Chapter-3

પ્રકરણ - ત્રણ

ટૂંકી વાર્તાની મહત્વની યુક્તિ - પ્રયુક્તિ તરીકે તથા તેના ઘટક તરીકે કથનકેન્દ્ર

૩.૧. પ્ર સ્તા વ ના

૩.૨. કથનકેન્દ્ર એટલે શું ? વિવિધ વિદ્વાનોની વિભાવના

૩.૩. કથનકેન્દ્રના પ્રકારો

૩.૪. કથનકેન્દ્રનું આધુનિક-અનુઆધુનિક વર્ગીકરણ અને વિભાવના

૩.૫. કથનકેન્દ્રના પ્રશ્નની વ્યાપકતા

૩.૬. અન્યકળાઓમાં કથનકેન્દ્ર

૩.૭. કથનકેન્દ્ર અને ગુજરાતી સર્જન - વિવેચન

૩.૮. કથનકેન્દ્ર અંગેની પૂર્વસૂરિઓની વિચારણા

૩.૯. કથનકેન્દ્રમાં ઉચ્ચાવચતા અને પાત્રચિત્તપ્રવેશ

૩.૧૦. કથનકેન્દ્રની અનિવાર્યતા

૩.૧૧. કથનકેન્દ્ર નિયત કરતાં અન્ય પરિબળો

૩.૧૨. કથનકેન્દ્રનો કથાસાહિત્યનાં અન્ય ઘટકો સાથેનો સંબંધ.

૩.૧.

કથાસાહિત્ય તેની મુખ્ય બે લાક્ષણિકતાને કારણે બાકીની બે ધારાઓ કવિતા અને નાટક થી અલગ તરી આવે છે. આ લાક્ષણિકતાઓ છે :

૧. વાર્તા

૨. વાર્તાનો કહેનાર.

સર્જકની અનુભૂતિ આપોઆપ તો ભાવક સુધી ન જ પહોંચે. કથા સાથે પ્રત્યક્ષ કે પરોક્ષ રીતે સંકળાયેલા કોઈક દ્વારા કથા આપણા સુધી પહોંચે છે. સર્જક કોના દ્વારા કથા કહેવડાવવા માગે છે એ પ્રશ્ન સાથે કથનકેન્દ્રની પસંદગી સંકળાયેલ છે. વાર્તાના ઘટકતત્વોને યોગ્ય રીતે રજૂ કરવા તથા આ ઘટકો વચ્ચેની સંવાદિતા સિધ્ધ કરવા માટે સર્જક એકથી વધુ પ્રયુક્તિઓ ખપમાં લે છે. કયારેક લેખક પોતે જ પાત્રોનું આલેખન કરે છે, તેમનાં કાર્યો વર્ણવે છે. કયારેક કોઈ કથક દ્વારા પાત્રોનું નિરૂપણ કરાવે છે. કયારેક પાત્ર પોતે જ સ્મરણકથારૂપે, ડાયરીરૂપે, પત્રોરૂપે અથવા સીધા સંબોધન દ્વારા પોતાની વાત કહે છે. ટૂંકમાં જે કેન્દ્રથી કથાવસ્તુની શકયતાઓ વિશેષાણપણે તાગી શકાય તેવા કેન્દ્રને સર્જક પસંદ કરે છે.

ટૂંકી વાર્તા કથનાત્મક સાહિત્યસ્વરૂપ હોવાને કારણે સ્વાભાવિકપણે જ તે કથનવર્ણનરીતિનો વ્યાપકપણે ઉપયોગ કરે છે. વાર્તા કોણ કહે છે તે પ્રશ્ન પ્રથમ દ્રષ્ટિએ તો સામાન્ય સ્તરનો લાગે પણ આ પ્રશ્ન સાથે જ કથનકળાશાસ્ત્ર (નેરેટોલોજી) ની જટિલ વિભાવનાનો પ્રદેશ શરૂ થાય છે. જે વિભાવના અંતર્ગત કથાસાહિત્યના એક અતિ મહત્વના ઘટક કથનકેન્દ્રની ચર્ચા કરવામાં આવે છે. આ ચર્ચા દ્વારા કથક વિશે, કથક અને વાર્તા વચ્ચેના સંબંધ વિશે અને લેખક-કથક-નાયક કે લેખક-કથક-વાચક વચ્ચેના સંબંધ પર પણ પ્રકાશ પાડી શકાય છે. વાર્તાના કથકે જે રીતે ક્રિયાને અવલોકી હશે, મૂલવી હશે તે રીતે જ તેને રજૂ કરશે. અલબત્ત તેના ચિત્તમાં તેનું કલાકીય રૂપાંતર થયા પછી અગાશી

.. ૨ ..

પરથી રસ્તા પરનું કોઈ દૃશ્ય આપણે જોવું હોય તો એવું બિંદુ પસંદ કરવું પડે જયાંથી એ દૃશ્ય વધુ સારી રીતે, સ્પષ્ટપણે દેખાઈ શકે. હાથમાં કેમેરો લઈ નીકળીએ અને ફોકસ એડજસ્ટ કર્યા વગર આડેધડ ફોટા પાડીએ તો જોઈતું પરિણામ ન જ મળે. કેમેરાની ચાંપ દબાવતાં પહેલાં કોઈ એક બિંદુ નિશ્ચિત કરવું જ પડે. વાર્તાકારે પણ જે બિંદુથી કથાવસ્તુની શકયતાઓને સૌથી ઉત્તમ રીતે તાગી શકાય એવું બિંદુ પસંદ કરવું જ પડે. વાર્તાની રજૂઆત માટે વાર્તાકાર જયારે યોગ્ય કથનકેન્દ્ર પસંદ કરે છે ત્યારે પોતાની સામગ્રી સંભવિતતા અને અનિવાર્યતાની સીમામાં ગોઠવાઈ શકે તેનું ધ્યાન રાખે છે. કારણ કે કથનકેન્દ્ર આખી વાર્તાનું નિયમન કરે છે, વાર્તાના બધાં જ ઘટકો કથનકેન્દ્ર સાથે સીધાં સંકળાયેલા છે. એટલે જો કથનકેન્દ્રની યોગ્ય પસંદગી ન થાય તો કૃતિ 'ઓર્ગનિક યુનિટી' ને, સંવાદિતાના સત્યને પામી શકે નહીં. કથનકેન્દ્રની પસંદગી સાથે જ ઘટનાઓના તિરસ્કાર-પુરસ્કાર નકકી થઈ જાય છે. વિગતોની ગોઠવણી, પાત્રનિરૂપણ અને પાત્રોચિત ભાષા નકકી થઈ જાય છે. આ એક જ ઘટક બાકીનાં બધાં ઘટકોને નિયંત્રિત કરે છે.

૩.૨.

આપણે આગળ જોઈ ગયા કે ' વાર્તા કોણ કહે છે ? ' એ કથાસાહિત્યનો પ્રાથમિક લાગતો પણ હકીકતે સૌથી અગત્યનો એવો પ્રશ્ન છે. કારણ આ પ્રશ્ન સાથે જ કથનકળાશાસ્ત્રની જટિલ ચર્ચાનો પ્રદેશ શરૂ થાય છે. પોતાની અનુભૂતિ ભાવક સુધી પહોંચાડવા સર્જકે પ્રત્યક્ષ કે પરોક્ષ કોઈને કોઈ કથકનો સહારો તો લેવો જ પડવાનો. આ કથક ઘટનાઓ પ્રત્યેના આપણા વલણને આકાર આપે છે. એટલે કે ઘટનાઓ પ્રત્યેનું આપણું વલણ તથા સમજ બંનેના નિયંત્રણનો આધાર કથનકેન્દ્ર પર અવલંબે છે. કથનકેન્દ્ર એટલે શું ? કોઈ એક કેન્દ્ર પર

.. ૩ ..

ઊભા રહી વાર્તા રજૂ કરવાની રીતે એવો જવાબ આપી શકાય. સરળ ભાષા-માં કહેવું હોય તો – વાર્તાકાર વાર્તા સાથે અને વાચક સાથે કેવા પ્રકારનો સંબંધ બાંધવા માંગે છે એના આધારે કથનકેન્દ્રની પસંદગી થાય છે. એમ. એચ. અબ્રામ્સ કથનકેન્દ્રને વાર્તા કહેવાની એક પ્રયુક્તિ તરીકે ઓળખાવે છે. જે વ્યક્તિની આંખે ઘટનાઓ બનતી, પાત્રોને ક્રિયાન્વિત થતા જોઈએ છીએ તે વ્યક્તિની સાથે કથનકેન્દ્ર સંકળાય છે. આ વ્યક્તિના સ્થાનનું પણ મહત્વ છે. કથક કોણ છે ? લેખક પોતે છે ? લેખકની અલગ કોઈ પાત્ર છે ? તે શું માને છે ? તેની માન્યતાઓ, જીવનમૂલ્યો કયા પ્રકારના છે ? તે કોઈ પ્રત્યે પક્ષપાતભર્યું વલણ દાખવે છે ? વાર્તામાં તે સીધો જ હસ્તક્ષેપ કરે છે ? વગેરે પ્રશ્નોના જવાબ વાચકે મેળવવા જ જોઈએ. અને આ બધાં પ્રશ્નો આપોઆપ જ તેને કથનકેન્દ્ર ની સમજ, તેના પ્રકારો અને કાર્યો તરફ દોરી જશે.

કથાસાહિત્યમાં આવતા કથકોની સંખ્યા અનંતવિધ છે. અને તેમાંના દરેક વિશેની સભાનતા વાર્તાને સમજવા અને મૂલવવા માટે જરૂરી છે. વાર્તા કોના દ્વારા કહેવાય છે એ પ્રશ્ન જેટલો મહત્વનો છે તેટલો જ કથક પર આપણે વિશ્વાસ મૂકી શકીએ એમ છીએ કે નહીં એ પ્રશ્ન પણ મહત્વનો છે. વિશ્વાસ મૂકવાના અને વિશ્વાસ નહીં મૂકવાનાં કારણો જાણવા પણ જરૂરી છે. સર્જનની પાછળ રહેલા પ્રયોજન કે આશયની શોધને નવ્યવિવેચન હંમેશા વગોવતું રહયું હતું. પણ એ વગોવણી છતાં એક વાત તો કબૂલ કરવી જ પડે કે સર્જન પાછળ કોઈને કોઈ આશય તો હોવાનો જ. જો આ સ્વીકારીને આગળ ચાલીએ તો પછી એ આશય અને કથક વચ્ચેનો સંબંધ સંવાદી બનીને પ્રગટવો જોઈએ. આ સંવાદિતા જ કૃતિની સંવાદિતાનો પાયો બનશે. કારણ જ્યાં સુધી લેખક રચનારીતિગત સંવાદિતા પ્રાપ્ત નહીં કરે ત્યાં સુધી કૃતિનો

..૪..

.. ૪ ..

સમુચિત અર્થ નહીં પામી શકાય. કૃતિની સજીવ એકતા માટે સર્જકે ' સંવાદિતાનું સત્ય ' શોધવાનું છે, ' સંદર્ભગત સત્યનો તેને ખપ નથી. આથી શકય તેટલા અંશે તેણે પોતાની જાતને વાર્તાના સત્ય અને વાચક વચ્ચે પ્રવેશવા દેવી ન જોઈએ. જેના કથનકેન્દ્રથી વાર્તા કહેવાઈ રહી છે તે કેટલું જાણે છે, જુએ છે, અનુભવે છે તેના આધારે વાર્તા નિયંત્રીત થવી જોઈએ.

કથનકેન્દ્રને સમજવા માટે માત્ર ' કથક કોણ છે ? ' એટલું જાણવાથી વાત પૂરી નથી થઈ જતી. પણ કથક કયાં ઊભો રહી વાર્તા કહી રહયો છે ? તેના પ્રત્યેની જાગૃતિ પણ જરૂરી છે. વાચક હંમેશા કથકના અવાજ તરફ પ્રથમ પ્રતિક્રિયા અનુભવે છે, બીજા પગલે, તે અવાજ તરફથી આવતી સામગ્રી (ઘટના, પાત્રો, વર્ણન, ટીકાટિપ્પણ) પ્રત્યે જાગ્રત બને છે. અને છેલ્લે તે કથક અને તેની સામગ્રી, કથક અને પોતા વચ્ચેના અંતર પ્રત્યે જાગ્રત થાય છે. ટૂંકમાં ટૂંકીવાર્તાના દરેક ઘટક વધતાઓછા અંશે કથનકેન્દ્ર સાથે સંકળાયેલા છે જ. તેમની વચ્ચેના સંબંધની વિગતે ચર્ચા આ પ્રકરણમાં આગળ થશે જ.

કથાસાહિત્યમાં ટેક્નિકનો આખો પ્રશ્ન કથનકેન્દ્રના સંદર્ભે મહત્વનો બની રહે છે. અન્ય ઘટકો સાથેના તેના સીધા સંબંધને કારણે કથનકેન્દ્રનો પ્રશ્ન ઉકેલતો સર્જક આપોઆપ જ પાત્રાલેખન, વસ્તુસંકલના, ભાષા, અંતર, ટોન વગેરેના પ્રશ્નો પણ ઉકેલી લે છે. પરંપરાગત રીતે બે પ્રકારના કથનકેન્દ્રની વાત ઘતી રહી છે. પ્રથમ પ્રકારમાં લેખક કૃતિના વિશ્વની બહાર રહી, સર્વજ્ઞના કથનકેન્દ્રથી વાત કરે છે. આવો ત્રીજો પુરુષ કથક ઘટનાઓના, પાત્રોના બધા જ દોર પોતાનાં હાથમાં રાખે છે. ગમે તે પાત્રની ભીતર પ્રવેશી શકે છે, કોઈના વિચારો જાણી શકે છે, રજૂ કરી શકે છે. સમય કે સ્થળની

.. ૫ ..

મર્યાદા વગર વિહરી શકે છે અને સમગ્ર કૃતિ પર કઠપૂતળીના ખેલંદા જેવી જબરજસ્ત સત્તા સ્થાપી શકે છે. બીજા પ્રકારના કથનકેન્દ્રમાં કોઈ એક પાત્રના મુખેથી કથા કહેવાય છે. તે મુખ્ય પાત્ર હોય કે ગૌણ, વાર્તામાં ભાગ લેતું હોય કે માત્ર સાક્ષી હોય, આ પ્રથમપુરુષ કથક પોતે જેટલું જુએ, સાંભળે અને જાણે એટલું જ આપણને કહી શકે. આ કારણે આ કથક વધુ પ્રમાણભૂત અને વિશ્વસનીય લાગે છે. કથનકેન્દ્રના પ્રકારો, તેમની ઉચ્ચાવચતા વગેરેની વિગતે વાત કરતા પહેલાં આ સંજ્ઞાની સ્પષ્ટતા કરી લેવી આવશ્યક છે.

