chapter-1

પ્રકરણ - એક

કથાસાહિત્યની વિભાવના

૧.૧ પ્રસ્તાવના

૧.૨ 'ફિકશન'ની વિભાવના તથા ફેક્ટ અને ફિકશનનો સંબંધ

૧.૩ કથાસાહિત્ય અને ઈતિહાસ વચ્ચેનો સંબંધ

૧.૪ 'નેરેટિવ' અને 'નેરેટિવ ફિકશન' વિશે સ્પષ્ટતા

૧.૫ કાર્યની વિભાવના

૧.૬ કથાસાહિત્ય નું સત્ય

૧.૭ કથાસાહિત્ય નું સત્ય અને સામગ્રીનું રૂપાંતર

૧.૮ ટૂંકી વાર્તામાં જૈવિક સંવાદિતા

૧.૯ કથાસાહિત્ય અને માનવમૂલ્યો

૧.૧૦ કેન્દ્ર અંગેની અનુઆધુનિક વિચારણા

૧.૧૧ ઉપસંહાર

:::::::::::::::::::::::::::::::
:: કથાસાહિત્ય ની વિભાવના ::
:::::::::::::::::::::::::::::::

૧.૧ : '' Literary theory and criticism concerned with the novel are much inferior in both quantity and quality to theory and criticism of poetry.''(1)

કથાસાહિત્યની પરંપરા કાવ્ય અને નાટક જેટલીજ પ્રાચીન હોવા છતાં રેનેવેલેક - ઓસ્ટીન વોરેનને આવી ફરિયાદ કરવી પડી. નવલકથા અને ટૂંકીવાર્તા જેવાં સાહિત્ય સ્વરૂપો અર્વાચીન યુગની નીપજ છે માટે એમની વિવેચનાને કાવ્ય કે નાટક જેટલી દીર્ઘ પરંપરાનો લાભ નથી મળ્યો એવું કહીને ઘણી વખત બચાવનામું ધરવામાં આવે છે. પરંતુ આપણા સમયમાં વિવેચનના કેટલાક અભિગમોને કાળગ્રસ્ત ગણવામાં આવ્યા અને કેટલાક પ્રશ્નોની માંડણી વ્યવસ્થિત રીતે કરી ન શકાઈ. આ સદીના આરંભમા ક્રોચેની કળાવિચારણાએ સાહિત્યની સ્વાયત્તતાનો અને પછીથી નવ્યવિવેચકોના આકારવાદે કૃતિનિષ્ઠવિવેચનનો અસાધારણ મહિમા કર્યો. પરિણામે સાહિત્યવિવેચનમાં પ્રકારનિષ્ઠ અને ઐતિહાસિક અભિગમની સંપૂર્ણ અવગણના થઈ. પરંતુ રૂપરચનાવાદ, રશિયન સ્વરૂપવાદ, સંરચનાવાદ જેવી વિચારધારાઓ જેમ જેમ પ્રચલિત થતી ગઈ તેમ તેમ કેટલીક મર્યાદાઓ સમજાતી ગઈ છે અને ફરી એકવાર પ્રકારનિષ્ઠ અને ઐતિહાસિક અભિગમ નું મહત્ત્વ પ્રસ્થાપિત થઈ રહ્યું છે.

પરંપરાગત કૃતિવિવેચનમાં પ્રકારનિષ્ઠ અભિગમ સૌથી જૂનો છે. એરિસ્ટોટલની પ્રકારો પાડવાની મૂળભૂત વિચારણા means, objects અને manner પર અવલંબિત છે. તેના કહેવા પ્રમાણે કળામાં અનુકરણ નું માધ્યમ , અનુકરણના વિષય અને વિષયપ્રસ્તુતીકરણ ની રીતિ - આ ત્રણ બાબતો સ્વરૂપ (પ્રકાર) નક્કી કરનાર નિર્ણાયક પરિબળ છે. એરિસ્ટોટલની આ મૂળભૂત વિચારણામાં ત્રણ પાયાની કોટિઓનો સ્વીકાર છે. પ્રાચીનકાળથી આજસુધી નાનાંમોટાં અનેક પરિવર્તનો સાથે ટકી રહેલી સાહિત્યની મુખ્ય ત્રણ ધારાઓ - નાટયાત્મક, કથનાત્મક

અને કાવ્યાત્મક – અહીં અભિપ્રેત છે. પ્રથમ ધારામાં માધ્યમ સંવાદ છે. આથી તેમાં સર્જકનો સીધો પ્રવેશ કે તેની સીધી સંડોવણી નથી હોતી. કથનાત્મક સ્વરૂપમાં સર્જક કાર્યોનો અહેવાલ આપવા કે નૈતિક ચિંતક તરીકે કોઈને કોઈ રીતે સંડોવાશે. ઊર્મિકાવ્યમાં તે પોતાના અંગત ભાવવિશ્વમાં પ્રવેશતો હોય છે.

સાહિત્યની આ ત્રણે ધારાઓ પરસ્પરને પૂરક હોવા છતાં કોઈ એક ધારાના વર્ચસ્વ હેઠળ સાહિત્યનાં સ્વરૂપો નિયત થતાં હોય છે. આ ત્રણે ધારાઓને અતિ સ્પષ્ટ રીતે અલગ અલગ ઓળખી શકાય છે અને છતાં એમાંથી વિકસેલાં સ્વરૂપો કોઈ એકજ ધારા અથવા શૈલીનો ઉપયોગ કરવાને બદલે યથાવકાશે અન્ય ધારાનો પણ ઉપયોગ કરી લે છે. દાયકે, દાયકે, પેઢીએ પેઢીએ પ્રતિભાશાળી સર્જક જે તે સાહિત્યસ્વરૂપની સંકુલતાને પોતાની આગવી
તાગવા પ્રયત્ન કરે છે, આગવી રીતે નવા સ્વરૂપે આકારવા મથે છે. પરિણામે સાહિત્ય
રીતે ~~નવ~~-સ્વરૂપો ઓછાવત્તા અંશે પલટાતાં રહે છે, એકબીજામાં ભળતા રહે છે. આમેય સૃષ્ટિનો ઉત્ક્રાન્તિનો નિયમ સાહિત્વસ્વરૂપો બાબતે જુદો પડે છે. કાળના કોઈ એક બિંદુ પર જીવતું ડાઈનેસોર આજે બનાવી ન શકાય. પણ સમયના કોઈ એક બિંદુ પરના મહાકાવ્ય, ખંડકાવ્યને પુનર્જીવિત કરી શકાય છે. પ્રાચીન સાહિત્યનાં ભાષા, પ્રતીકો પણ ફરી પ્રયોજી શકાય છે. આમ મૂળ સ્વરૂપ અનેક સ્વરૂપે વિસ્તરતું રહે છે. અનેક સ્વરૂપોના સંયોજન થતાં રહે છે. આ બધાં પરિવર્તન પાછળ સાહિત્યિક પરિબળો સિવાયનાં પણ અનેક પરિબળો કામ કરતાં રહે છે. આપણે કથનાત્મક સાહિત્યના વર્ગીકરણીજ વાત કરીએ તો રેને વેલેક, એના મુખ્ય 'રોમાન્સ' અને 'નવલકથા' એવા બે ભાગ પાડીને વાત કરશે.[2] રોબર્ટ શોલ્સ અને રોબર્ટ કેલોગ જરાક જુદી રીતે આ પ્રકારોની ઉત્ક્રાંતિ આલેખે છે.[3] મહાકાવ્યમાંથી મુખ્ય બે કથનાત્મક ધારાઓ પ્રગટતી જોવા મળે છે.

૧. અનુભવ આધારિત

૨. કલ્પનોત્થ

આ આખી વાત રોબર્ટશોલ્સ – રોબર્ટ કેલોગ ના વર્ગીકરણી રીતે જોવાથી વધુ સરળ થઈ પડશે.

3

મ હા કા વ્ય

Empirical	Fictional
અનુભવ આધારિત	કલ્પનોત્થ

(પુરાણકથા નહીં પણ વાસ્તવિકતા પ્રત્યે ઝોક)

ઐતિહાસિક (Historical)	અનુકરણાત્મક (Mimetic)
(તથ્યનિર્ભર, ભૂતકાળની છબિ નહીં પણ વાસ્તવિક ભૂતકાળ સમય અને અવકાશ પ્રત્યેની વફાદારી, કાર્યકારણની વિભાવના અતિપ્રાકૃતના સ્થાને માનવીય તત્ત્વનું પ્રાબલ્ય) જીવનકથા.	(તથ્યનિર્ભર નહીં પણ ઈન્દ્રિયજન્ય સંવેદનોની સૃષ્ટિ અને વાતાવરણને લગતું સત્ય ભૂતકાળની ખણખોદ નહીં પણ વર્તમાનનું આલેખન કથનાત્મક સાહિત્યનું સૌથી ધીમું વિકસતું સ્વરૂપ. વિકાસ માટે સમાજશાસ્ત્રીય મનોવૈજ્ઞાનિક વર્તનને પ્રાધાન્ય. મિથિકથી તદ્દન વિરુધ્ધ તેની ગતિ Plotlessness તરફની, જીવનના અંશનું નિરૂપણ આત્મકથા

Fictional

રોમેન્ટિક	ઉપદેશાત્મક
(આદર્શ જગત, કવિન્યાય જળવાય, સાહસકથામાં નાયકને વીરતાનો બદલો મળે છે. ભાષાની શક્તિઓને કામે લગાડવાની)	પ્રેક્ષક – વાચક મહત્ત્વનો આનંદ આપવાનો હેતુ, ઉપદેશ સૌન્દર્યસદ્ પ્રત્યેનો ઝોક

Empirical એક યા બીજા પ્રકારના સત્યની ખેવના કરે છે. જ્યારે કલ્પનોત્થ માત્ર સૌન્દર્ય-સદ્ પ્રત્યેનો ઝોક ધરાવે છે. કલ્પનોત્થનો સંબંધ આદર્શ (Ideal) સાથે છે. કલ્પનોત્થ સાહિત્યના લેખકને પરંપરાના બંધનમાંથી, અનુભવનિર્ભરતામાંથી મુક્તિ મળી જાય છે. તે બાહ્યજગત નો નહીં પણ પ્રેક્ષકનો વિચાર કરે છે.

કોઈપણ રીતે વર્ગીકરણ કરવા જઈએ પણ આપણે જે તે સ્વરૂપની પરિવર્તનશીલતાને ઐતિહાસિક સંદર્ભે તર્કસંગત રીતે નહીંજ આલેખી શકીએ. પ્રમોદકુમાર પટેલ નોંધે છે તેમ, ''ઐતિહાસિક સંયોગો વચ્ચે સાહિત્ય સ્વરૂપોમાં જોવા મળતી પરિવર્તનશીલતા અને રૂપાંતરશીલતા જ તેના વર્ગીકરણમાં મોટા પડકારરૂપ બને છે.'' ૪

અને એટલેજ એરિસ્ટોટલને અભિપ્રેત સાહિત્યની મુખ્ય ત્રણ ધારાઓ આપણને આજે શુધ્ધ સ્વરૂપે જોવા મળતી નથી. કથનાત્મક સાહિત્યના સંદર્ભે જ્યારે આપણે 'નેરેટિવ' શબ્દ વાપરીએ છીએ ત્યારે તેનો અર્થ માત્ર કથાસાહિત્ય પૂરતો સીમિત નથી રહેતો. રોજબરોજની વાતચીત, ટૂચકાથી થી માંડી બાળવાર્તા, લોકકથા, પુરાણકથા, ખંડકાવ્ય, મહાકાવ્ય વગેરે બધાનોજ સમાવેશ 'નેરેટિવ' માં આવે છે. એટલે એનો અર્થ એ કે 'નેરેટિવ' સંજ્ઞા ગદ્ય ઉપરાંત પદ્યના વ્યાપક ખંડને આવરી લે છે. એટલેજ આજે સર્જકની કલ્પનાથી આલેખાતા કથનમૂલક સાહિત્ય માટે 'નેરેટિવ ફિકશન' સંજ્ઞા પ્રયોજાવી શરૂ થઈ છે. જે રીતે 'કથનાત્મક' અને કાવ્યાત્મક ઢાંચા એકબીજામાં ભળી જાય છે. તે રીતે નાટયાત્મક અને કથનાત્મક ઢાંચા પણ એકબીજામાં ભળી જતા દેખાશે. એટલેજ તો આપણને 'લિરિકલ નવલકથા' કે નાટયાત્મક કવિતા મળે છે ને ? આમતો સાહિત્ય-સ્વરૂપોને કોઈએક ચોકકસ ધારામાં બાંધી ન શકાય. છતાંય કોઈ એકાદ યુક્તિ-પ્રયુક્તિ એવી હોવાની જેનો ઉપયોગ કોઈ એકજ ધારા પૂરતો સીમિત બની રહે. અને એજ પ્રયુક્તિ આ ત્રણે ધારાઓ વચ્ચે વ્યાવર્તક રેખા દોરવામાં

મદદરૂપ બને. કથનાત્મક ધારા અને નાટયાત્મક ધારા વચ્ચેના વ્યાવર્તક લક્ષણ તરીકે 'કથનકેન્દ્ર' છેક એરિસ્ટોટલના જમાનાથી સ્વીકારાતું આવ્યું છે. સર્જકના અવાજની ગેરહાજરીથી 'નેરેટિવ' નાટક બની જાય એવું એરિસ્ટોટલ સ્પષ્ટ શબ્દોમાં કહે છે.[૫] નાટક અને નવલકથામાં વસ્તુસંકલના, ચરિત્રચિત્રણ જેવાં ઘટકો એકસમાન છે. નાટકમાં જેનો અભાવ છે તે છે 'કથનકેન્દ્ર' એટલેજ આ બંને સ્વરૂપોનું વ્યાવર્તક લક્ષણ 'કથનકેન્દ્ર' છે. આ આખી ચર્ચા ત્રીજા પ્રકરણમાં વિગતે થવાનીજ છે એટલે અહીં 'કથા સાહિત્ય' ની વિભાવના સ્પષ્ટ કરી લેવાનો ઉપક્રમ છે.

:::::::::::::::::::::::::::::::::::

૧.૨ :

કથાસાહિત્યની આપણી આજસુધીની બધીજ ચર્ચા નવલકથાને કેન્દ્રમાં રાખીને થતી આવી છે. આથી જ કથાસાહિત્યની વિભાવના સ્પષ્ટ કરવી અત્યંત જરૂરી છે. ક્યારેકતો એવું લાગે છે કે કથાસાહિત્યના પર્યાય તરીકે 'નવલકથા' સંજ્ઞા જાણે કે સ્વીકારાઈ ચૂકી છે. રોબર્ટશોલ્સ અને રોબર્ટ કેલોગની આ સામેની ફરિયાદ સદીને અંતે પણ એટલીજ સાચી ઠરે છે.માત્ર વિવેચન નહીં પણ વાચકની કથાસાહિત્ય પાસેની અપેક્ષાઓ કે અનુમાનો પણ નવલકથાને ધ્યાનમાં રાખીને જ થતાં હોય છે. રોબર્ટ શોલ્સ અને રોબર્ટ કેલોગ માત્ર નવલકથાને કેન્દ્રમાં રાખીને થતી કથાસાહિત્યની ચર્ચા ને બે કારણોસર આપણા માટે કમનસીબ ઠરાવે છે.[૬] એક તો એ આપણ ને ભૂતકાળના કથાસાહિત્યની અને ભૂતકાળની સંસ્કૃતિથી કાપી નાખે છે. બીજું તે આપણને ભવિષ્યના સાહિત્યથી પણ દૂર રાખે છે. નવલકથા તો નજીકના ભૂતકાળની નીપજ છે. તેને કેન્દ્રમાં રાખવાથી મુળપરંપરાથી સચવાયેલું કથાસાહિત્ય બાકાત થઈ જાય છે. ભૂતકાળને જાણવા અને ભવિષ્યને સ્વીકારવા માટે નવલકથા ને તેના યોગ્ય સ્થાને મૂકી આપવી જોઈએ. અને આ માટે 'કથાસાહિત્ય' ની વિભાવના સ્પષ્ટ કરવી અતિ જરૂરી છે.

પશ્ચિમમાં કથાસાહિત્યની ૫૦૦૦ વર્ષની સુદીર્ઘ પરંપરા હોવા છતાં સઘળી ચર્ચા નવલકથાને કેન્દ્રમાં રાખીને થઈ છે. ગુજરાતી વિવેચન પણ આ બાબતે પશ્ચિમના પગલેજ ચાલ્યું છે. ગુજરાતી વિવેચને પણ કથાસાહિત્ય ની વિભાવના સ્પષ્ટ કર્યા વગર નવલકથાને કેન્દ્રમાં રાખીનેજ ચર્ચાઓ કરી છે. ડૉ.ભારતી દલાલના શોધનિબંધનું શીર્ષક છે, ''કથાસાહિત્ય નું વિવેચન: કેટલીક મૂળભૂત સમસ્યાઓ'' શીર્ષકથી તદ્દન વિરુધ્ધ અહીં માત્ર નવલકથાઓની જ ચર્ચા થઈ છે. ફિકશનની સંજ્ઞા સ્પષ્ટ કરતાં તેઓ લખે છે: '' સામાન્યત: નવલકથાને કથનાત્મક તરીકે ઓળખવામાં આવે છે. એમાં કથા છે ને કથન એટલે એક જમાનામાં પ્રત્યક્ષ કથન એવોજ અર્થ થતો. આજે એ અર્થ રહયો નથી. વાર્તા કહેવાની ફાવટનું જે આગળ મહત્ત્વ હતું તે પણ કદાચ હવે એટલે અંશે સ્વીકારતું નથી. આથી તેને નેરેટિવ કહેવાને બદલે ફિકશન કહીએતો કદાચ વધુ સમુચિત થઈ પડે : ફિકશન એક વ્યાપક સંજ્ઞા છે. એનો ધાતુગત અર્થ Something made for its own sake એવો થાય છે. કલામાત્ર નું આ લક્ષણ છે. કોઈના જીવનચરિત્રમાં કે આત્મકથામાં પણ કથન તો છે જ, પણ ફિકશન નથી. વાસ્તવનિષ્ઠ હોવા છતાં નવલકથા અમુક વિગતોના તથ્યથી સાબિત થતી નથી, જયારે જીવનકથા કે આત્મકથા જો વિગતોના એ તથ્યને ઉલ્લંઘે તો એના માટે એ વિઘાતક નિવડે.'' ૭

અહીં ફિકશનની વિભાવના સ્પષ્ટ નથી કરાઈ અને સમગ્ર ચર્ચા માત્ર નવલકથાને ધ્યાનમાં રાખીનેજ થઈ છે. જો કથાસાહિત્યની વિભાવના સ્પષ્ટ કરવામાં આવે તો આ શોધનિબન્ધની સામગ્રી અને શીર્ષક એકમેકના વિરોધી નહીંતો અધૂરા જરૂર સાબિત થાય. વળી, રોબર્ટશોલ્સ તો આત્મકથા અને જીવનચરિત્ર ને પણ 'ફિકશન' માંજ સમાવે છે.

