Chapter- 2

❖ પ્રકરણઃ ૨ નવલકથા

કોઈ વિદ્વાન સાહિત્યકારનાં પુસ્તકાલયમાં ડોકિયું કરીને જુઓ કે સામાન્ય વાચકના પુસ્તકોના ભંડાર ઊથલાવી જુઓ, તો જણાશે કે તેમાં સૌથી વધુ પુસ્તકો કથા વાર્તાનાં હશે. વાર્તા સાંભળવાનું આકર્ષણ કોને ન હોય ?પછી તે જ્ઞાન બોધ આપતી હોય, સમય પસાર કરવા માટે વપરાતી હોય કે મનોરંજન આપતી હોય. તેણે પોતાની રસિકતાથી સૌને બાંધી રાખ્યા છે. વિક્રમ-વેતાળની વાર્તા જો યાદ હોય તો વેતાળને ખભા પર લઈ જતા વિક્રમે કહ્યું હતું તારો માર્ગ ઝડપથી કપાય અને તારું મનોરંજન થાય માટે હું તને માર્ગમાં વાર્તાઓ સંભળાવીશ. આમ કથાવાર્તાનો રોમાંચ તે જમાનાથી ચાલી આવ્યો છે. પ્રેમાનંદે પણ મહાભારતમાંથી પ્રસંગો લઈ આખ્યાનો સામાન્ય પ્રજાજન આગળ ગાંઈ સંભળાવ્યા અને તેમાંથી પ્રજાને નીતિબોધ અને મનોરંજન મળ્યું. શામળ જેવાની પદ્યવાર્તાઓએ બધો સમય ધર્મ-પરાયણતામાં ગાળતી પ્રજાને માટે મનોરંજન પૂરું પાડ્યું. આમ વાર્તાનો ઈતિહાસ ઘણો જૂનો છે. કોઈ નાનકડાં ગામનાં પુસ્તકાલય જુઓ કે મેટ્રો સીટીની વિશાળ લાયબ્રેરી, તેમાં સૌથી વધુ વંચાયેલી, વપરાયેલી કૃતિ નવલકથા હશે. સાહિત્યનો વિદ્યાર્થી હોય, ટેક્નોલોજીનો કે વિજ્ઞાનની કોઈ પણ શાખાનો તેણે પોતાના જીવનકાળ દરમ્યાન એકાદ કથાવાર્તાનું પુસ્તક જરૂર વાંચ્યું હશે. તેમાં પણ નવલકથાનો પટ મોટો હોવા છતાં વાચકને પોતાના તરફ આકર્ષવાની ક્ષમતા ધરાવે છે. પ્રવીણ દરજીએ નવલકથાના વાચકવર્ગ વિશે નોંધ્યું છે કે, **"અધ્યાપકથી માંડીને વહેપારી સુધીને વિદુષકથી માંડીને સાધારણ ગૃહિણી સુધી કે ફૂટપાથ પર વસનારથી માંડીને અલગારી યુવક-યુવતી સુધીનો એ વાચકવર્ગમાં સમાવેશ થાય છે."**[1]

આજકાલ નવલકથા વિશે ઘણું સાંભળવા મળે છે કોઈ વાચકને પ્રશ્ન થાય કે 'નવલકથા' એટલે શું ? તે જાણતાં પહેલાં આપણે જાણીએ કે આ સંજ્ઞાનો ઉદ્ભવ કેવી રીતે થયો? તેના પર્યાય કયા છે?

નવલકથાને અંગ્રેજીમાં 'નોવેલ' શબ્દથી ઓળખવામાં આવે છે. 'નોવેલ' શબ્દનું મૂળરૂપ લેટિન ભાષાના 'નોવેલા' તેમજ 'નોવોલસ' શબ્દમાં છે. ભાષા-વિજ્ઞાનની દષ્ટિએ ઈટાલિયન 'Novella' સાથે તેનો સીધો સંબંધ છે. 'નોવેલ' શબ્દનો અર્થ વિશેષણ રૂપે થાય છે. જેમકે 'નવું', 'નવલ', 'નવીન'. એન્થની બર્ગેસે 'અભિનવ હમણાં હમણાં આવિષ્કૃત'

એવો આ શબ્દનો અર્થ આપ્યો છે. આપણે તેને ગુજરાતીમાં 'નવલકથા' તરીકે ઓળખાવીએ છીએ. હિન્દીમાં તેને 'ઉપન્યાસ' તરીકે ઓળખવામાં આવે છે. આ તો થયા 'નવલકથા'ના પર્યાય. પરંતુ હવે આપણે જોઈએ કે સાહિત્યમાં નવલકથાં સ્વરૂપનો ઉદ્ભવ અને વિકાસ કેવી રીતે થયો.

• નવલકથાનો ઉદ્ભવ અને તેને ઘડનારાં પરિબળો:

આપણે જાણીએ છીએ કે સાહિત્યને ત્રણ વિભાગમાં વહેંચવામાં આવે છે. પહેલા વિભાગ કાવ્યમાં મહાકાવ્યથી હાઈકુ સુધીનાં સ્વરૂપોનો સમાવેશ થાય છે. બીજો વિભાગ નાટક અને ત્રીજો વિભાગ કથાવારતાનો. વર્ષોથી માનવી એક યા બીજા રૂપે વાર્તામાં રસ લેતો આવ્યો છે. નાનું બાળક સમજણું થાય ત્યારથી તે માતા કે દાદીમાનાં મુખે વાર્તા સાંભળવાનો આદિ થઈ જાય છે. તો આજના આધુનિક સમયમાં પણ સ્ત્રી-પુરુષ-વૃદ્ધો, વ્રતકથા, ધાર્મિક કથાઓ સાંભળતાં જોવાં મળે છે. ભલે તેનાં મૂળ વર્ષો જૂના કેમ ન હોય. રોબર્ટ શોલ્સ અને રોબર્ટ કેલોગ જેવા પશ્ચિમના વિવેચકો કથાવાર્તાનું પગેરું પશ્ચિમમાં ૫૦૦૦ વર્ષ જૂનું ગણાવે છે. તો ભારતમાં પણ કથાવાર્તાના મૂળ છેક વેદ-ઉપનિષદ કાળ સુધી લંબાયેલા છે. મહાકાવ્ય-આખ્યાન કે શામળ જેવાની પદ્યવાર્તા કે આગળ વધીએ તો હાલરડાં સુધીનો એક આલેખ આપણે આલેખી શકીએ તેમ છીએ. આ પરંપરામાં પુરાકથા (Myth), લોકકથા (Folk Tale), વીરચરિત કાવ્ય (Epic), રંજનકથા (Romance), કટાક્ષકથા (Satire), દંતકથા (Legend), અન્યોક્તિકથા (Allegory), એકરારનામું (Confession), નવલકથા (Novel), ટૂંકીવાર્તા (Short-Story) જેવી ઘણી કથનાત્મકતા દ્વારા વિકાસ સધાયો છે. નવલકથા અને વાર્તાનાં મૂળ પાછળથી ઉદ્ભવેલા સામાજિક, સાંસ્કૃતિક પરિસ્થિતિઓમાં રહેલાં છે. આપણાં ત્યાં આ સ્વરૂપો પશ્ચિમમાંથી આયાત થયેલા છે. યુરોપમાં પ્રવર્તતી પરિસ્થિતિઓમાંથી નવલકથા સ્વરૂપનો ઉદ્ભવ થયો છે.

નવલકથાનો ઉદ્ભવ કેવી રીતે થયો ? તેની પાછળના પરિબળો કયા છે ? આ પ્રશ્નોના જવાબ હવે મેળવીએ.

°°°

જાગૃતિ પહેલાનાં સમયમાં પ્રજા ધર્માશ્રયી અને રાજ્યાશ્રયી હતી, ત્યારે કોઈ સામાજિક - સાંસ્કૃતિક પરિવર્તનો શક્ય ન હતાં. ઈશ્વર જ સર્વોપરી સ્થાન ધરાવતો હતો. ઈશ્વર આધારિત રાજ-દરબારની કથા વાર્તાઓએ પોતાનું સ્થાન જમાવ્યું હતું. તેમના ચમત્કારો અને પરાક્રમોની વાર્તાઓ જ તે સમયના સમાજના રસનો વિષય બની હતી. પરંતુ ૧૮મી સદીમાં થયેલી વૈજ્ઞાનિક શોધોએ આ ધાર્મિક માન્યતાઓ, માનવમાં ઘર કરી ગયેલી અંધશ્રદ્ધાઓ, વહેમો, અતિપ્રાકૃત તત્ત્વો વગેરેનાં મૂળિયાં હચમચાવવા શરૂ કરી દીધા. અને ઈશ્વર, ધર્મ, રાજા, ચર્ચ, રાજવીઓની સત્તા ઢીલી પડવા લાગી. આ કારણે માનવીની નજર ઈશ્વર અને રાજાઓ પરથી ખસી પોતાના તરફ અભિમુખ બની. ઈશ્વરના બદલે મનુષ્યની દુનિયા તેના રસનો વિષય બની. અર્થવ્યવસ્થાએ તેમાં નવું પરિવર્તન આણ્યું અને નવા મધ્યમવર્ગનો ઉદય થયો. એની નવું – નવું જાણવાની ઈચ્છાશક્તિ વધી અને મુદ્રણ માટેની સગવડો વધી. જ્ઞાન-વિજ્ઞાનની નવીન શાખાઓનો ઉદ્ભવ થયો. માનવી પોતાનાં વિશે વિચારતો થયો. ટેક્નોલોજી, વૈજ્ઞાનિક શોધો, વર્તમાનપત્રો, સામયિકો, નાટકો – રેડિયો – ટેલિવિઝન જેવાં માધ્યમોની બોલબાલા વધી. આમ ૧૭મી સદી આવતાં સુધીમાં આ છસો – સાતસો વર્ષની સાંસ્કૃતિક સામાજિક મથામણો થઈ હતી તેને નવલકથાના ઉદ્ભવમાં સક્રિય ફાળો આપ્યો છે.

જ્યારે વિશ્વમાં કંઈ પણ નવું રચાય છે ત્યારે તેણે પોતાનાં અસ્તિત્વને ટકાવી રાખવા માટે ઘણો સંઘર્ષ કરવો પડે છે અને આ સંઘર્ષમાંથી પસાર થયા બાદ જ તેનું રૂપ સોળે કળાએ ખીલી ઊઠે છે. અનેક મથામણો બાદ ઉદ્ભવેલ નવલકથાએ કેવા સંઘર્ષ ખેડ્યા હશે ? તથા આ સંઘર્ષમાંથી બહાર આવી તેણે પોતાના વિત્તને કેવી રીતે પ્રગટાવ્યું તે પણ જાણવું જરૂરી છે. હવે, આપણે ચર્ચા કરીશું નવલકથાએ ખેડવા પડેલા સંઘર્ષની અને તેમાંથી અસ્તિત્વમાં આવેલું તેનું રૂપ.

૧૮મી સદીમાં આવેલા વાચકવર્ગનાં પરિવર્તને નવલકથા, પત્રકારિતા અને સાહિત્યના વિકાસમાં મહત્ત્વનો ફાળો આપ્યો છે. ઈંગ્લેન્ડમાં ૧૮મી સદીમાં લગભગ ૬૦,૦૦,૦૦૦ની જનસંખ્યામાંથી બર્કનાં અનુમાને વાચકોની સંખ્યા તે સમયે ખૂબ ઓછી હતી. સન્ ૧૭૦૪માં દરેક અઠવાડિયે સો વ્યક્તિઓની પાછળ મુશ્કેલીથી એક સમાચારપત્રની જરૂરત ઊભી થતી હતી. જ્યારે શતાબ્દીનાં પૂર્વાર્ધમાં સમાચારપત્ર

વાંચનારાઓની સંખ્યામાં ત્રણ ગણો વધારો નોંધાયો હતો અને સન્ ૧૭૫૭ સુધીમાં મુદ્રણાલયોની સંખ્યા પણ વધીને ૧૫૦ થી ૨૦૦ વચ્ચે થઈ ગઈ હતી. આ સમયગાળામાં પુસ્તકોની સંખ્યા પણ ચાર ગણી વધી ગઈ. અનેક પરિબળોમાંથી પસાર થઈ, નવલકથાનો ઉદ્‌ભવ થયો છતાં આરંભમાં તે લોકપ્રિય સ્વરૂપ ન હતી. ધીરે ધીરે તેણે વાચકોનું ધ્યાન પોતાના તરફ આકર્ષ્યું તેનાં બે કારણો હતાં. અક્ષરજ્ઞાનનો અભાવ અને આર્થિક પરિસ્થિતિ. સાક્ષરતાનો અર્થ સીમિત સ્વરૂપે સ્વીકારીએ તો ક્લાસિક ભાષાઓ નહીં, માત્ર માતૃભાષાનાં લેખન તથા પઠનની સીમામાં પણ સાક્ષરતાનો અભાવ હતો. તે સમયમાં કેટલાક ખેડૂતો અને બાળકોમાંથી માત્ર ત્રણ ચતુર્થાંશ લોકો જ વાંચી શકતા તેવું લૈકિંગટને ધાર્મિક પત્રિકાઓનું વિતરણ કરતાં નોંધ્યું છે. એટલે કે ગામડામાં રહેવાવાળા લોકોનો અધિકારી વર્ગ તથા શહેરોમાં પણ નિમ્નવર્ગનો જનસમૂહ સાક્ષર ન હતો, તેનું કારણ વાંચવા-લખવાના સમયનો અભાવ. સન ૧૭૮૬માં ઈંગ્લેન્ડના Parishes પ્રદેશના ચતુર્થાંશ ભાગમાં કોઈ શાળા ન હતી એટલે કે શતાબ્દીના આરંભકાળમાં શિક્ષા પ્રસાર ઓછો હતો. તે સમયે ધર્માર્થ વિદ્યાલયોએ સાક્ષરતા તરફ પ્રવૃત થવામાં અને વાચકવર્ગની વૃદ્ધિમાં યોગદાન આપ્યું. જ્યારે વાચક વર્ગને સીમિત કરનાર બીજું કારણ હતું આર્થિક પરિસ્થિતિ. સન્ ૧૬૯૬માં ગ્રેગોરી કિંગ અને ૧૭૦૯માં ડેફો દ્વારા સામાજિક વર્ગોની આવક વિશે લગાવેલા બે અનુમાનો નિર્દેશ કરે છે કે જનસંખ્યાનો અડધાથી વધુ ભાગ જીવનની અનિવાર્ય આવશ્યકતાઓથી પણ વંચિત હતો. જનસંખ્યાનો મોટો ભાગ પછાતવર્ગના નિવાસીઓનો હતો. કિંગે અંદાજ લગાવ્યો કે આ લોકોની કુલ આવક એક પરિવારે ૬ પાઉન્ડથી ૨૦ પાઉન્ડની હતી. તેથી તેમનાં માટે પુસ્તકો કે સમાચારપત્રો જેવી સુવિધા માટે કંઈ બચતું ન હતું. તો ડેફોએ અનુમાન લગાવ્યું કે આ લોકોની આવક એટલી ન હતી કે પુસ્તક ખરીદવા માટે કંઈ બચાવી શકે. આમ પુસ્તકોની બહુમૂલ્યતા તથા આર્થિક કારણોની પ્રચંડતાને કારણે જ પાઠકવર્ગમાં વૃદ્ધિ થઈ ન હતી. નવલકથાની શરૂઆતની કિંમત સામાન્ય માનવીનાં કુટુંબને દસ-પંદર દિવસનાં ગુજરાન ખર્ચ જેટલી હતી. પછી ટેક્નિકલ ક્ષેત્રે જેમ-જેમ વધારો થતો ગયો અને છાપખાનાઓનું પ્રમાણ વધ્યું જેનાં કારણે નવલકથાની શરૂઆતની આવૃત્તિ પણ પાંચ આંકડામાં ખપવા લાગી. ધીરે ધીરે સમાચાર પત્રોની કિંમત પણ ઘટી અને તેમાં લઘુકથાઓ-કથા-નવલકથાઓ ધારાવાહી રૂપે પ્રકાશિત

થવા લાગી. મોટાભાગનાં પુસ્તકાલયોમાં દરેક પ્રકારનું સાહિત્ય સંગ્રહિત થતું હોવાં છતાં નવલકથા જ વાચકોનાં રસનું કેન્દ્ર બની તો ધીરે ધીરે સ્ત્રીઓમાં ફૂરસદનો સમય વધવા લાગ્યો. આમ સમય પસાર કરવાનાં સાધન તરીકે તે પ્રયોજાવા લાગી. આ ઉપરાંત ઔદ્યોગિકક્રાંતિની સાથે સાથે નવા મધ્યમ મર્ગનો ઉદય થયો, જેણે પોતાની વાંચન ભૂખ સંતોષવા નવલકથાનો આધાર લીધો. આમ ધીરે ધીરે નવલકથાનો સાહિત્યમાં વ્યાપ વધ્યો અને નવલકથાની લોકપ્રિયતાએ તેના વિકાસમાં બહુમૂલ્ય ફાળો આપ્યો.[૨]

નવલકથાનો જન્મ ૧૫મી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં નોંધી શકાય. ઈ.સ. ૧૪૬૦માં સ્પેનિસ લેખક ક્વેદોની નવલકથા 'સેલેસ્ટીના' પ્રગટ થઈ. તે ત્રીસ વર્ષની મહામહેનતે રચાઈ હતી. ત્યારે સમાજના નાના-મોટા પ્રસંગોએ કહેવાં માટે નવલકથાનો ઉપયોગ થતો હતો. તે એક રાતનાં મનોરંજનનો મસાલો પૂરો પાડતી. લોકો અશિક્ષિત હતાં તેથી નવલકથા જેવું કંઈક સાંભળતાં. પહેલાં નવલકથા કહેવાતી અને સંભળાતી પાછળથી તે છપાઈ અને વંચાવા લાગી અને ધીરે ધીરે નવલકથાનાં આજનાં સ્વરૂપનો વિકાસ થયો.

આ સમગ્ર પરિબળોને એક વ્યાખ્યામાં સમાવતાં કનુભાઈ જાની અને વિનોદ અધ્વર્યુ એ નોંધ્યું છે,- **"વિક્રમ-વેતાળ અને બાદશાહ - બિરબલના જમાના ગયા. રાજા ગયાં અને પાટ ગયાં, પણ વાતો તો રહી જ. સમૂહનું રાજ્ય આવ્યું, ત્યારે સમૂહમાં બેસવાની ફુરસદ ન રહી ! ચોરા ચોતરાયા ગયા. તો , વાર્તા ઘેર ઘેર વિખરાઈ ગઈ. કહેનાર ગયા, તો લખનાર આવ્યા, ચોતરા ગયા તો છાપખાનાં થયાં. શ્રોતાઓ ગયા, વાચકો થયા. સમૂહ ગયો. સમષ્ટિની રાજ્યભાવનામાં વ્યષ્ટિનો એકડો મંડાયો. સમષ્ટિના સંદર્ભમાં એ એકડાની મહત્ત્વની દીર્ઘકથા લોકપ્રિય બની. જ્યાં ત્યાં વંચાવા લાગી – 'નવલકથા'."**[૩]

માનવજીવનકેન્દ્રી કથાવસ્તુને આધાર તરીકે સ્વીકારીને ચાલતી નવલકથાનાં કલેવરને ઉલટાવી-સુલટાવી, ઉપર-તળે કરી તેની લાક્ષણિકતાઓ તપાસીને વ્યાખ્યારૂપે શબ્દબદ્ધ કરી. આવી વ્યાખ્યાઓ અપાર છે. આ વ્યાખ્યાઓ ભલે નિઃશેષ ન હોય કે સંપૂર્ણ રીતે ભલે તે સ્વીકાર્ય ન લાગે પણ એમાંની કેટલીક વ્યાખ્યાઓ, એમાં ઉલ્લેખિત કેટલાંક લક્ષણો નવલકથાનાં સ્વરૂપને સમજવાની કડી શોધી આપે છે. અને તેના આધારે આપણે તેનાં સ્વરૂપની નજીક જઈ શકીએ છીએ. કોઈકે તેનાં એક પાસાં વાસ્તવને મહત્ત્વનું ગણાવ્યું છે. તો કોઈએ તેના વિરોધરૂપ કલ્પનાને સ્વીકારે મહત્વની ગણાવે છે. કોઈકે તેનાં ગદ્યની

વાત કરી છે તો કોઈએ તેની સ્વરૂપગત લંબાઈ વિશે ધ્યાન દોર્યું છે. જેમકે ક્લોરારીવ નવલકથામાં વાસ્તવિકતાનું મહત્ત્વ આંકતા નોંધે છે કે, "Picture of real life and manners and at the times in which it is written." [4] ("નવલકથામાં સાંપ્રત સમયનું, એ સમયનાં વાસ્તવિક જીવનનું અને રીતિઓનું ચિત્ર છે.")

ફ્રેન્ચ વિવેચક એબેલ શેવેલી તેનાં કલ્પના અને ગદ્યનાં પાસાને સાંકળતા કહે છે, "It is a fiction in prose of certain extent." [૫] ("અમુક લંબાઈની કલ્પક ગદ્યરચના")

એનસાઈક્લોપીડિયા ઓફ બ્રિટાનિકા અનુસાર, **"નવલકથા માનવજીવનનાં સત્યનું યથાર્થ પર આધારિત ચિત્રણ છે."** તો સાર્થ જોડણીકોશ મુજબ, **"ગદ્યમાં રચાયેલી કલ્પિત વાર્તા."**[૬]

મેરી મેકાર્થી અનુસાર, "A prose book of a certain thickness that tells a story of real life." [૭](વાસ્તવ જીવનની કથા કહેતી ચોક્કસ પ્રકારનાં ઘટ્ટ પોતવાળી ગદ્યકૃતિ)

આમ, ઉપરની વ્યાખ્યાઓના આધારે આપણે નવલકથાની લાક્ષણિકતાઓ તારવી શકીએ તેમ છે. નવલકથા વાસ્તવિકતાની ધરી પર રચાય છે. છતાં કલ્પિત પણ છે. તેમાં કથાવાર્તા તો છે જ તમે જ તે ગદ્યના આધારે રચાય છે અને દીર્ઘ પોત દ્વારા વિકાસ પામે છે. ઉપર તારવેલી લાક્ષણિકતાઓને ટૂંકમાં સમજીએ અને તેને લગતાં કેટલાક સૂચનો ધ્યાનમાં રાખીએ.

નવલકથાનું માધ્યમ ગદ્ય છે. દેશ-વિદેશની મોટાભાગની નવલકથાઓ ગદ્યમાં રચાઈ છે. પરંતુ નવલકથા ગદ્યમાં જ લખવી એવો કોઈ નિયમ આપણે બાંધી શકીએ નહીં, કારણ કે વિશ્વ સાહિત્યમાં તો ઘણી નવલકથાઓ પદ્યમાં પણ લખાઈ છે. નવલકથાનો વાસ્તવ સાથે અવિનાભાવી સંબંધ છે. તેથી નવલકથાકાર વ્યવહારમાં પ્રયોજાતાં સાહિત્યનાં માધ્યમ એટલે કે ગદ્ય પ્રયોજવામાં વધુ સગવડ અનુભવે છે. શિરીષ પંચાલે નોંધ્યું છે કે, **"આપણે જો નરી આંખ દેખાય તે જ વાસ્તવિકતા, એટલો જ અર્થ કરવા માંગતા હોઈએ તો આ સંજ્ઞાનો ખૂબ જ સંકોચ કર્યો ગણાશે. વાસ્તવિકતા સંજ્ઞામાં તથ્યથી માંડીને કપોલકલ્પિત સુધીના બધા જ પ્રદેશોને આવરી લેવાના હોય છે."**[૮] આમ ઘણા સમયગાળા સુધી સર્જકો ગદ્યનાં આ માધ્યમ દ્વારા લખતા રહ્યા છે. પહેલા નવલકથા જ્ઞાન આપવા, સમાજ સુધારાના હેતુસર, સમાજનાં દૂષણોની અભિવ્યક્તિ અર્થે રચાતી માટે વ્યવહારનાં સ્તરે પ્રયોજાતું ગદ્ય તેનો આધાર બનતું

પાછળથી નવલકથા પોતાનાં માટે અસ્તિત્વમાં આવી બધા હેતુઓને તેણે ફગાવી દીધા ત્યારે તેને નવી ભાષાની આવશ્યકતા ઊભી થઈ. અને તેણે વ્યવહારની ચોંટેલી આ રજને ખંખેરી નાંખી. નવલકથાકાર ભાષા વડે કૃતિ સિદ્ધ કરવા તરફ વળ્યો. શુદ્ધ કળારૂપે આ સ્વરૂપને અજમાવનારાઓ ક્યારેક પદ્યની નજીક જતા, વ્યંજનાપૂર્ણ કાવ્યોપમય ગદ્યનો આશરો લેતાં થયાં. જેમકે સુરેશ જોશીની 'છિન્નપત્ર', રાધેશ્યામ શર્માની 'ફેરો' એવું પારદર્શક ગદ્યવિધાન દાખવે છે.

નવલકથાને દીર્ઘ કળાસ્વરૂપ લેખતાં, તેનાં કદ વિશે નવલકથાની પચાસ હજાર શબ્દોની મર્યાદા આંકતા ફ્રેન્ચ વિવેચક એબલ શેવલીના શબ્દોનો વિરોધ કરતાં ઈ.એમ. ફોસ્ટરે કહ્યું છે,- "he says a fiction in prose of a certain that is quite enough for us and we may perhaps go so far as to add that the should not be less when 50,000 words."[૯]

નવલકથા બૃહત્ કળાસ્વરૂપ છે. આથી જ કદાચ મણિભાઈ નભુભાઈ દ્વિવેદીએ તેને 'સંસારકથા' કહી હશે. આપણે જાણીએ છીએ કે નવલકથાકારનો ઉદ્દેશ આપણાં જીવનને, એની આશા-નિરાશા, તેની વિશાળતાને એનાં સમગ્રરૂપે પોતાની પરિપાટીમાં સમાવવાનો છે. જીવનનાં ઊંડાણને, તેની અનેકવિધ સમસ્યાઓને એક જ જગ્યાએ લાવીને મૂકવાની હોય છે. નવલકથા એવું સાહિત્ય સ્વરૂપ છે કે જેમાં મનુષ્યનાં અતલ ઊંડાણને તાગવામાં આવે છે. અહીં તેને કદનું બંધન નથી. જેમકે દોસ્તો-એ-વસ્કીની 'ક્રાઈમ એન્ડ પનિશમેન્ટ'નવલકથા. તેવી જ રીતે ગુજરાતીમાં જાણીતી નવલકથામાં ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠીએ 'સરસ્વતીચંદ્ર'ને ચાર વિભાગમાં વહેંચી છે. પરંતુ નવલકથા જેટલી દીર્ઘ હોય તેટલો સંઘર્ષ સારી રીતે ઉપસાવી શકાય તેવું માનવું પણ યોગ્ય નથી. ઘણી નવલકથાઓ એવી છે જે વામન કદની હોવા છતાં પાંખાળા ઘોડાની ગતિ ધરાવે છે. જેમકે રાધેશ્યામ શર્માની 'ફેરો', ધીરુબહેન પટેલની 'આંધળી ગલી' વગેરે લઘુ સ્વરૂપની છે. આમ માત્ર તેનાં દીર્ઘકદને આધારે કૃતિને મૂલવવા જતાં ઘણીવાર આપણા હાથ તળેથી સારી કૃતિઓ સરકી પણ જાય.

નવલકથાનું ત્રીજું મહત્ત્વનું પાસું છે. કથાવાર્તાનું (Narrative). નવલકથાનાં કથાવાર્તા ઉપર શરૂઆતથી માંડીને આજ સુધી ભાર મૂકાતો આવ્યો છે. આપણે જાણીએ

છીએ કે પહેલાં નવલકથામાં રંજકતાના તત્ત્વને કારણે તે જનમનોરંજન માટે પ્રયોજાતી હતી તેમાં. પ્રશ્ન થાય આ રંજકતા શેમાંથી મળે છે ? તેનો જવાબ છે વાર્તા તત્ત્વમાંથી. ઈ.એમ. ફોસ્ટરે નવલકથાનાં વાર્તાતત્ત્વ પર ભાર મૂકતાં કહ્યું છે કે,- " yes - oh dear yes - The novel tells a story."[10] વાર્તાતત્ત્વ આપણાં સર્વનું આકર્ષણનું કેન્દ્ર બને છે ખરું, પણ નવલકથામાં સર્જકનાં સર્જન દ્વારા કહેવાયેલી વાર્તા બને છે. તેમાં કલ્પનાનું તત્ત્વ ઉમેરાય છે અને આ વાર્તાને રૂપ મળે છે. સામાન્ય રીતે સમાચારપત્રોમાં આવતી ખબર અને સાહિત્યિક વાર્તા વચ્ચેનો મૂળ ભેદ એ જ છે કે માત્ર વાર્તાનાં અસ્તિત્વ માત્રથી નવલકથા બનતી નથી. પરંતુ નવલકથાકારની સર્ગશક્તિ અને કલ્પનાશક્તિ દ્વારા સર્જકે કહેલી વાર્તા બને છે. નવલકથાકાર સવારે વાંચેલા સમાચારપત્રોમાંથી પણ વસ્તુ લઈ શકે છે. પરંતુ પોતાની સર્ગશક્તિ દ્વારા તે આગવું રૂપ સિદ્ધ કરે છે. કળાકૃતિમાં ભાવકને વાર્તાનું સંપૂર્ણ સિદ્ધ રૂપ અભિપ્રેત હોય છે. 'સરસ્વતીચંદ્ર'ના સરસ્વતીચંદ્ર- કુમુદ; 'માનવીની ભવાઈ'ના રાજુ- કાળુ જેવાં પાત્રો આપણાં અનુરાગને પામ્યા તેમાં વાર્તાતત્ત્વનો મોટો ભાગ છે. જો વાર્તા જ નબળી હોય તો તે પાત્રોને પણ ઉજાગર કરી શકતી નથી. વાર્તા કે ઘટના પ્રસંગે આજે સર્જકોની વિભાવના બદલાયેલી જોઈ શકાય છે. એક તરફ સુરેશ જોષી ઘટના તિરોધાનની વાત કરે છે. તો ચંદ્રકાન્ત બક્ષી કહે છે, - ઘટના સિવાય હું લખી જ ન શકું, મારે માટે ઘટના ઈઝ ટોટલ લાઈફ. આવા બે વિરોધાભાસો વચ્ચે નવલકથા વિકાસ પામતી રહી છે. સુરેશ જોષી કહે છે કે એક પદ્ધતિ એવી છે જેમાં ઘટનાનું પ્રાબલ્ય વર્તાય છે. બીજી પદ્ધતિમાં ઘટનાઓની આવી ધમાચકડી હોતી નથી. શી ઘટના બને છે ? તેનાં કરતાં ઘટના કેવી રીતે બને છે એ તરફ આપણું ધ્યાન ખેંચાતું હોય છે. રેખા સાથે રેખા ગોઠવીને. સાધારણ લાગતી સામગ્રીમાંથી સંવિધાનના પ્રતાપે અસાધારણનો સાક્ષાત્કાર થઈ શકે છે. પાત્ર કે ઘટના પોતે આકર્ષક હોતાં નથી, સર્જકે યોજેલા સંવિધાનમાં એમને મૂલ્ય પ્રાપ્ત થાય છે. આપણે આ વાર્તાનાં તત્ત્વને એક ઉદાહરણ દ્વારા સમજવાનો પ્રયત્ન કરીએ. દરરોજ સવારે આવતાં સમાચારપત્રનાં પાનાં ઉથલાવવા શરૂ કરશો તો કેટલીક સનસનાટી ભરેલી ઘટના જરૂર વાંચવા મળે જેમકે - એક ભાડૂત મકાન માલિકનાં ઘરમાં ઘુસી ગયો અને મકાનમાલિકનું ખૂન કરી ભાગી ગયો. આવી ઘટના આકર્ષણનું કેન્દ્ર બનતી નથી, કારણ કે તેમાં ક્યાંય સર્જકનું સંવેદન જોડાયેલ નથી. આવાં જ એક વાર્તાતત્ત્વ પરથી દોસ્તો-એ-વસ્કીએ પોતાના

જમાનાની સરમુખત્યારશાહીનું વાસ્તવવાદી આલેખન કર્યું. પરંતુ તેમાં પાત્ર (રાસ્કોલનિકોવ) ખૂની હોવા છતાં તેનાં પ્રત્યે આપણને ધૃણા ભાવ જાગતો નથી કારણ કે સર્જકે જે રીતે રાસ્કોલનિકોવનું અખંડ પાત્ર સર્જન કર્યું છે તે રીતે તેને આવતાં સ્વપ્નો, પોતાને ખૂની ઠરાવીને અપરાધને કબૂલવાની તેની મથામણ, તેના માનસિક સંઘર્ષોને નવલકથાકારે આગવા સંવિધાન દ્વારા અભિવ્યક્ત કર્યા છે. રાસ્કોલનિકોવ ખૂન કરે છે તેની પાછળની માનસિક પરિસ્થિતિ આ સર્વને નવલકથાકારે પોતાની આગવી ખૂબીથી ખોલી બતાવ્યું. અને સામાન્ય એવાં વાર્તા તત્ત્વમાંથી ઉત્તમ નવલકથાઓમાંની એક નવલકથાનું સર્જન કર્યું છે. આમ સામાન્ય વાર્તા કે ઘટનામાંથી પણ સર્જક સર્જકતાનાં બળે નિત્ય નવીન સર્જન કરી શકે છે તેમાં મહત્ત્વની બને છે કથનશૈલી. આમ દૈનિક વર્તમાનપત્રોની ઘટનાઓ કે કથાઓ અને નવલકથામાં આવતી કથાવાર્તા વચ્ચે કલ્પનાશૈલીનો મોટો ભેદ છે. મેકલીશે કહ્યું છે "A poetry should not mean, but be"[11] તે નલવકથા સંદર્ભે પણ યોગ્ય ઠરે. આ કલ્પનશૈલીનો આપણે આગળ ઊંડાણથી પરિચય કરીશું.

ચોથી અને સૌથી મહત્ત્વની વિશેષતા છે તેની વાસ્તવિકતા (વાસ્તવલક્ષિતા). 'વાસ્તવ' કે 'યથાર્થ'ના આલેખનની વિશેષતા. હેનરી જેમ્સે કહ્યું કે, "The air of reality is the supreme virtue of a novel. The merit on which all its other merits helplessly and submissively depend. If it be not there, they are all as nothing." [૧૨]

આમ કહી શકાય કે નવલકથાની સૌથી મહત્ત્વની લાક્ષણિકતા 'વાસ્તવ' છે. વાસ્તવ સાથે નવલકથા ગાઢ રીતે જોડાયેલી છે. સહૃદય ભાવકની દૃષ્ટિએ વિચારતા આપણા મનમાં પ્રશ્નો થાય કે વાસ્તવિકતા નવલકથા સાથે કેવી રીતે સંકળાયેલી હોય છે ? વાસ્તવનું જેવું છે તેવું જ આલેખન નવલકથાકારે કરવાનું હોય છે ? તો જવાબ મળે ના.

વાસ્તવજગત કે તેમાંનાં પ્રસંગો - ઘટનાઓએ નવલકથા માટે કાચી સામગ્રી છે. વ્યવહારનાં તથ્યોને નવલકથાકારે કળાનાં સત્યમાં રૂપાંતરિત કરવાના હોય છે. એલિઝાબેથે કહ્યું છે ને કે જીવન એ તો કલાની કાચીસામગ્રી છે પરંતુ આ સામગ્રીથી નવલકથાકાર જેટલું નિકટ અન્ય કોઈ નથી.

