Chapter-4

પ્રકરણ - ચાર

કથનકેન્દ્રની દૃષ્ટિએ ગુજરાતી વાર્તાની તપાસ

-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-

૪.૧. પ્રસ્તાવના

૪.૨. વાર્તાઓની ચર્ચા

૧.	સ્ત્રીહૃદય	:	ધૂમકેતુ
૨.	મુકુન્દરાય	:	દ્વિરેફ
૩.	ખોલકી	:	સુંદરમ્
૪.	મારી ચંપાનો વર	:	ઉમાશંકર જોશી
૫.	જગમોહને શું જોવું ?	:	જયંતિ દલાલ
૬.	તમે આવશો ?	:	ચંદ્રકાંત બક્ષી
૭.	ધારોકે	:	મધુરાય
૮.	ચોન્ટી	:	ઈવાડેવ
૯.	ન કૌંસમાં ન કૌંસ બહાર	:	સરોજ પાઠક
૧૦.	બે સૂરજમુખી અને	:	સુરેશ જોષી

૧

૪.૧.

આ પ્રકરણમાં કથનકેન્દ્રને ધ્યાનમાં રાખીને દસ ગુજરાતી વાર્તાઓની ચર્ચા કરવાનો ઉપક્રમ છે. ગુજરાતી વાર્તાકારોની વાર્તાવિભાવના કઈ રીતે પલટાતી ગઈ, સર્જક વાર્તાની રચનારીતિ પ્રત્યે કઈ રીતે સભાન બનતો ગયો તેનો સ્પષ્ટ આલેખ મળી રહે તે હેતુથી અહીં વાર્તાઓની પસંદગી આનુપૂર્વીજત કરેલી છે. ગુજરાતી ટૂંકીવાર્તાના આરંભકાળે વાર્તામાં કથનકેન્દ્રની પસંદગી માટે કોઈ ખાસ સભાનતા જોવા મળતી ન હતી. ક્યારેક સુખદ અકસ્માતરૂપે, ક્યારેક કોઠાસૂઝને પરિણામે રચનારીતિના સભાન પ્રયોગ ગુજરાતી ટૂંકીવાર્તામાં મળી આવે છે ખરા. પણ મોટાભાગે આરંભકાળે કથનકેન્દ્રની સમજનો અભાવ વરતાય છે. પરંતુ જેમ જેમ વાર્તાકારોમાં રચનારીતિ વિશેની સભાનતા વિકસતી જાય છે તેમ તેમ કથનકેન્દ્રના વિનિયોગ પાછળ પણ ચોક્કસ દૃષ્ટિ કેળવાતી જોવા મળે છે. હવે ક્યારેક ગુજરાતી વાર્તાનો કથક પાગલ પણ હોય છે. દા.ત. જયંત ખત્રીની 'ખલાસ' ચંદ્રકાન્ત બક્ષીની 'તમે આવશો ?' વાર્તા. ક્યારેક અબુધ બાળક કે પાત્ર ધ્વારા વાર્તા કહેવાય છે. દા.ત. ઈવાડેવની 'ચોન્ટી', 'બચારી જમની', મોહન પરમારની 'રવેરા'. ક્યારેક સ્ત્રીપાત્ર ધ્વારા વાર્તા કહેવાય છે. દા.ત. સુરેશ જોષીની 'આંધળી માછલીઓ', ભારતી દલાલની મોટાભાગની વાર્તાઓ. ક્યારેક આ વાર્તાકારો એક કરતાં વધુ કથનકેન્દ્ર પણ પ્રયોજે છે. દા.ત. ધ્વિરેફની 'જંક્ષાણી' માં બે પાત્ર વચ્ચે કથનકેન્દ્ર ફરતું રહે છે. તો સરોજ પાઠકની 'ન કૌંસમાં ન કૌંસ બહાર' માં કૌંસની પ્રયુક્તિથી પ્રથમપુરુષ અને ત્રીજાપુરુષ કથનકેન્દ્રનું મિશ્રણ કર્યું છે. અનુઆધુનિકો જેની ચર્ચા કરે છે તેવી Focalization સંજ્ઞામાં સમાઈ શકે તેવી કેમેરાના ઉપયોગથી લખાઈ હોય તેવી વાર્તા 'કટકો' આપણને કેતન મુનશી પાસેથી '૪૦-'૪૫ના ગાળામાં મળે છે તે સુખદ આશ્ચર્ય છે.

૨

અહીં પસંદ થયેલી વાર્તાઓ ગુજરાતીની કે જે તે સર્જકની ઉત્તમ વાર્તા છે એવું જરાય નથી. વાર્તાઓની પસંદગી પાછળનું પ્રેરક પરિબળ કથનકેન્દ્રના વૈવિધ્યસભર પ્રયોગ સિવાય બીજું કશું નથી. એના કારણે જ મધુરાયની 'ધારોકે ' જેવી નબળી વાર્તા લેવી પડી છે. દરેક વાર્તા પ્રથમ કયાં, કયારે, પ્રગટ થઈ એ શોધવા શકય તેટલા બધાજ પ્રયાસ છતાં 'સ્ત્રીહૃદય' સૌપ્રથમ કયાં છપાઈ તે હું શોધી શકી નથી. એટલે ધૂમકેતુ, દ્વિરેફમાં આનુપૂર્વી મેં ઈતિહાસને અનુસરીને નકકી કરી છે.

3

:: સ્ત્રીહૃદય - ધૂમકેતુ ::

-0-0-0-0-0-0-0-0-0-

પ્રથમ પ્રસિધ્ધ થઈ :- 'તણખામંડળ' - ૩ માં સંપાદિત આ વાર્તા કયાં પ્રકાશિત થઈ તે મળી શકયું નથી.

પ્રથમ પુરુષ નિરીક્ષકનું કથનકેન્દ્ર :

It does not admit of any direct account of mental process, states of feeling , or motives of persons under observation. ..... The first person observer is a person and he can see only what would be possible for a person to see. - Cleanth Brooks

- નિરીક્ષક કથક પાસે વાર્તા કહેવડાવતા લેખકે નીચેના પ્રશ્નોના જવાબ લખવાના આરંભે જ મેળવી લેવા જોઈએ.

૧. તેના કથકને નિરીક્ષણ માટેની પૂરતી તક મળશે ? વાર્તાની જરુરિયાત પ્રમાણેની માહિતી તે વર્ણવી શકશે ?

૨. આ કથક વાર્તાની ઘટનાને યોગ્ય અર્થમાં મૂલવી શકે એમ છે ?

૩. વાર્તાકારને જે અસર ઊભી કરવી છે તે આ કથક વડે શકય બનશે ?

૪. કથનરીતિ કથક સાથે સંવાદી બને છે ખરી ?

ગુજરાતી ટૂંકીવાર્તા કેવી હોઈ શકે તેનું સુરેખ મોડેલ સ્થાપનાર ધૂમકેતુની વાર્તાઓમાં કથનરીતિના પ્રયોગો ભાગ્યેજ જોવા મળે છે. તેઓ જયારે પ્રથમપુરુષનું કથનકેન્દ્ર વાપરે છે ત્યારે ટાગોરની જેમ માત્ર વાર્તા શરુ કરવાની સગવડથી મોટું કોઈ નિશાન તાકતા નથી. પ્રયુકિતની સભાનતાથી દોરવાઈને નહીં પણ વાર્તા કહેવાની એક સગવડરુપે તેમણે પ્રથમ-પુરુષ કથનકેન્દ્રથી કેટલીક વાર્તાઓ લખી છે. ટૂંકીવાર્તામાં વ્યંજનાશકિતનો

૪

મહિમા કરનાર ધૂમકેતુ ટૂંકીવાર્તાને પ્રાચીન વાર્તાથી ભાગ્યેજ અલગ તારવી શકયા છે. કદાચ એટલેજ તેમની વાર્તાઓમાં વચ્ચે વચ્ચે બોધ, આદર્શગાન, સૂત્રોના લટકણિયાં દ્વારા સર્જકની પ્રત્યક્ષ હાજરી અનુભવી શકાય છે જે વાર્તાની ગતિમાં અવરોધ ઉભો કરે છે. આ બધાના પરિણામે ધૂમકેતુની ઘણીબધી વાર્તાઓ શિથિલ સંરચનાવાળી તેમજ વાચવી પાત્રોના પ્રલાપથી નર્યા લાગણીવેડામાં સરી જતી દેખાશે. ગુજરાતી ટૂંકીવાર્તાના પ્રથમ તબકકે ધૂમકેતુ પાસેથી એમની બધીજ વ્યકિતગત નબળાઈઓમાંથી ઊગરી જતી, કથનરીતિનો પ્રયુકિત તરીકે સફળ પ્રયોગ કરતી 'સ્ત્રીહૃદય' વાર્તા મળે છે તે એક સુખદ અપવાદ છે. નરી કથા અને કળાત્મક વાર્તાઓની વચ્ચે રહી જતી ધૂમકેતુની વાર્તાઓથી પણ 'સ્ત્રીહૃદય' અલગ પડી જાય છે. 'સ્ત્રીહૃદય' માં પ્રથમપુરુષનું કથનકેન્દ્ર હોવાને કારણે પરિપ્રેક્ષ્ય મર્યાદિત બન્યો, અને લેખક માટે વાર્તાપ્રવેશ શકય બન્યો નહીં. પરિણામે આ વાર્તા ધૂમકેતુની કેટલીક લાક્ષણિક મર્યાદાઓમાંથી ઊગરી ગઈ છે.

'સ્ત્રીહૃદય' પ્રથમપુરુષ નિરીક્ષકના કથનકેન્દ્રથી કહેવાઈ છે. વાર્તાનો કથક વાણિયો વાર્તાનું પાત્ર નથી. તે તો અકસ્માતે આ આખી વાર્તાનો સાક્ષી બની રહે છે. વાર્તાનાં પાત્રો, ઘટનાઓ કશા સાથે તેને કોઈ સંબંધ નથી. પણ તેને જયાં જવું છે ત્યાંની ગાડી છેક સવારે મળવાની હતી આથી ધરમશાળામાં રાત રહયા વગર છૂટકો નહતો. છોકરું તેડેલ બાઈ, મુસાફરીમાં તેની સાથે થઈ ગઈ હતી, એટલે હવે ધરમશાળામાં પણ સાથ નિભાવ્યા વગર છૂટકો ન હતો. ધરમશાળા આખી ભરેલી હોવાને કારણે એક ઓરડામાં 'કોળા જેવો' એક માણસ પડયો હતો તેની સાથે આ બંનેએ રહેવું પડે છે. વાણિયા પાસે જોખમ છે એટલે એ ઊંઘી શકે એમ નથી. સ્ત્રી સાથેની વાતચીત દરમિયાન વાર્તા ઊઘડતી જાય છે. બાઈ મિયાણી છે. પ્રથમ પતિથી થયેલ દીકરાએ બીજા પતિને મારી નાખ્યો છે. ખૂની દીકરો ભાગતો ફરે છે. એટલે આ બાઈ તેને શોધવા નીકળી છે. વાણિયો અહીં માત્ર શ્રોતા જ બની રહે છે. વાચક સુધી વાર્તા પહોંચાડવાની લેખકે

૫

શોધેલી આ પ્રયુક્તિ છે. વાણિયો અકસ્માત સાથે થઈ ગયો છે. સંજોગવશાત્ તેને બાઈ સાથે રહેવું પડયું એટલે તે બાઈની વાત સાંભળી શકયો અને પછીથી બનનારી ઘટનાઓ પણ સાક્ષી બની શકયો. પણ નિરીક્ષક કથક પર એક મર્યાદા હોય છે. તે જેટલું જોઈ-સાંભળી શકે તેટલું જ કહી શકે. સર્વજ્ઞ કથકની જેમ દીવાલોની આરપાર કે ભૂતકાળની ઘટના સુધી તેની દૃષ્ટિ પહોંચી શકતી નથી. પરિણામસ્વરુપ અહીં પરિપ્રેક્ષ્ય મર્યાદિત બનવાનો.

પરિપ્રેક્ષ્ય મર્યાદિત બનવાને કારણે આ વાર્તા ચુનીલાલ મડિયાની 'અંત:સ્ત્રોતા' માફક પ્રસ્તારમાં ફસાઈને શિથિલ નથી બની ગઈ. 'અંત:સ્રોતા' નું વિષયવસ્તુ પણ 'સ્ત્રીહૃદય'ની જેમ આંગળિયાત દીકરા સાથે જ સંકળાયેલું છે. 'અંત:સ્રોતા' માં ત્રીજાપુરુષના કથનકેન્દ્રથી વાર્તા કહેતા મડિયાએ ધૂમકેતુના અનુગામી હોવાને નાતે ધૂમકેતુની શૈલીમાં રહી ગયેલી કચાશ દૂર કરવી જોઈએ તેના બદલે તે બે ડગલાં પાછા હઠી વાર્તાની કચાશમાં ઉમેરો કરે છે. જોકે કચાશ માટે માત્ર કથનકેન્દ્ર જ જવાબદાર નથી, મડિયાની પોતાની પ્રસ્તારી શૈલી પણ આ વાર્તાની શિથિલતા માટે જવાબદાર છે. 'અંત:સ્રોતા'ની જેમ 'સ્ત્રીહૃદય' ના કેન્દ્રમાં પણ ભૂતકાળની ઘટના છે. મડિયા પણ ધૂમકેતુની જેમ વાત તો એક જ રાતની કરે છે. પણ મડિયાની શૈલી પ્રસ્તારી છે જ્યારે ધૂમકેતુએ આ વાર્તાના આલેખનમાં ગજબનો સંયમ જાળવ્યો છે. મડિયા ત્રીજાપુરુષની કથનરીતિના કારણે ફ્લેશબેકની મદદથી વાર્તા કહી શકે છે. પણ પ્રથમ પુરુષ નિરીક્ષકના કથનકેન્દ્રને કારણે ધૂમકેતુ ફ્લેશબેકની પ્રયુક્તિ પ્રયોજી શકતા નથી. તેમને ભૂતકાળની વાત કરવી હોય તો પણ નાટકની જેમ પાત્રના મુખેજ કહેવડાવવો પડે. એટલે, ધૂમકેતુ વાણિયાનો બાઈ સાથે અકસ્માતે મેળાપ કરાવી આપે છે. 'સ્ત્રીહૃદય' વાર્તા બે અડધિયામાં વહેંચાઈ જતી લાગશે. વાણિયા સાથેનો સંવાદ અને બાઈની આપવીતી વાર્તાનો પૂર્વાર્ધ છે તો બાઈ અને તેના દીકરાની વાત વાર્તાનો ઉત્તરાર્ધ છે.

૬

મિયાણી દુ:ખની મારી પોતાની કહાણી કહેવા બેસે છે એ પ્રસંગનું આલેખન ધૂમકેતુ એકદમ સ્વાભાવિકતાથી કરે છે. નિ:સાસા નાખતી બાઈને વાતે ચડાવ્યા પછી વાણિયાએ વાત સ્પષ્ટપણે સાંભળી શકાય એટલા અંતરે સૂવું પડે. લેખક એનો પણ ઉપાય કરે છે. ધર્મશાળાના ભોંયતળિયે ખાડા હતા એટલે વાણિયો પોતાની પથારી ખસેડે છે. પથારી ખસેડતી વખતે તે બાઈની નજીક-સાંભળી શકે અને જોઈ શકે તેટલો- નજીક પહોંચી જાય છે. એટલે હવે પછી કહેવાનારી કથાને સાંભળી શકશે અને બનનારી ઘટનાને જોઈ પણ શકશે. વાચકને કદાચ એવો પ્રશ્ન થાય કે થાકયા પાકયાં સૂઈ જવાને બદલે આ બંને વાર્તાએ કેમ વળગ્યા ? બાઈને તો ઊંઘ નહીં આવવા માટે કારણ છે. પણ વાણિયાનું શું ? તે શા માટે જાગતો પડયો છે ? માત્ર આપણા સુધી વાર્તા પહોંચાડવા માટે તે જાગે છે ? એવું જ હોય તો પછી લેખકની યુકિત ઉઘાડી પડી જાય. પણ અહીં ધૂમકેતુએ સ્વાભાવિકતાનો લેશમાત્ર ભંગ કર્યા વગર પોતાનું કામ કાઢી લીધું છે. ખરેખરતો વાણિયાને સ્ત્રીની વાતમાં કોઈ રસ નથી. થોડીઘણી સહાનુભૂતિ ખરી પણ વધારે તો ડરનો માર્યો તે વાતે વળગ્યો છે. કારણ સૂતા પહેલાં ધરમશાળાનો મહારાજ 'માલમતા સંભાળજો' કહીને ગયો છે. અંધારી રાત, વારંવાર ભટકાતી બારીઓ અને ઘુવડનો ભયાનક ઘૂઘવાટ, પેલી સ્ત્રીની વિચિત્ર વર્તણૂંક, ઓરડામાં સૂતેલ કોળા જેવો માણસ અને આ બધાની સામે છે વાણિયાની પોચટ જાત, વળી સાથે જોખમ છે. બાઈની વાત સાંભળી લીધા પછી પણ વાણિયો સૂઈ નથી જતો. બાઈ અને તેના દીકરા કરીમની વાતોનો પણ તે સાક્ષી બની રહે એ માટે જાગતા રહેવું જરૂરી છે. તો જ વાર્તા ભાવક સુધી પહોંચી શકે. થાકયા પાકયા વાણિયાના જાગતા પડયા રહેવાની ગળે ઉતરે તેવી ભૂમિકા લેખક ઊભી કરી શકયા છે. વાણિયાની જાત મૂળે ડરપોક એમાં સામે ભડાકે દીધાની વાતો કરતી મિયાણી, બાજુમાં દેખાવે જ ડાકુ લાગતો કોળી

૭

ને સાથે માલમતા. વાણિયાને મૂળ ડર આ છે : ''બીજું કાંઈ નહિ, સોનાની એક લગડી સાથે હતી ને જો આ બાઈશ્રીને શંકા પડી ગઈ હશે તો રાતે ગળાટૂંપો દઈ દેશે. આણીકોર ખૂણામાંય કોળો સૂતો છે ! બે ચોર વચ્ચે એક શાહુકાર ! બહુ ખોટું થયું. લગડી લીધી હતી દાણ ભરવું ન પડે ને ગુપચુપ ઘરમાં પેસી જાય માટે, દાણચોરી કરવા. ત્યાં આંહી જ બે ચોર વચ્ચે મારું પનારું કયાંથી પડ્યું ? કાં તો આંહી જ દાણને લગડી બધુંય ચૂકવવું પડશે. 'હવે તો આખી રાત જાગવા દે' ''(૮૦) સ્વાભાવિક છે કે વાણિયાને બાઈ કે તેની વાતમાં રસ નથી. તેનો રસ તો માત્ર પોતાની લગડી સલામત રહે તેટલો જ છે. આ ચિંતામાં તે સૂઈ શકતો નથી. અને એટલે તેના દ્વારા વાર્તા આપણા સુધી પહોંચે છે.

પ્રતીતિકરતાના પ્રશ્ને આ વાર્તા પૂરતા કયાંય પણ ભૂલથાપ ન ખાનાર ધૂમકેતુ અકસ્માતતત્વના વિનિયોગમાં જરાક ચૂક ખાઈ ગયા છે. ધર્મશાળામાં વાણિયો અને મિયાણી સાથે થઈ ગયા એ અકસ્માત ગળે ઉતરે એવો છે. બાઈદુઃખની મારી પોતાની કશ્મકથની વાણિયાને સંભળાવે તેમાં પણ કંઈ અજૂગતુ કે આકસ્મિક નથી લાગતું. વાણિયો જાગતો રહી બધી ઘટનાનો સાક્ષી બની રહે એ માટેની પ્રતીતિકર ભૂમિકા લેખક ઊભી કરી શકયા છે. પણ જે ઓરડામાં વાણિયો અને મિયાણી સૂઈ જાય ત્યાં સૂનારો માણસ મિયાણીનો ખૂની દીકરો કરીમ જ હોય તે અકસ્માત કઠે એવો છે. આમ જોઈએ તો કરીમ જયાં સુધી આખી વાત ન સાંભળે ત્યાં સુધી માના બીજા લગ્ન પાછળનું કારણ કઈ રીતે જાણી શકે ? જો તે પોતેજ માની વાત ન સાંભળે તો બીજી કઈ રીતે તેને આખી વાતથી માહિતગાર કરી શકાય ? એટલે કરીમ સુધી વાત પહોંચાડવા માટે લેખકે આ અકસ્માત યોજયો પણ એને પ્રતીતિકર બનાવવાનું ચૂકી ગયા. વાર્તામાં અકસ્માતતત્વ ન હોય એવી દલીલ નથી પણ જે તે અકસ્માત પ્રતીતિકર લાગવો જોઈએ. એરિસ્ટોટલે પણ

૮

કહ્યું છે, ''Even in regard to concidences, those seem to be most astonishing that appear to have some design associated with them.'' 1

અકસ્માત તત્વનો વિનિયોગ કરતા દરેક સર્જકે 'હેમ્લેટ' માં આવતું આ વિધાન ગાંઠે બાંધવું જ પડે. "Though this be madness yet there is method in it." 2 પોતાની મોટાભાગની નબળાઈઓમાંથી આ વાર્તા પૂરતા બચી જતા ધૂમકેતુ અકસ્માત તત્વના વિનિયોગમાં થાપ ખાઈ જ ગયા છે.

આ વાર્તાનો અંત ધૂમકેતુની વાર્તાશૈલીથી પરિચિત ભાવકને તદ્દન જુદોજ લાગશે. કથકતો અહીં તટસ્થ છે જ. પણ લેખક તરીકે ધૂમકેતુએ જે ઠંડુ વલણ અપનાવ્યુ સમગ્ર વાર્તા દરમિયાન તેની ભાવકને આદત નથી. વાર્તાની ઘટના, પાત્રો સાથે જાણે તેમને કોઈજ નિસ્બત ન હોય તેમ અધ્ધર લટકતો અંત લાવી દે છે. અંત:સ્ત્રોતમાં મડિયાએ પાત્રોના ગુણગાન એકબીજાના મુખે કહેવડાવ્યા છે. જાનબાઈ દેવાયતના 'ભારી કષ્ટ વેઠયાં તમે તો-' ના જવાબમાં કહેછે ''તમ કરતાં ઓછાં, તમે તો અમ સારું થઈને જાત નીચોવી નાંખી. પારકું પાતક પોતા ઉપર ઓઢી લીધું. ગનો કર્યો વાહણે ને કબૂલાત કરી તમે !'' અરસપરસના વખાણ દ્વારા નાટયાત્મક ઢબે પાત્રોના અસામાન્ય કૃત્યોને ઉઠાવ આપે છે. ધૂમકેતુને આ પાત્રોના લાગણીતંત્ર, તેમના જીવનમાં આવી પડતી ઘટનાઓ, તેમના વ્યક્તિત્વ કશા વિશે કશુંજ કહેવું નથી. આ પાત્રોની ઉદાત્તતા વિશે તે વાણિયા પાસે પણ કશું બોલાવડાવી શકયા હોત. પણ તેમને જાણે આવું કંઈ કરવું જ ન હોય એવું વાર્તાના અંત પરથી લાગે. માદીકરાને ચૂપચાપ જતા જોઈ વાણિયાની પ્રતિક્રિયા લેખક આ રીતે આપે છે.''મારા મનમાં વિચાર તો આવ્યો : આમાં સપડાવા જેવું તો નહિ થાતું હોય ?

૯

પણ આપણે બૂમ શું કરવા પાડવી ? જાતાં હોય તો ભલેને જાય !

બે મિનિટ પછી હું ઊઠ્યો બારીમાંથી બહાર જોયું. ચંદ્રમાના અજવાળામાં રસ્તા પર બે જણાંને દોડતી ચાલે જતાં જોયાં, એકબીજાની પડખે રહીને આખી આલમ સામે લડી કાઢવાનું બળ એ વેગભર્યાં પગલામાં આંહીથી પણ જાણે સ્પષ્ટ દેખાઈ આવતું હતું.

આટલી થોડી ક્ષણો માટે મળેલાં આ માનવી વિશે હું વિચાર કરી રહ્યો હતો : આ કેવાં ગણાય ! '' (૮૯)

બસ કથકે આથી વિશેષ કશુંજ કહેવાનું નથી.

આમતો પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્રથી કહેવાતી વાર્તામાં ભાષાના અલગ અલગ સ્તર પ્રયોજી ન શકાય. પણ જો કથક માત્ર નિરીક્ષક કે શ્રોતા હોયતો વાર્તાનાં પાત્રોની ભાષાનું સ્તર તેનાથી અલગ હોઈ શકે. વાણિયો અહીં વાર્તાનું પાત્ર નથી. તે માત્ર નિરીક્ષક, શ્રોતા જ બની રહ્યો છે પરિણામે આ વાર્તામાં ભાષાના બે સ્તર શક્ય બન્યા છે. વાણિયાની ભાષા શિષ્ટ છે. અને બાઈની તળપદી સમગ્ર વાર્તામાં ગેરહાજર રહેનાર ધૂમકેતુ એકાદ બે જગ્યાએ પ્રચ્છન્ન હાજરી પૂરાવતા નોંધી શકાય છે. અને આવા પ્રસંગોએ કથનકેન્દ્ર, ભાષા અને પાત્રની સુસંગતતા જળવાતી નથી. વાણિયો જ્યારે બોલે છે, 'કંચનમાં હું મોહ્યો હતો, કામિનીમાં પેલો મોહ્યો હતો.'' ત્યારે ધૂમકેતુના સૂત્રાત્મક લટકણિયા જેવું વધુ લાગે છે. મિયાણી દીકરાને જીવતા અંગારા ખાવાની વાત કરે છે તે એના પાત્ર સાથે સુસંગત લાગે છે પણ એના જવાબમાં દીકરો જે કહે છે તે તેના પાત્ર સાથે જરાય સુસંગત નથી લાગતું. ''બંધૂકમાં શું ખાવું' તું ? બંધૂક તો જનાવર પણ ખાય છે. પણ તમે, કોણ જાણે કઈ દુનિયાનાં માનવી છો તે જીવતા અંગારા ખાઈને પાછાં અમને જીવાડો છો ! ''.

૧૦

કથનકેન્દ્ર, ભાષા અને પાત્રની સુસંગતતા એકબીજાથી અલગ પાડી ન શકાય તેટલી હદે પરસ્પર અવલંબિત છે. પાત્રોચિત ભાષા કે અભિવ્યક્તિ નથી એનો સીધોજ અર્થ નીકળે કે કથનકેન્દ્રની પ્રયુક્તિમાં ક્યાંક લેખક થાપ ખાઈ રહયા છે અથવા વાર્તામાં પગપેસારો કરી રહયાં છે. જ્યાં સુધી પોતે પ્રયોજેલ પ્રયુક્તિને લેખક વળગી રહયાં છે ત્યાં સુધી ભાષાનો કે અભિવ્યક્તિનો પ્રશ્ન ઉઠ્યો નથી. જેવી તેમણે વાર્તાપ્રવેશની કોશિશ કરીભલેને પછી પ્રચ્છની રીતે-તે ગાથે જ ઔચિત્યનો પ્રશ્ન ઊભો થાય છે. એટલે કથનકેન્દ્ર માત્ર એવી પ્રયુક્તિ નથી કે મન થયું તે પ્રકાર પ્રયોજી દીધો. સર્જકની અને વાર્તાસામગ્રીની અનિવાર્યતા ધ્વારા કથનકેન્દ્રનો પ્રકાર નક્કી થાય છે. અને એકવાર પ્રકાર નક્કી થયા પછી સર્જકે સાધન્ત તે અનિવાર્યતાને વળગી રહેવું પડે. નહીંતર પછી ઔચિત્યભંગનો પ્રશ્ન ઉઠી શકે.

ક્ષણવાર ધારી લઈએકે આ વાર્તા ત્રીજાપુરુષ કથનકેન્દ્રથી કહેવાઈ રહી છે. તો પછી ભાગી ગયેલા દીકરાને માની વાત જાણવા કઈ રીતે મળત ? જો બાઈ પોતેજ કહેવા બેઠીહોતતો લાગણીવેડાને પ્રવેશ મળ્યો હોત. લેખક કહેવા બેઠા હોતતો પ્રતીતિકરતાનો પ્રશ્ન ઉઠયો હોત.

અહીં વાર્તાની ઘટના અને તેનું કથન એ બે વચ્ચેનો સમય પણ બે સ્તરે ચાલે છે. વાણિયાની નજરે બનતી ઘટનાઓ તરત જ કહેવાય છે. એટલે કે બનાવ અને કથન વચ્ચે કોઈ સમયગાળો નથી. જ્યારે બાઈ વાણિયાને જે કહે છે તે દૂરના અને થોડાક નજીકના ભૂતકાળની ઘટના છે. એટલે કે કથન અને ઘટના વચ્ચે સમયનો ખાસ્સો પટ છે.