અંગ્રેજીમાં જેને 'ફિકશન' કહે છે તે કથનાત્મક સાહિત્ય એટલે શું ? તેના પ્રકારો કયા ? આ બધા પ્રશ્નોની સ્પષ્ટ સમજ મેળવ્યા પછી જ કથનકેન્દ્રની વાત પર આગળ વધી શકાય. કથનાત્મક સાહિત્ય એટલે શું - આ પ્રશ્ન દેખીતી

રીતે સીધો સાદો લાગે પણ હકીકતે ઘણો સંકુલ છે. કથનાત્મક સાહિત્ય માટે પ્રયોજાતી અંગ્રેજી સંજ્ઞા 'ફિકશન' નો અર્થ થાય છે : ઉપજાવી કાઢેલું કાલ્પનિક, બનાવટી. આમતો 'ફિકશન' ની વ્યાખ્યા આપ્યા વગર પણ, આપણે તેની સાથે સંકળાયેલ સંદર્ભ સમજી શકીએ છીએ. ફિકશન એટલે 'વાર્તા-પાત્રો વિશે ઉપજાવી કાઢેલી, ઘડી કાઢેલી વાર્તા' એવી વ્યાખ્યા રોબર્ટ શોલ્સ આપે છે.[૮] પણ આ વ્યાખ્યામાં અતિવ્યાપ્તિનો ભય રહેલો છે. કારણ 'ઉપજાવી કાઢેલી વાર્તા' જેવી વ્યાખ્યા તો ઘણા વિશાળ ક્ષેત્રને આવરી લેશે. આમાંતો રોજબરોજની વાતચીત , જૂઠાણાં , ટૂચકા અને સાહિત્યજગત-ની બેનમૂન કૃતિઓ - શાકુંતલ, રામાયણ, મહાભારત અને બાઈબલનો પણ સમાવેશ થઈ જાય. કોઈને કદાચ એવો પ્રશ્ન થાય કે રામાયણ-મહાભારત કે બાઈબલને કઈ રીતે ફિકશન કહી શકાય ? એ ફિકશન છે કારણ તે મનની ઘડેલી, ઉપજાવેલી કાલ્પનિક કથાઓ છે. પણ મનથી ઘડેલી કે ઉપજાવેલી કથાનો એવો અર્થ હરગિઝ નથી થતો કે તેમાં સત્યનો અભાવ છે, હકીકતનો અભાવ છે. હકીકત અને કથનાત્મક સાહિત્ય (ફેક્ટ અને ફિકશન) નો સંબંધ સપાટી પરથી દેખાય છે. એટલો સરળ નથી. રોબર્ટ શોલ્સ આ બંનેનો સંબંધ રસ પડે તે રીતે સ્પષ્ટ કરે છે.[૯]

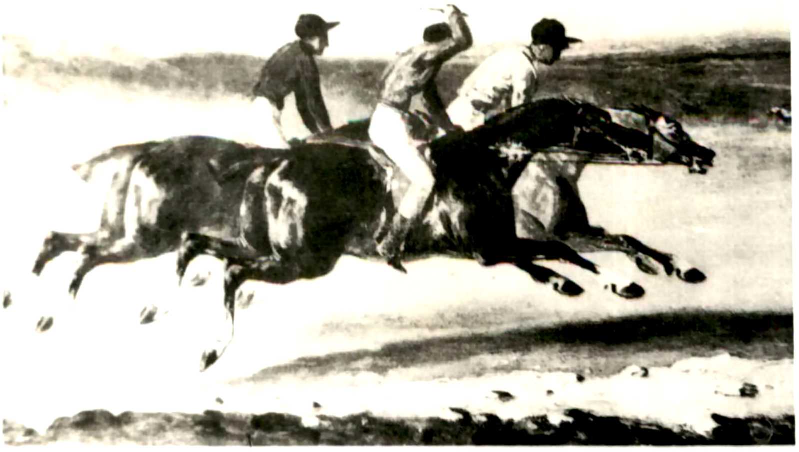
'ફેક્ટ' અને 'ફિકશન' બંને શબ્દ આદિ સમયથી જાણીતા છે. આ બંને શબ્દો લેટિનમાંથી ઉતરી આવ્યા છે.

Fact	> Facere	=	to make or do
Fiction	> Fingere	=	to make or shape

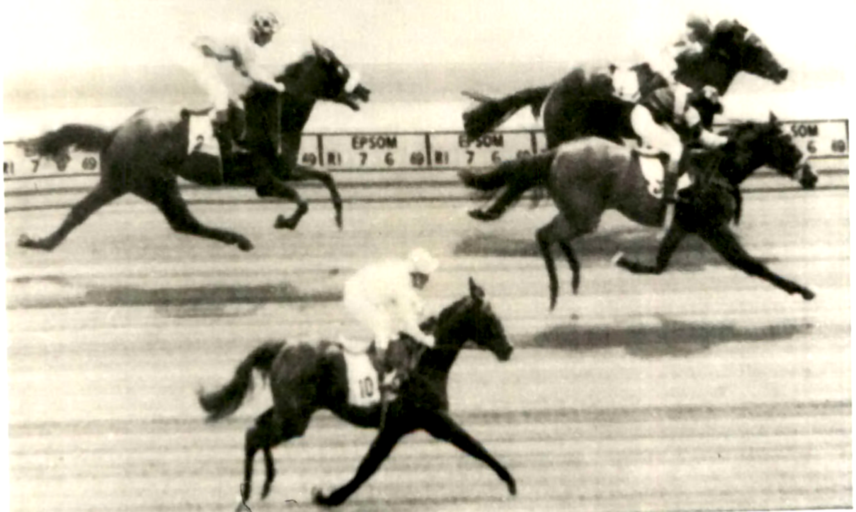
મૂળે લગભગ સરખા અર્થ ધરાવતા આ શબ્દો સમયાંતરે એકસરખા ન રહયા. 'Fact' આપણા સમાજમાં શાબ્દિક રીતે 'વાસ્તવિકતા' (Reality) અને 'સત્ય' (Truth) માટે વપરાતો થયો તો બીજી બાજુ Fiction અવિશ્વનીયતા (unreliability) કે જૂઠાણા (Falsehood) સાથે

સુસંગત બન્યો. સપાટી પરના અર્થને છોડીને વાત કરીએ તો આજે પણ ફેક્ટનો અક્ષરશ: અર્થ ' A thing done ' અને ફિક્શન નો અર્થ " A thing made " થાય છે. એક વસ્તુ થઈ ગઈ, વાત બની ગઈ પછી તેનું વાસ્તવિક અસ્તિત્વ ખલાસ થઈ જાય છે. તેનો પ્રભાવ રહે, તેના અસ્તિત્વની નોંધ પણ રહે. દા.ત. વિશ્વયુધ્ધ, ૧૮૫૭ નો વિપ્લવ કે સત્યાગ્રહની લડત-ભૂતકાળના કોઈએક બિંદુ પર થયા હતા. પણ હવે તેમનું અસ્તિત્વ સમાપ્ત થઈ ગયું. હવે તેની નોંધ રહેશે, પ્રભાવ પણ રહી શકે પણ અસ્તિત્વ નહીં. પણ A thing made - જેનું નિર્માણ કર્યું છે તેતો સદીઓ સુધી અસ્તિત્વ ધરાવશે. દા.ત. વિશ્વયુધ્ધ નિમિત્તે સર્જાયેલી કૃતિઓ. ૧૮૫૭ ના વિપ્લવને વિષય બનાવતી રમણલાલ વસંતલાલ દેસાઈની નવલકથા 'ભારેલો અગ્નિ' આજે પણ અસ્તિત્વ ધરાવે જ છે. આના પરથી એવું તારવી શકાય કે 'ફેક્ટ' નું આખરી ખરું અસ્તિત્વ ટકતું નથી જ્યારે ફિક્શન સદીઓ સુધી ટકે છે. ફિક્શન એટલે હકીકત નિર્ભરજ હોય એવું નહીં, હા, તે હકીકત-નો ઉપયોગ કરે ખરું. શોલ્સની વાતને મળતી આવે એવી વાત અભિનવગુપ્ત પણ કાવ્યના અસ્તિત્વ સંદર્ભે કરે છે. તેમના કહેવા પ્રમાણે,'' રસચર્વણા કાવ્યાત્મક શબ્દને નિયોવવાથી જ થતી હોય એવું જોવામાં આવે છે. આપણે જોઈએ છીએ કે સહૃદયો તેનું તે કાવ્ય ફરી ફરીને વાંચે છે અને આસ્વાદે છે, એટલે 'કામ પતી જતાં ઉપાય તરીકે સ્વીકારેલી વસ્તુઓને છોડી દેવી' એવો જે વ્યવહારનો નિયમ છે તે કાવ્યને લાગુ પડતો નથી. કારણ કાવ્યમાં તો શબ્દ અર્થની પ્રતીતિ કરાવી રહે ત્યાર પછી પણ તેની ઉપયોગિતા રહે છે. ધ્વનન વ્યાપારમાં તેનો ઉપયોગ થાય છે.'' [૧૦]

આપણો સૌનો અનુભવ છે કે છાપામાં આવેલી સાચી ઘટના બહુ જલદી કાળગ્રસ્ત બની જાય છે. પણ એના ઉપરથી જ રચાયેલી કૃતિ ચિરંજીવ નીવડે છે. જ્યોર્જ વોશિંગ્ટન કરતા હેમ્લેટ વધુ નજીકની વ્યક્તિ લાગશે. ઈતિહાસની મીનળદેવી કરતાં કલ્પિત મંજરી પ્રત્યે વધુ સહાનુભૂતિ થાય છે. આ દૃષ્ટાંત



ચિત્ર નં. ૧



ચિત્ર નં. ૨

પરથી આપણે કહી શકીએ કે ફિકશન ફેક્ટ કરતાં પણ વધુ વાસ્તવિક છે. ફેક્ટને જીવવું હોય, અસ્તિત્વ ટકાવવું હોય તો એણે 'ફિકશન' બનવું જ પડે. આ દૃષ્ટિએ ફેક્ટ અને ફિકશન બંને એકબીજાના વિરોધી નહીં પણ પૂરક કહેવાય.

માત્ર સાહિત્યમાં જ નહીં, ચિત્ર જેવી કળામાં પણ ફેક્ટ કરતાં ફિકશનને વધુ વાસ્તવિક, સત્ય માનવામાં આવે છે. આપણને એક ટેવ છે એવું વિચારવાની, માની લેવાની કે કુદરત હંમેશા ચિત્રોમાં હોય તેવીજ હોય છે. આપણે બધાજ એ સત્યથી પરિચિત છીએ કે સૂર્યોદય સમયે સૂર્ય ક્ષિતિજમાંથી ઉદયમાન થાય છે. પણ બધાંજ બાળકો (એમાં આપણો સમાવેશ પણ ખરોજ) કુદરતી દૃશ્ય બનાવે ત્યારે સૂર્ય હંમેશા બે પર્વત વચ્ચેથી નીકળતોજ બતાવશે ! આપણા બધા માટે સત્ય એ જ છે ! અહીં સામે બે ચિત્ર મૂકવામાં આવ્યા છે.[૧૧] આપણે બધા સદીઓથી ઘોડાને દોડતા જોતા આવ્યા છીએ, તેની તેજ દોડનાં વર્ણન સાંભળ્યા છે, ચિત્રો પણ જોયાં હશે. પણ આપણામાંથી એકપણ વ્યક્તિએ કયારેય એવું નથી વિચાર્યું કે ઘોડા દોડે ત્યારે ખરેખર કેવા લાગે ? મોટાભાગે શિકારમાં કે યુધ્ધમાં દોડતાં કે રાણા પ્રતાપના ચેતકની જેમ ખાઈ કૂદતાં ઘોડાની કલ્પના આપણે ચિત્ર નં.૧ જેવીજ કરી છે. બંને પગ ખેંચીને આગળ ફલાંગ ભરતા ઘોડા..૧૯ મી સદીના ફ્રાન્સના મહાન ચિત્રકાર Gericault એ આ ચિત્ર દોર્યું હતું. લગભગ પચાસેક વર્ષ પછી જ્યારે ફોટોગ્રાફીની કળા વિકસી ત્યારે ઘોડદોડના ફોટાઓએ સાબિત કર્યું કે આ ચિત્રનો કલાકાર અને તેની જેવુંજ માનતા બધા લોકો ખોટા હતા. આપણને જે 'વાસ્તવિક' લાગે છે તે રીતે ઘોડો કદી દોડતો નથી. દોડતી વખતે તેના પગ હંમેશા ચિત્ર નં.૨ માં છે તેવાજ હોય છે. અને છતાંય મજાની વાત તો એ છે કે આ શોધ પછી જ્યારે વાસ્તવિકતાને ધ્યાનમાં રાખીને ચિત્રો બનતા થયા ત્યારે લોકોએ ફરિયાદ કરવી શરૂ કરી કે આ ચિત્રો ખોટાં લાગે છે.

૧.3 :

ફેક્ટ અને ફિક્શનનો આ વિચિત્ર લાગતો સંબંધ વધારે સ્પષ્ટતાથી, એ બંને જ્યાં એકી સાથે આવે છે ત્યાં, ઈતિહાસમાં જોવા મળે છે. 'ઈતિહાસ' શબ્દના બે અર્થ છે. [૧૨]

૧. ભૂતકાળમાં બનેલી ઘટના (Things that have happened)

૨. ઘટનાઓ જે રીતે બની હશે તેનો નોંધાયેલો આલેખ.
(A recorded version of things that are supposed to have happened)

આનો સીધોસાદો અર્થ એટલોજ થાય કે ઈતિહાસમાં ફેક્ટ અને ફિક્શન બંને નું સહઅસ્તિત્વ હોય છે. ઈતિહાસ એટલે ભૂતકાળની ઘટનાઓ અને એ ઘટનાઓની વાર્તા. ઈતિહાસનો આરંભ શોધ તરીકે થાય છે અને તે વાર્તા તરીકે અંત પામે છે. આમેય ઈતિહાસ પાછળ વાર્તા શબ્દ છુપાયેલ છે. એટલે જ રેને વેલેક અને ઓસ્ટીન વોરેન કહે છે: " 'Story' comes from 'history'," [13]

આપણે જ્યારે 'ઈતિહાસ' શબ્દને વાર્તા સાથે સાંકળીએ ત્યારે 'વાર્તા' શબ્દ સાથે સંકળાયેલા અર્થસંકેતો સ્પષ્ટ કરી લેવા જોઈએ. સંસ્કૃતમાં વાર્તાનો અર્થ સમાચાર – અહેવાલ થાય છે. સાર્થ જોડણીકોશમાં 'વાર્તા' શબ્દનો અર્થ આ રીતે આપેલ છે.:

૧. સં. વાત, કથા

૨. બીના, હકીકત, સમાચાર.

'ભગવદ્ગોમંડલ' માં આ 'વાત' શબ્દ નીચે ૩૨ અર્થ આપ્યા છે. અહીં લાગુ પડી શકે તેવા અર્થો નીચે પ્રમાણે છે.

૧૦. ઈતિહાસ, તવારીખ, હરકોઈ બનાવનો કહેલો કે લખેલો વિસ્તાર.

૧૧. (સં.વાર્તા) કથા, વાર્તા, કહાણી, ગાથા, જોડી કાઢેલી અથવા કલ્પનાથી બનાવેલી બીના.

૩૨. હકીકત, બીના, વૃત્તાંત, ઘટના, બનાવ.

'વાર્તા' શબ્દ નીચે આપેલા ૧૪ અર્થો પૈકી –

૫. કોઈપણ પ્રસંગનું સળંગ અને રસમય વર્ણન.
૭. ગપ, એફવા
૮. તવારીખ, ઈતિહાસ
૧૦. બનાવ
૧૧. બીના, હકીકત, સમાચાર, ખબર
૧૪. વાત, કથા, કહાણી, ગાથા, ગોષ્ઠી

આનો અર્થ તો એ થયો કે અત્યાર સુધી આ બંનેને પરસ્પર વિરોધી ગણવાની જે પરંપરા હતી તે ભૂલભરેલી હતી. સર્જક નરી કલ્પનાનો ઉપયોગ કરે છે એ વાત પણ ભ્રામક છે. ટૂંકી વાર્તાની હવે પછી જે સદૃષ્ટાંત ચર્ચા કરવામાં આવશે તેના પરથી લાગશે કે તથ્ય અને કલ્પના એકબીજામાં એકરૂપ થઈ ગયાં હોય છે.

