પ્રકરણ-1

ભૂમિકા:

દરેક સાહિત્યસ્વરૂપનું પોતાનું આગવું બંધારણ છે. એમ ટૂંકી વાર્તાનું પણ પોતીકું બંધારણ છે. ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તાએ ધૂમકેતુથી લઈ અત્યાર સુધી અવનવા પરિમાણો પ્રગટાવ્યાં છે. સ્વરૂપનાં બંધારણમાં તેના ઘટકતત્ત્વોની આગવી ભૂમિકા છે. જો એક પણ ઘટકની માવજતમાં ખામી રહી જાય તો તેનું સમગ્ર રૂપ ખંડિત થાય. ઉત્તમ વિષયવસ્તુ પણ તેની નબળી સંકલનાને કારણે નિરસ બને છે. માટે વિષયવસ્તુની સંકલનામાં જ સર્જકની સર્જકતાની કસોટી છે. કોઈ પણ વસ્તુનાં કથન માટે કથક આવશ્યક છે. જો યોગ્ય કેન્દ્ર પરથી કથાનું કથન ન થયું હોય અથવા ઉચિત કથકની પસંદગી ન કરી શકનાર સર્જક સ્વરૂપ સર્જનમાં નિષ્ફળ જાય છે. યોગ્ય વિષયવસ્તુને વહન કરનાર પાત્રો જો નબળા હોય, જીવંત ન લાગતાં હોય ત્યારે પ્રતીતિકરતાનાં પ્રશ્નો ઊભા થાય છે. પાત્રો બળવાન હોય, ગતિશીલ હોય પરંતુ તેની ભાષા પાત્ર, પરિવેશને અનુરૂપ ન હોય તો તે પાત્ર જીવંત બની શકતું નથી. પરિવેશનું કાર્ય પાત્રનાં મનોભાવોને સઘન બનાવવાનું છે. સર્જક જ્યારે કાર્યસાધક પરિવેશનાં નિરૂપણમાં નિષ્ફળ જાય ત્યારે પણ વાર્તાનાં સ્વરૂપને હાનિ પહોંચે છે. આમ, સ્વરૂપનાં બંધારણમાં દરેક ઘટકતત્ત્વનો પોતાનો વિશેષ ફાળો છે. જો કોઈ એક ઘટક પણ નબળુ રહી જાય તો તેનું સંમગ્ર સ્વરૂપ ખંડિત થાય છે. આ બધા ઘટકોની યોગ્ય માવજત કળાત્મક સ્વરૂપનું નિર્માણ કરે છે. ટૂંકી વાર્તામાં વસ્તુસંકલના અનિવાર્ય અને પાયાનું ઘટક છે અને વાર્તાનાં અન્ય ઘટકો વસ્તુસંકલનાને અનુરૂપ અને સહાયક હોય તે આવશ્યક છે. એવા આ પાયાનાં ઘટક વિશે ગુજરાતી સાહિત્યમીમાંસામાં કોઈ મૂળગામી વિચારણા થઈ નથી. પરિણામે અહીં તેની મૂળગામી ચર્ચા કરવાનો પ્રયત્ન છે.

1. વસ્તુસંકલના (Plot) 'સંજ્ઞા' અને વિભાવના

જ્યારે આપણે એવું કહીએ છીએ કે આ વાર્તા કે નવલકથા બરાબર જામતી નથી, આ ઘટના કે પ્રસંગ તાલમેલિયો લાગે છે, આ પ્રસંગ શિથિલ લાગે છે, નવલકથા કે વાર્તામાં પ્રતીતિકરતા અનુભવાતી નથી, પાત્રનાં વર્ણન અને તેનાં કાર્યોમાં અસંગતિ છે, નવલકથાનાં વર્ણનો વધારે પડતા વિસ્તારનો અનુભવ કરાવે છે- આ બધા વિધાનો વસ્તુસંકલના સાથે જોડાયેલા છે.

કથાસાહિત્યમાં વસ્તુસંકલના પાયાનું ઘટક છે. સાહિત્યકાર જ્યારે પોતાનાં અનુભવને કથાસાહિત્ય સ્વરૂપે રજૂ કરવાનું વિચારે છે ત્યારે એની પાસે પ્રથમ કોઈ વસ્તુ હોવું જોઈએ, જેની સંકલના તે પોતાને અભિપ્રેત એવા અર્થને વાચા આપવા માટે કરે છે, જેમાં એને મદદરૂપ થાય છે વિવિધ રચનાપ્રયુક્તિઓ. બીજું એ કે વસ્તુસંકલનાનું સંપૂર્ણ ધ્યેય ત્યારે જ સિદ્ધ થાય જ્યારે તે વાચકમાં ભાવ ઉત્પન્ન કરી શકે. જે રીતે નાટકમાં રસાનુભુતિ ભાવકપક્ષ સાથે જોડયેલ છે, તે રીતે વસ્તુસંકલનાનું કાર્ય પણ વાચકમાં ભાવ ઉત્પન્ન કરવાનું છે. આ બધા ઘટકોની ચર્ચા વિવિધ વિચારકો દ્વારા પૂર્વ, પશ્ચિમ અને ગુજરાતી સાહિત્ય વિવેચનમાં થઈ છે. જેનો અભ્યાસ આપણે અહીં કરીશું. એની પહેલા 'વસ્તુસંકલના'(Plot) સંજ્ઞા વ્યવહાર અને સાહિત્યમાં કેવા કેવા રૂપે પ્રસિદ્ધ છે તે જોઈએ:

Oxford[1]ની ગુજરાતી અને અંગ્રેજી ડિક્ષનરી 'Plot' (વસ્તુસંકલના) સંજ્ઞા માટે નીચે મુજબના અર્થો આપે છે:

1. Plot એટલે જમીનનો નાનો ટુકડો
2. Plot એટલે નાટક, નવલકથા, ફિલ્મ ઇત્યાદિનું વસ્તુ
3. Plot એટલે ગુપ્ત યોજના અથવા કાવતરું
4. Plot એટલે નકશો અથવા આલેખ (જેમકે, કોઈ મકાનનો નકશો અથવા કોઈ પ્રવૃતિના પરિણામનો આલેખ.)
5. Plot એટલે યોજના (જેમકે, કોઈ શહેરના નિર્માણ માટેની યોજના.)

સાર્થ ગુજરાતી જોડણીકોશ[2] 'વસ્તુસંકલના'(Plot) સંજ્ઞા માટે નીચે મુજબના અર્થો

આપે છે:

1. જમીનનો નાનો ટુકડો

2. નાટક, નવલકથા, ફિલ્મ ઇત્યાદિનું વસ્તુ

3. કાવતરું

A Handbook of Literary Terms (2009) વસ્તુસંકલનાની વિભાવના આ રીતે આપે છે:

"The plot in a Dramatic or narrative work is constituted by its events and actions, as these are rendered and ordered toward achieving particular artistic and emotional effects"[3]

(અહીં ક્રિયાઓ અને પ્રસંગોની ગોઠવણી દ્વારા ચોક્કસ કળાત્મક અને ભાવાત્મક અસર ઊભી કરવાનું વસ્તુસંકલનાનું ધ્યેય છે.)

Dictionary of world literature (1943)માં વસ્તુસંકલનાની વિભાવના નીચે મુજબ આપી છે: "Plot is that framework of incidents, however simple or complex, upon which the narrative or drama is constructed; the event of the depicted struggle, as organized into an artistic unit."[4]

Plot સંજ્ઞા માટેના આ કોશગત અર્થોમાંથી કેટલાક સાહિત્યવિવેચનમાં વપરાય છે, વ્યવહાર જગતની કોઈ પણ સંજ્ઞા જ્યારે સાહિત્ય જગતમાં પ્રયોજવામાં આવે ત્યારે તે એના વ્યવહારું અર્થો ત્યજીને સાહિત્યની પરિભાષા તરીકે નવો અર્થ ધારણ કરે છે. સાહિત્યવિવેચનમાં Plot સંજ્ઞા જ્યારે પ્રયોજવામાં આવે છે ત્યારે તે વસ્તુ, કથાવસ્તુ, વસ્તુસંકલના, વસ્તુસંરચના, વસ્તુસંઘટના, ઘટનાતંત્ર જેવા અર્થો નિષ્પન્ન કરે છે.

1.1 પરંપરાગત વસ્તુસંકલનાની પદ્ધતિઃ

પરંપરાગત વસ્તુસંકલના પદ્ધતિમાં કથામાં કથા ગૂંથાયેલી હોય છે, જે રીતે વિશાળ 'વટવૃક્ષ' ની શાખાઓ જમીનમાં પોતાનાં મૂળ નાખે છે, તેમ છતાં તે વૃક્ષનો અગત્યનો ભાગ હોય તેનું સ્વતંત્ર મહત્ત્વ પણ છે. ભારતીય કથાસાહિત્યની પ્રમુખ કૃતિઓ *કથાસરિતસાગર, મહાભારત, રામાયણ, પંચતંત્ર* અને જાતકતથાઓ તેનાં મહત્ત્વનાં ઉદાહરણ છે, તો પશ્ચિમમાં *અરેબીયન નાઈટ્સ* તેનું ઉત્તમ ઉદાહરણ છે. પરંપરાગત વસ્તુસંકલના પદ્ધતિમાં એક મુખ્ય વાર્તાના અનુસંધાનમાં અથવા તેની સહાયમાં બીજી પુરક કથાઓ કહેવામાં આવે છે, જેમકે મહાભારતમાં જુગારના પ્રસંગ બાદ યુધિષ્ઠિરને દુ:ખદ અવસ્થામાં સાંત્વન આપવા માટે નળ-દમયંતીની કથા કહેવામાં આવી છે. જે મુખ્ય કથાનાં દ્રઢીકરણમાં અગત્યની ભૂમિકા ભજવે છે ઉપરાંત તેનું પોતાનું પણ આગવું મહત્ત્વ હોય છે. મધ્યકાળમાં શામળની પદ્યવાર્તાઓ, ગોવર્ધનરામની *સરસ્વતીચંદ્ર* નવલકથા આ પણ પરંપરાગત વસ્તુસંકલનાની પદ્ધતિએ આકાર પામી છે. પરંતુ, આધુનિકયુગમાં આ પદ્ધતિ ટૂંકી વાર્તામાં રચનારીતિ તરીકે કાર્ય કરે છે. જેમાં તેનું સ્થુળ રૂપ ઓગળી ગયું છે. સુરેશ જોષી, મધુ રાય, સુમન શાહ, હિમાંશી શેલત અને બાબુ સુથાર જેવા સર્જકોએ પોતાની વાર્તામાં આધુનિક મનુષ્યની સ્થિતિને, એની વેદનાને વાચા આપવા માટે પરંપરાગત વસ્તુસંકલના પદ્ધતિનો વિનિયોગ કરીને ધાર્યું પરિણામ મેળવ્યું છે.

1:2 ભારતીય સાહિત્યમીમાંસામાં વસ્તુસંકલનાની વિચારણા

ભારતીય સાહિત્યમીમાંસામાં મોટાભાગે કાવ્ય અને નાટકને કેન્દ્રમાં રાખી સાહિત્યની વિચારણા થઈ છે. જેમાં નાટક સંદર્ભે વસ્તુસંકલનાની પાયાની ચર્ચા આચાર્ય ભરતમુનિ કરે છે. ત્યારબાદ આચાર્ય કુન્તકે 'વક્રોક્તિજીવિતમ્'માં પ્રકરણવક્રતા અને પ્રબંધવક્રતામાં વસ્તુસંકલનાની ચર્ચા કરી છે. પ્રથમ બન્ને આચાર્યોની વસ્તુસંકલના વિશેની વિચારણા જોઈએ.

આચાર્ય ભરતમુનિ

ભારતીય સાહિત્યમીમાંસાનો આદ્ય ગ્રંથ ભરતમુનિ રચિત 'નાટ્યશાસ્ત્ર' મનાય છે. ભરતમુનિએ 'નાટ્યશાસ્ત્ર'માં 'ઈતિવૃત'ની ચર્ચા કરતી વખતે નાટ્ય શરીરનાં બંધારણ માટે આવશ્યક પાંચ સંધિની ચર્ચા કરી છે. ભરતમુનિની આ ચર્ચા વસ્તુસંકલનાનાં વિવિધ બિંદુઓની સ્પષ્ટતા કરે છે, તેમજ પાંચ સંધિનાં આધારે સમગ્ર નાટકનું બંધારણ દર્શાવ્યું છે. ભરતમુનિ ઈતિવૃતનાં બે પ્રકાર પાડે છે॰ આધિકારિક અને પ્રાસંગિક. આધિકારિક ઈતિવૃત એટલે કાર્યનાં અંતે જેનું ફળ પ્રાપ્ત થાય અને કથાનાં અન્ય નાના નાના પ્રસંગોને પ્રાસંગિક ઈતિવૃત કહેવામાં આવે છે.

ભરતમુનિ અનુસાર સર્જક કથા અથવા નાટકમાં પોતાનો હેતુ સિદ્ધ કરવા માટે આરંભથી જ એવા કારણોનું નિરૂપણ કરે છે કે જેનાંથી અંતે તે હેતુ યોગ્ય રીતે સિદ્ધ થાય અને જેમાં કાર્યવ્યાપારની પાંચે સંધિઓનો વિનિયોગ આપોઆપ જ સિદ્ધ થાય. આ સંદર્ભે *અભિજ્ઞાન શાકુન્તલમ્*ને જોઈ શકાય તો ચુનીલાલ મડિયાની *વાની મારી કોયલ* વાર્તાની તપાસ થઈ શકે છે. મડિયાની વાર્તાના પ્રથમ વાક્યથી જ વાર્તાની મુખ્ય ઘટના માટે જવાબદાર પરિબળનું બીજ રોપાયું છે. આ બીજ ધીરે ધીરે ફળીભૂત થઈને મુખ્ય ઘટનાને આકાર આપે છે. જો શેરડીનો પાક ન રોપાયો હોય તો શેરડીમાંથી ગોળ પકવવાનો સવાલ જ ઊભો થતો નથી અને ગોળ પકવવા માટે ગોવા ગળિયારાને રોકવાની ઘટનાને પણ અવકાશ નથી. આમ ભરત મુનિની વસ્તુસંકલના વિભાવના પ્રમાણે આ સમગ્ર વાર્તાનું વસ્તુસંકલન થયું છે.

ભરતમુનિ સંધિની ચર્ચા કરતા પહેલા પાંચ અવસ્થા અને પાંચ અર્થપ્રકૃતિની ચર્ચા કરે છે જે નીચે મુજબ છે (ભરતમુનિએ ઈતિવૃતની ચર્ચા નાટક સંદર્ભે કરી છે પરંતુ આ વાત કથાબંધારણને પણ એટલી જ લાગુ પડે છે, માટે મેં અહીં નાટક શબ્દની સાથે કથા શબ્દનો પણ પ્રયોગ કર્યો છે)॰

પાંચ અવસ્થા

1. <u>પ્રારંભ▪</u> કથા અને નાટકનો પ્રારંભ મુખ્યકથાનાં બીજથી સમૃદ્ધ હોવો જોઈએ, જેના કારણે પ્રેક્ષક અથવા વાચકને મુખ્ય વસ્તુ તરફની એક દિશા મળે છે. બીજથી પરિપૂર્ણ હોવાનાં કારણે તે ફળયોગ દર્શાવે છે.

2. <u>પ્રયત્ન▪</u> ફળની પ્રાપ્તિ મુખ્ય નાયક સાથે સંકળાયેલ છે, ફળની પ્રાપ્તિ માટે વિવિધ ઉપાયો કરવા એને પ્રયત્ન કહે છે, વિવિધ ઉપાયો વગર ફળપ્રાપ્તિનો હેતુ સિદ્ધ થતો નથી.

3. <u>પ્રાપ્તિસંભવ▪</u> નાયકનાં પ્રયત્ન દ્વારા ફળ પ્રાપ્તિ માટેની થોડી સંભાવનાં પ્રગટે એને પ્રાપ્તિસંભવ કહે છે. આ રીતે પ્રગટ થયેલી થોડી સંભાવના નાયકનાં કાર્યને ગતિ આપનાર પરિબળ પણ બની રહે છે, તો બીજે પક્ષે વાચકની ઉત્સુકતાને પણ વધારે છે.

4. <u>નિયતિ▪</u> જ્યારે કાર્ય માટેનાં વિઘ્નો દૂર થતા ફળપ્રાપ્તિનો હેતુ દૃઢ થતો લાગે એને નિયતિ સંધિ કહે છે. જેનાંથી ફળપ્રાપ્તિ નિશ્ચિત થઈ જાય છે. ઉદાહરણ તરીકે *વેણીસંહારમ*માં અંતે બધા સેનાપતિઓનાં મૃત્યુ બાદ દુર્યોધન એકલો બચે છે જેનાથી પાંડવોની રાજ્યપ્રાપ્તિ નિશ્ચિત થઈ જાય છે.

5. <u>ફળપ્રાપ્તિ▪</u> ઇચ્છિત ફળની પ્રાપ્તિ વિના વિલંબે થાય તે ફળપ્રાપ્તિ. ચારે અવસ્થાનું આયોજન કોઈનાં પણ પ્રયત્નથી થયું હોય પરંતુ ફળની પ્રાપ્તિ નાયકને જ થાય છે.

જે રીતે પાંચ સંધિ સાથે પાંચ અવસ્થા સંકડાયેલ છે તેવી રીતે પાંચ અર્થપ્રકૃતિ જોડાયેલ છે▪

પાંચ અર્થપ્રકૃતિ

1. <u>બીજ▪</u> બીજ સ્વયં નાનું હોવા છતાં તેનાં વિસ્તાર દ્વારા ફળની અપેક્ષા જગાવી અંતે તે અપેક્ષા પરિપૂર્ણ કરે છે એને બીજ કહે છે. જે રીતે વૃક્ષનું ફળ મેળવવાં માટે બીજ આવશ્યક છે તે રીતે ઇચ્છિત ફળની પ્રાપ્તિ માટે યોગ્ય બીજની આવશ્યકતા છે.

2. <u>બિન્દુ▪</u> કેટલીકવાર મુખ્ય કાર્યમાં ગતિ સ્થગિત થતી લાગે છતાં કથા અથવા નાટકનાં પ્રયોજનનો વિચ્છેદ થતો નથી, એને બિન્દુ કહે છે.

3. પતાકા▪ પતાકાસ્થાનમાં મુખ્ય કથા સાથે સંબંધિત કાર્યની કલ્પના સ્પષ્ટ થવા લાગે છે. એટલે પતાકાનું કાર્ય અસ્પષ્ટને સ્પષ્ટ કરી આપવાનું છે.

4. પ્રકરી▪ અન્ય અર્થ દ્વારા ફળની સંભાવના થવા લાગે, પરંતુ તેનો એ અન્ય સાથે કોઈ સંબંધ ન હોય. આ સ્થતિને પ્રકરી કહેવામાં આવે છે એટલે કેટલીકવાર નાયક સિવાયનો અન્ય નાયકનાં કાર્યો વિના સ્વાર્થે કરે છે માટે તે પ્રકરી કહેવાય છે. ઉ.દા તરીકે *રામાયણ*માં જટાયુના કાર્યને પ્રકરી કહેવામાં આવે છે.

5. કાર્ય▪ જ્યારે મુખ્ય વસ્તુનાં ફળની સિદ્ધિમાં બીજની સહયતા દ્વારા એને પૂર્ણ રૂપ આપવામાં આવે એને કાર્ય કહે છે

અર્થપ્રકૃતિની ચર્ચા કર્યા બાદ ભરતમુનિ સંધિઓની ચર્ચા કરે છે▪

પાંચ સંધિની વ્યવસ્થા

ભરતમુનિએ નાટકનાં બંધારણ માટે સંધિ સંજ્ઞા પ્રયોજી છે, તેનું કારણ એ છે કે નાટકનાં ભાગો આ સંધિ વડે પરસ્પર જોડાયેલા છે, તે સ્વતંત્ર નથી.

1. **મુખ▪** બીજની ઉત્પત્તિ અને રસનો આશ્રયભૂત મુખ્ય કથાભાગ મુખ સંધિ કહેવાય છે. મુખ્ય વસ્તુનાં બીજની ઉત્પત્તિ મુખ સંધિ સાથે જોડાયેલ છે.

2.**પ્રતિમુખ▪** પ્રતિમુખ સંધિમાં સૂક્ષ્મ રૂપે દેખાતા બીજની સ્પષ્ટતા થાય છે, તો ક્યારેક લુપ્ત થતું પણ લાગે. પ્રતિમુખ સંધિ પ્રયત્નરૂપ બીજી અવસ્થાની અનુગામી છે. જેમકે *રત્નાવલી*માં અમાત્ય દ્વારા સાગરિકાનાં વ્યાપારરૂપી બીજ મુખ સંધિમાં સ્થાપેલ છે. જે વસંતોત્સવ, કામદેવની પુજનવિધિમાં થોડું દેખાય છે જેની સુસંગતતા દ્વારા કરાવાયેલ રાજા અને સાગરિકાનું મિલન પ્રતિમુખ સંધિ છે.

3. **ગર્ભ▪** ગર્ભ સંધિમાં બીજનાં ફળપ્રાપ્તિની આશા જાગે છે ઉ.દા. તરીકે *વેણીસંહારમ*માં ભીમ જ્યારે દુશાસનને મારી નાખવાની ઘોષણા કરે છે ત્યારે ફળપ્રાપ્તિની સંભાવના રૂપે તે ગર્ભ સંધિ કહેવાય છે.

4. **વિમર્શ▪** મુખ, પ્રતિમુખ અને ગર્ભ સંધિથી જે કાર્ય પરિપૂર્ણ થવાનું છે તેમાં વિઘ્ન સ્વરૂપ નિયતિ નામની ચોથી અવસ્થાની શરૂઆત અને સમાપ્તિને વિમર્શ સંધિ કહે છે. જેમાં ફળપ્રાપ્તિ વિશે શંકા જન્મે છે. જેમકે *રામાભ્યુદય*માં રાવણ જ્યારે

રામની વાતનો અસ્વીકાર કરી, બનાવટી સીતાને મારી નાખે છે, તે વિમર્શ સંધિ છે.

5. નિર્વહણ▪ બીજ દ્વારા ઉદ્‌ઘાટિત થયેલ મુખ્ય વસ્તુ વિવિધ અવસ્થાઓમાંથી પસાર થઈને ફળપ્રાપ્તિ સુધી પહોંચે છે તે નિર્વહણ સંધિ કહેવાય છે. ઉ.દા. તરીકે *રત્નાવલી*માં ઈન્દ્રજાલિકનાં પ્રવેશથી માંડીને અંત સુધીનાં ભાગ નિર્વહણ સંધિ જોવા મળે છે.

ભરતમુનિએ આ ઉપરાંત સંધ્યંગોની પણ ચર્ચા કરી છે. ભરતમુનિએ આપેલ નાટકનાં બંધારણ માટેનું માળખું વૃક્ષનાં સજીવ વિકાસ જેવું રૂપ ધરાવે છે. જે રીતે સૌપ્રથમ બીજનો જમીનમાં નિક્ષેપ, ત્યાર બાદ અંકુર ફુટવો, તેનો વિસ્તાર, અને તેનું ફલન. આ ક્રિયાઓનો ચોક્કસ ક્રમ છે, તેવી રીતે નાટકનો વિકાસ પણ ક્રમશ▪ અને સજીવ હોવો જોઈએ. આમ વસ્તુસંકલનામાં સજીવતા મહત્ત્વનું ઘટક છે. ગ્રીક મીમાંસક Aristotle પણ વસ્તુની ગોઠવણીને 'living creature' સાથે સરખાવે છે. ભરતમુનિએ પ્રયોજેલી પરિભાષા એ વાતની પ્રતીતિ કરાવે છે. રસયુક્ત કથાવસ્તુ જ્યારે કોઈપણ જાતનાં આયોજન કે વ્યવસ્થા વગર રજૂ થાય છે ત્યારે નિરસતાનો અનુભવ કરાવે છે. પરંતુ આ અંગોનાં ઉચિત પ્રયોગથી નિરસ કથાવસ્તુને પણ રસપ્રદ બનાવી શકાય છે. એનાં વગર નાટક કે કથાનાં બંધારણમાં શિથિલતા અને વિસ્તારનો ભય રહે છે, માટે ભરતમુનિ સંધ્યંગોનો ઉપયોગ આવશ્યક ગણે છે. આમ, ભરતમુનિએ એ સમયમાં કથા અને નાટકનાં બંધારણની વિચારણાનો સંગીન આરંભ કર્યો હતો.

આચાર્ય કુન્તક

ભારતીય કાવ્યમીમાંસામાં દરેક આચાર્યએ કાવ્યને સુંદર બનાવનાર તત્ત્વની ચર્ચા પોતપોતાની રીતે કરી છે. આચાર્ય કુન્તક 'વક્રોક્તિજીવિતમ્'માં કાવ્યની સુંદરતાનું કારણ 'વક્રોક્તિ'ને ગણાવે છે. આ વક્રોક્તિ કેવી? જેના માટે કુન્તક નીચેનું સૂત્ર આપે છે▪

शब्दार्थौ सहितौ वक्रकविव्यापारशालिनि ।
बन्धे व्यवस्थितौ काव्यं तद्विदाह्लादकारिणि ॥[5]

કુન્તકનાં મતે કાવ્ય રચના માટે માત્ર શબ્દ અને અર્થનું સંયોજન પૂરતું નથી, માટે તેઓ ઉપરનું સૂત્ર આપે છે. જેમાં શબ્દ અને અર્થ વ્યવસ્થિત બંધમાં ગોઠવાયેલા હોવો જોઈએ, સાથે તે કવિ વ્યાપાર યુક્ત વક્રતાથી શોભતા હોવાં જોઈએ. જેમાં શબ્દ અને અર્થનો પ્રચલિત અર્થ કરતાં જુદો જ વિનિયોગ થયો હોય અને જે કાવ્યમર્મજ્ઞને આનંદ આપી શકે. કુન્તકે આ ચર્ચા કાવ્યને ધ્યાનમાં રાખીને કરી છે.

અહીં આપણે ગદ્યનાં સાહિત્ય સ્વરૂપ (કથાસાહિત્ય) સંદર્ભે જો આ કારિકાને પ્રયોજીએ તો શબ્દાર્થોનાં સ્થાને પ્રસંગને મૂકી સર્જક પોતાને અભિપ્રેત અર્થને વ્યંજિત કરી શકે; જેનાં માટે તે વિવિધ રચનાપ્રયુક્તિઓનો ઉપયોગ કરે છે. એને વક્રોક્તિ કહી શકાય. આ રચનાપ્રયુક્તિને કારણે જ તે પ્રચલિત અર્થ કરતાં જુદાં અર્થને પ્રાપ્ત કરે છે. જે આખી વસ્તુસંકલનાની પ્રક્રિયા છે.

કુન્તકે વક્રતાનાં છ પ્રકાર બતાવ્યા છે. જેમાંથી પ્રકરણ વક્રતા અને પ્રબંધ વક્રતાની ચર્ચા વસ્તુસંકલના સંદર્ભે ખાસ ઉપયોગી છે. કુન્તક મુજબ કૃતિમાં નાયકનાં હેતુ વિશેનું કુતૂહલ કથાનાં મધ્ય ભાગ સુધી વણસંતોષાયેલ રહેવું જોઈએ, એમની સતત ચાલું રહેતી આવી પ્રવૃતિઓથી એ પ્રકરણની તેમજ સમગ્ર પ્રબંધની સુંદરતામાં વધારો થાય છે. કુન્તક માટે વક્રતા એ કાવ્યશરીરનાં સૌંદર્યને વધારનાર તત્ત્વ છે. પ્રકરણ વક્રતા અનેક પ્રકારે સિદ્ધ થાય છે:

- કોઈ સર્જક જ્યારે ઐતિહાસિક વસ્તુ ગ્રહણ કરે છે ત્યારે તેમાં કાલ્પનિક વસ્તુ ઉમેરવાથી પ્રકરણ વક્રતા વધારે સુંદર બને છે.
- પ્રબંધનાં જુદા જુદા પ્રકરણો તેનાં પ્રધાન વસ્તુ સાથે અનુસંધાન ધરાવતા હોય એ રીતે અંગાંગિભાવે સંબંધ ધરાવતા હોય ત્યારે તે પ્રકરણ વક્રતાનું ઉદાહરણ બને છે.
- જ્યારે એકની એક વસ્તુ જુદા જુદા પ્રકરણોમાં પ્રૌઢ પ્રતિભા પૂર્વક વર્ણવાઈ હોય ત્યારે તેમાં નવા રસ અને અલંકારનાં સૌંદર્યથી આશ્ચર્ય પમાડે તેવી વક્રતા પ્રગટે છે. જેમકે *હર્ષચરિત*માં રાત્રિ વિરામ અને પર્વતો વગેરેનાં વર્ણનો અનેક સ્થાને નવી નવી રીતે કરવામાં આવ્યાં છે, જેનાં કારણે તે આહ્લાદક લાગે છે.
- કેટલીકવાર પ્રધાન વસ્તુને સિદ્ધ કરવા માટે અન્ય વસ્તુની ચમત્કારિક વિશેષતા પ્રગટ થતી હોય ત્યારે પ્રકરણ વક્રતા સિદ્ધ થાય છે

- મુખાદિ સંધિઓની વ્યવસ્થાને કારણે એટલે કે આગળ અને પાછળનાં પ્રસંગો એકબીજા સાથે સાહજિક અનુસંધાન ધરાવતા સંધિ વ્યવસ્થાને અનુસરે ત્યારે પ્રકરણ વક્રતા સિદ્ધ થાય છે.

  પ્રકરણ વક્રતાનાં પ્રકારોની સૂક્ષ્મ ચર્ચા બાદ કુન્તકે પ્રબંધ વક્રતાનાં સાત પ્રકાર વર્ણવ્યા છે જે નીચે મુજબ છેઃ

- ઇતિહાસપ્રસિદ્ધ રસની ઉપેક્ષા કરીને પ્રારંભથી જે સૌંદર્યપૂર્ણ છે, તેવાં કથાશરીરમાં બીજા રમણીય રસથી નિર્વહણ કરવામાં આવે ત્યારે વધુ આનંદ આપનાર થઈ પડે છે. ઉ.દા. તરીકે *રામાયણ*નો અંત કરુણ છે જ્યારે ભવભૂતિ રચિત *ઉત્તરરામચરિત*-નો અંત સુખદ હોવાથી નાટક સંભોગશૃંગારમાં નિર્વહણ પામે છે.
- સારો કવિ નાયકનાં સમગ્ર જીવનનું આલેખન ન કરતા તેનાં ઉત્કર્ષમાં વધારો કરનાર ઇતિહાસમાંની કોઈ એક ઘટના દ્વારા જ પ્રબંધનો અંત લાવે છે, એના પાછળ તેનો ઉદ્દેશ પછીથી આવતી કથાની વિરસતાને ટાળવાનો હોય છે. ઉ.દા. તરીકે ભારવીના *કિરાતાર્જુનીય*માં અર્જુનનાં ઉત્કર્ષમાં વધારો કરનાર કિરાતવેશે આવેલ ભગવાન શિવ સાથેનાં યુધ્ધની ઘટના કેન્દ્રમાં છે અને ત્યાં જ પ્રબંધનો અંત આવે છે.
- કેટલીકવાર મુખ્ય વસ્તુનાં સાતત્યમાં કોઈ કાર્યનાં અંતરાયથી કથાનું સાતત્ય ખંડિત થતું લાગે ત્યારે નિરસતા પ્રવેશવાનો ભય રહે છે. એને ટાળવા કવિ અથવા સર્જક ત્યાં જ મુખ્ય વસ્તુની સિદ્ધિ થઈ જતી બતાવે છે. ત્યારે અપૂર્વ પ્રબંધ વક્રતા સિદ્ધ થાય છે. ઉ.દા. તરીકે *શિશુપાલવધમ્*ની ઘટના
- નાયક કોઈ એક જ ફળની પ્રાપ્તિ માટે પ્રયત્નશીલ થયો હોવા છતાં તેનાં જેવા બીજા અનેક ફળો પ્રાપ્ત કરે, જે તેનાં રસમાં વધારો કરે છે. અહીં શામળની પદ્યવાર્તાઓના ઉદાહરણો નોંધી શકાય.
- જ્યારે સર્જક પોતાનાં પ્રબંધ માટે તેનાં મુખ્ય વસ્તુનાં સંવિધાનનું સૂચન કરે તેવું શીર્ષક પસંદ કરે ત્યારે પ્રબંધ વક્રતા સિદ્ધ થાય છે. ઉ.દા. તરીકે *સ્વપ્નવાસવદત્તમ, અભિજ્ઞાન શાકુંતલ, મુદ્રારાક્ષસ* વગેરે. આ પ્રકારનાં શીર્ષકો કૃતિનાં આંતરિક સંબંધોને સ્પષ્ટ કરનાર બને છે. ગુજરાતીસાહિત્યમાંથી પણ એવા ઉ.દા. મળી રહે,

જેમકે રાધેશ્યામ શર્માની *ફેરો*, પન્નાલાલ પટેલની *માનવીની ભવાઈ* જેવી નવલકથાઓ અને હિમાંશી શેલતની *કોઈ બીજો માણસ*, કિરીટ દૂધાતની *બાયું* વગેરે વાર્તાઓ જેવા અનેક ઉદાહરણો આપી શકાય.

- એક જ વસ્તુને આધારે રચવામાં આવેલ પ્રબંધ એની વિલક્ષણ ગૂંથણીને કારણે વક્રતા ઉત્પન્ન કરે છે. ઉ.દા. તરીકે પુત્રી વિરહનાં દુખનું વસ્તુ લઈને રચાયેલ બે વાર્તા *શરણાઈનાં સૂર* અને *પૉસ્ટઓફિસ* બન્ને આપણને જુદો જુદો અનુભવ કરાવે છે. તેનું કારણ એની વિલક્ષણ વસ્તુગૂંથણી છે.
- આપણે જાણીએ તેમ પહેલા રાજનીતિનો બોધ આપવા માટે પણ સાહિત્ય સર્જન થતું હતું. જેના માટે સર્જક પોતાનાં ઉદ્દેશને સિદ્ધ કરવા નવા નવા ઉપાય યોજે છે જે પ્રબંધ વક્રતાનું કારણ બને છે. ઉ.દા. તરીકે *પંચતંત્ર*

જો અહીં સર્જકનાં ચોક્કસ ઉદ્દેશને ધ્યાનમાં રાખી સર્જાયેલ સાહિત્યનો સમાવેશ કરીએ તો સમગ્ર દલિત સાહિત્ય અને નારીવાદી સાહિત્યને આ રીતે જોઈ શકાય. જેનો મુખ્ય ઉદ્દેશ પોતાનાં પર થયેલાં અન્યાય સામે અવાજ ઉઠાવવાનો છે.