વાસ્તવનો અર્થ આપણે સ્થૂળ કે સાંકડો કરવાનો નથી. નવલકથાનું વાસ્તવ એટલે માત્ર નરી આંખે પ્રત્યક્ષ થતું વાસ્તવ નહીં પરંતુ સ્વપ્ન-જગત, અર્ધચેતન-જગત, કલ્પના-જગત વગેરેનો કળાનાં વાસ્તવમાં સમાવેશ કરવામાં આવે છે. નવલકથાકારે પોતાની આસપાસ અનુભવાતી સ્થૂળ વાસ્તવરૂપ કાચી સામગ્રીને પોતાની કલ્પનાનાં બળે કળાનાં વાસ્તવમાં રૂપાંતરિત કરવાની હોય છે. કળામાં વાસ્તવ એટલે જેવું છે તેવું યથાતથ્ નિરૂપણ નહીં પરંતુ દરેક સર્જક પોતાની રીતે વાસ્તવનાં કોઈ એક અંશને રૂપ આપે છે. હકીકતો તો માત્ર કાચી સામગ્રી સમાન છે. જેને નવલકથાકાર નવું, આગવું રૂપ આપે છે. જેમકે રાવજી પટેલની 'અશ્રુઘર' નવલકથા. તેમાં વસ્તુ તો નવલકથાકારના સ્વજીવનનું છે પરંતુ નવલકથાકારે તેને કલ્પનાનાં બળે નવો પાસ આપ્યો છે. જ્હોન વેઈન કહે છે ને કે **"નવલકથાના રૂપ-રંગ કે કદ ભલે બદલાતા રહે પરંતુ વાસ્તવિકતા સાથેનો તેનો નાતો તો જેવો ને તેવો જ રહ્યો છે."**[૧૩] નવલકથામાં પ્રવેશેલું વાસ્તવ આપણા માટે પ્રતીતિજનક બની અવબોધ કરાવવા સક્ષમ હોવું જોઈએ. માર્શલ પ્રુસ્ત કે ડેવિડ ગોલ્ફનાક જેવા તો **"વાસ્તવરૂપે જેનું અનુભાવન કરી શકીએ એવા તીવ્ર અનુભવોનો કે આપણાં સંવેદનો, સ્મૃતિઓનો પણ જીવાતાં વાસ્તવમાં સમાવેશ કરે છે."** [૧૪]

સર્જકે આલેખેલું વાસ્તવ અંતે ભાવક માટે પ્રતીતિજનક બની રસબોધનું પર્યાય બનવું જોઈએ. નવલકથાકારે તો વાસ્તવનાં નામે માત્ર હકીકતોનો ખડકલો કરવાને બદલે વાસ્તવિકતાનાં પડેપડમાં ઊતરીને માનવમનની આંટીઘૂંટીઓને સક્ષમતાથી આલેખવાની છે. સુરેશ જોષીએ પણ કહ્યું છે ને કે સ્વેચ્છાએ વાસ્તવિકતાનો આધાર છોડીને પોતાની આગવી વાસ્તવિકતા કૃતિના સર્જન દરમિયાન ઉપજાવી લેવાની હામ આપણા નવલકથાકારે ભીડવાની છે. તેમના મતે વાસ્તવની ઘટનાને પ્રતીકની કક્ષાએ લઈ જવામાં આવે તો જ ઘટનાને એની છાપાળવા રેઢિયાળ વાસ્તવિકતામાંથી ઉગારી લઈને સાહિત્યની ભૂમિકાએ સ્થાપી શકાય. તો બીજી બાજુ આ વાસ્તવિકતાના સંકેતોને તેઓ પ્રતીકની મદદથી એટલો વિસ્તારવા પણ નથી ઇચ્છતા કે જેથી માનવવ્યવહારના સંદર્ભને જ તે ઉલ્લંઘી જાય. આમ તેઓ સપ્રમાણતા જાળવવા પર ભાર મૂકે છે. વાસ્તવની વિભાવના દેશકાળ અને સર્જકના 'વાસ્તવ' વિશેની સમજ અને દૃષ્ટિ પ્રમાણે બદલાતી રહે છે. જેમકે સ્ટેન્ધલ અને બાલ્ઝાક જેવાં નવલકથાકારો ભૌતિકજગતનાં વસ્તુલક્ષી તત્ત્વને વાસ્તવ

ગણીને સૂક્ષ્મ ચિત્રણો નિરૂપીને ભૌતિક વાસ્તવને મૂર્ત કરે છે. જ્યારે ટાગોર, પ્રેમચંદ, ટોલ્સટોય વગેરેએ સામાજિક વાસ્તવને મૂર્ત કર્યું છે. તો દોસ્તોએવસ્કી જેવા નવલકથાકારોએ ચૈતસિક વાસ્તવને મૂર્ત કર્યું છે. આ રીતે વાસ્તવનાં અનેક રૂપો નવલકથાઓમાંથી પ્રગટે છે. નવલકથાનું વાસ્તવ જેવું દેખાય છે તેવું નથી પરંતુ તેનો આભાસ ઊભો કરે છે, તે આભાસી છે. તે જીવનનું માત્ર પ્રતિબિંબ નથી આપતી, પરિચિત વાસ્તવિકતામાંથી નવલકથાકાર પોતાની સામગ્રી લે છે એ ખરું, પણ તેની કળા પોતાની કૃતિની એ પરિચિત વાસ્તવિકતાના સંદર્ભથી અલગ અને સ્વતંત્ર વિશ્વ તરીકે સ્થાપન કરવામાં રહી છે. ભાષાનો અને વાસ્તવનો સંબંધ તપાસતા એમ કહી શકાય કે વાસ્તવનો સ્થૂળ ખડકલો એ માત્ર સમાચાર કે બયાન છે અને તેમાં જો નવની રૂપ લાવવું હોય તો વ્યવહાર ભાષાને કસોટીએ ચડાવવી પડશે. ત્યારે જ સ્થૂળ વિગત આલેખનની તુલનાએ નવલકથાનાં ઘટનાં વર્ણનમાં વ્યાવર્તકતા આવે.

વાસ્તવની જેમ જ કલ્પનાશીલતા પણ નવલકથાનું મહત્ત્વનું પાસું છે નવલકથા વાસ્તવકથા હોવા ઉપરાંત કલ્પનાકથા છે. અમેરિકાનાં આઈરિશ મેર્ડાખ જેવા સર્જકો 'વાસ્તવ'થી ઉફરા થઈ ફેન્ટસીના આધારે કલ્પનોત્થ નવલકથાનાં સર્જન તરફ વળ્યા છે તો બીજી તરફ રોબ્બ ગ્રિયે જેવા દ્વૈતવાદી દષ્ટિથી અનુભવાતા વાસ્તવને આલેખવા તરફ વળ્યા. કલ્પનાત્મકતા, કલ્પકતા કે કલ્પનાશીલતા તે નવલનું આગવું પાસું છે. જ્યાં સત્ય કે હકીકત માત્ર હકીકત તરીકે અટકે છે. ત્યાં કલ્પનાનો આરંભ થાય છે. આ કલ્પના પણ અમુક સ્થાને પહોંચીને અટકે છે અને જ્યાં કલ્પના પહોંચતી નથી ત્યાં વાસ્તવિકતા રહેલી છે. સત્યને જેમ ભાવજગત સાથે, હકીકતને ભૌતિકજગત સાથે સંબંધ છે તેમ કલ્પનાને કાલ્પનિક કે સ્વપ્નજગત સાથે સંબંધ છે. જેમકે છપ્પનિયો દુકાળ, તે હકીકત છે, વાસ્તવિક ઘટના છે અને તેને આધાર બનાવીને રચાયેલી પન્નાલાલની પટેલની નવલકથા 'માનવીની ભવાઈ' કલ્પનોત્થ કથા છે. કલ્પનાના આધારે નવલકથાનું સર્જન કરવામાં આવે છે. જો વાસ્તવિકતા કાચી સામગ્રી છે તો કલ્પકતાએ તેને ઘાટ આપનાર હથિયાર છે. સર્જકે સર્જકે કલ્પનાશીલતાની શક્તિ ભિન્ન હોય છે. જેમકે ફ્રાન્ઝ કાફકા જેવા સર્જકો સ્વપ્નસૃષ્ટિનું આલેખન કરે છે. Marjoric Bultonને 'Anatomy of the Novel'માં લખ્યું છે કે,

"The Novel is a branch of fiction that developed late in history, but a relish for stories seems to be a as old as recorded huminity."[૧૫]

નવલકથા ફિક્શનની શાખા છે તેનો હેતુ આનંદ આપવાનો છે. આપણી રંજનલાલસા અને રસતૃષા સંતોષવાનો છે. કાલ્પનિક હોવાનાં કારણે તેમાં નવીનતા અને વિસ્મયતાનાં તત્ત્વો રહેલા હોય છે. કલ્પના આપણને આકર્ષે છે તેનું કારણ શું છે ? તેનું કારણ છે મનોરંજન અને અર્થ આપવાનું, આપણી ઉત્સુકતા અને અસલામતી આપણને વારંવાર પ્રશ્નો પૂછવા ઉત્સાહિત કરે છે, કોણ? શું? કેવી રીતે? આ પ્રશ્નો કલ્પનાશીલતાનાં કારણે ઉદ્‌ભવે છે. નવલકથામાં બધું જ કલ્પી કાઢેલું હોય છે. પાત્રો, વસ્તુ, પરિવેશ, સંવાદ અને આ કલ્પનાથી વાસ્તવનો આભાસ ઊભો કરવામાં આવે છે. જો વાસ્તવ ભોંય છે તો કલ્પનાશીલતા તેનો સ્તંભ છે. સત્ય બનેલી ઘટના હંમેશાં નજર સમક્ષ નથી હોતી તેને કલ્પના દ્વારા સજીવન કરવામાં આવે છે. જેમકે ઐતિહાસિક નવલકથાઓ. ઇતિહાસમાં કલ્પનાનું સ્થાન પરમ આવશ્યક હોય છે. કલ્પનાના પરિવેશથી તેમાં રોચકતા આવે છે. કલ્પકતા વિશે માર્જરી બુલટેન કહે છે, "A fiction is mean to entertain. We are drown to fiction not only by the fun of fantasy, but by our interest in reality. Even our dreams can sometimes throw some light on our emotions, people realized this long before psychoanalysis, artistic, fiction our conscious, controlled and objective than dream."[૧૬]

આમ કહી શકાય કે સૃષ્ટિ પરના પદાર્થોનું જેમ પોતાનું આગવું સ્વરૂપ હોય છે, તેવી જ રીતે નવલકથા પણ કથાસાહિત્યનું આગવું સ્વરૂપ છે. જે મહદ્‌રૂપે ગદ્યમાં લખાય છે, અને તેને ફલકની મર્યાદા નડતી નથી જેટલે અંશે વાસ્તવ આવશ્યક છે તેટલે જ અંશે નવલકથામાં કલ્પના પણ આવસ્યક છે. જેનાં કારણે તે રોજ-બરોજમાં બનતી ઘટનાઓથી અલગ તરી આવે છે. આ તો થઈ નવલકથાનાં સ્વરૂપની ચર્ચા. હવે આપણે નવલકથાનાં ઘટકતત્ત્વોની ચર્ચા કરીશું.

• નવલકથાનાં ઘટકતત્ત્વો

જેવી રીતે શરીરનાં દરેક અંગોના અવિનાભાવી સંબંધ વડે શરીરનું બંધારણ રચાય છે. તેવી જ રીતે નવલકથાનાં ઘટકતત્ત્વોનો પણ એકબીજા સાથે અવિનાભાવી સંબંધ હોય

છે. એક પણ ઘટકતત્ત્વ ઊણું ઉતરે તો તે કૃતિનું સૌંદર્ય ખંડિત થાય છે. પરંતુ શરીરનું કયું ઘટકતત્ત્વ ઉત્તમ છે તેવો પ્રશ્ન પૂછવામાં આવે તો વ્યક્તિએ વ્યક્તિએ તેનો પ્રતિભાવ જુદો હશે. કોઈ કહેશે કે હું હૃદયને મહત્ત્વ આપું છું, કોઈ કહેશે કે હાથ-પગનું. આમ નવલકથાનાં ઘટકતત્ત્વોનું વિવિધ વિવેચકો પોતાના મતે ગુણાંકન કરે છે. કોઈ તેમાં રહેલાં પાત્રનાં ઉદાત્ત કાર્યવ્યાપારને ઉત્તમ ગણાવે છે. તો કોઈ વસ્તુસંકલનાને. જેમકે એરિસ્ટોટલે કહ્યું છે, "Gives us qualities, but it is in action - what we do - that we are happy or the reverse ."[૧૭] તો એડિથ વ્હોર્ટ નવલમાં સુંદર કથાનક અને સુંદર પાત્રસૃષ્ટિને અનિવાર્ય ગણાવે છે જેમકે- "A Novel is a work of fiction cantaining a good story and welldone characters."[૧૮] તો નવલકથા સાથે તેના વાચકનાં મનઃસંધાન પર ભાર મૂકતાં ક્લોરા રીવ કહે છે, **"નવલકથાની સુંદર શૈલી વડે પ્રભાવિક વાચક, નવલકથામાંનાં પાત્રોનાં સુખદુઃખને આત્મસાત્ત કરી પાત્રો જોડે અનુસંધાન અનુભવે તે જરૂરી છે."** [૧૯] જ્યારે માર્જોરી બુલટોન વસ્તુસંકલનાનું મહત્ત્વ આંકતા કહે છે કે, "The plot is important to a novel. much as the skeleton is important to a human body. It is simple compared with some other systems, but it gives the organism its structure and holds it together." [20]ક્યાંક તેમાંના દેશકાળજન્ય વાતાવરણનો મહિમા સ્વીકારાયો છે તો ક્યાંક તેમાંના સંઘર્ષને નવલકથાનો પ્રાણ ગણવામાં આવ્યો છે. ટૂંકમાં કથાનાં પાત્રો અને ઘટનાઓ, ભાષાશૈલી, પાત્રો, વસ્તુસંકલનાનું, સ્થળ અને સમય તથાં કેન્દ્ર તેમજ તેમાંથી ઉપસી આવતું ચિંતન આવી અનેક બારીઓમાંથી નવલકથાનું નિરીક્ષણ થતું રહ્યું છે. હવે આપણે ઉપરનાં દરેક ઘટકતત્ત્વ વિશે ચર્ચા કરીશું.

ઘણીવાર આપણે ભાવકને એવું કહેતા સાંભળ્યા હશે કે વાર્તા જકડી રાખે તેવી નથી, ઘટનાઓ એક પછી એક બન્યા કરે છે, તેમના વચ્ચે તાલમેલ સધાતો નથી, કંઈ રસાનુભવ થતો નથી. બિનજરૂરી અકસ્માતો વધુ છે, રચનાનું માળખું બરાબર બંધાયેલું જણાતું નથી, મજા ના પડી. આ બધાના મૂળ રહેલાં છે વસ્તુસંકલનામાં.

વસ્તુસંકલના : નવલકથા જ્યારે પૂરી વંચાઈ જાય અને કોઈ પ્રતિભાવ પૂછે તો ભાવક સૌથી પહેલા વાત કરશે નવલકથાની વાર્તાની એટલે કે વસ્તુની. આ વસ્તુમાં જ તે અન્ય ઘટકોની માંડણી કરતો જશે. એટલે કે આ બધા પ્રતિભાવોનાં મૂળમાં રહેલ છે વસ્તુ

(Plot). આપણે જાણીએ, કે 'વસ્તુસંકલના' એટલે શું ? આ શબ્દમાં બે સંજ્ઞા સમાયેલી છે 'વસ્તુ' + 'સંકલના' = 'વસ્તુસંકલના'. તેના વિશે એરિસ્ટોટલે પોતાનાં 'પોએટિક્સ'માં સરળ ભાષામાં સમજાવે છે કે, 'વસ્તુસંકલના' એટલે "બનાવોની ગોઠવણી." 'વસ્તુ' એટલે 'બનાવ' અને સંકલના એટલે 'ગોઠવણી', 'રચના'. પરંતુ બનાવોની ગોઠવણી તો ઈતિહાસમાં પણ હોય છે. ઈતિહાસકાર કરતાં નવલકથાકાર સંવિધાનની બાબતમાં ચડિયાતો છે. ઈતહાસમાં બનાવોનું મૂર્તરૂપ (સ્થૂળ આલેખન) હોય છે. એરિસ્ટોટલ વસ્તુ માટે 'Mythos' સંજ્ઞા પ્રયોજી હતી અને 'Plot' એ તેનો અંગ્રેજી તરજુમો છે. ગુજરાતીમાં તેના પર્યાયો તરીકે 'વસ્તુસંરચના', 'વસ્તુ', 'વસ્તુસંઘટના', 'ઘટનાતંત્ર' કે 'કથાવસ્તુ' પ્રયોજાય છે. પ્રવીણ દરજી કહે છે વસ્તુસંરચના એટલે, **"નવલકથાનાં વસ્તુની સુચારુ આયોજના, એનાં વિભિન્ન અંગોની ખૂબી પૂર્વકની સંકલના કે એનું રસોત્પાદક ગુંફન."**[૨૧]

વાર્તાનાં મૂળમાં જીવનમાં શું બન્યું તે જાણવાની કુતૂહલવૃત્તિ રહેલી છે. માણસને પોતાના કરતાં બીજાની વાતોમાં વધુ રસ પડે છે. નવલકથાકાર આવાં વાર્તાતત્ત્વની બાબતમાં સજાગ હોય છે. ઈ.એમ. ફોસ્ટરનું આ અનુસંધાનમાં ખૂબ જાણીતું વાક્ય છે – 'Yes – oh dear yesh – the novel tells a story.'[૨૨] આ વાર્તાતત્ત્વ વિના નવલકથા લખાય જ નહીં તે આપણે પણ માનવું પડે. છતાં માત્ર વાર્તાતત્ત્વથી જ બધું થતું નથી પરંતુ તેને સંકલના દ્વારા કોઈક આકારમાં ઢાળવું પડે છે. તેને સંસ્કારવું પડે છે માટે જ વાર્તા કરતાં તેની સંકલનાને વધુ મહત્ત્વ આપવામાં આવે છે. તેથી જ તો રશિયન સ્વરૂપવાદીઓ વાર્તાને કાચીસામગ્રી અને વસ્તુસંકલનાને આકૃતિ તરીકે ઓળખાવી બન્ને વચ્ચેનો ભેદ પ્રગટ ક્ર્યો છે. જો આ બંને વચ્ચે ભેદ ન હોય તો બજારમાં વેચાતી વ્રતકથાની ચોપડીઓ કે બાલમંદિરમાં ભણાવાતી 'ચકલા-ચકલી' કે 'શિયાળ ને કાગડા'ની વાર્તાઓને પણ ઉત્તમ રચનાઓ ગણવી પડે. સર્જકનું ખરું કાર્ય આ વાર્તા તત્ત્વને પ્રતીતિજનક બની રહે તેવી રીતે ગોઠવણી કરવાનું છે. ઈ.એસ. ફોસ્ટર વાર્તા અને વસ્તુસંકલના વચ્ચેનો ભેદ સાદી ભાષામાં આમ રજૂ કરે છે,: **"રાજા મરી ગયો અને રાણી મરી ગઈ આ થઈ વાર્તા, પણ રાજા મરી ગયો અને તેના શોકમાં રાણી મરી ગઈ આ થઈ વસ્તુસંકલના."**[૨૩] વાર્તા તત્ત્વથી પછી શું થયું ? તેવી વાર્તાભૂખી વૃત્તિ સંતોષાય છે. આ વાર્તાને જો, શા માટે?, કેમ?, કેવી રીતે? એવા પ્રશ્નો

પૂછવામાં આવે અને તે રીતે કળામાં વસ્તુંનું રૂપાંતરણ થાય તો વસ્તુસંકલના બની જાય છે. જેમકે આલ્બેર કામૂની 'આઉટસાઈડર'નવલકથાનો નાયક મ્યૂરસો ખૂન કરે છે. માત્ર વાર્તાની દષ્ટિએ જોઈએ તો મ્યૂરસોએ ખૂન કર્યું અને ખૂન કર્યા બાદ તેને પોલીસ લઈ ગઈ અને ફાંસીની સજા થઈ. પરંતુ અહીં નવલકથાકારે નવલકથામાં એવી અનેક પરિસ્થિતિ ઊભી કરીને બતાવ્યું કે તેણે ખૂન કેમ કર્યું ? કેમ તેને સજા થઈ? ભાવકને રસ પડે છે તે કારણો જાણવામાં ન કે અંત જાણવામાં. આમ નવલકથાકારનું કાર્ય ભાવકને સતત નવલકથાના સંપર્કમાં રાખવા માટે એવી પદ્ધતિ અપનાવવી પડે કે ભાવકને પૂછતા જવાનું મન થાય અને આવી રીતે લખાયેલી વાર્તા જ નવલકથા બનવાની ક્ષમતા ધરાવે છે. એરિસ્ટોટલ કરુણિકાનાં અનુસંધાનમાં વસ્તુસંકલનાને પ્રારંભ, મધ્ય અને અંત એવાં ત્રણ અંગોમાં વિભાજીત કરી છે. 'પ્રારંભ'માં કથાનો નૈસર્ગિક વિકાસ અને આવનાર ઘટનાનો અણસાર હોય; 'મધ્ય'માં વાર્તાનો અંત અને આરંભનો સમન્વય હોય તથા 'અંત'માં કથાનું પરિણામ હોય.

વસ્તુસંકલનાને ગતિશીલ અને આનુપૂર્વી તત્ત્વ તરીકે ઓળખવામાં આવે છે. કારણ કે દરેક નવલકથાનાં વાચનમાં હવે શું થશે ? જે બન્યું તે કેવી રીતે બન્યું ? જેવાં આકર્ષણો રહેલા હોય છે. જેમકે 'સરસ્વતીચંદ્ર'નવલકથામાં સરસ્વતીચંદ્ર, કુમુદના પિતા વિદ્યાચતુર અને કુમુદને પોતાની સાથેનો વિવાહ તોડવાનો પત્ર લખી ઘર છોડી ચાલ્યો ગયો. વાચકને એવો પ્રશ્ન અવશ્ય ઉદ્ભવે કે હવે આગળ શું બનશે ? શું સરસ્વતીચંદ્ર અને કુમુદ મળશે ? પરણશે ? તથા આવું કેમ બન્યું, કયા કારણોસર તે વિવાહ તોડે છે અને ઘર છોડી દે છે ? આવા પ્રશ્નો ઉદ્ભવે. આ વસ્તુસંકલનામાં ક્રિયાનું મહત્ત્વ રહેલું છે. તેના કારણે નવલકથા ગતિશીલ બને છે. નવલકથામાં એક પાત્રનાં જીવનમાં બનતી કે બનેલી ઘટનાઓને આનુપૂર્વી ક્રમમાં ગોઠવીને ઇતિવૃત્તિ પ્રધાન વસ્તુસંકલના યોજાય છે. તેમાં તિરસ્કાર-પુરસ્કારનો વિવેક થતો હોય છે. પરંતુ ઐતિહાસિક નવલકથાઓની વસ્તુસંકલના ઇતિહાસના રેખાયિત ક્રમને અનુસરે. ઐતિહાસિક નવલકથામાં બનતી ઘટના આરંભમાં બનતી ઘટનાઓના સ્વાભાવતઃ ક્રમને અનુસરે છે. જ્યારે 'સમયદ્વીપ' નવલકથામાં ઘટનાઓનો ક્રમ વારંવાર બદલાય છે. નવલકથાની શરૂઆત વર્તમાનની ક્ષણથી થાય છે. નીલ કેલેન્ડરની તારીખ જુએ છે અને ભૂતકાળમાં બનેલી ઘટનાઓને યાદ કરે છે. સમગ્ર

નવલકથા વર્તમાન-ભૂતકાળ-વર્તમાનના ક્રમમાં આલેખાતી રહી છે. આનુપૂર્વીતાનું તત્ત્વ ઐતિહાસિક નવલકથામાં વધુ સચવાતું જોવા મળે છે. તેમાં તે કલ્પનાજન્ય તત્ત્વનું ઉમેરણ કરે તો કેટલેક અંશે તે ચાલે પરંતુ ઇતિહાસનાં કેટલાંક તથ્યોને ત્યાં અનુસરવા પડે. જ્યારે સામાજિક નવલકથાઓ કે અન્ય પ્રકારની નવલકથામાં પ્રસંગોના ક્રમને નક્કી કરવાનું કામ સર્જકનું છે તે ક્રમને ૧-૨-૩-૪-૫ ના બદલે ૫-૪-૩-૨-૧ કરી શકે છે. તેની સંકલનામાં અક્રમિકતા દેખાય છે તે પણ તેની કળાકારીગરીના એક અંશ રૂપે જ.

નવલકથાની મહાનતાનો આધાર એ વાત પર નથી કે ઘટના કેટલી મોટી છે. પરંતુ નાની જણાતી ઘટનામાંથી પણ નવલકથાકાર સર્જનકર્મનાં બળે તે ઘટનામાં પ્રાણ પૂરે છે અને ક્યારેક નાનો જણાતો પ્રસંગ પણ મોટી જણાતી અનાકાર ઘટનાથી વધુ પ્રકાશ પાથરનારો બની શકે છે. જેમકે 'સરસ્વતીચંદ્ર' નવલકથામાં નવીનચંદ્ર(સરસ્વતીચંદ્ર)ના ખંડના દ્વાર પાસે આવીને ઊભેલી કુમુદસુંદરીનાં મનમાં જે મંથનો ચાલે છે તે મનોમંથનો નવલકથાકારે એવી રીતે આલેખ્યા છે જે તે કૃતિની અન્ય સક્ષમ ઘટનાઓ સમાન જ મહત્ત્વનાં બને છે.

વસ્તુસંકલના મુખ્યત્વે ક્રિયા પર આધારિત હોય છે. ગુજરતીમાં કહેવત છે કે 'હરે તે ફરે, બાંધ્યો ભૂખે મરે.' માટે ક્રિયા દ્વારા આગળ વધતાં પાત્રનાં જીવનમાં કંઈક સંઘર્ષો આવે આ સંઘર્ષો નવલકથાનાં અન્ય પાત્રો સાથે, સમાજ સાથે, પ્રકૃતિ સાથે, નિયતિ સાથે કે તેની જાત સાથેનાં વગેરે સાથેના હોઈ શકે. આ સંઘર્ષોને પાર કરતા કરતા તે નિર્ણય પર આવે. પાત્રો પોતાનાં જીવનમાં કંઈક ખેંચ અનુભવે અને સાથે સાથે કશીક પસંદગીનો નિર્ધાર પણ કરે છે. નવલકથામાં આ બંને વચ્ચે સંતુલન રચવું મહત્ત્વનું છે. આ સંતુલન સધાય ત્યારે નવલકથા ભાવવર્તુળ પૂરું કરે છે. 'માનવીની ભવાઈ' નવલકથામાં રાજુ અને કાળુના લગ્ન બાળપણમાં નક્કી થયા છે પરંતુ કાળુની બારમાથાળી પિતરાઈ કાકી માલીનાં કારણે આ લગ્ન વિચ્છેદમાં પરિણમે છે. કાળુને ભલી સાથે અને રાજુને ઘાળજી સાથે પરણાવવામાં આવે છે. પંથકમાં ભયંકર દુષ્કાળ ફાટે છે. આવામાં બંનેના હૈયા પરસ્પરના આંતરપ્રેમને અનુભવી શકે છે. દુકાળની પરિસ્થિતિમાં પણ તેઓ અન્યોન્યની, તેમજ એકમેકની કાળજી રાખે છે. જીવનના મસમોટા કેટલાય સંઘર્ષોમાંથી પસાર થાય છે અને અંતે વર્ષાનાં ઝાંકળિયાં પંથકમાં વરસે છે અને માનવહૈયાં નાચી ઊઠે છે. આમ નવલકથાની વસ્તુસંકલનામાં અમુક પ્રકારની ગોઠવણ હોય છે. નાયક કે પાત્ર કોઈ નિશ્ચિત ધ્યેય માટે

કાર્યરત બને, આ કાર્યો દરમ્યાન તે અનેક રીતે સંઘર્ષ કે પછડાટનો અનુભવ કરે અંતે આ સંઘર્ષમાંથી બહાર આવી પોતાના ધ્યેયની પ્રાપ્તિ કરે છે.

નવલકથાની દરેક ઘટનાને પાછળ બનનારી ઘટના સાથે અવિનાભાવી સંબંધ હોય છે. કોઈ પણ ઘટના બને તેની પાછળ કોઈ કારણ હોય છે. કાર્ય માત્ર વાચકને રસમાં જકડી રાખવા પૂરતું મર્યાદિત નથી. દરેક ઘટના સાંકળમાંના અંકોડાઓની જેમ એકબીજા સાથે જોડાયેલ હોય છે. નવલકથામાં જે કંઈ પણ બને તે એરિસ્ટોટલ કહ્યું છે તેમ અનિવાર્યતા અને સંભવિતતાના ધોરણે બને છે. નવલકથામાં જે ક્રિયા બને તે અનિવાર્યતાના ધોરણે આવવી જોઈએ અને સંભવિત લાગે તેવી રીતે આલેખાવી જોઈએ. જો નવલકથામાંથી એક પણ પ્રસંગની બાદબાકી અથવા સ્થાનફેર કરવામાં આવે તો કથામાં કંઈક ઊણપ સ્પર્શવી જોઈએ. આવી રીતે નવલકથા રચાવી જોઈએ.

વસ્તુસંકલનામાં સમયનું તત્ત્વ પણ મહત્ત્વનું બને છે. કૃતિની ગતિશીલતા અથવા તો પ્રસંગોની અનુક્રમિકતાને સમય તત્ત્વ સાથે પ્રત્યક્ષ સંબંધ છે. ઘણીવાર સમયની ગતિ કથાની ઉપરલી સપાટીએ ઘણા ઓછા દિવસની હોય પણ સમગ્રરૂપે કથાનાં આંતરિક વિશ્વમાં પ્રવેશતા તેમાં એક આખા યુગનો પરિચય થતો હોય. જેમકે 'મરણોત્તર'માં ચાંદની રાતથી સૂર્યોદય સુધીનો ભૌતિક સમયનો છે. 'હું'ની દેખીતી કોઈ બાહ્યગતિ નથી. એ ઝરુખામાં સ્થિર જ ઊભો છે એ સ્થિર હોવા છતાં એની ચેતના જે રીતે ગતિશીલ બને છે એ દ્વારા તેનું આસ્વાદ્યરૂપ રચાય છે. સ્થિર હોવા છતાં દૂરના ઐતિહાસિક, પ્રાગૈતિહાસિક અને આદિકાળ સુધીના સમયમાં તેની ચેતના ફરી વળે છે.

વસ્તુસંકલનામાં કથનકેન્દ્રનો પણ પૂર્ણ સહયોગ હોય છે. જેની ચર્ચા આપણે કથનકેન્દ્રની ચર્ચા કરતી વખતે કરીશું.

વસ્તુસંકલનમાં સર્જકની જાત પ્રત્યેની ઈમાનદારી પણ મહત્ત્વની લેખાય છે. જેમકે આજે આપણે ગાંધજીના સમય વિશે માત્ર વાંચીને, સાંભળીને કંઈ લખવા બેસીએ તો તેમાં જરૂર આપણે ઊણાં ઊતરીએ. કે પછી જે ગ્રામ્ય પરિવેશનો ક્યારેય આપણે સંસર્ગ કર્યો નથી, તેના વિશે લખવા બેસીએ તો માત્ર કલ્પનાનાં બળે ભાવકને તેમાં રસતરબોળ ન કરાવી શકીએ. પરંતુ તે પરિવેશમાં ઉછરેલ વ્યક્તિ તેનું તાદશ વર્ણન કરી શકે. જેમકે પન્નાલાલ પટેલે તેમની 'મળેલા જીવ' નવલકથામાં ગ્રામ્ય પરિવેશનો તાદશ અનુભવ કરાવે

છે. કારણકે તે તેમાં પોત તમાં ઉછર્યા છે. ત્યાંના રીત, રિવાજ, ઉત્સવો, તહેવારો, ત્યાંની ભાષા વગેરેનું તેનાં વાસ્તવિકરૂપમાં હૃદયદ્રાવક આલેખન કરાવ્યું અને તે આજે પણ ભાવકને સ્પર્શે છે. વાસ્તવમાં જે વસ્તુનું આલેખન કરવાનું હોય તેને તે પૂરેપૂરું આત્મસાત્ કરી ચૂક્યો હોય તો જ તેમાં રસિકતા આવે છે. કલ્પનાનાં બળે કેટલુંક લેખન થાય છે પરંતુ પરિવેશને ન્યાય પરિચિતતાથી મળે છે.

આરંભના ગાળામાં નવલકથાકારોએ સુખદ અંતવાળી વસ્તુસંકલના પસંદ કરી હતી. નવલકથા વાંચતા આપણને આઘાત પહોંચે તેવી ઘટનાઓ ભલે આવે પરંતુ તેના અંત વિશે આપણને ખાતરી રહેતી કે નવલકથા પૂર્ણ થતા સુધીમાં તો છૂટા પડેલાં પાત્રો કોઈને કોઈ રીતે સાથે જોડાશે. અપવાદરૂપ 'સરસ્વતીચંદ્ર'. પછી ભલે આ અપવાદનું કારણ સામાજિક હોય. પરંતુ પાછળના સમયમાં લખાયેલી નવલકથામાં છિન્નભિન્નતાનું તંત્ર જોવા મળે છે. મિલનનો ઈશ્વરીય ન્યાય રહ્યો નહીં. જગતનો ચહેરો બદલાયો, કાર્યકારણની શૃંખલા તૂટી પડી, એક ઘટનાનો બીજી ઘટના સાથે સંબંધ ન રહ્યો. ઘટનાનો હ્રાસ થયો. ઘટના આવે તો પણ આ ઘટના પાત્રના બાહ્ય વિકાસમાં નહીં તેની ચૈતસિક ગતિનાં આલેખનમાં મહત્ત્વની બની. નાયક જીવનથી થાકી આત્મહત્યાના માર્ગે વળ્યો. મિલનને બદલે વિચ્છેદનો ન્યાય તોળાયો, સંવાદનો દોર તૂટ્યો, પ્રેમની નવી વિભાવના સમાજમાં પ્રચલિત બની જેમકે –'છિન્નપત્ર'ની નાયિકા કહે છે 'પ્રેમ, અભિમાન વગરનો પ્રેમ હોઈ શકે ?'. વસ્તુસંકલનાના અંકોડા તૂટી ગયા. અનુઆધુનિક સમયમાં ફરી પાછા આપણે પરંપરા તરફ, અતીત તરફ, ગામ કે તળ તરફ વળ્યા, વિશ્વ સાંકડું બનતું ગયું, મનુષ્યો પાસે આવતા ગયા, અસંવાદિતામાંથી ફરી પાછી સંવાદિતાનો સૂર પ્રગટવા લાગ્યો.

આમ વસ્તુસંકલનાનાં અનેક મહત્ત્વનાં પાસાં છે. ઘટના-પ્રસંગથી માંડીને કથનકેન્દ્ર, ક્રિયા, સંઘર્ષ, નિર્વહણ, તાણ વગેરે. વસ્તુસંરચનાં માત્ર વસ્તુ કે બનાવની ન બનતા વિચાર કે ચરિત્રની પણ સંરચના બને છે. પ્રવીણ દરજીએ ફ્લોબેરની વાતને આમ રજૂ કરી છે, **"સર્જકે વિષયને સૌપ્રથમ પૂરેપૂરો પામી લેવાનો રહે છે. તે પછી તેને અનુકૂળ વસ્તુસંકલના દ્વારા નવલકથાનું નિર્માણ કરવાનું છે. આ આખી પ્રક્રિયા બાળકને જન્મ આપવા સમાન બની રહે છે. સમગ્ર રચનાને અવિનાભાવિ જોડવાનું કામ વસ્તુસંરચના કરે છે."** [૨૪]

ચરિત્ર-ચિત્રણ : એરિસ્ટોટલ પોતાની ટ્રેજેડીની વિભાવનામાં વસ્તુસંરચના કરતાં પાત્રાલેખનને ચરિત્ર-ચિત્રણને ઊતરતું સ્થાન આપ્યું છે. તો હેન્રી જેઈમ્સ ચરિત્રને ઘટનાધારક લેખે છે ને ઘટનાને ચરિત્રને સુસ્પષ્ટ કરવાનાં ઉદાહરણરૂપ ગણે છે. આર્નોલ્ડ બેનેટ કહે છે કે સારા કથાસાહિત્યનો પાયો છે ચરિત્રસર્જન, અન્ય કશું નહીં. તો ઈ.એમ. ફોસ્ટર 'Aspects of the Novel'માં નોંધે છે કે **"અન્ય કલાકારો માનવીને ટાળી શકે, ચિત્રકાર-શિલ્પી માનવીને અડે જ નહીં તો પણ ચાલે, કવિ માત્ર પ્રકૃતિની વાત કરે તો પણ ચાલે પણ નવલકથાકારને તો જીવતાજાગતા માણસ વિના ચાલે જ નહીં."**[૨૫] જ્યારે પ્રેમચંદને મતે નવલકથા એટલે મનુષ્યનું ચરિત્રચિત્રણ. આમ કહી શકાય કે પાત્રાલેખન નવલકથાનું મહત્ત્વનું ઘટક છે. કારણ કે વાસ્તવવાદનાં આગમન પછી વ્યક્તિનું મહત્ત્વ વધ્યું. ૧૯મી અને ૨૦મી સદીમાં ચરિત્રપ્રધાન નવલકથાઓ લખાઈ અને માનવીય સંદર્ભ પર ભાર મૂકાયો.

