chapter. 1

Smt. HANSA MEHTA LIBRARY
THE M. S. UNIVERSITY OF BARODA

પ્ર ક ર ણ : પ હે લું

પ્રકરણ: ૧

આપણે ત્યાં "સુશ્લિષ્ટતા", "સુગ્રથિતતા," "અન્વીતિ," "રૂપરચના" જેવા શબ્દો "રૂપરચના"નો ખ્યાલ સ્પષ્ટ બન્યો તે પૂર્વેથી વપરાતા રહ્યા છે. એ રીતે તેઓ કૃતિના રસસંકુલ વિશ્વનો મોભો બરાબર રીતે સ્વીકારાતા રહ્યા છે. પણ એવા શબ્દો "રૂપરચના"ના અમુક સંકેતો પૂરા પાડી અટકી જાય છે. "રૂપરચના" શબ્દનો સમગ્ર વિભાવ આપણા મનમાં આજે જે રીતે સ્થિર થયો છે, એ ખ્યાલ ત્યારે ત્યાં નહોતો. "રૂપરચના"નો આજનો ખ્યાલ ક્રમશઃ કેવી રીતે ઉત્ક્રાન્ત થતો ગયો, ઘણીવાર એમાં આ કે તે નહીં અથવા આ હોય એવી જે રસ્સીખેંચ ચાલી અને છેવટે આજે "રૂપરચના" એક વાદ તરીકે જે રીતે પ્રતિષ્ઠિત બને છે – એ સર્વનો વિગતે અભ્યાસ આપણે આગળના પૃષ્ઠોમાં કરીએ તે પૂર્વે "રૂપરચના" શબ્દ વિશેનાં તજ્જ્ઞોએ કરેલાં અર્થઘટનો ઉપર એક દૃષ્ટિપાત કરવો જરૂરી બને છે. એમ કરવા જતાં "રૂપરચના" પાછળ રહેલી વિવિધ પરિબળોથી પુષ્ટ થયેલી ભૂમિકાનો નકશો પણ કંઈક અંશે સ્પષ્ટ થશે.

પ્રિન્સ્ટન એન્સાયક્લોપીડિયામાં "રૂપરચના"નો સંકેત સ્પષ્ટ કરતા વિવિધ મતો મળે છે, તે રીતે પદમાં "રૂપ"નો સાદામાં સાદો અર્થ લઈએ તો પદમાં છંદ તેનો પહેલો અર્થ તો બીજી બાજુ કવિતાની શૈલીને પણ "રૂપરચના" તરીકે ઓળખાવવામાં આવે છે. મહાકાવ્ય, ઉર્મિકાવ્ય, નાટકની જેમ કવિતાના બીજા પ્રકારોને "રૂપ" તરીકે ઓળખવામાં આવે છે. "રૂપરચના"ની આ પ્રકારલક્ષી વિભાવના કૃતિની સંઘટનાનો ભાવબોધ કરાવનારી નીવડતી નથી. કારણકે પ્રકારોમાં તેનું વિભાજન કરવાથી તેનું બાહ્ય અને પૂર્વનિર્ણીત માળખું જ હાથમાં આવે છે.

ઉપરાંત રૂપરચનાવાદીઓના મતે "રૂપરચના" કેવી રીતે સિધ્ધ થઇ છે એ પ્રક્રિયા ઉપર આધાર રાખીને તપાસીએ તો હોરેસ જેવા કવિઓનું ઉદાહરણ ટાંકી તેઓ કવિતાને જાણે કાનસથી ઘસતા હોય તેમ ઘસીઘસીને મઠારીને પૂર્ણરૂપ આપવા માટે થતા પ્રયત્ન પર ભાર મૂકે છે. અથવા કૃતિમાં "રૂપરચના જ સર્વસ્વ છે" એમ માનનાર પાર્નેસિયન કવિઓનો તેઓ ઉલ્લેખ કરે છે.

આ અર્થમાં "રૂપરચના" અહીં તેના સજીવ (Organic) અથવા આરોપિત (imposed) રૂપે જણાય છે જેમાં ક્યારેક વેલ્લેટના મોજાની જેમ "સંભાર" (content) ના આલેખનમાં તેની રીતિનો પ્રભાવ વર્તાય તેમ સંભારમાંથી રૂપ સ્ફુરી આવતું હોય છે, તો બીજા અર્થમાં "રૂપરચના" લોખંડના હસ્તત્રાણ જેવી સંજ્ઞા છે જેમાં સંભારને રૂપરચનાને અનુરૂપ થવાનું રહે છે એમ રોજર ફાઉલરે નોંધે છે.

આમ અહીં યાંત્રિક અને સજીવ એવા રૂપરચનાના બે સ્વરૂપો મળે છે. આપણા અભ્યાસમાં અહીં "સજીવ"ના અભ્યાસની ચર્ચા અપેક્ષિત છે તેથી તેના વિચાર તરફ હવે વળીએ.

આજે "રૂપરચના"નો વિભાવ તપાસીએ છીએ ત્યારે એક તરફ એના પોષક તો બીજી તરફ તેના વિરોધી એમ બંને પ્રકારના અભિગમો પ્રવર્તી રહયા છે તે જણાશે. "રૂપરચનાવાદ" વિવેચનના જે અભિગમો
આજે શંકાની નજરે જોતો જુનો તે બધા અભિગમો
સાહિત્ય વિવેચનમાં ફરી પાછા પ્રવેશી રહયા છે. રૂપરચનાને સામે છેડે જઇને આ વિવેચનમાં કેટલાક આત્યંતિક કહી શકાય એવા ગૃહીતો પર ભાર મૂકાયો છે. એવા સંજોગોમાં "રૂપરચના"ની વાત કરવી એ થોડું સાહસ તો કહેવાય. આમ છતાં, આ વાદ અથવા આ વિભાવના એરિસ્ટોટલ અને ભરતમુનિ જેટલા પ્રાચીન છે.

પ્રાચીનકાળમાં "રૂપરચના"ની વિભાવના ભલે સ્પષ્ટ શબ્દોમાં વ્યક્ત ન થઇ હોય તો પણ તેના મોટાભાગનાં ગૃહીતો અને તેની ઉપપત્તિઓ તો સ્વીકારવામાં આવી જ છે. અત્યારે આપણે વિજ્ઞાનના વર્ચસ્વવાળા યુગમાં જીવીએ છીએ. એને કારણે આપણી સાહિત્ય કે કળાની વિભાવનાઓ ઉપર વૈજ્ઞાનિક દૃષ્ટિબિંદુની અસર પડયા વિના ન રહે એટલું જ નહીં, કૃતિને બને તેટલી ભિન્નગતતાથી અને તટસ્થતાથી અવલોકીએ તો તેનું હાર્દ પ્રમાણમાં વિશેષ પામી શકાય તેમ મને લાગે છે.

જે અરાજકતા કે અર્તાકતાવાળા વિશ્વમાં આપણે જીવી રહયા છીએ તે વિશ્વની છબિને સમર્થતાથી મૂર્ત કરવી હોય તો સર્જકે વધારે સંયમપૂર્વક પોતાની સામગ્રીને ઘાટ આપવો જોઇએ. આ ઘાટ વડે સર્જક પોતાના જગતને નવા સંદર્ભમાં પ્રસ્તુત કરી આપતો હોય છે. એટલે કૃતિની ચર્ચા બને તેટલી વસ્તુલક્ષી ભૂમિકાએ કરવા માટે આપણે "રૂપરચના"ની વિભાવના પાસે જવું જોઇએ.

"ફિનોમિનોલોજી"ના પ્રભાવને લીધે જ વિવેચકો "રૂપરચના"નો વિરોધ કરે છે. તેઓ પ્રત્યેક કૃતિને વસ્તુલક્ષી રૂપે જોવાને બદલે પોતાની ચેતનાથી પ્રભાવિત થયેલી કૃતિરૂપે જોવાનું પસંદ કરે છે. એ દૃષ્ટિએ જોઇએ તો જેટલા ભાવકો તેટલી કૃતિઓ સર્જાય અને એમ એક જ કૃતિની અનેકવિધ વાચનાઓ જાણે કે મળતી રહે એવી પરિસ્થિતિનું નિર્માણ થાય. આ અરાજકતાને ટાળવા અથવા તો શકય તેટલે અંશે દૂર કરવા માટે આપણો અભિગમ વસ્તુલક્ષી હોવો ઘટે, પણ સાથોસાથ એ મુદ્દો પણ ધ્યાનમાં રાખવો જોઇએ કે રૂપરચનાવાદ એ કોઇ જીવન કે માનવતા વિરૂધ્ધ એવો અભિગમ નથી. કારણકે રૂપરચનાવાદ માનવમૂલ્યોની કે જીવાતા જીવનની અથવા તો માનવીય સંદર્ભની

ઉપેક્ષા કરતો નથી. આપણે આગળ જોઇશું તેમ નવ્ય વિવેચકો તરીકે પ્રતિષ્ઠિત થયેલા બધા જ વિવેચકોને જો સાચી રીતે મૂલવવામા આવે તો આ મુદ્દાને સ્વીકારવો પડે.

"રૂપરચના" વિશે ઘણી બધી ભ્રાન્તિઓ પ્રવર્તતી હોય એવા સંજોગોમા સંશોધકે પોતાને પ્રાપ્ય એ તમામ સામગ્રી તપાસવી રહી, તદ્નિમિત્તે છેક પ્રાચીનકાળ સુધી પણ જવું પડે. ઘણીવખત પૂરતી તપાસ ન કરવાને પરિણામે જે તે વિભાવના કે વાદ વિશે ઘણી અધૂરી સમજ પ્રવર્તતી હોય છે.

સામાન્ય રીતે આપણે "રૂપરચના"ની સાથે પાશ્ચાત્યકળા-મીમાસાને સાંકળીએ છીએ. એ સાચું કે "રૂપરચનાવાદ"નો પ્રભાવ ક્લાઇવ બેલ અને રોજર ફ્રાયના આગમન પછી વિશેષ વર્તાયો, પરંતુ કળાવિવેચનના ઇતિહાસનો મર્મ જાણનાર તરત જ કહેશે કે રૂપરચના-વાદના ઘણા બધા ગૃહીતો આધુનિક ભાષામા જ ઇમેન્યુઅલ કાન્ટે ચર્ચ્યાં છે.

રૂપરચનાવાદનું નામ પાડયા વિના સંસ્કૃત આલંકારિકોએ પણ 'રૂપરચના'નો જ મહિમા સ્થાપિત કર્યો છે.

હવે 'રૂપરચના'ને કોઇક રીતે સંકેતિત કરે, એવી કેટલીક છાયાઓ જેમા ખોળી શકાય અથવા તો 'રૂપરચના'ની નજીકની ભૂમિકા જેમા જોઇ શકાય એવા કેટલાક સંદર્ભોની ગુજરાતી – સંસ્કૃતના અનુસંધાનમા વાત કરીશું.

મધ્યકાલીન યુગમાં ગદ્ય નહીંવત્ હતું પણ અત્યારે આપણે ગદ્ય પાસેથી જે કામ લઇએ છીએ તેવી રીતે સમગ્રરૂપે અભિવ્યક્ત થઇ શકે એવી એની ગુંજાયશ એ ગદ્યમાં ન હતી. કવિ દયારામના રચનાકાળના અંતભાગ અને દલપતરામ – નર્મદના સર્જનના પ્રારંભકાળે લોકશિક્ષણનું કાર્ય પણ સાહિત્યકારના શિરે આવ્યું. એની સાથોસાથ મુદ્રણકળા અને પશ્ચિમના શિક્ષણની આબોહવાથી ગદ્યના વિકાસની તક મળે છે. નર્મદે ગદ્યની વિવિધ છટાઓ અને શૈલીઓને વિકસાવવાની હામ ભીડી, "ટીકા કરવાની રીત" કે "મનથન કરતાં રસજ્ઞાન"નો પરિચય સૌ પ્રથમ નર્મદ દ્વારા થાય છે. અલબત્ત, એના પ્રાથમિક રૂપે પાશ્ચાત્યમીમાંસાથી પ્રભાવિત થઇને નર્મદ "જોસ્સો" (Passion) અને "ચિત્ર પાડવાની શક્તિ" (imagination) ની વિભાવનાની સાથોસાથ સંસ્કૃત મીમાંસાથી "રસ"નો પુરસ્કાર પણ કરતો જણાય છે.

મહાકાવ્યના સર્જનની મહત્ત્વાકાંક્ષામાં એને વિષયને અનુરૂપ ભાષાની શક્તિનો અભાવ અનુભવાય છે એના સમયમાં એને પરિભાષાની પારાવાર મુશ્કેલીનો સામનો કરવો પડયો છે છતાં "વિચાર અને રચના મળીને કવિતા થાય છે !"[3] એમ તેઓ કહે છે અથવા "બોલવાની તથા લખવાની છટારૂપ "બાની"ને રરર રારરા..... એમ બોલતાં કવિતા કેમ કહેવાય"[4] એવી મૂઝવણ વ્યક્ત કરે છે ત્યારે એ યુગમાં એમનામાં ભાષા અને એની અભિવ્યક્તિની સભાનતા આશ્ચર્યજનક હતી એમ લાગ્યા વિના ન રહે.

રસ અને વાણીના પુરસ્કારરૂપ નર્મદની કાવ્યના સ્વરૂપ અને કવિકર્મની વિચારણામાં રહેલી અસ્પષ્ટતા કંઇક સ્પષ્ટ બને છે નવલરામમાં[5] અહીં તેમના હાથે પ્રમાણમાં વધુ તટસ્થરૂપની વિચારણા

મળે છે. નર્મદની કાવ્યવિભાવનાના "જોસ્સા"નું રૂપાંતર તેઓ "રસ"રૂપે કરતા જણાય છે. કાવ્ય, નાટક કે કોઇપણ સાહિત્યકૃતિને "રસમય" અને "રસોદ્દેશી" જોવાની ઇચ્છા ધરાવનાર નવલરામ એરિસ્ટોટલ અને બેકનની વિચારણાનો સમન્વય સાધવા મથે છે, પણ કહેવું જોઇએ કે તેઓ ત્યાં પછી એ વાતને આગળ વિસ્તારી શક્યા નથી.

નવલરામની સાહિત્યિક સમજ એકંદરે તે સમયની પ્રાપ્ત કૃતિઓ ઉપરથી કેળવાયેલી હોવાથી પ્રેમાનંદ-શામળની ચર્ચામાં બન્યું છે તેમ ક્યારેક તેઓ દિશા ચૂકી જતા પણ જણાય છે, છતાં તત્સંદર્ભે "અખંડલહરી" અને "ખંડલહરી"[૫] જેવી સંજ્ઞાઓનો પરિચય તેઓ આપણને કરાવે છે. સાહિત્યકૃતિની રચનાપ્રક્રિયા કે મૂર્તતાની વિચારણાનું સમર્થન તેઓ આ રીતે કરે છે. ".....વાક્યના બોલે બોલ પ્રયોજનવાળા - તેમાંથી એકપણ શબ્દ કાઢી નાખીએ અથવા બદલીએ તો અર્થના ચિત્રનું અંગ ખંડિત થાય, તે શબ્દના ક્રમમાં ફેરફાર કરીએ તો રસમાં ઘટાડો થાય.....;"[૬] ભાષાકર્મની આવી સભાનતા વક્તવ્યમાં સઘનતા અને અભિવ્યક્તિમાં વ્યવસ્થા લાવવા માટેની તેમની "દૃઢ પત્રબંધ"ની જિકરમાં પણ પ્રતીત થાય છે કળાકૃતિને એરિસ્ટોટલ એક 'organic whole' રૂપે જુએ છે એનો ખ્યાલ એક અથવા બીજા રૂપે કોઇને અહીં પ્રતિબિંબિત થતો જણાય તો નવાઇ નહીં. કૃતિમાં સ્વીકાર-ત્યાગવિવેક સંભાર પરત્વે કુરવો જોઇએ એનું સૂચન પણ એ દ્વારા મળે છે. આમ નવલરામની વિવેચના એની અમુક મર્યાદાઓ સાથે પણ કૃતિના સ્વાયત્ત અને ચુસ્તરૂપને તાકતી હોવાથી ઘણી બધી રીતે મહત્ત્વની બની છે.

ગુજરાતી વિવેચનની બાલ્યદશામાં પોતાના યુગનાં અન્ય સાહિત્યેતર પ્રયોજનોની સમાંતરે પ્રમાણમાં પક્વ વિચારણાનો પરિચય કરાવનાર આ વિવેચકોની તુલનામાં પંડિતયુગમાં દાર્શનિક પીઠિકાનો આધાર લઇને પોતાની વાત આધ્યાત્મિકતાની પરિભાષામાં મૂકીને કહેવાની વધુ ફાવટ જણાય છે. ગોવર્ધનરામ કવિતામાં "રસ"ની આવશ્યકતા સ્વીકાર્યા પછી પણ કાવ્યના આત્મારૂપે "અવલોકન-દર્શન"ને સ્થાપી મેથ્યૂ આર્નલ્ડની 'truth' અને 'high seriousness' ની વિભાવનાને પુરસ્કારી વિવેચનને "સામાજિક પ્રવૃત્તિ" લેખે છે.

મણિલાલ નભુભાઇ દ્વિવેદી "ભાવનામાં આનંદતા આત્માના ઉદ્ગાર રૂપ" [૭] કવિતામાં વિચાર અને ભાષાના સૂક્ષ્મ પરીક્ષણમાં ભાવાનુકૂલ વર્ણવિન્યાસની આવશ્યકતા પર ભાર મૂકે છે. વિચાર કાવ્યમાં રસનિષ્પત્તિના સંભારરૂપે આવે એવો એમનો આછો ખ્યાલ છે. સંભવ છે કે માલાર્મેની જેમ કાવ્યમાં કર્ણમધુરતા એમને વધુ અભિપ્રેત હોય. પોતાની વિચારણાના સમર્થનરૂપે તેઓ નરસિંહરાવની "કુસુમમાળા"ને "રસરૂપગંધવર્જિત" કહીને ઓળખાવે છે.

"જીવ અને જગતનાં સુંદર વાણીમાં અન્વીક્ષણ" [૮] રૂપે કવિતાને ઓળખાવનાર નરસિંહરાવ દીવેટિયા આચાર્ય જગન્નાથ અને મેથ્યૂ આર્નલ્ડની કાવ્યવિભાવનાનો સમન્વય સાધતા જોવાય છે. કાવ્યકળા અને સંગીતકળાના તુલનાત્મક અભ્યાસ દરમ્યાન સૌન્દર્યતત્ત્વના દર્શનના "પ્રકટીકરણ" દ્વારા એમનો સંકેત અભિવ્યક્તિની પ્રક્રિયા પરત્વે રહ્યો જણાય છે. પરંતુ કાવ્યમાં સુંદરતા, મૂર્તતા અને પ્રત્યક્ષતા લાવવા, કૃતિની

"શરીરઘટના" માટે આવશ્યક છંદના તત્ત્વને સ્વીકારી એને જ મેઘધનુષ્યના દૃષ્ટાંત દ્વારા સ્વયંભૂપણે રચાતો "આકૃતિબંધ" કહેવા પ્રેરાયા છે ત્યાં તેમનો છંદ તરફનો વધુ પડતો ઝોક એમને કૃતિની સમગ્રતા અને એના હાર્દ સુધી પહોંચતાં રોકે છે.

રોમેન્ટિક કવિ વર્ડ્ઝવર્થની "કવિતા તે મનની શાંતિના સમયમાં સંભારેલો ચિત્તક્ષોભ છે" ને અનુસરી રમણભાઇ નીલકંઠ "ચિત્તક્ષોભ"ને પોતાની સમગ્ર વિચારણાનું કેન્દ્રબિંદુ બનાવે છે "ચિત્તક્ષોભ" ના પર્યાયે "અંતઃક્ષોભ," "અન્તર્ભાવ," "પ્રેરણા," "ભાવપ્રેરણા," "ઊર્મિ," કે "દર્શન" જેવી સંજ્ઞાઓને શિથિલતાથી તેઓ પ્રયોજે છે પૂર્વ–પશ્ચિમની મીમાંસાના સમન્વયરૂપે આ "અન્તર્ભાવ"નું સંસ્કરણ "પ્રતિભા" રૂપે થયેલું જણાય છે. "ચિત્તક્ષોભ"ના સંકેતને આપણે સંસ્કારવાનો રહે છે. "ચિત્તક્ષોભ" એટલે કવિની સંવેદનપટુતા ? અથવા કાવ્યરચનાના પ્રથમ આવેગમાં આવતી સામગ્રી ?

કાવ્યકળાની સાથે શિલ્પ જેવી લલિતકળાના નિર્દેશરૂપે તેઓ મૂર્તિના ધર્મને અનુસરી કવિતામાં અમૂર્ત વિચારોને સ્થાને મૂર્તિમન્ત રૂપની રચનાની હિમાયત દ્વારા આપણા ગુજરાતી વિવેચનમાં કદાચ પહેલીવાર સૌંન્દર્યલક્ષી અર્થમાં "રૂપ" સંજ્ઞાને તેઓ પ્રયોજતા જણાય છે. આ મૂર્તરૂપોની રચના પ્રક્રિયા તેઓ આ રીતે સમજાવે છે: "સૃષ્ટિનું સ્વરૂપ પોતાના શ્વાસમાં કવિ અનુકરણવ્યાપારથી લે છે અને પછી કલ્પના બળે તેનો ઉચ્છ્વાસ નવીન મૂર્તિરૂપોમાં મૂકે છે.[૯] આ સમગ્ર પ્રક્રિયા તેમની વિચારણામાં ઉપર નિર્દેશ્યું તેમ, "પ્રતિભા" રૂપે વ્યાપકતા ધારણ કરવા જાય છે. છતાં તેઓ "રચનાકલા" અને

"ચિત્તક્ષોભ"ને એકબીજામાં ભળવા દેવાને બદલે અલગ રાખે છે એ ચિંત્ય છે.

કવિત્વરીતિની ચર્ચામાં "ભાવદર્શન રીતિ"ને જ ખરેખરી કવિત્વરીતિ લેખી તેમાં ભાવનો ક્રમશઃ ઉલ્લાસ કરવાની, કડીઓમાં ઉત્તરોત્તર ભાવનો વેગ બદલાતો બતાવવાની, રસને ઉત્કર્ષ પમાડવાની અને સર્વ કડીઓ મળી એક કાવ્ય બનાવનારી આ રીતિમાં કલાનું અદ્ભુત પરિણામ જોવા તેઓ પ્રેરાયા છે તેમના આ અભિપ્રાયદર્શનમાં આજનો આપણો organic-whole નો ખ્યાલ એના ઝાંખા રૂપે પ્રતીત થતો જોઈ શકાશે.

તત્ત્વ (Spirit) અને રૂપ (form) બંને સાથે ન હોય તો કાવ્યમાં ખામી રહી જાય એમ જણાવી છંદને તેઓ કવિતાના પૃથક્ અંગરૂપે જોવાને બદલે કાવ્યરચનાના દ્રવ્યનો જ એક અંતર્ગત ભાગ લેખતા જણાય છે.

કાવ્યના સંપ્રત્યયને સ્ફુટ કરી આપનાર રમણભાઈને 'સરસ્વતીચંદ્ર'માં
કેમ કલાત્મક ઘાટ એ એમણે આસ્વાદ્યરૂપે દર્શાવ્યું છે.
"સરસ્વતીચંદ્ર"ના અવલોકનમાં "સુંદરતાનુભવના સંસ્કાર"ની વાત કરતાં તેઓ aesthetic pleasure નો સાંકેતિક નિર્દેશ કરે છે. અને એ અનુભવને અવયવોના પરસ્પર પ્રમાણની યોગ્યતા વડે સમગ્રપણે વિલોકી તેને માણવાની વાત કરે છે. કલાવિધાનના ભોગે નવલકથા લખવાનો અર્થ શો એવી સૌમ્ય ચેતવણી પણ ઉચ્ચારે છે. રમણભાઈનું આવું દૃષ્ટિબિંદુ આધુનિકતાની નજીક આવે છે. એમણે "કલાવિધાન"ને મહત્ત્વ આપ્યું એ નોંધપાત્ર વસ્તુ છે.

કલાનું ઉપાદાન અને તેની રચનાકલા વિશેના નિર્દેશો તપાસતાં તેઓ "ચિત્તક્ષોભ," "રચનાકલા" કે "કલાવિધાન"નું યોગ્ય સામંજસ્ય દર્શાવવામાં ઊણા ઊતરે છે. એ ખરું, છતાં પુરોગામી સૌ વિવેચકોની તુલનામાં તેમની સાહિત્યવિચારણા, ઉપર જોયું તે પ્રમાણે, પ્રમાણમાં વધુ સૌન્દર્યદર્શી હોવાની છાપ મૂકી જાય છે.

કાવ્યને "આત્માની કલા"રૂપે ઓળખાવી આનંદશંકર ધ્રુવ એની સાથે બુદ્ધિ [intellect], હૃદય [emotion], કૃતિ [moral] અને અંતરાત્મા એટલે કે ધાર્મિકતાની જરૂરિયાતને સાંકળે છે. "રસનો અનુભવ હૃદયમાં નહીં પણ સંવિત્‌માં થાય છે અને એનું દ્વાર પ્રકૃત સ્થળે બુદ્ધિ છે.[૧૦] એમ જણાવે છે ત્યારે "હૃદય"ને સ્થાને ઘડીકમાં "સંવિત્" તો ઘડીકમાં "આત્મા" સંજ્ઞા વાપરવાની ભલામણ કરે છે. અહીં કદાચ અધ્યાત્મની પરિભાષા પ્રત્યેના પક્ષપાતને કારણે આમ બન્યું હોય. નીતિ, સત્ય કે બોધ વિશેનો તેમનો અભિગમ પણ તેમની એવી વિચારણાનું જ પરિણામ છે.

પ્લેટોના ભાવનાવાદને અનુસરી તેઓ કાવ્યમાં "ક્ષર" અને "અક્ષર"ના સમન્વયની ભૂમિકા પૂરી પાડે છે ખરા પણ એરિસ્ટોટલે imitation સંજ્ઞા દ્વારા 'form' ને 'organizing principle' તરીકે જે રીતે સંજ્ઞિત કર્યું છે તેને સુરેશ જોશી કહે છે તેમ તેને તેઓ ભ્રાન્ત પરિષ્કારરૂપ લેખે છે.[૧૦અ] એરિસ્ટોટલના આખા સંકેતને પૂરેપૂરો સ્ફુટ કર્યા વિના જ આમ તેઓ ક્રોચેની વિચારણા સાથે એનો સંબંધ જોડવાનો પ્રયત્ન કરતા જણાય છે. સંભવ છે અહીં પણ પરમતત્ત્વ પ્રત્યેના તેમના પક્ષપાતને કારણે જ આમ બન્યું હોય.

કાવ્યકૃતિમાં શબ્દ અને અર્થના સહિતત્વ પર ભાર મૂકી તેમાં 'matter' અને 'form' અર્થાત્ "વસ્તુ અને "આકૃતિ" બંનેને તેઓ મહત્વના લેખે છે. અંગ્રેજી રસશાસ્ત્રના "સંસ્કારી સંયમ" (classical) અને "જીવનના ઉલ્લાસ" (Romantic) ને સાથે સાંકળવાના તેમના પ્રયત્નમાં વસ્તુ અને આકૃતિના સંબંધનો નિર્દેશ મળે છે. તો બીજી બાજુ સાહિત્યના forms અર્થાત્ "આકૃતિ"માં નવીનતાના અવકાશને જોઈ, નવીનતાની વાત કરતાં "ટૂંકીવાર્તા" વિષે તેઓ કહેવા પ્રેરાયા છે કે – અત્યારે એમાં એટલી વિશિષ્ટતા આવી છે કે એ પણ સાહિત્યની આકૃતિ થઈ પડી છે – અહીં "આકૃતિ" સંજ્ઞા દ્વારા એમનો સંકેત સાહિત્યિક પ્રકાર – genre – પરત્વેનો રહ્યો છે. પરંતુ, આગળ એમ પણ જણાવે છે કે "ઊંચી કોટિના રસજ્ઞો આકૃતિ માત્રથી મુગ્ધ થતા નથી" ત્યાં "આકૃતિ"સંજ્ઞાથી એમને કૃતિનું બાહ્ય કલેવર અભિપ્રેત જણાય છે. આમ, પશ્ચિમની કાવ્યમીમાંસાનો એમણે નિર્દેશ કર્યો અને ક્રોચેની વાત કરવા છતાં એમની વિચારણામાંથી આ સંજ્ઞાનો સ્પષ્ટ સંકેત ભાગ્યે જ પામી શકાય છે. "કલા ખાતર-કલા" વિશેના એમના સમયના ઊહાપોહમાં પણ તેમનું પલ્લું તો ઉપદેશ તરફ જ ઢળતું રાખે છે.

આનંદશંકરની વિચારણામાં, આપણે જેને નિદર્શનાત્મક વિવેચન અથવા demonstrative criticism રૂપે ઓળખાવીએ છીએ તેના, દૃષ્ટાંતો પણ મળી રહે છે. "કાન્ત"ના "વસંત – વિજય"નું પરિશીલન કરતી વેળા "અવયવોની પરસ્પર ઘટના" કે "રસવિવેચન" જેવી સંજ્ઞાઓ તેઓ પ્રયોજે છે જેને માટે પાછળથી "રસાસ્વાદ" શબ્દ વપરાય છે. અહીં કૃતિની સમગ્ર રચના તપાસીને, એના રસસ્થાનો ચીંધીને

કૃતિ અંતર્ગત પ્રવેશવાનો એમનો પ્રયત્ન જણાય છે. એકબાજુ તેમણે આવી કૃતિનિષ્ઠતાના સંદર્ભમાં સ્પૃહણીય ચર્ચા કરી છે, તો બીજી બાજુ શુધ્ધ રસકીય અનુભવની વાત કરતાં કરતાં તેઓ પૂછી બેસે છે કે – શબ્દ અને અર્થના સંશ્લેષ વિના અને પ્રત્યેકના સૌન્દર્ય વિના કાવ્યમાં સૌન્દર્ય આવવું શક્ય નથી એ માનીએ તો પણ એક પ્રશ્ન વિચારવાનો રહે છે કે "અંતર્ગત સૌન્દર્ય" અને "અંગોનો પરસ્પર સંશ્લેષ" એ વિના કાવ્યમાં કંઇ વિશેષ ઉદ્દિષ્ટ હોય છે અને હોવો જોઇએ કે નહિ ?[૧૧] સ્પષ્ટ છે કે અહીં તેમનો આ પ્રશ્ન "બોધ" કે "જીવન" પ્રતિનો જ છે.

આનંદશંકરની સકલ કાવ્યવિચારણાના સંસ્પર્શે એમનું રૂઢ નીતિપ્રિય માનસ એમાં નિહિત રહેલા સૌન્દર્યલક્ષી આત્માને ઝાઝું પ્રકટ થવા દેતું નથી એમ લાગે છે. ક્યારેક એમાની સૂક્ષ્મરેખાઓ ઉપર જોયું તેમ પ્રકટ થવા મથે છે પણ એમનો અધ્યાત્મ અને નીતિપ્રિય આત્મા એક કવચ ધારણ કરીને જાણે કે બેસી ગયો છે. ક્યારેક બંને વચ્ચે સમન્વય સાધવા જતાં એમનો આત્મા દ્વિધા કે વિરોધાભાસમાં સરી જતો પણ જોવાય છે.

યુરોપી સૌન્દર્યમીમાંસાનો ગુણસ્વીકાર કરીને કાવ્યને પ્રત્યક્ષ રાખીને કરાતા "મૂર્ત વિવેચન"ના પુરસ્કર્તા શ્રીબળ્વંતરાય ક. ઠાકોર શ્વેત ચળક પારદર્શકતા અને સુવૃત્ત આકૃતિ દ્વારા પ્રત્યક્ષ થતા કુદરતી મોતીની વાત કરીને એરિસ્ટોટલની "કુદરતી" સંજ્ઞાના સંકેતને સ્પષ્ટ કરવા પ્રયત્નશીલ જણાય છે.

એરિસ્ટોટલના આ સંજ્ઞાના સંકેતને અવગત કરતી વેળા "કુદરતી એટલે સંપૂર્ણ" એવું સીધું અર્થઘટન આપવા તેઓ પ્રેરાયા છે. Sclupturesque

અને concrete* જેવાં કાવ્યનાં લક્ષણોનો નિર્દેશ કર્યા પછી ઇંગિતોનાં આ તત્ત્વોના અન્વય કે રૂપરચનાના ઇંગિતને ભાગ્યે અહીં સ્પર્શ થતો જણાય છે. આદર્શ કવિતા પાસેથી એમણે રાખેલી અપેક્ષા અશક્ય લાગે છે. કલાલાઘવની અનિવાર્યતા સ્વીકારી ઉક્તિને સ્થાને "ઉક્તિના લીલાપ્રકાર"માં કાવ્યત્વ જોવા તેઓ પ્રેરાયા છે. તો તે સાથે સાહિત્યની મુલવણી કેવળ સાહિત્યદૃષ્ટિએ ન થાય એ ગર્ભિત સ્વીકારી "કલા ખાતર કલા"ના વાદના પ્રતિપક્ષી પણ તેઓ બનતા લાગે છે. ~~પણ બીજી બાજુ પાછા~~ વળી તેઓ કલાને ધર્મ અને નીતિની "સહચરી" કે "સખી" પણ કહે છે!

નર્મદ અને મણિલાલ દ્વિવેદીની વિચારણામાં જેના મૂળ છે એવી વિચારપ્રધાન કવિતા શ્રી ઠાકોરને દ્વિજોત્તમ કોટિની કવિતા લાગે છે. અહીં "વિચાર"ની વિભાવના શી છે? તેઓ જેને માટે "ધ્યર્થ" સંજ્ઞા પ્રયોજે છે એ પ્લેટોના idealism માંથી આવી છે. ટી.એસ.એલિયટ જેને 'felt thought' અથવા 'sense of thought' કહે છે એના સંકેતો આ "વિચાર" સંજ્ઞામાંથી મળે છે ખરા? બીજી રીતે જોઈએ તો વિચાર કવિતાનું પ્રેરક કે ધારક બળ બની શકે? કયા અર્થમાં?

વિચારપ્રધાન કવિતામાં શુધ્ધ (અગેય) પદ્યનો તેમણે પુરસ્કાર કર્યો. "શુધ્ધ" સંજ્ઞા દ્વારા એમને શું અભિપ્રેત છે? શુધ્ધ એટલે કશાના મિશ્રણ વિનાનું? રોબર્ટ પેન વોરેન 'Pure and impure Poetry'-ની ચર્ચા દરમ્યાન જે શુધ્ધતાની વાત કરે છે તેની સાથે તે સામ્ય

"સુસ્પષ્ટ (simple, perspicuous), કલ્પનોત્થ (sensuous, imaginative, concrete), sculpturesque, picturesque, મધુર સુષ્ઠુ (rhythmical, harmonious, well proportioned) તેજોમય (radiant), , પ્રસાદયુક્ત (brilliant), હૃદયવેધી (~~profound~~ impassioned) અને ભવ્ય ગંભીર (profound) એ ગુણોવાળી હોય તે ઉત્તમ કવિતા".
– નવીન કવિતા વિશે વ્યાખ્યાનો, બ.ક.ઠાકોર, પૃ. ૧, ૨.

ધરાવે છે કે 'I am for impure poetry' ની પાબ્લો નેરુદા વાત કરે છે, એના પ્રતિપક્ષરૂપ આ સંજ્ઞા ત્યાં પ્રયોજાઇ છે? આમ, આ "શુધ્ધ" સંજ્ઞા ત્યાં સ્ફુટ થઇ શકતી નથી એમ જણાય છે.

તેમને ઊંચી કવિતામાં કવિત્વાભાસી પદાવલિ નહીં, પણ કવિના પ્રધાન વક્તવ્યરૂપ "દર્શન" આસ્વાદ્ય લાગે છે. સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્રના રસોચિત શબ્દાર્થ સૂક્તિના નિબંધનરૂપ "પાક" સાથે પોતાની "અર્થ"ની વિભાવનાનું સામંજસ્ય સાધવાની અભિલાષામાં વિચારપ્રાધાન્ય કે અર્થપ્રધાનતાની સાથે "દર્શન" કે "ભાવ"ની વિભાવના સાંકળવા તેઓ પ્રેરાયા છે. "દર્શન" માટેનો આગ્રહ એના સ્પષ્ટ ઇંગિતો પ્રકટ કરવાને બદલે દ્વિધા જન્માવે છે. કોલરિજને અનુસરી "વિશિષ્ટ દૃષ્ટિ"રૂપે કલ્પનાને પુરસ્કારવા જતાં એનું કેટલું ગૌરવ પ્રકટાવી શક્યા છે તે પ્રશ્ન બની રહે છે.

પ્રતિભાબીજની એમની વિભાવનામાં પ્રતિભા એટલે અમ્મટ કહે છે એવી બીજરૂપ શક્તિ એટલુંજ હોય તો આપણે તે સ્વીકારીએ પણ બધું જ પ્રતિભા પર છોડી દેવાનું હોય તો કવિકર્મ જેવું કશું રહેતું નથી. ને એમ જ હોય તો કવિનું ઉત્તરદાયિત્વ શું? કાવ્યને અને પ્રતિભાને શો સમ્બન્ધ?

"હું" પૂરતી પટુતા, પૂરતા તાણાવાણા ટકાઉ વણાટનો હિમાયતી છું. જાળી જેવા અને ફીસા ગોફ ગૂંથવા જ શાને? જેવાં વિધાનોમાં એમનો ઝોક કૃતિની અન્વીતિ– unity પરત્વે વર્તાય છે. અમેરિકન વિવેચક રેન્સમ કૃતિના 'texture' અને 'structure' ની જે વિભાવના પ્રસ્તુત કરે છે એનું સ્મરણ તાજું કરાવે એવો શ્રી બ. ક. ઠાકોરનો આ અભિપ્રાય છે.

પંડિતયુગમાં આમ આપણે જોયું તેમ, સુરેશ જોશી જેને 'absolutes' કહીને ઓળખાવે છે એવાં "ભાવ", "દર્શન", "પ્રેરણા", "નીતિ", "શીલ", "વિચાર", "ચિત્તક્ષોભ" જેવાં તત્ત્વો પ્રત્યેના વિશિષ્ટ પક્ષપાતને લીધે વિવેચકો કૃતિને સમગ્રપણે કે અખંડરૂપે ભાગ્યે જ અવલોકી શક્યા છે. આપણે જોયું તેમ ક્યાંક એના છૂટાછવાયા નિર્દેશો મળે છે ખરા. પરંતુ મોટેભાગે તેઓની વિવેચના એમનાં એક યા બીજા પ્રકારનાં ગૃહીતોનું વહન કરનારું એક વાહન બની રહે છે. કૃતિ, કૃતિમાંનાં ઘટકતત્ત્વોનો સંશ્લેષ, કૃતિનું અંગગત – અંતર્ગત સૌન્દર્ય, કૃતિનું સંદર્ભ-વિશ્વ જેવાં તત્ત્વોને અછડતો સ્પર્શ થયો છે, ક્યાંક એમણે પ્રયોજેલી સંજ્ઞાઓ આશા જગવે છે પરંતુ ત્યાં પણ એમનાં જીવન–નીતિ–અધ્યાત્મ વિશેનાં ગૃહીતો એક યા બીજી રીતે આડે આવે છે અને કૃતિ અને એના પરિશીલન વિશેની તેમની વિચારણાઓમાં દ્વિધાભાવ ઊભો કરે છે કે આનંદશંકર કે બ.ક.ઠા.માં જોયું તેમ વિરોધાભાસી વલણોનો પણ અનુભવ કરાવે છે.

રમણભાઇ "રૂપ" સંજ્ઞા પ્રયોજે છે, આનંદશંકર અને બ.ક.ઠાકોર "આકૃતિ" સંજ્ઞા યોજે છે પરંતુ એ સંજ્ઞાઓના પ્રયોજનથી શુધ્ધ, રસકીય અને અખંડ પુદ્ગલનો સુસ્પષ્ટ ખ્યાલ ભાગ્યે જ પામી શકાય છે.

હવે ગાંધીયુગમાં તદ્વિષયક પ્રાપ્ત સંકેતો વિશે જોઇએ.

ગાંધીજીએ સાહિત્યકૃતિમાં જીવનાભિમુખતાનો આગ્રહ રાખી સામાન્ય કોશિયો પણ સમજી શકે એવી ભાષાનો આગ્રહ સેવી પૂછ્યું કે આપણે સાહિત્ય કોને માટે રચીશું? ગાંધીજીની આ પ્રકારની માન્યતાનો તત્કાલીન અનેક લેખકો ઉપર પ્રભાવ રહયો છે.

ગાંધીજીના સંસ્કાર હેઠળ ~~કાકાસાહેબે~~ કાકાસાહેબે કળામાં "જીવન"ને આગળ ધર્યું. "જીવન ખાતર કલા" અને "કલા ખાતર કલા" જેવા બે છેડાના

વાદોની ચર્ચા આપણે ત્યાં થઇ પણ મોટાભાગની ચર્ચાઓ સપાટી ઉપર જ તર્યા કરી, એના વિપથગામી અર્થઘટનો જ થતા રહયાં. કાકા સાહેબ કળાના માધ્યમનો, તેની શબ્દ રચનાનો ઉલ્લેખ કરે છે, પણ તેમની પ્રતિબધ્ધતા તત્ત્વત: જીવન તરફની રહી છે તેથી તેઓ કૃતિની રૂપશ્રીનો જીવનથી અતિરિકત વિચાર કરી શકયા નહિ.

પૂરેપૂરી તાત્ત્વિક સજ્જતા સાથે "આપણા અલંકારશાસ્ત્રોનો સારો અભ્યાસ થવાની જરૂર છે તેથી પશ્ચિમના વિવેચનમાં ઉઠતા ઘણા પ્રશ્નો ઉપર પ્રકાશ ~~પાડવાનો~~ પડવાનો સંભવ છે અને તેમ થતા બીજી તરફથી આપણા વિવેચનના સિધ્ધાન્તોનો પણ વિકાસ થશે;" એમ કહી શ્રી રામનારાયણ પાઠક સાહિત્યકૃતિના મૂલ્યાંકન પરત્વેના અભિગમની અતન્ત્રતામાં વ્યવસ્થા લાવવા માટે મહત્ત્વનો પ્રયાસ કરે છે. સાહિત્યકળા અથવા એમના મતે "વાઙ્મય લલિતકલા"માં વ્યવસ્થા લાવનાર "આકાર" કે "સ્વરૂપ" અને "સંયમ" જેવા બળોનો ઉલ્લેખ કરીને તેઓ કળાવિચારણામાં આગળ ઉલ્લેખ્યા છે તે "જીવન ખાતર કલા" અને "કલા ખાતર કલા"ના વાદની ચર્ચા ઉપાડે છે. આચાર્ય મમ્મટને અનુસરી "નિયતિકૃત-નિયમ રહિત...." કાવ્યની આનંદમય અનન્ય – પરતન્ત્ર સૃષ્ટિની સ્વાયત્તતાનું સામ્ય અંગ્રેજ વિવેચક એ. સી. બ્રેડલીના "કાવ્ય ખાતર કાવ્ય"ની ચર્ચા દરમ્યાન ઉચ્ચારાયેલા શબ્દો.... '... a world by itself, independent, complete autonomous..' માં જોવા પ્રેરાઇ કાવ્યની ખાતર ઇષ્ટતાને જ કાવ્યના "ઉપાદેય" રૂપે જુએ છે. આમ તો ઇષ્ટતાની સાથે નીતિને સાંકળવામાં આવે છે. ખાતરઇષ્ટતાને તેઓ self-sufficiency – સ્વયંપર્યાપ્તના અર્થમાં પ્રયોજી એને બહારના કશાંની જરૂર નથી એમ કહેવા માંગે છે ।

તેઓ જ્યારે બ્રેડલીનો ઉલ્લેખ કરે છે ત્યારે આ જ મુદ્દાને વધુ વિગતે ઉપસાવી શકયા હોત. "નિયતિકૃત નિયમ રહિતા" કરતાં "સઘ: પરનિર્વૃત્તિ" મહત્વની છે. કારણ કે નિયતિના પણ પોતાના આગવા નિયમો તો છે જ. રસનિષ્પત્તિમાં જ "Art for art's sake" ના સિધ્ધાંતને સમાવવાની ઇચ્છા એવી બ્રેડલીનો આધાર લઇ જીવન અને કાવ્ય વચ્ચેના સમ્બન્ધને તપાસવા તેઓ પ્રેરાયા છે. કાવ્યની સ્વતંત્રતાની સાથોસાથ ભાવક, ભાષા, વસ્તુ અને કવિ એ ચાર દ્વારા તેના જીવન સાથેના "સર્વતોભદ્ર" સમ્બન્ધને પણ તેમણે પ્રકાશિત કર્યો છે. આથી જ કલા એમને મન જીવનનું પ્રકટીકરણ કે મેથ્યૂ આર્નલ્ડ કહે છે તેમ, સમસ્ત જીવનની સમીક્ષા છે, કલા કલાવિધાયકના હૃદ્ગત ભાવનું બાહ્યેન્દ્રિયગ્રાહ્ય પ્રગટ સ્વરૂપ છે."સાહિત્યકલા જીવનથી સ્વતંત્ર છે અને છતાં જીવન સાથે તેનો ઘણો માર્મિક સમ્બન્ધ છે."[13] એમ કહી કાવ્યની રસાત્મકતા અને જીવનની રહસ્યમયતા વચ્ચે સૂક્ષ્મ સમ્બન્ધ જોવા તેઓ પ્રેરાયા છે. બ્રેડલીની સાથોસાથ વોલ્ટર પેટર અને ઓસ્કાર વાઇલ્ડને સાથે રાખીને આ મુદ્દાને તપાસતાં એના મહત્વનાં પાસાંને તેઓ આવરી લઇ શકયા હોત.

