Chapter-2

પ્રકરણ :- ૨

કથાસાહિત્યના એક પ્રકાર તરીકે ટૂંકી વાર્તા.

૨.૧ પ્રસ્તાવના.

૨.૨ વાર્તા અને ટૂંકી વાર્તા.

૨.૩ ટૂંકીવાર્તા અને નવલકથા.

૨.૪ ટૂંકીવાર્તાના સ્વરૂપની ઉત્ક્રાન્તિ કરનારાં પરિબળો.

૨.૫ ટૂંકી વાર્તાની કેટલીક વ્યાખ્યાઓ.

૨.૬ ટૂંકી વાર્તાનાં ઘટકતત્વો.

૨.૭ ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તાનો સંક્ષિપ્ત વિકાસ આલેખ.

૨.૮ ઉપસંહાર.

૧

વાર્તા સાંભળવી એ માણસજાતનો સનાતન આનંદ રહયો છે. ' પછી શું થયું ?' કહેતાંક કથકને ટોળે વળી બધાં ગોઠવાઈ જાય છે. માનવની સનાતન જિજ્ઞાસા વાર્તારસમાં વહી નીકળે છે. વાર્તાની શરૂઆત કદાચ વાતચીત -વૃત્તાંતમાંથી થઈ હશે. ધીરે ધીરે વૃત્તાંતને વધુ રસિક બનાવવા તેનો કથક તેમાં દૃષ્ટાંત, બોધ ઉમેરી કથાવસ્તુને બહેલાવીને કહેવા માટે વિવિધ કથનરીતિઓ પ્રયોજતો થયો હશે. પંચતંત્ર અને હિતોપદેશની કથાઓ દ્વારા પ્રાણીઓમાં મનુષ્યભાવોનું આરોપણ કરી બોધ અને મનોરંજન મેળવવાના પ્રયાસ થયા છે. ઈસપની નીતિકથાઓ, પંચતંત્રની કથાઓ, બાઈબલ કે જાતકકથાઓમાં મળી આવતો વાર્તાનો ખજાનો વાર્તાના સનાતન સ્વરૂપની સાક્ષી આપે છે.

જમાને જમાને બદલાતાં રહેતાં આ વાર્તાઓના સ્વરૂપની ચર્ચા કોઈ એક માળખાને કેન્દ્રમાં રાખીને ન કરી શકાય. વાર્તાઓનું સ્વરૂપ ઘડવામાં સાહિત્યિક ઉપરાંત અસાહિત્યિક પરિબળોએ કેવો ભાગ ભજવ્યો તેની માંડીને ચર્ચા થઈ શકે. આ માટે પ્રકારનિષ્ઠ અને ઐતિહાસિક અભિગમની મદદ લઈ શકાય. અહીં એવી ચર્ચાને અવકાશ નથી. ટૂંકીવાર્તાનું સ્વરૂપ ભલે આજના યુગની નીપજ હોય, ભલે આપણે ત્યાં નવલકથાની જેમ ટૂંકી -વાર્તા પશ્ચિમમાંથી આવી હોય. પણ આ ટૂંકીવાર્તાની કથનરીતિ-ઓમાં પરંપરાથી ચાલી આવતી ઘણી બધી યુક્તિપ્રયુક્તિઓનો ઉપયોગ આપણો સર્જક કરતો આવ્યો છે, કરે છે. એટલે ટૂંકીવાર્તાની સંપૂર્ણ ચર્ચા કરવા માટે આ સતત બદલાતા રહેતા વાર્તાસ્વરૂપનો ટૂંકો પરિચય અનિવાર્ય બને છે. ગુજરાતી વાર્તાકારે દૃષ્ટાંતકથા, લોકકથા, રૂપકકથા, કથામાં કથા, આડકથા જેવા અનેક મોડેલોનો ઉપયોગ પણ કર્યો છે. આ બધા મોડેલ આપણને પ્રાચીનકાળથી મધ્યકાળ સુધીના કથાસાહિત્યમાં મળી જ આવે છે. પ્રાચીન વાર્તાની કથનકળાનો એક નમૂનો 'ભેરિવાદ' જાતકકથા પૂરો પાડે છે.

MEHTA LIBRARY
M. S. University of Baroda

૨

''જૂના સમયમાં વારાણસીમાં, રાજા બ્રહ્મદત્ત રાજ્ય કરતા હતા ત્યારે એક ગામમાં ભેરી વગાડવાવાળાના કુળમાં બોધિસત્ત્વ નો જન્મ થયો.'' વારાણસીમાં ઉત્સવની ઘોષણા થઈ છે '' એવું સાંભળી તેમણે વિચાર્યું કે ત્યાં જઈ નૃત્યમંડળીમાં ભેરી વગાડી ધન એકઠું કરીશ. આવું વિચારી તે પુત્ર સાથે ત્યાં ગયો અને ભેરી વગાડીને બહુ ધન પ્રાપ્ત કર્યું. ધન લઈ તેઓ પોતાના ગામ પાછા ફરતા હતા ત્યારે ચોર-જંગલમાંથી પસાર થતી વખતે તેમણે પુત્રને સતત ભેરી વગાડવાની ના પાડતા કહ્યું, '' પુત્ર, શ્રીમંત લોકો આ રસ્તામાં પસાર થતી વખતે જે રીતે થોડી થોડીવારે ભેરી વગાડે છે તે રીતે વગાડ. સતત નહીં વગાડ,'' પિતાની ના છતાં 'ભેરીના અવાજથી જ ચોરોને ભગાડીશ' એમ કહીને તે તો વગાડતો જ રહ્યો. ચોર લોકો 'શ્રીમંતોની ભેરીનો અવાજ છે' એવું માની પહેલાં તો ભાગી ગયા. પણ એકધારી ભેરીનો અવાજ સાંભળી તેમણે વિચાર્યું કે 'આ શ્રીમંતોની ભેરી તો ન જ હોય'. આથી ચોરોએ આવીને જોયું, તેમને બંનેને એકલા જ જોઈ લૂંટી લીધા. બોધિસત્ત્વે ' મુશ્કેલીથી મળેલ ધન, સતત ભેરી વગાડવાવાળાએ નષ્ટ કરી દીધું'. કહીને આ કથા કહી.

'' ભેરી વગાડો પણ બહુ ન વગાડો. લગાતાર ભેરી વગાડવી સારી નથી. વગાડવાથી સો મહોર મળી, બહુ વગાડવાથી એ લૂંટાઈ ગઈ.'' १

આપણે એક ઉદાહરણ 'પંચતંત્ર' માંથી લઈએ. આ વાર્તાઓમાં આગલી વાર્તામાં હવે પછીની વાર્તાની ભૂમિકા બાંધી આપવામાં આવે છે. શ્રોતાની કુતૂહલવૃત્તિના જવાબરૂપે પછીની વાર્તા આવે છે. અને એ રીતે વાર્તામાંથી વાર્તા ઊભી થતી જાય છે. દા.ત. 'બે માથાંવાળો વણકર' વાર્તાનો અંત કંઈક આવો છે.

3

''ભવિષ્યકાળને માટે જે અસંભાવ્ય વિચારો કરે છે તે સોમશર્માના પિતાની જેમ, ધોળો થઈને સૂવે છે''. સુવર્ણસિધ્ધિ બોલ્યો, ''એ કેવી રીતે ? '' ચક્રધર કહેવા લાગ્યો અને હવે બીજી વાર્તા મંડાશે. વાર્તાનું નામ છે 'હવાઈ કિલ્લા બાંધનાર બ્રાહ્મણ ..'

'' કોઈ એક નગરમાં સ્વભાવકૃપણ નામે કોઈ બ્રાહ્મણ રહેતો હતો. ભીખ માંગીને મેળવેલા અને ખાતાં વધેલા સાથવાનો એક ઘડો તેણે ભર્યો હતો. એ ઘડાને ખીંટી પર લટકાવીને તથા તેની નીચે ખાટલો પાથરીને તે એક નજરે સદા એ તરફ જોયા કરતો હતો. એક વાર રાત્રે સૂતાં સૂતાં તેણે વિચાર્યું કે ' આ ઘડો તો સાથવાથી ભરાઈ ગયો છે. માટે જો દુષ્કાળ પડે તો આ સાથવાના સો રૂપિયા ઉપજે. એમાંથી હું બે બકરીઓ ખરીદ કરીશ. બકરીઓને છ માસે પ્રસવ થતો હોવાથી એ બેમાંથી બકરાનું એક યુથ થશે. પછી બકરીઓ વડે ઘણી ગાયો ખરીદીશ, ગાયો વડે ભેંસો અને ભેંસો વડે ઘોડીઓ ખરીદીશ. ઘોડીઓને પ્રસવ થતાં ઘણાં અશ્વો થશે. એ વેચવાથી ઘણું સુવર્ણ મળશે. સુવર્ણથી ચાર ઓરડાવાળું ઘર બનશે. પછી કોઈ બ્રાહ્મણ મારે ઘેર આવીને જેને મેં પસંદ કરીહોય એવી રૂપાળી કન્યા મને આપશે. તેનાથી મને પુત્ર થશે. તેનું હું સોમશર્મા એવું નામ પાડીશ. પછી તે ભાંખોડિયે ચાલે એવડો થશે ત્યારે હું પુસ્તક લઈને અશ્વશાળાના પાછળના ભાગમાં બેસી એ પુસ્તકનો વિચાર કરીશ. એ સમયે મને જોઈને સોમશર્મા માતાના ખોળામાંથી ઉતરી ભાંખોડિયે ચાલતો ઘોડાની ખરી આગળ થઈને મારી પાસે આવશે. તે સમયે હું કોપાયમાન થઈને બ્રાહ્મણીને કહીશ કે, '' બાળકને લઈ લે '' તે ઘરકામમાં રોકાયેલી હોવાથી મારું વચન નહિ સાંભળે. એટલે હું ઉઠીને તેને મારીશ.'' આ પ્રમાણે વિચારો કરતા તેણે એ જ રીતે એવી લાત મારી કે એ ઘડો ભાંગી ગયો, અને સાથવો ઢોળાવાથી તે પોતે ધોળો થઈ ગયો.

૪

તેથી હું કહું છું કે – ભવિષ્યકાળને માટે જે અસંભાવ્ય વિચારો કરે છે તે, સોમશર્માના પિતાની જેમ, ધોળો થઈને સૂવે છે.''

સુવર્ણસિધ્ધિ બોલ્યો, '' એ વાત એમ જ છે. એમાં તારો શો દોષ ? કેમકે સર્વ લોકો લોભથી વિડંબિત થઈને દુ:ખી થાય છે. કહ્યું છે કે જે લોલુપતાથી કામ કરે છે અને પરિણામનો વિચાર કરતો નથી, તે ચંદ્રરાજાની જેમ, વિડંબના પામે છે.'' ચક્રધર બોલ્યો, '' એ કેવી રીતે ? '' સુવર્ણસિધ્ધિ કહેવા લાગ્યો. [૨]

— અને હવે આગળ બીજી વાર્તા આવશે.

હવે એક ઉદાહરણ આપણે લોકવાર્તાનું નોંધીએ.[3]

ઓંદિયાંમાં ઝાવેં ન રે પોણ્ રાઝા,
ઓંદિયાંમાં ઝાવેં ન રે પોણ્...
એ તો ઓંદિયાંમાં ઝાંઈન બેહવા લાગિયો રા...ઝી...

ઓંદિયાંમાં બેહિયો ન રે પોણ્ રાઝા,
ઓંદિયાંમાં બેહિયો ન રે પોણ્...
કાંનિયાંના ટપોરા માંડવા લાગિયો રા...ઝી...

સરગાંમાં ધધમાટો રે પોણ્ રાઝા,
સરગાંમાં ધધમાટો રે પોણ્...
હા હા...સરગાંમાં ધધમાટો ઓવણ્ા લાગ્યિો રા...ઝી...

સરગે પવને રે પોણ્ દેવિયો,
સરગે પવને રે પોણ્...
ઓહો...સરગે રે પવને રે આવણ્ા લાગિયો રા...ઝી...

પાળેં પરિયો ન રે પોણ્ રાઝા,
પાળેં પરિયો ન રે પોણ્...
એ સમદરિયાની પાળેં પરવા લાગિયો રા...ઝી...

હણ્ગાર ઉતારિયો રે પોણ્ દેવિયો,
હણ્ગાર ઉતારિયો રે પોણ્...
એ તો...સમદરિયામાં ઝીલવા પરિયો રા...ઝી...

ઝીલવા પરિયો ન રે પોણ્ સોરિયો,
ઝીલવા, પરિયો ન રે પોણ્...
એ...રમેં રે સીરકલિયાંના દાવન રા...ઝી...

હા ને...ઓંદિયાંમાં રાઝા લ...પો. તે...ઓંદીમાં પેઢીન હાહ સેય ન ને બેઠી રો, હા રે ધરી એકણ્ થા...ય. બેંર બફેાર દનરા આવેં. હા ને સરગાંમાં ધધમારો ઊડેં. પાંખે પાવોર ઊડે। હારે મોટી મોટી ફૂરઝેલ્યો. હા રે રાઝા બેઠો બેઠો ઝોઈ રો...હા રે, સરગે પવને આફુ કળા ઊઠી હેં। હા રે...ધરી એક થઉં ન તો સરવરિયાની પાળેં આવેં. ધખો ધખ્ નેંસી ઉતરેં. હા રે મહરાઝ રે, અસી રૂપાળી સોરિયો થા...ય। હા ને હણ્ગાર ઉતારે.

(તંબૂર-સ્વર) તે હણ્ગાર ઉતારા...હા ને સોરિયો હેં તે ડિડિયા ઠમોરે ન ઝીલવા પરિયો...હા રે, પરિયો રે દરિયા મા, હા તે

૬

રમેં સીરકલિયા દા...વ. રમેં ડોળા ઘાલી ઘાલી રમેં. હા રે...
રાઝા કાટ ઝાયેં...હા ને વીસાર કરેં... અવેંણ બરોબર રમણાના
ચોખામાં સોરિયો આ...વી હેં! ઝો, નેંહરૂં હુ પણ દેખ્ય ઝાહેં તો?
ઝાણીક ઝાહેં તો ઓંયી તો ભરેંખેં તો? હા રે...રાઝા હેં તે ધો
તણાય એંમ તણાતો તણાતો બારો આવેં. હારે ઘરી એકણ ઝોડિયે
આ...ય. ઘરી એકણુ તો પેટ કેંહલ્લાય. હા ને સોરિયોના હણુગાર કરણુ
આવેં. તે હૂતેંન હૂંતેં સોરિયોના હણુગાર અતા, હા રે...બાથમાં ઘાલે!
હા રે...હૂતો ન હૂતો તણાતો લેઈન ઝા...પે. ધણોહેળા ઝાઈન ઝપો
આ...પે. તે વાળી મૂદિયો ન ધોમેં...હા રે પૂઠો વાળેં ન રાઝા ધોમેં.
ધોમો ધોમો સવઝીના દેવળમાં પેઠી ઝા...પે. હા રે, સવઝી ... કરેં,
એ'લા એ? તું એક ખૂણે મેલી દે આ બધા કાપલા ઓંયી...હા રે...
એક ખૂણે કાપલા મેલાવેં. હા ને...સવઝી તાળોટો મા...રે. હા તે મેંઘુની
ચાંખ ક...રે. હા ને દેવળે સોંટારી દે...ય. હા રે...એતરામાં ન તો
સોરિયો ન ખબર થાય... હા રે ઈરામય મખ્ખર બો...લે, એ ગંડો?
એ'લી આપણુ ન તો સોર લાગા. હા રે, કાપલા લીતા. ધોમો રે ધોમે
ગંડો નહીં ઢીલાંનાં કો...મ! હા રે, સોરિયો હેં, હા તે...બધી મારી
નેંહરી પરેં. હા પણ સોરીયોસ તો બાપરી નાગીસ પાગી! તે...અવણુ
હુ કરવું? હા રે, ધોમે રે ધોમે સોર ને પગલે. પગલાં પગવેંન ધોમેં.
તે ઝોળમોર ઘેંહરો નઝરે આવેં. હા રે...ધણાહેંળા ઝઈન પેગ પરેલા.
એ...સોરીયો પેગની પેગે ધોમેં. હા રે...ધોમી થકી આવેં રે સવઝીના
દેવળમાં. હા રે...સવઝીનું દેવળ વેંટે...હા રે...મહરાઝ ર તવઝો ઝટાળો
હેં...હા તે સોરીયો ન ધધમાટિયાં કરેં...એ'લી એ સોરિયો? આ હું
હે'લી તે તમે આ કેંમ માર ઘેર પાખળ કેંમ આવી હાં. એ'લી સોરીયો
તમે વગર વસતરી માર મંદિર પાખળ આવી! હા રે સોરીયે તો એક
આથ આગળ કરો, એક આથ પાસળ કરો! હા રે સોરીયો તો બાપરી
વાતો ક...રે, એ સવઝી? આ તો ખોટું આવેં ઝગમાં કોન. તું ઝટ
કર અમાંન સોર લાઈ આલ બારો. એ સોરીયો? પાઠ! મેં સોર
દેખો નહીં. ના...એ વાત તો નેં સાલેં. સોર તો હેં રે થારા
દેવળમા. હા ને સોર નહીં તો તું પોતે સોર હેં...બીઝો સોર
નેં એં તો સોર તુંઝ થા! તુ સોર થા નકર સોર કાઢી આ...લ!
હા તે...ઝોકે રે સોરીયો ન સવઝી આવાં. હા રે...કોંપ કેંવાની વાત નેં.
હા રે થારી લાગીન અવણિયાં સોરીયોન વાત કરેં, એ ..સોરીયો? તમે

૭

એઠ વસન મનં આહાં. એંને, પેસણ ઉં તમાંન સૌર વતારું. હા રે... સોરીયો કનહા વસન લે...ય. હા રે પેસણ વાત ક...રે, એ આ રો સો...ર. પણ...એ સોરીયો ઓંણા ન તો પરણાવવો પરે...તે તમે ખાઈ તો માં ઝો. એં ને આ ઝોઈન પરસન કરેં, ઈવાંન હાથે પરણી ઝો। પરણ્ં વીવા કરિયેં આપે તો। અનેં ઓં વનમાં વીવા કરિયેં...એ...તમાંન તો લાડો, એફી ન તો લાડો મળહેંન અ'લી...સોરીયો। સોરીયો તમાંન લ ઝોણેં (?) હા રે બાપરી સોરીયો ગરઝની મારેલી, શું કરે? હા રે, વસને કોહે બતાઈ ગેઈયો...હા તે ગવણિયાં સોરીયોન તો કાપલામાં ઝીવ અતો. (હસતાં) બતા કાપલા અતા તે આલી દેતા...હા રે...સોરીયે હણુગાર પેંરા... હા ને...પેસણિયાં અવણિયાં સોરીયો હેં ત હણગાર પેંરી, હા ને... વાત કરેં, તે...એ સવઝી! તેં અમાંન ખરા ડોકળામાં લાવીન ખરે હોકળે પારિયો. તે સત વસનાંમાં બતઈ ગઈયો. હા પણ કેવું થાહેં! હાનેં તેં આ શું ખાંપણ સોંટારી? હા રે સોરીયો ન વાત કરેં...એ ભાઈયો? તમે વસનાંમાં બતેલી હાં તો ઉંય અતેલો શું. મનં ઝે તે કરી ન સટા કરાં. હા ને તમાર તો તોય લાડા તો ઝોઈઝેં સેં કં'લી। ઝોઈઝેં સ કેં'લી ઓમેં તમાંન ઝગરામાં એરી કાઢી આલો હેં, ઉં શું ખોટો છું? હા ત અવણિયાં (શ્રોતાજન હસે છે) સોરીયો હા ત...બધી વીસાર કરેં, હા ને, સવઝીના દેવળ પૂકણ ઝ...ય. દેવળ પૂકણી ઝાઈન રૂપ બદલેં...હા રે એઝી રૂપાળી અતી એ તો કાળી કદવાળી થઈયો। હા ને કાળી કદવાળી અતી એઝી એ રૂપાળી થઈયો। ડાઈ અતી એ મોટિયારવો થઈયો। મોટિયારવો અતી એ ડાઈ થઈ ગેઈયો। એફી તો પાસાળી ગૂબરાળી થ...ય। મોટા મોટા દાંત। હા મોટા મોટા કાંન। કળા રૂપી બની ગેઈયો...હા રે રૂપાળી સોરીયો અતી એ તો કાળી કૂમર થઈયો...કાળી કૂમર ગળિયારી, ગૂબરાળી, પાસાળી, લોયાળી ન એવી, ઝેવી ન તેવી। હા રે પેલી ડાઈ ડોકરિયો અતી એ–મોટિયાર સોરીયો, બખની બખની થઈ। હા ને એફી અવારે ઊપી રેંઈયો...હા રે...સવઝી દીખો દેય રાઝાન. એ રાઝા! તું એંમ કરઝે, રૂપાળી ઝોઈન આથે હાઝેમાં. હા ને ઝે...આથે હાયે એસ ધાર બાયલી। એ...થારી લાડી। એં ને ઝો બખની ઝોઈન હાવ ઝાયે, તો બોદી પોનેં પરહેં। હા પણ બોદી ઝોઈન હાઝે, એઝ બખની હેં। એ મોટાં મોટાં ઝાળાંવાળી, એંણી નસ હા ઝે. (શ્રોતાજન હસે છે) હા રે દીખોમતો દે...ય. હા ને...એફી અવારે સોરીયો ઊપી...હા ને રાઝા હેં ત આખી અવાળે કેંવો પેડો।

૮

આજે પ્રચલિત છે તે લૌકિક સ્ત્રીવ્રતકથાઓ તો નજીકના ભૂતકાળની ઉત્પત્તિ છે. વળી તેનું ઉદ્ભવસ્થાન 'લોકો' જ છે. આપણે અતિખ્યાત 'શીતળા સાતમની વાર્તા' નું દૃષ્ટાંત જોઈએ.

'' એક ઘરમાં બે વહુઓ હતી.
એક દેરાણી અને એક જેઠાણી.

રાંધણછઠનો દા'ડો આવ્યો. નાની વહુને રાંધવા બેસાડી. નાની વહુ મધરાત સુધી રાંધીને થાકી ગઈ. એટલામાં છોકરો રડયો એટલે એ ધવરાવવા બેઠી.

આખા દહાડાની થાકેલી અને મોડી રાત સુધી જાગેલી એટલે નાની વહુને ઊંઘના ઝોકાં આવવા લાગ્યા અને એ તો એમને એમ ઊંઘી ગઈ.

ચૂલો સળગતો રહી ગયો.
મધરાત પછી શીતળામા ફરવા નીકળ્યાં ... [૪]

આ કથાઓનો પણ કોઈ મૂળ સ્રોત તો હશે જ. માનવી અને પ્રાણી વચ્ચેના પ્રેમભાવને વાચા આપતી 'નાગપાંચમની વાર્તા' લેક પંદરમી સૈકામાં રચાયેલ રાજશેખર કૃત ' ચતુર્વિંશતિ પ્રબંધ ' માંની 'આર્યનંદિલપ્રબંધ' નામની કથાને શબ્દશ: મળતી આવે છે. જેની વિગતે નોંધ ઝવેરચંદ મેઘાણીએ કરી છે. [૫]

અને, હવે એક દૃષ્ટાંત જેમ્સથર્બરની ' આપણા સમયની નીતિકથાઓ ' માંથી લઈએ. વાર્તાનું નામ છે ' પતંગિયું અને તારો '.

૬

"એક વખત એક નાનકડું આકર્ષક પતંગિયું એક તારાને દિલ દઈ બેઠું. તેણે તેની માને આ વિશે વાત કરી. માએ તેને તારાને બદલે પુલ પરના કોઈ દીવા સાથે દિલ લગાવવાની સલાહ આપી. ' તારા પાછળ ભમવાનો કોઈ અર્થ નથી, ભમવું જ હોય તો દીવા પાછળ ભમ'. માએ કહ્યું. તેના પિતાએ કહ્યું, '' દીવા પાછળ દિલ લગાવવાનો કંઈક પણ અર્થ સરશે, તારા પાછળ દોડવાથી તું કયાંયનો નહીં રહે. '' પણ પતંગિયાએ મા કે બાપ કોઈની વાત માની નહીં. એ તો રોજ સાંજે અંધારુ ઘેરાય અને તારો ઊગે કે તરત જ તારા તરફ ઊડવાનું શરૂ કરી દે અને રોજ સવારે નિષ્ફળ પ્રયાસ સાથે થાકીહારી ઘસડાતું પાછું ફરે. એક દિવસ તેના પિતાએ કહ્યું, '' મહિનાઓ વીતી ગયા છોકરા, હજી સુધી તે તારી પાંખ બાળી નથી. અને મને લાગે છે કે તું બાળવાનો પણ નથી. તારા બધા જ ભાઈઓએ શેરીના દીવા આસપાસ ઉડતાં ઉડતાં બહું ખરાબ રીતે પાંખો દઝાડી છે. અને તારી બહેનોએ ઘરના દીવાઓ પર પાંખો દઝાડી છે. હવે હદ થાય છે. તું બહાર નીકળ અને જરા દાઝીને આવ. આટલું મોટું હટ્ટું કટ્ટું પતંગિયું અને શરીર પર દાઝવાની એકપણ નિશાની નહીં ?''

પતંગિયાએ બાપનું ઘર છોડી દીધું પણ એ ન તો શેરીના દીવા આસપાસ ઊડયું કે ન ઘરના દીવા આસપાસ. ૨૫ કરોડ અબજ માઈલ દૂર આવેલા તારા સુધી પહોંચવાના પોતાના પ્રયત્નો તેણે ચાલુ જ રાખ્યા. તે વિચારતું કે તારો બસ આ ઝાડની ટંગરની ડાળીએ જ છે. તે કયારેય તારા સુધી પહોંચી ન શકયું પણ તે રોજ રાત્રિએ પ્રયત્નો કરતું જ રહયું. અને જયારે તે અતિશય ઘરડું થઈ ગયું ત્યારે તે વિચારવા લાગ્યું કે તે ખરેખર તારા સુધી પહોંચી ગયું છે. તે બધાને આવું કહેવા પણ લાગ્યું. આ માન્યતાથી તેને અતિશય આનંદ થયો.

૧૦

ઘણાં વર્ષો સુધી તે જીવ્યું. તેના માતા-પિતા અને ભાઈ-બહેન તો યુવાવસ્થામાં જ બળીને મરી ગયાં હતાં.

<u>બોધ</u> :- જે પોતાની વેદનાના વર્તુળને વટાવીને ઉડ્ડયન કરે છે તે આજે પણ અહીં છે, અને આવતીકાલે પણ અહીં હશે.[6]

આપણે જોઈ શકીએ છીએ કે જાતકકથામાં પઠનીય અંશો વધારે છે. માત્ર કથન છે, કહેવાતી વાર્તાની શૈલી નથી. પંચતંત્રની વાર્તાઓમાં જાતકકથાની જેમ કથન તત્ત્વ વધારે છે, પણ અહીં આડકથાનું એક વધુ પરિમાણ ઉમેરાય છે. ' કાદંબરી 'માં પણ આ જ સંરચના જોવા મળશે. આ પ્રાચીન વાર્તાશૈલી મધ્યકાલીન સમયમાં શામળની વાર્તાઓમાં ફરી દેખા દે છે. પણ શામળની વાર્તાઓમાં તો મૂળ વાર્તા કઈ હતી એ પણ ભુલાઈ જાય એટલી હદે આડકથાઓ સાંકળી લેવાઈ છે. જાતકકથા કે પંચતંત્રની વાર્તાઓમાં કહેવાતી વાર્તાની શૈલી નથી, આથી લોકકથા-ની જેમ વેગવંત કથાપ્રવાહ નથી. રાઠોરવાર્તામાં ધસમસતો કથાપ્રવાહ છે.[3] કથક જ શ્રોતાવતી પ્રશ્નો ઊભા કરતો જાય છે, અને જવાબ પણ પોતે જ આપતો જાય છે. એકીસાથે બે ભૂમિકા નિભાવી કથક વાત મૂકે છે, પાત્રો લાવે છે અને એ રીતે આખું વાર્તાજગત ઉપડતું આવે છે. લોકવાર્તામાં નાટ્યાત્મક અંશોની વિપુલતાના કારણે તે લગભગ પરફોર્મીંગ આર્ટની લગોલગ પહોંચી જાય છે. અહીં કથકના બદલાતા 'ટોન' ને આપણે લિખિત સ્વરૂપે પણ પામી શકીએ એટલી ક્ષમતા આ કથનશૈલીમાં છે.

વ્રતકથાઓ લોકમુખે જલદી ચઢી શકે, ઘરે ઘરે પ્રચલિત થઈ શકે એ ઢબે કહેવાય છે. એકમાંથી બીજી વ્રતકથા જન્મ લઈ શકે. આ કથાઓ

૧૧

તો નજીકના ભૂતકાળની નીપજ છે જેનાં દૃષ્ટાંત સંતોષીમા, વૈભવલક્ષ્મી વગેરેની વ્રતકથાઓ પૂરા પાડે છે. વ્રતકથાઓમાં સંકુલ કથનરીતિ ન ચાલે, માંડકથાઓ પણ નહીં. સાવ સરળ કથનરીતિ જ અહીં નિર્વાહ્ય બને.

જાતકકથાઓનો અંત બોધ સાથે આવે છે. જેમ્સથર્બરની નીતિકથામાં પણ અંતે બોધ છે. પણ થર્બરની વાર્તાઓ નિજી દર્શનને લીધે જાતકકથાઓથી જુદી પડે છે. લોકવાર્તાથી માંડીને ' શીતળા સાતમ ' કે ' નાગપાંચમ ' ની વ્રતકથાઓ આપણે આજે જેને 'ટૂંકી વાર્તા' તરીકે ઓળખીએ છીએ તેનાથી તદ્દન અલગ પ્રકાર છે. પ્રાચીન-મધ્યકાલીન સમયમાં વાર્તાઓ કાન દ્વારા ગ્રહણ થતી આથી તેમાં કથનરીતિના આરોહ-અવરોહ, બદલાતા ભાવ સાથે બદલાતા સૂર .. વગેરેનું મહત્ત્વ હતું. પણ વાર્તા વંચાતી થઈ તેની સાથે કથનરીતિમાં આમૂલ પરિવર્તન આવ્યું. પ્રાચીન-મધ્યકાલીન વાર્તામાં સર્જકનું વ્યક્તિત્વ પ્રવેશતું નથી. પણ જેને આપણે ' ટૂંકીવાર્તા ' તરીકે ઓળખીએ છીએ તેમાં સર્જકનું વ્યક્તિત્વ અને દર્શન બંને પ્રગટ થતા દેખાશે. અર્વાચીન વાર્તાસર્જક જ્યારે પ્રાચીન વસ્તુ કે કથનરીતિ પસંદ કરીને વાર્તા કહે ત્યારે એ વાર્તાઓ-માં લેખકનું નિજી દર્શન પ્રગટતું જોવા મળશે જ. દા.ત. દ્વિરેફની 'ઉત્તરામાર્ગનો લોપ' મીથનો ઉપયોગ કરતી જયંતિ દલાલની 'મૂકમ્‌કરોતિ' વ્રતકથાની ઢબે લખાયેલી ભૂપેશઅધ્વર્યુની ' હનુમાન લવકુશ મિલન ' રૂપકકથાનું માળખું ધરાવતી સુરેશ જોષીની 'લોહનગર' કે જ્યોતિર્મય દત્તની ' બુધ્ધનું નિર્વાણ ' વગેરે વાર્તાઓમાં જે તે સર્જકનો નિજી અવાજ વ્યક્ત થયો છે. પ્રાચીન વાર્તાઓમાં આ વૈયક્તિક દર્શન જોવા મળતું નથી. પ્રમોદકુમાર પટેલ જેને ' માનવીય રહસ્યાનુભૂતિ ' કહે છે તે અર્વાચીન ટૂંકીવાર્તાની આગવી લાક્ષણિકતા છે. આધુનિક

૧૨

વાર્તાકાર જ્યારે પ્રાચીન વાર્તાનું અનુકરણ કરી દૃષ્ટાંતકથાનું માળખું ઉપયોગમાં લે છે ત્યારે પણ વાર્તાઓ તે આધુનિક સંવેદનાની જ કરે છે. દા.ત. સુરેશ જોષીની ' થીંગડું '. જૂની કથાઓ અપૌરુષેય છે જ્યારે આજનું કથાસાહિત્ય પૌરુષેય છે. અને જ્યાં પૌરુષેય તત્ત્વ પ્રવેશે ત્યાં લેખકનો અવાજ, શૈલી વિશેષ પ્રવેશવાના જ. આજનો સર્જક દૃષ્ટાંતને વસ્તુલક્ષી પ્રતિરૂપ બનાવીને પ્રયોજે છે. દા.ત. દ્વિરેફની ' મુકુંદરાય 'માં રઘનાથ ભટ્ટની હતાશાનો સૂર એના એ જ રૂપે પ્રગટયો હોત તો વાર્તા લાગણીવેડામાં સરી પડવાનો ભય હતો. એટલે દ્વિરેફ વિમળશાની દૃષ્ટાંતકથા દ્વારા રઘનાથ ભટ્ટની હતાશાને વ્યક્ત કરે છે. આ પ્રતિરૂપથી તેમની હતાશા વધુ તીવ્રતાથી અભિવ્યક્ત થઈ શકી છે એવું ભાવક જોઈ શકે છે.