આ પ્રકારની યુક્તિપ્રયુક્તિઓને કારણે ધૂમકેતુ પોતાની વાર્તામાં તટસ્થતા પ્રગટાવી શકયા છે અને એનું શ્રેય મુખ્યત્વે કથનકેન્દ્રની પ્રયુક્તિને આભારી છે.

૧૧

:: મુકુન્દરાય : દ્વિરેફ ::

-o-o-o-o-o-o-o-o-o-

પ્રથમ પ્રસિધ્ધ થઈ : 'પ્રસ્થાન' પુ.૨. અંક-૪ શ્રાવણ ૧૯૮૨

ત્રીજો પુરુષ સર્વજ્ઞનું કથનકેન્દ્ર :

ઘણા લેખકો વાચકને ક્ષણવાર પણ ભૂલવા નથી દેતા કે વાર્તા કહેનાર સર્વજ્ઞ કથક તે પોતેજ છે અને પોતા સિવાય બીજું કોઈ નથી. They give a personal tone to the narrative, they assert their own peculiarities of taste and judgement, and never let you forget that they and only they alone are telling the story. The reader has to see it through their eyes. પાત્રોની દયા ખાવી, વખાણ કરવા, મશ્કરી કરવી, પક્ષપાત કરવો, તક મળ્યે વાચક સાથે પણ ગપસપ મારી લેવાની આ લેખકોને ટેવ હોય છે.''

- ઈ.એમ.ફોર્સ્ટર.

વાર્તાવિસ્તુ અને સંરચના બંને દૃષ્ટિએ ગુજરાતી વાર્તાને મહત્વનો વળાંક આપનાર દ્વિરેફ ટૂંકીવાર્તામાં રચનારીતિના વિવિધ પ્રયોગો હાથ ધરે છે. એક જાગ્રત, પ્રયોગશીલ વાર્તાકાર હોવા છતાં દ્વિરેફ ધૂમકેતુની બધી જ મર્યાદામાંથી બહાર આવી શકયા નથી. ધૂમકેતુની જેમ વાર્તા વચ્ચે પ્રત્યક્ષ આવી કોઈ વિધાન, ટીકાટિપ્પણ કરવાની તક દ્વિરેફ પણ જતી કરતા નથી. લેખક પોતેજ કથક છે એવું વાચકને ભૂલવા પણ નથી દેતા. વિવેચકો દ્વારા અતિ વખણાયેલી, ગુજરાતીની 'કલાસિક રચના' અને 'દ્વિરેફની શ્રેષ્ઠવાર્તા' નું બિરુદ પામેલી

'મુકુન્દરાય' સર્વજ્ઞના કથનકેન્દ્રથી કહેવાયેલી વાર્તા છે.

આ વાર્તામાં મુખ્ય ત્રણ પાત્રો છે. જૂની પેઢીના પ્રતિનિધિ રઘનાથ ભટ્ટ, નવી પેઢીનો પ્રતિનિધિ અને શહેરમાં ભણતો દીકરો મુકુન્દરાય તથા દીકરી ગંગા બાળવિધવા છે. નવ વર્ષની ગંગા અને છ વર્ષના મુકુન્દને મૂકી પત્ની મૃત્યુ પામી પછી રઘનાથ ભટ્ટે મા બની બંને સંતાનને મોટા કર્યાં હતા. પત્નીના મૃત્યુના ઘા પછી ચૌદ વર્ષની ગંગાના વૈધવ્યનો કારમો ઘા રઘનાથ ભટ્ટ માંડ જીરવે છે. નવી કેળવણી લેવા શહેર ગયેલ દીકરો મુકુન્દ ભણવામાં સારો છે પણ વિવેક, સૌજન્ય વગેરેને નબળાઈ ગણતો થઈ ગયો છે. તેને બાપ લોભી લાગે છે. વાર્તામાં એક જ દિવસની ઘટનાનું આલેખન છે. મુકુન્દના આગમનનો આનંદ અને તેના ગયા પછી ઘરમાં છવાતી સ્મશાન જેવી શાંતિ.રઘનાથ ભટ્ટ ગંગાને કહે છે '' એ હવે આપણો નથી રહ્યો'' ગંગાના ''હવે એવું તે હોય !'' ના જવાબમાં ડોસા ફરી કહે છે, ''હા, એ આપણો ન હોય, એ ગયો જ સમજો'' એજ વખતે એકાવાળો બહારથી સંસ્કૃત નાટકના પતાકાસ્થાનની જેમ બૂમ પાડે છે, '' એ ... મુકુન્દ ગયો છે.''

આ વાર્તાની મહત્વપૂર્ણક્ષણ (key moment) બે પેઢી વચ્ચેનો સંઘર્ષ નથી. રઘનાથ ભટ્ટની એકલતા, હતાશા એમાંથી જન્મતો વિષાદ- આ બધાના પરિણામે નિપજતી શૂન્યતાનું આલેખન આ વાર્તાની મહત્વપૂર્ણક્ષણ છે. વિમળશાની દૃષ્ટાંતકથાથી આ ક્ષણ પરાકાષ્ઠાએ પહોંચે છે. લેખક પોતાની ચાવીરૂપક્ષણને આબાદ પકડી શકયા છે. પરિણામે 'મુકુન્દરાય' એક કલાત્મક વાર્તા બની શકી છે. બે પેઢી વચ્ચેનો ચીલાચાલુ સંઘર્ષ અહીં હોત તો વાર્તાનો કરુણ કદાચ આટલી હદે આપણને ના સ્પર્શ્યો હોત. પણ અહીં રઘનાથભટ્ટની ઘવાયેલ લાગણી, તૂટેલ સ્વપ્નો અને પરિણામે મૌનની સામે મુકુન્દની તોછડાઈ, છીછરાપણું એક સંઘર્ષ ઊભો કરે છે. આ સંઘર્ષ એકપક્ષી જ રહ્યો છે એટલે કરુણ વધુ તીવ્ર બન્યો છે.

૧૩

આ વાર્તા વિશે આજ સુધીમાં ઘણું લખાઈ ચૂક્યું છે. એટલે એ બધાનું પુનરાવર્તન કર્યા વગર માત્ર કથનરીતિ અને દૃશ્યયોજનાને ધ્યાનમાં રાખીને જ આ વાર્તાની ચર્ચા કરી છે.

સર્વજ્ઞના કથનકેન્દ્રની કહેવાતી આ વાર્તામાં માત્ર એક જ દિવસમાં બનતી ઘટનાઓ રજૂ થઈ છે. સવારે તાર આવવાથી રઘનાથભટ્ટના ઘરમાં, બાપ-દીકરીના હૈયામાં ઉમટી પડતો આનંદ અને સાંજે મુકુન્દની અચાનક વિદાયથી ઘરમાં છવાતી સ્મશાનવત્ શાંતિ – આ બે ઘટનાઓ વચ્ચે વાર્તા આકાર લે છે. વાર્તાના આરંભે લેખક એક દૃશ્ય ઊભું કરી આપે છે. એમણે કેમેરા એ રીતે ગોઠવ્યો છે કે આ ગતિશીલ ચિત્રને વાંચવાની સાથે ભાવક જોઈ શકે છે.'' રાવૈયા ગામમાં સવારના નવદસ વાગ્યે પાદરે વડલા હેઠળ ગામનાં ઢોર ભેગાં થયેલાં છે..... તે સમયે એક ઠાકરડો બેઠેલા ઢોરમાંથી વાંકોચૂંકો રસ્તો કરતો ધીમે ધીમે ગામમાં ગયો. ભરવાડોની ઝોકો વટાવી તે ચૌટામાં ગયો. ચૌટામાં પેસતાં જ તેણે એક નવી ઉઘાડેલ ચાની દુકાનેથી ચા પીધી અને દેવતા માગી ચલમ લીધી. પછી માથાબંધાણાનો છેડો છોડતો છોડતો તે બજારના મધ્ય તરફ ચાલ્યો અને વાણિયાની દુકાને આવી તેણે 'રઘનાથ'નું ઘર પૂછ્યુ.''(૬૮) આ દૃશ્ય આપણી સમક્ષ ઊભું કરતા પહેલા લેખક બે વાક્ય આવા મૂકે છે. ..''નજીક તળાવની પાળ ઉપર એક નાની પણ સુંદર પુરાતન દેરી છે. આ દેરી ત્યાંથી જડેલ પ્રાચીન વલભીના શિલાલેખથી અત્યારે તો ઘણીજ પ્રસિધ્ધ થઈ ગઈ છે, પણ આપણી વાર્તાનો સમય તેના અગાઉ ત્રણ વરસ પહેલાં છે....'' 'આપણી વાર્તા' કહી વાચકને વિશ્વાસમાં લેતો લેખકનો સીધો વાર્તાપ્રવેશ ઈ.એમ.ફોર્સ્ટર કહે છે તે પ્રમાણે ભાવકનું ભ્રાન્તિનું વિશ્વ તો વેરવિખેર કરેજ છે સાથે સાથે લેખક-કથકને પણ એકાકાર કરી દે છે. લેખક જ કથક છે એવું સમીકરણ વાર્તામાં હવે પછી આવનારા વિધાનોમાં પુરવાર થતું રહે છે. પુરાતન દેરીનો ઉલ્લેખ વાર્તાઆરંભે વધારાનો

લાગે. પણ રઘનાથ ભટ્ટ જ્યારે મુકુન્દરાયને તેના મિત્રોને આ દેરી દેખાડવાનું સૂચન કરે છે ત્યારે મુકુન્દ તેની વાત તરતજ કાપી નાખતા કહે છે, 'હવે એમાં તે શું જોવું છે ?' અહીં દેરી જૂની પેઢી, જૂનાં મૂલ્યોનું પ્રતીક બની રહે છે જેની મુકુન્દરાય તોછડાઈથી અવગણના કરે છે.

પાત્ર પોતાના કાર્ય ધ્વારા ઊપડતું આવે એવું આલેખન મોટાભાગે ગર્વજ્ઞ કથક કરતો નથી. તે પોતે જ પાત્રના સઘળા પરિમાણ આલેખી પાત્રનિરુપણ કરતો હોય છે. દા.ત. વાર્તામાં ગંગાના પ્રવેશ સાથેજ લેખક નોંધે છે, ''બાઈએ થીંગડાવાળું પણ ચોખ્ખું અબોટિયું પહેર્યું હતું. તેનું મોં ચિંતાવાળું દેખાતું હતું ,અને માથાના વાળ આજે જ કઢાવેલા હતા : છતાં તેના અંગેઅંગમાં સ્ફૂર્તિ અને તંદુરસ્તી દેખાતાં હતાં અને પોતાની સ્થિતિ ઉપરના પ્રભુત્વથી અને અજ્ઞાત કૃતકૃત્યના સંતોષથી જે સ્વસ્થતા આવે છે તે તેનામાં હતી.'' (૬૯) આપણે જોઈ શકીએ છીએ કે લેખક માત્ર પાત્રનો બાહ્યદેખાવ વર્ણવીને અટકી નથી જતાપણ પાત્ર વિશે, તેના વ્યકિતત્વ વિશે મૂલ્યાંકન કરતી ટિપ્પણી પણ કરતા જાય છે. ગંગાએ વિધવા હોવાની પરિસ્થિતિનો તટસ્થપણે સ્વીકાર કર્યો છે, એને પોતાની આ હાલત માટે કોઈ ફરિયાદ નથી, તે રોતલ નથી પણ સ્વસ્થ છે એવી છાપ પાત્રના પ્રવેશ સાથેજ લેખક ઊભી કરી આપે છે. આ જ રીતે બાકીનાં બે પાત્રોની ઓળખ પણ લેખક પોતે જ આપી દે છે.

આમ તો આ વાર્તામાં ત્રણ પાત્રો છે. જો લેખકે ધાર્યું હોત તો કોઈએક પાત્ર પાસે વાર્તા કહેવડાવી શકયા હોત. પણ કથનકેન્દ્રની પ્રયુકિત વાર્તાસામગ્રીની અનિવાર્યતામાંથી પ્રગટવી જોઈએ, યાદૃચ્છિકતાથી નહીં. ધારોકે આ વાર્તા મુકુન્દરાયના મુખે કહેવામાં આવી હોત તો ?

૧૫

મુકુન્દરાયના પાત્રમાં રહેલું છીછરાપણું , તેનું અવિવેકી વર્તન તેના પોતાના દ્વારા કઈ રીતે વ્યક્ત થઈ શક્યા હોત ? કોલેજમાં મિસ ગુપ્તા સાથેનો પ્રસંગ, તેની બાકીની બધી પ્રવૃત્તિઓની વાત કરવા માટે લેખકને કેવી ક કેવી પ્રયુક્તિ આશરો લેવો પડ્યો હોત ! મુકુન્દરાય અને તેના મિત્રો મેડીમાં કોલેજની વાતો કરતા હોય, મુકુન્દરાય પોતા વિશે ડિંગ મારતો હોય અને એ સમયે રઘનાથ ભટ્ટ આ બધું સાંભળી જાય એવું કંઈક ગોઠવવું પડ્યું હોત. રઘનાથ ભટ્ટ પોતે જ કથક હોત તો તેમની વેદના વાર્તાને લાગણીવેડામાં ખેંચી જાત અને તો કદાચ દ્વિરેફ ધૂમકેતુની લગોલગ જઈ પહોંચ્યા હોત ! ! ગંગાના પાત્ર માટે તો લેખકે આવો કોઈ અવકાશ ઊભો જ નથી કર્યો. લેખકને જે દિશામાં વાર્તાને લઈ જવી છે ત્યાં પ્રથમપુરુષ કથનરીતિ કોઈ રીતે ચાલી શકે એમ નથી. ત્રીજાપુરુષનું કથનકેન્દ્ર આ વાર્તાની અનિવાર્યતા છે.

આ વાર્તામાં બને ત્યાં સુધી તટસ્થ કથક બની રહેવાનો દ્વિરેફનો પ્રયાસ છે. મુકુન્દરાયના મનોજગતમાં જઈ શકાય એ માટે લેખકે જરુરી પ્રસંગો આલેખ્યા છે. વચ્ચે પડ્યા વગર લેખકે રઘનાથભટ્ટને દીકરાના છીછરાપણાની પ્રતીતિ થવા દીધી છે. એ માટે મુકુન્દ અને એક્કાવાળા વચ્ચેનો પ્રસંગ, જમવા બેસતી વખતનું મુકુન્દનું ગંગા સાથેનું વર્તન, મિત્રોને દેરી દેખાડવાના કે કસળચંદને મળવાના સૂચનનો જવાબ વગેરે પ્રસંગો દ્વારા લેખક રઘનાથભટ્ટને આ પ્રતીતિ કરાવી શક્યા છે. સામા પક્ષે 'મારા મિત્રો વચ્ચે બાપે મારી આબરુ કાઢી, હવે મિત્રો કોલેજમાં જઈ બધાને મારી ગરીબની વાત કહી દેશે.'એવું વિચારતા મુકુન્દના બાપ પ્રત્યેના અસંતોષની પણ લેખક પ્રતીતિ કરાવી શક્યા છે. આ પ્રકારની પ્રતીતિજનક ભૂમિકાના નિર્માણ પછી લેખકે

૧૬

બાપદીકરાનો મુકાબલો થવા દીધો છે. અને એ માટે હવે તેમને પ્રસંગાલેખનની જરુર નથી રહી એટલે સારલેખન ધ્વારા જ મુકુન્દ અને રઘનાથ ભટ્ટના મનોમંથનને વાચા આપી છે. આમેય ત્રીજાપુરુષની કથનરીતિમાં સારલેખન (સમરી) વધુ અનુકૂળ થઈ પડે છે. અહીં મુકુન્દરાયની છબિ વિદ્રોહાત્મક નથી. બંને બાપદીકરો લાચારીથી પીડાય છે. બંને પોતાની રીતે સાચા છે એવું માને છે અને એમની વચ્ચે નિર્દોષ ગંગા ભીંસાતી રહે છે.

વાર્તાના અંતે બદલાતી કથનરીતિ સાથે વાર્તાનો ટોન પણ બદલાય છે. પ્રાચીન વાર્તાની શૈલીમાં દ્વિરેફ વાર્તામાં વાર્તા ગૂંથે છે. રઘનાથ ભટ્ટના મુખે વિમળશાની ત્રણ ત્રણવાર નખ્ખોદ માગવાની વાત કહેવડાવી સમગ્ર વાર્તાના કરુણના ઓથારને અતિ ઘેરો બનાવી દે છે. અહીં રઘનાથ ભટ્ટની હતાશા, તૂટેલાં સ્વપ્નોનો સૂર જો એના એજ રુપે પ્રગટયો હોત તો વાર્તા લાગણીવેડામાં સરી પડવાનો પૂરો ભય હતો. એટલે દ્વિરેફ એક વસ્તુલક્ષી પ્રતિરુપ શોધી કાઢે છે. વિમળશાની દૃષ્ટાંતકથા ધ્વારા તે રઘનાથ ભટ્ટની હતાશાને વ્યકત કરે છે. આ પ્રતિરુપથી તેમની હતાશા વધુ તીવ્રતાથી અભિવ્યકત થઈ શકી છે, એવું ભાવક જોઈ શકે છે. રઘનાથ ભટ્ટ ની વેદના, આક્રોશ આટલી તીવ્રતાથી બહાર આવશે એવું ન તો ભાવક ધારીને બેઠો છે ન ગંગા. આ અપ્રત્યાશિત આક્રોશ પછી આવી પડનારી નિરવ શાંતિ માટે ગંગા અને વાચકની સ્તબ્ધતા પણ એટલોજ ફાળો આપે છે. દૃષ્ટાંતકથા પહેલાંની અને પછીની ભૂમિકા રઘનાથ ભટ્ટ માટે સરખી છે પણ ગંગા અને વાચક માટે એવું નથી.

આ દૃષ્ટાંતકથા અંગે નોંધતા જયંત પાઠક નોંધે છે, ''વિમળશાની સાથે સમવેદના અનુભવી નખ્ખોદની વાત કરતાં તેમની

૧૭

વાણીમાં પ્રતિહિંસા પ્રેર્યો અભિશાપ નથી, નથી પુત્રના અનિષ્ટની વાંછના, ત્યાં તો કેવળ પુત્ર પાસે રાખેલી અપેક્ષા નિષ્ફળ ગયાનું ડૂસકું...''[3]

જયંત પાઠકની આ વાત સાથે ભાગ્યેજ સંમત થઈ શકાય. બધાજ સ્વપ્ન, બધીજ અપેક્ષાઓ તૂટી પડયા પછીની આ કારમી હતાશા છે. વિમળશાની હતાશાએ જે નખ્ખોદ માગ્યુ એ જ બલકેએથી પણ તીવ્ર હતાશા રઘનાથ ભટ્ટ પાસે નખ્ખોદ મંગાવે છે. આને અભિશાપ કહોકે ના કહો પણ 'મુકુન્દરાય જેવા દીકરા હોય કે ન હોય બધું સમખું જ છે' એવો ભાવ તો એમાં ચોકકસ વ્યંજિત થાય છે.

પ્રમોદકુમાર પટેલ આ વાર્તાના કથકને 'પ્રચ્છન્ન કથા નિવેદક' તરીકે ઓળખાવે છે. હકીકતે વારંવાર પ્રત્યક્ષ હાજરી નોંધાવી, વાચકને સીધું સંબોધન કરતો કથક પોતેજ લેખક છે એવું સમીકરણ લેખક જ બેસાડી આપે છે. અહીં લેખક-પ્રચ્છન્ન લેખક, પ્રચ્છન્ન કથક જેવા ભેદ પાડી શકાય એમ જ નથી. દા.ત.

૧. ''રાવૈયામાં ટપાલનું દુઃખ હતું... રેલવેમાં નવી લાઈન થાય, નવું સ્ટેશન થાય તેમાં પોસ્ટખાતાને શું ? એ ખાતું તો સ્વતંત્ર છે ના ! '' (૭૦)

૨. ''આપણા મુકુન્દરાયમાં પણ આ વરસ ઠીક ઉલ્લાસ આવ્યો હતો..'' (૭૨)

૩. 'રેલવેનો તાર, મૂકનાર મુસાફર પહેલાં જવલ્લે જ પહોંચે છે એ હકીકત સર્વ જાણે છે. પણ માણસ કોણ જાણે શાણી..... કાર્યોને અર્થહીન કરે છે.'' (૭૬)

૪. ''સમાન સાથે નિરર્થક હાસ્ય અને અસમાન તરફ નિરર્થક તોછડાઈ એ આધુનિકતાનાં લક્ષણો છે.'' (૭૭)

૧૮

૫. ''મુકુન્દરાયને અંગ્રેજી ભણેલા તરીકે સ્ત્રી માટે માન પણ ન હોય એ વાંચનાર કદાચ માનવા તૈયાર નહિ હોય. પણ હું એમ કયાં કહું છું ? મેં તો પહેલેથી જ જણાવ્યું છે કે મુકુન્દરાય ને સ્ત્રીઓ માટે માન હતું. .... પણ સ્ત્રીઓ એટલે કઈ સ્ત્રીઓ ? જેમના તરફ સ્ત્રીભાવ થઈ શકે તે સ્ત્રીઓ. સ્ત્રીઓનો એક અર્થ પત્ની પણ થાય છે. ઘણીવાર અનેક અર્થોમાંથી એકજ અર્થ હૃદયમાં અને કાર્યમાં ઉતરવા પામે છે.'' (૭૯)

અહીં ૧, ૩ અને ૪ માં લેખક વચ્ચે વચ્ચે પ્રત્યક્ષ આવી ધૂમકેતુની જેમ સુવાકયો ગોઠવતા જાય છે, સીધા સપાટ વિધાનો કરતા જાય છે. (૨) માં વાચક ને સીધું સંબોધન નથી પણ વાચકની સંડોવણી છે. અંતિમ દૃષ્ટાંત (૫) માં દ્વિરેફ લેખક = કથકનું સમીકરણ એકદમ જ બેસાડી આપે છે. અહીં વેયન બૂથની લેખકની 'સેકન્ડ સેલ્ફ' કે શ્લોમિથ-કેનનની 'પ્રચ્છન્ન લેખક' કે 'પ્રચ્છન્ન કથક' જેવી કોઈજ વિભાવના ચાલી શકે એમ નથી. કારણ લેખકે પ્રચ્છન્ન રહેવાનો પ્રયત્ન સુધ્ધાં નથી કર્યો. પ્રમોદકુમાર પટેલ આ અંગે નોંધતા કહેછે, ''વાચકને ઉદ્દેશીને કથાનિવેદક આ રીતે જે મમાળી ટીકાટિપ્પણી કરે છે. તે આજના ભાવકને આગંતુક લાગે છે, એટલું જ નહીં તેને એ આઘાતક પણ લાગે છે. પણ દ્વિરેફ જે સમયગાળામાં વાર્તા લખી રહયા હતા, તેમાં વાચકને આવી રીતે વિશ્વાસમાં લઈ ચાલવાની વ્યાપક પ્રણાલિ હતી, એ વાત આપણે સતત લક્ષમાં રાખવી જોઈએ.'' ૪

આમેય કથાસાહિત્યના ઈતિહાસમાં એક અથવા બીજી રીતે લેખકની આડખીલી હંમેશા જોવા મળી જ છે એવું કહીને વેયન્ બૂથ ઉમેરે

છે. They can be delightful or annoying, depending on the genius of the writer, the taste of the reader, the fashions of the time, and the kind of the work in which they work.''

'મુકુન્દરાય' જે સમયગાળામાં લખાઈ હતી એ વખતે લેખકના આવા હસ્તક્ષેપ સામે કોઈ વાંધો લેતું ન હતું. દ્વિરેફે કથનરીતિના સમાન પ્રયોગ કર્યા છે. આ વાર્તામાં પણ સામગ્રીમાંથી ઊભી થતી કથનકેન્દ્રની અનિવાર્યતા તે પારખી શકયા છે. 'આપણો મુકુન્દરાય' કહી વાચકને વિશ્વાસમાં લેતા લેખક માટે ફોર્સ્ટરની ધરેલી લાલબત્તી- 'Intimacy is gained but at the expense of illusion and nobility'[6]નું કોઈ અસ્તિત્વ નહીં હોય.લેખકના આવા પ્રયાસથી ભ્રાન્તિનું વિશ્વ તો વેરવિખેર થઈ જાય છે સાથે વાચક કઠપૂતળીનાદોરથી દોરવાતો હોય એવું અનુભવે છે. કઠપૂતળીને દોરવતો હાથ જેટલી હદે અદૃશ્ય રહે તેટલી વાર્તા વધુ સારી બને એ સમજ આ સમયગાળામાં વિકસી જ ન હતી. પણ માનવસ્વભાવને ઊંડાણથી અવલોકતા દ્વિરેફ વાર્તામાં વાર્તા ગૂંથી વૃધ્ધ પિતાની વેદનાહતાશા શૂન્યતાનું કલાત્મક નિરુપણ કરી એકંદરે એક સારી વાર્તા આપી શકયા છે. એટલે આપણે તો જોસેફ વોરેનના આ વિધાનને યાદ કરી લેવું પડે. "If the author succeeds in presenting his theme effectively, ... we shall not quarrel with his personal appearances.. our main quarrel is with the author who makes his personal appearance a substitute for the artistic presentation of his subject,thinking that talking about the sub.is equivalent to presenting it"[7] આ વાર્તામાં આવું નથી થયું. પોતાના સમયગાળાની આદને વશ થઈ ભલે લેખકે વાર્તાપ્રવેશ કર્યો હોય પણ તેમ છતાં તેઓ એક કલાત્મક વાર્તા આપી શકયા છે.

:: ખોલકી - સુંદરમ્ ::

<u>પ્રથમ પ્રસિધ્ધ થઈ</u> :- 'કૌમુદી' અંક ૨/૩ ઓગષ્ટ - સપ્ટેમ્બર ૧૯૩૩.

<u>પ્રથમ પુરુષ કથનકેન્દ્ર</u> : તટસ્થ કથક

- We must never forget that though the author can to some extent choose his disguises he can never choose to disappear.

- W.C. Booth

સુંદરમ્‌ની જ નહીં પણ ગુજરાતી કથાસાહિત્યની ઉત્તમ ટૂંકીવાર્તાઓમાં જેનો સમાવેશ કરવો પડે એવી વાર્તા 'ખોલકી' પર આપણા વિધ્વાન વિવેચકો ધ્વારા આજસુધીમાં ઘણું લખાઈ ચૂક્યું છે. ગુજરાતના રુચિસંપન્ન વાચક-વિવેચકોએ આ વાર્તા પ્રગટ થઈ ત્યારે તીવ્ર પ્રત્યાઘાતો આપ્યા હતા. પણ કથનરીતિનો સભાન પ્રયોગ દાખવતી આ વાર્તા ગુજરાતી જ સર્જકની બદલાતી જતી, પ્રગલ્ભ બનતી જતી દૃષ્ટિનો પણ ખ્યાલ આપે છે.

વાર્તા બાળવિધવા ચંદન ધ્વારા કહેવાઈ રહી છે. ત્રણ બાળકોના બાપ સાથે ફરી પરણાવેલી ચંદને હજુ સુધી પતિનો ચહેરો જોયો ન હતો. પતિ કોઈની કાણે ગામમાં આવે છે ત્યારે ચંદનનો બાપ તેને ચા પીવા માટે ઘરે બોલાવે છે. પતિના પ્રથમદર્શનથી શરુ થતી વાર્તા પ્રથમ એકાંતમિલનમાં અંત પામે છે. કથાનક નાયિકાના આંતરસંવિદમાંથી પ્રગટી રહયું છે છતાંય પ્રથમપુરુષ કથનરીતિમાં સામાન્ય રીતે જોવા મળે છે તેવા આંતરમનનાં સૂક્ષ્મ સંચલનો-સંવેદનો અહીં ગેરહાજર છે. તટસ્થ અવલોકનકારની દૃષ્ટિએ ચંદનના મુખે વાર્તા કહેવાતી જાય છે.

૨૧

આ વાર્તામાં સ્ત્રીનાં જીવનમાં આવતો પતિ સાથેના પ્રથમ એકાંત મિલનનો મહામૂલો પ્રસંગ, તેજ સ્ત્રીના મુખે આલેખાયો છે. સ્ત્રીના આવા અનુભવને માત્ર સ્ત્રીજ વર્ણવી શકે એવી પાયા વગરની દલીલો વિવેચકો કરતા જ આવ્યા છે. પણ સફળતાપૂર્વક
ચ/ પાત્રપ્રવેશ કરતા સર્જક માટે આવાં કોઈ બંધન વાસ્તવમાં અસ્તિત્વ ધરાવતાં નથી, એવું આપણે એકથી વધુ દ્રષ્ટાંત વડે સાબિત કરી ગયા.