તેઓ એક બાજુ આંતરદૃષ્ટતાની વાત કરતા હોય, એના આકાર અને સંયમ વિશે કહેતા હોય અને બીજી બાજુ મહાન કૃતિને આકાર હોતો નથી એમ કહે ત્યારે એ આકાર કોઇ ભૌમિતિક આકાર નથી. પૃથ્વી ઉપરનાં વાયુમંડળ અને વાતાવરણમાં રહીને જીવી શકીએ એવી રીતે વસ્તુ એમાં જીવે, સંવર્ધન પામે અને એમાં ભવિષ્યનું તત્ત્વ આકાર પામી શકે એવું એ તત્ત્વ એનો પ્રાણ છે. ભૌમિતિક આકાર કહયા પછી એના પ્રાણને જુદો પાડવો પડે એ કેટલે અંશે યોગ્ય ગણાય ? જીવન સાથેના "સર્વતોભદ્ર" સમ્બન્ધની ચર્ચામાં કૃતિ નથી આવતી, માત્ર

ભાષાનો ઉલ્લેખ છે. ભાષાને સ્વીકારીને કહીએ તો કવિનું કવિકર્મ તે ભાષાકર્મ છે. કાવ્યમાં વસ્તુ તો ભૌતિક ઉપાદાન છે. અને ભૌતિક ઉપાદાન તરીકે સમાજના પૃથક્જનને પણ એનો પરિચય હોય છે; પરંતુ ભૌતિક ઉપાદાનને નિમિત્તરૂપ લેખીને સુઝાન લેંગર કહે છે તેમ actual ને સ્થાને virtual નું કવિ નિર્માણ કરતો હોય છે. એરિસ્ટોટલ એટલા માટે જ કહે છે કે 'Art creates illusion more powerful than reality". "સર્વતોભદ્ર" સંબંધ માટે એમણે આ ચાર ઘટકોને બે સામ સામા અંતિમે મૂકયા. એક છેડે કવિ અને બીજે છેડે ભાવક. એમાં કવિના પક્ષે ભાષા, ભાવકના પક્ષે વસ્તુ આવે. ભાવકે આ પ્રાથમિક ભૂમિકા ઉલ્લંઘીને ભાષા સુધી પહોંચીને રસનિષ્પત્તિની અવસ્થાએ પહોંચવાનું રહે.

રોલાં બાર્થ 'Death of the Author' માં આ મુદ્દાને જુદી રીતે સ્પર્શે છે. કૃતિ ભાવકનિષ્ઠ જ છે ? કૃતિમાં એવું કશુંક objective તત્ત્વ છે જે બધા માટે સરખું હોય ? એ ન હોય તો કૃતિ વિષે ગમે તે વ્યક્તિ ગમે તે કલ્પના કરે અને તેથી એક પ્રકારની અતન્ત્રતા ઊભી થાય, એને આપણે નભાવી લેવી પડે. એટલે જ કહેવાય છે કે 'Form' એક પ્રકારનું તંત્ર છે, જે કૃતિની એક સીમા આંકી આપે છે. કૃતિમાં જેટલી Potentiality છે એ એની સીમામાં રહીને અવલોકવાની હોય છે, છતાં એ એવી નથી કે આ શકયતાઓને પામવામાં અવરોધરૂપ બને.

એલિયટના felt thought – લાગણીમય વિચાર કે વિચારનિષ્ઠ લાગણી નું સ્મરણ જગવે એ રીતે રા. વિ. પાઠક કાવ્યના સૂક્ષ્મ ઉપાદાનનો મુદ્દો છેડે છે પણ જ્યારે તેઓ એમ કહે છે કે પ્રેમ–ભક્તિ–

સમર્પણ વગેરે ભાવોમાં – એની લાગણીમાં કવિ તણાય તો કાવ્યને હાનિ પહોંચતી નથી—ત્યારે એમનો એ આખો મત ચિંત્ય બની રહે છે.

જીવનના અમુક વસ્તુ તરફના લાગણીમય ભાવાત્મક સમ્બન્ધને "રહસ્ય"રૂપે ઓળખાવી તેને જ તેઓ વાર્તાનિર્માણની પ્રક્રિયા દરમ્યાન વાર્તાનું સૂક્ષ્મ બીજ કહે છે. આ "રહસ્ય" સંજ્ઞાના સંકેતો એમની વિચારણામાં જીવનદર્શન અને કાવ્યાનુભૂતિના પર્યાયવાચી બનતા પણ જણાય છે. કોઇપણ માતાના બાળક પ્રત્યેનો વાત્સલ્યભાવ અને કૃતિમાં નિરૂપિત વાત્સલ્યસૃષ્ટિ બંને વચ્ચેનો સમ્બન્ધ કે બંને વચ્ચેનો ફેર તો અનુભવાવો જોઇએ. કારણકે કવિને રસ છે એ આખી વસ્તુ કે ભાવનું transformation – રૂપાંતર કરીને એમાંથી નવું જગત સર્જવામાં. એની આખી પ્રક્રિયા જ પર્યાયે કળાકૃતિનું રૂપ ધારણ કરે, માત્ર અનુભૂતિ કે દર્શન નહિ.

રામનારાયણની સમગ્ર વિચારણાનો મુખ્ય સૂર ઔચિત્યલક્ષી રહ્યો જણાય છે. કવિએ જે કૃતિની નિર્મિતિ માટે ઘટકો વચ્ચેના organic સમ્બન્ધોની અપેક્ષા જગવી હોય અને જેની અનિવાર્યતા કૃતિમાંથી સિધ્ધ થતી આવતી હોય તો તેમાંથી ઔચિત્ય પ્રકટ થાય; એવી અપેક્ષા ન સંતોષાય તો એમાં એનું એટલું અનૌચિત્ય સમાયેલું જણાય. કવિની ભાવના કે કવિના સ્પંદનને અનુરૂપ લય મળે જે ગૌણ-પ્રધાનનો વિવેક જાળવે તો તેને ઔચિત્યભાવ રૂપે ઓળખી શકાય. રામનારાયણની વિભાવનામાં આવી રચનાગત અપેક્ષાઓ કેટલે અંશે સંતોષાય છે તે એક પ્રશ્ન બની રહે છે.

શ્રી પાઠક "સરસ્વતીચંદ્રની આકૃતિ અને વક્તવ્ય" તપાસતી વેળા "આકૃતિ" સંજ્ઞાને સ્પષ્ટ કરે છે. દોરાના મણકા, સેરવાળી

માળા, પટારામાં પેટી - પેટીમાં દાબડી કે સ્થાપત્યકામ જેવા રૂપકો પ્રયોજી સ્થૂળ ચર્ચામાં સરી પડતા જણાય છે. મહાનદનો આકાર ધારણ કરતી સરસ્વતીચંદ્રની આકૃતિને વર્ણવે છે ત્યારે મહાનદનો આકાર એટલે એમનું કહેવું એટલું જ છે કે જેમ મોટી નદીઓને અન્ય નાની નદીઓ મળે તેમ કૃતિમાં મુખ્ય વસ્તુમાં બીજા નાના મોટા વસ્તુના પ્રવાહો પણ ભળે છે, અર્થાત્ જગત કેવી રીતે રચાય છે, અથવા કૃતિની રચના કરનારું નિયામક બળ બને એ આકાર કહેવાય—એ એમાંથી ભાગ્યે જ સ્ફુટ થતું જણાશે.

આમ, શ્રી પાઠકમાં કૃતિ વિષેની આટલી સભાનતા અને સજ્જતા હોવા છતાં તેમની ચર્ચામાં "આકાર" કે "આકૃતિ," "રહસ્ય," "ઔચિત્ય" જેવી સંજ્ઞાઓના અર્થો લગભગ સંદિગ્ધ રહેતા જણાય છે.

રામનારાયણ પાઠક "કલા ખાતર કલા"ના વાદની ચર્ચા દરમ્યાન આચાર્ય મમ્મટ અને એ.સી.બ્રેડલીની વિચારણાને સાથે મૂકવાનો પ્રયત્ન કરે છે.શ્રી વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી આ જ મુદ્દાનું વિસ્તરણ એબરકોમ્બીના દૃષ્ટિબિંદુ સાથે સાંકળીને આગળ કરતા જણાય છે. કાવ્ય અને જીવન વચ્ચે તેમણે અંતઃસ્પર્શી સમ્બન્ધ જોયો. આપણા ગુજરાતી સાહિત્યમાં એમને "આકાર સૌષ્ઠવ" કે "એકતા"નો દોષ જણાય છે. જીવંત, અખંડ સાહિત્યકૃતિમાં બોરસલ્લી, સરુ કે વટવૃક્ષની એકતાનો નિર્દેશ કરી કૃતિનું આન્તરઉપાદાન ઝીણવટથી ગૂંથાઇને આકૃતિ થવું જોઇએ એમ તેઓ માને છે. અહીં આકાર કે આકૃતિ સંજ્ઞા દ્વારા એમને શું અભિપ્રેત છે ? તેઓ એની સ્પષ્ટતા દાખલા આપીને કરે છે. બોરસલ્લી કે કોઇપણ વૃક્ષ પોતાના organic form પ્રમાણે organize થાય છે.એને એનું structure છે, એનું form

છે. એ વૃક્ષ કે કોઇ કૃતિના વસ્તુને વિકસાવવા માટે એને ઉપકારક એવો વિનિમય અને સમન્વયનો પોતાનો આગવો ક્રમ હોય છે. એ ખરું. પણ એ પ્રતીત થવો જોઇએ. તેઓ ગૂંથણીની પ્રક્રિયાને ભાગ્યે જ સ્ફુટ કરી શકયા છે, એમ લાગે છે. "આન્તર ઉપાદાનની અનુનેયતા અને આકારક્ષમતાને લીધે સર્જકની જીવનદૃષ્ટિ સાહિત્યકૃતિની આકૃતિમાં એક નિયામક તત્ત્વ થઇ જાય છે![14] આ નિયામક તત્ત્વ એ આકૃતિમાંથી કેવી રીતે પ્રગટ થવું જોઇએ એ આપણે શોધવાનું રહે. તેઓ "આકાર"ને કયારેક "ધાટ" કહીને ઓળખાવે છે અને ધાટ એટલે એમને મન અહેતુકતા, સાર્થકતા. આ ધાટ સંવેદનાથી, મતિથી, દૃષ્ટિથી, કલ્પનાથી આપી શકાય એમ પણ તેઓ નિર્દેશે છે. આ ધાટ પછીથી સામગ્રીનો "વળ" બની રહે છે. પણ એની વ્યાપકતા સિધ્ધ કરવામાં એવી આખી રચનાપ્રક્રિયાનો નિર્દેશ અધૂરો રહી જવા પામ્યો છે. આન્તરઉપાદાનની દીક્ષા ક્રોચેમાંથી તેઓ લે છે અને અનુકરણની ચર્ચા કરતાં કરતાં એમને તે પ્રતીતિજનક ભાવનાનુસારી નિરૂપણ કહેવા પ્રેરાયા છે. પરંતુ જીવન-દૃષ્ટિ પરત્વેના હૂંફાળા વલણને કારણે તેઓ આન્તરઉપાદાન અને તેના પ્રતીતિજનક નિરૂપણનું સામંજસ્ય દર્શાવવામાં કયારેક ઊણા ઊતરતા પણ જણાય છે. પરિણામે તેઓ કવિકર્મની તપાસ કરી શકયા હોય એમ ભાગ્યે જ જણાશે. આથી જ સામગ્રીના પરિપોષની પ્રક્રિયા દર્શાવવામાં અભિનવગુપ્ત કરતાંય ક્રોચે એમની વ્હારે વિશેષ હોય એમ અનુભવાય છે.

તેઓ સૌન્દર્યના ઉદયની ચર્ચા કરતા હોય કે ઘટકતત્ત્વોના પારસ્પરિક ઔચિત્યની ચર્ચા કરતા હોય અથવા કૃતિ દ્વારા સિધ્ધ થતી સાક્ષાત્કારની અવસ્થાનો નિર્દેશ કરવા માગતા હોય- ત્યાં પણ જીવનરહસ્ય, જીવનદૃષ્ટિ કે જીવનનો મૂલ્યબોધ કૃતિમાંના રસલક્ષી કે

સૌન્દર્યલક્ષી અંશોને અવગત કરવામાં એક ડગલું પાછળ રહી જાય છે. કહો કે એમને એ અભિપ્રેત પણ નથી. સાક્ષાત્કારની ભૂમિકાના ઉલ્લેખ પાછળ એમના મનમાં realisation of the work કે રસાસ્વાદમાં થતી પરિણતિ છે ? તો પછી તેઓ રસાસ્વાદની મીમાંસા અને પરમતત્ત્વની વિચારણા વચ્ચે જે ગાઢ સમ્બન્ધ જુએ છે એનો અર્થ શો ?

તેઓ સ્વયં જણાવે છે તેમ, તેમની સાહિત્યવિભાવનામાં કોલરિજ અને એબરક્રોમ્બીનું સામંજસ્ય સિધ્ધ થયું છે. કોલરિજ રૂપવિધાયિની શક્તિને – imagination ના પર્યાયરૂપે પ્રયોજે છે. વિષ્ણુપ્રસાદ સર્જન અને ભાવનની પ્રક્રિયાના મૂળમાં આ કલ્પનાને જુએ છે. પણ શ્રી ઉમાશંકર નોંધે છે તેમ, આ કલ્પના તેને "પ્રતિભા" કહેવાથી સર્જનની અને આસ્વાદનની પ્રક્રિયાનો નકશો ક્યાં મળે છે ? તેને માટે સાધારણ્યના ખ્યાલ સુધી જવું પડે – રાજશેખરે "કારયિત્રી" અને "ભાવયિત્રી" બે પ્રતિભાની કલ્પના કરી. વિષ્ણુપ્રસાદ રાજશેખરનો આધાર લેતા હોય એક જણાય છે. કૃતિને સર્જવી અને કૃતિને પામવી એ પણ પ્રતિભા છે. પણ ડોલરરાય માંકડ એનો પ્રતિવાદ કરતાં એવી બે જુદી શક્તિની કલ્પનામાં ગૌરવદોષ જુએ છે. સર્જકે જે રચ્યું છે એનો આનંદ પામવાનો, એને માટે ભાવનાવ્યાપાર એ ગૌરવદોષ સમાન છે. કૃતિને પામવા માટે ભટ્ટ નાયકે સાધારણીકરણની એક જુદી શક્તિની કલ્પના કરી છે પરંતુ એમની અનુભાવનાની ચર્ચામાં મૂળ રસકીય અંશ થોડો ધૂંધળો રહેવા પામ્યો છે.

વિષ્ણુપ્રસાદના વિવેચનમાં વારંવાર નજરે પડતી એમની માનીતી સંજ્ઞા "રમણીયતા" છે. તેઓ રમણીયતા કે સામાન્ય અર્થમાં સૌન્દર્ય અને રસને જુદાં જુદાં તત્ત્વ તરીકે સ્વીકારવાનું જણાવે છે. રસ કરતાંય

એમનો ઝોક સૌન્દર્ય પ્રત્યે વિશેષ છે તેથી રમણીયતા એ રસના તત્ત્વને પચાવી લઈને ઉત્પન્ન થયેલી સ્થિતિ બને છે. રમણીયતા માટે રસનો આશ્રય એમને અનિવાર્ય નથી લાગતો. રસ એ રમણીયતાનું ઘટક તત્ત્વ બની શકે. એમના મતે રમણીયતા કે સૌન્દર્યમાં ક્રમ નથી, રસની માફક. તેથી કલાકૃતિના સૌન્દર્યાનુભવને એ રમણીયતા કહે છે, સાથોસાથ એના મૂલ્યબોધનો તેઓ એમાં સમાવેશ કરતા જણાય છે અને વિવેચકનું કર્તવ્ય પણ એ રમણીયતાને સમજવાનું દૃષ્ટિબિંદુ નિર્ધારી આપવામાં જુએ છે. આગળ વધીને તેઓ રમણીયતામાં લાલિત્ય, ચારુતા, સૌન્દર્ય ને ભવ્યતાની અનર્ગલ સંપત્તિનો સમાવેશ કરે છે. અહીં ખરેખર રસ અને સૌન્દર્યનો શો સંબંધ છે તે તપાસવું પડે. સાહિત્યમીમાંસામાં કોઈપણ સંજ્ઞાના સંકેતનું ક્ષેત્ર એટલું વ્યાપક હોય તો એની ચોકસાઈ કેવી રીતે આંકી શકાય? રમણીયતાને ભવ્યતા, ચારુતા વગેરેથી કેવી રીતે જુદી પાડી શકાય ? આખરે આવી ચર્ચા તત્ત્વબોધને કેટલે અંશે ઉપકારક નીવડે ? ઉમાશંકર જોશી અને સુરેશ જોશીએ નિર્દેશ્યું છે તેમ, "રમણીયતા" સંજ્ઞા એમણે ગોવર્ધનરામ પાસેથી લીધી એના કરતાં જગન્નાથ પાસેથી લીધી હોત તો આપણી વિવેચનાને ઘણો લાભ થાત.

"રમણીયતા"ને સમજાવતાં જગન્નાથ "કારણં ચ તદવચ્છિન્ને ભાવનાવિશેષઃ પુનઃ પુનરનુસન્ધાનાત્મા" કહે છે. આ અનુસંધાન કરવારૂપ ભાવનાવિશેષને અંગ્રેજીમાં aesthetic contemplation રૂપે ઓળખાવી શકાય. રસનું કારણ પણ આ જ છે, એવી રમણીયતા અને રસને કેવી રીતે પૃથક્રૂપે સ્વીકારી શકાય ? સર્જકના અનુભૂતવિશ્વ, દર્શનશક્તિ અને માધ્યમમાં અખિલ નિબંધનરૂપ રમણીયતાનો વિચાર કરનાર વિષ્ણુપ્રસાદને કૃતિની રૂપલક્ષી રમણીયતા કેમ અભિપ્રેત નહિ હોય ?

આત્માની અમૃતકલારૂપ કાવ્યમાં તેઓ આચાર્ય આનંદશંકરની પરંપરા સ્વીકારે છે. પરંતુ બ. ક. ઠાકોરની વિચાર પ્રધાન નહિ, ચિંતનપ્રધાન નહિ પણ આનંદ પર્યવસાયી હોવા ઉપરાંત દર્શનપર્યવસાયી કૃતિ, જેમાં કોઇ સત્યની ઝાંખી કે પ્રતીતિ થતી હોય, એનો પુરસ્કાર કરે છે. કેટલેક સ્થળે, એમનો ઉપર ઉલ્લેખ્યો છે તેવો, વ્હેંધીભાવ સ્પષ્ટરૂપે પણ જોઇ શકાય છે. જેમ કે – "વિચાર"ને સ્થાને ચિંતન અને ચિંતન તથા દર્શન એકબીજાના પર્યાયરૂપે આવે છે. વિચારને સ્થાને એમની દૃષ્ટિએ ચિંતન શા માટે યોગ્ય છે એની ભૂમિકા તપાસવાની રહે છે. અથવા તો વિચાર અને ચિંતનને દર્શન સાથે શો સમ્બન્ધ છે ? "દર્શન"- Philosophical insight – છે કે "દર્શન" -'vision' – ના અર્થમાં છે ? એમના મનમાં vision હોય તો આખો ખ્યાલ જુદો થઇ જાય. vision ને કારણે કવિને ક્રાન્તદર્શી કહીએ પણ એમણે અહીં "દર્શન"ના સંકેતો પ્રગટ કર્યા નથી.

વિવેચનનો સ્વાયત્ત રસમય કલાકૃતિ રૂપે મહિમા ગાનાર વિશ્વનાથ ભટ્ટ તેમની વિચારણામાં સૌન્દર્યદર્શન અને આત્મદર્શન એમ બે મુદ્દાને નજર સમક્ષ રાખે છે. વિવેચન અને સર્જન વચ્ચે ઉપાદાન વચ્ચેના ઉપલક ભેદને નિર્દેશી તેઓ સૌન્દર્યના પૂજન, પરીક્ષણ અને પરિશોધનને વિવેચનની પ્રવૃત્તિરૂપે સ્વીકારે છે,[૧૫] પરંતુ આગળ દર્શાવે છે તેમ, સૌન્દર્ય એટલે કેવળ રૂપસૌન્દર્ય નહિ પણ રૂપ સાથે ગુણ, બુધ્ધિ, બળ, શરીર, અને આત્માનું સૌન્દર્ય – અહીં સૌન્દર્યનો વ્યાપક ગુણ પૂરેપૂરો મૂર્તરૂપ પામી શક્યો છે ખરો ? વિવેચક પોતાની સહજોપલબ્ધિથી વિવેચન કરે છે એમ જણાવી તેઓ તેના નિકષરૂપે બુધ્ધિને સ્થાને હૃદયને મૂકવા પ્રેરાયા છે.

કવિતાની મુલવણીમાં તેઓ એક તરફ એની કલામયતા અને આયોજનકૌશલના તત્ત્વ પર દ્રષ્ટિ રાખવાનું જણાવે છે, તો બીજી તરફ સાહિત્યકૃતિની અંતિમ મુલવણીમાં એની આયોજનકલા, રચનાપધ્ધતિ અને નિરૂપણશૈલીને ગૌણ લેખી તેની તાત્ત્વિક પ્રતિભાને પ્રાધાન્ય આપવા પ્રેરાયા છે. કલાનું સ્વરૂપ ચકાસતાં તેઓ ટોલ્સ્ટોય અને કોલરિજના મંતવ્યનું આલેખન કરી કલામાં યોગ્યતમ ઉપાદાનના અને તેના યોગ્યતમ સંયોજનની આવશ્યકતા સ્વીકારતા જણાય છે તો સાથોસાથ કવિતાની મુલવણીમાં તેના જ્ઞાન કે વિચારનું નિરૂપણ કેવી રીતે થયું છે તે તપાસવા પર ભાર મૂકી જણાવે છે કે - કવિતાના સ્વાધ્યાયમાં આપણું લક્ષ સૌ પ્રથમ ખુદ કવિ પ્રત્યે જ હોય - અહીં આપણને એમની સૌન્દર્યના આકલનની ભાવનામાં એક પ્રકારનો વિરોધાભાસ જોવા મળે છે.

"કલા ખાતર કલા"ના વાદને તિરસ્કૃત કરી તેઓ કવિતાકળામાં હડસનનું મૂલ્ય સ્વીકારી જીવનનું પ્રાધાન્ય સ્થાપવા મથે છે. એમનો શીલ માટેનો મતાગ્રહ પણ એના માટે કારણભૂત હોઈ શકે.

ગુજરાતીમાં રૂપનિષ્ઠાના સંદર્ભે ભિન્ન ભિન્ન કારણોસર વધુ નોંધ માગી લેતા સુન્દરમ્, ઉમાશંકર અને હરિવલ્લભ ભાયાણી તેમજ સુરેશ જોશીની વિચારણાનો આગળ ઉપર વિચાર કરવાનું યોગ્ય લેખ્યું છે.

સંસ્કૃતમીમાંસાએ "કાવ્ય"ના સમગ્ર અંગોપાંગોનો ઝીણવટથી વિચાર કર્યો છે. શબ્દથી માંડીને શબ્દ દ્વારા રચાતી કૃતિનો, એમાંના વ્યંજનાસભર આંતરવિશ્વનો, એના રસ-રસસૃષ્ટિનો - એ સર્વનો તેમાં સમાવેશ થાય છે.

સંસ્કૃત અલંકારમીમાંસામાં આચાર્ય દણ્ડી "કાવ્યશોભાકરાન્ ધર્માન્ અલંકારમ્ પ્રચક્ષતે"[૧૬] કહીને "અલંકાર"નો અર્થ "સૌન્દર્ય" લેખે છે. આ સૌન્દર્યરૂપ અલંકાર શબ્દાર્થના સંદર્ભમાં કેવી રીતે સંપન્ન થાય છે એ વિશે વામન "સદોષગુણાલંકાર હાનોપાદાનાભ્યાં"[૧૭] દ્વારા શબ્દાર્થોના સંદર્ભમાં દોષત્યાગ અને ગુણ વગેરેના સ્વીકાર વડે આ સૌન્દર્યરૂપ અલંકાર સંપન્ન કરી શકાય છે એમ સૂચવે છે. અહીં સૌન્દર્યને પ્રકટ કરનારી પ્રક્રિયામાં હાનોપાદાનના વિવેકનો નિર્દેશ મળે છે, જે સૂચક છે, કારણકે સૌન્દર્યને પ્રકટ કરનાર અલંકારની રચના આ "પ્રક્રિયા" પર અવલંબે છે.

"સૌન્દર્યમ્ અલંકારઃ" માં "અલંકાર" સંજ્ઞા આમ વ્યાપક અર્થમાં સૌન્દર્ય અથવા કાવ્યશોભાનો જ વાચક છે એ વાત ધ્યાનમાં લઇએ એટલે પ્રાચીનોના મતાનુસાર "સૌન્દર્ય એ જ કાવ્યનો પર્યાય" છે, એવું લગભગ એમાંથી સૂચવાય.

પછીના ગાળામાં આ સંજ્ઞાનો અર્થ થોડો સંકોચાયો, પરંતુ એથી એમાના સૌન્દર્યતત્ત્વનો મહિમા ઓછો અંકાયો હોય તેવું જણાતું નથી. પ્રાચીનો જુદા જુદા સંદર્ભે ચારુત્વ, (આનંદવર્ધન) સૌન્દર્ય— [અભિનવગુપ્ત] અને રમણીયતા (જગન્નાથ) જેવી સંજ્ઞાઓ પ્રયોજતા રહયા છે. એમાંથી પ્રાપ્ત સંકેતો કૃતિના રૂપગઠનના મુદ્દાને જ દૃઢાવે છે.

"અલંકાર"નો વિભાવ આપણને "કૃતિ" અંતર્ગત ચાલતી ઘટકોના નિબંધનની પ્રક્રિયાનો ભાવબોધ કરાવનાર નીવડે છે. આપણને અહીં સંબંધ છે પેલી "પ્રક્રિયા" સાથે, "પ્રક્રિયા"નો એવો મહિમા જ અહીં મહત્ત્વનો બને છે. જે પ્રત્યક્ષ રીતે રૂપરચના તરફ આપણને દોરી જાય છે.

સંસ્કૃત આલંકારિકોએ કરેલી શબ્દ અર્થની, શબ્દની અભિધા, લક્ષણા અને વ્યંજનાદિ વિવિધ શકિતઓની વાત અને શબ્દના સ્વરૂપ વિશે કરેલી પ્રચુર વિચારણા આપણને કૃતિનું રચનામૂલ્ય સમજાવે છે. શબ્દની પ્રતીતિ અને ક્રિયા દ્વારા તો ભાવબોધ કરાવે છે જ પણ તેથી આગળ વધીને ઉત્તમરૂપે રૂપાંતરિત થયેલો શબ્દ સહૃદયોની ચેતનાને કેવી વિસ્તારે છે તે પણ તેમણે જોયું છે.

રૂપરચના તરફની ગતિ રાજશેખર જેવા આલંકારિકની "ઉકિત-વિશેષ: કાવ્યમ્"[18]માં પણ જોઇ શકાય છે. અહીં સામાન્ય ઉકિત કે ભાષાનો નહિ પણ "ઉકિત વિશેષ"નો મહિમા થયો છે એ ધ્યાનાર્હ છે. વાણીનું સૌન્દર્ય અને એની શકિત એની લાક્ષણિક અભિવ્યકિતમાંથી, એની પ્રક્રિયામાંથી પ્રકટે છે, કારણ કે ત્યાં "વસ્તુ" કેવી રીતે રૂપરચનાને પામ્યું છે એ અગત્યનું બની રહેતું હોય છે; વસ્તુસંભાર—(content) નહિ. અવંતિસુન્દરી "ભંગિભણિતિ"નું મૂલ્ય આ સંદર્ભે જ વિશેષ રૂપે આંકીને વસ્તુને—સામગ્રીને ગૌણ લેખે છે. નીલકંઠ દીક્ષિત "વિન્યાસ વિશેષ" દ્વારા રૂપરચનાનું જ પરોક્ષપણે ગૌરવ આંકતા જણાય છે. સંસ્કૃત આલંકારિકોએ કરેલી "પદમૈત્રી," "પદશય્યા" જેવી વિચારણાઓને પણ રચનાપ્રક્રિયાના પ્રકાશમાં ઉકેલી શકાય. ક્ષેમેન્દ્રનો ઔચિત્ય વિશેનો ખ્યાલ પણ કૃતિસમગ્રના ઘટકોની અંતર્ગત સુસંગતિને સૂચવીને મૂલ્યો ઉપરાંત વિશેષતો એમાંથી ઊભા થતા કૃતિ-સૌન્દર્યનો, કૃતિરૂપનો પણ પક્ષપાત કરે છે. કૃતિના સ્તરેસ્તરમાંથી નિષ્પાદિત સંઘટનાને એ રીતે ત્યાં રસસિધ્ધિનું જીવિત લેખવામાં આવી છે.

કુન્તકે પણ "વક્રોક્તિજીવિત"માં કાવ્યચારુત્વ ઉપર જ ભાર મૂકયો છે. તેણે "પરસ્પરસામ્યસુભગાવસ્થાન્" શબ્દ વાપરીને કાવ્યના બધા જ અંગોની પરસ્પર સુગ્રથિતતાને મહત્ત્વની લેખી છે. ભોજ આવી જ પાટીલી કૃતિ માટે "સમ્યક્ પ્રયોગ" શબ્દ વાપરે છે અને એને જ "રસોચિતશબ્દાર્થસંનિવેશ" એવું નામ આપ્યું છે. રૂપાંતરે આ જ વિચારણા રૂપરચનાવાદીઓની કે શુધ્ધ કળાવાદીઓની રહી છે. કુન્તકે તો વાસ્તવિક જગત અને કળાનું જગત એ બંને અલગ જગત છે એવું પણ સ્પષ્ટ કર્યું છે. અને કવિપ્રતિભાની મદદથી તે સર્જક માટે એમ કહે છે કે પદાર્થોના ભાવમયરૂપ યથાતથરૂપે પ્રકટ થાય એવો શબ્દ સર્જક પસંદ કરતો હોય છે."[૧૯] કુન્તકને મન શબ્દ અને અર્થમાંથી કોઇ ચડતા કે ઊતરતા ક્રમે નથી. બંનેનું મિલન, પરસ્પરનું સામંજસ્ય એને અભિપ્રેત છે. પદાર્થને નિતાન્ત વસ્તુલક્ષી રહીને રૂપ આપવાની આધુનિકોમાં જે વૃત્તિ રહી છે એ તરફનો ઇશારો પણ કુન્તકમાં મળે છે. કુન્તક કૃતિની સમગ્રતા ઉપર અને સમગ્રમાંથી ખીલતા સૌન્દર્ય ઉપર ભાર મૂકીને "રૂપરચના"નો સંકેત પ્રકટ કરે છે. કુન્તકની વિચારણામાં કાવ્યસર્જનની પ્રક્રિયા, કવિકર્મ, રચનાનો રસ અને રીતિ અને કૃતિની અખણ્ડતા ~~નિરવયવતા~~ — આધુનિક રૂપરચનાવાદના ગૃહીતોની નજીક લઇ જાય છે.

લોચનકાર ક્ષેમેન્દ્રથી સહેજ જુદા પડીને સ્પષ્ટપણે કહે છે, "વસ્તુ એવી રીતનું રચો જેથી બધું રસમય બને"- અહીં "રસમય" શબ્દમાં રૂપલક્ષી અને શુધ્ધકૃતિ માટેનો આગ્રહ પ્રગટ થાય છે. એમ પણ કહેવામાં આવ્યું છે કે કવિએ કાવ્ય રચતી વખતે સંપૂર્ણપણે રસપરતંત્ર રહીને જ રચવું. આ રસકીયતાનો મુદ્દો રૂપાંતરે આપણી આજની રૂપવાદી વિચારણામાં છે. "ચારુત્વપ્રતીતિ એ જ કાવ્યાત્મા" એમ કહેવાયું છે એ પણ રૂપરચનાને જ નિર્દેશે છે.

જગન્નાથ ભામહથી મમ્મટ સુધીના આલંકારિકોથી જુદા પડીને શબ્દાર્થને બદલે "શબ્દ એ જ કાવ્ય" એમ કહે છે અને શબ્દના શુધ્ધતમ સ્વરૂપને રૂપાંતરે સર્જન લેખે છે. વળી શબ્દને એ "રમણીય" શબ્દથી વિશેષિત કરીને કળાના નિર્હેતુક – લલિતરૂપને જ બરાબર ઉઘાડી આપે છે. "રમણીયતા"ની સ્પષ્ટતા કરતાં તે "લોકોત્તરાહલાદજનક–જ્ઞાનગોચરતા"[20] કહીને જેના જ્ઞાનથી લોકોત્તર આનંદ પ્રાપ્ત થાય છે એવા અર્થનું પ્રતિપાદન કરનાર શબ્દ તે કાવ્ય – એવી તેમની સમજ કળાના રસાનુભવના રૂપને પણ તે સ્પષ્ટ કરી આપે છે. જગન્નાથનો આ અભિગમ ઘણીબધી રીતે રૂપનિષ્ઠતાના સંદર્ભમાં દ્યોતક બની રહે છે.

ધ્વનિવાદની વિચારણામાં પણ રૂપરચનાને પ્રસ્તુત એવા ઘણા સંકેતો પ્રાપ્ત થઇ રહે છે. ધ્વનિના સ્વીકાર–અસ્વીકારની ચર્ચામાં આપણે ન પડીએ પણ "ધ્વનિ" દ્વારા આનંદવર્ધને કૃતિ સૌન્દર્યનો જે વિચાર રજૂ કર્યો છે એનું અનેકશઃ મૂલ્ય રહયું છે. એ કહે છે તેમ, કાવ્યનું જે વ્યંગ્યતત્ત્વ છે, અર્થાત્ સમગ્ર ચિત્તને ભરી દેતી જે વ્યંજકતા છે, એ કોઇ વિશિષ્ટ તત્ત્વથી પમાય છે. જેમ સ્ત્રીના કોઇ એક અંગમાંથી સૌન્દર્ય નિષ્પન્ન થતું નથી પણ તેના સમગ્ર અવયવોમાંથી જેમ સૌન્દર્ય પ્રગટે છે; કાવ્યનું લાવણ્ય પણ બધા અવયવોથી ભિન્ન એવા તત્ત્વોમાંથી નિષ્પન્ન થાય છે, એ તત્ત્વ એની રૂપરચના છે. ધ્વનિવાદીઓ તો એને જ કાવ્યનો આત્મા કહે છે. આ તત્ત્વ "સ્વસંવિત્સિધ્ધ" છે એને આંગળી મૂકીને બતાવી શકીએ એમ નથી. કાવ્યની રૂપરચનાનો વિચાર કરીએ છીએ ત્યારે આ વાત વિશેષરૂપે ધ્યાનપાત્ર બને છે. પાટ એ કોઇ દૃશ્ય આકૃતિ નથી. ખરેખર "રૂપરચના" એક "સંસિધ્ધસર્જનકૃતિ" છે અને એવી "સંસિધ્ધ–કૃતિ" પોતે જ ચર્વણાનો વિષય બને છે. ધ્વનિને પ્રતીયમાન અને વાચ્ય એમ બે ભેદમાં વહેંચી નાખનારાઓએ પ્રતીયમાનનું જે મહત્ત્વ આંકયું છે તે પણ નોંધપાત્ર બાબત છે.

રસમીમાંસા એ ભારતીય કાવ્યમીમાંસાનું સદાકાળનું આધુનિક કહી શકાય એવું પ્રકરણ છે. એમાં નિમિત્ત ભલે નાટક રહ્યું હોય પણ નાટકને અનુષંગે સમગ્રકૃતિ, રચનાપ્રક્રિયા અને આસ્વાદનની પ્રક્રિયા એ બધું એમાં એક તાત્ત્વિક ભૂમિકાએ વિમર્શાયું છે. ભરતનું રસસૂત્ર - "વિભાવ, અનુભાવ અને વ્યભિચારી ભાવના સંયોગથી રસનિષ્પત્તિ થાય છે," એટલું ટૂંકું છે. પણ એમાંથી જે અર્થવિવર્તો જાગે છે એ "રૂપરચના"ની સંનિકટ રહીને કળા સૌન્દર્યના અનેક મર્મો ઉદ્ઘાટિત કરી આપે છે. અહીં "રસનિષ્પત્તિ" ઉક્ત ત્રણના સંયોગથી થાય છે એમ જણાવ્યું છે પણ એ દ્વારા રસબોધની આખી પ્રક્રિયા સ્પષ્ટ થઇ રહે છે. કલાકૃતિના આસ્વાદની સંતૃપ્તિ એટલે રસ. અહીં રસ જે રીતે આકૃત થાય છે, રસકીયસૂત્ર જ કૃતિમાં સર્વેસર્વા બની રહે છે એ મુદ્દો "રૂપરચના" પરત્વે વિશેષરૂપે ધ્યાનપાત્ર બને છે.

ભટ્ટ લોલ્લટે "રસ"ના સંદર્ભમાં જે વાદ પ્રસ્તુત કર્યો એ ઉત્પત્તિવાદ. એમણે રસ ઉત્પન્ન થાય છે એમ કહીને એની પ્રક્રિયાનો ભાવક અને નટને ખ્યાલમાં રાખીને વિચાર કર્યો. ભટ્ટ શંકુક રસને અનુકરણરૂપ લેખીને અધિકરૂપે પ્રેક્ષકનો વિચાર કરે છે. કળા ભ્રાન્તિ છે એવું સમીકરણ એના "ચિત્રતુરગન્યાય"માં જોઇ શકાય છે. ભટ્ટ નાયક રસભોગીકૃત છે એમ કહીને ભોગીકરણ વ્યાપાર દ્વારા રસપ્રક્રિયાના એક મહત્ત્વના મુદ્દા તરફ લક્ષ ખેંચે છે. સાધારણીકરણનો મુદ્દો પણ એની વિચારણામાંથી ઉત્પન્ન થયો છે. ભાવકનું ચિત્ત ક્રમશઃ જે રસોપચયનો અનુભવ કરે છે, કહો કે સર્જકને વિવક્ષિત એવા બિંદુ સુધી પહોંચે છે અને સમસાધારણતાની ક્ષણે કૃતિ ભાવક પાસે જે રીતે હૃદય ખોલે છે એ આખી સાધારણીકરણની પ્રક્રિયા રસસમૃધ્ધ કૃતિનું જ પરિણામ હોય છે.

અભિનવગુપ્તનો રસવિચાર વધુ તાત્ત્વિક ભૂમિકા ઉપર પ્રતિષ્ઠિત થયેલો છે. એમણે અગાઉના વાદોથી આગળ વધીને કોઇ અમુક તત્ત્વની પ્રક્રિયાનો નહીં પણ સમગ્ર કૃતિનો – કાવ્યાર્થનો વિચાર કર્યો છે, એને મતે કૃતિને એકતાર કરી આપનારું એકમેવાદ્વિતીય તત્ત્વ એ રસ છે જે ~~એને મતે~~ ચર્વણયમાન છે. અહીં રસની પ્રતીતિજન્યતા સૂચવાય છે. સ્વાભાવિક રીતે જ એવી કૃતિ સમગ્ર રૂપવાળી, સુશ્લિષ્ટ હોઇ શકે.

રસમીમાંસામાં રસની ઉચ્ચાવચતાને સ્વીકારવામાં આવી નથી એ બાબત પણ અહીં જુદી રીતે ઉલ્લેખનીય બને છે. ગમે તે રસ પ્રતીતિજન્ય બની શકે. જો એ ઉત્તમ રીતે રસાકૃત બન્યો હોય, પછી એ શૃંગાર હોય, વીર હોય કે બીભત્સ ~~બિભત્સ~~ હોય. સામગ્રીના પરિપોષની પ્રક્રિયા દ્વારા સર્જાતું એનું રસકીયરૂપ જ એ વાતને શક્ય બનાવે. રસની આ સમગ્ર ચર્ચા અનેક ખૂણેથી થઇ હોવા છતાં આમ એમાં મહત્ત્વનું સૂત્ર રહ્યું છે એની રસકીયતાનું, કૃતિના સંઘટિત અંગોપાંગોનું એ અંતિમ પરિણામ છે, અથવા તો એ એક માત્ર ઉદ્દિષ્ટ છે. રૂપરચનાવાદમાં પણ કૃતિનું આવું ~~રૂત~~ અંતર્ગત (?) જ અભિપ્રેત રહ્યું છે ને ?

હવે "રૂપરચના"નો ખ્યાલ પશ્ચિમમાં ક્રમશઃ કેવી રીતે સ્પષ્ટ થતો ગયો, એમાં કેવાં સ્થિત્યન્તરો આવતાં ગયાં અને ઉત્તરોત્તર એ વિશેનો ખ્યાલ કેવો સંસ્કારાતો રહ્યો અને છેવટે તે એક મહત્ત્વના સિદ્ધાંત તરીકે કેવી રીતે પ્રતિષ્ઠા પામ્યો તેનો વીગતે વિચાર કરીશું.

ગ્રીક ફિલસૂફ પ્લેટો સર્જનવ્યાપારને "અનુકરણ"નો વ્યાપાર લેખે છે. અહીં "અનુકરણ" તેમના મતે માત્ર "નકલ" કે "આબેહૂબ" પ્રતિકૃતિરૂપ" હોય છે. તેમણે દૈવી પ્રેરણા અને કળાની સત્યની

કસોટીએ કળાકૃતિને ચડાવી તેની મુલવણી કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. "અનુકરણ" અથવા તો અનુકૃતિને તેઓ પલંગના દૃષ્ટાન્તથી સ્પષ્ટ કરે છે. પલંગની પ્રેરણા પામનાર, એ પ્રેરણાને આધારે પલંગનું ચિત્ર દોરનાર વ્યક્તિ અને એને આધારે એના "દેખાવ" પરથી પલંગ બનાવનારની કૃતિ તો અનુકરણનું અનુકરણ અને એનીય પ્રતિકૃતિરૂપે મળે છે; અર્થાત્ સત્યથી એ ત્રણ ડગલાં દૂર જાય છે. હવે આવી કૃતિને આપણે જ્ઞાનને બદલે ઇન્દ્રિયોની મદદથી પામીએ તો વળી ચાર ડગલાં દૂર જાય છે. કારણ કે પ્લેટોના મતે તો કવિતા અથવા કળા આત્માના હીન અંશોને બહેકાવે છે. આથી આવી અસત્યમય કળાનું જીવનમાં સ્થાન ક્યાં રહે ?

પ્લેટો કૃતિના અંતર્ઘટકો કે કૃતિની રચનાસૃષ્ટિ તપાસવાને બદલે તેની સમાજ પરનીપ્રભાવકતા, નીતિ, સત્ય, ચારિત્ર્ય જેવાં કેટલાક માનવીય મૂલ્યોનું અન્વેષણ કરવામાં વધુ પ્રવૃત્ત રહ્યા છે. પરિણામે કળાકૃતિ માત્ર પ્રતિકૃતિ કે નકલનારૂપે સ્થાન પામી છે.

તો બીજી બાજુ તેઓ પ્રત્યેક નિર્જીવ કે સજીવ રચનાની કે માનવીની પ્રત્યેક ક્રિયાની સુંદરતા કે સત્ય એ સાપેક્ષ વસ્તુ છે અને કલાકારના ઉદ્દેશ સાથે તે સંકળાયેલી છે – એવું પણ પ્રતિપાદિત કરતા જણાય છે. આવી દ્વિધા એમના માનસમાં સતત ચાલતી પ્રક્રિયાનું પરિણામ હોઇ શકે. પણ તેમના કળામાનસ ઉપર તેમનામાં બેઠેલો તત્ત્વવેત્તા અને આદર્શ પુરુષ સતત આક્રમણ કરતો રહ્યો છે. તેથી પ્લેટો પાસેથી આપણે કળાનાં વસ્તુલક્ષી ધોરણોનાં કે કળા-સ્વાદની પ્રક્રિયાનાં કોઇ ઇંગિતો મળી શકતાં નથી.

પ્લેટો "કળા એ વાસ્તવની પ્રતિકૃતિ છે" એવી ભૂલભરેલી માન્યતા પ્રસ્તુતકરી કળાના સ્વતંત્રરૂપને અને એની શક્તિને નિહાળી

શક્યો નથી. એની આ માન્યતાને કશા ઊહાપોહ વિના પદાંફાશ કરી આપવાનું અને કળાની મહત્તાના સ્વીકારનું કાર્ય અનુકાલીન એરિસ્ટોટલને હાથે બને છે.

