાં નારાયણ વિસનજી ઠક્કુરથી ચુનીલાલ વર્ધમાન શાહ સુધીના અનેક નવલકથાકારોને આ કક્ષામાં મૂકી શકાય.

સાહિત્યસ્વરૂપની પરંપરા બંધાયા પછી નવાં સાહિત્યિક પરિબળો રૂપવિધાનના નવા પ્રયોગો પ્રેરે છે. ગઝલનો કાવ્યપ્રકાર ઓગણીસમી સદીમાં ફારસીમાંથી ગુજરાતીમાં રોપાયો. તે પછી આ સદીના ઉત્તરાર્ધમાં ગુજરાતી કવિઓએ પોતાની સર્જનાત્મક જરૂરિયાત મુજબ તેના છંદ અને રદીફ-કાફિયાની ગોઠવણીમાં એવા ફેરફાર કર્યા કે, આજે ગઝલના સ્વરૂપને પૂરેપૂરો ગુજરાતી અધ્યાસ મળ્યો છે. કોઈ વાર એવું પણ બને કે કાલાતીત બનેલું અમુક સ્વરૂપ 25-50-100 વર્ષ પછી નવેસર ઉપયોગમાં લેવાય. મધ્યકાલીન આખ્યાન કે છપ્પા અર્વાચીન યુગમાં કટાક્ષ કે પ્રતિકાવ્યના હેતુ માટે પ્રયોજાયા છે. દયારામની ગરબી ન્હાનાલાલમાં નવે સ્વરૂપે ખીલે છે અને મધ્યયુગીન બારમાસીને રાજેન્દ્ર શુક્લ આધુનિક યુગચેતનાને અનુરૂપ નવો ઘાટ આપે છે. એ રીતે સાહિત્યસ્વરૂપને જીવતાં પ્રાણીઓની માફક બલિષ્ઠ હોય તે બચે (survival the fittest) એ નિયમ લાગુ પડે છે. નબળાં

સ્વરૂપો નષ્ટ થાય અને બલિષ્ઠ પ્રયોજાઈને ટકે એમ દરેક યુગમાં બનતું આવ્યું છે.

આ પરિસ્થિતિના મૂળમાં અમુક સાહિત્યિક કે સામાજિક પરિબળો રહેલાં હોય છે એ ભૂલવું ન જોઈએ. અમુક સ્વરૂપ પ્રચલિત બનતાં તેનો પ્રયોગ કરવાની ફૅશન થઈ પડે છે. એક જમાનામાં 'ગગો ઘાંચી ગઝલ જોડે' એમ કહેવું પડે એવી ગઝલ લખવાની ફૅશન થઈ પડી હતી. પત્રો અને વાતચીતમાં પણ ગઝલનો ઉપયોગ થાય. આમ થતાં ગઝલમાંથી કાવ્યતત્વ ઓસરી જવા લાગ્યું. એવું જ ગાંધીયુગમાં સૉનેટ વિશે બન્યું. જોકે કવિતાની આ બંને પેટાજાતિઓના સર્જનાત્મક હેતુ માટે પણ સમાન્તર ઉપયોગ થતો રહ્યો છે. સ્નેહરશ્મિએ હાઈકુને પ્રચલિત કર્યા પછી શબ્દરમતના ભાગ રૂપે તે કાવ્યપ્રકારના પ્રયોગો થતા રહે છે. આધુનિકોમાં અછાંદસનો ઉપયોગ પણ ફૅશનથી થતો હતો તે હાલ મંદ પડેલો લાગે છે.

જનસમુદાયની રુચિ એ બીજું મોટું પરિબળ છે. વાર્તા કે નવલકથા પ્રત્યે સામાન્ય જનને આકર્ષણ હોય છે. એટલે દરેક સમાજમાં ઘણુંખરું ટૂંકી વાર્તા અને નવલકથાની વિશેષ માગ રહે છે. આને લીધે લખનાર વાર્તા કે નવલકથાનું સ્વરૂપ પસંદ કરવા પ્રેરાય છે. નવલકથા છેલ્લાં 200-250 વર્ષથી લોકમાન્યતા પામેલો સાહિત્યપ્રકાર છે. પણ ખૂબીની વાત એ છે કે તે પહેલાં સૈકાઓ સુધી નવલકથાનું અસ્તિત્વ જ નહોતું. આજે પણ ઢગલાબંધ નવલકથાઓ રચાય છે. પણ તેમાંથી બહુ ઓછી કૃતિઓ સાહિત્યિક દૃષ્ટિએ નવા પ્રયોગરૂપ કે સર્જનાત્મક છાપ ઊભી કરે તેવી રૂપરચના ધરાવતી હોય છે.

સાહિત્યસ્વરૂપના પ્રવર્તનમાં સમકાલીન સમાજસ્થિતિ પણ અગત્યનો ભાગ ભજવે છે. સુધારક યુગમાં નર્મદે લખેલી કવિતા 'સુધારાનું બાઇબલ' કહેવાઈ હતી. માત્ર પદ્યસ્વરૂપને કારણે સીધો બોધ કરતી નર્મદ અને દલપતની ઘણી રચનાઓ કવિતા ગણાઈ હતી. સ્વાતંત્ર્યસંગ્રામના દિવસોમાં મેઘાણીએ લોકગીતોના ઢાળમાં શૌર્યગીતો આપ્યાં હતાં. નવા યુગબોધ માટે તેનો ઉપયોગ 'કોયા ભગતની કડવી વાણી' માં પણ થયો.

સાહિત્યરસિક વર્ગનું વલણ પણ અમુક પ્રકારની રૂપરચનાને પ્રચલિત કરવામાં અગત્યનો ભાગ ભજવે છે. ત્રીસી અને તે પછીની ગુજરાતી કવિતાનું પૃથક્કરણ કરતાં અગેયતા અને દુર્બોધતાનો નિર્દેશ થાય છે તે ઘણે અંશે પ્રો. બળ-વંતરાય ઠાકોરનો પ્રભાવ હતો. નાટકના સાહિત્યિક અને તખ્તાલાયક એમ ભેદ ઊભા કરવામાં અમુક નાટ્યલેખકોના પૂર્વગ્રહ કારણભૂત હતા.

સાહિત્યસ્વરૂપને પ્રચલિત કરવામાં સમકાલીન સમાજના પ્રશ્નો સાથેની તેની સુસંગતતા પણ લક્ષમાં લેવાતી હોય છે. વ્યક્તિત્વની વિછિન્નતા, રિક્તતા, એકલતા, વગેરે દર્શાવતી આધુનિક યુગચેતના માટે અછાંદસ સિવાય બીજું કોઈ માધ્યમ કામયાબ નીવડે નહિ એમ કેટલાક આધુનિકોનું કહેવું છે. લાભશંકર

ઠાકરનાં લખાણોને આના દૃષ્ટાન્ત રૂપે મૂકી શક્ય.

તાત્વિક દૃષ્ટિએ જોઈએ તો, સર્જક સાહિત્યકારનું વક્તવ્ય જ તેને બંધબેસતું સ્વરૂપ (genre) શોધી કાઢે છે. વક્તવ્યનો વ્યાપ, તેની ઉદાત્તતા, ભાવકક્ષા (pitch) કે સૂક્ષ્મતાને અનુલક્ષીને તેનું સ્વરૂપ શોધવા તે તત્પર થાય છે. વક્તવ્ય (content) અને સ્વરૂપ(form)નું સામંજસ્ય સધાય તેમાં સર્જનનું સાર્થક્ય છે.

વાણી અને વક્તવ્યના એકત્વમાંથી આકાર ઊપસીને ઘાટ બંધાય છે. પ્રતિભાવંત સર્જક એ રીતે બંધાયેલા સ્વરૂપને પોતાની લેખિનીના ચેતનસ્પર્શથી જીવતું અને વિકસતું રાખી શકે છે. પ્રત્યેક નવી કૃતિ રૂપવિધાનનો નવો પ્રયોગ બને અને પ્રત્યેક રૂપનિર્મિતિ સર્જકની શક્તિની નિદર્શક બની રહે એ આદર્શ સ્થિતિને લક્ષમાં રાખીને જાગ્રત કલાકાર વક્તવ્યને અનુરૂપ સ્વરૂપ શોધવાની મથામણ કરે છે. તેમાં કેટલીક સ્પષ્ટ ગણતરી હોય છે. પ્રસ્થાનબિંદુ ભાષા છે. તે ભાષાને કયા બીજમાં ઢાળવી તેનો આદેશ તેને કથ્યમાંથી મળે છે. લાંબા ફલક પર વહેતું કથાનક હોય તો તે મુનશીના જેવી ચોટદાર પણ પ્રવાહી કથનરીતિ વિકસાવે છે. કશીક લયબદ્ધ છાપ ઉપસાવે તેવી સંકેન્દ્રિત ભાવાભિવ્યક્તિ સાધવી હોય તો તે કવિતાનું સ્વરૂપ પસંદ કરે છે. વિચાર કે ભાવનાનો સંઘર્ષ નિપજાવતા પ્રસંગો અને પરિસ્થિતિના નિરૂપણ માટે લેખક નાટકનું સ્વરૂપ પસંદ કરે છે. એ રીતે ચરિત્ર કે નિબંધની પણ પસંદગી થાય.

પોતાને ફાવી ગયેલું સ્વરૂપ પ્રયોજ્યા પછી મોટા ભાગના લેખકો તે સ્વરૂપના સર્જક તરીકે પ્રતિષ્ઠા જમાવે છે. એક જ લેખક એકથી અધિક પ્રકારોમાં આસાનીથી વિહરી શકે. પણ દરેક વખતે નવું સ્વરૂપ શોધવાની મથામણ ભાગ્યે જ કોઈ લેખક કરે. કથ્યને શૈલી સાથે સમરસ કરવાની મથામણ તો હોય છે જ. દરેક વખતે પોતાની કૃતિની રૂપરચના જુદી તરી આવે એવી સર્જન-પ્રક્રિયા ચાલે તેવું સર્જક કલાકારનું લક્ષ્ય હોય છે. પરંતુ તે જવલ્લે જ સિદ્ધ થાય છે.

બીજી બાજુ એક જ સાહિત્યસ્વરૂપ વિવિધ લેખકોના વ્યક્તિત્વની છાપ વિવિધ રીતે ધારણ કરે છે. એને લીધે ચકોર વાચક નર્મદની કે દલપતની, કાન્તની કે નરસિંહરાવની, કલાપીની કે ન્હાનાલાલની, સુન્દરમની કે ઉમાશંકરની, લાભશંકરની કે રાધેશ્યામ શર્માની કવિતા કવિનું નામ વાંચ્યા વિના પણ પારખી શકે છે. એ જ રીતે રમણભાઈ, ન્હાનાલાલ કે મુનશીના નાટક વિશે, મુનશી, રમણલાલ અને પન્નાલાલની નવલકથા વિશે અને 'ધૂમકેતુ', 'દ્વિરેફ' કે મડિયાની ટૂંકી વાર્તા વિશે કહી શકાય. ન્હાનાલાલના રાસ અને તેમનાં છંદોબદ્ધ કાવ્યો, ઉમાશંકરનાં ગીતો અને ચિન્તનકાવ્યો, સુન્દરમનાં કથાકાવ્યો અને અધ્યાત્મરસિક કાવ્યો એમ એક જ સર્જકની વિભિન્ન રચનાઓ રૂપવિધાનને કારણે પરસ્પર જુદી તરી આવે છે.

સ્વરૂપ અને સામગ્રીને સમાન દોર પર રાખવાની મથામણમાંથી સર્જક

પોતાની શૈલીની છાપવાળી રૂપરચના ઉપસાવે છે. પ્રણાલીગત સ્વરૂપ બંધ ન બેસે તો આંતરિક જરૂરિયાત મુજબ તે સ્વરૂપના માળખામાં ફેરફાર પણ કરે છે. કવિતામાં ન્હાનાલાલની ડોલનશૈલી તથા ઠાકોરનો સળંગ અગેય પદ્યરચનાનો પ્રયોગ અને નાટકમાં થયેલા ઍબ્સર્ડ અને બનન્તી (happening) જેવા પ્રયોગો આનાં ઉદાહરણો છે.

લાભશંકર ઠાકરનાં લખાણોમાં જોવા મળતું રૂપવિધાન આ બધામાં ખાસ ધ્યાન ખેંચે છે. તે નખશિખ આધુનિક યુગચેતનાના સર્જક કલાકાર છે, પરંપરાનો ભાંગીને ભુક્કો કરવા નીકળેલા મુઠ્ઠીભર વિદ્રોહીઓમાંના એક છે. કવિતા લખે કે નાટક, ચરિત્ર લખે કે નિબંધ, પોતે વાચકને શું આપે છે તેની પૂરી સભાનતા સાથે તે કથન કરે છે. અગાઉથી આયોજન કર્યા વગર લખવાની શરૂઆત કર્યા પછી વાચકની સાથે ગોષ્ઠિ કરતા હોય તેમ વિષયવસ્તુનું પ્રસ્થાન (take-off) કરે છે. ને પછી તણખામાંથી તણખો ફૂટે તેમ તેમના અનૌપચારિક કથનમાંથી વક્તવ્ય આકાર લેતું જાય છે. નિર્મમ તટસ્થતા દર્શાવતું એક પ્રકારનું alienation (અલગતા) તેમની મોટા ભાગની રચનાઓમાં ધ્યાન ખેંચે છે. તેમણે તાજેતરમાં લખેલ 'બાપા વિષે' એ ચરિત્રમાં પણ ચરિત્રને લગતા નિયમોને એક બાજુએ મૂકીને વિવિધ પ્રકારની નિરૂપણરીતિઓને ઉપયોગમાં લઈને ચરિત્રના સ્વરૂપને નવો જ ઘાટ આપ્યો છે. જગતમાં દેખાતી વિષમતા કે વિસંગતતા વિશેની તેમની સંવેદના તેમના કથનમાં પરોવાયેલી રાખીને તેમના પિતાશ્રીનું વાસ્તવિક ચિત્ર આપવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે.

સ્વરૂપ વિશેની સંપ્રજ્ઞતા સર્વાચીત લેખકોમાં વિશેષ જોવા મળે છે. મધ્યકાલીન કવિઓમાં એવી સંપ્રજ્ઞતા નહોતી. તેમને મન કવિતાનું સર્જન સાત્વિક આત્માભિ-વ્યક્તિ દ્વારા પરમાત્મપ્રાપ્તિના પુરુષાર્થરૂપ હતું. તેમણે ઉપયોગમાં લીધેલાં મોટા ભાગનાં કાવ્યસ્વરૂપ પરંપરાગત હતાં. નરસિંહે પદના સ્વરૂપને પ્રચલિત કર્યું, પણ તેને વિશેની સંપ્રજ્ઞતા વગર. ભક્તિ અને જ્ઞાનના અનુભવને ઉચ્ચ કોટિની કલ્પનામાં રસીને તે મૂકે છે. તેણે પસંદ કરેલ ભાવપ્રતીકો અને ઝૂલણા જેવો છંદ વક્તવ્યમાં સમરસ થઈને ચમત્કૃતિ નિપજાવે છે, જે તેના કથ્યને તાજગીભર્યું રાખે છે. મીરાંનાં પદોની રૂપરચના ભાષાકર્મ દ્વારા ભાવની કોમળતા અને ઋજુતાનો આસ્વાદ કરાવે છે. પ્રેમાનંદ આખ્યાન જેવા કથનાત્મક (narrative) સ્વરૂપમાં કથ્યમાં ઘટકોનું રસદષ્ટિએ એવી રીતે સંયોજન કરે છે કે શ્રોતાઓ દિવસો સુધી તેને સાંભળવા તત્પર રહે છે. અખો છપ્પામાં ભાષાના તીક્ષ્ણ હથિયારનો ઉપયોગ કરીને ધારી અસર પાડે છે. એવી જ રીતે દયારામ પ્રગલ્ભ શૃંગારથી રસિત ગોપીની કૃષ્ણ સાથેની ક્રીડાનું ચમત્કારિક ચિત્ર રસળતી ભાષા અને ગરબીની રૂપરચના દ્વારા ઉપસાવે છે. આ બધું છતાં મધ્યકાલના કવિઓનો ઝોક કથ્ય ઉપર જ રહ્યો છે. સ્વરૂપને તેમણે પરંપરાથી (કે અન્યથા) સહજપ્રાપ્ત સાધન ગણ્યું છે.

રૂપવિધાનની દૃષ્ટિએ દયારામની ગરબીઓ તપાસવા જેવી છે. 'પ્રેમપરીક્ષા' નામનું પદ તેની કાવ્યરચનાકલાનો ઉત્કૃષ્ટ નમૂનો છે. એનો ઢાંચો અને મિજાજ ડ્રૅમૅટિક મૉનોલૉગનો મને લાગ્યો છે. ડ્રૅમૅટિક મૉનોલૉગમાં વિષયવસ્તુનું નિવેદન થતું નથી, પણ વર્તમાનમાં થતી ચર્ચા રૂપે તેનું કથન થાય છે. આ ચર્ચા ક્રમશઃ આગળ વધતી જઈને નાટ્યાત્મક પલટો દર્શાવતી પરાકાષ્ઠામાં પરિણમે છે. ગોપી ઉદ્ધવને જ્ઞાન અને યોગની સામે પ્રેમની વાત વ્યાપક ભૂમિકા પર સ્થાપીને સમજાવે છે. તેમાં તેની દલીલો અને વાકછટા ડ્રૅમૅટિક મૉનોલૉગમાં વિવાદ કરતા પાત્રમાં હોય તેવી સચોટ છે. છેવટે તે 'તમારા હરિ સઘળે રે અમારા એક સ્થળે/તમો રીઝો ચાંદરણે કે અમો ચન્દ્ર મળ્યે' એવી મર્મોક્તિથી નાટ્યાત્મક પલટો લાવે છે. એ રીતે કાવ્યમાં કવિથી ભિન્ન ભૂમિકા પર ઊભેલી ગોપી ડ્રૅમૅટિક મૉનોલૉગની રચનાનો અણસાર આપે છે. કવિ પોતે તે પ્રકારના રચનાવિધાન વિશે સહેજ પણ સભાન નથી.

કાવ્યના સંભારને ઊર્મિપ્રણીત કથનમાં બાંધીને ધારી અસર ઉત્પન્ન કરવાનો કીમિયો 'ગોવિંદ-ગમન' કાવ્યમાં અજમાવેલો જોવા મળે છે. એ કૃતિ નરસિંહ-ના નામે ચડેલી, પણ તે માટે પૂરતો આધાર મળતો નથી. મધ્યરાત્રિએ સૂર્યોદય અને નારીકુંજરની વિભાવના માર્મિક પણ ઊર્મિરસિત સંવાદો અને એ સર્વનું દૃઢ નિબંધન એ કૃતિને રસદૃષ્ટિએ તેમ રૂપવિધાનની દૃષ્ટિએ અનેરું આકર્ષણ બક્ષે છે.

એ રીતે મધ્યકાલીન કવિઓમાં રૂપવિધાન કે સર્જનપ્રક્રિયા પરત્વે ઓછી સભાનતા છે, પણ સમર્થ કવિ ઉત્તમ પરિણામ લાવી શકે છે.

શિક્ષણ અને સંસ્કૃતિના વિકાસ સાથે આધુનિક સમય તરફ આવીએ છીએ તેમ તેમ ભાષા, છંદ, અલંકાર, કલ્પના, પ્રતીક અને અંતર્ગત ઘટકોના સંયોજનની જાણકારી પરત્વે ગદ્યપદ્યથી સર્જકોની સંપ્રજ્ઞતા વધતી જતી જોવા મળે છે.

નર્મદે અર્વાચીન ગુજરાતી કવિતાને વિષય તેમજ સ્વરૂપ પરત્વે મધ્યકા-લીન પરંપરાથી મુક્ત કરી અને ઊર્મિકાવ્ય, નિબંધ, નાટક, ચરિત્ર વગેરે સ્વરૂ-પોનું ડોળિયું બાંધી આપ્યું. નરસિંહરાવે પાશ્ચાત્ય ઊર્મિકાવ્યના બીબામાં કવિતાને રીતસર ઢાળી આપી. કાન્તે ઉત્કૃષ્ટ ભાષાકર્મ દ્વારા કથન અને ઊર્મિની ચમક આપીને ગુજરાતી કવિતાને ખંડકાવ્યનું નવું કલાસ્વરૂપ બક્ષ્યું અને 'સાગર ને શશી' જેવો ઊર્મિકાવ્યનો સર્વાંગસુંદર નમૂનો આપ્યો. ન્હાનાલાલે કલ્પના અને ઊર્મિનાં ઉન્નત શૃંગો સર કરે તેવી, વિવિધ ભાવ અને વિષયને રમાડતી અલંકારસમૃદ્ધ ઊર્મિકવિતાનું રમણીય રૂપવિધાન કરી બતાવ્યું. ઠાકોરે તેને સમપ્રમાણ ઘટકોમાં બાંધીને સુઘટ્ટ પોતવાળી આકૃતિ બક્ષી, ઉમાશંકર-સુંદરમે વિષયવસ્તુ (content) અને સ્વરૂપ(form)નું સામંજસ્ય સાધી આપતી ગંભીર ચિન્તનાત્મક ધ્વનિપ્રધાન

અગેય રચનાઓની સાથે સુંદર લય હિલ્લોળવાળાં ગીતો આપીને આગલી પેઢીનું સાતત્ય સાચવ્યું છે.

અનુ-ગાંધીયુગમાં કવિતા સમાજાભિમુખ મટીને સૌન્દર્યાભિમુખ બનવા મથે છે. પ્રહલાદ પારેખ તેના અગ્રણી. અહીંથી સૂક્ષ્મદર્શન અને નાજુક સંવે-દનની ગૂંથણી શરૂ થાય છે. રાજેન્દ્ર શાહ તેને કર્ણ-મંજુલ લયમાં રહસ્યમય સ્પર્શ આપે છે અને નિરંજન ભગત પ્રવાલદ્વીપ રચનાઓમાં યંત્રવૈજ્ઞાનિક પ્રભાવ દર્શાવતી નગરસંસ્કૃતિનું બિંબ ઉપસાવે છે. કવિતામાં પ્રતિરૂપ (image) અને પ્ર-તીક(symbol)નો મહિમા કરતી આધુનિકતાનો આવિષ્કાર નિરંજનની કવિતામાં ધ્યાન ખેંચે છે. સૌન્દર્યલક્ષી કવિતામાં કેટલું વૈવિધ્યપૂર્ણ ભાવસંકુલ હોઈ શકે તેનું દૃષ્ટાન્ત પ્રિયકાન્ત મણિયારની કવિતા છે. હસમુખ પાઠક અને નલિન રાવળ લય, પ્રાસ, પ્રતીક અને કૌંસની તરકીબથી કવિતાને કાનથી અને આંખથી પમાય તેવો આકાર આપવાનો પ્રયત્ન કરે છે. ઉશનસ્ અને જયન્ત પાઠક આ બધામાં જુદા તરી આવે છે. ઉશનસની વિશિષ્ટતા પ્રકૃતિની અને વતનની, તેમ જ તૃણના ગ્રહ પૃથ્વી અને વિશ્વના ચહેરા પર દેખાતી આદિમતાનો તાજગીભર્યો રસ ચખાડતી વેગીલી છંદોબદ્ધ રચનાઓમાં જોવા મળે છે. પાઠકમાં વિસ્મયમિશ્રિત વિષાદ છે. સબળ કલ્પનો, ગદ્યલયનો વિનિયોગ અને કલાકસબ પરત્વે આધુનિકતાની છાપ ઉપસાવતા પાઠક બાની, છંદોલય અને જીવનદૃષ્ટિ પરત્વે તેમનાથી તદ્દન ભિન્ન છે. નગરસંસ્કૃતિ અને આધુનિક યુગચેતનાની રિક્તતા વગેરે સંવેદના હરીન્દ્ર દવે અને સુરેશ દલાલની કવિતામાં ઊતરેલી છે. પરંતુ બંનેની પ્રકૃતિ સૌન્દર્યદર્શી આસ્તિકો-ની છે. આધુનિકતાને અતિકારમીને હરીન્દ્રનો પરંપરાપ્રિય રોમૅન્ટિક મિજાજ માથું ઊંચકે છે. સુરેશ દલાલ રૂપરચનાની દૃષ્ટિએ સભાન કલાકાર છે.

સુરેશ જોષીના આગમન સાથે રૂપરચનાની પ્રક્રિયા અને તેને વિશેના અભિગ-મમાં મોટો ફેરફાર થયો. તેમણે શુદ્ધ સૌન્દર્યપરક આકૃતિની હિમાયત કરતો નૂતન કલાવાદ પ્રગટાવ્યો. સાહિત્યકલાની સ્વાયત્તતા, મૂલ્યનિપેક્ષ સાહિત્યસર્જન, સા-હિત્યસર્જન દ્વારા મૂલ્યનિર્માણ, સર્જકનો શબ્દ, રૂપનિર્મિતિ, કવિકર્મ દ્વારા સ્વરૂપ અને સંભારનું એકત્વ, ઘટનાતત્વનું વિગલન એમ અનેક બાબતોની પુનઃ પુનઃ ચર્ચા કરીને તેમણે સાહિત્યમાં આધુનિકતા માટે જિકર કરેલી. તે પૈકી રૂપનિર્મિતિ વિશે તેમણે રજૂ કરેલી વિચારણા વિશેષ મહત્વની છે. તેમાં તેણે કવિકર્મ ઉપર વિશેષ ભાર મૂકેલો છે. સુરેશ જોષીને મતે કવિકર્મ એટલે પરંપરિત ખ્યાલ મુજબ ચિંતન, ભાષા, છંદ, અલંકાર આદિની કેવળ એકતા (unity) નહિ, પણ ભાષા, પ્રતીક, છંદ, લય આદિનું એવું સંવિધાન જે વિષયરૂપ સામગ્રીનું કાવ્યમાં રૂપાંતર કરીને એક અપૂર્વ રચના તરીકે નિર્માણ કરે. વિષયવસ્તુનું મહત્વ નથી. ગમે તેવો તુચ્છ વિષય પણ યોગ્ય કવિકર્મ દ્વારા રૂપનિર્મિતિ પામે તો ઉદાત્ત બને એમ તેમનું

પ્રતિપાદન છે. તેઓ કહે છે, 'જ્ઞાનગત સત્યો તો ગોચર છે જ, એને પ્રગટ કરવામાં કલાનો વિશેષ રહેતો નથી. કલાનો વિશેષ રૂપવિધાનમાં છે, નવનિર્માણમાં છે.' સુરેશ જોષીની વિચારણામાં રૂપનિર્મિતિ અંતિમ લક્ષ્ય (last word) છે.

તેમને મતે ભાષા કથનનું નહીં પણ સર્જનપ્રક્રિયાનું માધ્યમ બને છે. પ્રતીકો, કલ્પનો, શબ્દેશબ્દના સંબંધો, તેમાંથી ઉત્પન્ન થતા લયવિવર્તો, કાકુઓ વગેરે આ રૂપનિર્માણની રસસામગ્રી છે. એ બધાંમાં સંવેદન ઓગળીને એક એવી આકૃતિ ઊપસે છે કે તેમાંથી અનેક સંકેતો સ્ફુરીને આપણા ચિત્તને અપરિમેય અવકાશમાં લઈ જાય. એ દૃષ્ટિએ કવિનો શબ્દ જમ્પિંગ બોર્ડની ગરજ સારે છે. તેના અનેકવિધ ધ્વનિ વિશાળ અનુભવવિશ્વનું દર્શન કરાવે છે. કવિકર્મથી શબ્દ તેના વ્યાવહારિક સંદર્ભથી મુક્ત બને છે, અને ભાષાનું નવું રૂપવિધાન સધાય છે એમ તેમનું પ્રતિપાદન છે.

રૂઢ પદ્ધતિના અર્થઘટનને સુરેશભાઈની કાવ્યવિચારણામાં સ્થાન નથી. તે કહે છે : 'કાવ્યનો અર્થ તે તો કાવ્યસમસ્ત જ છે. એ એના અંશમાં નથી, પણ કાવ્યમાં સર્વત્ર છે. કાવ્યમાં form થી content નું પૂરેપૂરું નિગરણ થાય છે, ને કવિએ રચેલું એ અપૂર્વ રૂપ, કવિનું એ અનોખું સંવિધાન, કાવ્યનો સાચો અર્થ છે.

ટૂંકી વાર્તાની રૂપરચના વિશે પણ તેમનું એ જ મંતવ્ય છે. ઘટનાને વ્યંજના અને પ્રતીક દ્વારા જેટલી ઓગાળી શકાય તેટલું સારું. કાવ્યની માફક ટૂંકી વાર્તામાં પણ વાસ્તવિકતાનું કલામાં રૂપાન્તર ભાષાના માધ્યમ દ્વારા સાધી શકાય.

નવલકથાની વાત કરતાં પણ તેઓ તેમાં સર્જનથી ઇતર કોઈ હેતુ ન હોવો જોઈએ, સર્જનપ્રક્રિયામાં રસાનુભવ માટે તાદાત્મ્યપૂર્વકની તટસ્થતા સધાવી જોઈએ, પાત્ર ને પાત્રસંવિધાન રસનો વિષય બનવાં ઘટે, ઘટનાને આછી બનાવીને પ્રતીકની કક્ષાએ લઈ જાય તો જ લેખકે તેને છાપાળવી ભૂમિકા પરથી સાહિત્યિક ભૂમિકા પર સ્થાપી ગણાય, વાસ્તવિકતાને ઓગાળે તેવા સમર્થ પ્રતીક વિના સર્જનવ્યાપાર વ્યર્થ છે અને સામગ્રીને આધારે નહિ પણ સ્વરૂપને આધારે કલાકૃતિ જીવે છે એમ તેમણે પુનઃ પુનઃ પ્રતિપાદન કર્યું છે.

આમ નર્મદથી સુરેશ જોષી સુધી આવતાં ગુજરાતી સાહિત્યમાં સર્જનપ્રક્રિયા અથવા રૂપરચના પરત્વે ધ્યાનપાત્ર પ્રગતિ થઈ છે. સુરેશ જોષીએ પોતાની વિચારણાના ઉદાહરણરૂપ ટૂંકી વાર્તા, કવિતા અને નવલકથાના પ્રયોગો કર્યા છે. પરંતુ તેને અમુક અપવાદો બાદ કરતાં સમકાલીન સર્જકોનું જોઈએ તેટલું સમર્થન મળ્યું નથી. સુરેશભાઈને અનુસરીને શ્રીકાન્ત શાહ ('અસ્તી') અને મુકુન્દ પરીખ ('મહાભિનિષ્ક્રમણ') શુદ્ધ કલાને લક્ષતી કલ્પનોની ભરમારવાળી 'સાઇકોલૉજિકલ ડિસ્ટન્સ'ના પાટા પર દોડતી અને ઘટનાને પ્રતીક ને વ્યંજનામાં ઓગાળી દેતી નવ-

લકથાના પ્રયોગ કરે છે. પણ તે પ્રકારનું રૂપવિધાન પ્રચલિત થયું નથી. ચન્દ્રકાન્ત બક્ષી, મધુ રાય અને રાધેશ્યામ વસ્તુના તાણાવાણા આધુનિક સંવેદનાને ગૂંથીને કથન કરે છે તેથી તેમની નવલકથાઓ(અનુક્રમે 'પૅરેલિસિસ', 'ચહેરા' અને 'ફેરો') ને વિશેષ પ્રશંસા મળી છે. સંભારનું સ્વરૂપમાં નિગરણ એ આધુનિક રૂપરચનારીતિ સુરેશ જોષીની હયાતીમાં જ સ્વીકાર પામી નથી.

છેલ્લા દાયકા દરમિધ્યાન વિષયવસ્તુ (content) અને રૂપરચના (એટલે કે ભાષા, પ્રતીક, અલંકાર ને ઉપકરણોના વિનિયોગ દ્વારા કલાત્મક સંયોજન)ની સમતુલા જાળવવાના પ્રયાસ રૂપે વિવિધ લેખકો નવલકથા અને નવલિકાઓની રચના સમકાલીન સમાજનું પ્રતિબિંબ પાડતા હોય તેમ કરે છે. સ્વરૂપમાં એકત્વ પામતી સામગ્રી વસ્તુ, પાત્ર, કથન, વર્ણન આદિ ઘટકોનું પ્રમાણસર સંયોજન કરીને વર્તમાન વાર્તાલેખકો સાહિત્યિક ધોરણ અને લોકપ્રિયતાનો સમન્વય કરતાં દેખાય છે. તેમાં નવા પ્રયોગનો ઉત્સાહ કે જૂનાના ખંડન માટેનો વિદ્રોહી જુસ્સો દેખાતો નથી. આથી છઠ્ઠા અને સાતમા દાયકામાં સાહિત્યસર્જકોએ શુદ્ધ કલાની દિશામાં પગલું માંડેલું અને નવા રૂપરચનાના પ્રયોગોને વેગ મળેલો તે આઠમા અને નવમા દાયકા દરમિયાન મંદ પડી ગયેલો દેખાય છે.

દશ્યશ્રાવ્ય માધ્યમોનો પ્રસાર વધતાં પુસ્તકો વાંચવાની વૃત્તિ ઘટવા લાગી છે. કવિતા અને નાટક બોલાતી ભાષાના શબ્દો પર નભે છે, નવલકથા મુખ્યત્વે લિખિત શબ્દ પર ચાલે છે. મુદ્રણયંત્રના યુગમાં કાવ્યનાટકની કલાઓને નવલકથાએ પાછળ પાડી દીધી હતી. આજે નવલકથાની અવદશા છે. પહેલાં રાજકીય કે સામાજિક પ્રશ્નોનું વિશ્લેષણ નવલકથા કરતી. આજે એ કામ વર્તમાનપત્ર કરે છે. છેલ્લા દસકા દરમિધ્યાન રૂપરચનાની દષ્ટિએ કવિતા અને નાટકના કરતાં નવલકથાનો મૃત્યુદર વધ્યો છે તેનું એક કારણ તેને માટે આ રીતે ઊભો થયેલો શૂન્યાવકાશ છે. નવલકથાએ જીવવું હશે તો તેણે કાયાકલ્પ કરીને નવી સાહિત્યિક મૂલ્યવત્તાવાળું સ્વરૂપ વિકસાવવું પડશે એમ લાગે છે. નાટક પણ જૂની પિકચર-ફ્રેમ રંગભૂમિમાંથી બહાર આવીને ભાવકને સહભાગી બનાવવા 'બનન્તી' જેવા પ્રયોગોમાં રાચે છે. નિબંધનું સ્થાન રેડિયો-વાર્તાલાપ અને એકાંકીનું સ્થાન ટેલિવિઝન લઈ રહ્યું છે.

આ સર્વેક્ષણ દર્શાવે છે કે અદ્યતન સાહિત્ય-સર્જકની સામે મોટો પડકાર ઊભો છે. લોકમાધ્યમોની સામે સાહિત્યસ્વરૂપોએ ટકવું હશે તો લેખકોએ નવાં પરિમાણો(dimensions)માં વિસ્તરતી નવી નવી રચનાઓ અને તેને અનુરૂપ સર્જનપ્રક્રિયાના પ્રયોગ કરવા પડશે.

દશ્યશ્રાવ્ય માધ્યમોનો પ્રભાવ વધવા છતાં વાંચ્યા વિના ચાલવાનું નથી અને સાહિત્યરસિક વર્ગની પલટાતી અભિરુચિને અનુરૂપ સાહિત્યસર્જન પણ થતું જ

રહેવાનું છે. ભવિષ્યમાં ગુજરાતી કવિતા કે નવલકથાનો પ્રવાહ કઈ બાજુ વળશે અને કયું સ્વરૂપ વિશેષ પ્રચલિત થશે તેની આગાહી કરી શકાય નહીં. પણ શબ્દની સાથે કામ પાડનાર સર્જક કલાકારની સર્જનપ્રવૃત્તિ ગમે તેટલા પ્રત્યવાયો આવે છતાં અટકવાની નથી. એ દૃષ્ટિએ સાહિત્યમાં નવી નવી રૂપરચનાની અનેકવિધ શક્યતાઓ રહેલી છે એમ કહી શકાય.

('શબ્દ અને સંસ્કૃતિ'માંથી)

✧

નર્મદ સાહિત્ય સભાના ઉપક્રમે તા. 28 નવેમ્બર, 1993ના રોજ સૂરતમાં આપેલું પ્રો. વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી સ્મૃતિ વ્યાખ્યાન

4
આધુનિક[4] સાહિત્યમાં માનવ

માણસની શબ્દ સાથેની સગાઈ સંસ્કૃતિ જેટલી જૂની છે. તેને શબ્દોચ્ચારની પ્રેરણા થઈ એને સંસ્કૃતિનું પહેલું સોપાન કહીએ તો ખોટું નથી. શબ્દને માણસની ચેતના સાથે અતિ ગાઢ સંબંધ છે. અભિવ્યક્તિની પહેલી મોકળાશ માણસને શબ્દે આપી. જીવનનો અર્થ તેને કદાચ સૌપ્રથમ શબ્દે જ પ્રતીત કરાવ્યો હશે. પોતાને થતાં અનેક ઊર્ધ્વ, ભવ્ય, કરુણ અને સુખદ સંવેદનો શબ્દબદ્ધ કરીને માણસે જીવનની સાર્થકતાનો અને તેના ખરા આનંદનો અનુભવ કર્યો. વહી જતા જીવનની અનેક ક્ષણોને શબ્દમાં કંડારીને માણસે નશ્વરતાની એબને ભૂંસવાનો પ્રયત્ન કર્યો. અમર થવાની ઝંખનાએ પ્રેમ, પરાક્રમ, દેશભક્તિ અને પ્રભુભક્તિ તરફ તેને પ્રેર્યો, તેમ આત્માભિવ્યક્તિ તરફ પણ પ્રેર્યો એમ કહી શકાય. મૃત્યુના ભાને જીવનને સલૂણું ને આનંદપૂર્ણ બનાવવા તરફ તેને ગતિ કરતો રાખ્યો, તેમ તેની સર્જનપ્રવૃત્તિની પાછળ પણ જીવનનું નહીં તેટલું મૃત્યુનું ભાન કારણભૂત છે એમ કોઈ કહે તો ના કહી શકાશે ? આમ માણસને જીવનમાંથી શબ્દ જડ્યો, શબ્દમાં તેણે જીવનને બાંધ્યું અને શબ્દની પાર રહેલા 'કશાક'નો ખ્યાલ પણ તેણે શબ્દ દ્વારા જ લીધો, તે મનુષ્યની ઉત્ક્રાંતિનો એક અવિસ્મરણીય ચમત્કાર નથી શું ?

સાહિત્યનો પ્રવાહ નદીના પ્રવાહ જેવો છે. જીવનના પહાડમાંથી નીકળીને એ ચૈતન્યના મહાસાગર ભણી દોડી રહ્યો છે. નદીના પ્રવાહમાં પહાડનાં વનોમાં લાગેલા દવનું, કિનારા ઉપરની સમૃદ્ધિનું અને ઉપરના વિરાટ ગગનનું પ્રતિબિંબ ઝિલાય છે. તેવું જ સાહિત્યનું છે. તેના પ્રવાહમાં સર્જક કલાકારનાં તીવ્ર સંવેદનો

4. એક જ સમયપટ પર સાહિત્યનાં અનેક વહેણ એકસાથે વહેતાં હોય છે. તેમાં કેટલાંક જૂનાંના સાતત્યરૂપ હોય છે, તો કેટલાંક તદ્દન નવો અભિગમ, નવી દૃષ્ટિ અને નવાં વિચારવલણ લઈને આવતાં હોય છે. બધાં એક જ સમયના પ્રવાહમાં હોવાથી સમકાલીન પ્રવાહ (contemporary) કહેવાય છે, પણ સમકાલીન હોય તે બધાંને આધુનિક (modern) કહી શકાય નહીં. દૃષ્ટિ કે શૈલીનો નવો વળાંક દર્શાવતા સાહિત્યને જ આધુનિક કહી શકાય. પ્રસ્તુત વિષયનો વિચાર કરતી વખતે આ પ્રકારની આધુનિકતાને જ લક્ષમાં રાખી છે એ સ્પષ્ટ કરવું જોઈએ.

અને રંગબેરંગી સ્વપ્નોની સાથે સમકાલીન સમાજની સ્થિતિનું ચિત્ર ઝિલાય છે. સમયના વિવિધ તબક્કા અનુસાર એક ચિત્ર આછું તો બીજું ઘેરું એ રીતે તેમાં ફેરફાર જોવા મળે છે. જમાને જમાને પ્રગટ થતા શબ્દની શિલામાં મનુષ્ય અને તેની સંસ્કૃતિની વિભિન્ન છબીઓ (images) આકૃત થઈને ઊપસી આવે છે.

ગુજરાતી સાહિત્યની વાત કરીએ તો તેમાંથી પ્રત્યેક યુગના સંદર્ભમાં વિશિષ્ટ ગણાય તેવી માણસની છબી ઊપસી આવતી દેખાશે. મધ્યકાલીન સાહિત્યમાંથી ધર્મ ને ઈશ્વરના સ્મરણમાં જીવનનું સાર્થક્ય જોતો પાપભીરુ વૈષ્ણવજન ઊભો થતો દેખાશે, તો નર્મદયુગમાંથી સમાજાભિમુખ સુધારાપ્રેમી યોદ્ધો ઊપસી આવતો જણાશે. પંડિતયુગમાંથી સરસ્વતીચંદ્ર જેવા વિદ્યાવ્યાસંગી સ્વદેશવત્સલ ચિંતકની છબી ઊભી થતી દેખાશે, તો ગાંધીયુગના સાહિત્યમાંથી ‘ભારેલો અગ્નિ’ના રુદ્રદત્ત જેવો, સત્ય, અહિંસા ને શાંતિનો સંદેશ આપતો સંત એકંદર આકાર લેતો જણાશે. એ રીતે આધુનિક સાહિત્યમાંથી માણસની કેવી છબી ઊપસે છે ? એનો ચહેરોમહોરો કેવો છે? કયા સંસ્કારથી એનું વ્યક્તિત્વ બંધાયેલું છે ? એની દૃષ્ટિ ક્યાં મંડાયેલી છે ? – એવા પ્રશ્નો છેલ્લા બે દાયકામાં મુખ્યત્વે ગુજરાતી કવિતાના થયેલ ખેડાણને અનુલક્ષીને સ્ફુરે.

જીવનથી થાકેલા, હારેલા, નિરાશાની ખીણમાં ઊતરી પડેલા માણસનો નિસ્તેજ ચહેરો આધુનિક કવિના શબ્દમાંથી ઊપસી આવતો દેખાય છે. આધુનિકોના અગ્રણી સુરેશ જોષી[5] તેનો પરિચય આપતાં કહે છે :

‘પેલે ખૂણે દેખાય છે અંધારામાં તમને કશું ?
અંધારના કો પિંડ શું ?
હા, એ જ છું, હું –
(હું ? અરે શાને કહું કે એ જ છું હું ?
  કાતિલ ઠંડીમાં પડ્યું ઢગલો થઈ કો’ કૂતરું,
  માલિક જેનું કોઈ ના એવું પડ્યું કો’ પોટલું.)’

(‘અમારું ઘર’, પૃ.1., પ્રત્યંચા)

તેની આંખોમાં ઊંડો વિષાદ દેખાય છે. તેના મુખમાંથી નિઃશ્વાસ ઉપર નિઃ-

5. હિન્દી સાહિત્યમાં પણ આધુનિક અસ્તિત્વવાદી કવિતાની સેર ચાલે છે. તેમાં પણ આપણા કવિઓની સાથે મૂકી શકાય તેવા ઉદગારો જોઈ શકાય છે. જુઓ લક્ષ્મીકાન્ત વર્માના ઉદગાર :

‘ઔર મૈં કેવલ અસ્તિત્વહીન નિર્જીવ મમી-સા પિરામિડ કી
પર્તોમેં દઉનાયા હુઆ-સા લગતા હું.’

(અહીં ઉદ્ધૃત હિન્દી પંક્તિઓ ‘આલોચના’, ત્રૈમાસિકના એપ્રિલ-જૂન 1969ના અંકમાંના શ્રી રામવિલાસ શર્માના ‘અસ્તિત્વવાદ ઔર નઈ કવિતા’ એ લેખમાંથી સાભાર લીધેલ છે.)

શ્વાસ નીકળ્યે જાય છે. હસમુખ પટેલ (શૂન્યમ્) તો એ નિઃશ્વાસના પર્વતનો મહેલ ચણે છે. એ શું કહે છે ?

'હું નિઃશ્વાસના પર્વતોનો
મહેલ ચણી
એના એ સહુ પટને
મૌનની કાતર વડે ચીરી નાખી
એમના શબને
ઘુવડની આંખમાં બેઠેલ અંધકારને
સોંપી આવું છું.'

('મૌન અને શબ્દ', પૃ. 2)

માણસના મુખ પર લાચારી અને ભયત્રસ્તતા વાંચી શક્ય છે. તેના પગ નીચેથી ધરતી ખસી જતી હોય એવી નિરાધારતા તેના ચહેરા પર દેખાય છે. ખરું પૂછો તો તેનો ચહેરો જ નથી. આ માનવી વ્યક્તિત્વ જ ગુમાવી બેઠેલો છે. વ્યક્તિત્વહીન વ્યક્તિતા એ જ તેની વિશિષ્ટતા છે. જ્યોતિષ જાની આનો એકરાર કરતાં કહે છે :

'ચિક્કાર બસમાં બેઠેલા
સૌના ચહેરા ખૂંચવાઈ
ગયા છે..........
ઘેરી વળ્યા છે બસને
નંબર લગાવેલા પાડા.
ચિક્કાર બસમાં
એ ચહેરા મેળવવાની જ પડાપડી છે.'

('ફીણની દીવાલો', કાવ્ય નં. 21)

'હતાશ થવા કરતાં મૂરખ થવાનું' માણસ પસંદ કરે, પણ તે એના હાથની વાત નથી એમ લાભશંકર ઠાકર કહે છે. એનાથી આગળ વધીને એ એની લાચારી પ્રગટ કરે છે :

'કશું જ મારા હાથમાં નથી.
મારા હાથ પણ મારા હાથમાં નથી.'

('માણસની વાત', પૃ. 32)

પોતાની કમજોરીના તીવ્ર ભાનથી[6] એ પીડાય છે. મહેશ દવે તેનું સંવેદન વ્યક્ત કરતાં કહે છે :

‘વિષણ્ણતાની ચાદર ઓઢીને
ક્યાં સુધી બેસાશે, સ્નેહા –
તારા મકબરા પર ?
મૌનના પેંતરા હવે સહેવાતા નથી.
એક કાળ મેઘે ચંદ્રને ઢાંકી દીધો છે.
ને આ હાથ કાપીને વાવી દીધા બાજુના ક્યારામાં.
પગ હવે ચૂલામાં સંકોરી શકાશે.’

(‘બીજો સૂર્ય’, પૃ. 2)

મૃત્યુનો ભય તેના અસ્તિત્વને ચારે કોરથી ફોલી ખાય છે[7]. ઉપરના ઉદગારોના અનુસંધાનમાં મહેશ દવે કહે છે :

‘એ અજ્ઞાત પશુની આંખો મારા પર મંડાઈ છે.
........તૂટી પડશે
કાળજાને ફોલી ખાશે
........હૃદય ચાવી જશે.’

અનિલ જોશી વિદ્ધ સ્વરે કહે છે :

‘હું ચીસ પાડી ઊઠું છું
પણ મારી ચીસ એના ભોરિંગ ઉદરમાંથી
પવનના બારીક રજકણો સુધી પહોંચે તેમ નથી.
એટલે લાચાર સ્થિતિમાં
હું મૃત્યુ ભણી ખેંચાઉં છું ધીમે.....ધીમે.....

---

6. જુઓ જગદીશ ચતુર્વેદીના આ ઉદગારો :
‘બુઝે બલ્બોં કી કતાર-સી ટિડ્ડીઓંકી ટોલી
નપુંસકોંકા હુજૂમ.’
7. ગિરજાકુમાર માથુરના આ ઉદગારો જુઓ :
‘મેરા કટા હુઆ સિર
પાતાલરાજ-સા
અપને હી કબન્ધ કા વિક્ષિપ્ત નૃત્ય દેખતા હૈ
દેખતા હૈ
ઔર રનિંગ કૌમેણ્ટ્રી કરતા જાતા હૈ.’

હું બદ્ધ છું.
હું અંધ છું.
હું ગંધ છું
ચાકીમાં ધરબેલા પોટાશની.'

('ગૅસ ચૅમ્બર', 'કૃતિ'–ઑગસ્ટ 1969)

મૃત્યુના ફાંસલામાંથી નથી તેને ધર્મ બચાવી શકે તેમ, કે નથી ઈશ્વર ઉપરની શ્રદ્ધા. એ બંને તેને પોકળ લાગે છે. પ્રેમ, દયા, પરોપકાર ને શહાદતનું તેને મન કશું મૂલ્ય રહ્યું નથી. એ બધા અર્થહીન શબ્દો છે એમ તેનું કહેવું છે. નાસ્તિકતાના નિર્ઘૃણ અને વિસ્તીર્ણ પંથ પર આજનો માનવી પ્રવાસ ખેડી રહ્યો છે. મહેન્દ્ર અમીન પોતાના સમકાલીનોની વતી ઈશ્વરનું અવસાન જાહેર કરે છે. સ્વાર્થ, દંભ, અહંતા, દ્વેષ, ઇત્યાદિને કારણે સત્ય પર ચડેલા ભ્રમનું નિરસન કરવા આજનો માણસ નીકળી પડ્યો છે. એ નિર્ભ્રાંતિની વેદના તેના અંગેઅંગમાંથી ઝરે છે. સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર એને વિશિષ્ટ રીતે રજૂ કરે છે :

'કદાચ
વરસો પછી આવનારી આપણાં સંતાનોની પેઢી
(ઍટમ બૉમ્બ નહીં ફાટ્યો હોય તોય)
બહેરી, આંધળી,
નાકકટ્ટી અને વધારામાં ખાસ તો
મૂંગી મૂંગી જનમશે.
-જો હું એકલો એકલો કવિતા ના લખું તો.'

('યા હોમ' અંક 2)

ભ્રમનું નિરસન થતાં તેને સમજાય છે કે જીવનનો કશો અર્થ નથી. તેની યોજના અર્થહીન છે. લાભશંકર ઠાકર બત્રીસ વર્ષના મૌન પછી 'માણસ માણસ જ છે અને તેથી તે કશું જ નથી' એ નિર્ણય પર આવે છે. વળી જીવનનું વાહિયાતપણું[8] વ્યક્ત કરતાં કહે છે :

'બબડતું બોર વેચે શહેર આખું

8. એક હિન્દી કવિ કહે છે :
'સડકેં ચાબુક-સી ઊછલતી હૈં
મૈદાન પૈંટ ઝાડ કર
ઊઠ ખડે
હોતે હૈં.'

બીજા એક કવિ કહે છે :
ક્ષણ-ભર બાદ ઊઠકર યહ સડક
ઉસ રેત પર બૈઠેગી,
તટ પર ખડી હોગી,
જાને ક્યા સોચેગી, ફિર ડૂબ જાયગી.'

શહેર પાંખું
પાંખ
એકે એકની ફફડ્યાં કરે છે પાંખ,
શી થરક્યાં કરે છે આંખ !
મેં પથ્થરોને ઊડતા જોયા હતા
ને પંખીઓને બૂડતાં જોયાં હતાં.'

('રમ્યઘોષા', પૃ. 71)

રાવણપુત્ર ઇન્દ્રજિતના દેહમાંથી કપાઈ ગયેલા હાથની માફક આજની કવિતામાં દેખાતો માનવી સમાજથી કપાઈને સહૃદયો સમક્ષ આવી પડ્યો હોય એવું લાગે છે. એનું વ્યક્તિત્વ છિન્નભિન્ન થયેલું છે. સુશીલા ઝવેરી આ છિન્નભિન્નતા દર્શાવતાં કહે છે :

'ક્યાંક ટકરાઈને
દર્પણના થઈ ગયેલા
અનેક ટુકડાઓ જેવું
મારું સ્વરૂપ છિન્નભિન્ન છે.'[9]

('ટુકડામાં હું,', 'વૈશાખી' વર્ષ 1, અંક 4)

જ્યોતિષ જાની આ વિભક્તતાને વાસ્તવિકતાના હિંસક સ્પર્શ સાથે જોડતાં કહે છે :

'રોમે રોમમાં ક્ષણે ક્ષણે પ્રગટતાં હિંસક પશુઓ
મારી ઉપર ત્રાટકી પડી તીણા નહોર ને તીણા દાંતથી
મને જ ભક્ષ્ય બનાવી લોહીલુહાણ કરે છે.
કો' સંજીવનીનો આછેરો...
આછેરો સ્પર્શ મને સતત સજીવન કર્યા કરે છે.
નથી હું હિંસક પશુઓના જન્મને રોકી શકતો,
નથી હું સંજીવનીના અમૃત-કુંભને પામી શકતો.'

શૂન્યતા અને એકલતાથી ઊભી થતી મૂંઝવણ પણ આ વિભક્તતાનું જ પરિણામ છે. આજના કવિઓ આ એકલતાની વેદના ગાતાં થાક્યા નથી. રિક્તતા,

---

9. ગિરજાકુમાર માથુરને પણ દર્પણમાં જોતાં એવો જ અનુભવ થાય છે :
'સહસા મેરી એક દેહ
તીન દેહ હો ગઈ.'

એકવિધતા અને એકલતાનું સંવેદન[10] એ આજના યુગના માણસની અસહ્ય વેદના છે. મહેન્દ્ર અમીન આની ફરિયાદ કરતાં કહે છે :

'શું શૂન્યાવસ્થા
આજ આ
શ્વાસ જે રૂંધતી
આસપાસ છવાઈ !
શું
આવા જ કો પ્રદેશે
મનુજને
ઠેલતું હશે મૃત્યુ ?
ને પહેલી જ વાર
જિંદગીમાં
આજે
કંટાળો મોતનો
આવ્યો મને.'

('વિરતિ', પૃ. 8)

એકનો એક ચહેરો પહેરી પહેરીને પણ તેને થાક ચડે છે. યોસેફ મેકવાન સૂનકારના સર્પનો સાર્વત્રિક અનુભવ વર્ણવતાં કહે છે :

'આસપાસમાં લીલું આછું ઘાસ
ઘાસની ટોચ પરે તોળાઈ રહેલી હવા
બધામાં - આંખ ફરે ત્યાં
સૂનકારનો સર્પ ફરે આ.......
કેવળ સૂંનકારનો સર્પ.'

('સ્વગત', પૃ.111)

જીવનપોષક સૂર્ય પણ સર્પ જેવો જ લાગે છે, કેમ કે તેનાથી જ આ બધી વેદના છે એમ અનુભવ બોલે છે. રાધેશ્યામ શર્માના આ ઉદગારો જુઓ :

---

10. શ્રીકાન્ત વર્મા એકલતાનું સંવેદન વિશિષ્ટ રીતે વ્યક્ત કરતાં કહે છે :
'એક આદમકદ આઈના
ટૂટતા હૈ જિસમેં એક દશ્ય
મૈં હી હું ઉસકા એક નપુંસક નાયક.'

'ચંદ્રની કાંચળી કાઢીને
કાળોતરી રાત
તારકોને ડસતી ઊતરી છે
અને પરોઢિયે પાસેની મસ્જિદમાંથી
મૌલવીના મુખેથી ફૂટેલી
બાંગની બંદૂકનો અવાજ સાંભળું-ના સાંભળું
ત્યાં તો
7. A. M.
ખટ્ તાળું ખૂલે
અને પ્રકાશિત કાંચળિયાળો
સૂર્યસર્પ ઘૂસે ![11]'

('આંસુ અને ચાંદરણું', પૃ. 11)

આ પૃથ્વી પર પોતે અકસ્માત આવી ચડ્યો છે તેનું ભાન પણ આજના માનવીને સ્પષ્ટ છે. રાધેશ્યામ શર્મા અસ્તિત્વનું રહસ્ય સમજાવતાં કહે છે :

''કો'કથી
બત્તી બંધ હોય તોયે બંધ કરવામાં
'સ્વીચ ઑન' થઈ જાય છે-જન્મ !
બત્તી ચાલુ હોય તોયે ચાલુ કરવામાં
'સ્વીચ ઑફ થઈ જાય છે-મરણ !''

('આંસુ અને ચાંદરણું', પૃ. 59)

જન્મ ને મરણની વચ્ચે પોતે અનેક વાર મરી ચૂક્યાની (કે આપઘાત કર્યાની) વેદના આજનો માણસ અનુભવી રહ્યો છે. વ્યર્થતા અને વિનાશની રમત એ રમી રહ્યો છે. તેના મૌનમાં શોષણ, પીડન ને ક્રંદનનો કોલાહલ ભરેલો છે. આજના નવી-નોમાંથી ભાગ્યે જ કોઈ કવિ એવો હશે જેણે પળે પળે પિલાઈ રહેલા આધુનિક માનવીની આ વેદનાને વાચા આપી ન હોય. જ્યોતિષ જાનીએ રાવણ-રાવણની રમત વર્ણવી છે તે જ જોઈએ :

'મારી કીકીઓના દડા તમારે ઉછાળી લેવા.

---

11. કૈલાસ બાજપાયી કહે છે :
'સૂર્યાકૃતિ કેંકડા ખિસકતા હૈ
માંસકે બુરાદે પર !'

તમારી છાતીનું કોડિયું હું હોલવી નાખીશ.
મારા મગજની ભીની-લીસી નસોને તમે ખેંચી કાઢજો.
તમારા રૂંવે રૂંવાની હોળી હું કરીશ.
મારી બે જાંઘની લીલીછમ વેલ તમે ઉતરડી નાખજો.
તમારી કમરની કોકડીઓ હું ચાવી જઈશ.
લંકામાં રામ પધારે એ પહેલાં તો આપણે
'રાવણ રાવણ' રમી ચૂક્યા હોઈશું.'
('ફીણની દીવાલો' પૃ.24)

આદિલ મનસુરી ગઝલકારની મસ્તીથી મૃત્યુને સ્વીકારે છે.

'તમામ ઉમ્ર મને જિંદગીએ લૂંટ્યો છે,
મરણના હાથમાં પહોંચી હવે સુરક્ષિત છું.'

('પગરવ' પૃ.30)

જિંદગીથી વાજ આવેલ આજના મનુષ્યને મોત પછી તે પોતાનું હોય કે સૂરજનું હોય ખુશીનો પ્રસંગ લાગે છે. આદિલ કહે છે :

'આકાશને સજાવ્યું છે તારાના તોરણે,
સૂરજનું મોત જાણે ખુશીનો પ્રસંગ છે.'

('પગરવ' પૃ.24)

પણ આનાથી ભાગ્યે જ તેને આસાએશ થાય છે. જિંદગી અને મૃત્યુ બંને તેને અસહ્ય થઈ પડે છે. તેની અકળામણ વ્યક્ત કરતાં મણિલાલ દેસાઈ કહે છે :

'જિંદગી
ત્રાસ ત્રાસ ત્રાસ
મારે જીવનના પ્રયત્નો છોડી દેવા જોઈએ.'

('રાનેરી' પૃ.28)

મૃત્યુનો અતિ તીવ્ર અનુભવ સૂક્ષ્મ કલ્પનામાં ઉતારીને એ કહે છે :

'પાંપણની અંદર મરતા સાપની હિલચાલ શરૂ થાય છે.
દેડકો કયારનો ડ્રાઉં ડ્રાઉં કરે છે.'

('રાનેરી' પૃ.36)

મૃત્યુની પ્રક્રિયાનું સંવેદન મણિલાલની કવિતામાં સચોટ ઊતર્યું છે તો રાવજી મૃત્યુના આભાસનું સંવેદન વ્યક્ત કરે છે. એ કહે છે :

'મારી આખે કંકુના સૂરજ આથમ્યા.....
મારી વેલ શંગારો વીરા, શગને સંકોરો
રે અજવાળાં પહેરીને ઊભા શ્વાસ !'

('કૃતિ', ઑક્ટો.1967)

સંસારના સુખની ભીતરમાંથી નીકળીને મૃત્યુનો નાગ એને ડસતો ભાસે છે.

'રણની વચ્ચે લીલોતરી ને
લીલોતરીમાં નાગ
હે મા તને ડસે.'

('વિશ્વમાનવ', ઑગસ્ટ, 1968)

પરંપરાના સંસ્કારમંત્રો કે સામાજિક મહત્વાકાંક્ષાઓ વેદનાથી બંધ થઈ ગયેલી આજના મનુષ્યની વાચાને ખોલી શકે તેમ નથી. મણિલાલ દેસાઈ કે રાવજી પટેલ જેવા સાચદિલ કવિઓની સંવેદના જ તેને વાચા આપી શકે.[12] તમામ પ્રકારના દંભના પડદા ચીરીને નગ્ન વાસ્તવિકતાને અપનાવવા આજનો મનુષ્ય બહાર પડ્યો છે, પછી ભલે તે ગમે તેટલું વિરૂપ કે રુચિઘાતક લાગતું હોય. અલ્પતાનું ભાન અને વેદનાની સંવિત્તિ એ તેને માટે વાસ્તવિકતા છે. જિંદગી એવી શુષ્ક રિક્તતાનો અનુભવ કરાવે છે કે કશુંયે કરવાનો તેને કંટાળો છે. એ કંટાળો રમત કરતાં કરતાં કોઈનું ખૂન કરવા પણ પ્રેરે, તેનું એને દુઃખ નથી. કશુંયે લલચાવે તેવું તેને સંસારમાં દેખાતું નથી.[13] સ્ત્રીનો સ્પર્શ તેને વૃશ્ચિકોના દંશ જેવો લાગે છે. આનંદ કે શાતાને બદલે સ્ત્રીના શરીર પરથી 'ચામડી ઉતરડાઈને લોહીમાંસના લોચા રોળાઈ' જતા દેખાય છે. યંત્રની માફક તે જીવી રહ્યો છે.[14] લાભશંકર કહે છે તેમ

12. રામેશ્વર દયાલ કહે છે :
લગાતાર
મૈં મર રહા હું
મર રહા હૈ એક સંસાર.'

13. 'જિતને ચટકદાર ક્ષણ આયે
બિના બોલે ચાલે ચલે ગયે
જિતને ચટખારે-ભરે દિન પાયે
સબકો હમ થોડા-થોડા જૂઠા છોડ ચુકે.
કુછ ભી લલચાનેવાલી ચીજ અબ રહી નહીં.' - ગિરિજાપ્રસાદ માથુર

14. વિજયદેવ નારાયણ સાહી કહે છે :
'જો હૈ
ધધક ધધક કર જલ રહા હૈ.
ઔર જો નહીં હૈ
વહ ભી ધધક ધધક કર જલ રહા હૈ.'

'હવે માત્ર યંત્રનો અવાજ,
પ્રેમ નહીં, પુરાયો છે પ્રાણ મારો.
કોઈ નથી ત્રાણ
હવે માત્ર યંત્રનો અવાજ
હવે માત્ર ગતિહીન ગતિ.'

('માણસની વાત' પૃ.23)

મૃત્યુથીયે વસમું ને ભધ્યાનક એકવિધ જીવન પશુની માફક આ માણસ એકલો ખેંચી રહ્યો છે. જેના અંગેઅંગમાંથી વેદનાના વ્રણ દૂઝી રહ્યા છે એવો આ માણસ છે. સુરેશ જોષીએ તેને ભીષ્મ અને અશ્વત્થામાની વેદના વેઠતો કહ્યો છે :[15]

'મારા જ તીણાં અસ્થિની આ બાણશય્યાની ઉપર
હું સૂતો છું ભીષ્મ સાથે રે સદાયે.
દ્રોણસુતની સાથે હુંયે જુગે જુગે ભમતો ફરું,
દૂઝતા વ્રણની ચિરંજીવતા સદા વેઠ્યા કરું.'

('પ્રત્યંચા')

આમ આધુનિક કવિતામાં પ્રતિબિંબિત થતી માણસની છબી આપણે જોઈ. સુરેશ જોષી ('છિન્નપત્ર'), રાધેશ્યામ શર્મા ('ફેરો'), લાભશંકર ઠાકર ('અકસ્માત'), ચંદ્રકાન્ત બક્ષી ('આકાર'), મધુ રાય ('ચહેરા'), રાવજી પટેલ ('અશ્રુઘર') વગેરેએ નવલકથામાં તેમ જ તેમાંના કેટલાકે ટૂંકી વાર્તામાં આધુનિક માણસની વાત કહેલી છે. 'એક ઉંદર અને જદુનાથ', 'ડાયલનાં પંખી', 'ઝેરવું' વગેરે નાટ્યકૃતિઓમાં પણ માનવચિત્તની પ્રવર્તમાન સંવિત્તિ(consciousness)ને ઝીલવાના નોંધપાત્ર પ્રયત્નો થયેલા છે. પરંતુ કવિતામાં આધુનિક માણસનું વ્યક્તિત્વ ઝીણવટ અને વિગતથી ઝિલાયું છે. તેમાંથી ઊપસતી છબી નાટક, ટૂંકી વાર્તા કે નવલકથાથી ભિન્ન નથી, એટલે ગદ્યરૂપોની વિશેષ વિગતોનો ટૂંકો નિર્દેશ કરીને જ પરિસ્થિતિનું વિશ્લેષણ કરવાનો પ્રયત્ન કરીએ.

---

15. રાજા દુબેએ વ્યક્તિ અને રાષ્ટ્રની સ્થિતિ નીચે મુજબ વર્ણવી છે, જે ગુજરાતી કવિઓની 'એ પ્રકારની ઉક્તિઓની નિકટ જ છે :

સડે હુએ કેલે જસા
મેરા અંગ અંગ ગલતા જાતા હૈ...
હો ગયા સારા કા સારા રાષ્ટ્ર
કિસી તવાયફ કે ઘર ઊતરી જૂતી...
ઔર જનતા
જાપાની બબુઆ...'

કદાચ કોઈ જમાનાના સાહિત્યે માણસનું આજના જેટલું કરુણ અને વિરૂપ ચિત્ર ઝીલ્યું નહીં હોય. વીસમી સદીમાં ત્રીજા દાયકા સુધી પરંપરાપ્રાપ્ત સાચાં-ખોટાં મૂલ્યોના સથવારાએ માણસને એકંદર શાંતિ ને સ્વસ્થતાપૂર્ણ, સંતોષી જીવન જીવવામાં સહાય કરી હતી; પણ બીજા વિશ્વયુદ્ધ પછી યુરોપની સંવેદનશીલ પ્રજાનો જીવન વિશેનો અભિગમ મૂળમાંથી બદલાઈ ગયો. તેને ઈશ્વરમાં શ્રદ્ધા ન રહી. અતીતનું ગૌરવ ન રહ્યું. ભાવિમાં આશા ન રહી. વર્તમાનમાં એ જીવે છે તે જ વાસ્તવિક ઘટના છે એમ તેને પ્રતીત થયું. અસ્તિત્વવાદી વિચારશ્રેણી પ્રચલિત થઈ. સાર્ત્ર અને તેના અનુયાયી કહે છે કે માણસ આ જડ, એકાકાર ને અર્થહીન જગતમાં આવી ચડ્યો છે. જગતને જે કંઈ અર્થ કે મૂલ્ય મળે છે તે એના અસ્તિત્વાનુસારી નિર્ણયનું ફળ છે. માણસે માણસે આ નિર્ણય જુદા જુદા હોવાથી દરેક જણની દુનિયા પણ જુદી હોય છે. માણસને નિર્ણયનું સ્વાતંત્ર્ય મળ્યું છે તે એની મોટામાં મોટી કઠણાઈ છે એમ આ અસ્તિત્વવાદીઓનું કહેવું છે. જે દુનિયા પસંદ કરવાની છે તે ઘોર હિંસાનું તાંડવ કરી રહી હોવાથી માણસને હતાશા ને વ્યર્થતા સિવાય કશાનો અનુભવ કરવાનો રહ્યો નથી. પ્રત્યેક પળે, કતલખાને જતાં ઘેટાંની માફક એ મૃત્યુના મુખમાં નિઃસહાય ધકેલાઈ રહ્યો છે. ઘેટાં કરતાંય તેની બૂરી દશા છે, કેમ કે તેને તો મૃત્યુનું તીવ્ર ભાન છે.

મોટી કરુણતા તો એ છે કે માણસ ગૌરવ ને મહત્તાના શિખરેથી ગબડી પડ્યો છે. ઓગણીસમી સદીથી આ અવદશા શરૂ થઈ હતી. ડાર્વિનના ઉત્ક્રાન્તિના સિદ્ધાંતે વિશ્વના કેન્દ્રમાંથી માણસને ખસેડી નાખ્યો. ઈશ્વરની વિભાવના ફુગ્ગાની માફક ફૂટી ગઈ. રોબર્ટ બ્રાઉનિંગે કહ્યું હતું કે

God is in His Heaven,
All's well with the world.

થોમસ હાર્ડીએ આ વિધાનને પડકારતાં કહ્યું કે આ ઈશ્વરની કરુણા તો ભ્રમમાત્ર છે, માણસ ક્રૂર વિધિના હાથમાં પ્યાદા જેવો છે. વિજ્ઞાનની શોધોએ પૃથ્વીને વિશ્વના કેન્દ્રમાંથી ભ્રષ્ટ કરી. સાપેક્ષવાદના પ્રકાશમાં સ્થળ અને સમયના ખ્યાલ બદલાયા. માણસને તેની અલ્પતાનો ઉત્તરોઉત્તર વધુ ને વધુ અનુભવ થવા લાગ્યો. ઈશ્વર વિશેનો ભ્રમ ભાંગી ગયો, તેમ પોતે વિશ્વનું આધિપત્ય ધરાવે છે એવું તેનું અભિમાન પણ ઓગળી ગયું. મનોવિજ્ઞાન ને જીવવિજ્ઞાનની ચમત્કારિક શોધોએ માણસનું પ્રકૃતિ ઉપરનું આધિપત્ય તોડી નાખ્યું; ઊલટું એ શોધોના વૈજ્ઞાનિક વ્યતિકરનો પોતે એક નમૂનો હોય તેમ માણસને પ્રતીત થયું તે એની મોટી કરુણતા છે, ટ્રેજેડી છે !

પહેલાં યુરોપીય સાહિત્યમાં ને પછી ભારતીય સાહિત્યમાં માણસને થયેલ અલ્પતાનું ભાન તીવ્ર વ્યથાના રૂપમાં ઝિલાયેલું છે. વેદનાનું નિરૂપણ સાહિત્યમાં

નવી વાત નથી. વેદનાના નિરૂપણ દ્વારા મનુષ્ય-હૃદયની ઉદાત્તતા કે ભવ્યતાનું દર્શન કવિ કરાવી શકતો એ મોટો લાભ હતો. એરિસ્ટોટલે ટ્રેજેડીને મનુષ્યનાં મહાન કૃત્યોના નિરૂપણ (imitation of noble actions) તરીકે ઓળખાવી હતી. સોફોકાલીસે અને શેક્સપિયરે ટ્રેજેડીઓમાં માવનહૃદયની ઉદાત્તતા દર્શાવતાં દુઃખ ને પરાક્રમ નિરૂપ્યાં છે. હેમલેટ છેવટે મૃત્યુ પામે છે, પણ તેના આત્માનું ઓજસ પ્રગટ કરીને. ઓથેલો આત્મઘાત કરે છે, પણ ડેસ્ડીમોનાની નિર્દોષતાની ખાતરી થયા પછી ઉદાત્ત સંતોષના અનુભવ સાથે.

માણસની ઇચ્છા પ્રમાણે જગતમાં બનતું નથી. તેમાં ભયંકર દુર્ઘટનાઓ બન્યે જાય છે. જૂની ટ્રેજેડીમાં આ વિષમતાઓ વિશ્વની વ્યવસ્થાને ન્યાય્ય ને અર્થપૂર્ણ સિદ્ધ કરી આપીને મનનું સમાધાન કરે છે. આધુનિક યુગમાં ભયંકર વિષમતા હોવા છતાં માણસનાં ગૌરવ ને ઉદાત્તતા નષ્ટ થઈ ગયાં હોવાથી આવી ટ્રેજેડીનું સર્જન શક્ય રહ્યું નથી. આધુનિક ટ્રેજેડીનો નાયક રાજકુમાર નથી રહ્યો, પણ કારકુન, મહેતાજી, મજૂર કે ભિખારી છે. જૂની ટ્રેજેડીના નાયક પર દેવોનો રોષ ઊતરતો, આજની ટ્રેજેડીના નાયક પર ઇબ્સનના ‘ઘોસ્ટ’ના નાયકની માફક સીફીલીસ જેવા રોગનું આક્રમણ થાય છે. આજની ટ્રેજેડીમાં મનુષ્યની નિર્બળતા, નિષ્ફળતા ને જીવનની વ્યર્થતા સિવાય બીજું કશું બતાવવાપણું રહેતું નથી. જૂની ટ્રેજેડી ધર્મશ્ર-દ્ધાના જેટલું મનનું સમાધાન આપી શકતી. આજની ટ્રેજેડીમાં કશું સમાધાન મળતું નથી. કાન્તના ખંડકાવ્યનો પાંડુ કે સહદેવ જેવો નાયક કે મુનશીની નવલકથાનો મુંજ જેવો નાયક અથવા મંજરી જેવી નાયિકા કરુણ સંજોગોમાં મૃત્યુને ભેટવા છતાં પોતાના વ્યક્તિત્વની ઉદાત્તતાથી વાચકને પ્રભાવિત કરી જાય છે. આજની ટ્રેજેડીનો નાયક પોતાની નિર્માલ્યતા ને નિઃસત્ત્વતા પ્રદર્શિત કર્યા સિવાય કશી છાપ પાડતો નથી. પ્રાકૃત જનની તુચ્છ કઠણાઈઓ આજની ટ્રેજેડીમાં નિરૂપણ પામે છે. ‘આકાર’નો યશ ન. શાહ જુઓ. પોતાના પિતાની રખાતને ત્યાં એ સંકોચ વિના જઈ શકે છે. એકલતા અને નિરાશાનો સ્વામી બનીને એ જીવવાની ક્રિયા કરે છે. એ માને છે કે માણસ ડાહ્યો અને સમજદાર હોય તો આત્મહત્યા જ જિંદગીનો યોગ્ય અંત હોઈ શકે. ‘ચહેરા’નો નાયક ‘હું’ પણ નિર્લેપભાવે જિંદગીના પ્રવાહને જોવાનો પ્રયાસ કરે છે. ‘ખૂબ જ તરસ્યો માણસ પાણીના પ્યાલાને ચૂસે, બચીઓ ભરે તેનું નામ પ્રેમ’ એવું એ માને છે ને ‘સ્ટ્રીટ વૉકર્સ’ સાથે વ્યભિચાર કરે છે. અકુદરતી જીવનથી કંટાળીને છેવટે પોતાનાં પુસ્તકો, ચિત્રો વગેરેને આગ ચાંપીને એ હિમાલય તરફ જવા નીકળી પડે છે. ‘અમૃતા’નો ઉદયન અશ્રદ્ધા, વિસંવાદ અને વિઘટનમાંથી જન્મતા વિસ્ફોટને જીવી બતાવે છે. ‘છિન્નપત્ર’માં પણ મનુષ્યના વ્યક્તિત્વની વિભક્તતાનું વાતાવરણ છે. ‘ફેરો’નો નાયક ‘હું’ પણ તુચ્છ કઠણાઈ-ઓને ચેતનાના સળંગ પ્રવાહની સાથે ચાલતી ગાડીના વેગમાં દોડતી બતાવે છે.

અવિરત વિરતિ (boredum) આજના માણસને રસનો વિષય બનાવતી હોય એવું અદ્યતન નવલકથાઓનાં વિવિધ પાત્રો પરથી સમજાય છે. તેની નિષ્ફળતાઓ તેને રસપ્રદ બનાવે છે.

આલ્બર્ટ કામૂએ માણસની નિષ્ફળતા, નિરાશા અને જીવનની અસ્થિરતા સમજાવવા માટે સીસીફસના ગ્રીક કલ્પન(myth)નો પ્રયોગ કર્યો છે. સીસીફસને શાપ હતો કે પૃથ્વી પરની શિલા તેણે પર્વતની ઊંચામાં ઊંચી ટોચ પર ચડાવવી, પણ તે શિલા ટોચ પર ટકશે નહીં, એટલે ફરીથી તેણે એ શિલા લઈને શિખર પર ચડવું પડશે. ફરીથી એ શિલા નીચે પડશે; સીસીફસ ફરીથી એ શિલા ઊંચકીને ઉપર ચડશે : એમ સતત ચાલ્યા જ કરશે. સીસીફસની આ વ્યર્થ પણ વેદનાપૂર્ણ પ્રવૃત્તિના જેવું જ મનુષ્યનું જીવન છે એમ કામૂનું કહેવું છે.[16] આપણા વાર્તાકાર મધુ રાયે 'પૃથ્વી અને સ્વર્ગ' નામની એક વાર્તા લખી છે[17] તેમાં અને ભગવાને સજા નંબર નવ ફટકાર્યાનો ઉલ્લેખ છે. આ સજા નંબર નવ એટલે માણસ પ્રયત્ન કરે, પ્રયત્ન કરે, પ્રયત્ન કરે અને સફળતા આવે આવે અને હાથમાંથી સરી જાય! આજનો માનવી આ સજાથી વાકેફ થયેલો છે. તેની એ સંપ્રજ્ઞતા આજના સાહિત્યમાં પ્રગટ થયેલી છે. આજના મનુષ્યને સ્વરૂપનું નિર્ભ્રાન્ત દર્શન થયેલું છે, તેટલું અગાઉની કોઈ પણ પેઢીને નહીં થયું હોય અને તેથી જ તેને જિંદગીની વ્યર્થતા ને વેદનાનું તીવ્ર ભાન સતત રહ્યા કર્યું છે.[18] એક ઉંદરડા જેટલી પણ આ માણસની કિંમત રહી નથી. તેનું આગમન કે તેની વિદાય ન તો આ પૃથ્વી પરની કોઈ મહત્વની ઘટના રહી છે, ન તો પરલોકની. ખરું જોતાં પૃથ્વી અને પરલોકનો સંબંધ જ હવે જુદી દૃષ્ટિએ જોવાય છે. ચંદ્ર ઉપર પગ મૂકનાર માનવી હવે ચંદ્રલોક કે કોઈ પણ બીજા ગ્રહને માટે 'અલૌકિક' વિશેષણ વાપરતો બંધ થઈ ગયો છે. દેવલોક અને દિવ્ય ભાવનાઓના સ્વપ્નમાંથી એ પૂરેપૂરો જાગ્રત થઈ ગયો છે. તેને મન હવે પવિત્ર-અપવિત્ર, ઊંચું-નીચું, સદ્-અસદ્, પાપ-પુણ્ય એવાં મૂલ્યોનો અર્થ રહ્યો નથી. નરી આંખે દેખાતા પ્રાકૃતિક વ્યતિકરથી વિશેષ પોતે, પોતાની આસપાસનો સમાજ કે સૃષ્ટિ નથી એમ તેને સ્પષ્ટ પ્રતીત થયેલું છે. આધુનિક વિજ્ઞાને

16. The Myth of Sisyphus by Albert Camus, translated by Justin O' Brien, 1961.
17. જુઓ 'બાંશી નામની એક છોકરી.'
18. આ પરિસ્થિતિનું નિદાન કાઢતાં જોસેફ વૂડ ક્રચ 'ધી ટ્રૅજિક ફેલેસી' નામના લેખમાં કહે છે તે ધ્યાનપાત્ર છે.

'If the plays and novels of today deal with little people and less mighty emotions, it is not because we have become interested in commonplace souls and their unglamorous adventures, but because we have come, willy nilly, to see the soul of a man as commonplace and its emotions as mean.'

જુઓ : 'Five Approaches of Literature', edited by Willbur Scott, 1962. pp. 131-132.

માણસને નિર્ભ્રાન્ત સત્યદર્શન કરાવવા સાથે સ્વદર્શન કરાવ્યું. તેનાથી એ પોતે જ પોતાનો છેદ ઉડાવવા તત્પર થયો છે એમ સાહિત્યમાં પડેલા તેના વિચારોના પ્રતિબિંબ પરથી સમજાય છે.

પરંતુ આશાનું કિરણ એ છે કે વેદનાથી ઊકળતું આધુનિક માનવીનું જીવન સર્જક કળાકારના રસનો વિષય રહ્યું છે. આધુનિક કવિઓની શબ્દ ઉપરની શ્રદ્ધા ઊખડી ગઈ નથી. ઈશ્વરને સ્થાને અભિવ્યક્તિને સ્થાપીને પોતાના પુરોગામીઓ કરતાં વિશેષ અભિનિવેશથી આ આધુનિકો શબ્દબ્રહ્મની ઉપાસના કરવા નીકળ્યા હોય એમ લાગે છે. આકારપરસ્તી તેમની વિશેષતા છે. સંભાર અને સ્વરૂપના એકત્વના એ ચુસ્ત હિમાયતી છે. સ્વરૂપમાં સંભારનું વિગલન થઈને છેવટે આકાર જ પ્રતીત થાય એવો તેમનો પ્રયત્ન છે. જેમ વાસ્તવિકતા અને માણસની વચ્ચે રહેલા તમામ પ્રત્યવાયો ને વળગણોને ટાળી દઈને સત્ય પરિસ્થિતિને જ સ્વીકાર-વા આધુનિક માણસ તત્પર થયો છે, તેમ કળાકૃતિ અને સંવેદનાની વચ્ચે આવતાં તમામ આવરણોને દૂર કરવા આધુનિક સર્જક તૈયાર થયો છે. માણસ સત્યની સામે મોઢામોઢ આવીને ઊભો રહ્યો છે, પછી ભલે તેનું પરિણામ નરી વેદના ને પરિતાપ હોય. એ જ રીતે કળાકાર પણ કળાની સમક્ષ ઊભો રહેવા મથી રહ્યો છે. તેનું પરિણામ નિરતિશય આનંદ વિના બીજું શું હોઈ શકે ?

આધુનિક સાહિત્યનો વિષય બનેલ મનુષ્યનું જીવન ભલે દુર્ભગ ને નિઃસત્વ લાગે, તેમાંથી આકાર લેતી કળા જ્યાં સુધી સુભગ ને સત્વશાળી હશે ત્યાં સુધી ચિંતાનું કોઈ કારણ નથી. 'સબાર છે યે માનુષ સત્ય, તાહાર પરે નાઈ' એ ચંડીદાસની પંક્તિ વૈજ્ઞાનિક શોધોના સંદર્ભમાં ભલે અર્થહીન લાગે, પણ સર્જક કળાકારને માટે તો આજે પણ એટલી જ સાચી છે.

('પ્રતિભાવ'માંથી)

✧

5
જૂનું ગુજરાતી ગદ્ય

આજે છેલ્લાં સાતસો વર્ષનું ગુજરાતી સાહિત્ય ઊપલબ્ધ છે, તેમાં જૂનું એટલે કે ઈ.સ. 1850 પહેલાં લખાયેલું ગુજરાતી ગદ્ય પ્રમાણમાં ઘણું થોડું સચવાયેલું મળે છે. પ્રાચીન તેમ જ મધ્યકાલીન ગુજરાતી સાહિત્યનું મુખ્ય વાહન પદ્ય હતું; ભક્તિ અને ધર્મોપદેશ તેના મુખ્ય કવનવિષયો હતા. આમ છતાં, રૂઢ પ્રણાલિકાનો ત્યાગ કરીને, અસાઇત, પદ્મનાભ, અખો અને શામળ જેવા કવિઓએ સાંસારિક વિષયોને પણ કાવ્યમાં છેડ્યા છે, તેમ કેટલાક જૈન સાધુઓએ ગદ્યનું ખેડાણ પણ કરેલું છે. ખરું જોતાં રોજના સામાન્ય વ્યવહારમાં માણસને ગદ્યનો જ આશ્રય લેવો પડે છે. વેપારી હિસાબ પદ્યમાં લખી શકે નહિ તેમ માણસ ઘરમાં તેમ જ બહાર પદ્યમાં વાતચીત કરી શકે નહિ તે દેખીતું છે. માણસ વચ્ચેનો રોજિંદો વાતચીતનો વ્યવહાર ગદ્યમાં જ થતો આવ્યો છે ને થાય છે. આ નિત્યનો વાણી-વિનિમય સાહિ-ત્યિક મૂલ્યવાળો હોય તોપણ રોજના વપરાશના પાણીની માફક એની કશી કિંમત અંકાતી નથી; જ્યારે પદ્યમાં કાઢેલા ઉદગારો લખાયેલા ન હોય તોય લોકસ્મૃતિમાં સહેલાઈથી જડાઈ જતા હોવાથી પેઢી દર પેઢી સંઘરાતા આવે છે. આ સ્થિતિમાં આપણે ત્યાં પદ્યના પ્રમાણમાં જૂનું ગદ્ય સાહિત્ય જૂજ સંઘરાયું હોય તે સમજી શકાય તેમ છે.

આજે આપણી ભાષામાં નિબંધ, નાટક, નવલિકા, નવલકથા, ચરિત્ર, ઇતિહાસ ઇત્યાદિ અનેક ગદ્યપ્રકારો બહોળા પ્રમાણમાં ખેડાયેલા છે. જૂના જમાનામાં ગદ્ય ઘણુંખરું વ્યાકરણ, ભાષા અને ધર્મકથાઓ પૂરતું મર્યાદિત હતું. સંસ્કૃત-પ્રાકૃત-માં ભાષ્ય અને કથાસાહિત્ય અતિ વિપુલ છે. ‘શાંકર ભાષ્ય’ જેવાં ભાષ્યો અને ‘કાદંબરી’ જેવી ગણતર લાંબી ગદ્યકથાઓને બાદ કરીએ તો સંસ્કૃત ગદ્યને સમૃદ્ધ કરવામાં સૌથી મોટો ફાળો વ્રતકથાઓ, દૃષ્ટાન્તકથાઓ અને ઉપદેશકથાઓનો છે. આ કથાઓએ જ ઘણુંખરું ભાષાને કથન અને વર્ણનના સમર્થ વાહન તરીકે ખીલવી છે. ઈ.સ. 1280 થી 1450 દરમિધ્યાન લખાયેલી કેટલાક જૈન સાધુઓની

કૃતિઓ મળી આવે છે, તે પણ આ સંસ્કૃત પરંપરાનું જ સાતત્ય જાળવતી જણાય છે. આ ગદ્ય કૃતિઓના મહત્વના ખંડો મુનિશ્રી જિનવિજયજીએ ‘પ્રાચીન ગુજરાતી ગદ્યસંદર્ભ’ નામના ગ્રંથમાં એકત્રિત કરેલા છે.

ગુજરાતી ગદ્યનો સૌથી જૂનો નમૂનો સંગ્રામસિંહકૃત ‘બાલશિક્ષા’ નામનું વ્યાકરણ છે. જૂનામાં જૂની ગુજરાતી ભાષાનું સ્વરૂપ સમજવા માટે આ કૃતિ મહત્વની ગણાય; પણ તેમાં ગદ્યની સાહિત્યિક વિશિષ્ટતા કશી જણાતી નથી.

સાહિત્યગુણવાળા ગુજરાતી ગદ્યનો પ્રથમ આવિષ્કાર જૈન સાધુ તરુણપ્રભસૂરિની ઉપદેશકથાઓમાં જણાય છે. તેના ‘પ્રતિક્રમણ બાલાવબોધ’માં સમ્યકત્વ તથા શ્રાવકનાં બાર વ્રતો ઉપર લખાયેલી પંદર તેમ જ આઠ પ્રકીર્ણ કથાઓ મળીને કુલ ત્રેવીસ કથાઓ છે. દરેક કથાના આરંભમાં મૂળ વ્રતોનો મહિમા દર્શાવતો શ્લોક મૂકીને તેના વિવરણ કે દૃષ્ટાંત રૂપે વાર્તા કહેવાની લેખકની યોજના હોય છે. પ્રકીર્ણ કથાઓમાં લેખક સીધી વાર્તા જ કહે છે. પણ દરેક કથા કોઈ ને કોઈ નાનો કે મોટો ધર્મસિદ્ધાંત ચરિતાર્થ કરતી હોય છે. નમૂના તરીકે એક ડોસીનું છેલ્લે મૂકેલું ઉદાહરણ લઈએ :

‘ગ્રામિ એકિ અતિ દરિદ્રતા કરી દુકિખત ડોકરી એક હુંતી ।

હંસઉ ઇસઇ નામિ તેહનઉ દીકિરઉ એક હૂ તઉ ।

સુ આજીવિકા કારણિ ગ્રામલોક તણા વાછરૂ ચારતઉ ।’

એક દિવસ સંધ્યાકાળે એ વનમાંથી વાછરુ લઈને આવતો હતો ત્યાં તેને સર્પ કરડ્યો. સર્પના મહાવિષવેગથી એ ત્યાં જ ઢળી પડ્યો.

‘જિમ કાષ્ઠુ નિશ્ચેષ્ઠુ હુયઈ તિમ થાઈ મહીપીઠિ પડિઉં’

(જેમ જડ કાષ્ઠ હોય તેમ તે જડ લઈને ભૂમિ પર પડ્યો.) કોઈએ ડોશીને સમાચાર આપ્યા. ડોશી રોતી રોતી દીકરા કને આવી. ગામમાંથી તાંત્રિક-માંત્રિક વગેરે ગયા, પરંતુ બાળકને મરેલો જોઈ પાછા આવ્યા. પણ ડોશી એકલી ત્યાં બેસી રહી અને દીકરાના કાનમાં ‘હા પુત્ર ! હંસ ! હંસ!’ એમ આખી રાત બૂમો પાડતી રહી. પછી લેખક

કહે છે :

‘સુપ્ત વત્સ! હંસ, હંસ, ઊઠિ’ ઈસી પરિ પુત્ર આગઈ ભણતી તેહ ડોકરીરહઈં જિમ એક ગમઈ પૂર્વદિસિ મુક-શોભાવતંસુ હંસુ સહસ્રકરુ ઉગિઉ, તિમ તેહનઉ પુત્રઉ બીજઇ ગમઇ હંસુ પુણ ઊઠિઉ ’

(આ રીતે પુત્ર આગળ બોલતી તે ડોસીની એક તરફ જેમ પૂર્વ દિશાની મુખશોભાના અલંકારરૂપ સૂર્ય ઊગ્યો તેમ બીજી તરફ તેનો પુત્ર હંસ પણ ઊઠ્યો.)

તે બાળકને જીવતો થયો સાંભળીને ગામલોકો ત્યાં આવ્યા ને ડોશીને પૂછવા લાગ્યા,

'તઇં એહરહઇ કિસઉં કીધું.'

- તેં એને શું કર્યું કે જેથી એ જીવતો થયો ? ડોશીએ સરલ ભાવે કહ્યું કે 'હંસ, હંસ' એમ એના કર્ણમૂળમાં જપતી રોતી રોતી મેં આખી રાત અહીં કાઢી. ગારુડમંત્રમાં 'હંસ, હંસ' એ બીજાક્ષર છે તેને પ્રભાવે વિષ શમ્યું.

લેખકના ગદ્ય લખાણના આટલા નમૂના પરથી એટલું સ્પષ્ટ થશે કે એનો હાથ ગદ્ય પર ઠીક બેઠેલો છે. વાર્તાનાં રસબિંદુઓને પારખીને તેને પ્રમાણસર ખીલવ-વાની આવડત તેનામાં છે. તેની વાણીમાં પ્રસાદ, પ્રવાહિતા અને ઉત્કટતા છે અને તે ચોટ સાધી શકે છે.

તરુણપ્રભ પછી થોડે વર્ષે સોમસુંદરસૂરિ આવે છે. તેણે છ જુદા જુદા ગ્રંથ ઉપર બાલાવબોધ એટલે કે બાળકોને સમજાય તેવાં સરળ વિવરણ કે ભાષ્ય લખેલાં છે. તરુણપ્રભના જેવી જ સાદી અને સરળ ભાષામાં સોમસુંદર કથા કહે છે. પણ તરુણપ્રભની માફક વાતને લડાવીને કહેતાં એને ફાવતું જણાતું નથી. તે ઘણુંખરું વક્તવ્યને ટૂંકમાં જ પતાવી દે છે. આથી તેનું ગદ્ય સુબોધ ને મુદ્દાસર હોવા છતાં અનાકર્ષક નીવડે છે. વયરસ્વામી એટલે કે વજસ્વામીની કથા લેખકના જ શબ્દોમાં જોઈએ :

પાડલીપુરિ ધનસાર્થવાહનઇં ઘરિ (પાટલીપુરમાં ધન નામના વણઝારાને ઘેર) મહાસતીઇ મુખિ શ્રી વયરસ્વામીના ગુણ સાંભલી સાર્થવાહની બેટી ઇસી પ્રતિજ્ઞા કરઇ - આંણઇ ભવિ (આ ભવે) શ્રી વયરસ્વામીની ટાલી બીજાનઉં પાણિગ્રહણ ન કરઉં । ઇસિં એક વાર શ્રી વયરસ્વામી તીણઇ નગરિ પાઉધારિયા (પધાર્યા) । ધનસાર્થવાહ અનેક સુવર્ણરત્નની કોડિ સહિત આપણી કન્યા લેઈ શ્રી વયરસ્વા-મી કન્હઈ આવિઉ (વણઝારો કરોડ સુવર્ણરત્ન સહિત પોતાની કન્યાને લઈને શ્રી વજસ્વામી પાસે આવ્યો.) ભગવંતિ (ભગવાને) તે સાર્થવાહ (તે વણઝારાને) બૂઝવિઉ (જ્ઞાન આપ્યું). તેહની બેટી બૂઝવી (તેની બેટીને જ્ઞાન આપ્યું), દીક્ષા લેવરાવી લગારઇ મનિ લોભ નાંણિઉં (પોતે મનમાં લગારે લોભ ન આણ્યો.)

આમાં તરુણપ્રભની ધમક કે રસિક્તા નહિ જોવા મળે.

'યોગશાસ્ત્ર' પરના ભાષ્યમાં પણ જૈન ધર્મની પારંપરિક બોધકથા એ છે. તેમાં એક સત્યની મર્યાદા આંકતી અહિંસાની કથા છે તે ધ્યાનપાત્ર છે. એક કૌશિક નામના ઋષિ વનમાં તપ કરતા'તા. તેમણે એક ચોરને પોતાની પાસેથી પસાર થતો જોયો. ચોરની પાછળ આવેલા સૈનિકોએ પૂછ્યું ત્યારે ઋષિએ સાચેસાચું કહી દીધું કે ચોર વનમાં પેઠો છે. પરિણામે ચોર પકડાયો ને મરાયો. ઋષિના આ

વચનથી જીવની હત્યા થઈ એટલે તે નરકે ગયા. બીજા એક ઋષિના આગળથી હરણ પસાર થયું અને શિકારી તેમને પૂછવા લાગ્યો કે મૃગલું કયે રસ્તે ગયું છે ? ત્યારે ઋષિએ ચતુરાઈથી જવાબ આપ્યો કે -

'या पश्यति न सा ब्रेते, या ब्रूते सा न पश्यति ।

अहो व्याध ! स्वकार्यार्थी किं मां पृच्छसि मुहुर्मुहः ।।'

(જે આંખ જુએ છે તે બોલી નથી શકતી. જે જીભ બોલે છે તે જોઈ શકતી નથી. હે શિકારી ! સ્વકાર્યાર્થી એવો તું મને વારેવારે શું પૂછે છે ?) આમ બોલીને ઋષિએ મૃગલાને ઉગાર્યું તેથી તે સ્વર્ગે ગયા.

પ્રાચીન ગુજરાતી ગદ્યનું શિખર તો ઈ.સ. 1422માં લખાયેલું માણિક્યચંદ્ર-સૂરિનું 'પૃથ્વીચંદ્રચરિત' છે. એ ગુજરાતી ભાષાની પહેલી લાંબી ગદ્ય કથા છે. અલબત્ત, તે પણ છે તો ધર્મકથા જ, પણ લેખકે તેના ગદ્યને છટાદાર અને લયવાહી બનાવવાનો સહેતુક પ્રયત્ન કર્યો છે એ ધ્યાનપાત્ર છે. આથી તો એ કૃતિનું બીજાં નામ તેણે 'વાગ્વિલાસ' રાખ્યું છે. તેની કથા જૂની પરંપરાની એટલે કે ચમત્કાર--તત્વોથી ભરપૂર છે.

પેઠણનો રાજા પૃથ્વીચંદ્ર સ્વપ્ન જુએ છે. સ્વપ્નમાં કોઈ અપ્સરા તેના ગળામાં હાર પહેરાવતી જણાય છે. તે જાગી જાય છે. બીજે દિવસે અયોધ્યાથી એક રાજદૂત આવે છે અને તે કોશલદેશ, તેના રાજા સોમદેવ અને કુંવરી રત્નમંજ-રીનાં રૂપગુણનાં વખાણ કરે છે. થોડા વખત બાદ રત્નમંજરીનો સ્વયંવર યોજાય છે એટલે તે લાવલશ્કર લઈને કોશલદેશ ભણી પ્રયાણ કરે છે. રસ્તામાં સમરકેતુ નામના રાજા સાથે, એક પરદેશીને બચાવવાના નિમિત્તે, લડાઈ થાય છે. સમરકેતુને જીતીને તે સ્વયંવરમાં આવે છે. રત્નમંજરી તેને વરમાળા અર્પે છે. બંને પરણીને પુત્રસુખ પામે છે ને છેવટે જૈન ધર્મનું વ્રત લે છે.

આ છે તેનો ટૂંકો સાર. 'કાદંબરી'માં આવે છે તેવાં લાંબાં લાંબાં વર્ણનો એમાં પુષ્કળ છે. નદી, પર્વત, સરોવર, સમુદ્ર, દેશદેશાવર, જરઝવેરાત, શાસ્ત્રાસ્ત્ર, ઋતુઓ ઇત્યાદિનાં પારંપરિક પણ રોચક વર્ણનો આ ગદ્યકથામાં પુષ્કળ જોવા મળશે. એ જમાનામાં બીજા કોઈ ગદ્યકારના કરતાં આ કથાના લેખકની વાણી સમૃદ્ધ છે. તેના પર 'કાદંબરી' અને 'દશકુમારચરિત'ની સ્પષ્ટ છાયા વરતાય છે. મુખ્ય કથાતંતુમાં અહીં પણ આડકથાના ઉપતંતુ ગૂંથેલા છે. 'પૃથ્વીચંદ્રચરિત'ની ખરી ખૂબી તેના અપૂર્વ, લયબદ્ધ ગદ્યમાં રહેલી છે. એકબીજાને સંવાદી એવાં નાનાં નાનાં વાક્યોના ગુચ્છમાં વક્તવ્યને ગોઠવીને સરળ મદૂર પ્રવાહમાં વહેતું રાખવાની સુંદર આવડત માણિક્યચંદ્રમાં છે. પ્રત્યેક શબ્દગુચ્છના અંત્ય વર્ણનો પ્રાસ તે અચૂક મેળવે છે, છતાં તેની વાકછટા કૃત્રિમ લાગતી નથી. ઘણી વાર આ અંત-

યમકવાળું લયબદ્ધ ગદ્ય કાવ્યની કોટિ ઉપર જતું જણાય છે. એનો આ નાનકડો નમૂનો જાણીતો છે :

'કિસિઉં તે સ્વપ્ન? ઇસિઉં–જાણઇ નરેશ્વર સુવર્ણવર્ણકાન્તિ,
દેવરહંઇ (દેવને) મન ભ્રાંતિ, ષલક્તે નેઉરિ, ઝલકતે કુંડલી,
હાથિ વરમાલ, અદ્ધચંદ્રસમ ભાલ રૂપિ વિશાલ, ઇસી બાલદેવિ દેષઇ નૃપાલ '

એ જ રીતે અયોધ્યાનગરીના વર્ણનના આ ટુકડા જુઓ :

'તિહાં છઇ નગરી અયોધ્યા કિસી તે નગરી - ધનકનકસમૃદ્ધ,
પૃથ્વીપીઠિ પ્રસિદ્ધ, અત્યંત રમણીય, સકલલોકસ્પૃહણીય,
પૃથ્વીરૂપિણી કામિનીરહઇં તિલકાયમાન, સર્વસૌંદર્યનિધાન,
લક્ષ્મીલીલાનિવાસ, સરસ્વતી તણઉ આવાસ............'

આમ, સમપ્રમાણ વાક્યબંધવાળું કલાત્મક ગદ્ય સૌપ્રથમ આપણને 'પૃથ્વી-ચંદ્રચરિત'માં જોવા મળે છે. તેની પછી પચીસેક વર્ષે હેમહંસગણિકૃત 'નમસ્કાર-બાલાવબોધ' નામનું ભાષ્ય મળે છે. પણ તેમાં ગદ્યવિકાસની દૃષ્ટિએ કશી નોંધપાત્ર વિશિષ્ટતા નથી.

પછી લગભગ પોણાચારસો વર્ષે એટલે કે ઓગણીસમી સદીના આરંભમાં સહજાનંદ સ્વામીનાં 'વચનામૃતો' પ્રાપ્ત થાય છે, તેની ભાષા લગભગ આજના જેવી છે. તેનું ગદ્ય આગલી પરંપરાથી જુદું પડે છે તેમ અંગ્રેજીના સંપર્કે ખીલેલા આજના ગદ્યથી પણ નિરાળું છે.

તેમણે 'વચનામૃતો'માં પોતાના શિષ્યોને ધર્મ, નીતિ, વૈરાગ્ય, વેદાન્ત વગેરે વિષયો પર વ્યવહારુ બોધ કરેલો છે. ઉપરાંત 'વેદરહસ્ય' નામના ગ્રંથમાં તેમણે આત્મા-પરમાત્માના સાક્ષાત્કારની સમજ આપી છે.

સહજાનંદનું ગદ્ય સરળ, સૂચનાત્મક, તળપદી અને મિતાક્ષરી વાતચીતિયા શૈલીનું છે. તેમના વક્તવ્યમાં સ્વાભાવિક રીતે જ અલંકારો વણાઈ જાય છે. તેનું ઉદાહરણ 'વેદરહસ્ય'માંથી લઈએ :

'હે પરમહંસો! ભોગરૂપ જે સર્પ છે, તેને રહ્યાનું સ્થાનક દ્રવ્યરૂપ રાફડો છે; અને વિષયરૂપ પવનનો આહાર કરતો થકો તે સર્પ કે' દહાડે નથી ધરાતો. અને વળી મોહરૂપ જે ઉન્મત્ત હાથી છે તેને રહ્યાનું સ્થાન આ દ્રવ્યરૂપ પર્વતનું વન છે; અને શુભ ગુણરૂપ જે સૂરજમુખી કમળ છે તેનો એ ચંદ્રમા છે; અને વૈરાગ્યરૂપી જે કુમુદિની છે તેનો નાશ કરવાને અર્થે દ્રવ્ય કંસરૂપ છે; અને જ્ઞાનરૂપ જે ચંદ્રમા છે, તેનો ઢાંકનારો એ દ્રવ્યરાહુતુલ્ય છે; અને મહામોહરૂપ ઘૂડ છે એ દ્રવ્યરાત્રિરૂપ છે......'

'વચનામૃતો'નું ગદ્ય આને મુકાબલે સરળ, સૂત્રાત્મક અને અલંકારરહિત સ્પષ્ટતાવાળું છે. તેની ભાષા અર્વાચીન છે. ઉપરનું દૃષ્ટાંત દર્શાવે છે તેમ, 'વેદરહસ્ય'ની ભાષા અલંકારયુક્ત, સોરઠી છાંટવાળી અને લાંબાં વાક્યોમાં પ્રસ્તાર પામે છે. અર્વાચીન ગુજરાતી ગદ્યની ઉષા સહજાનંદનાં 'વચનામૃતો'માં ઊઘડે છે. સાદી પણ શુદ્ધ, સાહિત્યિક છટા વગરની પણ સીધા કથન દ્વારા ચોટ સાધતી શૈલી દ્વારા સહજાનંદે જૂના અર્વાચીન યુગના ઉંબર ઉપર લાવીને મૂક્યું એમ કહી શકાય.

ગુજરાતી ગદ્યનું માંસલ અને ભભકદાર ગણી શકાય એવું સાહિત્યિક વ્યક્તિત્વ સૌપહેલું માણિક્યચંદ્રે બાંધી આપ્યું તો સ્વામિનારાયણે સૌપ્રથમ તેના પર 'નિર્મળી' છાંટી. છેલ્લાં સો વર્ષમાં ગુજરાતી ગદ્યે શબ્દો, વાક્યરૂઢિઓ અને પદવિન્યાસથી માંડીને સૂક્ષ્મમાં સૂક્ષ્મ વિચારની પર્યેષણા પર્યન્ત અનેક બાબતોમાં પ્રશસ્ય પ્રગતિ સાધી છે ; તેમ છતાં, ગુજરાતી ગદ્યના ઉદભવ અને વિકાસનો ઇતિહાસ આલેખનારને 'પૃથ્વીચંદ્રચરિત્ર' તથા સ્વામિનારાયણના ગદ્યને જૂના ગુજરાતી ગદ્યના સીમાસ્તંભ તરીકે સંભાર્યાં વિના નહિ ચાલે.

('રસ અને રુચિ'માંથી)

✧

6

વચનામૃતો : વક્તા, વક્તવ્ય અને વાણી

ઓગણીસમી સદીમાં પાશ્ચાત્ય સંસ્કૃતિના ધસારાને પરિણામે તેમ આંતરિક વિકૃતિઓને કારણે હિંદુ ધર્મનો પ્રાણ શીર્ણ થવા લાગ્યો ત્યારે તેના રક્ષણ-શોધન અર્થે ગુજરાત ખાતે જે આંદોલનો જાગ્યાં તેમાં સ્વામિનારાયણ સંપ્રદાય, પ્રાર્થનાસમાજ અને આર્યસમાજ મુખ્ય ગણાય. નિષ્ક્રિય બની ગયેલાં પોતાનાં જીર્ણ અંગોનો ત્યાગ કરીને હિન્દુ ધર્મ પોતાની જાતે જ આત્મશોધક પ્રવૃત્તિ દ્વારા નવીન ચૈતન્યનો આવિર્ભાવ કરતો આવ્યો છે તે એના ઇતિહાસની વિશિષ્ટતા છે. સ્વામિનારાયણ સંપ્રદાય એવી એક આત્મશોધક પ્રવૃત્તિ હતી.

પ્રાર્થનાસમાજ અને આર્યસમાજનું ધ્યેય ધર્મશોધનનું હોવા છતાં બંનેની કામગીરી બાહ્ય સંગઠનરૂપ જ રહી હતી. બંને સમાજોએ મૂર્તિપૂજાનો નિષેધ ઉપદેશેલ. પ્રાર્થનાસમાજે ભક્તિનો સ્વીકાર કરેલો. પણ મૂર્તિની માધ્યસ્થી વિના તેનો એકેશ્વરસિદ્ધાન્ત બંગાળના બ્રાહ્મ સમાજની પ્રતિચ્છાયારૂપ હતો. આર્યસમાજે વેદપ્રામાણ્ય અને પુનર્જન્મનો સિદ્ધાંત સ્વીકારેલો તે પ્રાર્થનાસમાજને માન્ય નહોતો. આર્યસમાજ પરધર્મમાં વટલાઈ ગયેલાને હિન્દુ ધર્મમાં વૈદિક-વિધિ અનુસાર પાછા દાખલ કરતો. પ્રાર્થનાસમાજના અગ્રણીઓ વિદ્વાન વિચારકો ને દેશહિતચિન્તક સુધારકો હતા, પણ તેમનામાં ધર્મની ઉગ્ર ને ઉત્કટ લાગણી ન હોવાથી સામાન્ય જનસમુદાય તેમની સાથે ખાસ ભળી શક્યો નહોતો. દયાનંદ સરસ્વતીના વેદધર્મપ્રચારે હિન્દુઓની ધાર્મિક અસ્મિતા જગાડી, હિન્દુ જનતાનું સંગઠન સાધીને તેને વિદેશી ધર્મનાં આક્રમણો સામે ટકી રહેવાનું બળ આપ્યું, પણ તેનું મુખ્ય કાર્યક્ષેત્ર પંજાબ હતું. એ રીતે પ્રાર્થનાસમાજ અને આર્યસમાજના કાર્યકરોની દૃષ્ટિ ધર્મતત્વ પર મંડાયેલી; છતાં બંનેનું કાર્ય બાહ્ય સંગઠનનું જ રહ્યું હતું. હિન્દુ ધર્મની પરંપરા સાથે તેમને બહુ ઓછો આંતરિક સંબંધ રહ્યો હતો.

આ બેને મુકાબલે જોઈએ તો સ્વામિનારાયણ સંપ્રદાયનું સ્વરૂપ શુદ્ધ આત્મ-

શોધક આન્દોલનનું હતું. તેનું સીધું સંધાન ધર્મના આંતરતત્વ સાથે હતું. એક રીતે કહીએ તો તેનું સાતત્ય બે હજાર વર્ષથી ચાલતા આવેલા ભાગવત ધર્મ સાથે હતું. ગુજરાત-સૌરાષ્ટ્રમાં પ્રચલિત વલ્લભસંપ્રદાયની ભક્તિ સેવા ને ઉપાસનાની રીત સંપ્રદાયે માન્ય રાખી હતી. પરંતુ વૈષ્ણવ ધર્મમાં પેઠેલા વિલાસને ગાળીને તેણે ધર્મનું શુદ્ધ અને સાદું સ્વરૂપ લોકગમ્ય કરી આપ્યું તે એની વિશિષ્ટતા હતી. કિશોર-લાલ મશરૂવાળાએ કહ્યું છે તેમ, 'બુદ્ધના જીવન અને સંપ્રદાયની માફક સહજાનંદ સ્વામીના જીવનમાં તેમ જ સંપ્રદાયમાં ચિત્તશુદ્ધિનો (puritanismનો) દોરો સોંસરો ચાલ્યો આવેલો છે, આ દૃષ્ટિએ સ્વામિનારાયણ સંપ્રદાયને હિન્દુ ધર્મમાંથી જ ઉદ્દભવેલું નવજાગૃતિક આંદોલન કહીએ તો ખોટું નથી.

સદ્ધર્મ અને સત્સંગની હિમાયત સાથે સ્વામિનારાયણે સામાજિક સુધારણા અને દલિતોદ્ધારનું કામ પણ ઉપાડ્યું હતું. ચોરી અને લૂંટફાટ કરતી કાઠી અને કોળી જેવી કોમોનો તેમણે નૈતિક ઉદ્ધાર કર્યો હતો. કણબી, મોચી, કુંભાર, દરજી વગેરે શ્રમજીવી લોકોને તેમણે ધર્મ અને નીતિની સાદી સમજ આપીને સદાચાર-યુક્ત જીવન જીવવાની પ્રેરણા આપી હતી. હિન્દુથી ઇતર ધર્મના (પારસી, ખોજા, મુમના વ.) લોકોને 'સત્સંગ'માં અપનાવ્યા હતા તે અર્થમાં શ્રીજી મહારાજે 'શુદ્ધિ'નું કાર્ય પણ કર્યું હતું. વળી સાધુના આચારોને તેમણે વિશેષ તપોમય ને કડક વ્રતવાળા બનાવ્યા હતા. દારૂ, માટી, જૂઠ, ચોરી અને વ્યભિચારના ત્યાગ પર અને બ્રહ્મચર્યના પાલન પર તેમણે ખાસ ભાર મૂક્યો હતો. ટૂંકમાં, સ્વામિનારાયણની પ્રવૃત્તિ નીતિ અને સદાચારના સક્રિય અમલ પર મંડાયેલી હતી. आचारः प्रथमोधर्म : એ 'સત્સંગનું'[19] પાયાનું સૂત્ર હતું. પ્રાર્થનાસમાજ અને આર્યસમાજનું કાર્યફલક બહિર્મુખ હતું. ત્યારે આ સંપ્રદાયનું કાર્ય સમાજાભિમુખ હોવા છતાં તેનું ફલક સતત અંતર્મુખ રહેલું છે, એ તેની બીજી વિશેષતા ગણાય. આને લીધે સ્વામિનારાયણ સંપ્રદાયના અનુયાયીઓની સંખ્યા હમેશાં ઘણી મોટી રહેલી છે. સહજાનંદજીના જીવનકાળ દરમિધ્યાન સંપ્રદાયમાં પાંચ લાખ અનુયાયીઓ અને પાંચસો સાધુઓ હતા એમ કહેવાય છે તેમાં ઘણું તથ્ય રહેલું છે.

2

ઈ. સ. 1800માં ખ્રિસ્તી ધર્મપ્રચારકો ગુજરાતમાં પ્રવેશહક્ક મેળવવા મથી રહ્યા હતા ત્યારે અયોયા નજીકના છપૈયા ગામના વતની ઘનશ્યામ ઉર્ફે નીલકંઠ સ્વામીએ સૌરાષ્ટ્રની ભૂમિ ઉપર પહેલવહેલો પગ મૂક્યો. ત્યારબાદ પંચોતેર વર્ષ સૌરાષ્ટ્રના

ટંકારા ગામના બ્રાહ્મણ મૂળશંકર ઉર્ફે દયાનંદ સરસ્વતીએ ઉત્તર ભારતમાં

19. જુઓ શ્રી કિ. ઘ. મશરૂવાળાકૃત 'સહજાનંદસ્વામી અથવા સ્વામી નારાયણ સંપ્રદાય', 1948, પૃ. 41.

વંટોળિયાની જેમ ફરી વળીને આર્યસમાજનો પ્રચાર કર્યો હતો. સહજાનંદ સ્વામીના (1781-1830) અવસાન અગાઉ બે વર્ષે (1828) તેમનાથી પાંચ વર્ષ મોટા રાજા રામમોહનરાયે બંગાળમાં બ્રાહ્મસમાજની સ્થાપના કરી હતી. 1840માં મહર્ષિ દેવેન્દ્રનાથ ટાગોરસ્થાપિત 'તત્વબોધિની' સભાના સભ્ય પં. ઈશ્વરચંદ્ર વિદ્યાસાગરે મુંબઈમાં બ્રાહ્મસમાજ વિશે ભાષણ આપ્યું, તેમાંથી 'પરમહંસસભા' અને 'પ્રાર્થનાસભા' (1849) નામનાં મંડળો દ્વારા એ પ્રકારનું કાર્ય ચાલતાં છેવટે 1867માં મુંબઈમાં 'પ્રાર્થનાસમાજ'ની સ્થાપના થયેલી[20]. તે પછી 1871માં (17 ડિસેમ્બર) અમદાવાદમાં પ્રિન્સ ઑફ વૅલ્સની માંદગી નિમિત્તે પ્રાર્થના સભા યોજાયેલી તેમાંથી ત્યાં 'પ્રાર્થનાસમાજ' શરૂ થયેલી[21]. 1875માં દયાનંદ સરસ્વતીએ મુંબઈમાં સૌપ્રથમ 'આર્યસમાજ'ની સ્થાપના કરી હતી.

ઉપરની વિગતો પરથી સ્પષ્ટ થશે કે ઓગણીસમી સદીની ધર્મશોધક પ્રવૃત્તિઓમાં સ્વામિનારાયણ સંપ્રદાય કાળક્રમે પ્રથમ આવે છે. ઉદ્ધવાવતાર ગણાતા રામાનંદ સ્વામીએ ઈ. સ. 1755માં ઉદ્ધવ સંપ્રદાય સ્થાપેલો. લોજ ગામમાં દસ માસ પ્રતીક્ષા કર્યા પછી રામાનંદ સ્વામીને નીલકંઠવર્ણી પીપલાણામાં મળ્યા. 1801માં તેમની પાસે ભાગવતી દીક્ષા લઈને નીલકંઠવર્ણી ઉર્ફે નારાયણ મુનિ સહજાનંદ સ્વામી બન્યા. પછી તરત જ રામાનંદ સ્વામીએ સહજાનંદ સ્વામીને પોતાના ઉત્તરાધિકારી તરીકે નિયુક્ત કર્યા ને 1802માં પોતે સ્વધામ પધાર્યા. પછીનાં અઠ્ઠાવીસ વર્ષ દરમિધ્યાન સહજાનંદજીએ રામાનંદ સ્વામીના કાર્યને ઉપાડી લેવા ઉપરાંત તેને વિશાળ ભૂમિકા પર સ્થાપી આપ્યું ને ગુજરાત, સૌરાષ્ટ્ર તથા કચ્છમાં સતત પ્રવાસ કરીને જ્ઞાન, ભક્તિ, વૈરાગ્ય અને આત્મનિષ્ઠા વગેરેની સાચી સમજ આપીને લોકોને ધર્માભિમુખ કર્યા. તેમના સાધુઓ અને ભક્તો પર પ્રહારો થયા હતા, છતાં, તેને સામનો કર્યા વિના, સહન કરીને તેઓ સ્વધર્મને નિષ્ઠાપૂર્વક વળગી રહ્યા હતા. અંગ્રેજ લેખકોએ આ કારણે જ સ્વામિનારાયણને મહાન હિન્દુ સુધારક (a great Hindu reformer) તરીકે ઓળખાવ્યા હતા[22]. તેમના ત્રીસ વર્ષના અહીંના નિવાસ દરમિધ્યાન સામાજિક ને ધાર્મિક નવચેતનાનું મોજું ગુજરાતભરમાં ફરી વળ્યું હતું.

ઓગણીસમી સદીમાં ભારત અને ગુજરાતમાં ધાર્મિક નવજાગૃતિનો (Renaissance) યુગ બેઠો તેનાં પ્રથમ કિરણો, એ રીતે, સ્વામિનારાયણ સંપ્રદાયમાંથી ફૂટ્યાં હતાં. આ યુગનાં બીજાં પરિબળો પાશ્ચાત્ય સંસ્કૃતિના પ્રભાવ, પ્રત્યાઘાત કે સીધા ફરજંદ રૂપે પ્રગટ્યાં હતાં; પણ સ્વામિનારાયણ સંપ્રદાય જ એક એવું આન્દોલન હતું જે પાશ્ચાત્ય ધર્મ કે સંસ્કારના આક્રમણની પ્રતિક્રિયા રૂપે ઉદભવ્યું નહોતું, પરંતુ હિન્દુ ધર્મની જ આંતરશુદ્ધિની સ્વંયભૂ પ્રક્રિયાનું સીધું

20. प्रार्थनासमाजाचा इतिहास, द्वारकांनाथ गो वैद्य 1936, पृ. 35

21. નર્મદકૃત 'ધર્મવિચાર', ગુજરાતી પ્રેસ, પૃ. 29, પાદટીપ.

22. 'સહજાનંદ સ્વામી', કિ. ઘ. મ.કૃત, પૃ. 63.

પરિણામ હતું. પ્રાચીન શાસ્ત્ર, પુરાણ અને દર્શનની પરંપરામાંથી તંદુરસ્ત અને હિતકર તત્વો લઈને તે આગળ ચાલેલ છે. છેલ્લાં બસો વર્ષથી એક જીવતા ધર્મપંથ અને અસરકારક સંસ્કારસાધન રૂપે આ સંપ્રદાય કામ આપતો રહ્યો છે તેનું કારણ પણ તેનું આ વિશિષ્ટ સ્વરૂપ છે.

3

મૂળે જે ઉદ્ધવ સંપ્રદાય હતો તે સ્વામિનારાયણ સંપ્રદાય તરીકે ઓળખાવા લાગ્યો. રામાનંદ સ્વામી પોતાને 'ડુગડુગી વગાડનાર' તરીકે ઓળખાવીને કહેતા કે 'ખરો નટ' તો હજુ હવે આવવાનો છે[23]. સહજાનંદ સ્વામીનું જીવનકાર્ય જોતાં તે વાત અક્ષરશઃ સાચી લાગે છે. તેમનું વ્યક્તિત્વ અદભુત હતું. અમદાવાદના મરાઠા સૂબા અને ડનલોપ તથા ગાર્ડન જેવા વિદેશી અધિકારીઓ પર તેમનાં વ્યક્તિત્વ અને વાણીની ચમત્કારિક અસર થયેલી. તેઓ ત્રીસ વર્ષમાં છવીસ વખત અમદાવાદ આવેલા અને ત્યાં પ્રજાના પ્રત્યેક વર્ગના લોકોને તેમનાં વચનામૃતો તથા તેમની મંડળીનાં ભજનોનો લાભ આપ્યો હતો. અમદાવાદના અમુક પંડિતોએ ઈર્ષ્યા અને દ્વેષથી પ્રેરાઈને તેમને શાસ્ત્રાર્થ માટે ભદ્રના કિલ્લામાં બોલાવીને મારી નાખવાનું કાવતરું કરેલું, પણ તે નિષ્ફળ ગયેલું ને તે વખતના સૂબા વિઠ્ઠલરાવ તથા પંડિતોને તેમની માફી માગવી પડેલી એમ કહેવાય છે. [24]અવતારી પુરુષ તરીકે પૂજાતા સ્વામિનારાયણે અનેક ચમત્કારો કર્યાનું સંપ્રદાયના ઇતિહાસમાં નોંધાયેલું છે. તેમણે કરેલા ચમત્કારો તેમના ક્ષર દેહની સાથે અદશ્ય થયા છે, પરંતુ જે ચમત્કાર અદ્યાપિ પર્યન્ત પ્રભાવક રહેલ છે તે એમનું ઉપદેશામૃત છે. સંસારીઓની વચ્ચે તેઓ દિવ્ય તેજે વિલસતા. દેહ જેમ આત્માને ધારે છે. તેમ આત્મા પરમાત્માને ધારણ કરે છે એ તેમનું એક મહત્વનું વચન તેમને વિશે સાચું હતું. તેઓ અક્ષર પુરુષોત્તમ સ્વરૂપે સદ્ધર્મની સ્થાપના અર્થે પૃથ્વી પર વિચરતા હતા તેની પ્રતીતિ તેઓશ્રીના વર્તનવ્યવહારની ગતિવિધિથી તેમ 'સત્સંગ'ને ઉપદેશ રૂપે મળેલ 'વચનામૃતો' ઉપરથી થાય છે. શ્રીકૃષ્ણે અર્જુનને જ્ઞાન, ભક્તિ અને વૈરાગ્યથી સમર્થિત કર્મનો ઉપદેશ કર્યો હતો. તેમના જ અવતાર રૂપ ગણાયેલા આ 'હરિકૃષ્ણે' સેંકડો જિજ્ઞાસુઓને પરિવ્રાજક

સ્વરૂપે ત્રણ દાયકા સુધી જ્ઞાન અને વૈરાગ્યથી સમર્થિત ભક્તિનો વિવિધ પ્રકારે મહિમા સમજાવ્યો હતો. દોઢસો વર્ષ પહેલાં ગુજરાતની ભૂમિ પર એ વિચર્યા હતા અને સુંદર સ્વરૂપે ભોળા ગ્રામજનો સમક્ષ પ્રગટ થઈને તેમને સંબોધ્યા હતા

---

23. જુઓ 'વચનામૃત' પ્ર. શ્રી બોચાસણવાસી અક્ષરપુરુષોત્તમ સંસ્થા, અમદાવાદ 'પરથારો'. આ લેખમાં સર્વત્ર આ પુસ્તકના પૃષ્ઠાંક દર્શાવ્યા છે.
24. જુઓ 'અમદાવાદમાં, ભગવાન સ્વામિનારાયણ', લે. પ્ર. મહંત શાસ્ત્રી ઘનશ્યામસ્વરૂપદાસજી, 1978.

એ હકીકત આજે પણ જિજ્ઞાસુઓને રોમાંચ ઊભો કર્યા વિના રહેતી નથી.

શ્રી સહજાનંદ સોરઠ, હાલાર, કચ્છ, કાઠિયાવાડ, ઝાલાવાડ, ભાલ અને ગુજરાતમાં જ્યાં જ્યાં ફર્યા હતા ત્યાં ત્યાં તેમનો ઉપદેશ સાંભળીને વિવિધ ધર્મ અને મતના લોકો તેમના શિષ્ય થઈ જતા. શ્રીજી મહારાજ પોતાના ઐશ્વર્ય અને સમાધિનો ચમત્કારિક વિનિયોગ કરીને જે તે જિજ્ઞાસુને સમાધિમાં પોતપોતાના ઇષ્ટદેવ – શ્રીકૃષ્ણ, વિષ્ણુ, મહાદેવ, ગણપતિ, લક્ષ્મીજી, તીર્થંકર, પેગંબર, ઇ.–નું દર્શન કરાવતા એમ પરંપરા કહે છે. પ્રસંગોપાત્ત શાસ્ત્રચર્ચા કરીને વેદાન્તાદિ મતનું ખંડન પણ કરતા. ધર્મ, જ્ઞાન અને વૈરાગ્યયુક્ત ભક્તિનું પ્રતિપાદન કરીને અક્ષર-પુરુષોત્તમ શ્રીકૃષ્ણનું શરણ એ તેમના ઉપદેશનું ધ્રુવબિન્દુ હતું. તપ, ત્યાગ, સંયમ, સ્વધર્મ અને આત્મનિષ્ઠાનું મહત્વ તેમણે વિવિધ રીતે સમજાવીને સાકાર બ્રહ્મની ઉપાસનાનો આગ્રહ રાખ્યો હતો.

સૌરાષ્ટ્રમાં શુદ્ધિના પાલનનો આગ્રહ રખાવ્યો. નાનાં ગામડાંને પોતાના ધર્મ-કાર્યનાં કેન્દ્રો બનાવીને પછાત ગણાતી અજ્ઞ અને ભોળી કોમોના મનમાં ઘર કરી બેઠેલ ભૂતપ્રેતાદિના વહેમ અને અંધશ્રદ્ધાનાં જાળાં છેદી નાખ્યાં. પરિણામે, ‘શૌચ જઈ આવી હાથપાણી પણ લેવાનું નહીં સમજતી એવી જડ જાતિઓને પણ શુદ્ધ બ્રાહ્મણના જેવા આચાર-વિચાર પાળતી કરી દીધી હતી.’ એ રીતે તેમનો ઉપદેશ શ્રીમંતોના મહેલોથી માંડીને આહીરોના નેસડા ને વાઘરીઓના કૂબા સુધી પહોંચ્યો હતો. એક તરફ તેમણે લોકોને સાદું અને નિર્વ્યસની જીવન જીવવાની દીક્ષા આપી અને બીજી તરફ ભગવાન અને ભક્તના સ્વામી-સેવક-ભાવની સ્થાપના કરી આપી એ સ્વામિનારાયણના જીવનકાર્યની મોટી ફલશ્રુતિ હતી.

રામાનંદ સ્વામીના અક્ષરવાસ પછી તેમના એક શિષ્ય રઘનાથદાસે સહજા-નંદજીની વિરુદ્ધ અમુક અનુયાયીઓને ઉશ્કેરવાનો પ્રયત્ન કરેલો તે બાબત એક રામદાસ નામના ભક્તે ફરિયાદ કરતો પત્ર લખેલો તેના જવાબમાં તેમણે હૈયામાં સોંસરી ઊતરી જાય તેવી ભાષામાં એક પત્ર ‘સત્સંગી’ઓને ઉદ્દેશીને લખાવેલો. તેના કેટલાક અંશ જોઈએ :

‘પહેલાં સત્સંગની પ્રથા જાણવી, અને તે જાણીને તેમાં વર્તવું. ત્યાગીની રીતમાં ત્યાગી રહે તે સાચા સંત કહેવાય....નિર્લોભી, નિષ્કામી, નિઃસ્ત્રાવી, નિઃસ્નેહી નિર્માની વર્તે તે સંત મોક્ષ કરનારા છે. સંપ્રદાયના નિયમોમાં જે ન વર્તે તે દૂષણરૂપ છે. ... ઉદ્ધવ સંપ્રદાયના જે ગૃહસ્થ હરિભક્તો હોય તે ચોરી, વ્યભિચાર ન કરે, મદ્ય, માંસ, દારૂ વગેરે અભક્ષ્ય વસ્તુ ન ખાય તથા ન પીવે, જાણીને જીવમાત્રની હિંસા ન કરે, પરસ્ત્રીનો ત્યાગ રાખે, વિધવાનો સ્પર્શ ન કરે, વિમુખ પાસેથી કથા ન સાંભળે, આ અગિયાર નિયમો દઢ કરીને રાખશે અને અમારાં વચનો અંતરમાં ધારશે તેમને અંતસમે આવી વિમાનમાં બેસારી અક્ષરધામમાં લઈ જઈશુ. યમપુરી

અને લખચોરાશીનો ફેરો મટાડી, મારા અક્ષરધામમાં રાખીશ....... આ વખતે હરિ-ભક્તો કરવા મેં અવતાર લીધો છે. મારો વિશ્વાસ છે માટે પ્રીત કરીને કહું છું. કારણ વિશ્વાસીને સાચી વાત ન કરે તે પાપી કહેવાય.' (અ.ભ.સ્વા. પૃ. 27)

વળી બીજા પત્રમાં ગુરુ રામાનંદનું સ્મરણ કરાવીને તેઓ સત્સંગીઓને કહે છે,

'આપણા ગુરુ રામાનંદ સ્વામી સત્સંગમાં પ્રગટ વિચરે છે. કાળ, કર્મ, માયા અને યમદૂતો તેમનાથી ભય પામે છે. આપણને તેમનો વિશ્વાસ છે. જેમ હીરો ફોડ્યો ફૂટે નહીં તેમ તેમની સાથે પ્રીત કરે તે તૂટે નહીં તેવી છે... સત્સંગની રક્ષા તેઓ સદાય કરે છે.

તન મન અને ધન તેમણે અર્પણ કર્યું છે જેથી આપણે નિર્ભય છીએ. નિર્ભય થઈને ભય રાખેલો તે મોટી ખોટ છે. શુદ્ધ આત્મસ્વરૂપે વર્તી તેમના આશ્રયમાં સદા નિર્ભય બનવું.' (અ.ભ.સ્વા.પૃ.24,)

સહજાનંદજીએ આરંભમાં જ સંપ્રદાયના સાધુ અને ગૃહસ્થ અનુયાયીઓને સદાચાર અને વ્રતપાલનનો સીધો રસ્તો બતાવીને अहं त्वां सर्वपापेभ्यो मोक्षयिष्यमिमा शुच એવું અભયવચન આપીને તેમનામાં વિશ્વાસ પ્રેર્યો હતો. પોતાને તેઓ ભગવા-નના અવતારરૂપ ઓળખાવે છે એમાં આજના બુદ્ધિવાદને પરવંચના કે આત્મવંચ-નાની ચેષ્ટા લાગવાનો સંભવ છે. પરંતુ જો પરિણામ ઉપરથી નિષ્ઠાનું માપ કાઢવાનું ભૌતિક ધોરણ અપનાવીએ તો સહજાનંદજીના આ શબ્દો સ્વાર્થપ્રેરિત નહોતા, પણ પરાનુકંપાપ્રેરિત હતા એમ સમજાશે. તેમણે આપેલા વિશ્વાસે કેટલાયને દુરાચાર તજીને સદાચાર ભણી વળી જીવનનું સાર્થક્ય સાધવા પ્રેર્યા હતા. તો કેટલાયની ધર્મબુદ્ધિ સતેજ કરીને તેમને ઉચ્ચ ધર્માનુભવમાં સ્થિર કર્યા હતા.

4

તેમની આ સમાજોદ્ધારક પ્રવૃત્તિનું સાધન તેમનાં વચનામૃતો છે. આ વચના-મૃતોની વિશેષતા એ છે કે તે સઘળાંની વિગતવાર નોંધ સંપ્રદાયમાં શ્રીજી મહારા-જની હયાતીમાં જ તૈયાર કરવામાં આવી હતી. પ્રત્યેક પ્રસંગનું વર્ણન જે તે વખતે ઉપસ્થિત મંડળીમાંના સંત લખી લેતા. મુક્તાનંદ સ્વામી, ગોપાળાનંદ સ્વામી, નિ-ત્યાનંદ સ્વામી અને શુકમુનિ એ ચાર સંતોએ શ્રીજી મહારાજનાં આ વચનો સાંભળીને લખ્યાં છે એવો વચનામૃતસંગ્રહને અંતે ઉલ્લેખ છે. પ્રત્યેક પ્રવચનને લગતી વર્ષ, માસ, તિથિ, સ્થળ ઇ. વિગતો સહિત શ્રીજી મહારાજનાં ઉપદેશવચ-નોનો સંગ્રહ તૈયાર થયો હતો. તે તેઓશ્રીને વિ. સ. 1877માં બતાવ્યાનો નિર્દેશ એક વચનામૃતમાં આવે છે. (વ.લો.પ્ર. 7, પૃ. 302) તે પછી પણ જેમ જેમ લખાયાં તેમ તેમ શ્રીજી મહારાજને બતાવ્યાં હશે. આવાં વચનોની કુલ સંખ્યા 273 છે. તેમાં ગઢડા પ્રકરણનાં (78+67+39) 184, સારંગપુરનાં 18, કરિયાણીનાં 12,

લોયાનાં 18, પંચાળાનાં 7, વડતાલનાં 20, અને અમદાવાદનાં 14 (13+1) છે. સ્થળ પ્રમાણે પ્રકરણ પાડીને સન્તોએ પ્રત્યેક વચનામૃતના વસ્તુ પ્રમાણે શીર્ષક બાંધેલાં છે. દા.ત., અખંડ વૃત્તિનું, કૃતની સેવકરામનું, વીસ કેશના પ્રવાહનું, મૂઢપણું પ્રીતિ અને સમજણનું, ચાર પ્રકારની મુક્તિનું, દેશકાળાદિકના પ્રધાનપણાનું ઇત્યાદિ. પ્રથમ વચનામૃત સંવત 1876ના માગશર સુદિ ચતુર્થીને દિવસે બોલાયેલું ને છેલ્લું સં. 1886ના અષાઢ વદિ દશમીનું છે. (અહીં કોઈને પ્રશ્ન થાય કે શ્રીજી મહારાજ સં. 1886ના જેઠ સુદિ દશમીના રોજ સ્વધામ પધાર્યા હતા તો એ વર્ષના અષાઢ માસમાં આ વચનામૃત શી રીતે આવ્યું ? સંપ્રદાયમાં આષાઢી વર્ષની ગણતરી કરવાની પરંપરા છે. એટલે કારતકી વર્ષ પ્રમાણે 1885 ગણાય.) આ વચનામૃતોના પ્રથમ વાચને જે ઊડીને આંખે વળગે તેવી બાબત છે તે પ્રત્યેક પ્રસંગે વર્ણવેલી શ્રીજીની મૂર્તિ અને ચેષ્ટાનું વર્ણન છે. તેમાં તેઓશ્રીની બેઠક, મુદ્રા અને વસ્ત્રાભૂષણની ઝીણી ઝીણી વિગતો મૂકેલી છે. પુનરુક્તિઓ હોવા છતાં, વાચકને રસ પડે તેવા જીવંત વાતાવરણનો તેમાં અનુભવ થાય છે. આ બધું એક વાર બનેલું એની પ્રતીતિ થાય છે ત્યારે એમાંથી પૈરાણિક અપરિચિતતા જતી રહીને ઐતિહાસિક હકીકતની એક પ્રકારની પ્રત્યક્ષતા જિજ્ઞાસુને સ્પર્શીને વિશેષ આકર્ષે છે.