વસ્તુસંકલનામાં જે ઘટનાઓ બને છે તે ઘટનાનો કર્તા કોણ હોય છે? કોણ સંઘર્ષનો અનુભવ કરે છે? કોણ આ સંઘર્ષમાંથી પસાર થતા – થતા કોઈ ચોક્કસ વિકલ્પની પસંદગી કરી તેમાંથી બહાર આવવાનો માર્ગ શોધી કાઢે છે? તો દરેક પાસેથી જવાબ આવશે કે માનવ અથવા પાત્ર. નવલકથામાં પાત્રનાં કાર્યને નિમિત્તે માનવીના જ પ્રશ્નો પ્રગટ થતા હોય છે. કોઈપણ નવલકથા પાત્રવિહોણી હોઈ જ ન શકે. માનવ જ તેનું પાત્ર બને. જ્યારે આપણે પહેલા વાંચેલી કોઈ નવલકથા વિશે વિચારીએ કે સાંભળીએ તો પહેલા શું દષ્ટિપાત થશે ? તો જવાબ છે, પાત્ર. કોઈ 'માનવીની ભવાઈ' વિશે વાત કરતું હોય તો તરત જ આપણી આંખો સમક્ષ સૌથી પહેલા રાજુ અને કાળુ પ્રગટ થાય છે. જો આ સમગ્ર નવલકથામાંથી આ પાત્રો જ કાઢી નાખીએ તો નવલકથા ખાલી ખોખા સમાન બની રહેશે. આપણે ઉપર કહ્યુ કે માનવ જ નવલકથાનું ચાલક બળ છે. લિથરોપે પણ કહ્યું છે કે, 'something done by somebody.'[26]

પાત્રોના સંદર્ભે પ્રશ્ન થાય કે પાત્ર કેવી રીતે નિર્માણ પામે છે ? તેનો નવલકથા સાથે કેવો સંબંધ હોય છે ? તે પાત્રોનો વાસ્તવ અને કલ્પના સાથે કેટલો સંબંધ હોય છે ? પાત્રો કેવા હોવા જોઈએ ? પાત્રનું નિરૂપણ નવલકથાકાર કેવી રીતે કરે છે ?

નવલકથાકારની આંખો સામે ચોપાસ વિસ્તરેલી પૃથ્વી અને સમગ્ર જનસમુદાય હોય છે. આ વિશ્વ જ તેના માટે ઘડો બનાવવાની સામગ્રીનું કાર્ય કરે છે. નવલકથા વાસ્તવ

સાથે ગાઢ રીતે સંકળાયેલી હોવાથી આસપાસની માનવસૃષ્ટિ તેનાં માનસ અને મન પર ઘેરી અસર પાડે છે. તેમાંથી તેણે ચરિત્ર-ચિત્રણ માટેની હથોટી મળી રહે છે. જેમકે, ફ્લોબેરની 'માદામ બોવરી'. આ નવલકથાની ઘટના સવારે વાંચેલા વર્તમાનપત્રમાંથી મળી આવી હતી. એક ડોક્ટરની પત્નીએ નિરાશાની પળોમાં જીવનથી થાકીને આત્મહત્યાનો માર્ગ અપનાવ્યો. આ ઘટનાના આધારે ફ્લોબેર 'એમા' નામનું અમર નારીપાત્ર સજર્યું. તો આપણે ઘણીવાર એવું જોયું હશે કે દિવાલ ચડતો કરોળિયો વારંવાર નીચે પડે છે, છતાં પોતાનું ધ્યેય છોડ્યા વિના જાળું તૈયાર કરે છે અને તેવી પ્રેરણાથી પ્રેરાઈને કદાચ હેમિંગ્વેએ 'ઓલ્ડ મેન એન્ડ ધ સી'માં અનેક દિવસોના પરાજયના અંતે વિજય પામતા વૃદ્ધ સાન્ટયાગોનું રૂપાત્મક પાત્ર સર્જન કર્યું હશે. આમ પાત્રનું સર્જન કે તેનાં નિર્માણ માટેની પ્રેરણા તેને વાસ્તવિક જીવનમાં ઘટતી ઘટનામાંથી મળતી હોય છે. વાસ્તવ જીવનમાંથી આવતા પાત્રોનું નવલકથાકારે પુનઃસર્જન કરવાનું હોય છે. આ પાત્રો અને પ્રસંગો વચ્ચે અવિનાભાવી સંબંધ હોય છે. આ સંબંધને આલેખવા રમેશ દવેએ ઈમારત અને પાલખના રૂપકનો આધાર લીધો છે : **"ઈમારત ચણતરકામ સરળતાપૂર્વક થઈ શકે એ માટે કડિયા દાડિયા ચણાતી દીવાલની ઊંચાઈને પહોંચીને કામ કરી શકે એ માટે પાલખ બાંધવી જરૂરી બને છે. આ પાલખ પેલી અધૂરી ચણાયેલી દીવાલ – ઈમારતનો આધાર લઈને બંધાતી હોય છે. તો ઈમારતના આધારે બંધાયેલ એ પાલખ પર ઊભાં રહીને કડિયા - કારીગર અધૂરી ઈમારતનું કામ આગળ ધપાવતા હોય છે. આ રીતે ઈમારત અને પાલખ પરસ્પાશ્રિત બને છે."**[૨૭] આમ, નવલકથામાં જે કંઈ પણ ઘટના બને તેના ધારકો પાત્ર હોય છે. એરિસ્ટોટલ પણ કહ્યું છે ને કે એની ક્રિયા, એની વર્તણૂક કે રીતભાત જ આપણને વિશાળ માનવીય સંદર્ભ વચ્ચે મૂકી આપે છે. નવલકથાની રચનામાં પાત્રો જ પોતાના દુઃખે ભાવકને દુઃખ અને સુખે સુખનો અનુભવ કરાવે છે.

નવલકથામાં આવો અનુભવ કરાવનાર પાત્ર કેવું હોવું જોઈએ એવો પ્રશ્ન આપણને થાય. કેટલાંક પાત્રો સામાન્ય એટલે કે આપણા જેવા માનવસમાન લાગે તેવા હોય છે. વાસ્તવવાદી, જાનપદી નવલકથાના પાત્રો જેમકે 'સરસ્વતીચંદ્ર'ની કુમુદસુંદરી, મૂર્ખદત્ત, સરસ્વતીચંદ્ર તો 'સમયદ્વીપ'ના નીલ અને નીરા અને તેના સસરા વગેરે. આવા પાત્રોનું આકર્ષણ વાચકને વધુ હોય છે. કારણ કે તે પાત્રો જીવન સદશ લાગે છે. નંવલકથામાં વસતાં પાત્રો માત્ર નામ ધારણ કરનારા ન બની રહેતાં, વાચકની આસપાસના પરિવેશમાં

જીવંતરૂપે ભાસતા હોવા જોઈએ. ક્લોરા રીવના મતે પાત્રો વાચકને નવલકથામાંથી એમની સમવિષમ પરિસ્થિતિઓ અનુભવગમ્ય બની આત્મસાત થાય અને એમના સુખ-દુઃખને પોતીકાં અનુભવે એ જરૂરી છે. પાત્રો પ્રતીતિકર લાગવા જોઈએ. ભારતીય સાહિત્યમીમાંસામાં ૧૪૪ પ્રકારના પાત્રોની કલ્પના કરવામાં આવી છે. જેમાં ધીરોદાત્ત, ધીરપ્રશાન્ત, ધીરલલિત અને ધીરોદ્ધત એવા ચાર પ્રકારના ચાર પેટા પ્રકાર જેવા કે અનુકૂળ, દક્ષિણ, શઠ અને ધૃષ્ટ જેવા તો આ ચાર પ્રકરણોમાંનું વળી ઉત્તમ, મધ્યમ અને અધમ જેવાં વર્ગોમાં વર્ગીકરણ થયું છે. નવલમાં પાત્રોની રચના એવી હોવી જોઈએ કે તે તેના પાત્રત્વને ઉજાગર કરી શકે. અધમમાં અધમ પાત્રનું આલેખન પણ એવું હોવું જોઈએ કે તેની એ અધમતા ચરિત્રને પ્રતીતિજન્ય બનાવી દે. કારણ કે દરેક મનુષ્યમાં પણ કંઈક ઊણપ તો હોય છે. આમ મનુષ્યભાવોનું આરોપણ યોગ્ય રીતે કરવામાં આવે તો જ તે વાસ્તવિક લાગે, જેમકે 'માનવીની ભવાઈ'માં કાળુની કાકી માલીનું ચરિત્ર.

જેવી રીતે હાથની પાંચે આંગળીઓ સમાન નથી હોતી તેમ બધા પાત્રો સમાન નથી હોતા. પાત્રોમાં વૈવિધ્ય જોવા મળે છે. આ પાત્રોની પરસ્પરની ક્રિયા-પ્રતિક્રિયાઓ, બે પાત્રોના સ્વભાવો, તેમની રહેણી-કરણી, તેમના વિચારોમાં વિભિન્નતા વગેરે બાબતો તેમના આગવારૂપને ખીલવી જાય છે. જેમકે, 'સમયદ્વીપ' નવલકથાનાં નીલકંઠની પત્ની નીરાનું વ્યક્તિત્વ અને બીજી તરફ પૂજાપાઠ, ધાર્મિક ક્રિયાકાંડોમાં ગૂંથાયેલા નીલકંઠના માતા, પિતા, ભાઈ અને ભાભી. એક તરફ 'આઉટસાઈડર' વાંચતી આધુનિક જીવનશૈલીથી પ્રભાવિત નીરા છે. તો બીજી તરફ તેના વિરોધમાં ક્રિયાકાંડોમાં ગૂંથાયેલા હરિધૂન ગાતા, ઈશ્વરને નિષ્ઠાપૂર્વક વરેલા નીલના શ્રદ્ધાળુ (અંધશ્રદ્ધાળુ) પરિવારજનો અને આ બંને વચ્ચે મિશ્ર વ્યક્તિત્વ ધરાવનાર નીલનું પાત્ર સૂડી વચ્ચે સોપારી જેવું બની ગયું છે.

ઈ.એમ. ફોસ્ટર પાત્રોને બે વિભાગમાં વિભાજીત કરે છે. "We may divide characters into flat and round."[૨૮] સ્થિર કે અગતિશીલ પાત્રોનાં આલેખનમાં સર્જક તેના કોઈ એક લક્ષણ – વિશેષ કે વિચાર વિશેષ ઉપર ભાર મૂકે છે. સમગ્ર નવલકથાની ગતિ દરમ્યાન તેનાં વ્યક્તિત્વમાં કોઈ ફેરફાર આવતો નથી. તે સમયના પ્રવાહ સાથે બદલાતો નથી. જેમકે 'માનવીની ભવાઈ' નવલકથામાં માલી કાકી આખી જિંદગી સૌને ભાંડે છે અને અંતે મૃત્યુ પામતા પામતા પણ વહુઓને બે સારા શબ્દો કહેતી નથી. તો પેટના

જણ્યાં દિકરાને પણ ભાંડતા ખચકાતી નથી. **"નખ્ખોદ જજો, મારા પીટ્યાં તમારું ખૂંટીમાંથી ય ઊખડી જજો."** (પૃ. ૫) તો મૃત્યુ પણકાગડા-કૂતરાના જેવું પામતી બતાવી છે. આ કારણે તેને વાચક સહેલાઈથી યાદ રાખી શકે છે. તે સહેલાઈથી ઓળખાઈ જાય છે. આવું પાત્ર જો રમુજ ઉપજાવનારું હોય તો તે ઉત્તમ બની શકે છે. જેમકે 'ભદ્રંભદ્ર' નવલકથામાં દોલતરામનું પાત્ર.

Round એટલે કે ગતિશીલ પાત્રો પરિવર્તનશીલ હોવાના. સ્થળ, કાળ, પરિસ્થિતિ પ્રમાણે તેમના વિચારમાં, તેમના વ્યક્તિત્વમાં, રહેણી-કરણીમાં પરિવર્તન આવે છે. તે નવલકથાની શરૂઆતમાં જેવા હોય છે, તેવા જ અંત સુધી રહેતા નથી. તે નવલકથાના વિકાસ સાથે વિકાસ સાધે છે. સંઘર્ષ અનુભવે અને આ સંઘર્ષમાંથી બહાર આવવાનો માર્ગ શોધી કાઢે છે. તેમનાં વ્યક્તિત્વની રેખાઓ વિશે શરૂઆતથી કોઈ ચોક્કસ મંતવ્ય બાંધી શકાતું નથી. સમય અને પરિસ્થિતિ પ્રમાણે તેમનાં સંકુલ વ્યક્તિત્વનાં વિભિન્ન પાસાંઓનો આપણને પરિચય થાય છે. જેમકે 'ક્રાઈમ એન્ડ પનિશમેન્ટ'માં નાયક રાસ્કોલનિકોવ તેને જો ખલપાત્ર સમજવામાં આવે તો ભૂલ થશે, કારણ કે તેનું આલેખન એવી સહજ રીતે કર્યું છે કે તે ખૂની હોવા છતાં તેના પ્રત્યે આપણને ઘૃણાનો ભાવ જાગતો નથી. કારણ કે તેની ખૂન કરવા પાછળની પરિસ્થિતિ, ખૂન કરવાનું કારણ તેના સંજોગો તેને આવતા સ્વપ્નો વારંવાર તેને અનુભવાતો દ્વિધાભાવ, પોતાની નાની ઓરડીમાં વારંવાર આત્મહત્યા કરવાનો તેનો વિચાર અને અંતે તેનો પશ્ચાતાપ. તે ખૂની હોવા છતાં આપણી સહાનુભૂતિને પામે છે. તે શેતાની વિચારધારાનો નથી, પરંતુ આસુરીવૃત્તિમાં આવી ગયો છે, તે ક્રૂર ભલે છે પરંતુ બીજી તરફ તે આગમાં ફસાયેલા બાળકોને બચાવવા જતાં જાનનું જોખમ પણ વહોરી લેતા ખચકાતો નથી. તે ખૂન કરવાનું પગલું ભરે છે તો બીજી તરફ તે શરાબની લતમાં મૃત્યુ પામેલા માર્મે લાત્રેવની દફન વિધિમાં પોતાના પૈસા વાપરી નાંખે છે. આમ શરૂઆતથી લેખકે તેને માત્ર વિદ્રોહી બનાવ્યો નથી. તેનાં વ્યક્તિત્વનાં વિભિન્ન પાસાંઓને તે પ્રગટ કરતા રહ્યા છે. આ ઉપરાંત પણ પાત્રોના સ્થિર – સ્પષ્ટ, સરળ અને સંકુલ, સજ્જન અને દુર્જન, પ્રાગૈતિહાસિક, ઐતિહાસિક અને પૌરાણિક તો કાલ્પનિક એવા પ્રકારો પાડી શકાય. લીન અલ્ટેન્બર્ન્ડ અને લેસ્લી લેવિસ 'અ હેન્ડબુક ફોર ધ સ્ટડી ઓફ ફિક્શન'માં flat અને round પાત્રોને વધારે વિશદ રૂપે રજૂ કરે છે. 'expository' અને 'Dramatic', 'Static'

અને 'Developing', 'Portagonist' અને 'Antagonist' એમ જુદાં જુદાં રૂપે ઓળખાવી ચર્ચા કરે છે.

નવલકથામાં આવતાં પાત્રોનું નિરૂપણ બે રીતે કરવામાં આવે છે. બહિરંગ પાત્રનિરૂપણ અને અંતરંગ પાત્રનિરૂપણ. બહિરંગ પાત્રનિરૂપણમાં પાત્રના નામ, ઠામ, પાત્રની મુખમુદ્રા-દેહ તેની વેશભૂષાજન્ય આલેખન કરવામાં આવે છે. જેનો પરિચય ભાવકને નવલકથાકારનાં ઉપર પ્રમાણે આલેખેલાં પાત્ર વિશેનાં પ્રત્યક્ષ-કથન, વર્ણન, સૂચન અને સંકેત દ્વારા થાય છે. નવલકથામાં નવલકથાકાર ઉત્તમ વર્ણનો દ્વારા પાત્રનું સમગ્ર વ્યક્તિત્વ ખડું કરવાની શક્તિ ધરાવે છે. ઘણીવાર ચિત્રકાર રંગના એક લસરકાથી આખું ચિત્ર ઊભૂં કરે છે તેવી જ રીતે નવલકથાકાર શશબ્દરેખાઓ વડે ચરિત્રચિત્રણ કરે છે. જેમકે 'સરસ્વતીચંદ્ર'માં ગોવર્ધનરામે કરેલું કુમુદસુંદરીનું વર્ણન- **"...તેના શરીરનો વર્ણ રૂપેરી ગોરો હતો. તેનું કાંઠું નાજુક હતું. જીનાનીશી નારને નાકે રે મોતીજા એ વર્ણનના સહધ્યાસી સંસ્કારો તેનામાં મૂર્તિમાન થતા હતા. ભભકતી આકર્ષણશક્તિ તેનામાં રજ પણ ન હતી. રૂઆબનો દોર તેનાથી જુદો પડતો હતો. કેટલાકને તે નિર્માલ્યમાલ વગરની લાગતી. તેના મુખ સામું સૌ કોઈ જોઈ શકતા. તે માત્ર મંગળ આભૂષણ અને આછાં પણ સુંદર ચિત્રવાળાં સાદાં જેવા વસ્ત્ર પહેરતી. નાજુક-બાળકના જેવા હાથ અને તેવા જ કુમળા મેંદી મૂકેલા નાના પગ વગર તેના અંગનો સર્વ ભાગ વસ્ત્રમાં ઢંકાઈ રહેતો."**(ભા.૧,પૃ- ૧૧) આ વર્ણન દ્વારા નવપરિણિતા કુમુદનું લજ્જાશીલ, શરમાળ, સરળ, શાંત, નિર્દોષ, સહજ, નિર્માલ્ય એવું વ્યક્તિત્વ પ્રત્યક્ષ કરાવ્યું છે. આ પાત્રને તાદશ કરાવવામાં ભાષાનું પ્રદાન પણ સીમાચિહ્નરૂપ છે.

અંતરંગ નિરૂપણમાં નવલકથાકાર જે – તે પાત્રની પ્રત્યેકની પ્રવૃત્તિ તેના અંતરમાં વિચાર રૂપે સ્ફુરી, વિવેકની કસોટીએ પસાર થઈને પક્વ થયા પછી જ વાણી અને વર્તન સ્વરૂપે પ્રગટ થાય છે. તે પાત્ર પોતાના વાચિક ભાષા પ્રયોજન, સંવાદ, પ્રશ્નોત્તર, વ્યાખ્યાન, વાર્તાકથન, રેડિયો-વાર્તાલાપ, પત્ર, ડાયરી, વસિયતનામું વગેરે યુક્તિઓ દ્વારા પોતાને પ્રગટ કરે છે. આવા પાત્રાલેખનમાં સર્જક કોઈ પણ પ્રકારનાં પાત્રવર્ણન આપ્યા વગર એમનાં કાર્યો દ્વારા નવલકથાનાં વિશ્વમાં ગૂંથે છે. એ પાત્રનું સમગ્ર વ્યક્તિત્વ નવલકથામાં તેની કાર્યો દ્વારા ખડું થાય છે. જેમકે 'આઉટસાઈડર' નવલકથામાં મ્યૂરસોનું પાત્રસર્જન. આમ નવલકથામાં ઘટનાના ધારક એવા પાત્ર વિશે પ્રવીણ દરજીએ યોગ્ય રીતે

નોંધ્યું છે કે "જ્યાં સુધી માનવી છે, ત્યાં સુધી કોઈક ને કોઈક રૂપે પાત્ર રહેવાનું જ અને જ્યં આવું પાત્ર હોય ત્યાં એનો પોતાને જોવાનો કે ઇતરજનને અથવા તો બહિર્ વિશ્વને જોવાનો આગવો અભિગમ રહેવાનો."[૨૯]

કથનકેન્દ્ર : વાર્તા કે ઘટનાની પ્રસ્તુતિનો આધાર તેના કથક પર હોય છે. કથન વગર વાર્તા કેવી રીતે સંભવે? જે કંઈ બને છે, કેવી રીતે બને છે ? શું બની ગયું છે ? શું બનવાનું છે ? તેની જાણકારી ધરાવનાર અને કહેનાર છે, કથક-કથનકેન્દ્ર. દરેક કથાસાહિત્યમાં કથનકેન્દ્ર પાયાનું ઘટક બની રહે છે. માર્જોરી બુલ્ટોન તેનું મહત્ત્વ ઓકતાં કહે છે કે, "We do not mind whose the novelist stands, but he has stand somewhere either in the scene or outside it, He may also change his points of view, but at any particular moment he must have one."[30] »É»

નવલકથાકારે જે કંઈ કહેવું છે તે આપમેળે તો ભાવક સુધી પહોંચે નહીં. કથા જાતે તો પોતાને અભિવ્યક્ત પણ ન કરી શકે પ્રત્યક્ષ કે પરોક્ષ રીતે જોડાયેલાં કોઈક તત્ત્વ દ્વારા કથા આપણા સુધી પહોંચે છે અને તે તત્ત્વ એટલે જ કથનકેન્દ્ર. વાર્તાનાં કે ઘટનાનાં ઘટકતત્ત્વને યોગ્ય રીતે રજૂ કરવા તથા આ ઘટકો વચ્ચે સંવાદિતા બનાવી રાખવા માટે નવલકથાકાર એકથી વધુ પ્રયુક્તિઓ ખપમાં લે છે. જેમકે ક્યારેક લેખક પોતે જ પાત્રોનું કે વસ્તુનું આલેખન કરે છે. તેમના કાર્યો વર્ણવે, ક્યારેક કોઈ કથક દ્વારા પાત્રોનું નિરૂપણ કરાવે, ક્યારેક પાત્ર પોતે જ સ્મરણકથા – આત્મકથારૂપે કે ડાયરી કે પત્રોરૂપે અથવા સીધા સંબોધન દ્વારા પોતાની વાતની માંડણી કરે છે. આમ વિષયને અનુંરૂપ નવલકથાકાર તેની પસંદગી કરે છે. કથનકેન્દ્ર એટલે માત્ર કથક કોણ છે? એટલું જાણવાથી વાત પૂરી થઈ જતી નથી. પરંતુ તે કયાં ઊભો રહીને વાતની માંડણી કરી રહ્યો છે તેના પ્રત્યેની જાગૃતિ પણ હોવી જરૂરી છે. પરંપરાગત રીતે બે પ્રકારના કથનકેન્દ્રની ચર્ચા થતી રહે છે. પ્રથમ પ્રકાર (સર્વજ્ઞ)માં લેખક કૃતિનાં વિશ્વની બહાર રહી સર્વજ્ઞનાં કથનકેન્દ્રથી વાતની માંડણી કરે છે. આ ત્રીજો પુરુષ (કથક) ઘટનાઓના, પાત્રોના બધા જ દોર પોતાના હાથમાં રાખે છે. તે ઇચ્છે તે પાત્રનાં અંતરમાં ઊતરી શકે છે. કોઈના પણ વિચારોને, મનોમંથનોને અભિવ્યક્ત કરી શકે છે. સ્થળ-સમયની મર્યાદા તેને નડતી નથી અને તે સમગ્ર કૃતિ પર મદાર રાખતો હોય છે. આવો કથક નવલકથામાં વચ્ચે વચ્ચે કથાનાં અનુસંધાને પોતાનાં ચિંતનમનને પણ

વ્યક્ત કરતો જાય છે. ઇચ્છે તેટલાં પાત્રોને કૃતિમાં અવતારી પણ શકે. જેમકે 'સરસ્વતીચંદ્ર' નવલકથામાં પ્રથમ ખંડમાં 'જવનિકાનું છેદન વિશુદ્ધિનું શોધન' નામે પ્રકરણમાં કુમુદ – સરસ્વતીચંદ્રના પત્રો રૂપી યાદને પોતાના કમખામાં છૂપાવી રાખતી હતી અને વસ્ત્રો બદલવા જતાં આ ચીઠ્ઠી સરી પડે છે. પોતાના પતિને જ સ્વામી માનવાનો નિશ્ચય કરી બેઠેલી કુમુદ, સરસ્વતીચંદ્ર દ્વારા લખાયેલા પત્રને ફાડી નાંખે છે અને તેને સળગાવી તેની રાખને એક નાની ડબ્બીમાં ભરી તેના પર 'મર્મદાયક ભસ્મ' લખી સામેના ટેબલ પર મૂકી નિહાળતી રહે છે. જો અહીં લેખકે ઘટના પ્રથમ પુરુષ દ્વારા એટલે કે નાયક સરસ્વતીચંદ્ર દ્વારા કહેવડાવી હોત તો તેમણે એવું આલેખવું પડત કે સરસ્વતીચંદ્ર કુમુદના દરવાજા બહાર ઊભો રહીને તેના ખંડમાં છૂપાઈ તેને નિહાળી રહ્યો છે. પરંતુ સમગ્ર નવલકથામાં સરસ્વતીચંદ્રનું જે પાત્રાલેખન સર્જક કરવા માગે છે તેનાં સ્વભાવને તે રૂચિકર કે યોગ્ય ઠરે તેવું નથી. આવાં આલેખનમાં સર્વજ્ઞ કથનકેન્દ્ર જ ઉત્તમ ઠરે. કુમુદ સરસ્વતીચંદ્રના દરવાજા બહાર ઊભી રહી અંદર જવું કે નહિ તેનાં મનોમંથનમાં ડૂબેલી છે અને જે સંઘર્ષ અનુભવે છે તે માટે પ્રથમપુરુષના આધારે કુમુદ પોતે જ પોતાના આ સંઘર્ષનું વર્ણન-બયાન કરે તો તે હૃદયવિદારક બનશે નહીં. જેટલું આ પ્રકરણમાં સર્વજ્ઞ કથનકેન્દ્ર દ્વારા બન્યું છે. આ મનોમંથનને સર્જક પોતાનાં સર્વજ્ઞ કથનકેન્દ્રથી એટલી સક્ષમતાથી આલેખ્યું છે કે ગમે તેટલાં વાચનો બાદ પણ વાચકની આંખોમાંથી આંસુ અને હૃદયમાંથી નિસાસાનો ભાવ જન્મી ઊઠે છે અને તેની સફળતા વરે છે કથનકેન્દ્રને.

બીજા પુરુષનું કથનકેન્દ્ર જેનાં ઉદાહરણો અલ્પ માત્રામાં મેળે છે. સામાન્ય રીતે વેન બૂથ અને ગુજરાતીમાં પ્રવીણ દરજીએ પોતાનાં પુસ્તકમાં આ પ્રકાર વિશે ઉલ્લેખ કર્યો છે, પરંતુ ઊંડાણથી ચર્ચા કરી નથી. જ્યાં લેખક પાત્રને 'તું'થી સંબોધતો હોય તેવી કથનરીતિ. 'લા મોડિફિકેશન'માં બ્યૂટર બીજા પુરુષનાં કથનકેન્દ્રનો પ્રયોગ છે અને પછી સમગ્ર નવલકથામાં પોતાની જાત માટે 'તમે', 'તું'થી જ વિચારે છે. ગુજરાતીમાં મધુરાયે આવો પ્રયોગ તેમની 'ધારો કે' વાર્તામાં કર્યો છે. પરંતુ આ વાર્તામાં સંબોધન પાત્રને નહીં વાચકને છે તો વર્ષો પહેલા દયારામે તેમના કાવ્યમાં તેનો પ્રયોગ કર્યો હતો. 'મનજી મુસાફર રે ચાલો નિજ દેશ ભણી'. આવા કથનકેન્દ્ર કાવ્યમાં અસંખ્ય જોવા મળે છે. પરંતુ અભિધાના સ્તરે તે

સંબોધન ભલે પાત્રને હોય પરંતુ લક્ષણાનાં સ્તરે જોતાં આવું સંબોધન વાચકને કરેલું જ અનુભવવા મળે છે. આજ રીતે વાર્તા નવલકથામાં તેનું પ્રમાણ નહિવત્ છે.

પ્રથમ પુરુષ એકવચનનું કથનકેન્દ્ર આધુનિકયુગની કૃતિમાં સવિશેષ જોવા મળે છે. પ્રથમ પુરુષ એકવચન એટલે 'હું'. અહી કથક કૃતિનું એક પાત્ર છે. જે પોતાની વેદના, પોતાની પીડા, પોતાના સંવેદને વાચા આપે છે. અહી જાત પ્રત્યેની ઈમાનદારી વધુ મહત્તવની બને છે. જેમકે 'મરણોત્તર'નવલકથા. જેના કેન્દ્રમાં નાયક પોતે છે અને તેજ આખી કથ કહે છે.નવલકથામાનાં મુખ્ય કે ગૌણ પાત્રની આંખે નવલકથાના વિશ્વને રજૂ કરવા તાકે છે. આ કથનકેન્દ્રમાં પાત્ર કેટલીકવાર અન્ય પાત્રો સાતેના સંબંધો દરમિયાનના પોતાના અનુભવોને આત્મલક્ષી દષ્ટિએ રજૂ કરવા તાકતું હોય છે. પાત્ર-કથક પોતે પોતાની મૂંઝવણો, મર્યાદાઓ, મથામણો-ગૂંચવણો વગેરેનો સ્વકીય અનુભવ વાચક સુધી કથન દ્વારા પહોંચાડે છે ત્યારે ઘણી વાર તે અતિશયોક્તિ ભરેલું તો ક્યારેક મર્યાદારૂપ લાગે છે. છતાં એ તો સ્વીકારવું જ પડે કે આધુનિકયુગમાં આ કથન કેન્દ્રનો સફળ વિનિયોગ થયો છે.

નવલકથામાં આપણને ઘણીવાર એવો પણ અનુભવ થાય કે કથનકેન્દ્ર બદલાય. નવલકથાની શરૂઆત અન્ય કોઈ એટલે કે પ્રથમ પુરુષથી થાય અને અંત સર્વજ્ઞ કે અન્ય કથનકેન્દ્રથી આવે.

પરિવેશ : નવલકથા એવું સ્વરૂપ છે કે જેમાં એકાધિક ઘટનાઓ બને છે. આ ઘટના હંમેશા કોઈ સ્થળ-કાળ સંદર્ભે જ બનતી હોય છે. જેમાંથી એક વાતાવરણ બંધાય છે. જે પરિવેશનો વાચક છે. આ ઘટના ક્યાંક તો બંધાય છે. ક્યાંક તો બને છે. આ પરિવેશ કે વાતાવરણની પશ્ચદ્ભૂમિકા નવલકથાના પ્રાણ સમાન છે. તેથી તો નવલકથાકાર સુરેશ જોષી કહે છે, "પાત્રની ચૈતસિક અવસ્થા અને પરિવેશ આ બે વચ્ચેનો સંબંધ નવલકથામાંના વાતાવરણથી સ્ફૂટ થતો હોવો જોઈએ.".[૩૧] વાતાવરણને પશ્ચિમના વિચારકો Setting, Scene, time and place of action, time and space, background, environment, situation વગેરે શબ્દપ્રયોગોના આધારે આલેખે છે. જ્યારે આપણે ત્યાં તે પરિવેશ, સ્થળ-કાળ, સન્નિવેશ, આબોહવા, પાર્શ્વભૂમિ, વાતાવરણ તરીકે ઓળખાય છે.

વાતાવરણ એ માત્ર બાહ્ય સ્થળ-કાળ કે સંપર્કમાં આવેલા સ્થળ-કાળનું માત્ર આલંકારિક આલેખન કે વર્ણન પૂરતું સીમિત નથી. પરંતુ મનુષ્ય સંચલનોને મૂર્તતા બક્ષતો સન્નિવેશ છે. આ વાતાવરણમાં જ પાત્રના રૂપ-રંગ ખીલે છે. તેના સંઘર્ષ અને તેમાંથી બહાર આવવાનો તેનો પરિશ્રમ ખેડાય છે. તેનાં મનોજગત સાથેનો આપણો સંબંધ બંધાય છે. ઘટનાઓનાં તાંતણા કે રહસ્ય ખૂલતું જાય છે. દોસ્તોએ-વસ્કી પાત્ર અને વાતાવરણનાં અનુસંધાનમાં કહે છે કે "પાત્ર એટલું યથાર્થ હોવું જોઈએ કે એમાં આપણે આપણી ચેતનાને મૂકી શકીએ અને વાતાવરણ એટલું યથાર્થ હોવું ઘટે કે એમાં આપણે હરી ફરી શકીએ."[૩૨] સામાજિક નવલકથા હોય, ઐતિહાસિક, પૌરાણિક, વાસ્તવવાદી, નારીવાદી, જાનપદી નવલકથા હોય કે દલિત નવલકથા હોય તે વાતાવરણ વગર સજીવ બની શકતી નથી. તેની ઈમારતને આધાર માટે વાતાવરણની જરૂર કોઈ પણ સંજોગોમાં પડવાની જ. પરિવેશ પાત્રનાં ભાવકાર્યો માટે ઉદ્દીપન વિભાવનું કાર્ય કરે છે. ઉદાહરણ તરીકે 'નિશાચક્ર' નવલકથામાં અનંગલીલા પ્રત્યેનો નાયકનો મનોભાવ પ્રકૃતિવર્ણનના પ્રતિ-રૂપ દ્વારા દર્શાવાયો છે : **"ત્યારે પહાડો પર રક્તિમ ટશર ફૂટતી હતી. અવકાશમાં બધે તેજ રજ વ્યાપી વળતી જોઈ હવાની મંજુલ લહેરખીઓ મોં પર સર્ર્ર્ર્ ધ્વની કરતી પસાર થયે જતી હતી."**[(પૃ.૪)]

શરૂઆતના ગાળામાં નવલકથાકારોએ વાતાવરણનું મહત્ત્વ વધારી દીધું હતું અને પક્ષી, નદી, પર્વત, વરસાદ, વનકેલી જેવા પ્રાકૃતિક તત્ત્વોનાં વર્ણનો રચીને કૃતિના પ્રણયભાવને તેના વડે પૃષ્ટ કરતા હતા. તો અંધકાર, વિશાળકાય વૃક્ષો, ઘનઘોર જંગલ જેવા તત્ત્વોનાં વર્ણનો ભય અને આશ્ચર્યના ભાવોને પુષ્ટ કરતા હતા. જેમકે- **"ચકલીઓ માળામાંથી નીકળી ચીં ચીં કરવા લાગી, કાગડાઓ કા કા બોલવા લાગ્યા... ગાય, ભેંસ ઈત્યાદિ પશુઓ ગળાના બંધ છૂટવાથી આનંદમાં ગોવાળિયાની પાછળ ચરવા જતાં હતાં, કુળવંતી, સારા સ્વભાવની બાયડીઓ ઊઠી પોતાના ઘર વાળીઝૂડી પોતાનાં છોકરાં તથા ધણીને સુખ આપવાનાં સાધન કરવામાં પડેલી હતી..."**[('કરણઘેલો', પૃ.૨)] આવો પરિવેશ ગામડાની સૃષ્ટિ ત્યાંની રીતભાત, આચારને એક પૃષ્ઠભૂમિ બાંધી આપે છે. વિજ્ઞાનની શોધખોળ વધતાં અને ચૈતસિક રૂપોની બહુલતા વધવા લાગી. આ નવા સંદર્ભે વાતાવરણનું મહત્ત્વ અનેકગણું વધી ગયું. પરિવેશના સાથે કૃતિનો સંબંધ રક્તગત બન્યો. જેમકે શહેરના ચીડિયાઘરનાં પરિવેશને તાદશ્ય કરતું આ આલેખન જોઇએ- " ન્યૂયોર્ક શહેરની વચ્ચોવચ બેત્રણ ગામ સમાય એવું એક મેદાન છે, સેન્ટ્રલ પાર્ક.