કથાસાહિત્ય નું એક પાસું ઐતિહાસિક માહિતી કે નોંધ સાથે સંબંધ રાખે તો તેનાથી તદ્દન જુદું એવું બીજું પાસું છે માનવીય કલ્પનાની નિરંકુશ ભૂમિ. આપણે એવું કહી શકીએકે ઈતિહાસકાર અને જીવનચરિત્રકાર હકીકત દ્વારા ઊભી થતી સરંચના તપાસે છે, જ્યારે કથાસાહિત્યનો લેખક માનવ દ્વારા બનતી ઘટના, માનવચિત્તમાં આકાર લેતી ઘટના દ્વારા ઊભી થતી સંરચના તપાસે છે. અને એમ કરવામાં હકીકતની મદદ લે છે. પણ એના પર કંઈ ઈતિહાસકાર જેવું હકીકતને બયાન કરવાનું બંધન લદાયેલ નથી. કારણ ઈતિહાસમાત્ર પુરાવા પર આધાર રાખે છે. જ્યારે કથાસાહિત્યનો લેખક પુરાવા ઉપરાંત અમર્યાદિત કલ્પનાવિશ્વનો પણ ઉપયોગ કરવા સ્વતંત્ર છે. એટલે આપણે જો કથાસાહિત્યની શકયતાઓના બે છેડા કલ્પીએ તો શુધ્ધ ઈતિહાસ (IR=InfraRed) અને શુધ્ધ કલ્પના (UV = Ultra Violet) ની વચ્ચે આપણને ઘણાં બધાં રંગો મળી આવે. જેવી રીતે સફેદરંગમાંથી જ ત્રિપાર્શ્વ દ્વારા બધા રંગ વિભાજિત થાય છે તેમ અહીં પણ કથાસાહિત્યના ત્રિપાર્શ્વ દ્વારા વિભાજિત થયેલું સત્ય આંશિક રીતે ઈતિહાસ અને પરીકથા બંનેમાં હાજર છે. આ ત્રિપાર્શ્વ વગર આપણે સત્યને જોઈ શકતા નથી. કારણ

સત્ય આપણા સામાન્ય પ્રકાશ જેવું છે. પ્રકાશ બધે હાજર હોય છે પણ તેની અંદર છુપાયેલ રંગો અદૃશ્ય જ રહે છે. ત્રિપાર્શ્વના માધ્યમ વગર વર્ણપટ દેખાતું નથી. એજ રીતે સત્યના દર્શન કરવા માટે તેને કથાસાહિત્ય-ના ત્રિપાર્શ્વ વડે વિભાજિત કરવું જ રહયું. ફિકશનનો વર્ણપટ તપાસીએ તો તેના એક છેડે ઈતિહાસ છે અને બીજા છેડે કપોળકલ્પિત (ફેન્ટસી) છે. એટલે જ સુરેશ જોષી 'ગૃહપ્રવેશ' ની પ્રસ્તાવના 'કિંચિત્' માં સત્યને સામે છેડે કપોળકલ્પિતને સાંકળે છે. માનવના કોઈપણ કાર્યને સહેજ પણ ચૂકયા વગર આબેહૂબ નોંધનાર શુધ્ધ ઈતિહાસકાર કહેવાય અને માત્ર પોતાની કલ્પના વડે જ દુનિયા ઊભી કરનારને તરંગી (Fantasist) કહેવાય. જોકે વર્ણપટનાં આ બંને છેડા અદૃશ્ય જ રહે છે. માનવ ધ્વારા નોંધાયેલ ઈતિહાસ ફિકશનલ બન્યા છે અને માનવની દરેક કલ્પના જીવન સાથે દૂરનો સંબંધ તો ધરાવે જ છે. કારણ સાહિત્ય આપણને જીવનની સંકુલતા સમજવામાં મદદ કરે છે તો જિંદગીના અટપટા પ્રશ્નો, તેની અકલ્પ્ય ગતિ આપણને ફિકશન સમજવામાં મદદરૂપ થાય છે. બંને અરસપરસ પૂરક છે.

આપણે આગળ જોઈ ગયા કે કથાસાહિત્યનો લેખક ઘટનાઓ શોધવા, ઉપજાવવા સ્વતંત્ર છે. ઈતિહાસ અને સાહિત્ય વચ્ચેની ભેદરેખા એરિસ્ટોટલ પણ સ્પષ્ટ રીતે આંકી આપે છે. સંસ્કૃતમાં જે રીતે કહેવામાં આવ્યું છે કે इतिवृत्तनिर्वहणेन किं प्रयोजनम् અર્થાત્ 'કહયું કથે તે શાનો કવિ? ' તે જ રીતે એરિસ્ટોટલ સ્પષ્ટ શબ્દોમાં કહે છે કે ખરેખર જે ઘટના બની ગઈ છે તેનું કથન કરવાનું કામ કવિનું નથી. કવિએતો સંભવિતતા અને અનિવાર્યતાના નિયમ પ્રમાણે કેવી ઘટના સંભવી શકે તેનું નિરૂપણ કરવાનું છે એરિસ્ટોટલની દૃષ્ટિએ ઈતિહાસકાર અને કવિ માત્ર ગદ્ય અને પદ્યમાં લખવાની બાબતે એકબીજાથી જુદાં નથી પડતા. ઈતિહાસકાર માત્ર બની ગયેલી ઘટનાઓ અને હકીકતોનું જ બયાન કરે છે. જયારે કવિ ઘટના કેવી સંભવી શકે તેનું રસલક્ષી નિરૂપણ, સંભવિતતા અને અનિવાર્યતાના નિયમને ધ્યાનમાં રાખીને કરે છે. એટલે જ એરિસ્ટોટલ સૂત્રાત્મક ઉકિત ધ્વારા કહે છે'' Poetry therefore is more philosophical and more significant

than history, for poetry is more concerned with the universal and history more with the individual." 14

હકીકતે જોવા જઈએ તો કવિ જયારે એક વ્યક્તિનું આલેખન કરે છે ત્યારે માત્ર એક જ વ્યક્તિનું આલેખન નથી થતું હોતું. એ વ્યક્તિ સમષ્ટિનું પ્રતિનિધિત્વ કરતી હોય છે. અને એટલે જ તો આપણે સ્થળ-કાળને અતિક્રમી જઈ કોઈપણ કૃતિને આસ્વાદી શકીએ છીએ.

ઈતિહાસકાર આપણને ઐતિહાસિક પાત્રોની ચેતનામાં લઈ જઈ શકતો નથી. તે આવો પ્રયાસ કરે તો હાસ્યાસ્પદ પુરવાર થાય. જયારે કથાસાહિત્યનો લેખક આપણને કાલ્પનિક વિશ્વમાં વિહાર કરાવી શકે છે , પાત્રના ચિત્તમાં લઈ જઈ શકે છે. ઈતિહાસ પ્રમાણો પર, પુરાવાઓ પર આધાર રાખે છે એવી ફોર્સ્ટરની દલીલનો પણ અહીં વિચાર કરી શકાય.[૧૫] કથાસાહિત્યનો સર્જક ઉપજાવી કાઢેલી હકીકતો પર વધુ ભાર મૂકે છે. પણ આનો અર્થ એવો ન ઘટાવી શકાય કે ઈતિહાસમાં આવે તે બધું સાચું અને કથાસાહિત્યમાં આવે તે બધું ખોટું.આનો એક અર્થ એ થાય કે વ્યવહાર જગત-નું સત્ય અથવા ઈતિહાસનું સત્ય સ્થૂળ સંદર્ભો પર આધાર રાખે છે. જયારે કથાસાહિત્ય નું સત્ય કૃતિનાં ઘટકોની આંતર-સંવાદિતા પર આધાર રાખે છે. અને એટલે જ ફોર્સ્ટર કહે છે કે ઈતિહાસ સાચો અને કથાસાહિત્ય ખોટું એવું નથી. હકીકતે વાત કંઈક ઊંધી બને છે. આપણે ઉપટાના ઐતિહાસિક પાત્રોને ઘણીવાર નથી માની શકતા. મહંમદ તઘલખના વર્તન વિશે પ્રશ્ન ઉઠી શકે પણ કથાસાહિત્યના પાત્રો વિશે તો આપણે બધું જ જાણતા હોઈએ છીએ. આથી ઘણીવાર ઈતિહાસ કરતાં કથાસાહિત્ય વધું સાચું લાગે છે. કારણ તે પુરાવાથી પર હોય છે. અને આપણે બધા એક બાબતે તો સંમત થઈશું કે પુરાવાથી પર પણ કોઈક સત્ય હોઈ શકે.

ઘણીવાર ઈતિહાસમાં બનેલી ઘટનાઓ પણ કલ્પનાતીત સંભવી શકે છે. છતાં તેને માની લીધા વિના છૂટકો નથી હોતો. આ રીતે વિશ્વસનીયતાનો કોઈ પ્રશ્ન ઈતિહાસમાં ઊભો થતો નથી. પરંતુ કથાસાહિત્ય વિશે આમ કહી ન શકાય. કથાસાહિત્યના લેખકે તેની સામેના બધાજ પ્રશ્નોમાંથી વિશ્વસનીયતા-ના પ્રશ્નને સફળતાપૂર્વક ઉકેલવો જોઈએ. તેણે તેના વાચકને વિશ્વાસમાં તો લેવાજ પડે કે તેની વાર્તા માનવીય કાર્યની શકયતાને અતિક્રમી જતી નથી. કથાસાહિત્યનો લેખક મનફાવે તેમ, આડેધડ પ્રસંગો ઉપજાવી ન શકે. કારણ કલીન્થ બ્રૂકસ કહે છે તેમ ફિકશન ફેકટનું વિરોધી છે એમ માની લેવાની જરૂર નથી. તો ફિકશન એ માત્ર 'મેઈક બિલીવ' જ છે એવું માની લેવાની પણ જરૂર નથી.[૧૬] એ એટલી માત્રામાં 'મેઈક બિલીવ' ખરું કે તે પોતાનાં પાત્રો કે ઘટનાઓ ઐતિહાસિક દૃષ્ટિએ વાસ્તવિક છે એવો કોઈ દાવો રજૂ કરતું નથી. હકીકતે ફિકશન 'મેઈક બિલીવ' કરતાં પણ સત્ય સાથે વધું સંકળાયેલ છે. પણ ફિકશનનું સત્ય વાસ્તવિક જગતના સત્ય કરતાં જુદું છે. ફિકશનનું સત્ય નીચેની ત્રણ બાબતો પર આધાર રાખે છે.[૧૭]

૧. પાત્રની સુસંગતતા અને સ્વીકૃતિ પર.
૨. કાર્ય પાછળના ઉદ્દેશ અને વિશ્વસનીયતા પર.
૩. વાર્તાના સમગ્ર અર્થની સ્વીકૃતિ પર.

વાર્તા સત્યાભાસ કે વાસ્તવિકતાનો ભ્રમ તો જ ઊભો કરી શકે જો વાર્તા-નાં બધાંજ ઘટક એકબીજા સાથે સંવાદિતા ધરાવતાં હોય. જયાં થીમ વિશે સ્પષ્ટતાથી ન કહેવાયું હોય ત્યાં પાત્ર અને કાર્ય દ્વારા થીમ અભિવ્યકત થાય એ જ રીતે પાત્ર કાર્ય દ્વારા અને કાર્ય પાત્ર દ્વારા વ્યાખ્યાયિત થાય છે. ઘટકોની આ સંવાદિતામાંથી કથાસાહિત્ય પોતાનું આગવું સત્ય ઊભું કરે છે. જે વિવેચકો કથાસાહિત્યને લક્ષામાં રાખીને રૂપરચનાની વાત કરે છે તેઓ આ સંદર્ભે જ કરે છે એમ આપણે માનવું પડે.

ઈતિહાસ અને કથાસાહિત્ય વચ્ચેનો તફાવત હજી વધુ સ્પષ્ટતાથી સમજી શકાય. ઈતિહાસ, જીવનકથા અને આત્મકથામાં આપણે સંદર્ભગત સત્ય (Truth of Correspondence)ના દર્શન કરીએ છીએ. આત્મકથા અને જીવનકથામાં ઈતિહાસની જેમ મોટાભાગે કશું ઉપજાવી કાઢવામાં આવતું નથી. અહીં ભરપુર પ્રમાણમાં દસ્તાવેજી સામગ્રી નિરૂપાય છે. તે રીતે તે ઈતિહાસની વધુ નજીક જાય છે. સાચો ઈતિહાસ હકીકતોને વફાદાર રહીને જ આલેખી શકાય છે. જીવનચરિત્ર તેના નાયકના જીવન સાથે સંવાદી હોય છે. ગાંધીજીના જીવનમાં બની જ ન હોય એવી કોઈ ઘટનાનું સ્થાન તેમની જીવનકથા કે આત્મકથામાં હોઈ જ ન શકે. પણ કથાસાહિત્યમાં સંભવી શકે. દા.ત. દ્વિરેફની વાર્તા 'જગજીવનનું ધ્યેય'-માં પાત્રો સાથે ગાંધીજીના સંવાદ આલેખાયા છે. ગાંધીજીના જીવનમાં આ પાત્રો આવ્યા જ હતાં ને તેમની વચ્ચે આ પ્રકારના સંવાદ થયા હતા એવું સાબિત કરવાની વાર્તામાં જરૂર નથી. કારણ કથાસાહિત્ય ઈતિહાસ-ની જેમ સંદર્ભગત સત્ય પર આધાર નથી રાખતું. એનું સત્ય કૃતિ અંતર્ગત <u>સમાયેલ</u> સત્ય છે. એટલે કૃતિ બહારના કોઈ તત્ત્વ સાથેની વફાદારીનો પ્રશ્ન જ નથી ઊઠતો. કૃતિની સંવાદિતાનું સત્ય એજ કથાસાહિત્ય નું અંતિમ સત્ય છે. અને આ સત્ય તો કૃતિનાં ઘટકોની પરસ્પરની સંવાદિતામાંથી જ પ્રગટે છે. જીવનકથા કે આત્મકથા સત્યની બાબતે ઈતિહાસની વધુ નજીક છે. પણ કથનકેન્દ્રની બાબતે આત્મકથા ઈતિહાસથી અલગ પડશે. જીવનચરિત્ર-ના કેન્દ્રમાં હંમેશા કોઈ એક વ્યક્તિ હોય અને તે હંમેશા ત્રીજા પુરુષ કથનકેન્દ્રથીજ આલેખાય. એ રીતે તે ઈતિહાસની વધુ નજીક જાય છે. પણ આત્મકથામાં હંમેશા પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્ર હોય છે. આટલા પૂરતી તે કથા-સાહિત્યની વધુ નજીક રહે છે. પણ આત્મકથાનો લેખક પોતાના જન્મ ની કે મૃત્યુની વાત કરી શકતો નથી. સ્થૂળ આત્મકથામાં નાયક પોતાની સ્મૃતિ ચારવર્ષથી આગળ ન વિસ્તારી શકે એટલે વર્ણવી પણ ન શકે. પણ

કથાસાહિત્ય આ નિયમને બાજુ પર મૂકે છે. 'અમે બધા' નો નાયક 'અને હું જન્મ્યો' કહીને શરૂઆત કરી શકે છે. આત્મકથાને જે બંધનો નડે છે તે કથાસાહિત્યને નથી નડતાં.

એક જમાનો હતો જયારે વાર્તા માત્ર ત્રીજાપુરુષના કથનકેન્દ્રથીજ કહેવાતી. આ સમયનો વાર્તાકાર ઈતિહાસકારનો પાઠ પણ ભજવતો હતો. પ્રથમપુરુષના કથનકેન્દ્રથી ઈતિહાસ લખવો અશકય છે. ઈતિહાસ અને કથનાત્મક સાહિત્ય-બંનેમાં વાર્તા પણ છે, કથક પણ છે. બંને વચ્ચે મુખ્યભેદ કથનકેન્દ્રનો છે. ઈતિહાસકારે પોતાની વાત હંમેશા ત્રીજાપુરુષ-માંજ કહેવી પડે તે કયારેય પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્રથી વાત ન કરી શકે. ઈતિહાસકારે વસ્તુલક્ષી ધોરણે જ વાત કરવાની હોય. તે કયારેય પોતાનો અવાજ પોતાના મંતવ્ય, માન્યતા રજૂ કરી શકે નહીં. તેણે માત્ર બની ગયેલી ઘટનાને તાટસ્થ્યપૂર્વક આલેખવાની છે. તે વીતી ગયેલા કાળની વાત કરી રહયો હોવાને કારણે ઘટનાના સ્થળકાળમાં પ્રવેશ કરી શકતો નથી. જો ઈતિહાસકાર પોતાના 'હું' નું સંપૂર્ણ વિગલન ન કરે, તાટસ્થ્ય ન જાળવે તો ઈતિહાસની વિશ્વસનીયતાનો પ્રશ્ન ઊભો થાય. 'હું' ના પ્રવેશની સાથેજ તટસ્થ વિગતોને બદલે અર્થઘટનો શરૂ થઈ જાય, જે આત્મકથનાત્મક બની રહેવાની પૂરી સંભાવના છે. ઈતિહાસ-કાર ઈતિહાસ આલેખતી વખતે એવું કયારેય ન કહી શકે કે 'મારી દૃષ્ટિએ અકબરના આ નિર્ણયો બરાબર ન હતા.'' એ તો તટસ્થ રહી માત્ર હકીકતોનું જ આલેખન કરી શકે. જરૂર પડયે કયાંક અર્થઘટન કરે તોય શકય તેટલા વસ્તુલક્ષી ધોરણે કરી શકે. આની સામે આપણે કથનાત્મક સાહિત્યને તપાસીએ તો તેના કથકને બધીજ સ્વતંત્રતા છે. તે પ્રથમપુરુષ કે ત્રીજાપુરુષના કથનકેન્દ્રથી વાત કરી શકે છે, સાક્ષીભાવે કે પાત્રના મુખે પણ વાત કરાવી શકે છે. આ કથનકેન્દ્રની પ્રયુકિતથી જ વાર્તાકાર ઈતિહાસકારથી જુદો પડે છે. અને આજ પ્રયુકિતથી વાર્તા બીજાં કથનાત્મક

સાહિત્યપ્રકારો સાથે સંબંધ બાંધી બેસે છે. પ્રથમપુરુષના કથનકેન્દ્રથી કહેવાતી વાર્તા આત્મકથા સાથે સંબંધ બાંધી બેસે છે તો ત્રીજા પુરુષના કથનકેન્દ્રથી કહેવાતી વાર્તા એક છેડે જીવનચરિત્ર સાથે તો બીજે છેડે ઈતિહાસ સાથે સંબંધ ધરાવે છે.