આમ, કુન્તકનો વક્રતાવિચાર રશિયન સ્વરૂપવાદીઓનાં ટેકનિકનાં વિભાવને મળતો આવે છે. આ બન્નેની વિચારણાનો તુલનાત્મક અભ્યાસ બાબુ સુથારે કર્યો છે. જેમાં તેમણે આ બન્ને વિચારકોની સમાનતા અને વિશેષતાને ચીંધી બતાવી છે.

1:3 પાશ્ચાત્ય સાહિત્યમીમાંસામાં વસ્તુસંકલનાની વિચારણા

પાશ્ચાત્ય સાહિત્યમીમાંસામાં વસ્તુસંકલના વિશેની ચર્ચા કરનાર વિચારકોની પરંપરા લાંબી છે. Aristotleથી આરંભીને Peter Brooksસુધી આવતા વસ્તુસંકલનાની વિચારણામાં આવેલાં પરિવર્તનો સૂક્ષ્મ છે, જેમાં કથા-સંરચનામાં વસ્તુસંકલના એક આવશ્યક ઘટક તરીકેની સ્થાપના બાદ, તેનો વિસ્તાર છેક વાક્યનાં વિશ્લેષણની સમાંતરે વસ્તુસંકલનાનું વિશ્લેષણ કરી શકાય ત્યાં સુધી થયો છે. જેમાં રશિયન સ્વરૂપવાદીઓ અને સંરચનાવાદીઓનું મહત્ત્વનું પ્રદાન છે. અહીં મેં Aristotle, E.M. Forster, R. S. Crane, Norman Friedman, Robert Scholes, Robert Kellogg, J. Arthur Honeywell, Kieran Egan, Victor Shklovsky, V. Propp, A.J. Gramas, Tzvetan Todorov, Gerard Genette, Roland Barthes, N. Sukhaman, Boris Uspensky, Seymour Chatman, David S. Miall, A.L. Bader, Suzanne C. Ferguson, Mieke Bal અને Peter Brooksની વિચારણાનો સમાવેશ કર્યો છે. જેનો વિગતે પરિચય નીચે મેળવીશું તથા વસ્તુસંકલનાની વિચારણામાં આવેલા પરિવર્તનની નોંધ લઈશું.

Aristotle

Aristotleએ *Poetics* (કાવ્યશાસ્ત્ર)ના છઠ્ઠા પ્રકરણમાં ટ્રેજેડીનાં સ્વરૂપની ચર્ચા કરી છે. જેમાં તેમણે ટ્રેજેડીના છ ઘટકતત્વો ગણાવ્યા છે, જે નીચે મુજબ છે:

1) કથાનક(Plot) 2) સ્વભાવ(Character) 3) વિચાર(Thought) 4) શબ્દયોજના (Diction) 5) ગાન(Song) 6) દશ્યતા(Spectacle). આ છ ઘટકોમાંથી પ્રથમ ત્રણ ઘટકો વિષયને લગતા છે, પછીના બે ઘટકો માધ્યમને લગતા છે અને છેલ્લું ઘટક રીતને લગતું છે.

Aristotleએ વસ્તુસંકલના સંદર્ભે કરેલી વિચારણા જોઈએ તે પહેલા હું

Aristotleએ કાવ્યાન્તર્ગત સત્યનો વિચાર કરતી વખતે 'સંભવનીયતા'નો જે વિચાર રજૂ કર્યો છે તે નોંધું છુંઃ Aristotle મુજબ કાવ્યમાં મળતી જીવનદર્શનની ઘટના અને સ્વભાવનું નિયમન કરતું આદ્યતત્ત્વ 'સંભવનીયતા' છે. ઘટનાઓનો ક્રમ, સ્વભાવના ઘટકોનો મેળ સ્વભાવ અને ઘટકો વચ્ચેનો સંબંધ ઉપરાંત વિશિષ્ટ પાત્રોએ વિશિષ્ટ પરિસ્થિતિમાં વાપરેલી ભાષા અને વિચાર પણ સંભવિત હોવા જોઈએ, એટલું જ નહીં આ રીતે કથાવસ્તુની શરૂઆત સિવાય તે પછી થતાં બધા જ કાર્યો સંભવિતતા કે અપરિહાર્યતાના તત્ત્વથી જોડાયેલા હોવા જોઈએ, એવો આગ્રહ Aristotle રાખે છે. સંભવિતતાને લીધે જ કાવ્યાત્મક સત્ય વધારે વિશ્વાસું બને છે. જેના કારણે તે સ્થળકાળબધ્ધ ઐતિહાસિક સત્ય કરતાં શ્રેષ્ઠ ઠરે છે.

Aristotleની આ માન્યતા સ્થળકાલાબાધિત ઐતિહાસિત સત્ય કરતા કાવ્યના સત્યને તો શ્રેષ્ઠ ઠરાવે જ છે, સાથે સાથે કથાસાહિત્યમાં કોઈ પણ સ્વરૂપની વસ્તુસંકલનાને પણ આ વાત એટલી જ લાગું પડે છે. કારણ કે વસ્તુસંકલનામાં ઘટના જે કાર્ય કારણનાં સંબંધે જોડાય છે એની પાછળ પણ સંભવિતતાનું તત્ત્વ કાર્ય કરતું હોય છે. માટે જ ઇતિહાસના બનાવો કરતા કથાસાહિત્યના બનાવો વધારે વિશ્વસનીય લાગે છે.

Aristotleએ 'વસ્તુસંકલના' માટે 'Mythos'સંજ્ઞા પ્રયોજી છે, અને 'Plot' એના માટેનો અંગ્રેજી પર્યાય છે. Aristotleએ વસ્તુસંકલનાની સાદી સમજૂતી 'ઘટનાઓની ગોઠવણી' અને 'કાર્યના અનુકરણ' તરીકે આપી છે, પરંતુ ઘટનાઓ જે સંબંધે જોડાય તે સંબંધ સંવાદી હોવો જોઈએ. એટલે વસ્તુસંકલના સાથે 'સંવાદિતતા'નુ તત્ત્વ જોડાયેલું છે. અહીં Aristotle કેવા પ્રકારની ઘટનાઓવાળી વસ્તુસંકલના સંવાદિતતા ન ધરાવી શકે એની પણ વાત કરે છે, જેમકે કોઈ એક નાયકના જીવનમાં ઘટનાઓ બની હોય તેથી કરીને એ ઘટનાઓવાળી વસ્તુસંકલના સંવાદી બની જતી નથી, એટલે એક જ વ્યક્તિ કેન્દ્રમાં હોવા છતાં સંવાદિતતા ન પણ પ્રગટી શકે, માટે વસ્તુસંકલના સાથે તિરસ્કાર-પુરસ્કારનો વિવેક જોડાયેલો છે. તિરસ્કાર-પુરસ્કારનો આ વિવેક જ કળાકારને અનુકરણકર્તા રૂપે નહીં પરંતુ સર્જનકર્તા રૂપે

પુરસ્કૃત કરે છે.

બીજી એક સ્પષ્ટતા Aristotleએ કરી છે કે વસ્તુ એક જ હોય અને એ સમાન વસ્તુને લઈને કોઈ સર્જક જ્યારે જુદા સ્વરૂપે સર્જનકાર્ય આરંભે ત્યારે એની સામે જે પરિસ્થિતિ પડકારરૂપ બનતી હોય છે, તે છે એ સ્વરૂપની સ્વરૂપગત લાક્ષણિકતાઓ. આ સંદર્ભે શિરીષ પંચાલ *પશ્ચિમનું સાહિત્ય વિવેચન* (પ્રાચીનકાળ) પુસ્તકમાં ભવભૂતિના *ઉત્તરરામચરિત* નું ઉ. દા. આપે છે. અહીં વસ્તુ એક જ છે પરંતુ સ્વરૂપ જુદાં જુદાં છે. મહાકાવ્યમાં ઘટનાઓનું વિસ્તૃત વર્ણન જે રૂપે શક્ય છે તે રૂપે નાટકમાં શક્ય નથી, માટે જ *ઉત્તરરામચરિત* નાટકમાં ભવભૂતિએ રામના પૂર્વ જીવનની ઘટનાઓ ચિત્રશાળાના પ્રસંગથી સૂચવી દીધી છે. આ બન્ને સ્વરૂપો વચ્ચે રહેલ પરિપેક્ષ્યની ભિન્નતા આ બાબત માટે જવાબદાર છે નાટક આપણી સમક્ષ મર્યાદિત સમયગાળામાં ભજવાય છે, માટે પસંદગીમાં ખૂબ જ કાળજી અને અનિવાર્યતાની આવશ્યકતા છે. તો વસ્તુસંકલનાની સામે પક્ષે ભાવક જોડાયેલો છે. કારણ કે નાટકનો મુખ્ય ઉદ્દેશ રસાનુભવ છે અને તે ભાવક પક્ષનો અનુભવ છે. રસાનુભવ માટે Aristotle મુજબ ભાવકની એકઘન અવસ્થા આવશ્યક છે અને એના માટે આવશ્યક છે- સર્જક દ્વારા રચિત કૃતિની સંરચનાની એ પ્રકારની યોજના.

Aristotle ટ્રેજેડીના અન્ય ઘટકો કરતાં 'વસ્તુસંકલના' (Mythos)ને શા માટે અનિવાર્ય ઘટક ગણાવે છે? આ પ્રશ્ન આપણને સ્હેજે થાય. Aristotleની માન્યતા મુજબ ટ્રેજેડીના વિશ્લેષણમાં બાહ્ય ઘટકો કરતાં અંતરગ ઘટકો વિશેષ મહત્ત્વનાં છે. સાથે એ પણ સ્પષ્ટ નોંધે છે કે કથાનક(વસ્તુસંકલના), ચરિત્ર(સ્વભાવ) અને વિચાર એ ત્રણ અંતરંગ ઘટકોમાં પણ વસ્તુસંકલના જ આદ્ય ઘટક છે, માટે જ તેણે વસ્તુસંકલનાની વિસ્તારપૂર્વક ચર્ચા કરી છે:

"A tragedy is impossible without action there may be one without character"[6]

વસ્તુસંકલના એ ટ્રેજેડીનો આત્મા છે, પાત્ર વગર હજુ એકવાર ટ્રેજેડી સંભવી શકે પરંતુ વસ્તુસંકલના વગર તેનું અસ્તિત્વ શક્ય જ નથી. અહીં Aristotle દ્વારા વસ્તુસંકલનાને અપાયેલ વિશેષ પ્રાધાન્યને સમજવા માટે 'વસ્તુસંકલના'(Mythos)

સંજ્ઞા અને 'ચરિત્ર'(Character) સંજ્ઞાથી તેમને શું અભિપ્રેત છે તે જાણવું જરૂરી છે- Aristotle મુજબ વસ્તુસંકલના એ કર્મની અનુકૃતિ છે અને જેને અનુલક્ષીને આપણે કર્તા પર વિશિષ્ટ ગુણોનો આરોપ કરીએ છીએ એને Aristotle ચરિત્ર કહે છે. Aristotleએ ટ્રેજેડીના આકાર સંદર્ભે વસ્તુસંકલના સંજ્ઞા પ્રયોજી છે. જે પ્રત્યક્ષ જીવનના સંદર્ભમાં વપરાયેલ કર્મ(Praxis) સાથે સામ્ય ધરાવે છે. Aristotleનો કર્મનો ખ્યાલ ઘણો વ્યાપક છે. કર્મમાં માત્ર બાહ્ય પ્રસંગોનો જ સમાવેશ થતો નથી, પરંતુ તેમા પ્રસંગોમાં પરિચિત થતી આંતરિત વૃતિઓનો પણ સમાવેશ થાય છે. જ્યારે ચરિત્ર સંજ્ઞા દ્વારા નૈતિકવૃતિઓ એવો અર્થ Aristotleને અભિપ્રેત છે. માટે તે વસ્તુસંકલનાને પ્રથમ સ્થાને મૂકે છે, આગળ તેઓ ઉમેરે છે કેઃ

"ટ્રેજેડીની રચનાની દષ્ટિએ ઘટના ઘટના વચ્ચેનો સંબંધ સ્વભાવ અને ઘટના વચ્ચેના સંબંધ કરતા વધારે મૂળભૂત અને અપરિહાર્ય હોય છે"[7]

હવે Aristotleએ વસ્તુસંકલનાને આપેલ વિશેષ મહત્ત્વનાં કારણો જોઈએ:

- નાટકની પ્રતિબદ્ધતા કર્મ સાથે છે. સ્વભાવ આનુષંગિક પુરવાર થાય છે.
- ચરિત્ર વગર ટ્રેજેડીનુ અસ્તિત્વ હોઈ શકે પણ કર્મ વગર નહીં
- ચરિત્રમાં સંપન્ન વસ્તુસંકલનામાં ઊણી ટ્રેજેડી દ્વારા ટ્રેજેડીનુ વિશિષ્ટ પ્રયોજન સિદ્ધ થતું નથી એટલે ચરિત્રચિત્રણ ઉમદા હોય પરંતુ વસ્તુસંકલનામાં શિથિલતા હોય તે ચાલી શકે નહીં.
- ટ્રેજેડીનાં અત્યંત પ્રભાવશીલ અંગોનો અંતર્ભાવ વસ્તુસંકલનામાં થાય છે અને નાટકમાં વસ્તુસંકલનાની રચના સૌથી વધુ આકર્ષક બાબત છે. ઉપરાંત ગ્રીક ટ્રેજેડીનાં ચરિત્ર અને તેમના જીવનની ઘટનાઓ પ્રચલિત હોવાથી નાટકની મુખ્ય સફળતા તેની રજૂઆતની નવીનતા આધારિત અને પ્રસંગોની ગૂંથણીથી વ્યક્ત થાય છે. આ પરથી ટ્રેજેડીના આકારમાં કર્મ સાથે સામ્ય ધરાવતી એવી વસ્તુસંકલનાને આદ્ય સ્થાન મળે તે સ્વાભાવિક છે. વધારે વિસ્તૃત ભૂમિકાએ જોઈએ તો જીવન કર્મરૂપ હોય છે અને તેનું ઉદ્દિષ્ટ કર્મની કોઈક પદ્ધતિ હોય છે, કોઈ ગુણ નથી હોતો. જ્યારે ચરિત્ર એ મનુષ્યના ગુણ પ્રગટ કરે છે. મનુષ્ય સુખ અથવા દુખ એના કર્મો દ્વારા પ્રાપ્ત કરે છે નહીં કે એના ગુણો દ્વારા. એટલે નાટ્યાત્મક કર્મો પાછળનો ઉદ્દેશ

ચરિત્ર દર્શનનો નથી હોતો, પરંતુ ચરિત્રનો પ્રવેશ કર્મોના સહાયક તરીકે જ થાય છે. માટે પ્રસંગ અને કથાનક જ ટ્રેજેડીના સાધ્ય છે.

Aristotleએ જણાવેલ વસ્તુલંકલનાની લાક્ષણિકતાઓ

- વસ્તુસંકલના માટે પસંદ કરાયેલ ઘટનાનું કદ સૌંદર્ય પ્રગટ કરવામાં સમર્થ હોવું જોઈએ. જો કદ બહુ મોટું હોય તો ઘટક દેખાય પરંતુ તેનો ઘાટ(રચના) દેખાય નહીં, એની એકાત્મકતા અનુભવાય નહીં. આનાથી વિરુદ્ધ જ્યારે ઘટના બહુ નાની હોય તો ઘાટ દેખાશે પણ વિવિધ ઘટકોનું સૌંદર્ય પ્રતીત થશે નહીં. માટે ઘટનાનું કદ ઘટક-ઘાટ સંબંધની યોગ્ય પ્રતીતિ કરાવે તેવું મધ્યમ હોવું જોઈએ.
- વસ્તુસંકલના સંપૂર્ણ સ્વાયત લાગવી જોઈએ. તેનો પ્રારંભ કેટલાક પૂર્વ સૂત્રોના આવશ્યકતાવાળો ન લાગવો જોઈએ, અને તેનો અંત અન્ય ઘટકની જિજ્ઞાસા નિર્માણ કરે તેવો ન હોવો જોઈએ.

Aristotle ની આ લાક્ષણિકતા સાથે અત્યારે સંપૂર્ણપણે સંમત થઈ શકાય તેવું નથી, કારણ કે આધુનિક નવલકથા અને ટૂંકી વાર્તાનાં અંત અધ્યાહાર યુક્ત હોય છે, તે કોઈ એક અર્થને વ્યંજિત કરતા નથી, પરંતુ અર્થ વિસ્તાર ધરાવે છે.

- હવે જે અત્યંત મહત્ત્વનું તત્ત્વ છે તે વસ્તુસંકલનામાં સજીવ એકતા હોવી જોઈએ. અહીં Aristotle વસ્તુસંકલનાને 'living creature' સાથે સરખાવે છે. જેમ એક જીવંત પ્રાણીમાં સંવાદિતતા, સપ્રમાણતા, સંપૂર્ણતા અને જીવંતતા હોવી જોઈએ. તેમાંથી એક પણ ઘટક ખસેડી લેવામાં આવે તો સમગ્ર રચનામાં વિકૃતિ પ્રગટે. જો તેનો એક પણ ઘટક ખસેડી લેવાથી કોઈ ફેર ન પડતો હોય તો તે સજીવતાનો અનુભવ કરાવી શકે નહીં. સજીવ એકતા ધરાવતી વસ્તુસંકલનાને Aristotle ઉત્તમ વસ્તુસંકલના કહે છે.
- વસ્તુસંકલના અંતર્ગત બધી ઘટનાઓ એટલે આરંભ પછીનો બધો ભાગ સંભવનીય કાર્ય-કારણ સંબંધથી જોડાયેલ છે એમ લાગવું જોઈએ.
- વસ્તુસંકલનાની રચના કરુણા અને ભીતિના ભાવને ઉદ્દિપ્ત કરનાર એટલે કે સાદી નહીં પણ સંકુલ હોવી જોઈએ.

Aristotleએ આપેલ વસ્તુસંકલનાની આ લાક્ષણિકતાઓ સંરચનાને પણ એટલી જ લાગુ પડે છે. જેમ કે સંરચનાની વિશેષતા Wholeness (સંપૂર્ણતા) જે વસ્તુસંકલનાની પણ વિશેષતા છે. એની બીજી વિશેષતા રૂપાંતરણ જે જીવંતતાનો નિર્દેશ કરે છે.

વસ્તુસંકલનાના પ્રકારો

આપણે આગળ Aristotleને અભિપ્રેત એવી ઉત્તમ વસ્તુસંકલનાની વિશેષતાઓ જોઈ. આનાં વિરોધમાં Aristotle 'ઍપિસોડિક પ્લોટ'ની વિભાવના આપે છે. જેમાં ઘટનાઓ અનિવાર્યતાના અને સંભાવનાના નિયમોને આધારે સ્થાન પામતી નથી, તે વસ્તુસંકલનાને 'ઍપિસોડિક પ્લોટ' કહે છે. આ પ્રકારની સંરચનાને Aristotle નિમ્નકક્ષાની ગણાવે છે. શિરીષ પંચાલ નોંધે છે તે મુજબ ગુજરાતી વિવેચનમાં 'ઍપિસોડિક પ્લોટ'નો અનુવાદ ઘટનાપ્રધાન કરવામાં આવ્યો છે. માટે જ ઘટનાપ્રધાન સંરચના સામે સૂગ જન્મી છે. પરંતુ Aristotleનો 'ઍપિસોડિક પ્લોટ'નો વિચાર આની સાથે સામ્ય ધરાવતો નથી. Aristotleને તો અહીં એટલું જ અભિપ્રેત છે કે ઘટનાની પસંદગી આયોજન પૂર્વક થવી જોઈએ. ઍપિસોડિટ પ્લોટને યોગ્ય બનાવનારાં બે તત્ત્વો છે 'સંભવિતતા' અને 'અનિવાર્યતા'. તેથી એપિસોડિક પ્લોટ નકામો નથી પણ તેમાં જ્યારે ઉપરની બે શરતોનું પાલન થતું નથી ત્યારે તે નિમ્નકાક્ષાનો બને છે. 'ઍપિસોડિક પ્લોટ' માટે Aristotle નીચેના બે કારણો જવાબદાર ગણાવે છે-

1) નબળા કવિઓની અણઆવડત

2) અને અભિનેતાઓ દ્વારા પાડવામાં આવતી ફરજ રૂપે (કારણ કે તેઓ નાટ્ય સ્પર્ધામાં ભાગ લઈ રહ્યાં છે.)

Aristotleએ આપેલા વસ્તુસંકલનાના અન્ય બે પ્રકારો નીચે મુજબ છેઃ

1) સરળ વસ્તુસંકલના

2) સંકુલ વસ્તુસંકલના

દરેક વસ્તુસંકલના બે ધરી પર ગતિશીલ હોય છે. જેમકે સુખમાંથી દુ:ખમાં કે દુ:ખમાંથી સુખમાં. આ ગતિની પાછળ જવાબદાર ઘટકો છે તે પરિસ્થિતિની વિપરિતતા અને અવબોધ (Recognition). આ ઘટકોના અભાવમાં જો ભાગ્ય પરિવર્તન થાય તો તે સરળ વસ્તુસંકલના ગણાય. જેમાં આ બે ઘટકોનો સમાવેશ થયો હોય એને સંકુલ વસ્તુસંકલના કહેવાય છે, ઉપરાંત આ તત્ત્વો સંરચનાના આંતરિક બંધારણમાંથી જ પ્રગટેલા હોવા જોઈએ. આ બન્ને વસ્તુસંકલનાના પ્રકારોને આધારે Aristotleએ ચાર વિકલ્પો આપ્યા છે જે નીચે મુજબ છે:

1) સરળ વસ્તુસંકલના- સદ્દભાગ્યમાંથી દુર્ભાગ્ય તરફ ગતિ કરતી.

2) સરળ વસ્તુસંકલના- દુર્ભાગ્યમાંથી સદ્દભાગ્ય તરફ ગતિ કરતી.

3) સંકુલ વસ્તુસંકલના- સદ્દભાગ્યમાંથી દુર્ભાગ્ય તરફ ગતિ કરતી.

4) સંકુલ વસ્તુસંકલના- દુર્ભાગ્યમાંથી સદ્દભાગ્ય તરફ ગતિ કરતી.

સંકુલ વસ્તુસંકલનાની વિભાવનામાં Aristotleએ બે સંજ્ઞાનો પ્રયોગ કર્યો છે એની સ્પષ્ટતા આવશ્યક છે.

1) પરિસ્થિતિની વિપરિતતા- એટલે ભાગ્યમાં કશોક ફેરફાર થવાને લીધે વિરુદ્ધ પ્રકારની પરિસ્થિતિ જન્મે એને પરિસ્થિતિની વિપરિતતા કહે છે.

2) અવબોધ (Recognition)- અહીં અજ્ઞાનમાંથી જ્ઞાનની દિશામાં થતું પરિવર્તન છે. જેના કરણે પાત્રો વચ્ચે દુશ્મનાવટ સર્જાય છે, અને ક્યારેક દુશ્મનાવટમાંથી મિત્રતા પણ સર્જાય શકે છે. જે અવબોધ પરિસ્થિતિની વિપરિતતાની સમાંતરે થાય તે વધું ચઢિયાતો પુરવાર થાય છે, વધું અસરકારક ગણાય છે. અહીં પાત્રને સ્વની ઓળખ થાય અથવા તો અન્ય પાત્રની ઓળખ થાય. એ રીતે અહીં ચરિત્રનો પણ સમાવેશ થઈ જાય છે. અવબોધને વ્યાપક ભૂમિકાએ જોઈએ તો નાયકને પ્રાપ્ત થતું કોઈ પણ જ્ઞાન. સંકુલ વસ્તુસંકલનાના અંતે આ અવબોધ નથી પ્રગટતો, પરંતુ તે તેનો અંતરંગ ભાગ છે માટે જ વસ્તુસંકલનાની અધવચ્ચે જ પરિસ્થિતિની વિપરિતતા સર્જાય છે. અને એની સમાંતરે જ અવબોધ થાય છે.

Aristotleએ અવબોધના ત્રણ પ્રકાર દર્શાવ્યા છે:

1) નિર્જીવ પદાર્થનો અવબોધ

2) ઘટનાનો અવબોધ

3) માનવીનો અવબોધ

ઉપરના બે પ્રકાર સામાન્ય પ્રકારની કથા સાથે સંબંધિત છે અને ત્રીજો પ્રકાર વધું સંકુલ પ્રકારની કથા સાથે સંબંધિત છે કારણ કે મનુષ્ય માત્ર સંકુલ છે.

આમ Aristotleની દષ્ટિએ વસ્તુસંકલના માત્ર બનાવોની સ્થૂળ ગોઠવણી ન બની રહેતા સંભાવના (Probability), અનિવાર્યતા (Necessity) અને જીવંતતા (living creature)ના ઘટકોને સમાવી ઐતિહાસિક બનાવોના સત્યથી પર વિશ્વસનીયતાનું સત્ય પ્રાપ્ત કરે છે.

E. M. Forster

E. M. Forsterએ *Aspects of the Novel* (1927)માં નવલકથાનાં અન્ય ઘટકો જેવા કે- Fantasy, Prophecy, Pattern અને Rhythmની સાથે Plot વિશે પોતાની વિચારણા રજૂ કરી છે. Aristotle ટ્રેજેડીના અન્ય ઘટકોમાં Plotને પ્રથમ સ્થાને મૂકે છે કારણ કે "પાત્ર" આપણને ગુણ આપે છે પરંતુ એના મૂળમાં ક્રિયા છે, એટલુ જ નહીં બધા લોકો સુખ અથવા દુઃખ મેળવે છે તે પણ પોતાના કાર્યો દ્વારા ન કે પોતાના સ્વભાવ(ગુણ) દ્વારા. Aristotleની આ વિચારણા સામે Forster પોતાનો વિરોધ નોંધાવે છે, અને કહે છે કે-સુખ અને દુઃખ જીવનમાં ગુપ્ત રીતે અસ્તિત્વ ધરાવે છે, અને તેમા વ્યકિતગત રીતે જઈ શકાય છે ના કે સામુહિક રીતે. જ્યારે નવલકથાકાર તેમા પ્રવેશ મેળવી શકે છે, ઉપરાંત ગુપ્ત જીવનનું કોઈ બાહ્ય સાક્ષી હોતુ નથી, તે યોગ્ય શબ્દો અને સંકેતો દ્વારા વ્યકત થાય છે અને એ જ એના સાક્ષી માત્ર છે. આ પ્રકારની દલીલ કરી Forster ઉમેરે છે કે Aristotle તેમના જમાનામાં આધુનિક નવલકથાઓ વાંચી ન હતી સિવાય કે *Odyssey*. જેમ્સ જોયસની *Ulysses* જેવી નવલકથા તેમના વાંચવામાં આવી ન હતી, પરિણામે તેઓ ક્રિયાને પ્રાધાન્ય આપે તે સ્વાભાવિક છે. *Ulysses* નવલકથામાં માનવમનનાં ગૂઢ ઊંડાણને તાગવામાં આવ્યું છે. Forster માનવમનને "Tub" કહે છે, જેમાંથી બધું જ બહાર લાવી શકાય છે. સાથે એ પણ સ્પષ્ટતા કરે છે કે Aristotleએ ઉપર મુજબની જે

વિચારણા રજૂ કરી છે તે ટ્રેજેડી(નાટ્ય સ્વરૂપ)ને ધ્યાનમાં રાખીને કરી છે ન કે નવલકથા સ્વરૂપને ધ્યાનમાં રાખીને. નાટકમાં પાત્ર ક્રિયા દ્વારા જ દર્શકની સામે આવે છે નહીં કે એના વિચારો દ્વારા. જ્યારે નવલકથામાં એ પ્રકારનો અવકાશ છે. આ મુખ્ય ભેદ નવલકથા અને નાટકની વચ્ચે છે. બીજું Aristotle મુજબ નાટકનો અંત સુખાત્મક અથવા દુખાત્મક જ હોવો જોઈએ, પરંતુ Forster મુજબ માનવમન ગૂઢ હોય, એને કોઈ ચોક્કસ પ્રકારના અંત દ્વારા બાંધી શકાય નહીં. માટે નવલકથાનો અંત ખુલ્લો હોય છે. નવલકથા કે વાર્તામાં લેખકને પૂરતો અધિકાર છે કે તે પાત્રમાનસનાં ઊંડાણમાં પ્રવેશી એના ગૂઢ સંચલનોનું આલેખન કરી શકે છે, જ્યારે નાટકમાં આ પ્રકારનો કોઈ અવકાશ નથી. નાટકમાં ક્રિયા જ સર્વસ્વ છે, કેટલીક વાર પાત્ર માનસને બહાર લાવવાની જરૂર ઊભી થાય ત્યારે 'સ્વગતોક્તિ'નો આધાર લેવામાં આવે છે.

Forster 'Individualism'ને અગત્યનો ગુણ માને છે. તે પોતાની વાત કરતા કહે છે કે- મારી સ્થિતિ પણ વ્યક્તિગતતા પર નિર્ભર છે, અને હું મારી જાતને સ્વતંત્ર માનું છું. તેમ છતાં આપણી કેટલીક મર્યાદાઓ હોય છે, તે મર્યાદાઓને જાણતા હોવા છતાં કેટલીક વાર ઉલંઘી જવાતી હોય છે *માદામ બોવરી*ની ઈમ્મા પોતાની સ્વભાવગત લાક્ષણિકતાઓના કારણે પતન તરફ વળે છે. માટે Individualismની સાથે કળાકીયતા પણ એટલી જ આવશ્યક છે.

Forster આ રીતે પાત્ર અને વસ્તુસંકલના બન્નેની સમાન આવશ્યકતા સ્વીકારી વસ્તુસંકલનાની ચર્ચા તરફ વળે છે. આપણે વાર્તાને નેરેટિવના પ્રસંગોરૂપે જુદી પાડીએ છીએ અને તેનું મહત્ત્વનું ઘટક સમયની આનુક્રમિકતા છે. તો વસ્તુસંકલના એ પણ પ્રસંગોનુ નેરેટિવ છે અને તેનું મહત્ત્વનું ઘટક કાર્યકારણભાવ (Causality) છે. Forster 'વાર્તા' (Story) અને 'વસ્તુસંકલના' (Plot) વચ્ચેનો ભેદ નીચેના બે વાક્યો દ્વારા બતાવે છે:

1) "The King died and then the queen died" is a Story.

2) "The King died and then the queen died of grief" is a Plot.[8]

ઉપરના બન્ને વાક્યોમાં સમયાનુક્રમ તો જળવાયેલ છે જ પરંતુ બીજા વાક્યમાં સમયાનુક્રમની સાથે સાથે કાર્ય કારણભાવ(Causality) પણ જોડાય છે. વાર્તામાં આપણે પછી 'શું થયું'(What) એવું પૂછીએ છીએ અને વસ્તુસંકલનામાં 'શા માટે'(Why) થયું એવું પૂછીએ છીએ. આ મહત્ત્વનો ભેદ વાર્તા અને વસ્તુસંકલના વચ્ચે છે.

Forsterએ વસ્તુસંકલના માટે ત્રણ ઘટકોની આવશ્યકતા સ્વીકારી છે જે નીચે મુજબ છે▪

1) Intelligence (બુધ્ધિશક્તિ)

2) Memory (સ્મૃતિશક્તિ)

3) Mystery (ગુપ્તતા-ગૂંચ)

Forster પ્રથમ ઘટક Intelligence ની આવશ્યકતા સ્વીકારતા સ્પષ્ટતા કરે છે કે નવલકથાનો વાચક સામાન્ય જિજ્ઞાસુ વાચકથી ભિન્ન હોય છે, કે જે માત્ર નવલકથામાં નવા તથ્યો પર પોતાની નજર ફેરવી સંતોષ માનતો નથી પરંતુ માનસિક રીતે તે તથ્યોને ગ્રહણ કરે છે. ઉપરાંત એને અલગ-અલગ દૃષ્ટિબિંદુ રૂપે જુએ છે. અને તે જુદા પાડેલ દૃષ્ટિબિંદુનો અન્ય તથ્યો સાથે કેવો સંબંધ છે તે પણ ચકાશે છે. નવલકથાના અંતમાં જે Mystery તત્ત્વનું નિરાકરણ થાય છે તેમાં Intelligenceનો મહત્ત્વનો ફાળો છે. બૌધ્ધિકતા સિવાય એની યોગ્ય મૂલવણી થઈ શકતી નથી. Mysteryનું યોગ્ય મૂલ્યાંકન એ માનવ મનનું કાર્ય છે.

Forster મુજબ વસ્તુસંકલનામાં બીજું અગત્યનું ઘટક Memory(સ્મૃતિશક્તિ) છે. સ્મૃતિ અને બૌધ્ધિકતાને નજીકનો સંબંધ છે. જો નવલકથાની શરૂઆતમાં જે ઘટનાઓ બની તે યાદ જ ન હોય તો એને સમજવાનો કોઈ અવકાશ જ ઊભો થતો નથી. જો આપણે સમય પસાર થવાના પરિણામે રાણીનું મૃત્યુ અને એના માટે રાજાનું શું મહત્ત્વ હતુ, તે ભૂલી જઈએ તો આગળ જતાં રાણીનું મૃત્યુ કયાં કારણે થયું તે સમજી શકતા નથી. માટે વસ્તુસંકલનાકાર આપણી પાસે એવી અપેક્ષા રાખે છે કે આપણે નવલકથાની શરૂઆતથી અંત સુધી બનતી બધી ઘટનાઓ યાદ

રાખીએ. એક વાચક તરીકે આપણે પણ એવી અપેક્ષા રાખીએ છીએ કે તે નવલકથાનો અંત શિથિલ ન બનવા દે. ઉપરાંત નવલકથામાં બધી જ ક્રિયાઓ અને શબ્દ સંભવિત ક્રમમાં હોવા જોઈએ. Spare અને Economical પ્રસંગો સંભવિત હોવા જોઈએ. જ્યારે કોઈ પ્રસંગ ગૂંચવાળો હોય ત્યારે પણ તે Organic લાગવો જોઈએ. કયારેક તે વધારે મુશ્કેલ અથવા સરળ હોઈ શકે છે, માટે સામગ્રી ગૂઢ હોય તે સંભવિત છે પરંતુ તે ગેરમાર્ગે લઈ જનાર ન હોવી જોઈએ. ક્યારેક સામગ્રી વેરવિખેર હોય છે પરિણામે તે વાચકની સ્મૃતિમાં અનિર્ણિત રહે છે અને વારંવાર એના પર પુનઃવિચાર કરવાની આવશ્યકતા ઊભી થાય છે. જેના પરિણામે નવા સંકેતો મળે છે અને કાર્ય કારણની નવી શૃંખલા જળવાય છે. નવલકથાનાં અંતિમ તબક્કે કોઈ આકસ્મિક ઘટના બને છે, ત્યારે તે આકસ્મિકતા પણ સંભવિત લાગવી જોઈએ. નહીં તો નવલકથાકાર તેનું ધ્યેય પ્રાપ્ત કરવામાં નિષ્ફળ જાય છે. અહીં પણ Forster પાત્ર અને પ્રસંગોનો નિકટનો સંબંધ સ્વીકારે છેઃ "Incident springs out of character and having occurred it alters that character people and events are closely connected and he does it by means of these contrivances" [9]

Forsterની વસ્તુસંકલના વિચારણામાં ત્રીજુ અગત્યનું ઘટક Mystery (ગુપ્તતા/ગૂંચ) છે- "The queen died it was afterwards discovered through grief".[10] રાણીના મૃત્યુનું કારણ "શોક" છે તે પાછળથી ખબર પડે છે અને શોક સાથે emotion જોડાયેલ છે. જો રાણીને રાજા માટે લાગણી જ ન હોત તો આ ઘટના માટે અવકાશ જ રહેતો નથી. આ બધી ઘટના રાણીના મનનાં આગળ વધે છે. અહીં Forster Meredithની *The Egoist* નવલકથાનું ઉ.દા. આપે છે. જેમાં નાયિકા Leatitieને અન્ય વ્યક્તિ Sir Willoughby પ્રેમમાં તરછોડે છે. Leatitie દુખી થાય છે અને સમાધાન સ્વીકારે છે. ત્યાર બાદ કૃતિગત પ્રયુક્તિ દ્વારા તેનું મન વાચકથી છુપાવવામાં આવે છે. આ સ્વાભાવિક વિકાસ છે. પરંતુ એને પુનઃ બહાર લાવવા માટે મધ્યરાત્રિનું એ દશ્ય લાવવું જરૂરી છે જેમાં Sir Willoughby એને લગ્ન કરવાનું કહે છે, કારણ કે એની અન્ય પ્રેયસી Clara વિશે તે નિશ્ચિત નથી. પરંતુ હવે નાયિકા ના પાડે છે. નવલકથાકારે આ પરિવર્તન ગુપ્ત રાખેલ છે. આ સંપૂર્ણ બાબતને જો

આપણે પૂર્ણપણે ગ્રહણ ન કરીએ તો કૃતિની ઊંચાઈને હાનિ પહોંચી શકે. આ ઘટના બાદ Sir Willoughby ગંભીર રીતે ભાંગી પડે છે અને કફોડી પરિસ્થિતિમાં મૂકાય છે. અહીં સુધી આવતા આપણો રસ ટકી રહે છે તેનું કારણ આ Mysteryનું તત્ત્વ છે. જેમાં નાયિકાની ઉદાસી આપણાથી ગુપ્ત રાખવામાં આવી છે. Forster મુજબ આ એક એવું ઉદાહરણ છે જેમાં પાત્ર અને વસ્તુસંકલના બન્નેને સહન કરવું પડે છે. નવલકથાકારની આ અચૂકતાની ઉત્તમ સૂઝે તેમને વસ્તુસંકલનામાં વિજય આપાવ્યો છે. આ ત્રણે ઘટકોના સંયોજન દ્વારા આપણને ઉત્તમ વસ્તુસંકલના મળે છે.