એમાં ચીડિયાખાનું છે, બાગ-બગીચા, ઝરણાં, નાળાં, બેન્ચ અને બાળકોને રમવાનાં ઉપકરણો ઠેરઠેર ગોઠવેલાં છે. એના મેદાનમાં મોટા મોટા જલસા ઊજવાય છે અને ગ્રીષ્મમાં શેક્સપીઅરનાં નાટક ભજવાય છે...ફિફ્થ એવેન્યૂ અને અઠ્ઠાવનની સ્ટ્રીટના ખૂણે સોનાનો ઢોળ ચડાવેલાં પતરાંથી શોભતું એક દ્વાર છે. સોનેરી કાચની ભીતોવાળા એ મકાનમાં ત્રણ માળ ઊંચો એક ફુવારો છે....."('કલ્પતરુ') આધુનિક સમય આવતાં પક્ષીઓ પાંજરામાં પૂરાયા, કેદ થયા. ગગનચુંબી મકાનો આવ્યા. બાવળની વાડીના બદલે લોઢાના સળિયાની વાડ આવી. વાતાવરણ એવી રીતે આવવા લાગ્યું કે તે પાત્રનાં ચેતોવિસ્તારમાં તેના વિચારોમાં, તેના ઘડતરમાં પ્રેરક બને. ઉપભોગતાવાદી વાતાવરણને અહીં નવલકથાકારે તાદૃશ કરાવ્યું છે. આમ, વાતાવરણ, પ્રકૃતિના વર્ણનો, દશ્યોને અલગ તારવીને વખાણવું જ પૂરતું નથી એ દશ્ય જો સમગ્ર રીતે પાત્ર કે એની ક્રિયા પર અસર ન કરતું હોય તો એનું કાંઈ મૂલ્ય નથી. નવલકથાના અંતિમ હેતુને પણ ઉપયોગી થાય એવાં જ વર્ણનો, દશ્યો લેખકે પસંદ કરવાના. એટલે કે તે કેટલા સુંદર કે આકર્ષક છે તેથી નહીં પરંતુ તે પાત્રનાં ચેતોવિસ્તારમાં કેટલા સહભાગી છે, તેનો નવલકથામાં કેટલો ફાળો છે, તે નવલની સમગ્ર અસરમાં કેવો ભાગ ભજવે છે તે તપાસનો વિષય બને.. 'માનવીની ભવાઈ'માં સમગ્ર સાંસ્કૃતિક પરિવેશ, દુકાળનું વર્ણન, ગ્રામજનોના રીત રિવાજો, વહેમો, શંકા, તેમનાં માનસ, શ્રદ્ધા-ઈર્ષા-લાગણી એ બધા વડે ગામડાનું જે વાતાવરણ સર્જકે ઊભું કર્યું છે તે આ રચનામાં મહત્ત્વનું બને છે. જયેશ ભોગાયતાએ પણ તેમનાં 'અર્થવ્યક્તિ' પુસ્તકમાં નોંધ્યું છે કે કોઈ વિશિષ્ટ પ્રદેશ કે પ્રાંતનાં પરિવેશનું નિર્માણ એની પ્રાકૃતિક, સાંસ્કૃતિક, સામાજિક, આર્થિક, ધાર્મિક, રાજકીય, શૈક્ષણિક પરિસ્થિતિ દ્વારા થાય છે. આમ પરિવેશના નિર્માણમાં આ બધી વસ્તુઓ સહભાગી બને છે તેવું તેમનું મંતવ્ય છે અને મારી દષ્ટિએ તે ચોક્કસ યોગ્ય ઠરે.

નવલકથાકારે – નવલકથાકારે વાતાવરણનું પ્રયોજન અને પદ્ધતિ બદલાવાની. જેવો જેનો અનુભવ, જેવી જેની સંવેદન દષ્ટિ તેવી પરિવેશની ભૂમિકા બંધાય છે. ઐતિહાસિક નવલકથાઓમાં વાતાવરણનાં સર્જનમાં નવલકથાકારે ઘણી ચોકસાઈ રાખવી પડે. તે જે સમયનાં વાતાવરણને પ્રત્યક્ષ કરાવવા માગે છે તે સમયની માન્યતાઓ, રીત-રિવાજો, ખાણી-પીણી, શબ્દભંડોળ, બોલી, રહેણી-કરણીનું પૂર્ણ રીતે સંશોધન કરી વિગતોમાં ઊંડે

ઊતરી ઇતિહાસનાં તથ્યને કલ્પનાની તાવડીમાં તપાવી તે સમયની આબોહવા ઊભી કરવાનો પ્રયત્ન કરવો પડે, તો જ તે વાતાવરણ તેણે ચિતરવા ઇચ્છેલ સમયનાં આલેખનને દ્યોતક બને. જેમકે ધૂમકેતુની 'ચૌલાદેવી' નવલકથામાં રાજદરબારના ચોકનું આલેખન **"ચોકની ચારે બાજુએ સોનેરી દીવીઓમાં સુગંધી તેલના દીપકો ઝગતા હતા. એકમાં જ વચ્ચે એક નાનું, નાજુક, સુંદર જલાશય હતું. અને તેમાં પોયણીનું એક ફૂલ જાણે અર્થવાહી દૃષ્ટિથી આવનારને નિહાળતું હોય તેમ ખીલી રહ્યું હતું. તેમાં વચ્ચે થઈને જતો નાનો ફરસબંધી જોડેલો માર્ગ હતો. રસ્તા પર બન્ને બાજુએ દાસીઓ હાથ જોડીને ઊભી હતી. દીપકના તેજથી એમનાં વસ્ત્રો શોભી ઊઠ્યાં હતાં અને ચહેરાઓ પ્રકાશી રહ્યા હતાં."**(પૃ.૨૩)

વાતાવરણ કૃતિનું અભિન્ન અંગ બની રહે છે. વિશ્વની રચના વિશે કેટલાક પૌરાણિક ખ્યાલો આપણી આસપાસ ગોઠવી દેવામાં આવ્યા છે. એ વિશ્વને આપણે દિવ્ય ગણીએ છીએ અને આ વિશ્વની દિવ્યતા તથા ભવ્યતા કેટલી મોટી બનાવટ છે તેનું ચિત્ર કાફ્કાએ આપ્યું છે. દમનકારી અને સરમુખત્યારશાહીના લોખંડી આવરણ નીચે કચડાતી જતી વ્યક્તિ અંતે શૂન્યતાનો અનુભવ કરે છે. નવલકથાની સૃષ્ટિ અંધકાર, ધુમ્મસ, કાગડાઓ, સૂર્ય-ચંદ્ર, તારા વિહોણી સૃષ્ટિ કૃતિમાં આવે. પરિવેશ એ તે દ્વારા કથાનાયકનો ચેતોવિસ્તાર એક નવીન સૃષ્ટિ આપણી સમક્ષ રચી આપે છે.

નવલકથામાં જેવી રીતે પસંદ કરેલાં પાત્રની મહત્ત્વની જીવનક્ષણોને જીવનના અમુક પ્રસંગોને નિરૂપિત કરવાના હોય છે. તેવી જ રીતે વાતાવરણ નવલકથાની ગૂંથણીમાં સહાયક બને છે. કૃતિમાં બિનજરૂરી સ્થળ, કાળને લગતી વિગતોનો ખડકલો કરવાનો નથી. પરંતુ પરિસ્થિતિ પાત્રનાં આલેખન માટે જરૂરી બની રહે તેવાં રૂપોનું જીવંત ચિત્ર આલેખવાનું હોય છે, જશવંત શેખડીવાળા આનું સમાધાન આપતાં કહે છે કે, **"પ્રસંગ, પરિસ્થિતિ, પાત્ર, મનોભાવ, કાર્ય, ઉદ્ગાર કે ઉક્તિ સાથે સંલગ્ન અને તેમના દ્યોતક - બલ્કે, તેમને ઉત્કટતા અર્પે તેવા, સ્વાભાવિક ઉપરાંત સૂચક વાતાવરણનું જ તેમાં આલેખન થવું જોઈએ."**[૩૩]

કોઈ ઐતિહાસિક નવલકથાનું નિર્માણ કરનાર નવલકથાકારે મહેલનું આબેહૂબ વર્ણન કરવા માટે તેની લંબાઈ, પહોળાઈ, ઊંચાઈ તેની આસપાસની વનરાજી, તેનો વિસ્તાર, વૃક્ષોની સંખ્યા, વૃક્ષોના પ્રકાર વગેરેનો ચિતાર કરી સંચારવાહી પરિવેશ યોજના કરવાની આવશ્યકતા નથી. ભૂગોળશાસ્ત્રી, વનસ્પતિશાસ્ત્રી, વૈદ્ય કે ખગોળશાસ્ત્રીની જેમ

મહિતીપ્રધાન, વિગતપ્રચુર, શુષ્ક આલેખન કરવાનું નથી. પરંતુ નવલકથાકારે સૂક્ષ્મ નિરીક્ષણશક્તિ અને ચિત્રાત્મકતા આંકવાની શક્તિનો સુયોગ કેળવવો જોઈએ. તાદશ, સાક્ષાત્કાર કરાવે તેવું જીવંત નિરૂપણ પાત્રના મનોભાવ અને કાર્યનું દ્યોતક બનવું જોઈએ.

ભાષા : ભાષા વિશેની ચર્ચા પ્રકરણ – ૧માં આપણે વિશદ્તાથી કરી છે. તેના આધારે નવલકથામાં ભાષાકર્મની મહત્તા વિશે હવે આપણે ચર્ચા કરીશું. આપણે જાણીએ છીએ કે ભાષા એટલે પ્રત્યાયનનું માધ્યમ. એ પ્રત્યાયન વ્યવહારનું હોય, નવલકથાનું હોય કે અન્ય કોઈ પણ સાહિત્યકૃતિનું હોય પણ તે સિદ્ધ થાય છે ભાષા દ્વારા . ભાષાનો મુખ્ય ઉદ્દેશ છે સંક્રમણનો. નવલકથામાં શેનું સંક્રમણ કરવામાં આવે છે ? કેવી રીતે કરવામાં આવે છે ? એવા પ્રશ્નો સહૃદય ભાવકને થાય. ભાષા એ નવલકથાનું મુખ્ય કેન્દ્ર છે. જેના ઉપર વસ્તુસંકલના, પાત્રો, પરિવેશ, વર્ણન-કથનકેન્દ્ર આધારિત હોય છે. ભાષા આ બધા મણકાઓને સાથે ગૂંથવાનું કાર્ય કરે છે. આથી તો ભાષાની તપાસ સમગ્ર કૃતિની તપાસને આવરી લે છે. એવું શિરીષ પંચાલનું પણ માનવું છે. જેવી રીતે નાટકમાં આંગિક અભિનય વાચિક અભિનયોનો પણ ભાગ ભજવી શકે છે. તેવી રીતે નવલકથામાં બનતું નથી. નવલકથામાં ક્રિયા સાથે ભાષા પણ જરૂરી છે. નવલકથાકારને તો આંગિક, અભિનયો વ્યક્ત કરવા માટે પણ ભાષા પ્રયોજવી પડે. ભાષા વિના નવલકથાનું અસ્તિત્વ જ નથી તેવું ચોક્કસપણે કહી શકાય. કારણ કે ભાષા વિના નવલકથાકાર વિચાર કેવી રીતે કરે ? અભિવ્યક્તિ કેવી રીતે સાધે ? નવલકથાનું બંધારણ કેવી રીતે કરે ? કેવી રીતે તે ઘટનાનું વર્ણન કે આલેખન કરે ? કેવી રીતે પાત્રની દેહાકૃતિ આલેખે ? કેવી રીતે પરિવેશને તાદશ કરાવી શકે ? ભાષા વિના નવલકથાનો સઘળો વ્યવહાર અધૂરો છે. જેવી રીતે ચિત્રકાર પાસે અભિવ્યક્ત થવા માટે રંગ, રેખા છે, શિલ્પી પાસે ટાંચણા અને હથોડી છે તેવી રીતે નવલકથાકાર પાસે ભાષાની આવશ્યકતા છે. આ માધ્યમ વિના જેમ ચિત્ર માત્ર કેનવાસ, શિલ્પ માત્ર પથ્થરનો ટૂકડો છે તેમ નવલકથા માત્ર વિચાર બની રહે છે. કહી શકાય કે ભાષા વિના નવલકથા પ્રત્યક્ષ અસ્તિત્વ ધરાવતી નથી. કારણ કે જ્યાં સુધી વિચારો ભાષા રૂપ ધરી કાગળ પર આવતરતા નથી ત્યાં સુધી નવલકથા જન્મતી નથી. આથી જ તો કહી શકાય કે ભાષા નવલકથાનું આગવું અંગ છે. નવલકથાકારની ભાષા સજ્ઞતાને ચીંધતા ડેવિડ લોજ કહે છે, "Language is merely a tranparent Window through Which

the reader regards this life-the Writer's responsibility being merely to keep the glass clean"[૩૪]

નવલકથાની ભાષા વિશેનાં ઉદાહરણો કે મંતવ્યો આપણી ભાષામાં કેટલા છે ? તેથી તો સુમન શાહે કહ્યું છે કે- **"આપણે ત્યાં કે અન્યત્ર નવલકથા કે નવલકથાની ભાષાની વાત કાવ્ય કે કાવ્યબાનીની વાતની સરખામણીએ ઘણી ઓછી થઈ છે. નવલકથા કરતાં કાવ્ય વધુ મુશ્કેલ મનાયું છે છતાં એને વિશેની વાત કરવાનું, કહો કે એનું વિવેચન કરવાનું, વધારે સરળ રહ્યું છે."**[૩૫] શિરીષ પંચાલ 'નવલકથા' વિશેનાં પુસ્તકમાં ભાષા વિશે ટૂંકમાં ચર્ચા કરી અટકી ગયા છે. તેમણે બે વિરોધી મતો ટાંકતા કહ્યું છે કે,- **"નવલકથામાં ભાષાની શક્યતાઓ તાગવાની નથી. આમ છતાં જે કંઈ સિદ્ધ થાય છે એ તો ભાષા વડે જ સિદ્ધ થાય છે."**[૩૬] એક તરફ તેઓ ભાષાની શક્યતાઓ તાગવાની જરૂરત સમજતા નથી તો બીજી તરફ ભાષાને સર્વસિદ્ધ કરનાર ગણાવે છે. જે યોગ્ય લાગતું નથી. તેઓ માત્ર ભાષાની કથનકેન્દ્ર સંદર્ભમાં ચર્ચા કરી અટકી ગયા છે. પ્રવીણ દરજીએ નવલકથા સ્વરૂપ વિશેનાં પુસ્તકમાં ભાષા વિશે ઊંડાણથી ચર્ચા કરીને આ તરફનો માર્ગ ખોલી આપ્યો છે. તેમણે જેટલું મહત્ત્વ અન્ય ઘટકતત્ત્વોને આપ્યું છે તેટલું મહત્ત્વ ભાષાને પણ આપ્યું છે અને કહ્યું છે કે,- **"નવલકથાનો આખો રચનાખેલ ભાષા દ્વારા જ શક્ય બને છે."**[૩૭] ભાષાની ચર્ચા કરતી વખતે તેમણે માત્ર ભાષાની વિશેષતાઓ દર્શાવી નથી, પરંતુ નવલકથામાં ભાષાનું ભાષાકર્મ શું છે તે કેવી વિભિન્ન પદ્ધતિથી એક જ વાતની અભિવ્યક્તિ ભિન્ન રીતે કરી શકે છે તે ઉદાહરણ સહિત આલેખ્યું છે. તો રમેશ ર. દવે તેમના શોધ નિબંધ 'ગુજરાતી નવલકથામાં પાત્રનિરૂપણ : ભાગ ૧, ૨'માં પાત્રનિરૂપણમાં ભાષાનું મહત્ત્વ કેવી રીતે રહેલું છે તેની ઊંડાણમાં ચર્ચા કરી છે. તેમના મતે **"ભાષાની મધ્યસ્થી સિવાય નવલકથાકારનો નવલકથાના નિરૂપણ સંબંધિત અનુભવ 'ગૂંગો કે સપનો ભયો' સમો જ બની રહે એ સ્વયં સ્પષ્ટ બાબત છે."**[૩૮] આ નિબંધમાં તેમણે નવલકથાકાર દ્વારા પાત્ર અને પરિસ્થિતિ માટે થતાં પ્રત્યક્ષ કથન, વર્ણન, સૂચન અને સંકેત તથા નવલકથાનાં પાત્રોનાં વાચિક અને લિખિત રૂપે થતાં સંવાદ, વ્યાખ્યાન, પ્રશ્નોત્તર, વાર્તાકથન તથા પત્ર તેમજ ડાયરી લેખનમાં ભાષાનું પ્રયોજન કેવી રીતે જણાય છે અને તે પાત્રના ચેતોવિસ્તાર કે વ્યક્તિત્વનું દ્યોતક કેવી રીતે બને છે તેની છણાવટ કરી છે. આમ છૂટી છવાઈ ભાષાની વિચારણા ઘણી જગ્યાએ થઈ

છે. પરંતુ જેવી રીતે કાવ્યબાની, કાવ્યવિવેચનમાં ભાષાના મહત્ત્વ વિશે ચર્ચા થઈ છે તેવી નવલકથાની ભાષાના પુસ્તકોની નોંધણી ઘણી અલ્પ છે.

આમ, ઉપરની સમગ્ર ચર્ચાને આધારે એટલું તો કહી શકાય કે ભાષાનું કર્મ પ્રત્યાયન સાધવાનું છે. જેવી રીતે વ્યવહારમાં પ્રત્યાયન સાધવાના અલગ અલગ રૂપો છે જેમકે આંગિક ચેષ્ટા, ઈશારા, લેખન તેવી રીતે સાહિત્યમાં પણ પ્રત્યાયનકર્મને સિદ્ધ કરવા માટે વિવિધ માર્ગ હોય છે. જેમકે કથન-વર્ણન, સંવાદ. દશ્યાત્મક રૂપને નવલકથામાં નાટકની જેમ સ્થાન નથી તેના માટે વાસ્તવનાં અંશોને નવલકથાકાર કથન-વર્ણન દ્વારા અભિવ્યક્ત કરાવે છે. તેમાં પણ પાત્ર-પ્રસંગ-સ્થળ-પરિવેશ-પહેરવેશનાં વિગતખચિત વર્ણન કે ઐતિહાસિક નવલકથામાં હકીકતનાં કથન દ્વારા સ્થળ અને સમયનાં નિશ્ચિત પરિમાણો નવલકથામાં ઉપસાવી શકાય છે. તો ચરિત્રગત અનુભૂતિઓ, ચૈતસિક અનુભવો પણ ભાષાકીય વાસ્તવરૂપે અભિવ્યક્ત કરી શકાય છે. આ બધું શક્ય બને છે નવલકથાની કથનાત્મક પ્રકૃતિનાં કારણે.

નવલકથાનાં દરેક ઘટક-તત્ત્વ સાથે ભાષા અવિનાભાવી રીતે સંકળાયેલી છે. પછી તે નવલકથામાં ઘટના હોય, કથાવસ્તુ હોય, પાત્રો હોય, કથનકેન્દ્ર હોય કે પછી પરિવેશ હોય. હરિવલ્લભ ભાયાણીએ તેમના 'ભાવન : વિભાવન (૨) સાહિત્યનાં ઘટકતત્ત્વો' પુસ્તકમાં એક બાજુ કહ્યું છે કે,- **"પાત્રની જેમ કથાવસ્તુ પણ કૃતિની ભાષાકીય સપાટી પર ઝાઝું નિર્ભર નથી હોતું."**[૩૯] તો બીજી તરફ એવું પણ માને છે કે - **"કૃતિનાં કથાવસ્તુ અને પાત્ર તે તે ભાષાનાં વ્યાકરણ અને શબ્દાવલી દ્વારા જ અવગત થાય છે."**[૪૦] આમ તેમનો ઝોક બીજી વિશેષતા તરફનો વધુ જોવા મળે છે.

ભાષા નવલકથાના બધા ઘટકતત્ત્વો સાથે કેવી રીતે સંકળાયેલી છે તે હવે આપણે તપાસીએ.

• વસ્તુસંકલના અને ભાષા :

નવલકથામાં વસ્તુ કે ઘટનાની સંરચના કરવામાં આવે છે. ભાષા દ્વારા જ બનાવોની ગોઠવણી નવલકથાકાર અભિવ્યક્ત કરતો હોય છે. જે ઘટના નિરૂપવી હોય તે ઘટનાને અનુરૂપ ભાષા નવલકથાકારે પ્રયોજવી પડે છે. જેમકે ઘટના ઇતિહાસની હોય, પૌરાણિક સમયની હોય તો તેને અનુરૂપ ભાષા નવલકથાકારે પ્રયોજવી પડે. આ ઉપરાંત

શહેરીજીવન, ગ્રામ્યજીવન, દલિત સૃષ્ટિના આલેખન માટે તેને અનુરૂપ ભાષા નવલકથાકારે અખત્યાર કરવી પડે છે. નવલકથામાં સમય ઘટના સાથે જોડાયેલો હોય છે. જે ઘટના બને છે તે કયા સમયમાં બને છે, બની હતી કે બનવાની છે તેની માહિતી ભાષા વડે પ્રાપ્ત થાય છે. જો પ્રસંગ ભૂતકાળનો હોય તો ભૂતકાળની ભાષા પ્રયોજવી પડે. ઘણીવાર નવલકથામાં પાત્ર દ્વારા ભવિષ્યમાં બનનારી ઘટના વિશે પૂર્વચિંતન ચાલતું હોય તો તદ્નુરૂપ ભાષા પ્રયોજાય છે. આવી ભાષા 'કલ્પતરુ' નવલકથામાં મધુ રાયે આલેખી છે. બ્રાહ્મણ દ્વારા ડૉ. કામદારની કુંડળી બનાવવામાં આવે છે અને તેના ભવિષ્ય વિશે તે કામદારના માતા-પિતાને કહે છે, **"છોકરો જીવનનો મોટો ભાગ પરદેશમાં જ ગાળશે. મા-બાપને બહુ સુખ નહી આપી શકે. પોતે પણ કોઈ પણ વાતનું સુખ નહીં અનુભવી શકે. બહુ ઓછું બોલશે. એને ભાઈ-બહેન નહીં થાય અને એનું મૃત્યુ કોઈ રહસ્યભરી રીતે થશે. મૃત્યુ પહેલાં એની હત્યાના પાંચ ગંભીર પ્રયત્નો થશે. મૃત્યુ વખતે છોકરાની આંખ લગભગ આંધળી થઈ ગઈ હશે...."**(પૃ.૭)અહીં (ભવિષ્યકાળ સૂચક) 'શકે', 'હશે', 'થશે' જેવાં શબ્દોથી ભવિષ્યનો સંકેત થયો છે. નવલકથામાં વર્ણનાત્મકતા કે કથનાત્મકતા દ્વારા ઘટનાનું વર્ણન કે આલેખન કરવામાં આવે છે. તો ઘણીવાર નાટકની જેમ ઘટનાને આંખ આગળ ઘટતી બતાવવા માટે નાટ્યાત્મક રીતિ પ્રયોજવામાં આવે છે.

• ચરિત્રચિત્રણ અને ભાષા :

નવલકથામાં પાત્રાલેખનની પણ આગવી ભાષા હોય છે. નવલકથાકારે નવલકથામાં જે સમાજ પસંદ કર્યો હોય તે સમાજનાં પાત્રો, તેમની રહેણીકરણી, વ્યવહાર, વ્રત, ઉત્સવ, પહેરવેશનું વર્ણન તથા ત્યાંની લોકબોલી, કહેવતો, રૂઢિપ્રયોગ વડે ભાષા અને ભાષા વડે નવલકથા જીવંત બને છે. નાટકમાં પાત્ર પોતાના હાવ-ભાવ, અભિનય દ્વારા પોતાના લક્ષણો કે તેનાં સ્વભાવને અભિવ્યક્ત કરે છે જ્યારે નવલકથામાં નવલકથાકાર પાત્રને ભાવક સમક્ષ લિખિત રૂપે પ્રસ્તુત કરે છે. તેના માટે તે કથન-વર્ણન-સંવાદનો આધાર લે છે. જેનો આપણે ઉદાહરણ દ્વારા પરિચય કરીએ.

(૨.૧) સંવાદ : સંવાદનો અર્થ જ છે કે એકથી વધુ પાત્રોની ઉપસ્થિતિ. પછી જો એ ચૈતસિક સંવાદ હોય તો પણ તેમાં બોલનાર પાત્રને મન તો સામે એક અન્ય પાત્ર

કલ્પનામાં ઉપસ્થિત હોય જ છે. સામાન્ય રીતે સંવાદ નાટ્યવરૂપમાં વિશેષ જોવા મળે છે. બે પાત્રોના સંવાદમાં જોડાયેલા પાત્રનું વ્યક્તિત્વ કે તેમના કથન વડે અન્યોનાં વ્યક્તિત્વનો પરિચવ થાય છે. જેમકે 'સમયદ્વીપ' નવલકથાની નાયિકા નીરાના મુખે ભગવતીકુમાર શર્માએ મુંબઈ જેવી મેટ્રો સીટીમાં ઉછરેલી સ્ત્રીના સંવાદો પ્રયોજ્યા છે. જેમાં 'હું'ને જાળવવાની મથામણ જોવા મળે છે. જેમકે – **"તું માને છે કે આપણે ડ્ત્લેંડ્સ્ત મેં કંઈક પાપ કર્યું છે ?"**(પૃ.૧૧૧)

તો કુમુદના સરસ્વતીચંદ્ર સાથેના સંવાદોમાંથી તેની સમર્પણભાવના, નિર્દોષતા, કુમાશનો, સરળતા, નર્માશનો પરિચય થાય છે. જેમકે :- **"પતંગ પેઠે રહીશ-કે સમુદ્રનાં મોજાં પેઠે રહીશ-કે વાયુ પેઠે રહીશ ! એ સ્વનિર્દયતા રચતાં તમને કોઈ રોકે તેમ નથી ! જીવતી છતાં તેને કંઈ નાસવાનું છે? તમે છૂટ્યા પણ મારાથી કંઈ છુટાંયું ? બળીશું, ગળીશું, રોઈશું કે મરીશું – વજ્ર જેવું આ કાળજું ફાટશે તે સહીશું..."**('સરસ્વતીચંદ્ર',પૃ.૨૬૯)

(૨.૨)વર્ણન : નવલકથાકાર પાસે પાત્રસૃષ્ટિને અભિવ્યક્ત કરવા માટે સૌથી મજબૂત સાધન જો કોઈ હોય તો તે છે વર્ણન. વર્ણન દ્વારા તે પાત્રનાં સમગ્ર વ્યક્તિત્વને થોડા શબ્દોમાં ભાવક આગળ પ્રસ્તુત કરવાની ક્ષમતા પ્રાપ્ત કરે છે. એવું નથી કે વર્ણન જેટલું લાંબુ હોય તેટલું ઉત્તમ વાર્તાસર્જન થાય. ટૂંકાણમાં પણ વિશાળ વ્યાપ રહેલો હોય છે. વર્ણનો દ્વારા જ તે પાત્ર વિશેની પોતે ઈચ્છેલી છાપને પ્રગટ કરે છે. પછી આ વર્ણન નવલકથાનાં મુખ્ય પાત્રનું હોય કે ગૌણ પાત્રનું તે આલેખવામાં સચોટતા રહેલી હોવી જોઈએ. જેમકે – 'સમયદ્વીપ'નવલકથામાં નીલકંઠના પિતાનું વર્ણન તેમના ધર્મશ્રદ્ધાળુ વ્યકિતત્વને ઉપસાવે છે. - **"કમ્મરે જૂનું, મેલું પીતાંબર, ખભે 'ઓમ નમઃ શિવાય'ની છાપથી ભરેલી પીળચટ્ટ પિછોડી, ઊંચી પણ કમ્મરેથી વળી ગયેલી ગરવી કાયા, નબલી પડી ગયેલી તો યે ભીતર તેજથી ઝગારા મારતી આંખો,... જમણા હાથમાં પૂજાપાની થાળી-એમાં તાજાં ફૂલ, બીલીપત્રો, ફળ, ધૂપસળી, અબીલ-ગુલાલનો લાકડાનો ડબ્બો, સોપારી, ચોખા, જનોઈનો જોટો; મોટું કપાળ, માથે આછા સફેદ વાળ, ધોળી મૂછોનો એક જથ્થો, કપાળ પર ભસ્મની અર્ચા અને વચ્ચે ચંદનનું પીત, ફેલાયેલું ટપકું, ફફડતા હોઠમાંથી વહી આવતી મંત્રાવલી..."**(પૃ.૩૩)

આ ઉપરાંત પ્રશ્નોત્તર, વાર્તાલાપ, પત્રલેખન, ડાયરીલેખન, વસિયતનામું તથા અવતરણ જેવી રચનારીતિઓ દ્વારા પણ પાત્રનું વ્યક્તિત્વ પ્રત્યક્ષ થાય છે. જેમકે,

(૨.૩.)**પ્રશ્નોત્તર :** મનુષ્યનો સ્વભાવ પહેલાથી જ સંશોધકનો રહ્યો છે માટે તેને પ્રશ્નો ઉદ્ભવે એ સામાન્ય વાત છે. પ્રશ્નોનો અર્થ જ એ છે કે જે ઘટના બની રહી છે. તેની સાથે તે ઈન્દ્રિયોથી જોડાયેલો છે. નવલકથામાં પાત્ર તેમજ પ્રસંગજન્ય અનિવાર્યતા મુજબ પાત્રોની લાક્ષણિકતા પ્રગટ કરવા માટે પ્રશ્નોત્તરનાં માધ્યમનો આધાર નવલકથાકાર લે છે. આ વિશિષ્ટતાથી નવલકથાકાર દ્વારા પ્રશ્ન પૂછનાર અને જવાબ આપનાર બંનેની માનસિકતા પૂછાયેલા પ્રશ્નો એ પણ સૂચિત દષ્ટાંતની પ્રતીતિજનક વિરલ લાક્ષણિકતા છે. ઘણીવાર પ્રશ્નોમાંથી બંને પાત્રોની માનસિકયા છતી થાય છે. જેમકે-

'હોટેલમાં ચા પિવાય?'

'કેમ, એમાં શો વાંધો?'

'પણહોટેલ તો આ કોની - ઈરાનીની છે ને?'

'હા, તેથી શું થઈ ગયું?'

'અને એના નોકરો- એ તો કોણ જાણે કોણ હશે?'

'કેવી વાત કરે છે તું?'

'એમના હાથનું પાણી ય ન- '('સમયદ્વીપ',પૃ.૨૬)અહીં નીલ અને તેના ભાઈના સંવાદોમાંથી નીલનું સુધારાવાદી અને સામે છેડે તાના ભાઈનું પરંપરાગત માનસ ઉપસે છે.

(૨.૪.)**વાર્તાકથન :** ગુજરાતી નવલકથાઓમાં પાત્રોનાં મોંએ વાર્તાકથન કરાવીને કથામાં ઉપકથાનું નિરૂપણગત ઔચિત્ય અને આદર્શ બંને પક્ષ સિદ્ધ કરી આપ્યા છે. ઘણીવાર કોઈ ઘટના કે પાત્રનાં વ્યક્તિત્વની સાક્ષીરૂપે પણ વાર્તાકથન કરવામાં આવે છે.

"એક ભાટના કવિત ઉપરથી જણાય છે કે ગૂજરાત એટલે ગુજ્જર દેશમાં સંવત ૮૦૨ એટલે ઈસવી સન્ ૭૪૬ના વર્ષમાં એક શહેર સ્થાપવામાં આવ્યું હતું. મહા વદ સાતમ ને શનિવારે પાછલા પહોરના ત્રણ વાગતે વજરાજનો હુકમ જાહેર થયો. જ્યોતિષવિદ્યામાં ઘણાં પ્રવીણ એવા જૈન માર્ગ જોષીઓને બોલાવી પ્રશ્ન કીધો. એ વખતે તેઓએ શહેરના જન્માક્ષર તપાસીને પ્રગટ કીધું કે ઈસવી સન્ ૧૨૯૭માં તે નગરનો નાશ થશે..."('કરણઘેલો',પૃ.૧) આમ વાર્તાકારના ટૂંકા કથનમાં, આખા અણહિલપુરનાં ભવિનું સૂચન છે. શું બનવાનું છે? તેનાથી ભાવકને જ્ઞાત કરાવી દે છે.

(૨.૭.)પત્રલેખન: પાત્રોની ચરિત્રગત વિશિષ્ટતાઓનાં નિરૂપણ માટે નવલકથાકાર એમનાં લિખિત પત્રોને આલેખે છે. ઘણીવાર પત્ર દ્વારા પાત્ર પોતાનાં મનનો પ્રેમ, વિરહ, શોક, દુઃખ, વિરોધ, વિદ્રોહ પ્રગટ કરે છે. ક્યારેક પત્ર પાત્રનાં ભાવાવેશનું માધ્યમ બને છે. પત્રલેખનનો સૌથી મોટો લાભ એ છે કે જે વ્યક્તિની સમક્ષ બેસીને નિરાંતે વાત ન થઈ શકતી હોય તેને પત્ર દ્વારા સઘળી પરિસ્થિતિથી વાકેફ કરી શકાય છે. પ્રત્યક્ષ ઉપસ્થિતિમાં બન્ને પક્ષે ભાવાવેગ, ગુસ્સો અને ભયને કારણે વિચાર-વિનિમય માટેની સ્વસ્થતા ન પણ જળવાય. તો સાથે સાથે ઘણીવાર પાત્ર પોતાની સંગોપિત સંવેદનાઓને વ્યક્ત ન કરી શકાતી હોય તો પત્રનું માધ્યમ પણ સ્વીકારે છે. પત્ર દ્વારા વ્યક્ત થતા વિચારો લિખિત રૂપે હોઈ પત્ર લખનારની પ્રત્યક્ષ ઉપસ્થિતિના અભાવે તીવ્રતા ધારણ કરતા નથી. તેના દ્વારા પાત્રની ચારિત્ર્યિક વિશિષ્ટતાઓનું નિરૂપણ કરવામાં આવે છે. ગુજરાતી નવલકથાઓમાં પત્રાલેખનનું ઉત્તમ ઉદાહરણ છે 'સરસ્વતીચંદ્ર' નવલકથા.

"પર થયેલા સ્વજન !

"તારી સાથે બોલવાનો હવે મને અધિકાર નથી. તો ચિત્ત પોતાનો રસ્તો લેખ દ્વારા કરે છે એ ચિત્ત ઉપર તને કાંઈ પણ અનુકંપા હોય, એ ચિત્ત તારે સારુ બળે છે. તેમ એને સારું તારું ચિત્ત રજ પણ બળતું હોય તો મારા ચિત્તની છેલ્લીવેલ્લી પ્રાર્થના સુણી લે અને તેના ઉત્તરમાં કંઈ પણ બોલવાને ઠેકાણે પ્રાર્થના સિદ્ધ કર...

લિ. કોણ તે કહ્યે તારી પાસેથી શો લાભ છે ? "(પૃ.૨૬૧)

આ પત્ર દ્વારા હૃદયભગ્ન થયેલ સરસ્વતીચંદ્ર અને કુમુદના મનોભાવો કે જેમાં કુમુદના હૃદયનો આર્દ્રનાદ સંભળાય છે.