એરિસ્ટોટલના મતે સર્જક પ્રકૃતિ કે વાસ્તવનું અનુકરણ કરે છે ત્યારે તે પ્રકૃતિ શું છે તેના કરતાં તે કેવી રીતે કાર્ય કરે છે તે જોવું જોઈએ. માત્ર નકલ કરવાના આશયથી સર્જન ન કરી શકાય. ઉપરાંત પ્લેટોના મતે ગમે તે પદાર્થનું અનુકરણ કરી શકાય૦ અર્થાત્ અનુકરણનો વિભાવ પ્રત્યેક ક્ષેત્રને લાગુ પાડી શકાય, જ્યારે એરિસ્ટોટલે તેને માત્ર કળા પૂરતો સીમિત બનાવ્યો. આથી એનો અર્થ માત્ર "નકલ" કે "પ્રતિકૃતિ"ને બદલે રૂપાંતર – transformation કર્યો. કળા કોઈ વિભાવના કે પદાર્થનું અનુકરણ કરવાને બદલે તે માનવક્રિયાઓની અશક્ય સંભવિતતાઓને પ્રકટ કરે છે. સાથોસાથ એરિસ્ટોટલે એક પાયાનો પ્રશ્ન પણ છેડયો છે : આ સૃષ્ટિમાં જીવનનું વિશ્વ અને કળાનું વિશ્વ એવાં બે જુદાં વિશ્વો હોતાં નથી; પણ માનવજીવનની શક્યતાઓને પ્રમાણવાના બે અભિગમો પ્રવર્તે છે તેવી તેની સમજ છે. આપણે જેની સાથે સંકળાઈને રહીએ છીએ તે જીવન અને જેનું આપણે સર્જન કરીએ છીએ તે કળા. આથી, જીવન અને કળાની પૃથક્તા જોવાને બદલે તે એની સુશ્લિષ્ટતાને નિર્દેશીને અનુકરણવ્યાપારનો સર્જનસંદર્ભે વ્યાપકરૂપે વિચાર કરે છે.

એરિસ્ટોટલ "ટ્રેજેડી"ની વ્યાખ્યા દરમ્યાન ક્રિયાને અનુકરણનો વિષય ગણાવે છે, અને તેની એકતા પર ભાર મૂકે છે. સાથોસાથ વસ્તુ-રચના (plot) ને તે કાચું ઉપાદાન લેખતા નથી; પરંતુ તેનું પરિણામ કલ્પે છે. આ ઉપાદાન ઉપર રૂપરચનાને આરોપિત કરવામાં આવે છે એમ નહીં પરંતુ એ પૂર્ણરૂપે રૂપાયિત થયેલું જગત બને છે, એમાં જે

વ્યક્ત થયું હોય તે બની રહ્યું છે એવી પ્રતીતિ કરાવતું હોવું જોઇએ એમ એરિસ્ટોટલ માને છે.

આગળ જોયું તેમ, એ સંભવિતતા પર વધુ ભાર મૂકે છે. કૃતિના ઘટકોની અન્વીતિ દ્વારા રચાતા પુદ્ગલને તે ખાસ સત્કારે છે. છતાં તે કહે કે સુંદર, જીવંત પદાર્થ અથવા ઘટકોનો બનેલો કોઇપણ મૌલિક પદાર્થ હોવું કે માત્ર આ ઘટકોની ક્રમબધ્ધ વ્યવસ્થા હોવી એટલું પૂરતું નથી; પરંતુ તેનું ચોક્કસ કદ હોવું જોઇએ. કેમકે સુંદરતા કદ અને વ્યવસ્થા - આ બે ગુણો પર આધારિત છે. તેથી અકદમ સૂક્ષ્મ પ્રાણી આપણને સુંદર લાગી શકે નહીં, કારણ કે આપણે પદાર્થને સમગ્રતયા સમયની નજીવી ક્ષણમાં જોઇએ છીએ અને ઘટકોની વ્યવસ્થા અને તેના પ્રત્યક્ષીકરણને લીધે મળતો આનંદ ગુમાવીએ છીએ; એ જ રીતે આપણાથી હજારો માઇલ લાંબુ, વિકરાળ કદ ધરાવતું પ્રાણી પણ આપણને સુંદર લાગે નહીં કારણ કે એમાં આપણી આંખ એકી સાથે આખા પદાર્થને ગ્રહી શકતી નથી, આપણે ઘટકો જોઇ શકીએ પણ અખણ્ડ પુદ્ગલને પામી શકીએ નહીં.[૨૧]

આમ, અનુકરણની વ્યાપકતાના, અન્વીતિ અને સુશ્લિષ્ટતાના સિધ્ધાન્તને actualizing principle રૂપે ઓળખાવી તે પોતાની મૌલિકતાનો પરિચય કરાવે છે. સજીવ સંઘટનાના તંતુઓ પ્રકૃતિ પાસેથી મેળવે છે તે ખરું, પરંતુ તેને સાકાર કરવા માટે તો તે રચનારીતિ (techne) પર જ ભાર મૂકે છે. તેમનો આવો સ્પષ્ટ આગ્રહ તેમના કાવ્યશાસ્ત્રને - કળાવિચારણાને પ્રથમ "રૂપરચનાવાદી" શાસ્ત્ર કહેવા નિઃશંકરૂપે પ્રેરે છે.

તેમણે "રૂપરચના" સંજ્ઞાને વિશાળ પરિપ્રેક્ષ્યમાં સમજાવી છે : તે શું છે તે કહેવા કરતાં તે તેને દર્શાવે છે. પ્લેટોના મતે રૂપરચના એટલે આપણે જેને જાણી શકીએ છીએ તે, જ્યારે એરિસ્ટોટલની

વિચારણામાં તેની મૂર્તતા ઉપર ભાર મૂકાયો છે. જે પ્રાકૃતિક કે માનવસર્જિત પદાર્થ હોય તેને મૂર્ત બનાવવો, એટલું જ નહીં, "રૂપરચના" અથવા organic whole એ મૂર્ત સંવાદિતા છે અને તે ઈન્દ્રિયગ્રાહ્ય બનવી જોઈએ. કળાને સમજવી એટલે "કળારૂપ"ને પામવું તે. ઉપરાંત તે સમજાવે છે તેમ વિવિધતામાં એકતા દ્વારા હાર્દને પામીએ છીએ.

સામાન્ય રીતે અનુકરણની સરળ સમજ પ્રમાણે "રૂપરચના" એ અનુકરણના પ્રતિપ્રમેયરૂપે આવે છે. પરંતુ એરિસ્ટોટલે "અનુકરણ"ના આખા વિભાવનું સંસ્કરણ કર્યું છે.

એરિસ્ટોટલ જીવવિજ્ઞાનમાંથી આધાર મેળવીને કૃતિની સજીવ એકતાનો પરિચય કરાવે છે. તેના મતે તે જીવંત પદાર્થ નથી બનાવતી, કૃતિની સંઘટના તેમના મતે અખણ્ડતાને રચનાર ઘટકો સાથેના સાદૃશ્ય સમ્બન્ધને પ્રકટ કરે છે; આના આધારે તે અન્વીતિને સાર્થક કરી શકે. સુસંગત અને સુશ્લિષ્ટ પુદ્ગલમાં સંભવિતતાનો સ્પર્શ થાય છે. આવી કૃતિની આંતરિક સંઘટનાનો પિંડ Cosmos ને પ્રકટ કરે છે.

આધુનિક વિચારણામાં જે organic અને Mimetic રૂપરચનાની વિવિધતા નજરે પડે છે તે એરિસ્ટોલને માન્ય ન હતી. તેમના મતે બન્નેને અન્યોન્ય સાંકળીને જ પામી શકાય. કળાકૃતિની સુશ્લિષ્ટ સંરચના તેના અનુકરણવ્યાપારનું પ્રયોજન બને અથવા કૃતિની અનુકરણશીલતા એના સજીવ વિશ્વનું પ્રયોજન બને છે. આમ microcosm દ્વારા તે સુપ્ત અથવા પ્રકટ હોય એવા ખ્યાલોને પણ મૂર્તતા આપવાનું ઉલ્લેખે છે. "કેથાર્સિસ"ની ચર્ચામાં તેમના આ પ્રકારના મંતવ્યને પુષ્ટિ મળે છે.

કૃતિપરિશીલનમાં કોઈ દૈવી તત્ત્વની ઉપસ્થિતિકે પ્રેરણા, કૃતિનું રહસ્ય વગેરે જોવાને બદલે કૃતિસ્વયંને જ અવલોકવાનો આગ્રહ

સૌ પ્રથમ એરિસ્ટોટલમાં જોવા મળે છે. આપણે સર્જનપ્રક્રિયાને જ નહીં પણ કળાકૃતિને પામવાની છે તેને માટે તે સતત જાગૃત રાખે છે. કૃતિની રૂપરચનાનો, તેના અખણ્ડ પુદ્ગલનો સિધ્ધાંત એરિસ્ટોટલ આપે છે. પરિણામે યોગ્ય રીતે જ તે કળાની સજીવ વિભાવનાનો જનક કહેવાય છે.

સૌન્દર્યમીમાંસા (aesthetics) માં સૌંદર્યતત્ત્વ સાથે આંતરિક રૂપરચનાના સંબન્ધની જે અભિજ્ઞતા કેળવાય છે તેમાં એરિસ્ટોટલ પછી પ્લોટિનસનો સક્રિય ફાળો રહ્યો છે.

લોન્જાઇનસ ઉદાત્ત શૈલીના પાંચ ઉદ્ગમસ્ત્રોતોમાં મહાન વિભાવનાઓ ગ્રહણ કરવાની શક્તિ, પ્રબળ અને અદમ્ય ભાવાવેગ, શબ્દ અને અર્થના અલંકારોનો સમુચિત પ્રયોગ, ગૌરવાન્વિત પદાવલિ તથા ગૌરવાન્વિત અને ચેતનવંત રચનાવિધાનનો સમાવેશ કરે છે.

આમાંના પહેલા બેને સર્જકલક્ષી કહીએ, પરંતુ બાકીનાં ત્રણ છે તેને કળાલક્ષી કહી શકાય. લોન્જાઇનસ, પ્લેટો અને એરિસ્ટોટલની વિચારણાનો પ્રતિભાવ આપતાં જણાવે છે કે શૈલી એ પ્રતિભાશક્તિ અને સભાન પ્રયત્નોનું રચનાવિધાન છે. અહીં તે એક તરફ પ્લેટોના "આયોન"માંના "દૈવી ઉન્માદ" સાથે સમ્મત થતા જણાય છે, તો બીજી તરફ એરિસ્ટોટલ જે વિચાર અને પદાવલિને રૂપવાદી ઘટકોરૂપે ઓછા મહત્વનાં લેખે છે તેનું તે સમર્થન કરતો જણાયછે!

એરિસ્ટોટલની ચર્ચામાં "કદ" અને "વ્યવસ્થા"નો જે વિભાવ મળે છે તેના કરતા સહેજ જુદા સંદર્ભે તેઓ 'right length' અને 'occasion' પર ભાર મૂકતા જણાય છે. તેમને મન શૈલી એ દીર્ઘ અનુભવનો પરિપાક છે. તે અનુરૂપ પ્રસંગે યોગ્ય વિસ્તારમાં વ્યક્ત થવામાં સહાયરૂપ નીવડે છે. એલન ટેઇટના મતે આ "right-length' માં જ રૂપરચના સંભારને પોતાનામાં ગ્રહી લે છે. જ્યારે આ occasion

કૃતિ માટે વસ્તુલક્ષી અને સમ્પ્રેષણીય લક્ષણો નિષ્પન્ન કરવા દબાણ ન લાવે?[22] ટેઇટ તો વિન્ટર્સના સંવેદના અને બૌદ્ધિક સામગ્રી વચ્ચેના સમ્બન્ધ અને રેન્સમની structure માં સમાયેલી texture ની વિભાવનાનું સામ્ય જોવા પ્રેરાયા છે.

ઉદાત્તતાની કળા હોય ખરી? આ પ્રશ્નને સહેજ જુદી રીતે પૂછીએ તો શૈલીના પરીક્ષણ વડે સાહિત્યકૃતિને પામી શકાય એવી વસ્તુલક્ષિતા હોય ખરી કે જે નાનાં છિદ્ર દ્વારા વિશાળ જગતનું દર્શન કરાવે?

ઉપરાંત બીજો પ્રશ્ન એ થાય કે ઉદાત્તતા અને ગહનતા દ્વારા વિવેચનનો કે કાવ્યકળાનો નિર્દેશ થાય છે? એમની વિચારણામાંથી જ આ પ્રશ્નનો ઉત્તર મળી રહે છે. શૈલીની સ્વાયત્તતા એ ભ્રાન્તિ છે કેમકે શૈલી જ્યારે વિષયને શોધે ત્યારે જ અસ્તિત્વમાં આવે છે. ઊલટાનું, વિષય જ્યારે શૈલીમાં બંધાય ત્યારે જ પ્રકટ થાય છે. સાહિત્યકૃતિ સંપૂર્ણ નથી, કોઇ વિષયને પૂર્ણપણે રૂપાયિત કરી શકાતો નથી. શૈલી વિષયને નિષ્પન્ન કરવાને બદલે શોધે છે.[23]

આપણે એ જાણવું જોઇએ કે કળાકૃતિની વસ્તુના કેટલાક ઘટકો માત્ર કળા ઉપર જ આધારિત હોય છે, તેમનો સમ્બન્ધ અન્યોન્યનો રહયો છે. ત્યાં નિશ્ચિતપણે રૂપરચના અને સામગ્રીની ઓળખ મળતી નથી. ગતિશીલ, રચનારીતિ અને વસ્તુના સમ્બન્ધો પરિવર્તન પામતા જઇ એકમેકને ઓળખે છે, પામે છે. લોન્જાઇન્સની વિભાવનાનો પાયો અહીં સમાયો છે.

લોન્જાઇનસને "રૂપરચના"માં રસ નથી એવો આક્ષેપ તેના પર મૂકાય છે. પણ એની વિચારણામાંથી તારવી શકીએ એવો "રૂપરચના"નો વિભાવ સાફોની કવિતાના મૂલ્યાંકન દરમ્યાન મળે છે. તે સૂચવે છે

તેમ "રૂપરચના" કોઇ કાવ્યસ્વરૂપ કે કાવ્યજાતિ નથી, લિરિક, ઓડ જેવું પરંપરામાં જળવાઇ રહે એવું માત્ર કાવ્યસ્વરૂપ નથી, પરંતુ તે કાવ્યની ભાષામાં જ ઉદ્ભવે છે. સાફોના ઊર્મિકાવ્યમાં શું બને છે તેની તેમણે યોગ્ય ચર્ચા કરી છે.

આગળ જોયા તે ઉદ્ગમસ્ત્રોતમાંના પાંચમા સ્ત્રોતમાં કહે છે તેમ શબ્દો, શબ્દસમૂહો, અન્વયોને તોડી-જોડીને તેમનું એકત્વ સ્થાપવું જોઇએ. જે રચનાવિધાનની એકતા માટે આવકાર્ય છે. આ એકત્વ ભાષા દ્વારા પામી શકાય છે. અહીં એમ કહી શકાય કે "પામવું" કહેવું એના બદલે "ઉદ્ભવે છે" એમ કહેવાથી આ પ્રક્રિયા પ્રતીત થાય છે.

"યોગ્ય શબ્દને યોગ્ય ક્રમમાં મૂકવા"ની ઉપપત્તિ સાથે સામ્ય ધરાવતું આ રચનાવિધાન કંઇક વિશેષ છે. તેમને મન રચનાવિધાન જ કૃતિસમસ્ત છે, માત્ર પ્રક્રિયામાં વૃધ્ધિ કરનાર ઓજાર નથી. તે સામાન્યતાની બહાર છે, જેમાં અસામાન્ય શબ્દો પ્રયોજાયા નથી હોતા પણ આલેખનરીત અસામાન્ય હોય છે.

કૃતિની સમગ્રતા એવી હોય કે તેના વાચનની પ્રથમ અસર ટકાવી રાખીને તેને સમગ્રતામાં ધૂંટી લે છે. લોન્જાઇનસનું રચનાવિધાન તે આ.પૂર્વની મીમાંસામાં શબ્દશક્તિમાં પ્રથમ સ્તરેથી અભિધાશક્તિ દ્વારા મળતા અર્થનું મહત્ત્વ રહે છે. પણ પછી તેમાંથી ઉત્ક્રાન્ત થતું વ્યંજનાવિશ્વ એક જુદા રસબોધનું નિમિત્ત બને છે.- એ આખી બાબતને આપણે અહીં લોન્જાઇનસના આ રચનાવિધાનની જોડાજોડ મૂકી શકીએ. લોન્જાઇનસે લયના વિશિષ્ટ સ્થાનનો પણ વિચાર કર્યો છે. કોલરિજની ચર્ચામાં મળતા સંકેતનું પગેરું ~~ઇંગિતો~~ આપણને અહીં મળી રહે છે.

આગળ આપણે જીવન અને કળાના અભિન્નત્વને લક્ષીને ગ્રીક વિચારક એરિસ્ટોટલ વિગેરેએ કળાના માહાત્મ્યને એના રસસંદર્ભને જે રીતે સુસ્પષ્ટ કરી આપ્યાં છે તે જોયું છે. કળા વિશેની એવી ઉત્કટ અભિજ્ઞતા જર્મનીમાં પ્રથમવાર ફિલસૂફ ઇમેન્યુઅલ કાન્ટમાં પણ જોવા મળે છે.

કાન્ટ પોતાની તાત્ત્વિક વિચારશીલતાની એક કડીરૂપે સૌંદર્યતત્ત્વ તરફ વળે છે. તેમણે તેમના ગ્રંથ "ક્રિટીક ઓફ પ્યોર રીઝન" માં દર્શાવ્યું છે તેમ સમય, અવકાશ અને કાર્યકારણભાવ વિગેરે અનુભવપૂર્વ (a priori) કોટિ (categories) અને ઐન્દ્રિય પટકોની સામગ્રી (Sensory manifold) ના સહકારથી ઇન્દ્રિયગોચર સૃષ્ટિ (phenomenal world) નિર્માણ થાય છે અને કોટિમાંથી તારવેલા નિયમોથી તે સંપૂર્ણપણે નિયમિત થયેલી હોય છે. તે જ પ્રમાણે "ડિઝર્ટેશન" માં સંવેદન અને બાહ્ય પદાર્થો વિશે કાન્ટ વિચારે છે. તેઓ વસ્તુઓ સ્વયં (things - in - themselvs) અને પ્રતિભાસમાન વસ્તુઓ (things - as - they - appear) નો ભેદ દર્શાવી સંવેદન અને સમજણનો ભેદ સ્પષ્ટ કરે છે. તેમના "ક્રિટીક ઓફ્ જજમેન્ટ" નામના ગ્રંથનો સિધ્ધાન્ત અહીં અર્ધવિકસિત રૂપમાં દેખાય છે.

કાન્ટે પ્રાકૃતિક જીવન અને નૈતિકજીવનનો સમન્વય કરીને સૌંદર્યવિશ્વ અને સૌંદર્યાનુભવની કલ્પના કરી. આ વિશ્વ સૌંદર્યાનુભવનું છે અને તેના આધારરૂપે કાન્ટ હેતુ (Purpose) ની વિભાવના પ્રકટાવે છે. કેવળ બુધ્ધિ (reason) અને સમજશક્તિ (understanding) ની સાથે તેમણે ત્રીજી મનઃશક્તિ–નિર્ણયશક્તિ (Judegement) ને સ્થાન આપ્યું. આ વિશિષ્ટ શક્તિનું પ્રયોજન અનેકતામાં એકતાની

સ્થાપના કરવી કે વિશિષ્ટને સર્વસામાન્યની કક્ષામાં લાવીને મૂકવાનું છે. જ્યારે એકતા સ્થાપવા માટે નિશ્ચિત નિયમ ઉપલબ્ધ હોય છે ત્યારે તે નિર્ણયનું સ્વરૂપ નિબધ્ધ (determinate) હોય છે, અને જ્યારે અનેકતા ઉપલબ્ધ હોય છે અને તેને પોતાની કક્ષામાં લાવે તેવો નિયમ[૨૪] શોધવાનો હોય છે ત્યારે તેનું સ્વરૂપ મુક્ત (reflective) હોય છે. સૌંદર્યાનુભવનું સંશોધન કરતી વેળા કાન્ટને આ બીજું "મુક્ત" સ્વરૂપ વધુ મહત્ત્વનું જણાય છે.

કાન્ટે "ક્રિટીક ઓફ્ જજમેન્ટ" નામના પોતાના ગ્રંથમાં તેના પહેલા ભાગ "ક્રિટીક ઓફ એસ્થેટિકલ જજમેન્ટ"માં સૌંદર્યાનુભવની તાર્કિક સમજ પૂરી પાડી છે.

અહીં પોતાના સૌંદર્યસિધ્ધાંતના ચાર અંગો કાન્ટે રજૂ કર્યાં છે :

"Taste is the faculty of estimating an object or a mode of representation by means of a delight or aversion apart from any interest. The object of such a delight is called beautiful".

કાન્ટ સૌંદર્યાનુભવના વિશેષને પ્રકટ કરવાનું ધારે છે. અહીં કાન્ટે સૌંદર્યાનુભવ અને જ્ઞાનાનુભવની વ્યાવર્તકતા ઉલ્લેખી છે. સૌંદર્યવિધાનમાં વિધેયરૂપે આહ્લાદ – વિશ્રાન્તિ હોય છે. કાન્ટ એ રજૂ કરવા માગે છે કે કોઈક વસ્તુની સુંદરતા વિષે કહીએ છીએ ત્યારે આપણે તેનું વસ્તુરૂપ જાણવાનો આગ્રહ રાખતા નથી પરંતુ એ સુંદર વસ્તુથી વિશિષ્ટ આહ્લાદ જન્મે છે, એટલું જ આપણને અભિપ્રેત હોય છે. આથી સૌંદર્યવિધાન જ્ઞાનાત્મક બનતું નથી, કારણકે સૌંદર્ય ગુણવિશેષ નથી.

કાન્ટને વિશિષ્ટ પ્રકારનો આહ્લાદ અભિપ્રેત છે.તેના મતે તે 'disinterested' હોવું જોઇએ. આ સંજ્ઞાને સમજાવવા પ્રથમ એમણે 'interest' નો સંકેત સ્પષ્ટ કર્યો કે કોઇક બાબતના પ્રત્યક્ષ અસ્તિત્વમાં રસ હોવો તે. જ્યારે સૌંદર્યાનંદ 'disinterested' અથવા અસ્તિત્વ નિરપેક્ષ કહી શકાય. કારણકે કાન્ટના મતે વસ્તુ પ્રત્યક્ષ સ્વરૂપે ન હોય અને આપણને તેનો કેવળ ભાસ થયો હોય તો પણ ચાલે. સૌંદર્યનો આનંદ સુંદર વસ્તુના પ્રત્યક્ષ અસ્તિત્વ પર અવલંબતો નથી. અહીં કોલરિજના 'Williang suspension of disbelief' ના ખ્યાલ કરતાં જુદી પરિસ્થિતિ અભિપ્રેત છે. જો કે નિરપેક્ષતા દ્વારા વૈયક્તિક અપેક્ષાનો અભાવ તેઓ સૂચવતા નથી.

"The beautiful is that which, apart from concepts, is represented as the object of a universal delight".

બીજા અંગમાં કાન્ટ સુંદર વસ્તુના આહ્લાદની સાર્વત્રિકતા અને વિભાવનારહિતતાને સાગ્રહ પ્રસ્તુત કરે છે.

આગાઉ નિર્દેશ્યા છે તે સૌંદર્યવિધાન અને જ્ઞાનાત્મક વિધાન વચ્ચેની વ્યાવર્તકતા વડે આ બંને વિભાવો સમજાશે. સૌંદર્યવિધાન અસ્તિત્વનિરપેક્ષ હોવાથી તેની સાર્વત્રિકતા વિભાવના પર આધાર રાખતી નથી, જ્યારે જ્ઞાનાત્મક વિધાનની સાર્વત્રિકતા વિભાવનાઓની સહાયથી જ પ્રગટે છે. જ્ઞાનાત્મક વિધાનની સાર્વત્રિકતાથી આનંદ મળતો નથી, અને જ્યારે મળે છે ત્યારે તેમાં શિવનું તત્ત્વ ભળેલું હોય છે, જ્યારે સૌંદર્યાનુભવમાં આનંદ મળે છે, જે સાર્વત્રિક હોય છે અને છતાંય

વિભાવનારહિત હોય છે એ એની ખૂબી છે. કોઈ વસ્તુ સુંદર હોવી અને વસ્તુ સુંદર લાગવી એ બંનેમાં જેટલો તફાવત છે એટલો જ આ બંને ભૂમિકામાં તફાવત છે. એક વ્યક્તિ સાપેક્ષ છે અને બીજી વ્યક્તિનિરપેક્ષ છે. કાન્ટના સાર્વત્રિકતાના વિભાવને સમજવા માટે તેમના "ક્રિટીક ઓફ પ્યોર રીઝન" ગ્રંથમાં તેમણે સમજાવેલા માનવજ્ઞાનના બે ઘટકોને સમજવા પડે. એકમાં ઇન્દ્રિયો દ્વારા થયેલી સંવેદના હોય છે અને બીજામાં આ સંવેદનાઓની વ્યવસ્થા કરવા માટે જરૂરી અનુભવપૂર્વ સામગ્રી હોય છે. અનુભવપૂર્વનો તેમનો વિભાવ પાયાનો છે તેથી તેને વિગતે જોવો રહે.

અનુભવપૂર્વ અનુભવજન્ય નથી હોતું. પણ તે અનુભવનો પાયો હોય છે, તેના વગર અનુભવ કે જ્ઞાન અશક્ય હોય છે. અનુભવપૂર્વ સામગ્રીના તેઓ બે ભાગ પાડે છે. સમય અને અવકાશનું એક જૂથ કરીને તેને પ્રાતિભ-જ્ઞાનની રૂપરચના (form of intuition) તરીકે તેઓ ઓળખાવે છે. અને પદાર્થ (substance), કાર્યકારણભાવ (causality) વગેરે વિભાવનાઓના બીજા જૂથને તેઓ કોટિ (categories) તરીકે ઓળખાવે છે. અનુભવપૂર્વ અને અનુભવજન્ય (a priori and a posteriori) ના સંશ્લેષ વિના જ્ઞાન શક્ય બનતું નથી.

જ્ઞાનાનુભવ અને સૌંદર્યાનુભવ બંનેમાં સંવેદનાઓને એકત્રિત કરવામાં આવે છે. જ્ઞાનાનુભવમાં એ એકત્રીકરણ કોટિઓ (categories) દ્વારા તૈયાર કરાયેલા નિયમોની મદદથી થાય છે, સૌંદર્યાનુભવમાં આ સંશ્લેષ નિયમો કે વિભાવનાઓ સિવાય થાય છે. સંવેદનાઓની અનેકતામાં વિશિષ્ટ નિયમોની મદદ વિના એકતા પ્રસ્થાપિત થયાનો અનુભવ એ જ સૌંદર્યાનુભવ. કાન્ટે આ જ મુદ્દો મનઃશક્તિઓને આધારે ઉપસાવ્યો છે.

અનુભવપૂર્વ વિભાવનાઓનું મૂળ એટલે સમજશક્તિ (understanding) અને ઐન્દ્રિય ઘટકોનું મૂળ એટલે સંવેદનાશક્તિ (sensibility) આ સમજશક્તિ અને સંવેદનાશક્તિનો અનુભવપૂર્વ નિયમો પ્રમાણે સુમેળ થાય તો જ્ઞાન નિર્માણ થાય છે. સૌંદર્યાનુભવ વખતની મનઃસ્થિતિને કાન્ટ, જ્ઞાનશક્તિનો મુક્ત સુમેળ (free play of cognitive faculties) રૂપે ઓળખાવે છે.

વિભાવનાઓનો ઉપયોગ ન થયો હોવાથી સૌંદર્યવિધાન વ્યક્તિવિષયક જ (singular) હોય છે, વર્ગવિષયક હોતું નથી એમ કાન્ટ દૃઢપણે સૂચવે છે. જો કે કાન્ટના આ પ્રકારના મતનો વિરોધ થયો છે. સૌંદર્યાનુભવના પણ નિયમો કે વિભાવનાઓ હોય છે એવી એ સામે દલીલ થઇ છે. કાન્ટના સૌંદર્યાનુભવના ખ્યાલને જરા વીગતે જોઇએ.

Beauty is the form of purposiveness in an object, so far as perceived in it apart from the representation of purpose.

સૌંદર્ય એટલે હેતુરહિત હેતુપૂર્ણતા [અથવા હેતુપૂર્ણતાની રૂપરચના] આ સહેજ વિચિત્ર લાગતી વિભાવનાને કાન્ટે પોતાની રીતે સ્પષ્ટ કરી છે. કોઇક ઘટનાની સંગતિને પામવા માટે આપણે કાર્યકારણભાવની વિભાવનાનો ઉપયોગ કરીએ છીએ. કાળાનુક્રમે કારણ એ કાર્યની પહેલા આવે છે. આથી ઉલટું, જે સિધ્ધ કરવાનો હેતુ મનમાં રાખ્યો હોય તે કાર્યની પછી આવે છે. એરિસ્ટોટલ ઉપાદાનકારણ, નિમિત્તકારણ, રૂપકારણ, પ્રયોજનકારણ જેવા પ્રકારો ગણાવે છે. અને દરેકના વિવક્ષિત સત્ત્વનો ઉલ્લેખ કરે છે. આ સત્ત્વો જ કુદરતનાં ઠરાવેલાં સાધ્યો કે હેતુ.

કાન્ટ કહે છે કે હેતુપૂર્ણ રચના અને હેતુને પૃથક્ કરી શકાય છે.

ધારો કે આપણે એક ફૂલ જોઇએ છીએ. તેની પાખડીઓની રચના આવી જ કેમ એવો પ્રશ્ન પૂછીએ તો એરિસ્ટોટલ જવાબ આપે કે ઝાડનું સત્ત્વ એ રીતે જ ઉત્તમરૂપે પ્રકટ થાય છે એટલે ફૂલોની પાખડીઓની આવી રચના થયેલી છે. આપણને વનસ્પતિશાસ્ત્રની માહિતી નથી, પણ આપણે જો એ પાખડીઓમાં સંગતિ છે એવું અનુભવીએ તો એ આપણો સૌંદર્યાનુભવ બને. એમાં વિભાવનાઓનો કોઇ ફાળો નથી. પાખડીઓની અનેકતામાંથી એકતાની રચનામાં સંવેદનાશક્તિની જરૂર પડે છે. પણ અહીં પાખડીઓના સંશ્લેષમાં જ્ઞાનવિધાનની વિભાવનાઓનો આશ્રય સંવેદનાશક્તિ લેતી નથી. એટલે કે અહીં બંને જ્ઞાનશક્તિઓનો મુક્ત સુમેળ થયેલો જણાશે. જે મન:શક્તિ દ્વારા અનેકતા મળે છે તે સંવેદનાશક્તિ અને જેના દ્વારા એકતાનું તત્ત્વ મળે છે તે બુધ્ધિશક્તિ આ બંનેનો વિશિષ્ટ નિયમો વિના સુમેળ થાય એટલે સૌંદર્યાનુભવ થાય એમ કાન્ટ પ્રતિપાદિત કરે છે.

આમ, કાન્ટની ચર્ચામાં "રૂપરચના"ને આગવું સ્થાન મળ્યું છે. અહીં "રૂપરચના"નો પ્રકટતો વિભાવ એરિસ્ટોટલના વિભાવથી જુદો છે. કાન્ટે સૌંદર્યની શુધ્ધ રૂપલક્ષી વિભાવના આપી. પાટણકરે યોગ્ય રીતે જ નોંધ્યું છે તેમ, "કાન્ટ રચનાવાદી છે" એમ કહેવા કરતા કાન્ટે એવા રચનાતત્ત્વનો પુરસ્કાર કર્યો છે કે જે અસુંદર વસ્તુમાં મળતું નથી એમ કહેવું પડે. કાન્ટનો અભિગમ નકારાત્મક છે. તે તત્ત્વ શું નથી તે સમજાવીને વિભાવને પ્રસ્થાપે છે. સુંદર વસ્તુઓની અંતર્ગત રચના હેતુપૂર્ણ (purposive) અને સેન્દ્રિય (organic) હોય છે. પણ કોઇપણ સેન્દ્રિય શરીરની રચનામાં હેતુની વિભાવનાનો તેમાં ઉપયોગ થતો નથી.

The beautiful is that which apart from a concept, is cognized as object of necessary delight.

સૌંદર્યાનુભવની સાર્વત્રિકતાને પૂરક અપરિહાર્યતા (necessity) -નો સિધ્ધાંત અહીં કાન્ટ રજૂ કરે છે. સૌંદર્યાનુભવ વિભાવનારહિત હોય છે. આથી જ સૌંદર્યવિધાનની અપરિહાર્યતા અને જ્ઞાનાત્મક-વિધાનની અપરિહાર્યતા વચ્ચે ભેદ છે. વિભાવના કે નિયમોના અભાવમાં આ અપરિહાર્યતાનો દાવો કેવી રીતે કરી શકાય ? કાન્ટ કહે છે કે સૌંદર્યવિધાનને શબ્દોમાં રજૂ કરી શકાતું નથી. બીજા નિયમોની માફક અમૂર્ત સ્વરૂપમાં પણ પ્રસ્તુત કરી શકાતું નથી. તેના સૌંદર્ય તરફ આપણે નિર્દેશ કરવો પડે છે, આથી જ્ઞાનવિધાનની અપરિહાર્યતા નિશ્ચિત અને અમૂર્ત સ્વરૂપમાં જેમનું શબ્દાંકન કરી શકાય એવા નિયમોની સર્વસ્વીકૃતિ પર આધારિત છે, જ્યારે સૌંદર્યવિધાનની અપરિહાર્યતા જે નિયમ નિશ્ચિત અને સ્પષ્ટ સ્વરૂપમાં રજૂ કરી શકાતા નથી એમની સર્વસ્વીકૃતિ પર આધારિત હોય છે.

જ્ઞાનાત્મક નિયમોને વસ્તુગતતા (Objectivity) હોય છે, જ્યારે સૌંદર્યાત્મક વિધાન કેવળ જ્ઞાતાગત (Subjective) હોય છે. આ તત્ત્વ એટલે "નિશ્ચિત નિયમો" સિવાય જ્ઞાનશક્તિઓનો મુક્ત સુમેળ. જેને કાન્ટ સાર્વત્રિક સંવેદનાશક્તિ (common sense) રૂપે ઓળખાવે છે. આવી સાર્વત્રિક સંવેદનાશક્તિ હોય છે, તેથી જ સાર્વત્રિક અને અપરિહાર્ય સૌંદર્યવિધાન શક્ય બને છે.

સૌંદર્યવિધાનની સાર્વત્રિકતા અને અપરિહાર્યતા સિધ્ધ કરવા માટે કાન્ટ સૌંદર્યાનુભવને જ્ઞાનાનુભવની બહુ નજીક લઇ ગયા. આથી

તેમના સિધ્ધાતની બુધ્ધિનિષ્ઠ કહીને ટીકા થઇ છે. પરંતુ કાન્ટને સૌંદર્યાનુભવની સ્વાયત્તતા સિધ્ધ કરવી હતી તેથી તેમણે આ બંને અનુભવોને જુદા પાડી આપ્યા છે.

સૌંદર્યનું વિશ્વ વિભાવનાઓ કે નિયમરહિત હોવાથી સાર્વત્રિક અને અપરિહાર્ય છે. આથી સૌંદર્યનું વિશ્વ સ્વતંત્ર અને સ્વાયત્ત છે. સૌંદર્યની સ્વાયત્તતાનો પ્રથમવાર આમ અહીં દૃઢતાપૂર્વકનો પુરસ્કાર કાન્ટમાં થતો જોઇ શકાય છે. એમનો સૌંદર્યસિધ્ધાત રૂપવાદી છે. એમ નિઃશંક કહી શકાય.

કાન્ટ આગળ જઇને સૌંદર્યના બે પ્રકાર આપે છે: સ્વાયત્ત સૌંદર્ય (free beauty) અને પરાયત્ત સૌંદર્ય (dependent beauty). સ્વાયત્ત સૌંદર્યમાં વિભાવનાઓ હોતી નથી, જ્યારે પરાયત્ત સૌંદર્યમાં વિભાવનાઓનું મહત્ત્વ સ્વીકારાયું છે. હેતુઓની સાથે તે બાબતોની પરિપૂર્ણતા (perfection) ની વિભાવના મનમાં અભિપ્રેત હોય છે. આ સંદર્ભમાં તેમણે સૌંદર્યનો આદર્શ (ideal of beauty) આપ્યો. સ્વાયત્ત સૌંદર્યમાં હેતુરહિત હેતુપૂર્ણતા હોવાથી તેમાં વિભાવનાઓ હોતી નથી. તેથી સ્વાયત્ત સૌંદર્યનો પરાયત્ત સૌંદર્યની માફક આદર્શ હોઇ શકે નહીં.

કલા અને લલિતકલા વચ્ચેની વિભાવના અને નિયમો દ્વારા સર્જાતી ગૂંચને ઉકેલવા તેઓ "પ્રતિભા"ની વિભાવનાનો ઉપયોગ કરતા જણાય છે. "લલિતકલા પ્રતિભાજન્ય કલા છે" એમ તેઓ કહે છે. લલિત કલાકૃતિમાં નિયમિતતા હોય છે એ ખરું પણ તે નિર્માણ કરતી વખતે ઘડતરનો કોઇ નિશ્ચિત નિયમ મનમાં ન હોવો જોઇએ.

પ્રતિભાની વિભાવનામાં મૌલિકતા (originality) ને મહત્ત્વનું સ્થાન આપે છે. પણ આ મૌલિકતા મૂલ્યયુક્ત હોવી જોઇએ એવું તેમનું મંતવ્ય રહ્યું છે. કાન્ટની "પ્રતિભા"ની ચર્ચા આચાર્ય મમ્મટની "પ્રતિભા" નું સ્મરણ કરાવે છે.

કાન્ટ રૂપરચનાની સમસ્યાને ચર્ચીને કૃતિના સ્વાયત્ત સૌંદર્યનો આગવો વિભાવ બહુ જ ચોકસાઇપૂર્વક ને તાર્કિક રીતે રજૂ કરે છે. એ રીતે કાન્ટ પ્રમુખ [redacted] રૂપરચનાવાદી મીમાંસક બને છે. કાન્ટના વિચારોનો ઘેરો પ્રભાવ અનુગામી સૌંદર્યશાસ્ત્રીઓ પર પડયો છે. સૌંદર્યમીમાંસાની મોટાભાગની પાયાની સિધ્ધાંતચર્ચાઓનાં મૂળ આપણને કાન્ટની વિચારણામાં પડેલાં જણાય છે.

વીકો (vico) પુરાણકલ્પન (myth) ને કાવ્યાત્મક ભાષાના એક પ્રકારરૂપે જોઇ તેમાં સંરચનાના વિશિષ્ટ સિધ્ધાંતો જોવા પ્રેરાયા છે. આજે જ્યારે "મીથ"નું વિવેચન એક સંપ્રદાયરૂપે સ્થપાતું જોઇએ છીએ ત્યારે એના પાયામાં Vico ની વિચારણાના તંતુઓ રહેલા જણાય છે. એ રીતે એની વિચારણાનું મૂલ્ય વધી જાય છે. રિચાર્ડ્ઝ ચેઇઝ તો "મીથ" ને જ માત્ર કવિતારૂપે અંતિમે જઇને સ્વીકારે છે.

આ "મીથ" ના વિભાવને તપાસીએ છીએ ત્યારે એના મૂળ અર્ન્સ્ટ કેસિરરની ચર્ચા સુધી લંબાય છે. કેસિરરની ચર્ચામાં કાન્ટવાદનો પ્રાદુર્ભાવ ફરીથી થતો જોઇ શકાય છે, અલબત્ત, બંનેના સંદર્ભ જુદા છે. ભાષાની મૂળગામિતા, આદિમ માન્યતાઓ અને "મીથ"ને અનુલક્ષતા નિયમોની વિચારણા કેસિરરમાં થયેલી જોવા મળે છે. કેસિરર

"મીથ" અને ભાષાને એક જ ગોત્રના બે અંકુરોરૂપે સ્વીકારે છે.આ બંને
પ્રતીકવાદી આલેખનના ઉદ્રેકમાંથી પ્રકટી છે. આ ઉદ્રેક કેસિરરના મતે
ઇન્દ્રિયાનુભવનું ઉન્નતરૂપ છે.તેમની કાવ્યવિભાવનાનો પરિચય આદિમ-
ભાષા અને ઉત્કટ સંવેદનોના સાહચર્યોના રચાતા સમ્બન્ધ દ્વારા
થાય છે.

"માનવ પ્રતીકો સર્જનાર પ્રાણી છે"[૨૫] કહેનાર કેસિરર સમજાવે છે કે "પ્રતીક" માં ભાષાની સર્જનપ્રક્રિયાનું સંસ્કરણ થાય છે અને કળાત્મક અભિવ્યક્તિ દ્વારા તે નવ્યતાને પામે છે.[૨૬]

કાન્ટના સૌંદર્યના વિભાવનું ઋણ સ્વીકારીને કેસિરર પ્રતીકની આગવી વિભાવના પ્રકટ કરે છે, જેમાં સર્જનપ્રક્રિયાના ઉન્મેષનો નિર્દેશ મળે છે. "કવિતા ભ્રાન્તિ અને કપોળકલ્પિતનું વિશ્વ છે જેમાં શુધ્ધ લાગણીનો ઉદ્ગાર પ્રકટે છે, સાથોસાથ તેને પૂર્ણ અને મૂર્ત વાસ્તવ (actualization) ની પ્રાપ્તિ થાય છે."[૨૭]

કવિતાની તેમની આ વ્યાખ્યાને પુષ્ટ કરતાં તેઓ આગળ સમજાવે છે કે કળામાં વ્યક્ત થતી શુધ્ધ લાગણી એટલે કવિની અંગત અનુભવસૃષ્ટિ નથી, શુધ્ધ લાગણીની પોતીકી વાસ્તવિકતા છે, તેથી ઊર્મિકવિ માત્ર લાગણીના આલેખનથી તૃપ્ત થતો નથી. કળા માત્ર નકલ કે અનુકરણ નથી પરંતુ તે આપણા આંતરિક જીવનનું સમ્યક્ પ્રકટીકરણ છે.[૨૮]

વિજ્ઞાન અને કળાના સંદર્ભે તેઓ આ વિભાવ વ્યક્ત કરે છે. વિજ્ઞાન બાહ્ય જગતનું જ્ઞાન આપે છે, જ્યારે કળા આંતરવિશ્વને પ્રકટાવે છે.

કેસિરરે પ્રતીક અને કળા વિષેના વિચારોમાં "શુધ્ધ લાગણી" ઉપર ખાસ ભાર મૂક્યો છે. વળી તેઓ વિવિધ સાહચર્યોથી પોષાવાને બદલે આંતરવિશ્વની પરિશુધ્ધ સૃષ્ટિની મૂર્ત અભિવ્યક્તિનો આગ્રહ સેવે છે. તેમના actualization ના વિચારમાં એરિસ્ટોટલની વિભાવનાનો પડછાયો જોઇ શકાય છે.

સુઝાન લેંગરનો પણ અહીં કેસિરરની સાથે જ વિચાર કરી લઇએ.

સુઝાન લેંગરની વિચારણામાં કેસિરરની વિભાવનાનું સમ્યક્ વિસ્તૃતીકરણ જોવા મળે છે.તેઓ કવિતા અને કળાને "મીથ" ની સાથે સાંકળે છે, છતાં તેમના મતે કળા માત્ર માનવઇતિહાસનો પસાર થઇ ગયેલો તબક્કો નથી. કેસિરર અને લેંગર બંને કળા પ્રતીકની ભૂમિકારૂપે 'myth' ને તપાસે છે. "Art is a new symbolic form"[29] તેમને અભિનવ કળાપ્રતીકસમ કળાનો વિભાવ કેસિરરના ભ્રાન્તિજન્ય વિશ્વ (World of illusion) માંથી પ્રાપ્ત થયો છે. પરંતુ આખા વિભાવનું પરિમાર્જન સંગીતકળાના અનુષંગે વિશિષ્ટરૂપે થયેલું પામી શકાય છે. અહીં સંગીત આપણા આંતરજીવનની સ્ફૂર્તિજન્ય અને અર્થસભર "મીથ" રૂપે આવે છે. કળાની સમૃધ્ધિ તેના વિશિષ્ટ અર્થરૂપે પ્રકટ થાય છે, લેંગરના શબ્દોમાં કહીએ તો 'import' અથવા તો ચૈતન્યની ભાત, જીવન સ્વયંની ભાત–તેમાં પ્રત્યક્ષરૂપે પામી શકાય છે. આથી તેના સ્થૂળ અર્થનું તેમાંથી નિગરણ થઇને તે સજીવ (vital) બને છે, અને તેની ગતિશીલતાનો ભાવબોધ કરાવનાર નીવડે છે.

સજીવતાનો તેમનો વિભાવ સ્ફુટરૂપે "લાગણી"ના વિભાવ સાથે સંયોજાય છે, કહો કે બંને એકમેકનાં પૂરક-પોષક નીવડયાં છે.કેસિરરમાં

પ્રગટ થતી "શુધ્ધ લાગણી"નો આવિર્ભાવ અહીં સજીવતાના સંદર્ભે થતો જોઇ શકીએ છીએ. આ લાગણીની કળાકૃતિમાં નકલ કે પ્રતિકૃતિ રચાતી નથી. અહીં તો એની નિત્ય નવી શકયતાઓને તાગવાની રહે છે. કારણ કે તેમના મતે કૃતિની લાક્ષણિકતા આત્મલક્ષીરૂપે પામીએ છીએ, પરંતુ તે સ્વયં વસ્તુલક્ષી છે, તેનો ઉદ્દેશ જ લાગણીઓને વસ્તુલક્ષી રૂપ આપવાનો છે.[30] આપણે આપણી પૂર્વધારણાઓનું આરોપણ કવિતા પર ન કરી શકીએ, કાવ્યમાં ગૂંથાઇ ગયેલા સંદર્ભને આમળીને તેના વિષે અતાર્કિક વિધાનો ન કરી શકીએ અથવા આપણા રાજકીય તાત્ત્વિક કલેતર વિચારોનો ઉકેલું કવિતામાંથી શોધી શકીએ નહીં.