કથાસાહિત્યની જેમ આપણે કવિતામાં પણ નોંધી શકીશું કે ' મેંદી તે વાવી માંળવે .. ' કે ' સોનલ ગરાસણી ' જેવાં લોકગીતોમાં વાર્તા છે, કથન પણ છે. દલપતરામના ' કેડેથી નમેલી ડોશી ' કે ' એક શરણાઈવાળો .. ' કે ' ઉંટ કહે .. ' જેવી કવિતાઓ પણ વાર્તાકથનની સાથે રંજન, ઉપદેશનો સમાવેશ કરતી થઈ. પણ સર્જકના વૈયક્તિક દર્શનનો અભાવ છે. કાન્તના 'વસંતવિજય' નાં માદ્રી, પાંડુમાં આધુનિક માણસની લાચારી, વેદના-સંવેદના આલેખાય છે. તો સુંદરમ્ ના ' ત્રણ પડોશી ' કે ' પણ ઉઠાવ ' માં સર્જકનો વૈયક્તિક અવાજ પ્રવેશે છે.

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

૨.૨ :-

વાર્તા સંજ્ઞા સાથે સંકળાયેલ અર્થ પ્રકરણ – ૧ માં જોઈ ગયા. વાર્તાનો એક અર્થ ' વૃત્ત ', ' સમાચાર ' એવો પણ થાય છે. એટલે ' વૃત્તાંત ' નો અર્થ ' બનાવ ' થાય તો હરિવલ્લભ ભાયાણી નોંધે છે તેમ ' ઈતિવૃત્ત ' એટલે ' બનેલો બનાવ ', ' ઈતિહાસ ' [૭] પ્રકરણ – ૧ માં આપણે જોઈ ગયા કે અંગ્રેજી ' સ્ટોરી ' ના મૂળમાં ' હિસ્ટરી ' છે. હરિવલ્લભ ભાયાણી નોંધે છે તે પ્રમાણે જૂના ' કથા ' શબ્દના મૂળમાં કથ્ – કહેવું રહેલ છે. અંગ્રેજી ' ટેઈલ ' નો સબંધ પણ ટેલ – કહેવું સાથે છે જ.

આજે આપણે જેને ટૂંકીવાર્તા તરીકે ઓળખીએ છીએ તે હજુ થોડાં વર્ષ પહેલાં જ અસ્તિત્વમાં આવેલ સાહિત્યસ્વરૂપ છે. પ્રાચીન સમયની વાર્તાથી આજની ટૂંકીવાર્તા ચહોરે-મહોરે-રૂપે-રંગે સાવ જ નિરાળી છે. બંનેનાં ઘટકતત્વો, બંને પ્રત્યે વાચકોના અધિકાર અને અપેક્ષા પણ એકબીજાથી અલગ પડશે. એટલે જ હરિવલ્લભ ભાયાણી કહે છે, ''Type કે modelબનવા મથતી પ્રાચીન કથાવાર્તા અને individual કે Unique બનવા મથતી અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તા-નવલકથા : એમની વચ્ચેનો ફરક ઉપલક કે થોડાંક લક્ષણો અને વિગતો પૂરતો નથી – બંને ચીજ આકૃતિએ અને પ્રકૃતિએ જુદી છે. તેઓ જે સાધવા મથે છે તે વસ્તુનાં પ્રકાર અને પ્રમાણ સાવ નિરનિરાળા છે.'' [૮]

આપણી ટૂંકીવાર્તાનો ઘાટ ઘડનાર ધૂમકેતુ જ્યારે ' નવલિકા પ્રાચીનમાં પ્રાચીન છે, ને અર્વાચીનમાં અર્વાચીન છે' એવું કહી વાર્તા પાસે આવું બોલાવડાવે : '' દુનિયાના જન્મની સાથે મારો જન્મ, એના મૃત્યુની સાથે મારું મૃત્યુ. જ્ઞાની અજ્ઞાની, અર્ધજ્ઞાની કોઈને

૧૪

મારા વિના ચાલ્યું નથી, કોઈને મારા વિના ચાલશે પણ નહીં. ઉપનિષાદકારથી માંડીને ભાગવતકાર સુધી અને ભાગવતકારથી માંડીને શામળને નર્મદ સુધી સઘળાએ મને એક કે બીજા રૂપે આરાધી છે. કોઈએ મને કથારૂપે વર્ણવી. કોઈએ ઉપકથા ગણી. કોઈએ આડકથા માની. કોઈએ મને દૃષ્ટાંતરૂપે ઠરાવી. પણ એક કે બીજારૂપે મોટા તત્વજ્ઞાનીથી માંડીને અણઘડમાં અણઘડ બૈરા સુધી સઘળાંએ મારી ચરણરજ સ્વીકારી છે. જેણે મને તિરસ્કારી હોય એવો કોઈપણ માણસ હજી સુધી મારા ધ્યાનમાં આવ્યો નથી.'' [૯] ત્યારે સ્પષ્ટ થાય છે કે ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તાનું કાઠું ઘડનાર આ સર્જકને મન ' વાર્તા ' અને ' ટૂંકીવાર્તા ' વચ્ચે જાણે કે કોઈ ભેદ નથી.

જૂના જમાનામાં વાર્તા, કવિતા અને નાટકની માફક સાર્વજનિક કળા હતી. છાપખાનાની શોધ થઈ એ પહેલાં પ્રાચીન વાર્તા મુખપરંપરાથી સચવાતી, વિકસતી રહી છે. વાર્તા એ કહેવાતો સંભળાતો સમૂહભોગ્ય કલા તરીકે વિકસેલો સાહિત્યપ્રકાર હતો. એટલે સ્વભાવિક છે કે તેમાં કથનનું પ્રાધાન્ય રહે. વળી વાર્તામાં ઘટનાઓના અંકોડા મેળવવા માટે વારંવાર વાંચવું જરૂરી છે જે શ્રુતિગોચર કળા માટે શકય નથી. આથી આવી વાર્તામાં રેખાયિત વસ્તુનું પ્રાધાન્ય રહે એ સ્વાભાવિક છે. વળી લાગણી કે વિચારોની જટિલતા, સાંભળનારની સ્મૃતિ ગ્રહણ કરી શકે અને સાંભળતાની સાથે સમજાઈ શકે તેવી સરળ રાખવી તે આ વાર્તાઓની આવશ્યકતા હતી. પણ જયારથી સાહિત્ય શ્રુતિકેન્દ્રી પણ બન્યું અર્થાત્ મુદ્રિત બન્યું એ સાથે જ કથનનું પ્રાધાન્ય ઘટયું. વાચક મુદ્રિત વાર્તા એકથી વધુ વાર વાંચી શકે છે. એટલે હવે તેને વાચકની ગ્રહણશકિતની મર્યાદા નડતી નથી. કથનનું મહત્વ ઘટવાની સાથે રેખાયિત વસ્તુસંકલનાની શરતને પણ જડપણે વળગી

૧૫

રહેવાની હવે જરૂર ન રહી. વાચક એકથી વધુ વખત વાંચીને વસ્તુ -સંકલનાને તેની સંકુલતા સમેત ઉકેલી શકે છે. આમ આજની 'ટૂંકીવાર્તા' સમૂહભોગ્ય કલા નહીં રહેતા લખાતો-વંચાતો એવો વ્યક્તિભોગ્ય કલા તરીકે વિકસેલો સાહિત્યપ્રકાર બની રહે છે. આ વાર્તાઓમાં નિરૂપાયેલ પાત્રોની સંકુલ મનઃસ્થિતિઓ ભાવક પામી શકે છે, તે પાત્રોની વિચારોની જટિલતામાં પ્રવેશી શકે છે પણ બદલામાં તેણે મુખપાટીની વાર્તાઓની વિશિષ્ટ લઢણ, કાકુઓથી વંચિત રહેવું પડે છે.

સમૂહભોગ્ય કળા જયારે વ્યક્તિભોગ્ય બને છે ત્યારે તેની નિરૂપણરીતિમાં પણ ભેદ પડતો જ હોય છે. પ્રાચીન વાર્તામાં આગળ જોઈ ગયા તે પ્રમાણે ' એક હતો બ્રાહ્મણ ... કે રાજા ' અથવા ' એક હતુ ગામ ' થી શરૂઆત થતી હતી અને ' ખાધું પીધું ને રાજ કર્યું ' કહી અંત આવતો હતો. જયારે ટૂંકી વાર્તામાં અર્થસભર રીતે વાતનું પ્રગટીકરણ થઈ શકે તેવા બિંદુનું અનુમાન એટલે આરંભ. ઉમાશંકર જોશીના કહેવા પ્રમાણે '' જૂની કથાને તો સામાન્ય રીતે કાળક્રમમાં જ કથન રજૂ કરવું પડે .... આજની ટૂંકી વાર્તામાં એકથી સો સુધીની વાત કહેવાની હોય તો વાર્તાકાર સત્તાણુથી પણ શરૂ કરી શકે છે અને સત્તાણુંથી સો સુધીનું કહેવામાં પાછલી બધી વાતને વ્યાપી વળે છે. '' [૧૦] ટૂંકી વાર્તાનો અંત અનેક અવરોધ પ્રશ્નો પછી એક એવી ઘટના તરફ દોરી જાય છે કે જયાં કશુંક થવાનું છે, બનવાનું છે. કશોક રહસ્યસ્ફોટ અને સંઘર્ષની તીવ્રતમ પરાકાષ્ઠાની પળ પછી વાર્તા સમતોલન તરફ એટલે કે અંત તરફ ગતિ કરે છે. આમ અંત એટલે સંઘર્ષનું પરિણામ, પ્રશ્નોનો ઉકેલ, નવી સમતુલિત અવસ્થાનો પાયો. પણ પરીકથાઓની જેમ કે, પ્રાચીનવાર્તાની જેમ આ સમતોલનનો અર્થ ' ખાધું - પીધું ને મઝા કરી ' એવો નથી. વાર્તાના અંતે બધા જ

પ્રશ્નો, સંઘર્ષ, ગૂંચવણોનો ઉકેલ આવી જાય એવું જરુરી નથી. ઊલટાની કોઈ નવી ગૂંચ પેદા થતી પણ લાગે. એટલે ટૂંકીવાર્તાના અંતે જે સમતોલન જોવા મળે છે તે તો એકાદ ઘટના પૂરતું જ, એકાદ ક્રિયા પૂરતું જ સીમિત છે.

ફ્રેન્ક ઓ'કોનરની માન્યતા મુજબ પ્રાચીન અને અર્વાચીન વાર્તા વાસ્તવનિષ્ઠાના મુદ્દા પર પણ એકબીજાથી અલગ પડવાની.[૧૧] ' એક જમાનામાં ... ' કહીને શરૂ થતી પ્રાચીનવાર્તા, ભૂતકાળમાં રોપાયેલી રહેતી તેથી તેમાં નિરંકુશ કલ્પનાને અવકાશ રહેતો. અર્વાચીન ટૂંકી વાર્તા વર્તમાનની નજીક રહીને ચાલે છે અને એ રીતે જીવન પ્રત્યે-ના આપણા પોતાના વલણને વિશેષતઃ રજૂ કરે છે. અર્વાચીન વાર્તામાં નિરંકુશ કલ્પના નિર્વાહ્ય ન બને. પાત્રની વર્તણૂંકથી માંડીને પ્રસંગનિરૂપણને લગતા પ્રશ્નો જેવા કે ' આ કઈ રીતે ચાલે ? આવું તે બને ? ' ઊભા થવા ન જોઈએ. વાસ્તવસાદૃશ્ય અને પ્રતીતિકરતા અર્વાચીન ટૂંકીવાર્તાની આગવી જરૂરિયાત અને લાક્ષણિકતા છે. સ્ટીવન્સન ટૂંકી વાર્તાને જીવનની પ્રતિલિપિ ગણાવે છે. ઓ'કોનર એવા અંતિમે જતા નથી. તેમની દૃષ્ટિએ પ્રતીતિકરતા કે વાસ્તવસાદૃશ્ય એટલે વાસ્તવિકતાનો સ્થૂળ કે સીધો અનુવાદ નહીં. આવી વાસ્તવિકતા આપણને છાપાના અહેવાલમાંથી મળે જ છે. ઓ'કોનરને વાસ્તવની સાથે મનોવ્યાપાર અભિપ્રેત હોય એવું લાગે છે.

પ્રાચીન વાર્તાઓમાં દેવ કે દેવસંદેશ પાત્રનું પ્રાધાન્ય રહેતું હતું. પરિણામે સ્થૂળ ચમત્કારને ભરપૂર અવકાશ રહેતો. વાસ્તવના મુદ્દા સંદર્ભે આ વાર્તાઓની અતિપ્રાકૃતતા, કપોળકલ્પિતતા એમને ટૂંકી વાર્તાની વાસ્તવની વિભાવનાથી સ્પષ્ટ રીતે અલગ પાડે છે. પ્રાચીન વાર્તાના

૧૭

પાત્રો ફ્લેટ, ગતિહીન હતા. વાર્તાની શરૂઆતે આવતી રૂપ રૂપના અંબાર જેવી રાજકુમારી અંતે અર્ધા રાજપાટ સાથે કોઈને પરણી જાય એથી વિશેષ કંઈ ન થાય. આ પાત્રોના આંતરસંવિદનને ઉકેલવાના, તેના આંતરિક વિકાસને આલેખવાના કોઈ પ્રયાસ થતાં નથી. વળી પ્રાચીનવાર્તાના પ્રવાહમાં બીજી કેટલીએ આડકથા ઉમેરી શકાતી. ' સૂડા બ્હોંતેરી ', ' અબોલા રાણી ' કે ' અરેબિયન નાઈટસ '-માં બે વાર્તા ઉમેરી દેવાથી વાર્તાની સંરચનાને કોઈ ફરક પડતો નથી. અર્વાચીન વાર્તા તો સીમિત ફલક પર આકાર લેતું ચુસ્ત સ્વરૂપ છે. પણ પ્રાચીન વાર્તાની ' વાર્તામાં વાર્તા ' પ્રયોજવાની સંરચનામાં જે શકયતા પડી હતી, જે Potentiality હતી તેને અર્વાચીન વાર્તા ખપમાં લે છે. આ શકયતાને તે સફળતાપૂર્વક તાગે પણ છે. દ્વિરેફ ' મહેફિલે કેસ્રાનેગુચાન ' માં વાર્તામાં વાર્તા ગૂંથી સાથે વાર્તાનું વિવેચન પણ કરતા જાય છે. સુરેશ જોષી ' થીંગડું ', ' એક દા નૈમિષારણ્યે ' જેવી વાર્તામાં એકમાં બીજી વાર્તા ગૂંથે છે.

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

૨.૩ :-

આપણે ટૂંકી વાર્તાને કથાસાહિત્યના બાકીના પ્રકારથી અલગ કઈ રીતે તારવી શકીએ ? વાર્તાની લંબાઈથી ? તો કેટલી લાંબી વાર્તાને ' ટૂંકીવાર્તા ' કહી શકાય ? અમુક વિવેચકો તેને શબ્દોની સંખ્યામાં બાંધવા કોશિશ કરે છે તો બીજાં કેટલાંક એક જ બેઠકે વાંચી શકાય તેને ટૂંકીવાર્તા કહી તેને પરિમાણમાં બાંધવા પ્રયાસ કરે છે. ઓ'કોનર તો એવું કહે છે કે, 'ટૂંકી વાર્તાની લઘુકળા (miniature art)

૧૮

વાળી વિભાવના જ મૂળમાંથી ખોટી છે.' તેની આ માન્યતાને આપણી અને પરભાષાની કેટલીક વાર્તાઓ સાર્થક ઠેરવશે. જયંતખત્રીની ' તે જ ગતિ અને ધ્વનિ ' પન્નાલાલ પટેલની ' સાચાં શમણાં ' સ્ટીફન ત્સ્વાઈગની ' વિરાટ ', 'ક્રિમર' અને ' અ લેટર ફ્રોમ એન અનનોન વૂમન ' અર્નેસ્ટ હેમિંગ્વેની ' અ શોર્ટ હેપી લાઈફ ઓફ ફ્રાન્સિસ મેકોમ્બર ' ધ સ્નોઝ ઓફ કિલિમાન્જારો ' અને ચેખોવની ' વોર્ડ નં. સિક્સ ' જેવી વાર્તાઓ સાબિત કરે છે કે ટૂંકી વાર્તાને લંબાઈની મર્યાદા લાગુ પાડી શકાય તેમ નથી. ઈવાન બુનિનની ' એક સો રૂપિયા ' માત્ર એક જ પાનાની વાર્તા છે. સુરેશ જોષી, હિમાંશી શેલતની વાર્તાઓ લાંબી નથી હોતી. પણ લાંબી કે ટૂંકી હોવાથી કોઈ વાર્તા ચડતી-ઉતરતી સાબિત કરી શકાતી નથી. ટૂંકીવાર્તાના કથયિતવ્યમાં જ કંઈક એવું છે જેનાથી તે નવલકથા કે લઘુનવલથી જુદી પડે છે. ટૂંકી વાર્તાને શબ્દોની સંખ્યા કે પાનાની લંબાઈમાં ભલે ન બાંધીએ, બાંધવી પણ ન જોઈએ. પણ સાથે એક વાત યાદ રહેવી જોઈએ કે જેમ નવલકથાનું સ્વરૂપ લંબાઈથી નક્કી થાય છે તેમ ટૂંકીવાર્તામાં લંબાઈ સ્વરૂપથી નક્કી થાય છે. આ મર્યાદિત ફલકવાળું ચુસ્ત સ્વરૂપ છે. આપેલ સામગ્રીના રૂપાંતરણ સિવાય લંબાઈ બાબતે કોઈ માપદંડ નથી, હોવો પણ ન જોઈએ. પણ અનાવશ્યક પ્રસ્તાર વાર્તાને નુકસાન પહોંચાડે છે તે ભુલવું ન જોઈએ.

ફ્રેન્ક ઓ'કોનર કહે છે તે રીતે નવલકથાનાં પાત્રોની સરખામણી સમાજના જીવતા-જાગતા માણસ સાથે કરી શકાય છે. નવલકથામાં હોય એવાં જ પાત્રો સમાજમાં પણ મળી આવે છે. પણ ટૂંકીવાર્તામાં કોઈ પાત્ર એવું નહીં મળે જેની સાથે ભાવક પોતાની જાતને સરખાવી શકે.

અથવા તેની સાથે તાદાત્મ્ય અનુભવી શકે. ટૂંકી વાર્તામાં કોઈ નાયક નથી હોતો. અહીં જે લોકો હોય છે તેને ઓ'કોનર Submerged population group કહે છે. [13] લેખકે લેખકે, પેઢી દર પેઢી આ જૂથ બદલાતું રહે છે. તે ગોગોલનો કારકુન હોય, તુર્ગેનેવનો ગુલામ હોય, મોંપાસાની વેશ્યા હોય, ચેખોવનો ડોક્ટર હોય, ધૂમકેતુના વાયવી કલાકારો હોય, ઉમાશંકર જોશીનો શોષણથી વાજ આવી ગયેલો કચડાયેલ વર્ગ હોય, જયંત ખત્રીના નગરસંસ્કૃતિની ભીંસાતા બુધ્ધિમાનો હોય કે પછી સુરેશ જોષીના તીવ્ર સંવેદનશીલ સર્જકો હોય.

હજી એક ભેદ પાડતા ઓ'કોનર કહે છે કે ટૂંકીવાર્તામાં માણસનું જે તીવ્ર એકાકીપણું દેખાય છે તે નવલકથામાં એટલી હદે નથી દેખાતું. [14] આની સાથે સંમત થતાં પહેલાં એક દૃષ્ટિ આપણી વાર્તાઓ પર નાખી જોઈએ. ધનસુખલાલ મહેતાની ' બા ' ધૂમકેતુની ' પોસ્ટઓફિસ ', દ્વિરેફની ' મુકુન્દરાય ' ઉમાશંકર જોશીની ' મારી ચંપાનો વર ', ' છેલ્લું છાણું ', જયંતિ દલાલની ' આ ઘેર પેલે ઘેર ', સરોજ પાઠકની ' ન કૈસમાં ન કૈંસ બહાર ' .... આ વાર્તાઓ પરંપરાગત રીતિએ લખાયેલી વાર્તાઓ છે. અહીં જે એકાકીપણાનો પ્રધાનસૂર સંભળાય છે તેને આધુનિકતા સાથે, અસ્તિત્વની એકલતા સાથે કોઈ જ સંબંધ નથી. ને તે છતાં તેની તીવ્રતા સહેજ પણ ઓછી નથી. ઓ'કોનર જે એકાકીપણાની વાત કરે છે તેને અસ્તિત્વવાદી એકલવાયાપણા સાથે કશી જ નિસ્બત નથી. નવલકથાની સરખામણીમાં ટૂંકી વાર્તા પાછળથી આવેલો પ્રકાર છે. નવલકથાના ઉદ્ભવ અને વિકાસને જો ધ્યાનમાં રાખીએ તો મધ્યમ વર્ગના ઉદ્ભવ સાથે આ સ્વરૂપ વિકસ્યું છે. પરિણામે આ સ્વરૂપમાં પહેલેથી માનવ અને સમાજ સાથેના – વચ્ચેના સંબંધોની વાત આવતી રહી છે. (જુઓ રાઈઝ ઓવ ધ નોવેલ – ઈયાન વોટ) પણ ટૂંકીવાર્તાનું

સ્વરૂપ તો ખાસ કરીને ઓગણીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં મોપાસાં અને ચેખોવના આગમન પછી વિકસ્યું. આ ગાળામાં યુરોપમાં કિયર્કેગાર્દનો પ્રભાવ સ્પષ્ટ રીતે વરતાવા માંડયો હતો. એટલે ટૂંકી વાર્તામાં આ રીતે માનવી - એકાકી માનવી આલેખાતો રહયો એમ કહેવું હોય તો કહી શકાય. આપણે ઉપર વાર્તાઓની વાત કરી તેની સમાંતરે પરંપરાગત ગુજરાતી નવલકથાની યાદી બનાવીએ તો વાત સ્પષ્ટ થઈ જશે. પરંપરાગત ગુજરાતી નવલકથામાં કયાંય એકલવાયા માનવીનું આલેખન કરવામાં આવ્યું નથી.

ટૂંકમાં ઓ'કોનરના મતે ટૂંકી વાર્તા અને નવલકથાનું ભેદક લક્ષણ તેની લંબાઈ નથી, પણ તેનું પાત્રનિરૂપણ છે. નવલકથાનાં પાત્રો પતિનિધિ સ્વરૂપે આવે છે. તેમની સાથે આપણે આપણી સરખામણી કરી શકીએ છીએ. જયારે ટૂંકીવાર્તાનાં પાત્રો સમાજથી બહિષ્કૃત થયેલા, એકાકી કંઈક અર્થમાં વિશિષ્ટ વ્યકિત હોય છે.

નવલકથાકારની માફક ટૂંકીવાર્તાના લેખક પાસે કોઈ ચોકકસ માળખું હોતું નથી. નવલકથાકાર જીવનમાં હોય તે જ રીતે પાત્રો - પ્રસંગોનો વિકાસ આલેખી શકે છે. પોતાના જોખમે તે આવા ક્રમની અવગણના પણ કરે છે. ટૂંકી વાર્તાનો લેખક પોતાના માળખામાં કયારેય જીવનની સંપૂર્ણતા સમાવી શકતો નથી. તેણે તો કલીન્થ બ્રૂકસ કહે છે તેવી કોઈ મહત્તવપૂર્ણ ક્ષણ ઝડપવાની છે. આ ક્ષણની પસંદગીમાં જ ટૂંકીવાર્તાના સ્વરૂપની તમામ શકયતાઓ રહેલી છે. પણ આ મહત્ત્વપૂર્ણ ક્ષણને ચૂકી જતો વાર્તાકાર સરવાળે એક નિષ્ફળ વાર્તા જ આપશે.

૨૧

દા.ત. મોહન પરમારની ' ભારો ', હરીશ નાગ્રેચાની ' નલ્લી '
લેખક જ્યારે પોતાની આ ચાવીરૂપ ક્ષણ શોધવામાં નિષ્ફળ રહે છે ત્યારે વાર્તાનું બંધારણ ફિસ્સું અને અસંગત લાગે છે. વાર્તા વેરવિખેર લાગે છે. કારણ લેખકની આ ચાવીરૂપ ક્ષણ ભૂત, વર્તમાન અને ભવિષ્ય ત્રણેને આવરી લેતી હોય છે.

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

૨.૪ :-

આપણે જોયું કે ટૂંકીવાર્તા પ્રાચીન વાર્તાથી ગુણે – લક્ષણે, રસનિષ્પત્તિની દૃષ્ટિએ પણ જુદી પડે છે. કથાસાહિત્યના અન્ય પ્રકારોથી પણ, અમુક ચોકકસ બાબતોમાં સ્પષ્ટપણે તે ચીલો ચાતરે છે. ટૂંકી વાર્તા પ્રાચીન સ્વરૂપમાંથી તેના આજના સ્વરૂપને પામી એ પાછળ કયાં પરિબળો જવાબદાર છે ? નરસિંહરાવ દિવેટિયા કહે છે તેમ :
'' ટૂંકી વાર્તાની ઉત્પત્તિ હાલના ધંધલિયા જમાનાના ઉતાવળિયા સ્વભાવમાં શોધવી પડશે. જે ઉતાવળિયા વૃત્તિ લાંબા લાંબા લખાણો વાંચવા જેટલી ધીરજ નથી ખમતી અને વર્તમાનપત્રોમાંના અગ્રલેખોમાં પણ ટૂંકાણને પસંદ કરે છે, તે જ વૃત્તિ લાંબી લાંબી વાતાઓ વાંચવામાં કાળ, શ્રમ અને ધ્યાન પરોવવાની સ્થિરતાથી વિમુખ રહે છે. આગગાડી, વીજળીની ગાડી અને એરોપ્લેનના જમાનામાં બીજું શું સંભવે ? .... ''[૧૫]
ટૂંકી વાર્તા આજના ઝડપી જમાનાનું પરિણામ છે કે લાઘવની અપેક્ષા જ ટૂંકીવાર્તાના સ્વરૂપને ઘડનારાં જવાબદાર પરિબળો છે એવી નરસિંહરાવ દિવેટિયાની વાત સાથે આપણે ચોકકસ અસંમત થઈશું પણ એમની વાત પરથી એટલો અર્થ જરૂર તારવી શકાય કે ટૂંકીવાર્તાનાં સ્વરૂપને નકકી કરી આપવામાં સાહિત્યિક ઉપરાંત અસાહિત્યિક પરિબળોએ પણ મહત્ત્વનો ભાગ ભજવ્યો છે.

૨૨

જ્યાંસુધી જીવન અને જગતને આપણે અમુક દૃષ્ટિકોણથી જોતા હતા ત્યાં સુધી સર્વજ્ઞ ઈશ્વરને ચિરંજીવ માની, સમગ્ર જગતને કોઈ સર્વોચ્ચ સત્તાથી સંચાલિત થતી માનતાં રહ્યાં. અને માન્યતામાં રાચતો માનવી કૃતકૃત્ય થતો આવા જ દેવસંદેશ, મૂઠી ઊંચેરા માનવીની કથાવાર્તામાં રસ લેતો રહ્યો. વિજ્ઞાનની હરણફાળે માનવીની આ તંદ્રા તોડી. પહેલાં કોપરનિકસ અને પછી ગેલેલિયોએ પૃથ્વીને બ્રહ્માંડના કેન્દ્રમાંથી ચ્યુત કરી દઈ ધાર્મિક માન્યતાઓનાં મૂળ હલાવી નાખ્યાં. ડાર્વિનના ઉત્ક્રાન્તિવાદે ઈશ્વરની રહીસહી સત્તાને પણ નામશેષ કરી દીધી. હવે કથા-વાર્તાનો નાયક માનવી બન્યો. અતિપ્રાકૃતતા અને સ્થૂળ ચમત્કારો પરનો ભાર આપોઆપ ઘટ્યો. પરિણામે વાર્તા જીવાતા જીવનની વધુ નજીક આવી.

ઔદ્યોગિક ક્રાન્તિની સાથે જ થયેલી મુદ્રણકળાની શોધે, વાર્તાના સ્વરૂપને ધરમૂળથી પલટાવવામાં સૌથી મોટો ફાળો આપ્યો. વાર્તા શ્રુતિકેન્દ્રી મટી દૃષ્ટિકેન્દ્રી બની, ' વંચાતી ' થઈ એ સાથે જ તેના સ્વરૂપમાં ક્રાન્તિકારી પરિવર્તનો આવ્યાં, હવે એ સમૂહભોગ્ય કળા ન રહી પણ વ્યક્તિભોગ્ય બની. એમાં મુખપાટીની વાર્તાની જેમ રેખાચિત્ર પ્રસંગકથન, કથનરીતિની અમુક ચોક્કસ ઢબની જરૂર રહી નહીં. રેખાચિત્ત વસ્તુસંકલના અમુક પ્રકારનો ચોક્કસ અંત ધરાવતી વાર્તાઓનું માળખું મુદ્રણયંત્રની શોધથી નકામું બની ગયું. હવે છપાતી વાર્તાઓમાં માનવજાતનાં સૂક્ષ્મ સંચલનો, જટિલ વિચારો, ચિંતન વગેરેને અવકાશ મળ્યો. માત્ર મનોરંજન અને ઉપદેશ જ ટૂંકીવાર્તાના ઉદ્દેશ ન રહ્યા. મુદ્રણયંત્ર અને કાગળની શોધ સાથે સામયિકોનું પ્રકાશન વધ્યું. આ સામયિકોએ એક જ અંકમાં સમાવી શકાય એવી વાર્તાઓની માંગ કરી. આ પરિબળે પણ ટૂંકીવાર્તાના સ્વરૂપને ઘડ્યું. અમેરિકન વાર્તાના વિકાસમાં સામયિકોએ કેવો ફાળો આપ્યો તેની ચર્ચા માટે રે.બી.વેસ્ટનું

૨૩

પુસ્તક ' અમેરિકન ટૂંકી વાર્તા ' જોવું જોઈએ.

એકબાજુ ઔદ્યોગિક ક્રાન્તિએ માણસને મુદ્રણયંત્રની ભેટ આપી, નવરાશનો સમય ફાળવી આપ્યો તેની સાથે સાથે જ વિચ્છિન્નતા, નિરર્થકતા, અસંગતતાનું ભાન કરાવતી નગરસંસ્કૃતિની ભેટ પણ આપી. અસ્તિત્વ પ્રત્યે, જિંદગીના અર્થ પ્રત્યે નિભ્રાન્ત બની ચૂકેલા માણસની ઈશ્વર પરની શ્રધ્ધા કિયકેગાર્દે, નિત્શે જેવા ફિલસૂફોના પ્રભાવ હેઠળ ડગી ગઈ હતી. આ નગરસંસ્કૃતિની ભીંસમાં ભીંસાતા, હતાશ, લાચાર, એકલવાયા માણસનાં રહયાં સહયાં શ્રધ્ધા-વિશ્વાસ બબ્બે વિશ્વયુધ્ધોએ સાવજ ખલાસ કરી નાખ્યાં. શ્રધ્ધા-વિશ્વાસની મૂડી ગુમાવી ચૂકેલા માણસને ફ્રોઈડની માનવમનનાં અતાગ અંધારા તાગવાની વાતે જાત સામે પણ સાવ ઉઘાડો પાડી દીધો. પરંપરાગત જીવનરીતિથી જુદો પડી ગયેલ, જાતથી પણ અલગ પડીને જીવતા માણસની એકલતા, હતાશાની અનૂભૂતિને અનુરૂપ કથાવસ્તુ વિકસાવતા વાર્તાકાર સામે હવે જિંદગીના પટને, અનેક પ્રસંગોને આલેખી પાત્રવિકાસ સાધવાની તક નથી રહેતી. હવે તેણે આ એકાકી માનવીની વેદનાની ચીસને, જીવનની કોઈ એકાદી ક્ષણને ઝડપવાની છે. તે ક્ષણને આલેખવા માગતા સર્જકે માનવમનના ચૈતસિક પ્રવાહને આલેખવા પડશે. હવે પાત્રોના બાહયવર્ણન, ધીંગાણા અને શૂરવીરતાની વાતોને અવકાશ નથી. હવે તો જાત સામેની લડાઈ છે. એટલે આના ઉકેલરૂપે 'આંતરચેતના પ્રવાહ ' ની વાર્તાઓ આવી. જાત સામેના સંઘર્ષમાં જીતતો અને હારી જતો માનવી પણ નાયક હોઈ શકે. બદલાતી વાર્તાની સાથે તેની વસ્તુ સંકલના, કથનરીતિ પણ મૂળમાંથી બદલાયા. પોતીકો ચહેરો ગુમાવી ચૂકેલો, તળેઉપર થઈ ગયેલા જીવનમૂલ્યોવાળો માણસ હવે ટૂંકી વાર્તાનું પાત્ર બને છે. એટલે એને કોઈ નામ હોય અને ન પણ હોય.

