Chap-6

પ્રકરણ : છઠ્ઠું,નવલકથાની નવી ધારા અને તેનું વિવેચન

'ઝેર તો પીધાં છે જાણી જાણી' પછી જયન્તી દલાલની 'ધીમુ અને વિભા', ભોગીલાલ ગાંધી કૃત 'અનોખી પ્રીત', મુકુન્દ પારાશર્ય કૃત 'ઊર્મિલા' જેવા પ્રયોગો આ સાહિત્ય સ્વરૂપ પરત્વે થયા છે ખરા પણ એ પ્રયોગો નવલકથાની પરંપરાથી ઝાઝા દૂર જતા નથી. આ ઉપરાંત જાનપદી નવલકથાઓ પણ લખાઇ છે ખરી પણ રચનારીતિની દ્રષ્ટિએ એમાં ખાસ કશું નવું થયું નથી. ઐતિહાસિક નવલકથાઓનો પ્રવાહ તો ચાલુ જ છે પણ એ પ્રકારમાં ય ઝાઝી પ્રયોગશીલતા દેખાતી નથી. આથી એવી કૃતિઓને અહીં ચર્ચામાં સામેલ કરી નથી.

આ ગાળામાં વર્તમાનપત્રોમાં ક્રમશ: પ્રસિદ્ધ થતી નવલકથાઓ લખાણી ચાલુ રહી. ઘણાં નવા નવલકથાકારો બહાર આવ્યા અને મુનશી, ધુમકેતુ, પન્નાલાલ, ઇશ્વર પેટલીકર, ગુણવંતરાય આચાર્ય, જેવા લેખકોએ પણ નવલકથા લખવાનું ચાલું રાખ્યું. આમ છતાં સુરેશ જોષીએ આ બધી નવલકથાઓની સત્વહીનતા સામે સામે ફરિયાદ કરતો '' નવલકથાનો નાતિશ્વાસ '' નામનો લેખ લખ્યો. એનો પ્રતિવાદ પણ થયો. નવલકથા ધીમેધીમે સાહિત્યના ક્ષેત્રની બહાર ચાલી જતી હોય એવું લાગવા માંડ્યું. શુદ્ધ નવલકથા જેવું કશું હોઇ શકે તે સ્વીકારવાનું કેટલાકનું વલણ જ નહોતું. સુરેશ જોષીએ નવલકથાને Aesthetic Mode તરીકે ઓળખાવવાનો આગ્રહ રાખ્યો. નવલકથાનું વિવેચન જે ધોરણે/ને આધારે થાય તે ધોરણો વિશેની સ્પષ્ટ સમજ પણ પ્રવર્તતી દેખાતી નહોતી. આથી જે બીબાંઢાળ કે રેઢિયાળ લાગે તે પણ ચલાવી લેવાયું. નવલકથાના ક્ષેત્રમાં ઝાઝી પ્રયોગશીલતા જોવામાં આવતી નહોતી. નવલકથા પ્રમાણમાં ઘણી લખાયે જતી હતી ખરી પણ લોકપ્રિય થવા ઉપરાંતનો બીજો કશો ગુણ એમાં ભાગ્યે જ દેખાતો. નવલકથાના સ્વરૂપની શકયતાઓ તાગી જોવાના પ્રયત્નો થયા નહીં. કવિતામાં અને ટૂંકી વાર્તામાં, આને મુકાબલે, પ્રયોગશીલતા સારા પ્રમાણમાં દેખાતી હ હતી.

આ ગાળામાં સુરેશ જોષીએ એમના ''અપિચ'' નામના વાર્તાસંગ્રહમાં ''કથાચક્ર'' નામની પ્રયોગાત્મક કૃતિ પ્રગટ કરી. એ કૃતિને એમણે નવલકથા કહીને ઓળખાવી નથી. આ પહેલાંના એમના વાર્તાસંગ્રહ ''બીજી થોડીક'' માં ''વિદુલા'' નામની કૃતિ પણ છપાઇ હતી. એ નવલકથાના પ્રયોગ કરતાં લાંબી ટૂંકી વાર્તા જેવી વધુ લાગે છે. પણ 'કથાચક્ર'ની કદાચ એમાંના ''કથા'' શબ્દને કારણે ટૂંકી વાર્તાઓનો સમૂહ હોય એવી છાપ પડે છે. પણ વાસ્તવમાં એમાંની કથાઓ સ્વતંત્ર એકમ તરીકે પણ ટકી રહે અને બધી એક બીજા સાથેના સમ્બન્ધમાં આવીને સળંગસૂત્ર વસ્તુસંદર્ભ પણ રચી દે એવી યોજના એમાં રહેલી લાગે છે. 'અપિ ચ' ના વિવેચનોમાં 'કથાચક્ર' વિશેની ચર્ચા જોવામાં આવતી નથી. આ પ્રયોગ પરત્વે કેવું વલણ લેવું, એને ટૂંકી વાર્તાનાં કે નવલકથાનાં ધોરણે ચકાસવી એવી દ્વિધા કદાચ વિવેચકોએ અનુભવી હશે. લેખકે પોતે એ રચના પરત્વે કશી કેફિયત આપી નથી. પ્રયોગશીલ કથાસાહિત્ય અને વિવેચન સામસામે આવ્યાં તેનું પરિણામ કશું સ્પષ્ટ આવેલું દેખાતું નથી.

આ પછીના ગાળામાં નવલકથાના ક્ષેત્રમાં પ્રયોગશીલ દૃષ્ટિએ જે મહત્વની કૃતિઓ લખાઇ અને એને વિશે જે નોંધપાત્ર વિવેચનો થયાં તેને જ લક્ષમાં રાખીને ચર્ચા કરવા ધાર્યું છે. આ કૃતિઓ પૈકી શ્રીકાન્ત શાહ કૃત 'અસ્તી' ને લેખકે પોતે નવલકથા લેખે ઓળખાવી નથી. છતાં ડૉ. ધીરુભાઇ ઠાકરે એને નવલકથા ગણીને જ ચર્ચા કરી છે. શ્રી મધુ રાયની 'ચહેરા' તો નવલકથા છે જ. એના પુરોવચનરૂપે શ્રી સિતાંશુ મહેતાએ કરેલી ચર્ચા, ડૉ.ધીરુભાઇ ઠાકરનું તથા ડૉ.પ્રમોદકુમાર પટેલનું વિવેચન આ ધ્યાનમાં રાખીને એમાંથી ઊઠતા વિવેચનના મહત્વના મુદ્દા ચર્ચી શકાય. શ્રી રઘુવીર ચૌધરીની 'અમૃતા' એ પણ સારો એવો ઊહાપોહ જગાડેલો. એ પૈકી કૃતિ સાથે જોડવામાં આવેલું શ્રી નગીનદાસ પારેખનું અવલોકન, શ્રી હર્ષદ દેસાઇ, ડૉ.ધીરુભાઇ ઠાકર તથા શ્રી સુમન શાહનાં વિવેચનો ચર્ચવાં ઘટે. આ પછીના ગાળામાં પ્રયોગશીલ નવલકથા તરફનો ઝોક વધ્યો. શ્રી ચીનુ મોદીની 'ભાવ-અભાવ' શ્રી લાભશંકર ઠાકર કૃત 'અકસ્માત' અને 'કોણ?'

શ્રી રાધેશ્યામ શર્માકૃત 'ફેરો' આ પૈકી નોંધપાત્ર છે. મુખ્યત્વે આ કૃતિઓને ધ્યાનમાં રાખીને પ્રયોગશીલ નવલકથા પરત્વે ઊભા થતા પ્રશ્નો વિશે વિચાર કરીશું. રાવજી પટેલની બે નવલકથાઓ 'અશ્રુઘર' અને 'ઝંઝા' ને પણ નવલકથા અને કવિતાના સંબંધને ધ્યાનમાં રાખીને ચર્ચવી જોઈએ. અહીં ચન્દ્રકાન્ત બક્ષીની નવલકથાઓનો સમાવેશ કર્યો નથી કારણ કે એમાં રચનારીતિના નવા પ્રયોગો નથી. આથી વિવેચનને માટે કોઈ મહત્વના પ્રશ્નો ઊભા થતા નથી.

'અસી' ની નાની સરખી પ્રસ્તાવનામાં લેખક [illegible] તરફથી નહીં પણ પ્રકાશક તરફથી 'શબ્દચિત્રો' એ સંજ્ઞાનો ઉલ્લેખ છે. [illegible] એક રીતે જોઈએ તો આ કૃતિમાં શબ્દચિત્રોનું જ મહત્વ છે. એમાં 'દૃશ્યોની સાંકળ' છે. સ્વતંત્ર રીતે એક એકમ લેખે આ દૃશ્યો ઊભાં રહી શકે અને લેખકના કાવ્યોની જોડાજોડ બેસી શકે એમ છે. એમાં સુરેશ જોષીએ પુરસ્કારેલી નવલકથાની રચના વિશેની દૃષ્ટિનો પ્રભાવ છે એવું અનુમાન શ્રી રઘુવીર ચૌધરીએ કર્યું છે. અને કહ્યું છે, ''અલ્પસામગ્રી (મૂડી?) થી બને એટલું સારું પરિણામ લાવવાનો લેખકનો પુરુષાર્થ 'અસી' ને શકવર્તી પ્રયોગ કહેવા પ્રેરે છે. આ પ્રયોગથી સુરેશ જોષીની મથામણને ટેકો મળે છે.'' (ગ્રંથ માર્ચ,૧૯૬૭)

ઘટનાને હ્રસ્વ કરી નાખવાની આમાં પ્રયત્ન છે. એમાં જે કાંઈ આછીપાતળી ઘટના છે તેનો અહેવાલ આપીને રઘુવીર એમના વિવેચનની શરૂઆત કરે છે. કૃતિના બે ભાગ પાડી નાખે છે અને પહેલા ભાગની સામગ્રીનો જ બીજા ભાગમાં ઉપયોગ થયો છે પણ તે વ્યુત્ક્રમપૂર્વક એવું કહે છે.

જીવનમાં કશું અર્થપૂર્ણ નથી, એક અને અખંડ નથી જે છે તે છિન્નવિછિન્ન છે, પ્રતીતિ માત્ર એકલતાની અને મૃત્યુની છે - આવું 'અસી' ના લેખકનું વક્તવ્ય રઘુવીર તારવી આપે છે. અન્યત્ર તેમ અહીં પણ રઘુવીર આ મુદ્દો જુદી રીતે જુએ છે. જીવનમાં ઘણું અજાણ્યું રહી જાય એ તો એક સામાન્ય કથન છે પણ રઘુવીર આ પરિસ્થિતિ વિચારનું કારણ બને છે અને તેથી આ કૃતિમાં 'વિચારો' આવે છે એવું વિધાન કરે છે. એમની દૃષ્ટિએ

આ કૃતિ પરત્વેનો મહત્વનો પ્રશ્ન તે અભિવ્યક્તિની કલાનો નથી. એઓ કહે છે: ''અસ્તી ' ના લેખક માટે વિચારો અને ખ્યાલોને વાચક માટે સહ્ય બનાવવા એ સહુથી મોટી કસોટી હતી.'' કલાકૃતિમાં વિચાર વિચારરૂપે આવી ન શકે. એનું રસની સામગ્રીમાં રૂપાન્તર થયું જ હોવું જોઈએ. આ રૂપાન્તરની પ્રક્રિયા સિધ્ધ થઈ છે કે નહીં તે તપાસવાને બદલે એઓ કહી દે છે, ''એમણે કૃતિના પાત્ર નિમિત્તે મૂકેલા વિચારો, પાત્રની જે તે પરિસ્થિતિ અને અનુભૂતિની પ્રતિક્રિયાઓ છે.'' એઓ વિચાર અને ચિંતન વચ્ચે ભેદ કરતા લાગે છે પણ એ ભેદ કેવા સ્વરૂપનો તે વિશે એમણે સ્પષ્ટતા કરી નથી. એવું જ બીજું શિથિલ વિધાન એમણે આગળ કર્યું છે, ''સરેરાશ માણસનું મન - આજના સરેરાશ માણસનું મન - આ કૃતિમાં શબ્દસ્થ થયું છે.'' આમ શરૂઆતનો ભાગ કૃતિના વક્તવ્ય પાછળ એમણે ખરચ્યો છે. એ પરત્વે એમણે એમાં રહેલી કેટલીક એમને લાગતી ઊણપોનો માત્ર ઉલ્લેખ કર્યો છે. એમાનું ઘણુંખરું વક્તવ્ય ઉદ્ગારરૂપે કહેવાયું છે. કેટલુંક વાસી છે તો એમાં બે વાક્ય વચ્ચે લેખકે પૂરતો અવકાશ રાખ્યો નથી. આ કારણે એઓ કહે છે, ''અને તેથી શ્રીકાન્ત શાહ વગેરે જેને કલાકૃતિ કહે તેવી આ 'કલાકૃતિ' નથી.'' આ કલાકૃતિના સંકેત વિશે એમણે કશી સ્પષ્ટતા કરી નથી.

'અસ્તી' કલાકૃતિ ભલે ન હોય રઘુવીરને એમાં 'કલાકારનું સામર્થ્ય' તો દેખાયું જ છે. આ સામર્થ્ય કૃતિનાં અમુક પાસાઓમાં રહેલું એમને દેખાયું છે. કૃતિ એના અંશોમાં કલાત્મક હોય પણ રચનાની સમગ્રતાની દૃષ્ટિએ જોતાં જો એવું ન લાગે તો ? રઘુવીર કદાચ નવલકથાને એ રીતે તપાસવાનું મુનાસિબ માનતા નથી. રચનાની સમગ્રતા એ પાયાનો મુદ્દો નથી. ઘટકોના પરસ્પરના સંબંધથી પુદ્ગલ બને છે. કોઈ ઘટકને અન્ય ઘટકોથી નિરપેક્ષપણે શી રીતે તપાસી શકાય ?

એમણે ગણાવેલી પહેલી નોંધપાત્ર વસ્તુ તે સર્જકની 'પ્રત્યક્ષીકરણની ક્ષમતા' છે. એમાં 'ક્યુબિઝમ' જેવું પણ એમને વરતાય છે. જે વર્ણવે છે તે મૂર્ત થાય છે, એના આલેખનમાં ઝીણવટ છે - આ લક્ષણો તો કોઈપણ Naturalistic નોવેલને પણ લાગુ પાડી શકાય. આ પ્રકારનાં વર્ણનો (દા.ત.મધુ રાય કૃત 'ચહેરા' માં આવે છે તેવાં ઝીણવટભર્યાં

ને વીગતપ્રચુર) એવી નવલકથામાં આવતાં વર્ણનોથી જુદાં શી રીતે પડે છે ? એનું વ્યાવર્તક લક્ષણ રઘુવીર સ્થાપી આપી શકતા નથી. એને બદલે એક લાંબુ અવતરણ કૃતિમાંથી એઓ ટાંકે છે, પણ પછી એનું પૃથક્કરણ કરીને પોતાના વિધાનનું સમર્થન પૂરું પાડતા નથી. વર્ણનો 'ભાવ કે ભાવપરિસ્થિતિ' નાં છે એવું એઓ કહે છે. પણ જે અવતરણ ટાંક્યું છે તે કોઇ ભાવનું વર્ણન નથી. કદાચ રઘુવીરને મન આ સંજ્ઞાના સંકેતો જ જુદા છે. ભાવ સાથે લાગણી અને વિચારને પણ એઓ સમાવીસ લે છે અને કહે છે: ''ભાવ કે ભાવમરિસ્થિતિને મૂર્ત કરતાં કરતાં શ્રીકાન્ત શાહ લાગણી અને વિચારને ભેગાં વણી દેતા હોય એવું પણ ક્યારેક જોવા મળે છે.''

આ ભેગાં વણવાની પ્રક્રિયા કેવા સ્વરૂપની છે તેની અહીં ચર્ચા નથી. એમણે ટાંકેલા અવતરણમાં તો એવું લાગતું નથી. વર્ણનમાં વિચાર ભળે તે તો દૃશ્ય જગત સાથે વાર્તાનાયકને જોડે છે એવું એઓ માને છે. વાર્તા અહીં પ્રથમ પુરુષ એકવચનમાં કહેવાઇ છે. પણ એ 'હું' અને વાર્તાનો લેખક એ બે વચ્ચે ભેદ ખરો કે નહીં? વાર્તામાંનો આ 'હું' જે વસ્તુલક્ષી વર્ણનોમાં પોતાના મનોભાવોનું કે એ પ્રસંગોના પોતે કરેલાં અર્થઘટનોનું આરોપણ કરે છે તે હમેશાં ન્યાય કરે ખરું ? એનું વાજબીપણું શી રીતે બતાવી આપવું ? આવા પ્રશ્નો રઘુવીરને નડતા નથી. એઓ તો કહી દે છે: ''લેખકે ઠેરઠેર જે વિચારો-ઉદ્ગારો આપ્યા છે તે પેલા વાર્તાનાયકની પ્રવૃત્તિ ને પ્રતિભાને અનુરૂપ છે.'' આ પ્રતિજ્ઞા તે કોઇ યદૃચ્છાએ આરોપિત વસ્તુ નથી. એ અહીં નિષ્પન્ન થતી દેખાતી જોવી જોઇએ. આ વિચારોનું વાજબીપણું રઘુવીર બીજી રીતે પણ ઠસાવવાનો પ્રયત્ન કરે છે: '' 'સસ્તી' એકપાત્ર લઘુનવલ છે અને એમાં આવતાં અનેક માણસો માત્ર વસ્તુ-પદાર્થ-છે, દૃશ્ય જગતનો એક ભાગ છે. પાત્રનું એકલા હોવું એને વિચારવા મજબૂર કરે છે.'' આ પ્રકારની ટેકનિકમાં વ્યક્તિઓ પદાર્થો બને તે છતાં વાર્તાના નાયકના વિચારોને ટીંગાડવાની ખીંટી બની રહે એવું તો ન જ થવું જોઇએ. રોબ ગ્રિયેની નવલકથામાં પાત્રોને વસ્તુ કે દૃશ્યસામગ્રી રૂપે જ લેખવામાં આવે છે. ત્યાં આવું બન્યું છે ખરું ?

ડૉ. ભાયાણી તથા સુરેશ જોષીએ ફરી ફરી કહ્યું છે કે, 'લય' જેવી અનિશ્ચિત સંકેતવાળી સંજ્ઞાનો ઉપયોગ બહુ ઉપકારક નીવડે તેમ નથી. અહીં રઘુવીર આ કૃતિના બીજા નોંધપાત્ર લક્ષણ લેખે 'લયાત્મક ગદ્યખંડો' ને ગણાવે છે. એ લયને વર્ણવવામાં એઓ કવિતાઈમાં સરી પડે છે, પણ એ વર્ણન ચર્ચાને ભાગ્યેજ સમર્થક નીવડે એવું કહી શકાય.'' આ લય મહદંશે ભરતીનો લય છે અને વજૂકંઠ કિનારા પર માથું પછાડીને પાછાં ફરતાં મોજાની એમાં ગતિ છે.'' આ વિધાનને અવતરણની મદદ વ્દારા સ્પષ્ટ કર્યું હોત તો જ એઓ શું કહેવા માગે છે તે સ્પષ્ટ થાત. વળી આખી કૃતિના ગદ્યખંડોનો આ એક જ લય છે ? તો તો એક-સૂરીલાપણું ન ઊભું થાય? સારો ગદ્યકાર તો ભાવ પ્રમાણે શૈલીનાં પોત બદલતો રહે. આ પછી રઘુવીર કૃતિમાં દેખાતી આકમકતા (આ 'આકમકતા' તે શું છે તે એમણે કહ્યું નથી) નો સંબંધ આ લય સાથે જોડે છે અને કહે છે: ''કથનની આકમકતાને આ લય મદદ કરે છે અથવા એમ કહેવું જોઈએ કે આકમકતાનો અનુભવ આ લય વ્દારા જ શકય બન્યો છે.'' આ ગદ્યખંડો કૃતિની રચનાની સમગ્રતાની દૃષ્ટિએ શો ભાગ ભજવે છે તે એઓ કહેતા નથી. એઓ કહે છે કે આ કૃતિની બહાર, સ્વતંત્ર એકમ તરીકે ટકી રહી શકે એવી એમાં શકિત છે. કૃતિની અંદર પણ ટકી શકશે એવું શ્રધ્ધાપૂર્વક એઓ કહે છે, પણ તે શી રીતે તે જ ચર્ચતા નથી. આ ગદ્યખંડની એવી શી શક્તિ છે જે ને કારણે આ શકય બને તેની ચર્ચા એમણે કરી નથી. એઓ માત્ર એમાં રહેલી ઝીણવટ કે સૂક્ષ્મતાનો જ ઉલ્લેખ કરે છે. એ મુદ્દો તો આગળ કહેવાઈ ગયોજ છે.

આ પછી આ લયમાં સૌંદર્ય નથી પણ સામર્થ્ય છે એમ એઓ કહે છે. 'ગુજરાતી કવિતાનો આસ્વાદ' માં આધુનિક કવિઓની અલંકાર-યોજનામાં સૌન્દર્ય નહીં પણ સામર્થ્ય' એમ કહ્યા પછી વળી આ સામર્થ્ય તે સૌન્દર્યનો અભાવ સૂચવે છે એવું નથી એ વાત એઓ ઉમેરે છે. આ સામર્થ્ય તે એમનાં કલ્પનોમાં રહેલી ગતિશીલતાને કારણે અનુભવાય છે. આ ગતિશીલતા એક કલ્પન વિસરીને બીજામાં ભળે છે તેને કારણે આવે છે. પણ આ બધાંની રચનાની સમગ્રતાની દૃષ્ટિએ ઉપકારકતા કેટલી તે એમણે ચર્ચ્યું નથી.

પ્રારમ્ભમાં કહ્યું છે કે 'અસી' ના લેખક વિચ્છિન્નતાની વાત કરે છે, પણ રઘુવીર પાછળથી ઉમેરે છે: ''.......પેલા એકલા માણસના ભાગ્યમાં બીજું કંઇ નહીં તો પણ આ સાંકળ તો છે જ, દશ્યોની ન હોય ત્યારે સ્મરણોની, નવો અર્થસંદર્ભ જગાવતી દાદાજીએ કહેલી વાર્તાઓની, અને એ પણ ન હોય ત્યારે ખયાલો - તરંગો - ઉદ્‌ગારોની.'' આ બધાનું સંકલન શી રીતે થયું છે એ મહત્વનો મુદ્દો છે. સહોપસ્થિતિથી જ બધું શૃંખલાબધ્ધ બની જાય એમ માની લઇ શકાય નહીં.

રઘુવીરની દૃષ્ટિએ આ કૃતિ રસ પડે તેવી છે એનું કારણ એ છે કે એમાં રજૂ થયેલા વિચારો ઠેર ઠેર પોકળ લાગે છે તે છતાં એમાં સૂક્ષ્મદર્શક દૃષ્ટિ, લયાત્મકતા અને ભાષાના વિનિયોગની શકિત અલગ અલગ કે એક સાથે જોવા મળે છે. ભાષા-પરત્વે બોલાતી ભાષા જ લેખકે સ્વીકારી છે અને સાથે સાથે એમાં તત્સમ શબ્દોને સફળતાથી ભેળવી દીધા છે. કેટલીકવાર સાહિત્યિક સ્તરપર નહીં યોજાયેલા શબ્દોનો પણ એઓ આવિષ્કાર કરી શકે છે અને ત્યારે અદમ્યશકિતના (ઉપદ્રવ) નો પરિચય કરાવે છે.

'અસી' માં વસ્તુસંદર્ભ અખંડ નથી અને રઘુવીર કહે છે કે કદાચ એવી અખંડતા લેખકને અભિપ્રેત પણ નથી. એવું અનુમાન પ્રારમ્ભમાં ટાંકેલા વાલેરીના અવતરણના આધારે તેઓ કહે છે. પણ એમાં અવતરણના અર્થ વિશેની એમની સમજ અધૂરી હોય એવું લાગે છે. એમની દૃષ્ટિએ આ કૃતિ સુરેશ જોષીની કૃતિથી પ્રભાવિત થયાના દોષથી બચી જાય છે કારણ કે સુરેશ જોષીની કૃતિમાં કલ્પનોની જે ખડકલી હોય છે તેવી ખડકલી હોવા છતાં દોષરૂપ બનતી સ્થગિતતા નથી અને એથી સુરેશ જોષીના ગદ્ય કરતાં આ લેખકના ગદ્યમાં વેગ છે અને સાહિત્યિક દૃષ્ટિએ આ ફરકનું ઘણું મહત્વ છે.

રઘુવીરની આ વિવેચનામાં આ કૃતિની પ્રયોગશીલતા કે વિશિષ્ટતાના કારણભૂત જે તત્વો છે તેનું નામ પાડયા પછી એ વિશેની ચોકકસાઇભરી વીગતપૂર્ણ અને પ્રતીતિકારક ચર્ચા થયેલી જણાતી નથી. અવતરણો આપવાથી પ્રતીતિ થઇ ચૂકી છે. એમ એમણે માની લીધેલું છે. આને કારણે આ કૃતિમાંની ભાષાની,

લયની અને કલ્પનીના અન્વયની વિશિષ્ટતા એઓ સંતોષકારક રીતે બતાવી શકયા નથી.

ડૉ. ધીરુભાઇ ઠાકર એમના 'સાંપ્રત સાહિત્ય' માં 'અસ્તી અને અસ્તિત્વ' એ લેખમાં (પૃ.૨૭૬) આ નવલકથાની ચર્ચા કરે છે. એમને એમાં 'આધુનિકતાની છાપ' દેખાય છે. વળી એ નવલકથામાં સાર્ત્રના અસ્તિત્વવાદની પડઘો પણ એમને સ્પષ્ટ સંભળાય છે. એ ઉપરાંતની ત્રીજી વસ્તુ જે એમણે નોંધી છે તે એ કે, 'સુરેશ જોષીની માફક શ્રીકાંતે પણ ઘટનાવિહીન કથયિતવ્યને નવલકથાની આકાર આપવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે.''

એઓ નવલકથાની આધુનિકતા વિભાવનાને મોટે ભાગે એ સમ્બન્ધમાં સુરેશ જોષીએ જે પ્રમાણે કહ્યું છે તેને આધારે ઓળખાવે છે. એમાં પાત્ર અને પરિસ્થિતિ વચ્ચેની વ્યાવર્તક રેખા ભૂસાતી જાય છે એમ કહ્યું છે પણ એનું કારણ એમણે ખોટું આપ્યું છે. પાત્ર પરિસ્થિતિને વશ વર્તે છે માટે નહીં પણ પાત્રની સંજ્ઞા સ્થાપવાનું આ અસંગતિપૂર્ણ વિશ્વમાં શકય રહ્યું નથી માટે વળી અસ્તિત્વવાદના મનોવિજ્ઞાન પ્રમાણે તો પાત્રનાં માનસલક્ષણો પૂર્વનિર્ણીત હોઇ શકે નહીં: આથી જ તો કેવળ આવાં સાહિત્યમાં શકયતાઓ કે સમ્ભાવનાઓનું માત્ર આલેખન કરવામાં આવે છે.

કથાસાહિત્યમાંની વાસ્તવિકતા પરત્વેનો એમનો ખ્યાલ પણ કંઇક અસ્પષ્ટ છે. એઓ ''સ્થૂળ વાસ્તવિકતા'' કહીને જેને ઓળખાવે છે તે કદાચ જીવનમાંથી પ્રાપ્ત થતી કાચી સામગ્રી જ છે. એનું રૂપાન્તર તો કલાકૃતિમાં થવું જ જોઇએ. અને એ અર્થમાં દરેક સર્જક પોતાની આગવી વાસ્તવિકતા ઉપજાવી લે છે એ સાચું. આ રૂપાન્તર માટે એમણે જે પધ્ધતિનું સૂચન કર્યું છે તે એકમાત્ર પધ્ધતિ આવા રૂપાન્તરની હોઇ ન શકે. એમના મત મુજબ 'અસ્તી' ના પ્રકારની નવલકથામાં 'ઘટનાને છેક આછી બનાવીને તેને પ્રતીકની કક્ષાએ લઇ જવામાં આવે '' છે. આ પ્રકારની પ્રતીકરચનાની પ્રક્રિયા વિશેની એમની સમજ છે પણ એ સમજ આ કૃતિમાંથી ઉદાહરણ આપીને એમણે સ્પષ્ટ કરી નથી. એમની દૃષ્ટિએ જો ઉપર કહી તે ભૂમિકા ધ્યાનમાં રાખીએ તો આ રચના સુબોધ બને છે. આ કૃતિમાં આપવામાં આવેલા ''ઊંડા ધ્વનિવાળાં ચિત્રો અને દૃષ્ટિની વ્યાપ'' નવલકથાને ગૌરવ અર્પે છે.

આ પછી એઓ કૃતિમાં આવતા જડચેતન પદાર્થો ગણાવે છે. આ પદાર્થો સંવેદનોને જાગૃત કરે છે અને સાથે સાથે તેને પ્રગટ કરનારાં પ્રતીકોની ગરજ પણ સારે છે. આ પછી એઓ આ વાર્તાના નાયક (આવી કૃતિમાં 'નાયક' સંજ્ઞાનો ભાર ઉપાડી શકે એવું કંઇ છે ખરું ?) જોડે કલ્પિત સંવાદ યોજે છે. એ સંવાદદ્વારા એઓ એમની દૃષ્ટિએ જીવન વિશેની અસ્તિત્વવાદની જે સમજ છે તે રજૂ કરે છે. એ સમજ પ્રમાણે જીવનમાં બધું મિથ્યા છે, મરણ આવતું નથી માટે જીવન છે, જીવનની ગતિ મૃત્યુ તરફ છે એમાં માત્ર દુ:ખ જ છે. એ દુ:ખના અનેક પર્યાયો આપી શકાય. આ જ રીતે અંધકાર, ઇશ્વરની કલ્પનાનું વાહિયાતપણું, શૂન્ય,સૃષ્ટિની યોજનાની અહેતુકતા - આ બધાંને ગણાવીને ડૉ. ધીરૂભાઇ ઠાકર એને લેખકે કરેલા આધુનિક યુરોપીય અસ્તિત્વવાદના અભ્યાસની નીપજરૂપ ગણાવ્યું છે. આમ છતાં સાર્ત્રની કલામાં અનુભૂતિની જે રણકો છે તે આમાં સંભળાતો નથી એવું એઓ કહે છે. બિનઅંગત અભિવ્યક્તિને ઓઠે જીવન વિશેની આવી એમની માન્યતા વધારે વખત સંતાડી રાખી શકાય તેમ નથી.

ડૉ. ધીરુભાઇ ઠાકર શ્રીકાન્તની અર્થસભર પ્રતીકોદ્વારા અમૂર્ત વક્તવ્યોને મૂર્ત કરવાની શક્તિનો ઉલ્લેખ કરે છે. મોટા ભાગના પ્રતીકો નિષેધાત્મક (Negative) છે અને ભાવાત્મક પ્રતીકો ઓછા છે, એવી એમણે ફરિયાદ કરી છે, પણ ઘણીવાર આ 'પ્રતીક' સંજ્ઞા બહુ શિથિલ રીતે વપરાયેલી લાગે છે. આ નવલકથાને એઓ 'સ્વરૂપહીન' કહે છે. વળી આ નવલકથામાં stream of consciousnessની ટેકનીકનો ઉપયોગ થયો હોવાનું પણ સૂચન કરે છે. પણ એમ કરવા જતાં સંવેદનોની વિકીર્ણતાને લીધે લેખક ધારી અસર ઉપજાવી શક્યા નથી. એવું એમને લાગે છે. આ 'ધારી અસર' એટલે શું ? લેખકે કઈ અસર ઉપજાવવા ધારી છે ? એ આ કૃતિ પરથી પામી શકાય છે ? કે પછી વિવેચક પોતે ધારેલી અસર નથી ઉદ્ભવી તેની ફરિયાદ કરે છે. ?

સૌથી વધુ અસંતોષકારક ચર્ચા લેખકની ભાષા વિશેની છે. એમાં કવિતા છે, એટલે કવિતા સાથે સંકળાયેલા કેટલાક ગુણો આપોઆપ જ ગણાવાઇ દેવાય છે.

આથી એઓ 'કુમાશ અને અર્થપૂર્ણ ચિત્રો ઉપજાવવાની શકિત' સિધ્ધ થયાં છે એમ કહે છે. જોડણીમાંના ફેરફારને એમણે પુરસ્કાર્યો નથી. એ રીતે નવીનતા બતાવવાનો પ્રયત્ન યોગ્ય નથી. આથી વિશેષ ચર્ચા એમણે ભાષા વિશે કરી નથી. આથી સાહિત્યકૃતિમાં ભાષાનું મહત્વ કેટલું, અભિવ્યકિતની શકિત કેટલી - આ મુદ્દાઓ ઉપેક્ષા જ પામે છે. આખરે તો મોટાભાગની ચર્ચા લેખકના વકતવ્યને વિશેજ થતી હોય છે. આમ નવલકથા નિબન્ધ હોય એવું જ હજુ મોટા ભાગના વિવેચકો માની લેતા હોય એમ લાગે છે. સાહિત્ય કૃતિના સાહિત્યતત્વ વિશેની તપાસ અધૂરી જ લાગે છે.

સુરેશ જોષીએ (નવભારત:૧૯૬૭) આ કૃતિનું વિસારથી વિવેચન કર્યું નથી પણ અભિવ્યકિતના એક પ્રગલ્ભ પ્રયોગ તરીકે આ કૃતિને એમણે આવકારી છે. એમણે આ કૃતિને નવલકથા કહીને ઓળખાવી નથી. એમાં એક સંદર્ભ છે એટલુંજ એમણે કહયું છે. આ સંદર્ભ અને આ કૃતિમાંની કવિતા એ બે વચ્ચેનો સંબંધ એમને સપ્રમાણ લાગ્યો નથી. આથી આમાંના ઘણા અંશો સ્વતંત્ર કાવ્યના એકમરૂપ બની રહે એવું એમને લાગ્યું છે. એમની દૃષ્ટિએ અહીં ત્રણ મુદ્દાઓ ચર્ચવા જેવા લાગ્યા છે. કાવ્યની ઉપકારકતા સંદર્ભમાં સિધ્ધ થઇ છે ખરી ? જો એક કાવ્યમાં પણ અમુક પંકિતઓ અનિવાર્ય નહીં હોય એવું લાગે તો એને નિર્વાહ્યગણતા નથી તો તે જ પ્રમાણે જો આ સંદર્ભમાં પણ દેખીતી રીતે અસંબધ્ધ સૂક્ષ્મ રીતે સંબધ્ધ એવી આ એકમો વચ્ચેની સંબંધ શૃંખલા અનિવાર્ય ન બની રહેતી હોય તો એક અખણ્ડ પુદ્ગલ સિધ્ધ થયું નથી એમ જ કહેવાનું રહે. આથી કવિની સૂક્ષ્મતા, કલ્પનાશીલતા એમાં છે તે આવકાર્ય છે, પણ સંદર્ભને 'ઉપકારક ન નીવડે તેના સમાવેશનો લોભ ન રાખવો જોઇએ એવું એમનું માનવું છે.

બીજો પ્રશ્ન તે એમાં છૂટા પડી જતા ને કોઇક અભિનિવેશપૂર્વક ઉચ્ચારાતા લેખકના વકતવ્યનો છે. એમાં જે હતાશા, વિચ્છિન્નતા, નિરર્થકતા, અસંગતિની વાત થઇ છે તે વ્યંજિત થવી જોઇએ, સંદર્ભમાંથી એનો ધ્વનિ ઊઠવો જોઇએ. આમ લેખકને અભિમત ફિલસૂફી અને લેખકની કવિની રીતે વિભાવિત થયેલી સૃષ્ટિ - આ બે વચ્ચે સંબંધ

સ્થાપી શકાયો નથી. એમની દૃષ્ટિએ આ એક મોટું ભયસ્થાન છે.

ત્રીજો મુદ્દો ભાષાનો છે. વસ્તુલક્ષી કૃતિમાં તો લેખકમાં અનેક અવાજો ઊભા કરવાની શક્તિ જોઈએ. અહીં તો લેખકનો જ અવાજ રહી રહીને સંભળાય છે. આથી ભાષા પાસે જે કામ લેવાવું જોઈએ તે લઇ શકાયું નથી. ભાષામાં કાવ્યગુણ છે, પણ તે ગુણ નિરપેક્ષ નથી, સાપેક્ષ છે. સંદર્ભમાં નભે તેટલે અંશે જ તે નિર્વાહ્ય બને. વળી કલ્પનોની યોજનામાં કેવળ સૂક્ષ્મ નિરીક્ષણની વીગતો જ નહીં, કે લેખકને અભિમત દર્શક જ નહીં પણ એથી વધુ Dynamic સ્વરૂપનું સંયોજન સિદ્ધ થયું હોવું ઘટે.

આમ 'અસ્તી' ના વિવેચનમાં એક બાજુથી એમાં રહેલી પ્રયોગશીલતા અને નવલકથાલેખનની રૂઢ રીતિથી અળગા થઇને રચના કરવાની પ્રગલ્ભતાને, નવીન આવિષ્કારોને સર્વથા નહીં આવકારનારા એવા વિવેચકોએ પણ બિરદાવ્યાં છે તો બીજી બાજુ આવા પ્રયોગને પણ, અંજાઇ ગયા વિના, તટસ્થ રહીને સમભાવપૂર્વક તપાસીને એનાં ભયસ્થાનો પણ ચીંધી બતાવવામાં આવ્યા છે. એને રૂઢ અર્થમાં નવલકથા ગણ્યા વિનાય, એક સંદર્ભ રચનાની દૃષ્ટિએ પણ એની રચનાને એનાં બધાં પાસાં સહિત તપાસવાનો સન્તોષકારક પ્રયત્ન થયેલો દેખાતો નથી. તેમ છતાં સુરેશ જોષીએ આ કૃતિને નિમિત્તે કેટલાક પાયાના પ્રશ્નો ઉપસ્થિત કર્યા છે. સંભવ છે કે શ્રીકાન્ત શાહ આ પછી બીજી એવી કોઇ કૃતિ આપે, તો એને આધારે આ ચર્ચા પણ આગળ ચાલી શકે.

મધુ રાય કૃત 'ચહેરા' (૧૯૬૬) પણ એક અર્થમાં પ્રયોગશીલ નવલકથા તો છે જ. એમાં કાવ્યમયતા કે કવિની રીતે કૃતિને વિભાવિત કરવાનો પ્રયત્ન નથી. એનું કાવ્યત્વ કદાચ કથાસૃષ્ટિમાં વધુ આત્મસાત્ થઇ શકે એ સ્વરૂપનું છે અને તે જે સંયમપૂર્વક નથી ઉચ્ચારાયું અથવા તો જે કશા અભિનિવેશ વિના ઉચ્ચારાયું છે તેમાં રહેલું છે.

