chapter 3

પ્રકરણ : ત્રીજું

પ્રકરણ : ૩

અહીં મારી ચર્ચાના સંદર્ભમાં વધુ ઉપકારક બની રહે અને ચર્ચાને ધનરૂપ મળે એવી કેટલીક પ્રતિનિધિરૂપ કૃતિઓને આ અભિગમથી તપાસવાનો મેં પ્રયત્ન કર્યો છે. નવલકથા કે નાટક જેવાં મોટા સ્વરૂપો લઈએ તો એલન ટેઈટ કહે છે તેમ એના વિસ્તારને કારણે એકી વખતે એકાગ્રપણે સમગ્રતયા એનું આકલન કરવાનું કદાચ શક્ય નથી બનતું. તેથી એલન ટેઈટે એના એક અર્થ-સૂચક અને કેન્દ્રવર્તી, અથવા તો સમગ્ર નવલકથાના કે નાટકના સારભૂત પ્રતીકાત્મક અંશને લઈને એનું પૃથક્કરણ કરવાનું સૂચવ્યું છે. આથી મોટા ફલકવાળા પ્રકારોની અપેક્ષાએ સ્વયંસંપૂર્ણ એકમરૂપ બની રહે એવા લઘુ સાહિત્યપ્રકારોને ચર્ચા માટે મેં વધારે અનુકૂળ માન્યા છે. એ મુજબ ૧૯૫૦ પછીની કૃતિઓ- શ્રી રાજેન્દ્ર શાહની "શ્રાવણી મધ્યાહ્ને," શ્રી ગુલામ મોહમ્મદ શેખની "સવારના તડકે ભોળપણમાં," શ્રી રાવજી પટેલની "ઢોલિયે," શ્રી લાભશંકર ઠાકર "સમી સાંજનું પરડું પંખી" શ્રી રાજેન્દ્ર શુક્લની "ચકે ખોયો મગનો દાણો" અને ટૂંકીવાર્તામાં શ્રી જયંત ખત્રીની "તેજ, ગતિ અને ધ્વનિ" શ્રી સુરેશ જોશીની "અને મરણ" શ્રી મધુ - રાયની "કાન," શ્રી કિશોર જાદવની "દેવદૂત-લય" અને શ્રી ધનશ્યામ દેસાઈની "ટોળું" જેવી ટૂંકી વાર્તાઓની આલોચના કરી છે આ પ્રકારની ચર્ચા આ સિવાયની અન્ય કૃતિઓ લઈને કે અહીં લીધેલા સાહિત્યસ્વરૂપો સિવાયના સ્વરૂપો વિશે પણ થઈ શકે પણ મેં મારા અભ્યાસ માટે મારી ચર્ચાને ઉક્ત કૃતિઓ અને સ્વરૂપ પૂરતી સીમિત રાખી છે.

આ રીતે કાવ્યકૃતિનું પરિશીલન કરીએ છીએ ત્યારે તેનું નિબંધન કેવી રીતે થયું છે, કૃતિના ઘટકો કેવી રીતે સજીવ બન્યા છે તેની તપાસ રસપ્રદ બની રહે. કાવ્યકૃતિના ઘટકો એમ કહીએ છીએ ત્યારે સ્વાભાવિક રીતે જ કાવ્યકૃતિની રચનારીતિ પણ ત્યાં અભિપ્રેત હોય છે. એવી રચનારીતિ કૃતિમાંના પેલા "રૂપ"ને, એના ઐશ્વર્યને પ્રકટ કરે છે. સર્જક એની કૃતિ કલ્પન, પુરાકલ્પન, મેટાફર, પ્રતીક, ટોન, વાતાવરણ વગેરેનો વિનિયોગ કરીને રચે છે અહીં ઉલ્લેખેલા કે એવા અન્ય તત્ત્વો કૃતિમાં જ્યારે પ્રવેશ કરે છે ત્યારે પ્રવેશેલા તત્ત્વો દ્વારા એક સંશુધ્ધરૂપ બધાયું છે કે કેમ એ પ્રશ્ન જ અગ્ર રહે છે. આપણા આસ્વાદનો વિષય પ્રવેશ પામેલા તત્ત્વોના એકપિંડરૂપવાળી કૃતિ બને છે. એરિસ્ટોટલને યાદ કરીને કહીએ તો, કૃતિમાં એવા તત્ત્વ પ્રારંભે ગર્ભાધાનની ક્રિયાનું સ્મરણ કરાવે છે, પણ જેમ એના અંતિમ પરિણામરૂપે સમગ્રરૂપ ધરાવતું બાળક અવતરે, એવું પેલા તત્ત્વોનું બનવું જોઇએ. ભાવક સમક્ષ કૃતિનું અખંડરૂપ ઉપસી રહેવું જોઇએ.

હવે નિર્ણીત કરેલી કૃતિઓના પરિશીલન તરફ વળીએ, આવા પરિશીલનમાં સ્વાભાવિક રીતે, ઉપર ઉલ્લેખ્યા છે તેવા અથવા એવા અન્ય તત્ત્વો તેથી આવતા રહેવાનાં અહીં કૃતિપરિશીલનમાં શક્ય તેટલે અંશે પરિભાષાથી દૂર રહી, કૃતિના મર્મરૂપને પામવા-દર્શાવવાનો ઉપક્રમ રાખ્યો છે.

શ્રાવણી મધ્યાહ્ને - રાજેન્દ્ર શાહ +

"શ્રાવણી મધ્યાહ્ને" કવિ રાજેન્દ્ર શાહના "ધ્વનિ"સંગ્રહની રચના છે. અહીં વસ્તુ તરીકે શ્રાવણનો મધ્યાહ્ન છે. એ મધ્યાહ્ન શ્રાવણનો છે તેથી ત્યાં પવનની મંદસુમંદ ગતિ હોય, વર્ષાની ઝરમર હોય એ સ્વાભાવિક છે. એની સામે અહીં તો એ મધ્યાહ્ન "અલસ"રૂપે આવે છે. આવા "અલસ"ને અનુભવગમ્ય બનાવવો એ દેખીતી રીતે જ કવિ માટે પડકાર બને. રાજેન્દ્રએ એવા મધ્યાહ્નને, એની અલસવેળને/ છેવટે એની પ્રશાન્તિને અહીં કેવી રીતે વિસ્તાર્યા છે, "અલસ"ના અનુભવ વચ્ચે ભાવકને કેવી રીતે મૂકી આપ્યો છે - એ આપણી તપાસનું મુખ્ય બિન્દુ બને છે.

કવિને અહીં પ્રત્યક્ષ કરવી છે પેલી નિશ્ચિત વેળને, એની અલસતાને૦ સમયના નિરવયવી રૂપને સાવયવે પ્રસ્તુત કરવા કવિકર્મ અનેકશઃ સક્રિય બનતું જણાય છે. કવિએ પ્રકૃતિના પરિવેશસમેત તત્સમપદાવલિના અર્કરૂપે પોતાના ભાવને ગૂંથીને પ્રકટ કર્યો છે. સંવેદનને અનુરૂપ આ તત્સમતા અનિવાર્યરૂપે પ્રયોજાઇ હોય તો તે કાવ્યની રીતિ બને અને કેવળ આરોપણ કે અલંકરણ બનીને આવે તો તે કાવ્યના સૌંદર્યને માટે વિઘાતક પુરવાર થાય. આ પ્રક્રિયાનું જેમ જેમ આકલન કરતા જઇએ તેમ તેમ એના અન્વયમાંથી નવા નવા સંદર્ભોનો પરિચય થાય અને આસ્વાદના આવા ક્ષેત્રને માટે જ Wallace Fowlie ના આ વિધાન 'Each word, each space, each silence has to be apprehended' સાથે સંમત થવું પડે.

\+ ધ્વનિ - રાજેન્દ્ર શાહ : પૃ. ૯૪-૯૬ : પુનર્મુદ્રણ ૧૯૬૮, ૧૯૭૨, ૧૯૭૫ એન. એમ. ત્રિપાઠી પ્રા. લિ. - મુંબઇ-૨

એ રીતે આ 'space' અને 'silence' નું પ્રકટીકરણ અહીં આપણા કવિ વિશેષણની સહાયથી કરવા પ્રેરાયા છે. પ્રથમ પંક્તિમાં જ "અલસ"વેળાનું સૂચન છે. કવિએ સમયના તત્ત્વ કે ઘટકને કાવ્યનો વિષય બનાવ્યો છે એમ કહીએ છીએ ત્યારે પ્રશ્ન થાય છે કે આ સમય સ્થિર છે કે ગતિશીલ ? અથવા એ સંવેદનક્ષમ બન્યો છે કે અમૂર્ત રહી ગયો છે ? બીજા શબ્દોમાં કહીએ તો આ "અલસ" સમયનું કેવું રૂપ અહીં પ્રકટ થવા મથે છે ? પ્રારંભની વર્ણનાત્મકતા કાવ્યમાં રૂપાંતરિત થઈને કયું રસક્ષેત્ર ઉઘાડવા માગે છે ?

કવિએ સમયની ગતિને પ્રારંભે જ ચાક્ષુષ કરી આપી છે ગોકળગાયના કલ્પન દ્વારા આ મધ્યાહ્ન ચૈત્ર કે વૈશાખનો પ્રખર મધ્યાહ્ન નથી, પણ "કલાન્ત જલના વર્ષણ"થી યુકત બનેલ શ્રાવણી મધ્યાહ્ન છે. જેમાં પ્રખરતાનું નહિ પણ અલસતા અને પ્રશાંતિનું જ વર્ચસ્ હોય. અહીં કવિએ "પ્રશાન્ત" અને "ક્લાન્ત"ને અંત્યાનુપ્રાસ મેળવ્યો છે એ તો ખરું પણ આ પ્રશાંતિમાં મુદિતા નથી પણ ક્લાન્તિ છે જે ગોકળગાયની ગતિથી આગળ લસે છે. અહીં શ્રાવણી જલની ધોધમાર વહેતી ધારા નથી પણ રહી રહીને ઝરતા ફોરાંની જ ભીનાશ છે. મનમાં એવી ભીનાશ ફોરવા માંડે તે પહેલા તો "તે ય ક્લાન્ત" દ્વારા આ અલસતા જ ઘૂંટાવા માંડી છે તે સ્ફુટ થાય છે.

"ફોરાં ઝરે હૂંમથી રહે રહી એક એક" – અહીં શબ્દોના નાના એકમો એની અલસ ગતિના તંતોતંત વાચક બન્યા છે. "ટપ્ ટપ્" ના રવને કવિએ સહેતુક અધ્યાહાર રાખ્યો જણાય છે અને "રહે રહી એક એક"માં આવર્તિત થતા "ર"વર્ણમાંથી ટપકવાની આખી ક્રિયા

પ્રત્યક્ષ થઇ ઉઠે છે. "લસતી" અને "ઝરે" જેવાં ક્રિયાપદો આ અલસ-તાની ગતિનું પોષણ કરનારાં બન્યાં છે. આવા આ દૃશ્યચિત્રમાં વસંતતિલકા છંદના મૃદુ-મંદ આવર્તનો એમાં ગતિ પૂરે છે પછી "જેવું" અને "તેવું જ"ની સાથે પ્રકૃતિ અને કવિચેતનાના અભિન્ન સંબંધની એક આસ્વાદ્ય ભૂમિકા સ્થપાઇ છે.

હવે આ અલસતાનો પ્રસાર ક્રમશઃ દૃઢ બનતો જાય છે. માથેથી ભારો ઉતારીને "નાનેરું" ગામ પણ પથના વિસામે શ્રમથી જાણે કે સહેજ વિરમ્યું છે. કોઇ બેઠું છે તો કોઇ સૂતું છે પણ એ સહુના "નેત્રમહીં મૌન હતું અપાર" સમયની સાથે સ્થળની-ગામની સંનિધિ કાવ્યના ભાવને સંક્રમિત કરવામાં સહાયક નીવડે તેમ છે. આ નિઃસ્તબ્ધતા, કહો કે અલસતામાં દેખીતી રીતે જણાતી અ-ગતિ એ જ સહુની એકમાત્ર ગતિ બની છે. છતાં ય ચમત્કૃતિ એ રીતે સધાય છે કે જે અત્યારસુધી "લગાર" હતું તે "અપાર" થઇ જાય છે. અહીં ઇન્દ્રિયવ્યત્યય દ્વારા ભાવપલટો થઇ ચૂકે છે પણ તેને અણસાર સુધ્ધાં વરતાવા દીધો નથી. કવિ એક ડગલું આગળ વધીને હવે સમય અને સ્થળને અતિક્રમી જાય છે. પંડ અને પ્રકૃતિ આમ એકાકાર થઇ રહે છે.

" આંહીં કશો જલધિ બે ભરતીની મધ્ય
કંઠાર છોડી બનિયો નિજમાં નિમગ્ન !" માં

શ્રુતિગોચર કલ્પનનું એક બીજું ચિત્ર અંકિત થયું છે. એક બાજુ અલસતા અને બીજી તરફ આ ભરતીની ગતિની વિરોધાભાસી ભાતમાંથી જ જલધિનું કલ્પન પોતાની સુરેખતા ધારણ કરે છે. એ રીતે વ્યાપક બનતો ભાવ જલધિ સાથેના સાહચર્યોને પણ પોતાના પ્રવાહમાં ઓગાળી નાખે છે અને સંદર્ભનું એક નવું પરિમાણ ઉઘાડી આપે છે.

નિજમા નિમગ્નની આ સ્થિતિ સમુદ્રના કલ્પનથી પ્રકટી અને નાયક ક્લાન્તિમાથી ધીરેધીરે મુકત બનીને પ્રશાંતિ તરફ જઇ રહયો છે એનુ ઇંગિત અહીં મળે છે.

અલસતાની આ સૃષ્ટિમા નાયકને હવે કોઇ કર્તવ્ય અવશિષ્ટ રહયુ જણાતુ નથી, કોઇ હર્ષ કે શોક નથી, કોઇ સ્વપ્ન નથી કે ગત સમયની સ્મૃતિનો ભાગ્યે જ ડંખ છે કે જે રખેને તેને ચલિત બનાવે કે તત્પર બનાવે.

"મારે ગમા અણગમા શું હતું કશું ના" મા ઉદાસીનતા કે સ્થિતપ્રજ્ઞતા હોવા કરતા તો નાયકની દ્વંદ્વાતીત બનેલી ચેતનાનો ભાવ અનુભવાય છે. એક પ્રકારની નરી મોકળાશ કે નિર્બંધતા જ તેના ચિત્તમા વ્યાપી વળી છે. નિજમા નિમગ્ન બનીને ચિતમા આંદોલનોને માણવાનો એ પ્રહર છે જેમા ધોંધાટ નથી તો સૂનકાર પણ નથી. આવી અકળ ભાવદશા – બે ભરતીની મધ્યની સ્ફુટ–અસ્ફુટ ગતિ ગામથી દૂર આવેલા વન્ય પથ તરફ સ્હેલવા તેને દોરી જાય છે. જે સમસ્ત સંદર્ભમા સ્વાભાવિક જણાય છે. હવે આ વન્ય પથનો નિર્દેશ વિધિ–નિષેધ વિનાની પેલી આદિમતાનો વાચક છે કે કેવળ પ્રકૃતિની લીલાનો સહજ સંસ્કાર પામવાની ઇચ્છાનો વાચક છે ? ફોરા રહી રહીને ઝરે છે તેથી આખો પથ ભીનો છે, કયાક કાદવ છે ત્યા કોઇકનો અલપ–ઝલપ સંચાર સૂચવ્યો છે તો કયાક બંને બાજુની વાડ અને દુર્વાથી દબાયેલો છાયો દૃષ્ટિગોચર થાય છે :

"..ભીનો બધો, કયહીંક પંકિલ, ક્યાંક છાયો
દુર્વાથી બેઉ ગમ વાડ થકી દબાયો,
ઝીલાય તેમ ઝીલતો સહુ સૃષ્ટિ રંગ".

દુર્વાથી દબાયેલા વાડની ચાક્ષુષતા અહીં શબ્દોના અન્વય દ્વારા પ્રકટ કરી છે. એક તરફ દુર્વાની સ્પર્શસંવેદ્યતા અને તેને પુષ્ટ કરનાર તડકા-છાયાની અલપ-ઝલપ બનતી ગતિ એક ઇન્દ્રિયસંવેદ્ય ચિત્ર ખડું કરે છે. આની પાછળ કાવ્યનાયકના આંદોલિત થતા ભૂપૃષ્ઠને સંયોજીને વિધિ-નિષેધોને ફગાવી દીધાનું સૂચન મળ્યું અને આ વન્યશ્રીમાં મુક્તપણે મ્હાલવાની તેની પ્રક્રિયા પેલી તડકા-છાયાની ગતિ સાથે સંયોજાઇ. ને આમ, પંકિલ પંથને દૃષ્ટિગમ્ય બનાવ્યો.

એક બાજુ આ વનશ્રીનાં મૃદુ પરિમાણો
"લાગી તી વેલતણી નીલમવર્ણ ઝૂલ,

કંકાસિની પણ પ્રસૂન વડે પ્રફુલ્લ - "ઝૂલ" અને "પ્રફુલ્લ"ના અંત્યાનુપ્રાસ દ્વારા ચક્ષુરેન્દ્રિય અને સ્પર્શેન્દ્રિયથી સજીવ બન્યાં છે, તો બીજી બાજુ શૈશવની કુમાશે સોહતા જવારા અને કૂણા ડૂંડે હસતી બાજરીની સંનિધિ પણ પ્રતીત કરાવી છે. એમાં નીરવતાભંગ કરતા મોરના ટહુકાર અને ખંજન, કીર, લેલાના હુલાસ વૃદ્ધિ કરે છે. આ ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષ ચિત્રની સઘનતા -

"ત્યાં પંકમાંહિ મહિષીધણ સુસ્ત બેઠું

દાદૂર જેની પીઠપે રમતાં નિરાંતે - " દ્વારા પ્રકટ કરી આપી. અહીં મહિષીધણ ચિત્રને સંયોજીને વિસ્તરતી જતી "અલસતા" નો ભાવબોધ કરાવતી આકર્ષક ભાત રચી આપી છે. એટલી બધી અલસતા છે કે દાદૂર નિરાંતે તેની પીઠ પર રમ્યા કરે છે. આ

"અલસ" કેટલા અર્થસભર સંકેતો પ્રકટ કરે છે તેની પ્રતીતિ મહિષીધણના સંતર્પક ચિત્ર દ્વારા કરાવી.

ત્યારપછી અહીં બે ભિન્ન પરિમાણોને એકબીજાને અડખે-પડખે મૂક્યા છે. આકાશ દેખીતી રીતે શાંત છે, એમાં તરંગો નથી, એની પડછે નાનું તળાવ પોતે નિસ્તરંગ છે. બંનેના પરિમાણની આ પ્રકારની સહોપસ્થિતિ દ્વારા ભાવની સંક્રાન્તિ/સિદ્ધ કરી શક્યા છે. ઉપરાંત પીપળો ચંચળ છે, પણ તે ય પેલી "પરિતૃપ્ત પ્રજ્ઞા" ના સ્પર્શે ધ્યાનમગ્ન બની ગયો છે તે દર્શાવ્યું છે. આપણા પ્રાચીન સંદર્ભનો અહીં અર્થયુક્ત વિનિયોગ કર્યો જણાય છે. ધતુરાના ફૂલ, પીળાંકરેણ, અને બિલ્વપુંજના આચ્છાદન સાથે શંકરની વિરક્તતાનો સંદર્ભ ઉઘાડી આપ્યો. ચંચળતાને અધ્યાહૃત રાખીને એને સ્થાને નિઃસ્તબ્ધતા મૂકીને આમ તેમણે ભાવને પુષ્ટ કર્યો છે એમ જણાશે. પ્રાકૃતિક પરિવેશને પડછે ચૈતસિક સંકુલતાનું સંયોજન અહીં કાવ્યરૂપને સૂક્ષ્મ બનાવે છે.

"..... છાનાં
તેજે ત્યહીં તિમિર ઘુમટના ઝળુંબે."

અગાઉ દુર્વાથી દબાયેલ વાડની બંને બાજુના તડકા-છાયાનું દૃશ્ય અહીં આ તેજ-તિમિરની ભાત સાથે સંયોજાય છે. અને કાવ્યનો સંદર્ભ એ રીતે સુગ્રથિત બન્યો છે.

ઘંટારવે યદપિ ના રણકાર કીધો,
ને તો ય રે અમલ ગુંજનનો શું પીધો !

હવે "પ્રશાન્તિ"ના સંકેતો વિસ્તરતા જણાય છે. મંદિરમાં તેજ-તિમિરની ભાતથી રચાતા વિશ્વને અવલોકતો નાયક મંદિરમાં

પટારવ કર્યા વિના જ એના ગુંજનોનો અનુભવ કરે છે. એના સ્પર્શનો વિક્ષોભકારક નથી બનતાં પણ પેલી પ્રશાંતિને ઉત્કટ બનાવનારાં નીવડયાં છે. "ને તો ય રે"ના બિલકુલ નાના શબ્દક્રમો આ પ્રક્રિયાના પરિચાયક બન્યા છે. ઇન્દ્રિયવ્યત્યય દ્વારા એનો કેફ પ્રકટ કરે છે. ઋષભ-નંદિની પાસે જ નાયક ટેકો દઇને બેસી જાય છે. એની ચેતનાની સઘળી અક્ષાંશ-રેખાંશ એકમેકમાં પરિપ્લાવિત થઇ જાય છે. એવા ચેતોવિસ્તારની પ્રતીતિ આ રીતે કરાવે છે:

"કેવી હવા હલમલે મુજ પક્ષ્મ રોમે !"
કણેકણમાં અને રન્ધ્રે-રન્ધ્રમાં

વ્યાપી વળેલા આ કેફથી નાયકની ચેતનાનો પ્રત્યેક અંશ હલમલી ઉઠયો છે. "પ્રશાંતિ"ની ઘૂંટાતી અવસ્થા બને છે આ. એવી શાંતિ છે કે એમાં કશું સહેજ સરખું ફરફરે તે પણ સંભળાય; જ્યારે આ તો સમગ્ર ચેતનાને વ્યાપી વળી છે, એવી "પ્રશાંતિ"ના કેફની અવસ્થામાં જે અદ્વૈત રચાયું છે તેના જલધિમાં ચંદ્રમૌલિ, કૌમુદી અને નીલ વ્યોમના રંગોની આભા ભળે છે અને શુભ્રતા, શીતળતા અને શુચિતાના વાતાવરણમાં તેનું પરિણમન સહજરૂપે સિધ્ધ થતું જોઇ શકાય છે. આખી પ્રક્રિયા શાંતિના વાતાવરણને ઉપસાવવા સમર્થક નીવડી છે.

કૈલાસનાં પુનિત દર્શન -- ધન્ય પર્વ,
ના સ્વપ્ન જાગ્રતિ, તુરીયન, તો ય સર્વ.

કૈલાસના પુનિત દર્શને પાર્થિવતાથી ઉંચકાઇને એ જ ક્ષણ "ધન્ય પર્વ" રૂપે પ્રકટે છે એવી કાવ્યનાયકની અનુભૂતિની પરાકાષ્ઠા તો અહીં દર્શાવ્યું છે તેમ આધ્યાત્મિકતાના એવા પ્રદેશ સુધી વિસ્તરે છે જ્યાં સ્વપ્ન, જાગૃતિ કે તુરીય અવસ્થાઓથી વિશેષ કોઇ અવસ્થાની

અનુભૂતિ થતી હોય. આવી "ધન્યતા" આપણને આધ્યાત્મિક વળગણની વળગણની વાચક જણાશે. ખરેખર તો આ અંતિમ બંને પંક્તિઓને બાદ કરીને સમગ્ર કાવ્યકૃતિને માણીએ છીએ તો કાવ્યના ભાવસૌંદર્યને અવગત કરવામાં કશું ઊણું ઉતરતું જણાતું નથી. વેદાંતની પરિભાષાથી કૃતિનો ભાવ પુષ્ટ બનવાને બદલે તેની સૂક્ષ્મતાને તે હાનિ પહોંચાડનાર નીવડયો છે.