સૌપ્રથમ શ્રીજી મહારાજના દેહ ઉપરનાં ચિહનો સંપ્રદાયના પરથારમાં વર્ણવ્યાં છે તે જોઈએ. આ વર્ણન ઝીણી વિગતોથી ભરેલું છે. પગનાં તળિયાંની ઊર્ધ્વરેખાથી શરૂ કરીને ‘શિખાની પછવાડે જમણી કોરે રહેલા ત્રણ તિલ’ સુધીનાં અંગો ઉપરનાં સામુદ્રિક ચિહનો વિગતે દર્શાવ્યાં છે. તેમની દિનચર્યાનું ચિત્ર દોર્યું છે તેમાં ‘ત્રણ ઘડી રાત્રિ રહે ત્યારે ઊઠીને દાતણ કરવા’થી શરૂ કરીને નાહીને અંગ લૂછવાની, શ્વેત વસ્ત્ર ધારણ કરવાની, જમતી વખતની, હરિભક્તને પીરસતી વખતની, ઘેલા નદીમાં નાહવા જતા તેની, ‘ધોળી પછેડીને અથવા ખેસને ડાબા ખભા ઉપર આડસોડે નાખીને જમણા હાથને હલાવતા થકા !’ તો ક્યારેક ‘ડાબા હાથને કેડ્ય ઉપર મૂકીને તે જમણા હાથમાં રૂમાલ લઈને જમણા હાથને હલાવતાં હલાવતાં’ ઉતાવળી ગતિએ ચાંખડીના ચટપટ અવાજ સાથે ચાલવાની, તેની સાથે ભીડમાં રજ ઊડે ત્યારે નાકે રૂમાલ ધરવાની, ગાદી કે ઢોલિયા ઉપર બેસવાની, તે વખતની પગની જુદી જુદી સ્થિતિની, માળાના મણકા ફેરવવાની, ધ્યાન ધરવાની, કથા કહેતી ને શ્રવણ કરતી વખતની, પ્રશ્નોત્તર કરતી વખતે રૂમાલને વળ ચડાવવા વગેરેની, પૂજા ગ્રહણ કરતી વખતની, છીંક ખાતી વખતની કે હસતી વખતની, ભક્ત જન ઉપર પ્રસન્ન થતી વખતની, દુઃખી પ્રાણીઓ પ્રત્યે દયા દર્શાવતી વખતની, પ્રવાસમાં ઘોડા ઉપર બેઠા હોય ત્યારની, સભામાંથી ઊઠતી વખતની, સૂતી વખતની, એમ અનેકાનેક ક્રિયાઓ અને ચેષ્ટાઓનું ભાતીગળ વર્ણન સંપ્રદાયમાં પરંપરાથી

સચવાયેલું છે, જે ભક્તજનોના ચિત્તમાં શ્રીજીની સ્મૃતિને સચોટ ને સાકાર રૂપે જીવતી રાખવામાં ખૂબ સહાયભૂત થાય છે[25].

એવી જ રીતે પ્રત્યેક વચનામૃતના આરંભમાં શ્રીજીએ કયાં કયાં કયારે કેવી સ્થિતિમાં કોની વચ્ચે બેસીને કહ્યું તેની વિગતો આપવામાં આવી છે, જે તેની ઐતિહાસિક પ્રમાણભૂતતાને પ્રત્યક્ષતા ઉપસાવી આપે છે. નમૂના દાખલ ગઢડા પ્રથમ પ્રકરણના વચનામૃત 14નો આરંભ જોઈએ.

'સંવત 1876ના માગશર વદિ બીજને દિવસે સ્વામી શ્રી સહજાનંદજી મહારાજ શ્રી ગઢડા મધ્યે દાદાખાચરના દરબારમાં શ્રી વાસુદેવ નારાયણના મંદિર આગળ લીંબડાના વૃક્ષ હેઠે ઢોલિયા ઉપર દક્ષિણાદે મુખારવિંદે વિરાજમાન હતા અને માથે ધોળી પાઘડી બાંધી હતી અને ધોળો ખેસ પહેર્યો હતો અને ધોળી ચાદર ઓઢી હતી અને પીળા પુષ્પના તોરા વાધમાં વિરાજમાન હતા અને તે ગુચ્છની ઉપર ગુલાબનાં પુષ્પ વિરાજમાન હતાં અને કંઠને વિષે પીળાં પુષ્પના હાર વિરાજમાન હતા અને જમણા હાથમાં જે સેવંતીનું પુષ્પ તેને ફેરવતા હતા અને પોતાના મુખારવિંદની આગળ મુનિ તથા દેશદેશના હરિભક્તની સભા ભરાઈને બેઠી હતી.' (વ.ગ.પ્ર. 14, પૃ.43)

મોટા ભાગનાં વચનામૃતોના આરંભમાં એકસરખી વિગતો આવે છે. પરંતુ ઈશુ ખ્રિસ્ત, શંકરાચાર્ય અને વલ્લભાચાર્ય જેવા આચાર્યોને વિશે પણ આટલી સ્પષ્ટ તે ઝીણી વિગતો સચવાઈ નથી એ જોતાં સ્વામિનારાયણ સંપ્રદાયની આ એક અસાધારણ વિશિષ્ટતા ગણાય. તેનાં કારણો સમજાય તેવાં છે : (1) સહજાનંદજી સંપ્રદાયમાં ભગવાનના અવતાર રૂપે પૂજાય છે. (2) સાકાર બ્રહ્મની ઉપાસનાનો આ સંપ્રદાય હોવાથી આંખમાં વસી જાય તેવી સર્વ વિગતોમાં તેને રસ છે. (3) બીજા આચાર્યોને મુકાબલે સ્વામિનારાયણ નજીકના ભૂતકળમાં થયેલા હોવાથી તેમને લગતી ઐતિહાસિક હકીક્ત પર ધૂળ ચડી નથી.

સહજાનંદ સ્વામીને રામાનુજનો વિશિષ્ટાદ્વૈતસિદ્ધાન્ત માન્ય હતો. તેમણે એક સ્થળે બહુ ટૂંકમાં ઉદ્ધવ સંપ્રદાયનો સિદ્ધાન્ત સમજાવ્યો છે.

'વેદ, પુરાણ, ઇતિહાસ અને સ્મૃતિઓ એ સર્વ શાસ્ત્રમાંથી જે જીવ, માયા, ઈશ્વર, બ્રહ્મ અને પરમેશ્વર એ સર્વ અનાદિ છે. અને માયા છે તે તો પૃથ્વીને ઠેકાણે છે. પૃથ્વીમાં રહ્યાં જે બીજ તેને ઠેકાણે જીવ છે અને ઈશ્વર તો મેઘને ઠાકાણે છે તે પરમેશ્વરની ઇચ્છાએ કરીને પુરુષરૂપ જે ઈશ્વર તેનો માયા સંગાથે સંબંધ થાય છે ત્યારે જેમ મેઘના જળના સંબંધે કરીને પૃથ્વીમાં હતાં જે બીજ તે સર્વે ઊગી આવે છે, તેમ નવા માયામાંથી

અનાદિકાળના જીવ હતા તે ઉદય થઈ આવે છે, પણ નવા જીવ નથી થતા,

25. જુઓ 'વચનામૃત', પરથારો, પૃ. 16-26.

માટે જેમ ઈશ્વર અનાદિ છે તેમ માયા પણ અનાદિ છે ને તે માયાને વિશે રહ્યા જે જીવ તે પણ અનાદિ છે. પણ એ જીવ પરમેશ્વરના અંશ નથી, એ તો અનાદિ જીવ જ છે. તે જીવ જ્યારે પરમેશ્વરને શરણે જાય ત્યારે ભગવાનની માયાને તરે, તે નારદ સનકાદિકની પેઠે બ્રહ્મરૂપ થઈને ભગવાનના ધામમાં જાય છે ને ભગવાનનો પાર્ષદ થાય છે.' (વ.ગ.અં.પ્ર. 10, પૃ.609)

આ સિદ્ધાન્ત અનુસાર તેમણે અક્ષર પુરુષોત્તમ નારાયણની સેવાનો ઉપદેશ કરેલો છે. ભગવાનને પ્રસન્ન કરવા માટે ચાર સાધન તેમણે વારંવાર પ્રબોધ્યાં છે : (1) સ્વધર્મનિષ્ઠા એટલે કે પોતપોતાના વર્ણાશ્રમના ધર્મ વિશે અચળ નિષ્ઠા, (2) આત્મનિષ્ઠા : દેહ તથા દેહના સંબંધીને ભૂલીને કેવળ આત્માને જ પોતાનું સ્વરૂપ દઢપણે માનવું, (3) વૈરાગ્ય, ભગવાન સિવાય બીજા કોઈ પદાર્થ વિશે આસક્તિ ન રાખવી તે, (4) નિષ્કામ ભક્તિ ઇન્દ્રિય, મન, અંતઃકરણને જીતીને, જાગ્રત, સ્વપ્ન અને સુષુપ્તિ તે ત્રણ અવસ્થા અને સત્વ, રજસ ને તમસ તે ત્રણ ગુણથી પર ચૈતન્યરૂપ પોતાના સ્વરૂપને માનીને તેને વિશે ભગવાનની મૂર્તિ ધારીને તેનું ભજન કરવું તે. આ ચારેય સાધન જેનામાં સંપૂર્ણ હોય તેને તેમણે એકાન્તિક ભક્ત કહ્યો છે.

ભગવાનનું સગુણ-નિર્ગુણ સ્વરૂપ, તેમનું માહાત્મ્ય, તેમ જ ભગવાનની ઉપાસનાની વિવિધ રીતો તેમણે તેનાં નાનાંમોટાં પાસાંને ઉથલાવતા જઈને દૃષ્ટાન્તો આપતા જઈને સમજાવેલ છે. ઉપાસનામાં આવતાં વિઘ્નોની વ્યવહારુ તેમ જ સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકા ઉપર રહીને આ વચનામૃતોમાં ચર્ચા થયેલી છે. તેમ કરતી વખતે શ્રીજી સંસારના અનુભવ અને અવલોકનોમાંથી સચોટ દૃષ્ટાંત આપે છે. કેટલીક વાર એ સ્વાનુભવ પણ કહે છે. રામેશ્વર જતાં રસ્તામાં પોતાને સેવકરામ નામના સાધુનો ભેટો થયેલો. તે સાધુ માંદો પડતાં પોતે તેની હજાર રૂપિયાની સોનામહોરો સાચવેલી, તન તોડીને ચાકરી કરેલી અને તેને માટે સામગ્રી લાવીને રાંધી આપી જમાડેલ છતાં એ સાધુએ તેમને કદી જમવાનો પણ ભાવ પૂછેલો નહીં. તે સાજો થયો તે પછી તેનો સામાન પણ પોતે ઊંચકેલો. એ અનુભવ કહીને કૃતઘ્નીના સંગના ત્યાગનો ઉપદેશ આપે છે. (વ.ગ.પ્ર.12, પૃ. 35)

ત્યાગનો મહિમા સમજાવતાં તેઓ मिथिलायां प्रदीप्तायां नमे दह्यति किंचन એમ કહેનાર જનક વિદેહીનું અને તજેલા પદાર્થનો પછી કદી સંકલ્પ ન કરવા માટે त्यज धर्ममधर्मं च એ નારદનું શુકજી પ્રત્યેનું વચન યાદ કરીને આત્માના અવધાનમાં આવતાં તમામ વિઘ્નો દૂર કરવાનું સૂચવે છે. (વ.ગ.પ્ર.39, પૃ. 94.)

અક્ષરધામની વિભુતા સમજાવવા માટે તેઓ હસ્તી ઉપર ચાલી જતી કીડીનું દૃષ્ટાન્ત આપે છે. (ગ.પૃ. 63, પૃ. 147)

પુષ્ટિ સંપ્રદાયની ભક્તિનો રસિક માર્ગ પોતે કેમ ગ્રહણ ન કર્યો તેનું કારણ એક વચનામૃતમાં કહ્યું છે.

'એક તો રસિક માર્ગે કરીને ભગવાનની ભક્તિ કરવી અને બીજો આત્મજ્ઞાન, એ બે મોટ્યપ પામ્યાના પણ માર્ગ છે અને પડ્યાના પણ છે. તેમાં રસિક માર્ગે તો હજારો ને લાખો પડી ગયા છે અને ભગવાનને તો કોઈક પામ્યો હશે. અને મોટા આચાર્ય થયા તેણે પણ રસિક માર્ગે કરીને ભક્તિ કરાવી છે પણ તેમાં બગાડ ઘણાંને થયો છે અને સારું તો કોઈકનું થયું છે. કાં જે, રસિકપણે કરીને જ્યારે ભગવાનનું વર્ણન કરે ત્યારે ભગવાન ભેળું રાધિકાજી તથા લક્ષ્મીજી તથા તેની સખીઓ તેનું પણ વર્ણન આવે અને જ્યારે સ્ત્રીઓનું વર્ણન આવે ત્યારે તો તેનાં અંગેઅંગનું વર્ણન થાય, ત્યારે વર્ણનના કરનારાનું મન નિર્વિકાર કેમ રહે ? અને ઇન્દ્રિયોનો તો એ જ સ્વભાવ છે, જે સારો વિષય હોય તે ઉપર જ પ્રીતિ હોય અને રાધિકાજી લક્ષ્મીજી તેના જેવું તો ત્રિલોકમાં કોઈ સ્ત્રીનું રૂપ હોય નહીં અને એના જેવી કોઈની બોલી પણ મીઠી ન હોય અને એના દેહની સુગંધ પણ અતિશય હોય, માટે એવા રૂપને દેખીને અથવા સાંભળીને કયે પ્રકારે મોહ ન થાય ? એ તો થાય જ. અને લેશ માત્ર જો મન વિકાર પામે તો તે કલ્યાણના માર્ગમાંથી પડ્યો, માટે રસિકની રીતે જે ભગવાનને ભજે તેને એ મોટું વિઘ્ન છે.' (વ.ગ.મ.કા. પૃ.392-93)

પોતાના સંપ્રદાયમાં ભક્તિને નામે વિલાસિતા ન પ્રવેશે તેની તેમણે કેટલી બધી તકેદારી રાખેલી તે ઉપરનાં વચનો પરથી સમજાશે. પરમેશ્વરનાં દર્શન કરતી વખતે મૂર્તિની સાથે બીજા પદાર્થોનાં પણ દર્શન કરતો જાય એને તેઓ 'ફાટેલ દૃષ્ટિવાળો' કહે છે (સા.રા.પૃ. 206). પછી દર્શન કરવાની સાચી રીત સમજાવે છે પહેલાં મૂર્તિનું અલૌકિકપણું મનમાં ધારવું ને પછી તે ભાવ મનથી અને ગુણથી રાખવા. આવા ભક્ત પર ભગવાનની અનન્ય પ્રીતિ રહે છે એમ કહીને તેઓ દર્શન વખતે શ્રોત્ર અને નેત્રને નિયમનમાં રાખવાની સૂચના આપે છે અને અન્યત્ર તણાતાં શ્રોત્ર નેત્રને ઠપકો આપવાનાં વચનો પણ કહે છે. (સા.ર., પૃ. 206-208)

કામને જીતવાનો ઉપદેશ આપતી વખતે તેઓ એક વૈજ્ઞાનિકની ઢબે મનોવહા નાડીને વિશે મનમાં સ્ત્રી સંબંધી સંકલ્પથી દહીંના મથનથી માખણ ઉપર તરી આવે તે રીતે વીર્યનું થાય છે તેમ સમજાવે છે. અને મૃત્યુ બાદ સૂક્ષ્મ દેહમાં વીર્યનું અસ્તિત્વ રહે છે એવું પ્રતિપાદન કરે છે. આના અનુલક્ષમાં તેઓ શ્રીકૃષ્ણ અને દુર્વાસાનું દૃષ્ટાન્ત આપીને શ્રીકૃષ્ણ સાચા બ્રહ્મચારી હતા, ને દુર્વાસા સાચા ઉપવાસી હતા એ સમજાવે છે. સાથે સાથે પોતે ઊર્ધ્વરેતસ્ કેવી રીતે થયા તેનો અનુભવ પણ કહે છે. (ગ.પ્ર. 73, પૃ. 177-179)

શ્રીજી મહારાજ વારંવાર ભગવાનના સાકાર સ્વરૂપની ઉપાસનાનો આગ્રહ દર્શાવે છે. એક પ્રસંગે તેઓ માહાત્મ્ય સહિત વાત કરતાં કહે છે :

'ભગવાન જીવના કલ્યાણને અર્થે જ્યારે મૂર્તિ ધારણ કરે છે ત્યારે પોતાનું જે અક્ષરધામ અને ચૈતન્યમૂર્તિ એવા જે પાર્ષદ અને પોતાનાં જે સર્વે ઐશ્વર્ય તે સહિત

જ પધારે છે, પણ એ બીજાના દેખ્યામાં આવે નહીં.' (ગ.પ્ર.71, પૃ.171)

સામાન્ય રીતે આ વચનામૃતોની પદ્ધતિ એવી છે કે ઘણી વાર શ્રીજી મહારાજ સીધા જ વિષય પર આવીને બોધ આપે, ઘણીવાર શ્રીજી મહારાજ પ્રશ્ન કરે ને સાધુમંડળમાંથી કોઈ ઉત્તર આપવા પ્રયત્ન કરે, પણ તે સંતોષકારક ન હોય એટલે મહારાજ પોતે તેનો ઉત્તર આપે, ઘણી વાર સાધુઓમાંથી કોઈ પ્રશ્ન કરે ને સ્વામીજી પોતે તેનો ઉત્તર આપે. કોઈ વાર સાધુઓ અંદરોઅંદર પ્રશ્નોત્તર કરે ને છેવટે શ્રીજી મહારાજ સર્વ શંકાનું સમાધાન કરે. આમ, આખી ચર્ચા પ્રશ્નોત્તર રૂપે ચાલે છે. શિષ્યોના ચિત્તમાં ભક્તિ, જ્ઞાન, વૈરાગ્ય ને આત્મનિષ્ઠા દૃઢ થઈને સ્વધર્મજાગૃતિ સતત રહે એ દૃષ્ટિએ શ્રીજી મહારાજ વચનામૃતો કહે છે. ઘણી વાર શિષ્યોનું જ્ઞાન ચકાસવા માટે પેચીદા પ્રશ્નો પૂછતા. દા. ત., એક વાર એમણે પૂછ્યું, 'જેની વાણીમાં કુત્સિતપણું હોય, તોપણ તે વાણીને અમૃતની પેઠે પાન કરીએ એવી તે કઈ વાણી છે?' પછી તેનો પોતે ઉત્તર કર્યો કે, 'જે સંત વાત કરે ત્યારે પોતે પોતાનાં સંબંધી માબાપ, બોન-ભાઈ તથા પોતાની જાતિ તેની કુત્સિત શબ્દે કરીને નિંદા કરતો હોય તો તેની તે વાણી સારી જાણવી, શા સારુ જે તે વાણીને જે સાંભળે તેને તે સંતની કોરનો એમ ગુણ આવે જે, આ સંતને તો કોઈ રીતે પોતાના દેહસંબંધી આદિકમાં હેત નથી માટે તે વાણીને અમૃતની પેઠે પાન કરવી.'

એ જ પ્રસંગે તેઓશ્રીએ બીજો સવાલ પૂછ્યો : 'જેણે કરીને ભગવાન રાજી થયા હોય તોપણ તે કરવું નહીં અને જેણે કરીને ભગવાન કુરાજી થાય તોપણ તે કરવું એવું તે શું છે ?' પછી એનો ઉત્તર પણ પોતે આપ્યો કે "અમે કોઈ વચન કહીએ ને એમાં જો અધર્મ હોય તો તેને વિષે ચિરકારી થવું કહેતાં તેમાં ઘણીક વાર લગાડવી પણ તુરત માનવું નહીં. જેમ શ્રીકૃષ્ણભગવાને અર્જુનને કહ્યું જે, 'અશ્વત્થામાનું માથું કાપી નાખો.' પછી તે વચન અર્જુને ન માન્યું, તેમ એવી રીતનું જે વચન તેમાં અમે રાજી થતા હોઈએ તોપણ ન માનવું તથા પંચવર્તમાન સંબંધી જે નિયમ કહ્યા છે, તેમાંથી જેણે કરીને ભંગ થતો હોય એવું જે વચન તે ન માનવું અને એ બે વચન ન માનીએ ને ભગવાન કચવાતા હોય તો સારી પેઠે કચવાવવા પણ તેમાં રાજી ન કરવા.'

આ ઉપરથી સમજાશે કે તે સર્વસર્મપણયુક્ત ભક્તિનો બોધ કરતા હોવા છતાં સ્વધર્મ અને સદાચાર વિરુદ્ધ ભગવાનનું પણ વચન ન માનવું તેવો ઉપદેશ કરે છે તે ઉપરથી તેઓ ઉદાર અને તત્વનિષ્ઠ વિચારકની છાપ ઊભી કરે છે.

પરંતુ તેમની દૃષ્ટિ સંપ્રદાયની બહાર જવા માગતી નથી એ તે પછીના પ્રશ્ન ઉપરથી સ્પષ્ટ થાય છે. તેમનો છેલ્લો પ્રશ્ન આ છે : 'કયાં શાસ્ત્રો સાંભળવાં ને ભણવાં ને કયાં શાસ્ત્રો ન સાંભળવાં ને ન ભણવાં ?' તેનો ઉત્તર પોતે જ આ પ્રમાણે આપે છે. 'જે શાસ્ત્રમાં ભગવાનનું સાકારપણું પ્રતિપાદન ન કર્યું હોય તથા

ભગવાનના અવતારનું નિરૂપણ ન હોય, અને તે શુદ્ધ વેદાન્તના હોય ને એક અદ્વિતીય નિરાકારનું પ્રતિપાદન કરતા હોય, ને તે ગ્રંથ સુધાં બુદ્ધિવાનના કરેલાં હોય તોપણ તે ગ્રંથને કોઈ દિવસ ભણવા નહીં ને સાંભળવા પણ નહીં, અને જો રણછોડભક્તના જેવાં કીર્તન જ હોય ને તેમાં ભગવાનની મૂર્તિનું વર્ણન હોય તો તેને ગાવાં ને સાભળવાં તથા એવી રીતના જે ગ્રંથ હોય તેને ભણવા ને સાંભળવા.' (લો.7, પૃ.300-302)

શાંકર સિદ્ધાન્ત વિશે તેમને આદર કે રુચિ નથી. 'શંકર સ્વામીએ અદ્વૈત બ્રહ્મનું પ્રતિપાદન કર્યું છે તેને વિશે તો અમારી રુચિ નથી.' એમ તેમણે સ્પષ્ટ કહ્યું છે. (લો.14, પૃ.335.) અનેક સ્થળે વેદાન્તીઓની તેમણે ટીકા પણ કરી છે. એક ઠેકાણે તો પોતે શુષ્ક વેદાન્તના ગ્રંથનું શ્રવણ કરીને દિલગીર થાય છે ને અશ્રુ સારે છે એવો ઉલ્લેખ છે. તે રાત્રે સ્વપ્નમાં પોતે મુક્તાનંદ સ્વામી અને બ્રહ્માનંદ સ્વામીની સાથે ભજનકીર્તન કર્યાનો ઉલ્લેખ કરીને કહે છે કે 'આવી જે પરમેશ્વરની ઉપાસના તેનો ત્યાગ કરીને જે મિથ્યાજ્ઞાની થાય છે અને એમ જાણે છે જે 'અમે જ ભગવાન છીએ' તે મહાદુષ્ટ છે. 'આની અસરમાં પોતાના અનુયાયીઓ સપડાય નહીં તે માટે તરત જ તેઓ સર્વ પરમહંસ તથા સત્સંગી બાઈ-ભાઈને ઉદ્દેશીને પત્ર લખાવીને 'અવતારને વિશે પતિવ્રતાના જેવી અનન્ય નિષ્ઠા' રાખવા તેમ જ 'ભગવાન વિના બીજા દેવની ઉપાસના નહીં કરવા' અનુરોધ સહિત આજ્ઞા કરે છે.' (ગ.પ્ર.20, પૃ. 439-441)

પોતાના શિષ્યોને વિવિધ ધર્મવિષયોનું જ્ઞાન આપવા માટે તેઓ અનેક વાર પોતાનો અનુભવ કહે છે. મોહનું સ્વરૂપ સમજાવવા માટે પોતે ધ્રુવઆદિકનું બ્રહ્માંડમાં દર્શન કરેલ તેનું પિંડમાં દર્શન કરીને 'ભગવાન વિશે અતિશય વૃત્તિ જોડાઈને' સમાધિમાં ઊતરી ગયાની હકીકત કહે છે. (ગ.પ્ર.1, પૃ. 386) એ જ રીતે સાંખ્ય અને યોગનાં અનુક્રમે ચોવીસ અને પચીસ તત્વો સમજાવે છે. સ્વમતના સમર્થનમાં પોતે જેને સર્વોપરી પ્રમાણ તરીકે સ્વીકારે છે તે શ્રીમદભાગવતમાંથી તેમ જ ભગવદગીતામાંથી પુષ્કળ અવતરણો ટાંકે છે. આમ, આ વચનામૃતોનો ગ્રંથ ભગવાન સ્વામિનારાયણે પોતાના શિષ્યો ને અનુયાયીઓ માટે ચલાવેલી આધ્યાત્મિક પાઠશાળા જેવો છે. ઇન્દ્રિયદમન, સવિકલ્પ ને નિર્વિકલ્પ સમાધિ, સત્સંગ, ભક્તિ, સમાધિ, અક્ષરપુરુષોત્તમ અવતાર અને પરમધામનું સ્વરૂપ, કામક્રોધાદિ ષડરિપુ, નિયમ અને નિશ્ચય આદિ અનેક વિષયોની અહીં થયેલી સરળ ને સર્વસ્પર્શી ચર્ચા જિજ્ઞાસુઓને અધ્યાત્મમાર્ગે જવાની ઉત્તમ તાલીમ આપે છે.

છેલ્લે તેઓ વ્યવહારકુશળ અને દીર્ઘદષ્ટિવાળા ધાર્મિક નેતા હતા તેની પ્રતીતિ કરાવનારી બે બાબતોનો નિર્દેશ કરવો જોઈએ. એક સંપ્રદાયની પુષ્ટિ અંગેનું વચનામૃત છે. સં. 1881ના શ્રાવણ સુદિ 4ને દિવસે શ્રી ગઢડા મધ્યે તેઓશ્રીએ શિષ્યો

સમક્ષ પ્રશ્ન મૂક્યો : “જે જે આચાર્ય થયા છે તેના સંપ્રદાયની પુષ્ટિ ઘણાક કળ સુધી શે ઉપાયે કરીને રહે છે?’ ત્યારે તેનો જવાબ આપતાં મુક્તાનંદ સ્વામીએ પુષ્ટિ માટે સંપ્રદાય સંબંધી ગ્રંથ, શાસ્ત્રવિહિત વર્ણાશ્રમ ધર્મ અને ઇષ્ટદેવને વિશે અતિશય દઢતા આ ત્રણ બાબતો આવશ્યક છે એમ કહ્યું. શ્રીજી મહારાજે તેની પૂર્તિ કરતાં કહ્યું કે પોતાના ઇષ્ટદેવનું ચરિત્ર તેમજ તેણે ઉપદેશેલ શાસ્ત્રનો ગ્રંથ (સંસ્કૃત કે ભાષામાં) સંપ્રદાયને ટકાવી રાખવા માટે જરૂરી છે. તેમણે દાખલો આપ્યો કે રામચંદ્રના ઉપાસક હોય તેવા સંપ્રદાયની પુષ્ટિ વાલ્મીકિરામાયણ થાય અને શ્રીકૃષ્ણના ઉપાસકને ભાગવતના દશમ કે એકાદશ સ્કંધથી થાય. તેમાં વેદ કામ લાગે નહીં. એ જ રીતે સ્વામિનારાયણ સંપ્રદાયની પુષ્ટિ માટે તેના ઇષ્ટદેવનું ચરિત્ર અને તેમનાં વચનામૃતોના પ્રચાર આવશ્યક ગણાય એમ તેમનું વક્તવ્ય હતું. તેમના આદેશ અનુસાર આજે પણ આ બેની પ્રતિષ્ઠા સંપ્રદાયમાં થયેલી છે અને તેમાં ભક્તોને જીવંત શ્રદ્ધા છે.

બીજી બાબત એ કે તેમણે સંપ્રદાયના ભક્તોને કહ્યું કે ભગવાનની ભક્તિ કરતાં ગમે તેટલું દુઃખ આવે તે સહન કરી લેવું. અને ફરિયાદ ન કરવી, પણ સાથે સાથે એ વાત પણ કહી કે મેં રામાનંદસ્વામી પાસેથી વરદાન લીધું છે કે સંપ્રદાયના ભક્તોને અન્નનું દુઃખ ન થાય અને તેમને સદાયે આનંદ વર્તે. આ અભયવચન પણ સંપ્રદાયને દઢ કરવામાં બહુ ઉપયોગી નીવડ્યું છે.

આમ, શ્રીજી મહારાજનાં આ વચનામૃતો તેમના વ્યક્તિત્વના જીવંત સ્પર્શ-વાળાં હોઈ તેમાં ચર્ચેલી બાબતો કયાંક તાત્વિક પ્રશ્નો અને તાર્કિક ગૂંચો ઊભી કરે તેવી હોવા છતાં શ્રદ્ધા અને ભક્તિની ભૂમિકા પર થયેલી તેની રજૂઆત ભાવિક ભક્તોને માટે નિત્યના આચાર અને આધ્યાત્મિક વિકાસ માટે ઉત્તમ માર્ગદર્શન પૂરું પાડે છે. શૈવ, વૈષ્ણવ આદિ અન્ય સંપ્રદાયો કરતાં આ સંપ્રદાયની વિશેષતા એ છે કે ભક્તો તેમની પોતાની ભાષામાં પરિચિત ભૂમિકા ઉપર તે ધર્મતત્વની સમજૂતી આપે છે અને એને લીધે તે વિશેષ પ્રેરક નીવડેલ છે.

5

વચનામૃતોનું બીજું મહત્વનું પાસું તેમાં પ્રયોજાયેલી ભાષા છે. બુદ્ધ અને મહાવીરની જેમ સહજાનંદે અહિંસા અને ઇન્દ્રિયનિગ્રહનો આગ્રહ રાખ્યો હોવા છતાં તેમનો ઉપદેશ સંપ્રદાયની વાડ કૂદી શક્યો નથી. એ ગમે તે હો, પણ પેલા બે ધર્મવીરોની માફક સ્વામિનારાયણે પણ લોકોની ભાષામાં જ ધર્મોપદેશ કરેલા છે. તેઓશ્રી બોલતા તેની નોંધ શિષ્યો ‘જેમ સાંભળતા તેમ’ ‘પોતાની બુદ્ધિ પ્રમાણે’ કરતા. સંપ્રદાયના વિવિધ મોવડીઓને ઉદ્દેશીને તેમણે પત્રો મોકલેલા તે પણ સ્વ-હસ્તે લખેલા નથી, પણ અંતેવાસી પાસે પોતે બોલતા જઈને લખાવેલા છે. સંપ્રદા-યમાં કોઈ સ્થળે તેઓશ્રીના હસ્તાક્ષર જોવા મળતા નથી. આમ છતાં વચનામૃતોની

તેમના મુખમાં મુકાયેલી ભાષા ઘણે ભાગે તેઓ જેમ બોલ્યા હોય તેમ ઝિલાયેલી દેખાય છે. સઘળાં વચનામૃતોની ભાષાની ધાટીમાં એક પ્રકારની એકવાક્યતા વરતાય છે તે જોતાં એ ભાષા શ્રીજી મહારાજની જ છે એવું અનુમાન કરીને તેની વિશિષ્ટતાઓ તારવવાનો પ્રયત્ન કરીએ તો ખોટું નથી.

સ્થળ, સમય ઇ. વિગતો સહિત પ્રત્યેક પ્રવચનના પ્રસંગનું વર્ણન કરેલું છે તે ભાષા દેખીતી રીતે જ નોંધ કરનાર સંતની છે. ક્યાંક વચનામૃતને અંતે "પોતે તો સાક્ષાત્ પુરુષોત્તમનારાયણ છે' એવી નોંધ છે તે, તેમજ "આવી રીતની એક પ્રકારની વાર્તાને કરતા થકા ને પોતાના ભક્તજનને આનંદ ઉપજાવતા થકા શ્રી ગઢડાને વિષે વિરાજતા હવા 'એવા એક જ ધાટીના ઉદગારો આવે છે તે પ્રસંગનિરૂપણ કરનાર કથક (narrator)ના છે. 'હતા' ને બદલે 'હવા' બોલવાની અને ચાલુ ભૂતકાળના અર્થમાં વર્તમાનકૃદન્તને 'થકા' પ્રત્યય લગાડવાની રૂઢિ આ સંપ્રદાયનાં લખાણોમાં વ્યાપક પ્રમાણમાં અપનાવેલી જોવા મળશે. સંસ્કૃત પરિપાટીની કથા કરનાર શાસ્ત્રીઓની આ પ્રકારે બોલાવાની રીત જાણીતી છે.'

સહજાનંદની માતૃભાષા હિન્દી હતી. પરંતુ ત્રણ દાયકા ગુજરાત-સૌરાષ્ટ્ર-કચ્છમાં રહીને લોકસમુદાયની વચ્ચે ફર્યા તેને લીધે તેમણે ગુજરાતી ભાષા પર માતૃમાષા જેટલું જ પ્રભુત્વ મેળવી લીધું હતું. તેઓ ઘણો સમય સૌરાષ્ટ્રનાં ગામડાંમાં ફરેલા તેને લીધે તેમની ભાષામાં લોકબોલીનો પ્રયોગ મોટા પ્રમાણમાં જોવા મળે છે. ખોટ્ય, મોટ્યપ, કાચ્યપ, કાલ્ય, હિમત્ય, રાજીપો-કરાજીપો, મોર ('અગાઉ'ના અર્થમાં) દાખડો, લલોચપો, પાણો વગેરે સંખ્યાબંધ સોરઠી બોલીના શબ્દો તેમનાં વચનામૃતોમાં વપરાયેલા છે. 'લવાણું' 'બોલાણું' 'પ્રોવાણી' જેવા પ્રયોગોમાં 'ય'ને બદલે 'ણ'નો પ્રયોગ, 'સામર્થ્ય'ને સ્થાને 'સામર્થિ', 'હિંચતો'ને બદલે 'હિંડળતો', ને 'ઇન્દ્રિયો બુદ્ધીયો થઈ ગઈયો' 'બાઈઓ બીનીઓ' વગેરે જેવા પ્રયોગોમાં કર્તાના બહુવચનનો 'ઓ' પ્રત્યય ભૂતકાળના રૂપને ક્રિયાપૂરકને તેમજ ક્રિયાપદને પણ લગાડવાની રીત વક્તવ્યને તળપદો સોરઠી સ્પર્શ આપે છે. તેમાંના 'હિમત્ય' 'સામર્થિ' અને 'હિંડળતો' જેવા પ્રયોગો જૂની ગુજરાતી સાથે આ ભાષાનું અનુસંધાન દર્શાવે છે. તેમની ભાષાની બીજી કેટલીક ખાસિયતો માટે નીચેનો પરિચ્છેદ જોઈએ.

''પછી ગોપાલાનંદ સ્વામીએ પૂછ્યું જે, 'હે મહારાજ ! ત્યાગનો ને તપ કરવાનો મનમાં ઇશક હોય અને ત્યાગ કે તપ કરતાં વચમાં કોઈક વિઘ્ન આવી પડે તો તેનું કેમ કરવું?' પછી શ્રીજી મહારાજ બોલ્યા જે, 'જેને જે વાતનો ઇશક હોય ને તે વચ્ચમાં હજારો અંતરાય આવે તો પણ તે અંતરાયનો રોક્યો રોકાય નહીં ત્યારે તેનો સાચો ઇશક જાણવો. જુવોને અમે એકવીસ વર્ષ થયાં શ્રી રામાનંદ સ્વામી પાસે આવ્યા છીએ. તેમાં અનંત ભાતના વસ્ત્ર તથા અલંકાર તથા ખાનપા-

નાદિક તેણે કરીને સેવાના કરનારા અનંત ભક્ત મલ્યા છે પણ અમારું મન પદાર્થમાં લોભાણું નથી, શા માટે જે અમારે ત્યાગનો જ ઇશક છે. અને આ સંસારને વિષે કેટલીક રાંડો છે તે ધણી મરી ગયો હોય તો તેને વાંસે છાતી કૂટીકૂટીને રોયા જ કરે છે અને કેટલીક બાઈઓ છે તે પોતાના પરણ્યા ધણીનો પણ ત્યાગ કરીને ભગવાનનું ભજન કરે છે. અને કેટલાક મૂર્ખ પુરુષો હોય છે તે પોતાની સ્ત્રી મરી ગઈ હોય તો તેને વાંસે રોયા કરે છે અને બીજી સ્ત્રીને વાસ્તે હાયવોય કરતા ફરે છે અને કેટલાક વૈરાગ્યવાન પુરુષો હોય તે ઘરમાં પરણેલી સ્ત્રી હોય તેનો ત્યાગ કરીને પરમેશ્વરનું ભજન કરે છે. એવી રીતે સૌના ઇશક જુદી જુદી જાતના હોય છે. અને અમારો તો એ ઇશક જ છે ને એ જ સિદ્ધાન્ત છે જે 'તપે કરીને ભગવાને રાજી કરવા ને ભગવાનને સર્વેના કર્તાહર્તા જાણીને અને સ્વામીસેવક ભાવે કરીને તે ભગવાનની ભક્તિ કરવી અને કોઈ રીતે તે ભગવાનની ઉપાસના ખંડન થવા દેવી નહીં. માટે તમો પણ સર્વે આ અમારા વચનને પરમસિદ્ધાંત કરી માનજ્યો.' " (વ.કા. 11, પૃ. 272-73)

સંયોગી અવ્યય 'કે'ને સ્થાને 'જે'નો પ્રયોગ થયેલો છે તે વચનામૃતોમાં સર્વત્ર નિરપવાદ જોવા મળશે. સંસ્કૃતમાંથી ઊતરતા આવેલા આ 'જે' વચનામૃતોનું મધ્યકાલીન ગદ્ય સાથેનું સંધાન દર્શાવે છે. એવો જ બીજો પ્રયોગ 'શા માટે જે' પણ મધ્યકાલીન પરંપરાનો છે. એ જ અર્થમાં 'કાં જે' પ્રયોગ તેઓ વારંવાર કરે છે. 'માનજ્યો' પણ હાલના 'માનજો'નું પૂર્વરૂપ છે.

ફારસીમાંથી આવેલો 'ઇશક' શબ્દ તત્કાલીન ગુજરાતીમાં કેવો તળપદો બની ગયો હશે તેનો ખ્યાલ અહીં થયેલા તેના પ્રયોગ પરથી સમજાશે. વળી 'રાંડો' 'બાઈઓ' અને 'સ્ત્રી' એ શબ્દો તેમના વક્તવ્યના પ્રવાહમાં એકસાથે આવે છે. સંદર્ભ પ્રમાણે એક જ અર્થના ત્રણે શબ્દો બોલનારના વિવિધ ભાવનું સૂચન કરે છે. એમાં વાતચીતની અનૌપચારિકતા ઉપજાવતો તળપદો ઠીક છે, જે શ્રોતાઓના મન પર તેમના ઉપદેશની સચોટ અસર કરે છે.

વાક્યરચના ઘન સ્વરૂપે બાંધવાને બદલે કથનને સળંગ વહેતું રાખવા માટે વક્તા અહીં તેના ટુકડા પાડે છે તે નોંધપાત્ર છે. પ્રશ્નના વાક્યમાં તેમ જ ઉત્તરમાં આ પ્રકારના ખંડો જોઈ શકાશે. અર્થને હાનિ પહોંચાડ્યા વિના આ રીતે પ્રયોજાયેલા સંયુક્ત કે સંકુલ વાક્યનું કદ અડધું કરી શકાય. આ રીતે ખંડ પાડવા પાછળ સ્પષ્ટતા અને સચોટતા લાવવાનો હેતુ તો છે જ. પણ તે ઉપરાંત વક્તાને જૂની ગુજરાતીમાંથી વારસામાં મળેલ ભાષાની તત્કાલીન અવસ્થા પણ કારણભૂત છે. દા.ત., ત્રીજી વિભક્તિના 'થી' કે 'વડે' પ્રત્યયને બદલે 'વ તથા અલંકાર તથા ખાનપાનાદિક તેણે કરીને' 'તપે કરીને, ભાવે કરીને' એ પ્રયોગોમાં લગાડેલ 'એ કરીને' પ્રયોગ જૂની ગુજરાતીનું સાતત્ય દર્શાવે છે. અન્યત્ર 'સાધવે કરીને,' 'જોડાવે

કરીને' (પૃ. 67), 'જમવે કરીને', 'સાંભળવે કરીને' (પૃ. 50) જેવા પ્રયોગો જોવા મળે છે તેમાં ક્રિયાપદને 'એ કરીને' લગાડીને ત્રીજી વિભક્તિનો અર્થ નિષ્પન્ન કરેલ છે.

બીજા પણ કેટલાક જૂની પરંપરાના પ્રયોગો જોવા મળે છે. શ્રીજી મહારાજની સાથે ગુણને વિરાજમાન વર્ણવવા તે, તેમ જ 'અપમાનનું સહન કરવું' (પૃ. 225) અને 'રૂપનું ધારણ કરવું' (148) જેવા પ્રયોગો કૃત્રિમ શિષ્ટતાના દ્યોતક છે. 'માહાત્મ્યે સહિત' (પૃ. 172) અને 'સામર્થિએ યુક્ત' જેવા પ્રયોગોમાં 'સહિત' અને 'યુક્ત' સંસ્કૃત રૂઢિને અનુસરીને ત્રીજી વિભક્તિ સાથે જ વપરાયેલ છે. 'સામર્થિએ યુક્ત થકો' જેવા પ્રયોગોમાં 'સ્થિત'ના અર્થમાં 'થકો', 'થી' ના અર્થમાં 'થકી' અને સાતમી વિભક્તિમાં 'ને વિષે' જેવો પ્રયોગ પણ સંસ્કૃત કથાકાર કે શાસ્ત્રીની ધાટીની પરંપરા દર્શાવે છે.

આમ, અહીં જૂની ગુજરાતીનું સાતત્ય દર્શાવતા કેટલાક પ્રયોગો જોવા મળે છે. તેમ સંસ્કૃત અધ્યાસવાળી કથનપદ્ધતિ ધ્યાન ખેંચે છે. સાથે સાથે વક્તવ્યના પ્રવાહમાં તળપદા પ્રયોગો એવી સહજ રીતે ભળી જાય છે કે તેને લીધે વક્તવ્ય દુર્ગમ કે ક્લિષ્ટ બનતું નથી. દા. ત., 'વાંકડા વાંકડા પ્રશ્ન કરો' (પૃ.546), 'પાટો ગોઠે' (પૃ. 623) 'અમારો દાખડો સુફળ કર્યો' (પૃ. 52) 'હેઠે પાણો પોલો' (પૃ.128), 'એવી લૌકિક દૃષ્ટિવાળો તો જેમ ખિલખોડી બોલે છે તે ભેળે પૂછડું ઊંચું કરે છે તેવો જાણવો' (પૃ.206), 'વર્તમાન પણ સુધાં સારાં પાળતો હોય ને નિશ્ચય સુધો હોય તે પાસે આપણ રહેતા હોઈએ ને આપણે ટોકે નહીં ને પંપાળીને રાખે ને જાપરો રાખે, તો તે મુક્તાનંદ સ્વામી જેવો લોકવ્યવહારે મોટો કહેવાતો હોય તેનો પણ સંગ ન કરવો.' (પૃ.298). આવાં સંખ્યાબંધ સ્થળોએ 'વચનામૃતો'ના કથનનો રણકો તળપદો બને છે. તેનાથી વક્તવ્યમાં પરિચિતતા, ઠોક અને હસ્તામલકવત્ સુગ્રાહ્યતા આવે છે.

6

સહજાનંદ સ્વામીનાં વચનામૃતોમાં અંગ્રેજી શાસન અને શાસક અધિકારીઓના ઉલ્લેખ (જુઓ અમદાવાદનાં વચનામૃતો) આવે છે, પરંતુ તેના ગદ્ય પર અંગ્રેજી ગદ્યના કોઈ સંસ્કાર જોવા મળતા નથી. ઉપરની વિગતો પરથી જોયું તેમ, તે સંસ્કૃત પરિપાટીનું ગુજરાતી ગદ્ય છે. આ દૃષ્ટિએ, તેમાં મધ્યકાલીન સાહિત્યનું સાતત્ય સચવાયેલું છે. તેમની પહેલાં જૂના ગુજરાતી ગદ્યના નમૂના સંગ્રામસિંહકૃત 'બાલશિક્ષા' (ઈ. સ. 1280), તરુણપ્રભસૂરિકૃત 'પ્રતિક્રમણ બાલાવબોધ' (1355), સોમસુંદરકૃત ભાષ્યો (1374), કુલમંડનગણિકૃત 'મુગ્ધાવબોધ ઔક્તિક' (1394), માણિક્યચંદ્રકૃત 'પૃથ્વીચંદ્રચરિત' (1422) અને હેમહંસગણિકૃત 'નમસ્કાર-બાલાવબોધ' (1450)માં મુખ્યત્વે જોવા મળે છે. તેમાં મોટા ભાગનાં ભાષ્યો છે. તરુણપ્રભના ગદ્યમાં કૈંક પ્રસાદ ને પ્રવાહિતા છે, પરંતુ જૂના ગુજરાતી ગદ્યનું

શિખર તો ‘પૃથ્વીચંદ્રચરિત’ છે. લેખકે તેમાં છટાદાર અને રમણીય લયવાહી ગદ્ય સહેતુક પ્રયોજ્યું છે. સમતોલ વાક્યબંધવાળું કલાત્મક ઢાંચાનું ગદ્ય પહેલવહેલું ‘પૃથ્વીચંદ્રચરિત’નું છે.

લગભગ ચાર સૈકા પછી આવનાર સ્વામિનારાયણે વૈષ્ણવ આચાર પર ‘નિર્મળી’ છાંટી તેમ મધ્યકાલીન ગદ્ય પર પણ ‘નિર્મળી’ છાંટીને તેને સાદી ને સાત્વિક પ્રભા અર્પી છે. અહીં ગુજરાતી ગદ્યને બોલનારના વ્યક્તિત્વનો પાસ બેઠેલો અનુભવાય છે. આપણે જોયું તેમ પરંપરા અનુસારી કથાવાર્તાના વિવિધ લહેકાવાળી કથનરીતિ તેમાં ધ્યાન ખેંચે છે, તેમ ધર્મ-તત્વની ચર્ચા આટલી મુક્તતાથી સૌપ્રથમ થાય છે. તેનાથી ગુજરાતી ભાષાનું એટલું બહોળું અને તલસ્પર્શી ખેડાણ થાય છે કે ગુજરાતી ગદ્યની ચીકણી અને કઠણ પેશીઓવાળી કણક બંધાય છે. ઉ. ત. ભગવાનના ધામનું કરેલું વર્ણન જુઓ :

‘ત્યારે વળી મુક્તાનંદ સ્વામીએ પૂછ્યું જે તે ભગવાનનું ધામ કેવું છે ?’ ત્યારે શ્રીજી મહારાજ બોલ્યા જે, તે ભગવાનનું ધામ તો સનાતન છે – નિત્ય છે, અપ્રાકૃત છે, સચ્ચિદાનંદ છે, અનંત છે અને અખંડ છે. તેને દૃષ્ટાંતે કરીને કહીએ છીએ. જેમ પર્વતને વૃક્ષાદિકે સહિત અને મનુષ્યપશુપક્ષ્યાદિકની જે આકૃતિ તેણે સહિત એવી જ આ સમગ્ર પૃથ્વી તે કાચની હોય અને આકાશને વિષે જે સમગ્ર તારા તે સર્વ સૂર્ય હોય, પછી તેણે કરીને જે સમગ્ર આકૃતિઓ સહિત કાચની પૃથ્વી જેવી શોભે તેવી શોભાયુક્ત ભગવાનનું ધામ છે. એવું છે ભગવાનનું ઉત્તમ ધામ તેને ભગવાનના ભક્ત છે તે સમાધિને વિષે દેખે છે અને દેહ મૂક્યા પછી એ તેજોમય જે ભગવાનનું ધામ તેને પામે છે. (વ.ગ.પ્ર.13, પૃ. 14)

વિગતને સ્પષ્ટ કરવા માટે વાક્યનાં પદોની પેશીઓ પાડીને ચિત્ર ઉપસાવવાની આ પદ્ધતિ સહેજ કઢંગી લાગે, પણ તેનાથી લાંબા વાક્યમાં વહેતું વક્તવ્ય વિશદ ને ચિત્રાત્મક છાપ ઊભી કરી શકે છે.

કથનમાં પ્રસંગોપાત્ત શાસ્ત્રીય પરિભાષા એને શાસ્ત્રીય ઢબની સંસ્કૃતને અનુસરતી અનુવાદિયા વાક્યરચના જોવા મળે છે. પરંતુ એકંદરે શુદ્ધ ગુજરાતી અધ્યાસ જળવાઈ રહે છે. પ્રશ્નોતરની વાતચીતિયા રીતિને કારણે ચર્ચામાં અનૌપચારિકતા પ્રવેશે છે. પણ તેનાથી ઉપદેશકના ગાંભીર્ય કે ગૌરવને સહેજ પણ હાનિ પહોંચતી નથી. તત્વની સમજૂતીમાં તેઓ પુષ્કળ દૃષ્ટાંત અને ઉપમાદિ અલંકારોનો ઉપયોગ કરે છે ને બોલચાલના તળપદા મરોડથી કે સારી પ્રશ્નપરંપરાથી વક્તવ્યને રસિક ને સુગ્રાહ્ય બનાવે છે. દા. ત, નીચેનાં બે અવતરણો લઈએ :

‘અને તે ભગવાન છે તે જ આ દેહના પ્રવર્તાવનારા છે. તે ગમે તો દેહને હાથીએ બેસારો ને ગમે તો બંદીખાનામાં નખાવો અને ગમે તો આ દેહમાં કોઈક મોટો રોગ પ્રેરો, પણ કોઈ દિવસ ભગવાન આગળ એવી પ્રાર્થના કરવી નથી જે,

'હે મહારાજ આ મારું દુઃખ છે તેને ટાળો,' શા માટે જે, આપણે પોતાના દેહને ભગવાનના ગમતામાં વર્તાવવો છે. તે જેમ એ ભગવાનનું ગમતું હોય તેમ જ આપણને ગમે છે. પણ ભગવાનના ગમતાથકી પોતાનું ગમતું લેશમાત્ર પણ નોખું રાખવું નથી અને આપણે જ્યારે તન-મન-ધન ભગવાનને અર્પણ કર્યું ત્યારે હવે ભગવાનની ઇચ્છા તે જ આપણું પ્રારબ્ધ છે. તે વિના બીજું કોઈ પ્રારબ્ધ નથી.' (વ.ગ.અંત્ય પ્ર., પૃ. 617)

'જેણે શાસ્ત્રે કરીને ભગવાનને જાણ્યા તેણે કરીને પણ જન્માન્તરે કલ્યાણ થાય છે. કાં જે, જેને શાસ્ત્રો કરીને જાણ્યા છે તેને જ નેત્રે કરીને દેખે છે અને જેને નેત્રે કરીને દેખે છે તેને જ શાસ્ત્રે કરીને જાણે છે, માટે બેયનું બીજબળ બરોબર થાય છે ને બેયનું જન્માંતરે કલ્યાણ પણ બરોબર છે, કેમ જે શ્રવણે કરીને ભગવાન સાંભળ્યા તેમાં શું જ્ઞાન નથી? પણ તેને તે સાંભળ્યા જ કહેવાય અને ત્વચાએ કરીને સ્પર્શ કર્યો તેમાં શું જ્ઞાન નથી ? પણ તેને સ્પર્શ કર્યો ન કહેવાય. અને નેત્રે કરીને જોયા તેમાં શું જ્ઞાન નથી? પણ તેને તે જોયા જ કહેવાય. અને નાસિકાએ કરીને સૂંઘ્યા તેમાં શું જ્ઞાન નથી ? પણ તેને તે સૂંઘ્યા જ કહેવાય. અને જિહવાએ કરીને વર્ણન કર્યા તેમાં શું જ્ઞાન નથી ? પણ તેને વર્ણન કર્યા જ કહેવાય. એવી રીતે બાહ્ય ઇન્દ્રિયોએ કરીને જ્ઞાન છે તથા અંતઃકરણે કરીને જે જ્ઞાન છે, અને અંતઃકરણે કરીને ઇન્દ્રિયો પર જે જીવસત્તા તદાશ્રિત જે અનુભવજ્ઞાન છે, તેમાંથી તમે કયા જ્ઞાનને કહો છો ?' (વ.લો. 7, પૃ. 303)

શિક્ષકની ઝીણવટ, તકેદારી અને કુનેહથી પ્રતીતિ ઉપજાવતાં શ્રીજીનાં આ વચનો ઉપર ભાગ્યે જ પાંડિત્યનો ભાર દેખાશે. શાસ્ત્રપૂત સત્ય અનુભવ-માં એકરસ થઈને સાદા સર્વગમ્ય સિદ્ધાન્ત રૂપે એ વચનોમાંથી સ્રવે છે તે એની વિશેષતા છે[26]. સિદ્ધાંતપ્રતિપાદન આગળ અટકવાને બદલે સામાન્ય જનસમુદાયને સાત્વિક ધર્મમય જીવન જીવવા પ્રેરવા પ્રતિ આ વચનામૃતોનો ઝોક છે. તેથી વ્યક્તિ અને સમૂહ બંનેને સ્પર્શવાની શક્તિ એની કથનરીતિમાંથી ઊપસી રહે છે.

'આને એ સ્વપ્નને વિષે જણાણા જે વાસનામય ભોગ તેમને એ જીવાત્મા જે તે ભોગવતો થકો પણ જડપણે કરીને ન જાણે તો તેને સ્વપ્નને વિષે સુષુપ્તિ કહીએ.' (વ.સા.6,પૃ. 217)

સહજાનંદજીએ એક ઠેકાણે ચાર પ્રકારના મોટા માણસ ગણાવ્યા છે. અનુક્રમે દીવો, મશાલ, વીજળી અને વડવાનલ સાથે એ ચારને સરખાવીને તેમના કાર્યની અસર સમજાવી છે. દીવો પવનથી એક જ ઝાપટથી હોલવાઈ જાય. મશાલ થોડી વાર ટકે પણ જોરદાર પવન આગળ તે પણ હોલવાઈ જાય. વીજળી ઉપર મેઘ કે પવનની અસર થતી નથી અને વડવાનલ તો સમુદ્રના પાણીની વચ્ચે પણ અગ્નિ

26. નમૂના દાખલ જુઓ નીચેનું વાક્ય :

રૂપે ટકી રહે છે. સહજાનંદ સ્વામીનું કાર્ય વીજળી અને વડવાનળ જેવું હતું. અનેક પ્રતિકૂળ પરિબળોની વચ્ચે તેમનો ધર્મસંદેશ છેલ્લાં બસો વર્ષથી સ્થિરજ્યોત જીવનચેતના રૂપે પ્રકાશ તો રહ્યો છે અને સંપ્રદાય ધર્મપ્રેરકબળ રૂપે પ્રવર્તી રહેલ છે તેમાં આ વચનામૃતોનો મુખ્ય ફાળો છે.

તેનો આનુષંગિક લાભ ગુજરાતી સાહિત્યને મળ્યો છે. સંપ્રદાયના સંતોએ રચેલાં પદો અને ભજનોની નાનકડી પણ સોહામણી સેર મધ્યકાલીન કવિતાનું આગવું ઘરેણું છે. વચનામૃતો એક રીતે તેનાથી આગળ જાય છે. તે મધ્યકાલીન ગુજરાતી ગદ્યનો વિશિષ્ટ ઉન્મેષ દર્શાવવા ઉપરાંત અર્વાચીન ગદ્યનો ઉષઃકાળ પણ સૂચવે છે. જૂના અને નવા યુગના સંધિકાળે પ્રગટેલાં આ વચનામૃતો, અગાઉ જોયું તેમ, જૂની ભાષા અને કથનની પરિપાટીનું સાતત્ય દર્શાવે છે, તેમ છટા, લય, તર્ક, દૃષ્ટાન્ત અને કથનના રણકામાં દુર્ગારામ અને નર્મદના આગમન માટેની આછીપાતળી ભૂમિકા રચી આપે છે. અર્વાચીન યુગમાં ધર્મચિન્તનની રીતસર શરૂઆત થઈ તે પહેલાં પાશ્ચાત્ય સંસ્કારથી અલિપ્ત રહેલાં આ વચનામૃતોએ તે માટે જરૂરી ભાષાના ખેડાણ દ્વારા ગદ્યનો પિંડ બાંધી આપ્યો હતો. એ દૃષ્ટિએ સહજાનંદ સ્વામીએ ગુજરાતી ગદ્યને સ્વકીય તળપદી પ્રભા અર્પવા સાથે કથન વર્ણન ને ચિન્તનની નાની મોટી ઘાંટીઓ ઓળંગીને તેનામાં વિશદ અને સચોટ અભિવ્યક્તિનું બળ સિંચવાનું સાહિત્યિક અગ્રયાયી(Pioneer)નું કાર્ય સિદ્ધ કર્યું હતું એમ કહી શકાય. એ રીતે ધર્મની માફક સાહિત્યના ક્ષેત્રે પણ 'વચનામૃતો' તેમનું ચિરંજીવ પ્રદાન છે.

('વિભાવિતમ્'માંથી)

✧

7

કરુણપ્રશસ્તિ : સ્વરૂપ અને વિકાસ

આપણે જેને જીવન કહીએ છીએ તેના કરતાં વિશેષ વ્યાપક અને ઊંડો પ્રભાવ સર્જક કળાકારના ચિત્ત પર મૃત્યુ પાડી જાય છે. અસ્તિત્વને મૂળમાંથી હચમચાવી દે તેવું સંવેદન મૃત્યુનું છે. તીવ્ર વિવશતા ઉત્પન્ન કરવામાં મૃત્યુ પછી બીજે નંબરે પ્રેમનું સંવેદન આવે. બેમાં ફેર એ કે પ્રેમનો અનુભવ માણસ જીવતાં પ્રત્યક્ષ કરી શકે છે, જ્યારે મૃત્યુનો અનુભવ તો કલ્પનાથી જ થઈ શકે. પ્રત્યક્ષ ભેટનારને મૃત્યુ અભિવ્યક્તિની તક આપતું નથી. સ્વજનના મૃત્યુથી શોકવિહ-વળ થયેલો માણસ જીવનની નશ્વરતાનો વિચાર કરવા લાગે છે. ધર્મ, તત્વજ્ઞાન, વિજ્ઞાન, સાહસ-પરાક્રમ ઇત્યાદિ મૃત્યુના વિચારમાંથી જન્મ્યાં છે એમ કહી શકાય. માણસને અમર થવાની ઝંખના મૃત્યુએ આપી છે. કળાનું સર્જન તેની એ ઝંખનાનો એક વિશિષ્ટ આવિષ્કાર છે.

શબ્દમાં સંવેદન પ્રગટ કરતાં આવડ્યું ત્યારથી માણસ સ્વજનના મૃત્યુને રડતો આવ્યો છે. તેના વિલાપમાંથી મૃત્યુગીત કે શોકગીતનો જન્મ થયો.

ગુજરાતના કંઠસ્થ સાહિત્યમાં રાજિયા કે મરસિયા રૂપે આ શોકગીતો પ્રથમ પ્રગટ થયેલાં માલૂમ પડે છે. બાળક, જુવાન કે વૃદ્ધની કક્ષા મુજબ બીબાઢાળ શોકગીત છાજિયાં સાથે સમૂહમાં ગવાય તે રાજિયા કે મરસિયા. ખરું જોતાં તે ગત સ્વજનને શોકાંજલિ અર્પવા માટે સમાજે શોધી કાઢેલો એક સ્થૂલ અને લૌકિક તરીકો હતો. ગ્રંથસ્થ સાહિત્યમાં વ્યક્તિએ વ્યક્તિએ ભિન્ન અંગત ઉદગારો હોય છે. તૈયાર બીબામાં મૃત વ્યક્તિનું નામ મૂકવા જેટલું જ વૈવિધ્ય રાજિયા કે મરસિ-યામાં હોય છે; જોકે કેટલાકમાં મૃત્યુજનિત વિયોગની વેદના વેધક રીતે રજૂ થયેલી હોય છે. દા. ત., ગામતરું કરી જતા જુવાનને (ભરતો) અટકાવવાનો બાપ, ભાઈ ને બહેન પ્રયત્ન કરે છે, પણ ‘અવધે આવેલી ચિઠ્ઠી’ પાછી વાળી શકાતી નથી

એમ એક મરસિયામાં કહેલું છે[27]. વળી વિધવા બનેલી જુવાન સ્ત્રીને છેલ્લી વારનાં વાભૂષણો પહેરાવીને નદીએ નાહવા લઈ જતી વખતે ગીત ગાય છે તેમાં તેના મૃત પતિનું જીવંત ચિત્ર ખડું કરી દે છે તે અતિ કરુણ છાપ પાડે છે[28].

ક્યાંક એકાદ સુંદર પંક્તિથી શોકનું શમન થાય છે[29]. આમ છતાં મરસિયામાં વિલાપની માત્રા ઉત્કટ હોય છે. તે અનિયંત્રિત રુદન પ્રેરે છે. તેની રજૂઆત અરુચિકર હોય છે. તેમાં ચિંતન હોતું નથી. પરિણામે શોકનું શમન થવાને બદલે તેનાથી ક્લેશનો જ અનુભવ થાય છે.

સંસ્કૃત સાહિત્યની વાત કરીએ તો રામાયણમાં આવતો મંદોદરી-વિલાપ,

મહાભારતમાંનો ઉત્તરાવિલાપ[30], રઘુવંશમાંનો અજવિલાપ અને કુમારસંભવમાં મૂકેલ રતિવિલાપ ઉલ્લેખપાત્ર છે. પરંતુ તેમાંથી એક પણ સ્વતંત્ર

---

27. હાયે હાયે રે આજનો સૂરજ ઊગ્યો ઊંધાંધળો.
હાયે હાયે રે અવધે આવી ચિઠ્ઠી ઊતરી.
હાયે હાયે રે જવાનીએ લીલૂડી પલાણી જો.
હાયે હાયે રે બાપો એમના સાહી રહ્યા.
હાયે હાયે રે દીકરા નહીં દઉં ચાલવા.

જુઓ ‘સાબરકાંઠા જિલ્લામાં ગુરુબ્રાહ્મણ (ગરો) સમાજમાં મૃત્યુ પ્રસંગે ગવાતાં મરસિયાં.’ લે.પ્રો. મહેશચંદ્ર પંડ્યા, ‘સ્વાધ્યાય,’ પુ.પ.અં.ર, પૃ. 180.

28. લાડી તારો લાડણો મેં દીઠો રે દુકાનમાં,
દીઠો રે દુકાનમાં, ઊભો રે બજારમાં,
સૂતો રે મશાણમાં - લાડી તારો લાડણો.
લાડી તારો લાડણો ઊભો’તો સોની હાટ,
હાંસડી મૂલવતો મોંઘા મૂલની;
સૂતો રે મશાણમાં - લાડી તારો લાડણો.
લાડી તારો લાડણો ઊભો’તો દોશી હાટ.
પીઠી મૂલવતો મોંઘા મૂલની.
સૂતો રે મશાણમાં - લાડી તારો લાડણો.
લાડી તારો લાડણો ઊભોં’તો માળીવાડ,
ગજરા મૂલવતો મોંઘા મૂલના;

29. સૂતો કે મશાણમાં - લાડી તારો લાડણો.’ એજન, પૃ. 184
3. વૃદ્ધાના મૃત્યુ વખતે ગવાતો આ રાજિયો જુઓ :
ઘૈડાં માની પાલખી ફૂલે ભરી રે, હાય હાય-
પાલખી તો દીકરો એમના સાહી રહ્યા રે, હાય હાય -
મૂકો મૂકો દીકરા મારી પાલખી રે, હાય હાય -
તેડાં આવ્યાં શ્રી રાજનાં રે, હાય હાય-

એજન, પૃ. 1-4

30. જેના ઉપરથી લોકસાહિત્યમાં ‘ઓતરા-અભિમાનની વેલ’ રાજિયાના એક પ્રકાર તરીકે પ્રચલિત થયેલી છે.

કૃતિ તરીકે રચાયેલ નથી. વળી દરેકમાં ઘણે અંશે વિપ્રલંભ શૃંગારની નિષ્પત્તિ છે. તેમાં સ્મરણ અને પ્રશસ્તિમાંથી ઝરતો કરુણ છે, પરંતુ શોકકાવ્યને ઉચિત ચિંતન નથી. એ તો ઠીક, પણ વિલાપનું નિમિત્ત વાસ્તવિક નહીં પણ કલ્પિત પાત્રો છે. મૃત્યુનો શોક ઘન થતો જઈને સ્વયંસંપૂર્ણ કાવ્ય રૂપે આકૃત થયો હોય એવું ઓગણીસમી સદીના મધ્ય ભાગ સુધી ભારતીય ભાષાઓના સાહિત્યમાં ભાગ્યે જ બન્યું હશે.

બીજા અનેક કાવ્યપ્રકારોની માફક ગુજરાતીમાં ચિંતનમિશ્ર શોકગીત-નો પ્રયોગ પણ અંગ્રેજી સાહિત્યના સંપર્કને પરિણામે થયેલો છે. અંગ્રેજીમાં જેને એલિજી કહે છે તે કાવ્યપ્રકારને માટે ઈ. સ. 1915માં સ્વ.આનંદશંકર ધ્રુવે ગુજ-રાતીમાં 'મરણનિમિત્તક કરુણપ્રશસ્તિ' અથવા ટૂંકમાં 'કરુણપ્રશસ્તિ' એવું નામ આપ્યું હતું.[31] તે પહેલાં આપણે ત્યાં એ પ્રકારનાં કાવ્ય લખાવાં શરૂ થઈ ગયાં હતાં. પણ તેનો ધ્યાનપાત્ર નમૂનો નરસિંહરાવના 'સ્મરણસંહિતા' કાવ્યે આપ્યો ને આનંદશંકરે તેની ઓળખ કરાવી ત્યાં સુધી વિશિષ્ટ કાવ્યપ્રકાર તરીકે એલિજીએ ગુજરાતમાં ભાગ્યે જ કોઈનું ધ્યાન ખેંચ્યું હતું.

ટ્રેજેડીની માફક એલિજી ગ્રીક સાહિત્યની ભેટ છે. મૂળ ગ્રીક શબ્દ મૃત્યુગીત કે શોકગીતના અર્થમાં ક્યારે વપરાતો થયો એ નિશ્ચિત કહી શકાય તેમ નથી. એ શબ્દમાં મૂળે આ અર્થ અભિપ્રેત હશે કે કેમ એ પણ કહેવું મુશ્કેલ છે. સંશોધકો કહે છે કે આરંભમાં યુદ્ધ, પ્રેમ કે ગમે તે વિષય પર એલિજીનો પ્રયોગ થતો, પણ પછી વખત જતાં ગ્રીસ અને રોમમાં શોકાંજલિના ગીત રૂપે તેનો ઉપયોગ થવા લાગ્યો. સંભવ છે કે દફન વખતે સંગીતના સૂરોની સાથે ઉચ્ચારાતી પદાવલિને એલિજી તરીકે ઓળખાવી હોય. પ્રાચીન કાળમાં (ઈ.સ.પૂ. છઠ્ઠી-સાતમી સદીમાં) એલિજી છંદનું નામ હતું. લઘુગુરુનાં છ અને પાંચ વર્ણોનાં આવર્તનોવાળા માપના (અનુક્રમે hexametre અને pentametre) છંદને એલિજી કહેતા. લૅટિનમાં એ જ ગુણલક્ષણને એલિજી તરીકે અપનાવવામાં આવેલ છે[32].

ઈ. સ. પૂ. બીજી સદીમાં થઈ ગયેલ બીઓંએ 'લમેન્ટ ફૉર અડૉનિસ' અને મોશ્ચૂસે 'લમેન્ટ ઑફ મોશ્ચૂસ ફૉર બીઓં' લખ્યું હતું. આ બંને રચનાઓને સમકા-લીનોએ એલિજી તરીકે સ્વીકારી નહોતી. પણ પછીના સમયમાં તેમને અનુસરીને જ શોકકાવ્યો લખાયાં ને એલિજીનું સ્વરૂપ બંધાયું છે. અર્થાત્ શોકકાવ્ય તરીકે એલિજીને વિશિષ્ટ ભાત આપનાર પહેલા કવિઓ બીઓં અને મોશ્ચસ છે[33].

સોળમી સદીમાં ઇંગ્લૅન્ડમાં મૃત્યુગીત કે શોકગીત તરીકે એલિજીનો પ્રયોગ

31. જુઓ : 'સ્મરણસંહિતા', 1940, ઉપોદઘાત, પૃ.3

32. જુઓ : 'Encyclopaedia Britannica', 1768, Volume 8, . 343-344

33. જુઓ : 'Encyclopaedia Britannica', 1768, Volume 8, pp. 343-344

શરૂ થયો. સ્પેન્સરનું ‘ટફનેઇદા’ (1591) પહેલી અંગ્રેજી એલિજી છે. પછી તો એ પ્રકારનાં સંખ્યાબંધ કાવ્યો લખાયાં, જેમાં મિલ્ટનનું ‘લિસિડૅસ’ (1637), શેલીનું ‘એડોનેઈસ’ (1821), ટેનિસનનું ‘ઇન મેમોરિયમ’ (1850), મૅથ્યૂ આર્નલ્ડનું ‘થર્સિસ’ (1861) અને અમેરિકી કવિ વૉલ્ટ વિટમનનું ‘વેન ધ લાઇલેક્સ લાસ્ટ ઇન ધ ડૉરયાર્ડ બ્લૂમ્ડ’ (1865) આગળ તરી આવે છે.

કોલરિજ એલિજીને ‘ચિંતનશીલ માનસને સહજસ્ફૂર્ત થયેલા કાવ્યપ્રકાર’ તરીકે ઓળખાવીને કહે છે કે તે ગમે તે વિષય પર લખાયું હોય, પણ કવિની અંગત સંવેદનાને તેમાં વાચા મળી હોવી જોઈએ. શોક કે ચિંતનનો ઉલ્લેખ તેની આ વ્યાખ્યામાં નથી, પણ પછીના વખતમાં ગ્રીક કાવ્યના વિષયને ચિંતન સાથે જોડી દઈને ‘સ્વજનના મૃત્યુથી પ્રેરાયેલું ચિંતનસભર શોકકાવ્ય’ એવી તેની સ્પષ્ટ વિભાવના બાંધવામાં આવી[34].

સ્વજનના જ મૃત્યુનો શોક કરુણપ્રશસ્તિકાવ્યમાં ઝિલાય એમ શા માટે? ગ્રેની ‘એલિજી રિટન ઇન એ કન્ટ્રી ચર્ચયાર્ડ’ (1750) એ કૃતિમાં મૃત્યુથી ઉત્પન્ન થતી સર્વસામાન્ય શોકની લાગણી એને સૌને માટીમાં ભેળવી સમાન કરી દેતા મૃત્યુ વિશેનું ચિંતન છે. તેનું સંવેદન એટલું ઉત્કટ છે કે છેલ્લે ખુદ પોતાની કબર તે ત્યાં જુએ છે અને તેને માટેનું કબ્રકાવ્ય (epitaph) પણ મૂકે છે. ફ્રાન્સ, જર્મની, સ્પેન, ઇટલી, રશિયા વગેરે દેશોમાં પણ સ્વજનના મૃત્યુથી ઉત્પન્ન થયેલ શોક ને તેમાંથી સ્ફુરતું ચિંતન રજૂ કરતાં કરુણપ્રશસ્તિકાવ્યો લખાયેલાં છે.

શોક અને ચિંતન ઉપરાંત ટૂંકું કદ કરુણપ્રશસ્તિના એક મહત્વના લક્ષણ તરીકે ગણાવાયું છે[35]. શોકની લાગણીનું પ્રસ્તાર વિના નિરૂપણ થાય તો જ તે અસરકારક નીવડે અને કાવ્યનો આકાર સમપ્રમાણ બંધાય. આ કાવ્યપ્રકારનો આરંભકાળમાં elegiac stanzas તરીકે ઉલ્લેખ થતો તે એનો પદ્યબંધ તરીકે નિર્દેશ કરવા ઉપરાંત તેનું કદ stanza જેવડું ચાર કે છ પંક્તિનું હોય એમ પણ સૂચવે છે એમ કોઈ કહે તો તે યથાર્થ નથી. એક નહીં પણ અનેક stanzas મળીને આ પ્રકારનું કાવ્ય બને એ દૃષ્ટિએ જ તેના નામોલ્લેખમાં મૂળથી બહુવચનનો પ્રયોગ થયેલો છે. મૃત્યુજનિત શોકને ચાર કે છ લીટીઓમાં કબ્રકાવ્ય (epitach) વ્યક્ત કરે. હાઈકુ[36], શ્લોક કે બે લીટીનો સોરઠો કબ્રકાવ્ય બને, પણ તે કરુણપ્ર-

34. જુઓ : ‘Encyclopaedia of Literature’, 1953, Volume 1, Editor S.H. Steinbeck.

35. ‘It should be mournful, meditative and short without being ejaculatory’. ‘Encyclopaedia Britannica’, p.344

36. પુત્રી ઉમાના મૃત્યુ વિશે સ્નેહરશ્મિએ લખેલું નીચેનું હાઇકુ જુઓ :

ઝાકળ જેવું
જીવી ગઈ તું : હવે
સ્મરણો ભીનાં

શસ્તિ બાંધી શકે નહીં. કરુણપ્રશસ્તિમાં વક્તવ્ય તેને મુકાબલે વિસ્તૃત હોય છે. સ્મરણ, તજ્જન્ય શોક અને તેમાંથી સ્ફુરતું ચિંતન કરુણપ્રશસ્તિનું પુદગલ બાંધે છે. એટલે તે નિદાન સૉનેટ કે ગીત જેવડું કદ માગી લે છે.

તેનો અર્થ એ પણ નહીં કે ટેનિસનના ‘ઇન મેમોરિયમ’ કાવ્યની જેમ સરેરાશ 16 થી 20 પંક્તિઓની 131 કડીઓ જેટલો તેનો લાંબો પથારો હોય. પોતાના પ્રિય મિત્ર આર્થર હેન્રિ હેલમની સ્મૃતિમાં 1833થી 1850 લગી સંખ્યાબંધ કડીઓ ટેનિસને લખ્યા જ કરી. એ કડીઓમાંથી કાવ્યની એક અખંડ આકૃતિ ઊભી થતી નથી, જોકે તેમાંની કેટલીક કડીઓ અત્યંત સુંદર છે. અંગત શોકમાંથી વિશ્વજનીન સત્ય પ્રગટાવતું ટેનિસનનું ચિંતન ઘણું પ્રેરક છે. તેને એક કરુણપ્રશસ્તિ કહેવા કરતાં કરુણપ્રશસ્તિ રૂપ કડીઓ (elegiac stanzas) તરીકે ઓળખાવવું વધુ ઉચિત છે.

ગુજરાતીમાં ત્રિભુવન પ્રેમશંકર કવિએ લખેલ ‘કલાપીનો વિરહ’માં પણ એવો પ્રસ્તાર છે. ભાવની પુનરુક્તિ વક્તવ્યને ઝાંખું પાડે છે ને અતિવિસ્તાર કાવ્યના પુદગલને કઢંગું બનાવે છે. ઉશનસે પિતા ને માતાના મૃત્યુ વિશે રચેલી સૉનેટમાળામાં વક્તવ્ય સુનિયોજિત આકારમાં ગોઠવાઈ શકેલું છે. તોપણ કહેવું જોઈએ કે એક જ વિષય પર લખાયેલાં સૉનેટો આંતરિક રીતે પરસ્પર સંકળાયેલાં હોવા છતાં પ્રત્યેક કૃતિનું સૉનેટ તરીકે અલગ વ્યક્તિત્વ ઊપસ્યા વિના રહે નહીં. તે દૃષ્ટિએ કરુણપ્રશસ્તિ ચિંતનમિશ્ર શોકના સૂત્રમાં પરોવાયેલી કાવ્યકૃતિઓની માળા જ બની રહે છે. એક સ્વયંસંપૂર્ણ કાવ્યકૃતિ તરીકે તેનું પુદગલ સમગ્રપણે બંધાઈ શકાતું નથી. શેલીએ આઠ પંક્તિના માપવાળી પંચાવન કડીનું ‘એડોનેઇસ’ કાવ્ય લખ્યું છે. તે અંતર્ગત ભાવતત્ત્વ ને આસાધારણ કલ્પનાબળને કારણે એક અખંડ કાવ્યકૃતિ લેખે છાપ પાડી શકે છે. મિલ્ટનના ‘લિસિડૅસ’ અને મૅથ્યૂ આર્નલ્ડના ‘થર્સિસ’માં પણ આંતરિક એકતા સુપેરે સધાયેલી છે. પરંતુ તેનો ઉત્તમ નમૂનો એબ્રહૅબ લિંકનના મૃત્યુ વિશે વૉલ્ટ વિટમને લખેલ ‘વેન ધ લાઇલેક્સ લાસ્ટ ઇન ધ ડૉરયાર્ડ બ્લૂમ્ડ’ એ કાવ્ય છે. લાઇલેકનું પુષ્પગુચ્છ, પક્ષી અને તારકનાં પ્રતીકો કવિના સંવેદનને સંગીતમય છટામાં વ્યક્ત કરતાં જઈ કાવ્યનું સુદઢ પુદગલ બાંધે છે. આમ, સ્વયંસંપૂર્ણ આકૃતિમાં નિબદ્ધ થઈ શકે તે રીતે વક્તવ્ય કરુણપ્રશસ્તિમાં ગોઠવાય તો સારું.

ન્હાનાલાલે પિતાના અવસાન પછી બાર વર્ષે ‘પિતૃતર્પણ’ આપ્યું હતું. ટેનિસને મિત્રના મૃત્યુ પછી સત્તર-અઢાર વર્ષ સુધી કાવ્ય લખ્યા કર્યું હતું. ત્રિભુવન કવિએ ‘કલાપીનો વિરહ’ કલાપીના મૃત્યુ પછી તેર વર્ષે પૂરો કર્યો હતો. આના

(‘સોનેરી ચાંદ રૂપેરી સૂરજ,’ અર્પણકાવ્ય)

સંવેદનની સચોટ અભિવ્યક્તિ તેમાં થઈ છે. પણ કરુણપ્રશસ્તિ કહી શકાય તેટલો સંભાર તેમાં નથી.

પરથી લાંબા સમયપટ પર લખાતું રહેલું અથવા ઘટના બન્યા પછી લાંબે ગાળે લખાતું કાવ્ય મૂળ સંવેદનને કેટલે અંશે તાજું રાખી શકે એ પ્રશ્ન થાય. ટેનિસન મૂળ સંવેદનને નિમિત્ત બનાવીને મૃત્યુ, જગત, પ્રેમ, યુદ્ધ, શાંતિ વગેરે મહાપ્રશ્નોના ચિંતનમાં ઊતરી પડે છે, પણ તેથી કવિતાના અંતસ્તત્વને નુકસાન થતું નથી. ત્રિ-ભુવન કવિ મસ્તરંગી ફિલસૂફીમાં ઊતરીને તેના પુનઃ પુનઃ કથનમાં ગૂંચવાય છે. સાચી લાગણીથી આરંભાઈને તેમની કવિતા તત્વના ટૂંપણામાં ફસાઈ જતી જણાય છે. સંવેદનની સચ્ચાઈ, કલ્પનાની ઉદાત્તતા અને તેની દ્વારા ચિંતનની વિષય સાથે સધાતી એકરૂપતા ન્હાનાલાલના કાવ્યને કાળની અસરમાંથી ઉગારી લે છે. દરેક કવિને પોતાની શ્રદ્ધા હોય છે. ચિંતનના નિરૂપણમાં પોતે અગાઉ સ્વીકારેલ વિચા-રશ્રેણી કે મનોવલણ ડોકાયા વિના રહે નહીં. શોકનું શમન પોતે આત્મસાત્ કરેલા તત્વવિચાર કે શ્રદ્ધા દ્વારા થાય તે સ્વાભાવિક છે. એ દૃષ્ટિએ કવિ કોઈકના મૃત્યુના પ્રસંગને જંપિંગ બોર્ડ તરીકે ઉપયોગ કરે તેમાં કશું ખોટું નથી. પણ કાવ્યકૃતિ કવિની પ્રિય ફિલસૂફીને લટકાવવાની ખીંટી ન બનવી જોઈએ. ચિંતન શોક સાથે એકરસ થઈને કાવ્યાનુભૂતિની તાજગી પ્રગટ કરે તે જરૂરનું છે.

પાશ્ચાત્ય કરુણપ્રશસ્તિઓમાં વિલાપ માટે પ્રકૃતિનાં વિવિધ સત્વોનું આહવાન કરવામાં આવે એવી રૂઢિ છે. બીઑોં, મોશ્ચૂસ, મિલ્ટન, શેલી અને મૅથ્યૂ આર્નલ્ડ એ રૂઢિને અનુસર્યા છે. મૃત સ્વજનને ગોપ (shepherd) તરીકે કલ્પીને અરણ્યનાં સ્થૂળ સૂક્ષ્મ તમામ તત્વોને કવિ વિલાપ કરવા બોલાવે છે. બીઑોંની પ્રાચીન કૃતિને અનુસરીને મિલ્ટન, પોતાના મિત્ર એડવર્ડ કિંગ ચેસ્ટરથી આયર્લૅન્ડ જતાં પાણીમાં તણાઈને ડૂબી ગયેલો, તેનો શોક 'લિસિડૅસ'માં ગાય છે. ગોપજીવન અને પ્રકૃતિનાં અંગો લિસિડૅસના મૃત્યુનો શોક કરે છે ને શોકનું શમન પણ એ જ પ્રતીકો દ્વારા થાય છે[37]. શેલીના

'ઍડોનેઇસ'નો આરંભ પણ ગોપશૈલીમાં થયેલો છે. શેલી કીટ્સને બીઑોંના કાવ્યમાં આવતા અડોનિસનું નામ આપે છે. શિકારમાં જખમી થઈને મૃત્યુ પામેલ અડોનિસ દેવી ઍફ્રોડાઇટીને એટલો પ્રિય છે કે દેવો તેને પૃથ્વી પર દર વર્ષે છ માસ ઍફ્રોડાઇટીની સાથે ગાળવા સારુ સજીવન કરે છે. અડોનિસ પ્રકૃતિનું પ્રતિરૂપ બની રહે છે. પાનખર પછી આવતી વસંત તેનું પ્રતિબિંબ બને છે. એલેકઝાન્ડ્રીઆ,

37. Weep no more, woeful shepherds, weep no more,
For Lycidas, your sorrow, is not dead,
Sunk though he be beneath the watery floor,
And yet anon repairs his drooping head..........
So Lycidas sunk low, but mounteth high,
Thro' the dear might at him that walked the waves.
Milton's Poems, Everyman's Library, 1959, P. 45.

એથેન્સ વગેરે નગરોમાં તેનો ઉત્સવ ઊજવાય છે. શેલી કીટ્સને અડોનિસ તરીકે સંબોધે છે ને અમર સત્વોની હરોળમાં તેને સ્થાન આપે છે[38]. તે દૃષ્ટિએ તેણે કાવ્યને આપેલું 'ઍડોનેઈસ' નામ સાર્થક છે. મિલ્ટને પ્રકૃતિનાં તત્વોની સાથે સેન્ટ પીટરનું પણ આહવાન કરીને રૂઢિને વિસ્તારેલી, તેનું અનુસરણ કરીને શેલી યુરેનિયા અને કવિબંધુઓનું વિલાપ માટે આહવાન કરે છે. પ્રકૃતિને વધુ સુંદર બનાવનાર સૌન્દર્યના અંશ તરીકે[39] કીટ્સને ઓળખાવીને તેને સુંદર ને સત્સ્વરૂપ સત્વ (spirit) તરીકે સ્થાપે છે, એટલું જ નહીં, આનંદચિત્કાર સાથે તેના સાન્નિધ્યમાં જવા તત્પર થાય છે.[40] અંગ્રેજી કરુણપ્રશસ્તિકાવ્યોમાં આમ ગોપશૈલીનો પ્રયોગ કરવાની રૂઢિ હતી[41]. પણ રૂઢિ એ નિયમ નથી. ગ્રે અને ટેનિસને એ રૂઢિનો ત્યાગ કરીને પણ એલિજીનો પ્રયોગ કરેલો છે.

શોકનું શમન દર્શાવતો ચિંતનનો વળાંક કરુણપ્રશસ્તિમાં મહત્વનો છે. બીઓંએ 'અડોનિસ' માં છેલ્લે, નાયિકા સાઇથીરિયાને ઉદ્દેશીને, તારે માટે પ્રતિવર્ષ રુદન કરવાનું જ નિર્મિત છે, એમ કહ્યું છે[42]. તે લોકકવિ હતો. તેણે લોકકથાનું વસ્તુ લઈને કાવ્ય રચ્યું હતું. પછીનાં બધાં જ આ પ્રકારનાં કાવ્યોમાં કલ્પના કે દંતકથાને આધારે બનેલી હોય તે નહીં, પણ વાસ્તવિક મૃત્યુની ઘટનાને આધારે શોક ને ચિંતન પ્રવર્તે છે, પછી ભલે મૃત્યુ પરિચિતનું હોય કે અપરિચિતનું અને

---

38. Whilst burning thro' the inmost veil of Heaven,
The soul Adonais, like a star,
Beacons from the abode where the Eternal are
Shelly : Poetry and Prose, Oxford University Press, 1964, P. 90.

39. 'A portion of loveliness, which once he made more lovely.'

40. The soft sky smiles, the low wind whispers near :
'Tis Adonais calls ! Oh, hasten thither,
No more let Life divide what Death can join togather.'
(એજન)
આ ઉદગારો કાઢનાર શેલી તે પછી એક વર્ષે મૃત્યુ પામ્યો હતો.

41. ગુજરાતી કવિતામાં આવી કોઈ રૂઢિ કે પરંપરા નથી, પણ ઘણા કવિઓ વૃત્તિમય ભાવાભાસ(patheric fallacy)નો આશ્રય લઈને પ્રકૃતિને મનુષ્યની સહાનુભૂતિમાં આંસુ સારતી કે વિલાપ કરતી દર્શાવે છે. માણસના વિલાપની ભૂમિકા બંધાય ને તીવ્રતામાં વૃદ્ધિ પામે તે એનો ઉદ્દેશ હોય. એ પણ એક કવિસમય છે, રૂઢિ છે. તેને કરુણપ્રશસ્તિના લક્ષણ તરીકે ગણાવી શકાય નહીં. આ પ્રકારનું નિરૂપણ કાવ્યમાં કેટલું ઔચિત્યપૂર્વક પ્રવર્તે છે તે જ જોવાનું રહે છે.

42. 'Cease, Cytherea, from the lamentations today,
Refrain from thy dirges.
Thou must again bewail him.
Again must weep for him another year.'

સ્થળ કે કાળના ગમે તે પટ પર બન્યું હોય. બીઓંના અવસાન વિશે મોશ્ચૂસે લખેલું કાવ્ય આ દૃષ્ટિએ પહેલી કરુણપ્રશસ્તિ લેખાય. પ્રકૃતિનાં સત્વો ને તત્વો બીઓંની પાછળ વિલાપ કરે છે. તેની ફલશ્રુતિ સંગીતની ઉપલબ્ધિની આશા છે. મિલ્ટન મિત્રને ભરખી જનાર સમુદ્રના અધિપતિ સત્વ તરીકે તેની પ્રતિષ્ઠા થતી છેવટે જુએ છે. શેલી તેનાથી એક ડગલું આગળ જઈને કીટ્સના મૃત્યુને જ છેવટે નકારે છે ને સ્વર્ગનાં અમર સત્વોની હારમાં તેને સ્થાપે છે. મૅથ્યૂ આર્નલ્ડે આર્થર હ્યૂ કલફના અવસાન નિમિત્તે લખેલ ‘થર્સિસ’માં મિત્રની સ્મૃતિને સજીવ રાખવા વૃક્ષ અને જિપ્સી , સ્કૉલરનું અવલંબન લઈને જીવનના પંથ પર થાક્યા વિના આગળ વધવાની પ્રેરણા લીધી છે[43]. ટેનિસન ‘ઇન મેમોરિયમ’માં છેવટે મિત્રના સૂક્ષ્મ અસ્તિત્વનો અનુભવ વર્ણવે છે ને આત્મા આત્માને પામ્યાનો પ્રેમસંતોષ વ્યક્ત કરે છે[44]. એનો ધ્વનિ નરસિંહરાવની ‘સ્મરણસંહિતા’માં સંભળાય છે. કેટલાક કવિઓને ભક્તિ, જ્ઞાન ને વૈરાગ્યનાં રૂઢ સાધનોમાંથી સમાધાન મળી રહે છે. કેટલાક એકદ નાનકડા વિચારના ઝબકારથી કે વિશિષ્ટ વળાંક દર્શાવતા સંવેદ-નમાત્રથી સંતોષ માને છે. પણ તેથી કરુણપ્રશસ્તિને વાંધો આવવો જોઈએ નહીં.

ઉપરની ચર્ચાને ધ્યાનમાં લઈને કરુણપ્રશસ્તિનાં સામાન્ય લક્ષણો તારવીએ તો એમ કહી શક્ય કે તે મૃત્યુજનિત શોકનું કાવ્ય છે. શોક સ્વજનના મૃત્યુથી જ નહીં પણ અંગત ખોટની લાગણી જન્માવે તેવી ગમે તે વ્યક્તિના મૃત્યુથી ઉદભવ્યો હોય. ચિંતનમાં વળાંક લેતો વિલાપ તેમાં નિરૂપાય છે. વિલાપમાં ગત વ્યક્તિનાં સ્મરણ ને ગુણપ્રશસ્તિનો સમાવેશ થઈ જાય છે. આગળ જોયું તેમ, વિલાપનું શમન કોઈ ને કોઈ રીતે થવું જોઈએ. કાવ્યનું વળાંકબિન્દુ ચિંતન બને છે. ચિન્તન તત્વચિંતન

---

43. ‘Why fainted thou ? I wandered till I died;
Roam on : the light we saw is shining still.
Dost thou ask proof ?
Our Tree yet crowns the hill,
Our Scholar travels yet the loved hillside.’
Mathew Arnold, Poems, Everyman’s Library, 1959, P. 226.

44. ‘My love involves the love before;
My love is vaster passion now;
Thou mix’d with God and Nature thou,
I seem to love thee more and more.
Far off thou art, but ever nigh;
I have thee still and I rejoice;
I prosper, circled with thy voice,
I shall not be lose thee tho’ I die.’
Enoch Arden and In Memorium, Macmillan, 1909 Pp. 177-178.

બને[45] એ અનિવાર્ય નથી. અને 'કરુણરસ શાન્ત ને ભક્તિરસની બેવડમાં'[46] જ રહે એવું પણ આવશ્યક નથી. કોઈ કૃતિમાં કરુણ અને ભક્તિરસનું મિશ્રણ ન પણ બને. કોઈમાં શાન્તપર્યવસાયી કરુણ હોય, અથવા ચિંતન હોવા છતાં કેવળ કરુણ ધ્યાન ખેંચતો રહે એવું પણ બને. તેનું કદ, નહીં નાનું તેમ નહીં મોટું એવું, મધ્યમ હોય છે. છેલ્લે, કરુણપ્રશસ્તિકાવ્યની સફળતાનો આધાર કાવ્યકૃતિ તરીકેના તેના સાર્થક્ય પર છે એમ કહેવાની ભાગ્યે જ જરૂર છે.

ગુજરાતીમાં કરુણપ્રશસ્તિકાવ્યનો પ્રયોગ તેની વિશિષ્ટ કાવ્યપ્રકાર તરીકે ઓળખ થઈ, તે પહેલાં થયેલો છે. તેનું પગેરું અર્વાચીન યુગનો આરંભ થયો તેની પહેલાંના સમયમાં શોધીએ તો જડે એમ છે. ઈ.સ. 1830માં અવસાન પામેલા સ્વામિનારાયણના વિજોગનાં પદ તેમનાથી નવ વર્ષે નાના તેમના શિષ્ય પ્રેમાનંદ સખીએ લખેલાં છે. તેમાં કરુણપ્રશસ્તિનાં બેત્રણ લક્ષણો પ્રતીત થાય છે. સહજા-નંદ કલ્પિત નહીં પણ ઐતિહાસિક વ્યક્તિ હતા. તેમનું સ્મરણ થતાં કવિનાં 'નેણે આંસુની ધારા વહે છે' અને 'વિરહે મનડું વ્યાકુળ' થાય છે. સ્વામિનારાયણની છબી જોવા, તેમનાં વચન સાંભળવા અને તેમને મળવા કવિનું હૈયું તલપે છે. સહજાનંદ જ્યાં રહેતા, ખાતા, પીતા, નાહતા, જે વસ્ત્રાદિ ધારણ કરતા અને જે વસ્તુઓનો ઉપયોગ કરતા તે બધાંનો નિર્દેશ કરીને[19] કવિ શોકને ઘેરો બનાવે છે. પછી સહજા-નંદનાં અંગનું અને શૃંગારનું પારંપરિક વર્ણન છે. ભક્તિમાં કાવ્યનું સમાપન થાય છે. એમાં ચિંતનનું તત્વ નહિવત્ છે. એટલે તેને સંપૂર્ણ કરુણપ્રશસ્તિ કહી શકાય નહીં. પણ મધ્યકાલીન કવિતામાં જો કોઈ કૃતિમાં કરુણપ્રશસ્તિનો અંશ જોવા મળતો હોય તો તે અહીં છે.

45. સ્વ. આનંદશંકર ધ્રુવ, 'સ્મરણસંહિતા'નો ઉપોદઘાત, પૃ. 10.

46. 'સજની નિમખ ન વિસરે નાથજી રે, નિત્ય નવા તરુણપણાના ખેલ;
આ ઓસરિયે આવી બેસતા રે, આ ઢોલીડે નટવર છેલ. સજની.
આ તકિયે તે વાંસો મેલતા રે, માળા આ ફેરવતા શ્યામ;
ગાતા ગોટીડાના સાથમાં રે, ઘેરે સાદે પૂરણકામ. સજની.
આ મોજડિયું વહાલો પહેરતા રે, આ છડી લેતા કરવરમાંય;
આ પાદુકા પહેરી આવતા રે, મારે મંદિર મુનિરાય. સજની.
આ ફળિયામાં ઘોડા ફેરવતા રે, માણકી મતવાલી મહારાજ;
....
આ સજ્યા તે શ્રી મહારાજતણી રે, આ બાજઠે બેસતા લાલ;
આ ઠેકાણે નાતા નટવરજી રે, લૂતા અંગ કરરૂમાલ, લટકાં.
....
આવતા માણેક ચોકમાં રે, પુરજન થતાં જોઈ સનાથ.
વાલો બેસતા જઈ ફૂલબાગમાં રે, પહેરતા ગજરા ગુલાબ હાર,
જેમ જેમ સાંભરે તેમ થાય વેદના રે, પ્રેમાનંદના પ્રાણઆધાર, લટકાં.'
બૃહત્ કાવ્યદોહન, ભા.1, 1925, પૃ 801-802.

પ્રેમાનંદ સખીના અવસાન (1859) પછી છ વર્ષે દલપતરામનો 'ફાર્બસવિરહ' મળે છે. તેમાં ફાર્બસના મૃત્યુથી પોતાને થયેલી ગમગીનીને કવિ વિગતે આત્મલક્ષી ઢબે વર્ણવે છે. તેમણે શોકના નિરૂપણમાં વૃત્તિમય ભાવાભાસનો આશ્રય લીધેલો છે. તેમાં ફાર્બસના ગુણોનું વિસ્તૃત અને ચતુરાઈભર્યું કથન છે. તેનાથી શોક ઘેરો બને છે. 'મિત્ર ફરી મોક્ષ મધ્યે મળશે' એ સામાન્ય સમજથી કવિએ મન વાળ્યું છે. દલપતરામની શબ્દચાતુરી ને વ્યવહારુ ડહાપણ તેમની બીજી રચનાઓની માફક અહીં પણ ધ્યાન ખેંચે છે. એલિજીમાં વેધક નીવડતી ઊર્મિની ઉત્કટતા ને ચિંતનની ગહરાઈના ગુણો દલપતરામની આ કૃતિમાં થોડાક સોરઠાને બાદ કરતાં ભાગ્યે જ જોવા મળે છે. લોકસાહિત્યને ન ગણીએ તો, સોરઠાનો ઉપયોગ શોકના નિરૂપણ-માં કામયાબ નીવડે છે તે અર્વાચીન યુગમાં દલપતરામે પ્રથમ બતાવ્યું એમ કહી શકાય. સ્વજનના મૃત્યુ વિશે કાવ્ય લખવાની પશ્ચિમની પ્રણાલીને પોતે અનુસરે છે એ ભાન સાથે દલપતરામે આ રચના કરેલી છે એ પણ નોંધવું જોઈએ.

'ફાર્બસવિરહ' પછી તેર વર્ષે (1878) બહેરામજી મલબારીએ વિદ્વાન પાદરી ડૉ. જૉન વિલ્સનના અવસાન વિશે 'વિલ્સન વિરહ' લખ્યો. 'ફાર્બસવિરહ' નું એ ફિક્કું અનુકરણ છે. તેમાં વિલ્સનનું જીવનચરિત્ર આલેખીને તેની તારીફ કરેલી છે. પણ ભાષા પારસીશાઈ ને ભાવનિરૂપણમાં ઔચિત્યનો અભાવ હોવાથી તેની કોઈ છાપ ઊપસતી નથી.

તેના કરતાં સહેજ જ વધુ સત્વ કાશીશંકર મૂળશંકર દવેએ લખેલા 'નર્મદ-વિરહ' (1886) અને 'દલપતવિરહવિલાપ' (1898)માં દેખાય છે. 'નર્મદવિરહ'માં પ્રશમ ગદ્યમાં નર્મદનું ચરિત્ર આપીને પછી દલપતશૈલીમાં નર્મદના ચારિત્ર્યગુ-ણોને અંજલિ આપી છે. તેમાં અનેક ઠેકાણે વૃત્તિમય ભાવાભાસનો આશ્રય લઈને શોક દર્શાવ્યો છે તે બાલિશ લાગે છે[47]. દલપતરામના મૃત્યુ વિશે લખાયેલ કાવ્ય મુકાબલે ચડિયાતું છે. તેમાં કવિની ભાષામાં સહેજ પ્રૌઢિ જણાય છે.[48] એ જ અરસામાં લખાયેલું રણછોડ ગલુરામનું 'માતૃવિયોગ' કાવ્ય પણ સામાન્ય કોટિનું છે.

---

47. 'રાણી બાગ તણાં પ્રાણી મૂરછા ખાઈ પડ્યાં છે.
નરમદ ગયો માટે દીલગીર ખૂબ છે.
દરીઓ પોકાર પાડે નરમદને બોલાવે,
શોકનાં નિશાન ઘણાં આજ આબેહૂબ છે.'
'નર્મદવિરહ,' પૃ. 50

48. ચક્ષુ નહિ પણ દૃષ્ટિ બધે, નહિ દ્રવ્ય છતાં જનરંજનરાજા,
દેહ છતાં જ વિદેહી અને ન શરીર છતાં યશઅંગથી સાજા.
શ્લોક છતાં પણ શ્લોક કરી શીખવી સહુ માણસ લાયક માઝા,
રે દલપત્ત જતાં જગથી જનઅંતરદાહ જણાય જ ઝાઝા.
'દલપતિવિરહવિલાપ,' પૃ. 6

કરુણપ્રશસ્તિને અંગત ઊર્મિકથન ને ઉદાત્ત ચિંતન દ્વારા સૌપ્રથમ સુંદર આકાર આપનાર કવિ ન્હાનાલાલ છે. તેમણે લખેલું 'પિતૃતર્પણ' (1910) મૂળે 'ગીતા'ના અનુવાદનું અર્પણકાવ્ય છે. 'સંઘમિત્રા'ના અર્પણકાવ્ય રૂપે પુત્રી વિનતાના મૃત્યુ વિશે લખેલું કાવ્ય અંગત શોકથી ભીંજાયેલા ઉદગારોથી હૃદયસ્પર્શી બન્યું છે. પરંતુ માતપિતાની ઉદાત્ત પ્રશસ્તિ, ઊંચે જતી ઊર્મિમાલામાં રણકતો અનુતાપ, સહજસ્ફુર્ત કલ્પનોમાં વીંટાઈને પ્રગટ થતું ચિંતન અને છેવટે તેજ-શરીરમાં થતું સ્વજનોનું દર્શન 'પિતૃતર્પણ'ને ન્હાનાલાલના જ નહીં, પણ આપણી ભાષાનાં એ પ્રકારનાં કાવ્યોમાં શ્રેષ્ઠ ઠરાવે છે. અનુષ્ટુપ છંદની આ પ્રકારના વિષયને માટે ક્ષમતા સૌપ્રથમ ન્હાનાલાલે બતાવી છે તે પણ અહીં નોંધવું ઘટે.

વચ્ચેના ગાળામાં મસ્ત કવિ ત્રિભુવન 'કલાપીનો વિરહ' લઈને આવે છે (1913). મિત્રના મૃત્યુને નિમિત્ત બનાવીને કવિએ આ કાવ્યગ્રંથમાં વિરાગ, વિરહ, પ્રકાશ અને આનંદ એમ ચાર વિભાગમાં પોતાની ગમગીની, આધ્યાત્મિક ખોજ અને ફિલસૂફીને અવધૂતની રીતે વ્યક્ત કરેલી છે. ભજન ને ગઝલનો તેમજ સોરઠા અને બીજા છંદોનો કવિએ ઉપયોગ કરેલો છે. તેમાં કેટલીક કૃતિઓ સચોટ નીવડી છે. ભાવ સબલતા ને કથનમાં થતી પુનરુક્તિને કારણે કરુણપ્રશસ્તિની સ્પષ્ટ મુદ્રા તેમાંથી ઊપસતી નથી. સોરઠી સંતોની લોકવાણી તથા ભજનોના ઢાળની પ્રગાઢ અસર એમાં દેખાય છે.

કરુણપ્રશસ્તિની સફાઈદાર આકૃતિ નરસિંહરાવે બાંધી આપી. 'સ્મરણસંહિ-તા' (1914) ટેનિસનના 'ઇન મેમોરિઅમ'ના નમૂના પર રચાયેલું છે. પણ તેનું શિલ્પ

'ઇન મેમોરિઅમ'ને મુકાબલે સુબદ્ધ છે. લલિત ઊર્મિકાવ્યનું તેજ સૌપ્રથમ આ કરુણપ્રશસ્તિમાં દેખાય છે. નરસિંહરાવની કવિતામાં સામાન્ય રીતે ઊર્મિ બુદ્ધિમાંથી ગળાઈને આવે છે તેથી તેની અસર મંદ પડી જાય છે. 'સ્મરણસંહિ-તા'માં તેમ થતું નથી. પુત્રના મૃત્યુનો શોક ઊર્મિના પ્રવાહને સ્વયમેવ ધસવા દે છે. આથી કાવ્યનો પ્રથમ ભાગ શોકની ઘેરી અસર ઉપજાવી શકે છે. ગત પુત્રનાં સ્મરણો, તેમાંથી સ્વાભાવિક ઊઠતો પ્રશ્ન ને તેમાંથી પ્રગટતું શ્રદ્ધા ને તત્વચિંતનનું બળ શોકવાદળને ધીમે ધીમે વિખેરીને જ્ઞાનના પ્રકાશને વિસ્તરવા દે છે, જેને પરિણામે કાવ્યને અંતે શાશ્વત જીવનના સંવેદનની આનંદપુલક વ્યક્ત થઈ છે. તેમાં 'મંગલ મંદિર ખોલો' એ પ્રાર્થનાગીત પણ અત્યંત ઔચિત્યપૂર્વક ગોઠવાયું છે. 'સ્મરણસંહિતા'ના પ્રકાશનથી જ કરુણપ્રશસ્તિના કાવ્યપ્રકાર તરફ કાવ્યભોગી વર્ગનું લક્ષ દોરાયું, તેનું કારણ એ કાવ્યની ઉચ્ચ ભાવસમૃદ્ધિ ને સુંદર રૂપઘટના છે.

આ અરસામાં પ્રો. બળવંતરાય ઠાકોરે પોતાના મિત્ર કાન્તનાં પ્રથમ પત્ની નર્મદાના અવસાન વિશે લખેલું, 'અ.સૌ.નર્મદા ભટ્ટ' અનોખી ભાત પાડે છે. તેમાં ઠાકોરે વાસ્તવિક પ્રસંગકથન કરીને નર્મદાના પતિસેવાના અસિધારાવ્રતને દ્રવતી

આંખે અંજલિ આપી છે. શોક અને સ્મરણમાં ચિંતન અનુસ્યૂત છે. કાવ્યના અંતે કવિ આશિષ માગે છે. બીજાં કાવ્યોની માફક વિશિષ્ટ તત્વચિંતનથી અહીં સાન્ત્વન મળતું નથી. છતાં શોકનું શમન થાય છે, એટલે કરુણપ્રશસ્તિ તરીકે તેમાં ઊણપ આવતી નથી. ગીતની ધ્રુવ પંક્તિ પછીની કડીની સળંગ વહેતી રહે તેવી કથનની પ્રવાહિતા પણ ધ્યાન ખેંચે છે.

ખબરદારે પુત્રી તેમીનાના મૃત્યુના આઘાતથી પ્રેરાઈને ‘દર્શનિકા’ કાવ્ય લખ્યું. તેમાં મૃત્યુનું ચિંતન અને વિશ્વચૈતન્ય સાથેની એકાન્તામાં પરિણમતું તત્વચિંતન છે, પણ અંગત શોક કે સ્મરણ નથી. વળી તેનું કદ પણ મોટું છે એટલે તેને કરુણપ્રશસ્તિ પ્રકારમાં મૂકી શક્ય નહીં. પરંતુ તે કાવ્યગ્રંથનું અપર્ણકાવ્ય ‘તેમીનાને’(1931) માં સ્મરણજન્ય શોકનું ને તેમાંથી આપસૂઝે સ્ફુરતા તત્વચિંતનનું આલેખન થયેલું છે. તે સુંદર ઊર્મિકાવ્યના આકારમાં નિબદ્ધ કરુણપ્રશસ્તિ છે.

કાન્તે બે કડીનું ‘વિપ્રયોગ’ કાવ્ય પ્રથમ પત્નીના મરણપ્રસંગે લખેલું છે. તેમાં હૃદયસ્પર્શી ભાષામાં વેદના વ્યક્ત થયેલી છે. વર્ષો બાદ જ્યારે ખ્રિસ્તી ધર્મમાં શ્રદ્ધા બેઠી તેમાં મનના સમાધાનની બે કડી ઉમેરી; પણ સમયના ગાળા જેટલું જ કાવ્યત્વનું અંતર એ બે ખંડો વચ્ચે છે. પહેલી બે કડીને કબ્રકાવ્ય(epitaph)નું સુંદર દૃષ્ટાંત ગણી શકાય. કલાપીએ કરુણપ્રશસ્તિ આપી નથી.

ત્રીસ પછી ગુજરાતી કવિતાએ જે નવો વળાંક લીધો તેની છટા તે પછીની કરુણપ્રશસ્તિઓમાં દેખાય છે. કવિ શેષનું ‘છેલ્લું દર્શન’ એ સૉનેટ નોંધપાત્ર છે. તેમાં સ્મરણ નથી, પ્રશસ્તિ છે ને વક્તવ્યને સચોટ વળાંક આપતો અંત પણ છે. બહેનના મૃત્યુ વિશે પ્રથમ જ મળતી કૃતિ ‘ગાઢ નીંદર’માં પણ સ્વજનના મૃત્યુપ્રસંગનું ચિત્ર છે. અંગત શોકને દાબી દેતું ચિંતન કાવ્યમાં આદિથી અંત સુધી પથરાયેલું છે. અજવાળાં પણ જેને પામવા થંભી જતાં હોય એવી ‘અમુલખ જ્યોતિ’નું દર્શન કાવ્યમાં માંગલ્યનું હૃદયંગમ વાતાવરણ જમાવે છે.

સુંદરમે નર્મદ, મોહનલાલ પંડ્યા, ગાંધીજી, કસ્તૂરબા, પંડિત નારાયણ ખરે અને કવિ ન્હાનાલાલને અંજલિ રૂપે કાવ્યો લખ્યાં છે. તેમાં પંડિત ખરે વિશેના કાવ્ય ‘ભક્તિ-ધન નારદ’માં એલિજીનાં કેટલાંક તત્વો સારી પેઠે ઊપસ્યાં છે. પણ કવિમિત્ર ગોવિંદ સ્વામીના મૃત્યુ વિશે લખેલું કાવ્ય એલિજીનો ધ્યાનપાત્ર નમૂનો છે. તેમાં શોક, સ્મરણ, ચિંતન અને તેમાંથી ફલિત થતું શ્રદ્ધાપૂર્ણ સમાધાન કવિની ધીરગંભીર ને પ્રવાહી શૈલીમાં રજૂ થયેલ છે. ઉમાશંકરે આપેલા ‘સદગત મોટાભાઈ’ માં અંગત શોકનો કરુણ સ્પર્શ, પછી ચિંતન અને છેવટે ગત સ્વજનના ગુણોમાંથી આયુષની કમાઈરૂપ સ્નેહની ભાવનાને આગળ કરી છે તે કાવ્યને આર્દ્ર પ્રેરકતા આપે છે. મનસુખલાલ ઝવેરીએ આપેલાં આ પ્રકારનાં કાવ્યોમાં ‘દાદાજી’ અને ‘ભભૂતને’ એ નોંધપાત્ર છે. તેમની ‘આજ નયનો ! રડો !’ એ કૃતિ પણ ગાંધીજીના

મૃત્યુ વિશે લખાયેલાં કાવ્યોમાં કરુણપ્રશસ્તિની નિકટ સૌથી વિશેષ છે. શોકના તીવ્ર સંવેદનમાંથી છૂટતું ગાંધીજીની પ્રશસ્તિરૂપ ચિંતન ને તેમાંથી છેવટે મળતું સમાધાન અખંડ ઊર્મિકાવ્યનો આસ્વાદ કરાવે છે. 'ભભૂતને' કાવ્યમાં મિત્રના મૃત્યુનો શોક સોરઠામાં વેધક બનીને ઊતર્યો છે. પ્રશસ્તિ શોકને તીવ્ર બનાવે છે. અહીં શોકનું શમન ચિંતનથી થતું નથી. પણ સમયના ભાનના તીવ્ર સંવેદન સાથે કાવ્યની સમાપ્તિ થાય છે તે એની વિશિષ્ટતા છે. શ્રી પ્રેમશંકર ભટ્ટે આ આરસામાં ગ્રેની 'એલિજી રિટન ઇન એ કન્ટ્રી ચર્ચયાર્ડ'ની રીતે હળવદના સ્મશાન પાસેથી દેરીઓ વિશે 'રાજેસરની દેરીઓને' (1938) એ કાવ્ય લખેલું છે. વિષયના નાવી-ન્યને કારણે ગુજરાતી એલિજીના ઇતિહાસમાં તે ખાસ નોંધપાત્ર છે.

કવિશ્રી ન્હાનાલાલના અવસાન વિશે સુંદરમ્, મનસુખલાલ અને બીજા કેટલાક કવિઓએ અંજલિકાવ્યો લખ્યાં છે. પરંતુ બાલમુકુંદ દવેની કૃતિ સૌથી વધુ વેધક છે. લોકગીતના ઢાળ અને લોકભાષામાં કવિના અવસાનના શોકનું સચોટ નિરૂપણ કરવા સાથે તેમના વ્યક્તિત્વની ધૂપસુગંધ જેવી આછી પણ આહલાદક લહેરખી આ કાવ્ય વાચકના ચિત્તમાં મૂકી જાય છે. ન્હાનાલાલનું સ્મરણ કરાવે તેવી ઊર્મિપ્રાણિત અભિવ્યક્તિ બાલમુકુંદની આ રચનામાં સધાયેલી છે.

સુંદરજી બેટાઈએ બાળક પુત્ર, પત્ની અને ગુરુ નરસિંહરાવના અવસાન વિશે કાવ્યો આપ્યાં છે. તેમાં 'ઇન્દ્રધનુ' અને 'સદગત ચંદ્રશીલાને' તીવ્ર છતાં અનાકુલ સંવેદન અને સ્વસ્થ ચિંતનને કારણે સ્મરણીય છે. સ્વજન સાથેના વાસ્તવિક પ્ર-સંગોનું સ્મરણ શોકને ઘેરો બનાવે છે. તેનું સંયમભર્યું નિવેદન સચોટતા વધારે છે. 'ઇન્દ્રધનુ'નો અંત સહજ સ્ફૂર્ત જણાય છે, પણ 'સદગત ચંદ્રશીલાને' માં છેલ્લું સમાધાન સભાનપણે યોજ્યું હોય એવી છાપ પડે છે.

નરસિંહરાવના કાવ્યથી એક એવી છાપ ઊભી થઈ હતી કે કરુણપ્રશસ્તિમાં શોકનું શમન ગંભીર તત્વચિંતનથી જ થવું જોઈએ. ઉમાશંકર અને મનસુખલાલનાં અહીં લીધેલાં કાવ્યો નવું વલણ દર્શાવે છે. કાવ્યનો અંત કશાક નવા વિચારના ઝબકારથી આવે એટલો જ એનો અર્થ આ કવિઓ કરે છે. આ વલણ સંવેદનને ચિંતનની નીચે દબાઈ જતું અટકાવે છે ને કાવ્યને વધુ વેધક બનાવે છે. હરિશ્ચંદ્ર ભટ્ટકૃત 'અત્રલુપ્તા સરસ્વતી-?'માં એ વલણ વધુ સ્પષ્ટ ને કલાત્મક સ્વરૂપે પ્રગટ થાય છે. કાશીથી વિદ્યાભ્યાસ કરીને આવેલા, વતનમાં જ્ઞાનયજ્ઞ માંડીને બેઠેલા સ્વજન ચિરવિદાય લેતાં કવિ છેવટે ખારા સમુદ્રપટમાં ઓસરી જતી સેના નદીને પ્રશ્ન પૂછીને જ અટકી જાય છે. તેમના 'નિર્દોષ ને નિર્મળ આંખ તારી' એ નખશિખ સુંદર કાવ્યમાં સ્પષ્ટ ચિંતન નથી, પણ તેનો સૂર શોકકાવ્યનો છે. હરિશ્ચંદ્રના કથનમાં બિનઅંગત વસ્તુલક્ષિતા ધ્યાન ખેંચે છે. છેક સ્વાતંત્ર્યપ્રાપ્તિ પછી દેખાતું આ લક્ષણ આધુનિક કવિતાના અગ્રયાયી તરીકે હરિશ્ચંદ્રનો નિર્દેશ કરે છે. લગભગ

આ જ અરસામાં રમણીક અરાલવાળા 'વાત્રકને કાંઠે' સૂતેલી માતાને માટે લખેલી એલિજી આપે છે. છેલ્લે માતાનું દર્શન સરિતાના પ્રવાહમાં કરીને કવિ આશ્વાસન લે છે તે નોંધપાત્ર છે.

પિતા અને માતાના મૃત્યુ વિશે ઉશનસે પ્રત્યેક સ્વયંસંપૂર્ણ સૉનેટનું એકમ સમગ્ર યોજનાનું પણ અંગ બની રહે તે રીતે સૉનેટમાળા રચી છે. રોચક કલ્પના ને સૂક્ષ્મ વિચાર કે સંવેદનનું વિશદ કથન ઉશનસનાં કાવ્યોને હૃદ્ય બનાવે છે.

રાધેશ્યામ શર્માનું 'પિતાનું મૃત્યુ' અને प्राज्जलનું 'અમસ્તો આવજે' છેલ્લા દસકાની કવિતાસેરનું પ્રતિબિંબ પાડે છે. 'પિતાનું મૃત્યુ' માં મૃત્યુ અને તેને વિશેના સંવેદનનો વાસ્તવિક ખ્યાલ આપનારા પ્રતિરૂપો કવિએ યોજ્યાં છે અને મૃત્યુની અનિવાર્યતા જેટલી જ જીવનની રિક્તતાનું તે પ્રતિરૂપો દ્વારા સૂચન કર્યું છે. સ્મરણ, શોક, મૃત્યુની બીક, એકલતા, રિક્તતા બધું એક અનુભૂતિ બનીને કાવ્યરૂપમાં વ્યક્ત થાય છે. તેમાં શોક દબાયેલો છે તેમ તેનું શમન પણ વાસ્તવસ્થિતિના સ્વી-કારના સૂચનમાં રહેલું છે. તે દષ્ટિએ એને કરુણપ્રશસ્તિ ગણી છે. પહેલી પચીસી પૂરી કર્યા વિના મૃત્યુ પામેલ રાવજીને આપેલ અંજલિમાં 'આવજે' ના જુદા જુદા લહેકામાંથી નિઃશ્વાસ રૂપે શોક પ્રગટ થાય છે. તેનું સંવેદન રાવજીની કવિતા, ફિલસૂફી ને લેખનશૈલી વિશે ચાલતી નુકતેચીનીની બેવડમાં પ્રગટ થતું જાય છે. છેલ્લે રાવજીનું ભાવનાસ્વરૂપે આહવાન કર્યું છે તે કાવ્યના મિજાજને અનુરૂપ છે.

આમ છેલ્લા દસબાર દાયકા દરમિધ્યાન ગુજરાતી કવિતામાં થયેલા ચિંત-નમિશ્ર શોકકાવ્ય પ્રયોગોનું આપણે અવલોકન કર્યું. ગુજરાતી કવિતાના સમગ્ર પટ પર નજર નાખતાં શ્રી સુંદરજી બેટાઈ સિવાય કોઈ કવિએ પત્નીના મૃત્યુ વિશે એલિજી લખી જણાતી નથી અને સ્ત્રી કરતાં પુરુષ જાતિની વ્યક્તિઓ વિશે આ પ્રકારનાં કાવ્યો વિશેષ લખાયાં છે તે હકીકત પણ ધ્યાન ખેંચે છે. દલ-પતરામથી રાધેશ્યામ સુધીમાં છંદ, ભાષા અને અભિવ્યક્તિની છટામાં આવેલ વળાંકોનું પ્રતિબિંબ એમાં પડેલું છે. સૉનેટ, ગઝલ, ભજન, અક્ષરમેળ વૃત્તો ને સોરઠા તેમ અછાંદસ રચનાઓ સુધીના પ્રયોગો તેમાં જોવા મળશે. દલપતરામના વ્યવહારબોધથી માંડીને ત્રિભુવન કવિની રહસ્યવાદી તત્વદષ્ટિ ને નરસિંહરાવની પ્રભુશ્રદ્ધાથી રાધેશ્યામનું અસ્તિત્વવાદી વલણ આ કાવ્યોમાં રજૂ થયેલ ચિંતનની વિવિધ કોટિઓ દર્શાવે છે. કાવ્યને અંતે ક્ષણવાર ઝબકી જતા વિચાર કે સંવેદનમાં પણ કેટલું બધું વૈવિધ્ય છે! સ્વજનના મૃત્યુનો આઘાત ઊંડાં ચૈતન્યજળને ખળભ-ળાવ્યા વગર ભાગ્યે જ રહે. એટલે આ પ્રકારનાં કાવ્યોમાં સંવેદનની સચ્ચાઈ ને અભિવ્યક્તિની સહજસ્ફૂર્ત વેધકતાનો સંભવ વિશેષ.

અદ્યતન જીવનપ્રવાહમાં કવિનું સંવેદન જાણે કે થીજી ગયું હોય એવી ટાઢીબોળ ઢબે કવિની વાત કહેવાય છે. તે જોતાં મૃત્યુની ટાઢી વેદનાનું સંવેદન

વ્યક્ત કરીને ભવિષ્યનો કવિ કદાચ જીવન વિશેનો નવો જ અભિગમ દર્શાવે તો નવાઈ નહીં. કથનરીતિ ગમે તે હોય, તેમાંથી સાચી કવિતાનો રણકો સંભળાય એ જ મોટી વાત છે. તેની અપાર શક્યતાઓ કરુણપ્રશસ્તિ કાવ્યના પ્રયોગમાં રહેલી છે.

('પ્રતિભાવ'માંથી)

✧

8

ખંડકાવ્ય : સ્વરૂપ અને વિકાસ

પ્રજાના રાજકીય અને સામાજિક જીવનની માફક તેની સાહિત્યિક કારકિ-ર્દીમાં પણ એકાદ પેઢી એવી આવી જાય છે, જેનું તેજસ્વી કાર્ય સમસ્ત યુગને સ્વપ્રકાશથી ઝળાંહળાં કરી મૂકે છે. અર્વાચીન યુગમાં આપણે ત્યાં સાક્ષરપેઢીનો સમય - ઓગણીસમી સદીની છેલ્લી પચીસી - આપણા સાહિત્ય માટે ખરેખરો સમૃદ્ધિનો કાળ હતો. એ પચીસ વર્ષ ગોવર્ધનરામ, મણિલાલ, નરસિંહરાવ, રમણ-ભાઈ નીલકંઠ, આનંદશંકર ધ્રુવ, કેશવલાલ ધ્રુવ, કાન્ત, કલાપી, ન્હાનાલાલ, બળ-વંતરાય વગેરે સમર્થ લેખકોની વાચન-મનન-લેખન-પ્રવૃત્તિથી ધમધમતાં રહ્યાં હતાં. તેમાંના કેટલાક સાક્ષરોનું લેખનકાર્ય તે પચીશી દરમિધ્યાન પૂરું થયું, તો કેટલાકનું તે પછીની પેઢી પર્યન્ત વિસ્તરીને ખીલ્યું હતું. પરંતુ એ સૌ લેખકોનું ઘડતર પૂર્વ--પશ્ચિમ-સંસ્કાર-સંઘટ્ટના એ જમાનામાં થયું હતું અને તેના સુફળ રૂપે યુગદ્રષ્ટા ગો-વર્ધનરામ પાસેથી સંસ્કૃતિના ત્રિવેણીસંગમનો સંદેશ મળ્યો એ જાણીતી હકીકત છે.

તત્કાલીન શિક્ષણક્રમમાં અંગ્રેજી, સંસ્કૃત અને ફારસી-અરબી સાહિત્યના અભ્યાસને મળેલ મહત્વને પ્રતાપે ગુજરાતી સાહિત્યના વિકાસને અસાધારણ વેગ મળ્યો એ બીજી ઐતિહાસિક ઘટના. ગદ્યની માફક અર્વાચીન કવિતાનું ખરું વ્ય-ક્તિત્વ પણ આ સમય દરમિધ્યાન બંધાયું એમ કહીએ તો ખોટું નથી. નરસિંહરાવે અંગ્રેજી પદ્ધતિનાં પ્રણય અને પ્રકૃતિવિષયક સુંદર ઊર્મિકાવ્યો આપ્યાં; બાળાશંકર કંથારિયા અને મણિલાલ દ્વિવેદીએ ફારસી શૈલીની ગઝલોની ઝડી વરસાવી; દો-લતરામ પંડ્યાએ ‘ઇન્દ્રજિતવધ’ અને ભીમરાવ ભોળાનાથે ‘પૃથુરાજરાસા’ લખીને સંસ્કૃતના નમૂના પરથી મહાકાવ્યના પ્રયોગ કર્યા ને કાન્તે સંસ્કૃત અને અંગ્રેજી કાવ્યકલાના રોચક સમન્વય રૂપે ખંડકાવ્યનો નવીન કવિતાપ્રકાર પ્રચલિત કર્યો.

આ બધામાં ખંડકાવ્યનો પ્રયોગ સૌથી વિશેષ આકર્ષક નીવડ્યો. તેમાં પહેલે ધડાકે જ કાન્તે એવી સિદ્ધિ હાંસલ કરી બતાવી કે એ કાવ્યપ્રકારની અજમાયશમાં

તેમના જેટલું સામર્થ્ય અદ્યાપિ પર્યન્ત કોઈ કવિ દાખવી શક્યો નથી. વળી, કાન્તની કવિત્વશૈલીના જેટલો ઊંડો પ્રભાવ નરસિંહરાવ, મણિલાલ-બાળાશંકર કે ભીમ-રાવ-દોલતરામ પૈકી કોઈ કવિની શૈલીનો તે તે કવિતાપ્રકાર પરત્વે પડી શક્યો નથી તે પણ ખંડકાવ્ય અને તેના આદ્ય પ્રવર્તક વિશે બીજી નોંધપાત્ર હકીકત છે.

એક રીતે કહીએ તો ખંડકાવ્ય નવીન કાવ્યપ્રકાર છે અને નથી. તેનું કલાવિ-ધાન નવી પદ્ધતિનું છે એ ખરું, પણ તેમાં આવતું પ્રસંગવર્ણન મધ્યકાલીન આખ્યા-નકાવ્ય કે દલપતરામનાં કથાકાવ્યોના સાતત્ય રૂપે કોઈને જણાય તો નવાઈ નહીં. વળી, સંસ્કૃતમાં કાલિદાસે 'મેઘદૂત' અને 'ઋતુસંહાર' ખંડકાવ્યો રચેલાં છે. સંસ્કૃત ખંડકાવ્યનું મહત્વનું લક્ષણ સમગ્ર વૃત્તાંતમાંથી એક ખંડનું વર્ણન - 'एकदेशानुसारि च' કાન્તપ્રયોજિત ખંડકાવ્યોમાં જોવા મળે છે. તેમ છતાં ગુજરાતી ખંડકાવ્યો નથી કેવળ સંસ્કૃતના અનુકરણરૂપ, કે નથી મધ્યકાલીન આખ્યાન યા અર્વાચીન કથા-કાવ્યના સ્વરૂપનું. સંસ્કૃત અને અંગ્રેજી કવિતાના રસાસ્વાદથી તર થયેલા કાન્તના કવિમાનસમાંથી પ્રગટેલો તે એક અનોખો કલાપ્રકાર છે.

કવિતાના પ્રકારોને મહાકાવ્ય, આખ્યાનકાવ્ય, ખંડકાવ્ય, ઊર્મિકાવ્ય અને મુક્તક એ ક્રમમાં કદ પ્રમાણે ગોઠવી શકાય. મહાકાવ્યમાં અનેક માનવીઓ કે મા-નવકુલોનાં વૃત્તાંતો આવે છે. આખ્યાનમાં એક જ માનવી કે માનવકુટુંબના જીવનના સંખ્યાબંધ પ્રસંગોનું વર્ણન આવે છે. ખંડકાવ્યમાં વિવિધ ભાવોનું નિષ્પાદન કરાવતા એક જ પ્રસંગ કે પરિસ્થિતિનું સચોટ બધ્યાન આવે છે. ઊર્મિકાવ્યમાં એક જ ભાવ કે ઊર્મિનું અશેષ નિરૂપણ થાય છે. અને મુક્તક એક જ કડી કે શ્લોકમાં એકાદ વિચાર કે ભાવનો માર્મિક સ્પર્શ કરાવી જાય છે.

અર્વાચીન યુગમાં આપણે ત્યાં મહાકાવ્ય લખવાના અનેક પ્રયોગો થાય છે, પણ કોઈ રીતસર મહાકાવ્યની કોટી સુધી પૂરેપૂરો પહોંચી શક્યો નથી. મહાકાવ્ય ગુજરાતી કવિઓની પ્રતિભાને માટે હંમેશ દુઃસાધ્ય રહેલો પ્રકાર છે. આખ્યાનનો પ્રકાર કાલાતીત (out of date) થઈ ગયો છે; અર્વાચીનોમાં નરસિંહરાવને બાદ કરતાં કોઈએ તેનો ગંભીરપણે ઉપયોગ કર્યો નથી. 'નારદ' અને 'વૈશંપાયન' જેવા હાસ્યકવિઓ પૂરતો એ પ્રકાર મર્યાદિત થઈ રહેલ છે. મુક્તકનો પ્રયોગ પ્રો. ઠાકોર, સુંદરમ્, ઉમાશંકર, પૂજાલાલ, જેઠાલાલ ત્રિવેદી આદિ કવિઓએ ઉપયોગ કર્યો છે. પણ તેનો પ્રચાર મુકાબલે ઓછો છે. વળી, જૂનાં દુહા અને સુભાષિતોની ચોટ નવીનોના તણખા જેવાં મુક્તકોમાંથી બહુ ઓછાંમાં આવી શકી છે. ઊર્મિકાવ્ય અર્વાચીન યુગનો સૌથી વિશેષ પ્રચલિત કાવ્યપ્રકાર છે. બધા જ કવિઓનો એ પ્રિય સર્જનપ્રકાર છે. એમાં વિવિધ વિષય અને શૈલીના અનેક અખતરા થયા છે. પદ, ગરબા, ગરબી, રાસ વગેરે જૂના પ્રકારોના રંગ, સૂર્યના શ્વેત કિરણમાં છુપાયેલા સપ્ત રંગની માફક, એમાં સમાયેલા છે. પણ મુક્તક અને ઊર્મિકાવ્યના લઘુ પટ

પર સુદીર્ઘ સતતવાહી વક્તવ્ય રજૂ કરવાનો સર્જકને બહુ અવકાશ રહેતો નથી. લાંબા ફલક પર રસમય પ્રસંગકથન, સચોટ ભાવનિરૂપણ અને સુઘડ રૂપઘટના કરીને સ્વકીય સર્ગશક્તિનો ઉત્તમ ઉન્મેષ પ્રગટ કરવાની ખરી તક તો તેને ખંડકાવ્યમાં મળે છે. આ સંજોગોમાં કવિ અને કવિતાની કલાસિદ્ધિના માનદંડનું કામ કરતું ખંડકાવ્ય અન્ય પ્રકારોની અપેક્ષાએ વિશેષ આકર્ષણ જમાવે તે દેખીતું છે.