ડો. ધીરુભાઇ ઠાકરે આ કૃતિના વિવેચનનું શીર્ષક જ

રાખ્યું છે, 'કરવટ બદલતી ગુજરાતી નવલકથા' (સંપ્રત સાહિત્ય' પૃ.૨૭). એમાં એમને નવલકથા 'વિલક્ષણ વળાંક' લેતી લાગે છે અને તેથી 'તાજગીનો અનુભવ' પણ થાય છે. આ કૃતિમાં પણ એઓ 'આધુનિક અસ્તિત્વવાદી દૃષ્ટિ' જુએ છે. એ મુદ્દો ચર્ચાસ્પદ છે, પણ એની પૂરતી ચર્ચા ન થઇ હોવાને કારણે એ માત્ર એમનો અભિપ્રાય બની રહે છે. આ ઉપરાંત એઓ લેખકની 'નિતાન્ત વસ્તુને જ લક્ષવા જતી બિનંગત કથનરીતિ' નો પણ ઉલ્લેખ કરે છે. કથા પ્રથમ પુરુષ એકવચનમાં કહેવાઇ છે એટલે એક રીતે જોતાં એમાં કથાનાયકના બાહય તેમ જ આંતર જીવનની વાત કથાનાયકને મુખે કહેવાઈ છે. અહીં એમના મનમાં 'બિનંગત' નો અર્થ Objective હશે એવું લાગે છે, કારણ કે એમણે આગળ 'વસ્તુને લક્ષવા જતી' શબ્દ વાપર્યો છે. એ ઉપરાંત આગળ પણ એઓ ઉમેરે છે: ''નવલકથાનો નાયક 'હું' તટસ્થ રહીને જિન્દગીના પ્રવાહને જોવાનો પ્રયત્ન કરે છે.''

'અસ્તી' ના વિવેચનની જેમ અહીં પણ નાયકને નિમિત્તે જીવન વિશેની પ્રગટ થયેલી વિચારણાને એઓ સૌ પ્રથમ લક્ષમાં લે છે. આ વિચારણામાં કશી નવીનતા નથી, કારણ કે ચન્દ્રકાન્ત બક્ષીની નવલકથાઓમાં કોઇને કોઇ રીતે આવા વિચારો પ્રગટ તો થતા રહયા જ છે. તે ઉપરાંત સુરેશ જોષીએ આ પહેલાં 'મનીષા' અને 'વિશ્વમાનવ' માં આલ્બેર કામૂની 'એબ્સર્ડ' વિશેની વિભાવનાને સમજાવી જ હતી. એટલે નવીનતા જો હોય તો આ જીવનદૃષ્ટિને અનુરૂપ કથનરીતિ એઓ સિદ્ધ કરી શકયા છે કે નહીં તે બાબતે તપાસવાનો હોય. કથાનાયકની જળકમલવત્ નિર્લિપ્ત રહેવાની ડોળ, એની નિર્ભ્રાન્ત પ્રતીતિથી એનામાં જન્મતો વિષાદ - આ પાત્રની ઉકિતમાં વર્ણવાયેલું છે તે એઓ ચીંધી બતાવે છે. એવું જ એનું કલા પ્રત્યેનું વલણ પણ અહીં એમણે ટાંકી બતાવ્યું છે:''ચિત્રો એક અભિવ્યકિત માટે જ હતાં મારે માટે, ચિત્રો માટે હું નહોતો.... મારે સુખ જોઇતું હતું સુખ, મારે નિરાપદ રહેવું હતું, હું ચિત્રકાર નથી. હું માણસ છું, સૌ પહેલાં.''

આ પછી કથાસાર આપવાનું એઓ શરૂ કરે છે. વચમાં વચમાં કૃતિમાંથી અવતરણો પણ ટાંકયાં જાય છે. વાર્તાવસ્તુનો ખ્યાલ એમણે આપ્યો છે, પણ

સંકલ્પનાની કે રચનાની ચર્ચા એમણે ઊંડાણથી કરી નથી. એ વિશે એમને એટલું કહેવું પ્રાપ્ત થાય છે કે વાર્તાવસ્તુ 'સંબદ્ધ' નથી, એનું સંવિધાન પ્રથમ દૃષ્ટિએ 'ચંદરવા જેવું' લાગે એવો સંભવ છે. એમાં બધા કથાખંડો કે પ્રસંગો તે રંગબેરંગી કપડાંના ટૂકડા જેવા છે. પણ આ ટૂકડાઓમાંથી જે ભાત બને તે એને કળાકૃતિને સ્થાને સ્થાપી શકે. એવું અહીં બન્યું છે કે નહીં તે વાસ્તવમાં તો તપાસવું જોઇએ. 'એમાંનો દરેક ચહેરો નવું સંવેદન જગાડે છે અને 'કોઇ ચહેરો અખંડ નથી' રૂઢિગત રીતે ચર્ચા કરીએ તો ય આવી અધૂરી અને અસ્પષ્ટ પરિભાષામાં ચર્ચા થઇ શકે નહીં. કૃતિની બારીક વિગતોને પણ લક્ષમાં રાખીને સાંગોપાંગ ચર્ચા કરવાને બદલે એકાદ બે ટૂકડા કે અભિપ્રાયો આપવા અને મુરબ્બીવટ દાખવીને થોડુંક પ્રશંસવું ને સલાહના બે શબ્દો કહેવા એથી વિવેચનને કશું અર્પણ ભાગ્યેજ થાય છે.

હવે લેખકની વિશિષ્ટતા વિશેની વાત આવે છે: ''મધુ રાયની વિશિષ્ટતા એ છે કે તેમના કથનમાં વિષાદ કે અવસાદનો ભાર હોતો નથી.'' આ વિશિષ્ટતા એમણે કથનરીતિમાં શી રીતે સિદ્ધ કરી તેની ચર્ચા થવી જોઇએ. એવી જ અછડતી વાત એમણે સંવાદો વિશે કરી છે. એ સંવાદો 'ચબરાક અને સ્ફૂર્તિલા' છે. આ બન્ને વિશેષણો યથાર્થ રીતે આ સંવાદોને લાગુ પાડી શકાશે ? એમાં સભાનપણે કેળવેલી બેફિકરાઇ, ઉદાસીનતા એને આપણે કેવળ ચબરાકી કહેશું? અવસાદ ઢાંક્યો હોય એ સાચું, પણ તેથી એની વાત કાંઇ સ્ફૂર્તિલા સંવાદોથી ન કહી શકાય. આ ઉપરાંતની થોડીક બીજી ખૂબીઓનો એમણે આ રીતે સરવાળો આપી દીધો છે: ''ગધેડાની દૃષ્ટાન્ત કથા, પાણીમાં પડતા પ્રતિબિંબનું પ્રતીક, એકબીજાથી તદ્દન અસંગત વસ્તુઓની સંનિધિ અને તટસ્થ વસ્તુકથન કરવાનું વલણ નવલકથાના મૂળ સંવેદન ભણી કેન્દ્રગામી રેખાઓની માફક ગતિ કરીને સમગ્ર અસર ઉપજાવે છે.'' આ વિધાન એમની વિવેચન-પદ્ધતિનું દ્યોતક છે. એમાંની જુદી જુદી વિગતો વચ્ચેનો રચનારીતિમાં શો સંબંધ છે તે જાણવાની અપેક્ષા રહે. એ જ રીતે દૃષ્ટાન્ત કથાના વિનિયોગની સમર્પકતા વિવેચકને મન શું છે કે રચનારીતિમાં એનું અર્પણ કેટલું તે પણ આપણે જાણવા ઇચ્છીએ. જે વસ્તુઓ એકબીજાથી અસંગત લાગે છે

તેને સાથે લાવવાથી શું નિષ્પન્ન થાય છે ? આ અસંગતિનું સ્વરૂપ શું છે ? કેવળ 'અસંગત' અને 'સંનિધિ' નો ઉલ્લેખ કરવાથી એ મુદ્દાઓ સ્પષ્ટ થતા નથી.

આ પછી વળી એઓ વસ્તુસંકલનાની ચર્ચા તરફ વળે છે અને કહે છે ''નાયકના જીવનની માફક વાર્તાનો પ્રવાહ યદૃચ્છાવિહારી જણાય છે.'' અહીં નાયક અને કથાસંકલન બંનેની વાતને ભેગી સાંકળવા જતાં કદાચ યથાર્થ વર્ણન કરી શકાયું નથી. આ યદૃચ્છાવિહાર કયા પ્રકારનો છે ? એમ તો સરસ્વતીચંદ્ર પણ યદૃચ્છાવિહારી નહોતો ? વળી 'ચહેરા' નો નાયક ખરેખર યદૃચ્છાવિહારી છે ખરો ? એ પાત્રનો મર્મ સમજવામાં કદાચ આ વર્ણન બહુ મદદરૂપ નહીં થઇ પડે. પણ એઓ તરતજ આ યદૃચ્છા-વિહારને 'અસ્તિત્વવાદ' જોડે સાંકળી લે છે, ને અહીં એમની અસ્તિત્વવાદ વિશેની અધૂરી સમજ પણ દેખાઇ આવે છે. એઓ કહે છે: ''અસ્તિત્વવાદીને જીવનમાં કશું સિધ્ધ કરવાનું નથી. પોતે છે એ જ સિધ્ધ''કશું સિધ્ધ થઇ ચૂકેલું એના ખપનું નથી, કારણ કે એ પરીક્ષ છે. એનો અર્થ એ નથી કે એને કશું સિધ્ધ કરવાનું હોતું જ નથી. એથી ઊલટું આ બાબતમાં એનું Commitment વધારે ગંભીર સ્વરૂપનું હોય છે. એ જીવવાની બાબતમાં દિલચોરી કરી શકે નહીં, કારણ કે એ પોતે પણ સો ટકા જીવીને જ પોતાને સિધ્ધ કરી શકે છે. પોતે છે એટલે સિધ્ધ છે એ માન્યતા ખોટી છે. એ તો આખી વસ્તુને અહંકેન્દ્રિત બનાવી દે છે. મૂલ્યની પ્રમાણભૂતતા તો જીવીને સિધ્ધ કરવાની હોય છે. એટલે અસ્તિત્વવાદીનો જો વિરોધ હોય તો તે આત્યન્તિક અને નિરપેક્ષ મૂલ્યો સામેનો છે.

આ પછીનું એમનું વિધાન પણ ચિંત્ય છે: ''એવા પાત્રના ચિત્રણમાં જીવનનાં ચિંતનને ભાગ્યે જ અલાયદું સ્થાન હોય.''જીવન વિશેનું ચિંતન નવલકથામાં કઇ રીતે આવે ? જો એઓ આ નવલકથામાં અસ્તિત્વવાદનો પ્રભાવ જોતા હોય તો એ પણ જીવન વિશેનું ચિંતન નથી ? એક પ્રકારની જીવનરીતિ નથી ? વળી આવા જીવન વિશેના ચિંતનને 'અલાયદું સ્થાન' હોવું ઘટે એમ એમને અભિપ્રેત છે ? જો નવલકથા કલાકૃતિ હોય તો એમાં જે કંઇ આવે તે તદ્રૂપ થઇને આવે, કળાના રસાયણે રસિત થઇને આવે, પણ

કદાચ 'સરસ્વતીચન્દ્ર' પછીથી આપણને આવાં 'અલાયદાં ચિંતન' ની અપેક્ષા રાખવાની ટેવ પડી ગઇ છે. પણ પ્રશ્ન એ છે કે કળાકૃતિ બનવા મળતી નવલકથા પાસેથી આ પ્રકારની અપેક્ષા રાખવી યોગ્ય છે? અને જો એ અપેક્ષા જ ન સન્તોષાય તો એ બદલ કૃતિમાં ક્ષતિ છે એમ માનવું તે ઠીક ગણાય ? આગળ એઓ કહે છે: ''પાત્રના કાર્યમાંથી વાચકના ચિત્ત પર તેની જે છાપ પડી તે સાચી.'' આ રીતે જે છાપ પડે તે જ કળાકૃતિમાં ઉપકારક ન લેખાય ? વળી અહીં તો આપણને એમ પણ લાગે છે કે નાયકના કાર્ય પરથી એમણે જે છાપ ઝીલી છે તે ય પૂરેપૂરી એને ન્યાય કરે એવી નથી. બધું જ નિરર્થક છે, કશાંની કશો અર્થ નથી એવું અતિવ્યાપ્તિભર્યું વિધાન કરવું જોખમભર્યું છે. એ સુખ ઇચ્છે છે, પ્રેમ ઇચ્છે છે. નિર્લિપ્ત રહેવાનો પ્રયત્ન કરે છે, પણ ફાવતો નથી. આખરે તો માનવીનું જીવન કશુંક પામવા માટેની મથામણ હોય છે, એ પૂરેપૂરું પામી લેવાતું નથી, એની માત્ર આપણને ઝાંખી થાય છે. આપણે જીવન વિશેનાં કશાં નિશ્ચિત સ્વરૂપનાં વિધાનો પામવા માટે નવલકથા પાસે જતા નથી. એવાં વિધાનો માટે તો દર્શનશાસ્ત્રના ગ્રન્થો પાસે જઇએ છીએ. આથી આ બધું કરી ચૂકયા પછી વળી પાત્રના ઘડતરની ચર્ચા કરવા વળે છે ત્યારે પાત્રાલેખનની પદ્ધતિની ચર્ચા કરવાને બદલે એણે અપનાવેલા જીવનદર્શનને ધ્યાનમાં લઇને એઓ 'કાચો' કહે છે. આગળ આપણને એઓ એમ કહી ગયા કે પાત્રના કાર્ય પરથી જ એની જીવન વિશેની દૃષ્ટિ અહીં સમજી લેવાની રહે છે, પણ હવે એઓ કહે છે: ''અન્કુદરતી જીવન નહીં જીવવાનો તેનો નિર્ણય, કંટાળો, 'મોરલ' કે સિદ્ધાંત પ્રત્યેની નફરત, પાપ વિશેના વિચારો વગેરે તે સંપ્રજ્ઞાત પણે રજૂ કરતો જણાય છે.'' એટલું જ નહીં પણ હવે ''તેનાવર્તનમાં એ બધું એકરસ થતું જણાતું નથી.'' અહીં વિવેચનની જેની સાથે લાગેવળગે છે તે પાત્રાલેખનની પદ્ધતિ વિશેની ચર્ચા અપેક્ષિત હતી. એને બદલે જેમ જીવનમાં આપણે બીજાના વર્તનનો ન્યાય ચૂકવવા બેસીએ તેમ એઓ પાત્રનો ન્યાય ચૂકવતા લાગે છે.

આ પછી રૂઢ રુચિને ખૂંચે એવી અશિષ્ટતાનો મુદ્દો એઓ

ઊભી કરે છે, એ અશિષ્ટતા કેવળ અશિષ્ટ લાગતા શબ્દો વાપરવાથી જ આવી જાય છે ? દુષ્ટ કે જેને અશિષ્ટ કહીએ એવાં પાત્રોનું આલેખન મોટા સર્જકો ભારે કલાત્મકતાથી કરે છે એ તો જાણીતું છે જ, પણ કહેવાતાં શિષ્ટ પાત્રોની ગૂઢ પ્રચ્છન્ન અશિષ્ટતાથી શું આપણને સમાજમાં પણ અનુભવ નથી થતો ? વળી કલાદૃષ્ટિએ જો આ 'અશિષ્ટ' કે 'અશ્લીલ' કેવળ નિર્વાહ્ય જ નહીં પણ અનિવાર્ય બની રહેતું હોય તો કેવળ 'અશિષ્ટ' શબ્દો વાપર્યા છે માટે જ એને આપણે નિંદ્ય ન ગણી શકીએ. કેવળ દેખાડો કરવા, સનસનાટી ભરેલું લખવા કે અત્યાધુનિક તરીકે ખપવા માટે જ જો એ કરવામાં આવ્યું હોય તો વાત જુદી. પણ અહીં પ્રસ્તુત સંદર્ભના અનુલક્ષમાં એવી કશી ચર્ચા કર્યા વિના જ એઓ કહી દે છે. ''કોઇ વાર તેની મુક્તતા દર્શાવવા જતાં મિત્રો વચ્ચેનો વાર્તાલાપ અસ્વાભાવિક અશિષ્ટતામાં ઊતરી પડે છે.'' અહીં આ અસ્વાભાવિક કેમ બની રહે છે તેની ચર્ચા થવી જોઇતી હતી. એનું એક ઉદાહરણ ટાંકીને એઓ કહે છેઃ ''યુસુફની પ્રેમિકા વિશે નાયકે કાઢેલા અશ્લીલ ઉદ્ગાર (પૃ.૧૫૧) ગમે તેટલા વિનોદમાં કહયા હોય, છતાં ઉચિત નથી''. કેવળ વિનોદ ખાતર જ આ અશ્લીલતાનો ઉપયોગ થયો હોય તો ય એની સાભિપ્રાયતા લેખકે સિદ્ધ કરી હોય તો એમાં અનૌચિત્ય જોવાનું કશું કારણ નથી.

આ પછી એઓ એક પ્રશ્ન પૂછે છેઃ ''કશું પણ બનવાની ખ્વાએશ વગર જીવ્યે જતો અલગારી આટલો વાચાળ કેમ ? અહીં દોસ્તોએવ્સ્કી, કાફકા, કામૂ વગેરે સાથે મધુ રાયની સરખામણી અહીં કરીએ છતાં 'ભીંયતળિયેનો આદમી' માં સુરેશ જોષીએ લખેલો પ્રવેશક જુઓ કે કાફકાની વાર્તાની કે કામૂની નવલકથાની એમણે 'કથોપકથન' માં કરેલી ચર્ચાઓ જુઓ તો આ વિશે કંઇક જુદું કહેવાનું પ્રાપ્ત થશે. 'ભોંયતળિયેનો આદમી' માંનો નાયક (એને નાયક પણ કહેવાની જરૂર નથી) એકસરખું બોલબોલ કર્યે જ જાય છે. આ જ રીતે પ્રથમ પુરુષ એકવચનમાં લખાયેલી ઘણીખરી વાર્તાઓના નાયકો બોલ્યો જ જાય છે. આ બોલવું એ કલાદૃષ્ટિએ તો મહત્વનું 'કાર્ય' બની રહે છે. આનો બીજો દાખલો કામૂની 'ધ ફોલ' નામની નવલકથાના નાયકનો છે. એ પણ એકસરખું બોલ્યે જ જાય છે.

આ એને માટે એક અનિવાર્યતા છે. ખરું જોતાં આવી એકોક્તિમાં પણ એક પ્રકારની પોતાની જાત સાથેનો સંઘર્ષ હોય છે. અને એ કારણે એમાં પણ નાટયાત્મકતા આવે છે. એટલે વાસ્તવમાં આ કૃતિની કથન પદ્ધતિ વિશે જે મૂળ મુદ્દો ચર્ચવાનો હતો તે તો આ જ હતો, એને બદલે આ વિવેચક તો જે કર્મરત હોય તે કાર્ય કરે છે, બોલે નહીં એવી માન્યતાથી દોરવાઇને ચાલતા લાગે છે.

બીજો પ્રશ્ન તે પાત્રનાં વાણી અને વર્તન વચ્ચેના ભેદનો છે. આપણાં જીવનમાં પણ આપણે વાણી અને વ્યવહાર વચ્ચેનો ભેદ જોઇએ જ છીએ. નવલકથામાં આખો પ્રશ્ન જુદી રીતે ઊભો થાય છે. માનવજીવનની કરુણતા જ એ છે કે આપણાં વાણી અને વર્તનમાં વિસંગતિ આવી જાય છે. પણ 'સરસ્વતીચન્દ્ર' માં બને છે તેમ નવલકથાકાર નાયકના પર જે ગુણધર્મોનું આરોપણ કરે અને એ અમુક લક્ષણો ધરાવે જ છે એવું આપણી પાસે મનાવડાવે, તે છતાં જો એના વર્તનમાં એનું પ્રતિફલન થતું ન દેખાય તો એ પ્રશ્ન રચનાની ક્ષતિનો છે. એથી ઊલટું નાયકના પર અનેક અસાધારણ કાર્યોનું કર્તૃત્વ આરોપ્યું હોય પણ પાત્રનું કાઠું જ એવું ઘડી શકાયું નહીં હોય તો એ પણ પાત્રાલેખનની પદ્ધતિમાં રહેલી ક્ષતિનો પ્રશ્ન છે. માનવી તરીકેની ચારિત્ર્યની ક્ષતિ તો પોતે જ નિરૂપણનો વિષય બની શકે. અહીં એ મુદ્દો ઉઠાવવો પ્રસ્તુત નથી, કારણ કે આપણે એક સાહિત્યિક કૃતિની ચર્ચા કરી રહયા છીએ.

આ મુદ્દો એમણે જે રીતે ઉપસ્થિત કર્યો છે તે હવે જોઇએ: ''પાત્રનાં વાણી અને વર્તનનું પ્રમાણ રઘુવીરની નવલકથા 'અમૃતા' માં અધિક વિષમ છે. કદાચ નવીન વિચારને ક્રિયારૂપે ઉતારવાની મુશ્કેલી જ હશે.'' 'ચહેરા' માં કે 'અમૃતા' માં જે વિચાર છે તે ખરેખર એટલો બધો નવીન છે ? આપણે ત્યાં ય બૌદ્ધોનો ક્ષણિકવાદ તો હતો જ. અને વિચારની નવીનતાનો કાર્યમાં એને ઉતારવાની મુશ્કેલી જોડે સંબંધ બાંધવો કેટલે અંશે ઉચિત લેખાશે ? એ જ તો સર્જન કર્મની કસોટી છે. જે વિચાર જૂનો છે, એટલે કે એના પ્રતિરૂપો જીવનમાં દેખાઇ ચૂકયાં છે તેનું અવતરણ સર્જક શા માટે હાથમાં લે ? આ જ કારણે તો રમણલાલ દેસાઇની કૃતિઓમાંની ક્ષતિને

આપણે ક્ષમ્ય ગણતા નથી. ગાંધીએ જે જીવી બતાવ્યું તેનાં તૈયાર પ્રતિરૂપોનો ઉપયોગ કરવાથી સર્જનકર્મનું ગૌરવ કેટલે અંશે થયું ? એટલે અહીં તો આપણે ઊલટું એમ કહેવું જોઈએ કે સર્જકે આવું દુષ્કર લાગતું કાર્ય પાર પાડવાનો પડકાર ઝીલ્યો છે તો એ શા માટે નિષ્ફળ જાય છે તે રચનાદૃષ્ટિએ તપાસવાની જરૂર હતી. અહીં તો સર્જનકર્મની વાત જ નથી. દોષ તો વિચારના પર ઢોળી દેવામાં આવ્યો છે. આથી જ એઓ એમને બહુ ગમી ગયેલી 'અમૃતા' માં પણ આ પ્રકારનો દોષ જોઇ શકતા નથી.

પણ એઓ મધુ રાયની આ 'પાતળી કચાશ' ને માફ કરવા તૈયાર છે, કારણ કે ''મધુ રાય વધુ પ્રસ્તાર કર્યા વિના હકીકતોના ચંદરવામાં અતિવાસ્તવિક રીતે ઘણું કહી શકે છે.'' આ વિધાન એમની લાક્ષણિક વિવેચન પધ્ધતિનું દ્યોતક છે. વસ્તુસંકલના એમને ચંદરવા જેવી લાગી છે. આ સાદૃશ્યયોજનાથી રચનાની મુદ્દો જોઇએ તેટલો સ્પષ્ટ તો નથી જ થતો. પણ એમાં લેખકે 'અતિવાસ્તવિક રીતે' શું કહ્યું તે પ્રશ્ન થાય છે ? એમણે સ્પષ્ટ નથી કર્યું તે છતાં આપણે ત્યાં 'અતિવાસ્તવિક' ' Surreal ' ના ગુજરાતી પર્યાય લેખે વપરાય છે તે જોતાં એમને પણ અહીં કશુંક એવુંજ અભિપ્રેત હશે એવું અનુમાન કરી શકાય. પણ જો એમ હોય તો એમની 'અતિવાસ્તવિક' વિશેની સમજ જુદી છે એવું જ કહેવાનું રહે. જેમાં અંકોડા સહેલાઇથી ગોઠવાઇ ન જતા હોય , ~~જે પ્રથમ નજરે કશુંક અટપટું લાગતું હોય~~, જે પ્રથમ નજરે કશુંક અટપટું લાગતું હોય, અસ્તવ્યસ્ત લાગતું હોય તે બધું અતિવાસ્તવિક એવી આપણે ત્યાં કંઇક સમજ હોય અને તે એમણે સ્વીકારી લીધી હોય એવું લાગે છે. પણ અહીં તો રચના-પધ્ધતિમાં એવું અટપટું કશું નથી. કોઇક વાર ભૂતકાળનો કોઇ પ્રસંગ સ્મૃતિ રૂપે ગૂંથી દીધો હોય એટલું જ. પણ એ પધ્ધતિ કાંઇ એટલી નથી નવી. ચેતનાના Preconceptual સ્તર પર જે રીતે અનુભવ થાય તે રીતે અનુભવને મૂર્ત કરવાની પધ્ધતિ અહીં છે ખરી ? એમણે પોતે જ કથાનકના અંકોડા કશી ઝાઝી મુશ્કેલી વિના ગોઠવી આપ્યા છે.

~~આ~~ પણ એઓ કહે છે તેવું મધુ રાય કહી શકયા હોય

તો તેથી ક્ષતિનો છેદ ઊડી જતો નથી. એવું વિવેચનમાં કહી શકાય ખરું ? પણ લેખકની આ પ્રથમ કૃતિ છે અને એમની આગળ વિકાસ થશે જ ને ત્યારે આવી ક્ષતિ રહેશે નહીં એવી શુભેચ્છા એઓ સેવે છે. આ નવલકથાથી એમને એક વાતની તો ખાતરી થઇ જ છે ને તે એ કે ગુજરાતી નવલકથા કરવટ બદલી રહી છે.

આ વિવેચન જોતાં એવું લાગે છે કે નવી નવલકથા જે પ્રશ્નો ઊભા કરે છે તે બધાની ચર્ચા કરવાનું જાણે અહીં ટાળવામાં આવ્યું છે. રૂપ, રચનાપધ્ધતિ, વસ્તુસંકલના, પાત્રાલેખન જેવાં પાસાંઓની ચર્ચા તો 'સરસ્વતીચન્દ્ર' થી ચાલુ જ છે. પણ એ વિશે અહીં થોડાં અસમર્થિત વિધાનો માત્ર છે. એની સાધાર સવિસ્તર ચર્ચા મળતી નથી. નવી નવલકથા રચનારીતિ પરત્વે જે મુદ્દાઓ ઊભા કરે છે તે તરફ તો જાણે દુર્લક્ષ જ કરવામાં આવ્યું છે. કેટલીકવાર તો એ વિશેની ગેરસમજ દેખાઇ આવે તેટલી સ્પષ્ટ હોય છે. પ્રતીકનું પણ એમણે નામ લીધું છે ખરું પણ એની ચર્ચા કરી નથી. ભાષા વિશેની ચર્ચા તો હજુ જાણે આરંભાઇ જ નથી. છતાં 'અતિવાસ્તવિકતા' 'તાદશ ચિત્રો આંકવાની શક્તિ' જેવી સંજ્ઞાઓનો ઉપયોગ થતો રહે છે. કૃતિને ન્યાય કરે એવું વિવેચન હજી થતું જોવામાં આવતું નથી.

ડૉ. પ્રમોદકુમાર પટેલે 'ગ્રન્થ' ના ૨૭ માં અંકમાં 'ચહેરા' અવલોકન બીજી ચાર નવીન નવલકથાઓનાં અવલોકન સાથે કર્યુ છે. કૃતિના શીર્ષક પરથી એમણે કૃતિનો પરિચય આ પ્રમાણે આપ્યો છે: ''કૃતક ચહેરા ધારણ કરતી વર્તમાન જિંદગીનું નિરૂપણ'' ત્યાર પછી એઓ આ નવલકથાનો સંબંધ લેખકની આગલી કૃતિ નવલિકા સંગ્રહ ''બાંશી નામની એક છોકરી'' સાથે આ પ્રમાણે જોડી આપે છે: ''બાંશી નામની એક છોકરી' માં એક સર્જક લેખે એમનો અમુક પ્રકારનો અભિનિવેશ આપણે જોઇ શક્યા હતા. 'ચહેરા' ની સૃષ્ટિ એમની નવલિકાસૃષ્ટિની અપ્રગટ ભૂમિનું પ્રગટ રૂપ છે.'' આ પ્રકારનાં વિધાનો આપણાં વિવેચનની જે લાક્ષણિક મર્યાદા છે તેનાં ઘોતક બની રહે છે. 'અભિનિવેશ' થી એમને શું અભિપ્રેત છે ? એઓ કદાચ 'અભિગમ' શબ્દ તો વાપરવા નહીં ઇચ્છતા હોય ? વળી અમુક પ્રકારનો એટલે કેવા પ્રકારનો ? આવાં અસ્પષ્ટ વિધાનો ચર્ચામાં ભાગ્યે જ કશી મદદ કરી

શકે. નવલિકાની સૃષ્ટિની ભૂમિ નવલિકામાં જે રીતે પ્રગટ કે અપ્રગટ રહે અને જે રીતે નવલકથામાં પ્રગટ રહે એમાં તાત્વિક ભેદ શો ? આથી એ ભૂમિનું પ્રગટ સ્વરૂપ એમને મતે કેવું છે તે જાણવાનું મન થાય, પણ આપણાં વિવેચનમાં આવી કેટલીક વ્યાજબી અપેક્ષાઓ ભાગ્યે જ સંતોષાતી હોય છે.

આ પછી એઓ કૃતિની 'વિલક્ષણતા' (કે વિશિષ્ટતા ?) તરફ આપણું ધ્યાન ખેંચે છે. આ વિલક્ષણતા તે એ કે એમાં કથાવસ્તુનો સુરેખ કે સુકેન્દ્રિત વિકાસ નથી. જો વાતને આપણે આ રૂપે મૂકીએ તો એ તો રચનાની ક્ષતિ જ ગણાય. પણ જે દેખીતી રીતે સુરેખ નથી લાગતું કે પછી સુકેન્દ્રિત નથી લાગતું તે વાસ્તવમાં શિથિલ છે કે પછી આ પ્રથમ દૃષ્ટિએ દેખાતી શિથિલતા તે લેખકની ટેકનિકનો એક Functional અંશ છે ? એમને મન આ એક તુટક તુટક કહેવાતી 'વીતક કથા' છે. એમાંના વૃત્તાન્તો એક બીજા સાથે સંબધ્ધ નથી. અહીં પણ સંબધ્ધતા કે સુશ્લિષ્ટતાનો ખ્યાલ શો ? અહીં જે બને છે તેમાં નાયકની ચેતના અનુસ્યૂત થઇને નથી રહેલી ? તો પછી એ વૃત્તાન્તોને વિશ્લિષ્ટ શી રીતે કહેવાશે ? પણ અત્યાર સુધી આપણે સ્પષ્ટ ઊપસી આવે એવા સંબંધના અંકોડાથી સુશ્લિષ્ટ કથાવસ્તુથી ટેવાયા હતા. આથી જો એવી પ્રગટ ને વ્યંજનાહીન રચનારીતિને કોઇ પોતાનાં રસકીય પ્રયોજનને ખાતર છોડી દે તો તરત આપણે એને શિથિલ કે વિશ્લિષ્ટ કહી દઇએ છીએ, કે એમાં stream of consciousness ની શૈલી પારખી કાઢીએ છીએ કે પછી ધીરુભાઇ ઠાકરે કર્યું છે તેમ એમાં અતિવાસ્તવિકતાનો અંશો જોઇએ છીએ. રચના આવી શિથિલ હોવા છતાં એથી વિલક્ષણ 'સૃષ્ટિ' સાકાર તો થાય છે જ, તો એથી વધુ નવલકથાકારને શું સિધ્ધ કરવાનું હોય ? આ પછી એઓ નોંધે છે કે કથાના અંતમાં તંતુઓને ગૂંથી લેવાનો પ્રયત્ન લેખકે કર્યો છે અને તેથી કંઇક અંશે વસ્તુવિકાસ થયો છે એવું પણ એમને લાગે છે. અહીં પરંપરાગત નવલકથાને તપાસવામાં ચલણી બનેલાં ધોરણોનો જ, એની પાછળ રહેલી વિભાવનાને સુધારી લીધા વિના ઉપયોગ કરવાથી મુશ્કેલી ઊભી થાય છે. આ બધું છતાં એમની આ ફરિયાદ તો એમની એમ રહે છે જ: ''પરંતુ કૃતિની સમગ્રતયા વિચાર કરતાં એમાં સુકેન્દ્રિત સુશ્લિષ્ટ વસ્તુવિકાસની

અવજ્ઞા કરવામાં આવી છે એમ લાગે છે'' આમ થયું તે અણઆવડતને કારણે કે લેખકને ઉદ્દિષ્ટ કશા આશયથી તે એમણે તપાસ્યું નથી. પણ એમને એવો વહેમ તો જાય જ છે. માટે એઓ આટલું કહયા પછી ઉમેરે છે: ''કદાચ લેખકને એવી વસ્તુ-વિકાસ અભિમત જ ન હોય.'' એવું શા માટે કે એથી કયું સાહિત્યિક પ્રયોજન સિધ્ધ કરવાનો લેખકનો એવો વસ્તુ વિકાસ અભિમત જ ન હોય.'' એવું શા માટે કે એથી કયું સાહિત્યિક પ્રયોજન સિધ્ધ કરવાનો લેખકનો આશય હોય તેનો એઓ અહીં વિચાર કરવા રોકાતા નથી. આવી રચનારીતિ લેખકે શા માટે અપનાવી એ વિશે એઓ બીજું આછું અનુમાન કરે છે: ''....વ્યકિતનો પ્રચ્છન્ન કથાની ભૂમિકા પર વ્યકિતના વ્યકિત્વનો લોપ કરતી પરિસ્થિતિ જ નિરૂપણનો વિષય બની જણાય છે.'' કંઇક કઢંગી રીતે રજૂ થયેલા આ વિધાનને જો સ્પષ્ટ કરવા મથીએ તો કદાચ એનો અર્થ એવો થાય કે આ કૃતિમાં વ્યકિતના વ્યકિતત્વની સિધ્ધ કરવાનો પ્રયત્ન નથી, એથી ઊલટું, જે પરિસ્થિતિઓ વ્યકિતત્વને ભૂસી નાખે છે તેનું જ એમાં આલેખન છે. કૃતિ પોતે કેટલે અંશે આ વિધાનનું સમર્થન કરી શકે છે ? ખરું જોતાં તો વાર્તાનાયક પોતે એકરાર કરે છે તેમ આવી નિર્લિપ્તતા એ સિધ્ધ કરી શકતો નથી, માટે એનું નાટક કરીને રહી જાય છે. એને આત્મરતિ છે જ, માટે તો એ આખી કથા દરમિયાન એને અનેક રીતે પંપાળતો રહે છે, લાડ લડાવતો રહે છે. આત્મવિલોપનની કોઇ ભૂમિકા અહીં સ્થાપી શકાઇ છે ખરી ? તટસ્થ દ્રષ્ટા તરીકે પણ નાયક અહીં રજૂ થયો છે ખરો ? આ બધી ચર્ચા અહીં અપેક્ષિત હતી, પણ એ મુદ્દો એઓ આટલેથી છોડી દે છે.

આ પછી એઓ વસ્તુસંકલનાનો મુદ્દો ચર્ચવા લે છે. જુદા જુદા ત્રણ ખંડોમાં વિસ્તરતા વસ્તુનો એઓ અહેવાલ આપે છે. પહેલાં ખંડમાં નાયકના ઉછેરના સંજોગો વર્ણવાયા છે. આ તો એનો વિષય સામગ્રી થઇ, પણ એ જે રીતે કહેવાયા છે, એના કથનમાં જે નિર્વેદ કે વિરક્તિનો કાકુ છે ને છતાં જે કેટલીક ઝીણી વીગતોને મરત નોંધી લે છે તે વિશે એઓ કશું કહેતા નથી. આ શૈલીનું કશું પ્રયોજન એમને દેખાતું નથી. એથી ઊલટું આ ખંડનો નિષ્કર્ષ એઓ આ રીતે રજૂ કરે છે: ''આ સૌનાં વર્ણન દ્વારા લેખકે સમાજના

જુદા જુદા સ્તરનાં અનેક પાત્રોની ક્ષુદ્ર, દંભી પામર વૃત્તિઓનું દર્શન કરાવ્યું છે.'' આ વર્ણન પૂરેપૂરું સાચું નથી એ વાત જવા દઇએ તો ય આવું દર્શન તો ઘણા નવલકથાકારે કરાવ્યું છે, તો એમાં લેખકની વિશિષ્ટતા શી ? જીવનમાં માણસો દંભી , ક્ષુદ્ર, પામર હોય છે એ કંઇ મધુ રાયે જ પહેલીવાર શોધી કાઢેલું સત્ય નથી. આથી જો એની કશી વિશેષ હોય તો તે એની નિરૂપણરીતિમાં છે, એનાં વિધાનમાં નથી. એમની દૃષ્ટિએ નાયકની પોતાના જીવન વિશેની કેટલીકવાત બીજા ત્રીજા ખંડમાં આવે છે અને તેથી ''એક આછુંપાતળું કથાનક બંધાવા પામે છે ખરું.'' આથી નવલકથાના વસ્તુ વિશેનો એમનો ખ્યાલ કંઇક આ સ્વરૂપનો લાગે છે: વાર્તાના મુખ્ય પાત્રના જીવનની ઘટનાઓ એમાં નિરૂપાઇ હોવી જોઇએ. આ એકજ ખ્યાલ સાચો છે એવો તો આગ્રહ એઓ નહીં જ રાખતા હોય. આ ઘટનાઓ છતાં, એમાં પ્રેમ પ્રાપ્ત કરવાના, મૈત્રી દ્વારા પોતાને ઉપલબ્ધ કરવાના પ્રયત્નો હોવા છતાં એમને આ ખંડમાં પણ મુખ્ય વક્તવ્ય તો ''નિષાદની હેતુ વિનાની રઝળાટ'' જ લાગે છે. આ રઝળાટ છે કારણ કે એથી કશું બહાર હવાલો આપી શકાય એવું કશું કાર્ય સિદ્ધ થતું નથી. અહીં ધીરુભાઇ ઠાકરની જેમ એઓ પણ નાયકની નિષ્ક્રિયતાની ફરિયાદ કરતા લાગે છે. પણ આ નૈષ્કર્મ્ય જ સૂક્ષ્મ દૃષ્ટિએ જોતાં મહત્વનું કાર્ય છે. આ પાત્રને એની આગવી કથા નથી કારણ કે ''વિશાળ નગરના કોલાહલમાં નિષાદના જેવી ભટકતી હેતુ વિહોણી જિન્દગીને આગવી કથા કયાંથી હોય ? એ તો કોલાહલમાં ડૂબી જ જાય.'' આનો અર્થ તો એ થયો કે શહેરમાં રહેતાં લોકોનું જ વ્યકિતત્વ ભૂસાઇ ગયું છે. પણ આમ કહેવું બરાબર છે? યુગના વાતાવરણથી અસ્પષ્ટ કોણ રહી શકે ? જો આવું હોય તો ય શહેર શી રીતે આ કરે છે તે પણ લેખકના આલેખનનો વિષય થઇ શકે. વળી પોતાનું વ્યકિતત્વ શી રીતે ભૂંસાયું છે તેની વાત કરવાનો રસ રહયો છે એ જ બતાવે છે કે એનામાં એટલું વ્યકિતત્વ તો બચ્યું જ છે. આથી કેટલાંક અતિવ્યાપ્તિભર્યાં ને તેથી જ અર્ધ સત્ય વિધાનો ચર્ચામાં સમર્પક થઇ પડે એવો ઝાઝો સંભવ રહેતો નથી.