કથાવસ્તુ, વસ્તુસંકલના, પાત્રનિરૂપણના બદલવાની સાથે સ્વાભાવિક પણે જ કથનરીતિ બદલાય છે. સર્વશક્તિમાન, સર્વજ્ઞ ઈશ્વરની સત્તા તૂટવાની સાથે જ ઈશ્વરસદૃશ સર્વજ્ઞ લેખકની સત્તા સામે પણ શંકાની નજરે જોવાવા માંડયું. પરિણામે પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્રથી કહેવાતી આંતરચેતના પ્રવાહની વાર્તાઓ તરફનો ઝોક વધ્યો. જોકે ત્રીજા પુરુષ સર્વજ્ઞના કથનકેન્દ્રથી વાર્તાઓ લખાતી બંધ થઈ ગઈ કે ઓછી થઈ ગઈ એવું અહીં અભિપ્રેત નથી. હરિવલ્લભ ભાયાણી નોંધે છે તે પ્રમાણે આજનો માણસ કુટુંબ, જૂથ કે સમાજના કેન્દ્રસ્થાનેથી પોતાની જાતને ચ્યુત થઈ ગયેલી અનુભવે છે. આંતરિક વિરોધ, સંઘર્ષ, વિરતિ, વિસંગતિ, ઠાલાપણાનો પળેપળ અનુભવ કરતાં આ માણસનાં જીવનમાં તરંગ, સ્વપ્ન, ભ્રાન્તિ, તૃષ્ણા, વંચના, અંધ આવેગ, કપોળકલ્પિત જેવી વિવિધ અવસ્થાઓ અને વૃત્તિઓ વચ્ચે યુધ્ધ ખેલાતું રહે છે. આ સંઘર્ષના પરિણામરૂપ આપણી પાસે ચેતન, અર્ધચેતન, અચેતન માનસની વાર્તાઓ ઉપડતી આવે છે. આ અચેતન મનનાં સ્થિત્યંતરો, પ્રવર્તનો આલેખવા માટે નિરૂપણરીતિ, કથનરીતિ, ભાષાશૈલી પણ મૂળમાંથી બદલાય છે.

એક વાતતો ચોકકસ જ છે કે કોઈપણ સાહિત્યકૃતિ તેની ઐતિહાસિક, સાંસ્કૃતિક અને સાહિત્યિક પરંપરા વચ્ચે જન્મે છે. દરેક જમાનાને પોતાનું આગવું કાવ્યશાસ્ત્ર અને સૌંદર્યશાસ્ત્ર પણ હોવાનું. આથી ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તાનો ઉદ્‌ભવ-વિકાસનો ઈતિહાસ કેટલાક અંશે આગવો હોવાનો જ. ટૂંકીવાર્તાનું સ્વરૂપ સતત વિકસતું રહયું છે, બદલાતું રહયું છે શુધ્ધકળા બનવાના પ્રયાસમાં તે સતત પલટાતું રહયું છે.

એટલે જ જયંત કોઠારી કહે છે તેમ આપણે, ''હંમેશા જૂની અને નવી વાર્તાનો, ગઈકાલની અને આજની વાર્તાનો ભેદ કરતા રહેવું પડે છે.[૧૬] વળી આ સ્વરૂપને કોઈએક ચોકકસ વ્યાખ્યામાં બાંધવું, પરંપરામાં સીમિત કરવું પણ શકય નથી. કારણ ટૂંકી વાર્તાનું સ્વરૂપ માત્ર સમયપટમાંજ બદલાયું છે એવું નથી. એક જ સમયના વાર્તાકારોની વાર્તાઓ પણ ઊડીને આંખે વળગે એવો શૈલીભેદ દર્શાવે છે. સ્વરૂપના વિકાસ સાથે ઘટકતત્ત્વોનું મહત્ત્વ વધતું-ઓછું થતું જાય, રૂપરચના અને ટેકનિક પ્રત્યે સજાગતા કેળવાતી જાય એ સાથે જે તે સ્વરૂપની અનેક શકયતાઓ ઉઘડતી જવાની. ગુજરાતી ટૂંકીવાર્તા પર દ્દષ્ટિ નાખીએ તો એક જ સમયગાળાના હોવા છતાં ધૂમકેતુદ્વિરેફની વાર્તાશૈલી ઘણી વખત સામસામેના છેડાની લાગે છે. એવું જ ઉમાશંકર - સુંદરમ્‌ની વાર્તાઓ વિશે કહી શકાય. પછીના તબકકે આવતા જયન્ત ખત્રી અને જયંતિ દલાલ પણ એકબીજાથી સાવ જુદી એવી શૈલી નિપજાવે છે. જેમ ધૂમકેતુની વાર્તાઓ સામે દ્વિરેફની વાર્તાઓ દેખીતી રીતે જ એક સભાન, પ્રયોગશીલ વાર્તાકારની વાર્તા તરીકે જુદી તરી આવે છે તેમ જયન્ત ખત્રી અને જયંતિ દલાલની વાર્તાઓ પણ જુદી પડે છે. સ્થૂળ, વજનદાર ઘટનાઓ લઈને લખતા જયન્ત ખત્રીની સામે જયંતિ દલાલની વાર્તાઓમાં ઘટનાહ્રાસના કોઈપણ જાતના ઊહાપોહ વગર જ, આંગળી મૂકીને ઓળખી ન શકાય એટલી હદે ઓગાળીને ઘટનાનું નિરૂપણ થયેલ જોવા મળશે. કેતન મુનશી અને બકુલેશના અનુગામી એવા ચંદ્રકાન્ત બક્ષી પાસે, પોતાનું આગવું ગદ્ય છે તે સુરેશ જોષી, મધુરાય, ઘનશ્યામ દેસાઈ, કિશોર જાદવ વગેરે એક જ સમયગાળાના વાર્તાકાર હોવા છતાં દરેકને પોતાની આગવી ઓળખ છે, આગવી શૈલી છે અને આગવી વાર્તા - વિભાવના છે. એટલે ખરેખરા અર્થમાં ટૂંકીરેખાની વિકાસરેખા જાણવી હોય તો જે તે વાર્તાસર્જકની વાર્તાઓ સાથે તેની વાર્તાવિભાવના પણ

ધ્યાનમાં રાખવી પડે. કારણ દરેક સર્જક વાર્તાના સ્વરૂપ પાસે આગવી અપેક્ષા રાખે છે.

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

૨.૫ :-

ટૂંકીવાર્તાને સમયે સમયે, વિવિધ વિદ્વાનોએ વ્યાખ્યામાં બાંધવાના પ્રયત્નો કર્યા છે પરંતુ ટૂંકી વાર્તાનું સ્વરૂપ હંમેશા બધી જ વ્યાખ્યામાંથી છટકતું રહ્યું છે. રે.બી.વેસ્ટ તો ટૂંકી વાર્તાની વ્યાખ્યા બાંધવાના પ્રયાસ છોડી દેવાનું કહે છે. આમેય ' કદમાં લઘુ એવી ગદ્યમાં રચાયેલી ' એવી વ્યાખ્યાથી તો આપણે ખાસા દૂર નીકળી ગયા છીએ. ''જેને આખરી કહી શકાય એવી ટૂંકી વાર્તાની વ્યાખ્યા આપણે કદી બાંધી નહીં શકીએ.'' [૧૭] એવું કહેતા વેસ્ટ માને છે ટૂંકીવાર્તાને વ્યાખ્યાયિત કરવાથી તેના પર મર્યાદા લાદવા જેવું થશે અને એથી એનું આકર્ષક તત્ત્વ પણ ઓછું થઈ જશે. દરેક નવી વ્યાખ્યામાંથી છટકતા ટૂંકીવાર્તાના સ્વરૂપવૈવિધ્ય વિશે બેઈટ્સના ઉદ્ગાર સવાયા સાચા લાગે છે : ''ટૂંકી વાર્તા કંઈપણે હોઈ શકે છે. એ ઘોડાના મરણની વાત હોઈ શકે છે તેમ યુવાન કન્યાના પ્રથમ પ્રેમપ્રસંગનું નિરૂપણ પણ હોઈ શકે છે. ... ટૂંકી વાર્તામાં એવું કંઈક હોય છે જે વાદળની પેઠે અવ્યાકૃત અને અનંતપણે પરિવર્તનશીલ છે.'' [૧૮]

અને તોય આ સતત પરિવર્તનશીલ, અવ્યાકૃત સ્વરૂપ વિશે વ્યાખ્યાઓ આપવાનો પ્રયાસ ગુજરાતીમાં ધૂમકેતુથી લઈને આજ દિવસ સુધી થતો જ રહ્યો છે. દરેક સર્જક, વિવેચક પોતપોતાની રીતે આ સ્વરૂપને વ્યાખ્યાયિત કરવાની કોશિશ કરતા રહ્યાં છે. ધૂમકેતુ ટૂંકી

વાર્તાની વ્યાખ્યા આપતાં કહે છે, : ''જે વીજળીના ચમકારાની પેઠે એક દૃષ્ટિબિંદુ રજૂ કરતાં કરતાં સોંસરવી નીકળી જાય અને બીજી ઝીઝી લપછપ વિના અંગુલિનિર્દેશ કરીને સૂતેલી લાગણીઓ જગાડી, વાંચનારની આસપાસ એક નવી જ કાલ્પનિક સૃષ્ટિ ઘડી કાઢે એ ટૂંકી વાર્તા.'' [૧૯]

રા.વિ.પાઠક કહે છે, ''ટૂંકીવાર્તા જીવનના કોઈ રહસ્યને ઓછામાં ઓછાં પાત્રોથી, ઓછામાં ઓછા બનાવોથી, ઓછામાં ઓછા શબ્દોમાં નિરૂપિત કરે છે.'' [૨૦]

ઉમાશંકર જોશી ટૂંકીવાર્તાને 'અનુભૂતિકરણ' કહે છે. તેમની દૃષ્ટિએ ' ટૂંકીવાર્તા એટલે લેખકની વિશિષ્ટ ભાવપરિસ્થિતિએ કથ્યવૃત્તાંતની મદદથી લીધેલો કલાઘાટ.'' [૨૧]

ચેખોવ તેને Slice of Life કહે છે અને સેજવિક ઘોડદોડની ની શરત જેવી કહે છે જેમાં માત્ર આરંભ અને અંત જ મહત્ત્વનાં છે.

આટઆટલી વ્યાખ્યાઓ છતાંય ટૂંકીવાર્તાના લક્ષણો બાંધવામાં થતી મૂંઝવણને કારણે જ સુરેશ જોષી કહે છે, '' ટૂંકીવાર્તાની વ્યાખ્યા બાંધવાના અનેક પ્રયત્નો થયા છે. એનો ક્રમિક વિકાસ પણ આલેખાયો છે. આમ છતાં ટૂંકીવાર્તાને ઓળખવા ટૂંકી વાર્તા પાસે જવું એજ વધુ અનુકૂળ ઉપાય છે.'' [૨૨]

ઊર્મિનિકા લખી વાર્તાની આજસુધીની વિભાવનાએ સામે પ્રશ્નાર્થ ચિહ્ન મૂકી આપનાર મધુરાયની વાર્તા વિશેની સમજ સાવ નિરાળી જ છે. ' બાયનરી સિસ્ટમ ' ના સંતુલનમાં ન માનતા હોય તેમ મધુરાય

૨૮

વાચક પર વધુ જવાબદારી નાખે છે. તેઓ કહે છે : '' મને ઘણાં વખતથી લાગ્યું છે કે નવલિકાનું ' સ્વરૂપ ' વાચકના મનમાં જન્મે છે, લેખકના નહીં. લેખક વાચકની મનઃસ્થિતિથી અજાણ હોય છે. વાચકની જ ક્ષમતા અને મર્યાદા તે નવલિકાના સ્વરૂપની 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. ....'' [૨૩]

વાર્તાનાં ઘટકો, તેનું મહત્ત્વ, ટૂંકી વાર્તાનાં લક્ષણો વિશે પ્રશ્નો ઊભા કરતી વ્યાખ્યાને બદલે મધુરાય, સર્જક ભાવકના સંબંધ, સંક્રમણ, દુર્બોધતા જેવા પ્રશ્નો ઊભા કરી આપે છે. લેખક વાચક પ્રત્યે જવાબદાર ન રહે ત્યારે વાર્તાઓ રેઢિયાળ બની જવાની, વાર્તામાં કૃત્રિમ દુર્બોધતા પ્રવેશવાની ચબરાકિયા પ્રયોગો પણ વધવાની પૂરેપૂરી શકયતા છે. મધુરાયની પોતાની વાર્તાઓ એનું પ્રમાણ છે.

આમ લેખકની કળા – અનુભૂતિ વાચકની પોતાની બની રહે ત્યાં સુધી વ્યાખ્યાનો વ્યાપ વિસ્તર્યો છે. નવી લખાતી વાર્તા જૂની વ્યાખ્યાને અતિક્રમે છે. દરેક સર્જક પોતાની રીતે વ્યાખ્યાયિત કરવા છતાં આ સ્વરૂપની વિશિષ્ટતાથી બરાબર પરિચિત છે. એટલે જ ધૂમકેતુ કહે છે ''કલામાત્રના સર્વમાન્ય નિયમો ટૂંકી વાર્તામાં જેટલા આવશ્યક છેતેટલા કદાચ સાહિત્યનાં બીજાં સ્વરૂપોમાં નથી.'' ચુનીલાલ મડિયા પણ કબૂલે છે કે, ''એકાદ હેમિંગ્વે કે ધ્વિવરેકના હાથે એ કલાત્મક રીતે ખેડાઈ શકે પણ એથી ઊતરતા કલાકારોને હાથે તો એ માત્ર ચાતુરીની રમત બની જવાનો ભય છે.''

ચંદ્રકાંત બક્ષી એમની આગવી શૈલીમાં કહે છે, '' ... ટૂંકી વાર્તા ક્યાં તો સારી લખી શકો અથવા પડી જાઓ. .. ટૂંકી વાર્તા મારી દષ્ટિએ સહેલામાં સહેલું લાગતું અઘરામાં અઘરું ફોર્મ છે.'' ટૂંકમાં દરેક સર્જકને નવલકથા લખવી – ટૂંકીવાર્તાની સરખામણીએ – વધુ સરળ લાગી છે. આ બધી વ્યાખ્યાઓને આધારે ટૂંકી વાર્તાની લાક્ષણિકતાઓ તારવવી હોય તો એવું કહી શકાય કે લાઘવ, વર્ણનવસ્તુની એકાગ્રતા, તેની લક્ષ્યવેધી ગતિ, કટોકટીભરી ક્ષણનું આલેખન વગેરે તેના આગવા લક્ષણો છે. પ્રમોદકુમાર પટેલ આમાં 'નિજી માનવીય રહસ્યાનુભૂતિ–નો ઉમેરો કરી આપે છે.

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

૨.૬ :–

કોઈપણ સાહિત્યસ્વરૂપની ચર્ચા કરો એટલે એના બંધારણને ઘડતા, એ સ્વરૂપની આગવી ઓળખ આપતાં તેનાં ઘટકતત્ત્વોની ચર્ચા આવવાની જ. ટૂંકીવાર્તા કથાસાહિત્યનો જ એક પ્રકાર છે અને નવલકથાની જેમ પશ્ચિમમાંથી આપણે ત્યાં આવેલ છે. આથી સ્વાભાવિક રીતે જ તેનાં ઘટકો નક્કી કરવામાં આ બંને પરિબળો મહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે. પશ્ચિમની વાર્તાઓ એરિસ્ટોટલની વિચારણા પ્રમાણે વિકસી અને તેનું વિવેચન પણ એ વિચારણાને આધારે થયું. આપણે ત્યાંતો આવી કોઈ ચર્ચા ક્યારેય થઈ નથી. માત્ર કુંતકે પ્રબંધને ધ્યાનમાં રાખીને આ પ્રકાર–ની ચર્ચા કરી છે. બાકી તો સ્વતંત્ર શ્લોકનાં ક્રમને સ્વીકારીને ચર્ચા થતી. પરિણામે વસ્તુસંકલના, ચરિત્રચિત્રણ જેવા પ્રશ્નોની ચર્ચા આપણે ત્યાં કદી થઈ શકી નહીં. એટલે જ્યારે જ્યારે વાર્તા–નવલકથાના

ઘટકતત્વોનીચર્ચા કરવાની જરૂરિયાત ઊભી થઈ ત્યારે એ ચર્ચા માટે સ્વાભાવિક રીતે પશ્ચિમના ઢાંચાને અનુસરવાનું બન્યું છે.

પરમ્પરાગત વિવેચના એરિસ્ટોટલ પ્રમાણે ઘટકોની ચર્ચા કરતી. એરિસ્ટોટલ જ્યારે ઘટકોની વાત કરે છે ત્યારે નાટકના સંદર્ભે કરે છે. કથાસાહિત્યે પણ એરિસ્ટોટલ પ્રમાણે ઘટકતત્વોની ચર્ચા માંડી એટલે સ્વાભાવિક રીતે જ કથનકેન્દ્રની અવગણના થઈ. નાટકમાં તો કથનકેન્દ્ર ન હોય એવું એરિસ્ટોટલ કહે છે. પણ જયાં કથનકેન્દ્ર અગત્યનો ઘટક છે તે કથાસાહિત્યે પણ તેની માંડીને ચર્ચા નકરી. હંમેશા વસ્તુસંકલના, ચરિત્રચિત્રણ, ભાષા, વાતાવરણની ચર્ચા થતી રહી.

વાર્તા જ્યારે કાનની કળા હતી ત્યારે વસ્તુસંકલના કથનરીતિ, સંવાદ વગેરે તેનાં મુખ્ય ઘટક હતાં. (અમુક લોકો એમાં જીવનદર્શનની ચર્ચાને પણ ઘૂસાડતા) એમાં પાત્રો આવતાં હતાં પણ મોટેભાગે એ બીબાઢાળ હતાં. પણ વાર્તા વંચાતી થઈ એટલે સમૂહભોગ્ય કળામાંથી વ્યક્તિભોગ્ય કળા બની એ સાથે તેના ઘટકતત્વોમાં મહત્વનો ફેરફાર થયો. હવે ઘટના, પાત્ર, વસ્તુસંકલના, ભાષા પર વધુ ભાર મુકાયો. જે સમયે Story telling નું મહત્વ હતું ત્યારે કથાવસ્તુની સ્થૂળતા, રહસ્ય, ચમત્કૃતિ વગેરે મહત્વના હતા. એ સમયે કથકની ભૂમિકા પણ એકદમ સ્પષ્ટ હતી. કાળક્રમે વિકસતી જતી વાર્તા રૂપરચના પ્રત્યે સભાન બની. અનેક યુક્તિ-પ્રયુક્તિના આધારે તે ઘટનાની સ્થૂળતા ઓગાળતી ગઈ. માત્ર કથા જ નહીં કથકનું સ્થાન, પાત્ર અને વાચકથી કથકનું અંતર, એની ભાષા, ટોન, કથકનું સ્તર વગેરેની ચર્ચા મહત્વ ની બની. પરમ્પરાવાદી વિવેચના સમય, થીમ વગેરેની ચર્ચાને વસ્તુસંકલનામાં સમાવી લેતી. રૂપરચનાવાદી વિવેચકો સમય, થીમની

સ્વતંત્ર ચર્ચા કરે છે. પરમ્પરાવાદી વિવેચના સંવાદની ચર્ચાથી સંતોષા મનાવતી. રૂપરચનાવાદી વિવેચકોએ કથનકેન્દ્રની ચર્ચા આરંભી એ સાથે ભાષા, અંતર, ટોન વગેરેની ચર્ચા શરૂ થતી. એટલે આજે આપણી સામે વાર્તાઓના જે નમૂના છે અને જે રીતે એની ચર્ચાઓ થઈ છે તે આધારે આપણે ટૂંકીવાર્તામાં નીચેનાં ઘટકોની ચર્ચા કરી શકીએ. આ યાદી અંતિમ નથી. હજી આમાં બીજાં ઘટકોનો સમાવેશ કરી શકાય.

૧. ઘટના
૨. થીમ
૩. વસ્તુસંકલના
૪. પાત્રનિરૂપણ
૫. કથનકેન્દ્ર
૬. ભાષા
૭. કથકનું સ્થાન એટલે કે અંતર.
૮. કથકનું વલણ એટલે કે ટોન
૯. અનુભૂતિ ક્ષણ
૧૦. સંઘર્ષ
૧૧. અર્થ.

ટૂંકીવાર્તાના કેન્દ્રમાં રહેલી ઘટના વિશે ગુજરાતી સર્જન વિવેચનમાં ખૂબ જ સંદિગ્ધતા પ્રવર્તે છે એટલે સૌપ્રથમ અહીં ઘટનાની ચર્ચા કરવાનું ઉચિત સમજ્યું છે.

(૧) <u>ઘટના</u> :-

ઘટના એટલે કંઈક થવું, બનવું તે. ટૂંકીવાર્તાનું આ સૌથી મહત્ત્વનું ઘટકતત્ત્વ છે. કારણ વાર્તામાં કંઈ ઘટે જ નહીં તો વાર્તા બને કઈ રીતે ?

એ ઘટના પછી એક પળમાં બને, દિવસમાં બને કે સમયના વિસ્તૃત પટ પર ઘટે. કોઈક પાત્રના માનસમાં બને કે એકથી વધુ પાત્રોના મનોજગત, પરિસ્થિતિ તેમાં સંડોવાય. ઘટના ભાવવાચક નામ છે. રા.વિ. પાઠક તેના માટે ' બનાવ ', 'વૃત્તાંત' જેવા શબ્દપ્રયોગ પ્રયોજે છે. ઘટના ટૂંકી વાર્તાનું અંતરલક્ષણ છે. ધારો કે ટૂંકીવાર્તા–માંથી સંપૂર્ણપણે ઘટના કાઢી લઈએ તો બાકી શું રહે ? વાર્તા શાના સહારે ઊભી રહે ? વાર્તાનો પિંડ કઈ રીતે બંધાય ? જરૂરી નથી કે કોઈ આત્મહત્યા કરે કે કોઈનું ખૂન થાય એને જ ઘટના કહેવાય. આત્મહત્યા કરનાર વ્યક્તિ જે મનોમંથનમાંથી પસાર થાય તેને પણ વાર્તાની ઘટના તરીકે પ્રયોજી શકાય. ઘટના ક્રિયારૂપે જ આવી શકે એવો કોઈ નિયમ નથી. સ્થૂળ પ્રસંગ ધ્વારા વાર્તામાં મનોવ્યાપાર-ને આલેખી શકાય. દા.ત. પન્નાલાલ પટેલની ' સાચા શમણાં ' તો ક્યારેક સૂક્ષ્મ મનોવિશ્લેષણ ધ્વારા ક્રિયાને આલેખી શકાય છે. દા.ત. હિમાંશી શેલતની ' સુવર્ણફળ ' વાર્તા. ઉત્તમવાર્તા ઘટનાની સ્થૂળતા અને સૂક્ષ્મતાનું સંયોજન સાધે છે.

ઘટના સંદર્ભે ગુજરાતી સર્જન-વિવેચને જરૂર કરતાં વધારે ઉહાપોહ કર્યો છે. ધૂમકેતુએ વાર્તામાં ઘટનાના મહત્વ અંગે કશું કહયું નથી પણ તેમની ઘટનાપ્રધાન વાર્તાઓ પરથી એવું તારવી શકાય કે એમને સ્થૂળ ઘટના સામે, ઘટનાના ઘટાટોપ સામે કોઈ જ વાંધો ન હતો. ઘણીવાર તેમણે લાંબા પટમાં ફેલાયેલી ઘટનાઓનો આશરો લીધો છે. દા.ત. ' હૃદયપલટો ' વાર્તા. તો ક્યારેક અતિપ્રાકૃત ઘટનાને કારણે તેમની વાર્તા લોકવાર્તાની નજીક સરી ગઈ છે. દા.ત. ' દોસ્ત ', ' રજપૂતાણી ' જયાં ' વાર્તા ' અને ' ટૂંકીવાર્તા ' વચ્ચે ભેદરેખા

વચ્ચેની ભેદરેખા ભુંસાઈ જાય છે.

દ્વિરેફ આપણાં પ્રયોગશીલ વાર્તાકાર છે. ઘટનાને તે 'બનાવ' કહીને ઓળખાવે છે. અને તેમની દૃષ્ટિએ વાર્તામાં ઘટના અનિવાર્યપણે હોવી જ જોઈએ. કેટલા બનાવ હોવા જોઈએ તે અંગે નિયમ ન હોઈ શકે એવું કહેતા શ્રી પાઠક કહે છે કે : '' બનાવની માત્રા માટેનો કોઈ નિયમ હોય તો તે કલામાત્રનો સામાન્ય નિયમ એટલે ઔચિત્ય નો નિયમ.'' બનાવ વગરની વાર્તાને હાડકાં વગરના દેહ સાથે સરખાવતા દ્વિરેફ બનાવોની પ્રતીતિકરતાની વાત પણ કરે છે. તેઓ કહે છે, '' વાર્તાના બનાવો, કુદરતી કે મનુષ્યકૃત, જે હોય તે, સ્વાભાવિક લાગવા જોઈએ. બીજી રીતે કહીએ તો વાર્તાના બનાવો પ્રતીતિકર હોવા જોઈએ .... બનાવની સંભવિતતા વાર્તાના વાતાવરણ માંથી જ ઉઠી આવવી જોઈએ...... વાર્તામાં બનાવોની પરંપરા હોય ત્યાં, બનાવ સ્વાભાવિક રીતે એકબીજામાંથી ઉગતો હોય, એવી પ્રતીતિ થવી જોઈએ. વાર્તા લેખકે પોતે, અમુક પરિસ્થિતિ ઊભી કરવા કે અમુક પરિણામ લાવવા અમુક બનાવ ઉપસ્થિત કર્યો છે એમ ન લાગવું જોઈએ.'' ૨૪

દ્વિરેફની ઘટના વિશેની સમજ એમના સમકાલીન કે એમના બે - ત્રણ દાયકા સુધીના અનુગામી વાર્તાકારોથી ઘણી આગળ હતી તે જોઈ શકાય છે. ઘટનાના ઔચિત્ય સાથે તેની અનિવાર્યતા ચર્ચી લેતા દ્વિરેફ ઘટનાથી જ વાર્તાનો પિંડ બંધાઈ શકે એવું કહી તરત સામગ્રીના રૂપાંતરકોની વાત પણ કરે છે. બનાવો એની જાતે બનવા જોઈએ એવું કહેતા દ્વિરેફ પોતાની પ્રતીતિકરતાંની વિભાવનાને સામે છેડે બેસે એવી ' સાચી વાર્તા ' જેવી વાર્તા પણ આપી બેસે છે. તે આશ્ચર્ય છે.

ચુનીલાલ મડિયા તો આમેય વાર્તાતત્ત્વને બહેલાવીને કહેવા બેસે એટલે એમની વાર્તાઓ સ્થૂળ ઘટનાઓના ભારથી લચી પડેલી છે. આમેય મડિયા માટે ટેકનિકનું ' હૈયાઉકલત ' થી વધારે મહત્ત્વ નથી પરિણામે તેમની વાર્તાઓમાં પ્રસંગ, ઘટના એના એ જ – કાચી સામગ્રીના રૂપે – દેખા દે છે. એમની વાર્તાઓ ઘણીવાર સામગ્રીના રૂપાંતરણ-નો નિયમ પણ નથી પાળતી. દા.ત. ' કાળી રાત ',' કાળી ઓઢણી ', કાળી ચીસ ' ઘટનાઓના આ મેદથી જ એમની મોટાભાગની વાર્તાઓ આજે નિષ્પ્રાણ, નિરસ લાગે છે.

જયંત ખત્રીને પણ ભારેખમ ઘટનાઓ વગર ચાલ્યું નથી. વાર્તાકાર તરીકે વાર્તા પરની એમની પકડ જો કે એટલી મજબૂત છે કે લંબાણયુક્ત પ્રકૃતિવર્ણનો અને ભારેખમ ઘટનાઓ પછી પણ એમની વાર્તાઓ કંટાળો નથી આપતી. ' લોહીનું ટીંપુ ' વાર્તાના કેન્દ્રમાં બેચર છે. અને વાસનાનું જાગવું ને પછી શમી જવું એ વાર્તાના કેન્દ્રમાં રહેલી ઘટના છે. આ માટે પ્રકૃતિને ઉદ્દીપકવિભાવ તરીકે વાપરતા ખત્રી કુશળ કલાકાર લાગે. વજનદાર ઘટનાને પણ તેઓ અહીં નિર્વાહ્ય બનાવી શક્યા છે. પણ વાર્તાના ઉત્તરાર્ધમાં આવતી બળાત્કારની ઘટના માત્ર ચમત્કૃતિ નીપજાવવા લાવ્યા હોય તેવી કૃતક ભાસે છે. આ ઘટના વાર્તાના સત્ત્વને હણી નાખે છે અને પ્રતીતિકરતાના પ્રશ્નો પણ ઉભા કરે છે. જેણે હલીમાનું વર્ણન વાંચ્યું છે તેતેની નિર્દોષતા, ગભરૂપણા ને સંવેદી શકશે. આવી ગભરુ છોકરી, રાતના અંધારામાં, આવી પરિસ્થિતિમાં આવી પડે ત્યારે બે – ત્રણ જણ વચ્ચેના એક માણસની કપાટેલી ટચલી આંગળી જોઈ શકે એ કેટલી હદે શક્ય છે એવો પ્રશ્ન થાય. એરિસ્ટોટલ કહે છે તેવી 'સંભવિત અશક્યતા' ની મર્યાદામાં પણ

આ વાતને સમાવી શકાય ખરી ? ઉત્તરાર્ધમાં આવતી આ ઘટનાની અનિવાર્યતા લેખક સિધ્ધ કરી શકયા નથી એટલે નિર્વાહ્ય નથી બનતી.

આપણી વાર્તાઓના વિવેચનમાં ' ઘટના ' વિશે સંદિગ્ધતા પ્રવર્તમાન થઈ તેનાં કારણો જ આ છે. એક લેખકને ઘટના વગર ચાલે જ નહીં, તેના માટે ઘટના જ સર્વસ્વ. દા.ત. ચંદ્રકાંત બક્ષી ગાઈવગાડી ને કહે છે, '' મારે માટે ઘટના ઈઝ ટોટલ લાઈફ. ઘટના ન હોય તો હું ન જ લખી શકું. ઘટના વિનાના જીવનની કોઈ કલ્પના મારા મગજ માં આવી જ શકતી નથી.'' ૨૫ પણ આવું બોલનારાઓ ઘટનાપ્રધાન વાર્તાઓ આપીને કશું પુરવાર ન કરી શકે. ઘટનાની તરફદારી કરનાર વાર્તાકારે તો અનેક નમૂનાઓ ધરીને પુરવાર કરી આપવું પડે. સમરસેટ મોમ ને ઘણાં વિવેચકો ગાળો દે છે પણ તેણે ચિરંજીવ નીવડે તેવી ઘટનાપ્રધાન વાર્તાઓ આપી જ છે. એની સામે બક્ષીની ' તમે આવશો ? ' કે ' મીરાં ' માં કેટલી આછી-પાતળી ઘટનાથી ચલાવ્યું છે લેખકે ?

વાર્તા લખવાને લીલા, અહેતુક નિર્માણની પ્રવૃત્તિ સાથે સરખાવતા સુરેશ જોષીના નામે આપણે ત્યાં ઘટના નિમિત્તે સૌથી વધુ ઊહાપોહ થયો છે. પણ જે વાર્તાસંગ્રહની પ્રસ્તાવનામાં સુરેશ જોષી આ વિવાદને આરંભે છે તેમાં તેઓ ઘટનાપ્રધાન વાર્તાઓ લઈને આવ્યા છે. 'ગૃહપ્રવેશ'-ની વાર્તાઓમાં કયાં દેખાય છે ઘટનાનું તિરોધાન ? ઘટના અંગેના તેમના વિચારો અતિ જાણીતા છે. : '' ઘટના એટલે જે વાર્તામાં બને તે .... '' દરેક ઘટનાને એનું આગવું વજન હોય છે. એ વજન ગળે બાંધેલા પથ્થર જેવું હોય તો વાર્તાને ડુબાડે, એ વજન પંખીની પાંખ જેવું હોય તો વાર્તાને ઉરાડી શકે. .... '' સ્થૂળ કે સૂક્ષ્મ ઘટના જેવા ભેદ નકામા છે, કારણકે સૂક્ષ્મતા વિનાની કલાકૃતિની કલ્પના આપણે કરતા નથી.''