અહીં અનુઆધુનિક વિવેચકોને યાદ કરી લેવા પડે. આપણે એવી દલીલ કરીએ છીએ કે સર્જક તો પોતાના ગમા-અણગમા, પૂર્વગ્રહ-પક્ષાપાત-ટૂંકમાં પોતાનું આખું જગતસાથે રાખીનેજ લખે છે. તે પોતે જીવનનું અર્થઘટન કરતો જાય, પાત્ર ધ્વારા કરાવતો જાય ત્યારે અંગત કે પાત્રના પૂર્વગ્રહો તેમાં મળે એવું પણ બને. પણ ઈતિહાસકારને તો આપણે હંમેશા તટસ્થ નિરીક્ષક તરીકે જ ઓળખીએ છીએ. પણ અનુઆધુનિક વિવેચકો આ વિભાવના પર પ્રહાર કરે છે. નવ્યઈતિહાસવાદે આ માન્યતા પર આક્રમણ કર્યું. તેઓ ઈતિહાસકારની વસ્તુલક્ષિતાના સ્થાને તેની આત્મલક્ષિતાને પુરસ્કારે છે. ઈતિહાસ પણ સર્જનાત્મક બની શકે. લેખકનો અવાજ પૂર્વગ્રહયુકત હોઈ શકે એટલે ઈતિહાસ પણ પૂર્વગ્રહયુકત હોઈ શકે. વ્યવસ્થિત, કાર્યકારણને અનુસરતા ઈતિહાસને પણ આ અનુઆધુનિકો બાજુ પર મુકે છે. અહીં નિરૂપકના અવાજ સાથે ઈતિહાસ કલ્પનાશીલ બની બેસવાનો ભય છે જ.

કથાસાહિત્ય અને ઈતિહાસ વચ્ચે એરિસ્ટોટલ હજુ એક પાયાનો ભેદ તારવે છે.[૧૮] તેની દૃષ્ટિએ કથાસાહિત્ય અને ઈતિહાસ વચ્ચે પાયાનો તફાવત ઘટના સાથે કામ પાડવા બાબત રહેલો છે. એરિસ્ટોટલની દૃષ્ટિએ ઈતિહાસકારનું પાયાનું કામ માહિતી નોંધવાનું છે. આ ઘટનાઓ શા માટે બની, કેવી રીતે બની તે જાણવાની કે સમજવાની તેના પક્ષે કોઈ જરૂરિયાત નથી. પણ ઘટનાના આલેખન બાબત તેના પર એક બંધન છે. તેણે આ ઘટનાઓને રેખાચિત ઢબે, આનુપૂર્વીજમાંજ વ્યકત કરવી પડે. તે કદી પણ આ રેખાચિતક્રમને વેરવિખેર કરી વાત ન કરી શકે. આની સામે સર્જક

ઘટનાઓને પોતાની રીતે ગોઠવવા સ્વતંત્ર છે. આ ઘટનાઓની ગોઠવણી ધ્વારા તે એક સુસંગત ઘટકોવાળી સંવાદી કૃતિ સર્જવાની મથામણ કરશે. જરૂર પડશે તે ઈતિહાસની ઘટનાનો ઉપયોગ કરશે, પણ પોતાની વસ્તુ-સંકલના અલગવી રીતે ઘડી લીધા પછી તે આવી ઘટનાઓના ઉમેરા જરૂરિયાત પ્રમાણે કરશે. એટલે તો કુંતક પણ કહે છે કે, ''ઐતિહાસિક વસ્તુ લીધું હોય ત્યારે પણ, સૌંદર્ય સાધવા માટે કવિ જો સહેજ પણ ચારુત્વયુક્ત કલ્પિત વસ્તુ યોજી શકે તો તેથી પ્રકરણવક્રતા એવી તો ખીલી ઉઠે છે કે જેથી તે પ્રકરણ રસની પરાકાષ્ઠાએ પહોંચી આખા પ્રબંધના પણ જીવિતરૂપ બની જાય છે.'' ૧૯

ઈતિહાસ અને કથાસાહિત્ય વચ્ચેના અત્યાર સુધી ચર્ચેલ ભેદને એક દૃષ્ટાંતની મદદથી વધુ સ્પષ્ટ રીતે સમજી શકાશે.

સિધ્ધરાજ જયસિંહના રાજ્યશાસન દરમિયાન ખંભાત ઉદામહેતાના હાથમાં હતું. એ સમયગાળાનો એક પ્રસંગ 'ખંભાતનો ઈતિહાસ' માંથી જોઈએ તો :-

''વેપારને લીધે ખંભાતમાં અનેક દેશના અને અનેક ધર્મોના લોક વસતા હતા. સિધ્ધરાજ જયસિંહના સમયમાં ત્યાં એક ધાર્મિક હુલ્લડ થયું. કેટલાંક મુસલમાનો ત્યાં મસ્જિદ બાંધીને રહેતા હતા. પારસીઓ પણ ત્યાં સારી સંખ્યામાં હતા. આ બે કોમને કોઈ કારણથી ઝઘડો થયો. પારસીઓએ હિંદુઓને ચઢાવ્યા અને મુસલમાનો સાથે લઢાઈ થઈ. એમાં એંશી મુસલમાનો માર્યા ગયા, મસ્જિદને નુકસાન થયું અને એનો મિનારો તૂટી ગયો. ખતીબઅલી નામનો એક માણસ આ સમાચાર કહેવા પાટણ ગયો, પણ અમલદારોએ કંઈ દાદ આપી નહીં. એક વખત રાજા બહાર જતો હતો ત્યારે ઝાડ પાછળ ભરાઈ રહી ખતીબઅલીએ રાજાનો હાથી જોયો. અને બહાર આવી વિનંતી કરી, ફરિયાદ કરી તથા હિંદી ભાષામાં કવિતામાં એક અરજી આપી.

રાજાએ ખતીબઅલીને શહેરમાં રહેવા બંદોબસ્ત કર્યો અને પોતે ત્રણ દિવસ જનવામાંથી બહાર નહિ આવે માટે મંત્રીએ વહીવટ કરવો એમ કહી સાંઢણી પર બેસી એક રાત અને એક દિવસમાં ખંભાત પહોંચ્યો અને વેપારીનો પહેર-વેશ પહેરી શહેરમાં પેઠો. ત્યાં તપાસ કરતાં એને ખતીબઅલીનું કહેવું સાચું લાગ્યું, એટલે નિશાની ખાતર દરિયાના પાણીનો ઘડો ભરી પાટણ આવ્યો અને દરબાર ભરી ન્યાય આપવા બેઠો. ખતીબઅલીએ દરબારમાં ફરિયાદ કરી અને અમલદારોએ બચાવ કર્યો. રાજાએ પોતાની જાતે ખાત્રી કરી ખતીબઅલી ની ફરિયાદ ખરી છે એમ કહયું અને ખંભાત જઈ આવ્યાની નિશાની-માં દરિયાનું પાણી બતાવ્યું. એ પછી એણે મુસલમાનોને મસ્જિદ બાંધવા માટે પૈસા આપ્યા અને બીજી કોમોના બબ્બે આગેવાનોને બોલાવી સજા કરી. ધર્મ-ના કારણ માટે પ્રજામાં લઢાઈ ન થાય અને પ્રજા સુખશાંતિમાં રહે એ જોવાની રાજાની ફરજ છે એમ સિધ્ધરાજે જાહેર કર્યું. એ મસ્જિદ અને મિનારો માળવાના રાજાની ચઢાઈ વખતે પાછા નાશ પામ્યા. તે સૈયદ શરફ તમીને ફરી બંધાવ્યા!'[૨૦]

ક.મા. મુનશીની 'ગુજરાતનો નાથ' વાંચનાર દરેક વાચક આ પ્રસંગથી માહિતગાર હશેજ. 'ગુજરાતનો નાથ' ના ૧૩-૧૪ પ્રકરણમાં આવતા આ પ્રસંગને જરા તપાસીએ[૨૧]

આ બંને પ્રકરણોમાં આવતા પ્રસંગોમાં ખતીબુ નામના યવનની કાક સાથે ખંભાતમાંજ મુલાકાત થાય છે. ખતીબને ન્યાય મળે તે કથા ૧૬માં પ્રકરણ-માં આવે છે. 'રાજ્યસભા' નામના આ પ્રકરણમાં જયદેવ, ત્રિભુવનપાલ, કાક વગેરે રાજ્યસભામાં જવા તૈયાર થાય છે ત્યારે મુંજાલ મહેતા પ્રવેશીને કહે છે,

'' અરે પણ હા, મહારાજ ! જો પેલી ખંભાતની વાત આજે છેડવાનો વિચાર હોયતો જરૂર કરજો.''

'' કેમ ?'' પોતાની બધી હોશિયારી પર પાણી ફરતું જોઈ જયદેવ મહારાજે પૂછયું.

'' કાકની વાત સાચી છે. ઉદામે પેલા યવનને કેદ કરી રાખ્યો હતો.''

'' તમે કેમ જાણ્યું ?'' આશ્ચર્ય પામી રાજાએ પૂછયું.

''આપણે પાંચાળ હતા ને ત્રિભુવને મને વાત કહીકે મેં તરત ખતીબને તેડવા માણસ મોકલ્યો હતો. તે મલેચ્છ આજે આવ્યો છે. બહાર ઊભો છે, ઊભા રહો, હું એને અંદર મોકલું.''

આજ પ્રકરણમાં જયદેવ ખતીબનો ન્યાય તોળે છે ત્યારે ઉદાને ડરાવવા માટે કહે છે, ''મે પોતેજ તપાસ કરી છે.''

'' મહેતાજી ! ખંભાતનો રાજ્યવહીવટ આવો ચાલે છે તેનો મને ખ્યાલ નહોતો.'' રાજાએ પાછું મુંજાલને કહેવા માંડયું,

''મારા રાજ્યમાં બધા સલાહશાંતિથી રહી શકે એ પ્રમાણે મારે શાસન ચલાવવું જોઈએ. ખંભાતના બ્રાહ્મણોથી માંડી દરેક નાતના અગ્રેસરોએ મળી લાખ ટંકા આને આપવા અને એની જાતના બધાનાં ઘરબાર ફરીથી બાંધી આપવા. આ ખંભાતને શિક્ષા..... ''

અહીં કેટલાંક રસપ્રદ તારણો નીકળે એમ છે. ક.મા. મુનશીએ એક રંજક નવલકથા લખવા ઈતિહાસની ઘટનાઓ આશરો જરૂર લીધો છે, પણ એમાં પોતાને જરૂરી લાગ્યા તેવા અને તેટલા કલ્પનાના રંગો પણ પૂર્યા છે. ઈતિહાસકારે માત્ર અહેવાલ આપવાનો છે, જયારે સર્જક સર્જન કરે છે. એટલે મૂળ વાત અહીં એની એ જ રહે છે. પણ પાત્રોના મહત્ત્વ પ્રમાણે, વસ્તુસંકલનાની જરૂરિયાત પ્રમાણે કથાસાહિત્યનો લેખક પોતાને જરૂરી લાગે તે ફેરફારો કરતો રહે છે. અહીં જયદેવના બદલે મુંજાલ ખતીબને તેડી મંગાવે છે. કાક જયદેવ કરતાં પણ વધુ મહત્ત્વ

ધરાવે છે એ પણ અહીં જોઈ શકાય છે. તો સામા પક્ષે આ ઈતિહાસના લેખક પણ હકીકત બયાન કરતા કરતા 'રાજા ત્રણ દિવસ જનાનામાંથી બહાર નહીં આવે માટે મંત્રીએ વહીવટ કરવો' જેવી કથાસાહિત્યની સાવ નજીક જઈ પહોંચતી વાત લખી બેસે છે. એટલેજ આપણે આગળ નોંધી ગયા કે વર્ણપટના બે છેડા શુધ્ધ ઈતિહાસ અને શુધ્ધ કલ્પના માત્ર આદર્શ જ છે.

::::::::::::::::::::::::::::::::::

૧.૪ :

ફેકટ અને ફિકશન વચ્ચેનો સંબંધ આપણે જોયો. ઈતિહાસ અને કથા-સાહિત્ય વચ્ચેનો સંબંધ પણ વિગતે જોયો. ફરી એક વાર એનો એ પ્રશ્ન જરાક જુદી રીતે વિચારીએ કથનાત્મક સાહિત્ય એટલે શું ? તે અકથનાત્મક સાહિત્યથી કઈ રીતે જુદું પડે છે ?

''ગઈ કાલે મુંબઈમાં થયેલા શ્રેણીબધ્ધ બોંબધડાકા'' એવા છાપાના અહેવાલને આપણે 'નેરેટિવ' કહીશુ, પણ 'નેરેટિવ ફિકશન' નથી કહેતા. કોઈ નિબંધમાં જો અંધારી રાત્રિનું વર્ણન આવે તો તે સર્જનાત્મક ગદ્યનો નમૂનો બને, પણ 'સરસ્વતીચંદ્ર' માં અંધારી રાત્રિનું વર્ણન શા માટે ફિકશન બન્યું ? 'નેરેટિવ' સંજ્ઞાની અતિવ્યાપ્તિથી બચવા આપણે સર્જકની કલ્પનાથી આલેખાતા કથનમૂલક સાહિત્ય માટે 'નેરેટિવ ફિકશન' સંજ્ઞા વાપરતા થયા. છાપાનો અહેવાલ કદાચ પચાસ-સો વર્ષ પછી ઐતિહાસિક ઘટના બની શકે. પણ આપણે આજે તે સમસામયિક ઘટનાને વાર્તા તરીકે નથી ઓળખાવતા.એરિસ્ટોટલ કહે છે તે રીતે તેની સાથે માનવી સંકળાયેલ નથી. ચરિત્ર વગર કાર્ય કઈ રીતે સંભવે ? કારણ કૃતિગત સત્ય તો પાત્ર, કાર્ય અને અર્થની સંવાદિતા પર આધારિત છે. એટલે છાપાની ઘટનાને આપણે 'નેરેટિવ' કહીશું, નિબંધના વર્ણનને પણ 'નેરેટિવ' કહીશું. એની સાથે પાત્ર સંકળાયતો જ એ 'નેરેટિવ ફિકશન' કહેવાય. વળી 'નેરેટિવ' તો બીજા માધ્યમ ધ્વારા પણ વ્યકત થઈ શકે, પણ 'નેરેટિવ ફિકશન' માત્ર શબ્દના માધ્યમથી જ અભિવ્યકત થઈ શકે.

શ્લોમિથ રિમન કેનન નેરેટિવ ફિકશનની વ્યાખ્યા આપી તેનાં અનિવાર્ય લક્ષણોની ચર્ચા કરે છે.[૨૨]

'નેરેટિવ ફિકશન એટલે ઉપજાવી કાઢેલી (કાલ્પનિક) ઘટનાઓનું ક્રમિક કથન. અહીં કથન શબ્દ દ્વારા આટલું સૂચવાય છે.

(અ) કથન એટલે પ્રત્યાયન પ્રક્રિયા. અહીં કથન 'સંદેશ' નું સ્થાન લે છે. આ સંદેશો વકતા દ્વારા શ્રોતા સુધી પહોંચે છે.

(બ) આ સંદેશ પહોંચાડવા માટે પ્રયોજાતા માધ્યમનું શાબ્દિક સ્વરૂપ કથનાત્મક સાહિત્યને સિનેમા, નૃત્ય જેવાં બીજાં માધ્યમોના કથનથી અલગ પાડે છે.

(ક) કથન વાસ્તવિક અને કાલ્પનિક બંને પ્રકારનું હોઈ શકે.

(ડ) કથનાત્મક સાહિત્યનાં ત્રણ પાસાંમાંથી વાચક તો માત્ર કૃતિના સીધા પરિચયમાં આવે છે. તે કૃતિ દ્વારા જ વાર્તા અને વાર્તાના કહેનારનો પરિચય પામે છે. કથનાત્મક કૃતિ નીચેનાં બે પાસાંથી આપોઆપ વ્યાખ્યાયિત થશે.

- જયાં સુધી તેમાં વાર્તા ન આવે ત્યાં સુધી તેને નેરેટિવ ન કહેવાય.
- અને કહયા અથવા લખ્યા વગર તે કૃતિ ન બની શકે.

રોબર્ટ શોલ્સ અને રોબર્ટ કેલોગ 'નેરેટિવ' માટે બે શરત મૂકે છે ૧.વાર્તા ૨. વાર્તા કહેનારની હાજરી.[૨૩] નાટકને તેઓ કથક વગરની વાર્તા કહે છે.