વાર્તાલેખકને નડતા, મૂંઝવતા પ્રશ્નોમાંથી સૌથી મોટા પ્રશ્ન વિશ્વસનીયતાનો, પ્રતીતિકરતાનો છે. આ સત્યાભાસ માટે પ્રતીતિકરતા માટે લેખક મોટાભાગે પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્ર પર પસંદગી ઉતારતો હોય છે. આ વાર્તામાં તો પ્રતીતિકરતા ઉપરાંત કથકની નિર્લેપતા દર્શાવવા માટે પણ પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્ર ઉપકારક સાબિત થાય છે. ગુજરાતી સાહિત્યની ઉત્તમ ટૂંકીવાર્તાઓમાં 'ખોલકી' ને સ્થાન અપાવવાનો જશ તેની વિશિષ્ટ કથનરીતિને ફાળે જાય છે.

મોટાભાગની વાર્તાઓમાં બને છે તેમ અહીં ભૂતકાળની ઘટનાનું કથન નથી. જેમ જેમ ઘટનાઓ આકાર લેતી જાય છે તેમ તેમ ચંદનના મુખે તટસ્થભાવે કહેવાતી જાય છે. 'નાગરિકા' ની નાયિકાએ તો પોતાના ઓરતાને વાચા આપેલી છે. ઝવેરચંદ મેઘાણી ની 'વહુ અને ઘોડો' ની નાયિકાના ઓરતા પણ આલેખાયા છે. એટલે આ બંને વાર્તાઓમાં સ્વપ્નો તૂટવાનો અવાજ સાંભળી શકાય છે. જ્યારે 'ખોલકી' માં સુંદરમ્ ચંદનના કોઈ ઓરતાનું આલેખન કરતા નથી. જે સ્વપ્નોની વાત જ નથી થઈ તે જ સ્વપ્નો તૂટવાની વાત અહીં છે.

૨૨

વાર્તાના આરંભે બારીમાંથી જોતી ચંદનની આંખે ઝિલાતાં દૃશ્ય, આપણી સમક્ષ-તેના દ્વારા-અહેવાલની ભાષામાં રજૂ થાય છે. ભાભી જ્યારે પ્રથમવાર ચંદનને તેના પતિના દર્શન કરાવે છે ત્યારે, ''મેં જોયું એમણે ખોં ખોં કરીને મોટો ગડફો કાઢયો અને પગ વતી તેના પર ધૂળ વાળી. એક કૂતરું પૂંછડી પટપટાવતું એમની કને આવ્યું તેને એમણે, 'હટ સાલા' કહી પગના જોડાની અણી મારી. કૂતરુ ચેઉં ચેઉં કરતું નાઠું એટલે બધાય ભાયડા હસી પડયા.'' (૨૪) કેમેરાની જેમ દૃશ્ય ઝડપતી ચંદનની આંખ પ્રથમ પતિદર્શન કરતી મુગ્ધાની તો નથી જ નથી. અકાળે પ્રાપ્ત થયેલી પરિપકવતા જ તેની પાસે તટસ્થભાવે પતિનું પ્રાકૃત, જુગુપ્સાભર્યું ચિત્ર આલેખાવી શકી છે. વારંવાર ખોં ખોં કરી ગડફો કાઢી, ધૂળ વાળતા પતિના ગળાના ખારેક જેવા, ઉંદરડી પેઠે ઉંચાનીચા થતા હૈડિયાને જોતી ચંદન પોતે કોઈ જુગુપ્સા કે પ્રાકૃતતાનો અનુભવ કરતી હોય એવું ભાગ્યે જ લાગે.

સ્ત્રીની જિંદગીનો આ એવો પ્રસંગ છે જેનો અનુભવ જ હોય, કથન નહીં. પણ અહીં તો ચંદનને ભાભીએ કહેલ છે, '' જે બને તે મને રજેરજ કહેવાનું.'' અને કોઈ વ્રાહિત વ્યકિતની જેમ ચંદન આખો પ્રસંગ વર્ણવતી જાય છે. 'અને હું ગઈ' કહેતી ચંદન જાણે અનિચ્છાએ કે સંકોચના કારણે માનસિક દ્વંધ્વ પછી જતી હોય એવું લાગે. મેડા પર ચડતી ચંદનના મનનું આ દ્વંધ્વ સ્પષ્ટ અનુભવાય છે. 'અને જાણે મને કોઈ એક જોરથી ધકેલતું હોય અને બીજી જોરથી ખેંચતું હોય તેમ હું ઊભી થઈ.''(૨૯) એની અબોધતા, તેના લજ્જા અને સંકોચ કરતાં વધું મુખરિત ત્યારે બને છે જ્યારે તે પતિને કહે છે, ''મને ઊંઘી જવાદો સીધી, સવારે તો વહેલાં જવું પડશે મારે.'' ટી.બી.નો દર્દી

૨૩

હોય એવો વારંવાર ખાંસતો, ગડફા થૂંકતો, મોઢાનાં હાડકાં ઊપસી આવેલ પતિ પોતાની માનસિક અને શારીરિક તાકાતને એકઠી કરવા મથી રહયો છે. તેની આ મથામણ દીવો હોલવવા જવું, ન હોલવવો, બે સિગારેટ ફૂંકી મારવી વગેરે ક્રિયાઓમાં દેખાઈ આવે છે. જુગુપ્સા અને વાસના બંનેને સંયોજીને લેખક વાર્તાગૂંથણી કરતા જાય છે. જે વર્ગમાંથી આ પાત્રો આવે છે. ત્યાં શૃંગાર સાથે સુંવાળા ચાંચર્યો જોડાયેલાં નથી. હાથ ખેંચવો, આંગળા કચડાઈ જાય એમ પકડવાં- એવી અણઘડ કામુકતા જયાં સહજ છે એવા સમાજની આ વાત છે. માંડ માંડ શારીરિક તાકાત એકઠી કરી પતિ ચંદન પાસે જાય છે ત્યારે, ''.: હું એક તરફની ઈસને વળગી સૂઈ રહી હતી. એમનો હાથ મને ખેંચતો લાગ્યો. તોય હું ફરી નહિ એટલે એમણે જોરથી મને ખેંચી. અબો તોય મેં ઝાલેલી ઈસ મેલી નહિ. પછી એમણે ખૂબ જોરથી એક આંચકો માર્યો અને મારા હાથ ઈસથી છૂટી ગયા, અને એ બોલ્યા: 'આમ ફરને, ખોલકી' ! '' (૩૧) અને વાર્તા પૂરી થાય છે. કામાવેગ, સાથ ન આપતું શરીર, બેચેની, ગુસ્સો આ બધું ભેગું થાય ત્યારે જ 'ખોલકી' જેવો શબ્દ નીકળેને ? ડૉ. ટોપીવાળાને 'ખોલકી' માં માત્ર લાડવાચક સંબોધન સંભળાયું છે. ખરેખર અહીં લાડને કયાંય અવકાશ છે ખરો ? સાસરાને ગામ જતો પતિ, પત્ની પ્રત્યે એવો સ્નેહ હોત તો એના માટે કંઈક લઈને ગયો હોત. વળી આ તો બીજવર છે. ત્રણ બાળકોના પિતા છે, પોતાની કુરુપતાથી સભાન છે. એટલે એ જો ચંદનને લાડ કરાવતો હોત તો સ્પષ્ટ દેખાઈ આવત. અહીં તો અસંખ્યભાવો ભિન્ન થઈ સંકુલ સ્વરૂપે એક શબ્દ ધ્વારા બહાર આવવા મથતા હોય એવું લાગે છે. પતિની પ્રાકૃતતા તથા કામાવેગનો પ્રબળ ધકકો એના મુખમાં 'ગધેડીની' ના બદલે 'ખોલકી' શબ્દ બોલાવરાવે છે એ પ્રદેશવિશેષના કારણે હશે કે સર્જકસંયમના કારણે એ એક પ્રશ્ન છે. આમેય સેકસને ઉત્સર્ગની ક્રિયા સાથે

૨૪

સાંકળવામાં આવે છે. પતિને મન સેક્સ પણ ગળફા થૂંકવા જેવી જ કોઈ ક્રિયા છે. સ્વામીપણાના અધિકારની ઓથે પોતાની નિર્બળતા ઢાંકવા મથતા આ પુરુષને ચંદનના અબોલ ઓરતાની કોઈ કિંમત ન હોય એ સ્વાભાવિક છે.

'સુંદરમની વાર્તાઓ' પર 'સમિધ-૨' માં લખતા ગુલાબદાસ બ્રોકર 'ખોલકી' અંગે નોંધતા કહેછે કે, ''આપણા જીવનના ભયંકર સત્યનાં લગભગ નિર્મમ કહેવાય એવા સબળ નિરુપણ દ્વારા 'ખોલકી'માં પરિણીત કિશોરીને પતિનો પ્રથમ સ્પર્શ પામતી વખતેજે ભ્રમનિરસન થાય છે તે દર્શાવ્યું છે.'' સુંદરમ્ જે સમાજની વાત કરી રહ્યા છે ત્યાં, આગળ નોંધ્યા પ્રમાણે શૃંગાર સાથે સુંવાળું સાહચર્ય સંકળાયેલ જ નથી. આપણને જે જુગુપ્સક લાગે છે તે ચંદનને પૌરુષેય પણ લાગતું હોય ! આ વાતને કઈ રીતે નકારીશું? કારણ લેખક નાયિકાના આંતરસંવિદને તો ઉપાડતા જ નથી. પરિણામે તેના ઓરતા, ગૂઢ સંચલનો, સ્વપ્નો, ઈચ્છાઓ, પતિ માટેની વિશિષ્ટ અપેક્ષા ક્યાંય વ્યક્ત થયાં જ નથી. ચંદન દ્વારાજ વાર્તા કહેવાઈ છે તોય સ્પર્શની બાબતે પણ કોઈ સ્થૂળઘટનાનું વર્ણન કરતી હોય તેવા નિર્લેપભાવે તે સમગ્ર પ્રસંગ વર્ણવે છે. પોતાનાં કોઈ સ્વપ્નો, ઓરતા, અપેક્ષાની વાત કર્યા વગર જ ભાભીને આપેલ જવાબ 'નહિ ગમે તો તું બદલાવી આપીશ?' મુજબ તે આ માણસને પતિ તરીકે સ્વીકારીને જ બેઠી છે. એટલે બ્રોકર જે ભ્રમનિરસનની વાત કરે છે તેની સાથે સંમત થઈ શકાય એમ નથી.

આટલા ઓછા શબ્દોમાં આટલી પ્રતીતિકરતાથી આ વાર્તા રજૂ કરવા માટે પ્રથમપુરુષકથનરીતિ અહીં અનિવાર્ય બની

૨૫

રહે છે. ધારોકે આ વાર્તા ત્રીજાપુરુષ કથનકેન્દ્રથી કહેવાઈ હોત તો લેખકે મધ્યસ્થી કરવી પડત. ચંદનની નિર્લેપતા દર્શાવવા માટે કથકે અર્થઘટનો રજૂ કરવાં પડયાં હોત. ચંદનના ઓરતા, સ્વપ્નો આલેખ્યા પછી સ્વપ્નભંગની વાત કરવી પડત. સુંદરમ્ પ્રથમ પુરુષ કથનકેન્દ્ર પસંદ કરી આ બધાજ પ્રકારની ઝંઝટમાંથી પોતાને મુકત કરી લે છે. ચંદનની આંખ અને કાન ધ્વારાજ વાર્તા ઝિલાતી આવે છે. મેડા પર ચડતાની સાથે જ નીચેનો હોલવાતો દીવો અને ઉપર તાકામાંનો ભખભખ કરતો ઘાસતેલનો દીવો પાત્રોના માનસ અને હવે પછી બનનારી ઘટના માટે યોગ્ય પરિવેશ રચી આપે છે. પડોશણનું વાકય, 'મારી વાંઝણીના ઘરમાં આવા ભાગ્ય કયાંથી?' બનનારી ઘટનાની ફળશ્રુતી બતાવી દે એટલું બોલકું બની રહે છે. વાર્તા 'આમ કરને ખોલકી' સાથે અટકી કેમ ? ચંદનને ભાણી પાસે જઈ વાત કહેતી કેમ ન દર્શાવી ? જો લેખકે એવું કર્યું હોત તો ચંદનના પાત્ર વિશે જળવાઈ રહેતી સંદિગ્ધતા ઉઘાડી પડી ગઈ હોત. વાત કહેતી ચંદનનું રુદન કે તેનો ટોન વાર્તાની સંકુલતા ઓછી કરી દેત.તેના ટોન ધ્વારા તેની નિર્લેપતા કે તિરસ્કાર કંઈક તો વ્યકત થઈ જ જાત અને તો ભાવક આ પાત્રને પામી જાત.

પ્રથમપુરુષ કથનરીતિ હોવા છતાં સુંદરમ્ 'નાગરિકા' માં પ્રસ્તાર ટાળી શકયા નથી. પરિણામે 'નાગરિકા' એક શિથિલ વાર્તાની છાપ પાડે છે. 'ખોલકી' માં પ્રથમપુરુષ કથનરીતિથી વાર્તાકાર સામગ્રી પર સંયમ રાખી શકયા છે. પ્રથમ પુરુષ કથનરીતિથી વાર્તા કહેતો સર્જક પોતાની જાતને વાર્તાથી સાવ અલિપ્ત રાખી શકતો નથી એ આપણે 'સ્ત્રીહૃદય' માં પણ જોયું. કયાંકને કયાંક કોઈકને

૨૬

કોઈક રીતે તો તે વાર્તાપ્રવેશ કરી જ લે છે. આ વાર્તામાં પણ પડોશણના ઘરનું વર્ણન ચંદનની આંખે નહીં પણ સર્વજ્ઞ લેખકની આંખે નોંધાયેલ છે.: ''પડોશણનો ધણી પરગામ ગયો હતો અને એને છૈયુંછોકરું હતું નહિ. બે જણ એટલે ઘરમાં કચરો-પૂંજો પડે નહિ અને કશું વેરણછેરણ થાય નહિ. છોકરા વિના ઝિઝાઈ ઝિઝાઈને પાડોશણ દૂબળી જેવી થઈ ગયેલી. બે જીવ એટલે ઘરમાં કશું ઝાઝું રાચરચીલું પણ રાખે નહિ. લીંપેલો ઓરડો ચોખ્ખો ચંદન જેવો હતો. ભીંત પર ચાડા પર દીવેલનું કોડિયું બળતું હતું. એક ખૂણામાં ખાટલો અને બીજા ખૂણામાં ઊભો દાદર હતો..''(૨૮) ચંદન કંઈ પડોશણના ઘરે પહેલીવાર નથી જતી. એ તો આ ઘર જોવા ટેવાયેલી છે, એના માટે આમાનું કંઈ નવું નથી. એટલે આ ઘરને આટલી વિગતે વર્ણવવાની ચંદનને જરુર ન જ પડે. વાચક માટે લેખક પોતે આ વર્ણન રજૂ કરે છે. જો કે અહીં સર્વજ્ઞ લેખકનો વાર્તાપ્રવેશ વાર્તાને ઉપકારક નીવડે છે. પડોશણના ઘરની સુઘડતાની પડછે પેલા માણસનું જુગુપ્સક વ્યક્તિત્વ વધુ ઉઠાવ પામ્યું છે. આ બે દૃશ્યોની સન્નિધિથી પતિનું ચિત્ર વધુ સ્પષ્ટ બન્યું છે.

પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્ર પસંદ કરતા સર્જક માટે ભાષાનો પ્રશ્ન ખાસ પડકારરુપ બને છે. કારણ પ્રથમપુરુષ કથનરીતિમાં ભાષાનું એકજ સ્તર પ્રયોજી શકાય. એકથી વધુ સ્તર પ્રયોજવા માટે લેખકે પત્ર, ડાયરી કે પછી સાક્ષીભાવે વાર્તા કહેતા પાત્ર - જેવી પ્રયુક્તિઓની મદદ લેવી પડે. 'ખોલકી' પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્રથી કહેવાઈ છે. વાર્તાના બધાં જ પાત્રો એકજ સ્તરમાંથી એક જ પરિવેશમાંથી આવતા હોવા છતાં કથાનક તથા ઉક્તિઓ માં તળપદી ભાષાનું એકસરખું સ્તર સુંદરમ્ જાળવી શકયા નથી.''.. મારા બાપાએ બધાને ચા પીવા બોલાવ્યા ત્યારે મને થયું કે લાવ જોઉં તો ખરી. બધા ભેગા આવવાના હતા એ વાત તો ચોકકસ, પણ એ કિયા તે મને શી ખબર પડે ?'' (૨૩) મનોમન આમ વિચારતી

ચંદનને ભાળી જ્યારે આંગળી ચીંધીને બતાવે છે, ''જુઓ પેલા'? મે કીધું : 'ચિયા'? ''બોલીના પાસવાળી સળંગ લેખનશૈલી અને વચ્ચે વચ્ચે ઉત્કટ બોલીગંધી ઉક્તિઓની પ્રશંસા કરતા ચંદ્રકાંત ટોપીવાળા ને કથાનકમાં 'કિયા' અને ઉક્તિમાં 'ચિયા' કઈ રીતે નિર્વાહ્ય લાગ્યું હશે ? ખરેખરતો પ્રથમપુરુષ કથનરીતિમાં ભાષાનું આવું બેવડું સ્તર વાર્તાકારની અજ્ઞાનતા અથવા તેની નિષ્ફળતાનું દ્યોતક છે. લોકબોલી ભાવક નહીં પામી શકે એવી વાર્તાકારને આશંકા હશે ? એટલા માટે તે 'હેંડય' બોલાવડાવવાને બદલે પતિ પાસે 'ચાલ' બોલાવે છે ? આ 'ચાલ' નો જોકે પતિના વ્યક્તિત્વ સાથે કયાંય મેળ નથી ખાતો. 'વિવાહ' શબ્દ પણ ભાગ્યેજ આ બોલીમાં 'હ' ના ઉચ્ચારણ સાથે બોલાતો હશે. ભાળી, ''રચમ ચંદનબા, ઓળખ્યાને તમે? પૂછે ત્યારે પ્રતિભાવમાં મનોમન,'' પણ હવે કોણ જાણે કેમ મને શરમ આવવા મંડી ...'' વિચારતી ચંદનનું ભાષાસ્તર સ્પષ્ટપણે બદલાયેલ માલુમ પડે છે. લેખક સાધન્ત બોલીનું સાતત્ય જાળવી શકયા નથી. જોકે સુન્દરમ્ એવા અજ્ઞાન વાર્તાકાર છે પણ નહીં. એમની પ્રસ્તારી શૈલી મધ્યે 'ખોલકી' અપવાદરુપે ચૂસ્ત વાર્તા નીપજી છે જેને ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તાનું સદ્ભાગ્ય જ કહેવું રહયું.

૨૮

:: 'મારી ચંપાનો વર' - ઉમાશંકર જોશી ::

-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-

પ્રથમ પ્રસિધ્ધ થઈ :- 'પ્રસ્થાન', પુસ્તક-૧૮ સંવંત ૧૯૯૦

ત્રીજા પુરુષ સર્વજ્ઞનું કથનકેન્દ્ર :

- Here the author will not only report what goes on in the mind of his characters, but he will also criticize it.

- Norman Friedman.

ઉમાશંકર જોશી ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તાને દ્વિરેફ પછીનો અગત્યનો વળાંક આપનાર વાર્તાકાર છે. વાર્તાકાર તરીકે તેમનું કાઠું કેટલું મોટું છે, બોલાતી બોલીનો તેમણે કેવો તાગ કાઢયો છે, એ તો 'છેલ્લું છાણું' , 'ઝાકળિયું', 'શ્રાવણીમેળો', 'લોહીતરસ્યો', 'મારી ચંપાનો વર' વગેરે વાર્તાઓ વાંચીએ ત્યારેજ ખબર પડે. 'સ્વાતંત્ર્યોતર ગુજરાત'માં શિરીષ પંચાલ નોંધે છે કે, ''કૃત્રિમ ગ્રામ્ય ભાષામાંથી મુકત બનેલી, વધારે મૂર્ત ગ્રામ્ય પરિવેશ ધરાવતી લોકબોલીના સૂક્ષ્મ લયોને ઝીલતી અને માનવમનની ગૂઢ સંકુલતાઓને તાગવા મથતી ઉમાશંકર જોશીની વાર્તાઓ, ઈતિહાસકારો, વિવેચકો તથા ભારતીય સાહિત્યિક મંચ પર પોતાને ધરી દેવા થનગનતા વાર્તાકારો માને છે તેના કરતાં વધારે ચઢિયાતી છે. કવિ તરીકે ઉમાશંકર જોશીની વિરાટ પ્રતિભાએ સમર્થ વાર્તાકાર તરીકે ગુજરાતી સાહિત્યમાં તેમને યથાયોગ્ય માન મળવા ન દીધું. વ્યવસ્થિત રીતે અભ્યાસ કરવા જઈએ તો ઉમાશંકર જોશીની કવિતામાં જે સર્જકતા છે તેના કરતાં તેમની ટૂંકી વાર્તાઓમાં પ્રગટ થતી સર્જકતા વધુ માત્રામાં

પુરવાર થાય. ......પણ ઈતિહાસે અને વિવેચને આ અર્પણની નોંધ વિગતે લીધી નથી.'' [૮] ગુજરાતી ગ્રંથકાર શ્રેણીનું ઉમાશંકર જોશી વિશેનું પુસ્તક વાંચીએ ત્યારે શિરીષ પંચાલે કરેલી ફરિયાદ સાથે સંમત થવું જ પડે. આ પુસ્તકના લેખક હરીન્દ્ર દવે ૮૬ પાનામાંથી માત્ર અર્ધુ પાનું વાર્તાઓને ફાળવે છે. એ પણ એવી નોંધ સાથે, ''ઉમાશંકરની ~~સર્જકતાની~~ સર્જકતાને ટૂંકીવાર્તાનું સ્વરુપ એકાંકી જેટલું માફક આવતું નથી.'' [૯] વાર્તા પર માત્ર નજર ફેરવનાર પણ ભાગ્યેજ આવું વિધાન કરે.

ધ્વિરેફની 'મુકુંદરાય' ત્રીજોપુરુષ સર્વજ્ઞ કથકનું એક દૃષ્ટાંત છે, જ્યાં લેખક ઈચ્છે ત્યારે વાર્તાપ્રવેશ કરે છે. પાત્રોનો પક્ષ લે છે, ટીકાટિપ્પણ કરે છે, ફિલસૂફી પણ ડહોળી લે છે અને વાચક સાથે જરાક ગુફતેગુ પણ કરી લે છે. ઉમાશંકર જોશીએ ભલે ધ્વિરેફની જેમ પોતાની વાર્તાઓમાં કથનરીતિના વિશેષ પ્રયોગો નથી કર્યા. પણ કથનરીતિ બાબતે તે ધ્વિરેફ કરતાં વધુ સજાગ કલાકાર છે. તેમનામાં રહેલો એક સજાગ, સભાન વાર્તાકાર કથનરીતિને, એક અગત્યની પ્રયુક્તિ તરીકે પ્રયોજી શકે છે. જરુર પડે ત્યાં પાત્રોની એકોક્તિ કે સંવાદ ધ્વારા કામ કાઢી લેતા ઉમાશંકર જોશી જ્યાં અનિવાર્ય લાગે ત્યાં વાર્તા-વિશ્વમાં પ્રવેશી, પાત્રો વિશેનાં પોતાનાં પૃથકકરણો પણ રજૂ કરે છે. વાર્તામાં વર્ગભેદની વાતો, સામાજિક પૃથકકરણ વગેરેની જરુર હોય ત્યારે વાર્તાનો કથક બાળક ન હોઈ શકે એ બાબતે તેઓ સભાન છે. એટલે જ 'ઝાકળિયું' વાર્તાનો કથક મોટો થઈને વાર્તા કહે છે.

મનની અકળ લીલાને ઉકેલતી 'મારી ચંપાનો વર' વાર્તા ગુજરાતી કથાસાહિત્યમાં જ્યારે અસંપ્રજ્ઞાત મનની ક્રિયાપ્રતિક્રિયાઓને વિષય તરીકે સ્વીકારવાનું ચલણ ન હતું ત્યારે લખાઈ છે. એ બાબત

૩૦

ઉમાશંકર જોશી પોતાના જમાનાથી ડગલું આગળ રહેતા વાર્તાકાર હતાં એવું સિધ્ધ કરે છે. આ વાર્તામાં લેખકને સંપ્રજ્ઞાત-અસંપ્રજ્ઞાત માનસના અજવાળા-અંધારા તાગવા છે. સાથે સાથે સમગ્ર સમાજના અગોચર ખૂણાઓ પણ તપાસવા છે. લક્ષ્મીના રૂપની વાત કરવી છે, સમાજે દોરી આપેલી લક્ષ્મણરેખામાં જીવતી આ વિધવાઓ કઈ રીતે પોતાના વૈધવ્યને 'ચાચવી' લેતી હોય છે તેની પણ વાત કરવી છે. એ રીતે
આ/ આ વાર્તા 'ઘાસના ભારા' સાથે અનુસંધાન ધરાવે છે. લેખકને અહીં લક્ષ્મીનું સંકુલ આંતરવિશ્વ આલેખવું છે. એવી લક્ષ્મી જે પોતાના મનનો તાગ મેળવી શકતી નથી, પણ સમાજને બરાબર સાચવી જાણે છે.

ચૈતસિક સ્તરની લીલાઓ આલેખતા સર્જક પાસે પાત્રમાનસનાં અકળ, સંકુલ મનોજગતને તાગવાની તક વધુ હોય છે. મનોવિશ્લેષણ વ્યકત કરતા કરતા પાત્રના મન ના ઊંડાણને તાગવા માટે ઉમાશંકર જોશી અહીં ત્રીજા પુરુષનું કથનકેન્દ્ર પસંદ કરે છે. આમેય અહીં પ્રથમ-પુરુષનું કથનકેન્દ્ર કારગત ન નિવડત. કારણ કે લક્ષ્મી પોતાના સંકુલ, અકળ વ્યકિતત્વનો તાગ પોતે જ પામી શકતી નથી. તો એ પોતાની અકળ વર્તણૂંકને કઈ રીતે વાચા આપી શકી હોત ? ધીરે ધીરે જમાઈ તરફ ઢળતી જતી લક્ષ્મી સમાજને છેતરવા જેટલી સભાન છે એવું પોતે કેવી રીતે કબૂલ કરી શકત ? ધારોકે લક્ષ્મીને બદલે ચંપાને કથક તરીકે પસંદ કરે તો પણ પ્રશ્નો તો ઊભા થવાના જ. લક્ષ્મીનું રૂપ, વૈધવ્ય પછીની લક્ષ્મી, ચંપા પાછળ પોતાની જાતને ભુલાવી દેતી લક્ષ્મી.. વગેરે વાતો ગામની કોઈ સ્ત્રી કે ડોસી ચંપાને કહેતી હોય એવું કંઈક ગોઠવવું પડત. પૂનમલાલ સાથેની લક્ષ્મીની રોજની મુલાકાતો વિશે તો ગામલોકો એને કદાચ કહી જાય. પણ એ બંને વચ્ચેની વાતચીત ચંપા સુધી કઈ રીતે પહોંચત ? વળી ચંપાના ટોન ધ્વારા તેનો

તિરસ્કાર સ્પષ્ટ રીતે વ્યકત ન થઈ જાત ? પ્રથમપુરુષનું કથનકેન્દ્ર આવાં ઘણાં પ્રશ્નો ઊભા કરત. બાહ્યજગતથી પોતાની જાતને સંપૂર્ણપણે અલગ કરી લઈ માત્ર પોતાની એકલતામાં રાચતી લક્ષ્મીના સંકુલ મનોજગતને તાગવા માટે ત્રીજાપુરુષ સર્વજ્ઞનાં કથનકેન્દ્ર વગર છૂટકો નથી. વાર્તા સામગ્રી અને પાત્ર વર્ણનને પ્રતીતિકર બનાવવા માટે અહીં ઉમાશંકર જોશીએ પ્રયોજેલ કથનકેન્દ્ર અનિવાર્ય છે. આ કથનકેન્દ્રની મદદથી લેખક લક્ષ્મીના માનસમાં શું ચાલે છે એ પણ કહી શકે છે, સમાજના ધારાધોરણો, નીતિ-નિયમો પર ટીકા-ટિપ્પણ પણ કરી શકે છે. લક્ષ્મી પ્રત્યેનો ચંપાનો તિરસ્કાર પણ આલેખી શકે છે. સમાજ વિશેની લક્ષ્મીની અને લક્ષ્મી વિશેની સમાજની માન્યતાઓ પણ નિરૂપી શકે છે. અને આ બધાં છતાં લક્ષ્મીના ભોળપણને પણ આંચ આવવા દેતા નથી. આ બધું ત્રીજાપુરુષના કથનકેન્દ્રથી જ શકય બન્યું છે, કારણ તેમાં લેખકને અમર્યાદ સત્તા પ્રાપ્ત થાય છે. પાત્રોના આંતરિક અને બાહ્ય સંચલનો આલેખી માનસિક વાસ્તવની સમાંતરે સામાજિક વાસ્તવને તાગવાની નેમ રાખનાર ઉમાશંકર જોશી એટલા માટે જ સભાનપણે ત્રીજાપુરુષનું કથનકેન્દ્ર સ્વીકારે છે.