વસ્તુસંકલનાની આટલી ચર્ચા કર્યા બાદ ફરી Forsterએ પાત્ર અને વસ્તુસંકલના વચ્ચેના અન્નય સંબંધની ચર્ચા કરી છે. Forster મુજબ લગ્ન અને મૃત્યુ એ પાત્ર અને વસ્તુસંકલના વચ્ચેનું જોડાણ છે અને વાચક મોટાભાગે એના માટે તૈયાર જ રહેતો હોય છે. વસ્તુસંકલનામાં કારણ અને એના પરિણામ પર ભાર મૂકવામાં આવતો હોય છે, જે લેખકને પૂર્વ નિર્માણની હવા પૂરી પાડે છે. પરંતુ અહીં Forster ફરી વાર યાદ અપાવે છે કે આ બાબત નાટકને લાગુ પડે છે કારણ કે નાટકને રંગભૂમિની ચોક્કસ મર્યાદાઓ છે, જે નવલકથાકારને નથી. તેથી આધુનિક નવલકથાકાર આ વાતને સ્વીકારવા તૈયાર નથી. Forster અહીં વસ્તુસંકલના પર તીવ્ર આક્રમણ કરતું ઉ.દા.આપે છે- Andre Gideની *Les faux Monnayeurs* માં લેખકે બે પદ્ધતિનો ઉપયોગ કર્યો છે. લેખકે એ ડાયરી પણ પ્રકાશિત કરી છે, જેના કારણે નવલકથાનાં કેટલાક અંકોળા આ ડાયરીની મદદથી ઉકેલી શકાય છે. *Les faux Monnayeurs* નવલકથા તાર્કિક ઓબ્જેક્ટીવ પ્રકારની છે અને એને વસ્તુસંકલનાના એક ટુકડા તરીકે ધ્યાનમાં લેવાની હિમાયત Forster કરે છે. તેનો મુખ્ય ભાગ યુવક olivier સાથે સંબંધિત છે જે પ્રેમાળ, મોહક અને હ્રદયસ્પર્શી પાત્ર છે. તે સુખ ગુમાવે છે, અને પછી સારી રીતે યોજેલ નિરાકરણ બાદ તે પાછું મેળવે છે. Forster મુજબ આ કૃતિનો કેન્દ્રિય અર્થ નથી. એના અન્ય તાર્કિક ખંડો જેવાકે George સંબંધિત, olivierનો સહપાઠી ભાઈ વગેરેમાંથી કૃતિનો કેન્દ્રિય અર્થ પકડાતો નથી (આનાં અંકોડા ડાયરીની મદદથી ઉકેલી શકાય છે). જેમાં olivier

પણ નહીં એના મિત્રો પણ નહીં અને એવી ત્રીજી વ્યક્તિ જે નવલકથાકાર છે તે Edouardની આ કથા છે. આ Edouard અને Andre Gideની વચ્ચે સમાનતા છે. Edouard દ્વારા થતી નવલકથાકળા વિશેની ચર્ચાનું વસ્તુ કેન્દ્ર તરફ જાય છે. તે પોતાના મિત્રને જીવન અને નવલકથાના સત્ય વિશે વાત કરી રહ્યો છે. જેમાં અન્ય કૃતિમાં જેમ હોય છે તેમ જીવનના કોઈ ભાગને વ્યવસ્થિતપણે cut કરીને મૂકી દેવામાં આવે છે, તેમ Edouard પોતાની નવલકથામાં આ પ્રકારના વિષયને મૂકવા માંગતો નથી; પરંતુ તે પોતાની નવલકથામાં બધું જ મૂકવા માંગે છે અને તે પણ એના વાસ્તવિક રૂપે. જ્યારે Edouardને અન્ય મિત્ર પ્રશ્ન કરે છે કે તેં તારી કૃતિ માટે આ યોજના પહેલાથી તૈયારી કરી હતી? ત્યારે તે સ્પષ્ટ શબ્દોમાં ના પાડે છે. અને કહે છે કે કૃતિ માટે કોઈ પૂર્વ યોજના શક્ય નથી પણ જીવનની સામાન્ય વાસ્તવિકતા એ જ તેનો વિષય છે.

નવલકથાનાં આ ખંડને Forster કૃતિનું કેન્દ્ર માને છે. જે કળાના સત્ય વિરુધ્ધ જીવનના જુના સિદ્ધાંતથી મર્યાદિત સત્યને સમાવે છે. અને એને actualના આગમન દ્વારા સારી રીતે ગૂંથીને સ્પષ્ટ કરે છે. આ બે સત્યની વચ્ચે લેખકનો જે નવું આપવાનો પ્રયત્ન છે તે એ છે કે લેખકે અહીં પોતાની જાતને સંડોવી છે. માટે જ નિત્સેએ કહ્યું છે- All that is prearranged is false.

આ ઉદાહરણ દ્વારા Forster એ વાત પર ભાર મૂકવા માંગે છે કે નાટકમાં જેવી રીતે પૂર્વ યોજનાને અવકાશ છે તે રીતે નવલકથાની વસ્તુસંકલનામાં આ પ્રકારનો અવકાશ નથી. અહીં વસ્તુસંકલના અને પાત્રને પરસ્પર પૂરક સંબંધ છે. આમ, Forsterએ એરિસ્ટોટલ બાદ નવલકથા સંદર્ભે વસ્તુસંકલનાની વિચારણા કરીને તથા પાત્રનું મહત્ત્વ સ્વીકારીને પણ વસ્તુસંકલનાની ગંભીર ચર્ચા કરી છે.

R.S. Crane

R.S. Crane પોતાના 'The Concept of Plot' અભ્યાસલેખમાં Aristotle અને Forsterની વસ્તુસંકલના વિચારણાથી એક ડગલું આગળ વધી પોતાની વસ્તુસંકલના

વિશેની વિચારણા રજૂ કરી છે. Forster પાત્ર અને વસ્તુસંકલનાને સમાન મહત્ત્વ આપે છે તો R.S. Craneની વસ્તુસંકલના વિચારણામાં જે ત્રીજુ ઘટક ઉમેરાયું તે 'વિચાર' છે. સાથે તેમણે ભાવકની અનુભૂતિ વસ્તુસંકલનાનું મુખ્ય ધ્યેય છે તે પણ સિદ્ધ કર્યું છે.

R.S. Crane નવલકથાના બંધારણમાં ત્રણ ઘટકોને મહત્ત્વના ગણે છે:

1. અનુકરિત થયેલો વિચાર (The Thing that are imitated)

2. ભાષાનું માધ્યમ જેમાં તે અનુકરિત થયો છે (The linguistic medium in which they are imitated)

3. અનુકરણની રીતિ અથવા શૈલી (Manner or Technique of imitation)

વાર્તા, નવલકથા, નાટકમાં મૂળભૂત રીતે એક પાત્ર એક ચોક્કસ પરિસ્થિતિમાં મુકાયેલું હોય છે અને તે મુખ્ય પાત્રનાં ચોક્કસ આગવાં ગુણ વિશેષ હોય છે. જેના પરિણામે તે અમુક ચોક્કસ પરિસ્થિતિમાં અમુક પ્રકારના નિર્ણયો લેવા માટે સક્ષમ કે અક્ષમ બને છે અને તે પ્રમાણે વર્તન કરે છે. પરિણામે મુખ્ય પાત્ર અને એની સાથે સંબંધ ધરાવતા અન્ય પાત્રો વચ્ચે ક્રિયા-પ્રતિક્રિયા થવાથી એક ઘટનાશ્રેણીનું નિર્માણ થાય છે. R.S. Crane મુજબ મુખ્ય પાત્રના કાર્યોનું પ્રેરકબળ એના વિચારો હોય છે. માટે R.S. Crane વસ્તુસંકલનામાં નીચેના ત્રણ ઘટકોનાં સંયોજનને મહત્ત્વ આપે છે:

1. ક્રિયા (Action)

2. પાત્ર અથવા ચરિત્ર (Character)

3. વિચાર (Thought)

આ ત્રણ ઘટકોને ધ્યાનમાં રાખી R.S. Craneએ વસ્તુસંકલનાનાં ત્રણ પ્રકાર પાડ્યા છે જે નીચે મુજબ છે:

1. ક્રિયાની વસ્તુસંકલના (Plot of Action)

2. પાત્ર અથવા ચરિત્રની વસ્તુસંકલના (Plot of Character)

3. વિચારની વસ્તુસંકલના (Plot of Thought)

વસ્તુસંકલનામાં પરિવર્તન એ મુખ્ય વસ્તુ છે અને આ પરિવર્તનની પ્રક્રિયા ત્રણ

પ્રકારની હોઈ શકે, જે ઉપરની ત્રણ પ્રકારની વસ્તુસંકલના સાથે સંબંધિત છે.

1. મુખ્ય પાત્રની પરિસ્થિતિ કે જીવનસંજોગોમાં પરિવર્તન આવે છે.

2. મુખ્ય પાત્રના વ્યકિતત્વમાં પરિવર્તન આવે છે.

3. મુખ્ય પાત્રના વિચારમાં અને લાગણીમાં પરિવર્તન આવે છે.

R.S. Crane વસ્તુસંકલનામાં આ ત્રણ ઘટકોનાં સંયોજનને આવશ્યક ગણે છે. હવે વસ્તુસંકલનાનાં આ ત્રણ પ્રકારોને વિગતે જોઈએ.

1. ક્રિયાની વસ્તુસંકલના (Plot of Action)

આ પ્રકારની વસ્તુસંકલનામાં ક્રિયા(**Action**) સંઘટનસૂત્ર બને છે. નવલકથા અથવા નાટકનાં આરંભમાં મુખ્ય પાત્ર એક ચોક્કસ પરિસ્થિતિમાં મુકાયેલું હોય છે. ત્યાર બાદ પાત્રો વચ્ચેની ક્રિયા-પ્રતિક્રિયાથી પ્રારંભિક પરિસ્થિતિ બદલાવા લાગે છે. જુદી જુદી પરિસ્થિતિમાંથી પસાર થઈને, મુખ્ય પાત્ર અંતિમ તબક્કે પ્રારંભિક પરિસ્થિતિ કરતાં તદ્દન જુદી પરિસ્થિતિમાં આવી પહોંચે છે. નાયક એક પરિસ્થિતિમાંથી બીજી પરિસ્થિતિમાં કેવી રીતે આવી પહોંચે છે તે પ્રક્રિયા બતાવવાનું મુખ્ય ધ્યેય વસ્તુસંકલનાનું છે. સાથે Crane એ પણ સ્પષ્ટતા કરે છે નાયકની પરિસ્થિતિમાં આવતાં પરિવર્તનની આ પ્રક્રિયા એના પોતાના વ્યકિતત્વ અને વિચારોથી પ્રભાવિત હોય છે. માટે અહીં મુખ્ય પાત્રના વ્યકિતત્વના વિષેશ ગુણો અને વિચારો એની પરિસ્થિતિમાં પરિવર્તન લાવનાર નિર્ણાયક ઘટક બને છે, એવો કાર્યકારણ સંબંધ અહીં સ્પષ્ટ થાય છે.

2. પાત્ર અથવા ચરિત્રની વસ્તુસંકલના (Plot of Character)

આ પ્રકારની વસ્તુસંકલનામાં મુખ્ય પાત્ર(**Character**) સંઘટનસૂત્ર બને છે. માટે મુખ્ય પાત્રના વ્યકિતત્વમાં જે પરિવર્તન આવે છે તે પરિવર્તનની પ્રક્રિયાને આલેખવાનું ધ્યેય છે. પાત્રોના પરસ્પર વર્તનની ક્રિયા-પ્રતિક્રિયાથી જે પ્રસંગોની માળા ઊભી થાય છે તેનો અનુભવ પાત્રચિત્તમાં અસર કરે છે. પોતાને થયેલા આ અનુભવના પરિણામે મુખ્ય પાત્રનું વ્યકિતત્વ ધીરે ધીરે પરિવર્તન પામતું જાય છે. મુખ્ય પાત્રના ચરિત્રમાં ચાલતી આ પ્રક્રિયા એના બદલાતા વિચારો, લાગણીઓ અને મનોવલણોમાં વ્યકત થાય છે. માટે અહીં પાત્રનો વૈચારિક દષ્ટિકોણ અને પોતાને

થયેલા અનુભવો એના વ્યકિતત્વમાં પરિવર્તન લાવનાર ઘટક બને છે. આ પ્રકારનો કાર્યકારણ સંબંધ અહીં સૂચવાયો છે. હિમાંશી શેલતની *કોઈ બીજો માણસ* તેનું શ્રેષ્ઠ ઉદાહરણ છે.

3. વિચારની વસ્તુસંકલના (Plot of Thought)

આ પ્રકારની વસ્તુસંકલનામાં મુખ્ય પાત્રના વિચારો(Thought) સંઘટનસૂત્ર બને છે. માટે મુખ્ય પાત્રના વિચારોના પરિવર્તનનુ આલેખન મુખ્ય છે. મુખ્ય પાત્રને પોતાના ધ્યેયની પ્રાપ્તિ દરમ્યાન કેટલાક વિઘ્નો આવતા હોય છે. એ વિઘ્નોનાં નિવારણ માટે તે પ્રયત્નશીલ બને છે, જેમાં એના વ્યકિતત્વમાં રહેલ ગુણો કાર્યશીલ બને છે. પાત્રમાં પ્રગટ થયેલા આ ચોક્કસ પ્રકારનાં ગુણો અન્ય પાત્રોમાં એક નિશ્ચિત પ્રકારની પ્રતિક્રિયા જન્માવે છે અને આ પ્રતિક્રિયા મુખ્ય પાત્રના ચિતમાં ગાઢપણે અસર કરે છે. જેના દ્વારા એના વિચારોમાં પરિવર્તન આવે છે. માટે અહીં મુખ્ય પાત્રનું વ્યકિતત્વ અને તેનો અનુભવ એના વિચારોમાં પરિવર્તન લાવનાર મુખ્ય કાર્ય-કારણ બને છે.

આ ત્રણેય ઘટકોનું પોતાનું આગવું સ્વરૂપ છે પરંતુ વસ્તુસંકલનામાં આ ત્રણે ઘટકોનું સંયોજન અપેક્ષિત છે એ વાત પર R.S. Crane ભાર મુકે છે. સર્જક વસ્તુસંકલનાના આ ઘટકોને એક ચોક્કસ સ્વરૂપ આપે છે, જેના દ્વારા તે ભાવકનાં ચિત્તમાં એક ચોક્કસ પ્રકારની અસર(effect) ઊભી કરવાં માગે છે. આમ સર્જકનું અંતિમ લક્ષ્ય વસ્તુસંકલનાના ચોક્કસ પ્રકારના ઘાટ દ્વારા ભાવકના ચિત્તમાં ભાવનાત્મક અસર(emotional effect) ઊભી કરવાનું છે.

R.S. Craneની વસ્તુસંકલના વિભાવનામાં "ઇચ્છા"(desire) અને "અપેક્ષા" (expectation) મહત્ત્વના ઘટકો છે. પરિસ્થિતિનો સામનો કરતાં નાયકનાં જે વિશેષ ગુણો પ્રગટે છે, એનાથી પ્રભાવિત થયેલો ભાવક નાયક સાથે લાગણીના તંતુ દ્વારા જોડાય છે. પરિણામે એના વિશે ચિંતા કરવા લાગે છે. ચોક્કસ પ્રકારે આકાર લેતી વસ્તુસંકલના ભાવકના ચિત્તમાં કેટલીક ઇચ્છાઓ જગાવે છે અને તે મુખ્ય પાત્ર પાસે કેટલીક અપેક્ષા રાખવા લાગે છે. પરંતુ નવલકથા કે નાટકમા જે ઘટનાઓ ઘટે છે એનાથી ભાવકની અપેક્ષાઓ કેટલીકવાર પૂર્ણ થાય છે, તો કેલીકવાર અપૂર્ણ પણ

રહે છે. આ રીતે ભાવકચિત્તમાં જાગેલી અપેક્ષાઓ તથા ઘટનાશ્રેણી વચ્ચે પરસ્પર થતી આંતરક્રિયા દ્વારા ક્રમશઃ ભાવક વિવિધ લાગણીનો અનુભવ કરે છે. એટલે પાત્રના સુખે સુખ અને પાત્રના દુઃખે દુઃખનો અનુભવ કરે છે. અહીં R.S. Crane એવી સ્પષ્ટતા કરે છે કે નવલકથાની ઘટનાશ્રેણી એ માત્ર વસ્તુસંકલનાની સામગ્રી છે, જ્યારે નિશ્ચિત સ્વરૂપની ઘટનાશ્રેણીના પ્રભાવે ભાવક જે અનુભૂતિમાંથી પસાર થાય છે તે વસ્તુસંકલનાનું કલાત્મક સ્વરૂપ(Artistic Form) છે. R.S. Crane મુજબ ઉત્તમ વસ્તુસંકલના માટેની શરતઃ "Condition of a good Plot, the Positive excellence of which depends upon the Power of its Peculiar Synthesis of Character, action and thought as inferable from the Sequence of words, to move our feelings powerfully and pleasurably in a certain definite way." [11]
માટે વસ્તુસંકલનાને પૂર્ણપણે પામવાં માટે આપણે ભાવકચિત્તની અનુભૂતિને પામવી રહી.

આ ઉપરાંત R.S. Crane વસ્તુસંકલનાના વિશ્લેષણમાં વિવેચકે ધ્યાનમાં રાખવા જેવી બાબતોની પણ ચર્ચા કરી છે. જેમાં આરંભ, વિકાસ, સર્જકની કલ્પકતા (invention), પ્રસંગોના વિકાસ દ્વારા એની અસામાન્ય ક્ષમતાનો વિસ્તાર,પાત્રનું ક્રમશઃ ચિત્રણ, વિચારોની સૂક્ષ્મતા અને તેનો ઉપયોગ, સર્જક પોતાની શૈલી અને કલ્પનાને કેવી રીતે નિભાવે છે તે, સર્જકનો નિર્ણય, પદ્ધતિ, Scale અને એની રજૂઆતનો દૃષ્ટિકોણ જેવી બાબતોનો સમાવેસ થાય છે.

Norman Friedman

નોર્મન ફ્રિડમાનને 'Form of the plot' નિબંધમાં R.S. Craneની વસ્તુસંકલના વિચારણાનો આધાર લઈ વસ્તુસંકલનાના સ્વરૂપ વિશે પોતાનો વિચાર મૂકી આપ્યો છે. સાથે R.S. Crane વસ્તુસંકલનાનાં ત્રણ પ્રકારો- ક્રિયાની વસ્તુસંકલના, વિચારની વસ્તુસંકલના અને પાત્રની વસ્તુસંકલના છે, તેનાં ફ્રિડમાન કૂલ 14 પેટાપ્રકારો પાડી

આપે છે.

ફ્રિડમાનના નિબંધમાં ચાવીરૂપ સંજ્ઞાઓ નીચે મુજબ છેઃ

Irony (વક્રતા)

Magnitude (કદ)

Action (ક્રિયા)- ક્રિયા નાયકની પ્રતિષ્ઠા, સામાજિક સ્થિતિ, કીર્તિ, તેનું સારાપણું, એક પાત્ર સાથે પ્રેમ, શારીરિક સ્વાસ્થય જેવી બાબતોને ધ્યાનમાં રાખે છે.

Fortune (આકસ્મિકતા)- નાયકનું શું થશે? એ સુખી થશે કે ભારે ગરીબાઈમાં ધકેલાઈ જશે?, એની યોજના સફળ જશે કે નિષ્ફળ? આ પ્રશ્ન આકસ્મિકતા સાથે સંબંધ ધરાવે છે.

Character (પાત્ર)- પાત્ર સાથે નાયકનો હેતુ, ધ્યેય, ટેવ, વર્તન, સારુ અથવા ખરાબ, આશ્વાસિત કે અનઆશ્વાસિત, કુલીન અથવા નિમ્ન કોટિનો, સંપૂર્ણ અને અપૂર્ણ, એની પુખ્તતા અને અપુખ્તતા જેવી બાબતો સંબંધ ધરાવે છે.

Thought (વિચાર)- વિચાર સાથે નાયકની માનસિક અને શારીરિક સ્થિતિ, બૌધ્ધિકતા, લાગણી, માન્યતા, એની કલ્પના અને જ્ઞાન જેવી બાબતો જોડાયેલી છે.

ફ્રિડમાન વસ્તુસંકલનાની ચર્ચા કરતા નવલકથા અથવા વાર્તાનાં ઘટકો પૃથક નહીં પરંતુ પરસ્પર સજીવ એકતા(Organic whole) ધરાવે છે, એ વાત પર ભાર મૂકે છે. પાત્ર અને કથાનાયકનો હેતુ, એની માનસિક સ્થિતિ, પરિસ્થિતિમાં પરિવર્તન, કાર્ય અને કારણની મૂળભૂત સાંકળ જે એને એક પરિસ્થિતિમાંથી બીજી પરિસ્થિતિમાં લઈ જાય છે. ત્યાર બાદ વાર્તા (Story) અથવા એ વાર્તાનું બીજ લઈને નવલકથાકાર કઈ રીતે વસ્તુસંકલના દ્વારા એને કલાત્મક રૂપ આપે છે? આ વાતની ચર્ચા કરતા તેઓ જણાવે છે કે કથાનાયક પોતાની પ્રેયસીને મળે છે, એને જીતે છે અને એને ગુમાવે છે. આ બીજ લઈને Hardy, D. H. Lawrence, F. Scott Fitzgerald, Hemingway and George Orwell વગેરે લેખકોએ એને પોતાના સર્જનમાં કળાત્મક રૂપ આપ્યું છે. એક જ વસ્તુ હોવા છતાં તેનો આધાર લઈને રચાયેલ દરેક વાર્તા કે નવલકથા આપણને જુદી શાં માટે લાગે છે? આ પ્રશ્નનો ઉત્તર દરેક સર્જક દ્વારા કરવામાં આવતી તે વસ્તુની કલાત્મક ગૂંથણી છે.

ફ્રિડમાન પ્રશ્ન કરે છે કે સંપૂર્ણતા એટલે શું? અને આ ઘટકોને એક બીજા સાથે બાંધનાર તત્ત્વ કયું? કૃતિમાં વિવિધ જાતનાં ઘટકો જેવા કે ક્રિયા, પાત્ર, પરિવેશ અને થીમ સજીવ ઐક્ય રૂપે સુસંગતતા ધરાવે છે. આ સુસંગતતા માટે ક્રમમાં વિકસિત ચોક્કસ રીત (Formula) પ્રમાણેનું આયોજન કરવામાં આવતું હોય છે. એ રૂપે હેતુ, Passion, ગ્રહણ, કટોકટીની ક્ષણ (Tension), સંઘર્ષ અને અંતે નિરાકરણ આ ક્રમે વિકાસ થાય છે. કૃતિમાં દરેક ઘટક પરસ્પર સંબંધ ધરાવે છે, બધા ઘટકો એક બીજાની સાથે કામ કરે છે. એના પરિણામે મુખ્યત્વે નેરેટિવકળા સાથે સમય સંદર્ભે કાર્ય કારણનો મૂળભૂત વિસ્તાર, ગૌણ ઘટકોના સ્તરનો વિચાર આ બધું સમૂહનો જ એક ભાગ છે, અને તે કૃતિમાં સંપૂર્ણ અર્થ(total meaning) અને સામગ્રી રૂપે વ્યકત થાય છે.

ફ્રિડમાન દલીલ કરે છે કે બધા જ ઘટકો અને પ્રયુક્તિઓ(devices) એક બીજા સાથે સંબંધિત હોય એટલું જ પુરતુ નથી, પરંતુ તે પોતાનું કાર્ય કેવી રીતે કરે છે એનાથી પણ આગળ તેનો હેતુ સ્પષ્ટ થવો જોઈએ. આ હેતુ જ તેનો અંત અને સ્વરૂપ છે. લેખનનો કોઈ પણ ભાગ સર્જકના હેતુ વગરનો હોતો નથી, સાથે તેમા એટલી જ સહજતા પણ હોય છે. ક્યાંથી શરૂ કરવું? કેટલું ઉમેરવું? કયા ક્રમમાં મૂકવું? ક્યાં ભાર આપવો, ક્યાં નહીં? ક્યાં અને કેવી રીતે અંત લાવવો? અને બીજું બધું- આ કલાત્મક પ્રશ્નો દ્વારા તે પોતાની જાતને ચીતરે છે.

વસ્તુસંકલાનાનાં બીજા પક્ષનો વિચાર કરતાં ફ્રિડમાન વાચકની વાત કરે છે. વાચકને ગ્રહણ કરવામાં અને લેખનનાં કોઈ પણ ભાગનાં સ્વરૂપનું વિશ્લેષણ કરવામાં રસ છે. ફ્રિડમાન વાચક પક્ષેથી પ્રશ્ન કરે છે કે વાર્તા અથવા નવલકથામાં આવેલું પરિવર્તન અથવા કાર્ય શાં માટે થયું? એટલે સર્જક જે સમસ્યાના અનુસંધાનમાં કાર્યકારણની પ્રક્રિયા દ્વારા જે સમસ્યાનું નિરાકરણ લાવે છે, તેમાં પ્રતીતિકરતા સિદ્ધ થવી જોઈએ. વસ્તુસંકલના દ્વારા નાયકમાં સંપૂર્ણ પરિવર્તનની પ્રક્રિયા રજૂ થાય છે અને લાગણીની ક્રમિક પ્રક્રિયા વાચકમાં ભાવ જગાડે છે. જે એના ગતિશીલ સ્વરૂપનો વિચાર છે. આ વિચાર વસ્તુસંકલનાની ગુણવત્તા દ્વારા દરેક વાચક શું અનુભવે છે? એના પર ભાર મૂકે છે. આ પ્રક્રિયાને સમજવા આપણે

પરિસ્થિતિ અને કારણ વચ્ચેના સંબંધને સમજવો પડે. જેના માટે નાયકના વિચારો ગ્રહણ કરવાની રીત, તેનું ધ્યેય, તેનો હેતુ અને આસપાસનું વાતાવરણ જેમાં તે પોતાની જાતને શોધે છે. આ ત્રણ વૈવિધ્ય આપણે ધ્યાનમાં રાખવાની જરૂર છે આ બધા દ્વારા વસ્તુસંકલના બંધાય છે. આ કેન્દ્રિય પરિવર્તનને જુદું પાડવામાં અને સમજવામાં નાયકની માનસિક સ્થિતિ, તેનું પાત્ર, તેનું વર્તન અને એની પરિસ્થિતિ સાથે સંબંધિત બાહ્ય પરિબળો મહત્ત્વનાં છે.

ફ્રિડમાન આ સંદર્ભે R. S. Craneની વસ્તુસંકલનાની વિભાવનાની વિશેષતા દર્શાવી તેમાં પોતાની વિચારણા ઉમેરી એને વિસ્તારે છે. ફ્રિડમાન કહે છે કે Craneએ ક્રિયાની વસ્તુસંકલના, વિચારની વસ્તુસંકલના અને પાત્રની વસ્તુસંકલનાનો વિચાર આપીને પાયાનું કાર્ય કર્યુ છે. સાથે એ પણ ઉમેરે છે કે પ્રસંગોની ક્રમિકતા જે રીતે આપણા મનમાં ભાવ ઉત્પન્ન કરે છે તે એની સાર્થકતા છે. ક્રિયા, વિચાર અને પાત્ર પરિવર્તનની પ્રક્રિયામાં આ ત્રણ વિવિધતા છે. આ ત્રણમાંથી કોઈ એક પ્રધાનપણે રહી વસ્તુસંકલનાનો એકરૂપ સિદ્ધાંત આપે છે. ફ્રિડમાન મુજબ વસ્તુસંકલનામાં "પરિવેશ"(Scenario) અગત્યનું ઘટક છે. જ્યારે સર્જક યોગ્ય પરિવેશનું નિર્માણ નથી કરી શકતો, ત્યારે વાચક પર એની યોગ્ય અસર ઉત્પન્ન કરવામાં નિષ્ફળ જાય છે. જયંત ખત્રીની *તેજ, ગતિ અને ધ્વનિ* વાર્તા પરિવેશની કાર્યસાધકતાનું ઉત્તમ ઉદાહરણ છે.

ફ્રિડમાને R.S. Craneએ પાડેલા વસ્તુસંકલનાનાં મુખ્ય ત્રણ પ્રકારોને આધારે તેનાં કુલ 14 પેટા પ્રકારો પાડ્યા છે. આ પેટા પ્રકારોનો આધાર નાયક, તેનું પાત્ર, એની નિયતી, એના સંદર્ભે આપણી પ્રતિક્રિયા, એના વિચારો વગેરે છે.

ફ્રિડમાને આપેલા વસ્તુસંકલનાનાં 14 પ્રકારો નીચે મુજબ છેઃ

કાર્યની વસ્તુસંકલનાના પેટાપ્રકારો

1. નસીબ (નિયતી)ની વસ્તુસંકલના (Plot of fortune)

નિયતીની આ વસ્તુસંકલના સાથે વાચકનો રસ જોડાયેલો છે. અહીં ‘હવે શું

થશે'? ની કુતૂહલતા, આકસ્મિકતા, અનિશ્ચિતતા, ધારણા, ઉખાણા અને એના ઉકેલ સાથે સંબંધ ધરાવે છે.

2. ભાવપૂર્ણ વસ્તુસંકલના (The Pathetic Plot)

આ પ્રકારની વસ્તુસંકલના સાથે વાચક ગાઢ રીતે જોડાયેલ છે. જ્યારે કથાનાયક એના બદનસીબને કારણે એની કોઈ ભૂલ ન હોવા છતાં પણ ખરાબ પરિણામો વેઠવાને કારણે આપણા મનમાં કરુણા જન્માવે છે. માટે આ વસ્તુસંકલનાને કરુણભાવની વસ્તુસંકલના પણ કહે છે.

3. કરુણ વસ્તુસંકલના (The Tragic Plot)

નાયક પોતાના કોઈ નિર્ણય અથવા કોઈ ગંભીર ભૂલના કારણે અથવા તો પોતાની ભૂલના શોધનમાં થતાં વિલંબના કારણે કરુણ પરિસ્થિતિમાંથી પસાર થાય છે.

4. શિક્ષાદર્શી વસ્તુસંકલના (The Punitive Plot)

અહીં મૂળભૂત રીતે નાયક આપણા મનમાં સ્વયં માટે કરુણા જન્માવી શકતો નથી. નાયકમાં અસાધારણ બુદ્ધિપ્રતિભા હોવા છતાં અસંગત ધ્યેય અને હેતુના કારણે નિષ્ફળ જાય છે. પરિણામે આપણા મનમાં કરુણા જન્માવી શકતો નથી.

5. લાગણીવશ વસ્તુસંકલના (The Sentimental Plot)

આ વસ્તુસંકલનામાં નાયકના સુખમય જીવનનો નિર્દેશ છે. નાયકનાં ધ્યેય અને એની પ્રાપ્તિમાં આવતા વિઘ્નો, એની સામે નાયકનો સંઘર્ષ, જેમાં નાયકની સફળતા અને અંતે સુખમય જીવન મુખ્ય છે. એ દૃષ્ટિએ આ વસ્તુસંકલના pathetic plot સાથે સામ્ય ધરાવે છે.

6. સુખાત્મક વસ્તુસંકલના (The Admiration plot)

નાયક પોતાના કાર્યોના પરિણામે સુખ સમૃદ્ધિ અને આપણાં મનમાં પોતાના માટે એક જુદી છાપ ઊભી કરે છે અને બધા તરફથી માન અને આદર મેળવે છે.

પાત્રની વસ્તુસંકલનાના પેટાપ્રકારો

7. પરિપક્વતાની વસ્તુસંકલના (The Maturing plot)

અહીં પાત્ર પોતાના જીવનમાં આવતા સંઘર્ષો દ્વારા પોતાનું જીવન ઘડતર અને સમયના વહેણ સાથે આવતાં પરિવર્તનને સૂચવે છે. નાયક પોતાની સામે આવતી વિકટ પરિસ્થિતિઓ દ્વારા પુખ્તતા પ્રાપ્ત કરે છે.

8. નવરચનાત્મક વસ્તુસંકલના (The Reform Plot)

નાયક પોતાની કોઈ ગેરસમજ અને ભૂલના કારણે પરિસ્થિતિનો સામનો કરે છે. પોતાની ભૂલ સમજાતા એનામાં બદલાવ આવે છે અને યોગ્ય રસ્તો મેળવે છે.