આ નવલકથામાં ધીરુભાઇ ઠાકરની જેમ આ વિવેચક પણ નિરૂપણમાં અતિવાસ્તવવાદના અંશો જુએ છે. એઓ કહે છે: '' 'ચહેરા' માં જીવનના વૈષમ્યનું જે પ્રકારે નિરૂપણ થયું છે તે જોતાં એના લેખકની અતિવાસ્તવવાદી દૃષ્ટિ પ્રગટ થાય છે.''

અતિવાસ્તવવાદ વિશેની એમની સમજ એમણે સ્પષ્ટ કરી નથી. ખરું જોતાં કૃતિમાં ઝીણી વીગતોનું કરેલું આલેખન તે એમને Naturalist શૈલીના લેખકોની વધુ નિકટ સ્થાપે છે. પણ અહીં રચનાના વ્યત્યક્રમને કારણે, સહેલાઇથી ગોઠવાઇ જતું નહીં હોય તેને કારણે એ વાસ્તવિકથી જુદું માટે અતિવાસ્તવિક એવી કાંઇક એમની સમજ હોય એવું લાગે છે, કારણ કે આવું વિધાન કર્યા પછી એમણે જે ઘટનાઓની યાદી આપી છે તે તો આ જ વાતને પુષ્ટ કરે એવી છે. એવી ઘટનાઓનું એકમાત્ર પ્રયોજન, એમની દૃષ્ટિએ, તો દંભ ખુલ્લો પાડવાનું જ છે. આ કોઇ moral vision નથી કારણ કે આ પાત્રોમાં moral conscience મરી પરવાર્યું છે. આથી સદ્અસદ્ના સંઘર્ષનું નિરૂપણ પણ અહીં નથી. તો અહીં શું છે ? વિવેચક કહે છે: ''લેખકે વર્તમાન જીવનનાં અભદ્ર અને ક્ષુદ્ર અંશો નિરૂપતાં કેટલીકવાર વ્યંગ કટાક્ષનો આશરો લીધો છે.'' આમ આ નવલકથા તે વ્યંગની નવલકથા બની રહે છે. એમાં જ્યાં લેખક તટસ્થતા ખોઇ બેસે છે, અસહિષ્ણુ બને છે ત્યાં 'ચીડ' પણ દેખાય છે. એને માટે એમણે વ્દારિકાનું આંકેલું કટાક્ષચિત્ર નમૂનારૂપે ટાંક્યું છે.

તો આ નવલકથા નર્યું 'ઉપહાસ ચિત્ર' કે 'કટાક્ષ ચિત્ર' છે ? એઓ કહે છે: ''પરન્તુ એની ભીતરમાં ક્યાંક ક્યાંક કરુણસ્રોતનો રવ સ્પષ્ટ સંભળાય છે.'' તો મુદ્દાની વાત તો આ હતી. આ શી રીતે બન્યું તેની ચર્ચા થવી જોઇતી હતી. પણ એ તો છેલ્લે એક અછડતા વિધાનરૂપે એમણે મૂકી દીધી છે.

અંતમાં એઓ કહે છે કે રચનાનો બંધ શિથિલ હોવા છતાં લેખકે ''આ કૃતિના નિરૂપણમાં ખાસ તો તેના વસ્તુ-આયોજનમાં સભાન વૃત્તિ દાખવી છે.'' જો સભાનપણે એવું કર્યું હોય તો એની પાછળ લેખકનો કશો આશય હોવો જ જોઇએ. પણ એ આશયનું અનુમાન તો એઓ આગળ કરી જ ચૂકયા છે ને તે એ કે રચનાવૈચિત્ર્યનું જ એક મૂલ્ય આ મૂલ્ય વગરની જિન્દગીમાં સ્થાપવું. 'રચનાવૈચિત્ર્ય' વ્દારા જ મૂલ્ય સ્થાપવાનું મહત્ત્વનું કાર્ય લેખકે માથે લીધું છે એમ જો એઓ માનતા હોય તો આ રચનાવૈચિત્ર્યનો રસકીય આસ્વાદની દૃષ્ટિએ પરિચય કરાવવો જોઇતો હતો. અહીં તો આ કૃતિની ભાષા કે શૈલીની તપાસ કરવામાં આવી જ નથી. માત્ર કેટલીક સંજ્ઞાઓ અસ્પષ્ટ સંકેત સાથે વાપરી છે. (માત્ર

કેટલીક સંજ્ઞાઓ અસ્પષ્ટ સંકેત સાથે વાપરી છે. આથી એમ લાગે છે કે નવી નવલકથાની ધારા વિવેચકને પક્ષે જે સજ્જતાની અપેક્ષા રાખે છે તે અહીં સંતોષાતી નથી. રૂપ, શૈલી, ભાષા, - આ મુદ્દાઓ સાવ અછડતી ચર્ચા કરીને છોડી દીધા છે. જેમને એઓ પાત્રની જીવનરીતિ માને છે તેનું પણ કંઇક વધુ ઊંડાણથી વિશ્લેષણ કર્યું હોત, નિરૂપણરીતિ સાથેના એના સંબંધને ચર્ચ્યો હોત તો ઠીક થાત.

'ચહેરા' ના પુરોવચનરૂપે સિતાંશુ યશશ્ચન્દ્રે '' 'ચહેરા' વિશે કેટલીક વાતો '' કહી છે. અહીં વિવેચનની રૂઢ પરિભાષાથી સભાનપણે દૂર રહેવાનો પ્રયત્ન દેખાય છે. જે અંગ્રેજીમાં Impressionistic કહેવાય છે એવું આ વિવેચન છે. એમાં વસ્તુલક્ષિતા કરતાં વિવેચકની સંવેદના જે સંસ્કાર ગ્રહણ કરે છે તેને ઉપસાવી આપવાનું વલણ વિશેષ છે. આથી જ તો પ્રારંભમાં કવિતાઇ વાકય આવે છે. 'રજકણિયા કારણોથી દોરાતો ભારભૂઝાયેલું લસરતો' વરસાદ, એની બારીના કાચ પરની ગૂંચવાડાભરી ગતિ - એની આકૃતિ એને જિન્દગી કહેવાય કે કેમ ? સિતાંશુ કંઇક પ્રગલ્ભ બનીને કહે છે: ''તેની આકૃતિને જિન્દગી ન કહી શકવાની ગુંજાયશ છે કોઇની ? ''આટલું કહીને એમણે 'ચહેરા' ની આકૃતિ કેવી છે એનું સૂચન કરી દીધું છે. એમાં કાર્યકારણની દૃઢ શૃંખલા શોધવાનો અર્થ નથી, કારણ કે એ કારણે 'રજકણિયા' કારણો છે. વળી એમાં ભારથી થતી મૂઝવણ છે, એ કારણે એની ગૂંચવાડી જ કાચની પારદર્શક સપાટી પર અંકાય છે. આથી આ કૃતિમાં પણ બધું સાફસુથરું વ્યવસ્થિત ગોઠવેલું નહીં હોય. તેમ છતાં એ આપણી જિન્દગીનો જ આકાર છે. જિન્દગીમાં પણ આપણે જીવતા હોઇએ છીએ ત્યારે સ્પષ્ટ સુરેખ કશો આકાર જોતા હોતા નથી. એટલે સિતાંશુ સાથે આ બાબતમાં સમ્મત થવાને કશો વાંધો હોઇ શકે નહીં. પણ આવી Analogy (સાદૃશ્યયોજના) આપીને અટકી ગયાથી આકૃતિ વિશેનો એમનો ખ્યાલ ઝાઝો સ્પષ્ટ થતો નથી. જેમ જીવનમાં ઘટનાઓનાં કાર્યકારણ પ્રગટ કે સ્પષ્ટ હોતાં નથી તેમ કળામાં પણ એ પ્રગટ ન જ હોય. જો એ સ્ફુટ અને પ્રગટ હોય તો એ કૃત્રિમ ગોઠવણી (construction) જેવું લાગે, સર્જન ન લાગે, એમાં વ્યંજનાને અવકાશ ન રહે. સર્જક તો શોધ કરતો હોય છે. આ શોધનું પરિણામ ગમે તે હોય, એ પરિણામ નિશ્ચિતપણે અસંદિગ્ધ

રીતે એ તારવી ન પણ આપી શકે. એ પરિણામ સાથે આપણે સમ્મત ન પણ થઈએ. આપણને રસ છે તે આ શોધની પ્રક્રિયામાં. આથી મમ્મટને યાદ કરીને આપણે પણ એમજ કહીશું કે આ સૃષ્ટિ 'રુચિરા' છે, કારણ કે એ 'અનન્યપરતંત્રા' છે, 'નિયતિકૃતનિયમરહિતા' છે.

સિતાંશુ આ પછી તરત જ બીજા મુદ્દા પર કૂદે છે. એ મુદ્દો પણ વિરોધ કરવા જેવો છે જ નહીં, પણ એમની બોલવાનો કાકુ જાણે કશાકના વિરોધમાં પોતે ભારપૂર્વક પોતાનો મત સ્થાપતા હોય તેવો છે. આપણો સર્જક ગુજરાતી ભાષામાં જ લખે છે. તેમ છતાં એમાંથી જ એ નવા સંદર્ભો ને સંકેતો ઉપજાવી લે છે. જે એ સર્જન કહીએ તેમાં આ તો અનિવાર્ય જ છે. આ સુપરિચિત હકીકત સિતાંશુ એમની લાક્ષણિક રીતે આ પ્રમાણે કહે છે: ''.....જાણીતી લિપિના અક્ષરોમાંથી 'ચહેરા' એ પોતાને કામની લિપિ બનાવી લીધી છે. સવારના છાપાના મથાળાને તો હડપ્પાના અક્ષરોમાં છપાયેલું બનાવી દેતી નવી લિપિ ઘડયા વિના કંઇ નવલકથાને ચાલ્યું છે?'' આ પ્રશ્ન એવી વાક્છટાથી પૂછવામાં આવ્યો છે કે એમાં જ સમાયેલો એનો ઉત્તર તરત જડી જાય છે: કોઇ પણ નવલકથાને એની આગવી લિપિ (ભાષા) વગર ચાલ્યું નથી.' આ સાથે આપણે સમ્મત છીએ જ. મહત્વનો પ્રશ્ન તો એ છે કે મધુ રાયે આ 'લિપિ' કેવી રીતે ઉપજાવી લીધી છે ? એ લિપિનું સ્વરૂપ કેવું છે ? પણ આટલું વિધાન કરીને સિતાંશુ આગળ ચાલે છે. એઓ કહે છે: '' છતાં 'ચહેરા' નો સાચો આસ્વાદ, લો, આ ઘડાઇ ચૂક્યું છે.'' એ હકીકતમાં નહીં પણ 'કશુંક ઘડાય છે.' એ ક્રિયામાં છે.'' આ મુદ્દો તો આપણે આગળ કહી જ ગયા છીએ. સિતાંશુ અહીં 'ચહેરા'ને આ બાબતમાં 'સરસ્વતીચન્દ્ર', 'ગુજરાતનો નાથ' અને 'દાખલા તરીકે' ની જડબેસલાક-તા વાળી, ક્રિયાવાળી ''સાંપ્રતનવલકથાઓ'' જોડે વિરોધાવે છે. જીવન વિશેની બ્લૂ પ્રિન્ટ આપવાનો કે પયગમ્બરી અભિનિવેશથી જિન્દગી વિશે ઉદ્ઘોષણા કરવાનો રસો સાચા નવલકથાકારનો નથી. પણ એક રીતે જોઇએ તો મધુ રાય પણ કથાના અંત ભાગમાં નાયકે જીવન વિશે જે નિષ્કર્ષ કાઢયો છે તે કહી બતાવે છે. એ રીતે 'ચહેરા' નો નિષાદ પણ જે જીવી ચૂકયો છે તેનો નિષ્કર્ષ કાઢવા સુધી તો પહોંચી જ ગયો છે.

'ચહેરા' માં શું બન્યું છે તેનો પરિચય સિતાંશુ આ રીતે આપે છે: '' 'ચહેરા'માં અનુભવાતી અપરિણિત પ્રક્રિયાની અપૂર્ણાકૃત ક્રિયાઓ નવું સંવેદન આપે છે.'' વાક્ય વિના કારણે ક્લિષ્ટ બનાવ્યું છે. એ વાંચતાં એક-બે પ્રશ્ન થાય છે. 'પ્રક્રિયાની ક્રિયાઓ' એટલે શું ? એ ક્રિયાઓ પૂર્ણ આકારને પામી નથી તેથી નવું સંવેદન થાય છે ? સંવેદનનું નવાપણું શેમાં છે. ? વળી સંવેદનમાં આસ્વાદ્યતા છે કે એને મળતા વિશિષ્ટ આકારમાં. જીવનમાં સંવેદનો થતાં જ રહે છે, પણ ત્યાં એના વિશિષ્ટ આકારની ઉપલબ્ધિ થતી નથી. એ માટે આપણે કલા કે સાહિત્ય તરફ વળીએ છીએ. માટે એમ કહેવું ઠીક નહીં લેખાય કે સંવેદન નવું નથી, અથવા એમાં જે નવું છે તે એને માટે આવિષ્કૃત થયેલો વિશિષ્ટ આકાર ? આકાર 'અપૂર્ણાકૃત' છે એમ કહેવાનો અર્થ શો ? આકાર અધૂરો કે અપૂર્ણ હોતો નથી, પણ એમાં આસ્વાદ્યતાની પર્યાપ્ત માત્રા માટે ગુંજાયશ હોય છે એમ કહેવું વધુ ઉચિત નહીં લેખાય ? પણ 'અપૂર્ણાકૃત' એ 'ક્રિયા'ઓનું વિશેષણ છે. અહીં ક્રિયા એટલે જીવાતું જીવન એમ સમજવું જ એમને અભિપ્રેત હશે તો એથી વિશેષ કશું કહેવાયું હોય એમ લાગતું નથી.

આ વિધાનને આગળ ચલાવતાં એઓ કહે છે: ''છતાં, એકમેક સાથે જ જોડાયેલા કામોના સમૂહના સીમાડા સુધી નવલકથાને લઇ જવાની રીત, 'ચહેરા'ની સમગ્રતાના જીવનસંવેદન સાથે ન સંકળાઇ હોય, તો મારે માટે એવા સાહસો 'ડુગડુગિયા ખેલો'થી વધારે મહત્વના નથી.'' આથી જે અસંલગ્ન કે 'અપૂર્ણાકૃત' લાગે છે તેનો સંબંધ (અથવા વધુ સાચી રીતે કહીએ તો એવા સંબંધોનું ઇંગિત) 'સમગ્રતાના જીવન સંવેદન' સાથે હોવું જોઇએ. અહીં પણ એમણે સર્વસ્વીકૃત એવું વિધાન જ એમના લાક્ષણિક કાકુથી કર્યું છે.

આ પછી 'ચહેરા' માં આકારવાદ સામેનું બંડ અનુભવાય છે એવું વિધાન એઓ કરે છે. આ બંડ કેવે સ્વરૂપે એમને આ કૃતિમાં દેખાય છે એનો એમણે કશો ખ્યાલ આપણને આપ્યો નથી. પણ આગલાં વિધાનો જોતાં એમણે 'જીવનસંવેદન' અને 'આકાર' ને સામસામે મૂક્યાં હોય એવો ભાસ થાય છે. પ્રક્રિયા ભલે 'અપરિણત' હોય, એમાં 'સતતતા' નો અનુભવ થાય એવું એનું આલેખન થયું હોવું જોઇએ એવો કાંઇક એમનો આગ્રહ લાગે છે. એઓ

કહે છે: ''પ્રક્રિયાની સતતતા દ્વારા સંવેદ્ય ભાષાથી સામગ્રી - આરંભી ઘટનાઓ સુધીની અપરિણત અવસ્થા મને અભિપ્રેત છે''. આ વિધાનથી એમને શું અભિપ્રેત છે તે બહુ સ્પષ્ટ થતું નથી. પછીથી એમણે જે કહયું છે તેને આધારે માત્ર એટલું જ કહી શકાય કે કૃતિમાં કશું વ્યંજનાથી સ્થિતિમાંથી ખસી જઇને અભિધારૂપ બની જવું ન જોઇએ. બીજા શબ્દોમાં કહીએ તો કૃતિની વ્યંજનાસમૃધ્ધિનો હ્રાસ થવો ન જાઇએ. અહીં પણ કદાચ આગળ કહેવાઇ ચૂકેલી વાત જ બીજે રૂપે કહેવાઇ છે ને તે ય કશુંક રૂઢ હોય તેનો વિરોધ કરાતો હોય એવી રીતે.

જો સિતાંશુને આ જ અભિપ્રેત હોય તો આવી વ્યંજના તો વિશિષ્ટ આકારનિર્મિતિથી જ સિધ્ધ થઇ શકે. તો પછી 'આકાર' નો વિરોધ શા માટે ? 'આકારવાદ' સામે બંડનો પ્રશ્ન કયાંથી ઊભો થયો ? વળી આ સંદર્ભમાં એઓ 'નવા ચીલાનો ચાલુ આકાર' એવી વિલક્ષણ સંજ્ઞા વાપરે છે. એથી આપણે શું સમજવું ? જેઓ નવો ચીલો પાડવાનો દાવો કરતાહોય છે તેઓ ઘણું કરીને જે 'ચાલુ' આકારનો ઉપયોગ કરે છે તે એવો કંઇક અર્થ અહીં એમને ઉદ્દિષ્ટ હશે એમ માનવું રહયું. તો એને આપણે આકાર નહીં કહીએ, કારણ કે દરેક આકારમાં નવો આવિષ્કાર રહયો હોય છે. તો પછી એને 'ચાલુ' આકાર કેવી રીતે કહી શકાય? જે લોકો અનુકરણ કરનારા છે ને ફેશનદાખલ બીજાની નવીનતાનું અનુકરણ કરે છે તેની સામે જો એમનો ઉપાલંભ હોય તો એમની સાથે આપણને વિરોધ નથી. એમને જે અભિપ્રેત છે તે તો 'અપરિણત સતત પ્રક્રિયાનો પ્રયોગ', અહીં અપરિણતિ અને સાતત્યના પર ભાર મૂકયો છે. અહીં એમની આ સંજ્ઞાઓને કારણે થોડીક કિલષ્ટતા ઊભી થાય છે, અભિધાના નહીં પણ વ્યંજનાના હિમાયતી છે. પણ 'ચહેરા' માં શું થયું છે ? એના જવાબમાં એઓ કહે છે: ''અંતની છેલ્લી લીટીઓ વાંચ્યા વિના વચ્ચે વચ્ચે આ સવાલનો જવાબ આપતા હાલના વિવેચકિયા મનને મારી નાખજો.''

નવલકથા એ સર્જનાત્મક કૃતિ છે એના પર સિતાંશુ ભાર મૂકે છે. આથી એમાં કશા ફલિતાર્થો કે નિષ્કર્ષો તારવી આપવાના હોતા નથી કે નિબન્ધલેખનને પણ અવકાશ હોતો નથી. આથી એઓ ફરી ભાર મૂકીને કહે છે: ''....'ચહેરા' તો નવલકથા છે.'' પણ નવલકથામાં માનવસંદર્ભ આવે છે, અને એ હકીકતોનું વર્ણન લેખકને કરવાનું રહે છે.

તેથી એ હકીકતો બની ચૂકી છે અને જીવન જીવાઇ ચૂક્યું છે એવી કોઇને ભ્રાન્તિ થાય- આ સામે ચેતવણી આપતાં તેઓ કહે છે: ''વળી હકીકતોના બયાનથી રીતિમાં છેતરામણી થયેલી નવલકથા છે.'' એઓ 'ચહેરા' ની કથનરીતિને 'હકીકતોના બયાનની રીતિ' કહીને ઓળખાવે છે તેથી આ રીતિની વિશિષ્ટતા ચીંધી બતાવાતી નથી. એની વસ્તુસંકલનાપરત્વે બીજી વાત એઓ આ નોંધે છે: ''કયાંક કયાંક તો ટૂંકી વાર્તાઓ જોડી હોય, તેવો વહેમ પણ જાય. આ પ્રકારના પ્રયોગ આ પહેલાં ગુજરાતીમાં નથી થયા એમ નહીં. છતાં ભાર મૂકીને સિતાંશુ ફરીથી કહે છે: ''પણ નવલકથા છે એ.'' એટલે હવે નવલકથા નથી એવું જેને કારણે લાગવા સંભવ છે તે ગણાવી દીધા પછી એ નવલકથા શા કારણે છે તે કહેવાનું આવ્યું. એ શી રીતે કરે છે તે આપણે જોઇએ.

સૌ પ્રથમ એઓ નવલિકા અને નવલકથાનો ભેદ કરવા જાય છે. એમ કરવા જતાં એઓ નવલિકાની કલાને ન્યાય કરતા નથી એટલું જ નહીં, એને ઉતારી પાડવાનો પ્રયત્ન પણ કરી છૂટે છે. એમનું આ વિધાન જુઓ: ''નવલિકા નાના વિસ્તારની વ્યંજકતાથી એક અખિલાઇમાં આપણને દોરી જાય છે.'' આ વિધાન 'નાના વિસ્તાર' એ સંજ્ઞાને બાદ કરીએ તો કોઇપણ સાહિત્ય-સ્વરૂપને લાગુ પાડી શકાય. વળી ''નાના વિસ્તારની' એ વિશેષણ એમણે વ્યંજકતા માટે વાપર્યું છે. નવલિકા લઘુ સાહિત્યસ્વરૂપ છે છતાં કાફકા, ચેહોફ કે હેમિંગ્વે જેવાની લઘુ કથાની વ્યંજકતા 'નાના વિસ્તારની' છે એમ કહી શકાશે? ખરું જોતાં નવલિકાની મહત્તા જ એ કારણે છે કે નાના ફલક પર એ રહી હોવા છતાં એનો
1 વ્યાપ વિશાળ હોય છે. જેમ ફલક નાનું તેમ સર્જકની શકિતને પડકાર મોટો. આ પછી એઓ ઉમેરે છે: ''આ પ્રક્રિયામાં ચાતુરીથી માંડીને એક જાતની વ્યંજના સુધીની કેટલીક કૃત્રિમતા આવ્યા વિના રહેતી નથી.'' નવલિકાને જાણે કે ચાતુરી કે કૃત્રિમતા વિના ચાલે નહીં એવું અહીં એઓ કહી દે છે. આ વિધાન સત્યથી વેગળું છે. આવી કૃત્રિમતા કે ચાતુરી તો કોઇપણ સાહિત્યસ્વરૂપની નબળી કૃતિમાં આવે, ~~[illegible]~~ નવલિકા જ સૌથી વિશેષ એનો ભોગ બને એવું માનવાને એમની પાસે ખાસ કયું કારણ છે તે એમણે કહ્યું નથી. જો લાક્ષણિક નવલિકાઓનાં દૃષ્ટાન્ત આપીને ચર્ચા કરી હોત તો સમજવામાં મદદરૂપ થાત.

આ પછી આગળ એઓ જે કહી ગયા એના વિરોધમાં આ વિધાન કરતા હોય એવું લાગે છે: ''નાના/શબ્દ સમૂહની વ્યંજકતા અને વિશાળ શબ્દસમૂહની વ્યંજકતા વચ્ચે કોઇ પ્રક્રિયાભેદ રહેલો હોવાનું કયારે ય જાણ્યું છે ? '' આ પ્રશ્નમાં પણ આપણને પરિચિત એવી વાક્છટા છે. પછી નવલકથા અને નવલિકાના ભેદની વાત કરતાં કહે છે:'' નવલિકાની સંવેદના અને નવલકથાની સંવેદના સાવ જુદાં પડે છે તે કદ કે કથાપ્રકારને લીધે નહીં એ તો બધા જાણે છે.'' અહીં પ્રશ્ન એ થાય છે કે સંવેદના જુદી પડે છે એમ કહેવું બરાબર છે ? ખરું જોતાં તો એ જે આકાર પામે છે તેના ભેદનો પ્રશ્ન છે. સંવેદના કાંઇ સાહિત્ય પ્રકારે જુદી નથી હોતી. એ જે વિશિષ્ટ રૂપ પામે છે એ અદ્વિતીય હોય એવો આગ્રહ રહે છે. આ પછી એઓ કાંઇક મૂળ મુદ્દા પર આવતા લાગે છે. ''તો શેને લીધે ? મારા મનમાં નવલકથાની વ્યંજકતા તત્વત: જુદી પડે છે.'' અહીં 'સંવેદના' ને બદલે એમણે 'વ્યંજકતા' સંજ્ઞા વાપરી. તો શું આપણે એમ સમજવું કે એમને મન 'વ્યંજકતા' અને 'સંવેદના' એકબીજાના પર્યાયો છે? હવે આ તો એક અંગત અભિપ્રાય થયો. વ્યંજકતા જુદી ન પડે વ્યંજકતા સિદ્ધ થવાની પ્રક્રિયામાં ભેદ હોઇ શકે. આગળ એઓ કહે છે: ''નવલકથામાં રીતિ તે વિશિષ્ટ રચના બને છે.'' આવું નવલિકામાં જ શા માટે ? કોઇપણ સર્જનાત્મક સાહિત્યપ્રકાર માટે એ એટલું જ સાચું નથી શું ? પછી એઓ કહે છે: ''સારી નવલકથામાં ઊંડું કુદરતીપણું સ્થપાયા વિના રહેતું નથી.'' કાંઇક કઢંગા લાગતા આ વાકયનો સરળ શબ્દોમાં અર્થ કરીએ તો એ કે સારી નવલકથામાં સ્વાભાવિકતા, નૈસર્ગિકતા કે સ્વત:સિદ્ધતા અને અનાયાસતાનો અનુભવ થવો જોઇએ. અહીં 'ઊંડું' એવું વિશેષણ જરૂરી નથી. જો વ્યંજના હશે તો ઊંડાણ તો હોવાનું જ. નહીં અભિધા હોય તો ઊંડાણ ન હોય. પછીથી સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્રીઓની લાવણ્યની સમજને આધારે એઓ ઉમેરે છે: ''અને ખુદ રીતિ જ પ્રસિદ્ધ અવયવોથી અતિરિકત લાવણ્ય બને છે.'' અહીં 'પ્રસિદ્ધ' વિશેષણ સંદિગ્ધ છે. આ વાકયને સ્પષ્ટ કરતાં એઓ કહે છે: ''એટલે કે જેમ પદ્યમાં મહાકાવ્યના પ્રકારની રીતિની પ્રગટતા લિરિકની રીતિની અપ્રગટતાની પડછે તરી આવી છે તેમ, વિરુદ્ધક્રમે, ગદ્યમાં

નવલિકાની રીતિની પ્રગટતા નવલકથાની રીતિની અપ્રગટતાના પ્રમાણમાં ધ્યાન ખેંચે છે.'' એમના સમજાવવાના પ્રયત્નને કારણે એમના મનમાં રહેલી ગૂંચ જ સવિશેષ બહાર આવે છે. એક તો આ સાદૃશ્યયોજના જ ભૂલભરેલી છે. મહાકાવ્ય અને લિરિકની છે તેવી (એટલે કેવો ?) સંબંધ નવલકથા અને નવલિકાનો છે ? વળી મહાકાવ્ય એ મોટું સ્વરૂપ છે તેની સરખામણી નવલિકા જોડે શા માટે ? અને લિરિકની સરખામણી નવલકથા જોડે શા માટે ? બંનેમાં સાદૃશ્યનું તત્વ શું રહ્યું છે ? રીતિની પ્રગટતા કે અપ્રગટતા એ શબ્દપ્રયોગ જ કંઇક સંદિગ્ધ કહેવાય એવો છે. આગળ પણ એમણે આ પ્રયોગ કર્યો છે. મહાકાવ્યમાં રચનારીતિ પ્રગટ હોય છે એમ કહેવાનો અર્થ શો ? એનો અર્થ કદાચ એમને મન એ હશે કે એની design અથવા તો ગોઠવણી ઉઘાડી કે છડડાઇ આવે એવી હોય છે. તો નવલિકામાં પણ એવું જ હોય છે. એમને મતે નવલિકામાં ચાતુરી હોય છે ને તરકીબને તો બુધ્ધિશાળી માણસો પકડી જ પાડે ને ? પણ આમ કહેવું તે હકીકતથી વેગળું છે. અહીં આપણે એઓ જેને 'સારી' એટલે કે સારી પેરે સિધ્ધ થયેલી, નીવડી ચૂકેલી નવલિકાની વાત કરીએ છીએ. તો એની રીતિ પ્રગટ જ હોય છે એવું અતિવ્યાપ્તિવાળું વિધાન શી રીતે કરી શકાય ? સારી કૃતિઓ તો બંને પ્રકારોમાં અપવાદરૂપે જ હોવાની. આટલું કહયા પછી પણ આ 'પ્રગટતા' એટલે શું તે તો વિચારવાનું રહે જ છે. એમને કદાચ એટલું જ કહેવું છે કે ' It is art that conceals art. ' તો આ મુદ્દો તો વ્યંજકતાની માત્રાનો જ થયો. જો એમ હોય તો નવલિકામાં વ્યંજકતાની માત્રા ઓછી (એઓ તો વહિવટ્ એવું જ કહેતા લાગે છે કારણ કે એમને મતે તો એમાં રચનારીતિની પ્રગટતા જ હોય છે) ને નવલકથામાં વિશેષ એવું શેને આધારે કહી શકાય ? આ ચર્ચા જોતાં એમ લાગે છે કે નવલકથા અને નવલિકા - આ બે સાહિત્યસ્વરૂપો વચ્ચેની ભેદરેખા, એ બે વચ્ચેનું વ્યાવર્તક તત્વ એમને હાથ લાગ્યું નથી.

આ પછી એઓ કહે છે: ''સારી નવલકથામાં વ્યંજના અને રીતિનો આ વિશેષ જોવા મળે છે.'' 'આ વિશેષ' કહેવાથી એ વિશેષનું સ્વરૂપ આપણે કળી લઇ શકતા નથી, ને એ વિશેષનું માત્ર સારી નવલકથામાં જ હોય છે ?

એવું તો કોઇપણ સાહિત્યસ્વરૂપની સારી કૃતિ વિશે કહી શકાશે.

આ પછીનું એમનું વિધાન કંઇક અસંબધ્ધ લાગે છે: ''છતાં કોઇનું રમતિયાળ મન આપણી ગુજરાતી નવલકથાઓનું શિલ્પોમાં રૂપાન્તર કરી નાખે તો આર્ટ ગેલેરીમાં કાનસ, છીણી ને હથોડાની મોટી જથી મૂકી શકાય.'' અહીં શિલ્પની સાથે ઓજારો મૂકીને એઓ કશોક વ્યંગ કરવા ગયા છે ને તે આકારની પ્રગટતાને તાકે છે એટલું જ સમજાય છે.

આટલી ભૂમિકા પછી એઓ 'ચહેરા' ની વિશિષ્ટતા કે ગુણવત્તાની ચર્ચા પર આવે છે. એમના શબ્દોમાં 'ચહેરા' ની વિશિષ્ટતા આ કારણે છે: '' 'ચહેરા' માં એક એવી પ્રક્રિયા ચાલે છે કે તે સાચી નવલકથા બની શકી છે. તે છે ભરી ભરચકતામાં ફરી વળતી ગુણિભવનની પ્રક્રિયા'' અહીં પણ એમની યોજેલી સંજ્ઞાઓની સંદિગ્ધતા, એમાં યદચ્છાએ આરોપેલા સંકેતોને કારણે, એમનો મુદ્દો સમજાવવામાં બાધરૂપ બને છે. ચર્ચાને વિશદ કરવાને બદલે એ નાહક ધૂંધળી બનાવે છે ને તેથી એ સમર્પક નીવડતી નથી. આ મુદ્દો જરાક વિસ્તારીને એઓ આ પ્રમાણે મૂકે છે: ''કેટલાંયે પાત્રો, નવી નવી પરિસ્થિતિઓ, નાના મોટા સંઘર્ષો અને ભાતભાતની ફિલસૂફીઓ – આ સર્વે એકબીજા સાથે મૂકાઇને ગુણિભાવ પામે છે. અને આખી યે નવલકથામાં પ્રક્રિયાની મધ્યાન્તર શૂન્યતાની સહાયથી, સીધામાં (?) મુકાતા જીવનદર્શનોને સ્થાને, પ્રસિધ્ધાવયવરિકતતા સ્થપાય છે. આથી ઘટના આદિના આધારે રહેતા, છતાં તેમનાથી એક અભિન્ન ભિન્નતા ધારણ કરતા, અંશોના લાવણ્ય જેવાં ખુદ જીવનનો નવી રીતે પ્રત્યક્ષ એવો અનુભવ થાય છે.'' પહેલી વાત તો એ કે જે ભરચકપણું એમણે ગણાવ્યું તે આ નવલકથામાં છે ખરું ? કઇ ફિલસૂફીઓની અહીં વાત છે ? એવો દાવો તો 'સરસ્વતીચન્દ્ર'કાર સવિશેષ કરી શકે. આ ઉપરાંત અહીં 'નાનામોટા' સંઘર્ષો કેટલા છે ? ખરું જોતાં લેખકની રચનારીતિ એવી છે કે એનું માત્ર જે કાંઇ બને છે તેની સામે સભાનપણે ઝૂઝવાને બદલે એ પરત્વે ઉદાસીનતા કેળવે છે. આ પછીની કેટલીક સંજ્ઞાઓ વળી ગૂંચવણ ઊભી કરે એવી છે. સિતાંશુની મુખ્ય નિર્બળતા એનો આ પ્રકારની સંજ્ઞાઓનો ઉપયોગ કરવાનો લોભ

છે. અહીં 'પ્રક્રિયાની મધ્યાન્તર શૂન્યતા' એ સંજ્ઞાથી આપણે શું સમજવું ? વળી આ લાવણ્ય શી રીતે નિષ્પન્ન થાય છે તેની ચર્ચા એમણે કરી નથી. એમને વિરોધાભાસ યોજવાનો શોખ છે, માટે 'અભિન્ન ભિન્નતા' જેવો પ્રયોગ એમણે કર્યો છે. આથી એમનો મુદ્દો સમજવામાં મુશ્કેલી જ પડે છે, કંઇ મદદ થતી નથી.

આ પછી એઓ આ ચર્ચા ઝીણવટથી કરવાનો પ્રારંભ કરે છે. પણ એ પહેલાંનો એમનો એક પરિચ્છેદ બહુ સ્પષ્ટ થતો નથી. એઓ કહે છે: ''સ્વપ્ન-સિદ્ધલોકના પ્રકાશ વિનાની અને સ્ટેશનના નામની આસપાસ અંધકાર વિનાની 'ચહેરા' ની સૃષ્ટિમાં માણસની આંખનું અજવાળું-અંધારું છવાયું છે.'' અહીં સ્વપ્ન-સિદ્ધલોકથી તો 'સરસ્વતીચંદ્ર'ની સૃષ્ટિનો ઉલ્લેખ થયેલો છે. એવું અનુમાન વાજબી રીતે કરી શકાએ. દોસ્તોએવ્સ્કી પણ સ્વપ્નનો ઉપયોગ કરે છે ને કપોલકલ્પિત અંશનો પણ ઘણા સારા નવલકથાકારોએ ઉપયોગ કર્યો જ છે. તેથી કંઇ એમાં મનુષ્યની આંખનું અજવાળું નથી એમ ન કહી શકાય. આખરે એમ કહેવાથી સિતાંશુને શું અભિપ્રેત છે ? અહીંની પાર્થિવ સૃષ્ટિનું માનવીની જ આંખના અજવાળાથી કરાવેલું દર્શન-એટલું જ ને ? તો એ 'ચહેરા' નો જ વિશેષ છે એમ કહેવાનો કશો અર્થ નથી. અને જો એમની દૃષ્ટિએ એ વિશેષ હોય તો એ શી રીતે સિદ્ધ થયો છે તે આમાં છે એમ કહેવાથી કંઇ ઝાઝો અર્થબોધ થતો નથી. છતાં સુરેશ જોષીના 'કથાચક્ર' નો નાયક ગાડી થંભી જતાં રાતે અંધારા સ્ટેશને ઉતરી પડે છે અને નાના સ્ટેશન પર અજવાળું ન હોવાથી સ્ટેશનના પાટિયા પરના અક્ષરો આંગળી ફેરવીને ઉકેલે છે તેનો અહીં નિર્દેશ હોય એવું લાગે છે. તો અહીં એ વાત સાવ અસંબદ્ધ જ લાગે છે. 'કથાચક્ર' માં માણસની આંખનું અજવાળું નથી એમ કહેવું હોય તો અદ્ધર અનાધાર વિધાન કરીને કહેવાનો શો અર્થ ? આ પ્રકારની સાદૃશ્યયોજનાથી અમુક કૃતિ વિશે ટીકા કરવા સિવાય બીજું કશું સિદ્ધ થતું નથી. એથી 'ચહેરા' વિશેની એમની સમજ તો આપણી આગળ સ્પષ્ટ નથી જ થતી.