ભાષાના પ્રયોગ પરથી જેમ તેનું વ્યાકરણ રચાય છે, તેમ કવિતાના વિવિધ પ્રકારોની રચના પરથી દરેકનાં સ્વરૂપલક્ષણો તારવવામાં આવે છે. આ પદ્ધતિએ કાન્તના ખંડકાવ્યના પ્રયોગ પરથી જુદા જુદા વિદ્વાનોએ તેની સ્વરૂપઘટનાનું પૃથક્કરણ કરીને તેની વ્યાખ્યા બાંધવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. શ્રી નરસિંહરાવ દીવેટિયાએ ખંડકાવ્યને ‘પરલક્ષી સંગીતકાવ્ય’ તરીકે ઓળખાવી તેનાં અંગોપાંગની ગૂંથણીની સુશ્લિષ્ટતાને તેના આવશ્યક લક્ષણ તરીકે ગણાવ્યું છે[49]. સદગત પ્રો. રા. વિ. પાઠકે સુશ્લિષ્ટતા પરત્વે નરસિંહરાવના મતનું સમર્થન કરતાં કહ્યું કે જેમ લાંબી વાર્તા કરતાં ટૂકી વાર્તા વધારે સુશ્લિષ્ટ અને બાહ્યાકારની ચીવટવાળી જોઈએ, તેમ મહાકાવ્ય કરતાં આખ્યાનકાવ્ય, અને આખ્યાનકાવ્ય કરતાં ખંડકાવ્ય વધારે સુશ્લિષ્ટ જોઈએ[50] ઉપરાંત, ‘વસંતવિજય’ની ‘સર્વાંગસંપૂર્ણતા અને નવી છંદોવૈવિયની શૈલી’ને તેની લોકપ્રિયતાના કારણ રૂપે ગણાવીને તેમણે ખંડકાવ્યની સફળતાનો આધાર ‘રહસ્યમય વસ્તુ’ના ‘સચોટ, સુરેખ અને સમરેખ કથન’ પર છે એમ સમજાવ્યું છે. પ્રો. બળવંતરાય ઠાકોર ભાવોર્મિની ઉદાત્તતા કે ગાંભીર્યને પ્રસ્તુત વ્યાખ્યામાં ધોરણ ગણવાનું સૂચવે છે. તેઓ કહે છે :

“મહાકાવ્ય અને આખ્યાનકાવ્ય વચ્ચેનો ભેદ હું આખ્યાનકાવ્ય ઓછું લાંબું પણ વધારે સુશ્લિષ્ટ એ પ્રમાણે નથી જોતો; ગૌરવ, ગાંભીર્ય, ઉદાત્તતાએ આખ્યાનકાવ્યો મહાકાવ્યોથી ઊતરે એ મ્હારું દર્શન છે. મહાકાવ્ય, આખ્યાનકાવ્ય બંનેનું વસ્તુ લાંબું અને સંકુલ, ત્યારે ખંડકાવ્યનું વસ્તુ એક વૃત્તાંત, એક પ્રસંગ, એમાં કંઈક લંબાઈ, કંઈક સંકુલતા હોય પણ; પરંતુ નાયક-નાયિકા કે અનેક નાયકોનાં જીવનનું સમગ્ર જેવું આલેખન નહીં, તેમાંના કોઈ સ્પષ્ટ આદિ, મધ્ય અને અંતવાળા પ્રસંગનું જ આલેખન તે ‘ખંડકાવ્ય’, અગર જોકે ભાવોર્મિની ઉદાત્તતામાં તે આખ્યાનકાવ્ય કરતાં ચડે; લગભગ મહાકાવ્યની ઉન્નતિ લગી ઊંચે વિહરે તે ‘ખંડકાવ્ય’ એ મ્હારું મંતવ્ય. માનવ વૃત્તાંત અથવા પ્રસંગનું ઉદાત્ત ભાવોની ગૂંથણીવાળું વર્ણનશૈલીનું એટલે લિરિક નહીં, પણ રસ કે રસમિશ્રણમાં મોળું નહીં, તે જ ‘ખંડકાવ્ય’.”[51]

આ દૃષ્ટિએ ગુજરાતી ખંડકાવ્ય સંસ્કૃત પરિભાષાના ખંડકાવ્ય કરતાં

49. બોટાદકરકૃત ‘શૈવલિની’નું પુરસ્કરણ પૃ. 33.
50. ‘અર્વાચીન કાવ્યસાહિત્યનાં વહેણો’ (પ્રથમ આવૃત્તિ), પૃ. 164-165.
51. ‘નવીન કવિતા વિશે વ્યાખ્યાનો’ પૃ. 101-102.

તદ્દન ભિન્ન ઠરે છે; તો પછી તેને પ્રસંગકાવ્ય શા માટે ન કહેવું? – એમ પ્રો. ઠાકોરનું કહેવું છે. તેમણે પ્રસંગકાવ્ય અને પ્રમાણમાં તુચ્છ મહત્ત્વવાળા પ્રાસંગિક કાવ્ય વચ્ચેનો તફાવત સ્પષ્ટ કર્યો છે. તેમ છતાં પ્રચલિત ખંડકાવ્યને એ નામ આપવામાં અતિવ્યાપ્તિનો દોષ તો રહે જ. એ ધોરણે પ્રસંગવર્ણનનાં બધાં જ કાવ્યો પ્રસંગકાવ્યની કોટીમાં આવે, પછી તે દલપતરામનું 'દરબારમાં કણબી' જેવું માત્ર વિનોદી વાર્તા કહી જતું હળવું કાવ્ય હોય, કે પ્રસંગનાં સર્વ રસબિંદુઓને પૂરેપૂરાં ખીલવીને ઉત્તમ કલાદેહ ધારણ કરતું 'વસંતવિજય' હોય. તેને કથાકાવ્ય પણ કહી શકાય નહીં, કેમ કે કથાકાવ્યમાં અનેક પ્રસંગોનું સીધું કથન આવે છે. વળી, અમુક કવિતાપ્રકાર ચોક્કસ નામે વર્ષો સુધી ઓળખાતો હોય તેને નવું નામ આપવાથી અનવસ્થા ઊભી થવાનો સંભવ પણ ખરો. આ સ્થિતિમાં 'ખંડકાવ્ય' નામ આ વિશિષ્ટ કાવ્યપ્રકારને માટે કાયમ રહે તે ઇષ્ટ છે[52].

આ ઉપરથી એટલું સ્પષ્ટ છે કે ખંડકાવ્યનું હાડ કોઈ એક વૃત્તાંત કે પ્રસંગથી બંધાય છે. પ્રસંગની પસંદગી પર કાવ્યની સફળતાનો અડધો આધાર રહે છે. પ્રસંગ એવો લેવો જઈએ કે તેમાં ઝિલાયેલા પાત્રના જીવનનો એકદ ખંડ તેના જીવનસમગ્ર પર વેધક પ્રકાશ પાડતો હોય. બિના પૌરાણિક હોય કે ઐતિહાસિક, કાલ્પનિક હોય કે વાસ્તવિક, પણ તેમાં ઊંડું તથ્ય કે રહસ્ય હોવું જોઈએ. વસ્તુ લાંબા પથરાટવાળું કે સંકુલ હોય તો વાંધો નહીં, પણ સ્પષ્ટ આદિ, મધ્ય અને અંત કોરી શક્ય તેવી આંતરિક સમગ્રતા તેમાં હોવી જોઈએ. વૃત્તાંતમાં થોડે અંતરે રસસ્થાનો આવતાં હોવાં જોઈએ કે જેથી કુશળ કવિ વસ્તુકથન કરતાં કરતાં તે તે સ્થાનોને ખીલવતા જઈને છેવટે તેનું સર્વાંગસુંદર રસપુષ્ટ કળાકૃતિ તરીકે ઘડતર કરી શકે. ખંડકાવ્યની ખરી ખૂબી વાર્તાકથનમાં નથી, પણ ઉદાત્ત ભાવાલેખનથી સધાતા ક્રમિક રસનિરૂપણમાં રહેલી છે. પ્રસંગ અને તેની અંતર્ગત ભાવોર્મિનું ખંડ-કાવ્યમાં એવી ઉત્કટ શૈલીમાં નિરૂપણ થાય છે કે એકનું બીજાથી અલગ અસ્તિત્વ જ વરતાય નહીં. સામાન્ય પ્રસંગકાવ્ય કરતાં ખંડકાવ્યની આ એક વિશેષતા.

લાગણીની પ્રબળતા અને ઉદાત્તતા એ તેનું બીજું વ્યાવર્તક લક્ષણ. સામાન્ય,

52. હા, જરા ઝીણવટમાં ઊતરીને વર્ગીકરણ કરવું હોય તો પ્રો. ઠાકોરે સૂચવેલ 'પ્રસંગકાવ્ય' નામ પ્રસંગવર્ણન કરતાં બધાં કાવ્યો માટે સર્વસામાન્ય રાખીને તેના પેટામાં કથાકાવ્ય, ખંડકાવ્ય પ્રાસંગિક કાવ્ય, કિસ્સાકાવ્ય (પ્રસંગને બનાવ તરીકે સીધેસીધો કહી જતું કાવ્ય) એમ નિરૂપણ-ની વિશિષ્ટતા અનુસાર વિવિધ પ્રભેદો પાડી શકાય. ડૉ. મંજુલાલ મજમુદારે તેમના 'ગુજરાતી સાહિત્યનાં પદ્યસ્વરૂપો' એ ગ્રંથમાં ખંડકાવ્યનાં વિશિષ્ટ લક્ષણો (સુશ્લિષ્ટતા, રહસ્યમય વસ્તુ, છંદોવૈવિધ્ય, સચોટ પ્રસંગકથન ઇ.) ગણાવવા સાથે, તેમાં કથાકાવ્ય, સ્તોત્રકાવ્ય (ode), ચિત્રકાવ્ય ('ચિત્રદર્શનો'માંનાં), પ્રકૃતિકાવ્ય ('આબુ' અને 'ગિરનારને ચરણે' જેવાં), દેશભક્તિનાં કાવ્ય ('ગુજરાત' જેવાં), કરુણપ્રશસ્તિ (elegy), વગેરેનો સમાવેશ કર્યો છે તે યથાર્થ નથી. એનાથી ખંડકાવ્ય વિશે ખોટો ખ્યાલ ઊભો થાય છે. (જુઓ 'ગુજરાતી સાહિત્યનાં સ્વરૂપો', પૃ.591-608).

હળવા કે વિનોદી પ્રસંગને ખંડકાવ્યમાં સ્થાન નથી[53]. જીવનના મૂળભૂત પ્રશ્ન કે રહસ્ય પર પ્રકાશ પાડતી ઉદાત્ત, ગંભીર ભાવોર્મિનો નિષ્પાદક અસાધારણ બનાવ જ ખંડકાવ્યનો વિષય બની શકે એવું, ઉચ્ચ ગૌરવાન્વિત ભાવકક્ષાવાળાં કાન્તનાં ખંડકાવ્યોએ સ્થાપિત કરી બતાવ્યું છે. પ્રો. ઠાકોર આને ખંડકાવ્યનું જીવાતુભૂત અંગ ગણે છે. આ ગુણને બળે ખંડકાવ્ય આખ્યાનકાવ્યને ઓળંગીને છેક મહા-કાવ્યની કોટિ પર્યન્ત પહોંચી શકે એમ તેમણે કહ્યું છે તે લક્ષમાં રાખવા જેવું છે.

ભાવોર્મિનું આ ગાંભીર્ય પાત્રના તીવ્ર મનોમંથનમાંથી પ્રગટે છે. કાન્તનાં ખંડ-કાવ્યોમાં ઘણુંખરું એ કરુણપર્યવસાયી નીવડે છે. પણ, 'દેવયાની'માં બને છે તેમ, કવચિત્ પ્રસન્નગંભીર આનંદ કે શૃંગારના ભાવ રૂપે પણ તેનું પર્યવસાન આવે. વળી, જીવનની સપાટી પર ક્ષણભર પ્રગટીને અદૃશ્ય થઈ જતા બુદબુદ જેવા ઊર્મિતરંગો-નું આલેખન એમાં કોઈ અર્થ સારતું નથી. મનુષ્યના સમગ્ર અસ્તિત્વને હચમચાવી નાખે એવા પ્રબળ લાગણીપૂરને પ્રગટ કરતી કટોકટીની પળનું વર્ણન એમાં ખાસ મહત્વનું હોય છે. આ દૃષ્ટિએ ખંડકાવ્યનું નિરૂપણ એકાંકી નાટકના જેવું બની રહે છે. નાટકમાં જેમ વિવિધ પાત્રો વચ્ચે સંઘર્ષ જામે છે તેમ ખંડકાવ્યમાંયે થાય છે. ઘણીવાર એક જ પાત્રની અંદર વસતી બે વિરોધી વૃત્તિઓનું ઘમસાણ એમાં મહાઉલ્કાપાત મચાવી મૂકે છે. 'અતિજ્ઞાન' અને 'વસંતવિજય'ના નાયકો એનાં જાણીતાં દૃષ્ટાંતો છે.

ગ્રીક કરુણાન્તિકની માફક ખંડકાવ્યનો વસ્તુવિકાસ આરંભ, વિષયપ્રવેશ, પરિચય, પરાષ્ઠા, પરિણામગામિત્વ–એ ક્રમમાં થાય છે. કાન્તનાં ખંડકાવ્યોના રચ-નાવિધાન પર ગ્રીક કરુણાન્તિકાની અસર સ્પષ્ટ છે. ગ્રીક કરુણાંત નાટકની માફક ખંડકાવ્યમાં પણ ક્રિયાના વેગ સાથે પાત્રના મનોવેગને વધારીને કટોકટીની નિર્ણા-યક પળ પર સમગ્ર કૃતિના સંવેદનને લાવી મૂકે તેવા હૃદયસ્પર્શી સંવાદો આવે છે. ખંડકાવ્યનું પ્રાણતત્વ પણ ક્રિયા પર અવલંબે છે અને અંત ભણી જતાં ક્રિયા ઉત્તરોત્તર તીવ્ર વેગ ધારણ કરે છે. તેમાં લેખક તરફથી થતું પ્રસંગકથન આવે છે. નાટકમાં જેમ અવાંતર વસ્તુ કે વિવેચન અંતરાયરૂપ નીવડે છે તેમ ખંડકાવ્યમાંયે મૂળ પ્રસંગથી ઇતર બિનાનું કથન કે લેખકના પોતાના તરફથી રજૂ થતું ચિંતન

---

53. પ્રો. રા.વિ.પાઠકે 'ખંડકાવ્યોમાં બધા રસો અને બધા પ્રકારો ને હકીકત આવી શકે,' એમ કહ્યું છે. ('અર્વા.કા.સા.નાં વહેણો', પૃ.165) સામાન્ય પ્રસંગકાવ્ય અને ખંડકાવ્ય વચ્ચેની ભેદરે-ખાને ભૂંસવા મથતું તેમનું આ વાક્ય ખંડકાવ્યના વ્યક્તિત્વને અન્યાય કરનારું નથી? આજ લગી થયેલા ખંડકાવ્યના પ્રયોગો બતાવી આપે છે કે હળવો વિનોદી પ્રસંગ તેમાં નિરૂપાયો નથી. શ્રી જ્યોતીન્દ્ર દવેએ 'આત્મપરિચય' નામનું હળવું કાવ્ય વૃત્તવૈવિધ્યવાળી શૈલીમાં લખેલું છે. પણ તેને પ્રસંગકાવ્ય પણ કહી શકાય નહીં, તો ખંડકાવ્ય તો કેમ જ કહી શકાય ? પ્રો. પાઠકે ઉલ્લેખેલ ખબરદાર, નરસિંહરાવ, બેટાઈ, મનસુખલાલ વગેરે કવિઓએ હળવા કે ક્ષુલ્લક વિષયને સ્પર્શતા નહીં, પણ ઉદાત્ત, ગંભીર ભાવોર્મિ પ્રગટાવતાં ખંડકાવ્યો લખ્યાં છે. ઇતર વિષય, ભાવ કે શૈલીના કાવ્યને સામાન્ય પ્રસંગકાવ્ય ભલે કહો, પણ તેને ખંડકાવ્યનું નામ આપી શકાય નહીં.

કળાની દૃષ્ટિએ વિઘ્નકારક ગણાય છે. નાટકના બંધની જેમ ખંડકાવ્યના વિવિધ અંગ-ઉપાંગોનું નિબંધન પણ દૃઢ, સુરેખ અને સુઘડ હોવું આવશ્યક છે. આમ, ખંડ-કાવ્યના સર્જકે પણ નાટ્યોચિત સંઘર્ષ નિપજાવતી પરિસ્થિતિ પારખીને તેનું ક્રમિક વિકસન સાધી એમાંથી કલાત્મક અને હૃદયવેધક અંત કોરી કાઢવાની કુશળતા દાખવવાની રહે છે. કવિતા અને કવિની આ પ્રકારની ખરી કસોટી કાન્તે અખત્યાર કરેલી આ વિશિષ્ટ કલાત્મક પદ્ધતિનો ઉત્તમ વિનિયોગ કરી બતાવવામાં રહેલી છે.

ખંડકાવ્યમાં ભાવનિરૂપણની દૃષ્ટિએ આદિ, મધ્ય અને અંત એવી ત્રણ કક્ષાઓ પડે છે. આદિ કક્ષામાં ભાવનું ઉદઘાટન કરે તેવી નિસર્ગભૂમિકા આલેખાય છે, અથવા તો કોઈ પાત્રની સચોટ ઉક્તિ વડે સીધો ઉપાડ થાય છે. મધ્ય ભાગમાં કાવ્યનો કેન્દ્રવર્તી રસ વિવિધ વિભાગોમાંથી પરિણત થઈને કારમશઃ નિષ્પન્ન થાય છે અને સચોટ સંઘર્ષમાંથી પરાકાષ્ઠા જન્મે છે. અંતભાગમાં પ્રસંગ અણધાર્યો પલટો પામે છે અને કાવ્ય એકદમ પૂરું થાય છે. ઘણી વાર આરંભના વિરોધમાં અંતે પ્રકૃતિચિત્ર મૂકવામાં આવે છે. ખંડકાવ્યમાં પ્રકૃતિનિરૂપણની વસ્તુસંવિધાન પર વરતાતી અસર રસપ્રદ અભ્યાસનો વિષય બને. દા. ત., કાન્ત અને કલાપી જેવા કવિઓએ પ્રકૃતિનો ઉદ્દીપનવિભાવ તરીકે ઉપયોગ કરેલો છે. આ રીતિની અસર ન. પ્ર. ભટ્ટના કાવ્યમાં પણ જણાય છે.

આપણે જોયું કે ઊર્મિકાવ્યમાં એક જ વિચાર કે ઊર્મિનું આલેખન હોય છે, ત્યારે ખંડકાવ્યમાં પલટાતી પરિસ્થિતિ પ્રમાણે વિવિધ ભાવ કે ઊર્મિઓનાં ચિત્રો આલેખાય છે. પલટાતા ભાવને અનુરૂપ પલટાતા છંદ યોજવા તે ખંડકાવ્યના સર્જ-કની એક અનોખી ખાસિયત ગણાયેલી છે. કાન્તે અજમાવેલી આ નવીન છંદોરીતિ તેમની પોતાની હોય કે પરપ્રેરિત, પણ તેનાથી ભાવનાં લાલિત્ય, ગાંભીર્ય, ઓજસ, વેગ અને તીવ્રતા કે માંદ્યને અનુરૂપ છંદના તે તે ગુણો પારખવાની સૂઝ આપણા કવિઓમાં ખીલી અને તે રીતિનો ઊર્મિકાવ્યોમાં, સૉનેટોમાં, કથાકાવ્યોમાં અને લાંબાં વર્ણનાત્મક પ્રસંગકાવ્યોમાં પણ વિનિયોગ થવા પામ્યો એ નવીન કવિતાને તેમાંથી થયેલો મોટો લાભ છે.

કાન્તે ખંડકાવ્યના બાહ્ય અને આંતરસ્વરૂપનું આમ સર્વાંગસુંદર ઘડતર કરી આપ્યું.[54] તેમની 'વસંતવિજય', 'ચક્રવાકમિથુન' અને 'દેવયાની' જેવી રચનાઓથી

54. કાન્તનું 'વસંતવિજય' રચાયું તે પહેલાં (1888માં) નર્મદશિષ્ય મધુવછરામ બળવછરામે 'સુવાસિકા' નામનું કાવ્ય લખ્યું હતું. તેને વિશે શ્રી સુંદરમ્ '1887 પછી ખંડકાવ્યોનો જે પ્રકાર શરૂ થાય છે તેમાં આ સૌથી પહેલું છે' એમ અભિપ્રાય આપીને તેને પ્રથમ ખંડકાવ્ય તરીકે ગણવાનું સૂચન કરે છે. (જુઓ 'અર્વાચીન કવિતા', પ્ર.આ., પૃ.117) નર્મદરીતિથી આ કાવ્યની શૈલી ભિન્ન છે, વિષય નવીન છે અને તેનો અંત નાયક-નાયિકના અવસાનમાં આવતો હોઈ કરુણ છે. પરંતુ રચનાવિધાનની દૃષ્ટિએ તેમાં પ્રસંગકાવ્યનો કોઈ વિશિષ્ટ અંશ નથી. એટલે સામાન્ય કથાકાવ્યથી વિશેષ તેને ભાગ્યે જ ગણાવી શકાય.

આકર્ષાઈને કલાપી, બોટાદકર, નરસિંહરાવ અને ખબરદાર જેવા સમકાલીન કવિઓએ એમને અનુકરણનું માન આપ્યું. પછી તો સુંદરમ્, ઉમાશંકર, શ્રીધરાણી, બેટાઈ, મનસુખલાલ, પૂજાલાલ, પ્રજારામ આદિ કવિઓ દ્વારા તે કવિતાપ્રકાર ખેડાતો રહ્યો છે.

કાન્તના નમૂના પરથી સૌપ્રથમ કલાપીએ ખંડકાવ્યો રચ્યાં હતાં. કાન્તની માફક કલાપીએ પણ મોટા ભાગનું કાવ્યસર્જન તીવ્ર મંથનકાળ દરમિયાન કર્યું હતું. બંને મિત્રોનું ઉરતંત્ર અત્યંત વેદનશીલ હતું અને બંનેનું સાહિત્યજીવન આંતરજીવન સાથે ગૂંથાયેલું હતું. બંનેએ હૃદયને હચમચાવી નાખે તેવાં કરુણરસનાં કાવ્યો આપેલાં છે; પરંતુ કલાપી શુદ્ધ આત્મલક્ષી કવિ છે, ત્યારે કાન્તની વિશેષતા, અગાઉ જોયું તેમ, વસ્તુનિષ્ઠ ખંડકાવ્યોમાં પ્રતીત થાય છે.

કાન્તનાં કેટલાંક ઊર્મિકાવ્યોમાં સ્વાનુભવરસિક તત્વ સર્વભોગ્ય બને એવી ઉચ્ચ રસદૃષ્ટિ છે. કલાપીનાં તો ખંડકાવ્યો પણ એક યા બીજી રીતે તેમના આંતરજીવનના પડઘા ઝીલે છે. કાન્તના કરતાં કલાપીનાં કાવ્યોમાં ઊર્મિની ઉત્કટતા વિશેષ છે; પણ કાન્તનો કલાસંયમ કલાપીમાં નથી. તેમનાં કાવ્યો કાન્તના જેટલાં સફાઈદાર અને સૌષ્ઠવપૂર્ણ આકારવાળાં બનતાં નથી. વસ્તુના પ્રવાહને અવરોધતું પાત્ર કે પ્રસંગને ઉદ્દેશીને આવતું કવિનું વિવરણ કાવ્યના બંધને શિથિલ બનાવી મૂકે છે. પ્રસંગને સચોટ ઉઠાવ આપવાની શક્તિ હોવા છતાં પ્રસંગવર્ણનમાં તેઓ પ્રમાણભાન સાચવી શકતા નથી, એ કલાપીની મર્યાદા છે. છતાં દરેક ખંડકાવ્યમાં કલાપીની પોતીકી વિશેષતા પણ પ્રગટ થયા વિના રહેતી નથી. પાત્ર, પ્રસંગ અને તદન્તર્ગત ભાવનું કોમળ, મધુર તથા વિશદ ચિત્ર આલેખીને તેઓ ધારી અસર ઉપજાવે છે. કાવ્યપટ પર પાણીદાર મોતી જેવા ઝગમગતા ઊર્મિરસિત ચિંતનકણો રમતા કરવા એ તેમની કવિત્વશૈલીનું બીજું આકર્ષણ છે. માનવભાવના આલેખનમાં પ્રકૃતિચિત્રનો તેઓ સુંદર ઉપયોગ કરી જાણે છે. વેગીલી અને ચિત્રાત્મક વાણી તથા ભાવના પલટા પ્રમાણે છંદના પલટા યોજવાનું કૌશલ તેમને સહજસિદ્ધ છે. ‘ભરત’, ‘બિલ્વમંગળ’, ‘ગ્રામ્ય માતા’, ‘સારસી’, ‘વીણાનો મૃગ’, તથા ‘કન્યા અને ક્રૌંચ’ તેમની આ પ્રકારની શ્રેષ્ઠ રચનાઓ છે. ‘વૃદ્ધ ટહેલિયો’, ‘મહાત્મા મૂળદાસ’ અને ‘હૃદયત્રિપુટી’ વિશૃંખલ રચનાવાળાં હોવા છતાં ઉત્કટ ભાવાલેખનને કારણે હૃદયસ્પર્શી નીવડેલાં ખંડકાવ્યો છે.

કાન્તની શૈલીનું અનુકરણ કલાપીની માફક નરસિંહરાવે પણ કર્યું છે, પરંતુ તેમાં એમને કલાપીના જેટલી સફળતા મળી શકી નથી. ઊર્મિશૈથિલ્ય, દીર્ઘસૂત્રીપણું, અને પ્રયોગદાસ્ય(mannerism)ને કારણે આવતી એકવિધતા જેવી તેમની કવિતાની કેટલીક મૂળગત નબળાઈઓ ખંડકાવ્યોમાં પણ દેખા દે છે. અક્ષરમેળ વૃત્તની માત્રામેળ સાથે તેમણે કરેલી મેળવણી રોચક લાગતી નથી. સંવાદો પણ

ઢીલા, કૃત્રિમ અને નિર્બળ લાગે છે. આમ છતાં કાવ્યના બાહ્યાકારને સુંદર બનાવવાનો તેમનો પ્રયત્ન ધ્યાનપાત્ર છે. ભાવની શિષ્ટતા, ઉચ્ચતા અને ગંભીરતા પણ તેમનાં ખંડકાવ્યોમાં ઠીક સચવાઈ રહે છે. 'ચિત્રવિલોપન', 'ઉત્તરા અને અભિમન્યુ', 'મહાભિનિષ્ક્રમણ' અને 'તદગુણ' તેમનાં ગણનાપાત્ર ખંડકાવ્યો છે.

કાન્ત, કલાપી અને નરસિંહરાવ : ત્રણેની છાયા ઝીલવાનો પ્રયત્ન ખબરદારે કર્યો છે. તેમનું ધ્યાન રાસ, ભજન, રાષ્ટ્રપ્રેમનાં ગીતો, અંજલિકાવ્યો અને તત્વદર્શી કવિતા રચવા પર વિશેષ હતું. એટલે ખંડકાવ્યના ખેડાણમાં તેઓ વિશિષ્ટ સિદ્ધિ દાખવી શક્યા નથી. 'પ્રકાશિકા'માં મૂકેલાં 'માતા અને તેનું બાળ', 'અટૂલી બાળા' તથા 'દશરથ અને શ્રવણવધ' અનુક્રમે નરસિંહરાવ, કલાપી અને કાન્તની શૈલીને અનુસરતાં ખંડકાવ્યો છે. 'ભારતનો ટંકાર'માંનાં 'હલદીઘાટનું યુદ્ધ' તથા 'વીર બાળક બાદલ' ઓજસ્વી ગીતશૈલીમાં લખાયેલ સચોટ પ્રસંગકાવ્યો છે, પણ ખંડકાવ્યો નથી. 'સંદેશિકા'માંનું 'પુરોહિતની રાજભક્તિ' ખબરદારની ભાવાલેખનશક્તિનો સબળ આવિર્ભાવ દર્શાવતું એકમાત્ર સુંદર ખંડકાવ્ય છે.

બોટાદકરે 'પ્રેમયોગ', 'પુંડરીક', 'મહાવીર', 'જયદેવપત્ની', 'મીરાં', 'અશ્રુમતી', 'દૃષ્ટિભેદ', 'ચંદન' વગેરે સંખ્યાબંધ કથાકાવ્યો આપેલા છે. એ કૃતિઓમાં ખંડકાવ્યના રસબીજવાળું કથાનક હોવા છતાં સરળ વૃત્તાંતવાળા સાદા વર્ણનાત્મક કાવ્યથી અધિક એમાંથી એકેનું મહત્વ નથી. 'બુદ્ધનું ગૃહાગમન', 'ઊર્મિલા', 'એભલ વાળો' તથા 'નરગીસ' ખંડકાવ્યસ્વરૂપનાં છે. રહસ્યમય વૃત્તાંતનું છંદોવૈવિધ્યભરી શૈલીમાં કથન કરતાં કરતાં બુદ્ધ, ઊર્મિલા આદિ પાત્રોના મનોભાવનું વિશદ આલેખન કરવાનો બોટાદકરે કલાપીની માફક પ્રયત્ન કર્યો છે. પણ કલાપીની રંગીનતા અને ચિત્રાત્મકતા બોટાદકરની શૈલીમાં નથી, વળી, બોટાદકર પણ કલાપીની માફક વસ્તુકથન કરતાં કરતાં પ્રસંગ કે પાત્રને ઉદ્દેશીને ચિંતન કરવા થંભી જાય છે. 'એભલ વાળો'માં આ દોષો ઓછા જોવા મળે છે. બોટાદકરના સૌમ્યમધુર કવિત્વપ્રભાવની છાપ એ કાવ્યમાં સુંદર રીતે ઊપસી આવે છે. તેને બોટાદકરનું ઉત્તમ ખંડકાવ્ય ગણી શકાય.

કાન્ત અને કલાપીની શૈલીના અનુસરણ રૂપે બીજા અનેક કવિઓએ આ અરસામાં ખંડકાવ્યો લખેલાં છે. તેમાં ગોવર્ધનદાસ ડા. એન્જિનિયર, નર્મદાશંકર પ્ર.ભટ્ટ, ગોવિંદ હ. પટેલ, સૌ.દીપકબા દેસાઈ, 'કાશ્મલન' અને હરગોવિંદ પ્રેમશંકર ત્રિવેદીના પ્રયત્નો ઉલ્લેખપાત્ર છે. સૌ.દીપકબા દેસાઈએ વીસ ખંડકાવ્યોનો સંગ્રહ આપેલો છે. તેઓ પુરાણ કે ઇતિહાસમાંથી એકાદ પ્રસંગ લઈને તેનું ચિત્રાત્મક વર્ણન આપે છે, પણ તેમાંથી રસ કે રહસ્યનું સફળ નિષ્પાદન કરી શકતાં નથી. 'પૂર્વસ્મરણ' અને 'ચિત્રદર્શન' તેમની વર્ણનશૈલીના સારા નમૂનારૂપ ખંડકાવ્યો છે. ગોવિંદ હ. પટેલે પણ સાત-આઠ ખંડકાવ્યો આપ્યાં છે, પણ તેમનાં કાવ્યો લાંબાં

અને ઉપદેશાત્મક હોવાથી રસજમાવટમાં મોળાં પડી જાય છે. તેમનાં 'સાવિત્રી અને યમ' તથા 'યજ્ઞશિખા'નું નિરૂપણ કૈંક ઠીક ગણાય. કાશ્મલને 'શકુન્તલા' તથા 'જમદગ્નિ અને રેણુકા' આપ્યાં છે. તેમાં કાન્તની શૈલીના અનુકરણનો પ્રયત્ન વરતાય છે, પણ મૂળની ચમત્કૃતિ આવતી નથી. હરગોવિંદ પ્રેમશંકરે 'શિવાજી અને જેબુન્નિસા' નામનું ત્રણેક હજાર પંક્તિનું લાંબું કાવ્ય, કાન્તના ઉપોદઘાત સહિત, પ્રગટ કર્યું હતું. તેમાં નિરૂપાયેલો શિવાજી-જેબુન્નિસાના પ્રેમનો પ્રસંગ આકર્ષક છે. કાવ્યને કાન્તે સુધાર્યું હતું. પણ કાવ્યનો બંધ ઢીલો છે અને તેનો પટ ખંડકાવ્યની મર્યાદા બહાર જાય છે. આ સૌમાં ગોવર્ધનદાસ ડા. એન્જિનિયર અને નર્મદાશંકર પ્ર. ભટ્ટનાં અનુક્રમે 'સીતા-પરિત્યાગ' અને 'શાપસંભ્રમ' ખાસ તરી આવે છે. પહેલું કાવ્ય 'રઘુવંશ'ને અનુસરીને રચાયેલું સુભગ પ્રસંગચિત્ર અને મનોહર રસનિષ્પત્તિ દર્શાવતું અને બીજું, 'વસંતવિજય'ના વસ્તુની પૂર્વભૂમિકા સમજાવતું, કાન્તશૈલીનું સફળ અનુકરણ દર્શાવતું ધ્યાનપાત્ર ખંડકાવ્ય છે. આ ઉપરાંત ભાઈશંકર કુબેરજી શુક્લ ('યમ અને નચિકેતાનો સંવાદ'), મોતીરામ નરહરિશંકર શુક્લ ('મદનદહન'), લલિત ('બાહુક'), મહાવીરપ્રસાદ દાધીચ ('અર્જુન અને ઉર્વશી'), નાગરદાસ ઈ. પટેલ ('ઉર્વશી અને અર્જુન'), કલ્યાણજી વિ. મહેતા ('પદ્મિની'), નાગરદાસ અ. પંડ્યા ('સાચું આર્યત્વ'), મનસુખલાલ કાશીરામ પંડ્યા ('કાવ્યદેવી અને તેનો પ્રિયતમ'), મણિલાલ છ. ભટ્ટ ('શર્મિષ્ઠા ને યયાતિ') વગેરે નાનામોટા અનેક કવિઓએ આ અરસામાં ખંડકાવ્યના છૂટાછવાયા પ્રયોગો કર્યા હતા. પણ ઘણુંખરું કાન્તના નિર્બળ અનુકરણથી વિશેષ સત્ત્વ તેમાંથી કોઈ બતાવી શક્યું નથી.

ઈ.સ. 1925 પછી ગુજરાતી કવિતાએ વિષય અને નિરૂપણ પરત્વે અનુક્રમે ગાંધીજી અને પ્રો. ઠાકોરનો પ્રભાવ ઝીલીને નવું પ્રસ્થાન કર્યું એ જાણીતી હકીકત છે. 'વિશ્વશાન્તિ' કાવ્ય બાદ કરીએ તો નવી પેઢીના કવિઓએ રચેલ ખંડકાવ્ય પૈકી કોઈ કૃતિમાં ભાગ્યે જ આ નવીન બળો ઝિલાયેલાં જણાશે, અલબત્ત, દરેકમાં નિજી કવિત્વ છતું થયા વગર રહેતું નથી, છતાં વિષય, છંદોવિધાન તથા પ્રસંગકથન ઇત્યાદિમાં કાન્તે પાડેલા ચીલે જ નવીન કવિઓ પણ ચાલ્યા છે.

શ્રી સુંદરજી બેટાઈએ 'જ્યોતિરેખા' નામનો ખંડકાવ્યોનો અલાયદો સંગ્રહ આપ્યો છે. તેમણે આ કાવ્યપ્રકાર પર સુંદર પ્રભુત્વ મેળવ્યું છે. ભાવનો સૂક્ષ્મ વિભાવો દ્વારા ક્રમશઃ ઉપચય સાધીને ઉત્કલનબિંદુ પર્યન્ત તેનું વિકસન દર્શાવવામાં તેમની ખરી કુશળતા પ્રતીત થાય છે. 'બુદ્ધનો ગૃહત્યાગ', 'શસ્ત્રસંન્યાસ' અને 'સુલોચનાનું લોચનદાન'તેનાં સમર્થ દૃષ્ટાંતો છે. શ્રી મનસુખલાલ ઝવેરીએ 'મહાભારત'માંથી પ્રસંગો લઈને ખંડકાવ્યો રચેલાં છે. શિષ્ટ ગૌરવાન્વિત ભાષામાં પાત્રના માનસનું ચિત્ર ખડું કરી તેનાં વિવિધ પડ ખુલ્લાં કરતા જઈને હૃદયવેધક પરિસ્થિતિનું આલેખન કરવું તે એમની ખાસ રીતિ છે. શ્રી ગણપતલાલ ભાવસાર-

કૃત 'દશરથનો અંતકાળ'ની શૈલી બીજાં કાવ્યોથી જુદી પડે છે. સળંગ વહેતા સવૈયા છંદમાં મૂકેલી મરણાસન્ન દશરથની ઉક્તિ રૂપે શ્રવણવધનો પ્રસંગ કવિએ બહુ ચતુરાઈથી નિરૂપ્યો છે અને ચાર-પાંચ શબ્દોમાં તેનો સુંદર અને વેધક અંત આણ્યો છે. ખબરદાર, નલિન ભટ્ટ અને સૌ. દીપકબા દેસાઈએ આ જ પ્રસંગ પર ખંડકાવ્યો આપ્યાં છે, પણ તેમાંથી એકે ગણપતલાલની રચનાના જેવી સુદૃઢ વસ્તુગૂંથણી અને અંતની ચમત્કૃતિ લાવી શક્યા નથી. શ્રી નલિન અ. ભટ્ટે 'વ્રતભંગ', 'વાલ્મીકિ', 'અનાર' અને 'દુષ્યન્તવિયોગ' જેવાં પુરાણ અને ઇતિહાસના પ્રસિદ્ધ પ્રસંગો પરથી બીજાં ખંડકાવ્યો પણ લખ્યાં છે. તેમનામાં વર્ણનશક્તિ સારી છે, પરંતુ અતિ લંબાણ કરીને કાવ્યના ધ્વનિને સ્ફુટ કરી દેવાની તેમની ટેવ રસક્ષતિ કરે છે.

પ્રો. બળવંતરાય ઠાકોર અને પ્રો. રામનારાયણ પાઠક જેવા પીઢ વિદ્વાનોએ પણ આ કાવ્યપ્રકારનો શોખથી પ્રયોગ કરેલો છે. પ્રો. ઠાકોરે 'દામુ વકીલનો કિસ્સો', 'શેર દોરો' અને 'સાધુની સોગઠી' જેવાં કથાત્મક કાવ્યો અગાઉ આપ્યાં હતાં. 'બુદ્ધ' કાવ્ય રહસ્યમય વસ્તુ, ઉદાત્ત ભાવોર્મિ અને પ્રસંગની યોગ્ય માંડણી ને ખિલવણીને પ્રતાપે ખંડકાવ્યના બરનું બનેલ છે. સદગત પ્રો. પાઠકે 'શેષનાં કા-વ્યો'માંનાં 'એક સંધ્યા' અને 'રાણકદેવી' ઉપરાંત આયુષ્યનાં છેલ્લાં વરસોમાં બુદ્ધ અને તુકારામ વિશેનાં ખંડકાવ્યો રેડિયો કવિસંમેલન નિમિત્તે રચ્યાં હતાં. પ્રસંગનું બુદ્ધિચાતુર્યયુક્ત નિરૂપણ અને તેમાંથી મંગલ જીવનરહસ્ય તારવવાની તેમની કુનેહ 'તુકારામનું સ્વર્ગારોહણ'ને આપણાં ઉત્તમ ખંડકાવ્યોની હરોળમાં સ્થાપે છે.

સુંદરમ્ ('ધૂમકેતુ', 'મહાત્ર્યંબક'), ઉમાશંકર ('કલાનો શહીદ', 'સોનાથાળી'), સ્નેહરશ્મિ ('સુલેખા', 'ત્યાગખત'), ઝવેરચંદ મેઘાણી ('અભિસાર'), ઇંદુલાલ ગાંધી ('તેજરેખા', 'જીવનનાં જળ', 'કુલજાહનવી') પૂજાલાલ ('રાજર્ષિ શિવાજી'), પ્રહ-લાદ પારેખ ('દાન', 'પરાજયની જીત'), પ્રજારામ રાવળ ('વિશ્વામિત્ર'), નાથાલાલ દવે ('યશોધરા'), કોલક ('પ્રિયા-આગમન', 'દક્ષસુતા'), મુકુંદ પારાશર્ય ('યુદ્ધાંતે'), પ્રેમશંકર ભટ્ટ ('શકુંતલા', 'લક્ષ્મણ', 'શાપ કે વરદાન'), કાન્તિપ્રસાદ શં. વોરા ('જસમા'), સ્વપ્નસ્થ ('અચલા'), 'અનામી' ('સૌન્દર્યપરાજય'), બાલમુકુંદ દવે ('નિર્વાણસન્ધ્યા') વગેરે કવિઓએ આધુનિક સમયમાં આ કાવ્યપ્રકારનું ખેડાણ કર્યું છે. તેમાં કેટલાક નવીનતર પેઢીના કવિઓ પણ છે. પરંતુ બધામાં પહેલા બે ત્રણ સિવાય ભાગ્યે જ કોઈ કવિ મૌલિક પ્રતિભાચમકાર બતાવી શક્યો છે.

કાન્તથી આજ સુધીનું ખંડકાવ્યનું વિકસન ઉપલક દૃષ્ટિએ જોતાં પણ જણાશે કે મોટા ભાગના કવિઓ 'રામાયણ', 'મહાભારત', પુરાણ કે ઇતિહાસમાંથી વસ્તુ લે છે. નરસિંહરાવની માફક વિધવાજીવન જેવા સામાજિક વિષય પર બહુ ઓછા કવિઓએ ખંડકાવ્ય લખ્યાં છે. 'મહાભારત'માંથી તેમ જ બુદ્ધના જીવનમાંથી વધુમાં વધુ પ્રસંગો લેવાયા છે. એક જ પ્રસંગને અનુલક્ષીને અનેક કવિઓએ કાવ્યરચના

કરી હોય એવું પણ બન્યું છે. દા.ત. બુદ્ધના ગૃહત્યાગનો પ્રસંગ નરસિંહરાવ, બોટાદકર અને રમણલાલ દેસાઈએ લીધો છે. શ્રવણવધના પ્રસંગનો અગાઉ ઉલ્લેખ આવી ગયો છે. શિવાજીની સાત્વિક સૌન્દર્યભાવના દર્શાવતો પ્રસંગ પૂજાલાલની માફક 'વનનાં ફૂલ'ના કવિ નાગરદાસ અમરજી પંડ્યાએ 'સાચું આર્યત્વ' કાવ્યમાં વર્ણવ્યું છે. 'વનનાં ફૂલ' માં 'વાલ્મીકિ' કાવ્ય છે. એ જ નામનું કાવ્ય 'નલિનીપરાગ'માં પણ છે. દેવયાની, દક્ષસુતા અને ઉર્વશીને લગતા સમાન પ્રસંગો પણ એકથી અધિક કવિઓએ ખંડકાવ્યમાં ઉતાર્યા છે. એક જ પાત્ર અનેક કવિઓના આકર્ષણનો વિષય બને એવું તો અહીં પુષ્કળ જોવા મળશે. દા. ત. વિશ્વામિત્ર, વસિષ્ઠ, રામ, કૃષ્ણ, દશરથ, પાંડુ, બુદ્ધ, શિવાજી વગેરે. આ ઉપરથી કયો કવિ કયા પ્રસંગ, પાત્ર, કે પાત્રના વ્યક્તિત્વના અમુક પાસાને સૌથી વિશેષ ન્યાય આપી શક્યો છે, અને કાવ્યમાં શ્રેષ્ઠ ભાવનિરૂપણ કરી શક્યો છે, તેની તુલના કરવાનું અભ્યાસીઓને સરળ અને રસદાયક થઈ પડશે. ભાષા, છંદ, આયોજન વગેરે બાબતોમાં પણ એ જ રીતે આ કાવ્યોમાંથી તુલનાત્મક અભ્યાસની સામગ્રી મળી રહે તેમ છે.

આધુનિકોનું વલણ સચોટ પ્રસંગચિત્ર આપીને તેમાંથી ઊંડું અને ચિન્તનાત્મક રહસ્ય નિરૂપવા તરફ વિશેષ છે. ભાવાલેખન કરતાં વિચારનિરૂપણ દ્વારા બુદ્ધિજન્ય ચમત્કૃતિ સાધવી એ નવીન કવિતાની વિશિષ્ટતા છે. તેમાં કાન્ત અને કલાપીના જેટલું સઘન ઊર્મિચિત્રણ ભાગ્યે જ જોવા મળશે. નવીન પેઢીના અગ્રણી સુંદરમ્-ઉમાશંકરની કવિતાએ નવયુગનાં બળોને કવિતામાં ઝીલીને જીવનની ગહનતા, વ્યાપકત્તા અને સંકુલતા સાથે મંગલતાનાં દર્શન કરાવીને મનુષ્યજાતિના ભાવિ માટે આશા અને આશ્વાસનનાં રમણીય સ્થાનોનો નિર્દેશ કર્યો છે. આ દષ્ટિએ કાન્ત--કલાપીના જમાનાની કવિતા કરતાં આજની કવિતા જુદી તરી આવે છે. કાન્ત--કલાપીનાં કાવ્યોમાં જીવનનો સંઘર્ષ તીવ્રપણે અનુભવાય છે; નવીન કવિતામાં સમન્વયનો સૂર સંભળાય છે. પહેલાંનું ખંડકાવ્ય વાચકના ચિત્તમાં એક તીવ્ર સંવેદન મૂકી જાય છે; આધુનિક ખંડકાવ્ય નિરૂપિત પ્રસંગમાંથી ફલિત થતો કોઈ વિશિષ્ટ વિચાર આપણા મનમાં રમતો મૂકી જાય છે. છતાં નિરૂપણરીતિમાં કાન્તશૈલીનું જ આજ પર્યંત બહુધા અનુસરણ થતું રહ્યું છે ને કાન્ત જ સર્વશ્રેષ્ઠ સ્થાન ભોગવી રહ્યા છે તે કહેવાઈ ગયું છે.

અદ્યતન પેઢીનું ખંડકાવ્ય વિષયવૈવિય સાધી શક્યું નથી. આજના કવિઓની પસંદગી હજુ ઘણુંખરું 'મહાભારત' અને 'રામાયણ' ના પ્રસંગોથી આગળ જતી નથી. ગાંધીજીની શહીદીના પ્રસંગ પર બાલમુકુંદ દવેએ એક નાનકડું ખંડકાવ્ય 'નિર્વાણ-સંધ્યા' લખ્યું છે. તે સિવાય આધુનિકોમાંથી કોઈએ છેલ્લાં દસ-પંદર વર્ષ દરમિધ્યાન આપણા દેશમાં ખેલાયેલા ભીષણ જીવનજંગમાંથી કોઈ પ્રસંગ લીધો

હોય એમ જણાતું નથી. વાસ્તવજીવન, ઇતિહાસ, પુરાણ અને દંતકથાના વિપુલ ભંડારમાંથી વિવિધ ભાવ કે રસના નવીન પ્રસંગો પસંદ કરીને અને કલ્પનાબળે બીજા અનેકનું સર્જન કરીને આજના કવિઓને ખંડકાવ્યનું વિષયક્ષેત્ર વિશાળ બનાવવું જોઈએ.

પહેલાંના જેટલી સંખ્યામાં હાલ ખંડકાવ્યો લખાતાં નથી. નવીનતર કવિઓ ઘણુંખરું કર્ણમંજુલ ગીતરચના અને આગિયાના જેવા ક્ષણિક પ્રકાશવાળાં ઊર્મિ-કાવ્યોમાં વિહરે છે. લાંબા પથરાટવાળાં ચિંતનકાવ્યો અને ઊંડા ભાવાલેખનવાળા ખંડકાવ્યોના સંખ્યાબંધ પ્રયોગો થવા જરૂરી છે. આજના કવિઓ વિવિધ વિષય, ભાવ અને રીતિનાં ખંડકાવ્યો જેમ વધુ પ્રમાણમાં રચશે, તેમ તેઓ સ્વકીય સર્ગ-શક્તિનો ઉત્કર્ષ સાધવા સાથે, જીવનની સપાટી પર છબછબિયાં કરતી આજની કવિતાને ઊંડાં જીવનજળ અને ઉત્કટ કવિત્વરીતિનો પાસ લગાડીને આગળ ધપાવી શકશે.

('રસ અને રુચિ'માંથી)

✧

9

નાટકનું સાહિત્યસ્વરૂપ

શબ્દબદ્ધ નાટકનો જન્મ આશરે અઢી હજાર વર્ષ પહેલાં થયાનું અંદાજવામાં આવે છે. તેનીયે પહેલાં ગીત-સંગીત સહિત આંગિક ચેષ્ટા અને ગતિ-સ્થિતિ દ્વારા નાટ્ય લોકો સમક્ષ રજૂ થતું એવા ઉલ્લેખો ઉપલબ્ધ છે. નૃત્ય અને નાટ્ય લગભગ એકબીજાના પર્યાય તરીકે એ વખતે વપરાતા હતા. નૃત્યમાંથી નાટકને છૂટું પાડીને કલાપ્રકાર ઉપરાંત અલગ સાહિત્યરૂપ તરીકે તેને વિશિષ્ટતા બક્ષી શબ્દે. નાટકનો સાહિત્યકૃતિ તરીકે વિચાર કરતી વખતે તેની આ પશ્ચાદભૂમિકા ભુલાવી જોઈએ નહીં. જેમ કલાપ્રકાર તરીકે તેનું મૂલ્યાંકન કરતી વખતે તેમાંના સાહિત્યતત્વની અવગણના થઈ શકે નહીં તેમ સાહિત્યસ્વરૂપ તરીકે તેની સમ્યક્ પિછાન કરવી હોય તો તેમાં અપેક્ષિત અભિનયતત્વની ઉપેક્ષા કરવી પાલવે નહીં.

આથી તો દૃશ્ય કાવ્ય તરીકે તેની ગણના થઈ હોવા છતાં 'દશરૂપક' તેની 'अवस्थानुकृतिर्नाट्यम्' એવી વ્યાખ્યા બાંધે છે, અને એરિસ્ટોટલ તેના 'Poetics'માં કહે છે કે, ''The poet as much as possible should co-operate with the gestures.'' નાટકનો ઉદભવ પ્રત્યક્ષ પ્રયોગ રૂપે થયો હોવાથી તેના સ્વરૂપનું યથાર્થ દર્શન કરવા માટે રંગભૂમિની સાથે તેનો અવિશ્લેષ્ય સંબંધ સ્વીકારીને ચાલવું પડશે. દુનિયાના ઉત્તમ નાટ્યકારો પર તેમના સમયની રંગભૂમિની ગતિ-વિધિએ અસર કર્યાનું ઇતિહાસમાં નોંધાયું છે. દા. ત., સોફોક્લીસની નાટ્યશૈલી પર ગ્રીસના તે સમયના ખુલ્લા રંગભવન (Open-air Playhouse)ની અસરો પડી હતી; શેક્સપિયરનાં નાટકો તેના જમાનાની વર્તુળાકાર (arena) રંગભૂમિ માટે લખાયેલાં; ઇબ્સનની શૈલી પર ત્રણ દીવાલની (Proscenium Frame) કમાનવા-ળી રંગભૂમિની અસર દેખાય છે. આધુનિક યુરોપીય નાટકો રંગમંચ ને પ્રેક્ષાગાર વચ્ચેનું અંતર મિટાવી દેવા મથતી પ્રાયોગિક રંગભૂમિના પ્રભાવથી લખાયેલાં છે.

ખરું જોતાં જે અર્થમાં શબ્દ કવિતા, નવલકથા કે નવલિકાનું ઉપાદાન બને છે

તે અર્થમાં તે નાટકનું ઉપાદન બનતો નથી. સાહિત્ય નર્યા શબ્દની કલા છે. નાટક અભિનીત શબ્દની કલા છે. કવિના હૃદગતનો સીધો વાહક શબ્દ છે, તેવું નાટ્યકારના શબ્દ માટે કહી શકાશે ? નાટ્યકારનું લક્ષ્ય ક્રિયા દ્વારા હૃદગતને વ્યક્ત કરવાનું હોય છે. તે ક્રિયાનો વાહક શબ્દ બને છે. ભરતાચાર્યે જે ચતુર્વિધ અભિનય વર્ણવેલ છે તેનો એક પ્રકાર-વાચિક અભિનય-શબ્દ દ્વારા પ્રગટ થાય છે તેટલે અંશે શબ્દને નાટકનું માધ્યમ ગણવું હોય તો ગણી શકાય. શબ્દ ઉપરાંત આંગિક ચેષ્ટા ને આહાર્યાદિનો ફાળો નાટકનું હૃદગત પ્રગટ કરવામાં એટલો જ મહત્વનો હોય છે. અર્થ પ્રગટ કરવાની સાથે નાટકનો શબ્દ ક્રિયાને પ્રેરે છે તે એની વિશેષતા છે.

એક બીજી રીતે પણ નાટક બીજાં સાહિત્યસ્વરૂપો કરતાં જુદું તરી આવે છે. તે મિશ્ર કલાપ્રકાર છે. સાહિત્યની સાથે સંગીત, નૃત્ય, ચિત્ર, શિલ્પ વગેરે કલાઓની તેમાં નાટ્યહેતુથી મિલાવટ થાય છે. ઉપરાંત વેશભૂષા, રંગભૂષા વગેરે સાહિત્યેતર સામગ્રીનો પણ તેની રજૂઆતમાં ઉપયોગ થાય છે. કવિતા કે નવલકથામાં થાય છે તેવી કેવળ સાહિત્યિક એટલે કે શબ્દરૂપ સામગ્રી દ્વારા નાટકનું અભિનયન (communication) થવા પામતું નથી.

નાટકના સાહિત્યસ્વરૂપનો વિચાર કરતી વખતે એમ અનેક રીતે વિશિષ્ટ કલાપ્રકાર તરીકેના તેના પ્રયોગને લક્ષમાં રાખવો પડે તેમ છે. એક લેખકે નાટકને માટે 'A Literature that walks and talks before our eyes.'[55] એમ કહ્યું છે તે કેટલું બધું સાચું છે ! બીજા કોઈ પણ સાહિત્યપ્રકાર કરતાં નાટકની વિશેષતા એ છે કે તે આપણી નજર સામે હાલતુંચાલતું ને બોલતું દેખાય છે. કવિતા, નવલકથા કે નવલિકામાં લેખક જ બોલે છે. તેમાં ક્રિયાને પ્રત્યક્ષ થતી બતાવી શકતી નથી. નાટકમાં લેખક અદૃશ્ય રહીને પાત્રો દ્વારા વસ્તુને ગતિ આપતા જઈને સંઘર્ષાત્મક ઘટનાને ઘટતી બતાવે છે. કથન કે વર્ણનને નાટકમાં અવકાશ હોય તો તે પાત્રમુખે પ્રસંગોપાત્ત જ. સંવાદ જ તેનું કાઠું ઘડી આપે છે. નાટ્યલેખનાં વસ્તુ, પાત્ર, વિચાર, ભાષા ઇત્યાદિ અંગોનો તેમ નાટ્યકળાનાં આંગિક, વાચિક, આહાર્ય ઇ. ઘટકોનો સંવાદ એટલે કે સુમેળ પણ નાટકમાં બોલાતા શબ્દ દ્વારા જ પ્રતીત થાય છે કેમ કે નાટક સાહિત્યપ્રકાર તરીકે સંવાદથી ને કલાપ્રકાર તરીકે અભિનયથી આકાર પામે છે.

અન્ય સાહિત્યિક લખાણોથી નાટ્યલેખ જુદો તરી આવે છે તે તેની સંવાદરૂપ બાંધણીથી. નવલકથા કે ટૂંકી વાર્તામાં સંવાદ આવે છે, પણ તે લેખકે વસ્તુકથન કરતાં કરતાં વચ્ચે વચ્ચે અમુક પાત્ર કે પ્રસંગને સચોટ ઉઠાવ આપવા કે એવા કોઈ ચોક્કસ હેતુ માટે મૂક્યા હોય છે. નાટકનું તો સ્વરૂપ જ સંવાદનું હોય છે. બે કે વધુ પાત્રો પરસ્પર વાત કરે તે સંવાદ (सम्+वद्), સંવાદ એટલે સુમેળ, (harmony, orchestration) એવો અર્થ લઈએ તો સમજાય કે નાટ્યકળાનું ખરું સૌન્દર્ય સંવા-

55. જુઓ, : 'The Anatomy of Drama, Marjorie Boulton', 1960.

દમાંથી પ્રગટે છે, તેમ તેની સાહિત્યિક આકૃતિ પણ સંવાદમાંથી ઊપસે છે. સંવાદ રૂપે બોલાતા શબ્દો નાટકના સંઘર્ષનો ઉત્તરોત્તર ઉત્કર્ષ સાધીને નાટ્યાનુભવને સંકેન્દ્રિત (concentrate) કરી આપે છે. વળી, તેમાં ઉચ્ચરિત શબ્દમાં ધ્વનિઘટક અને વાચિક છટા દ્વારા સધાતી અસરનો નાટ્યાનુભવ સાથે સંવાદ (harmony) પણ સધાય છે. નાટકનાં બાહ્ય અને આંતરિક તમામ અંગોમાં સુમેળ કેટલે અંશે સધાયો છે તેનું સૂચન સંવાદમાંથી મળે છે. નાટકની સાથે સહૃદય ભાવકનો મેળ કેટલો સધાઈ શકે તેમ છે તેનો ક્યાસ પણ નાટ્યવિવેચક સંવાદ પરથી કાઢી શકે. આમ, નાટ્યકળાના ગુણદોષનું પ્રતિબિમ્બ સંવાદમાં પડે છે. નાટકને દુનિયાનું દર્પણ કહેનાર ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજીને યાદ કરીને આપણે કહી શકીએ કે સંવાદ નાટકનું, નાટ્યરૂપનું અને નાટ્યકળાનું દર્પણ છે. નાટક નાટક છે તેનું કારણ સંવાદ છે.

આપણે જોયું કે નાટકમાં રસવૈવિધ્ય ને રુચિવૈવિધ્ય પોષવા માટે સંગીતનૃત્યાદિ કળાઓ અને પ્રકાશ-ધ્વનિ-ઉપકરણો ઇ. સામગ્રીનો ખાસ્સો ઉપયોગ થાય છે. ઘણીવાર પ્રેક્ષકની રુચિ સંતોષવા સારુ કે અમુક કલાકારની વિશિષ્ટ શક્તિનો લાભ નાટકને અને વિશેષ તો પ્રેક્ષકવર્ગને મળે તે માટે લેખક નાટકમાં પ્રસ્તુત ન હોય તેવાં ટોળ-ટપ્પાં કે ફારસ ને ગીત-અભિનયાદિની કસબ-કારીગરી તેમજ સીનસીનેરી ઇ.નો વિવેક વગરનો ઉપયોગ થાય એવું લખાણ કરે છે. ગુજરાતની જૂની રંગભૂમિમાં એવું બનતું. નાટકમાં સુસંગત હોય તે નાટ્યહેતુને ચરિતાર્થ કરતી હોય તો સાહિત્ય કે કલાથી ઇતર મનાતી સામગ્રીનો ઉપયોગ પણ નાટકમાં નિર્વાહ્ય ગણાય. શરત એટલી જ કે તે સામગ્રી નાટકને સીધી રીતે ઉપકારક થાય ને પ્રવાહમાં એકરસ થઈને નાટ્યાત્મક અસર ઊભી કરે. ટૂંકમાં આ બધાં અંગોનું નાટ્યલેખનમાં સુગ્રથન (integration) થયેલું હોવું જોઈએ. નાટકના મૂળ તાર અને પ્રાણ (spirit) સાથે ઇતર સામગ્રી સંવાદી બનતી ન હોય તો તેનું સાહિત્યિક સ્વરૂપ બેઢંગું બન્યા વિના રહે નહીં.

પ્રથમ દૃષ્ટિએ નાટકમાંના સંવાદ વ્યવહારમાં ચાલતી વાતચીત જેવા લાગે. પરંતુ વ્યવહારની વાતચીતના કરતાં સારા નાટકના સંવાદ વધુ સ્પષ્ટ, વ્યવસ્થિત, ધારદાર, ભાવ ને અર્થની દ્યોતક વાકછટાવાળા અને નાટકના વસ્તુને પ્રત્યેક શબ્દ ઉપકારક થાય તે રીતે ગતિ અર્પનાર, જીવંત ને સુગઠિત ભાષાવાળા હોય છે. શેક્સપિયરનાં નાટકોના સંવાદ વાસ્તવનો ભાસ ઊભો કરવા ઉપરાંત નટનટીને હોંશે હોંશે બોલવા ગમે તેવા, વાકછટાવાળા, ભાવપૂર્ણ ને લયમાધુર્યયુક્ત ભાષાવાળા હોય છે. ચેખોવ સાદી, રોજિંદી વાતચીતમાંથી અત્યંત માર્મિક અસર ઉત્પન્ન કરે તેવા સંવાદો યોજી કાઢે છે. જાણે ફેંકી દીધેલી કાગળની ચબરખીઓમાંથી સુંદર રમકડાં બનાવતા હોય ! ઍબ્સર્ડ નાટકોના લેખકો આ સાદી ભાષા ને ઠંડા, અસંબદ્ધ ઉદગારોથી ઊંડી સંવેદના જગાડે તેવી અસર ઉત્પન્ન કરી શકે છે.

હાસ્યપ્રેરક ઉદગારો દ્વારા કરુણ અસર જન્માવે તેવા સંવાદો યોજવાની કુશળતા આધુનિકોએ સારી પેઠે હાંસલ કરેલી છે. ઘણીવાર ભજવણી વખતે આ પ્રકારના સંવાદો યોગ્ય કાકુમાં નહીં પકડાતાં કરુણ નાટકો હાસ્યમાં પરિણમે એવી કરુણ પરિસ્થિતિ પણ ઊભી થાય છે !

નાટકની સફળતાનો આધાર સંવાદ, યોગ્ય ભાવકક્ષા (pitch) અને સ્વ-રભાર (accent) સહિત બોલાય તેના પર છે. આપણી નજર સમક્ષ તખ્તા પર પ્રક્ષિપ્ત (project) થાય ત્યારે દૃશ્ય, ધ્વનિ અને ક્રિયા રૂપે નાટક તેમાંથી પ્રગટ થતું જાય છે. નવલકથા વાંચવી તે એક વાત છે, પણ નાટક જોવું તે જુદી જ વસ્તુ છે. ઇન્દ્રિયગમ્ય બનીને તે પ્રેક્ષકને રસથી તર-બ-તર કરી દે છે. ભણેલાં-અભણ, શ્રી-મંત-ગરીબ, આબાલવૃદ્ધ સૌના મનનું સમાધાન તેનાથી થાય છે.

ચલચિત્રનો જમાનો આવ્યો એટલે નાટકની અવદશા બેઠી. તેનો પ્રેક્ષકસમુદાય નાનો થઈ ગયો. વાસ્તવિક દૃશ્યો ને પ્રાકૃતિક ભૂમિકાનું તાદૃશ નિરૂપણ ચલચિત્રોમાં થવા લાગ્યું. દૃશ્યયોજનાને વાસ્તવિક સ્પર્શ આપવામાં નાટક ચલચિત્રને પહોંચી શકે નહીં એ દેખીતું છે. તેમ છતાં ચલચિત્રના કરતાં નાટકની બે વિશેષતાઓ છે : (1) પ્રત્યક્ષ અભિનય દ્વારા પ્રેક્ષકને ઉત્તમ સંતર્પક રસાનુભવ કરાવે છે તે; (2) વિખ્યાત સિને-વિવેચક જ્યાઁ કોકતૂ કહે છે તેમ, સિનેમાનો પ્રેક્ષક સમૂહમાં સ્વપ્ન જોતો હોય તેવું લાગે. આખો સમૂહ એકસાથે ચલચિત્રનો રસ માણે છે, પણ તેની પ્રતિભાવની કોઈ છાપ ચલચિત્ર પર પડતી નથી. નાટકમાં આવું નહીં બને. પ્રેક્ષકસમુદાયના પ્રતિભાવની અસર તેના પ્રયોગ પર પડ્યા વિના રહેતી નથી. પ્રેક્ષકની ઉપસ્થિતિની અપેક્ષા સાથે નાટ્યપ્રયોગ પ્રવર્તે છે. ચલચિત્રના પ્રેક્ષકો હજારોની સંખ્યામાં હોવા છતાં પ્રેક્ષકની હાજરીથી નિરપેક્ષ રીતે જ તેનું પ્રક્ષેપણ (projection) થાય છે.

નાટ્યકૃતિમાં સાહિત્યિક ગુણવત્તાની સાથે અભિનયક્ષમતા અનિવાર્ય છે, તે આપણે જોયું. કાવ્યકૃતિ કે નવલકથા માટે આવી કોઈ શરત હોતી નથી. આને લીધે નાટક લખનારે કેટલીક અનિવાર્ય મર્યાદાઓને વશ વર્તીને ચાલવું પડે છે. તખ્તા પર પ્રાણીઓ લાવવાં ન પડે, ચમત્કારો ઉપજાવવા ન પડે, મુસાફરી, યુદ્ધ, હવાઈ હુમલા, વર્ષા, વાયુ, હિમપ્રપાત, જ્વાળામુખી ફાટવા વગેરે જેવાં દૃશ્યો બને ત્યાં સુધી ઊભાં ન કરવાં પડે, તે રીતે લેખકે નાટકના વસ્તુની યોજના વિચારવી પડે છે. તેને માટે પ્રતીકાત્મક દૃશ્યનું સૂચન કરવું કે કાસદ જેવા પાત્ર દ્વારા ઘટનાની જાણ કરવી વગેરે નાટ્યયુક્તિઓ અજમાવવાની રહે. પ્રેક્ષકો અને કળાકારો બંનેનો ખ્યાલ કરીને નાટકનું કદ ઘટતું ગયું છે. આજના જમાનામાં વહેલી પરોઢ સુધી ચાલે તેટલાં લાંબાં નાટકો ભજવાતાં નથી. આજનો પ્રેક્ષક બેથી ત્રણ કલાકનું નાટક માગે છે. આજના કલાકારની શક્તિની પણ કદાચ એ જ મર્યાદા છે.

નાટક અને નવલકથા વચ્ચે બીજી પણ એક ભિન્નતા છે. નવલકથાનો લેખક ખૂન, ત્રાસ, બળાત્કાર વગેરે ભીષણ દૃશ્યોનાં વર્ણનો કરે તેની વાચક પર અસર થાય, તેના કરતાં નાટકમાં તેવાં દૃશ્યો પ્રત્યક્ષ જોનાર પર વધુ ઘેરી ને આઘાતજનક અસર થવાનો સંભવ હોય છે. એટલે એ પ્રકારનાં દૃશ્યો નાટકમાં નિરૂપતી વખતે લેખકે આ બાબત ખાસ લક્ષમાં રાખવાની હોય છે. એ જ રીતે નવલકથામાં વર્ણવે-લાં રુચિઘાતક કે અશ્લીલ દૃશ્યો નાટકમાં દેખાડવાથી તે વધુ અપરસ ઊભો કરે છે. જોકે જમાને જમાને રુચિનાં ધોરણ બદલાય છે. વળી એક દેશમાં અશ્લીલ ગણાય તેનો બીજા દેશમાં છોછ ન હોય એવું પણ બને છે. બેએક વર્ષ પહેલાં મુંબઈમાં ‘તોખાર’ નાટક રજૂ થયેલું. તેમાં એક જુવાન પુરુષ અને સ્ત્રીના સંભોગનું દૃશ્ય તખ્તા પર મૂળ લેખકે મૂક્યું હતું તે બ્રોડવે પર ‘ઈક્વસ’ ભજવાયું ત્યારે યથાતથ દર્શાવવામાં આવેલું, પણ ભારતમાં તે દૃશ્ય એ રીતે રજૂ થયું નહોતું.

કવિતા, ટૂંકી વાર્તા કે નવલકથામાં સંકુલ અને ભારેખમ વિચારતત્વ ધરાવતું વક્તવ્ય લેખક પુનરુક્તિ કે સરલીકરણની તસ્દી લીધા વિના નિરૂપી શકે, પણ નાટકના લેખકે તો પ્રેક્ષકની મર્યાદિત ગ્રહણશક્તિને ધ્યાનમાં રાખીને વસ્તુસંકલના કરવાની હોય છે. પ્રેક્ષક બરાબર સમજીને નાટકનો રસ માણી શકે તે માટે વસ્તુના અંકોડા મેળવતા જઈને ચાલવાનું હોય છે. નાટકના પ્રવાહમાં વસ્તુ કે પાત્ર અંગે કશી સંદિગ્ધતા રહેવા પામે તો પ્રેક્ષકને રસભંગ થયા વિના રહે નહીં. એટલે નાટકમાં વસ્તુનો પ્રવાહ સરળ ને સુગ્રાહ્ય સ્વરૂપે આગળ વધે તે ઇષ્ટ છે. લાંબી ચર્ચા કે વિચારનો ભાર નાટકનો ચંચળ પણ મૃદુ દેહ ઉપાડી શકતો નથી. તેને માટે નવલકથા જ વધુ સક્ષમ માધ્યમ ગણાય. અંગ્રેજ નાટ્યવિવેચક મરજોરી બોલ્ટને એટલે જ કહ્યું છે કે ‘Literature that walks must not carry heavy loads as well.’ (‘ગતિશીલ સાહિત્યે ભારે બોજ વહેવો ન જોઈએ.’)

પરંતુ આ બધી નાટ્યરચનાની દૃષ્ટિએ બાહ્ય અને ગૌણ બાબતો છે. જમાને જમાને રુચિનાં ધોરણો બદલાય ને ભજવણી માટેની નવી નવી સાધન-સામ-ગ્રી, યુક્તિ-પ્રયુક્તિ અને શૈલીપદ્ધતિ અખત્યાર થતી જાય તેમ તેમ આ બાહ્ય વિગતોમાં ફેરફાર થતો રહે છે. પરંતુ સાહિત્યિક રચનાની અંતર્ગત કલાતત્વને લગતી આવશ્યક્તાઓમાં ભાગ્યે જ કશો ફેરફાર થાય છે. દા. ત. ટ્રેજેડીમાં તીવ્ર ભાવસંઘટ્ટ દ્વારા જ રસાનુભવ થઈ શકે છે ને કૉમેડીમાં હળવાશ ને રંજનનું તત્વ સતત જળવાયેલું રહેવું જોઈએ. ટ્રેજડી કૉમેડી માટેની આ અપેક્ષાઓ આજ સુધી કાયમ રહેલી છે કેમ કે તે તે સ્વરૂપરચનાની તે આંતરિક જરૂરિયાતો છે.

નાટ્યાનુભવ સંકેન્દ્રિત સિદ્ધ થાય તે માટે એરિસ્ટોટલે સ્થળ, સમય ને કાર્યની ત્રિવિધ એકતાની હિમાયત કરેલી એ સુવિદિત છે. ગ્રીક ટ્રેજડી ‘એન્ટીગૉન’ આ ત્રિવિધ એક્તાના સિદ્ધાન્તનો શ્રેષ્ઠ નમૂનો ગણાયેલ છે. બીજી તરફ શેક્સપિયર ને

શૉ જેવા લેખકોએ સ્થળ ને સમયની એક્તાનો નિયમ નહીં પાળ્યો, છતાં, ઉત્તમ નાટ્યકૃતિઓ તે આપી શક્યા છે. એટલે નાટ્યલેખનમાં સ્થળ ને સમયની એકતા માટે આગ્રહ રાખવામાં આવતો નથી. વળી, આ ત્રિવિધ એકતા સિદ્ધ કરી એટલે ઉત્તમ નાટક રચાઈ જ જાય એવું પણ બનતું નથી. મુખ્ય વાત તો લેખકમાં સાચા નાટ્યકારની પ્રતિભા પ્રતીત થાય તે છે એવી પ્રતિભા કે સજીવ પાત્રો, પ્રાણવંત સંવાદો ને જકડી રાખે તેવો કાર્યપ્રવાહ નાટકમાં સ્વયમેવ ઊપસી આવે. ત્રિવિધ એકતાના સિદ્ધાંતનો મર્મ એ છે કે નાટક ટૂંકા સમયપટ પર પથરાય તો તેનો બંધ દૃઢ રહે ને તેમાં નિરૂપિત સંઘર્ષ તીવ્ર બનીને ધારી અસર ઉપજાવી શકે. વાસ્તવ--જીવનમાં પણ તીવ્ર સંવેદના જગાડે તેવા અનુભવો ટૂંકા સમયપટ પર જ થતા હોય છે ને ?

ત્રિવિધ એકતા પૈકી કાર્યની એકતા નાટકમાં અનિવાર્ય ગણાય. સંઘર્ષનાં બીજ વવાયા પછી કટોકટી (crisis) ને પરાકાષ્ઠા (climax) સુધી થતો વસ્તુવિકાસ ને તેનાં વાહક પાત્રોનાં વાણીવર્તન-કાર્યની એકતા ગૂંથાતાં જાય છે. ઉત્તમ નાટકની સુગ્રથિત ને સુનિશ્ચિત આકૃતિ કાર્યની એકતા (unity) અને ભાવની સંકેન્દ્રિતતા-(concentration)ને કારણે સુરેખ ઊપસી શકે છે.

કવિતા સાહિત્યનું વાયવ્ય સ્વરૂપ છે. નવલકથાનું સ્વરૂપ શિથિલ બંધવાળું ને મુકાબલે ભદ્દું લાગે. નવલિકાનું રૂપ નાજુક ને નમણું ખરું, પરંતુ ક્ષણાર્ધનો ચમકારો કરીને પછી સ્મૃતિમાંથી વિલાઈ જતું લાગે. નાટક નક્કર છતાં કાવ્યમય, ત્રિપરિમાણિક ફલકવાળું, ઇન્દ્રિય-સંતર્પક રસાનુભવ કરાવે તેવું, દૃઢબંધવાળું સાહિત્યસ્વરૂપ છે. તેના સર્જકમાં જીવનનો સમૃદ્ધ અનુભવ, મનુષ્યસ્વભાવની ઊંડી જાણકારી, કલાકારની ઔચિત્યબુદ્ધિ, વસ્તુનાં રસબિન્દુઓની ને શબ્દની શક્તિની પરખ અને સર્વ અંગોપાંગોનું ગ્રથન કરવાની નૈસર્ગિક સૂઝ હોવી જોઈએ.

તેની બુદ્ધિની પહેલી કસોટી વિષયની પસંદગી છે. તેનામાં વિષયવસ્તુનાં વિવિધ પાસાંમાંથી રસક્ષમ સંઘર્ષ નિપજાવે તેવા અંશો તારવવાની સૂઝ હોય તો નાટ્યોચિત સંકલન સહેલાઈથી સધાઈ શકે. હેન્રી આર્થર જોન્સે કહ્યું છે તેમ 'No art is so rigidly economic as the Drama.' (નાટકના જેવી ચુસ્ત, કરકસરવાળી બીજી કોઈ કલા નથી.) નાટકની રચનામાં નાટ્યહેતુને ઉપકારક ન હોય તેવો કોઈ પ્રસંગ તો શું પણ તેવી નાનકડી વિગત પણ પ્રવેશી શકે નહીં. ઇતિહાસ કે પુરાણનું ખ્યાત વસ્તુ પસંદ કર્યું હોય તો તેને તૈયાર પાત્રો ને પ્રસંગો મળી જાય. તેમાં દેવાંશી કે ઉદાત્ત નાયક પણ સીધો જ ઊતરી આવે. લોકોનો ધાર્મિક કે પૌરાણિક કથામાં શ્રદ્ધાપ્રેરિત રસ હોવાથી ઘણા લેખકો એવા વસ્તુનાં નાટકો લખે છે તો કેટલાક ઇતિહાસમાંથી વસ્તુ લઈને રૂઢ સંઘર્ષવાળાં કથાનકો નાટકમાં ગોઠવે છે. પણ આ પ્રકારના વસ્તુવાળાં નાટકોમાં લેખકની સર્જનશક્તિ બહુ ખીલી શકતી

નથી. શેક્સપિયર, શૉ કે કનૈયાલાલ મુનશી જેવા થોડા જ લેખકો પ્રખ્યાત વસ્તુની સામગ્રીનો નવાં મૂલ્યો ઉપજાવવામાં મૌલિક ઢબે ઉપયોગ કરી શકે છે.

સંસ્કારી રુચિવાળો ભાવક ઇતિહાસ કે પુરાણના કરતાં કલ્પનોત્થ વિષયનાં નાટકો વધુ પસંદ કરે છે. સામાજિક વસ્તુનો બહોળો ઉપયોગ થતો ગયો તેમ તેમ પાત્રપ્રધાન કે રીતિપ્રધાન હાસ્યનાટકો, પ્રહસનો, કટાક્ષપ્રધાન નાટકો તેમ અર્ધ-ગંભીર કે ગંભીર પ્રશ્નપ્રધાન નાટકો રચાતાં ગયાં. મધ્યમ વર્ગનાં નાનાં માણસોનો જીવનસંઘર્ષ તેમાં મુખ્ય સ્થાન પામ્યો. તેમાં નિરૂપિત માનસિક સંઘર્ષ ને વ્યવહાર--વર્તનની કટોકટીમાંથી નીતરતો કરુણ વધુ કલાત્મક અસર નિપજાવતો રહ્યો.

વસ્તુગૂંથણી નાટ્યોપકારક પ્રસંગોના ક્રમિક આયોજનમાંથી નિષ્પન્ન થતા સંઘર્ષને અનુલક્ષીને થાય છે. વસ્તુનિક્ષેપ, સંઘર્ષ, પરાકાષ્ઠા ને સમાપન; એ ક્રમમાં સંધિઓ ગોઠવાય તે, નાટકનો કાર્યપ્રવાહ ચાલુ રહે ને દૃઢબંધ જળવાય તે માટે આવશ્યક છે. સંસ્કૃત નાટકોમાં કેવળ અંકની યોજના હોય છે. ગ્રીક નાટકોમાં અંક ને દૃશ્ય બંને હોય છે. યુરોપમાં પાંચ અંકની ને સંસ્કૃત નાટકમાં દસ અંકની મર્યાદા મૂકેલી છે. બે અંક વચ્ચે એક વર્ષથી વધુ સમયનો ગાળો ન રહે તે મર્યાદા સંસ્કૃત નાટ્યમીમાંસકોએ બાંધી છે. લાંબા ફલક પર પથરાયેલાં સંસ્કૃત નાટકોની વસ્તુગૂંથણી એકંદરે સંકુલ ને દીર્ઘસૂત્રી હોય છે.

અર્વાચીન યુગમાં લગભગ દરરોજ યુદ્ધ જેવી તંગદિલીનો અનુભવ કોઈ ને કોઈ કારણે થતો રહે છે. તેને લીધે, તેમજ ઔદ્યોગિકીકરણ ને શહેરીકરણને પ્રતાપે નાટક જોવાના સમય પર કાપ મુકાતાં ત્રિઅંકી ને ચતુરંકી નાટકો લખાવા લાગ્યાં. સાથે મનોરંજનના લટકણિયા રૂપે શરૂ થયેલ એકાંકીનો પ્રસાર પણ વધ્યો. એકાંકી અલગ કલાપ્રકાર રૂપે ખીલ્યું. ત્રિઅંકી નાટકમાં એક જ વસ્તુના વિવિધ તંતુઓ એક મુખ્ય તંતુમાં ગૂંથાય છે. એક જ માર્મિક ભાવક્ષણને ઉપસાવી આપે તેવો તીવ્ર સંઘર્ષયુક્ત ભાવાવેશ પ્રગટ કરે ને છેવટે આઘાત આપી પૂરું થાય એવી સફાઈદાર યોજના સારા એકાંકીમાં જોવા મળે છે. તેમાં સંવાદ નાટકનું સઘન ને સુઘટ્ટ પોત બાંધી આપે છે. લાંબા નાટકમાં ક્યાંક કોઈક પાત્ર દ્વારા પણ ડોકિયું કરી જનાર લેખક એકાંકીમાંથી તદ્દન અદૃશ્ય થઈ જાય છે. એ રીતે નાટકનું આ લઘુસ્વરૂપ બિનંગત અભિવ્યક્તિનું શુદ્ધ કલાસાધન બની રહે છે.

નાટકનો સંઘર્ષ ઘણી વાર પાત્રની મનોભૂમિ પર જામતો હોય છે. તે વખતે તેના અંતરંગનું દર્શન સ્વગતોદ્ગાર દ્વારા થાય છે. સ્વગતોક્તિ કરુણ નાટકમાં ખાસ કાર્યસાધક નીવડે છે. તેમાં કોઈ વાર પાત્રની ઉદાત્તતા સાથે તેનું દ્વિવિધ (dual) વ્યક્તિત્વ પણ પ્રતિબિમ્બિત થાય છે. શેક્સપિયરે લખેલી ઈયાગો અને હે-મલેટની અને દ્વિજેન્દ્રલાલ રૉયલિખિત ‘શાહજહાં’ નાટકમાં આવતી ઔરંગઝેબની સ્વગતોક્તિ તેનાં ઉત્તમ દૃષ્ટાંતો છે.

હાસ્યપ્રધાન નાટકોમાં વાકચાતુરીભર્યા સંવાદો રસની જમાવટ કરે છે. તેમાંથી ઘણી વાર પાત્રનું અતિચિત્રણ નીપજે છે, જે નાટકમાં મનોરંજનનું મુખ્ય સાધન છે.

સફળ નાટ્યલેખન માટે ભાષાની સૂક્ષ્મ ખૂબીઓની જાણકારી લેખકમાં ખાસ હોવી જોઈએ. ગ્રેન્વીલ બાર્કરે કહ્યું છે કે 'Theatre is the temple of speech.' (રંગશાળા વાણીનું મંદિર છે.) નાટકમાં શબ્દનું મહત્વ ઘણું છે. તે જીવંત કલાપ્રકાર છે શબ્દને પ્રતાપે. પાત્રોચિત ભાષા વપરાય એટલે સફળ નાટક થઈ ગયું એમ નથી. પાત્રોનાં આંતરિક સંઘર્ષ, માનસિક ગૂંચ, આવેગો, હતાશા ઇત્યાદિનું નિરૂપણ યોગ્ય બાનીમાં થવું ઘટે. છટાદાર, લયબદ્ધ, પ્રાસાદિક ને કૃત્રિમ કે તાલમેલિયા ન હોય તેવી ભાષામાં એ બધું સહેજે વ્યક્ત થાય તેવી નાટ્યશૈલી વિકસાવી હોય તે લેખક ધારી અસર નિપજાવી શકે છે. પાત્રનું વ્યક્તિત્વ નાટકમાં જેમ પ્રભાવ પાડે છે તેમ એ પાત્રની ભાષાને પ્રયોજનાર લેખકનું વ્યક્તિત્વ પણ તેની શૈલીમાંથી પ્રગટ થાય છે. એ. નિકોલ નાટ્યકારની આ પ્રકારની કુશળતાને દ્વિવિધ પ્રભાવ (double impression) ઉપજાવવાની શક્તિ તરીકે ઓળખાવે છે.

નાટકની ભાષા એવી હોવી જોઈએ કે વાંચતાં જ કુશળ નટને તે ભજવ-વાનો ઉમળકો થાય. લેખકની શૈલીમાં એવી સાહિત્યિક સુગંધ હોય કે પેઢીઓ સુધી શુદ્ધ સર્જનાત્મક ગદ્યના નમૂના તરીકે તે સંભારાય. નાટ્યોચિત છટાવાળું ગદ્ય અલંકારસમૃદ્ધ કે કાવ્યતત્વથી ભરપૂર હોય એવો કોઈ નિયમ નથી. પાત્રના હૃદયના આવેગને, તેના ચિત્તના સંચલનને અને તેની વ્યક્તિપ્રભાને પ્રકાશિત કરે તેવી નૈસર્ગિક ચેતના તેની ભાષામાં પ્રતીત થાય એટલે બસ.

નાટકના કલાસ્વરૂપને સમજવા માટે આપણે વસ્તુ, પાત્ર, સંવાદ, ભાષા, સંઘર્ષ, અભિનય ઇત્યાદિ અંગોનો વિચાર આમ એ બધાંને એકબીજાથી અલગ હોય તેમ છૂટાં પાડીને કર્યો. પરંતુ એ બધાં તત્વો નાટકની રૂપરચનાના ઘટક રૂપે ગોઠવાય છે ત્યારે તેમનું અલગ અસ્તિત્વ ખરી પડે છે અને પ્રત્યેક અંગ અખંડ નાટ્યકૃતિ તરીકે જ પ્રવર્તે છે, પછી તે નાટ્યલેખનું ઘટક હોય કે નાટ્યપ્રયોગનું. આ પ્રકારની એકરૂપતા સફળ લેખન ને અભિનયન બંનેની દ્યોતક બને છે.[56]

('વિભાવિતમ્'માંથી)

✧

56. તા. 5-12-81ના રોજ મ. સ. યુનિવર્સિટી, વડોદરાના ઉપક્રમે યોજાયેલ પરિસંવાદમાં રજૂ કરેલું પ્રમુખીય વક્તવ્ય (ડૉ. ભોગીલાલ સાંડેસરા વ્યાખ્યાનમાળા).

10
આત્મકથાનો પ્રથમ પ્રયોગ

આત્મકથા લખવી એ સાહસ છે. રીઢી દુનિયાદારીની નજરે એ કદાચ પેટ ચોળીને પીડા ઊભી કર્યા જેવું દુસ્સાહસ લાગે. પણ આત્મવૃત્તાન્ત લખનારને માટે તો એ આત્મખોજનો જ એક તરીકો હોય છે. સમયના પ્રવાહમાં તરતાં તરતાં તટ-સ્થતા ધારણ કરીને વહી ગયેલા જીવનની વાત કહેવાનો તે પ્રયત્ન કરે છે. ક્ષ-કિર-ણોની જેમ તેની દૃષ્ટિ હકીકતો અને અંતર્ગત હેતુઓની આરપાર જઈને એ બધાંનું યથાસ્થિત દર્શન કરાવે તો આત્મકથા લખ્યાનો અર્થ સરે, પણ માણસની દૃષ્ટિ કૅમેરા કે એક્સ-રે જેવા યંત્રની આંખ થોડી જ છે ? પ્રત્યેક પળે પલટાતી વૃત્તિના વિકારનો પાસ તેમને કોઈ ને કોઈ રીતે થોડોઘણોયે લાગ્યા વિના રહેતો નથી. ઉપનિષદના ઋષિએ કહ્યું છે તેમ, 'क्षुरस्य धारा निषिता दुरत्यया, दुर्गं पथ स्ततकवयो वदन्ति' સત્યશોધનો પંથ દુર્ગમ છે. તેના કથનમાં અત્યુક્તિ અને ઊનોક્તિ થવાનો પૂરેપૂરો સંભવ છે, એટલે સ્વજીવનની હકીકત જાણતો હોવા છતાં લેખક સો ટચનું સત્ય આત્મકથામાં ઉતારી શકતો નથી. આથી ગ્યુઇટેએ પોતાની આત્મકથાને 'સત્ય અને કવિતા' નામ આપેલું અને ગાંધીજી જેવા અતિજાગ્રત સત્યશોધકે પણ આત્મકથાને 'સત્યના પ્રયોગો' કહ્યા હતા.

અહીં ટૉમસ કાર્લાઇલનું એક કથન યાદ આવે છે. એ કહે છે : 'A well written life is almost as rare as well spent one'. (ઉત્તમ રીતે લખાયેલું જીવન ઉત્તમ સાર્થકતા પામેલા જીવન જેટલું જ - લગભગ - વિરલ હોય છે.) આત્મચરિત્રના સંદર્ભમાં આ કથનનો વિચાર કરીએ તો ઉત્તમ સાર્થકતા પામેલા (well-spent) જીવન કરતાંયે ઉત્તમ રીતે લખાયેલું (well-written) આત્મચરિત્ર મળવું વિરલ છે. Well-written હોય તે જીવન well-spent જ હોવું જોઈએ એમ પણ ન કહી શકાય, કેમ કે નિષ્ફળ જીવન જીવી ગયેલાને પણ આત્મકથા લખવાનો અધિકાર છે. તે ઉત્તમ રીતે લખાયેલી રસદાર કથા પણ હોઈ શકે. 'ટાઇટન્ડ ટંગ' નામે એક જન્મથી અપંગ-લકવાથી પીડાતા-માણસની આત્મકથા છે. તેનું નામ

જૉય. તેણે આખી જિંદગી હૉસ્પિટલમાં કાઢેલી. એ સ્પષ્ટ બોલી શકતો નથી, પણ તેની ભાંગીતૂટી ભાષા સમજી શકનાર એમી નામની યુવતી તેને હૉસ્પિટલમાં મળી જાય છે. વૃદ્ધાવસ્થામાં આ બે સમદ્દુઃખિયાં મળીને જૉયની આત્મકથા લખે છે. રોજની ત્રણેક લીટી લખાય છે. દોઢ વર્ષે એ કથા પૂરી થાય છે. આધુનિક યુરોપીય આત્મકથાસાહિત્યમાં એ classicની પ્રતિષ્ઠા પામેલી છે. બી.બી.સી.એ એના ઉપરથી 'ઑટોબાયોગ્રાફી ઑફ જૉય' નામની મૂવી પણ ઉતારી હતી. વેદનાની અભિવ્યક્તિને અવકાશ ન હોય એ સ્થિતિમાં અસ્તિત્વને ટકાવી રાખવાનો પુરુષાર્થ કર્યા કરવો - વેદનાને ભોગવવા માટે જ જીવન ટકાવી રાખવું - એને ભલે કોઈ well-spent life ન કહે, પરંતુ ઇંગિતાર્થોથી ભરપૂર, ટૂંકાં, તીર જેવાં, ધ્વનિપૂર્ણ વાક્યોમાં લખેલી એ કથાને well-written તો કહેવી જ પડે.

ગુજરાતીમાં આત્મકથાનો પ્રથમ પ્રયોગ કરનાર નર્મદનું જીવન Well-spent હતું એમાં શક નથી. (એટલે તો આજે આપણે એની દોઢસોમી જન્મજયંતી ઊજવવા એકત્ર થયા છીએ.) એ બાબત એના મનમાં પણ કોઈ સંદેહ નહોતો, 'વીર સત્ય ને રસિક ટેકીપણું અરિ પણ ગાશે દિલથી' એમ તેણે વિદાયસંદેશમાં આત્મશ્રદ્ધાપૂર્વક ગાયું છે. પણ તેનું આત્મચરિત્ર Well-written life છે એમ ભાગ્યે જ કહી શકાશે. નર્મદ પોતે એનાથી અજાણ નથી. આરંભમાં જ એ બાબત ખુલાસો કરતાં તે કહે છે :

'આ હકીકત અધૂરી ને ખરડો છે એમ સમજવું. અધૂરી એટલા માટે કે કેટલીક વાત મારા સંબંધમાં આવેલા એવાં લોકનાં મન દુખવવાને અને મારા કુટુંબ-સંબંધીયોને નુકસાન પહોંચાડવાને હાલ લખવી હું ઘટિત ધારતો નથી. (મારે માટે તો હું થોડી જ દરકાર રાખુંછ), ખરડો એટલા માટે કે અજાણપણું અને ઉતાવળ (તરત લખાયછ અને છપાયછ) એ બેને લીધે વેળાયે ગમે તે લખાય જે આગળ ખોટું ઠરે.

તો પણ, આ હકીકતમાં જે લખવાનું ઘટતું નહીં જ વિચારું તે તો હું નહીં જ લખું, પણ જે જે હું લખીશ તે તો મારી જાણ પરમાણે સાચેસાચું જ લખીશ. પછી તે મારું સારું હો કે નરસું હો, લોકને પસંદ પડો કે ન પડો.'

('મારી હકીકત', પૃ. 2, 1933)

આ મર્યાદા બાંધીને, પોતે આત્મકથાનો પહેલો પ્રયોગ કરે છે. એના સંપૂર્ણ ભાન સાથે નર્મદે 'મારી હકીકત' લખવાનો સંકલ્પ કરેલો. આમ તો તેણે 1854થી પોતાની હકીકતની નોંધ રાખવા માંડેલી, પણ તે નિયમિત રોજનીશી રૂપે રાખેલી નહોતી. પછી, કીર્તિ અને પુરુષાર્થનો મધ્યાહ્ન તપતો હતો ત્યારે, 1865માં, પ્રસિદ્ધિ કે દ્રવ્ય પદવી માટે નહીં પણ 'ભૂતનું જોઈ ભવિષ્યમાં ઉત્તેજન મળ્યા કરે' તે હેતુથી, તેત્રીસ વર્ષનો હેવાલ સળંગ નોંધ રૂપે તેણે લખી નાખ્યો હતો, જે 'મારી હકીકત' શીર્ષકથી છપાયેલો. 1866થી 1868 સુધીનાં ત્રણ વર્ષ દરમિયાન અવારનવાર

છૂટક બનાવો કે વિચારોની નોંધો કરેલી તે, 1868થી 1870ના ગાળામાં મિત્રો અને પરિચિતોને લખેલા પત્રો તેમજ 1875માં સૂરતથી મુંબઈ આવીને રહ્યા ત્યારથી કવિના અવસાન (1886) પર્યન્તની જીવનચર્યાને આવરી લેતો તેમના આશ્રિત રાજારામ રામશંકર શાસ્ત્રીએ નર્મદજન્મશતાબ્દી પ્રસંગે લખેલો વિસ્તૃત લેખ : આટલી સામગ્રી 'ગુજરાતી' પ્રેસ તરફથી 1939માં પ્રસિદ્ધ થયેલા 'ઉત્તર નર્મદ ચરિત્ર'માં મૂકેલી છે. એ રીતે પ્રથમ ગ્રંથ સુધારક કારકિર્દીના મધ્યાહન સુધીના ગાળા પૂરતું કવિનું સ્વરચિત ચરિત્ર છે અને બીજા ગ્રંથમાં કવિના ઉત્તર જીવનની ચરિતસામગ્રી છે.

નર્મદને કેટલાક નિકટના મિત્રોએ અટકાવ્યો ન હોત તો આ આત્મકથા તેના જીવતાં જ પ્રગટ થઈ હોત. તેમાં આવતી ખાનગી જીવનની વાતોથી તેના સંબંધમાં આવેલી વ્યક્તિઓની આબરૂને ધક્કો ન પહોંચે એટલા માટે તેણે એ પ્રકારની હકીકત વિગતે લખી નહીં અને પુસ્તકની પાંચ-છ નકલ છપાવીને પોતાની તેમજ અમુક મિત્રોની પાસે રાખી મૂકી. 'નર્મકવિતા'ની ત્રીજી આવૃત્તિ પ્રગટ થઈ ત્યારે, 1888માં, ઇચ્છારામ સૂર્યરામ દેસાઈની વિનંતીથી નવલરામે એ પુસ્તકના આરંભમાં મૂકવા માટે 'કવિજીવન' લખેલું. તેમાં તેમણે ઘણી હકીકતનો આધાર પોતાની પાસે રાખેલી 'મારી હકીકત'ની પ્રતનો લીધો હતો. 1926માં કનૈયાલાલ મુનશીએ 'મારી હકીકત'ના ખંડો, 'ગુજરાત'માં પ્રગટ કરવા માંડ્યા પણ 'ગુજરાતી' પ્રેસે કાયદેસર વાંધો ઉઠાવતાં તેનું પ્રકાશન અટકી ગયેલું. છેક 1933માં 'ગુજરાતી' પ્રેસે 'મારી હકીકત' પ્રગટ કરી ત્યાં સુધી નવલરામકૃત 'કવિજીવન' જ નર્મદના જીવન વિશેનું મુખ્ય માહિતીસાધન રહ્યું હતું.

નર્મદે પોતાની હકીકત લખવાનાં ચાર કારણો આપ્યાં છે : (1) પોતાની હકીકત પોતે લખવી એવો ચાલ નવો દાખલ કરવો તે, (2) ડૉ. ભાઉ દાજી વગેરે 'ઘણાએકોએ' તેની હકીકત જાણવાની ઇચ્છા દર્શાવેલી તે સંતોષવા, (3) 'મુવા પછી કેટલીક હકીકત મળી શકતી નથી' તે સુલભ થાય માટે અને (4) પોતાને પણ 'માલમ પડે કે આ ખરું ને તે ખોટું'. બીજી અનેક બાબતોમાં નવું પ્રસ્થાન કરનાર નર્મદ આમ આત્મકથાલેખનમાં પણ પહેલ કરે છે અને તેમાંની હકીકતને પ્રમાણભૂત બનાવવા માટે ખૂબ પરિશ્રમ ઉઠાવે છે.

વિગતોની ચોકસાઈ માટે નર્મદનો આગ્રહ નાનીમોટી હકીકતોના કથનમાં દેખાઈ આવે છે. કુળ, ગોત્ર, જ્ઞાતિ આદિની વિગતો તેણે માબાપ, વડીલો, જ્ઞાતિજનો અને શાસ્ત્રીઓને પૂછીને એકત્ર કરી હતી. વિક્રમ સંવત અને ઈસવી સનની તુલના કરવા માટે બત્રીસ વર્ષનાં જૂનાં પંચાંગો ભેગાં કરતાં તેને છ મહિના લાગ્યા હતા. નાગર જ્ઞાતિની ઉત્પત્તિ અને તેના વિવિધ ફાંટાનો ઇતિહાસ જરાક વિષયાન્તર કરીને પણ આપ્યો છે; તે 'નાગર દાખલ' પોતાની 'મોટાઈ બતાવવા' નહીં

પણ પોતાના 'નાતીલાઓને કહેવા' માટે છે એવો ખુલાસો તેણે કર્યો છે.

નર્મદે વડીલોનાં વ્યક્તિચિત્રો દોર્યાં છે તેમાં પિતામહ પુરુષોત્તમ દવે, પિતા લાલશંકર અને માતા નવદુર્ગાનાં મનમાં રમી જાય તેવાં છે. પુરુષોત્તમ દવેના વિદ્યાવ્યાસંગ ને ટેકીલાપણું એ ગુણો નર્મદ સુધી વારસે ઊતરેલા દેખાય છે. ગ્રંથ-લેખનનો-લહિયાનો-કસબ લાલશંકરને પિતા પાસેથી મળેલો. તેમણે 'અઢાર વર્ષની ઉંમરે ચકલે બેસીને ટીપણાં લખવાનું' શરૂ કરેલું, જે ઉત્તરોત્તર વિકસતાં તેમને સમગ્ર મુંબઈ-પૂનામાં શ્રેષ્ઠ કોટિના લહિયા તરીકે ખ્યાતિ અપાવે છે. લાલશંકર પણ વિદ્યારસિક, સ્વમાની અને ટેકીલા હતા. સદર અદાલતની નોકરી કરવા ઉપરાંત તેઓ ઘેર મોડી રાત સુધી જાગીને શિલાછાપ યંત્ર માટે સુંદર મરોડદાર હસ્તાક્ષરવાળી નકલો તૈયાર કરતા. તેમની ઉદ્યમશીલતા પણ નર્મદમાં ઊતરી હતી. તેઓ સંગીતના શોખીન અને સુઘડ રુચિવાળા સજ્જન હતા. નર્મદ માટે તેમને અનન્ય પ્રેમ હતો. વિધુર થયા પછી લાલશંકર પુત્રના સુખને ખાતર ફરી પરણ્યા નહોતા. પુત્રના સાહિત્યિક સાહસને જ નહીં, તેની સુધારક પ્રવૃત્તિને પણ તેમણે ઉત્તેજન આપ્યું હતું. કોઈ કોઈ વાર દીકરો 'હદથી જ્યાદે ફાટ્યા' જેવું લખતો કે વર્તતો હોય ત્યારે પિતા તેને 'બ્રેક' મારતા. નર્મદ પ્રેમાળ પિતાની શિખામણ માનતો પણ ખરો. પિતાના અતુલિત પ્રેમની, શીળા સ્વભાવની અને સુંદર હસ્તાક્ષરની નર્મદે આત્મકથામાં ભારોભાર પ્રશંસા કરેલી છે. લાલશંકર પુત્રને શિખામણો અને સુભાષિતોથી ભરપૂર પત્રો લખતા. તેમની પત્ર લખવાની શૈલીને નર્મદ પોપ બાયરન અને કાઉપરની પત્રશૈલી સાથે સરખાવે છે અને પોતે તેમના પત્રો સાચવ્યા નથી એનો અફસોસ કરે છે. માતાની સંવેદનશીલતા, 'એકાન્તે બેસીને દલગીર થવાની' પ્રકૃતિ અને તડ ને ફડ કહી દેવાની ટેવ નર્મદમાં ઊતરી હતી. આમ, નર્મદના સ્વભાવને સમજવાની પીઠિકા તેણે આત્મકથામાં આપેલા વડીલોના પરિ-ચયમાંથી સરસ ઊપસી આવે છે.

વીર કહેવાતો નર્મદ નાનપણમાં બીકણ, વહેમી, શરમાળ અને બેઠાડુ પ્રકૃ-તિનો હતો. 'મારી હકીકત'માં તેને લગતા કેટલાક પ્રસંગો કહ્યા છે. પાંચેક વર્ષની ઉંમરે એક વાર રાત્રે બીકમાં ચીસ પાડી ઊઠેલો તેથી તેની માતાને તેને લઈને ત્રણ-ચાર રાત બીજાને ત્યાં સૂવા જવું પડેલું. નિશાળે જતી વખતે કાલિકામાતાનાં દર્શન કરતો ને ગાલે તમાચા મારીને પોતાનાં પાપ બદલ માતાની ક્ષમાયાચના કરતો. જન્માષ્ટમી, શિવરાત્રી, એકાદશી વગેરે વ્રતના દિવસોએ ઉપવાસ પણ કરતો. પોતાને આવેલાં સ્વપ્નાંની પણ તેણે આત્મકથામાં વિગતવાર નોંધ કરેલી છે, જે તેના એ વખતના ભીરુ, વહેમી અને અત્યંત સંવેદનશીલ માનસની પ્રતીતિ કરાવે છે.

પોતાના પુરોગામી સુધારક દુર્ગારામ મહેતાજીની નિશાળમાં ભણતો એ વખતની મહેતાજીની ધાકનો પ્રસંગ તેણે વર્ણવ્યો છે. તેને મૂળાક્ષરના શુદ્ધ ઉચ્ચાર

કરતાં આવડતું હતું. પણ પરીક્ષા કરી શકાય ? સાહેબે પરીક્ષા લીધી ને છોકરાઓ-ના જવાબથી એવા ખુશ થઈ ગયા કે ત્યાં આવેલા રાંદેરવાસીઓ સમક્ષ માસ્તરની પ્રશંસા કરી !

ત્યારબાદ થોડા વખતમાં જ નર્મદાશંકરની સૂરત બદલી થઈ. 1853માં પત્ની બીજી સુવાવડમાં મૃત્યુ પામી. તેને અગ્નિસંસ્કાર આપ્યા તે વખતની એ 16-17 વર્ષની યુવતીની ભવ્ય મુખાકૃતિનું કવિ શબ્દચિત્ર દોરે છે. તે મુંબઈ હતો એ વખતે એક વાર તેની પત્નીને અંગે મિત્રનો પત્ર તેના પર સસરાને સરનામે આવેલો તે એના સસરાએ ફોડી વાંચીને મોકલાવેલો એ પ્રસંગ પરથી તેને સસરા સાથે અણબનાવ થયેલો. વળી પોતે ‘મંડળી મળવાથી થતા લાભ’ એ નિબંધમાં શાસ્ત્રીઓની ધૂળ કાઢેલી તેથી શાસ્ત્રી સૂરજરામ નારાજ હતા; છતાં ‘સૂરતની નાગરી નાતનું એ ભૂષણ હતું’ એમ કહીને તેણે આત્મકથામાં તેનું યથાર્થ મૂલ્ય આંકવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે.

પત્નીના મૃત્યુ પછી નોકરીનું રાજીનામું આપીને નર્મદ મુંબઈ આવ્યો. કૉલેજમાં ફરી દાખલ થયો. ‘સિદ્ધાન્તકૌમુદી’ શીખવા લાગ્યો અને વિદ્યા તથા અધિકારથી પ્રસિદ્ધિ મેળવવાના વિવિધ તરંગોમાં રાચવા લાગ્યો. બીજી તરફ સૂરતમાં પોતે ‘રાખેલી કેટલીક વર્તણૂકો’ જેને પોતે અનીતિ સમજતો તેનો પશ્ચાત્તાપ કરતો અને બીજાનું નામ દઈને પિતાને પોતાની વાત કહીને પાપથી કેમ મુક્ત થવાય એવા સવાલો કરતો. 1855માં તેણે બુદ્ધિવર્ધક સભા સમક્ષ વ્યભિચાર તથા રંડીબાજી ન કરવા વિશે ભાષણ આપેલું.

આ અરસામાં વૈરાગ્યના તરંગમાં નર્મદે પિતાને ત્રણ-ચાર વખત કહેલું કે ‘તમારી સ્ત્રી મરી ગઈ છે, મારી સ્ત્રી મરી ગઈ છે, માટે હવે આપણે માયામાં શું કામ રહેવું જોઈએ ?’ વત્સલ પિતાએ પુત્રનો વિવાહ એક ઠેકાણે નક્કી કરેલો તે તેણે પિતાને પૂછ્યા વિના તોડી નાખેલો. પછી છેવટે 1856માં તેનાં લગ્ન પંડ્યા ત્રિપુરાનંદની પુત્રી ડાહીગૌરી સાથે થાય છે.

આ બધો વખત તે પોતાની ‘ચળિત વૃત્તિ’ને ‘ઠેકાણે આણવા’ પ્રયત્ન કરે છે. 1855માં સપ્ટેમ્બરના આરંભમાં ધીરાનાં પદો વાંચતાં તેના સંસ્કારથી પોતે પણ ‘પરબ્રહ્મ જગકર્તા રે સ્મરોની ભાઈ હરઘડી’ એ પદ રચી કાઢે છે. એ તેની પહેલી રચના. 1855ના સપ્ટેમ્બરની 21મી તારીખે એ નિર્ણય કરે છે કે ‘ભણવું, કમાવું, બૈરી કરવી એ સહુ આનંદને માટે છે ને મને જારે પદો બનાવવાથી આનંદ થાય છે તારે હું તો એ જ કામ કરીશ-ને શેર જુવાર તો મળી રહેશે.’ (મા.હ., પૃ. 43) આમ જીવનનો ઉદ્દેશ સ્પષ્ટ થતાં તેની વૃત્તિ સ્થિર થાય છે. 1858ના નવેમ્બરની 23મી તારીખે, ‘સાડાદશથી પાંચ લગી કાહુકાહુ થાય’ એવી શિક્ષકની કંટાળાજ-નક નોકરીનું રાજીનામું આપીને તે કલમને ખોળે માથું મૂકે છે. દરરોજ પ્રાર્થનાનું કે શિક્ષાનું અકેકું પદ રચવાનો ક્રમ રાખે છે ને કૉલેજમાં અભ્યાસ કરે છે.

હવે તેનું જીવન સ્ત્રી અને મહત્ત્વાકાંક્ષાની વચ્ચે ફંગોળાયા કરે છે. કવિતા રચવા માટે પિંગળનું જ્ઞાન જરૂરી લાગવાથી તે અંગે એણે ભરૂચના મનમોહનદાસ ઝવેરીને એક લાંબો પત્ર લખેલો પણ જવાબ મળેલો નહીં. પછી કૉલેજ છોડીને તે કવિતા લખવા પાછળ જ મંડ્યો રહ્યો. સૂરતમાં ગોરધન કડિયાને ત્યાં ‘છંદરત્નાવળી’ નામનું હસ્તલિખિત પુસ્તક મળી આવતાં તેની નકલ કરીને તે પરથી તેણે ‘પિંગળપ્રવેશ’ લખ્યું. તેનાં મહીપતરામે અને દલપતરામે વખાણ કરેલાં.

દલપતરામ સાથેના અહીં જે પ્રસંગો વર્ણવ્યા છે તેમાં પ્રતિસ્પર્ધીની ઈર્ષ્યા અને પૂર્વગ્રહની છાંટ આવ્યા વિના રહી નથી. નર્મદ સૂરતમાં હતો ત્યારે દુર્ગારામે કરેલી દલપતરામની શીઘ્ર કવિત્વશક્તિની પ્રશંસા પરત્વે દર્શાવેલો પ્રતિભાવ, તાપીશંકર ગંધ્રપે દલપતરામને નાયિકાભેદ અને રાગ વિશે પૂછતાં દેખાયેલ દલપતરામના અજ્ઞાનનો નિર્દેશ, બુદ્ધિપૂર્વક ચોપાનિયામાં ચરણ દીઠ ચાર આના લેખે પુરસ્કાર મળે તો કવિતા મોકલવાની તત્પરતા દર્શાવ્યા પછી દલપતરામે પાના દીઠ ચાર આનાનો પુરસ્કાર સ્વીકારેલો તે, મંગળદાસ નથુભાઈના મુંબઈ આવવાના નિમંત્રણના જવાબમાં દલપતરામે આવવા-જવાનો ખર્ચ માગેલો તે, મુંબઈના વાલકેશ્વર ખાતે નર્મદ અને દલપતની કવિતાની થયેલી સ્પર્ધાત્મક રજૂઆત ને ચકાસણી, દલપતરામના બાવલા માટે તેમજ તેમના નામની સ્કૉલરશિપ સ્થાપવા માટે ભંડોળ એકઠું કરવાનો બુદ્ધિવર્ધક સભાના અગ્રણીઓનો વિચાર જાણવામાં આવતાં નર્મદે નારાજી વ્યક્ત કરતાં તે બંધ કરવા વિશે થયેલાં લખાણો, અને પછી બંને કવિઓ વચ્ચે કાવ્યરચના ને કાવ્યચર્ચા નિમિત્તે ચાલેલી સ્પર્ધાઃ એમ મોટા ભાગના પ્રસંગોમાં નર્મદનો દલપતરામ વિશેનો પ્રતિભાવ ઈર્ષ્યાળુ પ્રતિસ્પર્ધી જેવો સ્પષ્ટ દેખાઈ આવે છે. આમ છતાં વ્યવહારમાં બંને કવિઓ વચ્ચે મીઠો સંબંધ રહ્યો હતો. દલપતરામ સૂરત ગયેલા ત્યારે (1863) નર્મદને ત્યાં ભરાયેલી સભામાં દેવસભાનું વર્ણન કરતી કવિતા ગાઈને ‘લાલશંકરસુતની સદા ઈશ્વર પૂરો આશ’ એમ આશીર્વાદ આપેલા અને પછીને વર્ષે દલપતપુત્રના લગ્નપ્રસંગે નર્મદાશંકર વરઘોડામાં અગ્રણી થઈને ઘૂમેલા ને વેવાઈએ વરપિતાની પાઘડી પણ તેમને જ પહેરાવેલી.

નોકરી છોડ્યા પછી નર્મદની આર્થિક ભીંસ વધતી જતી હતી અને બીજી તરફ ગ્રંથ ઉપર ગ્રંથ લખવાનો જોસ્સો પણ વધતો હતો. કદરદાન શ્રીમંત મિત્રો ગ્રંથપ્રકાશન માટે તેને આર્થિક સહાય કરતા. તેને અંગે કવિને કેટલાક દુઃખદ અનુભવ પણ થયા હતા. મથુરાદાસ લવજીએ ‘વિષયી ગુરુ’ અને ‘ગુરુની સત્તા’ એ નિબંધો છપાવવા માટે રૂ. 75 આપવાનું કહેલું. પછી ડૉ. ભાઉ દાજીએ એની એક હજાર નકલ ટાઇપમાં છપાય તેનું બિલ ભરપાઈ કરવાની સ્વેચ્છાએ તત્પરતા બતાવી હતી. પણ પુસ્તક છપાયા પછી બેમાંથી એકેએ કાંઈ આપ્યું નહીં. એ અંગે કવિ કહે છે :

‘વાંચનાર ! એ વેળા ગરીબ ગ્રંથકારને કેટલી ગભરામણ થાય - મને એવા

બહુ પ્રસંગ આવ્યાછ. મેં કરજ કહાડી બીલ ચૂકવ્યું ને ચોપડીઓ મંદિર આગળ લુટાવી દીધી- એટલી એટલી ચોપડી હું ભાડાની નાનકડી ઓરડીમાં રાખું કહાં ? મારા બાપ મને મથુરદાસને ને ભાઉને સતાવવાનું કેહતા ને મેં થોડા દહાડા તેમ કીધું પણ પછી મેં તેઓને કહેવું મૂકી દીધું - છએક મહિને ભાટિયાઓમાંથી રૂપિયા સો (એ રકમ બીલની રકમથી ઘણી જ થોડી હતી) આવ્યા જે મેં તંગી અને બાપની જીદ્દ એ બે કારણથી કબૂલ રાખ્યા.'

(ભા. હ., પૃ. 55)

ભાવનગરના કારભારી ગૌરીશંકર ઓઝાએ મનહર પદ્યસંગ્રહ સંપાદિત કરીને છાપવાનું કવિને સોંપેલું. તે બદલ ખર્ચના રૂ. 300 આપવાના હતા, પણ છપાયા પછી ચોપડીમાંની અશુદ્ધિઓ આગળ કરીને પૈસા મોકલવામાં ઓઝાએ ઢીલ કરી. એટલે કવિએ છાપવાનું ખર્ચ ભરી દીધું. પછી મોડે મોડે રૂ. 300 આવ્યા તે લેવાની કવિની ઇચ્છા નહોતી, પણ પિતાના આગ્રહથી લેવા પડેલા. પછી ચોપડીઓ કવિએ રીસમાં ભાવનગર મોકલી આપેલી. 'નર્મકોશ'ની છપામણી અંગે તો ભારે અગ્નિપરીક્ષા થઈ હતી. તે અંગે નર્મદને ભાવનગરના મિત્રો સાથે લાંબો પત્રવ્યવહાર ચાલ્યો હતો. છેવટે પોતે મોટું દેવું કરીને પુસ્તક છપાવેલું ને ગુજરાત-ની પ્રજાને તે અર્પણ કર્યું હતું.

નર્મદાશંકરની સુધારાપ્રવૃત્તિનો યશઃકાળ 1860થી 1865નો તે દરમિધ્યાન મહારાજ લાઇબલ કેસના કારણરૂપ બનેલો જદુનાથ મહારાજ સાથેનો પ્રસંગ, ગુ-જરાતનું પ્રથમ પુનર્લગ્ન - દિવાળીનું ગણપત સાથેનું, મહીપતરામનું વિલાયતગમન અને ત્યાંથી પુનરાગમન, જાતિભેદ તોડવાના પ્રયત્નો વગેરે ઘટનાઓ બની હતી. તેમાં મહારાજ જદુનાથ સાથે વિધવાવિવાહ અંગે શાસ્ત્રચર્ચા કરવા નર્મદ એકલો ગયેલો તે તેની હિંમત અને નિષ્ઠા દર્શાવતો અપૂર્વ બનાવ હતો. આ કસોટીએ ચડતાં નર્મદનો તેના સુધારક સાથીઓ વિશેનો ભ્રમ ભાંગી ગયો. ત્યારથી પોતે લીધેલો ઉચ્છેદક સુધારાનો માર્ગ ભૂલભરેલો છે એની પ્રતીતિ ધીમે ધીમે થતી રહી, જે છેવટે તેના વિચારપરિવર્તનમાં પરિણમી. ઉત્તરકાળની એ હકીકત નર્મદે આત્મ-કથામાં ઉતારી હોત તો તેના આત્મનિરીક્ષણ અને મનોમંથનની તીવ્ર અનુભૂતિની ક્ષણોનું ચિત્ર જોવા મળત.

આ બધો વખત તેનું સાહિત્યસર્જનનું કાર્ય પણ ધમધોકાર ચાલતું હતું. 'નર્મકવિતા', 'નર્મગદ્ય', 'અલંકારપ્રવેશ', 'રસપ્રવેશ', 'પિંગળપ્રવેશ', 'નર્મકોશ'નો પ્રથમ ભાગ વગેરે ગ્રંથો પ્રગટ થઈ રહ્યા હતા. સાથે સાથે નર્મગીતગાયકમંડળીએ (જેમાં મોટા ભાગના પારસી હતા) નર્મદનાં કાવ્યો ગાવાનો કાર્યક્રમ રાખેલો તે નિષ્ફળ ગયાનો ઉલ્લેખ આત્મવૃત્તાંતમાં છે. તેને દયારામનાં કાવ્યોની હસ્તપ્રત અને કવિની છબી તથા જીવનહકીકત એકત્ર કરવા માટે વડોદરા, ડભોઈ, અને ચાણોદ-

-કરનાળીનો પ્રવાસ કર્યો હતો. હસ્તલિખિત તેમજ મુદ્રિત પુસ્તકોની યાદી મેળવવા તે અમદાવાદ સુધી આવેલો અને ત્યાં ભાષણ પણ કરેલું. 1865ના સપ્ટેમ્બરની 10મી તારીખે નર્મદે પોતાના બે મિત્રો ગિરધરલાલ દયાળદાસ અને નગીનદાસ તુ-ળસીદાસની સાથે સર ઍલેકઝાન્ડર ગ્રાન્ટની મુલાકાત લીધેલી. તેમની સમક્ષ એક ઋતુવર્ણનની શૃંગારરસિક કવિતા નર્મદે વાંચેલી. તે સાંભળીને સર ઍલેક્ઝાન્ડર ગ્રાન્ટ ખુશ થયેલા ને કવિને કહેલું કે 'તેનો અંગ્રેજી તરજુમો કરીને આપજો તે હું મારા મિત્ર ઇંગ્લેન્ડના રાજકવિ ટેનીસનને મોકલાવીશ.' નર્મદ આ બાબત નોંધે છે કે 'જે ખૂબી મને ગુજરાતીમાં લાગે છે તેવી રીતનું અંગ્રેજી થયું નથી માટે એ મેં હજી મોકલ્યું નથી.' (મા. હ. પૃ. 90).

નર્મદ રોમૅન્ટિક પ્રકૃતિનો મોજીલો કવિ હતો. જુવાનીમાં તેને અનેક સ્ત્રીઓ સાથે પ્રસંગ પડ્યા હતા. લગ્નજીવન અને પ્રેમપ્રસંગો વિશે ફોડ પાડીને સ્પષ્ટ વાત તેણે 'મારી હકીકત'માં કરી નથી. પરંતુ કેટલાક મોઘમ ઉલ્લેખો ને ટૂંકા નિર્દેશો ઘણું સૂચવી જાય છે. તેના કેટલાક ઉલ્લેખો જોઈએ :

(1) 1851માં એ કહે છે : 'બાપ મુંબઈ, રોજગાર નહીં. એકલો પડી ગયો તેથી મન દલગીરીમાં ફટકેલ થઈ ગયું ને તેમાં મારી મા સંબંધી પાછા ખ્યાલો થવા માંડ્યા. એવામાં એક કુળવંતી ડાહી સ્ત્રીનો સહવાસ થયો તેથી મારૂં સમાધાન થયું.'

(મા. હ., પૃ. 35)

(2) પ્રથમ પત્નીના મૃત્યુ બાદ, 1852ના ઑગસ્ટમાં કરેલી આ નોંધ જુઓ : 'હું ઘરમાં રાતે 9-10 વાગતે આવતો ને પેલીને ઘરમાં એકલું બેસી રહેવું પડતું - એના ઘરનાં બૈરાં એને મારે વિશે આડું આડું સમજાવતાં તે મનમાં રાખતી પણ મને કંઈ જ જણાવતી નહીં.'

(મા. હ., પૃ., 38)

(3) સુરતના મોહનિદ્રાકળ (1851-1854) વિશે કવિ કહે છે : 'હું ભાંગ પીતો, પાક ખાતો (બીજી જાતનો કંઈ પણ કેફ કરતો નહીં) અને બૈરાંઓમાં મ્હાલતો, એકાન્તમાં હું નામ મેળવવાના (પૈસા મેળવવાના નહીં) અને પ્રેમસંબંધી વિચારો કરતો.'

(મા. હ., પૃ. 39)

(4) 1854ની નોંધ : 'સુરતથી મુંબઈ ગયા પછી એકાદ મહિનો સુરતમાં ખાધેલા પાકની ગરમીથી (મુંબઈમાં કેફ કરવો તદ્દન મૂકી દીધો હતો) અને સ્ત્રી વનાનો હતો તેથી હું શરીરે હેરાન રહ્યો હતો.'

(મા. હ., પૃ. 41)

(5) ડાહીગૌરી સાથે લગ્ન કર્યા બાદ બે વર્ષે ભાવનગરની મુલાકાત લીધેલી (1858) તે વખતે કરેલી મોજનું વર્ણન કાવ્યમય છે :

'રાતે હું મારા એક નાતીલા સ્નેહી સાથે શહેર બહાર એક મુસલમાન વેશ્યાનું ગાણું સાંભળવા ગયો હતો... એ વેળા તે બાઈની સુરતની કુદરત ઉપર હું મોહિત થયો હતો-પાસે મૂકેલા બે દીવાની ઝાંખી જોત, પેલીનો ગોરો ચ્હેરો, છૂટા બાલ, સતાર ઉપર રમી રહેલી આંગળી, ડાબા પગનો તાલનો ઠેકો, મસ્તીથી કમર ઉપરના આખા શરીરના ભાગનું ઝોકવું ને પાછું ટટ્ટાર થવું, ગોરા કપાળ ઉપર પરસેવાનાં ઝીણાં બુંદો અને આંખ ઉપર મસ્તીથી થતી લ્હેજતનો ભાર. એ સઘળાંનું ચિત્ર હજી મારી આંખ આગળ રમી રહ્યું છે - એ પ્રસંગનું સ્મરણ રાખવાને મેં મારા ઋતુવર્ણનમાં બે લીટી લખીછ છૂટે નિમાળે પગતાલ મારી, હાથે વગાડી ન સિતાર મારી.'

(ભા. હ., પૃ. 58-59)

(6) 1861ના 'અપરેલની શરૂઆતમાં મારે બે કુળવંતી સ્ત્રી સાથે સંબંધ બંધાયો.'

(ભા. હ., પૃ. 76)

(7) 1862ના 'મે મહિનાથી મેં પ્રીતિવિયોગનાં દુઃખથી રિબાવા માંડ્યું ને એ દુઃખમાં ઘણીએક કવિતા કરી.'

(ભા. હ., પૃ. 77)

(8) આ ઉપરાંત કવિએ 1870માં સૂરતના એક પ્રતિષ્ઠિત નાગર કુટુંબની વિધવા નર્મદાગોરી સાથે ખાનગીમાં લગ્ન કર્યાનો ઉલ્લેખ 'ઉત્તર નર્મદચરિત્ર'માં (પૃ. 72) છે. તેનો પુત્ર તે જયશંકર.

(9) એ પહેલાં (1865) સવિતાગૌરી નામની તેમની જ જ્ઞાતિની વિધવાને પોતાની પડોશમાં ઘર લઈ આપીને કવિએ આશ્રય આપેલો એમ નવલરામે 'કવિજીવન'માં કહ્યું છે.

આમ, ત્રણ પત્નીઓ, એક ઉપપત્ની અને બે (કે ત્રણ) લગ્નબાહ્ય સંબંધો એમ છ કે સાત સ્ત્રીઓ સાથે નર્મદાશંકરને સ્નેહસંબંધ બંધાયો હતો. તેમાંના અમુક સંબંધ 'પ્લેટોનિક' હતા એમ માનીએ ને વિધવા પ્રત્યેની સહાનુભૂતિથી પ્રેરાઈને સુધારો કરવા માટે તેમને અમુક પગલું ભરવું પડ્યું હતું એ પણ સ્વીકારીએ, છતાં ઉપરના ઉદગારો તેમ જ કવિતા અને કવિતાને અંગે તેમણે લખેલી પાદટીપો કવિનો વિલાસી સ્વભાવ પ્રગટ કર્યા વિના રહે છે ?

નર્મદાગૌરી સાથે લગ્ન કરતાં પહેલાં નર્મદાશંકરે ડાહીગૌરીની સંમતિ લેવાની

ચેષ્ટા કરેલી તે બાબત દંપતી વચ્ચે ચાલેલો સંવાદ તા. 9 સપ્ટેમ્બર, 1870ની નોંધમાં મૂકેલો છે. તેમાં કવિ ડાહીગૌરીને ત્રણ વિકલ્પો સૂચવે છેઃ (1) સ્વતંત્ર, જુદા મકાનમાં ડાહીગૌરી રહે ને પોતે તેને મહિને 5-7 રૂપિયા મોકલે. (2) કોઈના આશ્ર-યમાં ડાહીગૌરી રહે ને પોતે તેને 5-7 રૂપિયા મહિને મોકલે, પછીથી તે રકમ વધારે. (3) 'મારાં ખુંદ્યાં ખમવાં ને દુઃખ પામતાં પણ મારી સાથે જ રહેવું'. ડાહીગૌરી 'ખુંદ્યાં ખમવાં'નો વિકલ્પ સ્વીકારે છે. આ સંવાદમાં નર્મદાશંકરની સ્વામીપણું દર્શા-વતી જોહુકમી અને ડાહીગૌરીની ઉદાર સ્વાર્પણ બુદ્ધિ જોવા મળે છે. બીજી અનેક બાબતોમાં પોતાના જમાનાથી આગળ રહેલો નર્મદ આ કિસ્સામાં જમાનાથી ઊંચે જઈ શક્યો નથી એમ લાગે છે. તેનો ઘરસંસાર સુખી હતો તેનું શ્રેય પતિના આદર્શ સાથે અદભુત અદ્વૈત સાધી બતાવનાર તપસ્વિની ડાહીગૌરીને જાય છે.

'હું તમારા શહેરમાં એક ક્યારેકટર છું.' એમ નંદશંકરને ગુસ્સામાં લખનાર નર્મદ સૂરતના જ નહીં, સમગ્ર ગુજરાતના અર્વાચીન પટ પર વિશિષ્ટ પ્રતિભાયુક્ત વ્યક્તિ-કૅરેક્ટર - તરીકે બિરાજે છે. તે રંગીલો હતો એટલો જ ટેકીલો ને સાચુકલા સ્વભાવનો સાહસી હતો. તે મહેફિલ અને જ્યાફતનો શોખીન હતો. કદરદાનીમાં ઉદાર અને ખર્ચ કરવામાં ઉડાઉ હતો. (દરરોજનો એક રૂપિયો તો પાન-સોપારી-માં ખર્ચાઈ જતો. તેને મદ્યપાનનો છોછ નહોતો). કળાકારો અને નિષ્કિંચનોનો તે આશ્રયદાતા હતો. સાહિત્યના ઉત્કર્ષ માટે તે દિનરાત પુષ્કળ શ્રમ કરતો. ગ્રંથ-લેખન અને પ્રકાશનના કામ માટે ઘેર કાર્યાલય ચલાવતો. કરસનદાસ માધવદાસ જેવા મિત્રોએ તેને હજારો રૂપિયાની મદદ કરેલી. છતાં તેનો હાથ હંમેશાં ભીડમાં જ રહેતો. ચાર આનાના દૂધપૌંઆ ખાઈને દિવસ કાઢવાનો વખત આવ્યો ત્યારે 'એ પણ એક રંગ છે' એમ કહીને આફતને હસી કાઢી છે, પછી તરત જ એક હજાર રૂપિયાની અણધારી મદદ મળે ત્યારે તેમાંથી ગરીબ બ્રાહ્મણને મદદ માટે કબૂલેલા સો રૂપિયા નરભેરામ પાસે જુદા કઢાવે છે. ચોવીસ વર્ષે ટેક છોડીને નોકરી સ્વીકા-રવી પડી તે એને માટે આઘાતજનક ઘટના હતી. ગુજરાત અને ગુજરાતી ભાષા પ્રત્યે એને અનન્ય પ્રેમ હતો. નર્મદનું જીવન એ રીતે વીર, શૃંગાર અને કરુણની મિલાવટવાળા અનેકવિધ સંઘર્ષોથી ભરપૂર હતું.

નર્મદના જીવનની વાસ્તવિક છબી ઝીલતી આ આત્મકથા તેના વેદનાશીલ માનસ અને પ્રયોગશીલ સાહિત્યને સમજવાના સાધનરૂપ દસ્તાવેજ છે. પોતાની અંગત અને જાહેર પ્રવૃત્તિઓના ગુણદોષનું નિરીક્ષણ કરવાની તક એને આ હકી-કતના નિરૂપણ નિમિત્તે મળી હતી. સંરક્ષક સુધારા ભણી વળવામાં પણ તેને 1866માં લખેલી 'મારી હકીકત' પ્રેરણારૂપ બની હોય એવો સંભવ છે. વિગતોની ચોકસાઈ અને પ્રમાણભૂતતા માટેનો તેનો આગ્રહ અનુગામી આત્મચરિત્રકારો માટે ધડો લેવા જેવો છે. કાળક્રમે પ્રથમ લખાઈ હોવા છતાં 'મારી હકીકત'નું પ્ર-

કાશન ભલે પ્રથમ આત્મકથા તરીકે ન થયું હોય પણ પૂરી નિષ્ઠા, ગંભીરતા અને ચોકસાઈપૂર્વક સત્યને વળગી રહેવાના પુરુષાર્થની દૃષ્ટિએ તેનો લેખક મણિલાલ અને ગાંધીજીનો સમર્થ પુરોગામી છે. મણિલાલની માફક નર્મદ પણ સુરુચિનો ભંગ થવા દઈને પણ પોતાને સાચું લાગ્યું હોય તે કહે છે. સુરુચિનો ભંગ કર્યા વિના સત્ય-ઉચ્ચારણ કરવાની જે કુશળતા ગાંધીજીની સંયમશીલ લેખિનીમાં છે તે નથી નર્મદમાં કે નથી મણિલાલમાં. વ્યક્તિત્વનું યથાર્થ પ્રતિબિંબ ઝીલે તેવી પારદર્શકતા ત્રણેના આત્મકથનમાં છે.

મણિલાલ અને ગાંધીજીની માફક નર્મદે પણ આત્મકથામાં પોતાની જાહેર કારકિર્દીનો પૂર્વખંડ સળંગ હેવાલ રૂપે નિરૂપ્યો છે. જોકે તેણે એ લખાણને 'નોટ' કહ્યું છે. પરંતુ તેમાં નર્મદની તળપદી અને બલિષ્ઠ કથનરીતિની ભાત ઉપસ્યા વિના રહેતી નથી. નર્મદનાં લખાણોમાં 'હોલેદિહ' 'ગેટકી' ને 'હૂસ હૂસની છીછલ્લી' જેવા પ્રયોગો ધ્યાન ખેંચે છે. ઉપરાંત બીજા નમૂના જોઈએ.

(1) 'નથી હું પંડિત, નથી હું જોગટો, નથી હું ધરમગુરુ, નથી શ્રીમંત ધોતાળા ઇત્યાદિ. (ભા. હ., પૃ. 1)

(2) 'એણે એક પ્રસંગ સિવાયે કોઈ વખત ઝાંસો સરખો કીધો નથી-બેઠી બાંધણીનો બોધ કર્યાં કીધોછ.' (ભા.હ., પૃ.18)

(3) 'મારી કાકી કંઈ બબડતી હતી તે સાંભળીને, મારી માએ વર્ચસમાં મને ઘરમાં લઈ જઈ સારી પેઠે બઝોડ્યો હતો.' (ભા. હ., પૃ. 20)

(4) 'પેલાઓએ ભાંજફોડ ધુમખળ મચાવી મુક્યુંછ.' (ભા. હ., પૃ. 24)

(5) 'પછી જરા આહો કરી, પાનબાન ખાઈ, લુગડાંબુગડાં પહેરી સ્હાડે દશ વાગે નિશાળે જતો.' (ભા. હ., પૃ. 29)

આ પ્રકારની ઉક્તિઓમાં વાતચીતની છટા, સૂરતી બોલીનો તળપદો ઠોક અને એની પાછળ ડોકિયાં કરતી બોલનારની નિખાલસતા જોવા મળશે. નર્મદ પંડિત નહોતો - અથવા કહો કે કવિની જેમ પંડિત તરીકેની સભાનતા તેનામાં નહોતી - તેનાથી ગુજરાતી ગદ્યને ઘણો લાભ થયો છે. ગદ્યની પ્રાથમિક બાંધણી વખતે જ તળપદી ભાષાભંગિઓનો પુષ્કળ ઉપયોગ કરવાનું તેને સૂઝ્યું એ મોટી વાત નથી. તેની નજર આગળ અંગ્રેજી ગદ્યનો નમૂનો હતો. પણ ઉચ્ચારની છટા, આરોહ-અવરોહ અને વાક્યની સમતોલ રચનાથી ઊભો થતો લય ને પ્રસાદ નર્મદ શિષ્ટ ભાષાની સાથે વાતચીતનાં લયછટાદિને ઉપસાવતી તળપદી ભાષાનો વિપુલ ઉપયોગ કરીને સિદ્ધ કરી શકે છે તે એની ખૂબી છે. ગુજરાતી ગદ્યના પિતા તરીકે તેનું આ મોટું પ્રદાન છે. 'નર્મગદ્ય'માં તેનો ખરો વૈભવ જોવા મળે છે. 'મારી

હકીકત'માં તેની ઝલક જોવા મળે છે. ગુજરાતી ગદ્યકારોમાં નર્મદ પછી તેનેય ભુલાવી દે એટલો તળપદી ભાષાનો વિપુલ પ્રયોગ સ્વામી આનંદે કર્યો છે, પણ તે સભાનપણે થયેલો હોઈ કૃત્રિમ અને એકથી અધિક બોલીઓના ખીચડા જેવો લાગે છે. નર્મદે વતન સૂરતની જ તળપદી બોલીનો પ્રયોગ કર્યો છે. નર્મદના જેવો જ અદલ કથનનો તળપદો ઠીક બીજા એક સૂરતી લેખક ચન્દ્રવદન મહેતામાં છે. 'ઠોંડાબોટ', 'ચલ્લી', 'ગેટકી','એભક' ને 'હોલેદિલ' જેવા રૂઢ શબ્દપ્રયોગો તો ઠીક, પણ અભિવ્યક્તિની છટા દર્શાવતો વાક્યોનો વળોટ અને ચિત્રાત્મકતામાં બે વચ્ચે કેટલીક વાર ઘણું સામ્ય દેખાય છે, તે એટલે સુધી કે ઉપરનાં પાંચે અવતરણો ચન્દ્રવદનને નામે ચડાવીને 'મારી હકીકત'ને બદલે 'ગઠરિયાં'નો હવાલો આપીએ તોપણ ભાગ્યે જ કોઈને તેના કર્તૃત્વ વિશે શંકા જાય. પ્રકૃતિ, વ્યક્તિત્વ અને ગદ્યશૈલીની દૃષ્ટિએ આ બે લેખકોનો તુલનાત્મક અભ્યાસ વિગતે કરવા જેવો છે.