માઈકલ ટુલાનની દૃષ્ટિએ પણ 'નેરેટિવ' માં કથક અનિવાર્ય છે. કથક અને શ્રોતા બંનેની હાજરી આ પ્રત્યાયનમાં તેને જરૂરી લાગે છે.[૨૪]

જેવી રીતે રોબર્ટ શોલ્સ - રોબર્ટ કેલોગ ફિકશન સંજ્ઞામાં ટૂંકી વાર્તા-નવલકથા ઉપરાંત આત્મકથા-જીવનકથાનો પણ સમાવેશ કરે છે, તે રીતે ટુલાન, કેનન જેવા અનુઆધુનિક વિવેચકો 'નેરેટિવ' સંજ્ઞાને અતિ વ્યાપક બનાવીને આપણી સમક્ષ રજૂ કરે છે. કેટલાક અનુઆધુનિક વિવેચકો કોઈ પણ મુદ્રિત શબ્દને સાહિત્ય તરીકે ઓળખી શકાય એવી અતિ વ્યાપક વ્યાખ્યા આપે છે. સાહિત્યની અતિ વ્યાપક વ્યાખ્યાની જેમ જ રોલાં બાર્થ 'નેરેટિવ' ની અતિ વ્યાપક વ્યાખ્યા આપતાં તેની સર્વવ્યાપકતા દર્શાવે છે.[૨૫]

૧.૫ :

'નેરેટિવ' માંથી 'નેરેટિવ ફિકશન' કઈ રીતે બને ? કલીન્થ બ્રૂકસની દૃષ્ટિએ કથા અને કથક તો હોય જ, પણ એ ઉપરાંત વાર્તામાં કશુંક બનવું જોઈએ. એટલે કે બ્રૂકસની દૃષ્ટિએ કથાસાહિત્યના પાયામાં કાર્ય (action) છે. એરિસ્ટોટલ કહે છે તે પ્રમાણે કૃતિના અર્થ ને પ્રગટાવવા માટે કાર્ય કરનાર પાત્ર પણ હાજર હોવું જોઈએ. એરિસ્ટોટલની દૃષ્ટિએ કાર્ય એટલે પ્રવૃત્તિ નહીં પણ પ્રક્રિયા.[૨૬]

No change-No story એ નિયમ મુજબ વાર્તામાં કંઈક બનવું તો જોઈએ, કશુંક થવું તો જોઈએ જ. જે બને છે તે કોઈક દ્વારા બને છે. અને આ કોઈક એટલે પાત્રો દ્વારા બનતી ઘટનાઓની યોગ્ય ગોઠવણીથી વસ્તુસંકલના આકાર લે છે. આ રીતે બીજાં ઘટકોની વાત ન કરીએ તો પણ વસ્તુસંકલના, ચરિત્રચિત્રણ અને એ બંનેને પ્રગટ કરનાર માધ્યમ મહત્ત્વના પુરવાર થાય છે. એરિસ્ટોટલના હાર્ડિસનની ટીકાવાળા નવા અનુવાદને આધારે હવે આપણે કહી શકીશું કે એરિસ્ટોટલ જયારે ટ્રેજેડીનાં બધાં જ ઘટકોમાં વસ્તુસંકલનાને પ્રાધાન્ય આપે છે ત્યારે તેના

મનમાં ચરિત્રચિત્રણનું મહત્ત્વ ઓછું ન હતું. પરંતુ વસ્તુસંકલનાને એણે વ્યાપક ભૂમિકાએ ગ્રહણ કરીને ચરિત્રચિત્રણનો સમાવેશ પણ એમાં કરી લીધો હતો. એટલે જ્યારે હેન્રી જેમ્સ એમ કહે કે વસ્તુસંકલના અને ચરિત્રચિત્રણ એકબીજાને પૂરક બને છે ત્યારે એ કથન એરિસ્ટોટલની વિચારણા કરતાં ખાસ જુદું પડતું નથી. અર્વાચીન કથાસાહિત્યમાં માનવીનું મહત્ત્વ વિશેષ અંકાતું ગયું એનાં ઐતિહાસિક, સાંસ્કૃતિક કારણો પણ છે. નિયતિ, ઈશ્વર જેવી વિભાવનાઓને સ્થાને ધીમે ધીમે માનવીની વધારે બળવત્તર વિભાવના પ્રગટતી જોવા મળી. અને એને પરિણામે માનવીનું આલેખન હવે વધારે મહત્ત્વનું બન્યું. વળી અર્વાચીન થી આધુનિક સમય સુધીમાં આવતાં આ આલેખન વધુ સંકુલ બનતું જાય છે. પરિણામે કાર્ય, ચરિત્ર પરસ્પર સંકળાવા તો માંડયા, પરંતુ સાથે સાથે આધુનિક કળામીમાંસાએ માધ્યમ પર મૂકેલા ભારને પરિણામે ટૂંકી વાર્તામાં હવે ભાષાનું પણ મહત્ત્વ સ્વીકારાયું. અને આપણી હવે પછીની ચર્ચા પરથી એ સ્પષ્ટ થશે કે ભાષા, ચરિત્ર અને કથનકેન્દ્રના પ્રશ્નને અલગ પાડી ન શકાય, એટલી હદે પરસ્પરાવલંબી છે.

ટૂંકમાં કહીએ તો કાર્યની સાથે ઘટના અને પાત્ર બંને સંકળાયેલ છે. હવે ધારી લો કે કાર્ય હોય, પાત્ર હોય, આરંભ-મધ્ય અને અંત પણ હોય, પણ જો એ કાર્ય પાછળ કોઈ હેતુ ન હોય તો તેને માત્ર ગદ્યખંડ કહીને અટકી જવું પડે, તેને કથાસાહિત્ય નહીં કહી શકાય. કાર્ય કોણે કર્યું એટલું જ મહત્વનું નથી, શા માટે કર્યું તેનું પણ એટલું જ મહત્વ છે. ગમે તેવી સાહસકથા કે જાસૂસી કથાના લેખકે પણ આ શરત તો સંતોષાવી જ પડે. પાત્રો જે કાર્ય કરે એ પાછળ કંઈક કારણ તો હોવું જ જોઈએ. એટલે કે પાત્ર અને કાર્ય વચ્ચે કાર્યકારણનો અથવા કોઈક પ્રકારનો સંબંધ તો હોવો જ જોઈએ.

આપણે જોઈ શકીએ છીએ કે કાર્યની સાથે પાત્ર, ઘટના, હેતુ, વાર્તાની ગતિ અને તેને પરિણામે આવતાં પરિવર્તન બધું જ સંકળાયેલ છે. ટૂંકી વાર્તામાં સમયનો પ્રલંબ પટ શક્ય નથી કે પાત્રોનાં ટોળાને પણ અવકાશ નથી. ટૂંકી

વાર્તામાં એકાદ પાત્રના જીવનના એકાદ ખંડમાં બની ગયેલી ઘટના અને પરિણામે પ્રગટતા પરિવર્તનોનું આલેખન થતું હોય છે. દા.ત. દ્વિરેફ ની 'મુકુંદરાય'. અહીં માત્ર સવારથી રાત સુધીના સમયપટ પર આકાર લેતી ઘટનાઓ આલેખાઈ છે. પણ મુકુંદરાયના પ્રવેશ પહેલાંની અને પછીની પરિસ્થિતિમાં આસમાન જમીનનો તફાવત છે. પાત્રોની મન:સ્થિતિ અને સંબંધોનું સ્વરુપ સાવ પલટાઈ ગયા છે. જો કે આના પરથી એવો નિર્ણય ન બાંધી શકાય કે ટૂંકી વાર્તામાં લાંબો સમયપટ શકય જ નથી. દ્વિરેફની જ વાર્તા 'ખેમી' માં સમયનો પટ ઘણો પ્રલંબ છે. જો કે આની સામે પાત્રમાં કોઈ ખાસ પરિવર્તન નથી આવતું. લગ્ન પહેલાં, તેમ જ વિધવા થયા પછીની ખેમીનું વ્યકિતત્વ નથી પલટાયું , પણ જયંત ખત્રીની ' તેજ, ગતિ અને ધ્વનિ' ના પ્રલંબ પટ પર બનતી ઘટનાઓ સાથે કસ્તુરનું સંકુલ માનસ કંઈક પલટાઓ લેતું દેખાય છે.

કાર્ય માટેની ઘટનાઓ કેવી હોવી જોઈએ ? સ્થૂળ કે સૂક્ષ્મ ? ભારેખમ કે હળવીફૂલ ? સુરેશ જોષીની 'પદભ્રષ્ટ' વાર્તાનો નાયક લાભશંકર માત્ર ત્રણ જ ડગલાં ભરી ખુરશી પર બેસે તેને પણ કાર્ય કહેવાય અને ઈશ્વર પેટલીકરની 'લોહીની સગાઈ' ના અમરતકાકી ગાંડા થઈ જાય તો તેને પણ કાર્ય કહેવાય. ~~અને ઈશ્વર પેટલીકરની 'લોહીની સગાઈ' ના અમરતકાકી ગાંડા થઈ જાય તો તેને પણ કાર્ય કહેવાય.~~ એટલે એવું કહી શકાય કે ઘટનાના વજન સાથે કાર્યને કોઈ સંબંધ નથી. ગમે તેવી ભારેખમ ઘટના પણ ટૂંકી વાર્તા માં નિર્વાહ્ય બની શકે, શરત માત્ર એટલી જ કે એ ઘટનાના ભારેખમપણાને તેના સર્જકે અનિવાર્ય બનાવી આપવું પડે. આ માટે પ્રયોજાતી યુકિત-પ્રયુકિતમાંની એક મહત્ત્વની પ્રયુકિત છે, 'કથનકેન્દ્ર' નો ઉચિત ઉપયોગ. આ પ્રયુકિતને કારણે વાર્તા ઘટનાના ભારણમાંથી કે સામગ્રીના અતિરેકમાંથી બચી જાય છે. દા.ત. મધુ રાયની વાર્તા 'વટલાવવાનો એક કિસ્સો' માં સર્વજ્ઞની બદલે પ્રથમ પુરુષ કથનકેન્દ્રથી વાર્તા કહેવાઈ હોત તો ઘણી વણજોઈતી

સામગ્રી પર મર્યાદા લાદી શકાઈ હોત. માત્ર મધુ-રાય જ નહીં, બીજા ઘણા બધા વાર્તાકારો સામગ્રી પર નિયંત્રણ રાખી જ શકતા નથી. ચુનીલાલ મડિયાની મોટા ભાગની વાર્તાઓમાં સામગ્રીના ઢગલા છે. તેઓ બહુ ઓછી વાર્તાઓમાં ત્રીજા પુરુષના કથનકેન્દ્ર સિવાયનું કેન્દ્ર પ્રયોજે છે, કારણ કે આ પ્રયુક્તિ તેમને આવી અમર્યાદ છૂટ આપી શકે છે. જો કે ત્રીજા પુરુષના કથનકેન્દ્રનો ઉપયોગ આ રીતે આપોઆપ લેખકનો બચાવ કરવાની ભૂમિકા સંપડાવી નથી આપતો. અહીં પણ તિરસ્કાર-પુરસ્કારનો વિવેક તો પ્રયોજવો જ પડે છે.

૧.૬:

કથાસાહિત્ય નું સત્ય વાસ્તવિકતાથી અલગ હોય છે. કૃતિનું સત્ય એટલે સંવાદિતાનું સત્ય, જે માત્ર કૃતિમાંથી જ શોધવાનું છે. સાહિત્યકૃતિને સ્વાયત્ત કૃતિ તરીકે ઓળખાવી પણ તેનો અર્થ એવો ન થાય કે બાહય જગત, વાસ્તવિકતા સાથે તેને કશો સંબંધ નથી. કથાસાહિત્ય અને નાટયાત્મક સાહિત્ય તો આ બાહય વાસ્તવ સાથે વધારે સંકળાયેલા હોય છે. એ જ કારણે નાટક, નવલકથાને ઘણી વાર 'Gross Structure' કહેવામાં આવે છે. પણ સર્જક બાહય વાસ્તવ સાથે સંબંધ બાંધવા કરતાં વધુ સંકુલ સંબંધ કૃતિના આંતરજગતમાં બાંધે છે. આ આંતરસંબંધ કૃતિના વિશિષ્ટ સત્ય તરીકે ઓળખાય છે. એટલે જ આપણે આગળ નોંધી ગયા કે સાહિત્યકૃતિને સંદર્ભગત સત્ય સાથે સંબંધ નથી. એનું સત્ય તે સંવાદિતાનું સત્ય છે. કૃતિની સફળતા – નિષ્ફળતા આ સંવાદિતા સાથે સીધી જ જોડાયેલી છે. પાત્ર, કાર્ય, પાત્રગત, ઊર્મિ, ભાષા અને કથનકેન્દ્ર આ બધાં જ ઘટકો ની સંવાદિતા વગર કૃતિ પોતાનો પ્રભાવ ન પાડી શકે. કથનાત્મક સાહિત્યમાં આવું આગવું સત્ય પ્રગટાવવા માટે સર્જક જે યુક્તિ-પ્રયુક્તિઓ પ્રયોજે છે તેમાં એક મહત્ત્વની યુક્તિ કથનકેન્દ્રના ઉપયોગની છે. એના કોઈ વિશિષ્ટ ઉપયોગથી કૃતિ ઈતિહાસ, જીવનચરિત્રને બદલે સર્જનાત્મક કૃતિ તરીકે સ્વીકૃતિ પામે છે.

કલીન્થ બૂકસ કૃતિના સંવાદી સત્ય પર વધુ પડતો ભાર મૂકે છે. પાત્ર અને કાર્ય સાથે મળીને કૃતિનો અર્થ પ્રગટાવતા જ હોવા જોઈએ એવું તે ભારપૂર્વક જણાવે છે. પણ રોબર્ટ શોલ્સ એક ડગલું આગળ ચાલી આ બંનેના સમન્વયની વાત કરે છે. તે કહે છે, કૃતિનો અર્થ એટલે કૃતિ અને વાસ્તવ જગત વચ્ચેનો સંબંધ. આ બે જગત વચ્ચેના આદાનપ્રદાનમાંથી જ કૃતિનો અર્થ નીપજે. સંદર્ભગત સત્ય અને સંવાદિતાના સત્ય વચ્ચેની ક્રિયા-પ્રતિક્રિયામાંથી જ આ અર્થ નીપજવાનો. એરિસ્ટોટલના મત મુજબ તો બાહય જગતમાં જે નથી તે બધું જ યોગ્ય ટેકનીકની મદદથી કૃતિમાં લાવી શકાય. એટલે જ ઈતિહાસમાં કે વ્યવહારમાં લીલો ઘોડો ન મળે, પણ વાતમાં-કલ્પનામાં આ શકય છે. કારણ કલાકાર શકય એવી અસંભવિતતા નું નિરુપણ કરે છે માટે કળાકૃતિમાં અસંભવિત સત્યને પણ સ્થાન મળી શકે છે. પણ બાહય જગત અને કૃતિના જગતની વાસ્તવિકતા અથડાય ત્યારે ? પ્રશ્ન પ્રતીતિકરતાનો નથી પણ આ બે જગત એકમેકની પડખે મૂકાય ત્યારે શું નિષ્પન્ન થાય તે પ્રશ્ન છે. બંને જગત અપૂર્ણ હતાં. એકમેકની પાસે આવવાથી નવા પ્રકારનું જ્ઞાન નિષ્પન્ન થયું જેને આપણે અર્થ કહયો.

::::::::::::::::::::::::::

૧.૭ :

કથાસાહિત્યને સામાન્ય રીતે ભ્રાંતિ, મેઈક બિલીવ સાથે સાંકળવામાં આવે છે. પણ ખરેખર તો તેનો સત્ય સાથેનો બહુ જ નિકટનો સંબંધ છે. એટલે જ કલીન્થ બૂકસ કથાસાહિત્યને 'મેઈક બિલીવ' માનનારાઓને ચેતવે છે. ફિકશન ફેકટનો ઉપયોગ કરે છે, પણ પોતાની જરુરિયાત પ્રમાણે, સામગ્રીના રૂપાંતરણના નિયમનેવશ વર્તીને. "It is make-believe only in so far as it does not claim that the particular persons or events of which it treats are historically real." 27

આમ, ફિકશનનો પ્રાથમિક સંબંધ 'મેઈક બિલીવ' સાથે નહીં પણ 'સત્ય' સાથે છે. પણ આ સત્ય સંદર્ભગત સત્ય નથી, સંવાદિતાનું સત્ય છે, જેની શોધ આપણે કૃતિમાંથી જ કરવાની છે. આમ જોવા જઈએ તો જીવનચરિત્ર આત્મકથા, ડાયરી, ઈતિહાસ કે વૃત્તાંતનિવેદન બધામાં વાસ્તવિક સત્ય હોવાનું પણ સાહિત્યકૃતિનું સત્ય આ વાસ્તવિક સત્યથી અલગ પડવાનું સર્જકચેતનામાંથી પસાર થતી આ સામગ્રી વિલક્ષણ રૂપ ધારણ કરી પોતાનું આગવું સત્ય ઊભું કરે છે.

સર્જક માનવીએ વાસ્તવમાં શું કર્યું છે તેની વાત નથી કરતો. માનવી શું કરી શક્યો હોત, તે શું કરી શકે, તેની વાત કરે છે. સર્જકનું સત્ય વિગતો- માં નથી છુપાયેલું, તેનું સત્ય પાત્રોમાં પડેલું છે. લેસિંગ કહે છે : ''સર્જક, ચરિત્રો ધ્વારા સાકાર થતી ઘટનાઓ એકમાંથી અનિવાર્યપણે બીજીને જન્માવે એ રીતે યોજવા મથે, દરેક પાત્રના વ્યક્તિત્વને અનુરૂપ લાગણીઓ નિરૂપે અને આ લાગણીઓને એવા ક્રમિક તબક્કાઓમાંથી પસાર કરાવે છે કે તમને એ ગતિ સાવ સ્વાભાવિક અને નિયમિત જ લાગે. કૃતિનાં અવિનાભાવી ઘટકો- માંથી પ્રગટ થતા કળાગત સત્યથી થયેલો ચર્ચાનો આરંભ છેવટે તો સત્યના પ્રભાવમાં પરિણમે છે. સર્જક પોતાનું વિશ્વ વધુ તાર્કિક અને વધુ સંવાદી બનાવે છે અને એ રીતે પ્રકૃતિસર્જિત વિશ્વનું તે સાચું પ્રતિનિધિત્વ કરે છે.

કવિ પ્રાથમિક કક્ષાના સત્યનો અસ્વીકાર કરે છે, પણ આમ કરવા પાછળનો હેતુ વધુ ઉચ્ચ સત્ય પામવાનો છે. અને એ સત્ય સૌન્દર્ય સિવાય બીજું કશુંજ નથી. કવિ વસ્તુઓ જેવી છે તેવી જ સર્જવા માગતો નથી પણ જ્યાં વિરોધાભાસ ન હોય, પરસ્પર વિસંવાદિતા ન હોય, જ્યાં કાર્યકારણ અત્યંત સામર્થ્યપૂર્વક સિધ્ધ થયા હોય, બીજા શબ્દોમાં તર્કાશ્રિત જગતનું જેને કળાની ભાષામાં સંવાદિતા કહેવામાં આવે છે- નિર્માણ કરવા ઈચ્છે છે

નાના પાયા પર પરમ પ્રતિભાશાળીનું અનુકરણ કરવા માટે કવિ આ પ્રવર્તમાન જગતના અંશો લે છે, તેમને અવળાસવળા કરે છે, સંકોચે છે, વિસ્તારે છે જેથી કરીને પોતાની સમગ્રતા પ્રગટી શકે અને પોતાના હેતુઓ અનુસાર ગોઠવી શકાય. અને કવિ જ્યારે કૃતિગત સંવાદિતા સંપૂર્ણપણે પ્રગટાવે ત્યારે તે મહાન્ સત્ય પણ સાથે સાથે પ્રગટાવે છે.આને જ કૃતિઅંતર્ગત સાદૃશ્યાભાસ કહેવામાં આવે છે.''[૨૮] લેસિંગની આ ચર્ચા દેખીતી રીતે જ એરિસ્ટોટલ પર આધારિત છે.