' Point of View ' સંજ્ઞાનો કથાસાહિત્યમાં જે રીતે પ્રયોગ થાય છે તે તેના જાણીતા અર્થ ' દૃષ્ટિકોણ', 'દૃષ્ટિબિંદુ' થી ઘણો જુદો છે. કથાસાહિત્યમાં આ શબ્દ પારિભાષિક સંજ્ઞા તરીકે વપરાય છે એવું રોબર્ટ શોલ્સ સ્પષ્ટ શબ્દોમાં કહે છે. સાહિત્ય સિવાયની ચર્ચાઓ માટે આપણે આપણા વલણ, અભિપ્રાય કે દૃષ્ટિકોણ વ્યક્ત કરવા View Point શબ્દ વાપરીએ છીએ. ઘણાં 'Point of view ' નો અર્થ પણ 'દૃષ્ટિકોણ' જ કરે છે. પણ કથાસાહિત્યની ચર્ચા દરમિયાન આ સંજ્ઞા 'અભિપ્રાય' કે 'દૃષ્ટિકોણ' કરતાં કંઈક વિશેષ પારિભાષિક અર્થમાં વપરાય છે.

જોસેફ ટી. શિપ્લે દ્વારા સંપાદિત 'ડિક્શનરી ઓફ વર્લ્ડ લિટરરી ટર્મ્સ ' માં ' View Point ' કે 'Point of view' શીર્ષક હેઠળ જે ચર્ચા કરવામાં આવી છે તે કથાસાહિત્યની કથનયુક્તિ સંદર્ભે જ થયેલી છે. એટલે જ ' દૃષ્ટિકોણ ' કે ' દૃષ્ટિબિંદુ ' જેવો અર્થ કરવાને બદલે ' કથનકેન્દ્ર ' પ્રયોજવાથી સંજ્ઞા સાથે જે અર્થ સંકળાયેલ છે

..૬..

.. ૬ ..

તે વ્યંજિત થઈ શકે છે. આ પારિભાષિક શબ્દને સાદા અર્થમાં વાપરવાથી કથાસાહિત્યની ચર્ચામાં સંદિગ્ધતા પ્રવેશવાની શક્યતા છે. પશ્ચિમમાં પણ આ સંજ્ઞા અંગે આવા ગોટાળા થયા છે. ગુજરાતી વિવેચન તો છેક હમણાં સુધી આ વિશે સભાન ન હતું એટલે ' કથનબિંદુ ', 'દૃષ્ટિકોણ' જેવી સંજ્ઞાઓ પ્રયોજાતી રહી.

એમ. એચ. અબ્રામ્સ કથનકેન્દ્રની વ્યાખ્યા આ રીતે આપે છે.
'' Point of view Signifies the way a story gets told, the perspective or perspectives established by an author through which the reader is presented with the characters, actions, settings, and events which constitute the narrative in a work of fiction.'' [1]

એનસાયક્લોપીડિયા બ્રિટાનિકા પ્રમાણે, ''Point of view in literature, the vantage point used by the author to convey his material. '' [2]

શિપ્લેની વર્લ્ડ લિટરરી ટર્મ્સની ડિક્શનરીમાં આ સંજ્ઞાની સમજ આ રીતે અપાઈ છે, '' Point of view indicates the relation in which the narrator stands to the story considered by many critics to govern the method and characters of the work.'' [3]

૭

ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ દ્વારા પ્રકાશિત 'આધુનિક સાહિત્ય સંજ્ઞાકોશ.' માં આ સંજ્ઞાનો 'દૃષ્ટિબિંદુ' એવો અર્થ કરી નીચે પ્રમાણે સમજાવી છે. :

''કર્તાના કૃતિ પરત્વેના નિશ્ચિત વલણને સૂચવતું દૃષ્ટિબિંદુ. સાહિત્યકૃતિનાં સંદર્ભમાં ત્રણ પ્રકારનાં દૃષ્ટિબિંદુઓ હોય છે. 1. ભૌતિક 2. માનસિક 3. અંગત.

ભૌતિક દૃષ્ટિબિંદુમાં સર્જક કૃતિની સામગ્રીને સ્થળ અને કાળના સંદર્ભમાં કઈ રીતે મૂલવે છે, તેનું સૂચન છે. માનસિક દૃષ્ટિકોણમાં કૃતિના વસ્તુ તરફ સર્જકની લાગણીઓ તથા તેના અભિગમોનો સંકેત મળે છે. અંગત દૃષ્ટિકોણમાં કૃતિની રજૂઆતની પધ્ધતિનું સૂચન છે. જેમકે પ્રથમપુરુષમાં લખાતી કૃતિ કે ત્રીજા પુરુષમાં લખાતી કૃતિ. કેટલીક કૃતિઓમાં કથાનો સૂત્રધાર કૃતિનું દૃષ્ટિબિંદુ રજૂ કરતો હોય છે. આ સંજ્ઞા મુખ્યત્વે કથાસાહિત્યના સંદર્ભમાં યોજાય છે.''[4]

કથાકેન્દ્રનો પ્રશ્ન કથાસાહિત્ય માટે પહેલેથી જ મહત્વનો હતો. અને રોબર્ટ શોલ્સ-રોબર્ટ કેલોગની ફરિયાદ પ્રમાણે કથાસાહિત્યની બધીજ ચર્ચા નવલકથાના સંદર્ભે જ થઈ હોવાને કારણે નવલકથાકારો માટે તો ખાસ મહત્વનો હતો. અઢારમી સદી સુધી તેનાં વિશે છૂટીછવાઈ ચર્ચાઓ થતી રહી. આ વિશે વ્યવસ્થિત ચર્ચા હેન્રી જેમ્સ પોતાની નવલકથાઓમાં પ્રસ્તાવના રૂપે આરંભે છે. અને તે પાછળથી ૧૯૩૪ માં 'The Art of the Novel' ના નામે પ્રસિધ્ધ થઈ. આ ચર્ચાને પર્સી લબક 'The Craft of Fiction' માં આગળ વધારે છે. લબકની દૃષ્ટિએ કથા કહેવાની જુદી જુદી રીત પર નવલકથાની આખી સામગ્રીની સફળતા - નિષ્ફળતાનો આધાર છે. વાચક તરીકે કથા કઈ રીતે કહેવાઈ રહી છે, કોના દ્વારા કહેવાઈ રહી છે તે આપણે જાણીએ છીએ પણ આપણે તેના પ્રત્યે જાગ્રત નથી હોતા એટલે ધ્યાન નથી આપતા. આપણે માત્ર વાર્તા વાંચી જઈએ છીએ.

પણ જો જરાક ધ્યાનથી વાંચીએ તો લેખક પાત્રોને કઈ રીતે રજૂ કરે છે, પાત્રોની ભાષા કેવી છે, લેખક દૃશ્યો કઈ રીતે ઊભા કરે છે, તેનો ટોન કેવો છે, વાચકથી તે કેટલું અંતર જાળવે છે, કથા કહેવા માટે કઈ પ્રયુક્તિઓ આમેજ કરે છે વગેરે વગેરે વાર્તા-નવલકથાને આકારિત કરતી અનેક બાબતો વિશે નવી રીતે વિચારી શકાય.

પર્સીલબક નવલકથા-વિવેચનના પછાતપણા વિશે ફરિયાદ કરતા કહે છે કે આજે પણ આપણે 'ડ્રામેટિક નેરેટિવ', 'પિકટોરિયલ નેરેટિવ' જેવી સંજ્ઞાઓ સમજ્યા વગર જ પ્રયોજીએ છીએ. રેને વેલેક પણ આવી જ ફરિયાદ કરે છે. આપણે કયારેય નવલકથાનું પૃથક્કરણ કરી, એના લેખકે કઈ યુક્તિ - પ્રયુક્તિથી આખો કથા પ્રપંચ ઊભો કર્યો છે તે જાણવાની દરકાર જ નથી કરી. લબકની દૃષ્ટિએ તો સમગ્ર નવલકથાનું નિયામકતત્વ કથનકેન્દ્ર છે.

" The art of fiction does not begin until the novelist thinks of his story as a matter to be shown to be so exhibited that it will tell itself."[5]

પર્સીલબકની આ ચર્ચાઓ પછી કથનકેન્દ્ર કથાસાહિત્યનું એક મહત્વનું ઘટક ગણાવા લાગ્યું.

નવ્યવિવેચકોનાં આરાધ્ય કવિ ટી.એસ. એલિયટ 'કવિતાના ત્રણ અવાજ' ની વાત કરતી વખતે કથનકેન્દ્રની વિભાવનાને નજર સમક્ષ રાખતા હોય એવું લાગે છે. પ્રકરણની શરુઆતે કથનકેન્દ્રના પ્રશ્નની વ્યાપકતા ચર્ચી હતી. એલિયટ જ્યારે કવિતા સંદર્ભે આખી વાત કરે ત્યારે ચર્ચાને પુષ્ટિ મળે છે. તેમના મતે કવિતાના ત્રણ ઉક્તિપ્રકાર છે. પ્રથમ ઉક્તિપ્રકારમાં કવિ પોતાની જાત સાથે મનોમન - અથવા માનો કે કોઈ સાથે નહીં - વાત કરે છે. બીજા ઉક્તિપ્રકારમાં કવિ તેની સન્મુખ નાના કે મોટા શ્રોતાગણને ઉદ્દેશે છે. ત્રીજો પ્રકાર જ્યારે નાટકીય પાત્રરચનામાં પોતાના રચેલા પાત્રના મુખમાં જે ઉક્તિ મૂકે છે. તેને પોતાને જે કહેવું છે તે નહીં પણ એક કાલ્પનિક પાત્ર બીજા કાલ્પનિક પાત્રને કહી શકે તે મર્યાદામાં રહીને તે બોલી શકે.[6]

University of Baroda

૯

૧૯૫૯ માં કલીન્થ બ્રૂકસ અને રોબર્ટ પેન વોરેન કથકની પસંદગીથી માંડીને કથક-લેખકનો સંબંધ, સત્યાભાસ વગેરે પ્રશ્નોની ચર્ચા કરે છે. ઉપરાંત કથાસાહિત્યનાં અન્ય ઘટકતત્વો જેવા કે વસ્તુસંકલના, પાત્રનિરૂપણ, ભાષા, અંતર, ટોન વગેરે સાથે કથનકેન્દ્રનો સંબંધ સદૃષ્ટાંત ચર્ચે છે.[7] એક પછી એક વિવેચકના હાથે બદલાતી જતી કથનકેન્દ્રની વિભાવનાની તપાસ બ્રૂકસ-વોરેનની ચર્ચા પરથી વધુ સ્પષ્ટ થશે.

વાર્તામાં જે કંઈ થાય છે તે આપણી પાસે તો શબ્દ ધ્વારા જ આવે છે. આથી કયા પ્રકારનાં કથકના માનસમાંથી વાર્તા આવી રહી છે તેના પર આખી વાર્તાનો આધાર રહેલો છે. કોના શબ્દ ધ્વારા ક્રિયા, ઘટના આપણા સુધી પહોંચી રહી છે તે પ્રશ્ન ઘણો અગત્યનો છે. અને એટલે જ કથાસાહિત્યના કોઈપણ પ્રકારમાં કથનકેન્દ્રની પસંદગી સૌથી મહત્વનો પ્રશ્ન બની રહે છે. કથનકેન્દ્રના સંદર્ભે બ્રૂકસ-વૉરેન કેટલાક અગત્યના પ્રશ્નો ઉઠાવે છે.

૧. કથક કોણ છે ? વાર્તાની પાછળ રહેલી સમગ્ર ઘટના વિશે કથક કેટલું જાણે છે ? તે જેટલું જાણે છે તેમાંથી કેટલું કહી શકે છે ?

૨. કથક જે કંઈ જાણે છે તે બધુંજ કહી દેશે ? જો આ પ્રશ્નનો જવાબ 'ના' હોય તો શા માટે નથી કહેતો ? શા માટે તે અમુક માહિતી પોતાની પાસે રાખી મૂકે છે ? માહિતી નહીં આપવા પાછળ કોઈ યોગ્ય, પ્રતીતિજનક કારણ છે કે પછી માત્ર રમત ખાતર, સસ્તી ચમત્કૃતિ ખાતર તે માહિતી નથી આપતો ?

૩. હવે નો પ્રશ્ન જરા વિચિત્ર અને સંકુલ છે. - કથક જે કંઈ કહે છે તે શા માટે કહે છે ? કથક તરીકે આ કહેવા પાછળ તેનો ઉદ્દેશ શો હોય છે ? તે જે કંઈ કહે છે તેના પ્રત્યે તેનું વલણ કેવું છે ?

૪. ધારોકે કથક અને લેખક જુદા છે. આ સંજોગોમાં કથક અને લેખકનાં વલણ એક હશે કે જુદાં ?

૫. કથકનું વલણ વાચક જેવું હોય ? જો 'ના' તો કેમ ?

આ બધા પ્રશ્નોનાં જવાબ શકય તેટલા અંશે આપવાની કોશિશ થઈ શકે. એરિસ્ટોટલે કાવ્યશાસ્ત્રમાં ચર્ચા કરી છે કે હોમર આખું જીવન જાણે છે છતાં એમાંથી અમુક અંશ જ તે પસંદ કરશે. ભવભૂતિ રામની કથા માંડે ત્યારે તેમને રામ વિશે બધીજ ખબર છે છતાં પણ 'ઉત્તરરામચરિત' નો આરંભ તેઓ અમુક જ રીતે કરે છે. આવુંજ વાર્તા-નવલકથાનું સમજી શકાય. સર્જક બધુંજ જાણતો હોય છે. પણ કૃતિની કલાત્મકતા ખાતર સામગ્રીના તિરસ્કાર-પુરસ્કારનો વિવેક તો તેણે જાળવવોજ પડે. આ વિવેક ધ્વારા આડકતરી રીતે સામગ્રીનાં રૂપાંતરણની શરત પણ પળાય છે. લેખક વાર્તા વિશે બધુંજ જાણતો હોય છે એમાં કોઈ શંકા નથી. પણ કથક લેખક જેટલું જ જાણતો હોય એવું જરુરી નથી. કથક એટલું જ કહી શકે જેટલું લેખક તેની પાસે કહેવડાવે. પ્રથમ પુરુષ કે ત્રીજો પુરુષ કોઈપણ પ્રકારનો કથક પસંદ કરી પણ તેનો દોર તો લેખકના હાથમાં જ રહેવાનો.