ગામ આખાને પોતાના રૂપથી ગાંડું કરી મૂકતી, સોનેરી ઝાંયવાળા ભરપૂર વાળ, આંખના શાંત તોફાન અને દુર્દમ્ય સ્મિતવાળી લક્ષ્મી લગ્નને બેજ વર્ષ થયા ત્યાં વિધવા થઈ. પતિના મૃત્યુ સાથે જ લક્ષ્મીએ પોતાની જાતને સમાજથી, બાહ્યસંબંધોથી વિખૂટી પાડી દીધી. તેના જીવનનો સમગ્ર રસ માત્ર ચંપાને ઉછેરવામાં સમાઈ ગયો. પોતાની જાતને સંપૂર્ણપણે ચંપામાં ઓગાળી નાખતી લક્ષ્મી વર્ષો પછી

ચંપાના પતિમાં રસ લેતી થાય છે. વર્ષો પહેલાં જ્યારે એ વિધવા થઈ ત્યારે રામીએ જીવવા માટે સલાહ આપી હતી, ''...કાંઈ નહીં લક્ષ્મી, રડયે શું વળવાનું હતું ? લગીરે ગભરાઈશ નહી. તારો ધણી ફૂટયા કપાળનો હશે, તે કાળનો કોળિયો થઈ ગયો, તું તો નથી..... લોકનિંદા ? લોક કોણ વળી ? આપણે ને આપણે જ ઘેર ઘેર માટીના ચૂલા, લક્ષ્મી તને બધુય સૌની પેઠે ધીરે ધીરે સમજાઈ જશે.''(૧૦૫)

રામીની વાતથી હબકી જતી લક્ષ્મીના મનોગતને અભિવ્યકત કરવા લેખક તેને ધોડિયામાં સૂતેલી ચંપા સાથે વાતો કરતી બતાવે છે. આ નાટયાંત્મકતાને લીધે તેમને પ્રત્યક્ષ થઈને કંઈ કહેવું પડતું નથી. લક્ષ્મીના માનસની ગતિવિધિ, તેની ઈચ્છાઓ, આકાંક્ષાઓ સઘળું તેની એકોકિત વડે જ વ્યકત થાય છે. ''પેલી દુરગા મારી વાલેશરી થઈને કામકાજ કરવા એના કિશોરને મોકલવા તૈયાર થઈ ગઈ ! ને રામી ? એને તો આખી દુનિયાથી જાણે વેર ન હોય ! પણ એને શું ? ને એનું માનું તો મનેય શું ? પણ બાપ, તું તો જીવતી જ મરે ને ! ... મારે મારું ઘર ભલું, આ ધોડિયું ભલું ! ... .. તું મને હજી ઓળખતી નથી. હું લક્ષ્મી નથી, ચંપાની બા છું.''(૧૦૬) અને ખરેખર જ લક્ષ્મીએ પોતાની જાતને ચંપા પૂરતી મર્યાદિત કરી દીધી, પોતાના મનને મારી નાખ્યું.

આધુનિક વાર્તાકાર આવા સંજોગોમાં ઘણી વખત આંતરચેતના-પ્રવાહ નિરુપણની ટેકનિક પ્રયોજે છે. પણ લેખકે અહીં જે પરિવેશ ઊભો કર્યો છે તેમાં આ ટેકનિક પ્રતિકુળ નીવડે. અને છતાં લક્ષ્મીનું મનોગત પ્રગટ કર્યા

વિના તો ચાલે નહીં. એટલે સાવ એકલી પડી ગયેલી નાયિકા ઘોડિયામાં સૂતેલી દીકરી પાસે પોતાનું હૃદય ઠાલવે છે. સામાન્ય કે અસામાન્ય સંજોગોમાં આ વર્તણૂંક સાવ સ્વાભાવિક ગણાય.

સમગ્ર વિશ્વને દીકરીમાં સમાવીને જીવતી લક્ષ્મીની અતૃપ્ત, દાબી રાખેલી કામના જ ચંપાના પતિની પસંદગી પાછળ ડોકાય છે. પંદર વર્ષથી તેણે કોઈ પુરુષ સાથે વાત નથી કરી, નજર સુધ્ધાં નથી નાખી. અને હવે અચાનક આટલા વર્ષો પછી ચંપાનો વર શોધવા નીકળેલી લક્ષ્મી માટે 'આ જૂના જિરણ કિલ્લાઓ પર નવો ધસારો હતો.' ચંપા કરતાં પણ લક્ષ્મી ચંપાના વર વિશે વધું વિચારે છે. આજ સુધી ચંપા સાથે જાતને એકાકાર કરીને જીવતી લક્ષ્મીએ 'ચંપાનું ચિત્તતંત્ર પોતામાં ઉપાડી આણી ગોઠવ્યું હોય' એમ ચંપાના વર વિશે ઉમળકા અને ભાવથી વિચારવા માંડ્યું. વર ચંપાનો છે પણ પસંદગી લક્ષ્મીની છે. એટલે જ તો વર સૂચવતી વખતે તે ચંપાને કહે છે,!'...હું તો નાના નાના અણઘડ જવાનિયાઓથી ત્રાસું છુ. પેલી ગૌરીનો વર હમણાં રાંડ્યો, એ ઠરેલ છે, આબરુદાર છે. ... ''(૧૦૯) કેમ જાણે પોતાને પરણવાનું હોય એમ લક્ષ્મી ચંપાના વરની વાત કરે છે. ને આજ સુધી ચંપા માટે જ જીવતી લક્ષ્મીએ હવે ચંપાના વરમાં જીવ પરોવ્યો.

સમાજે બાંધી આપેલી મર્યાદાને તસુભાર પણ નહીં ઓળંગનાર લક્ષ્મીને સમાજ જમાઈ સાથે વાત કરતી રોકવાનો નથી. લેખક માનસિક વાસ્તવની સમાંતરે જ્યારે સામાજિક વાસ્તવને તાગવા મથે છે ત્યારે તેમની હાજરી નોંધી શકાય એ હદે સ્પષ્ટ થઈ જાય છે. લક્ષ્મીના

૩૪

પક્ષકાર થઈ ઊંચા અવાજે બોલતા લેખક પ્રચ્છન્ન રહી શકયા નથી. ''પોતાના જમાઈ સાથે પણ છૂટથી વાતો કરવાનો એને શું હક નહોતો ? સંસારે કશા પણ ધારાધોરણ ઘડયા વિના એવા કેટલાય હકો કુટુંબવ્યવસ્થામાં સ્થાપી રાખ્યા છે, જે કોઈને પણ એની સામે બબડવાનો હક નથી. અને લક્ષ્મી કયાં આ પંદર વરસ કોઈનીય સાથે બોલવા ગઈ હતી ? પૂનમલાલ તો એનો જમાઈ છે, એની જોડે તો એ બોલવાની, બોલવાની ને બોલવાની''(૧૧૨) લક્ષ્મીનો છડેચોક પક્ષ લેતા વાર્તાકાર અહીં વાચાળ બની જાય છે. પૂનમલાલના મૃત્યુ પ્રસંગે પણ લેખક 'લક્ષ્મી બીજીવાર રાંડી' જેવું વાકય લખી પોતાની પ્રત્યક્ષ હાજરી નોંધાવે છે.

સમાજના ચારિત્ર્ય, નીતિ વગેરે અંગેના નિયમો પણ કેવા સંકુલ છે ? જમાઈસાથે વાત કરી શકાય. સમાજ એમાં વાંધો ન લે. ઉલટાનો સામેથી, ''કેમ, સાસરાને ઘેર રહેવાની વળી નવાઈ હોતી હશે ?'' કહી રાત રાખવાની સલાહ આપે છે. પંદર પંદર વર્ષથી ચંપામાં જાત આરોપિત કરીને જીવતી લક્ષ્મી હંમેશા સમાજની ઈચ્છાને તાબે થઈ હતી. '' સમાજની એવી ઈચ્છા હતી કે લક્ષ્મીએ પોતાની જાતને છૂંદી નાખવી ને નાની બાળકીને ઉછેરવામાં પરોવાઈ જવું. ભલે એજ સમાજે એને ચંપાનો વર આપ્યો. ભલે.'' આ બે'ભલે' માં જે સહજ સ્વીકારનો ટોન છે તે કેવો વિરોધાભાસી છે ? સમાજે મર્યાદા લાદી. સ્વીકારી. હવે જમાઈ સાથેના આડા સંબંધ સામે પણ સમાજ આંગળી નથીજ ચીંધવાનો. બંને સમાજની જ દેન છે. અને Irony અહીંજ છે. જેને ઉમાશંકર જોશીએ સુપેરે આલેખી છે. ચંપાને'ભોળી બાની' ચાલાકી માટે આશ્ચર્ય થાય છે પણ વાચકને નથી થતું. વિધવા પર સમાજે લાદેલ મર્યાદાનું પરિણામ આવુંજ કંઈક હોઈ શકે. કાં રામી જેવું, કાં લક્ષ્મી

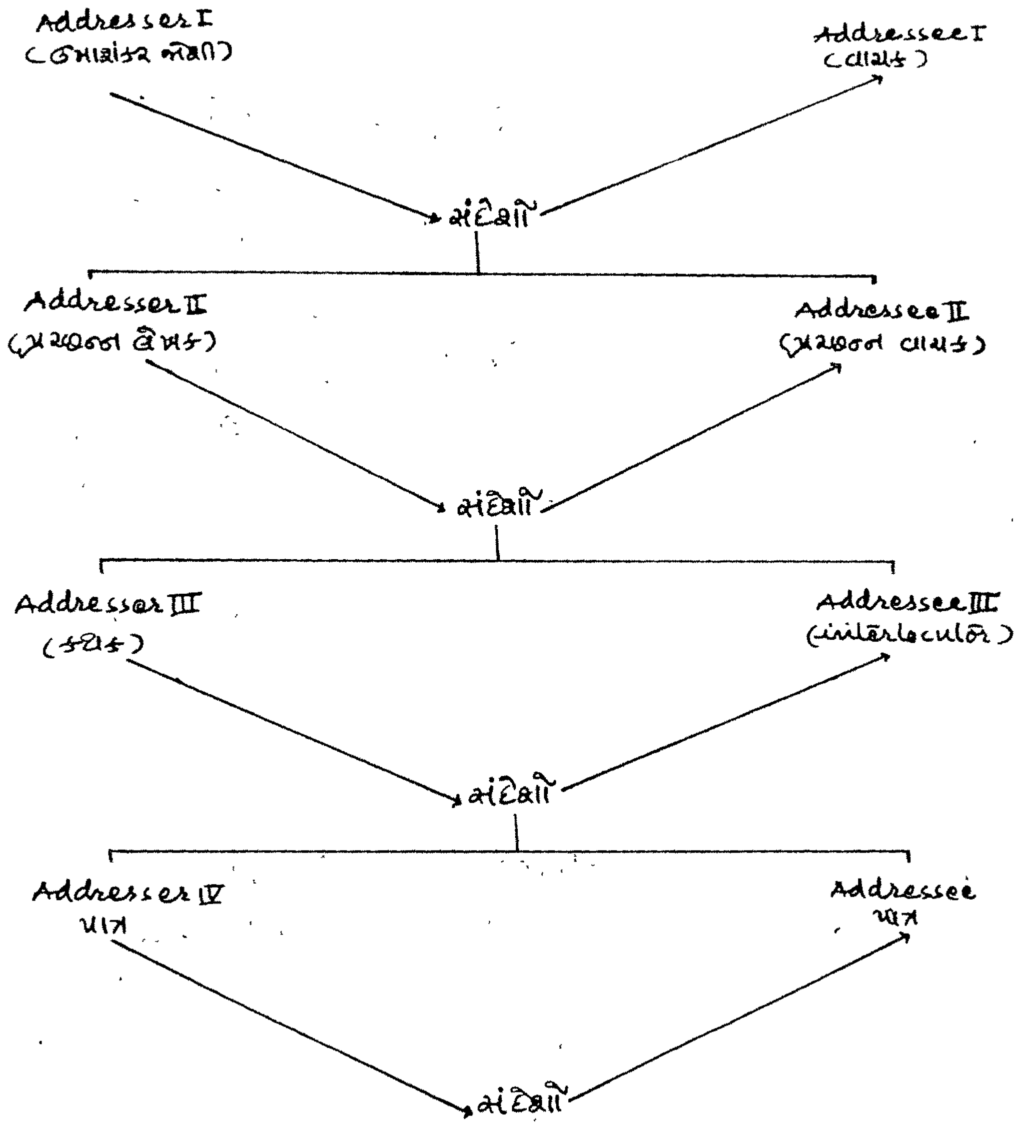
જેવું અને હવે ચંપાનો માર્ગ કયો ? વાચક સામે એ પ્રશ્નાર્થ મૂકી લેખક વાર્તા પૂરી કરે છે.

આ વાર્તાને જિયોવાની વર્ગાની 'વરુ' વાર્તા સાથે સરખાવી શકાય. પરંતુ એ સિસિલિયન વાર્તાકાર જરા પ્રગલ્ભતાથી નાયિકાની શરીરભૂખ આલેખે છે. અને નાયિકા પોતાના જમાઈ સાથે જે વ્યભિચાર આદરે છે તેને અત્યંત આસુરી આવેગવાળો ચિતર્યો છે. ગુજરાતી વાર્તાકાર આ જિન્સી આવેગને આલેખવા માગતા નથી. એમને નૈતિક સંકુલતાની વાત કરવી વધુ અનુકૂળ આવી છે.

અસંપ્રજ્ઞાત મનની સંકુલ વર્તણૂંકની સમાંતરે સામાજિક વાસ્તવને તાગવા ઈચ્છતા ઉમાશંકર જોશી ત્રીજાપુરુષ કથનકેન્દ્રમાં શકય હોય તે બધીજ કથનરીતિ પ્રયોજતા જાય છે. દા.ત. લક્ષ્મીના માનસને નાની ચંપા સાથેની વાત ધ્વારા વ્યકત કરે છે. જેને એકોકિત જ કહી શકાય. લક્ષ્મી વિશેનાં વિધાનો સમાજ પાસે કરાવડાવે છે. સ્ત્રીઓ લક્ષ્મીનાં વખાણ કરતા જે કંઈ બોલે છે તેમાંથી જ એ વાત પ્રગટ થાય છે કે, ''લક્ષ્મીએ પોતાની જાતને તે પોતાનાંને દૂભવીને પણ સમાજને કયાંય દૂભવ્યો ન હતો.'' પાત્ર-પાત્ર વચ્ચેના સંવાદ ધ્વારા વાર્તા ઉઘડતી આવે છે. જરુર પડે સારલેખનથી કામ કાઢી લેતા વાર્તાકાર દૃશ્ય ઉભું કરવાની અનિવાર્યતા વિશે પણ સભાન છે. એટલે જ ભૂતકાળના પથરો વાગવાના પ્રસંગની વાત ભાવક સારલેખનથી નહીં પામી શકે એવું લાગતા તેમણે આખું દૃશ્ય ફલેશબેક પધ્ધતિએ પૂનમલાલની આંખે દેખાડયું છે. જેથી વાચક ભૂતકાળના એ પ્રસંગને નજર સામે જોઈ શકે. આ વાર્તાની ડિસકોર્સ પેટર્ન ધારોકે દોરવા પ્રયત્ન કરીએ તો ઘણી મુશ્કેલી પડે કારણ કે,

લેખક → પ્રચ્છન્ન કથક → પ્રચ્છન્ન વાચક → વાસ્તવિક વાચક

વાળી પેટર્ન ઉપરાંત અહીં એકોક્તિ પણ છે. પાત્રો વચ્ચેની વાતચીત પણ છે. અને બે પાત્રો વચ્ચેનો સંવાદ આખરેતો લેખકનો વાચક માટેનો સંદેશો જ છે. આ વાર્તાની ડિસ્કોર્સ પેટર્ન કંઈક આવી હોઈ શકે.



પાત્રોમાં આ પાંચ સ્તરે સંવાદ થાય છે.

લક્ષ્મી	--	ચંપા
લક્ષ્મી	--	રામી
લક્ષ્મી	--	પૂનમલાલ
લક્ષ્મી	--	લક્ષ્મી
સમાજ	--	સમાજ

37

:: જગમોહને શું જોવું ? - જયંતિ દલાલ ::
-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-

પ્રથમ પ્રસિધ્ધ થઈ :- સંસ્કૃતિ, ઓગષ્ટ ૧૯૫૬ વર્ષ-૧૦, અંક-૮

ત્રીજો પુરુષ કથનકેન્દ્ર :- તટસ્થ કથક

- In objective point of view, the author becomes a seeing eye that reports but does not interpret. It is up to the reader to infer the 'meaning' of the events reported. This method forces the reader to participate more actively in the story than other techniques do because he is not told what he might think or feel, but instead, must derive his conclusions from the action itself or the dialogue itself."

- Leo Hamalian &
Frederich R. Karl.

ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તાને પોતાની રીતે આગવો વળાંક આપનાર જયંતિ દલાલની વાર્તાઓમાં રૂપરચના અને ટેકનિક પ્રત્યે પૂરો આદર જોવા મળે છે. બોલાતી ગુજરાતીનું કાઠું તાગનાર આ સર્જકે ટૂંકીવાર્તાની સંરચના ને વિવિધ પાટમાં ઢાળવાના અનેકવિધ પ્રયોગો કર્યા છે. સમકાલીન પરિસ્થિતિ પ્રત્યેની અકળામણ અને કટાક્ષ તેમની વાર્તાઓમાં બોલકા બન્યા વગર પ્રગટ્યા છે. પરંપરાગત મૂલ્યો કે માન્યતાઓ સામે પણ તેમની વાર્તાઓ માથું ઊંચકતી લાગે. 'આ ઘેર પેલે ઘેર' ની સવિતાના પલટાતા મનોવલણમાં ભાવક સ્ત્રીની પલટાતી છબિ જોઈ શકે છે. સુરેશ

જોષીની ઘટનાહ્રાસ ઘટનાલોપ અંગેની ચર્ચા-પ્રતિચર્ચા શરુ થયાં પહેલાં આ સર્જકે ઘટનાતિરોધાનના પ્રયોગ કરી જોયા છે. 'આભલાનો ટુકડો' કે 'જગમોહને શું જોવુ ?' તેના સફળ ઉદાહરણ છે.

આપણે ત્રીજાપુરુષ કથનકેન્દ્રથી કહેવાતી બે વાર્તા તપાસી ગયા. 'મુકુન્દરાય'માં દ્વિરેફ ધૂમકેતુશાઈ શૈલીમાંથી સંપૂર્ણપણે બહાર આવ્યા નથી. વાર્તામાં એકથી વધુ વાર લેખકનો અનધિકૃત પ્રવેશ નોંધી શકાય છે. ઉમાશંકર જોશી 'મારી ચંપાનો વર' મા દ્વિરેફ કરતાં કથનરીતિ પ્રત્યે વધુ સભાન છે એટલે બને ત્યાં સુધી તે પ્રચ્છન્ન રહયા છે. છતાંય 'લક્ષ્મી બીજી વાર રાંડી' જેવું વાકય મૂકી પ્રત્યક્ષ હાજરી પુરાવી બેસે છે. જયંતિ દલાલની આ વાર્તામાં ત્રીજાપુરુષ કથકનો એક અલગ પ્રકાર જોવા મળે છે: આ કથક તટસ્થ છે. તટસ્થપણે વાર્તામાં બનાવોનું આલેખન થતું હોવાને કારણે આ પ્રકારને Objective Point of View કહેવાય છે. અહીં વાર્તા એકજ પાત્રને કેન્દ્રમાં રાખીને કહેવાઈ છે એટલે ચરિત્રગત કથનકેન્દ્ર (character point of view) પણ કહી શકાય.

આ વાર્તા માત્ર અમુક કલાકની છે. સમયનો આટલો સાંકડો ગાળો પણ સ્થૂળ નથી ચૈતસિક છે. આખી વાર્તા જગમોહનના માનસમાં ચાલે છે. વાચક એના પલટાતા જતા ભાવજગત સાથે તાલ મિલાવે છે. પરિણામે જગમોહનનું સંવેદન ભાવકનું સંવેદન પણ બની રહે છે. અહીં કોઈ ભારેખમ સ્થૂળ ઘટનાનું આલેખન નથી પરંતુ જગમોહનના આંતરમનમાં જાગતી વેદના, આવી પડનારી પરિસ્થિતિનો ઓથાર વગેરેનું આલેખન કરવામાં આવ્યું છે. આંખ દેખાડવા ગયેલા જગમોહનને ડોકટરે કહયું છેકે, ''કીકી પાછળની નસ તૂટી ગઈ છે. અને ત્યાં લોહી જામ્યું છે. આને રેટિનલ વેઈનનો થ્રોમ્બોસિસ કહે છે. ... Such patients should take their lives Philosophically આમાં તાત્કાલિક તો તમને થયું

છે તેનાથી વિશેષ નુકસાન નહિ થાય, પણ જ્નેદહાડે દૃષ્ટિ ઝાંખી થવાની'' (૭૮ - ૭૯) બસ ઘટના માત્ર આટલી બની છે. હવે આટલી ઘટનાને નિમિત્તે ચાલતું મનોમંથન આખી વાર્તાનું વજન ઉપાડે છે. જગમોહનની બદલાતી જતી મનઃસ્થિતિ લેખક કુશળતાથી આલેખે છે.

કથન હંમેશા બની ગયેલી ઘટનાનુંજ હોય એવું આપણે હંમેશા માનતા રહયા છીએ. પણ શ્લોમિથ-કેનન મુખ્યત્વે ત્રણ પ્રકારના કથનની સંભાવના ચર્ચે છે.

૧. બની ગયેલી ઘટનાનું કથન
૨. બની રહેલી ઘટનાનું સમાંતરે થતું કથન
૩. હવે પછી બનનારી ઘટનાનું કથન.

આ વાર્તાની કથનને આપણે બીજા પ્રકારનું કહી શકીએ. જે કંઈ આછીપાતળી, સપાટી નીચેની ઘટના છે તેનું વાર્તાની સમાંતરે કથન થઈ રહયું છે. ઘરેથી નીકળી, અનેક સંકુલ લાગણીઓમાંથી પસાર થયા પછી ટૂંકા ગાળામાં ઘરે પાછા ફરતા જગમોહનમાં જે પરિવર્તન આવ્યું છે તેની આ વાત છે. આમ જોવા જઈએ તો આ વાર્તામાં દેખીતું કશુંજ નથી બનતું તો પછી એ વાર્તા કઈ રીતે બને છે ? કારણ આપણે તો દૃઢપણે માનતા આવ્યા છીએ કે No change - No storyઅહીં પરિવર્તન છે પણ તે માનસિક સ્તરે થતું પરિવર્તન છે. ડૉક્ટરેજગમોહનને કહયું છે : હમણાં દૃષ્ટિ ઝાંખી થઈ છે. ધીરે ધીરે આંખનું તેજ વિલાઈ જશે. જેનો કોઈ ઈલાજ નથી. ભવિષ્યમાં જતી રહેનારી દૃષ્ટિના ઓથાર તળે જગમોહનને જે નવી દૃષ્ટિ પ્રાપ્ત થઈ છે તે જ આ વાર્તાનો વિશેષ છે. અચરજ, વેદના, ત્રાસ, વ્યગ્રતા, ઓથારમાંથી પસાર થતું જગમોહનનું અંતરમન એક તટસ્થ અવસ્થાને પામે છે. નિશ્ચિંતતા ધારણ કરી તે શાંતિથી, તટસ્થતાથી પત્નીને વાત કરી શકે છે. દૃષ્ટિ ઝાંખી થવાથી પ્રાપ્ત થયેલી નવી દૃષ્ટિ જગમોહનને

જીવન પ્રત્યે જોવાનો જાણે કે એક નવો જ અભિગમ શીખવાડે છે.

જગમોહનના શરુઆતના અચરજ અને પછીના ત્રાસનું લેખકે કલ્પનો અને દૃશ્યની મદદથી કલાત્મક નિરુપણ કર્યું છે.

''જગમોહને ચશ્માં ઉતારી આંખ ચોળી પછી અંગૂઠા અને આંગળીઓનો ભાર આપીને પોપચાં ઉઠાવ્યા. થઈ શકે તેટલી આંખને પહોળી કરીને એણે વાંચતો હતો તે પુસ્તકમાંથી વાંચવાનો પ્રયત્ન કર્યો, પણ વિચિત્ર હતું. જ્યાં જે શબ્દ પર નજર ઠેરવે તેમાંના એકાદ અક્ષરનું જાણે ગાબડું પડયું હોય એવું લાગે. લીટીઓ પર નજર ઠેરવે તો છેડે જતી પાંચ સાત લીટીઓ વાંકી વળીને જાણે એક ગાંઠમાં બંધાઈ જતી હોય એમ લાગે. જગમોહનને ભારે અચરજ થયું. આ આંખ વળી કયો ખેલ કરતી હતી ? (૭૭)

''ડાબી આંખ મીંચી, જમણી આંખને વધુ પહોળી કરી જગમોહને આસપાસ બધે જોવા માંડયું. ખાટલાની ઈસ સમુદ્રના તરંગ જેમ ઉપરનીચે ઉપરનીચે જતી રેખા જેવી લાગી. સામે કબાટમાં પડેલાં પુસ્તકોમાંથી ચાર દેખાય અને પાંચમું ન દેખાય......... સળિયા વાંકાચૂંકા લાગે, બારસાખને કોકે બટકું ભર્યું હોય એમ લાગે''(૭૮)

અને જગમોહન ત્રાસી ઉઠયો. શરુમાં વિચિત્ર લાગતી વાત હવે એને ભયંકર લાગતી હતી. આંખ ગઈ ? ધીરે ધીરે જેની દૃષ્ટિ ઝાંખી થતી જતી હોય તેની આંખ જગતને કઈ રીતે ઝીલે ? જગમોહનની આંખે ઉકેલવાતું આવતું જગત તેના સંવેદનવિશ્વને ઉઘાડી આપે છે. જગમોહનના સંવેદનાવિશ્વને ઉઘાડી આપવા માટે લેખકે કયાંય ત્રીજાપુરુષ

૪૧

ની કથનરીતિનો દુરુપયોગ નથી કર્યો. આવા કલ્પનો દૃશ્યો કલ્પી શકે એવું જગમોહનનું પાત્ર તેઓ ઊભુ કરી શકયા છે. મિલ્ટનની કવિતાની પંકિતઓ વાગોળતા, જાપાની વાર્તાઓ વાંચતા જગમોહન પોતે પણ સર્જક છે. આથી જગમોહનનું વિશિષ્ટ સંવેદનાવિશ્વ પ્રતીતિકર બન્યું છે.

પત્નીને કઈ રીતે કહી શકાશે તેની ચિંતામાં ઘર તરફ જઈ રહેલા જગમોહનના ચિત્તમાં અચાનક જ જાપાની લેખક તાત્સુઓ ઈશિકાવાની વાર્તા 'અંધારામાં આવતા ખ્યાલ' ઝબકી ઊઠે છે. દ્વિરેફ 'મુકુન્દરાય'માં વાર્તામાં વાર્તા ગૂંથે છે. પણ એ વાર્તામાં આ વસ્તુલક્ષી પ્રતિરુપ રઘનાથ ભટ્ટના વ્યકિતત્વ સાથે મેળ ખાય છે કારણ રઘનાથ ભટ્ટ પોતે કંઈ સર્જે તેવી અપેક્ષા રાખી શકાય એમ નથી. પણ જગમોહન પાસેતો આવી શકયતા હતી. કારણ તે પોતે સંવેદનશીલ સર્જક છે. તે પોતે કોઈ બીજી પ્રયુકિતથી એના મનોમંથનને વાચા આપી શકયો હોત. અહીં જે જાપાની વાર્તા મૂકી છે તે મૂળ વાર્તા કરતાં ચડિયાતી હોવાને કારણે મૂળ વાર્તા ફિકકી લાગે છે. ચુનીલાલ મડિયાએ 'કાકવંધ્યા' વાર્તામાં ફિલ્મનો ઉપયોગ કર્યો છે. પણ પાત્રના પ્રશ્ન કે તેના સંવેદનાવિશ્વ કશા સાથે આ ફિલ્મનો મેળ ખાતો નથી. આ વાર્તાના અકસ્માતો અનુમાન થઈ શકે એટલા સરળ છે. સ્થૂળવિગતોના ભારણ તળે દબાઈ જતી આ વાર્તા આખી મેલોડ્રામેટિક બની બેઠી છે. મડિયાની સરખામણીએ જયંતિદલાલ વધુ સફળ રહયા છે. સતત જાપાની વાર્તાના કાલ્પનિક વિશ્વમાં પ્રવેશતો અને વાસ્તવના વિશ્વમાં પાછો ફરતો જગમોહન આપણી સમક્ષ કાલ્પનિક વિશ્વમાં વાસ્તવ અને કલ્પના જગત એમ બે વિશ્વ ઊભા કરી આપે છે. સંનિધિકરણની પ્રયુકિત જયંતિદલાલ થી શરૂ થઈ છે એવું સ્પષ્ટપણે તારવી શકાય છે.

