Chapter-4

પ્રકરણ ચોથું

અન્ય

મૌલિક

રચનાઓ

પ્રકરણ ચોથું

: અન્ય મૌલિક રચનાઓ :

૧ નાટકો : "ઉગતી જુવાની" અને "લગ્નમાં બ્રહ્મચર્ય".

પ્રો. ઠાકોરે બે નાટકો લખ્યાં છે : (૧) ઉગતી જુવાની (પ્રકાશન વર્ષ સન ૧૯૨૩) અને (૨) લગ્નમાં બ્રહ્મચર્ય અથવા સંયોગે વિયોગ (પ્રકાશન વર્ષ સન ૧૯૨૮). પહેલા નાટકમાં ઠાકોરે સ્વકલ્પિત વસ્તુ આલેખ્યું છે, ત્યારે બીજા નાટકમાં તેમણે એક પ્રચલિત કથાવસ્તુ ઉપર હાથ અજમાવ્યો છે. પહેલા કરતાં બીજા નાટકનું વસ્તુ વધુ નાટ્યક્ષમ રૂપવાળું માલૂમ પડે છે. પરંતુ એ નાટકનું વસ્તુ ઠાકોરનું મૌલિક નથી તેથી કહી શકાય કે નવીન નાટ્યક્ષમ વસ્તુને કલ્પવા કરતાં પ્રચલિત કથાઓમાંથી નાટ્યક્ષમ કથાવસ્તુને પસંદ કરવામાં તેઓ વધુ નાટ્યસૂઝ દાખવી શક્યા છે.

"લગ્નમાં બ્રહ્મચર્ય"ના નિવેદનમાં તેમણે "લોકકથા, ઇતિહાસ, સાહિત્ય, કે આસપાસની દુનિયામાંથી કોઇ બીજકને ઉપાડી લેવું, અને ફાવે તે મુજબ એને પોતાની કલાનું વાહન બનાવવું" તેને "નાટ્યકારોએ જમાને જમાને બજાવેલો પોતાનો હક્ક" કહેલ છે. બીજે ક્યાંકથી કથાબીજને ઉપાડનાર લેખકને તેમણે "ઋણી (કે ચોર)" માનવાની ત્યાં ના પાડી છે; કેમકે એક જ કથાબીજમાંથી જુદાજુદા લેખકો જુદી જુદી કૃતિઓ નીપજાવતા હોય છે અને પોતાની કૃતિની રચનાની બાબતમાં – તેમાં લેખે લગાડેલી પોતાની કલ્પનાસામગ્રીની બાબતમાં – દરેક લેખક પોતાના વર્ગના બીજા લેખકોથી જુદો પડી જતો હોય છે. એટલે કથાબીજને બીજેથી ઉપાડવા બદલ લેખકનું અવમૂલ્યાંકન કરવાને બદલે, તેણે પોતાની કૃતિમાં

દાખવેલા સર્જનકૌશલ બદલ તેને યથોચિત મૂલવવો જોઇએ એવું ઠાકોરનું વલણ ઉક્ત નિવેદનમાં છતું થાય છે. આથી, "લગ્નમાં બ્રહ્મચર્ય"માં તેમણે એક પરમૂલક કથાબીજને શી રીતે વિનિયોજ્યું છે તે તપાસવું આપણને પ્રાપ્ત થાય છે.

"લગ્નમાં બ્રહ્મચર્ય."માં આલેખાઇ છે તેવી જ કથા જૂજ વીગતભેદો સહિત શામળની "મદનમોહના"માં મોહનાએ મદનને, પતિ સાથે પુરુષવેશે સહપ્રવાસ કરતી રજપૂતાણીના દૃષ્ટાંત તરીકે કહેલી છઠ્ઠી અવાન્તર કથા રૂપે તથા, ઝવેરચંદ મેઘાણીની "સૌરાષ્ટ્રની રસધાર, ભાગ-૪"માં "દસ્તાવેજ" શીર્ષક નીચે આલેખાયેલી જોવા મળે છે. શામળની અજ્ઞાતમૂલક વાર્તાઓને શામળની મૌલિક વાર્તાઓ ગણવાનું વલણ એક જમાનામાં હતું; પરંતુ હવે એ વાર્તાઓનાં મૂલ 'બૃહત્કથા' વગેરે સ્થળેથી શોધાવા માંડ્યાં છે. ઝવેરચંદ મેઘાણીએ પોતે જે સાધનો દ્વારા "દસ્તાવેજ"ની કથા પ્રાપ્ત કરી હતી તેનો નિર્દેશ કરતાં તેમણે જણાવ્યું છે : "કિનકેઇડ સાહેબે સિંધની કથા તરીકે આવી એક ઘટનાને પ્રગટ કરી છે. "રાજવીરકથા" નામની એક પુરાણી ચોપડીમાં આ વાર્તાનો નાયક ઉમરકોટનો સોઢો, પૈસા ધીરનાર વાણિયો જેસલમીરનો અને આશરો આપનાર ઉદેપુરના રાણા - એ રીતનું નિરૂપણ છે. કોઇ એને મારવાડની તો કોઇ વળી સોરઠની ઘટના કહે છે. ચોક્કસ થતું નથી".[૧]

ઠાકોરે આલેખેલી કથાને શામળ કરતાં મેઘાણીએ આલેખેલી કથા સાથે વધારે સામ્ય છે. પણ ઠાકોરની નાટ્યકૃતિ અને મેઘાણીનું પુસ્તક એક જ વર્ષે - સન ૧૯૨૮માં - પ્રકાશિત

થયાં હતાં. આથી, ઠાકોરે મેઘાણીના પુસ્તકમાંથી કથા-બીજ મેળવ્યું હોય એમ માનવા પૂરતાં કારણો નથી. મેઘાણીની જેમ ઠાકોર પણ સૌરાષ્ટ્રમાં ઉછરેલા હતા અને સૌરાષ્ટ્રી લોકકથાઓનું પાન પણ તેમણે તેમના શૈશવકાળથી કર્યું હતું, એટલે કહી શકાય કે જે મૂળમાંથી મેઘાણીએ કથા પ્રાપ્ત કરી હોય એ જ મૂળમાંથી ઠાકોરે પણ પોતાની નાટ્યકૃતિનું કથાબીજ મેળવેલું હોવું જોઇએ.

ઠાકોરની નાટ્યકથાનું પ્રસ્તાવબિંદુ શામળની કથાથી જુદું પડે છે અને મેઘાણીની કથાને મળતું આવે છે. શામળની કથામાં નાયકનો પિતા મરણપથારીએ પડ્યો હોય છે. ત્યારે, નાયક એમને, એમણે જીવનભર ચલાવેલા સદાવ્રતને એમના મૃત્યુ પછી પણ ચાલુ રાખવાનું વચન આપે છે. સંજોગવશાત્ એ વચનનું પાલન અશક્યવત્ બની જવાથી અને તેથી વચનભંગ ને વ્રતભંગ અવસ્થામાં વતનમાં રહેવામાં નામોશી રહેલી જોવાથી નાયક દેશાન્તર ખેડવા તૈયાર થાય છે અને (રામાયણમાં જેમ રામની સાથે જવા સીતા ઉધુક્ત બને છે તેમ) નાયિકા પણ સહસાહસાચારિણી બની પુરુષવેશે તેની સાથે જવા તૈયાર થાય છે. ઠાકોર અને મેઘાણીની કથામાં ગરીબ નાયકને લગ્ન પેટે કરજ કરવું પડ્યું હોય છે. અને કરજની મુદ્દલ રકમ જ્યાં લગી એકસામટી પૂરી પાછી ન વાળી દેવાય ત્યાં લગી શૈયામાં પત્ની અને પોતાની વચ્ચે ઉઘાડી તલવાર રાખીને સૂઇ રહેવાની, અર્થાત્ પૂર્ણબ્રહ્મચર્ય પાળવાની શરતવાળા દસ્તાવેજમાં સહી કરી આપવી પડી હોય છે. શિકારે ગયેલા રાજા પર હિંસક પશુ હુમલો કરે છે અને તેનો બચાવ કરવામાં આવે છે

એ વીગત ઠાકોર અને મેઘાણીની કથામાં આવે છે પણ શામળની કથામાં આવતી નથી. નાયિકાએ તેના બાલ્યકાળમાં મેળવેલી પુરુષકલ્પ કેળવણીની વાત મેઘાણી અને ઠાકોર એ બંનેની કથાઓમાં આવે છે. પુરુષવેશે સજ્જ થયેલી નાયિકાના સ્ત્રી હોવાપણાની ગંધ રાણીને આવી ગયા બાદ એનું તથા નાયકનું પારખું લેવા માટે તેમની સમક્ષ અગ્નિ ઉપર દૂધને ઉભરાવા દેવાની – જે વ્યક્તિ દૂધને ઉભરાતું શાંતિ ને ધીરજથી જોઇ રહે તે પુરુષ અને જે વ્યક્તિ દૂધને ઉભરાતું જોઇ આકળવિકળ બની ઊઠે તે સ્ત્રી – એમ સમજવાની – યુક્તિની જે વાત મેઘાણીની કથામાં આવે છે તે શામળની અને ઠાકોરની કથામાં આવતી નથી. ત્રણેની કથાઓમાં નાયિકા એક રાત્રે વિરહપીડિત હૃદયે જે કાવ્યપંક્તિઓ ગાય છે તે પરથી ઉન્નિદ્ર રાણીને પુરુષવેશે સંગોપાયેલી નાયિકા સ્ત્રી હોવા વિષેનો સંદેહ જાય છે. શામળની કથામાં નાયક-નાયિકાના આશ્રયદાતા તરીકે હિંદુ રાજાનું પાત્ર યોજાયેલું છે ત્યારે ઠાકોર અને મેઘાણીની કથામાં એને સ્થાને મુસ્લિમ રાજવીનું પાત્ર યોજાયેલું જોવા મળે છે.

અન્ય કથાઓ સાથે ઠાકોરની કથાનું આટલું સામ્ય-વૈષમ્ય જોયા પછી, મૂળ કથામાં ઠાકોરે પોતે શી નવીનતાઓ દાખલ કરી છે તેની ઉપર હવે એક દૃષ્ટિપાત કરીશું. મેઘાણીની કથામાં નાયકનાં સાસરિયાંને નાયક પાસે લગ્ન પેટે હજાર રૂપિયાની માગણી કરીને હલકટ બનતાં બતાવાયાં છે તેમ જ નાયક માત્ર એ હજાર રૂપિયા માટે વાણિયાનો દેવાદાર બનતો બતાવાયો છે; ઠાકોરે નાયકને આકસ્મિક રીતે નક્કી થયેલા.

લગ્નના ખર્ચ પેટે નીમચંદ વાણિયા પાસેથી પંદર હજાર રૂપિયા વ્યાજે લેતો બતાવ્યો છે; તેમ જ વ્યાજની રકમ પહેલી દીવાળીએ રોકડી ભરી દેવાની શરતને દસ્તાવેજમાં વાણિયાએ દાખલ કરી દીધી હતી એ વધારાની વીગત પણ ઠાકોરે મૂળ કથામાં નવી ઉમેરેલી છે. આમ કરીને ઠાકોરે નાયકનાં સાસરિયાંને હીણાં દેખાવામાંથી ઉગારી લીધાં છે ને નાયકને વધારે પડતો ગરીબ અને તેથી વધુ મોટી કરુણતાવાળો બનાવી દીધો છે. આમ કરવાથી જ તેઓ પછીથી નાયકને સાસરિયાં તરફથી મળતી મદદનો પ્રસંગ પોતાની કૃતિમાં યોજી શક્યા છે. એ દ્વારા ઠાકોર નાયક અને તેનાં સંબંધીઓ વચ્ચે એખલાસ બતાવી શક્યા છે અને નાયક તરફ તેનાં સંબંધીઓને સહાનુભૂતિ, પ્રેમ, સાહાય્યભાવના દર્શાવતાં બતાવી શક્યા છે. એવા એખલાસના વાતાવરણ વચ્ચે તેમણે નાયક કેસરીસિંહને રજપૂતકોમની આર્થિક પાયમાલીનાં કારણોની અને સામાજિક વ્યાવહારિક એબોની મીમાંસા કરતો તથા એ કોમના ઉધ્ધારની દિશાઓ ચીંધતો દેખાડ્યો છે. ઠાકોરનો સમાજચિંતક, ઇતિહાસચિંતક, જ્ઞાતિસુધારાવાદી, જ્ઞાતિસુધારણા દ્વારા સમાજોધ્ધાર – દેશોધ્ધાર સાધવામાં માનનારો પ્રગતિવાદી જીવ ત્યાં કેસરીસિંહમાં દાખલ થઇ ગયેલો જોવા મળે છે.

મેઘાણીની કથામાં મૃગયાર્થી બાદશાહ હાથી પર સવાર થઇને નીકળે છે; વનમાં તેના પર સાવજે હુમલો કર્યો હોય છે; તે વખતે નાયક તથા પુરુષવેશી નાયિકા રાજબા બાદશાહના રસાલામાં ઉપસ્થિત હોય છે; અને પચાસ રક્ષકોની તલવારો શરમાઇ ગઇ હોય છે ત્યારે રાજબાએ જ સાવજના

ડાચામાં ભાલું ખોસી દઇને બાદશાહના પ્રાણ બચાવી લીધા હોય છે અને આ પરાક્રમના બદલારૂપે બાદશાહ પછી નાયક તથા પુરુષવેશી નાયિકાને રાજમહેલમાંના શયનકક્ષના નિશાકાલીન પહેરાનું કામ સોંપે છે.

ઠાકોરે પોતાની કથામાં સુલતાનને મૃગયાકાળે અશ્વારોહી બનીને નીકળેલો બતાવ્યો છે; એની પર વનમાં હુમલો કરનાર પ્રાણી તરીકે એમણે દીપડીની કલ્પના કરી છે; એ દીપડીને જેર કરવાનું કામ તેમણે નાયક કેસરીસિંહ પાસે કરાવ્યું છે; તેમણે નાયક પાસે બીજા રક્ષકોને દીપડીની હત્યા કરતા અટકાવીને એ દીપડીને જીવતી પકડવાનું જીવસટોસટનું, વધુ હિંમત, કુનેહ ને ચપળતાવાળું, અને તેથી વધુ ધન્યવાદપાત્ર લાગે તેવું સાહસ કરાવ્યું છે ને એ સાહસ બદલ તેમણે નાયકને સુલતાન પાસે સુલતાનના અંગરક્ષકોની સરદારીનું પદ અપાવ્યું છે.

મેઘાણીની કથામાં નાયિકાને મૃગયાપ્રસંગે વધુ ચપળ ને બહાદુર બનાવી દેવાઇ છે તેથી એટલા પૂરતો નાયક તેની આગળ ઝાંખો પડી જતો લાગે છે. ઠાકોરની કથામાં નાયક એવી લઘુતામાંથી ઉગરી જઇને ઉલટો વધુ પરાક્રમી બનતો બતાવાયો છે. જોકે હિંસક પશુએ એકવાર હુમલો કર્યો હોય અને પહેલા આઘાત પછી તે જાન પર આવી જઇને વધુ વીફરી ચૂક્યું હોય ત્યારે એને મારવાને બદલે દોરડાના ફાંસલામાં સપડાવવાનું કાર્ય અસંભવિત નહીં પણ અત્યતિવિકટ તો કહેવાય જ. નિમિષમાત્રમાં જ એ કાર્ય અદ્ભુતરીતે પૂર્ણપણે પાર પડી ગયું હોવું જોઇએ; નહિતર ઘવાયેલું હિંસક પ્રાણી કેવુંક રમખાણ મચાવી મૂકે તે કહેવાય નહીં. એટલે ઠાકોરે કલ્પેલી ઘટનામાં કાંતો દુર્નિવાર્ય અતિશયોક્તિ છે અથવા તેમણે કલ્પેલા પાત્રમાં

અત્યંતિ વિરલ દક્ષતા નિરૂપાઇ છે એમ કહેવું જોઇએ.

ઉપર નોંધેલા ફેરફારો પ્રમાણમાં ગૌણ છે. એનાથી વધુ મહત્ત્વના ફેરફારો તરફ હવે આપણે વળીશું. ઠાકોરે પોતાની કૃતિમાં નાયિકાનાં બેનબનેવી-તેજબા અને ભીમસિંહનાં પાત્રો નવાં ઉમેરેલાં છે. મેઘાણીની કથામાં જ્યારે વાણિયો નાયક પાસે દસ્તાવેજમાં સહી કરાવી લે છે ને પૈસા ધીરે છે તે જ વખતે એ દસ્તાવેજમાંની શરતનો ભેદ વાચકો સમક્ષ ખુલ્લો કરી દેવામાં આવેલો છે; વળી શૈય્યા પર વચ્ચે ઉઘાડી તલવાર રાખીને જુદાં સૂઇ રહેવાનો ભેદ જ્યારે નાયિકા નાયકને પૂછે છે ને નાયક એને દસ્તાવેજ વંચાવે છે ત્યારે વાચકને એ દસ્તાવેજમાં લખાયેલા ને હવે પાત્રોના વર્તનમાં ઉતારાયેલા રહસ્યનું ફરી તીવ્ર સ્મરણ થાય છે. ઠાકોર પોતાની કૃતિમાં એ ભેદને એટલો જલદીથી વાચકો સમક્ષ ખુલ્લો કરી દેતા નથી. નાટકના પહેલા પ્રવેશમાં તેમણે નાયકનાયિકાના લગ્નની તૈયારીઓનો કથાતંતુ વણ્યો છે. એ બંનેના લગ્નને પાંચ મહિના વીતી ગયા પછીના સમયને નાટકકારે નાટકના બીજા પ્રવેશમાં આલેખ્યો છે. ત્યાં, કરજની ચિંતા અને સંસારસુખના દુઃસહ પ્રતિષેધને પરિણામે "દશવીશ વર્ષ ઘરડાં થઇ ગયેલાં લાગતાં" નાયકનાયિકાને મળવા ભીમસિંહ ને તેજબા આવે છે અને એમની ચિંતાજનક હાલત વિષે આગ્રહથી પૃચ્છા કરે છે અને નાયક-નાયિકા તેમની આગળ બધો ભેદ ખોલે છે ત્યારે જ વાચકો આગળ પણ દસ્તાવેજમાંના રહસ્યનો સ્ફોટ થાય છે. ઠાકોરે આમ કરીને પોતે ઉમેરેલાં નવાં પાત્રોના સંનિવેશની સાભિ-પ્રાયતા પુરવાર કરી છે અને કથાના પ્રસ્તાવબિંદુ પરત્વે વાચકોની ઉત્સુકતા (suspense)ને કથારસપોષક નીવડે

તે રીતે કંઇક લંબાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. ભીમસિંહને ઠાકોરે પહેલેથી સુલતાનની નોકરીમાં રહેલો બતાવ્યો છે. એટલે એના દાખલા પરથી નાયક કેસરીસિંહ પણ સુલતાનની નોકરીએ જવાનો વિચાર સેવે છે પરંતુ પોતાની પાછળ ગરાસને સાચવે તેવું કોઇ આપ્તજન – સગોભાઇ સુધ્ધાં-નહીં હોવાથી તે એ વિચારમાં પાછો પડે છે. આ વખતે શામળ ને મેઘાણીની કથાઓની નાયિકાની માફક ઠાકોરની કથાની નાયિકા નાયકની સાથે પુરુષવેશે જવા તૈયાર નથી થતી પરંતુ નાયકની ગેરહાજરીમાં તેના સગાભાઇની હેસિયતમાં રહીને તેના ગરાસને સાચવવાનો ભાર માથે ઉપાડી લે છે. ગરાસની સંભાળ લેવા માટે ઘરની જ કોઇ જવાબદાર વ્યક્તિ પાછળ ન રહી હોય તો નાયક, અથવા નાયક ને નાયિકા બંને શી રીતે ગરાસ છોડીને પ્રસ્થાન કરી શકે એ ગૂંચ શામળ અને મેઘાણીને નડી લાગતી નથી ; ત્યારે ઠાકોરને એ ગૂંચ નડી લાગે છે, અને એમાંથી એમની કથામાંની પ્રસંગયોજના બીજા લેખકોની પ્રસંગયોજના કરતાં જુદી પડે છે. આમ છતાં કથાના વિકાસનો મુખ્ય તંતુ ત્રણે લેખકોમાં સરખો જ રહે છે.

ઠાકોરની કથામાં નાયિકા નાયકની જોડે પરદેશ ખેડવા નથી જતી. એટલે શામળ અને મેઘાણીની કથાઓમાં જેમ નાયક અને પુરુષવેશી નાયિકા અશ્વારોહી થઇ રાજા કે બાદશાહના નગરમાં પ્રવેશ કરે છે અને સવારીએ નીકળેલો રાજ્યકર્તા નગરને દરવાજે જ એમને સામો મળી જાય છે તથા એમનાથી મુગ્ધ થઇ જઇ એમને પાસે બોલાવીને એમના ખબર-અંતર પૂછે છે ને વિશ્વસ્ત થઇ જઇ એમને નોકરીએ રાખે છે તેવો રોમાંચક પ્રસંગ ઠાકોરની કૃતિમાં આવતો નથી.

ઠાકોરની કથામાં ભીમસિંહની વગને લીધે નાયક સીધો જ સુલતાનના રાજ્યમાં નોકરી મેળવી લે છે; અને શિકારવેળાએ સુલતાનનો જાન બચાવી ઊંચું સ્થાન પ્રાપ્ત કરી લે છે. નાયિકા ગરાસ સાચવવા ગામમાં એકલી રહી જાય છે તેથી તેને પોતાની જવાબદારીઓ સ્વતંત્રપણે અદા કરવાનું ક્ષેત્ર મળી જાય છે. આથી અન્ય લેખકોની કથાઓમાં નાયિકાનું વ્યક્તિત્વ કે નાયિકાની કામગીરી જેમ નાયકની છાયામાં જ સંનિયોજાય છે તેવું ઠાકોરની કથામાં બનતું નથી. ઠાકોરને પુરુષકલ્પ વ્યક્તિત્વ ખિલવતાં ને જીવન જીવતાં સ્ત્રીપાત્રો આલેખવાની મોહિની છે, એવું તેમનાં કામકલા, યવની ("ગુરુજી" કાવ્યમાં) અને નિરુતમા ("નિરુતમા" કાવ્યમાં) જેવાં પાત્રો જોતાં પ્રતીત થયા વિના રહેશે નહીં; તદુપરાંત "દુષ્કાળ" કાવ્યમાંનું દુષ્કાળનિવારણનાં પગલાં વિષેની વિચારણાનું આલેખન તેમજ "ગુરુજી"માંનું સુખનેર નગરનું વર્ણન વાંચતાં એ પણ પ્રતીત થયા વિના રહેશે નહીં કે ઠાકોરને જનહિતકારી યોજનાઓ ને આયોજનોનાં આલેખનોનો પણ રસ હતો. "લગ્નમાં બ્રહ્મચર્ય"ની નાયિકા કેસરબા પોતાની કૌટુંબિક આપત્તિમાંથી બહાર આવવા બહુદેશી સર્વતોભદ્ર પરિશ્રમ ઉઠાવે છે અને એ પરિશ્રમ રાજ્યના લોકોની આબાદી માટેની પ્રવૃત્તિઓને પણ આવરી લે છે.

આમ છતાં ઠાકોર મૂળ કથાના ચોકઠામાંથી બહાર નીકળી શક્યા નથી. મૂળ કથામાં નાયક ને પુરુષવેશી નાયિકા એ બંનેને રાત્રે રાજ્યકર્તાના શયનકક્ષની ચોકી કરતાં અને ચોકી દરમ્યાન શૃંગારોદ્દીપક વાતાવરણમાં વિરહાકુલ બની ઊઠેલી નાયિકાને હૃદયવૃત્તિઓનું દમન કરીને સમશ્યાત્મક કાવ્યપંક્તિઓ·

ગાતી તથા એ પંક્તિઓને એંધાણે એમના પરસ્પરના સંબંધ વિષે તેમ જ નાયિકાના અસલ સ્વરૂપ વિષે રાણીને સંશયગ્રસ્ત બનતી બતાવાયેલ છે. કથાવસ્તુનું નિર્વહણ લાવનારા કથાપ્રોચ્યાલક તત્ત્વરૂપ એ ઘટનાનો ઠાકોર પરિહાર કરી શક્યા નથી. તેથી સુલતાનની અગાશીમાં તેમને પણ નાયક-નાયિકાને પહેરેગીર તરીકે લાવવાં પડ્યાં છે. આમાં નાયક તો પહેલેથી પહેરેગીર હતો જ. પરંતુ નાયિકાએ "શેતૂરના ઝુંડમાં રેશમી કરોળિયાવાળા વાઘરીઓનું પરું વસાવ્યું" હતું "અને ગામલોકને વણાટ બાંધણકામમાં લગાડી ગરમ સુતરાઉ અને રેશમી પટોળાં ઘાટડી ચીર મશરૂ અને ભાતભાતના તાકાના ઢગ રચ્યા" હતા ; પછી બારોટને સાથે લઇ પુરુષવેશે ખંભાતમાં આવીને તેણે પોતાની પાસેનો કીમતી માલ વેચીને તેનાં મોતી અકીક ને ઝવેરાત ખરીદી લીધાં હતાં અને ત્યાંથી પાટનગરમાં આવીને અમીર ઉમરાવોને ઝવેરાતાદિ વેચીને ત્રેવડાં નાણાં બનાવી લીધાં હતાં. ખંભાતના નગરશેઠ તથા દીવાનની ચિઠ્ઠીને સહારે તેણે પછી પાટનગરમાં સુલતાનની નોકરી મેળવવા યત્ન કર્યો હતો અને એને રાતે રાજમહાલયના શયનકક્ષની ચોકીનું તત્કાલ ઉપસ્થિત થયેલું (કે લેખક દ્વારા કથાવસ્તુમાં આયાસપૂર્વક ગોઠવી દેવાયેલું) કામ સોંપવામાં આવ્યું હતું તે તેણે તરત સ્વીકારી લીધું હતું. આ રીતે ઠાકોરે નાયકનાયિકાને રાજમહાલયના શયનકક્ષની અટારીમાં શૃંગારોદ્દીપક રાતે એકઠાં કરી દેવાની યોજના પાર પાડી છે.