'The artistic form is completely organic and therefore able to articulate the great vital rhythms and emotional overtones and undertones'.[31]

"The work as a whole is the image of feeling, which may be called the Art-symbol. It is a single organic Composition, which means that its elements are not independent constituents, expressive, in their own right, of various emotional ingredients, as words are constituents of discourse, and have meanings in their own right, which go to compose the total meaning of the discourse. Language is a symbolism ..... Art contrariwise, is not a symbolism. The elements in a work are always newly created with the total image, and although it is possible to analyze what they contribute to the image, it is not possible to assign them any of its import apart from the whole. That is characteristic of organic form".[32]

SMT. HANSA MEHTA LIBRARY • THE M. S. UNIVERSITY OF BARODA •

આપણે જે જગતને કાર્યકારણ ભા[illegible]રીતે સમજીએ છીએ એવા actual જગતના ચોકઠામાં કળાકૃતિને સમજી ન શકાય, પણ એનાથી ભિન્ન સુગ્રથિત અને સંભવિત સૃષ્ટિમાં સર્જક આપણને લઇ જાય છે. સુઝાન લેંગર આમ actual નહીં પણ virtual કળાની ભૂમિકા લલિત કળાઓના સન્દર્ભે બાંધી આપે છે અને સંભાર તથા રૂપરચનાની અભિન્નતાનો ભાવબોધ કરાવે છે.

નોર્થોપ ફ્રાયની ચર્ચાનો પૂરેપૂરો મર્મ નહીં સમજનારાઓ તેને "રૂપરચનાવાદી" મીમાંસક તરીકે ઓળખી લેવાની ભૂલ કરી બેસે છે. હકીકતમાં ફ્રાય કવિતાને રૂપરચના ધરાવતી વસ્તુ લેખી તેમાંના ઉદ્દેશોને શોધવાની વાત કરે છે. એની દૃષ્ટિ તત્ત્વતઃ ઉપયોગિતાવાદી રહી છે. 'Anatomy of criticism' માં તેણે "મીથ"ના અનુષંગે કરેલી વિચારણા રૂપરચનાવાદની ભ્રાન્તિ ઊભી કરે છે. કવિતા લખાવા કરતાં જન્મે છે, એવું તેનું દૃષ્ટિબિન્દુ છે. કૃતિને તે 'arche-type' લેખીને, જુદા રસ્તે ફંટાઇ જતા જણાય છે.

સાહિત્યકૃતિના "અખણ્ડ પુદ્ગલ" ની, "અનેકતામાં એકતા"ની અને "વિરોધો વચ્ચેના સંતુલન" ની વિભાવના જર્મન રોમેન્ટિકોમાં જોવા મળે છે. કોલરિજના અનુવાદ દ્વારા જર્મન કલાવિદ્ શ્લેગેલ જેવાના સિધ્ધાંતો અંગ્રેજી આલોચનામાં પ્રવેશ્યા અને એનું વિસ્તરણ થયું. જર્મનીમાં ૧૯ મી સદી દરમ્યાન હર્બર્ટના રૂપરચનાવાદમાં "રૂપરચના"ને ઐન્દ્રિયિક સ્તરરૂપે અથવા તો ધ્વનિની રચના તરીકે કલ્પવામાં આવી હતી. જર્મન સૌંદર્યમીમાંસાનું એ એક મહત્ત્વનું આંદોલન ગણાય છે. હેન્સલીકમાં સંગીતની ચર્ચા સંદર્ભે "રૂપરચના"નો વિભાવ મળે છે. અન્ય લલિતકળાઓના ક્ષેત્રે પણ "રૂપરચના"ની વિચારણા થયેલી

નોંધાઇ છે. પરંતુ સાહિત્યવિવેચનને તેનો સંસ્પર્શ ખાસ થયો ન હતો. મોટાભાગના સાહિત્યવિદો ભાષાશાસ્ત્રીઓ કે વ્યુત્પત્તિશાસ્ત્રીઓ અને આગળ વધતાં મનોવૈજ્ઞાનિકો હતા. છતાંય સજીવ (organic) ના વિરોધમાં પ્રયોજાતી "યાંત્રિક" (mechanical) અથવા "અમૂર્ત" રૂપરચના એ બાહ્ય અને પૂર્વનિર્ણીત માળખાં પર આધાર રાખનાર સાહિત્ય સ્વરૂપ સાથે સમ્બન્ધ ધરાવે છે.

એ. ડબલ્યુ. શ્લેગેલના 'Classical Formulation' માં "સજીવ" અને "યાંત્રિક" રૂપરચનાની દ્વિધા જોવા મળે છે. અભિનવપ્રશિષ્ટતાવાદની આચારસંહિતાના યાંત્રિક નિયમિતતાના વિરોધમાં લાદવામાં આવતી આચારસંહિતાઓના પ્રતીકાર માટે તે શેક્સપિયરની ટ્રેજેડીના વધુ મુક્ત અને વધુ નમનીય સ્વરૂપને 'Organic' તરીકે ઓળખાવે છે. અઢારમી સદી સુધીના વિવેચકોને મૂંઝવતી શેક્સપિયરના નાટકોની ઉપસી આવતી કળાત્મક ભાતની સમસ્યાનું નિરાકરણ એમ શ્લેગેલની એ વિચારણા દ્વારા આવે છે.

બીજી બાજુ શિલર કાવ્યગત રૂપરચનાને કળાના ઉપાદાનમાં અંધ વૃત્તિઓને સંયત કરીને તેનું રૂપાંતર કરનાર તત્ત્વરૂપે ઓળખાવે છે. આ અર્થમાં તે કહી શકે કે "રૂપરચના" દ્વારા વિલય પામતાં વસ્તુ-સંભારમાં જ કળા સમાયેલી છે.

તો સામી બાજુ "હેગેલ" "અનેકતામાં એકતા"નો સુમેળ થતો જોઇ તેને જ ચેતનાના સત્ત્વરૂપે સ્વીકારે છે. તેમણે "મૂર્ત સામાન્ય" (concrete universal) ના વિભાવની યોગ્ય ચર્ચા કરી છે. તેમની ચર્ચામાં કળાનો વિચારના ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષ રૂપ તરીકે આવે છે. ઇન્દ્રિયજન્ય અનુભવ અને પદાર્થમાં "રૂપરચના"ને સમાવવામાં આવી છે. હેગેલ પ્રતીકાત્મક, પ્રશિષ્ટ અને રોમેન્ટિક એમ કળાના ત્રણ વિભાગ

આપે છે. "રૂપરચના" અને "સંભાર" ઉભયમાં હેગેલ "રૂપરચના" તરફનો ઝોક દાખવી વસ્તુસંભારને 'Idea' રૂપે જુએ છે।

જર્મન વિવેચકો પ્રશિષ્ટ કળા (Classical art) ને "સૌંદર્ય"ના પર્યાયરૂપે જુએ છે અને રોમેન્ટિકને "શક્તિ" (energy) ના પર્યાયરૂપે પ્રયોજે છે.

"રૂપરચના" અને સંભારની આ organic વિભાવનાની અનિવાર્ય ઉપપત્તિ એ કે કળામાં જુદી જુદી સામગ્રીનું એક અને અદ્વિતીયરૂપ ન હોઇ શકે. એકમાં પરિવર્તન આવે તો બીજામાં અનિવાર્યતયા પરિવર્તન આવવાનું જ. આથી, કોઇપણ સાહિત્યસ્વરૂપને બીબું લેખી તેમા બધુ ઠાંસી શકાય નહીં.

ગન્ડોલ્ફ (Gundolf) તેમના ગેટે ઉપરના પુસ્તકમાં તેમના વિષયને gestalt સંજ્ઞા સાથે સાંકળતા જણાય છે. gestalt માં જીવનચરિત્ર અને વિવેચનનું અસ્પષ્ટ સંયોજન સૂચવાય છે. તેઓ જીવન અને કળાને કંઇક ગૂંચવતા જણાય છે.

ઓસ્કાર વાલ્ઝેલ જેવી પ્રતિભા બહુ ચુસ્તપણે રૂપરચનાવાદની સમસ્યાઓ તરફ ધ્યાન કેન્દ્રિત કરે છે. gestalt સંજ્ઞા પહેલાં પ્રયોગમાં લેવાતી હોવા છતાં જર્મનીની જૂની "Form stoff" ની દ્વિવધાનું નવ્ય સંસ્કરણ કર્યું – Gehalt and gestalt . તેમની વિવેચનામાં તેમણે રૂપરચના અને વસ્તુસંભાર માટે આ સંજ્ઞાઓ પ્રયોજી. પરંતુ તેમની વિવેચનામાં મોટેભાગે મૌલિક રચનારીતિની પ્રયુક્તિનો ઉપયોગ દેખાય છે. gestalt વાચકની ઇન્દ્રિયગોચર સર્જનાત્મક વ્યવસ્થાના રૂપાંતર માટેની રૂપરચના બને છે. પણ એ જીવંતપુદ્ગલ નથી તેથી વાલ્ઝેલ જેવા તેનું સંસ્કરણ કરીને એક નવો સંદર્ભ પૂરો પાડે છે.[33]

પોલ બોકમાન (Paul Bockmann) અને અન્ય જર્મન વિદ્વાનો "અંતર્ગત રૂપરચના" (inner form) સંજ્ઞાનું આકલન કરે છે. જર્મન વિવેચનામાં અંતર્ગત રૂપની વિભાવના દેખીતી રીતે organic રૂપ-રચનાનો જ પ્રકાર છે. ઇ.સ. ૧૭૭૬માં યુવાન ગેટેના વિવેચનોમાં નાટ્યસિધ્ધાંતો અને તેની એકતાની આલોચના મળે છે. તેના મૂળ શેફ્ટ્સબરીથી વિન્કલમાન દ્વારા પ્લોટિનસ સુધી પહોંચે છે તો બીજી બાજુ વિલ્હેમ હમ્બોલ્ટની ભાષાની ચર્ચામાં તેમજ રોમેન્ટિક વિવેચન સુધી તેનો પ્રભાવ વર્તાય છે. પરંતુ તેનું ચર્ચારૂપ ત્યાં સંદિગ્ધ રહ્યું છે. અંતર્ગત રૂપરચના અને "બહિર્ગત રૂપરચના" (outer form) ની વ્યા-વર્તકતા કોઇએ દર્શાવી નથી. કેટલાક ગૃહીતો ધરાવતા કેન્દ્રબિંદુની સાથે સંકળાયેલા મનોવૈજ્ઞાનિક અને દાર્શનિક વલણો માટેના મેટાફર તરીકે આ "અંતર્ગત રૂપરચના" જણાય છે.

Gunther Muller અને Horst oppel દ્વારા ખૂબ ભારપૂર્વક જીવવિજ્ઞાના સાદૃશ્યને કારણે 'Organic form' સંજ્ઞા જર્મનીમાં અંતિમે જઇને પુનર્જિવિત કરવામાં આવી, તો બીજી બાજુ ~~[illegible]~~ જ્યોર્જ સંપ્રદાયે આ અંતર્ગત રૂપરચનાને જીવનચરિત્રાત્મક અભ્યાસ માટે ઉપયોગમાં લેવા માંડી હતી.

આ જર્મન પરંપરા પર દૃષ્ટિપાત કરતાં એટલું ચોક્કસપણે તારણ કાઢી શકાય છે કે કાન્ટની વિભાવનાનું ગ્રહણ સ્વીકાર્યા પછી અનુભવને અનેકવિધ સંયોજનોમાંથી સુગ્રથિત કરવામાં મહત્ત્વનું અંગ "રૂપરચના" બને છે. આમ કાન્ટથી આગળ વધીને આ વિભાવનાના સંકેતો વિસ્તરતા અનુભવાય છે.

ઇંગ્લેન્ડ અને એ રીતે અમેરિકામાં સેમ્યુઅલ ટેઇલર કોલરિજ જર્મન તત્ત્વવિદો કાન્ટ, હેગેલ, શ્લેગેલ તેમજ શિલરની વિચારણાનો

પ્રભાવ ઝીલીને ગતિશીલ "કલ્પના"નો વિભાવ લઈને આવે છે. તેઓ "કલ્પના"ના વિભાવને ઉપસાવવા માટે "કલ્પના" અને "તરંગ"ની વ્યાવર્તકતા ચીંધે છે. ત્યારપછી "કલ્પના"ના પણ "પ્રાથમિક" (Primary) અને દ્વૈતીયિક (Secondary) કલ્પનારૂપે પ્રકારો આપે છે. વળી કાન્ટની વિચારણાના "સમજશક્તિ" અને "કારણ"ના વિભાવનું આગવી રીતે તેઓ સંસ્કરણ કરે છે. કાન્ટ પોતાની વિચારણામાં જેને 'Productive' તરીકે ઓળખાવે છે તે અહીં પ્રાથમિક કલ્પનારૂપે અને 'reproductive' છે તે કોલરિજની "તરંગ"ની વિભાવના બને છે.[34]

પ્રાથમિક કલ્પનાને તે 'creative act' રૂપે ઓળખાવે છે જ્યારે દ્વૈતીયિક કલ્પનાની તેની વિભાવનામાં આપણને તેની વસ્તુલક્ષિતાનો પરિચય થાય છે. તે આ પ્રકારની વિચારણાથી કવિતા અને અન્ય સાહિત્યસ્વરૂપો વચ્ચેની ભેદરેખાને નિર્દેશી કવિતાની અખણ્ડતાની લાક્ષણિકતાને સ્ફુટ કરી આપે છે.

"કલ્પના"ની તેની વ્યાખ્યામાં તે જણાવે છે :

Imagination - reveals itself in the balance or reconciliation of opposite or discordant qualities: of sameness with difference; of the image; the individual, with the representative; the sense of novelty and of freshness, with old and familiar objects; a more than usual state of emotion, with more than usual order; judgement ever awake and steady self--expression, with enthusiasm and feeling profound or vehement; and while it blends and harmonizes the natural and the artificial, still subordinates art to nature, the manner to the matter; and our admiration of the poet to our sympathy with the poetry".[35]

આવા વિરોધી બળો વચ્ચે સંવાદિતા સ્થાપવાનો તેમનો દુરાગ્રહ કૃતિની સંઘટનાની પ્રક્રિયાને પામવાના પ્રયત્નરૂપે જણાય છે. આગાઉ કહ્યું છે તેમ ગતિશીલ કલ્પનાનું ચિત્ર તેમણે મૂર્ત કરી આપ્યું છે. આ જ વિભાવનાનો તંતુ નવ્યવિવેચકોમાંના પ્રખર રૂપરચનાવાદી વિવેચક કલીન્થ બ્રુક્સની 'Irony' અને 'paradox' ની ચર્ચા સુધી વિસ્તરતો જોઇ શકાય છે.

તેમના 'Legitimate Poem'[*] માં પણ આ જ સૂર સંભળાય છે. કૃતિમાંના ઘટકો અન્યોન્ય એકબીજાને પોષક બની પ્રત્યેકને અનાવૃત કરે અને તેમના સંયોજનમાં સંવાદિતા જળવાય એ કોલરિજને અભિપ્રેત રહ્યું છે.

વિરોધી બળો વચ્ચે સુમેળ સાધવાનો કોલરિજના આગ્રહને Miss Snyder - 'a conþtitutional malady'રૂપે ઓળખાવે છે તે ચિંત્ય જણાય છે.

એડગર એલન પો કોલરિજની વિચારણાનું જ સમર્થન કરતા જણાય છે. તેઓ પોતાની ચર્ચા માટે લઘુ ઊર્મિકો અને લઘુવૃત્તાંતોને પસંદ કરી તેમના સૌંદર્યને પ્રકટ કરે છે. તેમના મતે દીર્ઘકાવ્યોની તુલનામાં આવા લઘુસ્વરૂપો એકમાત્ર અનન્ય અસરને નિપજાવીને તેનું વહન કરી શકે છે.

ઇટાલીમાં ક્રોચે પ્રારંભમાં ખૂબ ઉત્સાહપૂર્વક "રૂપરચના" અને "સંભાર"ની એકાત્મકતા દ્વારા સર્જાતી કૃતિની અખણ્ડતાનું પ્રતિપાદન કરવા પ્રેરાયા છે. અમૂર્ત સંભાર (abstractable content)ને રદિયો આપતા તે ઘોષિત કરે છે કે "......the aesthetic fact is form and nothing but form"[36] કૃતિમાં આ બંને તત્ત્વોની અભિન્નતાને

સ્થાપિત કરતો આ કલાવિદ્ એક તબક્કે પ્રખર રૂપરચનાવાદી હોવાની છાપ ઉપસાવે છે. પરંતુ સાધારણરીતે આપણે જેને "રૂપરચના" અને "સંભાર" રૂપે જોઈએ છીએ તે ક્રોચેને મન અંતઃસ્ફુરણા-અભિવ્યક્તિ (intuition-expression) છે. ક્રોચેના મતે કળાકૃતિ – સાહિત્યકૃતિ, શિલ્પ, ચિત્ર, શબ્દધ્વનિ કે કળાત્મક રચનારીતિ તો સર્જકની externalizingની સંકલ્પશક્તિના જ્ઞાન સિવાય અન્ય કશું નથી. એવી અભિવ્યક્તિનો કશો અર્થ નથી. તેમના મતે અંતઃસ્ફુરણા – અભિવ્યક્તિ અભિન્ન છે, કહો કે અભિવ્યક્તિ વિના અંતઃસ્ફુરણા નથી. જે બહિર્ગત રૂપ મળ્યું છે તે તો વ્યવહારુ છે. જેને અંતઃસ્ફુરણા – અભિવ્યક્તિની આંતરિક પ્રક્રિયા સાથે સમ્બન્ધ નથી, એ સ્પષ્ટપણે સંવેદનાની અંતઃસ્ફુરણા-અભિવ્યક્તિ છે. ક્રોચે પોતાની આંતરિક વ્યુત્પત્તિજન્ય પધ્ધતિના સાતત્ય દ્વારા આવા સંપૂર્ણ અદ્વૈતનો સિધ્ધાંત સ્થાપવા પ્રવૃત્ત થયા છે.

એક બ્રોન્ઝની પ્રતિમામાં, તેની "રૂપરચના" તેની સમગ્ર દેહયષ્ટિ દ્વારા પ્રતીત થાય છે. બ્રોન્ઝના અસંયોજિત ટુકડાઓ formless – "રૂપરચનાવિહીન" છે, પરંતુ ક્રોચેના સિધ્ધાંત પ્રમાણે તો એ બ્રોન્ઝના ટુકડાઓની પણ રૂપરચના છે, જે સર્જકના આંતરચૈતન્યમાં રચાતી રહે છે, ત્યાં જ એની અભિવ્યક્તિનું ક્ષેત્ર સમાયું છે. આથી તેમને મન "રૂપરચના" અને "સંભાર" સંજ્ઞાઓ જ્યારે પ્રયોજીએ છીએ ત્યારે તે માત્ર પરિભાષાની અનુકૂળતા માટે ઉપયોગમાં લેવાતી સંજ્ઞાઓ છે. સંભાર રૂપાયિત થાય છે અને રૂપરચના પૂર્ણ બને છે એવું ગૃહીત હંમેશા સ્વીકારવામાં આવ્યું છે. તેમના વ્યવહારુ વિવેચનનું પરીક્ષણ કરતાં જોઈ શકીએ છીએ કે તેઓ ક્યારેય રૂપરચનાની સમસ્યાઓની ચર્ચા કરતા નથી, એમને તે અભિપ્રેત પણ નથી. કૃતિની એકતા અને અનન્યતા પર ભાર મૂકાય છે તે શબ્દબધ્ધ કે રૂપાયિત

થયેલી કૃતિ નહીં પણ અંતઃસ્ફુરણા અને અભિવ્યક્તિનું એકત્વ. જેથી વિવેચનના નમૂના અમૂર્ત કોટિના બની રહે. તેને માટેનું વસ્તુલક્ષી ધોરણ પૂરું પાડવામાં આ વિભાવ સીમિત બની રહે છે. એ રીતે તેણે અમૂર્ત "સંભાર"ને રદિયો આપી ઉત્કટ રૂપરચનાવાદીની છાપ ઉપસાવે તેવો પ્રારંભે "રૂપરચના" વિશે કાઢેલો ઉદ્ગાર, એના અહીં જેવા તેવા સીમિત વિભાવને લઇને ફિસ્સો પડી જાય છે.

અત્યાર સુધી રૂપરચનાની સજીવતા કે મૂર્તતા અથવા તેની અખણ્ડતાનો જે વિભાવ પામતા આવ્યા છીએ તેના કરતાં અહીં આ વિભાવ તેના પ્રતિપક્ષે બિરાજે છે. એનો સંપ્રત્યય અહીં એના ગૃહીતની શક્યતાને ફેરવી નાખે છે. આથી રેને વેલેક યોગ્ય રીતે જણાવે છે કે જર્મન ફિલસૂફ હેગેલ જેને 'Gehalt' અથવા 'Substance'તત્ત્વ રૂપે ઓળખાવે છે તેની સાથે આ સંજ્ઞા સામ્ય ધરાવે છે.[39] કૃતિના ઘટકોની સમરસ કાવ્યતાના પ્રગટ થતાં મૂર્તરૂપની વિભાવનાનો એ રીતે ક્રોચેમાં પરિચય થતો નથી.

ફ્રાન્સમાં વાલેરી ક્રોચેના કરતાં તદ્દન જુદો વિભાવ પ્રકટ કરે છે. તેમનો શુધ્ધ કવિતાનો ખ્યાલ ગદ્ય અને કવિતાની વ્યાવર્તકતા દર્શાવતી ચર્ચામાંથી પ્રાપ્ત થાય છે. તેમણે ગદ્ય અને પદ્યનો ભેદ નહીં પણ ગદ્ય અને કવિતા એકબીજાં કરતાં કેવી રીતે વિભિન્ન જણાય છે એ બતાવ્યું છે જેમાંથી કવિતાની શુધ્ધતાનો વિભાવ મળે છે. 'The Poem is for its own sake.'[38] આ મતનું સમર્થન વધુ વ્યાપકરૂપે નૃત્ય અને કવિતાની તુલનાત્મક ચર્ચામાંથી મળે છે. તેમના મતે કવિતાને નૃત્યની જેમ આસ્વાદવી જોઇએ. એના શબ્દોની પ્રક્રિયા અંગે તેઓ સૂચકપણે જણાવે છે :.... instead of looking through, so to speak, we are looking at them.[38] નહીંતર તે અંધકારમાં સહેજ પ્રકાશનો તણખો વેરીને

અંધકારને વધુ ગાઢ બનાવતા સિગારેટના લાઇટર જેવી પ્રક્રિયા બની રહે છે. આપણે જોઇ શકીશું કે તેમનું વલણ કવિતાની ભાષા પરત્વે વધુ ઢળતું જણાય છે. આથી જ શબ્દની રસલક્ષી સમસ્યા એ જ રૂપરચનાની સમસ્યા બને છે. કવિએ જે કલ્પ્યું છે, જે કંઇ અનુભવ્યું છે, જેના વિષે સ્વપ્નો સેવ્યા છે આ સર્વ સંયોજિત થઇને ગળાઇ-ચળાઇને "રૂપરચના" ધારણ કરે છે. સોનેટ કાવ્યસ્વરૂપને અનુલક્ષીને મળતી આ વિચારણામાં તેઓ કહે છે કે આ અનુભવપિંડને શક્ય એટલો ઘૂંટીને ઘન બનાવો, તેથી નિરર્થક દીર્ઘતા ઓગળી જાય અને આપણને પોષક, અર્ક સારવેલો સંશુધ્ધ રસ પ્રાપ્ત થાય.[૪૦] કવિમાં તેઓ ગણિતજ્ઞ જેવી શિસ્તની અપેક્ષા સેવે છે. પોષક (nutrient) અને સંશુધ્ધ (distill) બે મહત્ત્વનાં સત્ત્વશાળી તત્ત્વો પર અહીં ઉચિત રીતે ભાર મૂકાયો છે.

વાલેરીને મતે કવિ એકાંતિક પ્રયોગશાળામાં પ્રયોગો કરતાં ગણિતજ્ઞ, જીવવિજ્ઞાની કે રસાયણવિજ્ઞાનીની સાથે સામ્ય ધરાવે છે. તેઓ સૌપ્રથમ પ્રત્યેક સમસ્યા સહિત કૃતિના સંભાર (content) નું સૂક્ષ્મ અવલોકન કરવાનું કહે છે, પરંતુ તેમની દૃષ્ટિ તો ભાષા પર સ્થિર રાખવાની રહી છે. તબીબી સર્જનની જેમ હાથને સ્વચ્છ રીતે ધોઇને ઓપરેશનના બિંદુ સુધી પહોંચવાની આવી પ્રક્રિયાને cleaning up the verbal situation[41] તરીકે ઓળખાવતાં તેઓ જણાવે છે : તમે શબ્દો અને વાણીના રૂપોને હાથ અને સર્જનના સાધનો સાથે સરખાવી શકો.

..... the language is transformed first into non-language, and then, if we wish, into a form of language differing from the original form[42] કહી ભાષાભિવ્યક્તિની નિગૂઢ પ્રક્રિયાને આત્મસાત્ કરવાની વાત પર પણ ભાર મૂકતાં જણાય છે. આ પ્રકારની ભાષા દ્વારા સર્જાતી "સંરચના" માટે તે સ્થાપત્યનું સાદૃશ્ય દર્શાવે છે.

તેમની વિચારણાનું મહત્ત્વનું સૂત્ર કવિતાની સપ્રમાણતામાં સમાયું છે. તેઓ કહે છે કે કવિતા લોલક જેવી છે. તેની ગતિની દિશાના બે છેડા એ રૂપરચના અને સંભાર છે. અથવા તો ધ્વનિ (sound) , ~~વિચાર~~ (sense) , વાણી (voice) અને વિચાર (thought) છે. આ બંનેની વચ્ચે કાવ્યાત્મક લોલક ફંગોળાય છે. આ પ્રત્યેકની દ્રાવ્યતા (indissolubility) વડે જ કૃતિમાં સપ્રમાણતા પ્રગટ થાય. એના માટે સંવાદી આદાન-પ્રદાનની ભૂમિકા સ્થાપવી જોઈએ. Mistral ના મતને સમર્થન આપતા વાલેરી કહે છે કે There is nothing but 'form'. માલાર્મેની કવિતાની ચર્ચા કરતા કરતા સંભારને રૂપરચનાનું કારણ લેખીને વિરોધાભાસી રીતે સંભારને અશુધ્ધ કે મિશ્રરૂપરચના ~~નો~~ કહેવા પણ તેઓ પ્રેરાયા છે.

વાલેરી કવિતાના ઉદ્ભવ પરિપક્વતા અને પૂર્ણતાનો જે નિર્દેશ કરે છે એમાં એલિયટની વિચારણા સાથે ઘણું સામ્ય જણાય છે. જો કે બંનેની વિભાવનાના પાયામાં સ્પષ્ટ ભેદ રહેલો છે જ.

બ્રેડલીના વિચાર અંશનો પણ અહીં ઉલ્લેખ કરી લઇએ.

એ. સી. બ્રેડલીએ "કવિતા ખાતર કવિતા"માં "રૂપરચના" અને "સંભાર"ની અખંડતાને ~~પ્રોત્સાહન~~ પુરસ્કારી છે. એમણે રૂપરચના (form) કથયિતવ્ય (Substance) ના પેટાપ્રકાર આપ્યા. એમણે કહ્યું કે, ફક્ત અર્થ, આદર્શો અને કલ્પનો "સંભાર" તરીકે ઉપયોગમાં લેવાય, અને અમુક નિયંત્રિત ભાષાનો સ્વતંત્ર વિચાર એટલે "રૂપરચના" એવો ભેદ પાડીએ તો આ પ્રકારનું વિભાજન શક્ય બને; તો પણ તેનું કાવ્યગત મૂલ્ય કેટલું? અથવા બેમાંથી કોનું મૂલ્ય વધારે કે ઓછું? એવી ગણતરીનો કશો અર્થ નથી એવું બ્રેડલી યોગ્ય રીતે જ કહે છે. બ્રેડલી તેથી જ કૃતિના અંશોને પ્રકીર્ણરૂપે જોવાને બદલે કવિતા દ્વારા થતા અખંડ અનુભવને પોતાનું લક્ષ્ય કરવા ઉપર ભાર મૂકે છે.

કોલરિજમાં જે કળાવિચારની ચર્ચા થઇ છે તેના કરતા જુદી

રીતે ટી. ઇ. હ્યુમ કળાકૃતિને ચકાસે છે. તેમના મતે કળાકૃતિમાં કાવ્યાત્મક વિષયવસ્તુ જેવું કશું હોતું નથી. અહીં આપણને મેથ્યુ-આર્નોલ્ડની 'high - seriousness' અને રોમેન્ટિકોના કલ્પના તથા તરંગ વચ્ચેના ભેદને પડકારતો અભિપ્રાય જોવા મળશે. [ગદ્ય અને કવિતાની વ્યાવૃત્તિના [illegible] વાત] કાવ્યકળાના તેમના વિભાવોનો ~~એ દ્વારા~~ પરિચય થાય છે. કવિનું કામ અંગત વિશ્વને માત્ર અભિવ્યક્ત કરવાનું નથી, કવિતા craft છે જેમાં કવિએ પોતે જોયેલા પદાર્થો કે પોતાના ચિત્તમાંના વિચારોને યોગ્ય વળાંક (curve) આપવાનો છે. અહીં વળાંક કાવ્યકળાની રચના-રીતિનો પર્યાય બનતો જણાશે. આવી કવિતામાં કલ્પનો છે, મેટાફર છે. મેટાફરના અભિનવ રૂપ દ્વારા દૃશ્યમાન જગતના અર્થોને રૂપાં-તરિત કરી શકાય છે. જેથી તે આભૂષણરૂપ બનતા નથી. તે intuitive ભાષાનો અર્ક બને છે. પછી કવિતા યાંત્રિક બનવાનો પ્રશ્ન રહેતો નથી. કાવ્યના પ્રત્યેક ઘટકની એકબીજા સાથેની સંઘટના દ્વારા આવિર્ભૂતિ પામતા અખણ્ડ વિશ્વને આપણે અવલોકવાનું રહે છે એમ હ્યુમ જણાવે છે. હ્યુમમાં જણાતી કૃતિની સજીવતાની વસ્તુલક્ષી વિભાવનાનું સામ્ય આપણને જર્મન રોમેન્ટિકો અને શ્લેગેલ સાથે જણાય છે.

એઝરા પાઉણ્ડ ચીનમાં પ્રચલિત ચિત્રલિપિના સંદર્ભે કાવ્ય-ભાષાની ચર્ચા કરવા પ્રેરાયા છે. તેમના મતે આ ચિત્રલિપિ મૂર્ત તત્ત્વોની વ્યવસ્થા છે; ઉપરાંત આ તત્ત્વોનો સંઘર્ષ પણ છે કારણ કે અમૂર્તતાને શરણે ગયા વિના અનુભવને ચોકસાઇપૂર્વક મૂર્તરૂપે વ્યક્ત કરવાની એમાં મથામણ રહી છે. આ પ્રકારની આગવી લિપિના પ્રકટીકરણ માટે તેઓ વૈજ્ઞાનિકના જેવી નિર્વૈયક્તિકતાની અપેક્ષા રાખે છે. કેમકે એના વડે સર્જકમાં હાનોપાદાનનો વિવેક આવે છે. એ અર્થમાં તેઓ કદાચ કવિતાને પ્રેરણા પામેલ ગણિત કહેવા પ્રેરાયા હોય.

તેઓ તેમની વિચારણામાં સતત ચોકસાઇ (Precision) ને નજરમાં રાખ્યા કરે છે. ચિત્રલિપિ સાથે સામ્ય ધરાવતી પ્રક્રિયાથી સર્જકની અભિવ્યક્તિમાં ચોકસાઇ આવે છે. તેથી સર્જકે સર્જન દરમ્યાન જે વ્યક્ત કરવું છે તેમાં "આ નહીં કે પેલું નહીં લેવું" એમ વિચારવાને બદલે મક્કમપણે આ જ વ્યક્ત કરવાનું છે એવી નિર્ણયિક્તાને પુરસ્કારવાની રહે છે. આવી પધ્ધતિ એટલે પાઉણ્ડના મતે 'metaphor' . આ સંજ્ઞા દ્વારા તે "રૂપરચના" અને "સંરચના" પર ભાર મૂકવા માગે છે.

આવી મૂર્ત અભિવ્યક્તિમાં પ્રત્યેક શબ્દના આગવા પ્રયોજનને તેઓ બિરદાવે છે. તેઓ માને છે તેમ કોઇપણ નિષ્ક્રિય શણગારને, યાંત્રિક અને અસ્પષ્ટ – અસંબધ્ધ અભિવ્યક્તિને કૃતિમાં સ્થાન જ ન આપી શકાય. આવી ગૂંથણીનો વિશિષ્ટ "અર્થ" નિષ્પન્ન થાય છે જેમાં સરળતા હોવી અનિવાર્ય છે. આથી જ તેઓ આવું તારણ આપે છે: 'Form is meaning'[44] કલ્પનવાદની તેમની વિચારણાના બીજરૂપ વિભાવને પ્રકટ કરતાં તેમણે સૂચક રીતે કહ્યું કે One should "suggest", not – "Present"[45]– આપણને સંસ્કૃત આલંકારિકોની "ધ્વનિ"ની ચર્ચા કે "વ્યંજના"નું અહીં સહ સ્મરણ થાય છે.

પ્રભાવવાદી વિવેચનાનો વિરોધ કરતું વિધાન અમેરિકન કવિ–વિવેચક ટી.એસ.એલિયટ પાસેથી મળે છે : તેઓ કહે છે – સાચા વિવેચકે પ્રભાવમાંથી મુક્ત થઇ કૃતિના આસ્વાદ માટે વસ્તુલક્ષિતા પ્રતિ ધપવું જ પડે. કલાવિદ્ એરિસ્ટોટલની વિચારણાનો સંસ્કાર પામેલો પડઘો આપણને અહીં સંભળાય છે. ત્યારપછીના કાવ્ય–વિવેચનમાં પ્રવર્તતી શૂન્યતાને દૂર કરવા એલિયટ કાવ્યકૃતિના ઘટકોના વિશિષ્ટ સંયોજન પર ભાર મૂકે છે. જેથી કૃતિની સંકુલતાનો અનુભવ થઇ શકે. કળાકૃતિ સજીવ તત્ત્વ બનવી જોઇએ, જેનું આગવું જીવન હોય છે –

એમ કહીને એલિયટ અહીં રસાનુભવની પ્રક્રિયાનો નિર્દેશ કરે છે જે કૃતિની "રૂપરચના" દ્વારા જ શક્ય બને છે. તેઓ જીવવિજ્ઞાનની પધ્ધતિ મુજબ રચાતા દેહ કરતાં કૃતિના રચાતા આવતા દેહમાં પૃથક્તા જુએ છે જેના પર પાછળથી વિવેચકોએ દોષારોપણ કર્યું છે.

રૂપરચનાની આખી પ્રક્રિયાને મૂર્ત બનાવવા માટે એલિયટ નિર્વૈયક્તિકતા(impersonalization) ની પ્રક્રિયા પર ભાર મૂકે છે. તેઓ રસાયણશાસ્ત્રની પ્રક્રિયાનો આશ્રય લઇને સમજાવે છે કે પ્લેટિનમનું ઓક્સિજન અને સલ્ફરડાયોક્સાઇડ સાથે રસાયણ થાય તો આપણને એક નવું જ દ્રાવ્ય મળે છે, એ રીતે સર્જકના ચિત્તમાં અગણિત ઉર્મિઓ, સંવેદનો અને કલ્પનો સંચિત થતાં રહે છે. આ બધા જ ઘટકોનું રસાયણ થઇ એક નવો જ પિંડ બંધાય છે જે મૂળ ભાવ કરતાં જુદા જ અનુભવનો વાચક બની શકે છે. આમ, એલિયટ સાદૃશ્યની પ્રક્રિયા દ્વારા સર્જનપ્રક્રિયાની સૂક્ષ્મતાનો નિર્દેશ કરે છે. ભાવક તરીકે આપણે કવિ કે કવિચિત્તને બદલે રૂપાંતરિત થયેલા કળાપદાર્થ પર લક્ષ કેન્દ્રિત કરવાનું હોય છે. ઉપરાંત રૂપાંતરિત થયેલા કળાપદાર્થમાં એનું વ્યક્તિત્વ એને ઉપલબ્ધ વિશિષ્ટ માધ્યમના વિનિયોગ દ્વારા સાવ નિઃશેષ બની જાય છે. આથી જ તે ભારપૂર્વક જણાવે છે કે કવિતામાં લાગણીનો ઉભરો નથી હોતો પણ કવિએ લાગણીથી મુક્ત થવાનું છે. એમાં કવિ પોતાના વ્યક્તિત્વના આલેખનને સ્થાને વ્યક્તિત્વનું નિગરણ કરતો હોય છે.[૪૬]

હવે આ પ્રક્રિયા કેવી કેવી રીતે સાકાર કરે છે? અથવા તો માધ્યમની શક્યતાઓને કેવી રીતે તે તાગે છે? એનો જવાબ આપતાં એલિયટ કહે છે કે કવિએ કાવ્યરચના માટે "વસ્તુલક્ષી-સહસંબંધક (objective correlative)ની શોધ કરવાની રહે છે. કવિ પોતાના

સંવેદનો કે વિચારોને પોતાના ચિત્તમાંથી ઊંચકીને સીધા ભાવકના ચિત્તમાં રોપી શકતો નથી. તેને એક માધ્યમ જોઈએ છે. જેમાં પદાર્થોનો સમુચ્ચય, પરિસ્થિતિ કે પ્રસંગોની શૃંખલા એક વિશિષ્ટ સંવેદનમાં રસાઈ જાય છે, જેથી બાહ્ય જગતનાં તથ્યોનું રૂપાંતર ઐન્દ્રિયિક અનુભવમાં થાય છે.[47] ઉપરાંત ડો. જહોન્સનના વિવેચનમાં તે 'Yoked by violence together the most heterogeneous ideas'[48] નો સંદર્ભ મળે છે તેમાં કેટલીક સમ-વિષમ અનુભવો વચ્ચે ઐક્ય સાધવાના નિર્દેશ રહયા છે, જે એલિયટને સ્વીકાર્ય નથી, સંભારનું વૈવિધ્ય કવિતામાં એકત્વ પામે છે. પરંતુ સમ-વિષમ તત્ત્વોની ઉપસ્થિતિથી સર્જાતી અસંગતિ અનિવાર્ય છે, જેમની વચ્ચે સંવાદિતા સાધવાનું કાર્ય કવિ કરે છે. એલિયટ એને 'amalgamate disparate experience'[49] રૂપે ઓળખાવે છે. એલિયટની "રૂપરચના" વિશેની વિભાવના માટે આ પાયાનો વિચાર છે. આ પ્રકારના સંયોગીકરણની ઉણપ જ વિચાર અને સંવેદના કાવ્યાત્મક-અ-કાવ્યાત્મક, રૂપરચના અને સંભાર જેવા ભેદ પ્રકટ કરે છે. વાસ્તવમાં આ પ્રક્રિયા દ્વારા વિસંગત તત્ત્વોની સમતુલા પ્રકટવી જોઈએ. અને વિવેચક એ સજીવતાને વસ્તુલક્ષી રીતે પ્રમાણે શકે. આ અર્થમાં એલિયટને કળાનું નિર્વૈયક્તિક સંવેદન અભિપ્રેત છે. આવા પૂર્ણ કવિમાં રૂપરચના અને સંભાર એક સમાન છે અને તેનું યોગ્ય સંયોજન થાય છે. રૂપ અને સંભાર એક સમાન છે એમ કહેવું જેટલું સાચું છે તેટલું જ રૂપ અને સામગ્રી બંને જુદાં છે, એમ કહેવું પણ બિલકુલ યોગ્ય અને સાચું છે. પણ અહીં દેખીતી રીતે વિરોધી લાગતા વિધાનમાં તેમના રૂપલક્ષી વિભાવનું રહસ્ય પડેલું છે. તેઓ કૃતિને કૃતિ તરીકે રસકીય અનુભવની દૃષ્ટિએ જુએ છે, પણ કૃતિને મહાન બનાવવા માટે જીવનદર્શનના વ્યાપને અનિવાર્ય માને છે. આના સમર્થનરૂપે એમણે આપેલો "પરંપરા"નો વિભાવ

જોઇ શકાય. તેઓ "ઐતિહાસિક 'perception' ના" પર ભાર મૂકે છે. એના ભૂતકાળમાં એની વર્તમાનતાનો સમાવેશ થવો જ જોઇએ અને આવી timelessness માત્ર પોતાના યુગ પૂરતી સીમિત રાખવાને બદલે કોઇપણ યુગ સાથેનો સમ્બન્ધ સ્થાપી શકે છે.

આમ, એકબાજુ તેઓ "કૃતિ"ની કૃતિનિષ્ઠતાને અનુલક્ષે છે. સાથોસાથ નિર્દેશે છે કે કોઇપણ કળાનો સર્જક પ્રપૂર્ણ અર્થ ધરાવતો હોતો નથી. તેને "પરંપરા" સાથેની અભિન્નતાના અનુસંધાનમાં જ પામી-પ્રમાણી શકાય. વિવેચકમાં 'sense of fact' હોવી જોઇએ તે આ સંદર્ભમાં.

કવિ શબ્દોના અર્થોને dislocate કરે છે જેને પામવા માટે કેટલાંક પંક્તિખંડો, પ્રત્યેક પંક્તિઓનું કેવળ પૃથક્કરણ કરીને તેના અર્થના પ્રત્યેક બિંદુને શોધવા તેને નીચોવે છે કે ઠરડમરડ કરે છે તેવા સંપ્રદાયને 'Lemon squeezer-school' રૂપે ઓળખાવી આખી પ્રવૃત્તિની નિરર્થકતા તરફ તેઓ આંગળી ચીંધે છે.

સાહિત્ય વિવેચક (Literary critic) પાસે તે આનંદ (enjoyment) અને સમજશક્તિ (understanding) ના સામંજસ્યની અપેક્ષા સેવે છે. કવિતાને સમજવા માટે વિવેચક રૂઢિઓ, સિધ્ધાંતો, જીવનના અનુભવો તથા જ્ઞાનથી પરિચિત હોવો જોઇએ. આ પ્રકારની સજ્જતા કાવ્યને સમજવાની પૂર્વભૂમિકા પૂરી પાડે. પરંતુ કાવ્ય-પરિશીલન માટે આ પ્રકારનું જ્ઞાન આપણને કાવ્યના દ્વાર સુધી પહોંચાડે, અંદર પ્રવેશ્યા પછી આપણે આપણી કેડી ખોળવાની રહે છે. આપણે જોઇ શકીશું કે એલિયટ ફરીથી "કૃતિ" સ્વયં સુધી પાછા લઇ આવ્યા. આથી જ નવ્યવિવેચક રેન્સમ એમને 'intensive' વિવેચક

રૂપે નવાજે છે.

આમ, એલિયટ સર્જનપ્રક્રિયા, સંવેદના અને વિચારો, પરંપરા વગેરે પ્રશ્નોની ચર્ચા દરમ્યાન દેખીતી રીતે "રૂપરચનાનો ભાગ્યે જ નિર્દેશ કરે છે. પરંતુ તેમની ચર્ચામાંથી રૂપરચનાનેા વિભાવ આપણે પામી શકીએ છીએ. જે નવ્યવિવેચકોની વિચારણાનો પાયો પુરવાર થયો છે.