(૨.૮.)**ડાયરી-લેખન**:ડાયરી દ્વારા પાત્રનું સમગ્ર વ્યક્તિત્વ જાણી શકાય છે. પાત્રના ગુણ, દોષ, તેના હાવભાવ, સ્વભાવ, રીતભાતની, મનોગત, સ્વપ્ન, કલ્પનાઓની માહિતી ડાયરી દ્વારા મળે છે. ડાયરી દ્વારા તે પોતાનાં આંતર્બાહ્ય વ્યક્તિત્વને વાચા આપી શકે છે. પાત્રમનનાં અતલાંતના તે વાચક બને છે. તેને શબ્દરૂપ મળતાં તેનાં વિધવિધ વિશ્વો પ્રકટ થાય છે-પ્રત્યક્ષ તાય છે. ડાયરી, **"વ્યક્તિએ પ્રભુ સમક્ષ, સરળ હૃદયથી નિખાલસ ભાવે કરેલ આત્મશોધન માત્ર છે."** [૪૧] પાત્રના જીવનના અત્યંત ગોપનીય અંશોને તે ડાયરીરૂપે વાચકલભ્ય બનાવવા માટે ક્વચિત એક પાત્રે લખેલ ડાયરી અન્ય પાત્ર દ્વારા વંચાવે છે જેમકે

'છિન્નપત્ર'માં માલા દ્વારા નવલકથાકારે અજયની ડાયરી વંચાવી છે ને અજયને પ્રત્યક્ષ કરાવ્યો છે. 'મીરાં યાજ્ઞિકની ડાયરી' કોઢનાં કારણે કાદંબરી નામ ધારણ કરતી નાયિકાએ પોતાના કોલેજ કાળ દરમ્યાનના સમયને ડાયરીમાં આલેખ્યો છે. દરેક ઘટનાનું નિખાલસતાથી કોઈ પણ પ્રકારના ક્ષોભ વિના આલેખન કર્યું છે. જેમાં તેના સજાતીય સંબંધ બાંધી પ્રેમ પામવાની ભાવનાના અને કરૂણ અંતનો પણ સમાવેશ કર્યો છે. તે પોતાની સ્વભાવગત લાક્ષણિકતાઓ, પોતાની ખામીઓ, ક્રિયાઓ, હાવ-ભાવનું નિખાલસ ભાવે આલેખન કરે છે જે તેના વ્યક્તિત્વની આરસી રૂપ બને છે. ડાયરીમાં પાત્ર જેટલું પોતાની જાત સાથે જોડાયેલું હોય છે તેટલું અન્ય કોઈમાં બનતું નથી. તેમાં કશું છૂપાવવાની ભાવના રહેલી હોતી નથી મનુષ્યનું અંથર જેવું છે તેવું ડાયરીમાં જ વ્યક્ત થાય છે. કારણ કે મનુષ્ય પોતાની જાત સાથે જેટલો ઈમાનદાર હોય છે તેટલો અન્યો સાથે હોતો નથી. આમ તેનાં વ્યક્તિત્વનાં સાચા પ્રતિબિંબને વ્યક્ત કરવાનું કાર્ય ડાયરી કરે છે. આધયુનિકયુગમાં ઘણા નવલકથાકારોએ આ યુકિતનો કલાત્મક વિનિયોગ કર્યો છે.

(૨.૯.)**અવતરણ :** નવલકથાકાર પાત્રોની માનસિક સૃષ્ટિને અવગત કરાવવાં માટે એ પાત્રનાં વ્યક્તિત્વને ઉજાગર કરી આપે તે માટે અન્ય સર્જકોની કાવ્યપંક્તિઓનો, ગઝલના શેર કે કોઈક અવતરણને યુક્તિરૂપે પ્રયોજીને એ પાત્રનાં ચરિત્ર રેખાઓને ઉપસાવવાનો પ્રયત્ન કરે છે. નવલકથાનાં પાત્રોમાંના કોઈ પાત્રની વિશિષ્ટતાને સૂચક સુપ્રસિદ્ધ ચિંતકોનાં અવતરણોનું પરોક્ષ ઉદાહરણ ઘણીવાર તેનાં માટે પ્રચલિત કાવ્યપંક્તિઓ કે અમુક અવતરણોનો સમાવેશ કરવામાં આવે છે. જેમકે 'સરસ્વતીચંદ્ર' નવલકથામાં પ્રયોજાતી પ્રસિદ્ધ અંગ્રેજી, ગુજરાતી કવિઓની કાવ્યપંક્તિઓ. 'કલ્પતરુ' નવલકથામાં ડો. કામદારે આંખો બંધ કરી એરહોસ્ટેસ કવિતાનાં શરીરની કામના કરી અને મનોમન કાજી નજરુલ ઈસ્લામની કવિતા યાદ કરી,: **"નારીનું મિલન થાય છે ત્યારે અને નારીનો વિરહ થાય છે ત્યારે, નરનો પ્રાણ કવિતા રચે છે એની વાત બને છે કવિતા અને શબ્દો બને છે ગાન"** (કલ્પતરૂ,પૃ.૨૧૩)

આમ, પાત્રનાં કથન-વર્ણન-સંવાદ ઉપરાંત વિવિધ ભાષા પ્રયુક્તિઓનો પ્રયોગ નવલકથામાં કરવામાં આવે છે. જેનું પ્રયોજન છે ચરિત્રચિત્રણ કરવાનું.

● કનકેન્દ્ર અને ભાષા :

કથનકેન્દ્ર અને ભાષાનો સંબંધ ગાઢ રીતે જોડાયેલો છે. જે કથનકેન્દ્ર પ્રયોજવામાં આવે તેને અનુરૂપ ભાષા પ્રયોજવી જોઈએ. તેની વ્યાકરણગત વિશેષતાઓને પણ ધ્યાનમાં રાખવી જોઈએ. કથનકેન્દ્ર કોઈ વ્યવસાયિક, ધંધાદારી માણસ હોય તો તેની ભાષામાં પણ એવી વિદ્વતત્તા હોવી અનિવાર્ય છે. નવલકથાનાં પાત્રો કયાં સ્તરનાં છે, તેની પ્રતીતિ કથનકેન્દ્ર- કથક દ્વારા ઉપયોગમાં લેવાતી ભાષા દ્વારા થાય છે. જો કથા કોઈ બાળક કહેતું હોય તો તેના મુખે બાળસહજ ભાષા પ્રયોજવી જોઈએ. કથા કોઈ શહેરી માણસ કહેતો હોય તો તેની ભાષા પ્રમાણે ક્યાંક અંગ્રેજી શબ્દો પણ સહજ રીતે પ્રયોજાવા જોઈએ. જેમકે,:**"શંકરભાઈ નટવરભાઈ પટેલનો સેકન્ડ નંબરનો સન યોગેશ શિકાગોમાં એમ.બી.એ.નો સ્ટડી કરતો હતો. સમરમાં ફૂલટાઈમ, પાર્ટ ટાઈમ કરીને એણે ડોલર બચાવેલા..."** ('કિમ્બલ રેવન્સવૂડ';પૃ.૧)આ નવલકથામાં કમ્પ્યૂટર કથા કહી રહ્યું છે ત્યારે ખૂબ જ સજ્જતાથી નવલકથાકારે કમ્પયૂટરની ભાષાને અવગત કરી છે.

● ભાષા અને પરિવેશ :

ભાષાના પ્રશ્નને પરિવેશના સંદર્ભમાં પણ તપાસવો જોઈએ. કહો કે નવલકથામાં પરિવેશની રચનામાં ભાષાસંવિધાનનું મહત્તવ સહેજ પણ ઓછું આંકી શકાય તેમ નથી. તે વાતથી સુરેશ જોષી પણ સંમત છે. એ તો આપણે જાણીએ જ છીએ કે મનુષ્ય જ્યાં જન્મ્યો, ઊછર્યો હોય ત્યાંની ભાષા તેનાં હૈયે અને હોઠે ચડેલી હોય છે. જો કોઈ પાત્ર ગામડામાં ઉછરેલું હોય તો તેની ભાષામાં સાદાઈ, સરસતા, તેનાં ગામની બોલીના લહેકાની લહેજત, ત્યાં પ્રયોજાતી કહેવતો, રૂઢિપ્રયોગો, ત્યાંની ગાળો, અશિષ્ટ કે શિષ્ટ શબ્દો, લોકગીતો, ગાણાં વગેરે પરિવેશની રચનામાં કારગત બને છે. આ તત્ત્વો પરિવેશ ઉપસાવતી ભાષાનું કામ કરે છે. જો પાત્ર શહેરના પરિવેશમાં ઉછર્યો હોય તો તેવી ભાષામાં ઓકે, થેન્કયુ, સોરી, કમ્પ્યુટર, બિલ્ડીંગ, કેલેન્ડર, ટેક્નોલોજી, પ્રેસ જેવા અંગ્રેજી-ગુજરાતીની છાંટવાળા શબ્દો આવવા સ્વાભાવિક છે. પરિવેશ પાત્રનાં માનસ ઘડતર પર પ્રભાવ પાડે છે અને તે પરિવેશના આધારે જ તેની ભાષા પણ ઘડાય છે. ભાષા દ્વારા જ સર્જકે ઇચ્છેલા પરિવેશમાં

ભાવક આવન-જાવન કરી શકે છે અને સર્જકે વર્ણવેલી પ્રકૃતિમાં પહોંચી ગયાની પ્રતીતિ કરી શકે છે.

આ તો થઈ નવલકથાનાં ઘટકતત્ત્વો સાથે ભાષાસંવિધાનની. આપણે જાણીએ છીએ કે ભાષા કંઈક અનેકાનેક અક્ષ્યતાઓ સમાયેલી છે. જેનાં કારણે ભાવક નવલકથાનાં વાચન તરફ આકર્ષાય છે. વ્યાપ્તિ, સઘનતા, સાદશ્યતા, વિરોધ, સંવાદ, સંઘર્ષ વગેરેનો આ બધાનો સાક્ષાત્કાર કરાવવાની ભાષા પાસે શક્તિ છે. નવલકથાકાર ભાષા દ્વારા ભાવને બદલી શકે છે. તે નવલકથામાં શબ્દગત અર્થને અતિક્રમીને નવા-નવા અર્થ સંકેતને ઉપજાવતી ભાષાની સજીવતા પ્રગટ કરે છે. કેટલાંક ઉદાહરણ દ્વારા એને સમજી શકીશું. જેમકે વાક્યમાંનાં વિશેષણ, વિશેષતા દર્શાવવાની સાથે વાક્યનો ભાવ તેમાં રહેલી કરુણતા, વ્યંગને પણ પ્રગટ કરે છે. એક નાનું એવું વિશેષણ તેની આસપાસ રચાતા કેટલાંય તાણાં-વાણાંઓને ઉકેલવાની કડી બને છે. જેમ કે 'નાઈટમેર' નવલકથામાં અનન્ય સાથે ગોઠવાઈ રહેલા નિયતિના લગ્ન. લગ્નની પ્રથમ રાત્રે નિયતિની 'લુખ્ખી આંખો' જોઈ એમાં કશું અઘટિત બન્યાનો અનન્યને અણસાર આવી જાય છે. આંખો સાથે જોડાયેલું વિશેષણ 'લુખ્ખી' શું સૂચવે છે? લગ્નની પ્રથમ રાત્રિએ પરિણિતાની આંખો ભાવથી, સ્નેહથી, લાગણીથી, કંઈક પ્રાપ્તિની આશાથી, સમર્પણ ભાવથી ભરેલી હોય છે. જ્યારે તેનાથી વિરુદ્ધ, નિયતિની આંખો કંઈ આશા, અરમાન, ઇચ્છા વિનાની 'લુખ્ખી' છે. તે કંઈક અઘટિત બન્યાનો નિર્દેશ કરવા માટે જ સર્જકે સૂચવ્યું છે. 'લુખ્ખી'નો અર્થ જ સૂચવે છે કે તેની ભાવનાનું દમન થયું છે. સમર્પણ કરવા માટે તેની પાસે કંઈ નથી. તે આંખો રસ વિનાની શુષ્ક છે. સામાન્ય રીતે આંખોને આપણે ઝૂકેલી, ભાવથી ભરેલી વિચારીએ છીએ, તેનાથી વિરુદ્ધ અહીં 'લુખ્ખી' કહીને પાત્ર-પરિસ્થિતિના નર્મ-મર્મને ખુલ્લા પાડ્યા છે.

ભાષાની વિચારણા અંતર્ગત શબ્દવિન્યાસ અને વાક્યવિન્યાસની પણ નોંધ લેવી જોઈએ. વ્યાકરણની દષ્ટિએ વાક્યો સાદા, ગૌણ વાક્યોના બનેલ સમૂહવાળાં કે સંકુલ હોઇ શકે. આ ઉપરાંત તપાસતાં શિથિલ, સંતુલિત, વિરોધાત્મક હોય છે. કેટલાંક વાક્યો વિધાનાત્મક, પ્રશ્નાત્મક, આદેશાત્મક, ઉદ્‌ગારાત્મક હોય છે. તો કેટલીકવાર વાક્યોમાં રહેલા પદયોજનાના સામાન્ય ક્રમને બદલવામાં આવે છે. આ બદલાયેલા ક્રમમાં છૂપાયેલા સર્જકનાં પ્રયોજનને પામવું કે શોધી કાઢવું તે જ ભાષાકર્મની તપાસ કરવી તેમ કહી શકાય.

આ ચર્ચા થઈ વાક્યવિન્યાસની હવે આપણે પરિચ્છેદ વિશે ચર્ચા કરીએ.

વાક્યોમાં ગૌણવાક્યને બીજા ગૌણવાક્ય સાથે જોડનાર કયા શબ્દો વાપર્યા છે તે ઘણીવાર લેખકના આશયના દ્યોતક બની રહે છે. ઘણીવાર 'છતાં', 'તો પણ' કે 'પણ' આગળ વિધાનનો છેદ ઉડાવતાં હોય છે. જેમ કે- **"પુરુષ રહી રહીને ખાતરી કરી લેવા ઈચ્છે કે સ્ત્રી અબળા જ છે કે નહીં, એ સબળા તો નથી થઈ ગઈને, પોતાની વિજયગાથાના શિલાલેખોને તામ્રપત્ર તો એ કોતરવા જ છે. પણ એના વિજયલેખ આલેખવાનું સૌથી સુગમ સાધન તો સ્ત્રીની પીઠ છે."** ('વિદુલા';પૃ- ૬)

મોટે ભાગે બે વાક્યોને જોડવા માટે 'અને', 'તથા', 'ને' જેવા સંયોજકો પ્રયોજાય છે જે કશાકનો ઉમેરો કરવા માટે પણ પ્રયોજાય છે. તો 'પણ' જોડવાના અને વિરોધના એમ બંને અર્થમાં પ્રયોજાય છે. વિરોધનો અર્થ આપણે ઉપરનાં ઉદાહરણમાં જોઈ લીધો. પરંતુ **"સપનાં જોતાં જોતાં ખૂલેલી આંખો પોતાને પણ સપનું બનાવી દઈને શાંત સ્થિર નજરે જોતી હતી."**('આંધળી ગલી',પટેલ ધીરુબહેન,. ૨૯) આ પરિચ્છેદમાં 'પણ' જોડવાના અર્થમાં પ્રયોજ્યાં છે.

વાક્યમાં પ્રયોજાતા શબ્દો'કરતાં', 'તુલ્ય', 'પેઠે', 'જેમ' સમાનતા કે તુલના ભાવને દર્શાવે છે. તો 'અરેરે', 'અરે', 'હેં', 'બાપરે', 'ઓહ' જેવા ઉદ્ગાર આશ્ચર્ય, કટાક્ષ, આનંદ કે ઉદાસીનતાના ભાવને અભિવ્યક્ત કરે છે. તો 'અલા', 'અલી', જેવા ઉદ્ગારો સંબોધનવાચક તરીકે કાર્ય કરે છે. જેમ કે,

"ઓહોહોહોહો સુબંધુ દોશીય સપડાયા ત્યારે અમારા અંગ્રેજ ફોનમાં ?" ('ક્યાં છે ઘર!' - ગાડીત જયંત ,પૃ. ૬૫)

"અરે, અરે, આવી તકલીફ શું કામ લીધી ? અહીં ઘણું દી મળે છે." ('બદલાતી ક્ષિતિજ '- ગાડીત જયંત,પૃ. ૫૫)

સામાન્ય રીતે વાક્યમાં પ્રયોજાતા વિશેષણ, સર્વનામ, કૃદન્ત, અવ્યયની પ્રચુરતા (બહુલતા) કે અલ્પતા ભાષાકર્મનાં માધ્યમ દ્વારા શો ભાગ ભજવે છે તે તપાસવું જોઈએ. તદ્ઉપરાંત વાક્યમાં પ્રયોજાતા દરેક વાક્યનો બીજા વાક્ય સાથે શો સંબંધ છે ? શબ્દનો શબ્દ સાથે શો સંબંધ છે ? તેની ઝીણવટથી કરવામાં આવતી છણાવટ ભાષાકર્મની તપાસ આગળ ધપાવે છે. જેમકે પરિચ્છેદમાં પ્રયોજાયેલાં લાંબા લાંબા વાક્યો સામાન્ય રીતે મનમાં રહેલા ઉદ્વેગ કે ઉત્સાહના ભાવને અભિવ્યક્ત કરે છે. પાત્રનાં મનમાં જે બધું ખળભળી રહ્યું હોય છે તેને ભાવક સામે અભિવ્યક્ત કરાવવાં માટે લાંબા-લાંબા વાક્યો પ્રયોજવામાં

આવે છે. જેમાં સામાન્ય રીતે વિરામચિહ્નોને ટાળવામાં આવે છે. જેમ કે પ્રલંબ વાક્યરચનાં વસ્તુ અને પાત્રનાં નેપથ્યમાં ચાલતી ગતિગિધિની દ્યોતક છે. આ વાક્યરચના વિશે આપણે ભાષાશૈલીના પ્રકારોની ચર્ચા કરતી વખતે વિગતે ચર્ચા કરીશું. **"ડબ્બામાં બિસ્તરા ટ્રંક ટોપલી થેલી પેચવાળા લોટા પંખા કોથળી સૂટકેસ ખાટલા ખુરશી ટેબલ ચૂંકી ખીલી કુંજા ધૂળને રાખ-આખી ગાડીમાંથી પુલ નીચે પધરાવી દીધું હોત તો !"** ('ફેરો' - શર્મા રાધેશ્યા, પૃ. ૩૯)

તો ઘણીવાર નાનાં-નાનાં વાક્યબંધો વડે પરિચ્છેદની રચના કરવામાં આવે છે. જેમ કે મરાઠી નવલકથા 'કોસેટો' નવલકથામાં સાંગવીકર રમીનું જે નિરીક્ષણ કરી રહ્યો છે તેનું વર્ણન **"આ સાચી રમી. અતિશય સફેદ સારસ જેવી છાતી હોય એવી જ. સ્ત્રી જેવી. અંદર પેલાં ફેફસાં. મૂર્તિ જેવી ઊપસેલી ફોક્સ વિનાની આંખો, લખી-લખીને થાકેલી, ચોખ્ખા નખવાળી બેઉ હાથની આંગળીઓ કપ પર દાબીને ચા પીનારી હું કંઈ જ બોલ્યો નહીં."** ('કોસેટો' - નેમાડે ભાલચંદ્ર, પૃ. ૧૫૮)

નાનાં-નાનાં વાક્યોમાં સર્જકની સૂક્ષ્મ નિરીક્ષણશક્તિ છૂપાયેલી છે. આવાં લાંબાં કે ટૂંકાં વાક્યોમાં પ્રયોજાતા રવાનુકારી શબ્દો, સમાસોની બહુલતા, પ્રશ્નો કે ઉદ્ગારો દ્વારા સર્જક શું સિદ્ધ કરવા માંગે છે તે ભાષાકર્મની તપાસનો એક માર્ગ છે. આ ઉપરાંત વાક્યો દ્વારા સર્જક શું સિદ્ધ કરવા માંગે છે? તે પણ તપાસનો મુદ્દો છે જેમ કે - હાસ્ય, કટાક્ષ, વિરોધ કે કરુણ? વાક્યોમાં લયબદ્ધતા કે કલ્પકતાનું કાર્ય શું ? વાક્યો દ્વારા ઊભા થતાં ચિત્રો (વર્ણન) કેટલા સક્ષમ છે ? વાક્યો વધુ પડતાં આલંકારિક, આડંબરી કે સાદા છે ? આવા વાક્યોની વ્યાપ્તિ કે સઘનતા કેટલી છે ? ટૂંકા વાક્યોમાં વિશદતાથી કહેવાની શકતી છે કે નહીં ? લાંબા વાક્યોમાં પણ લાઘવતા કે વાતની પૂર્ણતા સાક્ષી છે કે તે માત્ર લંબાણ જ વધારે છે ? વાક્યોમાં પ્રતીકાત્મકતા સિદ્ધ કરવાની શક્તિ છે કે નહીં ? વાક્યો કલ્પનાના અતલ ઊંડાણોને તાગવામાં કેટલા પરિપૂર્ણ છે ? વાક્યોમાં રહેલો ભાવ કેવો છે ? ઝીણી-ઝીણી વિગતોને સમાવી શકવાની સક્ષમતા છે ? ઘણીવાર નવલકથાકાર સાદી – સરળ ભાષામાંથી પણ ઉત્તમતા કેવી રીતે સિદ્ધ કરે છે ? મિશ્રભાષા દ્વારા કેવી રીતે ભાષાની બહુલતાને પ્રગટ કરે છે ? જે ભાષાકર્મની તપાસમાં પ્રથમ દષ્ટિએ નજર સમક્ષ આવતી બાબતો છે.

• ભાષા અભિવ્યક્તિની વિવિધ ટેક્નિક

આપણે જાણીએ છીએ કે કૃતિનાં સંવેદનજગતને વિસ્તારવાનું અને તેને ભાવક સમક્ષ રજૂ કરવાનું કાર્ય ભાષાના ભાગે આવે છે. જો ભાષા સાવ સાદી-સરળ-સપાટ હોય તો તેનું કોઈ પ્રયોજન હોવું જોઈએ. આ માટે નવલકથાકારે અનેક રચનારીતિઓનો આશરો લેવો પડે છે. જેમ કે કલ્પન, પ્રતીક, રૂપક, અલંકાર, વ્યંગ-વક્રતા, આંતરિક એકોક્તિ, પત્ર, ડાયરી, અવતરણ, ટાઈપોગ્રાફી, સ્વપ્ન-દિવાસ્વપ્ન વગેરે. નવલકથાકાર ગદ્યની અભિવ્યક્તિ ક્ષમતાનો યથાશક્ય તાગ કાઢવા માટે ઉપર જણાવેલી સાહિત્યિક પ્રયુક્તિઓ પ્રયોજતો હોય છે. જેનાથી કથનની વિવિધ છટાઓ તે પ્રગટાવી ભાવકને રસ તરબોળ કરી શકે છે. સાદી સપાટ ભાષા દ્વારા જે સિદ્ધ નથી થઈ શકતું તે આવી પ્રવિધિઓ દ્વારા નવલકથાકાર કરી શકે છે.

આપણે હવે આ રચનારીતિની વિશિષ્ટતા અને ભાષામાં તેમનું કાર્ય કેવી રીતે સાધક નીવડે છે તેની વિશદતાથીચર્ચા કરીશું.

પ્રતીક : પ્રતીક સાંભળતા જ આપણા મનમાં સૌથી પહેલા જે છબી ઉપસે છે તે કેવી છે ? જવાબ મળશે 'નિશાની' કે 'સંકેત'. વ્યવહારમાં જેવી રીતે આપણે મૂર્તિને ઈશ્વરનાં પ્રતીક રૂપે કે સાથિયાને શુભનાં પ્રતીક રૂપે જોઈએ છીએ તેવી જ રીતે સાહિત્યમાં પણ પ્રતીક એટલે કે એક વસ્તુને નિરુપવા માટે તેને સીધું આલેખવાના બદલે તેને અપ્રસ્તુત રાખી રજૂ થાય છે. જેમાંથી તેના અનેક ભાવસંકુલો ગૂંથાતા જતા હોય. અને જેની ગતિ કેન્દ્રથી પરિઘ તરફની હોય તેને પ્રતીક કહી શકાય.

સામાન્ય રીતે પ્રતીકના બે પ્રકાર પાડી શકાય. પ્રાકૃતિક પ્રતીકો અને અંગત પ્રતીકો. હરિવલ્લભ ભાયાણીએ પ્રતીકના બે પ્રકારોમાં પ્રાકૃતિક અને સાંસ્કૃતિક પ્રતીકોનો સમાવેશ કર્યો છે. પ્રાકૃતિક પ્રતીકોમાં સૂર્ય, નદી, ઝરણું જેવા વિવિધ પ્રતીકોનો સમાવેશ કરવામાં આવે છે. 'ઝરણું' તે પારદર્શકતાનું, ચંચળતાનું, આગળ વધવાનું, તરલતાનું પ્રતીક છે. જ્યારે રાધાકૃષ્ણ પ્રેમનું ઉત્તમ પ્રતીક છે. પ્રાકૃતિક પ્રતીકોમાં પ્રતીકો બાહ્યજીવનમાંથી અને આંતરિકજીવનમાંથી લેવામાં આવે છે. આંતરિક જીવનના પ્રતીકોમાં તરંગદશા, સ્વપ્નાવસ્થા કે અર્ધચેતન અવસ્થાઓના પ્રતીકોનો નિર્દેશ ભાયાણીએ કર્યો છે.

પ્રતીકનું કાર્ય શું છે ? પ્રતીક ભાષામાં બે કે તેથી વધુ પદાર્થો વચ્ચે સામ્ય, વિરોધ, સાહચર્યનો સંબંધ ધરાવે છે. જેમાંથી અંગ અને અંગીનો સંબંધ સાહિત્યમાં ઉપમા, ઉત્પ્રેક્ષા વગેરેના પાયામાં છે. આધાર અને આધેયનો સંબંધ રૂપક અલંકારનો પાયો છે. તો ત્રીજા પ્રકારનો અર્થ આ રીતે મૂલવી શકાય - પ્રતીક એટલે સંબંધ સ્થાપવાની વક્તવ્યની, અભિવ્યક્તિની એક વિશિષ્ટ રીત. ટોપીવાળાએ કહ્યું છે કે,: **"પ્રતીક એટલે અર્થગ્રહણના માર્ગને ટૂંકાવવાનો તરીકો છે."**[૪૨] સાંસ્કૃતિક પ્રતીકો વિશે પ્રમોદકુમારે નોંધ્યું છે કે આપણે જેને સાંસ્કૃતિક પ્રતીકો કહીએ છીએ તેને કૃતિમાં પ્રયોજતાં તેનાં અર્થમાં વિવિધતા આવે છે તે સાચું પરંતુ સાથે સાથે સર્જકચેતના તે પ્રતીકની વ્યંજનાનું નવું રૂપ સાધી આપે છે. એટલે કે સર્જકે કૃતિમાં પ્રયોજેલું પ્રતીક આપણા મનમાં પરંપરાથી લાગણી, વિચાર કે સ્મૃતિનાં સાહચર્યો ધરાવતું હોય છે અને તે કૃતિમાં ધીરે ધીરે ખૂલતું જાય છે અને નવાં નવાં પરિણામો અર્પે છે અને સાથે સાથે સર્જકના ચિત્તમાં રહેલું સંવેદન આ પ્રતીકના ભાવાર્થોને ગ્રહણ કરીને ગતિશીલ બનતું હોય છે.

પ્રતીક અનેકાર્થતા ધરાવે છે. તેના દ્વારા સર્જક પોતાના સંવેદનને મૂર્તતા અને પ્રત્યક્ષતા અર્પે છે. પોતાનાં સંવેદનને ભાવકનાં ચિત્તમાં સંક્રમણ કરવાના એક માર્ગ રૂપે તે પ્રતીકનો ઉપયોગ કરે છે. પ્રતીક કર્તાની સંવેદનાને રહસ્યમય રૂપે અભિવ્યક્ત કરવા માટેનું વ્યંજનાત્મક સબળ સાધન છે. તેથી તો ઉશનસ્ કહ્યું છે કે **"ઉચિત અને પર્યાપ્ત પ્રતીક કવિના હાથે ચઢી ગયું કે કવિ અર્ધો વિજય જાણે ત્યાં જ મેળવી લે છે; પછી તો એણે એ પ્રતીકની વિગતો વિસ્તારી મૂળ રહસ્યાનુભૂતિની વિગતોમાં પણ આપણને આપોઆપ ફેરવે છે."**[૪૩] આધુનિકકાળથી સાહિત્યસર્જનમાં વ્યંજનાતત્ત્વની સિદ્ધિ પ્રાપ્ત કરવામાં કલ્પન અને પ્રતીકની પ્રયુક્તિનો વિશેષ વિનિયોગ કરવામાં આવે છે.

શબ્દમાં પ્રયોજેલા પ્રતીકનું મહત્ત્વ માત્ર તે શબ્દ પૂરતું મર્યાદિત નથી પરંતુ આ પ્રતીકનો અર્થ કૃતિના સંદર્ભમાંથી પ્રાપ્ત થાય છે. કોઈ સંવેદનની અભિવ્યક્તિ કરવા માટે જ્યારે બધી પ્રયુક્તિઓ ઠાલી પડે છે ત્યારે સર્જકનું કથયિત્વ પ્રતીક નિર્માણ સિવાય અન્ય કોઈ રીતે ત્યાં શક્ય બનતું નથી. આમ તે કૃતિના હાર્દમાંથી ઉદ્‌ભવે છે અને અર્થસભરતા જન્માવે છે. પ્રતીકથી રચાતો સંકેત સર્જકની અનેકાર્થતાને પ્રગટ કરતો હોવો જોઈએ. ટૂંકમાં ઘણું વિશદ કહેવાની શકતી પ્રતીકમાં સમાયેલી છે. જેમ કે 'સમયદ્વીપ' નવલકથામાં

'પાટા'નું પ્રતીક નીલકંઠને લાગ્યું કે તેનો પગ પાટાઓની વચ્ચે ફસાઈ ગયો છે. આ પાટા એટલે એક તરફ પરંપરાગત, રૂઢિચુસ્ત સૂરાગામમાં વસતું તેનું કુટુંબ અને બીજી તરફ આધુનિક વિચારો ધરાવતી તેની પત્ની નીરા. આ બંનેની વચ્ચે તે ફસાઈ ગયો છે. કઈ તરફ જવું તેનો એ નિર્ણય લઈ શકતો નથી. આમ ટ્રેનના બે પાટા બે પેઢીઓના પ્રતીક જેવા બન્યા છે જે તેનાં મનોભાવને પ્રગટ કરવામાં સક્ષમ બને છે. જોઈએ તો આ બંને પાટા સમાંતરે ચાલે છે પરંતુ ક્યારેય મળવાના નથી. આ વેદનાને પણ નિર્દેશ 'પાટા'ના પ્રતીક પરથી થાય છે.

પ્રતીકની સાહિત્યિક પ્રયુક્તિ તરીકે વિચારણા કરનારા કેટલાક પાશ્ચાત્ય અને ગુજરાતી વિવેચકોના મંતવ્યોને રજૂ કરી પ્રતીકને સમજીએ.

રોબર્ટ સ્ટેન્ટને વાર્તામાં પ્રયોજાતી વાર્તાના અર્થોત્પાદનમાં અને વધુ પ્રયુક્ત રીતે અભિવ્યક્તિ કરનાર પ્રતીકાત્મક ક્ષણનું મહત્ત્વ દર્શાવ્યું છે અને તે ક્ષણ શું બને છે તેનું પ્રત્યક્ષ નિરીક્ષણ કરાવે છે. તેઓ નોંધે છે કે " But in may, perhaps most, short stories, a single symbolic moment sums up the story's meaning or to speak more technically, it represents the resolution at the main conflict, often it is simulate, anions with the climax, but the two can be distinguished. The climax is a moment at which Somme thing happens that decides the fate of the characters. The symbolic moment visibly represents what has happens." [૪૪]

ઉર્સૂલા બ્રૂમ (જર્મન વિવેચિકા) વાસ્તવપ્રધાન અને પ્રતીકવાદમાં પ્રયોજાતા પ્રતીકો વચ્ચે મૂળભૂત ભેદો નોંધે છે.:"Realistic fiction may contain symbols which reinforce the meaning, but symbolism in the full sense provides us with a transcendent embodiment of meaning." [૪૫]

ગુજરાતી વિવેચક સુરેશ જોષી પ્રતીકોની ગોઠવણી કેવી રીતે કરવી તેની ચર્ચા કરે છે. **"...સર્જકને જ્યાં અનિવાર્ય બની રહેતું હોય ત્યાં, પ્રતીકનો આશ્રય લેવાનો રહે. આથી એમ નથી સમજવાનું કે વાર્તામાં એણે માત્ર અહીં તહીં પ્રતીકની ગોઠવણી કરવાની છે. ઘટના પોતે જ પ્રતીક બનીને આવે, એની વ્યાવહારિક વાસ્તવિકતાને વળગી રહેલી અર્થજડતાને દૂર કરીને એના કેન્દ્રમાંથી વ્યંજનાની**

ત્રિજ્યાઓ વિસ્તરે ને એ રીતે આપણી અભિજ્ઞતાનો ઉત્કર્ષ સિદ્ધ થઈ શકે એવું એનું સંવિધાન થયું હોવું ઘટે."[૪૬]

ઉપર્યુક્ત વિવેચકોના મંતવ્યો પરથી એટલું જાણી શકાય કે પ્રતીક ભાષામાં અનેકાર્થતા લાવવા માટેની ઉત્તમ રીતિ લેખી શકાય. તે કોઈ ઘટના કે પ્રસંગનું સાદશ્ય રજૂ કરે છે. ભાષામાંથી વ્યંજના નિષપન્ન કરવાની આ વિશિષ્ટ રીતિ છે. તેનો આપણે ઉદાહરણસહ પરિચય કરીએ.

જેમ કે, 'સ્વપ્નતીર્થ' નવલકથામાં 'રાતો સમુદ્ર' એ નવીનનાં મનમાં માના વિનાયકાકા, ઘનશ્યામજી મહારાજ સાથેના અવૈધ સંબંધનાં કારણ નવીનનાં મનમાં ઊભા થતાં રોષનું પ્રતીક છે.આથી જ આ સમુદ્રને 'રાતો' એવું વિશેષણ આપ્યું છે. જે નવીનના મનમાં વારંવાર પ્રશ્નોનાં મોજાં ઊછાળી ઊછાળી ઘણી બધી ઊથલ-પાથલ મચાવે છે.

આમ કહી શકાય કે, ઘણું બધું ટૂંકાણમાં સૂચવવાની શક્તી કોઈનામાં હોય તો તે પ્રતીક છે. અનિરુદ્ધ બ્રહ્મભટ્ટના મતે **"સમુદ્રમાં તરતી હિમશિલાઓ એક અષ્ટમાંશ ભાગ પાણીની ઉપર દેખાય છે અને સાત અષ્ટમાંશ ભાગ પાણીની નીચે ઢંકાયેલો રહે છે. તેઓ કહે છે, હિમશિલાની ગૌરવભરી ચાલ પાણીમાં ઢંકાયેલા મોટા ભાગના કારણે છે. જો એ વજનદાર ભાગ ન હોય તો પાંદડાની જેમ એ પાણીમાં ફંગોળાયા કરે. સાહિત્યની પ્રતીકાત્મક કૃતિ હિમશિલા જેવી છે. ઉપર દેખાતા એના એક અર્થસ્તરની નીચે એક બીજો વિશાળ અર્થસ્તર રહ્યો હોય છે. જે એને ગૌરવ અર્પે છે. આમ તે હિમશિલાના પાણી નીચે ઢંકાયેલા ભાગ અને પ્રતીક વચ્ચે સમાનતા દર્શાવે છે.**[૪૭]

રૂપક : રૂપકનો અંગ્રેજી પર્યાય છે 'Metapher'. રૂપક શબ્દ સાંભળતાં જ આપણને પ્રથમ દષ્ટિએ તેનો જે અર્થ સમજાય છે તે અલંકાર સ્વરૂપનો. ભારતીય કાવ્યશાસ્ત્રમાં 'રૂપક' એક અલંકાર તરીકે પ્રયોજાતો હતો. રૂપકના મૂળમાં 'રુપ' ધાતુ છે. 'રૂપ' એટલે ઘડવું કે આકાર આપવો. 'રૂપક' શબ્દને આ અલંકાર સાથે નજીકનો સંબંધ છે. 'ભગવદ્‌ગોમંડલ'માં રૂપકના વીસ જેટલા અર્થો આપેલા છે. જેમાંથી 'આકૃતિ', 'પ્રતિબિંબ', 'મૂર્તિ', 'રૂપકથન' ઉપરાંત જેમાં ઉપમેયનો ઉપમાન સાથે સભેદ બતાવીને વર્ણન કર્યું હોય - એક પદાર્થનો બીજા પદાર્થ પર આરોપ થયો હોય તેવા અલંકાર આવા અર્થો 'રૂપક'ને લાગુ પડે છે. આમ એટલું તો ચોક્કસ કહી શકાય કે 'રૂપક' શબ્દ મૂર્તિવિધાનનો નિર્દેશ કરે છે. આથી જેને રૂપ આપવામાં આવે છે તે 'રૂપક' એવું કહી

શકાય. 'રૂપક' શબ્દની વ્યુત્પત્તિ છે संरुप + णिच् + ण्वुल - अक = रुपकः જેનું કોઈ રૂપ હોય તે 'રૂપયુક્ત' એટલે જ રૂપક : ભારતીય સાહિત્યશાસ્ત્રમાં રૂપક એક પ્રકારનો સાદશ્યમૂલક અલંકાર છે. જેમાં એક પદાર્થ પર બીજા પદાર્થનો આરોપ કરીને બંને વચ્ચે એકરૂપતા સ્થાપિત કરવામાં આવે છે. જેમકે આપણે કહીએ કે "તારો હાથ હથોડો છે." હાથ 'હથોડો' ન હોઈ શકે પરંતુ 'હથોડા'ના ગુણ તે વ્યક્તિના હાથમાં છે તેવું દર્શાવવા આપણે વ્યવહારિક ભાષામાં પણ 'રૂપક'નો ઉપયોગ કરીએ છીએ.