શાહ સોદાગર તરીકે બહાર આવેલી એક સમૃદ્ધ વ્યક્તિ એકાએક સુલતાનની નોકરીની શોધ કરે અને એક

પહેરેગીર તરીકે મળતી નોકરીને તે તરત સહર્ષ સ્વીકારી લે એ બાબત ઉપર્યુક્ત યોજનાના આયોજનમાં આવી ગયેલા એક વિચિત્ર અને અપ્રતીતિકર અંકોડારૂપ લાગે છે. ઠાકોરે કેસરબાના પાત્રમાં જે બાહોશીને મૂર્ત કરી છે તે જોતાં એવું પાત્ર પોતાનાં બીજાં કાર્યો સાથે એના પ્રસ્તુત નોકરી-શોધના કાર્યની અસંગતતા ન જોઇ શકે ; એ નવા પગલાને કારણે બીજા માણસોના મનમાં પોતાને વિષે કેવાક સંશયો પેદા થશે તે ન પારખી શકે એમ માનવું વધારે પડતું છે. અર્થાત્ ઠાકોરે કેસરબાના પાત્રમાં વિસંગતતાઓ આવવા દીધી છે. આથી એક રીતે બાહોશ તરીકે આલેખાયેલું પાત્ર બીજી રીતે ટૂંકી બુધ્ધિનું પણ બતાવાઇ જાય છે. આવી જ વિસંગતતાઓ કેસરીસિંહના પાત્રમાં પણ જોવા મળે છે. બારોટ લગ્નનું કહેણ લઇને નીમચંદ વાણિયાની સાથે તેને ઘેર આવે છે ત્યારે એ બારોટને વધામણી દાખલ કંઇક ભેટ આપવી જોઇએ. એટલી વ્યાવહારિક અક્કલ પણ તેમનામાં ચાલતી નથી એટલે એ અક્કલ નીમચંદને ચલાવવી પડે છે. ચાળીશની વીંટીને સવાસોએકની ઠરાવીને વધુ પૈસા પડાવવાનો પેંતરો રચી ગયેલા વાણિયાની લુચ્ચાઇ બતાવવા જતાં કેસરીસિંહમાં બાધાઇ આવી ગઇ છે તેનો ઠાકોરને ખ્યાલ રહ્યો લાગતો નથી. વધામણીની ભેટ પણ ન આપી શકાય એટલી બધી દરિદ્રતામાં કેસરીસિંહ સપડાઇ ગયો હતો એમ બતાવવાનો કદાચ ઠાકોરનો આશય હશે. પણ જે પ્રસંગયોજનાને કારણે એક આશયને મૂર્તિમંત કરવા જતાં બીજો વધુ ધ્યાનપાત્ર આશય કથળી જતો હોય તે પ્રસંગયોજનાનો ઠાકોરે પરિહાર

કરવો જોઇતો હતો. વળી, વાણિયો લુચ્ચાઇ રમી રહ્યો છે તે જાણવા માટે પ્રેક્ષકોને વીંટીની મૂળ (ચાળીશની) તેમ જ નવી (સવાસોએકની) એમ બંને કિંમતોનો ખ્યાલ મળવો જોઇએ. એમાંથી બીજી કિંમતનો ખ્યાલ પ્રેક્ષકોને મળી શકે તેમ છે કેમકે તેનો ઉલ્લેખ નીમચંદ પોતાની ઉક્તિમાં કરે છે પરંતુ પહેલી કિંમતનો નિર્દેશ લેખકે કૌંસમાં કરેલો હોઇ એનો ઉલ્લેખ અન્યથા કોઇપણ પાત્રની ઉક્તિમાં થયેલો જોવા મળતો નથી અને તેથી તેની માહિતી પ્રેક્ષકોને મળી શકે નહીં. અને પ્રેક્ષકોને એટલી જરૂરી માહિતી જો ન મળી શકે તો વાણિયાની લુચ્ચાઇ દર્શાવવાનો લેખકનો ઇષ્ટ ઉદ્દેશ કેવી રીતે સફળ થઇ શકે ? અર્થાત્, તખ્તા માટે લખાયેલા નાટકમાં તખ્તાલાયકીની પણ ઊણપો રહી ગઇ છે. નાટકમાં સંવાદોક્તિઓ બને એટલી સંક્ષિપ્ત છતાં મુદ્દાસર અર્થપૂર્ણ, સૂચક ને સઘગમ્ય હોય તો નટો તેમને જલદી મોઢે કરી શકે તેમ જ પ્રેક્ષકો સમક્ષ નાટ્યક્રિયાનો પ્રવાહ બિનકંટાળાજનક રીતે, વધુ રસપોષક રીતે ને વધુ ગતિશીલતાથી આગળ વધી શકે. "લગ્નમાં બ્રહ્મચર્ય"માં ઘણી ઉક્તિઓ ઘણા જ વધારે પડતા લંબાણવાળી જોવા મળે છે.

લેખકે કેસરીસિંહને ઘણી રીતે મહાન, બહુકાર્યકુશળ દર્શાવ્યો છે; લેખકે એને વાણિયાઓની લુચ્ચાઇઓથી ને રજપૂતોની ખામીઓથી માહિતગાર દર્શાવ્યો છે તેમ જ "વાણિયાશાઇ પુરુષાર્થને અજમાવનારો" બતાવ્યો છે. એ જ કેસરીસિંહ લગ્નની વધામણીના પ્રસંગે ભેટ તરીકે અપાતી વીંટીની બાબતમાં એક વાણિયાથી છેતરાઇ કે ભોળવાઇ જાય; તો કહેવું જોઇએ કે વાણિયાશાઇ પુરુષાર્થનું અનુવર્તન,

વાણિયાની લુચ્ચાઇઓનું જ્ઞાન વગેરે લક્ષણો એ પાત્રના વ્યક્તિત્વને જરાયે બંધબેસતાં આવતાં નથી. કેસરી સિંહ વાણિયાશાઇ પુરુષાર્થનું ને વાણિયાઓની લુચ્ચાઇઓનું સૈદ્ધાંતિક જ્ઞાન ધરાવતો હોય પરંતુ વ્યવહારમાં તજ્જન્ય ચાલાકી ને ચબરાકી ન બતાવી શકતો હોય તો લેખકે એને પછીથી જેટલો મહાન ચીતર્યો છે તેટલો મહાન એ બની શકે જ નહીં. કોઇ એમ કહે કે પહેલાં ગાફેલ કે ભોળિયા માણસ તરીકે આલેખાયેલો કેસરી સિંહ પછીથી સંયોગવળે ચાલાક ને ચબરાક બની ગયેલો હોઇ શકે છે. પરંતુ કેવળ સંયોગોના બળથી જ કંઇ માણસ બુદ્ધિશાળી ને કાર્યદક્ષ બની જતો નથી. જો એમ હોત તો દુનિયાનાં બધાં જ માનવી કોઇ ને કોઇ કસોટીરૂપ યંત્રણામાંથી પસાર થાય છે એટલે બધાં જ માનવી કેસરી સિંહની જેમ બુદ્ધિશાળી ને કાર્યદક્ષ બની જતાં હોવાં જોઇએ. પરંતુ એમ બનતું નથી, કેસરી સિંહના બૌદ્ધિક વિકાસનો કોઇ ક્રમ લેખકે આલેખ્યો નથી. પાત્રોના જીવનમાં આલેખાયેલાં બાહ્ય ઉત્કૃષ્ટ પરિણામો લાવવા માટે તેમના આંતર પ્રવાહોના વિકાસની જેવી ભૂમિકા બાંધવી જોઇએ તેવી સંપૂર્ણપણે સુસંગત ભૂમિકા લેખકે કેસરી સિંહમાં બાંધી નથી. જે કેસરી સિંહને તેમણે એકવાર અક્ષમ્ય રીતે ગાફેલ બતાવ્યો છે તે જ કેસરી સિંહને તેમણે લગભગ પહેલેથી જ સમજણો ને ડાહ્યો બતાવવા માંડેલો છે; એની બુદ્ધિશાળિતા તથા બહુકાર્યકુશળતાને દર્શાવનારા જે જે પ્રસંગો નાટકમાં પછીથી યોજાયેલા છે તે પ્રસંગો એ બુદ્ધિશાળિતા તથા બહુકાર્યકુશળતાને ક્રમશઃ વિકસાવનારા નહીં પણ એ

પૂર્વનિશ્ચિત કે પૂર્વપ્રાપ્ત બુદ્ધિશાળિતા તથા બહુકાર્યકુશળતાને પ્રસંગોપાત્ત રીતે પ્રસંગોના સ્તર પર બહિર્વ્યક્ત કરનારા જ બની રહેલા છે.

જે જમાનામાં આ નાટક લખાયેલું તે જમાનામાં ભજવણી અર્થે લખાયેલાં નાટકોમાં ગીતો અનિવાર્ય લેખાતાં હતાં. એટલે ઠાકોરે આ નાટકમાં પણ પાંચ ગીતો શામેલ કર્યાં છે. એમાં, બીજા તથા ત્રીજા પ્રવેશમાં એક પણ ગીત નથી, પહેલા તથા પાંચમા પ્રવેશોમાં એક એક ગીત મૂકવામાં આવેલું છે. ત્યારે એકલા ચોથા પ્રવેશમાં જ ત્રણ ગીતો લગભગ સામટાં મૂકવામાં આવ્યાં છે. લગાતાર લગભગ ઉપરાઉપરી ત્રણ ગીતો આવે તો તેનાથી આજના પ્રેક્ષકો તો કંટાળી જ જાય : એ જમાનાના પ્રેક્ષકો નાટકના ક્રિયાપ્રવાહના ભોગે પણ તખ્તાપર ગીતોને સળંગ ઉપરાછાપરી ગવાતાં માણી શકતા હોય, તો એ જમાનાના લોકો જાણે !

એ ત્રણમાંના પહેલા ગીતને ઠાકોરે પૃથ્વી છંદમાં લખ્યું છે ! એને તેમણે પદ ગણીને માલકૌંસમાં ગાવાનો નિર્દેશ કર્યો છે. એ પદમાં કેસરીસિંહ (એ પહેરીગીરને કવિતા કરતાંય આવડે અને ગાતાંય આવડે.) નિશાની – નિશાનાથની રમ્યતાનું ને શૃંગારોદ્દીપકતાનું વર્ણન કરે છે. શામળ તથા મેઘાણીએ સર્વંપશ્ય ને સર્વજ્ઞ લેખક તરીકે જે કામ પોતાની કથામાં કર્યું છે તે ઠાકોરે આ રીતે પોતાના એક પાત્ર દ્વારા સાધ્યું છે. બીજું ગીત રાજમહાલયની બહારના ચોકમાં એકઠા થયેલા સિપાઇઓ પાસે ગવડાવવામાં આવેલું છે. રાજમહેલમાં સુલતાન ને બેગમ રાતના આરામમાં સૂતાં હોય ત્યારે મહેલને

અડીને આવેલા બહારના ચોકમાં સિપાઇઓ મહેલની અગાશીએ સ્પષ્ટપણે સંભળાય તેવા શબ્દોમાં ને સૂરમાં ગીત ગાતા હોય ને ધોંધાટ કરતા હોય એવો પ્રસંગ કલ્પવામાં શું ઔચિત્ય રહેલું છે ? વળી એ સિપાઇઓ પાસે સ્ત્રૈણ શૃંગારભાવનું ગીત ગવડાવવામાં આવ્યું છે તે પણ વિચિત્ર લાગે છે. એ ગીતનો જ ઉપયોગ ઠાકોરે નાયિકાના હૃદયમાં વિયોગવ્યથા ઉપજાવનાર કથાઘટક તરીકે કર્યો છે. અને વિયોગવ્યથિત થયેલી નાયિકા શામળ તથા મેઘાણીની કથાઓમાં "પછે વીરો વર કરેશ" અથવા "બાંધવ પિયુ કરેશ" વગેરે અર્થની બે સૂચનાત્મક પંક્તિઓ ગાય છે; એને બદલે ઠાકોરની નાયિકા ચાર કડીનું એક પદ ગાય છે. એ પદમાં એને "વીરો વર કરેશ"નો ભાવ લાવવો પડતો નથી કેમકે શામળ અને મેઘાણીની નાયિકાની જેમ એ પોતાના પતિની સાથે જ બંધુવેશે દેશાન્તર ખેડવા નીકળી પડેલી સ્ત્રી હોતી નથી. ઠાકોરની નાયિકા તો પોતાની મેળે પુરુષવેશે વતનમાંથી નીકળીને પાટનગરમાં નાયકને પાછળથી આવી મળે છે અને નાયક પણ એને તરત જ ઓળખી લઇ શકતો નથી; એને ઓળખતાં નાયકને થોડીક ક્ષણોની વાર લાગે છે. એટલે, શામળ અને મેઘાણીની કથાઓમાં નાયિકાની ઉક્ત પંક્તિઓથી કેવળ રાણીને જ નાયિકાના અસલ સ્વરૂપનો યત્કિંચિત્ ભેદ મળે છે ત્યારે ઠાકોરની કથામાં નાયિકાના પદથી નાયકને તેમ જ બેગમને એમ બંનેને નાયિકાના અસલ સ્વરૂપનો ભેદ મળે છે.

રાજમહાલયની અટારીમાં નાયિકા દ્વારા ગીત ગવાવું ને તે જ વેળાએ રાણી કે બેગમનું શયનખંડમાં જાગતા હોવું :

એ બંને ક્રિયાઓના યૌગપદ્યની આકસ્મિકતા વડે જ શામળ તથા મેઘાણીએ પોતાના કથાવસ્તુનું નિર્વહણ આણ્યું છે. ઠાકોરે એવી આકસ્મિકતાનો આશ્રય ન લેવો પડે તે માટે ઘટનાનું અન્યથા આયોજન કર્યું છે. તેમની કથામાં ખલાતનો કોક બાતમીદાર પાટનગરના બક્ષી ન્યારેલાલને તેજુભા નામધારી કેસરબા (નાયિકા)ની શંકાસ્પદ હિલચાલની બાતમી મોકલાવે છે ને ન્યારેલાલ તે-વિષયક વીગતોને વર્ણવતો એક પત્ર તૈયાર કરે છે. એ પત્ર એણે બેગમને લખેલો કે સુલતાનને લખેલો તે નાટકમાં કળી શકાતું નથી. પરંતુ નાટકમાં એક વસ્તુ સ્પષ્ટ થઇ જાય છે કે સુલતાનને એ પત્રનો કશો જ ખ્યાલ નહોતો ; માત્ર બેગમ જ પત્રની વીગતોને જાણતી હતી. જો બક્ષી કોઇ રાજકીય ભેદવાળો પત્ર લખે તો એ પત્ર સુલતાનને નહીં પણ બેગમને ઉદ્દેશીને લખે યા તો એ પત્ર સુલતાનને નહીં પણ બેગમને જ પહોંચે તેમ જ સુલતાનને અજાણ રાખીને તદ્વિષયક તાત્કાલિક પગલાં ભરવા બેગમ જ તૈયાર થાય, અને એ ઘટનાનો એવી રીતનો નીવેડો લાવવાની એવી વ્યવસ્થા પણ જે તે લાગતાવળગતા અધિકારીઓને અભિમતે ય હોય: એ પ્રમાણેની વીગતોની યોજના પ્રસ્તુત નાટ્યવસ્તુમાં વિચિત્ર ને અપ્રતીતિકર લાગે છે. પણ ઠાકોર મૂળ કથાનકના હાસ્યમાંથી ઊગરી શક્યા નથી અને તેથી મૂળ કથાનકની જેમ તેમણે પણ બેગમને જ નાયિકાનો ભેદ સૌ પ્રથમ પામી જતી બતાવી છે. આ વીગત પરત્વેનું હાસ્ય અને બક્ષીના પત્રની વીગત પરત્વેની મૌલિકતા: આ બંને બાબતો વચ્ચેની વિસંવાદિતાને કારણે નાટ્યવસ્તુમાં ઉપર્યુક્ત

વિચિત્રતા પેસી ગઇ છે તેનો ઠાકોરને ખ્યાલ રહ્યો નથી. ટૂંકમાં નાટ્યવસ્તુને વાસ્તવિકતાની વધુ નિકટ લાવવા જતાં નાટ્યવસ્તુ કેટલીક અપ્રતીતિકરતાઓ ને વિચિત્રતાઓનો ભોગ બની જવા પામ્યું છે.

પાત્રોના જાતિ, સ્વભાવાદિ અનુસાર તેમની ઉક્તિઓની ભાષા પ્રયોજવી જોઇએ એવી ઠાકોરની માન્યતા હતી. છતાં તેમનાં પાત્રોની ભાષા જે તે દેશ, કાળ અને જાતિની ભાષાગત વિશેષતાઓને ધારણ કરવા કરતાં ઠાકોરની ગદ્યભાષાની છાયાને વધુ અંશે ધારણ કરી બેઠી છે. છેલ્લા પ્રવેશમાંની સુલતાનની ઉક્તિઓમાંની ગુજરાતી ભાષામાં ઠાકોરે એક મુસ્લિમ રાજવીની ઉર્દૂભાષાની છાંટ લાવવાનો યત્ન કર્યો છે. પરંતુ ચોથા પ્રવેશમાંની બેગમની ઉક્તિઓમાંનું એવું ભાષા-મિશ્રણ અસુભગ બની ગયું છે. વળી, એ પ્રવેશમાંની બેગમની છેલ્લી ઉક્તિમાં તેના રમુજી મિજાજને અવતારવા જતાં ઠાકોરે એ પાત્રને પ્રાકૃત વૃત્તિવાળું બનાવી દીધું છે. એક બેગમના ગૌરવને ન છાજે તેવી પ્રાકૃત વીગતોના કથન દ્વારા એ બેગમ ત્યાં એક અદની ગરાસણી આગળ વિનોદવૃત્તિ આચરી બેઠેલી જણાય છે. છેલ્લા પ્રવેશમાંના બારોટના પદમાં ઠાકોરે બારોટની શબ્દાનુપ્રાસી વાણીને ઉતારવા પ્રયત્ન કર્યો છે છતાં એ ભાષાનું સ્વરૂપ સંપૂર્ણપણે બારોટશાઇ ભાષાના સ્તર સુધી પહોંચી શક્યું નથી. ચોથા પ્રવેશમાં સિપાઇઓ વડે ગવાતા ગીતમાંની "પિયૂ કિયૂ સિયૂ" વગેરે શબ્દરચના હાસ્યાસ્પદ લાગે છે. એ ગીતમાં તથા એ જ અંકમાં નાયિકા વડે ગવાયેલા ગીતમાં કવિને પ્રાસ બેસાડતાં પડેલો શ્રમ તરત વરતાઇ આવે છે.

ગીતના પ્રવાહી લય સાથે સરળપણે વહી જાય તેવો પદવિન્યાસ યોજવાનું ઠાકોર માટે મુશ્કેલ બની જાય છે. ક્યાંક દીર્ઘ સમાસરચના, ક્યાંક તત્સમ - તદ્ભવ - દેશ્ય - ફારસી અરબી શબ્દોથી બનેલી મિશ્ર બાની, ક્યાંક આયાસપૂર્વક ને ક્લેશકર રીતે છંદોલયમાં બેસાડાયેલી ભાષા જોવા મળે છે. એ બધાથી ઠાકોરની ગીતકાર તરીકેની પ્રતિભા ન્યૂનતા છતી થઇ જાય છે.

ઠાકોરે "લગ્નમાં બ્રહ્મચર્ય."ને "નાટિકા મધ્યયુગની" તરીકે ઓળખાવી છે. કેસરીસિંહ બીજા પ્રવેશમાંની એક ઉક્તિમાં બોલે છે : "લડાઇ ધીંગાણાં તો એટલાં આઘાં વહ્યાં ગયાં, કે તેમાં પડવા જઇએ તો અહીંનું છે તે પણ ધૂળ મળે. ... આ દેશકાળને હવે રજપૂતાઇ ખપતી જ નથી. વળી ભોં ને નવા ખજાના ધર્મયુધ્ધે કમાવાના પ્રસંગ જ દેખાતા નથી". ચોથા પ્રવેશની એક ઉક્તિમાં કેસરીસિંહનો સાથી બોલે છે : "જી, એક વાગી ગયો, હવે તો બે વાગશે". આ ઉક્તિઓ મધ્યયુગની સંભવી શકતી નથી ; લડાઇધીંગાણાં મધ્યયુગમાં સહજ હતાં તથા મધ્યયુગમાં આજના જેવી ઘડિયાળો વપરાતી નહોતી. "એક વાગ્યો, બે વાગ્યા" એમ કહેવામાં નિર્દેશાતું કાલમાન તે મધ્યકાલનું નહીં પણ આજનું કાલમાન છે. આવી ઉક્તિઓ કથાસમયને મધ્યયુગનો તો નહીં પણ બહુ બહુ તો અર્વાચીન યુગના આરંભકાલનો ઠરાવી શકે. પણ એટલી જ ઉક્તિઓ પરથી કાંઇ કથાની મધ્યકાલીનતા લુપ્ત થઇ જતી નથી. અર્થાત્ કાલવિપર્યાસ થયેલો વરતાય, તેવાં તત્ત્વો ઠાકોરની કૃતિમાં વિનિયોજાયેલાં જોવા મળે છે.

ઠાકોરની કૃતિનો આરંભ જૂનવાણી છે. જૂનાં નાટકોમાંના સૂત્રધારના પાત્ર જેવાં બંસી શર્મા ને ડંસી શર્મા (શબ્દપ્રાસ સાધવા જોડી કાઢેલું બેહૂદું નામ) નામનાં પાત્રોને કલ્પીને ઠાકોરે તેમના વડે નાટિકાના "અર્થમંગલમ્" નામના આદ્ય પ્રાવેશિક પ્રવેશની યોજના કરી છે. એમની ઉક્તિઓને ઠાકોરે વિનોદી બનાવવા યત્ન કર્યો છે. બંસી શર્મા અને ડંસી શર્મા તેમની ચાર પદ્યાત્મક પંક્તિઓમાં સંસાર લગ્નમૂલ અને લગ્નસાર છે કે લગ્નઝાળ ને લગ્નખાખ છે તેનો વિવાદ ઊભો કરે છે. આના પરથી નાટક લગ્ન અને સંસારના પ્રાણપ્રશ્નોને સ્પર્શતું વસ્તુ આલેખનારું હોવું જોઇએ, એવો ભ્રમ ઉત્પન્ન થવાનો સંભવ છે. પરંતુ પ્રસ્તુત નાટકનો ઉદ્દેશ એવા પ્રાણપ્રશ્નોની મીમાંસા કરવાનો નહીં પણ ચરિત્ર-પ્રકાશક સાહસોને નાટ્યાત્મક રૂપમાં આલેખવાનો હોય એમ લાગે છે; કેમકે આ નાટકમાં કોઇ જીવન ફિલસૂફી ઉપર કે પાત્રવિધાન ઉપર ધ્યાન નથી દેવાયું, માત્ર ઘટનાને જ પ્રાધાન્ય આપી દેવાયું છે. તેથી જે પ્રકારને સૌથી વધુ સ્થૂલ કહેવાય તે વસ્તુપ્રધાન પ્રકારની આ કૃતિ બની ગઇ છે. બંસી શર્મા અને ડંસી શર્મા આ કૃતિનાં એકાધિક નામાભિધાનો નિર્દેશે છે ખરા પરંતુ એ બધાં નામોમાંથી કોઇપણ એક નામ પર આખરની મહોર મારતા નથી અને કૃતિના નામ વિષેનો છેવટનો નિર્ણય જણાવવાની પોતાની અશક્તિ જાહેર કરી દે છે. ઠાકોરે નાટિકાને "લગ્નમાં બ્રહ્મચર્ય અથવા સંયોગે વિયોગ" નામ આપ્યું છે તે જોતાં બંસી શર્મા ને ડંસી શર્માને નાટકના

નામનો નિર્ણય લેવાનું કામ પ્રેક્ષકો પર છોડી દેતા બતાવ્યા છે તે બેહૂદું લાગે છે.

નાટકમાં જે કંઇ નાટ્યાત્મકતા છે તે મૂળ કથાની છે. મૂળ કથાનકમાં ઠાકોરે દાખલ કરેલા સુધારાવધારાઓથી નાટકનાં નાટ્યતત્ત્વોમાં સંખ્યાગત કે માત્રાગત કશી જ વિવૃધ્ધિ થવા પામી નથી. કથાવસ્તુમાં ઠાકોરે દાખલ કરેલા સુધારાવધારા વિષે જો એક જ વાક્યમાં અભિપ્રાય આપવો હોય તો કહી શકાય કે કથાવસ્તુને સ્વાભાવિકતા અને વાસ્તવિકતાની નજીક લાવવા જતાં તેમને હાથે ઉક્ત વસ્તુમાં અપ્રતીતિકરતાઓ, અસ્વાભાવિકતાઓ આવી ગઇ છે.

*   *   *

"ઉગતી જુવાની"ના "પ્રસ્તાવના" નામક પ્રવેશમાં સૂત્રધાર અને તેની નાની વ્હેન વચ્ચે યોજાયેલા સંવાદમાં ઠાકોરે ઉક્ત નાટકની રચના પાછળના પોતાના ઉદ્દેશની સ્પષ્ટતા કરી છે. જૂની રંગભૂમિનાં ભવ્ય, અભૌમ, અતિકાય, અને તેથી "સામાન્ય સ્ત્રી પુરુષો"ને "હરગીઝ સુંદર ન લાગે" તેવાં પાત્રોવાળાં નાટકોને બદલે, જેમાં "બનાવો અને સંજોગો અને પાત્રો અને ભાવ આ સમયના જ, અને ન મોટા ન ન્હાના આપણા જ મધ્યમ ઘાટના હોય" તેવી, જેમાં નિરૂપાયેલા સામાન્ય જનજીવનના વસ્તુમાંથી સામાન્ય માનવો પોતાને લાયક કંઇ પણ બોધગ્રહણ કરી શકે તેવી, જેમાં ચિત્રિત થયેલી દુનિયા સામાન્ય માનવોને "પોતીકી" જ અને તેથી "વહાલી"-"અતિવહાલી" લાગે, એટલું જ નહીં પણ એ દુનિયા તેમને પોતાની "ગોદમાં લઇને ઊર્મિઓ ઉપર ઊર્મિઓ અનુભવ્યા કરિયે" એવી "સુંદર" લાગે તે રીતે જેમાં આલેખાયેલી હોય

તેવી – નવી રંગભૂમિની માગને પહોંચી વળતી–નાટ્યકૃતિ લખવાનો ઠાકોરનો આશય હતો અને એ આશય તેમણે "ઉગતી જુવાની"ની રચના દ્વારા ફળીભૂત થતો જોયો હતો. એ નાટક પ્રસિદ્ધ થયું ત્યારે "સાહિત્ય" સામયિકે તેને "ચાલુ હિન્દુ વર્ષનો માર્ગદર્શક ગ્રંથ" – એવું બિરુદ આપીને આવકાર્યું હતું.