વીસમી સદીમાં સાહિત્યવિવેચન ઉપર મનોવિજ્ઞાનનો પ્રભાવ પડયો. થિયોડોર લિપ્સ જેવા મનોવૈજ્ઞાનિકના નિરીક્ષણોની અસર અને ફ્રોઇડ, યુંગના અભ્યાસનો પ્રભાવ વિવેચન પર વર્તાય છે. સાહિત્ય વિવેચનમાં આઇ.એ. રિચાર્ડ્ઝ મનોવિજ્ઞાનનું ઋણ વધુ સ્વીકારતા જણાય છે. આના સમર્થનમાં આપણને તેમની પાસેથી સંયોગીકરણ (synaesthesis) અને તાદાત્મ્ય (empathy) ના વિભાવો મળે છે. "સૌંદર્ય"ની વ્યાખ્યાઓ તારવતી વખતે તે આપણને રસકીય પદાર્થના સંસ્પર્શે જેનો અનુભવ થાય છે તેની માનસિક પ્રક્રિયાના ક્ષેત્ર સુધી લઇ જાય છે. વ્યવહારના અનુભવથી રસાનુભવ જુદો નથી હોતો એમ Dewey ની જેમ માનનાર રિચાર્ડ્ઝ empathy માં એને જુદો તારવીને તેની લાક્ષણિકતા દર્શાવે છે. રસાનુભવ દરમ્યાન આપણા ચિત્તના ઉદ્રેકો અને વલણોની સમતુલા જળવાય અને સંવાદિતાનો બોધ થાય એવી એક અવસ્થા તેમને અભિપ્રેત છે. જેમાં આપણા ઉદ્રેકોને દબાવી દેવાને બદલે તેમને મુક્ત રાખીને સંતુલન જાળવવાનો ઉપક્રમ હોય. આ સંયોગીકરણ સાથે રસક્રિયાને સાંકળીને તેઓ વ્યક્તિત્વની નિઃશેષતાની અને વ્યક્તિત્વનિરપેક્ષ જગતની હિમાયત કરે છે. આપણે અગાઉ જોયું તેમ, કાન્ટમાં અસ્તિત્વ નિરપેક્ષતાની ભૂમિકામાં વિભાવના-રહિતતાનો આગ્રહ રખાયો છે જેના કરતાં રિચાર્ડ્ઝની ભૂમિકાની

માત્રામાં ફરક જણાય છે. બંનેમાં એ રીતે વસ્તુલક્ષિતાનો આગ્રહ તો સેવાયો છે જ. તેથી જ, રિચાર્ડ્ઝ વાજબી રીતે અભિનવ કાન્ટવાદી કહેવાયા છે.[૫૨]

પરંતુ, ત્યારપછી એમના "principle of Literary criticism"માં આ સંજ્ઞાને બદલે બીજી બે સંજ્ઞાઓ આપણને મળી છે : Exclusion અને inclusion . જેમાં તેમનો પક્ષપાત મુખ્યત્વે inclusion પ્રત્યે વધુ જણાય છે. એમાં પણ વિરોધી અને હઠીલા તત્ત્વો વચ્ચે સુમેળ સાધીને કાવ્યની સંકુલતાઓને પામવાનો નિર્દેશ મળે છે. રિચાર્ડ્ઝ આ આખી વિસ્તૃત ચર્ચાને Irony ના વિભાવ હેઠળ વ્યક્ત કરે છે. જેમાં કાવ્યના આસ્વાદ માટેનાં સૂક્ષ્મ વસ્તુલક્ષી ઇંગિતો પૂરા પાડવામાં આવ્યાં છે.

રિચાર્ડ્ઝના મતે કળા એક પ્રકારનો લાગણીજન્ય ઉપચાર છે; માનવઉદ્દેશોની ભાત છે. તેમનો મનોવૈજ્ઞાનિક અભિગમ અહીં સ્પષ્ટરૂપે જોવાય છે. પરંતુ સાથેસાથ તેઓ વિજ્ઞાનની તાર્કિકતાથી સભાન બનીને ભાષાના બે પ્રકારના ઉપયોગ દર્શાવે છે : ભાષાનો વૈજ્ઞાનિક ઉપયોગ (scientific use of language)અને ભાષાનો સંવેદનાજન્ય ઉપયોગ (emotive use of language).[૫૩] વિજ્ઞાનમાં તાર્કિક વિધાનો કરવામાં આવે છે જ્યારે કવિતા તેમના મતે 'Pseudo-statement' છે. તાર્કિકતાની દૃષ્ટિએ તેનું કશું મૂલ્ય નથી પણ તેમાં ભાષાનો સંવેદનાજન્ય ઉપયોગ થાય છે. જો કે તે પછી તેઓ નોંધે છે કે આ પ્રકારનો સંવેદનાજન્ય ઉપયોગ રસકીય બને જ એવું નથી. Pseudo -statement માં રિચાર્ડ્ઝને કવિતાની અખંડતા અભિપ્રેત છે. કારણકે તેમના મતે કવિતામાં આપણા ઉદ્દેશો અને વિવિધ વલણોનું નિયમન શબ્દના માધ્યમ દ્વારા થાય છે અને પ્રત્યેક શબ્દનું મૂલ્ય

સમગ્ર સંદર્ભની પડછે જ પામી શકાય છે. રિચાર્ડ્ઝની વિચારણામાં રૂપરચનાનો સીધો ઉલ્લેખ મળતો નથી, પરંતુ રૂપરચનાની વિભાવનાને પોષક અને પ્રેરક વિચારણા તેમની પાસેથી મળે છે જે નવ્ય વિવેચનાની નાન્દીરૂપ બની રહે છે.

વ્યવહારુ વિવેચન (Practical criticism)નો રિચાર્ડ્ઝનો જાણીતો પ્રયોગ પણ કૃતિની કૃતિનિષ્ઠતાને પ્રકાશિત કરવાનો હતો, પ્રભાવવાદમાંથી કૃતિવિવેચનને મુક્ત કરાવવાનો હતો. તેમના આ આશયના સંદર્ભમાં જ તેમણે આપેલા ભાષાના બે ઉપયોગને મૂલવી શકાય. ઉપરાંત તેઓ કૃતિ પરિશીલનમાં સંકેતવિજ્ઞાનને પ્રયોજીને તેનું ભાષાકીય વિશ્લેષણ કરવા પ્રેરાયા છે. આનું ઉત્તમ દૃષ્ટાંત ~~આપણને~~ તેમની "અર્થ" વિષેની ચર્ચા છે. કહો કે રિચાર્ડ્ઝની આપણને અભિપ્રેત એવી ચર્ચાનું બિંદુ "સંદર્ભ"ની તેમની વિભાવનામાંથી પ્રાપ્ત થાય છે.

તેમના મતે "અર્થ"ને સ્થિરતા ન હોય. પ્રત્યેક સંદર્ભમાં તેનું મૂલ્ય પરિવર્તન પામતું રહેવાનું. જેમકે વિજ્ઞાનના અર્થો અને માનવ-વ્યવહારના અર્થો. અર્થો બદલાતા ન રહે તો તેની સૂક્ષ્મતા અને લવચીકપણું ગુમાવે છે, તેનું સૌન્દર્ય ગુમાવે છે. રિચાર્ડ્ઝ "અર્થ"ની સાથે "લય"ને સાંકળે છે ને બંનેને એકબીજાના પૂરક ગણે છે. આમ, કૃતિને આખા "સંદર્ભ" દ્વારા જ પામી શકાય. કેટલીકવખત સંદર્ભમાં આવતા વિધાનો તેના અર્થને પોષક નીવડે છે, તો કેટલીક વખત તે જ કૃતિનું જીવાતુભૂત તત્ત્વ બને છે. તેથી "વિધાનો"નો પણ એ રીતે છેદ ન ઉડાડી શકાય. કદાચ તેથી જ તેઓ અગાઉ ઉલ્લેખ્યું છે તેમ કવિતાને Pseudo - statement કહેવા પ્રેરાયા છે. કવિ કૃતિને જેમજેમ ઉદ્ઘાટિત કરતો જાય તેમ તેમ તેનો "અર્થ" રચાતો આવે. કોઈ અગાશી પર મોઝેઈકને ગોઠવીને બનાવેલી ભાતની માફક કવિ

વાક્યોના "અર્થ" ન નીપજાવી શકે. કૃતિની સમગ્ર સંઘટના દ્વારા જ તે નિષ્પન્ન થાય છે અને ભાવકે પણ સર્જકની માફક જ કૃતિને ઉકેલવાની પ્રક્રિયા દરમ્યાન એ "અર્થ" ને આત્મસાત્ કરવાનો રહે છે. રિચાર્ડ્ઝને આ પ્રકારના સંદર્ભોના સંયોજક માટે 'metaphor' એક લાક્ષણિક યુક્તિ જણાઇ છે. તેમના મતે આ "મેટાફર" માત્ર તુલના નથી પણ પૈડાની ખીલી છે, જે એકબીજાથી સાવ ભિન્ન અને અસંબધ્ધ સંદર્ભોને ગૂંથે છે. શક્તિશાળી "મેટાફર" દ્વારા પ્રાપ્ત થતો અર્થ માત્ર આભૂષણ બનવાને બદલે અભિનવ અર્થ બને છે જેમાં કલ્પના પોતે ભળી જઇને નવું ફલક પ્રગટાવે છે. "સંદર્ભ" અને "અર્થ"ની ચર્ચાની સાથોસાથ અતિપરિચિતતા (triteness) ની યુક્તિનો પણ તેમણે વિચાર કર્યો છે.

કાવ્યની મૂર્તક્ષમતા વિષે વિશદ સમજ આપ્યા પછી તે કહે છે કે આવી મૂર્તતા એટલે વૈવિધ્ય કે નોખાપણું, જેમાંથી અસમાન ઘટકો વ એનો સંઘર્ષ કૃતિનું નવું પરિમાણ પ્રકટાવે અને કૃતિને સાહિત્ય-વિધાનમાં સરી પડતી અટકાવે. "હેમ્લેટ"ની ઉક્તિનું દૃષ્ટાંત લઇને એમણે સાહિત્યિક અને મેટાફોરિકલ વ એનો ભેદ પ્રકટ કર્યો છે. "મેટાફર" વિષેનો તેમનો પક્ષપાત સ્પષ્ટ છે. શબ્દનું સૌંદર્ય જે તે શબ્દને જ આભારી છે. એની જ ત્યાં અનિવાર્યતા રહી છે. એને બદલે એનો બીજો કોઇ પર્યાયવાચી શબ્દ ન ચાલે - રિચાર્ડ્ઝનું આ પાયાનું ગૃહીત છે.

રિચાર્ડ્ઝની ચર્ચામાં સાહિત્યવિવેચન માટેની વસ્તુલક્ષિતાની સાથોસાથ કૃતિપરિશીલનની કેટલીક મૂલગામી વિચારણા મળે છે. તેમણે "રૂપરચના" વિષેની પોતાની સભાનતાને પ્રકટ કર્યા વિના "રૂપરચના"નો વિભાવ પરોક્ષરૂપે આમ પ્રકટ કરી આપ્યો છે.

ક્લીન્થ બ્રૂક્સ તેમનું ઋણ અદા કરતાં સાચું જ કહે છે કે તેમણે કવિતાને ધ્યાનપૂર્વક વાંચવાની આવશ્યકતા પર ભાર મૂક્યો.

રિચાર્ડ્ઝ મનોવિજ્ઞાનની ઉચિત ભૂમિકા દ્વારા અનુભવની પ્રક્રિયા પર ભાર મૂકે છે. જ્યારે એલિયટ પદાર્થ ઉપર ભાર મૂકે છે. બંને વિવેચકો કૃતિની સજીવતા, સમતુલા અને વ્યવસ્થાની સમસ્યાને સૂક્ષ્મરૂપે વિલોકે છે.

હર્બર્ટ રીડ સાહિત્યકળાની સાથે લલિતકળાઓમાં ઊંડો રસ ધરાવે છે. તેમની વિચારણા કોલરિજ અને હ્યુમની વિચારણાની નિકટની વિચારણા રહી છે. તેમણે અમૂર્તતા અને એમ્પથી, અમૂર્ત અને સજીવ રૂપરચનાની ચર્ચા કરી છે.

તેઓ સેન્દ્રિય રૂપરચનાનો બચાવ કરીને શબ્દ, સંગીત, કલ્પન, મેટાફર સંરચનાનો બચાવ કરે છે. તેમને મન સંરચના એટલે શબ્દોની મૂર્ત ભાત.

માર્કશોરર, આપણે ત્યાં ધ્વનિવાદની ચર્ચા દરમ્યાન જે સંસિધ્ધસર્જનકૃતિની ચર્ચા મળે છે તેના જેવો જ મત વ્યક્ત કરે છે; જ્યારે આપણે કૃતિમાંના વસ્તુ-સંભારની વાત કરીએ છીએ ત્યારે તેમાં કળાની વાત તો કરતા જ નથી, પણ માત્ર અનુભવની વાત કરીએ છીએ. પણ આ સંભાર દ્વારા સિધ્ધ થતી રચના – Achievel content – સિધ્ધ થયેલો સંભાર – રૂપરચનાની વાત કરીએ છીએ ત્યારે જ સાચી રીતે વિવેચક તરીકે બોલતા હોઇએ છીએ. સંભાર અથવા અનુભવ અને સિધ્ધ થયેલો સંભાર અથવા કળા વચ્ચેનો ભેદ રચનારીતિને કારણે પડે છે. તેથી તેઓ રચનારીતિની પ્રક્રિયા પર વધુ ભાર મૂકતા જણાય છે.

જ્યારે ડેવિડ પાર્કર પુદ્ગલની અખણ્ડતા, વિવિધતામાં એકતા, વસ્તુગત વૈવિધ્યનો સિધ્ધાંત, સમતુલા, શ્રેણીવ્યવસ્થા અને રૂપરચનાનો વિભાવ પ્રકટ કરે છે. અને સ્ફુટ કરે છે કલાકૃતિની અખણ્ડતા એ ભાવકના અનુભવમાં રહેલી એકતાનું જ પ્રતિરૂપ હોય છે. Ethel Puffer જેને પદાર્થમાંથી "વિશ્રાન્તિ" રૂપે જુએ છે એને પાર્કર એકાગ્રતા અને સમગ્રતાના સંદર્ભે તપાસે છે. પાર્કરે પોતાની ચર્ચાને અન્ય લલિત-કળાઓનો આશ્રય લઇને સુસ્પષ્ટ કરી છે.

હેરોલ્ડ ઓસ્બોર્ન તો રૂપરચના અને સંભારના અદ્વૈત ઉપર ભાર મૂકતા સ્પષ્ટ કરે છે[૫૪] કે કૃતિનું છંદબંધારણ, લયની આવર્તનો, લાક્ષણિક શબ્દસંશ્લેષો—આ બધાને જ્યારે અર્થના સંભારમાંથી સારવી લેવામાં આવે છે ત્યારે કૃતિની રૂપરચનાનું સર્જન થાય છે, એથી વિશેષ એ કશું નથી. રૂપ વગરનો સંભાર મૂર્ત અસ્તિત્વ પામ્યા સિવાયની અસહજ અમૂર્તતા બને કારણકે જ્યારે તે અન્ય ભાષામાં અભિવ્યક્ત થાય ત્યારે તેનું રૂપ આના કરતા જુદું હોય છે. કાવ્યકૃતિને અખણ્ડ અને સમગ્રરૂપે ગ્રહણ કરવી જોઇએ. ત્યાં રૂપરચના અને સંભાર વચ્ચેનો સંઘર્ષ ન સંભવે. કારણકે બંનેનું એકમેક વિના અસ્તિત્વ નથી અને અમૂર્તતા તો બંનેને નામશેષ બનાવી દે."

રૂપરચના અને સંભારની આવી અવિભાજ્યતા અને અન્યોન્ય-પણાની અભિજ્ઞા આમ તો એરિસ્ટોટલ જેટલી પ્રાચીન છે જ. પરંતુ આપણે જોયું તેમ કેટલાક વિવેચકો સંભારનો કાંકરો કાઢી નાખીને માત્ર રૂપરચનાનો જ તારસ્વરે મહિમા ગાતા રહયા છે તો કેટલાક સંભારને જ કૃતિનું જીવિત માનીને તેની સ્તુતિ કરતા રહયા છે. વાસ્તવમાં સંસ્કૃત અલંકારમીમાંસામાં જોયું તેમ, કૃતિમાં સામગ્રીના પરિપોષની પ્રક્રિયામાંથી જ કૃતિનું સૌંદર્ય પ્રકટે છે જે સ્વસંવેદસિધ્ધ હોય છે. જેમાં કૃતિના કોઇ મૂલ્ય કે સત્યની અપેક્ષા સેવવી પણ અનુચિત ગણાઇ છે.

આપણે "રૂપરચના" સંજ્ઞાના વિવિધ સંકેતોનો જુદા જુદા મીમાંસકોની વિચારણા દરમ્યાન આગાઉ પરિચય મેળવ્યો. મોટા-ભાગના વિવેચકોની ચર્ચામાં રૂપરચના (form) અને સંભાર (content) ને અલગ ગણવામાં આવ્યા નથી. અમેરિકામાં ૧૯મી સદીમાં સાહિત્યકૃતિ વિષેની સભાનતા વધી તે પહેલાં પણ નવ્ય વિવેચનના પાયાના વિભાવોનો અનુભવ સહેજ જુદા સંદર્ભમાં આપણને મળે છે. ૧૯મી સદીના પ્રારંભે શ્લેગેલ બંધુઓ પોતાને "neue kritiker" તરીકે ઓળખાવે છે અને ક્રોચે જ્યારે 'I' સર્વનામનો ઉપયોગ કરવાનું નહોતો ઇચ્છતો, ત્યારે પોતાના અભિપ્રાયોને '~~lanuova~~ la nuova critica' તરીકે ઓળખાવતો. ૧૯૧૧માં ક્રોચેની વિચારણાને સમજાવતી નાની પુસ્તિકા 'The new criticism' માં Joel. E. spingarn આ સંજ્ઞા પ્રયોજે છે. સહેજ જુદી રીતે આ આખી ભૂમિકાને તપાસીએ તો આ oganistic રૂપરચનાવાદના પુરોગામીઓ અનેક છે. ૧૮મી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં જર્મનીમાં આનો પ્રારંભ થયો અને ઈંગ્લેન્ડમાં કોલરિજની સાથે આવ્યો. ૧૯મી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં તે પોતાની ઉબડ-ખાબડ કેડીઓ સહિત ફ્રેન્ચ પ્રતીકવાદ સાથે ભળ્યો અને વધુ પ્રત્યક્ષરૂપે હેગેલ અને ~~દે સન્ક્ટિસમાંથી~~ દ-સન્ક્ટિસમાંથી આ રૂપરચનાવાદ ક્રોચેના 'aesthetics' સુધીમાં એના પ્રબળ સંકેતો સાથે આપણી સામે આવી રહે છે. આમ, કોલરિજ, ક્રોચે અને ફ્રેન્ચ પ્રતીકવાદ આ નવ્ય વિવેચનના નિકટના પૂર્વસૂરિઓ કહી શકાય. ફ્રેન્ચ પ્રતીકવાદે "રૂપરચના"ના વિભાવને વિશદ સ્વરૂપ આપવામાં પાયાની આગવી ભૂમિકા ભજવી છે એમ કહીએ તો ખોટું નહિ.

"કેન્યન રીવ્યૂ"નો સ્થાપક જ્હોન ક્રો રેન્સમ ૧૯૪૧માં 'The New criticism' નામનું પુસ્તક લખે છે ત્યારથી આ સંજ્ઞા સામાન્ય ઉપયોગમાં લેવાઇ. એ કે નવ્ય વિવેચન કરતાં એ ઘણી જુદી

સંજ્ઞા બને છે. ૧૯૪૧માં રેન્સમનું પુસ્તક પ્રકાશિત થયું ત્યાં સુધીમાં નવ્ય વિવેચકોનાં મંતવ્યો અને પધ્ધતિઓ સ્થાપિત થઇ ચૂક્યાં હતાં. તત્કાલીન અમેરિકન વિવેચનના પ્રચલિત પ્રવાહો સામેના પ્રતિભાવરૂપે કોઇપણ સહૃદય ભાવક તેની વિકાસશીલ વિચારધારાઓને પ્રમાણી શકે. નવ્ય વિવેચકોના આગમન પહેલાં અમેરિકાના વિવેચનને મુખ્ય ચાર ધારામાં રેને વેલેક[૫૫] વિભાજિત કરી આપે છે. જેમાં પ્રભાવવાદી વિવેચન, માનવતાવાદી આંદોલન, સામાન્ય પરંપરાનો વિરોધ, અને ઐતિહાસિકતા – માર્ક્સવાદ જેવા અભિગમો પ્રવર્તમાન હતા. આ પ્રત્યેક વિચારણાની સામે નવી પધ્ધતિઓ, નવો સૂર અને નવી સમજ સાથે આ વિવેચના પ્રવેશે છે. જેના ઉપર ટી.એસ.એલિયટ અને આઇ.એ. રિચાર્ડ્ઝનો વ્યાપક પ્રભાવ રહયો. ૧૯૨૦માં એલિયટના 'Sacred wood' અને ૧૯૨૪માં રિચાર્ડ્ઝના 'The principles of literary criticism' ના વિચારોનો પ્રભાવ ઝીલાયો છે. વિવિધ દૃષ્ટિબિંદુઓ ધરાવતા આ વિવેચકોને આપણે ત્રણ જૂથમાં વહેંચી શકીએ.

કેનેથ બર્ક (Kenneth Burke) અને આર.પી. બ્લેકમૂર (R.P. Blackmur)નું એક જૂથ, જ્હોન ક્રો રેન્સમ (John Crowe Ransom), યાવર વિન્ટર્સ (yvor winters) અને એલન ટેઇટ (Allen Tate) નું બીજું જૂથ અને ક્લીન્થ બ્રુક્સ (Cleanth Brooks), , વિલિયમ વિમસાટ (William Wimsatt) રોબર્ટ પેન વોરેન (Robert Penn Warren) નું ત્રીજું જૂથ ગણી શકાય.

આમ, આ નવ્ય વિવેચકોનો એક સમૂહ કે સંપ્રદાય છે એ માન્યતા ખોટી છે. છતાંય આ પ્રત્યેક જૂથની વિચારણાને લક્ષમાં લેતાં તેમની પાયાની વિચારણાઓમાંની કેટલાક સામ્યોને આધારે "નવ્ય વિવેચકો"એ શીર્ષક હેઠળના જૂથમાં રાખીને તપાસી શકાય. તેમના સમકાલીન સંપ્રદાયો અને અગાઉ વ્યક્ત થયેલા વિવેચનનાં મંતવ્યો

સામેના આ વિવેચકોના પ્રતિભાવોને એક સાથે મૂકી જોઇ શકાય. પ્રભાવવાદી વિવેચકોના metaphorical અને evocative વિવેચનનો દરેકે વિરોધ કર્યો છે. એલન ટેઇટ, બ્લેકમૂર, ક્રેનેથ બર્ક, યાવર્સ વિન્ટર્સે અભિનવ માનવતાવાદ માટે ઉગ્ર ટીકાયુક્ત પરિસંવાદ યોજ્યો હતો. ઉપરાંત માર્ક્સવાદના વિરોધમાં તેઓમાં ઐક્ય જણાય છે. આ નવ્ય વિવેચકોએ એકી અવાજે તીવ્રતાથી જુદી જુદી માત્રામાં academic Scholarship નાં ગૃહીતોની ચર્ચા કરી છે. સૌથી વધુ ઉગ્રતા એલન ટેઇટના 'Miss Emily and the Bibliographer' વ્યાખ્યાનમાં પ્રકટ થઇ છે. તેમણે વિવિધ બળો, કાર્ય-કારણો, જીવવિજ્ઞાનના ઉદ્ભવ અને વિકાસના સાદૃશ્યો, મનોવિજ્ઞાન, અર્થશાસ્ત્ર અને સમાજવિદ્યાનાં સાદૃશ્યોથી પ્રભાવિત થયેલી પધ્ધતિઓને સાહિત્યવિવેચનમાં સાંકળવાના જે પ્રયત્નો થયા છે તેને ઉઘાડા પાડયા છે. મૂલ્યાંકન માટે તે ઇતિહાસની પ્રતીક્ષાને નિરર્થક ગણાવે છે. તેમના મતે ઐતિહાસિક પધ્ધતિઓએ આપણા ચિત્તને વિવેચનના પારંપરિક પ્રયોજનો માટે નકામું ઠેરવ્યું. વિન્ટર્સ પણ ઐતિહાસિક અંધશ્રધ્ધાને વખોડે છે. જો કે એ સ્મરણમાં રાખવું પડે છે કે academic ઐતિહાસિક સજ્જતાના નકારનો અર્થ એવો નથી થતો કે તેમણે કવિતાની ઐતિહાસિકતા (historicity) ને અવગણી છે. કલીન્થ બ્રૂક્સની ચર્ચામાં આનું સમર્થન મળે છે. પણ તેમના મતે કવિતાના આસ્વાદમાં ઇતિહાસના પુરાવાના પૂરક જ્ઞાનને આવકારી શકાય નહીં. તેમણે ઇતિહાસની તાત્ત્વિકતાને સ્વીકારી અને પોતાના મૂલ્યાંકનમાં એક ધોરણરૂપે તેને ઉપયોગમાં લીધી છે. ટી. એસ. એલિયટની ચર્ચામાં ઇતિહાસનું આગવું સ્થાન છે.+ ટેઇટની વિચારણામાં પણ આ જ સૂર સંભળાય છે.

નવ્ય વિવેચકો પર આક્ષેપ મૂકવામાં આવે છે કે તેઓ ઇતિહાસને

+ "My attempt is to see the present from the past, yet reamin immersed in the present and committed to it".

અવગણે છે, તેમનામાં ઇતિહાસની કોઇ સૂઝ નથી. તે આ રીતે બેયુનિયાદ કરે છે.

નવ્ય વિવેચકો કૃતિના પરિષ્ઠ અભ્યાસ close reading of the text પર ભાર મૂકે છે. આ close reading ને કેટલાક ફ્રેન્ચ 'explication de texte' ના નર્વા સૂત્રરૂપે લેવા પ્રેરાય છે. પરંતુ ક્લીન્થ બ્રુક્સે જે પરિષ્ઠ અભ્યાસની વાત કરી છે તે explication de texte કરતાં સાવ ભિન્ન છે. આથી પરિષ્ઠ અભ્યાસને explication de texte ના પર્યાયરૂપે લેવામાં ભૂલ છે. આ નવ્ય વિવેચકોની પાયાની વિચારણા એ છે કે રસાનુભવ વ્યવહારાનુભવ કરતાં તદ્દન ભિન્ન છે. કૃતિની એકતા (unity) અને સુસંગતતા (coherence) દ્વારા જ રસાનુભવ પામી શકાય છે. કૃતિની સ્વાયત્તતા (autonomy) અને પવિત્રતા જાળવવાનો તેથી જ તેઓ ખાસ આગ્રહ સેવે છે. આ વિચારણાનો સંબંધ "કળા ખાતર કળા"ના વાદ સાથેનો ઘણો પ્રાચીન છે. Umberto Eco કહે છે તેમ, કોઇપણ ધારાધોરણોનો આશરો લીધા વિના માત્ર કૃતિને વાંચીને જ તેને પ્રકટ કરો.[પ૬] [Producing texts by reading them]

રસાનુભવ, વૈજ્ઞાનિક સત્ય, નીતિમત્તા અને વ્યવહારુ ઉપયોગિતા વચ્ચેનું વર્ગીકરણ કાન્ટના critique of judgement (૧૭૯૦) માં વીગતે થયું છે તે આપણે આગળ અવલોક્યું. કૃતિની "સંગતિ", "એકતા" અને "સજીવતા"નો ખ્યાલ તો એરિસ્ટોટલ જેટલો પ્રાચીન છે એ પણ તારવ્યું છે. લગભગ ૧૮૦૦ની આસપાસ જર્મન વિદ્વાનો દ્વારા તેમનું સંસ્કરણ કરવામાં આવ્યું જેમાંથી કોલરિજે પોતાના દ્રષ્ટિબિંદુ માટે પ્રેરણા લીધી. "વિવિધતામાં એકતા" અથવા તો "વિરોધી બળો વચ્ચેના સંતુલન"ના વિભાવનો ઉદ્ગમસ્ત્રોત કોલરિજની "કલ્પના - Imagination' "ની વિભાવનામાં દ્રષ્ટિગોચર થાય છે. એ આપણે

જોયું. આ દૃષ્ટિબિંદુઓ દ્વારા આટલું તો ફલિત થાય છે જ કે સફળ કળાકૃતિ પોતે જ અખણ્ડ છે, જેમાં ઘટકો એકબીજા સાથે સંયોજાય છે, રૂપાંતરિત થાય છે અને એક પુદ્ગલ રચે છે. ક્લીન્થ બ્રુક્સ અને અન્ય વિવેચકો "ઘનિષ્ઠ અભ્યાસ" પર ભાર મૂકે છે તે આ સત્યનો જ પડઘો પાડે છે. પરંતુ કવિતા એ વાસ્તવિકતાથી તદ્દન ભિન્ન છે, તે સ્વયં આધારિત છે અને માત્ર શબ્દોની આગવી લીલા છે, એવાં જે તારણો અપાય છે તેનાથી જ આ સાદા વિભાવમાં વિચિત્રતાઓ પ્રવેશે છે. ક્લીન્થ બ્રુક્સ 'Heresy of Paraphrase' માં કળાકૃતિને કેવળ વિધાનો પૂરતી સીમિત કરવા સામે અને તેના નૈતિક કેન્દ્રના પ્રયોજનની માન્યતા સામે વાંધો ઉઠાવે છે.

ક્લીન્થ બ્રુક્સ અને રેન્સમ બંને અનુકરણ (mimesis) ની વિભાવનાને સમર્થન આપે છે. બ્રુક્સના મતે કવિતા સાચી કવિતા હોય તો એ વાસ્તવનો આભાસ 'Simulacrum of reality'[57] છે. રેન્સમ પણ આ જ મતને પુરસ્કારીને કવિતાને પ્રતિનિધાનરૂપે જુએ છે. કોઈપણ નવ્ય વિવેચક Prison house of language માં માનતા નથી. આ આખી વિચારણા કૃતિના એકત્વ, સ્વયં પ્રકટીકરણ, અને સુગ્રથિતતા વિશેના વિભાવ સુધી લઈ જાય છે.

આમ આપણે જોયું કે નવ્ય વિવેચનમાં કળાકૃતિ લેખે સાહિત્યકૃતિની આગવી સત્તાનો સ્વીકાર થયો. સાહિત્યકૃતિ સજીવ મૂર્ત પુદ્ગલ છે એના પર તેમણે ભાર મૂક્યો.

આપણે તપાસ્યું છે તેમ, રૂપરચના અને સંભાર વચ્ચેના દ્વૈત – અદ્વૈતના વાદવિવાદોનો તંતુ અહીં પણ રોપાયેલો જણાય છે. સામાન્ય રીતે આ વિવેચકો રૂપરચના અને સંભારના વિવાદને ટાળવા માટે

સંરચના (structure) સંજ્ઞા પ્રયોજતા જણાય છે. ક્લીન્થ બ્રુક્સ સંભારને બદલે સંભારના ગુણવિશેષ quality of contentને શોધવાની વાત કરે છે. "રૂપરચના"ને જે રૂઢ સંકેતો વળગ્યા છે તેના સંસ્કરણરૂપે "સંરચના" સંજ્ઞા પ્રયોજતા લાગશે.+ અને સામગ્રીમાં orderingમાં જ આ દ્વિધાનો ઉકેલ લેવા પ્રેરાયા છે. મોટાભાગના નવ્ય વિવેચકોના દૃષ્ટિબિંદુનું પ્રતિનિધિત્વ કરી શકે એવી "સંરચના"ની તેઓ આ રીતે વ્યાખ્યા બાંધે છે:

The structure meant is a structure of meanings, evaluations and interpretations; and the principle of unity which informs it seems to be one of balancing and harmonizing connotations, attitudes and meanings....... The unity is not a 'unity of the sort to be achieved by the reduction and simplification appropriate to an algebraic formula. It is a positive unity, not a negative, it represents not a residue but an achieved harmony. (pp.178, 179)

- "The well-Wrought Urn".

"સંરચના"નો આગવો વિભાવ એમણે અહીં રજૂ કર્યો છે. એમણે કળાકૃતિની એકતાની પ્રતીતિ માટે વિવિધ વલણો તેમજ એમાંની અર્થસંપત્તિ વચ્ચેના સંતુલન અને સંવાદિતાની આવશ્યકતા પર યોગ્ય રીતે ભાર મૂક્યો છે. કળાકૃતિની સજીવતાનો નિર્દેશ ..... The structure of the Poem as an organism[58]માં મળે છે.

કવિતાની સંરચનાને તેમણે બૌદ્ધિક (rational) અને તાર્કિક

+ The structure meant is clearly not form in the conventional sense in which we think of form as a kind of envelop which 'contains' the 'content'. (p.178) - The Well-Wrought Urn" - Cleanth Brooks.

સંરચનાથી અલગ તારવીને તેની આંતરિક સંરચનાને સ્થાપત્ય, ચિત્રકળા અને નાટક જેવી વિભિન્ન કળાઓનાં દૃષ્ટાંતો દ્વારા સ્ફુટ કરી આપી છે. સ્થાપત્યકળામાં કમાનનો તનાવ – પ્રતિતનાવ – ક્રિયા – પ્રતિક્રિયામાંથી એક સ્થિરતા – શમનના નિર્માણનો તેઓ ઉલ્લેખ કરે છે. આ જ પ્રકારની તનાવ-પ્રતિતનાવની પ્રક્રિયાને તેઓ સાહિત્યકૃતિ સાથે સંયોજે છે. કૃતિમાંના શબ્દો, છંદ, કલ્પન, પ્રતીક વગેરેનું સંયોજન આ પ્રકારની ક્રિયા – પ્રતિક્રિયાના ગતિશીલ સંબંધ દ્વારા સર્જાય છે. સંગીતમાં વિભિન્ન સૂરોના સંયોજનના પરિણામે સંવાદી ભૂમિકાનું નિર્માણ થાય છે. આ પ્રકારની સમયને અનુલક્ષતી (temporal) કળાઓમાં વિરોધી અને વિભિન્ન સૂરો વચ્ચે સંવાદિતા (harmonization), વિવિધ ઘટકો વચ્ચે સિદ્ધ થતાં સંતુલન (Balance) અને પરાકાષ્ઠાએ પહોંચતા શમનની (resolution) આગવી ભાત રચાય છે. નાટકમાં આ પ્રક્રિયાનું ઉત્કટ સ્વરૂપ જોવા મળે છે. નાટક અને કવિતા બંને ઉપાદાનરૂપે શબ્દોને પ્રયોજતાં હોવાથી તેના પરિશીલનમાં જોખમ રહ્યું છે. છતાંય નાટક સાથેનું સામ્ય તપાસવું વધુ રસપ્રદ છે. નાટકમાં સતત એક ક્રિયાવેગ પ્રવર્તે છે અને આ ક્રિયાવેગ વિવિધ પાત્રો અને વિવિધ પરિસ્થિતિમાં રહેલાં વિરોધી પરિબળોના પ્રારંભથી જ રચાતા સંઘર્ષમાંથી જન્મે છે. આ કાર્યવેગ વિશેનું વિધાન કે ઉપપત્તિ તારવી આપવાને બદલે નાટક આપણને આ ક્રિયા અથવા ક્રિયાવેગને પ્રતીત કરાવે છે અને એ વિરોધી તત્ત્વોના સંઘર્ષમાંથી જન્મતા ક્રિયાવેગ દ્વારા આ તત્ત્વો વચ્ચે સંતુલન જળવાય છે, પરાકાષ્ઠા અને શમન દ્વારા તે સંરચનાનો બોધ કરાવે છે.

આમ, ક્લીન્થ બ્રૂક્સે આંતરિક સંરચનાના વિભાવને વિશદરૂપે સ્પષ્ટ કરી આપ્યો છે.

આપણે જોયું તેમ નવ્ય વિવેચકો "રૂપરચના" અને "સંભાર" વચ્ચેના ભેદને અવગણે છે. તેઓ કવિતાની સજીવતામાં માને છે અને કળાકૃતિના પરિશીલન દરમ્યાન વલણો (attitudes), સૂર (tones), તનાવ (tension) વગેરેને અવલોકે છે. કળાકૃતિના organization ના ખ્યાલ પર તેઓ ભાર મૂકે છે. તેમના આ પ્રકારના ખ્યાલને આધારે તેઓ "રૂપરચનાવાદી" કહેવાયા છે.

આપણે જાણીએ છીએ તેમ નવ્યવિવેચના અગાઉના પ્રભાવવાદી, જીવનચરિત્રાત્મક અભિગમો, સાહિત્યના એકવિધ ઐતિહાસિક અને સામાજિક અર્થઘટનોયુક્ત વિવેચનાથી નોખી તરી આવે છે. જ્ઞાન-વિજ્ઞાનની ભિન્ન-ભિન્ન શાખાઓથી સાહિત્યને મુક્ત કરવાનો એમાં પ્રયત્ન થયો છે. તેના માટે તેઓ માત્ર "કૃતિ" ઉપર જ ભાર મૂકે છે.

કલીન્થ બ્રુક્સે "સંરચના"નો વિભાવ આપ્યો, સાથોસાથ રેન્સમની વિચારણામાં કૃતિના structure અને texture નો ખ્યાલ વિશિષ્ટ સંકેત ધારણ કરતો જણાય છે. Structure સંજ્ઞા દ્વારા કૃતિમાં વિસ્તરતા રહેતા "તર્કસૂત્ર" (logical core) કે "પ્રતિપાદન" (argument) નો ખ્યાલ સૂચવાયો છે. જ્યારે texture દ્વારા એના અંગભૂત વિગતોના સ્થાનીય ગુણધર્મોનો ખ્યાલ સૂચવાય છે. તેમના મતે પદાર્થની ગુણવિશેષતા તેની વસ્તુગતતા (thinginess) માં સમાયેલી છે.

રેન્સમ વિજ્ઞાન અને કવિતાના સંદર્ભે આ બંને સંજ્ઞાઓનો સંકેત સ્પષ્ટ કરે છે. વિજ્ઞાનમાં texture હોતું નથી, માત્ર શુધ્ધ માળખાં હોય છે. જેનાથી કોઇ આગવી વિશેષતા પ્રકટ થતી નથી. કવિતામાં texture અને structure બંને હોય છે. કવિતાનું

કવિતાના તર્કસૂત્ર માટે અપ્રસ્તુત હોવા છતાંય તે કવિતામાં અવરોધ ઉભો કરીને કવિતાની રૂપરચનાને સ્પર્શે છે. ત્યાં texture ની મૂળભૂત અસંબધ્ધતા મહત્ત્વની પુરવાર થાય છે. તેની ઓબ્જેક્ટિવિટી પામેલી તર્કસૂત્ર મળતાં નથી, પરંતુ સંકુલ તર્કસૂત્ર પ્રાપ્ત થાય છે.

જો કે રેન્સમના આ વિધાને ઘણો વિવાદ જગાવ્યો છે.

કવિતા તેના structure અને texture દ્વારા સાર્વત્રિકતા અને વિશિષ્ટતાનો ભાવબોધ કરાવે છે. અહીં સાર્વત્રિકતાને વિજ્ઞાન સાથે અને વિશિષ્ટતાને તે કવિતા સાથે સાંકળે છે.

હવે આ જ્ઞાન બંને સમાન ભૂમિકાઓથી મળે છે? અથવા તો તેમના સંયોજન દ્વારા મળે છે? રેન્સમ આવાં મિશ્રણને અવગણે છે.

રેન્સમ કવિતામાં structure ની અનિવાર્યતા પર ભાર મૂકે છે. જો કે તે રિચાર્ડ્ઝનો વિરોધ કરે છે. પરંતુ તેની Poetic Structure ની વિભાવના રિચાર્ડ્ઝની વિભાવના સાથે સામ્ય ધરાવે છે.

આમ, રેન્સમની વિચારણામાં તે મૂર્તતાને પુરસ્કારે છે છતાંય પ્રાચીન રૂપસંભારનો સંદેશ – અલંકરણનો દ્વૈતવાદ પ્રગટ થયા વિના રહેતો નથી. રેન્સમ કવિતાના સ્વરૂપની ચર્ચામાં physical poetry અને platonic poetry કરતાં metaphysical poetry ને આવકારે છે. તે વિજ્ઞાનની પ્રવૃત્તિ સામે કાવ્યપ્રવૃત્તિને સાંકળે છે અને પોતાનો structure નો વિભાવ આગવી રીતે વ્યક્ત કરે છે. કવિતામાં મૂર્તતાનું નિર્માણ કલ્પનો દ્વારા શક્ય બને છે. તેથી કાવ્યવિશ્વ અને વિજ્ઞાનવિશ્વ વચ્ચેની વ્યાવર્તકતા સ્ફુટ થઇ શકે. વિજ્ઞાન પૃથક્કરણ દ્વારા પદાર્થ સમગ્રને સ્થાને એના એકાદ ગુણધર્મને

સ્થાપે છે. જ્યારે કવિતામાં વિવિધ કલ્પનોની રચના દ્વારા મૂર્ત વિશ્વ નિર્માય છે, ભલે દરેકના ગુણધર્મો અલગ-અલગ હોય તો પણ. આમ, કવિતામાં એના તર્કસૂત્રના આવરણની નીચે અર્થસંકુલતાઓ અને આંતરવિરોધ દ્વારા મૂર્ત સૃષ્ટિનું સર્જન થાય છે.

આપણને મળતા માનવ અનુભવો અંગેના સમર્થ બૌધ્ધિક વિધાન કવિતા કરે છે એમ નીતિવાદી વિવેચક વિન્ટર્સનું માનવું છે. તે જણાવે છે કે કવિતામાં સંભાર પર લાદવામાં આવતું નિયંત્રણ કે શિસ્ત તેની રૂપરચના બને છે. જે કંઇક અંશે નૈતિક હોય છે. અથવા બીજીરીતે આમ કહે છે કે નૈતિક સામગ્રીનું નિર્ણાયક બળ "રૂપ" બને છે જે સંવેદના અને રચનારીતિના સુમેળને પ્રકટાવે છે.

રેન્સમ અને વિન્ટર્સની વિચારણામાં પાયાના વિરોધો જણાય છે. રેન્સમની વિચારણામાં કવિતાની મૂર્તતા માટેનો આગ્રહ સેવાયો છે. વિન્ટર્સનું દૃષ્ટિબિંદુ નીતિવાદી હોવા છતાં તે સંવેદના અને રચના-રીતિના સુમેળને જોવા પ્રેરાયો છે તે સૂચક છે.

એલન ટેઇટના મતે વિજ્ઞાનના આક્રમણથી બચવા માટે કળા હંમેશા નવાં રૂપોને શોધવા તરફ ઢળે છે. રેન્સમની structure અને texture ની વિચારણાના દ્વૈતને ટાળવા માટે તેઓ 'tension' સંજ્ઞા આગવા અર્થસંકેત સહિત પ્રયોજે છે. તેમના મતે 'tensicn' નો ગુણ કૃતિની "સમગ્રતા" દ્વારા પ્રકટે છે અને આવી "સમગ્રતા" કૃતિમાંના વિશિષ્ટ અર્થોની સંયોજના દ્વારા ઊપસે છે. આ સંજ્ઞાના સંકેતોને વધુ સ્પષ્ટરૂપ આપવા માટે તેઓ Extension અને Intension જેવી બે પેટાસંજ્ઞાઓ લઇને આવે છે. પદાર્થ કે વ્યક્તિના કેવળ નિર્દેશ દ્વારા extension નો અનુભવ થાય છે, જ્યારે પદાર્થ કે વ્યક્તિના

ગુણવિશેષોનો સંકેત અથવા પદાર્થની મૂર્તતાનો પરિચય intension દ્વારા પામી શકાય છે. આ extension અને intension ની પરસ્પર ક્રિયા-પ્રતિક્રિયા દ્વારા જ કૃતિનો વિશેષ "અર્થ" પ્રકટે છે અને આ વિશેષ "અર્થ" તે આ tension . તેમના મતે ઉત્કૃષ્ટ કૃતિમાં આ extension અને intension નું આત્યંતિક રૂપ જોવા મળે છે. તેઓ આગળ ઉમેરે છે કે આમાંનુ એકપણ તત્ત્વ બીજા તત્ત્વને લુપ્ત કરતું નથી, ઊલટાનું પરસ્પર પોષક અને પ્રેરક તત્ત્વ નીવડે છે.

કેનેથ બર્ક માર્ક્સવાદ, મનોવિશ્લેષણ અને નૃવંશવિદ્યાને સંકેત-વિજ્ઞાન સાથે સાંકળે છે. તે સાહિત્ય અને માનવવ્યવહારની પધ્ધતિને પ્રારંભબિંદુ કે સમજૂતી માટેના ફક્ત ઉદ્દેશરૂપે જોઈ તેનું વિભાગીકરણ કરે છે. તેમની પ્રારંભની દરેક ચર્ચામાં "રૂપરચના" પર વધુ ભાર મૂકાયો છે. તેમને મન "રૂપરચના" ઇચ્છાઓનું ઉદ્દીપન અને પરિતૃપ્તિ છે. કૃતિના એક પટકથી બીજા પટક સુધી ભાવકને લઇ જઇને એ રીતે વિશિષ્ટ શ્રેણીનો ભાવબોધ કરાવવાનો રૂપરચનાનો ઉપક્રમ તેમણે વર્ણવ્યો છે. રિચાર્ડ્ઝની જેમ અહીં ભાવકને જ લક્ષમાં રખાયો છે. તેઓ કૃતિની વિશિષ્ટ સ્વાયત્તતા અને સમગ્રતાના ખ્યાલની દિશા તરફ જઇ રહ્યા છે એવો નિર્દેશ અહીં મળે છે પરંતુ પોતાના વિચારને આ શ્રેણીઓ પરત્વેની સમાનતામાંથી બહાર લાવી શક્યા નથી.

'The philosophy of Literary form' માં તેઓ "રૂપરચના"ને કવિતાના અર્થઘટન માટે બિલકુલ ગૌણ પટક લેખી "પરિસ્થિતિના સંકલન માટેની વ્યૂહરચના"ની શ્રેણી તરીકે સ્થાપે છે. અહીં અગાઉ નિર્દેશી તે દ્વિધા સ્પષ્ટ થાય છે.