'' ઘટનાનો બને તેટલો હ્રાસ સિધ્ધ કરવા તરફ મારો પ્રયત્ન છે''. '' જે ઘટના પર આંગળી મૂકીને કહી દેવાય કે, હા અમે સમજ્યા લેખક આટલું બતાવવા ઇચ્છે છે, તે ઘટના કલામાં મર્યાદારૂપ બને. લોપ કે હ્રાસ થવો ઘટે તો તે આવી ઘટનાનો, અંતિમે જઈને જો કોઈ કહે કે વાર્તાને ઘટનાની જરૂર શી ? તો એવું અંતિમનું આગ્રહી વલણ કલાને ઉપકારક નહીં નીવડે.''

'' ઘટનાનું શું કરવું તે સર્જક જાણે એના નિયમો ન હોઈ શકે, એનો વાદ પણ નહીં હોય.'' [૨૬]

સુરેશ જોષીની ઘટનાનું તિરોધાન કે હ્રાસની વિભાવનાને સમજ્યા વગર જ ' ઘટનાલોપ ' ની સામે આપણે ત્યાં વિરોધનો વંટોળ ફુંકાયો. ચંદ્રકાંત બક્ષી જેવા આત્યંતિક બનીને જવાબ વાળે છે તો યશવંત શુક્લ અર્થઘટનની રીતે જવાબ આપે છે, '' 'વાર્તા' અને ' ઘટનાલોપ ' એ મારે માટે પરસ્પર વિરોધી શબ્દો છે. ઘટના-નો સદંતર લોપ વાર્તામાં શકય જ નથી. પણ ઘટનાનું ગૌણત્વ સંભવે છે. .... ઘટનાના સદંતર લોપવાળી વાર્તા હું શોધી રહયો છું, હજુ સુધી મને જડી નથી.'' [૨૭]

૧૯૭૬ માં યશવંત શુક્લ આવું કહે ત્યારે પ્રશ્ન થાય કે તેમણે જયંતિ દલાલની ' આભલાનો ટુકડો ' નહીં વાંચી હોય ? ઘટનાનું તિરોધાન દલાલથી શરૂ થઈ ચૂકયું હતું. સુરેશ જોષીએ કહી બતાવ્યું એટલે વિરોધ થયો ? આમ જોવા જઈએ તો સુરેશ જોષીને પણ ઘટના હ્રાસ કે તિરોધાન દ્વારા સંસ્કૃત અલંકાર શાસ્ત્રીઓ જેને મુખ્યાર્થબાધ કહે છે તેવું જ કંઈક અભિપ્રેત હશે. એમને મૂળભૂત રીતે કળામાત્રની પ્રથમ

શરત સામગ્રીનું રૂપાંતરણ – અભિપ્રેત હતું. એટલે તો એ વારંવાર કહેતા રહ્યાં કે, '' જો રૂપાન્તરની પ્રક્રિયા જ તમે બાદ કરી નાખો અને ઘટના ઓળખાય એવી, વ્યવહારમાં હોય છે તેવી , વાચકો સમજી શકે તેવી, પોતાની સમજ સાથે એનો તાળો મેળવી શકે એવી રાખવાનો આગ્રહ રાખીએ તો કલાતત્વનો ભોગ જ આપવો પડે એમ મને તો લાગે છે.'' ૨૮

આમેય ' ઘટનાલોપ ' જેવી સંજ્ઞા તો સુરેશ જોષીએ કદી પ્રયોજી જ નથી. વારંવાર એક યા બીજી રીતે ઘટનાની જરૂરિયાત પર તે ભાર મૂકતા જ રહયા છે. એક મુલાકાત દરમિયાન પ્રશ્નનો જવાબ આપતા તેમણે કહયું પણ છે, '' પંદરેક વર્ષ પહેલાં વલસાડમાં ટૂંકીવાર્તા વિશે ચર્ચા થયેલી. જ્યોતીન્દ્ર નગીનદાસ અને બીજાઓ પણ હતા. જયોતીન્દ્ર દવેએ આ વાતને બહુ હાસ્યાસ્પદ બનાવીને ઘટનાલોપ-ની વાત કરી અને ત્યારથી આ શબ્દ પ્રચલિત થયો. મેં તો આ સંજ્ઞા પ્રયોજી નથી. હું તો ઘટનાનું તિરોધાન કહેતો હતો. હું તો કહું છું કે ઘટના હોઈ શકે જ નહીં એવો કોઈ નિયમ ન કરી શકાય.'' ૨૯

આપણે જ્યારે વિશ્વની ઉત્તમ વાર્તાઓના પરિચયમાં આવીએ છીએ, એ વાર્તાઓમાં ઘટના પ્રાચુર્ય જોઈએ છીએ ત્યારે આ ઘટનાલોપ-નો આખો ઊહાપોહ જ હાસ્યાસ્પદ લાગે છે. ઘટના સ્થૂળ છે કે સૂક્ષ્મ એ વિવાદનો પ્રશ્ન છે જ નહીં, કારણ ગમે તેવી સ્થૂળ ઘટનાને પણ એનો સર્જક અનિવાર્ય બનાવી શકે તો એ ઘટના વાર્તામાં નિર્વાહ્ય બને જ. જેણે એકપણ વિદેશી વાર્તા કે વિવેચન નહીં વાંચ્યા હોય એવા પન્નાલાલ પટેલની વાર્તાઓમાં કયાંય ઘટનાનો ભાર નથી વર્તાતો.

એની સામે વિદેશી વાર્તાઓનાં સતત સંપર્કમાં રહેલા ચુનીલાલ મડિયા રચનારીતિના કોઈ જાતના પ્રયોગ વગર, વર્ણ્યવસ્તુનું સીધેસીધું કથન જ આદરે છે. પરિણામે એમની વાર્તાઓ કોઈ કિસ્સા કે અહેવાલ જેવી બની જાય છે. જયંતિ દલાલે કોઈ જાતના ઊહાપોહ વગર ' આભલાનો ટૂકડો ', ' જગમોહને શું જોવું ? ' વાર્તામાં આંગળી મૂકીને બતાવી ન શકાય એ રીતે ઘટનાનું વિગલન કર્યું છે.

ઘટના વગર વાર્તા ન જ સંભવે એ કબૂલ પણ ઘટના એ જ વાર્તા નથી એવું આપણી ઘણી ઘટનાના કાચા પિંડ જેવી રહી ગયેલી, કિસ્સા બની ગયેલી વાર્તાઓ સમજાવશે.

(૨) થીમ :-

વાર્તાનાં ઘટકતત્વોની ચર્ચા કરતી વખતે થીમની ચર્ચા અનિવાર્ય પણે કરવી પડે. થીમની ચર્ચા વગર પાત્ર કે કાર્યની વાત કરી જ ન શકાય. કારણ એક સારી અને સફળ વાર્તામાં સજીવ એકતા માટે બધાં જ ઘટકો વચ્ચે જીવંત સંબંધ હોવો જરૂરી છે.

કથાસાહિત્યમાં ' થીમ ' શબ્દને હંમેશા શિથિલ અર્થમાં વાપરવામાં આવે છે. વાર્તા કયા વિષય સાથે સંકળાયેલી છે એટલી જ વાતમાં થીમની વાત સમાઈ જતી નથી. અર્નેસ્ટ હેમિંગ્વેની ' ધ કિલર્સ ' અને શેરવૂડ એન્ડરસનની ' આઈ વોન્ટ ટુ નો વ્હાય ' બંને વાર્તાઓમાં નવદીક્ષાની વાત છે. બંને વાર્તામાં જિંદગીની કડવી વાસ્તવિકતાથી થી પરિચિત થવાના કારણે બે અબુધ, નિર્દોષ છોકરાઓને લાધતા અભિજ્ઞાનની વાત છે. પણ બંને વાર્તામાં અભિજ્ઞાનનો જે અર્થ છે તે એકબીજા - થી સાવ જુદો પડે છે. ' ધ કિલર્સ ' માં નિકને લાધતું અભિજ્ઞાન

અસદ્‌ની ઓળખરૂપે છે. કોઈપણ આચારસંહિતાનો ભંગ કરો તો સજા ભોગવવી જ પડે એવું અભિજ્ઞાન લાધે છે નિકને, ' આઈ વોન્ટ ટુ નો વ્હાય ' ના કિશોરને એક જ માણસમાં સદ્ – અસદ્ બંને તત્ત્વો સહનિવાસ કરતા હોય એવું અભિજ્ઞાન પ્રાપ્ત થાય છે.

ધૂમકેતુની ' પોસ્ટઓફિસ ' અને ચુનીલાલ મડિયાની ' શરણાઈના સૂર ' નું વસ્તુ આપણે સરખાવવું જોઈએ. બંને વાર્તામાં દીકરી માટે તડપતા બાપની વેદના છે. પરંતુ બંનેની ભૂમિકા સાવ અલગ છે. ધૂમકેતુને કવિન્યાય આપવો છે. આથી દીકરી જીવતી હોવાં છતાં તેઓ અપ્રતીતિકર લાગે તે રીતે અલીડોસાને રીબાવે છે. રમઝુમીરની પરણાવીને સાસરે મોકલેલી દીકરી કમોતે મરી ગઈ છે. બીજા કોઈની દીકરીના લગ્નમાં શરણાઈ વગાડતા રમઝુમીરની વેદના ઉભળી આવી. આથી અટક્યા વગર એ શરણાઈ વગાડયે જ જાય છે. પ્રતીતિકર લાગવાને કારણે આ વાર્તા વધુ સારી બની શકી છે. માત્ર વિષય વસ્તુ સરખા હોવાને કારણે જ થીમ સરખી છે એવું કહી ન દેવાય. એ તો સપાટી પરથી થયેલી વાત કહેવાય. વાર્તાના દરેક ઘટક સંદર્ભે થીમનો વિચાર કરવો જોઈએ. આપણે ધૂમકેતુની 'સ્ત્રીહૃદય' અને મડિયાની 'અંતઃસ્ત્રોતા' ને સરખી થીમની કહીએ. ઈવાડેવની ' બચારી જમની ' અને મોહન પરમારની ' રવેરા ' ને પણ એક સરખી થીમ ધરાવતી વાર્તાઓ કહીએ છીએ. અહીં વિષયવસ્તુ સિવાય આપણને બીજું કશું ભાગ્યે જ અભિપ્રેત હશે.

સામાન્ય અર્થમાં આપણે થીમ એટલે વિષયવસ્તુ અથવા તો વાર્તાના વિષયવસ્તુ પર કરેલ ટીકાટિપ્પણ એવું માનતા આવ્યા છીએ. થીમને કોઈ વિચાર કે ફિલસુફી સાથે ગૂંચવી મારવાની જરૂર નથી.

ક્લીન્થ બ્રૂકસ કહે છે તેમ, '' થીમ વાર્તાનું સત્ત્વ છે, હાર્દ છે, વ્યક્તિ અને બનાવોનું અર્થઘટન છે. સમગ્ર વાર્તામાં આકારિત થયેલા જીવનનો સર્વવ્યાપી અને સંવાદી દૃષ્ટિકોણ છે.'' ૩૦

આપણે હંમેશા વાર્તાની ' થીમ ' શું છે ? એવો બાલિશ પ્રશ્ન કરતા આવ્યા છીએ. અને એના ઉત્તરરૂપે વાર્તામાંથી આદર્શ કે બોધ ને તારવતા રહયા છીએ. હકીકતે થીમને વાર્તાની નૈતિકતા સાથે કોઈ સંબંધ નથી. પરંતુ કૃતિની જીવંત એકતા માટે થીમ એ વાર્તાની સંરચનાગત અનિવાર્યતા છે. જો વાર્તાકારે થીમને સંતોષકારક રીતે ન વિકસાવી હોય તો તેના બાકીના બધા જ નકામા પ્રયત્નો નિવડયા. દા.ત. ચુનીલાલ મડિયાની બહુ વખણાયેલી વાર્તા ' કમાઉ દીકરો ' માં થીમના અસંગત આલેખનને કારણે સમગ્ર વાર્તા અસ્વીકાર્ય, અપ્રતીતિકર બની રહે છે. લખુડાએ રાણાએ ઉછેર્યો છે તોય રાણો શા માટે લખુડાને મારે ? સ્વાર્થ, વાંક જે ગણો તે ગલાશેઠનો છે. કવિન્યાયની દૃષ્ટિએ આ થીમ અસંગત કરે છે. પહેલીવાર વાર્તામાં આ રીતે જિન્સી તત્ત્વ પ્રયોજાયું હોવાને કારણે બધાએ આ વાર્તાને વધું પડતું મહત્ત્વ આપી દીધું છે. હા, મડિયાની ભાષા અને વાર્તા જમાવવાની આવડત અહીં સોળેકળાએ ખીલેલા છે એની ના નથી. બકુલેશ, જયંત ખત્રીની વાર્તાઓમાં થીમનું પુનરાવર્તન જોવા મળે છે. જાણે કે અમુક થીમ ભૂતાવળની જેમ એમની પાછળ પડયા હોય એવું લાગે. સુરેશ જોષીમાં પણ આ પ્રમાણે જ બને છે.

ક્લીન્થ બ્રૂકસ એક પ્રશ્ન પૂછે છે કે જો થીમ માનવીય મૂલ્યોની ટીકા પર આધારિત હોય – અને તેથી અસ્વીકાર્ય હોય તો આવી થીમનું જેમાં નિરૂપણ થયું છે એ વાર્તા સ્વીકાર્ય બને ખરી ?

દા.ત. અસ્પૃશ્યતાને ટેકો આપતી થીમ. ~~[illegible]~~ બ્રૂકસ કહે છે કે આ પ્રશ્નને વધુ પડતું મહત્વ આપવાની કે તેનો સાવ કાંકરો કાઢી નાખવાની જરૂર નથી. જરાક જુદી રીતે આ પ્રશ્નનો જવાબ મેળવી શકાય. થોડીકવાર સાહિત્યની વાત બાજુ પર મૂકીને આપણા બીજા લોકો સાથેના સંબંધો વિશે વિચારીએ. આપણા આ રોજબરોજ ના સંબંધો વિશે વિચારીશું તો ખબર પડશે કે આમાં ના મોટાભાગના લોકો સાથે રાજકારણ, શિક્ષણ, ફિલ્મ, રમતગમત .... કોઈને કોઈ મુદ્દા પર તો ગંભીર મતભેદ હોવાનો જ. અને છતાંય તે બધા આપણા મિત્ર હોવાના. બીજાને પણ પોતાની માન્યતા મૂલ્યો હોઈ શકે અને એ આપણાથી તદ્દ્ન વિરોધી પણ હોઈ શકે એ વાત સ્વીકારવા થી આગળના પ્રશ્નનો જવાબ મળી જશે. અમુક જ સારું અને બાકીનું બધું ખરાબ એ સાચું ન હોય એમ બધું જ એકસરખું સારું પણ ન હોઈ શકે. દરેક પોતપોતાનું સારુ મૂલવવા સ્વતંત્ર છે. હવે આ જ વાત જો કથા સાહિત્યને લાગુ પાડીએ તો ? જે રીતે મિત્ર પ્રત્યે ઉદાર બની શકીએ છીએ તે રીતે વાર્તાના લેખક વિશે ઉદાર બની શકાય. વાર્તાકારે ઊભા કરેલ મૂલ્યો કે માન્યતાઓ સાથે ભલે આપણે સંમત ન હોઈએ તો પણ એને સમજવાની કોશિશ તો કરવી જ જોઈએ. તેમના અનુભવ વિશ્વને પામવા આપણી કલ્પનાશક્તિને કામે લગાડવી પડે. પહેલી નજરે સામાન્ય લાગતી થીમને ધીરજથી સમજવા પ્રયત્ન કરવો જોઈએ. કારણ થીમ એક એક ઘટકની સુસંગતતામાંથી પ્રગટે છે.

જ્યારે વાર્તામાં થીમનું નિરૂપણ અપ્રતીતિકર રીતે થયું હોય ત્યારે માત્ર થીમને કારણે સમગ્ર વાર્તાને નકારી શકાય. થીમના અપ્રતીતિકર નિરૂપણને લીધે વાર્તા અસંગત, અસ્વીકાર્ય બની જશે. જ્યારે થીમને અભિવ્યકત કરતા કથકકેન્દ્રની પસંદગીમાં લેખક થાપ ખાય છે ત્યારે વાર્તા પ્રતીતિકરતા, ભાવુકતા, સંવાદિતા એવા ઘણા પ્રશ્નો ઊભા

કરે છે. કારણ કે આ એક જ ખોટી પસંદગીને કારણે વાર્તા એના logic of motivation પાત્રોની રજૂઆતમાં, થીમના વિકાસમાં એક દરેક મોરચે નિષ્ફળતા હાંસલ કરવાની. આનાથી ઊલટું કથનકેન્દ્ર યોગ્ય પસંદ થવાથી વાર્તા ઘણા બધા પ્રશ્નોમાંથી આપોઆપ ઉગારી પણ જાય. દા.ત. ઈર્વિન શોની ' ધ ગર્લ્સ ઈન ધેઅર સમર ડ્રેસિસ ' નામની વાર્તા જો નાયિકાના મુખે કહેવાઈ હોત તો ચોક્કસ લાગણીવેડામાં સરી ગઈ હોત. એટલે આખી વાર્તા સંવાદ દ્વારા નાટ્યાત્મકરૂપે આલેખાઈ. ' ધ લેમેન્ટ ' વાર્તામાં ત્રીજા પુરુષની કથનરીતિથી ચેખોવને લાગણીવેડામાં સરી પડતા બચાવી લે છે. પણ ધૂમકેતુ ' પોસ્ટઑફિસ ' માં ત્રીજાપુરુષના કથનકેન્દ્ર છતા લાગણીવેડામાં સરી પડયા છે. કયારેક લાગણીવેડા, ભાવુકતા જરૂરી પણ બની જાય. જિંદગીને સમજતી થઈ ત્યારથી એક કન્યા એકપુરુષને ચાહતી હોય, પુરુષ એને ઓળખતો પણ ન હોય, બજારુ સ્ત્રી માની એની સાથે રાત ગાળે છે. પોતાના પ્રેમીની નિશાની તરીકે મળેલ પુત્રને ગળે વળગાડીને આ સ્ત્રી મુંગી મુંગી જીવ્યે જાય છે. પણ એ પુત્ર જયારે મૃત્યુ પામે છે ત્યારે તેના શબ પાસે બેસીને પત્ર લખતી સ્ત્રી જો ભાવુકતામાં સરી ન પડે તો જ નવાઈ. ' અ લેટર ફ્રોમ એન અનનોન વૂમન ' વાર્તામાં સ્ટીફન ત્સવાઈગ સ્ત્રીના કથનકેન્દ્ર-થી વાર્તા કહેવડાવી વાર્તાને પ્રતીતિકર બનાવી શકયા છે. પ્રેમી સાથેના પ્રસંગો અને એક પક્ષી પ્રેમની ભાવકને થતી પ્રતીતિ બંને માટે અહીં કથનકેન્દ્ર મહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે. લાગણીવેડાની માત્રા પણ પ્રતીતિકર લાગવી જોઈએ. વાર્તા જરૂર કરતા વધુ લાગણીવેડામાં સરી જાય એટલે કે પ્રસંગ અને લાગણીનું સમતોલન ન જળવાય ત્યારે પણ આપણે વાર્તાને નકારીએ છીએ. દા.ત. ધૂમકેતુની ' ભૈયાદાદા ' નિવૃત્ત થવું એ સૃષ્ટિનો ક્રમ છે. ધૂમકેતુ આ સત્યનો ઈન્કાર કરી પાત્રનો પક્ષ લઈ બેસે છે પરિણામે વાર્તા અસંગત બની જાય છે.

૪૩

વાર્તાની તપાસ કરતી વખતે મોટા ભાગે આપણે આટલું ધ્યાન માં રાખીશું. વાર્તાનું વિશ્વ, તેનાં પાત્રો કેવાં છે ? પાત્રો કયા સ્તરમાંથી આવે છે ? તેમને કેવા પ્રશ્નોનો સામનો કરવો પડે છે ? પાત્રોમાં આવતું પરિવર્તન સ્વીકાર્ય બને છે કે નહીં ? વસ્તુસંકલના, તેમાં આવતાં પુનરાવર્તનો, વાર્તાનો અંત – વગેરે સઘળું તાર્કિક છે કે નહીં ? વાર્તાનો ટોન કેવો છે ? કોમિક, વક્રતાભર્યો, ઉષ્માહીન, અહેવાલાત્મક, શોકાતુર ? .... જરૂર કરતાં વધુ લાગણીવેડા દર્શાવતા લેખક માટે પણ પ્રશ્ન ઊભો કરી શકાય. પાત્રની ભાષા વિશે પણ પ્રશ્નો ઊભા કરી શકાય. ભાષા અને શૈલી વિશે પ્રશ્નો ઊભા કરી કથનકેન્દ્રની પ્રતીતિકરતા પણ ચર્ચી શકાય. આટલાં બધાં પ્રશ્નોને અંતે શોધવાનું એટલું જ છે કે વાર્તા કેટલા અંશે સુસંગત છે ? સંવાદી છે ? બસ, આટલા પ્રશ્નોની ચર્ચા કરવાથી થીમની ચર્ચા આપોઆપ જ થઈ જાય છે. અને તેની સાથેજ વાર્તાનો સ્વીકાર કે અસ્વીકાર પણ નક્કી થઈ જાય છે. ટૂંકમાં આંગળી મૂકીને આજ થીમ અને આજ તેની ચર્ચા એવું કહેવું લગભગ અશક્ય છે !

– x – x – x – x – x – x – x –

થીમની વાત કરતી વખતે જે પ્રશ્નોની ચર્ચા કરી એ સિવાય અમુક પ્રશ્નો રહી જાય છે. જેને એકબીજા સાથે નજીકનો સંબંધ છે અને વાર્તા સાથે પણ એટલો જ મહત્વનો સંબંધ છે. આની ચર્ચા સ્વતંત્ર ધોરણે કરવાનું યોગ્ય નહીં લાગતા અહીં આવરી લીધા છે. લેખક વાર્તા લખવાની શરૂઆત કરે તે સાથે જ નીચેના પ્રશ્નોનો તેણે સામનો કરવો પડે છે.

૧.	લેખકના રસનું કેન્દ્ર	(Focus of interest)
૨.	કેન્દ્રવર્તી પાત્ર	(Focus of character)
૩.	કથનરીતિ	(Focus of narration)

આ પ્રશ્નોને જરાક વિગતે સમજવાની જરૂર છે.

(૧) લેખકના રસનું કેન્દ્ર :-

લેખક વાર્તા લખવાની શરૂ કરે એ સમયે જ તેની સામે સૌથી મોટો પ્રશ્ન આવીને ઊભો રહેશે વાચકનું ધ્યાન આકર્ષિત કરવાનો. થોડીકવાર પૂરતું ધૂંધળાપણું વાચક ચલાવી લે. પણ એ થોડીકવાર પૂરતું જ ચાલે શકે. વાચકને પોતાની સાથે રાખવા લેખકે પોતાના રસનું કેન્દ્ર જેમ બને તેમ જલ્દી શોધી લેવું પડે.

વાચકની આતુરતાનો પણ કોઈ પાર નથી હોતો. તેના મગજમાં કેટલાંય પ્રશ્નો ગુંચવાઈને પડયા હોય છે, નવા પ્રશ્નો પણ જાગી શકે. અને તે આ બધા જ પ્રશ્નોના જવાબ એકીસાથે માગે છે. શું ? કોણ ? કયારે ? કયાં ? શા માટે ? આખરે આ બધાનો અર્થ શો ? જેવા પ્રશ્નો તે પૂછવાનો. દેખીતી રીતે જ આ બધા પ્રશ્નોના જવાબમાં આખી વાર્તાનો સમાવેશ થઈ જાય. એવું જરૂરી નથી કે બધા પ્રશ્નો—ના જવાબ એકી સાથે મળી જાય. વાર્તા વાંચતા વાંચતા એક પછી એક જવાબ મળતા જશે. વળી જુદી જુદી વાર્તામાં આ પ્રશ્નોનું મહત્વ પણ જુદું જુદું હોઈ શકે. કોઈ વાર્તામાં ' કયાં ? ' એટલે કે સ્થળનું મહત્વ હોઈ શકે. આ પ્રશ્નના જવાબ પાછળ વાર્તાનું સત્વ છૂપાયેલ હોય. દા.ત. જયંત ખત્રીની ' ધાડ ' વાર્તામાં રણનું વર્ણન આખી વાર્તાને પ્રતીકાત્મક અર્થ બક્ષે છે. આ વાર્તામાંથી રણ બાદ કરી

લો તો પાછળ શું બચશે ? વિલિયમ ફોકનરની ' અ રોઝ ફોર એમિલિ ' કે મધુરાયની ' વટલાવવાનો .. એક કિસ્સો ' માં ' કોણ ? ' પ્રશ્ન મહત્ત્વનો છે. અહીં 'કયાં ?' નું મહત્ત્વ નથી. ચેખોવની ' ધ લેમેન્ટ ' કે ધૂમકેતુની ' પોસ્ટઓફિસ ' માં 'શું?' મહત્ત્વનું છે. ફ્રાન્ઝ કાફકાની ' ઈન ધ પીનલ કોલોની ' કે દ્વિરેફની ' જમનાનું પૂર ' માં ' આખરે આનો અર્થ શો ? ' પ્રશ્નનું મહત્ત્વ છે.

દરેક વાર્તા એકીસાથે બધા પ્રશ્નોને સરખું મહત્ત્વ ન આપી શકે. અમુકમાં કયાં ? મહત્ત્વ ધરાવે તો અમુકમાં કોણ ? કયારેક એવું પણ બને કે એક જ વાર્તા એકીસાથે એકથી વધુ પ્રશ્નને મહત્ત્વ આપતી હોય. દા.ત. શેરવૂડ એન્ડરસનની ' આઈ વોન્ટ ટુ નો વ્હાય ?' વાર્તામાં કોણ ? (એક વિશિષ્ટ છોકરો) ની સાથે કયાં ? (ઘોડાની રેસ યોજાતી હોય એવું શહેર) અને 'આનો અર્થ શો ?' એ ત્રણે પ્રશ્નો આ વાર્તા સંદર્ભે અગત્યતા છે.

કયારેક એવું પણ બની શકે કે જે પ્રશ્નને કેન્દ્રમાં રાખ્યો હોય તેના કરતા ન રાખ્યો હોય એવો પ્રશ્ન આખી વાર્તા માટે વધુ અગત્યનો હોય. જેમ વાર્તાનાં ઘટકોમાં સુસંગતતા હોવી જોઈએ તેમ સારી વાર્તાના પ્રશ્નોમાં પણ સુસંગતતા જરૂરી છે. એક પ્રશ્ન બાકીના પ્રશ્નોને પોતાની સાથે સાંકળી લે અથવા પોતાનામાં સમાવી લે અને એકસૂત્રે બંધાયેલી વાર્તાને જન્મ આપે તે વાર્તાની સજીવ એકતા માટે અપેક્ષિત છે, જરૂરી પણ છે. પોતાની સામગ્રીને એકસૂત્રે બાંધી, વાચકના ધ્યાનને આકર્ષિત કરવાના પ્રશ્નનો લેખકે સફળતાપૂર્વક સામનો કરવો જ પડે.

આપણે ત્યાં ચુનીલાલ મડિયા, બકુલેશ, જિતુભાઈ મહેતા વગેરે મૂળ વાર્તા સુધી પહોંચતા એટલી બધી વાર લગાડે છે કે વાચક વાર્તામાંથી રસ જ ગુમાવી બેસે છે. મડિયાની ' ચંપો અને કેળ ' આનું ઉદાહરણ છે.

(૨) કેન્દ્રવર્તી પાત્ર :-

આ પણ વાર્તાનો અગત્યનો પ્રશ્ન છે. સાદી-સરળ ભાષામાં વ્યકત કરવું હોય તો એમ કહી શકાય કે ' વાર્તા કોની છે ? ' એ પ્રશ્નનો જવાબ મહત્વનો છે. કારણ કે વાર્તા કંઈ ઘટનાઓની સાંકળ નથી. ઘટનાઓના કર્તા પણ હોવાના જ. આ ઘટનાઓ કોઈ ખાસ વ્યકિત કે વ્યકિતજૂથની સાથે સંકળાયેલી હશે. અને આવી એક વ્યકિતને વ્યકિતજૂથ વચ્ચેથી કેન્દ્રમાં લાવવાના પ્રશ્નનો લેખકે સામનો કરવાનો છે. દા.ત. જયંત ખત્રીની 'તેજ ગતિ અને ધ્વનિ' વાર્તા પ્રસાદજી, નરપત અને વજેસંગ જેવા ત્રણ પુરુષો વચ્ચે ફરતી, ઘેરાતી હોવા છતાં એ છે તો કસ્તુરની વાર્તા. આરંભથી અંત સુધી વાર્તાના કેન્દ્રમાં કસ્તુર જ છે. બધી જ આનુષંગિક ઘટનાઓ, પાત્રપ્રવેશ બધું કસ્તુરના સંદર્ભે જ થાય છે. પિરાન્દેલોની ' વોર ' વાર્તામાં રેલવે કમ્પાર્ટમેન્ટમાં હાજર રહેલા બધા મુસાફરોમાં લેખકનું ધ્યાન જાડી સ્ત્રી અને ઓવરકોટ પહેરેલા વૃધ્ધ પર જ કેન્દ્રિત થાય છે. કયારેક કેન્દ્રવર્તી પાત્ર બાબતે લેખક ચાલાકી કરતા લાગે. દા.ત. ' ધ કિલર્સ ' વાર્તામાં હેમિંગ્વે આપણને પાત્રોની વચ્ચે મૂકી દે છે. આ વાર્તાનું કેન્દ્ર નિક છે એ તારવતા વાચકને ઘણી મુશ્કેલી પડવાની. હેમિંગ્વેના વાર્તાજગતથી સાવ જ અપરિચિત ભાવક ઓલ એન્ડરસનને કેન્દ્રવર્તી પાત્ર માની લે તો આશ્ચર્ય ન જ થવું જોઈએ.

આનો અર્થ એવો નથી કે વાર્તાને મુખ્ય પાત્રની આંખે જ જોઈ શકાય. અહીં જે અભિપ્રેત છે તે આટલું : પાત્ર અને ઘટના વચ્ચેનો સંબંધ વાર્તાની સંરચનામાં પાયાનો સિધ્ધાંત છે. બસ આટલું જ ગાંઠે બાંધવાનું છે. મોટાભાગની વાર્તાઓમાં કોઈ એક પાત્ર કેન્દ્ર -સ્થાને હોય જ. લેખક જેવો કાચી સામગ્રી હાથ પર લેતો હશે કે તરત જ, મનોમન મુખ્ય પાત્ર નક્કી કરી લેતો હશે. વાર્તાના સ્વરૂપને, સંરચનાને નક્કી કરવા માટે પાત્ર પાયાની જરૂરિયાત છે. લેખકે એક પ્રશ્ન પૂછવાનો છે જાતને કે, '' આ વાર્તા કોની છે ?'' અને આ પ્રશ્નનો જવાબ આપે તે પહેલાં બીજા એક પ્રશ્નનો જવાબ આપવા તૈયાર રહેવું પડશે. '' આ વાર્તામાં કોનું ભવિષ્ય દાવ પર લાગ્યું છે ?'' ક્યારેક આસાનીથી જવાબ મળી જશે. દા.ત. જયંત ખત્રીની ' ખીચડી ' વાર્તા. ક્યારેક જવાબ મેળવવા માટે થોડીક મહેનત કરવી પડશે. દા.ત. ' તેજ, ગતિ અને ધ્વનિ ' ક્યારેક આ જવાબ આપવો ઘણો અઘરો પડે દા.ત. હેમિંગ્વેની ' ધ કિલર્સ ' વાર્તામાં અંતે જતા ખબર પડે છે કે અહીં ઓલ એન્ડરસનનું નહીં પણ નિકનું ભવિષ્ય દાવ પર લાગેલું છે. નિક જિંદગીની નવી વાસ્તવિકતા તરફ ડગ માંડવાનો છે.

(૩) <u>કથનરીતિ :-</u>

કથનરીતિના આ પ્રશ્નની ચર્ચા એટલે 'કથનકેન્દ્ર' ની ચર્ચા. ત્રીજા પ્રકરણમાં આ ચર્ચા વિગતે થવાની છે એટલે અહીં વાત કરવાની આવશ્યકતા નથી.