નાટકમાં દોલત – શ્રીમતીનું લગ્ન, પદ્મા – રમણભાઇનું લગ્ન, શીરીન – રુસ્તમનું લગ્ન, કંચન – સુવર્ણા વચ્ચે એકરાગની સ્થાપના વગેરે એકાધિક ઘટનાતંતુઓ આલેખાયા છે પણ એ બધામાંની છેલ્લી ઘટના નાટકની મુખ્ય ઘટના બની રહે છે. કથાના પ્રવાહ દરમ્યાન કંઇક એવું વિશિષ્ટ બનવું જોઇએ કે જેને લીધે, તે જેને અંગે બન્યું હોય, તે બાબતના કથાને આરંભે દર્શાવાયેલા સ્વરૂપ કરતાં કથાના અંતમાં દર્શાવાયેલા તેના સ્વરૂપમાં કંઇક વિશિષ્ટ ફેર પડી ગયેલો જણાઇ આવે. કથાના પ્રવાહ દરમ્યાન જે બિંદુએ જેના પરત્વે એવું કંઇક વિશિષ્ટ બને તે બિંદુએ તેના પરત્વે એ કથા ખરેખર કથા બની છે એમ કહેવાય. "ઉગતી જુવાની"માં બીજાં બધાં પાત્રોનું અંતઃસ્વરૂપ સાદ્યંત લગભગ એકસરખું રહે છે. એકલા કંચનના પાત્રમાં જ લેખકે હૃદયપરિવર્તનની ક્રિયાને નિરૂપી છે. અને તેથી એકલી એ ક્રિયા જ નાટકની પ્રધાન ઘટના બની રહે છે. અથવા અન્યથા એમ કહી શકાય કે આ નાટકમાં જો કોઇનું પણ નાટક બનેલું હોય તો તે સુવર્ણા અને કંચનના સુમેળની ઘટનાનું બની રહેલું છે; અને પરિણામે કંચન અને સુવર્ણા નાટકમાં નાયકનાયિકા બની રહેલાં છે. નાટકનું નામકરણ પણ કંચને ઉગતી જુવાનીમાં ખાધેલી ઠોકરને અનુલક્ષીને લેખકે આપ્યું હોય તેમ લાગે છે.[૨]

લેખકે કંચનને ખાનદાન કુટુંબના બિનજવાબદાર સ્વચ્છંદી નબીરા તરીકે ચીતરવાનો અને સુવર્ણાને પોતાના દુર્ભાગ્યની વેદનાથી મૂંગે મોઢે અંતરમાં ને અંતરમાં જલ્યા કરતી કલારસિક પટ્કરણ લાગણીશીલ સુશીલ સમજુ નારી તરીકે નિરૂપવાનો પ્રયાસ કર્યો છે. આઠમા પ્રવેશમાંની કંચનની એક ઉક્તિ[3] પરથી જાણી શકાય છે કે કંચન સુવર્ણાને હાથખર્ચી કે બીજી કોઇ જરૂરિયાત માટે પૈસા આપવા જતો તો સુવર્ણા તે લેતી નહીં, એટલું જ નહિ પણ, કંચનને પૈસા જોઇતા હોય તો તેને એ મોઢે ચઢીને માગવા ન પડે તેટલા સારુ સુવર્ણા પોતાની સેફની ચાવી પણ એને આપી રાખતી. કંચન એ રીતે પોતે લીધેલા પૈસાની વીગત સુવર્ણાને કહેવા જતો તો સુવર્ણા એ સાંભળતી પણ નહીં. ઉપરથી કહેતી, "મ્હને અહીં કશો ખર્ચ નથી તો ય બાપુ, મામા, ને મામી મોકલ્યા જ કરે છે. ત્હમે વાપરો છો તે પણ હું જ વાપરું છ ને !" આટલા ઉપરથી સુવર્ણાની સુલક્ષણતાનો લેખકને ઉદ્દિષ્ટ એવો ખ્યાલ આપણને મળી રહે છે. લેખકે કંચનને આખા નાટકમાં ક્યાંય સુવર્ણા પ્રત્યે કશું દુર્વર્તન દાખવતો બતાવ્યો નથી. તે કોલેજની રજાઓમાં મુંબઇથી અસલનેર પાછો આવે છે ત્યારે સુવર્ણા માટે "પતંગિયાંની પાંખ જેવી" કોર પાલવવાળી "એક રેશમી સાડી મુંબઇથી લઇ આવે છે". સ્વભાવનો તે વિનોદી છે ; એટલે સુવર્ણા અને તેની વચ્ચે મનોદુઃખનું માત્ર એક જ કારણ છે – અને તે એનું મદિરાવ્યસન. "ઉગતી જુવાની"-ને નાટક બનાવવા મથતા મુખ્ય સંઘર્ષનું બીજ એટલી એ એક જ બીનામાં રહેલું છે. સુવર્ણાનું સંયત વર્તન (resigning attitude) એ સંઘર્ષને મોળો બનાવી દે છે. તો બીજી બાજુ,

કંચનનું સુવર્ણા તરફ અન્યથા નિરુપદ્રવી રહેલું વર્તન પણ સંઘર્ષમાં તીવ્રતાને પ્રવેશતી અટકાવે છે.

કંચન અને સુવર્ણાનાં ઉપર્યુક્ત લક્ષણો સાથે વિસંગત માલૂમ પડે તેવી વીગતો પણ નાટકમાં જોવા મળે છે. પાંચમા પ્રવેશમાંની, સુવર્ણાની "આજે પણ પાછો મુવો દાળશીરો"એ ઉક્તિથી સૂચક રીતે સંઘર્ષનો નિર્દેશ થાય છે. કંચન ઘેરે આવ્યો ત્યારથી શ્રીમતી સુવર્ણાના મોં સામે જોઇ રહી હતી અને કંપારી ખાઇ ગઇ હતી એવા લેખકે કરેલા નિર્દેશથી એ સંઘર્ષ ફરીથી સૂચિત બને છે. પરંતુ એ પ્રવેશમાં સુવર્ણા કુટુંબ બહારનાં માણસો આગળ પોતાની હૈયાવરાળ કાઢે છે તે એની સુશીલતાને છાજતું નથી. વળી, શ્રીમતી સુવર્ણાને માટે "મ્હોળિયાં કે કોર" લઇને સુવર્ણાને ઘેરે આવે છે ત્યારે તે એ બધું લઇને સીધી સીધી પોતાની પાસે ચાલી ન આવતાં પોતાનાં સાસુને એ બધું બતાવ્યા પછી જ પોતાની પાસે આવે તેવી તજવીજ કરવાની સૂચના સુવર્ણા રત્નગૌરીને આપે છે. સાસુ પ્રત્યે આટલું આભિજાત્ય દાખવતી સુવર્ણા પિયર જવા ઘેરથી નીકળતી વખતે સાસુ કે પતિને મળવાની યે તથા કરતી નથી ; જવાની પરવાનગી બીજી વ્યક્તિ દ્વારા મંગાવી લે છે. શ્રીમતી એને એમ ન કરવાની સલાહ આપવા જાય છે ત્યારે તે કોઇ પીઢપ્રગલ્ભ નાયિકાની જેમ કટાક્ષમય ઉત્તર આપી દઇને એની વાતને ટાળી દે છે. શ્રીમતી સુવર્ણાને તેના સ્વાસ્થ્ય સંબંધી પૃચ્છા કરે છે ત્યારે સુવર્ણા "[શરીર] સારું ન હોય તો ઓછી પીડા" – એ ઉક્તિ દ્વારા પોતાની સ્વાસ્થ્યેતર આપદ્નું ગર્ભિત સૂચન કરી દે છે પણ એ ઉક્તિયે બળાપાથી નીકળી ગયેલા વાંકા વેણ જેવી

લાગ્યા વગર રહેતી નથી. કંચન કિશોરને નાગના રમકડાની વાત કરે છે તેમાં સાદા ટીખળથી કશું વધારે નથી લાગતું છતાં કંચનની એ ઉક્તિથી છંછેડાઇ જઇને સુવર્ણા તેના પ્રત્યે જે વેણ ઉચ્ચારે છે તેમાં નરદમ ધૃણા અને તોછડાશ ભરેલી જણાઇ આવે છે. સુવર્ણાની "આજે પણ પાછો મુવો દાળશીરો", એ ઉક્તિથી સૂચવાયેલો સંઘર્ષ દારૂના શીશા સાથે આવતા દાળશીરાના પાત્ર-પ્રવેશ સાથે સ્પષ્ટ થઇ જાય છે. સૂચન અને સ્પષ્ટીકરણનાં બે બિન્દુઓ વચ્ચે એવો ગાળો ઊભો કરવા પાછળ ઠાકોરનું પ્રયોજન નાટ્યૌત્સુક્ય (suspense) સર્જવાનું હોઇ શકે. પણ એ ઔત્સુક્યનું સાતત્ય રહે એટલા માટે સંઘર્ષનો ફરીફરીને સૂચક નિર્દેશ થયા કરવો જોઇએ. એ હેતુને પાર પાડવા ઠાકોરે સુવર્ણા પાસે સંઘર્ષસૂચક ઉક્તિઓ ફરીફરીને બોલાવી છે. પણ એ ઉક્તિઓ સંઘર્ષસૂચક બનતાં બનતાં, ઉપર કહ્યું છે તેમ, અનાભિજાત્ય, પીઢપ્રગલ્ભતા, કટાક્ષમયતા, ધૃણા ને તોછડાશના ભાવો બતાવનારી પણ બની ગઇ છે. અને એનાથી સુવર્ણાના લેખકોદ્દિષ્ટ આભિજાત્યને લાંછન લાગે છે. કંચનને પોતાની સેફની ચાવીઓ પહોંચાડતાં પહેલાં સુવર્ણા સેફમાંથી સો રૂપિયા કાઢી લઇને અડતાલીસ રૂપિયાની રકમ રહેવા દે છે. સેફમાં જે કંઇ રકમ પડી હોય તે બધી યે વાપરવાની છૂટ પોતે કંચનને આપે છે, એવી છાપ કંચનના મન પર પાડવાનો સુવર્ણાનો પ્રયત્ન એમાં વરતાઇ આવેછે ; પરંતુ, એ છાપ પડી યે શકે અને સાથે પોતાની પાસે કુલ રકમમાંનો મોટો હિસ્સો ગુપ્ત રીતે બચી પણ શકે એવી દંભભરી બેધારી ચાલ ચાલવાની સુવર્ણાની મનોવૃત્તિ પણ એમાં છતી થઇ જાય છે. કંચનની સામે

તે ક્યારેય પ્રગટ બળવો પોકારતી નથી. એથી એમની વચ્ચેના સંઘર્ષને અંદરખાને ધુંધવાતી આગ જેવો બનાવવાની તક લેખકને સાંપડે છે પરંતુ લેખક એ પ્રકારનું ઊંડાણ પણ સંઘર્ષના આલેખનમાં આણી શકતા નથી. ઊલટું, સુવર્ણાના પ્રગટ વિદ્રોહના અભાવે સંઘર્ષ તીવ્રતા પણ પકડી શકતો નથી.

આઠમા પ્રવેશમાં ઠાકોરે કંચનના હૃદયપરિવર્તનનો પ્રસંગ યોજ્યો છે; અને એ પરિવર્તન તેમણે કંચનના પિતા અજબરાય દ્વારા સાધ્યું છે. અજબરાયને અચાનક (કોઇ ગુપ્ત સાધનથી ? સ્વયંસ્ફુરણાથી ? કંચને ભોજન વખતે ન જેવું ખાધું અને ઉપર દોઢ લોટો પાણી પીધું તે પરથી ?) કંચનની લત વિષે પાકો શક પડી જાય છે અને તે કુટુંબના સમૂહભોજન બાદ એકાએક કંચનની મેડી જોવાની ઇચ્છા વ્યક્ત કરે છે. એકે એક વીગતને જાણે જાણતા હોવા છતાં કશું જ ન જાણતા હોય ને રજેરજ જાણવાને આતુર બન્યા હોય તે રીતે તેઓ ત્યાં વર્તે છે. આથી એમને એમના મનમાં જાગેલા ઉગ્રક્રોધ પર પુષ્કળ કાબૂ રાખવો પડે છે છતાં તેમની કટાક્ષોક્તિઓમાં તેમનો રોષ બહાર આવી ગયા વગર રહેતો નથી. તેમના શક સાથે ઘટનાનો સંઘર્ષ એકાએક પરાકાષ્ઠાએ પહોંચી જાય છે ને એ પરાકાષ્ઠાનું નિર્વહણ પણ એકદમ ત્વરિત રીતે આવે છે. અલ્પ ક્ષણોમાં જ તેઓ ક્રોધવશાત્ કંચનને તમાચ મારી દે છે ને કંચન રડી દે છે તથા પોતાના અપરાધની પશ્ચાત્તાપપૂર્વક સવિસ્તર કબૂલાત આપી દે છે.

લેખક પોતાની કૃતિમાં પાત્રોનાં આંતરબાહ્ય પરિવર્તનો બતાવે તેની સામે આપણો વાંધો ન જ હોય, પરંતુ લેખક જો

યોગ્ય ભૂમિકા બાંધ્યા વગર, સંયોગોનું જરૂરી પરિબળ સર્જ્યા વગર એકદમ સરળતાથી કોઇપણ પરિવર્તન લાવે તો તે પ્રતીતિકર નહીં પણ ઉપહસનીય લાગે. કંચનમાં લેખકે બૂરી આદતનાં ઊંડાં મૂળ નાંખ્યાં નથી, અને તે મૂળને ઉખાડી નાખવા માટે તેને લેખકે તીવ્ર મનોમંથનમાંથી પસાર કર્યો નથી, સંઘર્ષમાંથી ઝૂઝતો ઝૂઝતો સ્વાભાવિક ક્રમે પરિવર્તનની દશામાં આવતો તેને લેખકે ચીતર્યો નથી, વીજળીની ચાંપ દબાતાં જ દીવો થાય ને નિમિષમાં અંધારલિપ્ત ખંડ પ્રકાશપ્રોજ્જ્વલ બની જાય તેમ બાપની એક તમાચ વાગતાં જ કંચન દુર્જનનો સજ્જન બની જાય છે. તેથી જે પરિવર્તન કપરું ને ભવ્ય લાગવું જોઇએ, જે સંઘર્ષ તીવ્ર ને નાટ્યરસપોષક બનવો જોઇએ, તે ડાબા હાથના ખેલ જેવાં બની જાય છે. વળી, "વસંત"ના સમીક્ષકે[૪] કહ્યું છે તેમ પરિવર્તનનો એ પ્રસંગ પણ ગ્રામ્ય છે કારણ કે પિતાનો પ્રભાવ ગ્રામ્ય રીતનો દર્શાવાયો છે: ત્યાં ધર્મ્ય રૌદ્ર રસ રસિક રીતે પોષાયો નથી. સુવર્ણાને માટે "સુવર" શબ્દનો કંચને પોતાના પિતાની આગળ કરેલો ઉલ્લેખ પણ અનુચિત, અસ્વાભાવિક ને અનાવશ્યક લાગે છે. પણ લેખકે પિતાના ક્રોધને પરાકોટિએ પહોંચાડીને નાટકના દૃશ્યમાં રુદ્ર રસનો તમતમાટ મચાવી દેવા માટે અનુચિત રીતે એ શબ્દનો કંચનની પાસે ઉચ્ચાર કરાવ્યો છે. જોકે કંચનનો એ શબ્દોલ્લેખ બીજી પણ એક રીતે સાભિપ્રાય ઠરતો નથી કેમકે નાટકમાં ક્યારેય લેખકે કંચનને એટલી બધી હીનતા પર ઊતરી જઇને સુવર્ણા સાથે વર્તતો દેખાડ્યો નથી. નાટકના આ ઘટનાતંતુમાં એક બીજી પણ અપ્રતીતિકરતા દેખાય છે. અજબરાય જો આટલા બધા ગુસ્સાબાજ હોય ને કુટુંબમાં જો એમની એટલી બધી ધાક હોય

તથા બાપનું કહેવું તરત માની લેવા જેટલો કંચન ઢીલો કે આજ્ઞાધારક હોય તો કંચન ઘર ઉપર કદી દારૂ મંગાવે જ નહીં, તેમ જ થોડી વારમાં જ કુટુંબનો જે સામૂહિક ભોજન-વિધિ શરૂ થવાનો છે ને જે વખતે પિતા પણ ત્યાં હાજર રહેવાના છે તે ભોજનવિધિમાં કંચન તરતની પીધેલી અવસ્થામાં જાય પણ નહીં. પણ લેખકે એવા અપ્રતીતિકર બનાવની યે યોજના નાટકમાં કરી છે.

નવમા પ્રવેશનો મુખ્ય ભાગ આઠમા પ્રવેશના અનાવશ્યક વિસ્તરણ જેવો છે. કંચનનું હૃદયપરિવર્તન બતાવ્યા પછી તેની અને સુવર્ણાની વચ્ચે સુમેળસાધક મુલાકાત ગોઠવી આપવાનું બાકી રહે તે કામ લેખકે નવમા પ્રવેશમાં કર્યું છે. પણ તે માટે લેખકે બીજાં કેટલાંક પાત્રોને બિનજરૂરી રીતે એમાં સંડોવ્યાં છે અને પ્રસંગને અવળા હાથે કાન પકડવાની રીતે સાધ્યો છે. લવજી દારૂને મણિભાઇ કંચનના અનિચ્છનીય વ્યવહારો વિષે પત્ર લખે; તદનુસાર લવજી દારૂ લાગતાવળગતા માણસોને - તેમાં કંચન તથા સુવર્ણાને પણ - પોતાને ઘેર બોલાવે (એને બીજા કોઇને ઘેર સામે ચાલીને જવું ના પડે પણ બધાને એ પોતાને ઘેર બોલાવી શકે એટલા માટે એના પેટમાં દુખાવો ઊપડે) અને બધાંના દેખતાં તે કંચન અને સુવર્ણા વચ્ચેની શરમ તોડાવે - એ પ્રકારની પ્રસંગયોજના ઠાકોરે કરી છે. કંચન અને સુવર્ણા બધાંના દેખતાં એકબીજાનું નામ દે એટલા પરથી બંને વચ્ચે સુમેળ સિદ્ધ થઇ ગયો છે એમ ન માની લેવાય. સુમેળ સાધવાની એ રીત આછકલી ને બાલિશ લાગે છે. અને તેમાં યે સુવર્ણા જ્યારે કંચનનું નામ દે છે ત્યારે એને અસ્વાભાવિક

રીતે વધુ પડતી પ્રગતિશીલ અને મુક્તમના બનાવી દેવાઇ છે; એના આગલા પાત્રનિરૂપણની સાથે એ વાત બંધબેસતી લાગતી નથી. પાત્રનિરૂપણની દૃષ્ટિએ એના પહેલાંના મિજાજથી એનો આ વખતનો મિજાજ તદ્દન જુદો પડી જાય છે – એક મિજાજમાંથી બીજા તદ્દન જુદા મિજાજમાં જવાની એની એ ક્રિયા સાવ અપ્રતીતિકર અને પૂરતા પુરઃસંચલન (motivation) વિનાની બની જાય છે.

આખા નાટકમાં આઠમો પ્રવેશ સૌથી વધુ ક્રિયાવેગવાળો છે. કંચન ને સુવર્ણાનો સંઘર્ષ પાંચમા પ્રવેશે શરૂ થઇને આઠમા પ્રવેશે પૂરો થઇ જાય છે. આગલા પ્રવેશોમાં કંચનની વિપથગામિતાના બૂજ સૂચક નિર્દેશો મળે છે ખરા પણ એ પ્રવેશોમાં લેખકે ખાસ બીજા ગૌણ ઘટનાતંતુઓને જ આલેખ્યા છે. પહેલા પ્રવેશમાં લેખકે પદ્માના લગ્નનો અને તદન્વયે દોલતને માટે આગળનો અભ્યાસ છોડી દેવાના સંજોગની ઉપસ્થિતિનો અને એવા સંજોગને ઉપસ્થિત કરનારી મધ્યમ વર્ગની આર્થિક કંગાલિયતનો પ્રશ્ન ઊભો કર્યો છે. સ્ત્રીનો અવતાર ધરીને માનવકુળમાં જન્મેલા પ્રાણીને ઘૃણા – અવજ્ઞા – અવમાનનાભરી દૃષ્ટિએ જોવાનો આપણા મધ્યમવર્ગનો દૃષ્ટિકોણ અધમતાની અવધિએ જો પહોંચી ગયો હોય તો તે આપણી આર્થિક કંગાલિયતને કારણે જ છે; એનો પણ ઇશારો ઠાકોરે પહેલા પ્રવેશમાં કર્યો છે. એને લીધે જ ઠાકોરને આખા નાટકમાં વખતોવખત લગ્નનાં જુદાં જુદાં પાસાં વિષે પાત્રો પાસે ચર્ચા કરાવવાની સુવિધા મળી ગઇ છે. પદ્મા અને દોલતના લગ્નનો પ્રશ્ન નાટકના અંતમાં ઉકલી જાય છે. એ કરવા માટે ઠાકોરે વડીલ તરીકેની ફરજોને સમજતી ને અદા

કરતી પ્રગલ્ભ, સુશિક્ષિત ને પ્રેમાળ નારીના રૂપમાં ઇલાવતીનું પાત્ર યોજ્યું છે. પદ્માના લગ્ન અને દોલતના અભ્યાસનો પ્રશ્ન ઊભો થાય છે ત્યાં ઇલાવતી તેમની વહારે ધાઇને તેમને પોતાના કુટુંબમાં રહેવા બોલાવી લે છે; તેમને બંનેને ભણાવે છે અને પોતાનાં સંતાન રમણભાઇ સાથે પદ્માના અને શ્રીમતી સાથે દોલતના લગ્નનો તખ્તો ગોઠવી દે છે. આ તખ્તો ગોઠવવાની ક્રિયા તે નાટકનો બીજો મુખ્ય ઘટનાતંતુ છે અને નાટકમાં કંચન - સુવર્ણના ઘટનાતંતુ કરતાં આ ઘટનાતંતુ વહેલો શરૂ થઇને મોડો અંત પામતો હોવાથી વધુ પ્રસ્તાર ધરાવનારો બને છે. ને પરિણામે એ ઘટનાતંતુ નાટકનો મુખ્ય ઘટનાતંતુ હોવાનો ઘણાને આભાસ થાય છે. પદ્માના લગ્નના ને દોલતના અભ્યાસના પ્રશ્નનું શીઘ્ર નિરાકરણ ઇલાવતીની પાત્રયોજના દ્વારા લેખકે સાધેલું હોઇને એમનો ઘટનાતંતુ નાટ્યાત્મક સંઘર્ષની સીમામાં પ્રવેશ સુધ્ધાં પામતો નથી. તેથી નાટ્યદૃષ્ટિએ એ ઘટનાતંતુ નાટકનો મુખ્યતમ ઘટનાતંતુ બનતો રહી જાય છે. લેખકે પદ્મા-રમણ વચ્ચે કે દોલત-શ્રીમતી વચ્ચે પ્રાગ્વૈવાહિક પ્રણયનો કશો સંબંધ આલેખ્યો નથી. એટલે એ ઘટનાતંતુમાં એ પ્રકારનો પણ કથારસ પ્રવેશતો નથી. એથી પદ્મા-રમણ અને દોલત-શ્રીમતીના સંબંધો સ્વયમેવ લગ્નસંબંધોમાં પરિણમે તેવો કોઇ ઘટનાક્રમ લેખકે અખત્યાર કર્યો નથી. તેથી ઇલાવતીએ એ લગ્નસંબંધોની કરેલી યોજના નાટ્યવસ્તુમાં આકસ્મિક રીતે આવી પડતી હોય તેવી લાગે છે. રમણ અને શ્રીમતી કૌટુંબિક રાહે કંચન ને સુવર્ણા સાથે સંકળાયેલાં છે એટલું જ, બાકી રમણ-પદ્મા, દોલત- શ્રીમતીનો કથાપ્રવાહ કંચન-સુવર્ણાના

કથાપ્રવાહમાં કશો જ વિધાયક કે પ્રદાયક ભાગ ભજવતો નથી. એટલે સાચી કલાકૃતિમાં ભિન્નભિન્ન કથાપ્રવાહો જે રક્તમજ્જાગત, અન્યોન્યવિધાયક સંબંધથી અવિનાભાવે પરસ્પર સંકળાયેલા હોવા જોઇએ તે "ઉગતી જુવાની"માં બનતું નથી. એથી ઉક્ત નાટ્યકૃતિમાં ખરું નાટ્યવસ્તુ કેવળ પાંચમા પ્રવેશથી શરૂ થઇને આઠમા પ્રવેશે પૂરું થઇ જતું લાગે છે.