આર. પી. બ્લેકમૂર બર્કથી પ્રભાવિત થઇને એમના જેવો જ રૂપ-રચનાનો મનોવૈજ્ઞાનિક વિભાવ રજૂ કરે છે. તેમના મતે જીવનવિષેના જે સંવેદનો છે તેને અસ્તિત્ત્વમાં લાવવાનો રૂપરચનાનો ઉદ્દેશ છે. બર્કના કરતાં બ્લેકમૂર સાહિત્યને વધુ લક્ષમાં રાખે છે. ઉપરાંત શબ્દો, કાવ્યપદાવલિ, છંદ અને પ્રસંગોપાત આલેખાતા રચનાવિધાનના સિધ્ધાંતોની પણ ચર્ચા તે છેડે છે. છતાં આશ્ચર્ય છે કે તે આને 'executive form' તરીકે ઓળખાવે છે!

વિલિયમ એમ્પસન "રૂપરચના"નો નિર્દેશ કરતો નથી. આપણે સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્રમાં શબ્દશક્તિનો જે મહિમા કર્યો છે એવી કાવ્ય-ભાષાની પ્રતીયમાન સૃષ્ટિનો, એની સંદિગ્ધતાઓનો તે અભ્યાસ રજૂ કરે છે. 'The structure of complex Words' ના અભ્યાસમાં સાહિત્ય વિવેચનના કરતાંય વિશિષ્ટ પ્રકારની શબ્દકોશરચના-lexicography ની ચર્ચામાં વ્યસ્ત રહે છે. તેમની ચર્ચામાંથી આપણને "સંદિગ્ધતા"નો વિભાવ મળે છે, પરંતુ ભાષાની આ સંકેત-બહુલતાને સૂચવવા માટે સંદિગ્ધતાને (ambiguity) બદલે 'Plurisignation' સંજ્ઞા પ્રયોજવા ફિલિપ વ્હીલરાઇટ ~~પ્રયોજ્યા~~ પ્રેરાયા છે એ ખરું, પણ અર્થની સંરચના તેમાંથી પ્રકટતી નથી.

આ અમેરિકન વિવેચકોએ સજીવ એકતા (organic unity) નો સિધ્ધાંત વિશદરૂપે મૂકી આપ્યો છે. બ્રુક્સ, એમ્પસન અને રિચાર્ડ્ઝની દિશામાંથી આવે છે, પરંતુ શરૂઆતની વિચારણાને બાદ કરતાં તેમણે પોતાની આગવી વિચારણાનો પરિચય કરાવ્યો છે. તેમણે કવિતાની મૂર્તતાને (concreteness) દર્શાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. રેન્સમ અને ટેઇટની વિચારણાઓની ત્રુટિઓને તેમણે પોતાના આગવા "સંરચના"ના

સંપ્રત્યય દ્વારા ગાળી નાખી છે. આપણે આ "સંરચના"નો આગવો અર્થસંકેત અગાઉ તપાસ્યો છે. તેઓ પરસ્પર વિરોધી તત્ત્વોને તેના ગુણવિશેષો સમેત આત્મસાત્ કરવાની વાત કરે છે.

ક્લીન્થ બ્રુક્સ રિચાર્ડ્ઝના તાત્ત્વિક ખ્યાલો સાથે સંમત થયા વગર તેની ચાવીરૂપ સંજ્ઞાઓ વલણો (attitudes), તણાવ (tension,) સંદિગ્ધતા (ambiguity) વક્રતા (Irony) નો પોતાની રીતે ઉપયોગ કરે છે. અને એ સંજ્ઞાઓને એક નવી મૂલ્યવત્તા અર્પે છે.

સામાન્ય રીતે વક્રતા (Irony) ને વ્યંગ કટાક્ષ (satire) સાથે સાંકળવામાં આવે છે. ત્યાં એનો ખ્યાલ બહુ મર્યાદિત બની જાય છે પરંતુ બ્રુક્સની કાવ્યવિચારણામાં કૃતિના સંદર્ભ સાથે સંકળાયેલા બીજા નાના મોટા સંદર્ભો કે વિગતો એ રીતે આવે છે કે તેનાથી તેનું ગુણવિશેષો અને અર્થસંકેતો સાથેનું એક આખું કલેવર નવે રૂપે અસ્તિત્વમાં આવે છે. બ્રુક્સના મતે દરેક યુગની કવિતામાં આ પ્રકારની "વક્રતા"નું ઘણું મહત્ત્વ હોય છે. એલિયટ કહે છે તેમ કવિ કાવ્યમાં નવો "અર્થ" પ્રકટ કરવા માટે 'dislocate language into meaning' માટે તત્પર રહે છે. આ રીતે "વક્રતા" એ બ્રુક્સને મન કૃતિ સમગ્રનું નિયમન કરનારું તત્ત્વ બની રહે છે.

ઉપરાંત બ્રુક્સ કાવ્યકૃતિનું રચનાસંવિધાન એટલે "આંતર-વિરોધની ભાષા (language of Paredox)[59] એમ કહીને પોતાના કાવ્ય વિશેષના "વક્રતા"ના વિભાવને વધુ પુષ્ટ કરતાં જણાય છે. સામાન્ય રીતે આપણે સંવેદનશીલતાની સામે બૌદ્ધિકતા, તાર્કિકતાને બદલે દિવ્યતા અને પૂર્ણતાને વિરોધી બળો રૂપે જોઈએ છીએ. પરંતુ બ્રુક્સના મતે "આંતરવિરોધ"ની પ્રક્રિયા વધુ ગહન સ્વરૂપની છે.

કવિતાની સંરચના માટે આવી "આંતરવિરોધ"ની ભાષા અનિવાર્ય બની રહે છે. વિજ્ઞાનમાં સંજ્ઞાઓ અમુક ચોક્કસ સંકેત સાથે જોડાઇને સ્થિર થઇ જતી જોવાય છે. જ્યારે કવિની પ્રક્રિયા તેનાથી સાવ ભિન્ન છે. તેમાંતો પ્રત્યેક સંજ્ઞા એકમેકના સંપર્કમાં મૂકાઇને સતત સંસ્કરણ પામતી રહે છે. આમ, કલ્પનોનો ગુણ વિશેષ જ અહીં "આંતરવિરોધ"નો પર્યાય બને છે. અગાઉ જોયેલ એમ્પસનનો "સંદિગ્ધતાનો ખ્યાલ બ્રુક્સની વિચારણામાં આ રીતે ભળી જતો જણાશે.

આમ, વક્રતા અને "આંતરવિરોધ" જેવી વિશાળ અર્થમાં પ્રયોજાયેલી સંજ્ઞાઓ બ્રુક્સની "સંરચના"ની વિચારણાને પોષક નીવડે છે. કવિતા માટે અભિપ્રેત સંદર્ભગત ઐક્ય, સમગ્રતા, અખંડતા, કવિતાની રૂપરચનાની સુગ્રથિતતા તેમજ સજીવતાની વિવિધ દૃષ્ટાંતો આપીને તેઓ તેમની નિરીક્ષણો રજૂ કરે છે. કવિતાના આસ્વાદમાં ને તેઓ ઉગ્રરીતે અવગણે છે. આની સમાંતર તેમણે એક પાયાનો પ્રશ્ન ઊભો કર્યો છે કે "કવિતા શાનું સંક્રમણ કરે છે ? તો એ કહે છે કે, કશાયનું નહીં, કાવ્ય માત્ર કાવ્યનું જ સંક્રમણ કરી શકે."[૬૦] આની સાથે સંસ્કૃત આલંકારિકોની "રસ એ જ કૃતિનો અર્થ" એ વિભાવના યાદ કરી શકાય. રૂપરચનાની અખણ્ડતા (organistic) સજીવતાની વિભાવના સાથે કહેવાતું સાદૃશ્ય ધરાવતા જીવવિજ્ઞાનને બ્રુક્સ વશ થઇ જતા નથી પણ કૃતિની સમગ્રતાને વિવિધ metaphorical સંજ્ઞાઓ-શમન, સમતુલા અને સંવાદીકરણમાં મૂળભૂતરૂપે ભાષાગત અને formal structure રૂપે જ કૃતિને પામવાનો આગ્રહ તેઓ રાખે છે. કેટલીક-વખતે એ બાબતે તેમનું આત્યંતિક વલણ પણ જોવા મળે છે.

"The verbal Icon" માં વિલિયમ વિમ્સાત કળાકૃતિની

વસ્તુલક્ષી સંરચનાને અવલોકે છે આમ તો 'Icon' સંજ્ઞાનો ચાર્લ્સ મોરિસ નિર્દેશ કરે છે પરંતુ વિમ્સાત 'Icon' ને કલાત્મક પ્રતીકના વિકલ્પરૂપે પ્રયોજે છે. એ દ્વારા તેમને કાવ્યની મૂર્તતા અભિપ્રેત છે.

વિમ્સાત પાસેથી આપણને કળાકૃતિના આસ્વાદ માટે પાયાની બે વિચારણાઓ મળી છે. કૃતિની રચના પાછળ સર્જકનો કયો હેતુ હતો અથવા સર્જક કૃતિમાં શું રચવા માગે છે એની તપાસમાં રહીએ તો કૃતિનું મૂળ રચનાસૂત્ર ભૂલીને એના હેતુઓને અવલોકન થવા માંડે આથી વિલિયમ વિમ્સાત અને મનરો બિયર્ડ્સ્લી વિવેચન વ્યાપાર દરમ્યાન પ્રવર્તતા આશયમૂલક ભ્રાન્તિ (intentional fallacy) સામે લાલ બત્તી ધરે છે. કૃતિની સંરચના તપાસવાને બદલે કૃતિથી ઈતર ઘટકોનું મૂલ્યાંકન થવાનો સંભવ રહે છે.સાથોસાથ સાહિત્યકૃતિનો ભાવકની ચેતના પર કેટલો પ્રભાવ પડ્યો તેનો જ વિવેચનમાં આલેખ અપાય છે. આ લાગણીની પ્રભાવકતાને તપાસતાં વિવેચનમાં આત્મલક્ષી તત્ત્વ પ્રવેશે છે. "નવ્ય વિવેચને" આવા "પ્રભાવવાદી વિવેચન" નો વિરોધ કર્યો છે. કૃતિનાં આવા લાગણીના પ્રભાવક અને આત્મલક્ષી ઉદ્ગાર સમા વિવેચનથી તેમાં લાગણીમૂલક ભ્રાન્તિ (Affective fallacy) પ્રવેશવાનો સંભવ રહે છે. એમ વિમ્સાત અને બિયર્ડ્સ્લી સૂચવે છે. આ બંને ભ્રાન્તિઓની ચર્ચા દ્વારા તેઓ વસ્તુલક્ષીતાનો જ મહિમા કરે છે. સંસ્કૃત રસમીમાંસામાં રસપ્રતીતિમાં ગણાવાયેલા રસવિઘ્નોની વાત સહેજ જુદા સંદર્ભે અહીં ખૂલી આવે છે.

નવ્ય વિવેચકોના કૃતિને પામવા માટેના વિવિધ મતો આપણે તપાસ્યા. મોટાભાગની વિચારણામાં કૃતિની રૂપરચના–સંરચના અને

તેની સજીવતા ઉપરાંત સમગ્રતાનો આગ્રહ અહીં વસ્તુલક્ષી ધોરણે સેવાયો છે તે જોઇ શકાય છે.

નવ્ય વિવેચકોનો વસ્તુલક્ષિતાનો દુરાગ્રહ તેમના પર આક્ષેપ મૂકાવે છે કે તેઓ વિવેચનને "શાસ્ત્ર" બનાવવા માગે છે. પ્રભાવવાદી વિવેચનામાં પરિશીલનની શિથિલ બનતી જતી પ્રક્રિયાની નવ્ય વિવેચકોએ આકરી ટીકા કરીને કૃતિના મૂલ્યાંકન માટેના વસ્તુલક્ષી ધોરણોને માન્ય રાખ્યા. એલન ટેઇટ તો નોંધે છે કે વિજ્ઞાન તો આપણા પ્રાચીન ઇતિહાસનો શત્રુ છે. તેણે માનવજાતનો વિનાશ નોંતર્યો છે. જીવનના પ્રાચીન organic માર્ગને તોડી નાખ્યો. ઔદ્યોગીકરણના રસ્તા ખોલીને માણસને એકલો-અટૂલો, મૂલ્યવિહીન હતાશ બનાવી મૂકયો છે. ત્યારે તેઓ વિવેચનને વ્યવસ્થિત, તર્કપુર:સરની શિસ્ત લેખે છે ત્યારે તેમના મનમાં આધુનિક મૂલ્યવિહીન સમાજવિજ્ઞાનનો ખ્યાલ સહેજ પણ નથી, તેઓ હંમેશા મૂલ્યાંકનની આવશ્યકતા પર ભાર મૂકે છે. કવિતા દ્વારા પામી શકાતા ગુણવાચી અનુભવને તેઓ આવકારે છે. તેમના પર કવિતાની અસંગતિ માટેનો આરોપ મૂકાયો છે. તેના બચાવનામારૂપે તેઓ કવિતાના વિશિષ્ટ સત્ય વિષેનો દાવો કરે છે કે કવિતા વિજ્ઞાન કરતાં ઉચ્ચ કોટિના જ્ઞાનનો, અનુભવના રચાતા આવતા પિંડનો બોધ કરાવે છે. નવ્ય વિવેચકોમાંથી કોઇને પણ રશિયન રૂપરચનાવાદના કેટલાક "ટેકનો-લોજીકલ" ભાષાવૈજ્ઞાનિક વિચારો પ્રત્યે સહાનુભૂતિ નથી. નવ્ય વિવેચકો આધુનિક ભાષાવિજ્ઞાનને પોતાનાથી અળગું રાખે છે. તેમને ધ્વનિપટકો અને quantitative પધ્ધતિમાં વિશ્વાસ નથી.

નવ્ય વિવેચકોએ close readimg ની પધ્ધતિને "શાસ્ત્રીય" ગણાવી નથી કે વિવેચનને close reading સાથે આત્યંતિકરૂપે સાંકળ્યું પણ નથી રેન્સમ ટેઇટ, બ્લેકમૂર, બર્ક વગેરેએ પોતાના કવિતા વિષયક ખ્યાલો close reading ની માન્યતા પહેલા જ વ્યક્ત કર્યા હતા. Narcissus as Narcissus (૧૯૩૮)[૬૧] માં ટેઇટે પોતાના close reading ના વિચારને વ્યક્ત કર્યા. અહીં વિજ્ઞાનને અનુસરવાને બદલે સાહિત્યના અવમૂલ્યનને રદિયો આપવાનો પ્રયત્ન થયો છે.

ઉપરાંત એવું પણ કહેવાયું છે કે તેઓ કૃતિમાંના સામાજિક-માનવીય ઘટકોની અવગણના કરે છે કે જે ઘટકો કવિતામાં રૂપાંતરિત થઇને કવિતાના સંદર્ભને રચે છે જેના વડે કૃતિને માણી શકાય. આના પ્રત્યુત્તરરૂપે તેઓ કહે છે કે કવિતામાંના જે ઘટકો અગાઉ નકારાયા હતા કે જેના વિષે ગેરસમજ પ્રવર્તતી હતી તેવા ઘટકોની રૂપરચનાને સ્ફુટ કરવા તેઓ ઇતિહાસને પૂર્વભૂમિકારૂપે સ્વીકારે છે.

ઉપરાંત વિલિયમ ફિલિપ્સ[૬૨] નોંધે છે તેમ વિવેચનની રૂપરચનામાં એક પધ્ધતિસરની મુશ્કેલી છે એ કોઇ વિવેચકની નિર્ણય-શક્તિનું વિસ્તૃતરૂપ નથી. કારણકે રૂપરચનાવાદ અને કૃતિના પરિશીલનો ખરેખર તો reductive છે. કૃતિ વિષેની અનુભૂતિઓને રૂપરચના-લક્ષી અર્થાત્ રૂપલક્ષીઘટકો અને સંરચનાને reduce કરી મૂકે છે.

આ પ્રકારનું મંતવ્ય ચિંત્ય જણાય છે.

રિચાર્ડ પામર પોતાના 'Hermeneutics' માં નવ્ય વિવેચનમાં રહેલા વૈષમ્યોને નોંધે છે. તેમના મતે નવ્ય વિવેચનનું

વસ્તુલક્ષી અર્થઘટન એ વિચારશક્તિની આધુનિક ટેકનોલોજીયુક્ત રીત અને તેના પાયામાં રહેલી તેને સાકાર કરવાની ઇચ્છાનું સૂચક બને છે. વસ્તુલક્ષી અર્થઘટન એ કૃતિ ઉપર થતો બળાત્કાર છે. જ્યોફ્રે હાર્ટમેન પણ એની સાથે સંમત થાય છે.

રેનેવેલેક વાજબી રીતે આ મતમાં દોષ જુએ છે. વાસ્તવમાં નવ્ય વિવેચન જીવનચરિત્રાત્મક સમજૂતીઓ અને અસંગત આત્મલક્ષી પૂર્વધારણાઓને દબાવી દે છે.

ટી. એસ. એલિયટના નિર્વૈયક્તિકતાના ખ્યાલ સાથે નવ્ય વિવેચકોના નિર્વૈયક્તિકતા (impersonality) ના ખ્યાલને જોડી દઇને Gerald Graff એને original sin લેખે છે.[63] કદાચ તેમનો આ ખ્યાલ/તુર્ગનીને કેળવેલો ખ્યાલ છે. નવ્ય વિવેચકોનો નિર્વૈયક્તિતાનો ખ્યાલ ફ્લોબેર અને જોયસની વસ્તુલક્ષી કળા વિષેની ઇચ્છામાંથી પ્રગટયો છે, કેવળ બોધપ્રધાન સાહિત્યને નકારવા માટે નિર્વૈયક્તિકતાનો મત પ્રસર્યો છે. નવ્ય વિવેચકો સમજાવે છે કે કોઇપણ coherent body જો તેના પદાર્થને પ્રતીત ન કરાવે તો એનું કશું મૂલ્ય નથી. જે નવ્ય વિવેચકોના મતે કળાકૃતિ બને છે અને એમના પુરોગામી સર્જકોના ચિત્તમાં, સામાજિક પરિવેશમાં અથવા તો સમાજ પર પડતા તેમના પ્રભાવ કરતા આ તદ્દન જુદી આબોહવા રચે છે. સાહિત્યપરિશીલનનો પદાર્થ એ યાદૃચ્છિક માળખું નથી પણ એ સુગ્રથિત સંરચના છે.

જ્યોફ્રે હાર્ટમેન (Beyond Formalism') માં આ પ્રકારની નવ્ય વિવેચનની પધ્ધતિઓનો વિરોધ કરે છે જે આપણે આગળ તપાસીશું.

ફ્રાન્સમાં ચાલતી બે ચળવળો તરફથી પણ નવ્ય વિવેચન પર આક્રમણ કરવામાં આવ્યું છે. શિકાગો એરિસ્ટોટલવાદીઓ સાહિત્યમાં વસ્તુસંકલના, ચરિત્ર અને પ્રકારનું અભિવાદન કરીને નવ્ય વિવેચકોની કાવ્ય, ભાષા અને કાવ્યબાનીની તપાસને વખોડે છે. ખાસ કરીને આર. એસ. ક્રેઇન બ્રુકસના "સંરચના" અને "આંતરવિરોધ" ના વિભાવો અંગે શોક વ્યક્ત કરે છે. ક્રેઇન નવા વિવેચકોના કાવ્ય મૂલ્યાંકનના વિભાવને 'morbid obsession'[64] ગણાવે છે. તેઓ પ્રકારલક્ષિતા અને તટસ્થ પૃથક્કરણ પર ભાર મૂકે છે, જે નવ્યવિવેચકોને અભિપ્રેત નથી. તેઓ કવિતાની પ્રકૃતિ અને મૂલ્યાંકનને વધુ મહત્ત્વ આપે છે.

કહેવાતા Myth વિવેચકો દ્વારા નવ્ય વિવેચનાનો વિરોધ થયો છે. નવ્ય વિવેચનમાં પુરાણ કલ્પન (myth) એ લક્ષણા (metaphor) અથવા પ્રતીકની રચના માટેની મુખ્ય રીતિ છે. પરંતુ myth વિવેચકો માટે એ અનિવાર્ય છે, તેઓ આ સંજ્ઞાને વ્યાપક અર્થમાં પ્રયોજી તેમાં કોઇપણ વિષયવસ્તુ કે વાર્તાને સાંકળે છે. myth વિવેચન કવિતાને બાજુએ રાખીને તેની સામગ્રીને જ ચર્ચે છે. નોર્થોપ ફ્રાય 'Anatomy of criticism' માં "વિવેચન એટલે મૂલ્યાંકન" એ માન્યતાનો વિરોધ કરે છે. છતાંય નવ્ય વિવેચકોની સિધ્ધિઓને તેઓ અવગણતા નથી.

ચૈતન્યલક્ષી વિવેચકો નવ્ય વિવેચનનો સંપૂર્ણપણે વિરોધ કરે છે. જ્યોર્જ પુલે, રેમોં વગેરે ચૈતન્યલક્ષી વિવેચકો કોઇ એક કૃતિનું પૃથક્કરણ કે પરિશીલન કરવાનું સ્વીકારતા નથી. તેમને કૃતિની રૂપરચના કે વિશેષતા સાથે કશો સમ્બન્ધ નથી કારણકે તેઓ સમગ્ર સર્જન પાછળના સર્જકના cogito-voice ને શોધવા માગે છે. આમ તેઓ

કૃતિમાંની સર્જકની ચેતનાને પામવા મથે છે. તેથી વિવેચન આત્મલક્ષિતામાં સરી પડે છે.

નવ્યવિવેચનના પાયાનું ગૃહીત, કૃતિની સ્વાયત્તતાને, પામવા માટે તેમણે કૃતિના મૂલ્યાંકનમાં વસ્તુલક્ષી અર્થઘટન પર વધુ ભાર મૂક્યો છે તેની વિવિધ વિવેચકો અને વિવિધ સંપ્રદાયોએ પોતાની રીતે ટીકા કરી છે, તે જોયું.

તેમણે મોટે ભાગે પોતાના વિવેચન માટે કથામૂલક કાવ્યસ્વરૂપોને બદલે ટૂંકા ફલકવાળા ઊર્મિકાવ્યો જેવા સ્વરૂપો પસંદ કર્યાં છે. કૃતિની સંરચનાની ખૂબીઓના પરિશીલન દરમ્યાન તેમણે કાવ્યભાષાની સૂક્ષ્મતાઓ અને સમૃદ્ધિને પ્રકટ કરી આપી છે. આથી ઘણીવખત એને સંરચનાવાદી જૂથને નવ્યવિવેચન જે રીતે કૃતિનું તલસ્પર્શી પૃથક્કરણ કરે છે તેની સાથે ઘનિષ્ઠ સમ્બન્ધ છે. રોમન યાકોબ્સન આ બંનેને જોડતી કડી છે. પરંતુ યાકોબ્સનની રીત ભાષાવૈજ્ઞાનિક છે. તેથી તે કવિતાના વ્યાકરણને તપાસે છે. પરંતુ વિવેચનની મૂલ્યનિર્ણાયકતા (Judgement) ને અવગણે છે.

નવ્ય વિવેચન એનો પ્રભાવ વિસ્તારી શક્યું ન હોય તો પણ તેણે પાયાના સત્યોની પુનર્તપાસ કરીને તેને સ્થિર કર્યાં છે. તેણે સૌન્દર્યશાસ્ત્રનો વિશિષ્ટ પ્રકારનો વ્યાપાર, કળાકૃતિની સંરચનાનો પરિચય, કૃતિની એકતા, સંવાદિતા, અખંડતા, સજીવતા, સમગ્રતાની વિભાવના, કૃતિના પ્રયોજનો વગેરે સ્ફુટ કર્યાં છે. જેમાં માત્ર અમૂર્તતા કે માહિતી આપવાનો આશય નથી. તેણે અર્થઘટનની રીતિઓ પ્રકટાવી, જેનાથી કૃતિની રૂપરચનાને પ્રકાશમાં લાવી શકાય, સાથોસાથ મૂલ્યાંકનનું ધોરણ પ્રકટાવી આપ્યું. જેમાં નિરાકરણ થઇ શકે તેવી અને ન થઇ શકે તેવા વલણો વ એના બનાવો અને વિરોધોનું

શમન કરવાની રીતિ આપી. જેથી વિવેચન લાગણીવેડા કે પ્રભાવમાં સરી જતું અટકે છે.

આપણે વિશ્વસાહિત્યના વિવેચન ઉપર દૃષ્ટિપાત કરીશું તો જણાશે કે આપણી સદીના પ્રથમ ચતુષ્કમાં ખૂબ જ ચોકસાઇભર્યાં પરીક્ષણો સૌ પ્રથમ રશિયામાં થયાં છે. ૧૯મી સદીમાં રશિયામાં બોધાત્મક (didactic) વિવેચનની પરંપરા હતી. ઝારના શાસન દરમ્યાન ક્રાંતિના ઓજારરૂપે અને રાષ્ટ્રીયતાના આદર્શરૂપે વિવેચનનો ઉપયોગ થતો. ટોલ્સ્ટોયે આવી ઉપયોગિતા અને રૂઢિચુસ્ત આદર્શલક્ષિતાને પડકારીને નિષ્ઠા અને નૈતિકતાનો પરિચય કરાવ્યો. ૧૮૯૦ની આસપાસ પ્રતીકવાદનો ઉદય થયો અને દ્મિત્રિ મેરેઝોવસ્કી* અને Valerii Briusov ના આગમનથી ત્યાંપરિવર્તન આવ્યું. અત્યારસુધીની પરંપરામાં પહેલી વખત સાહિત્યવિવેચનને સૌન્દર્યશાસ્ત્રનો સ્પર્શ થયો, ~~સંગીતાત્મક~~ rhythmic પદરચના કે શબ્દની વ્યંજનાશક્તિની ચર્ચા થવા માંડી, તો બીજી બાજુ કવિતાની રહસ્યમયતા કે ચમત્કારી તત્ત્વને પ્રમાણવાના પ્રયત્નો Vyacheslav Ivanov વગેરે દ્વારા થયેલા જોવા મળે છે. પુરાણકલ્પનના નવ્યસંસ્કરણ દ્વારા કે વાસ્તવના અભિજ્ઞાનરૂપે અથવા તો પ્રતીકના ચમત્કાર વડે કળાને ધર્મનો દરજ્જો આપીને સત્કારવામાં આવી. તેઓના મતે પુરાણકલ્પનની નવ્યતા માત્ર સમાજનું જ નહીં પણ સમગ્ર વાસ્તવનું રૂપાંતર કરી શકશે. એવી તેમની માન્યતા હતી. પ્રતીકવાદનું આગવું અસ્તિત્વ હોવા છતાંય તેને રોમેન્ટિસિઝમના પુનરુત્થાનરૂપે સ્વીકાર્યો. આમ રસલક્ષી (aesthetic) અને રહસ્યલક્ષી (mystic) એવા પ્રતીકવાદનાં બે વલણો વચ્ચેનો ગજગ્રાહ લગભગ ૧૯૧૦ સુધી પહોંચ્યો. છતાંય સર્જકોએ અતિપ્રાકૃતિક ક્ષેત્ર અને શુધ્ધ કવિતાના આદર્શ વચ્ચે સંતુલન જાળવવાનો

* Dmitri Merezhkovsky

પ્રયત્ન આદર્યો હતો. થોડા સમયમાં જ પ્રતીકવાદીઓએ રહસ્યવાદીઓને પડકાર્યા, લગભગ સાહિત્ય અને વિવેચનની બધી જ વિચારણાઓને પુન:તપાસી ક્રાંતિકારી લેનિનના લેખો અને Georgii Plekhanovનાં લખાણો વડે સર્જાતી ક્રાંતિ દરમ્યાન માર્ક્સવાદી વિચારણાની રચના થઇ અને આમ, ૧૯મી સદીની બોધપ્રધાનતાનું પુનરુત્થાન માર્ક્સવાદરૂપે થયું.

લગભગ ૧૯૧૦ની આસપાસ Aestheticism, Symbolism અને marxism નો એકબીજા સાથેનો સૂક્ષ્મ સંઘર્ષ પ્રકટ થયો અને એમની સીમાઓ અંકાઇ. એની સાથોસાથ પ્રાચીનો-અર્વાચીનો વ એના વાગવિવાદમાં (futurism) અને આધુનિકતાની ચળવળ ફરીથી જાગૃત થઇ. આ પ્રકારનું વર્ગીકરણ ક્યારેય સ્પષ્ટ બની શકતું નથી. દરેકમાં એકબીજાનાં અંશોની છાયા જણાશે. કેટલાકના મતે આ ભવિષ્યવાદ (futurism) માંથી રૂપરચનાવાદ ઉદ્ભવ્યો છે. પરંતુ રેને વેલેક[૬૫] રૂપરચનાવાદને ભવિષ્યવાદના વિસ્તરણ કે પાદટીપરૂપે સ્વીકારવા તૈયાર નથી.

આમ, આ રશિયન સાહિત્યવિવેચનની આટલી ભૂમિકાને આત્મસાત્ કર્યા પછી Viktor Shklovsky પોતાના પુસ્તક "Resurrection of the word" માં પોતાની સાહિત્યની વિભાવનાને તે કેવી રીતે વ્યક્ત કરે છે, તે જોઇએ. રશિયન ક્રાંતિ પછી Poetika સંપાદિત - પ્રકાશિત થાય છે. તેનું shklovsky ના પુસ્તક સાથે સામ્ય જણાય છે. આ આખી ચળવળને Opoiaz અથવા Opoyaz (Society for the study of poetic language - "કાવ્યભાષાના અભ્યાસનું જૂથ" નામે સંસ્થાકીયરૂપ મળ્યું. જર્મન

રોમેન્ટિકો, અતિવાસ્તવવાદીઓની જેમ opayaz એ 'Geselligkeit" (પાયાના બીજરૂપ વિચારો)ને પરિષ્કૃત કરવા માટે સહિયારા પ્રયત્નો આદર્યા.[66] એ જ રીતે "મોસ્કો ભાષાવૈજ્ઞાનિક જૂથ" પણ આ ગાળામાં અસ્તિત્વમાં આવે છે અને રોમન યાકોબ્સને તેમની મદદથી 'Prague linguistic circle" બનાવ્યું. પ્રત્યેક જૂથે પોતાની મૂળભૂત technique તો ભાષાવિજ્ઞાની સોસ્યૂરમાંથી જ લીધી છે.[67]

અગાઉ નવ્યવિવેચકોના નિરીક્ષણોને મૂલવ્યાં છે તે મુજબ તેઓ "કૃતિના" ઘનિષ્ઠ પરિશીલન પર ભાર મૂકે છે. મૂળ Mimesis – અનુકરણના વિભાવનું વ્યાપક ફલક પર થયેલું શુધ્ધિકરણ ત્યાં જોવા મળશે. જ્યારે આ વિવેચકો સાહિત્યનાં mimesis સાથેના ચુસ્ત સંબંધને અવગણીને પ્રતિપાદિત કરે છે કે સાહિત્ય ક્યારેય વાસ્તવનું પ્રતિબિંબ કે રૂપાંતર ન બની શકે, પરંતુ એક વિશિષ્ટ, સંકેતવિચારનું સુગ્રથિત મહત્ત્વ (signification) પ્રાપ્ત કરતું હોવું જોઈએ.

વધુ તાત્ત્વિકરૂપે તપાસીએ તો પ્રારંભના ગાળામાં તેઓ અમેરિકાના નવ્ય વિવેચનના કેટલાક ખ્યાલ સાથે સામ્ય ધરાવે છે અને કાન્ટના 'Art for Art's sake' ના સિધ્ધાંતને દૃઢાવવા તરફ ઢળ્યા છે. અલબત્ત બંનેની પરીક્ષણ પધ્ધતિમાં તફાવત રહેલો છે. તેઓ સાહિત્યના અભ્યાસને વિજ્ઞાનના પાયા પર સ્થાપવા ઇચ્છે છે, જેથી સાહિત્યવિવેચન પોતાની આગવી પધ્ધતિવાળું સ્વતંત્ર શાસ્ત્ર બની રહે. વ્યવહારની ભાષા અને ગદ્યની ભાષાના મુકાબલે કવિતાની ભાષાને જુદી તારવીને "સાહિત્યિકતા"નો તેઓ વિશેષ આગ્રહ સેવતા જણાય છે.

બીજી રીતે કહીએ તો opoyaz સૂચવે છે એ પ્રમાણે કોઇ કવિઓ કે સાહિત્યિક વ્યક્તિવિશેષોનું અસ્તિત્વ નથી. સાહિત્ય કે કવિતા જેવું કશું છે જ નહીં, આપણે કવિતાકળાની રચનારીતિઓનો સામૂહિક-રૂપે અભ્યાસ કરવાનો છે. સાહિત્યને પ્રમાણવાનો પ્રશ્ન કરતાંય સાહિત્યનું વિજ્ઞાન રચવાના સિધ્ધાંતોનો પ્રશ્ન મહત્ત્વનો બને છે. આથી તેઓ નવ્ય વિવેચકોની માફક કૃતિના aesthetic form સાથે સાંસ્કૃતિક કે નૈતિક સંદર્ભ સાંકળવા માગતા નથી. તેમનું લક્ષ્ય ધ્યર્થ અને ઉપપત્તિઓને ચીંધવાનું છે. આના માટે તેઓ ભાષાના વિશિષ્ટ ઉપયોગનું પૃથક્કરણ કરે છે. આગળ નોંધ્યું છે તેમ, આ પ્રકારની પરીક્ષણ પધ્ધતિ માટે તેમને ભાષાવિજ્ઞાનનાં ઘણાં ગૃહીતો પ્રેરક નીવડયાં છે, અને સોસ્યૂરની વિચારણાને તેઓએ પોતાની ચર્ચાના નાભિકેન્દ્રરૂપે પ્રત્યક્ષ કે પરોક્ષરૂપે સ્થાપેલી જણાય છે. સોસ્યૂરનું ભાષાવિજ્ઞાન, રશિયન રૂપરચનાવાદ અને સાંપ્રત સંરચનાવાદના સતત થતા રહેલા વિકાસને તપાસતાં આનાં ઉદ્ગમસ્ત્રોત તરત જ કળી શકાશે.

આ ત્રણે ધારાઓનો સમાવેશ પામતા તદ્વિદો પોતાને રૂપ-રચનાવાદી તરીકે ભલે ન ઓળખાવે પણ તેમના સમકાલીનોએ તો તેમને રૂપરચનાવાદીઓ તરીકે જ લેખ્યા છે.

સૌન્દર્યશાસ્ત્રના અભ્યાસીઓ જેને 'Pure form' તરીકે ઓળખાવે છે તેના કરતાં આ લોકોની રૂપરચનાની વિભાવના તદ્દન ભિન્ન છે.[૬૯]

Shklovsky નોંધે છે : 'Form creates content'[70] અને યાકોબ્સન સાહિત્યના વિષયને માત્ર સાહિત્યરૂપે નહીં પરંતુ "સાહિત્યિકતા" (literariness) રૂપે ઓળખાવી તેને જ

કૃતિનિર્માણનું કારણ ગણે છે, Boris eikhenbaum, a Form of a work is not its only formal element : its content may equally be formal".[71] કહેવા પ્રેરાયા છે ત્યારે આપણે સમજવું પડે છે કે અહીં "રૂપરચના" સંજ્ઞા વિશાળ અર્થમાં પ્રયોજાઇ છે. આપણે અત્યાર સુધી સામાન્યરીતે જેને કૃતિની સામગ્રી (content) તરીકે ઓળખાવતા હતા તે અહીં રૂપરચનાનો વિશેષ સંકેત ધારણ કરે છે. રૂપરચના અને સામગ્રી વચ્ચેનો જૂનો વિવાદ દૂર થાય છે. આ રૂપવાદીઓ વિશદ અર્થમાં 'structure' (સંરચના) સંજ્ઞા આપે છે. આથી સામગ્રીના ગર્ભને પોતાની અંદર ગૂંથી લેનાર બાહ્ય કવચરૂપે મળતા રૂપરચનાના સંકેતોને આ સંજ્ઞા ટાળે છે.

રશિયન રૂપરચનાનો "રૂપરચના" કે "સંરચના"નો વિભાવ સાહિત્યકૃતિ કે કૃતિઓના સમુદાય પર આધારિત છે. લેવી સ્ટ્રોસ, લ્યુસિયન ગોલ્ડમેનના વિશાળ ફલકવાળા સામાજિક માળખા સાથે સામ્ય ધરાવતી નથી. રશિયનો માટે Structure સંજ્ઞા ("સંરચના") માત્ર કળાકૃતિની એકતાની સૂચક બને છે.

"Form is the organization of Preaesthetic materials"[72] કહીને રૂપરચનાને નિયામકબળ રૂપે સ્થાપે છે.

રશિયન રૂપરચનાવાદીઓએ જીવવિજ્ઞાનના સંદર્ભે મળતા કૃતિની સેન્દ્રિયતા (organism) ના ખ્યાલથી અલિપ્ત રહીને પણ કૃતિની એકતાના પ્રાચીન ખ્યાલનું, કૃતિની સુગ્રથિતતાનું, તેની સંવાદિતાનું

તેમણે પુનઃસંસ્કરણ કર્યું છે. 'Deformation' અને 'organization' ના વિનિયોગના પરિણામસ્વરૂપે મળતી "રૂપરચના"ને તેઓ સ્વીકારે છે. 'Deformation' - વિ-રૂપતાનો ખ્યાલ કૃતિના સૌન્દર્યને વિરૂપ બનાવનાર નથી પણ કૃતિની સામગ્રી ઉપર થતાં આરોપણની પ્રક્રિયાના પરિવર્તનની ભૂમિકા તેમાં અભિપ્રેત છે. આ આખી પ્રક્રિયા માટે આ પરંપરામાં ક્યાં ક્યાં વિભાવો વિષે વિચારાયું છે તે હવે જોઇએ.

વ્યવહારની ભાષાને છિન્ન (distort) અને વ્યસ્ત (deviate) કરીને આ રૂપરચનાવાદીઓ સાહિત્યને "ભાષાના વિશિષ્ટ ઉપયોગ" તરીકે વિમર્શે છે. પૂર્વકાળના તબક્કામાં આ રૂપરચનાવાદીઓ "સાહિત્યકતા"ની સાથે કાવ્યાત્મકતા 'Poeticalness' ને ઓળખાવે છે. પરંપરાભંજક વિક્ટર shklovsky પોતાના 'Art as device' લેખ દ્વારા 'De-familiarisation' - અપૌરુષેય ~~અ. પૌરુષેય~~ 'Making strange' નો આકર્ષક વિભાવ આપે છે. પ્રતિકવાદીઓ કવિતાને કશાક અનંત કે અદૃશ્ય વાસ્તવની અભિવ્યક્તિ-રૂપ લેખતા ત્યારે Shklovsky પ્રમાણમાં નક્કર અભિગમ સ્વીકારીને દર્શાવે છે કે સર્જકો કૃતિમાં વિશિષ્ટ પ્રભાવ નિષ્પન્ન કરવા માટે રચનારીતિનો વિનિયોગ કરે છે. પદાર્થ વિશેના આપણા પરિપ્રેક્ષ્યોની સ્ફુર્તિને આપણે ક્યારેય જકડી રાખતા નથી, તેના સાહજિક રૂપને પ્રકટ કરવા માટે તે 'automatised' બનવા જોઇએ. આપણા રોજિંદા જીવનમાં રેઢિયાળ બની ચૂકેલી પદાર્થોની નવી અભિજ્ઞતા પ્રકટાવવાનું વિશિષ્ટ કાર્ય કળા કરે છે. રોમેન્ટિક કવિઓની જેમ આ રૂપરચનાવાદીઓ 'Perception' પર એટલો ઝોક મૂકતા નથી, માત્ર de-familiarisation ની અસર નિષ્પન્ન

કરવા માટે તેને યુક્તિરૂપે પ્રયોજે છે. 'Art as Technique' મા Shklovsky સ્પષ્ટ કરે છે કે "કળાનો ઉદ્દેશ વસ્તુ આપણને જે રીતે પરિચિત છે તેના કરતા કેવી રીતે પ્રત્યક્ષક્ષમ બને છે તેના અનુભવને જુદા તારવવાનો છે. કળાની રીતિ પદાર્થને અ-પરિચિત - અપૌરૂષેય બનાવવાની છે, તેના રૂપોને દુર્બોધ બનાવવાના છે, ગ્રહણક્ષમતાના વ્યાપને વધારવાનો છે. કારણકે perception ની પ્રક્રિયા પોતે જ સ્વયંપરિચિત છે. પદાર્થમા રહેલી કાર્યક્ષમતાનો અનુભવ કરાવવાનો જ કળાનો ધર્મ છે તેમા પદાર્થ મહત્ત્વનો નથી.

De-familiarisation ની યુક્તિ Jonathan Swift ના 'Gulliver's Travel' મા કેવી રીતે પ્રયોજાઇ છે તેનું સુંદર નિદર્શન Tomashevsky પૂરું પાડે છે. શાબ્દિક સમવાયને ઉતરડીને તે તેને de-familiarised કરે છે, જેમાથી ભયાનકનો ભાવબોધ થાય છે. આમા પ્રથમ નજરે નવા પરિપ્રેક્ષ્યની content પર ભાર મૂકાતો જણાશે પરંતુ અ-સાહિત્યિક દ્રવ્ય કળાત્મકરૂપે કેવું રૂપાંતરિત થાય છે તે narrative ને સંપૂર્ણપણે પ્રકટ કરીને દર્શાવ્યું છે.

આપણા રૂઢ પરિપ્રેક્ષ્યને સાહિત્યસર્જનની પ્રક્રિયાના સન્નિકર્ષમા મૂકીએ તો જ વિશ્વના આપણા પ્રતિભાવોને "અ-પરિચિતતા" વડે નવો વળાંક મળે.

Sterne ના 'Tristram shandy' મા Shklovsky મંદગતિ, પ્રલંબતા અને ખલેલ પહોંચાડવાથી પરિચિત કાર્ય કેવી રીતે de-familiarised થાય છે તે દર્શાવે છે. આ વિક્ષેપ પાડવાની

યુક્તિ આપણને તેના પ્રત્યે સભાન બનાવે છે. આ પ્રકારની પરિચિત હિલચાલ આપણને પદાર્થને સાહજિક રીતે અવગત કરતાં રોકે છે અને એ રીતે de-familiarised થાય છે. સ્ટર્ન non - literary sense ના અ-સાહિત્યિક પ્રકારના પરિપ્રેક્ષ્યમાં ખાસ ધ્યાન આપતા નથી. Shklovsky એને જ પ્રશંસે છે. નિરૂપણ-રીતિની પ્રક્રિયા પર મૂકાતા ભારને 'laying bare' રૂપે ઓળખાવવમાં આવે છે. સ્ટર્ન પોતાની નવલકથાની સંરચના માટે સતત સંદર્ભો યોજે છે. તે કેટલાકને રુચતું નથી, પરંતુ Shklovsky ના મતે laying bare એની એક રચનાપ્રયુક્તિ છે, જે નવલકથા માટે સૌથી અનિવાર્ય સાહિત્યિક ઘટક બને છે.

(1) Shklovsky ના મતે 'Making Strange ની પ્રક્રિયાના ત્રણ રૂપો હોઇ શકે :

ક. વસ્તુઓને તેના સંદર્ભમાંથી બહાર કાઢીને જોવી જોઇએ.

ખ. જ્યાં કલ્પન (image) હોય છે ત્યાં લગભગ making strange હોય છે.

ગ. કલ્પનની making strange ની અસર= પદાર્થને જોવાની રીતિ.

આ બંને રીતિને જ તેઓ કળાનું કેન્દ્ર માને છે. [વિલિયમ એમ્પસનને સ્મરણમાં રાખીને તેઓ આગ્રહપૂર્વક કહે છે કે કળામાં દુર્બોધતા હોવી જોઇએ અને આ દુર્બોધતાનું પ્રત્યક્ષીકરણ જ રસકીય અનુભૂતિનું ક્ષેત્ર બને.] કાવ્યભાષા અને ગદ્યભાષા વ એનો ભેદ, વિવિધ અલંકારો અને વર્ણઆવર્તનોની ભાતો વગેરેને તપાસીને આ સૂચિતાર્થનું નવું ફલક

પ્રકટાવ્યું છે. કળાની બધી જ રીતિઓ, (devices) પ્રક્રિયાઓ (procedures) અને ઓજારો (instruments) એકમેક સાથે અનુસ્યૂત થઈને કૃતિની સંઘટના અને સંવાદિતાનો, એની સમગ્રતાનો અને સંરચનાનો હૂંફાળો પરિચય કરાવી રહે.

આમ, રશિયન રૂપરચનાવાદીઓ માત્ર રીતિઓ જ નહિ પણ ધ્વનિની આવર્તનો, છંદો, સંયોજિત ઘટકો, વિષયવસ્તુ, કથાઘટકો અને ઘટનાઓ – પ્રસંગોના રસકીય પ્રયોજનોનો અભ્યાસ કરે છે.

ગ્રીક કરુણિકાઓમાં પ્રસંગપ્રધાન અંશોનું પરંપરાગત રૂપે આલેખન થાય છે. એરિસ્ટોટલ Poetics ના ૬ નંબરના વિભાગમાં 'Plot' (mythos) ને પ્રસંગોની આયોજનારૂપે લેખે છે. Plot વાર્તા કરતાં બિલકુલ ભિન્ન છે, ખરેખર તો વાર્તાને આધારે Plot રચાય છે. પ્રસંગોના કળાત્મક નિરૂપણ દ્વારા જ વાર્તા રચાય છે. ગ્રીક કરુણિકા સામાન્ય રીતે "પીઠ ઝબકાર" થી આરંભાય છે. વર્જીલના 'Aeneid' અને મિલ્ટનના 'Paradise lost' માં ભાવક કૃતિના મધ્યભાગમાં ઝંપલાવે તો પણ એને Plot ના ભિન્ન ભિન્ન તબક્કે અગાઉના પ્રસંગોનો કળાત્મક પરિચય થાય છે.