(૩) વસ્તુસંકલના :-

વાર્તા એટલે ? સમયને ધ્યાનમાં રાખીને આનુપૂર્વીમાં ગોઠવાયેલી ઘટનાઓનું કથનાત્મક સ્વરૂપ. વાર્તામાં શું થાય છે તે આપણને વસ્તુ સંકલના કહે છે. પણ વાર્તાની આ ઘટનાઓ વચ્ચે કાર્યકારણનો સંબંધ હોવો જરૂરી છે. ફોસ્ટર કહે છે તેમ ' રાજા મરી ગયો અને પછી રાણી મરી ગઈ ' તેને વાર્તા કહેવાય, પણ ' રાજા મરી ગયો પછી તેના દુઃખમાં રાણી મરી ગઈ ' તો એને વસ્તુસંકલના કહેવાય. [31] ઘટના-ની આનુપૂર્વી જાળવવાની સાથે અહીં કાર્યકારણનો ભાવ ઉમેરાયો છે. પછી ? પૂછવાનું થાય તો વાર્તા અને કેમ ? પૂછવાનું થાય તો વસ્તુસંકલના વાર્તા માટે માત્ર કુતૂહલવૃત્તિ પૂરતી થઈ પડે. પણ વસ્તુસંકલનાને પામવા તો બુધ્ધિ અને યાદશકિત બનેની જરૂર પડવાની. વાર્તામાં રજૂ થયેલી ક્રિયાઓનું માળખું - પરિભાષા વાપરીને કહેવું હોય તો વાર્તામાં રજૂ થતી સંરચનાને વસ્તુસંકલના કહે છે. આ ક્રિયાઓ એટલે આપણા જીવનની રોજબરોજની ક્રિયાઓ. પણ વાર્તા-માં આ ક્રિયાઓ તેના યથાતથ કાચા સ્વરૂપે સ્થાન પામી શકે નહીં. આ ક્રિયાઓ ઘટનાઓ પર વાર્તાકારે કોઈક પ્રકારના સંસ્કાર કરવા પડે છે. એટલે કે આ ક્રિયાઓને આપણી સમક્ષ રજૂ કરવા વાર્તાકાર તેના પર જે કોઈ યુકિત-પ્રયુકિત આદરી પોતાની કારીગરી દેખાડે તેને આપણે વસ્તુસંકલના કહીએ છીએ.

આપણે આગળ જોઈ ગયા કે આપણી વિવેચના એરિસ્ટોટલની વિચારણાને આદર્શ બનાવીને વિકસી છે. એટલે વસ્તુસંકલનાની ચર્ચા આપણે હંમેશા એરિસ્ટોટલના આધારે જ કરતા આવ્યા છીએ. એરિસ્ટોટલ વસ્તુસંકલનાને જીવનનું અનુકરણ કહે છે. [32] તે એક અને સંપૂર્ણ ક્રિયાનું અનુકરણ છે. આ સંરચના આખી પત્તાના મહેલ જેવી છે.

એકાદ ભાગ ખસેડી લેવાથી કે આડોઅવળો કરવાથી આ સંપૂર્ણતા ભાંગી પડવાની. એની સામે જે પ્રસંગ કે પાત્રની અનિવાર્યતા ન હોય તેનો સમાવેશ પણ વસ્તુસંકલનામાં કરી શકાય નહીં. વસ્તુસંકલના એટલે ઘટનાઓની ગોઠવણી એવી વ્યાખ્યાની સાથે જ વાર્તામાં ઘટનાની અનિવાર્યતા આપોઆપ સિધ્ધ થાય છે. અને ઘટનાની અનિવાર્ય જરૂરિયાત સામગ્રીના રૂપાંતરણ તરફ અંગુલિનિર્દેશ કરે છે.

એરિસ્ટોટલે વસ્તુસંકલનાને પાત્રથી વધુ મહત્વની ગણી છે. તેની દ્રષ્ટિએ વસ્તુસંકલનામાં આરંભ-મધ્ય અને અંત તો હોવા જ જોઈએ. ઉત્તમ રીતે સંયોજાયેલ વસ્તુસંકલના અકસ્માત ગમે ત્યાંથી શરૂ નથી થતી અને ગમે ત્યાં અંત નથી પામતી. વસ્તુસંકલનાના પરિમાણ માટે એરિસ્ટોટલ કંઈક આવી મર્યાદા બાંધે છે. : સદ્ભાગ્યથી દુર્ભાગ્ય કે દુર્ભાગ્યથી સદ્ભાગ્ય સુધી પહોંચવા માટે જે કોઈ ઘટનાઓ જરૂરી હોય તે બધી જ સંભવિતતા અને અનિવાર્યતાના ધોરણે આવી શકે. જૂનાં મહાકાવ્યોમાં તો જન્મથી સારી શરૂઆત કઈ અને મૃત્યુથી ઉત્તમ અંત કયો ? એવું માની આરંભ - મધ્ય અંતની રચના કરવામાં આવી હતી.

ટૂંકમાં કહેવું હોય તો આરંભ એટલે વસ્તુઉઘાડ. વાર્તા કયા બિંદુથી શરૂ કરવી તેનું અનુમાન એટલે આરંભ, મધ્ય એટલે સંઘર્ષ, પ્રશ્નો. આ સંઘર્ષ અને પ્રશ્નોનો ઉકેલ વાર્તાને એક સમતુલિત અવસ્થા તરફ લઈ જાય છે. અનેક અવરોધ, અનેક પ્રશ્નો એક એવી ઘટના તરફ વાર્તાને લઈ જાય છે જ્યાં કશુંક થવાનું છે, બનવાનું છે, કશોક રહસ્યસ્ફોટ કંઈ પણ. અને આ ક્ષણ સંઘર્ષની તીવ્રતમ ક્ષણ છે. જેને પરાકાષ્ઠા

ની પળ કહે છે. આ પળ પછી વાર્તા તેના સમતોલન તરફ ગતિ કરશે. વાર્તાનો અંત એટલે આ બધા જ સંઘર્ષનું પરિણામ, પ્રશ્નોનો ઉકેલ, નવી સમતુલિત અવસ્થાનો પાયો. પરીકથાઓની જેમ આ સમતોલનનો અર્થ 'ખાધું-પીધું ને મોજ કરી' એવો નથી. વાર્તાના અંતે બધા જ પ્રશ્નો, ગૂંચવણોનો ઉકેલ આવી જાય એવું જરાય જરૂર નથી. ઉલ્ટાની નવી ગૂંચ પેદા થાય એવું પણ બને. દા.ત. મધુરાય-ની વાર્તા 'વટલાવવાનો એક કિસ્સો' ના અંતે નિર્દોષ કિશોર-માંથી વટલાઈને ખંધો માણસ બનતો નીતિન ગૂંચવણના ઉકેલરૂપે નહીં પણ પ્રશ્નરૂપ જ લાગવાનો. ટૂંકીવાર્તાના અંતે જે સમતોલન જોવા મળે છે તે તો એકાદ ઘટના પૂરતું જ, એકાદ ક્રિયા પુરતું જ સીમિત છે.

જોઈ શકાય છે કે વસ્તુસંકલનાના પાયામાં ઘટના છે. માત્ર માનવીય ઘટનાઓ જ નહીં પણ તોફાન, અકસ્માન, ધરતીકંપ જેવી પ્રાકૃતિક ઘટનાઓનો પણ અહીં સમાવેશ છે. પણ તે બધી કોઈને કોઈ રીતે માણસ સાથે સંકળાયેલી હોય છે. કદાચ એટલા માટે જ એરિસ્ટોટલે પાત્ર કરતાં વસ્તુસંકલનાને વધુ મહત્ત્વ આપ્યું હશે. કારણ કે ઘટનાઓની પસંદગી સાથે ઘટના જેના દ્વારા શક્ય બને છે તે પાત્રો-ની ચર્ચા પણ ગુંથાઈ જ જવાની.

કોઈ ઘટનાને આપણે જો વાર્તાનું બીજ માનીએ તો એ બીજને વિકસાવવા પાત્ર, સંવાદ, કથન અને વર્ણનની પણ જરૂર પડવાની. આ બધી સામગ્રી - વાર્તાતત્ત્વ, પાત્ર, સંવાદ, વર્ણન વગેરેને એકસૂત્રે બાંધવા જે સંવિધાનની જરૂર પડવાની તેને જ આપણે વસ્તુસંકલના કહીએ છીએ. નવલકથાને વાર્તાતત્ત્વ વગર ન ચાલે એવું કહેવાનો અર્થ એ નથી કે ટૂંકીવાર્તાને ચાલે. આછું પાતળું વાર્તાતત્ત્વ તો ટૂંકી

વાર્તા માટે પણ અનિવાર્ય છે. આ વાર્તાતત્ત્વને કોઈ વ્યવસ્થામાં ઢાળવા માટે, વેરવિખેર સામગ્રીમાંથી એક કલાત્મક આકાર ઊભો કરવા માટે વસ્તુસંકલના અનિવાર્ય છે. ટૂંકીવાર્તાનો લેખક નવલકથાકારની જેમ લાંબી લેખણે બધી જ ઘટના બધા જ પાત્રો વિશે લખી શકતો નથી. તેની પાસે એટલો અવકાશ જ નથી હોતો. એણે તો ઘણું બધું એના વાચકની કલ્પનાશક્તિ પર છોડી દેવું પડે છે. તેથી નવલકથાની સરખામણીએ ટૂંકીવાર્તાની વસ્તુસંકલના વધુ સંકુલ હોય છે અને એટલે જ આ સ્વરૂપ વાચકની વધુ કસોટી કરે છે. કારણ કે મોટાભાગની નવલકથાને વાચકથી ચાલી જશે પણ ટૂંકી વાર્તાને તો અધિકારીભાવકની જરૂર પડવાની કારણ કે ટૂંકીવાર્તા વ્યંજનાપ્રધાન સ્વરૂપ છે.

ટૂંકીવાર્તાની વસ્તુસંકલના માટે પશ્ચિમમાં થોડો વિવાદ ચાલે છે. ઘણાં માને છે કે ટૂંકીવાર્તામાં સુનિશ્ચિત આરંભ, મધ્ય અને અંત હોવા જ જોઈએ. એમાં કોઈ બાંધછોડ ન ચાલે. કોઈ વિવેચકો એવું માને છે કે ટૂંકીવાર્તામાં આદિ અને અંત ભૂંસી કાઢેલા છે તેથી જ તે વ્યંજનાપ્રધાન સ્વરૂપ છે. તો સેજવિક ટૂંકી વાર્તાને ઘોડદોડની રમત સાથે સરખાવે છે જેમાં આરંભ અને અંત જ મહત્ત્વના છે. આપણે ત્યાં જેમ ઘટના વિશેના વિવાદમાંથી વાત છેક ઘટનાના તિરોધાન સુધી પહોંચી તેમ ફ્રાન્સિસ વિવિયન નામના વિવેચક વસ્તુસંકલના અંગેના વિવાદથી કંટાળીને જ કદાચ આવું આત્યંતિક વિધાન કરી બેઠા હશે : '' તમારી મંજુરી હોય કે ન હોય, હું વસ્તુસંકલના શબ્દને લાત મારી દરિયામાં ફંગોળી દઈશ, એવી આશા સાથે કે તે ડૂબી જશે અને ફરી કદી સપાટી પર દેખા નહીં દે.'' [33]

પરંતુ વિવિયન જેવા વિવેચકોના આવા બાલિશ આક્રોશથી વસ્તુસંકલના મહત્ત્વને અંશ માત્ર ફરક પડતો નથી. ફરી ફરી, પરિભાષાઓ બદલીને પણ વસ્તુસંકલનાનું મહત્ત્વ સ્વીકારાય જ છે.

૫૨

(૪) પાત્રનિરૂપણ :-

ટૂંકીવાર્તામાં કાર્ય, પરિવર્તન, ગતિ હોવાનાં જ ~~કારણ~~ આપણે માનીએ છીએ કે આરંભથી અંત સુધીમાં વાર્તામાં કોઈ પરિવર્તન ન આવે તો તેને વાર્તા ન કહેવાય. આવા કાર્યો, ઘટનાઓ, પરિવર્તનો થી વસ્તુસંકલના આકાર લે છે. ઘટના છે એટલે તેનો કર્તા પણ હોવાનો જ. કર્તા વગર કાર્ય સંભવિત બને શી રીતે ? ટૂંકમાં કહેવું હોય તો કથાસાહિત્યને પાત્ર વગર ચાલે જ નહીં. વાર્તાકારને જીવતા જાગતા માણસ વગર ન ચાલે. પછી ભલેને તેની વાર્તાના કેન્દ્રમાં પશુ હોય. દા.ત. જયંત ખત્રીની ' હીરોખૂંટ ', ચુનીલાલ મડિયાની 'ચંદુડિયો', ' કમાઉ દીકરો ' અથવા કોલેતની ' કૂતરી '. આપણા જમાનામાં વસ્તુસંકલના કરતાં પાત્રને ઘણી વખત વધુ મહત્ત્વ આપવામાં આવે છે. દા.ત. ઈ.એમ.ફોર્સ્ટર એરિસ્ટોટલથી વિરુધ્ધ જઈ પાત્રાલેખનને વસ્તુસંકલના કરતાં ચઢિયાતું માને છે.

ટૂંકીવાર્તા ઓછાં પાત્રોની કળા છે. નવલકથાની જેમ તેમાં પાત્રોનો શંભુમેળો શકય નથી. અનેક પાત્રોને કથાને તાંતણે બાંધતા જવાનો અવકાશ વાર્તાકાર પાસે નથી હોતો. આમેય વાર્તાકારે તેનાં પાત્રોની સમગ્ર જીવનલીલા વર્ણવવાની હોતી નથી. વાર્તાકારે પાત્રના જીવનની કોઈ એકાદ કટોકટીભરી, મહત્ત્વની ક્ષણને પકડવાની છે. આથી ટૂંકીવાર્તાનો સર્જક પાત્ર બાબતે બની શકે તેટલી વિગતો રાખશે. અનિવાર્ય વિગતોની મદદથી તે પાત્રાલેખન કરશે. તેના પાત્રના જીવનને તળે ઉપર કરી દેતી, સમગ્ર જીવનનાં મૂલ્યો જેના કારણે બદલાઈ જતા હોય તેવી કોઈ એક ક્ષણને વાર્તાકાર વાર્તામાં આલેખે છે. દા.ત. દ્વિરેફની 'મુકુંદરાય' વાર્તામાં માત્ર

એક દિવસનો જ સમયગાળો છે. પણ એ એક દિવસ રઘનાથ ભટ્ટની જિંદગીમાં ઝંઝાવાત જેવો છે. એક જ દિવસમાં દીક્ષા પર બાંધેલી બધી જ આશાઓ તૂટી પડે છે. ' જુમો ભિસ્તી ' લો કે 'શરણાઈ' ના સૂર ' લો. સમયપટ લાંબો નથી. પળની જ લીલા છે.' વાની મારી કોયલ ' માં ભગતનાં આંગળા સુંઘવા અને સંતીનું અમલ પી જવું .. એ વાર્તાની ચાવીરૂપ ક્ષણ છે. જવલ્લે જ ટૂંકીવાર્તાનો સર્જક તેના પાત્રનો વિકાસ બતાવવા બેસે છે. દા.ત. જયંત ખત્રી ' તેજ, ગતિ અને ધ્વનિ ' માં નાનકડી કસ્તુરથી સંકુલ કસ્તુર સુધીનો પટ આલેખે છે. મોટાભાગે વાર્તાકાર કોઈ એક જ પાત્ર પર પોતાનું બધું ધ્યાન કેન્દ્રિત કરે છે. નવલકથાની જેમ મુખ્યપાત્ર સિવાય બાકીનાં પાત્રો નો વિકાસ ટૂંકીવાર્તામાં શક્ય નથી. વાર્તાની ઘટના, બાકીનાં ગૌણ પાત્રો વગેરે બધું જ આ એક પાત્રની આસપાસ ફરતું રહે છે.

રોબર્ટ શોલ્સ કહે છે કે પાત્રોની વાત કરતી વખતે આપણે સૌથી મોટી ભૂલ તેમને વાસ્તવિક ગણવાની કરીએ છીએ. હકીકતે પુસ્તકમાંનું કોઈપણ પાત્ર વાસ્તવિક નથી. પણ ક્લીન્થ બ્રૂકસ કહે છે તેમ કથાસાહિત્યનું દરેક પાત્ર આપણને મળતું આવતું હોવું જોઈએ. એટલે કે આ પાત્રો માણસ જેવાં હોવાં જોઈએ. [34] જેમ વિવિધ સ્વભાવ, રીતભાતવાળા માણસો મળે છે તેમ આ પાત્રોમાં પણ વિવિધતા હોવાની. શોલ્સ અને બ્રૂકસની વાતનો અર્થ અંતે જતા એક સરખો જ નીકળવાનો. બંનેને અભિપ્રેત છે તે કળા માત્રનો નિયમ - સામગ્રીનું રૂપાંતરણ થવું જ જોઈએ-છે. વાર્તા કળાકૃતિ ત્યારે જ બને જયારે તે આ નિયમનું પાલન કરે. અને તો પછી પાત્રોનું રૂપાંતરણ પણ થવું જ જોઈએ. તે માણસ જેવા લાગે પણ એ વાસ્તવિક માણસ તો હોઈ જ ન શકે. પાત્ર જે કંઈ કરે, કહે તે પ્રતીતિકર લાગવું જોઈએ. ટૂંકીવાર્તા વિશ્વસનીયતા પ્રગટાવે તે અનિવાર્ય શરત છે. એ માટે તેના લેખકને જે ટેકનિકનો ખપ પડે તે પ્રયોજી શકે પણ વાર્તા પ્રતીતિકર બનવી જોઈએ.

અને આ માટે પાત્રો પ્રતીતિકર હોવા જરૂરી છે.

ઈ.એમ.ફોસ્ટર પાત્રોને મુખ્ય બે પ્રકારમાં વહેંચે છે. 'ફલેટ' એટલે કે પરિમાણહીન કે સાદું પાત્ર. ઘણીવાર તેને Type કે પ્રતિનિધિ પાત્ર તરીકે પણ ઓળખવામાં આવે છે. બીજા પ્રકારને પરિમાણસભર (રાઉન્ડ) કે વ્યકિતગત પાત્ર તરીકે ઓળખવામાં આવે છે. રેને વેલેક શબ્દફેરે આ પ્રકાર ગતિહીન (સ્ટેટિક) અને ગતિસભર (ડાયનેમિક) પાત્ર તરીકે પાડે છે. [35] ફલેટ પાત્રો વાર્તાના આરંભે જેવા હોય તેવા જ અંતે પણ રહે છે. વાર્તાની ગતિ સાથે તેમનામાં કોઈ નોંધપાત્ર ફેરફાર થતો નથી. તેમનાં વિશે કરેલાં અનુમાન સાચાં પડે છે. આ પાત્રોને યાદ રાખવા વાચક માટે બહુ સરળ થઈ પડે છે. આ પાત્રોના વિકાસ માટે લેખકને એવા ખાસ સમય - સ્થળ, પરિસ્થિતિની યોજના કરવી પડતી નથી. ધૂમકેતુનો અલીડોસો, દ્વિરેફની જેમી, મડિયાના કાશીભાભુ, દેવાયત આવાં ફલેટ પાત્રો છે. દ્વિરેફનો 'મુકુંદરાય' ચોકકસ સમયગાળાની યુવાન પેઢીનું પ્રતિનિધિત્વ કરતું પાત્ર છે.

ઘણીવાર ઓ. હેન્રી જેવો લેખક પાત્રને વિકસવાની કોઈ તક જ નથી આપતો. તો કયારેક વાર્તાનું વસ્તુ જ એવું હોય છે જયાં પાત્રોના વિકાસની કોઈ તક જ નથી હોતી. દા.ત. જયંતિ દલાલની ' આભલાનો ટુકડો ' વાર્તા લઈએ તો અહીં પાત્રના વિકાસ માટે કોઈ અવકાશ જ નથી. બંને પતિપત્ની વાર્તાના આરંભે જેવા છે તેવાજ અંતે પણ રહે છે. વાર્તામાં સૂક્ષ્મસ્તરે જરૂર કંઈક બન્યું છે પણ પાત્રોના પરિમાણમાં એનાથી કોઈ ફેરફાર નથી થતો. આની સામે ચેખોવની 'લોટરી' વાર્તાનાં પાત્રો મૂકી જોઈએ. વાર્તાના આરંભે પતિપત્નીના સંબંધોનું જે સ્વરૂપ હતું તે વાર્તાના અંતે નથી રહેતું. અંતે સંબંધોની પોકળતા સપાટી પર આવી ગઈ પરિણામે પાત્રોનાં પરિમાણ પણ બદલાઈ ગયાં.

પાત્રનાં એક જ પરિમાણમાં જ્યારે બીજાં પરિમાણો ઉમેરવાનાં શરૂ થાય છે ત્યારે તેની ગતિ વ્યકિતગત પાત્ર બનવા તરફની થઈ જાય છે. આ વ્યકિતગત પાત્રો સંજોગ, પરિસ્થિતિ સાથે લડતા, રસ્તો કાઢતા, તેને અનુકૂળ થતા સતત બદલાતાં રહે છે. તેમની બાહય જિંદગીની સરખામણીએ તેમનું વ્યકિતત્વ, આંતરિક વિશ્વ ઘણું વધારે સંકુલ હોય છે. આવાં પાત્રોને રજૂ કરવા તે લેખક માટે પણ એક પડકાર બની રહે છે. દા.ત. જયંત ખત્રીની કસ્તુર, ચુનીલાલ મડિયાની સંતી, જેમ્સ થર્બરનો વોલ્ટર મિટ્ટી .. જેવાં પાત્રોની વર્તણૂંકનો ખુલાસો મળવો અઘરો છે.

આપણી પ્રાચીન વાર્તામાં આવતાં પાત્રો એકદમ જ (ફ્લેટ અને સ્ટેટિક) પરિમાણહીન અને ગતિહીન હતાં. વાર્તાના આરંભે રાજાનો કુંવર શૂરવીર જ હોય. અંતે 'ખાધુંપીધું ને રાજ કરે' ત્યારે સુધીમાં તે પણ બધાં પરાક્રમ કરી ચૂકયો હોય. પણ તેનામાં કોઈ જાતનો આંતરિક ફેરફાર થયો હોતો નથી. પાત્રના આંતરિક વિકાસની વિભાવના તો કથાસાહિત્યમાં ઘણી મોડી પ્રવેશે છે. પાત્રના આંતર સંવિદને આલેખતો સર્જક અહેવાલ, વર્ણન વગેરેના ભારમાંથી છૂટી શકે છે. માત્ર બાહય વિગતો આપતા સર્જક સાથે બાકીનાં ઘટકોની જવાબદારી સ્વાભાવિકપણે વધી જવાની. કારણ આમેય એક ઘટક બીજાના મહત્ત્વ-ને સમતુલિત કરે છે, નિયંત્રિત કરે છે. ઘટના માટે પાત્રો જરૂરી તો પાત્રના કાર્ય વગર ઘટના ન સંભવે. અને આ બંને ન હોય તો વસ્તુસંકલના-નું અસ્તિત્વ જ ન રહે. એટલે જ હેન્રી જેમ્સ એક કહે છે કે 'પાત્રો ઘટનાને નકકી કરે છે અને ઘટના એ પાત્રોના કાર્યનું વર્ણન કરે છે.'[36]

૫૬

ઉપરની ચર્ચા પરથી એવો આભાસ જન્મવાની શક્યતા છે કે ગતિહીન પાત્રો કરતાં ગતિશીલ પાત્રો, પ્રતિનિધિ પાત્રો કરતાં વ્યક્તિગત પાત્રો ચઢિયાતાં છે. પરંતુ વાસ્તવમાં આ વાત કોઈ નિયમ તરીકે સ્વીકારી ન શકાય. કારણ દરેક વાર્તા પોતાનું આગવું શાસ્ત્ર ઊભું કરી શકે છે. આ પ્રકારની દ્વિધામાંથી છટકવા માટે પાત્રમાં જાતિગત અને વ્યક્તિગત એમ બંને લક્ષણોનો સમન્વય હોવો જોઈએ એમ કહેવામાં આવે છે.

પાત્રની સાથે ભાષાનો પ્રશ્ન પણ ગાઢ રીતે સંકળાયેલો છે. જો પાત્ર પર્યાપ્ત માત્રામાં બુધ્ધિશાળી, સંવેદનશીલ હોય તો તે પોતાની ચૈતસિક ક્રિયા-પ્રતિક્રિયા તર્કસંગત ભાષા દ્વારા આલેખી શકે. પણ જો પાત્ર ' લોહીની સગાઈ ' ની મંગુ જેવું કે વિલિયમ ફોકનરના બેન્જી જેવું હોય તો ભાષાનાં પ્રશ્નો ઊભા થવાના. પાત્રઅનુસાર ભાષાસ્તર નહીં પ્રયોજતો વાર્તાકાર સમગ્ર વાર્તાની નિષ્ફળતા વહોરી લે છે.

આપણે ત્યાં ધૂમકેતુની વાર્તાઓમાં આવતાં પાત્રોનો પગ વાસ્તવિકતાની ધરતી પર નથી ઠરતો. ધૂની, આદર્શપ્રેમી, વાયવી પાત્રો તેમની ઘણી વાર્તાઓમાં જોવા મળે છે. જ્યારે ' પૃથ્વી અને સ્વર્ગ ', ' રતિનો શાપ ', 'કવિતાનો પુર્નજન્મ ' જેવી વાર્તાનાં પાત્રો પ્રાચીન વાર્તાના સગોત્ર લાગે છે તો ' દોસ્તી ' કે ' રજપૂતાણી ' ના પાત્રોને લોકવાર્તાના પાત્રોથી ભાગ્યે જ જુદા પાડી શકાશે. દ્વિરેફની પાત્રસૃષ્ટિ ભાતીગળ છે. ગાંધીયુગની અસર નીચે સામાન્ય માણસને વાર્તામાં પાત્રો બનાવતા દ્વિરેફ કંકુડીને કાનિયા ઉપરાંત ખેમી જેવું ચિરંજીવ પાત્ર ગુજરાતી વાર્તાને ભેટ આપે છે. તત્કાલીન

સમયની અસર તલે " ઝંડાવાળી દિવાળી " જેવું પાત્ર આપતા દ્વિરેફ ' છેલ્લો દાંડકય ભોજ ' માં વિરાધસેનની વિકૃત મનોદશા આલેખી એ સમયગાળાના એક અસ્પૃશ્ય ગણાતા વિષાયને સ્પર્શી લેવાની પ્રગલ્ભતા દાખવે છે. ઝમકુડોશી અને કપિલરાય જેવાં મનોરુંણ પાત્રો, મુકુન્દરાય, રઘનાથ ભટ્ જેવા પ્રતિનિધિ પાત્રો આલેખીને દ્વિરેફ ગુજરાતી વાર્તા ને ધૂમકેતુનાં વાયવી પાત્રોમાંથી પણ છોડાવે છે. ' બે બહેનો ', ' મારી ચંપાનો વર ' વાર્તાઓમાં ઉમાશંકર જોશી પાત્રોના અંતરસંવિદમાં પ્રવેશી તેમની ચૈતસિક લીલાઓને આલેખે છે. સુંદરમ્-નો ' માજાવેલો ' વ્યક્તિગત પાત્ર તરીકે અવિસ્મરણીય બની રહે છે. પન્નાલાલ પટેલનાં પાત્રો તળગામડાની ધૂળમાં મોટા થયેલા છે. એમના સુખદુ:ખમાં ક્યાંય વિચારોના વંટોળ નથી, એકલતાની પીડા નથી. નિયતિના ખેલનો શિકાર બનતાં આ પાત્રો વાચકના માનસપટ પર એક દૃઢ છાપ મૂકી જાય છે. ' વાત્રકને કાંઠે.' માં નવલની વિચિત્ર લાગતી વર્તણૂંક, જુવાની આખી દીકરા પાછળ ઘસી નાખતી કંકુનું સ્ખલન, ' ભાથીની વહુ ' ની દાદાગીરી, ' ઓરતા ' ની પાનુની અલ્લડતા, 'સાંચા શમણાં ' માં મથુરની દ્વિધા, ' એળે નહીં તો બેળે ' માં પોતાની જ મા સામે થવા ઉશ્કેરતી પતિને મારવા માટે આહવાન આપતી રૂપીની સમજી શકાય તેવી વિચિત્રતા .... યાદી બનાવવા જોઈએ તો લાગશે કે ગુજરાતી વાર્તાને સહુથી વધુ યાદગાર પાત્રો કદાચ પન્નાલાલ પટેલે જ આપ્યા છે. પન્નાલાલ પટેલની સરખામણીએ લોકબોલી પર એવી જ હથોટી ધરાવનાર ચુનીલાલ મડિયા પાસેથી આપણને રમઝુમીર, સંતી, કાશીભાભુ જેવાં બે - ચાર ચિરંજીવ પાત્રો મળે છે.

ગુલાબદાસ બ્રોકર લતા, શશી, કમલબાબુ જેવાં અંતરની કોરી ખાતી, સતત ડંખતી પીડા સાથે જીવતાં પાત્રો આપે છે. જયંતખત્રી, જયંતિ દલાલ ગુજરાતી વાર્તાને એક નવી જ પાત્રસૃષ્ટિ ભેટ આપે છે. નગર

સંસ્કૃતિની ભીંસમાં ભીંસાતા, અકળાતા, નિર્ભ્રાંત અને લાચાર, એકાકી પાત્રોનાં મૂળ બકુલેશની વાર્તાઓમાં જોઈ શકાશે. જયંત ખત્રીની કસ્તુર, લખડી, રાણલ અકળ વર્તણૂક ધરાવતાં પાત્રો છે. જયંતિ દલાલની 'આ ઘેર પેલે ઘેર ' ની સવિતાની ખુદ્દારી, જગમોહનને લાધતી નવીન દૃષ્ટિ, 'ઝાડ, ડાળ, માળો' ના નૃસિંહપ્રસાદના વ્યક્તિત્વની ધારને વાચક કદી ભૂલી ન શકે. જયંતિ દલાલના ટપુભાઈ રાતડિયા મધુરાયના હરિયાના પૂર્વજ લાગે. વ્યવસાયે પણ મનોવૈજ્ઞાનિક ઈવાડેવ માનસિક રીતે પછાત, વિકૃતિથી પીડાતાં પાત્રોની સૃષ્ટિનું નિર્માણ કરે છે.

સુરેશ જોષીની પાત્રસૃષ્ટિ આ બધાથી સાવ અલગ પડી જાય છે. તીવ્ર સંવેદનશીલતા ધરાવતા બૌધ્ધિકો, સર્જકોની પાત્ર-સૃષ્ટિ લઈને આવતા સુરેશ જોષીનાં પાત્રો પોતે જ પોતાની વાત કહે છે. અતીતરાગ, એકલતા, વિચ્છિન્નતાને તીવ્ર રીતે અનુભવતા આ પાત્રો જો કે પ્રતીતિકરતાના પ્રશ્નો ઊભા કરે છે જેની ચર્ચા ત્રીજા પ્રકરણમાં થવાની જ છે.

ગુજરાતી વાર્તાની સમગ્ર પાત્રસૃષ્ટિ પર એક નજર નાખીએ તો મેરી મેકાર્થીએ નવલકથા સંદર્ભે આકરા સૂરે કરેલી ફરિયાદ આપણે વાર્તા સંદર્ભે પણ કરી શકીએ એમ છીએ. આપણી પરંપરાગત વાર્તાઓ જેટલાં ચિરસ્મરણીય પાત્રો આપી શકી તેટલાં પ્રમાણમાં આધુનિક વાર્તાઓ કેમ ન આપી શકી ? સુરેશ જોષી, કિશોર જાદવની વાર્તાઓમાંથી કેટલાં પાત્રોને વાચક હંમેશા વાગોળતો રહેશે ? અહીં એ વાર્તાઓની ગુણવત્તા પર કોઈ જ આક્રમણ નથી. વાત માત્ર પાત્રોની ચિરંજીવિતાની છે.