એકબીજાને ઉપકારક ન નીવડતી હોય તેવી બે કથાસેરો-માંની એક સેરની એક કડી પછી બીજી સેરની એક કડી, બીજી સેરની એક કડી પછી પહેલી સેરની એક કડી કાર્યસાધક અંતઃસંબંધ વિના મૂકી દેવામાં આવી હોય તો તેથી કૃતિનો પ્રધાન કથાપ્રવાહ વિક્ષિપ્ત બની જવાનો, અથવા બધા જ કથાપ્રવાહો વૃથા અંદરોઅંદર સેળભેળ થઇ જઇ વિચ્છિન્ન બની જવાનો ભય રહે છે. એ ભય "ઉગતી જુવાની"ને નડ્યો છે. તદુપરાંત, સંપૂર્ણપણે ક્રિયાવરોધક કહેવાય તેવા પ્રવેશોને કૃતિમાં વચ્ચે વચ્ચે ગોઠવવાને લીધે પણ વસ્તુવિકાસ, કથાપ્રવાહ ખોટકાઇ જતો જોવા મળે છે. ત્રીજા પ્રવેશમાં ઠાકોરે એક "અફલાતૂની સંવાદ" યોજ્યો છે. એ સંવાદમાં ભાગ લેનારાં પાત્રો પોતપોતાની ઉક્તિઓ દ્વારા પોતપોતાનાં વલણોને છતાં કરે છે; અને એમાંનાં કંચન, રુસ્તમજી, દોલત, રમણભાઇ વગેરે પાત્રો તેમનાં ઉક્ત વલણોના અનુલક્ષમાં જોઇ શકાય તેવો અગત્યનો ભાગ નાટકના બાકીના પ્રવેશોમાં પણ ભજવે છે; આથી ત્રીજા પ્રવેશની આવશ્યકતા - અનાવશ્યકતાને સમગ્ર નાટકના સંદર્ભમાં જોવી જોઇએ એવું ગર્ભિત સૂચન ઠાકોરે ટિપ્પણમાં કર્યું છે. પરંતુ ક્રિયાને ઘડીભર બાજુએ મૂકીને ગભીર વિષયો પરની

ચર્ચાઓ દ્વારા પાત્રોની લક્ષણબંધી એકવાર કરી લેવી અને પછી એના પાયા પર નીરાંતે (નિરાંતે) નાટ્યવસ્તુને વિકસાવવું – એવું વિભાજન કલાકૃતિમાં નભી શકે નહિ. વળી એ પ્રકારે કરેલી લક્ષણબંધીમાં પાત્રોનાં જે વ્યક્તિત્વપાસાં ને વિચાર-વલણો વગેરે દર્શાવ્યાં હોય તે નાટકના મુખ્ય ક્રિયાપ્રવાહમાં કશો વિધાયક ભાગ ભજવતાં ન નિરૂપાયાં હોય તો એ લક્ષણબંધી એ દૃષ્ટિએ પણ નિરર્થક પુરવાર થઇ શકે છે. ક્રિયા દ્વારા જ પાત્રોનું પાત્રત્વ ઉઠાવ પામતું હોય ને સાથોસાથ પાત્રોના પાત્રત્વમાંથી ક્રિયાનું પણ નિર્માણ થતું હોય તેવી પરિસ્થિતિ લેખકે કલાકૃતિમાં સર્જવી જોઇએ. પાત્રવિકાસ અને ક્રિયાવિકાસ એ બંને પ્રવૃત્તિઓ યુગપત્ અને અન્યોન્યપોષક રીતે જ કલાકૃતિમાં તમામ સ્થળે ચાલતી હોવી જોઇએ. "ઉગતી જુવાની"માં ત્રીજો પ્રવેશ ભલે પાત્રોનાં વલણોને છતાં કરતો હોય પણ તે ક્રિયાનો અવરોધક નીવડે છે. પ્રેક્ષક-શ્રોતાઓ એ પ્રવેશને નાટક તરીકે માણી શકે કે કેમ અને નટો એને ભજવી શકે કે કેમ તે વિષે ખુદ ઠાકોરે પણ ટિપ્પણમાં સંદેહ વ્યક્ત કર્યો છે. પણ એ પ્રવેશને અભિનેય બનાવવાની ને એ પ્રેક્ષક-શ્રોતાઓ માટે એને રસભોગ્ય બનાવવાની જવાબદારી તેમણે "નટયમૂ" પર નાખી દેતાં કહ્યું છે : "અભિનયકઠિન ભાગને પણ રસિક અસરકારક બતાવી આપવો એમાં જ નાટ્યકલાકારીગરીનો ઉત્કર્ષ છે". આમ, જો ત્રીજો પ્રવેશ નાટ્યદૃષ્ટિએ શ્રોતાઓ-પ્રેક્ષકોને માટે રસભોગ્ય ન બને તો તેનો દોષ પોતાનો નહીં પણ નટયમૂનો કહેવાય એમ ઠાકોરે આડકતરી રીતે કહી નાખી પોતાની જવાબદારીમાંથી છટકવાનો પ્રયત્ન કરી લીધો છે. પરંતુ જો લેખકે જ નાટકમાં અનભિનેય તત્ત્વોને

દાખલ કર્યાં હોય અને એમ કરીને નાટકના ક્રિયાવિકાસમાં નાટ્યવસ્તુની સમીચીન માવજતમાં નિર્બળતા દાખવી હોય અને પરિણામે નાટક નિષ્ફળ જાય તો એમાં નટનટીઓનો દોષ કયી રીતે કાઢી શકાય ? ચોથો પ્રવેશ પણ નાટ્યવસ્તુનો વિકાસ સાધનારો નથી બનતો. એમાં આલેખાયેલો પ્રસંગ પણ મુખ્ય કથાપ્રવાહથી આડો ફંટાઇ જાય છે. એવો જ આક્ષેપ દશમા પ્રવેશ ઉપર પણ થઇ શકે તેમ છે કારણ કે તેમાં પણ લેખકે મુખ્ય કથાપ્રવાહની ક્રિયાને આગળ ધપાવવાને બદલે લગ્નવિષયક ચર્ચાને પ્રવેશનો આલેખ્ય વિષય બનાવી દીધો છે. પહેલા પ્રવેશમાંનું દ્વિકેન્દ્રી દૃશ્ય તખ્તાલાયક નથી તેમ જ નાટ્યપોષક પણ નથી. બે ક્રિયાઓનું એકબીજા પ્રતિ વિશિષ્ટ ઉત્તરદાયિત્વ હોય અથવા બે ક્રિયાઓનો એકબીજાના પુરઃસ્ખલનમાં અનન્ય ફાળો હોય અને એ બે ક્રિયાઓને એકબીજાની આગળપાછળ નહીં પણ એક સાથે જ ઘટતી બનાવાતી હોઇને કથાપ્રવાહમાં પ્રદાયક નીવડી શકે તેવી નાટ્યાત્મક સ્થિતિનું નિર્માણ થઇ શકતું હોય તો જ દ્વિકેન્દ્રી દૃશ્યની યોજના નાટકમાં સાભિપ્રાય ઠરે. એવા કોઇ વિશિષ્ટ હેતુ વિના કેવળ નવીનતા કે શોખને ખાતર દ્વિકેન્દ્રી દૃશ્ય રચ્યું હોય તો તેનો કશો અર્થ નથી. એનાથી, ઊલટું, પ્રેક્ષકોનું ધ્યાન બે જગાએ વિભક્ત થઇ જવાનો અને તેથી એક ઘટનાના ઓછા ધ્યાનપાત્ર અંશો તરફ ધ્યાન દોરાઇ જતાં તે જ વખતે ચાલતી બીજી ઘટનાના વધુ ધ્યાનપાત્ર અંશોની નોંધ લેવાનું ચૂકી જવાનો ભય ઊભો થાય છે. આવા ભયનો પણ ઠાકોરે ટિપ્પણમાં નિર્દેશ કર્યો છે. પણ એ ભયને નિવારવાનો

ક્રિમિયાં

ક્રિમિયો યોજી કાઢવાની જવાબદારી પણ તેમણે "નટયમૂ" પર નાખી દીધી છે અને નટનટીઓની કુશળતા છતાં કંઇ ચૂક આવી જાય તો તે નિભાવી લેવાની પ્રેક્ષકોને ભલામણ કરી છે. એ ભલામણને નહીં અનુવર્તવાનું માનસ ધરાવતા પ્રેક્ષકોની તેમણે ત્યાં ખબર પણ લઇ નાખી છે. આમ ઠાકોરે બીજાના ગુણદોષની ઢાલ આડે પોતાની જવાબદારીઓના પાલનની શિથિલતાને, પોતાની નિર્બળતાને ઢાંકવાનો એકથી વધુ વાર પ્રયાસ કર્યો છે.

"ઉગતી જુવાની"ને અભિનેય બનાવવાના પોતાના ઉદ્દેશનો નિર્દેશ લેખકે ટિપ્પણમાં વારંવાર કર્યો છે. નાટકને અભિનેય બનાવનાર લેખકે નાટકમાં ભિન્નભિન્ન દૃશ્યો માટેની તખ્તાની સજાવટમાં વર્ણનોને પણ બને એટલાં વ્યવહારુ રાખવાં જોઇએ. પાંચમા પ્રવેશમાં ઠાકોરે વીગતે વર્ણવેલી અજબરાય સરદેસાઇની હવેલીને યથાતથ રીતે રંગમંચ પર દર્શાવવાનું તેમ જ હવેલીમાં તથા હવેલી બહાર પાત્રોની જુદી જુદી હિલચાલોને ઠાકોરે જે રૂપે દર્શાવી છે તે રૂપે એક જ સ્થિર રંગમંચ-સજાવટમાં દર્શાવવાનું દુષ્કર લાગે છે. એજ રીતે દસમા પ્રવેશનું દૃશ્ય પણ લેખકે જે રીતે આલેખ્યું છે તે રીતે તખ્તા પર દર્શાવવું મુશ્કેલ છે. એ પ્રવેશ લેખકે ચાલતી ગાડીના ડબ્બામાં ભજવાતા દૃશ્યરૂપે યોજ્યો છે. બે પાત્રોને ગાડીના ડબ્બામાં ઉપલાં પાટિયાં પર વાતો કરતાં દેખાડી શકાય એવી રીતે આયોજેલી રંગભૂમિ-સજાવટમાં જ એ બેમાંના એક પાત્રને પાટિયા પરથી નીચે ઉતરીને બારીમાંથી ડોકું બહાર કાઢીને (પ્રેક્ષકો સમક્ષ તેનું મોં રહે તે રીતે) બોલતું બતાવવું એ કામ રંગભૂમિ પર કેવું અશક્ય લાગે છે । છતાં ઠાકોરે એવી દૃશ્યયોજના

એ પ્રવેશમાં રાખી છે. યશોધર મહેતા કૃત "રણછોડલાલ અને બીજાં નાટકો"ના પ્રવેશકમાં ઠાકોરે "અર્વાચીન યુરોપીય નાટકનાટિકા"માં "વધી પડેલી અને હજી વધતી જ જતી" ઝીણવટભરી "સજાવટ"ની અસંખ્ય વિગતો"ને એ નાટકનાટિકાના એક દૂષણરૂપ ગણાવી છે અને ઠાકોરનું જ નાટક એમણે ગણાવેલા એ "દૂષણ"નું ભોગ બની ગયું છે. "સંવાદ વધારે પણ ક્રિયા ઓછી" અને "રંગભૂમિની સજાવટનાં નિર્દેશનોમાં વીગતપ્રચુરતા"– એ બેને નવલરામ ત્રિવેદીએ[૫] બર્નાર્ડ શૉનાં નાટકોની લાક્ષણિકતાઓ ગણાવીને એમની અસર ઠાકોરના "ઉગતી જુવાની" નાટક પર થયેલી જોઇ છે.

"ઉગતી જુવાની"માં ક્રિયાના વહનને ચલાવનારા સંવાદો કરતાં ચર્ચાઓમાં વ્યસ્ત રહેનારા, ગંભીર વિષયોને વિમર્શનારા સંવાદો વધારે જોવા મળે છે. તત્કાલીન સમાજમાં સળગતા કેટલાક પ્રશ્નો વિષેનાં જુદાં જુદાં દૃષ્ટિબિંદુઓને રજૂ કરવાની નેમ સાથે લેખકે નાટક યોજેલું હોઇને નાટકમાં નાટ્યવસ્તુ કરતાં વિચારવસ્તુ વધી પડેલું જોવા મળે છે. ફળમાં સ્વાદ જે રીતે છુપાયેલો હોય છે તે રીતે વિચારવસ્તુ નાટ્યવસ્તુમાં અંતર્હિત થયેલું હોવું જોઇએ. નાટ્યવસ્તુની કરોડરજ્જુ રૂપે નાટ્યવસ્તુમાં જ વિચારવસ્તુ ગર્ભિત રીતે સમાઇ ગયેલું હોવું જોઇએ. વિચારવસ્તુએ પોતે જ પોતાને પ્રગટ કરવાનું નથી હોતું; પણ નાટ્યવસ્તુએ એને પોતાનામાંથી વ્યંજિત કરવાનું હોય છે. નિબંધમાં વિચારવસ્તુ વિચારવસ્તુ તરીકે જ રજૂ થાય છે; કથાત્મક કલાકૃતિમાં તેનું પરિણમન ક્રિયાવસ્તુમાં થઇ જાય છે. આ પરિણમનની પ્રક્રિયામાં ક્રિયાવસ્તુ જેટલે અંશે વિચારવસ્તુને પોતાનામાં રૂપાંતરિત કરીને, ગર્ભિત રીતે નિયોજી શકે તેટલે અંશે કથાકૃતિ

કલાકૃતિ તરીકે વિજયને વરી શકે. ઘઉંના દાણામાં કાંકરા સેળભેળ થઇ ગયેલા માલૂમ પડે તેમ ઠાકોરની કૃતિમાં ક્રિયાવસ્તુ ને વિચારવસ્તુ – અસંયોજિત રૂપે – પૃથક્પૃથક્ રૂપે એકઠાં કરી દેવાયેલાં માલૂમ પડે છે. કંચન – સુવર્ણની સંઘર્ષકથા પાંચમા પ્રવેશે શરૂ થઇને આઠમા પ્રવેશે પૂરી થાય છે તે આપણે અગાઉ જોયું છે. વચ્ચેના બે પ્રવેશો આઠમા પ્રવેશમાંની ક્રિયાનાં પુરસ્સંચાલક બળો તરીકે યોજાયેલા નથી; પરંતુ કેવળ, પાંચમા પ્રવેશમાંની ક્રિયાના અન્ય પાત્રો ઉપર પડેલા પ્રત્યાઘાતોના આલેખનાર્થે જ યોજાયેલા છે. એ બે પ્રવેશોમાં લેખકે લગ્ન વિષેનાં ગમે તે મંતવ્યોની રજૂઆત કરી હોય; પણ કથાના સળંગ પ્રવાહમાં એ પ્રદાયક બળો તરીકે નહીં પણ વિક્ષેપક બળો તરીકે કામ કરતા હોય તો એમનું કલાકૃતિમાં મહત્ત્વ કેટલું?

ઊગતી અવસ્થામાં જ ઠોકર ખાઇ બેઠેલી જુવાનીની સુધારણા વિષેનો લેખકનો શ્રદ્ધાવાદ કંચનના પાત્રમાં રજૂ થયો છે. રમણ, શ્રીમતી, પદ્મા, દોલત અને ઇલાવતીનાં પાત્રો દ્વારા લેખકે બીજી એક વાત ચીંધી છે. સમજુ, સમભાવ-શીલ વડીલની છત્રછાયા નીચે ઊછરતાં કિશોર અને કિશોરીઓને ઉચ્ચ શિક્ષણની સમાન તકો સાંપડી રહે, તેઓ એકબીજાના સહવાસમાં રહી એકબીજાને સમજી શકે ને પછી પુખ્ત થયે વડીલો દ્વારા જ લગ્નગ્રંથિથી અન્યોન્ય જોડાવા પામે, તેમના જીવન-વિકાસની કોઇ પણ દિશાને તેમની આર્થિક વિટંબણાઓ રુંધી ન દે તે પ્રકારની પરિસ્થિતિનો લેખકને પક્ષપાત હોય તેમ લાગે છે. લેખકે આમાં લગ્નસંસ્થાના નવાજૂના સારા અંશોનો

સમન્વય ચીંધ્યો જણાય છે. દસમા પ્રવેશમાંના રમણભાઇ ને રુસ્તમજીના સંવાદમાં, વડીલોને અવગણીને કે અંધારામાં રાખીને યુવકયુવતીઓ વડે સ્વેચ્છાએ કરાતાં "તરંગી", "સ્વયંવર" લગ્નોને લેખકે બાળલગ્નોથી યે વધુ અહિતકર્તા ઠરાવ્યાં છે. એ જ પ્રવેશમાં લેખકે રમણને ભાવના અને વાસ્તવના સમન્વયને ચીંધતા યુવક તરીકે આલેખ્યો છે. ગંભીર વિચારોના આલેખનના મોહમાં ને મોહમાં લેખકે શ્રીમતી, પદ્મા વગેરે કાચી ઉંમરનાં પાત્રો પાસે પણ પુખ્ત વયનાં શિક્ષિત પાત્રોની માફક ગંભીર વિષયો પર ગંભીરતાથી ચર્ચાઓ કરાવી છે તે અજૂગતું લાગે છે. લગ્ન, શિક્ષણ, આહાર વગેરેના પ્રશ્નોને છણવા ઉપરાંત લેખકે હિન્દુ-પારસી કોમની બિરાદરીને પુરસ્કારવાનો ઉપક્રમ પણ પ્રસ્તુત નાટકમાં કર્યો છે. નાટકની મુખ્ય કથા કંચન-સુવર્ણા વિષેની છે અને તેમાં લવજીએ ભજવેલો ભાગ અનિવાર્ય ને સ્વાભાવિક નહીં પણ આગંતુક પ્રકારનો લાગે છે એ આપણે આ પહેલાં જોઇ ગયા છીએ. મહાન ભાવનાઓને ગમે તે પ્રકારે નાટકમાં ખેંચી લાવવાથી નાટક મહાન બની શકતું નથી. નાટકના વસ્તુવિકાસમાં, કથાગુંફનમાં, ક્રિયાપ્રવાહમાં જે તત્ત્વો પોતાનો ફાળો કલાત્મક અનિવાર્ય સાહજિક રૂપે ન આપી શકે તે તત્ત્વો વ્યવહાર-જગતમાં ગમે તેટલાં ઉદાત્ત હોય પણ નાટકમાં તે ક્ષુલ્લક ને નકામાં બની જાય છે. કંચન - સુવર્ણાની મુખ્ય કથા આઠમા પ્રવેશે પૂરી થઇ ગઇ હોવા છતાં, પહેલા પ્રવેશમાં પદ્મા - દોલતના લગ્ન ને અભ્યાસના પ્રશ્નો ઉપસ્થિત કરવામાં આવેલો હોઇ લેખકે નાટકને એ પ્રશ્નો પતે ત્યાં લગી - એટલે કે

બારમા પ્રવેશ લગી લંબાવ્યું છે. એ પ્રશ્નો પતાવી દેવાયા, તો ભેગાભેગ જુદીજુદી આદર્શ કારકિર્દીઓનાં દિશાસૂચનો પણ કરી લેવાની તક લેખકે બારમા પ્રવેશમાં ઝડપી લીધી છે. નાટકના પ્રસ્તાવ (exposition) માં લેખકે કેવળ સુવર્ણા, પદ્મા, દોલતના પ્રશ્નોના નિરાકરણની અપેક્ષા ઊભી કરી છે પરંતુ ઉપર્યુક્ત કારકિર્દી વિષયક દિશાસૂચનોની અપેક્ષા ઊભી કરી નથી. છતાં, જો લગ્નસંસ્થા, આહાર, શિક્ષણ વગેરેના પ્રશ્નોને નાટકમાં છણ્યા છે તો સાથોસાથ જુદીજુદી કારકિર્દીઓ વિષેનું પણ દિગ્દર્શન કરી જ લેવું - એવા ગ્રહમાંથી વિચારક શિક્ષક ઠાકોર પોતાની કૃતિને મુક્ત રાખી શક્યા નથી.

"ઉગતી જુવાની"ને લેખકે નવી રંગભૂમિ માટે લખેલું હોવા છતાં તેઓ એમાં પદ્યરચનાઓ મૂક્યા વિના રહી શક્યા નથી. જોકે તખ્તા પર સફળપણે રજૂ કરવા માટે એક નાટકમાં જેટલાં ગીતો જોઇએ તે કરતાં ઘણાં ઓછાં "ગીતો" "ઉગતી જુવાની"માં છે એવું મતવ્ય તે જમાનામાં વિવેચકોએ ઉચ્ચાર્યું હતું.[૬] નાટકની શરૂઆતમાં લેખકે જૂની પદ્ધતિને અનુસરીને એક "મંગલાચરણ" મૂક્યું છે. "નાટકનાં નામ, વિષય, પાત્રો, બનાવો, શૈલી, બોધ, આદિનાં - વળી ક્વચિત્ કર્તાનાં નામ આદિનાં-, સૂચન સીધી-આડકતરી રીતે કરવાની આપણી પરમ્પરા અનુસાર ઉક્ત "મંગલાચરણ"માં "એ પ્રકારનાં કંઇ સૂચન હોય તે વાંચનારે જાતે વિચારી લેવાં" એવું સૂચન ઠાકોરે ટિપ્પણમાં કર્યું છે. ચોથા પ્રવેશમાં યુરોપીય ઢબના નાચની સંગત માટેનાં ગાન તરીકે લેખકે એક ગઝલ ને એક ગીત એમ બે પદ્યકૃતિઓ મૂકી છે. એમાંની ગઝલ ગઝલના

બધારણ પ્રમાણેની નથી તેમ જ ગઝલની વિશિષ્ટ ચોટદાર ભાવાભિવ્યક્તિ પણ એમાં નથી. એની ભાષા ફારસી, સંસ્કૃત, દેશ્ય, તળપદા અંશોના મિશ્રણથી અસુભગ બની ગયેલી છે; તેમ જ એમાં પ્રસંગોચિત સરલ પ્રવાહિતા જોવા નથી મળતી. એ ગીતને કરુણ બનાવીને લેખકે તેનો શિરીનના મસ્તીભર્યા નૃત્ય સાથે વિસંવાદ ઊભો કર્યો છે. એમાંથી લેખક શીરીનને થોડીક કાવ્યતત્ત્વવિદ્ (!) બતાવી શક્યા છે, તો એના એ જ પ્રવેશમાં તેઓ બીજા એક ગીત માટેનો અવકાશ પણ ઊભો કરી શક્યા છે ! એ બીજું ગીત લાવણીમાં રચાયેલું છે. તે જમાનામાં વિવેચકોએ એને ઘણું વખાણ્યું હતું[૭] કેમકે એમાં ઠાકોરે માતૃભૂમિનું ગૌરવ ગાયું છે. ("અસલનેરનાં નૂર" વિષેનું એ ગીત "ગુરુજી"માંના"સુખનેરવર્ણન"ની અને "દુષ્કાળ"માંના આદર્શ નગરનિયોજનના વર્ણનની યાદ અપાવી દે છે. આદર્શ માનવવસાહત – યુટોપિયા –ના વર્ણનનું ઠાકોરને ઘણું આકર્ષણ હતું.) કહેવાની ભાગ્યે જ જરૂર છે કે ઉક્ત ગુજરાતી ગઝલ ને ગીત યુરોપીય નૃત્યના તાલને બધબેસતાં થઇ શકે એવાં નથી. અગિયારમા પ્રવેશમાં એક કાવ્ય, તુલસીની ચોપાઇઓનો એક ગુચ્છ અને એક રાસ – એમ ત્રણ પદ્યરચનાઓ મૂકવામાં આવી છે. પ્રસૂતિની વેદનાથી પીડાતી સુવર્ણાની પાસેથી ચિત્તની વ્યગ્રતા લઇને આવેલી શ્રીમતી એ વ્યગ્રતાથી "મનને એકદમ લાખસો ગાઉ આઘું ફેંકવા" માટે દોલત પાસે આવે છે અને દોલત એને એટલા માટે એક કાવ્ય સંભળાવે છે. એ કાવ્ય આર. એલ. સ્ટીવન્સનના "ધી વેગેબોન્ડ" પરથી ઠાકોરે ઉદ્‌ભાવેલી એક પદ્યકૃતિ છે. એ કૃતિના પાઠ દરમ્યાન દોલત

અને શ્રીમતી કવિતાવિષયક જે મુગ્ધ ઉદ્‌ગારો કાઢે છે તે પરથી તેમની કવિતાસૂઝની મર્યાદાઓ પરખાઇ જાય છે. એ પદ્યકૃતિ ઠાકોરની પોતાની ઉદ્દ્‌ભાવેલી કૃતિ હોવાથી, તે મૂળના કરતાંય નબળી હોવા છતાં; ઠાકોર તેને દોલત પાસે મૂળના કરતાંય ચઢી જાય તેવી કહેવડાવે છે. એ કાવ્યકૃતિ થોડાક કાવ્યરસિકો વચ્ચે પણ હવા જમાવે તેવી નથી તો એ રંગમંચ પર પ્રેક્ષકોની સમક્ષ શી રીતે હવા જમાવી શકે તે સમજાતું નથી. સુવર્ણાને પ્રસૂતિની પીડા શરૂ થઇને અંત પામે તે દરમ્યાનનો સમયનો ગાળો ભરવા માટે જ લેખકે એ કાવ્યપાઠનો ઉપક્રમ દોલત પાસે કરાવ્યો છે; નાટકના સળંગ ક્રિયાપ્રવાહમાં એનું કશું પ્રદાન નથી. સુવર્ણાના પુત્રજન્મનો ઉત્સવ કરવા માટે પાંચસાત ઘરની છોકરીઓને રાસ ગાવા સારુ બોલાવી લાવવા રાવસાહેબ રૂડકીને આજ્ઞા આપે છે ને રૂડકીનું તેડું થયે સવારના પહોરમાં જ સાતવારનો શૃંગારરસિયો રાસ ગાવા પાંચ સાત ઘરની છોકરીઓ ભેગી પણ થઇ જાય છે ! ને એ રાસથી પ્રવેશ પૂરો થાય છે.