પછીના પરિચ્છેદમાં એઓ ટૂંકમાં 'ચહેરા'માં શું બને છે તેનો સંક્ષેપમાં પરિચય કરાવી દે છે. એ ઘટનાઓની એમને મતે કોઇ 'વ્યંજનાભાસી કરામતો'

લેખકે મૂકી નથી. અહીં વ્યંજનાની યોજના અતિપ્રગટ ન હોવી જોઇએ કે એ ગોઠવણી કે કરામત જેવી ન લાગવી જોઇએ એટલું. જ જો એમને કહેવું હોય તો તે આગળ કહેવાઇ જ ગયું છે ને તેની સાથે આપણે સમ્મત છીએ જ. પણ તો પછી આ યોજના કેવી રીતે સિદ્ધ થઇ છે ? આ સૃષ્ટિ કેવી રીતે રચાઇ છે તે વિશે વળી આ પરિચ્છેદમા અન્તમાં અછડતો ઉલ્લેખ આવે છે: ....સૃષ્ટિ...ક્યાંક કટાક્ષ, ક્યાંક ચીઠ, ક્યાંક વેદનાને મુખ્યાર્થથી જ વ્યક્ત કરતી 'સૃષ્ટિ' અહીં લેખકે જ સ્પષ્ટ કરી દીધુ છે કે એમાનું કેટલુંક 'મુખ્યાર્થ' થી એટલે કે સીધાં વિધાનરૂપે, અભિધાથી, પ્રગટ થાય છે. આથી અહીં તો એમને વ્યંજના સામે વાંધો હોય એવું લાગે છે. વળી એમણે જે ગણાવ્યું છે તે તો એનું વિષયવસ્તુ છે, વળી એ આ કૃતિની જ વિશેષ છે એવું પણ કહી નહીં શકાય.

આ પછીના પરિચ્છેદમાં પેલી 'પ્રક્રિયાના મધ્યાન્તરની શૂન્યતા' નો કંઇક ખુલાસો મળતો લાગે છે. અહીં પણ વિરોધાભાસ યોજવાની એમની રમત દેખાઇ આવે છે ને તેથી 'સતતપણે અચાનક' જેવો વિલક્ષણ પ્રયોગ એઓ કરે છે. આ પછી એઓ કહે છે: ''આ સૃષ્ટિમાં કશું જ સૃષ્ટ નથી'' - એનો જો ધાતુગત અર્થ કરીએ તો અહીં કશું જ સર્જાયું નથી એમ કહેવું પડે. પણ એની પછી એઓ કહે છે: ''કશું જ બન્યું નથી'' પછી પાછો વિરોધાભાસ ઊભો કરવા માટે ઉમેરે છે: ''ના, એમ તો બન્યું જ જાય છે, છતાં '' - આ મુદ્દો આમ તો આપણા વિવેચનમાં છેલ્લા એક દાયકાથી ચર્ચાતો રહે છે. એ મુદ્દો છે ઘટનાના હ્રાસની, ઘટનાના તિરોધાનની. પણ એની આ કૃતિના અનુલક્ષમાં કશી ગંભીર ચર્ચા એઓ અહીં કરવા માગતા નથી. માલાર્મે જેવાએ કહ્યું છે તેમ કાવ્યમાં પ્રગટ શબ્દોની વચ્ચે જે નિ:શબ્દતાનું મૌન છે તેમાં જ કાવ્ય રહ્યું છે. સંગીતમાં પણ સૂર અને નીરવતા બંને એના એક સરખા સંયોજકો છે એમ કહેવાયું છે. આ બધાના પ્રભાવથી જ કદાચ એઓ આ કૃતિ વિશે આવી દાવી કરે છે: ''પણ - આટઆટલાં પ્રાગટયોની ભીડ વચ્ચે 'ચહેરા'માં થયા કરતો અપ્રગટનો અનુભવ જ તેનું સાચું ભાવન છે. જે કંઇ પ્રગટ થાય છે તે પોતાની આસપાસ એક અપેક્ષાની અવકાશ લઇને આવે છે અને સ્વાભાવિક ક્રમે તેની સંનિધિમાં મુકાતી

બીજી પ્રગટના અપેક્ષાના અવકાશને કોઈ એવી યોગ્યતાથી પૂરે છે કે ઘટનાઓનું સાતત્ય જળવાતાં છતાં એક આગવી અપ્રગટતા અનુભવાયે જ જાય છે.'' અહીં જો પ્રચલિત પરિભાષામાં સરળ બનાવીને આખી વાત મૂકીએ તો એટલું જ કહેવાય કે ઘટનાઓ વચ્ચેનો સંબંધ એવી રીતે યોજાયો છે કે જેથી વ્યંજનાને પૂરો અવકાશ રહે. આ તો સાહિત્ય તરીકે ઓળખાવાતી દરેક કૃતિ પાસેથી અપેક્ષિત એવું તત્વ છે. એ અહીં સિદ્ધ કેવી રીતે થયું છે તે ખરું જોતાં ચર્ચવું જોઈએ. વળી આ 'આગળી અપ્રગટતા' શી છે ? એનું આગવાપણું શેમાં રહેલું છે ? ઘટનાઓ અને ઘટનાઓ વચ્ચેનો અવકાશ તે જ કદાચ એમની દૃષ્ટિએ મધ્યાન્તર અને એમાંની આ 'આગળી અપ્રગટતા' તે જ કદાચ શૂન્ય. પણ આ શૂન્ય ક્યાં છે, કેવે રૂપે એ સિદ્ધ થાય છે તેનો કાંઈ અણસાર એમની ચર્ચામાંથી મળતો નથી. સંસારમાં [redacted] ઘટનાઓ બને અને તેના પરિણામની અપેક્ષા જે રીતે સંતોષાય તેવું નવલકથામાં બને તો પછી કલા ક્યાં રહી ? સંસારમાં ય બધા છેડા મળતા નથી, કેટલાક સૂત્રો ગૂંચવાયેલાં જ રહી જાય છે. એને માટે એમણે પુલિન અને રંજનના સંબંધનું ઉદાહરણ ટાંક્યું છે: ''પુલિનની આસપાસ રચાયેલી રંજનના પ્રેમની અપેક્ષાનો અવકાશ, તેના સુખી દાંપત્યના સ્વાભાવિક ક્રમે આવતા સાંનિધ્યથી એક એવી રીતે પૂરાય છે કે પુલિનના પાત્રની આસપાસ કથાની જુદી એવી અપેક્ષાનું ખાલીપણું ભાવક અનુભવ્યા કરે.'' અહીં અપેક્ષા અવકાશરૂપ છે, તે પૂરાય છે સ્વાભાવિક ક્રમે આવતા સાંનિધ્યથી - અહીં સ્વાભાવિક ક્રમનો આગ્રહ રાખવામાં આવ્યો છે. એનો અર્થ માત્ર એટલો જ કે કલાની દૃષ્ટિએ એ અસંગત કે આરોપિત લાગવું ન જોઈએ, અથવા બીજી રીતે કહીએ તો રચના તાલમેલિયા લાગવી ન જોઈએ. પણ પછી 'કથાની જુદી એવી અપેક્ષાનું ખાલીપણું' એવો શબ્દપ્રયોગ છે એને આપણે શી રીતે ઘટાવીશું ? એમને અન્યાય ન થાય એવી રીતે જો સમજીએ તો એમ કહીએ કે કથાસંદર્ભ પૂરતો જ એ અપેક્ષાનો સંબંધ રહેતો નથી, પણ એના ઇંગિત વડે એને અતિક્રમીને એ વધુ વ્યાપક એવી રીતે આપણને સ્પર્શે છે. જો એમને આમ જ કહેવું હોય તો આવું થવું ઘટે એ વિશે કશો મતભેદ સંભવી ન શકે, પણ અહીં પુલિન વિશેની આવી અપેક્ષા અને એનું ખાલીપણું શું તે કાંઈ સ્પષ્ટ થતું નથી. આ બધાં વિધાનો સંદિગ્ધ છે Negative છે.

અમુક કૃતિમાં (તેનો પણ સ્પષ્ટ બેધડક નિર્દેશ એઓ કરતા નથી) જે અનિર્વચનીય તત્વ છે તે અહીં નથી - એવાં વિધાનો આકૃતિને નિમિત્તે એમને બીજી કૃતિ વિશે જે બળતરા છે તે પ્રગટ કરવા માટે જ થયાં હોય એવો ભાસ થાય છે. આ જ પ્રકારનું વિધાન આ પછી આવે છે. એમાં પ્રથમ વાચને આપણને એવો ભાસ થાય છે કે સિતાંશુ 'ચહેરા' ની ભાષા વિશે વાત કરે છે, પણ વાસ્તવમાં ભાષા શી રીતે પ્રયોજાઇ છે એ વિશે અહીં કશું કહેવાયું નથી. જો ભાષાના પ્રયોગના દૃષ્ટાન્તો આપ્યાં હોત તો કદાચ આ મુદ્દો વધુ સાધાર બની શકયો હોત. એમનું વિધાન આ પ્રમાણે છે: '' 'ચહેરા' માં ભાષા સૂક્ષ્મદર્શક યંત્ર થઇ વાતો પ્રગટ કરવાના તરફડિયા નથી મારતી.'' વીગતોની ઝીણવટ અને એની પ્રચુરતા તો 'ચહેરા'માં છે જ. તો અહીં 'વાતો'થી આપણે શું સમજવું ? એઓ આગળ કહે છે: ''.......ભાષા (જાણે કે પહેલદાર કાચ થઇને) આપણી આંખ નીચે જ પડેલી વસ્તુને આવરી લે છે. અને એ વિસ્તારની બહારની કેટલીયે વસ્તુઓને વંકાયેલાં કિરણો વડે આપણી આંખમાં નાખે છે. આથી જ 'ચહેરા' ની ભાષાની દેખીતી હળવાશ ધીરે ધીરે કરુણનું નિમિત્ત બની શકે છે.'' અહી પહેલદાર કાચ - Prism નો પ્રયોગ તો સામાન્ય રીતે સર્જક ચેતના માટે થતો હોય છે તે રીતે જ કર્યો છે. મુશ્કેલી એ છે કે 'આમ થવું ઘટે' એવા સ્વરૂપનાં એમનાં જે ગૃહીતો છે તે જાણે કે અહીં સિધ્ધ થઇ જ ચૂકયાં છેએવી રીતે આખી વાત રજૂ કરવામાં આવી છે. વળી અહીં 'ભાષા' શબ્દ વાપર્યો છે, પણ ખરું જોતાં એમને તો narration ની પધ્ધતિ વિશે જ કહેવાનું છે. એમાં થતું વક્રીભવન ને હળવી ભાષા દ્વારા કરુણનું સૂચન કરે છે એમ એમણે જે સંબંધ જોડી આપ્યો છે તે પણ સ્પષ્ટ થતું નથી. કરુણની ભાષા સમાસપ્રચુર, સંસ્કૃત શબ્દોથી ભરેલી જ હોય એવું તો નથી. ભાષાની મુદ્દો આમ આવા અછડતા ઉલ્લેખથી જ એમણે પતાવી દીધો છે. છછછ આથી આગલા વિવેચકો વિશે આપણે જે ફરિયાદ કરવાની હતી તે આ નવા વિવેચક માટે પણ કરવાની રહે જ છે. અને તે એ કે ભાષા, શૈલી, રચનારીતિ, રૂપનિર્માણ - આ મહત્વના મુદ્દાઓ વિશે સાધાર અને સવિસ્તૃત ચર્ચા કરવાનું એઓ માથે લેતા નથી.

આ પછી આગળ જેનો ' આ સર્વ એકબીજા સાથે મૂકાઇને ગુણિભાવ

પામે છે ' એમ કહીને ઉલ્લેખ કર્યો છે તે 'ગુણિભાવ' ને સમજવાનું રહે છે. 'ગુણિભાવ' થી એમને ઉદ્દિષ્ટ જે અર્થ છે તે ગૌણતા પ્રાપ્ત કરવી તે એનો ખુલાસો એમના આ પરિચ્છેદમાંથી મળે છે: ''એકમેકની સંનિધિમાં બધું ગૌણ બનવા માંડેલું બધું જ, ભાષાની આ શકિત જામતાં, કેવળ આગંતુક બની રહે છે તેથી જ આ નવલકથા પ્રચલિત અર્થમાં 'સુશ્લિષ્ટ સંવિધાન' વાળી નથી લાગતી." આ વિધાન જરા બારીકાઇથી તપાસવા જેવું છે. એક ઘટના કે પરિસ્થિતિ બીજી ઘટના કે પરિસ્થિતિની સંનિધિમાં મૂકાતાં ગૌણ બને છે, વળી એ ત્રીજી ઘટનાની સંનિધિમાં ગૌણ બને છે. આ રીતે આખરે બધું જ ગૌણ બની રહે છે. અહીં એઓ 'ગૌણ' શબ્દ કે 'ગુણિભાવ' શબ્દ નથી વાપરતા પણ 'આગંતુક' શબ્દ વાપરે છે. જો બધું જ 'આગંતુક' હોય એટલે કે સંવિધાને જગાડેલી અપેક્ષાને કારણે અનિવાર્ય નહીં પણ આવી ચઢેલું હોય તો તેને કલાકૃતિની ક્ષતિ ગણવી કે ગુણવત્તા ગણવી ? વળી જો એમનો શબ્દ 'ગુણિભાવ' લઇને ચાલીએ તો ય જો બધું જ એકબીજાની સંનિધિમાં ગૌણ બની રહેતું હોય તો પ્રધાન સ્થાને શું છે ? આ બધું ગૌણ કે આગન્તુક છે તે કશાક પ્રધાન કે અનિવાર્યની અપેક્ષાએ જ છે. એવા કશા પ્રધાનનું અહીં સૂચન થાય છે ? સિતાંશુ એનો ઉલ્લેખ કરતા નથી. બધું જ આગન્તુક હોવાને કારણે રચનાનો બંધ દૃઢ નથી, એ 'સુશ્લિષ્ટ સંવિધાન' વાળી નથી એવું એઓ સ્વીકારે છે ખરા, પણ એને એઓ ક્ષતિ ગણતા હોય એવું લાગતું નથી. 'સુશ્લિષ્ટ સંવિધાન' એટલે જેમાં અંકોડાઓ યાંત્રિક ચોકસાઇથી ગોઠવવામાં આવ્યા હોય એવું તો આપણે પણ નથી કહેતા. સુશ્લિષ્ટ એ અર્થમાં કે એમાં જે કાંઇનો વિનિયોગ થયો હોય તેની અનિવાર્યતાની આપણને પ્રતીતિ થતી હોય, તેનું જે કાંઇ Function હોય તે કૃતિની સમગ્રતામાં સમર્પક નીવડતું હોય. તો બધું જ આકસ્મિક, આગન્તુક કે ગૌણ હોય તો તેથી કૃતિ રૂપ પામે ખરી ? આવી ગૌણતા, આગંતુકતા એમને મન શાથી ઇષ્ટ છે તે એઓ સ્પષ્ટ કરતા નથી, એને સાભિપ્રાય ઠરાવવાને કશું સમર્થક કારણ પણ આપવા ઊભા રહેતા નથી. એથી ઊલટું એઓ આગળ ચાલીને કહે છે: ''પાનશોખીન સગા કે વુમનશોખીન ગોવાનિઝ કે બદલાયેલા યુનિફોર્મવાળો પોલિસ - 'ચહેરા' માં આગન્તુકો કેટલા બધા છે ? કાઢી નાખ્યા હોય તો કથાને વાંધો ન આવે.''

અહીં આ બધા બિનજરૂરી છે એમ એઓ સ્વીકારે છે, પણ એનું બિનજરૂરીપણું તે કથાને માટે છે, કૃતિને માટે નથી અને કૃતિ માત્ર કથા નથી એવું એમને અભિપ્રેત હોય એમ લાગે છે, કારણ કે આ પછી તરત જ એઓ પ્રશ્ન પૂછે છે: " ન આવે, પણ કઇ કથાને ? પુલુની ? પદુભાઇની ? કિશોરીમલની ? સરલાની ? રંજનાની ? " વળી આ વાકછટાથી પૂછાયેલા ભ્રામક સવાલને સમજી લઇએ. અહીં કથા એકાદ વ્યક્તિની નથી. કૃતિના સમગ્ર અખંડ પુદ્ગલ સાથે આપણને સંબંધ છે. આથી કોઇપણ સાહિત્યથી પરિચિત માણસ આ કથાને એના એકાદ કે અમુક પાત્રોની કથા છે એવું તો ન જ કહે. તો પછી આ પ્રશ્ન પૂછવાનો શો અર્થ છે. ?

આ પછી એઓ કહે છે: ".....સહસા ખ્યાલ આવે છે કે મારી (નિષાદની) તો કોઇ પોતીકી કથા જ નથી. આગંતુક છે બધું જ. મૈત્રીઓ, પ્રણયો, નોકરીઓ, સત્યો, કામાવેગો, કાગળો, સંગમો, ચિંતાઓ, ગાર્હસ્થ્યો, વૈતથ્યો-માપી જોખીને અહીં ઘટનાઓ ન બની શકે, કેમ કે કશુક વજન નકકી કરવાની જ તો છે આ મથામણ." આનો અર્થ તો આમ થાય: જે કંઇ બને છે તેમાં નિષાદ સંડોવાતો નથી, એ બધાંની બહાર જ એ રહી જાય છે. કોઇ વિવેચકે સ્પષ્ટપણે કહ્યું નથી, પણ આ કૃતિ પર આલ્બેર કામૂના (Albert Camu) 'The Outsider' નો પ્રભાવ વિશેષ છે. બહેન પરણીને વદાય થાય છે એ પ્રસંગ સામાન્ય રીતે કરુણ લેખાય. ત્યારે એ આપણને ખાસ ફોડ પાડીને કહે છે: "મારી બહેને જાણે સીતાનો મેક-અપ કર્યો હતો, મોઢું આખું લાલ ટીપકીઓથી ભરાઇ ગયું હતું. અને એ બહુ ગંભીરતાનો અભિનય કરી રહી હતી. એનું ગંભીર બનાવેલું મોઢું જોઇ મને હસવું આવતું હતું." બહેનને માટે તો આ પ્રસંગ કરુણ જ હતો, કારણ કે એ બધાંથી છૂટી પાડીને નવા જ વાતાવરણમાં જતી હતી. આથી એ ગંભીરતાનો અભિનય કરતી હતી એવું તો ન જ કહી શકાય. એમ કહી શકાય કે નિષાદ જે દૃષ્ટિકોણથી જુએ છે તે દૃષ્ટિકોણથી જોતાં આવું લાગે. ફરી આજુબાજુના લોકોને રડતા જોઇને એ ખાસ ઉલ્લેખ કરે છે: "બધા ધીમેધીમે રોતા હતા, પણ મને રડવું આવતું નહોતું." પોતાની મૃત માતાની આગળ એના લોહીના સગાં નહીં એવા વૃદ્ધોને વિષાદગ્રસ્ત થયેલા જોઇને 'ધ આઉટસાઇડર' માં એનો નાયક આવું જ નથી કહેતો ? આ રીતે બીજા પ્રકારમાં એ કહે છે: "આટલાં વર્ષોની જિન્દગી કેમ વીતી શકી, કંટાળો કેમ ન ચડયો

એનું આશ્ચર્ય થતું." થોડા જ વાક્યો પછી એ વળી કહે છે: "બેવકૂફ બનીને ફરવાની, અને હાસ્યાસ્પદ વર્તન કર્યે જવાની મજા પડતી હતી." આ વર્તન એ સભાનપણે કરે છે અને લેખક એ વિશે આપણને પાત્રને મોઢે જ માહિતી પણ આપે છે. આ જ રીતે એનાં માતાપિતાનાં મરણ વિશે પણ એવી જ કેળવેલી નિ:સ્પૃહતાથી એ બોલ્યે જ જાય છે. માતાપિતાનાં મરણનો નિર્દેશ કરતાં એ કહે છે: "મને કંઇક એવો ખ્યાલ છે કે મારા મા-બાપ મને બહુ નાની મૂકીને જ ......અને હું....." આ વાક્ય જાણીકરીને એ અર્ધેથી જ છોડી દે છે અને એ રીતે એ વિશેનું ઔદાસીન્ય એ બતાવે છે. પછીને બીજે જ પાને (પૃ.૧૭) આ વાત એ ફરીથી દોહરાવે છે: " બા-બાપુજી ક્યારે ગુજરી ગયાં એ યાદ નથી." આજ રીતે બાળપણથી જ એને કશું બોલવાકરવામાં રસ નહોતો તે જણાવવાને એ કહે છે: "જાણે માત્ર દસેક વાક્યો બોલી હઇશ, મોટી થતાં સુધીમાં." આ પછી પદુભાઇનાં મૃત્યુની વાત બીજે જ પાને આપે છે. એમાં પણ આ જ વાતનો ઉલ્લેખ છે: "........ખાસ કોઇ રોયું નહોતું." એ અસ્વસ્થ નથી થતી એમ નહીં, પણ પછી તરત જ કહી દે છે: "એક ક્ષણ પૂરતી અસ્વસ્થતા વધુ ન ચાલી. બધું તરત ભૂંસાઇ ગયું" આટલું કહ્યા પછી વળી ઉમેરે છે ને કહે છે કે અસ્વસ્થતા પણ વાસ્તવમાં તો હતી જ નહીં. એ તો "મેં જ બધી કલ્પના કરી હતી, સહેજ ગમતું હતું." આ પછીથી તો " હ્ હ્ હ્ મેં જોરથી હાસ્ય કર્યું " (પૃ.૨૭) અહીં અસ્વસ્થતાનો અભિનય કરવાનું એમને ગમતું હતું ને એ અભિનય કર્યા પછી એના પર હસવું પણ ગમતું હતું એવું એ કહે છે. આ રીતે જે કંઇ કંપજનક છે, દુ:ખજનક છે, કરુણ છે તે બધામાંથી એને હમેશાં હસવું જ આવે છે એવું એ ફરી ફરી કહ્યા કરે છે: " આ રોજ સાંભળવા પડતા એકના એક સંવાદો - મને હસવું આવી ગયું." (પૃ.૨૯) આ રીતે એ જેને અપમાન તરીકે ઓળખે છે તેને પણ ગળી જઇને એ હસે છે. "મોઢા ઉપર થયેલું અપમાન ગળી જઇ હું પણ હસી." (પૃ.૩૧) ઘણીવાર એ હસવાનો ઢોંગ કરવા જાય છે, તે એ ઢોંગ કરવા જતાં એ ઢોંગ પર જ એને હસવું આવી જાય છે." કેટલીય વાર સુધી હાસ્યને મોં પર રાખી મૂક્યું પછી ખરેખર હસવું આવ્યું." આ જ રીતે એ બીજા પાત્રોને પણ જુએ છે. પુલુ વિશે એ કહે છે: "મને એકદમ સમજાયું પુલુ ઉપર ઉપરથી હસતી હતી." પોતાને ઊર્મિ કે લાગણીની કશી પડી નથી એમ બતાવવા

માટે એવી સામાન્યત: મહત્વની ગણાતી વસ્તુઓની 'વગેરે' માં સમાવેશ કરી દે છે. જે રીતે 'ધ આઉટસાઇડર' નો નાયક મેરી સાથેના સંબંધને એકદમ 'સ્નેહ' ના નામે ઓળખાવવા તૈયાર નથી થતો, એ વિશે ઢોલું ઉભાવગરનું વર્તન બતાવે છે તે જ રીતે 'ચહેરા'નો નાયક પણ, આવા સંબંધ વિશે 'સ્નેહ જેવું પણ હતું બંને વચ્ચે' (પૃ.૩૭)એવો પ્રયોગ કરે છે. એવી જ રીતે ગોવાનીઝની વાતનો પણ આટલું જ આપણા મન પર ઠસાવવા ઉપયોગ કર્યો છે. એ કહે છે, ''આખી દુનિયા ફર્યો છું. ઘણા માણસો જોયા, ઘણી મજાઓ કરી, હવે માત્ર એક ઇચ્છા બચી છે - આપઘાત કરવાની.'' આ પછી આગળ એ કહે છે: ''મા મરવા પડી હતી ત્યારે મોઢું જોવા ન ગયો.'' આ ફરી 'ધ આઉટસાઇડર' ના વાતાવરણનો જ પડઘો નથી પાડતું ? છતાં છેલ્લે નિષાદ પોતાનું નિર્લિપ્તતાનું નાટક સફળ ન થયાનો એકરાર કરે છે. એના પ્રેમસંબંધોમાં એ સાવ નિર્લિપ્ત નથી લાગતો, શરીરની ભૂખ સંતોષવામાં એ બરુ ઔદાસીન્ય નથી કેળવતો. પ્રેમની બાબતમાં તો એનામાં રોમેન્ટિકમાં હોય છે એવી ઘેલછા પણ દેખાય છે.

આથી આ બધું 'Absurd' છે, પણ એને માટેની જે ભૂમિકા આલ્બેર કામૂ ઊભી કરે છે તે અહીં નથી. માટે તો એનાં કેટલાંક બાહ્ય ઉપલકિયાં લક્ષણોનું જ અનુકરણ થયું હોય તેવું લાગે છે. એ જ રીતે માપીજોખીને કશી ઘટના ઊભી કરવાનો પ્રશ્ન તો છે જ નહીં ? બધી કૃતિઓમાં એવું થાય છે એમ માનવું પણ અનુદારતાનું જ દ્યોતક છે. આમ છતાં સિતાંશુ કહે છે: ''.......કેમ કે કશું વજન નક્કી કરવાની જ તો છે આ મથામણ'' આ વજન તે શેનું વજન ? અહીં આપણી આ અનેક વિસંગતિથી ભરેલી દુનિયામાં શું નક્કી થઇ શકે ? આપણી અનિશ્ચિતતાઓ વિશેજ જો આપણે સુરેશ જોષી કહે છે તેવી વિશદ નિર્ભ્રાન્તિ પામી શકીએ તો ઘણું. આ સૃષ્ટિસાથે 'વજન' અને 'નક્કી' જેવા શબ્દોનો, આથી જ, મેળ ખાતો નથી.

અહીં વળી સિતાંશુ સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્રની પરિભાષાને લઇ આવે છે ને પ્રશ્ન પૂછે છે: ''સંસ્કૃત પરિભાષામાં પૂછીએ તો, તેનો આલંબન વિભાવ શું બની

શકે ? '' એનો જવાબ એઓ પોતે આવો આપે છે: ''.....જ્યાં જ્યાં રસ નિષ્પન્ન થવાની આકાંક્ષા જન્મે ત્યાં ત્યાં આલંબનના કેવળ અભાવની અપૂર્વ સતત પ્રક્રિયાથી રચાયે જતા રસાભાવમાં છે. રસશૂન્યતા, રસાભાસ આદિથી આ રસાભાવ કેવો જુદો પડે છે તેનું પ્રમાણ.....'' આ વિધાનમાં એમણે કેટલીક નાહકની ગૂંચ ઊભી કરી છે તેને બાજુએ રાખીએ એને સમજવાનો પ્રયત્ન કરીએ. શકુન્તલા અને દુષ્યંત 'અભિજ્ઞાનશાકુન્તલમ્' માં શૃંગારના આલમ્બનવિભાવરૂપ છે. એટલે સાદી ભાષામાં સિતાંશુનો પ્રશ્ન મૂકીએ તો નિષાદને શો ભાવ થાય છે ? એને કશો ભાવ થાય એને માટેનાં ઉદ્દીપનો તો ઘણાં છે એ સાચું. એ તો સંસારમાં રહેનારાં સૌ કોઇને માટે સાચું છે. છતાં રસની પરિભાષામાં જ વાત કરીએ તો રસની નિષ્પત્તિમાં જો અન્તરાય કે વિઘ્ન ઊભું થાય તો રસાભાસ થાય, રસક્ષતિ થાય. પણ એ તો ઉદ્દેશ રસનિષ્પત્તિનો હોય અને એ ન થાય તે પરિસ્થિતિની વાત થઇ. અહીં તો એવું ઉદ્દિષ્ટ જ નથી એટલે જો રસની પરિભાષાને વળગી રહીને કહેવું હોય તો અહીં નિર્વેદનું આલંબન નિષાદ બને છે એમ જ કહેવું રહ્યું. પણ આ પરિભાષામાં વાત કરવાથી કે એનાં ચોકઠામાં કૃતિને બેસાડવાથી કશું ખાસ સિદ્ધ થતું નથી. પણ અહીં આ કૃતિના સર્જકની કશીક આગવી સિદ્ધિ હોય એ વાત પર એમને ભાર મૂકવો છે માટે એઓ આ વાતને એમની વિલક્ષણ રીતે મૂકે છે. આથી રસનિષ્પત્તિની અપેક્ષા જગાડે એવી પ્રસંગોની યોજના કરીને એમાં 'આલંબનના કેવળ અભાવની અપૂર્વ સતતપ્રક્રિયાથી રચાયે જતા રસાભાવ, રસશૂન્યતા, રસાભાસ' ની વાત એમને કરવી પડી છે. પણ આ વિધાન ભ્રામક છે. નિષાદ એક વ્યક્તિ છે એને એની આગવી ચેતના છે. ઘડીભર અસ્તિત્વવાદીઓની દૃષ્ટિએ આ ચેતનાને શૂન્ય ગણીએ તો ય જ્યારે એ ચેતના કશાકના સંનિકર્ષમાં આવે છે ત્યારે એ જ એની સામગ્રી બને છે. એ સંનિકર્ષનો જે અવશેષ રહે છે તે સામગ્રી બની રહે છે. આથી 'આલંબનનો કેવળ અભાવ' એ એક અસંભવ પરિસ્થિતિ છે. માટે આ રસાભાસ કે રસશૂન્યતા અલંકારશાસ્ત્રમાં જે વર્ણવાયાં છે તેનાથી જુદા છે એમ કહેવાનો ખાસ કશો અર્થ નથી.'' એનું પ્રમાણ ....''એટલું કહીને આથી જ એઓ અટકી જાય છે. ખરું જોતાં, કથાનો નાયક પોતે જ કહે છે તેમ, આ નિર્લિપ્તતાનું નાટક છે. પણ એ અંત સુધી ચાલી શકતું નથી.

આ પછી 'અખિલાઇ' ની વાત આવે છે. જો ફરીથી આપણે અલંકારશાસ્ત્રની પરિભાષામાં વાત કરીએ તો જે સાધારણીકરણ પામે છે તે સર્વસંવેદ્ય બને છે. કારણ કે આ વ્યક્તિ સાથે એને સંબંધ નથી. એને એ અતિક્રમી જાય છે. તેથી જ એ રસાનુભવમાં universality -અખિલાઇ રહી જ હોય છે. પણ અહીં એઓ આ અખિલાઇ આ નવલકથામાં જે રીતે સિદ્ધ થઇ છે તેના પર ધ્યાન ખેંચે છે એટલું જ નહીં પણ સાથે કહે છે કે અખિલાઇને પામવાની એ જ રીત છે. એઓ કહે છે: ''આ અભાવમાંથી અખિલાઇને હું કઇ રીતે પામું છું ? અન્ય પરિમાણે.'' આટલાનો જ જો અર્થ કરીએ તો એમ કહી શકાય કે આપણને જે પરિમાણો પરિચિત છે તેનાથી જ આપણે સંકોચાઇ જઇએ છીએ. આથી એ પરિમાણને ઉલ્લંઘી જઇને અન્ય પરિમાણ વ્દારા આપણને જાણીએ તો અખિલાઇનો અનુભવ થાય. આલંકારિકો રસને ચમત્કાર તરીકે ઓળખાવે છે અને ચમત્કારને ચૈતોવિસ્તાર કહે છે. પશ્ચિમમાં પણ કૅથાર્સિસના સિદ્ધાંતથી આ જ સૂચવાતું હોય છે. આમ જો અર્થ ઘટાવીએ તો એમના કથન સામે વાંધો નથી. પણ આ વાત એઓ આમ રજૂ કરે છે: ''આપણો ચહેરો આપણા ધડ પર નથી. ટૂકડે ટૂકડે વહેંચાઇ ગયો છે, કદાચ, આપણી આસપાસના ચહેરાઓની આડશે. કદાચ એ પણ એટલા જ વિતથ છે. કદાચ કોઇજડશે જ નથી. કદાચ બધું જ બધે જ છે....કદાચ સત્ય વિતથ છે. કદાચ વૈતથ્ય સત્ય છે.'' અહીં પણ એમની લાક્ષણિક રીતે એઓ વિરોધાભાસનો આશ્રય લઇને વાત કરવા જાય છે. પણ એથી શૈલીસુખ સિવાય કશું પ્રાપ્ત થતું નથી. જે છે તેને જે નથી તેની પરિભાષામાં વર્ણવીએ તો એ શૂન્યવત્ બની રહે. એવી અવસ્થા અધ્યાત્મવિદ્યામાં વર્ણવાઇ હશે ને કદાચ બૌદ્ધધર્મના સાધકોને એ સાધ્ય પણ હશે. કેટલાકને મતે ' આ બધુ બ્રહ્મ છે' એમ કહેવું ને આ 'આ બધું શૂન્ય છે' એમ કહેવું સરખું જ છે. પણ આપણી ચર્ચા તો આ નવલકથાના સંબંધમાં છે, ને નિષાદ એવી સ્થિતિને પામે એવી યોજના નવલકથાકાર કરી શક્યા નથી, સાચી રીતે કહીએ તો કશી ઉદ્દેશ વિના કેવળ પ્રવાહમાં તણાયે જવાનું એને ગમે છે. તેમ છતાં પ્રેમ, મૈત્રીને એ ઝંખે છે, નારી દેહને માટેની લાલસા પણ એને છે જ. એ અમુક વ્યક્તિને માટે નથી એવું પણ નથી. આ પણ વ્યક્તિનિરપેક્ષ પ્રેમ નથી કે વાસના નથી. જ્યાં સુધી આવી વિશિષ્ટતા હોય ત્યાં સુધી અભાવ કે શૂન્યની પરિસ્થિતિ ઊભી થઇ એમ શી રીતે કહી શકાય ?

આ વિવેચન વાંચતાં એવો વહેમ જાય છે કે કૃતિને વિશે વ્યવસ્થિત રીતે, વિવેચનમાં અપેક્ષિત હોય છે તેવી તર્ક શુધ્ધ રીતે, કશુંક કહેવાનો એમનો આશય જ નથી. કૃતિ તો એમને મન એક નિમિત્ત છે. એ નિમિત્તે એમના જે પ્રિય ખ્યાલો છે તે અહીં રજૂ કર્યા છે. કૃતિનાં કોઇ વિશિષ્ટ તત્વની ચર્ચા અહીં સાધાર અને પૂરતી વીગતે થયેલી તો દેખાતી જ નથી. ઘણાં વિધાનો નકારાત્મક છે. એવાં વિધાનોનો મુખ્ય આશય પરંપરાગત કે રૂઢ શૈલીની કૃતિઓની અપેક્ષાએ આ કૃતિ નિરાળી છે એટલું જ ચીંધી બતાવવાનો છે. આથી કૃતક દાર્શનિકતાનો એમને આશ્રય લેવો પડયો છે. જે ચોકકસ મુદ્દાઓની તર્કબધ્ધ પ્રમાણપુરસ્સરની ચર્ચા કરવી જોઇએ તે એમણે ટાળી છે. આથી જ તો 'ચહેરા' ની ભાષા વિશે એમાંની આલેખનની પધ્ધતિ, એમાંની પાત્રાલેખનની પધ્ધતિ, એની સંકલના - અને એ બધાંમાંથી ઊપસી આવતું એનું રૂપ - આ વિશે એમણે કશું વ્યવસ્થિત રીતે કહેવાનું ટાળ્યું છે. રૂઢ પરિભાષા કામ ન આપતી હોય તો એના સંકેતો સુધારવા, વિસ્તારવા, અનિવાર્ય લાગે તો જ નવી પરિભાષા યોજવામાં આવે તો એ ગૌરવદોષ થયો ગણાય. વળી વિરોધાભાસી વિધાનો કરવાથી કશુંક ચોંકાવનારું લાગે એવી એમની માન્યતા છે, પણ અહીં ઉદ્દેશ તો કૃતિની આલોચના કરવાનો છે. જો value judgement ન કરવું હોય તો ય એનો આસ્વાદ માણવા માટે એની રચના પ્રક્રિયાને સાર્થંત સમજવી જરૂરી છે. પણ એ વિના તો આ કૃતિ વિશે જે કહીએ તે એક પ્રકારનો અત્યંત અંગત અને મનસ્વી પ્રતિભાવ જ થયો ગણાય.

નવી વિવેચનાનું આ ભયસ્થાન છે. એ હજુ કૃતિને વ્યક્તિનિરપેક્ષ રીતે જોતાં પૂરેપૂરું શીખી નથી. એ કશાક અભિનિવેશથી કૃતિને વધાવે છે. વધાવી લીધા પછી એને માટેનાં કારણો ઉપજાવે છે. એમાં કૃતક દર્શનનો આશ્રય લે છે. કૃતિ તરફથી ધ્યાન ખસી જાય છે, ને આવી પ્રવૃત્તિથી પ્રખર મેધાનો પ્રભાવ પાડયાનો સન્તોષ લેવા એ પ્રેરાય છે. સિતાંશુની આ આલોચના આ સર્વ મર્યાદાઓની દ્યોતક બની રહે છે.

આમ આપણે જોયું કે 'ચહેરા' ની રચનારીતિની જે વિશિષ્ટતા છે, એના પાત્રાલેખનની જે પધ્ધતિ છે, એની ભાષાની જે લાક્ષણિકતા છે તેને ધ્યાનમાં રાખીને વ્યવસ્થિત

રીતે તપાસવાનો પ્રયત્ન વિવેચને માથે લીધો હોય એમ લાગતું નથી. આથી અસ્તિત્વવાદ, અતિવાસ્તવવાદ શૂન્યવાદ - આવાં દર્શનોનું એનાં પર આરોપણ કરીને વિવેચકોએ કૃતકૃત્યતા અનુભવી છે. આ વાદ અને જો સર્જનાત્મક કૃતિમાં એ આવે તો કઇ રીતે આવે એ વિશેની મૂળભૂત ચર્ચા કે સમજનો અહીં અભાવ અભાવ દેખાય છે.