9. કસોટીમૂલક વસ્તુસંકલના (The Testing Plot)

વસ્તુસંકલનાનો આ પ્રકાર નાયકની કસોટી સાથે જોડાયેલ છે. નાયકની ધ્યેય પ્રાપ્તીના માર્ગમાં વારંવાર આવતી મુશ્કેલીઓમાંથી માર્ગ કાઢતાં અંતે પોતાનું આત્મસમ્માન ગુમાવે છે, અને સફળતા પ્રાપ્ત કરી શકતો નથી.

10. અવદશામૂલક વસ્તુસંકલના (The Degeneration Plot)

નાયકની ધ્યેય પ્રાપ્તી દરમ્યાનની કસોટીમાંથી પસાર થતાં, નાયક દ્વારા થયેલી ખોટી પસંદગીના કારણે અવદશાને પામે છે. ઉ. દા. તરીકે ચેખોવની વાર્તાના પાત્રો.

વિચારની વસ્તુસંકલનાના પેટા પ્રકારો

11. શિક્ષામૂલક વસ્તુસંકલના (The Education Plot)

નવલકથા કે વાર્તા દરમ્યાન નાયકના વિચારોમાં પરિવર્તન આવે છે, પરંતુ તે પરિવર્તનની અસર નાયકના વાણી, વર્તન, સમજ તથા આચરણ પર થતી નથી.

12. પ્રકાશક વસ્તુસંકલના (The Revelation Plot)

નાયક પોતાના સંબંધિત વાસ્તવિકતા અને પરિસ્થિતિને અવગણે છે, પરંતુ અંતે કોઈ પણ નિર્ણય પર આવતા પેહલા વાસ્તવિક પરિસ્થિતિની ઓળખ થાય છે, એટલે મુખ્ય પરિસ્થિતિ પર પ્રકાશ પડે છે.

13. મનોવેધક વસ્તુસંકલના (The Affective Plot)

નાયકના મનોવલણોમાં પરિવર્તન આવે પરંતુ એની આંતરિક દષ્ટિમાં કોઈ પણ

પરિવર્તન જોવા મળતું નથી. આ પરિવર્તન એના દુ:ખ અને સુખની શોધ પર આધારિત છે.

14. સંપ્રજ્ઞાનિર્ભ્રાન્ત વસ્તુસંકલના (The Disillusionment Plot)

આ પ્રકારની વસ્તુસંકલના શિક્ષામૂલક વસ્તુસંકલનાની વિરુધ્ધની છે, જેમાં નાયક પોતાના આદર્શો ગુમાવે છે, અને પોતાની ધ્યેય પ્રાપ્તિમાં નિષ્ફળ જાય છે, અથવા નિરાશા કે મૃત્યુમાં અંત આવે છે. ઉ. દા. તરીકે F. Scotની *The Great Gatsby* નવલકથાનો નાયક.

આમ Norman Friedmanએ R. S. Craneની વસ્તુસંકલના વિચારણાનો આધાર લઈ તેમા પોતાના વસ્તુસંકલના માટેના સૂક્ષ્મ વિચારો ઉમેરીને વસ્તુસંકલનાના 14 પેટા પ્રકારો આપી વસ્તુસંકલનાના વિભાવમાં અગત્યનું પ્રદાન કર્યું છે.

Robert Schole and Robert Kellogg

Robert Schole અને Robert Kelloggનું પુસ્તક *The Nature of Narrative* (1966)માં નેરેટિવનાં એક અગત્યનાં ઘટક તરીકે વસ્તુસંકલનાની ચર્ચા કરવામાં આવી છે. ઉપરાંત, તેમણે મહાકાવ્યથી અત્યારસુધી આવતાં વસ્તુસંકલનામાં આવેલા સૂક્ષ્મ પરિવર્તનો પણ ચીંધી બતાવ્યાં છે. તો Robert Scholeએ *Element of Fiction* (1968)માં વસ્તુસંકલનાનાં વિશ્લેષણ માટે છ મુદ્દા આપ્યાં છે. જે નીચે મુજબ છે:

1. શરૂઆત અને અંતનું બરાબર નિરીક્ષણ કરવું (Look at beginning and ending).

   Fictionમાં વિકાસ અથવા ગતિ હંમેશા from થી to સુધી હોય છે. એટલે નવલકથાનો આરંભ અને અંત મહત્ત્વનાં છે કારણ કે તે પરિવર્તનનો નિર્દેશ કરે છે.

2. મુખ્ય પાત્રોને છુટા પાડવાં (Isolate the central character).

   નવલકથામાં વિચારોનું વહન પાત્રો દ્વારા થાય છે અને કોઈ પણ કથાવસ્તુ મુખ્ય

પાત્રોની આસપાસ ગૂંથાતું હોય છે. જેના પરિણામે એની સ્થિતિમાં પરિવર્તન આવે છે. આ પરિવર્તન એની શોધ, તેનાં ધ્યેય સાથે સંકળાયેલું હોય છે.

3. નવલકથામાં આવતા મહત્ત્વનાં પરિવર્તનો નોંધવા (Note the stages in all important changes).

   પાત્ર એક પરિસ્થિતિમાંથી બીજી પરિસ્થિતિમાં અથવા એક માનસિક સ્થિતિમાંથી બીજી માનસિક સ્થિતિમાં મૂકાય. આ એક સ્થિતિ સંપૂર્ણ પરિવર્તનની સ્થિતિ પર પ્રકાશ પાડે છે. જેના પરિણામે કેવી રીતે બન્યું, શાં માટે બન્યું એના બધા જ જવાબો મળી રહે છે.

4. વાર્તાની ગતિ વિરુધ્ધ કાર્ય કરતાં પરિબળો નોંધવાં (Note the things working against the movement of the Story).

   કોઈ પણ વાર્તા અથવા નવલકથામાં બે પરિબળો કાર્યરત હોય છે અને મુખ્ય કાર્યની પરિપૂર્તિમાં એક વિરોધી પરિબળ દ્વારા અળચણો ઊભી કરવામાં આવતી હોય છે. જેનાં પરિણામે નવલકથાને એક ચોક્કસ વળાંક મળે છે.

5. વાર્તા અથવા નવલકથામાં વિવિધ ક્રિયાઓની રેખાને ધ્યાનમાં લેવી (In a long Story or Novel consider the various line of action).

   ક્યારેક એવું બને કે મુખ્ય પાત્રની ક્રિયા બીજા માટે અર્થસૂચક ન પણ હોય, તો આ છોડી દેવાયેલ ક્રિયાની વિવિધ રેખાઓને તથા એના દ્વારા એક બીજાથી અલગ પડેલા વિચારોને આપણે વધુ યોગ્ય અર્થમાં જોડી શકીએ. આ જોડાણ ભાવકને નવલકથાનાં સંપૂર્ણ અર્થ સુધી લઈ જાય છે.

6. વસ્તુસંકલનામાં જે પાત્રો અને પ્રસંગોનું પ્રદાન ન હોય એની નોંધ કરવી (Note carefully characters or events which seem to make no contribution toplot or movement).

   વસ્તુસંકલનામાં જે પાત્રો અને પ્રસંગોનું પ્રદાન ન હોય એ પણ મહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે, કારણ કે તે પણ નવલકથાનાં સંપૂર્ણ અર્થ પર પ્રકાશ પાડે છે.

આ છ મુદ્દાને આધારે કોઈ પણ વાર્તા અથવા નવલકથાનું વિશ્લેષણ કરી શકાય છે. ત્યાર બાદ Robert Scholeએ ચર્ચેલ મહાકાવ્યથી આધુનિક નવલકથાસુધીની

વસ્તુસંકલનામાં આવેલ પરિવર્તનો જોઈએ.

Robert Schole વસ્તુસંકલના અને પાત્રને એક ગતિશીલ તત્ત્વ તરીકે ઓળખાવે છે, પરંતુ તે પાત્રને વસ્તુસંકલનાનો જ એક ભાગ ગણાવે છે. Robert Schole પોતાના પૂરોગામીઓ જેવા કે Aristotle, Forster વગેરેની વસ્તુસંકલના વિચારણાની વિશેષતાઓનો નિર્દેશ કરી પોતાની વસ્તુસંકલના વિચારણા રજૂ કરે છે. Robert Scholeએ Story અને Plot વચ્ચે એક મૂળભૂત ભેદ બતાવ્યો છે, જેમાં Story સંજ્ઞા નેરેટિવ સ્વરૂપમાં પાત્ર અને ક્રિયા સાથે વપરાય છે અને Plot અમુક ચોક્કસ અર્થમાં ક્રિયા સાથે જોડાયેલો છે. Plotને પાત્ર સાથે ઓછો સંબંધ છે.

Robert Scholeએ વસ્તુસંકલનાની ચર્ચા આદ્ય સ્વરૂપ મહાકાવ્યની વસ્તુસંકલનાથી કરી છે. મહાકાવ્યની વસ્તુસકલના પ્રાસંગિક છે. પ્રાસંગિક વસ્તુસંકલનાનું મૂળભૂત લક્ષણ નાયકના કાર્યોની ક્રમિકતા છે, પરંતુ ધીરેધીરે સમય જતાં કથાનકમાંથી નાયકના જન્મ અને મૃત્યુનો ભાગ ઘટતો ગયો અને તેમના સાહસો, પરાક્રમોની પરંપરા અસ્તિત્વમાં આવી. Robert Schole મુજબ સાહસપ્રધાન પ્રાસંગિક વસ્તુસંકલના એ વસ્તુસંકલનાનું ખુબ પ્રાચીન સ્વરૂપ છે જે આજની નવલકથામાં નવા સ્વરૂપે વિકાસ પામ્યું છે. મહાકાવ્યમાં વસ્તુસંકલનાનો આધાર નાયકનું ચરિત્ર ચિત્રણ છે. વસ્તુસંકલના પાત્રના વિચારમાં જ અધિષ્ઠિત છે, પરંતુ જ્યા સુધી પાત્ર પોતાની ક્રિયા દ્વારા એને વ્યકત ન કરે ત્યાં સુધી એ વિચાર કથાનકમાં અનુભવાતો નથી. આ સંદર્ભે Robert Schole વસ્તુસંકલના અને પાત્રની પરસ્પરની ઉપકારકતાનો નિર્દેશ કરે છે. જેનાં માટે *ઇલિયડ*ની વસ્તુસંકલનાનું ઉદાહરણ આપે છે. જેમાં નાયકનું જીવન કેન્દ્રમાં છે ઉપરાંત ચરિત્ર ચિત્રણરૂપે પાત્રની માનસિકતા અને ક્રોધને એક ઘટકરૂપે કેન્દ્રમાં રાખવામાં આવ્યો છે. *ઇલિયડ*ની વસ્તુસંકલનામાં અકિલસ કેવી રીતે અને શાં માટે ક્રોધિત થાય છે ત્યારબાદ તે કેવી રીતે શાંત પડે છે એ મહત્ત્વના ઘટકો છે. કથાનો અંત હેકટરના અંતિમ વિધિ સાથે આવે છે નહીં કે અકિલસના મૃત્યુ સાથે કે ટ્રોયના પતન સાથે. કારણ કે હેકેટરની અંતીમવિધિ અકિલસના ખલનાયક પરનાં વિજયને પ્રસ્તુત કરે છે. જે તેનો મુખ્ય હેતુ છે.

Robert Schole વસ્તુસંકલનામાં Unity ને મહત્ત્વનું ઘટક ગણે છે, જેનો અર્થ તેઓ કૃતિની કળાત્મકતા સંદર્ભે કરે છે. Robert Schole મહાકાવ્યની વસ્તુસંકલના બાદ ઐતિહાસિક કથાનકની વસ્તુસંકલનાની વિશેષતાઓ દર્શાવે છે. ઐતિહાસિક કથાનકની વસ્તુસંકલનામાં આનુક્રમીકતા(Chronology)નું વિશેષ મહત્ત્વ છે. આ પ્રકારનું કથાનક વાર્ષિક અનુક્રમને ધ્યાનમાં રાખી લખાતુ હોય છે અને તે મોટા ભાગે ડાયરી, વાસ્તવિક જીવનકથા અથવા આત્મકથા રૂપે હોય છે. Robert Schole મુજબ આ પ્રકારના કથાનકમાં કથનકળાની રીતે બે પ્રકારની ઊણપ જણાય છેઃ પસંદગી અને ક્ષણની (Selectivity and Movement). આ બન્ને એકબીજા સાથે આંતરિક સંબંધ ધરાવે છે. તવારિખ, વર્ષાનુક્રમે લખાયેલ ઇતિહાસ અને ડાયરીમાં ક્ષણોની પસંદગી અને વસ્તુસંકલનાના સમાન વિકાસને અવકાશ નથી. વસ્તુસંકલના માટે આરંભ, મધ્ય અને અંત આવશ્યક છે. ઇતિહાસમાં બની ગયેલી કેટલીક ઘટનાઓ જેવી કે પરસિયા અને ગ્રીકનું યુદ્ધ વગેરે પૂર્વે બની ગયેલ આરંભ, મધ્ય અને અંત ધરાવે છે. માટે એક મનુષ્યનું જીવન વસ્તુસંકલના માટે સુઘડ પદ્ધતિ છે.

મહાકાવ્યમાં આલેખાતા નાયકના જીવન અને જીવનકથામાં આલેખાતા ચરિત્ર વચ્ચે ભેદ બતાવતા Robert Schole કહે છે કે મહાકાવ્યમાં નાયકના ધ્યેયને સિદ્ધ કરતાં પ્રસંગોનું આલેખન હોય છે; તો જીવનકથામાં કે આત્મકથામાં એવા પ્રસંગોને ધ્યાનમાં રાખવામાં આવે છે જેમાં નાયકના ચરિત્રની પ્રસ્તુતતા હોય. કાલ્પનિક કથામાં નાયકના જીવનના કોઈ એક પ્રસંગ અથવા પ્રસંગના કોઈ એક ક્રમ (Sequence) પર પ્રકાશ પાડવામાં આવે છે. Robert Schole મુજબ બધી જ વસ્તુસંકલના તાંણ (Tension) અને એના નિરાકરણ પર નિર્ભર છે. જીવનકથાત્મક વસ્તુસંકલનામાં જીવન અને મૃત્યુ સામાન્ય બાબત છે, તો કાલ્પનિક વસ્તુસંકલનામાં ઇચ્છા અને એની પરિપૂર્તી સામાન્ય બાબત છે અને આ બન્નેને સહસંબંધ છે તાંણ અને એના નિરાકરણ સાથે. કૃતિના વાંચન બાદ વાચકની ઇચ્છા વિશે Robert Schole નોંધે છે કે▪ "Something approaching calm of mind, all passion spent. Insofar as the reader is left with this feeling by any narrative".[12]

Robert Scholeએ ઇતિહાસ અને ઇતિહાસનો આધાર લઈને લખાયેલી વાર્તાના

ભેદક તત્ત્વ તરીકે વસ્તુસંકલનાને જવાબદાર ગણાવી છે. આજે વાચકને ઇતિહાસ કરતાં ઇતિહાસનો આધાર લઈને લખાયેલી વાર્તા વધુ રસપ્રદ લાગે છે. પરિણામે જેટલી ઐતિહાસિક ઘટના પરથી લખાયેલી વાર્તા વંચાય છે એટલો ઇતિહાસ વંચાતો નથી. ઐતિહાસિક વસ્તુસંકલના, પરંપરાગત વસ્તુસંકલના અને કાલ્પનિક વસ્તુસંકલનામાં Robert Schole કાલ્પનિક વસ્તુસંકલનાને વધું કળાત્મક ગણાવે છે. સાથે એ પણ નોંધે છે કે કાલ્પનિક વસ્તુસંકલના અને પુરાકાલ્પનિક વસ્તુસંકલના વચ્ચે ભેદ રેખા દોરવી બહુ મુશ્કેલ છે. કારણ કે નેરેટિવ આર્ટ સંપૂર્ણપણે પોતાની પરંપરાથી વિમુખ થઈ શકતું નથી. કાલ્પનિક વસ્તુસંકલના પણ મીથ રૂપે બંધાયેલી હોય છે. પુરાકાલ્પનિક વસ્તુસંકલનામાં પાત્ર તરીકે ઇશ્વર હોય છે જયારે કાલ્પનિક વસ્તુસંકલનામાં પાત્ર તરીકે માનવ હોય છે. ઇશ્વર પાસે કેટલીક શક્તિ અને સ્વતંત્રતાઓ છે જે એક મનુષ્ય પાસે નથી. મનુષ્યને એની નિયતીને સ્વીકારીને ચાલવું પડે છે સાથે એની ઇચ્છાઓને પણ કેટલીક મર્યાદાઓ છે. જે ઇશ્વરને નથી.

Robert Scholeએ મીથના ત્રણ પ્રકાર બતાવ્યા છે. જે નીચે મુજબ છે:

1) કાલ્પનિક લોકકથઓ (Imaginative folk tale)

2) પરંપરાગત વાર્તાઓ અથવા દંતકથા આધારિત

3) ધાર્મિક પુરાકલ્પન (Sacred myth)

આ ત્રણે પ્રકારના મીથના સ્વરૂપો જે તે સંસ્કૃતિ સાથે સંકડાયેલા છે, સાથે પુરાકાલ્પનિક વાર્તાની વસ્તુસંકલના સહસંબંધી કથાનકનુ સંગ્રહ સ્થાન છે: "The plots of mythic tales are a Storehouse of Narrative correlative- Keys to the human psyche in story from-guaranteed to reach an audience and move them deeply"[13]

તો ધાર્મિક પુરાકલ્પનનું મૂળ ધાર્મિક ઉત્સવોમાં છે. ધાર્મિક પુરાકલ્પનનું જોડાણ જાદુ અને ધર્મ વચ્ચે છે. ધાર્મિક પુરાકલ્પન મોટાભાગે નિષ્ક્રિય જીવન ગુજારનાર પ્રજાના વાર્ષિક, ધાર્મિક ઉત્સવો સાથે સંબંધ ધરાવે છે અને આ પ્રકારની પ્રજાનું સંપૂર્ણ જીવન કુદરત પર નિર્ભર છે. જેમાં એક બાજુ સમૃદ્ધિ છે તો બીજી બાજુ અનુત્પાદકતા છે. સાથે તે જીવન, મૃત્યું, સદ્-અસદ્ જેવા તત્વોનો પણ નિર્દેશ કરે

છે. પરિણામે ધાર્મિક વિધિ વિધાનો અને ઉત્સવો અનેક સ્વરૂપો ધારણ કરે છે એના મહત્ત્વના ચાર ઘટકો Gasterની પરિભાષામાં નીચે મુજબ છેઃ

1) Mortification (માનભંગ)

2) Purgation (પ્રાયશ્ચિત)

3) Invigoration (સમૃદ્ધિ)

4) Jubilation (આનંદોલ્લાસ)

આ ચાર ઘટકો રૂપે તે યુગચક્રે સતત ચાલતી પ્રકિયા છે. ઋતુગતભાત(Pattern)માં આ ચાર ઘટકોમાના એક અથવા બેને ધાર્મિક પરંપરા સાથે સંબંધ છે, પરંતુ પુરાકલ્પનને આ સમગ્ર ચક્ર સાથે સંબંધ છે.

નેરેટિવ મીથ, નેરેટિવ લોકકથા અને પરંપરાગત દંતકથાઓના સ્વરૂપ સાથે સામ્ય ધરાવે છે; અને ધાર્મિક વિધિ વિધાનો(Ritual)થી પોતાનો છેડો ફાડે છે. આ સ્વરૂપ સ્વયં નાટ્યાત્મક છે. અહીં Robert Schole નાટકના બે સ્વરૂપ ટ્રેજેડી અને કૉમેડીની પણ વાત કરે છે. ટ્રેજેડી માનભંગ અને પ્રાયશ્ચિત સાથે સંબંધ ધરાવે છે. જ્યારે કૉમેડી સમૃદ્ધિ અને આનંદોલ્લાસ સાથે સામ્ય ધરાવે છે. પરંપરાગત ટ્રેજેડીમાંથી Aeschylean ટ્રેજેડીમાં આવેલ પરિવર્તને નોંધતા Robert Schole જણાવે છે કે Aeschylean ટ્રેજેડી ત્રણ વિષયોનું સ્વરૂપ ગ્રહણ કરે છે. જે ઋતુગત ભાતમાં સમાવિષ્ટ છે. પરંતુ પાછળથી નાટ્યાત્મક પરંપરામાંથી કરુણાત્મક ઘટનાચક્રથી સ્વતંત્ર બને છે. જે ઋતુગત ભાતની ભયાવહ બાજુ પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરે છે. નમૂનારૂપ વસ્તુસંકલના વિકસાવવાનો પાયો પ્રસંગોનો ક્રમ છે, જે મૃત્યું સુધી લઈ જાય છે. જ્યારે કૉમેડી ઋતુગત ભાતની સુખાત્મક બાજુને વ્યકત કરે છે. એની નમૂનારૂપ વસ્તુસંકલના લગ્ન, ઉત્સવ અને પુનર્મિલનમાં પરિણમે છે. ટ્રેજેડી ઐતિહાસિક કથાનકમાં સીધું અસરકારક વસ્તુસંકલન છે; તો કૉમેડી રંગદર્શીતામાં સીધુ અસરકારક વસ્તુસંકલન છે.

ગ્રીક સાહિત્યમાં ટ્રેજેડીનું પ્રભુત્વ હતું અને એના માટે પુરાકાલ્પનિક સામગ્રી કથાત્મક શ્રોત તરીકે આવશ્યક ઘટક ગણાતું. જ્યારે ગ્રીક કૉમેડીમાં ભૂતકાળની સામગ્રી કરતાં તતકાલીન સામગ્રી પર વિશેષ ધ્યાન આપવામાં આવતું. તેનું બંધારણ

વિષયગત રીતે શિથિલ હોય છે જે એને આચારવિધિ પાસેથી પરંપરિત રૂપે મેળવેલું છે. વર્તમાન સમયમાં વસ્તુસંકલના ટ્રેજેડીમાં પ્રભુત્વ ધરાવતું ઘટક છે. માટે એને ટ્રેજેડીનો આત્મા કહેવામાં આવ્યો છે. તો કૉમેડીમાં તતકાલીન સમયનું ચિત્રણ હોવાથી પાત્રચિત્રણ વિશેષ મહત્ત્વનું ઘટક છે. કૉમેડીની વસ્તુસંકલના flexible હોવાથી અંતે લગ્નમાં પરિણમે છે.

શુધ્ધ રંગદર્શીતાના ગાળામાં સાહિત્ય ધાર્મિક વિચારથી દૂર જાય છે, પરંતુ ઉપદેશ માટે રચાયેલી કાલ્પનિક કૃતિઓ અને પરિકથાઓમાં આપણે ફરી ધાર્મિક પુરાકલ્પનને સામગ્રી તરીકે જોઈ શકીએ છીએ. એ દૃષ્ટિએ કળાકાર માટે બાઈબલ સ્ટોર હાઉસનું કામ પૂરું પાડે છે. ઈડન ગાર્ડન અને ન્યૂ જેરુસલેમનો વિચાર એ દૃષ્ટિએ મહત્ત્વનાં છે. (દાંતેએ પોતાનું કથાનક બાઈબલને ધ્યાનમાં રાખી આલેખ્યું છે.) જેમાં માનવના આદર્શ સમાજની સ્થાપનાની શક્યતા પડેલી છે. યુરોપિયન આ શક્યતાને સ્વીકારે છે જ્યારે એન્ટિ યુરોપિયનો આ વાતને સ્વીકારતા નથી. યુરોપીયનો સાથે ઉપદેશનું તત્ત્વ જોડાયેલુ છે. જે પ્રકારે ઇતિહાસ અને પુરાકલ્પનને વર્તમાન કરતાં અનુકરણ સાથે વિશેષ સંબંધ છે, જે સંપૂર્ણપણે સંદર્ભની શક્યતા અને તથ્યની વાસ્તવિકતાથી પર છે. રોબર્ટ શોલ્સ મુજબ ભવિષ્યની રંગદર્શીતા જૂની ગ્રીક રંગદર્શી વસ્તુસંકલનાની પદ્ધતિ સંઘર્ષ (Danger) અને પૂનર્મિલન (Reunion) પરથી પ્રેરીત છે. પરંતુ એની શક્યતા સાહસ (adventures) અને વિચારની રજૂઆતની વિવિધતા માનવમનની ગ્રાહતા દ્વારા મર્યાદિત છે. કારણ કે માનવમન એને ગ્રહણ કરી શકતું નથી. રોમાંસની રૂઢ વસ્તુસંકલનામાં નાયકનું ધ્યેય, એના માટેની એની શોધ, પ્રવાસ, શોધમાં સફળતા અને એના પુનઃ આગમનનોસમાવેશ થાય છે. જે પ્રાચીન મહાકાવ્ય અને રંગદર્શીતા વચ્ચેની સ્થિતિ છે.

ધીરે ધીરે ઐતિહાસિક, પુરાકાલ્પનિક અને કાલ્પનિક વસ્તુનો આધાર લઈને રચાતી કૃતિની વસ્તુસંકલનામાં કેવા કેવા પરિવર્તનો આવ્યા એની વાત કરતા રોબર્ટ શોલ્સ જણાવે છે કે કૉમેડીના આધારે મોલિયેર પાસેથી જે સાહિત્ય મળ્યું અને ટ્રેજેડી પરથી આપણને જે પાત્રો મળ્યા- જેમાં રાસ્કોલનિકોવ, ઇમ્મા બોવરી, અન્ના

કેરિન્ના જેને આ પ્રકારના કોઈ ચોક્કસ માળખામાં સમાવી શકાય તેવાં નથી. જે જૂની ટ્રેજેડીની વસ્તુસંકલનાથી ઘણાં બધા ભિન્ન છે. એની વસ્તુસંકલના પર સમૃદ્ધ અને સંકુલ વક્તાની અસર છે, કારણ કે 19મી સદીની પુરાકાલ્પનિક પેટર્ન સાથે તે અસંગતિ ધરાવે છે. આ આવેગને નવલકથાકારો "Realism" કહે છે. કારણ કે મણે એ સમયે જે અનુભવ્યું એને વ્યકત કરવાનો આ જ એક માત્ર માર્ગ છે. આ માટે સમાજિકવિજ્ઞાન, મનોવિજ્ઞાન જેવા નવા વિજ્ઞાનોએ તેમને નવો અર્થ અને વસ્તુસંકલના પુરી પાડી. Robert Schole Mimetec વસ્તુસંકલનાનુ સ્વરૂપ વર્ણવતા 'Slice of life' જેવી સંજ્ઞા વાપરે છે. સાથે વિવિધ પ્રકારના નેરેટિવના ગુણ સંદર્ભે પણ ચર્ચા કરે છે જેમાં ઐતિહાસિક કથાનક સાથે વૈજ્ઞાનિકતા અને નિર્જીવતા જોડાયેલ છે, તો અનુકરિત (Mimetec) કથાનક સાથે સામાજિકતા અને મનોવૈજ્ઞાનિકતા જોડાયેલ છે. જ્યારે ઉપદેશાત્મક કથાનક સાથે આધિભૌતિકતાનું તત્ત્વ જોડાયેલું છે. આ બધા કથાનકો એકબીજા પર કેવી અસર કરે છે તે રોબર્ટ શોલ્સના શબ્દોમાં નોંધીએ:

"Myth, Mimetic, history, romance and fable all function so as to enhance one another and reward the narrative artist whose mind and art are so powerful that he can contain and control the richest combination of narrative possibilities".[14]

આ ઉપરાંત Robert Schole આ સમયગાળા દરમ્યાન નેરેટિવમાં આવેલા વળાંકો વિશે પણ ચર્ચા કરી છે. જેમકે Stenthal થી Tolstoyનાં સમયમાં નવલકથાનું શાસ્ત્રીય સ્વરૂપ જોવા મળે છે. ત્યાર બાદ Edwardian યુગમાં નેરેટિવ શૈલી તરફ વળે છે. તો જેમ્સના સમયમાં શૈલી અતિઆલંકારિક બને છે, જ્યારે બેકેટના સમયમાં નેરેટિવમાં વાસ્તવિકતાનું પ્રભુત્વ વધે છે. આ પરિવર્તનો નેરેટિવ અને વસ્તુસંકલનાની સજીવતાનું સૂચન કરે છે.

રોબર્ટ શોલ્સ મુજબ નવલકથાનું સ્વરૂપ એવું છે જેના પર અનુકરણવૃતિનું પ્રાધાન્ય રહ્યું છે. એ હંમેશા વસ્તુસંકલના માટેની સામગ્રી અન્ય સ્વરૂપો પાસેથી મેળવે છે. Robert Scholeએ અહીં નવલકથાની શરૂઆત જે નવલકથાથી થઈ તે *ડૉન કિહોટ* નવલકથાનું ઉદાહરણ આપ્યું છે. જેને પોતાની સામગ્રી ઐતિહાસિક

જીવનકથામાંથી લીધી છે. અહીં બે ઘટકોનુ સંયોજન છે (જીવનકથા-શોધ અને આત્મકથા-પ્રવાસ), એટલે અહીં મૂળભૂત રીતે સાહસપ્રધાન ભાતમાં Romantic love-quest plotનું પ્રાધાન્ય છે. સામાન્ય રીતે 18મી સદીની નવલકથામાં સાહપ્રધાન, ઐતિહાસિક-જીવનકથાત્મક અને શૃંગારિક વસ્તુસંકલનાનું પ્રાધાન્ય છે. જ્યારે 19મી સદીમાં કરુણાત્મક વસ્તુસંકલનાનું પ્રાધાન્ય છે. વાસ્તવપ્રધાન ફિક્શનના આ સમયગાળામાં જ આપણને રેડ *એન્ડ બ્લેક, માદામ બોવરી, ક્રાઈમ એન્ડ પનિશમેન્ટ, અન્ના કેરિન્ના, ફાધર એન્ડ સન્સ* જેવી ઉત્તમ નવલકથાઓ મળે છે. આ પાત્રો કોઈ પણ જાતના સામાજિક બંધનોને ન સ્વીકારનાર highly individualized છે.

તે

20મી સદીની નવલકથાની વસ્તુસંકલનામાં સમય પણ અગત્યના ઘટક તરીકે આવે છે. પૂર્વે નવલકથામાં ઐતિહાસિક કથાનક પ્રમાણે સમયની ગૂંથણી ક્રમિક થતી હતી, ત્યાર બાદ વસ્તુસંકલનામાં સમયની પુનઃ ગોઠવણ પર ભાર મૂકવામાં આવ્યો, પરિણામે નિરાકરણ વધું સંકુલ બન્યું. જેના માટે રોબર્ટ શોલ્સ 'Jigsaw puzzle'નું રૂપક વાપરે છે. જેમાં સમયના કપાયેલા ટુકડાઓ વડે ફરી સંપૂર્ણ ચિત્ર બનાવવાનું હોય છે. આ પ્રકારના કથાનકની બાંધણીના પરિણામે કથાનક ખુલ્લા અંતવાળું બને છે. શિથિલ ક્રમવાળી વસ્તુસંકલના પાત્રસંકલના માટે પૂર્વ તૈયારી વગરની સજીવસંકલના માટે અવકાશ ઊભો કરે છે. ઉપરાંત અહીં આત્મશોધની સાથે માનસિક શોધ જોડાય છે. રોબર્ટ શોલ્સ પાત્ર અને વસ્તુસંકલનાને જુદી વૃતિના ગણે છે:

"Character and Plot, once again are tending to separate. Serious work, in which the empirical is emphasized get the Character; adventure stories get the Plots".[15]

આ પ્રકારની વસ્તુસંકલના પરંપરાગત વસ્તુસંકલના સાથે બહુ ઓછું સમાધાન સાધે છે. આધુનિક નવલકથાકારોએ આ ટેકનિક સંગીત અને ચિત્રકળાના બંધારણ પાસેથી મેળવી છે. આ પ્રકારના નેરેટિવ કાર્ય માટે "A Portrait" જેવી સંજ્ઞા વપરાય છે. જે વાચક પક્ષની સક્રિયતાને વધારે છે. આ પ્રકારના Portrait નેરેટિવની

વિશેષતા રોબર્ટ શોલ્સના શબ્દોમાં નોંધીએઃ "Thus a portrait should be not an identificative paper but rather the curve of an emotion".[16]

Fiction પર સંગીત અને ચિત્રકળાના પ્રભાવને પરિણામે નવલકથામાં "Rhythm"ની અપેક્ષા રાખવામાં આવી. આ માર્ગે પ્રુસ્તની નવલકથાઓને Rhythmical નવલકથાઓ ગણવામાં આવે છે. સાથે એ પણ બતાવે છે કે આ પ્રકારની વસ્તુસંકલના પરંપરાગત આત્મકથાત્મક અને આનુક્રમિકતાને અનુસરતી નથી, પરંતુ એને સંયોજી નવલકથાના વિષયવસ્તુ અને એની વિવિધતા તરફ વધારે ધ્યાન કેન્દ્રિત કરે છે. એટલે આધુનિકો નવલકથાની વસ્તુસંકલના સાથે સમય, પાત્ર, લય, અને ચિત્રકળાનું તત્ત્વ જોડીને એને નવી રીતે રજૂ કરે છે. માત્ર કોઈ પ્રસંગ કે ઘટના નહીં પરંતુ દરેક ફકરો અને વાક્ય તોનો આરંભ, મધ્ય અને અંત છે. એટલે અહીં કથનકારનું "quality of mind" પણ જોડાયેલ છે.

આમ, Robert Schole એ વસ્તુસંકલનાનાં વિશ્લેષણ માટે છ મુદ્દા આપી તથા પોતાના પૂરોગામી વિચારકોનો આધાર લઈને મહાકાવ્યથી આધુનિક નવલકથાની વસ્તુસંકલનામાં આવેલ પરિવર્તનો ચીંધી તેની વિશેષતાની સઘન ચર્ચા કરી છે.

J. Arthur Honeywell

J. Arthur Honeywell એ 'Plot in the modern Novel' અભ્યાસલેખમાં પરંપરાગત નવલકથાથી આધુનિક નવલકથા સુધી આવતા વસ્તુસંકલનામાં આવેલા પરિવર્તન વિશે ચર્ચા કરી છે. Honeywell વસ્તુસંકલનામાં ઘટોકોમાં સંયોજન તથા સુસંગતતા પર વિશેષ ભાર મૂકે છે. ઉપરાંત વસ્તુસંકલનાની ચર્ચાને પોતાની રીતે આગળ વધારવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. Honeywell મુજબ નવલકથાની વસ્તુસંકલનાનો વિચાર સમયદર્શક ગૂંથણી (Temporal synthesis) સાથે સંકડાયેલો છે. એને બે રીતે વર્ણવી શકાયઃ

1. તે બંધારણ અને સંયોજનનાં સિદ્ધાંત દ્વારા સર્જાય છે.

2. તે સમયનાં સંદર્ભે ક્રિયાશીલ બને છે, માટે નવલકથા વાંચનનો અનુભવ એ સમયદર્શક પ્રક્રિયા(Temporal process) છે. એટલે વસ્તુસંકલના સમયદર્શક

પ્રક્રિયાનું Organization(સંગઠન) છે.