સર્જક પોતાના સત્યને શોધવા માટે સ્થૂળ વાસ્તવને કળા વાસ્તવ-માં રૂપાંતરીત કરે છે. દા.ત. બધા લોટરી ખરીદનારા દિવાસ્વાનો જુવે છે તે હકીકત છે, આપણા બધાનો આ અનુભવ છે. પણ આ સ્થૂળ વાસ્તવ-ને કળાકૃતિમાં રૂપાંતરિત કરવા સર્જક શું કરે છે ? સર્જક આ સામાન્ય ઘટનાને પોતાના ચિત્તમાં બીજરૂપે આવિષ્કાર કર્યા પછી તેમાં વિશિષ્ટ ફેરફાર આદરે છે. ઘટનાનું સત્ય જળવાઈ રહે તે માટેના જરૂરી વધારા-ઘટાડા કરશે અને એક નવી જ લાગતી ઘટનાને આકાર આપશે. ક્યારેક મૂળ સત્યને નિરૂપવા તે અવાસ્તવિક લાગે તેવાં પાત્રો, આકસ્મિક ઘટનાઓ પણ ઉમેરતો રહેશે. અને આ બધાના સંયોજનથી પોતાને અભિપ્રેત એવું આગવું સત્ય પ્રગટાવશે. હર્ષદ ત્રિવેદી, 'પ્રાસન્નેય'નોંધે છે તેમ, '' સામાન્ય માનવીની જેમ સ્થૂળ ભૂમિકાએ બનેલી ઘટનાની બીજાને માત્ર માહિતી આપવાની હોત તો કલાકારે પોતાની શકિત ધ્વારા સ્થૂળથી ભિન્ન એવી નૂતન ઘટના, સંકલના ઉપજાવી ન હોત. એનો આશય અમૂર્ત સત્યને મૂર્ત અને અનન્ય રૂપરચનાને રૂપે સિધ્ધ કરવાનો હોય છે.'' [૨૯]

ચેખોવ જેવો સર્જક 'લોટરી' વાર્તામાં આપણાં બધાના વાસ્તવ-જીવનના અનુભવને રૂપાંતરિત કરીને રજૂ કરે એટલું જ નહીં પણ આ નિમિત્તે માનવમનનાં શક્ય તેટલાં ઊંડાણને તાગે છે. જે લોટરી હજુ લાગી નથી

તેના વિચારમાત્રથી પતિ-પત્નીના જીવનમાં જે ઝંઝાવાત પ્રગટે છે તે આજ સુધીના પરસ્પર પ્રત્યેના અસંતોષ, અવિશ્વાસને સપાટી પર લાવી મૂકે છે. 'લોટરી' માટેનાં દિવાસ્વાનો જોવાની આપણી વાસ્તવિકતા જે પ્રભાવ નથી પાડતી તે પ્રભાવ આ વાર્તા ઊભો કરી શકે છે. સમયના ટૂંકાગાળામાં બની ગયેલી આ ઘટના પાત્રોનાં જીવન બદલી નાખે છે.

વાર્તાકાર ઘણીવાર કેફિયત આપતાં નોંધે છે કે તેમને આ વાર્તાનું સંવેદન અહીંથી મળ્યું. પણ આ તો આરંભબિંદુ છે.એના પર ઈમારત બાંધવાની હજુ બાકી રહે છે. આપણે ત્યાં ધૂમકેતુ, દ્વિરેફ વગેરે એ વાર્તાના બીજ ક્યાંથી મળ્યા તેના જે ખુલાસાઓ આપ્યા તે વાર્તાને ઉપકારક કેમ ન નીવડયા ? ઈશ્વર પેટલીકરે પણ કહ્યું હતું કે 'લોહીની સગાઈ' તેમને ગાડીના ડબ્બામાંથી પ્રાપ્ત થઈ. પણ તેથી શું થઈ ગયું ? વાર્તા ગમે ત્યાંથી મળે, પણ વાર્તા બનાવવા જે ગાંઠનું ઉમેરાય તે સંવાદી, વિશ્વસનીય લાગવું જોઈએ. એટલે કે મહત્ત્વ સામગ્રીનું નથી. સર્જકતા સામગ્રીના રૂપાંતરમાં રહેલી છે. સર્જક આપણી આસપાસ બનતી ઘટનાઓનો ઉપયોગ કરી શકે છે. રોજબરોજની, વાસ્તવિક ઘટનાઓને સર્જક પોતાની કૃતિમાં સ્થાન આપતો જ આવ્યો છે. પણ આ વાસ્તવના સત્યની પસંદગી સાથે જ તે સામગ્રી બની જાય છે. એટલે હવે સામગ્રીના રૂપાંતરનો નિયમ જો સર્જક ન પાળે તો કાં અહેવાલ બને કાં તો ગદખંડ બને પણ વાર્તા તો ન જ બને. દા.ત. રાતના અંધારામાં, કોઈ નાના ગામડાંના રેલ્વેસ્ટેશન પર એકલદોકલ મહિલા રહી ગઈ હોય, તેની પર કોઈ નરાધમ બળાત્કાર કરે, પરિણામે તે મૃત્યુ પામે તેનું બાળક પણ મરી જાય એવી ઘટના આપણને અવારનવાર છાપામાં વાંચવા મળે છે. આ જ ઘટનાનો ઉપયોગ કરી ચુનીલાલ મડિયા 'કાળી રાત, કાળી ઓઢણી, કાળી ચીસ' નામની વાર્તા લખે છે. પણ સામગ્રી કાંચા ગઠ્ઠારૂપે જ રહી જવાને કારણે વાર્તાનો પિંડ જ નથી બંધાતો. પરિણામે વાર્તા કિસ્સા કે અહેવાલથી આગળ વધી શકી નથી.

31

આપણી આસપાસની બીજી એક વાસ્તવિકતા છે કોલગર્લ. જેને તમે રોજ જોતા હો, ઓળખતા હો એવી છોકરી કોલગર્લ હોઈ શકે ? આવું થવું તે આપણી વાસ્તવિકતા છે. આ જ વાસ્તવને વિષય બનાવતો સર્જક જો આ નિમિત્તે સસ્તી ચમત્કૃતિમાં સરી જાય તો વાર્તા ન બને. પણ આવા આંચકા માટે જો તે વાચકને ધીરે ધીરે તૈયાર કરતો જાય તો એક ઉત્તમ વાર્તા બની શકે, તેનું ઉદાહરણ ઈવાન બુનિનની વાર્તા 'એક સો રૂપિયા' છે. ઈવાડેવ 'કોલગર્લ'માં જે નથી કરી શકયા તે ઈવાન બુનિન કરી શકયા છે. અંતિમ વાકયથી સમગ્ર વાર્તા જુદી જ દિશામાં વળી જાય છે. આખી વાર્તા અહીં લઈ શકાય એટલી નાની હોવાથી અહી આખી કૃતિ જ લીધી છે.

''તે વખતે હું જૂની ડચ ઢબની બાંધણીની એક હોટલમાં ઉતર્યો હતો. એની ચારે બાજુ નારિયેળીનાં ઝાડ હતાં, ને પાસે જ દરિયાકિનારો હતો. એક સવારે હોટેલના ચોકમાં મારી નજર એના પર પડી. પછી તો હું દરરોજ સવારે એને ત્યાં જતો. વરંડાથી થોડેક જ છેટે, મકાનની આછી ઉષ્માભરી છાયામાં, એ એક નેતરની ખુરશી પર આરામથી શરીરને લંબાવીને બેસતી, એક ઊંચો, પીળાશ પડતા ચહેરાવાળો, ને અણગમો ઉપજાવે એટલી ઝીણી આંખવાળો મલાયાવાસી નોકર ધોળા કેનવાસના કડક જાકીટ અને પાટલૂનમાં સજ્જ થઈને, એના ઉઘાડા પગનાં તળિયાથી કાંકરાને કચડવાનો અવાજ કરતો આવતો, એની ખુરશી પાસે પડેલા ટેબલ પર 'ટ્રે' માં પારદર્શી, ભૂખરા સોનેરી રંગની ચાનો કપ મૂકીને અદબથી ઊભો રહેતો, એના સૂકા પાતળા બીડેલા હોઠને ખોલ્યા વિના વિનયપૂર્વક કશુંક બોલતો ને ફરી અદબથી ઝૂકીને ચાલ્યો જતો, ને એ અર્ધી સૂતેલી હાથમાંનો તાડનાં છરિયાનો પંખો ધીમે હલાવતી એમને એમ પડી રહેતી, એની ધીમે ધીમે ફરકતી લાંબી અદ્ભુત પાંપણો કાળા મખમલની જેમ આછો તરલ ચળકાટ ફેલાવતી .. આ પૃથ્વી પર વસતી અનેક જાતિઓ પૈકી એ કઈ જાતિની હશે ?

એની સુદૃઢ છતાં નાજુક, ઉષ્ણ કટિબંધના સૂર્યનો તાપ સેવીને કોફીના જેવો રંગ ધારણ કરનારી કાયા ખભા અને હાથથી માંડીને તે વક્ષઃસ્થળ સુધી નગ્ન હતી; એના પગ ઘૂંટણ સુધી ખુલ્લા હતા; સાથળથી તે કમર સુધીનો ભાગ ખૂલતા લીલા રંગના કટિવસ્ત્રમાં વીંટળાયેલો હતો. લાકડાની પીળી સપાટના રાતા પટામાંથી એના નાનકડા પગની આંગળીના રંગેલા નખ ડોકિયું કરતા હતા. માથાની ઉપર એકઠા કરીને બાંધેલા એના કાળા ભમ્મર વાળ જરા બરછટ લાગતા હતા, ને તેથી એ વાળનો એના શિશુ જેવા કોમળ ચહેરા સાથે જાણે મેળ નહોતો ખાતો, એના નાનકડા કાનની લાળીએ સોનાનાં પોલાં લટકણિયાં ઝૂલી રહયાં હતાં. એની કાળી પાંપણો માન્યામાં ન આવે એટલી લાંબીને અદ્ભુત હતી. એને ફરકતી જોઈએ ત્યારે હિંદુસ્તાનના અનુપમ ફૂલો પર જાદુભરી અદાથી ભમતાં સોહામણા પતંગિયાનું દૃશ્ય ખડું થતું. સૌંદર્ય, બુધ્ધિમતા, બાધાઈ – આ પૈકીનું કોઈપણ વિશેષણ એને લાગું પડતું નહીં, માનવ સહજ ભાષામાં એનું સીધુંસાદું વર્ણન કરવું અશકય લાગતું. ખરેજ, એ કોઈ નક્ષત્રલોકમાંથી પૃથ્વી પર ઉતરી આવી હોય એવું લાગતું હતું. કશું બોલ્યાચાલ્યા વિના એમ ને એમ બેસી રહેવું એને સૌથી વધારે ફાવતું. પતંગિયાની સૂંઢની જેમ એની કાળા મખમલ જેવી આંખની પાંપણને એ ધીમે ધીમે ઉંચીનીચી કરતી, હાથમાંના પંખાને લયપૂર્વક હલાવતી એ ત્યાં બિલકુલ શાન્ત બનીને પડી રહેતી ....

એક સવારે રિક્ષા હોટેલ આગળ આવી ગઈ હતી, ને હું હંમેશની જેમ શહેરમાં ફરવા જવા માટે એમાં બેસવા જતો હતો, ત્યાં વરંડાના પગથિયાં પર પેલો મલાયાવાસી નોકર સામો મળ્યો, અદબથી ઝૂકયો ને ધીમે અવાજે બોલ્યો : 'સો રૂપિયા, સાહેબ.'' ૩૦

સમગ્ર વાર્તાનો ધ્વનિ અંતિમ વાક્યથી પલટાઈ જાય છે. પણ આ ચમત્કૃતિ ચાતુરીમાં સરી પડે એવી કૃત્રિમ નથી. અંતિમ વાક્ય-ના આઘાતમાંથી બહાર આવીને આપણે ફરી એકવાર સમગ્ર વર્ણન પર નજર ફેરવી જઈએ છીએ ત્યારે વર્ણનમાં રહેલ સમતોલન આ આઘાતને ઓછો કરી આપે છે. આ વાર્તાની રચનારીતિની ચર્ચા સુરેશ જોષીએ 'નવી શૈલીની નવલિકાઓ' ની પ્રસ્તાવનામાં કરી છે એટલે અહીં તેનું પુનરાવર્તન કરવામાં નથી આવ્યું.

અમેરિકા જઈને ત્યાંની છોકરીઓને છેતરતા ભારતીય યુવાનો-ની વાત પણ આપણા માટે નવી નથી. ઈવા ડેવ આ જ વસ્તુને તેમની 'પ્રેયસી' વાર્તામાં આલેખે છે, ત્યારે અમેરિકન યુવતીનું સમર્પણ વાર્તાને નવું જ પરિમાણ બક્ષે છે.

ક્યારેક સર્જક કોઈ જાણીતા કથાઘટકને લઈને કોઈ વાસ્તવિક ઘટના સાથે કામ પાડે છે. દ્વિરેફ 'બે મુલાકાતો' નામની વાર્તામાં સમસામયિક ઘટનાઓને એના એ જ સ્વરૂપે મૂકી દેતાં લાગે. દિવાળી લગ્ન સમયે પતિને નથી ગમતી પણ પછી આઝાદીની લડાઈમાં 'ઝંડાવાળી દિવાળી' તરીકે જાણીતી થઈ ત્યારે પતિ તેને અપનાવી લે છે. એક તો અહીં સામગ્રીના રૂપાંતર માટે દ્વિરેફની વાર્તાકાર તરીકેની કોઈ શક્તિ નથી પ્રગટતી અને બીજું, દિવાળીનું પાત્ર, પાત્ર કરતાં રેખાચિત્ર વધુ લાગે છે.

સુરેશ જોષીના 'કથોપકથન' માં 'વિચ્છિન્નતા' નામનો લેખ વાંચનાર જ્યારે 'વરાહાવતાર' વાર્તા વાંચે છે ત્યારે બંનેની સામગ્રી એક જ છે એવો ખ્યાલ વાંચનારને પ્રથમ દૃષ્ટિએ જ આવી જાય છે.

સામગ્રીના રૂપાંતર માટે લેખક ભાષાના વાસ્તવિક સ્તરને છોડી કાવ્યાત્મક ભાષા પ્રયોજે છે. પાટીની સામે દાંતનો દુઃખાવો, વરાહનો અવતાર – દુઃખાવામાંથી પોતાની જાતને ઊંચકીને બહાર લઈ જાય છે. સુરેશ જોષીની દૃષ્ટિએ આ સામગ્રીનું રૂપાંતરણ છે. પણ ખરેખર વરાહ સુધી પહોંચવા માટેની અહીં પર્યાપ્ત સામગ્રી હતી ખરી ? સામગ્રીના રૂપાંતરણની ભૂમિકા ઊભી ન થઈ શકે તો પછી આવા પુરાકલ્પન પ્રયોજવા પાછળનો હેતુ જ માર્યો જાય.

આની સામે જયંત ખત્રીની 'તેજ, ગતિ અને ધ્વનિ' વાર્તાને તપાસી શકાય. લેખકે પોતાની કેફિયતમાં આ વાર્તાનું બીજ તેમને કયાંથી મળ્યું તે લખ્યું છે. [31] પણ આ જ સામગ્રીમાંથી, વસ્તુબીજમાંથી લેખક કસ્તુર જેવું સંકુલ પાત્ર ઊભું કરી શકયા છે.

આપણે જાણીએ જ છીએ કે સામગ્રીના રૂપાંતર સાથે વાસ્તવનું સત્ય પલટાય છે. સામગ્રીના રૂપાંતરથી કૃતિ આગવા સત્યને પામે છે. પણ આ સત્ય કૃતિમાંથી જ ઉત્ક્રાન્ત થતું હોવું જોઈએ. હકીકતે જોવા જઈએ તો અર્થશાસ્ત્રના ઈતિહાસમાં વિનિમય પ્રથા સામે નાણાંનું ચલણ આવવું એ સરળતાની શરૂઆત હતી. એનો ઈન્કાર ન થઈ શકે. વિનિમય પ્રથા ગમે તેટલી ઉત્કૃષ્ટ હોય તો પણ ઈતિહાસના સ્વાભાવિક ક્રમમાં આવેલી નાણાંકીય વ્યવસ્થા દૂષણ છે એવું તો ન જ કહી શકાય. પણ ધૂમકેતુ 'પૃથ્વી અને સ્વર્ગ' માં આ સત્યનો ધરાર ઈન્કાર કરે છે. સામગ્રીનું રૂપાંતરણ કરતો સર્જક જે સત્ય છે તેને પલટાવીને, એક અથવા બીજી રીતે, નિરૂપણ તો સત્યનું જ કરે છે. પણ આ વાર્તામાં એવું થતું નથી. એટલે આ વાર્તા પૂરતું આપણે કહી શકીએ કે 'પૃથ્વી અને સ્વર્ગ'-ની માંડણી જે મહત્ત્વના ગૃહીત પર કરવામાં આવી તે ગૃહીત જ ખોટું હતું.

ધૂમકેતુની બીજી જાણીતી વાર્તા 'ભૈયાદાદા' માં સર્જક પોતાની ભાવના-લાગણી અને રેલ્વેના જડતંત્ર વચ્ચે પોતાનું સત્ય ઊભું કરવા માંગે છે. રેલ્વેતંત્ર માટેની એમની માન્યતા કદાચ સાચી હોઈ શકે. પણ એમણે જે ઘટનાનો આશ્રય લીધો એમાં તો ભૈયાદાદાની ગફલતને કારણે અકસ્માત થતો સહેજમાં રહી ગયો છે. માણસ વૃધ્ધ થાય ત્યારે પણ નિવૃત્ત ન થાય ? ઝાડ પરનું પીળું પાંદડું જો ખરી જવાની ના પાડે તો ? ભૈયાદાદા જેવા બધાં જ પોતાના લાગણી વિશ્વને વળગી રહી નિવૃત્ત થવાની ના પાડે તો ? એટલે ધૂમકેતુ જે સત્યની સ્થાપના કરવા ગયા તે કૃતિમાંથી ઉત્ક્રાન્ત થતું નથી. સામગ્રીના રૂપાંતરણની સાથે સત્યનું સ્વરૂપ પલટાય પણ એ પલટાયેલ સત્ય કૃતિમાંથી ઉત્ક્રાન્ત થતું હોવું જોઈએ.