(૫) <u>કથનકેન્દ્ર :-</u>

ટૂંકીવાર્તા કથનાત્મક સાહિત્ય સ્વરૂપ છે. સ્વાભાવિક રીતે જ તે કથનવર્ણનની રીતિનો વ્યાપકપણે ઉપયોગ કરવાની. ઘટના, પાત્ર, ભાવસંવેદન રજૂ કરવા માટે, આ દરેક ઘટકને સુગ્રથિત કરવા માટે લેખક એકથી વધારે પ્રયુક્તિઓને ખપમાં લે છે. લેખક સ્વયં કે પછી કોઈ કથક દ્વારા પાત્રોને વાર્તામાં નિરૂપે છે, તેનાં કાર્યો વર્ણવે છે. ક્યારેક પાત્ર પોતે જ સ્મરણકથારૂપે, ડાયરીરૂપે, પત્રોરૂપે અથવા તો સીધા સંબોધન દ્વારા પોતાની વાત કહે છે. આમ તો વાર્તા કોણ કહે છે તે પ્રશ્ન સામાન્ય સ્તરનો હોય એવું લાગે. પરંતુ આ પ્રશ્ન સાથે જ કથનકળાશાસ્ત્ર (નેરેટોલોજી) ની જટિલ વિભાવનાનો પ્રદેશ શરૂ થાય છે. કથાસાહિત્યના એક સૌથી મહત્ત્વના ઘટક ' કથનકેન્દ્ર ' ની ચર્ચા એ શાસ્ત્ર અંતર્ગત કરવામાં આવે છે. આ પ્રશ્નથી કથક વિશે, કથક અને વાર્તા વચ્ચેના સંબંધ વિશે અને લેખક,કથક,વાચક વચ્ચેના સંબંધ પર પણ પ્રકાશ પાડી શકાય છે.

કથક કોણ છે ? લેખક પોતે ? કે લેખક વતી કોઈ બોલનાર છે ? કથક પ્રચ્છન્ન છે કે પછી સ્પષ્ટ રીતે લેખકથી અલગ એવું કોઈ પાત્ર છે ? તે શું માને છે ? તેની માન્યતાઓ, જીવનમૂલ્યો કયા પ્રકારના છે ? તે કોઈ તરફ પક્ષપાતભર્યું કે સહાનુભૂતિભર્યું વલણ દાખવે છે ? કોઈના કાર્ય પરત્વે આંખ આડા કાન કરે છે ? વાર્તામાં વળાંક લાવવા તે સીધો જ હસ્તક્ષેપ કરે છે ? વાર્તાને સાચી રીતે સમજવા અને મૂલવવા આ ઉપરાંત આવા બીજા પ્રશ્નોના જવાબ મેળવવાની કોશિશ કરવી પડે. અને એ સમજવા માટે આપોઆપ જ કથનકેન્દ્રની સમજ, તેના પ્રકાર અને કાર્યોની તપાસ તરફ વળવું પડે.

૬૦

અંગ્રેજીમાં જેને 'Point of View ' કહે છે તેને જ કથા-સાહિત્યના સંદર્ભે આપણે કથનકેન્દ્ર કહીએ છીએ. કથનકેન્દ્રની સૌથી સરળ વ્યાખ્યા રોબર્ટ શોલ્સ આપે છે : ''Point of View is a technical term for the way a story is told." [37]

સર્જકની અનુભૂતિ, એને જે કંઈ કહેવું છે તે ભાવક સુધી આપોઆપ તો પહોંચવાનું નથી. કથા પોતાની જાતે તો વ્યકત થઈ શકતી નથી. એનો કોઈકને કોઈક તો કથક હોવો જ જોઈએ. કથા સાથે પ્રત્યક્ષ કે પરોક્ષ રીતે સંકળાયેલા કોઈને કોઈ પાસેથી આપણા સુધી કથા પહોંચતી હોય છે. કથનકેન્દ્રની પસંદગીનો આધાર સર્જક કોના દ્વારા વાર્તા કહેવડાવવા માંગે છે તેના પર રહે છે. કથનકેન્દ્રનો પ્રશ્ન ન ઉકેલાય ત્યાં સુધી શૈલીનો પ્રશ્ન પણ વણઉકલ્યો રહે છે. કથનકેન્દ્રનો પ્રશ્ન ઉકેલતો સર્જક વસ્તુસંકલના, પાત્રનિરૂપણ અને ભાષાનો પ્રશ્ન પણ સાથે સાથે ઉકેલી લે છે એમ કહેવું કોઈને જરા અતિશયોક્તિ ભર્યું લાગશે પણ એમાં સત્ય વધુ માત્રામાં છે.

ઘટનાઓના જાળામાંથી કઈ ઘટના પસંદ કરવી કઈ ઘટના છોડવી એ પણ કથકની પસંદગી પર આધાર રાખે છે. પ્રાચીન વાર્તામાં ઘટનાને આનુપૂર્વીમાં આલેખવાનું મહત્ત્વ હતું. આપણી આજની ટૂંકીવાર્તામાં કથક પોતાને અનૂકુળ લાગે તે રીતે ઘટનાનો ક્રમ ગોઠવી લે છે. આમ તેની ઘટનાઓની ગોઠવણી પર વસ્તુસંકલનાનો આધાર રહેશે. કારણ દરેક નવી ગોઠવણી એક નવી વસ્તુસંકલના તરફ લઈ જશે. કથક પાત્રને વર્ણવશે ? કે પાત્રને કાર્ય દ્વારા પોતાની જાતે જ ઉઘડવા દેશે ? પાત્ર અનુસાર ભાષા પ્રયોજવાની જવાબદારી પણ લેખકના માથે રહે છે. વાર્તાકથક વાચકની વધુ પાસે છે કે પાત્રની ? કથકનો

ટોન કેવો છે ? આ બધા પ્રશ્નો પુરવાર કરે છે કે કથાસાહિત્યનું એક વિશિષ્ટ ઘટક કથનકેન્દ્ર તેના બાકીનાં બધાં ઘટકો સાથે સીધું જ સંકળાયેલ છે. અને એક ઘટકની નિષ્ફળતા સમગ્ર વાર્તાને નિષ્ફળ બનાવવા માટે પૂરતી છે. વાર્તામાં સજીવ એકતા માટે, સંવાદી સત્ય સુધી પહોંચવા માટે દરેક ઘટકની પરસ્પર સંવાદિતા અનિવાર્ય છે. કથનકેન્દ્રની વિગતે ચર્ચા ત્રીજા પ્રકરણમાં થશે ત્યારે વાર્તાના અન્ય ઘટકતત્ત્વો સાથેના તેના સંબંધની વિગતેચર્ચા કરવામાં આવશે.

(૬) ભાષા :-

ટૂંકીવાર્તા કથનાત્મક સાહિત્ય સ્વરૂપ છે. એટલે તેનાં ઘટકોની ચર્ચામાં ભાષાની ચર્ચા કરવી અનિવાર્ય બની રહે. ગુજરાતી વિવેચકો વાર્તાની સ્વરૂપચર્ચા અન્તર્ગત સંવાદને જરૂર સાંકળી લે છે પરંતુ તેઓ ભાષાના મુદ્દાને સ્પર્શવાનું હંમેશા ટાળતા રહ્યાં છે. નાટકમાં સંવાદ ધ્વારા જ પાત્રનું ચરિત્ર ઊપસતું આવે છે અને વસ્તુનો વિકાસ સધાય છે. એટલે એ અર્થમાં ' સંવાદ' નાટકનું અનિવાર્ય ઘટક છે. મુખપાટીની વાર્તાઓમાં કથકની પોતાની લઢણ અને કાકુ મહત્ત્વના બની રહે છે. પરિણામે એ વાર્તાઓમાં ભલે થોડું ઘણું પણ સંવાદનું મહત્ત્વ હતું એમ કહી શકાય. આજની ટૂંકી વાર્તામાં સંવાદની તુલનામાં ભાષાનું મહત્ત્વ વિશેષ છે. કેમ કે, સર્જકને અભિપ્રેત એનું સર્વ કંઈ ભાવક સુધી પહોંચાડવું હોય તો તે માટે એકમત્ર માધ્યમ ભાષા જ છે. સર્જક જયારે પાત્રોચિત ભાષા પ્રયોજી શકતો નથી ત્યારે વાર્તા અપ્રતીતિકર બની રહેવાની પૂરેપૂરી સંભાવના છે. દા.ત. ચંદ્રકાંત બક્ષીની ' તમે આવશો ? ' વાર્તા. વળી નવલકથાની સરખામણીએ ટૂંકીવાર્તામાં લાઘવનો વિશેષ મહિમા હોવાથી નવલકથાની જેમ તેને ભાષાની વરણાગી કે ઉડાવગીરી ન પોસાય.

૬૨

ભાષાના પ્રશ્નને આપણે જરાક ઐતિહાસિક ક્રમમાં તપાસવા માગતા હોઈએ તો ગદ્યના આરંભ સુધી દૃષ્ટિ લંબાવવી પડે. નવલકથા - ને આપણે અશુધ્ધ સાહિત્યપ્રકાર તરીકે સ્વીકારી લીધી હોવાને કારણે તેના સર્જકે ભાષા પ્રત્યે સેવેલી ઉપેક્ષાને આપણે ચલાવી લેતા. રોમાન્સ પ્રકારની નવલકથાઓમાં સમયનું આલેખન રેખાચિત ઢબે કરવામાં આવતું. આ સર્જક ઈતિહાસકારની જેમ ઘટનાઓને આનુપૂર્વીમાં આલેખતો હોવાને કારણે તેની કોઈ વ્યક્તિતા તેમાં પ્રવેશતી ન હતી. પરિણામે ભાષાના આગવાપણાનો મુદ્દો અવગણ્યો. આજ કારણે મહાકાવ્યોમાં, પુરાણોમાં કેટલાં બધાં પ્રક્ષેપો શક્ય બન્યા પણ કાલિદાસ, ભવભૂતિ, બાણભટ્ટની કૃતિઓમાં સર્જકની વ્યક્તિતા લાક્ષાણિક ઢબે પ્રવેશે છે ત્યાં સામાન્ય રીતે આવા પ્રક્ષેપને અવકાશ નથી મળ્યો.

આજે જ્યારે શ્રુતિગોચર ભાષા દૃષ્ટિગોચર બની છે ત્યારે વિવિધ શૈલીની અનેક કૃતિઓની સમૃધ્ધ પરંપરા આપણી પાસે છે. આમાંની કેટલીએ કૃતિઓમાં ભાષા પોતાની સરળતા છોડી સંકુલતા પ્રગટાવે છે. ભાવક આ સંકુલતાને ઉકેલવા સક્ષમ છે પણ આ ભાષાએ પદ્યની કેટલીક લાક્ષાણિક છટાઓ જતી કરવી પડે છે.

ગુજરાતી ગદ્ય એના આરંભના તબક્કે સાવ સરળ અને સીધુંસાદું હતું. નર્મદના નિબંધોમાં આપણને વક્તૃત્વની છટા વિશેષ જોવા મળે. ક્યારેક વળી આ ગદ્ય, પદ્યની સ્પર્ધામાં ઉતર્યું હોય એવું કૃત્રિમ અલંકારોથી ઉભરાતુ. ' કરણ ઘેલો ' માં નંદશંકર મહેતાનું લક્ષ્ય ' વાર્તા કહેવી ' જ રહયું છે, ભાષા પ્રત્યે તેઓએ જરાય ધ્યાન નથી આપ્યું. માત્ર રોમેન્ટિક વાર્તા કહેવા સિવાય એમને બીજો કોઈ રસ નથી. પરંતુ ' સરસ્વતીચંદ્ર ' માટે આપણે આવું દોષારોપણ નહીં કરી શકીએ.

ગુજરાતી ગદ્યનો વિકાસ ગોવર્ધનરામની પાત્રોચિત ભાષામાં જોઈ શકાય છે. ત્રીજાપુરુષ સર્વજ્ઞનું કથનકેન્દ્ર અને લેખકના વારંવારના વિક્ષેપ છતાં ગોવર્ધનરામ પાત્રો પર પોતાની ભાષાનું આરોપણ નથી કરતા. જમાલ કે મેરુલાને તેમને તેમની પોતાની ભાષામાં જ બોલવા દીધા છે.

પદ્યમાં પણ દલપતરામથી કાન્ત સુધી આવતાં બદલાતી ભાષાના રંગઢંગ જોઈ શકાય છે. ભાષા પાસેથી કેટલાં કામ કઢાવી શકાય તે અહીં કોઈ તપાસી શકે.

પણ કમનસીબે ટૂંકીવાર્તામાં આવું બન્યું નથી. તેના સર્જકોએ ભાષાના ઓજારની તાકાત પિછાણવામાં ખાસ્સો વિલંબ કર્યો છે. ' સરસ્વતીચંદ્ર ' પછી ૧૫ - ૨૦ વર્ષે લખાતી અંબાલાલ દેસાઈની ' શાંતિદાસ ' ની સરખામણીએ મલયાનિલની વાર્તા કલાત્મક છે. પણ ભાષાના પ્રશ્ને મલયાનિલ પણ કૃત્રિમ રોમેન્ટિક ભાષા શૈલીમાંથી બહાર આવી શક્યા નથી. એમની વાર્તાઓમાં કૃતક ગદ્યના નીચે જેવા ઘણા નમૂના મળશે. ' બાપડો બિલ્લમદાસ બોડી ચકલી ' નામની વાર્તામાંથી એક ગદ્યખંડ જોઈએ : '' સાંજના ૬ વાગ્યાનો સુમાર થયો હતો. શિયાળાનો દિવસ હોવાથી અત્યારે દિશાઓ વાનરમુખની શ્યામતા ધારણ કરતી હતી, પરંતુ સૂર્યદેવતા અસ્તને થોડો જ સમય વીત્યો હોવાથી આકાશમાં હજી મર્કટવદનની રક્તતા જણાતી હતી. બિલાડીનાં નયન સરખા તારા ધીમે ધીમે દેખાવા લાગ્યા હતા. અને મરેલી બકરીની શાંતિ જગતમાં છવાઈ ગઈ હતી.''[૩૮]

ધૂમકેતુમાં ભાષા ઘણા સ્તરે પ્રયોજાતી દેખાશે. ' દોસ્તી ', ' રજપૂતાણી ' જેવી વાર્તાઓમાં લોકવાર્તાની લઢણ છે. શ્રુતિગોચર ટૂંકીવાર્તા અહીં મુખપાટીની ' વાર્તા ' નજીક જઈ પહોંચે છે.

' પૃથ્વી અને સ્વર્ગ ' જેવી વાર્તામાં સંસ્કૃત પ્રચુર તત્સમ ભાષા જોવા મળે છે. ' હૃદય પલટો ' વાર્તામાં ગુજરાતી સાથે પહાડી -ભાષાનું મિશ્રણ છે. ' સ્ત્રીહૃદય ' માં ધૂમકેતુ ભાષાના બે સ્તર પ્રયોજી પાત્રોચિત ભાષાની પ્રતીતિકરતાનું ઉદાહરણ પૂરું પાડે છે. ' બિંદુ ' માં બંગાળી સૃષ્ટિમાં જઈ ચડયાં હોઈએ એવી ભાષા લઈને આવતા આ લેખકમાં ' સ્ત્રીહૃદય ' જેવા સુખદ અપવાદને બાદ કરતા ભાષાપ્રયોજનની કેળવાયેલી સભાનતા જોવા મળતી નથી. ત્રીજા પુરુષના કથનકેન્દ્રથી લખતા લેખકે પણ વાર્તાનો દોરીસંચાર પ્રચ્છન્ન રહીને જ કરવાનો હોય છે. પણ ધૂમકેતુ એમની કેટલી બધી વાર્તાઓમાં ઉપદેશ, ફિલસૂફી, કટાક્ષ જેવા બહાને પ્રત્યક્ષ હાજર થાય જ છે. ભાષાના અલગ પડી જતા સ્તર સર્જકની આવી હાજરી -ની ચાડી ખાઈ જાય છે. દા.ત. ' લખમી ' વાર્તામાં સસરાજમાઈની વાતમાં વચ્ચે લેખક ટપકી પડે છે. '' સસરાને જમાઈએ કરેલી આ તુલના જરાક ખૂંચી. એને જમાઈ ' કલચર ' માં સંસ્કારિતામાં - જરાક પાછળ લાગ્યો, માહિતીની દૃષ્ટિએ. '' લેખકનો આવો સીધો પ્રવેશ ભાષાનો પ્રશ્ન તો ઊભો કરે જ છે સાથે સાથે રસક્ષતિના પ્રશ્નને પણ આગળ ધરે છે. ધૂમકેતુની વાર્તાઓ સળંગ વાંચનારને એમની ભાષાની બીજી એક મર્યાદા પણ જણાશે. એ છે એમની કવિતાની નજીક જઈ પહોંચતી ભાષા. આપણે ત્યાં ઉમાશંકર જોશી - સુંદરમ્ જેવા સમર્થ કવિઓએ વાર્તા લખી છે ત્યાં એમની વાર્તાઓમાં કયાંય કાવ્યત્વ નથી પ્રવેશ્યું. પણ ધૂમકેતુની ભાષામાં એનો અતિરેક થયો દેખાશે. જો કે માત્ર કાવ્યત્વને કારણે ધૂમકેતુની વાર્તાઓને નકારી ન શકાય. કારણ એમની પછીની પેઢીનાં ઘણાં વાર્તાકારો પણ કવિતાના પ્રદેશમાં જઈ ચઢયા છે. જિતુભાઈ પ્ર. મહેતા, રાવજી

પટેલ, નલિન રાવળ જેવાની વાર્તાઓનું કાવ્યત્વતો સાચુકલાપણાની પ્રતીતિ કરાવવામાં પણ નિષ્ફળ રહે છે. સુરેશ જોષીની વાર્તાઓનું ગદ્ય એ બાબતે અપવાદરૂપ છે.

દ્વિરેફ જેવા સજાગ, પરિપકવ વાર્તાકાર છે તેવા જ સભાન, સમર્થ વિવેચક હોવાને કારણે એમની વાર્તાઓમાં ભાષાના પ્રશ્નો પ્રમાણમાં ઓછા નડે છે. દ્વિરેફ પછીના ગાળામાં વાસ્તવવાદી ઢાંચાના આગ્રહને કારણે ભાષા પ્રત્યેની સભાનતા પણ પ્રવેશે છે. આ ઢાંચાને કારણે એક અપેક્ષાએ જાણ્યે – અજાણ્યે જન્મ લીધો કે વાર્તા તળપદીમાં જ લખાવી જોઈએ. વાર્તાનું વાતાવરણ ભાષા દ્વારા જ ઊભું થવું જોઈએ. ઉમાશંકર જોષીની વાર્તાઓની ભાષાનું સ્તર સ્વતંત્ર અભ્યાસ માંગી લે તેટલું વિવિધતાભર્યું અને બળકટ છે. કવિ ઉમાશંકર જોશી કરતાં વધારે નહીં તો એટલા જ પ્રમાણમાં વાર્તાકાર ઉમાશંકર જોશી પણ મહત્ત્વના છે એવી પ્રતીતિ તેમની વાર્તાઓની ભાષા વડે થાય છે. સુંદરમ્‌ની ' ખોલકી ', ' નાગરિકા ' અને ' માને ખોળે ' ત્રણે વાર્તાના કેન્દ્રમાં સ્ત્રી છે. પ્રથમ બે વાર્તા પાત્ર દ્વારા કહેવાઈ રહી છે જ્યારે ત્રીજી વાર્તા લેખક તટસ્થ રહીને આલેખે છે. અબુધ, અભણ ચંદન ' નાગરિકા ' ની ભણેલી નાયિકા કરતાં પોતાની વાત ઓછાં શબ્દોમાં વધુ વેધકતાથી કહી શકી છે. ' માને ખોળે ' જેવા કે ' ખોલકી ' જેવા એકાદ – બે સુખદ અપવાદ સિવાય સુંદરમ્ ભાષાને ચુસ્ત રીતે પ્રયોજી શકતા નથી પરિણામે એમની વાર્તાઓ બિનજરૂરી પ્રસ્તારનો ભોગ બની બેઠી છે.

ચંદ્રકાંત બક્ષીએ તો ગુજરાતી સાથે, ઉર્દૂ, અંગ્રેજી અને આવડે તેટલી બીજી ભાષાઓના શબ્દો ભેળવી પોતાની આગવી ગદ્ય છટા

ઉપજાવી અને પછી પોતે જ એનો ભોગ બન્યા. વારંવારના પુનરાવર્તન-ને કારણે બહુ જલ્દીથી ભાષા પોતાની તાજગી ગુમાવી બેઠી.

સુરેશ જોષીની વાર્તાઓમાં ભાષાનો પ્રશ્ન સાવ જુદી રીતે ઊભો થાય છે. કવિતાની લગોલગ જઈ પહોંચતી કલ્પન પ્રચુર ભાષા પ્રયોજતા આ સર્જકે પ્રતીતિકરતાના પ્રશ્નનો સામનો કરવા એક પ્રયુક્તિનો આશરો લીધો. તેમની આ કલ્પન પ્રચુર ભાષાને નિર્વાહ્ય બનાવવા તેમણે વાર્તાના કથક વિદગ્ધ, સંવેદનશીલ સર્જક પસંદ કર્યા. પણ આ પાત્રોચિત ભાષાનું સાતત્ય એમની વાર્તાઓમાં જળવાતું નથી. તેમનાં પુરુષ પાત્રો જે વિદગ્ધ ભાષા બોલે છે તેવી જ ભાષા 'આંધળી માછલીઓ' કે 'રાક્ષસ' ની નાયિકા પણ બોલે છે. વળી 'જનાન્તિકે' ના ગદ્યથી આપણે પરિચિત હોવાને કારણે તેમની આ રચનાપ્રયુક્તિ ઉઘાડી પડી જાય છે. 'રાક્ષસ' વાર્તાની તેર - ચૌદ વર્ષની નાયિકા જ્યારે ચિન્તનગર્ભ શૈલીમાં બોલે કે '' જાણે છે એ શેનો અવાજ છે ? અંધકારના તંતુ સાથે તંતુને ગૂંથવાનો એ અવાજ છે. પ્રલય વખતે સૃષ્ટિને ઢાંકી દેવાનું વસ્ત્ર રોજ રાત્રે તેઓ વણ્યે જ જાય છે.'' ત્યારે આ પ્રગલ્ભ ભાષા મુગ્ધ નાયિકાની નહીં પણ લેખકની પોતાની જ વધુ લાગે છે. કાંતો સુરેશ જોષી ભાષા પ્રયોજનના પ્રશ્ને નિષ્ફળ રહ્યા છે અથવા તો તેઓ પોતે જ ઉપજાવેલ શૈલીનો, પ્રયુક્તિનો ભોગ બની બેઠા છે. લેખક - કથક નાયકની એકાકારતા એમની વાર્તાઓનો આગવો પ્રશ્ન છે જેની ચર્ચા ત્રીજા પ્રકરણમાં વિગતે થશે જ.

ગુજરાતી વાર્તા એક વર્તુળ પૂરું કરીને જ્યારે 'પરિષ્કૃત' વાર્તાઓ પાસે આવે છે ત્યારે ભાષાના પ્રશ્નો જ સૌથી વધુ ઊભા થાય છે. તળની વાત કરવી એ આ વાર્તાકારોનું મુખ્ય ગૃહીત છે.

પરંતુ એ માટે માત્ર ભાષાને તળપદ બનાવી દેવાથી પ્રશ્ન ઉકલી ન જાય કે વાર્તા ઉત્તમ ન બની જાય. વિલિયમ ફોકનરની ' પેર્ટ ઈવનિંગ સન ' જેવી વાર્તામાં પણ બોલીનો ઉપયોગ છે. અંગ્રેજી તો આપણી માતૃભાષા નથી ને તોયે આ બોલી ઉકેલી શકાય છે, પામી શકાય છે. એની સામે આપણી ' પરિષ્કૃત ' વાર્તાઓમાં બોલી વાર્તા સુધી પહોંચવામાં અવરોધ કેમ ઊભો કરે છે ? એવો પ્રશ્ન થાય. કથનકેન્દ્રની પસંદગી કરતો સર્જક આપોઆપ જ ભાષાનો પ્રશ્ન ઉકેલતો હોય છે. પરંતુ એમાં જ્યારે સર્જક નિષ્ફળ રહે છે ત્યારે વાર્તા પ્રતીતિકરતાના પ્રશ્ને નિષ્ફળ ઠરે છે. ' પરિષ્કૃત ' વાર્તાના પ્રતિનિધિ વાર્તાકારોએ પણ ભાષા અને કથનકેન્દ્રના પ્રશ્ને સભાનતા દાખવી નથી. ઉદાહરણ તરીકે કિરીટ દૂધાતની બહુ વખણાયેલી વાર્તા ' બાયું ' નો કિશોર કથક કેટલાય પ્રશ્નોને જન્મ આપે છે તો અજિત ઠાકોરની ' ગૂમડું ' વાર્તામાં ભાષાના જુદાં જુદાં સ્તરની એટલી બધી સેળભેળ જોવા મળે છે કે આ લેખક ભાષાના પ્રશ્નથી સાવ જ અજાણ હોય એવું લાગે. આવા એકાદ – બે નહીં પણ જોઈએ તેટલાં ઉદાહરણો આપણાં છેલ્લા દાયકાની વાર્તા અને નવલકથામાંથી મળી રહે છે. જ્યાં સર્જક ભાષાકર્મ પ્રત્યે સજાગ રહી કથનકેન્દ્રની પસંદગી કરતો નથી.

– x – x – x – x – x – x –

ટૂંકીવાર્તાનાં અન્ય ઘટકો અંતર, ટોન વગેરેની ત્રીજા પ્રકરણમાં વિગતે ચર્ચા થવાની છે એટલે અહીં પ્રમાણમાં ઓછા ચર્ચાતા એકાદ – બે ઘટકની ચર્ચા કરી લઈએ.

(૯) **અનુભૂતિ ક્ષણ :-** Key Moment

ટૂંકીવાર્તા ક્ષણની કળા છે. તેમાં સમય – સ્થળનો પથરાટ સંભવી શકે નહીં. દરેક વાર્તામાં એક ચાવીરૂપ ક્ષણ હોય છે. જો લેખક તેની આ ચાવીરૂપ ક્ષણ શોધી ન શકે અથવા તો તેણે શોધેલી ક્ષણ ખરેખર ચાવીરૂપ ન હોય તો આવી વાર્તાની સંરચના એકદમ જ ફિસ્સી અને અસંગત લાગશે, વાર્તા વેરવિખેર લાગશે. ગૂંચવાયેલ, સર્જક પોતાની સાથે ભાવકને પણ ગૂંચવે છે. ચેખોવની ' ધ લેમેન્ટ ' વાર્તામાં ગાડીવાળો વૃધ્ધ તબેલામાં જઈ ઘોડાને વાર્તા કહેવા બેસી જાય છે તે વાર્તાની મહત્ત્વની ક્ષણ છે. જયંત ખત્રીની 'ખીચડી' વાર્તામાં લખડી શેઠની મેડીએ ચડવા પગ મૂકે છે તે ક્ષણ, ' ધાડ ' વાર્તામાં ધેલાને પક્ષઘાતનો હુમલો આવ્યો તે ક્ષણ વાર્તાની અગત્યની ક્ષણ છે. પણ ' લોહીનું ટીપું ' માં જયંત ખત્રીએ ચાવીરૂપ ક્ષણને વેડફી નાખી છે. વાર્તાની પૂર્વાર્ધમાં બેચરની વાસના જાગવી અને શમી જવી એ ક્ષણ વાર્તાની ભારેખમ ઘટનાને પણ નિર્વાહ્ય બનાવે છે. એની સામે ઉત્તરાર્ધની બળાત્કારની ઘટના વાતાને વેરવિખેર કરી નાખી સસ્તી ચમત્કૃતિ તરફ ઘસડી જાય છે. ધૂમકેતુ ' પોસ્ટ ઓફિસ ' વાર્તામાં અલીડોસાની વેદનાની આવી કોઈ ક્ષણ શોધી નથી શકયા પણ તેમના અનુગામી ચુનીલાલ મડિયા ' શરણાઈના સૂર ' વાર્તામાં રમઝુમીરની વેદનાની ચરમક્ષણ શોધી શકયા જયાં એમના માટે સકીના અને ગૌરી એકાકાર થઈ જાય છે.

હરીશ નાગ્રેચા ' નલ્લી ' વાર્તામાં અનુભૂતિક્ષણ શોધી નહીં શકવાને કારણે વાર્તાના પ્રસ્તારમાં ફસાય છે. ' ઉથલો ' વાર્તામાં લેખક ચાવીરૂપક્ષણ મળ્યા પછી વેડફી નાખે છે, પરિણામે વાર્તા સંઘર્ષની તીવ્રતા જન્માવવાને બદલે શિથિલ બની ગઈ છે.

વાર્તાની આવી ચાવીરૂપક્ષણ આગળની બધી જ ક્ષણોને ઝબકારામાં પ્રકાશમાં લાવી મૂકે છે અને તેનો અર્થ પણ સ્પષ્ટ કરી જાય છે. આખી વાર્તાને પ્રકાશિત કરી દેતી આ ક્ષણ વાર્તાનું બીજ છે અને વાર્તાની અર્થગર્ભ ક્ષણ પણ આ જ છે. ઉમાશંકર જોશી ' અનુભૂતિકરણ ' નું માહાત્મય કરે છે. પણ હકીકતે જોવા જઈએ તો ' કણ ' કરતાં આ ' ક્ષણ ' વધુ મહત્ત્વની છે.

(૧૦) સંઘર્ષ :-

વસ્તુસંકલનાની વાત કરતી વખતે જોયું કે એરિસ્ટોટલથી ચાલી આવતી વિભાવનાને અનુસરી આરંભ - મધ્ય અને અંતના સુનિશ્ચિત માળખાનો કથાસાહિત્યે સ્વીકાર કરેલો છે. વાર્તાનો મધ્યભાગ હંમેશા સંઘર્ષથી ભરેલ હોય છે. જો કોઈ પાત્ર એકદમ સરળતાથી જીત કે હાર મેળવી લે તેમાં વાર્તા કયાં ? વાર્તાનો સર્જક તેની ચાવીરૂપ ક્ષણ સુધી કઈ રીતે પહોંચે ? કોઈપણ જાતના અવરોધ વગર સીધી લીટીએ ચાલીને તે આવી ક્ષણ સુધી પહોંચે તો વાર્તા શાની બનશે ? અનેક પ્રશ્નો અને તેના ઉકેલ સંઘર્ષ અને સમાધાન, તનાવ અને એમાંથી મુકિત, રહસ્ય અને પછી સ્ફોટ, પ્રશ્ન અને જવાબ એ જ વાર્તાની ગતિ હોઈ શકે. આવી જ ગતિ વાર્તાને સમતોલન તરફ લઈ જશે. વાર્તા એટલે સંકુલતાથી એકતા તરફ, મુશ્કેલીથી સરળતા તરફ, ગૂંચવણથી સમજણ સુધીની ગતિ. આ સમતોલનની ક્ષણે વાર્તાનાં ઘટકો વચ્ચેનો સંબંધ એકદમ સ્પષ્ટ થઈ જાય છે. વાર્તાની સંરચના સ્પષ્ટ થતી દેખાય છે. વાર્તા તેનું સ્વરૂપ પ્રાપ્ત કરતી દેખાય છે. પણ આ સંવાદિતા, સ્વરૂપ, સંરચના અર્થ બધાની પ્રાપ્તિ તો સંકુલતા, પ્રશ્નો, ગૂંચવણો, અર્થહીનતાના સંઘર્ષમાંથી પસાર થયા પછી જ થાય છે. એટલે જ કલીન્થ બ્રુકસ ટૂંકમાં પતાવતા કહી દે છે, વાર્તા એટલે સંઘર્ષ.'' ૩૯

આ સંઘર્ષના પણ અનેક પ્રકાર છે. માણસ માણસ વચ્ચેનો સંઘર્ષ, માણસ અને સમાજ વચ્ચેનો સંઘર્ષ, બે આદર્શ વચ્ચે, બે વિચાર વચ્ચેનો સંઘર્ષ, બહારની દુનિયા સાથે કે પોતાના અંતરમન સાથેનો સંઘર્ષ. આવો સંઘર્ષ જો માત્ર શારીરિક જ હોય અને એમાં બીજું કંઈ જ ન હોય તો કલીન્થ બ્રૂકસ તેને વાર્તા તો શું પણ કથાસાહિત્યમાં સમાવવા પણ તૈયાર નથી.

(૧૧) <u>અર્થ :-</u>

કથાસાહિત્યમાં અર્થ એટલે બે વિશ્વ વચ્ચેનો સંબંધ – લેખક દ્વારા સર્જાયેલું કલ્પનોત્થ વિશ્વ અને આપણું વાસ્તવિક વિશ્વ. એટલે જ્યારે પણ આપણે એવું કહીએ કે ' આ વાર્તામાં સમજ પડી ' ત્યારે એ સમજનો અર્થ થાય છે પેલા બે વિશ્વ વચ્ચે તમને સંતોષ-કારક સંબંધ મળી ગયો. મુખપાટીના સાહિત્યમાં આ પ્રશ્ન ઊભો ન થતો કારણ ત્યાં કહેનાર અને સાંભળનારનું વિશ્વ એક જ હતું. બંને આ વિશ્વને એક જ દૃષ્ટિથી જુએ છે.