Honeywell મુજબ સમયદર્શક વિકાસ માટે તે સંગઠિત ઐક્યરૂપે અનુભવાવું જોઈએ. જેના માટે ત્રણ આવશ્યકતોઓ છે:

1. એને સ્પષ્ટ આરંભ, અંત હોવો જોઈએ, અથવા વિકાસ અંત પહેલા શેની આવશ્યકતા છે અને અંત પછી શું આવી શકે એ રૂપે ન ઓળખાવવું જોઈએ, નહીં તો વિચારની ઐક્યતાનો અનુભવ થઈ શકે નહીં.

Honeywellની આ વિચારણા એરિસ્ટોટલ સાથે સામ્યતા ધરાવે છે.

2. વિકાસ ક્રમિક(sequential) હોવો જોઈએ. એકેએક પ્રસંગ એની આગળનાં પ્રસંગ સાથે અનુસંધાન ધરાવતો હોવો જોઈએ અને તે દરેકને સફળ બનાવનાર હોવો જોઈએ.

3. પ્રસંગો જે વિકાસ શક્ય બનાવે છે તે સામાન્ય અર્થમાં "World" અને "vision of reality"નાં સામાન્ય સંબંધે જોડાયેલ હોવા જોઈએ. તે સામાન્ય સંદર્ભમાં એના આરંભ અને અંત બન્નેને સમાવે છે અને પ્રસંગોનો ક્રમ એને અર્થપૂર્ણતા આપે છે.

Honeywell 19મી સદીની નવલકથાની વસ્તુસંકલનાની વિશેષતા જણાવતા કહે છે કે નવલકથાનો આરંભ સમસ્યાને આધીન હોય છે, જે પ્રસંગોની તાર્કિક આનુપૂર્વી દ્વારા નિરાકરણ પામે છે. નવલકથાનો સમયદર્શક વિકાસ વસ્તુની એક સ્થિતિ અથવા બીજી સ્થિતિમાં સ્પષ્ટ સુસંગત હોવો જોઈએ. તે Slice of life દ્વારા અંતિમ તબક્કામાં આરંભ અને અંત બન્ને યાદચ્છિક છે. એની ગૂંથણી એકવડા કાર્ય-કારણ ક્રમ દ્વારા નિર્માણ થયેલ હોય છે. અને તેનો અંત સ્પષ્ટ નહીં પરંતુ ખુલ્લો હોય છે. ઉ. દા. *માદામ બોવરી, ક્રાઈમ એન્ડ પનિશમેન્ટ, ધ રેડ એન્ડ બ્લેક.* Honeywell મુજબ વસ્તુસંકલના સર્જનની મુખ્ય સમસ્યા આ મુજબ છે:

"The central problem of constructing plot of this sort is that of achieving the sense of causal or rational sequence which provides the organization of the events and novelists tended to solve this problem by placing a specific type of character in a specific set conditions and then letting the logic of the situation work itself out to its rational conclusion".[17]

19મી સદીમાં વસ્તુસંકલનાની સાથે ચરિત્રચિત્રણની જરૂરિયાત (requirement of characterization) માં પણ પરિવર્તન આવ્યું છે. મુખ્ય પાત્ર પરંપરાગત નવલકથાની જેમ શુદ્ધ ચારિત્ર્યશીલ નથી, એના હેતુ એના આવેગો અને એના વર્તન દ્વારા તે જુદા પડે છે. ઉ.દા. તરીકે રાસ્કોવનિકોવ, ઈમ્મા બોવરી, જુલીઅન સોરેલ જેવા પાત્રો મનોવિકાર અને દુરિતથી ભરેલા છે. આ બધા પાત્રો સર્જાય છે, એના મનોવિકાર અને ક્રિયાના નિયમનની આસપાસ. જે એને સંકુલ પરિસ્થિતિમાં મૂકી દે છે. માટે કાર્ય-કારણ શૃખલા વડે જે “happy ever after” અંત હોય છે તે ઉપરનાં પાત્રો માટે કલ્પી શકાય નહીં.

Honeywell વસ્તુસંકલનામાં આવેલ ત્રીજા વળાંક તરીકે- નવલકથાકાર વસ્તુસંકલનાનાં સર્જનમાં બૌદ્ધિક અને તાર્કિક ક્રમનાં બંધારણમાંથી રસ ગુમાવાને- ગણાવે છે. માટે પ્રસંગોની સંરચના છે તે “world” અથવા વાસ્તવિકતાની દષ્ટિએ કરે છે. ઉ.દા. તરીકે *યુલિસિસ*, આ પ્રકારની નવલકથાની વસ્તુસંકલનાનાં સમયદર્શક વિકાસને એક ક્ષણરૂપે વર્ણવી શકાય. જે દેખીતી રીતે અસંબંધિત તથ્યોથી વાસ્તવિકતાની ગૂંચ લાગે, પરંતુ સંરચનાત્મક સંબંધમાં જ્યારે તે સમજાય ત્યારે તે તથ્યોને અર્થપૂર્ણતા અને અર્થ પ્રાપ્ત થાય છે.

Honeywell મુજબ આધુનિક વસ્તુસંકલનાનાં બંધારણની કેન્દ્રિય સમસ્યા એ છે કે તે સંરચનાત્મક સંબંધનું નિર્માણ કરે છે. જે એને સુસંગતતા અને અર્થપૂર્ણતા પ્રદાન કરે છે. પ્રથમ દેખીતી રીતે તે અસંબંધિત તથ્યો લાગે, પરંતુ એની ભાત (patterns) વાસ્તવિકનાની સંરચના આધારિત છે અને અનેક સ્વરૂપો સ્વીકારે છે. તે વૈશ્વિક ભાત અથવા લાક્ષણિક નમૂનારૂપ (archetypes) હોય શકે. આ પ્રકારની વસ્તુસંકલનાનો પાયો મનુષ્યનો સ્વભાવ છે. જેમકે D. H. Lawrenceની નવલકથમાં પાત્રનાં સંઘર્ષથી એના વાસ્તવિક સ્વભાવના અનુભવરૂપે માનસિકતાની અવનતિ અને વિજયને તપાસવામાં આવ્યાં છે. જ્યારે Lawrence Durrell’sની *Alexandrian Quarter* માં તેણે આધુનિક સમાજમાં પ્રેમ દ્વારા મનોવૈજ્ઞાનિક સંકુલતાની ભાત સ્વીકારી છે.

Honeywell Aristotleનાં સમયથી અત્યારની વસ્તુસંકલના કઈ રીતે જુદી પડે

છે, એની ચર્ચા કરતા કહે છે કે- Aristotleનાં સમયમાં વસ્તુસંકલનાનો વિચાર શોધ અને પરિવર્તન (Discovery and reversal) સાથે સંકડયલો હતો. આધુનિક નવલકથામાં તે શોધ અને પરિવર્તન વધુ સારી રીતે આવે છે. પરંતુ જે રીતે તે પૂર્વે યોજાતી હતી એના કરતાં અત્યારે તેનો સ્વભાવ જુદો છે. અહી શોધ 'સ્વ' વિશેની છે.

19મી સદીની વસ્તુસંકલનાનું સ્વરૂપ મુખ્ય પાત્ર અને એની આસપાસનાં વિશ્વ વચ્ચેનાં વિરોધનાં પરિણામે કાર્ય-કારણની જે શૃંખલા ઊભી થાય છે. તે રૂપે ધ્યેયનાં પુનરાવર્તન અને નૈતિક સિદ્ધાંત પર વળાંક લે છે. ઉ.દા. તરીકે *ક્રાઈમ એન્ડ પનિશમેન્ટ*નો રાસ્કોવનિકોવ. રાસ્કોવનિકોવ મનુષ્યની સ્થિતિ સુધારવાનાં ધ્યેય સાથે શરૂઆત કરે છે અને વૃધ્ધાની હત્યા કરી બેસે છે. અહીં તે ઉપયોગીતાનાં સિદ્ધાંત સાથે પોતાના ધ્યેયને જોડે છે. હત્યાની ક્રિયા ગુનેગારીનાં ભાવ પર નિર્ભર છે. જે એને સંઘર્ષ તરફ દોરી જાય છે. જે પહેલાંથી અજાણ અને ટૂંક સમયમાં Untenable થવાનું છે. Reversal છેલ્લા પ્રકરણમાં પૂરું થાય છે. એને સાઈબિરિયા મોકલવામાં આવે છે અને ત્યાં એની કબૂલાત. જેમાં તે નૈતિકપણે મનુષ્યનો પરોપકારી સ્વભાવ ગુનેગાર તરીકેનાં સ્વીકારની પ્રક્રિયામાં જુએ છે. આમ, રાસ્કોવનિકોવનાં કેસમાં આ શોધ જીવનનાં નૈતિક દૃષ્ટિકોણ વિશેની છે.

ત્યાર બાદ 20મી સદીની નવલકથાની વિશેષતા દર્શાવતા Honeywell નોંધે છે કેઃ

"The Twentieth century plots are formed around a movement from appearance to reality constituted by the emergence of structural patters which give coherence and intelligibility to facts previously seen as unrelated and incongruous. These plots turn on reversals of perspective and reversal of valuation"[18]

જેના મૂળમાં સંરચનાત્મક ભાત પડેલી છે. 20મી સદીની નવલકથામાં પરિસ્થિતિની વાસ્તવિકતાની શોધ કેન્દ્રમાં છે. ઉ.દા. તરીકે *યુલિસિસ*. બીજું 20મી સદીની વસ્તુસંકલના દૃષ્ટિકોણનાં પરિવર્તન અને મૂલવણીનાં પરિવર્તન તરફ વળાંક લે છે. જે રીતે 20મી સદીની નવલકથાની વસ્તુસંકલનામાં પરિવર્તન આવે છે, તેવી રીતે પાત્રની સંકલનામાં પણ પરિવર્તન આવે છે. જે આધુનિક નવલકથાની જરૂરિયાત છે,

એટલે કે heroમાંથી Anti-heroનો વિભાવ અસ્તિત્વમાં આવે છે. આ પ્રકારનો નાયક મહત્ત્વનાં સામાજિક હોદ્દા(position)ને નકારે છે, સર્વ સામાન્ય નૈતિક આજ્ઞાને અવગણે છે, અને જે પરંપરાગત પરાક્રમિક નાયકનાં વલણને તિરસ્કારે છે.

આધુનિક નવલકથાની વસ્તુસંકલનાનું ત્રીજુ મહત્ત્વનું અંગ રચનારીતિ છે. જેનાં પરિણામે વાચક નવલકથામાં પ્રયોજાયેલ કાર્યકારણ સંબંધથી સીધો પરિચય કેળવી શકતો નથી. આધુનિક વસ્તુસંકલના અને એની પ્રયુક્તિઓનું એક પરિણામ એ આવે છે કે તે વાચકને વસ્તુસંકલના સાથે અસામાન્ય સ્તરે સંડોવે છે. આધુનિક નવલકથામાં રચનારીતિની વિવિધતા દ્વારા વાચકનું involvement વધે છે.

અંતે આધુનિક વસ્તુસંકલનાનું વિશ્લેષણ અને તેનાં પરિણામ માટે ચરિત્રચિત્રણ અને કથનની પદ્ધતિ વર્ણવે છે કે શાં માટે આધુનિક નવલકથા વાચકને દુર્બોધ લાગે છે. તેનો અર્થ એ નથી કે આધુનિક નવલકથાકારોને સ્વયં માટે દુર્બોધતા અને અઘરાપણામાં રસ છે પરંતુ તે વાસ્તવિકતાની ગતિને અનુસરે છે. આમ, Honeywellએ આધુનિક નવલકથાની વસ્તુસંકલનાની વિશેષતાની ઉદાહરણ સહિત ચર્ચા કરી છે.

Henry James

Henry Jamesની વસ્તુસંકલના વિશેની વિચારણા James E. Miller, Jr. દ્વારા સંપાદિત *Theory of Fiction* (1972) પુસ્તકમાં રજૂ થઈ છે. જેમાં તેમણે સર્જકના દૃષ્ટિકોણને વિશેષ મહત્ત્વ આપ્યું છે. Henry James વસ્તુસંકલનાની ચર્ચા Aristotleની વસ્તુસંકલના વિચારણાથી કરે છે. આપણે જાણીએ છીએ તેમ Aristotleની વસ્તતુસંકલના વિચારણામાં 'ક્રિયા'ને આગવું સ્થાન આપવામાં આવ્યું છે. એની સામે Henry James 'મનોવૈજ્ઞાનિક ક્રિયા'ને વિશેષ મહત્ત્વ આપે છે, અને પ્રશ્ન કરે છે કે મનોવૈજ્ઞાનિક નિષ્ક્રિયતા ઍરિસ્ટોટલવાદી અર્થમાં ક્રિયા બને તો? પરંતુ વધારે મહત્ત્વનો પ્રશ્ન સાહિત્યિક કાર્યમાં એકતાની મૂળભૂત્તાનો (Nature of unity) છે. વસ્તુસંકલનાનાં નિર્માણ માટે Aristotle પ્રસંગોનાં સંયોજનમાં એકતાનાં તત્ત્વને જુએ છે, જ્યારે Henry James પ્રસંગ અને પાત્રમાં નહીં પરંતુ 'drama of

a consciousness'માં એકતાનાં તત્ત્વની શક્યતા જુએ છે. Henry Jamesનું આ ફિક્સન માટે ઉત્તમ પ્રદાન છે. ઉપરાંત તેણે સર્જકનાં દષ્ટિકોણને વિશેષ મહત્ત્વ આપ્યું છે જે એની અગત્યની શોધ છે. સર્જક જાગૃતપણે પોતાનાં વિષય માટે 'best'ની પસંદગી કરતો હોય છે, પાત્રોની કાળજીપૂર્વકની પસંદગી કરતો હોય છે, પરંતુ consciousnessની શિથિલતામાં કાર્યનાં કેન્દ્રની ઓળખ એ માત્ર દષ્ટિકોણની સ્પષ્ટતાથી વધારે છે. ખરેખર તે મનોવૈજ્ઞાનિક drama માટે પ્રતિબધ્ધતા (commitment)નું સર્જન કરે છે. તે બાહ્ય પ્રસંગોની રૂઢ વસ્તુસંકલના આંતરિક ક્રિયા-પ્રતિક્રિયા અને ચિંતનની મનોવૈજ્ઞાનિક વસ્તુસંકલનાથી ગૌણ છે. જેનાં પરિણામે બે પ્રકારની વસ્તુસંકલના અસ્તિત્વમાં આવી, બાહ્ય અને આંતરિક. જેમાં આંતરિકને Henry James ફિક્શનનું કેન્દ્ર માને છે.

અસુગ્રથિત ઘટકોને સર્જકનું એકાગ્ર ચિત્ત એક આકાર આપતું હોય છે. સર્જકનો સ્વભાવ, તેનું ચિંતન પણ વસ્તુસંકલનામાં મુખ્ય ભાગ ભજવે છે. અહીં Henry James જ્યોર્જ એલિયટની *Middlemarch* (1873) નવલકથાનું ઉ.દા. આપે છે. જેમાં સર્જકની ચિંતનશીલ અને વિશ્લેષણાત્મક વિચારધારા સર્વોપરી છે. આપણે અહીં ગોવર્ધનરામ ત્રિપીઠીની *સરસ્વતીચંદ્ર* નવલકથાનું ઉ.દા. આપી શકીએ. જેમાં સર્જકનું સંસ્કૃતિચિંતન સર્વોપરી છે.

નવલકથાને જીવનનું ચિત્ર કહેવાય છે. કૃતિસર્જન માટે સર્જક જીવનમાંથી પોતાનાં ચિંતનને અનુરૂપ એક ખંડ પસંદ કરતો હોય છે, જેનાં આધરે તે પોતાનાં વિચારો રજૂ કરે છે. સર્જકની પસંદગી, તુલનાનો વિચાર એના હેતુ સાથે જોડાયેલો છે. ત્યાર બાદ Henry James પ્રશ્ન કરે છે કે વાર્તા કેવી રીતે બંધાય છે? તેનો જવાબ આપતા જણાવે છે કે નિશ્ચિત પ્રકારનો અનુક્રમ વાર્તાનાં બંધારણમાં અગત્યનો ભાગ ભજવે છે. જેમ ચિત્ર કળાકારનાં સ્પર્શ દ્વારા સંપૂર્ણ બને છે તેમ કાર્યનું મૂલ્યાંકન એ સર્જકનાં સર્જનનું ખૂબ જ સૂક્ષ્મ અને સઘન તત્ત્વ છે. આમ, Henry James મુજબ સર્જકનાં center of interest વડે વસ્તુસંકલનાનાં અન્ય છેડાઓ નિયંત્રિત થયેલા હોય છે. આ કેન્દ્ર સાથે જ વિષય જોડાયેલો હોય છે અને આ કેન્દ્રથી જ રસ વિસ્તરે છે.

વસ્તુસંકલનાની વિચારણામાં રશિયન સ્વરૂપવાદીઓ "વાર્તા" અને "વસ્તુસંકલના" વચ્ચે સૂક્ષ્મ ભેદ પાડીને વસ્તુસંકલનામાં Techniqueનો વિભાવ ઉમેરે છે. જે તેમનું અગત્યનું પ્રદાન છે. સ્વરૂપવાદીઓ સામગ્રી કરતા તેમાંથી આકાર લેતા સ્વરૂપને વિશેષ મહત્ત્વ આપે છે અને સ્વરૂપ રચનાપ્રયુક્તિનાં યોગ્ય ઉપયોગ દ્વારા સિદ્ધ થાય છે. આ સંદર્ભે રશિયન સ્વરૂપવાદી અને સંરચનાવાદીઓ જેવા કે Victor Shklovsky, V. Propp, A.J. Gramas, Tzvetan Todorov, Gerard Genette અને Roland Barthesનું પ્રદાન મહત્ત્વનું છે. આ વિચારકોની વસ્તુસંકલના વિચારણા વિશે બીજા પ્રકરણમાં ચર્ચા કરી છે.

Kieran Egan

Kieran Eganએ 'What is Plot' નિબંધમાં વસ્તુસંકલનાની વિગતે ચર્ચા કરી છે. સૌ પ્રથમ તેઓ Plotનાં વિવિધ અર્થો આપે છે, જે નીચે મુજબ છે:

1. Outline of events
2. A Scenario
3. An articulation of the Skeleton of Narrative

વસ્તુસંકલનાનાં વિવિધ અર્થો આપ્યા બાદ એની વિગતે ચર્ચા કરે છે જેમાં વસ્તુસંકલનાને પ્રથમ ચેતના(Mind)નો ગુણધર્મ ગણાવી, બીજી કક્ષાએ નેરેટિવનો ગુણધર્મ ગણાવે છે: "Plot is Seen as the "arrangement" of the incidents or as the relationship both among incident and between each incident or element and the whole. In this view, it is the "Pattern" or "geometry" of the narrative. More abstractly still "Plot" is used to refer to an underlying structure which is to be understood less in terms of the incidents or elements it organizes, and more in terms of the mind that does the organizing. In this view, plot are only secondarily a property of Narrative, primarily they are a property of mind"[19]

Kieran Egan વસ્તુસંકલનાની વિભાવના નીચે મુજબ છે: "Plot is "causal completion" which determines the sense of unity; is produces a synthetic whole carved from the infinite contingency of the world. It is the final end that all the parts are to serve; it is the soul of the work"[20]

જેમાં કાર્ય કારણની સંપૂર્ણતા અને સંયોજનની એકતા પર ભાર મૂકવામાં આવ્યો છે. ત્યાર બાદ Kieran Egan વાર્તા અને વસ્તુસંકલના વચ્ચે રહેલાં ભેદની વાત કરે છે. Kieran Egan મુજબ વાર્તા અને વસ્તુસંકલના બન્નેમાં પ્રસંગોનો સમાવેશ થાય છે, પરંતુ વસ્તુસંકલનામાં પ્રસંગોની ગોઠવણી છે તેમાં જે કાર્ય લેખક દ્વારા રજૂ થવાનું છે, તેનું આનુક્રમિક જોડાણ છે. એટલે વસ્તુસંકલના એ ક્રિયા કેવી રીતે થઈ તે વિશે વાચકને જણાવે છે. જ્યારે વાર્તા એ સ્વયં ક્રિયા છે. એનાથી આગળ વધી તેઓ જણાવે છે કે વાર્તામાં તાર્કિક જોડાણ હોય છે જ્યારે વસ્તુસંકલનામાં ભાવનાત્મક જોડાણ હોય છે.

Kieran Egan મુજબ વસ્તુસંકલનાનાં ઉપયોગિતાના સંદર્ભે નીચે મુજબનું વિભાગીકરણ કરી શકાય:

1. ઐતિહાસિક\વર્ણનાત્મક (Diachrony\Synchrony)
2. સામગ્રી\લાગણી (Content\emotion)
3. ચોક્કસ\અમૂર્ત (particular\abstract)

વર્ણનાત્મક રીતે Plot સુસંગતતા, સંરચના અને મિથોસ (Mythos) તરીકેની પ્રક્રિયા છે તો ઐતિહાસિક અંત વિશે તે કારણ આધારિત હેતુપૂર્વકની પ્રક્રિયા છે. સામગ્રી અને લાગણી દ્વારા Kieran Eganને કથાનકની ભાત(Patterns of Narrative) અને લાગણીની ભાત (Patterns of emotion) એવો અર્થ અભિપ્રેત છે. ચોક્કસ અને અમૂર્ત દ્વારા એક બાજુ કથાનકના ચોક્કસ પ્રકારના અંતનો નિર્દેશ કરે છે તો બીજી બાજુ કથાનકનો અંત અમૂર્ત છે, ખુલ્લો છે. જેમાં લાગણીની અસરનું એક બંધારણ છે.

Kieran Eganને વાક્યરચનાના નિયમોને ધ્યાનમાં રાખી 18 સૂત્રો આપી વસ્તુસંકલનાની ચર્ચા કરી છે. જે નિચે મુજબ છે:

1. Sentence : Syntax :: Story : Plot

   અહીં Kieran Eganને વાર્તા અને વસ્તુસંકલના વચ્ચેનો ભેદ વાક્ય અને વાક્યરચનાનાં નિયમો વચ્ચે જે ભેદ રહેલો છે, તે અપેક્ષિત છે. વાક્ય એ રૂપઘટકોનો સૅટ છે, જ્યારે વાક્યરચના સાથે અર્થનિર્ધારણની પ્રક્રિયા જોડાયેલી છે.

વાર્તા દ્વારા ઘટનાનો સંકેત છે, જ્યારે વસ્તુસંકલના દ્વારા ઘટનાના પરસ્પર સંબંધ અને એ સંબંધ દ્વારા તેમાંથી નિષ્પન્ન થતાં અર્થનું સૂચન છે.

2. Morpheme : Syntax :: Event : Plot

Kieran Egan આ સૂત્રમાં થોડા ઊંડા ઉતરે છે અને રૂપઘટકો (Morpheme)નું જોડાણ જે રીતે વાક્યરચનામાં અગત્યનું સ્થાન ધરાવે છે તે રીતે પ્રસંગોનું જોડાણ વસ્તુસંકલનામાં અર્થપૂર્ણ ઐક્ય સાધે છે. આ આખી પ્રક્રિયાને Kieran Egan એક વાક્ય દ્વારા સમજાવે છે.

વાક્ય- એને ટોમને ગોળી મારી (he shot Tom)

આ વાક્યમાં એક પ્રસંગની ક્ષણ છે. વસ્તુસંકલનામાં જેમ પ્રસંગો છે તેમ અહીં એક પ્રસંગ છે, પરંતુ આ એક જ પ્રસંગ એની અર્થપૂર્ણતા પ્રગટ કરવા માટે પૂરતો નથી. તે આપણા મનમાં ભાવ ઉત્પન્ન કરી શકતો નથી. જો એની સાથે અન્ય પ્રસંગો જોડાય જેમકે- ટોમ મહેનતી અને દેખાવડો કાર્યકર હતો અને તે એની દાદીમાને ખુબ ચાહતો હતો. આ પ્રસંગ ઉપરના પ્રસંગને વધારે અર્થપૂર્ણતા બક્ષે છે. હજુ 'ગોળી મારવા' (Shooting) વિશે આપણો ભાવ જન્મતો નથી. એની સાથે આ પ્રસંગ- તેનું હૃદય સોનાનું હતું, એના અને એની દાદીમા વચ્ચે ગાઢ સંબંધ હતો. જે એના માટે એક વિશાળ સંબંધ રચી આપે છે. આથી વસ્તુસંકલનાને અર્થપૂર્ણ કરવા માટે અન્ય પ્રસંગોની આવશ્યકતા છે. Kieran Egan ત્રીજુ અને ચોથુ સૂત્ર નીચે મુજબ આપે છે:

3. Syntax : Semantic meaning :: Plot : Affective meaning

4. Sentence : Semantic meaning :: Story : Affective meaning

અહીં બન્ને સૂત્રોમાં Semantic meaning સમાન બાબત છે પરંતુ વાક્યરચનામાં અને વસ્તુસંકલનામાં જે રીતે સંકલનાને અવકાશ છે. તે અવકાશ વાર્તા અને વાક્યમાં નથી. Kieran Egan ઉપરના ઉ.દા. 'તેણે ટોમને ગોળી મારી'. એ વાક્ય સાથે જ વસ્તુસંકલનાની ચર્ચા આગળ વધારે છે. વાચક કેવી રીતે જાણી શકે કે 'તેણે ટોમને ગોળી મારી'. આ વાર્તાનું Unit છે. એના માટે એ જાણવું જરૂરી છે કે 'તે' અથવા 'તેણી' ટોમ પર હુમલો કરવા જઈ રહી છે અને તે હુમલો છરીથી થયો

કે બંદુકથી. એના માટે જરૂરી એ છે કે 'તેણે ટોમને ગોળી મારી' એ એક પ્રસંગ છે કે એકથી વધારે. ત્યાર બાદ વધુ મહત્ત્વનું એ છે કે પાત્રો શું કરે છે અને પાત્રો દ્વારા કયું કાર્ય થઈ ગયું છે. એટલે 'તેણે ટોમને ગોળી મારી' પછી બીજા પ્રસંગોનું શું? આનો જવાબ Kieran Egan નીચેના સૂત્રોમાં આપે છે.

5. Plot : Event :: Syntax +Lexical rules : Morpheme
6. Plot : Story :: Syntax +Lexical rules : Sentence

વસ્તુસમકલનાના એક ભાગરૂપે વાચક એ જાણતો નથી કે "ક્યા"- 'તેણે ટોમને ગોળી મારી' એક, બે કે સોમાં પ્રસંગમાં. અહીં Kieran Egan પ્રોપ પરીકથાઓના વિશ્લેષણમાં સફળ થયો તેનું કારણ પ્રોપની શોધ વાર્તા વિશ્લેષણ માટે સુસંગત ઐક્યની હતી એમ કહે છે. જે એક બીજા પર આધારિત છે. એ રીતે પ્રોપની શોધ વાર્તામાં single વસ્તુસંકલનાની હતી. ત્યાર બાદ Kieran Egan આગળનાં સૂત્ર આપે છે:

7. Plot : Elementary law of narrative logic :: Syntax : Lexical rules ; which in turn would lead to
8. Plot + Elementary law of narrative logic : Event :: Syntax + Lexical rules : Morpheme

Kieran Egan મુજબ Elementary law of narrative logicનો પાયાનો ફાળો વસ્તુસંકલનામાં ઘટકો વચ્ચે સઘન સંબંધ નિર્માણ કરવાનો છે. શોલ્સ આ સંદર્ભે નોંધે છે કે: The role of Elementary law of narrative logic is to create "items" by the "elimination of the irrelevancies."[21]

એટલે તે ઘટકોને તાર્કિક સંબંધે જોડવાનું કાર્ય કરે છે. અહીં શોલ્સ પ્રશ્ન કરે છે કે તો આ કાર્ય તે કોના દ્વારા કરે છે? એના જવાબમાં તેઓ જણાવે છે કે અપ્રતીતિકરતાને દૂર કરી તે આ કાર્ય કરે છે. આપણે કેવી રીતે જાણી શકીએ કે Elementary law of narrative logic એ વસ્તુસંકલનાનો જ એક અગત્યનો ભાગ છે? અને તે કયા પ્રકારનું કથાનક Unit બનાવે છે? એટલે વાચક કેવી રીતે જાણી શકે કે 'તેણે ટોમને ગોળી મારી' એના માટે ચોક્કસ પ્રસંગ જવાબદાર છે. જેમકે-

બંદુકના ઘોડા પરનું દબાણ, આંખનું ખુલ્લી રહી જવું વગેરે. ધ્વનિ, કલ્પનાથી એની પ્રસ્તુતતા ઊભી થાય છે કે નહીં? એ પણ પ્રશ્ન છે. જેની ચર્ચા Kieran Egan પછીના સૂત્રોમાં કરે છે:

9. Syntax : order of Morphemes :: Plot : order of events

10. Syntax : intelligibility :: Plot : Causality

રૂપઘટકોના ક્રમ દ્વારા વાક્યરચના બને છે. તેમ પ્રસંગોના યોગ્ય ક્રમ દ્વારા વસ્તુસંકલનાનું નિર્માણ થાય છે. વાક્યરચના સાથે બુદ્ધિગ્રાહ્યતા (intelligibility) જોડાયેલ છે. તો વસ્તુસંકલના સાથે કાર્યકારણ (Causality) સંબંધ જોડાયેલ છે. અહીં Kieran Egan બે પ્રકારના કાર્યકારણ સંબંધની વાત કરે છે: અસરકારક (affective) અને તાર્કિક (Rational). અસરકારક (affective) કાર્યકારણ સંબંધ સાથે ભાવનાત્મક પ્રતિક્રિયા (emotional response) જોડાયેલ છે. આ અનુભૂતિને જગાડવાનું કાર્ય સર્જક પ્રસંગોના ક્રમ દ્વારા કરે છે. આમ, કાર્યકારણ સંબંધનું મુખ્ય કાર્ય ભાવનાત્મક અસર ઊભી કરવાનું છે:

11. Story : Plot :: Essay : Argument

અહીં Kieran Egan વાર્તા સાથે જે રીતે વસ્તુસંકલના જોડાયેલ છે તે રીતે ગદ્યખંડ Argument સાથે જોડાયેલ છે. એની ચર્ચા કરે છે. સાથે Kieran Egan બે પ્રશ્ન કરે છે:

1. કયો એકમ જે Argumentનું નિર્માણ કરે છે?
2. તે કયા પ્રકારના અર્થનું નિર્માણ કરે છે?

જેની ચર્ચા Kieran Egan પછીના સૂત્રોમાં લંબાવે છે:

12. Plot : event :: Argument : Reasons

13. Plot : Affective meaning :: Argument : cognitive meaning

Kieran Egan વસ્તુસંકલના સાથે અસરકારક અર્થ (Affective meaning) અને Argument સાથે પ્રત્યક્ષ જ્ઞાન આધારિત અર્થ (cognitive meaning) જોડાયેલ છે.

આ બન્નેને વસ્તુસંકલના અને ગદ્યખંડમાં સમાન સ્થાને મૂકી Kieran Egan સ્પષ્ટ કરે છે, ગદ્યખંડનનું ધ્યેય કારણો દ્વારા પૂર્વસિદ્ધાંતને વધુ સારી રીતે સમજવાનું છે. આગળ જણાવે છે કે કારણો(Reasons) Reasoning પ્રક્રિયાને ધ્યાનમાં રાખતા નથી, પરંતુ તે દલીલોનું (Arguments) Unit છે. પછીના સૂત્રમાં Story plot અને Essay plotની ચર્ચા કરે છે.

14. Story plot : Event :: Essay plot : Reasons

અહીં 12માં અને 14માં સૂત્ર વચ્ચેની સમાનતાને ધ્યાનમાં રાખી બન્ને એક જ વાતને અનુસરે છે. અને તે છે Essay plotting અને Story plotting બન્ને જુદા જુદા પ્રકારના અનુભવ છે. અહીં મૌલિક પ્રમાણશાસ્ત્રની પસંદગી સંકળાયેલી છે. Kieran Egan મુજબ સ્વરૂપવાદી અને સંરચનાવાદી સૂત્ર 14 સાથે અનુકૂળતા ધરાવે છે.

15. Syntax : Morpheme :: Plot : Event :: Argument : Reasons

16. વાક્યરચનામાં રૂપઘટકનાં નિર્માણ સાથે માનસિક પ્રક્રિયા જોડાયેલ છે. B.F. Skinner વસ્તુસંકલના માટે "Mental way – Stations" સંજ્ઞા વાપરે છે. Kieran Eganને ગદ્યખંડ અને વાર્તા નિર્માણનાં હેતુની ચર્ચા કરી છે અને આ બન્નેમાં વસ્તુસંકલનાનો જુદો અર્થ છે. ગદ્યખંડ એક પત્રકારનો રીપોર્ટ પણ હોય શકે, પરંતુ તે રીપોર્ટ વાર્તા નથી. ઉપરાંત રીપોર્ટ અને વાર્તાની પ્રતિક્રિયા (Response) પણ જુદી છે. અને વાર્તાનો વાચક પણ વર્તમાનપત્રનાં વાચક કરતાં જુદો હોય છે. બીજું એ કે પત્રકારનો દષ્ટિકોણ પૂરેપૂરો વસ્તુલક્ષી હોતો નથી, અને એવી પણ શક્યતા છે કે તે કોઈ રાજકીયપક્ષ સાથે પણ જોડાયેલો હોય શકે. એટલે ગદ્યખંડ સાથે Argumentનું તત્ત્વ જોડાયેલું છે. Character : Story :: Noun : Sentence

17. Action : Story :: Verb : Sentence ; and so

18. Character + Action : Plot :: Noun + verb : Syntax.

અહી Kieran Eganને વાક્યરચના અને વસ્તુસંકલનાનાં બંધારણ વચ્ચે તુલના કરીને બન્નેની સંરચના સમજાવી છે. Kieran Egan વસ્તુસંકલનાને કથાશરીર માટે આત્માસ્વરૂપ માને છે:

"The plot they are important part of the body that gives form to the soul."[22]

વાક્યમાં જે કાર્ય સર્વનામ(Noun) કરે છે તે કાર્ય વાર્તામાં પાત્ર (Character)નું છે. એ જ રીતે વાક્યમાં ક્રિયાપદ (Verb) અને વાર્તામાં ક્રિયા (Action) એટલે પાત્રો (Character) અને ક્રિયા (Action) મળીને વસ્તુસંકલના બને છે, જ્યારે સર્વનામ(Noun) અને ક્રિયાપદ (Verb) મળીને વાક્યરચના બને છે. આ રીતે Kieran Egan વાક્યરચના અને વસ્તુસંકલનામાં રહેલી સમાનતાનો નિર્દેશ કર્યો છે: "Plot as an abstract set of rules like Syntax."[23] અને તેઓ એ વાત પર ભાર મૂકે છે કે વાસ્તવિક નિરર્થક ઘટનાને વસ્તુસંકલના અસરકારક અર્થપૂર્ણતા બક્ષે છે: "Plotting, like the use of Syntax is a profound mental process which we use in making sense of experience. Real incident apart from a plot are affectively meaningless. Only by imposing a plot on them can we make them effectively meaningful."[24]

Boris Uspensky

Boris Uspenskyએ કળાનાં વિવિધ સ્વરૂપોમાં કથનકેન્દ્રની ભૂમિકા વિશે ચર્ચા કરી છે. જેમાં ખાસ કરીને એમની ચર્ચાનું કેન્દ્ર ચિત્રકળા અને સાહિત્યમાં કયું તત્ત્વ કથનકેન્દ્રનાં specification સાથે જોડાયેલ છે, ત્યાંથી કયું કથન સંચાલિત થયું છે તથા કથનકેન્દ્રનાં આંતરસંબંધો તપાસવાનું છે. કથનકેન્દ્રનો પ્રશ્ન એ કળાઓ સાથે સીધી રીતે સંકળાયેલો છે જે Representational છે. કારણ કે સામગ્રીનાં પ્રસ્તુતીકરણમાં સર્જકનો દૃષ્ટિકોણ અગત્યનો ભાગ ભજવે છે. જે સમગ્ર સામગ્રીનું સંચાલક બળ છે.