::::::::::::::::::::::::

૧.૮ :

આપણે વારંવાર એક મુદ્દા પર ભાર આપતા આવ્યા છીએ કે ટૂંકી વાર્તાનું અથવા કોઈપણ સાહિત્યકૃતિનું સત્ય વ્યવહારના સત્યથી જુદું પડે છે. અને રચનારીતિ ધ્વારા કૃતિનાં ઘટકો વચ્ચે સિધ્ધ કરવામાં આવેલી જૈવિક સંવાદિતા (ઓર્ગેનિક યુનિટી) નું એ સત્ય બની રહે છે. નવલકથાની સરખામણીએ ટૂંકી વાર્તા પાસે સમયનો પટ ઘણો સાંકડો હોય છે. એટલે તેમાં દરેક શબ્દ, દરેક વાકય યોગ્ય સ્થળે મુકાયેલ હોવા જોઈએ. યોગ્ય સ્થળે મુકાયેલ યોગ્ય શબ્દ જ કૃતિની રસનિષ્પત્તિમાં પોતાનો ફાળો આપી શકે. નવલકથામાં સમય, સ્થળ અને પાત્રોની દૃષ્ટિએ લેખક પર પ્રમાણમાં ઓછાં બંધન છે. એનો લેખક જેટલું કહેવું હોય તેટલું લંબાણથી કહી શકે છે. પણ ટૂંકી વાર્તા તો

ધ્વનિપ્રધાન કળા છે. એટલે ટૂંકી વાર્તાના સર્જક પાસે કવિતા જેવા લાઘવની અપેક્ષા રાખવામાં આવે છે. આ લઘચિક સ્વરૂપની સંકુલતા માટે કલાકારે વિગતો, પાત્રો, ભાષા દરેકની પસંદગીમાં કરકસર કેળવવી પડે છે. એક પણ વધારાની વિગતથી આ સ્વરૂપની અન્વીતિ, સંવાદિતા જોખમાઈ શકે છે. ચેખોવ કહે છે તેમ વાર્તાની શરૂઆતે ઓરડામાં બંદૂક લટકતી હોય તો અંત સુધીમાં જરૂર ફૂટવી જોઈએ. નવલકથાના સર્જકને ઘણીબધી છૂટ મળે છે. નવલકથાને એક કરતાં વધુ અંત પણ સંભવી શકે, વધારાના પાત્રો અને વધારાની વિગતો પણ આ શિથિલ સ્વરૂપમાં નિર્વાહ્ય બને છે. રોમાંસથી માંડીને હપ્તાવાર છપાતી નવલકથાઓમાં ઘટનાબહુલતાના કારણે જૈવિક સંવાદિતાની અપેક્ષા શક્ય નથી. ધારો કે એવી અપેક્ષા રાખવામાં આવે તો અમુક સામગ્રીના પરિહાર માટે તૈયારી રાખવી પડે. અને એથી એક પ્રકારની શુષ્કતા આવવાની પૂરી સંભાવના રહેવાની. નવલકથાની સરખામણીએ ટૂંકી વાર્તાના સર્જક પાસે જૈવિક સંવાદિતાની વધુ અપેક્ષા રાખવામાં આવે છે કારણ કે આ અલ્પ પરિમાણવાળું સંકુલ સ્વરૂપ છે. તેના સર્જકે ચુસ્ત ફલક પર તીવ્ર અનુભૂતિની ક્ષણોને આલેખવાની છે. એટલે ઉમાશંકર જોશી કહે છે તેમ ટૂંકી વાર્તાએ તો સીધા ૯૭, ૯૮, ૯૯ થી જ વાર્તાનો પ્રારંભ કરવો પડે. ચેખોવ તેમની જાણીતી વાર્તા 'ધ લેમેન્ટ' માં ઘોડાગાડીવાળાની વેદનાને એકપણ વધારાની વિગત આપ્યા વગર આલેખે છે. યુવાન દીકરાના મૃત્યુની વેદના સાંભળવા જ્યારે કોઈ જ નવરું નથી ત્યારે અંતે હારી થાકી તે પોતાના ઘોડાને જ આ વેદના કહેવા બેસી જાય છે. ધૂમકેતુ જેવા વાર્તાકાર હોત તો એણે એના જીવન-ની આગલી વાતો પણ માંડીને કહી હોત.' પોસ્ટઓફિસ' માં તે અલીડોસાની આગલી જિંદગી વિશે કહેવા બેઠા જ છે. પણ ચેખોવ એમાં નથી ફસાતા. મૂળ વાતને એકલક્ષિતાથી, સંયમથી, બાકીની બધી જ

ઘટનાઓને બાજુ પર રાખીને તે આલેખે છે. પરિણામે આકાર લેતું ચુસ્ત માળખું વાર્તાના કરુણને વધુ તીવ્ર બનાવે છે.

ઝિગમોન્ડ મોરિત્સની વાર્તા 'સાત પૈસા' માં દારુણ ગરીબીની વાત છે. હાસ્યમાં વીંટાળીને લેખકે ગરીબીનું આલેખન કર્યું છે પણ આખી વાર્તામાં હસવાના અવાજની પડ છે સતત કરુણ પડઘાતો રહે છે. એટલે જ કરુણ તીવ્ર રીતે સ્પર્શી શકે છે. આની સામે ચુનીલાલ મડિયાની વાર્તા 'અંબા ગોરાણીનો પરભુડો' તપાસી શકાય. મરતા દીકરાને 'એકવાર તો બોલ, એકવાર તો જવાબ આપ' કહી વિનવતા અંબા ગોરાણી આપણાં હૈયાને આર્દ્ર બનાવે છે. પરંતુ વધુ પડતી વિગતોના ખડકલા પછી વાર્તાને અંતે, ''ઘઉંના લોટને બદલે તને બાજરીના લોટ નો પિંડ પુગશે કે નહીં ? એવો અંબા ગોરાણીનો પ્રશ્ન વાર્તાને પરાકાષ્ઠાએ પહોંચાડવાને બદલે સ્થૂળ ચમત્કૃતિ તરફ લઈ જાય છે. અંતે થતું આ રહસ્યોદ્‌ઘાટન વાચકને પોતાની સાથે થયેલ છેતરપિંડી જેવું લાગે છે. ગરીબીની વાત તીવ્રતાથી ઉપર આવવાને બદલે નર્યા રોતલ-વેડામાં પરિણમે છે. ઝિગમોન્ડ મોરિત્સ ગરીબીની વાતને તિર્યક રીતે ચુસ્ત માળખામાં રજુ કરી શકયા છે. જયારે મડિયાને સ્થૂળ ચમત્કૃતિને આશરે જવું પડ્યું એ જ તેમની વાર્તાકળાનો પરાજય છે. આમેય મડિયાની પ્રસ્તારી શૈલીની કુટેવને કારણે એમની બહુ ઓછી વાર્તાઓ જૈવિક સંવાદિતા પ્રાપ્ત કરે છે.

સંવાદિતાની દૃષ્ટિએ જોઈએ તો કેટલીકવાર મધુરાય પણ નિષ્ફળ વાર્તાકાર ઠરે છે. એમની ઘણી વાર્તાઓમાં વણજોઈતી વિગતો, વર્ણનો ઠાંસીઠાંસીને ભર્યા હોય છે. જેને ધારોકે કાઢી નાખીએ તો વાંચનારને કે વાર્તાને કોઈ ફરક પડતો નથી. 'બાંશી નામની એક છોકરી'માંથી તો આખે આખા ફકરા કાઢી શકાય એમ છે. મધુરાયમાં એક ચબરાકી છે. તેની મદદથી શૈલીવૈચિત્ર્ય સિધ્ધ કરવા જતાં મધુરાય ઘણીવાર રેઢિયાળ

ગદ્યના નમૂના આપી બેસે છે.

પોતાની થીમને કેન્દ્રમાં રાખી વાર્તા વિકસાવતો સર્જક વાર્તા-સ્વરૂપ પ્રત્યે વફાદાર હોય અને જૈવિકસંવાદિતા સિધ્ધ કરવા અંગે સભાન હોય તો એકપણ વધારાની વિગત આપશે નહીં. આ સંદર્ભે હિમાંશી દોલતની 'બળતરાનાં બીજ', 'સુવર્ણફળ', 'સ્ત્રીસમે વર્ષો ઘટનાની પ્રતીક્ષા' જેવી વાર્તાઓની તપાસ કરી શકાય.

વાર્તાની જૈવિક સંવાદિતામાં વાર્તાનાં ઘટકતત્ત્વોની સંવાદિતા ઉપરાંત વાર્તાના આરંભ અને અંતની સંવાદિતા પણ અભિપ્રેત છે. ઘણીવાર વાર્તાના અંતે ચમત્કૃતિ લાવવાની લાલચ સર્જક રોકી શકતો નથી ત્યારે આખી વાર્તાની સંવાદિતા જોખમાય છે. દા.ત. ચંદ્રકાંત બક્ષી 'તમે આવશો ?' વાર્તામાં અંતે નાયકના પાગલ હોવાનું રહસ્ય ખોલી ભાવકને આઘાત આપવાની ચેષ્ટામાં પાત્ર, ભાષા, અને કથનકેન્દ્રની સંવાદિતા ગુમાવી વાર્તાને અપ્રતીતિકર બનાવી બેસે છે. અંતે આવતા એકાદ વાકયથી સમગ્ર વાર્તાની નકામી લાગતી વિગતો, વાકયો નવી જ વ્યંજના ધારણ કરી શકે તેનું ઉદાહરણ અર્નેસ્ટ હેમિંગ્વે ની 'અ કેનરી ફોર વન' નામની વાર્તા છે. અર્નેસ્ટ હેમિંગ્વેની સત્યની વિભાવના આગવી છે, પોતીકી છે. સ્થળ, સમય - પાત્રની સંવેદનાને એકાકાર બનાવીને વાત કરતા હેમિંગ્વે પ્રથમ દૃષ્ટિએ નિરર્થક, સ્થૂળ લાગતી વિગતોમાંથી પણ વાર્તાને જીવંત સંવાદિતા તરફ લઈ જાય છે. આ વાર્તામાં આવતી વિગતો નકામી લાગે, વાર્તા દરમિયાન વાચકને લાગતા આઘાત, આંચકા પણ અજૂગતા લાગે. ટ્રેનની મુસાફરી, યુરોપનો લેન્ડસ્કેપ અને સતત બોલ્યે જતી અમેરિકન બાઈ. લેખક રસ્તામાં બળતું મકાન, બહાર વેરવિખેર પડેલી ચીજો નોંધતા જાય છે. વાર્તા ખાસી આગળ વધી

જાય ત્યારે વાચકને ખબર પડે છે કે અહીં કથક સર્વજ્ઞ લેખક નથી પણ વાર્તા નાયકના મુખેથી કહેવાઈ રહી છે. વાચક માટે ધારણા ખોટી પડવાનો આ પ્રથમ આઘાત છે. પણ આ બધાં દ્વારા લેખક ભાવકને અંતિમ આંચકા માટે તૈયાર કરે છે. બહાર બીજી એક ટ્રેઈનને થયેલ અકસ્માત નોંધતા વાચક માટે વાર્તાના અંતે આ વાક્ય સાવ અચાનક આવી પડે છે,''અમે પારિસ પાછાં ફર્યાં હતાં, લગ્નવિચ્છેદ પછી અમારા અલાયદા નિવાસ ગોઠવી લેવા માટે.'' અને ભાવક સ્તબ્ધ રહી જાય છે. એક જ વાક્યથી આગળની બધી વિગતો, વિનાશની સ્થૂળ વિગતો, અમેરિકન પતિનાં વખાણ બધું નવી જ વ્યંજના ધારણ કરી બેસે છે.

નવલકથા જેવા બૃહદ્ પરિમાણવાળા સ્વરૂપમાં જૈવિક સંવાદિતા - ની વિભાવનાનો આગ્રહ ન રાખી શકાય. પણ ટૂંકીવાર્તાના ચુસ્ત પરિમાણની સાવ નજીક જઈ પહોંચતી લિરિકલ નવલકથા પાસે તો આપણે આવી અપેક્ષા રાખી શકીએ. લિરિકલ નવલકથામાં દરેક શબ્દ અનિવાર્યતાની શરતે જ પ્રયોજાવો જોઈએ. કશુંપણ આડુંઅવળું આઘુ-પાછું કરી શકાવું ન જોઈએ. આની સામે સુરેશ જોષીની 'છિન્નપત્ર' કે 'મરણોત્તર' છૂટા પાનાની જેમ આડીઅવળી મનફાવે તેમ વાંચી શકાય છે. રૂપરચનાના અતિઆગ્રહી સુરેશ જોષી અહીં રૂપરચનાની વિભાવના પર આક્રમણ નથી કરતા ? રઘુવીર ચૌધરીની 'તેડાગર' કે વિલિયમ ફોકનરની 'Go down Moses' આ બંને કૃતિને અલગ અલગ વાર્તા તરીકે અને સળંગ એક જ રચના તરીકે વાંચી શકાય છે. આનો અર્થ એ થાય કે કોઈ પણ વિચારણા અંતિમ સત્ય તરીકે પ્રગટ થતી નથી. પરંતુ જે તે કૃતિના સંદર્ભે જ એની પ્રસ્તુતતા - અપ્રસ્તુતતા નિશ્ચિત થઈ શકે.

ટૂંકી વાર્તા જૈવિક સંવાદિતાને લીધે વિષયને જે તીવ્રતા બક્ષે છે તે નવલકથાના બૃહદ્પરિમાણમાં રોળાઈ જાય છે, વિખરાઈ જાય છે. પન્નાલાલ પટેલની 'કંકુ' વાર્તા જેટલી અસરકારક બની શકી છે એટલી તેમની એ જ નામની નવલકથા નથી બની શકી. પ્રસ્તારના કારણે

વસ્તુની તીવ્રતા પાંખી થઈ ગઈ છે.

આ જૈવિક સંવાદિતાની ચર્ચા જુદી પરિભાષામાં સંસ્કૃત આલંકારિકોએ પણ કરી છે. કૃતિના એક એક ઘટકની સાભિપ્રાયતા ઉપર આ પંડિતોએ પણ એટલો જ ભાર આપ્યો હતો. કૃતિની સંરચના-માં શબ્દના ઘટકો - ધ્વનિ અને અર્થની ઉપયોગિતાની સદૃષ્ટાંત ચર્ચા ઝીણી ઝીણી વિગતોને ધ્યાનમાં રાખીને કરી છે. કુંતક જેવા તો છેક પ્રબંધ જેવા વિશાળ પરિમાણ ધરાવતા સ્વરૂપમાં પણ આ સંવાદિતાની અપેક્ષા રાખે છે. એ રીતે છંદ, અલંકાર, શબ્દશક્તિ જેવી યુક્તિપ્રયુક્તિઓ વડે સર્જક જે કંઈ લઈ આવે તે ઉપયોગી જ પુરવાર થવું જોઈએ.

:::::::::::::::::::::::::

૧.૯ :

કથાસાહિત્યનું સત્ય વાસ્તવના સત્યથી કઈ રીતે અલગ પડે છે તે આપણે વિગતે જોયું. પણ આનો અર્થ એવો નથી કે આપણે કથાસાહિત્યને માનવીય મૂલ્યોથી અલગ કરી દઈએ છીએ. કથાસાહિત્ય હકીકતોનું સત્ય નથી પણ માનવીય ક્રિયાઓનો સરવાળો છે એવું કહીને જીવન સાથેનો કથાસાહિત્યનો સંબંધ આપણે અંશમાત્ર પણ ઓછો નથી કરતાં. આપણે માત્ર કથાસાહિત્યના સત્યને અલગ તારવીએ છીએ. જે સંદર્ભગત સત્ય નથી પણ સંવાદિતાનું સત્ય છે.

સાહિત્યવિષયક પ્રાચીન વિચારણાઓથી માંડીને આજ સુધી પ્રગટેલા અનેક મતોમાં એક સર્વસામાન્ય લક્ષણ હતું. સાહિત્ય પદાર્થનો માનવજાત અને માનવમૂલ્યો સાથેનો સંબંધ. સાહિત્ય સત્ય પ્રગટ કરે છે

અને તે મૂલ્યોના જગત સાથે સંકળાયેલું છે. આ સર્વસંગત માન્યતા સામે આધુનિકો અવાજ ઉઠાવે છે. સામાન્ય રીતે કાવ્યની તપાસ કરવા માટે આધુનિક વિવેચકોએ જે પધ્ધતિઓ, અભિગમો વિકસાવ્યા તેના કારણે કેટલાંક પરંપરાગત પ્રશ્નો અભરાઈ પર ચઢી ગયા. એમાંનો એક પ્રશ્ન તે આ કાવ્યના સત્ય અને મૂલ્યને લગતો પ્રશ્ન. કૃતિની ભાષાકીય સંરચનાઓ, કથનાત્મક રૂપાકૃતિઓમાં અને વિષયવસ્તુગત અભિવ્યક્તિઓ તપાસવાના ઉત્સાહમાં કાવ્યને પોતાને કોઈ સત્ય હોય, મૂલ્ય હોય એ વાત વિચારવાની જ આ વિવેચકોને જાણે કે પડી નથી. આપણે આગળ જોઈ ગયા કે કૃતિનો અર્થ માત્ર કૃતિની સંરચનામાંથી જ નથી પ્રગટતો પણ રોબર્ટ શોલ્સ કહે છે તે પ્રમાણે કૃતિગત વિશ્વ અને કૃતિબાહ્ય વિશ્વ વચ્ચે થતાં આદાન-પ્રદાનમાંથી આ અર્થ ઉત્ક્રાન્ત થતો હોય છે. આનો સીધો સાદો અર્થ એવો કરી શકાય કે કૃતિનું મૂલ્ય-કૃતિની સંરચના અને જે જગતમાં આપણે જીવીએ છીએ તે જગત એ બે વચ્ચેના સંવાદમાંથી સિધ્ધ થાય છે.