કથક લેખકથી ઓછું જાણતો હોય એ તો હકીકત છે. પણ ઘણીવાર વાર્તામાં ચમત્કૃતિ લાવવા માટે લેખક કથકને માહિતી જ ન આપે એવું પણ બને. દા.ત. વિલિયમ ફોકનરની અતિખ્યાત વાર્તા'અ રોઝ ફોર એમિલી' માં જો કથક એમિલી વિશે બધુંજ જાણતો હોત તો વાર્તાને અંતે ચમત્કૃતિ શકય બની ના હોત. અહીં કથક એક શહેરીજન છે. તે કદી પણ એમિલીના ઘરમાં પ્રવેશ્યો નથી. લેખકે કથક અને વાચકનું કુતૂહલ એકજ સ્તરે જાળવી રાખ્યું છે. ઉલ્ટાનું જાસુસી નવલકથાની જેમ અહીં વાચક, કથક કરતાં વધુ માહિતગાર હોય તેવું લાગે છે. વાર્તાના અંતે કથક અન્ય લોકો સાથે એમિલીના ઘરમાં પ્રવેશે છે. એને જે જોવા મળવાનું છે તે વાચક પણ જોવાનો જ છે. એટલે લેખક, કથક અને વાચક બંનેને આંચકો આપવા માગે છે અને એટલા માટે તે અમુક માહિતી પોતાની પાસે જ રાખી મૂકે છે.

લેખક કે કથક પોતાની પાસે જે માહિતી છે તેમાં તિરસ્કાર પુરસ્કારનો

વિવેક જાળવશે એટલે વાચકપક્ષે તો હંમેશા કશુંક ખૂટતું હોય એવું જ લાગશે. આપણે ટૂંકી વાર્તાના સંદર્ભે આ પ્રશ્ન બીજી રીતે પૂછીએ. ધારોકે કથક બધું જ કહી દે છે. તો હવે વાચકે શું કરવાનું બાકી રહે ? ટૂંકી વાર્તાને તો આપણે ધ્વનિપ્રધાન કળા કહીએ છીએ. જો બધુંજ કહી દેવામાં આવે તો વ્યંજનાના વિસ્તારને તો કોઈ અવકાશ જ ન રહે. લેખક કે કથક માહિતી પોતાની પાસે રાખી મૂકે છે તેમાં નરી રમત નથી. જો તેઓ આવું ન કરે તો વાર્તાના બદલે નર્યું અર્થઘટન હાથમાં આવે. કયારેક વાર્તાની સંદિગ્ધતા જાળવી રાખવા, કયારેક રહસ્યતત્વને ઘૂંટાવા દેવા માટે, કયારેક ચમત્કૃતિ માટે, ભાવકપક્ષે અર્થોના આટાપાટા રમવા માટે વાર્તાના અમુક અંકોડા અધ્ધરતાલ રહે તે જરૂરી છે. વાર્તાનું હિત તેમાંજ રહેલું છે. ભાવક ૯૭, ૯૮ થી શરૂ થયેલી વાર્તાના અંકોડા બેસાડી શકવા જેટલો સક્ષમ હોય છે. લેખકે તેના પર વિશ્વાસ મૂકવો જ રહયો. એટલે ટૂંકમાં કહેવું હોયતો નિઃશેષ માહિતીની જરૂર ટૂંકીવાર્તામાં નથી. નવલકથાનો લેખક બધુંજ કહેવા બેસે તો તેની પાસે સ્થળ અને સમય બંને પર્યાપ્ત છે. પણ ટૂંકી વાર્તાના સર્જકે તો અલ્પપરિમાણમાં પોતાના બધાજ ખેલ સમેટવાના છે. અને ભાવકના ચિત્ત પર એક કાયમી છાપ છોડવાની છે. ચેખોવ 'ધી લેમેન્ટ' ના વૃધ્ધની વેદના આલેખે ત્યારે એના પૂર્વજીવનની વાત કહેતા નથી. ધૂમકેતુ 'પોસ્ટ ઓફિસ' માં આવી ભૂલ કરે છે પરિણામે વાર્તાની સામગ્રી પર નિયંત્રણ રહેતું નથી.

કથક શા માટે કહે છે ? એ પ્રશ્નની સાથે બ્રૂકસ-વોરેન કથાસાહિત્યના મૂળભૂત પ્રશ્નોની માંડણી કરે છે. આખરેતો આ આખી કથાસૃષ્ટિ 'મેઈક-બિલીવ' છે. (પ્રકરણ એકમાં જોયા પ્રમાણેનું મેઈક-બિલીવ) કોઈપણ કથનકેન્દ્ર પાછળ લેખક તો હોવાનોજ. કયાંક પ્રત્યક્ષ હશે, કયાંક પરોક્ષ રહી દોરીસંચાર કરતો હશે. તે ઈચ્છે તો સર્વજ્ઞનું કેન્દ્ર પસંદ કરે, કે મર્યાદિત કથનકેન્દ્ર પસંદ કરી પોતાની જાતને સામગ્રી બાબતે મર્યાદિત રાખે. તે જેટલું બોલાવે તેટલુંજ કથક બોલવાનો, તે જેટલું બોલાવે તેટલું કથકે બોલવું જ પડવાનું. જોકે આવું કહીએ ત્યારે મધુરાયની 'કિમ્બલ રેવન્સવૂડ' કે શિરીષ પંચાલની 'વૈદેહી એટલે જ વૈદેહી' ના કથક વિરોધ નોંધાવશે. મધુરાયનો કથક લેખકના હાથમાંથી છટકી જતો દેખાશે. તો

શિરીષ પંચાલનો કથક લેખકનો પરિચય આપે છે.

વલણની વાત સાથેજ 'ટોન'ની વિભાવના પ્રવેશે છે. વલણ સાથે પરંપરાગત રીતે ચર્ચાતા પાત્ર પ્રત્યેના પક્ષપાત કે અસહિષ્ણુ વલણની વાત પણ સાંકળી શકાય.

પણ જ્યાં લેખકને કથક સ્પષ્ટ રીતે જુદા હોય ત્યાં બંનેના વલણ એક હોય ? દા.ત. સુધીર દલાલની 'વ્હાઈટહોર્સ' વાર્તાનો નાયક, એમિલી બ્રોન્ટીની 'વૂધરિંગ હાઈટ્સ' નવલકથાની નેલ્લીડીન, ઈવાડેવની 'ચોંટી' નો બાળક...

ઘડીકવાર 'મેઈકબિલીવ'વાળી વાતને નજર સામે રાખી જવાબ આપી દેવાની ઈચ્છા થાય. કારણ જો બધુંજ મેઈકબિલીવ હોયતો કથકનું વલણ પણ લેખક જ નક્કી કરતો હોયને ? હકીકતે એવું નથી. 'મેઈકબિલીવ' વાળી વાત સાચી અને કથનકેન્દ્રની અનિવાર્યતાની વાત પણ એટલીજ સાચી છે. લેખક ઈચ્છે તે પ્રમાણે કથક પસંદ ન થઈ શકે. એની સામગ્રી એની પાસે કથક અંગેનો નિર્ણય લેવડાવે છે. લેખકને કથકના વલણ જુદાં હોઈ શકે. દા.ત. 'ચોંટી'ના લેખકનું વલણ તેના કથકથી અલગ પડવાનું. લાર્ડનરની 'હેરકટ' વાર્તામાં કથક વાળંદ છે. વાર્તાનાયક જિમ પ્રત્યે કથકનું જે વલણ છે તે ન તો લેખકનું હોઈ શકે ન વાચકનું. જિમના ગેરવર્તનના પણ શેખીખોર માફક વખાણ કરતો આ કથક સ્પષ્ટરીતે વલણ બાબતે લેખક અને વાચકના વલણથી જુદો પડવાનો.

બ્રૂકસ-વોરેન ઉઠાવે છે તે ઉપરાંત બીજા ઘણા પ્રશ્નો આપણે કથનકેન્દ્ર વિશે ઉઠાવી શકીએ. શા માટે કથક માટેજ ? લેખક માટે પણ આ પ્રશ્નો હોઈ શકે. લેખક શા માટે કથકને માહિતી નથી આપતો ? તેનો જવાબ વિલિયમ ફોકનરની વાર્તા 'અ રોઝ ફોર એમિલી' આપે છે. સર્જકની અદૃશ્યહાજરીતો વાર્તા પર તોળાતી જ હોય છે. ઘણીવાર સર્જકની માન્યતાઓ - અભિગમનું વાર્તા પર એટલી હદે ભારણ વધી જાય છે કે કૃતિનું સત્વ

ઉણાઈ જાય છે. મેઘાણીની વાર્તાઓમાં ઝિલાતો સામાજિક અભિગમ કેટલી બધી વાર્તાઓને તે સમયના સામાજિક જીવનના દસ્તાવેજ , જેવી બનાવી દે છે. પણ એની સામે આપણે એમિલી બ્રોન્ટીની 'વૂધરિંગ હાઈટસ' જોઈએતો વાર્તામાં કયાંય આડકતરી રીતે પણ લેખિકા પ્રવેશતા નથી. વાર્તાકથક નેલ્લીડીન કે શ્રોતા લોકવૂડ બંને સ્પષ્ટ રીતે લેખિકાથી અલગ વ્યકિતત્વ છે.

રોબર્ટ શોલ્સ અને રોબર્ટ કેલોગ 'વાર્તા કહેવાની રીત માટે વપરાતી પારિભાષિક સંજ્ઞા' તરીકે કથનકેન્દ્રને ઓળખાવે છે, તેને ઊર્મિકાવ્ય કે નાટક સાથે કશીજ લેવાદેવા નથી એવું આ લેખકો સ્પષ્ટપણે માને છે. કથનકેન્દ્રની વિભાવના, વિસ્તરતા અર્થસંકેતો સાથે, નવા વિવેચકો સાથે નવી સંજ્ઞા ધારણ કરતી રહી છે. એક સંજ્ઞાનું ઔચિત્ય કેટલું ? કેટલી જરૂરી વિગતોને તે સંજ્ઞા કે તેની વ્યાખ્યા આવરી શકે ? આ ઊહાપોહમાંજ કથનકેન્દ્રની સંજ્ઞા વિવેચકે વિવેચકે પલટાતી રહી છે. દરેક વિવેચક તેને પોતાની રીતે વ્યાખ્યાયિત કરતાં રહયાં, આગળની સંજ્ઞાની અધૂરપો બતાવતા રહયા, નવી સંજ્ઞા પ્રયોજતા રહયા અને પોતાની સંજ્ઞાને પ્રસ્થાપિત કરવા માટે દલીલો પણ કરતા રહયાં. ઘણાં વિવેચક 'કથનકેન્દ્ર' સંજ્ઞા જાળવી રાખી દલીલો કરે છે તો ઘણાં નવી સંજ્ઞા પ્રયોજી દલીલ કરે છે. અમુક વિવેચક આ સંજ્ઞાને પ્રાપ્ત થયેલ વધુ પડતા મહત્વ સામે વિરોધ નોંધાવે છે તો અમુક કથાસાહિત્યની સંરચનાની પાયાની જરુરિયાત તરીકે કથનકેન્દ્રના મહત્વને સાબિત કરવા દલીલો કરે છે.

હેન્રી જેમ્સ, પર્સીલબક, કલીન્થબ્રૂકસ, રોબર્ટ શોલ્સકેલોગ, જેવા વિવેચકોની દૃષ્ટિએ 'કથનકેન્દ્ર' કથાસાહિત્યની સૌથી મહત્વની રચનારીતિગત પ્રયુકિત છે. તેના વગર કથાસાહિત્યની વાત કરવી કે તેને સાહિત્યની અન્ય ધારાઓથી જુદું પાડવું શકય જ નથી તેવું આ વિવેચકો માને છે. ઈ.એમ. ફોર્સ્ટર પર્સી લબકના અતિ જાણીતા વાકય " The art of Fiction ....tell itself" ટાંકીને કહે છે કે લબકની વાત સાથે તેઓ જરા પણ સંમત નથી. કથનકેન્દ્રથી કથનકળાના બધાજ પ્રશ્નો હલ થઈ જાય એ વાત

ફોર્સ્ટર ક્ષણવાર માટે પણ માનવા તૈયાર નથી. તેમની દૃષ્ટિએ કોઈ એક સંજ્ઞા કે સૂત્રથી રચનારીતિના પ્રશ્નો ઉકેલી શકાય નહીં. વાચકને અહીંથી તહીં ફંગોળતા લેખકમાં એવી શકિત હોવી જોઈએ કે તે જે કંઈ કહે, કરે તે વાચક સ્વીકારી લે. લેખકની આ શકિતજ રચનારીતિના પ્રશ્નો ઉકેલી શકે. ફોર્સ્ટર આ સંજ્ઞાનો, આ ચર્ચાનો અંતિમે જઈ વિરોધ કરે છે. તેમની દૃષ્ટિએ આવા નિયમો, ટેકનિક વગેરેમાં બંધાતી નવલકથા તો યાંત્રિક બની જાય. પછી તે સારી કે ખરાબ કંઈપણ બને પણ રહેવાની તો યાંત્રિક જ. 'It may have the coherence of logic, it will never have the coherence of life." આવું કહી ફોર્સ્ટર મજાકમાં ઉમેરે છે કે,'' વાર્તા પ્રથમપુરુષ ધ્વારા કહેવાય કે ત્રીજાપુરુષ ધ્વારા, મને કંઈ વાંધો નથી. તમને છે ?' પ્રકારોની વિગતે વાત કરીશું ત્યારે આપણે આનો જવાબ 'ના' એવો આપી શકીશું. કારણ અંતે તો સર્જક કઈ રીતે સત્યાભાસ ઊભો કરેછે, કઈ રીતે સંવાદિતાનું સત્ય તારવે છે તેના પર જ કૃતિની સફળતાનો આધાર છે.