"ઉગતી જુવાની"માં પણ "લગ્નમાં બ્રહ્મચર્ય"ની માફક લાંબી પાત્રોક્તિઓ પ્રમાણમાં ઘણી જ આવે છે અને તે પણ નાટકની અભિનેયતાને જોખમાવે છે. પાત્રોની ભિન્નતા અનુસાર તેમની ઉક્તિઓની ભાષામાં પણ ભિન્નતા લાવવાનો લેખકે સભાન રીતે પ્રયત્ન કર્યો છે. પરંતુ એ ભાષાભેદ કેવળ સ્ત્રીપુરુષોની અને નાતજાતની ભિન્નભિન્ન સાહજિક વાગ્‌લઢણોના ભેદને જ પ્રતિબિંબવા લગી પહોંચી શક્યો છે. કોમી બોલીના પ્રભેદોથી ને સ્ત્રીપુરુષોની જુદીજુદી વાગ્‌લઢણોથી પરિચિત રહેલા માણસને માટે એવો ભાષાભેદ

પ્રયોજવો દુષ્કર બનતો નથી. બોલચાલની સામાન્ય વાગ્-લઢણોના પ્રયોગોને અપવાદરૂપે બાદ કરીને જોઇએ તો શિક્ષિત પાત્રોની ચિંતનાત્મક કે ગભીર ગદ્યોક્તિઓ ઠાકોરના ગદ્યની છાંટ ભળેલી દેખાયા વગર રહેશે નહીં. એક જ સમાજનાં ને સમાન શૈક્ષણિક કે બૌધ્ધિક કક્ષા ધરાવતાં પાત્રોની ઉક્તિઓમાં તેમની ઔર્મિક, સાંસ્કારિક, સ્વભાવગત ભિન્નતાઓ અનુસારની અને તેમની બદલાતી ચિત્તાવસ્થાઓને પ્રતીકાત્મક રીતે વિશિષ્ટ શબ્દપ્રયોગો દ્વારા, વિશિષ્ટ પદાન્વયો ને વાક્યાન્વયો દ્વારા, વિશિષ્ટ ગદ્યલય દ્વારા પ્રતિબિંબિત કરી શકાઇ હોય તે પ્રકારની ભાષાભિન્નતાઓ નિયોજવાનું જે વધુ મુશ્કેલ કાર્ય છે તેનો પડકાર ઠાકોર ઝીલી શક્યા નથી. ત્રીજા પ્રવેશમાંના સંવાદને લેખકે અફલાતૂની સંવાદનું રૂપ આપવાનું ધાર્યું હતું પરંતુ એમાંની ઉક્તિઓ પાત્રોક્તિઓ કરતાં વક્તાઓનાં ભાષણો જેવી વધારે બની ગઇ છે. એક વિષય પરનાં જુદાં જુદાં મંતવ્યોને સંવાદના ચોકઠામાં ગોઠવી દેવાને બદલે પાત્રોના માનસિક ક્રિયાપ્રવાહને તેમની સજીવન વહેતી વિચારપ્રક્રિયાને રૂપે વાણીમાં અવતારતા સંવાદો યોજાયા હોય ; કથાના ઘટનાત્મક ક્રિયાપ્રવાહની જેમ પાત્રોના વૈચારિક ક્રિયાપ્રવાહને સંવાદોમાં ઉતરવાનું મળ્યું હોય ; કથામાં જેમ ઘટનાત્મક બળો વચ્ચે નાટ્યાત્મક સંઘર્ષ, પરાકાષ્ઠા, ઔત્સુક્ય વગેરે અનુભવાય છે તેમ વિચાર-વિનિમયના સ્તર પર નાટ્યાત્મકતાનો અનુભવ કરાવી શકે તેવા સંવાદો યોજાયા હોય તો અફલાતૂની સંવાદ સફળ થયો લેખાય. પણ અહીં તો પાત્રોક્તિઓ એકબીજાને નાટ્યાત્મક

રીતે પુરઃસંચાલિત કરતી હોય તેવી નથી બનતી પરંતુ લેખકને ફરીફરીને ખોટકાઇ જતા સંવાદને ધક્કા મારીમારીને ચલાવવો પડ્યો હોય તેમ લાગે છે. વધારે પડતી લાંબી થઇ જતી પાત્રોક્તિઓની એકવિધતાને તોડવા લેખકે કંચન જેવાં પાત્રોની ટીખળભરી કે ટીકાત્મક સંક્ષિપ્ત અવાંતર ઉક્તિઓનો પણ ઉપયોગ – એવો ઉપયોગ કરવા ખાતર જ – કર્યો છે. સૂર્યમાંથી પૃથ્વી સુધી આવતાં કિરણોનું સાતત્ય ઠાકોરના સંવાદોમાં નથી ; તૂટેલા દોરાની રીલને ઉકેલતાં એમાંથી દોરાના ટૂકડા ટૂકડા હાથમાં આવે તેમ ઠાકોરના સંવાદ-તંતુઓ ઘડી ઘડીમાં તૂટી જતા ને તેમને નવા નવા તંતુઓની ગાંઠો મારીને આગળ ચલાવવા પડતા માલૂમ પડે છે. એક જ અગિયારમા પ્રવેશની સંવાદયોજના જોતાં આ વસ્તુ સ્ફુટ થયા વિના રહેશે નહિ. એ જ પ્રવેશમાંનો કાવ્યવાચનવેળાનો દોલત ને શ્રીમતીનો સંવાદ પણ એ કાવ્યના ગદ્યાર્થને આશ્રયે જ નભી રહેલો દેખાય છે. કવિતાની લીટીઓના અર્થ કરતાં કરતાં જ ત્યાં સંવાદ આગળ ચાલી શકે છે ને ઠાકોરની સંવાદ-યોજનાઓ કેટલી આયાસસાધિત ને અનાટ્યક્ષમ બની રહે છે તે એ બધા પરથી ફલિત થઇ જાય છે. નાટકમાં તો સંવાદ જ નાટ્યાત્મક ક્રિયાના પરિવહનનું રૂપ લઇને આવે છે. એટલે સંવાદમાંની દરેક ઉક્તિ તેને બોલનારા, સાંભળનારા ને તેનાથી સૂચવાતાં બીજાં પાત્રોના પાત્રત્વ પર ને એ પાત્રત્વમાં ક્રિયામાણ બનતા વિવર્તો પર ત્વરિત ને માર્મિક રીતે પ્રકાશ ફેંકનારી તથા નાટ્યાત્મક ક્રિયાને ઔત્સુક્યજનક રીતે યથા-વશ્યક રીતે વેગથી કે મંથરતાથી આગળ ચલાવનારી હોવી જોઇએ. નાટકમાં એક એક સંવાદોક્તિને એક કરતાં વધારે

સ્તર પર કામ કરવાનું હોય છે; ઘણીવાર એણે એવી અસરો પ્રતીકાત્મક બનીને સાધવાની હોય છે, એમ થાય ત્યારે નાટ્યવસ્તુમાં સઘનતા અનુભવાય છે. ઠાકોર પોતાની નાટ્યકૃતિમાં સંવાદોને એવું સર્જનાત્મક રૂપ આપી શક્યા નથી.

પારસી પાત્રોની કેટલીક ઉક્તિઓને લેખકે તેમના મિજાજ પ્રમાણે હાસ્યરસિક બનાવવા પ્રયત્ન કર્યો છે. ચોથા પ્રવેશમાંની શીરીનની ઉક્તિઓમાં લેખકે પ્રયોજેલો હાસ્યરસ સ્થૂલ કે સામાન્ય પ્રકારનો છે. ત્રીજા પ્રવેશમાંની કંચનની હાસ્યરસિક ઉક્તિઓ વિદૂષક જેવાં ટાહ્યલાંવાળી છે. ગંભીર ચર્ચાઓ વખતે શોભે તેવો માર્મિક ને બૌદ્ધિક વિનોદ કંચનનામાં નથી. બારમા પ્રવેશમાંની મણિભાઇની " "કેડી ભોમ ભમતી જાય" – તે વિલાયત સુધી નથી જતી ?" – એ દોલતને કરેલી ટકોરમાં પણ ક્ષુલ્લક હાસ્ય રહેલું છે. અગિયારમાં પ્રવેશમાં નવજાત શ્રીપતિને ઉદ્દેશીને શ્રીમતી જે ઉદ્ગારો કાઢે છે તેમાં પણ શ્રીમતીના પૂર્વનિરૂપિત પાત્રત્વ સાથે વિસંગત લાગે તેવો, વિવેકહીન ને પ્રમાણભાનહીન, સાલાગાંડા પાત્રમાંથી નીપજે તેવો તથા કૃત્રિમ હાસ્યરસ નિયોજાયો છે. પરિસ્થિતિઓના વૈચિત્ર્યમાંથી નીપજાવી શકાય તેવો હાસ્યરસ પીરસવાની તક લેખકે નાટકમાં ઊભી કરી નથી; તેમ જ પાત્રો પાસે પણ તેઓ સૂક્ષ્મપ્રકારનો, ઊંચી કક્ષાનો, માર્મિક ને બૌદ્ધિક, તથા વાચકોના મન પર ઊંડી છાપ મૂકી જાય તેવો અને હાસ્યરસના નામને સાર્થક કરે તેવો હાસ્યરસ પીરસાવી શક્યા નથી. દાલશીયરાને "દાળશીરા"નું ઉપનામ આપવામાં પણ લેખકે હાસ્યરસ ઉત્પન્ન કરવાનો

યત્ન કર્યો છે. હાસ્યરસ નીપજાવવાના લેખકના પ્રયત્નો માત્ર થોડાંક ગણ્યાંગાંઠ્યાં સ્થાનો પૂરતા જ સીમિત રહી ગયેલા છે અને એ સ્થાનોએ પણ તેઓ હાસ્યરસને બદલે કેવળ હાસ્યાસ્પદતાનો જ રસ આપી શક્યા છે.

નાટકને લેખકે અંકોમાં નહીં પણ બાર સળંગ પ્રવેશોમાં લખ્યું છે. ભજવનારાઓને નાટક પૂરતા અવાંતર વિરામો સહિત ભજવવાની સુવિધા મળે તે માટે તેમણે તેને ત્રણ સરખા ભાગમાં વહેંચી નાખવાનું સૂચન ટિપ્પણમાં કર્યું છે. આ વિભાગીકરણ કેવળ ગાણિતિક પ્રકારનું જ છે. બાકી, નાટકમાં વિરામો પણ કલાત્મક રીતે યોજાયેલા હોવા જોઇએ. પ્રેક્ષકોના મનમાં વિરામોત્તર ભાગને જોવાની તીવ્ર ઉત્સુકતા જગાડીને વિરામ પહેલાંનો નાટ્યભાગ પૂરો થતો હોવો જોઇએ. "ઉગતી જુવાની"-માં લેખકે ચોથા ને આઠમા પ્રવેશ પછી વિરામો સૂચવ્યા છે. પહેલા ને બીજા પ્રવેશોમાં નામનો બીજનિઃક્ષેપ થયા પછી ત્રીજો અને ચોથો પ્રવેશ કથાના મુખ્ય પ્રવાહમાં દીર્ઘ અંતરાય બનીને આવે છે; એટલું જ નહીં, ખરો નાટ્યાત્મક કથાપ્રવાહ પહેલા ચાર પ્રવેશને માટેની ઉત્સુકતા પ્રેક્ષકોમાં શી રીતે જાગે ? એટલે એ વિરામ કદાચ પ્રેક્ષકોને પૂરો વિરામ લેવા તરફ જ દોરી જાય. પાંચમા પ્રવેશે શરૂ થયેલો નાટ્યાત્મક કથાપ્રવાહ આઠમા પ્રવેશે પૂરો થઇ જાય છે, એટલે પછીના ગૌણ ઘટનાતંતુઓ પરત્વે પ્રેક્ષકોના ઔત્સુક્યને વિરામ દરમ્યાન ચાલુ રાખવા માટેની ખાસ કોઇ તક બાકી રહેતી નથી.

"ઉગતી જુવાની" તેમ જ "લગ્નમાં બ્રહ્મચર્ય." એ બંનેમાં લગ્નઘટના કથાના બીજકરૂપ બની રહે છે કેમકે બંનેમાં પાત્રો

લગ્નસંબંધી સમસ્યાઓમાં અટવાઇ પડે છે. "લગ્નમાં બ્રહ્મચર્ય"ની કથા કુરિવાજો ને ખોટી પ્રણાલિકાઓની ચર્ચાઓના વમળમાંથી નીકળી જઇ મુખ્યત્વે સાહસ અને પરાક્રમની ગાથા બની રહે છે. ત્યારે "ઉગતી જુવાની"ના દસમા પ્રવેશમાં રમણ "મરદ"ની વ્યાખ્યા આપતાં કહે છે : "પોતીકું ભાવિ પોતે રચનાર માણસ જ મરદ". એ નાટકના બારમા પ્રવેશમાં પાત્રો પોત-પોતાની ભાવિ આદર્શ કારકિર્દીઓ વિષેનાં નિવેદનો કરીને રહી જાય છે. "લગ્નમાં બ્રહ્મચર્ય"નાં નાયકનાયિકા પોતાના ભવિષ્યને પરાક્રમપૂર્વક ઘડી જાણે છે. આમ "લગ્નમાં બ્રહ્મચર્ય"માં ક્રિયાશીલતા વધુ નિરૂપાઇ છે ત્યારે "ઉગતી જુવાની"માં ચર્ચાખોરીનું તત્ત્વ વધારે આધિક્યવાળું બની ગયેલું છે.

ઠાકોરે "ઉગતી જુવાની" અને "લગ્નમાં બ્રહ્મચર્ય"માં નાટકનાં સ્વરૂપ, ભજવણી વગેરે વિષે કેટલાક વિચારો રજૂ કર્યા છે. "ઉગતી જુવાની"ના "પ્રસ્તાવના" નામક પ્રવેશમાંનું ન્હાની બ્હેનનું પાત્ર ઠાકોરના જ કેટલાક નાટ્યવિષયક વિચારોને વાચા આપે છે. ત્યાં ન્હાની બ્હેન કહે છે : "નાટક એટલે શું ? સૃષ્ટિનું પ્રતિબિમ્બ, કુદરતનો ચિતાર, સારી મોટી આરસીમાં આપણું મોં સામે દેખાઇ રહે છે તેવી તાદૃશ છબી". ઠાકોરનો આશય આ વ્યાખ્યામાં અવાસ્તવિક તરંગલીલા કે કલ્પનોડ્ડયનોને સ્થાને આપણી આસપાસની દુનિયાના, આપણને પરિચિત હોય તેવા વાસ્તવના આલેખનની પ્રતિષ્ઠાપનાનો છે. પણ વ્યાખ્યા અર્થનો અનર્થ થઇ જાય તેવી રીતે નિબદ્ધ થયેલી છે. કલા માત્ર પ્રતિબિંબ કે છબી નથી, કેવળ કશાની અનુકૃતિ નથી ; કલા એ તો સર્જકના સર્જનવ્યાપારથી

સર્જેયેલી નિયતિકૃત નિયમરહિતા સ્વયંપર્યાપ્ત દુનિયા છે. વળી આપણી આસપાસની દુનિયામાંની સીધી સાદી વાસ્તવિકતા સિવાયનાં વાસ્તવિકતાનાં બીજાં પણ અનેક સ્તરો હોય છે. ઘણી વાર બાહ્યદૃષ્ટિએ અવાસ્તવિક લાગતી વાતના પાયામાં પણ કોઇ નક્કર વાસ્તવિકતા છુપાઇ રહેલી હોય છે. અને કલાકૃતિમાં તમામ પ્રકારનાં વાસ્તવોને સ્થાન હોઇ શકે છે. વળી, માત્ર ગમે તે વાસ્તવના આલેખનથી જ કંઇ કૃતિને કલાની સુંદરતા પ્રાપ્ત થઇ જતી નથી. કલાનાં સ્વરૂપ, માધ્યમ, આયોજનાપધ્ધતિ વગેરે દ્વારા કલાકારે જે તે વાસ્તવને જેવી માવજત આપી હોય તેવી સફળતા કે નિષ્ફળતા કૃતિને કલાદૃષ્ટિએ મળે છે. "લગ્નમાં બ્રહ્મચર્ય"ના નિવેદનમાં ઠાકોરે ગુજરાતી નાટકને દાંડ અપરસમાંથી છોડાવનાર ચાર જૂના, ગુજરાતી નાટકકારોને અંજલિ આપી છે. નાટકની સફળ ભજવણી માટે તેમણે ત્યાં પાંચ બાબતોની અગત્ય દર્શાવી છે; (૧) સારા નાટકનું સર્જન, (૨) નટ કેળવણી, (૩) નટયમૂ- જમાવટ ને સંચાલક કે દિગ્દર્શકનો નટયમૂઅંકુશ, (૪) નફો આપે તેવી ધંધાકીય વેતરણ, (૫) પરદા વગેરે રાચરચીલાની સજાવટ. નટોની કેળવણી માટે ઠાકોરે સારા કલાગુરુની આવશ્યકતાનો સ્વીકાર કર્યો છે. પરદા વગેરે રાચરચીલાના ઠઠારા કરતાં કુશળ અભિનય ને સુંદર રજૂઆત વડે પ્રેક્ષકોનાં હૃદયને કામણ કરી નાટકની સફળતાને વરવાની યોગ્ય સલાહ પણ ઠાકોરે ત્યાં આપી છે. અભિનય પ્રભુત્વ વગરના અવૈતનિકો

એકબે ટેવરૂપ થઇ ગયેલા અભિનયો ફરી ફરીને અસ્થાને કર્યા કરે એવો ભય ઊભો રહે છે. એટલે પાઠતૈયારી, અભિનયપટુતા વગેરે વિષયોમાં ધંધાદારીઓના જેવી જ કાળી મહેનતની જરૂર ઠાકોરે તેમને માટે પણ જણાવી છે, કેવળ નાટકના શોખને જ તેમણે તેમને માટે પૂરતો લેખ્યો નથી. ઠાકોરનાં આ મંતવ્યો અવૈતનિકો માટે યોગ્ય દિશાનાં હોઇ સ્વીકારવા લાયક બની રહેલાં છે.

2 નવલિકાસંગ્રહ : "દર્શનિયું"

આ પુસ્તકમાં દસ "નવલિકા"ઓ સંગ્રહાઇ છે. તેમાં "માતા અને બાળક", "ગુલદાવરીનું કૂંડું અથવા બે સર્વવ્યાપી પરીઓ", "ધરતી છેડો ઘરનો નેડો"એ ત્રણ વાર્તાઓ અંગ્રેજી કથાઓ ઉપરથી "ઉદ્‌ભાવિત" કરેલી વાર્તાઓ છે ; "ઉ-વોલ્ડોનો સ્મારકસ્તંભ" અને "યુદ્ધકાલનો લોહીતરસ્યો ધર્મ" એ બે વાર્તાઓ મૂળ અંગ્રેજીમાંથી "વત્તાઓછા ફેરફાર" સહિત ઉતારેલા "તરજુમા" છે ; "પેરિસના ત્રણ છોકરા" એક સત્યઘટનાના અહેવાલ પરથી ઉપજાવેલી વાર્તા છે ; અને "મુકુલ", "દેવી અને યોગીરાજ", "કાગભૂત" તથા "એકતાન" કર્તાની મૌલિક વાર્તાઓ છે. કર્તાની કુલ નવલિકાઓની સંખ્યા ઘણી ઓછી હોવાથી તેમ જ અમૌલિક કૃતિઓને પણ

લેખકે તેમના મૂળ સ્વરૂપે નહીં રહેવા દીધી હોવાથી, તેમની મૌલિક કૃતિઓની સમીક્ષા કરતા આ પ્રકરણમાં જ તેમની બધી નવલિકાઓની સામટી ચર્ચા કરવાનો ઉપક્રમ રાખ્યો છે.

....

દરેક સર્જનશીલ કે ચિંતનશીલ લેખકને જીવન વિષેનું આગવું દૃષ્ટિબિંદુ હોય છે. ચિંતનશીલ લેખકનાં લખાણ બોધ-પર્યવસાયી હોય છે, તો સર્જનશીલ લેખકની રચનાઓ આનંદ-પર્યવસાયી હોય છે. ચિંતનશીલ લેખક પોતાની કૃતિમાં વિચારાંશોને પસંદ કરવામાં, વિચારોની આનુપૂર્વી યોજવામાં, વિચારોને વત્તીઓછી રંગમાત્રા (Tone) આપવામાં, વિચારોનો અન્યોન્ય સંદર્ભ યોજવામાં, વિચારો ને હકીકતો પર વાચકોનું લક્ષ દોરવા માટેનો વિશિષ્ટ મૂલ્યાવબોધક ને વિશિષ્ટ વિચારધોરણ નિર્ણાયક દૃષ્ટિકોણ પસંદ કરવામાં, વિચારોમાં સુશ્લિષ્ટતા ને એકાગ્રતા સ્થાપવામાં સર્જનાત્મક કૃતિના નિર્માતાના જેવી સૂઝ દાખવતો હોય છે. તો ઘણીવાર સર્જક પોતાની કૃતિને સ્પષ્ટ કે સૂચિત રીતે અમુક મૂલ્યાવબોધ તરફ દોરી જતો હોય છે. આથી કેટલીક કૃતિઓમાં બંનેનું ન્યૂનાધિક પ્રમાણમાં મિશ્રણ થયેલું જોવા મળતું હોય છે. ચિંતનશીલ લેખક પોતાના લખાણને સાહિત્યિક મૂલ્યવત્તા આપવા માગતો હોય તો તેને માટે એ લખાણના નિબંધનમાં સર્જનાત્મક કલાકાર જેવી સૂઝ દાખવવાનું અપરિહાર્ય બને છે. પરંતુ સર્જનાત્મક લેખક જો પોતાની કૃતિને શુદ્ધ આનંદપર્યવસાયી કલાકૃતિ બનાવવા માગતો હોય તો તેને માટે બોધાત્મક અંશોને પોતાની કૃતિમાં

લેશમાત્રામાં યે પ્રવેશતા અટકાવવાનું અપરિહાર્ય બને છે. જો કૃતિમાં બોધાત્મકતા પર સહેજ સરખોયે ભાર મુકાઇ જાય તો કૃતિની આનંદપર્યવસાયિતા પરથી ભાવકનું ચિત્ત ચ્યુત થઇ જાય ને એવું સહેજ સરખું યે લક્ષ્યાન્તર (distraction) કૃતિનો કલાકૃતિ તરીકે નિઃશેષ આસ્વાદ લેવામાં અવરોધકર્તા નીવડે.

"લિરિક"માં[૮] ઠાકોરે કહ્યું છે : "માણસનો પરમ સ્વાર્થ માણસાઇ કેળવવા-ખીલવવાનો જ હોઇ શકે એ જો સાચું, તો કવિતા પાસે સમુત્ક્રાન્તિસહાયકતા માગવામાં આપણે તેને મામૂલી ઉપયોગો માટેની કલાકારીગરીઓ કરતાં અપ્રમેય ઉંચી લઇને ધાર્મિક જીવન અને નીતિમય જીવનની નિષ્કામો-જ્જ્વલ કલાઓની પૂજ્ય હારમાં બેસાડિયે છિયે. ઉદાત્ત કલાઓ રમકડાં નથી, ગણિકાઓ કે અપ્સરાઓ, ભાર્યાઓ કે માતાઓ પણ નથી, એમનામાંના એ અંશ એમની ઉપાધિઓ માત્ર છે, એમનો આત્મા ધર્મભાવના અને નીતિભાવના સાથે સીવાઇ જઇને સમુત્ક્રાન્તિપોષણમાં વિલસે છે, જીવનની સફલતા મેળવવા તલસી રહેલાં ચિત્તોમાં એ ગુરુમંત્રનો શંખધ્વનિ પૂરે છે, અથચ એમનો આત્મા આમ ભાવનામય હોવાથી જ તેઓ દેવીઓ છે, તથા એકાગ્ર તપોમય જીવનભર અનન્ય ભક્તિની હક્કદાર છે".

ઠાકોરનો આ ગ્રહ એમને, કદાચ, એમની નવલિકાઓમાં સૌથી વધારે નડ્યો છે. વક્તવ્ય વિચારના બોધન ઉપર મોટા ભાગનો ઝોક દેવાઇ ગયો હોવાથી નવલિકાના કલાસ્વરૂપ અનુસાર પોતાની કૃતિઓને સફળપણે આયોજવાનું તેમનાથી શક્ય બન્યું નથી. "માતા અને બાળક" કૃતિ અત્યલ્પ કથનાંશ-

Narration-વાળો, જીવનનો તત્ત્વાર્થ શોધતો, બે પાત્રો વચ્ચેનો સંવાદ બનીને રહી ગઇ છે. "એકતાન"માં લેખકે જુદાં જુદાં ઘટનાપ્રસંગાદિ દ્વારા જીવન, સંસ્કૃતિ, કળા વગેરે વિષે ચિંતન કરવાનો જ ઉપક્રમ કર્યો છે. શૈશવના પ્રસંગસ્મરણથી આરંભાયેલું ને વખતોવખત અન્ય પ્રસંગ, ઘટનાદિથી પુરસ્સચલાયમાન બનેલું ચિંતન એમાં શુષ્ક નહીં પણ લાગણીની ઉષ્માથી અનુપ્રાણિત બનીને આવે છે એમ કદાચ કોઇ કહે; કોઇ કહે કે એમાં ચિંતનનો માર્ગ પ્રસંગકથનનાં આસપાસનાં તરુઓથી શોભાયમાન બની રહે છે પણ એમાં નવલિકા બને છે એમ કોઇ નહીં કહી શકે. એટલું જ નહીં, એમાંના પ્રસંગો નૂતન ગંભીર મૂલ્યાવબોધ કરાવવાના ખમીર વગરના, છીછરા છે તેમ જ એમાંના વિચારો પણ સામાન્ય, ચલણી ને ઊંડાણ વગરના છે. "કાગભૂત" કૃતિ જ કદાચ એક એવી કૃતિ છે કે જે કોઇ પણ પ્રકારની – સ્પષ્ટ કે આડકતરી – અવબોધકતાના ભારથી મુક્ત રહી શકી છે. પણ એ કૃતિ ય નવલિકા નહીં બનતાં, માંદગીજનિત ભ્રાન્તચિત્ત અવસ્થામાં એક માણસને થયેલા અનુભવનો અહેવાલ માત્ર બની ગઇ છે. સમગ્ર વાર્તામાંથી નીતરી રહે તેવો કોઇ એક સારબોધ વાચકને ગ્રહણ કરાવવાનો લોભ ઠાકોરે એ કૃતિમાં જતો કર્યો હોવા છતાં પણ પોતાના ઇતિહાસજ્ઞાનની થોડીક – પ્રાસંગિક રીતે સ્મૃતિમાં સહેજે સળવળી આવે તેવી ખરી પરંતુ સમગ્ર કૃતિ દ્વારા નિર્મેય એવી અંતિમ કુલ અસર માટે અપ્રસ્તુત ને અનપરિહાર્ય ગણાય તેવી – પ્રસાદી આપવાના લોભમાંથી તેઓ મુક્ત કરી શક્યા નથી.