લેખકના આ કલ્પનોત્થ સર્જનાત્મક વિશ્વ અને વાસ્તવિક વિશ્વ વચ્ચેના સંબંધની પ્રકૃતિ સંકુલ છે એટલે આ સંબંધને સમજવો અઘરો પડે છે. લેખક માટે એ સર્જનાત્મક પ્રશ્ન છે તો વાચક માટે તે વિવેચનાત્મક પ્રશ્ન બની રહે છે. અર્થઘટન પણ આખરે તો રૂપરચનાનું જ અંગ છે. અર્થ એટલે પરાણે ખેંચીને કાઢેલ તારણ નહીં પણ વાર્તામાંથી સમગ્રપણે પ્રગટતો અર્થ. એને વાર્તાના સત્ય તરીકે પણ ઓળખી શકાય.

વાર્તાનાં ઘટકતત્ત્વોની ચર્ચા પરથી એક તારણ નીકળે કે કોઈ એક ઘટકતત્ત્વ મહત્ત્વનું અને ઓછા મહત્ત્વનું એવું હોઈ શકે નહીં. દરેક ઘટક એકબીજા સાથે સંકળાયેલાં હોય છે. કૃતિની સજીવ એકતા આ ઘટકો વચ્ચેની સંવાદિતામાંથી તો જન્મે છે. વાર્તાએ સંવાદિતાના સત્યને પામવા માટે આ બધા ઘટકોને સુસંગત રીતે પ્રયોજવા પડે. વીસપચીસ વાર્તાઓ વાંચનાર પણ એટલું તો જાણી જ જાય છે કે વાર્તા લખવા માટે યુક્તિ – પ્રયુક્તિનો ખડકલો નહીં પણ ઘટકોની સંવાદિતા જરૂરી છે. વાર્તા લખવા માટે કોઈ ૧+૧ = ૨ જેવું સમીકરણ પ્રાપ્ય નથી. દરેક લેખકે પોતાની આગવી શૈલી નિપજાવવી પડે છે, દરેકનું અનુભવવિશ્વ, શૈલી, જીવનમૂલ્યો વગેરે આગવાં હોવાના સારો વાર્તાકાર એ પણ જાણતો હોય છે કે ટૂંકીવાર્તાને કોઈ જડ, આદર્શ સ્વરૂપ કે આકાર હોતાં નથી. તેણે પોતાની સામગ્રીના રૂપાંતરણ વડે અનિવાર્ય આકાર શોધવાનો છે. આ જ તેની વાર્તાનું સ્વરૂપ બનશે. વાર્તાની એકમાત્ર શરત છે. ઘટકો વચ્ચેની જૈવિક એકતામાંથી નિપજતું સંવાદિતાનું સત્ય.

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

૨.૭ :-

વાર્તાનાં ઘટકતત્ત્વોની ચર્ચા દરમિયાન ગુજરાતી ટૂંકીવાર્તાનો ઐતિહાસિક આલેખ પણ એક અથવા બીજી રીતે કેન્દ્રમાં રહ્યો જ છે. ટૂંકીવાર્તાના સ્વરૂપની વિભાવના બદલવામાં આપણાં સર્જન – વિવેચને કેવો ભાગ ભજવ્યો છે તેની ચર્ચા બની શકે તેટલી ટૂંકાવીને અહીં કરવામાં આવી છે.

ટૂંકીવાર્તાનો આવિષ્કાર આપણે ત્યાં ઘણો મોડો થયો. ઘણાં બધાં સાહિત્ય પ્રકારોને સહુ પ્રથમ ખેડનાર નર્મદના સમયમાં તો હજી અન્ય ભારતીય ભાષાઓમાં પણ ટૂંકીવાર્તા લખાતી ન હતી. ૧૮૮૭ સુધી તો જેને ખરેખરા અર્થમાં નવલકથા કહી શકાય તેવી કૃતિ પણ આપણે ત્યાં લખાઈ નથી. આ સમયગાળા પછી ગુજરાતી ગદ્યનું કાઠું ' સરસ્વતીચંદ્ર ' ની ઉંચાઈ જોઈ ચૂકયું હોય, ત્યારે પણ આપણે ત્યાં ટૂંકીવાર્તાના નમૂના મળતા નથી. ૧૮૯૨થી ૧૮૯૫ ના ગાળામાં રવીન્દ્રનાથ ટાગોર પાસેથી ' નષ્ટનીડ ' ' સ્ત્રીઓ પત્ર ', ' સમાપ્તિ ' જેવી ઉત્તમ વાર્તાઓ મળે છે. કન્નડમાં મસ્તી વ્યંકટેશ અયંગર અને મલયાલમમાં તકઝી શિવશંકર પિલ્લૈએ ટૂંકીવાર્તાના ઉત્તમ નમૂના આપી ચૂકયા હતા તે સમયે પણ આપણે રૂપાંતરણો, અનુવાદો અને અનુકરણોમાં જ અટવાયા હતા. આ સદીની શરૂઆતમાં ' જ્ઞાનસુધા ', ' સુન્દરીસુબોધ ', ' વાર્તાવારિધિ ', 'સાહિત્ય', ' વીસમી સદી ' જેવાં સામયિકો એ વાર્તા લખનારાને પ્રોત્સાહિત કરી વાર્તાના વિકાસમાં સારો ફાળો આપ્યો છે. અંબાલાલ દેસાઈ, ધનસુખલાલ મહેતા, રણજિતરામ વાવાભાઈ મહેતા, કંચનલાલ વાસુદેવ મહેતા ' મલયાનિલ ' અને કનૈયાલાલ માણેકલાલ મુનશી વગેરેને ટૂંકીવાર્તાના સ્વરૂપની શોધ ભાંગનારા ગણી શકાય. જોકે આ બધાની વાર્તામાં તત્કાલીન સમાજનું યથાતથ ચિત્રણ, તત્કાલીન પ્રશ્નો જેવા કે બાળલગ્નો, વિધવા વિવાહ, સમાજની જડતાને સ્પર્શતું વસ્તુ અને તેના પર કટાક્ષ, ઉપદેશ કે બોધનું પ્રાધાન્ય હતું. આ વાર્તાકારોની વાર્તામાં સમાજસુધારાનો સ્પષ્ટ ઉદ્દેશ દેખાય છે. ટૂંકીવાર્તાને સાધ્ય માનવાને બદલે તેમણે તેને સમાજસુધારા માટેનું સાધન બનાવી. પરિણામે એક કલાપ્રકાર તરીકે ટૂંકીવાર્તા કાઠું કાઢી શકતી નથી. જોકે આમાં

સુખદ અપવાદ ધનસુખલાલ મહેતાની ' બા ' અને ' મલયાનિલ 'ની ' ગોવાલણી ' ગણી શકાય. કોઈપણ ઉદ્દેશ વગર, માત્ર કલાને તાકતી ' વીસમી સદી ' માં ૧૯૧૮ માં પ્રગટ થયેલી મલયાનિલ ની ' ગોવાલણી ' વાર્તાને ગુજરાતી વાર્તાના કલાત્મક પ્રાગટયનું પ્રસ્થાનબિંદુ ગણી શકાય.

ગુજરાતી ટૂંકીવાર્તાના સંતોષકારક નમૂના સૌથી વધુ સંખ્યા - માં આપનાર ધૂમકેતુ ગુજરાતી વાર્તાને એકીસાથે અનેક ડગલાં આગળ મૂકી, પ્રાંતીય ભાષાઓની હરિફાઈમાં ઊંચી ડોકે ઊભી કરી આપે છે. પણ આટલા મોટા પ્રસ્થાન પછી પણ ગુજરાતી વાર્તા સ્વસ્થતા, તટસ્થતાથી દૂર જ રહી જાય છે. ધૂમકેતુની રંગદર્શિતા, ભાવુકતા, ટ્રીસીની કવિતાની સ્પર્ધામાં ઉતર્યો હોય તેવો આદર્શવાદ અને ભાવનાવાદ - એમની વાર્તાઓને તટસ્થ કલાદૃષ્ટિથી વંચિત રાખે છે અને એમનાં પાત્રોને આદર્શઘેલા, વાચવી બનાવી બેસે છે. ધૂમકેતુની વાર્તાઓમાં સ્થળ-કાળનું ઘણું વૈવિધ્ય જોવા મળે છે. એક બાજુ પૃથ્વીના આરંભની કથા ' પૃથ્વી અને સ્વર્ગ ' માં માંડે છે. 'આત્માના આંસું ' માં ગણરાજ્યોના સમયની કથા છે. તો ' દોસ્તી ' અને ' રજપૂતાણી ' લોકકથાની સીમા પર જઈ પહોંચતી વાર્તાઓ છે. ' બિંદુ ', ' હૃદયપલટો ' વગેરે વાર્તાઓ ધ્વારા ગુજરાતથી બંગાળ ને હિમાલય સુધીની ભોંયને સાંકળે છે આથી તેમની વાર્તાઓમાં વિવિધ ભાષાસ્તર જોવા મળે છે. નગરજીવન, યંત્ર સંસ્કૃતિ તરફનો તિરસ્કાર તેમનામાંના તટસ્થ કલાકારને હરાવી દે છે પરિણામે ' ભૈયાદાદા ' કે ' ગોવિંદનું ખેતર ' જેવી વાર્તાઓ અનેક પ્રશ્નો ઊભા કરે છે. બહુ વખણાયેલી ' પોસ્ટઓફિસ ' નો અલીડોસો પણ લેખકના 'કવિ-ન્યાય'-ની ઘેલછાનો ભોગ બન્યો છે. તીવ્ર એકલતાની વાત ચેખોવ ' ધ લેમેન્ટ ' માં કે થિયોડોર ડ્રેઈઝર ' લોસ્ટ ફિબે ' માં કરે છે તે અહીં

૭૪

સરખાવીએ તો આ વાર્તાના પ્રશ્નો વધુ સ્પષ્ટ થશે. ભાષાના અનેક સ્તર પ્રયોજતા ધૂમકેતુ કથનકેન્દ્ર સંદર્ભે ભાષાને તેના વૈવિધ્ય સમેત પ્રયોજવા જેટલા સભાન નથી. કદાચ આ પ્રયુકિત પ્રત્યે જ તેઓ સભાન નથી. એમની વાર્તાઓમાં સીધા જ પ્રવેશી ટીકા, કટાક્ષ, ચિંતન કરી શકે છે. ' ભૈયાદાદા ' વાર્તા લેખકના સીધા પ્રવેશને કારણે જ વણસી જાય છે. અને છતાંય અનાયાસ યોગે ધૂમકેતુ પાસેથી આપણને સુખદ અપવાદ સમી ' સ્ત્રીહૃદય ' વાર્તા મળે છે. ઘટના, પાત્ર, લાગણી, ભાષા .... આ બધાં ઘટકોની સંવાદિતા ને ધૂમકેતુની વાર્તાવિભાવનામાં કોઈ અવકાશ નથી. એટલે જ એમનાં પાત્રો વાચવી બન્યાં છે, શૈલી રંગદર્શી બની છે અને ઘટના પસંદગીમાં અનિવાર્યતાનો નિયમ પાળી શકાયો નથી. પણ આપણાં વિવેચને હંમેશા ધૂમકેતુનાં વખાણ જ કર્યાં છે. એકાદ – બે અપવાદ સિવાય ધૂમકેતુની વાર્તાઓની તટસ્થ ચર્ચા કોઈ કરતું નથી. આમાં સૌથી આકરી આલોચના સુંદરમ્ કરે છે, 'અવલોકના'માં ; '' સાહિત્ય જગતમાં બે તત્વો એવાં છે જે કોઈપણ વાર્તાને માટે જોખમ ભરેલાં છે. પણ તેની સાથે ધૂમકેતુ વધારે રમત કરતા લાગે છે. ... એ બે તત્વ છે તત્વજ્ઞાન અને કવિતા. ધૂમકેતુ જયાં જયાં આવા તત્વજ્ઞાનીય અર્થાન્તરો યા અર્થાન્તરન્યાસો કરે છે, તથા વર્ણનોમાં કવિતા કરવા બેસે છે ત્યાં વાર્તાને ઘણીવાર બાજુએ જવું પડે છે. ..... પાત્રો તેમના સંવાદમાં પોતે નથી રહેતાં પણ લેખકનાં કથકો બની જાય છે. ... મને તો ધૂમકેતુની કેટલીયે વાર્તાઓ લાગણીશૂન્ય લાગી છે. ... રસને બદલે રસનો આભાસ એ ઘણીવાર ઊભો કરે છે.''

આ રંગરાગી શૈલી, ભાવનાઓ અતિરેક, વાચવી પાત્રોની અસ્વાભાવિકતાને કારણે જ રઘુવીર ચૈાધરી પણ નોંધે છે કે, '' ધૂમકેતુનું પ્રદાન વાર્તાના વિષયવસ્તુની સરહદો વધારવામાં

જેટલું છે એટલું વાર્તાના સંવિધાનમાં સુક્ષ્મતાઓ આપવામાં નથી.'' ૪૦

અને એટલે જ દ્વિરેફના આગમનને ઉમાશંકર જોશી આ રીતે વધાવી લે છે : '' કવિત્વના આભાસવાળાં લાંબાલચક વર્ણનો, માંદલા લાગણીવેડા, ભાષાના ને ભાવનાના વિલાસ, અફાટ આસમાનીભર્યા જીવનથી ભાગતા પાત્રોનું આલેખન આ બધાનો જુવાળ આવતો અટકાવવા જ જાણે દ્વિરેફની વાર્તાઓ બહાર આવે છે.'' ૪૧ રચનારીતિ અને વિષયવસ્તુના વિવિધ પ્રયોગો સાથે ગુજરાતી વાર્તાને ધૂમકેતુની સ્વપ્નિલ ભોંય પરથી વાસ્તવની ધરતી પર લઈ આવનાર દ્વિરેફ આપણી ટૂંકીવાર્તાને અગત્યનો વળાંક આપનાર સર્જક - વિવેચક છે. પોતાની વાર્તાવિભાવનાને ' સાહિત્યવિમર્શ ' માં સ્પષ્ટ કરનાર દ્વિરેફ ' મહેફિલે ફેસાનેગુમાન 'માં પ્રાયોગિક રીતે પણ આ વિભાવનાને સ્પષ્ટ કરી બતાવે છે. બનાવની પ્રતીતિકરતા વિશે સ્પષ્ટ વાત કરતા દ્વિરેફ સંવાદિતાના સત્યની પણ શબ્દફેરે તરફેણ કરે છે. પ્રતીતિકરતાને તેમનો આગ્રહ તેમને કથનકેન્દ્ર અને ભાષાના ઔચિત્ય પ્રત્યે સજાગ રાખે છે. ' છેલ્લો દાંડકય ભોજ ' માં વિષયની પ્રગલ્ભતા છે તો ' નવો જન્મ ' માં દ્વિરેફ માનવચિત્તના ઉંડાણ તાગે છે. ' કપિલરાય ' માં માનવચિત્તની સંકુલતાને પરિણામે નિપજતા કરુણને હાસ્યમાં ઢાળીને આલેખે છે. પ્રાચની વાર્તા સ્વરૂપના ઢાંચાને ખપમાં લઈ ' મહેફિલે ફેસાનેગુચાન ' માં વાર્તામાં વાર્તા ગૂંથતા જઈ વાર્તાનું વિવેચન પણ કરતા જાય છે. ' મુકુંદરાય ' માં વિમળશાની દૃષ્ટાંતકથાને લાગણીના પ્રતિરૂપ તરીકે પ્રયોજતા દ્વિરેફ વાર્તાને લાગણીવેડામાં સરી જતી બચાવી શકયા છે. આ વાર્તામાં કથનકેન્દ્ર પસંદ કરવાની સભાનતા દાખવી શકતા દ્વિરેફ ધૂમકેતુના પાઠમાં આવી જઈ, પ્રત્યક્ષ થઈ કટાક્ષ

કરી બેઠાં છે. પોતાની જ વિભાવનાથી વિરુધ્ધ જઇ ' સાચી વાર્તા ' ને અપ્રતીતિકર રીતે આલેખે છે. પણ આવા એકાદ – બે અપવાદને બાદ કરી, સમગ્ર રીતે જોઈએ તો દ્વિરેફની વાર્તાસૃષ્ટિ અને વાર્તાવિભાવનાએ ગુજરાતી ટૂંકીવાર્તાના સ્વરૂપ ઘડતરમાં મહત્ત્વનો ફાળો આપ્યો છે. માનસિક સંકુલતા ગુપ્તતાનું આલેખન કરતી આ વાર્તાઓ અમુક વિભાવો તરફનો છોછ દૂર કરે છે. અને વાર્તાકારે આખરે તો સામગ્રીનું રૂપાંતરણ કરવું જ પડે, લાગણીનું પ્રતિરૂપ શોધવું જ પડે એવું સમજાવે છે.

ત્રીસીના ગાળામાં ઝવેરચંદ મેઘાણી તેની વાર્તાઓના ધીંગા વાસ્તવ અને તત્કાલીન સામાજિક પ્રશ્નો સાથે ધૂમકેતુની રંગરાગી શૈલીનો વારસો લઈ ગુજરાતી વાર્તાના પટમાં પ્રવેશ કરે છે. સોરઠી ભાષાના વેગવંત પ્રવાહમાં વાચકને તાણી જતા મેઘાણીની વાર્તાઓ પાછળ લોકસાહિત્યનું સંશોધન, પ્રગતિવાદનું મોજું અને પત્રકારત્વનો વ્યવસાય જેવા સામટાં પરિબળો કામ કરે છે. તેમની અંદરનો લોક-વાર્તાકાર, લોકસાહિત્યનો સંશોધક સર્જક મેઘાણીને પરવાદ્યુમાં ધકેલી દે છે. પરિણામે તેમની પાસેથી ' વહુ અને ઘોડો ', ' બુરાઈના ધ્વાર પરથી ', ' પાનકોર ડોશી ' જેવી સંક્ષિપ્ત સાધંત સુરેખ નવલિકાઓ ઓછી જ મળે છે.

ત્રીસીના દાયકાના આરંભે માર્કસ, ફ્રોઈડ, ગાંધીજીની વિચારસરણીઓનો પ્રભાવ જીવનનાં અનેક ક્ષેત્રોની સાથે સાહિત્ય – ને પણ આવરી લે છે. માનવતાવાદ, વર્ગસંઘર્ષની વાતો સાથે સાહિત્યમાં પ્રગતિવાદનો આરંભ થઈ ચૂકયો હતો. સમગ્ર સાહિત્ય-ની જાણે કે હવા પલટાઈ રહી હતી. જો કે ગુજરાતી સાહિત્યમાં પ્રગતિવાદનો તબકકો ઘણો ટૂંકો છે. વળી પાશ્ચાત્ય સાહિત્યના સંપર્કે ધૂમકેતુના જમાનાનો નર્યો ભાવનાવાદ પણ ન રહયો. આ ગાળાના વાર્તાકારો ઉમાશંકર જોશી, સુંદરમ્, પન્નાલાલ પટેલ

વગેરે ધૂમકેતુના સામા છેડે બેઠેલા લાગશે. ગુલાબદાસ બ્રોકર, ઉમાશંકર જોશી, જયંતિ દલાલ માનવચિત્તનાં અતાગ ઊંડાણોને તેની સંકુલતા સમેત આલેખે છે. ' ત્રિશૂળ ' ઉપનામથી વાર્તા લખતા સુંદરમે 'ખોલકી' અને ' પ્રસાદજીની બેચેની ' એ સમયગાળાના સમાજને આઘાત લાગે એટલી નિર્મમ તટસ્થતાથી આલેખી. ' ખોલકી ' પ્રગટ થતાં એમાંના જિન્સી તત્ત્વના બેધડક નિરૂપણે ખાસ્સો ઉહાપોહ જગાવ્યો. વિષ્ણુ-પ્રસાદ ત્રિવેદી તો ' ખોલકી ' ને ' મનુષ્યના કૂતરાપણાની વાર્તા ' તરીકે ઓળખાવતા કહે છે, તમારાં પાત્રોને સમજવા માટે સમભાવ કેળવવા જેટલી સૂક્ષ્મ તકલીફ લેવાની જરૂર નથી. આપણે ચોમાસાનાં કૂતરાં છીએ એટલું બ્રહ્મજ્ઞાન મેળવી લઈએ એટલે થયું.''

કથાવસ્તુના પ્રસ્તાર અને સંવિધાનની શિથિલતાને કારણે સુંદરમ્‌ની ઘણી વાર્તાઓ કથળી ગઈ છે. કેટલીકવાર અનુભૂતિક્ષણ નહીં શોધી શકતા સુંદરમ્ ' ઉછરતાં છોરું ', ' લાલ મોગરો ' જેવી ફૂલેલ-ફાલેલ વાર્તા લખી બેસે છે. પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્ર આપોઆપ જ સામગ્રી પર નિયંત્રણ લાદે તોય ' નાગરિકા ' માં પ્રસ્તાર જોવા મળે છે. ઘટકોની સંવાદિતાની, સામગ્રીના રૂપાંતરણની કોઈ જરૂર જ ન હોય એમ ' પેકાર્ડનો પ્રવાસ ', ' લીલી વાડી ' વગેરે વાર્તાઓમાં ' કોયા ભગતની કડવી વાણી ' નાં ગાંધીવાદી સર્જકનો સ્પષ્ટ, રણકતો અવાજ સંભળાય છે. ' ખોલકી ', ' માનેખોળે ', ' માજા વેલાનું મૃત્યુ ' વગેરે વાર્તાઓ ગુજરાતી ટૂંકીવાર્તાના નસીબે લીધેલ સુખદ્ અપવાદ ગણી શકાય. આ વાર્તાઓ એમના સર્જક તરીકે-ના સભાન અભિનિવેશ કે અંગ વાર્તાવિભાવનાને કારણે સફળ નથી થઈ પણ માત્ર કોઠાસૂઝને કારણે ઊતરી ગઈ છે. ધૂમકેતુ, મેઘાણી અને

અને પાછળથી મડિયામાં દેખાતી રંગદર્શિતા સુંદરમ્માં પણ અવાર -નવાર ડોકાઈ જાય છે. વાર્તા બીજને ખીલવવામાં મશગુલ થઈ જતા સુંદરમ વાર્તા પરની પકડ ગુમાવી બેસે છે. આથી કૃતિ સજીવ એકતા પ્રાપ્ત કરી શકતી નથી. એમની ઘણી વાર્તાઓ પ્રચારાત્મક પણ બની ગઈ છે.

સુંદરમ્ સાથે જ ગુજરાતી વાર્તાને એકબીજો બળવાન અવાજ પ્રાપ્ત થાય છે ઉમાશંકર જોશીનો જે પોતાની જ કવિ તરીકેની વિશિષ્ટ પ્રતિભાના ભાર તળે દબાઈ ગયો છે. સામાજિક-રાજકીય ક્રાંતિ સાહિત્યથી થઈ શકે સાહિત્યથી સમાજને બદલી શકાય એવી માન્યતા સુંદરમ્ની જેમ ઉમાશંકર જોશી પણ તત્કાલીન સમયના પ્રભાવ નીચે સેવતા હોય એવું લાગે. ' ઝાંકળિયું ', 'ગુજરીની - ગોદડી ', ' મારુ હતું ને મે લીધું ', 'શ્રાવણી મેળો ' વગેરે વાર્તાઓ આની સાક્ષી પૂરશે. પણ સુંદરમ્ની જેમ ઉમાશંકર જોશી-ની વાર્તાઓમાં કલાકારનો અવાજ પ્રચારકના અવાજ નીચે દબાઈ જતો નથી. બળુકી ભાષાના જોરે ગ્રામીણ પરિવેશ અને પાત્રો ઉભા કરતા ઉમાશંકર જોશી મડિયા - મેઘાણીની બધી જ મર્યાદાઓને અતિક્રમી જાય છે. મડિયા - મેઘાણીની ગ્રામપરિવેશની વાર્તાઓને તેમની અંદર જીવતા પત્રકાર લોકવાર્તાકાર વાસ્તવિક રીતે પ્રગટ થવા દેતા નથી એના પરિણામે એકની વાર્તાઓ પ્રસ્તારી - શિથિલ બની તો બીજાની વાર્તાઓ પ્રચારલક્ષી બની. સમર્થ કવિ હોવા છતાં ઉમાશંકરની વાર્તાઓમાં કયાંય કવિતા પ્રવેશી નથી.

ગુજરાતી વાર્તાના આ બીજા તબકકાના લેખકો રચનારીતિ પ્રત્યે સભાન છે, સામાજિક વાસ્તવને તાગવાની સાથે માનવચિત્રના

૭૯

અગોચર ઊંડાણ અને સંકુલ ગતિવિધિઓને તાગવાના પ્રયાસો તેઓ કરતા રહયા છે. આઘાત લાગે તેટલી તટસ્થતાથી તેમણે ચૈતવૃત્તિ- ઓનું આલેખન કર્યું છે. ગામડું અને શહેર બંને તેમના વિષય બન્યા છે. અપવાદને બાદ કરતા બોલકા થયા વગર તેમણે વર્ગવિગ્રહની વાત કરી છે. તેમની આંતરિક સૂઝ તેમની કળાવિભાવનાની માર્ગદર્શક બની છે.

ચૈતસિક સંચલનોને આલેખતી ' લતા શું બોલે ? ', ' નીલીનું ભૂત ', ' ધૂમ્રસેર ' જેવી વાર્તાઓના સર્જક ગુલાબદાસ બ્રોકર અતિલેખનમાં સરી જવાને કારણે આંગળીના વેઢે ગણી શકાય એટલી સારી વાર્તા ના સર્જક બની રહે છે.

ચુનીલાલ મડિયાને ગુજરાતી વાર્તાનો ત્રીજો તબકકો ગણાવતા રઘુવીર ચૈાધરી પન્નાલાલ પટેલની વાર્તાકલા માટે બે જ લીટી લખવી ઉચિત સમજે છે. હકીકતે ગુજરાતી વાર્તામાં પન્નાલાલ પટેલનું આગમન ગુજરાતી વાર્તાનું ઉમાશંકર જોશી જેટલું જ મહત્વનું સ્થિત્યંતર છે. ધૂમકેતુ શહેરી જીવન તરફના રોષ, અણગમાને પરિણામે પૂર્વગ્રહથી પ્રેરાઈ રંગદર્શી શૈલીએ ગામડું આલેખે છે. સુંદરમ્ ધૂમકેતુને સામે છેડે બેસી ઉગ્ર વાસ્તવદર્શી બની ગામડાની નિષ્ઠુર બાજુને જ આલેખે છે. પન્નાલાલ પટેલની વાર્તાઓમાં જેવું છે તેવા રૂપે ગામડું ઉપડે છે. એમના વાસ્તવદર્શનને પ્રચારલક્ષિતાનું કોઈ વળગણ નથી. ' સાચા શમણાં ' માં મથુરના મનોમંથનને આલેખતા પન્નાલાલ સહજતાથી માનવજાતનાં ગૂઢ સંચલનોને પકડી શકે છે. તેમની વાર્તા- ઓમાં માનવજાતની સંકુલતા આલેખાય છે છતાં પાત્રોની સરળતા જેટલી જ આલેખનરીતિ પણ સહજ છે. ભાતીગળ પાત્રસૃષ્ટિ લઈને

આવતા પન્નાલાલ પટેલની તળપદ ભાષાનું જોમ એમની વાતઓનું જમા પાસું છે. બોલાતી બોલીનો આવો બળકટ ઉપયોગ એક માત્ર ઉમાશંકર જોશી કરી શકયા છે. પન્નાલાલ પટેલ સિવાય બીજો કયો વાર્તાકાર એકીસાથે નવલ, કંકુ, મથુર, ચમનીને જમનો, પાનુ, ભાથીની વહુ જેવા અવિસ્મરણીય પાત્રો આપી શકયો છે ?

રઘુવીર ચૌધરી જેને ત્રીજા તબકકાના એકમાત્ર સમર્થ વાર્તાકાર તરીકે ઓળખાવે છે તે ચુનાલાલ મડિયા પાસે મેઘાણીની જેમ સૌરાષ્ટ્ર-ની ધીંગી બોલી છે, પત્રકારત્વનો વ્યવસાય છે અને વિદેશી વાર્તાઓનો પરિચય પણ છે. તે છતાં આ વાર્તાકાર ધૂમકેતુશાઈ રંગરાગી વલણોમાંથી મુકત રહી શકયા નથી. વિગત પ્રાચુર્ય, ઘટનાને બહેલાવીને કહેવી, ચમત્કૃતિભર્યા અંતનો અત્યાગ્રહ, વાર્તાતત્ત્વ અને વાર્તાકથનને જ સર્વસ્વ માનતા મડિયા માટે કરસનદાસ માણેકનો પ્રતિભાવ એકદમ બરાબર લાગે છે. તેઓ નોંધે છે, '' રૂપ – અરૂપની'' માંની વાર્તાઓ ઉભી કરવા માટે લેખકને રોજિંદા જીવનની સામાન્ય ઘટમાળથી ઘણું દૂર જવું પડયું છે અને ત્યાં ગયા પછી કોઈ કોઈવાર એવું પણ બન્યું છે કે માણભટ્ટોની કથા માહયલા પેલા ભીમસેનની પેઠે, તેઓ બાવળના એક દાતણને બદલે એક આખું બાવળનું ઝાડ ઉખેડીને તાણી લાવ્યા છે. જાણે કેમ પોતાની વાર્તા બનાવવા માટે ચોકકસ કેટલી સામગ્રીની જરૂર પડશે તે બાબત તેમની પાસે અનિશ્ચિતતા ન હોય. .... ધ્વનિગર્ભ મિતભાષિતાનું તેમને ઝાઝું આકર્ષણ નથી. .... છાપામાં આવેલ કોઈ સમાચાર અથવા કર્ણોપકર્ણ સાંભળેલ કોઈ વાત કે ટૂકડો – લેખકની અડફટે ચડી જાય છે અને લેખક પછી એ ' કાગ ' માંથી પોતાની ભાષાસમૃધ્ધિ અને રચના હથોટીની મદદથી વાર્તાનો વાઘ ઉભો કરે છે – જે કેટલીકવાર સાચા વાઘ જેવો લાગે છે, અને કેટલીકવાર નથી પણ લાગતો ! '' ૪૨

ટેકનિક ને કલાકારની 'હૈયાઉકલત' પૂરતી જ સીમિત રાખતા ચુનીલાલ મડિયા પરંપરાને અતિક્રમી જતી વાર્તાઓ તો આપી શક્યા નથી પણ પરંપરામાં માગ મૂકાવતી વાર્તાઓ પણ એમની પાસેથી નથી મળતી. ટેકનિક અંગે તેમણે વ્યકત કરેલ વિચારો એમની અપ્રસ્તુત સામગ્રીના ઢગલાથી શિથિલ, નિષ્પ્રાણ બની જતી વાર્તાઓનો ખુલાસો આપે છે. યોગ્ય ક્ષણની પસંદગીનો અભાવ, પ્રતીકરચના પર ભારોભાર અવિશ્વાસ , બધુંજ કહી દેવાની અધિરાઈ અને સંપૂર્ણમદાર વાર્તાતત્વ - વાર્તાકથન પર જ રાખતા મડિયા ધૂમકેતુ-ના અનુગામી હોવા છતાં 'અંત:સ્રોતા' ને 'સ્ત્રીહૃદય' થી બે ડગલાં આગળ નથી લઈ જઈ શક્યા. કથનરીતિના તેમના પ્રયોગો પણ માત્ર વૈવિધ્ય અને નવીનતા ખાતર જ થયા હોય તેવી છાપ પડે છે. તેમના હાથેજ સંપાદિત થયેલી તેમની શ્રેષ્ઠવાર્તાઓનો સંગ્રહ લેખકની વાર્તા-વિભાવના વિશે અનેક પ્રશ્નો ઉભા કરે છે. 'કાળી રાત, કાળી ઓઢણી, કાળી ચીસ' જેવી કિસ્સાથી આગળ નહીં વધતી વાર્તા, ફિલ્મનો રેઢિયાળ ઉપયોગ કરતી 'કાકવંધ્યા' અને 'કમાણી' જેવી વાર્તાઓને સંગ્રહમાં સમાવતા મડિયા ખરેખર સારી વાર્તાઓને બહાર જ રાખે છે. 'રાજી ભંગડી' , 'રઘડો નતોડ', 'ગોરાણીનો પરભુડો' જેવી વાર્તાઓનો સમાવેશ નહીં કરતા મડિયામાં આપણાં આજના સંપાદકોના પૂર્વજ દેખાય છે.