કથનકેન્દ્ર સંજ્ઞાનો, તેના મહત્વનો સૌથી વધુ વિરોધ વેયનબૂથ કરે છે. નવાઈની વાત તો એ છે કે કથકના પ્રકારો બાબત સૌથી ઝીણું બૂથ જ કાંતે છે. તે કહે છે, ''જે વિવેચકો પહેલીવાર આ પ્રયુકિતને પ્રકાશમાં લાવ્યા તેમની ધારણા મુજબ કથનકેન્દ્ર ઉપયોગી સાબિત ન થયું પર્સીલબકે ભાગ્યેજ એવી ધારણા રાખી હશે કે ૪૦-૫૦ વર્ષની દીર્ઘ-વિશદ ચર્ચાઓ લેખક-વિવેચકને આટલી ઓછી મદદ કરશે.'' [૯]

બૂથની દૃષ્ટિએ કૃતિમાંથી સંભળાતા લેખકના અવાજ અને ટેકનિક વચ્ચેનો સંબંધ માત્ર 'કથનકેન્દ્ર' સંજ્ઞામાં સીમિત થઈ જતો નથી. લેખકના આ અવાજની માત્ર પ્રથમ પુરુષ કે ત્રીજાપુરુષ જેટલી ઓળખ આપવા સામે પણ એને વાંધો છે. બૂથને 'કથનકેન્દ્ર' સંજ્ઞા સામેજ નહીં, તેના મહત્વ સામે

૧૫

પણ વાંધો છે. કોઈ નવી સંજ્ઞા શોધવા અંગે પણ તે આશાવાદી નથી. બૂથની દૃષ્ટિએ કથનકેન્દ્રનું એક રચનારી તિગત પ્રયુક્તિથી વિશેષ કોઈજ મહત્વ નથી. કાંતો આ પ્રયુક્તિ કથાકારની કળાત્મક અર્થ શોધવાની રીત હોય અથવા તેની કામ કરવાની પધ્ધતિ હોય. બૂથનો સંજ્ઞા પરત્વેનો અસંતોષ તેની પાસે, અતિ ઝીણું વર્ગીકરણ કરાવે છે. 'પ્રચ્છની લેખક', લેખકની 'સેક-ડસેલ્ફ' જેવી સંજ્ઞાઓ પ્રયોજતા બૂથ આ સરળ વિભાવનાને કેટલી હદે સંકુલ બનાવી દે છે તે પ્રકારોની વાત કરીશું ત્યારે વિગતે જોઈશું.

બૂથને 'કથનકેન્દ્ર' સંજ્ઞામાં ઘણાં વિભાવ અપ્રગટ રહી જતા લાગ્યાં એટલે તેણે કથક અંગે ઝીણું કાંત્યું. જ્યારે શ્લોમિથરિમોન-કેનન ને આગળના બધાજ વિવેચકોની સંજ્ઞા અધૂરી લાગે છે. વાર્તા કોઈએ કોઈ ધ્વારા આપણી પાસે આવે છે આથી જેનેટી તેને 'મેડિએશન' કહે છે. પણ કેનન તેની જગ્યાએ 'ફોકલાઈઝેશન' સંજ્ઞા વાપરવા આગ્રહ રાખે છે.[૧૦] તે કહે છે કે કદાચ કોઈ મારી વાતને અતિ જાણીતી, ચવાઈ ગયેલી સંજ્ઞા, 'Point of view' સાથે સાંકળવા પ્રયત્ન કરશે. પણ હું તો 'ફોકલાઈઝેશન' સંજ્ઞાનો જ આગ્રહ રાખીશ. કેનનની દૃષ્ટિએ 'નેરેશન' અને 'ફોકલાઈઝેશન' બંને અલગ બાબત છે. કેનનની આ ચર્ચા ઉદાહરણ વગર ભાગ્યેજ સમજી શકાશે. કથનકેન્દ્ર સંજ્ઞા બે મૂળભૂત પ્રશ્નો સાથે સંકળાયેલ છે :

૧. કોણ જુએ છે ? અને ૨. કોણ બોલે છે ?

આ બંને એકજ વ્યક્તિ પણ હોઈ શકે અને જુદી જુદી પણ હોઈ શકે દા.ત. ચાર્લ્સ ડિકન્સની 'ગ્રેટ એકસ્પેકટેશન' નો પીપ પોતાના ભૂતકાળમાં બની ગયેલી ઘટનાઓ કહે ત્યારે બાળક પીપે તે ઘટનાઓ, વ્યક્તિઓને જોઈ, અનુભવી, સમજી હોય તે રીતે કહે છે. પણ આ માટેની ભાષા, અભિવ્યક્તિ બાળકની નથી. એટલેકે અહીં નેરેટર મોટો પીપ છે

૧૬

પણ ફોકલાઈઝર બાળક પીપ છે. રોબર્ટ પેન વોરેનની 'બ્લેક બેરી વિન્ટર' વાર્તામાં નેરેટર પુખ્ત ઉંમરનો વાર્તાનાયક છે પણ ફોકલાઈઝર બાળક છે. ફ્રેન્ક ઓ'કોનર ની' માય ઈડિપસ કોમ્પલેક્સ ' કે ઈવા ડેવની 'ચોટી'માં નેરેટર અને ફોકલાઈઝર બંને એક જ છે.

ફ્રેડરિક કાર્લ અને લિયો હેમેલિઅન કથનકેન્દ્રને શૈલી સાથે સાંકળે છે. ''વાર્તા કોણ કહે છે અને વાર્તા કઈ રીતે કહેવાઈ રહી છે તે દર્શાવતી આ સંજ્ઞા છે.'' [૧૧] એવું કહી તેઓ નોંધે છે કે આપણને તો વાર્તા કઈ રીતે આપણી પાસે રજૂ થઈ છે તેમાંજ રસ હોય છે. કોણ કહે છે તેની સામે જોવાની કે ધ્યાન આપવાની આપણે બહુ દરકાર કરતા નથી.

૧૯૮૮માં માઈકલ ટુલાનને તેના સમય સુધીની બધીજ સંજ્ઞાઓ અપર્યાપ્ત, અધૂરી લાગે છે.[૧૨] ''ફોકલાઈઝેશન' એટલે જે કેન્દ્રથી, વસ્તુ જોવાય, અનુભવાય, સમજી શકાય અને તેનું પૃથક્કરણ થઈ શકે' એવી વ્યાખ્યા સાથે ટુલાન સંમત નથી થઈ શકતા. કારણ કે આ વ્યાખ્યાનો અર્થતો 'જ્યાંથી બધુ જોઈ શકાય એવો ખૂણો' એવો થાય. અને આ 'જોવું' (seen) નો અર્થ માત્ર દૃષ્ટિગોચરતા સુધીજ મર્યાદિત બની જાય છે. કથનકેન્દ્ર સાથે સંકળાયેલ cognitive, emotive અને ideological perspectives એમાંથી બાકાત જ રહી જાય છે. એટલે અચકાતા અચકાતા અચકાતા ટુલાન પોતા તરફથી વધુ એક સંજ્ઞા ઉમેરે છે. 'Orientation' જેમાં 'ફોકલાઈઝેશન' માં જે ખૂટતું હતુ તે બધું આમેજ કરવામાં આવે છે. ટુલાન પોતે આ સંજ્ઞા નથી પ્રયોજતા. 'યોગ્ય લાગે તો મારી સંજ્ઞા વાપરવી' કહી તે વાચક પર છોડી દે છે.

હેન્રી જેમ્સ, પર્સી લબકથી શરુ થયેલ આ વર્તુળ અનુઆધુનિક વિવેચકોમાં પૂરું થાય છે. ભલે અનુઆધુનિક વિવેચકો 'કથનકેન્દ્ર' સંજ્ઞાનો

૧૭

અને તેના મહત્વનો વિરોધ કરતા દેખાય પણ તેમણે જે નવી સંજ્ઞાઓ આપી નવી રીતે પ્રકારો પાડ્યા તેમાં પર્સીલબકને જે વાત અભિપ્રેત હતી તે જ શબ્દફેરે વ્યંજિત થાય છે. બૂથ, લીચ, કેનની જેમજ કથનકેન્દ્રના પ્રકારો વિશે અતિઝીણું કાંતનાર ટુલાન જોકે ચિંતિત થઈને સ્વીકારે છે કે જો આપણે સંજ્ઞા કે પ્રકારો બાબતે આટલી ઝીણી ચર્ચાઓ કર્યે જઈશું તો કદાચ મૂળઅર્થને ગુમાવી બેસીશું. આખરેતો વાર્તા કોના ધ્વારા આપણી પાસે આવી રહી છે તે પ્રશ્ન જ આપણા માટે અગત્યનો છે.

3.3 :

કથાસાહિત્યમાં ટેકનિકનો આખો પ્રશ્ન કથનકેન્દ્રના સંદર્ભે અતિ મહત્વનો બની રહે છે. કથનકેન્દ્રનો પ્રશ્ન ઉકેલતો સર્જક આપોઆપ જ પાત્રાલેખન, વસ્તુ સંકલના, ભાષા, અંતર વગેરે પ્રશ્નો પણ ઉકેલે છે. પરંપરાગત રીતે આપણે કથનકેન્દ્રની મુખ્ય બે શકયતાઓ ચર્ચતા આવ્યા છીએ.

૧. પ્રથમ પુરુષ કથનકેન્દ્ર

૨. ત્રીજો પુરુષ કથનકેન્દ્ર

જેમ જેમ કથનકેન્દ્રનો પ્રશ્ન વિવેચકોની દૃષ્ટિએ વધુને વધુ મહત્વ ધારણ કરતો ગયો તેમ તેમ આ બે મુખ્ય પ્રકારમાંથી પોતાની જરુરિયાત પ્રમાણે, વિવિધ સંજ્ઞાઓના નેજા હેઠળ વિવેચકો પેટાપ્રકારો પાડતાં ગયાં. સરળતા ખાતર મોટાભાગના વિવેચકોની ચર્ચા અને તેમણે કરેલ વર્ગીકરણનો લઘુતમ સાધારણ અવયવ કાઢીને અહીં પ્રકારોની વાત કરી છે. કથનકેન્દ્રના મહત્વનો વિરોધ કરતા આધુનિક વિવેચકો અને એ મહત્વને પુનઃસ્થાપિત કરવા મથતા અનુઆધુનિક વિવેચકો કથનકેન્દ્રના પ્રકારો અંગે જરા વધુ પડતી ઝીણી ચર્ચા કરે છે. શૈલીવિજ્ઞાનની દૃષ્ટિએ પ્રકારોની વાત કરવા જતા પણ આવીજ મુશ્કેલી ઊભી થવાનો સંભવ છે. એટલે કથનકેન્દ્રના પરંપરાગત પ્રકારો-પેટાપ્રકારોની વિગતે ચર્ચા કર્યા પછી આધુનિક-અનુઆધુનિક વિવેચકોનાં વર્ગીકરણ વ્યકિતગત ધોરણે તપાસવાનો ઉપક્રમ છે.

૧૮

સામાન્ય રીતે આપણે કનથકેન્દ્રના મુખ્ય બે પ્રકારની વાત સાંભળતા આવ્યા છીએ. એક તો લેખક કૃતિના જગતની બહાર રહીને વર્ણન કરે જેને શિપ્લે 'એકસટર્નલ પોઈન્ટ ઓફ વ્યૂ' કહે છે. અથવા કૃતિના જગતમાં પ્રવેશીને લેખક વાતની રજૂઆત કરે છે. જેને શિપ્લે 'ઈન્ટર્નલ પોઈન્ટ ઓફ વ્યૂ' કહે છે. પરંપરાગત રીતે પ્રથમ શકયતાને આપણે ત્રીજો પુરુષ કથનકેન્દ્ર અને બીજા વિકલ્પને પ્રથમ પુરુષ કથનકેન્દ્ર તરીકે ઓળખાતા આવ્યા છીએ.

<u>ત્રીજો પુરુષ કથનકેન્દ્ર</u> :- સર્જક ઈચ્છેતો ત્રીજાપુરુષના કથનકેન્દ્રથી પોતાની વાત કરી શકે છે. આ સર્વજ્ઞ કથક ઈશ્વર જેવો સર્વસત્તાધીશ છે. ઘટનાઓ, પાત્રોના બધાજ દોર તે પોતાના હાથમાં રાખે છે. પાત્ર અને ઘટના વિશે જે કંઈ જાણવાની જરુર હોય તે બધુંજ આ કથક જાણતો હોય છે. ભૂત, વર્તમાન અને ભવિષ્યને મુઠ્ઠીમાં લઈને ફરતો આ કથક સમય અને સ્થળના બંધન વગર, પોતાની હાજરીનું કારણ દર્શાવ્યા વગર ગમે ત્યાં હાજર રહી શકે છે. એક પાત્રથી બીજા પાત્ર તરફ, પાત્રની ભીતર ગતિ કરવા તે સ્વતંત્ર છે. પાત્રોના પ્રત્યક્ષ કાર્ય, સંવાદ ઉપરાંત તેમના વિચારો, લાગણીઓ, મનોમંથનો જાણવાનો અને જણાવી દેવાનો વિશેષાધિકાર પણ આ કથક ભોગવે છે. આ કથક માત્ર અહેવાલ જ નથી આપતો પણ પાત્રો વિશે ટીકાટિપ્પણ પણ કરતો જાય છે. તેમનાં કાર્યો અને પ્રયોજનોનું મૂલ્યાંકન કરે છે. જિંદગી વિશેની પોતાની ફિલસૂફી, માન્યતાઓ પણ રજૂ કરતો જાય છે. અને આશ્ચર્ય લાગે તે રીતે આપણે તે કહે તે બધુ માનીએ પણ છીએ. વેયૂન બૂથ કહે છે તે પ્રમાણે આપણે આપણી સાવ નજીકની વ્યકિત વિશે પણ કોઈ વાત સાંભળીને માની લેતા નથી. પણ વાતને સમજવી હોયતો એકપણ પ્રશ્ન પૂછયા વગર પાત્રો વિશે લેખક જે કંઈ કહે તે માની લેવાનું અને આપણે માનીએ પણ છીએ.

૧૯

આ સર્વજ્ઞકથક બધી માહિતી તેના સુધી કઈ રીતે પહોંચી તેનો હિસાબ આપવાની દરકાર ક્યારેય નથી કરતો દા.ત. 'ગુજરાતનો નાથ' માં મુંજાલ પાસે બધી માહિતી કઈ રીતે આવે છે એનો કોઈ પ્રતીતિકર ખુલાસો આપવાની જરુરિયાત ક.મા. મુનશીને લાગી નથી. આવું જ ચુનીલાલ મડિયા અને ર.વ. દેસાઈમાં પણ જોવા મળે છે. બોલાય તે પહેલાં આ કથકના કાન શબ્દ સાંભળી શકે છે. તેની આંખો બંધ બારણાં પાછળ કે અંધારા માં પણ જોઈ શકે છે. સ્વાભાવિક છે આવો કથક પાત્રોને, પ્રસંગોને કઠપૂતળીની જેમ નચાવી શકે, સમગ્ર કૃતિ પર પોતાની સત્તા લાદી શકે. પરિણામે આ પ્રકારની કૃતિઓમાં વિશાળ પરિપ્રેક્ષ્ય ઊભો થાય. સર્જકે ભાષાનાં અનેક સ્તર પ્રગટાવવાં પડે અને દરેક પરિસ્થિતિ, દરેક પાત્રના સંદર્ભે એ બધાં સ્તરોને પ્રતીતિજનક પણ બનાવવા પડે.