પોતાના હેતુઓ માટે ઠાકોરને રૂપકકથાનું સ્વરૂપ વધારે અનુકૂળ આવતું લાગ્યું છે. "ઉન્-વૉલ્ડોનો સ્મારકસ્તંભ"

એવી એક રૂપકકથા છે. એમાં તેમણે વૃત્તિ, વિચાર, વલણ, મંતવ્યાદિ માનસતત્ત્વોને માનવ અને માનવેતર પાત્રોના ને સ્થૂલ પદાર્થોના રૂપે રજૂ કર્યાં છે. એ વાર્તામાંનો પક્ષીરાજ તે સત્ય છે, શિકારી તે સત્યપ્રાપ્તિની અથાગ પુરુષાર્થને પ્રેરતી અદમ્ય ઝંખના છે, બુઢ્ઢો તે જ્ઞાન કે ડહાપણ છે, પર્વતો તે દુરતિક્રમ્ય વાસ્તવિકતા છે. આ જ રીતે લેખકે જાળ, જાળમાં પકડાયેલાં નાનાં પક્ષીઓ, પિંજર, પક્ષીઓને નીરાતા કણ, પિંજરનાં પક્ષીઓ પાછળ ઘેલા બનેલા લોકો, એકાંત અંધારી રાત્રિ, અંધારામાં દેખાતાં કિરણો, પક્ષીરાજનાં પિચ્છ વગેરેના અર્થોને પણ સમીકૃત કરી બતાવ્યા છે. એની ઉપરથી જુદા જુદા પ્રસંગે જુદી જુદી રીતે વર્તતા શિકારીની ક્રિયા-પ્રતિક્રિયાઓ દ્વારા, તીવ્રતમ સત્યજિજ્ઞાસાને પરિપૂર્ણ કરવા માગનારા એકનિષ્ઠ સાધકની સાધનાક્રમમાંની ભિન્નભિન્ન ચિત્તાવસ્થાઓનાં અર્થસમીકરણો માંડવાનું પણ સ્વયંસુકર બની રહે છે. રૂપકાર્થને વ્યંજિત જ રાખવાનું બાજુએ રહ્યું, રૂપકાર્થને ઉકેલવાની એકાદી, ઓછામાં ઓછી જરૂરી, નાનકડી ચાવી આપીને રહી જવાનું પણ બાજુએ રહ્યુ ને ઠાકોરે તો રૂપકના અંશેઅંશને સ્પષ્ટાતિસ્પષ્ટપણે વાર્તામાં ને વાર્તામાં જ પરિસ્ફુટ કરીને, ઉકેલીને મૂકી દીધો. કલાનો આસ્વાદક કલાકૃતિ પાસે જ્ઞાન મેળવવા નથી જતો. ધ્યર્થને બદલે, ધ્યર્થને વ્યંજિત કરનારાં પાત્રો અને પ્રસંગોની ગુંફનલીલાથી વિસ્મિત થવા તે જાય છે. એને ધ્યર્થમાં નહીં પણ એ લીલામાં રસ હોય છે. સીમેન્ટકોંક્રીટના મકાનમાં જેમ સળિયાનાં ચોકઠાં દીવાલો અને છતને આધાર તથા આકાર આપીને એ દીવાલો ને છતમાં સંગોપિત થઇ જાય છે – જો ન થઇ જાય તો મકાન અપૂર્ણ આકારનું ને કદૂપ લાગે– ; તેમ ધ્યર્થોએ રૂપકકથામાં કથાની

લીલાસૃષ્ટિને આકાર આપીને એમાં ઓઝલ થઇ જવું જોઇએ; જેથી ભાવકો એ સૃષ્ટિને એના અનપૂર્ણ સૌંદર્યવિધાનમાં અબાધ રીતે આસ્વાદી શકે. ઇશ્વર સૂર્યનું ઉષ:કાલીન કિરણ સર્જે છે. એ કિરણોથી આપણે એમાંની સ્પર્શગોચર ઉષ્માને, એની દૃષ્ટિ-ગોચર રંગમત્તાને, એના જીવનવિકાસક સત્ત્વને અનુભવીએ છીએ અને એ અનુભવ પરથી એને વિષેની બૌધ્ધિક વિભાવનાને બાંધીએ છે. લીલાસૃષ્ટિનું નિર્માણ કરીને સર્જકે બાજુ પર ખસી જવાનું હોય છે. એ સૃષ્ટિનો અનુભવ લેવાનું, ને - ઇષ્ટાનિષ્ટ રીતે ય જરૂરી હોય તો - એમાંથી બૌધ્ધિક વિભાવનાઓ બાંધવાનું કામ એણે ભાવકો પર છોડી દેવાનું હોય છે. પણ ઠાકોરની કથામાં પાત્રો પોતાના વ્યક્તિત્વથી ને પ્રસંગો પોતાના ક્રિયાતત્ત્વથી પોતાને વિષે કંઇ સૂચવે તે કરતાં વધારે ઠાકોર તેમના વિષે તેમની જ પાસે સીધેસીધું બોલાવ-ડાવી દે છે; યા તો એમના વતી પોતે જ વચ્ચે પડીને બોલી દે છે; અધીરાઇમાં, સર્ગલીલાની આનંદપ્રદ વિસ્મયજનકતા પર કંબલ ઓરાઢી દઇને જ્ઞાનનાં પતાસાં ખવડાવી દઇ આસ્વાદકોનાં મોં ભાંગી નાખે છે.

ઠાકોરની આ રૂપકાર્થઘટનવૃત્તિના છાંટા તેમની બીજી કૃતિઓને પણ ઉડ્યા છે. "પેરિસના ત્રણ છોકરા"માં ઘટનાનું આલેખન કર્યા પછી એ ત્રણ છોકરાઓને (એ છોકરીઓ નહોતી છતાંયે) "આશા", "શ્રધ્ધા","દયા"નાં લેબલો લગાડ્યા વગર તેઓ રહ્યા નથી. આમ કરીને તેમણે વાર્તાને ઊલટી વિચિત્ર સ્થિતિમાં મૂકી દીધી છે. ત્રણ છોકરાંનાં અર્થસમી-કરણો માંડીને વાર્તાને રૂપકકથાના પ્રદેશમાં ખેંચવાનો તેમણે

પ્રયત્ન તો કર્યો પરંતુ સીન નદી, પૂલ, પૂલ પરનાં ફાનસો, બુઢ્ઢો, તેની વાયોલીન, તેની આજાર દૂર નિવાસિની એકની એક પુત્રી, મકાનો, લોકો, વગેરે બધાં કથાનિરૂપિત તત્ત્વોનો રૂપકાર્થ ઘટાવી શકાય એમ છે ખરો ? "ઉંન્વોલ્ડોનો સ્મારક-સ્તંભ" તો માનવમનની વૃત્તિ પ્રવૃત્તિઓની વાસ્તવિકતાને સ્થૂલ રીતે અવાસ્તવિક લાગે તેવાં, એટલે કે Fantastic, પાત્રોને બનાવો દ્વારા આલેખવા યોજી કાઢવામાં આવેલી વાર્તા હતી. બનાવો સ્થૂલ સપાટીએ અવાસ્તવિક, તેથી તે અને તેમનો આંતરિક સંબંધ સ્થૂલ સપાટીએ વાચકને સંતોષે નહીં જ. જ્યારે પછી તેમાં રહેલી વાસ્તવિકતા સાથે એ બાહ્ય દૃષ્ટિની અવાસ્તવિકતાનો તાળો મળે ત્યારે જ એને વાર્તાનો મેળ પડે. અને એ વાર્તા પણ રૂપકકથા રચવાના ભાનથી જ રૂપકકથા રૂપે રચાયેલી એટલે એના બધા અંશોનો એવો મેળ પાડી પણ શકાય. પરંતુ "પેરિસના ત્રણ છોકરા"-માંના "પ્રખ્યાત ગવૈયા"ના બનાવને ભગવાને રૂપકકથા સર્જવાના ભાન કે હેતુથી બનાવ્યો નહોતો. તેથી રૂપકાર્થઘટનતત્પર ઠાકોર છેક વાર્તાના અંતમાં જ કથાનું આંશિક રૂપકાર્થઘટન કરીને રહી ગયા છે. "ગુલદાવરીનું કૂંડું અથવા બે સર્વવ્યાપી પરીઓ"માં ઠાકોરે સારું કામ કરવા માગનારના કાળજામાં ને કપાળમાં (પ્રત્યેક સ્થાને એક એક) રહેતી બે પરીઓનો નિર્દેશ કર્યો છે. "યુદ્ધકાલનો લોહીતરસ્યો ધર્મ"નું શીર્ષક વાચાળપણે કથાનકના સારબોધને પ્રગટ કરી દે છે. એ કથાનક "કોની ખાતર કેવા સંજોગોમાં અને શા હેતુથી" લખાયું હતું તેનો ખુલાસો ઠાકોરે પુસ્તકમાં આપ્યો છે. પોતાની

પ્રિય અજ્ઞેયવાદી વિચારસરણીને કારણે ઠાકોર જેમ "ઉન્વલ્ડોનો સ્મારકસ્તંભ" લખવા પ્રેરાયા લાગે છે; તેવું જ "યુધ્ધકાલનો લોહીતરસ્યો ધર્મના લેખનની બાબતમાં પણ બન્યું હોવાનું માની શકાય તેમ છે. એ વાર્તામાં આલેખાયેલા પિતાપુત્રના વૈચારિક ને તદનુસાર ક્રિયાત્મક સંઘર્ષને પણ તેમના પ્રિય વિચારજૂથમાંની એક "સોરાબ-રુસ્તમી"ની વિભાવનાના અનુલક્ષમાં જોઇ શકાય તેમ છે; વળી, તેમાંથી કોઇ શ્રેયપ્રેયના સંઘર્ષશીલ દ્વંદ્વનો અર્થ પણ ઘટાવે તો ના ન કહેવાય. અર્થાત્ એ વાર્તાને પણ રૂપકકથાના સ્તર પર લઇ જવાની સુવિધા સાંપડી રહે તેમ છે. "ધરતી છેડો ઘરનો નેડો" વાર્તાનું શીર્ષક પણ વાર્તાના એક સારને છતો કરી દે છે. એ વાર્તા N. Hawthorne ની 'The Threefold Destiny, A Fairy Legend' ઉપરથી લખાયેલી છે. 'Spirit and mechanism of the fairy Legend' અને 'characters and manners of familiar life'-નાં વિવિધ તત્ત્વોના સંયોજનપૂર્વક લખાયેલી એ વાર્તા માટે હોથોર્ને કહ્યું છે : " Rather than a story of events claiming to be real, it may be considered as an allegory x x x to which I have endeavoured to give a more lifelike warmth than could be infused into those fanciful productions".[9]

ગમે તેમ પણ, મૂળ લેખકે પોતાની કૃતિને સભાનપણે રૂપકકથા તરીકે જ લખેલી હોવાથી ઠાકોર તેમાં આપણા દેશકાળને બંધબેસતી તમામ નવી વીગતો કલ્પીને તથા "મૂળ કથાનકને વિસ્તારીને, તેમ જ એક બે મુદ્દામાં ફેરવી યે નાખીને" અનુકૃતિ રચવા માટે પ્રેરાયા હોય એ સંભવિત છે.

કથયિતવ્યના સ્ફુટીકરણના દોરની પકડ મજબૂત કરવા જતાં નવલિકાના સ્વરૂપની વફાદારીનો દોર ઘણીવાર લેખકના હાથમાંની સરકી ગયેલો દેખાય છે. આથી જેમ ક્યારેક તેમની કૃતિ નવલિકાના ઘાટમાં જ નથી આવતી તેમ ક્યારેક તેમની કૃતિમાં એક કરતાં વધારે નવલિકાના તંતુઓ ભેળવાઇ જતા જોવા મળે છે. "ઉ-વૉલ્ડોનો સ્મારક-સ્તંભ"માં તેમણે પહેલાં માત્ર શિકારીની જ કથા આલેખી હતી પણ પછી તેમાં તેમણે બીજું ઉમેરણ કરવાથી તેમાં બીજો પણ કથાતંતુ પરોવાઇ ગયો છે. શિકારીની કથામાં સત્યજિજ્ઞાસુની સત્યસાધનાના પુરુષાર્થનો ક્રમ આલેખાયો છે, તો, તેની વિવર્ધિત આવૃત્તિમાં, તદુપરાંત, ઉ-વૉલ્ડો સમક્ષ મુસાફરે કરેલા તત્ત્વાવબોધનું પણ આલેખન કરવામાં આવ્યું છે. આ તત્ત્વાવબોધ કલાની ભાષામાં નહીં પણ ફિલસૂફીની ભાષામાં જ આલેખાયો છે. એમાં મુસાફરે કલામીમાંસા, અશ્રદ્ધાળુ નાગર અને અશ્રદ્ધાળુ આરણ્યકની નીતિમત્તા વચ્ચેનો ભેદ, નિયતિની અનીતિમાનને શિક્ષા, જૂની નવી પેઢીઓની બૌદ્ધિક સજ્જતા વચ્ચેનો ભેદ, બુદ્ધિના ઉપકારો ને ઉપદ્રવો વગેરે વિષયો પર ઉદ્બોધન કર્યું છે. એક અશિક્ષિત ગામડિયાને એક શહેરી શિક્ષિત ઉદ્બોધે એ જેટલું સાહજિક લાગે છે તેમ એક સદાચારી ગામડિયાને એક વિલાસી શહેરીજન સદાચરણ ને નીતિમત્તાનો પાઠ સમજાવે, અથવા વિલાસની કાલિમાને ઓળખવા છતાં વિલાસના જળમાં શોખથી ડૂબેલા એક માણસને નિર્દોષ પરિવેશથી કેળવાયેલી સ્વયંસૂઝવાળા અને તેથી વિલાસની માયાજાળમાં નહીં સપડાયેલા એવા બીજા માણસ આગળ વિલાસની કુત્સિતતા અને સદાચારની સમુચ્છ્રિતતાનું પારાયણ કરવાનો પ્રસંગ નિર્માય એ એટલું જ

કાટાક્ષિક (ironical) પણ લાગે છે, અને તે પણ એવા માણસની આગળ કે જેને જ્ઞાન લોહી સાથે લોહી બનીને ભળી ગયેલું છે, જેને જ્ઞાનના વિલાસની સાન સુદ્ધાં નથી. જ્ઞાન બીજા માટે કદાચ ચારિત્ર્યનિર્માણનું સાધન બની જાય ; મુસાફરને માટે તો તે પણ (ચર્ચાના) વિલાસનું જ એક સાધન બની રહેતું લાગે છે. એક અશ્રદ્ધાળુ તરીકે મુસાફર નિયતિનો જે સ્વીકાર કરે છે તે બરાબર નથી લાગતું. જંગલમાં વસેલો ઉ-વૉલ્ડો શિકારીની સત્યનિષ્ઠાને અને આનુષંગિક ગહન ભાવનાઓને હૃદયની ગહેરાઇઓમાં પ્રસ્પર્શી શકે છે, એમને કાષ્ઠમાં બારીકાઇથી સુયોજિત રૂપે કંડારી જાણે છે પણ ખરો ; પરંતુ એને શબ્દસ્થ કરવા જતાં એની વાણી લથડિયાં ખાય છે. આથી શિકારીની વાતને મુસાફરની પાસે તેની શિક્ષણથી સંસ્કારાયેલી ને સાહિત્યવ્યાસંગથી સમૃદ્ધાયેલી પટુવાણીમાં પુનરુચ્ચારાવીને લેખકને રજૂ કરવી પડી છે. એ મુસાફર એ ઉ-વૉલ્ડોને "આપણા જમાનાને મુંઝવતી ઘણી ગુંચોનો ઉકેલ અથવા તો ઉકેલ કરવાનો પ્રામાણિક પ્રયત્ન" કરતી, "આપણા કેટલાક વિકટ પ્રશ્નોને યોગ્ય પ્રકાશમાં જોવાની .. ઘણી સામગ્રી" પૂરી પાડતી, "ફરીફરીને વાંચન અને મનન"ને સહી શકે તેવી (= ફરીફરીને વાંચન ને મનન માગી લે તેવી) એક જ્ઞાનગહન "ચોપડી" આપતો જાય છે તે પણ બરાબર નથી લાગતું. એ ચોપડીને અભણ જેવો ઉ-વૉલ્ડો શું કરવાનો ? એટલું નહીં સમજતો મુસાફર લેખકને હાથે ગણતર વગરના ભણતરવાળો વેદિયો બની ગયેલો લાગે છે. "મુકુલ"માં વાર્તા શિક્ષકના મારની છે કે માતૃવાત્સલ્યના ચમત્કારિક સ્વપ્નાનુભવની છે કે બાળકના ભાવિજીવન અને ચારિત્ર્યઘડતરમાં માતાના સંસ્કારના ઉત્તર-

દાચિત્વ વિષેની છે તે કળાતું નથી. સ્વપ્નાનુભવની વાત લખવાની નેમ હોય તો શિક્ષકના મારની વાત પ્રોત્સાહક ઘટક (motivative factor) બની જતી લેખાય; અને તે જોતાં એનો જેટલો વિસ્તાર કર્યો છે ને એના ઉપર જે 'focus' નાખ્યું છે તે વધારે પડતાં કહેવાય. સ્વપ્નાનુભવની વાત પૂરી કરીને લેખક તદ્દુત્થ જીવનઘડતર ને ચારિત્ર્યઘડતરની વાત પર આવતાં પણ વાર્તાનું લક્ષ્યબિન્દુ ફરી જતું લાગે છે. શિક્ષકના મારની ઘટનાને જરૂર પ્રમાણે સંક્ષેપમાં ઢાળી દેવાને બદલે માત્ર તેનો વધુ પડતો વિસ્તાર જ ન કરતાં, પોતાના અભિપ્રાયોનો રંગ પણ અનુચિત રીતે એ ઘટનાને લેખકે આપી દીધો છે. "બાળકની હિંમતને દાબી દેવામાં ગુરુપણું નથી, હીચકારાપણું છે"......વગેરે વિધાનો દ્વારા શિક્ષકની વર્તણૂકનું લેખકે દોષદર્શન કર્યું છે; તો, આઠ વર્ષના બાળકની જીકરને મર્દ જીકર કહીને એમણે એ બાળકનો પક્ષ પણ ખેંચ્યો છે. આ બાળકની પોતાના વાંક વિષેની તેમ જ પોતાને હસાવનાર સહાધ્યાયીના વાંક વિષેની જે તર્કજાળ રચી છે તે અવળા રસ્તાની છે; શિક્ષક પ્રત્યેનો તેનો વર્તાવ પણ સીધા સાદા સત્યવક્તા વિદ્યાર્થીનો નહીં પણ અવિનયી ઉદ્ધત ધમંડખોર વિદ્યાર્થીનો છે. લેખકે ઘટનાને સ્વાભિપ્રાયોથી રંગ્યા વગર ઘટનાને નિર્ભેળ ઘટના તરીકે જ મૂકી દીધી હોત તો સ્વપ્નાનુભવના પ્રોત્સાહનના કાર્યને બજાવવામાં એ ઘટનાને લેશ માત્ર આંચ આવત નહીં. સ્વપ્નદૃશ્યમાં માતા બાળકને બાપાની, નવી માની અને કળીની સેવા કરવાનું સૂચવે છે (જે સૂચનની અનિવાર્યતા કથામાં બીજા કોઇ પ્રસંગ દ્વારા સિદ્ધ થતી નથી); પણ હિંમતને કુમાર્ગે નહીં વાપરવાનું અને શિક્ષકો સમક્ષ વિનય અને સત્યાનુસરણપૂર્વક

વર્તવાનું સૂચન નથી કરતી (જે સૂચનની અનિવાર્યતા કથામાં પૂર્વનિરૂપિત પ્રસંગો પરથી સિદ્ધ થાય છે). લેખક ઊંડા ઊતર્યા હોત તો, માતાના અનંત વિયોગની શરૂઆતના દિવસોમાં માતાના સ્નેહની ઉત્કટ સ્મૃતિને શિશુમાનસમાં પ્રોજ્જ્વાલિત કરે તેવો શાળાની શિક્ષાના પ્રસંગ સિવાયનો બીજો કોઇ પ્રસંગ તેઓ શોધી શક્યા હોત. માતા વિદ્યમાન હોત તોપણ શાળાની શિક્ષાનો પ્રસંગ સંભવી શક્યો હોત. માતાના અભાવને કારણે જ બની આવીને દુઃખ દઇ રહે અને પરિણામે અતીત માતાના વાત્સલ્યને શિશુચિત્તમાં અત્યુત્કટ માત્રાએ સ્વપ્નરૂપે કે સ્મરણરૂપે ઉદ્જાગૃત કરી રહે તેવા પ્રસંગની લેખકે પસંદગી કરવી જોઇતી હતી. કળી, અને મુકુલ પિતાના પુનર્લગ્ન બાદ માસીને ઘેરથી પહેલી વાર પોતાને ઘેર પાછાં આવ્યાં ત્યારે ઓરમાન માતાએ ઉમળકાથી એ બંનેને આવકાર આપ્યો હતો અને એ આવકારના ઉમળકાને તેઓ "સહી ગયાં" હતાં ખરાં પરંતુ તેમનામાં "સામો ઉમળકો ઊછળ્યો" નહોતો. એ અપરમા મુકુલની બીમારીની પ્રથમ રાત્રે "અસ્પૃશ્ય હોવાથી હીંચકે પડેલી જરાજરા ઘોરતી હતી" ; પરંતુ તેનું "નિયમિત અને અતિ નાજુક ઘોરણ શાંતિની મધુરતામાં કંઇક ભાત જ પાડતું હતું". ઘણીવાર નિદ્રા વખતે નિદ્રિતની બહાર ચાલતી કોઇ સ્થૂળ ઘટનાની અસરરૂપે તેના મનમાં સ્વપ્નનો સંચાર થાય છે ; પરંતુ ત્યારે એ બાહ્ય ક્રિયા અને તેને સમાંતર રીતે સ્વપ્નમાં સાકાર થયેલી આંતરક્રિયા વચ્ચેનો સંબંધ તદ્દન સ્પષ્ટ હોય છે. લેખકે બાળકોથી અવજ્ઞાત થયેલી અપરમાના શ્વસનસંગીતનો એ બેમાંના જ એક બાળકના માતૃવત્સલ્યાનુભવના

સ્વપ્નદૃશ્યનું નિર્માણ કરનારા વાતાવરણના એક ભાગ તરીકે ઉપયોગ કર્યો દેખાય છે ખરો ; પણ સ્વપ્નની કોઇ વીગત સાથે એ સંગીતપ્રક્રિયાનો સ્પષ્ટ સરળ તાળો મળતો લાગતો નથી. પૂર્વ પ્રસંગની અપર પ્રસંગ પરની પ્રભાવકતાની બધી જ ઇષ્ટ શક્યતાઓને ઉપયોજવાનું લેખકથી બની શકે નહીં ત્યારે કથાવસ્તુ પોતાની ઇષ્ટ ઘનતાને ગુમાવી બેસે છે.