આ આધુનિક અને અનુઆધુનિક સંરચનાવાદી વિવેચકોમાં તોદોરોવ-નું નામ મોખરાનું છે. એમણે પરંપરાને ચાતરીને કાવ્યના સત્ય અને તેના માનવીય મૂલ્યો સાથેના સંબંધની તપાસ આદરી છે. કાવ્યના સત્ય અને મૂલ્ય વિશેના પ્રશ્નો જે વિવેચન ધારામાંથી હજુ અદૃશ્ય નથી થઈ ગયા તે ઈતિહાસવાદીઓની આ અંગેની વિચારણા રજૂ કરતા તોદોરોવ નોંધે છે, ''અહીં આગળ સત્ય અને મૂલ્યવિષયક પ્રશ્નો કૃતિ-ના વાચનપૂર્વે રજૂ કરવામાં આવે છે, જે જગતમાં એ કૃતિ અસ્તિત્વમાં આવી એ જગતને કૃતિ કેવી રીતે અભિવ્યક્ત કરે છે, રૂપાંતરિત કરે છે કે પ્રતિબિંબીત કરે છે તે જાણવામાં ઈતિહાસવાદીને વધારે રસ હોય છે.

વળી એ જગત તો હંમેશા વિશિષ્ટ હોય છે, કારણકે સમયના, સ્થળના કોઈ ચોકકસ બિંદુએ તે રચાયું હોય છે. અને જેણે એ કૃતિ રચી તે વ્યકિત ની કોઈ વર્ગ પ્રત્યેની વફાદારી પણ તેમાં પ્રગટ થતી હોય છે.'' ૩૨

આનો અર્થ એ થાય કે સાહિત્યકૃતિ સત્ય અથવા તો મૂલ્ય સાથે સંબંધ ધરાવતી જ નથી અને સામગ્રી વ્યકત કરવાની રીત સિવાય સર્જક-ને કશામાં રસ નથી. એવી કેટલાક વિવેચકોની માન્યતાઓનો અસ્વિકાર કરીને તમારે આગળ વધવું પડે. રશિયન સ્વરૂપવાદીઓ એટલા જ માટે રૂપરચનાવાદને એક ડગલું આગળ વધારવા માગતા હતા. અને સાહિત્ય -કૃતિનો સંબંધ સમાજ અને ઈતિહાસ સાથે પણ સ્થાપવાનો આગ્રહ રાખતા હતા. બીજા શબ્દોમાં જોઈએ તો આ પ્રકારના સંબંધોને કારણે છેવટે તો તમારે સત્ય અને મૂલ્યોના પ્રશ્નો કોઈને કોઈ રીતે છેડવા પડે છે. ટેકનિક પ્રત્યેની સભાનતા સર્જકને આવા પ્રશ્નોની સંકુલ અભિવ્યકિત કેમ કરવી તે શીખવાડી શકે.

:::::::::::::::::::::::::

૧.૧૦ :

કથાસાહિત્યને અને માનવમૂલ્યોને અલગ કરી શકાતા નથી. સર્જનાત્મક કૃતિ અને વાસ્તવજગત વચ્ચે સિધ્ધ થતાં સંવાદ પર આ મૂલ્યોનો આધાર છે એવું આજે સ્વીકૃત થવા માંડયું હોય તો કથનાત્મક સાહિત્યનો આ દૃષ્ટિએ વિચાર કરવો અનિવાર્ય છે. પણ અનુઆધુનિક વિવેચનાએ આ દિશામાં વિચાર કરવાનું માંડી વાળ્યું છે. યુરોપ - અમેરિકામાં અત્યંત પ્રભાવશાળી બની રહેલી અનુઆધુનિક વિવેચનાએ કૃતિની પરંપરાગત વિભાવના પર આક્રમણ કરેલું છે. આ આક્રમણને કારણે સાહિત્યવિવેચનમાં ઘણાબધા પ્રશ્નો ઉપસ્થિત થયા. પરંપરાગત સાહિત્ય વિવેચનનું કોઈ અસ્તિત્વ જ ન રહે એ સ્થિતિએ આ વિવેચન

જઈ પહોંચેલું છે. અનુઆધુનિક વિવેચનાએ કેન્દ્ર વિશેની આખી વિભાવના પર આક્રમણ કર્યું છે.[33] પશ્ચિમમાં કોપરનિકસથી માંડીને નિત્શે સુધી અને નિત્શેથી માંડીને દેરિદા સુધી વિવિધ, એકબીજાથી વિરુધ્ધ વિચારધારાઓ પ્રગટેલી જોવા મળે છે. ગ્રીક સંસ્કૃતિ ધ્વારા કશાક ધ્રુવબિંદુની વિચારણા પશ્ચિમમાં પ્રભાવિત કરતી આવી હતી. એરિસ્ટોટલે પ્રકૃતિના મોડેલને આધારે સાહિત્યકૃતિમાં પણ ઘટકોની સંવાદિતા સિધ્ધ કરનારા સ્વરૂપ (ફોર્મ) નો મહિમા સ્વીકાર્યો.

સૂર્ય પૃથ્વીની આસપાસ ફરે છે એવી આપણી માન્યતાનો કોપર-નિકસે છેદ ઉડાડ્યો પરિણામે માનવીનું મહત્ત્વ ઘટ્યું. ગેલેલિયોએ ઈશ્વરી સત્તા, ચર્ચની સત્તાને પડકારી. ઔદ્યોગિક ક્રાન્તિએ રહીસહી પરમસત્તાને પણ ખતમ કરી નાખી. નિત્શેએ ઈશ્વરના મરણની ઘોષણા કરી એ સાથે ઘણાં મરણોનો માર્ગ મોકળો થઈ ગયો. સનાતન મૂલ્યોનાં મરણ, પરંપરાગત સાહિત્યિક માળખાનાં મરણ, કાવ્યનાં પ્રયોજન, અર્થના મરણ ... અંતે રોલાં બાર્થે આવીને સર્જકને પણ મારી નાખ્યો.

એરિસ્ટોટલના જમાનાથી પાશ્વાત્ય ફિલસૂફીમાં સંરચનાની વિભાવના ચાલી આવી છે. તેને અતંત્ર બનતી રોકવા માટે એક કેન્દ્ર આપવામાં આવ્યું. આ કેન્દ્રનું કાર્ય સંરચનામાં સમતુલા જાળવી તેમાં વ્યવસ્થા ઊભી કરવાનું હતું. આ કેન્દ્ર મુક્ત વિહારને રોકતું હતું. આવા કેન્દ્રના અભાવે આડેધડ અર્થઘટનો કરવાની, મરજીછાવિહાર કરવાની છૂટ મળી જાય પરિણામે એક પ્રકારની અતંત્રતા સર્જાવાનો પૂરો અવકાશ રહે છે. પરંપરાગત વિવેચનાએ જગતને - એટલે કૃતિને પણ આવા કોઈ કેન્દ્ર વડે સંચાલિત થતું જોયું હતું. આ કેન્દ્ર સંરચનાની સંવાદિતાને પ્રગટ કરતું હતું. આ સંરચના તેનાં ઘટક તત્વોની બનેલી છે, આ ઘટકો-ને વિહાર કરવાની તક સમગ્ર સંરચનાની સીમામાં રહીને જ પ્રાપ્ત થાય છે, એ સીમાની બહાર જઈ ન શકાય.

એરિસ્ટોટલથી માંડીને નવ્યવિવેચન સુધી અને અમુક અંશે રશિયન સ્વરૂપવાદીઓ સુધી કેન્દ્રની આ વિભાવના સ્વીકારાતી આવી. પણ અનુઆધુનિકોએ આ વિભાવના પર આક્રમણ કર્યું. જો સૃષ્ટિના કેન્દ્રમાં કોઈ પરમચેતના ન હોય તો કૃતિના કેન્દ્રમાં પણ આવી કોઈ ચેતના સંભવી ન શકે. જો સૃષ્ટિનો સર્જક ઈશ્વર જ નથી તો સર્જક પણ શા માટે હોય ? કૃતિના કેન્દ્રમાં ઈશ્વરી સત્તા જેવી સર્જકની કોઈ સત્તા જ ન હોય તો ! અર્થબહુલતાની પ્રાપ્તિ સર્જકની ગુલામીમાંથી છૂટયા પછી જ થતી હોય છે એમ આ અનુઆધુનિક સંરચનાવાદીઓ માને છે. જો ઈશ્વરની સત્તાનો નકાર થતો હોય તો ઈશ્વરની સમકક્ષ ગણાતા સર્જક-પ્રજાપતિ-ની અસામાન્ય સત્તાનો પણ નકાર જ કરવો પડે. અને તો પછી વિવેચન-નું ક્ષેત્ર વિશાળ બની જાય, 'બાયનરી સિસ્ટમ' માંથી સર્જક હઠી જતાં ભાવકની પ્રતિષ્ઠા થાય. પણ એ સાથે જ આપણે અરાજકતામાં પણ પ્રવેશ કરી બેસીએ. સાહિત્યકૃતિઓનાં જેટજેટલા નમૂનાઓ આપણે જોયા કે હવે પછી જે ટૂંકી વાર્તાના નમૂના જોઈશું તે બધામાં કોઈક પ્રકારના કેન્દ્રની વાત અવારનવાર આવતી રહેવાની. સર્જક પાસે ભાષા પ્રયોજવાના અનેક વિકલ્પો હોય ત્યારે તે કોઈ એકાદ વિકલ્પ કઈ રીતે અને શા માટે પસંદ કરતો હોય છે ? તેની પાસેની સામગ્રીને રજૂ કરવા માટેના પણ એક થી વધુ વિકલ્પો, વધુ બિંદુઓ હોવાના. અને છતાં તે કોઈએક બિંદુ શા માટે પસંદ કરે છે ? વાર્તાના દરેક ઘટક માટે આ પ્રશ્ન પૂછી શકાય. વધારાની સામગ્રીનો પરિહાર કરવા, ઘટકોની સંવાદિતા સિધ્ધ કરી કૃતિના સત્યને પામવા માટે સર્જકે કોઈ એક કેન્દ્ર તો પસંદ કરવું જ પડશે. આ કેન્દ્ર નક્કી થતાની સાથે જ તેના ભાષાના, પાત્રાલેખનના, વસ્તુસંકલનના પ્રશ્નો આપોઆપ ઉકલી જાય છે. જ્યારે તમે કોઈ કેન્દ્રનું નિયંત્રણ સ્વીકારો ત્યારે પ્રત્યક્ષ કે પરોક્ષ રીતે પરંપરાથી ચાલી આવતી કેન્દ્રની અને એની સાથે સંકળાયેલા ઘટકોની સંવાદિતાની ભૂમિકા સ્વીકારો જ છો.

આવા કેન્દ્રના સ્વીકાર વગર છૂટકો જ નથી. પછી ભલે આ પ્રકારની સિધ્ધ થતી રૂપરચના પ્રશિષ્ટ કૃતિઓના સર્જન અને તેના વિવેચનમાં સ્વીકૃતિ પામતી રહેલી સપ્રમાણતાને બરાબર મળતી ન પણ આવે. કથનાત્મક કૃતિમાં 'કથનકેન્દ્ર' આવા કેન્દ્રની ભૂમિકા કઈ રીતે પૂરી પાડે છે તેની વિગતે તપાસ ત્રીજા પ્રકરણમાં કરી છે.

::::::::::::::::::::::::

૧.૧૧ :

રોબર્ટ શોલ્સ અને રોબર્ટ કેલોગ જેવા ભલેને આત્મકથા અને જીવનકથાને પણ કથાસાહિત્યના જ પ્રકાર ગણાવે. પણ જ્યારે જ્યારે કથાસાહિત્યની ચર્ચા થાય છે ત્યારે ચર્ચાના કેન્દ્રમાં નવલકથા અને ટૂંકી વાર્તા જ હોય છે. ટૂંકી વાર્તા અલ્પપરિમાણવાળું, વધુ ચુસ્ત, વધુ સંકુલ સ્વરૂપ હોવા છતાં પશ્ચિમની જેમ ગુજરાતી વિવેચને પણ કથાસાહિત્યની જે કંઇ જોડીધણી ચર્ચા કરી તે નવલકથાને કેન્દ્રમાં રાખીને જ કરી છે. એટલે અહીં સમગ્ર ચર્ચા ટૂંકી વાર્તાને કેન્દ્રમાં રાખીને કરવાનું અભિપ્રેત છે. જો કે જરૂર પડે નવલકથાના ઉદાહરણ પણ ઉપયોગમાં લીધા છે. વળી શકય હોય ત્યાં સુધી ગુજરાતી ટૂંકીવાર્તાનાં ઉદાહરણો- થી જ કામ ચલાવ્યું છે. છતાં કથનકેન્દ્રના અમુક પ્રકારોની ચર્ચા કરવા માટે જ્યારે ગુજરાતી વાર્તા નથી મળી ત્યારે ના છૂટકે પરભાષાની વાર્તાઓનાં ઉદાહરણો લેવા પડયાં છે. સમગ્ર ચર્ચા ટૂંકી વાર્તાને કેન્દ્રમાં રાખીને કરી છે એટલે કથનકેન્દ્રની વાત પર જતાં પહેલાં બીજા પ્રકરણમાં ટૂંકીવાર્તાની ઉત્ક્રાન્તિ, તેના ઘટકતત્ત્વો વગેરેની વિગતે ચર્ચા ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તાના સંદર્ભે કરી છે.

સંદર્ભ નિર્દેશ

1. 'Theory of Literature' - By Rene Wellek and Austin Warren. Penguin Books Ltd. Third Edition, 1963, Page No. 212.

2. Ibid - 216.

3. 'The Nature of Narrative' - By Robert Scholes and Robert Kellogg. Oxford University Press, First Edition, 1968 - 13, 14.

4. 'સાહિત્ય સ્વરૂપની નવી વિભાવના'! કૃતિવિવેચનમાં તેનો નવેસરથી વિનિયોગ-ડૉ.પ્રમોદકુમાર પટેલ,'અધીત'-સોળ,૧૯૯૨,૨૮

5. 'Aristotle's Poetics' Translated by Leon Golden Commentary by O.B. Hardison. Prentice Hall Inc Englewood clifts N.J.1968,87.

6. 'The Nature of Narrative' - 8

7. 'કથાસાહિત્યનું વિવેચન: કેટલીક મૂળભૂત સમસ્યાઓ'-ડૉ.ભારતી દલાલ પ્રકાશક-પોતે પ્રથમ આવૃત્તિ, માઘપૂર્ણિમા ૨૦૩૧, ૫

8. 'Elements of Fiction' - By Robert Scholes, 1

9. Ibid - 1 to 7

10. 'અભિનવનો રસવિચાર અને બીજા લેખો' નગીનદાસ પારેખ ગુર્જર ગ્રંથરત્ન કાર્યાલય, અમદાવાદ બીજી આવૃત્તિ ૧૬૨

૧૧. 'The story of Art' By E.H. Gombrich. Phaidon Press Limited, Littlegate House Oxford, Thirteenth Edition, 1978. 10, 11.

૧૨. આ સંદર્ભે ફોર્સ્ટર, રોબર્ટ શોલ્સ અને રેને વેલેક પોતપોતાની રીતે વિસ્તૃત ચર્ચા કરે છે.

૧૩. 'Theory of Literature' 215

૧૪. 'Aristotle's Poetics' - 16

૧૫. 'Aspects of the Novel' By E.M. Forster Third Edition, 1953 45

૧૬. 'Understanding Fiction' - By Cleanth Brooks and Robert Penn Warren. Appleton - Century - Crofts Inc. second Edition 1959 , 26.

૧૭. Ibid - 26

૧૮. 'Aristotle's Poetics' 160 - 161

૧૯. 'વક્રોક્તિજીવિત – કુન્તકનો કાવ્યવિચાર' – નગીનદાસ પારેખ ગુજરાત સાહિત્ય અકાદમી, ગાંધીનગર. પ્રથમ આવૃત્તિ ૧૯૮૮,૩૨૯

૨૦. 'ખંભાતનો ઇતિહાસ'-રત્નમણિરાવ ભીમરાવ જોટે. પ્રસિધ્ધકર્તા : ખંભાતના નામદાર નવાબસાહેબ બહાદૂરના હુકમથી રાવસાહેબ પુરુષોત્તમ જોગીભાઈ ભટ્ટ ઓફિશીએટિંગ દીવાન, ખંભાત સ્ટેટ ઈ.સ. ૧૯૩૫ , ૩૪-૩૫.

૨૧. 'ગુજરાતનો નાથ' – કનૈયાલાલ માણેકલાલ મુનશી, ગૂર્જર ગ્રંથરત્ન કાર્યાલય, સોળમી આવૃત્તિ , ૧૯૬૬.

૨૨. 'Narrative Fiction : Contemporary Poetics' By Shlomith - Rimmon Kenan. 1988, 1, 2

૨૩. 'The Nature of Narrative' - 4

..3..

24. 'Narrative : A critical Linguistic Introduction' By Michael J.Toolan, First Edition, 1988, 5.

25. 'Ibid' - 6

26. 'Aristotle's Poetics' - 139.

27. 'Understanding Fiction' - 26.

28. 'કાવ્યનું સત્ય' - ત્ઝવેતેન તોદોરોવ નો લેખ 'એતદ્' જાન્યુ - માર્ચ ૧૯૮૯.

૨૯. 'કૃતિ સર્જક પ્રક્રિયામાં ભાષાની વિવિધ ભૂમિકાઓ' ડૉ.હર્ષદ ત્રિવેદી 'પ્રાસન્નેય' નો લેખ. 'તાદર્થ્ય' વર્ષ-૭ અંક-૪ , નવેમ્બર ૧૯૯૨.

૩૦. 'એક સો રુપિયા' મુ.લે. ઈવાન બુનિન, અનુવાદક : સુરેશ જોષી, વિદેશિની-૧ , સદ્ભાવ પ્રકાશન, અમદાવાદ, પ્રથમ આવૃતિ ૧૯૮૫ , ૨૬૬ થી ૨૬૮.

૩૧. 'ડૉ.જયંતખત્રીની કેટલીક વાર્તાઓ' - સંપાદક : ડૉ.સુરેશ દલાલ વોરા એન્ડ કંપની, અમદાવાદ. પ્રથમ આવૃત્તિ,૧૯૭૬ ની પ્રસ્તાવના

૩૨. 'કાવ્યનું સત્ય' - ત્ઝવેતેન તોદોરોવનો લેખ.

૩૩. કેન્દ્ર વિશેની અનુઆધુનિક વિવેચનાને લગતી સમગ્ર ચર્ચાનો આધાર શિરીષ પંચાલનું પુસ્તક 'રૂપરચનાથી વિઘટન' છે.

::::::::::