આ કાવ્યમાં આપણે જોયું તેમ અલસતાની રેખાઓ ઇન્દ્રિયસંવેદ્ય બને છે અને તેનો "પ્રશાંત" સાથેનો વિશિષ્ટ અર્થબોધ કૃતિમાં પ્રતીત થાય છે. એમાં વસંતતિલકાનો લય સમર્પક નીવડયો છે. એમાં ઉછાળ નથી પણ અલસતાની જે વાત છે તેને અનુરૂપરીતે અહીં છેદ પ્રયોજયો છે. આમ, "અલસતા" અને "પ્રશાંતિ"ના સંકેતોથી સમૃધ્ધ બનતું ઇન્દ્રિય-પ્રત્યક્ષ વિશ્વ તેની અખંડતાનો અનુભવ કરાવનાર નીવડે છે.

+સવારના તડકે ભોળપણમાં – ગુલામ મોહમ્મદ શેખ

પ્રકૃતિના એકાદ દૃશ્યથી જાગેલો ઉત્કંપ, ચિત્તના અતલ ઊંડાણ-માંથી આવતો આવેગ, વાસ્તવજગતની કોઇ બિના, પ્રણયાનુભૂતિનો રોમાંચ કે એવી બીજી કોઇ વસ્તુ કાવ્યરચનાનું નિમિત્ત બને ત્યારે કવિ એનું રૂપાંતર કેવી રીતે કરે છે એ પ્રક્રિયા આપણા માટે મહત્ત્વની બની રહે છે. એને આત્મસાત્ કરવામાં જ કાવ્યાનંદ મળે છે. સંવેદનોને મૂર્ત કરવા માટે કવિ કયાં ઓજારોને કેવી રીતે ખપમાં લે છે તે આપણે તેથી જ અવલોકવું રહે. ક્યારેક કવિ કલ્પનાનાં નાનાવિધ રૂપોને ક્રમશઃ અનાવૃત્ત કરે છે તો ક્યારેક આખું કાવ્ય જ એક કલ્પન, પ્રતીક કે ચિત્રરૂપે કંડારાયું હોય છે. આ પ્રત્યેકની રેખાઓ કેવી ગ્રથાતી આવે છે તે આપણે જોવું જોઇએ. સ્થળ કે સમયને, એના કોઇ અંશને પણ કવિ કાવ્યમાં અવતારતો આવ્યો છે. સ્થળના મુકાબલે સમયની અભિજ્ઞતાને મૂર્ત કરવાનું વધુ દુષ્કર છે. સમયની ભાવમુદ્રાઓને પ્રત્યક્ષ કરવી એ સર્જકકર્મની કસોટી બની રહે છે. અહીં આ કાવ્યમાં કવિ આવા એક પડકારને પ્રત્યક્ષરૂપ આપવા ઉદ્યત થયા હોય એમ કાવ્યની પ્રથમ પંક્તિ વાંચતાં જ કળાશે.

કાવ્યને સમગ્રરૂપે સંવેદવા એના પ્રત્યેક અંશની ગૂંથણીને પ્રથમ તો ઉકેલવી પડે છે અને એમ કરતાં એનાં રસબિંદુઓ સુધી પહોંચી શકાય ને એ સૌનું સંયોજન છેવટે અખિલ કાવ્યના બોધની પ્રક્રિયા બને છે. તે રીતે અહીં આપણે એક પછી એક ગૂંથાઇને આવતા અંશોના સંકુલ ભાવજગતને પામવાનો પ્રયત્ન કરીએ.

+ 'અથવા' – ગુલામ મોહમ્મદ શેખ, પૃ. ૩૨.
પ્રથમ આવૃત્તિ, ૧૯૭૪, બુટાલા એન્ડ કું., વડોદરા.

સવારના તડકે ભોળપણમાં
સીમના થોરની વાડને બાથ ભરી લીધી
અને એનાં રૂંવેરૂંવાં છેદાઇ ગયાં.

કવિએ અહીં સમયના તત્ત્વનું આલેખન કર્યું જણાય છે. આપણા સમાજના, માનવજીવનના વિધિ-વિધાનોના બંધનને ફગાવી દઇને ઉન્મુક્ત જીવનની ઉત્કટ જૈવિક અનુભૂતિને અહીં વાચા આપવામાં આવી છે. સમયના પટનું રૂપાંતર પણ સમાંતરે થતું જાય છે. રતિ-ક્રીડાના સંવેદનોને પુલ્લિંગ "તડકો" અને સ્ત્રીલિંગ "સીમ"ના કલ્પન દ્વારા પ્રકટ કર્યાં છે. સવારના તડકાની કુમાશ અને તેને સઘન બનાવે એવું એનું ભોળપણ આ initiation ના પ્રારંભિક તબક્કાને સૂચિત કરનારું નીવડયું છે. જ્યારે એની સામી બાજુએ, થોરની વાડના કાંટાની તીક્ષ્ણતાના સંબંધે, પેલા આવેગમાંના ઉભયના એકત્વનો ભાવ "બાથ ભરી લીધી" દ્વારા ઉદ્ઘાટિત કરી આપ્યો છે. ભાવના એવા સહજ વેગને પ્રત્યક્ષ કરાવવા માટે અહીં ક્રિયાપદોનો વિનિયોગ કાર્યસાધક નીવડયો છે. આપણે જાણીએ છીએ તેમ કાવ્યકૃતિમાં ક્રિયાપદના વિન્યાસ દ્વારા કવિ ભાવને ક્રિયાન્વિત બનાવે છે, પરંતુ અહીં તો ક્રિયાપદો જ કૃતિની રૂપનિર્મિતિનાં વાહક બન્યાં હોય એમ પ્રતીત થાય છે. આ પ્રકારની આયોજનાની સાથોસાથ અહીં લોકકવિતામાં પ્રયોજાતાં વિવિધ કથાઘટકો કે તેના અંશોને કાવ્યની રચનારીતિરૂપે પ્રયોજવામાં આવ્યા છે. ભાવને ધ્વનિત કરવા માટે "કાંટા"ના એવા ઉલ્લેખ દ્વારા રૂપરચનાનાં એકાધિક સ્તરોને પ્રકટ કરવાનો અહીં કવિનો પ્રયત્ન રહયો જણાય છે. પ્રણયના એકરાર કે પ્રણયના વિધવિધ સંવેદનોની અભિવ્યક્તિ માટે પ્રયોજાતું આ કથાઘટક અહીં એક જુદી ભૂમિકાએથી વિનિયોગ પામ્યું છે. અહીં કવિએ સમયના તત્ત્વને પણ

આમ તો 'વાડ'ને બાથ ભરી છે એમ આ સ્ત્રી! પણ ખરેખર તો થોર ને બાથ ભરી છે, ને થોરના કાંટા વાગે છે — એ બંને પાછા પુલ્લિંગ!! અહો — કેવી રમના, રૂપના!

એમાં ભેળવી દીધું છે. એ રીતે સંદર્ભ બદલાતાં પરિમાણની ત્રિજ્યા અહીં વિસ્તરે છે. પરિણામે લોકસંદર્ભથી ફંટાઇને "કાંટો" અહીં આગવો સંદર્ભ ઊભો કરે છે. અત્યાર સુધી જ્યાં ભોળપણ હતું, મુગ્ધતા હતી તેનાં તો રૂંવેરૂંવાં છેદાઇ ગયાં અને તેના સ્થાને હવે બળકટતા જન્મી. આ બળકટતાને પૂરેપૂરી જીરવે કે તેનો હૂંફાળો પ્રતિભાવ આપવાની ક્ષમતા પ્રાપ્ત થાય તેવા encounter વિના એ પ્રબળ આવેગની માત્રા અહીં ક્ષીણ થઇ જાય છે. "પડછાયા ઝાંખા પડી ગયા"માં ને "પણ" દ્વારા એનું સૂચન મળે છે. રતિક્રીડાનો આખો સંદર્ભ અહીં સીધા કથનથી નહિ પણ એની પ્રક્રિયાની ઇન્દ્રિય-ક્ષમ અભિવ્યક્તિથી એ રીતે શબ્દરૂપ પામ્યો છે "બાથ ભરી લીધી", "રૂંવેરૂંવાં છેદાઇ ગયાં", "કાંટા હસ્યા" અને "ઝાંખા પડી ગયા" જેવા ક્રિયાભાવો એના અનુલક્ષમાં સમર્પક બની શક્યા છે. ભાવના આરોહ-અવરોહને અંકિત કરવામાં આ સંકેતોના પ્રકટીકરણની સાથોસાથ તડકો અને પડછાયો, સૂરજ અને પડછાયાની વિરોધાભાસી સૃષ્ટિને પણ કવિ કલ્પનના આશ્રયે ચાક્ષુષ કરી આપે છે.

શરીર પર ચડી ગયેલ વીંછી ખંખેરવા
કોઇ બીકણ નાસાનાસ અને કૂદાકૂદ કરે તેમ
સીમની ગામડિયણ જમીન ચડતા સૂરજની ગતિએ નાઠી.

Encounter નું આ બીજું સોપાન. શરીરમાં પ્રસરી વળતા તીવ્ર રોમાંચના ડંખને વ્યક્ત કરવા માટે અહીં લોકજીવનમાંથી જ "વીંછી"નું કથાઘટક પ્રયોજ્યું છે. આદિમતાના સંદર્ભ અને તેના અર્થસંકેતોનું સંસ્કરણ કરવા માટે અગાઉ જોઇ છે તેવી વિરોધાભાસની આયોજના જેમ કારગત નીવડી છે તેમ "વીંછી"નું "મોટિફ" પણ પ્રેમના આવેગની મુખરતાને ગાળી નાખીને, એનું સૂક્ષ્મ-સઘનરૂપ ગૂંથે છે.

પ્રારંભના "ભોળપણ"ની પડખે અહીં "બીકણ"ને મૂકી જોતાં "ગામડિયણ" વિશેષણનું રસકીય મૂલ્ય તરત નજરે પડશે. "સીમ" ની સાથે "જમીનનું સ્ત્રીલિંગપણું રચાતા આવતા erotic impulse ને દૃઢાવે છે. સમયનું તત્ત્વ પછી વિસ્તરે છે. પ્રહર બદલાયો એનો સંકેત પણ એમાંથી મળે છે. એ સાથે આવેગની માત્રા બેવડાતી જાય છે એ વાત પણ સૂચવાય છે. સૂરજની ગતિ અને જતીયવૃત્તિના આવેગની ગતિના સાદૃશ્યને સિધ્ધ કરતાં આ મેટાફરની કાર્યસાધકતા તપાસીએ છીએ ત્યારે એરિસ્ટોટલનું 'Metaphor is the only argument for the poet' એ વિધાન અહીં સાર્થક થતું જણાય છે.

કવિએ કાવ્યસમસ્તમાં એક આંતરવિરોધ (Paradox) ની યુક્તિની શક્યતાઓને જાણે કે જુદા-જુદા ખૂણેથી તાગી છે. આ ઉત્તપ્તતા અને સંવેગને અનુભવગોચર કરાવવા સહેજ જુદી રીતે આ યુક્તિનો તેમણે આશરો લીધો છે. અગાઉ બે વૃત્તિઓ પ્રકટ થઇ હતી, હવે આગળ વધીને વ્યાપક ફલક ઉપર એને પરિપુષ્ટ કરનાર ભાવસંવેગના encounter ને તેઓ પ્રકાશિત કરી આપે છે.

> ખેતરના લીમડાની શીતળ છાયામાં એ બેઠી નહિ
> ભરવાડની વાંસળીના સૂરની શૂળો ભાળી એ ભડકી.

આ ઉત્તપ્તતાને શીતળતાને અનુષંગે વિરોધાવી અને તડકાને પડછે લીમડાની છાયા મૂકાઇ. અહીં વિરોધાભાસની આખી કમાનની રચના થતી જાય છે. અગાઉ "નાઠેલી" જમીનને કોઇ સ્થિરબિંદુ મળે એ પહેલાં તો વાંસળીના સૂરે એ ભડકી. ભરવાડની વાંસળીના નિર્દેશમાં પુનઃ લોકકવિતાનું સંસ્મરણ થાય છે. અહીં ભરવાડની વાંસળીમાં પ્રકૃતિ સાથેનું તાદાત્મ્ય વ્યક્ત થયું છે.

"સૂરની શૂળો"માં મધુરતાની વેદના જ પટાન્તરે છલકે છે. બંને શબ્દોના પ્રાસ-તાલે મંદ્રતા અને આવેગનું વાતાવરણ ખડું કરવામાં પોતાનું significance વ્યક્ત કર્યું છે. "ભ"કારને જુદી જુદી રીતે ખિલાવતી પંક્તિમાં ભાગવાની ક્રિયા પણ પ્રત્યક્ષ થઈ રહે છે પછીની પંક્તિઓમાં ઇન્દ્રિય વ્યત્યયનો પ્રયોગ "ગામડિયણ જમીન"ના ચિત્રને વધુ ધાટું કરે છે.

અત્યારે મોડી રાત્રે
અજાણી ભાગોળે
એ ભારે થઈને હાંફતી પડી છે.

સવારના તડકાથી મધ્યાહ્ન અને હવે મોડી રાત્રે. સમયનું આ ત્રીજું સ્તર. મોડી રાત્રિની નિર્જનતા કે અમૂર્તતા અહીં એક ઈંગિત-માત્રમાં ઓગળી ગઇ. "અજાણી ભાગોળે"માં "ભારે" પ્રલંબાઇને એના દીર્ઘત્વનું સૂચન કરે છે તો "હાંફતી પડી છે"માં ચિત્ર એની પરાકાષ્ઠાએ પહોંચીને સ્ત્રીરૂપની શ્લથ-શિથિલ અવસ્થાને સૂચવે છે. આશ્લેષ, સંવનન અને એની પરાકાષ્ઠા પછીની વિશ્રાન્તિ - એવો એક આંતર-આલેખ અહીં રચાય છે.

કસાઇવાડે ઊંઘતા બકરાનું પેટ ઊંચુંનીચું થાય
તેમ એના નસ્કોરાં બોલે છે.

આ પ્રકારની પરિતૃપ્તિને અંતે Encounter ની અવસ્થા પૂરી થતાં "કસાઇવાડા"માં મૃત્યુનું સાહચર્ય જાગે છે. આમે ય આવી પ્રત્યેક ક્રીડા મૃત્યુના initiation નું જ અવરૂપ હોય છે ને ! એ રીતે મૃત્યુના સંકેતને સ્ફૂટ કરવા માટે ઊંઘતા બકરાનું કલ્પન પ્રયોજ્યું છે. અને એની શ્લથ અવસ્થા એની નિશ્ચેષ્ટતાને

પ્રકટ કરે છે. બધાને અંતે ઉઘડી આવતા જીવનના ભદ્દા-ઉંઘરેટા રૂપને "બકરાનું પેટ" અને "નસ્કોરાં" દ્વારા કવિએ સક્ષમરીતે બતાવ્યું છે.

આમ, આપણે જોયું તેમ, લોકજીવનમાંના કથાઘટકોને અહીં નવરૂપ આપીને સવાર-બપોર અને સાંજના ચિત્ર દ્વારા જીવન-ગતિની રેખાઓને ચીંધી છે. ક્રિયાપદોના અભિનવ પ્રયોગ વડે ને ગૂંથાતા આવતા વિરોધ દ્વારા રચના અહીં એક સુરેખ કમાનનું રૂપ ધારણ કરે છે. કલ્પન, કથાઘટક વગેરે એમાં એવી રીતે બળ પૂરનારાં બન્યાં છે કે પર્યંતે ચિત્રસૃષ્ટિ ભાવસૃષ્ટિનો પર્યાય બની રહે છે.

હોલિયે - રાવજી પટેલ+

કોઇપણ કાવ્યકૃતિમાં કવિની ચેતના જુદી જુદી રીતે ઝીલાતી હોય છે. સંવેદનોની ગૂંથણીના એના માર્ગો કવિએ કવિએ પૃથક્ હોય છે. રૂપાંતરનો કીમિયો પ્રત્યેક કવિનો નિરાળો હોય છે. રાવજીની કવિતાના સંદર્ભમાં આ પ્રકારની તપાસ કરવી અનેક રીતે રસપ્રદ બની રહે. ટી.એસ.એલિયટ જેને "Common to people" કહે છે તેવી સરળ બાનીનો આશરો લઇને કવિ પોતાનાં ભાવસંવેદનોને અનેકધા મૂર્ત કરવા પ્રવૃત્ત થતા જણાય છે. 'હોલિયે' કાવ્યનો પ્રારંભ જરા જુદી રીતે થાય છે :

અમે અજાણ્યા ક્યાં લગ રે'શું?
કહો તમારા ઘરમાં ?

પ્રથમ પંક્તિમાં આવતાં આ પ્રશ્નોનો ચિત્કાર તળપદી આબોહવાને ઝીલીને આવતા નાયકના ભીતરી દર્દને ઉદ્ઘાટિત કરે છે. આ સંબોધન મુક્ત કંઠે ઉલ્લાસ રેલાવતા પ્રણયીનું નથી તે તરત પછીની પંક્તિ દ્વારા સ્પષ્ટ થાય છે. સ્વાભાવિક રીતે જ પ્રણયાનુભૂતિમાં "હું" કે "તમે"ને સ્થાને સહઅસ્તિત્ત્વની ઉત્કટ અવસ્થા વિલસતી જોવા મળે. પણ અહીં તો નાયિકાથી વિ-યુક્ત બનેલા નાયકનો તલસાટ છે. "કહો", "કહો"ના પ્રશ્ન વડે નાયક પોતાના નિર્વેદને પ્રારંભે જ પ્રકટ કરે છે. અહીં "ઘર" છે પણ ઘરની ઉષ્મા, હૂંફ નથી. કારણ કે નાયકની અનુપસ્થિતિ છે. નાયક હદપાર થઇને, નિર્વાસિત બનીને જીવે છે. ત્યારપછી આવતો "તબો-તમાકુ"નો સંદર્ભ પોતીકો અધિકાર વાંછે છે. એ અધિકાર નાયકને અધીર બનાવી મૂકે છે. "કહો તમારા ઘરમાં"ના

+ 'અંગત' - રાવજી પટેલ, પૃ.૨. દ્વિતીય આવૃત્તિ, ૧૯૮૨. આર.આર.શેઠની કંપની, મુંબઇ-અમદાવાદ.

પુનરાવર્તનના કાકુઓ એવા ભાવસંવેગને બરાબર પ્રકટ કરી આપે છે. છંદ અને કાકુની આ સમર્પકતા સંવિધાનની સૂઝનો પણ પરિચય કરાવનારાં નીવડયાં છે. આ ઘરમાં "પંડ"ના પ્રવેશની ઘૂંટાતી ઝંખનામાં તબોતમાકુનો નિર્દેશ નાયકની આત્મીયતાસભર અધિકાર-ભાવનાનો દ્યોતક બને છે તે જોયું. ઉન્માદના આ ભાવને વળ આપનાર "વળી"નો ઉપયોગ અહીં આ નાયકના ચિત્કારની માત્રાને વધારે છે. અમૂર્ત ભાવવાચક શબ્દોને સ્થાને ગ્રામ્યજીવનની પરિચિત પરિસ્થિતિને મૂર્ત બનાવીને અહીં નિરૂપી છે. નાયિકાના હૂંફાળા સાન્નિધ્ય માટે વલવલતા નાયકનું ભાવચિત્ર સરળ વિન્યાસયુક્ત પ્રશ્નાર્થપંક્તિમાં આમ પ્રારંભે જ અંકિત થયેલું અનુભવાય છે.

"દખણાદી પરસાળ" નાયકના અનુભવજગતનો એક જુદો જ ખૂણો કાઢી આપે છે. દક્ષિણના પવનની સ્પર્શગોચરતા, ઢાળેલો ઢોલિયો અને પરસાળની નિઃશબ્દતાથી રચાયેલો પરિવેશ કાવ્યનાયકના અંતરદલની પાંખડીએ પાંખડીએ કંપ જગવે છે, એને વિહ્વળ કરી મૂકે છે. "ઢોલિયો" અહીં નાયકના અતીતના ભર્યાભર્યા વિશ્વનો તો વર્તમાનની એકલતાનો પણ વાચક બન્યો છે. લોકસાહિત્યમાં આવતો "ઢોલિયો" અહીં પ્રતીકના સ્તરે કૃતિને વિસ્તારે છે. પ્રતીકની સહાયથી વિયોગની તીવ્રતા પ્રત્યક્ષ બની છે. ચિત્તને કોરી ખાતું પરસાળનું એકાંત ઘરમાં જતા-આવતા માણસોથી સહેજસાજ ખંડિત થાય છે પણ નાયકના ચિત્તમાં તો પૂર્વનું બે વ્યક્તિનું જ વિશ્વ અંકિત થયેલું છે. ભીતરથી એ એનું જ સ્મરણ કરી રહે છે - બધી જ ભીડ વચ્ચે. "ઢોલિયા" દ્વારા જ દામ્પત્યજીવનની મધુરતા અને સંવાદિતાનો આહ્લાદ એમાંથી જાગે. આવી સુખદ સાહચર્યની સૃષ્ટિનું અહીં વ્યસ્તરૂપ પાંગરતું જણાય છે. એકત્વ અને લયલીનતાને

સ્થાને અહીં શારી નાખતી એકલતાનું વર્ચસ્ અનુભવાય છે. "ક્યારનો પડયો પડયો હું"માં સમય માંડ માંડ આગળ વધે છે. આ ક્રિયાપદની દ્વિરુક્તિ એના ભીતરના અજંપા અને આતુરતાને લીધે પ્રલંબાતા સમયનો પટ દર્શાવે છે. યુગોના ભારને ઊંચકતી પ્રતીક્ષા એને અંતર્મુખ બનાવે છે. સહઅસ્તિત્વની સમ-વિષય અવસ્થાનો ભાવબોધ "ઢોલિયા" દ્વારા થઈ શક્યો છે.

દેખીતી વિચારશૂન્યતા કે નિષ્ક્રિયતા ખરેખર તો નાયકના ભીતરને કોર્યા કરે છે :

બોલ તમારા સુણી માંહયથી
પાંપણ વાસી
અમો ખોલિયે દુવાર આડું !

"માંહયથી" સાંભળવાની અવસ્થા એક ભાવસંદર્ભ રચે છે. "માંહયથી" સાંભળવામાં એના પોતાના રક્તનો ધબકાર ઝીલાય છે જે પ્રિયપાન માટેની તેની ઉત્કંઠાને પોષક નીવડે છે. ઢોલિયાના મૃદુ સાહચર્ય અને સાંમિપ્યને અવરોધતાં બળો પાંપણ વાસતાની સાથે જ બહાર રહી ગયાં; અને નાયિકાના હુંફભર્યા સત્કાર માટે હૃદયનાં દલ આપોઆપ ઊઘડી ગયાં. લગભગ બધાં જ આંતર-બાહ્ય આવરણો સરી પડયાં.

જોઉં જોઉં તો બે જ મનેખ
લહલહ ડોલ્યે જતો ડાયરો !