આ જ અરસામાં પ્રસિદ્ધ થયેલી શ્રી રઘુવીર ચૌધરી કૃત 'અમૃતા' ની વિવેચનાઓ હવે તપાસીએ. અહીં આ પહેલાં ચર્ચેલી નવલકથાઓથી એ અમુક રીતે જુદી પડે છે. એમાં વિસ્તાર વધારે હોવા છતાં કથાવસ્તુ પાંખું છે. એમાં ય અસ્તિત્વવાદનો લેખકે પોતે જ સભાન પણે સમાવેશ કર્યો છે. એની સામેની જીવન દૃષ્ટિને પણ એમાં રજૂ કરી છે. કેટલીક ચર્ચાઓ, એમાં રહેલી ચબરાકી છતાં, સર્જનાત્મક કૃતિમાં ઝાઝી નિર્વાહ્ય બની રહેલી નથી. આ જ રીતે પાત્રાલેખનમાં પણ વિશિષ્ટ વ્યક્તિત્વનું આરોપણ કેટલે અંશે સિદ્ધ થાય છે તે વિચારવા જેવું છે. આ પાત્રો, 'સરસ્વતીચન્દ્ર' માં પાત્રો જેમ અમુક જીવનદર્શનના વાહક અમુક અંશે બને છે તેમ લેખક જે જીવનદૃષ્ટિ રજૂ કરવા માંગે છે તેના વાહક નથી બની રહેતા? બીજો પ્રશ્ન લેખકે યોજેલી ભાષા પરત્વેનો છે. એમાં, રઘુવીરની આગલી નવલકથાઓની જેમ, એક જ કાકુ બધે સંભળાય છે એવું લાગે છે ખરું ? આટલો બધો પ્રસ્તાર જરૂરી હતો કે નહી? એ પ્રશ્નને ચર્ચતાં આ કૃતિની આલેખનરીતિ અને સંકલનાને પણ તપાસવાની રહેશે. સંદર્ભયોજના કેટલે અંશે લેખકની કથનરીતિને પોષક છે,બિનજરૂરી પતાકાપ્રકરીઓ કેટલે અંશે દાખલ કર્યા છે, અને સ્થિત્યંતરો કે પરિવર્તનોની અનિવાર્યતા કેટલે અંશે સિદ્ધ થઇ શકી છે એ પણ આની સાથે જ તપાસવાનું રહેશે. આ કૃતિના વિવેચનોમાં કૃતિની સાથે જ જોડેલું નગીનદાસ પારેખનું લખાણ, ધીરુભાઇ ઠાકરનું વિવેચન અને પ્રમોદકુમાર પટેલનું વિવેચન આટલું અહીં તપાસી જોઇએ.

પ્રથમ ધીરુભાઇ ઠાકરે કરેલી 'અમૃતા'ની વિવેચનાને તપાસીએ. એઓ એને 'એક અપૂર્વ સાહિત્ય ઘટના' કહીને ઓળખાવે છે. એ જ ગાળામાં પ્રસિદ્ધ થયેલ 'અસ્તી', 'ચહેરા' કે 'અશ્રુઘર' ને માટે એમણે આવું કહ્યું નથી, આથી એમ માનવાનું રહે છે કે 'અમૃતા' માં એમને આજ સુધી કશું થયું નહીં હોય એવું થયેલું દેખાયું છે.

'અમૃતા' ના વાચનથી એમને રવીન્દ્રનાથની 'ઘરેબાહિરે' પ્રસિધ્ધ થતાં જે ઊહાપોહ થયેલો તે યાદ આવે છે. 'ઘરેબાહિરે' વિશે રવીન્દ્રનાથે કહેલું : ''...હું એમ કહેવા માગું છું કે એ કાર્ય કલાકારના જેવું હોય છે, શિક્ષકના જેવું નથી હોતું. સમય આપણા મનની અંદર વિવિધરંગી સૂત્રોની જાળ કેવળ સર્જનના હેતુથી જ રચે છે. તમે જો એને કોઇ ઉપયોગમાં લો, તો તે હેતુ તમારો કહેવાય.'' આ ધીરુભાઇ ઠાકરે ટાંક્યું છે અને તો એઓ સમ્મત થતા હશે એવું અનુમાન કરી શકાય. 'અમૃતા' ની વાત શરૂ કરતાં એઓ રઘુવીર ચૌધરીને રવીન્દ્રનાથની જોડાજોડ મૂકી દેતા લાગે છે. એઓ કહે છે ''તેના (અમૃતાના) લેખક શ્રી રઘુવીર ચૌધરી કવિ પણ છે. તેમના કવિમાનસ પર આધુનિક સમયનાં વિવિધરંગી સૂત્રોએ પાડેલી છાપ 'અમૃતા'માં કલાત્મક અભિવ્યક્તિ પામી છે.''[૮૫] અહીં એમણે રઘુવીરના કવિ હોવા વિશે વધારે ભાર મૂક્યો છે. પણ જે અર્થમાં 'અસ્રી' કે 'અશ્રુઘર' માં નવલકથાકાર કવિરૂપે પ્રકટ થતો લાગે છે, એ અર્થમાં 'અમૃતા' માં લેખકનું કવિરૂપ પ્રગટ થતું લાગે છે ખરું ? વળી સૂક્ષ્મ અર્થમાં કાવ્યને [illegible] લઇએ તો 'અસ્રી' કે 'અશ્રુઘર' માં કવિતા આવે છે તે રીતે નહીં પણ એમના વિભાવનામાં જ કાવ્યત્વ રહેલું છે ખરું ? 'ઘરેબાહિરે' ને એમણે આ સંદર્ભમાં યાદ કરી છે તો એમાં જે પ્રકારનું કવિત્વ છે તે 'અમૃતા' માં દેખાય છે ખરું ? વાસ્તવમાં નવલકથામાં કવિતા શી રીતે આવે, કેવે સ્વરૂપે આવે એના આપણા ખ્યાલો સ્પષ્ટ નથી. હજી સુધી આપણી વિવેચના કાવ્યમય, કાવ્યાભાસી, અલંકૃત ગદ્યના ખંડો ટાંકો બતાવે છે.

આ પછી 'અમૃતા'નાં વિષયવસ્તુનો પરિચય શરૂ થાય છે. એઓ કહે છે '' 'અમૃતા' આન્તરિક સંઘર્ષની કથા છે.'' બાહ્ય કે સ્થૂલ સંઘર્ષની કથા તો હવે રહી જ ક્યાં છે ? અને જાસૂસી કે સાહસની નવલકથા સિવાયની નવલકથામાં સંઘર્ષ તો સૂક્ષ્મ પ્રકારનો અને તેથી જ આન્તરિક હોવાનો. મુનશીમાં પ્રસંગોની ધમાચકડી છે તે છતાં પાત્રો મનોમંથન અનુભવે છે જ. પણ આ વિધાન એમણે કર્યું છે તે એ બતાવવા કે અહીં સ્થૂલ ઘટનાને મહત્વ નથી. અહીં મહત્વ શેનું છે ? એના જવાબમાં એઓ કહે છે: ''વિવિધ વિવર્તો ધારણ કરતા જલપ્રવાહ જેવાં પાત્રોના સ્વભાવનું દર્શન જ મુખ્ય ધ્યાન ખેંચે છે.'' અત્યાર સુધી ઘટનાના પર

બાર મૂકવામાં આવતી હતી. સુરેશ જોષીએ ઘટનાના તિરોધાન કે હ્રાસનો મુદ્દો ઉપસ્થિત કર્યો પછીથી દરેક વર્ષે હવે એ વાત સ્વીકારવા લાગી છે. આથી ધીરુભાઇ ઠાકર કહે છે: ''સાચા સર્જકને મન ઘટનાના કરતાં મનુષ્યસ્વભાવનો મહિમા વિશેષ હોય છે'' આ સંબંધમાં એક બીજું ભયસ્થાન ઊભું થવાનો સંભવ છે જેનો 'અમૃતા' ના સંદર્ભમાં વિચાર થવો જોઇતો હતો, ઓર્તેગાએ એ તરફ આંગળી ચીંધી છે. જે નવલકથાકારો સર્વજ્ઞ હોવાનો દાવો કરે છે, પરકાયાપ્રવેશની કીમિયો હાંસલ કરવાનું કહેતા હોય છે તેઓ પાત્રના મનમાં જે ચાલે છે તેનો અહેવાલ આપે છે. ઓર્તેગા કહે છે કે આ રીત બરાબર નથી. પાત્રના મનમાં જે ચાલતું હોય તે એના બાહ્ય પ્રતિરૂપ (objective correlative) ની યોજનાથી જ મૂર્ત કરવું જોઇએ. મનોભાવ આ જ હતો એમ કહી દેવાથી તો કશી વ્યંજનાને અવકાશ રહેતો નથી. આથી જ ફ્રાન્સના અભિનવ નવલકથાકારો પણ Depth Psychology કે Metaphysics ની નવલકથામાંથી પરિહાર કરવાનું જ ઉચિત લેખે છે.

આંતરિક સંઘર્ષ હોય એ બરાબર છે, કારણ કે માનવીમાત્ર આવા સંઘર્ષમાંથી ઓછેવત્તે અંશે જુદા જુદા સ્તરે પસાર થતો હોય જ છે. કલાકૃતિને લાગેવળગે છે ત્યાં સુધી આપણને સંબંધ છે તે એ સંઘર્ષના નિરૂપણની રીતિ જોડે. અસ્તિત્વવાદનું નામ આ કૃતિ જોડે પણ સાંકળવામાં આવ્યું છે. પણ અસ્તિત્વવાદીઓ (ખાસ કરીને સાર્ત્ર) તો એમ કહે છે કે પાત્રનાં નિશ્ચિત માનસલક્ષણ જેવું કશું જ હોતું નથી. એ તો ધીમેધીમે ઉત્ક્રાન્ત થતી આવતી વસ્તુ છે. આથી ''આ આમ બન્યું તેથી મનમાં આમ થયું'' જેવાં ઘટના અને માનસિક પ્રતિભાવ વચ્ચેનાં સમીકરણ માંડી શકાય નહીં. એટલે અહીં જે મુખ્ય વસ્તુ ચર્ચવાની છે તે તો આ સંઘર્ષની નિરૂપણ રીતિ. એ પર્યાપ્ત માત્રામાં મૂર્ત બની શકી છે ખરી ? એમાં મનોભાવના વ્યંજનાગર્ભ પ્રતિરૂપો રચી શકાયાં છે ખરા ? 'સરસ્વતીચન્દ્ર' માં છે તેવાં મનોમંથનોથી આ કેવી રીતે જુદાં પડે છે ? પાત્રોની સ્વગતોક્તિની તરકીબનો આશ્રય લઇને આ મનોભાવ આલેખાયા છે? કે પછી લેખક પોતે ભૂગોળનો શિક્ષક નકશામાં નદીપર્વત બતાવે તેમ પાત્રના મનમાં જે ચાલે છે તેને ચીંધી બતાવે છે ? ધીરુભાઇ ઠાકર કહે છે: ''.....સત્ય તો સર્જકને મનુષ્ય-સ્વભાવમાં જ જડે છે. આથી સર્જક કલાકાર બનાવોની પાછળ દૃષ્ટિ દોડાવવાને બદલે માનવીના

મન પર એને એકાગ્ર કરે તે સ્વાભાવિક છે. તેની જીવનની સમજ અને કલાની પકડનો કયાસ પણ પાત્રના સ્વભાવચિત્રણ પરથી નીકળે છે.'' અહીં 'જીવનની સમજ' અને 'કલાની પકડ' બંનેને ભેગા મૂકવામાં આવ્યાં છે. આપણે કોઇ નવલકથાકારનું મનોવિજ્ઞાનનું જ્ઞાન પારખવા નવલકથા વાંચતા નથી, આપણે તો એને રસકીય દૃષ્ટિએ માણવા માગીએ છીએ. વળી બનાવો અને મનોભાવો બે વચ્ચે સંબંધ તો છે જ. જેમાં એ સંબંધનું ઇંગિત પ્રગટ થતું હોય તેવા પ્રતિરૂપો સંદર્ભો એણે યોજવાં જોઇએ. આથી જ માનવમન વિશે એને જ્ઞાન હોય, એની 'જીવનની સમજ' ગમે તેટલી સારી હોય તો પણ એટલું પૂરતું નથી. આખરે તો એને મન સર્જક લેખે જે મહત્વનું છે તે તો 'કલાની પકડ', મૂળ પ્રશ્ન જ આ છે. માનવીના મનને એ પામે છે શી રીતે ? કેવળ એના પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવાથી ? એનું સાચુંખોટું અહીં મહત્વનું નથી, કારણ કે એને વ્યવહારની કોઇ વિશિષ્ટ પરિસ્થિતિ સાથે સંબંધ નથી. એ સત્ય તો કલાનું સત્ય જ રહે છે. એની પ્રતીતિકારકતા પણ કલાની સામગ્રી પરજ આધાર રાખે છે.

આગળ ચાલતાં એઓ આ પ્રકારના નિરૂપણને 'મનોલોકનું ગતિશીલ ચિત્ર' કહીને ઓળખાવે છે. આ વર્ણન સામે આપણને વાંધો નથી. મહત્વનો શબ્દ તે ગતિશીલ છે. તે એટલા માટે કે આ છૂટાં છૂટાં ચિત્રોનો સમૂહ નથી. એ વિકસતું આવતું ચિત્ર છે, એમાં આ વિકસવાની ગતિશીલતા તો હોવી જ જોઇએ. આવી ગતિશીલતા એમણે આલેખેલાં 'ચિત્ર' માં છે કે કેમ તે તપાસવાનું રહેશે. પાત્રચિત્રણ કઇ પધ્ધતિએ થયું છે તે જ તપાસવું જોઇએ. ધીરુભાઇ ઠાકર આ વિશે ફરીથી એકવાર અસંદિગ્ધપણે કહે છે: '' 'અમૃતા' માં નિરૂપિત ઉદયન, અનિકેત અને અમૃતાના મનોલોકનું ગતિશીલ ચિત્ર ફરી ફરીને જોવું ગમે તેવું રમ્ય અને રસદાયક છે. રઘુવીરની પ્રતિભાનો ઉન્મેષ એમાં દેખાય છે.'' અહી 'રમ્ય' અને 'રસદાયક' સંજ્ઞા પૂરી અર્થસમર્પક નીવડતી નથી. એવી અસ્પષ્ટ સંજ્ઞાઓ ચર્ચામાં આવતી નથી. 'રમ્ય' જેવા શબ્દના સંકેત એના બહુવ્યવહૃતતાને કારણે ઘસાઇ ગયા છે. આથી દરેક નવા સંદર્ભમાં એનો સંકેત નિશ્ચિતપણે સ્થાપીને જ ચર્ચા કરવી જોઇએ.

આ પછી એઓ કથાસાર (જે આદ્યવિવેચક નવલરામના વખતથી આપણે ત્યાં જરૂરી લાગતો આવ્યો છે) આપવાની શરૂઆત કરે છે. કથાસાર આપવાને બદલે

એની સંકલના તપાસવી જોઇતી હતી કે રચનારીતિની દષ્ટિએ વસ્તુવિકાસને જોયો જોઇતો હતો. થોડી હકીકતો આપ્યા પછી એમને લાગે છે કે આ તો 'સ્થૂળ હકીકત' આપવા જેવું થયું. એટલે હવે એમની વિચાર સૃષ્ટિ (મનીસૃષ્ટિ નહીં, કારણ કે એઓ કહે છે: 'ખરું જીવન તેમના વિચારો છે.') ની વાત આવે છે. ઉદયન અસ્તિત્વવાદી છે એટલું જ નહીં 'અઠંગ' અસ્તિત્વવાદી છે. કોઇ વાદ સ્વીકારીને જીવે, વાદનાં જીવંત ઉદાહરણરૂપે જીવે તો એ કંઇક અંશે પૂર્વનિર્ણીત અને યાન્ત્રિક લાગે છે. ખાસ કરીને કલાકૃતિમાં તો જે મૂલ્યો ઉપસ્થિત થાય છે તે જીવતાં જીવતાં ઉત્ક્રાન્ત થતાં આવવાં જોઇએ. કથા ઉદયન અસ્તિત્વવાદ સુધી જીવતાં જીવતાં શી રીતે આવી પહોંચ્યો તેની હોઇ શકે. કથાના પ્રારંભથી જ આપણે ઉદયનને અઠંગ અસ્તિત્વવાદી (ને તે પણ રઘુવીરની સમજ મુજબના અસ્તિત્વવાદને માનનારો) ના રૂપમાં જ જોઇએ છીએ. એનો પરિચય કરાવતાં ધીરુભાઇ ઠાકર કહે છે: ''તે વર્તનમાં માને છે. હિત-અહિતની ગણતરી તેને સ્વાર્થી લાગે છે.'' વાસ્તવમાં અસ્તિત્વવાદી સ્વાર્થી નથી હોતો. એનું commitment તો આખી માનવજાતિ પ્રત્યેનું હોય છે. આ પછી એઓ કહે છે: ''પોતાના અસ્તિત્વને વફાદાર રહીને જીવવામાં તે માને છે.'' આ સમજ અધૂરી અને તેથી જ ખોટી છે. અસ્તિત્વ એ કશીક નક્કી થઇ ચૂકેલી વસ્તુ નથી. પોતાનું અસ્તિત્વ એટલે શું ? જે જીવન જીવાતું જાય છે તે, તો પછી એનો અર્થ એ થયો કે એ જીવન જીવવામાં માને છે. અહીં 'વફાદારી' જેવી શબ્દ પણ ભ્રામક છે. વફાદારી તો જે સિદ્ધ થઇ ચૂક્યું છે, એટલે કે જે Existence નહીં પણ essence છે તેને માટે હોઇ શકે. પોતાનું અસ્તિત્વ એટલે આખરે તો પોતાનો સ્વાર્થ એવું જ થઇને ઊભું રહે છે. આથી અસ્તિત્વવાદીમાં જે વ્યાપક સ્વરૂપની માનવતા હોય છે તેને અન્યાય થાય છે. આ પછી આગળ કંઇક સ્પષ્ટતા કરવા એઓ ઉમેરે છે: ''નવાં માનવમૂલ્યો ઊભાં કરીને તેના કેન્દ્રમાં માનવનું અસ્તિત્વ ઉપરણાંઓ અને છાયાઓથી મુક્ત એવું સ્વાધીન અસ્તિત્વ સ્થાપવાની તેની મનીષા છે.'' મૂલ્યો ઊભાં કરવાં અને તેના કેન્દ્રમાં માનવને સ્થાપવો - આવી કોઇ પ્રક્રિયા અસ્તિત્વવાદને અભિમત નથી. ઊભાં કરેલાં મૂલ્યો આખરે absolute values બની જાય છે. માનવીને વર્ણવવાને માટે એનું એક લક્ષણ

હાઇડેગારે આપ્યું છે તે છે એની 'thrown-in-ness.' મૂલ્યો ઊભાં કરીને તેની વચ્ચે માનવીને મૂકવો એ બહુ સ્થૂળ વર્ણન થયું. માનવી પોતાનું મૂલ્ય ઊભું કરવાને સ્વતંત્ર છે. એ અબાધિત સ્વતંત્રતા જ સૌથી મોટું મૂલ્ય છે. જીવતા હોઇએ ત્યાં સુધી આ પ્રક્રિયા પૂરી થતી નથી. એ જીવનની સાથે યુગપદ્ ચાલી રહેલી પ્રક્રિયા છે. અહીં જેની ઉપરણાઓ અને છાયાઓ તરીકે ઉલ્લેખ કરવામાં આવ્યો છે તે જ છે. આવાં સ્થાપિત મૂલ્યો જે સ્વતંત્રતાની આડે અંતરાય ઊભો કરે છે, જેને સાર્ત્ર bad faith કહીને ઓળખાવે છે.

આ પછી ઉદયન વિશેનું વાક્ય તો અસ્તિત્વવાદી નહીં પણ રોમેન્ટિક વલણનું વિશેષ દ્યોતક છે. એઓ અવતરણ ટાંકીને બતાવે છે: ''તેને માટે ''પોતાના રક્તમાં વહેતા વડવાઓના આખરી દાહ સુધી ઝઝૂમવાની તેની તૈયારી છે.'' આ આખી ભાષા જ કોઇ રોમેન્ટિકની છે. આ પછીનું વાક્ય પણ એવા જ વલણનું દ્યોતક છે. ''જે કાંઇક તોડી શકયા છે તે જ સાચા ધાર્મિકો છે.'' આ જ રીતે સામાન્યતઃ અસ્તિત્વવાદ સાથે સંકળાયેલા નિરીશ્વરવાદનો પણ અહીં ઉલ્લેખ છે. પણ એ તો જાણીતું છે કે બધા જ અસ્તિત્વવાદીઓ નિરીશ્વરવાદી નથી હોતા. આ પછીનો ઉદયનનો દાવો પણ એવો જ ભ્રામક છે. '' હું અર્થોને શબ્દસ્થ કરું છું.'' એ પ્રતીતિ ઇચ્છે છે 'સંવેગ'ની વળી અસ્તિત્વવાદીનો દાવો એવો પણ ન હોઇ શકે કે 'હું છું તે જ સાચો છું. એવી જ ગોટાળો આ વાક્યમાં છે: ''To be એ જ સાચું છે, To become એ ભ્રમ છે.'' વાસ્તવમાં તો જે ભેદ છે તે being અને becoming એ બે સંજ્ઞાઓ વચ્ચેનો છે. Becoming એ સતત પ્રક્રિયા છે, being તો જે સિદ્ધ થયેલું છે, તે 'ભૂત' છે.

આની સામે અનિકેતનું પાત્ર મૂક્યું છે. એ પાત્ર એનાથી વિભિન્ન પ્રકારની જીવનદૃષ્ટિ ધરાવે છે. અહીં પાત્રોનું જે રીતે વર્ણન કરવામાં આવ્યું છે તે જોતાં એઓ જીવન્ત વ્યકિત કરતાં અમુક જીવનદૃષ્ટિના વાહક વિશેષ લાગે છે. એમની દૃષ્ટિએ સ્થૂળ રીતે જોતાં ઉદયન સ્વાર્થી છે તો અનિકેત 'સમગ્ર તરફથી વફાદારી સમજે છે' એ ઇશ્વરમાં અને જનસેવામાં માને છે. આગળ કહી ગયા તેમ જનસેવામાં અસ્તિત્વવાદીઓ માનતા નથી એમ કહેવું

ભૂલભરેલું છે. એ શ્રદ્ધાળુ છે. જે અદષ્ટ છે તે શાશ્વત છે અને આખરે આપણે પણ એ જ છીએ એવી એની માન્યતા છે. અહીં પાછો to be અને to become નો ગોટાળો છે જ. સાત્વિક ગુણો (બીજાને સમજવાની તત્પરતા અને ઉદારતા, તટસ્થતા અને પ્રેમળતા) એનામાં ભરપટ્ટે આરોપેલા છે. લેખકનો પક્ષપાત કયા પાત્ર તરફ છે તે બહુ છાનું રહેતું નથી. એ સંયમી અને સ્વસ્થ છે. ખરું જોતાં આ જાતની પાત્રકલ્પના જ કૃત્રિમ લાગે છે. એ તો એક રીતે કહીએ તો 'સરસ્વતીચન્દ્ર'ના શઠરાય, ધૂર્તરાય અને બુદ્ધિધન, સરસ્વતીચન્દ્ર જેવા ગુણલક્ષણવાળાં પાત્રોને સામસામા મૂકવા જેવું જ થયું. પાત્રોમાં આવાં સ્વભાવલક્ષણોનું પ્રથમથી જ આરોપણ કરવાથી પાત્રવિકાસ પૂર્વનિર્ણીત અને નિયંત્રિત બની રહે છે. પછી એમાં જીવંતતાનો અનુભવ શી રીતે થાય ?

અમૃતા પણ નારીને બદલે ભાવના જેવી વિશેષ લાગે છે. એ આદર્શ પાત્ર છે. ઉદયન અને અનિકેતના સમન્વયરૂપ છે. બંનેના ઈષ્ટ અંશો એ આત્મસાત્ કરે છે: "ઉદયનના સાન્નિધ્યથી તેની બુદ્ધિ તીક્ષ્ણ થયેલી છે. અનિકેતના સાન્નિધ્યથી તેની શ્રદ્ધા તીવ્ર થાય છે." અનિકેતમાં બુદ્ધિ નહોતી એવું થોડું જ છે ? પણ અહીં ઉદયન અને અનિકેતને સામસામે મૂકયા હોવાથી કૃત્રિમપણે આવી વ્યવસ્થા કરવી પડી છે. એનું વ્યક્તિત્વ આપમેળે જાણે કશું નથી. એ બેની પડખે જ એનું વ્યક્તિત્વ પ્રગટ થતું લાગે છે. ઉદયનને એ મિત્ર ગણી શકે છે, પણ અનિકેત આગળ એ પોતાને નાની લાગે છે. આથી વિશેષ પ્રભાવશાળી તો અનિકેત એવી જ છાપ લેખક ઊભી કરવા માગે છે. એનામાં પણ પ્રેમ અને સ્વતંત્રતા વચ્ચેનો સંઘર્ષ છે, પણ એમાંથી એ સફળ બનીને બહાર આવે છે અને પ્રેમપ્રેરિત સમર્પણને સ્વીકારે છે. એનામાં સહનશીલતા અને ઔદાર્યનો ગુણ છે. આપણને અમૃતાના આ સંઘર્ષમાં રસ છે, જો કે લેખકની યોજનામાં એનું પરિણામ તો પૂર્વનિર્ણીત હોય એવું લાગે છે.

આ ત્રણ વચ્ચેનો સંઘર્ષ તે ત્રણે એ સ્વીકારેલી આ ભિન્ન જીવનદૃષ્ટિને કારણે છે. વાસ્તવમાં આને કદાચ 'Novel of Ideas' કહી શકાય. અહીં વ્યક્તિવ્યક્તિ વચ્ચે નહીં, પણ વિભિન્ન વિચારધારાઓ વચ્ચેનો સંઘર્ષ નિરૂપાયો છે. વિચારો ચિત્તમાં થાય છે એ અર્થમાં જ કદાચ આ આન્તરિક સંઘર્ષ છે એમ કહેવાયું છે.

આ સંઘર્ષને પરિણામે એ પ્રસેંયને જીવનની નવી દૃષ્ટિ લાધે છે, એટલું જ નહીં ''જીવન વિશેની તેમની વિભાવના વધુ સ્પષ્ટ અને ઉન્નત થાય છે.'' અહીં 'વિભાવ' રસમીમાંસાની પરિભાષાની સંજ્ઞા નથી. કદાચ અહીં એ concept ના અર્થમાં વાપર્યો હશે. અહીં એમણે આ ઉન્નતિ ઉદયન અને અમૃતાના સંબંધમાં શી રીતે થઇ છે તે બતાવ્યું છે. ઉદયનને મન અમૃતા સાથેના સંબંધની ભૂમિકા તે પ્રેમ નહીં પણ સમજ છે. એને મન પ્રેમ કદાચ મુગ્ધતાનો જ પર્યાય છે. આથી અમૃતા મુગ્ધતામાંથી બહાર આવે એની એ રાહ જુએ છે. સ્ત્રીપુરુષના સંબંધ વિશેની કે પ્રેમ વિશેની આ કલ્પના અસ્તિત્વવાદ સ્વીકારનારા ઉદયન સાથે કેટલી સુસંગત ગણી શકાય ? રઘુવીર ચૌધરીનો ખ્યાલ કદાચ એવો છે (અને આગળ બુદ્ધિ અને શ્રદ્ધાને સામસામે પક્ષે મૂકીને એ એમણે સૂચવ્યું તો છે જ) કે જે અસ્તિત્વવાદી છે તેનામાં બુદ્ધિ જ હોય, ઊર્મિ કે હૃદયનાં ગુણો નહીં હોય, પણ આવી સમજ ખોટી છે. વળી માનવસ્વભાવ કાંઇ આવાં ખાનાંઓમાં વહેંચાયેલો હોતો નથી. આવી વિરુદ્ધમાં અનિકેત અમૃતાને જોઇને જગતને સાચી રીતે સમજતાં શીખે છે. એ સાચી સમજ તે જગત અને જીવનને સૌંદર્યના સંદર્ભમાં જોવાની છે . એ એટલે સુધી કહે છે: ''પોતાના પુરુષાર્થમાંથી હું જે પામી શક્યો ન હતો તે અમૃતાના આગમનમાં પામી શક્યો છું.'' જે રીતે અનિકેતના અમૃતા સાથેના સંબંધની રજૂઆત થઇ છે તે રીતે જોતાં અમૃતાના અમૃતાપણામાં એને રસ નથી, કદાચ એ તરફ એની નજર જ જતી નથી. આથી તો એ ''પ્રેમીને પ્રાપ્ત કર્યા વિના પ્રેમ પ્રાપ્ત કરવા માંગે છે.'' અમૃતા એને મન જીવંત વ્યક્તિ કરતાં સ્વપ્નરૂપ વિશેષ છે. તો ઉદયન તથા અનિકેતની અપેક્ષા પ્રમાણેની અમૃતા એક અમૂર્ત ભાવના જ નથી બની રહેતી ? મારી બહારની બીજી કોઇ વ્યક્તિ એ કેવળ મારા ચિત્તે કરેલો પ્રક્ષેપ નથી. મારો મારે વિશેનો ખ્યાલ અને મારે વિશેનો અ બ ક નો ખ્યાલ એકરૂપ હોવાનો તો સંભવ નથી જ. છતાં સંબંધને માટે કોઇ ભૂમિકા તો રચાવી જ જોઇએ. આવી ભૂમિકા કશીક અમૂર્ત વિભાવના રચી આપી શકે નહીં. અસ્તિત્વવાદી તો આવું માન્ય રાખી શકે નહીં. અલબત્ત, અન્યની કે ઇતરની સાથેના સંબંધની સંકુલતા એ અસ્તિત્વવાદીઓને માટે એક મોટી સમસ્યા છે. એથી જ તો સાર્ત્ર કહે છે: The hell is the other. .

અમૃતા ઉદયનને ચાહે છે કે એની પ્રત્યે અમૃતાને માત્ર અહોભાવ છે ? અમૃતા કહે છેઃ ''ઉદયન પોતાના જમાનાને ઓ નિષ્ઠાથી જીવે છે!. હું તો માત્ર જોઉં છું." (અમૃતા' પૃ.૧૧૨) આવું વિધાન કંઇક અતિશયોકિત ભરેલું લાગે છે. એક સ્ત્રી બે પુરુષને ચાહે એની જે ઊર્મિની ભૂમિકા હોય, એના જે સ્વરૂપના સંઘર્ષો હોય તે અહીં ખરેખર નિરૂપવાની તક ઊભી થઇ હતી. એ તક રઘુવીર ઝડપી શકયા છે ખરા ? આ જ પ્રશ્ન બીજી રીતે પૂછીએ તો રઘુવીર અમૃતાને નારીત્વની ભાવનારૂપે જોવાને બદલે વિશિષ્ટ નારીને રૂપે જોઇ શકયા છે ખરા ? વળી ઉદયન જેવો અસ્તિત્વવાદી તો Phenomena ને સત્ય માને, જીવન જીવીને અનુભવને પામે, એમાંથી 'સત્ય' કે 'સમજ' ને તારવવાની પ્રવૃત્તિની બાબતમાં એ અધીર ન બને. વળી સાચો અસ્તિત્વવાદી જેમ પોતાની સ્વતંત્રતા પર બીજાને તરાપ ન મારવા દે તેમ પોતે પણ બીજાની સ્વતંત્રતા (મૂલ્યબોધ પોતાના જ અનુભવમાંથી ઉપજાવી લેવાની સ્વતંત્રતા) ના પર તરાપ ન મારે. ધીરુભાઇએ પ્રારંભમાં જ 'ઘરેબાહિરે' નું સ્મરણ કરેલું. અહીં એઓ નિખિલ અને અનિકેતને સ્વસ્થતા, તટસ્થતા, ઉદારતા, ચિંતનશીલતા – આ ગુણોનાં સામ્યને કારણે સરખાવે છે. આવી સરખામણી બહુ ઉચિત ન લેખાય કારણ કે બંને પાત્રોની સૃષ્ટિ અને આબોહવા જુદાં છે. આ સરખામણીનો મુદ્દો એઓ આગળ ચલાવે છે. સંદીપ અને ઉદયન સાથે સરખામણી કરવા જેવો કોઇ મુદ્દો નથી છતાં એ બે પાત્રોને જોડા જોડ મૂકીને એઓ આ ચર્ચા ચાલુ રાખે છે. જે લક્ષણો કર્તાએ પાત્ર પર આરોપ્યાં હોય તે લક્ષણોને આધારે પાત્રોને સરખાવવાનો કે વિરોધાવવાનો કશો અર્થ નથી. આપણે જીવંત વ્યકિતનાં ચારિત્ર્યની વાત નથી કરતા, કલાકૃતિમાંનાં પાત્રોની વાત કરીએ છીએ. આથી જો તુલના કરવી જ હોય તો પાત્રાલેખનની પધ્ધતિની કરવી જોઇએ. ઉદયન અને સંદીપની સરખામણી લેખકે આરોપેલા ગુણધર્મોને આધારે કરવાથી જે મૂલ્યાંકન થાય તે નૈતિક દૃષ્ટિએ થાય, એથી કલાનાં મૂલ્યાંકનની કોઇ ભૂમિકા રચાતી નથી.

આ મુદ્દામાંથી ધીરુભાઇ પાત્રચર્ચામાં સરી પડે છે. ઉદયનનો પ્રેમ જો ઉત્કટ અને આક્રમક હોય તો પછી અમૃતા સમજ કેળવે અને મુગ્ધતામાંથી બહાર નીકળી આવે ત્યાં સુધી એ રાહ જોવાની ધીરજ રાખી શકે ? ઉદયનમાં બુધ્ધિતત્વનું આરોપણ કર્યું છે,

પણ એ જ ઉદયન ''નૌકાવિહાર વખતે ...... તીવ્ર લાલસાથી અમૃતાની હથેલીનું ખારું પાણી પી જાય છે.' આ તીવ્રલાલસાની મેળ એના પર આરોપેલી બુદ્ધિતત્વ જોડે બેસાડવાની રહેશે. આ જ રીતે 'તીવ્ર ઇચ્છાએ' એ અમૃતાને મળવા પાલનપુરમાં અનિકેતને ઘરે જાય છે. અને ત્યાં એને તમાચો મારીને નીચે પાડે છે. એટલું જ નહીં પણ બે હાથે પકડીને એ અમૃતાનું બ્લાઉઝ ચીરી નાખે છે. અમૃતા અનિકેતને આશ્લેષમાં લે છે પણ તે 'ચીતબિયું' જોઇને છળી ઉઠી' છે તેથી.

આ પછી પ્રેમ સાથે સંકળાયેલી ઇર્ષ્યાનો પ્રસંગ આવે છે. ત્યાં પણ ઉદયન અમૃતાને બળજબરીથી પાણીમાં ખેંચી લાવીને પરાણે એની સાથેના લગ્નની વાત મૂકે છે. આવે પ્રસંગે એ અસ્તિત્વવાદી કરતાં કોઇ ખલનાયક જેવો વિશેષ લાગે છે. એ પ્રસંગે અમૃતા એના અનિકેત માટેના પ્રેમનો સ્પષ્ટ એકરાર અનિકેતને વળગીને ચુંબન કરીને કરે છે તે પણ કોઇ ફિલ્મી દશ્ય જેવું લાગે છે, વળી એ અમૃતાના પાત્ર જોડે સુસંગત પણ લાગવાનો સંભવ નથી. જો અમૃતા અમૃતાપણું જાળવી રાખવા ઇચ્છતી હોય તો એ એનો અબાધિત અધિકાર નથી. એક સાચા અસ્તિત્વવાદી તરીકે એની એ સ્વતંત્રતાનું ઉદયને રક્ષણ ન કરવું જોઇએ ? આ પછી લેખક ઉદયનને આ ત્રિકોણમાંથી બાદ કરવાની પેરવીમાં પડે છે. પથરીનું દર્દ તો હતું જ, પણ ઝટ નિકાલ લાવવા માટે લ્યુકેમિયાનો આશ્રય લે છે (વળી આ લ્યુકેમિયા પણ ખાસ જાપાન જઇને એ વહોરી લે છે.) આ પછી અમૃતામાં એકાએક પરિવર્તન થઇ જતું દેખાય છે. 'વરણી' નો પ્રશ્ન ઊભો થતાં અમૃતા 'ખોવાયેલા ઉદયનની વરણી' કરે છે. પણ ઉદયન એને કહી દે છે: ''જોજે, એવું સ્વચ્છંદી વલણ અપનાવી બેસતી, નહીં તો સૌભાગ્યતિલક કરવા પહેલાં જ વિધવા બનશે.'' ઉદયનની સેવાચાકરી કરતી અમૃતા પ્રેમથી પ્રેરાઇને એ કરે છે એથી એને પ્રતીતિ થતી નથી. એ માત્ર સહાનુભૂતિથી પ્રેરાઇને જ એ કરે છે એવું એને લાગે છે. મરણને સમયે ઉદયનને પ્રતીતિ થાય છે: ''અમૃતા મિથ્યા નથી, સૌન્દર્ય છે. શરીર નથી, પ્રેમ છે.'' કશાંય આત્યન્તિક મૂલ્યમાં અસ્તિત્વવાદીઓ માનતા નથી. આથી આવું વાક્ય ઉદયનના મુખમાં બહુ બંધબેસતું નથી લાગતું: ''પ્રેમ ન હોય તો એવું બીજું કયું વિધેયાત્મક સત્ય જગતના ક્રમને સાતત્ય અર્પી શકે ?'' આ પ્રકારનું સાતત્ય કે આ પ્રકારનું 'વિધેયાત્મક સત્ય'

અસ્તિત્વવાદીને અભિપ્રેત હોય છે ખરું ? ધારો કે એવું સત્ય ઉદયન સ્વીકારે છે. તો ય આ પ્રતીતિ સુધી પહોંચવાની જે એની માર્ગ છે તેની સાથે આપણને નિસ્બત છે. એ જે સત્ય સુધી પહોંચ્યો તે સત્ય - પ્રેમ અને સૌંદર્ય જગતમાં આવશ્યક છે - તો કાંઇ અપૂર્વ નથી. કલાકૃતિ લેખે પણ નવલકથાકારે આ પ્રતીતિ સુધી પહોંચવાની જે પ્રક્રિયા રચી આપી હોય તેમાં જ આપણને રસ હોય છે. આ સત્ય સાથે વ્યકિતગત રીતે આપણે સંમત થઇએ કે ન થઇએ એ વાત અહીં મહત્વની નથી. ઘણીવાર વ્યકિતગત રીતે આપણી માન્યતા જુદી પણ હોય, છતાં રસાસ્વાદમાં વિઘ્ન ન આવે એવી સમર્થ રીતે એનું આલેખન થયું હોય.