રશિયન રૂપરચનાવાદીઓની 'narrative' ની ચર્ચામાં વાર્તા (story) અને વસ્તુસંકલના (plot) ને મહત્ત્વનું સ્થાન આપવામાં આવ્યું છે. તેઓ તે દૃઢતાપૂર્વક નોંધે છે કે માત્ર (plot) (sjuzet) જ સાહિત્યિક છે, વાર્તા (Fabula) તો સર્જકની લેખિનીનું ઉપાદાન બને છે. Shklovsky ના મતે તો, રશિયન રૂપરચનાવાદીઓનો 'plot' નો વિભાવ એરિસ્ટોટલની તુલનામાં વધુ ક્રાન્તિકારી છે.[93] તેમના મતે Tristram shandy

નો plot માત્ર વાર્તાના પ્રસંગોની વ્યવસ્થા ન રહેતા narration ની એક યુક્તિરૂપે આવે છે. વિષયાંતર (Digression) મુદ્રણરમતો ('typological games) પુસ્તકના અંશોને અવળસવળ કરવાની યુક્તિ અને વર્ણનનું વિસ્તરણ વગેરે નવલકથાના સ્વરૂપને આત્મસાત્ કરવાની યુક્તિઓ બને છે. આ સંદર્ભમાં, plot પ્રસંગોના પૂર્વસ્વીકૃત માળખાના ઉલ્લંઘનરૂપે આલેખાય છે. એરિસ્ટોટલની સુનિબધ્ધ વસ્તુસંકલના આપણને માનવજીવનના પરિચિત અને આવશ્યક સત્યોનો પરિચય કરાવે છે. એ આપણને સંભવિત પણ લાગે છે. આ અર્થમાં Shklovsky સહેજ પણ એરિસ્ટોટલવાદી નથી. તેઓના મતે તો plot ની વિભાવનાને De-familiarisation સાથે નિકટનો ઘરોબો છે. Plot આપણને તદ્દન બીબાંઢાળ અને પરિચિત પ્રસંગોથી બચાવે છે.

આ plot નું એક નાનું ઘટક જેને આપણે વિધાન કે કાર્યવિગ (action) રૂપે ઓળખીએ છીએ તેને Boris Tomashevsky motif (કથાઘટક) તરીકે ઓળખાવે છે. તે Bound અને free motif વચ્ચે ભેદ પાડી આપે છે. Bound motif વાર્તાની આવશ્યકતા પ્રમાણે આવે છે જ્યારે free motif વાર્તાની દૃષ્ટિએ આવશ્યક નથી. જો કે, સાહિત્યિક દૃષ્ટિએ free motif વધુ ક્ષમતાવાળી હોય છે. ઉદા. Raphael સ્વર્ગમાં યુધ્ધના દૃશ્યને આલેખે છે તે free motif છે. કારણકે તે વાર્તાના એક ભાગરૂપે આવતું નથી. વાર્તાના વર્ણન કરતા રૂપરચનાવાદની દૃષ્ટિએ વધુ મહત્ત્વનું છે. કેમકે plot માં તેની ગૂંથણી સંપૂર્ણ કળાત્મકરૂપે થઇ છે.

THE Smt. HANSA MEHTA LIBRARY

પરંપરાગત રૂપે રૂપરચનાને સામગ્રીના ગૌણપદે સ્થાપતી યુક્તિ-ઓને આ પ્રકારનો અભિગમ વ્યસ્ત બનાવે છે. તેઓ કવિતાના વિચારો, વસ્તુ અને સંદર્ભોને વિપરિતપણે અવલોકે છે. રૂપવિધાયક યુક્તિઓના મૂલ્યાંકનમાં વાસ્તવિકતા બહિર્ગતરૂપે તપાસાય છે. આ પ્રકારના બહિર્ગત અને અ-સાહિત્યિક વિચારો પણ રખાતા આધારને motivation તરીકે ઓળખવામાં આવે છે.

Shklovsky ના મતે Tristram shandy સંપૂર્ણતયા motivation વગરની કૃતિ છે. આ નવલકથા bared - રૂપવિધાયક રીતિઓ વડે જ નિર્માઇ છે.

આપણે જેને વાસ્તવવાદ કહીએ છીએ એનું સૌથી પ્રચલિત રૂપ તે આ motivation. હજુ આજે ય કૃતિની સંરચના કેવી રીતે થઇ છે એના કરતા ય તે આપણને વાસ્તવની ભ્રાન્તિનો અનુભવ કરાવે છે કે કેમ તેની જ અપેક્ષા હોય છે. સાહિત્ય પાસે આપણે જીવન સદૃશતાની અપેક્ષા રાખીએ છીએ, જેમાં વાસ્તવિક જીવનના સામાન્ય ખ્યાલ સાથે પણ ભાગ્યે જ સુસંગત બની શકે એવાં વર્ણનો અને પાત્રોની ઉપસ્થિતિ હોય છે.

Tomashevsky દર્શાવે છે તેમ આપણે રૂઢિના નવા માળખામાં એક વખત ગોઠવાઇ જઇએ પછી દરેક પ્રકારની વિસંગતિ અને અસંભવિતતાથી આપણે ટેવાઇ જઇએ છીએ. આપણા સંદર્ભોના માળખાની બહાર કે અલિપ્ત રહીને આપણે કૃતિને મૂલવવા માગતા નથી. આપણે સાહજિકતા પ્રત્યેનો ઝોક દર્શાવીને કૃતિના કૃતિત્વને વિલુપ્ત કરી મૂકીએ છીએ. આપણને ઉપલક દૃષ્ટિએ સાવ અવ્યવસ્થિત લાગતા

કલ્પન (image) ના સંપર્કમાં મૂકાઇએ છીએ ત્યારે આપણે આ અવ્યવસ્થિત વિશ્વમાં તેનું આરોપણ કરીને તેનું naturalisation કરવાનું પસંદ કરીએ છીએ. ખરેખર તો આપણે તેના વિચિત્ર અને નિગૂઢ ક્રમને સત્કારવો જોઇએ.

આ રૂપરચનાવાદીઓએ naturalisation ની આકરી પ્રક્રિયાના અવલોકન દરમ્યાન સંરચનાવાદીઓ અને અનુ-સંરચનાવાદીઓના વિચારોનો નિર્દેશ યોગ્ય રીતે કર્યો છે. સાહિત્યકૃતિમાં રહેલા ઘટકો automatised થયાં હોય ત્યારે તે વિધાયક અને રસકીય રૂપે જ પ્રતીત થાય છે.

આ રૂપરચનાવાદીઓના મતે સાહિત્ય કૃતિઓ માં ગતિશીલ પધ્ધતિઓ (dynamic systems) રૂપે પામીએ છીએ જેમાં ઘટકોની foreground અને back ground ના સંદર્ભે સંરચના યોજાય છે. જો તેમાં કોઇ ખાસ તત્ત્વ લુપ્ત થયું હોય, તો કૃતિની સંરચનામાં બીજું ઘટક તેના 'dominant' રૂપે આલેખાય છે. (મોટેભાગે plot અથવા rhythm)

૧૯૩૫ માં યાકોબ્સન આ 'dominant' ને અનુગામી રૂપરચનાવાદમાં મહત્ત્વના વિભાવરૂપે લેખે છે. અને કૃતિમાંના પ્રતિબિંબિત (focusing) થતા ઘટકરૂપે તેને ઓળખાવે છે.

કૃતિમાંના બીજા પરિબળોનું તે નિયમન કરે છે અને તેનું રૂપાંતર પણ કરી શકે છે. કળાત્મક સંરચનાના આવા અન્યાંત્રિક પાસા પર તે યોગ્ય રીતે ભાર મૂકે છે. કળાકૃતિની અન્વીતિ અથવા અખણ્ડ ક્રમ (gestalt) ની મૂર્તતા અને સરળતાને પ્રકાશિત કરવા માટે

આ 'dominant' નો વિનિયોગ થાય છે. આ વિભાવથી de-familiarisation ના અગાઉના ખ્યાલમાં પરિવર્તન આવે છે અને તેમાં ઐતિહાસિક વિકાસ જોવા મળે છે. ખરેખર તો આ રીતે ચિર વિદ્યમાન વસ્તુઓ દ્વારા ઉત્તમ સાહિત્ય એક સૂત્રે બંધાય ત્યારે આ રૂપરચનાવાદીઓએ સાહિત્યના ઇતિહાસને ક્રાંતિરૂપે અવલોકીને એટલામાં જ સંતોષ મેળવી લીધો.

Dominant ના આવા પ્રવહમાન વિભાવ દ્વારા જ સાહિત્યના ઇતિહાસને મુલવવાની નવી કેડી પ્રાપ્ત થઇ. સાહિત્ય સ્વરૂપો આકસ્મિકરૂપે વિકસતા કે બદલાતા નથી પણ આ 'Dominant' ના પરિવર્તનના પરિણામરૂપ હોય છે. ભિન્ન – ભિન્ન ઘટકો વચ્ચેના અરસ-પરસના સંબંધોમાં થતો સતત ફેરફાર જ કાવ્યશાસ્ત્રની ભૂમિકા પૂરી પાડે છે.

યાકોબ્સન આથી ય આગળ જઇને નોંધે છે તેમ, અ-સાહિત્યિક રચનામાંથી પ્રકટેલ dominant કોઇ ચોક્કસ ગાળાના કાવ્ય-શાસ્ત્રનું નિયમન કરી શકે. રેનેસાં કવિતાનું dominant દૃશ્ય-કળાઓમાંથી પ્રકટ થયું, વાસ્તવવાદનું dominant verbal art છે.

Dominant કોઇપણ રૂપે આવે, તેણે કોઇપણ કૃતિના અન્ય ઘટકોનું નિયમન કરવાનું છે. રસકીય અનુભવ માટેની પશ્ચાદ્ભૂ રચવા તેણે અગાઉના ગાળાની કૃતિઓના ઘટકોને હદપાર કરવાના છે. બદલાતાં dominant માત્ર અમુક કૃતિઓ જ નહિ પણ અમુક સાહિત્યિક પ્રવાહોને, યુગોને પણ તે તપાસે છે.

મુકારોવસ્કી નોંધે છે તેમ[94] આ dominant દ્વારા કૃતિની અખણ્ડતાનું સર્જન થાય છે. "વિવિધતામાં એકતા"ના ખ્યાલ સાથે આ વિભાવ સામ્ય ધરાવે છે.

Opoyaz ના સમર્થકો સાહિત્યનો અભ્યાસ સ્વતંત્ર વિજ્ઞાનરૂપે થાય, તે પોતાની આગવી પધ્ધતિઓ પ્રકટાવે અને ભાષાવિજ્ઞાનના એક ઘટકરૂપે તો કામ ન જ કરે એવું પ્રબળપણે ઇચ્છતા હતા. ભાષા-વિજ્ઞાનના પ્રભાવમાં આવ્યા વગર તેમણે સાહિત્યને ભાષાની પધ્ધતિ-system રૂપે જોઇ જ નથી. તેમના મતે તો literature was not a work of language, but a work on language[75]. આમ સંરચનાવાદીઓથી પોતાની તાત્ત્વિક ભૂમિકાના સૂચિતાર્થો વિજ્ઞાન અને પદાર્થ વચ્ચે સ્થપાતા સંબંધમાંથી મેળવ્યા.

આ રૂપરચનાવાદીઓ તારસ્વરે પોતાના અંતિમ ઉદ્દેશ્યરૂપે સાહિત્યિકતા literariness ને સ્થાપે છે. ભાષાવિજ્ઞાનથી તેને અળગો રાખવા જતા ય તે સોસ્યૂરના la langue ના વિભાવ સાથે સામ્ય ધરાવતો જણાય છે. સોસ્યૂરના મતે le Parole અને la langue વાસ્તવમાં એકબીજાથી ભિન્ન નથી. ભાષાવૈજ્ઞાનિકોએ આપેલું જ્ઞાન એ ભાષાની સાચી પ્રકૃતિનું જ્ઞાન બનતું નથી પરંતુ એ la langue નું પદાર્થ અંગેનું વિભાવનાયુકત જ્ઞાન છે, વૈજ્ઞાનિક પદાર્થનું પોતે સર્જેલું જ્ઞાન બને છે. વિજ્ઞાન અને તેના પદાર્થ વચ્ચેના જ્ઞાનના સંબંધની આવી ભૂમિકા સોસ્યૂરના મત પ્રમાણે વિચારોમાં જ ગોઠવાઇ શકે છે.

રૂપરચનાવાદીઓ સાહિત્યના અભ્યાસ દરમ્યાન આવી જ સમસ્યાનો સામનો કરે છે. તેમને પ્રાપ્ત થયેલા વિવેચનના સંપ્રદાયનો

અભ્યાસ કરતાં તેમને લાગ્યું કે સાહિત્યના અભ્યાસમાં સાહિત્યિકતાનો દુરાગ્રહ સેવવા છતાં તેઓ સાહિત્યને અન્ય ક્ષેત્રોની શિસ્તથી અળગું રાખવા અસમર્થ નીવડયા છે; જીવનચરિત્ર, કેટલાક આદર્શોનો સમુચ્ચય, સમાજવિદ્યા, મનોવિજ્ઞાન. આમ, કૃતિના અભ્યાસ દરમ્યાન તેઓ કૃતિને સર્જકના અંગત ઇતિહાસ તરફ ધકેલી દેતા, સર્જકની બૌદ્ધિક - સામાજિક પ્રતિભા સાથે પણ સાંકળી દેતા. તેમના મતે, તેઓ કૃતિ માત્ર સાથેનો સંપર્ક ગુમાવી બેસતા અને તેનું નિર્માણ કરનાર તત્ત્વોને પણ ન પામી શકતા.[16] કૃતિની રચનારીતિઓને પામવા માટે, સાહિત્યના સ્વતંત્ર શાસ્ત્રની રચના માટે આવશ્યક શરત એ બને કે એ વિજ્ઞાન હોય તો શું હોઇ શકે અને વિભાવનામાં કેટલો અવકાશ ખર્ચાશે તેની ગણતરી કરવી રહી.

સાહિત્યિકતાની પ્રાપ્તિ માટે સાહિત્યની અનન્યતાને સ્પષ્ટપણે પ્રકટ કરવી, યોગ્ય સૈધ્ધાંતિક વિભાવોને વિકસાવવા અને જેના દ્વારા કૃતિ અનન્યતાને પ્રકટ કરી શકે છે એવી રૂપરચનાની સંપત્તિને મૂલવવી જોઇએ.

તેઓ "સાહિત્ય"ના વિભાવની સમજ આપવાનો પ્રયત્ન કરતાં "સાહિત્ય"ને "અ-સાહિત્ય"માંથી ઊંચકવાની વાત કરે છે. ત્યાં આ ક્ષેત્રની સીમા અંકાય છે. કેમકે આંશિકરૂપે આ સાચું હોય તો સાહિત્યિકતાના ખ્યાલનું બીજું પ્રયોજન આ વાસ્તવિક પદાર્થની તપાસને વ્યકત કરવાનું હોય. પરંતુ આ રૂપરચનાવાદીઓ "સાહિત્ય" - "અ-સાહિત્ય" વચ્ચેના ભેદક સંબંધોની જાળમાં ફસાયા પછી પદાર્થની અમૂર્તતા સુધી પહોંચી જાય છે જે તેમની એક મોટી "સમસ્યા" બની રહે છે.

આ રૂપરચનાવાદીઓ પ્રારંભમાં પ્રતિ-ઇતિહાસવાદીઓ હતા. પાછળથી તેમની વિચારણામાં પરિવર્તન થયેલું જણાય છે. જેમાં માત્ર હકીકતો અને વિગતોનો ગંજ ખડકવામાં આવ્યો હતો તેવા સામાન્ય સ્વરૂપના સાહિત્યના ઇતિહાસને તો તેઓએ વખોડયો છે. યાકોબ્સને કહ્યું છે તેમ, સાહિત્યના ઇતિહાસકારો સાહિત્ય ઉપરાંત સામાજિક, મનોવૈજ્ઞાનિક, રાજનૈતિક, દાર્શનિક ભૂમિકાઓને પ્રાધાન્ય આપી આ બધાના સમુચ્ચયરૂપે ઇતિહાસ રચતા. એના સ્થાને આ રૂપરચનાવાદીઓ સાહિત્યકળા, તેની ઉત્ક્રાન્તિ, કાવ્યબાની – જેને તેઓ automatisation ની પ્રક્રિયારૂપે ઓળખાવે છે તે, નવ્યતાનું શોધન અને સાહિત્યના રસકીય તત્ત્વોનું પરીક્ષણ કરીને સાહિત્યના ઇતિહાસની વિભાવનામાં પરિવર્તન આણે છે. રૂપરચનાવાદીઓ આ સમગ્ર પ્રક્રિયાને માત્ર ક્રિયા-પ્રતિક્રિયારૂપે જ તપાસતા નથી. તેમનો આ પ્રકારનો વિદ્રોહ actualisation ને પ્રકટાવે છે. તેમના મતે સાહિત્યના ઇતિહાસમાં પ્રવર્તતી અસંગતિઓના મૂળમાં સાહિત્યપ્રકારોના ક્ષેત્રે વ્યાપી વળેલી અરાજકતા છે.

આમ, આ રૂપરચનાવાદીઓ પાસેથી આપણને ઇતિહાસ અંગેની નવી દૃષ્ટિ મળે છે.

આ "રૂપરચનાવાદ"ને રેને વેલેક[૭૭] ત્રણ તબક્કામાં વહેંચે છે : ભૂતકાળની ઘટનાઓ સાથેના સમ્બન્ધનો વિચ્છેદ કરીને તેઓએ કાવ્યભાષા અને ગદ્યરચના જેવા નવા વિષયો પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કર્યું તે, બીજા તબક્કામાં વિસ્તૃતીકરણ અને સંયોજનની પ્રક્રિયા દ્વારા સાહિત્યિક પ્રશ્નોની પુનઃતપાસ દૃષ્ટિગોચર થાય છે અને ત્રીજા તબક્કામાં વિઘટન અને સમાધાનની ભૂમિકા બંધાઇ છે. માર્ક્સવાદના પ્રભાવ હેઠળ કેટલાક રૂપરચનાવાદીઓએ પોતાના મત પાછા ખેંચ્યા, કેટલાકે સમાધાન કર્યું વગેરે.

અગાઉના બે તબક્કાનો વિચાર કર્યા પછી હવે ત્રીજા તબક્કાની પરિસ્થિતિનો પરિચય કેળવીએ.

Mikhail Bakhtin વગેરેના સમ્પ્રદાયને The Bakhtin School તરીકે ઓળખવામા આવે છે. આ કહેવાતા Bakhtin સમ્પ્રદાયે પાછળથી રૂપરચનાવાદ અને માર્ક્સવાદને ભેગા કર્યા છે. કૃતિના ભાષાવૈજ્ઞાનિક માળખા સાથે સમ્બન્ધ ધરાવતી આ school રૂપરચનાવાદી જણાય છે પણ સાથોસાથ ભાષા ideology થી ક્યારેય વિમુખ હોઇ શકે નહિ એવી માન્યતા ધરાવતા માર્ક્સવાદથી પણ ખૂબ પ્રભાવિત થઇ છે. ભાષા અને આદર્શો સાથેના ઘનિષ્ઠ જોડાણથી સાહિત્યમા સામાજિક અને આર્થિક ક્ષેત્રો પ્રવેશ્યા. Bakhtin સંપ્રદાયને અમૂર્ત ભાષાવિજ્ઞાનમા રસ નથી. આ વિચારણા જ પાછળથી સંરચનાવાદનો પાયો બને છે. મોટેભાગે તેઓ ભાષા અથવા તેના સામાજિક ઘટકરૂપ વ્યાપાર સાથે સમ્બન્ધ ધરાવે છે. આ સંપ્રદાયના પ્રવર્તક voloshinov[78] પોતાનો મુખ્ય વિચાર આ રીતે રજૂ કરે છે: શબ્દો ક્રિયાશીલ, ગતિશીલ, સામાજિક સંકેતો છે. વિવિધ સામાજિક અને ઐતિહાસિક પરિપ્રેક્ષ્યમા જુદા-જુદા સામાજિક વર્ગ માટે જુદા-જુદા અર્થો અને સંકેતો પ્રકટાવી શકવાની ક્ષમતાવાળા હોય છે. સોસ્યૂર અને અન્ય ભાષાવિજ્ઞાનીઓ ભાષાને મૃત, તટસ્થ અને સ્થિર પદાર્થરૂપે લેખે છે એમ કહીને તેમની વિચારણા પર ત્રાટકે છે.

રશિયન 'slovo' નું રૂપાંતર "શબ્દ" થાય પણ Bakhtin સંપ્રદાય તેને બહુ ચુસ્ત સામાજિક સંદર્ભમા પ્રયોજે છે.

Bakhtin રૂપરચનાને સાહિત્યિક સંરચના પૂરતી સીમિત રાખે છે. અમુક સાહિત્યિક પરંપરામા ભાષાના આ કાર્યશીલ અને

ગતિશીલરૂપને કેવી અભિવ્યક્તિ મળે છે તે દર્શાવી આપ્યુ છે. સાહિત્ય-કૃતિ અમુક વર્ગ કે સમાજને પ્રતિબિંબાવે છે તે દર્શાવવાને બદલે તેણે ભાષા દ્વારા તજજ્ઞતાને ફગાવવાથી વિવિધ મુકત અવાજો કેવી રીતે વ્યકત થઇ શકે તે બતાવ્યું. જે સર્જકો વિવિધ મૂલ્યોને મુકતપણે વ્યકત કરી શકે છે તેમના માટે આ સંપ્રદાયની વિચારણા ઉત્સવરૂપ બને છે. ટોલ્સટોયના monologic type ની સામે દોસ્તો-એ-વસ્કીના નવા polyphonic રૂપને ચીંધી બતાવ્યો છે. વિવિધ પ્રકારના પાત્રોથી કૃતિની સ્વાયતતા અને અખણ્ડતા રૂંધાય છે. પાત્રો માત્ર સર્જકના શબ્દોના પદાર્થ નથી પણ તેમના આગવા શબ્દોની સૃષ્ટિના કર્તા છે એ સ્પષ્ટ કર્યું.[10]

Bakhtin ની 'carnival' ની ચર્ચા સાહિત્ય કૃતિઓ અને સાહિત્યસ્વરૂપોના ઇતિહાસ એમ બંનેને લાગુ પાડી શકાય. એ ગાળામાં carnival એ સાહિત્ય પર ખૂબ પ્રભાવ પાડયો અને Bakhtin 'carnivalisation' સંજ્ઞા સાહિત્ય પ્રકારો પર પડેલા પ્રભાવને સમજાવવા પ્રયોજે છે. Bakhtin ની વિચારણાને પાછળથી મઠારવામાં આવી છે. રોમેન્ટિકો અને રૂપરચનાવાદીઓ કૃતિને અખણ્ડ પુદ્ગલરૂપે જુએ છે. અન્વીતિ પામેલી સંરચનામાં બધા જ શિથિલ અંશો રસકીય સુગ્રથિતતાના સ્વરૂપમાં ભાવક દ્વારા અવગત કરાય છે. Bakhtin ના carnival ના વિભાવથી સાહિત્યકૃતિને બહુપરિમાણાત્મકરૂપે સ્વીકારવામાં આવી.

તેની વિચારણામાં વૈયક્તિક અભિજ્ઞતાનો ખ્યાલ વિવાદાસ્પદ બન્યો છે. સર્જક પર મૂકાતા અંકુશને તે વખોડે છે. તેની વિચારણા રોલાંબાર્થ અને અન્ય સંરચનાવાદીઓની વિચારણા માટે પ્રયોજી

શકાય નહિ. જો કે બાર્થના Privileging of the polyphonic novel સાથે Bakhtin સામ્ય ધરાવે છે. બંને સ્વાયત્તતા અને આનંદ પર ભાર મૂકતા જણાય છે.

આગાઉ shklovsky અને Tynyanov ની સાહિત્યકૃતિની સમજને આપણે તપાસી છે. યાકોબસન Tynyanov ની ચર્ચાની ઉપપત્તિમાં યાંત્રિક રૂપનિર્મિતિની અવગણના કરવામાં આવી છે. સાહિત્યિક પધ્ધતિ (system) અને અન્ય ઐતિહાસિક ક્રમશ્રેણી વચ્ચેના સંબંધોને સ્ફુટ કરવાના પ્રયત્નરૂપે તેઓ સંકુચિત પરિપ્રેક્ષ્યથી ઊફરા જવાનો પ્રયત્ન કરે છે. સંરચનાવાદની ભૂમિકા અહીં દૃષ્ટિ ગોચર થાય છે.

"The Prague linguistic circle" એ સંરચનાવાદી અભિગમને સ્વીકારીને વિકસાવ્યો Mukarovsky એ વિવેચનમાંની અ-સાહિત્યિક (extra-literary) તત્ત્વોની નિરર્થકતાને જુદી તારવી આપી. Tynyanov ના aesthetic - structure ના મંતવ્યને સ્વીકારીને તેણે સાહિત્યકૃતિમાં સાહિત્ય અને સમાજ વચ્ચેના તનાવ (tension) પર વધુ ભાર મૂકયો. Mukarovsky એ રસકીય પ્રયોજન - aesthetic function ને અનુલક્ષીને જ કહ્યુ છે તે watertight કક્ષાને બદલે સતત પરિવર્તનશીલ પ્રદેશને આંકે છે : એક જ પદાર્થના કાર્યક્ષેત્રો અનેક હોઇ શકે. ચર્ચ પ્રાર્થનાનું અને કળાકૃતિનું બંનેનું ક્ષેત્ર બની શકે. પથ્થર એકી સાથે બારણા બંધ કરવાનું સાધન, મિસાઇલ, મકાનની સામગ્રી, તો સાથોસાથ કળાપરિશીલનનો પદાર્થ પણ હોઇ શકે. રીતરિવાજોના કેટલાક સંકેતો એટલા સંકુલ હોય છે જે એકી સાથે સામાજિક, રાજકીય, શૃંગારયુકત અને સૌન્દર્યલક્ષી ઉદ્દેશો પણ ધરાવી શકે.

આ જ પ્રકારનું વૈવિધ્ય સાહિત્યકૃતિમાં પણ જોવા મળે કેટલાંક પ્રસંગોમાં અને સમાજમાં રાજકીય વક્તવ્ય, જીવનચરિત્ર, પત્ર અને પ્રચારનો નમૂનો એકીસાથે રસલક્ષી મૂલ્ય ધરાવે તો ક્યારેક ન પણ ધરાવે. કળાના ક્ષેત્રનો પરિઘ હંમેશા પરિવર્તનશીલ હોય છે.

કળા અને સાહિત્યના સામાજિક સમ્બન્ધોને સ્થાપવા માર્કસવાદી વિવેચકોએ મુકારોવસ્કીના આવા દૃષ્ટિબિન્દુઓને આવકાર્યા છે. આપણે ક્યારેય સાહિત્ય કૃતિઓને નિશ્ચિત સૂત્રરૂપે, યુક્તિઓના સંકુલરૂપે, સાહિત્યસ્વરૂપો અને પ્રકારોના અપરિવર્તનશીલ માળખારૂપે જોઇ શકીએ નહિ.

કળાના નમૂનાને રસકીયતાની કક્ષાએ મૂકવી એ જ Social act બને છે અને છેવટે તે પ્રચલિત વિચારધારા સાથે અભિન્નતા ધરાવતી થઇ જાય છે. આધુનિક સમાજના પરિવર્તનોનું પરિણમન કેટલાક કળાકસબમાં થાય છે જે અગાઉ icon ના અ-રસલક્ષી ઉદ્દેશ હતા. ગ્રીસના ઘર વપરાશના સાધનો આજે આધુનિક યુગમાં રસકીયતાના ઉદ્દેશો બન્યા છે.

આ પરિપ્રેક્ષ્યાનુસાર સાહિત્ય અને કળા એ શાશ્વત પદાર્થ નથી પણ નવી ક્ષિતિજોને આવકારે છે. ઇતિહાસમાં વર્ચસ્ ભોગવતો વર્ગ કળાના વિભાવ પર ખૂબ પ્રભાવ પાડે છે, અને જ્યારે નવો પ્રવાહ વહે છે ત્યારે તેને હંમેશા ideological જગત સાથે સાંકળી દેવાનો પ્રયત્ન આદરે છે.

આમ, Bakhtin ની ચર્ચા, Jakobson Tynyanov નો સિધ્ધાંત, અને Mukarovsky ની ચર્ચા, Shklovsky ના

શુધ્ધ રશિયન રૂપરચનાવાદને ઓળંગીને સામે છેડે બિરાજે છે.

આ રૂપરચનાવાદીઓએ સાહિત્ય સિધ્ધાંતની સ્થાપના માટે મૂલ્યવાન પ્રદાન કર્યું છે: તેમણે સાહિત્યકૃતિની માવજતના સંદર્ભે સાહિત્યેતર ક્ષેત્રોને નકાર્યાં, "સાહિત્યિકતા"ના સમગ્ર આગ્રહને પોષણ આપ્યું, રૂપરચના સામગ્રીના પુરાણા વિખવાદને શમાવ્યો, સાહિત્ય ઇતિહાસના આગવા વિભાવની માંડણી કરી આપી. આમ તેમનું પ્રદાન નોંધપાત્ર રીતે વિસ્તૃત ફલક ઉપર વિસ્તારેલું છે, એ પૂરેપૂરું હજી પ્રકાશમાં આવ્યું નથી.

નવ્ય વિવેચન સાથેનું તેનું સામ્ય સમાંતર રૂપે જણાય છે, છતાં આપણે બંને વચ્ચેના વૈષમ્યને નકારી શકીએ નહીં : રશિયનો પરંપરાને બદલે વિદ્રોહમાં Revolt against Positivism માં વધુ રસ દાખવીને 'organized violence'[79] ને પ્રકટાવે છે. તેમને કૃતિના અર્થઘટનને સ્થાને શાસ્ત્રની (science) રચનામાં વધુ વિશ્વાસ હતો.

ફ્રેન્ચ સંરચનાવાદની પૂર્વભૂમિકા આ રશિયન રૂપરચનાવાદમાં જોઇ શકાય. ભાષાવિજ્ઞાન અને સોસ્યૂર સાથેની સંલગ્ન ભૂમિકામાંથી આ સમજ પ્રકટે છે પણ રેને વેલેક[૮૦] ને તો આ પ્રકારનો ખળભળાટ ગેરસમજમાંથી જન્મ્યો જણાય છે.

આ રૂપરચનાવાદીઓની વિચારણામાં કેટલીક મર્યાદાઓ પણ જોવા મળે છે :

આ રૂપરચનાવાદીઓએ સાહિત્યના પરીક્ષણો અને સાહિત્યના ઇતિહાસની તપાસમાં મૂલ્યો અને મૂલ્યનિર્ણયોને અલિપ્ત રાખ્યાં જણાય છે.

સાહિત્યના ઇતિહાસની સમગ્ર પ્રક્રિયાના મૂલ્યાંકનમાં 'Novelty' નો ખ્યાલ સેવવો ભૂલ ભરેલો જણાય છે.

ઐતિહાસિક સાપેક્ષતાના કેટલાંક ભયસ્થાનો એસ્થેટિકસમાં અરાજકતા અને શૂન્યતાના વાહક બન્યાં હતાં. તેને આ રૂપરચનાવાદીઓ ટાળી શકયા નહીં. Time - સમયનો તેમનો વિભાવ ગેરમાર્ગે દોરનારો નીવડયો છે. સર્જક, પૃથક્જનની જેમ પોતાના અંગત જીવનમાંના અતીતમાં કે માનવજાતના અતીતમાં ગમે તે ક્ષણે પહોંચી જઇ શકે છે તેથી એ સાચું નથી કે કળાકારનું માત્ર એક જ ધ્યેય હોય છે.

સાહિત્યની ઉત્ક્રાંતિનો તેમનો ખ્યાલ જરા વધુ પડતા અંતિમે ગયેલો જણાય છે.

જ્ઞાનવિજ્ઞાનની જુદી જુદી શાખાઓમાં જ્ઞાન માટેના ઉત્તમ નિદર્શનને ખપી શકે એવાં શાસ્ત્રની શોધ દરમ્યાન ભાષાવિજ્ઞાનની વિશિષ્ટ રીતે પસંદગી થયેલી જોવા મળે છે. અર્વાચીન ભાષાવિજ્ઞાનના પ્રણેતા ફર્ડિનાન્ડ-દ-સોસ્યૂરે ભાષાવૈજ્ઞાનિક પરીક્ષણનો પદાર્થ કયો છે ? જેવા પાયાના પ્રશ્ન દ્વારા ભાષાની પધ્ધતિ વિશેનો સંકેત પૂરો પાડયો. શબ્દો અને વસ્તુઓ વચ્ચેના સંબંધની ભૂમિકા તપાસવા જતાં સોસ્યૂર ભાષાના સામાજિક અભિગમરૂપ langue અને ભાષાના વાસ્તવિક ઉપયોગ માટેની પધ્ધતિની ઓળખરૂપ Parole વચ્ચેના ભેદને સ્ફુટ કરવા જતાં ભાષાની વિવિધ પધ્ધતિઓ વચ્ચેના ભેદને દર્શાવે છે. જે ભાષાવૈજ્ઞાનિક સંરચનાના સંકેત સુધી લઇ જાય છે. આમ, જ્ઞાનની જુદી જુદી શાખાઓમાં વ્યાપારશીલ બનેલી સંરચનાની આવી વિભાવના સાહિત્યવિવેચનમાં પણ ૧૯૬૦ ની આસપાસ એના ઉચ્ચ શિખરે બિરાજે છે. સંરચનાલક્ષી ભાષાવિજ્ઞાન અને સંરચનાલક્ષી

નૂર્વશવિધા દ્વારા પ્રેરણા પામેલ સાહિત્યકૃતિના પૃથક્કરણની આ પ્રક્રિયા ફ્રાન્સમાં સૌ પ્રથમ વિકસી.

અગાઉ આપણે જોયું છે તેમ, નવ્યવિવેચકો "કૃતિ"ના ઘનિષ્ઠ અભ્યાસ પર ભાર મૂકીને કૃતિમાંના ઘટકોના પરસ્પર સંયોજન દ્વારા રચાતા સંકુલ, સ્વાયત્ત વિશ્વના પરિશીલન પર ભાર મૂકે છે. સાહિત્યિક ઇતિહાસ અને જીવનચરિત્રાત્મક વિવેચના કે પ્રભાવવાદી વિવેચનાના પ્રતિપક્ષે આવા નવ્યવિવેચનની પ્રસ્થાપના થઇ અને "કૃતિ" ની તેમની વિભાવનાનો અંતિમે જઇને પણ પરિચય કરાવ્યો. ઇન્દ્રિયગ્રાહ્ય અનુભૂતિ પર ભાર મૂકનાર આ વિવેચન પરંપરામાંના વિશ્લેષણને વધુ. વૈજ્ઞાનિક અને ચુસ્ત બનાવવાનો અભિનિવેશ રાખીને કેટલા વિવેચકોએ આધુનિક સાહિત્યને મૂલવવા માટે ભાષાવૈજ્ઞાનિક ઓજારો પૂરાં પાડયાં અને આવા અભિગમને સંરચનાવાદ રૂપે સ્થાપિત કરવામાં આવ્યો. અગાઉ નિર્દેશ્યું છે તેમ કૃતિથી ઇતર તત્ત્વોના પરિશીલનને સ્થાને સંરચનાવાદીઓ આપણને "કૃતિ" તરફ લઇ જાય છે, પરંતુ નવ્યવિવેચકો અને સંરચનાવાદીઓની "કૃતિ"ની વિભાવના એકમેકથી તદ્દન ભિન્ન કોટિની જણાય છે. નવ્યવિવેચકો પૂર્વવિભાવના વગર કૃતિનું કૃતિ અંતર્ગત ઘટકોના સંયોજનનું અવલોકન કરવા પ્રેરાયા છે જ્યારે આ સંરચનાવાદીઓના મતે પૂર્વવિભાવના વિના કોઇપણ સાહિત્યકૃતિને અવલોકી શકાય નહીં. કેવળ ઇન્દ્રિય પ્રત્યક્ષતા તો અશક્ય પરિસ્થિતિ છે, એક કવિતાને મૂલવવા માટે અન્ય કવિતાઓ સાથેના સમ્બન્ધો અને વાચનની પ્રણાલિઓને પામ્યા સિવાય કવિતાને સર્જી શકાય નહિ.[૮૧] પરિણામે આ સંરચનાવાદીઓના મતે સાહિત્યકૃતિને સ્વાયત્ત કે સ્વયંપર્યાપ્ત કે અખણ્ડ પુદ્ગલ રૂપે જોવી યોગ્ય નથી.

આપણે જોયું તેમ, સાહિત્યકૃતિના મૂલ્યાંકન માટે સંરચનાવાદીઓએ ભાષાવૈજ્ઞાનિક ઓજારોને ઉપયોગમાં લીધાં. ચોમ્સ્કીએ ભાષાની અંતર્ગત અને બહિર્ગત સંરચનાનો ભેદ દર્શાવ્યો અને તે ભાવકના ભાષા સામર્થ્યને અભ્યાસનું કેન્દ્ર બનાવે છે. જોનાથન કુલર કહે છે તેમ આ ખ્યાલ ભાષાના વાચક સાથે ઘનિષ્ઠ સંબંધ ધરાવે છે.[૮૨] આવા અભિગમનને લીધે અહીં "કૃતિ" ના પાઠ (text) ને બદલે તેઓ તેનું એક system - પ્રધ્ધતિ રૂપે મૂલ્યાંકન કરે છે. આમ, સોસ્યૂરના langue - ભાષાની પધ્ધતિને સંરચનાવાદીઓએ પોતાના પરિશીલન માટેનો યોગ્ય પદાર્થ માન્યો.

આ system ને સોસ્યૂર સહેજ જુદી રીતે સમજાવે છે શબ્દો એ સંકેતો (signs) છે. આ સંકેતો બે ઘટકોના સંયોજનમાંથી બને છે: :૧: ચિહ્ન (a mark) એ લેખિત કે ઉચ્ચરિત સ્વરૂપમાં હોય જેને સોસ્યૂરની પરિભાષામાં 'signifier' કહેવાય છે અને બીજું ઘટક વિભાવ કે ખ્યાલ (a concept) છે, જેને તે signified રૂપે ઓળખાવે છે. આ પ્રકારની આયોજનામાં વસ્તુઓને સ્થાન નથી. વસ્તુઓ અને શબ્દો વચ્ચેના સમ્બન્ધના પરિણામે ભાષાના ઘટકોને અર્થ પ્રાપ્ત થતો નથી, પરંતુ સંયોજનની પધ્ધતિના અંશો રૂપે તે આવે છે. આવી સંકેત પધ્ધતિઓમાંની એક પધ્ધતિ તે ભાષા છે. [કેટલાક ભાષાને મૂળભૂત પધ્ધતિ માને છે] આ પ્રકારની પધ્ધતિઓના વિજ્ઞાનને સંકેતવિજ્ઞાન (semiotics) કહે છે.

બીજા સંરચનાવાદી રોલાં બાર્થને મન ડુંગળી જેવી કળાકૃતિની જુદા જુદા ૬ સ્તરની સંરચનાના આચ્છાદનોની અનંતતા સિવાય બીજું કશું હોતું નથી. એ બધાનું પૃથક્કરણ આપણને સાહિત્યકૃતિના

રહસ્યોને તાગવા પ્રતિ કે વિશિષ્ટ અર્થની પ્રાપ્તિ સુધી લઇ જતું નથી. આપણે જોયું કે સંરચનાવાદીઓ કૃતિના તંતોતંત પૃથક્કરણ માટે ભાષાવિજ્ઞાનનો આશ્રય લે છે. બાર્થના મતે તો સર્જકો પોતાને અભિવ્યક્ત કરવા માટે ક્યારેય કશું લખી શકે નહિ. તેઓ સંસ્કૃતિ, ભાષાના અનંતકોશ કે જે હંમેશા લખાયેલા જ હોય છે (already written)[83] તેના પર આધાર રાખી શકે. બાર્થ સંરચનાવાદના પ્રબળ પુરસ્કારરૂપે જ પદાર્થ (object) સહાય, ટેકો (support) વૈવિધ્ય (variant) જેવાં ત્રણ છિદ્રોવાળા ક્રમવર્તી સંરચના ('syntagmatic structure) દર્શાવવા સુધી પહોંચે છે. સોસ્યૂરે ભાષાકીય સંકેત પાછળની બે વ્યવસ્થારૂપે આવા syntagmatic pole અને ગણવર્તી સંરચના (paradigmatic pole)નો નિર્દેશ કર્યો જ છે. રોમન યાકોબ્સન પણ એમના પ્રખ્યાત સૂત્રમાં ભાષાનાં એકમોની ક્રમિક વ્યવસ્થાનો નિર્દેશ પૂરો પાડે જ છે :

"The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection on the axis of combination".[84]

ભાષાના syntagmatic pole ને axis of combination સાથે સાંકળી શકાય અને paradigmatic ને axis of selection રૂપે ઓળખાવી શકાય. આગળ જોયું તેમ સોસ્યૂર જેને Langue અને Parole તરીકે ઓળખાવે છે તે પ્રકારના ભાષાની Horizontal અને verticle પરિમાણો યાકોબ્સને દર્શાવ્યાં. વળી તેણે એમ પણ કહ્યું કે એક પટકની સાથે બીજો પટક ન મૂકી શકીએ અને જે સ્થિતિ ઊભી થાય છે[૮૫] તે similarity disorder બને છે અને જ્યારે

કૃતિના ઘટકોને એક કડી કે શૃંખલારૂપે જોડી ન શકીએ તો ત્યાં પ્રવર્તતી સ્થિતિને તે congruity disorder તરીકે ઓળખાવે છે. આ બે પ્રકારના disorder માંથી જ છેવટે તે Metaphor અને Metonymy ની તેની જાણીતી ચર્ચામાં ઊતરી પડે છે.

નૃવંશવિદ્યાના અભ્યાસી ક્લોદ-લેવી-સ્ટ્રાઉસ "ઇડિપસ"ની "મિથ" નો અભ્યાસ કરીને એની સંરચના તપાસે છે. એ દરમ્યાન એમનો રસ એની narrative ક્રમશ્રેણીમાં નથી, પણ "મિથ"ને અર્થપૂર્ણ બનાવે એવી સંરચનાવાદી "પેટર્ન"માં રહયો છે એ એમાંથી ફલિત થતું જણાય છે. આ પ્રકારની ભાષાવૈજ્ઞાનિક પેટર્ન માનવચિત્તની પાયાની સંરચનાને અનાવૃત્ત કરી શકે. લેવી સ્ટ્રાઉસના નૃવંશવિદ્યા ઉપર આધારિત આલેખનમાં આવતો narrative નો ખ્યાલ તોદોરોવમાં ભાષાવિજ્ઞાનના સહારે syntax ની ચર્ચા એક ડગલું આગળ વધે છે.

જોનાથન કુલર ફ્રેન્ચ સંરચનાવાદને અમેરિકન નવ્ય વિવેચન સાથે જોડવાનો પ્રશસ્ય પ્રયત્ન કરે છે. સમાજવિદ્યાએ અને માનવજ્ઞાનની શાખાઓના જ્ઞાન માટેના નિદર્શનરૂપે તેઓ ભાષાવિજ્ઞાનને કેન્દ્રમાં મૂકે છે. તેઓ ચોમ્સ્કીની ભાષાસામર્થ્યની વાતને સોસ્યૂરના langue અને parole સુધી લઇ ગયા. ચોમ્સ્કીએ દર્શાવ્યું છે કે ભાષાને સમજવાનું પ્રથમ પગથિયું તે અભાનપણે ભાષાની પ્રક્રિયામાં ભળી જઇને પણ સુઆયોજિત વાક્યોને પ્રકટ કરવાની વાચકની સમર્થતામાં સમાયેલું છે. જોનાથન કુલરે એમની સાહિત્યચર્ચામાં ઉક્ત દૃષ્ટિબિંદુને મહત્ત્વ આપ્યું છે. કુલરનો મુખ્ય પ્રયાસ કૃતિવિશ્લેષણમાં કૃતિ પરથી ભાવક ઉપર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરાવવાનો છે એ જ રીતે તેઓ કૃતિમાંની નિહિત પધ્ધતિઓમાંની સંરચના જોવાને બદલે ભાવકની અર્થઘટનની પધ્ધતિમાં સંરચના જોવા

પ્રેરાયા છે આની સામે આપણને સ્વાભાવિકપણે જ પ્રશ્ન થાય – ભાવકો દ્વારા પ્રાપ્ત થયેલી અર્થઘટનની પધ્ધતિઓમાં વ્યવસ્થિતતા કેવી રીતે સંભવી શકે ? જોનાથન કુલર એની સ્પષ્ટતા કરતાં જણાવે છે કે કોઇ સાહિત્યસ્વરૂપ કે કોઇ યુગથી જુદી પડતી પ્રક્રિયા વડે આ તપાસી શકાય. સંરચનાવાદીઓની વિચારણાના અનુસંધાનમાં જોનાથન કુલર કહે છે કે સર્જક અથવા ભાવકની અનુભૂતિ દ્વારા કૃતિના અર્થનું મૂળ મળે છે, એમ કહેવા કરતાં કૃતિની ભાષાનું નિયમન કરનાર વિરોધી બળો કે સંચલનોમાં કૃતિનો અર્થ સમાયેલો છે. અને આ અર્થને આપણે એના વૈયક્તિકરૂપમાં લેવાને બદલે પધ્ધતિને (system) આધારે પામી શકીએ અહીં જોઇ શકીએ છીએ કે મોટાભાગના સંરચનાવાદી વિચારકો સંહિતાઓ (codes) નિયમો (rules) અને પધ્ધતિઓ (systems) ને શોધે છે. જે માનવીય, સામાજિક અને સાંસ્કૃતિક જેવી સાહિત્યેતર ક્ષેત્રોમાંથી પણ મળી શકે છે.