ગુજરાતી વાર્તાના હવે પછીના તબકકે બે મહત્વના વાર્તાકાર ને યાદ કરવા પડે. જયંતિ દલાલ અને જયંત ખત્રી. પરદેશી વાર્તાઓના સંપર્કમાં આવ્યા છતાં મડિયા જે નથી કરી શક્યા તે જયંતિદલાલ કરી બતાવે છે. પોતાની વાર્તાઓને કળાતત્વની કસોટીએ ચઢાવતા જયંતિ દલાલની વાર્તાઓમાં પહેલીવાર ટેકનિક પ્રત્યેની સભાનતા દેખાય છે. 'મૂકમ્ કરોતિ' માં મીથને પ્રયોજતા લેખક 'જગમોહને શું જોવું ? ' માં એક જાપાની વાર્તાનો ઉપયોગ કરે છે. 'કાકવંધ્યા'ની સાથે આ વાર્તા ને સરખાવી જોનાર ગુજરાતી વાર્તા ડગલું આગળ વધી છે એવું કબુલ

૮૨

કરશેજ. 'આ પેર પેલે પેર' ની સવિતામાં બદલાતી જતી નારી છબિ આલેખતા લેખક જાણે નારીવાદી આન્દોલનની આગાહી કરે છે ! કોઈ પણ જાતના ઊહાપોહ વગર આ સર્જક 'આભલાનો ટુકડો' અને 'જગમોહને શું જોવું ?' માં ઘટનાનું તિરોધાન કરી શકયા છે. સન્નિધિકરણ ની પ્રયુકિતનું સફળ ઉદાહરણ પણ સૌ પ્રથમ એમની પાસેથી જ મળે છે. 'ઝાડ, ડાળ અને માળો' વાર્તામાં બોલાતી ગુજરાતીનું કાઠું તાગનાર જયંતિ દલાલ નૃસિંહપ્રસાદ જેવું યાદગાર પાત્ર પણ ગુજરાતી વાર્તાને ભેટ આપે છે. રૂપરચના, ભાષા, કથનરીતિ ને સભાનતાથી પ્રયોજતા જયંતિ દલાલ ગુજરાતી વાર્તાને આગવો વળાંક આપે છે.

'લોહીનું ટીપું', 'ખીચડી' , 'ધાડ' , 'તેજ', ગતિ અને ધ્વનિ' જેવી સંઘેડાઉતાર વાર્તાઓ આપી ગુજરાતી ઘટના પ્રધાન નવલિકાનું શિખર સર કરનાર જયંત ખત્રીના વાર્તાવિશ્વમાં વૈવિધ્ય છે. પ્રકૃતિને પશ્ચાદ્ભૂમાં રાખતી 'ધાડ' કે પ્રકૃતિને ઉદ્દીપનવિભાવ બનાવતી 'લોહીનું ટીપું' ના વાર્તાકાર જયંત ખત્રીની વાર્તાઈબારતની ખાસ વિશેષતા તેમની ચિત્રો ઊભાં કરવાની શકિત છે. ખત્રીમાં એક સાચો કલાકાર છે પણ સજાગ વાર્તાકાર નથી. આથી 'ખીચડી' વાર્તામાં વર્ગભેદની વાત બોલકા બની કહી ઊઠે છે. 'અમે બુધ્ધિમાનો' માં પણ ભાવક માટે કોઈ સમસ્યા છોડતા નથી. તેમની વાર્તાસૃષ્ટિમાં નગર-સંસ્કૃતિની ભીંસમાં પીસાતા માનવીઓ છે, જેમની વાત તાર સ્વરે કહેવાઈ જાય છે લેખકથી. ટૂંકીવાર્તામાં તો શબ્દ સમય કે સ્થળ બધું જ અનિવાર્યતાની શરત મુજબ આવવું જોઈએ. પણ ખત્રીની વાર્તાઓ આવા કોઈ નિયમને પાળતી નથી. મુખ્ય પાત્ર, મુખ્ય ઘટના સુધી પહોંચતા પહેલાં લેખક ત્રણ-ચાર પાના આડાઅવળા વર્ણનોથી ભરી શકે છે. અને આ બધાં છતાં ખત્રીની વાર્તાઓ કાળગ્રસ્ત નથી બની, નહીં બને એનું કારણ છે માનવમનની અકલ લીલાઓનું આલેખન અને વાર્તારસ પરની તેમની હથોરી.

૮૩

આ સમયગાળાના ત્રણ વાર્તાકારને એકી સાથે યાદ કરવા પડે કેતન મુનશી, જિતુભાઈ મહેતા અને બકુલેશ. જેમણે પોતાના અનુગામી વાર્તાકારોને વિષયવસ્તુની નવી દિશાઓ ચિંધી બતાવી. આમાં જિતુભાઈ મહેતાની વાર્તાઓ તો તેમની કવેતાઈ શૈલીને કારણે શૈલીશોખ સિવાય વિશેષ કશું પ્રદાન કરતી નહીં લાગે. પણ કેતન મુનશી પાસેથી ત્રણ-ચાર સારી કહી શકાય તેવી વાર્તાઓ જરુર મળે છે. બકુલેશની વાર્તાઓમાં ચંદ્રકાંત બક્ષીનો પુરોગામી મળી આવે. બકુલેશ નું વાર્તાવિશ્વ ચંદ્રકાંત બક્ષી માટે કાચી સામગ્રીરુપ બની રહે છે. રંગરાગી વલણ, ઘેરારંગે આલેખવાની આદત અને ટેકનિક પ્રત્યે સદંતર બેદરકારીએ બકુલેશની વાર્તાઓને સારી બનવા નથી દીધી.

જયંતખત્રી સુધી પહોંચતા ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તા ખાસ્સું કાઠું કાઢી ચૂકી છે. વિષયવૈવિધ્ય, રચનારીતિગત પ્રયોગની દૃષ્ટિએ પણ સંતોષ લઈ શકાય તેટલી વાર્તાઓ ગુજરાતને મળી ચૂકી છે. આ તબકકાને અંતે સુંદરમ્ ઉમાશંકર જોશીએ વાર્તા લખવાનું છોડી દીધું હતું. બાકીના લેખકો પણ પોતાનું ઉત્તમ સર્જી ચૂકયાં હતાં. હવે જે સર્જન થતું હતું તેમાં કશું અપૂર્વ સિધ્ધ થવાને જાણેકે અવકાશ ન હતો. સ્થૂળ ઘટનાઓ અને લાંબાલચક પ્રકૃતિ વર્ણનોથી મેદસ્વી બનતી જતી ગુજરાતી વાર્તાની શકયતાઓ જાણે કે ખરચાઈ ચૂકી હોય એવું બંધિયાર વાતાવરણ આ તબકકાને અંતે જોવા મળે છે.

બીજા વિશ્વયુધ્ધનો અંત, તેની તારાજી, ભારતના ભાગલા, નૃશંસનીય હત્યાકાંડ, ગાંધીજીની હત્યા, ઠગારી નીવડેલી સ્વતંત્રતા વગેરેએ ભેગા મળી માણસને હતો એ કરતા પણ વધુ અસહાય, વધુ નિઃસત્વ, વધુ લાચાર બનાવ્યો. નજર સામેની અમાનુષી ઘટનાઓના દોરથી તેનામાં મૂલ્યો પ્રત્યે અશ્રધ્ધા જાગી. બાહય તારાજી સાથે આંતરિક રીતે પણ ખલાસ થઈ ગયેલો, અસ્તિત્વની અનર્થકતા સમજી ચુકેલો, એકલો અટુલો માણસ જયારે વાર્તાનો વિષય બને, ત્યારે વાર્તાનું માળખું બદલાય જ. હવે આ નિર્ભ્રાન્ત

૮૪

થઈ ગયેલ માણસને ભૂતકાળની ભવ્યતા કે ભવિષ્યની રંગીન આશાઓમાં જરાય વિશ્વાસ નથી. એની સામે માત્ર વર્તમાન છે. આ માણસને હવે દુનિયા બદલી નાખવાની કે સમાજને સુધારી નાખવાની કોઈ ઈચ્છા નથી, એવી શ્રધ્ધા પણ નથી. ખુદ કળા પ્રત્યે પણ તેને અવિશ્વાસ છે, આશંકા છે. પોતાની ઓળખ ગુમાવી ચૂકેલ આ માણસની વાત કરવા હવે પ્રકૃતિ કે બાહ્ય ઉપકરણો નહીં પણ તેના આંતરમનના પ્રવાહો ઉકેલવાની જરૂર પડવાની.

પરિસ્થિતિ આટલી હદે પલટાઈ ચૂકી હતી ત્યારે પણ બીબાંઢાળ ગુજરાતી વાર્તાઓનો ફાલ ઉતરતો જ જતો હતો. એજ પ્રશ્નો, એજ વાતાવરણ અને એકની એકજ અભિવ્યક્તિની તરાહમાંથી આ ગાળાના લેખકો બહાર આવી શકતા ન હતા. દેશ-વિદેશમાં થતા અવનવા વાર્તા પ્રયોગો કે વિવેચનના નવાં વળાંકો જાણે કે અહીં સુધી પહોંચતા જ ન હતા. વિષયવસ્તુની એકવિધતા, પોપટિયા આદર્શો, બંધિયારપણું અને શૈલી દાસ્યતામાંથી ગુજરાતી વાર્તાને છોડાવવાનો યશ સુરેશ જોષીને ફાળે જાય છે. ૧૯૫૭ માં પ્રકાશિત 'ગૃહપ્રવેશ' વાર્તાસંગ્રહની પ્રસ્તાવનામાં કરેલ વાર્તાવિષયક ચર્ચાના લિસોટા આજે ચાલીસ વર્ષ થવા આવ્યા તોય ભુંસાયા નથી. પોતાની વાર્તાઓ કરતાં પણ વિવેચનાથી વધુ જાણીતા થયેલા સુરેશ જોષીની ગુજરાતી વાર્તા પર એટલો દીર્ઘજીવી પ્રભાવ પડયો કે એમના પછીની વાર્તાઓને 'નવી વાર્તા' કે 'આધુનિક વાર્તા' ના લેબલ લગાવવા જરુરી બની ગયા. સર્જનને 'અહેતુક લીલા' ગણાવતા સુરેશ જોષી 'ઘટનાલોપ' સંજ્ઞાના અવળા સુચિતાર્થોથી વધુ ચર્ચાસ્પદ બન્યા. ગુજરાતી વિવેચને તેમની 'ઘટનાલોપ' ની સંજ્ઞાને ખોટી રીતે સમજીને કાં આંધળું અનુકરણ કર્યુ અથવા ખોટો કાગારોળ કર્યો. ઘટનાના તિરોધાનથી સુરેશ જોષીને સામગ્રીનું રુપાંતર અને અનિવાર્યતાના નિયમથી વધુ કંઈ અભિપ્રેત ન હતું. વાસ્તવના સત્યથી કલાનું સત્ય જુદું છે એટલે તેની પ્રાપ્તિ

માટે તેઓ ઘટકોની સંવાદિતા, રુપરચના અને સામગ્રીના રુપાંતરણનો આગ્રહ સેવે છે. પોતાની જ વાર્તાવિભાવનાને 'ગૃહપ્રવેશ' ની વાર્તાઓ માં આત્મસાત્ ન કરી શકતા સુરેશ જોષીની આ વાર્તાઓનો માનવ સંદર્ભ બદલાઈ ચૂકયો છે, ગુજરાતી ગદ્ય કવિતાસંદેશ બન્યું છે, સામાજિક સંદર્ભ લગભગ ઓગળી ચૂકયો છે. અહીં જે માનવછબિ છે તે યુધ્ધોતર માનવીની છબિ છે, જે બધુંજ જાણે છે. જેનું વિસ્મયનું વિશ્વ છિનવાઈ ગયું છે. જેને બૌધ્ધિકતાનું, બધુંજ વિચારી-સમજી શકવાનું અને પછી કંઈજ ન કરી શકવાની લાચારીનું વરદાન મળેલું છે.

'કૃષ્ણજન્મ' માં સન્નિધિકરણની ટેકનિક (જોકે નિષ્ફળ), 'બે સૂરજમુખી અને' માં વિરામચિન્હોનો સદંતર અભાવ, 'રાક્ષસ' માં કલ્પનોની તાજગીભરી શ્રેણી વડે ગુજરાતી ગદ્યમાં નવાં પરિમાણ સિધ્ધ કરતા સુરેશ જોષી પરંપરાગત વાર્તાથી છેડો ફાડી ચૂકયા છે છતાં જરુર પડે ત્યાં એનો ઉપયોગ પણ કરે છે. એકમાં બીજી વાર્તા સમાવતી 'થીંગડું' કે 'એકદા નૈમિષારણ્યે' આનાં ઉદાહરણ છે. 'લોહનગર' માં તેઓ રૂપકકથાનું માળખું ઉપયોગમાં લે છે.

ગુજરાતી ટૂંકીવાર્તાના સર્જન-વિવેચનમાં સીમાચિન્હ બની ગયેલા સુરેશ જોષી જોકે પોતેજ ઊભી કરેલી શૈલીનો ભોગ બન્યા હોય એવું એમની વાર્તાવિકાસની રેખા બતાવે છે. એમનાં બધાંજ પાત્રો એમની જ બોલાવેલી ભાષા બોલતાં હોય એવું લાગે છે. આવી જ નબળાઈ એમના સમકાલીન ચંદ્રકાંત બક્ષીમાં પણ છે. ઘટના તરફી ઉહાપોહ કરનાર આ સર્જક પોતાનો વિવાદ લેખે લાગે એવી કોઈ ઠોસ ઘટના પ્રધાન વાર્તા આપી શકયા નથી. બક્ષીએ કરવું જોઈતું આ કામ ખત્રી કરી ચૂકયા છે. રુગ્ણ મનોદશાને વ્યાપક રીતે સ્વીકારતા બક્ષી યૌનવૃત્તિના ઉઘાડા નિરૂપણ માટે - અતિરેક લાગે તે હદે દા.ત. કૃત્તી-જાણીતા છે. બે-ચાર ભાષાના મિશ્રણથી બનતું તેમનું ગદ્ય શરુઆતના ગાળામાં તાજગી સભર લાગતું પણ બહું ટૂંકા સમયગાળામાં એનો જાદુ ઓસરી જાય છે.

૮૬

પત્રકાર બક્ષી , વાર્તાકાર બક્ષી, નવલકથાનાં,વાર્તાનાં પાત્રો - આ બધાની ભાષા એકની એકજ રહે છે ત્યારે પાત્રોચિત ભાષાના પ્રશ્નથી બક્ષી અજાણ જ હોય એવી શંકા પડે.

પોતાની આગવી વાર્તાવિભાવના અને મિજાજ લઈને આવતા મધુરાય નાટક-નવલકથા જેટલાં ટૂંકી વાર્તામાં હીર પ્રગટાવી શકયા નથી. વાચાળતા, ચબરાકીના કારણે એમની વાર્તાઓ ઘડીભર છેતરી લે ખરી પણ લાંબેગાળે અસર છોડી ન શકે. મધુરાયની વાર્તાઓ મોટા ભાગે શહેરી પરિવેશમાં નગરસંસ્કૃતિની ભીંસમાં યાંત્રિક બનતા જતા આજના માણસની વેદના-સંવેદનાને આલેખે છે. અન્ય સમકાલીનોથી ઉફરા ચાલતા મધુરાય ધરાર સામાજિક સંદર્ભ લાવે છે. વિગતપ્રાચુર્ય એમની વાર્તાઓનો વિશેષ છે. બધુંજ કહી દેવાની આદત એમની વાર્તાઓને સપાટી પર લાવી મૂકે છે. ધબકતા કલકત્તાના કેશવલાલ કે બાંશી હંમેશા યાદ રહે એવાં પાત્રો છે. આ બાબતે પણ તેઓ સમકાલીન વાર્તાકારોથી જુદા પડે છે. હરિયા જૂથની વાર્તાઓમાં આજના માણસની સંકુલ અવસ્થાઓને હળવાશથી આલેખતા મધુરાય 'હાર્મોનિકા' લખી વાર્તાની બધીજ વ્યાખ્યાઓને અતિક્રમી જાય છે. જોકે 'હાર્મોનિકા'-વાર્તાઓનું જૂથ આજે પુનર્મૂલ્યાંકન માંગી લે છે.

આ સમયગાળાના ઘણી બધી રીતે નિરાળા, ટેકનિકને જ સર્વસ્વ માનતા કિશોર જાદવ આપણા દુર્બોધ વાર્તાકાર છે. વિવેચકોના માનીતા આ વાર્તાકારને વાચકોએ કયારેય સ્વીકાર્યા નથી. દરેક સર્જક-ને પોતાની આગવી વાર્તાવિભાવના હોવાની, આગવી કથનરીતિ, શૈલી પણ હોવાની જ. લેખક વાચક પ્રત્યે જવાબદાર નથી એવું ઘડીભર માની લઈએ. પણ એ બધાનો અર્થ એવો તો નથી કે તમે વાર્તાને કૂટપ્રશ્ન બનાવી દો. એવો કૂટપ્રશ્ન જેનો ઉકેલ માત્ર પૂછનાર જ જાણે. બાકીના થોડાક

જાણવાનો દાવો કર્યા કરે. કિશોર જાદવ ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તાનું એવું પ્રસ્થાન છે જયાંથી વાર્તાએ પાછું વળવું જ પડે. એની આગળ ડેડ એન્ડ છે. એટલે જ આ બિંદુથી આગળ કયાં જવું ? એની શોધરુપે કિશોર જાદવના સમકાલીન વાર્તાકારો પોતાની આગવી દિશા નકકી કરી લે છે. ઈવાડેવ, ધનશ્યામ દેસાઈ, સુધીર દલાલ, સરોજ પાઠક વગેરેની વાર્તાઓ એમની આગવી ઓળખ ઊભી કરી શકી છે.

આજે ગુજરાતી વાર્તા જે તબકકે આવીને ઊભી છે ત્યાં રુપ રચનાનો અતિરેક કયારનો ભુલાઈ ગયો છે. કલ્પન,પ્રતીકના ઢગ પણ હવે દેખાતા નથી. દુર્બોધતા એને સદી નથી. પરિષ્કૃતિનું એક વાવાઝોડું ફૂંકવાનો પ્રયાસ થયો પણ એની પોકળતાને કારણે જાતે જ શમી ગયું. ખરેખર પરિષ્કૃતિ કોઈએક સમયની નહીં પણ દરેક સમયની માંગ હોય છે. આજે ગુજરાતી વાર્તા પરંપરાગત ઢાંચાને અપનાવી પ્રયોગો કરવા તત્પર છે. અનુકરણ કે અનુરણન નહીં પણ પૂરેપુરી આત્મપ્રતીતિથી પોતાનો આગવો અવાજ શોધીને લખતા વાર્તાકારોમાં અંજલિ ખાંડવાળા, હિમાંશી શેલત અને અમુક અંશે વીનેશ અંતાણી ને યાદ કરવા પડે. વાર્તાના ચુસ્ત માળખાને પૂરેપુરા વફાદાર રહી લખતા આ સર્જકો માનવજાતના સંકુલ પ્રવાહોને આલેખવા પર વધુ ભાર મુકતા હોય એવું લાગે. સદીના અંતે આપણાં વાર્તાકારો એક સત્ય સમજી ચૂકયા છે કે વાર્તાને થીમ અને ટેકનિક બંનેની સરખા અંશે જરૂર પડવાની છે. કોઈએકથી મઢિયાને પણ ન ચાલે કે કિશોર જાદવને પણ ન જ ચાલે.

૨.૮:

ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તા પર એક સમગ્રલક્ષી નજર નાખીએ તો જોઈ શકાય છે કે બીજા-ત્રીજા દાયકામાં પાયામાંથી બદલાતી જતી આપણી ટૂંકી વાર્તા રસપ્રદ કથાવસ્તુ અને વાચકને કશુંક ભાથું આપવાના

પ્રયાસમાંથી બહાર આવી નથી. ત્રીજા દાયકાને અંતે અને ચોથા દાયકામાં વાર્તા સૂક્ષ્મ સ્તરે પલટાઈ રહી છે. ચોથા દાયકાની વાર્તાએ વાર્તાતત્વ પર મદાર રાખ્યો છે પણ સાથે સાથે રચનારીતિ પ્રત્યે પણ આ ગાળાના વાર્તાકારો સભાન બન્યા છે. સીધો ઉપદેશ, કટાક્ષ કે સૂત્રો-ના લટકણિયામાંથી પણ મહદ્અંશે તે બહાર આવી ગઈ છે. પાંચમાં છઠ્ઠા દાયકામાં અને પછી ટૂંકી વાર્તા સ્વતંત્ર-સ્વાયત્ત રૂપ ધારણ કરે છે. પોતાના સ્વચ્છ-સુરેખ આકાર તરફ, રૂપનિર્માણની પ્રક્રિયા તરફ સભાન બનતી વાર્તામાં સ્વાભાવિક રીતે જ ટેકનિકની પ્રતિષ્ઠા થાય છે. વાર્તાકાર હવે વધુ સજાગ બન્યો પરિણામે કથક પ્રચ્છન્ન બન્યો. તેનો ઓળખી શકાય એવો અવાજ હવે સૂક્ષ્મ બનતો ચાલ્યો. આપણે એવું નહીં કહી શકીએ કે આપણા સર્જકે કોઈ અનિવાર્ય આંતરિક જરૂરિયાતને કારણે કથનરીતિના આ પ્રયોગો આરંભ્યા. પણ જે રીતે અન્ય સાહિત્ય સ્વરૂપોએ પશ્ચિમના પ્રભાવ હેઠળ રંગ-રૂપ બદલ્યા એવું જ કંઈ ટૂંકી વાર્તાનું પણ ગણી શકાય.

અત્યારે ટૂંકી વાર્તા જ્યાં આવીને ઊભી રહી છે ત્યાં તેના માટે ઘણાં પ્રશ્નો સંભવે. એક વર્તુળ પૂરું કરીને ફરી પાછી પરંપરાગત રચનારીતિ-માં સરી જતી હોય એવું પણ કોઈને લાગે. આજની વાર્તાઓમાં અનુકરણાત્મક ઢાંચાઓનો વધતો જતો ઉપયોગ, સર્જક પોતાની આસપાસના જગત પ્રત્યે સભાન બન્યો છે તેનું પ્રમાણ છે. જાત સાથે સંવાદ કરવાને બદલે સર્જક જગત સાથે સંવાદ કરતો થયો. પરંતુ ધૂમકેતુ, દ્વિરેફ, મડિયા જેવા વાર્તાકારો જે સંવાદ કરતા હતા તેનાથી આ સંવાદ ભિન્ન છે. એ ભિન્ન હોવો જ જોઈએ કારણ ૧૯૩૦-૪૦ અને ૧૯૮૦-૯૦ ની આસપાસની આ બે પેઢી વચ્ચે ઉમાશંકર જોશી, જયંતિ દલાલ , સુરેશ જોષી, મધુરાય અને કિશોર જાદવ જેવા રચનારીતિ પ્રત્યે અતિ સભાન સર્જકોએ આ સ્વરુપને પોતીકાપણું આપ્યું છે. આનો સીધોસાદો અર્થ એવો કાઢી શકાય કે આ બંને પરંપરાને જેણે આત્મસાત્ નહીં કરી હોય તેવા સર્જકના પ્રયોગો દિશાહીન બની જવાનો પૂરેપૂરો સંભવ છે.

૮૯

આજના વાર્તાકારને સંકુલ અનુભૂતિના નિરૂપણ માટે ટેકનિકના અતિરેકની જરૂર નથી પડતી. આ સર્જકો કથનકેન્દ્ર અને તેની સાથે સંકળાતાં ઘટકોના ઔચિત્ય પ્રત્યે પૂરા સજાગ છે. પરિણામસ્વરૂપ તેમની પાસેથી ચુસ્તબંધારણવાળી કલાત્મક વાર્તાઓ મળે છે. જેમની વાર્તામાં ટેકનિકનો અતિરેક વર્તાતો હતો તે કિશોર જાદવ પણ પરંપરાગત ઢાંચો સ્વીકારી રહયાનાં સ્પષ્ટ લક્ષણો એમની હમણાંની વાર્તાઓ આપે છે. એમની આજ સુધીનીવાર્તાઓને કથનકેન્દ્ર કે બીજા કોઈપણ ઘટકતત્ત્વને સંદર્ભે તપાસી શકાય કે કેમ તે એક પ્રશ્ન છે.

ટૂંકીવાર્તાનો અનુઆધુનિક પ્રવાહ પરિષ્કૃત વાર્તાઓનો છે. આ વાર્તાઓમાં સર્જકતાનું સંયોજન કે રચનાવિધાનનું વિશિષ્ટ કૌશલ નથી. ભાષા, પાત્ર, કથનકેન્દ્રની સંવાદિતા પ્રત્યે આ વાર્તાકારો જરાય સભાન નથી. કિરીટ દૂધાત અને અજિત ઠાકોર જેવા પ્રતિનિધિ વાર્તાકારો પણ કથનકેન્દ્ર પ્રત્યેની બેદરકારીને કારણે પ્રતીતિકરતાભંગ—નો કે ઔચિત્યભંગનો દોષ વહોરી બેઠા છે. ભાષાસ્તરનું સેળભેળિયું મિશ્રણતો લગભગ મોટાભાગની વાર્તાઓમાં દેખાદેશે. વર્ષો પહેલાં સુરેશ જોષીએ નવલકથા સંદર્ભે જે કહેલું તે આ પરિષ્કૃતોને લાગું પડી શકે એમ છે. ''લેકોને જે પરિચિત છે તેને તાદૃશતાથી ઉપસાવી આપવાનો એમાં પ્રયત્ન હોય છે. આ તાદૃશતા લાવવામાં લોકબોલીની લઢણો, લોકવાયકાઓ, લોકકથાઓ, લોકસિધ્ધ પાત્રો કે વર્ગચિત્રો, તળપદું વાતાવરણ, ગ્રામજીવનની સમસ્યાઓ, વહેમો અને માન્યતાઓ...' એવાં કેટલાંક લક્ષણો ખપમાં લેવાય છે. .... આ પ્રકારની નવલકથાઓમાં જે ક્ષતિ છે તે સર્જનકર્મના અભાવની કેવળ અનુભવની સચ્ચાઈ(આ સચ્ચાઈ તો નિરુપણને અંતે પ્રતીતિકર બને, અનુભવ સાચો છે માટે નિરૂપણ—માં બળ હોવાનું જ એવી શ્રધ્ધા અહીં કામ નહીં લાગે.) ના જોરે

કલાકૃતિ નું નિર્માણ નહીં થઈ શકે.'' [૪૩]

સમગ્ર ટૂંકીવાર્તાની બધીજ મુદ્રાઓ તેની વિશેષતા અને નબળાઈ સાથે આલેખવા માટે યોગ્ય સંપાદનોની જરૂર પડવાની. વાર્તાઓ વિશે- ના વિવેચનો ન મળે તે તો સમજ્યા. પણ દાયકે દાયકે શૈલીગત, વિભાવનાગત, વિષયવસ્તુગત, પ્રયુક્તિગત એવા એકપણ સંપાદનો આપણે ત્યાં થયા નથી. અમુક સંપાદનો થયાં તેમ તેનાં સંપાદકની રેઢિયાળ સમજે તેને વણખપના કરી દીધાં. આપણો સંપાદક [illegible]વાળી વાતને બાજુ પર મૂકી ન શકયો. ખરેખર તો દરેક દાયકે વાર્તામર્મજ્ઞ સંપાદકો દ્વારા આવા સંપાદનો થતાં રહેવાં જોઈએ. સંપાદનના આરંભે સંપાદકે પોતાની વાર્તાવિભાવના, વાર્તાસ્વરૂપ પાસેની તેની અપેક્ષાઓ સ્પષ્ટ કરવી જોઈએ.

::::::::::

સંદર્ભ નિર્દેશ

૧. 'જાતકકથા' પ્રથમ ખંડ – ભદન્ત આનંદ કૌશલ્યાયન, હિન્દી સાહિત્ય સમ્મેલન, પ્રયાગ, પાના નં.૩૭૫

૨. 'પંચતંત્ર' – સંપાદક અને અનુવાદક – ભોગીલાલ જ. સાંડેસરા, ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ , અમદાવાદ. દ્વિતીય આવૃત્તિ ૧૯૭૯, ૨૮૯ – ૯૦.

૩. 'ભીલ લોક મહાકાવ્ય : રાઠોર વારતા' સંપાદક : ડૉ.ભગવાનદાસ પટેલ, ગુજરાતી સાહિત્ય અકાદમી, પ્રથમ આવૃત્તિ, ૧૯૯૨ , ૬૨ થી ૬૪

૪. 'વ્રતકથાઓ' : રતિલાલ ગો. પંચાલ 'મધુર', શ્રી પુસ્તક મંદિર, અમદાવાદ-૧, ૨૫મી આવૃત્તિ ૧૯૭૯, ૫૭ થી ૬૨.

૫. 'લોકસાહિત્યનું સમાલોચન' સંપાદક : અમૃતલાલ યાજ્ઞિક, મુંબઈ યુનિવર્સિટી, બીજી આવૃત્તિ ૧૯૬૮ , ૩૧–૩૨.

૬. 'કંકાવટી' – ડીસેમ્બર ૧૯૯૧ , ૧૪–૧૫.

૭. 'ટૂંકી વાર્તા અને ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તા' : સંપાદક : જયંત કોઠારી, ગૂર્જર ગ્રંથરત્ન કાર્યાલય, અમદાવાદ, પ્રથમ આવૃત્તિ ૧૯૭૭ , ૧૪૩.

૮. 'એજન' – ૧૪૧

૯. 'એજન' આવરણ પર

૧૦. એજન પાના નં. ૬૧

.. ૨ ..

૧૧. 'The Lonely Voice' By, Frank O'connor Macmillan & comp.Ltd. 1965 – આ અને બીજા થોડાક મુદ્દા માટે જયંત કોઠારીનાં પુસ્તક 'અનુક્રમ'માં આપેલ લેખ' ટૂંકી વાર્તા : એકાકી અવાજ' નો ઉપયોગ કરેલ છે.

૧૩. ' The Lonely Voice ' – 18

૧૪. એ જ ન – ૧૯

૧૫. એ જ ન – ૩૧

૧૬. એ જ ન – ૫

૧૭. 'અમેરિકી ટૂંકી વાર્તા' : રે.બી. વેસ્ટ, અનુવાદક : સુરેશ જોષી.રવાણી પ્રકાશન ગૃહ, અમદાવાદ, પ્રથમ આવૃત્તિ ૧૯૬૭,૧

૧૮. 'ટૂંકી વાર્તા અને ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તા' – ૭

૧૯. એ જ ન – ૨૬

૨૦. એ જ ન – ૫૪

૨૧. એ જ ન – ૬૦

૨૨. કોઈપણ કલાકૃતિ માટે આ સાચું છે. સુરેશ જોષીનું આ વિધાન અતિવ્યાપ્ત લાગે.

૨૩. એ જ ન – ૨૩૨, ૩૩

૨૪. એ જ ન – ૪૫, ૪૮

૨૫. એ જ ન – ૨૮૪

૨૬. એજન – આ બધાંજ અવતરણ પાનનં.૧૦૦ થી ૧૦૩ સુધીમાં છે.

૨૭. એ જ ન – ૨૮૫

.. 3 ..

૨૮. ''આત્મનેપદી'' - સુરેશ જોષીની વિવિધ મુલાકાતોનો સંચય.સંપાદક : સુમંત્ર શાહ , પાર્શ્વ પ્રકાશન, અમદાવાદ, પ્રથમ આવૃત્તિ - ૧૯૮૭, ૫૮

૨૯. એ જ ન - ૬૧

૩૦. 'Understanding Fiction' - 273

૩૧. 'Aspects of the Novel - 116

૩૨. 'Aristotle's Poetics' - 16

૩૩. 'ટૂંકી વાર્તા : સ્વરૂપ અને સાહિત્ય' ડૉ.જયન્ત પાઠક અને રમેશ એમ. શુકલ,પોપ્યુલર પ્રકાશન-સુરત બીજી આવૃત્તિ ૧૯૭૪,૩૩

૩૪. 'Understanding Fiction' : 168

૩૫. 'Theory of literature' - 219

૩૬. Ibid - 216

૩૭. Elements of Fiction - 26

૩૮. 'ગોવાલણી અને બીજી વાતો' - 'મલયાનિલ' કંચનલાલ વાસુદેવ મહેતા, કુમાર કાર્યાલય, અમદાવાદ. પ્રથમ આવૃત્તિ ૧૯૩૫, ૮૪

૩૯. 'Understanding Fiction' 652

૪૦. 'વાર્તાવિશેષ'-રઘુવીર ચૌધરી,આર.આર.શેઠની કંપની અમદાવાદ, પ્રથમ આવૃત્તિ ૧૯૭૬, ૫૬

૪૧. 'ટૂંકીવાર્તા : સ્વરૂપ અને સાહિત્ય' - ૧૪૯

૪૨. 'મનીષા' જૂન ૧૯૫૪ -'રૂપ-અરૂપ' પર કરસનદાસ માણેક

૪૩. 'કથોપકથન' - સુરેશ જોષી, આર.આર.શેઠની કંપની, પ્રથમ આવૃત્તિ - ૧૯૬૯ , ૭૦

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