પ્રકરણ: પાંચમું

''ઝેર તો પીધાં છે જાણી જાણી'' નાં વિવેચનો

શ્રી 'દર્શક' ની નવલકથા ''ઝેર તો પીધાં છે - '' ની વિવેચનાઓ ઘણા મહત્વના મુદ્દાઓ ઊભા કરે છે. એક બાજુથી એને 'સરસ્વતીચન્દ્ર' ના પ્રકારની નવલકથા ગણવામાં આવી છે, તો બીજી બાજુથી કેટલાક વિવેચકોએ એને આપણા જમાનાની સમસ્યાઓ પરત્વે બુધ્ધ તથા ગાંધીએ ચીંધેલા આદર્શો કેટલા કાર્યકર નીવડી શકે તેનું નિરૂપણ કરનારી નવલકથા પણ કહી છે. પશ્ચિમમાં નવલકથાના પ્રકારો વિષે જે વર્ગો પાડવામાં આવ્યા છે તે દ્રષ્ટિએ જોતાં આ કૃતિને 'Novel of Ideas' તથા 'Picaresque Novel' બંને વર્ગમાં મૂકવી પડે. એમાં બુધ્ધ-ગાંધીની જીવન-દ્રષ્ટિનું અર્વાચીન સંદર્ભમાં નિરૂપણ છે, તો એનો નાયક પણ પરિભ્રમણ કરે છે, ભારતભૂમિ છોડીને યુરોપમાં યુરોપની સમસ્યાઓના ઉકેલ માટે આ જીવનદ્રષ્ટિ પ્રયોજી જોવાનો એનો આશય છે.

ગોવર્ધનરામે 'સરસ્વતીચંદ્ર' માં એમના આશયની સ્પષ્ટતા કરતું પ્રાક્કથન ઉમેરેલું, અહીં લેખક આ કૃતિના બીજા ભાગને અન્તે 'અનુકથન' ઉમેરે છે. એથી આ કૃતિ પાછળનો લેખકનો આશય અને રચનારીતિપરત્વેનો એમનો અભિગમ જાણી શકીએ. અલબત્ત, લેખકના આશયને જ સિધ્ધિ ગણી લેવાની ભૂલ આપણી વિવેચનાએ ઘણીવાર કરી છે. માટે એ પરત્વે આપણે સાવધ રહેવું જોઇએ.

લેખક સાહિત્યસર્જનને 'ઉપાસના' કે 'વ્રત' ગણે છે. એની પાછળનું લક્ષ્ય જેટલું Aesthetic નથી તેટલું Moral છે. એઓ કહે છે: ''સેંકડો ને હજારોનાં ચિત્તને જે નિર્મળ, ઉજ્જવળ અને ઉધ્ધત કરે તેવું સાહિત્ય.....'' એના સર્જન માટે એઓ 'અંદર વસનારું ને લખાવનારું તે નિર્મળ ને ઉજ્જવળ તત્વ' કહે છે. રચનામાં લેખક પોતાને તો આ તત્વના હાથમાં નિમિત્તરૂપે જ લેખે છે. કૃતિની રચનામાં એઓ ''સચ્ચાઇભરી આસ્થા' અને 'સંવેદન' ને મહત્વનાં લેખે છે. આમાં સમકાલીન ઇતિહાસની સામગ્રી છે તેથી એ સામગ્રી કેટલે અંશે શુધ્ધ છે એવી પણ પ્રશ્ન થાય તે લેખક જાણે છે.

સમકાલીન ઇતિહાસના નિરૂપણમાં પણ કલ્પનાનું તત્વ પ્રવેશી શકે ? જો કલ્પનાનું તત્વ ન હોય તો આ કૃતિને સર્જન જ ન કહી શકાય. આથી જો કલ્પનાનું તત્વ પ્રવેશતું હોય તો કેવે સ્વરૂપે ? ઇતિહાસના તથ્યનો વિપર્યાસ કર્યો ન હોય, પણ તેથી કૃતિના સંવિધાનમાં કલ્પના ન પ્રવેશે એમ તો કોઇ ન જ કહે. લેખક કૃતિને માટેની છેવટની કસોટી વાંચનારની 'રસશુધ્ધિ' અને 'રસતૃપ્તિ' ને ગણે છે. અહીં 'રસ' સાથે એમણે 'શુધ્ધિ' શબ્દ ઉમેર્યો છે તે સૂચક છે. લેખકે આમાં દાખલ કરેલાં ઐતિહાસિક પાત્રો અને તેમની માન્યતાઓ ઇતિહાસની તથા તે તે પાત્રોનાં જીવનચરિત્રોનો અભ્યાસ કરીને યોજ્યાં છે, એટલું જ નહીં પણ આ હકીકતની ખાતરી કરાવવા માટે એમણે અન્તમાં જે પુસ્તકોનો આધાર લીધો છે તેની યાદી પણ આપી છે, પણ આ તો ઇતિહાસમાંથી લીધેલી સામગ્રીની વાત થઇ. એ સામગ્રી તો કાચી ધાતુ છે, એના પર શા સંસ્કાર થયા ને કૃતિમાં એ કેવું પરિણામ પામી તે વિવેચનનો વિષય છે. આમ છતાં આ સામગ્રીની પ્રમાણભૂતતાની પ્રતીતિ કરાવવા માટે લેખક કહે છે: ''આમાંનાં બે ઐતિહાસિક પાત્રો - કલેમેન્શો ને રૈથન્યુની માન્યતાઓ તેમનાં જીવનનો અભ્યાસ કર્યા પછી રજૂ થઇ છે. એટલુંજ નહીં પણ મહત્વના વાર્તાલાપો તો કયાંક શબ્દશ: એમના એમ છે.'' સર્જનાત્મક કૃતિમાં આવી અપેક્ષા રહે ખરી ?

મુનશીની જેમ એમણે પણ ઇતિહાસનાં પાત્ર જોડે કલ્પિત પાત્રનો સંબંધ યોજ્યો છે. એ સંબંધનું કૃતિના કલાત્મક પ્રયોજનની દૃષ્ટિએ કેટલું સ્થાન અને મહત્વ તે તપાસવાનું રહેશે. આ ઉપરાંત એમણે 'warrior without weapons' નામના પુસ્તકમાંથી સ્પેનિશ આંતરવિગ્રહનું ચિત્રણ કરવા માટે, 'બે ત્રણ કિસ્સા અક્ષરશ: લીધા છે.'

આવી પોતાની કૃતિપરત્વે અહેવાલ આપી છૂટવામાં પ્રામાણિકતા છે તે બરાબર, પણ એથી આગળ વધીને લેખક તો સર્જનમાત્રને માટે અનિવાર્ય એવી 'મૌલિકતા' ને જ ઉતારી પાડતા હોય એવું લાગે છે. એઓ કહે છે: ''કોઇવાર મૌલિકતાને અડિયલ ટટ્ટુની જેમ વળગી રહેવામાં મિથ્યાભિમાન પોષાય ને

રસક્ષતિ પણ થાય, તેવું અનુભવે લાગ્યું છે.'' એમના આ, કંઇક અંશે વિચિત્ર લાગતા વિધાનની વધુ સ્પષ્ટતા કરતાં એમણે ઉમેર્યું છે: ''ઇતિહાસ એના વિશાળ અર્થમાં અતીતના વ્યક્તિગત ને સામૂહિક માનવમનની વહીવંચી છે. એની વહીમાંથી કોઇકોઇવાર એવી અદ્ભુત હકીકત નીકળી આવે છે, કે જેની પાસે કલ્પનાનું સર્જન હાથ જોડી નતમસ્તક ખસી માર્ગ આપે. તેમાંજ તેની શોભા છે. મૌલિકતાનો હુંકાર ત્યાં અવાંછનીય જ નહીં, અશોભનીય પણ બને છે.'' અહીં મૌલિકતાના સંકેતપરત્વે સમજફેર હોય એવું લાગે છે. Fact is stranger than fiction એવું ક્યાં નથી કહેવાયું ? છતાં આ Fact ની Strangeness ને બહાર લાવવા માટે સર્જકની શક્તિની જરૂર રહે જ. ઇતિહાસમાં બનેલો પ્રસંગ પોતેજ ભવ્ય લાગતો હોય તો એને એ સ્વરૂપે વાંચીને જ આપણે સન્તોષ માની લઇ ન શકીએ ? લેખક પોતે પણ એ પ્રસંગોને સામગ્રી [illegible] લેખે સ્વીકારીને એની આજુબાજુ આખી એક સૃષ્ટિ ઉભી કરવા પ્રેરાયા છે. આથી મૌલિકતાની તો આપેક્ષા રહે જ છે. મૌલિકતાનો બહુ સ્થૂળ અર્થ આપણે કરવાનો નથી. લેખકનું દૃષ્ટિબિન્દુ સ્વીકારીએ તો તો આપણે શેકસપિયરને પણ મૌલિક ન લેખી શકીએ. આપણે ત્યાં વસ્તુના ઉત્પાદ્ય, આહાર્ય અને સંમિશ્ર એવા પ્રકારો પાડેલા હતા તેમાં પણ આ સંમિશ્ર વસ્તુનો પ્રકાર કાલિદાસનાલેખવામાં પણ છે, તો તેથી કાલિદાસને આપણે ઓછો મૌલિક લેખીશું ? મુદ્દો તો એ છે કે લેખક ઇતિહાસમાંથી કે બીજે કયાંકથી જે સ્વીકારે છે તે માત્ર સામગ્રીરૂપે સ્વીકારે છે. એની સૃષ્ટિ તો એથી કંઇક વિશેષ છે. એ સૃષ્ટિમાં આ સામગ્રી પણ નવું રૂપ પામે છે. આ રીતે કૃતિમાં એને પ્રાપ્ત થતું નવું રૂપ સર્જકની મૌલિકતા વિના ન સમ્ભવી શકે. એ રીતે તો સાક્ષાત્ જીવન જેવું ભવ્ય કશું નથી, છતાં એમાંથી સામગ્રી લઇને મહાન કૃતિનું સર્જન થતું આવ્યું છે. આથી અહીં મૌલિકતાને લીધે થતા અભિમાનનો કોઇ પ્રશ્ન ઉભો થતો નથી. મૌલિકતા એ સર્જનમાત્રને અનિવાર્ય એવી વસ્તુ છે. એવી અનિવાર્ય વસ્તુની માવજત કરવામાં અંહકારનો પ્રશ્ન શી રીતે ઉદ્ભવે ?

ભારતનો યુવક આન્તરરાષ્ટ્રીય રાજકારણમાં ભાગ ભજવે એ વિશે

વાસ્તવિકતાની દૃષ્ટિએ પણ ભાગ્યેજ આજે કોઇ શંકા લાવશે. એમણે નહીં ગણાવેલી એવી માનવેન્દ્રનાથ રોયે રશિયાની ક્રાન્તિમાં ને ક્રાન્તિ પછીના રાજકારણમાં લીધેલી ભાગ પણ અહીં એમની હકીકતના સમર્થનમાં ગણાવી શકાય. પ્રશ્ન તો એ છે કે લેખકે જે યોજ્યું તે શી રીતે યોજ્યું ? એથી કલાકૃતિ તરીકે નવલકથાને લાભ થયો ? આજ સુધી ભૂતકાળના ઇતિહાસને ગાવાનું આપણે ત્યાં ઘણું ચાલ્યું. તેમાંય ઇતિહાસને તો નિમિત્તરૂપ જ ગણવામાં આવ્યો, ઘણુંખરું તો કાલવ્યુત્ક્રમદોષ વહોરી લઇને પણ લેખકને અભિમત એવી ભાવનાઓનો એમાં પ્રવેશ કરાવવામાં આવ્યો. ગોવર્ધનરામે ભવિષ્ય તરફ નજર માંડી, મુનશીએ પણ 'વેરની વસુલાત' માં એવી ભાવના પ્રમાણે આદર્શ સમાજની રચનાઓ કલ્પનાબળે કરી. આથી સર્જકને 'ભાવિના ચંડોળ' થતાં તો કોઇ અટકાવતું નથી, પણ એણે વર્તમાનની જ નહીં પણ સમગ્ર માનવીય સંદર્ભની વાસ્તવિકતાની નોંધ લીધી હોવી જોઇએ. જે શુભ આશયથી પ્રેરાઇને કર્યું હોય છતાં તરંગમય હોય, કળાની રીતે પ્રતીતિકર ન બન્યું હોય તે ઊણું જ ઊતરવાનું. લેખક આ કૃતિ વિશે કહે છે કે એમણે જે કાંઇ અહીં આલેખ્યું છે તે 'પંચશીલની વ્યાપકતા સારુ એ ખપનું નથી ?' અહીં આ કૃતિ પંચશીલની વ્યાપકતા સિદ્ધ કરે છે કે નહીં તે કલાદૃષ્ટિએ મહત્વનું નથી, પણ એ સિદ્ધ કરવાની રીતિ સાથે આપણને નિસ્બત છે. આ કૃતિને આપણે પંચશીલના પ્રચારના સાધનરૂપે ન જોઇ શકીએ. કદાચિ એવો આશય નજર સમક્ષ રાખ્યો હોય તો ય આપણે તો એ આશયને સિદ્ધ કરવા માટે એમણે પ્રયોજેલી શૈલી અને અભિવ્યક્તિની રીતિને જ તપાસવાનાં હોય .... આ કૃતિની વિવેચનાએ એ તપાસ માથે લેવી જોઇએ.

'સરસ્વતીચન્દ્ર' ની વિવેચનાઓમાં ગોવર્ધનરામના જીવન-દર્શનનાં ઊંડાણ અને વ્યાપકતાને કૃતિની મહત્તાનાં એક મુખ્ય કારણ રૂપ ગણવામાં આવ્યાં હતાં તે આપણે આગળ જોઇ ગયા છીએ. આ કૃતિમાં લેખકની મહત્વાકાંક્ષા તો એથી ય આગળ વધી છે. યુધ્ધ અને હિંસાથી વિક્ષુબ્ધ થયેલા યુરોપમાં એઓ બુધ્ધ અને ગાંધીના ઉપદેશને પ્રયોજી જોવા ઇચ્છે છે. 'સરસ્વતીચન્દ્ર' ને જ્યાં લોકકલ્યાણનું કાર્ય કરવાનો પ્રસંગ આવ્યો ત્યાં એ નવલકથા પૂરી થઇ. આથી એમાં સંભવિત સંઘર્ષો અને એનો મુકાબલો – એ વિશે આપણે

કશું જાણી શકયા નહીં. આ કૃતિ પણ અધૂરી છે, લેખક પોતે પણ કદાચ આ વિશે વિમાસણમાં છે. છતાં જે રચાઇ ચૂકયું છે તે આપણી સમક્ષ છે. એને આધારે આપણે કૃતિને મૂલવી શકીએ.

લેખકનો પોતાનો જે આશય છે - અર્વાચીન માનવીય સંદર્ભમાં પંચશીલને પ્રયોજી બતાવવાનો - તે દૃષ્ટિ સાથે ઘણે અંશે સંમત થઇને ડોલરરાય માંકડે આ કૃતિના બીજા ભાગના આમુખમાં એને તપાસી છે. એમની દૃષ્ટિએ મૈત્રી, કરુણા, મુદિતા અને ઉપેક્ષાની ભાવના પર દર્શક આ 'કથાને જાણે કે ગૂંથી છે.' આ જ રીતે 'સરસ્વતીચન્દ્ર' વિશે એમ કહેવાયેલું કે એમાં ધર્મ, અર્થ, કામ અને મોક્ષ એ ચારે પુરુષાર્થોનો સમાવેશ કરી લેવામાં આવ્યો છે ને એ આપણી મહાકાવ્યની પરંપરાગત વ્યાખ્યાને અનુકૂળ છે એમ પણ બતાવવામાં આવ્યું હતું. ડોલરરાય આ ચાર ભાવનાઓ આ કથાસૃષ્ટિનાં પાત્રોમાં કેટલે અંશે ઊતરેલી દેખાય છે એને ધ્યાનમાં રાખીને કૃતિની ચર્ચા કરે છે. આ ચાર જે ક્રમમાં ગોઠવાયાં છે તે ક્રમે માનવીનો વિકાસ થાય છે. પણ આવી ચર્ચા પાત્રાલેખનની પદ્ધતિને તપાસવા કરતાં લેખકે એ પાત્રોમાં આરોપેલાં લક્ષણો અને એને પ્રગટ કરતા પ્રસંગોનાં વર્ણનમાંજ સમાપ્ત થઇ જાય છે. વળી આ લક્ષણોને એમણે પહેલેથી નોંધી રાખેલાં મૈત્રી, કરુણા, મુદિતા અને ઉપેક્ષાના ચોકઠામાં સમાવી લેવાનો પ્રયત્ન થાય છે. આથી માનવમનની સંકુલતાનું સરલીકરણ કર્યું હોય એવું લાગે છે. આ રીતે એમણે પાત્રોનું વર્ગીકરણ કર્યું છે. આ ચારે ચાર તત્વો તો એમને સત્યકામમાં જ દેખાયાં છે. આથી એમની દૃષ્ટિએ એમને એ ઉત્તમ પાત્ર લાગે. પણ ઉત્તમ લાગવાનું કારણ એમાં રહેલી પાત્રાલેખનની કલામાં રહેતું નથી, એને Aesthetics જોડે સંબંધ નથી, પણ લેખક વિવેચકને અભિમત એવા જીવન વિશેના અભિગમ જોડે સંબંધ છે. આ હકીકત એમણે કરેલી પાત્ર વિશેની ચર્ચામાં સ્પષ્ટ થાય છે.

રોહિણીનો ચેતોવિસ્તાર નાનપણથી જ સ્પષ્ટ બતાવાયો છે એમ એઓ કહે છે, પણ લેખકે યોજેલો પ્રસંગ અને રોહિણીનું તે સમયનું વ્યકિતત્વ - આ બે વચ્ચેનો સંબંધ જોડવાની લેખકની રીતિનું પરીક્ષણ એમણે કર્યું જ નથી. આ રીતિ સામે સુરેશ જોષીએ

વધીો ઉઠાવ્યો છે. તે આપણે આગળ ઉપર જોઇશું. ઝેર ચૂસીને ઉતારવાના પ્રસંગમાં મૈત્રી અને કરુણાની ભાવના બહાર આવે છે એમ એઓ કહે છે. મૈત્રી, કરુણા વગેરે તો અમૂર્ત ભાવનાઓ છે, પાત્રો એ ભાવનાને પ્રકટ કરવાનાં નિમિત્તરૂપ જ હોય તો એમાં જીવન્ત વાસ્તવિકતા ન આવે. વાડીમાંના પશુપંખી સાથેની તદાકારતા રોહિણીમાં છે, ને તેમાંય એમને આ જ ગુણો જણાયા છે. પશુપંખી માટેનો પ્રેમ તો ઘણાંને હોય, છતાં એવી સર્વસામાન્ય લાગણી કે ભાવના નહીં, પણ એના આવિષ્કારનું વિશિષ્ટ રૂપ - એમાં આપણને રસ હોય છે. અહીં તો જાણે આ ભાવના જ મુખ્ય વસ્તુ છે ને રોહિણી તો એને પ્રકટ કરનારું નિમિત્ત માત્ર છે. રોહિણીના હેમન્ત સાથેના લગ્નમાં પણ કળાની દૃષ્ટિએ ઘણીબધી શકયતા હતી. પણ રોહિણી તથા હેમન્ત એ બંનેને જીવન્ત વ્યકિત બનાવવાને બદલે અભિમત ભાવનાના વાહક બનાવી દીધાથી એવી કશી શકયતા બહાર લાવવાનો પ્રયત્ન પણ લેખક કરતા નથી. રોહિણી સ્પષ્ટપણે પ્રેમ વગર જ, કેવળ શુશ્રુષા કરવા માટે, માતાની જેમ હેમન્ત પાસે જાય છે, ને હેમન્ત એને એવે રૂપે જ સ્વીકારી લે છે. એ મુગ્ધ પ્રેયસી થઇને જતી નથી. કદાચ સ્ત્રીનું પ્રેયસી તરીકેનું પાસું લેખક પોતે જ ઝાઝું ઉપસાવવા માગતા નથી. આથી ડોલરરાય પણ આ લગ્ન પાછળ મૈત્રી અને કરુણાનો ભાવ જ જુએ છે ને એના સમર્થનમાં લેખકે રોહિણીના મુખમાં મૂકેલાં વાકયો ટાંકયાં છે. (ભા.૧ પૃ.૧૫૪) પણ કોઇ સ્ત્રી કરુણાની ભાવનાથી પુરુષ પાસે જાય તો પુરુષને એથી તૃપ્તિ થાય ખરી ? સ્ત્રી પણ એવો ભાવ રાખીને પોતાની જાત સાથે સમાધાન કરી લઇ શકે ખરી ? લેખક પોતે એને 'દયાની મૂર્તિ' કહે છે. પણ અહીં કદાચ એમને મન 'દયા' નો સંકેત જે તુલસીદાસે સ્વીકાર્યો હતો તે હશે. લેખકને આ પાત્ર પ્રત્યે પક્ષપાત છે તે સ્પષ્ટ દેખાઇ આવે છે. આથી રોહિણીના વર્તનને લેખક પોતે આ પ્રમાણે કહીને પુરસ્કારે છે: ''જે દહાડે એ અજાણ્યો હતો તે દહાડે એનું ઝેર ચૂસ્યું હતું, તો આજે એને ઓળખ્યા પછી એના પર વિશેષ કરુણા ઉપજે એમાં નવાઇ શી ? (ભા.૧ પૃ.૧૫૪)

ડોલરરાય કહે છે કે રોહિણીની સત્યકામની સાથેનો ચેતોવિસ્તાર અભેદાવસ્થામાં પરિણમે છે. આવી અભિન્નતા તો સંસારમાં આપણે જેને વિશિષ્ટ રીતે ચાહતા હોઇએ તેની સાથે ઉદ્ભવે. પણ 'મૈત્રી' એ તત્વ તો વધારે વિશાળ અર્થમાં પ્રયોજાયું છે.