ગુજરાતી લેખક માટે કહેવાય છે કે તેના જીવનમાં જન્મ્યો, ભણ્યો, પરણ્યો, જોયું, જાણ્યું, વાંચ્યું, લખ્યું ને ગુજરી ગયો – એથી વિશેષ, કશી રોમાંચકારી હકીકત ભાગ્યે જ જોવા મળશે. આ આક્ષેપમાં તથ્ય હો યા ન હો; પણ ગુજરાતમાં નર્મદ, મણિલાલ, બાળાશંકર, કલાપી, મેઘાણી અને ચન્દ્રવદન જેવા થોડાક લેખકો તો અવશ્ય એવા નીકળે જેમની જીવનકથા કોઈક લિટન સ્ટ્રેચી, આન્દ્ર મોર્વાં કે ઇરવિંગ સ્ટોન જેવા ચરિત્રકારને આકર્ષે. જીવન અને કવનના મૂલ્યાંકનમાં ચરિત્રની ઇતિશ્રી આવતી તે જમાનો હવે ઓસરતો લાગે છે. વ્યક્તિમાં ધબકતું માનવતત્વ – તેની સફળતાની સાથોસાથ તેની નબળાઈઓ ને નિષ્ફળતાની ચાડી ખાતું, જેવું હોય તેવું માનવતત્વ આજે ચરિત્રમાં સાચા રસનો વિષય બને છે. નર્મદનાં ત્રણેક સારાં ચરિત્રો આજ સુધીમાં લખાયાં છે. પણ બધાં એના સાહિત્યિક પુરુષાર્થ અને મૂલ્યાંકનને જ એક યા બીજી રીતે તાકે છે. નર્મદની દૃષ્ટિ સાહિત્ય, સમાજ, રાજકારણ, ધર્મ અને માનવસંસ્કૃતિના ત્રણે ક્ળમાં ઘૂમી વળવા તત્પર હતી. તેણે ફાળ મોટી ભરી, પણ એટલું પામ્યો નહીં; પરંતુ તેને પરિણામે તેના અંગત અને જાહેર જીવનમાં કેટકેટલા અવનવીન રંગ પ્રગટ્યા એ સર્વ રંગને તાદૃશ કરી આપતું, માનવીય સુગંધથી તરબતર એવું વ્યક્તિ અને યુગંધર નર્મદનું વિસ્તૃત ચરિત્ર અવતરવાનું બાકી છે.

આ સાર્ધ શતાબ્દી મહોત્સવ નિમિત્તે એ બની શકશે ?

('અભિજ્ઞાન'માંથી)

✧

11

ડોલનશૈલીનું સાર્થક્ય

ઈ. સ. 1905ની સાલનો ગુર્જર સાહિત્યદેશે સૌથી મહાન બનાવ તે ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદની સ્થાપનાનો નહિ, પણ ગુર્જર પ્રજાના ચિદાકાશમાં ત્યારથી લગભગ અર્ધી સદી પર્યન્ત એકધારું 'પ્રફુલ્લ અમીવર્ષણ' કરનાર 'ચંદ્રરાજ' કવિવર ન્હાનાલાલના ઉદયનો છે. ઈ. સ. 1898માં રચાયેલી કવિની પ્રથમપહેલી રચના 'વસંતોત્સવ' ત્યારે-તેમના પ્રથમ રચાયેલા કાવ્યસંગ્રહ 'કેટલાંક કાવ્યો-1' પછી બે વર્ષે–પ્રગટ થઈ, અને સાહિત્યરસિક જનતાએ કવિશ્રી ન્હાનાલાલના વ્યક્તિત્વની અપ્રતિમ છાપ ધારણ કરતી ડોલનશૈલીનો આસ્વાદ પણ ત્યારે જ પહેલો ચાખ્યો. પછી તો કવિનો પ્રતિભાધોધ એક તરફ ઉત્કૃષ્ટ ભાવાવેશવાળા, સુંદર, લયવાહી રાસો અને છંદોબદ્ધ કાવ્યોમાં, તો બીજી તરફ એકધારા ઉન્નત વક્તવ્યને ધારણ કરતી અછાંદસ કાવ્યકૃતિઓ અને નાટ્યરચનાઓમાં તેમના અવસાન પર્યન્ત ઝિલાતો રહ્યો. 'બ્રહ્મદીક્ષા', 'ગુરુદેવને', 'સૌરાષ્ટ્રનો સાધુ', 'ગુજરાતનો તપસ્વી', 'રાજવીર', 'નવયૌવના' અને 'સૌભાગ્યવતી' જેવી ઉત્તમ કાવ્યરચનાઓએ અને ગુજરાતી નાટ્યસાહિત્યમાં નવી જ ભાત પાડતી 'ઇન્દુકુમાર' અને 'જયા-જયંત' જેવી નાટ્યકૃતિઓએ ડોલનશૈલીને ગુજરાતી સાહિત્યમાં ચિરપ્રતિષ્ઠિત સ્થાન અપાવ્યું છે.

કવિના આ વિચક્ષણ શૈલીપ્રયોગ વિશે આજ સુધીમાં પરસ્પર ભિન્ન ગણાય તેવા અનેક અભિપ્રાયો ઉચ્ચારાઈ ગયા છે. કોઈએ ડોલનશૈલીને રાગબદ્ધ ગદ્ય ગણી છે, તો કોઈએ તેને ગદ્ય અને પદ્યના સીમાડા ભૂંસવા મથતી ભાવ અને છટાવાળી શૈલી કહી છે. કોઈએ તેની ઉચ્ચ ભાવકક્ષા (pitch) અને ઉદાત્ત વિ-ચારશ્રેણીથી અંજાઈ જઈને તેની સરખામણી, ઈ. સ. 800-900ની આસપાસના પ્રાચીન અંગ્રેજી કાવ્ય 'બીઓ વૂલ્ફ'ની એપિક-શૈલી જોડે કરી છે, તો કોઈએ વળી તેને મિલ્ટનના 'પેરેડાઈઝ લૉસ્ટ' મહાકાવ્યના મહાછંદ સાથે સરખાવી છે. એક કાગળના ટુકડા ઉપર લાંબી ગદ્ય પંક્તિઓ લખીને તેના યથેચ્છ નાના-મોટા ટુકડા કરીને ગોઠવીએ, એટલે ડોલનશૈલીમાં લખાણ થઈ ગયું, એમ અભિપ્રાય આપીને

આ શૈલીને શુષ્ક ગદ્યની પ્રાકૃત કોટિએ ઉતારી પાડવાનો પ્રયાસ પણ થયો છે !

આ બધા મતોને પૃથક્ પૃથક્ લઈને દરેકનો રદિયો આપવાનો અહીં ઉદ્દેશ નથી; પરંતુ તેમને વિશે સંક્ષેપમાં એટલું કહી શકાય કે આ અનિયમિત ડોલનવાળી શબ્દાવલિને આપણા અક્ષરમેળ છંદ જેવા લઘુગુરુના માપવાળી 'બીઓ વૂલ્ફ'ની પંક્તિઓ જોડે, અગર તો મિલ્ટનની પાંચ શ્રુતિઓવાળી (Iambic Pentameter) 'બ્લેંક વર્સ' જોડે સરખાવવી અયુક્ત છે; બીજી તરફ એને સાધારણ ગદ્યની શુષ્ક જડ સ્થિતિએ ઉતારી પાડીને, અગર તો સ્વચ્છંદી રચના તરીકે ગણાવીને તેની અવહેલના કરવી તે પણ અન્યાય્ય છે. વસ્તુતઃ, સાહિત્યની દુનિયા તેને અપદ્યાગદ્ય તરીકે ઓળખે છે તેમાં જ એની સિદ્ધિ અને મર્યાદાનું સૂચન થઈ જાય છે. તે અપદ્ય છે, કારણ કે પિંગળનો કોઈ પણ નિયમ તેને સ્વીકાર્ય નથી, તે અગદ્ય છે, કેમ કે સાધારણ કોટિના ગદ્ય કરતાં તે અનેકધા ઉચ્ચ છે. પોતે 'કાવ્યદેહનું કલેવરવિધાન મીટર નહિ, રીધમ છે - છંદ નહિ, ડોલન છે' એમ શ્રદ્ધાપૂર્વક માનતા હોવાથી કવિએ આ શૈલીને ડોલનશૈલી કહી છે. ડોલનને પોતાની કાવ્યબાનીમાં સિદ્ધ કર્યું એટલે પત્યું, એવો એમનો દૃઢ આગ્રહ હતો, એટલે કવિતા માટે છંદની અનિવાર્ય જરૂર તેમણે સ્વીકારી નહિ, અને ઉપરાઉપરી અછાંદસ રચનાઓ આપવા માંડી.

પણ આથી રખે કોઈ એમ માને કે ડોલનશૈલી એ ન્હાનાલાલે સ્વીકારેલું નિર્બળનું હથિયાર હતું. છંદોબદ્ધ કાવ્યો લખવાની અશક્તિમાંથી અછાંદસ રચનાઓ તરફ કવિ વળ્યા નથી તે એમની 'કેટલાંક કાવ્યો'માંની સંખ્યાબંધ છંદોબદ્ધ કાવ્યકૃતિઓ, 'ચિત્રદર્શનો'માંની 'કુલયોગિની', 'તાજમહેલ' અને 'પિતૃતર્પણ' જેવી એ જ પ્રકારની ઉત્કૃષ્ટ રચનાઓ અને ગીતા તથા ઉપનિષદના સમશ્લોકી અનુવાદો સમર્થપણે બતાવી આપે છે.

ખરી રીતે ડોલનશૈલીના પ્રયોગ પાછળ કવિનો મુખ્ય ઉદ્દેશ પોતાના ભવ્યસુંદર કલ્પનાવૈભવને યથાર્થ રીતે ઝીલે તેવો સમર્થ સતતવાહી મહાછંદ શોધવાનો હતો. તેમણે વાણીના ડોલનને કવિતાસુંદરીની કુદરતી શરીરશોભા કહી, પણ તેના નિશ્ચિત કે નિયમિત માપની આવશ્યકતા સ્વીકારી નહિ. 'પાણીના નાનામોટા પ્રત્યેક મોજાંની થોડીઘણી કલાઓ-phase થાય છે, તેમ અન્તરના ઊર્મિની કલાઓ થાય છે' એમ કહીને કવિ અણસરખા માપવાળી પંક્તિઓમાં વહેતી આ શૈલીના અનિયમિત ડોલન વિશે ખુલાસો કરે છે. છંદનાં બંધનોને ફગાવી દેનારી ડોલનશૈલી મહાછંદ બની શકી નહીં - એ તો કવિએ પોતે પણ કબૂલ્યું છે-તેમ છતાં એ શૈલીએ ન્હાનાલાલને મહાકાવ્યની રચના માટે અગત્યનું વાહન પૂરું પાડ્યું છે એ ભૂલવું ન જોઈએ. 'મહાભારત'ના મૂળ વસ્તુને નવીન કલ્પનાતેજે મઢીને તેમણે કરેલો મહાકાવ્યનો પ્રયોગ 'કુરુક્ષેત્ર' આ વાતની સાક્ષી પૂરે છે.

કવિતાના બાહ્ય સ્વરૂપ કે આકારનો વિચાર કરતાં ડોલનશૈલીમાં ઊતરેલી

સર્વ કૃતિઓ અપદ્ય છે જ તે ઉપર જોયું. પણ જેમ સઘળી પદ્યકૃતિઓ કવિતા હોતી નથી, તેમ સઘળી અપદ્ય રચનાઓ કવિતા ન હોય તેવો પણ કોઈ નિયમ નથી. ન્હાનાલાલની ડોલનશૈલી પિંગળના નિયમને અનુસરતી નથી, છતાં કાવ્યના અંતસ્તત્વ રસને ઉત્કૃષ્ટ પ્રમાણમાં ધારણ કરે છે. કવિની અપદ્યાગદ્ય રચનાઓને મમ્મટની કાવ્ય વ્યાખ્યા[57] લાગુ પાડો કે દંડિન્ની[58], વિશ્વનાથની[59] લાગુ પાડો કે જગન્નાથની[60], વામનની[61] કે આનંદવર્ધનની[62], એરિસ્ટોટલની[63] કે વર્ડ્ઝવર્થની[64], કોલરિજની[65] કે મેથ્યુ આર્નોલ્ડની[66] - કવિતાની કોઈ પણ વ્યાખ્યાને એ કૃતિઓ અવશ્ય સંતોષશે; એટલું જ નહિ, કેટલાંક કાવ્યો તો તે તે વ્યાખ્યાઓના ઉત્તમ દૃષ્ટાંતરૂપ બની રહેશે. રસ અને અર્થયુક્ત પદાવલિ, ધ્વનિ, રીતિ, કલ્પનાનો સંભાર, અલંકારસમૃદ્ધિ, ઊર્મિનો સંવેગ, જીવનની સમીક્ષાઃ એમ હરકોઈ ધોરણે 'વસંતોત્સવ', 'બ્રહ્મદીક્ષા', 'ગુરુદેવને', 'નવયૌવના' અને 'ગુજરાતનો તપસ્વી' જેવાં કાવ્યો ઉત્તમ કવિતાના નમૂના પૂરા પાડે તેમ છે.

ભાવ, વિચાર કે વક્તવ્યને ઉચિત છંદની પસંદગી હરકોઈ સિદ્ધહસ્ત કવિ કરતો જ હોય છે. પ્રેમ અને ભક્તિના કોમળ તેમ જ ધીરગંભીર ભાવની વિવિધ સ્થિતિઓને ન્હાનાલાલે પોતે જ કેવી સમર્થ રીતે અનશુદ્ધ વૃત્તરચનામાં અને મધુર લયવાહી રાસના ઢાળમાં વહેતી કરી છે! પણ સાથે એકધારા ભવ્ય અને ઉન્નત વક્તવ્યને માટે કયો છંદ અનુકૂળ ? - એવો પ્રશ્ન આ પ્રતિભાવંત કવિના મનમાં ઘોળાયા કરે છે. છંદોબદ્ધ કાવ્યોમાં પ્રત્યેક ચરણની અંદર લય ધીમે ધીમે વૃદ્ધિ પામતો પામતો પરાષ્ઠાએ પહોંચે છે, અને પછી તેનો અવરોહ શરૂ થાય છે, તેને લીધે કાવ્યમાં વિષયવર્ણન કે વસ્તુકથનની એકધારી ઉન્નત ભાવકક્ષા સચવાઈ શકતી નથી તેની વિમાસણ થાય છે. ઘણા પ્રયત્નને અંતે તેનું રંગદર્શી (romantic) માનસ ડોલનશૈલીનો પ્રગલ્ભ પ્રયોગ કરવા પ્રેરાય છે. તે ડોલનશૈલીમાં સતતવાહી

---

57. तददोषौ शब्दार्थो सगुणौ अनलंकृती पुनःक्वापि । (મોટા દોષ વિનાના, ગુણયુક્ત, અને કવચિત્ સ્પષ્ટ અલંકારરહિત શબ્દ અને અર્થ તે કાવ્ય.)

58. शरीरं तावत् इष्टार्थव्यवच्छिन्ना पदावली । (ચમત્કારજનક અર્થવિશિષ્ટ પદસમૂહ તે કાવ્ય.)

59. वाक्यं रसात्मकं काव्यम् (રસયુક્ત વાક્ય તે કાવ્ય.)

60. रमणीयार्थप्रतिपादकः शब्दः काव्यम् (ચમત્કારિક અર્થ પ્રતિપાદન કરનાર શબ્દ તે કાવ્ય.)

61..रीतिः आत्मा काव्यस्य । (રીતિ-ગુણવિશિષ્ટ પદરચના-કાવ્યનો આત્મા છે.)

62. ध्वनिः आत्मा काव्यस्य । (ધ્વનિ કાવ્યનો આત્મા છે.)

63. Poetry is the imitation of nature (કવિતા એટલે પ્રકૃતિનું અનુકરણ.)

64. Poetry is emotions recollected in tranquility. (કવિતા મનની શાંત પળોમાં સંભારેલો ચિત્તક્ષોભ છે.)

65. Poetry is the best words in the best order. (કવિતા એટલે ઉત્તમ પદાવલિનું અનવદ્ય આયોજન.)

66. Poetry at bottom is the criticism of life. (મૂળે કવિતા જીવનની સમીક્ષા છે.)

ઉચ્ચ ભાવકક્ષા સાચવી શકે છે. આમ, કવિને ભવ્ય વિષયને અનુરૂપ ઉદાત્ત વાહન મળી રહે છે. ગમે તેવા વસ્તુકથન કે ભાવનિરૂપણ માટે કવિએ આ શૈલીનો ઉપયોગ કર્યો નથી એ પણ સાથે સાથે ધ્યાનમાં લેવું જોઈએ. ગરવા અને ઉન્નત વિચાર કે ભાવ ઉપરાંત એકધારા ભવ્ય વસ્તુના નિર્માણ માટે તેમણે આ શૈલી પસંદ કરી છે. 'ગુરુદેવને' એ કાવ્યમાં સાદ્યંત જળવાઈ રહેલો ગુરુ પ્રત્યેનો અપૂર્વ પૂજ્યભાવ જુઓ કે 'બ્રહ્મદીક્ષા'ની અંદર સતત વહેતો ભવ્યગંભીર કરુણભાવ જુઓ. નમૂના દાખલ તેમાંથી નીચેની પંક્તિઓ ધ્યાનમાં લેવા જેવી છે.

'વિદાય લેશો, વીર !
દુનિયાનો અંત વિદાય જ છે,
આદિ ભલે અન્યથા હો.
પણ એક વેળા તો આંખ ઉઘાડો,
એક છેલ્લી મીટથી તો જગતને જોઈ લ્યો.
શું જગત બહુ જોયું ?
ભલે, ત્હમને ગમ્યું તે અમને ગમશે જ.
ક્ષર મૂકી અક્ષરધામમાં,
મૃત મૂકી અમૃતત્વમાં,
મનુકુલ મૂકી ચિરંજીવ દેવોમાં :
એ જ કલ્યાણપંથ, ભાઈજી !'

ધીરોદાત્ત કરુણને એકધારી ઉન્નત કક્ષાએથી વહેવડાવવામાં છંદોબદ્ધ રચના કરતાં ડોલનશૈલી વિશેષ સફળ થાય છે, તેની પ્રતીતિ આખું 'બ્રહ્મદીક્ષા' કાવ્ય વાંચનારને થયા વગર રહેતી નથી.

અતિ રમણીય પ્રકૃતિચિત્ર કે મોહક વ્યક્તિચિત્રના આલેખનમાં પણ કવિએ આ શૈલીનો ઉપયોગ કર્યો છે. કવિની કલ્પનામાં વસેલ 'રાજવીર', 'નવયૌવના' કે 'સૌભાગ્યવતી', 'સૌરાષ્ટ્રનો સાધુ' કે 'ગુજરાતનો તપસ્વી' આ સિવાય બીજી કઈ વાણીમાં ઊતરી શકે એમ તે તે કાવ્યમાંના શબ્દચિત્રનો વિચાર કરતાં સહૃદયને લાગ્યા વિના રહેતું નથી. કવિની રંગદર્શિતા એના ખરા સ્વરૂપમાં, ખરું જોતાં, આ 'ચિત્રદર્શનો'માં જ પ્રતીત થાય છે. લાંબી સમશેરને અઢીંગીને રાજ્યવિસ્તારને વિલોકતો ઊભો રહેલો 'આજાનબાહુ' ને 'કીર્તિકેતુ' 'રાજવીર' જુઓ, કે 'ભ્રૂકુટિ' કોતરેલ કમાન નીચે રસભર વેલી સમી નમેલી' 'નવયૌવના'નું ચિત્ર નિહાળો : તે દરેકમાં કવિની અભિજાત સર્ગશક્તિના ફળરૂપ કલ્પનાનો અપૂર્વ વૈભવ પ્રતીત થશે.

'ગુરુદેવને' કાવ્યમાં તેમણે કહ્યું છે :-

'સૂર્યનું કિરણ સપ્તરંગે ઊઘડે,
ને સાતે રંગ પાછા સંકેલાઈ
એકજ્યોત શ્વેત કિરણ સોહાય'

-તેમ કવિ ન્હાનાલાલની કલ્પના એક એકથી સુંદર અલંકાર રૂપે ઊઘડીને અખંડ સ્વરૂપે વિલસી રહે છે. કવિની ગગનગામી કલ્પનાપાંખ ડોલનશૈલીમાં નિર્બંધપણે વિહરે છે, અને અનેક અપ્રતિમ ચારુતાવાળાં અલંકારઝુંડ ઊભાં કરે છે. આ અલંકારોને કાવ્યના અંતર્ગત ભાવને ઉપકારક નીવડે છે, એટલું જ નહિ પણ તેના અંગી રસ સાથે એકરૂપ થઈ જાય છે. ડોલનશૈલીમાં રેલાયેલાં કાવ્યો આના અનેક દાખલા પૂરા પાડે છે. અહીં તેના થોડાક નમૂના જોઈએ :

(1) 'એ માનવસળેકડું છે શું ?
સળેકડાથી યે રેખાપાતળું
એ કિરણ છે મહાસૂર્યનું-
અડગ અને અવ્યય,
અખંડ અને અપ્રમેય' ('ગુજરાતનો તપસ્વી')

(2) 'સૂર્ય કરતાં સૂર્યપ્રકાશ વિસ્તીર્ણ છે,
પુષ્પ કરતાં પુષ્પપરિમળ બ્હોળા છે,
પ્રકાશવન્ત ને પરાગમય આયુષ્ય કરતાં યે
એ આયુષ્યનાં સ્મરણસુગન્ધ દીર્ઘજીવી છે.' ('ગુરુદેવને')

(3) 'કોઈ વર્ષાના સન્ધ્યાસમયે
નિસ્તેજ બાલચંદ્ર ઉપર
મેઘધનુષ્યના રંગ
આવી આવી ઊડી જાય તેમ
વિલસુના મન્દ મુખ ઉપર
લજ્જારેખાઓ બેસી બેસી જતી રહે.' ('વસંતોત્સવ')

(4) 'સુકુમાર પ્રભાતરંગી સાળુમાંથી
અમૃતના સરોવર સરખો દેહ
અને તેજસ્વી કરનો કમલદંડ
હથેળીનું પુષ્પ પ્રફુલ્લી આપવા આવતા' ('નવયૌવના')

આવી સુંદર ઉપમાઓ ગદ્યવર્ણનની બાહ્ય છટા કે શોભાનો વધારનાર સ્થૂળ અલંકાર કરતાં વસ્તુકથનને સુઘટ્ટ અને સુરેખ બનાવતા, મહીંથી આછા આછા

ધ્વનિ ઉપજાવતા કલ્પનાતત્વની વિશેષ ગરજ સારે છે. ને એ રીતે અલંકાર અને શૈલી બન્નેની કૃતાર્થતા સિદ્ધ થાય છે. ડોલનશૈલીમાં આલેખાયેલાં સુંદર અને ભવ્ય, સુરેખ અને રંગીન, ઐતિહાસિક તેમ જ કાલ્પનિક વ્યક્તિચિત્રો વિના, ખરેખર, ગુજરાતી કાવ્યસાહિત્ય દરિદ્ર રહી જાત. વળી, આ ચિત્રદર્શનોમાં વ્યક્તિના સ્થૂળ સ્વરૂપનું સુઘટ્ટ અને માંસલ બાંધાવાળું ધિંગું કલાચિત્ર દોરીને કવિ સંતોષ માનતા નથી, પણ તેના ચારિત્ર્યની સૂક્ષ્મ ગુણસંપત્તિ પર તેઓ વિશેષ ભાર મૂકે છે, અને વિષયભૂત વ્યક્તિની ચેતનવંત લક્ષણમૂર્તિ સહેજે ઊભી કરી દે છે. સ્વ.અમૃતલાલ પઢિયારની દ્વાદશાને દિવસે સમુદ્રકાંઠે તેમના સૂક્ષ્મ તેજઃસ્વરૂપનું પોતે ચમત્કારિક દર્શન કર્યું તેનો કવિએ 'સૌરાષ્ટ્રનો સાધુ' નામના પોતાના કાવ્યમાં દોરેલો સૂક્ષ્મ આલેખ આના દૃષ્ટાંતરૂપ છે. અગોચરને ગોચર કરવાની કવિની અનુપમ શક્તિ આમ ડોલનશૈલીમાં સવિશેષ આવિર્ભાવ પામે છે, એ તે શૈલીની નાનીસૂની સિદ્ધિ નથી.

કવિએ ડોનલશૈલીનો બહોળો ઉપયોગ નાટકોની રચનામાં કર્યો છે. કવિનાં નાટકો ક્રિયામાં મંદ હોવાને કારણે દશ્ય ભાગ્યે જ થઈ શકે એવી માન્યતા પ્રચલિત છે. પણ ડોલનશૈલીમાં રેલાતા સંવાદો સામાન્ય ગદ્યવાચનના કરતાં રંગભૂમિ પર બોલવાની નાટ્યાત્મક રીતિના સંવાદો છે એમ એ નાટકોને ઉત્કટ છટાપૂર્વક વાંચનારને સમજાયા વિના રહેશે નહિ. ધંધાદારી ગુજરાતી નાટકો જોઈને કવિને જાણ્યે-અજાણ્યે આ શૈલીનો પ્રયોગ કરવાનું સૂઝ્યું હોય એ સંભવિત છે; પાછળથી રચાયેલાં નાટકોની અંદર સંભળાતો શબ્દોનો ખડખડાટ અને વાગાડંબર તેમ માનવા પ્રેરે છે.

નાટકોમાં ઉપયોગ પામેલ ડોલનશૈલી છંદોબદ્ધ કાવ્યને સ્થાને આવતી નથી, પણ સાદા ગદ્યને સ્થાને આવે છે. તેથી એ શૈલીને કારણે નાટકના બાહ્ય સ્વરૂપને કશી હાનિ પહોંચતી નથી; ઊલટું, નાટકની ભજવણીમાં તે ઉત્કટતા લાવી શકે છે. જ્યાં નાટ્યોચિત ક્રિયા આ શૈલીમાં ઉમેરાય છે ત્યાં કવિનું નાટક તખ્તા ઉપર અસાધારણ અસર ઉપજાવી શકે છે તે 'જયા-જયંત' અને 'શાહનશાહ અકબરશાહ'ના તખ્તા-પ્રયોગના અનુભવને આધારે આ લખનાર કહી શકે તેમ છે. ઉદ્દિષ્ટ જીવનસંદેશને અનુરૂપ ભવ્યોદાત્ત વાતાવરણની જમાવટમાં, તેમ જ કવિને અભિપ્રેત ભાવનાના સફળ ઉદઘાટન, નિર્વહન અને પ્રતિફલનમાં ડોલનશૈલી અવશ્ય ઉપકારક છે. ઇન્દુકુમાર તથા કાન્તિકુમારીના મુગ્ધ સ્નેહનો ઉદય, અને જયા ને જયન્તના અશારીર સ્નેહનો જોગ ડોલનશૈલીમાં ઝિલાયો છે તેટલી સમર્થ રીતે સાદા ગદ્યમાં કદાચ ન ઝિલાઈ શક્યો હોત.

આ શૈલીમાં રેલાઈ રહેતી કવિબાનીમાં વક્તૃત્વછટાની વિવિધ ભંગિઓ ઊતરી છે. ઉદબોધન તેનું મખ્ય અંગ છે. આ ઉદબોધન પ્રસંગોપાત્ત કવિની વાણીને પયગંબરી ભવ્યતા અર્પે છે. જીવનનાં પરમ સત્યોને સૂત્ર રૂપે રમતાં કરવાની કવિને

આ શૈલીમાં અજબ ફાવટ આવી ગઈ છે. સંવાદમાં ક્વચિત્ 'અહો' 'ભલે' 'હો' 'હે' આદિ કેવળપ્રયોગી અવ્યયોનો ઉપયોગ કરીને ક્વચિત્ વાતચીતિયા ઢબના ઉદગારો વડે, તો કવચિત્ પયગંબરી આવેશનું આરોપણ કરીને કવિ નાટકોમાં પાત્રભેદ ઉત્પન્ન કરવાનો પ્રયત્ન કરે છે, પણ એકધારી ભાવકક્ષાને કારણે સામાન્ય ગદ્ય-નાટકોની માફક કેવળ સંવાદ વડે પાત્રભિન્નતા મૂર્ત કાર્ય રૂપે એમાં પ્રતીત થતી નથી. આમ છતાં, 'ઇન્દુકુમાર' અને 'જયા-જયન્ત'માં જુદાં જુદાં પાત્રોના મુખમાં પ્રત્યેકના માનસ અનુસાર ટૂંકાં પણ ચોટદાર વચનો મૂક્યાં છે. કવિતાના ક્ષેત્રમાં અછાંદસ સર્જનશૈલી તરીકે બહિષ્કાર પામેલી આ વિશિષ્ટ કવિત્વરીતિ નાટકમાં આમ અનેકધા કારગત નીવડે છે.

ડોલનશૈલીની સામે શબ્દાળુતા કે કૃત્રિમતાનો આક્ષેપ મૂકવામાં આવ્યો છે તે સાચો છે. કવિની આ મર્યાદાનું મૂળ તેમની રંગદર્શી (romantic) પ્રકૃતિમાં છે તે ભૂલવું ન જોઈએ. કોઈ ભવ્ય સુંદર દૃશ્ય કે વ્યક્તિ નજરમાં આવી કે આ કૌતુકપ્રિય કવિ સંયમશીલ વાણીમાં તેનાં આછાંપાતળાં રેખાંકનો દોરીને સંતોષ પામતા નથી; તેની અત્યંત રંગીન અને ઊંડી ઘેરી રેખાઓથી અંકિત, પૂર્ણ છબી પાડે ત્યારે એ જંપે છે. આગળ જોયું તેમ, ડોલનશૈલીની અનિયમિત રચનાનો જન્મ કવિની આ કૌતુકપ્રિય પ્રકૃતિને આભારી છે.

પરંતુ નીતિની બાબતમાં કવિ પૂરેપૂરા સૌષ્ઠવલક્ષી (classical) વલણ ધરાવે છે. કવિ ન્હાનાલાલની શુદ્ધ નીતિનિષ્ઠા કદી શિથિલ થઈ નથી - જીવનમાં કે સાહિત્યમાં. પદ્યના નિયમોનો અસ્વીકાર કરતી ડોલનશૈલી પર ઉદાત્ત 'પ્રેમભક્તિ'ની સંયમશિલા છે. શૈલીને સ્વચ્છંદી શબ્દાળુતાથી બચાવવામાં તેમ જ તેના પોતને પાતળું પડતું અટકાવવામાં સૌષ્ઠવપ્રિયતા તરફ ઝૂકતી બુદ્ધિશક્તિએ યોજેલી સંગીન ચિન્તનકણિકાઓ ખાસ ધ્યાનપાત્ર છે. ડોલનશૈલીની ખરી સફળતા ઉદાત્તતમ વિચારશ્રેણી ધારણ કરવામાં રહેલી છે. કવિની રંગદર્શી વાકછટા શિષ્ટ ચિંતનતત્વનું આભૂષણ ધરે નહિ, ત્યાં સુધી તેની ખરી શોભા સહૃદય વાચકના અંતરમાં સાનંદાશ્ચર્ય પ્રગટાવતી નથી તેની પ્રતીતિ નીચે આપેલી પંક્તિઓ વાંચવાથી થશે :-

'પૃથ્વીને આરા છે.
ને પૃથ્વીમાંની ઉત્ક્રાંતિને યે આરા છે.
એ પછીના ઉત્ક્રાંતિમાર્ગ
અવકાશને સ્હામે તીરે છે;
ને મૃત્યુની નદીનાં અન્ધારકાળાં નીર
વચમાં ઘેરાં ઘેરાં વહે છે
એ વારિ તરી ઊતરતાં

મનુષ્યનાં માટીનાં માળખાં
ઓગળી જાય છે, દેવ !
ત્હમે પૃથ્વીના પોષાક ઉતાર્યા,
ત્હમે ચેતનના વાઘા સજ્યા,
ત્હમે તેજની પાંખો પ્રસારી ઊડ્યા
એ ઉત્ક્રાંતિના અગોચર પન્થે.
ઊર્ધ્વગામીનું જવું યે ધન્ય છે,
અધોગામીનું જીવવું યે ધૂળ છે.
જગતયાત્રામાં જીવન ને મૃત્યુ
ઉભયે ત્હમે ધન્ય કર્યાં.'

આટલું ગાંભીર્ય, આટલી ભવ્યતા, આટલી ભાવવાહિતા અને આટલી સચોટ વર્ણનછટા ગુજરાતી સાહિત્યપ્રદેશમાં અન્ય કઈ કવિત્વશૈલીએ સિદ્ધ કરી છે ? ખરે જ, ડોલનશૈલી ગુર્જર સાહિત્યકુંજોમાં કવિની પયગંબરી વાણીના પડઘા પાડે છે.

ડોલનશૈલીની આ બધી સિદ્ધિઓની સામે તેની મોટી મર્યાદા એ કે શૈલી ગુજરાતી સાહિત્યમાં તેના સર્જકથી આગળ પ્રસાર પામી નહિ, અને તેના પૂરતી જ સફળતા ધારણ કરીને અટકી ગઈ! કવિએ પોતાની ઇષ્ટ દેવતા સરસ્વતીની વિશુદ્ધ ઉપાસના વડે નવીન ભાવનાસૃષ્ટિનું નિર્માણ કરીને ગુર્જર સમાજ અને સાહિત્યને ઉચ્ચ પ્રેરણાપીયૂષ પાયાં છે. તેમ છતાં, ગુજરાતી કવિતાસાહિત્યના ઉદ્યાનમાં પ્રો. ઠાકોરે પાડેલી વિચારપ્રધાન કવિતાની નવી કેડીએ છેલ્લી ત્રીશીમાં બહાર આવેલા નવીન કવિઓએ પ્રયાણ કર્યું અને ન્હાનાલાલ તો અનન્ય ને અનનુ-કરણીય શૈલીકાર કવિ તરીકે જ જાણીતા રહ્યા છે. તેમની આ ડોલનશૈલી ગુજરાતી સાહિત્યમાં ફેલાવો પામી શકી નહીં તેના એક કારણ રૂપે કવિતાને માટે છંદની અનાવશ્યકતાનો તેમણે સ્વીકારેલ સિદ્ધાંત ગણાય. પરંતુ તેનું મુખ્ય કારણ 'શીલ તેવી શૈલી'નું સૂત્ર જ નથી શું ? ન્હાનાલાલની બહુવિધ સૌંદર્યસંપત્તિથી ભરપૂર પ્રતિભાશક્તિને ઝીલનાર અને અમુક અંશે જીરવનાર વાહન અન્યની વાણીને અનુકૂળ ન આવે તેમાં વાંક કોનો? શૈલીની અનન્યસાધારણ, ઉદાત્ત કક્ષાનો, કે ઝીલવા મથનારની પરિમિત પ્રતિભાનો આ દૃષ્ટિએ જોતાં તો ડોલનશૈલીની ઉપ-ર્યુક્ત મર્યાદા-અનનુકરણીયતા- તેની એક વિશિષ્ટ સિદ્ધિ બની રહે છે. ગુજરાતી કવિતા જીવશે ત્યાં લગી ન્હાનાલાલ જીવશે; અને ન્હાનાલાલની કવિતા જીવતી રહેશે ત્યાં લગીનું ડોલનશૈલીનું આયુષ્ય નિશ્ચિત છે.

('રસ અને રુચિ'માંથી)

✧

12
દલિત સાહિત્ય

'દલિત સાહિત્યને અસ્પૃશ્યતા અને ગુલામી સામે આડવેર છે. વિષમતા અને દુઃખો સામેય એને દુશ્મનાવટ છે. જ્યાં સુધી આ મુલક અને સંસારમાં અસ્પૃશ્યતા અને દાસત્વ રહેશે ત્યાં સુધી દલિત સાહિત્ય પણ એની સામે ઝઝૂમતું રહેશે. માનવને દેવ, ધર્મ અને દેશથીયે અદકા સ્થાને સ્થાપિત કરે, જાતિ તથા વર્ણનો કઠોર વિરોધ કરીને માનવને મુક્ત કરીને પુરસ્કૃત કરે - પ્રતિષ્ઠિત કરે એ સાહિત્ય જ સાચું દલિત સાહિત્ય છે.

સૂરતની 'સેન્ટર ફૉર સોશ્યલ સ્ટડીઝ' સંસ્થાને ઉપક્રમે 1988ના ફેબ્રુઆરીમાં યોજાયેલા દલિત સાહિત્ય વિશેના પરિસંવાદમાં જાણીતા ગુજરાતી નવલનવેશ જૉસેફ મૅકવાને 'સામાજિક અને સાહિત્યિક સંદર્ભે દલિત સાહિત્યનાં લેખાં-જોખાં' વિશે બોલતાં પ્રસિદ્ધ મરાઠી લેખક બાબુરાવ બાગુલેએ 1971માં મહાડ સાહિત્ય સંમેલનમાં દલિત સાહિત્યનાં પ્રયોજન અને દિશા વિશે સ્પષ્ટતા કરતું નિવેદન કરેલું તેને ઉદ્ધૃત કરીને ગુજરાતમાં પ્રગટેલું દલિત સાહિત્ય પણ એ જ દિશામાં જઈ રહ્યું છે એમ બતાવ્યું હતું. જ્યાં પોલ સાર્ત્રે શરૂ કરેલ 'લ મોદન તેમ્સ (ધ મૉડર્ન ટાઇમ્સ) માસિકના પહેલા અંકમાં લખ્યુંઃ 'અમે એવા સર્જક છીએ, જે માનવીની સામાજિક અને પોતાના વિશેની વિભાવના બદલવા માગીએ છીએ. કલાનો વિષય માનસશાસ્ત્રથી આગળ વધીને માનવીની પરિસ્થિતિને સ્પર્શે છે. સાર્ત્રના આ વિધાનમાં સમગ્ર માનવજાતિ સાથે દલિત સમાજ/સંવેદનની વાત અચૂક આવી જાય છે. અને આ વાતનો પ્રતિઘોષ આપણને દલિત સાહિત્યના કવિતાઋતુ-પત્ર 'આક્રોશની સંપાદકીય નોંધમાં તેના સંપાદકોની નોંધમાં મળે છે :

'દલિતોનાં દુઃખદર્દ, અપમાન-અન્યાય, અત્યાચાર, અનાચાર, તિરસ્કાર-ઘૃણા, જુગુપ્સા, વેઠ-વૈતરું, વસવાયાપણું, અસ્પૃશ્યતા, હિંસા, ગરીબી, નિરાશા, લાચારી, શોષણ, ભેદભાવ, ઓરમાયાપણું, પૂર્વગ્રહ, લઘુતાગ્રંથિ, નવબ્રાહ્મણત્વ, તેની સામે તેમનું ભોળપણ, સરળતા, સાલસપણું, દિલાવરી, સામાજિકતા, સ્વમાન,

કૌશલ, સંસ્કાર અને અસ્મિતા એ સઘળાંને વર્ષોથી ઝીલતાં વ્યક્ત થતું મૂક આક્રંદ.' દલિત સાહિત્ય, વર્ષોના મૂંઝારાને વ્યક્ત કરવા હાથમાં લેવાયેલ કલમ છે.

દલિત સાહિત્ય લખાવું એ નવીન ઘટના નથી. દલિત સાહિત્ય નામ આપીને લખાવું એ એક ઘટના બને છે. દલિત સંવેદનની વાતમાં પુરાતન કાળમાં આપણે ન જઈએ અને ભારતની ભગિની ભાષાઓની વાત કરીએ તો હિન્દીએ 1924માં 'હિરાડૉમ નામના છદ્મનામધારી કવિની કવિતા મળે છે. 1926માં આપણે ગુજરાતી સાહિત્ય તરફ નજર માંડીએ તો ઉમાશંકર, સુંદરમ્, સ્નેહરશ્મિ, રા. વિ. પાઠક અને બીજા કેટલાય કવિઓ, લેખકો મળે છે. પણ એમાં દલિતો કથાના એક ભાગ રૂપે આવતા. 'ઢેડના ઢેડ ભંગી એ નાટક (ઉમાશંકર જોશી) તે વેળાએ ચર્ચાની એરણે ચઢેલું. ગુજરાતી દલિત સાહિત્ય વિશે એક વાર રઘુવીર ચૌધરીએ કહેલું : 'આપણા સાહિત્યકારો કલાવાદી છે. તેમનું આક્રમણ એવડું મોટું છે કે, આપણા ગાંધીવાદી કવિઓ પણ મોં ખોલતાં ડરે છે. મરાઠીમાં દલિત સાહિત્ય અને હિન્દીમાં માર્કસવાદી સાહિત્ય રચાય છે, તેની ચર્ચા થાય છે. પણ આપણે ત્યાં આવી વાતો કરવી એ કનિષ્ઠ પ્રવૃત્તિ ગણાય છે. ગુજરાતમાં દલિત આંદોલન શરૂ થયું તેના દોઢબે દાયકા અગાઉ મહારાષ્ટ્રમાં દલિત પૅન્થરનું આંદોલન શરૂ થયેલું. જ્યોતિબા ફૂલે અને બાબાસાહેબ આંબેડકર જેવા એ આંદોલનની પ્રભાવકતાના મૂળમાં હતાં.

ગુજરાતમાં દલિત સાહિત્ય અંગેની સભાનતા મહારાષ્ટ્રને અનુસરીને આવી. પરંતુ તે પહેલાં સાહિત્યિક મહત્વાકાંક્ષા વગર દલિતોનાં દુઃખદર્દ નાગજીભાઈ આર્યના 'દલિત ગુજરાત' તથા જેઠાલાલ જાદવના 'આર્તનાદ જેવાં સામયિકો દ્વારા દલિત કવિતા પ્રગટ થતી હતી. તેનીયે પહેલાં 1956માં ડૉ. આંબેડકરના અવસાન પ્રસંગે સંખ્યાબંધ અંજલિકાવ્યો નાનીમોટી પત્રિકાઓમાં પ્રગટ થયેલાં (તે અંજલિકાવ્યોનું રમેશચંદ્ર પરમાર દ્વારા સંપાદન 'અંજલિ નામે થયું.) ત્યાંથી દલિત કવિતાનો પ્રારંભ થયો એમ કહી શકાય. તેનું સાતત્ય 'પરિવર્તન', 'દલિતબંધુ' વગેરે સામયિકોમાં સચવાયું હતું. 1971માં આધુનિકવાદીઓની સામે 'હું' જૂથના લેખકોએ 'હું' નામનું સામયિક શરૂ કર્યું. તેના પ્રથમ અંકમાં ભૂખ વિશેની કવિતા પ્રગટ કરી અને કવિતાના સામયિક સંદર્ભની તેમજ સાહિત્યકારની સમાજ પ્રત્યેની પ્રતિબદ્ધતાની હિમાયત કરેલી. 1974માં નવનિર્માણનું રાજકીય આંદોલન શરૂ થયું તેમાં 'હું' જૂથના મોટા ભાગના સાહિત્યકારો સામેલ હતા. 1975માં ગુજરાતના દલિત પૅન્થરનું 'પૅન્થર' માસિક શરૂ થયું. તેમાં દલિત કવિતા નિયમિત પ્રગટ થતી. 1978માં દલિત પૅન્થરનું ઋતુપત્ર 'આક્રોશ નીકળ્યું. તે ગુજરાતી દલિત કવિતાનો પ્રથમ સબળ આવિષ્કાર - 'રુદ્રવીણાનો પ્રથમ ઝંકાર' ગણાય છે. તે પછી 1979માં 'કાળો સૂરજ' અનિયતકાલિક 'પ્રતિબદ્ધ કવિતાપત્ર' તરીકે દલપત ચૌહાણ અને પ્રવીણ ગઢવી દ્વારા પ્રસિદ્ધ થયું. ઉપરાંત 'અજંપો', 'નયા માર્ગ', 'પ્રગતિજ્યોત',

'તરસ', 'અવસર', 'સમાજમિત્ર' અને 'હયાતી' જેવાં દલિતો અને દલિત સાહિત્યનાં હામી સામયિકોમાં સ્વરાજ આવ્યા પછી દાયકાઓ સુધી જાતિવાદીઓ દ્વારા હરિજનો અને આદિવાસીઓના થતા રહેલા શોષણે શિક્ષિત દલિતોમાં તીવ્ર અસંતોષ જગાડ્યો હતો.

તેમાંના કેટલાકે કવિતામાં એ અસંતોષ અને રોષનો 'ધગધગતો લાવા' રેલાવ્યો. ગામડાંના દલિત જુવાનોમાં જોમ આવ્યું. તેમણે કલમ ઉપાડી. પછી તો દલિત કવિતાનો પ્રવાહ અસ્ખલિત વહેવા લાગ્યો. તેમાંથી અનેક કાવ્યસંગ્રહો તૈયાર થયા.

દલિત સાહિત્યના ઇતિહાસમાં 1981ની સાલ મહત્વની છે. એ વર્ષે અનામતવિરોધી આંદોલન ફાટી નીકળ્યું. જેનાથી દલિતો અને સવર્ણો એકબીજાની સામે આવી ગયા; ભીષણ જંગ ખેલાયો. સૈકાઓનાં શોષણ, પીડન અને અપમાન-અવહેલનાનો ભોગ બનેલા દલિતોને માટે નોકરી અને શિક્ષણસંસ્થાઓમાં અનામત જગાઓ રાખવા માટેના બંધારણદીધા અધિકારની સામે સવર્ણોનો રોષ ભભૂક્યો; રાજકારણીઓએ બળતામાં પેટ્રોલ છાંટ્યું. દલિત કવિઓ રણભેરીઓ અને બૂંગિયાઓ ઉગ્ર નાદ કવિતામાં પ્રગટ કરવા લાગ્યા. તેમને વિષયોનું વૈવિધ્ય મળ્યું. વ્યથા, યંત્રણા, પાયમાલી અને વિનાશનો પ્રત્યક્ષ અનુભવ થયો. સમાજરચનાની કઢંગી અને તર્કહીન અસમાનતા અને વિષમતા ખુલ્લી પડી ગઈ. તેમાંથી જન્મેલી કવિતાએ હડહડતા જાતિદ્વેષનાં વરવાં રૂપ પ્રગટ કર્યાં. ગુજરાત લોકાયનને ઉપક્રમે ગણપત પરમાર અને મનીષી જાનીએ સંપાદિત કરેલો દલિત કવિતાનો પ્રથમ સંચય પ્રગટ થયો (1981), 1985નું અનામત આંદોલન વધુ ઉગ્ર હતું. દલપત ચૌહાણનો 'તો પછી', શંકર પેન્ટરનો 'બૂંગિયો વાગે', પ્રવીણ ગઢવીનો 'બેયોનેટ', કિસન સોસાનો 'અનસ્ત સૂર્ય', સાહિલ પરમારનો 'વ્યથા-પચીસી' ઉપરાંત 'પ્રકંપ' (હરીશ મંગલમ્), 'સૂર્યોન્મુખ' (એ.કે. ડોડિયા), 'અમે અંધારે ઊગેલા પડછાયા' (યશવંત વાઘેલા), 'માણસ પણ કરડે છે' (મહેશ પંડ્યા), 'જ્વાળામુખી' (શામત પરમાર), 'અગ્નિકણ' (નીલેશ કાથડ), 'સત રે બોલો નહીંતર મત બોલો' (કાંતિલાલ 'કાતિલ), 'પડછાયો' (પ્રવીણ ગઢવી), 'મસાલ' (રાજુ સોલંકી) અને 'ક્યાં છે સૂરજ' (દલપત ચૌહાણ) એમ અનેક સંગ્રહો મળ્યા. 'વિસ્ફોટ' (સં. ચંદુ મહેરિયા અને બાલકૃષ્ણ આનંદ), 'અસ્મિતા' (સં. ચંદુ મહેરિયા), 'શ્રમિક કવિતા' (સં. રમેશચંદ્ર પરમાર) અને 'એકલવ્યનો અંગૂઠો' (સં. નીલેશ કાથડ) જેવા પસંદ કરેલી દલિત કવિતાઓની રચનાઓના સંચયો પણ પ્રગટ થયા.

આ દલિત વર્ગના કવિઓએ રચેલી દલિતો વિશેની કવિતાની પ્રાથમિક વાત થઈ. દલિતેતર સર્જકોમાં લાભશંકર ઠાકર, પ્રિયકાન્ત મણિયાર, યોસેફ મેકવાન, ફિલિપ ક્લાર્ક, હિંમત ખાટસૂરિયા અને મેઘનાદ ભટ્ટે પણ દલિતની અનુભૂતિને આત્મસાત્ કરીને કવિતા રચી છે. તેમાં દલિતનાં દુઃખદર્દ-દમન-શોષણની સ્વાનુ-

ભૂતિનો રણકો તેમની જ તળપદી ભાષામાં સંભળાય એવી દલિતગોત્રની કવિતા ઓછી જોવા મળે છે. ઉપર ગણાવેલા આધુનિક કવિઓમાં છેલ્લા બે દલિતેતર અધ્યાસ ઓળંગી શક્યા છે. હિંમત ખાટસૂરિયા આંદોલનના સક્રિય કાર્યકર પણ છે. તેમણે 'કાલગીત', 'અભિયાન' અને 'રક્તકણ' એમ ત્રણ સંગ્રહો આપ્યા છે. તેમાં તેમજ મેઘનાદ હરિશ્ચંદ્ર ભટ્ટના 'મલાજો' સંગ્રહમાં શોષિતોની સંવેદના તેમની ભાષામાં ઉત્કટ રીતે પ્રગટ કરેલી છે. જયન્ત પાઠક, દીપક મહેતા, પિનાકિન દવે, મફત ઓઝા, અચ્યુત યાજ્ઞિક, વ્રજલાલ દવે, જિતેન્દ્ર વ્યાસ, મોહમ્મદ ઇસ્હાક શેખ વગેરે દલિતેતર સમભાવીઓએ દલિત કવિતાના સંગ્રહોને આમુખ, પ્રસ્તાવના, રસાસ્વાદ અવલોકન એમ વિવિધ સ્વરૂપે પુરસ્કારેલા છે.

દલિત કવિતા સાથે જોડાયેલ દલિતેતર સર્જકોમાં સરૂપ ધ્રુવ જુદાં તરી આવે છે. 1985નું અનામત આન્દોલન રાજકારણીઓની ચશ્મપોશીને પ્રતાપે જોતજો-તામાં કોમી હુલ્લડમાં ફેરવાઈ ગયું. પછી 19 ઑગસ્ટ, 1986ને દિવસે સરૂપ ધ્રુવે સમાજના ધુરીણો અને ધર્મને નામે આતંક ફેલાવનારાને પડકારતું 'સાબરમતી પૂછે છે' કાવ્ય રચીને પત્રિકામાં છાપીને ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદની સામે વિરોધ-પ્રદર્શન વખતે વહેંચ્યું. સરૂપ વર્ગવિગ્રહથી ઉપર જઈને વારંવાર જાહેર કરે છે કે 'માણસથી વધારે બીજું કંઈ જ કશું જ કોઈ જ ના હોઈ શકે.' કોઈ પણ દલિત કવિ લખે એનાથી વિશેષ ઉત્કટતાથી એ 'ક્રાન્તિનો ગરબો' રચીને 'હવે સહેવા નહીં અત્યાચાર'નો નિર્ધાર વ્યક્ત કરે છે. 'ભૂખ્યા પેટ'ની 'અગનઝાળ'ની વાત કરે છે. 'એકલવ્યના વારસદાર'ને તે કહે છે કે -

'એ લોકોને જરા પૂછી તો જો કે
ક્યાં ગુમ થઈ જાય છે તમે ને તમારું રામરાજ્ય
જ્યારે મારી સ્ત્રી ઉપર બળાત્કાર થાય છે ?
જ્યારે મારાં જંગલ કપાય છે ?
જ્યારે મારી જમીન ઝૂંટવાય છે ?
જ્યારે મારો કોળિયો ખૂંચવાય છે ?
જ્યારે મારું લોહી ચૂસાય છે ?

સરૂપ વ્યાપક ભૂમિકા પર દલિતોનું સંગઠન સાધે છે. તે દલિત સંજ્ઞામાં હરિજન, આદિવાસી, લઘુમતી કોમ અને નારીનો સમાવેશ કરે છે. સૂરતના પરિ-સંવાદમાં મુંબઈનાં સોનલ શુક્લે પણ દલિતમાં નારીનો સમાવેશ કરવાની હિમાયત કરી હતી. છેલ્લા બે દાયકામાં ગુજરાતી સાહિત્યમાં નારીવાદની ઝુંબેશ જોરશો-રથી ઊઠી છે. સરૂપ ધ્રુવના 'સળગતી હવાઓ' કાવ્યસંગ્રહના 'ડુંગર ડોલ્યા છે' વિભાગમાં નારીને સમાજમાં ઉપેક્ષિત તરીકે સહેવી પડતી વેદના અને અવહેલના-

નો સુંદર લયબદ્ધ ચિતાર આપ્યો છે. લોકગીતના ઢાળ કાવ્યભાષા અને વિચારની વિશદતા પરત્વે એમનાં આ કાવ્યો ધ્યાનાર્હ છે.

અન્યાય, આતંક અને જૂની જડ ઘાલી બેઠેલી સામાજિક સમસ્યાઓ હોય, પર્યાવરણના પ્રશ્નો હોય, સાહિત્યકારોનો દંભ અને ઉપેક્ષાભર્યો વર્તાવ હોય, નારીવાદી લેખિકા તસલીમા નસરીન સામેનો ફતવો હોય : એવા બધા પ્રસંગે સરૂપ સચોટ અભિવ્યક્તિવાળાં, લાંબા ગદ્યલયવાળાં કાવ્યો, ગઝલો તથા લોક-ગીતના ઢાળમાં વહેતાં સમૂહમાં ગાવાનાં પીડિતોનાં ગીતો લઈને દોડી જાય છે. સરૂપ ધ્રુવની કવિતા એ રીતે સો ટકા સમાજાભિમુખ છે. તે ધર્મ, દેવ કે દેશને સ્થાને માણસને કેન્દ્રમાં સ્થાપવા મથતી સો ટચની પ્રતિબદ્ધ દલિત કવિતા આપે છે. દલિત કવિઓ તેનો સ્વીકાર કરે કે ન કરે, સનાતનધર્મીઓની જેમ સ્થાપિત સાહિત્યસંસ્થાઓ અને લબ્ધપ્રતિષ્ઠ સાહિત્યકારો તેને ભલે નાતબહાર ગણે, પણ 'સળગતી હવાઓ'માંની કવિતા સમાજ અને સાહિત્યની આવી રહેલી આવતી કાલનો નિર્દેશ કરે છે. દલિતોનો વિદ્રોહ, શોષિતોનો આક્રોશ અને ક્રાંતિકારીઓની પ્રતિબદ્ધતા સરૂપ ધ્રુવની કવિતામાં જોવા મળે છે. કદાચ તે ગુજરાતી કવિતાનું મહત્વનું વળાંકબિંદુ બની રહે.

જૉસેફ મૅકવાન કહે છે તેમ, અનુભૂતિની સબળતા દલિત સર્જકોની આગવી મૂડી છે. મોટાભાગના દલિત કવિઓમાં કવિતા રચવાની સભાનતા કરતાં પોતાની વેદનાને, સવર્ણો પ્રત્યેના ગુસ્સા અને તિરસ્કારને, સમાજપરિવર્તનના જુસ્સાને પ્રગટ કરવાનું વલણ વિશેષ જોવા મળે છે. આતંકનો ભોગ બનેલા કવિઓમાં આક્રોશ દ્વારા પડકાર ફેંકવાનું કે આક્રમણ કરવાનું વલણ વિશેષ જોવા મળે તે સ્વા-ભાવિક છે. સાહિત્યસર્જન તેમણે ઉપાડેલા આન્દોલનનો જ એક ભાગ છે. દલપત ચૌહાણ, નીરવ પટેલ, હરીશ મંગલમ્ અને સાહિલ પરમાર જેવા શક્તિશાળી કવિઓ સામાજિક હેતુની સાથે કવિતાને પણ રીઝવી શકે છે. શંકર પેન્ટર જેવો કવિ સમૂહને ઉશ્કેરે એવી તળપદી બોલીનો ઉપયોગ કરે છે. દા. ત. એ કહે છે :

'કુણસ તારું ? કુણસ તારું ? કુણસ તારું ?
કુણસ તારું ?
ધારું તો લ્યા ઠેર મારું !
ચ્યમ લ્યા આટલું ફાટી ગ્યુંસ ?'
અને
'મારી હોમું હેંડતા હાળા, લગરીક તને બીક
ના લાજી ?'

જેવા ઉદગારો નખશિખ દલિત કવિની લક્ષ્ય વીંધતી કટાક્ષમય વાણી બને છે.

દલપત ચૌહાણ 'અસ્તિત્વ'ની અવદશાને કારણે થતી વેદનાને કેવી સચોટ રીતે વર્ણવે છે ! ગંદા ચીકુ પર તૂટી પડતા અગણિત હાથ જોઈને હતાશા અસ્તિત્વની રગેરગમાં ફેલાઈ જાય છે અને ઉદગાર નીકળે છે :

'લાચાર છું, દોસ્તો !
હું મારા અસ્તિત્વના લીરેલીરા
ઉડાડવાનો છું.'

વળી, બાળપણમાં શાળામાં દાખલ થતાં અનુભવેલી અપમાનભરી દુર્દશાને એ જ કવિ સંક્ષેપમાં સુંદર રીતે ધ્વનિત કરે છે :

'ધ્રૂજતા હાથે પાટીમાં એકડો નહીં,
બળબળતા સહરાની અંગારભૂમિશી
ધબકતી છાતીમાં
લખી મારી જાત :
મેલી ચડ્ડી ને તૂટેલ બાંયવાળા ખમીસથી લીંટ
લૂછવાની વેળા ખરી ગઈ છે.'

નીરવ પટેલ જેતલપુરમાં શકરાને સવર્ણોના ટોળાએ જીવતો બાળી નાખ્યો તે ઘટનાને અવલંબીને થોડીક સાદી પણ માર્મિક ઉક્તિઓ દ્વારા શકરાની ચીસને ખલમાં ઘૂંટતા હોય તેમ પુનઃ ઘૂંટે છે

'જાણે આખો વગડો રાતી ચીસે વળગ્યો !
પણ મરઘો બોલે તો જ વાણું વાય !
ઝાડવે ઝાડવે પડઘાય ચીસ
પણ જાગે ના જેતલપુર ગામ !
- શકરે ચોરી'તી રાવળિયાની શક્કરટેટી,
- શકરે ચોર્યું'તું કાછિયાનું શક્કરિયું
- શકરે ચોર્યું વાઘરણનું શકોરું
- આંતરરાષ્ટ્રીય સોનાના ભાવ ગબડાવી પાડતો'તો
- આખું અર્થતંત્ર ડામાડોળ કરી કાઢતો'તો
જ્યાં જ્યાં લોહીનું બુંદ પડ્યું
ત્યાં ત્યાં શકરે નાખ્યો ફણગો.'

કરસનદાસ લુહાર નગરસંસ્કૃતિ ભણી દોડી આવતા દલિતોનું ગતિશીલ ચિત્ર દોરે છે.

'જંગલો હાથમાં તીરકામઠાં
લઈને નગર તરફ આવતાં જોઉં છું...
લંગોટી પહેરીને એક પગે ઊભેલા પહાડોને
પગ નહિ, પાંખો ફૂટી છે, પાણી જેવી પાંખો.
એને હવે ખળભળતા આવતાં સાંભળું છું-
આ નગરીની વંધ્ય, ડઠ્ઠર જાંઘમાં.

હરીશ મંગલમ્ બીજા શક્તિશાળી સર્જક છે. 'Repalce થશે ?' એ કાવ્યમાં કવિ આંખે તમ્મર લાવે એવું ભૂતકાળનું બિહામણું સ્વરૂપ દલિતોને બતાવીને કહે છે કે આપણું લોહી ઠરી ગયું છે. એ ક્યારેય Replace થશે ?

'એ ઠરી જવાની ક્રિયાનું શબ ગંધાઈ ઊઠ્યું છે.
આપણે એને વહેલી તકે દફનાવી
અતલમાં દાટી દેવું જોઈએ.
આપણું લોહી ક્યારેય Replace થશે ?
કે યુગોથી.......'

આ કવિ બીજા એક કાવ્યમાં પોતાના ભૂંસાતા જતા અસ્તિત્વને માન્યતા આપવાની માગણી કરતાં કહે છે :

'ને પ્રચંડ જ્વાળામુખીના લાવા ઉપર લટકતા,
થરથરતા કંપતા
અમારા અસ્તિત્વને માન્યતા આપો
વિશ્વ-અદાલતમાં.'

દલિત કવિને છાજે તેવી હેસિયતથી કવિતાદેવીને તે કહે છે :

'ચાલ ઉઘાડા પગે કાંટાળી ભૂ પર.
વાદળઘોડા ઉપર સવારી કરવાનું બંધ કર.
મારે તને નચાવવી છે વાસ્તવિકતાના પરદા પર
ને સમજાવવો છે વેલીના મૂરઝાવાનો અર્થ.'

જાતિનું વળગણ માણસને કેટલું બધું લાગેલું છે તેની વાત મધુર આનંદ વેધક રીતે કહે છે.

'કોઈ શોધી લાવ્યું મારા ચૌહાણ કુળનું
સડી ગયેલું મૂળિયું.

થોડી ગપસપ મૅનેજરની કૅબિનમાં
હું જોઈ શકું તેમ...
એમ ? SC છે ? I see
સીલી ઇડિયટ આ ગવર્નમેન્ટ શું કરવા બેઠી છે ?'

કવિઓ ફક્ત વેદનાને વાચા આપે છે એવું નથી બન્યું. ક્યારેક ધનુષ્યના ટંકારની વાત લખી સંઘર્ષનું આહવાન શબ્દ દ્વારા આપે છે. કવિ એ. કે. ડોડિયા...

'શબ્દમાં અસ્તિત્વનો ટંકાર લખ,
શબ્દમાં સંઘર્ષ પહેલી વાર લખ.

....
ભેદ માણસમાં જુએ તે આંખ પર
પૂરી માનવ જાતનો ફિટકાર લખ.'

આ કવિઓએ પોતાના સમાજની અવદશા ઉપરાંત, સમાજની નવી વ્યક્તિ-પૂજાનેય ઠપકારી છે રાજુ સોલંકીએ.....

'નવી રામધૂન નવા સમાજના
બોદા ને બણબણતા કૈં પોચા પૂજારી ચાલે
બોલો બબાસાહેબની જે
બોલો બબાસાહેબની જે
પોથી પાને મ્હોર્યાં ઉમદા
બબાસાહેબનાં રીંગણાં.
સરઘસ રેલી, સમારંભોમાં
જામી પડ્યાં છે ઠીંગણાં.'

કાંતિલાલ 'કાતિલ' તો ક્રિકેટની રમતને કવિતામાં લાવીને કવિતાને નવા ખૂણેથી માપે છે :

'રાષ્ટ્રિય મૅચમાં
કૅપ્ટન કે વાઇસ કૅપ્ટનના
આઝાદીના ચાલીસમા વર્ષે
ઊભા છીએ અમે
બાઉન્ડ્રી બહાર
બારમા ખેલાડીની જેમ.'

છેલ્લે, સાહિલ પરમાર કવિઓને ઠપકો આપતાં કહે છે :

'તમે તમારી કવિતામાં કચડાતા રહેંસાતા
માનવીઓની વેદના વિશે અક્ષરેય પાડ્યો નથી.
પ્રતિબદ્ધ તું સુંદરતાથી સુંદરને માણ્યા કર્યું
અમે તાપમાં ચરણવિહોણું બળબળતું ચાલ્યા કર્યું
ધિક્ કવિ તેં વાદળથીયે ઊંચેરું મ્હાલ્યા કર્યું.'

દલિત કવિઓ સદીઓથી ચાલી આવતી મજબૂરી અને લાચારીને કારણે છાતીમાં ગૂંગળાઈ રહેલી વેદનાને વાચા આપે છે. તેમાં સ્વસ્થતા, સંયમ, છંદ અને ભાષાની સફાઈ કે સુંદર ઘાટ ઓછાં જોવા મળે તે સમજી શકાય છે. વિદ્રોહનો ઉત્કટ સૂર લય અને ધ્વનિ તેને સચોટતા અર્પે છે. તેમાંની ઘણી રચનાઓ ભુલાઈ જવાનો સંભવ છે. પરંતુ નીરવ પટેલ, પ્રવીણ ગઢવી, દલપત ચૌહાણ, કિસન સોસા, સાહિલ પરમાર, હરીશ મંગલમ્, રાજુ સોલંકી અને શંકર પેન્ટર જેવા કેટલાકની રચનાઓ દલિત કવિતાનું પ્રતિનિધિત્વ કરવા ઉપરાંત ગુજરાતી કવિતાના મુખ્ય પ્રવાહમાં સ્થાન પામે તેમ છે. કેટલાક દલિત કવિઓનો સાહિત્યિક ઍવૉર્ડ કે પારિતોષિક દ્વારા સ્વીકાર પણ થયો છે. યુગપરિવર્તનમાં તે કેટલી કામિયાબ નીવડે છે તે તો સમય જ કહેશે.

કવિતાને મુકાલબે દલિત લેખકોએ ઓછું પણ ઉત્તમ ગદ્યનું ખેડાણ કર્યું છે. ચરિત્ર, નિબંધ, વિવેચનમાં દલિત સાહિત્યના વિવેચનગ્રંથો મળ્યા. હરીશ મંગલમ્ અને ભી. ન. વણકર દ્વારા વિવેચનસંગ્રહો અપાયા છે. 'પણછ' (હરીશ મંગલમ્ દલિત કવિતા આસ્વાદ) જેવાં આસ્વાદનાં પુસ્તકો થયાં છે. પ્રસંગોપાત્ત લખાયાં છે. નાટકમાં દલપત ચૌહાણનાં એકાંકીઓ ઉપરાંત દ્વિઅંકી, ત્રિઅંકી નાટકોને રાષ્ટ્રીય કક્ષાનાં પારિતોષિક પ્રાપ્ત થયાં. અન્ય લેખકો શિવાભાઈ પરમાર, કૃષ્ણચંદ્ર પરમાર વગેરેએ નાટકો આપ્યાં છે. બાબાસાહેબ આંબેડકરના જીવનચરિત્રના બે ભાગ (ક્રાન્તિ પ્રકાશન), અનામતવિરોધી આંદોલન સામે ગુજરાતમાં અનુસૂચિત જાતિ અને જનજાતિની પરિસ્થિતિ વિશેના લેખો, રમેશ પરમારનાં પ્રાસંગિક લખાણો, વાલજી પટેલે લખેલું 'જલતું જેતલપુર' વગેરે પ્રકીર્ણ સાહિત્યને અલગ રાખીએ તો સર્જનાત્મક પ્રકારોમાં વાર્તા અને નવલકથામાં દલિત લેખકોનું ખમીર પ્રગટ્યું છે એમ કહી શકાય. રમણલાલ દેસાઈની 'દિવ્યચક્ષુ', સ્નેહરશ્મિની 'અંતરપટ', સોપાનની 'પ્રાયશ્ચિત્ત', ઈશ્વર પેટલીકરની 'કલ્પવૃક્ષ', પિનાકિન દવેની 'પ્રલંબ પંથ' કે વર્ષા અડાલજાની 'ગાંઠ છૂટ્યાની વેળા' જેવી દલિતેતર લેખકોની અનેક નવલકથાઓમાં અને નવલિકાઓમાં પણ દલિતોની સમસ્યા સ્થાન પામેલ છે. પરંતુ તેનું નિરૂપણ સમભાવપ્રેરિત હોવા છતાં ખણુંખરું પરાનુભૂતિ રૂપે જ થતું હતું.

દલિત લેખકોની વિશિષ્ટતા સ્વાનુભૂતિમાં રહેલી છે. દલિત વર્ગની કરુણ દશા તેમની વેદના અને વ્યથા તથા એની પાછળ રહેલો હડહડતો સામાજિક અન્યાય આ લેખકો સહજભાવે ઉપસાવે છે.

દલિત વાર્તાકારોમાં જૉસેફ મૅકવાન, મોહન પરમાર, દલપત ચૌહાણ, હરીશ મંગલમ્, હરિ પાર, અરિંવદ વેગડા, શિરીષ પરમાર, નરિંસહ પરમાર, પથિક પરમાર, યશવંત વાઘેલા, મધુકાન્ત 'કલ્પિત, હરીશકુમાર મકવાણા, રમણ વાઘેલા, ભી. ન. વણકર વગેરેનો સમાવેશ થાય છે. તેમાં જૉસેફ મૅકવાન શ્રેષ્ઠ છે. તેમના કહેવા મુજબ 'જીવાદોરી' નામની તેમની વાર્તા પહેલી દલિત વાર્તા છે. 'વ્યથાનાં વીતક'(1985)-માં તેમણે દલિત સ્ત્રીપુરુષોના શોષણ-દમનની હૃદયવિદારક કથાઓ કહી છે. પ્રત્યેક કથામાં વાચકના ચિત્તમાં ચોટી જાય એવું એક એક વ્યક્તિચિત્ર પણ મળે છે. એ બધાં દલિત સમાજમાં જીવતાં દુર્ભાગી સ્ત્રીપુરુષો છે. પટેલો અને બીજા સવર્ણો હરિજનોને માણસ તરીકે નહીં પણ માલિકીની જણસ તરીકે ગણીને તેમની તરફ વર્તન કરે છે. તેમને સર્વથા હડધૂત કરે છે. તેમની સ્ત્રીઓ પર બળા-ત્કાર એ સામાન્ય ઘટના છે એમ જોસેફ તેમની વાર્તાઓમાં હેતા, હેઝલ, લક્ષ્મી જેવી નારીઓને બળાત્કારનો ભોગ બનતી બતાવીને સૂચવે છે. તેમની નવલક-થા 'આંગળિયાત'(1986)થી એમને સાહિત્યક્ષેત્રે પ્રસિદ્ધિ મળી. પ્રવેશતાંની સાથે જોસેફને ગુજરાતી સાહિત્યમાં ઉમળકાભર્યો આવકાર મળ્યો છે.

'ગુજરાતી દલિત વાર્તા'ને પણ એવો જ ઉષ્માભર્યો આવકાર મળ્યો. મોહન પરમાર અને હરીશ મંગલમે 1984માં ગુજરાતી દલિત વાર્તાનો સંગ્રહ આપવાનો ઉપક્રમ રચ્યો. દલિત વિષયવસ્તુવાળી વાર્તાઓ પૈકી દલિત લેખકોએ લખેલી વા-ર્તાઓમાં અનુભૂતિની તીવ્રતા વિશેષ હતી. તેને અંગે રઘુવીર ચૌધરીની પ્રેરણાથી 'વાર્તાશિબિર' યોજાઈ. તેમાં વાર્તાનું સર્જન અને વિવેચન સાથે ચાલ્યાં. એ રીતે તૈયાર થયેલ વાર્તાઓમાંથી પંદર 'ગુજરાતી દલિત વાર્તા'માં સમાવેશ પામી, જે દલિત વાર્તાનું પ્રતિનિધિત્વ કરવા ઉપરાંત અનુઆધુનિક ગુજરાતી વાર્તાનો પણ ઊજળો અણસાર આપે છે. 'નકલંક' (મોહન પરમાર), 'બદલો' (દલપત ચૌહાણ), 'સોમલી' (હરિ પાર), 'દાયણ' (હરીશ મંગલમ્), 'અધૂરો પુલ' (મધુકાન્ત 'કલ્પિત) અને 'ઉઘાડા પગ'(પથિક પરમાર) જેવી વાર્તાઓ ઉલ્લેખપાત્ર છે. વાર્તારચનાની તેમજ વસ્તુના વળાંકની દૃષ્ટિએ મોહન પરમારની 'નકલંક' ઉત્તમ છે. છપ્પનિ-યા દુકાળમાં ગોકળ વણકરે વજેસંગના બાપને કોકણિયો આપીને જિવાડેલ તેનો બદલો વજેસંગ માંદા ગોકળને લાકડીઓ મારીને આપે છે, કેવળ તે દલિત છે એ કારણે. એ રીતે 'બદલો વાર્તાનું વાતાવરણ વાસ્તવિક ને કથન વેધક બને છે. 'સોમલી'નો લેખક એ જ નામના પાત્રને મુખે કોર્ટમાં તેની કથની આદિવાસીની બોલીમાં મૂકીને ધારી અસર નિપજાવે છે. 'દાયણ'માં બેનીમા જે સવર્ણ બાળકનો

જન્મ કરાવે છે તે જ બાળક છેવટે તેમને અસ્પૃશ્ય તરીકે હડધૂત કરે છે. એ રીતે આ વાર્તાઓમાં દલિતોનાં વીતક રજૂ થવાની સાથે ઘણુંખરું વાર્તાના સુઘડ ઘાટ બંધાય છે.

જૉસેફ મૅકવાન, મોહન પરમાર, હરીશ મંગલમ્, દલપત ચૌહાણ અને બીજા દલિત લેખકો કુશળ નવલકથાકાર તરીકે પણ ગુજરાતીમાં સાહિત્યમાં સ્વીકૃતિ પામ્યા છે. વસ્તુતઃ દલિત સાહિત્ય તેમાંના વિષયવસ્તુને કારણે કોઈ પણ દેશના વાચકની સંવેદનાને સ્પર્શે તેમ છે. તેમાં પ્રતીત થતી સર્જકતા ગુજરાતી સાહિત્યના પ્રવાહની જ એક સેર બની જાય છે. તેનો અલગ ચોકો રહે તે ઇષ્ટ નથી. સરસ્વતીના દરબારમાં ઉચ્ચનીચના ભેદભાવ નથી. તેમાં દલિત સર્જકોનું સ્થાન નિશ્ચિત થઈ ચૂક્યું છે. તેનું ભાવિ ઉજ્જ્વળ છે.

(‘શબ્દ અને સંસ્કૃતિ’માંથી)

✧

13
સ્વાતંત્ર્યોત્તર ગુજરાતી વિવેચનમાં આધુનિકતાવાદી વલણો

1955 પછી ગુજરાતી સાહિત્યમાં આધુનિકતાનો પ્રવેશ થયો એ જાણીતી હકીકત છે. આધુનિક એટલે હમણાંનું, નવું, modern. હમણાંનું હોય છતાં modern ન હોય એવું પણ બને. એટલે કે બધું જ સમકાલીન નવું ન હોય ને તેમાંનું ઘણું પરંપરાનુસારી હોય એવું પણ બને. કેમ કે આધુનિકતા સમયવાચકના કરતાં ગુણવાચક વિશેષ છે. શું જીવનમાં કે શું સાહિત્યમાં, modernity એક spirit છે, શાશ્વતીમાં રહેલી નૂતનતાનો સાદ છે. જ્યારે જીવનનાં જળ બંધિયાર થવા લાગે ત્યારે તેમને મુક્ત વહેતાં કરવા માટે દરેક ક્ષેત્રમાં નવ-ઉત્થાનનું આંદોલન પ્રગટ થાય છે. એ રીતે આધુનિકતાનો આવિર્ભાવ જમાને જમાને થતો રહીને જીવનનું સાતત્ય જાળવે છે.

સ્વાતંત્ર્યોત્તર ગુજરાતી વિવેચનમાં આ આધુનિકતા ક્યાં ક્યાં ને કેવી રીતે સ્ફુટ થતી રહી છે તે દર્શાવવાનો અહીં ઉપક્રમ છે. મને વિષય આપ્યો છે તેમાં 'આધુનિકતાવાદી વલણો' એમ કહ્યું છે તેનો અર્થ હું એટલો જ સમજું છું કે નિતાન્ત આધુનિક ગણાય તેવાં વિચારવલણોનો મારે નિર્દેશ કરવો. ગુજરાતી સાહિત્યની સામાન્ય રીતે એવી ખાસિયત રહી છે કે તેમાં કોઈ પણ વિચારશ્રેણી વાદ રૂપે ટકી શકતી નથી, પછી તે સામ્યવાદની હોય કે ગાંધીવાદની, પ્રગતિવાદની હોય કે આધુનિકતાવાદની. છેલ્લા બે દાયકા દરમિધ્યાન ગુજરાતી સાહિત્યમાં આધુનિકતાની જિકર સારી પેઠે થઈ છે. તેમાં કેટલાંક વિદ્રોહી તત્ત્વો સર્જનપ્રયોગોમાં પ્રગટતાં પણ રહ્યાં છે; આધુનિકતાવાદની ગંધ આપે તેવું પ્રયોગદાસ્ય (mannerism) અત્રતત્ર ક્વચિત્ જોવા પણ મળે છે. છતાં કહેવું જોઈએ કે, વાદ તરીકે આધુનિકતાનાં મૂળિયાં ગુજરાતમાં ઊંડે ઊતર્યાં નથી. તાજગી બક્ષતી હવા તરીકે જ તેનો બહુધા અનુભવ થતો રહ્યો છે. એટલે અહીં ગુજરાતી વિવેચને છેલ્લા બે દાયકા

દરમિઘ્યાન સાહિત્યકલાની સિદ્ધાંતચર્ચા તેમજ વિવેચનપદ્ધતિ પરત્વે ક્યાં ક્યાં નૂતન અભિગમ અપનાવ્યો અને સર્જનનાં આસ્વાદ ને રસ-કસણીમાં નૂતન પદ્ધતિ કેવી કામયાબ નીવડી તેનો ક્યાસ કાઢવાનો પ્રયત્ન છે.

આધુનિકતાનું પહેલું કામ જૂનાનું ઉત્થાપન કરીને તેની સામે નવાનું પ્રસ્થાપન કરવું તે છે. તેનું વલણ પરંપરાથી ઊફરા ચાલવાનું હોય છે. ગઈ પેઢીના સાહિત્ય સાથે આપણા આધુનિક સાહિત્યનો ઉપરટપકે મુકાબલો કરતાં પણ તે સમજાય તેમ છે. ગઈ પેઢીનું સાહિત્ય જીવનનાં મૂલ્યો પર ભાર મૂકતું તો આ પેઢી મૂલ્ય-નિરપેક્ષ સાહિત્યની હિમાયત કરે છે; ગઈ પેઢી કથ્ય (content) પર ભાર મૂકતી, આ પેઢી સ્વરૂપ (form) પર; ગઈ પેઢીનું ગાન એકંદરે સંવાદિતાનું હતું, આ પેઢીનું વિસંવાદનું છે; ગઈ પેઢીના સર્જકો એકંદરે સમાજાભિમુખ હતા, આ પેઢીના સમાજથી વિમુખ રહીને લખતા હોય એમ લાગે છે; ગઈ પેઢીનું સાહિત્ય આદર્શમાં ભળી જતી વાસ્તવિકતા દર્શાવતું; આ પેઢીની દૃષ્ટિ વાસ્તવમાંથી પરાવાસ્તવ સુધી પહોંચે છે; એ જ રીતે છંદ ને છંદમુક્તિ, subjectivity ને objectivity સતતવાહી કલ્પના ને કલ્પનો, દેશ-દુનિયા ને માનવ, ગ્રામસંસ્કૃતિ ને નગરસંસ્કૃતિ, સ્વયંસ્ફુરણ ને સભાન સર્જનકર્મ, આનંદ-ઉત્સાહ પ્રેરતું કર્તવ્ય ને વિષાદવિરતિ પ્રેરતી નિષ્ક્રિયતા, આશા-શ્રદ્ધા ને નિરાશા નાસ્તિકતા, ભૂતભાવિના સંદર્ભમાં વર્તમાન અને કશા સંદર્ભ વગરનો નિરાધાર વર્તમાન, સહેતુક ને નિર્હેતુક, પૉઝિટિવ-નૅગેટિવ, સમાજનિષ્ઠતા ને વ્યક્તિનિષ્ઠતા, વિરાટ પર ને લઘુતા પર મંડાતી દૃષ્ટિ, અર્થપુષ્ટ શબ્દ ને અન્-અર્થ થવા મથતો શબ્દ, સમષ્ટિની સામે 'અહં'ની સંવિત્તિ (consciousness) એમ સંખ્યાબંધ જોડકાં ગોઠવીને એ પેઢીઓના સાહિત્ય વચ્ચે દેખાતો વિરોધ સૂચવી શકાય.

મુનશીએ જીવનનો ઉલ્લાસ ગાતી કલાની થોડો વખત જિકર કરેલી. પણ ગાંધીયુગના સામાજિક સંદર્ભની બુલંદીમાં મુનશીનો અવાજ સંભળાયો નહીં. તેના પ્રત્યાઘાત રૂપે હોય તેમ, આધુનિક યુગમાં શુદ્ધ સૌંદર્યપરક સર્જનની હિમાયત કરતો નૂતન કલાવાદ પ્રગટ્યો.

ઉપર જોયું તેમ, અનેક રીતે પરંપરાનો વિચ્છેદ કરીને આધુનિકતા માથું કાઢે છે. પરંતુ તેનો પ્રાદુર્ભાવ રાતોરાત થતો નથી. પથ્થરમાંથી ઝરા રૂપે ફૂટતાં પહેલાં ભીતરમાં અનેક સ્તરે જળ સંચિત થતું રહે છે તેવું કૈંક આધુનિકતાનું છે. એક રીતે જોઈએ તો આપણે ત્યાં આધુનિકતાનો સંચાર ગાંધીયુગમાં થઈ ચૂક્યો હતો. બીજું વિશ્વયુદ્ધ પૂરું થયા પછી તરત 1946માં ઉમાશંકર 'હીરોશીમા' કાવ્ય લખે છે. તેમાં તેઓ હિંસાખોર આદમીને ઠપકો આપે છે. પરંતુ 'અંતે તો મનુષ્ય સામે અમાનુષિતા જ થાકી' એવી માન્યતા સાથે મન વાળી લે છે. પછી 1948માં, સ્વરાજ આવ્યા પછી દેશમાં ચારેકોર સ્વાર્થલોલુપ જરઠતા વકરતાં, તેમનાથી ઉદગાર નીકળી જાય

છે કે 'મને મુર્દાંની વાસ આવે.' અહીં પણ જૂનાના ખાતરમાંથી નવું સ્ફુરશે એવી આશા છેવટે ધ્વનિત થાય છે. પરંતુ 1956માં 'છિન્નભિન્ન છું' લખાય છે તેમાં કવિનો વિદ્રોહ ઉત્કટ સ્વરે પ્રગટ થતો સંભળાય છે. વ્યક્તિત્વની વિચ્છિન્નતાનું સંવેદન આમ સૌપ્રથમ ઉમાશંકરની કવિતામાં દેખાય છે, છતાં, ઉમાશંકર પ્રકૃતિએ સમાજાભિમુખ અને સંવાદિતાના કવિ છે. તેમનું સંધાન પરંપરા સાથે જ રહે છે. કદાચ, તેમના કરતાં વધુ સ્પષ્ટ ને અભિનિવેશયુક્ત આધુનિક્તાનો અવાજ નિરંજન ભગતની કવિતામાં સંભળાય છે. 1957માં પ્રગટ થયેલાં 'પ્રવાલદ્વીપ'નાં કાવ્યોમાં તેમણે મુંબઈ નગરીનાં ચિત્રો આધુનિક અરણ્ય રૂપે આલેખ્યાં છે. નગરસંસ્કૃતિમાં જીવતા માનવીની સંવેદના ઈંટ, ખીલા, લોહ, કૉન્ક્રીટ આદિના સન્નિધીકરણથી સધાતી અભિવ્યક્તિ અને વિશેષ તો બૉદલેર ને ટી. એસ. એલિયટના વિશ્વભરમાં પડેલ પડઘાને ઝીલવાને કારણે આ અનુ-ગાંધીયુગના કવિને આધુનિકતાનો પ્રથમ આવિષ્કાર આપનાર ગણી શકાય. તથાપિ તેમનામાં પણ છંદ ને પૃથ્વીપ્રેમ પરત્વે પરંપરાનું સ્પષ્ટ સાતત્ય જોવા મળે છે. રાજેન્દ્ર શાહ, હસમુખ પાઠક ને પ્રિયકાન્ત મણિયારનાં અમુક કાવ્યોમાં પણ આધુનિકતાનો અવાજ સંભળાય છે. પરંતુ એ દરેક કોઈ ને કોઈ રીતે પરંપરા સાથે જોડાયેલા છે.

નખશિખ આધુનિક કહી શકાય તેવા સાહિત્યિક આંદોલનના પ્રવર્તક સુરેશ જોષી છે. છેક 1947થી તેમણે વિવેચન લખવાનું શરૂ કરેલું. 1955માં તેમણે કવિતાના કલાસ્વરૂપ ને કાર્ય પરત્વે નૂતન અભિગમ દર્શાવતો લેખ લખેલો. તેમનો પ્રથમ વિવેચનસંગ્રહ 'કિંચિત્' 1960માં પ્રગટ થયેલો ત્યારથી તેમના સાહિત્યકલા વિશેના વિચારો પ્રત્યે સાહિત્યરસિકોનું ધ્યાન ખેંચાયેલું. તે પહેલાં તેમનો પ્રથમ નવલિકાસંગ્રહ 'ગૃહપ્રવેશ' (1958) પ્રસિદ્ધ થયેલો. તેમાં આરંભે ટૂંકી વાર્તા વિશેની નવી વિભાવના સમજાવેલી છે. આ લખાણે તેમને સાહિત્ય ને વિવેચનના ક્ષેત્રે રીતસર પ્રવેશ કરાવ્યો એમ કહી શકાય.

આ જ અરસામાં 'વિશ્વમાનવ' માસિકમાં તેમણે કાવ્યનો આસ્વાદ કરાવતી લેખમાળા શરૂ કરેલી. તેમાંની કાવ્યનો રસકીય ધોરણે આસ્વાદ કરાવવાની તેમની વિશિષ્ટ વિશ્લેષણરીતિએ ઘણા વાચકોને આકર્ષ્યા હતા. વિવેચક સુરેશભાઈનો પ્રથમ પ્રભાવ આ આસ્વાદલેખોએ ઊભો કર્યો. પછીથી તેમણે સર્જનપ્રક્રિયાની ગતિવિધિ તપાસીને કૃતિની ચારુતા કઈ રીતે સિદ્ધ થાય છે તે બતાવવાનો ઉપક્રમ રસકીય (aesthetic) વિવેચનનો હોવો જોઈએ એમ અનેક વાર કહ્યું છે. તેનું પ્રત્યક્ષ નિદર્શન તેમના આ આસ્વાદલેખોમાં સાંપડે છે. અગાઉ નરસિંહરાવ, ન્હાનાલાલ અને કાન્તનાં કેટલાંક કાવ્યો વિશે અલગ કૃતિવિષયક વિવેચનો થયાં છે. પરંતુ કૃતિના રસલક્ષી વિવેચનનો આ પ્રયોગ જુદો જ તરી આવે છે. કાવ્યસિદ્ધાંત, વિચાર કે ભાષાસ્વરૂપ કથાનો પૂર્વગ્રહ રાખ્યા વગર કેવળ રસાસ્વાદની દૃષ્ટિએ

કૃતિના પડે પડને – શબ્દે શબ્દને ઉકેલતા જઈ, સર્જકે સિદ્ધ કરેલી સૌંદર્ય-નિર્મિતિને, શાસ્ત્રીય ચર્ચા કે પરિભાષાનો આશ્રય લીધા વગર સમજાવવાનો તેમનો આ પ્રયોગ ખૂબ રસાવહ નીવડ્યો. 'વીરની વિદાય', 'નિર્દોષ ને નિર્મલ આંખ તાહરી' અને 'આધુનિક અરણ્ય' જેવાં કાવ્યોનું વિવેચન સાચે જ 'કાવ્યના સ્વર્ગ અને વ્યવહાર-જીવનને જોડી આપતા સેતુ'ની ગરજ સારે છે.

હસમુખ પાઠકના 'તણખલું' કાવ્યનો આસ્વાદ કરાવતાં કૌંસમાં આવતા આત્મસંભાષણનો ખુલાસો ફ્રેંચ કવિ વાલેરીનો હવાલો આપીને તેમણે કર્યો છે કે માનવી પોતે પોતાનામાં જ શતધા વિચ્છિન્ન થઈ ગયો છે અને તેણે શ્રોતા ગુમાવ્યો છે. ગુલામ મોહમ્મદ શેખના મસ્તક વિનાના કબન્ધ જેવા શીર્ષક-વિહોણા કાવ્યને સમજવા માટે બૉદલેરની ભૂમિકા બાંધીને સંજ્ઞાઓના સંસ્કાર સમજાવ્યા છે. પિત્તળની ચામડીથી મોતની ચિરાડ સુધીનાં પરસ્પર વિશ્લિષ્ટ લાગતાં પ્રતીકોનો સંબંધ તેમણે ખૂબ શ્રમ લઈને સમજાવ્યો છે; તેનાથી નવી લખાતી કવિતાનો આસ્વાદ લેવા માટેની પીઠિકા સ્પષ્ટ થાય છે.

આસ્વાદને નિમિત્તે સુરેશ જોષી યથાવકાશ પોતાની કાવ્યવિભાવનાને સમજાવતા ગયા છે – જોકે શુદ્ધ રસલક્ષી આસ્વાદમાં વિવેચક પોતાની કાવ્ય વિશેની (દા.ત., અહીં રૂપનિર્મિતિને લગતી) વિભાવના મૂકીને તે મુજબ કાવ્યનું વિશ્લેષણ કરે તો રસબાધ થવાનો સંભવ છે. તેમણે સર્જનપ્રક્રિયા સમજાવતી વખતે કલ્પનો ને પ્રતીકોના રસકીય સંદર્ભો સહિત મર્મ પ્રગટ કરતાં કેટલેક સ્થળે અપરિમેયતાનું સૂચન કર્યું છે, તે પાછળથી નવ્ય વિવેચનાનું એક મહત્વનું અંગ બની રહ્યું હતું. સુરેશ જોષીનું આ કાવ્યવિવેચન સર્જનાત્મક છટા અને સુગંધ ધારણ કરે છે. તેની અસર પણ સમકાલીન કૃતિવિવેચનમાં જોવા મળે છે.

નવીનો આ પ્રકારના કૃતિવિવેચનને કાર્યશિબિર વિવેચના (workshop criticism) તરીકે ઓળખાવે છે. કશું સંદિગ્ધ કે વાયવ્ય સ્વરૂપનું રહેવા ન પામે તે રીતે કવિકર્મને તપાસવું તે સુરેશભાઈએ શરૂ કરેલી આ વિવેચનપદ્ધતિની ખાસિયત છે. કવિકર્મ એટલે પરંપરિત ખ્યાલ મુજબ વિષયનિરૂપણ માટે કવિએ સાધેલી ઊર્મિ, ચિંતન, ભાષા, છંદ, અલંકાર આદિ અંગોની એકતા (unity) નહીં; પણ સુરેશ જોષી તેને નક્કર સ્વરૂપમાં જોઈને સમજાવે છે તે મુજબ, ભાષા, પ્રતીક, છંદ, લય, અલંકાર આદિનું સંવિધાન; જે સામગ્રીનું કાવ્યમાં રૂપાંતર કરીને એક અપૂર્વ રચના તરીકે નિર્માણ કરે છે. તેમાં વિષય-વસ્તુનું મહત્વ તેઓ સ્વીકારતા નથી. ગમે તેવો તુચ્છ વિષય પણ યોગ્ય કવિકર્મ દ્વારા રૂપનિર્મિતિ પામે તો ઉદાત્ત બને છે એમ તેમનું માનવું છે.

કવિકર્મને અનુષંગે સુરેશ જોષી પ્રતીક કે કલ્પન, જેને તેઓ એલિયટને અનુસરીને વસ્તુલક્ષી સહસંબંધક (objective co-relativa) કહે છે, તેનો, પોતાની રીતે

ધ્વનિ સાથે સંબંધ દર્શાવીને મહિમા કરે છે. આ કવિકર્મને તેઓ 'વિશ્વને અવગત કરવાની ભાવગત રીતિ' કહે છે. 'કિંચિત્'માં તેની ચર્ચા કરતાં તેઓ કહે છે – 'જ્ઞાનગત સત્યો તો ગોચર છે જ, એને પ્રગટ કરવામાં કલાનો વિશેષ રહેતો નથી. કલાનો વિશેષ રૂપવિધાનમાં છે, નવનિર્માણમાં છે.' રૂપનિર્મિતિ સુરેશ જોષીની સાહિત્યવિચારણામાં last word છે.

આ રૂપનિર્માણમાં ઉત્તમ સર્જક ભાષાનો વિનિયોગ તદ્દન અનોખી રીતે કરે છે. ભાષા કથનનું નહીં પણ સર્જનક્રિયાનું માધ્યમ બને છે તેમ આ આધુનિક વિવે-ચકનું પ્રતિપાદન છે. કવિ શું કહે છે તે નહીં પણ શું કરે છે તે ધ્યાનપાત્ર વસ્તુ છે એ મતલબનાં વિધાનો તેમણે વારંવાર કરેલાં છે. પ્રતીકો, કલ્પનો, શબ્દ-શબ્દના સંબંધો, તેમાંથી ઉત્પન્ન થતા લયવિવર્તો, કકુઓ વગેરે આ રૂપનિર્માણની રસસા-મગ્રી છે. એ બધાંમાં સંવેદન ઓગળીને એક એવી આકૃતિ ઊપસે છે કે તેમાંથી અનેક સંકેતો સ્ફુરીને આપણા ચિત્તને અપરિમેય અવકાશમાં લઈ જાય. કવિનો શબ્દ, એ દૃષ્ટિએ જોઈએ તો, જમ્પિંગ બોર્ડની ગરજ સારે છે. તેના અનેકવિધ વનિ વિશાળ અનુભૂતિવિશ્વનું દર્શન કરાવે છે.

કવિ તટસ્થ રહીને સંવેદનનું abstraction કરે છે ત્યારે એ સંવેદન aesthetic monad રૂપે ક્રિયાશીલ બનીને તેનાં સહસ્ર રૂપ સર્જે છે. 'એ બધાંનું એકીસાથે પ્રત્યક્ષીકરણ થાય એ પ્રકારની શક્તિ ભાષામાં એણે ઉપજાવવી પડે છે.' ભાષા સાધન નથી. તેનું નવું રૂપવિધાન થાય છે, જેનાથી શબ્દ તેના વ્યાવહારિક સંદર્ભથી મુક્ત બને છે.

શબ્દ અર્થ પ્રગટ કરવાનું સાધન નથી એમ આ આધુનિકો ગાઈવગાડીને કહે છે. રૂઢ પદ્ધતિના અર્થઘટનને સુરેશ જોષીની કાવ્યવિચારણામાં સ્થાન નથી. તેઓ કહે છે, 'કાવ્યનો અર્થ તે તો કાવ્ય સમસ્ત જ છે; એ એના અંશમાં નથી, પણ કાવ્યમાં સર્વત્ર છે. કાવ્યમાં form થી content નું પૂરેપૂરું નિગરણ થાય છે ને કવિએ રચેલું એ અપૂર્વ રૂપ, કવિનું એ અનોખું સંવિધાન, કાવ્યનો સાચો અર્થ છે.' આ સંદર્ભમાં ભાષાને પારદર્શક રાખવાનું તેમણે સૂચન કરેલું છે.

સુરેશ જોષીએ છેલ્લા બેઅઢી દાયકા દરમિધ્યાન 'મનીષા', 'ક્ષિતિજ', 'ઊહાપોહ' અને 'એતદ્' સામયિકો ચલાવ્યાં છે. તેમાં તેમની સર્જન અને વિવે-ચનની પ્રવૃત્તિ પ્રતિબિંબિત થતી રહી છે. તેમણે 'ક્ષિતિજ'નો નવલકથા વિશેષાંક પ્રગટ કરેલો. તેમાં નવલકથાની નવી વિભાવના વિશે વિસ્તૃત ચર્ચા કરેલી છે ને 'કથોપકથન'માં 'ક્રાઇમ ઍન્ડ પનિશમેન્ટ', 'ધ આઉટસાઇડર' ને 'ધ કેસલ' જેવી વિદેશી નવલકથાઓનાં વિવેચન મૂક્યાં છે. આ વિવેચનો પોતે જેનો આગ્રહ સેવે છે તે રચનારીતિને બદલે સામગ્રીને લક્ષમાં રાખીને લખાયાં છે ! કામૂનો અસંગતિ (absurdity) વિશેનો ખ્યાલ સમજાવતાં તેનાં પાત્રો જીવનના વિસંવાદ

સામે ઝૂઝીને યુગચેતનાનો સ્પર્શ કરાવતા માનવીય સંદર્ભની કેવી પ્રતીતિ કરાવે છે તે તેમણે દર્શાવ્યું છે. દોસ્તોયવ્સ્કીની નવલકથા 'ભોંયતળિયાનો આદમી' વિશે લખતાં તેને તેઓ વર્તમાનયુગના માનવીની આંતરસૃષ્ટિના પહેલા કલા-દસ્તાવેજ તરીકે ઓળખાવે છે. નવલકથાના વિવેચનમાં તેઓ કિર્કેગાર્ડ, માર્કસ, ફ્રોઇડ આદિ ચિંતકોની વિચારધારાનો માનવીય સંદર્ભ સમજાવવા માટે ઉપયોગ કરે છે. આધુનિક યુરોપીય નવલકથામાં વિચ્છિન્ન વ્યક્તિત્વ ધરાવતા, બહારથી જડ લાગતા, પણ અંદરથી અત્યંત સંવેદનશીલ માનવીની છબી ઊપસે છે, એવો નિર્દેશ કરીને સુરેશ જોષી નવી નવલકથાના સંવિધાન પરત્વે કેટલાંક મહત્વનાં નિરીક્ષણો રજૂ કરે છે, જેના મુખ્ય મુદ્દા નીચે મુજબ છે :

(1) કવિતા, નાટક અને ટૂંકી વાર્તાની માફક નવલકથામાં પણ સર્જન સિવાય બીજો કોઈ હેતુ હોવો ન જોઈએ.

(2) તાદાત્મ્યપૂર્વકની તટસ્થતા સર્જનપ્રક્રિયામાં સધાઈ હશે તો જ તે સાચો રસાનુભવ કરાવી શકશે.

(3) સંવિધાનની કળાનું સત્ય આપણા આસ્વાદનો વિષય બને છે. જે નવલકથામાં પાત્રસંવિધાનને બદલે પાત્ર વધારે ધ્યાન ખેંચે છે તેમાં પૂરેપૂરી કળા સિદ્ધ થઈ ન ગણાય. તેથી નાયક ધીરોદાત્ત છે કે ધીરોધ્ધત તે મહત્વનું નથી, પણ તે એ કક્ષાએ કેવી રીતે પહોંચે છે તે તપાસવું મહત્વનું છે.

(4) મનુષ્યની આ જગતમાં જે દુર્દશા થઈ છે તે જોતાં પાત્ર અને પરિસ્થિતિની વચ્ચેની વ્યાવર્તક રેખા ભૂંસાવાની અણી ઉપર છે. પાત્ર પરિવેશને વશ વર્તે છે, માટે પરિસ્થિતિ જ વિષય બને અને પાત્રની ચૈતસિક સ્થિતિ ને પરિવેશ એ બે વચ્ચેનો સંબંધ વાતાવરણમાંથી સ્ફુટ થાય તે ઇષ્ટ છે. આ વાતાવરણ એટલે મનના ભાવમાં પ્રતિરૂપોને સાકાર કરે તેવી આબોહવા.

(5) ઘટનાના બંધનમાંથી છૂટવાની અને એમ સ્થૂળ વાસ્તવિકતાને તજી પોતાની આગવી વાસ્તવિકતા ઉપજાવી લેવાની હામ નાટક, નવલકથા અને ટૂંકી વાર્તાના લેખકે ભીડવી જોઈએ. ઘટનાને આછી બનાવીને પ્રતીકની કક્ષાએ સર્જક લઈ જાય તો જ તેને છાપાળવી ભૂમિકા પરથી સાહિત્યિક ભૂમિકા પર સ્થાપી ગણાય.

(6) કાફ્કા, પ્રુસ્ત અને જેમ્સ જોઈસની માફક બધી સંકુલતાને તાદશ કરે તેવું 'સાઇકિક ડિસ્ટન્સ' સિદ્ધ કરી આપનારું પ્રતીક જ્યાં સુધી ન જડે ત્યાં સુધી કળાકારનો સર્જનવ્યાપાર વ્યર્થ છે, પછી ભલે ને ગમે તેવું માઇટી થીમ લઈને નીકળ્યો હોય !

(7) પ્રતીકનો આશ્રય લેનાર લેખક વાસ્તવિકતાને ડીમટીરિયલાઇઝ કરે છે

અને તેનાથી વિસ્તૃતિનો આભાસ ઉત્પન્ન કરે છે.

(8) સામગ્રીને આધારે નહીં, પણ સ્વરૂપને આધારે કલાકૃતિ જીવે છે એટલે તેને અનુલક્ષીને જ રસલક્ષી વિવેચન પ્રવર્તવું જોઈએ.

આ વિભાવનાને ઉદાહૃત કરવા માટે સુરેશ જોષીએ બે નવલકથાઓ ('છિન્નપત્ર' અને 'મરણોત્તર') આપી છે પણ તે ન તો વાચકને સંતોષ આપી શકી છે કે ન તો વિવેચકને. લેખકે પોતે પણ તેને લખવા ધારેલ નવલકથાના મુસદ્દા તરીકે જ ઓળખાવી છે. તેમાં પ્રતીક, વાતાવરણ કે 'સાઇકિક ડિસ્ટન્સ' જેવા મુદ્દા છૂટક છૂટક ચરિતાર્થ થતા લાગે. પણ તેમણે રજૂ કરેલી વિભાવના મુજબની નવલકથાનું સંવિધાન આપણી ભાષામાં જોવાનું હજુ બાકી છે.

સુરેશ જોષી ઉપરાંત આધુનિકોએ નવલકથા વિશે કરેલાં વિવેચનોમાં લાભશંકર ઠાકર અને દિનેશ કોઠારીએ લખેલા 'ઇનર લાઇફ'નો ઉલ્લેખ અહીં કરવો જોઈએ. તેમાં ચરિત્રચિત્રણની કળા ચરિત્રના આંતરસ્વરૂપને અનુલક્ષીને શી રીતે સિદ્ધ થાય તેની વિશદ ને તર્કપૂત ચર્ચા કરેલી છે.

ચેતનાપ્રવાહની ટેકનિકને અવલંબીને રાધેશ્યામ શર્માએ લખેલી 'ફેરો' અને મુકુન્દ પરીખકૃત 'મહાભિનિષ્ક્રમણ' વિશે સારી પેઠે ચર્ચા થયેલી છે. બંને કૃતિઓમાં વિનિયોગ પામેલાં પ્રતિરૂપો અને ચરિત્રની ચેતનાના પ્રવાહ સાથે તાલ લેતી અભિવ્યક્તિ દર્શાવતો કસબ સુમન શાહે ઉપસાવી આપ્યો છે તેની પણ અહીં નોંધ લેવી ઘટે.

આ વિવેચનોએ નવલકથાના આધુનિક કસબને સમજવામાં ને તેનું મૂલ્યાંકન કરવામાં સારો ફાળો આપ્યો છે, તેમ છતાં, સુરેશ જોષીએ સ્વીકાર્યું છે તેમ, નવલકથાના સ્વરૂપમાં 'આમૂલ પરિવર્તન' થઈ શક્યું નથી. દર અઠવાડિયે પ્રગટતી કૂડીબંધ ચીલાચાલુ નવલોના ઢગલામાં મધુ રાય, બક્ષી, સુરેશ જોષી, મુકુન્દ પરીખ, શ્રીકાન્ત કે રાધેશ્યામના પ્રયોગ ઢંકાઈ ગયેલા છે. હવે ન તો તેનું સાતત્ય દર્શાવતા પ્રયોગ થાય છે, કે ન તો તેનો કોઈ ચોક્કસ ભાવકવર્ગ ઊભો થઈ શક્યો છે.

સુરેશભાઈએ નંદશંકરથી મુનશી સુધીના લેખકોની નવલોનું કરેલું વિવેચન તેમની નવલકથા વિશેની અપેક્ષાઓને વધુ સ્ફુટ કરે છે. તેમણે કરેલી ફરિયાદોમાં દેખીતી રીતે જ ઘણું તથ્ય છે. પરંતુ પુરોગામીઓને પોતાના યુગસંદર્ભથી છૂટા પાડીને નવા જમાનાના પરિષ્કૃત ધોરણે કસોટીએ ચડાવવા તે કેટલે અંશે ન્યાય્ય ગણાય તે વિચારવાનું છે.

ટૂંકી વાર્તા વિશેના સુરેશ જોષીના વિચારો 'કિંચિત્' ને 'કથોપકથન'માં તેમજ 'નવી શૈલીની નવલિકાઓ' તથા 'અમેરિકી ટૂંકી વાર્તા'નાં પુરોવચન રૂપે ઉપલબ્ધ છે. આપણે જોયું કે 'ગૃહપ્રવેશ'ના પ્રારંભમાં મૂકેલ 'કિંચિત્' લેખમાં તેમણે ટૂંકી

વાર્તાની વિભાવના સમજાવી છે. પછી તો ટૉમસ માન અને કાફ્કાની કૃતિઓના તેમજ બીજી અનેક વિદેશી વાર્તાઓના વિવેચનનિમિત્તે આ નાજુક કલાપ્રકાર વિશે તેમણે વિચારણા કર્યા કરી છે, જેનો નિષ્કર્ષ ટૂંકમાં નીચે મુજબ છે :

રૂપનિર્મિતિ ટૂંકી વાર્તામાં પણ મુખ્ય ધ્યાનપાત્ર વસ્તુ છે. તેમાં માનવસંબંધનો સંદર્ભ હોવાથી ઘટના આવે છે. આ ઘટનાને વ્યંજના અને પ્રતીક દ્વારા જેટલી ઓગાળી શકાય તેટલું સારું. ઘટનાનો સદંતર લોપ ટૂંકી વાર્તામાં ઇષ્ટ નથી, ઇંગિત અથવા રહસ્યના બોધનું ટૂંકી વાર્તામાં મહત્વ નથી. વસ્તુ, પાત્ર, ઘટના ને વાસ્ત-વિકતા વાર્તાની સંવિધાનકલાની વ્યંજનામાં એકરૂપ થઈ શકે તેવાં ઉપકરણો છે. કાવ્યની માફક ટૂંકી વાર્તામાં પણ વાસ્તવિકતાનું કલામાં રૂપાંતર ભાષાના માધ્યમ દ્વારા સાધી શકાય. વળી, નવલિક્માં ગદ્યની શક્તિ સારી પેઠે કામે લાગી શકે. ટૂંકી વાર્તાને એક ચોકઠામાં બાંધી રાખવાને બદલે 'આગવી રસકીય કોટિ' તરીકે ગણીએ તો તેના સ્વરૂપમાં રહેલી અનેક ક્ષમતાઓને વિકસાવી શકાય.

નવલકથાને મુકાબલે આધુનિક ગુજરાતી નવલિકાએ ઠીક નવા પ્રયોગો કરીને આકર્ષણ જમાવ્યું છે. સુરેશભાઈની આરંભની નવલિકાઓમાં ઘટનાતત્વ છે. પણ 'અપિચ'ને 'બીજી થોડીક'માં, પ્રતીકોમાં ઓગળી ગયેલી ઘટના વડે નાજુક સંવિધાન ધરાવતી કૃતિઓ છે, જે રૂપનિર્માણની workshop criticismની ભરપૂર સામગ્રી પૂરી પાડે તેમ છે. હાર્મોનિકા જેવા કથનના ને સરરિયાલિસ્ટિક સંવિધાનના જેવા વિવિધ પ્રયોગોથી મધુ રાય, કિશોર જાદવ, ઘનશ્યામ દેસાઈ, ઈવા ડેવ, સુવર્ણા વગેરેએ આધુનિક નવલિકાને લીલયા ખીલવી છે. 'નવી વાર્તા' અને 'સુરેશ જોષીથી સત્યજિત શર્મા'નાં સંપાદનોને નિમિત્તે અનુક્રમે રાધેશ્યામ અને સુમન શાહે આધુનિક વિભાવનાને સ્પષ્ટ કરતી વિવેચના આપી છે. ઈડરમાં મળેલા ગુ-જરાતીના અધ્યાપક-સંમેલનમાં આધુનિક ટૂંકી વાર્તાનાં કેટલાંક કૃતિલક્ષી વિવેચનો થયેલાં. તે પરથી લાગે છે કે સુરેશ જોષીએ મૂકેલા શુદ્ધ કલાના ધ્યેયબિન્દુથી ગુજરાતી નવલિકા ખાસ્સી દૂર હોવા છતાં એ દિશામાં તેનો પ્રયાસ ચાલુ છે. છેવટે એનો પ્રવાહ મરુભૂમિમાં ન ઊતરી પડે એટલું જ જોવાનું છે.

સુરેશ જોષીએ રૂપપરક વિવેચનની જિકર કરી છે તેમ તેને અનુરૂપ વિવે-ચનપદ્ધતિ અપનાવવાનો આગ્રહ પણ સેવ્યો છે. આ પદ્ધતિ તે સંપૂર્ણ વસ્તુલક્ષી (objective) પદ્ધતિ, જેને પ્રયોજવાથી કૃતિની રૂપરચનાનો વિગતે તાગ મળે તેમ કૃતિકૃતિ વચ્ચેનો ફરક સ્પષ્ટ સમજાય. તેમણે આ પદ્ધતિમાં કૃતિનાં અર્થઘટનોની બહુલતાનો સ્વીકાર કરેલો છે. આ પદ્ધતિ અખત્યાર કરીને શુદ્ધ સત્યાન્વેષણની બુદ્ધિથી નિર્ણય તારવવાની સુરેશ જોષીએ હિમાયત કરેલી છે. સાથે સાથે પુરોગામી પેઢીના વિવેચકોએ કરેલી સાહિત્યવિવેચનાની સમીક્ષા કરીને તેમની સિદ્ધાંતચર્ચા અને પદ્ધતિની ઊણપો પણ તેમણે બતાવી છે. પરંપરાગત વિવેચન પારિભાષિક

ધૂંધળાશમાં અને પ્રયોજન, તેની દાર્શનિક ભૂમિકા ઇત્યાદિની સર્વસાધારણ ચર્ચામાં બંધાઈ રહે છે એવી સુરેશ જોષીની ફરિયાદ છે. બળવંતરાય, વિષ્ણુપ્રસાદ અને ઉમાશંકરે કરેલ કાવ્યવિવેચનની તેમણે કરેલ તપાસમાં બે પેઢીની દૃષ્ટિ ને પદ્ધતિ વચ્ચેનો ફરક ઊપસી આવે છે.

સુરેશ જોષી ઉપરાંત અનિરુદ્ધ બ્રહ્મભટ્ટ (આધુનિક કવિતા : ચાર મુદ્દા), ચિનુ મોદી (મારા સમકાલીન કવિઓ), રાધેશ્યામ શર્મા (માણસની વાત), ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળા (અપરિચિત अ અપરિચિત ब), જયન્ત પાઠક (ભાવયિત્રી), જયન્ત કોઠારી (વિવેચનનું વિવેચન), નલિન રાવળ, હેમંત દેસાઈ, પ્રમોદકુમાર પટેલ, સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર વગેરે અનેક આધુનિક લેખકોએ વિવેચના કરેલી છે. તેમાં સુરેશભાઈનાં મંતવ્યોની તપાસ ને ટીકા પણ થયેલી છે. પરંતુ એકંદરે સુરેશ જોષીએ કરેલાં વિવેચનો આધુનિકતાનાં વલણો સ્પષ્ટ ઉપસાવી આપે છે. તાજેતરમાં આ નવ્ય વિવેચન પછી સંરચનાવાદનો પુરસ્કાર કરતું નવું વહેણ શરૂ થયું છે. પણ એકાદ અપવાદ સિવાય તે ધોરણે વિવેચનો થયાં નથી.

આ વિવેચનોની ફલશ્રુતિ શી ? તેનાથી સાહિત્યના અભ્યાસનો ક્ષિતિજવિસ્તાર થયો, યુરોપીય સાહિત્યવિવેચન અને અસ્તિત્વવાદ, પ્રતીકવાદ, કલ્પનવાદ, પરાવાસ્તવવાદ, સંરચનાવાદ, આદિ આંદોલનોનો રસપૂર્વક અભ્યાસ કરવાનો ઉત્સાહ જામ્યો. (જોકે એનાથી એમ માની લેવાની જરૂર નથી કે બધા આધુનિક સર્જકો ને વિવેચકો આ પ્રકારની સજ્ઞતા સાથે જ આગળ વધે છે.) કૃતિલક્ષી વિવેચન તરફ ધ્યાન દોરાયું અને તેના અવારનવાર પ્રયોગો થતા રહે છે તે પણ એક મોટો લાભ ગણાય.

તટસ્થ અને વસ્તુલક્ષી વિવેચનની પ્રથા આને પરિણામે બંધાવી જોઈતી હતી, પણ તે દૃઢ રીતે બંધાઈ છે એમ ભાગ્યે જ કહી શકાય. જૂથવાદી વલણને કારણે હો કે અન્ય કોઈ કારણે, થોડાક અપવાદો બાદ કરતાં, આધુનિકો પૂર્વગ્રહથી મુક્ત રહી શક્યા નથી. હજુ પણ બળવંતરાય ઠાકોર કહેતા તેમ, પરસ્પરહિતાર્થે 'થાબડ-ભાણાં' વિવેચનો થતાં રહે છે. બીજી તરફ, પોતાને ન રુચતાં લખાણોનું દોષદર્શી વિવેચન, કોઈને ચડાવવા કે કોઈને પાડવાના હેતુથી થતું વિવેચન – આવું બધું પણ આધુનિકતાની નીપજ રૂપે ફૂલતુંફાલતું લાગે છે. સુરેશ જોષી અને બીજા કેટલાક અભ્યાસીઓએ સાહિત્યતત્વ અને તેના પ્રકારાદિની વિભાવનાઓને પરિશુદ્ધ કરવાનો ને તદનુરૂપ પ્રયોગો કરવાનો જે પુરુષાર્થ કર્યો તેનું ઘણું મૂલ્ય છે. પરંતુ તેની સાથે પરંપરાભંગને બહાને છીછરું ને ઉદ્દંડ વર્તન પ્રગટ થતું રહ્યું છે. 'રે', 'કૃતિ', 'ઉન્મૂલન', 'ઊહાપોહ' અને આ ગાળામાં પ્રગટ થયેલાં પોસ્ટકાર્ડથી પુસ્તક સુધીનાં વિવિધ કદનાં લઘુ સામયિકોનાં કેટલાં બધાં પાનાં આ નિકૃષ્ટ આક્રમણકારી ઉદ્દંડતાનાં સાક્ષી બનેલાં છે !

આ પ્રકારની ચેષ્ટાને સમયના આવર્તબુદબુદ રૂપે ઘટાવીને તેની ઉપેક્ષા કરવી ઘટે. છેલ્લે એક પ્રશ્ન ઊઠે છે : સર્જન પહેલું કે વિવેચન ? ઘૃતસ્ય આધારં પાત્રમ્ કે પાત્રસ્ય આધારમ્ ઘૃતમના જેવો આ સાવ સાદો પણ સાહિત્યના વિકાસની દૃષ્ટિએ મહત્વનો સવાલ છે. તેનો ઉત્તર સ્વયંસ્પષ્ટ છે. આ વખતે આધુનિકતાનો પ્રવેશ સર્જનને બદલે વિવેચન દ્વારા મુખ્યત્વે થયો. વિવેચન સર્જનને અવલંબીને થાય તેને બદલે સર્જન વિવેચનને અવલંબીને થાય એવો ઘાટ રચાયો. સુરેશ જોષીએ પુરસ્કા-રેલા આકૃતિવાદ અને આધુનિકતાને ઉપસાવતી વિવિધ વિભાવનાઓ ગુજરાતી કૃતિઓ પરથી બંધાવાને બદલે પશ્ચિમની કૃતિઓ અને સાહિત્યિક વિચારધારાઓ પરથી ગૃહીત થયેલી છે. તેનો અર્થ એ નહીં કે તેનાથી લાભ થયો નથી. એ સિદ્ધાંતો ને વિચારધારાઓના અવતરણથી ગુજરાતમાં પરંપરાથી બંધાઈ ગયેલા વિચારોને વિકસવાની મોકળાશ મળી; સર્જકોને માટે પ્રયોગોની નવી દિશાઓ ખૂલી; શુદ્ધ કલાની દિશામાં ગતિ થઈ; શબ્દની અનેક ક્ષમતાઓ ને શક્યતાઓને તપાસવા-નો સર્જનાત્મક ઉન્મેષ દેખાયો ને સૌથી વિશેષ તો, તેને બળે વૈશ્વિક સંવેદના ને વિશ્વસાહિત્ય સાથે તાલ લેવા માટે ગુજરાતી સાહિત્ય કદમ ઉઠાવી શક્યું : એમ અનેક લાભ થયા છે. પરંતુ આગલી પેઢીઓમાં 'કુસુમમાળા', 'ક્લાન્ત કવિ' કે 'વિશ્વશાંતિ'ના પ્રકાશને અથવા કાન્ત-ન્હાનાલાલની કવિતાએ, કે 'સરસ્વતીચંદ્ર' અને 'ગુજરાતના નાથે' ગુજરાતમાં તે-તે સમયે વિવેચનને જે સંવેગ આપ્યો હતો એવું આધુનિક પેઢીની કવિતા કે નવલકથા માટે કહી શકાશે ?

આપણી પાસે પ્રતિભાશાળી જુવાન સર્જકો છે. તેમની પાસેથી આગામી વર્ષોમાં એવાં સત્વપૂર્ણ સર્જનો મળશે જે આધુનિક વિભાવનાઓને પડકાર રૂપ હોય અને સાથે સાથે સુરેશ જોષીનું જીવનભરનું સ્વપ્નું સાચું પાડે ? રાહ જોઈએ.

('વિભાદિતમ્'માંથી)

તા. 24-25-26 સપ્ટેમ્બર 1981 દરમિધ્યાન 'સાહિત્યમાં આધુનિકતા' એ વિષય પર યોજાયેલા પરિસંવાદમાં સ. પ. યુનિવર્સિટી, વલ્લભવિદ્યાનગરના અનુસ્નાતક વિદ્યાર્થીઓ અને અધ્યાપકો સમક્ષ રજૂ થયેલું વક્તવ્ય.

✧

14

ગોવર્ધનરામ અને મણિલાલ

-જીવન અને કવનનાં કેટલાંક મિલનબિંદુઓ

આ સાક્ષરનગરી સાથે મારો નાતો બીજા લેખકો અને અભ્યાસીઓના કરતાં કદાચ વિશિષ્ટ છે. સદગત સાક્ષર શ્રી મણિલાલ નભુભાઈ વિશે અભ્યાસ શરૂ કર્યો ત્યારથી - છેલ્લાં પંદર વર્ષથી - અવારનવાર હું હોંશે હોંશે નડિયાદ આવતો રહ્યો છું અને કાંઈક ને કાંઈક મેળવીને પાછો ફર્યો છું. આજે સાક્ષરસત્તમ ગોવર્ધનરામના પણ અંતેવાસી થવાનો સુયોગ સાંપડ્યો છે. ગોવર્ધનશતાબ્દી વ્યાખ્યાનમાળામાં મારા વ્યક્તવ્યનો આ મણકો પરોવાય છે ત્યારે કશુંક નવું કહી નાખવાની ખુમારી નથી, પણ મારા પ્રિય સારસ્વત તીર્થમાં સ્નાન કરવાની તક મળ્યાનો આનંદ છે. એ તક આપવા બદલ વ્યાખ્યાનમાળાના સંયોજકોનો આભાર માનું છું.

મને વિષય આપવામાં આવ્યો છે 'ગોવર્ધનરામ અને મણિલાલ.' અર્વાચીન ગુજરાતી સાહિત્યના ઇતિહાસમાં 1887 અને 1915 વચ્ચેની પચીશીને 'સાક્ષર-યુગ' કે 'પંડિતયુગ' તરીકે ઓળખાવવામાં આવે છે. તેને આપણે કશીયે અતિશયો-ક્તિ વિના, 'ગોવર્ધન-મણિ યુગ' કહી શકીએ તેટલી વિપુલ અને ગુણસમૃદ્ધ સાહિ-ત્યસેવા ગુજરાતના આ ગરવા મનીષીઓની છે. એકાદ કલાકના વ્યાખ્યાનમાં આ બે લેખકોની સાહિત્યપ્રવૃત્તિ તથા સંસ્કાર સેવાને આવરી લેતી સર્વાંગીણ સમીક્ષા મુશ્કેલ છે. એટલે હું મારા વક્તવ્યને, એક જ સ્થળ અને કાળમાં થઈ ગયેલ આ બે વિદ્વાનોના જીવન અને કવનનાં મુખ્ય મુખ્ય મિલન-બિંદુઓનો સ્પર્શ કરીને ઉભય દ્વારા ગુજરાતમાં સધાયેલ સાહિત્યિક અને સાંસ્કૃતિક પ્રગતિનો શક્ય તેટલો સ્પષ્ટ ખ્યાલ આપવા પૂરતું મર્યાદિત રાખીશ.

ગોવર્ધનરામ અને મણિલાલનો જન્મ એવા વખતમાં થયો હતો, જ્યારે આપણો દેશ રાજકીય ક્રાન્તિ અને સાંસ્કૃતિક સંક્રાન્તિમાંથી પસાર થઈ રહ્યો હતો.

સત્તાવનની ક્રાન્તિ થઈ ત્યારે ગોવર્ધનરામ બે વર્ષના હતા. મણિલાલનો જન્મ ક્રાન્તિને બીજે વર્ષે થયો ત્યારે તેની થોડીક અંગારભસ્મ અહીંતહીં વાતાવરણમાં ઊડી રહી હતી. એ રાજકીય વિદ્રોહનો વાહક તાત્યા ટોપે એ જ વર્ષમાં નડિયાદમાં છૂપા વેશે આવેલો અને સુપ્રસિદ્ધ દેસાઈ વિહારીદાસજીને ત્યાં મહેમાન તરીકે રહ્યો હતો. વિકટ સ્થિતિમાં મુકાયેલ વિહારીદાસજીને માટે, ઇચ્છા છતાં, તેને મદદ કરવાનું તો શક્ય નહોતું, પણ તેની સ્મૃતિ રૂપે તેમણે પોતાના પુત્ર અને પૌત્રને અનુક્રમે નાનાસાહેબ અને તાત્યાસાહેબનાં ઉપનામ આપ્યાં હતાં. આ નાનાસાહેબ આગળ જતાં મણિલાલ નભુભાઈના જિંદગીભરના મિત્ર બન્યા હતા અને ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠીને એ દેસાઈ કુટુંબ સાથે ગાઢ સંબંધ બંધાયો હતો.

ડૉ.દાદાભાઈ નવરોજી, ગોપાલ કૃષ્ણ ગોખલે, સર ફિરોજશાહ મહેતા અને તેમની સામે લોકમાન્ય ટિળક-એવું મણિલાલ અને ગોવર્ધનરામના યૌવન કાળનું રાજકીય વાતાવરણ હતું. 1885માં રાષ્ટ્રીય કૉંગ્રેસની સ્થાપના થઈ તે વખતે 'સરસ્વતીચંદ્ર'નો પહેલો ભાગ લખાઈ રહ્યો હતો, અને મણિલાલનું 'પ્રિયંવદા' માસિક સ્થપાઈ ચૂક્યું હતું. 1889માં મણિલાલે નડિયાદના પ્રતિનિધિ તરીકે કૉંગ્રેસના મુંબઈ અધિવેશનમાં હાજરી આપી હતી. અને ગોવર્ધનરામે 1902માં અમદાવાદ ખાતે ભરાયેલ કૉંગ્રેસ અધિવેશનમાં ઉચ્ચ શિક્ષણ અંગેના ઠરાવના સમર્થનમાં ગુજરાતીમાં સચોટ વ્યાખ્યાન આપ્યું હતું. મણિલાલે ખેડા જિલ્લાના મંત્રી તરીકે કામ કરીને કૉંગ્રેસના કાર્યમાં સક્રિય ફાળો પણ આપ્યો હતો એમ કહી શક્ય. બીજી ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદમાં પ્રથમ પરિષદના પ્રમુખ ગોવર્ધનરામના અવસાન પછી, તેમની સ્મૃતિ માટે ફાળો એકઠો કરવાના અનુરોધ રૂપે સર ફિરોજશાહને મહેતા ઠરાવ મૂકવાના હતા, એ બીના સૂચવે છે કે સર ફિરોજશાહને ગોવર્ધનરામને માટે આદર અને સદભાવ હતો. લોકમાન્ય ટિળકને દેશનિકાલની સજા થઈ ત્યારે એક સ્વમાની પત્રકારને છાજે તેવું ગૌરવભર્યું વલણ મણિલાલે દાખવ્યું હતું.

સામાજિક ક્ષેત્રની વાત કરીએ તો બાળલગ્નની પ્રથા એ વખતે ખૂબ જોરમાં હતી. ગોવર્ધનરામનો વિવાહ તેમના જન્મ પહેલાં તેમનાં માતુશ્રીએ નક્કી કરી દીધો હતો અને મણિલાલનાં લગ્ન તેર વર્ષની વયે ચાર વર્ષની બાળકી સાથે થયાં હતાં ! પ્રથમ પત્નીનું અવસાન થયા બાદ બીજી વાર લગ્ન કરવાનું દબાણ સગાંસ્નેહીઓ તરફથી થયું ત્યારે ગોવર્ધનરામે, જો કોઈ બાર વર્ષની ઉંમરની અપરિણીત કન્યા મળે તો હું પરણવા તૈયાર છું, એવી એ વખતે અશક્ય ગણાતી શરત મૂકી હતી ! 'ज्ञातिश्चेदनलेन किम्' એમ ઉતાવળમાં કહી દેનાર મણિલાલને 'સાઠોદરા નાગરબંધુ' ના અંકમાં જ્ઞાતિની ટીકા કરવા બદલ પોતાનો ઠપકો મળે છે અને 'નાત છે તે મોટી છે...તેનો જ તાબેદાર છું' એમ કહેવું પડે છે. ગોવર્ધનરામ પણ 'આચારની બાબતમાં મ્હારી જ્ઞાતિએ જે જે બંધનો કર્યાં છે, તે તે પાળવાં

મ્હને ફરજરૂપ છે' એમ કહેતા. આમ એ જમાનામાં જ્ઞાતિની વ્યક્તિ ઉપર જબરી પકડ હતી.

આ બે સંસ્કારસેવકોએ જાહેર ક્ષેત્રમાં પ્રવેશ કર્યો ત્યારે ગુજરાતમાં પૂર્વ નર્મદે વેગ આપેલ ઉચ્છેક સુધારો જોરમાં હતો. બીજી તરફ રૂઢિચુસ્ત સમાજનું પ્રાબલ્ય હતું અને ત્રીજી કોર 'ભૂલ્યા ત્યાંથી ફરી ગણો' કહીને આર્યધર્મ ભણી વળવાનો પોકાર ઉઠાવનાર ઉત્તર નર્મદનું સંરક્ષક સુધારાનું કાર્ય પણ શરૂ થઈ ચૂક્યું હતું. ગોવર્ધનરામ તથા મણિલાલને આ ત્રિવિધ સમાજ-સ્થિતિનું નિરીક્ષણ કરવાનું અભ્યાસકાળમાં બન્યું હતું.

નવીન સુધારક મનોવલણને આંધળિયાં કરીને અપનાવવામાં મણિલાલ કે ગોવર્ધનરામ માનતા નહોતા. પ્રત્યેક વિચારની શાસ્ત્રીય અને વ્યાવહારિક ભૂમિકા પર કસોટી કર્યા પછી જ તેનો સ્વીકાર કરવો કે ત્યાગ તે તેઓ નક્કી કરતા, પછી ભલે પોતાનો નિર્ણય બહુમતીની વિરુદ્ધમાં હોય ! આનું સુંદર દૃષ્ટાંત બંનેએ ચલાવેલી વિધવાવિવાહની ચર્ચા છે. 1882માં મુંબઈની એક ગ્રેજ્યુએટોની સભા 'ગુજરાતી સોશિયલ યુનિયન'માં વિધવાવિવાહનો પ્રશ્ન ચર્ચા માટે મૂકવામાં આવ્યો. બધાએ માનેલ કે ગ્રેજ્યુએટોની મંડળી તો વિધવાના પુનર્લગ્નની તરફેણમાં જ હોય, એટલે એક કલાકમાં ચર્ચા પૂરી કરવાની ધારણા હતી. પણ મણિલાલ વિધવાવિવા-હની વિરુદ્ધ પડ્યા. તેમણે વિવાદમાં ઊતરીને લગ્ન, તેનો ઉદ્દેશ, તેનો પાયો - સ્નેહ અને સ્ત્રીનું કર્તવ્ય આદિ મુદ્દાઓની એવી સમર્થ છણાવટ કરી કે ચર્ચા એક કલાકને બદલે એક માસ પર્યંત ચાલી! બંને પક્ષમાંથી કોઈ હાર્યું નહીં તેથી વિવાદ કશા નિર્ણય વગર બંધ કરવામાં આવ્યો. આ ચર્ચાના બીજમાંથી 'નારીપ્રતિષ્ઠા' નામનો લેખ મણિલાલે પાછળથી-1885માં- 'ગુજરાતી' પત્રમાં પ્રગટ કર્યો હતો. એ જ વર્ષમાં ગોવર્ધનરામે મુંબઈની પ્રખ્યાત 'હિન્દુ યુનિયન કલબ'માં 'સંસારસુધારો' એ વિષય પર વ્યાખ્યાન આપ્યું હતું. તે પ્રસંગે વિધવાવિવાહ વિશે બોલતાં તેમણે સ્પષ્ટ અભિપ્રાય ઉચ્ચાર્યો હતો કે 'હિન્દુ સમાજના બંધારણને પૂરેપૂરું અને શાસ્ત્રીય રીતિએ તપાસ્યા વિના' કશો ફેરફાર કરવો જોઈએ નહીં. તેમની સામે તેમના 'ભાવનાગુરુ' ન્યાયમૂર્તિ તેલંગે પ્રમુખસ્થાનેથી વિધવાને એક મનુષ્ય તરીકે ફરી પરણવું કે કેમ એ નિર્ણય કરવાનો હક છે એવું દૃષ્ટિબિન્દુ મૂક્યું હતું.

ગોવર્ધનરામ અને મણિલાલ ભારતભરમાં ઉચ્ચ કોટીનું સ્થાન પામી શકે તેવી વિદ્વત્તા અને અભ્યાસપરાયણતા કેળવી શક્યા હતા. તેના પાયામાં તેમણે શાળા અને કૉલેજના દિવસોમાં પાડેલી વાચન-મનનની ટેવ હતી. મણિલાલનો વિદ્યોપાર્જનનો પંથ ઘણો વિકટ હતો. માબાપને કેળવણીની કિંમત નહીં, એટલે તેમની ઇચ્છા વિરુદ્ધ, શિક્ષકોની ભલામણ અને પોતાના દૃઢ નિર્ધારથી, બી.એ. સુધી પહોંચી શક્યા હતા. તેને મુકાબલે ગોવર્ધનરામનો માર્ગ સરળ હતો. તેમણે પહેલેથી

જ મનઃસુખરામ ત્રિપાઠીની છત્રછાયાનો લાભ મળ્યો હતો ! 1871માં મણિલાલ અંગ્રેજીમાં બીજા ધોરણમાં પહેલે નંબરે પાસ થવાથી હેડમાસ્ટરે ખુશ થઈને તેમને એક ધોરણ કુદાવીને ચોથા ધોરણમાં બેસાડેલા તેથી રાજી થવાને બદલે નારાજ થઈ મણિલાલે ત્રીજા ધોરણમાં જ બેસવાની માગણી કરી હતી. ગોવર્ધનરામે એ જ વર્ષમાં મૅટ્રિકની પરીક્ષા આપી હતી. તેમાં સંસ્કૃતની મૌખિક પરીક્ષા વખતે પરીક્ષક ડૉ. રામકૃષ્ણ ભાંડારકરને વ્યાકરણના સુંદર ઉત્તરો આપીને તેમણે આનંદ અને વિસ્મયમાં ગરકાવ કરી દીધા હતા ! બંનેની અભ્યાસતૃષા અદમ્ય હતી. પણ પરીક્ષા માટેની તૈયારી કરવાની બંનેની પદ્ધતિ જુદી હતી. મણિલાલનો અભ્યાસ શાળામાં શિક્ષકોની કૃપાને લીધે આગળ વધતો હતો. એટલે તેમ જ પિતાની ખફગીની બીકે, પરીક્ષામાં ઊંચે નંબરે પાસ થવાની તેમને તૈયારી કરવી પડતી. પણ ગોવર્ધનરામને વર્ગમાં ઊંચો નંબર રાખવાની કે પરીક્ષામાં આગળ નંબરે પાસ થવાની જરાયે દરકાર નહોતી. ખપ-પૂરતું પાઠ્યક્રમનું વાચન કરીને બધો વખત વિવિધ વિષયનાં બહારનાં પુસ્તકો વાંચવાનો શોખ તેમણે કેળવ્યો હતો. 1875માં મણિલાલ મૅટ્રિક્યુલેશન પરીક્ષામાં સંસ્કૃતમાં નાપાસ થયા તે જ વર્ષે ગોવર્ધનરામ બી.એ.માં બીજે પ્રયત્ને પાસ થયા હતા. મણિલાલ બીજે પ્રયત્ને મૅટ્રિકમાં આખી પરીક્ષામાં બીજે નંબરે પાસ થયા હતા. બી.એ.માં પણ આખી પરીક્ષામાં તેમનો બીજો નંબર હતો ને ઇતિહાસ--રાજનીતિશાસ્ત્રમાં પારિતોષિક મળ્યું હતું. અસાધારણ ગ્રહણશક્તિ, અતુલ ખંત અને સતત મહેનત એ વિદ્યાર્થી મણિલાલ અને ગોવર્ધનરામના મુખ્ય ગુણો હતા. જે વિષય ભણવાનો હોય તેને વિશે પ્રાપ્ય તેટલાં સઘળાં પુસ્તકો એકઠાં કરીને અશેષ માહિતી મેળવવાનો આગ્રહ બંને રાખતા. આથી તેમને ખૂબ વાંચવું પડતું. મણિલાલ કૉલેજના છાત્રાલયમાં રહેતા. ત્યાં દરરોજ ચૌદ કલાક વાંચવાનો ક્રમ તેમણે રાખ્યો હતો. આ એકનિષ્ઠ અભ્યાસપરાયણતાએ પાડેલી વાચન, મનન અને સૂક્ષ્મ અવલોકનની ટેવથી સ્નાતક થતાં સુધીમાં બંનેનો બુદ્ધિકોશ સારી પેઠે સમૃદ્ધ થઈ ગયો હતો.