Uspensky મુજબ સાહિત્યકૃતિમાં સર્જકની બેવડી ભૂમિકા હોય શકે છે. જેમાં પહેલા પ્રકારની ભૂમિકામાં વર્ણનનો સમાવેશ થાય છે, જ્યાં સર્જકનું સ્થાન નિશ્ચિત છે. આ પ્રકારની સ્થિતિમાં આપણે બે મહત્ત્વમાં પ્રશ્નનો ઉકેલ મેળવવાનો રહે▪ 1. જ્યારે સર્જક પ્રસંગોનું વર્ણન કરે છે ત્યારે તે ક્યાંથી તેનું વર્ણન કરે છે અને 2. તે કેવી રીતે તેનાં પાત્રોનાં વર્તન વિશે જાણે છે. આ પ્રકારની રજૂઆત જાણે

યથાર્થદર્શન જેવી હોય છે. Uspensky એને બાહ્ય દૃષ્ટિકોણથી થયેલ મનોવૈજ્ઞાનિક વર્ણનનાં સિદ્ધાંત સાથે સરખાવે છે. આ પ્રકારનાં દૃષ્ટિકોણને Uspensky કાલ્પનિક (subjective) કહે છે, જે સર્જક દ્વારા સ્વીકારવામાં આવેલ એક અથવા બીજા કાલ્પનિક કથનકેન્દ્ર માટે સંદર્ભનું સર્જન કરે છે. આ કથનકેન્દ્ર અનિવાર્ય રીતે આકસ્મિક છે. આ પ્રકારનાં કથનકેન્દ્રમાં સર્જકનું જ્ઞાન મર્યાદિત હોય છે. વર્ણનની બીજી વ્યવસ્થામાં સર્જકીય જ્ઞાનનાં મૂળનો પ્રશ્ન અસ્વીકાર્ય છે, આ વ્યવસ્થાની મર્યાદામાં તે આવશ્યકપણે અચોક્કસ (incorrect) છે. અહીં Uspensky મહાકાવ્યનું ઉદાહરણ આપે છે જેના અંતમાં કદાચ બધા જ પાત્રો મૃત્યું પામે, પરંતુ વાચક આ પ્રસંગો કેવી રીતે બન્યાં એ કહી શકતાં નથી.

આ ઉપરાંત કૃતિમાં સર્જક જ્યારે ideological point of view સ્વીકારે ત્યારે પાત્રનું કાર્ય માત્ર એક વાહન જેવું છે. એટલે જે તે વિચારધારાથી સમગ્ર કૃતિ નિયંત્રિત થયેલી હોય છે. આ રીતે Uspenskyએ કૃતિ માટે સ્વીકારાતા વિવિધ કથનકેન્દ્રની ભૂમિકામાં વિચારધારા પ્રધાન ભૂમિકા, વાક્યરચના પ્રધાન ભૂમિકા, સ્થળ અને સમયદર્શક ભૂમિકા અને મનોવૈજ્ઞાનિક ભૂમિકાની ચર્ચા કરી છે. જેનાં દ્વારા સ્પષ્ટ થાય છે કે સર્જકે સ્વીકારેલી ઉપરોક્ત કોઈ પણ ભૂમિકા દ્વારા કૃતિ સંચાલિત થતી હોય છે.

Uspensky કહે છે કે સાહિત્યમાં વર્ણન-વ્યવસ્થા પસંદગીની અનેક શક્યતાઓ પડેલી છે, જેનું મૂળ રોજબરોજની ભાષા અને કથન છે. ખરેખર કથક વાર્તા કેવી રીતે કહેવી તે આવશ્યકપણે પસંદ કરતો હોય છે, એને જે ક્રમિક પ્રસંગોનું ગ્રહણ કર્યું છે એને પુન: સર્જવા કે એને નવી વ્યવસ્થા સ્વરૂપે રજૂ કરવા. નવી વ્યવસ્થા અસરકારક પરિણામ માટે આવશ્યક છે. ખાસ કરીને આ યુક્તિ જાસુસ કથાઓમાં વપરાય છે. અથવા વિરોધમાં તે તથ્યોનું વસ્તુગત વૃતાંત સર્જવા માટે વપરાય છે. કથક પ્રસંગો વિશેની પોતાની મૂળભૂત સમજને રજૂ કરતો નથી. આ વાત ધ્યાનમાં લેતા આ ક્ષણે તે અપ્રસ્તુત લાગે, તે એટલા માટે કે તે માત્ર પોતાનાં સ્થાન પર આધાર રાખતો નથી. પરંતુ બધું જ કેવી રીતે તેનાં પુન: બંધારણ મુજબ "in fact" બની ગયેલ છે. તે મહત્ત્વનું છે. આમ, વસ્તુસંકલના પાછળ સર્જકનો દૃષ્ટિકોણ

અગત્યનો ભાગ ભજવે છે સાથે એના માટે સર્જકે પસંદ કરેલ કથનકેન્દ્ર પર પણ વસ્તુસંકલના આધાર રાખે છે.

N. Sukhman

N. Sukhman એ 'Plot, Functions and Archetypes' નિબંધમાં વસ્તુસંકલનાની ચર્ચા કરી છે. N. Sukhman વસ્તુસંકલનાની ચર્ચાની શરૂઆતમાં પ્રશ્ન કરે છે કેઃ "what is the minimum plot required for a story." તેનો જવાબ આપતા N. Sukhman જણાવે છે કેઃ બનાવ+તેનું પરિણામ અને ક્રિયા+એની પ્રતિક્રિયા. જે પરિવર્તનના નિર્માણમાં અગત્યનો ભાગ ભજવે છે. N. Sukhman વસ્તુસંકલનાની સમજૂતી માટે નીચે મુજબનું સૂત્ર આપે છેઃ

Initial action		New action
And\or	Turning point	and\or
Initial state	(Peripetiea)	New state

જેને આપણે આ રીતે દર્શાવી શકીએઃ

પ્રારંભિક ક્રિયા \ પ્રારંભિક સ્થિતિ

↓

કથાવળાંક

↓

નવી ક્રિયા \ નવી સ્થિતિ

આ સમીકરણ પ્રારંભિક ક્રિયા અને કારણ આધારિત પરિણામનો નિર્દેશ કરે છે. ઉપરાંત બીજું Original સમીકરણ નીચે મુજબ છેઃ

Initial action	Peripetiea	New state
And\ or state		and\or action
(પ્રારંભિક ક્રિયા અથવા સ્થિતિ)	(કથાવળાંક)	(નવી સ્થિતિ અથવા ક્રિયા)
↓		
	↘	↗
A ↗		B
Causal chain		Causal chain
of events		of events
(Temporal sequence)		(Temporal sequence)
પ્રસંગોની કાર્ય-કારણ શૃંખલા		પ્રસંગોની કાર્ય-કારણ શૃંખલા
(સમયદર્શક અનુક્રમ)		(સમયદર્શક અનુક્રમ)

અહીં વાર્તાનું નિરાકરણ B શૃંખલા સાથે સંબંધિત છે. જે તેનું ઘટક છે. અને આ પ્રક્રિયાનું પરિણામ સીધાં અંતિમ સ્થિતિ સુધી લઈ જાય છે.

N. Sukhman વસ્તુસંકલના વિશે આગળ ચર્ચા કરતાં જણાવે છે કે કેટલીકવાર વસ્તુસંકલના પાત્રના પરિવર્તનની પ્રક્રિયા હોય છે, તો કેટલીકવાર પાત્રો વસ્તુસંકલના માટે માત્ર એજન્ટ જ હોય છે. ઉપરાંત સાહિત્યમાં વસ્તુસંકલનાનું વિશ્લેષણ ચરિત્રચિત્રણનાં પ્રશ્ન સાથે જોડાયેલ છે. અને તેનો અન્ય ઘટકો સાથે સંવાદ આવશ્યક છે. Sukhmanને ઉપર મુજબના સમીકરણના આધારે પુશ્કિન અને ચેખોવની વાર્તાઓનું વિશ્લેષણ કરી આપ્યું છે અને વિશેષતાઓ તારવી આપી છે.

Sukhman વસ્તુસંકલનાને કૃતિની સુસંગતતા (Cohesion)નાં ઘટકરૂપે વર્ણવે છે. Sukhman મુજબ વસ્તુસંકલનાનો પ્રશ્ન કૃતિનાં અર્થનિર્ધારણ (Semantics)નાં પ્રશ્ન સાથે સંકળાયેલ છેઃ The study of what is that gives a text its cohesion, what are the principles that make it into unity. The text in this sense is any delimited piece of writing, from a paragraph to a whole novel, it may be literary or not. In the case of a narrative text which tells about a sequence of events, it is the plot, the ordering of the narrated events, which is the main unifying factor."[25]

પરંતુ અન્ય મુદ્દાઓ પણ સારો ભાગ ભજવતા હોય છે. ઉ. દા.તરીકે કેટલીકવાર કૃતિ સાથે સંબંધિત વિવિધ પુનરાવર્તનોના સ્વરૂપો આવતા હોય છે. જેમ કે કલ્પનનું પુનરાવર્તન (ઘોડાનું કલ્પન), અવતરણનું પુનરાવર્તન('don't papa, it's enough, papa' in as; 'we played lawn tennis and sat over supper' in DM), અલંકૃત ભાષાની પ્રયુક્તિ, ભાર આપવો, વિરોધ, ઉ.દા. તરીકે તે સંબંધિત આંતરિક પડો (Under laying) નાં સિદ્ધાંતની સ્પષ્ટતા, સંબંધિત ઘટનાઓના ઉપયોગનો અર્થ એ કૃતિને એક સાથે જોડનારી કડી છે. સામાન્ય રીતે સારું ઉ. દા. 'અને'(and) છે. 'અને' (and)નો ઉપયોગ માત્ર સંયોજક તરીકે નથી થતો પરંતુ તેનો સારાંશ કથનમાં પણ ઉપયોગ થાય છે. જેમ કે લિઝાવેટાનાં ઉદ્‌ગાર– 'and that's my life' જે એના પહેલા શું બની ગયું તેનો નિર્દેશ કરે છે. સાથે અહીં અધિકારી અવાજ પણ મહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે. કાઉન્ટની પત્ની સાથે ઘટનાસ્થળ પર અંત અને એના પેહલા જ અધિકારી અવાજ લિઝાના જીવનનું વર્ણન કરે છે. એટલું જ નહીં 'અને'(and) અધિકારી સૂચન માટેના સહજ સેતુનું સ્વરૂપ પણ છે. ઉ.દા. તરીકે (indeed, lizaveta ivanovna was a most unhappy creature). કૃતિનો Source કોણ પસંદ કરે છે, કોણ ગોઠવે છે, અને કોણ કૃતિના વસ્તુને રજૂ કરે છે એના પ્રત્યેની સભાનતામાં છે. આ બધું કથક પર નિર્ભર છે

Plot, Function and archetypes

Sukhman મુજબ વસ્તુસંકલનાનું વિશ્લેષણ પાત્રચિત્રણના પ્રશ્ન સાથે સંબંધિત છે, સાથે કૃતિના અર્થનિર્ધારણનું સંવાદિત વિશ્લેષણ, વસ્તુસંકલનાનાં વિશ્લેષણનો અન્ય વિચાર, વસ્તુસંકલનાની પદ્ધતિસરની વિચારણા, ક્રિયાઓનો પ્રશ્ન એના મૂળ નમૂના સાથે જોડાયેલ છે. અહીં Sukhman વ્લાદિમીર પ્રોપની વસ્તુસંકલના વિચારણાનું ઉ.દા. આપે છે. વ્લાદિમીર પ્રોપ મુજબ રશિયન પરિકથાઓનું બંધારણ એક સિંગલ પદ્ધતિએ થયું છે. એના બંધારણનો આધાર ક્રિયાઓનો ક્રમ છે. જેને પ્રોપ **Function** કહે છે. તેમણે 31 જેટલા કાર્યો જુદા તારવ્યા છે અને તે કાર્યોનું વહન કરનાર સાત પ્રકારના પાત્રો બતાવ્યા છે. Sukhman અહીં નોંધે છે કે- ટૂંકીવાર્તાનું વિશ્લેષણ આપણે સંપૂર્ણ આ પદ્ધતિએ કરી શકીએ નહીં, પરંતુ તેમાં

કેટલીક સમાનતાઓ અવશ્ય છે. જે નીચે મુજબ છે:

- **The theme (Function) of substitution** (કૃત્રિમ નાયક મુખ્ય નાયકનું સ્થાન લે છે) અહીં કઈ રીતે કૃત્રિમ નાયક મુખ્ય નાયકનું સ્થાન લે છે, અને અંતમાં મુખ્ય નાયક તરફનો વળાંક, ગૌણ પરિસ્થિતિનો વિષય પણ DM પાછળ ગુપ્ત હોય છે. નાયિકા માટે કોણ યોગ્ય છે તે અંતે નાયિકા દ્વારા યોગ્ય નાયકની પસંદગી અને અન્ય નાયકનો દેશનિકાલ. જેવી બાબતોનો સમાવેશ થાય છે.

- **Disguise and Recognition (વેષપલટો અને ઓળખ)**

આ બાબત વાર્તામાં આવતાં વળાંક સાથે સંબંધિત છે. જેમ કે લિઝા પોતાની જાતને ગમાર તરીકે ઓળખાવે છે, ને વાર્તાના અંતે સુંદર સ્ત્રી તરીકે એની ઓળખ થાય છે.

- **Discovery of the truth**

આ બાબત ઓળખ સાથે સંબંધ ધરાવે છે, અને તે ઓળખ સાચી પરિસ્થિતિની છે. તે DMનાં અંત સાથે સંબંધ ધરાવે છે. (પ્રેમની શોધ, જેને તે પ્રેમ કરે છે તે પહેલેથી જ પરિણિત છે.

વાર્તાની નજીક જતાં સામાન્ય રસ્તાઓ તરીકે ઓળખ અને સત્યની શોધ છે. જેના કારણે વાર્તાનું નિરાકરણ નવા માર્ગે વળે છે. સત્યની શોધનો વિષય સાક્ષાત્કાર (epiphany)ના વિચાર સાથે જોડાયેલ છે. ‘Epiphany’સંજ્ઞા સાહિત્યવિવેચન ક્ષેત્રે જેમ્સ જોય્સ દ્વારા પ્રચલિત કરવામાં આવી છે તેઓ ‘Epiphany’ સંજ્ઞાનો અર્થ આ રીતે સ્પષ્ટ કરે છે: “An Epiphany is an event and happening that manifests itself with particular symbolic meaning, that throws light on what has passed”.[26]

ત્યાર બાદ Sukhmanને પાત્ર અને એના કાર્યો દ્વારા થતાં વસ્તુસંકલનાના વિશ્લેષણની પદ્ધતિ પુશ્કિનની વાર્તા પર અજમાવી છે, પરંતુ અહીં Donor(મદદકર્તા)નું પાત્ર પ્રોપની વિભાવનાથી જુદું પડે છે. પુશ્કિનની વાર્તામાં તે મદદ કરવા સંદર્ભે દ્વિધામાં મૂકાય છે, એને ચોક્કસ પરિસ્થિતિમાં મૂકી ચકાશે છે. જેમકે જર્મન વૃધ્ધ કાઉન્ટની પત્નીને મદદકર્તા તરીકે જુએ છે. પરંતુ કાઉન્ટપત્ની દ્વિધામાં છે કે મદદ કરવી કે નહીં. આ જે Confusion છે તે પરંપરાગત પરીકથામાં ગેરહાજર છે. કાઉન્ટપત્નીનું મૃત્યું થાય છે પરંતુ વાર્તાના બીજા ભાગમાં તે

donorની ભૂમિકા ભજવી magic tool જર્મનને આપે છે, પણ શરત એ છે કે તે લિઝાવેટા સાથે લગ્ન કરે. જર્મન પરિસ્થિતિનું નિરીક્ષણ કરવામાં નિષ્ફળ જાય છે (એની બીજી ભૂલ), જાદુ એની વિરુધ્ધમાં આવે છે. donor દુશ્મન બની જાય છે અને જર્મનનું પતન થાય છે. અહીં બધી પરીકથાઓના નાયકની જેમ જર્મન પોતાની જાતને વધુ સારી સાબિત કરી શકે, પરંતુ અહીં પરીકથાના નાયકનું ધ્યેય, ભવિષ્ય અને નાયિકાને જીતવાનું ગેરહાજર છે. જર્મન પોતાને મળેલ વિદ્યાને વાપરવામાં ભૂલ કરે છે અને પતનને વહોરે છે. Sukhman આ પદ્ધતિ સંદર્ભે કેટલાક પ્રશ્નો કરે છે- આ જ પદ્ધતિએ મૃત કાઉન્ટપત્નીની સંડોવણીનું વિશ્લેષણ કઈ રીતે કરી શકાય, એક બીજા વિશ્વનાં જીવ રૂપે એની હાજરી અને તે પણ જર્મનનાં અસ્વસ્થ મનનાં આભાસ રૂપે નહીં. આ પ્રકારનાં વિશ્લેષણની શક્યતાઓ દરેક વાર્તામાં પડેલી હોય છે. પરીકથાના નમૂના સાથે એની સામ્યતા છે. તો ક્યારેક બાહ્ય આકારવિધાન મનમાં ભેદ સર્જે છે.

આ રીતે Sukhmanની વસ્તુસંકલના વિચારણા મુજબ 19મી સદીની વાર્તામાં ચોક્કસ પ્રકારનો અંત જોવા મળતો નથી, કારણ કે મનુષ્ય સંકુલ અને અવિશ્વાસપાત્ર છે. એની ઇચ્છાઓ દ્વિધામય અને અસ્પષ્ટ છે, અને એની સંપૂર્ણતા અપ્રાપ્ય છે.

Seymour Chatman

Seymour Chatmanએ *Story and Discourse* પુસ્તકમાં ફિક્શન અને ફિલ્મને ધ્યાનમાં રાખીને નેરેટિવ-સંરચનાની તપાસ કરતાં વસ્તુસંકલનાની ચર્ચા કરી છે. જેમાં વસ્તુસંકલના સંદર્ભે અનુક્રમ, Contingency, સંભાવના અને હેતુની સાથે તેઓ મુખ્ય વસ્તુને Kernels અને ગૌણ વસ્તુને Satellites એવી સંજ્ઞા હેઠળ ચર્ચે છે, ઉપરાંત Stories અને Anti-stories, અનિશ્ચિત્તા અને આશ્ચર્ય, વસ્તુસંકલના સાથે સમયનો સંબંધ અને વસ્તુસંકલનાનાં પ્રકારો વિશે ચર્ચા કરે છે.

Chatman Aristotleની વસ્તુસંકલના વિશેની વિચારણાથી શરૂઆત કરી સર્જક વસ્તુનું સંકલન અનેક રીતે કરતો હોય છે એ વાત પર ભાર મૂકે છે, જેમકે

પરંપરાગત વસ્તુનાં ક્રમને ખંડિત કરતો હોય છે, તેમાં કેટલીક પ્રયુક્તિઓ ઉમેરતો હોય છે, ઉ.દા તરીકે પીઠઝબકાર વગેરે. ત્યાર બાદ તેઓ નેરેટિવનાં અર્થમાં 'Event'ની વ્યાખ્યા આપે છે:

"Events are either *actions* (acts) or *happenings.*"[27]

બન્નેની સ્થિતિમાં પરિવર્તન આવે છે, ક્રિયા પાત્ર (agent)નાં પરિવર્તનની સ્થિતિ સૂચવે છે અને ક્રિયા વસ્તુસંકલનાનું સૂચન કરે છે.

Chatmanને અનુક્રમ સંદર્ભે કાર્ય-કારણભાવ અને Contingency ની ચર્ચા કરી છે. પરંપરાગત અર્થમાં અનુક્રમ રૈખિક નથી હોતો પરંતુ કાર્ય કારણ સંબંધે જોડાયેલ હોય છે. જેનાં અનુસંધાનમાં ફોસ્ટર અને Paul Goodmanની વિચારણાની ચર્ચા કરે છે. તો Aristotleની આરંભ, મધ્ય અને અંતને નેરેટિવ પર લાગું પાડતા જણાવે છે કે વાર્તાનાં પ્રસંગો કાલ્પનિક હોય છે, એને વાસ્તવનાં જગત સાથે કોઈ સંબંધ હોતો નથી. વાસ્તવિક જીવનમાં કોઈ અંત હોતો નથી, તે હંમેશા નવલકથાનાં "The end"માં નિશ્ચિત હોય છે. એટલું જ નહીં મૃત્યુ એ પણ સ્થૂળ કે ઐતિહાસિક અર્થમાં અંત નથી. એ રૂપે આ સંજ્ઞા વસ્તુસંકલનાને ચીંધે છે, જે વાર્તારૂપે વિમર્શ (Story as Discourse) ને રજૂ કરે છે. આધુનિક સર્જકો કાર્ય-કારણભાવની ચુસ્તતાને નકારે છે ત્યારે પ્રશ્ન એ ઊભો થાય કે તો બન્ને પ્રસંગોને જોડનારું તત્ત્વ કયું? તેનાં જવાબરૂપે Jean Pouillon "Contingency" સંજ્ઞા આપે છે. આ સંજ્ઞા અનિશ્ચિત્તા અને અકસ્માતનાં અર્થમાં નહીં પરંતુ ફિલોસોફિકલ અર્થમાં પ્રયોજાઈ છે. જ્યાં તાર્કિક કાર્ય-કારણનો અભાવ હોય તેનો અર્થ એ નથી કે ત્યાં વસ્તુસંકલના નથી, પરંતુ તે પરંપરાગત અર્થ કરતાં જુદી છે. બાર્થ જેને "hermeneutic" કોડ કહે છે. આધુનિક વસ્તુસંકલનાનું પ્રગટીકરણ પ્રશ્નનાં જવાબ આપવાનું નથી. તેનું નિરાકરણ સુખદ કે દુ:ખદ નથી, પરંતુ તેનાંથી વધું ઘટનાની સ્થિતિનું પ્રગટીકરણ છે.

વસ્તુસંકલના સંદર્ભે આપણે સંભવિતતા અને હેતુલક્ષીતાની અગત્યતા જોઈ ગયા છીએ માટે અહીં પુનરાવર્તન ટાળુ છું.

Kernels અને Satellitesની વાત કરતા Chatman જણાવે છે કે પ્રસંગો માત્ર જોડાણનો તર્ક જ ધરાવતા નથી પરંતુ *hierarchy*નો તર્ક પણ ધરાવે છે. Chatman

બાર્થની મુખ્ય વસ્તુ માટેની સંજ્ઞા *noyan*નું અનુવાદ Kernels તરીકે કરે છે, જે hermeneutic કોડનો જ એક ભાગ છેઃ "kernels are narrative moments that give rise to cruxes in the direction taken by events, they are nodes or hinges in the structure, branching points which force a movement into one of two (or more) possible paths."[28]

નેરેટિવ તર્કનો નાશ કર્યા વગર Kernelsનો નાશ કરી શકાતો નથી. Chatman ગૌણ વસ્તુ માટે Satellite સંજ્ઞા વાપરે છે. વસ્તુસંકલનાનાં તર્કને ખલેલ પહોચાડ્યાં વગર એને દૂર કરી શકાય છે, જો કે એની બાદબાકી નેરેટિનનાં સૌંદર્યની દષ્ટિએ ચોક્કસ અસર ઉપજાવી શકે. ગૌણ વસ્તુ મુખ્ય વસ્તુને પોષણ આપનાર છે, તેનું કાર્ય હાડપીંજરરૂપી માળખામાં માંસ પુરવાનું છે. માટે Kernels અને Satelliteનો સંબંધ પોષ્ય-પોષકનો છે.

Stories અને anti-stories દ્વારા Chatmanએ પરંપરાગત વાર્તા અને આધુનિક વાર્તા વચ્ચેનો ભેદ સ્પષ્ટ કર્યો છે. પરંપરાગત વાર્તામાં કોઈ એક વસ્તુની પસંદગીનું પ્રાધાન્ય હોય છે, આધુનિક વાર્તાને આ માન્યતા સ્વીકાર્ય નથી, તેમાં દરેક પસંદગીને સમાન મહત્ત્વ છે. જેનાં પરિણામે કેટલીકવાર આધુનિક વાર્તા વસ્તુસંકલના વગરની છે એવા આક્ષેપો થાય છે. એની ઉદાહરણ સહિત ચર્ચા Chatmanએ કરી છે.

મુખ્ય અને ગૌણ વસ્તુસંકલનાનાં વિચાર સાથે Suspense(અનિશ્ચિતા) અને Surprise (આશ્ચર્ય) ને સંબંધ છે. Suspense અને Surprise નાયકની સ્થિતિ સાથે સંકળાયેલા છે, કે હવે શું થશે? Suspense અને Surprise બન્ને પુરક છે ના કે વિરોધી. તે બન્ને એકસાથે નેરેટિવમાં સંકુલ રીતે કાર્ય કરે છે. પ્રસંગોની શૃંખલા Surprise રૂપે શરૂ થાય છે, Suspense ભાતમાં કાર્ય કરે છે અને "twist" સાથે અંત આવે છે, તે અપેક્ષિત પરિણામની નિરાશા છે જે બીજું Surprise છે. *Great Expectation* નવલકથા તેનું ઉત્તમ ઉ.દા. છે, આ સંદર્ભે Chatmanએ એની વિગતે ચર્ચા કરી છે.

Chatman વસ્તુસંકલના અને સમય વચ્ચેનાં સંબંધની ચર્ચા કરતા જણાવે છે કે

નેરેટિવ સાથે બન્ને જોડાયેલા છે વાંચન-સમય અને વસ્તુસંકલના-સમય, જેને Chatman વિમર્શ-સમય (Discourse-time) તરીકે ઓળખાવે છે. અહીં Chatman કેટલાક પ્રશ્નો કરે છે કે કેવી રીતે વાર્તા વર્તમાન ક્ષણ સાથે દૃઢ થયેલી હોય છે? તે ક્યારે શરૂ થાય છે? કેવી રીતે પ્રસંગો વિશે નેરેટિવ માહિતી પૂરી પાડે છે, જે તે ક્ષણે ઘટનાની સ્થિતિ સુધી લઈ જાય છે? વાર્તાનાં પ્રસંગોનાં મૂળભૂત ક્રમ અને વિમર્શ દ્વારા રજૂ થતાં તેનાં ક્રમ વચ્ચે શું સંબંધ છે? કેવી રીતે આવર્તક પ્રસંગો વિમર્શ દ્વારા શબ્દરૂપે રજૂ થાય છે? તેનો જવાબ આપતા Chatman જણાવે છે કે નેરેટિવ વર્તમાન ક્ષણનાં અર્થનું નિર્માણ કરે છે, માટે તે NOW છે. જો નેરેટિવ ખુલ્લો હોય તો એને આવશ્યકપણે બે NOW હોય છે, તે વિમર્શ છે. અને તે ક્ષણ પૂરી પાડવામાં આવે છે કથક દ્વારા (જેમકે હું તમને આ વાર્તા કહેવા જઈ રહ્યો છું) અને તે વાર્તા છે, તે ક્ષણે તે ક્રિયા શરૂ થાય છે, સામાન્ય રીતે તે ભૂતકાળમાં હોય છે. અહીં Chatman ગેરાર્ડ જેનેતની સમય વિશેની વિચારણાની વિગતે ચર્ચા કરે છે. જેની વાત Gerard Genetteની વિચારણા સંદર્ભે બીજા પ્રકરણમાં કરી છે.

આમ, Chatmanએ વસ્તુસંકલનાનાં બધા જ ઘટકોને આવરી લેતાં એની સૂક્ષ્મ ચર્ચા કરી છે, સાથે વસ્તુસંકલનાનાં પ્રકારોમાં Aristotle, નોર્થોપ ફ્રાય અને ફ્રિડમાને આપેલાં પ્રકારોની ચર્ચા કરીને પોતાની વાતને પૂર્ણ કરી છે.

Suzanne C. Ferguson

Suzanne Fergusonએ 'Defining the short story: Impressionism and Form' અભ્યાસ લેખમાં આધુનિક ટૂંકીવાર્તા નેરેટિવનાં અન્ય સ્વરૂપોથી કઈ રીતે જુદી પડે છે, તથા તેનાં બંધારણમાં કેવાં કેવાં પરિવર્તનો આવ્યાં છે એની ચર્ચા કરી છે. જેમાં મહત્ત્વનું પરિવર્તન વસ્તુસંકલનાનાં બંધારણમાં આવ્યું છે. Ferguson મુજબ આધુનિક ટૂંકીવાર્તાની વસ્તુસંકલનાનું મહત્ત્વનું લક્ષણ તેના કેટલાક ઘટકોને તેમાંથી બાદ કરવા (deletion)માં આવે છે. જેના માટે Ferguson બે પદ્ધતિ આપે છે: 1) Elliptical plot (અધ્યાહારની વસ્તુસંકલના) અને 2) Metaphoric plot (રૂપકાત્મક વસ્તુસંકલના).

Elliptical plot (અધ્યાહારની વસ્તુસંકલના) એટલે જેમાં સામાન્યપણે કેટલાક ઘટકો અધ્યાહાર રાખવામાં આવે. અને જેમાં અધ્યાહાર ઘટકો માટે તેનાં સ્થાને અનઅપેક્ષિત, વિરોધી અથવા વિસંવાદી ઘટકો મૂકવામાં આવે એને Metaphoric plot (રૂપકાત્મક વસ્તુસંકલના) કહે છે.

Elliptical plot (અધ્યાહારની વસ્તુસંકલના)માં સર્જક કોઈ પણ જાતનું સ્પષ્ટીકરણ કરતો નથી. Fergusonએ Elliptical plot સમજાવવા માટે કેટલીક ટૂંકીવાર્તાનાં ઉ.દા. આપ્યાં છે. જેમાંથી "Clay" વાર્તાનું ઉ.દા. નોંધુ છુ. Ferguson "Clay" વાર્તાનાં Elliptical plotની ચર્ચા કરતાં પહેલા તેનાં "hypothetical plot"ની ચર્ચા કરે છે. Fergusonને મન hypothetical plot સંરચનાવાદી જેને "febula" કહે છે એનાથી કંઈક વિશેષ છે. "Clay" માં hypothetical plot મારીઆનાં જીવનની કથા છે, એ સમયથી શરૂ થાય છે જ્યારે તે એલ્ફી અને જોનાં પરિવાર સાથે "ઘેર" હતી. પરિવારનાં છૂટા પડવાથી તે પોતાનું "ઘર" લોન્ડ્રીમાં બનાવે છે, તે actual વાર્તાનાં સમયસુધીની કથા છે. અંતમાં (કદાચ મનમાં) તે પોતાની એકલતા અને "homelessness"ને સ્વીકારી લે છે. હવે "Clay"નો actual plot સ્પષ્ટીકરણ સામગ્રીને બાદ કરે છે અને મારીઆ જે ઘર અને પરિવાર સાથે જોડાયેલ છે એના માટેની એની ઇચ્છાને બતાવતા પ્રસંગો આલેખવાનું ટાળે છે. ભૂતકાળમાં જ્યારે એની પાસે ઘર હતું એને વર્ણવા માત્ર કેટલાક વાક્યો આપેલા છે, અને લોન્ડ્રીમાં એના જીવનનું વેરાનપણું દેખાય છે માત્ર મારીઆનાં હેતુપૂર્વક પોતાની જાતને "peacemaker" તરીકે જોવાનાં દૃષ્ટિકોણમાં. આ Actual plot માત્ર ત્રણ પ્રસંગો ધરાવે છે. જેમાંથી બે tensionને વિક્સાવે છે અને ત્રીજો એની પરાકાષ્ટા સૂચવે છે. આમ, elliptical plotમાં કેટલાક ઘટકો અધ્યાહાર રાખવામાં આવે છે. જેનાં કારણે વસ્તુસંકલના વધું સંકુલ બને છે.

Metaphoric plotમાં ઘટકો વચ્ચેનો સંબંધ વેરવિખેર હોય છે. જેમ પરંપરાગત વસ્તુસંકલનામાં ઘટકો વચ્ચે સુસંગત કાર્ય-કારણ શૃંખલા હોય છે તેવી સુસંગત કાર્ય-કારણ શૃંખલા Metaphoric plotમાં હોતી નથી. પરિણામે બધું અસંગત, વેરવિખેર લાગે છે. આ પ્રકારની વસ્તુસંકલનાનાં ઉ.દા. તરીકે Ferguson – *Ivy*

Day in the Committee Room અને *The Gambler, the Nun, and the Radio* જેવી વાર્તા નોંધે છે. સપાટી પરથી આ વાર્તાનાં પ્રસંગો અસંગત લાગે પરંતુ આંતરિક સ્તરે તે પ્રસંગો તીવ્ર માનવીય અર્થને વિકસાવે છે. અહીં દેખાતી અસંગતતા હેતુપુર્વકની હોય છે, અને તે વિશ્વની સપાટી પરની અસંગતતા સાથે સમાનતા ધરાવે છે જેમાંથી આપણને સુસંગતતા શોધવાની છે.