"ગુલદાવરીનું ફૂંડું અથવા બે સર્વવ્યાપી પરીઓ"માં લેખકે મનુષ્યનાકાળજામાં ને કપાળમાં રહેતી પરીઓનું મનુષ્ય-જીવનના ઉદાત્તીકરણમાં શું કર્તૃત્વ હોય છે તેનો નિર્દેશ કરવાનું લક્ષ્યબિન્દુ સાધવા ઉપરાંત, એ ઉદાત્તીકરણના વ્યાપારને નિષ્ફળ બનાવનારાં ખોટાં લાડકોડની અપકારકતાને નિર્દેશવાનું બીજું લક્ષ્યબિંદુ પણ સાધીને વાર્તાના અંતિમ ગન્તવ્ય પ્રતિના માર્ગને લગીર ફંટાવી નાખ્યો છે. એ વાર્તામાં કેટલીક અપ્રતીતિ-કરતાઓ ખૂચ્યાવગર રહેતી નથી. એક પ્રાપ્તવયસ્ક માણસની ડહાપણની વાતોને પૂરી ન સમજવા છતાં તેના ચારિત્ર્યઘડતર-વિષયક તર્કવિજ્ઞાનને પ્રતિભાવ આપીને એક અલ્લડ રમતિયાળ કાલાબોલું શિશુ પોતાનું પ્રિયતમ રમકડું છોડી દે ખરું ? માન્યામાં નથી આવતું. એમાં પરાર્થ ખાતર સ્વાર્થત્યાગ કરવાના સદુપદેશમાં કોઇએ પ્રેમથી ભેટ આપેલી ચીજને વેચી મારવાનો દુરુપદેશ પણ અપાઇ ગયો છે. વેપારી ઢબની સોદાબાજી દ્વારા ભાવનાનાં સિંચનોનો રસ્તો ત્યાં ઠાકોરે બતાવ્યો છે. પણ, માતાપિતા ને સંતાન વચ્ચેના લાગણીના સંબંધોને વહેવારી ચોવટિયાઓના જેવી સાટાબાજીના સંબંધોના ચોકઠામાં ઢાળવામાં આવે તો એથી બાળમાનસને લાગણીઓ કે ભાવનાની

કયા પ્રકારની કેળવણી મળે તેનો ઠાકોરે એમાં ખ્યાલ કર્યો લાગતો નથી. "એકતાન" વાર્તાના પહેલા પરિચ્છેદમાં આપેલા એક બાલકોક્તિના અર્થો તે બાળમાનસમાં ઊઠતા તરંગોને પ્રતિબિંબનારાં સાહજિક અર્થઘટનો નથી ; પણ બાળકના મનમાં શું ચાલતું હશે એમ અનુમાનનારા ઉંમરવાન માણસનાં અર્થારોપણો છે. "કાગભૂત" વાર્તામાં લેખકે નાયકને, તે શરીરે સશક્ત ને કસરતી, સ્વભાવે નીડર અને કંઇક બીજાને ય ડારી શકે તેવો હોવા છતાં, વર્ષોવર્ષ આવતી બીમારીએ નિર્બળ બનાવી દીધેલા મનને કારણે, કાગભૂતનો અનુભવ થતો આલેખ્યો છે. એ અનુભવની વાત પર આવતાં પહેલાંની વિરોધા-ત્મક અને અવિરોધાત્મક અંશોવાળી પશ્ચાદ્ભૂ રચવામાં લેખકે પુષ્કળ લંબાણ કર્યું છે. એમાં ય વળી, "તાવની આપણા દેશમાં નવાઇ નથી", "બે અઢી વર્ષમાં એકે વાર તાવની ભેટ થાય નહીં એવા માણસ કોઇક જ", વગેરે વાક્યોમાં તેમણે પોતાના સામાન્ય જ્ઞાનની પણ અપ્રસ્તુતપણે લહાણ કરી છે. આ રીતે "ઉ-વૉલ્ડોના સ્મારકસ્તંભ"માં પણ લેખકે "આંખ અને ચહેરાનાં તેજ ઊડી ગયા પછી પણ વર્ષો લગી ટકી રહેતી કંઠની મધુરતા" વિષે અને "એકવાર શિખર સુધી ચ્હડીને પાછા ઊતરી જતા તથા ઊતરવા માંડ્યા પછી પાછા કદાપિ પહેલા બિંદુ સુધી ચ્હડવા નહીં પામતા માનવસ્નેહના તેમ જ સ્થૂલવસ્તુઓની ચાહનાના આપણા પારા" વિષે પણ એવાં વ્યાપ્તિવિધાનો કર્યાં છે. ઘણીવાર લેખક પ્રસંગો કે પાત્રોનાં અમુક વર્તનોની સંભાવ્યતા ને પ્રત્યાયકતા (convincingness) સાબીત કરવા એવાં વિધાનોનો બાહ્યાધાર તરીકે ઉપયોગ કરે છે ; ખરેખર,

તો એ પાત્રોનાં વર્તનનાં કે પ્રસંગોનાં નિરૂપણ જ એ પ્રકારનાં હોવાં જોઇએ કે તેમની અંદરથી જ આપોઆપ તેમની સચ્ચાઇની છાપ ભાવકોના મન પર પાડી રહે. "પેરિસના ત્રણ છોકરા"માં વૃધ્ધની પાસે આવી ચડતા ત્રણ છોકરાઓની વાત પર આવતાં પહેલાં લેખકે એ વૃધ્ધને માટે કહી દીધું છે : ...." અને કોઇ અણધાર્યો હાથ એની મદદે ન લંબાત, તો આવી રાતના ઠારમાં એ બીચારો આ ગટર આગળ જ ઠિંગરું થઇ જાત". ખલાસ ! વાર્તાના સુખાન્તની સુદામાના તાંદુલની પોટલી વાર્તાના આરંભમાં જ "બાંધી મુઠ્ઠી"ની જેમ ખુલી ગઇ ! પછીથી આવતી ડોસાનાં દુ:ખોની વાત આપણા મનમાં એ દુ:ખોનો ઉત્કટ અભિદેશ (appeal) કરતી નથી, કેમકે આપણા મનમાં "ગમે તેમ પણ સૌ સારાં વાનાં જ થવાનાં છે" એવી રાહત પહેલેથી સ્થપાઇ ચૂકી હોય છે. આથી, સંઘર્ષોત્થ વાર્તા-રસની જમાવટ ખાતર ભાવકપક્ષે નિર્વહણ માટેનું જે આવશ્યક ઔત્સુક્ય લેખકે જગાડવું જોઇએ તેના મૂળમાં જ પ્રહાર થઇ બેસે છે. "દેવી અને યોગીરાજ" વાર્તા પત્રરૂપે લખાયેલી છે. આરંભનું-સંબોધન, અંતમાંની પત્રલેખકની સહી, તથા અંતમાંનો "હાલ એજ વિ....... તો તે દસ્તૂર મુજબ જણાવવા કૃપા કરશો"-વાળો બે ત્રણ લીટીઓનો ઔપચારિક ભાગ કાઢી લઇને બાકીની આખી કૃતિને જેમની તેમ જોઇએ તો પત્રસ્વરૂપની આયોજના અપરિહાર્યપણે માગી લે તેવું કશું જ તેમાં જોવા નહીં મળે.

પાત્રો અને પ્રસંગોના આલેખનમાં અપ્રસ્તુત કે અપ્રતીતિકર વીગતો અને વિચારોના ઉલ્લેખ, વાર્તાની માંડણીમાં કે

પાત્રો ને પ્રસંગોનાં આલેખનોમાં અનાવશ્યક લંબાણ, પ્રસંગોની સર્વ ઇષ્ટ શક્યતાઓને તાગવાની લેખકની અશક્તિ, કથયિતવ્ય તરફનો અતિશય ઝોક, પાત્રો પ્રસંગો ને વિચારોનાં સ્ફુટ-અર્ધસ્ફુટ સમીકરણો, કહેવાનું હોય તેની સાથે ન કહેવાનું હોય તેને પણ કહી નાખે તેવા પ્રસંગોની પસંદગી (અર્થાત્ કથયિતવ્યને નિરપવાદ શ્રેષ્ઠતાથી રજૂ કરી શકે તેવા પ્રસંગોને અને પાત્રોને યોજવા માટે જોઇતી સમર્થ કલ્પનાનો - યોગ્યના સ્વીકારનો ને અયોગ્યના પરિહારના વિવેકનો લેખકમાં અભાવ), નિર્ધારિત લક્ષ્યબિન્દુ પ્રત્યે નિર્વિક્ષેપ ગતિ કરવામાં કથાને લક્ષ્યાન્તરોને કારણે ખમવો પડતો નિષ્ફળતાનો ભય વગેરે ઉપર્યુક્ત દૂષણોને લીધે ઠાકોરનાં વાર્તાવસ્તુ પૂરતી અસરકારકતા વિનાનાં, પાતળાં, ફટકિયાં, વિશીર્ણ થયેલાં લાગે છે. લેખકનો પહેલો રસ કથયિતવ્યનો ને બીજો રસ તેમને મૂર્ત કરનારા બનાવોને ટીકાટિપ્પણ સહિત કહી નાખવાનો. એટલે કથા-વસ્તુને કોઇ પણ આગંતુક ઉદ્દેશોથી મુક્ત રાખીને બને તેટલી વધુ કલાત્મકતાથી વિસ્મયપ્રેરક ઘાટ આપવાનો રસ સાવ છીછરો. ફરી કહું કે લેખકને કથયિતવ્યનો રસ પહેલો. તેથી રૂપકકથાઓનું સ્વરૂપ તેમને વધુ અનુકૂળ. તેથી Fantastic બનાવોને પાત્રો યોજવાનો તેમને સારો અવકાશ. તેથી સ્થૂલ પ્રકારની વાસ્તવિકતા કે પ્રતીતિકરતાને સંતોષવાની જવાબદારીથી દૂર રહેવાની તેમને બહોળી છૂટ. રૂપકકથામાં પાત્રો એટલે અમુક ભાવનાઓ, વિચારો ને મતવ્યોનાં માનુષરૂપો યા સજીવ પ્રતિરૂપો ; એટલે કે, અમુક ભાવનાઓ, વિચારો ને મતવ્યો

અનુસારના અમુક સ્વભાવો ધરાવતા માનવવર્ગોનાં (Types) પ્રતિનિધિ: તેથી તેમનામાં વ્યક્તિમત્તાની વૈશેષિકતાઓ (Peculiarities and Particularities of individuality) ઓછી. ઠાકોરનાં પાત્રો, એથી, જેટલાં types જેવાં લાગે છે એટલાં individuals જેવાં નથી લાગતાં.

ફરી એકવાર કહું કે ઠાકોરને રૂપકકથાઓના સ્વરૂપનું વધુ આકર્ષણ ને તેથી Fantastic બનાવો ને પાત્રો યોજવાનો તેમને સારો અવકાશ. અને સ્વપ્નઘટના તે Fantasyનું એક ઉત્કટ રૂપ. એટલે ઠાકોરે "મુકુલ", અને "દેવી અને યોગીરાજ"માં સ્વપ્નઘટનાઓને નિરૂપી છે. "મુકુલ"માં જેમ મુકુલ ઘાસ, વૃક્ષો વગેરે પરથી સરકતો સરકતો જલાશયમાં આવીને કુંડમાં રહેલા માતાના મુખનાં દર્શન કરે છે તેમ "દેવી અને યોગીરાજ"માં નાયક શિખરો અને કોતરોને વળોટતો વળોટતો વનસ્પતિમંડલ, પશુપક્ષી-મંડલ, મેઘાનિલમંડલ, વગેરે મંડલોને પસાર કરતો કરતો માનસસરમાં આવીને સ્ફટિકમય મહેલમાં દેવીના રમણીય રૂપને વિલોકે છે. બન્નેમાં સ્વપ્નદૃશ્યોની શરૂઆત એકસરખી. "મુકુલ"માં મુકુલની માતાપુત્રના પારસ્પરિક સ્નેહની ભાવનાને સ્વપ્નરૂપે તાદૃશ કરે છે; "દેવી અને યોગીરાજ"માં નાયક સ્ત્રીપુરુષના સ્નેહાળ સહચારની ભાવનાને સ્વપ્નસાકાર થયેલી જુએ છે. (દેવીના અનાદરની ક્ષમા માગતા દેવીરાજને જોઇને "પ્રેમનો દિવસ"ની સોનેટમાળામાંનાં "નાયકનું પ્રાયશ્ચિત્ત"નાં બે સોનેટો યાદ આવી જાય છે.) પ્રતીકાત્મક

સ્વપ્નોમાં દેખાતાં સ્થળો, પદાર્થો, વ્યક્તિઓ, તેમની ક્રિયાઓ સર્વાંગીણ રીતે પ્રતીકાત્મક રૂપનાં હોય છે, અને વાસ્તવજીવનના સ્તર પરનાં સ્થૂલ સૂક્ષ્મ તત્ત્વોને જ પ્રતીકાચિત કરનારાં હોય છે. એટલે એવાં સ્વપ્નો Fantastic હોઇને પણ અતિવાસ્તવિક હોય છે. એવાં સ્વપ્નોના અંશોના અંતસ્સંબંધનું તથા વાસ્તવજીવનના અંશો સાથેના એ અંશોના બહિસ્સંબંધનું પોતાનું એક આગવું logic હોય છે. અને એ logic વાસ્તવજીવનના અંશોના અંતસ્સંબંધના logicથી નિરાળું હોય છે. ઠાકોરની સ્વપ્નઘટનાઓ એવા logic-પુર:સરની નિર્મિતિઓ કરતાં કલ્પનાના યદૃચ્છાવિહાર જેવી વધારે લાગે છે કેમકે એ સ્વપ્નોના એકેએક અંશના અંતસ્સંબંધના તેમ જ બહિસ્સંબંધના logicને પૂર્ણસંતોષપૂર્વક ઘટાવી લેવાનું અશક્ય બની જાય છે.

શારીરિક અસુખનો ઠાકોરે સ્વપ્નાવસ્થાના પ્રોત્સાહક તત્ત્વ તરીકે ઉપયોગ કર્યો છે. બિમારીમાં આવતાં સ્વપ્નો ભયાનકતાની, વિચિત્રતાની, આકળવિકળતાની ન્યૂનાધિક માત્રાવાળાં દુઃસ્વપ્નો હોય છે. "મુકુલ" તથા "દેવી અને યોગીરાજ"ના બીમાર નાયકોને ઠાકોરે અતિસુખાળવાં મનોરમ સ્વપ્નો આવતાં બતાવ્યાં છે તે બેહૂદું લાગે છે; બંને વાર્તાઓમાં સ્વપ્નયોજનાના પાયાને ઠાકોરે બોદલા રાખી દીધા છે. "કાગભૂત"માં નિરૂપાયો છે તે અનુભવ નિદ્રાવસ્થાના સ્વપ્નનો અનુભવ નથી પણ બીમાર માણસને મન અને શરીરની કમજોરીમાં થયેલો બિહામણી ભ્રાન્તિનો અનુભવ છે : કદાચ

તેને સભાનાવસ્થામાં પ્રત્યક્ષપણે જોયેલા સત્ય પદાર્થ ઉપરથી વ્યાધિગ્રસ્ત મનશરીરની દુર્બળતાને કારણે તરત પછીથી અર્ધભાનાવસ્થામાં ઉત્ક્રાન્ત થયેલા ને માણસને બેભાન બનાવી દેનારા બિહામણા દુઃસ્વપ્ન તરીકે ઓળખાવી શકાય. "એકતાન"માં ગોવિંદને જાગૃતઅવસ્થામાં થતો નિરૂપાયેલો નિર્વિકલ્પ જીવનોલ્લાસના પ્રતીક સમો મધુર – મૃદુલ નાદશ્રવણનો પુનરાવર્તી અનુભવ પણ જાગૃત સ્વપ્નનો જ એક પ્રકાર છે એમ કહી શકાય. એ સ્વપ્નને લેખકે નાયકના આયુષ્યભરના અનુભવરૂપે આલેખ્યો છે. એવી જીવનભરની રઢ માત્ર જાગૃતાવસ્થામાં જ માણસ અનુભવે એમ ન બને ; નિદ્રામાં તો તે ઊલટી વધુ ઉત્કટ રૂપે દેખા દે. એટલે ઠાકોરે એકવખત ગોવિંદને એ જ અનુભવ નિદ્રાવસ્થામાં થતો પણ બતાવ્યો છે. "ધરતી છેડો ધરનો નેડો"માં હરનારાયણ પણ ત્રણ "સ્વપ્નો"ને દેખતો બતાવાયો છે પરંતુ એનાં "સ્વપ્નો" નથી નિદ્રાવસ્થાનાં કે નથી અર્ધજાગૃતાવસ્થાનાં, કે નથી રોગિષ્ઠ તનમનની દુર્બળતાએ પ્રેરેલાં. શૈશવમાં આકંઠ પીધેલાં કથામૃતને લીધે અતિશય મહત્ત્વાકાંક્ષુ બની ઊઠેલા માનવનાં એ આયુષ્યભરનાં પૂરી જાગૃતવસ્થામાં પૂરી સભાનતાથી "સેવાયેલાં સ્વપ્નો" હતાં. એ "સ્વપ્નો" એવા પ્રકારનાં હતાં કે – તેમને લેખકે છેવટે વાસ્તવમાં પરિણમતાં બતાવેલાં હોવા છતાં પણ – તેમને યે "સ્વપ્નો" જ કહેવાં પડે.

3 જીવનચરિત્ર : "અંબાલાલભાઇ"

જીવનકથાના લેખકને કદાચ કોઇ માણસ સર્જનાત્મક કથાકૃતિના જેટલું જ મુશ્કેલ કાર્ય ગણે તો નવાઇ નહીં. સર્જનાત્મક કથાકૃતિમાં સર્જકે તથ્યોને સર્જવાનાં હોય છે. જીવનકથાકાર તથ્યોને શોધે છે; અનેકાધિક પ્રકારનાં પ્રમાણોને આધારે એ તથ્યોની શ્રધ્ધેયતાને ચકાસે છે. સર્જનાત્મક કૃતિની સ્વયંપર્યાપ્ત નિયતિકૃત નિયમરહિત દુનિયામાં લેખકને સ્વસર્જિત તથ્યોને પોતાના કલ્પનાદિ પ્રતિભાવ્યાપારથી સંભાવ્ય કે પ્રતીતિકર બનાવવાનું સ્વાતંત્ર્ય હોય છે. જીવનકથાકાર વ્યવહારજગતમાંથી સાંપડેલાં તથ્યોને પોતાની કલ્પનાથી બદલવાનું કે મચડવાનું – પોતાને રુચે તેવી, પોતાને સહેલી પડે તેવી સંભાવ્યતા આરોપવાનું – સ્વાતંત્ર્ય ધરાવતો નથી; વ્યવહારજગતના સત્યની કસોટીએ એ તથ્યો વ્યવહારજગતમાં જીવાયેલાં સાચાં તથ્યો જ છે એમ પુરવાર થયા પછી એણે એમને યથાતથ રૂપે રજૂ કરવાનાં હોય છે. એ તથ્યોની વિશ્વસનીયતાને એણે વ્યવહારજગતમાંથી એની કૃતિના આંતર જગતમાં સંક્રાન્ત કરવાની હોય છે. તથ્યો શોધવાનું કામ કદાચ મુશ્કેલ નહીં હોય પરંતુ એમને એમના પૂર્વાપર ક્રમમાં સુયોજિત રૂપે સાંકળી લઇ; એમની વ્યવહારજગજન્ય વાસ્તવપ્રોચ્ચાલિત તર્કશ્રધ્ધેય પ્રતીતિકરતાનો વાચકને અનુભવ કરાવવાનું કામ ઘણીવાર કપરું થઇ પડતું હોય છે: કેમ કે 'Facts' તરીકે પિછાન્યા પછી ય તે ઘણીવાર 'fiction' કરતાંય વધારે 'stanger' લાગતાં હોય છે.

"અંબાલાલભાઇ"માં ઠાકોરે એ પડકારને પૂર્ણાંશે ઝીલવાનું ટાળ્યું છે. કેમકે, જીવનાલેખનના બે પ્રકાર હોઇ શકે છે : (૧) જીવનકથા અને (૨) ચરિત્રવર્ણન. જીવનકથાનું સ્વરૂપ નવલકથાના સ્વરૂપને મળતું આવતું ગણી શકાય. નવલકથામાં સર્જક ઘટનાઓની સુયોજિત શૃંખલા રચતો હોય છે. નાયકની ક્રિયાપ્રતિક્રિયાઓને સંચાલિત કરનારાં ઋતને તે અભિધાથી કહી નાખતો નથી પરંતુ ઘટનાઓના ક્રમબદ્ધ આલેખનની પાછળ વ્યંજિતરૂપે રાખે છે. એ ઋતને કલાકાર નાટ્યાત્મક ઘટનાઓના રૂપે જ રજૂ કરે છે. એ ઘટનાઓના આલેખનની સર્જકે રચેલી સપાટીને ભેદીને અંદર પડેલા ઋતનો ભાવકે પોતાની જાતે સાક્ષાત્કાર સાધવાનો હોય છે. એ જ રીતે જીવનકથાકારે પણ પોતાના નાયકના જીવનની અગત્યની ઘટનાઓને ક્રમબદ્ધ રીતે (અહીં કાલાનુપૂર્વીય ઘટનાક્રમ અભિપ્રેત નથી ; જીવનકથાનકની ધારી અસર સિદ્ધ કરવા માટે યોજાયેલો -જરૂર પડ્યે, કાલનિર્દેશ સહિતનો-ઘટનાઓનો કલાત્મક આલેખનક્રમ અભિપ્રેત છે.), સુયોજિતરૂપે આલેખવી જોઇએ. નાયકના જીવનને સંચાલિત કરનારાં ઋત એ આલેખનમાં સ્પષ્ટ અભિધા લઇને નહીં પણ સંગોપક વ્યંજનાને પામીને જ આવનારાં બનવાં જોઇએ. ઘટનાઓના કલાત્મક આલેખનનો ભાર પોતાને માથે લઇ લઇને સર્જકે, વ્યંજનાનાં વેષ્ટનને ખસેડીને પરદા પાછળનાં ઋતનાં દર્શન કરી લેવાનો ભાર ભાવક પર છોડી દેવો જોઇએ ; તો જ ભાવક નાયકના બહિરંગનો લેખકપ્રેર્યો સંસ્પર્શ પામી એના અંતરંગનો પોતાની મેળે તાગ મેળવી એના (નાયકના) અનુભવોનો ઉભાવત સહાનુભાવક બની રહે ; તો જ એ સર્જકના સર્જનવ્યાપારની જેમ ભાવકોચિત

ભાવનવ્યાપારની અનુપ્રાણિત ક્રિયાશીલતાવાળો સાચો ભાવક બની શકે. ચરિત્રવર્ણનના લેખકને આવી કડાકૂટમાં ઊતરવાનું રહેતું નથી. ચરિત્રનાયકના મહત્ત્વના જીવનપ્રસંગોની જાણકારી પરથી ; તેના પ્રત્યક્ષ પરોક્ષ પરિચય પરથી ; કંઇક બીજાઓના અભિપ્રાયો પરથી ચરિત્રનાયકની ચરિત્રમત્તાનું, વ્યક્તિત્વનું તે પોતાના મનમાં વિભાવન બાંધે છે. પોતાના પુસ્તકમાં ચરિત્રનાયકના વ્યક્તિત્વનાં, સ્વભાવનાં, વિચારસરણીનાં જુદાં જુદાં પાસાંઓનું વર્ણન કરી નાંખે છે. જીવનકથાકારનું કામ વ્યાપ્તિઓને સ્થાને ઘટનાઓને રજૂ કરવાનું હોય છે, ચરિત્રવર્ણનકાર ઘટનાઓને સ્થાને વ્યાપ્તિઓ બાંધી દેતો હોય છે ; એકની પધ્ધતિ concretizationની હોયછે, ત્યારે બીજાની પધ્ધતિ Abstractionની હોય છે. ઠાકોરે પોતાના પુસ્તકમાં આ પધ્ધતિ અખત્યાર કરી છે. અને એ પધ્ધતિના જે કંઇ લાભાલાભ, તે ઠાકોરને મળ્યા છે. આ પધ્ધતિ પ્રમાણે થયેલા જીવનાલેખનમાં આપણે ચરિત્રનાયકને માત્ર "જાણવા" પામીએ છીએ ; "અનુભવવા" પામતા નથી.

ઠાકોરનું દષ્ટિબિંદુ કદાચ જુદા પ્રકારનું હોઇ શકે. વિલક્ષણ માણસો પ્રત્યે આપણું ધ્યાન એમની વિલક્ષણતાઓને કારણે ખેંચાય છે. આ વિલક્ષણતાઓ આમ તો એમનાં વાણી અને વર્તનમાં મૂર્ત થાય છે ત્યારે જ જગતને ગોચર બને છે. પરંતુ એમને પડ્યા તેવા પ્રસંગો જગતમાં બીજા અનેકને પડતા હોય છે અને છતાં તેઓ જગતને જેમ "વિલક્ષણ" લાગી શક્યા તેમ બીજાઓ લાગી શકતા નથી હોતા. અર્થાત્ કેવળ બનાવોનું મહત્ત્વ નથી રહેતું પરંતુ એ બનાવોને કારણે માણસ જે સત્ત્વોને કમાય છે, એ

બનાવોને કારણે માણસ જે સત્ત્વોને કસોટીએ ચડાવે છે, એ બનાવોને કારણે માણસ જે સત્ત્વોનો વિજય હાંસલ કરે છે, એ બનાવોને કારણે માણસ જે ભવ્યતાથી એ સત્ત્વોનો, કદાચિત્ પરાજય ખમે છે; એ સત્ત્વો – એ સ્વત્વ – એ ભવ્યતાદિ વ્યક્તિલક્ષણોને કારણે જ એ માણસો અને એમના એ બનાવો આપણું ધ્યાન ખેંચી જાય છે. માણસનો ખરો પરિચય કેવળ એના ચહેરામહોરા પરથી, એની થોડી વર્તનટેવો પરથી, એની ખાનપાન પોષકપરિધાન શિષ્ટાચારાદિની ખાસિયતો પરથી કે સામયિકોમાં પૃષ્ઠપૂરક લખાણ તરીકે ગોઠવી દઇ શકાય તેવા તેના બેચાર ચટાકેદાર પ્રસંગોની માહિતી પરથી કે એના જીવનના મહત્ત્વના બનાવોની કાલાનુપૂર્વીય નોંધણી પરથી મળી શકતો નથી. એ બહિઃસ્વરૂપના કોટલાને ભેદીને એ માણસના અંતઃસ્વરૂપને આપણી દૃષ્ટિ જો પરિતઃ આશ્લેષી શકે તો જ આપણને એનો ખરો પરિચય મળી શકે. ઠાકોરે એટલે જ બળવંતરાયના આજન્મનિધન ઘટનાક્રમનો સાલવાર ઇતિહાસ કહેવાનું રહેવા દઇને એમના વ્યક્તિત્વનાં, સ્વભાવનાં, વિચારસરણીનાં જુદાં જુદાં પાસાંઓનું વર્ણન કરવાનું પસંદ કર્યું લાગે છે.