બે ભાવપૂર્ણ હૈયાં ભેગાં થાય તો આખું બ્રહ્માંડ સર્જવા થનગની

ઊઠે છે, જેમાં માત્ર આનંદ, આનંદના ઓઘ ઉછળતા હોય. નાયકને એક પલકારામાં તો અમૂલ્ય ખજાનો હાથ લાગ્યો. એક અણુના સંસ્પર્શે પોતીકું બ્રહ્માંડ ઉઘડી આવ્યું અને બધું જ ભર્યું-ભર્યું તથા લીલું-લીલું બની ગયું. આવી ત્વરિતતા અને દ્રુત ગતિનો નિર્દેશ "એઉ એઉ"ની આવર્તિત થતી ભાત દ્વારા મળે છે. ક્યાંય કોઇ સહેજ પણ અ-પરિચિત કે આગંતુક ન લાગે પણ સહુ એકબીજાનાં ભેરુ બની રહે છે એવો "ડાયરો" અહીં એવો બીજો માતબર સંદર્ભ બનીને આવે છે. "ડાયરા"ના સંદર્ભને ઉન્મિલિત રાખીને તેના અરૂઢ સંકેતો જગવવામાં કવિ સફળ નીવડયા છે. રચના-રીતિના વિશિષ્ટ વિનિયોગ દ્વારા ઉભયના હૃદયનાં વ્યાપક, ગતિશીલ રૂપને તેઓ નિખારી શક્યા છે. જ્યાં ચેતનાનો એકપણ ખૂણો કોરો કે વણસ્પર્શ્યો સંભવી જ ન શકે એવા હૃદયસ્પંદને તેઓ અશબ્દ રાખીને જ વ્યક્તાવે છે. આવા સંવિદ્‌ની ઉત્કટતાને "ડાયરા" દ્વારા પ્રકટાવી છે. "ડાયરા"ના વૈભવ અને છાકને મૂર્ત કરતું "ડોલે" ક્રિયાપદ "લહલહ" ક્રિયાવિશેષણના phonetic ગુણ સાથે સંયોજાઇને સમસ્ત ભાવપ્રદેશને ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષ બનાવવામાં સફળ નીવડ્યું છે.

'How much fertile earth

for the root of the World!' નેલી સાક્સના પંક્તિખંડની સાભિપ્રાયતા અહીં અવલોકીએ તો કવિએ ધરતીની ફોરમ ફેલાવતી તળપદી બાનીમાં રહેલા કૌવતને એના મૂળિયાં સમેત લાવીને અહીં રસકીય ઉન્મેષ પ્રકટ કર્યો છે.

કોણ કસુંબા ઘોળે ?
ઘૂંટે કોણ ઘેનનાં ફૂલ ?

ઘોળાતા કસુંબા સાથે ઘોળાતા ઉન્માદની પરાકાષ્ઠામાં જ આ "ડાયરા"નું સાચું રૂપ છે. એનો અસબાબ અને માદકતા એ રીતે કાવ્યનાયકને પણ ઘેરી વળે છે. ક્યાંક અલપ-ઝલપ બચેલી સંપ્રજ્ઞતા એની પાસે સતત પ્રશ્ન પૂછાવ્યા કરે છે. ફૂલ સમી મૃદુ-મીઠી અવસ્થામાં "કોણ", "કોણ"ના રણકારમાં નાયિકાના સહવાસના ભણકારા ઝીલતો નાયક ઘેનના ફૂલમાં ચેતનાને ડૂલ કરવા અધીરો બન્યો છે. એની આવી સ્ફુટ-અસ્ફુટ અવસ્થામાંથી જ એની એકલતાનો ભાવ ઘુંટાતો આવે છે. એમાંય નાયિકાથી વિયુક્ત થયેલા નાયકનો ઉત્કટ પ્રણયભાવ, એની વિષાદપૂર્ણ ચિત્તસ્થિતિ, એનાં જુદાં જુદાં રૂપો હવે બરાબર ઉઘડતાં જાય છે. સ્પર્શના વન સમી હથેળી કે ટેરવામાં જાગેલા પ્રકંપોથી આ માદકતા રવરવી રહી છે. આસ્વાદના અને સ્પર્શના અનુભવગોચર સામંજસ્ય દ્વારા વિયુક્તિનું સૂક્ષ્મ ફલક અહીં ધ્વનિઘટકોના વિન્યાસ દ્વારા કવિ ખોલી આપે છે. માત્ર આવા શબ્દઘટકોના વિન્યાસથી સજીવ ચિત્ર અંકિત કરી શકાય છે, ભાવને વ્યંજિત કરવા માટે શબ્દોના પટાટોપની આવશ્યકતા હોતી નથી તેની પ્રતીતિ અહીં સમુચિતરૂપે થાય છે.

પ્રતીક્ષામાં દિવસ તો શૂલ થઇ ગયો અને હમણાં પ્હોર પણ હડી આવશે. લાખ રોકો કે અવરોધો ઊભા કરો પણ હવે એ પ્હોર તો એકદમ વેગપૂર્વક ધસી આવવાનો જ. ક્ષણભર તો એની કલ્પનાથી નાયકનું ચિત્ત સહેજ હચમચી ઊઠે છે એના સમર્થન માટે "ડેશ"ની યુક્તિનો વિનિયોગ કર્યો જણાય છે. અસહ્ય કામઝંખનાને ઉદ્દીપ્ત કરનાર રાત્રિનું પોતાનું આગવું વશીકરણ છે. એનું નિરવયવી રૂપ હવે પોતાનું વર્ચસ્ ફેલાવશે અને –

રાતના ઘોડા ગોરી
સાગઢોલિયે પાંખ ફૂટશે;
કમાડ પર ચોડેલી ચકલી
સમણું થઇ ઘરમાં ફડફડશે.

એકબાજુ કામાવેગથી બળકટ બનેલું નાયકનું ચિત્ત અને બીજી તરફ હણહણતા ઘોડાનો વેગ અડખે-પડખે મૂકાયા ને રાત્રિની અમૂર્તતા ઓગળી ગઇ, અને એની પ્રભાવકતા પ્રત્યક્ષ બની. કામાતુર હૃદયના ધસમસતા પ્રવાહને ઘોડાના ઉચિત કલ્પન દ્વારા અવગત કરાવી શક્યા છે. અત્યારસુધી ચિત્તસંચલનોને વિવિધ રીતે ઝીલતો કાવ્યનાયક રાત્રિના આગમન સાથે જ આદિમ સંવેગોને જીરવી શકતો નથી. "ગોરી"ના સંબોધનમાં એની આવી ભાવમિશ્રિત વિહ્વળતા આલેખાઇ છે. સમયના રૂપાંતર સાથે ભાવના રૂપાંતરની પ્રક્રિયા સંનિધિ દ્વારા સિધ્ધ થઇ શકી છે.

ઢોલિયાનું પ્રતીક અહીં એનું નવું પરિમાણ પ્રાપ્ત કરતું જણાય છે. પ્રારંભના ઉત્કટ ભાવ વધુ તીવ્રરૂપે હવે સ્ફુટ થવા મથે છે. અત્યારસુધીના બંને વચ્ચેના વધતા જતા અંતરને ઓળંગીને અન્યોન્યમાં ઓળઘોળ થવા ઉત્સુક બનેલા નાયકની એષણા અહીં ધ્વનિત થઇ છે. વિરહથી તપ્ત નાયકની પ્રગાઢ વેદનાનું પ્રતીકાત્મક-રૂપ દૃષ્ટિગોચર થયું છે. કમાડ પર ચોડેલી ચકલીમાં પણ ચેતન પ્રકટે અને તે ફડફડી ઉઠે તો સજીવ ચેતનાને માટે આ વિરહને જીરવવો દુષ્કર બની રહે છે. રાતના ઘોડાની બળકટતાની સાથે ચકલીની મૃદુતા વિરોધાવીને અહીં વિરહવેદનાની ભાત ઉપસાવી છે. બંને દ્વારા કામેષણાનો સંકેત પણ પ્રકટયો છે. આ એષણાએ હજુ વાસ્તવિકરૂપ ધારણ કર્યું નથી ત્યાં સુધી એની પરિણતિ

"સમણાં"રૂપે થવાની, જેને સાકાર કરવાની નાયકની મથામણ રહી છે. ભાવની સંક્રાન્તિ માટે "ફડફડશે"ની રવાનુકારી આયોજના સમર્થક નીવડી છે. આગળ જોયું છે તે રીતે કાવ્યનાયકનો "ઘર" માટેનો આગવો સંપ્રત્યય અહીં વ્યાપકતા ધારણ કરે છે.

"જુઓ પણે પરસાળ સૂંઘતો ચાંદો"

રાતનું ઘેરાતું-ઘૂંટાતું કજ્જલરૂપ છે અને જે પરસાળમાં ઢોલિયો ઢળ્યો છે એ પરસાળને સૂંઘતો ચાંદો આવી પહોંચ્યો. અંધકારની રેખાઓને ચાંદાએ પોતાના તેજથી મૂર્ત બનાવી. નાયકના હૃદયની ઉત્તપ્તતા અને ચાંદનીની શીતળતા સમગ્ર પરિવેશમાં એકરસ બની રહે છે. આ દૃશ્યકલ્પનમાં સૂંઘવાની પ્રક્રિયા ઉમેરાતાં એકલય થવાની પ્રણયની વિવિધ ચેષ્ટાઓનો ઇન્દ્રિયગમ્ય પિંડ રચાયો છે જે કવિકર્મનો દ્યોતક બનતો જણાશે. અગાઉ જોયો એવો કામેષણાનો સંકેત "પરસાળ સૂંઘતો ચાંદો"માં વધુ પુષ્ટ થયો જણાય છે.

અમને ઘડીવાર તો ગંધ ઉંઘની આલો,
આલો શ્વાસ તમારો ઓઢું, જંપુ.

હૃદયના ખૂણે-ખૂણે વ્યાપી વળેલી આ ઉદ્વિગ્નતામાંથી એક ક્ષણની ઉષ્માસભર મુક્તિને નાયક ઝંખે છે, જે વર્તમાનની અસહ્ય વેદનાના સ્તરેથી ઊંચકી લે. ઊંઘ નહિ તો ઊંઘનો આભાસ જગવતી એની ગંધ પરિતૃપ્તિનો અહેસાસ કરાવશે. "શ્વાસ"ને ઓઢવાની ઇચ્છા પેલા આવેગની તીવ્રતાનો અનુભવ કરાવી રહે છે. એની આવી Sensuousness નું વહન "ઓઢું" પછી તરત આવતા "જંપુ" જેવા ત્વરિતતાના પરિચાયક ક્રિયારૂપથી કવિ ખૂબીપૂર્વક કરાવી શક્યા છે. "જંપુ" દ્વારા આવેગ પછીની શાંત-પ્રશાંત સ્થિતિનું, મુક્તિની

ઝંખનાનું ચિત્રણ થયું છે. "આલો, આલો"માં આ અતૃપ્ત વેદના સુગ્રાહ્ય બનાવી છે. અહીં "ગંધઊંધની" – માં ઐન્દ્રિયિક સૃષ્ટિના નિર્માણને પ્રત્યક્ષ બનાવવામાં વ્યત્યય સમર્પક નીવડયો છે.

હવે તો બાધો
ઢળીએ ઢોલિયે...

"હવે તો"નો થડકારો સૌ પ્રથમ સંભળાય છે. આ નિઃશ્વાસમાં તૃપ્તિનો અણસાર મળે છે. આ–વેગને બાંધવાની–એકલય બનવાની ચરમ સીમાએ પહોંચેલી ઇપ્સા પ્રબળતા ધારણ કરે છે પરંતુ સાકાર થઇ શકે તેમ નથી તેથી ઢાળેલા ઢોલિયા સાથે ઢળી જવામાં એને સાર્થકતા જણાય છે. માંડ અડધી ઉચ્ચારી શકાયેલ આ પંક્તિમાં કામની અતૃપ્તિ સરી પડી છે. પ્રારંભના પ્રશ્ન સાથે આ સંદર્ભ સંયોજાઇને સંવેગની આખી ભાતને ગૂંથે છે.

કાવ્યસમસ્તમાં એકશ્વાસે વાંચી શકાય એ રીતે કટાવમાં વેદના એકશ્વાસ બનીને પ્રકટી છે. આ છંદના કાર્યક્ષેત્રમાં ભાવના આરોહ-અવરોહના પ્રકટીકરણનો અવકાશ રહયો છે. નાયકના પ્રબળ ભાવ-સંવેગને અનુરૂપ ભાષાસંવિધાનની યોગ્યાયોગ્યતા તપાસીએ તો વર્ણરચના, વિરામચિહ્નો, ક્રિયાપદો અને છંદની ઉપકારકતા જોવી જોઇએ. અગાઉ નિર્દેશ્યું છે તેમ લહલહ ડોલતો ડાયરો, રવરવતી હથેળી, પરસાળ સૂંઘતો ચાંદો, શ્વાસ ઓઢું, જંપુ જેવાં ક્રિયાપદોના અભિનવ સહચર્યો મૂર્ત કરવામાં કવિકર્મનો વિશેષ અનુભવાય છે. સાથોસાથ "ઢોલિયો", "ડાયરો" જેવા પરિચિત સંદર્ભોની રસો-ત્પાદકતા તપાસતાં કાવ્યનું સંદર્ભવિશ્વ એ સર્વથી પુષ્ટ થતું જણાય છે, અને રચના એક unified entity રૂપે પ્રતીત્થાય છે. આપણો એક સજીવ વિશ્વ સાથે સંબંધ સ્થપાય છે.

HANSA MEHTA LIBRA... UNIVERSITY OF ... ૨૯

+<u>સમી સાંજનું ઘરડું પંખી</u> – <u>લાભશંકર ઠાકર</u>

અહીં, અગાઉ જોયેલી કૃતિઓ કરતાં, આ કૃતિની પસંદગી પાછળ જુદો જ આશય રાખ્યો છે. કૃતિને દેખીતી રીતે અન્-અર્થ રાખી એના "અવાજ" દ્વારા રચનાનિર્માણના પ્રયત્નો અન્ય ભાષાઓમાં થયેલા જોઇએ છીએ. અહીં "અવાજ" – sound ઘણી બધી રીતે રચનાવિશ્વમાં પ્રવેશવાની કડી બનતો હોઇ એના અનુ-સંધાનમાં કૃતિની રૂપરચનાની એક અલગ ભૂમિકાએથી તપાસ કરવાનું બને છે.

ભાષા રૂઢ થતી જઇ, ચોસલારૂપ બનતી જાય, એની મહત્તા ગુમાવતી જાય ત્યારે સર્જક એમાં તોડ-ફોડ કરી એનું એક નવ્યરૂપ ઊભું કરવા મથતો હોય છે. ક્યારેક એ શબ્દને એના પરિચિત સાહચર્યો-સંકેતોથી છૂટો પાડી એમાંની શક્યતાઓને નવેરૂપે તાગે છે તો ક્યારેક દેખીતીરીતે એનું રૂપ પરંપરાગત રાખે પણ હકીકતમાં તો એમ દ્વારા તે એના પ્રચલિતરૂપ ઉપર પ્રહાર કરવા જ માગતો હોય અથવા તો ક્યારેક બધા જ અર્થબોધથી ઊફરા રહી શબ્દને અર્થમુક્ત કરી એના અવકાશને તે ઉઘાડી જોવા મથતો હોય છે. – ભાષા સાથેનો તેનો આવો મુકાબલો પડકારરૂપ હોવા છતાં એવો પડકાર તે ઝીલે છે, ને શબ્દના તંત્રથી મંત્ર સુધી વિસ્તરી લાક્ષણિક કૃતિરૂપ સિધ્ધ કરે છે. માલાર્મે કે વાલેરી જેવાએ સહેજ ભિન્નરીતે એ કાર્ય કર્યું છે.

"સમી સાંજનું ઘરડું પંખી"માં કવિને અર્થ-બર્થ સાથે ઝાઝી

+ મારે નામને દરવાજે – લાભશંકર ઠાકર, પૃ. ૨૩-૩૦.
પ્રથમ આવૃત્તિ, ૧૯૭૨. આર. આર. શેઠની કંપની, મુંબઇ-અમદાવાદ.

નિસ્બત રહી જણાતી નથી. અહીં કટાવનો આશરો લઇને અવાજનો એક ચગડોળ ઊભો કર્યો છે, જે સાદ્યંત કૃતિને એક શ્વાસે વાંચવા માટે ભાવકને ઉત્તેજે છે. કટાવના વિવિધ આવર્તનોની ટેકનિક દ્વારા સંપ્રજ્ઞ રહેવું પડે તો રહીને પણ ભાષા સાથેનું confrontation અહીં રૂપાયિત કરવાનો પ્રયત્ન થયો છે. અહીં કટાવના આવર્તનોમાંથી - એના અવાજ મોજાંમાંથી ઝાંખો-પાંખો અર્થસંદર્ભ ખોળી શકાય, પણ સ્પૃહણીય તો ભાષારૂપ જ રહ્યું છે, ભાષાંતર્ગત રચનારીતિ જ રહી છે.

કૃતિમાં સાંજ વિષેનું "ઘરડું પંખી" એવું કલ્પન એક નિરાળા સંદર્ભનું જ વાચક બને છે. ઘડપણનું જે તિરસ્કાર્યરૂપ છે એ અહીં સંકળાયું છે. સાંજ કે સંધ્યા વિશેના આપણા પરિચિત એવા સલૂણા ખ્યાલોનો અહીં છેદ ઊડી જાય છે. ટી. એસ. એલિયટે જે dissociation ની વાત કરે છે એવી કોઇ ભૂમિકા દ્વારા અહીં એ કલ્પનની માંડણી થઇ જણાય છે. પંખી અને ઘડપણને જોડાજોડ મૂકીને બંનેમાં રહેલા સ્વભાવગત વિરોધને અહીં જુદેરૂપે તીવ્ર બનાવ્યો છે. પંખી કુમાશનું, નિર્ભારતાનું તો ઘડપણ વિષણ્ણતાનું, એકલતાનું સંવેદન જગવે છે. "હલબલ શહેર" અને "સીમ" એ બંનેને જોડાજોડ મૂકીને પણ અહીં નગરસંસ્કૃતિ અને પ્રકૃતિ વચ્ચેનો વિરોધ રચાયો છે. અહીં આવતો "જીર્ણ બંગલો" પણ પ્રતીકની કક્ષાએ મૂકાઇને સાંજના "ઘરડા પંખી"ની સાથે પોતાની મહત્તા સિધ્ધ કરે છે. પંખીની પાંખનો પડછાયો અને શહેરનો ચોગરદમ વિસ્તાર પણ વ્યસ્ત પ્રમાણને નિર્દેશે છે. આ બધા સંદર્ભોમાંથી માનવીય અસ્તિત્વ અને આધુનિક સંસ્કૃતિનો ભાવબોધ થઇ રહે છે. અગાઉ "પંખી"ના નિર્દેશમાં મુગ્ધતાની જે રહી સહી અપેક્ષા હતી તે પછી આવતા "જરઠ પાંખ"ના ઉલ્લેખ દ્વારા નામશેષ બની જાય છે. કવિ આ રીતે કશું સ્થાપિત સ્વીકારવા માગતા નથી કે જે છે એને

સ્થિર રાખવા માગતા નથી. ઇન્દ્રિયબધિર બનતી સંવેદના સાથેની મથામણ "પંખી" અને "જરઠ પીંઝ"ના ઉલ્લેખ દ્વારા પામી શકાય છે. "વૃધ્ધ બંગલો" કે "રુધ્ધ રસ્તા" અથવા તો દ્વિરુક્ત "અંત" શબ્દ કે "ચીંખે-પીંખે" જેવા પ્રાસ સપાટી ઉપરની કોઇ ભાષિક કરામતો નથી પણ ખંડિત જીવનલયને ઉપસાવતો શબ્દપ્રપંચ છે.

વર્તમાનની દુઃસહ પરિસ્થિતિમાંથી છૂટવા માનવી અતીતનો આશરો સ્વાભાવિકપણે લેવા જાય છે, પણ અહીં અતીતનો પંથ પણ "કંટકછાયો" છે. વેર-વિખેર અતીત તેથી જ સધિયારો બની શકે તેમ નથી. "અંતનું જરઠ સત્ય" અંધકારને પણ એટલું જ લાગુ પડે છે એટલે જ નાયક અંધકારના અસ્થિના સૂકા પોલાણોને ચીંખતા જુએ છે અને પ્રકાશને પણ પીંખાતો જુએ છે. "અંધકાર", "પ્રકાશ"ના સંદર્ભો છેવટે તો નષ્ટતાના જ સૂચક બને છે.

હવે આ અંધકારની અમૂર્તતા કેવી રીતે ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષ બનતી જાય છે તે જોવું રહયું. આ વાસ્તવ છે જેમાં ભય અને વિસ્મયનું વર્ચસ્ સમાંતરે પ્રકટે છે. અત્યારસુધીની સુષ્ઠુ લાગણીઓને બદલે નક્કર વાસ્તવિકતાને એના વરવારૂપે હવે સ્વીકારવી રહી. "કડડતા" દ્વાર ખુલ્યા અને એવી નિભ્રાંન્તિની સૃષ્ટિ સામે આવીને ઉભી રહે છે. અંધકારની ભયાનકતાને અધઃશાખ પર ઝૂલતા ચામચીડિયાના ચિત્કારોથી પૂંટીને અહીં સઘન બનાવી છે. એ ચામાચીડિયાનો ગોળ ગોળ ચકરાવો અથવા તો "ઉંચે નીચે" કે "નક્કર" કાળા કકડતા એમના એવા ચિત્કારો માત્ર ચામાચીડિયાને જ પ્રત્યક્ષ કરે છે એવું નહીં, વિ-રૂપ અવાજની શ્રુતિસંવેદ્ય સૃષ્ટિનું નિર્માણ એના દ્વારા થાય છે. પછી આવતું "ચિકચિક", "કિચવિક"નું અવાજ-

જગત એક નવા અવાજરૂપે ચામાચીડિયાના વિ-રૂપ અવાજમાં ભળે છે. અહીં લયાવર્તનો દ્વારા, પ્રાસ દ્વારા, કે ઉપર જોયા છે તેવા "ચિકવિક"-"કિચવિક" જેવા શબ્દો દ્વારા બિહામણા અવાજનું એક એવું વિશ્વ રચાય છે જેમાં "કાન વગરની હોડી"માં બેઠેલા માણસનું વૈતથ્ય ઉપસી આવે છે. "કાન" અને "ભાન" માત્ર પ્રાસ જ નથી પણ સંવેદનશીલતા અને પ્રજ્ઞા બંને પેલા ભીષણ અવાજમાં કચડાઇ ગયાનું પ્રેરકરૂપે સૂચવે છે. "અવળ-સવળ" અને "જળવળ"માં કચડાઈ ગયેલી એવી ભીષણ સૃષ્ટિનું શ્રુતિગમ્ય ચિત્ર અંકાયું છે.