આમ અત્યંત સામ્યતાના આધારે પ્રસ્તુત પર અપ્રસ્તુત કે પ્રત્યક્ષ પર અપ્રત્યક્ષનું આરોપણ કરીને તથા બંને વચ્ચેના ભેદના અભાવ બતાવીને ઉપમેયનું ઉપમા રૂપે જે વર્ણન કરવામાં આવે ત્યારે રૂપક અલંકાર બને છે. 'રૂપક' અલંકારમાં ઉપમેયની સરખામણીમાં ઉપમાનું પ્રાધાન્ય પ્રગટ થાય છે.

એરિસ્ટોટલે રૂપક વિશે કહ્યું છે કે મહાન વસ્તુ કરતાં મેટાફર થવું એ મહાન છે. તે એવી વસ્તુ છે કે તે બીજાઓ પાસેથી શીખી શકાતી નથી. સારા મેટાફર માટે પ્રતિભાશાળી માનસ એ શુભ નિશાની છે. તે સામ્યતામાં અસામ્યતાનો સિદ્ધાંત પણ આવરી લે છે. સારો મેટાફર નવીન-તાજી વસ્તુઓને પોતાના સિદ્ધાંતોમાં આવરી લે છે.

મુરેના પ્રમાણે 'મેટાફર'નું સંશોધન એ કોઈક પ્રાથમિક ધોરણે શરૂ કરેલા સંશોધન જેવું છે.

ભાષાસંવિધાનમાં રૂપક સમર્પક પ્રયુક્તિ છે. જેના વડે ભાષામાં જીવંતતા આવે છે અને તેનો શણગાર થાય છે. આમ પશ્ચિમમાં એક વસ્તુને અન્યના સંદર્ભમાં વર્ણવવામાં આવે એવા સંક્રમણ વિષયક રૂપક અલંકારનું મહત્ત્વ છે. રૂપક એ ચોક્કસ પ્રકારના સાદશ્ય પર આધારિત અવેજી છે. રૂપક શબ્દને એના રોજિંદા અને સાધારણ અર્થમાંથી નવા અસાધારણ સંદર્ભમાં મૂકી આપે છે. જેમ કે "રમા બહું સુંદર છે." તેના બદલે એવું કહીએ કે "રમા લાલ ગુલાબ છે" તો તે અસાધારણ અર્થ ધારણ કરે છે. સર્જક રૂપક દ્વારા અર્થને બદલી કે મરડી શકે છે. રૂપક ક્રિયા રૂપે, વિશેષણ રૂપે, ક્રિયાવિશેષણ રૂપે એમાં અનેક રીતે રચી શકાય છે.

"સમુદ્રમાં કેટલાંય મોજા ચીરીને મરજીવો મોતી શોધી લાવે છે."

અહીં 'મોજાં' 'ચીરવાં' એટલે મોજાનો સામનો કરવો, તેને પાર કરવા, સંઘર્ષ કરવો એવા અર્થ સૂચવવા 'ચીરી'ને ક્રિયાપદ દ્વારા તેને અસાધારણ રૂપ આપ્યું છે. મુખ્યાર્થને અધ્યાહાર રાખવો અને નૂતન અર્થ સૂચિત કરવો એ રૂપક દ્વારા સંભવ બને છે.

'આધુનિક સાહિત્ય સંજ્ઞા કોશ'માં દર્શાવ્યા પ્રમાણે **'રૂપક' એ ચોક્કસ પ્રકારના સાદશ્ય પર આધારિત અવેજી છે. અનેક ઉક્તિ વિકલ્પોમાંથી જે અનેક વિકલ્પો કે વિકલ્પનો સંકેત કરતી હોય એવી ઉક્તિની વરણી કરવી એ રૂપકની નિષ્પત્તિની પ્રક્રિયા છે. મૂલ્ય અને ધારક વચ્ચે ચોક્કસ પ્રકારનું અંતર હોવું એ રૂપકનું મહત્ત્વનું લક્ષણ છે.**[૪૮]

રૂપક વિશે એવું કહી શકાય કે રૂપક એ કોઈ સાહિત્યપ્રકાર કે સાહિત્યસ્વરૂપ નથી છતાં તે કૃતિનું બાહ્યાંગ નહીં આંતરિક અંગ છે. કારણ કે ટૂંકાણમાં ઘણું બધું કહેવાની શક્તિ રૂપકમાં છે. તે અર્થમાં વૃદ્ધિ કરે છે માટે તે ભાષાનું જરૂરી અને આવશ્યક અંગ છે. તે કેવી રીતે તે આપણે ઉદાહરણ પરથી જાણીએ : - 'સ્વપ્નતીર્થ' નવલકથામાં શરૂઆતમાં 'શબ નિકાલ'ની પ્રક્રિયા વિશે વર્ણન છે. પારસીઓ મૃતદેહને સળગાવતા નથી અને દાટતા પણ નથી પરંતુ એક શબકૂવામાં એક શબ પર બીજા શબને મૂકવામાં આવે છે. આ તેમની ધાર્મિક વ્યવસ્થા છે તેની સાથે લેખકે નવીનના મગજને જોડ્યું છે. તેની ચેતનામાં પણ એક પછી એક વિચાર આવે છે અને તે વિચારોનો ખડકલો થાય છે. આમ શબકૂવો એ રૂપક બને છે.

આંતરચેતના પ્રવાહ : જાગૃત અને અર્ધજાગૃત ચિત્તનાં યાદચ્છિક સંવેદનોને સૂચવતી આંતરચેતના પ્રવાહ (Stream of Consciousness) સંજ્ઞા આધુનિક સાહિત્યમાં કથનરીતિને વર્ણવવા માટે પ્રયોજાય છે. મનોવિજ્ઞાનના ક્ષેત્રમાં વિલિયમ જેમ્સે એમના ગ્રંથ 'The Principles of psychology'માં ચિત્તની સંકુલ સ્થિતિ માટે આ સંજ્ઞા પ્રથમવાર પ્રયોજી હતી. આ પ્રક્રિયામાં વિચાર-પ્રક્રિયાને સાંકળવામાં આવે છે. વાક્યરચના તૂટક તૂટક હોય છે, વિરામચિહ્નો ગેરહાજર હોય છે. વ્યાકરણગત રૂપોની અવગણના હોય છે, અનેક અધૂરાં વાક્યો હોય છે. વિચારો અપરિપક્વ દશામાં ગૂંથાયેલા હોય છે. (પાત્ર જીવનની સંવેદનાની અભિવ્યક્તિ અર્થે પ્રસ્તુત નિરૂપણરીતિનો પ્રયોગ થાય છે) તેનાં ચૈતસિક વિચારોને મનોવૈજ્ઞાનિક સમયમાં કલ્પન, પ્રતીક જેવી કથ્યરીતિઓ દ્વારા આલેખવામાં આવે છે. તેમાં લેખકના અંગત હસ્તક્ષેપ કે દરમ્યાનગીરી વગર વાચકને સીધો ચરિત્રના ભાવજગતની સન્નિધિમાં મૂકી દેવામાં આવે છે. પાત્રના આંતરિક મનોસંચલનોને

આલેખતી રીતિને આંતરચેતનાપ્રવાહ કહેવાય છે. આ રીતિનો ઉત્તમ રીતે પ્રયોગ કરેલી નવલકથઓમાં દોસ્તો-એ-વ્યસ્કીની 'ક્રાઈમ એન્ડ પનિશમેન્ટ' તથા 'ધ મીક વન' ગણાવી શકાય. જેમાં પહેલી નવલકથામાં ગરીબ લોકો પર અત્યાચાર આચરતી ડોશીનું ખૂન કરવા માટે મનોમન વિચાર કરતું પાત્ર છે રાસ્કોલનિકોવ. ખૂન કરવા પૂર્વેનાં તેનાં આંતરિક મનોમંથનોને આંતરિક એકોક્તિમાં વર્ણવ્યા છે.

ચેતનાપ્રવાહ એ કૃતિની વિષયસામગ્રી છે અને તેની અભિવ્યક્તિ જુદી જુદી પ્રયુક્તિઓ વડે થતી હોય છે. તેને દર્શાવતા અનિલા દલાલ તેમના પુસ્તક 'ચેતના પ્રવાહાંકિત નવલકથા'માં નોંધે છે કે, **"નવલકથામાં ચેતનાપ્રવાહનું નિરૂપણ કરતી વખતે નવલકથાકારો વિશેષ પ્રકારની પ્રયુક્તિઓ પ્રયોજે છે. ઘણીવાર તેઓ નવી નવી કલ્પનોત્થ સાહિત્યિક રીતિઓનું ખેડાણ કરે છે. ઘણીવાર પરંપરાગત રીતિઓને થોડાં વળાંક આપી કે નવા સંદર્ભે મૂકી આપી પોતાની કથાઓમાં તેનો વિનિયોગ કરે છે... આપણે એમ કહી શકીએ કે નવલકથાઓમાં ચેતનાપ્રવાહ જુદી જુદી રીતિઓથી આલેખવામાં આવે છે."**[૪૯] આમ દર્શાવી તેમણે વિભિન્ન પ્રકારની પ્રયુક્તિઓ દર્શાવી છે. જેમ કે

(1) આંતરિક એકોક્તિ (Internal Monologue)
(2) સર્વજ્ઞ કથન (Omniscient Description)
(3) સ્વગતોક્તિ (Soliloquy)
(4) મુક્તસાહચર્ય (Free Association)

આ મુક્ત કવિતા અને નાટકની રીતિઓ, ચિત્રપટમાં વપરાતી પ્રયુક્તિઓને પણ ચેતના પ્રવાહાંકિત નવલકથામાં પ્રયોજાય છે.

(i) આંતરએકોક્તિ : પાત્રનાં ચિત્તમાં સતત ચાલતું સંભાષણ કથાનિરૂપણની એક વિશિષ્ટ પદ્ધતિ છે. જેના દ્વારા પાત્રના ચિત્તમાં ચાલતા વિચારો, લાગણીઓ અને સંવેદનનો પરિચય થાય છે. આંતરિક એટલે લેખકની દરમ્યાનગીરી ન હોય તેવી ઉક્તિ, તેમાં બાહ્ય ઘટનાના નહીં અંતરંગ વિચારોની અભિવ્યક્તિ હોય ભાષાકર્મમાં તે સીધાં પાત્રો દ્વારા ઉચ્ચારાય, વાક્યરચના નહિવત્ હોય, કાવ્યાત્મક ભાષા હોય,

ડૉ. અનિલા દલાલ ચેતનાપ્રવાહાંકિત નવલકથા લખવાનો પ્રયત્ન કરનાર દુર્જાર્દિનની વ્યખ્યા નોંધે છે. **"કોઈ દશ્યમાં કોઈ પાત્રની ઉક્તિ તે પાત્રનાં પોતાનાં આંતરિક જીવનમાં સીધો જ પ્રવેશ કરવાનો ઉદ્દેશ ધરાવે છે અને તેમાં સમજૂતી કે વિવેચન દ્વારા લેખકની દરમ્યાનગીરી ન**

હોય તેવી ઉક્તિ, પરંપરાગત એકોક્તિથી એ રીતે જુદી તરી આવે છે કે એ ઉક્તિ અ-ચેતનની અત્યંત નિકટ રહેલા અંતરંત વિચારોની અભિવ્યક્તિ હોય ભાષાકર્મમાં તે માત્ર સીધા પદો દ્વારા જ ઉચ્ચારાય, વાક્યરચના લગભગ નહીવત્ હોય અને આ રીતે મૂળભૂત રીતે આજે આપણી કવિતાની જે વિભાવના છે તેને મળતી આવે."[૫૦]

(i) **આંતર એકોક્તિ:** કોઈના વિક્ષેપ વિના પાત્રના ચિત્તમાં થતી 'Silent Speech' હોય છે. તેના બે પ્રકાર પાડવામાં આવે છે. (૧) પ્રત્યક્ષ આંતરિક એકોક્તિ (Direct interrior monologue) અને (૨) પરોક્ષ આંતરિક એકોક્તિ (Indirect interior monologue). **(i) પ્રત્યક્ષ આંતરિક એકોક્તિ :** તેમાં લેખકની દરમ્યાનગીરી હોતી નથી. એનો કોઈ શ્રોતા હોતો નથી અને પ્રથમ પુરુષ સર્વનામમાં કથન હોય છે. સામાન્ય રીતે તેમાં સ્વપ્ન-ચેતનાનું નિરૂપણ હોય છે. તેથી વાચકને ઉદ્દેશીને સીધું કથન કરવામાં આવે છે. મોટા ભાગે વિરામચિહ્નો લુપ્ત હોય છે. એક વિચાર પર બીજા વિચારનું આરોપણ કરવામાં આવે છે. **(ii) પરોક્ષ આંતરિક એકોક્તિ :** તેમાં ત્રીજા પુરુષ એટલે કે સર્વજ્ઞ કથનકેન્દ્રનો વિનિયોગ થાય છે. વાચકને લેખકની હાજરીનો અનુભવ થયા કરે છે. તેને આલેખવા વર્ણનાત્મક પદ્ધતિ કે ઘટના, પ્રસંગોને ઉદઘાટિત કરવાની પદ્ધતિ ઉપયોગમાં આવે છે.

(ii) સર્વજ્ઞ લેખકનું વર્ણન : તે સામાન્ય રીતે ત્રીજા પુરુષ સર્વનામ એટલે કે સર્વજ્ઞ કથનકેન્દ્ર પર આધારિત છે. સર્વજ્ઞ લેખક પોતે પાત્રનાં ચિત્તમાં પ્રવેશીને તેનાં મનોસંચલનોને અભિવ્યક્ત કરે છે. આ રીતે પ્રણાલિગત છે અને ચેતના પ્રવાહની સૌથી પરિચિત રીતિ છે. તેના દ્વારા તે પાત્રનાં દરેક સ્તરને ખોલી આપે છે. કારણ કે સર્વજ્ઞ કથનકેન્દ્ર પાત્રનાં અતલ ઊંડાણમાં સર્વનામ ન હોવાથી જાત પ્રત્યેનું ભાષ્ય હોતું નથી. **"પતિવ્રતા કુમુદસુંદરી મૂર્ખ અને દૂષિત પતિને મનનો સ્વામી કરી દેવા મથી, પોતાના હૃદયજાળમાં પતિને વણી લીધો અને પતિમૂર્તિમાં યુક્ત કર્યું – તે છતાં સરસ્વતીચંદ્રમય મટી નહીં"** (સરસ્વતીચંદ્ર; પૃ.૨૪૧) આ વર્ણન કુમુદનાં આંતરમનને પ્રગટ કરે છે.

(iii) સ્વગતોક્તિ : સ્વગતોક્તિ પણ ચેતના પ્રવાહને વ્યક્ત કરવામાં અગત્યની ભૂમિકા ભજવે છે. સ્વગતોક્તિમાં પાત્ર એકલું જ બોલતું હોય છે પરંતુ સાંભળનાર છે તેવું ધારી લેવામાં આવે છે. આમ તે આંતરિક એકોક્તિથી જુદી પડે છે. સ્વગતોક્તિ કૃતિ સાથે જોડાયેલ ભાવસંવેદનને આલેખવાનું કાર્ય કરે છે. જ્યારે આંતરિક એકોક્તિ ચૈતસિક

સંરચનાને અભિવ્યક્ત કરે છે. સ્વગતોક્તિમાં લેખની હાજરી હોતી નથી. આધુનિક સાહિત્ય સંજ્ઞા કોશમાં **"અન્ય કોઈપણ પાત્રની અનુપસ્થિતિમાં પોતાના વિચારો રજૂ કરવા તે નાટકમાં આ પ્રવિધિનો અવારનવાર વિનિયોગ થાય છે. અહીં નાટકના પ્રેક્ષકો આ ઉક્તિ સાંભળી શકે છે. પરંતુ નાટકની, વાર્તાના અનુસંધાનમાં જે તે પાત્ર એકાંતમાં પોતાની જાત સાથે જ વાતચીત કરતું જોવા મળે છે. પણ બંને વચ્ચે તફાવત એટલો છે કે એકોક્તિ અન્ય પાત્ર દ્વારા છૂપાઈને કે પ્રત્યક્ષ સાંભળવામાં આવે છે. જ્યારે સ્વગતોક્તિમાં અન્ય પાત્રની અનુપસ્થિતિ અનિવાર્ય છે."**[૫૧] આમ નાટકના સંદર્ભે સ્વગતોક્તિની વાત થઈ છે તેને નવલકથાના સંદર્ભે પણ સમજી શકાય તેમ છે. એકોક્તિ અને સ્વગતોક્તિ વચ્ચેનો ભેદ દર્શાવ્યો છે. જેમ કે, 'મહાભિનિષ્ક્રમણ' નવલકથામાં અમિતની ચેતનામાં શબ્દોનો જે ખળભળાટ ચાલુ થયો છે તેની સાથે નાયક અમિતનાં સ્વગતસંવાદ આ રીતે આલેખાયો છે.

"...અવાજ !"

કોણ ?

"અમે"

કોણ છો ?

"અમે શબ્દો છીએ !"

હા....!

"અમે અર્થસભર છીએ."

હેં....?!

"અમે તારા ખાલીપાને ભરી દેવા આવ્યાં છીએ."

શું....?! " ('મહાભિનિષ્ક્રમણ', મુકુન્દ પરીખ, પૃ. ૧૯)

(iv) મુક્ત સાહચર્ય : (Free association)

તેના દ્વારા પાત્રનાં મનમાં શું ચાલી રહ્યું છે તે જાણી શકાય છે. તેમાં વિચારોની દીર્ઘ શ્રેણી હોય છે. તેમાં વિચારોનો મારો હોતો નથી. પરંતુ તે વિચારનાં ઉદ્દીપન તરીકે કેટલાંક શબ્દો એક પછી એક રજૂ થતા હોય છે. તેની પ્રતિક્રિયા રૂપે અન્યને પણ જે કંઈ સૂજે તે વિચારો રજૂ કરવાના હોય છે. એટલે શબ્દો રઝે કરવા માટેનું કોઈ બંધન હોતું નથી. શબ્દનો વિરુદ્ધ કે સમાનાર્થી જે કંઈ પણ શબ્દ યાદ આવે તે બોલવાનો હોય છે.

'આધુનિક સાહિત્ય સંજ્ઞાકોશ'માં તેના વિશે નોંધ્યું છે કે "માનસશાસ્ત્ર અનુસાર શબ્દો કે વિચારોની દીર્ઘશ્રેણી કોઈપણ એક પદાર્થ કે વિચાર તેની સાથે સંબંધિત અન્ય પદાર્થ કે વિચારનું સાહચર્ય જગવે છે. આ પ્રક્રિયાનું એકથી વધુ વખત પુનરાવર્તન ન થતાં સાહચર્યોની દીર્ઘ શ્રેણી અસ્તિત્વમાં આવે છે. જેનો અંતિમ વિચાર કે જેનો અંતિમ કલ્પન શ્રેણીના પ્રથમ વિચાર કે કલ્પન સાથે સીધો સંબંધ સૂચવવાનો ન હોય."[૫૨]

ઉદાહરણ તરીકે,: **"...અને એમાંનું કશું બન્યું હોત તો તે કુટુંબના, તે લંગડાતી સ્ત્રીનાં બધાં દુઃખ, અભઅવને, પોતાનાં ગણી તે આપઘાતની મનોદશા લઈ જીવતો રહ્યો હોત. એ જ કુટુંબના વાતાવરણમાં બજર દેતી આંગળીઓથી ભરાયેલો ગંદો પ્યાલો, કોઈ મુગ્ધ સ્વપ્નમાં અપતપ્રોત થયેલી ટૂંટીયું વાળી સુતેલી- લચકાતી સ્ત્રી, ચોકડીમાં પડેલો ઘાસલેટીયો ફરાયમસ અને વળગણી પર સૂકવેલા કપડાંની વચ્ચે-તે પણ કુટુંબના દુઃખ અને અભાવની ચર્ચા કરતાં કરતાં સામ્યવાદી બન્યો હોત. માર્કસ, રૂસોના અજાઠાં શબોની નનામી ઉંચકી, આ જીવનની રૂખ બદલી નાખવાનો મનસુબો ઘડયો હોત."** ('અસ્તી',પૃ.૧૨૨) અહીં સંકુલ મનોજગતને ઠાંસી ઠાંસીને ભરવામાં આવ્યું છે. એક પછી એક વિચારનું આક્રમણ વ્યક્ત કરવા માટે ચેતના પ્રવાહને અભિવ્યક્ત કરનારી અન્ય પ્રયુક્તિઓ છે ટાઈપોગ્રાફી અને વિરામ ચિહ્નો. આ બંને પ્રયુક્તિઓ દ્વારા પાત્રનાં ચૈતસિક સંચલનોનું આબેહૂબ આલેખન કરવામાં આવે છે. વિરામચિહ્નોની પ્રયુક્તિઓ ચેતનાપ્રવાહની નવલકથામાં વધુ જોવા મળે છે. ઘણીવાર વિરામચિહ્નનો અભાવ જોવા મળે છે અથવા ઘણા લાંબા અંતર પછી વિરામચિહ્નો આવે છે. પાત્રના મનમાં ચાલી રહેલા વિચાર પ્રવાહનો ઉકળાટ બહાર પ્રગટ કરવા માટે આવી પ્રયુક્તિ યોજવામાં આવે છે. મનમાં જે કંઈ આવે છે તેને ત્વરિત ગતિએ કહેવાનો ભાવ તેમાં જોવા મળે છે.

સંકુલ મનોવ્યાપારના નિરૂપણ કરવા અર્થે સર્જક ટાઈપોગ્રાફી તથા italics જેવી પ્રયુક્તિઓ પ્રયોજે છે. જેમાં ઘણી વખત કૌંસ, અલગ - અલગ ચિહ્નો જેમકે '...' અધ્યાહાર, - ગુરુવિરામ . પ્રયોજી પાત્રના ચૈતસિક જગતનું સચોટ આલેખન કરાવે છે. ઘણીવાર લેખક ટાઈપોગ્રાફીમાં નાના ટાઈપ અને મોટા ટાઈપ (Bold) બંનેનો સાથે વિનિયોગ કરે છે. જેમાં પાત્રના સંકુલ મનોવ્યાપારનું અસરકારક નિરૂપણ જોવા મળે છે. તો ઘણીવાર નવલકથામાં પાત્રને આવતા સ્વપ્ન - રૂપક અને પ્રતીક તરીકે આલેખાતા ચિત્રોનો પણ સમાવેશ કરવામાં આવે છે. જેમ કે સ્વપ્નતીર્થ નવલકથામાં છ દિવસની પદયાત્રા અને

દરેક દિવસ પૂરો થતાં તેના અંતે રચવામાં આવેલા ચિત્રો અને નવલકથાના અંતે પથ્થરની દિવાલ અને તેની નીચે નિદ્રામાં લીન છોકરો આ સર્વ ચિત્રો અહીં પ્રતીક બનીને આવે છે.

'કલ્પતરૂ' નવલકથામાં કમ્પ્યુટર કિરણ કામદારની જીવનયાત્રા લખી રહ્યું છે ત્યારે ડૉ. કિરણ કામદારનો દેહ નિર્જીવ થઈ ઢળી પડ્યો છે ત્યારનું આલેખન કમ્પ્યુટર દ્વારા થઈ રહ્યું છે. માટે તેમાં ઘણી બધી સંજ્ઞાઓ, ભાષા, લિપિનો સમાવેશ કરવામાં આવ્યો છે.

વક્રતા (આયરની) : ભાષાની એવી લાક્ષણિકતા જેનાં દ્વારા સર્જક વાક્યો દ્વારા ઘટનાને નવો અર્થ કે દષ્ટિબિંદુ આપે છે. 'વક્રતા'ને અંગ્રેજીમાં 'આયરની' કહેવાય છે. તેના પર્યાય તરીકે 'વક્રપણું', 'વક્રોક્તિ', 'કટાક્ષ', 'વ્યંગ્ય' જેવા શબ્દો ઉપયોગમાં લેવાય છે. 'આયરની' એટલે જે વાક્યોમાં લખવામાં આવ્યું છે તે અને વાસ્તવમાં તેનો જે અર્થ નીકળે છે તે બંને વચ્ચે મોટો અંતરાલ હોય છે. સર્જક જેટલો સશક્ત તેટલી વક્રતા સધાવાની શક્યતાઓ વધારે. આયરનીમાં ક્યાંક ને ક્યાંક ઘણીવાર હાસ્ય પણ છૂપાયેલું હોય છે. આયરનીમાં હાસ્ય, કટાક્ષ, વિડંબના, વ્યંગ્ય, શ્લેષ, અલંકાર, લક્ષણા અને વ્યંજના જેવી શક્તિઓ રહેલી હોય છે. એવું નથી કે આયરની એટલે માત્ર કડવા વેણ પરંતુ આયરની મધુર અને મૃદુ પણ હોઈ શકે. આયરની વિશે નોંધતા પ્રવીણ દરજીએ નોંધ્યું છે " **'આયરની'માં વ્યંગ્ય-વક્રતા કે હાસ્ય-વિનોદની ક્યાં ને ક્યાંક તો કેડી કંડારાવાની."**[૫૩] આયરની દ્વારા સર્જક જે સિદ્ધ કરવા માંગે છે તે તેને સીધી રીતે ન કહી દેતા વક્રરૂપે, વાંકા કથનરૂપે રજૂ કરે છે. આપણે કાગડા અને શિયાળની વાર્તા સાંભળી હશે. કાગડાના મોઢામાં રહેલી પુરી પર શિયાળની નજર છે અને સીધી રીતે તે કાગડા પાસે પુરીની માંગણી કરતો નથી પરંતુ કાગડાને ચણાના ઝાડ પર ચડાવવા કહે છે કે વાહ કાગડાભાઈ, તમારો અવાજ તો ખૂબ સુંદર છે. તેનું કારણ એટલું જ કે કાગડો ફસાઈને ગીત ગાવા જશે અને પૂરી તેના મોઢામાંથી પડી જશે અને શિયાળ પોતાનો ફાયદો કાઢી લેશે. આમ, અહીં "તમારો અવાજ તો ખૂબ સુંદર છે." તેવું કહેવામાં શિયાળના કથનની વક્રતા છૂપાયેલી છે. આમ સાહિત્યમાં પણ જે કંઈ કહેવું છે તેને સીધી રીતે ન કહેતા છૂપાવીને કહેવાની જે પદ્ધતિ સર્જક અખત્યાર કરે છે તેને 'આયરની' કહેવામાં આવે છે.

'આયરની'માં હાસ્ય, ઠેકડી, બાઘાપણું તો ક્યારેક તુચ્છતાપણું દેખાય છે. ઘણીવાર ટોણા – મ્હેણાનો આયરનીમાં સમાવેશ કરવામાં આવે છે. આધુનિક સાહિત્ય સંજ્ઞાકોશ

મુજબ વક્રતાની વિશેષતા એ છે કે તે કરુણ અને હાસ્ય બંને રસની સમાંતર નિષ્પત્તિ કરે છે. આ સંદર્ભમાં હાસ્ય વિશ્રાન્તિ (comic relief) પોતે જ પરિસ્થિતિગત વક્રતાને સઘન બનાવે છે. શબ્દગત આયરનીમાં શબ્દ, તેના નાદ-લય, સ્વરભાર, શબ્દોનો કેવી રીતે પ્રયોગ કરવામાં આવ્યો છે, તેમાં રહેલા વિરામચિહ્નો મોટો ભાગ ભજવે છે. શબ્દની કરકસર તેની સઘનતા એનો સૌથી મોટો ગુણ છે. આવી શબ્દગત વક્રતા (verbal Irony) વિશે પ્રવીણ દરજીએ તેમના પુસ્તક આયરનીમાં નોંધ્યું છે કે 'વર્બલ આયરની' (verbal Irony) અર્થાત્ શબ્દગત વક્રતા વાણીનું એક એવું રૂપ છે જેમાં એક અર્થ દર્શાવાય છે અને બીજો, સામાન્યપણે ભિન્ન પ્રકારનો, અર્થ ઉદ્દિષ્ટ હોય છે. કહો કે એક પ્રકારનું Simulation ઉપરનો દેખાવ કે ઢોંગ-દંભ અહીં કાર્યરત હોય છે."[૫૩]

હવે આપણે આયરની સાથે સામ્ય ધરાવતી સંજ્ઞાઓનો પરિચય કરીએ. જેમ કે 'હાસ્ય'. હાસ્ય સાંભળતા જ તેના બે રૂપ આપણને પ્રત્યક્ષ થાય (૧) મૃદુ અને (૨) અટ્ટહાસ્ય. આ હાસ્ય ક્યાંક નર્મમર્મરૂપે, વ્યંગ કે કટાક્ષરૂપે તો ક્યાંક વક્રોક્તિરૂપે વિકસતું જોવા મળે છે. હાસ્ય નિષ્પન્ન કરવાની મુખ્ય પ્રવિધિ છે વ્યંગ્યકલા (Satire). આધુનિક સાહિત્ય સંજ્ઞાકોશમાં Satire વિશે જણાવ્યું છે કે પાત્રવિશેષ કે વસ્તુવિશેષ પર રમૂજ, વ્યંગ વગેરે ભાવોનો વિનિયોગ દ્વારા પ્રહાર કરી હાસ્ય નિષ્પન્ન કરવાની આ સાહિત્યિક પ્રવિધિ છે."[૫૪] તેનો હેતુ સામાન્ય રીતે સુધારાનો છે. તેમાં આક્રોશ, ઉગ્રતાનું તત્ત્વ ભર્યું હોય છે. તેમાં સામાજિક, ધાર્મિક, રાજકીય બેદીઓ પર પ્રહાર કરવામાં આવે છે. તેના આક્રોશમાં મનનો બળવો છૂપાયેલો હોય છે. 'સટાયર' દ્વારા નિંદા, ટીકા, કટુતા સિદ્ધ કરવામાં આવે છે. 'આયરની' અને 'સેટાયર' વચ્ચે ભેદ એ છે કે સટાયર ઝડપથી સમજાઈ જાય છે. જ્યારે આયરનીને સમજવા માટે ઘણીવાર મથામણ પણ કરવી પડે છે. તેમાં અનેકાર્થતા છૂપાયેલી છે. સટાયરનું સ્વરૂપ નાસાગ્ર છે. તે દરેક સ્તરના મનુષ્યને સમજાય તેવું છે.

વિનોદ (Humour) : વિનોદમાં કટાક્ષનો ભાવ હોય છે પરંતુ પ્રહાર રૂપમાં પરિણમતો નથી. વિનોદમાં દુઃખને હળવું કરવાનો ભાવ હોય છે. વિનોદકાર વિનોદ વડે વાચકને પ્રસન્ન કરે છે વિનોદનાં કેન્દ્રમાં માત્ર વિનોદ હોય છે. જે વાણી, વર્તન અને વિચારમાંરહેલી વિસંગતિઓમાંથી ઉપસે છે. હાસ્યના પ્રકારો સાથે 'આયરની'ની તુલના

કરી બંને વચ્ચેનો ભેદ જાણવાથી બંનેની છણાવટ કરવામાં સરળતા પડશે તે જ આ ત્રણે સંજ્ઞાને સાથે રાખી તપાસવાનો ઉદ્દેશ હશે.

કલ્પન : Glossary of Literary terms પ્રમાણે : "A word, phrase, or figure of speech (especially a simile or a metaphor) that addresses the senses, suggesting mental pictures of sights, sounds, smells, tastes, feelings, or actions, Images offer sensory impressions to the reader and also convey emotions and moods through their verbal pictures."[૫૫]

આમ કલ્પન ઘ્રાણેન્દ્રિય, કર્ણેન્દ્રિય, નેત્રેન્દ્રિય, સ્વાદેન્દ્રિય અને સ્પર્શેન્દ્રિય સાથે ઈન્દ્રિયગ્રાહ્ય સંબંધિત હોઈ શકે. કોલરિજે કલ્પનાના બે ભેદ ગણાવ્યા છે. પ્રાથમિક (Primary) કલ્પના અને દ્વૈતીયિક (Secondary) કલ્પના. પ્રાથમિક કલ્પનાને તે માનવજ્ઞાનનું સાધન ગણાવે છે અને તે સાર્વભૌમિક અને સામાન્ય છે. જેના દ્વારા સર્જન અને વ્યવસ્થાનું નિર્માણ થતું હોય છે. જ્યારે દ્વૈતીયિક કલ્પનામાં મનુષ્યની ઇચ્છા મહત્વની હોય છે. આ કલ્પના અનિયંત્રિત અનિયોજિત. પરસ્પર વિરોધી તત્ત્વોમાં પૂર્ણ અન્વિતિ લાવી એમાંથી નવું જ રૂપ સર્જે છે. આ કલ્પના મુખ્યત્વે દરેક કળાકારની વિશિષ્ટ શક્તિ સમાન છે. આમ કલ્પના સાહિત્યમાં પાયાનું તત્ત્વ છે. તેના વગર સાહિત્ય રચી ન શકાય. કલ્પનવાદના પ્રવર્તક એઝરા પાઉન્ડ કલ્પનને બૃહદ ફલક પર વિસ્તારે છે. તેમના મતે કલ્પન એ માત્ર એક ચિત્રાત્મક પ્રતિકૃતિ નથી.પરંતુ તે ભાવાત્મક અને બૌદ્ધિક જટિલતાનું તત્ક્ષણ પ્રગટીકરણ છે.

કલ્પનની મદદથી સર્જક કૃતિમાં આલેખાતાં પાત્રનાં માનસિક સંચલનોને અભિવ્યક્ત કરે છે. તેનાથી પાત્રની માનસિક સ્થિતિ, અવસ્થિતિઓ ખુલ્લી પાડી ભાવક પાત્રના આંતરિક-જગતમાં કલ્પનની મદદથી પહોંચી શકે છે. કલ્પનથી ગદ્યને જીવંતતા અને નક્કરતા પ્રાપ્ત થાય છે. જેમ કે "બાઈના માથાના કેશનો સ્પર્શ દરિયા કાંઠે જીવતી માથાના કેશનો ને મેં હાથમાં લીધેલી તેની સ્મૃતિ જગાડે છે."

"પોળમાં સોનાના એરણ પર ટીપાંતી હથોડીનો અવાજ ત્રિકોણમાં પડેલા સુવર્ણ તડકાને થથરાવે છે." (ફેરો,પૃ.૯)

એનો અર્થ એવો પણ નથી કે સર્જકતા આલેખવા માટે સર્જક કલ્પનોનો ખડકલો કરી દે. પરંતુ કૃતિમાં ગૂંથાયેલ પ્રત્યેક કલ્પનો વચ્ચે આંતરિક સ્તરેથી સંગતિ અને સંવાદ હોવો જોઈએ. ઘણીવાર કલ્પન આલંકારિક ભાષામાં સમાઈ જાય છે. જેમ કે રૂપક, ઉપમા.

મણિલાલ પટેલ કલ્પન વિશે કહે છે કે "દર્શનને અભિવ્યક્ત કરતી અલંકરણયુક્ત વાણી-કાવ્યવાણી તે કલ્પન. અથવા એમ કહીએ કે ઈન્દ્રિયગ્રાહ્ય સંસ્પર્શ ધરાવતા પદાર્થ કે વસ્તુવિચારને ઈન્દ્રિયગમ્ય નક્કરતાથી અભિવ્યક્ત કરે તે ઈમેજ. કલ્પન પણ પ્રતીકની જેમ સંવેદન આદિની સૌંદર્યનિષ્ઠ અભિવ્યક્તિ કરીને એમાં સ્પર્શક્ષમતા / મૂર્તતા આણે છે." [૫૬]

<u>**અલંકાર**</u> **:** અલંકાર શબ્દમાં 'अलम्' અને 'कारः' એમ બે પદો રહેલાં છે. 'अलम्' માં ધાતુ 'अल्' છે જેનો અર્થ 'શોભવું', 'પૂરતું હોવું' અને 'બાકાત રાખવું' થાય છે. જ્યારે 'कृ' ધાતુ કરવું એવો અર્થ સૂચવે છે. 'अल्' ધાતુને 'अम्' પ્રત્યય લાગીને આ ધાતુના સ્વરમાં વૃદ્ધિ થઈ 'कारः' પદ બને છે. જેનો અર્થ 'કરનારાપણું' એવો છે. આમ 'અલંકાર'-નો અર્થ થાય 'શોભા અર્પનારા ધર્મો' તે 'અલંકાર'.