ગોવર્ધનરામે એલ્ફિન્સ્ટન હાઈસ્કૂલમાં હતા ત્યારે વૉશિંગ્ટન અર્વિંગની ‘સ્કેચબુક’, ‘ગુલિવર્સ ટ્રાવેલ્સ’, મિલ્ટનનું ‘પેરેડાઇઝ લૉસ્ટ’, ટોમ્સનકૃત ‘સીઝન્સ’, ગોલ્ડસ્મિથનું ‘વિકાર ઑફ વેકફિલ્ડ’, જ્હોનસનનો ‘રાસેલાસ’, ‘રોબિનસન ક્રુઝો’ વગેરે શિષ્ટ સાહિત્યના ગ્રંથોનો અભ્યાસ કરેલો. ઉપરાંત મૅટ્રિક્યુલેશનમાં રોમ, ગ્રીસ, ઇંગ્લૅન્ડ અને હિન્દુસ્તાન ચારે દેશના ઇતિહાસ શીખવવામાં આવતા. ગુજરાતી ફરજિયાત હતું. સંસ્કૃત અને ફારસીને પ્રથમપહેલી ગોવર્ધનરામના વખતમાં મૅટ્રિક્યુલેશનના શિક્ષણક્રમમાં દાખલ કરી હતી. કૉલેજમાં, મિલ્ટનની ‘લાઇવ્ઝ ઑફ ધ પોએટ્સ’, સર વૉલ્ટર સ્કૅટની ‘ટેલિસ્માન’ ‘પેરેડાઇઝ

લૉસ્ટ' ભા.5-6, બૅકનનું 'એડવાન્સમેન્ટ ઑફ લર્નિંગ', એડિસનના 'એસેઝ', સ્પેન્સરનું 'ફેરી ક્વીન' અને શેક્સપિયરનાં નાટકો - એટલાં અંગ્રેજી સાહિત્યના અને 'નાગાનંદ', 'ભર્તૃહરિશતક', 'હિતોપદેશ', 'શાકુન્તલ', 'ઉત્તરરામચરિત', 'માલતીમાધવ', 'રામાયણ' વગેરે સંસ્કૃત ગ્રંથોનો અભ્યાસ કરવાનો હતો. બી.એ.ના ઐચ્છિક વિષય તરીકે ઇતિહાસ, અર્થશાસ્ત્ર, ન્યાય અને નીતિશાસ્ત્ર તેમણે પસંદ કર્યાં હતાં. વળી ગણિતનો વિષય બી.એ.માં ફરજિયાત ભણવાનો હતો. મણિલાલે શાળાના અભ્યાસ દરમિધ્યાન શાસ્ત્રી રવિશંકર પાસે લઘુકૌમુદીનો અભ્યાસ કર્યો હતો. રાત્રે બે વાગ્યે ઊઠીને તેઓ 'લઘુકૌમુદી' અને 'અમરકોશ' ગોખતા. ટૂંકા સૂત્ર રૂપે સંસ્કૃત વ્યાકરણ શીખવામાં તેમને એવો રસ પડેલો કે 'જાણે તેની મદદથી ભૂમિતિમાં પણ રસ પડ્યો.' મૅટ્રિકમાં ટોડકૃત 'સ્ટુડન્ટ્સ ગાઇડ' મણિલાલનું પ્રિય પાઠ્યપુસ્તક બની ગયું હતું. કૉલેજમાં ઇતિહાસ અને રાજનીતિશાસ્ત્ર તેમના ઐચ્છિક વિષયો હતા. વળી મોટપણે પણ તેમણે મુંબઈમાં શ્રી ઝળકીકર પાસે અને ભાવનગરમાં શાસ્ત્રી ભાનુશંકર પાસે સંસ્કૃતનો અભ્યાસ કર્યો હતો. ગોવર્ધનરામ અને મણિલાલ બેમાંથી એકે એમ.એ. થઈ શક્યા નહોતા. બી.એ. પાસ થયા પછી મણિલાલે એમ.એ.ની પરીક્ષામાં અઘરા ગણાતા ઇતિહાસ અને ફિલસૂફી અને ગોવર્ધનરામે સંસ્કૃત અને અંગ્રેજી સાહિત્યના વિષયો હસ્તામલકવત્ કરી દીધા હતા. સાથે સાથે ધર્મશાસ્ત્રના ગ્રંથોનો પણ અભ્યાસ થતો જતો હતો. એલ્ફિન્સ્ટન કૉલેજમાં બહારના વાચનની પરીક્ષા લેવાતી તેમાં ગોવર્ધનરામ હંમેશાં આગળ પડતું સ્થાન ધરાવતા. આ બધી વિગતો બતાવી આપે છે કે સંસારમાં પ્રવેશતાં પહેલાં આ બે મહારથીઓ જે પામ્યા હતા તેમાંથી પોતે જે પેઢીના અગ્રણી હતા તે પેઢી તેમની પાસેથી સત્વપૂર્ણ પાથેય પામી શકી હતી.

નર્મદ, નવલરામ, નંદશંકર, મહીપતરામ વગેરે પાશ્ચાત્ય શિક્ષણ પામેલા આપણા સાહિત્યકારોની પહેલી પેઢીના અગ્રણી હતા. અંગ્રેજી અધ્યાપકો પાસે ભણવાની અને અંગ્રેજ અમલદારોના સંસર્ગમાં રહીને કામ કરવાની તક તેમને સાંપડી હતી. અંગ્રેજી સાહિત્યના પરિશીલનથી નર્મદ જેવાને ગુજરાતીમાં પ્રણય, પ્રકૃતિ ને દેશભક્તિને લગતાં આત્મલક્ષી પદ્ધતિનાં કાવ્યો લખવાની, કવિતામાં ઊર્મિના આવેશને પ્રાધાન્ય આપતી કાવ્યભાવના ઘડવાની, ગદ્ય ખેડવાની અને ગદ્યના અનેક પ્રકારો ખીલવવાની પ્રેરણા મળી હતી; તો નવલરામ જેવાને પાશ્ચાત્ય કાવ્યસિદ્ધાંતોને અપનાવતી નવીન વિચાર-પ્રણાલી સ્થાપવાની અનુકૂળતા મળી હતી; નંદશંકર જેવાને રસેલ સાહેબની સૂચનાથી ગુજરાતીમાં 'અંગ્રેજી રોમાન્સ'ને મળતી ઐતિહાસિક નવલકથાનાં મંડાણ કરવાનું મન થઈ આવ્યું હતું. દાદોબાના સંસર્ગથી દુર્ગારામે અને ફારબસના સંસર્ગથી દલપતરામે, પોતે અંગ્રેજી નહીં ભણ્યા હોવા છતાં અંગ્રેજી સાહિત્યના પરોક્ષ સંસ્કાર ઝીલ્યા હતા. પછી

આવી ગોવર્ધનરામ, મણિલાલ, બાળાશંકર, નરસિંહરાવ, કાન્ત, કલાપી, રમણભાઈ, કેશવલાલ ધ્રુવ, આનંદશંકર ધ્રુવ, બળવંતરાય ઠાકોર, કૃષ્ણલાલ ઝવેરી વગેરે પંડિતોની પેઢી. તેમના વખતમાં યુનિવર્સિટીએ અંગ્રેજીની સાથે સંસ્કૃત અને ફારસી ભાષાઓને ઉચ્ચ શિક્ષણક્રમમાં મહત્વનું સ્થાન આપ્યું હતું. પીટર્સન અને એચ.એચ.વિલસન જેવા વિદેશી વિદ્વાનો અને ભીમાચાર્ય ઝળકીકર જેવા દેશી શાસ્ત્રીઓ કૉલેજોમાં સંસ્કૃત શીખવતા. આ નવીન પરિસ્થિતિનો લાભ 'ગોવર્ધનમણિ'ની પેઢીએ સારી પેઠે લીધો હતો. ગોવર્ધનરામ, મણિલાલ અને આનંદશંકરનું સંસ્કૃતિચિંતન, નરસિંહરાવનાં ભાષાવિજ્ઞાન વિશેનાં વ્યાખ્યાનો, કાન્ત અને ન્હાનાલાલે કરેલ સંસ્કૃત વૃત્તોના વિશિષ્ટ પ્રયોગો, બાળાશંકર અને કલાપીની ગઝલો, કેશવલાલ ધ્રુવનાં સંસ્કૃત ગ્રંથોનાં ભાષાંતર-સંપાદન, કૃષ્ણલાલ ઝવેરીના ફારસી--અરબી સંબંધી સંશોધનલેખો, અને ગોવર્ધનરામ-મણિલાલ-નરસિંહરાવ-બળવંતરાય જેવાનું ગદ્યખેડાણ અંગ્રેજી ઉપરાંત સંસ્કૃત અને ફારસી ભાષાસાહિત્યની ગુજરાતી સાહિત્યે ઝીલેલી અનેકવિધ અસર બતાવી આપે છે.

ગો.મા.ત્રિ.અને મ.ન. દ્વિ.ની લેખનપ્રવૃત્તિ અભ્યાસકાળથી જ શરૂ થઈ ગઈ હતી. મણિલાલે 'શિક્ષાશતક' નામનો કાવ્યસંગ્રહ મૅટ્રિકમાં પાસ થયાને વર્ષે રચીને બાળાશંકરને અર્પણ કર્યો હતો અને કૉલેજકાળમાં દલપતશૈલીમાંથી છૂટીને સ્વતંત્ર કવિત્વ ખીલવ્યું હતું. તેનું ઉદાહરણ નરસિંહરાવે એક પારસી વિદ્યાર્થીએ 'તૂટેલી દોસ્તી' નામનું પારસી ગુજરાતીમાં લખેલું કાવ્ય તત્કાળ શિષ્ટ ગુજરાતી ભાષામાં મણિલાલે ઉતારી આપ્યાનો પ્રસંગ 'સ્મરણમુકુર'માં નોંધ્યો છે તે પરથી મળે છે. ગોવર્ધનરામે, બી.એ. માં હતા ત્યારે, સંસ્કૃતમાં मेघदूत પેઠે मनोदूत નામનું કાવ્ય ગિરનારના વર્ણન રૂપે લખ્યું હતું. 1875માં તેમનાં પ્રથમ પત્ની અવસાન પામતાં हृदयरुदितशतक સંસ્કૃતમાં લખ્યું હતું, જેની ઉપરથી પછી 'સ્નેહમુદ્રા' ગુજરાતીમાં ઊતરી. विधिकुण्ठित નામનો સંસ્કૃત લેખ એક ઇનામી નિબંધ હતો. અઢાર વર્ષની ઉંમરે કૉલેજની એક મંડળી આગળ તેમણે 'Is there any creator of this universe ?' એ નિબંધ અંગ્રેજીમાં લખીને વાંચ્યો હતો, અને વિવિધ પ્રમાણો દ્વારા ઈશ્વરનું અસ્તિત્વ સાબિત કરી બતાવ્યું હતું. બીજો એવો જ નિબંધ 'The state of Hindu society in the Bombay Presidency' હતો. આ તેમનો પહેલો છપાયેલો લેખ હતો. આ ઉપરથી સમજાશે કે 18 વર્ષની ઉંમરે કેવા વિશાળ મહત્વના વિષયોનું વાચન અને મનન કરવા તેમનું મન ફાળ ભરતું હતું ! 'The scope of University Education', 'The effects of the Custom of Early Marriages on the Educational Progress of the Natives of India' અને 'A Comparision between Gujarati and Maratha Histories' તથા 'Practical Asceticism in my sense of the word' -બી.એ. થયા પછી ગોવર્ધનરામે લખેલા

લેખો છે. આ અરસામાં (1877) 'સ્નેહમુદ્રા' કાવ્ય તેમણે ગુજરાતીમાં લખવું શરૂ કર્યું હતું. તે સિવાયનું ઘણું લખાણ અંગ્રેજીમાં હતું. મણિલાલ બી.એ. થયા બાદ બે-ત્રણ વર્ષ દરમિયાન કરેલું લખાણ ગુજરાતી હતું. 'માલતી-માધવ'નું ભાષાંતર, 'નારીપ્રતિષ્ઠા', 'કાન્તા' નાટક, 'ઉત્તરરામચરિત્ર'નું ભાષાંતર અને 'પૂર્વદર્શન' નામની એક સુંદર ભૂગોળની ચોપડી : એટલી તેમની આ ગાળાની કૃતિઓ.

પરંતુ હજુ જીવનનો ઉદ્દેશ સ્પષ્ટ સમજાયો નહોતો. જીવિતના ધ્યેયનું ચિંતવન ચાલતું હતું. 'ધર્મ', નીતિ તથા સુધારાના તત્વ વિશેના નિર્ણય કર્યા વિના મારી જિંદગી સુખમાં કે નિશ્ચિત માર્ગે જવાની નથી' એમ મણિલાલને લાગે છે. આને માટે તેઓ પાશ્ચાત્ય સુધારકો તથા તત્વચિંતકોનાં ઇતિહાસ તથા ફિલસૂફી વિશેનાં પુસ્તકોનું ઊંડું અધ્યયન કરે છે. પણ તેનાથી તેમના મનનું સમાધાન થતું નથી. પછી સંસ્કૃતિ ગ્રંથોનો અભ્યાસ કરે છે. તેમાં છેવટે વેદાન્તના ગ્રંથો વાંચતાં 'હિન્દુ ધર્મના નિયમોમાં જ કોઈ પણ તત્વ છે' એમ સમજાય છે. અને 'સુધારા વગેરે તમામ બાબતોનો વિચાર' આ વેદાન્તના પ્રકાશમાં જ કરવાનો તેઓ નિર્ણય કરે છે. ત્રણેક વર્ષના વાચન-મનનને અંતે મણિલાલના વિચારોએ 'હિન્દુમય થઈને તેમના જીવિતનું ધ્યેય સ્પષ્ટ કરી આપ્યું હતું :

'ધર્મ અને પ્રેમ બે મારા મુખ્ય માનસિક ચિંતવન હતાં તેની પાછળ હું ભમતો. મારા વિચારોની પંરપરામાં મેં પરિણામે પ્રેમ અને મોક્ષ(ધર્મ) એકરૂપ ગોઠવી કાઢ્યા હતા. તે પરમ પ્રેમ-સર્વ જગત એક પ્રેમાધિષ્ઠાન-એ જ મોક્ષ એમ માનતો હતો. મારા આમ માન્યા પછીનાં-અર્થાત્ 1882 પછીનાં-લખાણ પણ એવા જ રંગથી ભરપૂર છે. હું શાંકર વેદાન્તનો ભક્ત છતાં પ્રેમ બ્રહ્મ ઉભયનું મહદૈક્ય માનતો. આવા હેતુ મનમાં ભરાયા. માણસના જીવતરનો મુખ્ય ઉદ્દેશ મોક્ષ છે. અને તે જીવતરમાં ગમત, મોજમઝા, પ્રેમાનુભવ તથા ઊંચા પ્રકારના વાચન ને વિચાર-શ્રેણીમાં છે, તથા આવું આંતરસુખ મળ્યા સાથે બાહ્યથી ઉપકાર કરતા જવો એ પરમધર્મ છે. આવું મારા મનમાં ઊતર્યું હતું.'[67]

ગોવર્ધનરામનો જીવન-સંકલ્પ પણ આના અનુલક્ષમાં વિચારવા જેવો છે. મૅટ્રિક પાસ થયા પછી તેમને કૉલેજમાં જવાનું આવ્યું (1871) ત્યારે મનઃસુખરામે તેમને સિવિલ સર્વિસ માટે મોકલવાનો મનસૂબો બતાવ્યો, ત્યારે 16 વર્ષના ગોવર્ધ-નરામે વિલાયત જવાથી વટલાવાશે એ બીકથી નહીં, પણ 'મ્હારે સ્વતંત્ર ધંધો કરવો છે, કોઈની નોકરી કરવી નથી' એવો દૃઢ નિર્ધાર કર્યો હતો તે પાળવાના હેતુથી, તેની ના પાડી હતી. બી.એ. થયા પછી તરત જ (1875) તેમણે ત્રણ સંકલ્પ કર્યા હતા : (1) એલએલ.બી.ની પરીક્ષામાં પાસ થવું. (2) પછીથી મુંબઈમાં વકીલાતનો સ્વતંત્ર ધંધો માંડવો, અને કદી કોઈની નોકરી કરવી નહીં. અને (3) લગભગ

67. 'વસંત' : 31,9,306

ચાળીસમે વર્ષે ધંધામાંથી નિવૃત્ત થઈને બાકીની જિંદગી સાહિત્યની સેવામાં અને સાહિત્ય દ્વારા જનસમાજની સેવામાં ગુજારવી. ગોવર્ધનરામના ચરિત્રકાર સ્વ.શ્રી કાન્તિલાલ છ. પંડ્યાએ આ ત્રણ સંકલ્પોને ગોવર્ધનરામના 'વીસ વર્ષના આંતરમંથનના નવનીત' અને એમના 'જીવનની ખરી કૂંચી' રૂપે ઓળખાવ્યા છે તે યથાર્થ છે.

આ સંકલ્પની કસોટી તરત જ થઈ. બી.એ. થયા તે અરસામાં તેમના પિતાશ્રીની 'શ્રીકૃષ્ણ વાસુદેવ' નામની પેઢી તૂટી. બીજી એલએલ.બી.માં માંદગીને કારણે વારંવાર નિષ્ફળતા મળતી હતી. કુટુંબના નિર્વાહનો બોજો આવી પડ્યો હતો. તેમને બ્રેઇન ફીવર લાગુ પડ્યો હતો. આ સ્થિતિમાં ભાવનગરના દીવાન સામળદાસના ખાનગી સેક્રેટરી તરીકે થોડા વખત કામ કર્યું. પણ જેવા એલએલ.બી. થયા કે તરત જ ભાવનગર છોડીને મુંબઈ આવી રહ્યા અને વકીલાત શરૂ કરી, અને પોતાની ભાવના મુજબ વાચન-લેખનની પ્રવૃત્તિ પાછી ચલાવી.

વિપત્તિના દિવસોમાં ગોવર્ધનરામને તેમ મણિલાલને ટકી રહેવાનું બળ તેમના અંતઃપ્રતીત તત્વવિચારમાંથી મળી રહેતું હતું.

ઉભયના જીવનનું બળ ધર્મ હતો. વીસેક વર્ષની ઉંમર સુધી શ્રીનાથજીની સંમુખ એક પગ ઉપર ઊભા રહીને ગોવર્ધનરામ ઠાકોરજીની માળા જપતા. મણિલાલે કૉલેજમાં જવાથી 'નાસ્તિકપણું આવી ગયેલું' તે તજીને કૉલેજ છોડ્યા બાદ સંધ્યાવંદનનો ક્રમ ફરી શરૂ કર્યો હતો. ગોવર્ધનરામે કૉલેજ છોડ્યા બાદ એ ક્રમ મૂકી દીધો હતો અને 'દોરંગી દુનિયાના અનુભવે તેમને ઈશ્વરની શક્તિ અને અસ્તિત્વ સંબંધી પણ પૂરા સંશયગ્રસ્ત કરી મૂક્યા હતા.' તેમનું આ આંતરમંથન 'ગોવર્ધનભાઈ તો ઈશ્વરની શોધમાં છે' એવા મિત્રોના હળવા ઉપહાસનો પણ વિષય બન્યું હતું. પરંતુ આનું પરિણામ એ આવ્યું કે તેમની ઈશ્વર ઉપરની શ્રદ્ધા વધારે 'ઊંડી અને સમજણવાળી' થઈ. 'ઈશ્વર જે કરે છે તે સારાને માટે' એવો દઢ વિશ્વાસ એમના અંતરમાં બેઠો. આ ધર્મશ્રદ્ધાએ તેમને સંસારના હર્ષશોકાદિ તરંગોની સામે સ્વસ્થ અને સ્થિર રહેવાની શક્તિ આપી હતી. મણિલાલ 'બ્રહ્મનિષ્ઠ' કહેવાતા. આત્મકથામાં પણ તેમણે પોતાની 'બ્રહ્મનિષ્ઠા'નો ઉલ્લેખ કરેલો છે. એમાં 'બ્રહ્મનિષ્ઠા'નો અર્થ 'ઈશ્વરશ્રદ્ધા' કે 'ધાર્મિકતા' જ થાય છે. બ્રહ્મનિષ્ઠાએ અનેક આધિ, વ્યાધિ અને ઉપાધિની સામે ટકી રહેવાનું બળ આપ્યાનો તેમણે ઉલ્લેખ કર્યો છે ત્યાં બધે બ્રહ્મસાક્ષાત્કાર નહીં પણ ધર્મશ્રદ્ધા જ અભિપ્રેત છે. 'મારામાં ધર્મવાસના થયેલી છે. તેણે મને બહુ ભણાવ્યું છે. પરબ્રહ્મરૂપ અનાદિ ઉપર મારી દઢ આસ્થા છે, હું તે રૂપ જ છું, અનંત શ્રેણીનો એક અંકોડો છું, તે મને મારા સહજ રૂપે થનાર હશે તે થશે, એમાં મારે કષ્ટ પામવાની જરૂર નથી એવો મને દઢ નિશ્ચિય થયો છે.' 'વેદાન્તે જ મને ઊભો રાખ્યો છે, વેદાન્ત જ પાર પહોંચાડશે'-એવા મણિલાલના ઉદગારો તેમના જીવનમાં કેટલે ઊંડે ધમશ્રદ્ધા

ઊતરી ગઈ હતી તેનો ખ્યાલ આપશે.

મણિલાલની ધર્મશ્રદ્ધાના પાયામાં કેવલાદ્વૈત હતો તો ગોવર્ધનરામની ઈશ્વર-શ્રદ્ધા શુદ્ધાદ્વૈતના રંગવાળી હતી. ઈ. સ. 1900માં કરેલી એક નોંધમાં ગોવર્ધનરામ કહે છે : 'દેશસમસ્તને શિર વાદળ ફરે છે તેમાં પોતાની બાબતમાં વિશ્વાસ અને આશા રાખવી એ મૂર્ખતાની અહંકૃતિ જેવું જ લાગે છે. સર્વથા ઈશ્વર જગતનું જે કલ્યાણ ધારે તે જ કલ્યાણ છે. ને એ જ જ્યારે જગતનું દેખીતું અહિત કરે ત્યારે એ કલ્યાણ પાકું કરવાને આ અહિત - મીરાંને રાણાએ મોકલેલા પ્યાલાની પેઠે-સ્વીકારી લેવું; એટલે તેનો પ્રતિકાર કરવાનો ધર્મ ને ધર્મ કરવાની શક્તિ જ ન હોય તો તે અહિત માટે તૈયાર થવું અને વેઠી લેવું, એ જ ઈશ્વરની ઇચ્છાને શરણ થવાનો રસ્તો છે.'

ગોવર્ધનરામની ધર્મભાવના છેવટ લગી આ વિરાગથી રંગાયેલી રહી હતી. ખરું જોતાં એ જ એમની સર્વ પ્રવૃત્તિઓનું ગંતવ્ય સ્થાન હતું. 'Practical Asceticism in my sense of the word' એ અંગ્રેજી લેખમાં 'પ્રવૃત્તિમય સંન્યાસ'નો સિદ્ધાંત સમજાવ્યો છે તેના પાયામાં આ વિરાગની ભાવના છે. સંન્યાસનો સામાન્ય અર્થ જગતનો ત્યાગ કરીને ભગવાં વ ધારણ કરીને જંગલમાં જઈને રહેવું એવો થાય છે. પણ ગોવર્ધનરામના મત પ્રમાણે 'આ દુનિયાના બધા સ્વાર્થો, પોતાને જ ખાતરની સંસારની બધી ચીજો, ત્યજી દેવી, અને પ્રાણીમાત્રના-આખા વિશ્વના-કલ્યાણ અર્થે પોતાની જિંદગીનું સમર્પણ કરવું, એ જ ખરો સંન્યાસ છે.' દુનિયાને માથે બોજારૂપ પડેલા સંન્યાસીઓ એમને મન ખરા સંન્યાસી નથી. તેમને ઇષ્ટ સંન્યાસી 'જે પરો-પકારમાં જ ખરો આનંદ માને છે, ત્હેને તો પોતાનું આ કર્મ એ જ ખરો ધર્મ છે. આ સંન્યાસી ખાય છે, પીએ છે, ઊંઘે છે, સ્વપ્નાં જુએ છે, પૈસા કમાય છે, પરણે છે અને મઝા ભોગવે છે : બધુંયે કરે છે. પણ તે શાને માટે ? પોતાની તૃપ્તિ માટે નહીં; પણ પોતે વધારે કામ કરી શકે અને પ્રાણીમાત્રના સુખમાં વધારે વૃદ્ધિ કરી શકે, એટલા જ માટે.'

કલ્યાણપ્રવૃત્તિને વરેલો આ સંન્યાસી પોતાના જમાનાના ધર્મ, સમાજ, રાજ્ય વગેરે ક્ષેત્રોમાં કેવી ઉમદા સેવા બજાવી શકે તેનું ભવ્ય, સુંદર, ભાતીગળ ચિત્ર ગોવર્ધનરામે 'સરસ્વતીચંદ્ર'ની કથામાં દોર્યું છે. કથાના નાયક સરસ્વતીચંદ્રને તીવ્ર વૈરાગ્યવાળો કલ્પીને તેને દેશની સામાજિક, ધાર્મિક, રાજકીય અને સમગ્ર દૃષ્ટિએ સાંસ્કૃતિક ઉન્નતિ સાધવાનું સ્વપ્ન આપ્યું છે. ગોવર્ધનરામના જીવનકાર્યનું ચિરંજીવ અક્ષરસ્વરૂપ તે 'સરસ્વતીચંદ્ર' છે. જીવનભરનાં વાચન, ચિંતન, કવન, અવલોકન, અભ્યાસ અને અનુભવનો વૈભવ 'સરસ્વતીચંદ્ર'ના મહાગ્રંથમાં પથરાયેલો છે. જેમ ઘુઘવાટ કરતી સર્વ નદીઓનો પ્રવાહ પ્રચંડ ગર્જન કરતા મહાસાગરમાં વિલીન થઈને કૃતાર્થતા સાધે છે, તેમ ગોવર્ધનરામે આ મહાનવલમાં આલેખેલ વ્યક્તિ,

સમાજ, ધર્મ, રાજકારણ અને સાધુલોકના ચેતનપ્રવાહોનું શમન અંતે કલ્યાણગ્રામ-ની યોજના દ્વારા ઊઘડતા વિશાળ સમષ્ટિભાવનાના સાગરમુખમાં કરી બતાવ્યું છે.

અદ્વૈતચર્ચાને અંગે મણિલાલે પણ પ્રવૃત્તિ અને નિવૃત્તિનો તાત્વિક ભેદ સમર્થપણે તારવી બતાવ્યો છે. 'જગતમાં મનુષ્યની નીતિ જગત્ દુઃખમય છે એમ માની નિવૃત્તિરૂપ (Pessemism) છે કે જગત સુખમય છે એમ માની પ્રવૃત્તિરૂપ (Optimism) છે?' - એ બે પ્રશ્નોને નજર સમક્ષ રાખીને તેમણે પ્રવૃત્તિ-નિવૃત્તિની મીમાંસા કરેલી છે. પ્રવૃત્તિના સાધ્ય-સુખ ઉપર માણસની રસવૃત્તિ બંધાય છે, જે તેને તે પ્રવૃત્તિ કરવા પ્રેરે છે. એકનો એક રસ નિર્વેદ ઉત્પન્ન કરે. આ નિર્વેદમાંથી બચવા માટે માણસ જુદી જુદી પ્રવૃત્તિઓ આરંભે છે. પણ મણિલાલ કહે છે 'ગમે તેટલી નવીનતાનો તેના ઉપર ઢોળ ચઢાવો, પણ એક ફૂંક મારતાંની સાથે નિર્વેદ બધા ઢોળને ઉરાડી મૂકી પોતાનું મોઢું આગળ ને આગળ ધરે છે.'[68] પ્રવૃત્તિ અટકી એટલે નિર્વેદ આવવાનો જ. શરીર, મન, હૃદય વ્યક્તિએ વ્યક્તિએ ભિન્ન હોઈ તેનો વિનિમય ભેદનો વિસ્તાર કરે છે અને તેથી નિર્વેદ ઉત્પન્ન કરે છે. શરીર તથા દયના અનુભવ તેથી ભિન્ન મનને દશ્ય છે, ને મનના અનુભવ તેનાથી પર આત્માને દશ્ય છે. આત્મા નાનાત્વવાળો નહીં હોવાથી તે કોઈને દશ્ય નથી, સ્વતઃસિદ્ધ, સર્વમય, સર્વદ્રષ્ટા છે. પ્રવૃત્તિમાત્રમાં આ આત્મદર્શન કરવું તેમાં જ સાચો રસ અને સાચું સુખ રહેલું છે. એનાથી પ્રવૃત્તિમાત્ર 'એક નાટકવત્' થઈ જાય છે અને પ્રવૃત્તિને જે વારંવાર નવીનતા અર્પવી પડે છે તેની અપેક્ષા રહેતી નથી. પ્રવૃત્તિનો દ્રષ્ટા જ સર્વદા નવીન પ્રકારે અભેદમય સર્વમયતામાં રમ્યા કરે છે, એમાં નિર્વેદને અવકાશ નથી. આને જ મણિલાલ પ્રવૃત્તિમાં નિવૃત્તિ કહે છે. વેદાન્તનો નિવૃત્તિમાર્ગ પ્રવૃત્તિના અભાવરૂપ નિવૃત્તિને બદલે જ્ઞાનરૂપ નિવૃત્તિનો સ્વીકાર કરે છે તે આ.

બુદ્ધિ અને લાગણીના કાર્યક્ષેત્રને એક કરી નાખીને મણિલાલે અદ્વૈતજ્ઞાનને સમષ્ટિભાવના તરીકે ઘટાવી આપ્યું છે. આ જ ધોરણે તેમણે વેદાન્તના 'પ્રાચીન' અને 'અર્વાચીન' એવા બે ભાગ પાડ્યા છે. કેવળ બુદ્ધિવિલાસનો અને નિવૃત્તિપક્ષનો વેદાન્ત તેમને મતે અર્વાચીન એટલે વેદાન્તના યથાર્થ સ્વરૂપથી દૂર છે, જ્યારે હૃદ-યરસથી અભેદસાક્ષાત્કારપૂર્વક કર્તવ્યને અનુસરવાનો પ્રવૃત્તિપક્ષનો વેદાન્ત પ્રાચીન એટલે પ્રસ્થાનત્રયના સમન્વયાનુસારી વેદાન્તનું યથાર્થ સ્વરૂપ છે. આ દૃષ્ટિએ તેમણે વેદાન્ત-સાધ્યને 'અભેદ' કે 'પ્રેમ' એવું નામ આપ્યું છે. આ પ્રેમ તે અભેદ ફિલસૂફીના આચાર અને વિચારની એકતા સાધનારું ક્રિયાપ્રેરક (Dynamic) બળ છે. શંકરે અદ્વૈતના અનુભવનો આનંદ કહ્યો તેને મણિલાલે પ્રવૃત્તિપ્રેરક જીવન-બળ તરીકે આમ ઉપસાવી આપેલ છે. શાંકર સિદ્ધાંતના વિકાસમાં મણિલાલનું આ આગવું પ્રદાન છે; તો ગોવર્ધનરામે 'સરસ્વતીચંદ્ર'ના ત્રીજા ભાગમાં કરેલી

68. 'નિવૃત્તમાર્ગ', સુ.ગ., પૃ.233-34

લક્ષ્યાલક્ષ્યરહસ્યચર્ચા અને તેમાંથી નવીન રીતે ફલિત થતો નિષ્કમ કર્મનો સિદ્ધાંત, ચોથા ભાગમાં મૂકેલી 'અલખમન્મથ અને લખસપ્તપદી' અર્થાત્ કામ અને લગ્નની મીમાંસાને અનુષંગે ચર્ચેલા પ્રીતિના વિષયાત્મિકા, સંપ્રત્યયાત્મિકા, આભિમાનિકી અને અભ્યાસિકી એ ચાર પ્રકારો, પંચ મહાયજ્ઞની ભાવનાનું નિરૂપણ કરતાં પિતૃયજ્ઞ, મનુષ્યયજ્ઞ, ભૂતયજ્ઞ, પ્રીતિયજ્ઞ, બ્રહ્મયજ્ઞ વગેરેનો સૂક્ષ્મ વિચાર, અને મલ્લમહાભવનની યોજનામાં મૂકેલાં મહાભારતનાં રૂપકોમાં ગોવર્ધનરામનું મૌલિક તત્વજ્ઞ અને આર્ષદ્રષ્ટા તરીકેનું સામર્થ્ય પ્રતીત થાય છે. મણિલાલના ધર્મચિંતનમાં સમર્થ ભાષ્યકારની પ્રતિભા અને સન્નિષ્ઠ ધર્મશિક્ષકની બળકટ વાણી ધ્યાન ખેંચે છે. ગોવર્ધનરામની વિશેષતા લક્ષ્ય સંસારનું ભરચક વિવિધતાથી ભરપૂર મનોરમ ચિત્ર દોરવા છતાં એના સપ્તભૂમિક પ્રાસાદથી દશાંગુલ ઊંચે અલક્ષ્ય રહીને વિરાગ પ્રબોધવામાં રહેલી છે.

અંગ્રેજી કેળવણીની અસર રૂપે પૂર્વ અને પશ્ચિમની સંસ્કૃતિનો સંઘટ્ટ થયો તેનું રાજકીય, વ્યાવહારિક અને ધાર્મિક દૃષ્ટિએ નિદાન કાઢવાનો આ બે મનીષીઓએ પોતપોતાની રીતે પ્રયત્ન કરેલો છે. ધર્માનુસાર સર્વ વ્યવહાર અને વ્યવહાર તથા ધર્મનો એક ભાવ એ બે સિદ્ધાંતોને આગળ કરીને બંનેએ પૂર્વની રાજ્યભાવના સમજાવી છે. મણિલાલની ફરિયાદ છે કે સમષ્ટિપ્રધાન તંત્રને સ્થાને વ્યષ્ટિપ્રધાન તંત્ર આવતાં રાજાપ્રજા વચ્ચેનું અંતર વધ્યું. તેને લીધે પ્રજામાં અવિશ્વાસ, પરછંદાનુંવર્તિત્વ, કુસંપ, દારિદ્ર્ય, નિરુદ્યમિતા ઇત્યાદિ અનિષ્ટોનો ઉદભવ થયો, એવું લગભગ બંનેનું નિદાન છે. પરદેશી રાજ્યની તાબેદારી દૂર કરવાના ઉપાય તરીકે ઉદ્દંડ બલના પ્રયોગને બંનેએ વિનાશકારી ગણ્યો છે. 'જે તે પ્રકારે અત્રત્ય અને પાશ્ચાત્ય ઉભય રાજ્યનીતિનું મિશ્રણ થાય, રાજા-પ્રજા વચ્ચે વિશ્વાસ વધે' તેવા પ્રયોગો આદરવાની મણિલાલે સ્પષ્ટ સલાહ આપી છે ને ગોવર્ધનરામે પણ એ જ વાતનું 'સરસ્વતીચંદ્ર'માં મોઘમ સૂચન કરેલું છે. પૂર્વના ભૂતમાંથી પશ્ચિમને અને પશ્ચિમના વર્તમાનમાંથી પૂર્વને શીખવાનો બંનેએ અનુરોધ કર્યો છે. 'પ્રવૃત્તિ નહિ પણ સમતા જીવનનો મુખ્ય ઉદ્દેશ છે એ પશ્ચિમે, અને નિવૃત્તિ એટલે 'આળસ, જડતા, સ્વાર્થ ઇત્યાદિ તામસી વૃત્તિ નહિ પણ અનંત પ્રવૃત્તિમાંથી એક અનાદિ સમતા ઉદભવીને કર્મયોગમાં સાફલ્ય પામે' એ પૂર્વે શીખવાનું છે, એમ બંનેનો ઉપદેશ છે. આમ આ સંઘટ્ટમાંથી સંવાદ અને સમન્વય ઉપજાવવો એ મણિલાલ અને ગોવર્ધનરામ બંનેને ઇષ્ટ છે. પણ આમાં પાશ્ચાત્યોએ જ પહેલ કરવાની છે અને ઉષ્મા અને બલથી તેમણે આર્યોનાં હૃદય જીતી લેવાં જોઈએ એનો સ્વદેશાભિમાની મણિલાલનો આગ્રહ છે. બીજી બાજુ ગોવર્ધનરામને અંગ્રેજોની સમજદારી તથા ખાનદાની પર ઊંડી શ્રદ્ધા છે. 'ઇંગ્રેજો આપણા પર વિશ્વાસ કરે કે ન કરે' પણ આપણે તેમને વધારે સમજી શકીએ છીએ એટલે તેમનો વિશ્વાસ સંપાદન કરવાની

અને તેમાં વૃદ્ધિ કરતા રહેવાની આપણી ફરજ વધારે' એમ કહીને તેઓ નમતું જોખવાનું વલણ બતાવે છે.

સામાજિક સુધારણા બંને લેખકોને ઇષ્ટ હતી. પણ તે બાહ્ય શરીર સંબંધ-ના-નાતજાત તોડવી, લગ્નની મર્યાદાનું ઉલ્લંઘન કરવું, મિશ્ર વ્યવહાર ચલાવવો વગેરે - સુધારાને બદલે મન, વિચાર, કર્તવ્ય, ભાવનાની એક્તા અને ઉદાત્તતા પર તેમનું લક્ષ્ય હતું. તેને અંગે આદર્શ આર્ય નારીની ભાવના મણિલાલે 'નારીપ્રતિ-ષ્ઠા'માં બતાવી છે, અને ગોવર્ધનરામે 'સરસ્વતીચંદ્ર' ભાગ બીજામાં ગુણસુંદરીના પાત્રાલેખનમાં મૂર્ત કરી આપી છે. લગ્નના પાયામાં સ્નેહનો સિદ્ધાંત બંનેએ સ્થાપ્યો છે અને એવી ઉન્નત ભાવનાનુસાર પરણેલાં સ્ત્રી-પુરુષ ઉભયને, જીવનસાથી મરણ પામતાં, પુનર્લગ્નનો અધિકાર નથી એમ બંનેનું સૂચન છે. મણિલાલે જડ રૂઢિનો ભોગ બનેલી, લગ્નની ભાવનાથી અજ્ઞાત, અને ઇચ્છા કે સંમતિ વયનો અનાદર થતો હોય એવા સમાજની બાળાઓને માટે પુનર્લગ્નની, विषस्य विषमौषधम् એ ન્યાયે, છૂટ આપી છે. પણ ગોવર્ધનરામે કુમુદને સરસ્વતીચંદ્ર સાથે પરણાવી નથી - સાધુલોક તે બંનેનો સ્નેહસંબંધ ઉચ્ચ કોટીનો અને ગાંધર્વવિવાહથી બંધાયેલો ગણીને તેમનાં લગ્નની સંમતિ આપે છે છતાં. આમ કરવામાં ગોવર્ધનરામની કલા-દૃષ્ટિ જેટલી કારણભૂત છે તેટલી જ તેમની સંરક્ષક વૃત્તિ પણ જવાબદાર છે એમ કહેવું પડશે. મણિલાલે તાત્વિક ચર્ચાથી, તો ગોવર્ધનરામે કુમુદસરસ્વતીચંદ્ર અને વિદ્યાચતુર-ગુણસુંદરી જેવાં યુગલોના ચિત્રથી સ્નેહ અને દાંપત્યનો ઊંચો આદર્શ ગુજરાતને સમજાવ્યો છે તે ગુજરાતી સાહિત્ય અને સંસ્કૃતિના ઇતિહાસમાં અવિ-સ્મરણીય છે.

મણિલાલ અને ગોવર્ધનરામની અક્ષરપ્રવૃત્તિ 1885થી 1898 સુધી સમાંતર ચાલતી હતી. ગોવર્ધનરામે ત્રીસ વર્ષની ઉંમરે, 1885 થી, ડાયરી લખવાનું શરૂ કર્યું હતું. બીજે વર્ષે-28 વર્ષની ઉંમરે-મણિલાલે પણ રોજનીશી લખવી શરૂ કરી હતી. ગોવર્ધનરામની રોજનીશી અંગ્રેજીમાં લખાયેલી હતી. ગોવર્ધનરામ તેમાં પ્રસંગોપા-ત્ત આવતા વિચારો નોંધી લેતા; તો કોઈ વાર કાગળ પર હૃદય ઠાલવીને આશ્વાસન મેળવતા. પોતાના આંતરજીવનનાં સંવેદનો જેની સમક્ષ ઠાલવી શકાય તેવા એક-માત્ર મિત્રની ગરજ આ રોજનીશી સારતી[69]. તેમનું કુટુંબજીવન અને મનોમન્થન રોજનીશીમાં આબેહૂબ ઊતરેલું છે. અને બીજાના હાથમાં જતાં, પોતાનું લખાણ તેને ઉપયોગી થશે એવું સ્પષ્ટ પ્રયોજન અને ભાન પણ તેમને છે. મણિલાલની રો-જનીશીમાં પણ, ગોવર્ધનરામની માફક, અંગત જીવનની અનેક વાસ્તવિક હકીકત ઊતરેલી છે. તેમાં તત્વવિચાર ઓછો છે. વળી, પોતાને થયેલ અન્યાયની ભવિષ્યની પ્રજા આગળ ધા નાખતા હોય એવું વલણ પણ મણિલાલના કથનમાં માલૂમ પડે

69. જુઓ, : 'Scrap-Book-my friend' એ નોંધ. Scrap-Book (1888-1894), પૃ.1.

છે. ગોવર્ધનરામની scrap-bookમાં તેને મુકાબલે તટસ્થ વિચારનું ગૌરવ જોવા મળે છે. ગોવર્ધનરામને પણ ગૃહકલેશનો ઠીક ઠીક અનુભવ થયેલો અને તેને અંગે સંતાપ પણ તેમને સારી પેઠે થયેલો; ગૃહત્યાગના વિચારને અમલમાં મૂકવાની અણી સુધી તે પહોંચી ગયા હતા. શારીરિક વ્યાધિ પણ મણિલાલની માફક તેમનો નિત્યસંગાથી હતો. છતાં, મણિલાલનું જીવન ગોવર્ધનરામને મુકાબલે કરુણ વિશેષ. ગૃહ, જ્ઞાતિ, સમાજ, સાહિત્ય એમ સઘળાં ક્ષેત્રોમાં મણિલાલને સંઘર્ષમાંથી પસાર થવું પડ્યું હતું. ઉછેર અને સંગતિમાં પણ ગોવર્ધનરામ મણિલાલના કરતાં વિશેષ સદભાગી હતા. મણિલાલની મનોભૂમિ પર સત અને અસતનું ભયંકર ઘમસાણ મચ્યું હતું એમ તેમની આત્મકથા કહે છે. એ બધું જોતાં મનુષ્યસ્વભાવ અને ચારિત્ર્યના અભ્યાસની દૃષ્ટિએ મણિલાલની રોજનીશીનું મહત્વ ઘણું વધારે ગણાય. એકંદરે, આ બે રોજનીશીઓ ગુજરાતના અગ્રિમ સાક્ષરોની ઘડતરકથા રૂપે જ નહીં, પણ ભારતીય સંસ્કૃતિની એક કટોકટીભરી સ્થિતિના અભ્યાસ માટે અગત્યની સામગ્રી પૂરી પાડનાર દસ્તાવેજો તરીકે પણ ખૂબ ઉપયોગી છે.

ગોવર્ધનરામે 1898માં 43 વર્ષની ઉંમરે 'પ્રવૃત્તિમય સંન્યાસ'નો સંકલ્પ અમલમાં મૂકવા સારુ નિવૃત્તિ લીધી ત્યારે મણિલાલે 40 વર્ષ પૂરાં કરીને આ સંસારમાંથી વિદાય લીધી હતી. લોકકલ્યાણ અર્થે સાહિત્યસેવાનું વ્રત લઈને નડિયાદ આવીને વસેલા ગોવર્ધનરામે નિવૃત્તિકાળ દરમિયાન 'સરસ્વતીચંદ્ર'નો ચોથો ભાગ પૂરો કર્યો તે સિવાય બીજું કામ તેમનાથી, માંદગી અને કૌટુંબિક મુશ્કેલીઓને લીધે, બહુ ઓછું થઈ શક્યું હતું. 1888ના એપ્રિલમાં મણિલાલ માંદગીને કારણે નડિયાદ આવીને રહ્યા હતા. વચ્ચે બે વર્ષ વડોદરા પ્રાચ્ય વિદ્યા મંદિરમાં કામ કરી આવ્યા તે સિવાયનો બધો વખત તેમણે નડિયાદમાં ગાળ્યો હતો. મણિલાલની નિવૃત્તિ પણ, અનેક અંતરાયો ને આપત્તિઓ છતાં, પ્રવૃત્તિથી ધમધમતી હતી. આ દસકા દરમિધ્યાન તેમણે અનેક અંગ્રેજી અને ગુજરાતી પુસ્તકો લખ્યાં, જેનાથી તેમને યુરોપ-અમેરિકામાં પણ એક સમર્થ વિદ્વાન અને તત્વજ્ઞ તરીકે નામના મળી હતી. ગોવર્ધનરામની માફક મણિલાલની પણ ગુજરાતના અગ્રણી સાક્ષર તરીકે કીર્તિ બંધાઈ હતી. નિષ્કલંક ચારિય અને ઉદાત્ત અક્ષરકાર્યનો મેળ ગોવર્ધનરામમાં થયો હતો. એવું મણિલાલને વિશે કહી શકાય તેમ નથી. પરંતુ આચાર મર્ત્ય છે, વિચાર અમર્ત્ય છે એ મણિલાલ-સિદ્ધાંત સ્વીકારીએ અને આનંદશંકરભાઈએ કહ્યું છે કે, 'સવિતાના તેજમાં આપણા દોષો મૂકવાથી અધમર્ષણ થઈ જાય છે'[70] -એ ન્યાયે જોઈએ તો મણિલાલ ક્ષર જીવનની છાયા તેમણે ગુજરાતની કરેલી અપ્રતિમ સંસ્કારસેવાના પુરુષાર્થના તેજમાં વિલીન થઈ જાય છે.

આજે આપણી પાસે આ બે ભગીરથ સાહિત્યસ્વામીઓનો અમૂલ્ય અક્ષર-

70. 'સાહિત્યવિચાર', પૃ.512.

વારસો પડેલો છે. ચિંતનના ક્ષેત્રમાં બંનેની કીર્તિ અક્ષર છે. સાહિત્યક્ષેત્રે વિચારીએ તો, આપણે ત્યાં નવલકથા ઉદયોન્મુખ અવસ્થામાં હતી ત્યારથી જ 'સરસ્વતીચંદ્ર' અને 'ગુલાબસિંહ' જેવી મિષ્ટ ને પથ્ય જ્ઞાનનો ખોરાક પૂરો પાડતી વિચારપ્રધાન નવલો સાંપડી તે વિરલ સંજોગ ગણાવો જોઈએ; 'સ્નેહમુદ્રા' અને 'આત્મનિમજ્જને' ગુજરાતી કવિતાને તત્વજ્ઞાનનો પાસ લગાડ્યો તે સામાન્ય હકીકત નથી; ગુજરાતી નિબંધનું આદર્શ સ્વરૂપ ઘડાયું અને સૌથી વિશેષ તો આ બે મહારથીઓએ ગુજરાતી ગદ્યને યથેચ્છ ખેડીને કથન, વર્ણન અને મનન ત્રણે દિશામાં ખૂબ પળોટ્યું. મણિલાલે ગદ્યને હરકોઈ પ્રકારની તત્વચર્ચા માટે કેળવી આપ્યું. કવચિત્ ઉપદેશકની ઉદબોધકતા તો ક્વચિત્ કુશળ ધર્મપ્રચારકની શાંત સમજાવટ, કવચિત્ હિતેચ્છુ શિક્ષકનો સંતાપ તો કવચિત્ બળતા સ્નેહીના હૃદયદ્રવ્યનો ભવ્ય ઉદ્રેક, કવચિત્ કટ્ટર ટીકાખોરની તીક્ષ્ણ કટાક્ષવૃત્તિ તો કવચિત્ સ્વજનની પરિચિતતા-એમ પ્રસંગોપાત્ત વિવિધ ભાવભંગીઓ ધારણ કરતી મણિલાલની વાકછટા વાચકના ચિત્ત ઉપર એક કસાયેલા વક્તાના વ્યક્તિત્વની છાપ પાડે છે. તેમની કથનરીતિ ઉત્કટ હોવા સાથે વિચારપૂર્ણ, વ્યવસ્થિત અને સ્વસ્થ હોય છે. વેગ, ઘનતા, સૂત્રાત્મકતા અને અશિથિલ બંધ મણિલાલના ગદ્યના બીજા ગુણો છે. ગોવર્ધનરામના ગદ્યમાં દેખા દેતા ચિત્રાત્મકતા, વિવિધતા અને રંગીનતાના ગુણોને મણિલાલનાં લખાણોમાં ખીલવાનો અવકાશ નથી. ગોવર્ધનરામની શૈલીમાં વેગ ઓછો છે; પણ સ્વસ્થ, સમતોલ, લયબદ્ધ અને અલંકારપ્રચુર રીતિ એ ગોવર્ધનરામના ગદ્યની વિશિષ્ટતા છે. ગાંભીર્ય, ગૌરવ, પ્રસાદ, ઓજસ, માધુર્ય આદિ અનેક ગુણો એમાં યથાવકાશ પ્રગટ થાય છે. ગુજરાતી ગદ્યે 1914 સુધીમાં જે સિદ્ધિ મેળવી છે તેનો પ્રધાન હિસ્સો મણિલાલ અને ગોવર્ધનરામનો છે એમ ખુશીથી કહી શકાય.

ધર્મશ્રદ્ધાએ પ્રેરેલ પવિત્ર જીવનકાર્ય (mission) તરીકે ગોવર્ધનરામે અને મણિલાલે સાહિત્યને અપનાવ્યું હતું; બે ઘડી મનના ગમાડા માટેનું એ સાધન નહોતું, પણ બે મહાન વિચારકોની સાધનાનો અર્ક એમાં ઊતરેલો છે. આજે મા સરસ્વતીના એ લાડીલા પુત્રો આપણી વચ્ચે નથી. પણ તેમની ઓજસ્વી વાણીનો પ્રવાહ વિશાળ સંસ્કાર-રાશિ બનીને પેઢી-દર-પેઢી પ્રજાના જીવનમાં કોઈ ને કોઈ રીતે મૂર્ત થતો જણાય છે. તેમની રાજકીય અને સામાજિક આકાંક્ષાઓ ઘણે અંશે આપણી પેઢીની સિદ્ધિઓ બની ચૂકી છે-એમ એકંદરે કહી શકાય. પરંતુ ધર્મનિષ્ઠા, નીતિભાવના અને પર્યેષણા પરત્વે એ પેઢીને મુકાબલે આપણે પીછેહઠ કરી રહ્યા હોઈએ એમ લાગે છે. એમણે સર કરેલાં સાહિત્યિક શિખરો આજના લેખકને દુરારોહ બન્યાં છે, એમ વર્તમાનની કેડી પરથી ભૂતકાળ પર દૃષ્ટિ માંડતાં સહેજે તુલના થઈ જાય છે. જીવન અને સંસ્કૃતિનાં ચિરંતન મૂલ્યોની શોધબત્તી સમી આ

બે લેખકોની કૃતિઓનો વિસ્તાર આપણા સાહિત્યના ઇતિહાસમાં બેઅઢી દાયકાથી વધુ લાંબા પટ પર થયેલો નથી. પરંતુ તેના પ્રકાશનાં કિરણો દૂર દૂર સુધી પહોંચીને ભાવિની કેડી પર જીવનની ઉષ્મા પ્રસારે છે. આવા પ્રસંગે તેમનો વાચકવર્ગ એ કિરણો ઝીલીને પોતાના ચૈતન્યદીપને સંકોરવા પ્રેરાય એટલી અપેક્ષા તો જરૂર રાખી શકાય.

(‘રસ અને રુચિ’માંથી)

✧

15
મનીષીના મનોલોકમાં

1

શિલ્પ જોયા પછી શિલ્પીના કાર્ય-ખંડમાં પ્રવેશીએ અને જેવી લાગણી થાય તેવી લાગણી ગોવર્ધનરામની સાહિત્યકૃતિઓ વાંચ્યા પછી તેમની સ્ક્રૅપબુક્સ વાચતાં થાય છે. અક્ષરપ્રવૃત્તિ એ જ તેમનું જીવનકાર્ય હતું. તેની પાછળ પોતાની જાત, કુટુંબ, દેશ, માનવજાતિ અને ઈશ્વર પ્રત્યેનું કર્તવ્ય અદા કરવાની ભાવના હતી. એ પ્રત્યેક કર્તવ્યના સંદર્ભમાં કરેલા સ્વાયાય અને સર્જનના આયોજનથી શરૂ કરીને કાચી સામગ્રી તેમજ રચનાના ઉદ્દેશ, અભિગમ ને વ્યાપાર પર પ્રકાશ પાડે તેવી પુષ્કળ વિગતો આ સ્ક્રૅપબુક્સમાં પડેલી છે. વીતકોના વિશ્લેષણ ઉપરાંત તેમના વિચારો, આદર્શો, મનોરથો અને મનન-અવલોકનયુક્ત પ્રતિભાવોની પ્રસાદી ગોવર્ધનરામનાં આત્મસંભાષણો રૂપે અહીં સુલભ છે. તે વાંચતાં તેમની પ્રત્યક્ષ મુલાકાત લીધા જેટલો આનંદ, આશ્ચર્ય, સહાનુભૂતિ ને સન્માનનો ભાવ જાગે છે.

ગોવર્ધનરામના અવસાન પછી અર્ધી સદી બાદ આ નોંધપોથીઓ પ્રગટ થયેલી. વચ્ચેના ગાળામાં આ મહાન સારસ્વતની જીવનયાત્રા, અક્ષરપ્રવૃત્તિ તથા તેની પાછળ રહેલી મનોભૂમિકાને સમજાવતાં સંખ્યાબંધ લખાણો પ્રસિદ્ધ થયાં હતાં. પરંતુ તેમના મનોલોકનું સમગ્ર અને યથાર્થ દર્શન કરાવે અને તેમની જીવન-યાત્રાનાં ધ્રુવબિન્દુઓને સ્પષ્ટ ઉપસાવી આપે તેવું પ્રમાણભૂત સાધન તો સ્ક્રૅપબુક્સ પ્રગટ થયા પછી જ સાંપડ્યું એમ કહેવાય.

બીજા વિદ્વાનોની માફક ગોવર્ધનરામને પણ વાંચતાં વાંચતાં નોંધો કરવાની, વાંચેલી વસ્તુનો સાર ઉતારવાની તેમ મહત્વનાં લાગે તેવાં લખાણોની કાપલીઓ સંઘરવાની ટેવ હતી. આ નોંધો ને કાપલીઓ સાચવવાની પોથી તે સ્ક્રૅપબુક. તેમાં કાચી નોંધો અને કાપલીઓની સાથે મનમાં આવતા વિચારો પણ ટપકાવતા જવાનું બનતું હતું. વખત જતાં આ વિચારનોંધો જ સ્ક્રેપબૂકમાં ઉતારવાનો મુખ્ય ક્રમ થઈ

પડ્યો. કાચી ટાંચણપોથી પાકી મનનપોથી જ બની ગઈ.

1885ના જાન્યુઆરીની પહેલી તારીખથી ગોવર્ધનરામે સ્ક્રૅપબુક રાખવાનું શરૂ કરેલું. પરંતુ, પ્રગટ થયેલી સ્ક્રૅપબુક દર્શાવે છે તેમ, 1888ના ફેબ્રુઆરીની પાંચમી તારીખે કરેલી 'શેલ વી લિવ આફ્ટર ડેથ' એ ચાર પાનાંના લઘુ લેખરૂપ કરેલી નોંધથી તેમની મનનપોથીની રીતસર શરૂઆત થાય છે. એટલે વચ્ચેનાં ત્રણ વર્ષ દરમિયાન વાંચેલા અંશોના સાર ને ઉદ્ધરણની કાપલીઓનો સંગ્રહ તેમાં થયો હશે એમ અનુમાન કરી શકાય. તા. 5-2-1888થી તા.3-11-1906 સુધી આ પ્રકારની નોંધો અમુક અમુક સમયને અંતરે ગોવર્ધનરામે કરી હતી અને તે બધી સાત નોંધપોથીઓમાં સંગ્રહાયેલી હતી. જે 1959-60માં સ્વ. કાન્તિલાલ છ. પંડ્યા, શ્રી સન્મુખરામ પંડ્યા અને શ્રી રામપ્રસાદ બક્ષી દ્વારા સંપાદિત થઈને એન.એમ. ત્રિપાઠીની કંપની દ્વારા ત્રણ ગ્રંથોમાં પ્રકાશિત થઈ હતી. તા. 4-1-1907ના રોજ ગોવર્ધનરામનું અવસાન થયું હતું. એટલે છેલ્લા બે માસ બાદ કરતાં, જિંદગીના છેલ્લા બે દાયકા દરમિધ્યાન તેમની ચિન્તન-મનન લેખન-પ્રવૃત્તિનું વાસ્તવિક પ્રતિ-બિંબ આ નોંધપોથીઓમાં ઝિલાયેલું છે.

2

ગોવર્ધનરામે આત્મકથા લખી નથી, પણ રોજનીશી રાખેલી એમ સ્ક્રૅપબુ-ક્સમાં આવતા તેને લગતા ઉલ્લેખો પરથી સમજાય છે. આ રોજનીશી પ્રકાશમાં આવી નથી તેમ તેનો કોઈએ ઉપયોગ કર્યાનું પણ જાણવા મળતું નથી. એટલે તેમાં કેવા પ્રકારની નોંધ હશે એ વિશે ચોક્કસ અભિપ્રાય આપી શકાય નહીં, પરંતુ નરસિંહરાવ કે બળવંતરાયની રોજનીશીની માફક તેમાં રોજ-બરોજ બનતા અંગત જીવનના નાનામોટા બનાવોની નોંધ અને તેને વિશેના પોતાના પ્રતિભાવો હશે એમ કલ્પી શકાય. આ મનનનોંધો રોજનીશીની માફક કાલાનુક્રમે લખાયેલી છે અને તેમાં પણ કુટુંબને તેમજ પોતાને લગતી, રોજનીશીમાં સ્થાન પામે તેવી કેટલીક હકીકત આવે છે. વળી મહાન પુરુષોની આત્મકથાઓમાં જોવા મળે છે તેવું તટસ્થ આત્મપરીક્ષણ ને સ્વદોષકથનમાં રાચતું અંતર્મુખ મનોવલણ પણ આ સ્ક્રૅપબુકમાં તેમણે કર્તવ્યની તીક્ષ્ણ ધાર પર ચાલતા પોતાના જીવનપ્રવાસની વાત કરતાં કરતાં પ્રગટ કરી બતાવ્યું છે. છતાં આ નોંધોનું સ્વરૂપ નથી ડાયરીનું કે નથી આત્મકથાનું. તેનું સ્વરૂપ ઉત્તમ પ્રકારની મનનપોથીનું છે. તેમાં મુખ્યત્વે વિચારની પ્રક્રિયાને ગતિ આપે તેવી તત્વલક્ષી ચર્ચા આવે છે. પોતે વિચારેલા મુદ્દા ભુલાઈ ન જાય ને રફ્તે રફ્તે તેની ચકાસણી કરતાં જઈને છેવટે પાકો નિર્ણય થઈ શકે તે માટે વિચારોને વ્યવસ્થિત રૂપમાં કાગળ પર ટપકાવતા જવાનો નિયમ લેખકે રાખ્યો હતો. આમ કાગળ ઉપર વિચારવાની વિશિષ્ટ પદ્ધતિ આ નોંધોમાં જોવા મળે છે. નાનીમોટી પરિસ્થિતિના ગુણદોષનું તોલન કરવાનું પણ તેને લીધે સુગમ થઈ પડે છે. પછી તો

એ તેમને માટે એટલું સ્વાભાવિક થઈ પડે છે કે અમુક પુસ્તક ખરીદવું કે નહીં તેના પણ મુદ્દા ત્રણ પાનાં ભરીને તારવે છે. આ દીર્ઘસૂત્રી પદ્ધતિથી પોતે વાકેફ હોવાથી ગોવર્ધનરામ તેના સંદર્ભમાં શંકા પણ કરે છે.

'If falls to my lot to think on paper what I would not have wasted five minutes to think about'[71]

(જેનો વિચાર કરવામાં મેં પાંચ મિનિટ પણ બગાડી ન હોત તેનો કાગળ પર વિચાર કરવાની પરિસ્થિતિ મારે માટે ઊભી થઈ છે.)

ખરું જોતાં આ મનનનોંધો વીતેલા સમયનું સરવૈયું કાઢીને આધ્યાત્મિક નફા--નુકસાનનો હિસાબ કાઢવા માટે છે. તા. 29-1-1904ની નોંધમાં ગોવર્ધનરામે આ ઉદ્દેશ સ્પષ્ટ કરતાં કહ્યું છે તે યથાર્થ છે :

'These notes which contain periodical balance-sheets of my account, of my work and rest, of the results od my literary income and my expense of time, save me from the pinch when I present a clean balance-sheet to my Master and Principal Mr. Conscience or Ideal whose humble servant and agent I feel myself to be in all humility'[72]

(મારા કામ અને આરામનો હિસાબ, અને મારા સાહિત્યધનનું ઉપાર્જન તથા સમયનો વ્યય દર્શાવતું સમય સમયનું સરવૈયું કાઢતી આ નોંધો, મને, મારા ગુરુ અને માલિક એવા અંતરાત્મા યાને આદર્શ સમક્ષ ચોખ્ખું સરવૈયું રજૂ કરું છું ત્યારે અંતરાત્માના ડંખથી બચાવે છે; અને હું એ સ્વામી ને વડીલનો સેવક ને પ્રતિનિધિ હોઉં એવી નમ્ર લાગણી અનુભવું છું.)

દેશ અને દુનિયા પ્રત્યેની ફરજના તીવ્ર ભાન સાથે ગોવર્ધનરામ ઉપરના ઉદગાર કાઢે છે. એ જવાબદારી અદા કરવા માટે તેઓ વહેલી નિવૃત્તિ લે છે ને નિવૃત્તિ દરમિધ્યાન દેશહિત સધાય તેવાં લખાણો કરવાનો વ્યવસ્થિત કાર્યક્રમ ઘડી કાઢે છે. આમ, તેમનું લેખનકાર્ય સ્વાધ્યાય અને આત્મચિન્તનના પરિપાકરૂપ હતું. આ મનનનોંધો મુખ્યત્વે એ હેતુને જ લક્ષમાં રાખીને લખાયેલી છે. એટલે તો તા. 4-2-1900ના રોજ પરહિતની વાત કરતાં ઘરની સ્થિતિનું બધ્યાન કરે છે. ત્યાં અધવચ અટકીને કહેવા લાગે છે;

'No more, Mr. Scrap Book. I am writing so intensely elsewhere that there is neither time nor energy for tete a tate with you.'[73]

(હવે બસ, મિ. સ્ક્રેપબુક, અન્યત્ર મારું લેખન એટલું સઘન ચાલે છે કે તમારી

71. સ્ક્રેપબુક 2, 1959 પૃ. 196
72. સ્ક્રેપબુક 2, પૃ. 289
73. સ્ક્રેપબુક 2, પૃ. 183

સાથે ગોષ્ઠિ કરવાનો નથી સમય કે નથી શક્તિ.)

ઉપરની નોંધમાં 'મિ. સ્ક્રૅપબુક' એ સંબોધન શું સૂચવે છે? આ મનનપોથી એક પ્રકારના વિશ્વસનીય મિત્રની ગરજ સારે છે એવું નથી લાગતું ? લેખક તેની સમક્ષ રમતાં રમતાં હૃદય ખોલે છે. આત્મનિરીક્ષાની એ એક રીત છે. એ રીતે પોતાના સ્વભાવ, વ્યક્તિત્વ અને કાર્યને આરપાર દેખાય તેમ પ્રગટ કરીને ગોવર્ધનરામ મનનનોંધોમાં પોતાની ઐહિક ને આધ્યાત્મિક પ્રગતિનો આંક કાઢતા જાય છે. તેમ કરતાં પોતે અહંતા, મમતા, ધનલિપ્સા, કીર્તિલોભ ઇત્યાદિનો ત્યાગ કરીને સાત્ત્વિક નમ્રતા ધારણ કરે છે, જેનો જોટો અર્વાચીન યુગમાં આપણા દેશમાં ગાંધીજી સિવાય બીજા કોઈનાં લખાણોમાં જડવો મુશ્કેલ છે.

3

ફિલસૂફીનો ઉદભવ ઘણુંખરું મૃત્યુના વિચારમાંથી થાય છે. આપણે જોયું કે ગોવર્ધનરામના તત્વચિન્તનનો આરંભ પણ 'મૃત્યુ પછી જીવન છે ?' એ પ્રશ્નની મીમાંસાથી થાય છે. તા. 5-2-1888ના રોજ લખેલી પહેલી જ નોંધમાં આ વિષયનો વિચાર કરતાં તેઓ ખાસ બે મુદ્દા ઉપસાવે છે : (1) જેમ ગર્ભમાં રહેલો દેહ નાભિનાળ દ્વારા માતાની પાસેથી બહારનું પોષણ પામીને સચેત સ્વરૂપે બહાર આવે છે, ત્યારે ગર્ભમાંથી લોપ પામીને એ વિશાળ ને ઉન્નત જીવનમાં પ્રવેશ છે, તે રીતે મૃત્યુ પ્રકૃતિમાતાના ઉદરમાં રહીને પંચેન્દ્રિયરૂપ નાળા દ્વારા ચૈતન્યતંત્રનું પોષણ મેળવે છે. તે મૃત્યુ પછીના ઉચ્ચતર જીવન માટેની તૈયારીરૂપ છે. (2) જેણે જીવન દરમિધ્યાન ચૈતન્યપોષક વિકાસ સાધ્યો ન હોય તે ગર્ભપાત જેવી દશા ભોગવીને આત્મવિકાસમાં પીછેહઠ પામે છે. પછી તેને વિકાસ માટે નવેસરથી પ્રયત્ન કરવો પડે છે.

આ નવેસર પ્રયત્ન એટલે શું ? વિશાળ ઉચ્ચતર જીવનમાં પ્રવેશવું એટલે શું ? આવા આવા પ્રશ્નોનું પર્યેષણ કરતાં કરતાં તેમના મનનાં એક ચોક્કસ સિદ્ધાન્ત બંધાય છે, જે તેમની સમગ્ર જીવનપ્રવૃત્તિમાં ચાલક બળ રૂપે પ્રર્વતે છે. આ સિદ્ધાંતને તેમણે 'ઉત્સર્ગ સિદ્ધાન્તમ' ના આપ્યું છે. અંગ્રેજીમાં તેને Theory of Consumption કહેલ છે. તા. 22-10-1892ના રોજ આગળના પ્રશ્નના સંદર્ભમાં આ વિષયની ચર્ચા કરીને ગોવર્ધનરામ નીચેના નિર્ણય તારવે છે.

'I am indiffrent whether death brings other life or not; it is enough if I can consume myself, relieve myself. The great Will is at my Ego-point; I see it, I feel it, I am it; and what I have willed, I shall work out of its end. I (am) propelled by the ordinary and extraordinary Teeth of the Will in some resultant direction. My Sabbath Day

must come: I must ride my Shesha and of my Ego-point, shall say न च पुनरावर्तते न च पुनरावर्तते.'[74]

(મરણ પછી બીજો જન્મ થશે કે નહીં તેની મને ફિકર નથી. હું મારી જાતને ઘસી નાખું, મુક્ત કરું એટલે બસ, મારા અહમબિન્દુ પર મહેચ્છા પ્રવર્તે છે, મને તે દેખાય છે, તેની અનુભૂતિ થાય છે, હું તે છું; જે સંકલ્પ કર્યા છે તેને પૂર્ણપણે સિદ્ધ કરીશ. મહેચ્છાના સાધારણ અને અસાધારણ દાંતમાંથી ફૂટતી દિશામાં હું ધકેલાઉં છું ! મારો વિશ્રામ દિન આવવો જોઈએ; હું શેષશાયી બનીશ ને મારા અહમ્-બિન્દુ વિશે કહીશ : न च पुनरावर्तते न च पुनरावर्तते.)

ઉત્સર્ગ એટલે ત્યાગ. સ્વત્વનો ત્યાગ કરીને કર્તવ્યને ખાતર ઘસાઈ છૂટવું તે આ સિદ્ધાન્તનું હાર્દ છે. નરસિંહરાવે કહેલું કે 'ઈશ-ઇચ્છા સંગમાં ભેળું ઇચ્છા માહરી' ગોવર્ધનરામ ઇશને સ્થાને મહાન શક્તિ (Great Force) મૂકે છે અને તેની ઇચ્છા પ્રમાણે વર્તવાની વાત કરે છે. ભૌતિક પદાર્થ (matter) હોય કે ન હોય, પણ તેના ગુણધર્મરૂપ શક્તિનું અસ્તિત્વ તો છે જ એમ તેઓ ભારપૂર્વક કહે છે. મનુષ્ય ઉત્ક્રાંત થયો તે પહેલાં પૃથ્વી પર ચિત્તશક્તિ (Force of Intellect) અલક્ષ્ય સ્વરૂપે પડેલી હતી. બુદ્ધિ દ્વારા ચેતન અને અચેતનની પ્રતીતિ થાય છે. વિશ્વશક્તિ સ્વતઃ પ્રવૃત્ત થઈને અલક્ષ્યમાંથી લક્ષ્ય રૂપે આકાર ધારણ કરે છે. વિશ્વ જેમ નિયમને વશ વર્તે છે, તેમ આ શક્તિ પણ લક્ષ્ય ને અલક્ષ્ય નિયમો પ્રમાણે પ્રવર્તે છે. આ વિશ્વશક્તિ (Universal Force) નિરપેક્ષપણે પ્રવર્તે છે. ગોવર્ધનરામ કહે છે કે વિશ્વમાં ચાલી રહેલ દિવ્ય નાટક(Diveine Drama)નો સર્જક (Poet), પ્રવર્તક અને ખુદ ખેલ (Drama) પણ તે જ છે, જેને અનુક્રમે ઈશ્વર અને માયા તરીકે પણ ઓળખાવી શકાય.

આ શક્તિનું લક્ષ્ય (Paten) અને અલક્ષ્ય (Latent) એમ દ્વિવિધ પ્રવર્તન છે. અલક્ષ્ય એટલે અક્રિય નહીં પણ અદશ્ય કે અકળ એમ સ્પષ્ટતા કરીને તેને દૂરવર્તી પરિણામો પરથી પ્રતીત થતી 'પરીક્ષાવેદ્ય' વિશ્વશક્તિ તરીકે તેઓ સ્થાપે છે.

આ પરમ શક્તિની પરમ ઇચ્છા પ્રમાણે વિશ્વનું ચેતન અને અચેતન તંત્ર ચાલે છે. એ પરમ ઇચ્છાના ચકારના નાનામોટા દાંતામાં જડચેતન સર્વ હોમાતું (Consume)

જાય છે. માણસ તેમાં અપવાદ નથી. સમષ્ટિની સાથે વ્યક્તિ અવિશ્લેષણ સંબંધથી જોડાયેલી છે. એ મહાન ઇચ્છાનું વ્યક્તિ સાથેનું જોડાણ તેમાં પ્રગટતાં અહમબિન્દુ(Ego-point)થી થયેલું હોય છે. (તેને વ્યક્તિ-બિન્દુ પણ કહી શકાય.) પરમ ઇચ્છાની સાથે અહમ્-બિન્દુનો મેળ સાધવો ને પછી તેમાં સમાઈ જવું એ પ્રત્યેક વ્યક્તિનું છેવટનું કર્તવ્ય છે એમ ગોવર્ધનરામનું કહેવું છે.

74. સ્ક્રેપબુક 1, પૃ. 146.

તેમણે કુટુંબ, દેશ અને દુનિયા પ્રત્યેના કર્તવ્યને છેલ્લી પળ સુધી અદા કર્યા કરવું એવી ભાવના સેવી હતી તેના મૂળમાં ઉપર દર્શાવેલ ઉત્સર્ગ સિદ્ધાન્ત હતો. પરમ શક્તિની પરમ ઇચ્છાને વશ વર્તીને ઘસાઈ છૂટવું એમાં જ જીવનનું સાર્થક્ય રહેલું છે એમ તેઓ દઢપણે માનતા. સ્વામી વિવેકાનંદે હિમાલયમાં સ્થાપેલ આશ્રમમાં જઈને રહેવાનો વિચાર આવેલો, પણ તેને દૂર હડસેલીને કર્તવ્યરત સ્થિતિમાં જિંદગી પૂરી કરવાનું ગોવર્ધનરામ નક્કી કરે છે તેનું પણ એ જ કારણ છે. તેમના જીવનમાં મૂંઝવણના અનેક પ્રસંગો આવે છે. સંજોગોની ભીંસ એવી અનુભવાય છે કે 'મારે બધા પ્રત્યે ફરજ બજાવવાની અને તેમને કોઈને મારા પ્રત્યે કશી ફરજ નહીં', એવા વેદનાયુક્ત ઉદગારો કોઈક વાર નીકળી જાય છે.

પણ બીજી જ ક્ષણે સ્વસ્થ થઈને કહે છે; 'મારી આ ગ્લાનિ ને મૂંઝવણ જોઈને મારા અનંત શાશ્વત સ્વરૂપને ગમ્મત પડતી હશે. આ બધી અર્થહીન ચેષ્ટા (nonsense) છેવટે એ અનન્ત સ્વરૂપમાં જ વિલય પામવાની છે... જિંદગીમાં કશું જ લખી ન શકું તોપણ શું થઈ ગયું? અહીં લખવાની કે અન્યત્ર કોઈને કહેવાની તક ન મળે તો પણ શું ? પરમ ઇચ્છાની એ જ ઇચ્છા છે. આ બધી માથાકૂટ મેં જ ઊભી કરી છે. હમણાં મારા નાયક(સરસ્વતીચંદ્ર)ની માફક નાસીને સંન્યાસ લઈ લઉં કે બધાને ના પાડી દઉં. પરંતુ હું મારી કર્તવ્યભાવનાનો કેદી છું. સ્વેચ્છાએ ઊભી કરેલી સાપેક્ષ નીતિશાસ્ત્રની માયાજાળ અને તેમાંથી જન્મતી ઉપાધિઓમાંથી ધારું તો મુક્ત થઈ શકું. પરંતુ મારી ફિલસૂફી મને ના પાડે છે. એ મને કહે છે કે પ્રેમ, અશ્રુ ને આનંદની મિશ્ર લાગણી સાથે વિરહી ગત સ્વજનનું સ્મૃતિચિહન ધારણ કરે તે રીતે તારે કર્તવ્યની બેડી ધારણ કરવાની છે. નથી અપેક્ષા કોઈ બદલાની કે નથી દરકાર વિપત્તિની.'[75] આ કાવ્યમય તત્વજ્ઞાન નવા ઉત્સાહ ને આનંદ સાથે તેમની પાસે આ સંકલ્પ કરાવે છે.

'Eternal Ego ! Be consumed into myself by duty This is the Will, and the Will alone wills.'[75]

(હે શાશ્વત સત્વ ! કર્તવ્ય દ્વારા મારામાં ઉત્સર્ગ પામો. એ જ પરમ ઇચ્છા છે, અને એક માત્ર પરમ ઇચ્છાની ઇચ્છા જ મારામાં (પ્રવર્તે) છે.)

1878માં ગોવર્ધનરામે 'પ્રવૃત્તિમય સંન્યાસ'નો વિચાર રજૂ કરેલો તે સંપૂર્ણ તત્વજ્ઞાન રૂપે અહીં મહોરે છે. 'સરસ્વતીચંદ્ર'માં પણ આટલી વિશદ ને વ્યાપક ભૂમિકા પર તેમની આ ઉત્સર્ગ સિદ્ધાન્તની ફિલસૂફીની સમજૂતી મળતી નથી. 'સરસ્વતીચંદ્ર' ભાગ-3ના પ્રકરણ 6માં તેમણે કરેલી લક્ષ્યાલક્ષ્યરહસ્યની મીમાંસા સમજવામાં આ ઉત્સર્ગસિદ્ધાંત ઠીક મદદરૂપ થાય તેમ છે.

---

75. સ્ક્રેપબુક 1, પૃ. 172, 173

4

તત્વનિર્ણય કર્યા પછી તા. 24-8-1894ની નોંધમાં ગોવર્ધનરામ કવિતા અને તત્વજ્ઞાનના કાર્ય પરત્વે પોતાપૂરતો વિવેક કરી લે છે. તત્વજ્ઞાન તર્ક દ્વારા આપણને ભૌતિક જગતથી ઊંચે લઈ જાય છે; કવિતાના પગ વાસ્તવજગતમાં છે પણ તેનું ઉડ્ડયન દિવ્ય તત્વજ્ઞાનનાં શિખરો સુધી પહોંચે છે એમ કહીને તેઓ એની અસરમાં રહેલ ફેર આ પ્રમાણે દર્શાવે છે : 'તત્વજ્ઞાન નિતાન્ત શુભ પરિણામ લાવે છે, પણ કવિતા આપણી નબળાઈઓમાંથી જન્મે છે એટલે આત્માને સુંદર બનાવતાં જ્ઞાનતંતુઓને તે નબળાં બનાવી દે છે અથવા ઉશ્કેરી મૂકે છે. તત્વજ્ઞાન જ્ઞાનતંતુને કસીને કઠણ બનાવે છે.' ઉભયનું એ રીતે તારતમ્ય કાઢ્યા પછી તેઓ કવિતાને તજી તત્વજ્ઞાનને સત્યશોધના સાધન તરીકે પસંદ કરતાં કહે છે : 'પહેલાં હું ધર્મને કાવ્યમય બુદ્ધિવાદ (Poetico-Rationalism) કહેતો. હવે હું કવિતા બીજાને માટે લખું છું, હવે તે મારા જીવનનું અંગ રહ્યું નથી. નક્કર ને કઠોર બુદ્ધિ જ મારા જીવનની એકમાત્ર રીતિ બની રહો અને તત્વજ્ઞાન તેનું ધ્યેય! કમજોરીનો તિરસ્કાર દુઃખ, કષ્ટ ને કસોટીરૂપ નીવડે તો ભલે, કમજોરીને વશ થયા વિના કોઈ પ્રકારનું સુખ ન મળે કે દુઃખમાંથી મુક્તિ ન પ્રાપ્ત થાય તો એવાં સુખ અને મુક્તિ જહન્નમ-માં જાય.[76] જેનાથી આત્માને નીચા નમવું પડે એનું નામ કમજોરી. જ્યાં લગી બુદ્ધિ અને તત્વજ્ઞાનની હવા માણી ન હોય ત્યાં લગી કવિતાનો આશ્રય લઈએ તે સમજી શકાય. તત્વજ્ઞાનનો સ્વાદ લીધા પછી કવિતા ફિક્કી બની જાય. આમ, તત્વજ્ઞાન-નો પક્ષ લેવા જતાં કોઈ તેમને वृद्धत्वं जरसा विना પ્રાપ્ત થયું છે એમ કહે તો તેનો સસ્મિત સ્વીકાર કરવા તૈયાર છે.

તેમનામાં સાચા સર્જકની પ્રતિભા હતી, પરંતુ તેમણે કવિતા કરતાં તત્વ-જ્ઞાનને હંમેશાં વિશેષ મહત્વ આપ્યું હતું. એટલે તેમનાં લખાણો બુદ્ધિપ્રધાન ને તત્વનિષ્ઠ હોય છે. અહીં હળવાશને અવકાશ હોવા છતાં નાની નાની બાબતો વિશે પણ તત્વજ્ઞાનીની અદાથી તેમણે પોતાનાં નિરીક્ષણો રજૂ કર્યાં છે. તેમની કવિતામાં છંદ, પ્રાસ અને લયની ત્રુટિઓ દેખાય છે ને વિચારનું વિશેષ પ્રભુત્વ હોય છે તેની પાછળ પણ ઉપરનું મંતવ્ય કારણભૂત જણાશે.

તેમના જમાનામાં સંમતિવયના કાયદા અંગે મોટો વિવાદ ઊભો થયેલો. સુધારક અને રૂઢિચુસ્ત વર્ગ વચ્ચે એ વિષયમાં ગજગ્રાહ ચાલતો હતો. સરકારે તે અંગે કાયદો કરવાનું નક્કી કરેલું. તે વખતે ગોવર્ધનરામે કોઈ પક્ષે અભિપ્રાય આપેલો નહીં; તેથી મિત્રો ટીકા કરતા હતા. તેનો પડઘો તા. 28-3-1891ની નોંધમાં પડે છે. આખી પરિસ્થિતિનું વિશ્લેષણ કરતી વખતે તેઓ શિક્ષિત અવાજ અને સર્વોપરી અંતરાત્માના અવાજ વચ્ચે સૂક્ષ્મ ભેદ કરવાનું સૂચવે છે. પછી પોતે

76. સ્ક્રેપબુક 2, પૃ. 28, 29

અભિપ્રાય નહીં આપેલો તેનાં કારણો દર્શાવે છે : (1) અભિપ્રાય બાંધવા માટે જરૂરી અભ્યાસનાં સાધનો હાથ પર નથી. (2) તેને માટે વિજ્ઞાનના સિદ્ધાન્તની જાણકારી આવશ્યક, જે નહીં જેવી જ છે. (3) અભ્યાસ માટે જરૂરી સમય અને શક્તિની ખેંચ લઘુમતી પ્રત્યે અભિપ્રાયનું પલ્લું ઝૂકે છે, પણ કામચલાઉ નિર્ણય બાંધવામાં તેઓ માનતા નથી એટલે તટસ્થ રહે છે.

લાગણીથી કે ક્ષણિક આવેશથી પ્રેરાઈને નિર્ણય કરવાને બદલે પૂરતા અભ્યાસ, અનુભવ, અવલોકન અને ઉદ્યોગને અંતે પુખ્ત વિચાર કરીને નિર્ણય બાંધવાની તેઓ હિમાયત કરે છે.

બીજાને ચાલતાં શીખવીએ તે પહેલાં આપણે આપણા પગ પર ઊભા રહીએ એ જરૂરનું છે, એટલે દેશ પ્રત્યેનું કર્તવ્ય અદા કરતાં પહેલાં ખરું હિત શેમાં રહેલું છે તેનો સ્પષ્ટ ને યથાર્થ ખ્યાલ લેવો જોઈએ. તે માટે જરૂરી સ્વાધ્યાયનો કાર્યક્રમ તેઓ ઘડી કાઢે છે. તેમાં ઇતિહાસ, ધર્મ, વૈદિક સાહિત્ય, અંગ્રેજી અમેરિકન ને ગ્રીક સાહિત્ય, ભારતીય ને પાશ્ચાત્ય તત્વજ્ઞાન, સંસ્કૃત પ્રાકૃત ને ગુજરાતી સહિત દેશી ભાષાઓનું સમગ્ર સાહિત્ય, મહાકાવ્યો, વિવિધ કક્ષા અને પ્રકારના શિક્ષણની દેશપરદેશની પ્રથાઓ અને પોતાની પાસેનાં તમામ પુસ્તકોના અભ્યાસનો સમાવેશ કરે છે. કયા વિષયો કયા ક્રમમાં ક્યારે ને કેવી રીતે વાંચવા તેની પણ ઝીણી ઝીણી નોંધો કરે છે-ને છેવટે કહે છે : 'NO MORE after this.'[77] (આનાથી વિશેષ નહીં.)

સ્વાયાયનો આટલો મહત્વાકાંક્ષી કાર્યક્રમ ગોવર્ધનરામે ઘડેલો તેની પાછળ તેમની ઉદાત્ત દેશભક્તિ રહેલી હતી. તેમને દેશ ભૌતિક, સામાજિક, બૌદ્ધિક, નૈતિક અને રાજકીય પુનરુત્થાન સાધે તેવું બળ પ્રાપ્ત કરે તેવી યોજના ઘડવી હતી. 1885માં તેમણે ઇટાલી અને અમેરિકાની પદ્ધતિએ રાજકીય સ્વાતંત્ર્ય મેળવવાનાં સાધનોનો અભ્યાસ કરવાનું વિચારેલું. પરન્તુ તા. 3-4-1891 ની નોંધમાં લશ્કરી બળવાની વાતને રદ કરે છે અને સ્વદેશ પ્રત્યેના પોતાના કર્તવ્યની રૂપરેખા દોરે છે તેમાં પોતાની મર્યાદાનો નિર્દેશ કરતાં આત્મગત ઉદગાર કાઢે છે તે સૂચક છે.

'I have told you, Mr. Tripathi, that it is beyond your orbit to be a 'Public' man or a 'Citizen', which you would be the moment you attempted to produce a particular event.'[78]

(મિ. ત્રિપાઠી, મેં તમને કહેલું છે કે, 'જાહેર' પુરુષ કે 'નાગરિક' થવાનું તમારા કાર્યક્ષેત્રની બહાર છે. અમુક ઘટના ઉપજાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો કે તરત જ તમે એ બનવાના.)

77. સ્ક્રેપબુક 1, પૃ. 156, 157

78. સ્ક્રેપબુક 1, પૃ. 29

ગોવર્ધનરામનું લક્ષ્ય આ કે તે ઘટનાનું નિમિત્ત બનવાનું હતું જ નહીં, તેમને તો દેશ બનાવવો હતો. કેવો દેશ ? 'છે તેના કરતાં વધુ ઉન્નત.' શિક્ષિત અને અશિક્ષિત દેશબંધુઓ અસહાય સ્થિતિમાંથી નીકળીને આત્મનિર્ભર બને તે માટે તેમની ચેતના કેવી રીતે પ્રદીપ્ત થઈ શકે તેનું ચિન્તન-મનન કરીને વિશાળ નક્કર યોજના તૈયાર કરવી હતી. આ ધ્યેય મનમાં ઘૂંટાતાં ઘૂંટાતાં ગોવર્ધનરામનું જીવન--કાર્ય (mission) બને છે. તેને માટે સતત સ્વાધ્યાય ને ચિન્તન કર્યા કરવાનો નિર્ણય કરે છે. તેમ કરતાં કરતાં જિંદગી ખતમ થઈ જાય પણ તો યુદ્ધભૂમિ પર લડતા સૈનિકની રીતે ફના થઈ જવાની ખ્વાહેશ પણ તેઓ અનેક વાર વ્યક્ત કરે છે.

એ જીવનકાર્ય સિદ્ધ કરવા જતાં ગોવર્ધનરામ રણયોદ્ધામાં દેખાતી દઢતા, હિંમત, તિતિક્ષા, આત્મશ્રદ્ધા અને ત્યાગભાવના ઉપરાંત તત્વજ્ઞાનીની સાફ દષ્ટિ અને સમતોલ બુદ્ધિની પણ પ્રતીતિ કરાવે છે.

5

આ મહત્વનો કાર્યક્રમ સારી રીતે પાર પડે તે માટે ગોવર્ધનરામ ચાળીસ વર્ષની ઉંમર પછી તરત જ નિવૃત્તિ લેવાનું નક્કી કરે છે. છેક 1892થી નિવૃત્તિ માટેનું આયોજન વિચારાતું રહે છે. ઘરના સંજોગો બદલાતા રહે છે, અંગત પ્રતિ-કૂળતાઓ વધતી જાય છે, વ્યવસાયમાં અનેક પ્રલોભનો આવે છે, કચ્છ ને જૂનાગઢ જેવાં રાજ્યોની દીવાનગીરી મળવાના સંજોગો ઊભા થાય છે, આર્થિક સંકડામણ ઘટતી નથી, માંદગીની પરંપરા ખર્ચના ઊંડા ખાડામાં ઉતારી દે છે, મનઃસુખરામ જેવા વડીલ વ્યવહારુ લાભ જતા નહીં કરવાની સલાહ આપે છે, કુટુંબકલેશ ચાલે છે, મુંબઈ અને નડિયાદમાં પ્લેગ ફાટી નીકળે છે-એમ ચારે બાજુથી મુશ્કેલીઓ ઊભી થાય છે; પરંતુ નક્કી કરેલ ધ્યેયથી તેઓ વિચલિત થતા નથી. કુદરત જેમ જેમ તેમની કસોટી કરે છે તેમ તેમ તેમનો સંકલ્પ વધુ દઢ થતો જાય છે. દુઃખને તેઓ પરમ શક્તિની ઇચ્છાની પ્રસાદી ગણે છે અને કર્તવ્યને તેનો આદેશ ગણીને છેવટ લગી વળગી રહે છે.

સ્ક્રૅપબુક્સનો ઠીક ભાગ આ નિવૃત્તિનો સંકલ્પ સિદ્ધ કરવા અંગે ચાલેલી મથામણો રોકે છે. 1898ના ઑક્ટોબરથી તેઓ નિવૃત્તિ લે છે. પછી આવતી નોંધોમાં નિવૃત્તિ દરમિયાન ઊભી થયેલી આર્થિક ને શારીરિક મુશ્કેલીઓના ઉલ્લેખ સાથે દેશહિતને લગતી લેખનપ્રવૃત્તિનો નિર્દેશ આવે છે. 'સરસ્વતીચંદ્ર'નો ચોથો ભાગ આ સમયગાળા દરમિયાન લખાઈને પ્રગટ થાય છે. ઉપરાંત દેશના ધાર્મિક, રાજકીય, આર્થિક અને એવા જાહેર મહત્વના પ્રશ્નો વિશે તેઓ અંગ્રેજીમાં લેખો લખે છે. તેમાંના અમુક 'ઇસ્ટ ઍન્ડ વેસ્ટ' તથા 'ઇન્ડિયન સ્પેક્ટેટર' જેવાં સામયિકોમાં પ્રસિદ્ધ થાય છે.

જીવનકાર્યને અંગે ગોવર્ધનરામે કરેલો બૌદ્ધિક પુરુષાર્થ આ મનનપોથીનો મોટો ભાગ રોકે છે. આપણે જોયું તેમ, પોતાના જીવનસિદ્ધાન્તની અહીં તેમણે મૌલિક પ્રરૂપણા કરેલી છે. ઉપરાંત અંતઃકરણ, સ્વતંત્ર ઇચ્છા અને પ્રારબ્ધ, કવિતા અને તત્વજ્ઞાન, સંપત્તિ અને વિપત્તિ, મૂર્તિપૂજા અને મંદિરો, રામાયણ, કૃષ્ણ અને ભક્તિમાર્ગ, વેદાન્ત, સત્ ચિત્ અને આનંદ ઇત્યાદિ ધર્મ-તત્વને લગતા વિષયોની આરૂઢ ફિલસૂફની મૌલિક ઢબે તેમણે ચર્ચા કરેલી છે. દિલ્હી દરબાર, દેશીઓ અને પરદેશીઓ, લૉર્ડ કર્ઝનની રાજનીતિ, યુનિવર્સિટી બિલ અંગે કર્ઝનની પીછેહઠ તથા મરકી અંગે પ્રજા અને શાસકોની વર્તણૂક જેવા તત્કાલીન દેશકાળના પ્રશ્નોની તાત્વિક અને વ્યવહારુ દૃષ્ટિએ તેમણે કરેલી વિચારણાની નોંધ પણ આ સ્ક્રૅપબુક્સમાં ગોવર્ધનરામે ઉતારેલી છે. તેમાં અભ્યાસપૂર્ણ માહિતી ઉપરાંત વિચાર કે અભિગમની નવીનતા ધ્યાન ખેંચે છે. તેમના વિચારોને પક્ષ કે સંપ્રદાયનું વ્યવધાન નડતું નથી. તેમની બુદ્ધિ તત્વ ગ્રહીને વિષયનું સર્વાંગીણ વિમર્ષણ કરવા ટેવાયેલી છે. બ્રિટિશ શાસકોની આપખુદી ને અહંકેન્દ્રિતાની ટીકા કરવા સાથે તેમની શાસનપદ્ધતિના મૂળમાં રહેલ ઉદાર અને ન્યાયપરાયણ રાજનીતિમાં ગોવર્ધનરામ પોતાનો વિશ્વાસ પ્રગટ કરે છે. લૉર્ડ કર્ઝન જેવા શાસકોની ચારે તરફથી ટીકા થાય છે ત્યારે ગોવર્ધનરામ તેને ન્યાય કરવાનું વલણ દાખવે છે. પોતાના વિચારો વર્તમાનપત્રમાં પ્રગટ કરીને લોકમત કેળવવા પ્રત્યે તેઓ ઉદાસીન હતા. તેમનું લક્ષ પાયાના સિદ્ધાન્તોનું નિરૂપણ કરીને કાયમી ઉકેલ સૂચવતાં નિરીક્ષણો તૈયાર કરવા તરફ હતું. તેનો ઉપયોગ 'ઈસ્ટ ઍન્ડ વેસ્ટ' તથા 'સમાલોચક' જેવાં રડ્યાંખાંડ્યાં સામયિકો જ કરી શકેલાં. તેમનાં સંખ્યાબંધ લખાણો અપ્રગટ રહેવા પામ્યાં છે. તેનું એક કારણ પ્રકાશન કે પ્રસિદ્ધિ પરત્વે તેઓ ઉદાસીન હતા તે છે.

આ નોંધમાં તેમણે કેટલાંક મૌલિક અર્થદર્શનો કર્યાં છે, જે આજે પણ વિદ્વચ્ચર્ચાનો વિષય બને તેમ છે. વામન અવતારનું રહસ્યદર્શન, સંચિત પ્રારબ્ધ અને ક્રિયમાણ વિશે એમ જ વેદાન્તત્વના વ્યવહારમાં વિનિયોગ પરત્વે મનઃસુખરામ સાથેની ચર્ચા તથા 'લંપટ કૃષ્ણ' અંગેનું નિરીક્ષણ તેનાં થોડાંક દૃષ્ટાંન્તો છે.

પોતાના તત્વજ્ઞાનમાં આવતો મહેચ્છા અને મહાન શક્તિનો સિદ્ધાંત જર્મન ફિલસૂફ શોપનહોરના 'Will Force'ના સિદ્ધાંત સાથે સામ્ય ધરાવે છે તેની જાણ હીરાલાલ ધોળેની 'વેદાન્તસાર'ની પ્રસ્તાવના વાંચતાં થઈ એમ ગોવર્ધનરામે તા. 1-3-1892ની નોંધમાં જણાવ્યું છે. પોતે કરેલ વાંચવા લાયક પુસ્તકોની યાદીમાં શોપનહોરના 'Theory of Will Force'નો સમાવેશ કરેલો. પુસ્તકના શીર્ષક પરથી તેમને શંકા પણ ઊઠેલી કે કદાચ તેમાં પોતે બાંધેલા સિદ્ધાંતની વાત હોય. પરંતુ પોતાની ફિલસૂફીના પાયાના વિચાર તરીકે પરમ સિદ્ધાંતની ખબર નહોતી એમ તેમણે સ્પષ્ટ કહ્યું છે. તે પરથી બે મહાન બૌદ્ધિક એકસરખું વિચારે છે એ ઉક્તિમાં

રહેલ સત્યની પ્રતીતિ થાય છે.

ગોવર્ધનરામને માટે વપરાયેલ 'પ્રચંડ મનોઘટનાશાળી' વિશેષણને સાર્થ કરે તેવી તેમના માનસઘડતરની વિધાયક સામગ્રીનો રાશિ આ મનનપોથીઓમાં પડેલો છે. તેમનો જ્ઞાનકોશ એટલો સમૃદ્ધ છે, બુદ્ધિનું ફલક એટલું વિશાળ છે ને કલ્પનાની ઊંડળ એટલી મોટી છે કે સાહિત્યકારને માટે જ નહીં તત્વજ્ઞ, ધર્મચિન્તક, ઇતિહાસવિદ્, સમાજશાસ્ત્રી, માનવશાસ્ત્રી અને નૃવશંશાસ્ત્રીને માટે પણ વિચાર કરવાનો કીમતી મસાલો આ ત્રણ ગ્રંથોમાંથી મળી રહે તેમ છે.

6

ગોવર્ધનરામનું હૃદય સ્વજન સમક્ષ ખૂલતું હોય તે રીતે આ મનનપોથી સમક્ષ ખૂલે છે. વિવિધ વિષયોના વિમર્શ દરમિયાન જેમ બુદ્ધિનો અસાધારણ ઉન્મેષ આ નોંધપોથીનાં પાનાં પર પ્રગટે છે તેમ વર્તમાનના ઉંબર પરથી ભૂતકાળને વિલોકતાં કે ભવિષ્યનો વિચાર કરતાં જાગેલાં સંવેદનોને તે મુક્તપણે વહેવા દે છે. કેટલીક વાર એ સંવેદનોની અભિવ્યક્તિ કવિતા અને તત્વજ્ઞાનનો ઉદાત્ત સમન્વય દર્શાવતા કલ્પનાવિહાર સુધી લઈ જાય છે. તેનું જ્વલંત દૃષ્ટાંત તા 13-9-1894ની નોંધ છે. આગલે દિવસે સમૃદ્રકિનારે ફરવા ગયેલા ત્યારે ઓચિંતું વરસાદનું ઝાપટું આવતાં, વૃક્ષ જેવું કોઈ આશ્રયસ્થાન નહીં હોવાને કારણે, ગોવર્ધનરામ ભીંજાઈ ગયેલા. તે વખતે પહેલાં તો પોતે પ્રકૃતિની ઉપહાસલીલા જોઈને હસે છે; પણ તેની સાથે ભૂતકાળનાં વીતકો સ્મૃતિપટ પર ઊભરાઈ આવતાં ચૌદ વર્ષની વયથી વરસતાં રહેલાં દુર્ભાગ્યનાં ઝાપટાંએ ઉપજાવેલી અસહાય સ્થિતિ સાંભરી આવતાં અશ્રુ વહે છે. પછી તરત જ જ્ઞાનદૃષ્ટિ ખૂલતાં વિપત્તિને કારણે સમર્થ બનેલા બુદ્ધિ અને નીતિના કોશની ઉદાત્ત કાવ્યમય અનુભૂતિના આનંદોદગાર નીકળે છે. આ પરિચ્છેદ[79] વાદળીની માફક વિવિધ રંગ ધારણ કરતા તેમના સંવેદનશીલ માનસનું દર્શન કરાવે છે અને દુઃખની ઝડી વચ્ચે આત્મબળ ખોયા વગર ટકી રહેવાના તેમણે કરેલા બૌદ્ધિક પુરુષાર્થની સબળ પ્રતીતિ કરાવે છે. તેમાંથી થોડાક શબ્દો લઈએ :

'What is the use of my greatness of soul if it cannot absorb within herself the hard elements of worldly pains, which were meat to be her nourishing food and strength-giving feats of exercise in this great gymnasium of Patent Force ? The tears evaporate, and the mind rises to fly high into the elements of its nativity which flow high above the world of dirt and dust and float like promising clouds within the bosom of the serene skyemblem of Eternity and Infinity and Beauty and Sublimity'.

79. સ્ક્રૅપબુક 2, પૃ. 30, 31, 32

(લક્ષ્ય શક્તિની આ વિશાળ વ્યાયામશાળામાં જે વિપત્તિનો આવિષ્કાર આત્માને પોષણ અને બળ અર્પવા માટે નિર્મિત છે તે દુન્યવી વિપત્તિનાં કઠોર તત્વોને આત્મસાત્ ન કરી શકે તો મારા આત્માની વિભુતાનો શો અર્થ છે ? આંસુ અદશ્ય થાય છે અને મારું ચિત્ત મલિન સંસારથી ઊંચે તેને સહજ પ્રકૃતિતત્વોમાં વિહરે છે અને આશાસ્પદ વાદળોની માફક ગંભીર આકાશનાં શાશ્વત, અનંત, સુંદર અને ભવ્ય તત્વના પ્રતીકરૂપ આકાશના હૃદય પર તરે છે.)

મુંબઈ અને નડિયાદમાં ચાલેલા પ્લેગના ઉપદ્રવની હકીકત પણ આ નોંધોમાં વારંવાર ધ્યાન ખેંચે છે. તે પરથી સમજાય છે કે કેવી માનસિક ખેંચ(tension)ની વચ્ચે તેમણે કુટુંબ અને દેશ પ્રત્યેનું કર્તવ્ય બજાવ્યું હતું. (તત્કાલીન દેશસ્થિતિ પર પણ તેનાથી સારો પ્રકાશ પડે છે.) નિવૃત્તિ દરમિયાન બહેન, પુત્રી, માતા, સાસુ--એમ અનેક સ્વજનોનાં મૃત્યુ થાય છે. તેમાં પુત્રી લીલાવતીના અકળ અવસાનની ઘટના જ્ઞાની પિતાના ધૈર્યને ડગાવી દેતી લાગે છે. લાંબા વખત સુધી એ ઘા રુઝાતો નથી. તેના લગ્ન અંગે પોતે કરેલી ભૂલનો પશ્ચાત્તાપ પુત્રીના ગુણના સંકીર્તન અને અશ્રુપાતની સાથે સાથે ચાલે છે. મહાન શક્તિની મહાન ઇચ્છાનું સમાધાન પામ્યા છતાં અશ્રુ રોકી શકાતાં નથી. એ મહાન વિભૂતિની કરુણ માનવીય બાજુનું આ પ્રસંગે દર્શન થાય છે; 'લીલાવતીજીવનકલા'માં જ્ઞાનદષ્ટિએ તેમણે લીલાવતીના લક્ષણદેહનું ચિત્ર આપ્યું છે; પરંતુ તે લખતાં પિતાનું હૃદય કેટલી વાર દ્રવ્યું હતું તેની સાક્ષી તો આ નોંધપોથીઓ છે.

પિતાના અવસાન બાદ તેમના સરલ અને નિષ્પાપ સ્વભાવને યાદ કરીને ગોવર્ધનરામ તેમને પ્રેમભરી નિવાપાંજલિ અર્પે છે. માતા અને સાસુનાં સ્વભાવચિત્રો સુંદર ઉઠાવ પામ્યાં છે. બંનેના સ્વભાવની તુલના કરીને તેમની સ્થિતિ અને સમગ્ર છાપને 'માતા ઘણાં મહાન હતાં' અને 'સાસુ ખૂબ ભલાં હતાં' એ ઉદગારોથી સ્પષ્ટ કરે છે. જેમના પરથી પોતાને ગુણસુંદરીનું પાત્ર સર્જવાની પ્રેરણા મળી તે પત્ની લલિતાની સેવાવૃત્તિ અને કર્તવ્યપરાયણતાને તેમણે ભવ્ય અંજલિ અર્પી છે. પક્ષપાત કે અતિશયોક્તિનો દોષ ન આવે તે માટે તેમના સ્વભાવની મર્યાદાઓ પણ યથાપ્રસંગ દર્શાવી છે.

જેમના પ્રત્યે ગોવર્ધનરામને પ્રેમ અને પૂજ્યભાવ હતો તે કાકા મનઃસુખરામના સ્વભાવ ને વર્તનનું પણ પૃથક્કરણ કરેલું છે. કાકાના નિઃસ્વાર્થ પ્રેમ અને ઉપકારને તેઓ અનેક વાર કૃતજ્ઞપણે યાદ કરે છે. તેમની કુશાગ્ર બુદ્ધિ, વિદ્વત્તા, વેદાન્તનિષ્ઠા અને કુનેહભરી વ્યવહારુ નીતિની તેઓ કદર કરે છે. પરન્તુ કાકાના વિચાર અને વર્તનમાં દેખાતો વિસંવાદ કઠે છે. તત્વચર્ચામાં અનેક વાર કાકાનાથી પોતાનું ભિન્ન દષ્ટિબિન્દુ તેઓ સૌમ્યભાવે રજૂ કરતા. છેવટ લગી કાકા-ભત્રીજા વચ્ચેનો સંબંધ અત્યંત મીઠો અને પ્રેમભર્યો રહ્યો હતો. પિતાના અવસાન બાદ

તેઓ કાકાને પિતાને સ્થાને ગણતા. તેમની આજ્ઞા મળ્યા પછી જ પોતે નિવૃત્તિ સ્વીકારેલી. આમ, આ નોંધપોથીમાં કુટુંબજીવનનું વાસ્તવિક ચિત્ર ઊપસે છે તેની સાથે પ્રચંડ બૌદ્ધિક સામર્થ્ય ધરાવતા આ મહાન સારસ્વતના સંવેદનતંત્રના કેટલાક મૃદુ આવિષ્કારો પણ જોવા મળે છે.

વળી આ મનનપોથી આત્મનિરીક્ષણનું પણ મોટું સાધન બને છે. પોતાના સ્વભાવની નબળાઈઓનું તેઓ અવારનવાર બારીકીથી અવલોકન કરીને તેમાંથી મુક્ત થવાનો નિશ્ચય કરે છે. એક વાર કોઈ અસીલ કેસ લઈને આવ્યો હશે. કેસ ટકી શકે તેવો નહીં લાગવાથી ગોવર્ધનરામ તે લેવાની ના પાડે છે. પણ અસીલ તેમને છોડતો નથી એટલે ગુસ્સે થઈ જાય છે. તે જ દિવસે રસોઇયો મોડો આવે છે એટલે વિશેષ ચિડાય છે. પછી બીજી જ ક્ષણે આવી નાની બાબતોથી ચિત્તની શાન્તિ ગુમાવવી તેને પ્રકૃતિની નબળાઈ ગણી દૂર કરવાનો નિશ્ચય કરે છે. 29-8-1893ની નોંધમાં પોતાની સ્મરણશક્તિ, તર્કશક્તિ, કલ્પના અને સંવેદનાનું વિશ્લેષણ કરે છે અને કીર્તિલોભ, ધનલિપ્સા, પ્રેમની ઝંખના અને સ્તુતિનિંદાની દરકાર ચાલ્યાં ગયાં છે. અને સતત કાર્યરત રાખતી કર્તવ્યભાવના પ્રદીપ્ત થઈ એમ કહે છે. તેમાં આત્મરતિ નથી, પણ આત્મવિકાસનો સ્પષ્ટ તબક્કો સૂચવવાનો આશય દેખાય છે.

છેલ્લા દસકા દરમિધ્યાન વર્ષગાંઠને દિવસે વીતેલા જીવન પર દૃષ્ટિપાત કરવાનો ને વર્ષ દરમિધ્યાન બનેલા અંગત કે જાહેર બનાવો વિશે ટીકાટિપ્પણ કરવાનો ક્રમ તેમણે સ્વીકાર્યો હતો. તે મુજબ ઓગણપચાસમે વર્ષે ગોવર્ધનરામ સંતોષ અને શ્રદ્ધા સાથે નોંધે છે કે ‘હું અને મારો ઈશ્વર, મારાં પુસ્તકો અને મારી કલમસૃષ્ટિ સ્વયમેવ અખિલતાએ પહોંચવા માટે પૂરતી છે. અને દીવાલો અને ચણતર આંતર કે બાહ્ય કારણોએ પડી ભાંગે અને આવતી કાલે મૃત્યુ આણે તો કંઈ જ હરકત નથી.’[80]

એ જ અરસામાં ગોવર્ધનરામ પોતાના સ્વભાવની કેટલીક કમજોરીની વાત કરે છે. પહેલી કમજોરી તે મિતભાષિતાનો અભાવ. પોતાની શબ્દપ્રચુરતા બીજાને ત્રાસરૂપ બને છે એ જોવા છતાં પોતે એ ટેવ છોડી શકતા નથી તેનું દુઃખ વ્યક્ત કરતાં કહે છે કે સાહિત્યપ્રવૃત્તિમાં નિમગ્ન રહેવાથી અન્ય બાબતોમાં શૂન્યચિત્ત થઈ જવાય છે. લાંબા લાંબા મુસદ્દાઓ ઘડવાની ને લાંબાં ભાષણો કરવાની તેમની ટેવની ન્યાયાધીશો ને વકીલો પણ ટીકા કરતા. પોતે કોઈ વાત ખાનગી રાખી શકતા નથી એવી પણ ભાઈની ફરિયાદ હતી. આ ઉપરથી બને ત્યાં સુધી મૌન સેવવાનો તેઓ નિર્ણય કરે છે. નિવૃત્તિમાં નિરાંતે ચર્ચા કરવાનો અવકાશ ઊભો થવાથી પદ્ધતિહીન અનાવશ્યક શબ્દાળુતામાં સરી પડાય છે એવું તેમનું તારણ છે. તા. 27-5-1904ની નોંધમાં પોતે કરેલી ભૂલોને પરિણામે આવેલી માંદગી અને

80. ગોવર્ધનરામની મનનનોંધ, સં. અનુ. રામપ્રસાદ પ્રે. બક્ષી, 1969, પૃ.428.

ગેરસમજનો પણ એકરાર કરે છે.

આમ, ગોવર્ધનરામની આંતરબાહ્ય પ્રકૃતિ અને પ્રવૃત્તિ સાથે ઘડાતા જતા તેમના વ્યક્તિત્વનો ઇતિહાસ આ આત્મનિરીક્ષણાત્મક નોંધોમાં જોવા મળે છે.

ન્યાયમૂર્તિ રાનડે નિવૃત્ત થઈને તાતા કલ્યાણ યોજવાનું કામ કરવા માંગે છે એવું સાંભળીને ગોવર્ધનરામ તેમને યથાશક્તિ સેવાભાવે મદદ કરવાની તત્પરતા તારીખ 24-2-1899ની નોંધમાં દર્શાવે છે. દેશહિતનાં કાર્યો માટે પોતે વ્યવસ્થિત યોજના વિચારેલી તેના છ મુદ્દા પણ આ નોંધમાં ટપકાવે છે.[81]

(1) દેશ પ્રત્યેનું કર્તવ્ય અંગ્રેજી અને ગુજરાતી પુસ્તકો દ્વારા અદા થશે.

(2) આ વિષયની નોંધો અગાઉ સ્ક્રૅપબુકમાં કરેલી હોય તે બધી જોઈ જૂના વિચારો તપાસી જવા.

(3) ભારતમાં તેમજ અન્યત્ર વ્યક્તિઓ તેમજ સંસ્થાઓ દ્વારા થયેલ આ પ્રકારનાં કાર્યો અને પ્રવૃત્તિના ગુણદોષ તપાસી ભવિષ્ય માટે માર્ગસૂચન મેળવવું.

(4) ખાસ કરીને ભારતમાં ચાલતા સામાજિક, રાજકીય, આર્થિક, ઔદ્યોગિક, ધાર્મિક અને અન્ય પ્રવાહોનું અવલોકન કરવું ને અભ્યાસને અંતે લોકો–શાસકો ને પ્રજા બંનેના હિતમાં છે કે કેમ ને હોય તો કેટલે અંશે તે તપાસવું અને તેમાં સુધારા કરવા કે અટકાવવા જેવું લાગે તો ક્યારે કેવી રીતે તે નક્કી કરવું.

(5) દેશબંધુઓ અને તેમનાં બાળકોને માટે શારીરિક તેમજ અન્ય તમામ પ્રકારની તાલીમનો વિચાર કરવો. લેખકો, પત્રકારો, ધર્મશિક્ષકો ને સત્તાધારીઓ કેટલો ફાળો આપી શકે અને તેનાથી લાંબે ગાળે લોકોને લાભ થાય કે હાનિ તેનું તોલન કરવું.

(6) છેવટે આ કાર્ય માટે અંગત રીતે તેમજ સંસ્થાઓ દ્વારા પ્રયત્ન થઈ શકે તે માટે વિચાર કરવો.

'સરસ્વતીચંદ્ર'નો ચોથો ભાગ લખાતો હતો તે અરસામાં ગોવર્ધનરામે આ નોંધ કરેલી છે. તે વખતે કલ્યાણગ્રામની યોજના તેમના મનમાં ઘડાતી હશે. અથવા ઉપરના કાર્યક્રમના મૂર્ત પરિણામ રૂપે કદાચ લખાઈ પણ ચૂકી હશે. કેમ કે તા. 20-6-1899ની નોંધમાં પોતે ગંભીર માંદગીમાં પટકાયાનો અને નિવૃત્તિ દરમિ-ધ્યાન પોતે શાન્તિથી મૃત્યુને ભેટી શકે તેવી સ્વસ્થતા પ્રાપ્ત કર્યાનો નિર્દેશ છે; છતાં નવલકથા પૂરી કર્યા વિના દુનિયાની વિદાય લેવાની આવે તે તેમને ખૂંચે તો છે જ. એમ થાય તો પોતાનું જગત પ્રત્યેનું ઋણ પૂરું અદા ન થયું તેનો વસવસો રહેવાનો. એટલે તો બધું કામ છોડીને એ મહિનાઓમાં નવલકથાને જ તેઓ બધો સમય આપે છે. નિવૃત્તિ દરમિયાન કરવાના સ્વાધ્યાયના સમયપત્રકનો અમલ

81. સ્ક્રૅપબુક 2, પૃ. 168, 169

નવલકથા પૂરી થાય ત્યાં સુધી મોકૂફ રહે છે. એ જ રીતે પુત્રને શિક્ષણ આપવાનું કર્તવ્ય મૃત્યુ પહેલાં પૂરું અદા કરવાની તેમની તીવ્ર ઇચ્છા હતી. દેશ પ્રત્યેનું કર્તવ્ય ગોવર્ધનરામ સંતોષકારક રીતે બજાવી શક્યા, પણ પુત્રને પોતે ભણાવી ન શક્યા તેનો વસવસો તેમને છેવટે લગી રહી ગયેલો - જોકે એને પરમઇચ્છાની ઇચ્છા ગણીને મન વાળનાનો પ્રયત્ન કરેલો.

'સરસ્વતીચંદ્ર' ભાગ ચોથામાં પરદેશી સત્તા, દેશી રાજ્યો અને હિન્દી પ્રજા વચ્ચેના પરસ્પર સંબંધોની તેમજ ભારતીય પ્રજાને ઉચ્ચ જીવન ભણી દોરનાર સંસ્કૃતિના ત્રિવેણીસંગમની ચર્ચા આવે છે. તેના મુદ્દાઓ 1899ના ફેબ્રુઆરીથી ઑક્ટોબર વચ્ચે મૂકેલી નોંધોમાં જોવા મળે છે. 1899 અને 1900નાં વર્ષો ગોવર્ધનરામે દેશકલ્યાણની સર્વાંગીણ યોજનાનું ચિન્તન કરવામાં ને તેનો નવલકથામાં વિનિયોગ કરવામાં ગાળ્યાં હતાં એમ આ નોંધો બોલે છે. 1900ના ડિસેમ્બરના છેલ્લા દિવસોમાં 'સરસ્વતીચંદ્ર'ની પૂર્ણાહુતિ કર્યાનું તેમણે તા. 1-1-1901ની નોંધમાં લખ્યું છે. ઓગણીસમી સદીની સમાપ્તિ સાથે એ સદીની એક મહાન ઘટનારૂપ પૂર્વ-પશ્ચિમ-સંસ્કૃતિ-સંઘટ્ટને સાહિત્યિક અમરત્વ અર્પનાર વિરાટકાય મહાનવલની પણ પૂર્ણાહુતિ થાય એ કેવો વિરલ જોગાનુજોગ કહેવાય!

8

આ મનનપોથી આમ અનેક રીતે ભારતના આ મહાન મનીષીના મનોલોકમાં વિહાર કરાવે છે. તેમાંથી કેટલીક નાની પણ રસપ્રદ વિગતો ગોવર્ધનરામના વ્યક્તિત્વ પર તેમ અમુક વિશિષ્ટ ઘટનાઓ પર પ્રકાશ પાડે છે. નમૂના દાખલ થોડીક જોઈએ.

(1) ગોવર્ધનરામ મુંબઈની વડી અદાલતમાં સૌપ્રથમ દલીલ કરવા ઊભા રહ્યા તે વખતે સર ચાર્લ્સ સાર્જન્ટ વડા ન્યાયમૂર્તિ હતા. તેમણે ચુકાદો વિરુદ્ધમાં આપેલો, પણ ગોવર્ધનરામને બોલાવીને સમર્થ રીતે દલીલો કરવા બદલ અભિનંદન આપેલાં. વકીલ મિત્રે તેમને અભિનંદન બદલ ખુશ થવા કહ્યું ત્યારે ગોવર્ધનરામે જવાબ આપ્યો, 'બીજે વખતે ન્યાયાધીશ ગુસ્સે થાય ત્યારે ભયથી કંપવાનો પણ વારો આવે ને ?' તેમનું માનસ પહેલેથી સ્થિતપ્રજ્ઞના જેવું સ્તુતિનિન્દાથી પર હતું.

(2) વકીલના વ્યવસાયમાં તેમણે ઊંચું નીતિનું ધોરણ (professional etti-quette) જાળવી રાખ્યું હતું. અમદાવાદની અંબિકા મિલ વતી પોતે નીચલી કોર્ટમાં ઊભા રહેલા. તેમાં હાર થતાં મિલે વડી અદાલતમાં અપીલ કરી ને ચિમનલાલ સેતલવાડને રોકેલા. સામો પક્ષ ગોવર્ધનરામને રોકવા તૈયાર થયો પણ તેને પોતાની નીતિ વિરુદ્ધ ગણીને ગોવર્ધનરામે ના પાડી. ગોકુળદાસ પારેખ જેવા ધુરંધરો પણ આવો છોછ રાખતા નથી એમ કહીને મિત્રોએ તેમને કેસ લેવા માટે આગ્રહ કરેલો.

તેના તેમને બસો રૂપિયા મળે તેમ હતા, જે એ સંજોગોમાં ખૂબ જરૂરના હતા. પરંતુ અંતરાત્મા ડંખે તેવું કરવા એ તૈયાર નહોતા. તે કેસ તેમણે લીધો નહીં. ગોકુળદાસને માટે કહે છે : 'Mr. Gokuldas's example need not be an example to me. If I had his wealth, I would give up the profession.'

(મિ. ગોકુળદાસના દૃષ્ટાન્તની મારે માટે જરૂર ન હોય. મારી પાસે તેમના જેટલી સમ્પત્તિ હોત તો મેં ધંધો છોડી દીધો હોત.)

(3) એક મોટા મુકદ્દમા અંગે ગોવર્ધનરામ રાજપીપળા ગયેલા. સામે ગોકુળદાસ પારેખ હતા. કમિશનર અને બીજા વકીલોને ગોવર્ધનરામની શક્તિ વિશે શંકા હતી. પરન્તુ બધાના આશ્ચર્ય વચ્ચે સાત-આઠ દિવસ સુધી સાક્ષીની જુબાની લઈને કેસને પોતાની તરફેણમાં ફેરવી દીધો. સાંજે બધા જંગલ તરફ ફરવા ગયા. ત્યાં વાઘ-સિંહની વાત નીકળતાં ગોવર્ધનરામે અમેરિકન સિંહની ખાસિયત બતાવતાં કહ્યું કે 'બાળક કે બિલાડીના જેવો અવાજ કરે, પણ તરાપ મારે અદ્દલ સિંહ જેવી જ.' ગોકુળદાસ કહે, 'એવા સિંહ અહીં પણ છે.' 'ક્યાં? આ જંગલોમાં એવા સિંહ જોવા ન મળે.' ગોવર્ધનરામ બોલ્યા. 'ખોટું ન લગાડશો. એ સિંહ અમને તમારામાં દેખાયો.' ગોકુળદાસ હસતા હસતા બોલ્યા.

(4) થાણાની કોર્ટમાં એક કેસ હતો. સામે વિખ્યાત ધારાશાસ્ત્રી ચૉબલ હતા. ચૉબલની ખ્યાતિથી ગોવર્ધનરામનો અસીલ પ્રભાવિત થઈને ઢીલો થઈ ગયો. ગોવર્ધનરામે શાન્તિથી કેસ ચલાવ્યો. જીત્યા પછી તે બેઠા હતા ત્યાં આવીને તેમનો વાંસો થાબડીને ચૉબલ કહેવા લાગ્યા : 'I love you, I respect you, I revere you, I admire you' (મને તમારે માટે પ્રેમ છે, માન છે, પૂજ્યભાવ છે, હું તમારી પ્રશંસા કરું છું.)

(5) ધીકતી વકીલાત તજીને નડિયાદ નિવૃત્તિ માટે ગયા ત્યારે તેમના સહાયક કૃષ્ણલાલ મોહનલાલ ઝવેરીને તેમનું કામ મળેલું. ચિમનલાલ સેતલવાડે તા. 1-5-1898ના રોજ તેમના માનમાં સ્નેહમિલન યોજેલું.

(6) મુંબઈ કાઉન્સિલની ચૂંટણીમાં અંબાલાલ સાકરલાલ દેસાઈ અને ગોકુળદાસ કહાનદાસ ઊભા રહેલા. તા. 18-7-1903ની નોંધમાં ગોવર્ધનરામ અંબાલાલ હાર્યાનો ને ગોકુળદાસ જીત્યાનો ઉલ્લેખ કરે છે. બંનેનો સદ્ભાવ ગુમાવવાનું જોખમ વહોરીને પણ તેઓ બંનેને ચૂંટણી વખતે અપનાવેલ રીતરસમ માટે ઠપકો લખે છે. તેનો ગોકુળદાસે જવાબ આપેલો, પણ અંબાલાલે જવાબ આપેલો નહીં.

(7) 'સરસ્વતીચંદ્ર' ભાગ બીજાનાં પહેલાં પ્રૂફ 16-1-1892ને દિવસે મળે છે. તેના આગલા દિવસે પુત્રી જયન્તીનું વાગ્દાન કરેલું તે બાબત આત્મા ડંખે છે. 'ઉતાવળમાં પ્રમાદ સાથે કુમુદનું વાગ્દાન કરી બેઠેલા વિદ્યાચતુર જેવું થયું' એમ

પોતાને માટે લખે છે.

(8) ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ ભાગ ત્રીજો પ્રગટ થયો તે અરસામાં અમદાવાદમાં એવી અફવા ફેલાયેલી કે ગોવર્ધનરામને રાજદ્રોહના આરોપસર સરકારે પકડ્યા છે. તે બાબત તા. 30-9-1898ના રોજ કરેલી નોંધ જુઓ :

‘I learn today from my client that the rumour about sedition and my prosecution was first heard at Ahmedabad at Khadia Club and information was said to have come from Narasimha Rao ! Be it so even; et tu Brute? Not, I don't believe it.’

(આજે મારા અસીલ પાસેથી જાણવા મળે છે કે રાજદ્રોહ અને તેને અંગેની ફરિયાદ વિશે અફવા સૌપ્રથમ અમદાવાદ ખાડિયા કલબમાં ફેલાવા પામી હતી. અને માહિતી નરસિંહરાવે આપ્યાનું કહેવાય છે. ભલે એમ. બ્રુટસ, તુંયે? ના, હું નથી માનતો.)

(9) ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ના અંત વિશે દયારામ ગિદુમલ જોડે ચાલેલા પત્રવ્યવહારનો તા. 29-3-1906ની નોંધમાં નિર્દેશ છે. તેમાં પ્રેમ અને સંન્યાસ વચ્ચેના સંઘર્ષમાંથી સંવાદ સાધવાનો પોતાનો પ્રયત્ન હતો એવો ખુલાસો કરે છે.

(10) કોઈકે એ અરસામાં ‘સરસ્વતીચંદ્ર’નો પાંચમો ભાગ પ્રગટ કરેલો તે અંગે ગોવર્ધનરામ તા. 2-1-1905ની નોંધમાં નીચે મુજબ લખે છે. ‘નિઃસત્વ પુસ્તક છે, જે મેં ઉદ્વેગ પામીને વાંચવું પડતું મૂક્યું. એની સામે કે એને અંગે મારા ગ્રંથાધિકાર માટે કંઈ જ કાયદેસર પગલું ન લેવાનો મેં નિશ્ચય કર્યો છે. આ નમાલા પ્રયત્નમાંથી લેખક જે થોડા રૂપિયા કમાય તે ભલે કમાતો:’[82]

(11) તા. 13-12-1902ની નોંધમાં ગોવર્ધનરામ એમ.એ.ની ગુજરાતી વિષયના ત્રણ વિદ્યાર્થીઓની પરીક્ષા લઈને પરિણામ આપી આવ્યાનું લખે છે. એમ.એ.ની ગુજરાતી વિષયની પરીક્ષાનું એ પ્રથમ વર્ષ હતું. તે પરથી અનુમાન કરી શકાય કે મુંબઈ યુનિવર્સિટીમાં એમ.એ. કક્ષાએ ગુજરાતીનો અભ્યાસક્રમ 1900ની સાલથી દાખલ થયો હશે. ગોવર્ધનરામે લીધેલી પરીક્ષામાં ત્રણે વિદ્યાર્થીઓને પાસ થવા માટે દરેક પ્રશ્નપત્રમાં 25 ટકા ગુણ ‘somehow’ આપેલા, પણ અંગ્રેજી અને સર-વાળામાં ખૂટવાથી ત્રણે નાપાસ થયેલા એમ નોંધ્યું છે. વળી પોતે, કે. હ. ધ્રુવ અને કમળાશંકર પ્રા. ત્રિવેદીની સમિતિએ મુંબઈ યુનિવર્સિટીની એમ.એ. પરીક્ષા માટેનો ગુજરાતી વિષયનો અભ્યાસક્રમ ઘડ્યાનું તા. 12-4-1903ની નોંધમાં જણાવ્યું છે.

(12) 1898ની આખરમાં તેમને ગૌરીશંકર ઉ. ઓઝાનું તેમજ રણછોડલાલ છોટાલાલનું જીવનચરિત્ર પુરસ્કાર લઈને લખી આપવા માટે નિમંત્રણો મળે છે; પણ

---

82. મનનનોંધ, પૃ. 447.

ગોવર્ધનરામ બંને નિમંત્રણોનો સાભાર અસ્વીકાર કરે છે.

9

ગોવર્ધનરામને તેમના જમાનાના શ્રેષ્ઠ સાહિત્યકાર તરીકે પ્રતિષ્ઠા પ્રાપ્ત થઈ હતી. પોતાની નવલકથાના દશ હજારથી ઓછા વાચકો નહીં હોય એવો અંદાજ તેમણે તા. 13-11-1896ની નોંધમાં મૂકેલો છે. તેમના જમાનામાં બીજા કોઈને નહીં મળ્યા હોય તેવાં માન ને પ્રેમ ગોવર્ધનરામને મળ્યાં હતાં. પણ ‘It is not a part of my nature to enjoy it.’ (તેમાં રાચવાનો મારો સ્વભાવ નથી) એમ કહીને અદશ્ય શક્તિએ સોંપેલ કર્તવ્ય બજાવ્યાથી વિશેષ પોતે કશું જ કર્યું નથી એમ નમ્ર નિવેદન કરે છે. સાહિત્યિક કીર્તિને તેમણે ધુમાડા જેવી ગણી હતી એટલે તેની કદી પરવા કરી ન હતી. બીજાને થતા લાભ જોઈને, તેમને કદી ઈર્ષ્યા થઈ નહોતી, તેમ તેમણે અંગત સ્વાર્થ માટે કદી કોઈની ખુશામત કરી નહોતી. नाभिनन्दति न द्वेष्टि એવી સ્થિતપ્રજ્ઞની સ્વસ્થતા તેમણે કેળવી હતી. સાહિત્યિક પુરુષાર્થમાં તેમ ચરિત્ર-ગુણોમાં તેમના સર્વ સમકાલીનોથી ગોવર્ધનરામ દશાંગુલ ઊંચા રહ્યા હતા. છેલ્લા શ્વાસ લગી તેમણે દેશ અને જગતના હિતની ચિન્તા કર્યા કરી હતી. બાવન વર્ષના આયુષ્ય દરમિધ્યાન તેમણે કરેલું સાહિત્યસર્જન ને ચિન્તનપર્યેષણ પછીની બાવન પેઢીઓ સુધી પ્રેરણારૂપ થાય તેવું સમૃદ્ધ અને ચિરંજીવ સત્વવાળું છે. આગળ જોયું તેમ, આ નોંધપોથીઓ તેમના ઉદાત્ત વ્યક્તિત્વ અને અક્ષરપુરુષાર્થની ઉદભાવક ભૂમિકા સમજાવે છે.

ખરું જોતાં, આ બધી ગોવર્ધનરામના ચરિત્રની જ સામગ્રી ગણાય. સ્વ. કાન્તિલાલ પંડ્યાએ તેનો ઉપયોગ મર્યાદિત સ્વરૂપમાં ‘શ્રીયુત ગોવર્ધનરામ’ લખવામાં કરેલો છે. પણ ગોવર્ધનરામના આંતરજીવનનો સંકલિત ચિતાર આપે તેવું આધુનિક ધોરણે લખાયેલું ચરિત્ર મળવાનું હજુ બાકી છે. તેમના ગાઢ મિત્ર ત્રિભોવનદાસ ગજ્જરે તેવું વિસ્તૃત ચરિત્ર લખાવવા માટે આ સ્ક્રૅપબુકની હસ્તપ્રત ગોવર્ધનરામ પાસેથી મેળવી હતી. ગોવર્ધનરામના નાના ભાઈ નરહરરામે પણ તે માટે પ્રયત્ન કર્યાના સાતમી નોંધપોથીમાં નિર્દેશ છે. નરસિંહરાવ, કાન્ત, આનંદ-શંકર અને ચોથી કોઈક વ્યક્તિને આ કાર્યની સોંપણી કર્યાનો પણ એમાં ઉલ્લેખ છે. મણિશંકર ભટ્ટને જીવનચરિતનું કામ ન સોંપવું જોઈએ કારણ કે એ ખ્રિસ્તી વલણ ધરાવે છે એ મતલબનો આનંદશંકરનો સંદેશો રમણીયરામે આપ્યાનું ગોવ-ર્ધનરામે તા. 12-11-1905ની નોંધમાં લખ્યું છે. આ હકીકત કેટલે અંશે સાચી હશે તેની ખાતરી તેઓ કરી શક્યા નથી. પરંતુ ગોવર્ધનરામનુ ચરિત્ર તૈયાર કરાવવાના પ્રયત્નો તેમના જીવતાં જ શરૂ થયેલા એમ આ નોંધપોથી બોલે છે.

ગોવર્ધનરામ પોતે આ પ્રકારના કોઈ પણ પ્રયત્નની વિરુદ્ધ હતા. ગજ્જર અને તેમના ભત્રીજા વચ્ચેના ઝઘડામાં ગોવર્ધનરામે લવાદ તરીકે કામ કરેલું એટલે

ગજ્જર ગોવર્ધનરામનું ચરિત્ર લખાવવા પ્રવૃત્ત થાય તેમાં દેખીતી રીતે જ ઔચિ-ત્યભંગ હતો. એ રીતે ચરિત્ર લખાય તેમાં પોતાનું ‘‘દૌરાત્મ્ય’’ જ પોષાય છે એ અને બીજી અનેક દલીલો કરીને સ્ક્રૅપબુકમાં તેમણે એ બાબત પોતાનો મક્કમ વિરોધ દર્શાવેલ છે. કદાચ એ વિરોધ મિત્રો સમક્ષ પ્રગટ કરવાને કારણે જ તેમના સ્વજનોનો તે અંગેનો પ્રયત્ન અટકી પડ્યો હશે.