ઉદયનના મૃત્યુના પ્રસંગનો લેખકે જે રીતે ઉપયોગ કર્યો છે. તે કલાદૃષ્ટિએ નિર્વાહ્ય બની રહે છે ? આ મુદ્દાની ચર્ચા થવી જોઇતી હતી. પણ અહીં તો લેખકે અસ્તિત્વવાદ (વાસ્તવમાં તો લેખકની કાચી અધૂરી સમજ પ્રમાણેનો અસ્તિત્વવાદ) ને ખોટો ઠરાવીને પોતાને અભિમત એવી જીવનભાવનાની પ્રતિષ્ઠા માટે એનો ઉપયોગ કર્યો છે. કદાચ ધીરુભાઇને પણ આવીજ કશી સમજ હશે, આવી જ જીવનભાવના સ્વીકાર્ય હશે તેથી ઉદયનના છેલ્લા શબ્દોનું અવતરણ ટાંકીને એઓએ જીવનભાવનાની પ્રતિષ્ઠા થયેલી જોઇને આનન્દ અનુભવવા લાગે છે. નવલકથાના અંતમાં દરેક પાત્રોનો આ રીતે પુનઃસંસ્કાર થાય છે. અમૃતાના પરિવર્તનની વાત તો આપણે આગળ જોઇ ગયા. હવે અનિકેતના પરિવર્તનની વાત ''અનિકેતને પણ સમજાય છે કે માણસને તે હોય તેવો સ્વીકારવો જોઇએ. તેને અમુક બનાવવાનો મોહ રાખવો જોઇએ નહીં.'' અમૃતા સ્વતંત્રતાનો આગ્રહ રાખતી હતી તે છોડી દે છે.'' આમ નવલકથાની પૂર્ણાહુતિની વેળાએ આપણે આપણને અભિમત ભાવનાઓ જોડે તાળો મેળવીને સુખી થઇએ છીએ. પ્રશ્ન એ થાય છે કે આને રસાનુભવ કહેવાશે ? અહીં જીવનદૃષ્ટિ કેવી છે એની ચર્ચા થાય છે, એનાં સારાંનિરસાપણાં વિશે પોતાની માન્યતા પ્રમાણે ચર્ચા થાય છે. પાત્રનાં ચારિત્ર્યની ચર્ચા પણ આ જ દૃષ્ટિથી થાય છે. પણ આખી નિરૂપણ-પદ્ધતિ કે આ સિદ્ધ કરવાની રીતિ વિશે ચર્ચા થતી નથી. આ આપણી વિવેચનાનું નબળું પાસું છે.

હવે થોડીક ચર્ચા એની કથનપદ્ધતિ વિશે આવે છે. કથનરીતિ વિશે એઓ આ પ્રમાણે કહે છેઃ ''વાર્તાનું કથન રસદાર સંવાદો અને પાત્રોના આત્મકથન દ્વારા ઘણુંખરું થયેલું છે.'' અહીં લેખકે સંવાદોનો જે રીતે ઉપયોગ કર્યો છે તે વિશે એમણે 'રસદાર' એવી સંજ્ઞા વાપરી છે. એ સંજ્ઞાથી આપણે શું સમજવું ? રસદાર એટલે આનન્દ પડે તેવા, વાંચવા ગમે તેવા, અમુક રસ નિષ્પન્ન કરે તેવા ? અહીં આ સંવાદોની યોજના કેવી છે, એથી પાત્રોનાં કાર્યપર કેવી રીતે પ્રકાશ પડે છે તેની ચર્ચા થવી જોઇતી હતી. સંવાદદ્વારા માનસિક કાર્ય મૂર્ત થાય છે. તે કયા સ્વરૂપનું છે, વળી જે ભાવપરિસ્થિતિ પ્રવર્તે છે તે જોડેનો ભાષાનો સંબંધ કયા સ્વરૂપનો છે, એનાં એ અપેક્ષા અનુસારનાં પોત પ્રકટાવી શકાયાં છે ખરા ? આ ઉપરાંત કેવળ પાત્રભેદે નહીં પણ મનોભાવના ભેદે પણ પાત્રોની અથવા એક જ પાત્રની ભાષામાં ભેદ સાધી શકાયો છે ખરો ? અહીં ભાષાની ક્ષમતાનો પ્રશ્ન પણ ચર્ચવાનો રહે. વળી આ સંવાદોમાં ચબરાકિયાપણું છે, છીછરી ચતુરાઇ છે. એ બૌદ્ધિક કુશાગ્રતામાં ખપે એવી માત્ર તદબીર જ એમાં છે ? આ મુદ્દાઓની ચર્ચા થવી જોઇતી હતી. આ બધું કેવળ '[illegible] 'રસદાર' શબ્દોથી સ્પષ્ટ થઇ જતું નથી.

આ પછી એઓ કહે છેઃ ''લેખકે તેમાં પાત્રો, વાર્તાઓ અને સ્વપ્નોનો ઉપયોગ પણ કર્યો છે.'' આ તો માત્ર હકીકત જણાવવા જેવું થયું. ઘણીવાર પત્રોનો ઉપયોગ લેખક એક અનુકૂળ યુક્તિરૂપે કરતો હોય છે. જે બીજી રીતે કહેતાં ન ફાવ્યું કે અઘરું લાગ્યું તે લેખક પત્ર કે નોંધપોથીના રૂપમાં મૂકી દે છે. એથી રચનાનો બંધ શિથિલ થાય છે. અહીં પત્રનો ઉપયોગ થયો છે તે સાભિપ્રાય છે ? કૃતિના કલાતત્વને ઉપકારક છે ? આ મુદ્દાની ચર્ચા થવી જોઇતી હતી. આ જ રીતે વાર્તાઓ તો કથાનકમાં હોય છે જ, પણ પતાકા પ્રકરીનું સ્થાન શું છે ? એ નિર્વાહ્ય બને એમ છે ? મુખ્ય વસ્તુ સાથેનો એનો અનિવાર્ય સંબંધ સ્થાપી શકાયો છે ખરો ? આ જ રીતે સ્વપ્નોનો ઉપયોગ ગોવર્ધનરામે પણ કર્યો છે અને દોસ્તોએવ્સ્કીએ પણ કર્યો છે. આથી સ્વપ્નોનો ઉપયોગ કરવા પાછળની દૃષ્ટિ શી છે તે જાણવું મહત્વનું છે. આ સ્વપ્નો એ કેવળ ના સ્વરૂપના છે કે એથી વાસ્તવિકતાનું નવું પરિમાણ ઉઘડે છે ખરું ? મનોવૈજ્ઞાનિક

દૃષ્ટિએ એના સત્યાસત્યને તપાસવાનો પ્રશ્ન અહીં ઊભો થતો નથી, પણ કલાદૃષ્ટિએ એની સાભિપ્રાયતા તો ચર્ચવી જ જોઈએ. આ બધાંનો સમાવેશ 'ટેકનિક' એ સંજ્ઞામાં થાય, છતાં વિવેચનમાં આ મુદ્દાઓ મોટે ભાગે સાવ અછડતી રીતે ચર્ચાયેલા જોવામાં આવે છે. આ જ રીતે નવલકથામાં આવતા 'કાવ્યાત્મક' અંશો કે 'પ્રાસાદિક વર્ણનો' નો સંદર્ભ સાથેના સંબંધનું ઔચિત્ય/અનૌચિત્યની દૃષ્ટિએ વિચાર થવો ઘટે. અહીં આ બધી વીગતોનો આ પ્રમાણે ઉલ્લેખ થયો છે: ''રણપ્રદેશ અને સાબરકાંઠાના આદિવાસી પ્રદેશની નિસર્ગશ્રીનાં ચિત્રો મનોહર અને પ્રાસાદિક છે. કૉલેજો, અધ્યાપકો અને સાહિત્યકારોના ઉલ્લેખ તેમ જ ઉદયનના ભારતપ્રવાસની ઊડતી નોંધ વગેરે લેખકના પ્રત્યક્ષ અવલોકનની પ્રસાદી વાર્તાને રોચક વાસ્તવિકતા અર્પે છે.'' અહીં 'વગેરે' થી શું સમજવું ? આવાં વિધાનોમાં પૂરતી ચોકસાઈ હોતી નથી. આ 'રોચક' વાસ્તવિકતા' એટલે શું ? એની રોચકતા એ સમગ્ર કૃતિના અનુલક્ષમાં સિધ્ધ થતી હોવી જોઈએ, નહીં તો લેખક શૈલીસુખને ખાતર બહેલાબને બિનજરૂરી વર્ણનો કરે કે વૈવિધ્ય ખાતર અથવા તો ભૌગોલિક જ્ઞાન અને અનુભવની પ્રત્યક્ષતાનું પ્રદર્શન કરવા ખાતર બિનજરૂરી વીગતો ઘસડી લાવે.

પાત્રોના આન્તરિક સંઘર્ષની વાત આગળ થઈ ગઈ. એ સંઘર્ષના નિરૂપણની રીતિ વિશે ધીરુભાઈ કશુંક કહે એવી અપેક્ષા તો સ્વાભાવિક રીતે જ રહે. એ વિશે એમણે આટલું કહ્યું છે: ''આ પાંચસો પાનાંની નવલનો ભાર ત્રણ પાત્રો વહે છે તેમના આંતરસ્વરૂપનું વિશદ અને કલાપૂર્ણ આલેખન લેખકની મનુષ્ય સ્વભાવની ઊંડી જાણકારી ઉપરાંત પ્રત્યક્ષ અને તેની પારના જીવનને જોવાની વેધક દૃષ્ટિનું દ્યોતક છે. જીવન અને જગત વિશેનો પાત્રોના વિભાવ અને તેમાં આવતા પલટા વાર્તાના પ્રવાહને ગતિ આપે છે. ગતિ નાયક ઉદયનનું લેખક રઘુવીરની શૈલીનું અને આ નાટયાત્મક નવલકથા 'અમૃતા' નું વ્યાવર્તક લક્ષણ છે.'' અહીં 'ગતિ' અને 'નાટયાત્મકતા' એ બે તત્ત્વો પર એમણે ભાર મૂક્યો છે. અહીં વિધાન કરવામાં આવ્યું છે. પાત્રોનું આંતરસ્વરૂપ એટલે શું ? પાત્રોના ચિત્તમાં થતાં મનોમંથનો, આવેગો, સંવેદનો ? આંતરસ્વરૂપની સંકુલતાનું કલાત્મક આલેખન

સહેલું નથી. જે નાટયાત્મકતાનો ઉલ્લેખ થયો છે તે પણ સિધ્ધ કરવી સહેલી નથી. એમનાં પાત્રવિધાનનાં પાયામાં જે જે પૂર્વનિર્ણીત વ્યવસ્થાનો ભાસ થાય છે તે આવી નાટયાત્મકતામાં અંતરાયરૂપ બને છે. અમુક પાત્ર અમુક દૃષ્ટિબિન્દુનું પ્રતિનિધિ બની રહે છે. એક પાત્રનો બીજા પાત્ર જોડેનો સંઘર્ષ નહીં, પણ એક જ વ્યકિતના ચિત્તમાં ચાલતો સદ્અસદ્ અંશોનો સંઘર્ષ પણ ઉત્કટ હોય છે. અહીં તો લેખકને અભિમત જીવન-દર્શન તરફ પાત્રોને લઇ જવાની નેમ છે. આથી કલાન્યાય ચૂકવતા હોય તેમ ઉદયનને મૃત્યુ વ્દારા દૂર કરવામાં આવે છે. કદાચ ખરો સંઘર્ષ ઉદયનની વદાય પછી અમૃતા અને અનિકેત વચ્ચે સંભવે, એટલું જ નહીં ઉદયનનું મૃત્યુ જ અમૃતામાં પ્રચંડ સંઘર્ષ જગાવે. પણ અમૃતા અને અનિકેતના ભેગાં થવાથી જાણે લેખકને સંતોષ છે. આન્તરસંઘર્ષને નામે પાત્રના મનમાં થતાં થોડાંક મંથનો, ડાયરી કે પત્ર વ્દારા કરવામાં આવતા થોડા એકરારો આટલાથી કામ ચાલી જાય છે. એ અર્થમાં ગતિ કે નાટયાત્મકતા જેવી સંજ્ઞાનો થયેલો ઉપયોગ કેટલો સાભિપ્રાય છે તે ચિન્ત્ય છે. પણ આપણા કથાસાહિત્યમાં નિરૂપણની સ્થૂળ રીતિથી આપણે એવા તો વાજ આવી ગયા છીએ કે મનોભાવ, મનોમંથનો કે આત્મનિવેદનો વર્ણવાય તેટલાથીજ તૃપ્ત થઇ જઇએ છીએ. પણ આ પછી ય નિરૂપણની કલાત્મકતાનો પ્રશ્ન તો રહે જ છે. એની વીગતે ચર્ચા થતી જોવામાં આવતી નથી. એને બદલે, અહીં કરવામાં આવ્યાં છે તેવાં, અછડતાં વિધાનો ઘણુંખરું થતાં જોવામાં આવે છે.

ધીરુભાઇનો દાવો તો એ છે કે એ જ કારણે વાર્તાનો બંધ દૃઢ થયો છે. એમાં બહુ સંમત થઇ શકાય એમ લાગતું નથી. એક કારણ તો એ કે કથાનો આટલો બધો પ્રસાર અનિવાર્ય હતો એવું લાગતું નથી. ઘણાં સ્થળો અને પ્રસંગો લેખકે કશાક લોભથી જ દાખલ કર્યાં હોય એવીછાપ પડે છે. નાટયાત્મકતા લાવવી હોય કે રચનાનો બંધ દૃઢ રાખવી હોય તો આ નિરૂપણરીતિ ભાગ્યેજ ઉપકારક નીવડે. પાત્રનાં મનોગત અને ઘટના એ બે વચ્ચેનો સંબંધ પ્રતીતિકારક અને અશિથિલ હોવો જોઇએ.

આ વાત તો ધીરુભાઇ પોતે પણ સ્વીકારતા હોય એવું લાગે છે, કારણ કે એઓ કહે છે: ''લેખકે વસ્તુની પથરાટ ઓછી કર્યો હોત અને વાર્તાને વ્યાખ્યાન જેવી સામગ્રીને ઉપયોગમાં લેવાનો મોહ તજી દીધો હોત તો નવલકથાનું સંવિધાન વધુ

બનત'.' આમ જે કારણે નવલકથાની બંધ દૃઢ થયાનું આગળ કહયું છે તે જ કારણે વળી એમાં વધુ પડતો પ્રસાર થયાની એઓ ફરિયાદ કરે છે: ''ઉદયન અને અનિકેતનાં આત્મગત સંભાષણો એક વાતને પુન: પુન: કહેતાં જણાય છે.''

સંવાદોની વાત આગળ કહેવાઇ છે. રઘુવીરની શૈલીનો મુખ્ય દોષ એ છે કે એમાં બધું એક જ કાકુથી બોલાતું લાગે છે. એ ઉપરાંત એમાં ચબરાકિયાવેડા છે, ચાતુરી છે. આ મુદ્દો તો ધીરુભાઇએ સ્વીકાર્યો છે. એઓ કહે છે: ''સંવાદોમાં આવતી બૌદ્ધિક ચમક ક્વચિત્ એક વિધાતાની છાપ પાડે છે. કટાક્ષ, વક્રોકિત અને ટીખળ કયાંક છીછરાં પડી જાય છે.'' આ દોષો તે શૈલીના જ દોષો નથી ? પણ આપણા વિવેચનમાં શૈલી શબ્દનો સંકેત જોઇએ તેટલો સ્પષ્ટ નથી. નહીં તો આટલું કહી ચૂકયા પછી ધીરુભાઇ એમ શા માટે કહે છે કે ''પણ લેખકનીશૈલીના મધુર પ્રવાહમાં બધું ડૂબી જાય છે.'' અહીં શૈલી એટલે માત્ર narration એવો અર્થ એમને અભિપ્રેત હોય એવું લાગે છે. આ જ રીતે અવાર્ચીન વિવેચનમાં 'પ્રતીક' સંજ્ઞાનો દુરુપયોગ થતો જણાય છે. ધીરુભાઇ કહે છે:'' પાત્રના મનોભાવ અને પરિસ્થિતિને અનુરૂપ પ્રતીકો તેમ જ સંવાદોમાંના ધ્વનિપૂર્ણ ઉદ્ગારો સહૃદય વાચકને વાર્તાની ભાવસૃષ્ટિનો નિબિડ અનુભવ કરાવે છે.'' અહીં કદાચ પ્રતીકોથી એમને Objective correlative અભિપ્રેત હશે. આ મુદ્દો દૃષ્ટાન્ત આપીને ચર્ચ્યો હોત, નિરાધાર વિધાન કરીને જ લટકતો ન મૂકયો હોત તો એમનો 'પ્રતીક' સંજ્ઞાનો સંકેત વધુ સ્પષ્ટ થાત. અહીં એમણે 'ભાવસૃષ્ટિ' શબ્દ વાપર્યો છે તે વિશે પણ એવો જ પ્રશ્ન ઉપસ્થિત થાય છે. કથામાં કે કૃતિમાં કેટલી સૃષ્ટિ હોય છે ? વધારે પડતી અને બિનજરૂરી સંજ્ઞાઓનો ઉપયોગ કરવાથી ગૌરવદોષ વહોરી લેવા જેવું થાય છે. ઉદયનના મૃત્યુનાં સૂચનરૂપ સંકેતોની યાદી આપી છે તે તો પરંપરાગત માન્યતાઓનો જ પડઘો પાડે છે. 'સમગ્ર નવલકથામાં ફેલાયેલી સૂક્ષ્મ વ્યંજનાની ફોરમવાળી અભિવ્યકિત' નો ધીરુભાઇ ઉલ્લેખ કરે છે, પણ તેની પ્રતીતિ આવા દષ્ટાન્તોથી તો નથી જ થતી.

આ પછી અંતમાં રઘુવીરે જીવન પ્રત્યેનો જે અભિગમ સ્વીકાર્યો છે તેને ધીરુભાઇ પુરસ્કારે છે. પણ એમ કરવા જતાં એઓ રઘુવીરને માટે બહુ મોટો દાવો

કરે છે. એઓ કહે છે: ''અશ્રદ્ધા, વિસંવાદ અને વિઘટનમાંથી જન્મતા વિસ્ફોટને જીવી બતાવતા ઉદયનના અસ્તિત્વવાદી માનસનો તેમણે અહીં તાદશ પરિચય કરાવ્યો છે, પરંતુ કલાકારની તટસ્થતા તેનાથી વિચલિત થતી નથી. ઉદયનની માફક આજના કવિઓ અને વાર્તાકારો જાગૃતિમાંથી મરણની દિશામાં ગતિ થતી જુએ છે, (તેમાં કેટલું ફૂતક હશે ને કેટલું સાચું હશે, કેટલું વળગણરૂપ હશે અને કેટલું પ્રતીતિજન્ય હશે એની ચર્ચા અપ્રસ્તુત છે) પરંતુ તેમાં સામગ્રી, સંતોષણી અને સંવાદની પ્રતીતિ કરવાની સંભાવના પડેલી છે એવું સહજભાવે બતાવીને શ્રી રઘુવીર અદ્યતન યુગની એક દુર્ગમ દીવાલને ઓળંગી ગયા છે. વિઘટનમાંથી સાયુજય અને સંયોજનનો નવસંદેશ એમની નવલકથામાંથી મળે છે. આજના યુગસંદર્ભને જીવનાર અને જાણનાર લેખકની એ વિશિષ્ટસિદ્ધિ છે. એ દૃષ્ટિએ પણ 'અમૃતા' નું આગમન એક અપૂર્વ સાહિત્યઘટના ગણાવી જોઇએ.'' અહીં એઓ 'અમૃતા' ને શા માટે એક અપૂર્વ સાહિત્યઘટના કહે છે તેનું કારણ સમજાય છે. ઉદયનનો અસ્તિત્વવાદ એ રઘુવીરે આરોપેલો અસ્તિત્વવાદ છે. એને સાર્ત્ર કે કામૂના અસ્તિત્વવાદથી ઘણું છેટું ઉપલકિયા સમજથી કાઢેલું અસ્તિત્વવાદનું તારણ જીવન વિશેની એવી ગંભીર પર્યેષણાને અન્યાયકર્તા જ નીવડે. ધીરુભાઇ કરે છે એનો અર્થ તો એ થયો કે સાર્ત્ર, કામૂ, હાઇડેગર , જેસ્પર્સ વગેરે અસ્તિત્વવાદના ચિંતકો જે દીવાલ ઓળંગી ન શકયા તે દીવાલ રઘુવીર ઓળંગી ગયા. તો તો આ ઘટના કેવળ ગુજરાત માટે જ નહીં પણ વિશ્વ સમસ્ત માટે અપૂર્વ ઘટના ગણાવી જોઇએ. શ્રદ્ધાને સ્વીકારવી સહેલી છે.પણ અશ્રદ્ધાનો સામનો કરવો, એનું રૂપ પારખી લેવું અઘરું છે. સામંજસ્ય, સમન્વય તો એમ સહેલાઇથી થઇ જતો નથી. એ સમન્વય સિદ્ધ કરવામાં તમે કેટલા દ્વન્દ્વો છેદ્યા, વિરોધોને ઉકેલ્યા તે મહત્વનું છે. ધીરુભાઇને આજના કેટલાક કવિઓ અને વાર્તાકારો પ્રત્યે પૂર્વગ્રહ છે. એઓ બધા મરણની દિશામાં થતી ગતિ બતાવે છે એવું પણ નથી, પણ મરણ સુદ્ધા સાચા અર્થમાં આપણું પોતાનું બની શકતું નથી એ પરિસ્થિતિ તરફ સાર્ત્ર જેવાએ આંગળી ચીંધી છે. આ દૃષ્ટિબિન્દુ રઘુવીરે રજૂ કર્યું છે તે સ્વીકારી લઇએ તો ય આપણે તો એનાં નિરૂપણની રીતિ સાથે સંબંધ છે. એમણે રજૂ કરેલી ભાવનાની શ્રદ્ધેયતાના પર આપણો રસાસ્વાદ અવલંબતો નથી.

આમ ધીરુભાઇની વિવેચનમાં થોડા વિરોધાભાસો રહેલા છે. જે મુદ્દાઓની સાધાર વીગતે ચર્ચા થાય એવી અપેક્ષા રહે છે તે અપેક્ષા સંતોષાતી નથી. આમ છતાં પ્રતીક,

રચનાનો બંધ વગેરે સંજ્ઞાઓનો એમણે ઉલ્લેખ કરેલો છે. કૃતિની અપૂર્વતા એમને લેખકે પ્રકટ કરેલી જીવનદૃષ્ટિને કારણે લાગી છે.

આ પછી આપણે નગીનદાસ પારેખની સમીક્ષાને તપાસી જોઇએ. એ સમીક્ષા આપણે 'અમૃતા'ના અંતમાં (પૃ.૪૭૭-૪૯૫) જ જોડેલી છે. એમણે પ્રારંભના જ વાક્યમાં આ કૃતિના વિષયને તારવી આપીને કહ્યું છે: ''સ્ત્રી પુરુષના પ્રેમસંબંધમાં સ્વાતંત્ર્યને લગતા પ્રશ્નોનું નિરૂપણ કરતી આ કથા છે.'' એમની દૃષ્ટિએ અસ્તિત્વવાદ કે એનો પ્રતિવાદ મહત્વને સ્થાને નથી. આટલું કહયા પછી એઓ કથાવસ્તુનો પરિચય કરાવવાનું શરૂ કરે છે. આ પદ્ધતિ આગળ એમણે શરદ્બાબુની નવલકથાઓનો પરિચય કરાવવામાં પ્રયોજેલી જ છે. એમાં કૃતિમાંથી જ ઉચિત અવતરણો આપીને કથાના મર્મને, કથાવસ્તુ ક્રમે ઉલ્લેખતા જઇને, પ્રકટ કરવાનો ઉપક્રમ હોય છે. એ મર્મને કૃતિના વક્તવ્ય સાથે જ ખાસ તો સંબંધ હોય છે. એમાં પાત્રોની ઉક્તિ દ્વારા જ પાત્રપાત્ર વચ્ચેના સંબંધને અને એ સંબંધનાં પરિણામોને બતાવતા જવાનું એમણે સ્વીકાર્યું છે. આની પાછળ રહેલી સંવિધાનની પધ્ધતિ, રચનારીતિ કે યોજના વિશે એઓ ખાસ કશું કહેતા નથી. માત્ર અંતમાં એમણે બે પરિચ્છેદોમાં થોડુંક કહયું છે. એમણે પણ આ કથાનકમાંની ઘટનાની અલ્પતાનો ઉલ્લેખ કર્યો છે, પાત્રનાં મનોમંથન અને એમના સ્વભાવમાં થતાં પરિવર્તનો - એને જ એમણે નિરૂપણનો મુખ્ય વિષય ગણ્યો છે. આ લક્ષ્ય લેખક બને તેટલી સૂક્ષ્મતાથી સિધ્ધ કરવા માગે છે, અને એ સૂક્ષ્મતા સિધ્ધ કરવા માટે એમણે અનેક 'યુક્તિ'ઓનો ઉપયોગ કર્યો છે એમ એઓ કહે છે. એ યુક્તિઓ તે કથનરીતિ પરત્વેની યુક્તિઓ છે. એનું વર્ણન કરતાં એઓ કહે છે: ''ક્યાંક સીધું કથન, તો ક્યાંક પાત્રમુખે આત્મકથન, ક્યાંક બીજાં પાત્રો દ્વારા કોઇ પાત્રના વ્યવહારનું પૃથક્કરણ તો ક્યાંક પત્રો અને ચિંતન દ્વારા માનસવ્યાપારોનું ઉદઘાટન, તો ક્યાંક સ્વપ્ન, વાર્તા કે પાત્રના વ્યાખ્યાન દ્વારા સૂચન - એમ નાનાવિધ ઉપાયો વડે એમણે પાત્રોના માનસવ્યાપારોને પ્રત્યક્ષ કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે.'' અહીં એઓ લેખકે યોજેલા ઉપાયોની યાદી માત્ર આપે છે. એના ઉપયોગની સાભિપ્રાયતા શી રીતે સિધ્ધ થઇ તે વિશે એમણે કશી ચર્ચા કરી નથી. 'પાત્રના વ્યાખ્યાન' જેવી વસ્તુઓને પણ આથી તો એમણે નિર્વાહ્ય ગણી હોય

એવું લાગે છે. આટલી જુદા જુદા પ્રકારની કથનરીતિની ખીચડી અનિવાર્ય હતી ? પત્રો અને નોંધ કેટલીક વાર બહુ સહેલાં સાધન થઇ પડે છે. પાત્રોનાં આવાં માનસ પૃથક્કરણને કારણે સૂક્ષ્મતા આવી છે એવી એમના પર છાપ પડી હોય એવું લાગે છે. આ ઉપરાંત બીજું પણ કશુંક સિદ્ધ થયું છે એવું એમને લાગે છે. એઓ કહે છે: ''.......કથા ઘટનાવિરલ હોવા છતાં વાચકના ચિત્ત ઉપર પકડ જમાવી શકે છે, અને છેક સુધી પહોંચ્યા વગર જંપવા દેતી નથી. એ એમને મળેલી સફળતા દર્શાવે છે.'' આપણે સફળતાને માટે આવી 'એકી બેઠકે પૂરી કરવી પડે એવી પકડ' ને જ હમેશાં આગળ કરીશું ? આ કુતૂહલ તે કયા પ્રકારનું છે ? અમેરિકી વિવેચક કેનેથ બર્કે કહ્યું છે કે કુતૂહલ બે પ્રકારના હોઇ શકે. એક તો ઘટનાઓ પરત્વેનું, એટલે કે હવે આના પછી શું બનશે તે જાણવાની ઇંતેજારી જેનાં હોય તેવું કુતૂહલ. એ તો જાસૂસી અને ભેદભરમની વાર્તાઓમાં પણ હોય છે. એવી વાર્તાઓમાં તો કુતૂહલ શમી જાય પછીથી કૃતિ આપણા મનમાં જીવતી રહેતી નથી. પણ આ સિવાયનું બીજું કુતૂહલ તે 'Suspense of Form' એમાં રૂપરચનાની દૃષ્ટિએ હવે ગ્રંથિવિધાન કેવું થશે, ઘટકોની અન્વીતિમાં એથી શી ફેરફાર પડશે નવા ઉમેરણથી સ્વરૂપ કેવી રીતે બદલાશે આ પરત્વેનું કુતૂહલ હોય છે. કલાકૃતિમાં આવા કુતૂહલને અવકાશ છે.

'કરણઘેલો' થી જ વર્ણનો એ આપણી નવલકથાનું એક મહત્વનું અંગ બની રહ્યું છે. ખરું જોતાં વર્ણનોનો છૂટ રીતે વિચાર કરવાનો હોય નહીં. એને સંદર્ભમાં જ જોવાં જોઇએ. પણ નવલકથાને અખંડ પુદ્ગલ તરીકે જોવાનું હજી કદાચ આપણે સ્વીકાર્યું નથી. તેથી એ રીતે એનો વિચાર થતો નથી. મગનભાઇ વર્ણનો વિશે માત્ર આટલું જ કહીને એ મુદ્દો સમાપ્ત કરી દે છે.'' કથામાં આવતા વર્ણનો - સાગરનું, રણનું, સ્થળોનાં અને વિવિધ પ્રદેશોનાં બધાં આસ્વાદ્ય અને પ્રતીતિકર છે.'' અહીં એમણે એ ગુણોનો જ ઉલ્લેખ કર્યો છે. એ આસ્વાદ્યતાને સમગ્ર કૃતિના અનુલક્ષમાં જોવાની રહે છે. પ્રતીતિકરતા એ કોઇ તદ્શ્રદ્ધેયતા નથી, એને પણ સમગ્ર કૃતિની રચના સાથે સંબંધ છે. આથી જ એરિસ્ટોટલે કહ્યું તે Probability જ કલાકૃતિમાં તો મહત્વની છે.

ધીરુભાઇની જેમ અંતમાં એઓ પણ કહે છે કે પ્રસાર વધારે પડતો થયો છે. એઓ કહે છેઃ ''આ લગભગ પાંચસો પાનાની કથામાં કયાંક પ્રસાર વધારે થયો લાગે, જેમ કે, રાજસ્થાનમાં ફરતા અનિકેતને આવેલું સ્વપ્ન અને સમુદ્રમંથનની વાર્તા.'' આગળ આ સ્વપ્ન અને વાર્તાને જ એમણે કથામાં સૂક્ષ્મતા લાવવા માટેની યુકિતમાં ગણાવ્યા છે, હવે અહીં એને કારણે કથામાં વધુ વિસ્તાર થયો છે એવું એઓ નોંધે છે, આમ છતાં આખી કૃતિ એમને ''સમગ્ર દૃષ્ટિએ સુકલ્પિત્ત અને સુગ્રથિત'' લાગી છે. લેખકની આગલી કૃતિ 'પૂર્વરાગની અપેક્ષાએ લેખકે વિકાસ સાધ્યો છે એવું એમને લાગે છે. આખી કથા એક પ્રકારની તૃપ્તિનો આનંદ આપે છે.'' આમ એમની ચર્ચામાં રચનારીતિ કે સંવિધાનની વાત ઝાઝી આવતી નથી. એમની ચર્ચામાં રચનારીતિ કે સંવિધાનની વાત ઝાઝી આવતી નથી. એમનું વિવેચન સારગ્રાહી છે. આથી જ ભાષા, શૈલી, પ્રતીક – વગેરે મુદ્દાઓ એમણે ઉપસ્થિત કર્યા જ નથી.

ડો. પ્રમોદકુમાર પટેલે એમના 'પાંચ અદ્યતન નવલકથાઓ' નામના લેખમાં (ગ્રંથ, માર્ચ ૧૯૬૬) 'અમૃતા' ની ચર્ચા એક 'સત્વસમૃધ્ધ સાહિત્યકૃતિ' લેખે કરી છે. લેખકની પ્રથમ કૃતિની અપેક્ષાએ એનાં એમને વિશેષ 'કલાતત્વ વિલાસ' રહેલો લાગે છે. આવી સંજ્ઞાઓ વિવેચનમાં બહુ સમર્થક નથી નીવડતી. 'પૂર્વરાગ' માં લેખકે ''નવીન સંવેદનાઓને નિરૂપવાને ......ગદ્યની નવી ઇબારત ઘડવાનો સભાન પ્રયાસ કરેલો.'' વળી ઇબારતની નવી સંવેદના માટે ઘડવી એવું સર્જનકર્મ જો સિધ્ધ થયું હોય તો મહત્વની ઘટના ગણાય. પણ 'નવી સંવેદના' એટલે શું ? એ સંજ્ઞા પણ સંદિગ્ધ છે. 'અમૃતા'માં પણ એમને લેખકની ''સર્જક (કે સર્જન ?) પ્રવૃત્તિ એ દિશામાં વિકસી છે.'' એવું લાગે છે. એમનાં આ વિધાનથી આપણને આશા બંધાય છે કે એઓ આ કૃતિની ચર્ચા નિમિત્તે આ મુદ્દાની વીગતે ચર્ચા કરશે. પણ પ્રારંભમાં તો એમણે કેટલાંક સામાન્યસ્વરૂપનાં વિધાનો કર્યાં છે. આ કૃતિમાં એમને રઘુવીરની 'વિલક્ષણ' સર્જકપ્રતિભાના ઉત્તમ અંશો 'રમણીય સ્વરૂપે' વિકસતાં દેખાય છે. આ 'પ્રતિમાં' શબ્દ ઉપરાંત, કદાચ એના પર્યાયરૂપે જ, એઓ 'વ્યાપક સંવેદનશીલતા' જેવો શબ્દ પણ વાપરે છે. એને વિશે એમણે બહુ મોટો દાવો કરી દીધો છે.'' એમની

વ્યાપક સંવેદનશીલતા વિશ્વલોકમાં અનેક સત્વો (કે સત્યો ?) ને પ્રત્યક્ષ કરી આપે છે. અહીં ''વિશ્વલોક' એટલે શું સમજવું ? આ 'સત્વો કયાં ? પણ આ પ્રતિભા ઉપરાંત વળી એઓ ''બૌધ્ધિક પુરુષાર્થ' નો પણ ઉલ્લેખ કરે છે. કશી દલીલો કે આધાર રાખ્યા વિના લેખક પહેલા પરિચ્છેદમા અંતમાં એઓ જાણે કશો મુદ્દો પુરવાર કર્યો હોય તેમ કરી દે છે: '' આમ આ કૃતિમાં રઘુવીરની સર્જકતાનું સુભગ પરિણામ જોવા મળે છે:''

આ પછી કૃતિને વિશે કંઇક વીગતે કહેવાનો એઓ પ્રારંભ કરે છે. અન્ય વિવેચકોએ આ કૃતિને ઘટનાવિરલ કહી છે એ તો આપણે આગળ જોઇ જ ગયા છીએ. અહીં એ જ હકીકત એઓ સહેજ જુદી રીતે મૂકે છે અને કહે છે: '' 'અમૃતા' ના લેખકે પરંપરાની વાર્તાઓના લેખકોની જેમ, પોતાની કથાસૃષ્ટિની માંડણીમાં કેટલીક મહત્વની ઘટનાઓનો સ્વીકાર તો કર્યો છે જ , પરંતુ એ લેખકોની જેમ માત્ર વાર્તાકથન એમને અભિમત હોય એમ લાગતું નથી. વાર્તા ખાતર વાર્તામાં એમને રસ નથી. એમને તો એમનાં પાત્રોનું આંતરવિશ્વ સર્જવું છે અને તેથી માત્ર આલંબનરૂપ ઘટનાઓ નિરૂપી છે. '' આમ આન્તરવિશ્વના આધારરૂપ ઘટનાઓ છે એમ જયારે કહીએ ત્યારે એ બંને વચ્ચેના સંબંધનો પ્રશ્ન થાય જ. ઘટના તો આ અર્થમાં આંતરવિશ્વનું Objective correlative બની રહે છે.જો આ રીતે લેખક એની યોજના કરી શકયા હોય તો એ રચનારીતિની વિગતે ચર્ચા થવી જોઇએ. પણ આ મુદ્દો અહીં તો એમણે આટલેથી જ અટકાવી દીધો છે. આ પછીથી એટલે 'રહસ્ય' અને 'મૂલ્ય' ની વાત સંવેદિત સૃષ્ટિનાં છે. પણ આવી સંજ્ઞાઓ આપણને સમજવામાં ઝાઝી ઉપકારક થતી નથી. આ પછી કથાના વિકાસ માટે રઘુવીરે અખત્યાર કરેલી જુદી પધ્ધતિનો એઓ નિર્દેશ કરે છે અને અન્ય નવલકથાકારો કરતાં એ કેવી રીતે જુદી પડે છે તે વિશે આવું વિધાન કરે છે. ''સામાન્યતઃ કથાકારો સીધી રેખાત્મક વિકાસવાળી રચનાઓ સર્જવા ચાહતા હોય છે. રઘુવીર એ માટે ઉત્સુક નથી.'' આમ કહેવાથી રઘુવીરની પધ્ધતિ આ પ્રકારની રચનાઓથી શી રીતે જુદી પડે છે તે સ્પષ્ટ થતું નથી. સામાન્યતઃ જે રચનાઓમાં કાળને સીધી લીટીએ આગળ વધતો બતાવ્યો છે તેને linear development વાળી રચનાઓ કહેવામાં આવી છે. પણ જયાં કાળને નિરૂપવાની એવી

પધ્ધતિને બદલે Psychological time ને પ્રયોજવાની રીતિને અપનાવવામાં આવી હોય છે ત્યાં એક સાથે કાળના જુદાં જુદાં સ્તર પર પાત્રોની ચેતના વિહરતી હોય છે. એ રીતે રચના કરવાથી ઘટનાનું પરિમાણ બરાબર ઉઘડે છે અને એને એની સાચી યથાર્થતા પ્રાપ્ત થાય છે. પણ આવી રચનારીતિ જો લેખકને પોતાની કૃતિનું એણે જે રીતે વિભાવન કર્યું હોય છે તેને કારણે અનિવાર્ય લાગી હોય તો જ પ્રયોજવાની રહે છે. આવી રચનારીતિનો પણ એક ઢાંચો તો તૈયાર થઇ જ ચૂકયો છે. આથી કેવળ એમાં દેખાતી નવીનતાને કારણે પાત્રોનાં મનોગતને વિસ્તારથી કથામાં ઘસડી લાવવાના લોભને કારણે જ જો કોઇએ કર્યું હોય છે તેના અનુકરણ રૂપે જ લાવવામાં આવે તો એની સાભિપ્રાયતા સિધ્ધ થતી નથી. 'દર્શક' નોંધપોથીનો ઉપયોગ કર્યો છે. એવો જ પાત્રોનાં મનોગતો પાત્ર પાસે ઉચ્ચારાવવાનો પ્રયોગ રવીન્દ્રનાથે 'ઘરેબાહિરે' માં કરેલો છે જે એના ગુજરાતી અનુવાદને કારણે આપણે ત્યાં પ્રસિધ્ધ છે જ. પણ ડાયરી કે પત્ર કે સ્વગત આવાં સાધનોથી કાળયોજનાને બદલવી એમાં કલાત્મકતા કેટલી ? આ મુદ્દાઓની ચર્ચા ખરું જોતાં, અહીં અપેક્ષિત છે. અહીં તો ડો. પટેલ આ પધ્ધતિના પ્રયોગ વિશે આ પ્રમાણે કહે છે. ''એમને કદાચ, જીવનની ગહરાઇઓ પર પ્રકાશ પડે એ રીતે પાત્રો-દ્વારા જીવનખોજ આરંભવી પડે છે!' વધુ પડતો 'કદાચ' નો ઉપયોગ પણ વિવેચકને નર્યાં અનુમાનો કરવાની છૂટ આપી દે છે. આપણે જે કહેવાનું છે તે કૃતિના વિશિષ્ટ સંદર્ભમાં જ કહેવાનું છે. એ અનુમાનની પાછળનો આધાર કૃતિમાંથી જ આપણને પ્રાપ્ત થઇ રહેવો જોઇએ. આ પ્રકારની 'જીવનખોજ' એ કોઇ રઘુવીરની જ વિશિષ્ટતા નથી. દરેક નવલકથાકાર પાત્રોને રજૂ કરીને એ દ્વારા એને સૂઝે એવી જીવનખોજ કરતો હોય છે. આમ કહેવાથી જ રઘુવીરની રચનાપધ્ધતિની વિશિષ્ટતાને સાભિપ્રાય ઠરાવી શકાતી નથી, કે એ વિશે કશી સ્પષ્ટતા થઇ શકતી નથી.