કાવ્યશાસ્ત્રમાં તેની વિગતે ચર્ચા થઈ છે. વામનના મતે કાવ્યની શોભા કરનારા ગુણ ઈત્યાદિ ધર્મો એટલે અલંકારો. મમ્મટ અલંકારની મહત્તા દર્શાવતા નોંધે છે કે અલંકાર વગરનું કાવ્ય માનવું એ ઉષ્ણતાવિહીન અગ્નિ માનવા જેવું બાલીશ છે. કુંતક માને છે કે વક્રોક્તિ એ જ અલંકાર છે એટલે કે ઉક્તિની શોભા કે સૌંદર્ય એટલે અલંકાર. એવું કહી શકાય કે બાહ્ય અલંકારો (Ornaments) જેવી રીતે સ્ત્રીની શોભામાં વધારો કરે છે તેવી જ રીતે સાહિત્યમાં અલંકારો શબ્દ અને અર્થ સાથે સીધો સંબંધ ધરાવે છે તથા તેમની શોભામાં વધારો કરીને સાહિત્યમાં નાવીન્ય લાવે છે.

સાહિત્યનાં શબ્દને સૌંદર્ય આપતું તત્ત્વ તે શબ્દાલંકાર અને અર્થને સૌંદર્ય આપતું તત્ત્વ તે અર્થાલંકાર. સામાન્ય રીતે આપણે શબ્દને અર્થથી છૂટો પાડી ન શકીએ. છતાં યમક, અનુપ્રાસ જેવા અલંકારો મુખ્યત્વે શબ્દને આશ્રયે રહેલા છે. તેમાં એક શબ્દને સ્થાને બીજો મૂકવામાં આવે તો, તેનું સૌંદર્ય લુપ્ત થાય છે કહી શકાય કે તે અલંકાર જ લુપ્ત થઈ જાય છે. જેમ કે, આમ, આવા અલંકારોમાં શબ્દનું પ્રાધાન્ય હોય છે. જ્યારે અર્થાલંકાર જેવા કે રૂપક, ઉપમા વગેરેમાં એક શબ્દને સ્થાને બીજો શબ્દ મૂકવામાં આવે અને અર્થને હાનિ ન પહોંચતી

હોય તો અલંકાર લુપ્ત થતો નથી. કારણ કે ત્યાં જે પ્રતીતિ થવી જોઈએ તેમાં કોઈ ફેર પડતો નથી.

આમ, અલંકાર કાવ્યમાં શોભા અર્પે છે અને આ શોભામાં શબ્દ અને અર્થને આભારી હોય છે. અલંકાર દ્વારા સર્જક જે કહેવા માંગે છે તેને અલગ રૂપ આપી શકે છે. તેના દ્વારા અર્થમાં વૃદ્ધિ પણ થાય છે.

"Ways of using language that deviate, from the literal denotative meanings of words in order to suggest additional meanings or effects. Figure of speech say one thing in terms of something else, such as when an egar funeral director is described as a valture." [૫૭]

"પ્લેટફોર્મના તંબુમાં અમારું આ ટ્રેન ઊંટ પેઠું." ('ફેરો', પૃ. ૨૬)

"મંડપ તોરણાદિથી ઢંકાયેલું અને ઘોડાગાડીથી ઘેરાયેલું ઘર ગ્રહણમાંથી મુક્ત થવા બૂમો પાડતું હતું." ('ભદ્રંભદ્ર', પૃ.૧૮૭)

આમ, અલંકાર ભાષાને સૌંદર્ય અર્પનાર તત્ત્વ તરીકે કાર્ય કરે છે.

ડાયરી, પત્ર, અહેવાલ, અવતરણ વગેરે વિધિઓ દ્વારા નવલકથાકાર ભાષામાં શું નાવીન્ય લાવે છે કે તેના વડે શું સિદ્ધ કરે છે? તેની ચર્ચા આપણે 'પાત્રાલેખન અને ભાષા'ની ચર્ચા કરતી વખતે તપાસી છે. આ રચનારીતિઓ ઢોળ ચઢાવવા માટે છે તેવું નથી પરંતુ તેના દ્વારા ભાષામાં નાવીન્ય આવે છે. સર્જકને જે કહેવું છે તે સર્જક વધુ સબળ રીતે કહી શકે છે. તેનું રૂપ આડંબર કરવાનું નથી પરંતુ ભાષાકર્મમાં સૌંદર્ય લાવવાનું છે. તેના વડે કંઈક નવીનતા સિદ્ધ કરવાનું છે. જે કહેવું છે તે સાદી ભાષામાં કહેવા કરતાં આવી રચનારીતિના પ્રયોગથી કરવામાં આવે તો તે ભાષા પાત્ર, પરિવેશના ઉઘાડમાં પણ મહત્ત્વની બને છે. આ ઉપરાંત કહેવતો, રૂઢિપ્રયોગો, જે - તે સ્થળ વિશેષમાં પ્રયોજાતા શબ્દો પણ ભાષાકર્મની સિદ્ધિમાં મહત્ત્વનું કાર્ય બજાવે છે. જેમ કે ગ્રામ્યચેતનાની નવલકથામાં કહેવતો અને રૂઢિપ્રયોગો સજીવતા બક્ષવાનું કાર્ય કરે છે. આમ ભાષાનાં વિવિધ અંગોનું તેના કર્મમાં આગવું સ્થાન છે.

નવલકથાની ભાષાને સંવાદ, કથન, વર્ણન એમ ત્રણ રીતે અભિવ્યક્ત કરવામાં આવે છે. આ ભાષાને કંઈક અંશે સર્જનાત્મક બનાવવા માટે સર્જક વિવિધ રચનારીતિના

પ્રયોગ દ્વારા જેમ કે સંવાદને અસરકારક બનાવવા માટે તે પ્રશ્નાર્થનો આધાર લે છે. કથનને અસરકારક બનાવવા માટે ઐતિહાસિક નવલકથા હોય તો ઐતિહાસિક કથન, વર્ણનને અસરકારક બનાવવા માટે ચિત્રાત્મકભાષા, કાવ્યાત્મકભાષા, આલંકારિકભાષા પ્રયોજવામાં આવે છે. આ ઉપરાંત આંતરિક એકોક્તિ કે સ્વગતોક્તિમાં અજસ્ વાક્ધારા જેવી શૈલી કે જલ્પના શૈલીનો આધાર લેવામાં આવે છે. આ શૈલીના પ્રકારો વિશે આપણે વિગતે ચર્ચા કરીશું. પરંતુ તેના દ્વારા સિદ્ધ શું થાય છે તે પણ જાણવું જરૂરી છે. સર્જક ભાવક આગળ સરળ રીતે અભિવ્યક્ત થઈ જાય તો તે નવલકથા વાચકને રસબોધ ન પણ કરાવે. પરંતુ ઘણી નવલકથાઓ વાંચતા એવું બને કે ભાવક તેને એક બેઠકે વાંચી શકે તેવી તેની ભાષામાં ક્ષમતા હોય છે. જેમ કે 'બત્રીસ પૂતળીની વેદના'. જો ભાષા અસરકારક ન હોય તો કથનમાં નાવીન્ય આવતું નથી અને નવલકથા ઢીલી પડતી જણાય છે. ભાષા જ ભાવકને જકડી રાખવાનું કાર્ય કરે છે અને ભાષાનું કર્મ પણ એ જ છે કે તે પ્રત્યાયનક્ષમ હોય, વ્યવહારિકભાષા કરતાં કંઈક નાવીન્ય લાવીને સર્જનાત્મકતા ધારણ કરે. આ માટે ભાષા વિવિધ સ્તરે આગળ વધતી હોય છે. ભાષાનાં આ સ્તરોની તપાસવા દ્વારા ભાષાકર્મનો બોધ થાય છે. ઘણીવાર નવલકથાકાર લૌકિકભાષા, તળપદીભાષા નવલકથામાં પ્રયોજે છે. તો ઘણીવાર નવલકથામાં જોતિષની ભાષા કે અખબારીભાષાનો પ્રયોગ પણ થાય છે. આવી ભાષા જે-તે નવલકથામાં પ્રયોજાય ત્યારે તેનાં પ્રયોજનનું કારણ શોધવું તે જ ભાષાની તપાસ છે. આવી ભાષા દ્વારા નવલકથાકાર શું સિદ્ધ કરવા માંગે છે તે ભાષાની તપાસનો અંશ બને છે. અનેક નવલકથાઓમાંથી પસાર થયા બાદ ભાષાનાં ઘણા સ્તરો નોંધમાં આવ્યા છે. ભાષા કેટલા પ્રકારે વિસ્તરી શકે છે ? કે વિસ્તરેલી છે તે ઉદાહરણ સહ પરિચય કરીશું. નવલકથાકાર શબ્દ, વાક્ય અને ખંડકોની વચ્ચે પોતાની સર્જકશક્તિ અનુસાર વિનિયોગ કરે છે. નવલકથાકાર ભાષાના મૂળભૂત ઘટક એવા વાક્યોનો પોતાના ચિત્તના સ્પર્શથી જીવંત બનાવે છે. આ વાક્યોની ગોઠવણી તેની લંબાઈ, તેમાં પ્રયોજાતાં શબ્દ કે શબ્દસમૂહોનું સંયોજન, વિવિધ કથનભંગિઓ, અભિવ્યક્તિની વિધવિધ પદ્ધતિઓ, પદક્રમમાં ફેરફાર કરીને પોતાના ભાવની અભિવ્યક્તિ માટે અનેક પ્રકારે ભાષામાં ફેરબદલ કરે છે. અથવા વિવિધ પ્રકારની ભાષાને તે નવલકથાની ભાષામાં સમાવે છે. આ ભાષાનાં સ્તરો નીચે પ્રમાણે નોંધી શકાય :

• ભાષાશૈલીના વિવિધ પ્રકારો

૧. લૌકિક ભાષા :

આ પ્રકારની ભાષા સામાન્ય રીતે વ્યવહારની ભાષાને મળતી આવે છે. એવું કહી શકાય કે કોઈ પણ પ્રકારના આડંબર વગરની સાદીભાષા. તેમાં અલંકાર કે અલંકારની પ્રચુરતાને અવકાશ હોતો નથી. સામાન્ય રીતે આવી ભાષા સાદીસરળ ભાષાને મળતી આવે છે.

"મારા સાહેબો...

સાંભળવાનાં કોઈ પૈસા પડતા નથી. આપનો કીંમતી સમય વધારે નહીં લઉં. પેસેન્જરમાં પ્રવાસ કરતાં ભાઈ બહેનો અમારી પ્રખ્યાત બનાવટ ગંગાજળના દંતમંજન એકવાર અજમાયશ કરીને જોવાની હું ભલામણ કરું છું. કોઈ માતા યા ભ્રાતાના દાંત દુઃખતા હોય કાળી કળતર થતી હોય દાંતના દુઃખવા પર દાક્તરોની દવા કરી કરી પૈસાના પાણી કર્યા પછી હારી ખાઈને કૂવે પડવાનું મન થતું હોય....." ('ફેરો', રાધેશ્યામ શર્મા, ચોથી આવૃત્તિ, પૃ. ૭૫)

૨. પ્રતીકાત્મક ભાષા :

કોઈ પણ ઘટના કે વાતની અભિવ્યક્તિ સાદી ભાષામાં કરવામાં આવે તો તે એટલી પ્રતીતિકકર બનતી નથી જેટલી પ્રતીકોના સંયોજનથી બને છે. પ્રતીકાત્મક ભાષા વડે નવલકથાકાર સંવેદનને નવીન અને સઘન રૂપ આપે છે. કોઈ પણ સંવેદનને સાદી રીતે કહેવામાં આવે તેના કરતાં પ્રતીકાત્મકતા સાધી કહેવામાં આવે તો તેના તાણા-વાણા ઉકેલવામાં વધુ આસ્વાદ્ય બને છે. સામાન્ય રીતે આધુનિકયુગમાં આવી ભાષા વધારે ખેડાવા લાગી.

"પુલુએ કંઈ સાંભળ્યા વગર એક રાજા અને એક રાણી શોધી કાઢ્યાં - જો. આ રાજા અને આ રાણી મારા હાથમાં કુલ્લીનો રાજા હોય તો હું કુલ્લીના રાણીની રાહ જોઉં.... કુલ્લીની રાણીના ભ્રમમાં કદાચ કાળીની રાણી ઉપાડી લઉં, તો એક ક્ષણ 'પેર' બની જાય, પણ જે ઘડીએ કુલ્લીની રાણી જમીન ઉપર દેખાય, તે જ ઘડીએ ભ્રમ ભાંગી જાય અને હું સ્વાભાવિક રીતે જ કુલ્લીની રાણી ઉપાડી કાળીની રાણી ફેંકી દઉં. વન હેજ ટુ કોલ, એ સ્પેડ, એ સ્પેડ. પુલુએ રાજા અને રાણી ટેબલ ઉપર ગોઠવી દીધાં. 'બોલ હજી કંઈ પૂછવું છે ?'" ('ચહેરા', મધુ રાય, પૃ. ૧૩૦-૩૧) નિષાદ તેના મિત્ર પુલુને તેની ભૂતપૂર્વ પ્રેમિકા રંજનાને છોડવા અને તપતી સાથે પરણવાનું કારણ પૂછે છે ત્યારે તે સમગ્ર ઘટના પત્તાના

પ્રતીકો દ્વારા પુલુ સમજાવે છે. અહીં રાજા પુલુનું, ફુલ્લીની રાણી તપતી અને કાળીની રાણી રંજનાનું પ્રતીક છે.

૩. વિગતપ્રચુર ભાષા :

કોઈ ઘટના કે વસ્તુનું નિરૂપણ કરવા માટે તેની સાથે જોડાયેલ અન્ય વિગતોનું કે તેને અનુરૂપ વિગતોનું વિગતવાર નિરૂપણ કરવામાં આવે છે. નાની-નાની વિગતો હાથનીચેથી છટકી ન જાય તેમ ઠાંસી-ઠાંસીને ભરવામાં આવે છે. જેમ કે -

".... ભોંયરું ઘણું જ સાંકડું ને નહાનું હતું. એક પાસે દેવીની મૂર્તિ હતી અને એક પાસે હું, જે માર્ગે યશસ્વી કૂચ કરીને આવ્યો હતો તે સીડી હતી. ભોંય પર એક મૃગચર્મ, એક મદિરાની શીશી, એક ત્રિશૂળ, બે ખોપરીઓ, બે દીવાઓ અને ત્રણ-ચાર વિચિત્ર આકારના ત્રાંબાનાં વાસણ પડેલાં હતાં, ઉપર છાપરામાં બે જાળીઓ હતી અને વચમાં એક કોડિયું ઊંધું ટીંગાવ્યું હતું...." ('ભદ્રંભદ્ર', રમણભાઈ નીલકંઠ, પૃ. ૧૬૬)

તાંત્રિક સાથે જોડાયેલી (ઘટના) પરિવેશને તાદશ કરાવવા માટે સર્જકે તેની સાથે જોડાયેલ નાનામાં-નાની વિગતોનું નિરૂપણ કર્યું છે.

૪. ચંદરવા શૈલી :

એક ભાવ કે વિષયને પસંદ કરીને તેના વિશે જ્યાં જ્યાં જે લખાયું હોય તે અથવા સ્મૃતિમાં જે છબિઓ રહેલી હોય તેને કાપીકૂપીને તે વિષયમાં કે તે વિષયના નિરૂપણ સંદર્ભે એક મથાળા નીચે મૂકવામાં આવે છે. જેમ કે - **"સત્યની દૃષ્ટિ ઓચિંતી ભીંત પર પડી. ગરોળી સરસર કરતી ઊંચે ચડી ગઈ. ખાટલામાંથી એ નીચે ઊતરી પડ્યો. માણેકચોકમાં કાગદીની દુકાને નોટો ખરીદવા ગયેલો ત્યારે દુકાનના સળિયા પરથી એક ભૂરીભટ ગરોળી ખમીશમાં પેશી ગયેલી. એ વખતે પોતે ચીસાચીસ કરી મૂકી હતી તે યાદ આવતાં તેનાથી હસી પડાયું. કશેક વાંચ્યું હતું. ગરોળીનું વિષ અઘાતક છે. ત્યારથી એના ભયને દૂર કરવાનો માનસિક પ્રયાસ આજ લગીમાં એણે ખૂબ કર્યો. સેનેટોરિયમમાં નં.૭ના ખાટલામાં ગરોળી પડી હતી ને પોતાના પેટમાં સળવળાટ શરૂ થઈ ગયેલો. નં. ૯ એ ગરોળીને બહાર કાઢવા કહેલું ત્યારે તે ખૂબ હસેલો. ગરોળી ગ્રુપફોટા પાછળ સંતાઈ ગઈ હતી. ગ્રુપફોટા પર એનું ધ્યાન તો ત્યારનું ગયું હતું પણ ઝીણવટથી જોવાયું નહોતું...."** ('અશ્રુઘર', રાવજી પટેલ, પૃ. ૪૯)

૫. કાવ્યાત્મક ભાષા :

ગદ્યમાં કાવ્યોપમ નાદ, લય, પ્રાસનો તેમાં સમાવેશ થાય છે. તેનાં વાક્ય-વાક્યનો પ્રાસ કાવ્યના પ્રાસની જેમ જોડાયેલો હોય છે. સામાન્ય રીતે આવી ભાષા આધુનિકયુગથી આરંભાઈ હતી.

"આ ભ્રાન્તી, સત્ય
આ લાકડાનાં ખપાટીયાં ખખડાવતો પવન
આ બંધ બારી પાસે માછલીને ગળી જવા તત્પર બીલાડીનું પીછું,
આ પ્રેમ, આ શક્તિ, સૌંદર્ય
આ શીયાળું માવઠામાં સળગી જતું હોડકું
આ એકાન્ત" ('અસ્તિ',શ્રીકાન્ત શાહ, પૃ. ૧૭)

૬. અજસ્ર વાક્ધારા :

સામાન્ય રીતે ચેતના પ્રવાહાંક્તિ નવલકથામાં આવી શૈલી જોવા મળે છે. મનનો ઉકળાટ, મનનો બળવો, મનમાં જે બધું ખળભળી રહ્યું છે તેના આલેખન અર્થે સર્જક આવી ભાષા પ્રયોજે છે. તેમાં વિદ્રોહનો સૂર છૂપાયેલો હોય છે.

"આદર્શ ફાદર્શ સાલા નકામા છે. ફના થઈ જાઓ. હોય ભાગ્યમાં તો મળે થોડી ઘણી કીર્તિ. કીર્તિ એટલે શું ? મરો એટલે છાપાવાળો નોંધ લે. બેચાર શોકસભા ભરાય. વધારે જાણીતા બનો તો ક્યાંક એકાદ પૂતળું મૂકી દે. પછી શું ? પૂતળાં પર કબૂતરાં - ચરક્યાં કરે. કૂતરાં પગ પહોળાં કરી મૂતરે. સ્કૂટર - મોટર એની આસપાસ ચક્કર મારે એક ટર્નિંગ સાઈનપોસ્ટ ગણીને બીજીત્રીજી પેઢી ભૂલી ગઈ હોય કીકુ દેસાઈ કોણ ને મગન નાયક કોણ ?" ('બદલાતી ક્ષિતિજ', જયંત ગાડિત, પૃ. ૮૦)

૭. કલ્પનનિષ્ઠ ગદ્ય :

કલ્પન એટલે જે ઇન્દ્રિયો સાથે સંબંધિત છે તે તત્ત્વ. આમ કલ્પનનિષ્ઠ ગદ્ય એ આ પંચેન્દ્રિઓને સ્પર્શે તેવા કલ્પનોથી પરિપૂર્ણ હોય છે. સામાન્ય રીતે આવું ગદ્ય પાત્રની માનસિક સ્થિતિ ખુલ્લી પાડવામાં મદદરૂપ બને છે.

"... ક્યાંક બે ઘૂવડનો ઝઘડો ચાલે છે, ક્યાંક જોઈ વૃક્ષની શાખા વચ્ચે ભેરવાઈ ગયેલા પોતાનાં અંગોને પવન સંકોરીને કાઢી લેતો સંભળાય છે, ક્યાંક ખરી ગયેલું પાંદડું કશાક દુઃસ્વપ્નથી સાદ નાંખતું સંભળાય છે. વૃક્ષો નીચે ખસતી ચાંદનીનાં પગલાં સંભળાય છે...." ('મરણોત્તર', સુરેશ જોષી, પૃ. ૭) અહીં અવાજનાં વિભિન્ન કલ્પનો યોજીને સર્જકે મરણને સૂચવ્યું છે.

૮. આલંકારિક ભાષા :

કોઈ ઘટના, પ્રસંગ કે પાત્રનું નિરૂપણ જ્યારે સાદી ભાષામાં કરવામાં આવે, તેના કરતા ઉપમા, રૂપક, ઉત્પ્રેક્ષા જેવા અલંકારોની મદદથી કરવામાં આવે તો તે પ્રસંગ વધુ

રસપ્રદ, પાત્ર વધુ આકર્ષક બને છે. અત્યાર સુધી આપણે નિહાળેલી સૃષ્ટિને અલંકારોની મદદથી કંઈક અલગ રૂપમાં પ્રત્યક્ષ કરાવે છે.

"…. જાણે કે ટાઢ તેના શરીરમાં પેસી શકતી ન હોય ! પહેરેલું લૂગડું સંભાળથી રાખ્યું હતું તો પણ આઘું પાછું થયું હતું અને બે પાસ પડેલી તીરની ઊંચી ભેખડો જેવા પહોળા પડેલા પગની વચ્ચે પર્વત પરથી ઊતરતી નદીના પાણીના પટ પેઠે પાટલીનો પટ વેરાઈ જઈ પથરાઈ ગયો હતો. પલંગની ભમરીઓમાં થઈને દીવાનું ઝાંખું અજવાળું ઠેઠ છાતી ઉપર એમ મો ઉપર આવતું હતું….." ('સરસ્વતીચંદ્ર', ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠી, પૃ. ૭૫)

૯. ચિત્રાત્મક ભાષા :

ચિત્રાત્મકભાષા એટલે ચિત્રો વડે બનેલી ભાષા નહીં પરંતુ શબ્દને ચિત્રરૂપ અર્પીને તેના દ્વારા ઘટના, પ્રસંગ કે પાત્રનું આબેહૂબ ચિત્ર રચવું. પાત્રનું કે ઘટનાનું વર્ણન એવી રીતે કરવામાં આવતું હોય કે ભાવકને ચિત્ર નિહાળી રહ્યાનો અહેસાસ થાય.

"… સ્ત્રીઓમાં કોઈ છીંકણી લસોટતી, કોઈ લસણ ફોલતી, કોઈ કોઈનાં માથામાંથી જૂ વીણતી, કોઈ તુવેર પાપડીના લીલવા કાઢતી, બુડાટતી, કોઈ ઘાવણ છોડવા આવેલા 'વેગા'ને ધવડાવતી. કોઈ અર્ધો ઉઘાડો પગ લાંબો કરી સામી સ્ત્રીના ઢીંચણ પર મૂકી કાંટો કઢાવતી હતી. આ બધીય સ્ત્રીઓનું ધ્યાનપાત્ર અત્યારે સત્ય બની ગયો…." ('અશ્રુઘર', રાવજી પટેલ, પૃ. ૪૪) આ સ્ત્રીઓને લેખકે પરંપરાગત છતાં અભિનવપ્રચુર ચેષ્ટાઓ આપી છે.

૧૦. ગર્ભઘન શૈલી :

સંકૂલ મનોવ્યાપારના નિરૂપણ માટે આવી શૈલી પ્રયોજવામાં આવે છે. તેમાં વિધાનોની અનેકાર્થતા હોય છે. એક નજરે જોતા મર્મ પકડાઈ જતો નથી. તેમાં જેમ - જેમ ઊંડા ઊતરીએ, વાક્યોને ઉકેલીએ તેમ - તેમ તેનો અર્થ સમજાય છે. તેમાં વિચારોનું ગાંભીર્ય હોય છે.

"હા, શબ્દો રચવા એમાં કશી નાનમ નથી. શબ્દો રચીને હું તને એની અંદર સંતાડવા મથ્યો છું. તો કેટલીયવાર એ શબ્દોના અન્તરાયની સામે પાર દૂર દૂર તને કેવળ અર્ધવિરામની જેમ મૂકીને હું માંડ બચી શક્યો છું. તારો હાથ પકડીને બાળપણમાં જે બારાખડી ઘૂંટાયેલી તેમાંના સ્વર વ્યંજન આજે આપણે એકઠા કરી શકતા નથી. બે શબ્દોને, બે અક્ષરોને ભેગા કરવા જાઉં છું ત્યાં કશુંક બોમ્બ જેમ ફાટે છે. પ્રચંડ જ્વાળામાં અમળાઈને તૂટી પડતા હિરોશીમા, નાગાસાકીની જેમ અક્ષરે અક્ષર રાખ થઈને ઊડે છે. ('વિદુલા', સુરેશ જોષી, પૃ. ૨૧)

૧૧. દ્વિસ્તરીયભાષા :

ચેતના અને વાસ્તવ એમ બે સપાટી પરની વાસ્તવિકતા હોય છે. તેનાં માટે ચેતનામાંથી વાસ્તવમાં આવન-જાવન કરતી ભાષા પ્રયોજવામાં આવે છે.

"...મારી પત્ની (એ) એને મારો છોકરો, જેને અમે ભૈ કહેતાં હતાં તે હોં, ભજિયાં પર પડ્યાં હતાં. મેં એકાદું ચાખવા લીધું - પણ મરચાનું આવ્યું તેથી થૂંકી દીધું. મારું ધ્યાન બિસ્તરા પર બેઠેલી બાઈ તરફ હતું. એનો દેહ એવો હતો કે આખું લાંબું પહોળું વૈભવશાળી ઘર એનામાં દેખાતું હતું. સુઘડ ડ્રોઈંગરૂમ, સુવાસિત કિચન, આરસનો બાથરૂમ, હવા-ઉજાસવાળો સ્ટેઈન્ડ ગ્લાસ વિન્ડોવાળો બેડરૂમ - મારી પેલી અલૌકિક (?) શક્તિથી જ તો.... એક લેટ્રિન જ કલ્પી શકતો નહોતો. પેલાને 'આવડે', છેલ્લી વાર કહ્યા એ બિસ્તરા પર ઝૂકેલી ત્યારે એના સુઘટ્ટ સ્તનની આરસ-ભીંસમુદ્રા મારા એક કળતા સુંઘને વાગેલી.
('ફેરો', રાધેશ્યામ શર્મા, પૃ. ૪૧)

૧૨. અખબારી શૈલી :

સમાચાર પત્રોની ભાષા, રૂઢ થઈ ગયેલા, ચવાઈ ગયેલા શબ્દોનો તેમાં પ્રયોગ કરવામાં આવે છે. સાદા વિચારોને સરલ રૂપમાં પ્રયોજવા માટે વપરાતી શૈલી. તેમાં ઘણીવાર અહેવાલ, ભાષણ, પ્રવચનનો સમાવેશ થાય છે. જેમ કે,: **"ઇન્ડિયાની પબ્લિક પણ કેવી ! લીડર બસમાં બેઠો છે. પણ કોઈનું ધ્યાન નથી... ગુજરાતને આંગણે એક નવો વિદ્યાર્થી નેતા બોર્ન થયો છે જે સમાજની તમામ રીતિઓની વિરુદ્ધ છે, અને એ માટે એણે પૈઠણની ના પાડી છે. એવા ત્યાગ પરાયણ એ યુવાન નેતાનો પોજ છાપામાં આવ્યો છે અને કોઈને દરકાર પણ નથી. ઇન્ડિયામાં બધાં બોર લોકો વસે છે.** ('ક્રિમ્બલ રેવન્સવૂડ', મધુ રાય,પૃ. ૨૦૮)

૧૩. અશિષ્ટ ભાષા :

જાનપદી સૃષ્ટિને સજીવ કરી આપનારી ભાષાનું આ એક આગવું લક્ષણ છે. કારણ કે ગ્રામજનોની ભાષામાં વધુ મૂર્તતા હોય છે. તેમાં શિષ્ટતાનું કૃત્રિમ આવરણ હોતું નથી. આથી વિધિ-નિષેધોનો, ભદ્રવર્ગને હોય છે તેવો છોછ અહીં હોતો નથી.

"....મરી જા મરી, મારા પીટ્યા મોળિયા ! અહીંથી ઊઠીને ક્યાંક બાવામાં જતો રે'ને ? ક્યાં ગયો પેલો રોયો રણછોડિયો ? મારો પીટયો આવો નામૂછિયો ક્યાં મારે પેટે પડ્યો ! ઘોડી હાંકી મેલ તારી રાંડને એને પિયર એ પિયરીએ જ આ બધું ઘર દોળ્યું (બોળ્યું) તો. બાપ, બાપ.... એમની ભાણીને આંઈ - મારી છાતી ઉપર બીજું નાખે કુણ ?" ('માનવીની ભવાઈ', પન્નાલાલ પટેલ, પૃ. ૬૧)

૧૪. પ્રશ્નાર્થની ભાષા :

પ્રશ્નાર્થ દ્વારા પાત્રનાં મનમાં શું ચાલી રહ્યું છે તે જાણી શકાય છે. તેનાથી પાત્રના મનની માનસિકતા, મૂર્ખતા, દ્વિધા, વિચારશીલતાનો પરિચય થાય છે. આમ પ્રશ્નોને પાત્રના ચરિત્રને ઉકેલવાની એક ચાવી બની શકે. જેમ કે,

"આમ ઊંધું ઘાલીને બૂમ ન પાડવી જોઈએ. બૂમ પાડતાં પહેલા ઘર ઉઘાડીને જોવું જોઈએ કે ખરેખર ઘરમાં ચોર ઘૂસ્યો છે ખરો ? જો ઘૂસ્યો હોય તો એણે ચોરી કરી છે ખરી ? જો કરી છે તો એ શું લઈ ગયો છે ? જો ચોર કશું જ ન લઈ ગયો હોય તો ચોર ચોર કરી બૂમો પાડવાનો કોઈ અર્થ ખરો ?" ('વળગાડ', બાબુ સુથાર, પૃ. ૧૬) તેમાથી પાત્રનાં વિચારશીલ માનસનો પરિચય થાય છે.

૧૫ જલ્પન ।શૈલી :

જલ્પના એટલે બડબડાટ, બુદ્ધિગમ્ય ન હોય તેવા વિચારો. આવી શૈલીમાં તાર્કિકતા હોતી નથી. વાતનો કોઈ દોર જળવાતો નથી. તેમાં ખોટો બબડાટ હોય છે. આવી ભાષા પાત્રના સંકૂલ મનોજગતનું સૂચન કરે છે. જેમકે:

"એવું કંઈ નહિ..." લૂ ખૂબ વાતી હતી. મેં ફરી આંખો બંધ કરી. પછી પુલુ ચૂપ થઈ ગયો. હડદોલા બસનું અનિવાર્ય લક્ષણ થઈ ગયું. એરકન્ડિશનવાળા ઊતરી ગયા. ભેંસાપટ્ટી.... ખટાલ.... ગોવાલા.... મહારાજ..... ભંવરમલ..... ગાયોભેંસો...... ભણતર, પંડિતજીએ સેઠજીએ પગ પેટ ગણેશજીની પૂજા કરી તારા બાપાનું ઘર નથી ઓલા ભિખારાને દે બ્રાહ્મણે બ્રાહ્મણો ગતિ પણ દબાવ નહિ નહિ નહિ, માંકડ ને મારી નહિ નાખ, પાણીમાં નાખ પુષ્ટિમાર્ગ, બાળ સજમેર ઈહાં પેસાબ કરના મના હૈ. જો કરેગા ઉસકી માં ચીનીપટ્ટી... બહુ ખખડાટ છે બસમાં" ('ચહેરા', મધુ રાય, પૃ. ૪૭)

૧૬. ચિંતનાત્મક ભાષા :

આવી ભાષા વિચારકની અંતઃ દષ્ટિવાળી હોય છે. આંતરપ્રતીતિનું બળ એ ચિંતનાત્મક ભાષાનો આત્મા ગણાવવામાં આવે છે. તેમાં નાની-નાની બાબતો વિશે પણ ઊંડાણથી ચિંતન કે મનન પ્રગટ થાય છે. ગુજરાતીમાં આ પ્રકારનો કળાકીય વિનિયોગ ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠીમાં જોવા મળે છે.

"...શાંત શાંત સૂતેલા આ ચિર નિદ્રા ઉપર ભીંત પર નીચે પલંગની આજુબાજુ અનેક દેવદેવતા, એમના આ મરણને બાથમાં લેવાનું મહાનિર્વાણ જોઈ રહ્યા છે. કદાચ એ આ પૃથ્વીથી કંટાળીને ગયો હશે. એટલું આવું હસતું મોઢું ચલાવી લેવાય. એની ધમનીઓએ જીવન દરમિયાન શું વિપત્તિઓનો ભાર વેઠ્યો હશે ? આ મરણનું વજન એને કેમ જરાયે ભારે લાગતું નથી ? જોને કેવો શાંતિથી જમણે પડખે માથા નીચે જમણો હાથ રાખીને બીજો હાથ સીધો સાથળ પર લંબાવીને સૂતો છે. પરંતુ આ મરણ જ છે. છેવટે એ

પણ મરનારો માનવ જ. સળવળતા દુઃખનું મણિયું ફક્ત એણે જ જાણ્યું. બાકી માટીમાં દેહ મૂકવો એ તો બધાંની જેવું જ અજંતામાં સર્વત્ર આસન લગાવીને બેઠેલી મૂર્તિ આમ..... ('કોશેટો', ભાલચંદ્ર નેમાડે, પૃ. ૧૧૪)

૧૭. અધ્યાહારની ભાષા :

આવી ભાષામાં ક્યારેક વિરામચિહ્નો ટાળવામાં આવે છે. ત્વરિતતાના ભાવને નિષ્પન્ન કરવા માટે તથા જે કંઈ કહેવું હોય છે તેને અપ્રસ્તુત કહેવા માટે ઘણાં શબ્દો અધ્યાહાર રાખીને આખી વાતની પ્રસ્તુતિ કરવામાં આવે છે. જેનો ભાવ ભાવકને સમજવાનો રહે છે. ઘણી વખત સમગ્ર બની ગયેલી ઘટનાઓને એક જગ્યાએ લાવી મૂકવામાં આવે છે અને તેનો દોર જોડવાનું ભાવક પર છોડી દેવામાં આવે છે.

"...કદાચ પદુભાઈ કોઈની પાસેથી અર્થ જાણી લાવ્યા હશે... ભાંગતું તૂટતું ભણતર... જાતજાતનાં ભણતર, જાતજાતનાં ઘર... રહેઠાણ.... સાથીઓ..... મિત્રો..... જાતજાતની પ્રેમિકાઓ.... અને એક 'બહેન' જે જમાનામાં 'બહેન', 'બહેન ' કહેવાનો શોખ હતો ત્યારની માની લીધેલી... મામા, મામી, પ્રમોદ.... શ્રીલેખા.... મૃદુ પોતપોતાની દુનિયામાં બંધાયેલા આકાશના તારાઓની જેમ સ્થિર, પણ પોતપોતાની અસર પાડનારાં.... ('ચહેરા',મધુ રાય, પૃ. ૧૯૧)

૧૮. પ્રલંબ વાક્યરચના :

આવી વાક્યરચનાઓમાં વિરામચિહ્નો ઘણાં લાંબા અંતરે આવે છે અથવા તેમને ટાળવામાં આવે છે. મનમાં જે કંઈ પણ ખળભળ થઈ રહ્યું છે તેને ત્વરિતતાના ભાવને અભિવ્યક્ત કરવા માટે આવી શૈલી પ્રયોજાય છે.