આવી જ ચેતોવિસ્તાર કે એને પરિણામે આવતો અભેદ હેમન્તના સંબંધમાં છે ખરો ? જ્યાં સ્નેહ હોય ત્યાં મૈત્રી હોય, તો કરુણા હોય ત્યાં શું હોય ? વળી એઓ કહે છે કે રોહિણી માત્ર મૈત્રી અને ૭૭ કરુણાના સ્તર પર જ વિહરે છે. એનામાં મુદિતા અને ઉપેક્ષા એટલે કે અનાસક્તિ નથી. ચેતોવિસ્તારને પરિણામે આનન્દ ન ઉદ્ભવે ? પાછળથી એમણે ઉમેર્યું છે: ''એનું મન બધાં તરફ અનુકંપા અનુભવે છે.'' સર્વાવસ્થામાં જો અભેદ અનુભવતી હોય તો [redacted] શેની ? તો પછી પ્રસન્નતાનો અભાવ શી રીતે જોઇ શકે ? આ પ્રશ્નો ઉભા થાય છે કારણ કે માનવવ્યવહારને વર્ણવવામાં એમણે બૌદ્ધ પરિભાષાનો ઉપયોગ કર્યો છે. દરેક સંસારી પોતાના પ્રેમને આ પારિભાષિક અર્થમાં મૈત્રી કહીને ઓળખાવી શકે ? એને માટે સંસારીઓના સંબંધને ઓળખાવવાને માટે વપરાતી સંજ્ઞાઓનો ઉપયોગ જ યોગ્ય નહોતો ? પણ આ પાત્રોને કંઇક ઉંચા સ્તરે રહેલા બતાવીને આ નવલકથાના ઉચ્ચાશયની પ્રતિષ્ઠા કરવાનો વિવેચકનો હેતુ હોય તેથી આવી પરિભાષાની મદદ લેવી પડી હોય એમ લાગે છે. બીજા પણ કેટલાક વિરોધ એમનાં વિધાનોમાં દેખાય છે. રોહિણી વિશે એઓ કહે છે : ઉપેક્ષાની ભૂમિકાએ હજી રોહિણી પહોંચી નથી. એને, પોતે જે કાંઇ કરે છે તેની આસક્તિ છે. ફળની અપેક્ષા છે.'' આટલું કહ્યા પછી એઓ તરત જ ઉમેરે છે: ''ત્યાગની અને સહનશીલતાની તો એ, જાણે કે, મૂર્તિ છે, છતાં એ અનાસક્ત થયેલી લાગતી નથી:'' એનામાં મુદિતા નથી એનું કારણ એમને મતે રોહિણીના સ્વભાવમાં રહેલો આ 'વિરોધ' છે.

રોહિણીના પાત્રની આટલી ચર્ચા કર્યા પછી એઓ સત્યકામનું પાત્ર આ જ દૃષ્ટિએ ચર્ચે છે. સત્યકામ જાણે કર્મથી નિર્લિપ્ત છે એવું એમનું કહેવું છે. આના સમર્થનમાં એઓ કહે છે: ''સત્યકામ સાથેના પ્રેમમાં પણ રોહિણી પહેલ કરે છે.'' પહેલ ભલે રોહિણીએ કરી હોય પણ સત્યકામ શું એ પરત્વે સાવ ઉદાસીન હતો ? રોહિણી માટેનો પ્રેમ શું એને સ્પર્શ્યો જ નથી ? અહીં સત્યકામને પણ જાણે સરસ્વતીચંદ્ર જેવો અનુભવાર્થી કહેવાનો પ્રયત્ન છે. સત્યકામની નિષ્ક્રિયતા વળી સાંખ્યના પુરુષપ્રકૃતિના સંબંધને આધારે સમજાવી છે. રોહિણીના નિર્ણયો પરત્વે પણ એ ઉદાસીન રહે છે તે શા કારણે ? એ ભૌગોલિક દૃષ્ટિએ એનાથી દૂર છે તે કારણે કે પછી એનાં સ્વભાવમાં રહેલા ઉપેક્ષાના ગુણને

કારણે ? આમ છતાં એમને કબૂલ કરવું પડે છે: '' ....કોઇ કોઇવાર સત્યકામના પાત્રની ઉઠાવ જોઇએ તેટલી અનુભવાતી નથી.'' વળી એમના કહેવા પ્રમાણે આ મૈત્રી કરુણા વગેરે ભાવો તો ગોપાળબાપામાં પૂરેપૂરા ખીલેલા છે, તે છતાં સત્યકામ તે સત્યકામ છે. અને ગોપાળબાપા તે ગોપાળબાપા છે. આ વિશિષ્ટતા લેખક શેને આધારે લાવી શકે છે ? ખાસ તો ચર્ચાનો વિષય એ છે. કુિશ્ચાઇનનાં પાત્ર વિશે પણ એ ઇશુના જીવનસંદેશને જીવે છે, એનું જીવન સમર્પિત છે એમ કહીને ચર્ચા પૂરી કરી છે. 'સરસ્વતી-ચન્દ્ર' ની વિવેચનામાં આપણે ચર્ચાની આવી જ પદ્ધતિ ઘણા વિવેચકોમાં જોઇ હતી. આમાં પાત્રોના Ethical aspect ને જેટલે અંશે વર્ણવવામાં આવે છે તેટલે અંશે એના Aesthe-tic basis ની ચર્ચા કરવામાં આવતી નથી. હેમન્તના પાત્ર વિશે પણ એ 'પ્રકૃતિનું બાળક' છે એવું કહેવાયું છે. પાત્રોનાં વ્યકિતત્વનાં પરિમાણો, એ પાત્રોનાં કાર્યનાં પરિમાણો - આ બે વચ્ચેનાં સંબંધોની વીગતે ચર્ચા થઇ નથી. ઘણુંખરું આવી ચર્ચાઓ અછડતા સ્વરૂપની જ હોય છે. વળી આ કૃતિને લેખકે હજી અધૂરી છે એવું કહયું છે તેથી, એ નિમિત્તે ચર્ચાને અટકાવી દીધી અને કહયું છે: ''પણ હજી આ કથા પૂરી થઇ નથી. ત્રીજો ભાગ બહાર પાડવાનો છે. એટલે અત્યારે અહીં એની સમગ્ર દૃષ્ટિએ ચર્ચા થાય એમ નથી. અહીં તો માત્ર સૂચક અને નોંધપાત્ર હોય તેવા કેટલાક મુદ્દા જ નોંધું છું.''

આ મુદ્દાઓ નોંધતાં સૌ પ્રથમ એમણે કૃતિમાં જે અકસ્માત્‌રૂપે બને છે તેની નોંધ લીધી છે અને પછી પ્રશ્ન પૂછયો છે: ''આટલા બધા અકસ્માત્ લેખકે શા માટે મૂકયા હશે ? કંઇ હેતુ હશે કે પછી એમ બની ગયું છે ?'' સાચી રીતે તો એમ કહેવું જોઇએ કે જેનું સંવિધાન કર્તાએ કર્યું છે તેમાં કર્તાની દૃષ્ટિ ચૂકીને કોઇ અકસ્માત આવી શકે જ નહીં. વળી અકસ્માત જો કશા હેતુથી થતો હોય તો એને અકસ્માત કહેવો એ વદતોવ્યાઘાત ન કહેવાય ? અકસ્માત હમેંશાં સંવિધાનમાં નબળી કડી લેખાય છે. એઓ પોતે પણ આમ તો કહે જ છે: ''વસ્તુગૂંથણીની સ્વાભાવિકતાની દૃષ્ટિએ આ અકસ્માતો જરાક અસ્વાભાવિક લાગે છે.'' આટલું સ્વીકાર્યા પછી પણ એમના મનમાં લેખકનો ન્યાય

કરવાની વૃત્તિ જોર કરે છે. તેથી એઓ ઉમેરે છે: ''કે પછી લેખક દૈવ વિશે કંઇ કહેવા માગે છે ?'' લેખક દૈવ વિશે કંઇ કહેવા માગતા હોય તો તે આવા અકસ્માતો યોજીને કહી શકાય ? જીવનમાં જ્યારે અમુક ઘટના કે પ્રસંગ શાથી બન્યો તે આપણે જાણી શકતા નથી ત્યારે 'જેવી હરિની ઇચ્છા', 'ભગવાનને જે ગમ્યું તે ખરું ' એવું કહીને દૈવનું નામ દઇ આશ્વાસન મેળવીએ છીએ. કૃતિની રચનાનું દૈવ કંઇ એના સર્જકના નિયંત્રણની બહાર તો ન હોઇ શકે. તો પછી સંવિધાનની શિથિલતાને દૈવની મહિમા સ્થાપવાનું નામ દઇને વ્યાજબી ઠરાવવાનો પ્રયત્ન યોગ્ય લેખાશે ?

આવા અપ્રતીતિકર લાગતા બીજા પ્રસંગો પણ એમણે નોંધ્યા છે. એમાં નરસી મહેતાએ કરેલું ભવિષ્યકથન વાર્તામાં અગત્યનો ભાગ ભજવે છે. ઘટનાને વળાંક આપી મહત્વનો ફેરફાર કરવા લેખકે આવી વસ્તુને ખપમાં લીધી છે. પણ તેમાં ય એઓ લેખક દૈવનો મહિમા બતાવવા માગતા હોય એવી સંભવિતતાનું વ્દાર ખુલ્લું રાખે છે. દૈવની આવી વિભાવના એમણે જ આ નવલકથા પાછળ જે ચાર બ્રહ્મવિહારોની ભૂમિકા બતાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે તેની જોડે સુસંગત બની રહે છે. ખરી? આવી દેખીતી ક્ષતિને વ્યાજબી ઠરાવવા માટે આવી કશી ખુલાસો ઉપજાવી કાઢવી એના કરતાં એ ક્ષતિને ક્ષતિરૂપે ચર્ચવી એ વધુ યોગ્ય ન ઠરે ? એવો જ બીજો પ્રસંગ ગોપાળબાપાના મૃત્યુનો છે. ભગવાધારી સાધુઓ, ભગવાનના પાર્ષદો, એમને તેડવા આવે છે. આવો અતિપ્રાકૃતિક કે ચમત્કારી પ્રસંગ યોજવાથી શો અર્થ સર્યો ? એની સાભિપ્રાયતા શી ? એથી ગોપાળબાપાનો મહિમા વધારી શકાય ?? આ પ્રસંગ વિશે પણ ઢોલરરાયે ઝાઝી ચર્ચા કરી નથી. એને વિશે પણ એમણે માત્ર આટલો પ્રશ્ન જ કર્યો છે: ''આ અકસ્માત છે ? દૈવ છે ?''

ગોવર્ધનરામે સ્વપ્નનો અપ્રતીતિકર અને અવાસ્તવિક ઉપયોગ ઘણો કર્યો છે. એ રીતે દર્શકે પણ અહીં સ્વપ્નનો ઉપયોગ કર્યો છે. (ભા.૨, પૃ.૧૦૮) એમાં લેખકે કંઇક અંશે બધું સંદિગ્ધ રહેવા દીધું છે, છતાં દૂર રહયો સત્યકામ રોહિણીને જુએ છે. એમાં રોહિણી કંઇક કૃશ થઇ ગયેલી દેખાય છે. એને એ પ્રશ્ન પણ પૂછે છે : ''અરે પરણી ગઇ તેથી શું ? મોઢું ન દેખાડાય ? ચાલ , ચાલ તારા ઘરની વાત કર.''

આના જવાબમાં એ રોહિણીનું કંકણવિહીન કુંકુમવિહીન રૂપ જુએ છે ને રોહિણીના વૈધવ્યના સમાચાર જાણે છે. આ રીતે જાણવાની પધ્ધતિ લેખકે શા માટે યોજી ? ડોલરરાય કદાચ એમ કહે કે સત્યકામમાં મૈત્રીનું તત્વ એટલું તો ખિલ્યું હતું કે એ રોહિણી જોડે અભેદ અનુભવતો હતો તેથી રોહિણીની આ સ્થિતિ એ જાણી શકયો. તો આ પહેલાં, રોહિણી જયારે એને ખૂબ ઝંખતી હતી, એને પરણવા માટે રાહ જોતી હતી ત્યારે આ અભેદે આવો ચમત્કાર કેમ ન કર્યો ? પણ ડોલરરાય આ પ્રસંગ વિશે પણ એનો એ જ પ્રશ્ન પૂછે છે: ''આ શું અકસ્માત છે ? દિવાસ્વપ્ન છે ?" રોહિણી વિધવા બની છે એનો સાક્ષાત્કાર આ સત્યકામને કેવી રીતે થાય છે ? અન્ત: સાક્ષ્ય છે ?'' લેખકની આવી તરકીબને ટેલિપથી કે અન્ત: સાક્ષ્ય કહીને ઓળખાવવાથી કલાતત્વની દૃષ્ટિએ કંઇ સંતોષકારક ખુલાસો થતો નથી. પણ આથી આગળ જઇને એઓ શ્રી અરવિન્દના યોગની પરિભાષામાંથી શબ્દ લઇને આધ્યાત્મિક રીતે એને ઘટાવવાનો પ્રયત્ન કરે છે. એઓ પૂછે છે: ''અતિમનસની કોઇ ભૂમિકા છે એમ કહેવાય ?''

આ વિવેચનમાં ડોલરરાયે જે જે મુદ્દાઓ ઊભા કર્યા છે તેને નવલકથાની ટેકનિક જોડે ઝાઝો સંબંધ હોય એમ લાગતું નથી. એ રીતે આ નવલકથા વિશેની વિશિષ્ટતા નોંધતા એઓ કહે છે: ''.....હમણાંની વારતાઓમાં એવું એવું બહુ ચીતરાય પણ છે કે ગરીબી જ દુ:ખનું કારણ છે. આ કથામાં દુ:ખનું નિરૂપણ છે, પણ ગરીબીનુ નથી....ધનને અભાવે દુ:ખ ઊભું થયું હોય તેવું આમાં કયાંય નથી.'' દુ:ખ શેને કારણે ઉદભવ્યું કે એની સામાજિક આર્થિક ભૂમિકા શી છે એ ચર્ચા શકાય, પણ એને સાહિત્યિક ચર્ચામાં ઝાઝું મહત્વ ન હોય. આ કથાસૃષ્ટિમાં વિસંગતિની વાત છે, વ્યાધિની વાત છે. પણ આ વિસંગતિની કે વ્યથાની નિવૃત્તિ શી રીતે થઇ તેની અહીં ચર્ચા નથી. એને માટે પણ ડોલરરાય આવો પ્રશ્ન પૂછીને સંતોષ માને છે:'' આ બધા હૃદયના ધર્મો છે અને હૃદયધર્મની વ્યથા ખરી વ્યથા છે. વધુ માર્મિક છે, એમ લેખક કહેવા માગે છે ?'' આ વ્યથાને જીતવી એ જ જગતનું કર્તવ્ય અને બુધ્ધની રસ્સી પણ એ જ એવું ઘટાવીને આ ચર્ચા એઓ સમેટી લે છે. આ મુદ્દાને એઓ નવલનું મધ્યબિન્દુ લેખે છે તે રચનારીતિની દૃષ્ટિએ

નહીં પણ એના વિષય વસ્તુની દૃષ્ટિએ. અલબત્ત, એ વિશે પણ એઓ નિશ્ચિંતપણે

એમની ચર્ચા કંઇક ત્રુટક ત્રુટક પ્રકારની લાગે છે. આ પછી પહેલા અને ત્રીજા ભાગ વચ્ચેના સામ્યની મુદ્દી એઓ ઉપસ્થિત કરે છે. એ સામ્ય પણ ઉપરટપકે દેખાતું વીગતોનું સામ્ય છે. રોહિણી અને ક્રિશ્ચાઇન વચ્ચે જીવનવ્રત તથા પ્રેમ વિશેની સમાનતા બતાવાઇ છે. ગોપાળબાપાની જેમ ક્રિશ્ચાઇન પણ વણખેડેલી જમીનને સુધારે છે.

આ પછી એઓ 'સરસ્વતીચંદ્ર' જોડેનાં કેટલાંક સામ્યનો ઉલ્લેખ માત્ર કરે છે. 'સરસ્વતીચન્દ્ર' ની કુસુમની જેમ અહીં રેખા પણ કુંવારી રહેવા ઇચ્છે છે. કુસુમ તો અન્તે સરસ્વતીચંદ્રને પરણવા સંમત થઇ, તેમ અહીં પણ કદાચ બને. આથી એઓ કહે છે: ''પછી તો કોણ જાણે ત્રીજા ભાગમાં શું યે થશે.'' આ જ રીતે કુમુદ પણ સરસ્વતીચંદ્રને ચાહતી હોવા છતાં, દૈવયોગે પ્રમાદધનને પરણી . સરસ્વતીચંદ્રને સૌમનસ્ય ગુફામાં મળી ખરી. એમનું લગ્ન સિદ્ધલોકમાં થયું, પણ પૃથ્વી પર તો ન જ થયું. આ જ રીતે રોહિણી પણ બીજાને પરણે છે, પણ તે પરાણે નહીં, સ્વેચ્છાએ, અલબત્ત, પ્રેમને કારણે નહીં. અહીં પણ એ જેને ચાહે છે તેને તો નથી જ પરણી શકતી. એ પણ કુમુદની જેમ વિધવા થાય છે, એ પણ કુમુદની જેમ પાછળથી સત્યકામને ગિરનાર પર્વત પર મળે છે. એ મળ્યા પછીની વાત દર્શકે કરી નથી, તો ગોવર્ધનરામ પણ ત્યાર પછી બહુ આગળ વધ્યા નથી, કથા ત્યાં પૂરી થઇ છે. સરસ્વતીચંદ્ર કલ્યાણગ્રામની યોજના કરે છે, પણ અહીં તો કલ્યાણગ્રામ (Utopia) ખરેખર રચાય છે. રજવાડા તથા રાજરમતનું ચિત્ર આપણા દેશની પશ્ચાદ્ભૂમાં ગોવર્ધનરામે આપ્યું છે, તો અહીં એ ફલક વિસ્તર્યું છે. અહીં બીજા વિશ્વયુદ્ધ પહેલાંની યુરપની રાજરમતનું ચિત્ર આપ્યું છે. આવી સરખામણી છે ખરી, પણ એને ડોલરરાયે પોતે પણ ઝાઝું મહત્વ આપતા નથી. આથી એઓ કહે છે; ''આ બધાં સામ્યો સૂચક છે, સામ્યો છતાં અનુકરણો નથી તે સ્પષ્ટ છે.'' આથી વિશેષ ચર્ચા એમણે આ મુદ્દાની કરી નથી. અહીં 'સરસ્વતીચંદ્ર' નો પ્રભાવ તો સ્પષ્ટ વરતાઇ આવે છે. કેટલીક રીતે 'દર્શક' ગોવર્ધનરામ કરતાં આગળ જતા હોય એવું એમને લાગ્યું છે. 'સરસ્વતીચન્દ્ર' માં કુમુદનું પાત્ર ઝાઝું વિકસાવી શકાયું નથી, તો અહીં

રોહિણીનો વિકાસ કેટલો બધો, કેટલાં બધાં અંગોપાંગોની અને કેટલો બધો સ્પૃહણીય છે.'' અહીં પાત્રવિકાસ કરતાં રોહિણીનું વ્યકિત તરીકેનું જીવનચરિત્ર જ એમને 'સ્પૃહણીય' લાગ્યું છે. આવું વ્યકિતત્વ સિદ્ધ કરવાની એમની પદ્ધતિની ચર્ચા કરવાનું એમણે જરૂરી ગણ્યું નથી. રોહિણીને આદર્શ સ્ત્રી તરીકે રજૂ કરી શકાય, ને એ આપણી સ્ત્રીઓ માટે બોધપાઠરૂપ બને એ અર્થમાં જ એ એમને મતે 'સ્પૃહણીય' છે. આ જ વાત એમણે ઉપસ્થિત કરેલા બીજા મુદ્દામાં પણ કહી છે, આથી એઓ 'માનસનું ઊર્ધ્વીકરણ' તથા 'કર્મનું વિમલીકરણ' એનો સમન્વય કરવાનો પ્રયત્ન આ નવલકથામાં થયો છે એમ કહે છે. એવો સમન્વય કરવો એ ઇષ્ટ હોય છતાં એ સમન્વય સિદ્ધ કરવાની પદ્ધતિ સાહિત્યકલાને ઉપકારક છે ખરી ? એ ચર્ચવાનું એમણે જરૂરી ગણ્યું નથી. એમણે તો પાત્રમુખે લેખકે ઉચ્ચારાવેલું આ વાકય ટાંકીને સંતોષ માન્યો છે:'' હવે આપણી દુનિયા તો મોટી થઇ ગઇ છે. તે ઉકેલવા માટે આપણે તથાગતના જમાનાના સાધુઓ કરતાં સોગણા મહાન થવું જોઇએ.'' (ભાગ ૨, પૃ.૧૬૪) પ્રચ્છન્ન રીતે લેખકની સત્યકામ માટેનો કદાચ આવી જ દાવો હશે.