અસ્તિત્વની આવી ~~આ~~ વિતથતાને પડખે હવે એક નવો સંદર્ભ ~~મૂકાયો છે~~ મૂકી આપે છે. અસંપ્રજ્ઞાતના છેડે પહોંચીને પાછો વળતો નાયક આંખ ઉપડતાં વેંત સામે બીજી આંખના પલકારને અનુભવે છે. અતીતની સ્મૃતિનો નિર્દેશ અત્યંત લાઘવયુક્ત બાનીમાં ખૂબીપૂર્વક થયો છે. "ઉપડતી આંખ" દ્વારા મધુર સ્મૃતિનો સંકેત જગવીને એની સૂક્ષ્મતાને આંખના પલકારની નીચેના સ્પર્શસંવેદ્ય બે થડકારથી પ્રમાણી છે. અપ્રકટ નાયિકાનું સ્મરણ, એની આકર્ષક દેહયષ્ટિ, એના હૃદયધબકારની નાજુક ગતિના ચિત્કારોની સાથે સંનિધિ યોજીને અહીં પાયાની વિસંગતિને પ્રત્યક્ષ બનાવવાનો પ્રયત્ન થયો છે. "લહકતું ખુલ્લું પોયણ પાન", ——

— ચહકતું ઝીણું ઝીણું ગાન" માં અતીતની સંતર્પક સ્મૃતિ પ્રકટે છે, તો એની સઘનતાને "બાથમાં ઝાંઝર ના ઝણકાર પકડવા ચહું"માં ઇન્દ્રિયવ્યત્યય દ્વારા અહીં આલેખી છે. શ્રુતિ સ્પર્શ અને દૃષ્ટિના બધા જ રૂપ આ રીતે એકમેકમાં ભળી જાય છે. પણ અતીતનું આ સ્મરણ ક્ષણજીવી છે. પળમાં તો "ઝાંઝરનો ઝણકાર ગયો લોપાઇ"માં એવી સ્મૃતિના સથવારે જીવવાનો ભ્રમ પણ ભાંગી જાય છે અને અંતે તો

બોઝિલ અસ્તિત્વની છાયા જ વિસ્તરે છે. "અરે, હું ક્યાં છું?"માં આ સ્મૃતિ પછીની શૂન્યતા એ રીતે વધુ બળકટતાથી વ્યંજિત થઇ છે. પણ નાયકની આ શોધ અટકતી નથી :

"પડીક જલમાં
પલમાં થલમાં

જલમાં અતલ વિતલ તલતલમાં"-જેવી પંક્તિઓમાં એ શોધ માટેની ત્વરિત ગતિ મોટાભાગના લઘુવર્ણોમાંથી અને જલ-પલ-થલના થડકારમાંથી પ્રકટી આવે છે. પણ આ શોધની સામે વળી વળીને પેલી સાશંકતા તો આવીને ઊભી રહે છે જ. તેથી તો "ને મેં હાથ વડે કંઇ ઝાલ્યું?" એવો પ્રશ્ન પોતાની જાતને કરવો પડે છે. એનો સ્પર્શ એ પામે એ વિશે કશું વિચારે ત્યાં તો "ને એ સળવળ સળવળ ચાલ્યું?"એવું પણ તે અનુભવી રહે છે. દમયંતીના હાથમાંથી સરી ગયેલા મત્સ્ય જેવો જ એ ઘાટ છે ને ! વૈતથ્ય આમ દૃઢાતું જાય છે, સ્મૃતિ પછીની શૂન્યતા ઘૂંટાતી જાય છે અને નાયકની હતાર્થતા એ બધા વડે મૂર્તરૂપ પામીને ભાવકને માટે સમર્પક સ્થિતિ સર્જે છે.

"હું"ની આ વેદના નાયકને ક્યાંય ઠરી-ઠામ થવા દેતી નથી. "અેં થી તેં" ફંગોળાતો એ ઉભડક-ઉભડક છે અને તેથી જે તે "અડવડિયાં" ખાતો, "અથડાતો" અહીં દેખાય છે. દાદર ચઢી ડાબી બાજુ પ્રવેશવાનો અહીં નિર્દેશ છે પણ ત્યાંય પેલી તીવ્ર ગંધ એનો પીછો છોડતી નથી. ભેજલ હવા નિશ્ચલપણે ઊભી રહીને એને અથડાય છે, એની દુર્ગંધ એને અકળાવે છે. એવી હવાનો આ અનુભવ માત્ર ઘ્રાણેન્દ્રિયનો નહીં, સ્પર્શેન્દ્રિયનો પણ બની રહે છે. આથી જ નાયક ચારે બાજુ દુર્ગંધ-દુર્ગંધનો અનુભવ કરે છે. ઘ્રાણેન્દ્રિય

અને સ્પર્શેન્દ્રિયની સાથે સ્વાદેન્દ્રિય એમાં ભળે છે. અને એ રીતે "ગંધના ખાટા, કડવા તૂરા તીખા" સ્વાદ દુર્ગંધનો પારાવાર રચી દે છે. અસ્તિત્વનું વૈતથ્ય અહીં ગાઢ-ગાઢતર બનતું જાય છે. ઇન્દ્રિયવ્યત્યયોની આ આખી લીલા હવાની સ્થિતિ-ગતિના વિરોધે ઉપસાવી છે. અનુભવનું નવું સ્તર પણ એ ઇન્દ્રિયવ્યત્યયો ખોલી આપે છે. શબ્દોનો ચકરાવો, અને તે દ્વારા ઇન્દ્રિયાનુભવોની અવળસવળ, "કણ મોંમાં -"માનો "ડેશ"- એ બધું હતાર્થતાને અનેકધા વિસ્તારે છે. જીવનને માણસ આ રીતે પામવા જાય છે પણ જીવન એને ગ્રસિત કરીને જ રહે છે. નિયતિનો આવો સદાનો વ્યવહાર અહીં બરાબર નિર્દેશાયો છે.

શોધની ક્રિયા અનવરતપણે ચાલુ તો છે જ :

"ઢીંચણથી ચાલું
ઘસડાતો ઢીંચણથી ચાલું
ઢસડાતો ઢીંચણથી ચાલું
અથડાતો ઢીંચણથી ચાલું"

અહીં ક્રિયાપદોની ચોક્કસ પ્રકારની આયોજના વડે સિસિફસની મીથમાં બને છે, તેમ જીવનબોધના પ્રયત્નો વંધ્ય બની રહે છે એનો સંકેત મહાપ્રાણ વર્ણોના થડકારા દ્વારા પામી શકાય છે. ઇન્દ્રિયબધિર અસ્તિત્વની પંગુતા આ રીતે છતી થાય છે. આખા ઘુમાવને અંતે આખરે તો નાયક "ઢસડાતો", "ઘસડાતો", "લથડાતો" જ જોવા મળે છે. કદાચ જીવનની આ જ ગતિ છે, ઢીંચણથી સતત ઘસડાતા રહેવું એ જ એનો સાચ્ચો લય છે એવું અભિજ્ઞાન એને થતું જાય છે. ફરીથી નાયક શોધના આરંભબિંદુથી શોધના એના છેલ્લા બિંદુ સુધી ફરી એક નજર ફેરવી લે છે.

અગાઉના બધા જ પ્રયત્નો, બધી જ મથામણો, બધી જ સ્મૃતિઓ એની સામે ઊમટી આવે છે. પેલું ચહકતું ઝીણું ઝીણું ગાન, ફરતા પોયણપાન અને પાખો ભૂરું બંગલો ફરી અહીં એડાય છે. પણ અહીં એનું પૂરેપૂરું નિભ્રાન્તિરૂપ છે જીવનની હતાર્થતા ને વિગતાર્થતા છેવટે એમાંથી આવી મળે છે. પાખો ભૂરું બંગલો પટાતરે અહીં જીવનનો જ પર્યાય બની રહે છે. પોતાના જ નામના દરવાજે પોતે જ ખડો રહ્યો, જ્યાં ભીતરના ભોગળ બંધ હોય અને પોતાના અંધત્વને જ્યાં પળેપળ વિમાસવાનું હોય. "અરે અવરોધી મારો નાશ બંગલો ખડો રહ્યો"માં હતાર્થતાનો અત્યારસુધી સૂક્ષ્મતાથી રચાતો આવતો સંદર્ભ કંઇક અંશે વાચાળ બની જાય છે. એ જ રીતે શ્વાસની સાથે પ્રાણ શોધવાની વાત પણ બોલકી બની જતી જણાય છે. "ખુલ્લી હવેલી" અને "ભૂરું બંગલો" - આ બંનેનું વ્યસ્ત પરિમાણ અગાઉ નિર્દેશ્યા છે તેવા વિરોધાભાસનું જ સૂચક બને છે.

કાવ્યના પ્રારંભ અને અંતના બે વિરોધના છેડા વચ્ચે આમ નાયકના અસ્તિત્વના અનેકવિધ શકલો આપણને હાથ લાગી રહે છે. કટાવના આવર્તનો, રવાનુકારી કે દ્વિરુક્ત શબ્દોનો વિનિયોગ કે કર્કશ અવાજનો બોધ કરાવતાં ક્રિયાપદો વિગતાર્થ અસ્તિત્વને અને "જીવન" નામના નિરર્થક ધોંધાટને અહીં બરાબર તાકે છે. કવિએ જાણી-બૂઝીને કૃતિને અન્-અર્થ રાખીને અહીં એવી પોકળપણાની સંવેદનાને મૂર્ત કરી છે. કૃતિ સાતત શોધ બને છે. પોતાનામાંથી જ આરંભી પોતાનામાં જ વિરામતી આ રચના બને છે.

+ <u>ચકે ખોયો મગનો દાણો</u> - <u>રાજેન્દ્ર શુક્લ</u>

સુઝાન લેંગર 'Each and every decision involves a rejection' એમ કહીને રચનાપ્રક્રિયાનો એક ગૂઢ સંકેત પ્રકટ કરતા જણાય છે. કાવ્યમાં આવતી કોઇપણ વાત એની સાથેનું ઘણુંબધુ છોડીને આવતી હોય છે. અને કાવ્યકૃતિમાં જ પ્રવેશ્યું હોય છે એ કશાકનું પ્રબળ ઇંગિત બનીને આવતું હોય છે. એટલે જ કૃતિમાં જે કંઇ આવ્યું છે એ કૃતિનું રૂપ બાંધવામાં કેટલે અંશે સમર્પક નીવડે છે અથવા તો એ બધાનું રૂપાંતર થયું છે કે કેમ એ પ્રશ્નો આપણા રસના પ્રશ્નો બને છે.

આ કાવ્યમાં બાળવાર્તાનો એક ચિર-પરિચિત પરિવેશ વિનિયોગ પામ્યો છે. પણ બાળવાર્તા કવિનું ઉદ્દિષ્ટ જણાતું નથી. બાળવાર્તાની રચનારીતિ દ્વારા એ સંવેદનોની સૃષ્ટિનું નિર્માણ કરવા પ્રેરાયા હોય એમ લાગે છે. વાર્તાના રૂઢ સંકેતનું અહીં એવી-રીતે સંસ્કરણ થયું છે કે ચકા-ચકીનો સંદર્ભ છેક મનુષ્યસૃષ્ટિ સુધી વિસ્તરી આવ્યો છે. પ્રારંભની -

"વાદળિયા મહેલોમાં

રમતાં રમતાં - સંવેદના દેખીતી રીતે જ શૈશવની વિસ્મયાંકિત સૃષ્ટિનો ભાવબોધ કરાવે છે પણ એ સૃષ્ટિ એક અવરસૃષ્ટિનું અહીં મુખદ્વાર બની છે.

ચકા-ચકીની પરિચિત વાર્તા અહીં "મગનો દાણો પડી ગયો", "સાવ અચાનક દડી ગયો" "તે કેમ કરીને જડશે પાછો"માં નવું પરિમાણ સિધ્ધ કરવા પ્રવૃત્ત બને છે. અહીં "મગનો દાણો"

+ અંતરંગાધાર - રાજેન્દ્ર શુક્લ, પૃ. ૩૫, ૧૯૮૧.
વોરા એન્ડ કંપની, અમદાવાદ.

વાદળિયો મહેલની ભોળી બાળરમત નથી રહેતો પણ કશુંક અસ્તિત્વથી અવિભિન્ન કહી શકાય એવું ગુમાવ્યાનું પ્રતીક બની રહે છે. અને એટલે જ "તે કેમ કરીને જડશે પાછો"માં યક્ષપ્રશ્નનું રૂપ ધારીને આવ્યો છે. આ દ્વિધા નાયકના વિષાદબોધનું કારણ બની છે. એક બાજુ બાળવાર્તાનો ઉઘડતો સંદર્ભ, એની સમૃદ્ધિ, એની સ્વપ્નસૃષ્ટિ, એનાં વિસ્મયો અને સમાંતરે એ દ્વારા બીજે સ્તરેથી રચાતી આવતી કશુંક મૂળભૂત ગુમાવ્યાની અનુભૂતિ – આમ બે રીતે રચના આગળ વધતી જાય છે.

દાદીમાની બોખી બોખી વાત
નથી ભુલાતી
નથી ભુલાતો મગનો દાણો....

દાદીમાનો સંદર્ભ બાળવાર્તાને અને કાવ્યનાયકની મનોસૃષ્ટિને એમ બંનેને અનુલક્ષે છે. આપણું મોટાભાગનું બાળજગત દાદીમાની બોખી બોખી વાતોની આજુબાજુ જ પથરાયેલું રહ્યું હોય છે. તો આપણી વ્યક્તિ તરીકેની સન્નધ્ધતા પણ એવાં વડેરાં પાસેથી જ બળ મેળવતી આવી છે. દુન્યવી લેખાં-જોખાં એ બાળલીલાઓમાં હોતાં નથી. ત્યાં નર્યું વિસ્મય-મુગ્ધતા અને ભોળપણ હોય છે. ત્યાં પેલી "રમત" પણ સમ્યક્ અર્થમાં નિર્દોષ રમત હોય છે. પણ મોટપણમાં ઘટતી ઘટનાઓ તદ્દન સામા છેડાની હોય છે. ત્યાં પેલી મુગ્ધતા કે વિસ્મયને બદલે ગણતરી હોય છે, "રમત" છદ્મનું રૂપ ધારણ કરે છે. એવી સ્થિતિમાં દુઃસહ વર્તમાનમાંથી છૂટવા માણસ અતીતની સૃષ્ટિ તરફ વળતો હોય છે, કૂણી શૈશવક્ષણો તરફ એનું મુખ વાળે છે.

"મગનો દાણો પડી ગયો
સાવ અચાનક દડી ગયો"

અહીં કેવળ "પડી", "દડી"નો પ્રાસ નથી પણ અચાનક ગૂમાવી દીધેલી, "પડી"ને "દડી" ગયેલી શૈશવી ક્ષણોનો ય રંજ તેમાંથી સૂચવાય છે.

કાવ્ય એના મધ્યભાગમાં વળાંક લે છે. "વાદળિયા મહેલો", મગનો દાણો" "દાદીમાની ખોખી ઔખી વાત" કે "નથી ભૂલાતો મગનો દાણો" છૂટી ગયેલા શૈશવની વેદના ઉપરાંત નાયકની વર્તમાનની સ્થિતિનો વાચક બને છે. બાળપણ કે બાળલીલાનો આખો પરિપ્રેક્ષ્ય વેદનાજન્ય અનુભૂતિને, અંદરથી જડ જેવું કશુંક ઊખડી ગયું છે એને પરિપુષ્ટ કરવા જ એક તદબીર કે યુક્તિરૂપે આવ્યો છે તે હવે સ્પષ્ટ થાય છે. શૈશવના એ નિઃશ્વાસમાં આમ હવે ભળે છે, મોટપણનો કોઇક મૂળસોતા કાઢીને ફેંકી દે તેવો ખટકો. "નથી ભુલાતી"કે "નથી ભુલાતો મગનો દાણો..." જેવી પંક્તિઓ ફરી ફરી વાંચીએ, મોટેથી વાંચીએ તો એના આવર્તનોમાંથી એવી પીડાનો તીવ્ર રીતે અનુભવ થઇ રહેશે. એટલે એ પંક્તિઓ યુગપત્ બે અવસ્થાને ધ્વનિત કરે છે. કવિતાઇ લઘુ-લિપિ (Poetic Shorthandship) નો પણ અહીં અનુભવ થાય છે. ઓછામાં ઓછા શબ્દો કે પંક્તિઓ દ્વારા અહીં બેવડી વેદનાનું સમર્પક રૂપ ખીલતું આવ્યું છે. શૈશવ ગુમાવ્યાની વેદના સાથે ભળેલી બીજી વેદના પ્રિયપાત્રને, નાયિકાને ખોયાની છે, એવું પાત્ર અચાનક સરકી ગયું છે એની છે. મધ્ય ઉપરની "નથી ભુલાતો મગનો દાણો..." પંક્તિ એ રીતે કાવ્યનું એક નવું સ્તર ઉઘાડે છે.

મધ્યની આ પંક્તિથી વળાંક લેતા કાવ્યમાં કવિએ અલબત્ત, પ્રિયપાત્રનો કોઇ નિર્દેશ-ઉલ્લેખ કર્યો નથી. વેદનાના એ તીવ્ર

સંદર્ભને અત્યંક કલાત્મકરીતે સંગોપિત રાખ્યો છે. પછીની તરતની ત્રણ પંક્તિઓમાં આવતાં અનુક્રમે "દુખત", "ફૂટત" કે "ફ્હેત" ક્રિયા-પદો અથવા તો "જે", "ને", "કે" જેવા સંયોજકો નાયકના મનમાં સતત ઘુંટાયા કરતી વેદનાની ભાત રચી આપે છે. આંખ દુખવાની કે આંખ ફૂટવાની ક્રિયામાંથી નાયિકા માટેનો નાયકનો ઉત્કટ સમર્પણભાવ, એની પ્રાપ્તિ માટે બધું ન્યોછાવર કરવાની ભાવના સૂચવાય છે. "બેડું" શબ્દ આવતાં એવો અમૂર્ત ભાવ મૂર્તરૂપ ધારણ કરે છે. સાથે સાથે "માણીગર બેડલું ઉતારો" જેવા લોકકવિતાનું સ્મરણ જગવીને નાયકના વેદનાગ્રસ્ત ચિત્તમાં ધરબાઈ રહેલા રોમેન્ટિક-ભાવને પણ ઉપર લાવે છે. "બેડું"ને પ્રચલિત સંદર્ભ એ રીતે અહીં એક પ્રયુક્તિ (device) બનીને રચનાને વિસ્તારે છે. વસ્તુલક્ષી સહસંબંધકની ભૂમિકાએ પ્રેમ અને તેની વિચ્છિત્તિની વેદનાને અહીં રૂપ મળ્યું છે. "દરવાજ"કે "ઉંબર" જેવા શબ્દો અહીં મોટિફની કક્ષાએથી ઊંચકાઈને વિગત પ્રેમપાત્રને સત્કારવાની નાયકની અધૂરી રહેલી ઇચ્છાને એને કારણે જન્મેલી વેદનાનો સંકેત પૂરો પાડે છે.

કવિએ બાળવાર્તાનો કે "બેડું" વગેરેનો સંદર્ભ આપણી પરંપરા-માંથી જ મેળવ્યો છે. મૂળના એ સંદર્ભને જ તેઓ લાઘવથી મૂકે છે પણ એ મૂકવાની રીતમાં તેનું સંસ્કરણ થયેલું જણાય છે. આથી રચનામાંથી નાયક-નાયિકાની વિચ્છિત્તિની વેદનાનો ભાવ તેઓ ઉભો કરી શક્યા છે. એટલે પેલી વાર્તા કે "બેડું" આખી કૃતિના તાણાવાણા ગૂંથતાં હોવા છતાં એના દ્વારા પ્રકટતા સંકેતો અભિનવ જણાય છે. કૃતિની એવી રૂપનિર્મિતિમાં ભાષાના પોતનો હિસ્સો વધુ રહયો છે. બાળવાર્તાનો સંદર્ભ કવિએ સ્વીકાર્યો છે તો એને પ્રકટ કરનાર ભાષાનો વિનિયોગ કઈ ભૂમિકાએથી થાય છે? આપણે આગળ જોયું

તે રીતે અહીં "વાદળિયોમહેલ", "મગનો દાણો", "દાદીમાની બોખી વાત", "દરવાજા", "ઉંબર", "બેડું", વિગેરે શબ્દો એના રૂઢાર્થોને વટીને ઉંડી ભાવસૃષ્ટિના દ્યોતક બન્યા છે. "દોડી"-"ફોડી", "ખોલત-ઉતરાવત" કે અન્ય જોયાં છે તેવાં ક્રિયાપદો ભાવને ગતિ આપીને એની રસકીયતા સિધ્ધ કરીને કાવ્યનાયકના ભીતરી સંચલનોને, નાયિકાની પ્રાપ્તિ માટેની એની તત્પરતાને એની અપ્રાપ્તિના તેના રંજને વ્યંજિત કરી આપે છે. લયનું રૂપ પણ પરંપરાગત સંદર્ભોને જેટલું અનુકૂળ બન્યું છે એટલું જ નાયકના વિદીર્ણ ચિત્તના થડકાને ઝીલી આપવામાં સફળ બન્યું છે. પૂર્વાર્ધ અને ઉત્તરાર્ધના ક્રિયાપદોને આ લયરૂપ સાથે ઊંડેરો સંબંધ છે એ તરત જણાશે.

કવિએ વાર્તાના સ્તરેથી આમ રચનાને ઊંચકીને વિ-ગત પ્રેમના તીવ્ર સંવેદનનું configuration સિધ્ધ કર્યું છે. ~~એમ કહી શકાશે~~.

ટૂંકી વાર્તા જેવા સ્વરૂપે પ્રયોગોની અનેક ઝીંક ઝીલી છે. કોઈએક લક્ષણ સ્થિર થાય એ પહેલાં એમાં સ્થિત્યંતર આવીને ઊભું રહે છે. એ રીતે ટૂંકી વાર્તા પ્રમાણમાં વધુ આકર્ષણ કરતી રહી છે – સર્જકો અને ભાવકો બંનેને ! આવા સ્વરૂપની સંઠોવણી વેળા આપણો પ્રશ્ન છે – ટૂંકીવાર્તામાં આખરે શું બને છે? અથવા તો ટૂંકીવાર્તા પાસે જઈએ છીએ ત્યારે શાનો પરિચય થાય છે? ગદ્યનું આ સ્વરૂપ અન્ય ગદ્યસ્વરૂપોની જેમ બોલચાલના ગદ્યથી માંડીને સાહિત્યિક ગદ્યના ભિન્ન ભિન્ન સ્તરોને ખપમાં લે છે. એ ગદ્ય આપણને કલા-સૌંદર્યનો પરિચય કરાવે છે તો તે કેવી રીતે? કવિતાના મુકાબલે ટૂંકીવાર્તાનું ફલક થોડું વિસ્તારવાળું હોય છે, છતાં એમાંથી એની સઘનતાનો સ્પર્શ કાવ્યની જેમ પામી શકાય છે તો એનું કારણ શું? ટૂંકીવાર્તાનો સર્જક પણ પ્રતીક, કલ્પન, પુરાકલ્પન, સંનિધિ, કપોલકલ્પિત, વાતાવરણ, કથનકેન્દ્ર, વર્ણન વગેરે રચનારીતિનો આશ્રય લે છે. પરંતુ આ રચનારીતિ એટલે ટૂંકીવાર્તા એવું સમીકરણ બાંધી શકીએ નહિ. ઘણીવાર સર્જક આ બધાથી ફંટાઈને પણ કળા-કૃતિનું સર્જન કરતો હોય છે.

અહીં એ રીતે કંઈક અ-રૂઢ રહીને પોતાની સર્જનાત્મકતાનો પરિચય કરાવતી પાંચ ટૂંકી વાર્તાઓ લઈને ચર્ચા કરી છે. અગાઉ જણાવ્યું છે તેમ અહીં પણ કૃતિનું નિબંધન કેવી રીતે થયું છે એ પ્રક્રિયા ઉપર જ ધ્યાન કેન્દ્રિત કર્યું છે. ઘટનાતત્ત્વનું નિગરણ કરીને કેવળ ભાષા દ્વારા રચાતી આવતી લીલારૂપે વાર્તા મળે છે ત્યારે આપણે કેવળ ભાષા જ નહિ પણ આ લીલાના સંદર્ભો કેવી રીતે ઉઘડતા જણાય છે તે પણ જોવું પડે છે. આખરે તો આ કે તે તત્ત્વો યા તો યુક્તિઓ કૃતિમાં ગૌણ બની રહે છે – આપણી સ્પૃહાનો

વિષય તો એની રસકીયતા જ રહે છે.

ફરીથી, કૃતિના મૂલ્યાંકનમાં શક્ય એટલા પરિભાષાથી દૂર રહીને કૃતિના સ્વરૂપને અહીં જોવા-પામવાનો એક પ્રયત્ન રહ્યો છે.