જગમોહન જાપાની વાર્તા વાંચી શકે એવો સહૃદય છે એવી પ્રતીતિ લેખક કરાવે છે પણ તોયે વાચકને પ્રશ્ન થવાનો કે વાર્તાકાર

૪૨

શા માટે જાપાની વાર્તા લાવે છે ? પોતાના વિશ્વમાં જીવતા અંતર્મુખી જગમોહને હંમેશા પત્નીની ઉપેક્ષા જ કરી છે. એવું તેના મનોમંથન પરથી પ્રતિપાદિત થાય છે.

'શું સુખ એને આપ્યું હતું પોતે ? ' વિચારતો જગમોહન જાપાની વાર્તામાંની પત્ની પડખે પોતાની પત્નીને મૂકી સરખામણી કરે છે. જાપાની વાર્તામાં ખાવાનું ઢોળવા માટે પત્ની પતિ પર ખિજવાય છે. તરતજ વાર્તાવિશ્વમાંથી બહાર આવી જગમોહન વિચારે છે, ''ના, ના, એ ન ખિજાય , ખિજાય જ નહીં. એનું ચાલે તો એજ ખવરાવે. ...' પોતાની પત્ની વધુ સ્નેહાળ હોવાનો સંતોષ લઈ શકયો છે નાયક અને વાર્તાના અંતે જગમોહનની બદલાતી દૃષ્ટિ માટે આ સંતોષ પણ મહત્વનો બની રહે છે. પત્ની પર અકળાતા, ગુસ્સે થતા જાપાની પતિ સાથે પોતાની જાતને સરખાવતા જગમોહન મનોમન કબુલી લે છે કે ''આખી જિંદગી પોતે બીજું કર્યું શું હતું ? ગુસ્સે થયા સિવાય ? છણકા કર્યા સિવાય ?'' ઘડી પહેલાં, 'જોઈ લઉં જગતભરનું સૌન્દર્ય, ને વાંચી લઉં જેટલું વંચાય તેટલું ? ' ની લ્હાયમાં અકળાતા જગમોહન ઘરે પહોંચે છે. પત્નીનો ચિંતાભર્યો સ્વર 'કેમ, આજે કાંક મોડું થયું ?' એમને થંભાવી દે છે. ''ચંપલ જાણે પગની પગમાં જ રહી ગઈ. જગમોહન પત્ની સામું ફરીને એનેજ આંખથી જાણે ભરીભરીને પીતો હોય એમ ઉભો રહયો'. આજ સુધી જે ચહેરા પર નજર નાખવાની ફુરસત નહોતી એને જગમોહન નવી લાધેલ દૃષ્ટિથી તાકી રહે છે. પત્નીના 'કાશ્મીર જુઓ છો કે તાજમહાલ ?' ના જવાબમાં, ''મારે તે કાશ્મીર અને તાજમહાલને શું કરવા છે ? મારે તો આ મોંજ જોવું છે!''

'' કશું નવું નથી એમાં.''

'' ગાંડી, એ મોં જોયું જ કયારે છે? '' (૯૦)

૪૩

ને અહીં આવતાં વાર્તાનું શીર્ષક સ્પષ્ટ થઈ જાય છે. જગમોહનને પ્રાપ્ત થયેલ નવી દૃષ્ટિ, નવું જ્ઞાન પાત્રે શું જોવું તે નક્કી કરી આપે છે. તેનું બદલાયેલું મનોજગત વાર્તામાં આવતા પરિવર્તનનું દ્યોતક બની રહે છે. વાર્તા ફિલસૂફીમાંથી રોમેન્ટિક પ્રવાહમાં સરી જાય છે.

ત્રીજા પુરુષના કથનકેન્દ્રથી વાર્તા કહેતો સર્જક ધારે તો પાત્ર વિશે બધીજ માહિતી આપી શકે. પાત્રોને કઠપુતળીની જેમ નચાવી શકે. પણ જયંતિદલાલે તટસ્થ કથકની શરત એકાદ-બે અપવાદને બાદ કરતાં ક્યાંય નથી તોડી. લેખક જગમોહનના વ્યવસાય વ્યક્તિત્વ બાબતે કોઈ પ્રકારની સ્થૂળ વિગત આપતા નથી. વાચકે જે કંઈ પામવાનું છે તે વાર્તામાંથી જ પ્રગટશે. મિલ્ટનની કવિતાની પંક્તિઓ ગણગણતા, જાપાની વાર્તા વાંચતા જગમોહન એક સહૃદય ભાવક હશે એવું વાચક ધારે ત્યાં તો રસ્તામાં મળી ગયેલા એક ભાઈ પૂછી બેસે છે, ''જગમોહનભાઈ, નવી વાર્તા સૂઝી છે કે નાટક ? '' લેખકને કહેવા માટે વચ્ચે પડવું નથી પડયું. જગમોહન સર્જક છે એ આપોઆપ સ્પષ્ટ થાય છે. સર્જક હોવાની સાથે તે દૃશ્ય વિશ્વ પ્રત્યે કેટલો સંવેદનશીલ છે તે પણ આપણે તેની જોવાની મથામણ પરથી પામી શકીએ છીએ. ''એણે બારીમાંથી દેખાતા આકાશ તરફ નજર નાખી, પણ બારીમાના સળિયાને શું થયું ? અણઘડ ચિતારો જ જેને સીધી લીટી કહે તેવા વાંકાચૂંકા કેમ લાગતા હતા આ સળિયા ? અને પેલી બારીની બારસાખ પર બેસીને ઝૂલતા પોપટને બદલે આ શું દેખાય છે ? દેખાતું જ નથી. બારસાખમાં જાણે એટલું કોકે બટકું ભરી લીધું છે !!(૭૭) આખી વાર્તામાં ક્યાંય જગમોહનની શ્રુતિગોચર વિશ્વ પ્રત્યેની આસક્તિ વ્યક્ત થઈ નથી. કદાચ એ જ કારણે આંખનું વિશ્વ ખોવાઈ જવાની આશંકાનો આઘાત વધુ તીવ્ર બન્યો છે.

૪૪

તટસ્થ કથક દ્વારા કહેવાતી આ વાર્તામાં એકાદ-બે જગ્યાએ લેખકની પ્રત્યક્ષ હાજરી નોંધી શકાય છે. દા.ત. ''પિસ્તાળીસ વર્ષ લગી વાંચેલાં, ગોખેલાં, સાંભળેલાં, સંઘરેલાં નામ જાણે કશો બંધ તૂટતાં પાણી ધસમસે તેમ ધસમસવા લાગ્યાં. રમકડાંની દુકાનમાં ઊભેલા બાળક જેવી જગમોહનની દશા હતી. એ પૂરના પ્રવાહમાં જગમોહન પોતાનું અસલી દુઃખ જાણે વીસરી ગયો. ...''(૮૯)

આવા એકાદ-બે અપવાદરૂપ પ્રસંગોમાં તટસ્થ કથકના બદલે સ્પષ્ટપણે કથાનો દોર સર્વજ્ઞ લેખકના હાથમાં સરી જતો દેખાય છે. બાકી સ્થૂળ માહિતી પૂરી પાડવા લેખકે કયાંય સીધો કથાપ્રવેશ નથી કર્યો. ત્રીજોપુરુષ કથક જે પ્રકારની છૂટ લઈ શકે તે પણ સમાનપણે ટાળી છે. પાત્રને પોતાની રીતે વિકસવા દીધું છે, પોતાની જાતે વ્યકત થવા દીધું છે. માત્ર ડૉકટરના વેઈટિંગરુમનું લાંબી લેખણે થયેલું વાસ્તવવાદી વર્ણન જરાક ખૂંચે એ રીતે થયું છે. અહીં તટસ્થ કથકને બદલે લેખકનો સીધો પ્રવેશ વાચકને જરૂર ખૂંચવાનો.

પણ એકંદરે રચનારીતિની સાથે આ વાર્તામાં જયંતિદલાલની કથનરીતિ પ્રત્યેની સભાનતા પ્રગટતી પણ જોઈ શકાય છે. રઘુવીર ચૌધરી આ વાર્તાને રા.વિ.પાઠક પછી ગુજરાતી વાર્તાના વિકાસનો બીજો તબકકો સૂચવતી વાર્તા કહે છે.[૧૦] એ સમગ્ર વાર્તા માટે તો સાચું છે જ પણ સાથે સાથે કથનરીતિના પ્રયોગની દૃષ્ટિએ સવાયું સાચું છે.

૪૫

:: તમે આવશો ? - ચંદ્રકાંત બક્ષી ::
-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-

પ્રથમ પ્રસિધ્ધ થઈ : 'કુમાર' માર્ચ , ૧૯૬૧

પ્રથમ પુરુષ કથનકેન્દ્ર :-

" A character must be crediable - must make sense, must be able to command our belief. True, the character in question may be an eccentric, he may be brutally criminal, he may even be mad. But his thoughts and actions must ultimately be coherent. If the characters in a story simply don't make sense, we have to reject the story."

-Cleanth Brooks.

રઘુવીર ચૌધરી 'તમે આવશો ?' વાર્તાને દસકાની ઉત્તમ વાર્તાઓમાંની એક ગણાવે છે.[૧૧] ધીરુભાઈ ઠાકર આ વાર્તાને બક્ષીની પ્રતિનિધિ વાર્તા ગણાવતા નોંધે છે કે, ''ઉત્તમ ગુજરાતી વાર્તાઓમાં તેને સ્થાન અપાવે તેવું પાગલનું ચરિત્રચિત્રણ આ પ્રયોગશીલ વાર્તામાં થયેલું છે.''[૧૨] વિવિધ વિવેચકો દ્વારા પુષ્કળ પ્રશંસા પામેલી ચંદ્રકાંત બક્ષીની આ વાર્તાનો કથક પાગલ છે. આમતો પાગલનાં લક્ષણો આત્મસાત્ કરવા ઘણાં સહેલાં છે ત્યાં મોટાભાગના સર્જક આ પ્રકારનાં પાત્રોની વાત પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્રથી કહેવાનું ટાળે છે. ઈશ્વર પેટલીકરની 'લોહીની સગાઈ' વાર્તામાં કે કેથરીન પોર્ટરની 'હી' વાર્તામાં મુખ્ય પાત્ર ગાંડુ છે. પણ આ બંને વાર્તાકારોએ ત્રીજાપુરુષના કથનકેન્દ્રથીજ વાર્તા કહેવાનું પસંદ કર્યુ છે. પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્રમાં

જો પાત્રની વર્તણૂંક, ભાષા વગેરે ભાવકને પ્રતીતિકર ન લાગે તો વાર્તા નિષ્ફળ ઠરે. એટલે આવું જોખમ લેવાને બદલે આ સર્જકો ત્રીજાપુરુષનાં કથનકેન્દ્રથીજ વાર્તા કહે છે.

લેખક જ્યારે પાગલ પાત્રને કથક બનાવે ત્યારે ભાવકને પાત્રના પાગલપણાની પ્રતીતિ થવી જોઈએ. પાત્રચિત્તપ્રવેશ કરી સર્જક પાગલનાં લક્ષણો આત્મસાત્ કરે તો જ આવી પ્રતીતિ શકય બને. હોરેસ તો કહે છે કે પાત્રના વ્યકિતત્વ અને મૂડ પ્રમાણે તેનો ટોન પણ બદલવો જોઈએ. પાત્ર વૃધ્ધ હોય કે યુવાન, ઉચ્ચસ્થાન પર વિરાજતી વ્યકિત હોય કે સામાન્ય નર્સ, વેપારી, ગામડિયો, ગાંડિયો વાળંદ, કોઈ હલ્યલો, પાતકી કે અભિમાની પાત્ર હોય પણ બોલાવવાનું તો પાત્ર અનુસાર જ હોવું જોઈએ. ... આ બધું સત્યાભાસ ઊભો કરવાની શરતરૂપે છે. જે શૈલી આ શરત પૂરી ન કરે તેનું કોઈ પ્રતીતિકર કળાત્મક પરિણામ આવતું નથી.

ચંદ્રકાંત બક્ષી 'તમે આવશો ?'માં પાગલ કથક પસંદ કરે છે પણ નાયકના પાગલ હોવાની પ્રતીતિ ભાવકને કરાવી શકતા નથી. એટલે પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્રની પસંદગીજ એમની વાર્તાને અપ્રતીતિકર, નિષ્ફળ બનાવે છે. નાયકના વિચારોની તાર્કિકતા, તેની બૌધ્ધિક દલીલો, ઈન્દ્રિયગોચર સંવેદનોનાં વર્ણનો, તેની ચિંતનાત્મક ભૂમિકા બધુંજ તેના પાગલપણાની વિરુધ્ધ જાય છે.

> "મારે મોટું પેટ નથી. ફકત ભૂખ લાગે છે ત્યારે જ ખબર પડે છે કે એક પેટ ભગવાને આપ્યું છે."(૧૩૬)

> "માણસો મોટા થતા જાય છે તેમ તેમ ચહેરા બદલાતા જાય છે, ખરું ? વાઘ, નારંગી, ગુલાબનાં ખીલેલાં ફૂલો, એ બધાં વિચાર કરી શકતાં નથી એટલે એમનામાં ફેરફાર થતો નથી."(૧૩૭)

૪૭

''મને સૌન્દર્યમાં હંમેશા ક્રૂરતા દેખાઈ છે. ... પણ મને ક્રૂરતા સામે ખાસ વાંધો નથી.''(૧૩૮)

'' દુનિયામાં હસવું પડે છે. હસવાનું પણ સહન કરી લેવું પડે છે. શું થાય ? '' (૧૩૯)

આ કથકના સૌન્દર્ય વિશેના, સેક્સ વિશેના, સાપેક્ષાવાદ વિશેના વિચારો તેના પાગલ હોવાની પ્રતીતિ કરાવવાને બદલે તેની ઊંચી બુધ્ધિમતા અને બહુશ્રુતતાની છાપ પાડે છે. લેખકે એક કરતાં વધુ વાર સભાન કોશિશ કરી છે, કથકને પાગલ જાહેર કરવાની અને છતાંય ભાવકને કથકના પાગલપણાની પ્રતીતિ કરાવવામાં તેઓ નિષ્ફળ જ રહયા છે. ઉલટાની આવી કોશિશ ઉઘાડી પડી ગઈ છે. દા.ત.

''સ્વાભાવિક રીતે તો હું કોઈ સાથે વાતો કરી શકતો નથી. સાંભળનાર માણસ થોડી વાત સાંભળીનેજ ચાલતી પકડે છે. એની અસર એવી થઈ ગઈ છે કે હું સ્પષ્ટ કડીબંધ વાતો કરી શકતો નથી.'' (૧૪૦)

'' તમે મારી સામે આ રીતે કેમ તાકી રહયા છો ? મારામાં કોઈ વિચિત્રતા લાગે છે તમને ? '' (૧૪૦)

'' મેં તમને કહયું કે નહીં કે મને કડીબંધ વાતો કરતાં નથી આવડતી ? '' (૧૪૧)

'' હું શતાવધાની નથી. સો તો શું એક ટાઈમે એક કામ પણ કરી શકતો નથી. જુઓને મારી વાત મને કહેતાં આવડતી

૪૮

નથી ! પણ જાત જાતના વિચારો એકસાથે કરતાં મને તકલીફ પડતી નથી'' (૧૪૨)

આ ઉઘાડા પડી જતા સમાન પ્રયાસોની વચ્ચે આવતી સ્થળ-કાળની વિગતોનું આલેખન વાસ્તવવાદી વાર્તાકારની ઢબે થયું છે. આ વાસ્તવવાદી વિગતોની યાદી પ્રથમપુરુષ કથકને ધ્યાનમાં રાખીને આલેખાઈ હોય એવું નથી લાગતું. લેખક પોતે આ વિગતો આપતા હોય એવો આભાસ થાય છે.

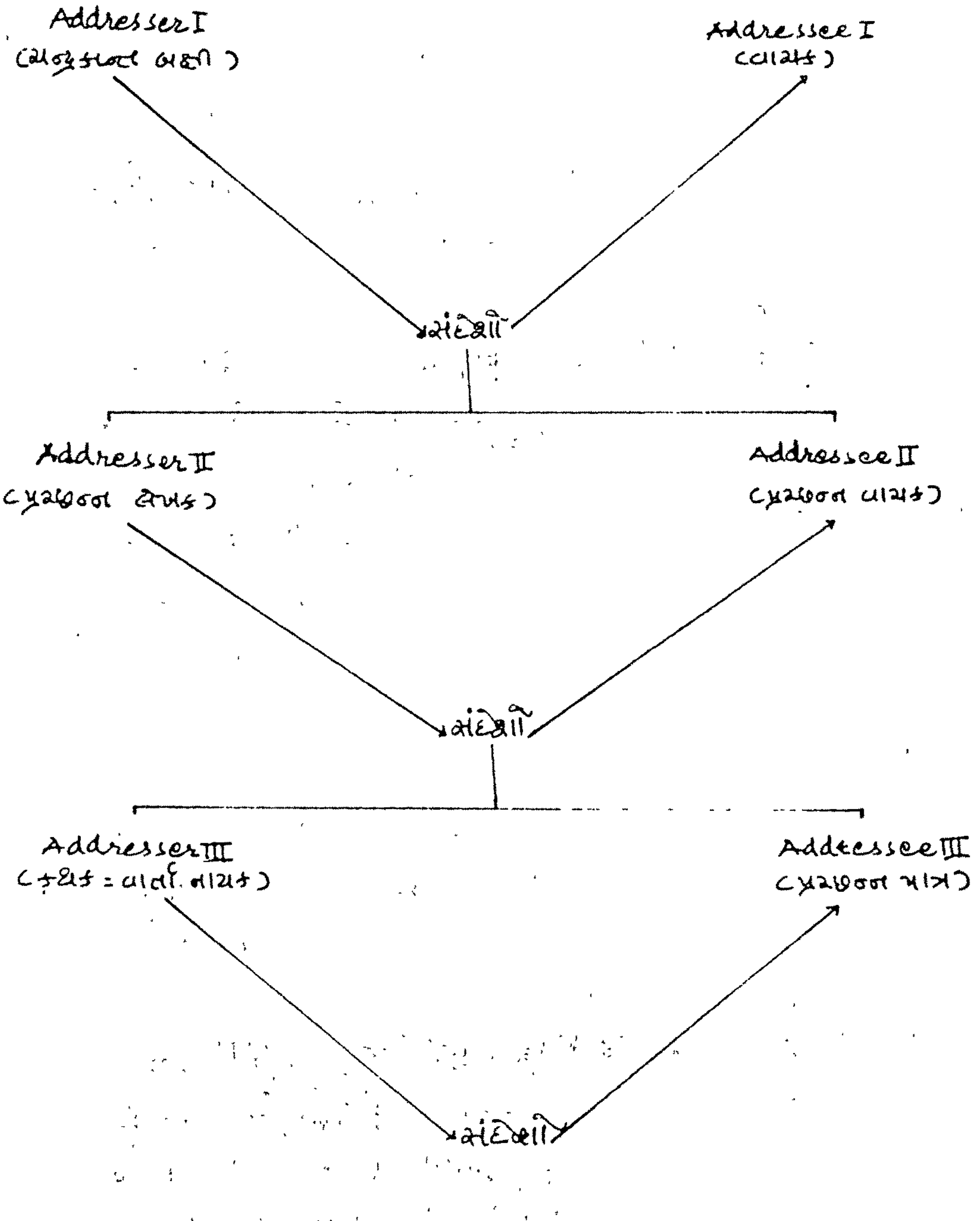
પોતાનો એક દોસ્ત પાગલ હતો એવું કહી પાગલના કપડાં કાઢીને ઊભાં રહેવા - જેવા સાવ છીછરા, સામાન્ય લક્ષણની વાત કરે છે. ત્યારે લાગે છે કે આવા પાત્રનું સંવેદનાવિશ્વ ઉઘાડવામાં, તેના ચિત્તમાં પ્રવેશવામાં બક્ષી નિષ્ફળ રહ્યા છે.

'તમે આવશો ?' વાર્તાની કથનરીતિ આગવી તપાસ માગી લે એવી છે. વાર્તાકથક કોઈકને સંબોધીને વાર્તા કહે છે. મધુરાય 'ધારોકે' માં વાચકને સંબોધીને વાર્તા કહે છે. 'વુધરિંગ હાઈટસ' ની નેલ્લીડીન મિ. લોકવૂડને કથા સંભળાવી રહી છે. અહીં કથક અને શ્રોતા બંને પ્રત્યક્ષ છે. જે.ડી. સેલીંજરની 'કેચર ઈન ધ રાય' નવલકથાનો કિશોર નાયક વાચકને સંબોધે છે. ઈવાડેવની 'તમને સમજાય છે ? ' વાર્તાની સવિતા કે સુધીર દલાલની 'વ્હાઈટ હોર્સ' વાર્તાનો કથક પણ વાચકને સંબોધે છે. આ બધાંજ ઉદાહરણ માં વાર્તા કોને સંબોધીને કહેવાઈ રહી છે તે સ્પષ્ટ છે. કાં સાંભળનાર વાચક છે અથવા તો વાર્તાવિશ્વમાનું જ એકાદ પાત્ર દા.ત. મિ.લોકવૂડ. પણ 'તમે આવશો ?' નો પાગલ કથક કોને સંબોધીને વાર્તા કહી રહ્યો છે ? વાર્તાવિશ્વમાંની જ કોઈ વ્યકિત

શ્રોતા છે પણ અહીં શ્રોતા પ્રચ્છન્ન છે. એટલે કે સંબોધન કરનાર પ્રત્યક્ષ થાય છે પણ જેને સંબોધન થયું છે તે પ્રચ્છની જ રહે છે. એટલે આ વાર્તાની ડિસ્કોર્સ પેટર્ન જરા જુદી થવાની. (પાના નં.૫૦ ૫૨) આની સામે ઈવાડેવ કે સેલિંજરની વાર્તાઓમાં Addressee III પ્રચ્છન્ન પાત્ર નહીં પણ વાચક પોતેજ આવત. વળી એ પણ Implied reader નહીં પણ Real reader 'વુધરિંગ હાઈટસ' માં Addressee III તરીકે મિ.લોકવૂડ આવે અને અહીં હજુ એક વધારા નું સ્તર સંભવે એટલે Addressee IV માં વાચક આવે. 'તમે આવશો?' નો કથક વાર્તાવિશ્વમાં હાજર હોય એવી કોઈ વ્યકિતને સતત 'તમે' કહી સંબોધે છે. પણ કથક ''આજે ખરી મજા આવી, મારા મિજાજના માણસને મળીને.'' કહે છે ત્યાં આખી વાત એકોકિત હોય-બોલનાર અને સાંભળનાર બંને એકજ વ્યકિત હોય એવો ભ્રમ ઊભો થાય છે.

ફ્રોઈડથી માંડીને આઈન્સ્ટાઈનની વાતો કરતો નાયક અંતે કહે છે, '' મેં તમને એક વાત ખોટી કરી દીધી. જૂઠું બોલ્યો. તમને મારા દોસ્તના પાગલ થઈ જવા વિશે મેં જે કહયું ને, એ ખોટું હતું. એ મારીજ વાત હતી. અને એટલે જ મારી સાથે સગાઈ થયેલી પેલી ગોરી છોકરીએ ના પાડી દીધેલી...હા...હા...હા''(૧૪૪) ત્યારે ભાવકને પ્રશ્ન થવાનો કે અંતે આવતી આ ચમત્કૃતિ માત્ર તેને આઘાત આપવા માટે જ પ્રયોજાઈ છે ? કારણ કે નાયકના પાગલ થઈ જવા માટેની પ્રતીતિકર ભૂમિકા લેખક ઊભી કરી શકયા નથી. અંતે જતા સગાઈ તૂટવા જેવી એક ઉભડક ઘટના આવી જે આટલા તીવ્ર આઘાતની ભૂમિકા પૂરી પાડી શકતી નથી. એટલે ભાવકતો આ અંતિમ ચમત્કૃતિને બક્ષીશાઈ આઘાત આપવાની વૃત્તિ અથવા તો પોતાની સાથે થયેલી છેતરપિંડી જ સમજશે. પાગલ પાત્રને કથક તરીકે પસંદ તો કર્યું પણ પછી પાત્રચિત્તપ્રવેશ કરી, તેનાં લક્ષણો આત્મસાત કરી તેને પ્રતીતિકર રીતે આલેખવામાં બક્ષી નિષ્ફળ રહયા. કલીન્થ બ્રૂકસ તો પાત્ર અને ભાષાની સંવાદિતા ન જળવાતી હોય તો

'તમે આવશો ?' વાર્તાની ડિસ્કોર્સ પેટર્ન નીચે પ્રમાણે છે.



આખી વાતને જ ફેંકી દેવાનું કહે છે. પણ આવી સંવાદિતા સાધવામાં સરિયામ નિષ્ફળતાને વરતી 'તમે આવશો ?' ને આપણે હંમેશા શ્રેષ્ઠ વાર્તા ગણી છે !