આટલાં પ્રાસંગિક વિધાનો પછી એઓ કથાવસ્તુ તરફ વળે છે. લગભગ આ જ પધ્ધતિ દરેક વિવેચક અપનાવતો જોવામાં આવે છે. કથાને અંતે શું સિધ્ધ

થયું છે તેને ડૉ. પટેલ આ પ્રમાણે વર્ણવે છે.'' પોતાના પ્રણયભાવની ઓળખ કરતાં દરેક પાત્રને પોતાના અસ્તિત્વને સમજવાનો પુરુષાર્થ કરવો પડે છે. અને અંતે, એમને એમના પુરુષાર્થની સિદ્ધિ પ્રાપ્ત થઇ હોય તેમ નવું રહસ્ય જડે છે. દરેકનું વ્યક્તિત્વ અનાવિલ રૂપે પ્રગટ થાય છે.'' અહીં વળી એઓ 'રહસ્ય' શબ્દ ઘસડી લાવ્યા છે. વ્યક્તિત્વની પ્રાપ્તિ અને તે પણ અનાવિલ રૂપે એ જ જો કૃતિનું લક્ષ્ય હોય તો પાત્રો કોઇપણ સાચી કલાકૃતિમાં પૂરેપૂરા ઘડાઇ ચૂકયાં એવું કહેવાની સ્થિતિ આપણને પ્રાપ્ત થાય છે ખરી ? આખરે તો આપણો રસ તે Process of becoming માં છે. આથી જ Hazzel Barnes એ સાહિત્યને Literature of possibility કહ્યું છે, ને તે સર્વથા યોગ્ય જ છે. આખરે તો શકયતા કે સંભવિતતા તરફ જ અંગુલિનિર્દેશ કરવાનો રહે. કશી નિશ્ચિતતાથી જો આપણે બધું ગોઠવી આપીએ તો એ આખરે કૃત્રિમ જ લાગે.

દરેક પાત્ર વિશે વિગતે વાત કરતાં એઓ સૌ પ્રથમ ઉદયનની વાત કરે છે. એ પાત્ર કેવી રીતે આલેખાયું છે તે નહીં પણ એના પર જે કાંઇ આરોપવામાં આવ્યું છે તેનું આપણને તારણ આપવામાં આવે છે. એ તારણ આપી રહયા પછી એઓ કહે છે: ''તેની આ પુરુષાર્થી દૃષ્ટિ અને જાતનિષ્ઠા આદર જગાડે છે.'' જો કોઇ પાત્રને લેખક મહાન બનાવે તો વ્યવહારમાં પણ આપણે મહાત્માઓને આદરથી જોતા હોઇએ છીએ તે રીતે જ પાત્રોની મહત્તાને આદર કરીશું ? તો પછી વ્યવહારના અનુભવ અને રસાનુભવમાં ભેદ કયાં રહયો ? હેમિંગ્વેએ કહ્યું છે તેમ આ બધાં ભાવવાચક નામો તો ઠાલાં છે. એમાં કશું ભર્યું જ નથી હોતું. એમાં જે ભરવામાં આવે છે તે તો વિશિષ્ટ રૂપે મૂર્ત થયું હોવું જોઇએ. અમુક પાત્રમાં મહાન હોવામાં ગુણોનું આરોપણ થયું હોય એટલા જ કારણે આપણે એનો આદર ન કરીએ. એમ પણ બને કે એ મહાન ગુણોનું આરોપણ કરવાની રીતિ આપણને ખટકે, કોઇ પાત્ર પ્રત્યેનો લેખકનો પક્ષપાત કે પૂર્વગ્રહ છતો થઇ જાય તો તે પણ સાચી કલાકૃતિમાં તો નિર્વાહ્ય ન જ ગણી શકાય. આથી મુખ્ય પ્રશ્ન તો એ છે કે આ પાત્રાલેખનની પધ્ધતિ શી છે ? પાત્ર કેવું છે તે કરતાં એ જેવું છે તેવું શી રીતે બની શકયું છે, એનું આલેખન શી રીતે થયું છે એ વધુ મહત્વનો પ્રશ્ન છે.

આગળ જતાં એઓ આવું વિધાન કરે છે: ''વળી, તેના વિક્ષુબ્ધ ચિત્તમાંથી ઊઠતા તેજસ્વી વિચારો સ્પર્શક્ષમ પ્રતીકો કે કલ્પનો દ્વારા સાકાર થાય છે.'' પ્રતીકો તથા કલ્પનો જેવી સંજ્ઞાઓ આપણી નવી વિવેચનમાં ચલણી બનતી દેખાય છે. પણ એથી કેવળ નવીનપણું જ બતાવવામાં આવે છે કે એને પ્રયોજવા પાછળ કશી સાભિપ્રાયતા પણ દેખાય છે ? ધીરુભાઈએ પણ 'પ્રતીક' નો ઉલ્લેખ કર્યો જ હતો, પણ એ વિશે કશી ચર્ચા કરી નહોતી. એ જ રીતે ડૉ. પટેલ પણ પ્રતીકો કે કલ્પનો' નો ઉલ્લેખ કરે છે ખરા, પણ એની 'સ્પર્શક્ષમતા' કે મૂર્તતા શેમાં રહેલી છે, એને ઉદયનના મનોભાવ જોડે કયા પ્રકારનો સંબંધ છે તે વિશે કશી ચર્ચા કરતા નથી.

આ પછી એઓ ઉદયનને પોતાને જ પ્રતીક કહીને ઓળખાવતાં કહે છે: આ દૃષ્ટિએ ઉદયન વર્તમાન યુગના સંક્ષોભ અને વંધ્ય બુદ્ધિવાદના પ્રતીક સમો છે.'' આ વાક્યો જ ધ્યાનમાં લઈએ તો 'પ્રતીક' શબ્દ ખોટી રીતે વપરાયેલો લાગશે. અમુક પાત્ર અમુક લક્ષણોના વાહનરૂપ હોય તો તે પ્રતીક ન ગણાય. રૂપક ગ્રંથિમાં કાંઈક એવું જ બનતું હોય છે. ગોવર્ધનરામે 'સરસ્વતીચન્દ્ર' માં પણ પાત્રોનો એ જ રીતે ઉપયોગ નથી કર્યો ? તો પછી રઘુવીરની વિશિષ્ટતા શેમાં રહેલી છે ? પ્રતીકમાં આ ગુણો બરાબર આ પાત્ર એવું સમીકરણ હોતું નથી. એમાં વ્યંજનાના વિસ્તાર માટેનો પૂરતો અવકાશ હોય છે. નગીનદાસે જે રીતે વસ્તુસંકલનાનો અને પાત્રોનો પરિચય કરાવ્યો છે તે રીતે જ એઓ પણ પરિચય કરાવતા જાય છે અને વચમાં ક્યાંક ટીકાટિપ્પણ ઉમેરતા જાય છે. એમાં ખાસ તો પાત્રો જે ભાવ અનુભવતાં આવે છે તે વિશેની વાત છે. એ રીતે ઉદયનને થયેલા અનુભવની વાત કરતાં એઓ કહે છે: ''ઉદાત્ત પ્રણયની ભાવાર્દ્રતાના સંસ્પર્શથી ભિલોડામાં ઉદયન બિમારીમાં છેલ્લા દિવસો ગુજારતો હતો ત્યારે અમૃતાએ જે સહૃદય ભાવે તેનું જતન કર્યું એ જોઈને ઉદયનના ચિત્તમાં પ્રકાશ પડ્યો. તેને 'સ્વ'થી પર એવી સત્તાનો સ્વીકાર કરવો પડ્યો. તેના ચિત્તને 'ભૂમા' નો યોગ થયો. મૃત્યુ સંમુખ ઉદયનનો 'સાક્ષાત્કાર' આ કૃતિનો અત્યંત મનોહર અંશ છે. ઉદયનની સાથે સહૃદય ભાવક પણ એક આધ્યાત્મિક યાત્રાનો આનન્દ પ્રાપ્ત કરે છે'' એમનું આ કથન એમના વલણનું દ્યોતક છે. 'ભૂમા' અને 'સાક્ષાત્કાર'

જેવી અધ્યાત્મિક સંજ્ઞાઓ વાપરવાથી ઉદયનમાં થયેલા પરિવર્તનની પ્રક્રિયાનો ખુલાસો મળી રહેતો નથ. આપણને તો લેખકે આ પરિવર્તન શી રીતે નિષ્પન્ન કર્યું તેની જોડે જ સંબંધ છે. આ જ રીતે અનિકેતના પાત્રનો એમણે પરિચય કરાવ્યો છે. એમાં પણ ''ઈન્દ્રિયાતીત અને તર્કાતીત સત્તાનો તે સ્વીકાર કરે છે. આ વિશ્વની પરમ સત્તામાં તેની શ્રદ્ધા દૃઢમૂલપણે રોપાયેલી છે. તેણે આ સમગ્ર વિશ્વના સંદર્ભમાં પોતાનો વ્યક્તિ લેખે વિચાર કર્યો છે અને તેનું જીવનધ્યેય સમગ્રની જોડે યોગ પામવાનું છે.'' આમાં 'સમગ્ર વિશ્વ', 'ઇન્દ્રિયાતીત' અને તર્કાતીત સત્તા' આવી સંજ્ઞાઓ ખરેખર કશો અર્થ સિદ્ધ કરે છે ખરી? અનિકેતનો કોઇ અનુભવ આવી કક્ષાએ પહોંચે છે ખરો ? એ અનુભવના સ્તરે એને લઇ જાય એવી રીતે એ જીવે છે ખરો ? એઓ કહે છે: ''વંધ્ય રણભૂમિના વધતા જતા વિસ્તારને રોકવાની તેની પ્રવૃત્તિ તેની જીવનભાવનાની દ્યોતક છે.'' આ ઘટનાને અનિકેતની ભાવનાના પ્રતિરૂપ લેખે જોવાનું સાભિપ્રાય ઠરશે ? બાહ્ય કાર્ય જોડે આવો પ્રતિરૂપાત્મક સંબંધ સમીકરણની જેમ કળામાં સ્થાપી નહીં શકાય. અનિકેત પણ અમૃતાને ઝંખે તો છે જ. વિશ્વ જોડેનો યોગ અને અમૃતાની પ્રાપ્તિ - આ બે વચ્ચે વિરોધ છે ? એ બંને વચ્ચે મેળ શી રીતે બેસાડવો ?'નિખિલ જોડે યોગ' એ નર્યો શાબ્દિક પ્રયોગ નથી બની રહેતો ? અહીં બે સામસામે છેડની ભાવનાઓના વાહક તરીકે પાત્રોનો ઉપયોગ થયો છે. વળી ભાવના એક બીજાથી સાવ સામે છેડની કલ્પવી એમાં આખી સંકુલ સમસ્યાનું over simplification નથી થતું? આથી અહીં Psychological reality પ્રતીતિકર નથી બનતી એવી જ છાપ પડે છે. આવી જ તો એના જીવનની કરુણતાને આ પ્રમાણે વર્ણવવાની રહે છે.'' નિખિલ જોડે યોગ પામવાની ભાવના તે કેળવી રહ્યો છે પરંતુ તેના અસ્તિત્વના પાયા ડગમગી જાય છે, તેના ચિત્તમાં ઊંડે એક પ્રકારની અસ્વસ્થતા અને અભાવો રહેલાં જણાય છે. કદાચ તેને લક્ષ્યસ્થાને પહોંચતાં હજી પોતાના અસ્તિત્વનું સાચું સ્વરૂપ ઓળખવું બાકી છે: નક્કર વાસ્તવિકતાનો અનુભવ પ્રાપ્ત કરવાનો છે. એ'મૂળ' વસ્તુને જાણ્યા વિના બધા પ્રયત્નો વંધ્ય રહેવાના.'' આમ અનિકેતના ચિત્તમાં રહેલાં સંઘર્ષનું પ્રતીતિકારક આલેખન થઇ શક્યું હોય તેવું લાગતું નથી.

આ પછીની ચર્ચામાં પણ રચનાપદ્ધતિ વિશે કશું કહેવાને બદલે કૃતિમાંથી પ્રગટ થતું જીવન રહસ્ય શું છે તેની જ એઓ વાત કરે છે. પાત્રાલેખન વિશે એમણે માત્ર આટલું વિધાન કર્યું છે: ''...... એ દરેકના વ્યક્તિત્વનો આગવો પિંડ રચાવા પામ્યો છે. દરેકનું વ્યક્તિત્વ આગવી મુદ્રાથી અંકિત થયું છે.'' આ પછી એઓ કહે છે કે ત્રણે પાત્રો સર્જકની સંવેદનાનો અંશ લઈને અવતર્યા છે. એમ કહેવાથી ખાસ શું કહેવાયું ? આ પછી વળી ઉમેર્યું છે: ''.....આ પાત્રોનાં આંતરજગતમાં અંતે તો એનાસર્જકની શ્રીનો જ પરિચય થાય છે.'' અહીં વળી એવો પ્રશ્ન થાય કે આ 'સર્જકની શ્રી' એટલે શું ? એઓ આ કથાનો કેવળ માનવોથી કથા નહીં પણ ''વિશાળ લોક''ની કથા કહે છે. આ કૃતિમાં 'વિશ્વનાં અનેક સત્વો સહજ રીતે પ્રત્યક્ષ થયાં છે' એવો એમનો દાવો છે. આવાં વિધાનોનો કશો સ્પષ્ટ અર્થ સમજી શકાતો નથી. આ પછી વળી એઓ પાત્રો વિશે વિધાન કરતાં કહે છે: ''આ પાત્રો, એક દૃષ્ટિએ આપણાં 'સંસારી' પાત્રોથી નિરાળાં પડે છે અને તે એમની વ્યાપક સંવેદનાને કારણે'' આમ, આ ચર્ચામાં 'સંવેદના' શબ્દનો પ્રયોગ ઘણીવાર થયેલો છે છે અને છતાં જ એમના મનમાં એનો શો સંકેત અભિપ્રેત હશે તે સમજી શકાતું નથી.

આ પછી રઘુવીરના 'કલાત્મક ઉન્મેષ'નાં નિદર્શનરૂપે ત્રણ પરિચ્છેદો એમણે ટાંક્યા છે, પણ એ પરિચ્છેદોનું વિશ્લેષણ કે એ વિશેની કશી ચર્ચા કરેલી દેખાતી નથી. આ જ રીતે 'સત્વ' શબ્દનો પણ એમણે ફરી ફરી ઉપયોગ કરેલો છે. એઓ કહે છે: ''એમની તેજસ્વી પ્રતિભાએ વિશ્વલોકમાં અનેક સત્વો સંવેદ્યાં છે અને આ કૃતિને સત્વસંપન્ન કરી છે.'' આ સત્વોને કારણે જ 'ભૂમા' નો સંસ્પર્શ અનુભવાય છે. વચમાં કૌંસમાં એઓ રઘુવીરના ગદ્ય વિશે અછડતો ઉલ્લેખ કરીને એને 'કોમળ' અને 'દીપ્તિમાન' કહીને ઓળખાવે છે. વાસ્તવમાં ગદ્યના પૃથક્કરણ માટે આપણી પાસે કોઈ ચોકકસ સાધનો નથી, પરિભાષા નથી કે ધોરણો પણ નથી. આથી 'પ્રાસાદિક','કોમળ' 'પ્રૌઢિવાળું' વગેરે કેટલીક સંજ્ઞાઓ વપરાતી ઘણુંખરું જોવા મળે છે. એ જ રીતે 'મધુર'

શબ્દો પણ ઉપયોગ થતો જોવામાં આવે છે. આ કૃતિના આસ્વાદ માટે ભાવકની રસેન્દ્રિય સતેજ જોઇએ એવું વિધાન એમણે કર્યું છે. આપણે જ્યારે ભાવક કે સહૃદય એવી સંજ્ઞા વાપરીએ છીએ ત્યારે એનામાં આવા ગુણનો સમાવેશ થયેલો છે એ આપણું ગૃહીત હોય જ છે. આથી આ કૃતિની કશીક વિશિષ્ટતાને કારણે એના આસ્વાદન માટે રસેન્દ્રિયને સતેજ કરવી પડે એવો કોઇ પ્રશ્ન જ ઉપસ્થિત થતો નથી. આ પછી વળી પાછી 'વ્યાપક સંવિદનશીલતા' ની વાત આવે છે. એને કારણે સર્જન 'ઉચ્ચતર' બન્યાનો ઉલ્લેખ પણ છે.

આ ઉપરાંત અસ્તિત્વવાદ અને ગીતાનો સમન્વય રઘુવીરે જે રીતે કર્યો છે તથા પુરાણકલ્પનોનો વિનિયોગ જે રીતે કર્યો છે તે પણ એમને પ્રશંસા કરવા પ્રેરે છે. ખરું જોતા પુરાણ-કલ્પનોને સર્જનાત્મક રીતે પ્રયોજવાની રીત આવી હોતી નથી. ઘણું ખરું તો આવી પુરાણકથાઓને નૈતિક પ્રયોજન ખાતર દૃષ્ટાંત કથાઓ તરીકે જ વાપરવામાં આવી હોય છે. આ મુદ્દો જો એમણે ચર્ચ્યો હોત, તો જ ઊહાપોહને માટેની સાચી ભૂમિકા રચાઇ હોત. પુરાણકથાનાં અર્થઘટનો કળાના પ્રયોજનને ઉપકારક નીવડવાં જોઇએ. એથી ધ્વનિનો વ્યાપ વિસ્તરવો જોઇએ. Myth એ એવું એક cohesive centre છે જેની આજુબાજુ એક પ્રજાના, પ્રથમ દૃષ્ટિએ અસંબદ્ધ કે વિકીર્ણ લાગતા અનુભવો રૂપ પામે છે. એમાં પ્રજાની સ્મૃતિનો આધાર લીધો હોય છે, એને આધારે કેવળ સંકુચિત સંદર્ભમાં જેને ન ઓળખી શકીએ [illegible]. તેવી જીવનની અનેક સંકુલતાઓનાં સ્વરૂપને આપણે ઓળખી શકીએ છીએ.

પ્રારંભમાં 'પૂર્વરાગ' નો ઉલ્લેખ કરીને એમણે નવી ઇબારત ઘડી લેવાની ઊભી થયેલી આવશ્યકતાનો ઉલ્લેખ કર્યો હતો. હવે એ મુદ્દો એઓ ફરીથી ઉલ્લેખે છે. એ વિશે, 'અમૃતા'ના સંદર્ભમાં, એઓ કહે છે: '''અમૃતા'ના સર્જક પોતાના સર્જકધર્મથી અભિજ્ઞ છે. પોતે જે એક અભિનવ સંવિદિત ભાવસૃષ્ટિ નિરૂપવા ચાહતા હતા એને માટે સર્વથા નવીન ગદ્યની ઇબારત ઉપજાવવી પડશે એ બાબતથી તેઓ જાગૃત હતા જ. તેઓ એ જાણતા હતા કે વ્યવહારમાં પ્રયોજાઇને લપટી પડી ગયેલી ભાષા પોતાનાં સંવેદનોની તાજગી, રમણીયતા અને ભાવાર્દ્રતા ધારણા કરી શકશે નહિ, તો દીર્ઘકાલ સુધી ધારણ કરવાને સમર્થ હોય જ ક્યાંથી ? એટલે એમણે નવીન ગદ્યછટાઓ નિપજાવી લેવાના પ્રયત્નો કર્યા છે.'' અહીં આ

સૃષ્ટિને 'અભિનવ સંવેદિત ભાવસૃષ્ટિ' કહેવા પાછળ એમને શું અભિપ્રેત છે? સર્જન નામે અભિનવ તો હોવું જ જોઇએ. વળી જેમાં સંવેદના ન હોય કે ભાવ ન હોય એવી કોઇ કૃતિ હોઇ શકે ખરી ? આથી આ વિશેષણો એમના મુદ્દાને સ્પષ્ટ કરવાને બદલે ગૂંચ જ ઊભી કરે છે. સર્જક નામે લપટા પડી ગયેલા સંકેતોને ચલાવી લઇ શકતો નથી. એ નથી ભાષા સર્જતો નથી, એ નવા સંદર્ભો રચે છે, અને એ સંદર્ભોમાં એમાંથી સંકેતોની નવી રણકાર નીકળે છે. આ તો દરેક સર્જકને માટે અનિવાર્ય જ છે. પણ મહત્વનો પ્રશ્ન એ છે કે આ શી રીતે સિધ્ધ કરવામાં આવ્યું છે ? એ નિમિત્તે જો ગધની વીગતપૂર્ણ ચર્ચા કરવામાં આવી હોય તો લેખકની સિધ્ધિ વિશે આપણને સાધાર સ્પષ્ટ ખ્યાલ આવી શકયો હોત. આવી વિગતપૂર્ણ ચર્ચા અહીં પ્રાપ્ત થતી નથી. એને બદલે અહીં એમણે એકબે અછડતાં વિધાનો કરીને જ સંતોષ માન્યો છે. એઓ કહે છે: ''...એમણે નવીન ગધછટાઓ નિપજાવી લેવાના પ્રયત્નો કર્યા છે. એમણે એ કારણે કેટલાક અપરિચિત શબ્દોને નવો સંદર્ભ આપીને તેમને નવું પરિમાણ આપવાની વૃત્તિ રાખી છે.'' આ જ પ્રક્રિયાનું દૃષ્ટાંત આપણે જોવા ઇચ્છીએ છીએ, કારણ કે જો લેખક આવું નવું પરિમાણ સિધ્ધ કરી શકયા હોય તો એ મોટી સિધ્ધિ ગણવી જોઇએ. ભાવના તો ગ્રાહ્ય હોય કે ન હોય, એમાં કશી અપૂર્વતા જોવી એ બહુ યોગ્ય લાગતું નથી. કૃતિની અપૂર્વતા તો છ ભાષાને પ્રયોજવામાં દેખાય છે. વિચારો, ભાવનાઓ તો સમય જતાં પુરાણા લાગવા માંડે છે, પણ કૃતિ સ્મરણીય બની રહે છે તે તો એની અભિવ્યકિતની મૌલિકતાને કારણે, એથી ઉત્પન્ન થતી આસ્વાધતાને કારણે, આ જ વાત ફરીથી દોહરાવતાં એઓ કહે છે: ''.....ખાસ તો એમની ચિંતનસભર સંવેદનાને સાકાર કરવા અર્થવાહી રમણીય ગધ રચવાની એમને આવશ્યકતા લાગી અને એમાંથી ગહન ભાવોને ઝીલવા સમર્થ એવા ગધનું કાઠું રચાયું'' અહીં વળી એમનો પ્રિય શબ્દ 'સંવેદના' એક વિશેષણ સહિત પ્રયોજયો છે. આ અર્થવાહી રમણીય ગધ કેવી રીતે રચાયું છે અને કૃતિમાં એણે એની સાભિપ્રાયતા શી રીતે સિધ્ધ થાય છે તેની સદષ્ટાન્ત ચર્ચા કરી હોત તો લેખકની સિધ્ધિનો પ્રતીતિકારક પરિચય થાત. આગળ જતાં પણ એઓ 'સંવેદનાની નિ:શેષ અભિવ્યકિત' ને જ કૃતિનું લક્ષ્ય ગણે છે. એ નિ:શેષતા અભીષ્ટ છે કે સમૃધ્ધ વ્યંજનાભરી સંદિગ્ધતા? ગમે તેમ પણ રઘુવીરે સર્જક કર્મ પરત્વે સભાનતા દાખવી છે

તેનો એમને સંતોષ છે. પણ સંવેદનાની વાત હજી એમની પીછો છોડતી નથી. આથી ફરી એકવાર એઓ કહે છે: ''ગહન સંવેદનોને આશ્લેષમાં લેવાને સર્જકે આત્માભિમુખ બનવું પણ પડે જ.'' આ આત્માભિમુખતા પણ આધ્યાત્મિકતાના ક્ષેત્રની શદ છે. આ વિવેચકે આવી સેળભેળ ઘણી કરી છે.

આ પછીથી આ સભાનતા જ મર્યાદારૂપ બની રહે એ વાતનો એમને ખ્યાલ આવે છે. આમાંથી કૃતિમાં રહી ગયેલી મર્યાદાઓની મુદ્દો છેક છેલ્લા પરિચ્છેદમાં ઉપસ્થિત થાય છે. જે ગદ્યના એમણે આટલા વખાણ કર્યા છે તે ગદ્યને વિશે એઓ કહે છે: '' 'અમૃતા'ના પ્રથમ ખંડમાં લેખકની ગદ્યશૈલી હજી પૂરેપૂરી પલીટાયલી નથી. ત્યાં કૃત્રિમ સંવાદો રસક્ષતિ કરતા લાગે છે.'' પણ આ ક્ષતિ બીજા ત્રીજા ખંડમાં એમને દૂર થયેલી લાગે છે. આથી મોટી મર્યાદા એમની દૃષ્ટિએ બીજી છે. ''આ નવલકથાનાં પાત્રોમાં જ્યાં અતિસભાનતા વરતાય છે ત્યાં લેખકનો સાદ એ પાત્રોના ઉચ્ચારમાં અનુરણન કરતો સંભળાય છે.'' જો આ ક્ષતિ રહી ગઇ હોત તો રઘુવીરની ભાષામાં ચબરાકી, એક પ્રકારના કાકુને કારણે આવતી એક વિધતા, એ દોષોનો પણ સ્વીકાર કરવો જોઇએ. ખરું જોતાં આ ક્ષતિ તો નિરૂપણરીતિની અને પાત્રાલેખનની પધ્ધતિની છે. જો ક્ષતિ આ પ્રકારની હોય તો એ માત્ર પ્રથમ ખંડમાં દેખાય અને પછીથી દૂર થઇ જાય એ શી રીતે બને ? પાત્રાલેખનની પધ્ધતિમાં દોષ રહયો છે એવું તો એઓ સ્વીકારતા લાગે છે, કારણ કે એમણે કહયું છે: ''પાત્રોની આગવી સ્વતંત્ર સત્તા નિર્માણ થાય તેટલું તાટસ્થ્યે સિધ્ધ કરવાની દિશામાં હજી પ્રયત્નો જરૂરી છે એમ લાગે છે. વળી એમનાં પાત્રોનું કાહું વિલક્ષણ રૂપનું છું. એમાં માનવીની 'જાગૃત ભૂમિકા' પરના વ્યાપારો જેટલા પ્રકાશિત થયા છે તેટલા કદાચ અજાગ્રત ભૂમિકામાંથી સ્વયંભૂ પ્રગટયા હોય એવા વ્યાપારો પ્રકાશિત થયા નથી.'' માનવીને આપણે આવા બે ભાગમાં જોઇ શકતા નથી. જ્યાં એવો પ્રયત્ન કરવામાં આવ્યો હોય છે ત્યાં એ કૃત્રિમ લાગે છે. માનવીના કાર્યમાં જ એ અજાગ્રત ચિત્તનો પણ સંકેત રહયો હોય છે. એ અર્થમાં જ એનું કાર્ય પોતે જ એના વ્યકિતત્વનો સંકેત બની રહેવું જોઇએ.

આમ સ્થૂળ ઘટનાઓની ધમાચકડીથી દૂર રહીને, અસ્તિત્વવાદ જેવી અર્વાચીન સમયના પર પ્રભાવ પાડનારી વિચારસરણીનો પ્રતિવાદ કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે અને એ નિમિત્તે પાત્રોની યોજના કરી છે તેથી બીજી નવલકથાઓની અપેક્ષાએ આ કૃતિમાં મેધાની અને સૂક્ષ્મ રસવૃત્તિનો અનુભવ થાય છે. પણ એ કારણે કૃતિની રચનાને તપાસવામાં આવી શિથિલતા રાખવાનું વલણ વિવેચનને કે સર્જનને ઉપકારક નીવડે એવું નથી. અહીં પણ ભાષાનો કે રૂપરચનાનો વિચાર ગૌણ જ બની રહેલો લાગે છે.

રાવજી પટેલની 'અશ્રુઘર' પણ નવલકથાને કાવ્યની અડોઅડ લાવી દેનારી કૃતિ છે. એના વિવેચનમાં મુખ્ય પ્રશ્ન તો કથા અને કાવ્યના સંબંધનો જ છે. વળી કૃતિનું વિભાવન કઈ રીતે કરવામાં આવ્યું છે તે ધ્યાનમાં લઈને કૃતિને તપાસવી જોઈએ. 'કાવ્ય' એ સંજ્ઞાની સાથે લાગણીવેડા, અલંકૃતવાણી, સ્વૈરવિહારી કલ્પના, કલ્પનોની ખડકલી, રંગીન શૈલીનાં વર્ણનો - આ બધું ઘણુંખરું સંકળાયેલું હોય છે. 'કાવ્ય' ને પ્રાધાન્ય આપનારી કૃતિમાં રચનાબંધ શિથિલ હોય છે એવી પણ એક છાપ છે. 'અશ્રુઘર' માં કવિતા કયાં છે ? કથા સાથે એ એક રસ થઈ શકી છે ખરી ? મુખ્યત્વે તો આ પ્રશ્નો ચર્ચવાના છે. આમાંથી જ એમાં વપરાયેલી ભાષાનો મુદ્દો પણ ઉપસ્થિત થાય છે. કાવ્યમય ભાષા એટલે શું ? આગે ય તે અત્યાર સુધીની વિવેચનામાં આપણે જોયું કે ભાષાનો મુદ્દો જ સૌથી વિશેષ ઉપેક્ષા પામતો આવ્યો છે. એ વિશેની ચર્ચા જયાં થયેલી જોવામાં આવે છે ત્યાં પણ એ સાવ અછડતી જ લાગે છે.

અહીં 'અશ્રુઘર'ની ચન્દ્રકાંત ભટ્ટ, રાધેશ્યામ શર્મા તથા ડૉ. રમણલાલ જોષીએ કરેલી વિવેચનાને આપણે તપાસીશું. ચન્દ્રકાંત ભટ્ટ તથા રાધેશ્યામ શર્માએ 'ગ્રંથ' (ફેબ્રુઆરી ૧૯૬૭) માં 'દર્દ' અને દર્દની તાઝગીભરી કથા' એ શીર્ષકથી આ કૃતિની આલોચના કરી છે. પ્રારંભમાં ચન્દ્રકાંતે રાવજી કવિ છે એ વાત પર ભાર મૂકયો છે. રાવજીથી પરિચિત હોવાને કારણે નવલકથામાં જે ઘટના છે તેનાથી 'કથાનું મૂળ - ઉદ્‌ગમસ્રોત' થી પરિચિત હોવાનું શકય છે. તેમ છતાં એ રીતે કથાને જોવાનું એવી

યોગ્ય ગણતા નથી. પણ આ પરત્વે એઓ એક વિધાન કરે છે: ''પરંતુ અહીં એક વાત ચોકખી થઇ જાય છે કે જે કંઇ લેખકના શ્વાસ અને લોહીમાં વહેતું હોય છે, તે જ્યારે કલારૂપ પામે છે ત્યારે તેમાં વિશેષ શકિત પ્રગટે છે.'' અહીં સર્જનાત્મક કૃતિની વાત કરીએ છીએ ત્યારે એના નિમાર્ણમાં શ્વાસ અને લોહીમાં વહેતી વસ્તુની આગ્રહ યોગ્ય ગણાય ? આ સંદર્ભમાં એલિયટે તો એમ કહ્યું છે કે અનુભવ લેનાર અને એને આલેખનાર - આ બે ચેતના વચ્ચે જેમ અંતર વિશેષ તેમ કલાકૃતિ ઉંચી કોટિની બનવાની શકયતા વિશેષ. એક અર્થમાં તો સર્જક જે રચના કરે છે તે પરત્વે ઉદાસીન હોઇ શકે જ નહીં. આથી જ તો સર્જનકર્મની ઘણીવાર સમાધિની અવસ્થા જોડે સરખામણી કરવામાં આવે છે. કૃતિની પ્રમાણ-ભૂતતા તે એ કર્તાના લોહી અને શ્વાસમાં એકરૂપ થઇ ગઇ છે એ કારણે નહીં: પણ એના 'કલારૂપ' ને કારણે જ પ્રતીત થાય છે. આખરે કૃતિ વિશે જાણવાનું એના કલારૂપ સિવાય બીજુ કયું સાધન છે ખરું ?

આ પછી એઓ કહે છે: ''આ કથા નવલકથાના નામને સાર્થ કરે છે. એ રીતે કે પ્રથમ તો એનું વસ્તુ નવલ છે.'' આ તો નવલકથા શબ્દને સમાસ ગણીને નવલ-કથા એટલે નવલકથા એવી રીતે સમજવા જેવું થયું. અહીં વસ્તુની નવીનતાને આગળ કરવામાં આવી છે. પણ કૃતિની આસ્વાદ્યતા કંઇ એના પર આધાર રાખતી નથી. આ એક ક્ષયના દર્દીની કથા છે, એથી સેનેટોરિયમનું વાતાવરણ અહીં અનુભવાય છે, પણ સ્થળની નવીનતા એ કંઇ મહત્વની વસ્તુ નથી.

આ પછી એઓ કથાવસ્તુનો પરિચય કરાવે છે. પ્રારંભમાં સમય અને સ્થળની વાત કરી લે છે. સમય અગિયાર બાર માસનો અને સ્થળ સેનેટોરિયમ તથા ગામડું. પ્રસંગો એમાં ધીંગમાર નથી. પાત્રો આટલી નાની કથામાં ઘણાં છે. પ્રકૃતિ પોતે અને બકરી સુદ્ધાં આ સૃષ્ટિમાં પાત્રત્વ પામે છે. કથા સત્યની આજુબાજુ કેન્દ્રિત થઇ છે એટલું જ નહીં પણ પ્રથમ પુરુષ એકવચનમાં કહેવાઇ છે. આ પદ્ધતિની મર્યાદાઓ પણ છે. પણ અહીં ચન્દ્રશંકરને મતે ''.......સત્યના અંતસ્તલનું દર્શન કરાવવામાં, તેના સંવેદનતંત્રને

એમણે કર્યો છે. એકવિધતા ટાળવા માટે વસ્તુમાં પ્રસંગો ઊમેરીને વિવિધતા લાવવી કે પાત્રો ઊમેરવાં જ જરૂરી છે ? એથી એકવિધતા ટળે ખરી પણ સૂક્ષ્મતા સિદ્ધ થાય ખરી? કદાચ આના જવાબમાં ચન્દ્રશંકર કહે છે: ''રાવજીએ ખરેખર તો માનવના દરદી મનને વાચા આપી છે. ભાઈએ મન અલ્લડ જન્નુનું હોય કે ભણેલા અને સમજદૃષ્ટિવાળા સત્યનું.''

સૂર્યાના પ્રવેશથી કથામાં સંઘર્ષનું તત્વ પ્રવેશે છે એવું એઓ કહે છે. વસ્તુ ત્યાંથી જ વેગ પકડે છે. આ સૂર્યા 'વિલક્ષણ માનસ ધરાવતી યુવતી' છે. પણ આ માનસની વિલક્ષણતા શેને આભારી છે એવું જાણવાનું મન થાય તે સ્વાભાવિક છે. એ પાત્રના આલેખનમાં જ કચાશ રહી ગઇ છે એને વળી આપન્નસત્વા બનાવીને પ્રસંગને વધારે વજનવાળો બનાવ્યો છે. એવું કરવાની જરૂર હતી ખરી ? આ જ ગાળામાં લેખક લલિતાને પણ સત્યના જ ગામડામાં ખેંચી લાવે છે. સૂર્યા સાથે ન પરણવાનું કારણ તો ઊભું થયું જ છે. છતાં લગ્ન તો થાય જ છે. લલિતાનો પ્રેમ સત્ય પામે છે. પણ સત્ય એને સમજાવીને પાછો કાઢે છે. ચન્દ્રશંકરને મતે આ સત્યના જીવનની તેમ જ નવલકથાની પણ 'તીવ્ર ક્ષણ' છે. સત્યની જિન્દગીની પણ જાણે આ માઇલસ્ટોન છે તેમ સૂચવવા એને આ પ્રસંગે માઇલસ્ટોન પર બેસાડવામાં આવ્યો છે. ચન્દ્રશંકરની દૃષ્ટિએ આ નવલકથામાં 'એક શક્તિશાળી પ્રતીક' બની રહે છે. પણ પ્રતીક લેખે એ અતિસ્પષ્ટ અને સીમિત વ્યંજનાવાળું લાગે છે. આ પ્રસંગે એ બકરી 'રમતી' ને 'આવેશ'માં મારી નાખે છે. આ પ્રસંગને પણ ચન્દ્રશંકર આમ કહીને વાજબી ઠરાવે છે. ''....રાવજીને રમતીને મારી નાખવા સુધી સત્યને પ્રતિક્રિયામાં ખેંચ્યો છે તે પણ તેની વેદનાની અસીમતા દર્શાવવાના હેતુથી જ.'' પણ વેદનાની અસીમતા દર્શાવવા માટે આવા પ્રસંગની યોજના શી રીતે યોગ્ય ગણાય તેની થોડીક ચર્ચા અપેક્ષિત હતી. વેદનાનું પ્રતિરૂપ તુલ્યબળ હોવું જોઇએ એ ખરું પણ મરણ જેવી સ્થૂળ ઘટનાથી યોજેલું ન હોય તો ઠીક. આ આઘાતથી દર્દનો હુમલો ફરી આવે છે. લલિતાને ફરી લેખક સેનેટોરિયમમાં લાવે છે અને અંતે સત્યના મરણના નિર્દેશ સાથે કથા પૂરી થાય છે. આ રીતે અંત તાલમેલિયા અને વધારે પડતો કરુણ બની જતો લાગે છે.