તેજ, ગતિ અને ધ્વનિ - જયંત ખત્રી+

ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તામાં જે કેટલાક સ્થિત્યંતરો આવ્યાં, એમાં રચનારીતિની સમાનતાનું જે મોજું આવ્યું તે વાર્તાસર્જન અને વાર્તાભવન એક સમાન પ્રવૃત્તિરૂપે પ્રકટયાં, એ ઇતિહાસ સર્વને જાણીતો છે. અહીં એ બધાની ચર્ચા આપણા માટે અપ્રસ્તુત બને છે. અહીં તો અભિપ્રેત રહી છે કૃતિ, એનું રૂપનિબંધન. આવી કોઇ કૃતિ પાસે જઇએ છીએ ત્યારે એના સંવેદનને આપણે કઇ રીતે પામવા મથામણ કરીએ છીએ, જે શ્રી જયંત ખત્રીની "તેજ, ગતિ અને ધ્વનિ" વાર્તાને લઇને હવે જોઇએ.

વાર્તાની શરૂઆત પ્રકૃતિના એક દૃશ્યથી થાય છે અને પ્રકૃતિના સાન્નિધ્યમાં નાયિકા કસ્તૂર અને કૃતિનું બીજું પાત્ર જમીનદાર પ્રસાદજીનો પરિચય મળે છે. અહીં સમાજના બે વિષમ વર્ગના પાત્રો છે. પણ સર્જક એ વિષમતા ઉપસાવવા માગે છે એવું કોઇ રખે માની બેસે. અહીં તો સર્જકે પૃષ્ઠભૂમિરૂપે પ્રકૃતિને પસંદ કરીને, તેના ઉઘડતા આવતા રૂપોને, પાત્ર અને તેમના સંવેદનોથી રચાતી આવતી પરિસ્થિતિના સંદર્ભે ઉપસાવ્યા છે.

લાવણ્યવતી નાયિકા કસ્તૂર તેના પિતા વજેસંગ સાથે જે પ્રદેશમાં આવીને વસે છે તે પ્રદેશના જમીનદાર પ્રસાદજી ટેકરીનો ઢાળ ઊતરતાં સમી સાંજે શેરડીનો સાંઠો ચાવતી કસ્તૂરને તેના પિતાની બાજુમાં લપાતી જુએ છે અને તેના નિર્દોષ સૌન્દર્યથી મોહ પામે છે. પોતાનો સામાજિક મોભો કસ્તૂર સાથેના લગ્નમાં આડો આવે એ આશયથી તેઓ તેને પોતાના મુનિમ નરપત સાથે પરણાવે છે. આહલી

+ "ડો. જયંત ખત્રીની કેટલીક વાર્તાઓ" : સંપાદક પ્રસ્તાવના સુરેશ દલાલ : ૧૯૭૬, પૃ. ૧૩૪-૩૭.

આ વાર્તાની ઘટના.

આ ઘટનાની આજુબાજુ સર્જક કેવી રીતે અંકોડા ગૂંથે છે તે જોઇએ. વાર્તામાં ઘટના કે સમાજ તો ઉપર જેયો તેટલો જ છે. સર્જકે અહીં સમય અને અવકાશનાં તત્ત્વોનો વિનિયોગ કર્યો છે, પાત્ર અને તેની મનોગતની સૃષ્ટિને અનુષંગે, નાયિકા કસ્તૂર બે દિવસથી પ્રસાદજીના બંગલે ફૂલ પહોંચાડવા ગઇ નથી, પ્રસાદજી તેથી વિહ્વળ બની જાય છે અને ઓચિંતી તેમની "બાજ જેવી ચકોર નજર" તેને જોઇ લે છે, તેને રોકે છે ત્યારે; અથવા સમી સાંજે પહેલી વખત આ ફૂટડી કન્યાને શેરડી ચાવતી જુએ છે ત્યારે; અથવા લો નાની કસ્તૂર જે રીતે એમના ઘરમાં કૂદડીઓ લેતી, નયનો નચાવતી અંદર-બહાર દોડી જતી ત્યારે - ત્યાં સમયનું એક વિશિષ્ટ વિશ્વ રચાય છે. આ સમય નાયિકાની વિવિધ મુદ્રાઓનું પાન કરતા પ્રસાદજીની મોહકતા દ્વારા અવકાશના વિશ્વને પણ સમાંતરે ઉઘાડે છે. સર્જકે અહીં વિવિધ દૃશ્યોની આયોજના દ્વારા આ સમયને થંભી જતો અટકાવ્યો છે. સમયની અતીત - વર્તમાનની સંક્રાન્તિથી એ સમયને વેગ મળે છે.

નાયિકા કસ્તૂરને "અડવું નથી"ની ઘટના પ્રસાદજીના મનમાં અનેક તરંગો જન્માવે છે. "કસ્તૂર મોટી થઇ ગઇ"ના નિઃશ્વાસ પ્રકૃતિ સાથેના સાદૃશ્યથી તીવ્ર બને છે. અને એની પડછે એમના આવાસના દીર્ઘ વર્ણનને મૂકીને સર્જકે વિરોધાભાસ પ્રકટ કર્યો છે, સમાંતરે પૃષ્ઠભૂમિમાં ચાલતો એમનો ઇતિહાસ વાર્તા સંઘટનને થોડુંક પાંખું બનાવતો જાય છે. એ અરસામાં થતું કસ્તૂરનું આગમન એમના ચિત્તમાં તરંગો જન્માવે છે એ ખરું પણ એ વર્ણનને બદલે અહીં કોઇ કલ્પન કે એવી કોઇ યુક્તિથી મૂર્ત કરેલો ભાવ વધુ આસ્વાદ્ય બનત.

નાયિકા કસ્તૂર સાક્ષાત્ સુંદરતાનું શિલ્પ છે. અને એના સૌન્દર્યનું એના નારીત્ત્વનું આલમ્બન ત્રણ પુરુષો ભિન્ન ભિન્ન કક્ષાએથી લે છે. એના પિતા વજેસંગ "એને મારી આંખથી અળગી હું ન કરું" કહીને એના સાન્નિધ્યને ઝંખે છે. દરરોજ અંધારું થયા પછી એ કસ્તૂરની ખબર પૂછવા એના ડેલે આવે છે. અને "અડોઅડ" ખાટલે બેસી બાપ-દીકરી વાતોએ ચડે છે ત્યારે નરપતની હાજરી સુધ્ધાં વિસરી જાય છે. એના પિતાનો અવ્યક્ત ભાવ આ રીતે અહીં સ્ફુટ થયો છે.

બીજી બાજુ આથમવાની તૈયારી કરતો સૂર્ય ક્ષિતિજને ચુંબન લે એવે સમયે પ્રસાદજી કસ્તૂરની ખબર કાઢવા "સફેદ ઘોડા" પર સવાર થઈને આવી પહોંચતા. "સારું છે!" એવું સાંભળીને જવાનો એમનો રોજનો ક્રમ એમની અતૃપ્ત ઝંખનાનું પરોક્ષ પ્રકટીકરણ બને છે. પ્રસાદજીનું કસ્તૂરને જોતાં મોઢું ફેરવી લેવું કે નજરનું ઢાળવું - જેવી ક્રિયાઓ એના સંકેત છે. એ જ રીતે પ્રસાદજી સાથે આંખ મળતાં ઘડી એકના અંશ માટે કસ્તૂરના ગાત્રો શિથિલ થઈ જવાની ક્રિયામાં પણ કસ્તૂરની એવી મનોદશા વાંચી શકાય છે. પ્રસાદજી સફેદ ઘોડા પર વિદાય થઈ ગયા પછીની કસ્તૂરની એવી વિહ્વળતા આ શબ્દોમાં યોગ્ય રીતે જ વ્યક્ત થઈ છે :

"રોજને રોજ એ જ સુરીલી સંધ્યા, એ જ ઘોડેસવાર, એ જ પ્રશ્ન, એ જ જવાબ, એ જ એની આંખોની અથડામણ, અને એ જ ઉલ્કાપાત. બસ આટલું જ ... આટલું જ."

બંને વાસ્તવ વચ્ચે ઝોલાં ખાતી નાયિકાનું આ વર્તન - "હાથમાં જે કંઈ હોય તેનો છૂટો ઘા કરતી" - પ્રતીકાત્મક બને છે. અને એની વિહ્વળતા આ "એ જ, એ જ"ના આંદોલનથી વધુ ઉત્કટ

બને છે. અને "આટલું જ ..." માં સર્જકનો કલાસંયમ પ્રકટ થાય છે. નાયિકાનું સંપ્રજ્ઞાત – અસંપ્રજ્ઞાત ચિત્ત અહીં આ રીતે ઘર્ષણમાં મૂકાય છે અને એ ઘર્ષણ જ તેના વ્યક્તિત્વની રેખાઓને ગૂંથે છે.

તો બીજી બાજુ તેનો પતિ નરપત રોજ રાત્રે દસ વાગે ચોપડા લખવાની નોકરીના ઉલ્લેખે દેખીતી ગભીરતા દાખવે છે પણ "કંઇ નહિ!" કહેતાં જમણા પગનાઅંગૂઠાથી પોતે બેસતો એ ખાટલાને ઊંચો કરી, હાથથી કઢંગી રીતે ઉંચકી એને ઓટલાની બાજુમાં ફેંકતો – એ ચેષ્ટા પણ પ્રતીકાત્મક બને છે. એક બીજા સ્તરેથી જ "નોકરી રમતવાત નથી" એવું કહેનાર નરપતની મોડીરાત સુધીની નોકરી માટેની તેમાં ઘૃણા પ્રકટ થાય છે, ને કસ્તૂર માટેનો પ્રેમ પણ.

અહીં પિતા સાથે "અડોઅડ" બેસીને થતી ગોષ્ઠી, ઘડીના એક અંશમાં શિથિલ બનતાં ગાત્રોને પરિણામે વ્યાપી વળતી વિહ્વળતા – બેચેનીનો "આટલું જ, આટલું જ ..."નો સૂર, અને પતિની ખાટલો ફેંકવાની ચેષ્ટા – કૃતિને સમયના વિસ્તીર્ણ પટ પર લાવીને મૂકે છે. લગભગ સમી સાંજથી રાત્રિના પ્રથમ પ્રહર સુધીનો સમય ત્રણ પાત્રોના સંદર્ભે નાયિકાના વ્યક્તિત્વને મૂર્ત કરવામાં સમર્પક નીવડયો છે. સાથોસાથ આ ચારે પાત્રોના સમ્બન્ધની લાક્ષણિકતા, કૃતિગત અવકાશને પુષ્ટ કરનારી નીવડી છે તે સહેજ જુદી રીતે તપાસીએ.

નાયિકા કસ્તૂરને પ્રસાદજીએ સફેદ ઘોડા પરથી પસાર થતાં પ્રથમ વખત જોઈ, એ જ સફેદ ઘોડા પર સવાર થઇને એની ખબર પૂછવા જવાનો રોજનો વ્યવસાય પ્રસાદજી નાયિકા પ્રત્યેની અપ્રત્યક્ષ વાસ–નાનું આલેખન કરે છે. પ્રકૃતિના નિર્બંધ વાતાવરણમાં રતિસુખ માણવા ઉન્મુક્ત બનેલી કસ્તુર અને નરપત સંધ્યા સમયે મોટા પથ્થર પાછળથી

શ્રમ અને પ્રસ્વેદથી શિથિલ બનતી ચાલે બહાર આવી રહ્યાં ~~રહ્યાં~~ હતાં ત્યાં બંનેની નજર સફેદ ઘોડા પર બેઠેલા પ્રસાદજી તરફ ગઇ, શરદપૂનમની રાતના રાસડા રમીને પાછા ફરતા કસ્તુર-નરપત વડલાના અંધારમાં જે રીતે ઉત્તપ્ત બનીને અભિમુખ બન્યા હતા ત્યાં જ સફેદ ઘોડાના ડાબલાનો ભણકારો કસ્તુરને અતૃપ્તિનો ઢગલો બનાવી મૂકે છે, મેડીની બારીમાંથી અતૃપ્ત કસ્તૂર ટેકરીના ઢોળાવ પરથી ઘોડાના દોડવાનો અવાજ સાંભળે છે - એમ આ સફેદ ઘોડો - વાર્તામાં રતિસુખનું બળવાન પ્રતીક બનીને પ્રકટતો રહયો છે. "અશ્વ" ઉત્કટ કામેચ્છાનું પ્રતીક છે પણ અહીં એ કામ પ્રચ્છન્ન મનોભૂમિકાના સ્તરે વિસ્તર્યો છે, "સફેદ" વિશેષણ પણ એ રીતે સાભિપ્રાય બન્યું છે. નદી કિનારે સાંજે કપડાં ધોઇને પાછી વળતી કસ્તૂર સફેદ ઘોડા પર બેસીને આવેલા પ્રસાદજીના ઘોડાની લગામ પકડીને પ્રસાદજીની નજીક જઇ પહોંચે છે અને :

"બાળક જન્મે તેમ એક સુંદર સ્મિત જન્મ્યું, અને પ્રસાદજી તરફ વળ્યું. બેભાનપણે ઘોડાની લગામ ખેંચતાં એ પ્રસાદજીની છેક નજીક જઇ પહોંચી. એવું વાંકું રહી ગયેલું મોઢું, પરાગ ફોરતું લજ્જાભર્યું સ્મિત, એ અંગમરોડ અને એની એ સમયની ઉગ્ર ભાવનાશીલતા... અને ..."

કસ્તૂર ઘડીના એક અંશમાં ભય પામતી હતી, તેની વિહ્વળતા નદી કિનારે આમ તેની આતુરતામાં પરિણમે છે. ઘોડાના ડાબલાના ભણકારે કસ્તૂરને આલિંગન આપતાં આપતાં તેના પતિ નરપતની પકડ ઢીલી પડી જાય છે. અને પ્રસાદજી પોતાના અસ્વસ્થ ભાવો અને અપ્રકટ જાતીય સંવેગોને જે રીતે ધીરે ધીરે પ્રકટ કરવા મથે છે એ ત્રણેય પાત્રોના ચિત્તનાં આવાં સંચલનોને, પોતાની જાત સાથેના સંઘર્ષને વાચા આપવા માટે આ પ્રતીક કાર્યસાધક નીવડયું છે.

પાત્રોના ચૈતસિક અવકાશને એ વધુ ભરી દે છે.

સમય અને અવકાશના સંયોજન દ્વારા રચાતું વાર્તાનું ભાવ-વિશ્વ વાર્તાના અંત તરફ જતાં વધુ સઘન વાતાવરણ રચે છે. વૈશાખના મધ્યાહ્ને જલક્રીડા કરતી કસ્તૂરને લુબ્ધ બનીને નિહાળી રહેલા પ્રસાદજીનો કસ્તૂર પ્રત્યેનો રતિભાવ આજે પૂર્ણરૂપે પ્રકટી રહ્યો હતો ત્યાં સર્જકે ખૂબીપૂર્વક "સફેદ ઘોડા"ને અનુપસ્થિત રાખ્યો છે, નહીંતર પ્રતીકનું સૌન્દર્ય અસ્તંગમિત મહિમાવાળું બની રહેત. કસ્તૂરના રૂપલાવણ્યના વર્ણનને પીઠઝબકારની યુક્તિ સાથે સંયોજીને સર્જકે અહીં કસ્તૂરની આસ્વાદ્ય મુદ્રા રચી આપી છે જે પ્રતીકના સંકેતોને પોષક નીવડે છે.

કસ્તૂરના લગ્નની દરખાસ્ત વેળાનું પડછાયાનું પ્રતીક પણ આ સફેદ ઘોડાના પ્રતીકનું ~~બીજરૂપ~~ ઉપરૂપ નીવડયું છે :

"એવે રાતને ટાણે વજેસંગનો પડછાયો ગાલીચા પર લંબાતો છેક ઉંમરા સુધી પહોંચી ગયો હતો. એ પડછાયા પાછળ દોડતી પ્રસાદજીની નજર બહારના ચુપકીભર્યા વાતાવરણમાં વિખરાઈ ગઈ..." સર્જકે અહીં માત્ર એનું વર્ણન કરવાને બદલે માત્ર આખા ચિત્રની રેખાઓ જ ખૂબીપૂર્વક દોરી આપી છે.

પ્રકૃતિ અહીં માત્ર પરિવેશ રચનાર ઘટક બનવાને બદલે જાણે કે એક પાત્રરૂપે આ કૃતિમાં પ્રવેશી છે. નાયિકા કસ્તૂર અને પ્રકૃતિ અહીં પરસ્પર પર્યાય બનતાં હોય એ રીતે એનું રૂપ આલેખાયું છે. પ્રકૃતિ અને નારીનો વિશિષ્ટ વિન્યાસ રચીને ઉભયના સમ્બન્ધના આદિમ લયને કૃતિમાં સર્જકે વહેતો મૂક્યો છે. નાયિકા-પ્રસાદજીના અવસાનથી અને પિતા વજેસંગે બળપૂર્વક તેને ઘરમાંથી ઊંચકીને ફેંકી દીધી તેનાથી –

થવાને બદલે ચિત્ત પર તોળાતી છાયાઓથી હંમેશ માટે મુક્ત થયાનો આનંદ અનુભવે છે. અને પ્રકૃતિના આવા સંસ્પર્શે તેના અંગો પર "મદ-ભર્યું આળસ" ઊતરી આવે છે. તાજી હવાના સ્પર્શે તે મોકળાશ અનુભવે છે અને ચારે દિશાથી ગતિ, ધ્વનિ અને તેજ એને આવરી લે છે. આવા ઉલ્લાસ વચ્ચે એને "જીવન હરેક પળે જીવવા લાયક" લાગે છે. – અહીં એ રીતે પ્રકૃતિ અને નારી વચ્ચેનો રક્તગત સમ્બન્ધ સ્થપાતો પ્રતીત થાય છે. સાથોસાથ કસ્તૂરના વ્યક્તિત્વની સંકુલ-સૂક્ષ્મ રેખાઓ તેમાં ઘૂંટાતી અનુભવાય છે. આ "મુક્ત" ભાવદશા એક અર્થમાં તો તેનો આંતરિક હાશકારો છે. બધાં વિઘ્નો-વિરોધો-અડચણોને વટીને નિર્ભેળ રીતે એક સ્ત્રી એક ઇપ્સિત પુરુષની સામે ઊભી રહેવાની જે ક્ષણ પ્રાપ્ત કરે છે એ આનંદછાલકને અહીં પ્રકૃતિ વર્ણનના થોડાક શબ્દોથી વિસ્તારી છે. તેજ-ગતિ અને ધ્વનિનો એક લય રચીને એમાં તે એકાકાર થાય છે. આમ, વાર્તામાં સાદ્યંત પ્રકૃતિ અને કસ્તૂરનું સાન્નિધ્ય સક્ષમ ઊપસી આવ્યું છે.

સર્જકે કસ્તૂરની ઉન્મત અવસ્થાનું મુક્તપણે આલેખન કર્યું છે, જ્યારે કસ્તૂરની ઉદ્વિગ્નતાનું – બેચેનીનું વર્ણન પ્રમાણમાં દીર્ઘ જણાય છે. નિસર્ગવાદી શૈલીએ વર્ણન કરવાને બદલે આપણે આ વાર્તામાં વર્તાતા તેમના કલાસંયમને સંદર્ભે અન્ય યુક્તિનો આશ્રય લઈને એની રેખાઓ ઉપસાવવાની અપેક્ષા રાખી શકીએ, તો કદાચ નાયિકાના મનોસંઘર્ષને જુદી રીતે ઉપસાવી શકાત અને ઉન્મત્તતા અને ઉદ્વિગ્નતાના સંશ્લેષ દ્વારા રચાતા ભાવજગતને આસ્વાદી શકાત. શૈલીમાં આવતી સંક્રાન્તિ દ્વારા મૂર્ત થતી નાયિકાની વિવિધ લયસભર મુદ્રાઓ એમની કલાસૂઝનો પરિચય કરાવે છે. વર્ણનના સ્તરેથી વાર્તા ઊંચકાય છે; પાત્રોના સંવાદો દ્વારા આ

વર્ણન-કથનને નાટ્યાત્મક વળાંક મળે છે. નિસર્ગશ્રી સાથે પાત્રોની મનોરમણાને એકલય કરી ઉપસાવવાની તાકાત તેમની ભાષાશૈલી દ્વારા અનુભવાય છે. સર્વજ્ઞનું કથનકેન્દ્ર એ રીતે અહીં સમર્પક નીવડયું છે. "સફેદ ઘોડો" અને "પડછાયા"નું પ્રતીક અહીં કૃતિ સમગ્રમાં એની રેખાઓ ઘુંટયા કરે છે.

અને મરણ - સુરેશ જોષી+

પ્રારંભથી જ વાર્તામાં યંત્રસંસ્કૃતિના પ્રવેશનો પરિચય મળે છે : "સાત માળનું તોતિંગ મકાન. મહેલ નથી, બાદશાહી હોટલ નથી, છે ફેક્ટરી." - નકાર દ્વારા હકારને સ્થાપીને એ રીતે યંત્ર-સંસ્કૃતિને ઉપસાવવાનો અહીં પ્રયત્ન થયો છે. ટેકનોલોજી અને વિજ્ઞાનના પ્રભાવવાળા આ પરિવેશમાં એકકેય માણસ નથી. આ આજના માનવીની વાસ્તવિકતા છે અથવા તો તેને નિયતિ કહીએ જેમાં મોખરે યંત્રો છે અને તેની પાછળ દોડતો માનવી છે. યંત્ર-સંસ્કૃતિ આવી તે પહેલાં પ્રકૃતિ હતી જે માનવીની ચેતનાને સમૃધ્ધ બનાવતી હતી. પછી તેનું સ્થાન સંસ્કૃતિએ લીધુ જેમાં મૂલ્યોને બદલે યંત્રોની એકવિધ ગતિ જ જીવન બની. એની વેદના આ "એકકેય માણસ નથી"ના ઉલ્લેખ દ્વારા પ્રકટે છે. આપણા પરિસરને ત્યાં ઉપસ્થિત હોય, ક્યારેક એની વચ્ચે પ્રત્યક્ષરૂપે ઉપસ્થિત રહેતો હોય. એ રીતે અહીં પ્રથમ પુરુષ એકવચનનું કથન કેન્દ્ર પસંદ કરાયું છે. કૃતિનો નાયક પોતે આ વાતાવરણમાં રહીને પોતાની સંવેદનાને વાચા આપે છે. વાર્તાનાયક પોતે જ પોતાની કથની માંડતો હોવાથી ખુલતા જતા ભાવજગત સાથે આપણા સમ્બન્ધ - સ્થાપન માટે મોટો અવકાશ આરંભથી જ ઉભો થાય છે. પ્રારંભના નકાર માં માનવીની શોધનો ઉલ્લેખ મળે છે. જેના વડે આ સૃષ્ટિ છે તે નથી, તેની વેદના આ નકાર દ્વારા હકારને આલેખવાની યુક્તિ દ્વારા પ્રકટે છે.

ફેક્ટરીના રાક્ષસી કોમ્પ્રેસરોથી ગૂંગળામણ અનુભવતો સંવેદન-શીલ નાયક વાર્તાના પ્રારંભથી દેખીતી રીતે નિષ્ક્રિય બનીને ટીપે -

---

+ "ન તત્ર સૂર્યો ભાતિ" - સુરેશ જોષી, ૧૯૬૭, પૃ. ૫૩-૫૭.