ગોવર્ધનરામની અપેક્ષાએ દર્શકમાં શું વધતું કે ઓછું છે તેનો પણ એમણે અછડતો ઉલ્લેખ કર્યો છે. એઓ કહે છે: ''ગોવર્ધનરામમાં બુદ્ધિપ્રધાનતા ઉચ્ચોચ્ચ કક્ષાની છે, અહીં હૃદયપ્રધાનતા અન્તસ્તલને સ્વચ્છ કરી મૂકે તેવી છે.'' આટલી સરળતાથી બુદ્ધિ તથા હૃદયના ભેદ પાડી શકાય એવું આપણું માનવજીવન કે તેનું આલેખન છે ખરું ? એ જ રીતે બીજી સરખામણી એમણે કથાના ફલકપટ્ટત્વે કરી છે. ગોવર્ધનરામની ય સૃષ્ટિ આમ તો વિશાળ જ હતી. એક બાજુ નીચલા થરના જમાલ વગેરેથી માંડીને તે છેક યદુશૃંગના વાસીઓ સુધીનો વ્યાપ એમાં છે, છતાં એ આખી સૃષ્ટિ ભૌગોલિક દૃષ્ટિએ તો ભારતવર્ષ પૂરતી જ મર્યાદિત હતી. આ કથાનો નાયક તો આ દેશના સીમાડા ઉલ્લંઘીને યુરોપમાં જાય છે, ત્યાંના ઘડાતા ઇતિહાસનો માત્ર સાક્ષી બનતો નથી, પણ એમાં ભારતના પંચશીલના સિદ્ધાંતને પ્રયોજવાની મહત્ત્વાકાંક્ષા ધરાવે છે. પણ આ મહત્ત્વાકાંક્ષાનું જે પરિમાણ છે તે પાત્રોમાં અને એનાં કાર્યોમાં સિદ્ધ થયું છે ખરું?? ડૉલરરાય

કહે છે કે 'સરસ્વતીચંન્દ્ર' ના ભૌગોલિક સીમાડા ભલે એટલા વિસ્તારેલા ન હોય, એના આધ્યાત્મિક સીમાડા તો એથી વધુ વિસ્તરેલા હતા. આ નવલકથામાંના સીમોલ્લંઘનથી કે એમાં દાખલ કરેલાં ઐતિહાસિક પાત્રોથી કશો ખાસ હેતુ સિદ્ધ થયો હોય એવું એમને લાગતું નથી. એઓ કહે છે: ''આમાં એક ધ્યાન ખેંચે એવી વાત એ છે કે કેટલાક [redacted] સમકાલીન ઐતિહાસિક પાત્રોને કથાનાં પાત્રો તરીકે ગૂંથવામાં આવ્યાં છે. વસ્તુવિકાસની દૃષ્ટિએ આથી કોઇ વધુ સગવડ થતી હોય એમ લાગતું નથી. ઊલટું, અપ્રતીતિકરતા થોડી ખૂંચે એવું લાગે છે.''

'સરસ્વતીચન્દ્ર' ની અપેક્ષાએ અમુક રીતે આ નવલકથા એમને ઊતરતી લાગી છે એ ખરું, તેમ છતાં એના કેટલાક પ્રશંસાયોગ્ય અંશો એમણે ઉલ્લેખ્યા છે, પણ બહુધા અહેવા ઉલ્લેખોમાં કશી ચર્ચા નથી, દૃષ્ટાન્ત આપીને એમણે માત્ર પોતાનો અભિપ્રાય કહ્યો છે. એમાં મોટે ભાગે તો પ્રશંસાત્મક ઉદ્ગારો જ છે. નરસી મહેતાની ભવિષ્યવાણી સાંભળતાં સત્યકામની જે મનોદશા થાય છે તેનું દર્શક જે વર્ણન કર્યું છે તે ટાંકીને એઓ કહે છે: ''કેટલું સમર્થ રૂપાત્મક નિરૂપણ છે ! સચોટ બનાવવાને શબ્દનું સામર્થ્ય કેટલું કેળવાયું છે. ભક્તિ, શાન્તિ, સ્વસ્થતા અને સમર્પણના ભાવો કેટલા તાદશ થયા છે !'' અહીં જે શબ્દસામર્થ્યની એમણે વાત કરી છે તેની ચર્ચા કરી હોત તો ઠીક થાત. એકંદરે આપણા પર એવી છાપ પડે છે કે જીવન માટેનો જે આદર્શ રજૂ થાય છે તે એમને મતે આ કૃતિની મહત્તાનું કારણ છે, કારણ કે એમની ચર્ચામાં એ તત્વ પર જ વધુ ભાર મૂકવામાં આવ્યો છે. આમ છતાં, એઓ પણ કહે છે કે ''એનું મુખ્ય આકર્ષણ એમાં મૂર્ત થતી સાહિત્યકલામાં છે.'' આટલું કહીને એઓ આ કૃતિને ગોવર્ધનરામની કૃતિ જોડે સાંકળે છે ને કહે છે: ''ગોવર્ધનરામથી આજસુધીના આપણા નવલકથાના વિકાસમાં આ પુસ્તક ભાત પાડે છે.'' આમ છતાં, એનાં વસ્તુવિકાસ અને પાત્રાલેખનની ચર્ચા, આ કૃતિ અપૂર્ણ હોવાનું કારણ આપી એમણે ટાળી છે. જે થોડી ઘણી ચર્ચા કરી છે તેમાં કૃતિને આધારે વિગતવાર પરીક્ષણ નથી. એમની દૃષ્ટિએ વાર્તાકલાનાં બે અંગો છે: કથન અને વર્ણન. આ બે અંગો વિશેની એમની વિભાવના, એમણે સ્પષ્ટ કર્યા વિનાજ કહી દીધું છે: ''આ જેનું નિરૂપણ કરવાની મનુભાઇની

હથોટી સાચા કલાકારની છે.'' આમ છતાં, ગોવર્ધનરામ, મુનશીની અપેક્ષાએ એમનામાં શું શું નથી તે એમણે ગણાવી દીધું છે: ''ગોવર્ધનરામના જેવી ઋતંભરા વાણી કે પ્રજ્ઞા કે પણ્ડિતાઇ અહીં નથી. બુદ્ધિની જે ઊર્ધ્વતા ગોવર્ધનરામમાં છે તે એના પછી બીજા કોઇ લેખકમાં નથી દેખાતી. મુનશીમાં આવેગ અને આવેશના જે અતંદ્ર ધોધ છે તે પણ અહીં નથી. પાટણનાં દશ્ય જેવી ચમક અને ભભકવાળું વર્ણન અહીં નથી, તો મણિમુદ્રાની ભેટનું વિગતભરેલું ગહનતમ વર્ણન પણ અહીં નથી. અહીં દેખાય છે શાન્તિ, સ્વસ્થતા, દુનિયાની આટલી બધી વિસંગતિમાં સ્થિતપ્રજ્ઞ શા જેમ પરમાણંદદાસ, ગોપાળબાપા છે, તેમ શાન્તમતિ છે. ડિલ્શાઇન છે, રોહિણી છે, સત્યકામ છે, હેમંત છે. જગતમાં જાણે કે સ્વસ્થચિત્તતાનો એક અંતરપ્રવાહ ચાલ્યો જ જાય છે, તેના વગર જગત ટકે નહીં. એવાં આ પાત્રો છે અને એવી સ્વસ્થ, પારદર્શક, વિમળ, ઋજુ અને કોમળ એમની નિરૂપણ શૈલી છે. પ્રકૃતિનાં વર્ણનનું નિરૂપણ કે હૃદયધર્મના આવિષ્કારનું નિરૂપણ - બંનેમાં આ ઠરેલ દૃષ્ટિ છે. કેટકેટલી જગ્યાએ મર્મચ્છિદ્ મનોમંથનો છે અને એનું પ્રતીતિકર નિરૂપણ છે. જેને આપણે રસ જમાવવાની શક્તિ કહીએ છીએ તે આ લેખકમાં ખૂબ પ્રમાણમાં છે. નિર્વ્યાજ કથનશૈલીને લીધે એમણે નિરૂપેલા ભાવ હૃદયગામી બને છે. આટલી નિર્વ્યાજ શૈલી ભાગ્યે જ જોવા મળે છે અને એનો આવો સુભગ વિનિયોગ મનુભાઇની એક સિદ્ધિ ગણાય.'' ડોલરરાયે આ કૃતિનું જે મૂલ્યાંકન કર્યું છે તે આ પ્રકારનું છે. અહીં કેટલાક મુદ્દાઓ ઉપસ્થિત કરવા જેવા છે. કૃતિને મૂલવવાનાં કે તપાસવાનાં જે ધોરણો આપણે પ્રયોજીએ તેમાં જો સંદિગ્ધતા હોય તો ચર્ચા ધૂંધળી બની જાય. આપણી વિવેચનાનો મુખ્ય દોષ આ જ છે. અહીં પણ એનાં નિદર્શનો મળી રહે છે. એમણે પ્રયોજેલી સંજ્ઞાઓ 'ઋતંભરા વાણી' અને 'પ્રજ્ઞા' નો શો અર્થ કરવો ? નવલકથા તો માનવવ્યવહારનું ચિત્ર આલેખે છે. એમાં તો અનેક પ્રકારનો સ્વભાવ ધરાવનારાં માનવીઓ હોય. કાન્તદર્શી ઋષિમનીષિઓ જ જ્યાં હોય ત્યાં કાવ્યમાં ઋતંભરા વાણીની અપેક્ષા રહે. એથી ઊલટું, આવી કથામાં તો શૈલીનું, વાણીનું પોત બદલાતું રહે. સંદર્ભના સંબંધમાં જ વાણીની યોગ્યાયોગ્યતા ચર્ચી શકાય. આથી નવલકથા-લેખનમાં ઋતંભરા વાણીને આદર્શરૂપે સ્થાપી ન શકાય. એ જ રીતે 'પ્રજ્ઞા' વિશે પણ

કહેવાનું રહે 'પ્રજ્ઞા' અને 'પ્રતિભા' જેવા શબ્દો વિવેચનને જે ચોકસાઇની ખપ છે તે દૃષ્ટિએ બહુ કાર્યકર નીવડે એવા નથી. 'બુદ્ધિની ઊર્ધ્વતા' શબ્દનો પ્રયોગ પણ આ જ પ્રકારનો છે. મુનશીમાં જે લક્ષણો છે તેની ગણના પણ આવા જ સ્વરૂપની છે. એમનામાં જે 'આ-વેગ' કે આવેશ છે તે એમની દૃષ્ટિએ ઇષ્ટ નથી. આથી એની પડછે શાન્તિ, સ્વસ્થતા મૂકીને એને બિરદાવ્યાં છે. વિવેચનમાં આ સંજ્ઞાઓ શા ખપની ? રસકીય મૂલ્યોને બદલે એઓ નૈતિક મૂલ્યોને પ્રયોજતા લાગે છે. નવલરામની જેમ એઓ પણ 'રસ જમાવવાની શકિત' એ સંજ્ઞા વાપરે છે, પણ એ રસનિષ્પત્તિની વાત છે કે વાચકની રસ જળવાઇ રહે એવી કથાનકની યોજનાની વાત છે તે એમણે સ્પષ્ટ કર્યું નથી. આના સંદર્ભમાં એમણે સત્યકામ અને રોહિણીનાં મનોમન્થનને વર્ણવતા પરિચ્છેદો ટાંકયા છે, અને એને 'રૂપાત્મક નિરૂપણ' કહીને ઓળખાવ્યા છે. અહી 'રૂપાત્મક' એટલે શું સમજવું ? અહીં ગદ્યના કોઇ લક્ષણ તરફ એઓ આપણું ધ્યાન ખેંચતા નથી, પણ એ દ્વારા પ્રકટ થતા ભાવને જ વર્ણવે છે ને કહે છે: ''ભય, શાન્તિ, સ્વસ્થતા અને સમર્પણના ભાવો કેટલા તાદશ થયા છે .'' એ જ રીતે રોહિણીના મનોમન્થનને વર્ણવતો પરિચ્છેદ ટાંકીને એમણે આ તાદશતાનો ગુણ ફરી ઉલ્લેખ્યો છે:'' તત્વચિંતન, સ્મૃતિ, વ્યથા અને કારુણ્યના ભાવ કેવા હૃદયગુહામાંથી બહાર નીકળે છે, વાંચનારને જાણે આખું ય ચિત્ર તાદશ થાય છે..'' કેટલીકવાર આ ગુણોની પ્રશંસામાં અતિરેક પણ થતો જોવા મળે છે:'' આટલું સરળ છતાં અસરકારક ચિત્ર ભાગ્યે જ જોવા મળે'' આ વિવેચનાને અન્તે એમનું કુતૂહલ રોહિણી અને સત્યકામના ભાવિ સંબંધ પરત્વેનું જ છે: ''આવી રોહિણીને આવી [illegible] સત્યકામ મળશે ? ..'' આમ વિવેચક પોતાને [illegible] અભિમત ભાવના જોઇને એટલાં તો તુષ્ટ થઇ જાય છે કે એના Aesthetics ને તપાસવાનું તો રહી જ જાય છે.

શ્રી ચુનીલાલ મડિયાએ 'ગ્રન્થગરિમા' માં આ નવલકથાનું વિવેચન કરતાં સૌ પ્રથમ તો પશ્ચિમની પ્રજા હવે જીવનનો સાર શોધવા માટે 'પૌવત્ય જીવન, પૌવત્ય ફિલસૂફી અને વ્યાપક અર્થમાં પૌવત્ય આધ્યાત્મિકતા તરફ વળતી જણાય છે' એ હકીકતનો ઉલ્લેખ કરે છે. કેટલીક પશ્ચિમની નવલકથાઓનાં નાયકો પૂર્વમાં કોઇ સન્તપુરુષ

પાસે જીવનનો મર્મ શીખવા આવે છે, પણ હવે આ વ્યવહાર 'એકમાર્ગી' નથી રહયો. અહીં એમણે થોડીક ગૂંચ ઊભી કરી છે; એમના કથનનો અર્થ તો એવો થાય કે પશ્ચિમવાળા આપણી પાસેથી શીખવા આવતા હતા, પ્રણ હવે આપણે પશ્ચિમ પાસે શીખવા જઇએ છીએ. વાસ્તવમાં આ નવલકથામાં લેખક એવું બતાવવા માગતા નથી; આ નવલકથાનો નાયક તો યુદ્ધગ્રસ્ત અને હિંસાને માર્ગે વળેલા યુરોપને બુદ્ધના પંચશીલના સિદ્ધાન્તને પ્રબોધવાની મહત્વાકાંક્ષા રાખે છે. સત્યકામ તો હમણાં ગયો, પણ તે પહેલાં સ્વામી વિવેકાનન્દ અને સ્વામી રામતીર્થ તો પશ્ચિમને વેદાંત શીખવવા ગયા જ હતા. એમના પ્રયત્નને કારણે હજુ આ પ્રવૃત્તિ પશ્ચિમમાં ચાલુ જ છે.

એક અકસ્માતથી જ આ કૃતિ (ઝેર તો પીધાં છે જાણી જાણી - બીજો ભાગ) રોહિણીની પાસે આવી અને એ રીતે વાચકોને સુલભ બની એનો ઉલ્લેખ કરીને મડિયા આ કૃતિના રોમેન્ટિક વલણ વિશે કહે છે: "...એ અવલોકતાં જણાય છે કે કૃતિ ભારોભાર કૌતુકથી ભરી છે - એક કરતાં વધારે અર્થમાં ઠેરઠેર, રૂઢ અર્થમાં કૌતુક તો ભર્યાં જ છે. ઉપરાંત એની માવજત પણ એટલી જ કૌતુકરાગી ઢબે થઇ છે." રૂઢ અર્થમાં કૌતુક એટલે આશ્ચર્ય, આ કૃતિમાં આવાં આશ્ચર્યો ઘણાં છે અને તે અકસ્માતોને કારણે ઊભાં થયાં છે એવું એમણે પાછળથી નોંધ્યું છે, જો કે અકસ્માતને બદલે એઓ 'વિઘ્ન' શબ્દ વાપરવાનું પસંદ કરે છે. શ્રી મડિયાનું વલણ, કેટલીકવાર સભાનપણે, વિવેચનની રૂઢ પરિભાષાને ટાળવાનું છે. એઓ આગ્રહપૂર્વક કહેવાતા 'અધ્યાપકી વિવેચન' થી દૂર રહે છે. આના લાભ પણ છે અને ગેરલાભ પણ છે. ઘણી કરવા જેવી ચર્ચા કેવળ પરિભાષાના ઉપયોગથી થઇ ચૂકી એમ માનવાનું જે વલણ છે તેથી લાભ થતો નથી; રસના ચોકઠામાં જ બધું જડપણે સમાવી દેવાનો કૃત્રિમ પ્રયત્ન કરવો કે ગદ્યની ચર્ચા કરતાં 'વિશદતા', 'પ્રૌઢિ' વગેરે સંજ્ઞાઓ વાપરવી એ મર્યાદારૂપ બની રહે છે, કારણ કે આ બધી Blanket terms છે. આથી અમુક એક લેખકના ગદ્યની કશી વિશિષ્ટતા પરખાતી નથી. એથી શ્રી મડિયા એવી સંજ્ઞાઓને ટાળે તે તો ઠીક જ છે, પણ એમની લાક્ષણિકતા જ ઘણીવાર એમની મર્યાદા બની રહે છે, એઓ કેટલીકવાર ચર્ચાની દૃષ્ટિએ અપ્રસ્તુત લાગતી પણ એમને બહુ રુચી જતી કેટલીક વાતો

બહેલાવીને કહયે જાય છે. ત્યાં ચોકસાઇ જળવાતી નથી. ચર્ચા કેટલીક વાર ક્રમબધ્ધ થતી નથી, એમાં થોડે અંશે સ્વૈરવિહારનું તત્વ પ્રવેશી જાય છે. આખી ચર્ચા કંઇક અવ્યવસ્થિત અને શિથિલ બંધવાળી લાગે છે. આમ છતાં એમની પધ્ધતિની એક લાભ એ છે કે પૃથક્જન વિવેચનના નામે થતી જીભાજોડી અને કાથાકૂટથી કંટાળીને એને બાજુએ જ મૂકી દે છે તેવું એમનાં વિવેચનો વિશે થતું નથી. એ વિવેચનો સુખપાઠય તો બને જ છે.