પાગલના મુખે વાર્તાને પ્રતીતિકર રીતે ન જ કહેવડાવી શકાય એવું નથી. બક્ષીના પુરોગામી જયંતખત્રી 'ખલાસ' નામની વાર્તા પાગલના મુખે પ્રતીતિકર રીતે કહેવડાવી શકયા છે. જોકે અંતમાં વાચક પર વિશ્વાસ ગુમાવી દઈ નાયકના પાગલ હોવાનો ખુલાસો કરી બેઠા છે. વિલિયમ ફોકનર ' ધ સાઉન્ડ એન્ડ ધ ફયુરી' માં પાગલના મોઢે વાર્તા કહેવડાવવાનું જોખમ સફળતાપૂર્વક પાર પાડે છે. પાંત્રીસ વર્ષે પણ ચાર-પાંચ વર્ષના બાળક જેવા રહીગયેલા બેન્જીના મુખે પ્રતીતિકર લાગે તે રીતે વાર્તા કહેવડાવ્યા પછી પાત્રો વચ્ચેના સંબંધો સ્પષ્ટ કરવા તથા સમયની સંકુલતા ઊભી કરવા અન્ય બે કથનકેન્દ્રથી કથા કહેવડાવી અંતમાં સર્વજ્ઞના કેન્દ્રથી કથા કહે છે. ફોકનર જયારે સર્વજ્ઞના કેન્દ્રથી વાર્તા કહે છે ત્યારે ભાવકને પ્રતીતિ થાય છે કે પાગલના મુખે વાર્તા કહેવડાવનાર સર્જક વાર્તાને પ્રતીતિકર બનાવવા માટે અને ભાવક સુધી પહોંચાડવા માટે એક અથવા બીજી પ્રયુકિતનો જરુર આશરો લે છે. પણ આવી દરેક માન્યતા સામે 'એતદ્' - (જાન્યુ - માર્ચ ૧૯૯૩) માં પ્રગટ થયેલી જુઆં રલ્ફોની 'મકારીઓ' વાર્તા એક પડકાર બનીને ઊભી રહી શકે. પાગલનાં લક્ષણો આસાનીથી આત્મસાત્ કરી, તેની જ ભાષામાં, તેના વ્યકિતત્વને અનુરૂપ લાગે તે રીતે આલેખી શકાય એવું આ વાર્તા સાબિત કરે છે. આ વાર્તાનો કથક દાધારંગો કિશોર છે. તેના સિવાય બીજું કોઈ પાત્ર આપણી સમક્ષ આવતું નથી. ભયાનક ગરીબીમાં જીવતા આ કિશોરની સદાય વણસંતોષા-યેલી રહેતી ભૂખની વાતને ભાવુકતામાં સરી જતી અટકાવવા માટે

લેખકે વાર્તાકથક અસામાન્ય પસંદ કર્યો છે. વાર્તાકથક મંદબુધ્ધિ છે એવું ભાવક તરત જ પામી જાય છે. મકારીઓની ચેતના પહોંચી શકે, એની બુધ્ધિ સાથે પ્રતીતિકર લાગી શકે એટલી જ વિગતોથી લેખક ચલાવી લે છે. લેખકને ક્યાંય પ્રત્યક્ષ આવીને અથવા સભાન પ્રયાસ ધ્વારા કહેવું નથી પડયું કે એનો કથક પાગલ છે. કથકના બોલવા પરથી જ ભાવક પામી જાય છે. ''ચર્ચમાં દાદી મને બાજુમાં બેસાડે અને તેની શાલના છેડાથી મારા હાથ બાંધી દે. શા માટે મારા હાથ બાંધી દે છે તેની તો મને ખબર નથી પણ તું કંઈકને કંઈક અડપલાં કરતો રહે છે એવું બધા કહે છે. એટલા માટે તારા હાથ બાંધવા પડે છે એમ દાદી કહે છે. એક દિવસ તેણે મને કોઈને લટકાવતા જોયો હતો. હું બસ આમ જ બાઈને લટકાવતો હતો. ... બીજા લોકો તો મને ખાવા બોલાવે અને પાસે જાઉં ત્યારે મારી સામે પથરા ફેંકે અને હું ભાગી ન જાઉં ~~ત્યાં મારી સામે પથરા ફેંકે અને હું ભાગી ન જાઉં~~ ત્યાં સુધી મારો છાલ ન મૂકે ... હું ઠંડીની કશી પરવા કરું નહીં, કોઈ રાતે એકલો સૂઈ જઉં અને ઠુઠવાતો ઠુઠવાતો મરી જઉં તો પણ મને ચિંતા નથી. ક્યારેય મને નરકની ચિંતા નથી થતી.... હું વરંડાનાથાંભલે માથું પછાડયા જ કરું છું અને કંઈ કરતાં કંઈ થતું નથી. હું ભોંય પર માથું પછાડું છું.પહેલા ધીમેથી પછી જોરથી અને નગારાના જેવો અવાજ આવે છે. ...'' આખી વાર્તા આ જ રીતે આગળ ચાલે છે. 'હી' કે 'લોહીની સગાઈ' ની જેમ લેખક ના કથનકેન્દ્રથી વાર્તા કહેવાઈ હોત તો લાગણીવેડામાં સરી પડવાનુ ભયસ્થાન હતુંજ. પણ જે પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્રની પ્રયુક્તિ બક્ષીની વાર્તાને નિષ્ફળ બનાવે છે તેજ પ્રયુક્તિ ~~બક્ષીની~~ આ વાર્તાને સફળ બનાવે છે. જે દર્શાવે છે કે કથનકેન્દ્રની પસંદગી માત્ર પ્રયોગને ખાતર, યાદચ્છિક ધોરણે ન થઈ શકે.. એની અનિવાર્યતા સિધ્ધ કરવી પડે, પ્રયુક્તિ ધ્વારા વાર્તાની સંવાદિતા સિધ્ધ કરવાની હોય. જ્યારે બક્ષી એ સંવાદિતાને જોખમાવે છે.

૫૩

:: ધારો કે : મધુરાય ::
-o-o-o-o-o-o-o-o-

<u>પ્રથમ પ્રસિધ્ધ થઈ</u> :- 'બાંશી નામની એક છોકરી' સંગ્રહ માં આ વાર્તા સંપાદિત થયેલ છે. સંગ્રહ ૧૯૬૪ માં પ્રકાશિત થયો છે.

<u>બીજો પુરુષ કથનકેન્દ્ર</u> : ? ? ?

આપણે ત્યાં ભાગ્યેજ આવી કથનશૈલીથી વાર્તા લખાઈ છે. 'ધારોકે તમારું નામ કેશવલાલ છે અને ધારોકે તમે ગુજરાતી પણ છો. ....'' થી શરૂ થતી આ વાર્તામાં ભાવકની સીધી જ સંડોવણી છે. વાર્તાકથક અહીં વાચકને સંબોધે છે. ચંદ્રકાંત બક્ષીની 'તમે આવશો ?' માં કથક (જે સ્પષ્ટપણે લેખકથી જુદો છે) વાર્તાવિશ્વમાંના કોઈ પ્રચ્છન્ન પાત્રને સંબોધે છે. ઈવાડેવની 'તમને સમજાય છે ?' ની નાયિકા કે જે.ડી. સેલિંજરની 'કેચર ઈન ધ રાય' નો નાયક કથક તરીકે વાચકને સંબોધે છે. પણ 'ધારોકે' માં સંબોધન વાચકને છે. કરનાર કથક અથવા પ્રચ્છની લેખક છે. એમ તો ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠી પણ 'સરસ્વતીચંદ્ર' માં વાચકને સીધું સંબોધન કરે જ છે. મધુરાય તેમનાથી એક ડગલું આગળ વધે છે. તે વાચકને માત્ર સંબોધતા થી તેને સંડોવે ● પણ છે. વાર્તાના પાત્ર તરીકે વાચકે પોતાની જાતને આરોપિત કરવાની છે.

આપણે આ વાર્તાના કથનકેન્દ્રને કયા પ્રકારનું કહીશું ? વેયન્ બૂથ જેની જરાક અમસ્તી નોંધ લે છે અને જે પ્રકારની બીજી

૫૪

કોઈએ કયારેય ચર્ચા નથી કરી એવા બીજા પુરુષ કથનકેન્દ્રને મળતી આવતી પ્રયુક્તિ મધુરાયે પ્રયોજી છે. આપણે ત્યાં પ્રવીણ દરજીએ તેમના 'નવલકથા' પુસ્તકમાં આ પ્રકારનો ઉલ્લેખ કર્યો છે પણ એને કોઈ ઉદાહરણથી સમજાવવાનો કે એ નિમિત્તે પ્રશ્નો ઉભા કરવાનુ ટાળ્યું છે. લેખક જ્યારે પાત્રને 'you ' થી સંબોધે ત્યારે બીજાપુરુષ નું કથનકેન્દ્ર કહેવાય. 'I ' કે 'He ' નહીં પણ 'you ' ગુજરાતીમાં આ વાત સ્પષ્ટ કરવી જરાક મુશ્કેલ છે કારણ આપણે આ રીતે વાત કરવા ટેવાયા જ નથી 'ધારોકે' માં આરંભથી લઈને અંત સુધી ''હું' કે 'તે' નહીં પણ 'તમે' થી સંબોધન થાય છે. પણ એટલી માહિતી પરથી આપણે તેને બીજા પુરુષનું કથનકેન્દ્ર કહી શકીશું ખરા ? કારણ બીજાપુરુષ કથનકેન્દ્રમાં લેખક પાત્રને સંબોધતો હોય. જ્યારે આ વાર્તા માં સંબોધન વાચકને થયું છે. વાસ્તવમાં મધુરાયની કૃતક શૈલીનો ભોગ બનેલી આ અતિ નબળી વાર્તા છે. કથનરીતિનો સાવ નિરાળો પ્રયોગ હોવાને કારણેજ આ વાર્તાની ચર્ચા અહીં કરી છે.

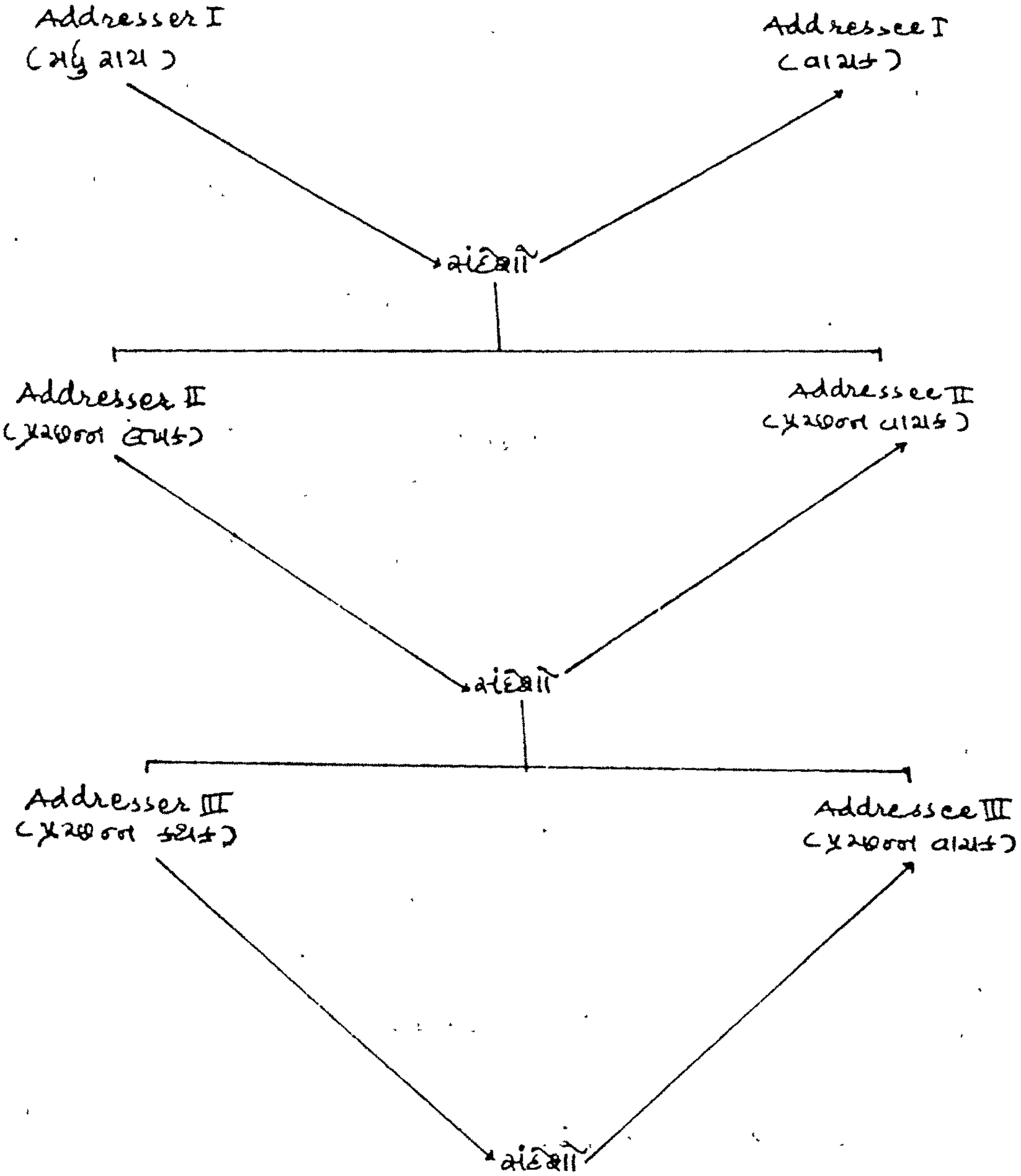
આમતો બીજો પુરુષ કથક વાચક સાથે વધુ આત્મીય સંબંધ બાંધી શકે એવી માન્યતાની ચર્ચા ત્રીજા પ્રકરણમાં જોઈ ગયા. આત્મીય સંબંધ બાંધવાની સામે ભ્રાન્તિનું વિશ્વ વેરવિખેર થઈ જવાની શકયતા નજરઅંદાજ કરતો લેખક સરવાળે નબળી વાર્તા આપી બેસે છે. ધારોકે આપણે સ્વીકારી લઈએ કે આ વાર્તા બીજાપુરુષ કથનકેન્દ્રથી કહેવાતી વાર્તાનથી કારણ અહીં સંબોધન પાત્રને નથી.તો પણ પ્રશ્નો તો ઉભા થવાના જ. વાર્તા કહેનાર લેખક છે કે કથક ? સંબોધન કોને છે ? વાચકને કે પ્રચ્છન્ન વાચકને ? 'તમે આવશો ?' થી આ વાર્તાની ડિસ્કોર્સ પેટર્ન અલગ અલગ પડશે કારણ અહીં સંબોધન પાત્રને નથી પણ વાચકને છે. અને આ સંબોધન ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠી કરતા હતા એવું નથી.

૫૫

અહીંતો સર્જક વાચક પર કેશવલાલ સાથે તાદાત્મય અનુભવવાની જવાબદારી નાખે છે. એ પાત્રમાં પોતાની જાતને આરોપિત કરી કેશવલાલની જિંદગીની વાસ્તવિકતા વાચકે તાગવાની છે.

કેશવલાલ એટલે કોણ ? મારા તમારા જેવો કોઈપણ સામાન્ય માણસ. નગરજીવનમાં ભીંસાતો, પીસાતો, ત્રસ્ત મધ્યમવર્ગીય માણસ. જીવવા માટે પળેપળ જે દોડી રહયો છે. 'એક છાપાની હજારો પ્રત સમા' માણસોના મહાસાગરમાં, અસલી ચહેરો ગુમાવી ચૂકેલા, અનર્થક જિંદગી વેંઢારતા લોકોનો તે પ્રતિનિધિ છે. કેશવલાલને કોઈ આગવું વ્યકિતત્વ નથી. એની જિંદગીમાં કોઈ મહત્વની ઘટના બનવાની નથી, કોઈ વળાંક આવવાનો નથી.

'ધારોકે' ની ડિસ્કોર્સ પેટર્ન નીચે પ્રમાણે છે.



૫૭

આ કેશવલાલે રોજ સવારે છ વાગ્યે ઉઠી દાતણ શોધવાનું છે. દાતણ કરતાં કરતાં શૌચ જવા માટે હાથમાં ડબલું લઈ સંડાસ પાસેની લાઈનમાં જોડાવાનું છે. પોતાના જન્મદિવસે પણ કેશવલાલ સિનેમાની બે ટિકીટ લઈ શકે એમ નથી. આ જ દોડધામ, આ જ ભીંસ અને ત્રાસ એની જિંદગી છે. લેખક કહે છે તેમ, '' આ જ બધું તમારે માટે જીવન છે. આમાં તમારે જીવવાનું, પરણવાનું, બીજા દેશીનામાં લખવાવાળા છોકરાં પેદા કરવાનાં અને મરી જવાનું છે.'' લેખકને કહેવું આટલું જ છે. કે 'ધારો કે તમારું નામ કેશવલાલ છે.'' તમે સહુ કેશવલાલ છો અને ખરેખર તો કેશવલાલ નામની કોઈ વ્યકિત જ નથી. રઘુવીર ચૌધરી નોંધે છે તેમ, '' એક વિધતા અને ભવિષ્ય હીનતાને લીધે અર્થશૂન્ય બનેલી આજના માણસની હયાતી અહીં સૂચવાય છે. ! ''[૧૩] કેશવલાલોને કોઈ ભવ્ય ભૂતકાળ નથી હોતો. કે ભાવિનાં કોઈ રંગીન સપના નથી હોતા. જે છે તે આ રગશિયા ગાડા જેવો વર્તમાન છે. જે હંમેશા એકસરખો જ રહેવાનો કારણ કેશવલાલની જિંદગીમાં પરિવર્તનને કોઈ અવકાશ નથી. આવીને આવી જિંદગી વેંઢાર્યે એ તેની નિયતિ છે.

L જવી

મધુરાયને જિંદગીની એકવિધતા નિરૂપવી છે. એ માટે તે ગરીબીની, યાંત્રિક જિંદગીની વાસ્તવવાદી નિરુપણ પધ્ધતિથી વાતો કર્યે જ જાય છે. પશ્ચિમના લેખકોએ પણ આ એકવિધતા - યાંત્રિકતાની વાતો કરી છે. અસ્તિત્વવાદી વાર્તાકારોની ઘણી બધી કૃતિઓમાં આ પ્રકારનું નિરુપણ જોવા મળે છે. પણ એમની વાર્તાઓમાં ઘટનાઓ અને ઘટનાઓને નાટયાત્મક રીતે આલેખવાની શકિત પણ છે. આલ્બેર કામુ 'ધ મીથ ઓફ સિસિફસ' નિબંધમાં આવી જ યાંત્રિકતાની વાત કરે છે. 'સવારે ઉઠું - સ્નાન -

૫૮

ભોજન – નોકરી – પરત – જમવું – નિંદ્રા ––– સોમવાર – મંગળવાર ––– અને અચાનક એક દિવસ પ્રશ્ન થાય. શા માટે આ બધું ? એ પ્રશ્ન સાથે જ અસ્તિત્વની નિરર્થકતાનું ભાન થાય. કામુના નાયકે નિયતિ સ્વીકારી લીધી છે. શરણે જવાનું એને મંજુર નથી. પણ કેશવલાલ પરાણે, રડતાં રડતાં વેંઢારે છે જિંદગીનો ભાર. નિરંજન ભગત જિંદગીની એકવિધતા ' એજ ભેજ ––– એજ બે પગા / લગા લગા લગા . . . ' જે વેધકતાથી નિરૂપી શકયા તે મધુરાય વિગતોના ખડકલાથી નથી કરી શકયા, અહીં ગરીબીની વિગતો છે એ પણ મેલોડ્રામેટિક લાગે એ પ્રકારની છે. નાની નાની, એકસરખી વિગતો ખડકાયે જાય છે. જાણે લેખકને કલકત્તાની ભૂગોળ દેખાડવામાં જ રસ હોય એવું લાગે. વાર્તામાં કોઈ ઘટના બનતી નથી. મધુરાયની ચબરાકી ભર્યા વર્ણનોને કારણે વાર્તા એકવાર વાંચવી ગમે પણ બીજા જ વાંચને ભાવક આમાંની ઘણી બધી વિગતોને ફગાવી દેવા તૈયાર થઈ જશે. આમેય બિનજરુરી વિગતોના ખડકલા કર્યે જવા એ મધુરાયની લાક્ષણિક નબળાઈ છે.

પોતાની વાર્તાવિભાવના સ્પષ્ટ કરતા મધુરાય કહે છે, '' નવલિકાનું સ્વરુપ વાચકના મનમાં જન્મે છે. લેખકના નહીં. .... વાચકની જ ક્ષમતા અને મર્યાદા તે નવલિકાના સ્વરુપની પણ ક્ષમતા અને મર્યાદા બની રહે છે. ... લેખક વાચક પ્રત્યે જવાબદાર નથી. લેખકને પોતાની અશાંતિ શમાવવાની હોય છે, વાચકની નહીં. વાર્તા એ લેખકે વાચકને લખેલો પત્ર નથી ....'' [૧૪] આવા ચબરાકીભર્યા વિધાનો કરનાર મધુરાય પોતે કયારેય વાચક પર વિશ્વાસ નથી મૂકી શકતા. બધુંજ કહી દેતા આ લેખક વ્યંજનાને વિસ્તરવાનો અવકાશ જ

નથી આપતા. પોતેજ બધાં અર્થઘટન કરી આપે છે. હરિયાજૂથની વાર્તાઓમાં પણ આવું જ થયું છે. 'ધારોકે' માં પણ વાચકની કલ્પના માટે કોઈ અવકાશ નથી રાખ્યો. તૂટેલા ચંપલના ચિત્ર સાથે કેશવલાલની અને સાથે આપણા સૌની નિયતિ વાર્તાલેખક એકદમ જ સ્પષ્ટ કરી આપે છે. નવલકથાઓમાં કથનરીતિના સફળ પ્રયોગ કરનાર મધુરાય વાર્તાઓમાં એવી કુશળતા હાંસલ નથી કરી શકયા તે હકીકત છે.

હવે ધારોકે આ વાર્તામાં પ્રયોજાયેલ સંબોધનાત્મક કથનરીતિના બદલે ત્રીજાપુરુષ કથનકેન્દ્રથી વાર્તા કહેવાઈ હોત તો ? આપણે વાર્તાના અમુક ભાગની કથનરીતિ ફેરવી જોઈએ.

'' સવારે છ વાગ્યે ઉઠી કેશવલાલ દાતણ શોધે છે. દાતણ કરતાં કરતાં શૌચ જવા માટે હાથમાં ડબ્બું લઈ સંડાસ પાસેની લાઈનમાં જોડાય છે. પછી નીચે ઉતરે છે. નળની ચકલી નીચે બેસે છે. માથું ભટકાય નહીં એ એણે જોવાનું છે, શેવાળમાં લપસી ન પડાય એ જોવાનું છે અને નહાવાનું છે, ગાવાની છૂટ છે....''

વાર્તાની કથનરીતિ બદલાવવાના કારણે કોઈજ ફરક નથી પડતો. જે યાંત્રિકતા, નગરજીવનની ભીંસની વાત કરવી છે તે આ રીતિથી પણ થશે જ. કહેવાનું તાત્પર્ય એટલું જ છે કે બીજા પુરુષ કથનકેન્દ્રને મળતી આવતી આ પ્રયુક્તિ વાર્તાની અનિવાર્ય જરુરિયાત નથી. માત્ર ચબરાકી કે નવીનતા ખાતર જ લેખકે આ પ્રયુક્તિ પ્રયોજી હોય એવા તારણ પર જઈ પહોંચાય છે. આ પ્રયુક્તિ પ્રયોજી હોય એવા તારણ પર જઈ પહોંચાય છે. આ પ્રયુક્તિથી વાર્તા કોઈ નવા પરિમાણ પણ સિધ્ધ નથી કરતી.

૬૦

એકલક્ષિતા ટૂંકી વાર્તાની પાયાની જરુરિયાત છે. મર્યાદિત ફલક પર આકાર લેતા આ ચુસ્ત સ્વરુપે કવિતાની જેમ જેટલા જરૂરી હોય તેટલા જ શબ્દોથી ચલાવવાનું છે. ત્યારે મધુરાયની વાર્તાઓ ચુનીલાલ મડિયાની જેમ બિનજરૂરી પ્રસ્તારમાં ફસાય છે. 'વટલાવવાનો એક કિસ્સો' માં પણ કથનકેન્દ્ર પસંદગી માં થાપ ખાતા સર્જક વાર્તાને પ્રસ્તારી બતાવી બેઠા છે.

૬૧

:: ચો-ટી - ઈવા ડેવ ::

-o-o-o-o-o-o-o-o-

<u>પ્રથમ પ્રસિધ્ધ થઈ</u> :- 'સંસ્કૃતિ' - જાન્યુ ૧૯૬૪ વર્ષ ૧૮ અંક-૧

<u>પ્રથમ પુરુષ કથનકેન્દ્ર</u> :

- "If the 'I' is an imbecile, the world is taken in and described as it might appear to him, without the intervening intelligence of the author."

'the naked i' ની પ્રસ્તાવનામાંથી

- "The tone of the author does not always coincide with the tone of the narrator, since the two may not be the same person, that is, the author may establish a tone toward his narrator.

- The shape of Fiction' માંથી

By Leo Hamalian and

Frederick R. Karl.

સૌમ્ય પ્રકારની મનોવિકૃતિ ધરાવતાં પાત્રો ઈવા ડેવની વાર્તાઓનો વિશેષ છે. વ્યવસાયે પણ મનોવિજ્ઞાની એવા ઈવા ડેવ

પોતાની વાર્તાઓમાં પાત્રમાનસની સંકુલ ઈચ્છાઓ, અપેક્ષાઓ, વિકૃતિઓનું કુશળતાપૂર્વક નિરુપણ કરી શકે છે.

ગુજરાતી વાર્તામાં બાળકના સંવેદના વિશ્વમાં પ્રવેશ કરી વાર્તા લખવાના સાહસિક પ્રયોગ ભાગ્યે જ કોઈએ કર્યા છે. એકાદ-બે અપવાદરુપ ઉદાહરણ મળશે તો એમાં એવું સત્વ નહીં મળે જે આપણી અપેક્ષાને સંતોષી શકે. બાળકના મુખે વાર્તા કહેવડાવવી એ પ્રયુકિત અઘરી તો છે જ, કારણ માઈકલ ટુલાન નોંધે છે તે પ્રમાણે પાંચ-છ વર્ષથી નીચેનાં બાળકોમાં ઘટનાક્રમ, કાર્યકારણનો સંબંધ જોડવાની સમજ વિકસી નથી હોતી.[૧૫] વળી, મોટાભાગની ઘટનાઓને બાળક પોતાની જાતને કેન્દ્રમાં રાખીને જ કહી શકે છે. તેથી બાળકની ભાષામાં એક પ્રકારની અરાજકતા હોવાની. બાળકને કથક તરીકે પસંદ કરનાર સર્જકે આ બધાં પાસાંને ધ્યાનમાં રાખવા પડે. આ બધી કડાકૂટમાં નહીં પડવા માગતા સર્જક કાં ત્રીજાપુરુષના કથનકેન્દ્રથી પોતાની વાર્તા કહેશે. ઉદાહરણ તરીકે હિમાંશી શેલતની 'પાછળ રહી ગયેલું એક ઘર' અથવા તો બાળપણની ઘટના એ જ કથક પાસે મોટા થયા પછી કહેવડાવે છે. જેથી કરીને ઘટનાઓને યોગ્ય ક્રમમાં ગોઠવી, પૃથક્કરણ કરાવતાં કરાવતાં વાર્તા કહી શકાય.' દા.ત. ઉમાશંકર જોશીની 'ઝીકળિયું' ફ્રેન્ક ઓ'કોનરની 'ઘક્ર્-કાર્ડ' રોબર્ટ પેન વોરેનની 'બ્લેકબેરી વિન્ટર' વગેરે.

ઈવા ડેવ 'ચો-ટી' માં એકીસાથે બે જોખમ ખેડે છે. વાર્તાકથક તરીકે તેઓ બાળકને પસંદ કરે છે એટલું જ નહીં તેમનો આ કથક પાછો દાધારંગો પણ છે. સર્જક જ્યારે આવા અસામાન્ય પાત્રની વાત લઈને આવે ત્યારે પ્રતીતિજનક ભૂમિકાના નિર્માણનો પ્રશ્ન તેની

કસોટી કરે છે. જો પાત્રની વર્તણૂંક ભાવકને પ્રતિતીકર નહીં લાગે તો વાર્તાની સંવાદિતા જોખમાવાની. પાત્રના બોલવા પરથી તેની વ્યકિતગત લાક્ષાણિકતાની પ્રતીતિ થવી જોઈએ. એટલે પ્રતીતિકરતાના પ્રશ્ને અહીં ઈવાડેવ પર બેવડી જવાબદારી છે. એક તો બાળકની ભાષા, એમાંય વળી સામાન્ય ન હોય એવા બાળકની ભાષા તેમણે ઊભી કરવાની છે.

વાર્તામાં વજનદાર ઘટનાઓના માળખાને ફગાવી દઈ માનવમનની ચૈતસિક લીલાઓના સીધાજ આલેખન ધ્વારા વાર્તા કહેવાનું ઈવાડેવને વધુ ફાવે છે. વાર્તાનો કથક અબુધ, દાધારંગો બાળક છે. તેની મા પણ તેના જેવીજ છે. (moron and mentally retarded) આવા લોકો તેમના પરિવેશને, આસપાસના વિશ્વને આંખ અને કાન થી પામવા માટે અશકિતમાન હોય છે. કારણ કે તેમની માનસિક મર્યાદા તેમને કોઈપણ પ્રકારના અર્થઘટન સુધી પહોંચવા દેતી નથી. એટલે તેઓ સ્પર્શ અને સ્વાદ જેવાં પ્રાથમિક ઈન્દ્રિયાનુભવ તરફ વધુ ઢળે છે. તેમનો આનંદ કોઈ માનસિક પૃથકકરણ, અર્થઘટન કે વિચારશીલતામાં નથી સમાયેલ હોતો પણ ખાવા-પીવા, અધિકાર જમાવવા સુધી મર્યાદિત રહે છે. હા, શારીરિક સ્પર્શનો પણ તેઓ આનંદ લઈ શકે છે. બંને મા-દીકરો અસામાન્ય હોવાને કારણે સમાજથી સંપૂર્ણપણે બહિષ્કૃત થયેલાં છે. એટલે સાવ એકલવાયા છે. મોટાભાગે બંને સાથે ને સાથે જ રહે છે. બાળક અબુધ છે આથી માનો ચોરી-ચપાટી કરવાનો, છાનામાના ખાઈ લેવાનો સ્વભાવ સમાજસ્વીકૃત ધોરણેથી જુદો પડે છે એવી કોઈ ગતાગમ આ બાળકમાં નથી. દાધારંગો છે પણ મા પ્રત્યે સંવેદનશીલ હોય એવું લાગે.

'' મને મારી બા પાહે રે'વું બઉ ગમે.''

'' જો'રે એ કે'કે મા એવો દીકરો તે, મને બઉ બઉ ગમે.''