ટીપે ટપકતા પીળા તેજાબને જોયા કરે છે. એક તરફ રાક્ષસી કોમ્પ્રેસરનો ધણધણાટ અને તેમાં તેજાબની ટપકવાની ક્રિયાને જોતો - સાંભળતો નાયક આ પરિમાણની વ્યસ્તતાને વ્યક્ત કરે છે. પાયાની અસંગતિનો સંકેત અહીં મળે છે. પણ એકાએક તેજાબનું એક ટીપું દ્વિધામાં પડી ગયું, એ નાનાં ટીપાંને સૌ ધક્કો મારે છે પણ "એ ટીપું ખસતું નથી, ખસતું નથી." યંત્રોના પ્રભાવની તીક્ષ્ણતા તેજાબનાં આ ટીપાં દ્વારા સૂચવાય છે. એક નાનું ટીપું સમગ્ર યંત્રની આયોજનાને ભસ્મીભૂત કરી દે છે. પ્રકૃતિને મુગ્ધ બનીને માણતો માનવી યંત્રોની એકવિધતામાં મુગ્ધતા ખોઇ બેઠો છે. પ્રકૃતિના સૌન્દર્યને બદલે યંત્રોની કરામત અને નિયમનમાં તેને રસ પડે છે અને એ રીતે તે જગત પર પ્રભાવ પાડવા પ્રવૃત્ત બન્યો છે પણ યંત્રોની સાથે પોતાનો મેળ બેસાડે તે પહેલાં તો તે ક્યાંય ફેંકાઇ જાય છે અને યંત્ર જ તેનું નિયમન કરતું થઇ જાય છે - એ સ્થિતિનો નિર્દેશ આ તેજાબના ટીપાં દ્વારા મળે છે. એની દાહકતા પેલી સંવેદન-શૂન્યતાનો પ્રતિકાર કરતાં પ્રકટી છે ને છતાંય બીજો વિકલ્પ નથી. અનિચ્છાએ જેનો પ્રભાવ ઝીલવાનો છે તેને પરિણામે વ્યાપી વળતી સંવેદન-જડતા જીવનમાં ફેલાતા મરણની જ વાચક બને છે તેનું ઈંગિત "આ તેજાબનું" ટીપું ખસતું નથી"ના પુનરાવર્તન દ્વારા મળે છે. વર્તમાન અને ભૂતકાળની વચ્ચે ઝોલા ખાતો નાયક "નથી તેજાબ, નથી વરાળ ને હું?"માં પોતાની ભ્રાન્ત દશાનો પરિચય કરાવે છે. તંદ્રામાં સરી પડેલા નાયકની આંખો વરાળની બાફથી છવાઇ ગઇ છે અને એવી અર્ધસ્પષ્ટતામાં જ "ને હું?"નો પ્રશ્ન એના પોતાના અસ્તિત્વ પ્રત્યેની સાશંકતાનો પડઘો પાડે છે. ફરીથી અહીં નકાર દ્વારા હકાર ઊપસે છે. આ યુક્તિ દ્વારા જીવનમાં ઊંડાં મૂળિયાં નાખીને પડેલા યંત્રયુગના પ્રભાવને દર્શાવવાનો સર્જકનો આશય છે.

ધીરે ધીરે નાયકને ચારે બાજુ ટોળાના અસ્પષ્ટ અવાજે, મોટરના હોર્નના અવાજે, કે કોઈની ચીસનો અવાજ સંભળાય છે. દોડીને નાયક તે જોવા જાય છે અને આ ઘૂંટાતી જતી કર્કશતામાં એને એના કાનમાં એના પગલાના જ પડઘા ગાજતા સંભળાય છે. ચારે-બાજુની આ કર્કશતાની વચ્ચે પોતાના પગલાને સાંભળતા નાયકની તીવ્ર સંવેદનક્ષમતા જે રીતે ઉપડી છે તે ટોળાની વચ્ચે વ્યક્તિત્વને ટકાવવાની તેની મથામણનો સંદર્ભ પૂરો પાડે છે. સહેજ થંભીને જુએ છે તો એને અત્યંત પરિચિત સુવાસ ઢંઢોળીને ઘેરી વળીને પૂછે છે, "ઓળખે છે ને? ઓળખે છે ને ?" – શ્રુતિની વચ્ચે અહીં સુવાસ અને એની સ્પર્શગોચરતાને મૂકીને એમણે ઉત્કટ ઇન્દ્રિયસંવેદ્ય સૃષ્ટિની સમાંતરે સંવેદનજડતા દ્વારા ફેલાતા મરણના રૂપને અહીં લાક્ષણિકરૂપે પ્રકટ કરી આપ્યું. "ઓળખે છે ને"ની દ્વિરુક્તિ બહુ સૂચકરૂપે પ્રયોજાઇ છે. પોતાના હૃદયમાં જ જેનું સંવર્ધન કરતા રહ્યા છીએ અને છતાં તેનાથી સાવ અજાણ બનીને જીવીએ છીએ એવા માનવીની નિયતિમાંની અસંગતિને અહીં આ રીતે વ્યક્ત કરી. "ને હું?"ની માફક ફરીથી નાયકને પ્રશ્ન મૂંઝવે છે "આ શી સુગંધ?" – મૃત્યુની ભયાનકતા ને સુગંધના મૃદુભાવની પડછે અહીં પ્રત્યક્ષ કરાવે છે. એનો પ્રસાર ક્રમશઃ વધતો જાય છે. સાર્વત્રિક બનતો જાય છે એનો પરિચય – "ના, અજાણી નથી ને છતાં એ સુગંધને કોઇ નામ જોડે, સ્થળ જોડે, પ્રસંગ જોડે સાંકળી શકાતો નથી. – દ્વારા કરાવ્યો છે. પ્રથમ પુરુષનું કથનકેન્દ્ર આ પ્રકારનું પ્રત્યક્ષ વિધાન કરાવવામાં ઉપકારક બન્યું.

આપણે વાર્તામાં સળંગરૂપે જોઇશું તો નાયકની ચારેબાજુ ટોળું છે અથવા તો નાયકની ચારે બાજુ ટોળું છે અથવા તો ટોળાનો આભાસ છે અને એની વચ્ચે રહીને એણે જીવવાનું છે. સામૂહિક માધ્યમોના આક્રમણમાંથી એણે પોતાના અસ્તિત્વને પ્રકટ કરવાનું છે. આ

વ્યક્તિત્વની મુદ્રા ખીલવવાની પ્રત્યેક સંવેદનશીલ માનવીની મથામણ ચાલ્યા જ કરે છે એ ટોળું સરઘસ હશે કે સ્મશાયાત્રા તે નાયક નક્કી કરી શકતો નથી. મરણના ઓળા એ રીતે હવે આગળ ફેલાતા જાય છે અને ફરીથી "હું અહીં શા માટે છું? માં વ્યક્તિત્વને ભીંસના પ્રશ્ન પર ફરી આવીને અટકે છે પ્રશ્નો વળી વળીને પોતાની જાતને જ પૂછવાના છે અને ઉત્તર પણ ત્યાંથી જ પામવાના રહે છે. એવા આ વર્તુળમાં નાયક મૂકાયો છે. વાર્તાના પ્રારંભે જે તેજાબના ટીપાને ધક્કો મારવાનો નિર્દેશ છે તેનો સંદર્ભ અહીં "કોઇ અકળાઈને મને ધક્કો મારે છે"ની સાથે સાથે સંયોજાય છે. સાર્વત્રિક બનતા જતા મરણનો સંદર્ભ એ રીતે અહીં પુષ્ટ થતો જોઇ શકાય છે. કોઇ કશું બોલે છે પણ એ અવાજ માત્ર અવાજ રહે છે, શબ્દો બનતા નથી. શબ્દો શીલાભાર બની ગયા છે તે પણ ચેતનાની અનુપસ્થિતિમાં ફેલાતા મરણનું જ પરિણામ સૂચવે છે. આ મરણ એની ચેતનામાં છવાતું ગયું છે જે સ્થૂળ રીતે મારવાને બદલે એના ભીતરને સતત કોરી ખાય છે અને છતાંય દેખીતી રીતે માનવી જીવે છે એ પાયાની અસંગતિનો સંદર્ભ અહીં પ્રકટે છે.

યંત્રસંસ્કૃતિમાંથી પ્રકટતા મરણના રૂપને અહીં નાયકની સંપ્રજ્ઞતાની મથામણ સાથે મૂકીને દર્શાવ્યું. "ના હું રસ્તા પર નહોતો"થી – એકાએક વાર્તાનો સંદર્ભ બદલાય છે. નાયકની એકોક્તિનું આલેખન થયું છે. જેમાં એની પત્નીને સંબોધન છે. થોડી વાસ્તવજીવનની રેખાઓ આકાર લે છે . પતિ–પત્નીના સમ્બન્ધોની ભૂમિકાનું રૂપ જોવા મળે છે જેમાં હૂંફ કે વિશ્વાસને બદલે માત્ર ઉદાસીનતા અને આશંકા છે. નાયકને અહીં ફરીથી કાનમાં કશુંક બોલતું હોય એવો ભાસ થાય છે. કેળવેલા સમ્બન્ધોનો પાયો ખસી

જાય છે, પ્રણયચેષ્ટાઓમાં ફરીથી પેલું તેજાબનું ટીપું પ્રવેશે છે અને ત્યાંથી ખસતું નથી, અટકી ગયું છે તેથી એની ભીતિ એના હૃદયમાં છવાઇ જાય છે. મરણનું રૂપ વધુ સાર્વત્રિક બનતું જાય છે અને એનો સંદર્ભ વધુ પોષાય છે. પોતાના ઘરમાં નાયક ઉષ્માને બદલે રુંધામણ અનુભવે છે, કબાટનો કાચ એને ગળી જાય છે, બારીબારણાંના ચોકઠાં ફાંસીના માંચડા બની જાય છે અને આમ મરણનો પંજો ફેલાય છે, એ એટલે સુધી કે પત્નીનો સ્પર્શ પણ અસહ્ય બનીને તેની પાસે ચીસ પડાવવા જાય છે. પણ આ ચીસને કોમ્પ્રેસરના રાક્ષસી અવાજમાં વણી લીધી. છતાંય મરણિયો બનેલો નાયક પોતાના પ્રયત્નોને છોડતો નથી, એમાંથી મુક્ત થવા પત્નીને હાથ ઝાલવાનું કહે છે તેમાં મુગ્ધતાનો રહ્યો-સહ્યો અંશ ઉગારશે એવી ભ્રાન્તિનું રૂપ જણાય છે. અને છેવટે

"... પણ નિમ્મુ, પણ તને ખબર છે શાથી આ બધી સેળભેળ શરૂ થાય છે? પહેલાં હિંડોળો હતો, દૃષ્ટિના દોરથી બાંધેલો - કેવાં ઝૂલતાં હતાં આપણે! અને હવે ફરે છે ચક્ર - રાત અને દિવસ - ખબર છે તને - હૃદયના એકસરખા ધબકારા સાંભળીને ત્રાસી ઊઠું છું -"

આ રીતે એનું કારણ આપવા નાયક પ્રેરાય છે. મુગ્ધતા ઓસરી ગઇ અને હવે યાંત્રિકતાએ તેનું સ્થાન લેવા માંડયું છે એની વેદના આ નિઃશ્વાસમાં નિરૂપી છે. યંત્રની એકવિધતા અને હૃદયના એકસરખા ધબકારાના ત્રાસથી આ પ્રતીત કરાવ્યું છે. પ્રણયનું વિશ્વ પણ આ યંત્રસંસ્કૃતિના પ્રભાવમાં એકવિધ બનતું ચાલ્યું છે એની વ્યથા વ્યક્ત કરી છે. છતાં ય તેજાબની વરાળમાંથી મુક્ત થવાનો પ્રયત્ન એણે બંધ કર્યો નથી - "સંભવ છે કે હું પાંખ શોધી લાવીશ - તારે માટે ને મારે માટે." આ રીતે મુગ્ધતા છોડી શકાતી નથી અને યંત્ર-સંસ્કૃતિના આક્રમણને જીરવી શકાતું નથી. પરિણામે તેમાંથી જન્મતો

એનો પ્રલાપ સ્વપ્ન, દુઃસ્વપ્ન અને વાસ્તવિકતાના વળ લેતા રૂપોને વાચા આપે છે. જેમાં કોઇ ચોક્કસ ક્રમ નથી પણ એની એવી ગતિ-માંથી જ અ-સંગતિ જન્મે છે : "તારું સ્વપ્ન ને મારી જાગૃતિ... ના નિમ્મુ, નથી સાંધી શકાતાં એ બે ..." મુગ્ધતા અને યાંત્રિકતા-ના ઘર્ષણમાંથી જન્મતી વેદનાનો આ ઉદ્ગાર બને છે.

વાર્તાના મધ્યભાગમાં આવતી નાટ્યાત્મક ઉક્તિઓ વચ્ચે કોઇ તાર્કિક સમ્બન્ધ નથી, જે અસંગતિનો બોધ કરાવનાર નીવડે છે. પોતાના ગંતવ્ય સ્થાનની માનવીને ખબર નથી. યંત્રના પ્રભાવ હેઠળ સર્વત્ર ફેલાયેલી અનિશ્ચિતતા પેલા અનિશ્ચિત મરણ જેવી જ છે એ નાટ્યાત્મક ઉક્તિઓ અને એના પછી આવતા વર્ણન દ્વારા સૂચવાય છે.

ફરીથી નાયકને ચારેબાજુ ટોળાંનો આભાસ થાય છે. ઘોડા-ગાડીની ગતિ અને આવો આભાસ એની સંવેદનક્ષમતાને વધુ આળી બનાવે છે.

"કોઇનો હાથ પૈંડામાં ભેરવાઇને તૂટીને આંટા ફરતો થઇ જાય છે. હાથ પર ઘડિયાળ છે. એ હાથને લઇને રોકવાનું મન થાય છે, ત્યાં બીજું કશુંક આવીને મારા પગ આગળ આવીને પડે છે - કપાયેલી બે આંગળીઓ."

આમ, નાયક મેળામાં જાય છે, તો ત્યાં આ રીતે કપાયેલી આંગળીઓ તેના પગ આગળ આવીને અટકે છે - મરણની રહસ્યમયતાને પ્રકટરૂપ આપ્યું છે અહીં આ રીતે મેળામાં ચકડોળ ફરે છે, ફુગ્ગાઓ ઊડે છે, પિપુડી વાગે છે છતાં ચારેબાજુ નરી નિર્જનતા લાગે છે.

હવે આની સાથે આરંભની પંક્તિ સરખાવીને તપાસીએ તો ત્યાં એકકેય માણસ ન હતો – અહીં મેળો છે છતાંય નિર્જનતા લાગે છે – આ પ્રકારના વિરોધમાંથી શૂન્યતા જન્મે છે જે મરણની વાચક બની જાય છે. આ રીતે મરણની ભયાનકતા કે રહસ્યમયતા પારદર્શી બનીને મોઢામોઢ થતી જાય છે અને આરંભનાસંદર્ભો આ રીતે ગૂંથાઇને વાર્તામાં વિશ્વને ધ્વનિત કરતા જાય છે. કપાયેલી આંગળીઓનો અનુભવ કરાવતી મેળાની સૃષ્ટિની પડછે કપોલકલ્પિતની સૃષ્ટિ મૂકીને શૈલીની સંક્રાન્તિ દ્વારા મરણના વિસ્તારી રૂપને સર્જક પ્રતીત કરાવે છે. કપોલકલ્પિત સૃષ્ટિમાંની સ્પર્શગોચરતા અગાઉની શ્રુતિ-ગોચરતા સાથે સંયોજાઇને અસંગતિનું નિર્માણ કરે છે.

મેળામાં કપાયેલા અંગો ઘેરી વળ્યા પછી સમારંભમાં કાળી મોટરમાંથી સુખડની લાંબી પેટીને ઉપાડતા પડછંદ માણસો ચાલવા લાગ્યા અને મકાનમાં દાખલ થતાંવેંત નાયકને એકાએક પેલી પરિચિત સુગંધ ઘેરી વળે છે – જેવા ઉલ્લેખોમાં આપણે જોઇ શકીશું કે તેજાબની દાહકતા અને પરિચિત સુગંધનો સંદર્ભ વાર્તામાં અર્થગર્ભ સંકેતો ધારણ કરીને સઘનતા પામતા જાય છે. અહીં એ રીતે સુખડની પેટી અને પરિચિત સુગંધનું સાદૃશ્ય ભાવને વળાંક આપીને સ્ફુટ કરે છે. વર્ણનની સાથે ફરીથી મૂકાયેલી નાટયાત્મક ઉક્તિઓ આ સંદર્ભને મરોડ આપવામાં સમર્પક નીવડી છે.

દૂર સુધી ફેલાયેલા ટોળામાંથી એ એની પ્રિયા મૃણાલનો અવાજ સાંભળે છે. પ્રણયને આધારે આ મરણની સૃષ્ટિમાંથી મુક્ત થઇ શકાય એ આશાએ નાયક મૃણાલની દિશામાં આગળ વધે છે. જેમ જેમ આગળ વધે છે તેમ તેમ હસતી, રૂમાલ ફરકાવતી નાયિકા સ્થિર

સ્થિર મૃતવત્ બનતી જાય છે. અને નાયક એની દિશામાં જે કાંઇ સમ્બન્ધો, સહચર્યો, વિવિધ અંગો વળગતાં જાય છે તેને ફગાવી દઇને આગળ દોડયા કરે છે પણ અંતર ખૂટતું નથી.

હવે આ નિભ્રાન્ત બનવા મથતો નાયક ફરીથી પ્રણયનો-મુગ્ધતાનો આશ્રય શા માટે લેવા પ્રેરાયો છે? કદાચ યંત્રસંસ્કૃતિનું આધિપત્ય નહીં સ્વીકારી સંવેદનાને સંકોરવાની એની મથામણ એમાંથી પ્રકટે છે, કદાચ આ રીતે મથતા મથતાં અંતિમે પહોંચવાની એની નિયતિ સૂચવાય છે, કે કદાચ મુગ્ધતા જ છેવટે આમાંથી ઉગારશે એવી આશા એને આગળ દોડાછે છે?

દેખીતી રીતે પ્રથમ સ્તરે પ્રણયકથા જણાતી આ વાર્તા આમ એના બીજા સ્તરે યંત્રસંસ્કૃતિની કથા બની રહે છે. તો એના પરિણામ-રૂપે ત્રીજા સ્તરે અસંગતિના આલેખન દ્વારા આપણને મરણનો ભાવ-બોધ કરાવે છે.

સર્જકે સંનિધિની યુક્તિ દ્વારા આ ત્રણે સ્તરોને ઉપસાવી આપ્યાં છે. વાસ્તવિકતા અને કપોલકલ્પિતતા એનું વાતાવરણ રચવામાં સહાયક બન્યાં છે જ્યારે સ્વપ્ન અને વાસ્તવ, તંદ્રા અને વાસ્તવ દ્વારા સમયની સંકુલ છબિઓ રચી છે. "અને મરણ"માંનો "અને" સંયોજક આ સમાંતરે ઉપસતી સૃષ્ટિમાં મરણની સહોપસ્થિતિનો પરિચાયક બન્યો છે એમ કહી શકાય. પ્રથમ પુરુષ એકવચનના કથન-કેન્દ્ર દ્વારા આખી સૃષ્ટિની સંકુલતા કેવી સઘનરૂપે વ્યંજિત થઇ શકી છે તે કૃતિના છેલ્લા શબ્દ સાથે મરણના પ્રતીતિક્ષમ સંઘર્ષ સાથે આપણે જે રીતે એકરૂપ થઇ રહીએ છીએ એ ઉપરથી સમજાય છે.

કાન – મધુરાય+

દરેક કળાકૃતિએ પોતાની ભોંય પોતે જ શોધવાની હોય છે. પોતાના અંકુરણ-વિસ્તરણ માટે ખોદકામ પણ જાતે જ કરવાનું હોય છે. કવિતાના મુકાબલે કલ્પનોત્થ સાહિત્યમાં આ અંકુરણની પ્રક્રિયા થોડી દુષ્કર બને છે. કારણ કે ગદ્યનો ઉપયોગ વ્યવહારમાં બોલ-ચાલના સ્તરે થતો રહે છે. સર્જકે ભાષાના પરિચિત સાહચર્યોને ઓગાળી નાખીને એના નવા જ સંકેતો જન્માવવાના હોય છે, નવા જ સંદર્ભો સર્જવાના હોય છે. ભાષાના પરિચિત રૂપનું અતિક્રમણ અને ઉત્ખનન એ રીતે સર્જકે સતત કરતા રહેવાનું હોય છે.

"કાન" વાર્તાની શરૂઆત પાત્ર હરિયાના કાનથી થાય છે. અને એ જ વાર્તાનું ઘટનાકેન્દ્ર બને છે. અથવા રચનાસૂત્રનું બિંદુ બને છે.

આરંભે જ વાર્તામાં કેટલાક સીધા વિધાનો થયેલા એવા મળે છે – "તારો કાન બહુ મજાનો છે, બેટા!" અને પછી હરિયો – વાર્તાનો નાયક પોતાના સુંદર કાનની પ્રશંસા ચારેબાજુ થતી સાંભળે છે. ડોક્ટર, ધનજીભાઈ, મામા-મામી, સાહેબ, કોલેજ-કન્યાઓ વગેરે હરિયાના કાનના પ્રશંસકરૂપે વાર્તામાં પ્રવેશ્યા છે. એ સિવાય હરિયો જ વાર્તાનું એકમેવ પાત્ર છે જેના વ્યક્તિત્વની રેખાઓ આ એકમાત્ર કાનના સૌન્દર્યની આસપાસ રચાય છે. હરિયો પોતે પણ આ સુંદર કાનથી પ્રારંભે તો અજાણ છે. તેથી તેને આશ્ચર્ય થાય છે. "આ ય વળી નવું"નો આશ્ચર્યબોધ, આકસ્મિકતામાંથી પ્રકટ્યો છે. પોતાના વિષેની સભાનતા કે અભિજ્ઞતાનો પરિચય પોતાના ભીતરમાંથી પામવાને બદલે બહારના જગતના તત્ત્વોથી –

+ "રૂપકથા" : મધુરાય : ૧૯૭૨, પૃ. ૬૩-૭૦.

થાય છે, માનવી એ રીતે ઘણું ખરું બાહ્ય તત્ત્વો વડે પોતાની ચેતનાને આક્રમિત કરે છે. અથવા તો હરિયાની જેમ શરૂઆતમાં આવી નવીનતાનો તે આશ્ચર્યભાવ પ્રકટ કરે છે. મૂળભૂતરીતે પ્રશ્ન આપણી બુનિયાદ શોધનો છે, ખુદની સાચી શોધનો છે.

આ રીતે વાસ્તવિકતાનાં આપણાં પરિમાણ બદલાતાં જાય છે. માનવીના આંતર-બાહ્ય જીવનનાં સામ્ય-વૈષમ્યમાંથી એનું વાસ્તવ ઘડાતું આવે છે. ક્યારેક પ્રકૃતિ-સંસ્કૃતિની વિભિન્નતામાંથી વાસ્તવ રચાય છે. અથવા વાસ્તવિકતા અને કલ્પનાના સંઘર્ષમાંથી વાસ્તવ નવી રીતે પ્રકટે છે. ક્યારેક આ પ્રત્યેકના સમવાય દ્વારા કૃતિનું વાસ્તવ રચાય છે. વળી, ઘણીવખત વાસ્તવિકતાનો પાયામાંથી જ અસ્વીકાર કરીને કપોલકલ્પિત વાર્તાનું નિયામક બળ બનતું જોવા મળે છે. વાસ્તવિકતાનું ટૂંપણું જ ઘણીવાર સર્જકને કપોલકલ્પિત તરફ વાળવા પ્રેરતું હોય છે.