આ વિવેચનમાં પણ એમની આ લાક્ષણિકતાઓ અને મર્યાદાઓ દેખાય છે. વ્યવસ્થિત રીતે એમણે વસ્તુસંકલના, પાત્રાલેખન કે અન્ય મુદ્દાઓની ચર્ચા કરી નથી. પ્રારમ્ભમાં એઓ કહે છે: ''કથાનુ વસ્તુ અંશતઃ સરસ્વતીચન્દ્રને મળતું છે.'' પણ આ મુદ્દો એમણે વિસ્તારથી ચર્ચ્યો નથી. આ સાદ્રશ્ય એમણે ચીંધી બતાવ્યું નથી. એ વાત આ એક વાકય આગળથી જ અટકી જાય છે.

આ પછી તરત જ એઓ લેખકના જીવન વિશેના વલણની વાત શરૂ કરે છે. એઓ કથાના 'વિશાળ પટ' નો ઉલ્લેખ કરી તરત કહે છે: ''...અને એમાં જીવન વિશેનું લેખકનું પ્રિય એવું એક વલણ રજૂ થયું છે. એ એટલું તો પૂર્વનિર્ધારિત છે કે પાત્રોએ એને વશ વર્તવું પડે છે. એટલું જ નહિ, એ જીવનરીતિને વાજબી ઠરાવવા માટે લેખકે ઘણી ય અસંભાવ્ય અને અપ્રતીતિકર ઘટનાઓનો આશરો લેવો પડયો છે.'' આટલું નોંધ્યા પછી વળી તરત ઉમેરે છે: ''પણ એ તો, લેખક જે જીવનરીતિની પુરસ્કાર કરે છે એના સમર્થન માટે અનિવાર્ય જ બની રહયું હોય એમ લાગે છે.'' આની પાછળ કયા પ્રકારની તર્ક છે એવી આપણને પ્રશ્ન થાય છે. આવી અનિવાર્યતા શી રીતે સિધ્ધ થઇ ? કલાકૃતિમાં અસંભાવ્ય અને અપ્રતીતિકરને પણ અનિવાર્ય લેખી શકાય ? જે જીવનરીતિને પુરસ્કારથી આવું બધું ચલાવી લેવું પડે તે જીવનરીતિ વિશે પણ શું કહેવું પ્રાપ્ત થાય ? પણ શ્રી મડિયા આવી ટકોર કર્યા પછી એ મુદ્દો ત્યાં જ અધ્ધર લટકતો છોડી દે છે અને ટૂંકમાં કથાસાર આપવા તરફ વળે છે. કથાસાર આપતાં જ કહી દે છે: ''પ્રથમ ખંડમાં જે થોડાઘણા અકસ્માતો હતા એની આ ખંડમાં તો ખાસ્સી હારમાળા જેવા મળે છે.'' પછી એ પેઢીના થોડા અકસ્માતો એઓ ગણાવે છે. વચમાં વળી રેવેન્યુ અને ક્રિશ્ચાઇનના ટૂંકાં

પ્રેમપ્રકરણના આલેખનને કારણે રોહિણી અને સત્યકામના પ્રેમપ્રકરણ સાથે ઊભી થતી સમતુલા, એથી સત્યકામ અને રોહિણીનાં પાત્રોને મળતો વિશેષ ઉઠાવ અને એ રીતે લેખકમાં દેખાતું રચનાકૌશલ - આટલાંનો ઉલ્લેખ કરી દે છે. એઓ એની કશી વીગતે ચર્ચા કરતા નથી. વચમાં વળી 'અનૌરસ' ને સ્થાને લેખકે ''ઔરસ' શબ્દ વાપરવાની ભૂલ કરી છે તે તરફ પણ આંગળી ચીંધે છે. આટલી સાર આપ્યા પછી એઓ કહે છે : ''પણ આટલા ટૂંકા સાર ઉપરથી તો વાંચનારને વાર્તાનું વળું પણ ભાગ્યેજ સમજાશે.''

આ પછી એઓ કૃતિની વીગતે ચર્ચા કરવા માટે 'એના વિશેષ આસ્વાદ માટે' કૃતિના પ્રથમ ખણ્ડ તરફ વળે છે કારણ કે ''બીજા ખંડની ઘટનાઓનાં સ્થૂલ ઘટનાઓ તેમ જ મનોઘટનાઓનાં - માત્ર મૂળિયાં જ નહીં એનું [illegible] 'મોમેન્ટમ' પણ પ્રથમ ખંડમાં જ છે.'' પણ આમ કહીને એઓ વળી આગળ નોંધેલા અકસ્માતો [illegible] અથવા 'વિઘ્નો' ની જ ચર્ચા ફરી માંડી બેસે છે. એઓ કહે છે: ''વિવેચનની જટિલ પરિભાષા છોડીને સાવ સાદી ને ઘરગથ્થુ વાનીમાં એમ કહી શકાય કે વિઘ્ન વિના વાર્તા ઊભી ન થાય.'' આવો સિદ્ધાંત શી રીતે વાજબી ઠરે તે એઓ કહેતા નથી. પણ આપણને પ્રશ્ન થાય છે: અકસ્માત હોય તો જ વાર્તા ઊભી થાય ? અને એવી રીતે ઊભી થતી વાર્તાનું કલાદૃષ્ટિએ મહત્વ કેટલું ? થોડાંક આવાં 'વિઘ્નો' કથામાંથી ગણાવી વળી એઓ એમના આ મુદ્દાને દોહરાવે છે: ''સંઘર્ષ અને કટોકટી વિના નાટક જામે નહીં, એમ વિઘ્નો વિના વાર્તા પણ આગળ વધે નહિ. લેખકે કથામાં આવાં સંખ્યાબંધ વિઘ્નો યુક્તિપૂર્વક યોજ્યાં છે.'' આ 'યુક્તિ' કલાનું સ્થાન લઇ શકે ? પણ એઓ તો તરત કહી દે છે. ''અને એમાં કશું ખોટું પણ નથી. માત્ર, એ વિઘ્નો કે અકસ્માતો વાસ્તવિક નહીં તોય કલાદૃષ્ટિએ કેટલાં સંભવિત કે પ્રતીતિકર છે, એ કસોટીએ જ કૃતિની કલાત્મકતાનું પ્રમાણ તારવી શકાય.''અહીં પ્રશ્ન એ થાય છે કે જો આ પ્રકારની સંભવિતતા અને પ્રતીતિકરતાને એઓ સ્વીકારતા હોય તો પછી આવા અકસ્માતોને આ ચર્ચાના પ્રારમ્ભમાં જ એઓ પોતે 'અસંભાવ્ય' અને 'અપ્રતીતિકર' તો કહી જ ચૂકયા છે, હવે એમાં કલાત્મકતા શોધવાનો પ્રશ્ન જ કયાં રહયો ? ત્યાં એને વાજબી ઠરાવવા માટે એમણે લેખકે પુરસ્કારેલી

જીવન રીતિને આગળ ધરી હતી. હવે વળી આ અકસ્માતોની યોજના પાછળ રહેલી 'યુક્તિ' જુદી રીતે એઓ બતાવે છે. એમની દૃષ્ટિએ 'આ વિક્ની કથાના વિવિધ વળાંકો વચ્ચેના ખંડકોને એકબીજા સાથે જોડતા અને સમવેત રેણસાંધણ કે મજાગરાં તરીકે કામ કરતાં હોય છે. એ મજાગરાં કેટલાં મજબૂતાઇથી ભિડાયાં છે એના ઉપર કલાકૃતિની જીવાદોરીનો આધાર છે.'' રચનાકલાપરત્વે આપણે એમ કહીશું કે કૃતિ અકસ્માતનાં મજાગરાં પર ફરતી હોવી જોઇએ ? એ મજાગરાં મજબૂત ભીડાય એટલે કલા જીવી ગઇ ? જેમાં સાંધારેણ ઉઘાડી પડી જાય, પરખાઇ આવે તેમાં કલાની કચાશ રહી ગઇ એમ ન કહેવું ઘટે ? નવલકથામાં જાણે કાવ્ય જેટલી સૂક્ષ્મતાની ખપ નથી એવું એઓ માનતા લાગે છે. એમાં જ તો જરૂર ઉગ્રતાની, સૂક્ષ્મતાની અને જોરની. આથી એઓ કહે છે: ''સૉનેટના અષ્ટક-ષટ્કના અને અંતિમ બિંદુના સૂક્ષ્મ વળાંકો, કે ટૂંકી વાતમાં નિર્વહણ વેળાના નાજુક વળાંક કરતાં નવલકથાના વળાંકો વધારે સ્થૂળ, ઉગ્ર અને જોરદાર હોઇ શકે.'' વળી આ જ મુદ્દો યોગ્ય અને સમર્થ તર્ક દ્વારા પ્રતિપાદિત કરવાને બદલે બીજા સાદૃશ્ય (analogy) નો આશ્રય લે છે, અને એ રીતે વિસ્તાર કરે છે. પછી એવું એક મોઘમ વિધાન કરી દે છે: ''પ્રસ્તુત કથાના પ્રથમ ખંડમાં એક બે સ્થળે અને દ્વિતીય ખંડમાં પાંચસાત સ્થળે લેખકે આ 'વાહન' ને જે વળાંકો આપ્યા છે એમાં આવી 'કુમાશ' જળવાતી નથી, અને પરિણામે, કૃતિનો આસ્વાદ કરી રહેલા પ્રવાસીઓને અહીંતહીં આંચકા અનુવવવાં પડે છે.'' આમ આ આખી ચર્ચા તાર્કિક ભૂમિકા વિનાની, કંઇક અદ્ધર અને અછડતી લાગે છે.

શ્રી મડિયાને આ કૃતિમાં જે આકર્ષણો દેખાયાં છે તેને એઓ આ પ્રમાણે વર્ણવે છે: ''...જેમ કે ચાતુરીભર્યો કથાગોફ, ડગલેને પગલે ઉત્તરોત્તર જિજ્ઞાસા વધારતી વસ્તુસંકલના, ચમત્કૃતિભરી ઘટનાઓ, એકથી વધારે અર્થમાં 'જીવંત' પાત્રાલેખન મર્મયુક્ત, કવચિત્ ભારેખમ, કવચિત્ હળવા છતાં સદાય શિષ્ટ ને રસળતા સંવાદો.'' આનું જ એની પછી તરત જ એમણે આ રીતે પુનરાવર્તન કર્યું છે.'' અને આ મુસાફરીને અંતે એમને સારું વળતર પણ મળી રહે છે. એક તો, એમને ઘણાં ઉમદાં પાત્રોનો સથવારો

મળે છે.'' જે વસ્તુસંકલનામાં, એમની દૃષ્ટિએ પણ અસંભાવ્ય, અકસ્માતો કે વિઘ્નોની મદદ લેવી પડી હોય તેને આપણે 'ચાતુરીભર્યો ગોફ' કરી શકીશું ? વળી આ વસ્તુસંકલનામાં એમને જે આકર્ષક તત્વ લાગ્યું છે તે એની ઉત્તરોત્તર જિજ્ઞાસા વધારવાની શકિતને કારણે. આવી જિજ્ઞાસા વધારવાની શકિત તો જાસૂસી નવલકથામાં પણ હોય. વાસ્તવમાં આવી જિજ્ઞાસાને ઉત્તેજવી એ તો હલકી કૃતિનું લક્ષણ ગણાય. 'હવે શું બનશે ?' હવે શું થશે ?'' એ પ્રકારની જિજ્ઞાસા ઉત્તમ કૃતિ જગાડતી નથી. આ ઉપરાંત એમણે 'ચમત્કૃતિભરી ઘટનાઓ' નો ઉલ્લેખ કર્યો છે. ચમત્કૃતિથી ખરેખર એમને શું અભિપ્રેત છે તે અહીં સ્પષ્ટ થતું નથી. અહીં ચમત્કાર ભર્યા પ્રસંગો આવે છે ખરા, પણ એની નિર્વાહ્યતા વિશે ડોલરરાય માંકડે આગળ પ્રશ્ન ઉઠાવ્યો જ છે તે આપણે જોઇ ગયા. એવી ઘટનાઓ સાચો રસ નિષ્પન્ન કરી શકે નહીં. તેવી જ રીતે પાત્રો વિશે એમણે 'જીવંત' એવું વિશેષણ વાપર્યું છે, જો કે પાછળથી ચર્ચામાં એમણે ઘણાં પાત્રો વિશે એ બધાં લેખકના આદર્શ નિરૂપણનું સાધન બન્યાં છે એવું પણ કહ્યું છે. એમને તો જે ને ગૌણપાત્ર જ ગણી શકાય એવું બેરિસ્ટર વિનાયકરાવનું પાત્ર જ ત્રિપરિમાણી લાગ્યું છે, આથી વાસ્તવમાં કહેવાનું તો એ પ્રાપ્ત થાય છે કે જે પરિભાષાને જટિલ કહીને એમણે ટાળી છે તેને સ્થાને એઓ જે સંજ્ઞાઓ વાપરે છે તે કોઇ વિશેષ ગુણ ધરાવતી તો નથી જ લાગતી, ઊલટાની કંઇક રેઢિયાળ લાગે છે.

આ પછી એઓ પાત્રો વિશેની ચર્ચા ઉપાડે છે. પહેલા ભાગમાં હતાં તે પાત્રો બીજા ભાગમાં કેવે રૂપે આવે છે ને ત્રીજા ભાગમાં કયાં નવાં પાત્રો ઉત્તેરાય છે એ અંગેની વીગત એઓ પહેલાં આપે છે. આ પાત્રસૃષ્ટિનું વૈવિધ્ય એઓ ચીંધી બતાવે છે. પછી આ પાત્રસૃષ્ટિ 'બહુધા આદર્શવાદી જ છે' એવું વિધાન એઓ કરે છે. બધાં પાત્રોમાં રહેલી એક સરખી આદર્શવાદિતાને કારણે વાચકોને 'એકવાકયતા' નો અનુભવ થાય એવું એઓ કબૂલ રાખે છે. અહીં એમણે આ સંજ્ઞા એનો સંકેત સમજ્યા વિના વાપરી હોય એવું લાગે છે. એમને કહેવું છે 'એક-સૂરીલાપણું' કદાચ, પણ પછી નવલકથામાં આવાં પાત્રો આવે તેની સામે વાંધો ન હોઇ શકે એવું એઓ કહે છે. પાત્ર તો ગમે તે સ્વભાવનું આવે,

એ સન્ત હોય કે સૈતાન, આપણને તો નિસ્બત છે તે એ વાત સાથે કે એનું સન્તપણું કે એની સૈતાનિયત કૃતિમાં કેવી રીતે નિષ્પન્ન કરવામાં આવી છે. લેખકે આપણને જે માની લેવાનું કહ્યું તે આપ્તવાકયને પ્રમાણ ગણીને આપણે સ્વીકારી લઇએ તો રસાનુભવની પ્રક્રિયા જ બાદ થઇ જાય. પણ એમને વાંધો છે તે બીજા પ્રકારનો છે, એઓ 'સરસ્વતીચન્દ્ર' નો દાખલો આપીને કહે છે: ''ગોવર્ધનરામે અશરીરી પ્રેમના આલેખન સાથે જમાલ-પ્રકરણ પણ આલેખ્યું જ છે. ઉપરાંત એમની સૃષ્ટિમાં તો શઠરાયો, કરવતરાયો અને દુષ્ટરાયો પણ સારી સંખ્યામાં મોજૂદ છે. ત્યારે 'ઝેર તો પીધાં છે જાણી જાણી' ની પાત્રસૃષ્ટિ 'જયા -જયંત' જેવી બની રહેવાનો ભય છે. દર્શકની દુનિયામાં એક પણ દુષ્ટરામ કેમ દેખાતો નથી એવું કુતૂહલ કોઇ વાચકને થાય તો એમાં નવાઇ જેવું નથી.'' આપણે જયારે આદર્શોની વાતનો માનવસંદર્ભ જોડે સંબંધ જોડીએ ત્યારે આજુબાજુનીછ દુષ્ટતા વચ્ચે એ આદર્શો વિકસતા હોય છે એ સ્વીકારવાનું રહે. નહીં તો એ આદર્શો પણ તકલાદી, બનાવટી કે જૂઠા લાગે/ કસોટીએ ચઢેલા આદર્શનું જ મૂલ્ય હોઇ શ શકે. શ્રી મડિયાનો આ મુદ્દો આ અર્થમાં સાચો છે. પછી એઓ આ કૃતિમાં દુષ્ટ કહી શકાય એવાં પાત્રોની શોધમાં નીકળે છે. એમાં સુરગ કાઠીનો પ્રથમ ઉલ્લેખ કરે છે અને ગોપાળબાપાએ એનું ઝડપી હૃદયપરિવર્તન કરાવી નાખ્યું એમ કહે છે. એમ કહેવાથી આ પરિવર્તનની પ્રક્રિયા પ્રતીતિકારક રીતે રજૂ થઇ નથી એવું કહેવાનો એમનો આશય સૂચવાયો છે. રતનસંગ દરબાર હેમંતનો પ્રાણ લે છે. શ્રી મડિયા માત્ર આ હકીકતનો ઉલ્લેખ કરે છે ને પછી તરત જ ઉમેરે છે: ''નવલકથામાં ખલનાયક કે ખલનાયિકા હોવાંજ જોઇએ એવો કોઇ અબાધિત નિયમ ન હોય, એનો આધાર તો કૃતિમાં એવાં પાત્રોની કલાદૃષ્ટિએ કેટલી આવશ્યકતા છે એના ઉપર જ રહે.'' જો નવલકથાની સૃષ્ટિ માનવસંદર્ભ રચતી હોય તો એ સંદર્ભમાં અનિષ્ટનું તત્વ એક મહત્વની અને ન નકારી શકાય એવી વાસ્તવિકતા છે. ખરી વાત તો એ છે કે અનિષ્ટનું કલાકારના તાટસ્થ્યથી આલેખન કરવા છતાં અનીતિ આચર્યાનો આરોપ આવે એવી ભ ભીતિ રહેલી હોય છે. ગોવર્ધનરામને પણ વિવેચકોની આવી બુદ્ધિ વૃત્તિનો ભોગ થતાં આપણે જોઇ ગયા. વળી અનિષ્ટનું આલેખન એક રીતે

તો કરવું અઘરું છે. એ અનિષ્ટ તે સપાટી પર દેખાતું અનિષ્ટ નથી. આ સૃષ્ટિમાં સદ્અસદ્ ભેગાં વસે છે. અનિષ્ટનાં બળને એનાં બધાં સૂક્ષ્મ અને પ્રચ્છન્ન સંચરણોમાં પારખવું અને એનું એટલી જ સૂક્ષ્મતાથી આલેખન કરવું એને માટે ઊંચા પ્રકારની કળાની અપેક્ષા રહે છે. અનિષ્ટ કેવળ એક વ્યક્તિમાં જુદું પાડીને બતાવી શકાય નહીં. દર્શક જે 'ઝેર' ની વાત કરે છે તે અનિષ્ટનું જ પરિણામ છે. એ કાંઇ માત્ર કાળીતરાનાગનું ઝેર નથી. એ અનિષ્ટના આલેખન વિના ઝેરની વાત શી રીતે થઇ શકે ? આથી આ કૃતિને ખલપાત્ર વિના ચાલે એમ કહેવાનો અર્થ નથી. શ્રી મડિયા કંઇક હળવી રીતે કહે છે: ''...એકમાત્ર ખલનાયક કોઇનેય ગણવો જ હોય તો, જર્મન રાઇકના ફ્યુરર એડોલ્ફ હિટલરને - અને અમુકાંશે એની જ પ્રતિકૃતિ જેવા કાર્લને કદાચ - ગણી શકાય.'' એમણે ભલે આ હળવી રીતે કહ્યું, પણ આ મુદ્દો સહેજ ચર્ચવા જેવો છે. લેખકે એમના કથાનાયકને બીજા વિશ્વયુદ્ધની તૈયારીના ભણકારા વાગતા હતા અને હિટલર ધીમેધીમે આગળ વધી રહ્યો હતો એવા તબક્કાના યુરોપમાં મોકલ્યો છે. પણ આ વાતાવરણ, હિટલરની વિલક્ષણતા, એની મરણરતિ, એની દ્વારા ધીમેધીમે પ્રગટ થતી આવતી વિધ્વંસકતા, હિંસા, અને જાતિદ્વેષ આ એની ખલવૃત્તિની પાછળ રહેલી સંકુલ ભૂમિકા તો આ કથામાં સર્વથા ગેરહાજર છે, વળી અનિષ્ટને સમર્થ રીતે રજૂ કરો તો જ એનો પ્રતિકાર કરવામાં જેનો વિનિયોગ લેખકને અભિમત છે તે પંચશીલના સિદ્ધાન્તને પણ નર્યા સૂત્ર સિવાયની સાચી વાસ્તવિકતા પ્રાપ્ત થાય. અનિષ્ટ કેવળ પશ્ચાદભૂમિમાં રહેલું બતાવવાનો પણ અર્થ નથી, એ તો અહીં જે ઇષ્ટ કે શુભનો વિજય થતો બતાવવો છે તેનું તુલ્યબળ હોવું જોઇએ, તો જ આલેખનમાં સચ્ચાઇ અને સામર્થ્ય આવે, એ વિના જો પંચશીલનો પ્રભાવ બતાવવા જઇએ તો એ ઠાલું લાગે. આ કૃતિ માત્ર લેખકની પૂર્વનિર્ધારિત અને અભિમત ભાવનાનું ઉચ્ચારણ બની રહે છે તે આ કારણે. પણ શ્રી મડિયા આ મુદ્દો વીગતે ચર્ચતા નથી.