Fergusonએ આપેલ Elliptical plot (અધ્યાહારની વસ્તુસંકલના) અને Metaphoric plot (રૂપકાત્મક વસ્તુસંકલના) આધુનિક ટૂંકીવીર્તાની વસ્તુસંકલનાનું મહત્ત્વનું લક્ષણ છે. જેમાં વાચકપક્ષની સજ્ઞતા પણ એટલી જ આવશ્યક છે

David S. Miall

David S. Miallએ 'Episode Structures and literary Narratives' નામનાં અભ્યાસલેખમાં પરિભાષા ભેદે વસ્તુસંકલનાની ચર્ચા કરી છે. David S. Miallએ linear readingનાં મુદ્દા અંતર્ગત ઍરિસ્ટોટલથી લઈ અત્યાર સુધી વિવિધ સ્વરૂપે કૃતિમાં સંરચનાની શોધ અને એની પદ્ધતિ પર ભાર મૂકવામાં આવતો રહ્યો છે એની ચર્ચા કરતાં Miall નોંધે છે કે– કૃતિની સંરચનાની ચર્ચામાં ઘટકોની સમરૂપતા કરતા એની ગૂંથણી પર અથવા એની ગોઠવણી પર વિશેષ ભાર મૂકવામાં આવે છે. અહીં પુનરાવર્તનનું તત્ત્વ અને એની વિવિધ સ્તરે ગૂંથણી, કથનકેન્દ્રમાં આવતાં પરિવર્તનો (Shifts in point of view) વિષયગત ઘટકોનું પુનરાવર્તન, અથવા રૂપકનું નિર્માણ જેવી બાબતો મહત્ત્વનું સ્થાન ધરાવે છે.

Miall આ સંદર્ભે Rimmon Kenan (1983) અને Seymour Chatman (1979)ને ટાંકતા જણાવે છે કે આ બન્ને વિચારકોએ નેરેટિવની પ્રમાણભૂત તપાસ કરી છે. તેમણે બીજા સંરચનાત્મક ઘટકો પર પણ વિશેષ ભાર મૂક્યો છે. જ્યારે બાર્થે પોતાના સંરચનાત્મક કાર્યમાં 'Sequence' પર ભાર મૂક્યો છે. Miall મુજબ નેરેટિવ સ્ટ્રકચર પરની વધારે ઉપયોગી વિચારણા રશિયન સ્વરૂપવાદી A. Reformatsky પાસેથી મળે છે. તેમણે મોપાસાંની વાર્તાઓનું વિશ્લેષણ કર્યું છે.

તેમના મુજબ કૃતિની સંરચના વાચકનાં અનુભવમાં વિસ્તરે છે અને તેનું નિરીક્ષણ થોડું અંતર રાખવાથી કરી શકાય છે. Episodeનાં કાર્ય વિશે Miall જાણાવે છે કેઃ "however, is that it offers a thematically distinctive topic requiring a shift in the readers understanding, as I will suggest, episode often function by introducing and establishing a certain setting or concern, then offering a special twist, or insight, in the finale sentence or two. Such twist has the effect of motivating reader interest in the next episode, which it has helps to launch."[29]

ત્યાર બાદ Eco (1984)નાં વિચારો નોંધતા Miall જણાવે છે કે- Eco મુજબ વાચક ઉપર ત્રણ સ્તરે અસર થાય છેઃ વાક્ય (Sentence), Discursive, અને Narrative.

Ecoનું "Topic" નિમ્ન સ્તરનું અર્થશાસ્ત્રીય ઘટક સર્જે છે. જેનાં દ્વારા ઘટકોની એકતામાં સ્થળ અને સમયની સંજ્ઞા, પાત્રની ક્રિયામાં પ્રસ્તુતતા અને તે કૃતિનાં અર્થને વિસ્તારવામાં પણ ભાગ ભજવે છે. તે સૂક્ષ્મ વિરોધી સ્થિતિ છે જે વાચક સાથે સંબંધિત છે. Eco એને "Change of state" કહે છે, અને તે કૃતિમાં પાત્ર દ્વારા પ્રસરે છે. વાચકની ભૂમિકા તેમાં અગત્યની છે, કારણ કે પરિસ્થિતિનું પરિવર્તન અને સમયનાં સ્ખલનની ખૂટતી કડીઓ વાચકની કલ્પના દ્વારા પૂર્ણ થાય છે.

Topicsનો ઐક્યરૂપે વિકાસ બાર્થ દ્વારા 1977માં થયો. બાર્થે તાર્કિક સંબંધ (logical relationships)ને ધ્યાનમાં લીધો, જે નેરેટિવનાં ઘટનાક્રમ (Sequence of narrative)ને સાથે જોડવાં મદદરૂપ થાય છેઃ "A sequence is a logical succession of nuclei bound together by a relation of solidarity: the sequence open when one of its terms has no solitary antecedent and closes when another of its terms has no consequent"[30]

અહીં Miall એવી દલીલ કરે છે કે આ દૃષ્ટિકોણનો એક સૂર એવો પ્રગટે છે કે સમય અને સ્થળની સંજ્ઞામાં જ ઘટનાક્રમ(Sequence)ની સુસંગતત્તા નથી, અત્યારે આપણે સામાન્ય રીતે પ્રસંગને જ ઓળખીએ છીએ અને તેનો હેતુ ઘટનાક્રમ (Sequence) છે. તે કયા સ્થાને છે અને કેટલા પ્રમાણમાં એની આવશ્યકતા છે, એના

દ્વારા તે મર્યાદિત છે. પરંતુ નેરેટિવક્રમમાં તે પૂર્વથી જ વ્યકત થાય છે. બાર્થ મુજબઃ
"a sequence is always involves moments of risk"[31]
અહીં સંબંધિત ક્રિયા પહેલેથી જ અનિશ્ચિત છે. પાત્ર શું બોલે છે અથવા શું વ્યકત કરે છે એની પસંદગી અને પરિણામ અથવા મહત્ત્વ વાચકમાં અપેક્ષા જગાવી શકે. પરંતુ તે પરિણમતા નેરેટિવમાં ધ્યાન આપવા આમંત્રે છે.

ત્યાર બાદ Miall રોમન ઈનગાર્ડનનાં વિચારો નોંધતા જણાવે છે કે સમાનરૂપે રોમન ઈનગાર્ડને ઘટનાત્મક વાંચનનાં અનુભવની સામગ્રી પુરી પાડી છે એ અર્થમાંઃ
"Every literary work of art contains an order of sequence, a determinate system of phase position, in which every phase consists of corresponding phases of all the interconnected state of the work".[32]
અહીં Phase (વિકાસનાં તબક્કા) પર ભાર મૂકવામાં આવ્યો છે. ઈનગાર્ડનનાં મુજબ એક Phase બીજા Phase પર અવલંબિત છે. આ જ પ્રકારનો વિચાર આપણે પાત્રનાં પ્રસંગનાં વિકાસમાં અને વસ્તુસંકલનાનાં વિકાસમાં પણ પૂર્વનાં પ્રસંગ સાથે પછીનાં પ્રસંગનું અનુસંધાન હોય છે. Miall આગળ જણાવે છે કે ઈનગાર્ડનની "Phase" સંજ્ઞા સાથે "episode" સંજ્ઞા સામ્ય ધરાવે છે. એટલું જ નહીં અન્ય સ્થાને એના મનમાં આ નાનો એકમ છે. "Phase" દ્વારા વાંચનની વર્તમાન ક્ષણ સ્પષ્ટ થાય છે. ઉપરાંત ઈનગાર્ડન એને વાક્યનો એક ભાગ ગણાવે છેઃ "Usually the scope of the vividly present phase is identical with semantic unit, the sentence"[33]
ઈનગાર્ડન મુજબ વર્તમાનનું વાક્ય ભૂતકાળમાં વિસ્તરે છે, અર્થનાં સંપૂર્ણ એકમરૂપે તે સક્રિય સ્મૃતિમાં એને જાળવી રાખી સંબંધિત સામાન્ય અર્થને સઘન બનાવે છે. એટલે અહીં જે કંઈ બને છે એને આપણી વર્તમાન ક્ષણ સાથે અત્યંત નજીકનો સંબંધ છે, અને વર્તમાનમાં તે ચોક્કસ રીતે ક્રિયાશીલ હોય છે. બીજા શબ્દોમાં એમ પણ કહી શકાય કે તે ઉપઘટનાનાં પ્રસંગને આકાર આપવામાં મદદરૂપ થાય છે. Miall અહીં સૂચવે છે કે વાચક કોઈ પ્રસંગને ઓછા મહત્ત્વનો છે એમ માની છોડી દે છે ત્યારે પ્રથમ તો જે પ્રભાવ "twist"નો છે તે અનુભવ વાચકનો ક્રિયામાં રસનો વિષય છે, અને પાત્રની સ્થિતિ, સ્થળ, સમયની ગોઠવણી અને તેનું લંબાણ "twist"

માટે સક્ષમ છે.

ઈનગાર્ડનનાં વિચાર પર Wolfgang Iser (1978) વાચક પ્રતિભાવની મૂળભૂત્તા (Nature)નો વિચાર બાંધે છે, અને "Wandering view point" સંજ્ઞા આપે છે. જેમાં કૃતિની કળાત્મકતા નિર્માણનો એક પક્ષ વાચકનો છેઃ "constantly switches between the textual perspective, each of the switches representing an articulate reading moment"[34]

"Wandering view point" કૃતિને interacting structuresમાં વહેંચે છે અને તે grouping activity માં વધારો કરે છે. જે કૃતિને ગ્રહણ કરવાં માટે આવશ્યક છે. Iser એ સમૂહ પ્રક્રિયા(grouping process) માટે "gestalt" સંજ્ઞા વાપરી છે. "gestalt" માટે મિકી બાલે કેટલાક સઘન સૂચનો પૂરાં પાડ્યા છે પરંતુ એની ચર્ચાને વિકસાવી નથી. પ્રાસંગિક(episodic) વિશ્લેષણનું સ્પષ્ટ ઉ.દા. રશિયન સ્વરૂપવાદી વિવેચક Reformatsky (1973)એ પૂરું પાડ્યું. તેનો અભ્યાસલેખ પ્રથમવાર 1922માં 'Episode in Maupassant's "Un Coq Chanta": A formalistic analysis' શીર્ષક હેઠળ રશિયનભાષામાં પ્રકાશિત થયો. જેમાં તેમણે નેરેટિવ માટે સંરચનાત્મક અભિગમ વિકસાવ્યો છે. Reformatskyએ પોતાનાં વિચારની શરૂઆતમાં નેરેટિવનાં રૂપઘટકશાસ્ત્રીય વિશ્લેષણમાં પોતાને મહત્ત્વનાં લાગતાં ઘટકોની સૂચિ બનાવી, જેના પરિણામે નેરેટિવનાં બે અભિગમ વર્ણનાત્મક અને ક્રિયાભિમુખ વચ્ચે ભેદ પડ્યો. જેમાં ક્યાં સમયમાં ક્રમિકતા છે અને ક્યાં નહીં, કેવી રીતે પાત્રોનું નિરૂપણ થયું છે, કયા દશ્ય પર ભાર મૂકવામાં આવ્યો છે વગેરે પ્રશ્નો આવરી લીધા. જે વસ્તુસંકલનાનો જ એક ભાગ છે, અને વિવિધ પ્રકારની વસ્તુસંકલના તેનું પરિણામ છે.

Mieke Bal

Mieke Bal એ *Narratology*- Introduction to the theory of narrative (1997) પુસ્તકમાં Sequential ordering વિશે ચર્ચા કરી છે. જે કૃતિની સંરચનાને જ લક્ષ્ય કરે છે. સૌ પ્રથમ તેઓ નેરેટિવ કૃતિ અને Fabula વચ્ચે ભેદ પાડતા

જણાવે છે કે બન્ને સામગ્રી એક હોવા છતાં સર્જકનો તે સામગ્રી પ્રત્યે જોવાનો દૃષ્ટિકોણ, માધ્યમનો ઉપયોગ અને સામગ્રી સાથે તે કેવી રીતે કામ પાડે છે. તે બાબતો મહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે. કૃતિ મૂળભૂત રીતે માધ્યમનાં ઉપયોગ અને અનુક્રમ(Ordering)નાં પરિણામ સાથે સંબંધ ધરાવે છે. ચોક્કસપણે આ તફાવત તેનાં Theoretical natureનું પરિણામ છે. એક જ કથાનકનો આધાર લઈને સર્જાયેલ અલગ-અલગ સર્જકની કૃતિ આપણને જુદો અનુભવ કરાવે છે તેમજ એક જ કથાનક લઈને સર્જાતી ફિલ્મ અને નવલકથા પણ આપણને જુદો અનુભવ કરાવે છે. અહીં Mieke Bal એ Jane Campionની ફિલ્મ *Portrait of a lady*(1996) અને હેન્રી જેમ્સની આ જ શીર્ષકની નવલકથાનું ઉ.દા.આપ્યું છે. જેનું કથાનક સમાન છે. પરંતુ Focus, interest અને ideologyની દૃષ્ટિએ બન્ને જુદાં છે.

Mieke Bal મુજબ Fabulaમાં જે અનુક્રમ હોય છે તે તાર્કિક હોય છે, જ્યારે આધુનિક નવલકથામાં હેતુપૂર્વક આનુક્રમિક સંબંધોને સાંકેતિક રીતે ગુપ્ત રાખવામાં આવે છે. જેમકે માર્કવેઝની *One hundred years of solitude* જેમાં આનુક્રમિક ક્રમ સાથેની રમત અર્થપૂર્ણ છે તે કૃતિનાં સાહિત્યિક ઐક્યનો જ એક ભાગ છે. તેનો હેતુ ચોક્કસ વિચાર તરફ ધ્યાન દોરવાનું, ભાર આપવાનું, સૌન્દર્યગત અને મનોવૈજ્ઞાનિક અસર તરફ લઈ જવાનું, પ્રસંગોના વિવિધ વિશ્લેષણો બતાવવાનું તથા મહાત્વાકાંક્ષા અને Realization વચ્ચે સૂક્ષ્મ ભેદ સૂચવવાનું છે. કૃતિને સઘન બનાવવા માટેની આ સાહિત્યિક નેરેટિવની રીત છે. અહીં Mieke Bal એ પણ સ્પષ્ટ કરે છે કે અનુક્રમનો મુદ્દો સાહિત્યિક ગુણવતતાનાં નિર્ધારણ માટેનું સાધન નથી પરંતુ તે કથનકળાશાસ્ત્રને સમજવામાં મદદ કરે છે.

વાર્તાની રચના અને Fabulaનાં અનુક્રમ વચ્ચેનાં ભેદને આપણે કાળક્રમાનુસારી વિષયાંતર (chronological deviation) કે કાળવિપર્યાસ (anachronies) કહીએ છીએ. આ સંજ્ઞા સાથે કોઈ નકારાત્મક સંકેત નથી, અહીં માત્ર તેનો અર્થ Technical લેવાનો છે. એવી સ્પષ્ટતા Mieke Bal કરે છે. આ સંદર્ભે Mieke Bal કાળક્રમાનુસારી વિષયાંતરને ત્રણ aspectsમાં ચર્ચે છે. Direction, distance અને range. Directionની બે શક્યતાઓ છેઃ Flash-back અને Flash-forward. જેના

માટે Mieke Balએ અનુક્રમે Retroversion અને anticipation સંજ્ઞા વાપરી છે. Mieke Bal સંપૂર્ણ કાળવિપર્યાસનાં ઉ.દા. તરીકે હોમરનાં *ઈલિયડ* મહાકાવ્યનાં પ્રારંભનું ઉ.દા. આપે છે. Mieke Bal વાર્તાનાં અનુક્રમ માટે પાંચ એકમો આપે છેઃ A,B,C,D,E અને *ઈલિયડ*ની આનુક્રમિક સ્થિતિ આ મુજબ છે઼ 4,5,3,2,1. એને એકમ સાથે જોડી આ રીતે રજૂ કરી શકાય઼ A4, B5,C3,D2,E1. શરૂઆતને બાદ કરતાં તેનું સ્વરૂપ ભૂતકાળથી સીધું પુનરાગમન છે. Distance દ્વારા Mieke Bal સૂચવવાં માગે છે કે જે કાળવિપર્યાસમાં પ્રસંગો રજૂ થાય છે તે વિશાળ અથવા સૂક્ષ્મ રીતે interval દ્વારા જુદા પડે છે, એને વર્તમાનથી તે ક્ષણ સુધી સંબંધ છે જેમાં Fabula વિકાસ પામે છે. સાથે જેમાં નેરેટિવ એ સમય સાથે સંબંધ ધરાવે છે જેમાં કાળવિપર્યાસ અટકાવેલ છે. આ Time Span સમયગાળા સંદર્ભે Mieke Bal એ ત્રણ શક્યતાઓ આપી છે઼ external (બાહ્ય), internal (આંતરિક), અને mixed (મિશ્ર). બાહ્ય સ્થૂળ સમય સાથે સંબંધ ધરાવે છે, આંતરિક માનસિક સમય સાથે સંબંધ ધરાવે છે અને મિશ્રમાં આ બન્ને પરસ્પર સંયોજિત હોય છે.

'Span' સંજ્ઞા દ્વારા Mieke Bal સૂચવવા માંગે છે કે કાળવિપર્યાસ દ્વારા જે આવરેલ સમય છે એને લંબાવવામાં આવે છે. જેમકે તેનાં વચ્ચેનું અંતર, ઉ.દા.- Last year, I went to Indonesia for a month. અહીં Retroversionનો span એક મહિનો છે, જ્યારે તેનાં વચ્ચેનું અંતર એક વર્ષનું છે. Anticipation નું પરંપરાગત સ્વરૂપ કથાની શરૂઆત સમયે આપવામાં આવતો અહેવાલ છે. Mieke Bal મુજબ આ પ્રકારનાં Anticipation 'Fatalism'નો અર્થ સૂચવે છે. આ પ્રકારનાં robs નેરેટિવ suspense છે. Suspense 'તે કેવી રીતે અંત સુધી જશે?' એ પ્રશ્નથી આગળ વધે છે. સાથે એ પણ સ્પષ્ટ કરે છે કે Anticipationને Fabula સાથે સંબંધ છે જ્યારે Retroversion ને વાર્તા સાથે સંબંધ છે.

આમ, Mieke Bal ની Sequential orderingની વિચારણામાં સમયસંકલનાને વિશેષ મહત્ત્વ આપવામાં આવ્યું છે, જે વસ્તુસંકલનાનો જ એક ભાગ છે.

Peter Brooks

Peter Brooksએ *Reading for the plot* પુસ્તકમાં Aristotleથી રોલાં બાર્થ સુધીનાં વિચારકોની વસ્તુસંકલના સંદર્ભેની વિચારણાની સમીક્ષા કરી છે સાથે કેટલીક નવલકથાની વિશિષ્ટ વસ્તુસંકલનાની ઉ.દા. સહિત ચર્ચા કરી છે. જે વસ્તુસંકલના વિચારણા ક્ષેત્રે તેમનું મહત્ત્વનું પ્રદાન છે.

Brooksએ કૃતિ સંદર્ભે Narrative desireનું મહત્ત્વ સ્વીકાર્યું છે. અહીં desireનો ઉપયોગ dynamic of signification રૂપે થાય છે. આ અર્થમાં desire ફ્રોઈડનાં Eros નાં વિચાર સાથે સંબંધ ધરાવે છે. 19મી સદીમાં આ સંજ્ઞા વધું સ્પષ્ટ થઈને 'ambitio' રૂપે વિકસે છે, અને એને સામાન્યરૂપે વક્રોક્તિનાં object તરીકે જોવામાં આવે છે. Ambition માત્ર પરંપરાગત નવલકથાત્મક વિષય જ પૂરો પાડતી નથી પરંતુ તે વસ્તુસંકલનાનું ગતિશીલ અને પ્રભુત્વ ધરાવનાર ઘટક છે. તે એક બળ છે જેનાં દ્વારા નાયક આગળ વધે છે, તેનાં વગર સ્વયં કોઈ ઘટના કે ક્રિયા પૂર્ણ થતાં નથી, અંતે Ambitionનાં અંતરૂપે સફળતા અથવા renunciation દ્વારા સ્પષ્ટતા થયેલ હોય છે. અહીં Brooksએ desireનાં વિવિધ સ્વરૂપો વિશે ચર્ચા કરી છે. જેમાં- desire as thematic, desire as narrative motor, desire as intention of narrative language અને act of tellingનો સમાવેશ થાય છે. અને આ બધાને પરસ્પર આંતરિક સંબંધ છે. ત્યાર બાદ Lacan, Jean Laplanche અને J. B. Pontalisનાં desire વિશેની વિચારણાની ચર્ચા કરી છે.

Brooksએ નેરેટિવનાં અભ્યાસ માટે ફ્રોઈડનાં સિદ્ધાંતનું મોડેલ સ્વીકાર્યું છે. Brooks મુજબ ફ્રોઈડનાં 'Beyond the Pleasure Principle' (1920)નાં સિદ્ધાંતને વસ્તુસંકલનાની પ્રક્રિયા અને નેરેટિવ ફિક્શન સાથે intertextual સંબંધ છે. ફ્રોઈડે 'Beyond the Pleasure Principle'દ્વારા પોતાનાં masterplotની સ્થાપના કરી છે, આ નિબંધ દ્વારા ફ્રોઈડે સંપૂર્ણ યોજના બનાવી છે કે કેવી રીતે જીવન શરૂઆતથી અંત સુધી આગળ વધે છે, અને કેવી રીતે એક સ્વતંત્ર જીવન એની પોતાની શૈલીમાં masterplotનું પુનરાવર્તન કરે છે અને ક્યાં પ્રાસંગિક અથવા આવશ્યક સ્વતંત્ર જીવનનો અંત આવે છે એ પ્રશ્નને સામે લાવે છે. નેરેટિવ હંમેશા પુનરાવર્તનની સ્થિતિ

માટે નિર્વિવાદ અધિકારનું સર્જન કરે છે અને વસ્તુસંકલના કથાનકનું પુનરાવર્તન કરે છે. અહીં ફ્રોઈડ સામાન્ય જીવનમાંથી ઉ.દા. આપે છે, કે આપણે બાળકની રમતો જોઈ આનંદ માણીએ છીએ. તે રમકડાને દૂર ફેકી દે છે, જ્યારે તે રમકડાની અદશ્યતા અને માતાની અદશ્યતા વચ્ચે સમાનતા સર્જે છે ત્યારે ફ્રોઈડ વિશ્લેષણની શક્યતા જુએ છે. શાં માટે બાળક અસુખકારક અનુભવનું પુનરાવર્તન કરે છે? તેનો જવાબ એ હોય શકે કે તે એની માતાની અદશ્યતા અને તેનાં પુન:આગમનને રજૂ કરે છે, બાળક તેનાં સહજ ત્યાગ માટે સમતુલા કરે છે. અત્યાર સુધી બાળક પુન: આગમન વગર માત્ર અદશ્યતાથી રમતરૂપે પરિચિત (staged) થઈ ગયો છે. અહીં Brooks એ દલીલ કરે છે કે આ આવશ્યક અનુભવ એની માતાની અદશ્યતા સંબંધે નિષ્ક્રિયતાથી સક્રિયતાનાં વિકાસની ભૂમિકા સાથે જોડાયેલ છે, જે પરિસ્થિતિમાં રહેલ નિપુણતા (mastery) નો દાવો કરે છે. ફ્રોઈડ બીજી શક્યતા પણ જણાવે છે કે અસુખકારક અનુભવનું પુનરાવર્તન એટલે માતાની અદશ્યતા બદલાનાં હેતુ દ્વારા પણ વર્ણવાતી હોય, જે તેનાં પોતાનાં આનંદને દર્શાવે છે. સાહિત્યકૃતિ સંદર્ભે પુનરાવર્તન કૃતિનાં અનુભવમાં પાયાનું છે જે એક સાથે આપણને બધું કહેવા ઉશ્કેરે છે પણ તે વિષે કશું જ કહી શકાતું નથી પ્રાસાનુપ્રાસ, ધ્વનિસામ્ય આ બધા સાહિત્યનાં સ્મૃતિસહાયક ઘટકો છે. ખરેખર કેટલીક જાતનાં પુનરાવર્તનનો જુદી રીતનો ઉપયોગ તે આપણને કૃતિમાં પાછા વાળે છે, તે આંખ, કાન અને ચેતનાને જુદી જુદી કૃતિગત ક્ષણો વચ્ચે જ્ઞાત કે અજ્ઞાત રીતે જોડાણ રચવાની છૂટ આપે છે, ભૂતકાળ અને વર્તમાનને સંબંધિત રીતે જોવા અને ભવિષ્યનાં નિર્માણરૂપે તે કેટલીક વિવિધ રીતે સૂચનક્ષમ હોય શકે. નેરેટિવ આપણે જોઈ ગયા તેમ પ્રસંગોનાં પુનરાવર્તનરૂપે સ્વયંને રજૂ કરે છે. જે પહેલાંથી બની ગયેલ છે તે સમાન્ય બની ગયેલ પુનરાવર્તનની આવશ્યકતામાં તેનો ઉપયોગ મહત્ત્વનો બને છે. ગ્રાહ્ય પુનરાવર્તન અનુક્રમ દ્વારા વસ્તુસંકલનાનું નિર્માણ કરે છે. જે પ્રસંગોનો મહત્ત્વનો સંબંધ બતાવે છે અને પ્રસંગ તેનાં પુનરાવર્તન દ્વારા અર્થ પ્રાપ્ત કરી પૂર્વ ક્ષણો અને વિવિધતાને જીવંત બનાવે છે. બીજું ફ્રોઈડ પુનરાવર્તનની પ્રક્રિયાને વાર્તાકથન સુધી લંબાવે છે જેમાં તે સાહિત્યિક નિશ્ચિતતામાં "Binding"રૂપે કાર્ય કરે છે. આમ

પુનરાવર્તન સુખાત્મક અને દુ:ખાત્મક બન્ને અભિવ્યક્તિને દર્શાવે છે.

ત્યાર બાદ Brooksએ *Great Expectation* નવલકથાની વસ્તુસંકલનામાં પુનરાવર્તન, દાબનો અવરોધ અને પુન▪ આગમનની ભૂમિકાનો અભ્યાસ કર્યો છે. સાથે નેરેટિવનું વ્યાપારિકરણ અને Serialization શરૂ થતાં વસ્તુસંકલના માટે કેવી કેવી આવશ્યકતા ઊભી થાય છે એની વિગતે ચર્ચા કરી છે, જેમકે હપ્તાવાર પ્રકાશિત થતી નવલકથા એવા મોડ પર આવીને અટકે છે કે વાચક આવનાર ભાગની રાહ જોવા લલચાય છે. આમ, Brooksએ વિવિધ નવલકથાઓની વસ્તુસંકલનાની વિશેષતાની ચર્ચા ઉ.દા. સહિત કરીને પોતાનું આગવું પ્રદાન નોંધાવ્યું છે.

1:4 ગુજરાતી સાહિત્યવિવેચનમાં વસ્તુસંકલના વિચારણા

ગુજરાતી સાહિત્યવિવેચનમાં વસ્તુસંકલના વિશેની વિચારણા પ્રમાણમાં ઓછી થઈ છે, અને સ્વતંત્રપણે વસ્તુસંકલનાને ધ્યાનમાં રાખીને કૃતિની ચર્ચા તો એનાથી પણ નહીંવત. સૈધ્ધાંતિક ચર્ચા પ્રમાણમાં થઈ છે પરંતુ તેમાં પણ મોટાભાગે પશ્ચિમની વસ્તુસંકલના વિચારણાનું દોહન છે. આ સંદર્ભે મેં એવા વિચારકોને સમાવ્યા છે જેણે સ્વતંત્રપણે વસ્તુસંકલનાને ધ્યાનમાં રાખીને કૃતિની ચર્ચા કરી હોય અને જેમણે વસ્તુસંકલનાની સૈધ્ધાંતિક ચર્ચા કરી હોય. કૃતિ સંદર્ભે વસ્તુસંકલનાની ચર્ચા કરનારમાં નવલરામ પંડ્યા, બળવંતરાય. ઠાકોર, અને ઉમાશંકર જોશી. તો સૈધ્ધાંતિક ચર્ચા કરનારમાં સુરેશ જોષી, નરેશ વેદ અને સુમન શાહનો સમાવેશ કર્યો છે.

નવલરામ પંડ્યા

નવલરામ પંડ્યાએ *કરણઘેલો* નવલકથાની સમીક્ષા રસલક્ષી ભૂમિકાએ કરી છે. નવલરામે *કરણઘેલો* નવલકથાની ચર્ચામાં રસ, રીતભાત અને સુવિચાર જેવા ત્રણ

અંગોને વિશેષ મહત્ત્વ આપ્યું છે, અને આ ત્રણમાં પણ રસનાં પ્રાબલ્યને કૃતિનાં આવશ્યક અંગ તરીકે સ્વીકાર્યું છે. નવલરામને રસ, રીતભાત અને સુવિચારથી શું અભિપ્રેત છે તે તેમનાં શબ્દોમાં નોંધીએ: “કાવ્ય, નાટક અને વાર્તાઓ બહારની અને અંદરની સઘળી કુદરતનું ચિત્ર પોતાની શક્તિ પ્રમાણે આપવાનો યત્ન કરે છે, અને તે પ્રત્યેકની ખૂબી તે ચિત્રની સાચાઈ ઉપર આધાર રાખે છે. ભાત ભાતનાં પ્રસંગ વડે માણસનાં મનમાં જે ભાત ભાતનાં વિકાર ઉત્પન્ન થાય છે તેનાં ખરેખરા વર્ણનનું નામ તે રસ અને એમાંના સાધારણ વિકારો જગતમાં જુદાં જુદાં દેશકાળે પ્રગટ થાય છે એને રીતભાત કહીએ તો ચાલે. સુવિચાર એટલે માણસનાં વ્યવહારમાં જે કાર્ય-કારણનો સંબંધ રહેલો છે તે શોધી કાઢવો અને તે ઉપરથી સિદ્ધાંત બાંધવો તે.”[35]

નવલરામ ચિત્રની ખૂબી તરીકે ચિત્રની ‘સાચાઈ’ને આધારભૂત માને છે. આ ચિત્રની ‘સાચાઈ’ને આપણે પ્રતીતિકરતા સંદર્ભે ઘટાવી શકીએ, જેનાં કારણે તે સંભવિત લાગે છે. નવલરામ મુજબ રસ ત્યારે જ ઉત્પન્ન થાય જ્યારે વિવિધ પ્રસંગો વડે માણસનાં મનમાં જે વિકાર ઉત્પન્ન થાય છે તેનું ખરેખરું વર્ણન કરવામાં આવે. જો તેનું ખરે ખરું એટલે પ્રતીતિકર વર્ણન કરવામાં ન આવે તો રસ ઉત્પન્ન થઈ શકતો નથી. વસ્તુસંકલનાનું કાર્ય પણ ભાવકનાં મનમાં અસર ઉત્પન્ન કરવાનું છે, જે પ્રસંગોની યોગ્ય ગોઠવણી અને તેનાં પ્રતીતિકર વર્ણન પર આધાર રાખે છે.

નવલકથાના વર્ણનોમાં પ્રતીતિકરતાનાં અને પ્રસંગોચિત વર્ણનનાં અભાવે ક્યાં ક્યાં, કેવી રીતે રસક્ષતિ થાય છે એની ઉદાહરણ સહિત ચર્ચા નવલરામે કરી છે જેમકે: “કુતુબમિનાર, અંબાજી, આબુ, અચળગઢ અને દેલવાડાનાં વર્ણનો અને તે સંબંધી જેટલી દંતકથાઓ ચાલે છે તે, દિલ્લી પાસેનાં કાળિકાનાં દેહરામાં...નાં ભગતો કેવું ભયંકર કરે છે તે, બ્રાહ્મણોનું મહાત્મ્ય,... નાં ધર્મ, સન્યાસી થવાની વિધિ, જોગીઓની વિકટ તપશ્ચર્યા...ઈત્યાદિ પ્રકરણો અંગ્રેજી પુસ્તકોને આધારે આ વાર્તામાં દાખલ કીધાં છે. એ પ્રકરણો જાતે સારાં કે ઠીક લખાયેલાં છે, તો પણ એની વાર્તાનો રસ તૂટી જાય છે અને કોઈ વખત વાંચનારને ગુસ્સાથી એમ પૂછવાનું મન થાય કે માધવ તે પોતાનું વેર લેવાને અલ્લાઉદ્દીન પાસે દોડતો હતો કે તે મોજને માટે જુદાં જુદાં ધામ જોવાને, અને જોગી પંડિતો સાથે વાદવિવાદની મોજ મારવાને માટે રખડવા નિકળ્યો હતો. અલ્લાઉદ્દીનનો ઇતિહાસ પણ ઘણો લાંબો છે. તેણે પોતાના ભત્રીજાને કેવાં કેવાં દુખ દીધાં એ વાતનો ગુજરાતનાં રાજા કરણઘેલાની વાર્તા સાથે શો સંબંધ છે તે અમે સમજતા નથી. જે દેશમાં અલ્લાઉદ્દીને ખૂની એવું ભૂંડું ઉપનામ મેળવ્યું તે

દેશમાં એણે કેવાં કેવાં ક્રૂર કામો કીધાં તેનું ચિત્ર આપ્યું હોત તો સઘળા રસિક વાંચનારાઓનાં મન બેશક વધારે પસંદ થાત."[36]

આમ, બિનજરૂરી લંબાણ અને અનુચિત પ્રસંગનાં વર્ણનને કારણે નવલકથા શિથિલ બને છે. આવા અનેક ઉદાહરણો આપીને નવલરામે એ સિદ્ધ કરી બતાવ્યું છે. ઉપરાંત વસ્તુસંકલનામાં પ્રસંગો સંભવિત લાગવા જોઈએ, નહીંતો તે ભાવક પર અસર ઉત્પન્ન કરી શકતાં નથી. અહીં નવલરામે એવા અનેક તાલમેલિયા પ્રસંગોની નોંધ લીધી છે. જે *કરણઘેલો* નવલકથાની વસ્તુસંકલનાની શિથિલતાનું કારણ બને છે નવલરામે આપેલાં કેટલાક ઉદાહરણો જોઈએઃ "કરણરાજાએ રૂપસુંદરીનું હરણ કીધું તે વેળાએ તેણીએ જે લાંબા દોઢ પાનાનો જે વિલાપ કીધો છે તે કેવળ તાલમેલિયો દેખાય છે; એટલે જેમ હિંદુનાં બૈરાં નાતમાં કૂટતી વેળા મલાવી મલાવીને જૂઠા રાગડા તાણે છે એના જેવો ઢોંગ ભરેલો અને દિલ વગરનો છે. ધણીનાં વિયોગનું દરદ અને તે વિયોગ પડાવનારા દુષ્ટ પ્રીતમનો પ્રેમ જતો રહેશે એવી ચિંતા- એ બે મનોવૃતિ કદી એક જ સમે હોઈ શકતી નથી. કરણ પડ્યાનાં સમાચાર પાટણમાં આવ્યા ત્યારે એની રાણીઓએ જે કલકલાટ કરી મૂક્યો છે તે પણ તેવો જ તાલમેલિયો છે."[37]

આવા અનેક ઉદાહરણો *કરણઘેલો* નવલકથામાંથી નવલરામે નોંધ્યા છે. જેનાં કારણે નવલકથાની સંકલનાને ક્ષતિ પહોંચે છે. ઉપરાંત સતી થવાનાં અદભૂત ભયાનક રસની સાથે વનનું લલિત વર્ણન મૂકવાથી વિપરિત અસર સર્જાય છે. અને નવલરામ મુજબ રસ ખંડિત થવાનું મોટું કારણઃ "ગુણચિત્રોના છૂટા છૂટા અંગને શણગારવામાં જેટલો શ્રમ લીધો છે તેટલો તે એક એકને અનુકૂળ કરવામાં લીધો નથી."[38]

નવલરામ મુજબ વાર્તાનાં રસનો મૂળ પાયો સંભાષણ રચવાની કળા છે અને તે કરણઘેલો નવલકથામાં બહુ ઓછી છે. એટલે સર્જક પાસે વર્ણનની શક્તિ છે પરંતુ પ્રસંગોચિત વર્ણન માટેની સંવિધાનકળા નથી.