હરિયાના એક જ અંગ "કાન" ઉપર સમાજના વિવિધ સ્તરના પાત્રો દ્વારા સુંદરતાનું આરોપણ અહીં થયું છે. સ્થૂળ વાસ્તવના બધા જ રૂપો ૯૦ અંશના ખૂણે આવીને ઉભા રહયા અને એની સામે પાત્રની સંવિત્તિની માત્ર વિસ્તૃત બનતી રહી અને એ વાસ્તવનો ગજ જ્યારે ઉણો ઉતર્યો ત્યારે કપોલકલ્પિત એને બીજા છેડા સુધી લઇ ગયો. અહીં કાન કેમ સુંદર છે એનું વર્ણન કરવામાં આવ્યું નથી. માત્ર "કાન લાલ થઇ આવે છે" એટલો જ ઉલ્લેખ જોવા મળે છે. કાનનું સૌન્દર્ય ફોટામાં ઝીલાયું, છાપામાં છપાયું પણ "આ વળી કાનનું શું છે?" એ હરિયાનો પાયાનો પ્રશ્ન ત્યાં કૃતિમાં એના જુદા જુદા કાકુઓ સમેત પડઘાય છે. પરંતુ હરિયો પોતે તો એની શોધ

ચલાવવાને બદલે નિષ્ક્રિય જણાય છે. એનો સામનો કરીને કે સંઘર્ષ કરવાને બદલે સરેરાશ માણસના માપદંડોને આધીન બનીને હરિયો પોતે આ "કાન"માં માનતો થઇ જાય છે. આ રીતે પ્રકટતી અસંગતિનું કયું ક્ષેત્ર અહીં ઉઘડી આવ્યું છે એ તપાસનો વિષય બને છે.

હરિયાના સાહેબને ત્યાં એટલા વૈભવ વચ્ચે પણ રહી રહીને થતું હતું કે "આમ તો કેમ રહેવાય?" અને પછી એનું ભ્રમણ શરૂ થતું. હરિયો ફરતો રહયો. સર્જકે અહીં રૂઢ અર્થમાં ચરિત્રનું કાઠું ઘડયું નથી પણ કપોલકલ્પિતની મદદથી તેમણે સ્થળ અને સમયને એકરૂપ બનાવી નાખ્યાં છે. અને એમાંથી આ "હરિયા"ની ઓળખ આપી છે.

ધારોકે એ એક માત્ર "કાન" દ્વારા હરિયાનો પરિચય મળે છે તો તે કેવી રીતે શક્ય બનાવ્યો છે? હરિયો સમગ્ર દેહધારી હરિયો અહીં નથી, એનો બીજો કાન સુધ્ધાં નહિ, જાણે એને બીજો કાન જ નથી એ રીતે થતું એના પરનું આરોપણ એની માણસમાંથી પણ બાદબાકી કરાવી મૂકે છે. માત્ર પ્રખ્યાત કર્ણવિદ્રૂપે જ તે ઓળખાય. જ્યોતિષ જાનીની "નાક" વાર્તામાં ક્રમશઃ બધાંજ અંગો ખરતાં રહયાં અને માત્ર એક નાક નાયકને જીવતો હોવાનો અનુભવ કરાવવા મથે છે જેના વિશે પણ નાયક સાશંક બને છે. અહીં સર્જકે આ પાયાની વિસંગતિને ઉપસાવવા માટે હરિયાના મુખે પોતાની વાત કહેવડાવી નથી, એ રીતે એમણે પ્રથમ પુરૂષ એકવચન કે દ્વિતીય પુરુષનું કથનકેન્દ્ર સયુક્તિક ટાળ્યાં છે અને સર્વજ્ઞના કથનકેન્દ્ર દ્વારા Irony ના આ રૂપને પ્રકટ કરવાનો ઉદ્દેશ રાખ્યો હોય એમ જણાય છે.

વાર્તાંમાં ક્રમમાં અહીં કોઇ ઘટના આવતી જ નથી. અહીં ઘટના વિનાની ઘટનાનું નિરૂપણ થયું છે. કપોલકલ્પિતનો આશ્રય

સર્જક ચરિત્રની લાક્ષણિકતાને પ્રકટ કરવા માટે કરે છે? કથક જે વિધાનો કરે છે તેની વિશિષ્ટતા દર્શાવવા કરે છે? કે વિસંગતિના ભાવને પુષ્ટ કરવા કરે છે? આગળ જેવું તેમ હરિયો ધીરે ધીરે કાનમાં માનતો થઇ ગયો છે. પણ સાથોસાથ એની ચેતનાના એક ખૂણે સહેજ વમળ જાગે છે અને એને બીક લાગવા માંડી કે "મારે બીજે કાન નહીં રાખવાનો?" પોતાના હોવાપણાની વેદના આ રીતે પ્રકટે છે. હરિયો એની આત્મસંજ્ઞા માટેની મથામણ સાકાર કરવા પ્રવૃત્ત થાય એ પહેલાં તો કથકનું વિધાન મળે છે: "અને દુનિયાનું વાજું એ રીતે ચાલતું હતું અને હરિયાનું જીવન કાનના સહારે ગબડી રહ્યું હતું.... હરિયો હજી કાનમાં માને છે"... આ દેખીતી ઉદાસીનતા પાછળ, મુક્તિ માટેની હરિયાની મથામણ વિસ્તાર્યે છે. બીજી રીતે કહીએ તો એની મથામણને વાતર્નિા અર્થશૂન્ય સ્વરૂપ દ્વારા વ્યક્ત કરી છે. "મારે બીજે કાન નહીં રાખવાનો"નો વેધક પ્રશ્ન આ ઉદાસીનતા સાથે વિરોધાય છે અને એમાંથી જીવનની નિ:સહાયતા અને અર્થશૂન્યતા પ્રકટે છે. હરિયાની આવી દેખીતી નિષ્ક્રિયતામાંથી જ કૃતિનાં વીચિ-આવર્તનો ઉઠે છે. સર્વજ્ઞનું કથનકેન્દ્ર અહીં માનવનિયતિની પાયાની વિડંબનાનો પરિચય કરાવે છે એમ કહીએ એના કરતાં એ આપણને કૃતિના સામા છેડે લઇ જઇને એના રચાતી આવતી સંઘટનમા સાક્ષી બનાવે છે.

"હરિયો એટલે કાન અને કાન વિનાનો હરિયો એટલે શૂન્ય... દુનિયાના બધા જણ પાસે નાનીમોટી ઘણી બધી ચીજો પડી છે ટકવા, ટકાવવા માટેની, જ્યારે હરિયા પાસે છે માત્ર એક કાન. અને એક જ નંગ કાન, પહેલાં જેવો હતો એવો ને એવો જ કાન ત્યાં અટકી ગયેલો કાન, અને જીવતો બંધ થઇ ગયેલો કાન અને કાન વિનાનો હરિયો છે શૂન્ય."

જે કર્ણેન્દ્રિય દ્વારા જગતને "સાચા" રૂપે પામવાનું છે, એની સજીવતાની પ્રતીતિ કરવાની છે. એ "કાન" જ અહીં જીવતો બંધ થઈ જાય છે. એ "કાન" દ્વારા જે કંઈ પમાય છે કે પ્રસરે છે એ બધું આરોપિત છે, સુષ્ઠુ સુષ્ઠુ છે. આ વિરોધ માનવ અસ્તિત્વની મોટી વિસંગતિનો સૂચક છે. "કાન" એ રીતે વિસંગતિનું પ્રતીક બને છે, પણ એ દ્વારા જે સૃષ્ટિ વિસ્તરી છે તે કપોલકલ્પિતની છે. એવી સૃષ્ટિ આપણા વાસ્તવનો એના વધુ નક્કર રૂપે અહીં પરિચય કરાવનારી બને છે. નર્મ-કટાક્ષનું ભાષાસ્તર એવા નકરાપણાના અનેક ખૂણાઓ કાઢી આપનાર બન્યું છે. મમરાવાળા ધનજીભાઈનો સંદર્ભ, કાનને સાચા પોખરાજથી સજાવી મ્હેંકતો કરનાર સાહેબનો ઉલ્લેખ – પેલી "ત્રણે છોકરિયું"ની વાત દેખીતી રીતે નર્મપ્રેરક છે પણ એ દ્વારા કપોલકલ્પિતનું વિશ્વ પુષ્ટ થતું જઈ શૂન્યતાનો જ ભાવબોધ કરાવે છે.

કપોલકલ્પિત, વિસંગતિ અને નિર્ભ્રાન્ત દ્વારા રચાતું આવતું હરિયાનું આ ચિત્ર આમ universal ચરિત્રરૂપે પ્રકટે છે અને માનવ-વેદનાનું પરિચાયક બને છે. અહીં જોયું છે તેમ ભાષા બોલચાલના સ્તરેથી ઊંચકાય છે અને એમાં ગૂંથાતા નર્મકટાક્ષના સંકેતો, વાક્યાન્વયની દ્રુત-વિલંબિત ગતિ વાર્તાનો ટોન રચે છે. જે "ટોન" "હરિયા" જેવા પ્રત્યેક માનવીની જીવનશૂન્યતાનો બોધ કરાવે છે.

દેવદૂત-લય - કિશોર જાદવ+

આપણે જોયું તેમ શ્રી મધુ રાય ભાષાની દેખીતી સરળતાનો ઉપયોગ કરીને કપોલકલ્પિત ને નર્મ-કટાક્ષને આધારે વિસંગતિના એક વ્યાપક ફલક સુધી લઇ જાય છે તો કિશોર જાદવ ભાષાની વિવિધ અંગભંગિઓ દ્વારા, તેની નવી-નોખી છટાઓ દ્વારા સંવેદનોને પ્રસારે છે.

"દેવદૂત-લય" વાર્તામાં નાયકના બે નારી સાથેના સંબંધોની વિશિષ્ટ ભૂમિકા તેમણે ભાષાના વિન્યાસ દ્વારા આલેખી છે.

વાર્તાની શરૂઆતમાં રોમેન્ટિક નાયકની છબિ ખડી થાય છે. "મકાનની આસપાસ કોઇક ભમતું હતું" પછી એ વાક્યનો વાર્તાના આગળ વધતા સંદર્ભ સાથે કોઇ દેખીતો મેળ જણાતો નથી. નાયક ઘરમાંથી બહાર નીકળીને રસ્તા પર આવ્યો ત્યાં વાર્તા કોણ કહે છે, તેનો કથક કોણ છે તે સ્પષ્ટ થતું નથી પણ સહેજ આગળ વધતાં વાર્તામાં પ્રથમ પુરુષ એકવચનનું કથનકેન્દ્ર છે તે સમજાય છે. બહાર નીકળેલો નાયક પ્રકૃતિનું દર્શન કરતો કરતો આગળ વધે છે. "પાછળ બગાનવેલ વાડ પરથી ઝૂલતી હતી ને ઊગતો તાપ અહીં બધે મઘમઘી રહયો હતો" - નાયિકાના વાડામાંથી અંદર આવીને તે એના સાન્નિધ્યમાં બેસે છે. કૃતિના પ્રથમ ખંડમાં નાયિકાના નામનો ક્યાંય અણસાર મળતો નથી. અહીં પ્રકૃતિ અને એની સામે નારીને મૂકીને એની સાથેના સંબંધોની ભૂમિકાનો નિર્દેશ મળે છે. નાયિકાની પ્રત્યક્ષ બેઠેલા નાયકને એની એક મુદ્રા પ્રત્યક્ષ થાય છે. ખંડની શરૂઆતનો એ તંતુ ભૂતકાળ સાથે જોડાયેલ છે કે આ સાન્નિધ્યના અગાઉની કોઇ ઘટનાનો છે તે થોડું અધ્યાહાર રહી જવા પામ્યું છે.

+ "છદ્મવેશ" : કિશોર જાદવ : ૧૯૮૨, પૃ. ૯૩-૯૫.

નાયક નાયિકા પાસે જઈને શાલ પર પહાડો પરથી ઊતરતા દેવદૂતોને કોતરાવવા અંગે પોતાના મનનો ચિતાર આપે છે. હવે આ દેવદૂત-લય શું છે? તે એવું રહ્યું. કોઈકે અવતરણ છે? આ સ્ત્રીના માધ્યમે નાયક ધરતી પર કશુંક સ્વર્ગીય તત્ત્વ લાવવા ઇચ્છે છે? કે પુરુષ એને વાચવી આકાર આપે છે અને સ્ત્રી એમાંથી ચોક્કસ ભાત કંડારે છે એવું કશુંક તત્ત્વ છે?

નાયક નાયિકાના તરલ હાથની સ્પર્શ-છટા નિરખ્યા કરે છે. અહીં એક પ્રકારની સર્જનાત્મકતાના અંશનું અંકુરણ થાય છે. નાયક--નાયિકાના સંબંધોની ભૂમિકા અહીં કિરમજી રંગની શાલ પરના દેવદૂતોની ભાતને અનુષંગે પોષણ પામે છે. દેખીતી રીતે અહીં કશું બનતું નથી, અથવા તો કોઈ પ્રકટ અભિવ્યક્તિ નથી, કોઈ કલ્પન કે અલંકરણ નથી પણ વણાટની પ્રક્રિયાનું અવલોકન કરી રહેલા નાયકના મનોગતમાંથી નાયિકાની એક મુદ્રા ક્રમશઃ આકાર ધારણ કરતી જાય છે. આખા પરિવેશની સભરતાને અવનવી લયમુદ્રાઓ રચતા હાથની ગતિથી વક્ષપિંડની મસૃણતાના આછા થડકાથી અભિવ્યક્ત મળે છે. એની પછે ભમરાના નિરંતર ગુંજારવને મૂકીને નાયિકા પ્રત્યેના શૃંગારનો સર્જકે સંકેત પ્રકટાવ્યો છે. જેના આછા આછા ઈંગિતો ત્યારપછી મળે છે : "--- એની સામે એકીટશે મંડાયેલી મારી આંખોની પૂતળીઓમાં જાણે દેવદૂતોની કશી છાયાઓને એ ઢંઢોળવા મથતી હોય એમ, વણાતી શાલમાં એમના આકારોને હૂબહૂ ઉતારવા." પરંતુ નાયિકા તો કાર્યમગ્ન બની છે. આ પ્રકારની આયોજના સૂચક બને છે.

પ્રથમપુરુષ એકવચનના કથનકેન્દ્ર દ્વારા અહીં સમયના બે પટનું - અતીત-વર્તમાનનું-સંક્રમણ આ પ્રથમ ખંડમાં સતત થયા કરે છે, જે

નાયકની દૃષ્ટિએ નાયિકાના રૂપને રચતું રહે છે :

"એ વેળા આપ બહાર, મોડે અજવાળી રાતે રેશમી તાણાવાણામાં નતમસ્તકે એ પરોવાયેલી હતી. આસપાસની ઉદ્ભાસિત સૃષ્ટિ ચાંદનીમાં વશીભૂત અવસ્થા ભોગવતી, નિર્વાક્ ખડી હતી. ઘડીભર ઊઠતા હાસ્યના રણકારા, ચાંદનીના પ્રકાશથી રસાતાં એના અંગ-પ્રત્યંગે ધરેલું અપ્રતિમ લાવણ્ય, એક આંખમાં પેલી પારદર્શિતાને સ્થાને આવી બેઠેલી તારકકણી, અવિરત વણાયે જતી ફૂલચાદર, દૂરના પહાડની ટોચે હારબંધ ઝબકતી એકલસૂરી બત્તીઓ, ક્યાંક તંબૂમાં ટૂંટિયું વાળી પડેલા સિપાઇની હાર્મોનિકામાંથી વિખૂટો પડી ગયેલો વિહ્વળ સૂર...."

વારંવાર પ્રવેશતા આ રોમેન્ટિસિઝમની કઇ ભૂમિકા છે? તે તપાસીએ તો નારીને પ્રકૃતિને પડછે રાખીને નાયક જુએ છે. પ્રકૃતિ અને નારી પ્રત્યેના આદિમ આવેગને અહીં આ રીતે સહોપસ્થિત કરાયો છે અને એ રીતે અહીં રોમેન્ટિક ભાવ પ્રકટે છે. તો ગદ્યનો સતત વહેતો સ્રોત નાયકના અવ્યક્ત થયેલા ભાવને, એની વિહ્વળતાને આ રીતે અંકિત કરે છે : "એથી અમારી વચ્ચે સ્પર્શની લક્ષ્મણરેખા મેં દોરી આપી હતી". નાયિકાના સાન્નિધ્યને ઝંખતા નાયકની આ આંતરમથામણ સૂક્ષ્મરીતે વ્યંજિત થઇ છે.

આમ, પ્રથમ ખંડમાં નાયક પોતાના વાડામાંથી નીકળી નાયિકાને ત્યાં જાય છે અને તેના વાડામાંથી બહાર નીકળીને ધોરી-માર્ગ પર આવ્યો એટલી આ ખંડની ઘટના. દરમ્યાન સમયના રૂપાંતરિત થતા રૂપોની પડછે નાયિકાનું શુચિતાસભર, કહો કે પ્રસન્ન-મધુર વ્યક્તિત્વ પ્રકૃતિની પડછે રચાતું જાય છે. અહીં બંને વચ્ચે

કોઇ સંવાદ નથી, કોઇ નાટ્યાત્મક મરોડ નથી; છતાંય નાયકની ઝંખના પ્રલંબ વાક્યરચનાના પ્રવાહમાં અનુભવાય છે; સાથોસાથ નાયિકાની સર્જનાત્મકતાના આવિર્ભાવના ઇંગિતો મળે છે. શાલ-ગૂંથણીની આખી ક્રિયા ભરીભરી બની છે, ભાષા દ્વારા એ પ્રત્યક્ષ થઇ શક્યું છે.

બીજા ખંડમાં નાયકને ફરીથી મકાનની ફરતે કોઇ અદૃષ્ટપણે ચકરાયા કરતું હોય એવો અંદેશો થાય છે. આ વાક્ય ધ્રુવપંક્તિ બને છે કે નાયકની સુષુપ્ત એષણાનું, એના અર્ધસંપ્રજ્ઞાત ચિત્તનું દ્યોતક બને છે? પ્રથમ ખંડમાં નાયિકાના સાંનિધ્યે મધમધતા તાપની વિધ-વિધ રેખાઓ અંકિત થતી ગઇ છે અને રાત્રિની પ્રત્યક્ષતાનો ભાવબોધ કરાવ્યો છે. બીજા ખંડમાં સર્જકે ધુમ્મસ, એની ભૂખરાશનાં અર્ધ-સ્પષ્ટરૂપોને, પોતાનો વિષય બનાવ્યાં છે.

જ્યારેની ચાણમાં, ધાંધાં બનેલા ડુક્કરોની લંગારે નાસભાગ મચાવી મૂકી ત્યારે આ ધૂંધળા વાતાવરણમાં નાયક યંત્રવતરૂપે પોતાની જાત સાથેના પ્રેમરૂપે હસ્તકર્મ માટે સક્રિય બને છે ને નાયિકા અર્નંગ્લીલાની : પ્રથમ વખત તેના નામનો ઉલ્લેખ મળે છે: અદ્વિતીય રૂપછબી તેના મનશ્ચક્ષુ સમક્ષ ઝળુંબી રહી હતી. નાયિકા પ્રત્યેના સુક્ષ્મ મનોભાવોને પરિતૃપ્ત ન કરી શકનાર નાયક આવી કંઇક સ્થૂળ અભિવ્યક્તિમાં બંધાઇ જાય છે. પણ જ્યારે નાયક સ્વયં આનું કારણ આપવા પ્રેરાય છે ત્યારે આ વિરોધાભાસ થોડો ફિસ્સો પડી જતો જણાય છે. નાયક હવે બીજી સર્જનાત્મકતા તરફ ઢળે છે. સાહિત્યિક કૃતિ રચવાની તીવ્ર મથામણમાં તે "દોસ્તોયેવસ્કી" પાસેથી સામગ્રી લેવા આતુર બને છે પરંતુ ત્યાં સફળતા મળી હોય એવો નિર્દેશ નથી.

નાયિકા અનંગલીલા પ્રત્યેના અનુરાગની અતૃપ્તિ, એક બટકી સ્ત્રી - મિસ અકોક પ્રત્યેનો જૈવિક આવેગ - નાયકને મિસ અકોકના રહેઠાણે એક દિવસ દીવાબત્તી ટાણે ખેંચી જાય છે. "ભરપૂર તળાવને કાંઠે બેઠેલા દેડકાના જેવો મારો મસમોટો પડછાયો જોઈ હું અકળાઈ ઉભો થયો" - આમ અહીં એના ચિત્તની પ્રસન્નતા કે અનિ-વાર્યતા તેને અહીં ખેંચી લાવતી નથી છતાં તે એની સાથે દૈહિક સંબંધ બાંધે છે એવી ઉત્તેજનાનું વર્ણન અહીં વીગતે થયું છે. નાયક - એક જ પુરુષના-ચિત્તની Split personality નો એ પ્રશ્ન બને છે. એક, સુંદર-હૃદયંગમ છે જે નાયકને માટે વિશેષભાવે સૌંદર્યાત્મકતાનો અનુભવ કરાવે છે. બીજી, કંઈક આવેગવાળી, પુષ્ટ સ્ત્રી છે જે તેને જૈવિક આવેગ તરફ ખેંચે છે. બંનેના ચિત્રો માટે અલગ ભાષા અહીં પ્રયોજાઈ છે એ રીતે બે વિરોધી રૂપવાળી સ્ત્રીઓ એક જ પુરુષમાં બે ભિન્ન ભાવજગત ઊભાં કરે છે. જો કે થોડો પ્રસ્તાર ટાળ્યો હોત તો સૌંદર્યના ભાવની જેમ જુગુપ્સાના ભાવનું થોડું સઘન ચિત્ર ઉપસાવી શકાત.

ત્રીજા ખંડમાં એમણે સયુક્તિક નારીનાં બે રૂપોને અડખે-પડખે મૂક્યાં છે. "મનભીતરના સૌંદર્યનો ઉલ્લેખ થાય છે તે મનની સુંદરતા કોની? એ અધ્યાહૃત રાખ્યું છે. મિસ અકોક જુગુપ્સાના આવરણ હેઠળ મનમાં રચાયેલા પોતાના સૌંદર્યનો ઉલ્લેખ કરે છે કે અનંગલીલા પ્રતિનો મિસ અકોકનો સંકેત છે? કે પછી સર્જક આ બંને ભાવની સંનિધિ દ્વારા આપણને દેવદૂત-લયના સર્જન પ્રતિ અભિમુખ બનાવે છે? અથવા તો અસુંદર અકોક નાયકની એષણાને વિલક્ષણ રીતે પ્રજ્વલિત કરતી, એને આલિંગનમાં જકડી રાખે ત્યારે એકાએક અનંગલીલાની સૌંદર્ય-મંડિત છબિ આંખ આગળ તરવરી ઊઠતી. આવું શા માટે બને છે? નાયક સ્વીકારે છે તેમ તેના અકોક સાથેના સમાગમમાં અને એના પેલા

હસ્તકર્મ વચ્ચે તેને કોઇ ભેદ જણાતો નથી ને નરી જુગુપ્સાભરી ઝાંઝ ચઢી આવતી હતી. આમ શા માટે બને છે ? વચ્ચેની બિભત્સતા શું સૂચવે છે ? નરી જુગુપ્સાને પડછે સર્જક અનગ્ગલીલા સાથેનો સંબંધ વધુ તીવ્રતર બનાવવા ઇચ્છે છે ? નર્યો વિરોધાભાસ ખડો કરવા છતાં વર્ણનની દીર્ઘતા થોડી કઠે છે એ કહેવું જોઇએ.