એ ગમે તે હો. આજે ગોવર્ધનરામના અવસાનને પોણોસો વર્ષ થવા આવ્યાં છે ત્યારે અસાધારણ પ્રતિભા ધરાવતા એ મહાન સર્જકના અંગત અને સારસ્વત જીવનનો વિસ્તૃત ઇતિહાસ, અન્ય કોઈ કારણે નહીં તો નવી પેઢીને આશ્ચર્ય પ્રેરે તેવો નીવડે તે માટે પણ, લખાવો જોઈએ. મનનપોથીમાંની નોંધો સુવર્ણ અલંકારમાં જડેલાં રત્નની કણિકાઓની માફક તેમાં ઝગ્યા કરશે.

(‘વિભાવિતમ્’માંથી)

✧

16

નાટ્યસર્જક ન્હાનાલાલ

વીસમી સદીના પહેલા દસકામાં નાટ્યકાર ન્હાનાલાલનો સાહિત્યના તખ્તા પર પ્રવેશ થયો, ત્યારે ગુજરાતી નાટક કે રંગભૂમિની સ્થિતિ ગૌરવ લેવા જેવી નહોતી. 'ઇન્દુકુમાર' (અંક-1) પ્રસિદ્ધ થયું તે વર્ષમાં (1909) રાજકોટ ખાતે ભરાયેલી ત્રીજી સાહિત્ય પરિષદમાં નૃસિંહ વિભાકર ગુજરાતી નાટક અને રંગભૂમિની અધોગતિ વિશે અફસોસ વ્યક્ત કરે છે અને ગુજરાતી નાટકમાં વરતાતી સાહિત્યિક ગુણવત્તા અને તખ્તાલાયકીના સુમેળની ખોટ પ્રત્યે સાહિત્યકારોનું ધ્યાન ખેંચે છે. એ જ વર્ષમાં રમણભાઈ નીલકંઠ મણિલાલ નભુભાઈના 'કાન્તા' નાટકને ત્યાં સુધીના ગુજરાતી નાટકસાહિત્યમાં 'એક જ આશ્વાસનસ્થાન' તરીકે ગણાવે છે. સાહિત્યકારોનો રંગભૂમિ સાથેનો સંબંધ તૂટી રહ્યો હતો તેને સુધારવાનો કેટલાક સન્નિષ્ઠ સાહિત્યકારો પ્રયત્ન કરી રહ્યા હતા. ત્રિ. ક. ગજ્જર અને વિભાકરના 'નાટકની સુધારણાના' પ્રયત્નોના ન્હાનાલાલ સાક્ષી હતા. 1912ના મેમાં 'સરસ્વતીચંદ્ર' નાટક અંગે પડેલી તકરારના ગજ્જર પંચ હતા. તેમણે ન્હાનાલાલને એક દશ્ય નાટક લખવાની સૂચના કરી[83]. તેને પરિણામે ન્હાનાલાલે 'જયા-જયંત' નાટક આપ્યું. તે જ વર્ષમાં (1914) રમણભાઈનું 'રાઈનો પર્વત' અને વિભાકરનું 'સિદ્ધાર્થ બુદ્ધ' મળ્યું. મુંબઈમાંની આર્ય નાટકમંડળીએ 'સિદ્ધાર્થ બુદ્ધ' ભજવ્યું. પણ પહેલાં બે નાટકો ભજવવાની કોઈ મંડળીએ હિંમત કરી નહીં.

પચાસ વર્ષ પહેલાં શરૂ થયેલી ગુજરાતી રંગભૂમિ ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજીના (1867-1902) પ્રયત્નોથી સમૃદ્ધ બની હતી. તેમણે 'અશ્રુમતી', 'વીણાવેલી', 'ઉમાદેવડી', 'મોહિનીચંદ્ર' વગેરે સંખ્યાબંધ નાટકો લખીને પોતે સ્થાપેલી દેશી

83. '...તે કલ્પનાપ્રધાન રસાયનશાસ્ત્રી સન્મુખે તો એ તકરારના પરમાણુઓમાં આધુનિક નાટકની સુધારણાનો મહાપ્રશ્ન ખડો થયો હતો. મ્હને પણ એક દશ્યનાટક લખવાની સૂચના થઈ.'-પ્રસ્તાવના, 'જયા-જયંત,'1935

નાટક કંપની દ્વારા (1889) ભજવાવ્યાં હતાં. થિયેટર બાંધીને (1893-94) તેમજ સીનસીનેરી ને બિઝનેસનાં સાધનો વસાવીને રંગભૂમિને તળ ગુજરાતમાં વ્યવસ્થિત પાયા પર મૂકનાર ડાહ્યાભાઈ હતા. રંગમંચ પર રંગત જમાવે તેવા સચોટ વાગ્મિતાવાળા સંવાદો લખવાની પ્રથા તેમણે શરૂ કરી હતી. ગીતોની આકર્ષક તરજો બાંધવાની, યુગલગીતો મૂકવાની ને 'ટૅબ્લો' ગોઠવવાની પરંપરા પણ આ અરસામાં શરૂ થઈ હતી. લોકગીતો અને લોકકથાનો બહોળો ઉપયોગ કરીને ડાહ્યાભાઈ અને તેમના સમકાલીન નાટ્યકારોએ ગુજરાતી નાટક ને રંગભૂમિનું તળપદું વ્યક્તિત્વ બાંધી આપ્યું હતું. હાસ્યપોષક ખલપાત્રો (comic villains) સૌપ્રથમ ડાહ્યાભાઈએ આપ્યાં. રણછોડભાઈના વખતમાં નાટકનું વસ્તુનિરૂપણ નિવેદનાત્મક ઢબે થતું. તેને કાર્યસ્વરૂપે (action) મૂકવાનો પ્રયત્ન ડાહ્યાભાઈનાં છેલ્લાં નાટકોમાં જોવા મળે છે. તે આંતરિક સંઘર્ષ (interaction) રૂપે પક્વ થાય તે પહેલાં તેમનું અવસાન થયું.

ન્હાનાલાલના આગમન વખતે ડાહ્યાભાઈએ વિદાય લીધી હોવા છતાં રંગભૂમિ પર તેમણે અને વાઘજી આશારામ જેવા તેમના સમકાલીનોએ સ્થાપેલી પ્રણાલિકાના સંસ્કાર સ્પષ્ટ દેખાતા હતા. વ્યવસાયી મંડળીઓ વચ્ચે વીજળીની રોશનીવાળાં દશ્યો, 'ટેબલો' નૃત્ય અને ગાયનની મહેફિલ, સ્થૂળ હાસ્યપ્રસંગો અને અતિઘેરા (melodramatie) કરુણમાં રાચતાં નાટકો ભજવવાની ગળાકાપ હરીફાઈ ચાલતી હતી. નાટ્યલેખકો વ્યવસાયી રંગભૂમિના પગારદાર 'કવિ' તરીકે કામ કરતા હતા. નાટકોનો આત્મા ગૂંગળાઈ રહ્યો હતો. પ્રેક્ષકોને બાહ્ય તરકીબોથી આકર્ષીને કમાણી તર કરવા પર જ નાટકમંડળીઓનું લક્ષ હતું.

આ પરિસ્થિતિના પ્રતિકાર રૂપે હોય તેમ, ન્હાનાલાલનો પ્રવેશ બીજે છેડેથી થયો. કાવ્યના જ એક પ્રકાર તરીકે તેમણે નાટ્યલેખન અપનાવ્યું. તેમનાં નાટકો વાંચનારને તેમાં તત્કાલીન વ્યવસાયી રંગભૂમિની ભાષાના પડઘા સંભળાશે. તેમણે પ્રયોજેલી ડોલનશૈલીમાં નાટકી છટા દેખાશે. રંગભૂમિ પર બોલાતા સંવાદનો વાગાડંબર પણ તેમાં જોવા મળશે. પરંતુ તેનો અર્થ એ નહીં કે ડોલનશૈલી ધંધાદારી નાટકોના સંસ્કારથી જ સ્ફુરી હતી. કવિએ આ શૈલીનો પ્રયોગ કાવ્યમાં કરેલો છે, અને તે પણ મહાછંદની અવેજીમાં, તે ભૂલવું ન જોઈએ. ઉદાત્ત જીવનભાવના અને ઉચ્ચ કલ્પનામાં રાચતા રોમૅન્ટિક કવિમાનસની એ નીપજ છે. તેનાં ડોલન, ઉદબોધન અને ઉત્કટ કથન ધ્યાન ખેંચે છે. પરંતુ ઉચ્ચ અયાસવાળા વક્તવ્યનું માધ્યમ બને છે ત્યાં ડોલનશૈલીના સંવાદો કૃત્રિમ લાગતા નથી[84]. વ્યવસાયી નાટકોમાં તે

84. દા.ત. નીચેનો સંવાદ જુઓ :

ધનો : વેલ મિસ્ટર ધના દેસાઈ, હવે તમારે ક્યાં જવું ? ગુલઝાર પેસવા દેનાર નથી...ના, ના, એમ તો પ્રેમ નહીં વીસરી જાય...આવો, આવો, ડિયર ગુલઝાર.

ગુલઝાર : કેમ, લાવ્યા છો મારો પગાર ?

ધનો : પગાર તો હવે ડિયર-

ભાષાની યાંત્રિક રમત જેવા લાગે છે. ડોલનશૈલીમાં ઢાળેલા સંવાદો કવિતાની તાજગી અને રંગીનતાનો અનુભવ કરાવે છે[85]. વ્યવસાયી રંગભૂમિ પર બોલાતા સંવાદોમાં ઉચ્ચ ભાવકક્ષા (pitch) નટે કે દિગ્દર્શકે શબ્દ પર નિક્ષિપ્ત કરેલી હોય છે[86]. કવિનાં નાટકોમાં તે ભાષામાં અંતર્ગત હોય છે. પેલા સંવાદોમાં તે બાહ્ય આભરણની ગરજ સારે છે. કવિનાં નાટકોમાં ઉચ્ચ ભાવકક્ષા ભાષાના વણાટમાં જ જડાયેલી હોવાથી તે સંવાદની આંતરિક સંપત્તિ બને છે.[87] કેમ કે તેનું સાતત્ય મૂળે કવિતા સાથે છે.

આમ ન્હાનાલાલે નાટકની રચનામાં કાવ્યનું માધ્યમ ઉપયોગમાં લીધું હતું; એટલું જ નહિ, બાહ્ય સામગ્રીની માવજતમાં પણ તેમણે કવિની સમજ, શૈલી અને

ગુલઝાર - સમજજો ડિયર ગઈ પિયર.
ધનો : તમારું પિયર !
ગુલઝાર : રેડીમની કેશવાળાનું ઘર !
ધનો - અરે, પણ ગુલઝાર, તારો પ્રેમ, લવ.
ઓ માય ડિયર લવ...
ગુલઝાર : લવ લવ કરતો ચુપ, બબૂચક ગદ્ધા !

('ડાહ્યાભાઈનાં નાટકો', 'મણકો ૨, પૃ. 127')

85. દા.ત. જુઓ નીચેના કાન્તિકુમારીના ઉદગારો :
અમ સ્ત્રાં આળ મા ચ્હડાવ, ભાભી !
કુમારાંને તો કરમાવાનું.
પછી હોય શું પુરુષ
કે શું સુન્દરીની વેલ.'

('ઇન્દુકુમાર', અં.1, પ્ર.1, પૃ.19)

86. મહંત : અને, એ ઉમા કરતાં તું દશ હજાર ગણી ચતુર છે. તારા સ્વરૂપથી અને ચતુરાઈથી હું તમામ અંજાઈ ગયો છું.
ઉમા : અંજાઈ ગયા હો, તો દેવડી અજવાળું પાડશે ;
મને મારે જવા દ્યો. ગોળના સવાદિયાને સાકર ન ગમી
તો સાકરના કરમનો વાંક ! મને મારે જવા દ્યો.

('ડાહ્યાભાઈનાં નાટકો', 'મણકો 1, પૃ. 196')

87. ઉ.ત. જુઓ જયન્તના નીચેના ઉદગારો :
'નથી શિખરોમાં, નથી બરફોમાં,
નથી ગુફાઓમાં, નથી ઝાડીઓમાં,
નથી, નથી, નથી
કો તીર્થમાં, કો આશ્રમમાં,
ગિરિદેશ સદાનો તજતાં
એક ઘડીના પડીયા ફેર
ત્હારે ને મ્હારે, જયા !'

('જયા-જયંત', અં.2, પ્ર.2, પૃ. 97')

દૃષ્ટિનો વિનિયોગ કરેલો જોવા મળે છે. ઊર્મિકવિ જેમ વસ્તુના હાર્દમાં રહેલ ઊર્મિ, સંવેદન કે ભાવના પર વિશેષ લક્ષ આપે છે, પણ બાહ્ય ઘટનામાંથી ઊપસતા આકાર પર ઓછું ધ્યાન આપે છે, એવું નાટ્યકાર ન્હાનાલાલની બાબતમાં બન્યું છે. 'ઇન્દુકુમાર' જેવું સ્નેહલગ્ન વિશેનું નાટક હોય કે 'જયા-જયન્ત' જેવું આત્મલગ્ન વિશેનું હોય; 'વિશ્વગીતા' જેવું બ્રહ્માંડલીલાનું રહસ્ય પ્રગટ કરવા મથતું નાટક હોય કે 'અકબરશાહ' જેવું ચરિત્રાત્મક નાટક હોય; કવિ તેમાંના વસ્તુને નાટ્યક્રિયામાં ઢાળવાને બદલે અંતર્ગત ઊર્મિ કે ભાવનાને તેઓ કલ્પનાના આકાશમાં ચગાવે છે ને આકર્ષક સૂત્રોમાં બાંધીને તેનો મહિમા ગાય છે. વચ્ચે વચ્ચે સુન્દર વનિવાળાં ગીતો આવે છે. પાત્રો ભાવનાનાં વાહક બનીને ઉત્તમ, મધ્યમ ને કનિષ્ઠ કોટીમાં બેસે છે. દૃશ્યો પણ ભાવનાના દોરામાં જ પરોવાયેલાં હોય છે. બધાં દૃશ્યો અખંડ આકૃતિ રૂપે એકત્વ પામે એવી આશા ન્હાનાલાલનાં નાટકોમાં રાખવી વ્યર્થ છે.

કવિ પોતે પોતાની આ મર્યાદાથી અજાણ નહોતા. તેમણે આ સંદર્ભમાં જ પોતાનાં નાટકોને શેલી કે ગેટેનાં છે તેવાં કાવ્યનાટક ગણાવવાનો પ્રયત્ન કરેલો છે. શેલી અને ગેટેની કૃતિઓમાં ઊર્મિ સ્પષ્ટ આકાર ધારણ કરીને નાટકને સુનિશ્ચિત બંધ આપે છે, તેવું ન્હાનાલાલમાં બનતું નથી. સઘન ભાવનિષ્પાદન થતું હોવા છતાં તેમાંથી દૃશ્ય તત્વ ઊપસતું નથી. સંવાદોમાં જ્યાં ભાવ પાતળો હોય છે ત્યાં વાણીનો ખોખરો ખડખડાટ સંભળાય છે[88]. ભાવસંઘર્ષમાંથી નિષ્પન્ન થતી ક્રિયાને શબ્દ, લય, છંદ, અલંકાર આદિ તમામ કાવ્યાંગોમાં વહેતી કરીને નાટકના સ્વરૂપને સિદ્ધ કરી આપે તે જ કાવ્યનાટકોનો ખરો શિલ્પી ગણાય. ગીત, ભાષા, ભાવના, વસ્તુ, પાત્ર આદિની ઉત્તમ સામગ્રી કવિએ નાટકોમાં ઠાલવી હોવા છતાં સફળ કાવ્ય-નાટક તેમાંથી નીપજતું નથી તેનું કારણ એ સામગ્રીનું નાટકમાં રૂપાંતર કરવાની કુશળતાનો અભાવ છે.

'ઇન્દુકુમાર', 'જયા-જયંત' અને 'વિશ્વગીતા'માં ઉદાત્ત ભાવનાવિહાર છે. તેમના સંવાદો ઉચ્ચ કોટીનું કાવ્યતત્વ ધરાવે છે. ગીતો રોમૅન્ટિક વાતાવરણ જમાવે છે. 'ગોપિકા', 'સંઘમિત્રા' અને 'શ્રી હર્ષદેવ'ની રચના સંસ્કૃત નાટકની શૈલીમાં પોતે કરી હોવાનું કવિએ કહ્યું છે. 'અકબરશાહ'ને ગ્રીક ટ્રૅજેડી બનાવવાનો તેમનો મનોરથ હતો. પરન્તુ નાન્દી કે વિષ્કંભકના લેબલથી કે ઉપરાઉપરી મૃત્યુની ઘટના

---

88. દા.ત. યશના નીચેના ઉદગાર જુઓ :

'બ્રહ્મને પૃથ્વીપાટલે માંડ્યા.
બ્રહ્માંડને બ્રહ્મમંદિર કહ્યું,
વળી બ્રહ્મને બ્રહ્માંડ પર ભાખ્યા.
મ્હને નિજ બ્રહ્માંડસુંદરી કહી,
મ્હને તો પોતે બ્રહ્મમૂર્તિ ભાસ્યા.'

('ઇન્દુકુમાર', અં.3, પ્ર ૨, પૃ. 2)

ગોઠવવાથી સંસ્કૃત નાટકનો રસ કે ગ્રીક નાટકનો આંતરિક સંઘર્ષ નિષ્પન્ન થઈ શકતો નથી. કવિનાં બધાં નાટકોની આંતરરચના શિથિલ બંધવાળા ભાવનાપ્રધાન નાટકની જ રહી છે. ભાવનાના મનોરમ ધુમ્મસ નીચે નાટકનાં તમામ અંગો ઢંકાયેલાં રહે છે. સંસ્કારી વાચક તેવા વાચનનો આનંદ માણી શકે તેટલો નાટ્યરસિક પ્રેક્ષક તેના પ્રેક્ષણનો આનંદ લઈ શકતો નથી.

કવિની નાટ્યસૃષ્ટિમાં વાસ્તવિક જીવનની સુગંધ આપતાં માનુષી પાત્રો કેટલાં? કદાચ ચૌદ નાટકોમાંથી ચાર પણ નહિ મળે. તેમાં કાં તો જયદેવ, દેવર્ષિ બુદ્ધ કે યોગીરાજ જેવા જગતને સત્પ્રેરણા આપનાર સંતો જોવા મળે કે ઇન્દુકુમાર, જયંત, વીરેન્દ્ર, પાંખડી, જયા કે સંઘમિત્રા જેવાં સાત્વિક ને સ્વપ્નશીલ ભાવનાં ભેખધારી મળે; અથવા તો સામે પક્ષે વામાચાર્ય, તીર્થગોર, નૃત્યદાસી, પ્રમાદ કે વામનરાવ જેવાં તામસી પ્રકૃતિનાં પાત્રો દેખાશે. આ બે કોટીની વચ્ચે જહાંગીર-નૂરજહાન, કાશીરાજ-શેવતી, દ્રૌપદી, માર્તન્ડ કે યશ જેવાં રજોગુણી પાત્રો આવે, જે પેલાં સત્વગુણી કરતાં મનુષ્યકોટીની વધુ નજીક જણાય છે. પરંતુ કવિની વિશાળ પાત્રસૃષ્ટિમાં સ્પર્શક્ષમ વ્યક્તિત્વ ધરાવતાં ધરતીનાં મનુષ્યો મળવાં વિરલ છે. દરેકમાં શેક્સપિયરના ‘એરિયલ’ જેવું વાયવ્ય તત્વ વત્તેઓછે અંશે જોવા મળશે,

આ નાટકોમાં આંબાવાડિયું, સરોવરો, નદીકિનારો, સાગનાં જંગલ જેવાં સ્થળનાં અને ઉષા, સન્ધ્યા, મધ્યરાત્રિ, પૂર્ણિમા કે અમાસ જેવાં સમયનાં પાર્શ્વચિત્રો દોરલાં છે, પૃથ્વી, બ્રહ્માંડ અને ત્રિકાળને કવિની કલ્પના મોટી ફાળે માપી લે છે, અને તેમને લગભગ પાત્રની કોટી પર મૂકી દે છે. વિરાટના હિંડોળાની ભવ્યતા, ધૂમકેતુની ગતિની ગહનતા અને હિમશિખરના પ્રપાતની ભીષણતાનાં દશ્યો કવિ એવી મનોહર શબ્દપીંછીથી દોરે છે કે ભાવકના ચિત્તમાં સંવાદો અને ઊર્મિગીતો ઉપરાંત રંગસૂચનો[89]નો ફાળો પણ એમાં નોંધપાત્ર બને છે.

ડોલનશૈલી અને ગીતો નાટકના રંગવિતરણ માટે ઉપયોગી હોવા છતાં કવિના કોઈપણ નાટકને સીધેસીધું તખ્તા પર ઉતારવું મુશ્કેલ હોય છે. ‘જયા--જયંત’ અને ‘ગોપિકા’ જેવી કૃતિઓના પ્રયોગો પણ ઘણી કાપકૂપ પછી જ થઈ શક્યા છે. અપ્રસ્તુત અને બિનઉપયોગી સામગ્રી રદ કર્યા પછી બાકી રહેલા ટુકડાઓને કસબી સંપાદક સાંધી આપે તે પછી જ કવિનું નાટક ભજવણી માટે મૂકી

89. નમૂના દાખલ નીચેનું વર્ણન, રંગસૂચન રૂપે કરેલું છે તે જુઓ :

“ગોપસંઘ બંસી વાય છે. કૃષ્ણચંદ્રને ચંદ્રાનના ચંદનછાંટણે વધાવે છે. પાંખડીઓ શા ફણાઓ ઉપર નિજના દેવફણાઓ ચાંપીને, બંને કરકિરણોમાં ગગનદેવતાની પ્રાચીઅંગુલિઓ ચંદ્રમાને ઉપાડે છે એમ, ચંદ્રાનના મુખચન્દ્રને ઉપાડી, ત્રિભંગને મોડી, સરવના સોટા શી દેહલતાને સીધી કરે છે. ચંદ્રાનનાને વિરૂપવંકાતો ત્રિભંગ અલોપ થાય છે, મેઘમાં ‘ચન્દ્રમા ને ચન્દ્રમામાં અંગછાયા’ એમ પરસ્પરનાં અંગોમાં અન્યોન્યની છાયાઓ સમાઈ હસી રહે છે.”

(‘વિશ્વગીતા’, અં. 1, પ્ર 3, પૃ. 38)

શકાય. આમ છતાં, આ ચૌદ નાટકોમાંથી ચૌદ દશ્યો જરૂર એવાં મળે, જે સ્વતંત્ર કૃતિ તરીકે તખ્તા પર સુંદર પ્રભાવ પાડી શકે. 'ઇન્દુકુમાર'ના પ્રથમ અંકનો પ્રથમ અને છઠ્ઠો પ્રવેશ, 'વિશ્વગીતા'માંના 'ભરતગોત્રનાં લજ્જાચીર' તથા શકુન્તલા અને સીતાહરણનાં દશ્યો, 'શહાનશાહ અકબરશાહ'ના 'મધ્યભારતની મહારાણીઓ', 'ચિતોડગઢ', 'સોનાકટારીની દુહાઈ', 'હાફીઝગાહ' ને 'નવરત્ન દરબાર' જેવા પ્રવેશો, અને 'જહાંગીર-નૂરજહાન'માંથી 'ચમેલીમહેલની ચતુરા', 'સિકંદરાની પિતૃયાત્રા', 'દરબાર' અને 'ચશ્મેશાહી' જેવાં દશ્યો ભજવી શકાય તેવાં છે[90]. કવિનાં નાટકોમાં વિવિધ રસનાં એટલાં બધા દશ્યો છે કે હાસ્ય સિવાયના લગભગ તમામ રસના ભોગીને તેમાંથી પોતાની પસંદગીની કોઈ ને કોઈ ચીજ મળી રહે. શ્રી ચંદ્રવદન મહેતા કહે છે કે કવિએ લખેલી અકબરની સ્વગતોક્તિ દુનિયાની દસ શ્રેષ્ઠ સ્વગતોક્તિઓમાં સ્થાન પામે તેવી છે. જહાંગીર, જયંત અને ઇન્દુકુમારની સ્વગતોક્તિઓ પણ ઉચ્ચ કોટીનો નાટ્યરસ પૂરો પાડે તેવી છે[91].

કવિ નખશિખ સુંદર ગણાય તેવું નાટક આપી શક્યા નથી, પરંતુ શ્રેષ્ઠ કોટીના નાટક માટેની ભરપૂર સામગ્રી તેમનાં નાટકોમાં પડેલી છે. અભિનયકલાની તાલીમ માટે જરૂરી ગીતો, સંવાદો અને સ્વગતોક્તિઓનું સાહિત્ય કવિનાં નાટકોમાં ઉપલબ્ધ થાય છે તેટલું અન્ય કોઈ એક લેખકમાં ભાગ્યે જ જોવા મળે. ઉચ્ચારશુદ્ધિની તેમજ વિવિધ ભાવકક્ષા (pitch) અને ભાવચ્છટા દર્શાવતા વાચિક અભિનયની તાલીમ માટે કવિનું સાહિત્ય સારી પેઠે ઉપયોગી થાય છે. દા.ત. નાટ્યાત્મક (dramatic)[92] અને નાટકી (theatric)[93] બંને પ્રકારની ભાષાના નમૂના

90. આમાંના કેટલાંક દશ્યો અનેક વાર ભજવાઈ ગયાં છે. બીજાં દશ્યોના તખ્તાપ્રયોગ યુવકમંડળીઓએ કરવા જેવા છે.

91. જુઓ 'જહાંગીર-નૂરજહાન', અંક-1, પ્ર.4; 'જયા-જયંત', અં.2, પ્ર.5;અંક-3, પ્ર.1; 'ઇન્દુકુમાર' અં.1, પ્ર.1, અં.1; પ્ર.6.

92. ઉ.ત. જુઓ જયાના નીચેના ઉદગાર :
'સ્હવારે પૂછ્યું, શું છે ?
તો કહે, વસન્તનો છે ઉત્સવ.
બપ્પોરે પૂછ્યું, શું છે ?
તો કહે, વિધાત્રીની છે પૂજા,
તે આવજે સજીને સોળે શણગાર...
છેતરી-માતાએ છેતરી પુત્રીને.'

('જયા-જયંત', અં.1, પ્ર 7,)

93. જુઓ ધોબણના આ ઉદગાર :
'લાખ્ખો મરજો, પણ
લાખ્ખોનો પાલણહાર મા મરશો.
મ્હને ન્યાય મળી ચૂક્યો :
જગતમાં જોડી વિનાનો

તેમનાં નાટકોના સંવાદોમાંથી મળી રહેશે.

ન્હાનાલાલની શક્તિ અને મર્યાદા આત્મલક્ષી ઊર્મિકવિની છે. તેમનો મિજાજ રંગદર્શી અને સ્વપ્નસેવી કવિનો છે. ઉદ્દંડ કલ્પનાનો વૈભવ તેમની કવિતાની માફક નાટકોમાં પણ રેલાયો છે. તેમની પ્રતિભાને એકાદ ભાવસંવેદન ઊર્મિકાવ્યમાં આકૃત કરવાનું ફાવે છે, તેવું લાંબા કાવ્યમાં ઉતારવાનું ફાવતું નથી[94]. તેવું જ નાટકમાં બન્યું છે. આપણે જોયું કે કવિતાના જ એક પ્રકાર તરીકે પોતે નાટક લખે છે લગભગ એવા ભાન સાથે તેમણે નાટ્યસર્જનનો પ્રયોગ આરંભેલો. એ વખતે ગુજરાતીમાં એકાંકીનો પ્રયોગ શરૂ થયો ન હતો. એક દશ્ય કે પ્રવેશવાળું લઘુનાટક લખવાની પ્રથા એ વખતે હોત તો કવિ એ દિશામાં વળ્યા ન હોત? તેમની સર્ગશક્તિને તે વધુ માફક આવ્યું હોત અને કવિ પાસેથી આપણને કદાચ ઉત્કૃષ્ટ કોટીનાં એકાંકી મળ્યાં હોત. ગીત અને સંવાદોનું તેમની પાસે જે બળ જોવા મળે છે તે એક દશ્યવાળા નાટકમાં વધુ સારી રીતે વિનિયોગ પામી શક્યું હોત એમ તેમનાં નાટકોમાંનાં અમુક દશ્યો જોતાં લાગે છે. 1920 આસપાસ એકાંકી લખવાની પ્રથા શરૂ થઈ ત્યારે કવિની કલમ પોતે ઉપજાવેલ લાંબા ભાવપ્રધાન નાટકના ચોકઠામાં પુરાઈ ચૂકી હતી. એમાંથી બહાર નીકળવાનું કવિને માટે શક્ય નહોતું. લાંબાં નાટકોમાંનાં સુંદર દશ્યો જોતાં ને સમગ્ર પ્રતિભાનો વિચાર કરતાં તર્ક કરવાનું મન થાય છે કે કવિએ એકાંકી જ લખ્યાં હોત તો ગુજરાતી એકાંકીને નવો વળાંક મળ્યો ન હોત ? આ તર્કનું અન્યથા જે મૂલ્ય હોય તે; પણ કવિની નાટ્યસર્જનશક્તિનું મૂલ્ય કરવામાં તે એક મહત્વનું પરિમાણ ચીંધે છે એ દષ્ટિએ ધ્યાનપાત્ર નથી ?

(‘વિભાવિતમ્’માંથી)

✧

ખુદાવિન્દ ! મ્હને તો ન્યાય મળ્યો,
અમ્મર તપો અવનીમાં
જહાંગીર બાદશાહનું આ ન્યાયાસન.’

(‘જહાંગીર-નૂરજહાન’, અં.1, પ્ર 6, પૃ. 110-111)

94. ‘કુરુક્ષેત્ર’ અને ‘હરિસંહિતા’ તેનાં દષ્ટાંતો છે.

17
જીવનલક્ષી સાહિત્યકાર કાકાસાહેબ કાલેલકર

જીવનના પહાડમાંથી ફૂટતું સાહિત્યનું ઝરણું આનંદના સાગર ભણી ગતિ કરે છે. સાહિત્ય, જીવનને આનંદ સાથે જોડી આપનારું ચમત્કારિક શબ્દસાધન છે. તાત્વિક દૃષ્ટિએ તો સાહિત્યનું સર્જન આનંદને નિમિત્તે જીવનની સાધના છે. કેટલાક તેને કેવળ શબ્દની લીલા ગણીને કલા અને સૌન્દર્યની અલગ ને અનોખી નિર્મિતિ તરીકે ઓળખે છે અને નિયતિકૃતનિયમરહિતા સૃષ્ટિ રૂપે તેની સ્થાપના કરીને કલાથી ઇતર કોઈ પણ ધોરણે તેનું મૂલ્ય આંકવાની ના પાડે છે. તેઓ કલાને ખાતર કલાની હિમાયત કરે છે.

જીવનનાં મૂલ્યોનું વિશોધન કરનાર અદભુત શબ્દસાધન રૂપે સાહિત્યને જોનાર ને પરખનાર એક બીજો વર્ગ છે. સાહિત્યની વિચારણામાં તે જીવનને પ્રધાન પદ આપે છે. જીવન-સમગ્રના વિશાળ ફલક પર તેમની સૌન્દર્યદૃષ્ટિ ફરતી હોય છે. એટલે ધર્મ, સંસ્કૃતિ અને સમાજસેવાની જેમ સાહિત્ય કે કલા પણ જીવનના પોષણ-સંવર્ધન અર્થે પ્રવર્તે તેમાં જ તેનું સાર્થક્ય છે એમ તેઓ કહે છે.

કાકાસાહેબ કાલેલકર આવા જીવનપ્રેમી અને જીવનધર્મી કહી શકાય તેવા સાહિત્યકાર હતા. જીવનદેવતાના પરમ ઉપાસક તરીકે તેઓ પોતાને ઓળખાવે છે. શિક્ષક, પત્રકાર અને પ્રવાસીની હેસિયતથી જીવનનો સમૃદ્ધ અને વૈવિયપૂર્ણ અનુભવ લીધા પછી તેઓ ગાંધીજીના સાન્નિયમાં સ્થિર થયા હતા. તે સમય દરમિધ્યાન આશ્રમશાળા અને વિદ્યાપીઠના મહાવિદ્યાલયમાં અધ્યાપન ઉપરાંત ‘નવજીવન’ પત્રનું સંચાલન, ‘જોડણીકોશ’, રાષ્ટ્રભાષાપ્રચાર વગેરે કામો તેમણે ઊલટભેર કરેલાં. 1930માં તેઓ ગાંધીજી સાથે જેલમાં હતા. દાંડીકૂચ વખતે વિદ્યાપીઠ લગભગ યુદ્ધશિબિર બની ગયેલી. તે પ્રસંગે કાકાસાહેબે સ્વતંત્રતાની દેવીને ઉદ્દેશીને કહ્યું હતું કે ‘હે દેવિ સ્વતંત્રતે ! સંસ્કૃતિ, સાહિત્ય, ઐશ્વર્ય એ બધું તારા વિના કૂચા જેવું છે. નિર્માલ્યની જેમ ફેંકી દેવા જેવું છે.’ શિક્ષણ, સાહિત્ય અને

કળાની સમજના પાયામાં તેમની આ રાષ્ટ્રભક્તિની ભાવના હતી.

કાકાસાહેબની માતૃભાષા મરાઠી હતી. પરંતુ ગુજરાતી ભાષા ઉપર તેમનો કાબૂ એવો અસાધારણ અને ચાળીશથી વધુ ગ્રંથો લખીને ગુજરાતી ભાષાનું તેમણે એટલું વિપુલ ખેડાણ કરેલું છે કે ગાંધીજીએ તેમને આપેલું ‘સવાઈ ગુજરાતી’નું બિરુદ સાર્થ થયું છે. તેમણે અનેક સાહિત્યપ્રકારો ખેડ્યા છે. પરંતુ તેમનું સર્જક તરીકેનું ખરું સત્વ લલિત નિબંધો અને પ્રવાસવર્ણનોમાં પ્રતીત થાય છે. ધર્મ, સંસ્કૃતિ, ઇતિહાસ, સાહિત્ય, કળા, પ્રકૃતિ, પર્વો, જેલજીવન, મૃત્યુ એમ અનેક વિષયો પર ઉત્કટ ચિન્તન અને પ્રાસાદિક શૈલીવાળા નિબંધો તેમણે આપ્યા છે.

તેમની પહેલાં કલાપી અને બીજા લેખકોએ પ્રવાસગ્રંથો આપ્યા છે. પરંતુ સૌન્દર્યદર્શન અને સંસ્કારોદબોધનની દૃષ્ટિએ પ્રવાસવર્ણન કરવાની શરૂઆત કાકાસાહેબે કરી એમ કહી શકાય. તેમણે 2200 માઈલની પગપાળા મુસાફરી કરી હતી. તે પરથી લખેલો ‘હિમાલયનો પ્રવાસ’ ગુજરાતી પ્રવાસસાહિત્યમાં સહેજે પ્રથમ સ્થાન મેળવી લે છે. તેના પાને પાને કાકાસાહેબનો હિમાલય માટેનો અને આર્યસંસ્કૃતિ માટેનો પ્રેમ જોવા મળે છે. તેની નિખાલસ કબૂલાત કરતાં તેઓ ‘હિમાલયનો પ્રવાસ’ માં કહે છે કે ‘હજુ કોઈ હિમાલયની વાત કાઢે એટલે સાસરામાં રહેતી વહુ પિયેરની વાત સાંભળીને જેટલી રાજી થાય તેટલો આનંદ થયા વગર રહેતો નથી. છોકરી પિયેરથી દૂર પડી એટલે એ સતત પિયેરને જ ઝંખ્યા કરે છે... જે વસ્તુની ઉપર પ્રેમ બંધાયો તેનો પ્રેમરહિત વિચાર થઈ શકે જ નહિ.’ હિમાલયની સુંદરતા અને ભવ્યતાની સાથે તેઓ તેનો સાંસ્કૃતિક મહિમા ગાતાં થાકતા જ નથી. તેમાં તેમની ધર્મ-ઇતિહાસ-પુરાણ-ભૂગોળ વિશેની અભિજ્ઞતા પ્રતિબિમ્બિત થાય છે. પ્રવાસ કરવા પાછળ તેમની ભાવના પ્રકૃતિ અને સંસ્કૃતિનો વૈભવ પ્રત્યક્ષ પામવાની હતી. આથી યાત્રાસ્થાનની કેવળ ભૌતિક માહિતી આપવાને બદલે તેની પાછળ રહેલ ઇતિહાસ, સંસ્કારભાવના અને તેને અંગે પ્રવર્તતી સામાજિક માન્યતાઓ તથા રૂઢિઓ, અને સૌથી વિશેષ તો, એની નિસર્ગદત્ત સુંદરતાનું રસભર્યું વર્ણન અને ચિન્તન તેમના પ્રવાસગ્રંથોમાં ધ્યાન ખેંચે છે. એ રીતે પ્રવાસવર્ણનોમાં લેખકનું કવિ, તત્વજ્ઞ, સમાજસુધારક, સંસ્કૃતિચિન્તક, હાસ્યકાર અને માનવતાપ્રેમી દેશભક્ત તરીકેનું વ્યક્તિત્વ પ્રગટ થાય છે.

એવું જ ‘લોકમાતા’ તરીકે તેમણે ઓળખાવેલી નદીઓનાં ચિત્રોમાં જોવા મળે છે. જીવન શબ્દનો વ્યાપક અર્થ કરીને નદી, સરોવર અને સાગરનો સમાવેશ કરતાં જળાશયોનો પરિચય તેમણે જીવનલીલા’માં આપ્યો છે; તેઓ કહે છે, ‘નદીઓને પણ હૈયું હોય છે.; એમને વાત્સલ્ય હોય છે; ચારિત્ર્ય હોય છે અને ઉન્માદ તથા પશ્ચાત્તાપ હોય છે.’ ગંગા અને યમુનાનો સંગમ બે બહેનોના ચિરવિયોગ પછીના મિલન રૂપે, અને સૂર્યોદય વખતનું આકાશ અને સમુદ્રનું દશ્ય બે સમોવડિયા

યુવાનો વચ્ચેના વિનોદ રૂપે તેમને દેખાય છે. કેટલાંક વૃક્ષો તેમને મૌની-ધ્યાની, કેટલાંક વિયોગી-વિરહી ને કેટલાંક ઉત્કટ પ્રેમી જેવાં દેખાય છે.

'ઓતરાતી દીવાલો'માં તેમણે પ્રકૃતિના પ્રાણીઅંગ જોડે તાદાત્મ્ય સાધીને જેલનિવાસ દરમિધ્યાન જીવનના આનંદનો રસઝરો વહેતો રાખવાનો સફળ પ્રયાસ કરેલો છે. એ રીતે કાકાસાહેબનો પ્રેમભાવ પ્રકૃતિસમસ્ત પર રેલાય છે.

અંધારી રાતે પ્રગટ થતા આકાશના વૈભવને તેમના જેટલી સહજતા ને મુક્તતાથી ભાગ્યે જ કોઈ લેખકે શબ્દસ્થ કર્યો હશે. તારાઓને તેઓ 'દેવોનું કાવ્ય' કહે છે, જેના દર્શનથી તેમની કલ્પના ખીલે છે, વિષાદ ખંખેરાઈ જાય છે અને પરમાનંદનો અનુભવ થાય છે. 'જીવનનો આનંદ'માં કહે છે તેમ 'અપ્સરાઓનું લાવણ્ય મ્લાન થતું નથી તેમ તારાઓની તાજગી વાસી થતી નથી.' તેમની કલમ તારાઓના કાવ્યની સાથે અંધારી રાત, મધ્યાહન અને કાદવના કાવ્યનો પણ આસ્વાદ કરાવે છે.

આ નિબંધોને સૌન્દર્યદર્શી કવિ અને ઉત્સાહી શિક્ષકના વ્યક્તિત્વનો એકસાથે લાભ મળ્યો છે તે તેમણે કેટલેક સ્થળે પ્રકૃતિને ઉપદેશનું માધ્યમ બનાવી છે તે પરથી સમજાય છે. દા. ત. 'જીવનલીલા'માં સૂર્યાસ્ત જોવા તલસતા લેખકને વાદળાં ઠપકો આપે છે કે 'કોઈનો અસ્ત જોવા વલખાતું હશે ? ખરું જોતાં સૂર્યનો અસ્ત થતો જ નથી. તમારા પૂરતો પ્રકાશનો અંત થાય છે. એને માટે સૂરજને જોવા કરતાં ઉદય કે અસ્ત બંને પ્રસંગે જે એકરૂપતા ધારણ કરે છે તેનો રંગ જ કેમ ના જોઈ લો !'

પ્રકૃતિ અને સંસ્કૃતિ કાકાસાહેબના ઉપાસ્ય જીવનદેવતાનાં બે મુખ્ય સ્વરૂપ છે. પ્રકૃતિ ઉપર તેમણે અઢળક પ્રેમ ઢોળ્યો છે તો આર્ય સંસ્કૃતિના પડેપડને ઉખેળતાં જઈ તેનો મહિમા ગાતાં તેઓ થાક્યા નથી. 'જીવનસંસ્કૃતિ'ની પ્રસ્તાવનામાં તેઓ કહે છે, 'જીવનને શુદ્ધ અને સમૃદ્ધ, સમર્થ અને સફળ બનાવવાના પ્રયત્નને અંતે જે જીવનપદ્ધતિ અને જીવનવિસ્તાર કેળવાય છે તે આપણી સંસ્કૃતિ છે... આપણા દેશમાં પૂર્વ અને પશ્ચિમ તરફથી અનેક ધર્મોના સ્રોતો ભળી ગયા છે અને એમાંથી એક વિવિધ રંગે રંગેલું છતાં એ એકતા તરફ દોડતું સાર્વભૌમ વાતાવરણ અનુભવાય છે. એને ભારતીય સંસ્કૃતિ નામ આપવું વધારે ઉચિત થશે.' ધર્મ-સંપ્રદાય અને સંસ્કૃતિનો ભેદ સમજાવતાં તેઓ કહે છે, 'સંપ્રદાયો અને ધર્મો વિભાજનનું કાર્ય કરે છે. સંસ્કૃતિ એકતાનું તત્વ જાળવી રાખે છે.' કલાકૃતિઓ અને રીતરિવાજોમાં પ્રગટ થતું આર્યસંસ્કૃતિનું ગૌરવ તેઓ તારવી બતાવે છે અને પાશવી વૃત્તિ પર વિજય મેળવનાર વૈરાગ્ય અને પ્રશમની પ્રસન્નતાનો મહિમા કરે છે. વર્તમાન જીવનના મહાપ્રશ્નોનો ઉકેલ પણ આર્યસંસ્કૃતિમાં જ છે એમ તેમનું માનવું છે. આર્યસંસ્કૃતિ માટેનો તેમનો પ્રેમ રવીન્દ્રનાથ; વિવેકાનંદ, ભગિની

નિવેદિતા અને આનંદ કુમારસ્વામીના સંસ્કારથી પુષ્ટ થયો હતો.

કાકાસાહેબની કલાદૃષ્ટિ ગાંધીવાદથી રંગાયેલી છે. ગાંધીજીની માફક તેઓ પણ કલાને જીવનની દાસી ગણે છે. કલા કવિથી વિમુખ કે વિરોધી ન હોવી જોઈએ. તે ધર્મનું સ્થાન કોઈ કાળે ન લઈ શકે તેમ તે ધર્મવિરોધી પણ ન હોવી જોઈએ એમ તેમનું કહેવું છે, જે આધુનિકોને ભાગ્યે જ સ્વીકાર્ય બને. એ રીતે જીવન અને કલાના સંબંધ પરત્વે આ મૂલ્યનિષ્ઠ જીવનાચાર્યના વિચારો શુદ્ધ કલા કે સાહિત્ય-ના તત્વની દૃષ્ટિએ ભવિષ્યમાં કદાચ ન ટકે એવું બને. પરંતુ લલિત નિબંધો અને પ્રવાસપુસ્તકો કલાકાર કાલેલકરના શ્રેષ્ઠ પ્રદાન રૂપે પેઢીઓ સુધી અવશ્ય યાદ રહેશે.

('અભિજ્ઞાન'માંથી)

✧

18
ઝવેરચંદ મેઘાણી - લોકપ્રિય લોકકવિ

ગાંધીજીએ અસહકારનું આન્દોલન શરૂ કર્યું તે પછી તરત જ, 1921ના સપ્ટેમ્બરમાં, પચીસ વર્ષના જુવાન ઝવેરચંદ મેઘાણી વતનનો સાદ સાંભળીને, ઍલ્યુમિનિયમના કારખાનાની સારી આમદાનીવાળી મૅનેજરી છોડીને કલકત્તાથી સૌરાષ્ટ્રમાં દોડ્યા આવે છે. સ્વાતંત્ર્યયુદ્ધની પશ્ચાદભૂમિ પર મેઘાણીનો સાહિત્યપ્રવેશ એક ઉત્તમ સંજોગ હતો.

નર્મદ અને દલપત તેમના જમાનાના લોકપ્રિય કવિઓ હતા. કલાપી અને ન્હાનાલાલને પણ સારી લોકપ્રિયતા સાંપડી હતી. પરંતુ લોકોને તેમની જ પરંપરાપ્રાપ્ત હલકમાં જૂનાં લોકગીતો અને નવાં દેશભક્તિનાં કાવ્યો પોતાના મીઠા અને રણકતા બુલંદ અવાજે ગાઈ સંભળાવીને ઘેલા કરી મૂકનાર એક અને અદ્વિતીય કવિ તો મેઘાણી જ થઈ ગયા. નર્મદ પોતાને 'વહેમજવન'ની સામે લડતા 'સુધારાદિત્ય'ની સેનાના 'કડખેદ' તરીકે ગણાવે છે. દલપતરામ સભારંજની શૈલીમાં ધીમે ધીમે સુધારાનો સાર સંભળાવતા. પરંતુ એ બંનેનું ક્ષેત્ર મર્યાદિત હતું. અર્વાચીન યુગના સમગ્ર પટ પર એક મેઘાણી જ એવા કવિ થઈ ગયા જેમણે 'યુગકવિ' અને 'રાષ્ટ્રીય શાયર' જેવાં બિરુદો કમાવી આપે તેવા, જનતાના કવિ તરીકે ઉત્તમ કર્તવ્ય બજાવ્યું હતું.

મેઘાણીની કવિતા ન્હાનાલાલ-બોટાદકરની પેઢીને સુન્દરમ્-ઉમાશંકરની પેઢી સાથે જોડી આપે છે. ગેયતા, રવમાધુર્ય અને લોકભોગ્યતામાં ન્હાનાલાલ મેઘાણીના સમર્થ પુરોગામી હતા. લોકગીતોના ઢાળ અને લોકજીવનના તળપદા ભાવોનો સફળ વિનિયોગ મેઘાણી પહેલાં ન્હાનાલાલમાં જોવા મળે છે. મેઘાણીના કરતાં ઘણા ઊંચા બરનાં પ્રેમ, ભક્તિ અને શૌર્યનાં ગીતો ન્હાનાલાલે આપ્યાં છે. પરંતુ ન્હાનાલાલની એ પ્રકારની કવિતા ઘણુંખરું મધ્યયુગીન વાતાવરણમાં રાચે છે, ત્યારે મેઘાણી તેને ગાંધીયુગના નૂતન વાતાવરણનો રંગ ચડાવે છે તે એમની વિશિષ્ટતા છે. નવા યુગસંદર્ભમાં મેઘાણીએ લોકજીવન અને લોકસંસ્કૃતિ સાથે કવિતાને જોડી

આપીને પંડિતયુગના ભારેખમ અને બંધિયાર વાતાવરણમાંથી ગુજરાતી કવિતાને મુક્ત કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો. સુન્દરમ્-ઉમાશંકરની કવિતાનાં મંગળ ચોઘડિયાં વાગી રહ્યાં હતાં. ત્યારે બળવંતરાય ઠાકોરના 'ભણકાર'ને સામે છેડે મેઘાણીનો 'સિન્ધુડો' ગરજતો હતો.

ગાંધીજી આવ્યા ત્યાં સુધી ગુજરાતમાં રાસ-ગરબા અને ભજનમંડળીઓમાં જૂની-નવી રચનાઓ ગવાતી. પણ કવિઓ પોતાની કૃતિઓ ગાય તેવાં સંમેલનો ભાગ્યે જ યોજાતાં. આઝાદીના જંગમાં નવી પેઢીના કવિઓ પણ જોડાયેલા, તેમણે લોકોને જુસ્સો ચડે તેવાં ગીતો ગવરાવવા માંડ્યાં. તેમાં મેઘાણીનું સ્થાન સર્વોપરી હતું. મુશાયરા ને મહેફિલોની પ્રથા લોકપ્રિય બની. તેમાં મેઘાણી અને તેમની કવિતા કેટલેક અંશે નિમિત્તરૂપ બન્યાં હતાં.

'વેણીનાં ફૂલ', 'કિલ્લોલ', 'સિન્ધુડો', 'યુગવંદના', 'એકતારો', 'બાપુનાં પારણાં', અને 'રવીન્દ્રવીણા' એ તેમના કાવ્યગ્રંથો છે તેમાં છેલ્લો રવીન્દ્રનાથનાં કાવ્યોના અનુવાદરૂપ સંગ્રહ છે. તેમણે સંપાદિત કરેલાં લોકગીતોના સંગ્રહોમાં 'રઢિયાળી રાત'ના ચાર ભાગ, 'ચૂંદડી'ના બે ભાગ, 'હાલરડાં', ઋતુગીતો, 'સોરઠી સંતવાણી' અને 'સોરઠિયા દૂહા'નો સમાવેશ થાય છે.

લોકગીતોની પ્રસ્તાવનામાં તેમણે ગીતોના મૂળ સ્રોત અને તેની વિશિષ્ટતા-ઓનું, પ્રકારાનુસાર વર્ગીકરણ સહિત, વિવેચન કરેલું છે. 'સોરઠી સંતવાણી'નાં ભજનોમાં અનેક સ્થળે ઊંડા ઊતરીને તેના મર્મ સ્ફુટ કર્યા છે. તેમાં રહેલી લોકવા-ણીને યથાતથ જાળવીને તેનાં પાઠાંતરો પણ તેમણે નોંધ્યાં છે. એક ગણતરી મુજબ લુપ્ત થતા જતા લોકસાહિત્યમાંથી મેઘાણીએ 770 જેટલાં લોકગીતો બચાવી લીધાં હતાં.

જિંદગીભર લોકસાહિત્યમાં રચ્યાપચ્યા રહેનાર કવિની કવિતા પર લોકગી-તના સંસ્કાર ચડે તે સ્વાભાવિક છે, જૂના કલેવરમાં નવા યુગના ભાવો ગૂંથીને લોકો સમક્ષ મૂકવા સુધી તેમની કાવ્યસર્જનપ્રવૃત્તિ વિસ્તરેલી હતી. 1930માં સત્યાગ્રહના દિવસો દરમ્યાન બહાર પડેલા તેમના નાનકડા કાવ્યપુસ્તક 'સિન્ધુડો'એ જનતાને દેશભક્તિનો એવો પાનો ચડાવ્યો કે તે વખતની પરદેશી સરકારને તે પુસ્તક જપ્ત કરવું પડ્યું હતું. પોતાના બુલંદ શૌર્યોત્તેજક કંઠથી અને કાવ્યોથી ચોતરફ અહિંસક યુયુત્સાની આગ ફેલાવતા મેઘાણીને જૂઠો આરોપ મૂકીને પકડવામાં આવ્યા અને મોટી મેદની વચ્ચે ધંધુકાની અદાલતમાં તેમને બે વર્ષની સજા ફરમાવવામાં આવી ત્યારે તેમણે પોતાના નિર્ભીક નિવેદનની સાથે આઇરિશ વીર કવિ મેક્સવીનીની 'છેલ્લી પ્રાર્થના' એવી દર્દભરી આર્જવવાણીમાં ગાઈ હતી કે તેમાંના

'હજારો વર્ષની જૂની અમારી વેદનાઓ
કલેજાં ચીતરી કંપાવતી અમ ભયકથાઓ

મરેલાનાં રુધિર ને જીવતાનાં આંસુડાંઓ
સમર્પણ એ સહુ તારે કદમ, પ્યારા પ્રભુજી ઓ !'

- એ ઉદગારોએ ન્યાયાધીશની આંખને પણ આંસુથી છલકાવી દીધી હતી.

1931માં ગાંધીજી ગોળમેજી પરિષદમાં જવા તૈયાર થયા તે વખતે જનતાનું મુખ બનીને તેમણે ગાંધીજીને વિનંતી કરતાં ગાયું હતું કે

'છેલ્લે કટોરો ઝેરનો આ પી જજો, બાપુ !
સાગર પીનારા ! અંજલિ નવ ઢોળશો, બાપુ !'

વિલાયત જતા બાપુને પ્રજાની શુભેચ્છા પાઠવતાં એ જ કાવ્યમાં કવિ કહે છે કે-

'ઘનઘોર વનની વાટને અજવાળતો, બાપુ !
વિકરાળ કેસરિયાળને પંપાળતો, બાપુ !
ચાલ્યો જજે, તુજ ભોમિયો ભગવાન છે, બાપુ !
છેલ્લો કટોરો ઝેરનો પી આવજે, બાપુ !'

આ 'છેલ્લો કટોરો' કાવ્ય વાંચીને ગાંધીજીએ કહ્યું હતું કે 'મારી સ્થિતિનું આમાં જે વર્ણન થયું છે તે તદ્દન સાચું છે.' 'બાપુની સાથે રહેવાનો લહાવો જેને નથી મળ્યો, પણ જેની અદભુત કલ્પનાશક્તિ બાપુને રોમેરોમ ઓળખી ગઈ છે, એવા કવિએ એમાં બાપુનું શાશ્વત ચિત્ર આલેખ્યું છે' - એમ કહીને મહાદેવભાઈએ કવિ અને તેમના કાવ્યની પ્રશંસા કરી હતી. જનતાએ એ કાવ્ય કવિમુખે સાંભળીને તેને ઉમળકાભેર 'રાષ્ટ્રીય શાયર'નું બિરુદ આપ્યું. સ્વાતંત્ર્યયુદ્ધ વખતે 'શિવાજીનું હાલરડું', 'તલવારનો વારસદાર', 'કોઈનો લાડકવાયો', 'સૂના સમદરની પાળે' જેવાં એક એકથી ચડિયાતાં કથાગીતો રચીને અને પ્રજા સમક્ષ ગાઈને મેઘાણીએ 'રાષ્ટ્રિય શાયર'નું બિરુદ સાર્થ કરી બતાવ્યું હતું.

આઝાદીનો આ આશક કવિ ગુલામીની વેદનાને હૈયાસોંસરી ઊતરી જાય તેવી આર્ત્તવાણીમાં રજૂ કરે છે. કદાચ આજની પેઢીને ગુલામીની વેદનાનો ખ્યાલ નહીં આવે. ગોળમેજીમાંથી પાછા આવતાં ગાંધીજીની વેદના વર્ણવતાં મેઘાણી કહે છે :

'જ્વાળામુખી એને કાળજે રે,
એની આંખમાં અમૃતધાર એવો કોઈ માનવી આવે :
ભેળાં કાળ-નોતરાં લાવે.
માડી તારો બેટડો આવે આશાહીન એકલો આવે'

'સ્વતંત્રતાની મીઠાશ' કાવ્યમાં એ કહે છે :

'તારા નામમાં ઓ સ્વતંત્રતા !

મીઠી આ શી વત્સલતા ભરી !
મુરદાં મસાણેથી જાગતાં,
એવી શબ્દમાં શી સુધા ભરી !
પૂછી જોજો કોઈ ગુલામને
ઊઠ્યો કેવો ઓઘ એને મને
મળી મુક્તિ મંગલ જે દિને :
એને કાને શબ્દ પડ્યો 'તું સ્વાધીન' !
શી ઓ હો સુખની ઘડી !
એની આંખ લાલમલાલ :
છાતીમાં છોળો છલકાઈ પડી !'
જાણે મેઘાણીનો જ સીનો જોઈ લ્યો !'

એમણે એક ભજનમાં ગાયું છે કે 'ઊંડી રે નીં'દરુંમાં અમે સાંભળ્યું રે ધરતી માગે છે ભોગ !' એ ભોગ માટે તે યુવાનીને પાનો ચડાવે છે ને કૂચગીત ગવડાવે છે.

'આગે કદમ ! આગે કલમ ! આગે કદમ !
યારો ! ફનાના પંથ પર આગે કદમ !'

* * *

'જ્વાલામુખીના શૃંગ ઉપર જીવવા
તેં આદરી પ્યારી સફર, ઓ નૌજવાં !
માતા તણે મુક્તિકદંબે ઝૂલવા :
આગે કદમ ! આગે કલમ ! આગે કદમ !'

'તરુણોનું મનોરાજ્ય' પ્રગટ કરતાં એ ચારણી કુંડળિયાના ઢાળમાં ગાય છે :

'ઘટમાં ઘોડા થનગને આતમ વીંઝે પાંખ
અણદીઠેલી ભોમ પર યૌવન માંડે આંખ
લોપવી સમી, અણદીઠને દેખવું,
તાગવો અતલ દરિયાવ - તળિયે જવું;
ઘૂમવા દિગ્દિગંતો, શૂળી પર સૂવું,
આજ યૌવન ચહે એહ વિધ જીવવું'

માતૃભૂમિને ખાતર ફાંસીને માંચડે ચડનાર વીર ભગતસિંહને એ બિરદાવે છે કે -

'વીર મારા ! પંચ રે સિંધુને સમશાન,

રોપાણાં ત્રણ રૂખડાં હો...જી.
વીર ! એની ડાળિયું અડી આસમાન :
મુગતિનાં ઝરે ફૂલડાં હો...જી'

* * *

'વીર એ તો ફાંસી રે નહિ, ફૂલમાળ :
પે'રીને પળ્યો પોંખણે હો... જી,
વીરા ! તારું વદન હસે ઉજવાળ,
સ્વાધીનતાને તોરણે હો... જી,'

આમ, દેશભક્તિનો ભાવ મેઘાણીની કવિતામાં ખૂબ ઘૂંટાયો છે. સાથે પીડિતદર્શનનાં કાવ્યો પણ એટલું જ ધ્યાન ખેંચે છે. પીડિતોની વેદના કવિની કલમમાંથી અંગાર બનીને ઝરે છે. ફાગણનું વર્ણન કરતાં જ કવિની દૃષ્ટિ 'ફરેલી' છે. એમને 'મલયાનિલની ફોરમ' વગેરે કવિઓનાં વચન જૂઠાં લાગે છે. ત્યાં નથી વસંત કે નથી કોયલ ; આ તો દુકાળનો ઓછાયો આપતો 'મહાનલ ફાગણ' છે. વૈશાખી દાવાનલને આ ભગ્નાશ કવિ 'દિલ દિલ વિશે વિષની વેલડીઓ વાવવા' અને 'ચોગમ હુતાશ પ્રગટાવવા' અનુરોધ કરે છે. એના સ્વરમાં પડકાર છે. તે આખા જગતના ક્ષુધાર્ત વર્ગને જાગીને ધર્મ-સમાજ-સર્વને લૂંટીને ભસ્મીભૂત કરવા ઉત્તેજે છે. સામ્યવાદની આંધીમાંથી ઊઠતો નવયુગના કવિનો આ અવાજ છે. પણ વિસર્જનની સાથે નવલસર્જનનો સંદેશ પણ તેમાં છે. 'ઘણ રે બોલે ને એરણ સાંભળે' કે તોપ ને તલવાર તો બહુ ઘડી, હવે યુદ્ધનો સરંજામ તૈયાર કરવાનું તજી દઈને હળ, દાતરડી, સઇમોચીના સંચા અને દૂધનાં પાવળાં ઘડવાનો સમય આવી લાગ્યો છે એમ સમજાવે છે. ઘણ ને એરણનું રૂપક કેવું બળવાન છે ! પછી આવનાર 'એકતારો' સંગ્રહમાં અંતિમ મંગલ તત્વ ભણી ઢળીને હંસલાને નવાં કલેવર ધરવાની વાત કરે છે. સ્વાતંત્ર્ય, લોકક્રાન્તિ અને માનવતાની સાથે નવસર્જનનો સંદેશો કવિએ આમ લોકજીવનમાંથી ઉપાડેલાં પ્રતીક દ્વારા આપ્યો છે.

'યુગવંદના' એ રીતે યુગબળોને ઝીલે છે. તેમાં થોડાંક પણ સુંદર દામ્પત્યપ્રેમનાં આત્મલક્ષી કાવ્યો પણ છે. 'વેણીનાં ફૂલ' અને 'કિલ્લોલ'માં તેમણે અનુક્રમે કિશોરો ને બાળકો માટેનાં કાવ્યો આપેલાં છે. બાળકલ્પનાને સતેજ કરે તેવાં પ્રતિરૂપો તેઓ બાળકાવ્યોમાં યોજે છે. દા.ત. 'દરિયો' કાવ્યમાં કહે છે :

'ઝલકે ઝલકે રે જળમાછલી
છલકે જાણે વીરા મારાની આંખ રે
મધરાતે માતા રોતા વીરાની દોરી તાણતી !'

'પારેવાં લ્યો', 'ગલૂડિયાં', 'દાદાજીના દેશમાં' વગેરે બાળકોનાં પ્રિય ગીતો છે. સૌના શિરમોર શી રચના 'ચારણકન્યા' છે. તેમાં કવિએ 13 વરસની ચારણકન્યા તેની વાછડી પર તરાપ મારતા સિંહને લાકડી મારીને કેવો ભગાડે છે તેનું ચિત્ર એ દશ્ય પ્રત્યક્ષ જોતાં જોતાં સ્થળ પર જ ભાવઝંકૃત નાટ્યાત્મક વાણીમાં આલેખ્યું હતું. મેઘાણી મુખ્યત્વે અનુસર્જન કરતા કવિ છે. તેમની કેટલીક બહુ વખણાયેલી રચનાઓ અંગ્રેજી પરથી લીધેલી છે. એ વખતની રોયલ રીડરમાંની 'સમબડી'ઝ ડાર્લિંગ' કવિતા પરથી 'કોઈનો લાડકવાયો', 'બિન્જન ઑન ધ હ્રાઇન' પરથી 'સૂના સમદરની પાળે' અને હરીન્દ્ર ચટ્ટોપાધ્યાયના 'માસ્ક' કાવ્ય પરથી 'કવિ તને કેમ ગમે ?' રચાયેલ. આ પ્રકારની રચનાઓમાં 'કોઈનો લાડકવાયો' શ્રેષ્ઠ છે. તેઓ મૂળના ભાવ કે ઘટનાના હાર્દને પકડીને તેમાંથી પોતાનાં મસ્તી ને મિજાજને અનુરૂપ નવું જ સર્જન કરે છે. રવીન્દ્રનાથની રચનાઓનો અનુવાદ તેમણે 'રવીન્દ્ર-વીણા'માં આપેલ છે. તેમાં 'સોનાનાવડી' અને 'ઝાકળનું બિન્દુ' શ્રેષ્ઠ છે. અહીં મૂળ બંગાળીના લય અને ઢાળને તજીને લોકગીતના અને લોકભાષાના ઢાળમાં મેઘાણી ટાગોરનાં કાવ્યોને ઉતારે છે. એટલે તે અનુવાદને બદલે મેઘાણીની લાક્ષણિકતાઓ ધારણ કરતાં અનુસર્જનો બને છે.

માનવહૃદયની ભવ્ય કોમળ, રુદ્ર અને કરુણ, કુત્સિત અને સુંદર ભાવોને ઉત્કટ સંવેદન રૂપે ચિરસ્થાયી કરનારું કંસુબીના રંગનું તળપદું રૂપક તેમની પાસેથી મળે છે તે તેમની કવિતાનું પણ પ્રતીક બની રહે છે. આ લોકકવિ આજે આપણને સૌને પ્રેમપૂર્વક ઇજન આપી રહ્યા છે કે -

'ઘોળી ઘોળી પ્યાલા ભરિયા ; રંગીલાં હો !'

('શબ્દ અને સંસ્કૃતિ'માંથી)

✧

19

ચન્દ્રવદન મહેતા અને સાંપ્રત રંગભૂમિ

આજે 27મી માર્ચ. વિશ્વરંગભૂમિદિન. નાટ્યપર્વનો આ દિવસ દુનિયાભરમાં ઊજવાય છે. આ દિવસે નાટ્યાચાર્ય ચન્દ્રવદન મહેતાને યાદ કરીએ તે ઉચિત છે. ચન્દ્રવદન આંતરરાષ્ટ્રીય થિયેટર સંસ્થા (ITI) સાથે જોડાયેલા હતા. તેની કાર્યવાહક સમિતિમાં તેમણે જ 27 માર્ચને વિશ્વરંગભૂમિદિન તરીકે ઊજવવાની દરખાસ્ત મૂકેલી. તેમની જન્મશતાબ્દીની ઉજવણી નિમિત્તે યોજેલા આજના પરિસંવાદનો મંગલ આરંભ તે દિવસે થાય છે તે પણ સારો યોગાનુયોગ ગણાય.

આવા જ એક પ્રસંગે બોલતાં મેં કહેલું કે ચન્દ્રવદન ગુજરાતી સાહિત્યનું સુખદ આશ્ચર્ય છે. સૂકાભટ રણમાં એકાએક મેઘ ચડી આવે ને ધરતીને જળબંબાકાર કરી મૂકે એમ તેમણે ગુજરાતી સાહિત્યમાં નાટકોની હેલી વરસાવી. વિવિધ વસ્તુ, પાત્ર, સંવાદ ને શૈલીવાળાં કિસમકિસમનો કસબ ધરાવતાં, સંખ્યાબંધ અભિનેય નાટકો તેમણે આપણને આપ્યાં છે. સામાજિક, પૌરાણિક, ઐતિહાસિક, અર્ધ-ઐતિહાસિક, ચરિત્રાત્મક, ચિંતનાત્મક, પ્રહસન, ટ્રૅજેડી, કૉમેડી, રેડિયોરૂપક, ફીચર, અનુવાદ, રૂપાંતર, મૌલિક, ઉટપટાંગ, બનન્તી, એકાંકી, દ્વિઅંકી, બહુઅંકી, ગદ્યાત્મક, પદ્યાત્મક, ગદ્યપદ્યાત્મક, સાક્ષરી, ગ્રામીણ એમ ભાતભાતનાં રંગબેરંગી નાટકો આપીને ગુજરાતી ભાષા, સાહિત્ય અને રંગભૂમિને તેમણે ન્યાલ કરી દીધાં છે.

નાટ્યલેખન, દિગ્દર્શન, અભિનયન અને નાટ્યશિક્ષણ પરત્વે આજની પેઢી ચન્દ્રવદનના ખભે બેઠલી છે. સાંપ્રત રંગભૂમિના તે પિતા છે. નવી રંગભૂમિના આંદોલનના તે આદ્ય પ્રવર્તક હતા.

વીસમી સદીના નવ દાયકા પર તેમનો આયુષ્યપટ પથરાયેલો હતો. પૂરા સાત દાયકા (1920-1991) તેમણે રંગભૂમિની સેવા કરી. છેલ્લા ચાર દાયકા તેમણે વડોદરામાં રહીને નાટ્યશિક્ષણ અને સંશોધનનું કામ કર્યું. આજની ગુજરાતી રંગભૂમિના પાયામાં ચન્દ્રવદનનો આ પુરુષાર્થ પડેલો છે.

ચન્દ્રવદન ઉત્તમના અનુરાગી હતા. સુરુચિ, સુઘડતા, સુંદરતા, શ્રેષ્ઠતા-(excellence)ના એ હિમાયતી હતા. ધોરણ ન સચવાય ત્યારે કોચવાય, ગુસ્સે થાય, કોઈ વાર મનમાં સમસમે, ઘણી વાર જાહેરમાં વિરોધ કરે. પણ કશું vulgar, હલકું, રાશી કે અપરસનું ચલાવી લે નહીં. લોકોને ગલગલિયાં કરે તેવાં નાટકો બતાવવાની બજારુ વૃત્તિ પ્રત્યે તેમને ઘૃણા હતી. લોકોની રુચિને બગાડનાર રચના કે પ્રયોગને એ 'ઠોઠું' કહેતા. નાટકની પસંદગીથી તેના નિર્માણ સુધીની તમામ કક્ષાએ શિષ્ટતા અને રસિકતાનું - કલાનું - ઊંચું ધોરણ સચવાય તેવો તે આગ્રહ રાખતા. રંગભૂમિ સમાજની સંસ્કારિતાની પારાશીશી છે એમ તે માનતા. થોડા પણ ઉત્તમ કોટીના પ્રયોગો સમાજની સુરુચિ અને સંસ્કારિતાને ઘડે છે એમ તે કહેતા. મુંબઈ અને અમદાવાદમાં નવી ધંધાદારી નાટ્યમંડળીઓ કેવળ 'બૉક્સ ઑફિસ'ને ધ્યાનમાં રાખીને સફાઈદાર અને આકર્ષક પ્રયોગો કરે છે. તેથી નાટક કે રંગભૂમિનું દળદર ફીટતું નથી. નાટક બીજી ભાષામાંથી ઉછીનું લીધેલું હોય અને ભજવણી સ્થૂળ રંજનાત્મક શૈલીની હોય. રંગભૂમિનો, નાટકનો ખેલ પાડવાનું સ્થળ, એવો ઉપરછલ્લો અર્થ કરીને એને ગુજરાતી રંગભૂમિ તરીકે ઓળખાવીશું તો ચન્દ્રવદનનો આત્મા દુભાશે નહીં ? સતત પ્રયોગશીલ રહીને ગુજરાતનો તળપદો વળોટ ધરાવતી ગુજરાતની રંગભૂમિ ચન્દ્રવદનને ઇષ્ટ હતી. ગુજરાતની પ્રજાને પણ એ જ અભીષ્ટ હોવી જોઈએ ને ?

ચન્દ્રવદન સ્વપ્નસેવી હતા. પોતાની સંકલ્પનાના નટઘરની તેમણે સતત ટહેલ નાખ્યા કરી. નાટક હૉલમાં ભજવાય તેની સામે તેમનો વિરોધ હતો. ગુજરાતના દરેક મોટા શહેરમાં નટઘર હોય તે માટે તેમણે ઊહાપોહ કરેલો. ચન્દ્રવદનને અભિમત નટઘર એટલે બારેમાસ તાલીમ, અભિનયન, દિગ્દર્શન, ભાવન, વિવેચન, સંશોધન આદિ નાટકની ગતિવિધિ દર્શાવતી તમામ પ્રવૃત્તિથી ધમધમતું રહેતું કલાકેન્દ્ર. દરેક પ્રદેશને આવું ઓછામાં ઓછું એક મધ્યસ્થ કેન્દ્ર હોવું જોઈએ. ચન્દ્રવદને વડોદરા યુનિવર્સિટીમાંના નાટ્યવિભાગમાં આવું એક કેન્દ્ર ઊભું કરેલું છે. તેમાંથી ગુજરાતને એ ક્ષેત્રના ઉત્તમ કલાકારો, દિગ્દર્શકો, રંગકસબીઓ મળ્યા છે. ગુજરાતમાં એ રીતે સ્નાતક અને સ્નાતકોત્તર કક્ષાના નાટ્યશિક્ષણનો આરંભ કરવાનું શ્રેય ચન્દ્રવદનને મળે છે.

હું મોડાસામાં હતો તે વખતનો એક પ્રસંગ યાદ આવે છે. ત્રણ દાયકા પહેલાંની વાત છે. મોડાસામાં એક જૂની પરંપરાની વ્યવસાયી નાટક મંડળી આવેલી. મંડળીનો સંચાલક એક દિવસ મને નાટક જોવાનું આમંત્રણ આપી ગયો. અધ્યાપકો સાથે હું જોવા ગયો. થોડા દિવસ પછી ફરી સંદેશો આવ્યો : 'આજે અમારો ઉત્તમ ખેલ છે. માલવપતિ મુંજ. જરૂર આવો.' મેં એને કહેવરાવ્યું 'તમને નાટક બતાવવાની હોંશ છે તો તમને તમારાં નાટકોમાં જેટલાં ઉત્તમ દશ્યો લાગતાં

હોય તે એકસાથે બતાવી દો. રવિવારે બપોરે અમારે માટે જ એક શો રાખો' એ કબૂલ થયા. અમને તેમણે હોંશે હોંશે 'ચવચવનો મુરબ્બો' તૈયાર કરી બતાવ્યો. પછી કલાકારોની કદર રૂપે અમે તેમને કૉલેજમાં બોલાવીને સન્માન કર્યું અને નાનકડી રકમ ભેટ આપી. તે વખતે એ કલાકારોના આગેવાન ડુંગર નાયકે પ્રતિ-ભાવ આપતાં કહેલું કે 'સાહેબ, ખરું કહું ? વિદ્યા અને કલા બે બહેનો છે તે આજે છૂટી પડી ગઈ છે. બે બહેનોને ભેગી કરવાની જરૂર છે. વિદ્યાનો હાથ પકડવાની જરૂર છે અને કલાનો કાન પકડવાની જરૂર છે.' ચન્દ્રવદને આ બહેનો ભેગી કરવાનું સત્કૃત્ય કર્યું છે.

તેના ફળસ્વરૂપે સાંપ્રત રંગભૂમિ માટે કુશળ કલાકારો અને કસબીઓની એકાધિક પેઢી તૈયાર થઈ શકી છે. રેડિયો અને ટેલિવિઝનને પણ તેમાંથી કલાકારો મળે છે. આમ છતાં, સમગ્ર ગુજરાતની - ઉત્તર ગુજરાત, મધ્ય ગુજરાત, દક્ષિણ ગુજરાત, સૌરાષ્ટ્ર અને કચ્છની - વિવિધ સાંસ્કૃતિક ભાતનું પ્રતિનિધિત્વ કરતું, ચન્દ્રવદનની સંકલ્પનાનું નટઘર એટલે કે નાટ્યકલાકેન્દ્ર સ્થપાવાનું હજુ બાકી છે. તેને માટે બીજા ચન્દ્રવદનની રાહ જોવી પડશે ? કદાચ તે સાંપ્રત રંગભૂમિનું સાચું પિયર હશે.

જે જમાનામાં ગુજરાતી નાટક રંગભૂમિથી દૂર પડી ગયું હતું અને રંગભૂમિ પ્રેક્ષકોની બદ્ધ રુચિને પંપાળવામાં પડી હતી તે વખતે ચંદ્રવદને નાટક અને રંગભૂ-મિને પરસ્પર નજીક લાવી મૂક્યાં. નાટકની ભજવણીમાં તે નવી હવા લાવ્યા. કૃત્રિમ અભિનય, સીનસીનરીની ઝાકઝમાળ અને બિનજરૂરી વાગાડંબર તથા નાચગાન-માં રાચતી જૂની રંગભૂમિની સામે તેમણે કુદરતી હાવભાવ, વાસ્તવિક દૃશ્યો અને સાહિત્યિક સુગંધવાળા નાટ્યપ્રયોગો કરી બતાવતી નવી રંગભૂમિની સ્થાપના કરી. જોતજોતામાં તે એમનું જીવનકાર્ય - 'મિશન' બની રહ્યું.

આજે જે વાત સામાન્ય અને સ્વાભાવિક લાગે છે તે એ જમાનામાં નિષિદ્ધ ગણાતી. ચન્દ્રવદને ગુજરાતી થિયેટરની પરંપરામાં મોટો સુધારો એ કર્યો કે કેટલાંક taboosને તેમણે દેશવટો અપાવ્યો. એ જમાનામાં સ્ત્રીપાત્રો પુરુષ ભજવતા. ચન્દ્રવદને સ્ત્રીપાત્રો સ્ત્રીઓ જ ભજવે એવી જોરદાર હિમાયત કરી. અને મોટો વિરોધ છતાં પોતે 'મૂગી સ્ત્રી', 'આગગાડી', 'કાકાની શશી' જેવા આરંભના નાટ્ય-પ્રયોગોમાં તેનો અમલ કરી બતાવ્યો.

એ જમાનામાં નાટકના વ્યવસાય પ્રત્યે શિષ્ટ સમાજને સૂગ હતી. નાટક ભજ-વનારની મથરાવટી મેલી હતી. તે છાપ તેમણે સંસ્કારી યુવકયુવતીઓ પાસે નાટક ભજવાવીને દૂર કરી. ચન્દ્રવદને નાટકની પ્રવૃત્તિને સાચી સંસ્કારપ્રવૃત્તિ બનાવી. કૉલેજોમાં અને સ્નેહ-મિલનોમાં શિક્ષિત વર્ગ સમક્ષ પોતાનાં અને મુનશીનાં નાટકો ભજવી-ભજવાવીને સંસ્કારી સમાજને તે તરફ આકર્ષ્યો. એ રીતે તેમણે નાટક,

રંગભૂમિ અને કલાકારને સામાજિક પ્રતિષ્ઠા અપાવી.

ચન્દ્રવદનનો ઉછેર જૂના-નવાના સંઘર્ષની વચ્ચે થયો હતો. સામાજિક અને સાંસ્કૃતિક પરિબળોના સંઘટ્ટનો એ યુગ હતો. ચન્દ્રવદનનો આત્મા વિદ્રોહી હતો. રૂઢિભંગ એમના અંગત અને જાહેર જીવનનું મુખ્ય લક્ષણ બનેલું. તેનાં સારાં અને માઠાં પરિણામ તેમના બહુરંગી જીવન પર દૃષ્ટિપાત કરતાં દેખાય છે. માઠું પરિણામ એ કે તે ગૃહસ્થાશ્રમમાં ગોઠવાઈ શક્યા નહીં. તેમનાં વર્તન, વ્યવહાર અને વાતચીતમાં એક પ્રકારની મુક્તતા હતી. આ મુક્તતાને તેમની પાસે રૂઢિ-ભંજક નાટકો લખાવ્યાં, વિભિન્ન મિજાજ ધરાવતાં પચરંગી પાત્રોનું સર્જન કરાવ્યું, રૂઢિચુસ્ત સમાજને આઘાત આપે તેવાં દૃશ્યો રજૂ કરાવ્યાં અને વિવિધ પ્રકારની નાટ્યશૈલીઓના પ્રયોગો કરાવ્યા.

આ રૂઢિભંજકતા નવી રંગભૂમિની સ્થાપનાનું પ્રેરક બળ હતું. 1920માં એલ્ફિન્સ્ટન કૉલેજના વાર્ષિક સ્નેહસંમેલન પ્રસંગે ‘લાલિયા પરાપર’નો પોતે ઉપજાવી કાઢેલો ‘સ્કિટ’ ભજવ્યો. બીજે વર્ષે ‘જૂજા’ની એકોક્તિ રજૂ કરેલી. ત્રીજે વર્ષે ઑટીસના સ્કીનરના નાટકનો અનુવાદ ‘કિસ્મત’ ભજવ્યું. ચોથે વર્ષે, 1924ના ફેબ્રુઆરીમાં, તેમણે ભારતની પહેલી કેબિનેટનું દૃશ્ય યૂસુફ મહેરઅલી, કાર્લ ખંડાલાવાલા, જહાંગીર સુખડિયા, ઉપેન્દ્ર દેસાઈ અને સોલી બાટલીવાલાના સાથમાં ભજવ્યું. પછી તો પોતે તૈયાર કરાવેલું ‘મૂગી સ્ત્રી’ નાટક મુંબઈ, સૂરત, વડોદરા વગેરે સ્થળોએ વારંવાર ભજવ્યું અને નવી રંગભૂમિની હવા જમાવી. સાથે-સાથે જૂની રંગભૂમિનાં દૂષણો જાહેરમાં પ્રગટ કરવા માંડ્યાં. ગુજરાત-સૌરા-ષ્ટ્રમાં ભાષણો કરીને નવી રંગભૂમિની જેહાદ ઉપાડી. તે અરસામાં ધંધાદારી નાટ્યમંડળી દ્વારા ગ. લા. પંડ્યાકૃત ‘કૉલેજકન્યા’નો પ્રયોગ થયેલો. તેની સામે વિ-રોધસભાઓ ભરીને, શિક્ષિત સન્નારીઓ પાસે ભાષણો કરાવીને અને નરસિંહરાવ દિવેટિયા જેવા સાક્ષર પાસે ‘વસંત’માં લેખ લખાવીને જબરું આંદોલન જગાવ્યું. તેને પરિણામે નવાં નાટકો માટે સ્ત્રીપાત્ર ભજવવા સારુ શિક્ષિત યુવતીઓ બહાર આવી.

નવી રંગભૂમિના ઉદયનું પ્રભાત ‘આગગાડી’થી ઊઘડે છે. 1935થી 1938 દરમિધ્યાન પહેલાં અમદાવાદ અને પછી મુંબઈમાં એ નાટકના 12-15 પ્રયોગો થયા. તેણે નવી અવેતન રંગભૂમિનો પાયો નાખ્યો. મુંબઈના કલમ મંડળે તેનો પ્રયોગ ભાંગવાડી થિયેટરમાં લાગલગાટ સાત દિવસ કરેલો. આટલા બધા લેખકો એકત્ર થઈને ગંભીરપણે એક ઉત્તમ કોટીનું નાટક ભજવે એ રંગભૂમિના ઇતિહાસ-માં અસાધારણ ઘટના ગણાય. જેટલી વાર આ નાટકનો પ્રયોગ થતો તેટલી વાર તેમાંનું પ્લૅટફૉર્મનું દૃશ્ય નવું જ લખાતું હોય એમ બદલાતું રહેતું હતું. એ દૃશ્યમાં પાત્રોને પોતપોતાની સૂઝ પ્રમાણે સંવાદ ગોઠવીને બોલવાની છૂટ હતી. Impromptu

એટલે કે તત્કાળ સંવાદ ગોઠવીને અભિનય કરવાની પહેલ ગુજરાતમાં ચન્દ્રવદને કરી. પછીની પેઢીને Improvisation ઇત્યાદિની તાલીમ મળી તે તો વર્ષો પછી નાટ્યશિક્ષણનો વ્યવસ્થિત પ્રબંધ થયો ત્યારે. ત્રણ દાયકા પછી બનન્તી(happening)નો પ્રયોગ પણ પ્રચલિત થયો. એમાં બોલનારની હાજરજવાબી અને ઉપજાઉ ભેજાની કસોટી થાય છે. Improisation નવી રંગભૂમિની એક ખાસિયત ગણાઈ છે. પરંતુ એક રીતે જોતાં તે સમર્થનું સાધન ગણાય. 'માઇમ'ની માફક અભિનયની તાલીમ માટે તે ઉપયોગી ગણાય. પરંતુ અભિનયના પ્રકાર તરીકે સમાવેશ થાય કે કેમ એ પ્રશ્ન છે.

નાટ્યસર્જનમાં મુનશી અને ચન્દ્રવદન સમાંતર ચાલતા હતા. પણ મુનશીનું નાટ્યલેખન અટકી ગયું. તે પછી ત્રણ દાયકા સુધી ચન્દ્રવદનનું નાટ્યલેખન ચાલુ રહ્યું. મુનશીથી બારાડી સુધી આવતાં મૌલિક અભિનેય નાટકો લખનાર દસ-બાર લેખકો મળે છે પણ ગુજરાતી નાટ્યકારોમાં સાહિત્ય અને રંગભૂમિ બંને ક્ષેત્રે એકસાથે સક્રિય રહીને સાહિત્ય-સર્જનની સાથે નાટ્યકલાના ઉત્કર્ષ માટે મથનાર એકમાત્ર સાહિત્યસર્જક ચન્દ્રવદન છે.

મજાક, ટીખળ, કટાક્ષ, વ્યંગ એ ચન્દ્રવદનના સ્વભાવનો કુદરતી અંશ છે. નાટ્યભજવણીનો તેમ નાટ્યલેખનનો પ્રારંભ તેમણે ફારસથી કરેલો. તેમનાં હાસ્યરસિક નાટકોમાં મુખ્ય આનાતોલ ફ્રાન્સના ફ્રેન્ચ નાટકના ઍશ્લી ડ્યૂકે કરેલા અંગ્રેજી અનુવાદનું ગુજરાતી રૂપાંતર 'મૂગી સ્ત્રી', સાક્ષરોની સાઠમારીને હાસ્યપાત્ર બનાવતું એકાંકી 'દેડકાની પાંચ શેરી', ચોથા-પાંચમા દાયકામાં શાળા-કૉલેજોમાં ખૂબ ભજવાઈને લોકપ્રિય બનેલું 'ધારાસભા', લગ્નની સંસ્થાને હચમચાવવા મથતું પ્રહસન 'પાંજરાપોળ', ભવાઈની મુક્તતાવાળી ફેન્ટસી 'મેના-પોપટ' અને ભવાઈ-શૈલીનો ઉત્તમ વિનિયોગ દર્શાવતું 'હોહોલિકા' છે.

'આગગાડી' અને 'ધરા ગુર્જરી' તેમનાં ઉત્તમ કરુણાન્ત નાટકો છે. 'આગગાડી'નો અંત મેલોડ્રામૅટિક છે અને તેમાં દશ્યોનું ગ્રથન શિથિલ છે એ ખરું, પણ વિષયનું નાવીન્ય, રેલસૃષ્ટિનું તાદશ નિરૂપણ, વિવિધ પાત્રોનું વાસ્તવિક ચિત્રણ અને વિવિધ રસની મિલાવટ સાથે થયેલ અપૂર્વ તખ્તાવિતરણને કારણે તે રચના આપણા નાટક-સાહિત્યમાં સીમાચિહનરૂપ બની છે. 'આગગાડી'ની જેમ 'ધરા ગુર્જરી'માં પણ ચન્દ્રવદને હૃદય રેડ્યું છે. તેમના જીવનકાર્યને પ્રગટ કરવા મથતું, આભાસ અને વાસ્તવિકતાને એક કરી દેતી કલાકારની સંવેદનાને કેન્દ્રમાં રાખીને લખાયેલું તેમનું એ ઉત્તમ નાટક છે.

બીજાં સફળ નાટકોમાં 'આણલદે' ('શેતલને કાંઠે'નું પૂર્વરૂપ), 'નાગા બાવા', 'પરમ માહેશ્વર', 'મુઝફરશાહ' અને 'સોના વાટકડી' જેવી મૌલિક રચનાઓ ઉપરાંત કાલિદાસના નાટકના દયસ્પર્શી પ્રસંગને સંગીતમય વાતાવરણમાં તાદશ

કરતું 'કન્યાવિદાય', ઋષિ અને વારાંગનાના આત્માની અદલાબદલીથી રમૂજી પરિસ્થિતિ સર્જતા સંસ્કૃત પ્રહસન 'ભગવદ્જ્જુકીયમ્'નું ગુજરાતી ભાષાંતર, સાર્ત્ર-ના 'નો એક્ઝિટ'નું નમણું રૂપાંતર 'કરોળિયાનું જાળું' અને મૂળ ગ્રીક ટ્રેજડી 'મીડિ-યા'ની રંગક્ષમતાને ગુજરાતી પદ્યસંવાદમાં, ભાવપલટાને ઉચિત લય-વૈવિધ્યયુક્ત વાકછટામાં ઝીલી બતાવતું 'મદિરા' : એટલાં ભાષાંતર-રૂપાંતરનો ઉલ્લેખ અવશ્ય કરવો જોઈએ.

ચન્દ્રવદનની નાટ્યસૃષ્ટિ નાટક અને રંગભૂમિને લગતી ગંજાવર કાર્યશિબિર (work-shop) જેવી છે. એક રીતે જોઈએ તો તે આધુનિક રંગભૂમિના કલાકારોને પડકારરૂપ છે. એ નાટકોનો તખ્તાપ્રયોગ વિવિધ નાટ્યપ્રકારો અને નાટ્યશૈલી-ઓનો સઘન પરિચય કરાવે છે. નાટક અને થિયેટરનાં વિવિધ અંગોના અભ્યા-સની પુષ્કળ સામગ્રી એમાંથી મળી રહે તેમ છે. એ નાટકોનું સંવાદની દૃષ્ટિએ વિશ્લેષણ, અભિનયની તાલીમની દૃષ્ટિએ મહત્વ, તેમાંથી ઊપસતો સામાજિક સંદર્ભ, લેખકની જીવનદૃષ્ટિ, તખ્તાની પલટાતી તરકીબો એમ અનેક રીતે ચન્દ્રવ-દનનાં નાટકોનો સઘન અભ્યાસ થવો જોઈએ.

મુનશીની માફક ચન્દ્રવદને પણ નાટકમાં શબ્દની સાહિત્યિક ઉપરાંત ના-ટ્યાત્મક ક્ષમતાનો ઉત્તમ વિનિયોગ કરી બતાવ્યો છે. પીટર બ્રૂકે કહ્યું છે તેમ, નાટક અભિનીત શબ્દની કલા છે. ગુજરાતી ભાષાનો અભિનય માટે શતધા વિનિયોગ કરી બતાવનાર એકમાત્ર લેખક ચન્દ્રવદન છે. સંસ્કૃત, અંગ્રેજી, પ્રાદેશિક કે જાતિગત સ્પર્શવાળી લોકબોલી, વિશિષ્ટ છટાવાળી (highly stylized), શિષ્ટ, તોછડી, વ્યંગપૂર્ણ, કાવ્યાત્મક અને વાતચીતિયા, ખચકાવાળી અને પ્રવાહી, કથના-ત્મક ચિત્રાત્મક ને ભાવાત્મક, આરોહ-અવરોહવાળી ને સીધી સપાટ, સંગીતમય ને ગદ્યાળુ એમ ભાતભાતની ભાષાભંગિઓનો નાટકમાં ઉપયોગ કરીને ચન્દ્રવદને રંગભૂમિની દૃષ્ટિએ શબ્દની શક્તિનો ક્ષિતિજવિસ્તાર કરી આપ્યો છે. 'ગઠરિ-યાં'ના ગદ્યની સાથે ચન્દ્રવદનનું આ ગદ્ય પીએચ.ડી.ના મહાનિબંધનો વિષય બની શકે તેમ છે.

નાટ્યકાર ઉપરાંત ચંદ્રવદન કવિ પણ હતા. કવિતાએ તેમની નાટ્યરચના-ઓને અનેક રીતે પોષણ આપ્યું છે. પાત્ર, વસ્તુ, સંવાદ, ભાવના અને વાતાવરણ જેવાં અંગોને ઉપસાવી આપીને ઉત્તમ નાટ્યાત્મક અસર ઉપજાવવામાં ચન્દ્રવદને કવિતાનો ઉપયોગ કરેલ છે. દલપતરામની માફક કથનમાં કે સંવાદમાં કેવળ સપાટ પદ્યનો ઉપયોગ કરવાને બદલે કવિતાના અંતસ્તત્વનો પણ તેમણે નાટકના સહાયક અંગ તરીકે સફળ વિનિયોગ કરેલ છે. ઉમાશંકરમાં બન્યું છે તેમ, ચન્દ્રવ-દનનાં પદ્ય-રૂપકોમાં કવિતાનું નાટક પર પ્રભુત્વ દેખાતું નથી. જોકે તેનો ગેરફાયદો નથી થયો એમ નહીં પરંતુ કવિતાનો ઉપયોગ નાટ્યસહાયક અંગ તરીકે ચંદ્રવદ-

નના જેટલી સૂઝ ને સમજ ગુજરાતી નાટ્યકારોમાં બહુ ઓછા દર્શાવી શક્યા છે એ નોંધવું ઘટે. વાચિક અભિનયની તાલીમ માટે 'મદિરા', 'પરમ માહેશ્વર' ને 'કન્યાવિદાય' જેવી રચનાઓના અમુક અંશો ઉપયોગમાં લેવાય છે.

'ધરા ગુર્જરી'ના નાયક ગુર્જર ઓઝાની જેમ ચન્દ્રવદનનું જીવન ગુર્જર રંગભૂમિને સમર્પિત હતું. વિદેશી નિષ્ણાતોની વચ્ચે ગૌરવપૂર્વક બેસે તેવી સજ્જતા તેમનામાં હતી. તે સંસ્કૃત નાટક અને નાટ્યશા ઉપરાંત ભારતીય નાટ્ય અને ગુજરાતી ભવાઈ જેવા વિષયો પર પરદેશમાં વ્યાખ્યાનો આપવા જતા. અનેક નાટ્યસ્પર્ધામાં જ્યુરર તરીકે અને પરિસંવાદોમાં અધ્યક્ષસ્થાને બિરાજતા. 'Bibliography of Indian Plays' - 'ભારતીય નાટકોની સૂચિ' તેમણે શ્રમપૂર્વક તૈયાર કરીને આપી. 'લૂઈ બ્રેઇલ'ની એકોક્તિ અને અકબરશાહની સ્વગતોક્તિ તેઓ છટાદાર અભિનય સહિત સ્વજનો અને શિષ્ટ સમુદાય સમક્ષ રજૂ કરતા.

1958થી 1972 વચ્ચે ગુજરાત યુનિવર્સિટીને ઉપક્રમે અમે અધ્યાપકો અને વિદ્યાર્થીઓ માટે ઉનાળામાં ત્રણ અઠવાડિયાંની દસબાર નાટ્યતાલીમ શિબિરો યોજી હતી. તેમાં ચન્દ્રવદન, ધનંજય ઠાકર, જશવંત ઠાકર અને માર્કંડ ભટ્ટ જેવા નિષ્ણાતોનાં જ્ઞાન–અનુભવનો લાભ તાલીમાર્થીઓને મળ્યો હતો. ચન્દ્રવદન કેન્દ્રમાં રહેતા. આ શિબિરોએ જુવાન વર્ગમાં નાટ્યપ્રવૃત્તિ પ્રત્યે રુચિ ઉત્પન્ન કરી એમ કહી શકાય.

વડોદરા યુનિવર્સિટીના નાટ્યવિભાગની 'પ્લે બૉક્સ'માં રજૂ થતાં નાટકોએ તેમ 'ત્રિવેણી' જેવી સંસ્થાના નાટ્યપ્રયોગોએ કલા અને સુરુચિનો એક ચોક્કસ માનદંડ સ્થાપ્યો છે. મુંબઈ અને અમદાવાદની અવેતન અને સવેતન મંડળીઓ પ્રશસ્ય નાટ્યપ્રયોગો કરી રહી છે, કૉલેજો અને યુનિવર્સિટીઓમાં નાટ્યકલાની જાણકારી વધી છે, ક્યાંક ક્યાંક નાટ્યશિક્ષણના કાર્યક્રમો પણ ચાલે છે. સાધનો વધ્યાં છે. સુવિધાઓ વધી છે, વિચાર-વિનિમયની તકો વધી છે. દૃશ્યશ્રાવ્ય વીજાણુ માધ્યમોને ખપ લાગે તેવાં જ્ઞાનકૌશલ્યની તાલીમનો પ્રબંધ જોવા મળે છે. એ તમામ પ્રવૃત્તિઓ ઉપર પ્રત્યક્ષ કે પરોક્ષ રીતે ચન્દ્રવદનનું ઋણ છે.

પણ સાંપ્રત ગુજરાતી રંગભૂમિનો પિંડ બંધાવાનો હજુ બાકી છે. બધું વેર-વિખેર અસંકલિત સ્વરૂપે ચાલે છે. પ્રવૃત્તિમાં સાતત્ય અને સુગ્રથિતતાનો અભાવ જણાય છે. ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદની માફક ગુજરાતની નાટ્યપ્રવૃત્તિની એક કેન્દ્રસ્થ સંસ્થા હોય, તેને ઉપક્રમે નાટ્યપ્રયોગ, નાટ્યશિક્ષણ, નાટ્યસ્પર્ધા, નાટ્યચ-ર્ચા આદિ બારેમાસ ચાલ્યાં કરતાં હોય; તેમાં ગુજરાતની સંસ્કૃતિ અને અસ્મિતા ઉપસાવી આપતા કાર્યક્રમો યોજાતા હોય; અન્ય પ્રદેશોમાં તથા દેશવિદેશમાં ચાલતી નાટકની ગતિવિધિનો પરિચય અપાતો હોય, તો આંગળી મૂકીને કહી શકાય કે 'આ અમારી આજની રંગભૂમિ' એવું એનું વિશિષ્ટ સ્વરૂપ બંધાય. કદાચ

ચન્દ્રવદનને અભીષ્ટ આ નટઘર હશે. તે તેમના ઉમદા કાર્યનું સાતત્ય જાળવીને પ્રગતિની દિશા ચીંધતું કલાકેન્દ્ર હશે, પછી ભલે તેને ચન્દ્રવદનનું નામ ન આપો. પણ તેનાથી ચન્દ્રવદનનો આત્મા પ્રસન્ન થશે.

કદાચ એ જ આ સમર્થ નાટ્યપુરુષને અપાયેલી શ્રદ્ધાંજલિ હશે.

('શબ્દ અને સંસ્કૃતિ'માંથી)

27 માર્ચ, 2001 ના રોજ મ. સ. યુનિવર્સિટી વડોદરાના ઉપકારમે યોજેલ પરિસંવાદમાં રજૂ કરેલ બીજરૂપ વક્તવ્ય.

✧

20

જયન્તિ દલાલ અને તેમની નાટ્યસૃષ્ટિ

શ્રી જયન્તિ દલાલની આજે 91મી જન્મતિથિ છે. તેમની વિદાયને ત્રણ દાયકા થઈ ગયા. નાટક અને રંગભૂમિ, સાહિત્ય અને પત્રકારત્વ તથા સમાજ અને રાજકારણનાં ક્ષેત્રોમાં તેમના પાંત્રીસ વર્ષના પુરુષાર્થનો ઇતિહાસ પડેલો છે.

તેમના પિતાશ્રી દેશી નાટકસમાજના મૅનેજર હતા. એટલે નાટકના સંસ્કાર તેમને ગળથૂથીમાંથી મળ્યા હતા. 1926માં મૅટ્રિક પાસ થયા પછી તે ગુજરાત કૉલેજમાં દાખલ થયા તે વખતે ગુજરાત કૉલેજમાં નાટ્યસંગીતમંડળ ચાલતું હતું. વિદ્યાગૌરી નીલકંઠ મંડળની પ્રવૃત્તિમાં રસ લેતાં. 1927માં રમણભાઈ નીલકંઠને 'સર'નો ઇલકાબ મળેલો તેનો સન્માન સમારંભ કૉલેજમાં રાખેલો. તે પ્રસંગે વિ-દ્યાર્થીઓએ રમણલાલ દેસાઈનું 'સંયુક્તા' નાટક ભજવેલું. જયન્તિ દલાલ તે વખતે નાટ્યવિભાગના મંત્રી અને યશવંત પંડ્યા સંગીતવિભાગના મંત્રી હતા. જયન્તિ દલાલની નિગેહબાની નીચે એ વર્ષ દરમિધ્યાન 'જાગીરદાર' અને 'પરિવર્તન' નાટકો ભજવાય છે. તેમાં સ્ત્રીપાત્રની ભૂમિકા પુષ્પવદન ઠાકોરે ભજવેલી અને જાગીરદારની ભૂમિકા હીરાલાલ ભગવતીએ. ઉત્સવના અયક્ષસ્થાને સરલાદેવી સારાભાઈ હતાં. બરાબર આ જ અરસામાં ધંધાદારી રંગભૂમિ સામે ચન્દ્રવદને જગાડેલો વિરોધવંટોળ મુંબઈથી સૂરત થઈને અમદાવાદ આવ્યો હતો. ચન્દ્રવદને નવી રંગભૂમિ માટેની હવા મુંબઈમાં જમાવેલી તેવી હવા અમદાવાદમાં જયન્તિ દલાલે જમાવી હતી.

1928માં ગુજરાત કૉલેજના પ્રિન્સિપાલ શિરાઝની સામે વિદ્યાર્થીઓએ હડતાળ પાડેલી તેમાં રોહિત મહેતા અને નિરુ દેસાઈની સાથે જયન્તિ દલાલે પણ આગેવાનીભર્યો ભાગ ભજવેલો. એ વખતે રાષ્ટ્રીય નેતાઓએ વિદ્યાર્થીઓને આપેલી શીખની અસર જયન્તિભાઈ પર પણ પડેલી. 1930ની લડત વખતે તે બી.એ.ના છેલ્લા વર્ષમાં હતા તોપણ તે છોડીને લડતમાં ઝંપલાવેલું ને જેલવાસ સ્વીકારેલો. ત્યારથી લાગેલો રાજકારણનો રંગ છેવટ સુધી રહ્યો.

કૉંગ્રેસમાંથી છૂટા પડેલા સમાજવાદી નેતાઓ - અશોક મહેતા, યૂસુફ મહેરઅલી અને અચ્યુત પટવર્ધન વગેરેની સાથે જયન્તિ દલાલનું રાજકારણમાં સ્થાન હતું. 1956ની મહાગુજરાતની લડતમાં તેઓ ઇન્દુલાલ યાજ્ઞિકની સાથે હતા. નિ:સ્વાર્થ અને સિદ્ધાન્તનિષ્ઠ ખુમારીવાળા નેતૃત્વમાં જયન્તિ દલાલની સરખામણી અમદાવાદના નેતાઓમાં ઇન્દુલાલ યાજ્ઞિકની સાથે જ થઈ શકે. શું જીવનમાં કે શું કલામાં, સિદ્ધાન્તને ખાતર સહન કરવાનું આવે તો દલાલ તે હસતે મુખે સહી લેતા. એવા પ્રસંગો એમના જીવનમાં અનેક આવેલા.

લેખન શરૂ કર્યું તે પહેલાં તેમણે નાટક અને ચલચિત્રની દુનિયાનો અનુભવ ઠીક ઠીક લઈ લીધેલો. 1939માં તેમણે 'રેખા' માસિક અને ગતિ પ્રકાશન શરૂ કરેલ. વિશાળ વાચન, જિવાતા જીવનનો ધબકાર ઝીલે તેવી સૂક્ષ્મ સંવેદનશીલતા, સક્રિય રાજકારણની નુક્તેચીની કરતી તીક્ષ્ણ બુદ્ધિશક્તિ, સમાજાભિમુખ દૃષ્ટિ, પ્રયોગશીલ માનસ અને પ્રાણવંત લેખિનીને બળે તેઓ 'રેખા' માસિક દ્વારા સાહિત્યમાં નવાં મૂલ્યોની હવા ઊભી કરી શક્યા હતા. ગતિ પ્રકાશને પન્નાલાલની પ્રથમ લાંબી વાર્તા 'વળામણાં' અને દલાલનાં 'ઝબુકિયાં' ને 'પગદીવાની પછીતેથી' જેવાં પુસ્તકો દ્વારા સાહિત્યરસિકોનું ધ્યાન ખેંચેલું. જયન્તિભાઈના ઉષ્માયુક્ત વ્યક્તિત્વે જુવાન સાહિત્યકારો ઉપરાંત બી. કે. મજમુદાર, એસ. આર. ભટ્ટ અને નિરુ દેસાઈ જેવા અગ્રણી બૌદ્ધિકોને 'રેખા'માં આકર્ષેલા. મને લખતો કર્યો જયન્તિભાઈએ; 'રેખા'માં 'દૃષ્ટિક્ષેપ' શીર્ષકથી ટૂંકાં અવલોકનો લખવાનું તેમણે સોંપેલું. હાજી મહમદના વીસમી સદીની માફક 'રેખા'ની ઑફિસ પણ નૂતન સાહિત્ય અને સંસ્કારની જિકર કરતું ચર્ચાકેન્દ્ર બની હતી. પરંતુ સામાન્ય વાચક માટે 'ગતિ-રેખા' અઘરાં પડ્યાં. એટલે દલાલે તે સ્મિતપૂર્વક બંધ કર્યાં. અનેક નિષ્ફળતાઓ છતાં તેમનો સ્વભાવ ખુશનુમા અને ખેલદિલ રહ્યો હતો. તેમના વ્યક્તિત્વમાં હવે જવલ્લે જ દેખાતી અમદાવાદી સંસ્કારની તળપદી રોનક જોવા મળતી. તેમની વાણીમાં કટાક્ષ, તિગ્મતા અને રમૂજની છાંટ અચૂક હોય જ. જાહેર જીવનમાં તેમ સાહિત્યમાં સિદ્ધિનો તેમનો માનદંડ એટલો ઊંચો કે જિંદગી આખી પોતે તેની સાધનામાં જ ખર્ચી નાખેલી.

તેમણે બે નવલકથાઓ ('ધીમુ અને વિભા', 'પાદરનાં તીરથ') લખી છે, બે રેખાચિત્રોના સંગ્રહો ('પગદીવાની પછીતેથી', 'શહેરની શેરી') અને એક ટૂંકા કટાક્ષલેખોનો સંગ્રહ 'મનમાં આવ્યું' આપેલ છે; દ્યોતક નાટ્યવિવેચન કર્યું છે ('કાયા લાકડાની, માયા લૂગડાની'); ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજીનાં નાટકોનું સંપાદન કર્યું છે; આધુનિકતાની આગાહી કરતી કલાત્મક નવલિકાઓ ('ઉત્તરા', 'આ ઘેર પેલે ઘેર', 'યુધિષ્ઠિર', 'અડખે પડખે' વ.) આપી છે અને ટૉલ્સ્ટૉયની મહાનવલ 'વૉર ઍન્ડ પીસ' સહિત ચાળીશથી વધુ વિદેશી કૃતિઓના અનુવાદો આપ્યા છે; પરંતુ

એ સૌને ટપી જાય તેવું તેમનું પ્રદાન નાટ્યક્ષેત્રે છે. ગુજરાતમાં અવેતન રંગભૂમિના વિકાસમાં તેમનો નોંધપાત્ર ફાળો છે. ચન્દ્રવદનની માફક તેમનો પણ રંગભૂમિ સાથે ગાઢ સંબંધ હતો. પણ તે કૈંક જુદી રીતનો હતો. ચન્દ્રવદનનું પારણું જેમ આગગાડીનું એન્જિન હતું તેમ દલાલનું પારણું જૂની રંગભૂમિ બનેલ. આરંભમાં ચન્દ્રવદનને હતી તેવી જયન્તિ દલાલને જૂની રંગભૂમિની સૂગ નહોતી. તેમાંનું સારું તત્વ અપનાવવાની તત્પરતા તેમનામાં હતી. ચન્દ્રવદને એકાંકી ઉપરાંત સારી સંખ્યામાં લાંબાં નાટકો લખેલાં. દલાલે એકાદબે લાંબાં નાટકોના અપવાદને બાદ કરતાં એકાંકીનો જ પ્રયોગ કરેલો. ચન્દ્રવદન અને દલાલની નાટ્યલેખનપ્રવૃત્તિ સમાન્તર ચાલતી હતી, જે કેટલેક અંશે એકબીજાને પૂરક નીવડી હતી. ગુજરાતી નાટક અને રંગભૂમિને ક્ષેત્રે પ્રયોગશીલતાનું હવામાન જમાવવામાં આ બે મહારથીઓનો ફાળો મહત્વનો છે.

એકાંકીની રચનામાં ઉમાશંકર પછી નવો ઉન્મેષ દલાલમાં જોવા મળે છે. તેમણે એકાંકીના ચાર સંગ્રહો આપેલા છે. તેમનાં મોટા ભાગનાં નાટકો સામાજિક હોય છે. પૌરાણિક વસ્તુને પણ તેઓ આધુનિક વાસ્તવલક્ષી સ્પર્શ આપે છે. વિશાળ વાચને તથા વ્યવસાયી અને અવૈતનિક રંગભૂમિના અનુભવે તેમની પાસે નાટ્યરચનાના અનેક પ્રયોગો કરાવ્યા છે. ‘સોયનું નાકું’, ‘અંધારપટ’, ‘બસ-કંડક્ટર’ અને ‘અવતરણ’ તખ્તાની દૃષ્ટિએ તેમણે અજમાવેલા નવીન પ્રયોગો છે. ‘સોયનું નાકું’માં બે સ્થળકાળને તખ્તાના બે ભાગમાં સમાવીને પાત્રના ચારિત્ર્યની તેજછાયાનું એકસાથે દર્શન કરાવતી પડદા અને પ્રકાશની તરકીબ દ્વારા એકાંકીની સ્વરૂપગત શક્યતા ખીલવી બતાવી છે. ‘અંધારપટ’ પ્રેક્ષકની ધીરજની કસોટી કરતો પ્રગલ્ભ પ્રયોગ છે. ‘અવતરણ’ ઇરવિન શૉના ‘બેરી ધ ડેડ’ પરથી સૂઝેલું નાટક છે. જીવવાલાયક નહીં રહેલી પૃથ્વી પર જન્મવા નહીં માગતાં બાળકોનો અવાજ રંગભૂમિ પર મચ્છરદાનીમાં મૂકેલા માઇક્રોફોન દ્વારા પ્રગટ કરીને તે નવી જ અસર ઉપજાવે છે. લેખકની કલ્પના મુજબ તે ભજવાય તો બે કલાક ચાલે એટલું લાંબું નાટક છે. ‘બસ-કંડક્ટર’ ધ્વનિના માધ્યમ દ્વારા નાટ્યાત્મક અસર ઉપજાવતી સફળ રેડિયો-નાટિકા છે. ‘દ્રૌપદીનો સહકાર’ વિષયવસ્તુમાં માનસશાસ્ત્રીય પલટો દર્શાવતી સુંદર વાચિક અને આંગિક અભિનયની તેમજ નિર્માણની વિવિધ શૈલીઓના પ્રયોગની તક પૂરી પાડતી નાટ્યલેખન અને પ્રયોગની સૂઝવાળો લેખક જ આપી શકે તેવી ઉત્તમ નાટિકા છે.

દલાલનાં નાટકોની ખરી ખૂબી ચબરાક સંવાદોમાં રહેલી છે. આ સંવાદો વસ્તુવિકાસ અને ક્રિયાવેગના કરતાં પાત્રના મનોવિશ્લેષણનું કાર્ય વિશેષ બજાવે છે. આ સંવાદો સાદા અને નર્મમર્મથી ભરપૂર હાસ્યકટાક્ષવાળા હોય છે. દલાલનાં ઘણાંખરાં નાટકોનાં પાત્રો બોલકાં હોય છે. નાના નજીવા વિષય પરથી પરસ્પર

આક્રમણકારી ગરમાગરમ સંભાષણનો રસ જમાવવાની કુનેહ એમનાં એકાંકીઓને શુષ્ક અક્રિયતામાં ઊતરતાં બચાવે છે. નાટકના વસ્તુને 'પૂંછડે વળ દઈને' ચમત્કૃતિ સાધવાની રીત ટૂંકાં ગદ્યરૂપોના અખતરામાં રાચતા દલાલને સહજસિદ્ધ છે. 'ચાંલ્લો', 'બેસો નિશાળે', 'સ્ત્રીનો દુશ્મન સ્ત્રી', 'ગુલાબ અને મોગરા' તથા 'માની દીકરી' અને 'જોઈએ છે, જોઈએ છીએ' એનાં ઉદાહરણો છે.

ચાતુર્યયુક્ત સંવાદવાળું નાટક સહેજે સારું રેડિયોરૂપક થઈ શકે. જયન્તિ દલાલે અનેક સુંદર રેડિયોરૂપકો આપ્યાં છે. તેમની ભાષામાં સચોટ રૂઢિપ્રયોગો અને કહેવતો હોય છે. ભાષાની તીક્ષ્ણતા સાધવા જતાં તેમનું વ્યક્તવ્ય કવચિત્ સંદિગ્ધ બની જાય છે. નાટકના વિચારને સમજવા ઉપરાંત તેમના વ્યંગ-કટાક્ષને સમજવા માટે પણ વાચકમાં અમુક બૌદ્ધિક કક્ષાની અપેક્ષા રહે છે. બોલાતી ભાષાનું સત્વ તેમણે નાટકમાં ઉતાર્યું છે. ઉમાશંકરે સાબરકાંઠાની બોલીનો અને મડિયાએ સૌરાષ્ટ્રની બોલીનો તેમ જયન્તિ દલાલે તળ ગુજરાત-અમદાવાદમાં બોલાતી ભાષાનો, તેની અનેકવિધ લઢણ વ્યંજના અને છટા સહિત, કલાપોષક કહી શક્ય તેવો ઉપયોગ કરેલો છે.

નાટ્યકાર તરીકે દલાલ તેમના જમાના કરતાં ઠીક ઠીક આગળ હતા. 1957માં તેમના એકાંકીઓનો ચોથો સંગ્રહ 'ચોથો પ્રવેશ' બહાર પડેલો. તેના આરંભમાં એમણે એકાંકી વિશે થોડુંક ચિન્તન કરેલું છે. 'વેશ', 'ભાણ' અને 'ધ્વનિકા'થી 'એકાંકી' કઈ રીતે જુદું પડે છે તે સમજાવતાં એ દરેક પ્રકારની શક્યતાઓ તેમણે તપાસી જોઈ છે. નાટકની વિભાવના સ્પષ્ટ થતી ગઈ તેમ તેમ તેના તે અખતરા કરતા રહ્યા છે. 'જવનિકા' તેમનો પ્રથમ એકાંકીસંગ્રહ. તેને પહેલી આવૃત્તિમાં 'વેશસંગ્રહ' કહેલો પણ બીજી આવૃત્તિમાં એકાંકીસંગ્રહ એમ સુધાર્યું અને કહ્યું કે ભવાઈની માફક સપાટ પૃષ્ઠ પર ચાલતા વસ્તુપ્રવાહવાળું નાટક 'વેશ' કહેવાય. એકાંકીમાં વસ્તુ અને કાર્યના પ્રવાહ સાથે આરોહ-અવરોહ અને ટોચબિન્દુ આવે છે. સંસ્કૃત પરંપરાના ભાણનો પઠન કે શ્રવણ ઉપરાંત દશ્ય રૂપે તેમજ વનિકા એટલે કે રેડિયોરૂપક તરીકે પણ ઉપયોગ થઈ શકે એમ તેમણે દર્શાવ્યું છે. તેમના 'ચોથો પ્રવેશ'માં વેશનો 'સ્મૃતિ અને વિસ્મૃતિ', ભાણનો 'રામે કહેલી વાત' અને ધ્વનિકાનો 'સાકરના હીરા'નો નમૂના રૂપે પ્રયોગ કરેલો છે.

એમણે એકાંકીના તંત્રવિધાન અને કાર્યવેગને ચાર દષ્ટાંતથી સમજવા સમજાવવાનો પ્રયત્ન કરેલો છે. કાંડી ચંપાતાં ફટાકડાની વાટમાં તણખા ઝરે ને દારૂનો સ્ફોટ થાય એવું એકાંકીનું તંત્ર છે એમ કહ્યું. પછી તેમણે એકાંકીના તંત્રવિધાનને સીધેસીધા શાર પાડવાની ક્રિયા (vertical drilling) સાથે સરખાવ્યું. શસ્ત્રવિદ્યા (surgery) માં જરૂર જેટલો જ ઊંડો, ઉપરથી નાનો અને અંદર ઊતરે તેમ વિકસતો જાય એવો વાઢ મુકાય છે તેવું એકાંકીનું તંત્રવિધાન પણ ઉપરથી એકાદ

ઘટના પૂરતું મર્યાદિત રહીને અંદરથી ઊંડા મર્મને ભેદે તેવું હોય છે એમ પણ તેમણે કહ્યું છે. એકાંકીના તંત્રવિધાનને સમજાવવા માટે તેમણે ચોથું દૃષ્ટાન્ત જાદુગરનું આપ્યું છે. સાડા આઠ વાગ્યે શો શરૂ કરવાની જાહેરાત કર્યા પછી દસ વાગ્યા સુધી રાહ જોઈને થાકેલા ને ગુસ્સે થયેલા અધીરા પ્રેક્ષકોને છેવટે જાદુગર કહે છે, 'તમે નકામા અકળાઓ છો. જુઓ તમારી ઘડિયાળમાં. હજુ સાડા આઠ થયા નથી.' અને સૌએ ફટાફટ ઘડિયાળ કાઢીને જોયું તો આઠ ને પચીસથી વિશેષ કોઈના ઘડિયાળમાં નહોતું. 'અને પડદો પડ્યો' જાદુનો ખેલ પૂરો થયો! આ ચારે માર્મિક દૃષ્ટાન્તો એકાંકીની રચનાને સમજવા માટે એકમેકના પૂરકની ગરજ સારે છે.

નાટ્યસ્વરૂપના સભાન સર્જક તરીકે જયન્તિ દલાલ પાત્રના મનમાં ચાલતી ક્રિયાને સંવાદમાં પ્રતિબિંબિત કરતા જઈને ભાવકના ચિત્તને જકડી રાખવાનો કીમિયો અજમાવે છે. ક્યાંય કૃત્રિમ કે નાટકી (theatrical) ન બની જવાય ને વાસ્તવિકતા સતત જળવાઈ રહે તેની તે તકેદારી રાખે છે. પાત્રની આંતરરચનાને આકૃત કરવા મથતા કોઈ પણ આધુનિક સર્જકને જેબ આપે તેવા સામર્થ્યની પ્રતીતિ તેમણે 'જાણતે છતે' એ લાંબા રેડિયો નાટકમાં ધૃતરાષ્ટ્રના અંતરમાં ચાલતા વલોપાતને પ્રગટ કરતાં કરાવી છે.

ગુજરાતી વાર્તાની માફક એકાંકીને આધુનિકતાનો સ્પર્શ સૌપ્રથમ જયન્તિ દલાલે આપ્યો. તેમણે એકાંકીનું હળવું ફૂર્તિલું સ્વરૂપ ઘડી આપ્યું એ તેમની આ ક્ષેત્રની મોટી સેવા. પ્રયોગશીલ લેખકના કેટલાક વાર ખાલી જાય એવું દલાલની બાબતમાં પણ બન્યું છે. છતાં તેમનાં 44 એકાંકીમાંથી મોટા ભાગનાંએ વાચનક્ષમ ઉપરાંત અભિનયક્ષમ એકાંકીની અપેક્ષા પૂરી પાડીને આપણા એકાંકીને ઉમાશંકર અને ચન્દ્રવદન બંનેથી એક કક્ષા આગળ લાવીને મૂક્યું છે.

નાટ્યસર્જક અને નાટ્યવિવેચક, સમર્થ ગદ્યકાર, વિશિષ્ટ નવલકથાનો પ્રયોગ કરનાર, સ્થળચિત્રો, વ્યક્તિચિત્રો અને કટાક્ષલેખો લખનાર અને અનુ-વાદનું ગંજાવર કામ કરનાર જયન્તિ દલાલે આપણા સાહિત્યમાં આજે પણ અભ્યાસીઓને પડકાર કરતા ઊભા છે. તેમના સ્મૃતિપર્વે કોઈક તો એ પડકાર ઝીલવા તૈયાર થશે ?

('શબ્દ અને સંસ્કૃતિ'માંથી)

તા. 24 ઑગસ્ટ, 2000ના રોજ 'જયન્તિ દલાલ સ્મૃતિ સંધ્યા' નિમિત્તે આપેલું અધ્યક્ષીય વક્તવ્ય

21
વિવેચક અનંતરાય

"વિવેચકમાં સહૃદયતા હશે એટલું તેનું વિવેચન ન્યાયી બનશે, સૌન્દર્યદૃષ્ટિ હશે એટલું તે સાચું બનશે, વિદ્વત્તા હશે એટલું તે સત્વશાળી બનશે, અને સત્યનિષ્ઠા હશે એટલું તે તેજસ્વી અને સાહિત્યોપયોગી બનશે. આ સંપત જેટલા વધુ પ્રમાણમાં હશે અને સાથે તેને જાગ્રત અને સક્રિય રાખનારી જેટલી ઊંડી સાહિત્યભક્તિ હશે તેટલા પ્રમાણમાં વિવેચન 'ધરમનો કાંટો' બનશે."

1955ના રણજિતરામ સુવર્ણચંદ્રકનો સ્વીકાર કરતી વખતે પ્રો. અનંતરાય રાવળે કાઢેલા ઉપર્યુક્ત ઉદગારો તેમની વિવેચનની વિભાવના, તેમનો વિવેચન-આદર્શ રજૂ કરે છે, જેને નજર સમક્ષ રાખીને તેમણે ચોપન વર્ષ (1934–1988) સુધી સતત સાહિત્યવિવેચનની પ્રવૃત્તિ કરી હતી. તેમનું વિવેચનકાર્ય 'ધરમના કાંટે' બેઠેલા કસોટીકારે કરેલી સમ્યક્ સાહિત્યપરીક્ષા છે.

ગુજરાત કૉલેજમાં ગુજરાતીના માનાર્હ અધ્યાપક તરીકે નિમાયેલ કેશવલાલ હ. ધ્રુવનું 1934માં અવસાન થયું. એ વર્ષે એમ.એ.ની પરીક્ષામાં બેઠેલા અનંતરાયનાં ઉત્તરપત્રો વાંચીને દુરારાધ્ય પરીક્ષક નરસિંહરાવ એટલા પ્રસન્ન થઈ ગયેલા કે તેમણે તત્કાલીન મુંબઈ સરકારને કેશવલાલ ધ્રુવની જગાએ અનંતરાયને નિયુક્ત કરવાની ભલામણ કરી હતી. 25 વર્ષ સુધી ગુજરાત કૉલેજમાં ઉત્તમ કોટિના પ્રાધ્યાપક તરીકે એકધારી સન્નિષ્ઠ સેવા બજાવીને અનંતરાયે નરસિંહરાવ અને કેશવલાલની ઉજ્જ્વલ પરંપરાને પ્રશસ્ય રીતે સાચવીને આગળ વધારી હતી.

અનંતરાયનાં વિવેચનો અધ્યાપકીય વિવેચનો છે. તેમણે પોતાનો પરિચય આપતાં એક પ્રસંગે કહેલું કે, "મારી સત્વભિવ્યક્તિ કે મારું પ્રકટીકરણ (expression) કે મારો વિશેષ સાહિત્યના અધ્યાપકનો છે, પછી બીજા નંબરે વિવેચકનો – ના, 'વિવેચક' શબ્દ મને બહુ મોટો લાગે છે, સહૃદયનો." તેમનામાં રહેલો અધ્યાપક સહૃદય વિવેચક બનીને સાહિત્યનું ભાવન કરે છે ને કરાવે છે. અધ્યાપન અને વિવેચનની પરસ્પરોપકારિતા તેમનાં લખાણોની પ્રથમ નજરે જ

તરી આવતી વિશિષ્ટતા છે.

*

અનંતરાયનો જન્મ 1 જાન્યુઆરી, 1912, અમરેલીમાં. મૂળ વતન વળા(વ-લ્લભીપુર). બે વર્ષની વયે માતાનું અવસાન થતાં દાદીમાએ ઉછેર્યા હતા. પિતાનું નામ મણિશંકર. પ્રાથમિક અને માધ્યમિક શિક્ષણ અમરેલીમાં. 1928માં મૅટ્રિક થયા પછી ભાવનગરની શામળદાસ કૉલેજમાં દાખલ થયા, જ્યાં તેમને પ્રો. રવિશંકર જોશી જેવા સમર્થ પ્રાધ્યાપકના પ્રોત્સાહક માર્ગદર્શનનો લાભ મળ્યો. 1932માં સંસ્કૃત (ઑનર્સ) અને ગુજરાતી સાથે બી.એ.માં યુનિવર્સિટીમાં પ્રથમ આવવા બદલ 'હરગોવિંદદાસ કાંટાવાળા' પારિતોષિક પ્રાપ્ત થયું. બે વર્ષ ભાવનગરની શામળદાસ કૉલેજમાં ફેલો તરીકે રહ્યા. પછી 1934માં ગુજરાતી (મુખ્ય) અને અંગ્રેજી (ગૌણ) વિષયો સાથે એમ.એ.માં પ્રથમ વર્ગમાં પાસ થયા. પછી ત્રણેક મહિના મુંબઈના 'હિન્દુસ્તાન–પ્રજામિત્ર' દૈનિકમાં નોકરી કર્યા બાદ, અગાઉ જોયું તેમ, તેમની નિમણૂક એ જ વર્ષના ઑગસ્ટ માસમાં ગુજરાત કૉલેજમાં ગુજરાતીના અધ્યાપક તરીકે થઈ. પચીસ વર્ષ બાદ, 1959માં જામનગરની ડી. કે. વી. કૉલેજના આચાર્ય તરીકે બઢતી સાથે બદલી થઈ. ત્યાં એક વર્ષ રહ્યા. તે પછી 1960થી 1970 સુધી નવા સ્થપાયેલા ગુજરાત રાજ્યના ભાષાનિયામક તરીકે સેવા આપી. ત્યાં તેમણે રાજ્યવહીવટની ભાષાના ગુજરાતીકરણનું અભિધ્યાન ચલાવ્યું, જેના ફળસ્વરૂપે વહીવટીકોશ તૈયાર થયો. ત્યાંથી નિવૃત્ત થયા બાદ ગુજરાત યુનિવ-ર્સિટીના ભાષાસાહિત્યભવનના પ્રાધ્યાપક તરીકે નિમાયા અને 1977માં ભવનના નિયામકપદેથી નિવૃત્ત થયા. તેમણે ગુજરાત સરકારના લૉ કમિશનમાં સભ્ય તરીકે પણ નોંધપાત્ર સેવાઓ આપેલી.

અધ્યાપક થયા પહેલાં તેમની લેખનપ્રવૃત્તિ શરૂ થઈ ગઈ હતી. 1932–33ના શામળદાસ કૉલેજના મૅગેઝિનમાં તેમણે 'ન્હાનાલાલની ભાવનાસૃષ્ટિ' વિશે લેખ લખેલો, જે ઇનામપાત્ર ઠરેલો. 1933માં ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ તરફથી પ્રગટ થયેલ વિજયરાય ક. વૈદ્યસંપાદિત 'નર્મદ શતાબ્દીગ્રંથ'માં તેમનો પ્રથમ વિવેચનલેખ 'નર્મદઃ પ્રજાઘડતરનો વિધાયક' પ્રસિદ્ધ થયેલો. તે પછી 'કૌમુદી'માં લખવાનું શરૂ કર્યું. પ્રો. રવિશંકર જોશીની જેમ 'કૌમુદી'કાર વિજયરાય વૈદ્યનું પ્રોત્સાહન પણ પોતાને મળેલું એમ તેમણે કહેલું છે. ગોવર્ધનરામ અને ન્હાનાલાલ તેમના પ્રિય લેખકો હતા અને શ્રીમદ્-ભગવદગીતા, પુરુષસૂક્ત અને ઇશાવાસ્યોપનિષદ તેમનાં પ્રિય પુસ્તકો હતાં.

તેમને, અગાઉ નોંધ્યું છે તેમ, 1955નો રણજિતરામ સુવર્ણચંદ્રક એનાયત થયેલો (1958); તેમના વિવેચનસંગ્રહ 'તારતમ્ય'ને રાષ્ટ્રીય સાહિત્ય અકાદમી-નો 1974નો ઍવૉર્ડ પ્રાપ્ત થયેલો. 1974માં તેમને નર્મદ-ચંદ્રક એનાયત થયેલો.

ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદના 30મા અધિવેશનના પ્રમુખ તરીકે તેમની વરણી થઈ હતી (1980). જિંદગીના છેલ્લા દસકા દરમિયાન તેઓ ગુજરાત સાહિત્યસભાના પ્રમુખ હતા. ગુજરાત વિદ્યાસભા, દિલ્હીનું નૅશનલ બુક ટ્રસ્ટ તથા ગુજરાત સાહિત્ય અકાદમી અને રાષ્ટ્રીય સાહિત્ય અકાદમી તેમજ સાહિત્ય અને શિક્ષણને લગતી અનેક સરકારી અને બિનસરકારી સમિતિઓ સાથે તેઓ સંકળાયેલા હતા. નમ્ર, નિખાલસ, સરલ, મૃદુ અને ધીર-ગંભીર સ્વભાવના સૌજન્યમૂર્તિ 'રાવળસાહેબ' ઉત્તમ અધ્યાપક અને સમર્થ વિવેચક તરીકે સાહિત્ય અને શિક્ષણનાં ક્ષેત્રોમાં સૌના આદર-માનના અધિકારી બન્યા હતા. તેમનું અવસાન અમદાવાદમાં 19 નવેમ્બર, 1988ને દિવસે થયું હતું.

તેમના અવસાન બાદ તેમના સ્નેહીઓ અને શિષ્યોએ રચેલી 'અનંતરાય મ. રાવળ સ્મારક સમિતિ'ને ઉપક્રમે દર વર્ષે અધિકારી વિદ્વાન દ્વારા સ્મૃતિવ્યાખ્યાન અપાય છે. તદુપરાંત 'અનંતરાય રાવળ વિવેચન ઍવૉર્ડ' તથા 'શ્રેષ્ઠ અધ્યાપક ઍવૉર્ડ' અને અનુસ્નાતક-કક્ષાએ અભ્યાસ કરતા વિદ્યાર્થીને ગુણવત્તા શિષ્યવૃત્તિ આપવામાં આવે છે. આ સ્મારક સમિતિ તરફથી પ્રો. રાવળના ઉત્તમ વિવેચનલેખોનો સંચય 'સૌહાર્દ અને સહૃદયતા' 2001માં પ્રગટ થયેલ છે.

*

તેમનું સૌજન્યનીતરતું, સૌમ્ય, નિરાડંબર અને નિર્ભીક પ્રભાવક વ્યક્તિત્વ વિવેચનલેખોમાં પ્રતિબિંબિત થાય છે. તેમની પાસેથી સત્વશીલ વિવેચનો ઉપરાંત સંપાદનો અને અનુવાદો પણ મળ્યાં છે.[1]

વિવેચન : 'રાઈનો પર્વત' (વિવેચન અને વિવરણ, 1938), 'સાહિત્યવિહાર' (1946), 'ગંધાક્ષત' (1949), 'સાહિત્યવિવેક' (1958), 'સાહિત્યનિકષ' (1958), 'સમીક્ષા' (1962), 'સમાલોચના' (1966), 'ગ્રંથસ્થ વાઙ્મય' (1937, 1945, 1946 અને 1947ના ગ્રંથસ્થ વાઙ્મયની સમીક્ષા, 1967), 'ઉપચય' (1971), 'તારતમ્ય' (1971), ''શ્રીરામ અને 'રામાયણ'દર્શન'' (1972), 'ઉન્મીલન' (1974), 'કવિવર્ય ન્હાનાલાલ' (1985), 'અનુદર્શનો' (1988).

સાહિત્યનો ઇતિહાસ : 'ગુજરાતી સાહિત્ય,' ભાગ 1 – મધ્યકાલીન (1954).

સાહિત્યકાર વિશેની પરિચયાત્મક પુસ્તિકાઓ : ગૂર્જર સાહિત્યસરિતા શ્રેણી અંતર્ગત : 'કલાપી' (1962), 'ગોવર્ધનરામ' (1963), 'બોટાદકર' (1965).

સંપાદનો : 'નળાખ્યાન' (1951), ''કલાપી'નો કાવ્યકલાપ''(1954), 'મદનમોહના' (1955), 'બોટાદકરની કાવ્યસરિતા' (1956), 'ન્હાનાલાલ મધુકોષ' (1959), 'ગુજરાતીનો એકાંકીસંગ્રહ' (1960), 'ચુનીલાલ વ. શાહની શ્રેષ્ઠ વાર્તાઓ' (1960), 'સ્નેહમુદ્રા' (1960), 'શંખનાદ' (વીર કવિ નર્મદનાં શૌર્યગીતો), 'શ્રી મોરારજીભાઈ દેસાઈ' (જીવનચરિત્રનો સંક્ષેપ, 1964), સાહિત્યિક લેખો તથા

વ્યાખ્યાનો (દી. બ. નર્મદાશંકર દે. મહેતા) (1969), 'ધર્મતત્વવિચાર' ભાગ : 1-2-3-4 (નર્મદાશંકર મહેતાકૃત, 1972, 1977, 1978, 1980), 'ધૂમકેતુની વારતાઓ' (1973), 'ગ્રામલક્ષ્મી' (સંક્ષેપ) (1977), 'સમાજઘડતર' (ફાધર વાલેસના લેખોનું ચયન, 1977), 'પ્રેમસખી-પદાવલિ' (1978), 'સાહિત્યચર્ચા' (1981), 'નરસિંહ મહેતાનાં પદો' (1984), 'પ્રાસંગિક પત્રો' (કિશોરલાલ મશરૂવાળા, 1985).

સંપાદનો, અન્યની સાથે : 'બુદ્ધિપ્રકાશ લેખસંગ્રહ' ભા. 1-2, 'કવિશ્રી ન્હાનાલાલ સ્મારકગ્રંથ' (1953), 'મનસુખલાલ ઝવેરીની કાવ્યસુષમા' (1959), 'ચંદ્રહાસાખ્યાન' (1961), 'રમણલાલ દેસાઈની શ્રેષ્ઠ વાર્તાઓ' (1966), 'કાલેલકર અધ્યયનગ્રંથ' (1961), 'કરસનદાસ માણેકની અક્ષર-આરાધના' (1962), 'દી. બ. નર્મદાશંકર મહેતા સ્મારકગ્રંથ' (1968), 'ધૂમકેતુની સાહિત્યવિચારણા' (1969), 'ધૂમકેતુની જીવનવિચારણા' (1970), 'બોટાદકર શતાબ્દી અધ્યયનગ્રંથ' (1971), 'ગુજરાતદર્શન-1' : (સાહિત્ય-1, 1972), 'ગુજરાતી સાહિત્યનો ઇતિહાસ ગ્રંથ' 1-4 (ઉમાશંકર જોશી વ. સાથે 1973, 1976, 1978, 1981), 'ન્હાનાલાલ-શતાબ્દીગ્રંથ' (1978), સરકારી વાચનમાળા ભાગ : 1-4.