આ પછી પાત્રાલેખનની ચર્ચાને આગળ ચલાવતાં એઓ પ્રશ્ન પૂછે છે: ''સર્જકે કરેલાં પાત્રસર્જનોની સફળતા કઇ રીતે મૂલવી શકાય ?'' ઘેટાં અને ભરવાડનું દૃષ્ટાન્ત લઇને એઓ કંઇક સ્થૂળ રીતે આ મુદ્દો સ્પષ્ટ કરવા જાય છે. જેમ ભરવાડ ઘેટાંની

દેખભાળ રાખે તેમ નવલકથાકાર પાત્રોની દેખભાળ રાખે, પણ આપણને પ્રશ્ન થશે: પાત્રો ઘેટાં જેવાં હોય ? ઘેટું તો સ્વતંત્રબુદ્ધિથી ચાલે નહીં. એ તો એકની પાછળ બીજું ચાલે તે જાણીતું છે. પણ લેખક એવા ઘેટાની કલ્પના કરે છે જે માલિકની મરજી વિરુદ્ધ વાડ ઠેકીને સ્વૈરવિહાર કરતાં થાય, ત્યારે જ સમજવું કે એ પાત્રોએ ત્રીજું પરિમાણ પ્રાપ્ત કર્યું છે.'' અહીં, જો યોગ્ય રીતે મૂકીને સમજીએ તો એમની કહેવાનો આશય એટલો જ છે કે પાત્રો પાછળ લેખકની દોરીસંચાર જણાઇ આવવી ન જોઇએ. એક રીતે જોતાં, આવું દૃષ્ટાન્ત આપીને એમણે આ કથાસૃષ્ટિનાં પાત્રો મોટે ભાગે ઘેટાં જેવાં છે એવું સૂચવ્યું આ વાત વળી એમણે અસંદિગ્ધરૂપે આ રીતે કહી છે: ''જીવનવલોણામાંથી ઝેર અને અમૃત નોખાં પાડવાનો' આ કથાની પાત્રસૃષ્ટિનો જે પુરુષાર્થ છે, એ એટલો તો પૂર્વનિર્ધારિત છે કે પાત્રોએ એમના સર્જકે સૂચવેલી 'ફોર્મ્યૂલા'ને અનુલક્ષીને જ હિલચાલ કરવાની રહે છે.'' શ્રી મડિયા હાડચામનાં બનેલાં પાત્રનો આગ્રહ રાખે છે. બેરિસ્ટર વિનાયકરાવનું પાત્ર એમની દૃષ્ટિએ ત્રીજું પરિમાણ પ્રાપ્ત કરી શકે છે. આથી વિશેષ પાત્રાલેખનની કે એની પદ્ધતિની ચર્ચા એમણે કરી નથી.

આ પછી લેખકની નિરૂપણ-પદ્ધતિ વિશે ચર્ચા કરતાં એઓ પહેલા ભાગમાં સીધા કથનને સ્થાને અચ્યુત પાસે વાર્તા કહેવડાવી છે તેનો ઉલ્લેખ કરીને કહે છે કે આથી ''કથાના વણાટમાં ફેર પડી ગયો છે.'' બીજા ભાગમાં પણ આખી સત્યકામની ડાયરીરૂપે જ રજૂ થઇ છે. આ પ્રકારની આયોજન પદ્ધતિ શ્રી મડિયાને રચનાકલાની દૃષ્ટિએ અનિવાર્ય જ હતી એવું લાગતું નથી. આ પદ્ધતિ સ્વીકારવાથી લેખકે જે મર્યાદાઓ વહોરી લીધી છે તેનો ઉલ્લેખ કરે છે. પણ અહીં એ કહેવું ઘટે કે આ મર્યાદાઓ આ પ્રકારની કથનપદ્ધતિમાં અનિવાર્યતયા પ્રવેશે એવું નથી. દુનિયાની કેટલીક ઉત્તમ નવલકથાઓએ આ પદ્ધતિનો આશ્રય લીધેલો છે. આથી અહીં જે મર્યાદાઓ દેખાય છે તે લેખકની ક્ષતિ છે, આ પ્રકારની કથનપદ્ધતિની નહીં. આ મર્યાદાઓ શ્રી મડિયાએ આ પ્રમાણે નોંધી છે: ''આ પ્રકારની કથન પદ્ધતિમાં વિવિધ ઘટનાઓના અને વિશેષ તો મનોઘટનાઓના નિરૂપણમાં એકધારું પ્રમાણભાવ નથી જળવાતું.'' એમાં કથાની અંદર

બીજી કથાનો દોર જે રીતે ગૂંથાય છે તે રચનાને શિથિલ બનાવી દે છે. મડિયા આને 'લેખનપદ્ધતિ વિશેની ...સ્થૂલ વાત' કહે છે. એમની દૃષ્ટિએ આ કૃતિ ભારે મહત્વાકાંક્ષાભરી છે. એ કારણે એ સંપૂર્ણપણે ક્ષતિમુકત બની રહે એવી સહજ રીતે અપેક્ષા રહે. આવી 'સવાંગી સંપૂર્ણતા' નો આદર્શ તો કોઇપણ કલાકૃતિ પરત્વે રાખવી વાજબી લેખાય. લેખકનો પોતાનો દાવો છે કે આ કૃતિ ઉભડકપગે લખાઇ નથી, છતાં એમાં થોડી ઉભડકતા રહી ગઇ છે' એવું શ્રી મડિયા નોંધે છે. પણ આ દોષો તો બહુ ગૌણ પ્રકારના છે. એમાં મુદ્રણ દોષો, વિરામ ચિહ્નો, અવતરણો ચિહ્નો વગેરેની શું સેળભેળ- આ બધું એમણે ગણાવ્યું છે. એ સાથે પરદેશી વ્યકિતઓના નામોચ્ચારણના દોષો પણ એમણે ગણાવ્યા છે. એવી જ રીતે બંગાળી ગીતની ઉચ્ચારણ અને અનુવાદની ભૂલો પણ એમણે બતાવી છે. એમના શબ્દોમાં કહીએ તો આ બધી 'સરત ચૂકો'છે. આવા દોષો પણ ચીંધી બતાવવા પાછળનો એમનો આશય આવો છે.''આ ગૌણ ક્ષતિઓ....નિર્દેશવા પાછળનો આશય એ છે કે આવી સત્વશીલ કૃતિની સમગ્ર માવજત પણ સફાઇભરી હોય તો એ વિશેષ આસ્વાદ્ય બની રહે.'' અહીં મડિયા દૃઢ પરિભાષાને બને તેટલે અંશે ટાળવા માગે છે માટે એમણે માવજતને 'સફાઇભરી' કહી છે.

ઢીલરરાયે માંકડની જેમ એઓ પણ આ અછડતી ચર્ચાને સમેટી લેતાં કહે છે: ''.....કથાનો ત્રીજો ભાગ બહાર પડે નહિ અને એનું આખરી નિર્વહણ જાણવા મળે નહીં ત્યાં સુધી એના ઉપર સમગ્રપણે કશો અભિપ્રાય આપવામાં ઉતાવળ જ ગણાય.'' આમ છતાં, કૃતિનો આટલો અંશ વાંચીને મડિયા કહી દે છે: ''પણ એ શકય ન બને ત્યાં સુધી એટલી તો પ્રતીતિ થઇ જ શકે છે કે લેખકે ઘણું ઊંચું નિશાન નોંધવાથી કૃતિની ઉચ્ચતા આપોઆપ સિદ્ધ થઇ જાય છે ખરી ? લેખકનો આશય કૃતિની ગુણવત્તાના પરીક્ષણમાં આડે આવવો ન જોઇએ. લેખક શું કરવા ધારે છે તે નહીં પણ શું કરી શકયા છે અને કેવી રીતે કરી શકયા છે તે મહત્વનું છે. આ તો Intentional Fallacyનો ભોગ બનવા જેવું થયું.

અન્તમાં કથામાંના 'પ્રેમરસ' નો એઓ ઉલ્લેખ કરે છે. એ રસ તો આ કથામાં ભરપૂર છે. આમ કહીને એઓ રોહિણી, સત્યકામ, હેમન્તના સંબંધનો

સંક્ષેપમાં ઉલ્લેખ કરે છે. જે પ્રેમ ઇચ્છે છે તે પ્રાપ્ત થતો નથી. આની વેદનાનું વિષ આ કથાસૃષ્ટિમાંનાં પાત્રોને ભાગે આવે છે. લેખક કેવળ આવાજ વિષની વાત કરવા માગતા હોત તો સત્યકામને યુદ્ધના ઉન્માદથી બહેકેલા યુરોપ સુધી લઇ જવાની જરૂર નથી. વ્યક્તિગત જીવન પૂરતા મર્યાદિત વિષનો આ પ્રશ્ન જ નથી.

આટલું કહયાં પછી વળી એઓ પાત્રોનાં આલેખનના મુદ્દા તરફ વળે છે અને કહે છે: ''બધાં જ પાત્રોનાં આલેખનમાં અત્યંત ઘેરા રંગો વપરાયા છે.'' આમ કહીને આગળ એમણે પાત્રો વિશે જે ભય પ્રગટ કરેલો તે ફરીથી કરે છે: ''વિવિધ પાત્રો લગભગ આરંભથી જ વિકાસની એવી તો શિરટોચ સાધી ગયાં છે કે એ ત્રિપરિમાણિત ઊંડાઇ સાધવાને બદલે હવે ચપટાં બની રહેવાનો ભય લાગે છે.'' અહીં એક મુદ્દો વધુ વિસ્તારથી સ્પષ્ટ કરવા જેવો હતો. એઓ જે કહે છે એનો અર્થ તો એ જ થયો કે પાત્રોના વિકાસની પ્રક્રિયા નવલકથામાં આપણને જોવા મળતી નથી. પાત્રો લેખકના જીવન વિશેના દષ્ટિબિન્દુના વાહક છે. એ વિકસેલા જ છે એટલે એમના becoming ની પ્રક્રિયાને અવકાશ રહેતો નથી. આથી આ પાત્રો static બની રહે છે એવો ભય રહે છે. પાત્રાલેખનની આ મોટી ઊણપ ગણાય. આવા આધ્યાત્મિક ગુણવત્તાની દૃષ્ટિએ ઊંચી કક્ષાનાં પાત્રોમાં બેરિસ્ટરના પાત્રમાં લેખકે જે નબળાઇઓ રહેવા દીધી છે તે સારું થયું છે એમ શ્રી મડિયા માને છે, કારણ કે એથી થોડી ઘણી વાસ્તવિકતા સિદ્ધ થઇ છે. અહીં પણ વિચારવા જેવો મુદ્દો તો આ છે.: બેરિસ્ટરમાં નિર્બળતા હશે, દુષ્ટતા હશે. એ કબૂલ રાખીએ તો ય એ દુષ્ટતાનું પેલી સુજનતાની જેમ આરોપણ થએલું છે કે પછી એ કલાની દૃષ્ટિએ સિદ્ધ થયેલું છે ? કેવળ દુષ્ટતાથી વાસ્તવિકતા આવી એમ કહીને સન્તોષ માનવાથી શું ? માત્ર વાસ્તવિકતાને નામે જ કોઇ કૃતિ તરી જતી નથી. બીજા ભાગને અન્તે જે સૂચનો કતર્કિ મૂકયાં છે તેને આધારે શ્રી મડિયા કહે છે: ''એમનું નિશાન તો, કથાના અનુગામી ખંડોમાં આ ગરવા ગિરિરાજની એક પછી એક ઊંચેરી ટૂંક સર કરવાનું છે.'' આ સિદ્ધ કરવાની આશા એમણે આ ખંડમાં કેટલી આપી તે જુદો પ્રશ્ન છે. શ્રી મડિયા તો સન્તોષ માને છે કે દર્શકે આવી મહત્વાકાંક્ષાભર્યો પ્રયત્ન કર્યો છે. એઓ નિષ્ફળ જાય તો ય એવી મહત્વાકાંક્ષા સેવી એ કાંઇ નાનીસૂની વાત નથી. કળાના

ક્ષેત્રમાં આવી મહત્વાકાંક્ષા હોવી એનું કેટલું મહત્વ ? શ્રી મડિયાની વિવેચના અહીં પૂરી થાય છે.

શ્રી શાન્તનૂ માહેશ્વરે 'ક્ષિતિજ' ના એપ્રિલ ૧૯૬૧ ના અંકમાં શ્રી મડિયાની આ સમસ્યાની ચર્ચા કરી છે. એમની ફરિયાદ આવી છે: ''શ્રી મડિયાએ કૃતિના હાર્દને તેના અન્તરતમ મર્મને - પકડવાની ખાસ પ્રયત્ન કર્યો હોય તેમ લાગતું નથી. કથાભાગને જ તેમણે લક્ષ્ય બનાવેલ છે. ઘટનાઓ જ કથાનું સાર્થ સ્વરૂપ હોય એવું તેમનું માનવું હોય તેમ લાગે છે.''અહીં 'કૃતિનું હાર્દ' 'અન્તરતમ મર્મ' જેવી સંજ્ઞાઓ વપરાઇ છે, પણ લેખકને મન એની સંકેત સ્પષ્ટ નથી લાગતી. આટલું વાંચતાં છાપ એવી પડે છે કે કથાવસ્તુને કે ઘટનાઓને મહત્વ આપવું તે એમની દૃષ્ટિએ કૃતિનાં માત્ર સ્થૂળ અંશનોજ ઉલ્લેખ કરવા બરાબર છે. સ્પષ્ટીકરણ કરવાના આશયથી એઓ ઉમેરે છે: ''ઘટનાઓના તાણાવાણા જો કે મહત્વની વસ્તુ છે, કારણ કે સ્થૂળરૂપના આશ્રય વિના કલાદેહ પ્રગટ થઇ શકતો નથી, સૌષ્ઠવયુકત કલેવર નવલકથા માટે ખરેખર આવશ્યક છે. છતાં એને જ સારસર્વસ્વ માનવામાં કથાનું અંતસ્તત્વ પ્રગટ થઇ શકતું નથી.'' ઘટનાઓના તાણાવાણા એટલે કે વસ્તુસંકલનાને એઓ સ્થૂળ રૂપ કહે છે, એના વિરોધમાં સૂક્ષ્મ રૂપ કયું ? એઓ જેને 'હાર્દ' અથવા 'અન્તસત્વ' કહે છે તે ? તો 'સૌષ્ઠવયુકત કલેવર' એટલે શું ? એ નવલકથાને માટે આવશ્યક તો છે, એના વિના 'કલાદેહ' પ્રગટ થઇ શકે નહીં એમ પણ એઓ કહે છે. અહીં 'હાર્દ', 'અન્તસત્વ' અને 'કલાદેહ' આ ત્રણેયને પર્યાયવાચક શબ્દો ગણવાના છે ? પરિભાષાની ચોકસાઇ ન હોવાને કારણે આ ગોટાળો ઊભો થાય છે. એમનું કહેવાનું તાત્પર્ય કંઇક આવું છે: કેવળ ઘટનાઓ કે પ્રસંગોની ચર્ચાથી કૃતિનો ધ્વનિ પ્રગટ થતો નથી. આમ છતાં અહીં એઓ ઘટના એટલે Content અને કલાદેહ એટલે Form એવું પણ અસંદિગ્ધપણે સૂચવતા લાગતા નથી. એમણે આ પછી 'અંતસ્તત્વ' ની જે ચર્ચા કરી છે તેના પરથી તો એઓ લેખકના 'જીવનદર્શન' ની જ વાત કરતા હોય એમ લાગે છે.

એઓ 'ઝેર તો પીધાં છે જાણી જાણી' ને

'સરસ્વતીચન્દ્ર' પછીની પ્રથમ 'ચિન્ત્યકોટિની નવલકથા' કહે છે. આ સંજ્ઞાથી એઓ 'જેમાં ચિન્તન છે તેવી ' કે 'ઊહાપોહ જગાડે તેવી' કહેવા માગે છે તે પણ સ્પષ્ટ થતું નથી, કારણ કે એની પછીના જ વાકયમાં એઓ એને 'ભાવના પ્રધાન ચિંતનવાળી નવલકથા' કહીને ઓળખાવે છે. જો આવી નવલકથાનું મંડાણ આ કૃતિથી જ થતું હોય એમ કહીએ તો 'સરસ્વતીચન્દ્ર' માં એ તત્વ નથી ? વિચારની આવી શિથિલતા આ લેખકમાં ઘણી છે. પણ આગળ ઉપર ગોવર્ધનરામ સાથે એમની સરખામણી કરતાં ગોવર્ધનરામમાં 'બુદ્ધિયુકત ચિંતન ' છે એમ એમણે કહ્યું છે. આથી ગોવર્ધનરામમાં બુદ્ધિ છે તો દર્શકમાં ભાવના છે એમ એમને કહેવું હોય એવું લાગે છે. આ સંજ્ઞાઓ પણ કાંઇ શિથિલપણે જ યોજાયેલી લાગે છે. દર્શકના ચિંતનમાં બુદ્ધિ નથી અને ગોવર્ધનરામમાં ભાવના નથી એમ શી રીતે કહી શકાશે ? આવાં કથનનો અર્થ આપણે એટલોજ કરવાનો કે ગોવર્ધનરામમાં બુદ્ધિનું પ્રાધાન્ય છે જ્યારે દર્શકમાં ભાવનાનું. નવલકથાના સ્વરૂપની દૃષ્ટિએ કલાતત્વ સાથે તદ્રૂપ થયેલું ચિંતન જ ઉપકારક લેખાય, પણ એઓ આ દૃષ્ટિએ ચિંતનને તપાસતા નથી. એઓ ગોવર્ધનરામના ચિંતન માટે 'સુરેખ' શબ્દ વાપરે છે, વળી એમનામાં 'દૂરગામી દૃષ્ટિ ' છે, 'આર્ષદૃષ્ટિ' છે એમ પણ કહે છે. દર્શક અને ગોવર્ધનરામ વચ્ચેનું વ્યાવર્તક તત્વ આ છે ? આ એક જ મુદ્દો એઓ અનેક રીતે કહયા કરે છે: ''ગોવર્ધનરામની પ્રજ્ઞા ખૂબ વિકસિત અને મર્મગામી હતી.'' આ બુદ્ધિ અને પ્રજ્ઞાની વાત કર્યા પછી વળી એઓ એમ કહે છે કે આ બુદ્ધિથી માનવીને જાણી શકાતો નથી. એઓ કહે છે: ''તેનું ચિત્તતંત્ર અટપટું, વિશાળ અને બુદ્ધિ વડે સંપૂર્ણ ન પામી શકાય એવું છે.'' તો ગોવર્ધનરામ એમના 'બુદ્ધિયુકત ચિંતન' થી આ કરી શકયા છે ? એમની દૃષ્ટિએ દર્શકની મોટી મર્યાદા એ જ છે કે એમાં ચિંતનની ગહનતા નથી. એમાં માત્ર 'ભાવનાનાં સુગંધિત પુષ્પો' છે. દર્શક 'કવિતાના સીમાડા સુધી પહોંચી જવાનો પ્રયાસ કરે છે' તે છતાં એમનામાં રહેલી આ ઊણપ માટે તો એઓ ફરિયાદ કરે જ છે. ગોવર્ધનરામમાં હતી તેવી બહુશ્રુતતા હોય, સંસ્કૃત કાવ્યસાહિત્યનો તેમ જ આધ્યાત્મિક સાહિત્યનો તલસ્પર્શી અભ્યાસ હોય તો એટલાથી જ કાંઇ સફળ નવલકથા ન રચી શકાય. દર્શકની અપેક્ષાએ ગોવર્ધનરામમાં એવું કયું તત્વ હતું જેને પરિણામે 'સરસ્વતીચંદ્ર' પ્રમાણમાં વધુ સન્તોષકારક કૃતિ લાગી તે એઓ

સ્પષ્ટપણે કહી શકતા નથી.