નાયકના અપાર ઘૃણા અને સૂગભર્યા ભાવ વચ્ચે અનગ્ગલીલાનું આગમન અહીં સૂચક બનાવ્યું છે. અનગ્લીલાના દર્શન વેળા એને મિસ અકોકનો રહેઠાણ-વિસ્તાર જાણે કે ફોગાયેલો જણાતો હતો, ભૂંડ ત્યાં ઓથા મારે છે એનો ઉલ્લેખ પણ નોંધનીય છે. કૃતિમાંનો આ વિરોધાભાસ સાભિપ્રાય જણાય છે અનગ્લીલાના અવ્યક્ત મનોભાવોનું સૂક્ષ્મ વર્ણન સાથોસાથ જોવા મળે છે. નાયિકાએ દબદબાભેર શાલ પાથરી "વચ્ચે ધોળા પટ્ટામાં પહાડોની હારમાળા પર દેવદૂતોની જાણે એક સ્વપ્નપંક્તિ ઊતરી આવી હતી; અને નાયકને એ શાલ અને અનગ્લીલાનું સૌંદર્ય એક સમાન રીતે અત્યંત સંમોહક લાગતાં હતાં. અહીં એકરૂપ બનીજતું સૌંદર્યમંડિત વિશ્વ એ ઇન્દ્રિયસંવેદ્ય કલ્પનનું વિશ્વ બને છે જેને રહોડોડેન્ડ્રનના ફૂલ સાથેના સાદૃશ્યથી સઘન બનાવવામાં આવ્યું છે એમ કહી શકાય. આ પુષ્પોનો લાલચટ્ટક રંગ એના નાયિકા પ્રત્યેના એવા ઋજુ-મધુર ભાવસંવેગનો પરિચાયક બને છે કૃતિમાં અગાઉ હસ્તકર્મ વખતના રહોડોડેન્ડ્રનના ફૂલો સાથેની પ્રમાણમાં સ્થૂળ ભૂમિકા અહીં અનગ્લીલાના પ્રત્યક્ષ સાદૃશ્યે સૂક્ષ્મતા ધારણ કરે છે.

અગાઉ જે દેવદૂત-લયની વાત કરી હતી તે દેવદૂત-લય શાનો સૂચક બને છે ? અથવા બીજી રીતે જોઇએ તો આ વાર્તાના કેન્દ્રમાં

સર્જનાત્મકતા – creativity – છે ? જો એમ હોય તો એનાં કેટલાં રૂપ કેવી રીતે વ્યક્ત થયા છે ? એક બાજુ નાયકનો હસ્તકર્મ દરમ્યાન પોતાની જાત સાથેનો સ્થૂળ પ્રેમ જે વંધ્ય પુરવાર થાય છે નાયક સાહિત્યિક સર્જન કરવા તત્પર બને છે તેમાં નિષ્ફળ નીવડે છે. નાયક અને મિસ અકોકનો સૂક્ષ્મતા વિનાનો નર્યો સ્થૂળ સંબંધ પણ કશું સર્જવાની ક્ષમતા ધરાવતો નથી. નાયક અને અનંગલીલાનો લક્ષ્મણરેખાવાળો સંબંધ છે જ્યારે નાયિકાની સર્જનસૃષ્ટિમાં સફળતા જોવા મળે છે. શાલમાં દેવદૂતની આકૃતિએ સર્જન થાય છે. નાયકની ઇચ્છા, આકાંક્ષાને નાયિકા શાલમાં અવતારી આપે છે એટલા માટે એની સર્જનાત્મકતાની સફળતા છે કે આ કલ્પન દ્વારા વિશિષ્ટ ભાવબોધની ભૂમિકા રચાય છે તેની સર્જનાત્મકતા ! સહેજ જુદી રીતે કહીએ તો કૃતિમાં નારીનાં બે પ્રકારનાં રૂપો પ્રત્યક્ષ થયાં છે. એક સૌંદર્યબોધનું પ્રતીક બને છે અને બીજા વિરૂપતાનો બોધ કરાવે છે. એકની ઉપસ્થિતિ એ પુરુષને કશાક રમ્ય-સુંદર સર્જન તરફ વાળે છે, બીજાનું સાંનિધ્ય એના અંતરતમમાં પડેલા ભૂંડત્વને, જૈવિક આવેગને ઉદ્દીપ્ત કરે છે. હસ્તકર્મ જેવી જ ઘૃણાસ્પદ એ સ્થિતિ છે. છતાં નારીદેહની માંસલ પુષ્ટતા એને ભરડો લે છે તે આગળ જોયું પણ અંતે, "દેવદૂત-લય"ની ઉન્નતકર, સૌંદર્યસભર ભાત ઉપસે છે. એક ક્ષણિક છે; શરીરી છે, બીજું ચિરંતનરૂપ છે; અશરીરી છે: દેવદૂત-લય તે આ બીજું રૂપ.

આમ, બંને ભાવસ્થિતિને મૂર્ત કરવા માટે સર્જકે શાલના વણાટકામની સમાંતરે ભાષાના પોતને વણ્યું છે. શરૂઆતની તળપદી અને સંસ્કૃતમિશ્રિત બાનીનું સંયોજન વાર્તામાં સાર્થક થતું રહ્યું છે.

પ્રકૃતિના માધ્યમે નારીનાં ઉપસાવેલાં રૂપોમાં આપણને ક્રિયાપદોનો વિશિષ્ટ વિનિયોગ થયેલો જોવા મળે છે, 'ભૂંડ' અહીં જુગુપ્સાનું વાચક બન્યું છે, જ્યારે રહોડોડેન્ડ્રનનું પુષ્પ સૌંદર્યનું વાચક બનતું જણાય છે. દેવદૂત-લયનું રૂપ પવિત્ર માનવસંબંધની સૂક્ષ્મ ભૂમિકાનો ભાવબોધ કરાવનારું નીવડ્યું છે.

ટોળું - ઘનશ્યામ દેસાઇ+

શ્રી ઘનશ્યામ દેસાઇની "ટોળું" વાર્તામાં આધુનિક સંવેદન 'theme' તરીકે આવે છે. આપણે જાણીએ છીએ તેમ ટૂંકી વાર્તામાં હવે ઘટના જેવું ખાસ કશું હોતું નથી. વાર્તાના વિકસનની પ્રક્રિયામાં ઘટના બીજરૂપે હોય, તેથી વિશેષ કશું નહિ, ત્યારપછીની આખી પ્રક્રિયા ભાષાના આધારે આગળ વિકસતી હોય છે એ રીતે આ વાર્તા પાસે જતા એનો પ્રારંભ આકસ્મિક રીતે થયેલો લાગશે:

"પછી ઓચિંતું કિકિયારી કરતું એ ટોળું વાયવ્ય દિશા તરફ ખસ્યું. ધૂળનું એક વાદળ ઊઠ્યું અને બેસી ગયું. સાથે હું પણ ધસડાયો...."

આ રીતે આકસ્મિકરૂપે શરૂ થતી આખી વાર્તા પ્રથમપુરુષ એકવચનના કથનકેન્દ્ર દ્વારા આલેખાઇ છે. નાયક "હું"ની વિલાતી જતી ચેતના આ ટોળામાં કેવી રીતે નિશ્ચિહ્ન બનતી જાય છે - એટલે આ વાર્તાનો વિષય કહો તો વિષય અથવા વાર્તાની ઘટના કહો તો ઘટના.

વિજ્ઞાનના ઝડપથી બદલાતા યુગમાં સંવેદનશીલ માનવી પોતાની ચેતનાની ધાર કાઢવા સતત મથે છે. આ યંત્રસંસ્કૃતિમાં સામૂહિક માધ્યમોની વચ્ચે ભીંસાતી જતી આ ચેતનાને ટકાવી રાખવાની તેની સતત મથામણ હોવા છતાં તેનું અસ્તિત્વ ખંડિત બનતું રહે છે અને આ ટોળાના પ્રવાહમાં એક બિંદુ બનીને તે પણ તેમાં અનિચ્છાએ વહી જાય છે અથવા તો પ્રવાહની સામે પડીને તે એકલો દોડતો દોડતો સંઘર્ષ કર્યા કરે છે આ અસ્તિત્વને,

+ "ટોળું" - ઘનશ્યામ દેસાઇ : ૧૯૭૭ પૃ. ૧૩૯-૪૫:

ચેતનાને વિલાતી રોકવી એ દરેક સંવેદનશીલ વ્યક્તિનો પ્રાણપ્રશ્ન હોવા છતાં સામૂહિક માધ્યમોના પંજામાં તે ઇચ્છા-અનિચ્છાએ સપડાઇ જાય છે. એમાંથી મુક્ત થવા તે શાનો આધાર લે છે તે મહત્ત્વનું બને છે ફિલસૂફ કિર્કેગાર્ડે "ટોળું અસત્ય છે, વ્યક્તિ સત્ય છે" એમ કહયું હતું. તેમની આ વિભાવના અહીં આ વાર્તાનું રચનાબિંદુ બનતી જણાય છે.

આવી કોઇ વિભાવના કોઇ કૃતિના પાયામાં રહી હોય તો પણ એની અભિવ્યક્તિની પ્રક્રિયા આપણે માટે મહત્ત્વની બને છે. અહીં "ટોળું" અને "વ્યક્તિ" વ ચ્ચેનો સંઘર્ષ વાર્તામાં વ્યક્ત થયો છે એમ કહીએ છીએ ત્યારે પૂછવું પડે છે કે કેવી રીતે એ સંઘર્ષ વ્યક્ત થયો છે ? નાયક અને ટોળું જીવ-સટોસટ દોડે છે અને ધીમે ધીમે બધા શાંત થઇને ઉભા રહયા. આ ભીડમાં સહેજ પણ ખસી શકાય તેમ હતું નહિ.

"...દૂર દૂર પર્વતોની પીઠ ઉપર, ટોચ ઉપર, તળેટીમાં, દરિયાકિનારે રેતીમાં, બધે જ માણસો ફેલાયલા છે. નીચે ખીણમાં, વાંસના જંગલોમાં, ડાંગરના ખેતરોમાં, નાળિયેરીના મેદાનોમાં, બધે ઠઠોઠઠ માણસો છે."

આમ, આ માણસો ચારેબાજુ ફેલાઇ ગયા છે. પ્રકૃતિ પણ તેમાંથી બાકાત રહી નથી. ટોળાએ સમસ્ત અવકાશને આ રીતે ભરી દીધો છે. અહીં આ આખી પ્રક્રિયા આવી વિશિષ્ટ વાકયાવલિથી દર્શાવી છે જેની આયોજનામાંથી ગતિનો વેગ પ્રકટે છે જે ટોળાની ગતિનો વાચક બને છે. છતાં આ ટોળું તો વિરાટ

ટોળાનો માત્ર નાનકડો ભાગ જ છે. અને તો ય એનો ઉન્માદ ગમે ત્યારે વધી જતો "... પણ ઓચિંતા જોરથી કિકિયારી કરીને કોકદિશા તરફ ધસતા, દોડતા, અથડાઅથડી, ધક્કામુક્કી કરતાં". કોઈ નિશ્ચિત દિશાના લક્ષ્ય વગર આમ ટોળું અવાજ કરતું કરતું દોડયે જાય છે. એમની વચ્ચે નાયક "દબાતો, ઘસાતો, ભીંસાતો" રહે છે. માઈક્રોસ્કોપિક લેન્સથી જોતાં કે ટાવર પરથી જોતાં તેને આ બધા માણસો "... એક ઢાંચાવાળા, એક ચહેરામહોરાવાળા, રૂપેરંગે સરખા ..." લાગે છે. અહીં ગમે તે ખૂણેથી ગમે એટલા અંતરે, ગમે તે લાક્ષણિકતાને જોવા છતાં "બધા માણસો સરખા લાગે છે"નું આવર્તન આ ટોળાના વેગનું નિર્માણ કરે છે, જેમાંથી માનવીના અસ્તિત્વના પ્રશ્નને વાચા મળે છે. માણસની પોતાની અસ્તિતા આ ટોળામાં ખોવાઈ ગઈ છે. બીજી રીતે કહીએ તો સ્વતંત્ર રહેવા ઈચ્છતા માણસને પણ આખરે ટોળું ટોળાવી દે છે ! આ વાર્તામાં આવા ટોળામાં લુપ્ત થયેલા માનવીનું એવું લાક્ષણિકરૂપ કળારૂપે પ્રતીત થાય છે?

આપણે જોયું એ રીતે ટોળાની ગતિનું, તેના વેગનું, આલેખન ગદ્યની લાક્ષણિકતા દ્વારા થયું છે પરંતુ ટોળાની વચ્ચે જકડાયેલા નાયકને આ સહુ માણસો શા માટે એકસરખા લાગે છે? અસત્યમય ટોળાનાં માનવીઓ વચ્ચેની નજીવી વ્યાવર્તકતા માત્ર સૂત્રોથી અનુભવાય? અહીં આ વાર્તામાં આ બધા પ્રશ્નો પ્રસ્તુત બને છે. ધારો કે વાર્તાકાર આ પ્રકારનાં વિધાનો દ્વારા દેખીતી સરળતા પ્રકટ કરીને આ ટોળાના માનવીઓની વ્યથાને વિરોધાવા માગતા હોય તો આ સંઘર્ષને અનુરૂપ વાર્તામાં પ્રયોજાયેલી સામગ્રીમાં સંઘર્ષ પ્રકટયો છે? જે એનો ગૂઢ રચતાં વાર્તાની રૂપરચનાનો ઉઘાડ કરશે?

"તેઓ શાંતિથી ઊભા રહે છે, ઉતાવળથી ગભરાગભરા દોડતા રહે છે, પગની ખરીઓથી ધૂળ ઉડાડતા રહે છે, હાથ ખભેથી આગળ પાછળ હલાવતા રહે છે, મોઢાના ખાડામાંથી બોલતા રહે છે, બૂમો પાડતા રહે છે. જાતજાતના આકારો રચતા રહે છે."

આ બધાંનો સાક્ષી બનતો નાયક મૂંઝાઇને ઊભો છે. માનવીમાં રહેલી પાશવીવૃત્તિનો અંશ "પગની ખરી"માં પ્રકટયો છે એ રીતે માનવીના સ્વભાવની વિચિત્રતાઓ એકમેક સાથે અથડાય ને એમાંથી વ્યક્ત થતો સંઘર્ષ વાર્તાનું નવું પરિમાણ પ્રકટ કરે. આલેખનની શક્યતાઓને વિસ્તારવાને બદલે અહીં એ સમેટી લીધું છે. અને ક્યાંકથી આવતા હુકમને વશ થાય છે! વાર્તાનાયક અને વાર્તાસર્જક બન્ને!

આ ટોળામાં પોતાનું અસ્તિત્વ ભળી ન જાય એનો સંઘર્ષ આપણા અસ્તિત્વવાદી નાયકો સતત કરતા રહે છે. ત્યાં એમને પોતાની નિયતિ સામે વિદ્રોહ જગવવો પડે છે અને એમની મથામણના જુદા - જુદા રૂપો ખીલતાં આવે છે. કાફકા કે બેકેટની સૃષ્ટિમાં બને છે તે રીતે અહીં ક્યાંકથી હુકમ આવે છે અને નાયક સમેત આખું ટોળું એને વશ વર્તે છે; કોઇપણ પ્રકારના કુતૂહલ વગર, લક્ષ્ય સેવ્યા વિના, યાંત્રિકરૂપે ટોળું દોડે છે.

અત્યારસુધી જે કપોલકલ્પિતની સૃષ્ટિ રચી છે એવી કપોલ-કલ્પિતતાને વાસ્તવમાં જ રોપવી પડે. અહીં એવું ભાગ્યે જ બનતું જણાશે. વાર્તાની શૈલીમાં પરિવર્તન આવે છે. ટોળાનું વર્ણન કરતી શૈલીને બદલે મહેલની વર્ણનશૈલીનું આલેખન કર્યું છે. કદાચ આ ટોળામાંથી મુક્ત થઇને નાયક એ હુકમનું મૂળ શોધવા માટે તત્પર બનશે એવી અપેક્ષા બંધાય છે અને બે શૈલીના વિરોધ દ્વારા કદાચ

અસ્તિત્વમાં રહેલા વિરોધને પ્રકટ કરવાનું ધાર્યું હોય એવું માનીએ તો વાર્તાની સૃષ્ટિ એવા વિરોધને મૂર્ત કરે છે ખરી? ઉત્તર મળે છે ના.

થોડા સમયની સ્થિરતા પછી ટોળું ડુંગર ઉપર ચઢવા માંડયું, વંટોળની જેમ આમ-તેમ ફંટાયું, ફંગોળાયું ને પાછું જડવત્ બની ગયું. આ સ્થિતિ-ગતિ અને ધોંધાટ-નીરવતા વિરોધને શૈલીના વિરોધ દ્વારા બળ કેમ ન મળ્યું અથવા તો સંદર્ભને એ રીતે વળ કેમ ન મળયો? શૈલીના બે વિરોધી સ્તરોમાંથી એવું વાતાવરણ રચી શકાત.

"ચારે બાજુ ફીણ ફીણ હતું, એમાં ઝીણા ઝીણા કાળા પરપોટા તરતા હતા, સહેજ ફૂલતા હતા, સંકોચાતા હતા, ફટ ફટ ફૂટતા હતા, મુગ્ધ થઇને હું આ બધું જોવા લાગ્યો...."

નાયક આ પ્રસંગને શા માટે મુગ્ધ થઇને નિહાળે છે? એનામાં એવી શક્તિનો સ્ત્રોત વહેતો જુએ છે કે જેથી સમગ્ર ડિઝાઇન બદલાઇ જાય, પોતે પોતાની ચાલ બદલીને અનંતકાળ સુધી રચાનાર આકૃતિઓનો સર્જનાર બની જાય એનો કર્તા બનવાની એની મહત્ત્વાકાંક્ષા તેને પ્રેક્ષક શા માટે રાખે છે? વાસ્તવમાં તો એણે પોતે આમાં પ્રવૃત્ત થવું પડે તો જ કર્તા બની શકાય. મકરાકાર પરથી સર્પાકાર રચવાનો હુકમ આવ્યો અને એના ભીતરનો પેલો કર્તા સહેજ સળવળ્યો, એણે પ્રયત્ન શરૂ કર્યા, સહેજ મરણિયો બનવા જાય છે પરંતુ એ પોતાનું સ્વત્વ ટકાવી શકતો નથી કે નથી એ સ્વત્વનો લોપ કરી શકતો આ સંઘર્ષ, આ વ્યથાનું સીધું બયાન કેટલું આસ્વાદ્ય નીવડે? કામૂની "આઉટસાઇડર"નો નાયક સ્વત્વને ટકાવી રાખવા જુદી જુદી રીતે મથે છે, મરણિયો બને છે અને આ જ એની existential anguish હોય. અહીં તો નાયકની ઇચ્છા અસ્તિત્વવાદી

વિચારણાથી પણ જુદી છે, કહો કે વિરોધી છે. તેને આ જગતના સ્રષ્ટા બનવું છે, પણ એ ય શક્ય બનતું નથી. એને સ્થાને અહીં તો "... મારાં જ્ઞાનતંતુઓ ઢીલાં થઇ ગયાં છે, બધું શિથિલ થઇ ગયું છે, હવે હું મારી જાત ઉપર ગુસ્સે થાઉં છું, બખાળા કાઢું છું ..... મારા તરફ નફરત પેદા થઇ છે, મારા હૃદયમાં..." નાયકને આ અભિજ્ઞાન લાધ્યું તો એની ભૂમિકા વાર્તામાં ક્યાંય મળતી નથી. "... પણ હું એ ટપકું ભૂંસી શકતો નથી એટલે જ હું ઘસડાઉં છું..." આ બંને વચ્ચેનું જ્ઞાન કે સભાનતા ક્યાંથી આવી?

વાસ્તવમાં તો નાયક આવા અભિજ્ઞાનનો ભાર ન ઝીલી શકતો હોય તો તેની કરુણ વેદના વાર્તામાં પ્રકટે અને નાટ્યાત્મક અભિવ્યક્તિ દ્વારા કે એવી કોઇ અન્ય પ્રયુક્તિથી તે પ્રતીત થાય. આવી હોલવાતી જતી ચેતનાને તે ભાષા દ્વારા મૂર્ત કરી શકત જે સેમ્યુઅલ બેકેટની 'Ping' વાર્તામાં બને છે. નીરવ શાંતિના સાંનિધ્યમાં ચિત્તના સંચલનોને ત્યાં લાઘવમાં ચિત્રિત કરવામાં આવ્યા છે. વૃધ્ધ નાયક ચારેબાજુથી સફેદ દીવાલને શૂન્યમનસ્ક બનીને તાકી રહયો છે, વચ્ચે પ્રસંગોપાત તેના જીવનના બીજા તબક્કાનું અલપ-ઝલપ સ્મરણ શાંત વાતાવરણમાં એની ચેતનાને સહેજ ઝણઝણાવે છે. અને આ પ્રકારના ક્ષણિક ખળભળાટથી ચેતનાના વિવિધ સ્તરો ત્યાં પવનની લહેર સાથે ઉકેલાતા જાય છે. આ માત્ર ક્ષણ પૂરતું જ આવે છે ને ઓસરી જાય છે અને નાયક આ નીરવતામાં અધ-ખુલી આંખે બેઠો જ છે. આ વાર્તામાં એક બાજુ ઓરડીના પરિવેશ અને ભાષાના આલેખનની સરળતા અને બીજી બાજુ નાયકની સ્મૃતિમાં આકસ્મિકરૂપે આવતો ઊર્મિઓનો સાહજિક ઉછાળો – આ બંને વચ્ચેનો એક તીવ્ર વિરોધ બહુ ચુસ્ત અન્વીતિ દ્વારા લાઘવયુક્ત

ભાષામાં કૃતિનું સૌંદર્ય પ્રકટ કરે છે.

એ રીતે અહીં વાર્તાનાયક કશું નહીં તો પોતાની જાત સાથે સંભાષણ કરી શક્યો હોત, પોતાના હૃદયમાંથી એનો અવાજ શોધવા આતુર બન્યો હોત અથવા તો અન્ય કોઈ રીતે ભાષાના બળે ઉપસતી એની મથામણની "ડિઝાઇન" એને આ વાર્તાનો સાચો "સ્ટ્રક્ચર" બનાવી શકત. વાર્તાના પ્રારંભે ગતિનો જે આવિર્ભાવ જણાય છે તેવું ત્યારપછી ખાસ જણાતું નથી. બે પરિસ્થિતિને જોડાજોડ મૂકીને એના આંતરિક સંચલનોની સંનિધિમાંથી પ્રકટતો સંઘર્ષ પણ ~~પેલી ટપકુંને~~ પેલા 'ટપકા'ને નહિ ભૂંસી શકાયાની વેદનાનો ભાવબોધ કરાવી શકત અને આપણને કૃતિના નિબંધનમાંથી એક પાત્રની કરુણ વેદનાનું સર્વજનીન રૂપ આસ્વાદવા મળત !

અહીં પાંચ કાવ્યો અને પાંચ વાર્તાના સંદર્ભે કૃતિગઠનની, એના રૂપનિર્બંધનની પ્રક્રિયાનો પ્રત્યક્ષપણે વિચાર કર્યો. આપણે જોયું કે આપણા આસ્વાદનું નિમિત્ત આખરે તો "રૂપરચના" બને છે. સર્જક પાસે ઓજારો ગમે તે હોય, પણ ખપમાં લીધેલાં ઓજારો કૃતિના રૂપનિર્બંધનમાં પૂરેપૂરાં કારગત નીવડયાં છે કે કેમ એ મહત્ત્વનું છે. એ રીતે જ અહીં આપણે તપાસ્યું કે "ટોળું" જેવી કૃતિમાં સર્જકે વિનિયોજેલાં ઉપકરણો પૂરેપૂરાં કામિયાબ નથી પણ નીવડયાં. કોઇક રીતે "દેવદૂત-લય"માં એની રૂપરચના ખંડિત રહી જતી હોય તો એ પણ દર્શાવ્યું છે. અહીં રૂઢ અર્થમાં કૃતિઆસ્વાદ કે સમીક્ષા અભિપ્રેત નહોતી. રચનાના સંશ્લેષમાં પોષક-બાધક તત્ત્વોને જ આગળ કરીને કૃતિસમગ્રનો વિચાર કર્યો છે.

કૃતિતપાસનો, રૂપરચના સંદર્ભે, આ એક પ્રયત્ન છે. કૃતિ-પરિશીલનના આ સિવાયના પણ માર્ગો છે. એ બધા માર્ગોમાંથી એક માર્ગ તરીકે અહીં સીમિત કૃતિઓને તપાસી છે. ~~[એ સ્વયં-સ્પષ્ટ છે.]~~