મોટાભાગની નવલકથાઓ, વાર્તાઓ ત્રીજાપુરુષના કથનકેન્દ્રથી જ લખાઈ છે. ખાસ કરીને પાત્રના મનોમંથનને, તેની ચૈતસિક વિચારધારાને, સંકુલ મનોદશાને વ્યક્ત કરવાની હોય ત્યારે લેખક આ જ કથનકેન્દ્ર પસંદ કરે છે. દા.ત. 'મારી ચંપાનો વર' 'ધૂમ્રસેર','લતા શું બોલે?' 'સાચાં શમણાં', 'ન કૌંસમાં ન કૌંસ બહાર' વગેરે વાર્તાઓમાં ત્રીજાપુરુષનું કથનકેન્દ્ર છે. જ્યાં એક કરતાં વધુ ભાષાસ્તર પ્રગટાવવાની જરુર પડે ત્યાં પણ વાર્તાકાર ત્રીજાપુરુષનાં કથનકેન્દ્ર પર જ પસંદગી ઉતારશે. દા.ત. જેમ્સ થર્બરની 'ધ સિક્રેટ લાઈફ ઓફ વોલ્ટર મિટ્ટી'. માનસિક રીતે અસામાન્ય પાત્રની ભાષાને આત્મસાત્ કરવાના પડકારને ન ઝીલવા માગતો સર્જક પણ ત્રીજાપુરુષ કથનકેન્દ્ર પર જ પસંદગી ઉતારશે. દા.ત. ઈશ્વર પેટલીકરની 'લોહીની સગાઈ' કેથેરિન પોર્ટરની 'હી' અને કે. બોઈલની 'ચોર બોડી ઈઝ એ જ્વેલબોકસ' વગેરે વાર્તાઓ ત્રીજાપુરુષના કથનકેન્દ્રથી જ કહેવાઈ છે. આંખ ગુમાવી બેઠેલ વ્યક્તિ પોતાની વાત માંડે ત્યારે તેના સંવેદના જગતને નિરૂપવાનું સર્જક માટે, પડકાર રૂપ બની રહે. મોટાભાગે આવી વાતામાં સર્જક ત્રીજાપુરુષનું

કથનકેન્દ્ર પસંદ કરશે અથવા ચંદ્રકાંત બક્ષી 'મીરા' માં કરે છે તેમ બીજા કોઈ પાત્ર પાસે વાર્તા કહેવડાવશે.

ત્રીજા પુરુષનું કથનકેન્દ્ર સર્જકને અમર્યાદ સ્વતંત્રતા બક્ષે છે. જોકે આ સ્વતંત્રતા સામે એક અનિવાર્ય ગેરફાયદો પણ છે. અહીં વાર્તા અને વાચક વચ્ચે વત્તાઓછા અંશે લેખક હાજરહોય જ છે. કયારેક જોઈ શકાય તેવી સ્પષ્ટ હાજરી હોય છે. દા.ત. 'ભૈયાદાદા' માં ધૂમકેતુ, 'મુકુંદરાય' માં ધ્વિરેફ અને 'સરસ્વતીચંદ્ર' માં તો ગો.મા. ત્રિપાઠી વાચકને સીધુ સંબોધન પણ કરે છે. લેખક પાત્ર તરીકે હાજર ન હોય છતા એનો ઉપદેશ, એનાં સૂત્રો, વિચારો-ચિંતન રૂપે વાચક પર લાદતા આ લેખકની હાજરી સતત વાચક પર તોળાઈ રહે છે. વાચકે પાત્ર વિશે શું વિચારવું તે પણ આ સર્વજ્ઞ લેખક જ નકકી કરે છે. સૌથી વધુ વપરાતી આ કથનપ્રયુક્તિમાં જો લેખક કોઈ એકાદ પાત્ર તરફ કે વર્ગ તરફ ઢળી જાય તો વાર્તાની કલાત્મકતાને હાનિ પહોંચી શકે છે. 'ભૈયાદાદા' વાર્તામાં પાત્ર પ્રત્યેની સહાનુભૂતિના કારણે લેખકનું ધ્યાન પાત્રની ફરજચૂક તરફ નથી જતું. નિવૃત્ત થવું એ દુનિયાનો ક્રમ છે પણ ધૂમકેતુ એનો વિરોધ કરી બેસે છે.

ત્રીજા પુરુષના કથનકેન્દ્ર થી લખતો લેખક પોતાના સર્વજ્ઞપણાને કઈ રીતે મર્યાદિત કરે છે તેના આધારે તેના પેટાપ્રકારો પાડવામાં આવે છે, દરેક વિવેચકે પોતાની રીતે પાડેલ પ્રકારોમાંથી એક સામાન્ય રીત તારવીએતો નીચેના મુદ્દાને આધારે આ કથનકેન્દ્રને વર્ગીકૃત કરી શકાય.

૧. જ્ઞાનની મર્યાદા :- સર્વજ્ઞ કથક, મર્યાદિત કથક

૨. પાત્રો અને અન્ય સામગ્રી વિશે મૂલ્યાંકન કરવાની તૈયારી :

૩. ચરિત્રચિત્રણ ઉપર એકાગ્રતા

આપણે ત્રીજા પુરુષ કથનકેન્દ્રના નીચે પ્રમાણે પેટાપ્રકાર પાડી શકીએ.

૨૧

૧. સર્વજ્ઞ કથક

૨. મર્યાદિત કથક

૩. પાત્રલક્ષી કથક

૪. સમાન કથક.

૧. <u>સર્વજ્ઞ કથક</u> :- આ કથક વિષે આપણે વિગતે વાત કરી.

૨. <u>મર્યાદિત કથક</u> :-

ત્રીજો પુરુષ મર્યાદિત કથક સર્વજ્ઞ કથકની જેમ જ સ્થળ-સમયની મર્યાદા વગર ફરવા સ્વતંત્ર છે. એક પાત્રથી બીજા પાત્ર તરફ ગતિ કરવા પણ તે સ્વતંત્ર છે. પણ આ કથક પાત્રના માનસમાં પ્રવેશ કરતો નથી. અહીં પાત્રોની ગતિવિધિ તથા તેમની વચ્ચેના સંવાદ ધ્વારા વાચકે જાતે જ કથાનાં સૂત્રો મેળવી લેવા પડે છે. રોમાંસ પ્રકારની નવલકથાઓમાં લેખક વાચકને પ્રસંગોના પ્રવાહમાં ખેંચી જવાનું પસંદ કરે છે. પાત્રમાનસમાં પ્રવેશવાનો તેની પાસે ભાગ્યે જ સમય હોય છે. અપવાદરૂપે કયારેક આ લેખક પાત્રચિત્તપ્રવેશ કરે છે. દા.ત. 'ગુજરાતનો નાથ' માં કીર્તિદેવના કાવતરા વાળા પ્રકરણમાં બધાના ચાલ્યા ગયા પછી વાડીમાં એકલા પડેલા મુંજાલના વિચારો જાણવાની મુનશી તસ્દી લે છે.

કયારેક લેખક માત્ર સંવાદથી જ કામ ચલાવે છે. આ સંવાદો પરથી જ વાચકે વાર્તાના વસ્તુને પામવાનું છે, પાત્રોનું મૂલ્યાંકન કરવાનું છે. લેખક પોતે બને ત્યાં સુધી કશું જ નહી બોલે. દા.ત. અર્નેસ્ટ હેમિંગ્વેની ' ધ કિલર્સ ' ઈરવીન શોની ' ધ ગર્લ્સ ઈન ધેઅર સમર ડ્રેસિસ' જેવી વાર્તામાં આવતા કથકને 'નાટયાત્મક કથક' પણ કહે છે. આવી વાર્તામાં કોઈ જાતના વિચારો, મનોમંથનો સંવેદનો વ્યકત નથી થતાં. લેખક તટસ્થતાથી પાત્રોની ગતિવિધિ

આલેખતા રહે છે. ' ધ કિલર્સ ' ને તો શુધ્ધ નાટયાત્મક વાર્તા કહી શકાય. નાટકની જેમજ અહીં પાત્રો સંવાદો ધ્વારા કાર્યને ગતિ આપે છે. નાટકની જેમ જ માત્ર પરિસ્થિતિ અને પહેરવેશ અંગે લેખક સૂચન કરે છે. આના કારણે એક પ્રકારની નિર્વૈયક્તિક વસ્તુલક્ષિતાની અસર પ્રગટે છે.

II બીજા પ્રકારમાં કથક પોતા તરફથી કોઈકને કોઈક ટીકા, ઉપદેશ, સૂત્રાત્મક લટકણિયા ઉમેરશે. માત્ર દ્રશ્યો ઉભાં કરી ક્રિયા કે સંવાદ ધ્વારા પાત્રોને આપોઆપ વ્યકત થવા નહીં દે. એ કામ તે પોતે કરશે. સાથે સાથે પોતાના મૂલ્યાંકનો, અભિપ્રાય પણ આ કથક વ્યકત કરશે. દા.ત. ધૂમકેતુ, ર.વ. દેસાઈ.

III ત્રીજા પ્રકારમાં કોઈ એક જ પાત્રના અનુભવ કે વિચારો પ્રરતી કથક પોતાની જાતને મર્યાદિત કરી દે છે. હેન્રી જેમ્સે શરૂ કરેલી આ કથનપધ્ધતિને તેના અનુગામીઓએ આંતરચેતના પ્રવાહના કથા - સાહિત્ય માટે વિકસાવી. આ પધ્ધતિમાં લેખક લગભગ અદ્રશ્ય જ રહે છે. આ પધ્ધતિને પાત્રલક્ષી - Character point of View તરીકે પણ ઓળખવામાં આવે છે. ગુસ્તાવ ફલોબેરની 'માદામ બોવરી' માનું અતિ જાણીતું ઉદાહરણ છે. એક જ પાત્રને કેન્દ્રમાં રાખી તેની જ સંવેદના, સંકુલતા આલેખતા હિમાંશી શેલતની વાર્તાઓ પણ આ જ વર્ગમાં આવશે. દા.ત. 'બળતરાનાં બીજ', ' સુવર્ણ ફળ ' જેવી વાર્તામાં કયાંય લેખ - કથક પ્રત્યક્ષ નથી થતા. આ વાતાઓમાં ત્રીજાપુરુષ અને પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્ર વચ્ચેની રેખા એકદમ જ પાતળી હોય છે. જયંતિદલાલની 'જગમોહને શું જોવું ?' પણ આ જ પ્રકારની વાર્તા છે.

૨૩

IV સભાન કથક :-

ત્રીજા પુરુષના કથનકેન્દ્રમાં એક એવા કથકની વાત પણ કરી શકાય જે પોતે કળાકૃતિ રચી રહયો છે તે બાબતે સભાન હોય. આ બાબતે વાચકને પણ તે વિશ્વાસમાં લેવાનો પ્રયાસ કરે છે, સાથે કથાસાહિત્યના વિવિધ પ્રશ્નો પણ તે ચર્ચતો રહે છે. આવા કથકને સભાન કથક (Self Conscious narrator) કહે છે. આમ તો આપણે દ્વિરેફની 'મહેફિલે ફેસાનેગુયાન' માં આની શરૂઆત જોઈ શકીએ છીએ. ચુનીલાલ મડિયાની ' એક રોમેન્ટિક વાર્તા ' આ બાબતે દ્વિરેફથી એક ડગલું આગળ છે. પણ આ રીતિનો ઉપયોગ કરી લેખક - કથકને એકાકાર કરી સંદિગ્ધતા ઊભી કરવામાં મોખરે છે મધુરાયની 'કિમ્બલ રેવ-સવૂડ', શિરીષ પંચાલ ' વૈદેહી એટલે જ વૈદેહી ' માં લેખક-કથક બાબતે સંદિગ્ધતા ઊભી કરવા ઉપરાંત કૃતિમાં વિવેચનના પ્રશ્નો પણ સાંકળતા જાય છે.

મધુરાય વાસ્તવ અને કલ્પનાના વિશ્વને એકાકાર કરી દેવા માંગે છે. એટલે જ તો નવલકથાના આરંભે જ કહે છે, ''શિકાગોના ઓહાયો એરપોર્ટ ઉપર કાર્સન-થિયેરી-સ્ટોકના શરાબખાનામાં એક જણ રંગીન ખુરશી ઉપર બેસી, રંગીન ટેબલ ઉપર કોણી ટેકવી ડ્રાફ્ટ બીયરનો ગ્લાસ પીતો હતો .... તે માણસ તે હું આ કથાનો લેખક .... કથા કહેવી છે મારે.'' આટલું કહી વાર્તા શરુ કરતા લેખકનું પાત્ર નવલકથાની વચ્ચે તેના સર્વજ્ઞપણાને ઉપાલંભ આપી કથાનો દોર પોતાના હાથમાં લઈ લે છે. લેખક-કથક એક હતા હવે પાત્ર-કથક એક છે. ચંદ્રકાંત બક્ષી, નિરંજન ભગત જેવા

સાચા પાત્રો-લેખકો પ્રવેશે છે. અને વાસ્તવ કલ્પના એકાકાર થઈ જાય છે. તે વળી લેખક વચ્ચે આવે છે., ''હા, હા ... બધું જ જૂઠું છે, બધું જ કાલ્પનિક, તમામ બનાવટ છે, બનાવટ છે, બનાવટ છે ..... એક ઉદાસ લેખકની ઉદાસ સાંજે ઉડાડેલા માયાવી ગબ્બારા છે. એકે અક્ષર સાચો નથી.''

''વૈદેહી એટલે જ વૈદેહી'' ના લેખક શિરીષ પંચાલ વાચકને સીધું સંબોધન કરે છે. અહીં કથક, લેખકનો પરિચય આપે છે. નવલકથાની સાથે નવલકથાનું વિવેચન પણ થતું રહે છે. વાચક કંટાળી જાય એટલી હદે લેખક હસ્તક્ષેપ કરે છે. એકાદ દૃશ્યને નાટ્યાત્મક બનાવી વળી વચ્ચે આવીને લેખક કહી જાય છે ..., '' લો, પાળ્યું ને વચન ! એક શબ્દ પણ બોલ્યો નથી. જરા પણ દખલ કરી નથી. બધું તમને નિરાંતે જોવા દીધું. અલબત્ત જેટલું હું તમને દેખાડવા માગતો હતો તેનાથી જરાય વધારે નહી.'' ભ્રાન્તિના વિશ્વને વેરવિખેર કરી અનેક સંદિગ્ધતાઓ ઊભી કરતા આ લેખકને આખર તો આ 'મેઈક-બિલીવ'ની સૃષ્ટિ છે અને આખરી સત્તા તો લેખકની જ હોવાની, ભલેને તે કોઈપણ પ્રયુક્તિથી કથા કહે એવું જ કંઈક અભિપ્રેત છે.