પરંતુ માણસના વ્યક્તિત્વનો પરિચય કરાવવાની એક બીજી રીત પણ હોય છે. ઇશ્વર કોઇ પણ માણસને તૈયાર વ્યક્તિત્વ આપી દેતો નથી; ભલે લોકો નિયતિમાં માનતા હોય પરંતુ માણસનું વ્યક્તિત્વ એમ કંઇ પૂર્વનિબદ્ધ હોતું નથી. જન્મથી મૃત્યુ પર્યંત માણસ અને તેના સંયોગો વચ્ચે ક્રિયાપ્રતિ-ક્રિયાઓ ચાલ્યા કરતી હોય છે. બાહ્યપ્રકૃતિ માણસની આંતર-

પ્રકૃતિ પર હર પળે અસર કર્યા જ કરતી હોય છે. અને એ અસર ક્યારેક નાના તો ક્યારેક મોટા વિવર્તના રૂપની તો ક્યારેક આમૂલ પરિવર્તનના રૂપની પણ હોય છે. મૃત્યુ પર્યંત માણસને એ અસરની નીચે રહેવું પડતું હોય છે. જો આમ હોય તો માણસના સ્વભાવ, વ્યક્તિત્વ, વિચાર, લાગણી વગેરે નિત્ય નવીન આકાર ધારતા પ્રવાહને રૂપે વહ્યા જ કરતા હોય છે એમ કહેવું જોઇએ; અલબત્ત, અમુક ઉંમરે એ તત્ત્વો એક ઘનીભૂત પુદ્ગલના સ્વરૂપને પ્રાપ્ત કરે છે એમ માનતા હોઇએ તોપણ એ પુદ્ગલ પાછો પોતામાં અમુકામુક ઘટકોની વત્તીઓછી વધઘટના સૂક્ષ્મ ને અલક્ષ્ય પ્રકારના ફેરફારોની શક્યતાને અધીન રહેવાવાળો તો હોય છે જ એમ કબૂલવું જોઇએ. એ રીતે માણસની ચરિત્રમત્તા જો ક્યારેય પૂર્ણ નિબદ્ધ ને જડીભૂત ન થઇ જતી હોય તો એ ચરિત્રમત્તાને એની સંયોગાધીન દશાઓમાં નિત્ય ક્રિયાત્મક રૂપે પ્રવહમાણ થતી આલેખવી એ, ચરિત્રનિરૂપકને માટે ઉચિત લેખાશે. તો કથાલેખકની માફક ચરિત્રલેખક પણ પોતાની કૃતિને ક્રિયાત્મકતા, સંઘર્ષ, ઔત્સુક્યપ્રેરકતા વગેરે આલેખનાંશો વડે જીવંતતાનો રસ જગાડનારી બનાવી શકે. અહીં એક બીજો મુદ્દો પણ ધ્યાનમાં લેવા જેવો છે. મનુષ્યજીવનનાં ભિન્નભિન્ન પાસાંઓને આપણે આપણાં અભ્યાસના સૌકર્ય માટે પૃથક્કૃત કરીને જોઇએ છીએ. ઇશ્વર એ પાસાંને એ રીતે વિભક્ત કરીને માનવવ્યક્તિત્વમાં આવિષ્કારતો નથી: માણસમાં એ વ્યકિતત્વ એક સંકુલ પુદગલ રૂપે ઉત્ક્રાંત થાય છે; એ વ્યક્તિત્વનાં ભિન્નભિન્ન ઘટકો પરસ્પર ક્રિયાપ્રતિક્રિયાત્મક રૂપે એવાં તો સંયોજાયેલાં હોય છે કે ઘણીવાર એમાંના એક ઘટકને બીજા ઘટકોથી નિરપેક્ષપણે સંપૂર્ણતયા સમજવાનું અશક્ય બની જાય છે. ચરિત્રનિરૂપક લેખક જો વ્યક્તિત્વઘટનાની

આ વિશેષતા ખ્યાલમાં રાખીને ચરિત્ર નિરૂપવા માગતો હોય તો તેણે પણ ચરિત્રનાયકનાં ભિન્નભિન્ન વ્યક્તિત્વઘટકોને પરસ્પર અવિચ્છેદ્ય રીતે સંયોજાઇને ઉત્ક્રાંતિશીલ બની રહેતાં નિરૂપવાં જોઇએ.

પરંતુ ઠાકોરે એ માર્ગે પણ અખત્યાર કર્યો નથી. ચરિત્ર-નાયકના વ્યક્તિત્વનું પૂર્ણ નિબદ્ધ રૂપમાં એકવાર વિભાવન કરી લઇને પછી તેમણે એ વ્યક્તિત્વને તેનાં ભિન્નભિન્ન પાસાંઓમાં પૃથક્કૃત કરીને અવલોક્યું છે. ઠાકોર આમ વ્યક્તિત્વઘટકોની અન્યોન્ય ઓતપ્રોત ઉત્ક્રાન્તિશીલતાને નિરૂપતા કલાકારને બદલે વિશ્લેષણપદ્ધતિએ શાસ્ત્રીય પર્યેષણા કરનારા અભ્યાસકના જેવા વધારે લાગે છે. તેમણે અંબાલાલભાઇના "વિચારમિનાર, આશયો, મન્તવ્યો, વ્યવસાયો"ના ગોંફને "ધર્મ," "ચરિત્રલક્ષણો", "કેળવણી", "સાહિત્ય", "આકાંક્ષાઓ" વગેરે વિભાગોમાં અલગ અલગ ઉકેલીને બતાવ્યો છે. ચરિત્રવર્ણનની વ્યાપ્તિપ્રધાન પદ્ધતિને અખત્યાર કરી હોવા છતાં ઠાકોરે ક્યાંક ક્યાંક પ્રસંગકથન પણ કર્યું છે તો ક્યાંક્યાંક ચરિત્રનાયકની કે બીજાઓની ઉક્તિઓનાં અવતરણ પણ આપ્યાં છે. વ્યાપ્તિઓને સાધકબાધક દલીલો સહિત રજૂ કરતી વર્ણનશૈલીની એકવિધતા એથી તૂટે છે એ એનો એક લાભ છે. ચરિત્રનાયકની ને બીજાઓની ઉક્તિઓનાં અવતરણો વખતે લેખકે જાણે પાત્રો અને વાચક વચ્ચેથી ખસી જઇ, વાચકને પાત્રોના અવાજની શ્રવણમર્યાદામાં લઇ જઇ, વિષયની વધુ નિકટમાં લઇ જાય છે; એ દ્વારા પોતાનાં વિધાનોની વિશ્વસનીયતાની હવા ઊભી કરે છે. પ્રસંગકથન વખતે વ્યાપ્તિઓને, પોતાને ઉદ્ભાવનારા મૂળ ક્રિયાત્મક રૂપમાં મૂર્ત થવાનો અને

કેવળ "જ્ઞાત" રહી જાય તેવા સ્તર પર રહી જવાને બદલે "અનુભૂત" થઇ શકે તેવા રૂપમાં આવવાનો યોગ સાંપડે છે. પરંતુ આમાંય એક બાબત શોચનીય છે. લેખક પોતે આપણને એમણે ધારેલી વ્યાપ્તિઓ બાંધી આપે તે પહેલાં આપણે આપણી મેળે એ વ્યાપ્તિઓને બાંધવા તરફ વળીએ એ રીતનું પ્રસંગોનું પૂર્વકથન એઓ યોજતા નથી. પરંતુ વ્યાપ્તિવિધાન કર્યા પછી પ્રસંગોનું અનુકથન તેઓ કરે છે. આથી પ્રસંગકથન કે ઘટનાકથન અર્થાન્તરન્યાસીય નહીં બનતાં દૃષ્ટાન્તીય બની રહે છે. આથી ઘટના કે પ્રસંગ વિચારસંચારક તત્ત્વ તરીકેની મુખ્યતા ગુમાવીને વિચારસમર્થક તત્ત્વ તરીકેની ગૌણતાને પામે છે. બધાં જ પ્રસંગકથનો કે ઘટનાઘટનો મુખ્ય પાઠ્યભાગમાં નથી આવતાં ; કેટલાંક પાદટીપમાં પણ મુકાયેલાં છે ; એ હકીકત પણ ઉપરના વિધાનને પુષ્ટિ આપનારી છે. વ્યાપ્તિવિધાન પૂર્વે ઘટનાકથન થાયતો લેખકના વ્યાપ્તિનિર્ણયના વ્યાપારની સાથોસાથ આપણો પણ સમાંતર મનોવ્યાપાર ચાલે ; લેખક વ્યાપ્તિને ઉચ્ચારે તે જ પળે આપણે પણ એ વ્યાપ્તિને આપણી મેળે ઉચ્ચારવાની સ્થિતિમાં હોઇએ. એ રીતે લેખક દ્વારા વાચકને પોતાની વિચારપ્રક્રિયાને મળેલા અવકાશનો, પોતાની વિચારપ્રક્રિયામાં મુકાયેલા વિશ્વાસનો આનંદ પ્રાપ્ત થઇ શકે. પ્રસંગકથન પહેલાં વ્યાપ્તિ-વિધાન થાય તો વાચક એ આનંદથી વંચિત રહી જાય ; પટકરણ વાચકને તો એવા સમાંતર મનોવ્યાપારના અવકાશ ને વિશ્વાસથી વંચિત રખાઇ ગયાનો – અવહેલનાનો આંચકો યે કદાચ લાગે. વ્યાપ્તિઓના સમર્થનમાં પ્રસંગોનો દૃષ્ટાંતો

તરીકે ઉપયોગ થયેલો હોઇને એ પ્રસંગો પણ વ્યાપ્તિસાધક વિચારવિમર્શના, દલીલસાંકળના અંકોડા બની રહે છે. એટલે આગળ કહ્યું છે તેમ, પ્રસંગો કે ઘટનાઓનો ઉપયોગ પણ લેખકે એક શાસ્ત્રીય પર્યેષકના દૃષ્ટિબિંદુથી કરેલો છે.

વસ્તુજગતમાં આપણે માણસનાં વાણી, વર્તન વગેરે બાહ્ય બાબતો પરથી એનાં અંતર્ગત સત્ત્વોના પરિચય પામીએ છીએ. માણસ પણ બાહ્ય સંજોગોમાંથી પસાર થઇને જ એ સત્ત્વો કમાય છે; અનુભવથી સિદ્ધ ને પ્રતિષ્ઠિત નહીં થયેલાં પોપટિયાં સત્ત્વો માનવચારિત્ર્યનું નિયમન ને સંચાલન નથી કરી શકતાં. કલા પણ મૂર્ત દ્વારા જ અમૂર્તને પહોંચે છે, યા અવતારે છે. ઠાકોરે "અંબાલાલભાઇ"માં બહિરંગમાંથી અંતરંગમાં જવાના આ કુદરતી રાજમાર્ગને ઉવેખીને અંતરમાંથી આરંભીને સપાટી ઉપરના વિષયો તરફ આવવાનો ઉપક્રમ કર્યો છે. ગણિતમાં કૂંચીઓ શીખ્યા પછી પલાખાં ઉકેલવાની રીત જેવી આ પદ્ધતિ છે. ઠાકોરને મુખ્ય રસ બનાવોના નિરૂપણનો નહીં પણ વ્યક્તિત્વના આલેખનનો રહ્યો છે. તેમણે પહેલાં ચરિત્રનાયકનાં સદાચાર, સત્યનિષ્ઠા વગેરે અંગત વ્યક્તિ-લક્ષણોનો ખ્યાલ આપ્યા પછી રાષ્ટ્ર, સમાજ વગેરે વિષેના જાહેર પ્રશ્નો પરત્વેનાં ચરિત્રનાયકનાં દૃષ્ટિબિંદુઓની ચર્ચા કરી છે: તેમણે પહેલાં ચરિત્રનાયકનાં સત્યનિષ્ઠા, સદાચાર વગેરે અંતર્ગત ચારિત્ર્યસત્ત્વોનો પરિચય આપીને પછી ચરિત્રનાયકનાં વ્યવહારજીવનનાં ઘટના-પ્રસંગોમાં એ લક્ષણોને સાંપડેલા બાહ્ય આવિર્ભાવની છણાવટ કરી છે. આ યોજના અને વ્યાપ્તિવિધાન કર્યા બાદ સમર્થક દૃષ્ટાંતો લેખે પ્રસંગો ને

ઘટનાઓનું કથન કરવાની પધ્ધતિ – એ બે અન્યોન્યસદૃશ બાબતો છે અને ઠાકોરે એક શાસ્ત્રીય અભ્યાસીની હેસિયતથી એ બાબતોનો એવં વિધ અમલ કરેલો છે.

ઠાકોરે અંબાલાલભાઇની ચરિત્રમત્તાનું માત્ર વર્ણન જ કરીને રહેવા દીધું છે એમ નથી. એ વર્ણનમાં જ્યાં જ્યાં એમને જરૂર લાગી છે ત્યાં ત્યાં તેમણે એ સમયનાં પરિબળોની તેમ જ અંબાલાલભાઇના જીવનનાં પરિબળોની પશ્ચાદ્ભૂને પણ ઉઠાવ આપ્યો છે; એટલું જ નહીં પણ એક ચિંતકની જેમ તેમણે એ પરિબળોની તેમ જ એ ચરિત્રમત્તાની સમીક્ષા પણ કરી છે. એના પરથી આપણને અંબાલાલભાઇનાં મતવ્યાદિને જોવાના ઠાકોરના દૃષ્ટિકોણનો ખ્યાલ મળી રહે છે. અંબાલાલભાઇનાં શરીરસ્વાસ્થ્યવિષયક, શિક્ષણવિષયક, આંગ્લપ્રજા–આંગ્લ શાસન–વિષયક, સત્યવિષયક, ચારિત્ર્યવિષયક, રાષ્ટ્રભાવનાવિષયક ધર્મ અંગે બુધ્ધિપ્રામાણ્યવિષયક વલણોથી ઠાકોર પ્રભાવિત થયેલા હતા. એટલે એવી બાબતોમાં તેમનું અંબાલાલભાઇ પ્રત્યેનું વલણ અહોભાવ અને આદરથી યુક્ત પક્ષકાર તરીકેનું જોવા મળે છે. આથી એવા વિષયોની વાત કરતાં તેઓ અંબાલાલભાઇની વૈચારિક ને જૈવનિક સ્થિતિની છણાવટ સાધક દલીલો સહિત ઘટતાં વૈશદ્ય અને વિસ્તારથી કરે છે. અંબાલાલભાઇના એકમાત્ર સંસારસુધારાવિષયક વલણના "કેટલાક મહત્ત્વના ભાગ" સાથે ઠાકોર સંમત નહોતા. અંબાલાલભાઇ જ્ઞાતિસંસ્થાના વિરોધી હતા, ત્યારે ઠાકોર જ્ઞાતિસંસ્થાની વ્યવહારુ ઉપયોગિતામાં માનનારા હતા. ઠાકોર પ્રાન્તપ્રાન્તના અલગઅલગ વિકાસ દ્વારા સમગ્ર રાષ્ટ્રની ઉન્નતિમાં – અને એ જ પ્રમાણે, જ્ઞાતિજ્ઞાતિના

અલગઅલગ વિકાસ દ્વારા સમગ્ર સમાજની ઉન્નતિમાં – અર્થાત્, વૈભાગિક વિકાસ દ્વારા સામગ્રિક વિકાસના સૂત્રમાં માનનારા હતા. આમ, બે ભિન્નભિન્ન ક્ષેત્રો વિષેની ઠાકોરની માન્યતાઓ વચ્ચે પાયાની એકવાક્યતા જોવા મળે છે. પરંતુ અંબાલાલભાઇ રાજકીય ક્ષેત્રે વૈભાગિક વિકાસમાં માનતા હતા પરંતુ જ્ઞાતિસંસ્થાની બાબતમાં એવું મંતવ્ય ધરાવતા નહોતા. બે ભિન્ન ક્ષેત્રો વિષેનાં અંબાલાલભાઇનાં મંતવ્યો વચ્ચે આમ પાયાની એકવાક્યતાનો અભાવ હોવા છતાં ઠાકોરે "પ્રાસ્તાવિક"માં જણાવ્યું છે : "અંબાલાલભાઇના વિચારો અને સિદ્ધાંતો, એમનાં સત્યો અને એમની પ્રતીતિઓ, એકબીજાનાં વિઘાતક, કે એકબીજાથી અલગઅલગ, કે જુદી જુદી ઊંચીનીચી, અભરાઇઓ ઉપર છુટાંછવાયાં પડેલાં ગૂછળાં ઓળિયાં કે થોયાંઓ જેવાં નહીં, પરંતુ અન્યોન્ય અનેકાનેક રીતે સુદૃઢ સાંકળેલાં, અને વળી એમના પ્રભાવશાલી વ્યક્તિત્વમાંથી ઉભરાતા ઉત્સાહરસના પ્રવાહથી એકસરખાં જીવન્ત હતાં." ઠાકોરે પ્રાસ્તાવિકમાં ઊભી કરેલી અપેક્ષા અનુસાર અંબાલાલભાઇનાં રાજકીય ને સુધારાવિષયક મંતવ્યો વચ્ચેના દેખીતા વિરોધની પાછળ રહેલી કોઇ "અન્યોન્ય સુદૃઢ સંબદ્ધતા"ને પાછળથી પુરવાર કરી આપી નથી. અલબત્ત, અંબાલાલભાઇનાં સદાચાર, સત્ય વગેરે ધર્મવિષયક સિદ્ધાંતોનું તેમના વ્યવહારજીવનનાં જુદાં જુદાં ક્ષેત્રોમાં થયેલું અનુસરણ ઠાકોરે દર્શાવ્યું છે ખરું. અંબાલાલ-ભાઇ પ્રત્યે આદર હોવા છતાં ઠાકોરે તેમને "મહાપુરુષ" કે "પ્રતિભાશાલી" પુરુષ માનવાની ના પાડી છે; તેમને કેવળ

તેમના જમાનાના સંદર્ભમાં, ને ખાસ તો તેમના શીલ માટે "જોવા સંભારવા વખાણવા"ની ઠાકોરે ભલામણ કરી છે. આથી તેમની અભિભૂતતાનો ભાર કંઇક ઓછો થઇને ચરિત્ર-નાયકના મૂલ્યાંકનમાં સમતોલતા આવે છે.

અંબાલાલભાઇએ શરૂઆતમાં શિક્ષકનો વ્યવસાય સ્વીકાર્યો હતો, વકીલાતની પરીક્ષા પસાર કર્યા પછી પણ તેમણે વકીલાતનો સ્વતંત્ર વ્યવસાય કરવાને બદલે સરકારી નોકરી લઇ લીધી હતી અને નિવૃત્ત થતાં સુધી તેને વળગી રહ્યા હતા, દેશસેવાના કાર્યમાં પડવાની વૃત્તિ અને યોગ્યતા હોવા છતાં તેઓ એ ક્ષેત્રમાં પડી શક્યા નહોતા ....એ બધી બાબતોનાં "શાથી અને કેવી રીતે"ને ઠાકોરે અંબાલાલભાઇના જીવનનાં ઐતિહ્યોના સંદર્ભમાં સમજાવવા શ્રમ લીધો છે. પરંતુ અંબાલાલભાઇના વિચારમિનાર, સદભાવપુદ્ગલનાં ઘટકોનું તેમણે જેટલું વર્ણન આપ્યું છે તેટલું તેઓ એ ઘટકોનાં જુદે જુદે આયુષ્યસ્તબકે કામ કરી ગયેલાં કારણોનું, એ ઘટકોની નિર્માણપ્રક્રિયાનું બયાન આપી શક્યા નથી. મતલબ કે લેખકની પધ્ધતિ જેટલી "વર્ણનાત્મક" રહી છે તેટલી "ઐતિહાસિક" બની શકી નથી. આનું કારણ ચરિત્રનાયકના ચરિત્રલેખન માટેનાં સંદર્ભસાધનોની મર્યાદિતતામાં રહેલું છે. ઠાકોરને અંબાલાલભાઇનો આજન્મનિધન નિત્યનો સહવાસ નહોતો. બીજું, અંબાલાલભાઇએ પોતાના મહત્ત્વના નાનામોટા પ્રસંગો કે અનુભવોનાં ટાંચણો સુધ્ધાં તૈયાર કર્યાં નહોતાં, કે બીજા કોઇએ પણ એમના વતી એવું કાર્ય કર્યું નહોતું, એટલે શ્રી વૈકુંઠલાલ શ્રીપતરાય, ઠાકોર-સંપાદિત "અંબાલાલભાઇનાં

ભાષણો અને લેખો"નો, બીજાઓ દ્વારા અંબાલાલભાઇ માટે ઉચ્ચારાયેલાં ગણ્યાંગાંઠ્યાં ઉચ્ચારણોનો તેમ જ ચરિત્રનાયક સાથેના પ્રત્યક્ષ સંપર્ક દરમ્યાન તેમની સાથેની વાતચીત દ્વારા તેમના વ્યક્તિત્વ, વિચારાદિની જે કંઇ થોડી ઘણી છાપ પોતાના મન પર અંકિત થઇ હોય તેનો જ ઠાકોરને આધાર સાંપડી શક્યો હતો. સ્મૃતિની શ્રધ્ધેયતાને કાળ ધીરે ધીરે અલક્ષ્ય રીતે વિકૃત કરી નાખે છે કે ગાળી નાખે છે તે એક ભય. બીજો ભય: અંબાલાલભાઇએ કદી પોતાનાં ભાષણો પોતાના હાથે ઉતારી લીધાં નહોતાં. તે સમયનાં વૃત્તપત્રોમાં છપાયેલા વ્યાખ્યાનસાર પરથી જ સંપાદકે ભાષણો ને લેખોના ઉક્ત પુસ્તકને તૈયાર કર્યું હતું. ખબરપત્રીઓએ વ્યાખ્યાતાના વિચારોને અને ભાષાશૈલીને પોતાના અહેવાલમાં કેટલો ન્યાય આપ્યો હશે તે તો કોણ જાણે ! પણ ઠાકોરે આપણને એમની સ્મૃતિની અને ખબરપત્રીઓના અહેવાલોની શ્રધ્ધેયતાની બાબતમાં ખાસ ધરપત આપી છે. આમ "અંબાલાલભાઇનાં ભાષણો અને લેખો"ના પ્રવેશકરૂપે લખાયેલા "અંબાલાલભાઇ"માં ચરિત્રનાયકના "વિચાર મિનાર, આશયો, મન્તવ્યો અને વ્યવસાયો"ને વર્ણવવાનો ને સમીક્ષવાનો જ ઠાકોરને ઉપક્રમ કરવો પડ્યો છે. સંદર્ભસામગ્રીનાં સ્વરૂપ અને મર્યાદિતતા એ રીતે ઠાકોરના ચરિત્રાલેખનનાં સ્વરૂપ અને વિશેષતા - મર્યાદાનાં નિર્ણાયક તત્ત્વો બન્યાં છે. ઘણી વાર ચરિત્રનાયક વિષે સાંપડેલી સામગ્રીનું અતિવૈવિધ્ય ને અતિવૈપુલ્ય ચરિત્રકાર માટે જટિલતાઓ ખડકી દે છે; ઘણીવાર સામગ્રીની અત્યલ્પતા અને એ અત્યલ્પ સામગ્રીની અનાધારતા ચરિત્રકારના કાર્યને વિકટ બનાવી દે છે. ઠાકોરને પ્રાપ્ત થયેલી અલ્પ અને અવિવિધ સામગ્રીનાં વૈશિષ્ટ્ય,

મર્યાદા, સ્વરૂપ પરથી તેમની ચરિત્રકૃતિનાં વૈશિષ્ટ્ય, મર્યાદા, સ્વરૂપ નિર્ધારિત થયેલાં છે એમ કહેવું જોઇએ. ઠાકોરના શાસ્ત્રીય વિચારવિમર્શક અભ્યાસી જીવને ચરિત્રલેખનનું એ જ સ્વરૂપ આકારવું ફાવ્યું હોય યા ગમ્યું હોય તો ના નહીં ; એટલું ઉમેરીએ તોય વાંધો નથી.

ગુજરાતી સાહિત્યમાં વ્યક્તિવિશેષવિષયક ગણ્યાં-ગાંઠ્યાં નોંધપાત્ર પુસ્તકો પ્રસિદ્ધ થયેલાં છે અને એટલાં પુસ્તકોમાંયે થોડાક નોંધપાત્ર પ્રકારાન્તરો અજમાવાયેલા જોવા મળે છે. ઠાકોરનું ચરિત્રપુસ્તક એ બધાં પુસ્તકોમાં પ્રકારદૃષ્ટિએ એક નોખી ભાત લઇને આવેલું છે એમ કહી શકાય.

---ooo---

પાદટીપો

૧ "સૌરાષ્ટ્રની રસધાર" ભા. ૪ (૧૯૨૮), પા. ૮૫
("લગ્નમાં બ્રહ્મચર્ય"નું વસ્તુ ઠાકોરનું મૌલિક ન હોવા છતાં તેની ચર્ચા ઠાકોરની મૌલિક કૃતિઓના પ્રકરણમાં કરી છે કેમકે ઠાકોરે તેને પોતાની મૌલિક કૃતિ માની હતી. ઠાકોરના દૃષ્ટિબિંદુની ચર્ચા સૈદ્ધાંતિક રૂપે પ્રસ્તુત પ્રકરણના આરંભમાં કરી છે. તદુપરાંત જુઓ "પ્રવેશકો" ગુચ્છ ૧, પા. ૧૧૨. ત્યાં તેમણે "લગ્નમાં બ્રહ્મચર્ય."ને પોતાની સ્વતંત્ર કૃતિ ગણાવી છે.)

૨ પાન ૧૨૩ ઉપરની લવજી અને રાવસાહેબની ઉક્તિઓ.

૩ પાન ૧૧૭.

૪ "વસંત", વર્ષ ૨૨, અંક ૯, પૃ. ૩૫૩.

૫ "વસંત", વર્ષ ૨૨, અંક ૬, પૃ. ૨૦૩.

૬ "સાહિત્ય" પુ. ૧૧ (સન ૧૯૨૩), પા. ૪૭૭
(દુર્ગાશંકર કે. શાસ્ત્રીએ પણ એવો જ અભિપ્રાય આપેલો. તેમના અવલોકનનું "કટિંગ" ઠાકોરની "વસન્ત" (વર્ષ ૨૨)ની ફાઇલમાંથી મળી આવેલું. લેખ કયા વર્તમાનપત્રમાં છપાયેલો તે જાણી નથી શકાયું. ઉક્ત "કટિંગ" એ અજ્ઞાત પત્રના ૧૮-૮-૨૩ના અંકનું હતું.)

૭ "સાહિત્ય", પુ ૧૧ (સન ૧૯૨૩), પા. ૪૭૭ ; દુર્ગાશંકર શાસ્ત્રીના ઉપર્યુક્ત અવલોકનમાં ; "વસન્ત", વર્ષ ૨૨, અંક ૯, પૃ. ૩૫૩.

૮ પા. ૬૬-૬૭

૯ "દર્શનિયું" (૧૯૪૦), પા. ૩૬-૩૭.