આ પછી એઓ 'ઝેર તો પીધાં છે જાણી જાણી' નું 'ચિંતન બિંદુ' શોધવાનો પ્રયત્ન કરે છે. એમની દૃષ્ટિએ કૃતિની એ જ 'ધરી' છે. માનવ-કરુણા એમને આ નવલકથાનું મધ્યબિન્દુ લાગે છે. એ રીતે પાત્રો લેખકને અભિમત જીવનદર્શનને પ્રગટ કરવાનાં સાધન છે એવું એમને પણ લાગ્યું છે.

એમની ચર્ચા પણ એઓ જેમને 'કલાદેહ' કહે છે તેને કેન્દ્રમાં રાખીને થઇ નથી. એમનો પ્રશ્ન તો આ છે: ''અત્યારના માનવીના બંધારણને બદલવાની તાકાત ધરાવનારું કોઇ દર્શન ખરું કે નહીં ? આ દૃષ્ટિએ વિચાર કરતાં એમને દર્શકની વિચારણા આજના માનવીય સંદર્ભમાં બહુ કારગત નીવડે એવી લાગતી નથી. એઓ કહે છે: ''શ્રી દર્શક માત્ર એ જ પુરાણી કરુણાના અને માનવદયાના અથવા માત્ર ગ્રામસંસ્કૃતિના વધારે પડતા આકર્ષણમાંથી મુક્ત રહી શકયા નથી. એની એ જ જમીન અને એ જ જરીપુરાણી ખેડ ચાલુ રાખી છે. એટલે કોઇ પ્રકારનો તાગ લાવી શકે તેવી વિચારણા તેમાંથી પ્રગટ થતી નથી. માત્ર ભાવનાના કલ્પિત મનોરાજ્યના અવાસ્તવિક ધુમ્મસથી નવલકથા જાણે ગોટવાઇ ગઇ છે.'' આને જ એઓ નવલકથાનું અન્તસ્તત્વ કહે છે. એને કલાતત્વ જોડે સંબંધ નથી. આગળ 'સરસ્વતીચંદ્ર' ની ચર્ચામાં આપણે જોઇ ગયા તેમ સર્જક કોઇ સમસ્યાનું નિરાકરણ આપવા નીકળતો નથી. કૃતિનો હેતુ તો રસચર્વણા જ છે. આથી સમસ્યાનું નિરાકણ દર્શક આપી શકયા નથી. એવી ફરિયાદને કલાતત્વ સાથે કશો સંબંધ નથી. પણ દર્શક પોતે નિરાકરણ આપવા નીકળ્યા હોય એવી છાપ આ કૃતિ પરથી પડે છે ખરી ? એમનું વલણ Prescription આપવાનું છે ખરું. એ દૃષ્ટિએ જોતાં અત્યંત સંકુલ અને વિકટ સમસ્યાનું over simplification એમણે કરીને એમની શ્રદ્ધા અને આસ્થાથી એમાંથી મુક્ત થવાનો માર્ગ ચીંધ્યો છે. ગાંધી અને હિટલર જેવા કથામાં પાત્ર તરીકે પ્રવેશે, પણ બંનેએ વાસ્તવિક જીવનમાં સિદ્ધ કરેલાં પરિમાણો પણ અહીં ઊઘડતાં નથી. ગાંધીનું સન્તપણું કે હિટલરની મૃત્યુરતિ અને વિધ્વંસકતાનો ઝાઝો અણસાર અહીં મળતો નથી, એ ગુણો આ કથાસૃષ્ટિમાં ક્રિયાશીલ બનતા હોય એવું ઝાઝું લાગતું નથી.

સુરેશ જોષીએ 'ઝેર તો પીધાં છે જાણી જાણી ' ના વિવેચનનું શીર્ષક જ 'કથરોટમાં ગંગા' આપ્યું છે ને એ રીતે બુદ્ધ, ઇશુ, ગાંધીને કૃતિનાં બે પૂઠાં વચ્ચે ભેગા કરીને એમના ધર્મબોધને હાથવગો કરી આપવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે તેનું સૂચન કર્યું છે. એઓ કહે છે: ''ઝેર તો પીધાં છે જાણી જાણી' વાંચતાં ભાવનાઓનું ...એક્વેરિયમ જોઇ રહયા હોઇએ એવું લાગે છે. એકવેરિયમથી સમુદ્રની શોખ પૂરી કરી શકાય નહીં. ભાવનાની દૃષ્ટિએ જોઇએ તો ભોળા ભાવુકોને અહીં ગીતાજીના સોળમાં અધ્યાયમાં ગણાવેલી દૈવી સંપત્તિની આખી યાદી મળી રહેશે. બુદ્ધ પ્રબોધ્યો અઠઠાંગિકો માર્ગ પણ અહીં દેખાશે. વિનોબાજીનો ભૂમિપ્રેમ ગાંધીજીને પ્રિય એવી મિલ્કતની ટ્રસ્ટીશીપની ભાવના, દારૂબંધી-શું નથી ? મૈત્રી, કરુણા અને અહિંસાને અહીં કેવળ ભારત વર્ષના જ નહીં પણ યુરોપના યુદ્ધાક્રાન્ત પ્રજાજીવનના ફલક પર આલેખી બતાવ્યાં છે. પ્રેમનાં પણ અહીં કેટલાં સ્વરૂપ છે ? સત્યકામ અને રોહિણીનો પ્રેમ, હેમન્તનો રોહિણી માટેનો પ્રેમ, ફ્રિશ્રાઇનનો રૈથિન્યૂ માટેનો પ્રેમ - આ પ્રેમનાં જુદાં જુદાં સ્વરૂપોને પડછેછે મૂકીને સરખાવવા વિરોધાવવાની લેખકે ઠીક સગવડ પૂરી પાડી છે. આ જ પ્રેમ વાત્સલ્ય ને ભક્તિના સીમાડા સુધી પહોંચી જાય છે. બીજા ભાગના અંતમાં સત્યકામ અને રોહિણી સમવેત સૂરે જે ગાય છે તે વ્યક્તિના રાગ-અનુરાગનું ગાણું નથી, ભક્તિની મન્દાકિનીનો કલકલ નાદ છે. બેરિસ્ટર અને સુશીલાના દેહજ સંબંધથી માંડીને તે ભક્તિમાં પરિણતિ પામતા પ્રેમ સુધીના વ્યાપક ફલક પર આપણે ઘૂમી વળીએ છીએ.'' એમણે આ રીતે સંક્ષેપમાં લેખકનો જે મહત્વાકાંક્ષાભર્યો પ્રયત્ન છે તેનો આપણને ખ્યાલ આપ્યો છે. પણ આ સિદ્ધ શી રીતે થયું છે તે તપાસવું જોઇએ એવું એમને લાગે છે. આથી એઓ કહે છે. ''ભાવનાઓ આટલી ભરપટે હોવા છતાં એને આધારે સાચી કલાકૃતિ અહીં નિપજાવી શકાઇ નથી. આમ શાથી બન્યું તે તપાસી જોઇએ.'' અત્યાર સુધી આપણે જોતા આવ્યા કે શ્રી ડોલરરાય માંકડ સિવાય (એમને પણ કૃતિમાંના ચમત્કારો અને અકસ્માતો વિશે અસન્તોષ તો છે જ) બાકીનાએ પણ એમની નિરૂપણની પધ્ધતિ તથા પાત્રાલેખનની પધ્ધતિ વિશે આ જ કારણે અસન્તોષ પ્રગટ કર્યો છે. આપણા વિવેચનમાં ભાવનાથી અભિભૂત થઇને સર્જનકર્મને તપાસવાનું હાથ પર જ નહીં લેવાની જે વૃત્તિ છે તે વિશે એઓ ફરિયાદ કરે છે, ''લેખકના વક્તવ્ય પર હદથી જ્યાદે, આપણું ધ્યાન કેંદ્રિત થઇ જાય છે, એ વક્તવ્ય સાહિત્યકૃતિરૂપે કેવી રીતે પરિણમે છે તે તપાસવા

તરફ આપણું ધ્યાન જતું નથી.' આ પછી એઓ વિવેચકના કર્તવ્ય તરફ આંગળી ચીંધીને કહે છે: ''વિવેચકે જે તપાસવાનું છે તે તો સર્જકની સર્જનવ્યાપાર, સર્જકને ઉપલબ્ધ ઉપાદાનમાંથી એ સાહિત્ય નામના પદાર્થને શી રીતે નિષ્પન્ન કરી આપે છે તે ''એઓ કહે છે કે લેખકને અભિમત ભાવનાઓ આપણને પણ પ્રિય હોય, એની સામે આપણો વિરોધ ન હોય એમ બને. પણ સૃષ્ટિમાં એ ભાવનાઓને ચરિતાર્થ કરવાની છે તે એઓ કરી શકયા છે કે નહીં તે તપાસવાનું રહે છે . કથાસૃષ્ટિના પ્રવર્તક તત્વ લેખે એ શી રીતે વ્યાપારશીલ બને છે તે તપાસવું જોઇએ. આ રીતે એઓ ઉચિત રીતે સર્જનકર્મની તપાસ પર ભાર મૂકે છે, અને આવી તપાસ 'વિવેચકનો ધંધો' છે માટે નહીં પણ રસાસ્વાદને માટે આવશ્યક છે તેથી થવી ઘટે એમ માને છે. કલાકૃતિ તે લેખકને અભિમત ભાવનાને વ્યકત કરવાનું સાધન ગણવામાં આવે તો તેવી સર્જનકર્મનું ગૌરવ નહીં થાય.

ભાવનાપ્રીતિ અને એનું કલાની રીતિએ નિરૂપણ- આ બે વચ્ચેનો વિવેક 'ઝેર તો પીધાં છે જાણી જાણી' ના લેખક જાગૃત રાખી શકયા નથી એવું એમને લાગે છે. લેખકે પોતે 'અનુકથન' માં સચ્ચાઇભરી આસ્થાની વાત સ્વીકારી છે તેનો ઉલ્લેખ કરીને એઓ કહે છે : ''.........કલાકારની આ વિવેકને જાગૃત રાખવાની સાધનાને પણ એમણે ધ્યાનમાં રાખી હોત તો નવલકથાને લાભ થયો હોત.''

અંગ્રેજ વિવેચક રિચર્ડ્ઝની પરિભાષા વાપરીને એઓ કહે છે કે સર્જકે એની સૃષ્ટિ એવી રીતે રચી હોવી જોઇએ કે એ સૃષ્ટિના પ્રવર્તક તત્વને ભાવક Imaginative assent આપ્યા વિના ન રહી શકે. પછી એક દૃષ્ટાન્ત આપીને આ મુદ્દો સમજાવે છે: ''ફૂલની માળામાં સૂત્ર એવી રીતે પરોવાયેલું હોય છે કે એ ફૂલોને જ દેખાવા દે છે, પોતાને છતું કરતું નથી. સૂત્રની આ અપ્રકટતાની જ કલામાં અપેક્ષા રહે છે.'' આ દૃષ્ટાન્ત એમને જેનું સમર્થન કરવું છે તેથી બીજી જ વાતનું સમર્થન કરે છે, પછી ભલે એ વાત પણ સમર્થન કરવા જેવી જ હોય. સૂત્ર ફૂલમાં જ પરોવાય છે કે સૂત્રમાં ફૂલ પરોવાય છે ? પાત્રાધારે તેલં વા તેલાધારે પાત્ર જેવો આ પ્રશ્ન નથી? લેખકની યોજના અણછતી

રહેવી જોઈએ એટલું જ આ દૃષ્ટાન્તથી તો કહેવાયું હોય એમ લાગે છે. પણ અહીં એમને જે વિવક્ષિત છે તે પ્રમાણે આ દૃષ્ટાન્તનું અર્થઘટન એમણે આ પ્રમાણે કર્યું છે: '' આ નવલકથામાં ભાવનાને સૂત્રે પાત્રોના મણકાને પરોવ્યા છે.'' (અહીં એમણે સૂત્રમાં ફૂલ પરોવ્યાં છે એમ કહીને આગળની ભૂલ સુધારી લીધી છે.) '' પણ એ સૂત્ર આડે મણકા ઢંકાઇ જાય એવી પરિસ્થિતિ ઊભી થઇ છે.'' લેખકની પાત્રાલેખનની પદ્ધતિ વિશે ટીકા કરતાં એઓ કહે છે કે આમાં પાત્રો જોડે ભાવનાનું સમીકરણ માંડ્યું હોય એવું લાગે છે. લેખક પોતે નિયતિનો ભાગ ભજવે છે, વળી પાત્ર પાસે આ નિયતિનો આભાર પણ મનાવે છે. એના સમર્થનમાં સત્યકામનું આ વાક્ય એઓ ટાંકે છે: ''આ કારાવાસમાં નાખવા માટે એ જ નિયંતાનો આજે અહેશાન માનું છું.'' નિયતિની આવી ઉઘાડી પડી જતી ગોઠવણી જ એમની દૃષ્ટિએ રસાસ્વાદમાં આવતું મોટું વિઘ્ન છે. લેખકની આવી પદ્ધતિને કારણે જ એમને ''અકસ્માતી, ચમત્કારી, તાલમેલિયા ઘટનાઓ'' નો ઉપયોગ કરવો પડ્યો છે. દરેક વ્યક્તિ એક આગવું વિશ્વ હોય છે એ વાત આ લેખકે સ્વીકારી હોય એવું એમને લાગતું નથી. 'નવલકથા વિશે' નામના એમના લેખમાં એમણે પાત્રોને એમની Ficti-onal density હોવી જોઇએ એવું એમણે કહેલું. અહીં આ નવલકથાનાં પાત્રોના સંદર્ભમાં એ જ મુદ્દો એઓ આ રીતે ઉપસ્થિત કરે છે: ''વ્યક્તિત્વ જેની આજુબાજુ બંધાય તેવું કશુંક નક્કર તત્વ લેખક કેન્દ્રમાં રાખી શક્યા નથી. આ નક્કર તત્વ એ વિરોધી બળોનાં સંકર્ષણવિકર્ષણોની અતુલિત અવસ્થાના નાનાશા બિન્દુએ આકાર લેતું હોય છે. પાત્ર પોતાનું આગવું વજન ઉપજાવીને એને આધારે ગતિ કરી શકે ને બધા વ્યવહારો ચલાવે એવું અહીં નથી.'' એ કરવાની રીતની પણ કંઇક ખ્યાલ એમને આવ્યો છે. કથામાંની ઘટના એ કોઇ ઘટિત વસ્તુ નથી, એ આપણને ઉત્ક્રાન્ત થતી લાગવી જોઇએ. એમાં પણ ambiguity રહેલી હોવી જોઇએ. પરિસ્થિતિની અંદર પણ એક બીજા જોડે અથડાતાં બળોના સંઘર્ષની અણસાર હોવી જોઇએ, પણ આમ કહીને એઓ અતિવ્યાપ્તિનો દોષ વહોરી લે છે. બધી જ પરિસ્થિતિ સંઘર્ષાત્મક હોય એવું શા માટે અનિવાર્ય હોવું જોઇએ ? એવું વાસ્તવમાં બને છે ખરું ? એઓ માનતા લાગે છે કે સંઘર્ષમાંથી જ આકાર ઘડાય. પણ બે બળો વચ્ચેનો સંબંધ કેવળ

સંઘર્ષની જ હોય એમ શા માટે માની લેવું ? એ જ રીતે એઓ પરિસ્થિતિ અને પાત્ર વચ્ચેના સંઘર્ષની પણ ઉલ્લેખ કરે છે. પણ આગળ જતાં સંઘર્ષને સ્થાને એઓ 'સજીવ સંસ્પર્શ' એવી સંજ્ઞા વાપરે છે. સાધારણ રીતે પરિભાષાની ચોકસાઇની આગ્રહ રાખનારા આ વિવેચક પોતે પણ કેટલીકવાર આવી અચોકસાઇ બતાવે છે.

આ જ સંદર્ભમાં એમણે 'ક્ષ ઋત' એવી સંજ્ઞા વાપરી છે. એ વિશેનું એમનું વિધાન આ પ્રમાણે છે: "'.... આ બેના સજીવ સંસ્પર્શથી ઉભેળાતી જતી કથાપટ, ને એમાં ઇંગિતરૂપે, વાતાવરણ રૂપે પ્રગટ થતી, એને નિયંત્રિત કરનાર ઋતની અણસાર - આવું કશું અહીં નથી. અહીં કદાચ ઋત એટલે structural Principle એવું એમને અભિપ્રેત હશે. વિવેચનમાં વપરાતી સંજ્ઞાઓ પંડિતની સ્પષ્ટતા કર્યા પછી જ વપરાવી જોઇએ એવી આગ્રહ તો એઓ રાખે છે, છતાં અહીં જરૂરી સ્પષ્ટતા કરવાનું એઓ ચૂકી ગયા લાગે છે.

આ પછી એઓ આપણી સંવેદના અને અનુભૂતિઓનાં રૂપને કે રૂપદ્વારા જ જેનો સાક્ષાત્કાર થઇ શકે છે તેવાં એનાં સત્યને જાણવા માટે ટેકનિક જ મહત્વની વસ્તુ છે એમ કહી એમના સમર્થનમાં માર્ક શોરરનું ટેકનિક વિશેનું જાણીતું વિધાન ટાંકે છે. આ ટેકનિકની અહીં શી રીતે ઉપયોગ કરવામાં આવ્યો છે તેની ચર્ચા કરતાં એઓ કહે છે કે સંકલનાની શિથિલતા અહીં સાવ ઉઘાડી પડી જાય છે. પહેલા ભાગના પંચ્યાશીપાનાં આપણા જીવનની સંકુલ સમસ્યાનું 'સાદું સીધું સ્મરણ' ઉપજાવી આપે છે. ગોપાળબાપાના જીવનનું પરિવર્તન તેમજ એમના મૃત્યુથી થયેલું સુરગવાળાનું પરિવર્તન એમને પ્રતીતિકર નથી લાગતું. આવી ફરિયાદ શ્રી મડિયાએ પણ કરી જ હતી. એ જ રીતે ગોપાળબાપાના મરણ પ્રસંગને પાર્શ્વદો લાવીને યોજેલો સ્થૂળ ચમત્કાર એમને બિનજરૂરી લાગ્યો છે. એઓ કથાસૃષ્ટિમાં અદ્ભુતના સ્વપ્નને સ્વીકારે છે, પણ તે સ્થૂળ ચમત્કારના સ્વરૂપનું નહીં પણ ફ્રેન્ચ નવલકથાકાર પ્રૂસમાં જે 'Truth of improbability' રૂપે રજૂ થાય છે તે સ્વરૂપનું હોવું જોઇએ. આવી જાતના ચમત્કારોને ગાંધીજીના જીવન સાથે જોડીને એ વિશે અતિશયોક્તિ

કરનારાઓને લેખકે જ કટાક્ષનો વિષય બનાવ્યા છે એનો એઓ ઉલ્લેખ કરે છે. આ ઉપરાંત સુરંગવાળી અને એના સાથીને સત્યકામ એકલો પહોંચી વળે છે અને બચાવી લે છે એ પ્રસંગ પણ એમને તકલાદી લાગ્યો છે. લેખકે આ પ્રસંગનો બચાવ રજૂ કરતાં સત્યકામને મોઢે બોલાવડાવ્યું છે: ''તમે, તમે અફીણી અમને પહોંચવાના ?'' તે એમને પ્રતીતિકર લાગ્યું નથી. રોહિણીને બચાવી લેવાની આ યોજના નાનાલાલે જયાને વામમાર્ગીના પંજામાંથી બચાવી લીધીહતી તેના જેવી જ લાગે છે. આ રીતે રોહિણીનો ઝેર ચૂસવાનો પ્રસંગ એમને સ્થૂળ લાગ્યો છે. વળી કથાસૃષ્ટિમાં જે ઝેરનું સૂચન થયું છે તે વિશે પણ એઓ કહે છે: ''આખી વાર્તામાં રોહિણીને ગળવા પડતા ઝેરના ઘૂંટડા મોટે ભાગે એના અંગત જીવનમાંની આકસ્મિક પરિસ્થિતિઓમાંથી જ નીપજી આવે છે.'' નવલકથામાં તો પાત્રના અંગત જીવન જોડે લેવાદેવા હોય ને ? એ પાત્રની યોજના એવી રીતે થઇ હોય કે જેથી એના અનુભવોનું સાધારણીકૃત રૂપ આપણે માણી શકીએ. પણ કદાચ એમને એમ કહેવું છે કે આ કૃતિમાં લેખકે જે મહત્વાકાંક્ષા સેવી છે તે જોતાં આ મર્યાદારૂપ લાગે. વળી એમનો વાંધો 'આકસ્મિક પરિસ્થિતિઓ' પરત્વે પણ હોય. આગળ ઉપર પણ આ ઝેરને વિશે એમણે આમ કહ્યું છે: ''આથી જ ઘણીવાર લાગે છે કે લેખકને ઝેરનો ઝાઝો પરિચય જ નથી. એમના આલેખનમાં એક પ્રકારનું ભોળપણ રહેલું છે.''