ત્રીજા પુરુષ કથનકેન્દ્રના પ્રકારો જોયા પછી અમુક તારણો કાઢી શકાય. આ કથનકેન્દ્ર વાર્તાના સંદર્ભે વાચકનું અંતર નક્કી કરે છે. કથક જયારે પ્રત્યક્ષ હાજર થાય છે ત્યારે આ અંતર વધી જાય છે. તટસ્થ કથક હોય ત્યારે આ અંતર ઘટી જાય છે. કયારેક સિનેમાના કેમેરાની જેમ આ અંતર વધતું ઓછું પણ થયા કરે છે. કયારેક કથક વાચકથી નજીક-દૂર થાય છે તો કયારેક પાત્રથી. લેખક આ માટે Scene અને Panorama ના મિશ્રણનો ઉપયોગ કરે છે. દૃશ્ય આપણને નજીકનો પરિપ્રેક્ષ્ય આપે છે, પેનોર્મા વિશાળ પરિપ્રેક્ષ્યને

૨૫

આવરી લે છે. આ બંને પ્રયુક્તિઓ વાર્તાના ફોકસને બદલવામાં મદદરૂપ થાય છે. ચુનીલાલ મડિયાની ' વાની મારી કોયલ ' વાર્તાની મદદથી આ વાત વધુ સ્પષ્ટ રીતે સમજી શકાશે. વાર્તાની શરૂઆત Panoramic View થી કરતા મડિયા વાર્તાની કટોકટીભરી ક્ષણ તરફ જવાની સાથે જ કેમેરાને નજીક લાવે છે. હવે તે સાવ નજીકથી દૃશ્ય દેખાડે છે. કેમેરો ફરતો રહે છે. ઘડીક સંતી અને ગોવા તરફ, ઘડીક ભગત તરફ. પછી ઝડપથી ભગત, રવા પટેલનું ઘર અને ખેતરવાડીની નીરવ શાંતિને ઝડપતાં લેખક વારંવાર કેમેરાનું ફોકસ બદલે છે. ભોળાભાઈ પટેલે 'મડિયાનું મનોરાજ્ય' માં આ વાર્તાની વિગતે ચર્ચા કરેલી છે.

અંતર વધતું-ઓછું કરતો સર્વજ્ઞ કથક ઘણીવાર વાચકને વિશ્વાસમાં લઈને વાત કરે છે ત્યારે ભ્રાન્તિનું વિશ્વ ભાંગી પડે છે. ધ્વિરેફ ' મુકુંદરાય ' માં અજાણતા કરે છે પણ શિરીષ પંચાલ ''વૈદેહી એટલે જ વૈદેહી ' માં જાણી જોઈને આવું કરે છે. કોઈપણ હેતુથી ભ્રાન્તિનું વિશ્વ વેરવિખેર કરી વાચકને વિશ્વાસમાં લેવા માંગતા લેખક સામે ઈ. એમ. ફોર્સ્ટર જડબેસલાક વિરોધ નોંધાવે છે. તે કહે છે, ''Intimacy is gained but at the expense of illusion and nobility. It is like standing a man a drink so that the may not criticize your opinions.'' [13]

ભ્રાન્તિનું વિશ્વ જાળવવું, સત્યાભાસ ઊભો કરવો એ તો કથા-સાહિત્યની પાયાની શરત છે. ત્રીજો પુરુષ કથક ઘણીવાર આ શરત તોડે છે.

૨૬

<u>પ્રથમ પુરુષ કથનકેન્દ્ર :-</u>

ત્રીજાપુરુષ કથનકેન્દ્રથી કહેવાતી વાર્તાઓમાં લેખકની પ્રત્યક્ષ હાજરી પારખી શકાય છે. તેનાં ટીકાટિપ્પણથી વાચક અકળાઈ જાય છે. ક્યારેક લેખક કોઈ એક પાત્ર કે વર્ગ તરફ વધુ પક્ષપાત દાખવે છે ત્યારે વાર્તાની કળાત્મકતાને હાનિ પહોંચે છે. પાત્રો અંગેના મૂલ્યાંકન કરવા બેસતો કથક ભ્રાન્તિનું વિશ્વ વેરવિખેર કરી બેસે છે. પાત્રો અને પ્રસંગોને કઠપૂતળીની જેમ નચાવતા આ કથક પ્રત્યે આ કારણોસર જ શંકાથી જોવાતું થયું. એકબાજુ વિજ્ઞાનની હરણફાળે પૃથ્વીને બ્રહ્માંડના કેન્દ્રમાંથી સ્યુત કરી દઈ ધાર્મિક માન્યતાઓનાં મૂળ હલાવી નાખ્યાં. ડાર્વિનના ઉત્ક્રાન્તિવાદે ઈશ્વરની રહીસહી સત્તાને પણ ખલાસ કરી દીધી. ૧૯ મી સદીના ઉત્તરાર્ધે કિર્કેગાર્દ, નિત્શે વગેરે ફિલસૂફોએ જાહેર કરેલ ઈશ્વરના અવસાનને પગલે પગલે ત્રીજાપુરુષ સર્વજ્ઞકથકની સામે શંકાની નજરે જોવાતું થયું. જો સર્વશક્તિમાન, સર્વવ્યાપક, સર્વજ્ઞ ઈશ્વરના અસ્તિત્વ પ્રત્યે પણ શંકા સેવાતી હોય તો પછી સર્જકની સર્વજ્ઞ સત્તા કઈ રીતે સ્વીકાર્ય બને ? જો ઈશ્વર પણ સર્વજ્ઞ નથી તો સર્જક કઈ રીતે સર્વજ્ઞ હોઈ શકે ? પરિણામે મર્યાદિત પરિપ્રેક્ષ્યવાળા પ્રથમપુરુષના કથનકેન્દ્રની પસંદગી થવા માંડી. સત્યાભાસ ઊભો કરવો એ કથાસાહિત્યની એક પાયાની શરત છે. આખરે તો આ બધી સર્જકે ઊભી કરેલ લીલા હોય છતાં વાર્તા વાંચીએ એટલો સમય તો તે સાચી છે એવી પ્રતીતિ થવી જ જોઈએ. આ પ્રતીતિકરતાને, આ સત્યાભાસને કથનકેન્દ્રની પસંદગી સાથે ગાઢ સંબંધ છે. વાર્તાકાર આપણને જે કંઈ કહે છે તે પોતે ક્યાંથી જાણી લાવ્યો ? આ સામગ્રી અંગે સત્યાભાસ ઊભો કરવાનો સૌથી સરળ રસ્તો છે પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્ર. કારણ તે પ્રત્યક્ષ (direct) પધ્ધતિ છે. તે સીધી છે પણ સરળ નથી. કારણ પ્રથમપુરુષના કથનકેન્દ્રથી વાર્તા કહેવાનું પસંદ કરનાર કથક પર અનેક નિયંત્રણો આવવાનાં. તે

૨૭

એટલું જ કહી શકે જેટલું તેણે જોયું હોય, સાંભળ્યુ હોય, અનુભવ્યુ હોય, અનુમાન કર્યાં હોય એટલે આપોઆપજ આ કથકનું પરિપ્રેક્ષ્ય મર્યાદિત થઈ જવાનું. પ્રથમપુરુષ કથક માટે લેખક પાસે પસંદગીનું વિશ્વ ઘણું સાંકડું હોય છે. પણ આ મર્યાદિત નિરીક્ષણ અને અર્થઘટનને કારણે વાર્તા ચોક્કસ પ્રકારની એકતા, ચુસ્તતા પ્રાપ્ત કરે છે. પરિપ્રેક્ષ્ય સાંકડો થવાને કારણે આપોઆપજ વાર્તા વધારાની વિગતોના જાળા માંથી મુકત થઈ જશે. પરિણામે કૃત્રિમતા અને પ્રસ્તારમાંથી પણ વાર્તા ઉગરી જાય છે. લેખક આપણને ખાતરી કરાવી શકે છે કે આટલી સામગ્રી વાર્તા માટે અનિવાર્ય હતી માટે આવી છે. પ્રતીતિકરતા ઉપરાંત સત્યાભાસના પ્રશ્નો ઉકેલતો સર્જક પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્રની મદદથી વાચકને એક પ્રકારની પ્રમાણભૂતતા, વિશ્વસનીયતાનો અનુભવ કરાવી શકે છે. મુખ્યપાત્રના મુખે કહેવાતી વાર્તા ગજબની સંવાદિતા પ્રાપ્ત કરે છે. વિશ્વસનીયતા, પ્રતીતિકરતા ઉપરાંત પણ આ પ્રયુકિતના કેટલાક ફાયદાઓ છે. જેવા કે,

૧. વાર્તા, તરંગી, માની જ શકાય નહીં તેવી હોય તો પણ જ્યારે પાત્ર પોતે વાર્તા કહી રહયું હોય ત્યારે ભલે તેટલા સમય પૂરતી – તેને માની લેવા વાચક તૈયાર થઈ જાય છે. દા.ત. રોબિન્સનક્રૂઝો, ગુલિવર ટ્રાવેલ્સ, 'વુધરિંગ હાઈટસ'. ઈવાડેવ 'આગુંતુક' માં નાયકને થતો કપોળકલ્પિત અનુભવ તેના જ મુખે કહેવડાવે છે. પણ વાર્તા સત્યાભાસ સુધી પહોંચવાને બદલે સંદિગ્ધતાની સીમામાં જ અટવાઈ રહે છે.

૨. પાત્ર પોતે પોતાના અનુભવો, લાગણીભર્યા પ્રસંગો કહેતું હોય ત્યારે તેના હૃદયમાંથી આવતી આ વાત વધુ તીવ્ર, વધુ પોતીકી લાગે છે. આ નિકટતા ધ્વારા વાર્તા સંવાદિતા પ્રાપ્ત કરે છે.દા.ત. સ્ટીફન

ત્સ્વાઈગની 'અલેટર ફ્રોમ એન અનનોન વૂમન' વાર્તામાં દીકરાની લાશ પાસે બેસી સ્ત્રી પોતાના પ્રેમની કથા કહેવા બેસે છે. અહીં પ્રેમની તીવ્રતા સાથે એની વેદનાને પણ વાચક સઘન રીતે પામી શકે છે. જે ત્રીજાપુરુષના કથનકેન્દ્રથી શક્ય બન્યું ના હોત. વાર્તા કદાચ લાગણીવેડામાં સરી પડી હોત.

૩. બધીજ ઘટનાઓ, પાત્રો કથક સાથે સંકળાય છે, ભાષાનાં સ્તર બદલાતાં નથી પરિણામે આ પ્રકારની વાર્તાઓ વધુ સંવાદી , સુસંગત હોય છે.

૪. આરીત તેના લેખકને અમુક જ વિગતો પસંદ કરવાની છૂટ આપે છે. પરિણામે વાર્તા પ્રસ્તારમાંથી બચી જાય છે.

ફાયદાની સામે આ પ્રયુક્તિના કેટલાંક ગેરફાયદા પણ છે.

૧. કથક માત્ર પોતાના વિચારો વ્યકત કરી શકે છે. અન્ય પાત્રોના વિચારો તે જાણી શકે એમ નથી. પાત્રચિત્તપ્રવેશની તેને છૂટ નથી. પરિણામે માહિતી મેળવવા માટે તેને અનેક પ્રયુક્તિઓનો આશરો લેવો પડે છે. કૃત્રિમ ઘટનાઓ ઊભી કરવી પડે છે. પરિસ્થિતિ, પ્રસંગોના અંકોડા મેળવવા કથકને બધેજ હાજર રાખવો પડે છે. દા.ત. 'વુધરિંગ હાઈટ્સ' માં એમિલી બ્રોન્ટી એવા પાત્રને કથક બતાવે છે જે બાકીનાં બધાંજ પાત્રો સાથે સંકળાયેલ હોય. કથક નેલ્લી ડીન બધે હાજર રહી શકે છે, બધાની વાત જાણી શકે છે, વાત સાંભળવાની સગવડ ન હોય ત્યાં પાત્રો આવીને તેને બધું કહી જાય છે. ખૂટતી વિગતો પત્ર ધ્વારા મેળવી લેવાય છે. આ કથકને કયારેક બીજાની ડાયરી, પત્રો વાંચી લેવા પડે. બંધ બારણા પાછળ રહી અંદરની વાતચીત સાંભળી લેવી પડે. આવી આવી અનેક પ્રયુક્તિઓનો સહારો પ્રથમપુરુષકથકે લેવો પડે છે.

૨. કથક પોતાની જાતનું પૃથક્કરણ કરી શકે છે પણ બીજા તેના વિશે શું કહે છે તે જાણી શકતો નથી. કારણ સંવાદ કે પાત્રચિત્તપ્રવેશ

૨૯

વગર આ જાણવું શક્ય નથી. પણ પાત્રચિત્તપ્રવેશ તો એ કરી શકતો નથી. આ બધી કડાકૂટમાંથી બચવા લેખક ત્રીજા પુરુષનાં કથનકેન્દ્ર દ્વારા વાર્તા કહેવાનું વધુ પસંદ કરે છે. દા.ત. ગુલાબદાસ બ્રોકર ની 'ધૂમ્રસેર' , ઉમાશંકર જોશીની 'મારી ચંપાનોવર' અથવા તો પાત્રને કોઈ પાસે કબૂલાત કરતું બતાવવું પડે. પણ એય ત્રીજાપુરુષમાંજ સરળ પડે. દા.ત. ઈવાડેવની 'તરંગિણીનું સ્વપ્ન'

૩. પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્રથી કહેવાતી વાર્તાના પાત્રનિરૂપણમાં પણ મુશ્કેલી ઊભી થવાની. કારણ કથક પોતે કેવો સારો સરસ, રૂપાળો છે એવું કહી ન શકે. તેણે તો પોતાના કાર્ય, વિચારો અને બીજા સાથેની વાતચીત દ્વારા જ પોતે કેવો છે તે પ્રગટ કરવું પડે. એટલે આ પ્રયુક્તિમાં કથક વિશે આડકતરો અભિપ્રાય બાંધવાની જવાબદારી વાચક પર આવી પડે છે.