૬૪

'' મને મારી બા જોડે એવી ગમ્મત પડે, એવી ગમ્મત પડે, કે એનાથી વધારે ગમ્મત ફગત એની છાતીએ બાઝી ચહચહ ચૂહવામાંજ પડે. બીજા કોઈ હાથે એવી ગમ્મત ના પડે તે ના જ પડે. હું ને મારી વા'લી બા. '' (૧૮૬)

આ બધી જગ્યાએ દેખાતી મા પ્રત્યેની લાગણી વાર્તાના અંતે નથી દેખાતી. ઊલટો અંતે આ બાળક તો માનો પક્ષ છોડી તેની ફજેતીમાં ભાગ લે છે. બાળકની ભાષા ઉપરાંત તેની વર્તણૂંક પણ ભાવકને તેના અસામાન્ય હોવાની પ્રતીતિ કરાવે છે. તે દાધારંગો છે પણ સાવ જડ નથી. તેની સંવેદનાનો વ્યાપ સીમિત છે. તેની સમજ અતિ મર્યાદિત છે. સ્પર્શ અને સ્વાદ સિવાયના સંવેદના વિશ્વ માટેની એની સમજ ઓછી જ પ્રગટી છે. '' મોટું ને હારું ઘર અતું. બે-ચાર મોટા મોટા ઓયડા, નાવાનો મોટો ઓયડો, ને એમાં રૂપાળી ચોકડી.''(૧૮૭) તેના સંવેદના વિશ્વને વ્યકત કરવાની રીતિ પણ એટલી જ સીમિત છે.

મનોવિજ્ઞાન તો કહે છે કે માનસિક વિકાર માટે માત્ર શારીરિક કે માનસિકતંત્ર જ જવાબદાર નથી. પણ જે તે વ્યકિતનો સામાજિક-સાંસ્કૃતિક પરિવેશ પણ તેના વ્યકિતત્વને ઘડવામાં મહત્વનો ફાળો આપે છે. આ વાર્તામાં બાપનો વધુ પડતો ડર અને દાધારંગી માનો સહવાસ કદાચ આ બાળકની મનોવિકૃતિ માટે જવાબદાર છે. બાળકના શબ્દોમાં જ જોઈએતો, ''મને મારી બા પાહે રે'વું બઉ ગમે. મને એવી.....! એ, કો'કે બાચણું ખોલિયું.

૬૫

ઓ બા રે ! બાપા કોક માણહ હાથે ઘરમાં આયા. મને તો એવી બીક લાગી કે ઉં તો, બા..બા..બા..બા... કરતો રહોડામાં દોડિયો. મને એ માણહ મારવા જ આયો'તો. હા, એ મને મારવા જ આયો'તો. ભૈ, મને બઉ બીક લાગતી'તી. ને મને જા'રે જા'રે બીક લાગે છે તા'રે તા'રે રડવાનું ને ભૂ ભૂ કરવાનું જ થયા કરે છે. રહોડામાં જતાંક ને બાની છાતીએ બાઝી બચ બચ ધાવવાનું મને બઉએ મન થૈ ગયું ; પણ યમ કરીને કરું ? બા'ર ઓયડામાં બેઠા'તા બાપા, ને પેલો બીક લાગે એવો માણહ, ને બા પાહે, પેલું ભડકો કરતું કૈંક અતું. મારાથી તો ભૈ ના રે'વાયું. અંગૂઠો ચહ ચહ કરતાં મૈં તો ભૂ ભૂ કરી દીધું.''

''બાપા મને મારવા લે છ તા'રે ભૈશાભ, એવું ભૂ ભૂ થઈ જાય છ, એવું ભૂ ભૂ થઈ જાય છ, કે ના પૂછોને વાત.'' ''ઉં ને મારી વા'લી બા બાપા ઘરમાં ના હોય તા'રે રહોડામાં ગોળ-ખાંડના ડબ્બા ઉપાડી જે મજા કરીએ, એવી મજા તો બઉ ઓછી વાર અમને પડે. રાતે એ મજા અવળી નીહરી જાય. બાપાને ખબર પડી જ જાય. બાને પૂછાપૂછ કરેને બચારી બા પકડાઈ જાય. ગોળ-ખાંડ ડબ્બામાં હોય નઈ. પછી એ જોડે ને જોડે અમને તો હપાટે, ઓ હપાટે તે અમારી મજા અવળી નીહરી જાય ને મારું ભૂ ભૂ તો છૂટે તો છૂટે, પણ કો'ક કો'ક વાર મારું પૂછડું હોતેય છૂટી જાય, ઉં ચોકડીએ પો'ચું તે પે'લાંજ.''

બાળકની મનોવિકૃતિ અહીં વારંવાર 'ભૂ – ભૂ થઈ જવા' પરથી, અતિશય ડરપોક હોવા પરથી પ્રગટ થાય છે. ઉપરાંત તેનું સંવેદનાવિશ્વ સ્વાદ-સ્પર્શના વિશ્વ પૂરતું જ મર્યાદિત રહયું છે એ જોઈ

શકાય છે. અતિડર, વારંવાર પેશાબ થઈ જવો એ પણ એક પ્રકારની સૌમ્ય મનોવિકૃતિ છે. અને મનોવિજ્ઞાન તો સ્પષ્ટપણે માને છે કે નખકરડવા, ખભો ઉંચોનીચો કરવો, પેશબ કરી જવો જેવી સૌમ્ય વિકૃતિઓ પાછળ કૌટુંબિક જીવનની વિસંવાદિતા, કોઈ ભય, તણાવભર્યા સંબંધો કારણભૂત હોય છે.[૧૬]

વાર્તાના અંતે આવતી ઘટના પણ બાળકના અસામાન્ય હોવાની પ્રતીતિ કરાવે છે. જ્યારથી આ બાળક નવા વાતાવરણમાં આવ્યું છે ત્યારથી એને સારું લાગે છે. એના પોતાના પરિવેશમાં તો એનો સંપૂર્ણ બહિષ્કાર છે. બધાજ એને અવગણે છે. પણ આ અજાણ્યા ઘરમાં ભેગા થયેલાં છોકરાં એને ચીડવતા નથી. ''અઈનાં છોકરાંય બઉ હારાં અતાં, મને કૈં બઉ ખીજવેય નઈ ...'' તેને આ બાળકોએ તેનો સ્વીકાર કર્યો છે એવો ભ્રમ થાય છે. જ્યારે મા કોઈની પેટીમાંથી સોનાની વીંટી કાઢીલે છે ત્યારે આ બાળકને તો 'બહુ હારી ચપક ચળક થતી પીળી વીંટી' સિવાય કોઈ સમજ નથી. ચોરી પકડાઈ જવાથી બચવા માટે મા જ્યારે વીંટી બાળકના મોંમાં મૂકી દે છે ત્યારે ચોરી કરવી, સંતાડવું એ બધી સારા-ખરાબની સમજણથી પર આ બાળક જરાય ક્ષોભ વગર કહે છે, ''બાએ મારું મોં પો'ળુ કરી ગોળનો ગાંગડો મૂકે એમ પેલી વીંટી એમાં મૂકી દીધી. ઉં બધું હમજી ગયો. બાએ વીંટી હંતાડવા મને આપી છ. એમ તો બા ઘણીય વાર આવી નાનીમોટી ચીજો બાપા આવી ચડે તા'રે મારા મોઢામાં મૂકી દે છે. જા'રેય બાપા બાની પાહે હંતાડેલા પૈહા ખોળવા આવે તા'રે બા એ મારા મોંમાંજ મૂકી દે. ઉં એ કોઈ દા'ડો ગળી જતો નથી. મૈં વીંટીને એવી જીભ નીચે દબાઈ દીધી ! ''

આમાં ક્યાંય કશું ખોટું છે એવી સમજથી આ કથક પર છે. એટલે જ માની ચોરી પકડાઈ જવાથી ઉઠતા 'ચો-ટી, ચો-ટી' ના

શોરથી હેબતાઈ જવાને બદલે આ છોકરાઓમાં ભળવા માટે તે પોતે પણ એ દેકારામાં સૂર પુરાવે છે. અજાણ્યા છોકરાઓએ તેનો સ્વીકાર કર્યો છે એવા ભ્રમમાં, ખુશીમાં તે માનોપક્ષા છોડી દે છે. એટલું જ નહીં પોતાની માને 'ચો-ટી' પણ કહે છે. લેખક જે વ્યંજના પ્રગટાવવા ગયા તે પામવા આ બાળકતો નાનું છે ઉપરાંત અબુધ પણ છે. પરિણામે આખી ઘટના ભાવકને વ્યંગાત્મક ભૂમિકાએ મૂકી આપે છે.

વધુ પડતું ટૂંકાણ વાર્તાને એક જ સ્તરે વિકસવા દે છે. વસ્તુનો વિસ્તાર નથી. ઘટના, ચરિત્રને સંકુલ નથી બનાવ્યા. હેમિંગ્વે કે ફોકનરના વાર્તાવિશ્વમાં જે સામાજિક, જાતિગત અભિજ્ઞતા જોવા મળે છે તેવું કશું અહીં નથી. જોકે આ વાર્તાઓના કેન્દ્રસ્થાને જે બાળકો છે તે વિકૃત, અબુધ નથી. પરિણામે તેઓમાં પરિવેશની સભાનતા, સામાજિક અન્યાય, વર્ગભેદ, પ્રત્યેની સજાગતા પ્રગટાવી શકાય છે.આ વાર્તામાં એવો કોઈ અવકાશ જ નથી. અનુદાર વાચક કદાચ એવું કહી બેસે કે વાર્તા એક કિસ્સો જ બની રહે છે. પણ લેખકે જે સીમિત પરિમાણ સ્વીકાર્યું છે - અબુધ કથક પસંદ કરીને - તેના આધારે, તેની મર્યાદામાં રહીને જ આ વાર્તાની સફળતા - નિષ્ફળતા પ્રમાણી શકાય.

ઈવાડેવની આ વાર્તાને કિસ્સો બની જતી અટકાવે છે તેની વિશિષ્ટ કથનરીતિ. તળપદ સમાજમાંથી આવતા આ બાળક પાસે લોકબોલી છે. આ બોલીના લહેકા, આરોહ-અવરોહ લેખક સફળતાપૂર્વક આલેખી શક્યા છે. લેખકની કથનરીતિ પ્રત્યેની સભાનતાને પરિણામે સળંગસૂત્ર શૈલી પ્રયોજી શકાઈ છે. મોટા થઈ, ઠાવકા બની, પૃથક્કરણો કરતા કરતા સંકુલ ભૂમિકાએ આલેખન કરવા નીકળેલાની આ વાર્તા નથી. એટલે બાળસહજ કુતૂહલ, વાત કહેવાની અધીરાઈ - આ સઘળું નાટયાત્મક રીતે વાર્તામાં સ્થાન પામ્યું છે.

૬૮

અનુઆધુનિક વિવેચકો લેખક અને કથક વચ્ચેના અંતરની વિવિધ ભૂમિકાએ વાત કરે છે. તે મુજબ 'ચો-ટી' માં લેખક-કથક વચ્ચેના માનસિક અંતરને આપણે પ્રમાણી શકીએ છીએ. અહીં લેખક અને કથક સ્પષ્ટપણે અલગ છે. એટલે એક બીજું રસપ્રદ તારણ પણ નોંધી શકાય. લેખકને જે વ્યંજના પ્રગટાવવી છે તે ટોન ભાવક પકડી શકે છે, કથક નહીં. કથકનો ટોન અહીં સ્પષ્ટપણે લેખકથી અલગ પડવાનો કારણ તે પોતે તો લેખકનો ટોન સમજી શકવા અશક્તિમાન છે.

ઈવાડેવ આ વાર્તામાં અબુધ-દાધારંગા બાળકનું પ્રતીતિજનક પાત્ર ઊભું કરી શકયા છે. એની ભાષામાં એવી અરાજકતા પ્રગટાવી શકયા છે. સમગ્રપણે જોઈએ તો પાત્ર, ભાષા અને કથનકેન્દ્રની સંવાદિતાને કારણે તેઓ એક સારી વાર્તા આપી શકયા છે.

૬૯

:: ન કૌંસમાં, ન કૌંસ બહાર - સરોજ પાઠક ::

-૦-૦-૦-૦-૦-૦-૦-૦-૦-૦-૦-૦-૦-૦-૦-૦-

પ્રથમ પ્રસિધ્ધ થઈ : 'સંસ્કૃતિ' નવેમ્બર, ૧૯૬૪

મિશ્ર કથનકેન્દ્ર :

In so called " Third person centre of consciousness " the centre of consciousness (or 'reflector) is the focalizer, while the user of the third person is the narrator.

- Shlomith Rimmon Kenan.

આ પહેલા આપણે ત્રીજાપુરુષ કથનકેન્દ્રનો એક નમુનો 'મુકુંદરાય' માં જોઈ ગયા. આ પ્રકારની કથનરીતિના વિકાસનો બીજો તબક્કો આપણે ઉમાશંકર જોશીની 'મારી ચંપાનો વર' માં જોયો ત્રીજાપુરુષ કથનરીતિનો ત્રીજો તબક્કો 'જગમોહને શું જોવું ? માં જોવા મળે છે. સરોજ પાઠકની અતિ વખણાયેલી 'ન કૌંસમાં, ન કૌંસ બહાર' વાર્તામાં ત્રીજા પુરુષ કથનકેન્દ્રનો એક વિશિષ્ટ પ્રયોગ જોવા મળે છે. આ વાર્તા તેના વિષયવસ્તુને કારણે વિશિષ્ટ નથી બની પણ તેની વિશિષ્ટ કથનરીતિને કારણે આગવી ભાત પાડે છે. વળી આ વાર્તા સરોજ પાઠકની પોતાની ગદ્યછટા અને કૃતકશૈલીમાંથી અમુક અંશે ઉગરી ગઈ છે, તે પણ તેની વિશિષ્ટતા છે.

પરંપરાગત કથનરીતિની દૃષ્ટિએ તપાસીએ તો વાર્તા ત્રીજા-પુરુષના કથનકેન્દ્રથી કહેવાઈ રહી છે. વાર્તાના કેન્દ્રમાં શુચિ છે. આધુનિક દૃષ્ટિએ જોઈએ તો નેરેટર ત્રીજાપુરુષથી વાર્તા કહે છે પણ

૭૦

ફોકલાઈઝર એકી સાથે બે ભૂમિકા નિભાવે છે. શુચિની એકોક્તિ ધ્વારા તેના માનસમાં ચૈતસિક સ્તરે ચાલતું મનોમંથન જ્યારે રજૂ થાય છે ત્યારે ફોકલાઈઝર (શુચિ) નેરેટર બની જાય છે. એટલે કે શુચિનું મનોમંથન પ્રથમપુરુષના કથનકેન્દ્રથી આવતું લાગશે. અને આમેય શ્લોમિથ-કેનન તો કહે જ છે કે, As far as focalization is concerned, there is no difference be tween third-person centre of consciousness and first person retrospective narration. In both, the focalizer is a character within the represented world"

સરોજ પાઠકની વિશિષ્ટતા કૌંસની પ્રયુક્તિથી આ બે કથનકેન્દ્રના મિશ્રણ કરવામાં રહેલી છે. કૌંસની બહાર ત્રીજા પુરુષનું કથનકેન્દ્ર છે જ્યારે કૌંસમાં પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્ર છે. '' ..... આવવાનો છે .... ! ''

આમતો ઘણીવાર દિવ્ય શુચિને આવું કહેતો. 'કોણ'? અને નામ - ઓળખાણ - પરિચય. પછી શુચિ કામે વળગી જાય. રોજ આવતા મહેમાનોને શુચિ 'પ્રેત' કહે છે. અને એમને કરાવાતા ભોજનને 'પ્રેતભોજન'. પતિ અને ચાર દીકરીઓથી ભર્યાભાદર્યા સંસાર વચ્ચે શુચિએ જાત ડૂબાડી દીધેલી છે. વારંવાર ઉઠતા હાસ્યના ફુવારામાં ભીંજાતી શુચિ 'આવવાનો છે, એઈ સાંભળે છે કે?' એવું દિવ્ય કહે છે ત્યારે જાણીજોઈને નથી સાંભળતી. હંમેશા દિવ્યના મહેમાન આવતા. પણ આ પ્રેત તો શુચિનો ઓળખીતો હતો. મોટો માણસ છે. મરવાની પણ ફૂરસદ નથી. પણ તોય આવવાનો છે. રોજ જેવી જ એક મજાક માની હસતી શુચિને અચાનક 'બીજી જક્ષાએ ત્યાં ચણચણાટ કરતી ચામડી વેદના ઓકી રહી. મૂઢ માર પડયા પછી ભાન આવતું હોય તેમ વાગેલી જગ્યા હાથ આવતી નહોતી''. તેનું મન પડઘા પાડી ઉઠયું.

'' કોણ ? ''

'' કોણ ? ''

'' કોણ ? ''

ને અચાનક હાસ્યઆનંદની દીવાલોમાં તડ પડી, ઈંટ, ચૂનો, ધૂળનો કચરો સુંદર સજાવેલા બેઠકખંડઆખરી ખરીને વેરાવા માંડયો. આજ સુધી હાસ્યની છોળમાં ડૂબાડી રાખેલું, ખુશીના પડદા પાછળ જાળવીને સાચવી રાખેલું શુચિનું વ્યકિતત્વ વિખરાવા માંડયું. મગજ ફૂંફાડા મારવા લાગ્યું. હંમેશની ખુશહાલ શુચિ અચાનક બદલાઈ, વિફરી. '' કેટલીવાર કહયું છે કે .. મને આ બધું પસંદ નથી, અડધી જિંદગી ગઈ કહું છું તમને, આ પ્રતોને જમાડી હું થાકી ગઈ છું.''(૧૭) આજ પહેલાં શુચિએ કદી પણ આવું કહયું નથી. આ તો તેનું મનગમતું મનોરંજન હતું. અચાનક શું થયું ? શુચિના વ્યકિતત્વમાં આવતા આકસ્મિક પરિવર્તનને લેખિકા સર્વજ્ઞના કથનકેન્દ્રથી કહેવા નથી બેઠા. એ દટાયેલો ભૂતકાળ શુચિની એકોકિત ધ્વારા જ ઉઘડતો આવે છે. આ ભૂતકાળની વાતને કૌંસમાં વ્યકત કરી છે. એટલે હવે વાર્તા બે સ્તરે આગળ ચાલશે. કૌંસની બહાર સર્વજ્ઞનું કથનકેન્દ્ર અને કૌંસમાં પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્ર.જો કે સાદ્યંત આ પ્રયુકિતનું સાતત્ય જળવાતું નથી. 'ફૂલદાનીમાં ફૂલોની શું જરૂર છે ? તેમાંય મોગરાનું ફૂલ તો નહીં જ ....''(૧૯) જેવાં વાકયો સીધાજ ત્રીજાપુરુષ કથનકેન્દ્રથી વાર્તા કહેતા કથક ધ્વારા આવી પડે છે ત્યારે ઘડીભર એવી શંકા પડે કે શીર્ષક લાધી ગયા પછી તેને સાર્થક કરવા માટે જ તો આ પ્રયુકિત પ્રયોજાઈ નહોતીને ?

સર્વજ્ઞના કેન્દ્રથી વાર્તા કહેતા સરોજ પાઠક ધાર્યું હોત તો પાત્રચિત્તપ્રવેશ કરી શુચિના આંતરસંવિદને પણ આલેખી શકયાં હોત. એમ ન કરતાં તેઓ કૌંસની નવતર પ્રયુકિત લઈ આવે છે. કૌંસમાં શુચિનું આજ સુધી ભોંયમાં ભંડારી દીધેલ અસલી વ્યકિતત્વ, ભૂતકાળની આખી ભૂતાવળ સાથે પડઘાય છે. આ દટાયેલા ભૂતકાળની વાત કહેવા લેખિકા વચ્ચે નથી પડતા. શુચિ ધ્વારા જ વ્યકત થવા દે છે. આમેય શુચિની

જિંદગી 'ન કૌંસમાં, ન કૌંસ બહાર' જેવી જ છે ને ? દિવ્યને પરણીને સુખેથી રહેતી શુચિ કયારેય પેલા ભૂતકાળના પ્રેમીને ભૂલી શકી નથી. આખી જિંદગી તેણે કોઈની રાહ જોઈ છે. ને આટલાં વર્ષો પછી જયારે પેલો આવી રહયો છે ત્યારે મળવાની પણ ફુરસદ ન હોય એવો મોટો માણસ થઈ ગયો છે. તેને સ્ટેશને મળવા જવાનું છે. અને શુચિનો આજ સુધી સંઘરી રાખેલો બધો જ ગુસ્સો ફૂંફાડા મારતો ઉછળી પડે છે. મનમાં બબડતી, પેલાને ભાંડતી શુચિ સૂક્ષ્મસ્તરે જાણે કે પેલા સાથે જંગ માંડી બેઠી છે, બદલો લઈ રહી છે. અને એ બદલાની ભાવનામાંજ એ રાતે દિવ્યને સુખ આપી બેસે છે. જે માણસે ભૂતકાળમાં એકવાર તેને રખડાવી છે તેને જોઈ લેવાની, દેખાડી દેવાની પૂરી તૈયારી કરીને શુચિ બેઠી છે. એને સંભળાવવાનાં વાકયો પણ મનોમન બોલી જુવે છે. (જી ? આવો ! આ મારા પતિદેવ, મારા સ્વામી – મારા આ ઘરના આ બાળકોના, વાતાવરણના, સર્વસ્વના અધિષ્ઠાતા ! સમજાય છે પાજી ? ને તું કઈ નથી, કંઈ નથી કંઈ જ નથી,મુરખા આ ઘરનાં ઉંબરાનીય બહારનો માણસ છે તું ! ....)'' (૧૯)

'મારા દિવ્યને ચાહું છું' એવું વારંવાર કહેતી શુચિ ઉપાડી પડી જાય છે. દિવ્યને ચાહવાની વાત કરતી શુચિ પણ સાચી નથી અને પેલાને ધિકકારતી શુચિ પણ સાચી નથી. અસલી શુચિતો એ છે જે આટલા વર્ષો પછી પણ પેલાને મોગરાના ફૂલ ગમે છે, એ 'પનામા' સિગારેટ પીવે છે એવું ભૂલી શકી નથી. આટલી નાની વાત ન ભૂલી શકાઈ હોય ત્યાં પેલાને ભૂલવાની વાત જ કયાં ? એ નથી ભૂલી શકાયો એનો જ તો આ ગુસ્સો છે. એ વેદનાના જ આ પડઘા છે.'' (આવવા તો દે એક વાર, એની ખોપરી ન ભાંગી નાખું તો.. જી ? રોકવાના છો ? અમુક કલાક ? ઓ હો હો હો ! જાણે કંઈ કલાકોના દાન કરવા નીકળયા છો ને ! – – – તું તમાશો જોવા આવ્યો, ખરુ ? તારે મન એમ કે 'કેવી બનાવી ?' કેવીબનાવી ! ખરું ? અમુક કલાકનું દાન તે વખતે તો ન દઈ શકયો બાયલો ! બેવચની !)''(૨૦–૨૧)

૭૩

ગુસ્સાથી, પીડાથી ધ્રૂજતા અવાજે બડબડતી શુચિ તેની અકળામણનું રહસ્ય ખોલી દે છે. ભૂતકાળમાં આ માણસે આપેલ વચન પાળ્યું નથી. એને ભૂલવાની લાખ કોશિશ કરી છે છતા ભૂલી નથી શકાયો એટલે અકળામણ બેવડાય છે. કદાચ પોતાના એકાંતથી, પેલાની યાદથી ભાગવા માટે જ શુચિ હંમેશા મહેફિલ જમાવી, સતત હા--હા કરતી રહેતી. પેલાના આગમને અકળાતી શુચિ એકલી રહી નથી શકતી, ''નીતી, ગીતી, સુનીતિ ..ગુ ઈ ..ઈ.ઈ .. કયાં છો બધા ? પાસે આવો ! અહીં રસોડામાં બેસો બધાં, મને મદદ કરો, હું કહું તેમ કરો ! અહીં રહો, અહીં--અહીં--મારી પાસે, મારી આસપાસ...!(૨૧)

પેલાનો કાર્યક્રમ બદલવાના કારણે દિવ્ય એકલો ઘરે આવે છે. ને શુચિની કમાન છટકે છે.''(...ન આવ્યો ? ન આવ્યો ? ન આવ્યો ? ફરીને મને બનાવી ?)'' (૨૨) ફરીએકવાર પેલાએ વચન ન પાળ્યું. ઘડિયાળની ચાવી જરાક અમસ્તી માથામાં વાગતા જ શુચિ બેસીને મોટેથી રડે છે. પતિને-સંતાનોને તેના રડવાથી આશ્ચર્ય થાય છે પણ ભાવકને નથી થતું. શુચિનો ઊભરો, તેનો વર્ષોનો ઉકળાટ, કયાંક, કોઈક રસ્તે તો નીકળવાનો જ હતો.

વાર્તાના અંતે સરોજ પાઠક સર્જક સંયમ ગુમાવી વાચાળ બની શુચિ પાસે બોલાવી બેસે છે. ''(... સારું થયું ...નહિ તો, પછી પ્રેતો જમાડવાનો ને '.. એ આવવાનો છે' ના સમાચારોથી કાન સરવા કરવાનો એક મોટો કાર્યક્રમ જીવનમાંથી કદાચ સદાને માટે બાદ થઈ જાત. જીવનનો - અંતરનો કેવડો મોટો ભાગ ખાલીખમ થઈ જાત !)'' (૨૩)

દિવ્ય, ચાર સંતાન અને હાસ્યના ફુવારા વચ્ચે શુચિ માત્ર 'એ આવવાનો છે' એટલી અપેક્ષાએજ જીવે છે. એ ખુલ્લું પડી ગયું. એના

૭૪

જીવનનો, અંતરનો ઘણો મોટો ભાગ હજી આજે પણ આ 'પ્રેત' રોકીને બેઠો છે. જો એ આવી જાય તો પછી શુચિ રાહ કોની જુવે? સતત કોઈના આવવાની રાહ, અપેક્ષા સભર જિંદગી પછી કયા આધારે ટકે ? સંતોષ મેળવવાનો શુચિનો આ વંધ્ય પ્રયાસ નથી પણ છેક છેલ્લે જતા દંભના, પોકળતાના પડદા ચીરી જાત પાસે સાચી વાતનો સ્વીકાર થયેલ છે.

કથનકેન્દ્ર નું મિશ્રણ બે રીતે થાય. કાં તો કથક બદલાય. ઉદા. તરીકે દ્વિવરેકની 'જક્ષણી' ટાગોરની 'ઘરે બાહિરે', વિ.સ.ખાંડેકરની 'દેવયાની' તપાસી શકાય. અથવા તો બે કથનકેન્દ્રોનું મિશ્રણ કરવામાં આવે. દા.ત. વિલિયમ ફોકનરની 'ધ સાઉન્ડ એન્ડ ધ ફ્યુરી' માં પ્રથમ પુરુષ અને ત્રીજાપુરુષ કથનકેન્દ્રનું મિશ્રણ છે. પણ 'ન કૌંસમાં ન કૌંસ બહાર'' માં કૌંસ બહાર હાસ્યનો ફુવારા વચ્ચે 'બહુ સુખી છું' કહી જાતને હરપળે છેતરતી સ્વસ્થ શુચિનું સર્વજ્ઞ દ્વારા થતું નિરુપણ છે. કૌંસમાં કથકની મધ્યસ્થી વગર શુચિના જ મુખે તેના ચૈતસિક સ્તર પર ચાલતું મનોમંથન વ્યકત થયું છે. બે કથનકેન્દ્રને તદ્દન નવતર રીતે મિશ્ર કરતા લેખિકાએ વાર્તાની સંવાદિતાને લેશમાત્ર જોખમાવા નથી દીધી તે આ વાર્તાનો વિશેષ છે.

જયાં આખી વાર્તા સરળતાથી શુચિના મુખે કહેવાઈ શકે એમ હોય ત્યાં સર્જક શા માટે ત્રીજાપુરુષ નું કથનકેન્દ્ર પસંદ કરે છે એવો પ્રશ્ન થઈ શકે. જો આખી વાર્તા પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્ર દ્વારા આવી હોત તો શુચિની દેખીતી સ્વસ્થતા, એકલતાને ભરવાના તેનાં હવાતિયાં, પેલાને ભૂલી ગયાનો ભ્રમ તેના જ મુખે કઈ રીતે આલેખાઈ શકયા હોત ? વાર્તા લાગણીવેડામાં સરી જાય એવું ભયસ્થાન હતુંજ આ રીતિમાં તો એની

સામે શુચિનો અંદરનો ઉકળાટ, ચચરાટ અને રોષને વ્યક્ત કરવા જો વાર્તાકાર વચ્ચે પડયા હોત તો શુચિ બિચારી-બાપડી-દયા ખાવા યોગ્ય બની જાત. એટલે શુચિના વ્યક્તિત્વમાં રહેલ વિરોધ ને સુપેરે પ્રગટાવવા માટે બે કથનકેન્દ્રનું મિશ્રણ એકદમ જ સફળ પ્રયુક્તિ બની રહે છે. અને વિષયવસ્તુની દૃષ્ટિએ ચીલાચાલુ વાર્તા ને આ નવીન પ્રયુક્તિજ ગુજરાતી સાહિત્યની એક યાદગાર વાર્તા બનાવે છે.