અનુવાદ : 'ટૉલ્સ્ટૉયની નવલિકાઓ' (વિ. મ. ભટ્ટ સાથે) (1951), 'આહાર-વિજ્ઞાન' (અન્ય સાથે), 'પ્રેમચંદ' (મૂળ લેખક પ્રકાશચંદ્ર ગુપ્ત, સાહિત્ય અકાદમી, દિલ્હી) (1980).

ઉપર દર્શાવેલ કૃતિસમૂહમાં 14 વિવેચનગ્રંથો છે, 1 સાહિત્યના ઇતિહાસનું પુસ્તક છે, 3 અનુવાદો અને બાકીનાં એક યા બીજા નિમિત્તે કરેલાં સંપાદનો છે. સંપાદનોમાં સમાવિષ્ટ કૃતિઓની પસંદગીમાં ઊંચું સાહિત્યિક ધોરણ, પાઠશુદ્ધિ, રચના-સમય વગેરેની ચકાસણી ઉપરાંત જોડણીની શુદ્ધિ માટેની ચીવટ અને ઝીણવટ ધ્યાન ખેંચે છે. વળી આ નિમિત્તે સંપાદિત કૃતિઓને એક સમર્થ દૃષ્ટિમંત વિવેચકની સર્વાંગીણ અને તલસ્પર્શી સમાલોચનાનો લાભ મળે છે. અનુવાદોમાં મૂળ વક્તવ્યને યથાતથ ગુજરાતી ભાષામાં ચોકસાઈભરી રસમય શૈલીમાં ઝીલવાનો સબળ પ્રયત્ન દેખાય છે.

મધ્યકાલીન ગુજરાતી સાહિત્યનો ઇતિહાસ તેમની અધ્યાપકીય મુદ્રાને હૂબહૂ પ્રગટ કરે છે. કર્તા, કૃતિ કે ઘટના અંગે પ્રવર્તતી શંકા, અનિશ્ચિતતા કે માન્યતાઓનાં જાળાં સાફ કરીને મધ્યકાલીન સાહિત્યની સ્વચ્છ છબી તેમણે ઉપસાવી આપી છે. એ રીતે સંશોધકની ઇતિહાસદૃષ્ટિ અને અધ્યાપકની વિશદ વિશ્લેષણાત્મક વિચારણા ધરાવતા સરળ, સઘન અને સર્વગ્રાહી નિરૂપણ રૂપે મધ્યકાલીન ગુજરાત અને ગુજરાતી સાહિત્યનો પરિચય આપતું એક અધિકૃત અને ઉપયોગી પુસ્તક ઉપલબ્ધ થયું છે.

વિવેચનનાં પુસ્તકોમાં તેમના પ્રિય કવિ ન્હાનાલાલ વિશેનું 'કવિવર્ય ન્હાના-

લાલ' સૌપ્રથમ ધ્યાન ખેંચે છે. તેમાં ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ દ્વારા પ્રકાશિત બૃહદ્ ગુજરાતી સાહિત્યના ઇતિહાસમાં કવિશ્રી વિશેનો સમગ્રદર્શી વિવેચનાત્મક લેખ પુનર્મુદ્રિત થયો છે. તે ઉપરાંત કવિશ્રીની જન્મશતાબ્દી નિમિત્તે લખેલ 'વ્યક્તિ ન્હાનાલાલ' અને Indian Literature માટે લખેલો અંગ્રેજી લેખ 'Nhanalal : Poet of Lyric Genius' પણ તેમાં પુનર્મુદ્રિત થયેલ છે. એ રીતે આ પુસ્તકમાં કવિશ્રી ન્હાનાલાલના જીવન અને કવનનો સમગ્રદર્શી અભ્યાસ ઉપલબ્ધ થાય છે.

રામાયણ અને મહાભારત પ્રો. રાવળના અભ્યાસના આરાધ્યગ્રંથો હતા. સૌરાષ્ટ્ર યુનિવર્સિટીના નિમંત્રણથી તેમણે શ્રીરામકથા વિશે લેખ કરેલો, તેમાં શ્રી-રામની જીવનકથાનું વિવરણ કરવા સાથે રામાયણમાંથી નિષ્પન્ન થતાં ધર્મ-નીતિનાં સત્ય તારવી આપ્યાં છે, જે 'શ્રીરામ અને રામાયણદર્શન' એ પુસ્તિકા રૂપે સૌરાષ્ટ્ર યુનિવર્સિટી દ્વારા પ્રસિદ્ધ થયેલ છે. તેમના છેલ્લા સંગ્રહ 'અનુદર્શનો'માં 'મહાભા-રત મહાપુરાણ અને ધર્મશાસ્ત્રો' વિશે સુંદર પર્યેષણાત્મક લેખ છે.

પ્રો. રાવળની લગભગ સાડાપાંચ દાયકાની વિવેચનપ્રવૃત્તિના વિપુલ ફાલનો મોટો ભાગ ગ્રંથાવલોકનોએ રોકેલો છે. તેમણે 'ઊર્મિ-નવરચના' જેવાં સામયિકોમાં સંખ્યાબંધ ગ્રંથાવલોકનો કરેલાં છે. તેમના ત્રણ ગ્રંથો – 'સમીક્ષા', 'સમાલોચના' અને 'ગ્રંથસ્થ વાઙ્મય'માં આ ગ્રંથાવલોકનો સંગૃહીત છે. ત્રીજામાં 1937, 1944, 1945, 1946 અને 1947નાં ગ્રંથસ્થ વાઙ્મય વિશેનું વિવેચન મૂકેલું છે. બાકીનાં બે પુસ્તકોમાં છૂટક ગ્રંથાવલોકનો મૂકેલાં છે. વીસમી સદીના શિષ્ટ સમીક્ષકોની જેમ અનંતરાય કૃતિનું અવલોકન કરતી વખતે તેના કર્તાનો ઉદ્દેશ શોધી-સમજી, તે ઉદ્દેશની ગુણવત્તા તપાસી, લેખક તે કેટલે અંશે સિદ્ધ કરી શકેલ છે તે તારવી આપે છે. તેમ કરતી વખતે કૃતિમાં પ્રતીત થતાં સત્ય અને સુંદરનાં બિન્દુઓ ઉપસાવી આપીને તેનો રસાસ્વાદ કરાવે છે. કૃતિમાં દેખાતી ઊણપ કે ઊણપો તેમની નજર બહાર રહેતી નથી; પરંતુ દોષના નિર્દેશ કરીને, ગુણને ઉઠાવ આપતા જઈ, લેખકને પ્રોત્સાહન આપવા ભણી તેમનું વલણ હોય છે. તેમની દૃષ્ટિ વિશિષ્ટથી સામાન્ય સુધીનો, વ્યક્તિથી સમષ્ટિ અને અંશથી સમગ્ર સુધીનો ગતિ-વ્યાપ દાખવે છે. એટલે, સત્વવાળી કૃતિની સમીક્ષા કરતી વખતે સાહિત્ય કે સમાજ પર તેની થનાર અસરનું પણ તેઓ નિદાન કાઢે છે.

ગાંધીજન્મશતાબ્દી નિમિત્તે તેમણે ગાંધીજીરચિત 'હિંદસ્વરાજ' (1908)ની સમીક્ષા લખી છે તે આ પ્રકારનાં પ્રો. રાવળનાં લખાણોમાં શ્રેષ્ઠ ગણાય તેમ છે. તે લેખ કૃતિનો ઉપરછલ્લો પરિચય બનવાને બદલે તેનું સર્વાંગીણ અવલોકન કરતો સ્વાધ્યાયલેખ બનેલ છે. કૃતિ ક્યાં, કેવી રીતે અને શા માટે રચાઈ તેની વિગતો આપીને ગાંધીજીનો જિંદગીભરનો પુરુષાર્થ જેને અનુલક્ષીને ચાલ્યો હતો તે ગાંધી--વિચારણાનો પાયો 'હિંદસ્વરાજ'માં નિરૂપેલ જીવન અને સંસ્કૃતિનો સિદ્ધાન્ત છે

એવું તેમણે પુસ્તકના વસ્તુનું પ્રકરણવાર વિવરણ કરીને બતાવ્યું છે. એ વખતે હજુ ગાંધીજીનું ગુજરાતી ભાષા પર પૂરતું પ્રભુત્વ સિદ્ધ થયું નહોતું એનો નિર્દેશ પણ તેમણે કેટલાક શબ્દપ્રયોગને દૃષ્ટાંત તરીકે ટાંકીને, કરેલો છે. ‘નથી રહેવાયું’ માટે ગાંધીજીએ લખેલા આ નાનકડા પુસ્તકનો અવલોકનકારે ઉમળકાભેર આવકાર્યું છે.

આ વિવેચનોએ સર્જાતા સાહિત્ય પર વિધાયક અસર કરેલી છે. સર્જકોની ઊગતી પેઢીને તેમનાં વિવેચનો પ્રોત્સાહક અને પથદર્શક નીવડ્યાં છે. કૉલેજ અને યુનિવર્સિટીમાંથી નીકળતા નવા લેખકોની રચનાઓને સુધારવા–મઠારવાનું કામ તેમના જેટલું તેમના સમકાલીનોમાંથી ભાગ્યે જ કોઈ વિવેચકે કર્યું હશે. આને કારણે પ્રો. રા. વિ. પાઠકની માફક નવીનોની ઘણી રચનાઓના પ્રવેશકો પ્રો. રાવળે લખ્યા છે. આ દૃષ્ટિએ નવી પેઢીના સાહિત્યશિક્ષકની ફરજ આ કૃતિવિવેચનો દ્વારા તેમણે બજાવી છે એમ કહી શકાય. તેમણે કરેલી કૃતિવિવેચનામાં એકંદરે સહૃદયધર્મી વિવેચકની સહાનુભૂતિ, ઉચ્ચ કોટિની વિદ્વત્તા અને શિક્ષકની શિષ્ટ સરલભાવી નિખાલસતા પ્રતીત થાય છે.

તેમણે વર્ષો સુધી ગુજરાત સાહિત્ય સભાને ઉપક્રમે ગુજરાતી પુસ્તકોની વાર્ષિક સમીક્ષા કરી હતી. શરૂઆતમાં થોડાં વર્ષ સુધી વાર્ષિક સમીક્ષાનું કામ નિયમિત ચાલ્યું પણ પછી તેમાં અસાધારણ વિલંબ થવા લાગ્યો અને કેટલાક પાસેથી તો એનું લખાણ આવ્યું જ નહીં. વખત જતાં સાહિત્યનો વિકાસ દર્શાવ-તી, અભ્યાસીઓને મદદરૂપ બનેલી આ પ્રવૃત્તિ મંદ પડતી ગઈ. પ્રો. રાવળે વર્ષો સુધી વાર્ષિક સમીક્ષાનું કામ સન્નિષ્ઠ ભાવે કરીને એ પ્રવૃત્તિને સજીવ કરી હતી. (તેમની પછી પ્રો. મધુસૂદન પારેખે વર્ષોવર્ષ ગ્રંથસ્થ વાઙ્‌મયની સમીક્ષાનું કામ કર્યું હતું.) દરેક વર્ષે ખેડાયેલ પ્રત્યેક સાહિત્યપ્રકારમાં સર્જકની નવી લાક્ષણિકતા દેખાઈ હોય તો તેનો નિર્દેશ કરીને તેની અગાઉના વર્ષની અપેક્ષાએ દેખાતી પ્રગતિ કે તેનો અભાવ દર્શાવવો અને સમગ્ર પ્રકારનું પ્રવાહદર્શન કરતા જવું એવી પ્રો. રાવળની આ કાર્યમાં પ્રયોજેલી પદ્ધતિ જણાય છે. દિગીશ મહેતાની પ્રથમ નવલકથા ‘આપણો ઘડીક સંગ’ની સમીક્ષા આનું ધ્યાનપાત્ર દૃષ્ટાંત છે. તેમણે કરેલી વાર્ષિક સમીક્ષાઓ સાહિત્યના ઇતિહાસના અભ્યાસીઓને આ દૃષ્ટિએ ઘણી ઉપયોગી પુરવાર થયેલી છે.

તેમના વિવેચનસંગ્રહોમાં દોઢસોથી વધુ લેખો સંઘરેલા છે, જે મધ્યકાળથી આધુનિક યુગ સુધીના આપણા સાહિત્ય અને સંસ્કૃતિના પ્રદેશને આવરી લે છે. કર્તા, કૃતિ, સ્વરૂપ, પ્રવાહ, પ્રેરક બળો, પરંપરા, પ્રયોગ, સાહિત્યતત્ત્વ, સર્જનપ્રક્રિ-યા, જીવન અને સાહિત્ય, સર્જન અને વિવેચન, શિક્ષણ અને સાહિત્ય, સમાજ અને સંસ્કૃતિ, નાટક અને રંગભૂમિ, ધર્મ અને અધ્યાત્મ - એમ સાહિત્ય અને સંસ્કૃતિનાં વિવિધ અંગોને સ્પર્શતા વિષયોને આ લેખોમાં તેમણે વણી લીધા છે. તેઓ જે

વિષય લે છે તેના મર્મ વીંધીને ઊંડે સુધી પહોંચતી તેમની બુદ્ધિની ગતિ હોય છે. તેમાં આવતા વિવાદાસ્પદ મુદ્દાની તેઓ તટસ્થ પણ વ્યાપક દૃષ્ટિએ ખુલ્લા મનથી ચર્ચા કરે છે. તેમાં કોઈ સંપ્રદાય કે વાદનું વળગણ નથી હોતું તેમ કોઈ પૂર્વગ્રહ કે અભિગ્રહ પ્રવર્તતો નથી. ખરું જોતાં આ વિવેચનો તાજી હવાની આવજા માટે રાખેલી બારીની ગરજ સારે છે. તેનું પરિશીલન વાચકના જ્ઞાનકોશને સમૃદ્ધ કરે છે, સંવેદનને સંસ્કારે છે અને તેની દૃષ્ટિ વિકસાવીને જીવન અને સાહિત્યમાં પ્રવર્તતાં સત્ય, શુભ અને સુંદર તત્વનું દર્શન કરવાની પ્રેરણા આપે છે.

નરસિંહ, પ્રેમાનંદ, શામળ, પ્રેમ-સખી વગેરે મધ્યકાલીન અને ગોવર્ધનરામ, ન્હાનાલાલ, મુનશી, ગાંધીજી, કાલેલકર, કિશોરલાલ, રમણલાલ દેસાઈ, મેઘાણી અને રસિકલાલ પરીખ જેવા અર્વાચીન યુગના અગ્રણી લેખકો વિશે, દરેકની સાહિત્યસેવાને અનુલક્ષીને, કોઈનું વિસ્તારથી તો કોઈનું સંક્ષેપમાં તો અમુકને અર્ઘ્ય રૂપે એમ વિવિધ પરિપ્રેક્ષ્યમાં વિવેચન કરેલું છે. ફરીફરીને તેઓ વિવિધ સંદર્ભમાં બે લેખકોને સંભારે છે તે ગોવર્ધનરામ અને ન્હાનાલાલ. બંનેની જીવન અને સાહિત્ય વિશેની ભાવના ને વિચારણા તેમને, બીજા અનેકોની જેમ, આકર્ષે છે. જેને નરસિંહરાવ અને બળવંતરાય જેવા ધુરંધરો સમજી શક્યા નહોતા, તે ગોવર્ધનરામકૃત ‘સ્નેહમુદ્રા’ની વિવરણાત્મક સમીક્ષા વિસ્તારથી વિશદ શૈલીમાં પ્રો. રાવળે કરેલી છે, જે તેમના જેવા સમર્થ પ્રાધ્યાપક જ કરી શકે. ઊર્મિ કે વિચારના સૌન્દર્ય કરતાં તત્વજ્ઞાનને મહત્વ આપતી ગોવર્ધનરામની કવિતા વિશેની વિભાવનાનો તેઓ પુરસ્કાર કરતા નથી; પરંતુ ગોવર્ધનરામની ઉદાત્ત જીવનભાવના તેમને સતત આકર્ષતી રહે છે. ન્હાનાલાલના ‘જયા અને જયંત’ નાટકમાં નરસિંહરાવે કાઢેલા દોષોનો જવાબ તેઓ નમ્રપણે સ્પષ્ટતાપૂર્વક આપે છે. ન્હાનાલાલની ડોલનશૈલીનો પણ તેઓ બચાવ કરતાં, તે શૈલીનું અનુકરણ કરનારનું વક્તવ્ય ભવ્ય કે ઉચ્ચ ભાવકક્ષાને અનુરૂપ નથી હોતું માટે તે નિષ્ફળ જાય છે, એ મતલબનું વિધાન કરે છે. એ બંને મહાન સર્જકોની ભાવનાસૃષ્ટિનું અને તેનું વહન કરતાં પાત્રોનું તેમણે ઉમળકાભેર સ્વાગત કર્યું છે. તેના દૃષ્ટાન્ત રૂપે સરસ્વતીચંદ્ર અને ગુણસુંદરીને પત્ર રૂપે લખેલાં વિવેચનો બતાવી શકાય.

ગાંધીજી, મુનશી, ધૂમકેતુ, રા. વિ. પાઠક, મેઘાણી અને વિદ્યાબહેન નીલકંઠને આપેલી શોકાંજલિ ઔપચારિકથી કંઈક વિશેષ છે. ગાંધીજીને આપેલો અર્ઘ્ય ઉત્કટ શૈલીમાં કાઢેલા મર્મવેધક શોકોદગારરૂપ છે. બાકીના દરેકના સાહિત્યિક પ્રદાનનો તેમણે ગુણજ્ઞતાથી પણ યથાર્થ રીતે ઉલ્લેખ કરેલો છે.

પ્રો. રાવળે સાહિત્યતત્વ વિશે કેટલાક વિચારપ્રેરક, વિદ્વત્તાપૂર્ણ લેખો આપ્યા છે : ‘સહૃદયધર્મ’, ‘કવિતાનું રસાસ્વાદન’, ‘જોઈએ છે સાહિત્યવિવેચનનો સિદ્ધાન્તગ્રંથ’, ‘કવિતાનો પદ્યદેહ’, ‘ગુજરાતની સાહિત્યચર્ચા’ અને ‘સાહિત્યમાં પ્ર-

ગતિશીલતા'. તેમાં 'સહૃદયધર્મ' શ્રેષ્ઠ છે. ભાવયિત્રી પ્રતિભાના ધન્ય ઉન્મેષરૂપ વિવેચકનો આદર્શ તેમાં સમજાવ્યો છે, 'કવિતાના રસાસ્વાદન'માં કવિતાના વાચન અને ભાવન માટે જરૂરી સજ્જતા કેળવવા માટેનું માર્ગદર્શન છે. પછીના લેખમાં ગુજરાતીમાં સાહિત્યવિવેચનના સિદ્ધાન્તગ્રંથની ઊણપ તરફ આંગળી ચીંધી છે પણ સાથે સાથે સાહિત્યવિવેચનના વિવિધ મુદ્દા પર લેખ રૂપે ગુજરાતીમાં રચાયેલું સાહિત્ય સંતોષપ્રદ છે; એટલું જ નહિ, ભગિની-ભાષાઓમાં જોવા મળતા એ પ્રકા-રના સાહિત્યની સ્પર્ધામાં ઊભું રહી શકે તેવું, ગૌરવપ્રદ છે એમ તેઓ અભિપ્રાય આપે છે. 'કવિતાનો પદ્યદેહ'માં છંદના અભાવે પણ કવિતા સિદ્ધ થઈ શકે છે એ મતલબનું પ્રતિપાદન છે. 'સાહિત્યમાં પ્રગતિશીલતા'માં પ્રગતિશીલ સાહિત્યના સર્જકે વાસ્તવલક્ષી જીવનાભિમુખતા કેળવવા ઉપરાંત સાહિત્યનો કલાધર્મ પણ બજાવવાનો હોય છે એવું સ્પષ્ટ મંતવ્ય રજૂ કર્યું છે.

તેમણે સાહિત્યના નાનામોટા પ્રવાહનું દર્શન કરાવતા કેટલાક લાંબા લેખો લખ્યા છે; જેમ કે 'ગુજરાતી નાટકસાહિત્યનું રેખાદર્શન', 'મધ્યકાલીન ગુજરાતી વાર્તા', 'અર્વાચીન કવિતામાં ધર્મભાવના', 'ગુજરાતની સાહિત્યચર્ચા'. તેમાં પહેલો લેખ એ પ્રકારનું માહિતીપ્રદ સાહિત્યસાધન ઉપલબ્ધ નહોતું તે સમયમાં ખૂબ ઉપયોગી હતો. ઉમાશંકરનાં એકાંકી આગળ તે અટકી જાય છે તે જોતાં અપૂર્ણ લાગે. પછીના છસાત દાયકાની પ્રવૃત્તિની વિગતો હવે અપેક્ષિત રહે છે. 'મધ્ય-કાલીન ગુજરાતી વાર્તા'માં શામળને કેન્દ્રમાં રાખીને દોરેલો મધ્યકાલીન વાર્તાના પ્રવાહનો આલેખ છે. 'અર્વાચીન કવિતામાં ધર્મભાવના' અર્વાચીન યુગમાં વહી રહેલી ભક્તિકવિતાની પાતળી સેરનું આલેખન છે. 'ગુજરાતની સાહિત્યચર્ચા' પ્રો. રાવળના વિવેચનસામર્થ્યનો નિર્દેશક લેખ છે. એમાં અર્વાચીન યુગમાં થયેલી કવિ અને કવિતાથી શરૂ કરીને આધુનિકતા લગી આવતા સાહિત્યચર્ચાના વિવિધ વિષયોની ઊંચા સ્તરની મર્મગ્રાહી વિચારણા છે. તેમણે રાષ્ટ્રીય સાહિત્ય અકાદમી માટે સાહિત્યચર્ચાના પસંદ કરેલા લેખોને સમજવાની પાર્શ્વભૂમિકા આ લેખમાં કરેલી સાહિત્યવિચારણામાંથી મળે છે. પ્રો. રાવળનો જ્ઞાનકોશ ગુજરાતી ઉપરાંત સંસ્કૃત અને અંગ્રેજી શિષ્ટ સાહિત્યના પરિશીલનને પ્રતાપે સમૃદ્ધ રહેલ છે. તેમણે કરેલી સાહિત્યતત્વને લગતા વિવિધ પ્રશ્નોની વિચારણામાં ભારતીય અને પાશ્ચાત્ય મીમાંસાનો સમન્વય જોવા મળે છે. આ ઉપરથી તેમની રુચિ સંસ્કૃત અને પાશ્ચાત્ય શિષ્ટ ગ્રંથોના રોચક સમન્વયથી કેવી બંધાયેલી હતી તેનો ખ્યાલ મળે છે.

તેમના સમગ્ર લેખસમૂહમાં ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદના 30મા અધિવેશન પ્રસંગે આપેલું પ્રમુખીય અભિભાષણ અને 24મા અધિવેશન પ્રસંગે સાહિત્યવિભા-ગના પ્રમુખસ્થાનેથી આપેલું વ્યાખ્યાન ધ્યાન ખેંચે છે. પહેલા વ્યાખ્યાનમાં પરંપરા અનુસાર અધિવેશનના સ્થળ - વડોદરા - ની વિશિષ્ટતા અને સાહિત્યસેવા, પરિ-

ષદની ભૂતકાલીન પ્રવૃત્તિઓનું વિહંગાવલોકન અને તેના સ્થાપક રણજિતરામની ભાવનાનું સ્મરણ તેમજ પૂર્વપ્રમુખોએ પરિષદના કાર્ય અંગે વ્યક્ત કરેલી અપેક્ષા વગેરેના ઉલ્લેખ ઉપરાંત તેમણે ગુજરાતી સાહિત્યની પોણોસો વર્ષની સિદ્ધિ-અસિદ્ધિનું સરવૈયું પોતાની સઘન શૈલીમાં વિગતે આપ્યું છે. સાહિત્યક્ષેત્રે સ્વરૂપાદિના થયેલા નવા પ્રયોગો અને યુગબળોએ સર્જેલાં સ્થિત્યંતરોનો ચિતાર આપીને છેવટે સાહિત્યકારોને માટે પડકારરૂપ પરિસ્થિતિ – સાંસ્કૃતિક કે નૈતિક કટોકટી – પ્રત્યે ધ્યાન દોર્યું છે અને સર્જકોને વ્યંગ-કટાક્ષ જેવાં સાહિત્યિક શસ્ત્રોથી તેનો સામનો કરવાની શીખ આપી છે.

બીજા વ્યાખ્યાનમાં તેમની દૃષ્ટિ વધુ તાત્ત્વિક ભૂમિકા પર માનવીની ઉત્ક્રાન્તિ સાથે સાહિત્યસર્જનના વિકાસની વાત કરી છે. તેમ કરતાં પૂર્વ-પશ્ચિમ ઉભયના દેશોમાં ઉદભવેલ સાહિત્યસ્વરૂપોનાં ઘડતર ને વિકાસની વાત કરતાં જગતના ઇતિહાસના વિવિધ કાલખંડો પર ઊડતી નજર નાખી છે. સર્જન પછી ભાવન પરત્વે સાહિત્યની મીમાંસામાં મનુષ્યે સાધેલી પ્રગતિ તેઓ સમજાવે છે અને તેના અનુલક્ષમાં ભારતીય અને પાશ્ચાત્ય મીમાંસાના વિકાસનો આલેખ આપે છે. છેવટે ગુજરાતી સાહિત્યની સિદ્ધિ–અસિદ્ધિનો 1960 સુધીનો ક્યાસ કાઢી બતાવે છે.

પ્રો. રાવળની સાહિત્યિક દૃષ્ટિ, ભાવના અને ચિકિત્સક શક્તિનો ખરો પરિચય આ બે વ્યાખ્યાનો કરાવે છે. ગુજરાતી ભાષાનું વ્યવધાન ન હોય તો યુરોપના કોઈ પણ દેશની યુનિવર્સિટીમાં સાહિત્યના પ્રાધ્યાપકનું આસન શોભાવે તેવી વિદ્વત્તા ઉપરાંત સાહિત્યસિદ્ધાન્તનો તુલનાત્મક દૃષ્ટિએ વ્યાપક વિનિયોગ કરવાની કુશળતા પ્રો. રાવળમાં છે તેની પ્રતીતિ આ બે વ્યાખ્યાનો કરાવે છે. સિદ્ધાન્તની સાથે વ્યવહારની દૃઢ પકડ પણ તેમનામાં હતી તેની પ્રતીતિ, તેઓ સાહિત્ય પરિષદના ભાવિ કાર્યક્રમની રૂપરેખા, સંખ્યાબંધ પ્રવૃત્તિઓની યાદી સહિત, દોરી આપે છે, તે પરથી થાય છે.

ધર્મ અને અધ્યાત્મ તેમની સાહિત્યિક વ્યુત્પત્તિનો પાયો છે. તેમણે તેમની ધર્મશ્રદ્ધા જાહેરમાં તેમજ ખાનગીમાં અનેક વાર પ્રગટ કરી છે. 'અર્વાચીન કવિતામાં ધર્મભાવના', 'મણિલાલ દ્વિવેદીની કવિતા', 'સાધનાલક્ષી ધર્મ-તત્વ-મીમાંસા' વગેરેમાં ધર્મ અને અધ્યાત્મ વિશેનાં રસ ને જાણકારી જોવા મળે છે. રાજેન્દ્ર શાહની કવિતાની ભૂમિકા શુદ્ધ સૌન્દર્યતત્વ છે અને તે અનુસાર તેમણે સંગીત અને ચિત્રકલાનો અનુબંધ કવિતામાં સાધી બતાવ્યો છે, એ સુવિદિત છે, પણ પ્રો. રાવળે 'શાન્ત કોલાહલ', 'ઉદગીતિ', 'ઈક્ષણા' વગેરે સંગ્રહોમાંથી અનેક કાવ્યોની પંક્તિઓ ટાંકીને બતાવ્યું છે કે રાજેન્દ્ર શાહની સમગ્ર કવિતાના પાયામાં અધ્યાત્મસાધના છે. પ્રો. રાવળે ટાંકેલી કાવ્યપંક્તિઓમાં પ્રગટ થતું તત્વદર્શન રાજેન્દ્રના રમણીય કવિકર્મને પણ સાથે સાથે પ્રકાશિત કરે છે. ગોવર્ધનરામ અને ન્હાનાલાલ

પ્રત્યેના તેમના આકર્ષણનું એક કારણ એ બંને કવિઓની રસિક ધાર્મિકતા અને જ્ઞાનભક્તિની ઉપાસનાની હિમાયત પણ ખરી. સાહિત્યપ્રીતિ ઉપરાંત ધર્મજિજ્ઞાસા અને અધ્યાત્મરસ તેમની વિવેચનાના પાયામાં રહેલાં છે તે તેમણે સ્વામિનારાયણ સંપ્રદાય, શ્રેયસ્સાધક અધિકારી વર્ગ તેમ જ સંતનાં શબ્દ અને સંસ્કૃતિ વિશેનાં નિરીક્ષણો રજૂ કરતી વખતે દર્શાવી આપ્યું છે.

આપણે જોયું કે આ વિવેચક પ્રકૃતિએ તેમ વ્યવસાયે શિક્ષક–પ્રાધ્યાપક છે; તેથી શિક્ષણ વિશે ચિંતા સેવે તે સ્વાભાવિક ગણાય. તેમણે ‘શાળામાં સાહિત્ય--શિક્ષણ’, ‘આધુનિક ઊંચી કેળવણી’, ‘પ્રદેશભાષાઓ દ્વારા ઉચ્ચશિક્ષણ’ અને ‘બદલાતાં મૂલ્યો – ઉચ્ચશિક્ષણક્ષેત્રે’ જેવાં લખાણોમાં શિક્ષણના તત્વ ઉપરાંત તેની કક્ષા, પદ્ધતિ, માધ્યમ, મૂલ્યો વગેરે પાસાંની ઉત્તમ અનુભવી કેળવણીકારને જેબ આપે તે રીતે ચર્ચા કરી છે. ‘આદરણીય વિદ્યોપાસક’ પ્રો. ફીરોજ દાવરને અંજલિ-રૂપ, તેમના ઉમદા ચારિત્ર્ય અને શિક્ષણકાર્ય વિશેનો પરિચયલેખ છે. ‘સંસ્કૃતિનો આદર્શ’માં શિક્ષકની હેસિયતથી તેમણે વિચાર, વાણી અને વર્તન ઉપરથી પ્રગટ થતી સંસ્કારની ઉચ્ચાવચતા સમજાવી છે. ‘મતાંતરક્ષમા’, ‘પડઘા અને પડછાયા’ અને ‘સંસ્કારદાતા વાચન’ પણ એ જ વિભાગમાં બેસે તેવા લેખો છે.

આમ, ઉચ્ચ કોટિના અધ્યાપકની સજ્જતા પ્રો. રાવળના સમગ્ર વિવેચનલેખોની સામગ્રીમાં પ્રથમ નજરે જ દેખાઈ આવે છે. તેમની નિરૂપણશૈલીમાં આ વિશિષ્ટતા સવિશેષ ધ્યાન ખેંચે છે. વિશાળ ફલક પર વિષયની માંડણી કરીને તેનું પાયાથી ટોચ સુધી દર્શન કરાવવાનો તેમનો હેતુ હોય છે એટલે તેઓ વર્તમાનની વાત કરતાં ભૂતકાળ સાથે તેનો તાર જોડીને આગળ ચાલે છે, પછી તે કલાપી કે ન્હાનાલાલ જેવી વ્યક્તિ હોય, અર્વાચીન કે આધુનિક સાહિત્યનો પ્રવાહ હોય અથવા સાહિ-ત્યનો કોઈ કૂટ પ્રશ્ન હોય, કે ‘યુદ્ધ અને શાંતિ’ જેવી કૃતિ હોય. રસ અને સૌન્દર્યના ધોરણે તેઓ સાહિત્યપદાર્થની ચકાસણી કરે છે. તેમાં ઊંડો તત્વાભિનિવેશ પણ હોય છે. છેવટનો નિષ્કર્ષ કાઢતી વખતે સામાન્ય રીતે તુલનાત્મક પદ્ધતિ અખ-ત્યાર કરે છે; પરંતુ કોઈ એક પક્ષ પર ઢળવાને બદલે તટસ્થ વિવેકબુદ્ધિએ તોલ કરીને અભિપ્રાય આપે છે. એ રીતે સહૃદયતા, સત્યનિષ્ઠા, રસિકતા, વિદ્વત્તા અને ઝીણવટભરી સર્વાંગીણ વિલોકન-મૂલ્યાંકન કરવાની ચીવટ પ્રો. રાવળની વિવેચક તરીકેની વિશિષ્ટતાઓ છે. તેના ફલસ્વરૂપે તેમનાં વિવેચનોમાં એકંદરે ભાવયિત્રી પ્રતિભાનો ઉત્કૃષ્ટ આવિર્ભાવ જોવા મળે છે.

*

પ્રો. રાવળના સમકાલીન વિવેચકો રા. વિ. પાઠક, વિજયરાય ક. વૈદ્ય, વિ-શ્વનાથ મ. ભટ્ટ, વિષ્ણુપ્રસાદ ર. ત્રિવેદી, ડોલરરાય ર. માંકડ, રસિકલાલ છો. પરીખ અને નવલરામ જ. ત્રિવેદી પણ અધ્યાપકો છે. સાક્ષરપેઢીનો વિદ્વત્તા અને

વાગ્મિતાનો ઠઠારો તજીને ગુજરાતી વિવેચના વિશદતા, તટસ્થતા અને શુદ્ધ સત્યદર્શન તરફ વળી તે ગાંધીયુગના આ વિવેચકોનું મુખ્ય લક્ષણ છે. સાહિત્યનો જીવન સાથેનો અનુબંધ આ વિવેચકોનાં લખાણોમાં સતત જળવાયેલો જોવા મળે છે. વિવેચન તત્વપ્રતિપાદન આગળ અટકવાને બદલે ઘણી વાર પુરુષાર્થબોધ સુધી વિસ્તરે છે તેને ગાંધીયુગનો પ્રતાપ ગણવો જોઈએ. પ્રો. પાઠક આ નવીન પ્રવાહના પ્રવર્તક હતા. વિષયના ઊંડાણ તરફ લઈ જતો ચોક્કસ અભિગમ, વિશદ શૈલી અને તર્કશુદ્ધ પદ્ધતિએ તત્વપ્રતિપાદન સાધતાં લખાણો દ્વારા ગુજરાતી વિવેચના રામનારાયણ પાઠકથી નવો વળાંક ધારણ કરે છે.

પ્રો. પાઠકની સાથે ગૂજરાત વિદ્યાપીઠમાં અને પછી ગુજરાત વિદ્યાસભામાં અધ્યાપકપદે રહેલા રસિકલાલ છો. પરીખ(1897–1982)નું વિવેચન જથ્થામાં વિપુલ નથી, પણ તાત્વિક દૃષ્ટિએ મૂલ્યવંતું છે. પ્રો. પાઠકની માફક તેમની વિવેચના સંસ્કૃત આલંકારિકોના અભ્યાસથી પ્રેરિત છે. ગ્રંથવિવેચન અને સિદ્ધાન્તચર્ચામાં તેમનો ઝોક સંસ્કૃત રસસૂત્ર અને અલંકારાદિ શાસ્ત્ર પ્રત્યે વિશેષ દેખાય છે. પ્રો. પાઠક પૂર્વ કે પશ્ચિમની મીમાંસાના અભિનિવેશ વગર કેવળ સાહિત્યતત્વને લક્ષમાં રાખીને વિવેચન કરે છે. પ્રો. પરીખનું મુખ્ય કાર્ય પ્રાચીન સંસ્કૃતિને લગતું હોવાથી ‘કાવ્યાનુશાસન’ જેવા ગ્રંથોનાં ભાષાન્તર-સંપાદનનું છે.

વિજયરાય ક. વૈદ્યે (1897–1974) વિવેચનને રસલક્ષી અને કૌતુકરાગી વળાંક આપ્યો. પાશ્ચાત્ય પદ્ધતિનાં સંસ્કારભોગી (impressionistic) વિવેચનો આપવાની પહેલ તેમણે કરી. આથી તેમને ‘ગુજરાતમાં આધુનિક વિવેચનકલા-ના આદ્યદ્રષ્ટા’નું બિરુદ મળ્યું હતું. તેમનું વિવેચન ‘ચેતન’, ‘ગુજરાત’, ‘કૌમુદી’, ‘માનસી’ અને ‘રોહિણી’ જેવાં સામયિકોમાં ફેલાયેલું હતું. વિવેચન શાસ્ત્ર ઉપરાંત સહૃદયતા, રસ અને ઊર્મિનો વિષય છે તેની પ્રતીતિ વિજયરાયનાં નવીન રસળતી શૈલીનાં વિવેચનોએ કરાવી. વાચકની સાથે અનૌપચારિક સંબંધ બાંધવા મથતાં એમનાં વિવેચનોએ એક પ્રકારની અરૂઢ પત્રકારી શૈલી ઊભી કરી, જે પછીની પેઢી સુધી ચાલુ રહેલ છે. નિર્ભયતા, ધ્યેયનિષ્ઠા, ચંચળતા, આત્મલક્ષિતા, તટસ્થતા અને પ્રયોગશીલતા તેમના પ્રથમ તબક્કાનાં વિવેચનોનાં લક્ષણો હતાં. પછીનાં વિવેચનો પ્રમાણમાં મોળાં, સમાધાનપ્રિય અને ક્વચિત્ અભ્યાસની ઊણપ દર્શાવનારાં બનેલાં. ગુજરાતી વિવેચનાને પાશ્ચાત્ય શૈલીની પ્રયોગશીલતાનો પાસ આપવામાં અને ગ્રંથાવલોકનનાં નવાં આત્મલક્ષી ધોરણો સ્થાપી આપવામાં તેમનો ફાળો સ્મ-રણીય રહ્યો છે.

વિશ્વનાથ ભટ્ટ (1898–1968) આ ગાળાના બીજા વિચક્ષણ વિવેચક છે. વિશદ વિશ્લેષણ ને છેવટે વક્તવ્યનું થતું સમગ્રદર્શી સંયોજન વાચકને તેમની વ્યુત્પત્તિના તેજનો ચૈતન્યદાયી સ્પર્શ કરાવે છે. ઘણી વાર તેમનાં વિવેચનોમાં

અનુચિત પ્રસ્તાર હોય છે. વાચકની કલ્પનાશક્તિ કે સમજ પર કશોયે મદાર બાંધ્યા વગર એક જ વાતને જુદી જુદી દલીલો, વિવિધ દૃષ્ટાંતો અને ભિન્ન ભિન્ન વાક્યભંગિઓ દ્વારા રજૂ કરવાની તેમને ટેવ હતી. આથી તેમાં દીર્ઘસૂત્રિતા પ્રવેશી છે. પાછળના વખતમાં તેમનાં લખાણોમાં પૂર્વગ્રહગ્રસ્ત એકપક્ષી વલણ પણ વરતાતું હતું.

વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીએ (1899–1992) ધીર ગંભીર પ્રસન્ન ભાવે વિવેચનને ચાર દાયકા સુધી ખેડ્યું હતું. નવીન કવિતાનો પુરસ્કાર કરતા પ્રવેશકો તેમની વિવેચનશક્તિના સુંદર નમૂના છે. પાશ્ચાત્ય સાહિત્યના ગાઢ પરિશીલનથી તેમણે અનેક સાહિત્યિક પ્રશ્નોની ભારતીય અને પાશ્ચાત્ય મીમાંસાના ભેદ પાડ્યા વગર નવેસર ચર્ચા કરી છે, તે એમની વિશિષ્ટતા. તેમની શૈલીમાં સૌન્દર્યદર્શી સર્જકની કલ્પકતા અને તાજગી દેખાય છે. તેનું રંગરાગીપણું વિજયરાયના પ્રયોગબાહુ-લ્યમાં રાચતા વલણથી જુદું તરી આવે છે. તેમનાં વિવેચનો ક્વચિત્ અપર્યાપ્ત લાગે; પરંતુ વિશદ સિદ્ધાન્તપ્રરૂપણ, રોચક કથન અને તટસ્થ છતાં ઉદાર ઉપગતિ સાહિત્ય ને સંસ્કૃતિનાં મનોરમ શૃંગો ભણી વળવા પ્રેરે તેવી સર્જનાત્મક છાપ તેમની વિવેચના મૂકી જાય છે.

વિવેચનમાં ડોલરરાય(1902–1970)ની પદ્ધતિનું અનુસંધાન પંડિતયુગ સાથે છે. તે પૃથક્કરણાત્મક છે. તેમાં વિદ્વત્તાનો નવો રણકાર છે, ઘટાટોપ નથી. સ્વસ્થ અને વિશદ પર્યેષણા, નર્યું વસ્તુકથન અને અરૂઢ અભિપ્રાયદર્શન તેમની વિવેચનાનાં મુખ્ય લક્ષણો ગણાય. તેમનું રુચિતંત્ર સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રથી બંધાયેલું હોવાથી અને તેમનું લક્ષ મુખ્યત્વે ઇતિહાસ-પુરાણ અને પ્રાચીન ભારતીય સંસ્કૃતિ પર મંડાયેલું હોવાથી ગ્રંથાવલોકનમાં સમાજસ્થિતિ અને જીવનદર્શનનાં પાસાં પર તેઓ વધુ ભાર મૂકે છે. તેથી કોઈ વાર સાહિત્યતત્ત્વની ચર્ચા અપૂરતી રહી હોય એમ લાગે છે; છતાં તેમનું પ્રત્યેક વિધાન ઝીણા અવલોકન અને ઊંડા મનનનો પરિપાક હોય છે.

નવલરામ જ. ત્રિવેદી(1895–1945)નાં વિવેચનો મોટેભાગે વિશ્લેષણાત્મક અને ઝીણી વિગતોથી ભરપૂર હોય છે. સ્વતંત્ર ને નીડર મતદર્શન તેમનો વિવેચક તરીકે ખાસ ગુણ છે, પરંતુ વિષયના ઊંડાણમાં ઊતરીને તેનો સમગ્ર ક્યાસ કાઢવા કરતાં સપાટી પર ફરવાનું વલણ તેમનામાં વિશેષ દેખાય છે. તેમની વિવેચનામાં વિદ્વત્તાનો વિનિયોગ ઘણી વાર તુલનાથી આગળ જઈ શકતો નથી.

અનંતરાય રાવળની વિવેચનપ્રવૃત્તિ ઉપર દર્શાવેલ તેમના છ સમકાલીન સમવ્યવસાયી વિવેચકોની સમાન્તર ચાલી હતી. પ્રો. પાઠકની માફક તેઓ પણ વાચકને નજર સમક્ષ રાખીને સાહિત્યતત્ત્વની સમજ આપવા સાથે પુરુષાર્થબોધ કરે છે. એ રીતે તેઓ સાહિત્યની સાથે જીવનનો અનુબંધ જોડે છે. આ દૃષ્ટિએ પ્રો. પાઠકની માફક નવી પેઢીના ગુરુનું પદ પ્રો. રાવળને પણ શોભે છે. વિજયરાયના

જેવો અનૌપચારિક અધ્યાસ તેમનાં વિવેચનોમાં પણ જોવા મળે છે, પરંતુ વિજ-યરાયની ઉદ્દંડતા તેમનામાં નથી. વિશ્વનાથની માફક સર્વગ્રાહી નિરૂપણ કરવાનો આગ્રહ અનંતરાયમાં પણ છે પરંતુ કથનનું પુનઃ પુનઃ સમર્થન કરતા જવાની દીર્ઘસૂત્રિતા અનંતરાયની સઘન શૈલીમાં જોવા નહિ મળે. વિષ્ણુપ્રસાદની માફક પ્રો. રાવળનાં વિવેચનોમાં સૌમ્ય પ્રસન્નતા હોય છે, પરંતુ એ અશેષ નિરૂપણમાં રાચે છે. વિષ્ણુપ્રસાદનું સર્જનાત્મક રંગરાગીપણું તેમનામાં જોવા નહીં મળે. સમકાલીનો જેટલી જ બલકે તેનાથી કદાચ વધુ ઊંડી અને વ્યાપક વિદ્વત્તાથી વિભૂષિત પર્યેષક બુદ્ધિનું પ્રવર્તન અનંતરાયનાં વિવેચનોમાં જોવા મળે છે. નીડરતાનો ગુણ સમકાલી-નોની જેમ અનંતરાયમાં પણ છે. પરંતુ કટુતા કે ઉગ્રતા વગરની નિર્ભીકતા તેમના કથનમાં હોય છે. તલસ્પર્શિતા અને સર્વગ્રાહિતા વિશ્વનાથની જેમ અનંતરાયમાં પણ છે; પરંતુ તેમ કરતાં તેમનાં લખાણો કેટલીક વાર સામાન્ય વાચકને માટે દુરારુહ્ય બને છે. નરસિંહરાવ અને વિશ્વનાથની માફક તેમનાં લખાણો લાંબાં હોય છે. ક્વચિત્ અધિકારી વાચકો પૂરતાં મર્યાદિત બને છે. તેમના સમકાલીન વિવેચકોનાં લખાણો આ બાબતમાં એકંદરે સરળ અને સુગ્રાહ્ય હોય છે.

જથ્થાની દૃષ્ટિએ જોઈએ તો સૌથી વધુ ફાલ તેમનાં વિવેચનોનો છે. ગ્રંથ-સમીક્ષાનું પ્રમાણ પણ તેમનું સર્વાધિક છે. છયેમાં તેમણે સૌથી વધુ લાંબા સમય પર્યંત – લગભગ સાડાપાંચ દાયકા સુધી સરસ્વતી-સેવા કરી હતી. વિજયરાય અને વિશ્વનાથની વિવેચના ઉત્તરવયમાં શિથિલ પડી ગયેલી. પણ પ્રો. પાઠકની માફક અનંતરાયનો બુદ્ધિકોશ છેવટ લગી જાગ્રત હતો. વિજયરાય અને વિશ્વ-નાથની માફક તેમણે વિવેચનને કલા ગણી નથી, પરંતુ પ્રો. પાઠકની માફક તેને શાસ્ત્ર કહ્યું છે. વિવેચન સંપૂર્ણ રીતે સભાન પ્રવૃત્તિ છે અને તે સર્જનનું સંમાર્જન કે ઉદ્દીપન કરનારી સ્વાધ્યાયપ્રવૃત્તિ છે એમ પ્રતિપાદીને એ જ સિદ્ધાન્ત અનુસાર પોતે વિવેચન કર્યું છે એમ અનંતરાય કહેતા. વિવેચકની સજ્જતામાં વ્યુત્પત્તિ કે પાંડિત્યના જેટલી જ હૃદયની કેળવણીની આવશ્યકતા તેમણે સ્વીકારી છે. એક રીતે વિવેચકની પ્રવૃત્તિ પરોપજીવી હોવા છતાં સર્જક અને સર્જનની શક્તિનો સાચો નિષ્પક્ષ તોલ કાઢનારું પુણ્યકાર્ય તેણે બજાવવાનું હોય છે એમ તેઓ માનતા. તેથી તેમણે તેને ગંભીર ભાવે 'ધરમનો કાંટો' કહ્યું છે. ગુણદોષની પરીક્ષા કરતી વખતે સહેજ પણ વધતું-ઓછું તોલાઈ ન જાય તેની તકેદારી તેમના જેટલી તેમના સમકાલીનોમાંથી ભાગ્યે જ કોઈએ રાખી હશે. સત્યનું જેટલું દર્શન થયું હોય તેટલું કહેવાની તેમની મનોવૃત્તિ આનંદશંકરભાઈના સ્વાદવાદી મનોવલણનું સ્મરણ કરાવે છે. કથનની મોળાશ વહોરી લઈને પણ ઉત્કટ મતપ્રદર્શનનો તેઓ અના-ગ્રહ સેવતા. આ બાબતમાં તેઓ તેમના સમકાલીનોથી જુદા પડતા હતા. આને લીધે તેમનામાં કોઈને નીડરતાનો અભાવ જણાય – પણ તેમ નથી. ઉભય પક્ષનું તારતમ્ય બતાવીને તેઓ પોતાનો અભિપ્રાય આપે છે. વિવેચક વિજયરાય, કવિ

નરસિંહરાવ અને આચાર્ય આનંદશંકરના કાર્યની મુલવણી કરતી વખતે તેમણે બીજી બાજુ બતાવી તો છે. ફેર માત્ર એટલો જ કે દોષદર્શન કરાવવાની તેમની રીત સૌમ્ય અને સદભાવપ્રેરિત હોય છે. 'રણછોડલાલ, તમે આવાં કાવ્યો વધારે કેમ ન આપ્યાં?' એમ પ્રશ્ન રૂપે, અથવા તો 'ભલે પંડિતવર, ભલે. પણ લગ્નવિચ્છેદ એને તત્કાળ દુઃખનો પણ વિચ્છેદ કરાવી સુખી કરત એનું શું ?' એમ પરિચિત ઉદગારો કાઢીને તેઓ પોતાનો મતભેદ પ્રગટ કરે છે. એમાં વિજયરાય કે વિશ્વનાથ કે નવલરામમાં જોવા મળતી સ્વમતપ્રતિપાદનની ઉગ્રતા કે ટીકાખોરી નહીં જોવા મળે. આચાર્ય આનંદશંકરને માટે તેમણે ઉચ્ચારેલું વાક્ય 'આચાર્યશ્રી ઉનોક્તિ કરશે પણ અત્યુક્તિ નહીં જ કરે' પ્રો. રાવળને પણ લાગુ પડે છે. પ્રો. પાઠકનો અભિપ્રાય સ્પષ્ટ અને તર્કવેષ્ટિત હોય છે. પ્રો. રાવળ 'સ્નેહમુદ્રા'ની દુર્બોધતા-ની વાત કરતાં ''ઠાંસોઠાંસ ભરેલા ચિન્તનની ભારવાહી બને તેટલે અંશે કવિતા પોતાની મર્યાદા છોડે છે અને તેના દંડ તરીકે તેના હૃદયસ્પર્શિત્વના ટકા ઓછા થાય છે.'' ''સ્નેહમુદ્રા'માં આવું જ કાંઈ થયું છે.'' એવો અભિપ્રાય આપે છે.

તત્વનિષ્ઠા તેમની દષ્ટિનો ગુણ છે તો વિષયનિષ્ઠા તેમની શૈલીનો ગુણ ગણાય. તળપદી ગુજરાતી અને શિષ્ટ સંસ્કૃતના મિશ્રણવાળી તેમની અનૌપચારિક કથનપદ્ધતિ સમકાલીનોની શૈલીથી જુદી તરી આવે છે. આ શૈલી તેમનાં વિવેચનોને સચોટ અને ભારેખમ બનાવે છે. આરંભના દાયકાનાં લખાણોમાં સરસતા વિશેષ છે તો પછીના લેખોમાં ગાંભીર્ય ધ્યાન ખેંચે છે. ગંભીર પર્યેષક શૈલીમાં વિષયનું વિલોકન-મૂલ્યાંકન કરતાં કરતાં વચ્ચે વચ્ચે સંબોધનો મૂકીને કે હળવેક રહીને સુ-પ્રચલિત સંસ્કૃત કે અંગ્રેજી ઉક્તિને વક્તવ્યના પ્રવાહમાં ગૂંથી લઈને તેઓ કથનમાં રોચકતા લાવે છે અને અમૂર્ત લક્ષણોને મૂર્ત રૂપકો વડે પ્રત્યક્ષતા અર્પવાની, તે રીતે અભિપ્રાયદર્શનને વજનદાર બનાવવાની પ્રગલ્ભતા પણ દર્શાવે છે. તેમના સત્યાન્વેષી પણ મિતવાદી વલણને ચરિતાર્થ કરતી આ પ્રયોગપ્રિય છતાં શિષ્ટ અને સુદઢ બંધવાળી રસાળ શૈલી સત્ય અને પ્રિયને એકસાથે કહી શકે છે. આ પ્રકારનાં વિવેચનો સર્જકને પ્રોત્સાહન આપે છે, અભ્યાસીને કીમતી માર્ગદર્શન પૂરું પાડે છે અને સહૃદય ભાવકને માટે સુરુચિપ્રદ નીવડે છે.

પ્રો. રાવળની વિવેચનસંપત્તિ આમ જથ્થો અને ગુણવત્તા બેઉ દષ્ટિએ વિપુલ છે. એને કારણે ગાંધીયુગના, પ્રશિષ્ટ સાહિત્યરુચિના એક સમર્થ વિવેચક તરીકે અને નવી પેઢીના માર્ગદર્શક ગુરુ તરીકે તેમની પ્રતિષ્ઠા સુદઢ છે.

('ગુજરાતી સાહિત્યનો ઇતિહાસ', ગ્રંથ 6નો સંવર્ધિત લેખ)

✧

22
એકાંકીકાર ઉમાશંકર

'કાવ્યસર્જન પર ગાઢગંભીર અસર એક તો ખરી જઃ એકાંકીલેખનની. ઘણી વાર હું કહું છું કે એકાંકીમાં હું સૌથી ઓછો નિષ્ફળ થયો છું. સામાજિક ચેતના(social consciousness)ની ઉપરવટ જવાનો કલાનો પ્રયત્ન કંઈક એમાં છે. કલાસર્જનની બધી પ્રવૃત્તિઓમાં તે મારી સામે નેમ રૂપે રહ્યો છે.' ઉમાશંકર જોશી('કવિતાનેા શબ્દ' પૃ. 236)

ગુજરાતી સાહિત્યના પટ પર કવિયુગ્મ સુન્દરમ્-ઉમાશંકરનો પ્રાદુર્ભાવ એ એક પ્રભાવક ઘટના છે. બંને મોટા ગજાના કવિ. સુન્દરમ્ રોમૅન્ટિક પ્રકૃતિના ઉત્કૃ-ષ્ટ ઊર્મિકવિ અને ઉમાશંકર મોટા ફલક પર સર્જન કરનાર પ્રસિદ્ધ કવિ નાટ્યકાર.

'વિશ્વશાંતિ' રચાયું (1931) તે પહેલાં બ્રહ્માંડની ભૂમિકા પર કાળને પાત્ર કલ્પીને એક નાટક લખવાની ઉમાશંકરે યોજના કરેલી. (તેની પાછળ જેલમાં આકાશદર્શનની ટેવ કેળવેલી તે અને ટોમસ ઈ. કેમ્પસના 'ઇમિટેશન ઍવ્ ક્રાઇસ્ટ' જેવા પુસ્તકનો અભ્યાસ પ્રેરણારૂપ હતો એમ તેમણે કહ્યું છે.) એ નાટક તે વખતે ન લખાયું. પણ પછી રચાતી જતી કવિતામાં તેમની નાટ્યદૃષ્ટિ એવી રીતે પરોવાયેલી રહી કે વખત જતાં આપણને તેમની પાસેથી સંવાદકાવ્યો અને પદ્યનાટકોના બે સંગ્રહો 'પ્રાચીના' અને 'મહાપ્રસ્થાન' મળ્યા. 'વિશ્વશાન્તિ'ના નાટ્યાત્મક ઉપાડની નરિંસહરાવે અને બીજા વિવેચકોએ પ્રશંસા કરેલી છે. ઊર્મિમય (lyrical) અને કથનપ્રધાન (narrative) ઉપરાંત ટી. એસ. એલિયટે કહેલો કવિતાનો ત્રીજો, ના-ટ્યાત્મક (dramatic) સૂર પ્રગટ કરવામાં તેઓ સતત ત્રણ દાયકા સુધી પ્રવૃત્ત હતા. છેક 1933માં તેમણે ગ્રીક નાટ્યકાર યુરિપિડીસના 'ઇફિજિનિયા ઇન ટૉરેસ'માંથી અભિજ્ઞાન દૃશ્યની 300 પંક્તિઓને વનવેલી છંદ અને અભિનયક્ષમ ગુજરાતી ભાષામાં ઉતારવાનો પ્રયત્ન કરેલો ત્યારથી તેમની પદ્યનાટક રચવાની મથામણ શરૂ થયેલી, તે 'મહાપ્રસ્થાન' (1965) સુધી ચાલે છે. તેમાં નાટકને મુકાબલે કવિતાનું પલ્લું જ નમતું કહ્યું છે. અહીં એ સંવાદકાવ્યો કે પદ્યરૂપકોની ચર્ચા કરવાનો ઉપક્રમ નથી, પરંતુ જે કૃતિઓએ ઉમાશંકરને નાટ્યસર્જક તરીકે ચિરંતન યશના અધિકારી બનાવ્યા તે તેમનાં ગદ્ય એકાંકીઓની વિચારણા પ્રસ્તુત છે.

ઉમાશંકરે એકંદરે ચોવીસ ગદ્ય એકાંકીઓ આપ્યાં છે. તેમાંથી બે ('ગૃહ-શાન્તિ' અને 'શા માટે ?' શા માટે ?) અનુવાદોને બાદ કરતાં બાવીસ મૌલિક રચનાઓ છે, જે 'સાપના ભારા' (1934) અને 'હવેલી' (1977)માં સરખે હિસ્સે

વહેંચાયેલી છે.

'વિશ્વશાન્તિ'ના કવિ તરીકે એમની સ્થાપના થઈ તે જ અરસામાં ઉમાશંકરે નાટ્યલેખન શરૂ કરી દીધું હતું. વિસાપુર જેલમાં 'ગંગોત્રી'માંનાં સંખ્યાબંધ કાવ્યોની સાથે પાંચેક એકાંકીઓ પણ લખાયેલાં. પહેલું 'શહીદનું સ્વપ્ન' (મૂળ શીર્ષક 'ઈસુનું બલિદાન') 1932ના મેના છેલ્લા દિવસોમાં રચાયેલું. પોતે તેની ભાવનામાં તણાય તે પહેલાં - પછીના દસબાર દિવસમાં જ - 'સાપના ભારા' નાટક રચાયું; અને, લેખક કહે છે તેમ, 'નર્યો વાસ્તવલોકમાં મુકામ જમાવ્યો.' વતનના અનુભવોએ ચિત્તનો કબજો લીધો અને 'ભાષા પણ વતનની, તે એટલે સુધી કે મૂળ હસ્ત-પ્રત બોલતી ભાષા પ્રમાણે જ લખાયેલી.' ઉમાશંકર કહે છે, '32-33માંનો સમય મારા માટે એવો હતો કે હું નજર નાખું અને મને નાટક દેખાય.' 'સાપના ભારા' સંગ્રહનાં બધાં એકાંકીઓ અને 'હવેલી'માંના બે ('શહીદનું સ્વપ્ન' અને 'વિદાય') 1932–33ના ગાળાનાં જ છે. બાકીનાં નવ પૈકી બે 1939માં, એક 1944માં, '47, '48 અને '49માં એક એક, 1951માં બે અને '54માં એક લખાયાની નોંધ છે.

એકાંકી લખાતાં તેમ તેઓ જેલસાથીઓ સમક્ષ વાંચી સંભળાવતા. પ્રો. વાલજીભાઈ દેસાઈને એ નાટકો વંચાવ્યાં ત્યારે તેમણે કહેલું : ''વિશ્વશાન્તિ' સારું છે. પણ કાવ્ય તો ગુજરાતીમાં લખનારા છે. આ 'સાપના ભારા' જેવાં નાટકો તો તું જ લખી શકે. તું તે લેખ.''(ક. શ. પૃ.. 233)

શ્રી વાલજીભાઈનો અભિપ્રાય આજે પણ એટલો જ સાચો લાગે છે. ઉમાશંકર જ લખી શકે તેવાં, ઈડરિયા પ્રદેશના સમાજજીવનને પ્રતિબિમ્બિત કરતાં 'સાપના ભારા'માંનાં નાટકો તેમની કલાત્મક નાટ્યસૂઝ અને સર્જકતાની સાથે માનવતાપ્રેમી જીવનદૃષ્ટિની અનોખી મુદ્રા ધરાવે છે. ઉમાશંકરની પહેલાં (1922–27) બટુભાઈ ઉમરવાડિયાએ ઇબ્સનશૈલીનાં એકાંકીઓના બે સંગ્રહો આપેલા. ઉમાશંકરે પણ ઇબ્સનનો સઘન અભ્યાસ કરીને ઘણી નોંધો કરેલી, પરંતુ બટુભાઈની જેમ ઇબ્સનનો સીધો પ્રભાવ તેમણે ઝીલ્યો નથી. શ્રીધરાણી તેમની પહેલાં (1931) જેલમાંથી 'વડલો' નાટક લઈને આવેલા, જેના પર રવીન્દ્રનાથના સૂક્ષ્મ રહસ્યવાદના સંસ્કાર છે. 1924થી 1930 દરમિધ્યાન યશવંત પંડ્યાનાં ચમકીલા સંવાદોવાળાં 'શરતના ઘોડા'નાં એકાંકીઓ પણ મળે છે. ઉમાશંકરનાં એકાંકીઓ ઉપરના ત્રણે કરતાં જુદી જ ઘાટીની, શરતમાં આગળ નીકળી જતી રચનાઓ છે. તેમણે ઇબ્સન ઉપરાંત શૉ, સ્ટ્રાઇન્ડબર્ગ, મેટરિંલક, યુજેન ઓનીલ, આર્થર મીલર, ટેનેસી વીલિયમ્સ વગેરે નાટ્યકારો વાંચ્યા હતા. સંવેદન, સંવાદ, વળાંક કે અંત જેવા એકાદ અંગ પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવાને બદલે તેમણે એકાંકીના સમગ્ર રચનાપટનો, તેમાં ગૂંથાતા તાણાવાણા અને ઊપસતી ભાત સહિત, અભ્યાસ કરવાનું નિર્ધાર્યું હતું. તેની કેફિયત તેમણે એકથી અધિક વાર કરેલી છે. 'મારું વાચન સર્જક-વાચન

રહેતું. એટલે કે મૂળ સર્જક ડગલે ડગલે કઈ ચાલ ચાલે છે તેનું નિરીક્ષણ કરતા રહીને વાંચવાની ટેવ પડેલી હતી'- એમ તેમણે કહેલું છે. આ પદ્ધતિએ કરેલા અધ્યયને તેમના સર્જક-ચિત્તમાં એકાંકીના રચનાવિધાનનો સ્પષ્ટ ખ્યાલ ઊભો કર્યો જણાય છે, જેના ફલસ્વરૂપે 'સાપના ભારા'ની કેટલીક નખશિખસુંદર નાટ્યકૃતિઓ નીપજી એમ કહી શકાય. યુરોપીય નાટકોએ ઘડી આપેલો કલા-આદર્શ આ રચનાઓના મૂળમાં રહેલો છે. 'જે તાત્ત્વિક અર્થમાં મારાં આધ્યાત્મિક મૂળિયાં ગુજરાતી સાહિત્યમાં અને સંસ્કૃત સાહિત્યમાં પણ છે.' એમ તેમણે કહ્યું છે. (ક.શ.,પૃ.. 250) તે આ નાટકો જોતાં યથાર્થ લાગે છે.

ઉત્તમ કોટીના નાટ્યકારનું પ્રથમ લક્ષણ એ કે તે નાટ્યક્ષમ વસ્તુ પસંદ કરે છે, તેનાં સંઘર્ષબિંદુઓ ચકાસે છે અને તેનું વેધક નિરૂપણ તટસ્થ રહીને કરે છે. કોઈ એક બાજુએ ઢળ્યા વગર, કશાથી અભિભૂત થયા વગર, નાટ્યપ્રસંગનું સચોટ નિરૂપણ કરવાનો કીમિયો એકાંકીકાર ઉમાશંકરે હસ્તગત કરેલો છે. મોટા ભાગની ઘટનાઓ કરુણગંભીર છે. ગ્રામસમાજની પીઠિકા પર રૂઢિ, અજ્ઞાન, દંભ, કુટિલતા, શોષણખોરી અને સૌથી વિશેષ નારીજીવનની વિષમતાને તેમણે આ એકાંકીઓમાં નિરૂપી છે. ઉપદેશકનો અંચળો ઓઢ્યા વિના, કોઈ એક પક્ષની વકીલાત કર્યા વિના, માનવીના વર્તનને જ બોલવા દઈને તેઓ વાચકને તેનો વિચાર કરવા પ્રેરે છે.

નાટકનું માધ્યમ સંવાદ છે, જેમાંથી ક્રિયા નિષ્પન્ન થઈને પાત્રનાં વર્તન--વિચાર-વ્યક્તિત્વની રેખાઓ ઊપસે અને નાટકનું પોત બંધાય. એકાંકીની સફળતા મુખ્યત્વે તીક્ષ્ણ, ગતિશીલ, માર્મિક, ધ્વનિપૂર્ણ સંવાદોની ગૂંથણી પર આધાર રાખે છે. રૂપબંધને દઢ રાખે તેવી કાર્યની એકતાને ફલિત કરી આપતા સંવાદ એ નાટકની આંતરિક જરૂરિયાત. પાત્ર અને પર્યાવરણને ઉચિત ભાષા પ્રયોજાય તે એની બાહ્ય પણ એટલી જ મહત્વની જરૂરિયાત. ઉમાશંકરે આ બંને જરૂરિયાતોને પોષે તેવા સંવાદો 'સાપના ભારા'નાં મોટાભાગનાં નાટકોમાં પ્રયોજ્યા છે. સાબરકાંઠાના ગ્રામસમાજની તળપદી બોલીનો પ્રયોગ કર્યો છે તે તો ઠીક, તેનાથી વાસ્તવિક અધ્યાસ જામે છે, પરંતુ તેમની ખરી ખૂબી તો તેમણે તેનાથી વિરલ નાટ્યહેતુ સાધ્યો છે તે છે. બંદૂકમાં દારૂ ધરબે તેમ તેઓ પાત્રોની ઉક્તિઓમાં વ્યંગ, મર્મ, કટાક્ષ, વેદના, તિરસ્કાર ઇત્યાદિની ચોટ સધાય તેવા શબ્દો, રૂઢિપ્રયોગો, કહેવતો, ગીતપંક્તિઓ વગેરે સામગ્રી ધરબે છે. 'સાપના ભારા', 'ખેતરને ખોળે', 'ઊડણ ચરકલડી' અને 'કડલાં' તથા 'હવેલી'માંથી આનાં જોઈએ તેટલાં દષ્ટાંતો મળી આવશે. નમૂના દાખલ 'ખેતરને ખોળેમાંથી રેવા અને રઘુ વચ્ચેના સંવાદમાંથી નાનકડો ટુકડો જાઈએ.

રેવા : તારે હસીડામાં જાય છે, ને મારો જીવ કપાય છે. બાપની દશા ભૂલી ગ્યા ? રૂંવાડુંયે ફરકે છે ?!મારો પીટ્યો નઘરો !

રઘુ : કાંક કહે તો સૂઝ પડે !

રેવા : શું કહું મારું કપાળ ? દાઝ્યા ઉપર ડામ ! મારા સામું નૂનસ જેવું મોઢું લઈને તાકી શું રહ્યો છે ? બાપનું વેર લેવાના દક્કાન તો જો તારા ! (રઘુ વીલો પડતો જાય છે.) તારાથી ઇયાંનું કાયટુંચ નો થયું, ઇમની કમાણીના હજાર રૂપ્યા પેલો ખાઈ ગ્યો, ને એ ભડભડતા ગ્યા. તને ઇની લગરીકે ખેવના નથી.

('સાપના ભારા', 1956,પૃ.. 50)

એ જ રીતે 'સાપના ભારા' નાટકમાં આવતી બે વેવાણો વચ્ચેની વાતચીતને સાબરકાંઠાની બરછટ બોલીથી ધાર ચડે છે. ઉમાશંકરની પછી ચુનીલાલ મડિયાએ (સોરઠની) ધીંગી ગ્રામબોલીમાં ઢાળેલા સંવાદોવાળાં સંખ્યાબંધ નકશીદાર એકાંકીઓ આપ્યાં છે; પરંતુ તેમનો ઝોક ભજવણી પર વિશેષ હોવાથી મડિયાનાં આ પ્રકારનાં એકાંકીઓનો સૂર મુકાબલે મોટો (loud) અને પાત્રપ્રસંગાદિનો રંગ ઘેરો હોય છે.

સંયમ તેમની ભાષાનો બીજો ગુણ. ઓછામાં ઓછા શબ્દોથી વધુમાં વધુ અસર ઉત્પન્ન કરવી તે ઉમાશંકરની નાટ્યશૈલીની આગવી વિશિષ્ટતા છે. નાટકના અંતને સચોટ બનાવવામાં થોડાક શબ્દોની વાતચીત વેધક અસર કરે છે. 'સાપના ભારા', 'બારણે ટકોરા', 'ઊડણ ચરકલડી' અને 'ખેતરને ખોળે'ના અંત આ દૃષ્ટિએ તપાસવા જેવા છે. 'કડલાં'નો અંત તો સૌથી ચડે તેવો અજબ પલટો દર્શાવે છે :

દલુચંદ : (કડલાં આંગળામાં રમાડતો, એની સામે નજર રાખી) કહેવાય નહિ ! સાળી મરીયે જાય ! કાયટાનો જોગ થઈ રહેશે, આટલામાંથી ?(બારણા તરફ વળે છે.)

સોની : (બહારથી અવાજ) જા' લ્યા હરખા ! તારી બા કનેથી કલ્લાં લઈ આવ ! દોડ જો !

દલુચંદ : (એનાથી બૂમ પડાઈ જાય છે.) હરખા ! લે આ !

('સાપના ભારા', 1956, પૃ. 98)

ભાષાની માફક પાત્રોની કરકસર પણ તેમણે આ નાટકોમાં કરેલી દેખાય છે. તે સહેતુક છે, એમ અમુક નાટકોમાં તેમણે સૂચિત પાત્રોનો આરંભ નિર્દેશ કર્યો છે, ને છેલ્લે એ પાત્રોનો એક નવા નાટકમાં ઉપયોગ કર્યો છે, તે પરથી સ્પષ્ટ થાય છે. એકાંકીના કલાસ્વરૂપની કેટલી ઊંડી સમજ લેખકમાં છે તે પણ આ ઉપરથી સમજાય છે. તખ્તા પરનાં પાત્રોના જેટલી જ (બલ્કે ક્વચિત્, વિશેષ) અર્થવત્તા આ સૂચિત પાત્રોને મળતી દેખાય છે. 'સાપના ભારા'નાં મેના ને નંદરામ, 'બારણે ટકોરા'ના પરભુ ગોર, 'ઊડણ ચરકલડી'ના વિઠ્ઠલ ઠાકર અને 'શલ્યા'ની ગોદાવરી

તો તે તે નાટકની આંતરવ્યથાનાં જનક કે આધારરૂપ છે. તેને મુકાબલે 'કડલાંનો રૂપો ખાંટ, 'પડઘા'નો મથુર, 'ઢેડના ઢેડ ભંગી'ના ગલિયો-ભનિયો કે 'ગાજરની પિપૂડી'નો શિવલાલ એટલું ધ્યાન ખેંચતા નથી. કાગળની ચબરખીઓમાંથી બનતી કલાકૃતિ જેવા સંવાદો રચતા ચેહફની જેમ ઉમાશંકર આ સૂચિત પાત્રોને ભેગાં કરીને 'વિરાટ જનતા' જેવું સુંદર નાટક રચે છે. તેમાં પેલાં ગૌણ લાગતાં પાત્રો મહ-ત્વનું કાર્ય કરે છે. ગ્રામસમાજને સુધારવાની ભેખ લઈને ગામડામાં અડ્ડો નાખીને પડેલા ભણેશરીનાં સલાહસસૂચન-શીખને આરંભમાં અનુકૂળ પ્રતિભાવ મળે છે તેથી શિવલાલ પ્રભાવિત થાય છે, પણ રોટલો માગવા નીકળેલાં લાલા ભંગીનાં બાળકોને ભણેશરી જ્યારે પોતાના ઘરમાં બેસાડીને ખવડાવે છે, ત્યારે વિઠ્ઠલ ઠાકર ને નંદરામ જેવા સવર્ણ તો ઠીક, પણ રૂપો ખાંટ અને ખુદ બાલો ભંગી તેની વિરુદ્ધ થઈ જાય છે અને જાણે કે પાઠ ભણાવે છે કે સાહિત્યની સેવા કરવી એ ભ્રમ છે. એટલી જ સીધી લોકસેવા કરવી એ પણ ભ્રમ છે. 'વિરાટ જનતા સેવા સ્વીકારે કે ન પણ સ્વીકારે! સહેજ ઓછી ધીરજવાળો લેખક ભણેશરીને જશ આપીને કૃતાર્થ થાત ! જીવનના વાસ્તવિક સત્યને માર્મિક રીતે પકડી લેનાર કળાકાર જ નાટકનો આવો વળાંક આપી શકે ! લેખકે સંગ્રહના પ્રારંભમાં પ્રસ્તાવના રૂપે આ નાટક લખેલું એમ કહ્યું છે. પણ તેમાં પ્રસ્તાવના કરતાં સમાપ્તિદશ્ય(epilogue)નાં લક્ષણો વિશેષ છે.

'ગાજરની પિપૂડી' તથા 'દુર્ગા'ને બાદ કરતાં 'સાપના ભારા'ની બધી કૃતિઓ અને 'હવેલી'માંની બે ('હવેલી અને 'વિદાય') : ગ્રામસમાજનું પ્રતિબિંબ ઝીલતી એ – અગિયાર કૃતિઓ રચનાની દૃષ્ટિએ પણ વત્તેઓછે અંશે એક કુળની છે. દરેકમાં ગ્રામજીવનના સાચા ધબકારની સાથે કેન્દ્રમાં સ્થાપેલા માનવીના મનના પલટા લેતા રંગ પ્રતીત થાય છે. પરિસ્થિતિમાં આવતો અણધાર્યો વળાંક સાચા નાટ્યરસની અનુભૂતિ કરાવે છે. 'સાપના ભારા'નાટકને અંતે નંદરામનું નામ આવતાં ધનબાઈના મુખમાંથી નીકળી જતા અપશબ્દો (મારી શૉક્ય !રાંડ લુચ્ચી !!?) ધૂંધવાઈ રહેલો બૉમ્બ ફૂટે એવો ચમત્કૃતિપૂર્ણ આઘાત આપે છે. 'બારણે ટકોરા'માં આતિથ્યપ્રિય પરભુ ગોરની વિધવા નંદુ મહેમાનોથી થાકીને મોડી રાત્રે બારણે ટકોરા મારનાર આગન્તુકને ઘરમાં દાખલ કરતી નથી. તેના પ્રત્યાઘાત રૂપે સે પતિને જાકારો આપ્યા જેટલું દુઃખ અનુભવે છે. 'ઊડણ ચર-કલડી'ની ચંદણી વાલીના લગનમાં આવેલા અણવર કેશુના પ્રેમમાં પડે છે, પણ તેનો બાપ કેશુના બાપ સાથે ચંદણીનેા વિવાહ કરી આવે છે. એટલે એને માટે તો કેશુ 'અમથેા અણવર' જ રહે છે ! 'ખેતરને ખોળે'માં ભાઈના સાટામાં પરણીને આવેલી ભીખીનાં સાસરિયાંના રૂપિયા ઓળવીને હેરાન કરનાર મોહન છેવટે કૂવે પડેલી ભીખીને કૂવામાંથી કાઢીને પોતાને ઘેર લઈ જવા તૈયાર થાય છે. 'શલ્યા'માં

દીકરીનો જન્મ કેવો અણગમતો હોય છે તેનું ચિત્ર દોર્યું છે. 'કડલાં'માં તે દશ્ય હોવા છતાં કાર્યની એકતા ખંડિત થતી નથી. 'પડઘા'માં દેશ-દેશ રમતાં બાળકોને મોટેરાંના વર્તનના પડઘા પાડતા બતાવ્યાં છે. લેખકે તેમાં પહેલા ને છેલ્લા ખંડમાં એક જ સંવાદ મૂકીને સુંદર નાટ્યહેતુ સાધ્યો છે. 'દુર્ગા'માં પતિના આદર્શ મુજબ જીવવા મથતી દુર્ગા પોતાની સંતાન માટેની ઇચ્છા પતિ સંતોષે તેમ નથી એમ લાગતાં પૂર્વરાગી પતિમિત્રને વશ થવા જાય છે, ત્યારે હરનાથ બહારથી તજાયેલું બાળક લઈને આવે છે; ને દુર્ગા તેના પગ આગળ ફસડાઈ પડે છે. 'ગાજરની પિપૂડી'માં ખરેખરી જવાબદારી લેવાની વૃત્તિને અભાવે છાપું કાઢવાની યોજના કરવા ભેગા મળેલા યુવાનો છેવટે કશું કર્યા વિના વિખેરાય છે. 'ઢેડના ઢેડ ભંગી' ત્રણ દશ્યમાં વહેંચાયેલું હોવા છતાં તેના વસ્તુનો તંગ દોર કાર્યની એકતાને ઢીલી પડવા દેતો નથી. ગામના તળાવમાંથી પાણી ભરવાની બંધી થતાં ઢેડ વર્ણ તળાવની પાસે કૂવેડી ખોદીને પાણી લે છે ત્યાં પાણી લેવા આવેલ ભંગી કૂવેડીમાં પડી ગયેલા બ્રાહ્મણ ઓમકારને બહાર કાઢે છે તેનો ઉપકાર માનવાને બદલે બ્રાહ્મણ પ્રાયશ્ચિત્ત રૂપે હોમ કરીને ભંગીનું ઝૂંપડું બાળે-બળાવે છે ! 'હવેલી' નાટકની ઘટના સ્વરાજ આવ્યા પછીના સમયની છે. જેને ભણાવવા માએ હવેલી ગીરો મૂકેલી અને જેને વ્યવહારમાં 'ઢ' ગણીને ભૂદરકાકાએ તેના કુટુમ્બ સાથેના સંબંધ તોડીને તિરસ્કાર બતાવેલો તે પ્રામાણિક ધારાસભ્ય કેશવ પ્રધાન બનતાં ભૂદરકાકા કેવું વલણ બદલીને વહાલા થવા જાય છે તે લેખકે સુંદર રીતે બતાવ્યું છે. કેશવ પ્રધાન થયાના સમાચાર આવતાં પહેલાં તેની મા વાણિયાને હવેલી લખી આપે છે તે માર્મિક વળાંક દર્શાવતી મહત્વની નાટ્યક્ષણ છે. 'વિદાય'માં સત્યાગ્રહના દિવસોમાં કુટુંબના ભરણપોષણની પરવા કર્યા વગર દેશકાર્યમાં લાગી જવા નીકળી પડતા ગોવિંદને મળવા આવેલા શહેરના બે કાર્યકરો તેની માને તેને ઉપાડી જનાર 'બાવા' જેવા અકારા લાગે છે.

'હવેલી' સંગ્રહનાં બીજાં નાટકોમાં વસ્તુ અને શૈલીનું વૈવિધ્ય છે, પણ નાટ્યરચનાની શિસ્ત ઢીલી પડતી લાગે છે. ફરમાસુ ન કહીએ, તોપણ મોટા ભાગનાં એક યા બીજા નિમિત્તે લખાયેલાં છે. 'નટીશૂન્યમ્' મુંબઈની સિડનહેમ કૉમર્સ કૉલેજના વિદ્યાર્થીઓની માગણીથી લખેલું; 'માણેકચોક' તથા 'મુક્તિપ્રભાત' સ્વાતંત્ર્યપર્વ નિમિત્તે રજૂ કરવા માટે રચાયેલાં. 'હળવાં કર્મનો હું નરસૈયો' નરસિંહ મહેતા હરિજનવાસમાં ભજન કરવા ગયા તે પ્રસંગને તેમની જ કાવ્યપંક્તિઓની બેવડમાં પાંચ દશ્યમાં રજૂ કરતું એકાંકી છે. 'લતામંડપ', 'લતા' વાર્તાના આમુખ રૂપે લખાયેલું. 'ત્રણ ને ત્રીસે'માં અરુણને તેનું અજાગ્રત મન તેણે અગાઉ કરેલા પત્ની પ્રત્યેના દુર્વર્તાવને ઊંઘમાં દેખાડીને ત્રણ ને ત્રીસે મળવા આવનાર સુનીતા સાથે સંબંધ બાંધતાં પહેલાં ચેતવે છે. 'જીવનદાતા'નાં ત્રણ દશ્યોમાં આત્માને

બચાવવાની હિમાયત કરનાર ઓમકારનાથ દેવીના મઠમાં દેવાતી સ્ત્રીના દેહ અને આત્માની આહુતિને અટકાવવા પોતાની જાતનું બલિદાન આપે છે, જેમાં રવીન્દ્રનાથની અસર વરતાય છે. 'શહીદનું સ્વપ્ન'માં દર્શાવેલી દુનિયાના શહીદોની પરંપરાના સંદર્ભમાં ઈશુનો ઉપદેશ પણ એ જ છે, દેહ કરતાં આત્માની ચિન્તા કરવાનો, હૃદયને જીવતું રાખવાનો એમ સૂચવ્યું છે 'મુક્તિપ્રભાત' તાત્યા ટોપે ને લક્ષ્મીબાઈથી શરૂ કરીને સ્વરાજ મળ્યું ત્યાં સુધીમાં દેશ ખેડેલા સ્વાતંત્ર્યપ્રવાસની મજલ દર્શાવતું ધ્વનિરૂપક છે. 'લતામંડપમાં વાર્તાની નાયિકા લતા સાત લેખકોએ કરેલી તેની દુર્દશા પર બળાપો કાઢીને ચાલી જાય છે. પ્રત્યેક લેખકની સ્વભાવગત વિચિત્રતા ઊપસે તે રીતે તેમાં સંવાદ ગોઠવ્યો છે. એવું જ બીજું હળવી રગે લખાયેલું 'પારખું' છે. તેમાં ક્વિનાઇનની અસરથી બહેરાશ ચાલુ રહ્યાનો દેખાવ કરીને સુશીલા પતિની ફરી પરણવાની દાનતની ચકાસણી કરે છે.

ત્રણ અનુવાદો પૈકી અગાઉ ઉલ્લેખેલ 'ઇફિજિનિયા' ઉપરાંત 'ગૃહશાન્તિ' અને 'શા માટે ? શા માટે ?' છે. પહેલું ફ્રેન્ચ નાટ્યકાર કોર્તલીનના 'પીસ ઍટ હોમ'નો અને બીજું પિન્સ્કીના 'પોલૅન્ડ – 1919'નો અનુવાદ છે. પહેલાંમાં ઘરખર્ચનો વિવાદ કરતાં પતિ-પત્ની વચ્ચેનો હળવો ચમકદાર સંવાદ છે ને બીજામાં યુદ્ધના વાતાવરણ વચ્ચે રિબાતાં, કણસતાં, મરતાં માનવીઓના વેદનાસભર પ્રશ્ન 'શા માટે ?'ને ઉઠાવ આપતી ગમગીની છે.

લેખકની દૃષ્ટિ સતત તખ્તા પર મંડાયેલી હોવા છતાં 'હવેલી'માંની ઉપર મૌલિક રચનાઓમાં એકાંકીની આકૃતિ સુરેખ ઊપસતી નથી. 'મુક્તિપ્રભાત', 'હળવાં કર્મનો હું નરસૈયો' તથા 'જીવનદાતા' જેવી રચનાઓ ભજવણી માટેની સામગ્રી ધરાવે છે. પણ તેમને એકાગ્ર કાર્યનિબંધનમાંથી નીપજતી નાટ્યકૃતિઓ તરીકે ઓળખાવાય ખરી? 'માણેકચોક' મુકાબલે સુગ્રથિત છે. સ્વાતંત્ર્ય મળ્યા પછી મોકળા થઈને મહાલતા ધોળીદાસો અને કાળીદોસોનાં કરતૂતોથી ઘવાયેલી માણેકચોકની શાખને માણેકનાથ બાવો નિર્દોષ ભાષણકર્તાની સાથે જેલમાં જવાનું કહે છે. સંવાદોમાં પકડાતો પાત્રોનો અમદાવાદી રંગ અને સ્વાભાવિક રીતે સધાતી સ્થળ-કાળ-કાર્યની એકતા 'માણેકચોકને ઉમાશંકરનાં ઉત્તમ એકાંકીઓની હરોળમાં સ્થાન અપાવે છે.

આ એકાંકીઓમાં દશ્યભૂમિકા સમજાવતાં લાંબાં દિશાસૂચનો મૂકેલાં છે, જે શૉ કે ઇબ્સનનું સ્મરણ કરાવે છે. દરેક કૃતિના આરંભે દશ્યનું વાસ્તવિક ચિત્ર આપતું દિશાસૂચન હોય છે. માત્ર સ્થળકાળના પરિવેશનું જ નહીં, પણ પાત્રનાં વસ્ત્રાભૂષણ અને મનોભાવનું વર્ણન પણ તેમાં આવે છે. વચ્ચે વચ્ચે પાત્રની ગતિ-સ્થિતિ ઉપરાંત તેની મનઃસ્થિતિમાં થતા ફેરફાર પણ લેખક નોંધતા જાય છે. પાત્રની નાની-મોટી ચેષ્ટાઓ પણ આ દિશાસૂચનોમાં વિગતવાર દર્શાવાય છે.

ધ્વનિરૂપકમાં આ સૂચનો વ્યવસ્થિત કથન(narration)નું રૂપ લે છે. ક્વચિત્ કવિ શ્રી ન્હાનાલાલની જેમ ઉમાશંકર દિશાસૂચનમાં કવિત્વમય ભાષાનો પ્રયોગ કરે છે. દા. ત. 'શહીદનું સ્વપ્ન'માં ઈશુનું આગમન દર્શાવતું વર્ણન વાંચો :

'સારા વિશ્વને આલિંગવા ફેલાયા હોય એવા હાથ દેહસૃષ્ટિના અનુયોગે કૂરાની આકૃતિ આંકે છે. હથેળીઓમાં મઢેલી મેખને માથે તારલીઓ તગતગે છે. પ્રેમનાં મૂલ તરીકે જાણે વેરાતા લાલ સિક્કા જેવાં રક્તબિંદુ ખેરવતી આંગળીઓએ કરુણ-કુમળો ઝોક લઈ લીધો છે.....ઈશુની પાછળ હાથમાં સારંગી લઈને ગીત ગાતી દેવબાલિકા જૉન નજરે પડે છે. ચન્દ્રની પાછળ જાણે શુક્રતારા.....

ઈશુ થોડાંક ડગલાં આગળ આવી માતાના હાથમાંથી બાળકને પોતાના હાથમાં લઈ લે છે. બાળકના મોઢા પર સ્મિત ફરકે છે. ઈશુ-શિશુના સુયોગે સ્મિત વધુ સ્મિતવંતું બને છે.....'

('હવેલી', 'શહીદનું સ્વપ્ન', 1977, પૃ.. 141-147) વળી, 'લતામંડપ'માં દરેક લેખકનું વાસ્તવિક પણ હળવું વ્યંગચિત્ર દોરતા હોય તેમ પરિચય આપ્યો છે. વાંચો ઉમાશંકર જોશીનો પરિચય :

'દૂર દૂર, કહો કે દસ માઈલ પછી, મુકામ કરવાનો હોય એટલી ઝડપે ચાલે છે. ખોપરી પર બારીક વાળની છત. નાની હડપચી પાછળ ઊપસતી ડોક. પારદર્શક મુખભાવ. પણ એ જ તો મુશ્કેલી, એને ધોતિયું પહેરતાં આ જનમમાં આવડવાનું નથી.' ('શહીદ',1977, પૃ. 205) આમ, લેખકની વિનોદવૃતિ દિશા--સૂચનોમાં પણ ખીલે છે.

નાટક અભિનીત શબ્દની કલા છે. સંવાદમાં બોલાતો શબ્દ બધું જ સૂચવી દે છે; તેને માટે અલગ દિશાસૂચનો લખવાની જરૂર નથી હોતી એમ નાટ્યવિદોનું કહેવું છે. શેક્સપિયરે દિશાસૂચનો લખેલાં નહીં. ભજવનારાએ પાછળથી તેને લગતી જરૂરી ક્રિયાઓની નોંધ કરેલી એમ કહેવાય છે. લેખક પોતાનું તમામ સત્વ સંવાદમાં ખર્ચે, તેનું રંગવિતરણ કરતી વખતે પાત્રોના હાવભાવ, ગતિ-સ્થિતિ વગેરે ઉપસાવવાનું કામ દિગ્દર્શકનું છે. આ દષ્ટિએ જોઈએ તો આ એકાંકીઓમાં દિશાસૂચનો જોઈએ તેના કરતાં વધુ પ્રમાણમાં મૂકેલાં લાગે. કવિ જેમ વાચકની કલ્પના માટે અવકાશ રાખીને ધ્વનિનો ઉપયોગ કરે છે તેમ નાટ્યકારે પણ સહૃદય ભાવકની સમજ પર ઘણું છોડવું ઘટે. ઉમાશંકર આજે નાટક લખે તો આટલાં દિશાસૂચનો અવશ્ય ન મૂકે.

પણ અફસોસની વાત એ છે કે છેલ્લા ત્રણ દાયકા દરમિધ્યાન ઉમાશંકર પાસેથી એક પણ ગદ્ય એકાંકી મળ્યું નથી અને છેલ્લા એ દાયકામાં પદ્યનાટકનો પણ કોઈ પ્રયોગ તેમણે કર્યો જણાતો નથી. કવિતામાં છે તેવું તેમના નાટ્યસર્જનમાં

સાતત્ય જોવા મળતું નથી. પોતે બે ભમ્મરની વચ્ચે ઘણાં પાત્રો સંઘરી રાખ્યાં છે. એ મતલબનું વિધાન તેમણે એક વાર લેખક-મિલનની એક બેઠકમાં કરેલું. તેને ઘણાં વરસ થઈ ગયાં. ગદ્ય અને પદ્ય નાટકના લેખન-અભિનયનમાં તે પછી અનેક પરિવર્તનો આવ્યાં છે. સંઘરી રાખેલાં પાત્રોને તેમની સર્જકપ્રતિભા કયા નાટ્યપ્રકારમાં મૂર્ત કરશે એ કોણ કહી શકે ? પિરાન્દેલોના પેલા સુપ્રસિદ્ધ નાટકનાં છ પાત્રોની જેમ એ અવગતિયાં પાત્રો આ પ્રતિભાવંત કવિ નાટ્યકારની પરિણત પ્રજ્ઞામાંથી વહેલી તકે શબ્દદેહે અવતરે એવી આશા રાખીએ.

('અભિજ્ઞાન'માંથી)

✧

23
પ્રવાલદ્વીપના કવિ

આપણા સમર્થ કવિ-વિવેચક અને સન્નિષ્ઠ અધ્યાપક શ્રી નિરંજનભાઈ ભગતને 'શ્રી સચ્ચિદાનંદ સન્માન' એમની મૂલ્યનિષ્ઠ સાહિત્યસેવાને માટે અપાય છે, તે સર્વથા ઉચિત છે. યોગ્ય માણસને માન અપાય તે આજના જમાનામાં ખરેખર આનંદનો પ્રસંગ ગણાવો જોઈએ. આપણે સૌ એમને શુભેચ્છા સહિત હાર્દિક અભિનંદન આપીએ.

એક રીતે જોઈએ તો સ્વામીજી અને નિરંજનભાઈમાં કેટલાક સમાન ગુણો છે. બંને નિર્ભીક સત્યકથન કરનારા સ્પષ્ટવક્તા છે. બંને પાસે વક્તૃત્વનો જાદુ છે. સચોટ, તર્કબદ્ધ ઉત્કટ સમજાવટભરી - persuasive - કથનશૈલીથી કલાકો સુધી શ્રોતાઓને જકડી રાખવાની શક્તિ બંનેમાં છે, છતાં બેમાંથી એકેય રાજકારણમાં પડ્યા નથી. કહેવું હોય તો કહી શકાય કે બેમાંથી એકેયે ગૃહસ્થાશ્રમ માંડ્યો નથી.

પણ આનાથી આગળ ન જઈએ. નિરંજનભાઈ, આપણે જાણીએ છીએ તેમ, સર્જક સાહિત્યકાર છે. તે નિમિત્તે તેમને સ્વામીજીના નામ સાથે જોડાયેલો પુરસ્કાર અપાય છે એ ઉત્તમ સુયોગ ગણાય. વળી જેમની કવિતા વાંચીને અંગ્રેજીમાં સો ગદ્યકાવ્યો રચવાની ને ભવિષ્યમાં નોબેલ પારિતોષિક પ્રાપ્ત કરવાની નિરંજનભાઈને મુગ્ધ મહત્વાકાંક્ષા જાગેલી તે એમના પ્રિય કવિ રવીન્દ્રનાથની આજે પુણ્યતિથિ છે એ પણ સુંદર સંજોગ છે.

સાડા પાંચ દાયકાની સાહિત્યિક કારકિર્દીમાં નિરંજને કાવ્યસર્જન દોઢ દાયકો (1943–1958) કર્યું, 'બૃહત્ છંદોલય' અને '33 કાવ્યો' તેમના બે કાવ્યસંગ્રહો. પહેલાં પાંચ વર્ષની સ્વાતંત્ર્ય પૂર્વેની પ્રથમ તબક્કાની કવિતામાં કવિનો રંગરાગી મિજાજ સૉનેટ, મુક્તક અને ઊર્મિકાવ્ય જેવા પરંપરાપ્રાપ્ત કાવ્યપ્રકારોમાં વ્યક્ત થાય છે. તેમાં યૌવનને ઉંબરે પગ મૂકી રહેલા કૉલેજિયનનું મુગ્ધ સ્વપ્નશીલ ને સૌન્દર્યલુબ્ધ માનસ પ્રગટ થાય છે. 'સ્વપ્ન' કાવ્યમાં કવિની નિજી મુદ્રા ઊપસી આવે છે.

'સ્વપ્ને છકેલ મુજ પાગલ જિંદગાની !
આ શો નશો ! નયનમાં સુરખી છવાઈ !
ઉન્માદ શો ! રગરગે રટના ગવાઈ !
શો મત્ત પ્રાણ ! મદિરામય શી જવાની !'

આ મસ્તીભરી દૃષ્ટિને શૂન્યમાંથી 'સૃજનની શતઊર્મિ' ઊઠતી દેખાય છે. 'હૃદયની ઋતુઓ'માં છંદ અને લયના પ્રસાદથી નીતરતી કવિની વિશિષ્ટ બાનીનો આહલાદક અનુભવ થાય છે. પ્રણય તેનો ભાવવિશેષ છે. સ્વપ્ન અને પ્રિયા એકરૂપ દેખાતાં કાવ્યનો નાયક કહે છે :

'તને કે સ્વપ્નોને
કહે, હું તે કોને
ચહું - સ્વપ્ન તુંને, સ્વપ્ન તુજમાં જોઈ રહું ત્યાં ?'

પછી તેમાં અનિવાર્યપણે 'વિરહ' ભળે છે. 'વિદાય' અને પુનર્મિલન દર્શાવતા 'આગમન' પછી પ્રીત વિશેની કાવ્યનાયકની નિર્ભ્રાન્તિ 'રે પ્રીત' કાવ્યમાં વિરોધાભાસી રૂપકોથી વર્ણવાઈને છેવટે

'રે પ્રીત, ભર્તૃહરિના ફ્લમાં તું મૂર્ત !
રે ધિક્ તને છલમયી ! છટ આહા ! તું ધૂર્ત !'

- એમ તિરસ્કાર રૂપે પ્રગટ થાય છે. 'મૌન' અને 'અશ્રુ' આ જ વિષયનાં નખશિખ સુંદર સૉનેટો છે. 'સુધામય વારુણી'માં કવિએ સંવેદનને સંકેન્દ્રિત સ્વરૂપે પ્રવાહી વાક્છટામાં વ્યક્ત કરીને કલામય ચોટ સાધી છે. 'કૂવાને કાંઠડે', 'ઘડીક સંગ', 'આષાઢ' વગેરે ગીતો પણ આ રોમૅન્ટિક મિજાજની પેદાશ છે. તેમાં કાન્ત, ન્હાનાલાલ અને રવીન્દ્રનાથની છાયા છે.

મુંબઈનિવાસ દરમિધ્યાન નિરંજનને રાજેન્દ્ર, મડિયા, હરિશ્ચંદ્ર અને બળવંતરાય ઠાકોર સાથે સ્નેહસંબંધ બંધાયેલો. રાજેન્દ્ર સાથે પરસ્પરની કવિતા વાંચવા-વિવેચવાનું બનતું. હરિશ્ચંદ્રના સંબંધથી વિશ્વકવિતાનો પરિચય થયો, જેમાં રિલ્કે અને બૉદલેરનો 'વિશેષ પ્રભાવ' પડ્યો. મડિયા દ્વારા યુસિસ લાઇબ્રેરીનો લાભ મળતાં એમેરિકન કવિતાનો પરિચય થયો, તેમાં એઝરા પાઉન્ડ અને ટી. એસ. એલિયટનો સવિશેષ. અભ્યાસ દરમિધ્યાન ડન, બ્લેઇક, યેટ્સ અને ઑડનનો પ્રભાવ પડેલો. બળવંતરાયના પ્રભાવ વિશે નિરંજને નોંધ્યું છે કે ''બલ્લુકાકા હોય નહીં ને 'પૂર્વાલાપ'ને સ્થાને 'ભણકાર'ની સ્થાપના દ્વારા 'પ્રવાલદ્વીપ'ની મુખ્ય કવિતાનું સર્જન થાય નહીં.''

બીજા સ્વાતંત્ર્યદિન નિમિત્તે લખેલા દીર્ઘ ચિન્તનકાવ્ય 'સંસ્મૃતિ'થી નિરંજન-

ની કવિતા વળાંક લે છે. દેશના ભાગલા, કોમી રમખાણો અને ગાંધીજીની હત્યાના ઐતિહાસિક સંદર્ભમાં કવિ મુક્તિદિનને ઉદ્દેશીને 'હૃદયના વ્રણ'ને ખુલ્લા કરે છે. પહેલાં જે વ્યક્તિગત વ્યથા હતી તેને સ્થાને હવે પ્રજાની વ્યથા પ્રજાના મુખરૂપ કવિના ચિન્તનપૂર્ણ ઉદગારોમાં વ્યક્ત થાય છે :

'આવ હે મુક્તિદિન !
આજ તું જોઈ લે ભગ્ન અમ સ્વપ્નબીન !'

એમ મુક્તિદિનનું સ્વાગત કરતાં ભૂતકાળની ભીષણ સંસ્મૃતિ જાગે છે. આ સુદીર્ઘ કાવ્ય કવિની બદલાતી સંવેદના અને પલટાતી અભિવ્યક્તિનું દ્યોતક બને છે. અહીંથી કવિની વાણીમાં વક્રોક્તિ અને કટાક્ષ ભળે છે. છંદ ટકે છે; પણ તે ઝૂલણા કે હરિગીત જેવા માત્રામેળના પરંપરિત સ્વરૂપે. કથનરીતિ વસ્તુલક્ષી બને છે. નિર્ભ્રાન્તિ, એકલતા, એકવિધતા ને શૂન્યતાનો ભાવ જોર પકડે છે. કવિના સંવેદનથી રસાઈને આવવાને બદલે હવે વસ્તુ પોતે જ કાવ્યમાં ચિત્રિત થતી રહે છે. એલિયટ અને બૉદલેરની કવિતાના સ્વાધ્યાય સાથે અમદાવાદ જેવા ઔદ્યોગિક નગર ને મુંબઈ જેવા મહાનગરનો નિવાસ તેમને નગરસંસ્કૃતિનાં કાવ્યો રચવા પ્રેરે છે. જે તેમની કવિતાને આધુનિકતાનો પાસ આપે છે. એ રીતે 'પ્રવાલદ્વીપ'ની રચનાઓ ગુજરાતી કવિતાને આધુનિકતાના ઉંબર પર લાવી મૂકે છે.

નૂતન સંપ્રજ્ઞતા દર્શાવતો મૂલ્યવિપર્યાસ 'નવા આંક'માં હળવી રીતે મૂક્યો છે તો મનુષ્યજીવનની એકવિધતા(monotony)ને તેમણે સાધારણ શબ્દરમત જેવી રચનાથી સૂચવી છે. પરંતુ તેથી વિશેષ નોંધપાત્ર કવિ અને કવિતા વિશે તેમણે કરેલી આધુનિક વ્યાખ્યા છે. એ કહે છે,

'મૃત જાણીને સ્મશાને લઈ જઈ
ચિતામાં સુવાડી આગ લગાડી,
- પણ વંટોળિયો જાગતાં ડાઘુ અલોપ થતાં
ચિતામાંથી પાછો આવેલો માનવી તે કવિ !'
અને
'સૌન્દર્યની સાપણ ડસતાં
નસેનસે ઝેર વ્યાપી જતાં
ત્વચા પર ફૂટી નીકળેલ ચકામાં તેનું નામ કાવ્યો !'

આ ઉદગારોમાં કવિની દૃષ્ટિ અને રીતિએ લીધેલો નવો મોડ જોવા મળશે.

તેમની કવિતાનું ઉત્તમ સ્વરૂપ 'પ્રવાલદ્વીપ'નાં કાવ્યોમાં મૂર્ત થયેલું છે. તેના ત્રણ મુખ્ય ઘટકો : સ્થળ, સમય અને પાત્રો. મ્યુઝિયમ, ઝૂ, ફ્લોરા ફાઉન્ટનનું

બસ-સ્ટૉપ, લોકલ ટ્રેન, હૉર્ન્બી રોડ વગેરે સ્થળોનાં અને પ્રાતઃ મધ્યાહન અને સાયં સમયનાં ચિત્રો છે. કવિ, ફેરિયો, ભિખારી, આંધળો, વેશ્યા અને પતિયો એ દુર્ભગ સૃષ્ટિનાં પ્રતિનિધિ પાત્રો છે. વિશ્વભરમાં વ્યાપી ચૂકેલા માનવતાવાદની ભૂમિકા પર આ ચિત્રો ઊપસ્યાં છે. આ નવી ઔદ્યોગિક સંસ્કૃતિનો સંદર્ભ ભારતીય નહીં તેટલો વૈશ્વિક છે. 'ફ્લોરા ફાઉન્ટન'માં આ સંદર્ભ સ્પષ્ટ થાય છે :

'કાચકાંકરેટના અનન્ય કાનને
સદાય શાન્ત, સ્વસ્થ, આશવંત આનને
ઊભી છ વિશ્વમાલણી, વસંતસ્વપ્ન નેત્રમાં અમૂલ,
બેઉ હાથમાં ધર્યાં છ શલ્યફૂલ
ચારકોર લોહનાં પતંગિયાં, ભમી રહ્યાં,
અચેત જે પરે અનેક જંતુડાં રમી રહ્યાં.'

એ બસ-સ્ટૉપ પર કવિ જે હવા શ્વસે છે તેમાં અસંખ્ય લોકના નિસાસાની વાસ આવે છે. શેતરંજનાં સોગઠાં જેવાં બધાં માણસો સ્મશાનયાત્રિકો જેવાં લાગે છે. વિશાળ લોકસમૂહમાં કવિ પોતાની જાતને ખોવાઈ જતી અનુભવે છે. યંત્રવૈજ્ઞાનિક સંસ્કૃતિમાં જીવતા મનુષ્યની યાંત્રિક જીવનરીતિ અને તેમાંથી નીપજતી કૃતકતા, અર્થહીનતા અને કાળગ્રસ્તતાનો દોર આમ અહીં કવિતા રૂપે મૂર્ત થાય છે.

રિલ્કેના કાવ્યસંગ્રહ 'ચિત્રપોથી' (Das Bush des Bilder)માં નિરૂપિત આંધળો, ભિખારી, મૂર્ખ, અનાથ, શરાબી પતિયો વગેરેની ઉક્તિઓ આવે છે. નિરંજને પણ 'પાત્રો'માં નગરજીવનની રુગ્ણતા દર્શાવતાં છ પાત્રો કલ્પીને પોતાની રીતે સર્જ્યાં છે. 'પાત્રો'ની કવિતામાં લયસૂઝ, નાટ્યાત્મક કથનરીતિ, વાગ્મિતા, વક્રોક્તિ અને એ સર્વની પાછળ રહેલી સમસંવેદના કવિની નિજી સંપત રૂપે આવે છે. 'પાત્રો' નિરંજનની વિશિષ્ટ કાવ્યકૃતિ જ નહીં પણ આધુનિક યુગની એક પ્રતિનિધિ રચના તરીકે સ્મરણીય બની છે.

'ગાયત્રી' તેમના કવિત્વનો વિરલ ઉન્મેષ દર્શાવતું કાવ્ય છે. ન્હાનાલાલના 'પિતૃતર્પણ' અને સુન્દરમના '13-7ની લોકલ'માંના અનુષ્ટુપની જેમ આ કાવ્યના 100 શ્લોકોનો અનુષ્ટુપ ઇબારત અને અભિવ્યક્તિની નવીનતાને કારણે ધ્યાનપાત્ર છે. 'ગાયત્રી' શીર્ષક સૂર્યોપાસના સૂચવે છે. અહીં જીવનનો હ્રાસ સૂચવતા સૂર્યના પ્રાતઃ મધ્યાહન અને સાયંકાળની ગતિવિધિનાં ચિત્રો દોરીને કવિ તેમાંથી આધુનિક યુગસંદર્ભનો અર્થ ઉપસાવે છે.

નિરંજનની આધુનિકતા નિસ્સારવાદ સુધી પહોંચી નથી. રવીન્દ્રનાથ અને ઉમાશંકરની જેમ, વ્યગ્રતા અને વિષાદની વચ્ચે પણ, તેમની મનુષ્ય વિશેની આશા અને શ્રદ્ધા ટકી રહે છે :

'ક્ષણ હસવું, ક્ષણ રડવું,
પૃથ્વી વિણ ક્યાં જડવું ?
......
વ્રજ વિણ રે સૌ અડવું !'

1958 સુધીમાં અદશ્ય થતી નિરંજનની કવિતાએ સાતમા દાયકામાં માથું કાઢતી આધુનિક કવિતાની ભૂમિકા બાંધી આપી. કવિતામાં પ્રતીક અને કલ્પનનો મહિમા તેમણે સુઘડ પ્રયોગોથી સ્થાપી આપ્યો. વળી રાજેન્દ્ર અને નિરંજનનાં કાવ્યોએ ગીત અને છંદોબદ્ધ રચના વચ્ચેનો ભેદ લગભગ લુપ્ત કરીને પાશ્ચાત્ય વિભાવના મુજબ ગીતના નમૂના પૂરા પાડ્યા. ગાઈ શકાય તે જ ગીત એવો ભ્રમ નિરંજને તો અભિનિવેશપૂર્વક દૂર કર્યો. આ સૌન્દર્યલુબ્ધ કવિઓએ વાણી અને છંદનું અપૂર્વ માધુર્ય નિષ્પન્ન કરીને દયારામ, કાન્ત અને ન્હાનાલાલની પરંપરાને અનોખી રીતે પુષ્ટ કરી. બીજી તરફ ઠાકોરશૈલીનાં સુઘડ અને સુદઢ બાંધાનાં સૉનેટ રચીને બળવંતરાયની પરંપરાને સવિશેષ શોભાવી. એ રીતે નિરંજનનાં નગરસંસ્કૃતિનાં કાવ્યોએ વસ્તુ, અભિગમ અને કલ્પનોની નવીનતાથી ગુજરાતી કવિતાને આધુનિકતાના મોડ પર લાવીને મૂકી. આમ છતાં છંદ અને બાની પરત્વે કલાસંયમ દાખવવાની કવિત્વરીતિ પરત્વે અને સુરુચિપૂર્ણ કલ્પનોની બાબતમાં તેમનો શિષ્ટતા પ્રત્યેના ઝોક એક રીતે પરંપરાનું સાતત્ય સાચવી રાખે છે. અભિ-વ્યક્તિમાં આધુનિકતાનો પ્રયોગ પછી આવનાર કવિઓ દ્વારા થવાનો હતો.

નિરંજન કવિ ઉપરાંત અધ્યાપકીય અધ્યાસ અને છટા ધરાવતા વિદ્વાન વિવેચક પણ છે. તેમણે છેક 1953થી વિવેચનપ્રવૃત્તિ શરૂ કરેલી. તેને અંગે લખેલા સ્વાધ્યાયલેખોના આઠ સંગ્રહો 'સ્વાધ્યાયલોક' નામે 1997માં પ્રગટ થયા છે. તેમાં તેમણે ગુજરાતી ઉપરાંત અંગ્રેજી, યુરોપીય અને અમેરિકન સાહિત્ય તથા સા-હિત્યકારો વિશેના સમીક્ષાલેખો મૂક્યા છે. કવિ અને યુગધર્મ, કવિતાનું સંગીત, ગદ્યકાવ્યનું સ્વરૂપ અને કલ્પન-પ્રતીક-પુરાકલ્પન વિશે સિદ્ધાન્તચર્ચા છે. મિલ્ટન, વડ્ઝ્ર્વર્થ, ટેનિસન, યેટ્સ, એલિયટ અને હ્યુગો જેવા અંગ્રેજી અને યુરોપીય સર્જકો તથા રૉબર્ટ ફ્રોસ્ટ, વૉલ્ટ વ્હીટમૅન, ઑડન જેવા અમેરિકન સાહિત્યકારો અને નરસિંહ, મીરાં, પ્રેમાનંદ, દયારામ તથા બળવંતરાય, ન્હાનાલાલ, સુન્દરમ્-ઉમા-શંકર, રા.વિ. પાઠક, ચન્દ્રવદન મહેતા અને રાજેન્દ્ર શાહ જેવા ગુજરાતી સર્જકો વિશે મર્મગ્રાહી વિવેચનો છે. 'સાગર અને શશી' તથા 'માસ્ટર નન્દનપ્રસાદ' જેવી કૃતિઓના આસ્વાદલેખો પણ છે. સર્જક તરીકે તેમનામાં રોમૅન્ટિક અને કલાસિકલ વલણનો સુભગ સમન્વય જોવા મળે છે તેમ વિવેચનોમાં પણ જીવન અને કલા, વસ્તુ અને સ્વરૂપ, વ્યક્તિ અને કૃતિ, ઇતિહાસ અને વર્તમાન, સ્વસ્થતા અને અભિનિવેશ તેમજ પરંપરા અને પ્રયોગલક્ષિતાનો સમન્વય સૂચવતાં દષ્ટિબિન્દુઓ

જોવા મળે છે. વિદ્વત્તા, વિશદતા, વાગ્મિતા અને અધ્યાપકીય અભિનિવેશ દર્શાવતું વિશ્લેષણ તેમનાં વિવેચનોની મુખ્ય ખાસિયતો છે. સન્નિષ્ઠ સાહિત્યકારની પ્રસન્ન મુદ્રા તેમના સર્જનની માફક વિવેચનમાં પણ ઊપસી આવે છે.

નિરંજનની સર્જકતાનો વિશિષ્ટ ઉન્મેષ રવીન્દ્રનાથકૃત 'ચિત્રાંગદા'ના પયાર છંદમાં કરેલા અનુવાદમાં તથા કવિ ઑડનનાં કાવ્યોના ગુજરાતી અનુવાદમાં પ્રતીત થાય છે. તેમણે 'સ્વપ્નવાસવદત્તમ્' નાટકનો અંગ્રેજી અનુવાદ કરેલો તે અમેરિકામાં રંગમંચ પર પ્રયોગ પામ્યો હતો.

આમ બહુમુખી પ્રતિભા ધરાવતા આ ભદ્રશીલ સારસ્વતનું આ શુભ પ્રસંગે અભિવાદન કરીએ. 1958 પછી તેમની કાવ્યસર્જનની સેર લુપ્ત થઈ છે. તેમની કલ્પનાછીપમાં કવિતાનો ત્રીજો સૂર પ્રગટે તેની રાહ જોવાય છે. પલાશને કેસૂડાં આવશે જ. પણ ત્યાં સુધી આપણી શુભેચ્છાપૂર્ણ પ્રાર્થના છે કે આવતાં પચીસ વર્ષ સુધી સાહિત્ય અને કલા વિશે વ્યાખ્યાનો આપ્યાં કરે તેવી તંદુરસ્તી તેઓ ભોગવે. ('શબ્દ અને સંસ્કૃતિ'માંથી)

તા. 7 ઑગસ્ટ, 2000ના રોજ ગુ.સા.પરિષદને ઉપક્રમે પ્રો. નિરંજન ભગતને અર્પિત સચ્ચિદાનંદ સન્માન નિમિત્તે યોજાયેલ પરિસંવાદમાં રજૂ કરેલું અધ્યક્ષીય વક્તવ્ય.

✧

24

'સિદ્ધાંતસાર'નું અવલોકન

1893ના સપ્ટેમ્બરમાં કાન્ત 'શિક્ષણશાનો ઇતિહાસ' લખી રહે છે. તેનો થાક એમને એટલો ચઢે છે કે કવિતા વાંચવા કે લખવા જેટલી માનસિક શક્તિ પોતે મેળવી શકતા નથી એ મતલબના ઉદગાર તા. 14-9-1893ના રમણભાઈ પર લખેલા પત્રમાં તેઓ કાઢે છે. સાથે વેદાંત વિરુદ્ધ લખવાની ઇચ્છા પણ પ્રગટ કરે છે. તેઓ કહે છેઃ

'For some months past I have been constantly thinking of writing a vigorous attack on વેદાંત... I wish to write either in the form of a review of 'સિદ્ધાંતસાર' or in the form of letter or in some other form where humour also can come in.'

('છેલ્લા કેટલાક મહિનાથી હું વેદાંત ઉપર આક્રમણરૂપ લખાણ કરવાનું સતત વિચારી રહ્યો છું... 'સિદ્ધાંતસાર'ના અવલોકન રૂપે અથવા પત્ર રૂપે અથવા જ્યાં વિનોદ પણ આવી શકે એવા બીજા કશાક સ્વરૂપમાં લખવાની મારી ઇચ્છા છે.')

આ પ્રમાણે 'સિદ્ધાંતસાર'નું અવલોકન લખવાની ઇચ્છા દર્શાવ્યા પછી મણિલાલની વેદાંતી વિચારશ્રેણી પર હળવી માર્મિક શૈલીમાં પ્રહાર કરતા કાન્તના આઠ પત્રો 1894ના માર્ચ-એપ્રિલથી ડિસેમ્બર સુધીમાં 'જ્ઞાનસુધા'માં પ્રસિદ્ધ થાય છે. તે પછી, ઘણું કરીને 1895ના જૂનની આસપાસમાં મણિલાલ અને મણિશંકરનો વડોદરામાં પહેલવહેલો મેળાપ થાય છે. પ્રો. બ. ક. ઠાકોરના કહેવા મુજબ બૉમ્બે થિયૉસૉફિકલ સોસાયટીના એક અગ્રગણ્ય શ્રીમંત સભ્ય તુકારામ તાત્યા (જેમણે પાછળથી મણિલાલનાં કેટલાંક પુસ્તકો પણ પ્રગટ કર્યાં હતાં.) વડોદરામાં રહેતા હતા. તે પ્રો. ત્રિભોવનદાસ ગજ્જરના મિત્ર હોવાથી મણિલાલ અને મણિશંકરનું મિલન ગજ્જર દ્વારા તુકારામ તાત્યાને ત્યાં ગોઠવાયેલું હતું. કાન્તને સ્વીડનબોર્ગનું પુસ્તક પ્રથમ વાંચવા આપનાર આ સજ્જન હતા. પરિચય વધતાં મણિલાલના વ્ય-

ક્તિત્વ અને વિચારોનો મણિશંકર પર એવો પ્રભાવ પડે છે કે મણિશંકરનું મણિ-લાલવિરોધી વલણ ઓગળી જાય છે અને મણિલાલ તથા વેદાંત વિશે તેમના ઋજુ હૃદયમાં સદ્દભાવ જાગે છે. તે અંગે મણિલાલ તા. 22-8-1895ના રોજ પોતાની રોજનીશીમાં નીચે મુજબ નોંધ કરે છે :

'વડોદરા કલાભવનમાં મણિશંકર રત્નજી કરીને ગ્રેજ્યુએટ નોકર છે. તેના વિચાર વેદાંતની વિરુદ્ધ હતા. 'જ્ઞાનસુધા'માં 'સિદ્ધાંતસાર'નું અવલોકન તે લખે છે તેનો મારી સાથે સમાગમ વધતાં તેના વિચાર બહુ જ બદલાઈ ગયા, જેનું ફળ જુલાઈના 'જ્ઞાનસુધા'માં તેણે જણાવ્યું છે.'[95]

'જ્ઞાનસુધા'માં કાન્તાએ કાન્તને લખેલા પત્રમાં પોતાનું મણિલાલતરફી વલણ દર્શાવીને કાન્તે આ વિચારપરિવર્તનનો નિખાલસ એકરાર કર્યો છે.[96] આ પત્રની અંદર કાન્તા કાન્તને મણિલાલનો એટલે કે પ્રાચીન હિંદુધર્મ વેદાંત અને બ્રાહ્મણોનો પક્ષ લઈને સ્વધર્મ ભણી વળવાનું સૂચન કરે છે.[97] નમૂના દાખલ નીચેના ઉદગારો જોઈએ :

'સત્ય એ છે કે કંઈક મારા પરના મોહને લીધે અને કંઈક તમારી ઇંગ્લિશ કેળવણીને લીધે તમારી આંખની આગળ અંધારી આવી ગઈ છે. પ્રો. મણિલાલમાં કંઈક એવું સામર્થ્ય છે કે બીજા કોઈ સમકાલીન લેખકમાં તેનું દર્શન થતું નથી. જેમને તેમના નિકટ સમાગમનું સુખ મળ્યું છે એ બધા બેધડક કહે છે કે દેશનો ખરો ઉત્કર્ષ કંઈક એમના જેવી દૃષ્ટિએ દેશની ભૂત અને વર્તમાન સ્થિતિને જોયા વગર થવાનો નથી. મને પોતાને તેમનો જે અનુભવ થયો છે તેનું તો મેં તમારા હૃદય પાસે એક વાર પ્રકાશન પણ કીધેલું છે.'(પત્ર-9મો)

આ પ્રસંગનો રમણભાઈ ઉપર કેવો પ્રભાવ પડ્યો અને બે મિત્રો વચ્ચે તેને કારણે મનદુઃખ કેવું થયું તેની વાત કરતાં પહેલાં કાન્તે કરેલા 'સિદ્ધાંતસાર'ના અવલોકનના કેટલાક અંશો પર ઊડતી નજર કરીએ. તેમાં મણિલાલના વિચારોની કાન્તે કરેલી ટીકા, બંનેનાં દૃષ્ટિબિંદુઓને સમજવામાં ઉપયોગી નીવડે તેમ છે.

---

95. 'મ. ન. દ્વિ.નું આત્મવૃત્તાંત', બી. આ., પૃ. 183.

96. જુઓ 'જ્ઞાનસુધા', પૃ. 9, અંક 7, પૃ. 161.

97. આ પત્ર છાપવા મોકલતી વખતે જ્ઞાનસુધાના તંત્રીને ઉદ્દેશીને કાન્ત નીચેની વિલક્ષણ નોંધ મોકલાવે છે. તે પણ પત્રની સાથે પાદટીપ રૂપે છપાયેલી માલૂમ પડે છે.

'મહેરબાન જ્ઞાનસુધાના તંત્રીની સેવામાં,

આજે વળી કાન્તાનો જ પત્ર આપને મોકલી આપવાની હિંમત કરું છું. એ પત્રમાં 'પેલા સાહેબ' પર જરા ઠીક આક્ષેપ છે. તેથી મને રૂચે છે. એ આપને નહિ ગમે, અને સ્ત્રીઓના કાગળો એવી રીતે પ્રકટ કરવા એ આપને અયોગ્ય લાગશે તો હું જે ભૂલ કરતો તે ભૂલ કર્યા કરવાને સજ્જ છું. જો કે એટલું મારે કબૂલ કરવું જોઈએ કે આપને માટે નકલ કરવામાં આપના વિવેકી વાચનારાને ન ગમે તેવાં સ્નેહ કે ભવિષ્યસુખની આશાઓનાં વચનો કાઢી જ નાંખ્યાં છે.

લિ. આપનો જૂનો ઓળખીતો પોસ્ટમાસ્ટર'

(1) મણિલાલ બધા ધર્મોનું મૂળ એક જ અને તે આર્યાવર્તમાં જ છે એમ કહે છે, તેની સામે કાન્ત પૂછે છે, 'બીજ શ્રેષ્ઠ છે કે તેમાંથી પ્રસ્ફુટિત થયેલ વૃક્ષ ?'

(સિ.અ., પૃ.11)

(2) મણિલાલકૃત ધર્મની વ્યાખ્યાની ટીકા કરતાં કાન્ત કહે છે કે 'પરમાનંદ પામવાની સ્વાભાવિક વૃત્તિ મનુષ્યમાં હોઈ શકે ? એ વૃત્તિને સંતોષ-વાનું ધર્મનું કામ હોય તો તે ધર્મના કારણરૂપ ગણાય, પરિણામ નહિ. પરમાનંદ ધર્મનો પિતા હોય તો એ આર્યવિચારનું મોટું દૂષણ છે.'

(સિ.અ., પૃ. 14-15)

(3) કાન્ત કહે છે : 'વેદમંત્રો અનાદિ અને નિત્ય હોય તો ઋગ્ગમંત્રો પૂ-ર્વાપર જૂના નવા હોવાનો સંભવ ક્યાંથી ? અનાદિ અને નિત્ય મંત્રો અમુક રૂપમાં ગોઠવાય તે અનાદિકાળ સંબંધી અર્થબોધ રતા હશે કે અમુક નિશ્ચિત કાલ સુધી ?'

(સિ.અ., પૃ.23)

(4) 'તત્વદષ્ટિ જ ખરી છે. પુરાણભાવના ખોટી છે, છતાં બંને વિરોધી નથી' એ મણિલાલના વિધાનમાં કાન્ત વદતોવ્યાઘાત જુએ છે.

(સિ.અ., પૃ. 71)

(5) ઍલેક્ઝાંડ્રિયાના મહાપુસ્તકાલયનાં પુસ્તકો આરબોએ બાળી નાખ્યાં ન હોત તો પાંચસો વર્ષ પછી પ્રાપ્ત થતું જ્ઞાન જગતને એ ઘડીએ જ મળ્યું હોત અને અનેક શોધો એ જ વખતે અસ્તિત્વમાં આવી હોત. એ વખતે મણિલાલની ટીકા કરતાં કાન્ત કહે છે, 'વકીલાત કરવાની ટેવથી મણિલાલની બુદ્ધિએ એવું અવળું રૂપ પકડ્યું છે કે જે વાત એક ગામડિયો સુધાં ન માને તે તેઓ માને છે.'

(સિ. અ., પૃ. 67-68)

(6) મણિલાલ : 'પુરાણોની કથાઓને જ ખરો ઇતિહાસ ગણો અને સપ્તખંડ, સપ્તલોક ઇત્યાદિ ભૂગોળ પણ વાસ્તવિક માનો.' કાન્ત આની સામે મણિલાલનું પોતાનું જ અગાઉ કરેલું વિધાન મૂકે છે : 'પુરાણોની સ્થૂળ અતિશયોક્તિ અને રૂપકને અક્ષરશઃ સત્ય ન માનતાં તેનું રહસ્ય જ વિચારવું.' આ પરસ્પર વિરુદ્ધ અભિપ્રાયોમાં કયો સાચો ? – એમ કાન્ત પૂછે છે.

(સિ. અ., પૃ. 131-132)

(7) 'વેદાદિમાં મૂર્તિપૂજા છે ?' – એ પ્રશ્નના જવાબમાં મણિલાલ કહે છે, 'હો વા ન હો, તેથી આપણને હાનિ નથી. મૂર્તિપૂજા ખરી છે, હોવી જ જોઈએ તેવી છે, વાસ્તવિક છે, સાર્થ છે, એટલું સમજાયા પછી તે પ્રાચીન કાળમાં છે કે નથી એ શંકા નિસ્સાર છે.' કાન્ત સામું પૂછવા તૈયાર થાય છે કે 'મહેરબાન, જો મૂર્તિપૂજા હોવી જ જોઈએ તેવી છે તો તે પ્રાચીન કાળમાં છે કે નહીં એ શંકા નિસ્સાર શા માટે ?'

(સિ. અ., પૃ. 114)

(8) કાન્ત ફરિયાદ કરે છે કે મણિલાલે દાંભિક વેદાંતીઓને લક્ષ ઉપર ન લેતાં જેમ શુદ્ધ વેદાંતની ચર્ચા કરી છે તેવી પદ્ધતિ સુધારાની ચર્ચા માટે પણ અખત્યાર કરવી જોઈએ; પણ તેમ થયું નથી.

(સિ. અ., પૃ. 123-124)

(9) મણિલાલ જ્યારે એમ કહે છે કે 'બ્રહ્મ વિના આપણને બીજા કશાનું જ્ઞાન સંભવતું નથી. બીજું કશું છે જ નહિ.' અને સાથે સાથે એમ કહે છે : 'વાસ્તવિક સત્તા જડ પદાર્થમાં નથી. એ સત્ પણ નથી, એ અસત્ પણ નથી. અનિર્વાચ્ય છે, માયા છે.' ત્યારે કાન્ત એ બંને કથનના અનુલક્ષમાં પૂછે છે કે, 'ત્યારે તો અનાદિ માયાનું જ્ઞાન એ પણ બ્રહ્મજ્ઞાન જ થાય ને ?'

(સિ. અ., પૃ. 32)

(10) 'સિ. સા.' ના ત્રીજા પ્રકરણના આરંભમાં મણિલાલે 'ઈશ્વરભાવના આર્ય ધર્મમાં કદાપિ સ્થિરતાને પામી નથી.' એ વિધાન કર્યું છે તેની ટીકા કરતાં કાન્ત કહે છે : 'આનાથી બીજું કયું વાક્ય લોકોના વિ-શ્વાસનો ભંગ કરનારું, ભ્રામક હોઈ શકે ?' સુધારાવાળાને નાસ્તિક કહેનાર મણિલાલ પોતે જ લોકોનાં હૃદયની ધર્મશ્રદ્ધાને નિર્મૂળ કરવા મથે છે એવો કાન્ત તેમના પર આક્ષેપ મૂકે છે.

(સિ. અ., પૃ. 25-26)

આ અવતરણો કાન્ત અને મણિલાલનો દૃષ્ટિભેદ સ્પષ્ટ સમજાવે છે. મણિલાલે (3)માં ખોટી દલીલનો ઉપયોગ કર્યો છે; (5)માં ખોટું એટલે તેમને કામ ન આવે તેવું દૃષ્ટાંત આપ્યું છે; (7)માં સાધ્યસ્વીકારનો દોષ વહોરી લઈને ઉડાઉ જવાબ આપ્યો છે અને (8)માં સુધારાના તત્વને બદલે તેના વિકૃત તત્વને સુધારા તરીકે ઓળખવાનો તેમનો સહેતુક પ્રયત્ન દેખાઈ આવે છે. આમ વિષયચર્ચામાં સ્વ-મતના પ્રતિપાદન કે સમર્થન માટે સાચી હકીકતની સાથે અર્ધસત્ય, અસત્ય કે અપ્રસ્તુત દાખલાદલીલ આદિ વિગતો ભેળવી દેવાની મણિલાલની વિલક્ષણ રીતને

લીધે તેમની નિરૂપણપદ્ધતિમાં ભાષાશૈથિલ્ય ઉપરાંત તર્કની અશુદ્ધિ અને એકપક્ષી સમર્થનનો દોષ દેખાય છે, તો બીજી તરફ, કાન્તની ટીકા ઘણી વાર મણિલાલના વક્તવ્યના મર્મને લક્ષવાને બદલે શબ્દ કે તર્કચ્છલ દ્વારા તેની સપાટીને જ સ્પર્શતી હોય એમ તેમના અવલોકનમાંના ઉપર મૂકેલ ખંડો પરથી સમજાય છે. (1) અને (2)માં કેવળ શબ્દછલ છે; (4) અને (6)માં મણિલાલના શબ્દોને આસપાસના સંદર્ભમાંથી છૂટા પાડીને સહેતુક વિરોધ ઊભો કરવાનો પ્રયત્ન દેખાય છે; (9)માંની ટીકા બાલિશ અને તર્કચ્છલવાળી જણાય છે; કારણ, બ્રહ્મ અને માયાની અનેક વાર સમજૂતી આપનાર મણિલાલ તેમને ટૂંકમાં સહેજે ઉત્તર આપી શકે કે બધું અનાદિ માયા છે, એવું સમજાવું તે બ્રહ્મજ્ઞાનના માર્ગનું પહેલું પગથિયું છે. (10)માં પણ મણિલાલે આપેલી સમજૂતીને લક્ષમાં લીધા વિના કેવળ શબ્દને પકડીને કાન્તે તેમના પર આક્રમણ કર્યું છે.

આમ બંને વિદ્વાનો ભિન્ન-ભિન્ન વિચારસરણીના આગ્રહી હોવાથી દાર્શનિક ચર્ચા કરતી વખતે પક્ષવાદમાં અને તેને અંગે તર્કજાળમાં ઊતરી પડે છે; તેમ છતાં ઉભયની તુલનામાં એકંદરે વિદ્વત્તા, તલસ્પર્શી વિષયદર્શન તેમ વ્યાપક, તાત્ત્વિક પર્યાલોચનામાં કાન્ત કરતાં મણિલાલનું સામર્થ્ય વિશેષ હતું એમાં શંકા નથી. સરલ અને નિખાલસ હૃદયના કાન્તે પોતે જ આ વસ્તુનો સ્વીકાર કરીને મણિલાલ પ્રત્યે પૂજ્યભાવ વ્યક્ત કર્યો છે. 'સિદ્ધાંતસાર'ના અવલોકનનું સમાપન કરતી વખતે કાન્ત કહે છે : 'અનેક વિરોધો, પુષ્કળ એકપક્ષી સમર્થન અને બીજા એ પ્રકારના દોષો છતાં એકંદરે હું પ્રો. મણિલાલના પ્રસ્તુત લેખને આદરણીય ગણું છું. મારી જાતને માટે બોલું તો હું પ્રો. મણિલાલને આપણા પ્રાચીન ધર્મના આદરણીય અંશ તરફ ધ્યાન ખેંચવાને માટે ગુરુ ગણું છું.'[4]

આ પત્રો લખાયા તે સમયગાળા દરમિધ્યાન કાન્ત અને રમણભાઈ વચ્ચે મણિલાલ અને તેમના વિચારો અંગે ટપાટપી શરૂ થઈ હશે, એમ 'કાન્તમાળા'માંના કાન્તના પત્રોની સામગ્રી જોતાં સમજાય છે. રમણભાઈએ પત્ર દ્વારા કાન્તને તેમના વિચારપરિવર્તન વિશે ફરિયાદ કરી હશે તેનો જવાબ કાન્ત નીચે પ્રમાણે આપે છે :

'વડોદરા તા. 26-6-1895

....I have undergone no change of views. It is only the attitude that has changed. I for one can't kill my intellect and believe in

4. 'સિદ્ધાંતસારનું અવલોકન', પ્ર. આ., પૃ. 135-136.

અભેદ. But I have certainly come to look with respect upon a school of philosophy of very old traditions numbering in its train who can't be summarily dismissed as so many dunces. This is all the change and it means that from being a hostile and partisan critic, I

have ascended the platform of historical criticism and sympathetic appreciation of doctrines sincerely believed. None the less I believe the doctrines as wrong, nay even pernicious. But my tone has lost all bitterness.

('કાન્તમાળા', પત્ર નં.26, પૃ. 336)

(મ્હારાં મંતવ્યોમાં ફેરફાર નથી થયો. માત્ર (એ ફિલસૂફી તરફની) મ્હારી દૃષ્ટિ બદલાઈ છે. હું તો મ્હારી બુદ્ધિનું ખૂન કરી શકું એમ નથી, અને અભેદમાં માની શકું એમ નથી પણ એ ફિલસૂફી ઘણી પુરાણી છે અને એવા એવા માણસોએ સ્વીકારેલી છે કે તે સૌને 'મૂર્ખા' કહીને ગણતરીમાંથી કહાડી ન જ નખાય, અને આ સ્વીકારવા લાગ્યો છું તેટલે દરજ્જે હું એ ફિલસુફી તરફ માનની નજરે જોતો થયો છું. મ્હારામાં ફેર પડ્યો છે તે આટલો જ. એટલે કે હું પક્ષવાદી અને વિરોધી હતો, તેમાંથી ઉંચે ચ્હડીને હવે હું ઐતિહાસિક વિવેચક, અને નિખાલસપણે સ્વીકારાયેલા અને સ્વીકારાતા મતજૂથમાં કંઈક હોવું જોઇયે, એટલો સમભાવી ગુણગ્રાહક બન્યો છું. તથાપિ એ મતજૂથને હું ખોટો એટલું જ નહીં પણ ઉંધા પાટા બંધાવનારો અને હાનિકારક માનું છું જ. એની સામેનું મ્હારૂં વક્તવ્ય હવેથી કડવાશ વગરનું થશે એટલું જ.)

('કાન્તમાળા', પત્ર નં.26, પૃ. 336)

આગળ જતાં તા. 22-7-1895ના પત્રમાં કાન્ત રમણભાઈને પોતે મણિલાલ-થી પ્રભાવિત થયા તેનું કારણ સમજાવતાં લખે છે :

'I don't defend Manilal because he charms me, but he charms me because he too speaks of God in worthy words. There is a bridge between our hearts, and I recognize a brother even in him.'