ચંદ્રશંકર લલિતાના સૈનેટોરિયમમાંના પુનરાગમનને પૂરેપૂરું પ્રતીતિકર માનતા નથી. આમ છતાં લલિતાનું આગમન ચિત્તસ્પર્શી તો બની જ રહ્યું છે એમ એઓ માને છે. લલિતાએ સત્યનો પ્રેમ સ્વીકાર્યો નહીં અને એને જાકારો દીધો તેના જ આઘાતને કારણે સત્ય ફરી સૈનેટોરિયમ ભેગો થયો. આ કર્યા બદલના પશ્ચાત્તાપથી પ્રેરાઇને લલિતા સત્યના મરણની છેલ્લી ઘડીએ એની પાસે રહી એવું અર્થઘટન એમણે કર્યું છે. પણ લલિતાના આ મનોમંથન કે પરિવર્તનની પરિસ્થિતિની શકયતાઓને નિરૂપવાનું રાવજીએ કેમ જતું કર્યું એવો એમને પ્રશ્ન થાય છે.

આમ છતાં એકંદરે આ કૃતિ વિશે એમને સંતોષ છે તે રાવજીએ આ કૃતિમાં ભાષાને વાપરવામાં જે શકિત બતાવી છે તેને કારણે છે. એઓ કહે છે:''પ્રસંગ, પરિસ્થિતિ,ભાવસંવેદન અને વ્યકિતનાં માનસ-સ્થિતિને યથાતથ રજૂ કરવા રાવજી પાસે પોતાની ભાષા છે. પોતાની અભિવ્યકિત છે. કહો કે કથા જે સૃષ્ટિની છે તેની ભાષા-અભિવ્યકિત તેને મળી છે.'' ખરું જોતાં એની આ સિદ્ધિ કેવી રીતે પ્રાપ્ત થઇ તેની જ વીગતે ચર્ચા થવી જોઇતી હતી. એને બદલે, આગળ આપણે નોંધ્યું છે તેમ, એઓ છૂટા કાવ્યાત્મક ખંડો ટાંકે છે. આ ચર્ચા તો ખરું જોતાં વાપરેલા અલંકારની કે એમાં રહેલી content પૂરતી જ મર્યાદિત રહે છે. ભાષાના ઉપયોગ વિશે ખાસ કશું કહેવાયું નથી. આમ આપણે ત્યાં શૈલીની ચર્ચા, એ વિશેની અસ્પષ્ટ વિભાવનાને કારણે, ભાગ્યે જ થતી જોવામાં આવે છે. વાણીના બે ગુણોનો અહીં ચન્દ્રશંકર ઉલ્લેખ કરે છે: તીક્ષ્ણતા અને કાવ્યાત્મકતા. આમા 'કાવ્યાત્મકતા' એ સંજ્ઞા ઘણીવાર ગદ્યના ગુણને વર્ણવવામાં વપરાય છે, પણ પ્રસ્તુત સંદર્ભમાં એ કેવી રીતે ઉપકારક બને છે તે પણ તપાસવું ઘટે, વળી કાવ્યાત્મકતાની આપણે ત્યાં સામાન્યતઃ અલંકૃત કે બહેલાવીને કહેવામાં આવતી વસ્તુને માટે વપરાય છે. દૃષ્ટાન્તોની એમણે ચર્ચા કરી નથી, માત્ર એ વિશે પ્રશંસાત્મક ઉદ્ગારો કાઢયા છે. આ ઉપરાંત ભાષા વિશે એમણે 'અસરકારક' અને 'તાજગી' વાળી એવાં બે વિશેષણો વાપર્યાં છે. આ અસરકારકતા યથોચિત ઉપમાના પ્રયોગથી પણ સિદ્ધ થાય છે. અલંકારોમાં સામર્થ્ય છે, પણ સૌંદર્ય સિદ્ધ કરવાનો પ્રયત્ન નથી. એવાં દૃષ્ટાન્તોને

બદલે કેટલીકવાર સાધારણ ગણાય એવા ઉપમા અલંકારવાળા દષ્ટાન્તને જ એઓ ટાંકે છે: ''કમળપત્ર જેવી મુલાયમ હાથ હાથમાં લઇ એકાદ માસના સહવાસને એની હથેળીમાં એના પ્રમત્ત હોઠથી જાગ્રત કર્યા.'' આ બધી ચર્ચાને અંતે એઓ આવા નિષ્કર્ષ પર આવે છે: ''રાવજી કવિ છે અને તેના કવિત્વે નવલકથામાં ઘણી સહાય કરી છે.'' ''પણ કવિત્વનો એમને જે અર્થ અભિપ્રેત છે તેનું સૂચન એની પછી તરત આવતા વાકયથી થાય છે.'' મધુર અને ભાવસભર વર્ણન અને ઉકિતઓથી આ નવલ માતબર બની છે.'' કાવ્યત્વ આમ અત્રતત્ર છૂટક ખંડોમાંથી બતાવવું એ જુદી વાત થઇ. સાચું કાવ્યત્વ તો કૃતિના વિભાવનમાં પ્રવૃત્ત થયું હોય, એ પ્રકારનું કાવ્યત્વ જ કૃતિને ઉપકારક નીવડે, નહીં તો કાવ્યત્વ કેવળ માધુર્ય કે અલંકાર-સૌદર્ય પૂરતું જ પર્યાપ્ત થઇ રહે. પાત્રોની આવી છૂટક છૂટક 'કાવ્યત્મક' ઉકિતઓ એમણે ટાંકો છે. એમાં 'તાણખલાના ઘરને લીખંડના ટેકાની જરૂર નથી હોતી' જેવી ઉકિતઓમાં અલંકાર સૌદર્ય નહીં પણ સામર્થ્ય છે. આ ઉકિતનું બળ અને કડવાશ અસહય નીવડે તેવાં છે.'' કેટલીકવાર સ્થૂળ રીતે પ્રયોજાયેલી યુકિતઓને એઓ બિરદાવે છે. દા.ત. ''મર ત્યારે '' એવું ચીઠ્ઠેમાં પિતા બોલે છે અને પાછળથી સત્યનું રોગથી મરણ થાય છે એ બે વસ્તુને જોડવી અને એમાં 'આગળની એંધાણી' વાંચવી એ કંઇક સ્થૂળ યોજના લાગે છે. રાવજીની આલેખનશકિત વિશે કહેતાં એઓ ઘણીબધી સંજ્ઞાઓ ભેગી કરી દે છે.''......તેમાં કલ્પના ઉપરાંત ભાવોત્કટના સંવેદનની તીવ્રતા ઇત્યાદિ પણ ભારોભાર ઝિલાયેલ છે:'' 'કલ્પના' એટલે અહીં શું સમજવું ? આવી સંજ્ઞાઓ સ્પષ્ટ સંકેત વિના વપરાય છે. સર્જનમાત્રમાં રૂપવિધાયક કલ્પના તો અનિવાર્ય હોય જ છે. પણ આ ઉપરાંત ઘણીવાર એમ કહેવામાં આવે છે: ''પાત્રોનાં માનસવ્યાપારની લેખકે આબેહૂબ કલ્પના કરી છે.'' આ જ રીતે ભાવ અને સંવેદન વચ્ચેનો અર્થભેદ શી રીતે કરવો ? એ બંનેની ઉત્કટતા અને તીવ્રતા એ જુદો ગુણ છે ? આમ સંકેતોની અસ્પષ્ટતાને કારણે આવી ચર્ચાઓ પૂરી અર્થદ્યોતક બની રહેતી નથી. 'સત્ય' નામમાંથી પણ એમણે અર્થ તારવવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે.'' સત્યની આ કથા હોવા છતાં આ નામકરણથી જાણે એમ સૂચવાય છે કે આ કોઇ એક સત્યની નહીં, પણ એક યા

બીજા સ્વરૂપે ઘણાં દરદીઓની અને સમાજના વ્યાપક સ્તર પર દેખાતા જીવનદરદની પણ અશુકથા બની જાય છે?'' આવી અર્થઘટનની પદ્ધતિ કૃતિમાંથી ઘણું બધું પામી લેવા જતાં જે નથી તેને પણ કૃતિ પર આરોપીને અટકે છે. કૃતિ વ્યક્તિની વાત કરતી હોય તે છતાં એમાં સર્વસંવિધતાનો ગુણ હોય છે એમ કહેવું તે જુદી વાત છે. પણ અહીં તો સત્ય દર્દી છે માટે બધા જ દર્દીની વાત છે એમ કહેવાયું છે ને એટલેથીજ ન અટકતાં જીવન પોતે પણ દર્દ છે ત્યાં સુધી એ વાતને ખેંચી જવામાં આવી છે.

છેલ્લે આ નવલકથાને પાત્ર-પ્રધાન નવલકથા કહેવી કે કેમ? એવો પ્રશ્ન પણ એમણે ઉઠાવ્યો છે. એ પ્રકારની નવલકથાનું લક્ષણ એઓ આ પ્રમાણે બાંધે છે: ''આવી નવલની એક અનિવાર્યતા એ ગણાય કે તેમાંની વ્યક્તિઓનું પાત્રસ્વરૂપ સિદ્ધ થવું જોઇએ.'' તો શું બીજા પ્રકારની નવલકથાઓમાં પાત્રો સિદ્ધ નહીં થયા હોય તો ચાલી શકે ? 'પાત્રસ્વરૂપ' એટલે શું ? પ્રથમ પુરુષ એક વચનમાં કહેવાતી કથા જ પાત્રપ્રધાન કહેવાય નહીં. ખરું જોતા નવલકથાના વર્ગીકરણમાં પાત્રપ્રધાન નવલકથા એવો વર્ગ ઊભો કરવો હવે બહુ વાજબી લેખાતું નથી. અહીં પાત્રના 'આંતર-સંચલનોનું પ્રભુત્વ' છે અને તેથી ચન્દ્રશંકર આ નવલકથાને પાત્રપ્રધાન નવલકથા તરીકે સ્વીકારવા તૈયાર છે. અંતમાં એઓ આ નવલકથાને ''વિષયની નવીનતા, આલેખનની ભાષાની અભિવ્યક્તિની આધુનિકતા, કલાની સૂઝ, સંયોજનની સુઘટ્ટતા, કાવ્યની પ્રતીકાત્મકતા ઇત્યાદિ અનેક અંશો'' ને કારણે 'સરસનવલકથા' કહે છે. આ બધી જ સંજ્ઞાઓ બારીકાઇથી તપાસીશું તો એમ કહેવાનું પ્રાપ્ત થશે કે એ સંજ્ઞાઓના ઉપયોગમાં એમણે ચોકસાઇ રાખી નથી. નવીનતા અને આધુનિકતા આપોઆપ જ કલામય બની રહે એવું નથી. વળી સંયોજન તો જોઇએ તેવું ઘટ્ટ નથી. આ વિશે એમણે જ થોડી ફરિયાદ કરી છે. લલિતા સત્યના જ ગામડામાં નોકરી કરવા આવે અને સત્ય સૅનેટોરિયમમાં જાય ત્યારે ત્યાં પણ હાજર હોય એવી યોજના કંઇક આકસ્મિક લાગે તેવી છે એ પણ એમણે નોંધ્યું છે. સૂર્યાના પાત્રને પૂરું વિકસાવ્યું નથી. આ ક્ષતિઓ એમની નજરે પડી જ છે. 'પ્રતીક' શબ્દનો ઉપયોગ આજકાલ વિવેક વગર જ

ને ત્યાં થતો હોય છે. કાવ્યની પ્રતીકાત્મકતા એમણે આપેલાં દૃષ્ટાન્તો પૂરતી પણ એમણે ચર્ચી હોત તો ઠીક થાત. આમ આ વિવેચન કૃતિના વિશેષત્વને ચર્ચવામાં પાછું પડે છે. સંકેતોની સ્પષ્ટતા, મુદ્દાઓની સાધાર વિગતપૂર્ણ ચર્ચા - અહીં દેખાતાં નથી.

રાધેશ્યામ શર્મા 'અશ્રુઘર' ને ''એક આશાસ્પદ નવલકથા'' કહીને ઓળખાવે છે. એમિલ ઝોલાના અવતરણથી એમણે એમ સૂચવ્યું લાગે છે કે નવલકથાની રચનાના સિદ્ધાંતો વિશેની પંચાતમાં પડયા વિના જે સીધી સત્યના મર્મને પામી લાવે છે તે સર્જક ઊંચી કોટિનો છે. રાવજી પટેલ એમની દૃષ્ટિએ વિદગ્ધ કે અર્ધદગ્ધ નહીં પણ મુગ્ધ લેખક છે. એઓ કહે છે: ''મુગ્ધ સંવેદનાથી સભર એવો રાવજી પટેલનો નવલકથા - લેખનનો પ્રયત્ન આવકાર્ય ઠરે છે.'' સાથે સાથે રાવજીને 'નેચરાલિઝમ' ની શાળાનો લેખક પણ ગણતા હોય એવું લાગે છે. રાવજી જેવો લેખક વાદની મર્યાદાને ઉલ્લંઘી જાય છે એમ એઓ કહે છે.

આ પછી એઓ રઘુવીર ચૌધરીના આ કૃતિ વિશેના મંતવ્યને ટાંકીને એની સાથે સંમત થાય છે. એમના મતે કૃતિમાં ''જાનપદી સૃષ્ટિનાં ઝીણવટભર્યાં કલ્પનોનું સૌંદર્ય'' છે. આમાં 'ઝીણવટ' તે નેચરાલિઝમનું લક્ષણ છે, પણ કલ્પનો રચવાં તે તો કવિનું કામ છે.

આ પછી રાધેશ્યામ કૃતિના વસ્તુને તપાસે છે. એમાં લલિતાના ગામડામાંના આગમનને એમણે પણ 'અકસ્માત' કહીને જ ઓળખાવ્યું છે. ચન્દ્રશંકરે પાત્રના નામ 'સત્ય' માંથી જે અર્થ તારવવાનો લોભ રાખ્યો તે રાધેશ્યામ રાખતા નથી. એથી ઊલટું એઓ એમ કહે છે: ''અશ્રુઘર' માં કથાનાયકનું સત્ય નામ ખાસ ખૂંચતું નથી કેમ કે લેખકે 'સત્ય'ના પ્રચલિત અર્થની શ્લેષ કરવાની લાલચ રાખી નથી.'' અલબત્ત લેખક પોતે તો આવું વાકય ઉમેરે જ છે:'' લલિતાને થયું સત્ય હજુય કંઇક બોલશે, પરંતુ જે સત્ય હોય છે તે કંઇ વારંવાર બોલે નહી: એ તો માત્ર હોય છે:'' અહીં સત્યનો ધાતુગત અર્થ 'હોવું' રાવજીનો અભિપ્રેત છે તે તો સ્પષ્ટ જ છે.

રાધેશ્યામ કહે છે: ''અહીં આમ બધું જ expressive છે, significant છે અને છતાં સર્જન નામને કંઇક પાત્ર પણ છે.'' અહીં 'અને છતાં' મૂકીને વિરોધ સૂચવવાનું કશું ખાસ કારણ હતું ? જે significant અને expressive હોય તે સર્જન ન હોય ? કદાચ એમને એમ કહેવું હશે કે બધું વધુ પડતું વ્યક્ત છે, એમાં વ્યંજના ઓછી છે.

વસ્તુપરત્વે પણ એમણે ટીકા કરતાં કહ્યું છે કે 'અશ્રુઘર'માં ''ચાલુ સિચ્યુએશન્સ'' ફિલ્મોમાં હોય છે તેવી આવી જાય છે. આ ઉપરાંત ''શરદ્‌બાબુ છાપ'' પાત્રાલેખન અને ઘટનાઓ પણ છે. આ બધું છતાં, એમને મતે, ''કૃતિ અનેક મર્યાદાઓને ભૂંસીને સંવેદના જગાવી શકે છે એ ઓછું નથી.'' અહીં પણ આમ શી રીતે બની શક્યું છે તેની ચર્ચા નથી. શરદબાબુનાં લાગણીવેડા છતાં રાવજી ઘણીવાર અત્યંત સંયમ જાળવીને પરિસ્થિતિનું આલેખન કરે છે તે એમણે દૃષ્ટાંત ટાંકીને બતાવ્યું છે. આ સાથે એમણે થોડાં 'ભાવપ્રતીકો'ની યાદી પણ આપી છે. એ બધાંને જ ભાવપ્રતીક તરીકે ઘટાવવામાં ચાતુર્ય દેખાય છે. પ્રતીકથી જે વ્યંજનાવિસ્તાર સિદ્ધ થાય તે વિશે અહીં કશી ચર્ચા કરવામાં આવતી નથી: રાધેશ્યામને ફિલ્મનું આકર્ષણ છે એટલે રાવજીનાં કેટલાંક વર્ણનોને એમણે એન્તોનિઓની કે સત્યજીત રાયની ફિલ્મનાં દશ્ય જોડે સરખાવ્યાં છે.

આ પછી એઓ રાવજીની ''કવિત્વશક્તિ (અને દર્શશક્તિ)''ની પરિચય કરાવનારાં દૃષ્ટાન્તો આપે છે. એથી 'વિષાદનો સંનિવેશ' રચાઇ જાય છે. ભાષાપરત્વે વાત કરતાં એમણે રાવજીના લોકભાષા પરના કાબૂનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. આવી લોકભાષાને કારણે પાત્રોનાં મુખમાં સ્વાભાવિક ભાષા મૂકી શકાય, નહીં તો રઘુવીરની નવલકથામાં થાય છે તેમ ''પાત્રોની ભાષામાંથી લેખકની ભાષાની બૂ આવે''અને એથી ત્રાસ થાય. રાવજીમાં પણ આવું નથી બનતું એમ નહી. એનાં દૃષ્ટાન્ત રાધેશ્યામે અહીં ટાંકી બતાવ્યાં છે. રાવજી પણ, રઘુવીરની જેમ, સંવાદોને ચબરાક બનાવવાનાં મોહમાં તણાઇ જાય છે. આ ઉપરાંત રાવજી 'ભજનલ' 'ફૈફલ' 'લાજુલ' જેવા શબ્દો યોજે

છે તે સામે પણ એમણે વાંધો ઉઠાવ્યો છે. કવિ ભાષા ઘડે છે અને એ કારણે નવા પ્રયોગો અવતારે પણ છે. પણ એની સાર્થકતાનો આધાર એની સંદર્ભશુદ્ધિ પર રહે છે. એમાં કેવળ સ્વૈરતા જ ન હોવી ઘટે. એ રીતે રાધેશ્યામનો વાંધો વાજબી લાગે છે. કેટલાક પ્રયોગોના વારંવાર થતાં પુનરાવર્તનો કંટાળાભર્યા નીવડે છે તે પણ એમણે ચીંધી બતાવ્યું છે. ભાષાના ''પારદર્શક અને પ્રતીકાત્મક સર્જનાત્મક'' વિનિયોગ માટેની અપેક્ષાઓ આ કૃતિમાં પૂરી સંતોષાતી નથી.

પાત્રાલેખનમાં રહેલા અપ્રતીતિકરતાના અંશો પણ રાધેશ્યામે બતાવ્યા છે. લલિતા તેમ જ સૂર્યા - આ બંને પાત્રોની રેખાઓ પૂરેપૂરી ઉપસાવી શકાઇ નથી. કરુણની નિષ્પત્તિ માટે લલિતાનું વૈધવ્ય યોજયાની છાપ પડે છે. લલિતાનો પતિ તો એને સૈનેટોરિયમમાં લાવીને સત્યના પરિચયમાં મૂકવા પૂરતોજ ઉપયોગમાં લીધો હોય એવો લાગે છે. લલિતાના એની સાથેના પત્ની તરીકેના સંબંધની કશી ઝાંખી સુધ્ધાં આપણને થતી નથી. લલિતા અને સત્ય વચ્ચેના સ્નેહની ભૂમિકા પણ બરાબર રચાયેલી લાગતી નથી. લલિતાનું વૈધવ્ય પણ કરુણને ઘૂંટવા માટે ઉપયોગમાં લેવાયું છે.

આ ઉપરાંત રાધેશ્યામની ફરિયાદ એ છે કે આ કૃતિમાં કેટલીક વાત અસ્પષ્ટ રહી જાય છે. એઓ આ સંબંધમાં કહે છે: ''લલિતાએ ઉત્તરાર્ધમાં સત્યની જેમ બીજે પરણાવાયેલું પાત્ર છે ?'' પછી એનો જવાબ એઓ પોતે જ આ પ્રમાણે આપે છે: ''પણ એમ નથી. કેમ કે, તો એ સત્યની સાથે આમ હળી ના જાય અથવા લલિતા -સત્ય વચ્ચે સ્નેહ કયાંથી ફૂટી નીકળે છે એ સૂક્ષ્મતાપૂર્વક નિરૂપવું જોઇએ.'' આમ લલિતા અને સત્ય વચ્ચેના સંબંધના વિકાસની ભૂમિકા રચાઇ નથી એવું એમને પણ લાગે છે. સૂર્યાના પાત્ર વિશે પણ આપણને એવો જ અસંતોષ રહી જાય છે. વેદનાને ઘૂંટવામાં સત્યને એક નવું દર્દ આપવામાં, એનો પણ ઉપયોગ થયો છે. પણ છેલ્લો આઘાત તો લલિતાના જાકારાથી જ થાય છે. રાધેશ્યામ સત્યને 'સેડિસ્ટ' કહીને વર્ણવે છે. સત્ય પ્રત્યે વાચકને સહાનુભૂતિ થાય છે તે શેને કારણે ? રાધેશ્યામ એમ માને છે કે એ વ્યગ્ર અને ઉગ્ર કવિજીવ છે માટે ખરું જોતાં

તો જેને સૌથી વિશેષ ભોગવવાનું આવે અને મરણ જેવી ભારે ઘટનાનો જેને વિશે ઉપયોગ કરવામાં આવે તેની પ્રત્યે સામાન્યતઃ સહાનુભૂતિ થાય છે. પણ રાવજીને ન્યાય કરવા માટે આપણે એટલું અવશ્ય કહેવું જોઇએ કે અનુભવને એણે જે સ્તર પરથી સંવેધો છે તેમાં વિશિષ્ટતા રહી છે. એમાં રહેલી સૂક્ષ્મતા જ એના કાવ્યત્વને આટલું સુસંવેધ બનાવે છે. આથી જ મરણ જેવી વજનવાળી ઘટનાનો ભાર અનુભવાતો નથી. પ્રસંગોની યોજનામાં કાકતાલીયતા છે, પાત્રો પૂરા વિકાસ સાધતાં નથી, ઘણું તો પાત્રોમાં આરોપિત જ છે, છતાં આ સૃષ્ટિમાં અનુસ્યૂત થઇને રહેલી કવિચેતના આપણને પ્રભાવિત કરે છે. અલબત્ત, આ કાવ્યતત્વ આ સૃષ્ટિના વિભાવનમાં જ કાર્યશીલ બની રહેલું દેખાવું જોઇએ. એને જો બહારથી ટીપકીની જેમ કેવળ અલંકરણરૂપે જ ચોંટાડયું હોય તો આપણને જરૂર ખટકે. રાધેશ્યામ આ 'કવિતાઇ' વિશે ફરિયાદ કરે છે પણ ખરાઃ ''સત્યની પાસે ને પાસે આવ્યે જતા મૃત્યુનું વર્ણન કરવામાં કવિતાઇ ઓછીકરી થોડો સંયમ જાળવ્યો હોત અને પરિવેશ અને પદાર્થના નિર્મમ વર્ણનો જ કર્યા હોત તો અસર કદાચ વધુ સઘન થાત.'' સૂર્યાનું પાત્ર સારો ઉઠાવ પામ્યું છે એવું એમને લાગ્યું છે, પણ એ વિશે એમણે કશી ચર્ચા કરી નથી, તેમ જ રાવજીના ભાષાના ઉપયોગ વિશે પણ કશી વીગતે એમણે ચર્ચા કરી નથી. 'રમતો' નું તથા સર્વદમનનું પાત્ર એમને બિનજરૂરી લાગે છે. આ કૃતિને એનક્ષ વ્યાપને કારણે એવો નવલ કહે છે. પૃષ્ટસંખ્યા ઓછીહોવાથી એને લઘુનવલ કહેવી ન ઘટે એવો એમનો મત છે. એના સમર્થનમાં એઓ કામુની નવલકથાઓ 'આઉટસાઇડર' અને 'ફોલ' નો દાખલો ટાંકે છે. પણ આ પછી એઓ એક અછડતું વિધાન કરે છે, અને એ છે આ કૃતિની ટેકનિક વિશે.એઓ કહે છે. ''રાવજીની અત્યારની 'ટેકનિક' જોતાં એને પન્નાલાલ પછી મૂકવા પડે, પણ સજાગ રહી પોતાનું ગજુ પ્રગટ કરશે તો પન્નાલાલની સાથે બેસવામાં એકદમ સફળ થશે એમાં શંકા નથી.'' અહીં પન્નાલાલની ટેકનિક કેવી છે, એની જોડે રાવજીની ટેકનિકનું સરખાપણું શું છે, અને પન્નાલાલની હરોળમાં રાવજીને બેસાડવાનું કારણ શું છે એવા પ્રશ્નો આપણા મનમાં થાય છે. આમ, લેખના અન્તમાં ઉછ ટેકનિકનો મુદ્દો જો ઉઠાવ્યો તો એની સંતોષકારક ચર્ચા કરવી જોઇતી હતી. પન્નાલાલની કૃતિનું રીતે વિભાવન થાય છે તે જ રીતે રાવજીની કૃતિનું

વિભાવન થાય છે ? પન્નાલાલમાં ગામડું છે, ગામડાનો પરિવેશ છે, લોકબોલી છે, લોકજીવનનું કાવ્ય છે. એમાં ઝાઝું sophistication નથી. પણ રાવજીને વિશે એવું કહી શકાશે ? અહીં રાધેશ્યામે જ ટાંકેલાં કેટલાંક વાક્યો એમના આ કથનના પ્રતિવાદરૂપે રજૂ કરી શકાય તેમ છે. એનું તળપદાપણું આપણને છેતરે એવું ન બનવું જોઇએ. એની પાછળ પ્રવૃત્ત કવિચેતના પન્નાલાલથી જુદા જ બરની છે.

આમ સરવાળે, આ પ્રકારની પ્રયોગશીલ કૃતિઓની વિવેચના મહત્વના મુદ્દાઓની - શૈલી, રીતિરચના, કાવ્ય-તત્વ, ભાષાનું પોત - ચર્ચા પૂરતી સંતોષકારક રીતે કરી નથી. આમ છતાં રાધેશ્યામની અપેક્ષાઓ બતાવે છે કે એમની સજ્જતા વિશેષ છે. આ કૃતિથી એઓ એકદમ અંજાઇ જતા નથી.

ડૉ. રમણલાલ જોષીએ 'અશ્રુઘર' વિશે સંસ્કૃતિના ઓગષ્ટ, ૯૬૭ ના અંકમાં લખ્યું છે. આ કૃતિ વિશે એઓ પ્રારંભમાં જ કંઇક મુરબ્બીવટથી કહે છે: ''શ્રી રાવજી પટેલનીનવલકથા લખવાનો આ પ્રથમ પ્રયાસ છે અને એકંદરે એમાં તે સારો, દેખાવ કરી શક્યા છે.'' વિવેચનમાં આ 'દેખાવ કરવાની' વાતને કેટલું મહત્વ ? આ પછી 'સરસ્વતીચંદ્ર'ની વિવેચનમાં જે મુદ્દો ઉઠાવવામાં આવેલો તે યાદ કરીને એઓ નવલકથાની સાહિત્યસ્વરૂપ લેખેની શિથિલતાનો ઉલ્લેખ કરે છે. આવી શિથિલતા નવલકથા નવલકથા છે એ કારણે અનિવાર્ય બની રહે છે ? એઓ કહે છે: ''....કલા સાથે જેને કંઇ લેવાદેવા નથી એવી સામગ્રીનો સંભાર એમાં પ્રવેશી જવાની વધુ દહેશત રહે છે.'' જેને કલા સાથે સંબંધ ન હોય તે તો કોઇપણ સાહિત્યસ્વરૂપમાં સ્થાન પામી જ ન શકે. એવું તત્વ પ્રવેશે તો સર્જકની જ એ ક્ષતિ ગણાય, એને માટે નવલકથાના સ્વરૂપનો જ દોષ કાઢવો વાજબી ન ગણાય. એઓ નવલકથાકારમાં ''જાગૃતિપૂર્વકનો સ્વૈચ્છિક નિયંત્રણ'' હોવી જોઇએ એવું એઓ સ્વીકારે છે ખરા. એઓ નવલકથાના ક્ષેત્રમાં ટેકનિકની દૃષ્ટિએ થતા આવતા પ્રયોગોને આવકારે છે ને એ દૃષ્ટિએ આ કૃતિને 'ગણનાપાત્ર ઉમેશરૂપ' પણ કહે છે.

આ કૃતિમાં સૌ પ્રથમ એમની નજરે ચઢે છે તે 'આધુનિકતા'. આમ તો આ કૃતિમાં પણ ગામડું છે, ''ગામડાંના પ્રશ્નો'' છે, ટૂંકમાં, જૂની નવલકથામાં આવતું હતું તેવું ઘણું બધું છે, તે છતાં લેખકની એ બધાં પ્રશ્નોનો અભિગમ બદલાઇ ગયો છે. પ્રાદેશિકતાના રંગો હોવા છતાં એ પ્રાદેશિક નવલકથા છે એવું કહી શકાશે નહીં, એઓ આ કૃતિની વિશિષ્ટતાને, એની content ની દૃષ્ટિએ, આ રીતે ઓળખાવે છે: ''પ્રદેશને વિષે સમગ્ર સમાજની અને સામાન્ય રૂપે યંત્રવૈજ્ઞાનિકયુગની ભીંસમાં જીવતા મનુષ્યની બાહ્યાંતર એકલતાજન્ય વેદનાની એ કથા થઇ રહે છે.'' આ કૃતિમાં સમસ્યા છે, પણ એની બીબાંઢાળ ઉકેલ આપવાનો પ્રયત્ન નથી. એ તો આનન્દશંકરે 'સરસ્વતીચંદ્ર'ની વિવેચનામાં સ્પષ્ટ કરેલું જ છે. સર્જકનું કર્તવ્ય તે aesthetic contemplation (સૌંદર્યચિંતન) પ્રેરવાનું છે, ઉકેલ બતાવવાનું નથી. આ પછી એઓ આટલું ઉમેરે છે: ''બીજી રીતે કહીએ તો મનુષ્યોની એક વિશિષ્ટ સૃષ્ટિના અંતરંગમાં પ્રવેશ કરાવીને વાચકની સંવેદનાને એ સ્પર્શે છે. ''આવો પરિચય કૃતિની વિશિષ્ટતા ઝાઝી ઉપસાવી આપતો નથી. લેખકે જે સિધ્ધ કર્યું તે શી રીતે સિધ્ધ કર્યું તેમાં આપણને રસ છે, અને તે રચનારીતિની ચર્ચા વિના જાણવું શકય નથી.

આ પછી રાબેતામુજબ, કૃતિનો વસ્તુપરિચય આવે છે. એ પરિચયને અંતે વસ્તુસંકલના વિશે એઓ કહે છે: ''જોઇ શકાશે કે આ કથામાં ઘટના પૂરતા પ્રમાણમાં છે. ઉપકથાવસ્તુના તાણાવાણા એમાં નથી. કથાવસ્તુની પસંદગી અને એની માવજતમાં લેખકે પોતાની શક્તિઓની સારી હિસાબ આપ્યો છે.'' આજ રીતે આગળ પણ એમણે એ વિશે આવાં વિધાનો કર્યાં છે: ''જે ઘટના લેખકે લીધી છે અને નિરૂપવા માટે તેમણે કેટલીક કવિતાની તરકીબો કામે લગાડી છે.'' કાવ્યત્વ વિશે 'તરકીબ' કહીને વાત કરવી એ જરા ખૂંચે એવું છે. આ પછી મુરબ્બીવટથી એઓ જાણે એવો દોષ માફ કરતા હોય તેમ કહે છે:''એમાં કશું ખોટું નથી.'' આ પછી હવે કાવ્યવિવેચનમાં ઘણા ચલણી બનેલા શબ્દો 'કલ્પની' અને 'પ્રતીકો' ની વારો આવે છે. એ વિશે પણ ''ખાસ કરીને પ્રતીકો અને કલ્પનો પાસેથી તેમણે સારું કામ લીધું છે.'' આથી વિશેષ કશી ચર્ચા નથી. પ્રતીકો કયાં છે, કલ્પનો કયાં છે, એના ઉપયોગની સાભિપ્રાયતા શી છે – આની ચર્ચા અપેક્ષિત હતી. ખાસ કરીને નવી પેઢીના

વિવેચકો અછડતી ચર્ચા કરતા જણાય છે. પરિભાષા બદલાઇ છે, પણ એનો ઉપયોગ જેટલો સમર્પક નીવડવો જોઇએ તેટલો સમર્પક નીવડ્યો હોય એવું લાગતું નથી. આગળ વસ્તુસંકલનાનો થોડો નિર્દેશ આવી ગયો. હવે એ મુદ્દો ફરી 'સંદર્ભ યોજના' ને નામે ઉપસ્થિત કરીને એઓ કહે છે: ''સૌથી વિશેષ ધ્યાનપાત્ર છે લેખકની સંદર્ભયોજના. સંદર્ભોમાંથી તેમણે ભાવ પ્રકટીકરણની આગવી રીતિ નિપજાવી છે.'' આ 'ભાવપ્રકટીકરણ' એટલે શું ? આવી સંજ્ઞાઓથી એના સ્પષ્ટ સંકેત વિના કશો વિશેષ અર્થ સરતો નથી. રસ-નિષ્પત્તિ તો દરેક સાહિત્યકૃતિમાં થવી ઘટે. કોઇ કૃતિને આ અર્થમાં 'ભાવપ્રકટીકરણ' વિનાની કલ્પી શકશે ? હવે પ્રશ્ન રહયો 'આગવી રીતિ'નો. એનું આગવાપણું શેમાં રહેલું છે તેનો કશોય નિર્દેશ અહીં મળતો નથી. એમણે આ પછી કરેલા એક વિધાનમાંથી આ આગવાપણું સમજી લેવું ? એઓ કહે છે: ''કલ્પનોત્થ સાહિત્યની એ વિશેષ છે. હવે નવલકથા એ આરામખુરશીમાં પડ્યાં પડ્યાં ગગડાવી જવાની વસ્તુ નથી. પણ પૂરેપૂરી એકાગ્રતાથી એકે એક વાક્ય અને એક એક શબ્દ વાંચીને એનો મર્મ પકડવાની અને એની કલામયતાને આસ્વાદવાની વસ્તુ છે તે આ જાતની કૃતિઓ દ્વારા વાચકોને સમજાશે.''

અભિવ્યકિતની ઘટના સિધ્ધ કરવાના પ્રયત્નો તરફ અંગુલિનિર્દેશ કરતાં એમણે અમૂર્ત ભાવોને મૂર્ત કરવાનો પ્રયત્ન, ઐન્દ્રિય અનુભવોનો વિપર્યાસ આ બધાંનો ઉપયોગ કર્યો છે તે દાખલા ટાંકીને બતાવ્યું છે. વાર્તાનો નાયક નવલકથા લખી રહયો છે તેથી કરીને લલિતા સાથેની વાતચીત વધારે પડતી 'સાહિત્યિક' બની જાય તો નિર્વાહ્ય જ ગણાય એવું નથી તે એમણે દાખલા આપીને ચીંધી બતાવ્યું છે. આ જ રીતે કેટલાક વિલક્ષણ લાગે એવા પ્રયોગોની યાદી પણ એમણે આપી છે. કેટલાક વળગણરૂપ બની ગયેલા શબ્દો પણ એમણે ટાંકયા છે. આ બધાંને અંતે એઓ કહે છે: ''ભાષા પાસેથી તેમણે એકંદરે સારું કામ લીધું હોવા છતાં વ્યાકરણ દોષો ઠીકઠીક પ્રમાણમાં છે.'' આવા દોષોને સર્જનાત્મકતામાં કેટલે અંશે વિઘ્નકર્તા ગણવા તે પ્રશ્ન છે.

અન્તમાં એમણે કશીક સંરક્ષકવૃત્તિથી પ્રેરાઇને પ્રયોગશીલતા સામે

લાલબત્તી ધરી છે. ભાષાપરત્વે આ વિશે વાત કરતાં એઓ કહે છે: ''પ્રયોગો એ જીવંતતાનું લક્ષણ છે પણ સમગ્ર ઉપલબ્ધિ માટે એ અનિવાર્ય હોવા જોઇએ. લિસ્સા પડી ગયેલા શબ્દો કે લઢણો ન વાપરવાં એ સારી વસ્તુ છે, પણ એની અવેજીમાં બીજી વસ્તુ આપણી પાસે હોવી જોઇએ, ન હોય તો શોધવી જોઇએ. કયારેક ભાષા કૃત્રિમ અને કઢંગી બની છે.'' કલામયતા જાળવવાનો લેખકનો પ્રયત્ન એમને પ્રશસ્ય તો લાગ્યો જ છે, તેમ છતાં ફરી એકવાર મુરબ્બીવટથી એઓ સલાહ આપતાં કહે છે: ''નવીનતા પ્રત્યેના વ્યામોહમાંથી નીકળી જવા જેવું છે.'' આથી સર્જનની પાછળ આવી કશોક નાવીન્યનો મોહ રહયાનું સૂચન થાય છે જે લેખકને અન્યાયકારક નીવડે છે. (આમ આ સમીક્ષા ગૌણ અંશોને વીગતે નોંધે છે.) આમ આ સમીક્ષા ગૌણ સ અંશોને વીગતે નોંધે છે અને મહત્વના મુદ્દાની અછડતી નોંધ લે છે.