૭૬

:: ' બે સૂરજમુખી અને' – સુરેશ જોષી ::
-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-

પ્રથમ પ્રસિધ્ધ થઈ :- નવભારત, નવેમ્બર ૧૯૬૬

પ્રથમ પુરુષ કથનકેન્દ્ર :

– કેટલીકવાર વાર્તાકાર જ વાર્તા કહેતો હોય એમ લાગે. ત્યારે રચયિતાને અને કથયિતાને આપણે એકરુપ ગણી કાઢીએ છીએ. પરંતુ કોઈપણ વાર્તામાં તેના રચયિતા અને કથયિતા જુદા હોય છે. વાર્તાકારે જ કહેલી લાગતી હોય તેવી એક જ વાર્તાકારની બે વાર્તાઓને ઝીણવટથી તપાસતાં એ બંને વાર્તામાં કથયિતાનાં વ્યક્તિત્વો જુદાં લાગશે. આનો અર્થ એ થયો કે રચયિતા વાર્તા રચતી વખતે પોતાના અંગત વ્યક્તિત્વથી નિરાળું એવું એક અલગ કથયિતાનું અસ્તિત્વ ને વ્યક્તિત્વ ઊભું કરે છે.

– હર્ષદ ત્રિવેદી. 'પ્રાસન્નેય'.

વાર્તા કરતાં પણ વાર્તાવિવેચન દ્વારા સાહિત્ય રસિકોનું વધુ ધ્યાન ખેંચનાર સુરેશ જોષીના આગમન પહેલાં ગુજરાતી વાર્તાસર્જન તો માતબર કહી શકાય એવું હતુ. પોતાનું ઉત્તમ પ્રગટાવી દીધા પછી વાર્તાઓ બીબાંઢાળ બનતી જતી હતી ત્યારે સુરેશ જોષીની વિચારણાએ વાર્તાને એક નવી દિશા તરફ વાળી. ભલે સુરેશ જોષીને એમની વાર્તાઓએ લોકપ્રિયતા નથી બક્ષી પણ ગુજરાતી વાર્તાવિકાસનો આલેખ દોરનાર આ ક્ષેત્રે તેમનું પ્રદાન નોંધ્યા સિવાય આગળ નહીં વધી શકે.

૭૭

સર્જન-વિવેચન બંને ક્ષેત્રે આટઆટલું લખનાર સુરેશ જોષી કથાસાહિત્યના એક અગત્યના ઘટક કથનકેન્દ્ર વિશે અછડતી નોંધ લેવા સિવાય કોઈ વિશેષ ચર્ચા નથી કરતા એ આશ્ચર્યની વાત છે. વાર્તાકાર સુરેશ જોષી આ પ્રયુક્તિથી જરાય અજાણ નથી. 'વરપ્રાપ્તિ' વાર્તામાં દીવો કરતી નાયિકાને, અંધારાને કારણે વાર્તાકથક જોઈ શકે એમ નથી. છતાં તે 'દીવી લીધી, ઘીનું પૂમડું મૂક્યું. ઘી પૂર્યું.'' લખે છે. પણ પછી તરત કૌંસમાં ઉમેરે છે કે : '' આ વિગતો કાંઈ મને દેખાતી નહોતી, એની ક્રિયાનો આભાસ જ હું તો વરતી શકતો હતો.....'' જે કથનકેન્દ્રની પ્રયુક્તિ પ્રત્યેની સભાનતા સિધ્ધ કરે છે. તેમની આવી સભાનતાએ જ પાત્ર અને ભાષાની સંવાદિતાના પ્રશ્નનું મહત્વ પ્રમાણ્યું. આ પ્રશ્નને ઉકેલવા તેમણે કથાનાયકને વિદગ્ધ, સંવેદનશીલ સર્જક બનાવી દીધો. પરિણામે અમુક વાર્તાઓ પ્રતીતિકર ભૂમિકા પ્રાપ્ત કરી પણ શકી. પણ જ્યારે સુરેશ જોષીનાં બધાં જ પાત્રો એક જ ભાષા બોલવા લાગ્યા જે ભાષા સુરેશ જોષીના નિબંધો ધ્વારા ભાવકને પરિચિત હતી જ ત્યારે પ્રતીતિકરતા સંદર્ભે પ્રશ્નો ઊભા થાય છે. ભાષાના પ્રશ્નનો સામનો કરવા જે પ્રયુક્તિનો તેમણે આશ્રય લીધો તે પ્રયુક્તિએજ સૌથી વધુ પ્રશ્નો ઊભા કર્યા.

વેય્ન બૂથ કહે છે કે લેખક વાર્તા લખતી વખતે પોતાથી અલગ એવું વ્યક્તિત્વ ઊભું કરે છે જેને તે લેખકની 'સેકન્ડ સેલ્ફ' કહે છે. હર્ષદ ત્રિવેદી પણ આ જ વાતનું સમર્થન કરે છે. સૈધ્ધાંતિક રીતે એ વાત સ્વીકારીએ તો ક.મા. મુનશીના બીબાંઢાળ પાત્રો, સુરેશ જોષીના એક જ ભાષા બોલતા પાત્રો પ્રશ્નો ઊભા કરશે. આ લેખકો રચયિતા અને કથયિતાને અલગ પાડી શકયા નથી. સુરેશ જોષીમાં તો રચયિતા,

કથયિતા અને પાત્ર ત્રણે એક થઈ જતા દેખાય છે. કારણ પાત્રોચિત ભાષાસ્તર ઊભું કરવામાં નિષ્ફળ રહેતા સુરેશ જોશી પાત્રો પર પોતાની આગવી શૈલી આરોપી બેસે છે. પરિણામે એમના વાર્તાનાયક-નાયિકા બીબાંઢાળ લાગે છે. તે બધા સર્જકની ભાષા જ બોલે છે. પરિણામે તેમની વાર્તાઓમાં લેખક – કથક – નાયક એક થઈ જવાની ફરિયાદ ઘણા વિવેચકોએ કરી છે. એમની વાર્તાઓનું પુર્નમૂલ્યાંકન કરતા શિરીષ પંચાલ નોંધે છે કે, ''વાર્તા, નિબંધ અને કવિતાના સંમિશ્રણની કક્ષાએ પહોંચી જતી વાર્તાઓ આત્માનુકરણ કરતી થાય છે. સંવાદો એક વાર્તામાંથી બીજી વાર્તામાં અત્યંત સરળતાથી આવજા કરી શકે એ કક્ષાના બનવા માંડે છે. પાત્રોને ભાષા દ્વારા જે વિશિષ્ટ વ્યકિતત્વ સાંપડવું જોઈએ તે થતું નથી. ઘણી વખત તો દરેક પરિસ્થિતિમાં પાત્રો એકસરખું જ બોલે છે જેનો સૈદ્ધાંતિક ભૂમિકાએ સુરેશ જોષીએ વિરોધ કર્યો છે.''[૧૮]

ચેખોવ, ફોકનર, કાફકા, કામુ સાર્ત્ર વગેરે સર્જકોને વાંચીને બેઠેલા સુરેશ જોષીની પાત્રસૃષ્ટિ આટલી હદે કેમ બીબાંઢાળ થઈ ગઈ એ એક કોયડો છે. વિવિધ શૈલીઓ ધરાવતા આ બધા સર્જકોએ જે પાત્રસૃષ્ટિ સર્જી છે તે કંઈ આટલી હદે મર્યાદિત નથી. સુરેશ જોષી માટે તો કયારેક એવી શંકા પડે છે કે સર્જક સિવાયની વ્યકિતતામાં જાણે કે તેઓ ચિત્ત-પ્રવેશ કરી જ શકતા નથી. એટલે પછી 'અપિ ચ' ની ભાષા 'કથાચક્ર'ની ભાષાથી જૂદી નહીં પડે. 'વિભ્રમ' નાટકમાં પણ નાયક નાયિકા એ જ ભાષા બોલે, એ બંને પાત્રોની ભાષા પણ એકબીજાથી જુદી ન પડે ત્યારે સાબિત થાય છે કે પાત્રોચિત ભાષાસ્તર ઊભા ન કરી શકવા એ સુરેશ જોષીની મર્યાદા છે. જે વિદેશી વાર્તાઓની તેઓ વાત કરતા રહયા તે વાર્તાઓની પાત્રસૃષ્ટિની વિવિધતા, એ

વાર્તાઓમાં બાહ્યજગત-વાસ્તવજગત સાથેનો મુકાબલો જે પ્રકારે જોવા મળે છે તે સુરેશ જોષીની વાર્તાઓમાં ગેરહાજર છે. પ્રથમ બે સંગ્રહમાં આવો મુકાબલો જોવા મળે છે પણ આજે એ વાર્તાઓ, કાળગ્રસ્ત લાગે છે.

' બે સૂરજમુખી અને ' વાર્તા જાણે સુરેશ જોષીની સમગ્ર સંકુલતા પ્રતીકરુપે આવતી હોય એવું લાગે છે. આ વાર્તાની સંકુલતા
ચિ/ કે દુર્બોધતા વિરામહિનના અભાવમાં નથી. કારણ વાંચનાર તો વિરામચિહ્ન મૂકીને જ વાંચે છે. વાર્તાના આસ્વાદ માટે વિરામચિહ્ન જરૂરી જ નહીં અનિવાર્ય છે. તો અહીં વિરામચિહ્નોની બાદબાકી શા માટે કરવામાં આવી ? માત્ર પ્રયોગ ખાતર જ ? કારણ વાર્તાની આ લાક્ષણિકતા તેની રચનારીતિની અનિવાર્યતા બની શકી નથી. બે-ચાર વાર વાર્તા વાંચવાથી વિરામચિહ્નો આપોઆપ જ સ્થાન લઈ લે છે. એટલે આ વાર્તાની વિશિષ્ટતા કે પડકાર વિરામચિહ્નોની બાદબાકી નથી. એ માટે તો કદાચ 'ધ સાઉન્ડ એન્ડ ધ ફ્યુરી' જેવી નવલકથા પ્રેરણાસ્ત્રોત હોઈ શકે. આ વાર્તાની સંકુલતા, વિશિષ્ટતા તેમાં પ્રયોજાયેલ લાક્ષણિક કથનરીતિને આભારી છે.

એકીસાથે પાંચ સ્તરે ચાલતી આ વાર્તામાં શૈશવથી માંડીને વર્તમાન સુધીની સ્મૃતિઓને આંતરચેતનાપ્રવાહની પ્રયુક્તિ વડે આલેખવામાં આવી છે. વાર્તાનો કથક પાકટ વયનો, વિશિષ્ટ સંવેદના જગત ધરાવતો સર્જક છે. ઉત્કટ સંવેદના ધરાવતી વ્યક્તિ જ આ વાર્તા કહી
શકે એમ હોવાથી સુરેશ જોષીએ કથકને સર્જક બતાવ્યો છે. અહીં નાયકની ગેતના શિશુઅવસ્થાથી માંડીને પાકટ વય સુધીની અવસ્થાઓને બાળવાર્તા, પ્રણયકથા, દૃષ્ટાંતકથા, તત્વજ્ઞાન, એમ જુદી જુદી શૈલીઓને આવરી

લેવા માગે છે. એની ચેતના કોઈ એક પટકને અલગ થઈને નિહાળી શકે એવી રહી ન હોવાને કારણે બધું જ સેળભેળ થઈ ગયેલું નિરૂપાયું છે. મૂર્ત-અમૂર્ત , સ્વપ્ન-જાગૃતિ, મુગ્ધ પ્રણય-પ્રણય વૈફલ્ય : આ બધુંજ નાયકની ચેતનામાં કોઈ એક બિન્દુએ એકાકાર થઈ ગયેલું છે. ભૂતકાળ અને વર્તમાનકાળની આવી એકાકારતાને કારણે તેનું ચિત્તતંત્ર એક પરથી બીજા પ્રસંગ પર ગતિ કરી જાય છે. કથનના પાંચેય સ્તર સન્નિધિકરણની પ્રયુક્તિથી આલેખાતા હોય ત્યારે સ્વાભાવિકપણે જ સમયની રેખાચિત ગતિ જળવાય નહીં. કથનના પાંચ સ્તર નીચે પ્રમાણે છે. :

૧. પ્રથમ સ્તર સ્વગતોક્તિ છે. આ સ્તર બે રીતે પ્રયોજાઈ શકે. જાત સાથે થતી વાતચીત અથવા માત્ર વિચારો આલેખીને. માઈકલ ટુલાન નોંધે છે તેમ આ બંને કિસ્સામાં કથનનું સ્વરુપ બદલાતું નથી.

   દા.ત. ''દૃષ્ટિપથ આગળથી ત્રિજ્યાઓ ફંટાય છે. કોઈ આગમનની કોઈ વિદાયની જોઈએ છીએ ભેગાં મળીને હું ને મરણ ના એ હું હગતો નહોતો ટેવ છે એવી એ છે કશોક વિચિત્ર અવાજ વય શીખવે છે બધું વય મારે ખભે બેઠી છે...''

૨. કથનનું બીજું સ્તર આંખ આગળ અજાણ્યા પ્રેમીઓનું કલકૂજનનું છે. દા.ત. '' ના નહીં જોવા દઉં જાણે તો છેકે વીંટી છે એમ કહેશે કે એ બહાને મારો હાથ જોઈએ છે...''

૩. ત્રીજો સંવાદ નાયકને તેના શૈશવના સીમાડે લઈ જાય છે. જ્યાં દાદા કહે છે, ''મનુ कल्याण માં લાલ લીટીથી નિશાની કરેલા પાનાં વાંચજે. ...મનુ રામરક્ષાનો પાઠ કરી ગયો ?

૪. ચોથો સંવાદ પત્ની સાથેનો છે. જેમાં ભૂતકાળ પડઘાય છે. પ્રેમનું અસ્તિત્વ તો કયારનું ખલાસ થઈ ચૂકયું છે. એક સાથે આવતા નકાર નાયકના વેરવિખેર દાંમ્પત્યને વ્યકત કરે છે. પ્રેમીઓની ગોષ્ઠી સાંભળતો નાયક પોતાની અંદર જીર્ણશીર્ણ દાંપત્યના કેટલાય ઘા ગોપવીને બેઠો છે.

દા.ત. '' પ્રથમ ચુમ્બનની હોઠ પર અંકાયેલી ભીની મુદ્રા રોમાવલિમાં દોડી જતો ઓછો કંપ નથી વસંત નથી કોકિલ હોઠ ધ્રૂજે છે જુગુપ્સા કડવો ઉબકો આવે છે જોયા છે ને આ કપાળનો ઘા અરે હાથમાં કેટલા પ્રકટ કર્યા વિનાના ઘા છે. ...'' આ તેના દાંપત્યની કથા છે. ચિત્તમાં ઉભરાતું પત્નીનું ચિત્ર કંઈક આવું છે. ''તપાવેલા સળિયાની જેમ પાસે સૂતેલી એ એના નિસાસાથી ધગધગતી શેરડી ફેરવીને અણુએ અણુને કોચે છે. ચમકે છે રસોડાનું બારણું બારસાખને ટેકે ઊભી છે મેલાંઘેલાં કપડાં ચીમળાયેલું કરચલી પડેલું મોં ....''

આ વર્ણન 'કુરુક્ષેત્ર' વાર્તાની નાયિકાના વર્ણન સાથે સામ્ય ધરાવે છે તે જોઈ શકાય છે.

૫. પાંચમો સંવાદ રેણુ સાથેનો છે.

દા.ત. ''રેણુ રેણુ પપ્પા પાસે નહિ રહે બેટા રોટલીના મોંમા લોચા વળે છે રેણુ રેણુ એકડો એમ ન લખાય રેણુ તારી આંખમાં આકાશમાં એકડો ચગે છે, પતંગની જેમ રેણુ વાર્તાનું તો વન હોય એકવાર એમાં દાખલ થઈએ પછી રસ્તો ભૂલી જવાય.....''

આ પાંચમાં સંવાદની ઓથે લેખક પોતાનું બધું જ દર્શન ઠાલવી દે છે. જગતના ઉત્થાન-પતનની વાત, શૂન્યતા અને અર્નિર્થકતાની વાત અહીં સંવાદની સમાંતર ચાલતી સ્વગતોકિત ધ્વારા થતી રહે છે.

૮૨

અંગત જીવનની કરુણતાએ નાયકને સાવ હતાશ કરી નાખ્યો છે એવું વાર્તામાં આવતા સંવાદો પરથી લાગે છે. પોતાના કે અન્યના જીવનને અખંડ રૂપમાં ઢાળી ન શકનારા નાયકની છિન્નભિન્ન ચેતનાનું જ્યારે આંતરચેતના પ્રવાહની પ્રયુક્તિ વડે નિરુપણ થાય ત્યારે સ્વપ્ન-જાગૃતિ, પ્રણય-વૈફલ્ય, ભૂત-વર્તમાન બધું એકાકાર થઈ જાય, એ સ્વાભાવિક છે. પરંતુ આ વાર્તામાં પ્રયોજાયેલી કથનરીતિ આ બધા સાથે સંવાદી નથી બનતી, કારણ તે આયાસી બની ગઈ છે. જેમ્સ જોય્સ અને વિલિયમ ફોકનરે પ્રયોજેલી આ કથનરીતિ અત્યન્ત સંકુલ છે અને એ સાભિપ્રાય પણ છે એવું વિવેચકોનું માનવું છે. આ કૃતિઓમાં વસ્તુ, ચરિત્રની રેખાઓ સ્પષ્ટ રીતે ઉપસી આવેલ છે જે 'બે સૂરજમુખી અને' માં બનતું નથી.

આ વાર્તા પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્રથી કહેવાઈ છે. પાંચ સ્તરે ચાલતા સંવાદમાં ભૂતકાળની સ્મૃતિઓ વર્તમાન સાથે એવી ગુંથાઈ ગઈ છે કે તેને છૂટી પાડીને વાત કરવી મુશ્કેલ થઈ પડે. વિરામચિહ્નો વગરનો સળંગ કથાપ્રવાહ ભૂત-વર્તમાનની એકાકારતા સિધ્ધ કરવામાં મદદરૂપ થાય છે. પરંતુ કથનના પાંચેય સ્તરમાં ભાષાના પોત એકસરખા જ રહે છે. અજાણ્યા પ્રેમી હોય કે પત્ની, પુત્રી રેણુ કે કથકની પોતાની સ્વગતોક્તિ ...ભાષાના પોત ક્યાંય બદલાતા નથી. પ્રથમપુરુષ બીજાં પાત્રોના સંવાદ પોતાની ભાષામાં ન આલેખી શકે. પણ આ વાર્તામાં તો ભાષાનું પોત સાદ્યન્ત એકસરખું જ નિરૂપાયું છે.

પ્રથમપુરુષનું કથનકેન્દ્ર અહીં ભાષા ઉપરાંત બીજો પણ એક પ્રશ્ન ઉભો કરે છે. પ્રથમપુરુષ દ્વારા આવતા ચાર સંવાદ સ્વીકાર્ય બને પણ અજાણ્યા પ્રેમીઓનું કલકૂજન વાર્તાકથક કઈ રીતે સાંભળી શકે ? કથક સાંભળી શકે એટલે મોટેથી તો વિશ્રમ્ભકથા ન જ થતી હોય ? કાં તો હાવભાવ પરથી જાણી શકાય ને કાં નાટયાત્મકતા પ્રગટાવવી પડે. લેખકે

૮૩

અહીં એવો કોઈ પ્રયાસ નથી કર્યો. એટલે પ્રતીતિકરતાનો પ્રશ્ન ઊભો થાય છે. આપણે અહીં એક શક્યતા વિચારી શકીએ. માની લઈએ કે આ આખો જ સંવાદ તેની પોતાની પ્રિયતમા સાથે ભૂતકાળના કોઈ બિંદુ પર થયો હોય જે વર્તમાનમાં પડઘાતો હોય. આમેય અહીં સમયની રેખા ચિત ગતિ નથી. વાર્તા ભૂત-વર્તમાનની સન્નિધિથી જ આગળ ચાલે છે. આ વિશ્રમ્ભકથા કથકના ચિત્તમાં ઉઠતાં ભૂતકાળના કોઈ પડઘા જ છે એવું સ્વીકારીએ તો વાર્તા પ્રતીતિકર બને. પણ પ્રેમીઓના સંવાદની સમાંતરે આવતી કથકની ૪ એકોક્તિ : '' એનો આ શબ્દ હું દૂરથી સાંભળતો હતો. નથી જોયું એનું મુખ કે નથી જાણતો એના ભાગ્યશાળી પ્રિયતમને પણ ઘડીભર થંભી ગયો હું વચના ભારથી નહીં ભરબપોરે આંખે અંધાર આવવાથી નહીં પણ એકબીજા તરફ અભિમુખ થયેલાં બે મુખ સૂરજ તરફ ઉન્મુખ સૂરજમુખીનાં જેવાં બે મુખ ...'' પ્રતીતિકરતાનો પ્રશ્ન ઊભો કરશે. કથક સાંભળી રહ્યો છે એવો સ્પષ્ટ એકરાર અહીં છે અને એટલે પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્ર અહીં સંવાદી નહીં બને. આ સંવાદને પ્રતીતિકર બનાવવા માટે હજુ એક શક્યતા વિચારી શકાય. નાયકની પત્નીનું ચિત્ર કુરુક્ષેત્રની નાયિકાથી જરાય અલગ નથી. ''ઘર ચાલે છે સંસાર ચાલે છે નથી બોલતો હું નથી બોલતી એ દરમાં રહેનારા બે જીવ મૂગા મૂગા ઊંડે ને ઊંડે સરે છે કાયા ફૂલે છે, મૌનથી આંખ સૂઝે છે. ...'' દાંપત્યનું આ ચિત્ર પણ કુરુક્ષેત્રના નાયકથી ખાસ જુદું નથી. કદાચ આ વિશ્રમ્ભકથા તેના ઝંખના વિશ્વની નાયિકા સાથેની હોઈ શકે. કપોળકલ્પિત સંવાદ, પોતે જ ઊભી કરેલ મીથમાં તે રાચતો હોય તો આ સંવાદને સ્વીકારી શકાય. પણ પ્રતીતિકરતાની ભૂમિકા ઊભી કરવા જતાં ઓવરરીડીંગનો આરોપ આવવાની પૂરેપુરી શક્યતા છે.

સુરેશ જોષીની અન્ય વાર્તાઓના નાયક-નાયિકા જેવા જ નાયક-નાયિકા અહીં પણ છે. વિરામચિહ્નો નથી તોય બેવડાતા શબ્દો નાયકની

८४

પત્નીનો ટોન સ્પષ્ટ કરી દે છે, ''હવે કદી પગ નહિ મૂકું આ ઘરમાં જશ મારી વાત ના તમારી વાતનો તમારી વાતનો અંત નથી રહોને તમારી ધૂનમાં મસ્તી ધૂન ...'' ગુસ્સાનો આવેગ, રુદન અને નાયક પ્રત્યેનો ક્રોધ તેના બેવડાતા વાક્યોમાં ડોકાય છે. નાયકનું ઝંખેલ સંવેદના વિશ્વ તેને નથી મળ્યું, સ્વપ્નોથી સામા છેડાની પત્ની મળી છે.

પાંચ સ્તરે ચાલતી આ વાર્તાની ભાષા એકથી વધુ વાર કવિતાની ભાષાની નજીક સરી જતી લાગશે. દા.ત.

' બળબળતો સૂર્ય મૃગજળમાં તરે છે.
બે મુખ સૂરજમુખીની જેમ ઉન્મુખ ! '

એકમાંથી પ્રગટતું હોય એવું બીજું વાક્ય જોવા મળે છે. દા.ત.''જાણે તો છે કે વીંટી છે એમ કહેને કે એ બહાને મારો હાથ જોઈએ છે તને હા હું આપીશ વીંટી પછીના હું માઠું લગાડીશ નહિ...'' લેખકે અહીં આ શૈલી સહજ રીતે હસ્તગત કરી લીધી છે. 'પરસેવામાં શબની જેમ તરે છે કાયા ...' જેવા ઈન્દ્રિયગોચર કલ્પનોની શ્રેણીથી સુરેશ જોષીમાંનો કવિજીવ ભાવકને પ્રભાવિતકરી જાય છે. સ્થળ-સમયના સ્થિત્યંતરો પણ અહીં જોઈ શકાય છે. પણ આ બધોજ પ્રપંચ શા માટે ઊભો કરવામાં આવ્યો છે તે પ્રશ્નનો જવાબ મળતો નથી. અહીં જે દર્શન પ્રગટ થયું છે તેને ટકી રહેવા માટેની ભૂમિકા વાર્તામાંથી જ ઊભી થવી જોઈએ. સુરેશ જોષીએ જે સર્જકોને વાંચ્યા છે તેમણે પોતાની રચનાઓને દર્શનનું વાહન નથી બતાવી. પણ સુરેશ જોષી આ વાર્તાને વધુ પડતી દાર્શનિક બનાવી દીધી છે.

પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્રનો વિલક્ષણ પ્રયોગ અજમાવતા સુરેશ જોષી વાર્તાને પ્રતીતિકર બનાવી નથી શકયાં. ટૂંકી વાર્તાના

૮૫

સંદર્ભે તેમણે જે ઘટનાના તિરોધાનની વાત કરી છે તેની સામે કોઈ ફરિયાદ ન હોઈ શકે. લાભશંકર જૂથની વાર્તાઓમાં માત્ર શ્રુતિગોચર કલ્પનો વડે પાત્રનો સમગ્ર જીવનક્રમ આલેખવાની સર્જક હામ ભીડી પણ છે. પાત્રને બધી બાજુથી ઘેરી વળેલા એકાંતને હૃદયસ્પર્શી રીતે મૂર્ત પણ કરી શકયા છે. પરંતુ 'બે સૂરજમુખી અને' વાર્તામાં તો ''શૂન્યને બેઠો છે પાસ અસ્તિત્વનો' જેવા તદ્દન ભાષ્યરૂપ, સ્પષ્ટ વાકયો મૂકવા છતાં આવી એકલતા વાર્તામાંથી ઉત્ક્રાંતિ નથી થતી. કદાચ ટેકનિકને વધારે પડતું મહત્વ આપવાને લીધે સુરેશ જોષી આ વાર્તાની થીમને વિકસાવવા તરફ દુર્લક્ષ સેવે છે.

:: પ્રકરણ - ચાર ::

:: સંદર્ભ નિર્દેશ ::

1. 'Aristotle's Poetics' - 18
2. 'William Shakespeare : The complete works" Edited by Peter Alexander, The English language Book Society 1964, 1042. (Hamlet, Act II, Scene II)
3. 'ટૂંકી વાર્તા : સાહિત્ય અને સ્વરુપ ' - ૧૭૩
4. 'પ્રતીતિ' - પ્રમોદકુમાર પટેલ - ૧૪૧
5. Rhetoric of Fiction - 207
6. 'Aspects of the Novel - 84
7. 'Rhetoric of Fiction' - 25
8. 'સ્વાતંત્ર્યોત્તર ગુજરાત' સંપાદક : શિરીષ પંચાલ, પાર્શ્વ પ્રકાશન , ૧૯૯૧ , ૯૫
9. 'ઉમાશંકર જોશી' - હરીન્દ્ર દવે , કુમકુમ પ્રકાશન ૮૩
10. 'વાર્તા વિશેષ' - રઘુવીર ચૌધરી , ૬૧
11. 'એજન' - ૬૭
12. 'અર્વાચીન ગુજરાતી સાહિત્યની વિકાસરેખા-૨''-ડૉ.ધીરુભાઈ

ઠાકર, ગૂર્જરગ્રંથરત્ન કાર્યાલય, અમદાવાદ, નવમી આવૃત્તિ, ૧૯૮૨ , ૫૪૫

13. 'વાર્તાવિશેષ' - રઘુવીર ચૌધરી - ૪૯

14. 'ટૂંકી વાર્તા અને ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તા' - ૧૩૨-૩૩

15. 'Narrative : A Critical Lingustic Introduction' - Michael J. Toolan - 194

16. 'Abnormal Psychalogy and Modern life' By James C. Coleman IIIrd Edition.

17. 'Narrative Fiction : Contemporary Poetics' - Shalomith - Rimmon - kenan , 73

18. 'સ્વાતંત્ર્યોત્તર ગુજરાત' - ૧૦૧

****