('કાન્તમાળા', પત્ર નં.27, પૃ. 337)

(હું મણિલાલનો પક્ષ લઉં છું, એ મ્હને આકર્ષે છે તે કારણથી નહીં; ખરી હકીકત ઉલટી છે. એ મ્હને આકર્ષી શકે છે તેનું કારણ એ જ છે જે એ પણ ઇશ્વરના વિષયમાં સમીચીન વાણી ઉચ્ચારે છે. અમારાં હૃદયોને સાંધનારો એ એક પૂલ છે, અને હું એને પણ ભાઇ જેવો જોઈ શકું છું.)

('કાન્તમાળા', પત્ર નં.27, પૃ. 337)

મણિલાલના સંપર્કથી શાંકર વેદાન્તને સહૃદયપણે સમજવા તત્પર બનેલ કાન્ત પોતાના પ્રાર્થનાસમાજી મિત્ર રમણભાઈને જ્ઞાનાધિકાર પરત્વે શંકરાચાર્યનું ઉદ્દામ દૃષ્ટિબિન્દુ સબળપણે સમજાવે છે. પ્રાચીન હિંદુ ધર્મ તરફના કાન્તના વધતા જતા મનોવલણથી રમણભાઈને ઘણું દુ:ખ થયું હશે અને તે એમણે કાન્ત પર પત્ર દ્વારા વ્યક્ત કર્યું હશે. કાન્તના આ વિચારો પ્રાર્થનાસમાજ પર ટીકારૂપ છે એમ

રમણભાઈએ માની લીધું હશે. તેનો જવાબ સરલહૃદયી કાન્ત તા. 16-8-1895ના પત્રમાં નીચે પ્રમાણે આપે છે :

'It is very painful to me to see that I pain you so often. But indeed I am misunderstood. I only wanted to condemn myself. I never wanted to cast any opprobrium on the પ્રાર્થનાસમાજ. I mentioned પ્રાર્થના simply because, I am not a વેદાન્તી but a monotheist. I am only conscious of my own want of piety. The સમાજ might well refuse to recognise such a sinful creature as I am a brother. I am only conscious of the truth of two simple lines I learnt long ago :

બુરા દેખન મૈં ગયો બુરો ન મિલિઓ કોય
જો દેખું દિલ ખોજ કે મોંસે બુરો ન કોય !'

('કાન્તમાળા', પત્ર નં. 29, પૃ. 339)

(ત્હમને હું ઘણીવાર દુઃખું કારણ બનું છું એ જોઈને મ્હને ઘણું દુઃખ થાય છે. પણ ખરેખર (આ દાખલામાં તો) મ્હારા શબ્દોનો જુદો અર્થ કરાયો છે. મ્હારો આશય હતો કેવળ મ્હારી જાતને નિંદવાનો. પ્રાર્થના સમાજ ઉપર નિંદાનો છાંટો પણ નાખવાનું મ્હારા મનમાં કદાપિ હતું નહીં. મેં પ્રાર્થના વિશે લખેલું એ જ કારણથી કે હું એકેશ્વરવાદી છું, વેદાન્તી નથી... મ્હારી પોતાની અંદરની પવિત્રતા-ની ખામી મેં જોઈ (અને તેને ઉદ્દેશીને જ હું લખું છું.) મ્હારા જેવો અપવિત્ર પ્રાણી પોતાનો એક બંધુ હોવાનો પ્રાર્થના સમાજ ભલે ઇનકાર કરે. વર્ષો અગાઉ હું બે સાદી લીટી શીખેલો, તે કેટલી બધી સાચી છે એ મ્હને લાગી આવતાં મેં લખ્યું. એ બે લીટીઓ -

બુરા દેખન મૈં ગયો બુરો ન મિલિયો કોય
જો દેખું દિલ ખોજ કે મોંસે બુરો ન કોય !)

('કાન્તમાળા', પત્ર નં. 29, પૃ. 339)

આમ, તા. 26-6-1895થી તા. 16-9-1895 સુધીના કાન્તના રમણભાઈ ઉપર લખેલાં પત્રો તેમના પલટાતા વિચારોનું ક્રમિક વિકસન સૂચવે છે. 'સિદ્ધાન્તસાર'નું અવલોકન લખતી વખતે પહેલા પત્રમાં જ કાન્તે કન્તાને ચેતવણી આપતાં કહ્યું છે :

"તમે 'સિદ્ધાન્તસાર' શા માટે વાંચો છો ? નહિ કે તમે તેમાંના ખોટા વિચારોથી ભૂલમાં પડશો એવી મને ભીતિ છે. તમને વિવેક છે. પરીક્ષા છે. પણ પ્રો. મણિલાલના લેખોમાં અમુક મોહની છે. ભલભલા આદમી પણ તેના ભક્ત થઈ પડ્યા છે. મને ભીતિ નથી, એમ મેં કહ્યું. પણ કાન્તે, ખરું બોલાવો તો ભીતિ કેમ ન હોય ?"[5]

કાન્તની આ ભીતિ પોતાને માટે ખરેખર સાચી પડે છે. તેઓ મણિલાલના લેખોથી નહિ તેટલા, ઉપર જોયું તેમ, પ્રત્યક્ષ મુલાકાત થતાં, તેમના વ્યક્તિત્વથી અંજાઈ ગયેલા ! કાન્તના ચિત્ત પર તેના દૃઢ સંસ્કાર રહે છે. પ્રત્યક્ષ મુલાકાત પછી પણ 'જ્ઞાનસુધા'માં 'સિદ્ધાંતસાર'નું અવલોકન ચાલુ રહે છે. તેમાં મણિલાલના વિચારોની પરીક્ષા કરતાં કાન્ત ક્વચિત્ તેમની ભૂલો બતાવીને વિરોધ કરે છે; પણ એકંદરે તેમાં મણિલાલના દૃષ્ટિબિંદુને સમભાવપૂર્વક સમજવાનો પ્રયત્ન સ્પષ્ટ વરતાય છે. અવલોકનનું સમાપન કરતી વખતે[6] કાન્તે તેમની પ્રત્યે દર્શાવેલ સદ્ભાવ અને કૃતજ્ઞતા ધ્યાન ખેંચે છે. 'સિદ્ધાંતસાર' એ રીતે બે જુદા માર્ગના પ્રવાસીઓ મણિલાલ અને મણિશંકરને નજીક લાવવામાં નિમિત્ત બને છે.

મણિલાલ પ્રત્યે મણિશંકરનું આકર્ષણ તીવ્ર હતું. 'સિ. સા.'નું અવલોકન કર્યા પછી પણ બંને વચ્ચે પત્રવ્યવહાર ચાલુ રહ્યો હશે એમ સ્વ. અંબુભાઈ પુરાણીએ 'બુદ્ધિપ્રકાશ' (ત્રૈમાસિક) એપ્રિલ-જૂન, 1942ના અંકમાં પ્રગટ કરેલા કાન્તે મણિલાલ પર લખેલા ત્રણ પત્રો વાંચતાં સમજાય છે. આ પત્રો આરંભમાં વૃદ્ધિંગત થઈને અંતે ઘટેલા ગુરુશિષ્યસંબંધનો ખ્યાલ આપે છે.

5. 'સિ. સા. અ.', પ્ર. આ., પૃ. 1.

6. છેલ્લા પત્રને અંતે 'જ્ઞાનસુધા'ના તંત્રીને ઉદ્દેશીને મૂકેલો 'પેલા પોસ્ટમાસ્ટર'નો લાક્ષણિક પત્ર વાંચવા જેવો છે : 'મહેરબાન 'જ્ઞાનસુધા'ના તંત્રીની સેવામાં, આપને મારા પુરોગામીએ ચોરીને રાખી મૂકેલા પત્રો મોકલવાનું મેં બે વર્ષ પહેલાં શરૂ કરેલું : અને તે થોડા હોવા છતાં છેલ્લો પત્ર આ વખત જ મોકલી શકું છું તે માટે ક્ષમા આપશો. આપે અને આપના વાચકોએ એ પત્રો ધ્યાનથી વાંચ્યા હશે. મને પોતાને એમાં બહુ પાંડિત્ય દેખાયું નથી એમ હું આપને પ્રથમથી જ લખી ચૂક્યો છે. પણ એક સ્ત્રીને લખેલા કાગળોમાં વધારે પાંડિત્ય લાવી પણ કેમ શકાય ? બેશક કાન્તાને હું તેના Lover (આનો ગુજરાતી સમાનાર્થ શબ્દ જણાવશો)ની જ માફક સુજ્ઞ ગણું છું; પણ છતાં પ્રો. મણિલાલની સાથે સ્ત્રી માત્રને અવિશ્વસ્ય ગણું છું. અસ્તુ.'

'છેવટે હું માત્ર એટલું સૂચવવાની રજા માગું છું કે સુધારાવાળાઓએ પણ પ્રાચીન પક્ષની માફક પોતાના સિદ્ધાંતના પ્રતિપાદન માટે ગંભીર ગ્રંથો લખવા ઘટે છે. એવું નહિ થાય ત્યાં સુધી માત્ર ભાષણોથી કે માત્ર નાના નિબંધોથી બહુ ફળ થવાનું નથી. આપણા લોકો હજી નવીન વિચારોવાળા પ્રાચીન કરતાં વધારે ધર્માગ્રહી હોઈ શકે એટલું સમજતા નથી. આપણામાં માર્ટિન લૂથર જેવા થોડા જ ધર્મવીરો પ્રકટ થયા છે. હવે જો કે ધર્મવીર થવું એ તો કોઈના હાથમાં નથી; તોપણ ધર્મની ખાતર વધારે ગંભીર પ્રયત્ન કરવાની તો દરેક ધાર્મિક મનુષ્યની ફરજ છે એમ સેવક સમજે છે. તસ્દી માફ કરશો.

લિ. તમારા ઓળખીતા પોસ્ટમાસ્ટરની સલામ.'

પહેલો પત્ર વડોદરેથી તા. 13-4-1897નો લખેલો છે. તેમાં કાન્ત મણિલાલને તમે ગુરુ (master) અને મિત્ર(friend)ની ફરજ બજાવીને મને સુખ અને સામર્થ્ય આપ્યાં છે એમ કહીને અદ્વૈતસાધનામાં પોતાના ગુરુ બનવાની વિનંતી કરે છે; મણિલાલ પાસે તેમની રોજનીશી વાંચવા માગે છે; કેટલીક કાવ્યકૃતિઓ જોવા મોકલે છે અને રમણભાઈને પોતે મણિલાલના વિચારોથી રંગી દેવાની (convert) આશા દર્શાવે છે.

મણિલાલે તેનો જવાબ તા. 23-4-1897ના રોજ આપ્યો હતો. તેના અનુસંધાને કાન્તે તા. 19-5-1897 નો પત્ર લખેલો તે પરથી મણિલાલે આત્મકથા આપવાની ના પાડેલી એમ સમજાય છે. બીજા અને ત્રીજા પત્ર વચ્ચે નવ માસનો ગાળો હોય છે. વડોદરેથી લખેલા પત્રમાં સંબોધન 'Professor' કરેલું છે. તેમાં કાન્તે મણિલાલની અક્ષરપ્રવૃત્તિને 'સ્વધર્મના પ્રકાશથી દ્વેષપૂર્વક વિમુખ રહેલા દેશબંધુઓનું તેમના સાન્નિધ્યમાં જ રહેલ પ્રકાશ ભણી ધ્યાન દોરવાની પહેલ કરનારી મહાન પ્રવૃત્તિ' તરીકે ઓળખાવીને અંજલિ આપી છે.

મણિલાલે ફેબ્રુઆરી 1898માં કાન્તે સ્વીડનબોર્ગના અંગ્રેજી પુસ્તકના અનુવાદ 'લગ્નસ્નેહ અને તેનાં વિશુદ્ધ સુખો'નું અવલોકન કરેલું તેનો ત્રીજા પત્રમાં ઉલ્લેખ છે. સ્વીડનબોર્ગની પોતાની ઉપર વધતી જતી અસરનું વર્ણન કરતાં કાન્ત કહે છે કે

'સ્વીડનબોર્ગ મને ઉત્તરોત્તર માર્ગદર્શન આપે છે. ખરેખર તે સ્વર્ગનો ફિરસ્તો છે. તેણે મારી સમક્ષ સત્યનો એટલો વિશાળ મહાસાગર ખુલ્લો કર્યો છે કે ... ઊર્ધ્વ પંથ હવે મારાથી અદૃશ્ય રહ્યો નથી.'

કાન્તના જીવનમાં હવે મણિલાલ અને વેદાન્તનું સ્થાન સ્વીડનબોર્ગ અને ખ્રિસ્તી ધર્મ લે છે. ઑક્ટોબર, 1898માં મણિલાલનું અવસાન થાય છે. 1900માં કાન્ત ખ્રિસ્તી ધર્મ સ્વીકારે છે. તેને પરિણામે કુટુંબ, સ્નેહી, મિત્રો અને સમાજથી બહિષ્કૃત થાય છે, જે ન વેઠાતાં, 1904માં તે પ્રાયશ્ચિત્ત કરીને આર્યસમાજવિધિથી હિંદુ ધર્મમાં પુનઃ દાખલ થાય છે; પણ ખ્રિસ્તી ધર્મ અને સ્વીડનબોર્ગ વિશે શ્રદ્ધા છેવટ સુધી રહેલી. 1905માં પહેલી ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદમાં મણિલાલને માટે 'બ્રહ્મનિષ્ઠ' વિશેષણ મૂકવા સામે તેમણે વાંધો ઉઠાવેલો.

ગુજરાતી પત્રસાહિત્ય અને ચિન્તનાત્મક ગદ્યસાહિત્યમાં 'સિ. સા. ના અવલોકન' વિશેનું આ પ્રકરણ અપૂર્વ અને અનન્ય છે. હળવા રસળતા રોમૅન્ટિક મિજાજમાં ધર્મ જેવા ગંભીર વિષયની ચર્ચા અને વિવાદ કરતા આ પત્રો કાન્તના ઋજુ માનસ ઉપરાંત તેમની બહુશ્રુતતા અને રસિકતાને પ્રતિબિંબિત કરે છે. તે નિમિત્તે તેમનું ગદ્ય પણ અનોખો ઉન્મેષ ધારણ કરે છે.

('કેટલાક સાહિત્યિક વિવાદો'માંથી)

✧

25
'ગુલાબસિંહ' : એક સમીક્ષા

'સરસ્વતીચંદ્ર'નો પહેલો ભાગ પ્રસિદ્ધ થયો તે પહેલાં બે વર્ષે[98] (એટલે કે 1885માં ઑગસ્ટથી) મણિલાલે 'ગુલાબસિંહ' નવલકથા 'પ્રિયંવદા'માં છાપવી શરૂ કરી હતી.. 1895ના જૂનામાં 'સુદર્શન'માં એ પૂરી છપાઈ રહી ને 1897ના જૂનમાં પુસ્તકાકારે પ્રસિદ્ધ થઈ. 'પ્રિયંવદા' અને 'સુદર્શન'માં 'ગુલાબસિંહ' હપતે હપતે પ્રગટ કરવા પાછળ મણિલાલનો ઉદ્દેશ વાચકસમુદાયને એવી વાર્તા આપવાનો હતો જે હળવી કે પ્રાકૃત રસની નહિ, પણ તેમના ધ્યેયને સુસંગત ઉચ્ચાશયી નવલકથા હોય.

લૉર્ડ લિટનકૃત 'ઝેનોની' નામની અંગ્રેજી નવલકથાને આધારે 'ગુલાબસિંહ' રચાયેલ છે. પ્રસ્તાવનામાં મણિલાલે એને 'અંગ્રેજીના અક્ષરશઃ ભાષાંતર'ને બદલે 'અનુકરણ' ગણવાનું સૂચવ્યું છે[99] તે પરથી શ્રી આનંદશંકર ધ્રુવ, શ્રી હિંમતલાલ ગ. અંજારિયા અને શ્રી વિજયરાય વૈદ્યે તેને રૂપાન્તર કહેલ છે. સ્વ. નવલરામ ત્રિવેદીએ 'ઝેનોની' સાથે 'ગુલાબસિંહ'ની તુલના કરીને, તેમાં 'લગભગ દસ ટકા જૂનાને બદલે નવું લખાણ ઉમેર્યું છે' એમ સ્વીકાર્યા છતાં, 'ગુલાબસિંહ' મુખ્યત્વે શબ્દશઃ ભાષાંતર છે એવો સ્પષ્ટ અભિપ્રાય આપ્યો છે.[100]

'ગુલાબસિંહ' નામ સૂચવે છે તેમ, એમાં મૂળના પાત્ર, દેશકાળ, આચારવિચાર અને તત્વજ્ઞાનનું હિંદીકરણ થયેલું છે. અંગ્રેજી નવલકથામાં નેપલ્સ અને તેની આસપાસનો પહાડી પ્રદેશ, તો ગુજરાતીમાં દિલ્હી અને ઉત્તર ભારતનો પ્રદેશ વાર્તાની ઘટનાનાં મુખ્ય સ્થળ છે. મૂળમાં આવતાં લંડન, પૅરિસ, વેનિસ, રોમ વગેરે

---

98. શ્રી નવલરામ ત્રિવેદીએ 'ગુલાબસિંહ' વિશે વિવેચન કરતાં '''પ્રિયંવદા' માં તેની શરૂઆત સને 1888માં કરવામાં આવી ત્યારે 'સરસ્વતીચંદ્ર'નો માત્ર પહેલો જ ભાગ પ્રસિદ્ધ થયો હતો'' એમ કહ્યું છે તે સરતચૂક જણાય છે. (જુઓ 'કેટલાંક વિવેચનો', પૃ.3)

99. જુઓ 'ગુલાબસિંહ' (ચોથી આ.), પ્રસ્તાવના, પૃ. 8. (અહીં મૂકેલી પૃષ્ઠસંખ્યા બધે ચોથી આવૃત્તિની જ ગણવાની છે.)

100. જુઓ 'કેટલાંક વિવેચનો', પૃ.4.

શહેરો અહીં અનુક્રમે કોટા, જયપુર, ગયા, શ્રીનગર ઇત્યાદિ બન્યાં છે. 'ઝેનોની'ની વાર્તાનો સમય ફ્રેન્ચ રાજ્યક્રાંતિ એટલે અઢારમી સદીના અન્તભાગનો છે, તો 'ગુલાબસિંહ'માં આજથી આઠસો વર્ષ પહેલાંનું, પૃથ્વીરાજ ચૌહાણના અસ્તકાળનું વાતાવરણ જોવા મળે છે. ચૌદમી સદીમાં સ્થપાયેલ રોસીક્રુશિયન સંઘ અને તેના ગુપ્તવિદ્યાના પ્રયોગોને અનુલક્ષીને 'ઝેનોની'ની કથા ગૂંથાઈ છે; 'ગુલાબસિંહ'માં એ પ્રકાર પ્રયોગોને ભારતના અનાદિ સિદ્ધપુરુષ શિવ અને તેમના યોગીસમાજ સાથે સાંકળી લીધા છે. મૂળના મુખ્ય પાત્રો ઝેનોની અને મેજનૂરને ગુજરાતી કથામાં ગુલાબસિંહ અને મત્સ્યેન્દ્ર નામના ભારતીય સિદ્ધ રૂપે આબેહૂબ ઉતાર્યાં છે. તેવું જ વાયોલા, ગ્લીન્ડન, જીન નીકોટ, મરવેલ, ફીલાઇડ, એડેલા ઇત્યાદિ અન્ય પાત્રો અને તેમનાં રમા, લાલજી, બંદેહુસેન, રામલાલ, ગોપિકા, અંબિકા ઇત્યાદિ ગુજરાતી પ્રતિબિંબોનું. 'ઝેનોની'માં આવતાં કુદરતી દશ્યો, ઇતિહાસપ્રસિદ્ધ સ્થળો અને પૌરાણિક ઉલ્લેખોનું મણિલાલે એવી ખૂબીથી હિંદીકરણ કરી દીધું છે કે વાંચનારને એ પરદેશીનું રૂપાંતર હશે તેની કલ્પના પણ ન આવે. વાચકને કલ્પનાની પીઠ ઉપર સવારી કરાવીને સિદ્ધિ આશ્રમની યાત્રાએ લઈ જતાં, મૂળ લેખકે ઇટલીના ઇતિહાસપ્રસિદ્ધ પ્રદેશનું વિહંગાવલોકન કરાવ્યું છે તેનું મણિલાલે કરેલું ભારતને લગતું રૂપાંતર કેટલું વાસ્તવિક છે તે નીચેના અવતરણ પરથી સ્પષ્ટ થશે :

'Look doen on the gliding landscaps ! There, near the ruins of the Oscan's old Atella, rises Aversa, once the stronghold of the Norman!........ Hail to ye, cornfields, and vine-yards famous for the old Faletnian!....... Rome, seven-hilled Rome! rescue us in silence, amidst ruins!ﾕﾕ ('Zanoni', P.43, 1857)

'આ સૃષ્ટિ આપણી નજર આગળથી કેવી દૂર થતી જાય છે! જય જય કુરુક્ષેત્ર ! ભીષ્મ અને દ્રોણના શયનસ્થાન ! અહો, તારા ઉપર મહાપ્રતાપના ઝપાટા પણ થઈ ગયા! એ કુરુપુત્રો અને પાંડુપુત્રો પણ ચાલ્યા ગયા! એમનો સહાયક કૃષ્ણ ! તેની પણે એ ઝળકી રહી મથુરાપુરી !...એ તો દૂર થવા લાગ્યાં. પણે ઉત્તર દિશાએ એ ઝળકી રહી ગાંડીઘેલી વહેતી ગંગાના પિતાની ધવલ શિખા !....' ('ગુલાબસિંહ' પૃ.26-27)

પૌરાણિક અને ઐતિહાસિક ઉલ્લેખોનું પણ મણિલાલ એટલી જ આસાનીથી હિંદીકરણ કરી શકે છે. એ જ પ્રકરણમાંનું આ એક જ વાક્ય જુઓ :

'... how from some star hereafter wilt thou look on the anthill and its commotions, from Clovis to Robespierre, from Noah to Final Fire.' (Z. P.45)

'...અહો! હવે પછી તું કોઈ એક ભિન્ન સૃષ્ટિમાંથી આ ગોળા ઉપરના થવાના

અને થઈ ગયેલા તરફડાટ શા આનંદથી જોશે ! રામથી તે મ્લેચ્છકુળ ચંદ્રવંશનો ઉચ્છેદ કરશે ત્યાં સુધીના ! વૈવસ્વત મનુથી તે મહાપ્રલય પર્યંતના!' (ગુ., પૃ.29)

એ જ રીતે મૂળમાં ઇટલીના ગ્રામજનોના ધાર્મિક ઉત્સવનું ચિત્ર છે તેને બદલે 'ગુલાબસિંહ'માં જન્માષ્ટમીના ઉત્સવનું વર્ણન છે. નાસ્તિકો, જુગારીઓ, પહેલવા-નો, કે જીન નીકોટ જેવા દુષ્ટો ઇટલીમાં હોય કે ભારતમાં, તેમના માનસ ને વર્તનમાં ભાગ્યે જ કશો ફેર હોય છે.

'ઝેનોની'માં નિરૂપિત તત્વજ્ઞાન ગુજરાતીમાં ભારતીય દર્શનનું સ્વરૂપ ધારણ કરે છે તે મણિલાલની રૂપાંતરકલાની નોંધપાત્ર વિશિષ્ટતા છે. કેવલ બુદ્ધિના પ્રદેશનો વાસી, જ્ઞાનમૂર્તિ મેજનૂર અને શુદ્ધ પ્રેમભાવનાથી સત્યનો અનુભવ કરનાર ઝેનોની અનુક્રમે મણિલાલે પાડેલા વેદાંતના અર્વાચીન અને પ્રાચીન પ્રકારોના જ જાણે કે જીવંત પ્રતિનિધિઓ છે ! વાસનાથી મુક્ત થઈને ગુપ્ત રસાયનવિદ્યા દ્વારા ગૂઢ અધ્યાત્મશક્તિ પ્રાપ્ત કરનાર આ રોસીક્રુશિયનોની ધ્યાનપદ્ધતિ, વિચારશ્રેણી અને કાર્યશક્તિનો અસલના ભારતીય યોગીઓ ને સિદ્ધોનાં તે તે અંગો જોડે બરાબર મેળ બેસી ગયો છે. મૂળમાં એક ઠેકાણે રોસીક્રુશિયનોના સંઘનો ઉલ્લેખ છે. ત્યાં રૂપાંતર કરતી વખતે મણિલાલે ભારતના પુરાતન કાળના શિવ, પતંજલિ, મત્સ્યેન્દ્ર અને ગોરક્ષ જેવા મહાત્માઓના સમાજનું કૈંક સ્વતંત્ર ગણાય તેવું વર્ણન કર્યું છે. મૂળની ફિલસૂફીને વેદાંત કે યોગદર્શનની પરિભાષામાં તેઓ મુક્તપણે પોતાની અનુકૂળતા મુજબ ગોઠવી દે છે. દૃષ્ટાંત તરીકે નીચેનાં બે વાક્યો જુઓ :

'Man's first initiation is in TRANCE' (Z., P.221)

'It is only a peculiar state of the mind that it is capable of perceiving truth and that state is profound serenity' (Z., P.133)

'ઉપદેશનો પ્રથમ ક્રમ ધારણાથી સવિકલ્પ સમાધિ પર્યંતનો છે.' (ગુ૦, પૃ.221)

''અમુક માનસિક સ્થિતિમાં જ શુદ્ધ સત્યનું દર્શન થાય ને તે સ્થિતિ શુદ્ધ તત્વરૂપ ઉન્મનીની છે.''(ગુ૦, પૃ.131)

તત્વચર્ચાથી ભરપૂર એના આ ગ્રંથમાંથી આવાં અનેક ઉદાહરણો આપી શકાય. ખરું જોતાં 'સર્વવ્યાપી પણ અદશ્ય એવા આકાશતત્વ દ્વારા જીવ-જીવને, વિચાર-વિચારને ને આત્મા-આત્માને, ગમે તે સ્થળે અને ગમે તે કાળે પણ સંબંધ છે' એમ માનનાર મેજનૂર અને તેના વર્ગના રોસીક્રુશિયનોની દૃષ્ટિ મણિલાલની અદ્વૈત-ભાવનાને અત્યંત નિકટ હતી. તેથી મણિલાલને તે ફિલસૂફી એટલી હસ્તામલકવત્ નીવડે છે કે 'ગુલાબસિંહ'ના વાતાવરણની માફક વિચારોમાં પણ ભાગ્યે જ કોઈને પરદેશી અંશ નજરે પડવાનો. આ બધું જોતાં મૂળના બાહ્ય તેમજ આંતર સ્વરૂપને ભારતીય સ્વાંગ આપવામાં મણિલાલને અપૂર્વ સફળતા મળી હતી એમ કહી શકાય.

કોઈ પણ પરદેશી કૃતિનું પોતાને અનુકૂળ રૂપાંતર કરવા ઇચ્છનાર તેની નાનીમોટી સર્વ વિગતોનું અક્ષરશઃ ભાષાંતર કરવા બેસે તો તેના કાર્યમાં એને નિષ્ફળતા મળે. મણિલાલે મૂળ કથાના તંતુને પકડી રાખીને તેનો મર્મ ગુજરાતી રૂપાંતરમાં ઉતારવાનું લક્ષ્યું હતું. આથી ભાષાંતર કરતી વખતે તેમણે મુખ્ય હકીકતને વળગી રહીને પોતાને ઉપયોગી ન હોય તેવી કેટલીક પરદેશી કથામાંની વિગતો[101] છોડી દીધી છે. મૂળ કથાના ફ્રેન્ચ રાજ્યક્રાન્તિના વર્ણનવાળા પાછલા ભાગના પ્રમાણમાં 'ગુલાબસિંહ'માંનું પૃથ્વીરાજના અસ્તકાળનું ચિત્ર ટૂંકું છે. પણ આવા નજીવા ફેરફારથી મૂળનો રસ માણવામાં કશો પ્રત્યવાય નડતો નથી. આવાં ઘટાડાનાં સ્થાનો કરતાં મણિલાલે મૂળમાં કરેલાં ઉમેરણોની સંખ્યા ઘણી છે. 'છેલ્લી કસોટી' તથા 'રહસ્ય શીખવાની કળા' એ પ્રકરણોમાં આવાં અનેક સ્થાનો છે. આ ઉમેરણો મુખ્યત્વે વિચારને જ લગતાં હોઈ એકદમ આંખે ચડે તેવાં નથી. મૂળ વક્તવ્યને વિશેષ સ્પષ્ટ કરવા માટે તેઓ વચ્ચે વચ્ચે પોતાના તરફથી એકબે વાક્યો ઉમેરતા ગયા છે. આ રીતે કરેલા ઉમેરાઓ મૂળની સાથે અનેક સ્થાનોએ સહજ એકરસ થઈ જાય છે. આ દૃષ્ટિએ મણિલાલે 'ગુલાબસિંહ'માં પોતાના તરફથી મૂકેલાં આ ઉમેરણો રૂપાંતરની સફળતાનું એક અંગ બની રહે છે. કવચિત અમુક ઉમેરા રૂપાંતરને મણિલાલનો વૈયક્તિક રંગ પણ બેસાડે છે[102]. મોટે ભાગે મૂળ વક્તવ્યને વિશદ કરવામાં અને ભાષાંતરને કુદરતી પ્રવાહ અર્પવામાં મણિલાલે કરેલા આ નાના નાના ઉમેરાઓનો ફાળો જેવો તેવો નથી.

આમ, ઘણુંખરું તત્વચર્ચામાં થોડાંક વાક્યો પૂરતા સુધારાવધારા કર્યા હતા; તેમ છતાં મૂળ અંગ્રેજીની સાથે ગુજરાતી ગ્રંથને મેળવી જોતાં પ્રકરણે પ્રકરણના વાક્યે વાક્યને ગુજરાતીમાં ઉતારવાની મણિલાલની ધારણા હતી ને તે મુજબ તેમણે 'ગુલાબસિંહ'ની યોજના કરી છે એમ લાગ્યા વિના રહે નહિ. પણ તેથી તે શબ્દશઃ ભાષાંતર છે એમ કહેવું યથાર્થ નથી. મૂળના મર્મને ગ્રહતા જઈને તેનો મુક્ત ભાવાનુવાદ કરવાનો જ તેમનો આ પ્રયત્ન છે. તેમણે, પોતાની હમેશની રીત મુજબ, આ અનુવાદ માસિકમાં છાપવા સારુ ઉતાવળ કરી કકડે કકડે તૈયાર કર્યો હતો. પોતાનાં લખાણને ફરીથી જોઈને સુધારવાનો તેમને કંટાળો હતો. આથી ભારતના દિલ્હીની નજીક ઇટલીના વિસુવિયસ જેવો કોઈ જ્વાળામુખી ન હોઈ શકે, પૃથ્વીરાજ ચૌહાણના વખતમાં જયપુર વસ્યું નહોતું તેમ જ આપણે ત્યાં તે વખતે નાટકશાળા હોય ને ત્યાં પાછી કોઈ નટી નાચે તે અસંભવિત, અથવા તો જમુના નદીમાં મોટાં વહાણ ફરી શકે નહિ એ એમના ધ્યાન બહાર રહી ગયું

101. દા.ત., ઝેનોનીના નામને અંગે ભાષાશાસ્ત્રીનો કરેલો ઉલ્લેખ (Z., P.100; P.91) મણિલાલે ટૂંકાવ્યો છે ને મરવેલનું ગીત તજી દીધું છે (Z., P.275; P.268).

102. ઉ.ત., 'છેલ્લી કસોટી'માં પૃ. 229 ઉપર કુધારાવાળાનો મૂકેલો ઉલ્લેખ.

છે. વળી, મારતી કલમે તૈયાર કરેલ આ અનુવાદમાં 'ઉંબરાની અંદરની પાસે'[103] (પૃ.107) અને 'વિદ્યા ઉપર નિતાંતગ્રસ્ત'[104] (પૃ.207) જેવું કઢંગું ભાષાંતર પણ જોવા મળે છે. લાંબાં ને અટપટાં વાક્યોને વિના આયાસે ઝડપી ગુજરાતીમાં ઉતારનાર મણિલાલ આથી જ કયાંક સાદા વાક્યનું[105] ભાષાંતર કરતી વખતે ભૂલ કરી બેસે છે અને ક્યાંક એને અયથાર્થ બનાવી દે છે[106]. પણ આખી નવલકથાનું સમગ્ર અવલોકન કરતાં આવાં સ્થાનો પ્રમાણમાં જૂજ જણાય છે.

શ્રી નવલરામ ત્રિવેદીએ કદાચ એનાથી જ દોરાઈ જઈને અભિપ્રાય આપ્યો છે કે "'ઝેનોની'નું ભાષાંતર કરવા જતાં 'ગુલાબસિંહ'ની ભાષા કઢંગી અને ક્લિષ્ટ થઈ ગઈ છે. મણિલાલે શબ્દશઃ ભાષાંતર કરવાને બદલે ભાવાનુવાદ કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો હોત તો તરજૂમિયાપણાના દોષમાંથી તેઓ ઊગરી જાત એમ પણ તેમનું વક્તવ્ય છે[107]. પરંતુ, આપણે અહીં અનેક દષ્ટાંતોથી જોયું છે તેમ, મણિલાલનો આ પ્રયત્ન અંગ્રેજીનો મુક્ત ભાવાનુવાદ કરીને તેનું 'અનુકરણ' યાને રૂપાંતર કરવાનો જ છે. 'ગુલાબસિંહ'માં શ્રી નવલરામને 'સરળ પ્રાસાદિક ભાષાંતર'ના તેમ જ 'રૂપાંતરની અસાધારણ સફળતા'ના કેટલાક દાખલા દેખાયા તો છે, પણ એવાં સ્થાનો તેમને પ્રમાણમાં ઓછાં જડ્યાં હોય એમ લાગે છે. 'ગુલાબસિંહ'ની મૂળ સાથે તુલના કરતી વખતે તેમણે દરેક પ્રકરણના પહેલા અને છેલ્લા વાક્યને જ ધ્યાનમાં લીધું છે તેથી કદાચ તેઓ 'ગુલાબસિંહ'ને શબ્દશઃ ભાષાંતર કહેવા પ્રેરાયા હશે."

પણ નવલકથાનો મોટો મહત્વનો ભાગ રોકતાં, ઉચ્ચ ભાવકક્ષા તથા સૂક્ષ્મ તત્વજ્ઞાનવાળાં પ્રકરણોને મૂળ સાથે સરખાવી જોનારને મણિલાલનું ભાષાંતરકાર તરીકેનું સામર્થ્ય પ્રતીત થયા વિના રહેશે નહિ. મૂળના મર્મને ઝડપથી ગ્રહણ કરવાની અને તેને યથાર્થ પ્રગટ કરવાની તેમની ફાવટ ખરેખર પ્રશસ્ય હતી. એક જ અંગ્રેજી શબ્દના, સંદર્ભ અનુસાર, વિવિધ ગુજરાતી પર્યાયો યોજવાની તેમની કુશળતા એનું સચોટ નિદર્શન કરે છે. દા.ત., 'Art' શબ્દ લો. તેનો 'કળા' એવો અર્થ તો સામાન્યપણે અનેક સ્થળે કરેલો મળે. પણ એ શબ્દનો બે જુદા જુદા

---

103. મૂળ અંગ્રેજી 'filling up the threshold' એમ છે (Z., P.133)

104. મૂળ અંગ્રેજી 'wrapped in his own ardend and solemn thoughts'! (Z., P.203)

105. ઉ.ત., આ વાક્ય જુઓ :

'both lead to heaven and away from hell.' (Z., P.106)

'તે સ્વર્ગ અથવા નરક સિવાય ગમે ત્યાં લઈ જાય છે.' (ગુ., પૃ. 98)

106. વાનગી દાખલ આ નાનું વાક્ય જુઓ :

'Mejnoor, with his austere wisdom-Mejnoor, the enemy to love.' (Z., P.241)

'દોઢડાહ્યો મત્સ્યેન્દ્ર, પ્રેમાવેશમાં રિપુ' (ગુ., પૃ. 242)

107. જુઓ 'કેટલાંક વિવેચનો' પૃ. 8

સંદર્ભમાં 'વિદ્યા' અને 'પરા વિદ્યા' એવો અર્થ તેમણે કર્યો છે તે એમની રહસ્યગામિતા બતાવે છે. મૂળમાં એક ઠેકાણે 'Art' વિશે જીન નીકોટને અનુલક્ષીને ઝેનોની ગ્લીન્ડનને કહે છેઃ

'Of Art ! Do not so profane that glorious word. What nature is to God, Art should be to man - a sublime, beneficient, genial and warm creation.' (Z., P.104)

મણિલાલ તેનો કૈંક મુક્ત અનુવાદ કરતાં કહે છે :

'વિદ્યા ! એ પવિત્ર શબ્દને એવા માણસ સાથે જોડીને ન અભડાવો. જેમ ઈશ્વરને મન શક્તિ છે તેમ માણસને મન વિદ્યા હોવી જોઈએ – ભવ્ય, સુખમય, આનંદમય અને અનુકૂળ રચના કરવાવાળી.' (ગુ., પૃ. 95)

હવે 'Science' શબ્દની સાથે 'Art' શબ્દ જ્યાં આવે છે, ત્યાં મણિલાલ તેને માટે 'ગીતા'ની પરિભાષાનો 'પરા વિદ્યા' શબ્દ યોજે છે.

'There are two avenues from the little passions and the drear calamities of Earth :... Art and Science. But Art is more godlike than Science. Science discovers, Art creates.' (Z., P. 106)

'માણસના મનની વિષયવાસના અને જગતના સંકટથી છૂટવાના બે રસ્તા છે : ... પરા વિદ્યા અને અપરા વિદ્યા. પણ પરા વિદ્યા જ ખરી દૈવી છે. અપરા વિદ્યા, જેને તમે કળા, સાહિત્ય, શાસ્ત્ર આદિ નામ આપો છો, તે મિથ્યા છે. અપરા વિદ્યા શોધી લાવે છે. પરા વિદ્યા નવી રચના કરે છે.' (ગુ., પૃ.98)

આવે ઠેકાણે મણિલાલ મૂળથી ઘણે આગળ નીકળી જતા પણ દેખાય છે. એવું જ 'genius' શબ્દ માટે છે. તેમણે એને માટે ગુજરાતીમાં યથાસ્થાન 'બુદ્ધિ', 'કલ્પના', 'પ્રતિભા' અને 'આત્મપ્રસાદ' એમ જુદા જુદા પર્યાયો યોજ્યા છે. મુક્ત ભાવાનુવાદ કરવાનો જ તેમનો ઉદ્દેશ હોઈ મૂળના મર્મને પોતે જ સમજાવતા હોય તેટલી છૂટ એ લે છે. પણ તેમ કરતાં મૂળની ચોટને તેઓ, બનતાં સુધી, ઓછી થવા દેતા નથી. મૂળ વાક્યમાંથી વિશેષ નામને છોડવા છતાં તેના લક્ષ્યાર્થને તેઓ કેવી ખૂબીથી ગુજરાતીમાં ઉતારે છે. તે નીચેના કટાક્ષવાક્ય પરથી સમજાશે.

'Was it thus Plato spoke of Socrates, Monsieur Dumas ?' (Z., P. 58)

'મહેરબાન માનસિંહજી સાહેબ! સદગુરુનો ઉપદેશ તો સદ્શિષ્યે ઠીક ગ્રહણ કર્યો છે !.' (ગુ., પૃ. 44)

મૂળની તીક્ષ્ણ ઉક્તિઓને ગુજરાતીમાં યથાર્થ ઉતારવાની તેમને કેવી હથોટી બેસી ગઈ હતી તે નીચેનું નાનકડું વાક્ય પણ બતાવે છે :

'Imposter of Fiend ! We met at last.' (Z., P.284)

'ભૂત કે ધૂર્ત ! છેવટે પણ તું મળ્યો ખરો !' (ગુ., પૃ. 296)

રહસ્યથી ભરપૂર અંગ્રેજી સૂત્રો કે કહેવતોને ગુજરાતી સૂત્ર કે કહેવત રૂપે રમતાં કરી દેવાની આવડત મણિલાલને સહજસિદ્ધ છે. સંસ્કૃત ઉક્તિઓનો છૂટે હાથે ઉપયોગ કરીને અનુવાદને તેમણે એવો પાકો ભારતીય ઓપ આપ્યો છે કે એ અનુવાદ છે એવી કોઈને શંકા ન આવે. 'ગુલાબસિંહ'ને પ્રકરણે પ્રકરણે આના અનેક નમૂના મળી આવે તેમ છે. વિસ્તારભયે અહીં વાનગી દાખલ એક જ વાક્ય લઈએ :

" 'Son of Eternal Light', said the invoker, 'thou to whose knowledge, grade after grade, race after race I attained at last, on the broad' " (Z., P.248)

'અનંત તેજોરૂપી નારાયણ! જેનો સાક્ષાત્કાર बहूनां जन्मनामन्ते મને ક્રમે ક્રમે મહાફળ રૂપે હિમાલયના શિખર ઉપર થયો.' (ગુ., પૃ. 249)

વળી, અનુવાદ કરતી વખતે, મૂળ વક્તવ્યને હાનિ પહોંચાડ્યા વિના, ભારતીય સંસ્કારને અનુરૂપ કેટલીક સૂક્ષ્મ સુરુચિજન્ય મર્યાદાને તેઓ લક્ષમાં રાખે છે તે નીચેના નમૂના પરથી સમજાશે :

'Viola, weep not unless thou givest me the holy right to kiss away thy fears' (Z., P.172)

'રમા ! અશ્રુપાત ન કર. જ્યાં સુધી એ અશ્રુ મારા મુખથી સૂકવી નાખવાનો હક ન મળે ત્યાં સુધી તો નહિ જ.' (ગુ., પૃ. 174)

આમ, 'ગુલાબસિંહ'ને 'ઝેનોની' જોડે સરખાવી જોતાં મણિલાલની અનુવાદકલાની અનેક નાનીમોટી ખૂબીઓ સમજાય છે. એ શબ્દશઃ ભાષાંતર નથી, પણ છૂટે હાથે કરેલો ભાવાનુવાદ છે. મૂળ કથાનાં પ્રસાદ, ગૌરવ, તેજ અને રહસ્યને ગુજરાતી ભાષામાં ને ભારતીય દર્શનને વાતાવરણની અંદર ઝીલી બતાવતું 'ઝેનોની'નું આ સુવાચ્ય રૂપાંતર, જો તેમણે એ પરદેશી કૃતિના 'અનુકરણ' રૂપે છે એમ જાહેર કર્યું ન હોત તો, મણિલાલની મૌલિક કૃતિ તરીકે ખપત.

મણિલાલને 'ઝેનોની'ના કરતાં કળાદૃષ્ટિએ ચઢિયાતી બીજી અનેક નવલકથાઓ અંગ્રેજી સાહિત્યમાંથી મળી શકી હોત. પણ 'ઝેનોની' ઉપર જ તેમની પસંદગીનો કળશ ઢળ્યો તેનું શું કારણ ? સૌથી દેખીતું કારણ તો એ જ કે ધ્યેયલક્ષી સાહિત્યપ્રવૃત્તિ ચલાવનાર આ લેખકને એ નવલકથામાં પોતાની પ્રિય ધર્મભાવનાનું આકર્ષક નિરૂપણ જોવા મળ્યું. પ્રસ્તાવનામાં આ વાર્તાને 'વેદાન્તના તત્વને સ્વીકારી અનુભવવા તથા અનુભવવાની આશાના ઉલ્લાસમાં થયેલા પ્રયાસોના

જ એક પ્રકાર' તરીકે ઓળખાવીને આ વસ્તુનો તેમણે સ્વીકાર કર્યો છે. વળી, ચમત્કારિક અધ્યાત્મશક્તિ અને ગુપ્ત વિદ્યા ધરાવતા સિદ્ધ મહાત્માઓનો સમાજ દુનિયામાં કોઈ ને કોઈ સ્થળે રહીને મુમુક્ષુ ભક્તોને સહાય કરે છે અને ભાવિની નિરીક્ષા કરીને જ્ઞાનમાર્ગના પ્રવાહને વહેતો રાખે છે. એમ 'ઝેનોની'માં પ્રતિપાદિત કરવામાં આવ્યું છે તે પણ એમની તદ્વિષયક માન્યતાને સમર્થક નીવડ્યું. 'થિયૉસૉફિકલ સોસાયટી'ના સભ્ય તરીકે, તેમ અન્યથા પણ, મણિલાલને સિદ્ધો અને તેમની ગુપ્ત શક્તિ વિશે શ્રદ્ધા હતી. હિમાલયમાં ચમત્કારિક શક્તિ ધરાવનારા ચિરાયુ યોગીઓ વસે છે એવી માન્યતા ભારતમાં પરંપરાથી ચાલતી આવી છે, તેમ યુરોપમાં પણ રોસીક્રુશિયનોની ગુપ્ત મંડળી[108] તથા તેના સિદ્ધ મહાત્માઓ વિશે અનેક શ્રદ્ધાપૂર્ણ વાતો પ્રચલિત છે. લૉર્ડ લિટન પોતે આ સંસ્થાનો સભ્ય હતો. આમ તો, એ મંડળીની પ્રવૃત્તિ વિશે તેના સભ્યો અત્યંત ગુપ્તતા સેવતા; તેથી પુસ્તકોમાંથી તેને વિશે બહુ થોડી માહિતી મળે. પણ લિટનને રોસીક્રુશિયનો-ના અનુભવ ઇત્યાદિ વિશે જાતમાહિતી હતી. તે પરથી 'ઝેનોની'ની વાર્તાની તેણે ગૂંથણી કરી છે. આ દુનિયા – આખું વિશ્વ – વિશ્વનિયંતાના સત્વથી ભરપૂર છે, પ્રત્યેક ખડક ચેતનાથી પ્રપૂર્ણ છે, પ્રત્યેક વૃક્ષ ને વેલી પરમ ચૈતન્યથી વ્યાપ્ત છે એમ રોસીક્રુશિયનોની દઢ માન્યતા હતી. પ્રત્યેક જીવંત પદાર્થ વિશ્વનિયમાનુસાર ચાલે છે, કાર્ય કરે છે ને એ જ પ્રમાણે કાલાન્ત પર્યન્ત થયાં કરશે એવું તેમનું પ્રતિપાદન હતું. કીમિયો તેમની પ્રવૃત્તિનું મુખ્ય અંગ નહોતું; પણ કુદરતી શક્તિની શુદ્ધ ચિત્તે સાધના કરવાની ચિરાયુ પ્રાપ્ત થઈ શકે અને સુવર્ણના ઢગલેઢગલા રમતાં રમતાં મળી રહે એમ તેમનું કહેવું હતું. વાસનાક્ષય દ્વારા ચિત્તશુદ્ધિ કરીને પરમચૈતન્યના સાક્ષાત્કારની આશાએ તેઓ ગુપ્ત સાધના કર્યે જતા. મણિલાલની અભેદ ફિલસૂ-

108. આ 'Rose and Cross Society'ની સ્થાપના ઈ. સ. 1420માં એક ગુપ્તવિદ્યાના શોખીન ક્રિશ્ચિયન રોસેન્ક્રુઝ નામના જર્મને કરી હતી. તેના મૂળ ચાર સભ્યો હતા. પછી કેટલેક વર્ષે બીજા ચાર તેમાં ઉમેરાયેલા. 1484માં રોસેન્ક્રુઝ મૃત્યુ પામ્યો ત્યારે તેની કબર પર લટકાવેલા તામ્રપત્રમાં લખ્યું હતું કે 120 વર્ષ પછી મારી કબર ખોલશો તો તેમાંથી સૌને કામ લાગે તેવા સુધારેલા રૂપમાં આપણા નિયમો પ્રાપ્ત થશે. કહે છે કે 120 વર્ષ પછી તેના અધિકૃત અનુગામીએ એની કબર ખોલી તો તેનું શબ મૂળના જેવું જ સુરક્ષિત સ્થિતિમાં માલૂમ પડયું હતું ને તેના જમણા હાથમાં 'T' સંજ્ઞાથી જાણીતું તેમનું 'Testamentam' હતું! ઈ. સ. 1574માં ઇંગ્લૅન્ડમાં આ મંડળીની શાખા નીકળી હતી. તેના સ્થાપક રૉબર્ટ ફ્લડની અસરથી ફ્રાન્સિસ બેકન રોસીક્રુશિયન થયેલો. 1777માં ઇંગ્લૅન્ડમાં 'Reformed Rite of the Brethern of the Rose and Cross Society' પસાર થયો હતો. 1866માં રૉબર્ટ વેન્ટવર્થ લીટલના પ્રયાસથી ત્યાં 'The Societies Rosicrucianna in Anglia' નામની મધ્યસ્થ સંસ્થા સ્થપાયેલી, જેના આશ્રયે પાછળથી દુનિયાના જુદા જુદા દેશોમાં શાખાઓ નીકળી હતી. વનસ્પતિમાંથી શોધખોળ કરીને ઔષધ બનાવવાની તેમ જ રંગીન પ્રકાશને હિપ્નૉટિક પ્રક્રિયા વડે રોગો મટાડવાની તેમની લોકોપકારક પ્રવૃત્તિ છેક પહેલા વિશ્વયુદ્ધ સુધી ધમધોકાર ચાલતી હોવાનું નોંધાયું છે.

('Encyclopaedia of Religion and Ethics', Vol. X, 1918, P. 856-858)

ફીને આ માન્યતાઓ અનુકૂળ હતી. લિટને ઝેનોનીના પાત્ર દ્વારા ફલિત કરેલો પરમ સ્વાર્પણમય પ્રેમનો સંદેશ તેમને કેટલો બધો ઇષ્ટ હતો ! પછી 'વાર્તા દ્વારા પરમ સત્યનો વિસ્તાર કરવા ઇચ્છનાર' આ ગુજરાતી લેખક 'ઝેનોની'નું 'અનુકરણ' કરવા પ્રેરાય તેમાં શું આશ્ચર્ય ?

'ગુલાબસિંહ'માં આવતા મત્સ્યેન્દ્ર અને ગુલાબસિંહ ગુપ્ત વનૌષધિઓમાંથી તૈયાર કરેલું આત્મરસાયન પીને અમર બનેલા અને ઉચ્ચ મનોબળ વડે આકાશી પુરુષો છે. બંને પોતપોતાની રીતે પુરુષાર્થી છે. મત્સ્યેન્દ્ર સંસારથી પર રહેનાર, કેવળ જ્ઞાનનો આશ્રય કરનાર યોગી છે, તો કળા અને સૌંદર્યનો પૂજારી ગુલાબ-સિંહ પ્રેમાળ મહાત્મા છે. મત્સ્યેન્દ્ર નિવૃત્તિમાં રત છે. તેને સંસારી મનુષ્યોનાં સુખ, દુઃખ, રાગ, દ્વેષ કશું સ્પર્શતું નથી; પણ તે કોઈ અધિકારી મનુષ્યને પોતાનો શિષ્ય બનાવવા ઉત્સુક છે. ગુલાબસિંહ જીવન પ્રવૃત્તિનિષ્ઠ છે. તે મનુષ્યસમાજમાં ફરીને જે જે મળ્યું તેને પોતાના દયની સાત્વિકતાના બળે ઊંચે લઈ જતો; મત્સ્યેન્દ્રની સાથે રહેનારનો બુદ્ધિકોશ સમૃદ્ધ થતો. હૃદયની રસવૃત્તિનું બળ બુદ્ધિબળ કરતાં કોઈ રીતે ઊતરતું નથી એમ મણિલાલની માફક ગુલાબસિંહ પણ માનતો.

આ મૃદુ સ્વભાવથી પ્રેરાઈને તે એક વાર દિલ્હી શહેરની પ્રસિદ્ધ નટી અને સૌંદર્યમૂર્તિ રમાને જાહેર નાટ્યપ્રયોગ વખતે ગુપ્ત સમભાવ દ્વારા મદદ કરે છે ને તે પછી એક કામાંધ અમીરના પંજામાંથી બચાવે છે. પણ તેનો પ્રેમ પ્રાકૃત મનુષ્યના જેવો વાસનાગંધી નથી. એ તો ત્રિકાળજ્ઞાની મહામાનવ છે. એટલે ભવિ-ષ્યનો વિચાર કરીને રમાને લાલાજી નામના એક ચિત્રકાર જોડે પરણી જવાની સલાહ આપે છે. લાલાજીને રમા માટે પ્રેમ છે, પણ લોકલજ્જાએ તે નટીને પરણવા તૈયાર નથી. બીજી તરફ રમા ગુલાબસિંહ તરફ ખેંચાય છે. ગુલાબસિંહ પોતાની ગુપ્ત ચમત્કારિક શક્તિથી રમાના પાલક વૃદ્ધની મરણોન્મુખ પુત્રીને સાજી કરીને, કાવતરાખોર અમીરનું ઝેર હજમ કરી જઈને, જુગારી ગુંડાને નિમિષમાત્રથી વશ કરીને અને થનાર બનાવોની પ્રસંગોપાત્ત આગાહી કરીને સૌના ઉપર અદભુત પ્રભાવ પાડે છે. લાલાજી તેની આ શક્તિથી આકર્ષાઈને સિદ્ધિ મેળવવા ઉત્તેજાય છે. ગુલાબસિંહ તેને સાધનસંપત્તિના ફળ રૂપે ઊગેલી મુમુક્ષુતા અને જાણવાની ઇચ્છા વચ્ચેનો તફાવત સમજાવે છે. પણ પંચ તત્વને કબજે કરવાની લાલાજીની ઇચ્છા ઉત્કટ હતી. એટલે ગુલાબસિંહ મત્સ્યેન્દ્રને આ નવા શિષ્યની ભલામણ કરીને પોતે રમા સાથે લગ્ન કરે છે. રોસીક્રુશિયનોમાં એક રિવાજ એવો હતો કે ભૂતકાળમાં થઈ ગયેલ રોસીક્રુશિયનના દૂરના દૂરના વંશજને પણ ખરે વખતે યોગ્ય શિખામણ ને માર્ગદર્શન આપવાં. લાલાજીનો પૂર્વજ આ ગુપ્ત મંડળીનો સભ્ય હતો એટલે મત્સ્યેન્દ્ર તેને પોતાના શિષ્ય તરીકે સ્વીકારે છે. એ જ કારણે તેણે પેલા કામાંધ અમીરને રમાને છોડી દેવાનું સૂચવ્યું હતું.

ગુલાબસિંહ રમાને પરણે તો છે. પણ તે પોતાના અમૃતત્વને ભોગે. મત્સ્યેન્દ્ર ગુલાબસિંહનાં આ પગલાં પર હસે છે તેને ત્યાંથી પાછાં વળવાનું સૂચવે છે. ગુલાબસિંહ बहूनां जन्मनामन्ते પોતાને પ્રાપ્ત થયેલી વિદ્યાના અનંત રહસ્યોને સરી જતાં જુએ છે. પણ રમાના પ્રેમને એક વાર સ્વીકાર્યા પછી છેહ દઈ શકતો નથી. અનંત તેજઃસ્વરૂપ શિવ તેને એના અને રમાના પ્રેમની અનુક્રમે દૈવી અને માનુષી ભૂમિકાની વચ્ચે રહેલું અંતર સમજાવે છે. ગુલાબસિંહ આત્મશક્તિ વડે રમાના આત્માને ઊંચે લાવવાનો ભગીરથ પ્રયત્ન કરે છે, પણ સ્થૂળ પ્રેમની ભૂમિકાથી ઊંચે એ બે આત્માની એકતા થઈ શકતી જ નથી. છેવટે પ્રણવબ્રહ્મની પ્રેરણાથી સંતાનરૂપ તૃતીય આત્મામાં બંને આત્માની એકતા સાધવા ગુલાબસિંહ તત્પર થાય છે, ત્યારે પ્રેમ અને માનુષી આનંદમાં સર્વ સિદ્ધિઓનો લય કરવા બદલ તેને ઠપકો આપતું હોય તેમ આકાશી સત્વ તેને કહે છે : 'ત્યારે તો છેવટે માણસ જ થવા માટે તેં માણસ કરતાં અધિક થવાની ઇચ્છા કરી હતી !' તેના ઉત્તરમાં આ મહામાનવ કહે છે : 'ખેર ! મનુષ્ય જેવું મધુર બીજું શું છે ?'

નવલકથાનો ખરો રોમાંચ અને રહસ્ય પણ આ સિદ્ધ આશકે પસંદ કરેલા આ શુદ્ધ અને ભવ્ય સ્વાર્પણમય પ્રેમમાર્ગમાં જ છે. મનની ચંચળતાને કારણે સિદ્ધિ મેળવવાને બદલે ભયસ્વરૂપ રક્તબીજના આકારમણનો ભોગ બનેલ લાલાજી, બંદાની ચઢવણીથી અસમાન પ્રેમની ભૂમિકા ઉપર ચાલતા રમા અને ગુલાબસિંહના ઘરસૂત્રને કાપી નાખવા તત્પર થાય છે. ગુલાબસિંહ ગયા છોડીને એક માસ શ્રીનગર જાય છે. તેનો લાભ લઈને રમાને ગુલાબસિંહ બ્રહ્મરાક્ષસ છે એવું ભરમાવીને લાલાજી તથા બંદો દિલ્હી નસાડી લાવે છે. રમા બાળકના જન્મ પહેલાં પ્રેમ સિવાય કશું સમજતી નહોતી, કશાની દરકાર રાખતી નહોતી, પણ પછી બાળકની સલામતીના ખ્યાલે ગુલાબસિંહ પ્રત્યે તેને સાશંક કરી હતી. દિલ્હીમાં એ વખતે રાજ્યપલટો થયો હોઈ અંધાધૂંધી હતી. પૃથ્વીરાજ ચૌહાણને કેદ પકડીને રજપૂતો ઉપર કડપ બેસાડવા શાહબુદ્દીન ઘોરીએ સો માણસોનો શિરચ્છેદ કરવાનું નક્કી કર્યું હોય છે[109]. બંદાના કાવતરાથી રમા તેમાં ફસાય છે. એટલામાં ગુલાબસિંહ ત્યાં આવી પહોંચે છે ને લાલાજી પાસેથી રમાના સમાચાર મેળવીને લાલાજીને ભયમુક્ત કરે છે. સો કેદીઓની સાથે રમાનો શિરચ્છેદ થવાનો હોય છે તે એક દિવસ મોડો કરાવવાની શરતે ગુલાબસિંહ પોતે મરવા તૈયાર થાય છે. કેદખાનામાં એને તેની પ્રેમિકાનું છેલ્લું મિલન થાય છે. રમા પૂરો પશ્ચાત્તાપ વ્યક્ત કરે તે પહેલાં મહાત્મા ગુલાબસિંહે તેને માફી બક્ષી દીધી હતી. ત્યાં તેણે રમાને પ્રત્યેક મર્ત્યભાવને અમર બનાવતી અને સર્વત્ર પરમાત્માને જ દેખી જ્ઞાન નિપજાવતી શ્રદ્ધાનું રહસ્ય સમજાવ્યું અને શુદ્ધ પ્રેમાનંદથી એને એવી તો નવરાવી દીધી કે સુખી ગૃહજીવનનાં સ્વપ્નાં સેવતી એ પ્રાકૃત <u>નારી નિદ્રાધીન થઈ</u> ગઈ, અને બીજી જ પળે ગુલાબસિંહે વધસ્થાન ભણી વિદાય

109. આ વિગતને ઇતિહાસનો ટેકો નથી.

લીધી ! પછી તો થોડા જ કલાકમાં રમાએ પણ, ગુલાબસિંહના દિવ્યાંશી બાળકને ઈશ્વરને શરણે મૂકીને, કેદખાનામાં જ પ્રેમસમાધિ લીધી !

આમ, આ નવલકથા ઉચ્ચ ભૂમિકાની તત્વચર્ચા દ્વારા સત્વશાળી વિચાર-સામગ્રી પીરસવા ઉપરાંત ઉત્તમ વાર્તારસ પણ પૂરો પાડે છે. જ્ઞાન અને પ્રેમના બે કિનારાની વચ્ચે મંદ મંદ પણ અસ્ખલિત વહી જતો શાંત વસ્તુપ્રવાહ; એક એક ગુણના પ્રતિરૂપ તરીકે કામ કરવા છતાં જીવંતતાની સ્પષ્ટ પ્રતીતિ કરાવતાં પાત્રો; સ્થૂળ માનુષી જગતની પેલી પાર રહેલા પણ તેની સાથે આંતરિક સંબંધ ધરાવતા સૂક્ષ્મ આકાશી સત્વોની ગૂઢ દુનિયામાં ડોકિયું કરવાને અધ્યાત્મશક્તિ ને આયુર્વિદ્યાના ઉપાસકોને ખોરાક પૂરો પાડતી વિચારપ્રેરક સામગ્રી અને વાર્તાની ગૂંથણીના તંતુએ તંતુને ભાષાપ્રભુત્વ તથા ચિંતનબળે કરીને અર્ધોઅર્ધ મણિલાલના કર્તૃત્વની સબળ ખાતરી કરાવતું તેનું હિન્દી વેષ્ટન 'ગુલાબસિંહ'ને આપણા નવલકથાસાહિત્યમાં વિશિષ્ટ સ્થાન અપાવે છે.

'ગુલાબસિંહ'ના સમાન્તર ગાળામાં 'સરસ્વતીચંદ્ર'ની રચના થતી હતી. આપણે ત્યાં નવલકથા ઉદયોન્મુખ અવસ્થામાં હતી ત્યારથી જ 'સરસ્વતીચંદ્ર' અને 'ગુલાબસિંહ' જેવી, મિષ્ટને પથ્ય જ્ઞાનનો ખોરાક પૂરો પાડતી, ચિંતનાત્મક નવલો સાંપડી તેને આપણું સદભાગ્ય ગણવું જોઈએ. સસ્તા રંજનને લક્ષતી, જીવનની સપાટી ઉપર જ ઘણુંખરું ફરીને કેવળ સ્થૂળ વૃત્તિઓને ઉત્તેજતી પ્રસંગપ્રધાન નવલકથાઓના આધુનિક સમયમાં પણ ઉચ્ચ પ્રતિની નવલ માટે ઘણુંખરું આપણે એ જ્ઞાનમાર્ગી કૃતિઓ તરફ આંગળી ચીંધવી પડે છે. આ દૃષ્ટિએ, 'સરસ્વતીચંદ્ર'-ની સાથે 'ગુલાબસિંહ'નું પણ આપણા સાહિત્યમાં મહત્વનું સ્થાન ગણાવું જોઈએ.

વળી, ગુપ્તવિદ્યાની નવલકથા તરીકે પણ એ કૃતિ અપૂર્વ છે. શ્રેયસ્સાધક અધિકારી વર્ગના 'વિશ્વવંદ્ય' છોટાલાલ માસ્તરકૃત 'યોગિનીકુમારી' સિવાય આ વિષયની ભાગ્યે જ બીજી કોઈ નવલકથા ગુજરાતીમાં મળી આવશે.

આમ, બધી રીતે વિચાર કરીએ તો જણાશે કે 'ગુલાબસિંહ' દ્વારા મણિલાલે કેવળ પોતાના ધ્યેયને જ સાધ્યું નથી, પણ ગુજરાતી સાહિત્યમાં એ સમર્થ ભાષાંતરકૃતિ અને અનોખી નવલકથાનો પણ ઉમેરો કર્યો છે[110].

('રસ અને રુચિ'માંથી)

✧

110.'ગુલાબસિંહ' ઉપરથી 'પ્રતાપલક્ષ્મી' નામે નાટક મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળી માટે શ્રી મૂલાણીએ 1915ની આસપાસમાં લખ્યું હતું. નાટક મંડળીએ તે નાટક એ વખતે ભજવ્યું હતું, પણ તે ખાસ લોકપ્રિય નીવડ્યું ન હતું એમ શ્રી જયશંકર સુંદરીનું કહેવું છે.

26

મારું પ્રિય પુસ્તક 'મારું જીવન એ જ મારી વાણી'

પુસ્તક સાથેનો મારો સંબંધ હંમેશાં રોમાંચક રહ્યો છે. અજાણ્યા આગંતુક સાથે પ્રથમપહેલી મિત્રતા બંધાય તેવો રસભીનો સંબંધ પુસ્તક સાથે બંધાઈ જાય છે. નવું પુસ્તક હાથમાં આવે એટલે કશીક ગૂઢ આનંદની લાગણી બંધાઈ જાય છે. 'થ્રિલનો અનુભવ થાય છે. નાનપણમાં જે થતું તે મોટપણમાં થતું કહ્યું છે.

પુસ્તક હંમેશાં મને પ્રિય રહ્યું છે, પણ કોઈ એક જ પુસ્તક હંમેશાં પ્રિય રહ્યું હોય એવું બન્યું નથી. વયના વધવા સાથે વાસ્તવિક પરિસ્થિતિની સાથે માનસ અને રસરુચિ બદલાતાં જાય છે. તેથી જુદે જુદે સમયે જુદાં જુદાં પુસ્તકો ગમે અને પ્રભાવ પાડે એવું મારા જીવનમાં બન્યું છે.

નાનપણમાં પિતાજી રોજ રાત્રે ઘરના અને પડોશના નાનકડા શ્રોતાસમુદાય સમક્ષ ઘરની ડેલીમાં ગિરધરકૃત રામાયણ વાંચતા. અમે બાળકો તેમની નજીક બેસીને રસપૂર્વક રામકથા સાંભળતાં. બીજે દિવસે હું તેમણે વાંચેલો રામાયણનો ભાગ રસથી વાંચી જતો. ઉનાળામાં રામજીમંદિરની સામેના મેદાનમાં આખ્યાન-કારનાં આખ્યાનો ચાલતાં, તેણે મારી વાચનભૂખ ઉત્તેજેલી. ચાણસ્મા, સિદ્ધપુર, સૂરત, અમદાવાદ અને મુંબઈ એ ક્રમમાં મારું ભણતર ચાલ્યું તેની સાથે વાંચેલાં પુસ્તકોનાં વિષય, સ્વરૂપ અને ભાષામાં ઠીક ઠીક વૈવિધ્ય આવ્યું હતું.

સિદ્ધપુરમાં શાળાના અભ્યાસક્રમની સાથે સંસ્કૃતનો વિશેષ અભ્યાસ કલક-ત્તા સંસ્કૃત ઍસોસિયેશનની પરીક્ષાઓને નિમિત્તે ચાલુ કરેલો, તેને માટે 'રઘુવંશ' અને 'કુમારસંભવ'ના અમુક સર્ગો ઉપરાંત 'ઉત્તરરામચરિત'નો અભ્યાસ થયેલો. બરાબર આ જ અરસામાં - અંગ્રેજી છટ્ઠા ધોરણમાં - 'સરસ્વતીચંદ્ર' વાંચ્યાનું યાદ છે. તેમાં આવતું 'જંગલ, અંધારી રાત અને સરસ્વતીચંદ્ર' એ પ્રકરણ, એક મિત્રની સાથે લોટેશ્વરને મેળે ગયેલો ત્યારે બળદગાડામાં રાત્રે જંગલમાંથી પસાર થતાં ફાનસના અજવાળામાં વાંચેલું તેનો વિશિષ્ટ રોમાંચ સ્મૃતિમાં રહી ગયો છે.

પુસ્તકાલયમાંથી સામાન્ય રીતે વાર્તા કે ચરિત્રનું પુસ્તક લાવતો. પણ એક દિવસ ધૂમકેતુની નવી જ આવેલી ચોપડી 'રજકણ' લઈ આવેલો. સાંજે અગાશીમાં બેસીને મોટેથી તેનું ઉત્કટ ભાવકક્ષા (pitch) પરથી વાચન કરેલું. એવું જ છટાદાર વાચન પછીથી ન્હાનાલાલના નાટક 'જયા-જયન્તનું થયેલું.

કૉલેજમાં ગયા પછી વાચન-અધ્યયનનો ક્ષિતિજવિસ્તાર થયો. પાલગ્રેવ-ની 'ગોલ્ડન ટ્રેઝરી', શેક્સપિયરનું 'હેમલેટ', મિલ્ટનનું 'પૅરેડાઇઝ લૉસ્ટ', થૉમસ હાર્ડીની નવલકથા 'ટેસ', બ્રાઉનિંગનો કાવ્યસંગ્રહ 'મેન ઍન્ડ વિમેન', ટેનિસનનું 'ઇન મેમોરિયમ' અને શૉના 'પ્લેઝ, પ્લેઝન્ટ ઍન્ડ અનપ્લેઝન્ટ' એ પુસ્તકોએ બીજાં સંખ્યાબંધ પુસ્તકોના કરતાં ચિત્ત પર ઊંડી છાપ પાડેલી.

મુંબઈમાં કવિ-નાટ્યકાર દુર્ગેશ શુક્લ મારા રૂમ-પાર્ટનર હતા. તેમના સંસ-ર્ગથી ગ્રીક નાટકો અને તત્કાલીન અમેરિકન-અંગ્રેજી સાહિત્યની કેટલીક કૃતિઓ વાંચેલી. તેમાંથી યુજેન ઓ'નીલનું નાટક 'ધ સ્ટ્રેન્જ ઇન્ટરલ્યૂડ' અને અર્વિંગ સ્ટોનની નવલકથા 'લસ્ટ ફૉર લાઇફ' વાંચેલાં તેનું મધુર સ્મરણ છે. એ વખતે (1938) સામ્યવાદનો પવન હતો. કોમિન્ટર્ને દુનિયાભરમાં બિછાવેલી જાળ દર્શાવ-તી જેન વાલ્ટિનની 'આઉટ ઑફ ધ નાઇટ' નવલકથા વાંચ્યાનું પણ યાદ આવે છે.

1938માં હું બી. એ. માં હતો ત્યારે એક નિબંધસ્પર્ધામાં મુંબઈ યુનિવર્સિટીનું રૂપિયા બસોનું 'નારાયણ મહાદેવ પરમાનંદ' પારિતોષિક પ્રાપ્ત થયેલું. તેમાંથી રૂપિયા સોનાં મારી પસંદગીનાં પુસ્તકો લેવાનાં હતાં. તે વખતે મેં 'સાર્થ જોડણી-કોશ', ગાંધીજીની આત્મકથા, સ્કૉટ જેમ્સનું 'મેકિંગ ઑફ લિટરેચર', એબરક્રો-મ્બીનું 'પ્રિન્સિપલ્સ ઑફ લિટરરી ક્રિટિસિઝમ', વર્સફોલ્ડનું 'જજમેન્ટ ઇન લિટ-રેચર', શરદબાબુનું 'અપૂર્વ-ભારતી', રવીન્દ્રનાથનું 'ગીતાંજલિ', ના. સી. ફડકેનું 'પ્રતિભાસાધન' અને વિશ્વનાથ ભટ્ટનું 'સાહિત્યસમીક્ષા' પસંદ કરેલાં.

પુસ્તકના વાચનની સાથે સાથે તેના સર્જકનાં આંતરમંથનો અને વિચાર--વ્યક્તિત્વને ઘડનારાં આંતરિક પરિબળોને સમજવામાં મને વિશેષ રસ છે. 'સર-સ્વતીચંદ્ર' તો મારું પ્રિય પુસ્તક છે જ. પણ શિલ્પને જોયા પછી શિલ્પીના કાર્ય-ખંડ(work-shop)માં પ્રવેશતાં જે રોમાંચ થાય તેવો રોમાંચ મને ગોવર્ધનરામની સ્ક્રૅપબુક્સ વાંચતાં થાય છે. વીતકોના વિશ્લેષણ ઉપરાંત તેમના આદર્શો, વિચારો, મનોરથો અને મનન-અવલોકનયુક્ત પ્રતિભાવોની પ્રસાદી ગોવર્ધનરામનાં આત્મ-સંભાષણો રૂપે સ્ક્રૅપબુકમાં ઉપલબ્ધ છે. તે વાંચતાં એ 'પ્રચંડમનોઘટનાશાળી' પુરુષની પ્રત્યક્ષ મુલાકાત લીધા જેટલો આનંદ, આશ્ચર્ય, સહાનુભૂતિ અને સન્માન-નો ભાવ જાગે છે. તે પછી નવલકથા વાંચતાં વાર્તા અને તત્વજ્ઞાનના અન્તર્નિહિત મર્મો વિશેષ સ્ફુટ થતા જણાય છે.

કૉલેજકાળ દરમિધ્યાન મોટું આકર્ષણ રવીન્દ્રનાથ અને શરચ્ચંદ્રનું હતું.

રવીન્દ્રનાથ અને શરદબાબુની ગુજરાતીમાં ઊતરેલી બધી નવલકથાઓ અને વાર્તાઓ ઉપરાંત રવિબાબુનાં 'સાધના', 'ગીતાંજલિ', 'પોસ્ટઑફિસ'નાં અંગ્રેજી ભાષાંતરો અમે રસપૂર્વક વાંચતા. આ બે સર્જકોએ અમને એટલા પ્રભાવિત કરેલા કે બંગાળી ભાષા શીખવાનો અને બંગાળી સહાધ્યાયીઓ સાથે મિત્રતા બાંધવાનો અમે મનસૂબો કરેલો. રવીન્દ્રનાથ અને શરદબાબુએ અમારી સાહિત્યરુચિ અને ભાવનાસૃષ્ટિ બાંધી આપી. વિશેષતા એ કે આજે છસાત દાયકા પછી પણ એમનું આકર્ષણ ઓછું થયું નથી.

આમ વિવિધ સ્થળકાળમાં થયેલ ગ્રંથસંસસંસર્ગે મારા ચિત્ત પર પ્રત્યક્ષ ને પરોક્ષ રીતે અનેક માનસિક, આધ્યાત્મિક ને સાહિત્યિક સંસ્કારો પાડ્યા છે. તે સૌમાં ગાંધીસાહિત્યે મારા જીવન પર ઊંડી અસર કરેલી છે. જીવનદૃષ્ટિ ઘડવામાં, મૂલ્યોની પસંદગીમાં, નિષ્ઠા દૃઢ કરવામાં તેમજ વ્યક્તિગત અને સામાજિક આચા-રવિચાર પરત્વે ગાંધીજીના વિચારોનો પ્રભાવ મારા પર વિશેષ પડેલો છે. 'સત્યના પ્રયોગો', 'મહાદેવભાઈની ડાયરીઓ' અને 'ગાંધીજીનો અક્ષરદેહ' આપણી ભાષા, આપણી સંસ્કૃતિ અને આપણા સાહિત્યની મહામૂલી સંપત છે. શ્રી નારાયણ દેસાઈએ લખેલું તેમના પિતા મહાદેવભાઈનું ચરિત્ર 'અગ્નિકુંડમાં ઊગેલું ગુલાબ' ગુજરાતી સાહિત્યને મળેલી એ પ્રકારની અપૂર્વ રચના છે. ગાંધીજી અને મહાદેવને યથાર્થ સમજવા માટે જ કદાચ કોઈ વિદેશી વાચક ગુજરાતી ભાષા શીખવા તત્પર થાય. મારે માટે આ પુસ્તકો ઉચ્ચ જીવન જીવવા માટેની પ્રેરણાના સ્રોતરૂપ છે.

જિંદગીના આથમતે અજવાળે આનંદની પળોમાં સાહિત્યનો રસ પીવા માટે રવીન્દ્રનાથનાં કે ન્હાનાલાલનાં કાવ્યો, 'ગુજરાતનો નાથ', 'ઝેર તો પીધાં છે જાણી જાણી' વાંચું; ગમગીનીની પળોમાં ખલિલ જિબ્રાન કે રજનીશ વાંચું અથવા હરીન્દ્ર દવેનું 'શ્રીકૃષ્ણ અને માનવસંબંધો' વાંચું; કિંકર્તવ્યમૂઢ સ્થિતિમાં શ્રીમદ ભગવદ-ગીતાને શરણે જાઉં; પરંતુ ચોમેર અંધકાર છવાયો હોય ને માનવતાનો મોટે પાયે ધ્વંસ જોવાનો વખત આવે ત્યારે તો ગીતા જેમના જીવનમાં ચરિતાર્થ થયેલી છે તે મહાત્મા ગાંધી પાસે જ જાઉં, વારંવાર જાઉં; નારાયણ દેસાઈરચિત 'મારું જીવન એ જ મારી વાણી' વાંચું. આજે તો એ જ મારું પ્રિય પુસ્તક છે.

ગાંધીજીનું બૃહદ્ ચરિત્ર ગાંધીજયન્તીને દિવસે પ્રગટ થયું તે ગુજરાતી ભાષા સાહિત્યની એક અવિસ્મરણીય ઘટના છે. ગાંધીજી તથા તેમના જીવન-કાર્યને અંગે અંગ્રેજીમાં તેમજ બીજી ભાષાઓમાં સંખ્યાબંધ પુસ્તકો લખાયાં છે. ગુજરાતી-માં પણ તેમને વિશે તેમના અન્તેવાસીઓ તેમજ અભ્યાસીઓ દ્વારા ઠીક ઠીક લખાયું છે. પરંતુ ગાંધીજીનું સંપૂર્ણ અને સુગ્રથિત ચરિત્ર અદ્યાપિપર્યંત ગુજરાતીમાં ઉપલબ્ધ નહોતું. તેમના રહસ્યસચિવ મહાદેવ દેસાઈએ ગાંધીજીના જીવનનાં પચીસ વર્ષ (1917-1942 ઑગસ્ટ)ની નાનીમોટી તમામ પ્રવૃત્તિઓની સ્વચ્છ, ઝી-

ણવટભરી નોંધ રાખેલી તે 'મહાદેવભાઈની ડાયરી' રૂપે 23 ભાગમાં પ્રગટ થઈ છે. જેની જોડ જગતની કોઈ ભાષામાં મળવી મુશ્કેલ છે. ગાંધીજીના જીવનની પળેપળનો હિસાબ આપે અને દુનિયાના ચરિત્રસાહિત્યમાં અનોખી ભાત પાડે તેવું બૃહદ ગાંધીચરિત આપવાનો મહાદેવનો મનોરથ હતો. તે તેમના પુત્ર નારાયણ દેસાઈએ ચાર ખંડમાં સંપૂર્ણ અને અધિકૃત કરવા સાથે ગુજરાતી સાહિત્યની એક મોટી ઊણપ પણ તેમણે પૂરી કરી છે.

પુસ્તકનું નામ 'મારું જીવન એ જ મારી વાણી એ ઘણું સૂચક છે. વિચાર, વાણી અને વર્તનની એકતા ગાંધીજીના ચારિત્ર્યનો શ્રેષ્ઠ સમુજ્જ્વલ અંશ હતો એ કોણ નથી જાણતું?

પ્રથમ ખંડનું ઉપશીર્ષક છે 'સાધના', બીજાનું ઉપશીર્ષક છે 'સત્યાગ્રહ', ત્રીજાનું 'સત્યપથ' અને ચોથાનું 'સ્વાર્પણ' છે. લેખકે ગાંધીજીના સમગ્ર જીવનને સત્યની શોધ રૂપે જોયું અને મૂલવ્યું છે. તેઓ કહે છે, 'સત્યને શોધવા નીકળેલા સાધકને એની સાધનામાંથી સત્યાગ્રહ જડ્યો છે. સત્યનો પથ એણે છોડ્યો નથી અને એ શોધ પાછળ જ સ્વાર્પણ કર્યું છે. દાયકાઓથી એમને સાથ આપનાર કે એમનું અનુસરણ કરનારાથી એમને છૂટા પડવાનો વારો આવ્યો છે. પણ એમણે સાથ નથી છોડ્યો સત્યનો. ગાંધીજીનું જીવન સત્ય અને અહિંસાના પદાર્થપાઠ આપતી પ્રયોગશાળારૂપ હતું. તે પ્રયોગો અંગત તેમજ જાહેર જીવનમાં કરવા જતાં તેમની જીવનશૈલીમાં તેમજ સમકાલીન લોકજીવનમાં ધર્મ, સમાજ, રાજકારણ અને છેક સાહિત્ય સુધી કેવાં મૂલગામી પરિવર્તન આવ્યાં અને પ્રજાની જીવનદષ્ટિ-નો કેવો ક્ષિતિજવિસ્તાર થયો તેનું રોમહર્ષણ બધ્યાન આ ચાર ગ્રંથોમાં વિસ્તરેલી ગાંધીકથામાં છે.

ગાંધીજીનું વ્યક્તિત્વ સહસ્રરશ્મિ સૂર્ય જેવું હતું. દેશના જીવનનાં તમામ ક્ષે-ત્રોને એ પ્રકાશિત કરી ગયું હતું. લેખકે એ રશ્મિઓને પોતાની સચેત, સંયમપૂર્ણ છતાં ચિત્રાત્મક શૈલીમાં ઝીલી બતાવ્યાં છે.

પ્રથમ ખંડમાં ગાંધીજીના એકબે પૂર્વજોની વાતથી શરૂ કરીને, દક્ષિણ આફ્રિ-કામાં વકીલાત કરવા સાથે હિંદી કોમના પ્રશ્નોમાં રસ લઈને તેમણે ત્રણ સત્યાગ્ર-હોનું નેતૃત્વ લીધું ત્યાં સુધીની કથા છે. આ પ્રવૃત્તિ દરમિધ્યાન તેમની જીવનશૈલીમાં પરિવર્તન લાવે તેવી સત્ય અને અહિંસાની સાધના હતી તેથી તેને સાધનાનો કાળ રહ્યો છે.

બીજા ખંડમાં 1915-1931 સુધીનો ગાળો આવરી લેવાયો છે. આ સમય દરમિધ્યાન સત્યાગ્રહ સ્વરાજસાધનાના બલિષ્ઠ સાધન તરીકે ઊપસી આવે છે. નાનામોટા વિવિધ પ્રશ્નોને નિમિત્તે સત્યાગ્રહો અને તેને અનુષંગે કોમી એકતા, ખાદી, ગ્રામોદ્ધાર, અસ્પૃશ્યતાનિવારણ, વ્યસનમુક્તિ વગેરે રચનાત્મક કાર્યોને વેગ

મળે છે. તેમાં જલિયાંવાલા બાગ, ગુરુકા બાગ, ધરાસણા, પેશાવર વગેરે સ્થાનોએ અંગ્રેજ સરકારે કરેલા અત્યાચારો વર્ણવ્યા છે. સાથે અહિંસક આંદોલનનો ચમત્કાર દુનિયાને આ અરસામાં જોવા મળે છે. વિનોબા, મહાદેવ, કાકાસાહેબ, મશરૂવાળા વગેરે તપસ્વી સાથીઓ અને સરદાર, નહેરુ, રાજાજી, રાજેન્દ્રપ્રસાદ વગેરે શક્તિશાળી સેનાનીઓ પણ તેમને આ ગાળામાં પ્રાપ્ત થાય છે.

ત્રીજા ખંડમાં ગોળમેજી પરિષદથી ક્રિપ્સ યોજનાનો અસ્વીકાર કર્યો ત્યાં સુધીની હકીકત છે. ગાંધીજીની જીવનયાત્રાનો આ સત્યપથ એટલે કે સુપથ છે, જ્યાંથી પસાર થતાં તેમને કાંટાઝાંખરાં અને અનેક વળાંકોમાંથી પસાર થવું પડ્યું હતું. જીવનનો વધુમાં વધુ લાંબો કારાવાસ ભોગવવાનું, ઉપરાછાપરી અનશનો પર ઊતરવાનું, ગોળમેજી પરિષદમાંથી ખાલી હાથે પાછા આવવાનું, નાનામોટા અનેક વિવાદોનો સામનો કરવાનું આ સમયગાળા દરમિધ્યાન બન્યું. બધો વખત અંતરાત્માને સાક્ષી રાખીને તેઓ બહાર આવે છે. રાજકારણના ગમે તેવા અટપટા પ્રશ્નોને સુલઝાવવા સાથે રચનાત્મક કામના પ્રયોગો તેઓ કરતા રહ્યા છે. અનેક નિષ્ફળતાઓની વચ્ચે પણ સત્યાગ્નિ રૂપે આશા અને શ્રદ્ધાનો જ્યોતિ તેમને સત્યપથ પર ચાલવાની પ્રેરણા આપે છે.

છેલ્લા ચોથા ખંડમાં ગાંધીજીવનનાં છેલ્લાં છ વર્ષની કરુણરસિક વીરગાથા છે. આ સમયગાળામાં, લેખક કહે છે તેમ, સ્વર્ગારોહણ પર્વમાં જેમ યુધિષ્ઠિરને એક પછી એક સ્વજનો છોડવાં પડ્યાં હતાં તેમ ગાંધીજીને પોતે જતનપૂર્વક કેળવેલ સપનાં તજવાં પડ્યાં છે. નૈતિકતા અને આધ્યાત્મિકતાનાં અનેક ઉચ્ચ શિખરો આ સમય દરમિધ્યાન તેમણે સર કરેલાં. દેશના વિભાજનનો પ્રશ્ન સૌથી વિશેષ જટિલ હતો. આ બાબતમાં કૉંગ્રેસ સાથે તેમજ નિકટના સાથીઓ સાથે તેમને તીવ્ર મતભેદ હતો. ભારત આઝાદ થયું પણ એવા કરુણ સંજોગોમાં, કે કોમી હુતાશન હોલાવવા માટે પોતે બે વાર અનશન પર ઊતર્યા, અને છેવટે એમાંથી પ્રગટેલ વિષની જ્વાળાઓમાં તેમને આત્મસમર્પણ કરવાનું આવ્યું તે ઘટના છ દાયકા પછી પણ ગઈકાલની હોય એટલી લોકહૃદયમાં તાજી રહેલી છે.

આ ઘટનાઓ જાણીતી હોવા છતાં તેનું અહીં કરેલું વિવરણ-વિશ્લેષણ પુનઃ પુનઃ વાંચવું ગમે તેવું છે. ચોથા ખંડમાં રાજકીય ઇતિહાસનું બાહુલ્ય હોવા છતાં ચરિત્રનાયકના ચારિત્ર્યનો ઉજ્જ્વળ પ્રકાશ અનેક આધ્યાત્મિક અને નૈતિક શૃંગોનું સુભગ દર્શન કરાવે છે. ऊर्ध्वबाहुर्विरम्येष न कश्चिद् शृणोदि એમ, અહિંસાના અલૌકિક શસ્ત્રથી દેશમાંથી પરદેશીઓને હાંકી કાઢનાર સેનાપતિને સ્વતંત્રતા મળ્યા પછી દેશભક્ત સાથીઓથી છૂટા પડીને નિઃસહાયતા અનુભવવી પડે એ ઓછું કરુણ છે? એની ભવ્યતા એ કે ઘોર અંધકારમાં પણ તે નિજ અંતરાત્માની મશાલનો દોર્યો સત્યને પંથે કૂચ ચાલુ રાખનાર હતો !

લેખકે અનેક અપ્રાપ્ય સાધનોનો ઉપયોગ કરીને મહાકાવ્યની લગોલગ પહોંચતી આ ભવ્યસુંદર ચરિત્રકથાને શ્રદ્ધેયતા અર્પી છે. ગાંધીના દૃષ્ટિબિંદુને કેન્દ્રમાં રાખીને તેમણે ઘટનાઓનો સિલસિલો ગોઠવીને તેનું તટસ્થભાવે વિશ્લેષણ કર્યું છે. પોતાના અભિપ્રાયને તેમણે કોઈ વાદ કે પૂર્વગ્રહનો સ્પર્શ થવા દીધો નથી.

શ્રી નારાયણ દેસાઈ ગાંધીજીના ખોળામાં ઊછર્યા છે. તેમના સાંનિધ્યમાં એમના વ્યક્તિત્વનું ઘડતર થયું છે. દસ વર્ષ ગાંધીજીના ટાઇપિસ્ટ તરીકે સેવા આપી છે. તેમના શિક્ષણ-અનુભવનો વિશિષ્ટ લાભ આ ચરિત્રને મળ્યો છે. અનેક નવી વિગતો અને હકીકતો આ ગાંધીકથામાં વણાઈ છે જે નારાયણ જ આપી શકે. તેઓ સર્વોદય કાર્યકર છે, શાન્તિસેનાના નાયક છે, સંપૂર્ણ ક્રાન્તિ-વિદ્યાલયના અધિષ્ઠાતા છે, વ્યાપક ફલક પર ગાંધીદર્શનને વિશ્વના ચોકમાં રજૂ કરનાર મહા-નુભાવ છે અને બીજું ઘણું છે; પણ એ બધાથી અધિક ગાંધીના જીવનને અક્ષરબદ્ધ કરનાર સમર્થ ચરિત્રકાર છે. ગાંધીજીવનની આ મહાકથા રચીને તેમણે ગુજરાતી સાહિત્યને સમૃદ્ધ કરી આપ્યું તે મોટી સેવા છે.

પ્રત્યેક ગુજરાતીના ઘરમાં ગાંધીકથા હોવી જ જોઈએ એમ કહેતાં સહેજ પણ સંકોચ થાય તેમ નથી.

લેખકે અનેક દુષ્પ્રાપ્ય સાધનોનો ઉપયોગ કરીને આ ભવ્યસુંદર ચરિત્રકથાને શ્રદ્ધેયતા અર્પી છે. આ મહાકથામાં અનેક રસઝરતી ઉપકથાઓ ગૂંથાયેલી છે. તેમાં શાન્ત, વીર અને કરુણની બેવડમાં રૌદ્ર અને ભધ્યાનકની નાનકડી સરવાણીઓ વહે છે. સ્વાતંત્ર્યોત્તર ભારતનું એ મહાભારત છે. ગુજરાતી સાહિત્યમાં તેના લેખકની આ અક્ષરસેવા ચરિત્રનાયકના જેટલી જ ચિરસ્મરણીય રહેશે.

મારું એ પ્રિય પુસ્તક સૌ આત્મધર્મીઓનું પ્રિય પુસ્તક બની રહો !

(સુરેશ દલાલ સંપાદિત 'મારું પ્રિય પુસ્તક'માંથી)

✧

27
'અમૃતા' : એક અપૂર્વ સાહિત્યઘટના

પચાસેક વર્ષ પહેલાં રવીન્દ્રનાથની નવલકથા 'ઘરે-બાહિરે' પ્રગટ થઈ ત્યારે બંગાળમાં તેને વિશે બહુ ઊહાપોહ થયો હતો. તેમના પર અનેક વાચકોના પત્ર આવેલા. એક સન્નારીએ તેમને દુ:ખપૂર્વક પૂછ્યું હતું કે આ વાર્તા લખવામાં તમારો હેતુ શો છે? કવિએ તેનો જાહેરમાં જવાબ આપતાં કહેલું કે 'કવિ જે યુગમાં જન્મ્યો હોય છે, તે યુગ પોતાનો હેતુ એ કવિ દ્વારા વ્યક્ત કરે છે. જાણતાં કે અજાણતાં સમય કવિના મન ઉપર કાર્ય કરે જ છે, એની ના પડાય એમ નથી. છતાં હું એમ કહેવા માગું છું કે એ કાર્ય કલાકારના જેવું હોય છે, શિક્ષકના જેવું નથી હોતું. સમય આપણા મનની અંદર વિવિધરંગી સૂત્રોની જાળ કેવળ સર્જનના હેતુથી જ રચે છે. તમે જો એને કોઈ ઉપયોગમાં લો, તો તે હેતુ તમારો કહેવાય.'

તાજેતરમાં પ્રસિદ્ધ થયેલી 'અમૃતા' * વાંચતાં રવીન્દ્રનાથના એ શબ્દનું સ્મરણ થાય છે. તેના લેખક શ્રી રઘુવીર ચૌધરી કવિ પણ છે. તેમના કવિમાનસ પર આધુનિક સમયનાં વિવિધરંગી સૂત્રોએ પાડેલી છાપ 'અમૃતા'માં કલાત્મક અભિવ્યક્તિ પામી છે. 'પૂર્વરાગ' પછી એક વરસના ગાળામાં જ બહાર પડતી આ નવલકથામાં લેખક આરંભની કચાશ અને મર્યાદાઓને ઓળંગીને સમર્થ નવલકથાકાર તરીકે બહાર આવ્યા છે તે એમના ઝડપી વિકાસનું નિદર્શન કરે છે.

'અમૃતા' આંતરિક સંઘર્ષની કથા છે. તેનાં ત્રણે પાત્રો બહિર્જગતમાં વસતાં હોવા છતાં પોતપોતાના આંતરજગતને જ સત્ય પ્રમાણીને જીવે છે. આથી આ નવલકથામાં ઘટનાનું મહત્વ ઓછું છે; વિવિધ વિવર્તો ધારણ કરતા જલપ્રવાહ જેવાં પાત્રોના સ્વભાવનું દર્શન જ મુખ્ય ધ્યાન ખેંચે છે. સાચા સર્જકને મન ઘટનાના કરતાં મનુષ્યસ્વભાવનો મહિમા વિશેષ હોય છે. વિવિધ સ્થળકાળમાં ઘટનાઓ બનતી રહે છે. પણ સત્ય તો સર્જકને મનુષ્યસ્વભાવમાં જ જડે છે. આથી સર્જક કલાકાર બનાવોની પાછળ દૃષ્ટિ દોડાવવાને બદલે માનવીના મન પર એને

એકાગ્ર કરે તે સ્વાભાવિક છે. તેની જીવનની સમજ અને કલાની પકડનો ક્યાસ પણ પાત્રના માનસચિત્રણ પરથી નીકળે છે.

'અમૃતા'માં નિરૂપિત ઉદયન, અનિકેત અને અમૃતાના મનોલોકનું ગતિશીલ ચિત્ર ફરીફરીને જોવું ગમે તેવું રમ્ય અને રસદાયક છે. રઘુવીરની પ્રતિભાનો ઉન્મેષ એમાં દેખાય છે.

ઉદયન અને અનિકેત મિત્રો છે. એક ગુજરાતીનો અધ્યાપક, બીજો વન-સ્પતિશાસ્ત્રનો. બંનેએ એક કૉલેજમાં એક વર્ષ લગી સાથે કામ કર્યું હતું. ઉદયન વારંવાર નોકરી બદલતો રહે છે. અધ્યાપન છોડીને એ પત્રકારિત્વના ક્ષેત્રમાં કામ કરે છે. અનિકેત વનસ્પતિશાસ્ત્રનો નિષ્ણાત હોવા ઉપરાંત કલા અને સાહિત્ય-નો પણ સારો અભ્યાસી છે. ગુરુની પ્રેરણાથી એ ત્રણેક વર્ષ માટે મુંબઈ છોડીને રજપૂતાનાના રણપ્રદેશમાં રણને આગળ વધતું અટકાવવાના સંશોધનકાર્ય માટે જાય છે. વાર્તાના અંતલગી તે એ કામગીરી પર રહે છે.

અમૃતા નાનપણથી ઉદયનની સહાધ્યાયિની છે. તેના બૌદ્ધિક વિકાસમાં ઉદ-યનનો મોટો ફાળો છે. તેને ડૉક્ટરેટની પદવી મળે છે તેનાં અભિનંદન આપવા માટે ઉદયન અને અનિકેત તેને ઘેર આવ્યા છે ત્યાંથી વાર્તાની શરૂઆત થાય છે.

અમૃતા સંપન્ન પિતાની પુત્રી છે. વારસામાં મળેલી પિતાની સંપત્તિનો ઉપયોગ તે મોજશોખમાં કરવાને બદલે અધ્યયન અને સંશોધનનાં સાધનો મેળવવામાં કરે છે. તેને પુરાતત્વ-સંશોધનમાં રસ છે તેથી તે પુરાતત્વમંદિરમાં જોડાય છે. અનિકે-તના પિતા આફ્રિકામાં વેપાર કરે છે. પિતાની દોલતનો પોતાને માટે નહીં પણ જરૂર પડ્યે બીજાને માટે ઉપયોગ કરવાનું એણે સ્વીકાર્યું છે. તેના જન્મદિવસે પિતાએ મર્સીડીસ કાર મોકલવાનું લખ્યું હતું તેની એણે ફોન કરીને ના પાડી હતી. ઉદય-નની સ્થિતિ સામાન્ય છે. અનિકેત સિક્કાનગરમાં પોતાના ફ્લૅટમાં રહે છે. અમૃતા જુહુમાં પિતાએ બંધાવેલ બંગલામાં ('છાયા'માં) રહે છે, ઉદયન 'ડબલખોલી'માં રહે છે.

પણ આ તો તેમની સ્થિતિની સ્થૂલ હકીકત આવી. તેમનું ખરું જીવન તેમના વિચારો છે. ઉદયન અઠંગ અસ્તિત્વવાદી છે. તે વર્તમાનમાં માને છે. હિત-અહિ-તની ગણતરી તેને સ્વાર્થી લાગે છે. પોતાના અસ્તિત્વને વફાદાર રહીને જીવવામાં તે માને છે, નવાં માનવમૂલ્યો ઊભાં કરીને તેના કેન્દ્રમાં માનવનું અસ્તિત્વ - 'ઉપ-રણાંઓ અને છાયાઓથી મુક્ત એવું સ્વાધીન અસ્તિત્વ'-સ્થાપવાની તેની મનીષા છે. તેને માટે 'પોતાના રક્તમાં વહેતા વડવાનલના આખરી દાહ સુધી, ઝઝૂમવાની' તેની તૈયારી છે. 'જે કાંઈક તોડી શક્યા છે તે જ સાચા ધાર્મિકો છે' એમ એનું કહેવું છે. તે ઈશ્વરમાં માનતો નથી. એને પ્રત્યક્ષ જગતમાં રસ છે. ઇન્દ્રિયોથી પ્રમાણી શકાય તે જ સાચી દુનિયા છે - તેટલું જ વાસ્તવિક જગત છે, એમ તે માને છે. એ

કહે છે, 'હું અર્થોને શબ્દસ્થ કરું છું. જેની પ્રતીતિ હોય તેટલું જ બોલું છું. હું જીવતો છું ત્યાં સુધી મારાં વાક્યોના કર્તા તરીકે 'હું' છું.(પૃ.. 52) 'Life is good, because it is painful' – એ નીત્શેનું સૂત્ર તેને અત્યંત પ્રિય છે. પોતાના સંવેગની વંચના-રહિત પ્રતીતિ કરાવવામાં તેને આનંદ આવે છે. કોઈની કૃપા, ઉપકાર કે અનુકંપા પર નભવા પર તેને તિરસ્કાર છે. હું છું તે જ સાચો છું એવું તેને અભિમાન છે. સુધરવામાં તે માનતો નથી. To be એ જ સાચું છે, to become એ ભ્રમ છે. દંભનો એ કટ્ટો શત્રુ છે. જે માને છે તે એ જીવે છે.

અનિકેતનું માનસ તેનાથી તદ્દન જુદું છે. એ ભવિષ્યમાં ને અતીતમાં માને છે. તે હિત-અહિત જોઈને સમગ્ર તરફની વફાદારી સમજે છે. આવડા મોટા વિશ્વમાં પોતાને સ્થાપવામાં તેને રસ નથી. સ્ત્રી અને પુરુષનો પરસ્પર વ્યવહાર મનુષ્ય મનુષ્ય તરફ વર્તે એવો રાખવાની તેની ભાવના છે. ઈશ્વરમાં અને જનસેવામાં તે માને છે, 'જે દેખી શકાતું નથી તે સર્વત્ર અને શાશ્વત છે, આપણે આખરે તો એ છીએ' એ તેની શ્રદ્ધા છે. વાસ્તવ અને સત્માં રહેલું અંતર એ પિછાને છે. પોતાની પિછાન રૂપે એ કહે છે, 'હું કવિ નથી, પણ સુંદરનો તટસ્થ ભાવક છું' to be જ નહીં પણ to becomeમાં તેને શ્રદ્ધા છે. બીજાને સમજવાની તત્પરતા અને ઉદારતા તટસ્થતા પ્રેમાળતા તેના ચારિત્ર્યના ઉજ્જ્વળ અંશો છે. ગમે તેવા વિષમ સંજોગોમાં તે સંયમ અને સ્વસ્થતા ગુમાવતો નથી.

અમૃતા સમયનું વિભાજન કરતી નથી. માણસ એકબીજાને પૂર્ણપણે ઓળખી શકતો નથી; માટે ઓળખવા કરતાં પામવું-અનુભવવું વધુ તૃપ્તિપ્રદ છે, એમ તે કહે છે (પૃ. 36). ઉદયનના સાન્નિધ્યથી તેની બુદ્ધિ તીક્ષ્ણ થયેલી છે. અનિકેતના સાન્નિધ્યથી તેની શ્રદ્ધા તીવ્ર થાય છે. પ્રેમ સમર્પણ માગે છે એ ખરું; પણ જાગૃતિ વિનાનું સમર્પણ શા કામનું ? ઉદયનની સામે તે મિત્રતા સમાન હકથી વર્તે છે, પણ અનિકેત સામે સદા નાની લાગે છે. પોતે પોતાની રીતે પોતાને અને અન્યને સમજવા સ્વતંત્ર છે, એમ કહીને મનુષ્ય તરીકે આત્મનિર્ણયનો પોતાનો હક તે આગળ કરે છે. તે સહનશીલ અને ઉદાર છે. પ્રેમ અને સ્વતંત્રતાના સંઘર્ષ વચ્ચે છેવટે પ્રેમપ્રેરિત સમર્પણમાં જ તેનું જીવન સાર્થક્ય પામે છે.

પોતપોતાનાં મંતવ્યો પર મુસ્તાક રહેવાને કારણે ત્રણે પાત્રોને આંતરિક તા-વણીમાંથી પસાર થવું પડે છે, જેને પરિણામે તેમને જીવનનું નવું દર્શન લાધે છે. અથવા કહો કે, જીવન વિશેનો તેમનો વિભાવ વધુ સ્પષ્ટ અને ઉન્નત થાય છે. ઉદયન અમૃતાને ચાહે છે, તેને માટે ઝંખે છે, પણ પ્રેમ નહીં પરંતુ સમજ તેમના મિલનની ભૂમિ બને એવો તેનો આગ્રહ હોવાથી અમૃતા મુગ્ધતામાંથી બહાર નીકળે ત્યાં સુધી તે રાહ જુએ છે. તેની બૌદ્ધિક જાગૃતિમાં ઉદયનનો ફાળો ઘણો છે. દરમિધ્યાનમાં ઉદયન અમૃતાને અનિકેતનો પરિચય કરાવે છે. અમૃતા ઉદયન

તરફ આકર્ષાય છે. અનિકેત કહે છે, 'અમૃતાને જોયા પછી હું જગત અને જીવનને સૌંદર્યના સંદર્ભમાં જોતાં શીખ્યો છું. પોતાના પુરુષાર્થથી હું જે પામી શક્યો ન હતો તે અમૃતાના આગમનથી પામી શક્યો છું.' (પૃ. 58) અનિકેતની હાજરીમાં અમૃતા પોતાના સ્વાતંત્ર્યને, સ્વાતંત્ર્યના વિચારને ભૂલી જાય છે. અનિકેત માટે અમૃતાનું 'સ્નેહસિક્ત સૌંદર્ય પવિત્રતાનો પર્યાય' છે. અનિકેત પ્રેમીને પ્રાપ્ત કર્યા વિના પ્રેમ પ્રાપ્ત કરવા માગે છે. સ્વપ્ન રૂપે જ અમૃતાના અસ્તિત્વને પ્રમાણીને અ સંતોષ માને છે. તેની સામે કામનાનો બળવો જાગે છે, તેને એ પ્રયત્નપૂર્વક દબાવી દે છે. મુંબઈ છોડતાં પહેલાં એ અમૃતાને કહે છે, 'અમૃતા , હું તમને ચાહું છું...તમારા સૌંદર્ય અને સૌહાર્દ સામે મારા તમામ નિષેધો હતપ્રભ બની ગયા...કેવળ અધ્યયન માટે નથી જતો , અહીંથી દૂર પણ જાઉં છું' (પૃ. 112) ઉદયનને પણ તે એટલી જ તીવ્રતાથી ચાહે છે. 'ઉદયન પોતાના જમાનાને કેવો નિષ્ઠાથી જીવે છે! હું તો માત્ર જોઉં છું.' (પૃ. 114) તેના આ ઉદગારો રવીન્દ્રનાથની 'ઘરે બાહિરે નવલકથાના નિખિલનું સ્મરણ કરાવે છે. નિખિલ પણ સંદીપ અને વિમલાની પ્રવૃત્તિઓનો દ્રષ્ટા જ રહે છે. સ્વસ્થતા, તટસ્થતા, ઉદારતા, ચિંતનશીલતા એ ગુણોમાં નિખિલ અને અનિકેતમાં ઘણું સામ્ય છે.

પરંતુ સંદીપને ઉદયન સાથે સરખાવી શકાશે નહીં : દંભ અને વંચકતા સંદીપનાં જે આંતરિક લક્ષણો છે તેનો ઉદયનમાં બિલકુલ અભાવ છે. બંને આત્મ-રત છે, પણ ભિન્ન અર્થમાં. સંદીપ સ્થૂળ વ્યવહારમાં નિતાંત સ્વાર્થી છે; વિમલાને પોતાની તરફ આકર્ષે છે. ઉદયન અમૃતાને માટે ઝંખે છે ખરો, પણ તેને આજીજી કરવા ઇચ્છતો નથી; એટલું જ નહીં, અમૃતા તેને વરવા માટે સુધરવાની શરત મૂકે છે ત્યારે ઉદયન કહે છે, 'તારા જેવી અગણિત અમૃતાઓને હું આવા શરતી મામલામાં હારી જવા તૈયાર છું.' (પૃ.. 310) અને મૃત્યુ નજીક આવ્યું ત્યાં લગી તેની આ ઉદાત્ત બેપરવાઈ ટકી રહે છે.

ઉદયનનો પ્રેમ ઉત્કટ અને આક્રમક છે. નૌકાવિહાર વખતે ઉદયન તીવ્ર લાલસાથી અમૃતાની હથેળીનું ખારું પાણી પી જાય છે. પાલનપુરમાં અનિકેતને ઘેર તે અમૃતાને મળવાની તીવ્ર ઇચ્છાએ જાય છે. અમૃતા તેની ઉપેક્ષા કરી શકતી નથી તેમ તેને સ્વીકારી પણ શકતી નથી. આ અનિર્ણયની સ્થિતિથી ઉદયન અકળાય છે. તેને તમાચો મારીને નીચે પાડે છે. ક્રોધના આવેશમાં એ કહે છે. 'તારા જેવી અનિશ્ચિતતાઓમાં જીવતી સ્ત્રીઓને ફક્ત એક જ અધિકાર છે. અને તે રડવાનો ...આજે એમ થાય છે કે તારી છાતી ચીરીને જોઉં કે તારા હૃદયમાં કોનું પ્રતિબિંબ છે ? કે પછી તારે હૃદય છે કે નહીં ?' બે હાથે પકડીને તે અમૃતાનું બ્લાઉઝ ચીરી નાખે છે. આ બનાવ બન્યો તે પહેલાં અનિકેત અને અમૃતા ગામ બહાર ફરવા ગયા હતાં તે વખતે ચીતળિયું જોઈને છળી ઊઠેલી અમૃતા અનિકેતનો ગાઢ આશ્લેષ

લઈ ચૂકી હતી.

પછીને દિવસે ત્રણે જણ બાલારામ જાય છે. ત્યાં નદીના પ્રવાહમાં પડેલો ઉદયન અમૃતાને બળજબરીથી પાણીમાં ખેંચી લાવીને કહે છે : 'આ બધા રોમાંચક પ્રસંગો આપણા લગ્નજીવનમાં જડતા આવશે ત્યારે યાદ કરવા ખપ લાગશે.' તેના જવાબમાં અમૃતા કહે છે, 'હું અનિકેતને ચાહું છું. અનિકેતને જ, તને નહીં.' અને આવેશમાં તે અનિકેતને વળગીને ચુંબન કરે છે.

આ ઘટનાથી ઉદયનનું પુરુષત્વ ઘવાય છે. તેનું 'તિરસ્કૃત અસ્તિત્વ એના અંતર્ગત જ્વાળામુખીનો વિસ્ફોટ' ઇચ્છે છે. અનિકેત અમૃતાને ઠપકો આપે છે. અમૃતા ભવિષ્યમાં કદી આવું નહીં બને તેની ખાતરી આપે છે.

તે પછી મુંબઈમાં સમુદ્રકિનારે ઉદયન અને અમૃતા મળે છે. ખુલાસાને અંતે અમૃતા કહે છે, ''જે પામવાથી હું 'અમૃતા' ન રહું તે પામવાથી શું ?'' ઉદયનને સમુદ્રમાં ભળી જવાનું મન થાય છે. અનિવાર્ય હોય તો, સમુદ્રની સાક્ષીએ હું મારો ભોગ આપવાનો સંકલ્પ કરવા તૈયાર છું - એ મતલબનું અમૃતા કહે છે. આથી ચિડાઈને ઉદયન 'અરે, છટ, દયા ન ખપે મને. જા, વેરાનમાં જઈને વરસ' - એમ કહીને ચાલ્યો જાય છે.

પરદેશના ખબરપત્રીની નોકરી લીધી છે એટલે ઉદયન જાપાન જાય છે. ત્યાં 35 દિવસ રહે છે. હીરોશીમામાં 13 દિવસ રહે છે. અણુબૉમ્બથી ઘવાયેલાં માનવીઓની મુલાકાતે હૉસ્પિટલમાં સતત પાંચ દિવસ જાય છે. ત્યાંથી એ લ્યુકેમિયાનો રોગ લઈને આવે છે. પથરીનું દર્દ તો હતું જ. એક મહિને ખબર પડતાં અનિકેત ત્યાં આવે છે. તેની સેવામાં લાગી જાય છે. અમૃતા પણ આવે છે. 'પોતાની મનોભૂમિ ઉપર ઉદયનની ચિતા ખડકાતી હોય' એમ તેને લાગે છે. ઉદયનની ભ્રમણગતિનું ન્યુક્લિયસ કયું છે, જાણો છો ? વિચારી જો.... 'હજુ પણ વિલંબ થયો નથી, જો કે શો નિર્ણય કરવો તે તમારી વરણીનો પ્રશ્ન છે.' (પૃ. 392-394) એમ કહીને અનિકેત તેને વરણી કરવા પ્રેરે છે. અમૃતા 'ખોવાયેલા' ઉદયનની વરણી કરે છે. ઉદયન તેને તરત જ વારે છે : 'જોજે, એવું સ્વછંદી વલણ અપનાવી બેસતી, નહીં તો સૌભાગ્યચતિલક કરતાં પહેલાં જ વિધવા બનશે.'

અમૃતા હવે પાછી વળે તેમ નથી. ઉદયનના ઘણા પ્રયત્ન છતાં તે તેને છોડતી નથી. તેની સારવારમાં લાગી જાય છે. મૃત્યુના મુખમાં પડેલો ઉદયન કોઈ ને કોઈ પ્રકારે તેને પાછી વાળવાનો પ્રયત્ન કરે છે તેમ તેનો સંકલ્પ વધુ બળવાન થાય છે. આત્મઘાતમાંથી ઉદયનને ઉગારીને તે એનો ભાર વહેવા તત્પર બને છે. હજુ ઉદયનને તેના પ્રેમની પ્રતીતિ થતી નથી. સહાનુભૂતિથી પ્રેરાઈને તે આવી છે એમ કહે છે. પણ અમૃતાના નિતાંત કરુણાસભર પ્રેમ આગળ આ સ્થિતિ લાંબો વખત ટકતી નથી.

પોતાની પાસે સૂતેલી અમૃતાને જોઈને છેવટે ઉદયનને થાય છે : 'અમૃતા મિથ્યા નથી, સૌન્દર્ય છે. શરીર નથી, પ્રેમ છે. જો પ્રેમ ન હોય તો એવું બીજું ક્યું વિધેયાત્મક સત્વ જગતના ક્રમને સાતત્ય અર્પી શકે ?' (પૃ. 447)

ઉદયનની સ્થિતિ ગંભીર થતાં તેને અમદાવાદ હૉસ્પિટલમાં અમૃતા લાવે છે. તેના પ્રેમના એક એક બિન્દુથી મરણોન્મુખ ઉદયનની દૃષ્ટિમાં નવું તેજ અંજાય છે. ઉદયન એના વસિયતનામામાં અમૃતાને લખાવે છે કે સાચું વિશ્વ મારી અંદર વસે છે; યંત્રો નિર્દોષ છે; ઈશ્વર નથી એવી ધારણા વિશે શંકા જાય છે; પોતાની ઇન્દ્રિયોથી અનુભવી ન શકાય એવું પણ અહીં ઘણું હશે; હીરોશીમાનાં માણસો સાથે એકાત્મતા સાધી શક્યો તેથી મને જીવનની સમગ્રતા પ્રાપ્ત થઈ છે; માણસે માણસ સાથેનો સંબંધ ઉદ્વેગરહિત થઈને સમજવો રહ્યો; એમ કરી શકનાર એકલો નહીં રહે (પૃ. 483-486). આ નવી પ્રતીતિ પ્રમાણે જીવવાની ઇચ્છા જાગે છે, પણ અમૃતાના સમુદાર સાંનિધ્યમાં હું એક સંપૂર્ણ જિંદગી જીવ્યો છું. - એ સંતોષ સાથે તે છેલ્લે આવી પહોંચેલા અનિકેત અને અમૃતાના સાન્નિધ્યમાં દુનિયાની વિદાય લે છે.

દુ:ખને પૂરી સચ્ચાઈથી ભોગવીને ઉદયન અસ્તિત્વનો વિસ્તાર અનુભવે છે. અમૃતા પણ જાણે છે કે પ્રેમ આગળ સ્વાતંત્ર્યનો આગ્રહ રાખવો નકામો છે. અનિકેતને પણ સમજાય છે કે માણસને તે હોય તેવો સ્વીકારવો જોઈએ, તેને અમુક બનાવવાનો મોહ રાખવો જોઈએ નહીં.

વાર્તાનું કથન રસદાર સંવાદો અને પાત્રોના આત્મકથન દ્વારા ઘણુંખરું થયેલું છે. લેખકે તેમાં પત્રો , વાર્તાઓ અને સ્વપ્નોનો ઉપયોગ પણ કર્યો છે. ભારતપ્રવાસની ઊડતી નોંધ વગેરે લેખકના પ્રત્યક્ષ અવલોકનની પ્રસાદી વાર્તાને રોચક વાસ્તવિકતા અર્પે છે.

આ પાંચસો પાનાંની નવલનો ભાર ત્રણ પાત્રો વહે છે. તેમના આંતરસ્વરૂપનું વિશદ અને કલાપૂર્ણ આલેખન લેખકની મનુષ્યસ્વભાવની ઊંડી જાણકારી ઉપરાંત પ્રત્યક્ષ અને તેની પારના જીવનને જોવાની વેધક દૃષ્ટિનું દ્યોતક છે. જીવન અને જગત વિશેના પાત્રોના વિભાવ અને તેમાં આવતા પલટા વાર્તાના પ્રવાહને ગતિ આપે છે. ગતિ નાયક ઉદયનનું, લેખક રઘુવીરની શૈલીનું અને આ નાટ્યાત્મક નવલકથા 'અમૃતા'નું વ્યાવર્તક લક્ષણ છે. તેનાથી વાર્તાનો રસ સચવાયો છે એ તો ઠીક, પણ નવલકથાનો બંધ દૃઢ થયો છે, તેને સ્પષ્ટ આકૃતિ મળી છે. નવલકથામાં ઉદયને એક ઠેકાણે કહ્યું છે, 'સાહિત્યની પ્રક્રિયા શરાબ ગાળવાની પ્રક્રિયાને મળતી આવે છે. મૂળ વસ્તુ વરાળ બનીને પછી આકાર ગ્રહણ કરે (પૃ. 336) તે આ નવલકથાને લાગુ પાડી શકાય. 'પૂર્વરાગ' અને 'અમૃતા' વચ્ચેનું અંતર પણ તેનાથી સ્પષ્ટ થાય છે.

લેખકે વસ્તુનો પથરાટ ઓછો કર્યો હોત અને વાર્તા ને વ્યાખ્યાન જેવી સા-

મગ્રીને ઉપયોગમાં લેવાનો મોહ તજી દીધો હોત તો નવલકથાનું સંવિધાન વધુ compact બનત. ઉદયન અને અનિકેતનાં આત્મગત સંભાષણો એક વાતને પુનઃ પુનઃ કહેતાં જણાય છે. સંવાદોમાં આવતી બૌદ્ધિક ચમક ક્વચિત્ એકવિધતાની છાપ પાડે છે. કટાક્ષ, વક્રોક્તિ અને ટીખળ ક્યાંક છીછરાં પડી જાય છે. (જુઓ પૃ. 26, 177, 411). પણ લેખકની શૈલીના મધુર પ્રવાહમાં એ બધું ડૂબી જાય છે. પાત્રના મનોભાવ અને પરિસ્થિતિને અનુરૂપ પ્રતીકો તેમ જ સંવાદોમાંના ધ્વનિપૂર્ણ ઉદગારો સહૃદય વાચકને વાર્તાની ભાવસૃષ્ટિનો નિબિડ અનુભવ કરાવે છે. છેલ્લા ભાગમાં ભીલોડા ગામમાં પેસતાં જ 'અહીં ની વસ્તી ઘટે છે' એ ઉદગારોથી શરૂ કરીને ચોકમાંનું ઘાસ, ચામાચીડિયું, ઉદયનની પેન પર પડતા ઉંદરના દાંતના આંકા, પાંજરું, તારના પટાવાળાનું આગમન, કૂતરાના અને ઘુવડના અવાજ, જીપમાં તેનું ઉત્તરાભિમુખ શયન અને હૉસ્પિટલમાં સેલાઇન સેટમાંથી પડતા ઔષધની ગતિ – આ અને આવી બીજી હકીકતો ઉદયનને પ્રતીત થતા જતા ભવિષ્યના-મૃત્યુના આગમનનું વાતાવરણ જમાવે છે. સમગ્ર નવલકથામાં ફેલાયેલી સૂક્ષ્મ વ્યંજનાની ફોરમવાળી અભિવ્યક્તિ ઉચ્ચ કોટીની સાહિત્યકૃતિ વાંચ્યાનો સંતર્પક આનંદ આપે છે.

છેલ્લે એક વાત કરવાની રહે છે. નવલકથાના નાયક ઉદયનની માફક 'હીરોશીમા આજના લેખકની અશ્રદ્ધાનું ઊગમસ્થાન છે' એમ કેટલાક આધુનિકો કહે છે. રઘુવીરે આ નવલકથામાં તેને જવાબ આપ્યો છે. અશ્રદ્ધા, વિસંવાદ અને વિઘટનમાંથી જન્મતા વિસ્ફોટને જીવી બતાવતા ઉદયનના અસ્તિત્વવાદી માનસનો તેમણે અહીં તાદશ પરિચય કરાવ્યો છે, પરંતુ કલાકારની તટસ્થતા તેનાથી વિચલિત થતી નથી. ઉદયનની માફક આજના કવિઓ અને વાર્તાકારો જાગૃતિમાંથી મરણની દિશામાં ગતિ જુએ છે, (તેમાં કેટલું કૃતક હશે ને કેટલું સાચું હશે, કેટલું વળગણરૂપ હશે અને કેટલું પ્રતીતિજન્ય હશે એની ચર્ચા અપ્રસ્તુત છે,) પરંતુ તેમાં સમગ્રની, સંતોષની અને સંવાદની પ્રતીતિ કરવાની સંભાવના પડેલી છે એવું સહજભાવે બતાવીને શ્રી રઘુવીર અદ્યતન યુગની એક દુર્ગમ દીવાલને ઓળંગી ગયા છે. વિઘટનમાંથી સાયુજ્ય અને સંયોજનનો નવસંદેશ એમની નવલકથામાંથી મળે છે. આજના યુગસંદર્ભને જીવનાર અને જાણનાર લેખકની એ વિશિષ્ટ સિદ્ધિ છે. એ દૃષ્ટિએ પણ 'અમૃતા'નું આગમન એક અપૂર્વ સાહિત્ય ઘટના ગણાવી જોઈએ.

('સાંપ્રત સાહિત્ય'માંથી)

✧

28
રૂપકથા

'રૂપકથા' મધુરાયનો આ ત્રીજો વાર્તાસંગ્રહ છે. સુવર્ણાની વાર્તાઓના સંદર્ભમાં વાત કરીએ તો મધુ રાયની વાર્તાઓમાં ઊડીને આંખે વળગે એટલું વૈવિધ્ય છે. કથન, રૂપ, ઘાટ, શબ્દ, સંવેદન એ બધાંનું કેટલું બધું વૈવિધ્ય અહીં પડેલું છે! જૂનાનો છોછ રાખ્યા વિના નવું આપ્યા કરવું એ આ વાર્તાકારની વિશિ-ષ્ટતા છે. છેલ્લી કૃતિ 'એક સોમવાર'થી શરૂ કરીને 'પાનકોર નાકે જઈ' સુધી ફરી વળો. ઉત્તરોત્તર ઘટનાનું વિગલન થતું જણાશે. ઘટના પરથી પાત્ર પર, પાત્ર પરથી સંવેદન પર, સંવેદન પરથી શબ્દ પર, નિતાન્ત શબ્દ પર, અર્થનિરપેક્ષ શબ્દ પર આવીને લેખક છેવટે અટકે છે, ત્યારે થાય છે કે શેની શોધમાં છે આ પ્રયોગશીલ લેખક? અટ્ઠાવીસે કૃતિઓ જાણે કે એકસાથે બોલી ઊઠે છે, 'રૂપની', માટે જ એને 'રૂપકથા' કહી છે ને ?

અહીં પણ કૉંક્રીટ તજીને ઍબ્સ્ટ્રેક્ટ તરફ ગતિ થતી દેખાય છે. પણ આ લેખક 'ડમરુ', 'વરસાદના દિવસો ગયા', 'હું પતંગિયું છું', 'વટલાવવાનો કિસ્સો', 'શેષ પ્રહર' અને એક 'સોમવાર' જેવી વાર્તાઓમાં વસ્તુના નાનામોટા ગાંઠાને કથનના દ્રાવણમાં ઓગાળીને તેમાંથી રૂપ ઉપસાવે છે. પુરુષને ફેઇસ ન કરી શકતી તિલોત્ત-મા, પત્ની પાસેથી પાખંડીનું ઉપનામ પામેલો અનુપમ, ઈંટોના સાત રંગવાળો હરિયો અને કાન-ફેઈમ હરિયો, દર સોમવારે ગમખ્વાર ઘટનાનો પત્ર મેળવતી નીલા અને દિલોજાન દોસ્ત જેવા બે ભાઈઓ શિવરાજ અને જયરાજ એમ કેટલાંક પાત્રો કથનના દ્રાવણમાં ઓગળ્યા વિનાની રહી ગયેલી મિષ્ટ કણીઓની માફક વાચકના ચિત્તમાં લાંબા વખત સુધી રમ્યા કરે છે. 'શેષ પ્રહર'ની શારદા તો, એનો કાયર પ્રેમી છેલ્લે છોડી જાય છે તે સ્થિતિમાં નજર સામે ચિત્રવત્ તર્યા કરે છે. ઘડીભર એમ થાય કે આવી પ્રેમકથા તો ગઈ પેઢીનો કોઈ લેખક લખી શક્યો હોત.

પણ હમણાં જ કહ્યું તેમ આધુનિકોની વિશિષ્ટતા માનવીની ચેતના અને

અવચેતનાના સ્તર પર ચાલતી ક્રિયાઓનું નિરૂપણ છે. 'શેષ પ્રહર' જેવી વાર્તાની વિશિષ્ટતા પણ નિદ્રામાં નાયકના ચિત્તપટ પર ભજવાતાં દશ્યો છે. મધુની ખૂબી એ છે કે તે કથનની અનેક જુદી જુદી તરાહોથી આ સિદ્ધ કરે છે. સરલ અને શમ્પાનું પૃથ્વી પરથી અદશ્ય થતું નામોનિશાન વાચકને વિષાદની ખીણમાં ઉતાર્યા વગર નિર્બ્રાન્તિનો રોચક અનુભવ કરાવે છે. વારંવાર વાંચવી ગમે તેવી આ કૃતિ છે. 'કુમુદ તારું નામ આજે સલોની છે', 'કાન' અને 'ટુ અપ અથવા વન ડાઉન' એ ત્રણેની કથનરીતિ કેટલી ભિન્ન છે! ત્રીજી કૃતિમાં કૌંસમાં મૂકેલી ડૉક્ટરની વાત કેટલી સૂચક છે!

પરંતુ આ રીતનું વૈવિધ્ય હાર્મોનિકાના પ્રયોગથી એક નવી જ દિશા ખોલી આપે છે. સંગ્રહમાં 'પાનકોર નાકે જઈ', 'ચ્યુમ્બન્ન', 'કાચની સામે કાચ', 'એક અમુક ટાઇપનો માણસ', 'હાર્મોનિકા', 'તીડ', 'બહાર', 'ધજા' અને 'ખો' એ હાર્મોનિકા પ્રકારની કૃતિઓ છે. હાર્મોનિકા સંગીતની પરિભાષાનો શબ્દ છે. સાહિત્ય અને સંગીત બંનેનું માધ્યમ શબ્દ એટલે કે ધ્વનિ એટલે કે સ્વર છે એવું કશુંક આ હાર્મોનિકા સૂચવે છે. સાહિત્યનું વ્યાવર્તક લક્ષણ અર્થયુક્ત શબ્દ તેનું માધ્યમ છે તે છે એ વાતનો સ્વીકાર આ આધુનિકો કરતા નથી. અર્થના સંદર્ભ વિના શબ્દનો પ્રયોગ કવિતામાં કરવાનો અખતરો જેમ કેટલાક કરી રહ્યા છે તેમ ટૂંકી વાર્તામાં કેવળ કર્ણપ્રિય પ્રાસાનુપ્રાસયુક્ત શબ્દની ગોઠવણી કરીને આકાર સિદ્ધ કરવાનો પ્રયોગ તે આ હાર્મોનિકા છે. તેમાં શબ્દ અને અર્થનો લેખક અહેતુક વિચ્છેદ કરીને સંસારની અનેકવિધ અવળચંડાઈઓ વિચિત્રતાઓ વિરૂપતાઓ સૂચવવાનો પ્રયત્ન પણ કરે છે. 'કાચની સામે કાચ'માં સામસામે મૂકેલા અરીસામાં પ્રતીત થતાં સંખ્યાબંધ પ્રતિબિંબોની માફક રમા- અતુલ અને તેમના પરસ્પર સંબંધોનાં વળગણ સૂચવતા શબ્દો મેસા સામે મેમેસાસા એ ઢબમાં ગોઠવાઈ જાય છે. જીવન અનેક વિસંવાદી વસ્તુઓના મિશ્રણ જેવું છે. કલામાં આ બધી વિરૂપ અને વિસંવાદી વસ્તુઓ ગોઠવાઈને કશોક ઘાટ ઉપજાવે એ કલાની વિશેષતા છે. 'હૃદય' વિદારક કરુણ કારમી, કરપીણ કથની. અહીં જૂનું ઘસાયેલું નાણું, પીળું પરચૂરણ, ફાટેલી નોટો બદલી આપવામાં આવે છે. ફરાસખાના સ્ટોર્સ, શ્રીરંગ ટોકીઝ, પાતરાં, બટાકાવડાં, વાડિયા ઝાંપા, મલમલ ધોતી.......ભારત સરકારના કામ બાબત....., વગેરે શબ્દોથી એવો પ્રયોગ 'ચુમ્બન'માં થયો છે. આ શબ્દો વિવિધ રીતે વર્ણસગાઈથી એક પ્રકારની હાર્મની ઊભી કરે છે. દા. ત. 'ભૂખરાં કબૂતરાં ને ભૂખરાં કૂતરાં, ભૂખરી ભૂખરી કાગડાની ચાંચ, હંસાની આંગળી પાંચ, હંસા નાચે નાચ, હંસા જુએ કાચ, હંસા નાચે નાચ, જોઈને કાચ, હંસા ગાંડી સાચેસાચ ! સદા સાચું બોલવું, નામ એટલે ડોલવું, હંસા ડોલી ડોલી જાય, હંસા બોલી બોલી જાય, હંસા રોજ ગાયન ગાય. હંસા ઘીએ દૂધે નહાય. કાગડો પડછાયે સંતાય.....' વગેરે જૂનાં

જોડકણાં કે હડૂલાનો ખ્યાલ આપે. 'પાનકોર નાકે જઈ'માં લેખકે શબ્દના આ લયને અસ્ખલિત વહેવા દીધો છે. પાનકોર ઉપરથી કાનપુર, ધાનપુર, સાનપુર એમ પ્રાસના પર્મ્યૂટેશન્સ કરતાં કરતાં એ આગળ વધે છે. એક ટુકડો લઈએ :

'સોનાપુર નાકે જઈ સળગી પડ્યા ત્યાં સોનાચંદભાઈ, ને રડી પડતા ત્યાં રૂપચંદભાઈ ત્રાસી ઊઠ્યા ત્યાં ત્રંબકલાલ, તરાજવે તોળી લઈ તરત તડૂક્યા ત્રંબકલાલ, ત્રંબકલાલ, ત્રિકમ ઉપાડી, લઈ તૂટી પડ્યા ત્યાં ત્રિકમલાલ , ફૂલો સૂંઘાડી દઈ ફસકી પડ્યા ત્યાં ફૂલચંદભાઈ, નગારાં વગાડી દઈ નાહી ઊઠે ત્યાં નાગરદાસ, ત્યાં નાગરદાસ, ઉ. વ. પચાસ, ઘરે કંકાસ, ધંધે નિકાસ, પુત્રનું નામ વિકાસ....વગેરે વગેરે. નવીનો કહે છે, સૌન્દર્ય- નિર્મિતિની એ નવી તરાહ છે. વાર્તાની કાવ્ય તરફ ગતિ અને સાહિત્યની એ રીતે સંગીત તરફ ગતિ છે, શુદ્ધ કલા તરફના પ્રસ્થાનનો પ્રયોગ છે.

શુદ્ધ કલા આકાર પકડી શકશે કે કેમ અને તેમ થશે તો એ સો ટચની શુદ્ધ કલા હશે કે કેમ એ સમય જ કહી શકે. આધુનિક નવલિકાના કસબના અભ્યાસની દૃષ્ટિએ મધુ રાયનો આ વાર્તાસંગ્રહ અવશ્ય ધ્યાનપાત્ર છે. સંગ્રહને અંતે લેખક તેમજ શ્રી રાધેશ્યામ શર્માએ મૂકેલી હાર્મોનિકા વિશેની નોંધ પણ એ દૃષ્ટિએ ઉપયોગી છે.

('વિક્ષેપ'માંથી)

✧

ગાંધીયુગના બે સમર્થ સર્જક સુન્દરમ્-ઉમાશંકરે જે દિશા ભણી ગતિ કરી તેમાં કૃતિના રસબિન્દુને પામીને ભાવકને તેનાથી અવગત કરાવવાનો અભિગમ રહ્યો હતો. એ અભિગમે એમની વિવેચના શુષ્ક ન બનતા રસલક્ષી બની. એમાં જ્ઞાનનો ભાર નહીં, પણ સમજની સરળ અભિવ્યક્તિ છે. આ જ માર્ગ એમના સમકાલીન - અનુકાલીન વિવેચકોએ અપનાવ્યો. અલબત્ત, સહુની આગવી વિવેચનરીતિ તો હતી જ. ધીરુભાઈ ઠાકર આ ધારાના મર્મજ્ઞ અભ્યાસી વિવેચક. એમની વિવેચનાનો પ્રધાન સૂર કૃતિના આસ્વાદનો રહ્યો છે, તો એની મર્યાદાનો નિર્દેશ કરવાનું એ ચૂક્યા નથી. આસ્વાદ પૂર્વે વિવેચ્ય કૃતિના સંદર્ભે તેઓ જે ભૂમિકા બાંધે છે તેમાં સાહિત્યના ઇતિહાસકારની દૃષ્ટિનું દર્શન થાય છે. એમણે કૃતિલક્ષી વિવેચના કરી છે તો સ્વરૂપલક્ષી વિવેચના એમની પાસેથી મળી છે. સૈદ્ધાન્તિક વિવેચનામાં એમનો સંચાર છે. સર્જકના વ્યવહારજગત કે મનોજગતને ઉઘાડી એના સર્જનનું મૂલ્યાંકન કરવાનો એમનો અભિગમ રહ્યો છે. વળી એમની નાટ્યરુચિ અને રંગભૂમિના પ્રત્યક્ષ પરિચયે એમણે કરેલી નાટ્યવિવેચના સૂચક બની રહે છે. એમનાં વ્યાખ્યાનોમાં વિવેચનાત્મક અંશો મળે છે તો સંસ્થાગત કે માહિતીપ્રદ લેખમાં હકીકતને નાણવાનું તેઓ ચૂકતા નથી. સાક્ષરોનો તુલનાત્મક અભ્યાસ કર્યો છે ત્યાં પણ મૂલ્યાંકન-વિવેચન વર્તાય છે. એમની સમતોલ દૃષ્ટિએ જટિલ પણ ઉકલી રહે છે. કોઈ વાદ-વાડામાં તેઓ ગૂંથાયાગૂંચાયા નથી, પરિણામે પરંપરાના અનાદાર વગર એમણે નવાનો સ્વીકાર કર્યો છે. આધુનિક-અનુ-આધુનિક સર્જકોની કૃતિઓને એમણે પ્રમાણી છે. એમનો વિવેચનપ્રવાસ પ્રસન્નકર બન્યો છે એમના વિદ્યાવ્યાસંગે.

ગુજરાત વિશ્વકોશ ટ્રસ્ટ