".....ધોળા ધફ્ફ દિવ્ય કપડામાં શોભતા મહેમાનને એક નવા નકોર દીસતા એક વિશાળ મહાલય આગળ લાવીને આદરથી ઊભા રાખ્યા મહાલયનો આરસ અને અતિથિનાં સફેદ વસ્ત્રો સુમેળમાં હતાં. લાંબા તીક્ષ્ણ ખીલાઓ ઠોકેલું પ્રવેશદ્વાર ખોલતા જે કરરડડ અવાજ ઊઠ્યો એનાથી કરવાજા ગુંબજ ગભારામાં માળા કરી વસેલા અગણિત સફેદ કબૂતરોનું ઝૂંડ સંગીતના સૂરો વહાવતું અમારા બંને જણ પર ઘડીક વાદળાની જેમ છવાઈ દૂરદૂરની ગીચ ઝાડીઓ ભણી ઊડી ગયું... મહેમાનની આગળ લાંબી ત્રણ સેલની એવરરેડી બેટરીથી ફોક્સ નાખતો વળાંટ લેતી ગોળ ઘુમરાતી છીંકણી રંગના પાલીસ કરેલા કઠેડાવાળી નીસરણીનાં પગથિયાં હું ચઢતો હતો. એ વખતે મેં જોયું કે કઠેડા પર પડતા મહેમાનના પંજાની...." ('સ્વપ્નતીર્થ', રાધેશ્યામ શર્મા, પૃ. ૪૦-૪૧)

૧૯. સંસ્કૃતપ્રચુર ભાષા :

❁ ❁ ❁

પંડિતાઈનો પરિચય કરાવતી આ ભાષામાં સંસ્કૃતનું શબ્દભંડોળ ખપમાં લેવામાં આવે છે. આથી ભાષામામ કેટલેક અંશે આડંબર પ્રવેશે છે. સંસ્કૃતમાં જોવા મળથા સમાસો અહીં પ્રયોજી લાઘવ સાધી શકાય છે. સમાસ વડે બે વાક્યોનું સંયોજન થાય છે. પંડિતયુગનાં સાહિત્યમાં તેનો બહોળો પ્રયોગ જોવા મળે છે. કારણ કે તે સમયે સંસ્કૃત સાહિત્યનો પ્રભાવ સાહિત્ય પર ઘણાં અંશે પડ્યો હતો.

"પતિના દક્ષિણ હસ્તથી વિંટાયેલું છૂટા થયેલા કેશપાશવાળું કમળપુટ જેવું મસ્તક ઉચું કરી ગુણસુંદરીને મળવા ભદ્રેશ્વર જવાની અનુમતિ માંગી લીધી. કોમળ ગાલ ઉપર પતિહસ્તના કોમળ પ્રહારથી જોડે જ એ અનુમતિ વળી લાંબા વિરહને અંતે મળ્યો તેમ ખંડનને અંતે મળેલો આ વિભ્રમ ઉત્કૃષ્ટ પ્રતિદાય હોય તેમ પતિવ્રતા એ અભિનંદ્યો." ('સરસ્વતીચંદ્ર')

૨૦. કથા-વાર્તાની શૈલી :

ધર્મ સાથે જોડાયેલી કથાઓ કે પૌરાણિક કથાઓની રચનાની એક શૈલી હોય છે. જેમાં વાર્તાના અંતે સદ્‌ગતિ પામે તેવી ફલશ્રુતિ હોય છે. આ શૈલી આજે પણ ઘણી નવલકથામાં પ્રયોજવામાં આવે છે. જ્યાં ધર્મ સાથેનું જોડાણ કે સાનિધ્ય દર્શાવવું હોય ત્યાં મોટે ભાગે આવી શૈલીનો પ્રયોગ જોઈ શકાય.

"મહાન ગુજરાત પ્રદેશમાં ડભોઈ ગામમાં નાગરી જાતની અંદર જન્મ પામેલા એક ભક્તકવિ થઈ ગયા, જેમનું નામ મયારામ હતું. પૂર્વજન્મના યોગે કરી ભગવાન શ્રીકૃષ્ણની અનન્ય ભક્તિ કરી ભગવાનને મેળવી જગતમાં સંતની પદવી ધારણ કરી ભક્ત મયારામ કવિનામ અમર કરતા ગયા. તેઓ શ્રીકૃષ્ણ ભગવાનના સાચા ભક્ત હતા...." સામાન્ય રીતે તે કથાઓ ભૂતકાળમાં વર્ણવાય છે. ('સ્વપ્નતીર્થ', રાધેશ્યામ શર્મા, પૃ.૫૦)

૨૧. ભાવોદ્‌બોધક ભાષા :

આવી ભાષામાં એવા શબ્દોને પસંદ કરવામાં આવેલા હોય છે કે જે પાત્રનાં મનમાં રહેલા ભાવને અભિવ્યક્ત કરવામાં સક્ષમ હોય. તે શબ્દો ભાવના ઉદ્દીપન રૂપે પ્રયોજાય છે. અને રસમાં તરબોળ કરવાની તેનામાં શક્તિ હોય છે.

"સાળું હવે ઘેર જઈએ તે તો ખોટું. આટલી બધી તાલમેલ લગાવી તે ધૂળ જાય. આજ ફક્કડ બન્યો છું. અને એ ગોરી ન મળે તો તો થઈ જ રહ્યું. ચલોબે. રોજ ફોજદાર સાથે ચોરમાં ભળીએ છીએ... સાલા સબ દોસ્ત લૂંડીયા જેસા-મારી સાથે રહ્યા હોત તો એ પણ ચમન કરત."('સરસ્વતીચંદ્ર', ભાગ.૧,પૃ.૨૦૬/૨૦૭)

૨૨. સંકરભાષા (મિશ્રભાષા) :

પોતાની વાતની માંડણી માટે બે કે તેથી વધુ ભાષા પ્રયોજવામાં આવે છે માટે તેને સંકરભાષા કહેવામાં આવે છે. તેમાં પાત્રો અને પરિવેશ વચ્ચેના સાનિધ્યને સબળ રીતે પ્રગટ કરવા માટે આવી ભાષા પ્રયોજાય છે. જેમ કે આધુનિક (શહેરી) પરિવેશ વચ્ચે ઉછરેલી 'સમયદ્વીપ' નવલકથાની નાયિકા અંગ્રેજી અને ગુજરાતી બંને ભાષા પ્રયોજે છે. તે તેના વ્યક્તિત્વની તાસીરને પ્રગટ કરવામાં સહભાગી બને છે. જેમ કે

"આ શુદ્ર જંતુઓ પુરાણની પોથીઓમાંના વાસ મારતાં, અડકતાં જ ભૂકો થઈ જતાં પાનાઓમાં પુરાઈ રહેલા આ creatures ! **એમનાં પીલચટ્ટાં શરીર** I hate you one and all...I am the centre of the Whole shameful epicode! ...." (પૃ.૧૧૦)

૨૩. નિષેધાત્મક ભાષા :

કોઈ પણ વાતનો નિષેધ કરવા માટે વાક્યમાં નકાર અભિવ્યક્ત કરવા માટે 'ન', 'નહીં', 'નથી', 'ન હતો' જેવા શબ્દો પ્રયોજવામાં આવે છે.

"નહીં નહીં... ત્યાં કશુંય નહોતું. હું પણ ક્યારેય દર્દી નહોતો. મને રોગ જેવું કોઈ દર્દ વળગ્યું નહોતું. હવે આ આકાશ પણ શુકહીન થયું છે. એમ સમજ ના, થઈ જ ગયું છે. આંબાની છાંય નીચે મેં ક્યારેય કોઈ સ્ત્રીને જોઈ નહોતી. મેં એને મારી પ્રેયસીનું નામ આપ્યું નથી. એના કર્ણમૂલમાં મેં કોઈ તાજા શબ્દનું ફલ ખોસ્યું નથી. મેં ક્યારેય કોઈ સ્ત્રીને જોઈ નથી. આ પૃથ્વી પર કોઈ સ્ત્રી જેવું છે નહીં, હતું નહીં અને હવે પછી હશે પણ નહીં." ('અશ્રુઘર', રાવજી પટેલ, પૃ. ૬૩)

૨૪. તળપદી ભાષા :

સર્જક પોતાની પ્રાદેશિકતાની ભાત ઊભી કરવા માટે, પોતાના તળ પ્રદેશનું સજીવ આબેહૂબ આલેખન કરવા માટે ત્યાંની ભાષાનો આધાર લે છે. ગુજરાતીમાં જુદા જુદા ગાળામાં લખાયેલી નવલકથાના સર્જકો પોતાના તળ પ્રદેશની વિધવિધ ભાષા-બોલીના લહેકા પ્રયોજાયેલાં જોવા મળે છે. જેમ કે-

"હાંભળો... હાંભળો... હાંભળો... હૌવ. હોંભળજો. ગોંમના હોવા વૈણના લોક હોંભળજો... મારા જ ગાયકવાડી સરાકરે હાદ પડાયોસઅ. જેના ઘરમઅ હાત વરહથી મોટું નઈડું હોય, એ બધાંનએ નેંહારમઅ ભણવા મેકલજો. હાદ હાંભળજો. સોકરાં નેંહારે નઈ મેકલઅ ઈનો ચવલી દંડ થહઅ. આ સરકારી ફરમાન સઅ...." ('ભળભાંખળું', દલપત ચૌહાણ, પૃ. ૧૦)

૨૫. અતિશયોક્તિયુક્ત ભાષા :

ઘણીવાર સર્જક પાત્ર, પ્રસંગ કે ઘટના વર્ણનમાં અતિશયોક્તિનો પ્રયોગ કરે છે. જેના દ્વારા પાત્રનાં ગુણલક્ષણમાં વધારો થાય છે. પરંતુ તેનાં પ્રયોજન સમયે તેની મર્યાદાને પણ સર્જકે બરાબર ધ્યાનમાં રાખવી જોઈએ. કારણ કે ઘણી વખત અતિશયોક્તિ સર્જક માટે હાનિકારક નીવડે છે.: **"મુંજ જેવો નર આખી પૃથ્વીમાં સો વર્ષે એક પાકે; હજાર વર્ષે નજર ચડે; પણ દસ હજાર વર્ષે પણ આમ પકડાઈ આવતો ભાળીએ નહીં."** ('પૃથિવીવલ્લભ', ક.મા.મુનશી, પૃ. ૧૮)

૨૬. શબ્દઆવર્તન :

ઘણી વખત વાક્યમાં એકના એક શબ્દ વારંવાર આવે કે બેવડાય છે. જે વાક્યમાં ભાર સૂચવવામાં મદદરૂપ બને છે. શબ્દો બેવડાવવાથી ભાવ ઘૂંટાય છે તેથી કંઈક ઉત્તમ કે અરૂચિકર બન્યાનો ખ્યાલ આવે છે.

"પણ શું કરીએ ? આઠ આઠ વર્ષ લડ્યાં પણ વિધિએ કંઈ વળવા દીધું નહિ, આખરે આ એકની એક દીકરીની ખાતર આ અધમતા - 'વિલાસવતી દૂર ઊભી ઊભી મહામુશ્કેલીએ આંખમાં આવતાં આંસુ રોકવાનો પ્રયત્ન કરતી હતી. લક્ષ્મીદેવીની આંખમાંથી દડદડ આંસુ ખરતાં હતાં...." ('પૃથિવીવલ્લભ', ક.મા.મુનશી, પૃ. ૧૨) લાગણીને વધુ ગાઢ બનાવવાં માટે પણ એકના એક શબ્દ વારંવાર પ્રયોજવામાં આવે છે.

૨૭. સંક્ષિપ્ત વાક્યો :

ટૂંકા વાક્યોમાં પણ વાતને ઊંડાણથી કહેવાની શક્તિ હોય છે. આવાં વાક્યો માત્ર વ્યવહારમાં પ્રયોજાય છે તેવું નથી. ઘણી વાર ટૂંકાં વાક્યો દ્વારા પણ સર્જક ધાર્યું તીર મારવામાં સફળ થાય છે જે લંબાણમાં પણ અશક્ય હોય છે. ટૂંકાં વક્યો પ્રયોજવામાં સર્જકનની કસોટી પણ થાય છે.-

"ટાપુ સાવ નિર્જન, ટાપુ સાવ વિજન. તોય હું ચાલ્યો આગળ ને આગળ. મારું મન આગળ જવાની પાડે ના. ને તોય ચરણો ચાલે અવિરત. .....ચરણો દોડે. અરે ! હા....હા.... ને સમજાઈ.... હા સમજાઈ એની વાત. દેખાયું એક ઘેઘૂર વૃક્ષ, વૃક્ષની ઘટાદાર છાયા. છાયામાંથી ઉપસી આવી નાની એક મઢૂલી ને ચરણોમાં ઊભરાયું જોમ..." ('મહાભિનિષ્ક્રમણ', મુકુન્દ પરીખ, પૃ. ૧૨૭)

૨૮. જ્યોતિષશાસ્ત્રની ભાષા :

જ્યોતિષમાં માત્ર ગુજરાતી નહીં પરંતુ તત્સમયુક્ત શબ્દોવાળી ગુજરાતી ભાષાનો પ્રયોગ થાય છે. જેમાં ગ્રહોનું આધિપત્ય હોય છે.

"તુલા ભામિની ન્યાયપ્રેમી હોય છે. તર્કબુદ્ધિની સામે લાગણીને બહુ મહત્વ આપતી નથી. તુલાનો રાશિપતિ શુક્ર તુલા કન્યાને તનથી ઉત્તેજક અને મનથી ચંચળ બનાવે છે. શુક્ર પ્રીતિભાવનો કારક હોવાથી તુલા જાતક પ્રીતનો ધોધ બનીને ધરણી ઉપર અવતરે છે. તુલા કન્યા, પ્રીત, હેત, પ્રેમ અને મમતાથી માનવમાત્રના હૃદયનું અષાઢના મેઘની જેમ નિરંતર સિંચન કરે છે. એનું સુડોળ બદન, ઉજળો તેજસ્વી વાન, વેધક નેત્રો, મોહક છટા તથા રુચિપૂર્ણ પોષાક, આબાલવૃદ્ધ પુરુષો માટે સાક્ષાત કામદેવના પુષ્પધનુ જેવો અસરકાર નીવડે છે. ('કિમ્બલ રેવન્સવૂડ', મધુ રાય, પૃ. ૩૬)

૨૯. ઓજસયુક્ત ભાષા :

આવી ભાષામાં પ્રયોજાતા શબ્દોમાં આંતરિકબળ હોય છે. સામાન્ય રીતે વીરતા કે ઉગ્રતાના ભાવને અભિવ્યક્ત કરવામાં તેનો પ્રયોગ થાય છે. તેમાં રહેલા શબ્દો દ્વારા ધાર્યું નિશાન સર કરવામાં આવે છે.

"ડોસાની રીસ જરીક શમી ગઈ અને ગાનચતુરનો ખભો ઝાલી, એના મોં સામુ જોઈ, એની આંખ ઉપર પોતાની આંખમાંથી તીક્ષ્ણ કટાક્ષ નાખી, ભમર ચડાવીને બોલ્યો : "કેમ સુંદર તારી મા ન થાય કે ?" બીજા હાથની તર્જની આંગળી દાંત કચડી વળી બોલ્યો : "જો જો બચ્ચા આજ તો જવા દઉં છું પણ ફરી એનું નામ દીધું તો હું માંદો માંદો પણ તને પૂરો કરી દઉં એટલી આ શરીરમાં સત્તા છે." ('સરસ્વતીચંદ્ર' ભાગ-૨, ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠી, પૃ.૬૬)

૩૦. નાસાગ્રશૈલી :

એટલે સધ્ય(સીધી) સંક્રમણશીલ હોય. તે ઝડપથી સમજાઈ જાય છે. આમ તે આયરનીના વિરોધનું તત્ત્વ છે. જેમાં રમૂજ દ્વારા વ્યંગ કરી હાસ્ય ઉપજાવવાં માટે નર્મ-મર્મનો પણ આશરો લેવામાં આવે છે. સામાન્ય રીતે તેમાં ઉગ્રતા હોય છે.

"અમદાવાદીઓ ગરીબ તો ન કહેવાય. હવે તો ત્યાં ભિખારી પણ નહીં હોય. કોઈએ ભિખારી ન રહેવું તેવો કાયદો થયો છે ને ?"

"હા કાયદો થયો છે અને કાયદાનું ગૌરવ ભિખારીઓ બરોબર જાળવે છે. ડરી ડરીને ભીખ માગે છે. પહેલાંની જેમ પોતાના અધિકારની રૂએ નથી માગતા. એમને ડર હોય છે કે ક્યાંક પોલીસ જોઈ જશે તો ? તો કદાચ પોતાની કમાણીમાંથી ભાગ આપવો પડશે ?" ('પૂર્વારાગ', રઘુવીર ચૌધરી, પૃ. ૪૯-૫૦)

૩૧. વિનોદયુક્ત ભાષા :

આ ભાષા દ્વારા હળવાશથી વિનોદનો અનુભવ થાય છે, તેમાં પ્રહારનો ભાવ રહેલો હોતો નથી. તેનું ધ્યેય હાસ્ય દ્વારા વાચકને પ્રસન્ન કરવાનું છે.

❁ ❁ ❁

"ભદ્રંભદ્ર આશ્ચર્ય પામી બોલ્યા : ઓહો ! ત્યારે તો આપને હું પુસ્તક દ્વારા સારી રીતે ઓળખું છું. મેં આપનાં પુસ્તકોનો અભ્યાસ કર્યો છે. હું મારાં ભાષણોમાં આપણાં વચનોનાં પ્રમાણ પણ આપું છું. પણ મને તો સાંભરે છે કે એ પુસ્તકમાં 'વિદ્યાઢગ'ને બદલે 'વિદ્યાઠગ' નામ હતું. અને તે આપ જ એમ વિદિત નહોતું. કદાચ વિનય માટે એવું નિરભિમાન નામ ધારણ કર્યું હશે એમ હું ધારતો હતો. પણ હવે આપનું ખરું ઉપનામ સમજાયું. ('ભદ્રંભદ્ર', રમણભાઈ નીલકંઠ, પૃ. ૬૮)

૩૨. કચેરીની (કાર્યાલયની ભાષા) :

ઘણી વાર નવલકથામાં પાત્રનાં કચેરી કે કાર્યાલયનાં પરિવેશ સાથે સાનિધ્ય દર્શાવવાં માટે આવી ભાષા પ્રયોજવામાં આવે છે. આ પણ ભાષાનું એક સ્તર છે જે પરિવેશ સાથે ભાષા કેવી રીતે જોડાયેલી છે તે દર્શાવે છે. ક્યાંક લાગવગ ક્યાંક કાકલૂદીનો અનુભવ થાય છે.

"સર, સાંભળ્યું છે કે ડે. સેલ્સ મેનેજરની નવી પોસ્ટ કંપની ઊભી કરે છે ?

કશું જ નક્કી નથી. અને નક્કી થશે તો તમારો ટર્ન પહેલો છે. તમને પ્રમોશન મળવું જોઈએ હવે.

ઓહ આભાર ! તમારી મહેરબાની છે એટલે ઘણું છે.

મિ. ભટ્ટ ફોન નીચે મૂકે છે. દેસાઈને ફોન જોડે છે.

હલો, દેસાઈ... ડેપ્યુટીની પોસ્ટ નક્કી થઈ એવું કોણે કહ્યું ?

બોર્ડની મિટિંગમાં ચર્ચા થયેલી શરત મારું.

મિ. ભટ્ટ સેલ્સ મેનેજર ગુપ્તાને ફોન જોડે છે. હલો, સર. ડેપ્યુટી સેલ્સ મેનેજરની નવી પોસ્ટ ઊભી કરવાની છે ?

અરે ભાઈ, જવા દો. કંઈક ગુસપુસ ચાલે છે ઉપર. સાલા ચોકસીના બદ્ધા બડા ઉસ્તાદ છે...."

('ક્યાં છે ઘર ?', જયંત ગાડિત, પૃ. ૪૮-૪૯)

૩૩. રાજ-દરબારની ભાષા :

રાજ દરબારમાં સંસ્કૃત-ઉર્દૂ જેવી ભાષાનો પ્રયોગ થતો હતો. સામાન્ય રીતે ઐતિહાસિક નવલકથામાં જ્યાં રાજનૈતિક સંદર્ભ આવે ત્યાં, રાજા અને દરબાર વચ્ચે સંવાદ થતો હોય ત્યાં આવી ભાષા પ્રયોજવામાં આવે છે.

"... કાલે સાંજે ૨૧, કુલકર્ણી પાર્ક, મનમોહન શાહને ત્યાં એમનાં પનોતા પુત્રી, મૃદાંગના દોશી એમના ખાવિદ, એમનાં સહધર્મચારી એમના સૌભાગ્યદેવ સુબંધી દોશી સાથે રાત્રિભોજન લેશે. રમેશ

દોશી અને અંજના દોશીના સુપુત્ર શ્રી સુબંધુ દોશીએ પોતાની શુદ્ધ અને સ્વસ્થ માનસિક હાલતમાં મૃદાંગના દોશી ઉર્ફે..." અહીં બંને પાત્રો પારસ્પરિક વાર્તાલાપ માટે થોડી રમૂજ માટે આવી ભાષા પ્રયોજી છે. ('ક્યાં છે ઘર ?', જયંત ગાડિત, પૃ. ૧૦)

૩૪. કહેવતોની તલવારબાજીની ભાષા :

ઘણી વાર સર્જક પોતાની વાતની અભિવ્યક્તિને સરળ બનાવવા માટે અથવા સચોટ રીતે વ્યક્ત કરવા માટે પૂરાવા રૂપે કહેવતોનો પ્રયોગ કરે છે. લંબાણમાં કરવામાં આવતી વાતની અભિવ્યક્તિ ટૂંકાણમાં રજૂ કરવા માટે તેનો પ્રયોગ થાય છે. લાઘવ તેનું લક્ષણ છે.

"દેવુભાઈ : એક કહેવત યાદ રાખજે છોકરા, બ્લડ ઈજ થીકર ધેન વોટર ઘર ફૂટે ઘર જાય.

યોગેશ : કજિયાનું મોં કાળું.

દેવુભાઈ : સંપ ત્યાં જંપ

યોગેશ : કોલસાની દલાલીમાં હાથ કાળા.

દેવુભાઈ : સાપે છછુંદર ગળ્યા જેવું થાય

યોગેશ : કરેક્ટ, એક એક રાઉન્ડ થઈ ગયો." ('ડિમ્બલ રેવન્સવૂડ', મધુ રાય, પૃ. ૨૨૩)

૩૫. દ્વિરુક્ત શબ્દપ્રયોગ :

આવી રચનાઓમાં આવર્તન હોય છે. તેના દ્વારા કેટલીક વાર સરવાળા-સમુચ્ચય-સમગ્રતાનો તો ક્યારેક પ્રત્યેકતાનો, ભાર કે અતિશયતાનો સાતત્યનો અર્થ સૂચવાય છે. પ્રતિધ્વનિરૂપ કે પ્રાસતત્ત્વવાળી દ્વિરુક્તિઓ તથા પર્યાયઘટકોવાળી દ્વિરુક્તિઓમાં અર્થને દઢાવવાનો ઉદ્દેશ રહેલો હોય છે.

"હોટલ પહોંચતા, શાસ્ત્રીજીએ કડકડતી નોટ કાઢી, મોટિયાના હાથમાં પકડાવી કે તુરંત એ દેખીને, નોકર દાદર કુદવતો ધસી આવ્યો. ચપોચપ બેગબિસ્ત્રો ઉંચકી લીધાં. મોટિયો ખુશીમાં ડગમગ માથું હલાવી, સલામ જેવી ચેષ્ટ કરતો રફુચક્કર થયો. આગળ ખુલ્લાશમાં નાગાંપૂગાં ટાબરિયાં હજીય ખેલકૂદની દોડભાગ મચાવતાં હતા. ('તંદ્રા',કિશોર જાદવ, પૃ. ૬૨૩)

૩૬. વાર્તામાંડવાની પરંપરાગત વાર્તાશૈલી (લઢણ) :

પંચતંત્રની વાર્તાઓ કે પરીકથાઓની વાર્તા કહેવાની એક શૈલી હોય છે. જેમ કે એક હતો રાજા એક હતી રાણી. આવી લઢણની વાર્તાશૈલી અમુક નવલકથામાં પણ જોવા મળે છે.

"અમદાવાદ જિલ્લામાં મોડાસા કરીને નગરી હતી. હાલ પ્રાંતીજ પરગણામાં મોડાસા નામે મોટું ગામ છે તે જ એ નગર કે બીજું તે નક્કી કહી શકાતું નથી. મુસલમાની રાજ્યમાં તેમાં મામલતદાર રહેતો કેમ કે ઘણું મોટું નગર હતું. ગામમાં ઉજળી વસ્તી બહુ હતી ને વેપાર રોજગાર સારો હતો. સુમારે પચાસ ઘર વડનગર નાગર બ્રાહ્મણનાં હતાં...." ('સાસુ વહુની લઢાઈ', મહીપતરામ રૂપરામ નીલકંઠ, પૃ. ૩૫)

ઉપરોક્ત ભાષાના વિવિધ સ્તરો, વિવિધ ભાષાશૈલીઓ વડે આપણે જોયું કે નવલકથાકાર માટે નવલકથાની માવજતમાં ભાષા કેટકેટલી રીતે અનિવાર્ય બને છે. એન તે કેવી રીતે તે આપણે જોયું. આ ઉપરાંત પણ અનેક પ્રકારનાં ભાષાસ્તર નવલકથાકાર ઉપસાવે છે. આમ ભાષા નવલકથાનું આગંતુક નહીં પરંતુ અનિવાર્ય અંગ બને છે. ભાષા વિના નવલકથાકાર એક ડગલું પણ આગળ વધી શકતો નથી. કારણ કે વિચારો માત્ર સ્મૃતિમાં રહે અને કાગળ પર ઊતરે ત્યાં સુધી તેનો કશો અર્થ નથી. વિચારોને લિખિત રૂપ આપનાર અંગ જ ભાષા છે. આ પ્રકરણમાં આપણે નવલકથાનાં સ્વરૂપની ચર્ચા કરતાં કરતાં તેમાં ભાષા અન્ય ઘટકો સાથે કેવી રીતે અવિનાભાવી રીતે જોડાયેલી છે તેની ચર્ચા કરી. ભાષાનાં વિવિધ સ્તરો વિશે વિચારણા કરી હવે પછીનાં પ્રકરણમાં આપણે કેટલીક નવલકથાનાં આધારે ભાષાકર્મને તપાસીશું. તેનાં પહેલાં સમય બદલાતાં ભાષામાં કેવાં કેવાં પરિવર્તનો આવ્યાં કે આવે છે તેના વિશે ચર્ચા કરીશું.

સંદર્ભસૂચિ:

૧. 'નવલકથા સ્વરૂપ', દરજી પ્રવીણ, યુનિવર્સિટી ગ્રંથનિર્માણ બોર્ડ, ગુજરાત રાજ્ય, અમદાવાદ, બીજી આવૃત્તિ - ૧૯૯૭, પૃ. ૨

૨. 'उपन्यास का उदय'- आँयन वोट्; अनुवादक, सरीन धर्गपाळ, हरियाणा हिन्दी ग्रन्थ अकादमी, प्रथम संकरण-१९७४,पृ.३२-६७

૩.'ગુજરાતી નવલકથામાં પાત્રનિરૂપણ - ૧', દવે રમેશ, પ્રથમ આવૃત્તિ- ૧૯૮૫, પૃ.૪

૪.' નવલકથા સ્વરૂપ', દરજી પ્રવીણ, યુનિવર્સિટી ગ્રંથનિર્માણ બોર્ડ, ગુજરાત રાજ્ય, અમદાવાદ, બીજી આવૃત્તિ - ૧૯૯૭, પૃ.૮

૫.' એજન', પૃ.૮

૬. ' એજન', પૃ. ૮

૭. ' એજન',પૃ. ૭

૮. 'નવલકથા', પંચાલ શિરીષ, સાહિત્ય પરિચય શ્રેણી, ચંદ્રમૌલિ પ્રકાસન, પ્રથમ આવૃત્તિ-૧૯૮૪,પૃ.૬

૯. 'The Anatomy of The Novel' , Boulton Marjorie, Routledge & kegan paul, London, First 1975,p.1

૧૦. 'Aspects of The Novel', Forster, E.M., Harcourt, New york 1927, p.40

૧૧.' નવલકથા સ્વરૂપ' - દરજી પ્રવીણ, યુનિવર્સિટી ગ્રંથનિર્માણ બોર્ડ, ગુજરાત રાજ્ય, અમદાવાદ, બીજી આવૃત્તિ -૧૯૯૭, પૃ .૧૦

૧૨. 'એજન',પૃ. ૧૫
૧૩. 'એજન',પૃ. ૧૧
૧૪. 'એજન',પૃ.૧૧
૧૫. 'The Anatomy of The Novel', Marjorie Boulton, Routledge & kegan paul, London, First 1975,p.1
૧૬. 'એજન', પૃ.૫
૧૭. 'Aspects of The Novel ', Forster, E.M., Harcourt,New york 1927, p. 126
૧૮.' ગુજરાતી નવલકથામાં પાત્રનિરૂપણ - ૧', દવે રમેશ, પ્ર. રમેશ દવે, પ્રથમ આવૃત્તિ- ૧૯૮૫, પૃ. ૬
૧૯. 'એજન', પૃ. ૬
૨૦. "The Anatomy of The Novel', Boulton Marjorie, Routledge & kegan paul, London, First 1975,p -45
૨૧. 'નવલકથા સ્વરૂપ', દરજી પ્રવીણ, યુનિવર્સિટી ગ્રંથનિર્માણ બોર્ડ, ગુજરાત રાજ્ય, અમદાવાદ, બીજી આવૃત્તિ -૧૯૯૭, પૃ.૨૨
૨૨. 'Aspects of The Novel', Forster E.M., Harcourt; New york 1927, p. 45
૨૩.' એજન' , p. 130,131
૨૪. 'નવલકથા સ્વરૂપ', દરજી પ્રવીણ, યુનિવર્સિટી ગ્રંથનિર્માણ બોર્ડ, ગુજરાત રાજ્ય, અમદાવાદ, બીજી આવૃત્તિ -૧૯૯૭, પૃ.૨૮
૨૫. 'Aspects of The Novel ', E.M.Forster, Harcourt; New york 1927, p.70
૨૬.' ગુજરાતી નવલકથામાં પાત્રનિરૂપણ - ૧', દવે રમેશ, પ્રથમ આવૃત્તિ- ૧૯૮૫, પૃ - ૭
૨૭. 'એજન', પૃ.૧૨
૨૮. 'Aspects of The Novel', Forster E.M., Harcourt,New york 1927, p.103
૨૯. 'નવલકથા સ્વરૂપ', દરજી પ્રવીણ, યુનિવર્સિટી ગ્રંથનિર્માણ બોર્ડ, ગુજરાત રાજ્ય, અમદાવાદ, બીજી આવૃત્તિ -૧૯૯૭, પૃ.૩૬
૩૦. 'The Anatomy of The Novel', Boulton Marjorie, Routledge & kegan paul, London, First 1975,p -29
૩૧. 'સુરેશ જોષી સાહિત્યવિશ્વ વિવેચન.૧', શરીષ પંચાલ, પૃ.૨૨૯
૩૨. 'નવલકથા સ્વરૂપ', દરજી પ્રવીણ, યુનિવર્સિટી ગ્રંથનિર્માણ બોર્ડ, ગુજરાત રાજ્ય, અમદાવાદ, બીજી આવૃત્તિ -૧૯૯૭, પૃ.૪૪,૪૫
૩૩. 'ગુજરાતી નવલકથા ફેરવિચારણા', શેખડીવાળા જશવંત,પાર્શ્વ પબ્લિકેશન, અમદાવાદ, પ્રથમ આવૃત્તિ-૨૦૦૫
૩૪. 'The Language in Fiction', Loudge David, Published by Routledge, 1998, p. 5
૩૫. 'કથા-સિદ્ધાંત', શાહ સુમન, પાર્શ્વ પ્રકાશન, પ્રથમ આવૃત્તિ-૨૦૦૨, પૃ.૧૮
૩૬. 'નવલકથા', પંચાલ શિરીષ, સાહિત્ય પરિચય શ્રેણી, ચંદ્રમૌલિ પ્રકાસન, પ્રથમ આવૃત્તિ-૧૯૮૪, પૃ-૩૩
૩૭. 'નવલકથા સ્વરૂપ', દરજી પ્રવીણ, યુનિવર્સિટી ગ્રંથનિર્માણ બોર્ડ, ગુજરાત રાજ્ય, અમદાવાદ, બીજી આવૃત્તિ -૧૯૯૭, પૃ.૫૩
૩૮. 'ગુજરાતી નવલકથામાં પાત્રનિરૂપણ - ૧', દવે રમેશ ર.,પ્ર. રમેશ દવે, પ્રથમ આવૃત્તિ- ૧૯૮૫, પૃ.૧૫
૩૯. 'ભાવન : વિભાવન (૨) સાહિત્યનાં ઘટકતત્ત્વો', ભાયાણી હરિવલ્લભ,પૃ.૨૫
૪૦. 'ભાવન : વિભાવન (૨) સાહિત્યનાં ઘટકતત્ત્વો' , ભાયાણી હરિવલ્લભ, પૃ.૨૬
૪૧.'ગુજરાતી નવલકથામાં પાત્રનિરૂપણ - ૧', દવે રમેશ ર.,પ્ર. રમેશ દવે, પ્રથમ આવૃત્તિ- ૧૯૮૫, પૃ.૫૫
૪૨. 'અર્વાચીન સાહિત્ય કોશ'- ટોપીવાળા ચંદ્રકાન્ત, સં. ટોપીવાળા ચન્દ્રકાન્ત, નાયક પરેશ, ત્રિવેદી હર્ષદ; ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ; અમદાવાદ, પ્રથમ આવૃત્તિ-૧૯૮૬, પૃ. ૩૧૪
૪૩. 'રૂપ અને રસ', ઉશનસ્, પૃ.૧૯૫
૪૪. 'An Introduction to Fiction', Robert Stanton, 1965, P. 34
૪૫.'Critical Approaches to fiction' ed. by Shiv k. Kumar, keith mackean, (1968) P. 367

૪૬. 'કથોપકથન', જોષી સુરેશ,પૃ.૨૧૩
૪૭. બુદ્ધિપ્રકાશ પૃ - ૨૪૧, ઓગષ્ટ-૧૯૭૪, અંક-૮
૪૮. 'આધુનિક સાહિત્ય સંજ્ઞા કોશ', સં. ટોપીવાળા ચન્દ્રકાન્ત, નાયક પરેશ, ત્રિવેદી હર્ષદ, ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ, અમદાવાદ, પ્રથમ આવૃત્તિ-૧૯૮૬,પૃ.૧૫૮/૧૫૯
૪૯. 'ચેતનાપ્રવાહાંકિત નવલકથા', દલાલ અનિલા, યુનિવર્સિટી ગ્રંથનિર્માણ બોર્ડ, ગુજરાત રાજ્ય, પ્રથમ આવૃત્તિ-૧૯૯૪,પૃ.૧૮
૫૦.એજન - ૨૦
૫૧. 'આધુનિક સાહિત્ય સંજ્ઞાકોશ', સં. ટોપીવાળા ચન્દ્રકાન્ત, નાયક પરેશ, ત્રિવેદી હર્ષદ, ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ, અમદાવાદ, પ્રથમ આવૃત્તિ-૧૯૮૬,પૃ.૨૨૯
૫૨. 'એજન', પૃ.૧૦૯
૫૩. 'આયરની', દરજી પ્રવીણ, યુનિવર્સિટી ગંથ નિર્માણ બોર્ડ, ગુજરાત સરકાર, અમદાવાદ, પ્ર.આ, ૧૯૯૬,
૫૪. 'એજન',પૃ.
૫૫. 'આધુનિક સાહિત્ય સંજ્ઞાકોશ', ટોપીવાળા ચંદ્રકાન્ત, પરેશ નાયક, હર્ષવદન ત્રિવેદી, ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ, અમદાવાદ, પ્રથમ આવૃત્તિ-૧૯૮૬,પૃ.૨૨૦
૫૬. 'Glossary of Literary terms' (www.bedfordstmartins.com)
૫૭. 'સાહિત્ય વિવેચનના સિદ્ધાંતો', પટેલ મણિલાલ, પૃ. ૯૮
૫૮. Glossary of Literary terms' (www.bedfordstmartins.com)