૪. જો કથક એકદમ સરસ રીતે, ઉત્તમ શૈલીથી વાર્તા કહેશે તો વાચક તરત પ્રશ્ન ઉઠાવવાનો કે જ્યારે એંસી ટકા લોકોને પોતાની વાત પણ સરખી રીતે કહેતા નથી આવડતી ત્યારે એકડૉક્ટર, ઈજનેર , સીધોસાદો કિશોર, ગામડાની સ્ત્રી કે યુવાનને પોતાની વાત આટલી સરસ રીતે કહેતા કઈ રીતે આવડી શકે ? કથકની બદલે ત્યાં લેખકનો સીધો પ્રવેશ થતો દેખાશે. પરિણામે પ્રતીતિભંગનો પ્રશ્ન ઊભો થવાનો.'સ્ત્રીહૃદય' નો વાણિયો જ્યારે બાઈના 'બંધૂક' ઉચ્ચારણ પ્રત્યે મનમાં બબડે છે. '' બંદૂક' નહીં પણ બંધૂક' અને પાછી કચ્છી ભાષાની અસરવાળું ભારોચ્ચારણ...'' ત્યારે આ ટીકા ધૂમકેતુ કરતા હોય એવું સ્પષ્ટપણે પામી શકાય છે.

આમતો કોઈપણ પાત્રને કોઈપણ ભાષા-શૈલી અજમાવતો જોવાની વાચકને આદત છે. એક રૂઢિ તરીકે તેણે આ સ્વીકારી લીધું છે. એટલે

જ તો ખલાસી રોબિન્સન ક્રૂઝોની ભાષા સામે કે કામવાળી નેલ્લીડીનની ભાષા સામે તે વાંધો નથી ઉઠાવતો. જો આ રૂઢિને સ્વીકારે તો પ્રતીતિ-કરતાનો પ્રશ્ન જરૂર ઊભો થાય. અંશમાત્ર પ્રતીતિભંગ જેમને કલાતત્વ પર પ્રહારસમો લાગતો હોય તેવો સર્જક પાત્રાનુસાર ભાષાસ્તર યોજવાની મથામણ કરે છે. આવા લેખકો પછી સુરેશ જોષીની જેમ કલ્પન-પ્રતીક પ્રાચુર્યવાળું, કવેતાઈ ગદ્ય આલેખવા પોતાના નાયકને અતિસંવેદનશીલ સર્જક બનાવે છે. જેથી એ પાત્રની ભાષા-કથનશૈલી સામે પ્રશ્નજ ઊભા ન થાય. પણ આપણે જોઈ શકીએ છીએકે એક પ્રશ્નમાંથી છૂટતા સુરેશજોષીની વાર્તાઓ બીજા અનેક પ્રશ્નો ઊભા કરે છે.

પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્ર પસંદ કરતા લેખકે વાર્તાના આરંભે જ એ નક્કી કરી લેવું પડે કે તેનો 'હું' મુખ્ય પાત્ર હશે, ગૌણ પાત્ર હશે કે સાક્ષી હશે ? જો સાક્ષી હોયતો પછી ક્રિયામાં ભાગ લેતો સાક્ષી કે માત્ર તાટસ્થ્યપૂર્વક નિરીક્ષણ કરતો સાક્ષી ? કે પછી કોઈએ સંભળાવેલ વાત આ કથક આપણને કહી રહયો છે ? આ લેખકે પ્રથમપુરુષનું કથનકેન્દ્ર પસંદ કરતાં પહેલાં પોતાની જાતને નીચેના પ્રશ્નો પૂછી લેવા પડે.

૧. વાર્તામાં અનિવાર્ય એવા પ્રસંગ, નિરીક્ષણ મેળવવા માટે તેણે પસંદ કરેલ કથક પાસે પૂરતી તકો છે ?

૨. આ કથક સીધી કે આડકતરી રીતે ક્રિયાનું અર્થઘટન આપી શકે એમ છે ?

૩. તે પાત્રોચિત ભાષાસ્તર પ્રગટાવી શકે એમ છે ?

૪. પોતાને જે અસર ઊભી કરવી છે તે આ પ્રયુક્તિથી સાકાર થઈ શકશે ખરી ?

પ્રથમ પુરુષ કથનકેન્દ્રના પેટાપ્રકારો આપણે નીચે પ્રમાણે પાડી શકીએ.

૧. <u>મુખ્યપાત્રના મુખે કહેવાતી વાર્તા</u> :- Protagonist's Point of view.

આ કથક માત્ર એટલુંજ કહી શકે જેટલું તેણે જોયું હોય, સાંભળ્યુ હોય, અનુભવ્યું હોય કે અનુમાન કર્યું હોય.તે પોતાના આંતરસંવિદમાં ચાલતી મથામણ આલેખી શકે છે પણ બીજાં પાત્રોના ચિત્તમાં પ્રવેશ કરી શકતો નથી. તેમનાં વિચારો, લાગણીઓ જાણી શકતો નથી. બીજા પાત્રો વિશે બધુંજ કહી શકતો આ કથક પોતા વિશે કંઈજ નથી કહી શકતો. આ કથક પોતાના વિચારો, સંવેદનાને પડકારી ન શકાય એવી સત્તાથી વર્ણવે છે પરિણામે વાર્તાને અસાધારણ વિશ્વસનીયતા પ્રાપ્ત થાય છે. આ નાયક પોતે ખરાબ હોય તો પોતાની વાર્તા કહેશે? માનવસહજ વૃત્તિથી દેખીતી રીતેજ તે જાતનેગાળ ન જ આપી શકે. એટલે આવી વાર્તા કાંતો 'ગર્લ્સ ઈન ઘેઅર સમર ડ્રેસિસ' ની જેમ નાટયાત્મક રીતિથી આલેખવી પડે કે પછી લાર્ડનરની 'હેરકટ'ની જેમ કોઈ બીજા જ ભળતા કથક પાસે કહેવડાવવી પડે. મેઘાણીની 'હું' વાર્તાનો નાયક આમાં અપવાદરૂપ ઠરે તે પોતેજ પોતાની લંપટતા લુચ્ચાઈની વાત કરે છે. ધારોકે કથક ઋજુ, સૌમ્ય, ઉત્તમકક્ષાની વ્યકિત હશે તો પણ પોતા વિશે એવું નહીં કહી શકે. કારણ એ આત્મશ્લાઘામાં ખપશે. વાર્તાનો કથક જ્યારે મુખ્ય પાત્ર હોય ત્યારે ભાષાનો પ્રશ્ન ખાસ અવરોધ ઊભો કરશે. આ પાત્ર બાળક હશેતો લેખકે તેની ભાષામાં એકપ્રકારની અરાજકતા ઊભી કરવી પડશે. દા.ત. ઈવાડેવની 'ચોંટી' ફ્રેન્ક ઓ'કોનરની 'માય ઈડિપસ કોમ્પલેકસ' પાત્ર પાગલ હોય, અંધ હોય, અભણ-વિદગ્ધ,.... દરેક પાત્રની ભાષા લેખકે ઊભી કરવી પડે. આવું કરવામાં નિષ્ફળ રહેતો વાર્તાકાર કઈ રીતે સમગ્ર વાર્તાને અસંગત બનાવી બેસે છે તે બક્ષીની 'તમે આવશો?' ની ચર્ચા નિમિતે ચોથા પ્રકરણમાં જોશું. પાત્ર પાસે પૃથક્કરણ, મૂલ્યાંકન કરાવવા માગતો સર્જક, પાત્રનામોટા થયા પછી તેની પાસે કથા કહેવડાવે છે જેથી

બાળકની ભાષાના પ્રશ્નનો સામનો પણ ન કરવો પડે. દા.ત. ઉમાશંકર જોશીની 'ઝાકળીયું', રોબર્ટ પેન વોરેનની 'બ્લેક બેરી વિન્ટર'.

૨. પ્રથમપુરુષ સાક્ષીભાવે કથન :-

આ પ્રકારના કથનકેન્દ્રને બે પેટાપ્રકારમાં વહેંચી શકાય.

I. વાર્તાકથક સાક્ષી હોવા ઉપરાંત ગૌણપાત્ર તરીકે વાર્તામાં ભાગ પણ લે તેને First person participant's point of view કહે છે. આ પ્રકારનું શ્રેષ્ઠ ઉદાહરણ છે એમિલી બ્રોન્ટીની નવલકથા 'વુધરિંગ હાઈટસ' મિ. લોકવૂડ આપણને વાર્તા સંભળાવે છે પણ તે પોતે વાર્તામાં સામેલ પણ છે. જે વાર્તા કહી રહયા છે તેનાં પાત્રોના સંપર્ક માં પણ તે આવે છે. લોકવૂડને કથા નેલ્લી ડીન સંભળાવે છે. જે આ કથાનું ગૌણપાત્ર છે. તેણે આમતો વાર્તામાં કંઈ જ નથી કરવાનું પણ લેખિકાએ પોતાની સગવડ માટે કથક તરીકે આ પાત્રને પસંદ કર્યુ છે. આ કથક બધે હાજર રહી શકે છે, કેથી અને હીથકલીફ તેમની એકદમ અંગતવાતો, લાગણી પણ તેને કહે છે. તેમનાં કેટલાંક ભાવવાહી પ્રેમ-દૃશ્યોની પણ તે સાક્ષી છે. નેલ્લી હીથકલીફ ના દાંતકચકચાવતા પ્રત્યાઘાત અને કેથીના હલાવી નાખતા આક્રંદને મૂર્ત કરી શકી છે. ધારોકે કેથેરીન કે હીથકલીફ કોઈપણ આ વાર્તા કહેતા હોત તો જે વસ્તુલક્ષિતા નેલ્લીના કારણે પ્રગટી છે તે શકય ન બનત. બ્રોન્ટીની ચતુરાઈભરી યુકિત છે બેવડુ કથનકેન્દ્ર. નેલ્લીડીન સીધી વાચકને વાર્તા નથી કહેતી. તે મિ.લોકવૂડને કહે છે. મિ.લોકવૂડ દ્વારા વાચક પાસે કથા આવે છે. લોકવૂડના વાર્તાપ્રવેશ સાથે વાચક પણ કથામાં પ્રવેશ મેળવે છે.

આ પ્રકારના સાક્ષીકથકના દેખીતા ફાયદાઓ છે. આ ગૌણ પાત્ર મુખ્યપાત્રનું સંપૂર્ણ વર્ણન આપી શકે છે. તેમના વિશે બધુંજ કહી શકે છે. મુખ્યપાત્રના કાર્યોનો અહેવાલ આપી શકે છે, મૂલ્યાંકન કરી શકે છે.

33

પાત્ર પોતે મહત્વના કામ કરતું હોય, બહુ સરસ હોય ત્યારેતો આવા કથકની ખાસ જરુર પડવાની. કારણ જો એ પાત્ર, પોતેજ પોતા વિશે કહેશે તો આત્મશ્લાઘામાં ખપશે. દા.ત. 'શેરલોક હોમ્સ'ની વાર્તાઓમાં મિ.વોટસન ન હોયતો હોમ્સ વિશે આપણને કોણ કહે?

II. આ પ્રકારમાં વાર્તાકથક તટસ્થભાવે સાક્ષીજ બની રહે છે. તે વાર્તામાં ભાગ નથી લેતો. વાર્તા કહે પણ અહેવાલની રીતે.વાર્તામાં પોતાની હાજરી માટેનું પ્રતીતિકર કારણ જણાવી દે. બસ એથી વિશેષ કશું નહીં. વાર્તાની ઘટનામાં તે ભાગ નહીં લે. વાર્તામાં પાત્રો સાથે તેનોકોઈ સંબંધ નથી હોતો. તે માત્ર સાક્ષીભાવે જુએ છે, સાંભળે છે અને અહેવાલ આપતો હોય તેમ કહી જાય છે. આથી જ આ પ્રકારને First person observer's point of view કહે છે. દા.ત. ધૂમકેતુની વાર્તા 'સ્ત્રી હૃદય'નો કથક આ પ્રકારમાં આવે. વાણિયો વાર્તાનું પાત્ર નથી, પાત્રો સાથે તેને કોઈ સંબંધ નથી. લેખકે તેને વાર્તા સાંભળી, વાચક સુધી પહોંચાડનાર માધ્યમ તરીકે પસંદ કર્યો છે. આવું બીજું ઉદાહરણ સ્ટીફન ત્સ્વાઈગની વાર્તા 'મૂન બીમ એલે' છે.

3. Multiple First Person Method :-

પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્રથી કહેવાતી વાર્તા-નવલકથામાં જ્યારે કથક ફરતા રહે ત્યારે તેને Multiple First Person method કહે છે. દા.ત. વિલિયમ ફોકનર 'ધ સાઉન્ડ એન્ડ ધ ફ્યુરી' માં સમયનું સંકુલ ચિત્ર ઉપસાવવા ત્રણ પાત્રો દ્વારા વાર્તા કહેવડાવે છે. આપણે જોઈ ગયા કે જાપાની વાર્તા 'રાશમોન' એકી સાથે સાત કથક દ્વારા કહેવાય છે. એનોસર્જક આ પ્રયુક્તિ દ્વારા સંદિગ્ધતા ઊભી કરી રહસ્યને ઘૂંટવા માગે છે. વિ.સ. ખાંડેકર 'યયાતિ' માં તથા ટાગોર 'ઘરે-બાહિરે' માં ત્રણ પાત્રોના

મુખે વારાફરતી વાર્તા કહેવડાવે છે. દ્વિરેફ 'જક્ષણી'માં બે કથક પાસે વાર્તા કહેવડાવે છે. આ પ્રયુક્તિ પાછળ દરેક લેખકના પોતાના અલગ પ્રયોજન હોવાના. કયારેક તેને સંકુલતા પ્રગટાવવી છે તો કયારેક સંદિગ્ધતા. કયારેક દરેક પાત્રના આંતરસંક્ષિદને પ્રગટ કરવા આ સિવાય બીજો કોઈ રસ્તો તે શોધી નથી શકતો. ઘણાં વિવેચકો આ પ્રકારને shifting point of view કહે છે. હકીકતે જયાં પ્રથમમાંથી ત્રીજામાં કે ત્રીજામાંથી પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્ર તરફ સર્જક ગતિ કરતો હોય તેને shifting કહેવાય. જયાં આ રીતે કથનકેન્દ્ર સ્થાનાંતર પામતું હોય તેને 'મિશ્ર કથનકેન્દ્ર' કહેવાય. 'ધ સાઉન્ડ એન્ડ ધ ફયુરી' માં આપણે મિશ્રકથસકેન્દ્ર છે એવું કહી શકીએ.