સાહિત્ય માધ્યમરૂપે ભાષાને લેખે છે એ ખરું, પણ એનો અર્થ એવો નથી કે સાહિત્યની સંરચના ભાષાની સંરચના સાથે સામ્ય ધરાવે છે. સાહિત્યિક સંરચનાના ઘટકો ભાષાના ઘટકોને મળતાં આવતાં નથી. એનો અર્થ એ થયો કે તોદોરોવ જ્યારે નવા શાસ્ત્રની વાત દ્વારા સાહિત્યના નવા વ્યાકરણની સ્થાપના કરવા પ્રેરાય છે ત્યારે તે સાહિત્ય –પરિશીલન માટેના પેલા પ્રચ્છન્ન નિયમોનો વિચાર કરતો જણાય છે. બીજી બાજુ સંરચનાવાદીઓ ભાષા અને સાહિત્ય વચ્ચેના વિશિષ્ટ સંબંધોનો ભાષાની લાક્ષણિકતા શોધીને સ્વીકાર કરે છે આ સંદર્ભે સંરચનાવાદનો રૂપરચનાવાદ સાથેનો સંબંધ ઉપસતો લાગે છે પણ વાસ્તવમાં એ સંબંધ આભાસી રહયો છે કારણ કે સંરચનાવાદીઓ

"પધ્ધતિ" ઉપર ભાર મૂકીને કૃતિનું કેવળ પૃથક્કરણ જ કરતા રહયા છે. જ્યારે રૂપરચનાવાદીઓ સાહિત્યકૃતિના ઘટકોની અંતર્ગત સંઘટના દ્વારા પ્રાપ્ત થતી રસકીયતાની આલોચના કરે છે.

એ રીતે સંરચનાવાદીઓને મન સાહિત્યકૃતિનું અધ્યયન કોઇ વ્યક્તિગત કૃતિની ચર્ચા કે તેનું અર્થઘટન નહિ પરંતુ સાહિત્યને શકય બનાવતી પધ્ધતિઓનું માત્ર પૃથક્કરણ. આ રીતે જોતા સંરચનાવાદના ગૃહીતો આપણને કૃતિથી ઘણે દૂર લઇ જઇ માત્ર તેનું અસ્થિપિંજર જ હાથવગુ કરાવે છે જ્યારે રૂપરચનાવાદ કૃતિની સ્વાયત્તતાનું ગૌરવ કરીને એના અખંડ વિશ્વ વચ્ચે ભાવકને મૂકી આપે છે.

રૂપરચનાવાદની સામે પ્રતિસ્થાને બેસતા સંરચનાવાદ—અનુ—સંરચનાવાદના કેટલાક પ્રસ્તુત અંશોનો હવે પછીના પ્રકરણમાં વિચાર કર્યો છે જ.

અત્યાર સુધી આપણે વિવિધ સંપ્રદાયમાં રૂપરચનાનો વિભાવ ભિન્નભિન્ન વિવેચકો દ્વારા કેવી રીતે સ્થિર—દૃઢ થયો તે તપાસ્યું છે. ત્યાં મુખ્યત્વે સાહિત્યકળાના સંદર્ભે આ વિચારણા થયેલી જણાય છે.

સાહિત્યકળાની સાથોસાથ અન્ય લલિતકળાઓમાં પણ આ વિભાવનાની ચર્ચા થયેલી જોવા મળે છે. ઊલટું, ક્યારેક એમ પણ કહેવાયું છે કે આ વિભાવના લલિતકળાઓના અનુષંગે પ્રયોજવામાં આવી છે તો ક્યારેક બંનેની સમાંતર વિચારણાના ઉલ્લેખો પણ મળે છે. કળામાં અનુકરણની વિભાવનામાં કળા અને કળાબાહય માનવજીવનના અનુભવોના પરસ્પર સમ્બન્ધો પર ભાર મૂકવામાં આવ્યો છે. કળામાં આપણા રોજિંદા જીવનના પ્રસંગો કે અનુભવોનું આલેખન કરવામાં આવતું. આથી કળામાં કળાના સર્જનની સાથોસાથ અન્ય કેટલાક પ્રયોજનો સિદ્ધ થતાં

અને એના મૂલ્યાંકનમાં પણ વાસ્તવજીવનનું જ પ્રતિબિંબ જોવામાં આવતું૦ આના પ્રતિભાવરૂપે કેટલાંક કળાવિવેચકોએ કળા અને વાસ્તવજીવનની પૃથકતા આલેખી આપીને કળાનાં પોતીકાં પ્રયોજનો અને મૂલ્યાંકનની હિમાયત કરી. છેલ્લા શતકના મોટે ભાગે દૃશ્યકળાઓમાં સુંદર વ્યક્તિઓ, આકર્ષક સમુદ્રકિનારા કે રમ્ય પ્રકૃતિસૌંદર્યના યથાતથ આલેખનને સ્થાને નવું મોજું આવ્યું. વાસ્તવ જીવનના પ્રતિબિંબને આ સર્જકોએ લુપ્ત કર્યું, અને રંગ, રેખા, તેજ-છાયાની ખૂબીઓને ઉપસાવી આપી. આ ફ્રેન્ચ પ્રભાવવાદીઓનો મુખ્ય આશય વાસ્તવવાદની આવી મર્યાદાઓને ગાળીને ચિત્રમાં સંયોજનનો પ્રભાવ ઝીલવાનો રહ્યો હતો. રંગ, રેખાઓ વગેરેના સંયોજનના પ્રભાવને ઝીલવા જતાં તેના અંતર્ગત સંયોજન પર ઓછું ધ્યાન કેન્દ્રિત થયું. તેથી ઘટકોના સંયોજનથી સર્જાતી ગહનતાને બદલે તેમણે રંગ-રેખાના દેખાવને પ્રાધાન્ય આપ્યું અને તેઓ સપાટી ઉપરના પ્રભાવ સુધી પહોંચ્યા આથી તેમના ચિત્રો ચિરંજીવ બનવાને બદલે નબળા પુરવાર થયા. છતાંય તેમણે કૃતિમાં "સંભાર"ના આગ્રહને લગભગ નજીવો રાખ્યો.

આ પ્રકારની છેલ્લા પોણા શતકની વિચારસરણીને સેઝાનેએ નવી દિશા ચીંધી. એમણે subject-matter - "વર્ણ્ય વિષય"ના મહત્ત્વને બાજુએ રાખીને તેને સ્થાને કૃતિમાં "રૂપરચના"ને સ્થાપી આપી. સેઝાનેના આગમનથી "રૂપરચના" સંજ્ઞાનો મહિમા વધ્યો. તેમણે પોતાના ચિત્રોમાં પદાર્થના ભારેખમપણાના નિગરણ માટે રંગની યુક્તિ એવી રીતે પ્રયોજી જેથી બિનજરૂરી મેદ ટળી ગયો. અને કૃતિમાં ઊંડાણ વધ્યું. આમ રંગ, રેખા, સંયોજન જેવી યુક્તિઓના કળાત્મક વિન્યાસ દ્વારા રૂપનિર્માણ શક્ય બન્યું. સાથોસાથ એમણે રૂપનિર્મિત માટે પ્રકૃતિદત્ત

પદાર્થોને કૃતિના પ્રવેશતા વેંત "વક્રીભૂત" (distorted) કરવાનો નિર્દેશ કર્યો. પરિણામે વિષયવસ્તુને સ્થાને રૂપરચનાનું સર્જન જ કેન્દ્રમા રહ્યું.

આપણે જોયું કે આ બધા જ આંદોલનોનો મુખ્ય આશય તો "શુધ્ધ" કળાનો હતો, માધ્યમની સભાનતા પ્રકટાવવાનો રહયો છે.

કળાએ રોજિંદા જીવનમાંથી કશું ઉછીનું લેવાનું હોતું નથી. માનવ અનુભવોમાંથી કળાએ પોતાના મૂલ્યો શોધવાને બદલે પોતાનું સ્વતંત્ર અને સ્વાયત્ત વિશ્વ સર્જવાનું હોય છે "Representational Arts" ના પ્રતિપક્ષે કળાવિવેચકોએ ૧૯ મી સદીના છેલ્લા ચતુષ્ક સુધીના કળાકૃતિની આવી "શુધ્ધતા" અને સ્વાયત્તતાનો સ્વીકાર કર્યો.

આ ગાળાના પ્રધાન કળાવિવેચકો ક્લાઇવ બેલ, રોજરફ્રાય, જેરોમ સ્તોલનિત્ઝની કળાવિચારણા દ્વારા લલિતકળામાં "રૂપરચના"ના વિભાવનો સારો પરિચય થઇ રહે છે. તેથી અહીં એમની વિચારણાની જ ચર્ચા કરવાનો આશય છે. કળાવિવેચક ક્લાઇવ બેલના મતે જેઓ કળાના વાસ્તવજીવનના પદાર્થો - પ્રસંગોનું સીધું પ્રતિનિધાન શોધીને માત્ર તેનો પ્રતિભાવ આપે છે, અને કળાના આસ્વાદમાં "શુધ્ધ" રૂપનો ભાગ્યે જ અનુભવ કરી શકે છે. તેઓ સંગીતખંડમા બહેરામાણસની સ્થિતિના ઘાટને પામે છે. કળાકૃતિમાં પોતાની ક્ષમતા પ્રમાણેના વિચારોને, તથ્યોને વાંચીને તેઓ સામાન્ય જીવનની સંવેદનાને અનુભવીને કળાકૃતિને ફોટોગ્રાફીની જેમ મૂલવવા પ્રેરાય છે. અને આમ તેઓ કળાના સાચા મૂલ્યને ચૂકી જાય છે આથી બેલ સૂચક પ્રશ્ન કરે છે કે :

"Can we induce the multitude to seek in art, not edification, but exaltation"[98] તેમણે દર્શાવ્યું કે સૌંદર્ય પરિશીલનના નામે માત્ર

~~તેમણે દર્શાવ્યું કે સૌંદર્યના પરિશીલનના અમે માત્ર~~ સાચા સૌંદર્યના પ્રત્યક્ષીકરણને પતિત કરીએ છીએ.

ક્લાઇવ બેલ આપણા વાસ્તવજીવનના તદ્દન સામે છેડે જઇને કળાના સ્વરૂપની વિચારણા કરે છે. વાસ્તવજીવનનાં સત્યો કે આદર્શોનું પ્રતિનિધાન કરતી કળાઓના પ્રતિપક્ષે એમણે કળાકૃતિમાં રંગ, રેખા અને અવકાશના ઘટકોના વિશિષ્ટ સંયોજનના પરિપાકરૂપે સર્જાતી અનન્ય રૂપરચનાને "વિશિષ્ટ રૂપરચના" (significant Form)[88] તરીકે ઓળખાવી. આ વિશિષ્ટ રૂપરચના દ્વારા "રસાનુભૂતિ" (aesthetic emotion) થાય છે. (અને રસાનુભૂતિ વડે "વિશિષ્ટ રૂપરચના"નો પરિચય થાય છે. એવું પ્રતિપાદિત કરે છે) રોજિંદા જીવનની લાગણીઓથી આ અનુભૂતિને જુદી તારવવા માટે તેઓ તેને "લાક્ષણિક" (Peculiar) કહેવા પ્રેરાયા છે. તેઓ સૌંદર્યશાસ્ત્રને સંપૂર્ણપણે આત્મલક્ષી વ્યાપાર લેખે છે અને માને છે કે આ પ્રકારની રસાનુભૂતિ પ્રત્યેકની આગવી અનુભૂતિ હોવાથી તેની વસ્તુલક્ષી માપદંડથી મૂલવી શકાય નહિ. આથી આવી "વિશિષ્ટ રૂપરચના"નો અનુભવ પણ આત્મલક્ષી ધોરણે જ પામી શકાય. અહીં "વિશિષ્ટ રૂપરચના"ની વિશદ સમજૂતી અંગે પ્રશ્ન પૂછતાં કહેવાયું છે કે જેના દ્વારા રસાનુભૂતિ (aesthetic emotion) ઉદ્ભવે છે, અને રસાનુભૂતિ શાના વડે શક્ય બને છે ? તો બેલના જણાવ્યા મુજબ તે વાસ્તવજીવનની લાગણીથી તદ્દન ભિન્ન કોટિની અનુભૂતિ છે આથી આ ચર્ચા સંદિગ્ધ અને અસ્પષ્ટ જણાય છે. ઇશ્વરની સમજ આપવા માટે એમ કહેવાય કે જે માનવી નથી તે, અથવા તો જે સસ્તન પ્રાણી નથી તે માછલી કહેવાય. તો આ પ્રકારની સમજૂતીથી સાચી ઓળખ

મળતી નથી. રસાનુભૂતિના સંદર્ભે ક્લાઇવ બેલ તર્કબધ્ધ સમજૂતી આપી શક્યા નથી. બંને સંજ્ઞાઓને અન્યોન્ય પૂરકરૂપે પ્રયોજવાથી વિશિષ્ટ સંજ્ઞાના સંકેતોને તે સ્પષ્ટ કરી શક્યા નથી. વાસ્તવમાં ક્લાઇવ બેલને કળાકૃતિનું માત્ર બાહ્ય કલેવર કે ભૌતિક માળખું જ અભિપ્રેત નથી. તેઓ રેખા-રંગના વિશિષ્ટ સંયોજન પર ખાસ ભાર મૂકે છે. આ રંગ-રેખાના આંતરસંબંધો અને તેના વિવિધ રૂપો રસકીય સંવેદનોને પ્રકટ કરે છે એવી એમની માન્યતા છે. રેખાઓ અને રંગોના આવા સમ્બન્ધો અને સંયોજનોના વિશિષ્ટ રૂપને એ "વિશિષ્ટ રૂપરચના" કહે છે. પ્રત્યેક દૃશ્યકળાઓમાં સમાન લાગતું તત્ત્વ એમને મન આ "વિશિષ્ટ રૂપરચના" છે.

(In each line and colors combined in a particular way, certain form and relations of forms stir our esthetic - emotions. These relations and combinations of lines and colors, these aesthetically moving form, I call, "significant form", and "significant form" is the one quality common to all works of visual art".)[89]

રૂપરચનાનો તેમનો વિભાવ આ રીતે ગતિશીલ રૂપરચનાનો પરિચાયક બન્યો છે. પરંતુ તેની સૈધ્ધાંતિક ભૂમિકા થોડી આછીપાતળી રહી જવા પામી છે.

દૃશ્યાત્મક કળાઓ (descriptive - paintings) નો વિરોધ કરતી વેળા તેઓ "રૂપરચના"ની વિભાવનાનો વિશદ પરિચય કરાવે છે.

આ પ્રકારના ચિત્રોમા પદાર્થો સંવેદનોના રૂપ તરીકે પ્રયોજાવાને બદલે માહિતી આપવા માટે કે આ પ્રકારની સંવેદનાના સાધન તરીકે પ્રયોજાય છે. ઐતિહાસિક કે મનોવૈજ્ઞાનિક મૂલ્યો ધરાવતાં ચિત્રો, વાર્તાપ્રધાન ચિત્રો, વિવિધ પરિસ્થિતિઓને સૂચવતાં ચિત્રો – આ પ્રકારનાં ચિત્રો છે. આ પ્રકારનાં ચિત્રોનુ કળાગત મૂલ્ય કેટલુ ? પરંપરાગત શૈલીના ચિત્રોમા પોતાને પરિચિત જગતની પરિચિત વ્યક્તિઓ, પ્રસંગો પર પોતાના ભાવોનુ આરોપણ કરવાથી શું વળે ? કળાના આવા અશુધ્ધ સ્વરૂપનુ નિગરણ કરી શુધ્ધ કળાનો તેમનો આદર્શ તેમની પાસેથી વાસ્તવ જીવનની સંપૂર્ણપણે બાદબાકી કરાવે છે. આથી વાસ્તવજીવનના અનુભવો, આદર્શો કે પદાર્થોના સમ્બન્ધો તથા કળાકૃતિના આસ્વાદમાં અનુભવોના સાહચર્યો કે પરિચિતતાની આવશ્યકતાને દૃઢપણે તેઓ નકારે છે. કળાકૃતિમા આલેખાયેલ માત્ર રૂપ, રંગ અને ત્રિપરિમાણાત્મક અવકાશની અભિજ્ઞતાને જ તે બિરદાવે છે. અને ફરીથી તેઓ દોહરાવે છે કે આ પ્રકારની વિશિષ્ટ રસાનુભૂતિ દરેકની આગવી સંવિત્તિ પર નિર્ભર રહે છે. તેઓ વિવેચકની કોઇ કૃતિ વિશેની વિવેચનાને આધારરૂપે ગણવાને બદલે કૃતિની સ્વાનુભૂતિને જ પ્રમાણભૂત લેખે છે. આથી અગાઉ નોંધ્યુ છે તેમ, કળાવ્યાપાર તેમની દૃષ્ટિએ સંપૂર્ણ તથા વસ્તુલક્ષી સંભવી શકે નહિ.

પોતાની આ ચર્ચામાં મુખ્યત્વે દૃશ્યકળાઓનો તેમણે આશ્રય લીધો છે. "શુધ્ધકળા" નો આદર્શ તેમણે સંગીતકળાને અનુષંગે પ્રકટ કર્યો. તેમના મતે સંગીત એ ઉત્તમ કળા છે. તેમાં વર્ણ્યવિષય કે વસ્તુસંભાર કે ઘટના જેવું કશું હોતુ નથી.

બીજા કળામીમાંસક રોજર ફ્રાય પણ જીવનથી ભિન્ન કળાની ચર્ચા કરે છે. રૂપરચનાવાદના તેમના વિભાવ સાથે ક્લાઇવ બેલની

વિભાવનાનુ સામ્ય જણાય છે, પરંતુ તેમની રજૂઆતમા થોડો ફેર જોવા મળે છે. તેમણે પણ "શુધ્ધકળા" (true Art) ની ચર્ચા દરમ્યાન રસાનુભૂતિની ચર્ચા છેડી છે. કૃતિની ભાતને સર્જનારા ઘટકો 'elements of design' મા ફ્રાય રંગ, રેખા તેજ-છાયા અને સંયોજન (Mass) નો સમાવેશ કરે છે. જો આ બધાનુ સંકુલ સંયોજન થાય તો બેલ જેને વિશિષ્ટ રૂપરચના તરીકે ઓળખાવે છે તેવી રૂપરચનાનુ નિર્માણ થાય. બેલ જેમ રસાનુભૂતિ દ્વારા વિશિષ્ટ રૂપરચનાના પ્રકટીકરણની શક્યતા જુએ છે તેવી રીતે ફ્રાય plastic drama ની વાત કરે છે. આ plastic drama કૃતિમાંની રેખા અને 'masses' વચ્ચેના તનાવ તથા આંતરક્રિયા દ્વારા સર્જાય છે. અહીં પણ જોઇ શકાય છે કે તેમણે વ્યવહાર જગતની પરિચિતતાઓને સ્થાને આંતરક્રિયા દ્વારા જન્મતી ભાતને પ્રાધાન્ય આપ્યું. આમ તેઓ વાસ્તવ જીવનનુ પ્રતિનિધાન કરતા તત્ત્વો-પ્રસંગો, ઘટકો, પરિસ્થિતિઓ વગેરેનો અંતિમે જઇને અસ્વીકાર કરે છે. પરિણામે representationalવસ્તુ-સંભારનો પરિહાર થયો. મોટાભાગના લોકો અગાઉ જોયુ તેમ, પરંપરાગત શૈલીના ચિત્રો- શિલ્પોમા પોતાની અંગત લાગણીઓનુ પ્રતિબિંબ જોવા પ્રેરાય છે અથવા તો કૃતિમાંના વૃત્તાંતોમા પોતાના લૌકિક ભાવોનુ આરોપણ કરતા હોવાથી કળાને પામવાની સાચી દૃષ્ટિ કેળવવાને બદલે એટલા વર્તુળમા જ અટવાયા કરે છે. પરિણામે કળાકૃતિમા સિધ્ધ થયેલા રંગ-રેખા, તેજ-છાયાના રૂપોનો બોધ પામી શકતા નથી. આથી ક્લાઇવ બેલની જેમ ફ્રાય પણ કળાસ્વાદમા પરિચિત જીવનના ભાવો, પદાર્થો કે પરિસ્થિતાઓના જ્ઞાનને આવશ્યક માનતા નથી.

રૂપરચનાને અવગત કરતી વેળા આપણે વિષયવસ્તુમાંના આપણા રસને ત્યજવો જ પડે ? Crucifixion ના સંવેદનશીલ નાજુક મહત્ત્વને અથવા તો પ્રકૃતિ સૌન્દર્યને તેની design ની સાથોસાથ ન માણી શકીએ ? એવા પાયાના પ્રશ્નની ચર્ચા દરમ્યાન ફ્રાયનું વલણ સ્પષ્ટ થાય છે ફ્રાય તેમની આરંભકાળની ચર્ચા દરમ્યાન કહે છે કે આપણે તેમ કરી શકીએ Dramatic idea અને plastic design દ્વારા જન્મતી લાગણીઓ વડે આ પ્રકારનો ભાવબોધ શક્ય બની શકે અને એકમેક સાથે આને સંયોજી શકીએ. પરંતુ પાછળની ચર્ચા દરમ્યાન ફ્રાયના મતે આવું બહુ જૂજ દાખલામાં બની શકે છે. તેથી તેમની ચર્ચામાં આ પ્રકારનું મિશ્રણ મળતું નથી. આમ ફ્રાય દર્શાવવા માગે છે કે કૃતિની રચનાગત મૂલ્યો (plastic values) અને મનોલક્ષી મૂલ્યો (psychological values) વચ્ચે વિષમ સમ્બન્ધો છે. Breughel ના 'christ carring the cross' ના દૃષ્ટાંત દ્વારા સમજાવ્યું છે કે બ્રુગેલે સમગ્ર ચિત્ર દરમ્યાન રચનાગત મૂલ્યને મનોલક્ષી માવજતમાં ગૌણ બનાવી દીધું છે. તો બીજી બાજુ Poussin ના "Ulysses Discovering Aehilles" માં માત્ર રૂપનિર્મિતિને અવગત કરવા જઇએ છીએ ત્યારે તે ભાવ ઝાંખું જણાય છે. એક સાથે બંને મૂલ્યોનું સર્જક કેવી રીતે નિયમન કરી શકે ? આથી તેમણે દર્શાવ્યું કે શુધ્ધ કળાના વિકાસમાં આવા વાસ્તવ જગતના તત્ત્વોના પ્રતિનિધાનથી અવરોધ જન્મે છે. તેથી આવા તત્ત્વોનો તેઓ છેદ ઉડાડવા મથે છે માત્ર દૃશ્ય કળાઓની આ સિધ્ધાંતચર્ચા અન્ય કળાઓ સુધી વિસ્તારી શકાય કે કેમ એના પ્રતિભાવ રૂપે તેઓ સૂચવે છે કે આ ચર્ચા દરેક કળાને લાગુ પાડી શકાય. કારણકે કોઇપણ કળામાં તેનું રૂપનિર્માણ મહત્ત્વનું હોય છે. ચિત્રકળામાં આપણે માત્ર

એક જ રંગ વિશે પ્રતિભાવ આપી શકવાને બદલે રંગોના એકબીજા સાથેના સમ્બન્ધોનો પ્રતિભાવ આપીએ છીએ.

આ રૂપરચનાવાદીઓ સંગીતને શુધ્ધ કળારૂપે લેખી તેને સૌથી ચડિયાતી ગણે છે. ફ્રાય પોતાના વિવેચનમાં લય (rhythm), સંવાદિતા (harmony) જેવી સંગીતની સંજ્ઞાઓ સહેતુક પ્રયોજે છે. તે માત્ર અકસ્માત નથી. જો કે આ સંજ્ઞાઓના સંકેતોને તે સુગ્રાહ્ય બને ત્યાં સુધી વિસ્તારી આપવામાં ક્યારેક ઊણા ઉતરતા જણાય છે એ સ્તોલનિત્ઝે નોંધ્યુ છે તે વાજબી છે. વળી, ફ્રાય કળાકૃતિના રંગ-રેખા, તેજ-છાયાના સંયોજનોના રૂપબોધનો સમ્બન્ધ ભાવકની અવચેતન સ્તરની સુષુપ્ત લાગણીઓ સાથે જોડવા જાય છે ત્યારે એમનો એ અભિગમ ચિંત્ય બનતો જણાય છે.

વોલ્ટર પેટરના સૂત્ર "All art constantly aspires to the condition of music" ની અસર હેઠળ સંગીતને શુધ્ધતમકળા કહેવા સૌ પ્રેરાયા છે. પરંતુ અડધી સદી પહેલાં, રૂપરચનાવાદી સંગીતજ્ઞ એલુઆર્ડ હેન્સલીકને સંગીતના "અશુધ્ધ" ભાવન સામે જેહાદ જગવવી પડી. આશ્ચર્યજનકરૂપે હેન્સલીકની દલીલો ફ્રાય અને બેલની દલીલોની સમાંતરે ચાલતી જણાય છે.

હેન્સલીકના મતે સંગીત સંપૂર્ણ, સ્વયંપર્યાપ્ત વિશ્વ છે, જે બાહ્ય જગતની વાસ્તવિકતાઓ સાથે સહેજ પણ સંબંધ ધરાવતું નથી. સંગીતની રચના એનો લય બદલે, દ્રુત બદલે અને એમ એની રચાતી આવતી ભાતને પામવાનો પ્રયત્ન થતો હોય છે. હેન્સલીક સમજાવે છે કે ચિત્રને જોનાર તેનો પ્રેક્ષક ચિત્ર જોઇને માત્ર ચિત્ર શાના વિશે છે એટલું જોઇને જ ચિત્રને માણ્યાનો આનંદ અનુભવે છે તેવું સંગીતમાં બનતું નથી.

કારણ કે સંગીતને એવી વસ્તુસામગ્રી હોતી નથી. કેટલાક સૂરોના વિશિષ્ટ પુનરાવર્તન અને તેના સંયોજનમાંના વૈવિધ્ય દ્વારા તેઓ કૃતિની ભાત ઉપસાવતા હોય છે. ચિત્ર અને શિલ્પના જેવું સંગીતમાં વિષયવસ્તુ હોતું નથી.

છતાંય હેન્સલીકના મતે શ્રોતાઓ કયારેક ભૂલ કરતાં હોય છે. તેઓ પોતાની કેટલીક અપરિપકવ લાગણીઓને વેરવિખેર રાખે છે જે ખોટી રીતે સંગીતના સૂરોથી ઉત્તેજિત થઇ હોય છે, પરિણામે તેઓ તેનું સાચું મૂલ્ય ચૂકી જાય છે. અને તેમાંના સૌન્દર્યને પામી શકતા નથી.

રુડોલ્ફ આર્નહિમ Gestalt Psychology ના સંદર્ભે કળાની રૂપરચનાનો વિભાવ સમજાવવા મથે છે.[૯૦]

બિથોવનની સિમ્ફની માત્ર ટોનનો સમૂહ નથી. તેમાં ટોનની રચનાના વિરોધો અને આરોહ-અવરોહ, તણાવ અને શમન હોય છે ત્યાં tonality હોય છે અને ટોનના સર્જન માટે પરસ્પર સંયોજનની આવશ્યકતા રહે છે. એ સહુ માનવઅપેક્ષાઓ અને કુતૂહલ, ઇચ્છા અને વિષાદના આલેખનના પરિચાયક બને છે - માનવક્રિયાઓ અને ઇચ્છાઓ સાથેના સાહચર્યોથી શુધ્ધ સંગીત મુક્ત હોતું નથી.

કળામીમાંસકોએ સંગીતની "શુધ્ધિ"ના વિભાવને આધારે આમ અન્ય કળાઓને જોવા - મૂલવવાનું વલણ કેળવ્યું છે.

આપણે જોયું કે બેલ, ફ્રાય અને હેન્સલીકે કળામીમાંસામાં ચિત્ર, શિલ્પ, સંગીત જેવી દૃશ્યકળાઓની ચર્ચા કરી છે. તત્કાલીન

સમાજમા પ્રવર્તતી કળાની અશુધ્ધ વિચારસરણીના પૂરેપૂરા ખંડન માટે તેઓ વાસ્તવજગતની પરિચિત પરિસ્થિતિઓ અને ભાવો વગેરેને કળાથી સાવ અલિપ્ત રાખવા માગે છે. પ્રતિનિધાનાત્મક કળામા જગતના રૂપોનુ આલેખન થાય છે તો તેમણે કૃતિમાના વર્ણ્યવિષયને અવલોકવાને બદલે રંગ-રેખા, તેજ-છાયા જેવા ઘટકોના વિશિષ્ટ સંયોજનથી રચાતી રૂપરચનાના ભાવબોધ પર ભાર મૂકયો. પરિણામે અંતિમે પહોંચેલી તેમની વિચારણામા સ્તોલનિત્ઝ નોંધે છે તેમ, વાસ્તવજગતમા પદાર્થ અને કળાકૃતિમા નિરૂપાયેલ પદાર્થ વચ્ચે ભેદ પાડવાનો વિવેક જળવાયો નથી. કળાની આવી ચર્ચા અમૂર્ત કળા પૂરતી જ મર્યાદિત રહી. બાહ્ય જગતની સામગ્રી કળાકૃતિમા પ્રવેશે તો તે માત્ર નકલ ન બની રહેતાં કૃતિના અંગેઅંગમા સમરસ બનીને વહી શકે છે, જે તેમના ધ્યાન બહાર રહી ગયું છે.

આથી જ સાહિત્યકળા અંગે કલાઇવ બેલની બેવડી ~~નિદર્શનો~~ દ્વિધાનો પરિચય થાય છે. એક બાજુ પુસ્ત ઉપરની નાની પુસ્તિકામા તે સાહિત્યની ઉત્તમ કૃતિઓમાની ભવ્યતાને, તેમની અસ્વાભાવિક શક્તિને બિરદાવતા કહે છે કે " આ પ્રકારની શક્તિ અંતરસૂઝ, ચરિત્રવિશેષતા કે માનવહૃદય વિશેની સમજમાથી પ્રકટવાને બદલે તેની અભિવ્યક્તિ દ્વારા પ્રકટી છે. "અભિવ્યક્તિ" સંજ્ઞાને હું સમૃધ્ધ અર્થમા પ્રયોજુ છું- સર્જક જે સર્જે છે તે માત્ર તેની અભિવ્યક્તિ જ છે પછી એને તમે significant form કહો કે બીજું કંઇ કહો - પણ કળાની ઉત્તમોત્તમ ગુણવિશેષતા એ એની રૂપનિર્મિતિ છે અને તે ક્રમ (order), શ્રેણી (sequence), ગતિ (movement), આકાર (shape) દ્વારા જ સિધ્ધ થઇ શકે." તો બીજી બાજુ તેઓ અંતિમવાદી વલણ ધારણ

કરતા જણાય છે. તેમના મતે સાહિત્ય ક્યારેય "શુધ્ધ" કળા ન બની શકે. સાહિત્ય તેના ઉપાદાનરૂપ શબ્દોને માત્ર રેખાઓની અમૂર્ત ભાતની માફક પ્રયોજતું નથી. પૃષ્ઠ ઉપરની શબ્દોની અંકિત થયેલી ભાત જોવા પૂરતી જ આપણે નવલકથા વાંચતા નથી કે જ્યારે તેના ધ્વનિઓનું ઉચ્ચારણ થાય છે ત્યારે સંગીતની જેમ માત્ર ઉચ્ચારના અનુરણનોને સાહિત્ય રૂપે પામી શકતા નથી. શબ્દોને અર્થ છે અર્થાત્ કે તેમનો પ્રત્યેક પ્રસંગ કે પદાર્થની સાથેનો અમુક સંદર્ભ છે. એ રીતે શબ્દો કશાકના સૂચક છે. (stand for) તેની સાથે સમ્બન્ધ હોય છે સાહિત્ય કલ્પનોત્થ હોવા છતાંય વાસ્તવજીવનની કેટલીક પરિસ્થિતિઓ વ એ આપણને કોઇક પ્રકારે લાવીને મૂકે છે તેથી સાહિત્યનું અંતર્નિહિત, સ્વયંપર્યાપ્ત significance હોતું નથી. એ રીતે સાહિત્ય "શુધ્ધ-કળા" બની શકે નહિ. ઉત્તમ કવિતાનું આપણું પરિશીલન "અ-શુધ્ધ" બનવાનું, કારણ કે તેની રૂપરચના બૌધ્ધિક (intellectual) content થી દબાય છે, આ પ્રકારની સામગ્રી એક ભાવદશા હોય છે જે જીવન વિશેની લાગણીઓ પર આધારિત રહે છે અને તેમા જ ભળી જાય છે.

આમ, બેલ એ તારણ ઉપર આવ્યા કે આપણે દૃશ્યકળાઓમાં જે રૂપે રૂપરચનાનો બોધ કરીએ છીએ તે રીતે સાહિત્યમાના મૂલ્યનો બોધ પામી શકાતો નથી. સાહિત્ય અમૂર્ત રૂપને સ્વીકારતું નથી તેથી તે ચિત્ર કરતાં તદ્દન ભિન્ન પ્રકારની કળા બને છે.

રોજર ફ્રાય કરુણિકાના સંદર્ભમાં સાહિત્યકળાની રૂપરચનાની ચર્ચા કરે છે, પણ સ્તોલનિત્ઝ નોંધે છે તેમ, માત્ર "રૂપરચના" સંજ્ઞા હેઠળ સાહિત્યનું સ્વતંત્ર મૂલ્યાંકન કરી શકાતું નથી.

કળાકૃતિમાંના વર્ણ્યવિષયને સાવ નગણ્ય બનાવવાના તેમના પ્રયત્નમાં તેમની કળા અને કળાનુભવની સમજૂતી કે વ્યાખ્યાઓ પ્રમાણમાં ઘણી મર્યાદિત બની ગઇ. આના વિશદીકરણ માટે વર્ણ્યવિષયનો આશ્રય લેવાય, જેને રૂપરચના સાવ બાકાત રાખે છે. તેઓએ વિશિષ્ટ રૂપરચનાની વ્યાખ્યા આપી, પરંતુ એને તર્કબધ્ધ દલીલ દ્વારા પૂરેપૂરી ગ્રાહ્ય ન બનાવી શક્યા. કળાના મૂલ્યાંકનમાં "સારું" કે "નરસું" "સુંદર" કે "કદર્ય" સંજ્ઞાઓ તેમણે પ્રયોજી પરંતુ તેના સંકેતોને તે સ્પષ્ટ બનાવી શક્યા નહિ. બેલ અને ફ્રાયની કળામીમાંસામાં પાયાની સંજ્ઞાઓ સ્પષ્ટ નથી બની શકી. તેમની વિચારણામાં તર્કશુધ્ધિ અને વસ્તુ લક્ષિતાના અંશો ઓછા જોવા મળે છે.

આમ, આ રૂપરચનાવાદીઓ કળાનું બચાવનામું રજૂ કરીને મોટી ભૂલ આચરી બેઠા છે. આથી જ સ્તોલનિત્ઝ કહે છે કે રૂપરચનાવાદીઓ જ્યાં સુધી રૂપરચનાનો મહિમા કરે છે ત્યાં સુધી તેઓ બિલકુલ સાચા છે, પણ જ્યાં અસ્વીકાર કરે છે ત્યાં સાચા ઠરતા નથી.

કળાવિવેચનના એક દીર્ઘ પટ ઉપર ઉપસેલા કળાવિષયક મૂલ્યો-ધોરણોનો આપણે આમ વીગતે વિચાર કર્યો. કળાકારની અને ભાવકની મથામણ ભલે જુદે-જુદે તબક્કે જુદા જુદા પ્રકારની રહી હોય પણ એવી અનવરત મથામણમાંથી જ કળાની સાચી સમજ પ્રકટતી હોય છે, અથવા તો શુધ્ધ કળા વિશેના અભિગમો અસ્તિત્વમાં આવતા હોય છે. સ્થાપન-ઉત્થાપન અને શુધ્ધિ-વૃધ્ધિ એ એક અનવરત ક્રમ છે. ગુજરાતી અને સંસ્કૃત સૌંદર્યમીમાંસાની સાથે પ્લેટો-એરિસ્ટોટલથી માંડીને ઇટાલી-અમેરિકા-જર્મની-ફ્રાન્સ-રશિયા વગેરેના વિચારકોની

વિચારણાને પણ અહીં તપાસી. સંરચનાવાદ, નવ્યવિવેચન જેવા આંદોલનો એક અર્થમાં તો શુધ્ધ કળાના મર્મોને જ તાકે છે. કળાને એના વિશુધ્ધરૂપે ઉપસાવવાની મથામણ જ છેવટે તો એની પાછળ રહી છે. "રૂપરચનાવાદ" આપણે જોયું તેમ કળાની શુધ્ધતા પ્રતિની, એને એક સ્વતંત્ર અને સ્વાયત્તરૂપે જોવાની ક્રિયા પ્રતિની મોટી ફાળ છે. અહીં સ્પષ્ટરૂપે "રૂપ" "રસરૂપ"નો પર્યાય બને છે. છેલ્લે આપણે રૂપરચનાની એવી લાક્ષણિકતાને સ્પષ્ટ પણ કરી આપી છે. આ અભિગમે જેમ અન્યત્ર તેમ આપણે ત્યાં પણ ગુજરાતીમાં કૃતિને પામવા-જોવાની એક અભિનવ દૃષ્ટિ આપી છે. ચિત્ર-કળા-સંગીત જેવી લલિત કળાઓ સુધી જે રીતે રૂપરચનાનું ક્ષેત્ર વિસ્તર્યું છે અને અનેક વિરોધો વચ્ચે એનો સ્વીકાર થતો રહયો છે એમાં જ આ વાદનું મૂલ્ય પ્રકટી રહે છે.

હવેના પ્રકરણમાં "રૂપરચનાવાદ"ના પ્રતિવાદરૂપે થયેલા કેટલાક આંદોલનોનો ખ્યાલ મેળવીશું.

પ્રકરણ ૧ : સંદર્ભટીપ

૧. પ્રિન્સ્ટન એનસાયક્લોપીડિયા ઓફ પોએટ્રી એન્ડ પોયેટિક્સ, ૧૯૭૪, પૃ. ૨૮૬.

૨. એ ડિક્શનરી ઓફ મોડર્ન ક્રિટિકલ ટર્મ્સ, સં. રોજર ફાઉલર, પૃ. ૭૬.

૩. નર્મગદ્ય – નર્મદાશંકર લા. દવે, પૃ. ૫૭.

૪. એજન, પૃ. ૬૦.

૫. નવલગ્રંથાવલિ, નવલરામ, પૃ. ૧૯૬.

૬. એજન, પૃ. ૧૩૩.

૭. ગુજરાતી સાહિત્યનો ઇતિહાસ, ભા. ૩, ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ, પૃ. ૩૩૩.

૮. એજન, પૃ. ૩૭૧.

૯. કવિતા અને સાહિત્ય, ભા. ૧, પૃ. ૨૯૩., રમણભાઇ નિલકંઠ.

૧૦. કાવ્યતત્ત્વવિચાર, આનંદશંકર બા. ધ્રુવ, પૃ. ૪૦.

૧૦અ. કાવ્યચર્ચા, સુરેશ જોષી, પૃ. ૧૨૨.

૧૧. કાવ્યતત્ત્વવિચાર, આનંદશંકર ધ્રુવ, પૃ. ૫૨

૧૨. નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો, બ. ક. ઠાકોર, પૃ. ૧૧૪.

૧૩. સાહિત્યવિમર્શ, રા. વિ. પાઠક, પૃ. ૧૧

૧૪. ઉપાયન, સં. કુંજવિહારી મહેતા વગેરે, પૃ. ૫૫.

૧૫. સાહિત્યસમીક્ષા, વિશ્વનાથ મ. ભટ્ટ, પૃ. ૨૫.

૧૬. કાવ્યાદર્શ, આચાર્ય દણ્ડી, પૃ. ૨–૧–૧

૧૭. ભારતીય સાહિત્યશાસ્ત્ર, પૃ. ૧૧ , અનુ. જશવંતી દવે.

૧૮. કર્પૂરમંજરી, રાજશેખર, પૃ. ૮.

૧૯. વીક્ષા અને નિરીક્ષા, નગીનદાસ પારેખ, પૃ. ૭૦.
૨૦. અભિનવનો રસવિચાર અને બીજા લેખો, નગીનદાસ પારેખ, પૃ. ૨૮૧.
૨૧. Critic's Notebook - Robert Stallman, p.59.
૨૨. Lectures in Criticism, ed. by Elliott Coleman, p.51.
૨૩. Ibid, p.57.
૨૪. Critique of Judgement, tr.by James Creed, p.18.
૨૫. An Essay on Man, Ernst Cassirer, p.26.
૨૬. Language and Myth, Ernst Cassirer, p.98.
૨૭. Ibid, p.99.
૨૮. An Essay on Man, Ernst Cassirer, p.169
૨૯. Philosophy in a new key, Susanne Langer, p.202.
૩૦. Feeling and Form - Susanne Langer, p.374.
૩૧. Ibid, p.227.
૩૨. Problems of Art - Susanne Langer, p.132.
૩૩. Concepts of Criticism - Rene Wellek, p.64.
૩૪. Literary Criticism, a short history, William K. Wimsatt Jr. and Cleanth Brooks, p.393.
૩૫. Ibid, p.395.
૩૬. A Handbook of Critical Approaches to Literature, Wilfred Guerin, p.73.
૩૬અ. Estetica, Benedetto Corce, p.16.
૩૭. The Concepts of Criticism, Rene Wellek, p.57.
૩૮. The Art of Poetry, Paul Valery(Introduction), p.15.
૩૯. Ibid, p.15.
૪૦. Ibid, p.316.
૪૧. Ibid, pp.21,22.
૪૨. Ibid, p.65.

४३. Poetry for Poetry's Sake, A.C. Bradley, p.12.
४४. Literary Criticism, a short history, Brooks & Wimsatt, p.663.
४५. Make it New, Ezra Pound, p.187.
४६. Three Essays, Edited by S. Kumar, p.25.
४७. Selected Essays, T.S.Eliot, pp.124, 125.
४८. Literary Criticism, a short history, Brooks & Wimsatt, p.665.
४९. Ibid, p.666.
५०. The Concepts of Criticism, Rene Wellek, p.59.
५१. Critical Twilight, John Feket, p.20.
५२. Ibid, p.31.
५३. The principle of Literary Criticism, I.A.Richards, p.267.
५४. Aesthetics and Criticism, p.287.
५५. The Attack on Literature, Rene Wellek, p.88.
५६. New Criticism to Structualism, William Phillip - Partisan Review, 3, 1980.
५७. The Well-Wrought Urn - Cleanth Brooks, p.194.
५८. Ibid, p.77.
५९. Ibid, p.3.
६०. Ibid, p.69.
६१. The Attack on Literature - Rene Wellek, p.97.
६२. The State of Criticism - Partisan Review-3, ,1980.
६३. Literature Against Itself - Gerald Graff, p.135.
६४. Critics and Criticism - R.S.Crane, pp.95,105.
६५. The Attack on Literature - Rene Wellek, pp.122,124.
६६. The Prison-House of Language - Frederic Jameson, p.47.
६७. Formalism and Marxism - Tony Benett, p.44.

૬૮. Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, p.727.

૬૯. Russian Formalism - Stephen Bann and John Bewold, p.10.

૭૦. The Attack on Literature - Rene Wellek, p.128.

૭૧. Russian Formalism - Stephen Bann & John Bewold, p.10.

૭૨. The Attack on Literature - Rene Wellek, p.128.

૭૩. Russian Poetics in Translation, L.M. Toole & Ann Shukman, p.86.

૭૪. Ibid, No.84.

૭૫. Formalism and Marxism - Tony Benet, p.46.

૭૬. Ibid, p.48.

૭૭. The Attack on Literature - Rene Wellek, p.126.

૭૮. A Reader's Guide to Contemporary Literary - Theory - By Roman Salden, p.16.

૭૯. The Concept of Criticism, Rene Wellek, p.67.

૮૦. The Attack on Literature - Rene Wellek, p.133.

૮૧. Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, p.983.

૮૨. Contemporary Literary Theory - Raman Selden, p.66.

૮૩. Ibid, p.52.

૮૪. Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, p.984.

૮૫. Contemporary Literary Theory - Raman Selden,p.64.

૮૬. Ibid, pp.63-66.

૮૭. I bid, p.66.

૮૮. A Modern Book of Esthetics, p.228.

૮૯. Ibid, p.228.

૯૦. Ibid, pp.308-327.