પાત્રાલેખનમાં એમને Psychological reality દેખાતી નથી. વસ્તુમાં આવી શકયતા રહેલી હતી તેનો નિર્દેશ કરતાં એઓ કહે છે: ''કૈશોર્યને સાથે વટાવીને યુવાવસ્થામાં પગ માંડનાર યુવકયુવતીની મનોદશા લેખક સૂક્ષ્મતાથી આલેખી શકતા નથી.'' કદાચ લેખકને આવું નિરૂપણ ઉદ્દિષ્ટ ન હોય. એમને જે સિદ્ધ કરવું હોય તેના અનુલક્ષમાં એઓ તિરસ્કાર પુરસ્કારનો વિવેક કરી લે. એટલે જે નથી કર્યું તેની ફરિયાદ કરવી છોડી દઇ, જે કર્યું છે તે શી રીતે કર્યું છે તેની જ ચર્ચા કરવી વધુ યોગ્ય નહીં લેખાય ? આમ છતાં સત્યકામના પાત્રાલેખનમાં રહેલી મુખ્ય ક્ષતિ એમણે બતાવી છે તે સાચી લાગે છે એઓ કહે છે: ''ગાંધી આંદોલનમાંથી જ નીપજી આવેલા બધાં મૂલ્યો સત્યકામ શાન્તમતિ નામના બૌદ્ધ સ્થવિર પાસેથી પામીને યુરોપની અત્યંત સંકુલ પરિસ્થિતિમાં

પ્રયોજવામાં નિમિત્તરૂપ બને છે. નવલકથાની આ સહુથી નબળી કડી છે. આ પરિમાણના કાર્યના કર્તા તરીકેનું સત્યકામના વ્યક્તિત્વનું જે કાઠું ઘડવું જોઈએ તે લેખક ઘડી શકયા નથી. પરિસ્થિતિની બહાર રહીને, એ તરફથી નજર વાળી લઈને એ અન્તર્મુખ બનવાની લહાવી લઈ શકે છે.'' પાત્ર અને પરિસ્થિતિ વચ્ચેના સંબંધમાં પણ લેખક ઘટના પર વધારે ભાર મૂકયો છે અને તેથી એમને પાત્ર અસ્પષ્ટ બની જતાં લાગ્યાં છે. રોહિણીના પાત્રમાં લેખક ગાંધીજીને અભિમત એવા સંયમનું આરોપણ કર્યું છે. પણ આ સંયમ લેખકે ઉપજાવેલી અનુકૂળ ઘટનાને કારણે જ શાપ બન્યો છે. જયોતિષની પ્રશ્ન ઊભો કરીને એમણે રોહિણીને સત્યકામથી છૂટી પાડી. એ હેમન્તને પરણી પણ હેમન્તના શારીરિક અસ્વાસ્થ્યને કારણે પરિણીત રોહિણીનું કૌમાર્ય ખંડિત થયું નહીં. આમ છતાં હેમન્તનું મરણ આણીને એની કશી શકયતા લેખકે રહેવા દીધી નહીં. એઓ કહે છે કે આવી કેટલીક યોજનાઓમાં લેખક ગોવર્ધનરામને જ અનુસર્યા છે: ''બીજા ભાગના અંત સુધીમાં, ગોવર્ધનરામની જેમ, લેખક ઘણાં બધાં પાત્રોને મરણના હાથવગાં સાધનથી ઠેકાણે પાડી દે છે.'' વળી બેભાન રોહિણીને જ સત્યકામ પ્રથમ ચુમ્બન કરે છે તેનો ઉલ્લેખ કરતાં એઓ ઉમેરે છે: 'સરસ્વતીચન્દ્ર' યાદ આવે છે ને ? સરસ્વતીચંદ્ર અને કુમુદના શારીરિક સ્પર્શો બેભાન અવસ્થામાં જ થતા હોય છે, હેમંત રોહિણી પ્રત્યેનું પ્રણયનિવેદન બેભાન અવસ્થામાં જ કરે છે.''ગાંધીજીના પ્રભાવને કારણે સ્ત્રી પુરુષના જાતીય સહચારને વર્ણવવાનું લેખક ટાળે છે એવું પણ એમણે કહયું છે. એના એક વધુ દૃષ્ટાન્તરૂપે એમણે સુશીલાના પાત્રને બતાવ્યું છે. "એ પાત્રને જીવંત કરવાનું એમને આવડયું નથી. આ કૃતિને ચોંથી બનાવતા એ ઓ કહે છે.'' ''રોહિણીના ગુણોનું ઉપસાવી આપવા સિવાય એ પાત્રથી બીજું કશું થઈ શકતું નથી. દુષ્ટ પાત્રોની દુષ્ટતા આલેખવી અઘરી પડે છે. ઇયાગો રચવી સહેલી નથી. દૃષ્ટતાનું પોતાનું એક અટપટું તંત્ર હોય છે. આથી જ, આ વાર્તામાં કાર્લ અને સુશીલા દુષ્ટતાનાં તારણ- abstraction જેવાં લાગે છે. દુષ્ટતાનો કુટિલ પથ અહીં દેખાતો નથી. દુષ્ટતા પણ અહીં સીધી રેખાએ આગળ વધે છે. ગાંધી કે સત્યકામ એ રેખા આડે આવી શકતા નથી.

હિટલર જેવા આતતાયી પાસે પણ લેખક એક સત્કાર્ય કરાવવાની ત્રાગડી રચી છૂટે છે.'' આવા 'ત્રાગડા' ને કારણે એમને એમ લાગે છે કે દર્શકને ઝેરની સાચી પરિચય નથી. એમણે ભારતીય સંસ્કૃતિનાં મૂલ્યથી યુરોપ આગળ સત્યકામ દ્વારા રજૂ કર્યાં છે.ખરાં પણ એ મૂલ્યોને જે સંઘર્ષમાં ઊતરીને કસોટીએ ચઢવું પડે તેનું નિરૂપણ કર્યું નથી. સત્યકામ પણ એમની દૃષ્ટિએ કેવળ ઐતિહાસિક બનાવીની સાક્ષીમાત્ર બની રહે છે. આથી લેખક મહત્વાકાંક્ષી છે તે સ્વીકારીએ તો ય એ મહત્વાકાંક્ષા નવલકથાની કળાને ઉપકારક નીવડતી નથી, કારણ કે આ કૃતિમાં 'ઘટના અને ભાવનાના વ્યસ્ત સંબંધીની પરંપરા' લેખકે ઊભી કરી દીધી છે. આથી જ એને કહે છે: ''શિંગોડાના કોતરમાં આખી દુનિયા સમાઇ જતી નથી.'' પણ આમ કહેવું કઇક અંશે લેખકને અન્યાય કરવા જેવું છે. એ સિવાયનાં જીવનનાં ક્ષેત્રો એમણે રજૂ તો કર્યાં છે. એ રજૂ કરવાની પધ્ધતિ કલાત્મક છે કે નહીં તે ચર્ચી શકાય. પણ સુરેશ જોષીનું કહેવું એ છે કે આપણી સંસ્કૃતિના વિકાસના આ તબક્કે, મૂલ્યોની અંધાધૂંધી પ્રવર્તી રહી છે ત્યારે, વાતાવરણમાં જે વિષ પ્રવર્તે છે તેના સ્વરૂપને તપાસ્યા વગર ચાલે નહીં. આ જાતના પ્રયત્નો આ યુધ્ધોનો ભોગ બનેલી યુરોપની પ્રજાના સાહિત્યકારોએ કર્યાં જ છે. એ રીતે સુરેશ જોષીએ અહીં મહત્વનો મુદ્દો ઊભો કર્યો છે ખરો, પણ યુરોપની આ પ્રકારની નવલકથા અને એનું જ નિરૂપણ કરતી આપણી નવલકથા વચ્ચે મૂલગત ભેદ તો રહેવાનો જ. આથી એવી કશીક સરખામણી બહુ ઉપયોગી કદાચ ન નીવડે. એમણે સત્યકામના મુખમાં લેખકે મૂકેલા આ શબ્દો ટાંક્યા છે: ''તારી પાસેથી સૃષ્ટિનું સૌંદર્ય જોવાની તક જેમ ખૂંચવાઇ ગઇ, તેમ જ સૃષ્ટિમાંની અપાર વિરૂપતા જોવાના પરિતાપમાંથી પણ તું ઊગરી ગયી છે.'' અહીં લેખકની આ દૃષ્ટિ પરત્વે એઓ ઉચિત રીતે જ વાંધો ઉઠાવે છે. સત્યકામના જેવું લક્ષ્ય સ્વીકારનાર વિરૂપતા જોવામાંથી ઊગરી જવા ન ઇચ્છે. આથી જ તો સિધ્ધાર્થ જ્યાં સુધી વ્યાધિ, જરા, મરણવગેરે જોયાં નહોતાં ત્યાં સુધી એઓ વિરૂપ જોવામાંથી ઊગરી ગયા હતા ત્યા સુધી એમની એમની બુધ્ધત્વને પામવાની કોઇ ભૂમિકા જ રચાઇ નહોતી. પણ એમણે રાજપ્રસાદની બહાર નીકળીને એ વિરૂપતા જોઇ એટલું જ નહીં, ગૃહત્યાગ કરીને લોકોના દુ:ખને ઓળખ્યાં. આ પછીથી જ એઓ બુધ્ધ થયા. બુધ્ધના જીવનાદર્શને યુરોપમાં પ્રચલિત

કરવાની મહત્ત્વાકાંક્ષાવાળો સત્યકામ વિરૂપતાના દર્શનમાંથી ઉગરી જઇને શી રીતે આ કાર્ય કરી શકે ? સત્યકામની અંધાપો કલ્પિત યોજેલી ઘટના છે. એના પ્રયોજન પરત્વેનો લેખકનો ખુલાસો જોતાં એમ જ કહેવું પડે કે આમ દુ:ખને કે વિરૂપતાને જ ન જોવાથી તો એ બધાંનો છેદ ઉરાડી દઇ શકાતો નથી. આથી સુરેશ જોષી યોગ્ય રીતે જ કહે છે: ''.....આ અંતર્મુખવૃત્તિ અને શાહમૃગી વૃત્તિ વચ્ચે ઝાઝો ભેદ કદાચ નથી" આ અર્થમાં અંધાપો ઇષ્ટાપત્તિરૂપે ઘટાવી શકાય.'' આમ તો તથાગત કરતાં પણ સત્યકામની જવાબદારી મોટી છે અને એનું ભાન સત્યકામને શાન્તમતિએ કરાવ્યું જ છે: ''હવે આપણી દુનિયા તો મોટી થઇ ગઇ છે. તે ઉકેલવા માટે આપણે તથાગતના જમાનાના સાધુઓ કરતાં સોગણા મહાન થવું જોઇએ.'' તો પ્રશ્ન એ છે કે આ 'સો ગણા મહાન' થવાની સત્યકામની સાધના શી છે ? એ અહીં દેખાય છે ખરી ? એમને આ પાત્રના આલેખનની પધ્ધતિ, આથી જ, ન્યૂનતાભરી લાગી છે. આ પાત્રો પરત્વે એની બહાર અપ્રકટ રહેતો ત્રણચતુર્થાંશ ભાગ જ જાણે બાકી રહી ગયો હોય એવું એમને લાગે છે. આથી એઓ કહે છે: ''એક નાની શી ઘટના કેવાં જુદાં જુદાં માનસિક સંચરણો જુદાં જુદાં પાત્રોમાં સ્ફુરાવે છે, એનો કેવો સંઘર્ષ મચતો હોય છે, એ બધાનાં આલેખનથી વાસ્તવિકતાને એનું સાચું પરિમાણ લાધે છે. આ તરફ લેખકે દુર્લક્ષ કર્યું લાગે છે. લેખકમાં Moral conscience છે, પણ Literary conscience નથી.'' સત્યકામની સમકાલીન સમસ્યાનો સામનો કરવાની રીત વિશે પણ એમણે આ કૃતિમાંના જ એક પાત્રના મુખમાં લેખકે પોતે જે મૂક્યું છે તે જ ટાંકો બતાવ્યું છે. કલેમેન્શી સાથે યુધ્ધે સરજેલી તારાજી વિશે વાત કરતાં સત્યકામ તથાગતે કહેલી જૂની કથાને ટાંકે છે, પણ આવી કથા કે જૂ ટૂચકો કહેવાથી કંઇ સમસ્યાનો ઉકેલ ન આવી શકે. આથી જ તો એ વાર્તા સાંભળીને કલેમેન્શી કહે છે: ''સુંદર વાર્તા છે,પણ બુધ્ધ ક્યાં છે ? અહીં કે જર્મનીમાં ક્યાંય મને બુધ્ધ દેખાય તો મારી જવાબદારી એને સોંપીને છૂટો થઇ જાઉં'', સત્યકામ આ સાંભળીને અસહિષ્ણુ બની જાય છે.

સુરેશ જોષીની મુખ્ય ફરિયાદ એ છે કે દર્શક 'સરસ્વતીચન્દ્ર' નું

'પુરાણું ખોખું' અહીં વાપર્યું છે. આમ કહીને એમણે આ કૃતિમાં 'સરસ્વતીચન્દ્ર' નાં થયેલા પુનરાવર્તનો ટૂંકામાં આમ ગણાવ્યાં છે. ''એની એ ગૃહત્યાગ, એની એ વિચ્છેદ, એની એ ખટપટી, એનાં એ કલ્યાણગ્રામ '' પણ આ બધી વીગતી તો વસ્તુ અંગેની થઇ. એથી રૂપરચનામાં પણ દર્શકે ગોવર્ધનરામનું અનુકરણ કર્યું છે એમ કહી શકાશે ? વસ્તુ તો ઘણી કૃતિઓમાં સરખું હોવાનો સમ્ભવ સ્વીકારવો રહયો. પણ એક બાબતમાં એમનું કહેવું સાચું છે અને તે એ કે જેમ 'સરસ્વતીચન્દ્ર' માં સુંદરગિરિની નીચેની ખીણ સાથે સંબંધ બાંધી શકાયો નથી તેમ અહીં પણ વાસ્તવિકતાની દુનિયા અને આદર્શ કે ભાવનાની દુનિયા સાથેનો સેતુ રચી શકાયો નથી. જે વાસ્તવિકતા આંખ સામે ખડી છે, જેને જોવા વિશ્વના સમસ્યાનું સાચું રૂપ ન સમજાય તે પ્રત્યે આંખ આડાકાન કરવાની લેખકની રીતિ પુરસ્કારી શકાય એવી નથી. આપણા દેશે એની સાંસ્કૃતિક એકતા કયારે અનુભવી છે ? આજના જમાનામાં આપણે એ ખરેખર અનુભવીએ છીએ ખરા ? આમ છતાં સત્યકામ આપણે વિશે આવી દાવો કરે છે: ''કેટલીક બાબતોમાં અમે ખરે જ ડાહયાં છીએ. તમે યૂરપને એક કરી શકયા નથી, કયારે કરશો તેની આજે કલ્પના પણ થઇ શકતી નથી. અમારી વસ્તી સમગ્ર યૂરપ જેટલી લગભગ છે, ભાષાભેદ, ધર્મભેદ ઘણું છે, છતાં અમે જમાનાઓથી એક છીએ.'' આવી ભ્રાન્તિને સેવવાથી સત્યની કામના કરનારો આગળ ન જ વધી શકે. આ સાથે એમણે લેખકના કેટલાક પૂર્વગ્રહો તરફ પણ આંગળી ચીંધી છે. I.A.Richards જેને assertive weight કહે છે, તે દર્શકની કૃતિમાં દેખાય છે, પણ તે કલાકૃતિમાં નભી ન શકે. એમણે દર્શકના આ વલણને ચીંધી બતાવવા આ અવતરણ ટાંકયું છે: ''આ કવેકરો, આ ગાંધીવાદીઓ, ફ્રાન્સિસની ને શાંતિવાદીઓ જે અણીશુદ્ધ મૂર્તિને કંડારે તેની આગળ લિઓનાર્ડોની મોના લીસા કે રાફેલની મેડોના ફિક્કી છે.'' સુરેશ જોષીની દૃષ્ટિએ દર્શકે જે બે તત્વો એકબીજાને ઉપકારક છે તેને નાહકના વિરોધાવવા જેવું કર્યું છે. એમનું આ મન્તવ્ય વાજબી લાગે છે, મોના લીસા ફિક્કી શા માટે લાગે ? ગાંધીવાદીઓ જે મૂર્તિ કંડારે છે તેની જોડે એની સરખામણી જ શા માટે ? પણ લેખકનો ઉદ્દેશ જીવન વિરુદ્ધ કળાને મૂકીને જીવનનું ગૌરવ સ્થાપવાનો છે, ગાંધીજી જેવા કોઇક વિરલા જ એમ કહી શકે કે મારું જીવન એ જ મારું

કાવ્ય, પણ તેથી મોના લીસાને ફિક્કી શા માટે કહેવી ? આથી સુરેશ જોષી યોગ્ય રીતે જ કહે છે: " આ લેખકના દૃષ્ટિબિન્દુથી મર્યાદાનું દ્યોતક બની રહે છે." લેખકનું વલણ વિભૂતિપૂજાનું સવિશેષ છે, આથી નવલકથા લેખન એ સંસ્કૃતિદર્શન, ઇતિહાસદર્શન કે વિભૂતિપૂજાનું માધ્યમ બની રહે છે. આમ નવલકથાલેખન પાછળની એમની દૃષ્ટિ ગોવર્ધનરામના જેવી જ છે.

નવલકથાનો બીજો ભાગ પૂરો થાય છે તેનો સમયની ગાળો બીજા વિશ્વયુદ્ધની નજીકનો છે. આથી ત્રીજા ખંડમાં એમને થોડાક નક્કર વાસ્તવિકતાનો સામનો કરવાનો આવશે એવું સુરેશ જોષીનું કહેવું છે. એઓ કહે છે: "પણ એટલું નક્કી કે ઐતિહાસિક ઘટનાઓની આજુબાજુ થોડાંક પાત્રોને વસાવીને, બની ચૂકેલી ઘટનાઓને એ હાથ અડાડીને કર્તૃત્વ અનુભવે એવો સન્તોષ ઊભો કરવાનું હવે લેખકને પરવડે એમ નથી. જમાનાની તાસીરને વધુ સમર્થ રીતે ઓળખવાની રહેશે, ઘટના અને પાત્રોના સમ્બન્ધની અટપટી કડી જોડતાં વધારે સૂક્ષ્મ કળાસૂઝને ખપમાં લેવાની રહેશે." આ પછી એમણે અંતમાં ઉમેર્યું છે: "લેખકની ભાવનાભક્તિ કળાસાધનામાં વિઘ્નરૂપ ન બને એવી આપણે આશા રાખીએ."