ગુજરાતી સાહિત્યવિવેચન હજી તો શરૂ થયું છે ત્યારે નવલરામે ગુજરાતી સાહિત્યની પહેલી નવલકથાની આ રીતે રસલક્ષી ચર્ચા કરીને વિવેચન માટે એક સારો નમૂનો આપ્યો છે. અને રસનાં પાયામાં તો રચનાકળા જ છે એવું સિદ્ધ કરી આપ્યું.

બળવંતરાય ઠાકોર

બળવંતરાય ઠાકોરે 'સરસ્વતીચંદ્રમાં વસ્તુની ફુલગૂંથણી' નામનાં અભ્યાસ લેખમાં *સરસ્વતીચંદ્ર* નવલકથાની વસ્તુસંકલનાની વિગતે ચર્ચા કરી છે. બળવંતરાય ઠાકોર મુજબ *સરસ્વતીચંદ્ર* નવલકથામાં સરસ્વતીચંદ્ર, કુમુદ અને કુસુમની કથા મુખ્ય અને બાકીની આડકથાઓ છે એ મત ખોટો છે. અહીં મુખ્યકથાઓ એકથી વધારે છે, તે દરેક કથાનાં નાયકો, ઉપનાયકો અને પ્રતિનાયકો તથા આદિ, મધ્ય અને અંત જુદાં જુદાં છે. માટે તેઓ *સરસ્વતીચંદ્ર* નવલકથાની વસ્તુગૂંથણીને 'પંચજૂટ જટાકલાપ' જેવું રૂપક આપે છે. બળવંતરાય ઠાકોર કહે છે કે બ્રહ્માનાં ચાર મુખ એક સાથે પ્રગટ થયા પરંતુ આ નવલકથાનાં ચાર ભાગ એક પછી એક પ્રગટ થયા છે. આ ચારેની એક એક જટા અને વચલી ટાલકીની પાંચમી. જેમાં બાકીની ચાર ગૂંથાયેલી છે અને તે દરેક સ્વતંત્ર પણ છે. બળવંતરાય ઠાકોરે આપેલું આ રૂપક યોગ્ય લાગતું નથી. કારણ કે ચાર મુખને ચાર ચોટલી હોય એ તો બરાબર છે પરંતુ વચલી ટાલકીની પાંચમી ચોટલી ક્યાંથી હોય! અને દરેક કથાનાં આદી, મધ્ય અને અંત નિશ્ચિત કરવાં મુશ્કેલ છે અને તેમાં પણ ત્રીજો અને ચોથો ભાગ. પરિણામે તેઓ પણ આગળ જતા સ્વીકારે છે કે ત્રીજા ભાગથી નવલકથા નવલકથાપણું ત્યજતી જાય છે અને કૃતિ પર સર્જકનું દર્શન હાવી થતું જાય છે.

બળવંતરાય ઠાકોર *સરસ્વતીચંદ્ર* નવલકથામાં વર્ણનો પાછળનાં સર્જકનાં ત્રણ હેતુઓ જણાવે છે. જેમાં બે હેતુ પાત્રની સજીવ સંકલના સાથે સંકળાયેલાં છે તો ત્રીજો હેતુ આવાં વર્ણનોનાં તેજથી વાચક અંજાઈને મોહજાળમાં ન ફસાય તે માટે નીતિ અનીતિનું ખુલ્લું સ્વરૂપ આપવાનો છે. પરંતુ આવું કરવા જતાં વર્ણનોનો વિસ્તાર અને નૈતિક બોધ કથાની સંકલનાને કેટલી હદે ઉપયોગી? એ પ્રશ્નની ચર્ચા કરી હોત તો તે કથાની સંકલના માટે વધારે ઉપયોગી લેખાત.

ત્યાર બાદ બળવંતરાય ઠાકોર જમાલ આમાત્યનાં ઘરમાં કઈ તિથિએ બેઠો? આ તિથિ ચર્ચાને અંતે એને સંકલના દોષ તરીકે સ્વીકારતા હોવા છતાં એને નભાવી લેવાની વાત કરે છે. જેમાં તેમનો સર્જક પ્રત્યેનો પક્ષપાત જોઈ શકાય છે. અલકકિશોરીની ઉંમર વિશે અને બુદ્ધિધનનાં શિરસ્તેદારીનાં ગાળાં વિશે વિગતે

ચર્ચા કરી છે. અને તે કેવી રીતે કથાની સંકલનામાં દોષરૂપ છે તેનાં વિશે બળવંતરાય ઠાકેર જણાવે છેઃ “બેશક શિરસ્તેદારીનો ચૌદ કે પંદર વર્ષનો ગાળો ઘણો લાંબો છે, અને ભૂપસિંહને ગાદી મળી ત્યારે એને ચોત્રીશેકનો ગણી લેવામાં કર્તા આ ગાળાને ટૂંકો કરવાનાં હેતુથી જાણ્યે અજાણ્યે પ્રેરાયા હોય. પરંતુ એમ પણ ઓછામાં ઓછાં દશ વર્ષનો ગાળો રહે છે, જે બુદ્ધિધનની મહાત્વાકાંક્ષા જોતાં અને એ ગાળા માટે કર્તાએ ટૂંકામાં પણ સુવર્ણપુરને લગતાં જે જે પ્રકરણો વર્ણવ્યા છે તે લેતા, આખી સંકલનામાં દોષરૂપ ગણવો પડે એટલો લાંબો તો છે જ.”[39]

પરંતુ ભારતી દલાલ કહે છે તે મુજબ પાત્રનાં વ્યકિતત્વનું પરિમાણ અને તેનાં કાર્યનું પરિમાણ આ બે વચ્ચેનો સંબંધ કેવાં સ્વરૂપનો છે અને પાત્રોમાં આરોપાયેલા ગુણ માત્ર આરોપિત જ રહે છે કે કથાસૃષ્ટિમાંથી ઉત્કાન્ત થતા આવે છે. એ મુદ્દાની ચર્ચા બળવંતરાય ઠાકોરે કરી નથી. ત્રીજા ભાગની સંકલનામાં થયેલા અનેક સંકલના દોષ વિશે બળવંતરાય ઠાકોર વિગતે ચર્ચા કરે છે. જેમકે કેટલીક જગ્યાએ સર્જકનાં લાંબા લાંબા વિધાનો ફિલસુફ, રાજપુરુષ, પક્ષવાદી નિબંધ લેખક જેવાનાં વાદ-પ્રતિવાદ કે પત્રકારની કટારો જેવાં થીંગડિયા અને ઉપલકિયા બની જાય છે. તો મલ્લરાજ દ્વારા સામંતસિંહને અપાયેલ દેશવટો અને એનાથી કેવી રાજકીય પરિસ્થિતિ સર્જાય શકે. આ ચર્ચાનાં અંતે બળવંતરાય ઠાકોર એ નિર્ણય પર આવે છે કે મલ્લરાજનો આ નિર્ણય અને તેનું આખું ચિત્ર પ્રતીતિકર લાગતું નથી. ઉપરાંત નવીનચંદ્રને જ્યારે વિષ્ણુદાસ પુછે છે કે તારા મનમાં અલખ જાગ્યો? ત્યારે ઉત્તરમાં નવીનચંદ્ર મનન માટે સમય માંગે છે. ત્યાર બાદ કર્તાએ વિષ્ણુદાસનાં મુખમાં વિજ્ઞપ્તિનાં અંગત આજીજીનાં જે વચન મૂક્યા છે તે વિષ્ણુદાસનાં ચરિત્ર માટે તથા આ આખા ચિત્ર માટે અછાજતા છે.

પછીની જટા જેમાં સરસ્વતીચંદ્ર, કુમુદ અને કુસુમ નાયક-નાયિકા છે. જેની શરૂઆતથી ચર્ચા કરે છે અને એની સાથે જોડાયેલાં આકસ્મિક બનાવોને સર્જકની કળાની કૂંચી ગણાવે છે. પરંતુ ક્યાં ક્યાં આ આકસ્મિકતા કાર્યસાધક પૂરવાર થાય છે તેનાં વિશે વાત કરવાનું બળવંતરાય ઠાકોર ટાળે છે. કુમુદનાં સરસ્વતીચંદ્ર અને પ્રમાદધન માટેનાં મનોમંથનની ઘટનાની ચર્ચા બળવંતરાય ઠાકોર કરે છે, તેમાં પણ

સરસ્વતીચંદ્રનાં ઓરડાની સાંકળ ખોલવાં જતા કુમુદને રોકવા માટે એની માતાની છાયાની જે યુક્તિ છે તે વિવેચક મુજબ સર્જકની કળાનો નમૂનો છે. તથા કુમુદનાં માનસિક સંઘર્ષનું ચિત્રણ કથાની સંકલના માટે અપૂર્વ છે. આ માનસિક સંઘર્ષ અને કુમુદ નદીમાં તણાયા બાદ એક નવાં વિરક્તરૂપે બહાર આવે છે. આ આખી ઘટનાને બળવંતરાય ઠાકોર સહજ ગણાવે છે. તો બહારવટિયાઓની કથામાં સંભવિતતાનાં અંશો ઓછા છે અને ચંદ્રકાન્તને લગતા બનાવોમાં પણ અનેક વિગતો પરસ્પર વિરોધી છે એવું બળવંતરાય ઠાકોર કહે છે.

બળવંતરાય ઠાકોર મુજબ આ કથાકલાપમાં સૌથી અઘરી સંકલના સરસ્વતીચંદ્ર અને કુમુદનાં જીવનને કરુણવસાનમાંથી ઉગારી લેવાનું છે. અને એના માટે કુમુદનું બન્ને વાર નદીમાં તણાતાં બચવું એ આવશ્યક છે. પરંતુ બન્ને વાર કુમુદનું બચી જવું વાચકનાં મનમાં શંકા પ્રેરે છે. એની ચર્ચા બળવંતરાય ઠાકોરે કરી નથી. સર્જકને કુમુદ અને સરસ્વતીચંદ્રનો સ્નેહ અભિપ્રેત છે અને એની સફળતા માટે મઠવાસીઓ તે બન્નેને એક ખંડમાં રાખે છે. જ્યાં તેઓ પોતાનાં મનનાં ભાવોનો આનંદ ઉલ્લાસભર્યો વિકાસ એક જ સમયે બન્નેને આવતાં દીર્ઘ સ્વપ્નોદયમાં અનુભવે છે, એનાથી પણ આગળ વધતાં વચ્ચે દિવસ અને જાગૃતિકાળ આવે છે છતાં પાછો એ સ્વપ્નોદય આગલી રાતનાં બિન્દુથી જ આગળ વધે છે. બળવંતરાય ઠાકોર અહીં જાણે છે કે વાચક માટે આ ઘટના અસંભવિત લાગે છે છતાં પણ તે સર્જકનો બચાવ કરતા નોંધે છે કેઃ "ગુરૂકૃપાથી, મંત્રસામર્થ્યથી અને અનુકૂલ સ્થળનાં પ્રભાવથી કોઈ કોઈ મહાભાગ્યશાળી વ્યક્તિને આવી સંસિધ્ધિ અનાયાસે થઈ આવે; અને અંતર્દષ્ટિની સંસિધ્ધિનો આ ચમત્કારિક માર્ગ કર્તાએ "સરસ્વતીચંદ્ર"નાં ચોથા ભાગમાં નાયક-નાયિકાને [વિષ્ણુદાસજીની રક્ષાતળે અને ચંદ્રાવલીનાં આશીર્વાદ, સહાનુભુતિ સાથે] ચિરંજીવશૃગની સિધ્ધિનાં ચિરંજીવ વાસથી સાત્વિક અને પાવક (અને ઉદ્ધભાવક) થયેલી ગુફાઓમાં સ્થાન આપીને લીધો પણ છે."[40]

પશ્ચિમની પરિભાષા પ્રમાણે કહી શકાય કે અહીં નવલકથા વાર્તા રહે છે, પરંતુ વસ્તુસંકલના બનતી નથી.

આમ, બળવંતરાય ઠાકોરે સંસ્કૃતમાં નાટકરચના માટેની પાંચ સંધિઓનાં

આધારે *સરસ્વતીચંદ્ર* નવલકથાની વસ્તુસંકલનાને ખોલી આપવાનો તેમનો વિચાર ત્રીજા અને ચોથા ભાગ માટે પરિપૂર્ણ થઈ શકતો નથી અને માટે તેમને ઘણી વાર ઘટનાનો સાર પણ આપવો પડ્યો છે. તો કેટલીક વાર તેઓ વસ્તુસંકલના માટે સર્જકે સ્વીકારેલી યોજનાની વાત કરે છે પરંતુ એની કાર્યસાધકતા સંદર્ભે વાત કરવાનું ટાળે છે.

ઉમાશંકર જોશી

ઉમાશંકર જોશીએ 'મૈલા આંચલનું સંઘટનસૂત્ર' અભ્યાસ લેખમાં *મૈલા આંચલ* નવલકથાની વસ્તુસંકલનાની ચર્ચા કરી છે. ઉમાશંકર જોશી મુજબ *મૈલા આંચલ*ને આકાર આપવામાં કટાક્ષ (irony)ની મહત્ત્વની ભૂમિકા છે. જેનાં કારણે આ કથાને એક ઐતિહાસિક દસ્તાવેજ બનતા અટકાવે છેઃ

"મૈલા આંચલ'ને આકાર આપવામાં અને (બલકે = એટલે કે) સર્જનાત્મક ભાષા પામવામાં શ્રી રેણુને કાંઈ સફળતા મળી હોય તો તે કટાક્ષને કારણે. આ કટાક્ષ જ કથાને સમકાલીન બનાવોનાં દસ્તાવેજ બનવામાંથી અથવા સમાજશાસ્ત્રીય આલેખ થવામાંથી બચાવે છે અને કલાકૃતિ થવા તરફ એને લઈ જાય છે."[41]

ઉમાશંકર કહે છે કે આ નવલકથામાં કથાવસ્તુને ગૂંથીને રજૂ કરવું કે અમુક પાત્રો પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવું એવો સર્જકનો ઉપક્રમ જણાતો નથી. એની જગ્યાએ કથાવસ્તુ અહીં વેરવિખેર લાગશે, પાત્રો છૂટા-છવાયા લાગશે. પણ અહીં કોઈ એક પાત્ર નહીં પરંતુ સમગ્ર મેરીગંજ ગામ નાયક સ્થાને છે. વસ્તુનાં તંતુઓને ઉપાડવામાં, એને સંભાળવામાં, પાત્રોનાં પરસ્પર સામ્ય વિરોધ સૂચવવામાં અને ખાસ કરી સમગ્ર કથાપ્રવાહનાં લયને ટકાવી રાખવામાં કટાક્ષવૃતિ એક સંઘટનસૂત્ર તરીકે કામ કરે છે.

આમ, ઉમાશંકર જોશી મુજબ *મૈલા આંચલ* નવલકથામાં જુદાં જુદાં પ્રસંગોને જોડનાર જો કોઈ તત્ત્વ હોય તો તે સર્જકની કટાક્ષવૃતિ છે, જે સમગ્ર કૃતિને એકતા પ્રદાન કરે છે. અહીં કટાક્ષવૃતિ એક રચનારીતિ તરીકે કાર્ય કરે છે, વસ્તુનાં સંકલનમાં આ પ્રકારની રચનારીતિ ને કારણે જ વિવિધ પ્રસંગો માત્ર પ્રસંગો ન બની

રહેતા એક સમગ્ર કથાનાં ભાગરૂપે અનુભવાય છે.

સુરેશ જોષી

સુરેશ જોષીએ વસ્તુસંકલના વિશે સ્વતંત્ર વિચારણા કરી નથી પરંતુ તેમનાં કેટલાક લેખોમાં આ વાત પરિભાષા ભેદે આવે છે. જેનાં માટે મેં સુરેશ જોષીનાં ચાર લેખોનો આધાર લીધો છે▪

1) નવલિકાની રચના: એક દૃષ્ટિ 2) નવલિકા▪ કેટલીક અપેક્ષાઓ

3) ઘટનાતત્ત્વનો લોપ? 4) ઘટનાલોપ (અગ્રંથસ્થમાંથી)

સુરેશ જોષી વાર્તાની રચનામાં અથવા એની સંકલનામાં સર્જકનાં દૃષ્ટિબિંદુને મહત્ત્વનું ગણાવે છે. માટે એક જ ઘટનાથી પ્રેરાઈને દરેક સર્જક પોતાના દૃષ્ટિબિંદુ મુજબ પોતાની વાર્તામાં તેનું આલેખન કરતો હોય છે એવો સુરેશ જોષીનો દૃઢ અભિપ્રાય છે. અહીં તેમણે એક નાનકડી ઘટનાનું વર્ણન કર્યું છે, અને આ એક જ ઘટનાથી ત્રણ અલગ અલગ દૃષ્ટિબિંદુ ધરાવતા સર્જક પોતાને અનુરૂપ દૃષ્ટિબિંદુ દ્વારા પોતાની વાર્તાને આકાર આપશે. અહીં સુરેશ જોષી પ્રશ્ન કરે છે કે નવલિકા તરીકે આ ત્રણ કૃતિઓનું મૂલ્યાંકન આપણે શી રીતે કરીશું? તેનો જવાબ તેઓ આ રીતે આપે છેઃ "કળાનાં પ્રયોજન વિશેની સૂઝ અને સમજ અનુસાર એ મૂલ્યાંકન થશે. દીનહીંન પ્રત્યે સહાનુભૂતિ ઊપજાવવી, જીવનની કરુણતા તરફ ધ્યાન ખેંચવું ને એમાંથી મંગળને સર્જવાનો શુભ સંકલ્પ ઊપજાવવો- એવી જેની માન્યતા હશે તે પહેલી વાર્તાને પસંદ કરશે. માણસનાં મનની અદ્શ્ચેતનામાં ચાલતા વ્યાપારોને આલેખવામાં જેને રસ છે એને બીજો પ્રકાર ગમશે. ઘટનાને પોતાના કોઈ વકતવ્યનું સાધન બનાવ્યા વિના એનું જે આગવું રૂપ છે એને જ એ પ્રકટ કરે એવી રીતે આલેખવામાં સન્તોષ માનનાર ત્રીજા પ્રકારને આવકારશે."[42]

આમાંથી સુરેશ જોષી વાર્તારચનામાં ત્રીજા પ્રકારને વિશેષ મહત્ત્વ આપે છે કારણ કે પહેલા બે પ્રકારથી ઘટનાનું રહસ્ય એક ચોક્કસ બિંદુથી બંધાઈ જાય છે જેનાં પરિણામે તેનાં (ઘટનાનાં) રહસ્યને વિસ્તરવાનો અવકાશ મળતો નથી.

સુરેશ જોષીએ નવલિકામાં તેનાં આકાર અને રૂપરચનાને વિશેષ મહત્ત્વ આપ્યું છે. સુરેશ જોષી મુજબ નવલિકાનાં આકાર ઘડતરમાં સામગ્રીનું રૂપાંતરણ, તેનાં પર

સર્જકપ્રતિભાનો સંસ્કાર, યોગ્ય સંયોજન અને સહજતા અગત્યનો ભાગ ભજવે છે. કાચી સામગ્રીનાં પીંડને સર્જક સ્વ પ્રતિભાનાં સંસ્કાર બળે નવું રૂપ આપે છે. એટલું જ નહીં ઇશ્વરની સૃષ્ટિમાં જે પ્રકારની આપણને સહજતા જણાય છે એ પ્રકારની સહજતા સર્જક રચિત સૃષ્ટિમાં અનુભવાવી જોઈએ. અહીં આપણને Aristotle યાદ આવ્યા વગર ન રહે જે વસ્તુસંકલનામાં આ પ્રકારની સહજતાને આવશ્યક ગણાવે છે.

સુરેશ જોષીનાં 'ઘટનાતત્ત્વનો લોપ?' અભ્યાસ લેખ વિશે અનેક ચર્ચાઓ થઈ છે. સુરેશ જોષીને ઘટના દ્વારા જે બને છે, જે ઘટે છે તેનાંથી આગળ વધી કૃતિનાં સંયોજનમાંથી એની અનિવાર્યતા સિદ્ધ થવી જોઈએ. એવો અર્થ અભિપ્રેત છે. જેનાં કારણે તેમાં સહજતા આવે છે.

'ઘટનાલોપ' નામનાં બીજા લેખમાં સુરેશ જોષી ઘટનાની સ્થૂળતા ઓગાળી તેનાં અપ્રગટ એવાં સૂચિતાર્થોને સ્ફુટ કરી આપનાર નિરુપણરીતિને વિશેષ મહત્ત્વ આપે છે. અને આ નિરૂપણમાં માનવસ્વભાવનો અગત્યનો ફાળો છેઃ "ભાષાની અજસ્ર પ્રવાહિત્તા એ વાસ્તવિકતાને નિરૂપે છે ત્યારે પ્રકટ થતી હોય છે. આખરે તો બધું જ ભાષાનાં જુદા જુદા 'રજિસ્ટર' પર આધાર રાખે છે. જીવનમાંથી ભાષામાં થતાં બધાં રૂપાંતરો, વાર્તા કહેનારનેય અકળ એવી રીતે એનાં આગવા દૃષ્ટિકોણથી દોરવતાં હોય છે. એ પોતાનાં અસંપ્રજ્ઞાત પૂર્વગ્રહને અનુસરીને સહજ વૃતિથી શબ્દોની પસંદગી કરતો હોય છે, ભાષા વડે 'બોલાઈએ' છીએ. આમ જેટલા ભિન્ન માનવ સ્વભાવ તેટલું ભિન્ન એક ઘટનાનું નિરૂપણ હોઈ શકે. આ સ્વભાવ વૈચિત્ર્ય ભાષામાં રૂપબધ્ધ બનતું આવે છે."[43]

સુરેશ જોષીની આ વિચારણા પાછળ આપણે આચાર્ય કુન્તક અને રશિયન સ્વરુપવાદી વિક્ટર શક્લોવસ્કીને વાંચી શકીએ.

સુમન શાહ

સુરેશ જોષીની જેમ સુમન શાહે પણ વસ્તુસંકલનાની સ્વતંત્ર ચર્ચા કરી નથી, પરંતુ તેમના કેટલાક લેખોમાં છુટી છવાઈ ચર્ચા મળે છે. અહીં મેં સુમન શાહનાં 1) આધુનિક ટૂંકીવાર્તામાં વસ્તુ અને ઘટના અને 2) નવલિકા કલા: રૂપ, સંરચના અને

ટેકનિક, આ બે અભ્યાસ લેખનો આધાર લીધો છે.

સુમન શાહે આધુનિક ટૂંકીવાર્તા સંદર્ભે વસ્તુ અને ઘટનાની ચર્ચા કરી છે. સુમન શાહ માટે માત્ર જે ઘટે છે તે જ નહીં પરંતુ સમગ્ર કૃતિ એક ઘટના છેઃ

"ટૂંકીવાર્તામાં જે ઘટે છે; તે બધું એની ઘટના છે; આખી રચના ઘટના છે."[44]

સુમન શાહ મુજબ આધુનિક ટૂંકીવાર્તામાંથી કોઈ એક રચનાનું આકલન કરવું શક્ય નથી, ત્યાં નાનામાં નાની અને મોટામાં મોટી ઘટના વસ્તુ કહેવાશે, માટે જ વિષયવસ્તુનાં લેબલ હેઠળ તેનો સાર આપી શકાતો નથી. કારણ કે ત્યાં અનિવાર્યતાનું તત્ત્વ જોડાયેલ છે. વસ્તુસંકલનામાં આ અનિવાર્યતાનું આગવું મહત્ત્વ છે. કારણ કે જો અનિવાર્યતા ન હોય તો તે કૃતિમાં બિનજરૂરી બની જાય છે, જે વસ્તુસંકલનાની શિથિલતા માટે જવાબદાર છે. આમ, અનિવાર્યતા સાથે કૃતિની અખંડતા જોડાયેલ છે. માટે તેઓ કહે છે કે આ પ્રકારની ઘટના કોઈ બાહ્યઘટનાનું પ્રતિબિંબ પાડતી નથી, મૂલ્યો વડે એને મૂલવી શકાતી નથી, તે માત્ર કૃતિમાં જ ઘટે છે. એટલે એને કોઈ બાહ્ય ઘટના સાથે લેવા દેવા નથી પરંતુ એને કૃતિનાં ઘટકો વચ્ચે રહેલ સુસંગતતા અને અનિવાર્યતા સાથે સંબંધ છેઃ "આ ઘટના કશી બાહ્યનું પ્રતિબિંબ નથી, એને કશાં બાહ્ય મૂલ્યોથી મૂલવી શકાતી નથી, પ્રમાણી શકાતી નથી, એ નિતાંતભાવે કૃતિમાં જ ઘટે છે, એ સ્વત▪ સિદ્ધ, સ્વનિર્ભર અને સ્વાયત્ત વિશ્વ છે."[45]

સુમન શાહ 'નવલિકા કલા▪ રૂપ, સંરચના અને ટેકનિક' અભ્યાસલેખમાં સામગ્રીમાંથી આવિષ્કાર પામતાં રૂપને મહત્ત્વ આપે છે અને બધા ઘટકોનાં યોગ્ય સંયોજન દ્વારા આ રૂપ સિદ્ધ થાય છે. સર્જક પોતાની સામગ્રીને રૂપ આપવા માટે પસંદગી કરતો હોય છે, સુમન શાહ નોંધે છેઃ "રૂપનિર્મિતિનો આરંભ પસંદગીથી થાય છે. પસંદગી એટલે પેલી અન્નતવિધ શક્યતાઓમાંથી કોઈ એકની પસંદગી (સિલેક્શન). 'આર્ટ ઈસ સિલેક્ટિવ' એવું સુત્રાત્મક રીતે કહી શકાય છે તેનું કારણ પણ રૂપપરક છે. સામગ્રી તેમજ પ્રાપ્ત વિભાવાદિનું શું કરવું છે? એને નવલિકામાં ઢાળવી છે કે નવલમાં, સોનેટમાં? એને ક્યાં સૂરની દિશામાં વાળવી છે? અમુક પ્રકારની સાંકેતિકતા કે વ્યજના સ્ફુરી આવે તે માટેનું કથનકેન્દ્ર રાખવું છે? આ બધું ભાષામાં થવાનું છે તો ભાષાનાં કયા સ્તરની સર્જકતાનો લાભ લેવો છે? વગેરે અનેક પ્રશ્નમાંથી જે સર્જક સંકલ્પ (ઍસ્થેટિક વોલિશન) રચાઈ આવે એને પસંદગી કહેવાય. આ પસંદગી રૂપમાં સંસૃજન પામે છે."[46]

આમ, સુમન શાહ રૂપનિર્મિતિમાં પસંદગીને વિશેષ મહત્ત્વ આપે છે. શબ્દફેરે કહીએ તો સર્જક કોઈ પણ સ્વરૂપમાં સર્જન કરવાનું આરંભે ત્યારે એની પાસે જે વસ્તુ છે તેનો તે સ્વરૂપે ઉપયોગ કરતો નથી પરંતુ એની આવશ્યકતા મુજબ તેમાંથી પસંદગી કરીને આગળ વધતો હોય છે. જે વસ્તુસંકલનાની પ્રક્રિયા સૂચવે છે.

નરેશ વેદ

ગુજરાતી સાહિત્ય વિવેચનમાં 'વસ્તુસંકલના' સંજ્ઞા અને વિભાવનાની વિધિસરની સૈધ્ધાંતિક તેમજ નેરેટિવ સંદર્ભે ચર્ચા કરનાર નરેશ વેદ પ્રથમ છે. નરેશ વેદ 'Plot' સંજ્ઞાનાં સામાન્ય અર્થો સ્પષ્ટ કરી, સાહિત્યની પારિભાષિક સંજ્ઞા રૂપે એની ચર્ચા કરે છે. નરેશ વેદ મુજબ વસ્તુસંકલનાની વિભાવના નીચે મુજબ છેઃ

"વસ્તુરચના એટલે સર્જક દ્વારા કૃતિમાં સભાનતાપૂર્વક પસંદ કરવામાં અને યોજવામાં આવેલું આંતરસંબંધોથી સંકળાયેલાં કાર્યોનું માળખું."[47]

સાહિત્ય વિવેચનમાં વસ્તુસંકલના માટે- વાર્તા, સત્વ, કારિકા, માળખું, રચનાપ્રયુક્તિ, અભિનિત કાર્ય, કરામત, કથનાત્મક કૃતિનું વકતવ્ય પ્રગટ કરવાનું સાધન, કથનાત્મક કૃતિ માટેનું કારણ, સસ્તી યુક્તિ જેવા વિવિધ અર્થો પ્રચલિત છે. ત્યાર બાદ નરેશ વેદ Aristotleથી માંડી, રોબર્ટ શોલ્સ, રોબર્ટ કેલોગ, રશિયન સ્વરૂપવાદીઓ, નોર્થોપ ફ્રાય તથા સંરચનાવાદીઓ આ સંજ્ઞાનાં વિવિધ અર્થો સ્પષ્ટ કરીને એને માત્ર સર્જક સુધી મર્યાદિત ન રહેવા દેતા ભાવકનાં સક્રિય વ્યાપાર સુધી વિસ્તારે છે એની ચર્ચા કરે છે. નરેશ વેદે ઉપર નોંધેલ વિચારકોની વિચારણાનો પ્રાથમિક પરિચય તથા તેનાં આંતર સંબંધને સ્થાપી આપ્યો છે. જેની ચર્ચા પશ્ચિમનાં સાહિત્ય વિવેચનમાં વસ્તુસંકલનાની ચર્ચામાં વિગતે કરી હોવાથી અહીં ટાળી છે.

Aristotleથી ફ્રિડમાન સુધી આવતાં વસ્તુસંકલનાનાં વિવિધ પ્રકારો અને એના આધારોની ચર્ચા નરેશ વેદે વિગતે કરી છે. જે નીચે મુજબ છેઃ

1) પ્રસંગ પ્રધાન વસ્તુસંકલના 2) એકાત્મક વસ્તુસંકલના	આ પ્રકારો ઘટકો પર આધારિત છે.
3) મુખ્ય વસ્તુસંકલના 4) ઉપવસ્તુસંકલના	આ પ્રકારો સ્થાન અને મહત્તા પર આધારિત છે
5) પરંપરાગત વસ્તુસંકલના 6) પ્રયોગશીલ વસ્તુસંકલના	આ પ્રકારો વલણો પર આધારિત છે
7) રૈખિક વસ્તુસંકલના 8) બેવડી વસ્તુસંકલના 9) વર્તુળાકાર વસ્તુસંકલના	આ પ્રકારોનો આધાર ભૌમિતિક છે

આ ઉપરાંત નોર્મન ફ્રિડમાને આપેલા વસ્તુસંકલનાનાં 14 પ્રકારોની પણ ચર્ચા કરી છે. જે આપણે આગળ નોર્મન ફ્રિડમાનની વિચારણામાં જોઈ ગયા. માટે અહીં માત્ર ઉલ્લેખ પૂરતો છે.

આમ, આપણે જોઈ શકીએ કે ગુજરાતી સાહિત્યવિવેચનમાં વસ્તુસંકલનાની જે ચર્ચા થઈ છે તે મોટભાગે પશ્ચિમની વિચારણાનાં પ્રભાવ હેઠળ કે તેનાં અનુસંધાનમાં થઈ છે. ભારતીય સાહિત્યમીમાંસને ધ્યાનમાં રાખીને બહુ ઓછી ચર્ચા થઈ છે. ખાસ કરીને સૈધ્ધાંતિક સ્તરે પશ્ચિમની તુલનાએ ભારતીયમીમાંસામાં થયેલ વસ્તુસંકલના વિચારણાની જોઈએ એટલી નોંધ લેવાઈ નથી.

સંદર્ભ સૂંચિ

1. Oxford

2. સાર્થ ગુજરાતી જોડણીકોશ

3. A Handbook of Literary Terms: M.H. Abrams, (Cornell University, 2009)

4. Dictionary of world literature

5. વક્રોક્તિજીવિતઃ નગીનદાસ પારેખ, ગુ. સા. અ., ગાંધીનગર- દ્વિ.આ. 2000, (પૃ. 6)

6. Aristotle's Poetics: Humphry House-1965, (p. 69)

7. ઍરિસ્ટોટલનું કાવ્યશાસ્ત્રઃ ગો.વિ.કરંદીકર, (પૃ. 47)

8. Aspects of the Novel : E. M. Forster, 1927, (p.130)

9. Aspects of the Novel : E. M. Forster, 1927, (P.136-137)

10. Aspects of the Novel : E. M. Forster, 1927,(P.)

11. The Theory of the Novel , (P.144)

12. The Nature of Narrative, (P. 212)

13. The Nature of Narrative (P.)

14. The Nature of Narrative, (P. 233)

15. The Nature of Narrative, (P. 237)

16. The Nature of Narrative, (P. 237)

17. Critical Approach to fiction, (P. 47)

18. Critical Approach to fiction, (P. 51)

19. What is Plot, (P. 455)

20. What is Plot, (P. 457)

21. What is Plot, (P. 461)

22. What is Plot, (P. 468)

23. What is Plot (P. 468)

24. What is plot, (P.470)

25. Essays in Poetics, (P.74)

26. Essays in Poetics, (P. 76)

27. Story and Discourse, (P.44)

28. Story and Discourse, (P. 53)

29. Episode Structures and literary Narratives: David S. Miall (p. 112)

30. Episode Structures and literary Narratives: David S. Miall, (P. Barthes 1977 101)

31. Episode Structures and literary Narratives: David S. Miall, (P. 113)

32. Episode Structures and literary Narratives: David S. Miall, (P. 113)

33. Episode Structures and literary Narratives: David S. Miall, (P. 114)

34. Episode Structures and literary Narratives: David S. Miall (P. 114)

35. નવલગ્રંથાવલી, (પૃ. 04)

36. એજન, (પૃ. 07)

37. એજન, (પૃ. 08)

38. એજન, (પૃ. 08)

39. વિવિધ વ્યાખ્યાનો ગુચ્છ- 1, (પૃ. 84)

40. વિવિધ વ્યાખ્યાનો-1' પરની પાદટીપ, (પૃ.117-18)

41. ક્ષિતિજ: 43-44, (પૃ.574)

42. નવલિકાની રચના▪ એક દૃષ્ટિ, (પૃ. 354)

43. સુરેશ જોષીનું સાહિત્યવિશ્વ▪ 11, અગ્રંથસ્થ, (પૃ. 101)

44. કથાસિદ્ધાંત, (પૃ. 43)

45. એજન, (પૃ. 44)

46. એજન, (પૃ. 80)

47. કથાવિમર્શ, (પૃ. 19).