આમ સુરેશ જોષી નવલકથાની Aesthetic ગુણવત્તાના પર ભાર મૂકે છે. એ દૃષ્ટિએ એમાં જે ઊણપો આવે છે તે એઓ ચીંધી બતાવે છે. પણ આપણો વાચકવર્ગ જીવન વિશેનું ચિંતન પામવા નીકળે છે, અને એને પથ્ય અને દૂધ લાગે એવું ચિંતન આવી કૃતિમાંથી મળી રહે તેમાં એ સંતોષ પણ માની લે છે. નવલકથાનું Form, એની શૈલી, ભાષાની શક્તિ, એના ઘટકો વચ્ચેનો સમ્બન્ધ - આ બધાંની ચર્ચાનો સુરેશ જોષી પોતે આગ્રહ રાખતા હોય છે. પણ આ નવલકથાની ચર્ચામાં એમણે માત્ર એક જ પાસાં ઉપર વધારે ભાર મૂકયો હોય એવું લાગે છે. લેખકનું જીવનદર્શન અને એનું નવલકથામાં નિરૂપણ - એ મુદ્દો જ એમણે વિશેષત: ચર્ચ્યો છે. એ નિરૂપણ કલાત્મક રીતે થયું નથી, અને એ કારણે પાત્રોનાં લેખકે કલ્પેલા ગુણોનું આરોપણ થયું છે, આથી પાત્રોનો વિકાસ થતો લાગતો નથી. પણ આ ઉપરાંતના બીજા મુદ્દાઓ એમણે ચર્ચ્યા નથી.

૬૫૦૧

શ્રી રઘુવીર ચૌધરીએ (સંસ્કૃતિ જૂન,૬૮) સુરેશ જોષીના દૃષ્ટિબિન્દુની ટીકા કરી છે. એમને શ્રી ડોલરરાય માંકડના તથા સુરેશ જોષીના અભિગમો એક બીજાથી વિરુદ્ધ છેડેના લાગ્યા છે. એઓ પ્રશ્ન પૂછે છેઃ ''માનો કે સમુદ્રની શીખ પૂરી કરવી હોય તો એ માટે શું કરવું ? આ નવલકથામાં એમને ભરતીઓટનો સહેજે અનુભવ ન થયો ?'' આટલું પૂછીને એઓ પોતાના તરફથી ઉમેરે છેઃ ''અહીં સાવ કોરા રહી શકાય એવું તો નથી.'' પણ એઓ આના સમર્થનમાં કશી દલીલ કરતા નથી. આથી આ તો એમનો એક અંગત અનુભવ જ ગણાય. ગોપાળ બાપાનું પાત્ર ડોલરરાય માંકડને 'જીવંત' લાગ્યું છે, તો સુરેશ જોષી એને 'સદ્ગુણોની કોથળી' કહે છે, આની ટીકા કરતાં રઘુવીર ચૌધરી કહે છે.''ગોપાળબાપા સદ્ગુણોની કોથળી બની ય ગયા હોત, કોઇ સામાન્ય લેખકને હાથે, દર્શકના ગોપાળબાપામાં તો સદ્ગુણ ધબકે છે. કેટલો હરતો ફરતો, ખુલ્લા આકાશની મોકળાશમાં, પ્રકૃતિની સંનિધિમાં શ્વાસ લેતો, ઉમળકાથી બોલતો એક વૃદ્ધ લેખકે આપણને આપ્યો છે.'' પણ એ પાત્ર વિશેના એમના આ વિધાનમાં એ પાત્ર પરત્વેના એમના આત્મલક્ષી ઉદ્ગારો સિવાય કશું નથી. એ પાત્રને એઓ પણ જીવંત ગણતા લાગે છે, પણ એને જીવંત બનાવનારી આલેખન પદ્ધતિનો પરિચય કરાવતા નથી. જે ભાગ સુરેશ જોષીને નબળો લાગે છે તે એમને કલાદૃષ્ટિએ વધુ સફળ લાગે છે. ને એ બાબતમાં એમણે શ્રી ઉમાશંકર જોષીનું સમર્થન પણ ટાંકયું છે. પણ એટલાથી જ, આપ્તવાકયના પ્રમાણથી જ, આપણને આ વાતની પ્રતીતિ શી રીતે થઇ શકે? એમને મતે એ કૃતિની શિથિલ સંકલનાનો આરંભ તો એના પ્રથમ સો પાનાં પછી જ થાય છે. આથી એઓ પ્રશ્ન પૂછે છેઃ ''પંચ્યાશી પાનામાં સુરેશ જોષીની નજરે કશું ન ચઢયું ? '' પણ આ પ્રશ્નમાં નરી વાક્છટા છે, વિવેચન નથી. એઓ કહે છે કે પ્રથમનાં સો પાનાંની જેમ જો બાકીની કૃતિ લખાઇ હોત તો 'ગુજરાતમાં હાહાકાર થઇ ' ગયો હોત. એવું તત્વ આ નવલકથામાં કયું છે તેની ઝાઝી ચર્ચા કર્યા વિના એઓ માત્ર એમને કાવ્યાત્મક કે સુંદર લાગતાં એવાં બે ત્રણ વાકયો ટાંકી બતાવે છે. ડોલરરાય માંકડના અને સુરેશ

જોષીના વિધાનો એમણે સાથે માત્ર ટાંકી બતાવ્યાં છે. છેલ્લે એમણે કહ્યું છે કે કૃતિની રચનાસંકલના વિશે એ પૂરી થાય નહીં ત્યાં સુધી કશું કહી શકાય નહીં. શ્રી મડિયાએ પણ એવું જ કહ્યું હતું તે આપણે આગળ જોઇ ગયા છીએ. આમ છતાં, જે રચના આપણી સામે છે તે તો એક સ્વતંત્ર એકમ છે એમ માનીને જ આપણે એને તપાસવાની છે. એઓ પણ કબૂલ કરે છે કે અત્યાર સુધીમાં લેખકે જે અકસ્માતો ખપમાં લીધા છે તે તો હવે દૂર થઇ શકવાના નથી. તો આને જ સંકલનાની શિથિલતા નહીં કહેવાય ? આ પછી એઓ ઉમેરે છે: ''ખબર નથી પડતી - પહેલા ભાગના ઉત્તરાર્ધમાં અને બીજા ભાગમાં જે ખૂટે છે એ દર્શક કેવી રીતે ત્રીજા ભાગમાં ઉમેરી આપશે ?'' આવો પ્રશ્ન એમને થાય છે તે છતાં આ કૃતિની 'એક અપીલ' છે એવું એમને લાગે છે, પણ તે શા કારણે તેની એમણે ચર્ચા કરી નથી.

શ્રી મડિયા જેમ એમને પણ આ કૃતિ એક 'મોટી પ્રોજેક્ટ' જેવી મહત્વાકાંક્ષી લાગી છે. કૃતિ લખવા માટે સામગ્રી એકઠી કરવાની મહેનત કરવી, પ્રવાસ કરવી - એ પણ એમને મન કશુંક અસાધારણ હોય એવું લાગે છે. એઓ કહે છે: ''સામગ્રીનું પૂરેપૂરું રૂપાન્તર થયું ન હોય તો પણ આ સામગ્રી પણ ગુજરાતી નવલકથામાં સર્વત્ર સુલભ તો નથી જ.'' રૂપાન્તર સિદ્ધ ન થયું હોય એવી સામગ્રીનું કલાદૃષ્ટિએ મહત્વ શું ? આથી આપણને એવો વહેમ જાય છે કે લેખક રૂપવિધાન કરતાં સામગ્રીને જ ઝાઝું મહત્વ આપે છે. એઓ પોતે સ્વીકારે છે કે આ કૃતિમાં પાત્રોના આન્તરવિશ્વનું 'યથોચિત ઉદ્‌ઘાટન' થઇ શકતું નથી અને સંયોજન-શક્તિ કૃતિને દૃઢબંધવાળી બનાવે એવી થઇ શકતી નથી. આમ છતાં એઓ કહે છે: ..... એ પહેલાં દર્શકમાં નવલકથાકારની એક શક્તિ તો ભરપૂર ખીલેલી જોઇ શકાય છે - વર્ણન શક્તિ'' અહીં એમનું વિવેચન પૂરું થાય છે, આગળ એમણે ટાંકેલાં અવતરણો પરથી જોઇ શકાય છે કે ગદ્યના કાવ્યગુણો પર એઓ વારી ગયા છે, એને કદાચ એઓ વર્ણનની શક્તિ ગણે છે. આથી વિશેષ એમણે કશું આ વર્ણનશક્તિ વિશે કહ્યું નથી. આમ એમની ચર્ચા અછડતી છે અને ગુણાનુરાગી કરતાંય અહોભાવથી ભરેલી છે. એનો ભાગ્યેજ વિવેચન કહી શકાય.

શ્રી સી. એન. પટેલે (સંસ્કૃતિ જૂન '૬૯) 'શ્રી દર્શક અને ઇતિહાસ' એ લેખમાં દર્શકની કૃતિમાં દેખાતા કેટલાક વીગત-દોષોની મુખ્યત્વે ચર્ચા કરી છે. આમ તો suspension of disbelief સર્જક કરાવવું જોઇએ. સર્જકની શકિત હોય તો અસંભવ લાગતી ઘટના પણ આપણે માની લઇએ છીએ. પણ એવું નથી બનતું ત્યારે તેઓ કહે છે: ''પરંતુ કોઇ વખત તે એટલી જ કંજૂસ બની શકે છે અને વાસ્તવિકતાની ઉપેક્ષા જરાપણ સહન કરી શકતી નથી.'' ચર્ચાના પ્રારમ્ભમાં એમણે આવી પરિસ્થિતિનો ઉલ્લેખ કર્યો છે અને ત્યાર પછી એના નિદર્શનરૂપે એમણે 'ઝેર તો પીધાં છે જાણી જાણી' ની ચર્ચા કરી છે.

એમને 'ભાવનામય' કે 'ભાવનાશીલ' પાત્રોનું આકર્ષણ રહે છે. એવું તો એઓ પ્રારમ્ભમાં જ કબૂલ કરે છે. જે શરૂઆતના ભાગ વિશે ઉમાશંકરના સમર્થન સાથે રઘુવીર ચૌધરીએ પ્રશંસા ઉચ્ચારી છે તે વિશે એઓ કહે છે: ''વાતએ તાત્કાલિક તો પકડ ન જમાવી, પરંતુ આગળ જતાં તે રસિક બનશે એવી આશા બેઠી.'' પ્રારમ્ભમા એ ભાગમાં મુખ્ય ધ્યાન ખેંચે છે ગોપાળબાપાનું પાત્ર.'' આ પાત્ર વિશે એઓ કહે છે: ''ગોપાળબાપાનું પાત્ર જરા અપ્રતીતિકર લાગ્યું.'' આ પછી એઓ અરજણને પાંચ રૂપિયા આપવાના પ્રસંગનો ઉલ્લેખ કરીને એને બુદ્ધિ ન સ્વીકારી શકે એવો પ્રસંગ કહે છે. આ એમનું મન્તવ્ય સાચું લાગે છે. જે ઉદરનિર્વાહ માટે માછલી મારે છે તેને જીવહિંસા કરતો અટકાવવા માટે પાંચ રૂપિયાની મદદ કરવાથી એ પ્રશ્નનો ઉકેલ આવી જાય ખરો ? વળી માછલીના પર માનવભાવનું આરોપણ કરવું એ પણ કંઇક સ્થૂળ લાગે છે. એવી સમસ્યાને ઘડીભર એવે સ્વરૂપે જ સ્વીકારી લઇએ તો ય એનો જે ઉકેલ અહીં ગોપાળબાપા બતાવે છે તેને તો આપણે સ્વીકારી ન જ શકીએ. આથી સુરેશ જોષીએ જેને સમસ્યાનું, એની સંકુલતાનું over simplification કર્યાનો દર્શકના પર આક્ષેપ કર્યો છે તેને સમર્થન મળી રહે છે.

આટલી ચર્ચા પછી એઓ કેટલાક વીગતદોષોની ચર્ચા

આરંભે છે. જુદા જુદા પ્રસંગોમાં નિર્દેશોને આધારે એઓ કથાનો ઘટનાકાળ નક્કી કરે છે, અને એ નક્કી કર્યા પછીથી કથામાં આવતા પ્રસંગોની આનુપૂર્વી બંધબેસતી થતી નથી તે બતાવી આપે છે. સ્પેનિશ આન્તરવિગ્રહની તારીખ, ગાંધીજીના કારાવાસનો સમય, ખેડાના સત્યાગ્રહની તારીખ, ~~ગાંધીજીના કારાવાસનો સમય, ખેડાના સત્યાગ્રહની તારીખ~~ – આ બધામાં લેખકે સમયક્રમને વ્યસ્ત કરી નાંખ્યો છે તે એઓ ચીંધી બતાવે છે. આ બધા વ્યતિક્રમોને કારણે એમને રસક્ષતિ થવા લાગી અને એઓ કહે છે તેમ એમની 'દોષદર્શનવૃત્તિ એટલી તીવ્ર બની ગઇ હતી કે નવલકથાઓની ક્ષતિઓનું બારીકાઇથી અવલોકન કરવા માટે જ હું ફરીથી તેને જોઇ ગયો.'' આવી બારીકાઇથી જોવાને પરિણામે એમણે જે તારણ કાઢ્યું તે આ પ્રમાણે: સૌ પ્રથમ તો સત્યકામ અને રોહિણીની ઉંમર વિશે લેખકે અચોકસાઇથી કરેલાં વિધાનો એઓ ચીંધી બતાવે છે. લેખકે એકદમ પંદરેક વર્ષના સત્યકામને વાસ્તવમાં બે વરસનો જ ગાળો પડ્યો હોવા છતાં, વીસ વર્ષનો કહી દે છે અને રોહિણીને અઢાર વર્ષની બનાવી દે છે. શરૂઆતના લેખકના વિધાન પ્રમાણે તો એ બે વચ્ચે માત્ર એક વર્ષનું જ અંતર હતું. આ જ રીતે કેટલીક વાર સમય પાછળ પણ હઠતો લાગે છે. આશરે ૧૯૨૩ ની આસપાસ કાશીમાંથી અદૃશ્ય થયેલો સત્યકામ પારિસ પહોંચે છે ત્યારે મહાયુદ્ધ પછીની વર્સાઇલ્સની સંધિની વાટાઘાટો ચાલતી હોય છે. આ સંધિનો ઐતિહાસિક સમયનો ૧૯૧૯ ના જાન્યુઆરીથી જૂનના ગાળાનો છે. આવી જ બીજી ત્રણ સમયની અસંગતિઓ એમણે ચીંધી બતાવી છે.

આ ઉપરાંતની બીજી કેટલીક ક્ષતિઓમાં રોહિણી એની માતા તથા એની નાની બેન રેખાથી શા માટે જુદી રહે છે તેનું કશું કારણ કે ઔચિત્ય આપતા નથી. ક્ષયની દર્દી હેમન્ત રોહિણી તથા અચ્યુત સાથે પહાડ પર ફરે છે. ક્ષયની દર્દી આવો શ્રમ લઇ શકે ખરી ? યુરોપ જઇને સત્યકામે કેશવદાસ નામ રાખ્યું હતું. લેખક પોતે જ આ હકીકત ભૂલી જાય છે અને યુરોપમાંનાં પાત્રો એને 'સત્ય' કરીને સંબોધતાં હોય છે. આમ છતાં અચ્યુત સત્યકામને કેશવદાસ તરીકે જ ઓળખે છે. અચ્યુતનાં બંને ફેફસાં ખવાઇ ગયાં હતાં એમ લેખક કહે છે, પણ તે સમયમાં ક્ષયના દર્દને સારા

કરવાની એવી કોઇ દવા શોધાઇ નહોતી. આમ છતાં અચ્યુત શી રીતે બચી ગયો ? શ્રી પટેલ કબૂલ કરે છે કે આ બધી ત્રુટિઓ આકસ્મિક છે અને કેવળ અનવધાનતાનુંજ પરિણામ છે.

આ પછી એઓ કહે છે: ''પરંતુ મને લાગે છે કે નવલકથાની નિર્બળતાનું ખરું કારણ વધારે ગંભીર ને ઊંડું છે.'' આ કારણ તે એ છે કે દર્શકે જે વસ્તુ લીધું છે તેને પોતાના અનુભવક્ષેત્રની મર્યાદામાં રહીને વિકસાવ્યું નથી. એમણે પોતાના અનુભવની બહારની ઇતિહાસની વિશાળ પટ લીધી ને તેથી એમણે પોતાની જ શકિતઓને અન્યાય કર્યો. આમાં એમને દર્શકની કલ્પના શકિતની ઊણપ જ કારણભૂત લાગે છે. આથી એઓ કહે છે: ''નવલકથાની ભૂમિકા તરીકે જે ઐતિહાસિક સમય ને વાસ્તવિક જગતનું નિરૂપણ કરવા તેમણે પ્રયત્ન કર્યો છે તેમનું સ્પષ્ટ અને વાચકની કલ્પનાને ભરી દે એવું સમૃદ્ધ ચિત્ર તેઓ નથીઃ આપી શકયા. એ અપરિચિત સમય કે જગતનાં વિશિષ્ટ રૂપરંગ પકડવા જેટલી વિશાળ એમની કલ્પનાસૃષ્ટિ નથી.'' સત્યકામને જે વાતાવરણમાં મૂકયો છે તેનું 'વાસ્તવ-સભર' આલેખન દર્શક કરી શકયા નથી. આવી નવલકથામાં ઇતિહાસ પોતે જ એક વિશિષ્ટ પાત્ર ~~બનીને~~ બનીને આવે. એ બૃહત્ પરિમાણ ઉપસાવવાનું લેખકથી બની શક્યું નથી. એઓ કહે છે કે એને માટે તો કોઇ ગોવર્ધનરામ કે તોલ્સ્તોયની પ્રતિભા જોઇએ, અને એ દર્શકમાં નથી. આથી ઇતિહાસપ્રવાહ ને કાળના પ્રતીકરૂપે આલેખાઇ શકયો નથી. આથી જ એમને સત્યકામનું પાત્ર પણ પ્રતીતિકર લાગ્યું નથી. સત્યકામે જે પ્રભાવ યુરોપના રાજનીતિજ્ઞો પર પાડયો તે અશકય તો નથી, છતાં એની આ સિદ્ધિ સુરેશ જોષીની જેમ એમને પણ સંભવિત લાગતી નથી. કલેમેન્શો સાથેનો એનો વાર્તાલાપ એની બુદ્ધિ કે પ્રતિભાને પ્રતીતિકારક રીતે પ્રગટ કરતો નથી. એ જ રીતે ફિશ્રાઇન સાથેનો એનો વ્યકિતગત સંબંધ પણ અપ્રતીતિકર લાગે છે. આ અસફળતાનું કારણ એઓ એમ આપે છે: ''.... જે ઐતિહાસિક સ્તર ઉપર તેમણે આ પાત્રનું આંતરિક જીવન આલેખવા ધાર્યું છે તે તેમની કલ્પનાશકિતની મર્યાદાની બહાર છે.''

આમ છતાં ડોલરરાય માંકડની જેમ એમને રોહિણીનું પાત્ર

આશ્વાસનરૂપ લાગે છે, જો કે એ પાત્રની શકયતાઓ વિકસાવવાનો પ્રયત્ન લેખક કરી શકયા નથી એવો અસન્તોષ તો આ સાથે એમને છે જ. એ વિશે એઓ આ પ્રકારનું સૂચન કરે છે: ''શ્રી દર્શક કલાકારને શોભે એવી નમ્રતા દાખવી તેમના અનુભવક્ષેત્રની મર્યાદામાં જ રહયા હોત ને રોહિણીને નવલકથાનું કેન્દ્ર બનાવી મનુષ્યહૃદયની ઉદાત્ત ભાવનાઓ ને વિષમ પરિસ્થિતિ વચ્ચેનો સંઘર્ષ નિરૂપવા તેમણે પ્રયત્ન કર્યો હોત તો તેઓ એક પ્રાણવંત પાત્ર સર્જી શકયા હોત એમાં મને શંકા નથી.'' એમને પણ સદ્અસદ્ વચ્ચેનું છુ યુધ્ધ સમર્થ રીતે નહીં આલેખાયાનો અસન્તોષ છે. પાત્રોમાં આરોપિત ગુણધર્મો આવા સંઘર્ષથી સિધ્ધ થએલા હોવા ઘટે. એમની દૃષ્ટિએ અભિમત ભાવનાનું આલેખન પુરસ્કારવા યોગ્ય છે, છતાં એના કલામય આલેખનનો તેઓ આગ્રહ રાખે જ છે.