૩. <u>બીજા પુરુષનું કથનકેન્દ્ર</u> :-

કયારેય નહીં ચર્ચાના આ પ્રકારની અહીં માત્ર નોંધ લેવાનોજ પ્રયાસ છે. કારણ કોઈ વિવેચકે આ પ્રકારની વાત કરી નથી. વેયન બૂથ માત્ર ઉલ્લેખ કરી છોડીદે છે. આપણે ત્યાં પ્રવીણ દરજી એમના પુસ્તક 'નવલકથા'માં ઉલ્લેખકરે છે પણ દૃષ્ટાંત આપી એને લગતી કોઈ ચર્ચા નથી કરતા કે નથી આ નિમિતે કોઈ પ્રશ્નો ઉઠાવતા.

લેખક પાત્રને 'you' થી સંબોધતો હોય તેવી કથનરીતિને અમુક લોકો બીજા પુરુષનું કથનકેન્દ્ર કહે છે. જેની ચર્ચા એકાદ વિવેચકને બાદ કરતા કોઈએ કરી નથી. 'લા મોડિફિકેશન' (અ ચેઈન્જ ઓવ હાર્ટ) ને નિમિતે થોડી ચર્ચા થઈ છે.[૧૪]

'' 'લા મોડિફિકેશન' માં બ્યુટર બીજા પુરુષના કથનકેન્દ્રનો પ્રયોગ કરે છે.'you put your left foot' વાકયથી જ વાર્તા શરુ થાય છે. અને પછી આખી નવલકથામાં Leon Delmant

પોતાની જાત માટે 'તમે' 'તું' થીજ વિચારે છે. આ રીતનો દેખીતો ફાયદો છે એસ્થેટિક ડિસ્ટન્સ ઓછું થઈ જવું. આપણે ત્યાં મધુરાયની 'ધારોકે' વાર્તાને યાદ કરી શકાય. પણ આ વાર્તામાં સંબોધન વાચકને છે. પાત્ર પોતાની જાતને નથી સંબોધતું. એવી કોઈજ ઉદાહરણ સ્મૃતિમાં નથી આવતા જેને લઈને આપણે ત્યાં બીજા પુરુષ કથનકેન્દ્રની વાત કરી શકાય. પણ આપણે આપણા પદ્યસાહિત્ય તરફ નજર નાખીશુંતો જવાબ મળવાનો સંભવ ખરો. દા.ત.

'મનજી મુસાફર રે ચાલો નિજ દેશ ભણી..'

'પ્રાણિયા ભજી લેને કિરનાર કે સપના જેવો છે સંસાર..''

અહીં પોતાની જાતનેજ સંબોધન થયેલ છે. પાત્ર અને વાચક 'તું'માં એકરૂપ થઈ જાય છે પરિણામે બંને વચ્ચેનું અંતર ઘટી જાય છે.

હેન્રી જેમ્સ, પર્સી લબકે પ્રસ્થાપિત કરેલી કથનરીતિ-રચનારીતિની વાતથી ટેવાયેલ વાચક-વિવેચક બીજા પુરુષ કથનકેન્દ્રની વાત સ્વીકારવા તો શું સાંભળવા પણ તૈયાર નહીં થાય એમ કહેતા W.M.Frohock કહે છે કે આમેય ભ્યુટરનો કથક વધુ પડતો સભાન છે એટલે બધુ યાંત્રિક અને ગોઠવાયેલ હોય એવુંજ લાગે છે.

૩.૬.

આપણે કથનકેન્દ્રના પરંપરાગત રીતે પડતા મુખ્ય બે પ્રકાર અને તેના પેટાપ્રકારો વિગતે જોયા, ઘણા આધુનિક-અનુઆધુનિક વિવેચકોને આ પ્રકારો અધૂરા લાગ્યા છે. આથી તેઓએ પોતાની રીતે કથનકેન્દ્રના પ્રકારો પાડયા છે. ધારોકે આપણે આ બધા વિવેચકોની દૃષ્ટિએ કથન-કેન્દ્રના પ્રકારો તપાસવા બેસીએ તો એકાદ પુસ્તક તૈયાર કરી શકાય એટલું ઝીણું પૃથક્કરણ તેઓએ કર્યું છે. અહીં મુખ્ય મુખ્ય વિવેચક અને તેમના જરૂરી હોય તેટલા પ્રકારો લઈને ચર્ચા કરી છે.

૩૬

કથનકેન્દ્ર સંજ્ઞાનો સૌથી વધુ વિરોધ વેયન બૂથ કરે છે. ૧૯૬૨ માં બહાર પડેલ 'રહેટોરિક ઓફ ફિકશન' માં બૂથ આ અંગે પોતાના વિચારો રજૂ કરે છે. તે કહે છે કે અત્યાર સુધી આપણને 'કથનકેન્દ્ર' ની વિભાવનાથી ચાલતું હતું પણ કથાસાહિત્યમાં લેખકના અવાજ પ્રત્યે બદલાયેલા વલણે અનેક પ્રશ્નો ઊભા કર્યા છે. ધારોકે પર્સી લબકની વાત સ્વીકારી લઈએ કે કથન કરતાં દૃશ્યનું મહત્વ વધુ છે. તો પ્રશ્ન એ ઊભો થાયકે જેમ્સ જોયસ 'બતાવે' તે કરતાં ફિલ્ડીંગ 'કહે' તે કેમ વાસ્તવિક લાગે છે ? લેખકનો પ્રવેશ કયારે અનઅધિકૃત કહેવાય ? એક પાત્રથી બીજા પાત્ર તરફ ગતિ કરતો લેખક કે માદામ બોવારી વિશે વિધાન કરતો ફલોબેર ઓળખાઈ જાય છે. તો પછી તેમના પ્રવેશને અનઅધિકૃત કહીશું? બૂથના આ બધાજ પ્રશ્નો કથાસાહિત્યની આ બહુચર્ચિત પ્રયુકિત ઉપરાંત સમગ્ર રચનારીતિની મૂળભૂત વિચારણા તરફ દોરી જાય છે. અને બૂથ દૃઢપણે માને છે કે આ બધી ચર્ચાને 'કથનકેન્દ્ર' સંજ્ઞા નીચે સંકુચિત કરી દેવાથી કામ ચાલશે નહીં. બૂથ એક બાબતે અતિ સ્પષ્ટ છે. લેખક તેની કૃતિમાં હાજર હોય જ. તે ફલોબેર જેવો તટસ્થ લેખક હોય તો પણ કોઈક સ્વરૂપે તો તેની કૃતિમાં હાજર હોવાનો જ. કારણ લેખક પ્રચ્છની રહી શકે પણ અદૃશ્ય રહેવું તેને ન પોસાય.

લેખક માટે 'તટસ્થ' રહેવું શકય છે? આ એક આદર્શ પરિસ્થિતિ છે એવું કહેતા બૂથ કહે છે કે લેખક જયારે લખે છે ત્યારે તે આદર્શ, તટસ્થ કે સામાન્ય એવા માણસનું સર્જન નથી કરતો પણ તે પોતાનું જ એક પ્રચ્છન્ન સ્વરૂપ આકારી રહયો હોય છે. અને આ પ્રચ્છન્ન સ્વરૂપ બીજા કોઈ લેખકના પ્રચ્છન્નરૂપથી અલગ હોવાનું જ. ઘણા નવલકથાકારો લખતી વખતે પોતાની જાતને શોધેછે. અથવા સર્જે છે. બૂથની આ દલીલતો સ્વીકારી શકાય. આપણી પાસે ક.મા.મુનશીનું ઉદાહરણ છે, ભગવતીકુમાર શર્માની કેફિયત છે. પણ બૂથની હવે પછીની દલીલ સાથે સંમત થવું અઘરું છે. બૂથ આ પ્રચ્છન્ન લેખકને અધિકૃત લહિયો (official scribe) કહેવું કે

પછી કેથલીન ટિલોટસન દ્વારા પ્રયોજાયેલ 'સેકન્ડસેલ્ફ' કહી શકાય તે અંગે દ્વિધામાં છે. તે માને છે કે વાચક પોતાની જાતે જ આ અધિકૃત લહિયાનું ચિત્ર ઊભું કરી લેશે. તેનું આ અધિકૃત લહિયા તરીકેનું સ્વરૂપ દરેક કૃતિમાં અલગ હોવાનું બૂથની આ દલીલ સાથે આપણે સંમત થઈ શકીએ એમ નથી. ક.મા.મુનશી, ર.વ. દેસાઈ, સુરેશ જોષી વગેરે માટે આ દલીલ ખોટી ઠરે છે. આ ત્રણેયની કૃતિમાં પડઘાતી તેમની 'સેકન્ડ સેલ્ફ' કૃતિ બદલાવા છતાં એકની એક જ રહે છે. પ્રચ્છન્ન લેખક માટે 'સેકન્ડ સેલ્ફ', શૈલી, ટોન, સિંગલ વોઈસ, ટેક્નિક... જેવી પરિભાષાઓની જાળ ઊભી કરી શકાય અને એવું થયું પણ છે. પરંતુ બૂથની દૃષ્ટિએ આ બધીજ સંજ્ઞાઓ અધૂરી છે. એટલે તે પોતાનું કામ 'Implied author' સંજ્ઞાથી જ ચલાવે છે.

બૂથની દૃષ્ટિએ લેખકની તટસ્થતાનો એક અર્થ અનધિકૃત પ્રવેશ ન કરવો છે તો બીજો અર્થ પાત્રો પ્રત્યે પક્ષાપાત રહિત વલણ છે. જોકે બૂથ કબૂલે છે કે આવી નિરપેક્ષતા માત્ર આદર્શ જ બની રહે. પાત્રો રૂપે, ગુણે, બુધ્ધિ અને નૈતિકતામાં ચાહે ગમે તેટલા સરખા હોય તોય લેખક એકાદ પાત્ર પ્રત્યે પક્ષાપાત કે ધિક્કાર વ્યકત કરી જ બેસે છે. કારણ આખરેતો લેખક પણ માણસ જ છે. આમેય કળા તો જીવનનું અનુકરણ છે. વાસ્તવિક જિંદગીમાં આપણે કયાં નિરપેક્ષ વલણ દાખવી શકીએ છીએ ? તો સાહિત્યમાં નિરપેક્ષ વલણ કઈ રીતે શકય બનવાનું? જેને બધાએ સૌથી તટસ્થ ગણ્યો છે તે ફ્લોબેરે પણ એમાને અન્યાય કર્યો જ છે. જેન ઓસ્ટીન તો એમા માટે કહે છે, "A heroine whom no one but myself will much like." [15]

હા, હવે આ લેખક ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠી કે ધૂમકેતુની જેમ સ્પષ્ટપણે પક્ષ લેવા કે ધિક્કાર વ્યકત કરવા નહીં બેસે. કુમુદ પ્રત્યેનો

ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠી કે ધૂમકેતુની જેમ સ્પષ્ટપણે પક્ષ લેવા કે ધિક્કાર વ્યકત કરવા નહીં બેસે. કુમુદ પ્રત્યેનો ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠી કે ભૈયાદાદા પ્રત્યેનો ધૂમકેતુનો પક્ષપાત અતિ બોલકો બની ગયો છે. સંપૂર્ણ નિરપેક્ષ વલણ ભલે અશકય હોય પણ લેખકે આવા દેખીતા પક્ષપાતી બનવાનું તો દોડવું જ પડે.

લેખકની તટસ્થતાનો અંતિમ અર્થ છે ભાવશૂન્યતા (Impassibility) બૂથ ભાવશૂન્યતાને નિરપેક્ષતાથી જુદી તારવે છે.

સંજ્ઞાની બદલાતી જતી વિભાવના તપાસની વખતે આપણે નોંધી ગયા કે બૂથની દૃષ્ટિએ 'કથનકેન્દ્ર' એક રચનારી તિગત પ્રયુકિત માત્ર છે. આ સંજ્ઞાના મહત્વ અને પર્યાપ્તતા સામે બૂથને વિરોધ છે. તેની દૃષ્ટિએ કથાકાર પાસે ખરેખર જેટલા અવાજ છે તેને વ્યકત કરવા માટે આ સંજ્ઞા પર્યાપ્ત નથી. નવી સંજ્ઞાઓ ઉમેરવાથી વિવેચન સમૃધ્ધ બનશે એ બાબતે પણતે આશાવાદી નથી. છતાં કથાસાહિત્યમાં સંભળાતા અવાજને તે પોતાની રીતે વર્ગીકૃત કરે છે. 'કથનકેન્દ્ર' સંજ્ઞા માત્ર 'પુરુષ' કે 'માહિતી-જ્ઞાન' પૂરતીજ મર્યાદિત થઈ જાય છે એવી ફરિયાદ સાથે બૂથ પોતાનું વર્ગીકરણ રજૂ કરે છે. :

૧. પુરુષ – પ્રથમ કે ત્રીજો
૨. નાટયાત્મક અને અનાટયાત્મક કથક
૩. નિરીક્ષક કથક
૪. દૃશ્ય અને સારલેખન
૫. ટીકા ટિપ્પણ
૬. સભાન કથક
૭. અંતરની જુદી જુદી માત્રા
૮. વિશેષાધિકાર

નાટયાત્મક કથક મોટાભાગે પ્રચ્છન્ન લેખક હોવાનો દા.ત. હેમિંગ્વેની 'ધ કિલર્સ' નો કથક.પણ બધી વાર્તા કંઈ નાટયાત્મક નથી

હોતી. મોટાભાગની વાર્તાઓ કથકના માનસમાંથી આવે છે. આ કથક 'હું' હોય કે 'તે' હોય. તે મંચનિર્દેશક હોય, કઠપૂતળીની દોરી ખેંચનાર હોય કે ઈશ્વરની જેમ શાંતિથી, તટસ્થતાથી દોરીસંચાર કરતો હોય. આ પ્રચ્છન્ન લેખક વાસ્તવિક લેખકથી જુદો પડવાનો. કૃતિના સર્જન સાથે તે પોતાની 'સેકન્ડ સેલ્ફ' નું સર્જન પણ કરી લે છે.

બૂથની ચર્ચા પણ પ્રશ્નોને જન્મ આપે છે. ધારો કે વાર્તા કોઈના પણ હસ્તક્ષેપ વગર સીધીજ (વ્યક્ત) થઈ રહી છે. આવી વાર્તાનો કોઈ કથક જ નથી એવું માની લેવા જેટલો ભાવક ભોળો નથી. ધ્યાનથી જોનારને કોઈક પ્રકારની મધ્યસ્થી દેખાશે જ. 'ઈશ્વરલીલાનું સદર્થે નિદર્શન કરવા આ નવલકથા લખી છે' એવું સ્પષ્ટ જાહેર કરતા 'સરસ્વતીચંદ્ર' ના લેખક અને કથક વચ્ચે કોઈ ભેદ ખરો ? સંસ્કૃત નાટકના પ્રારંભે પેક્ષકોને સંબોધતા સૂત્રધાર જેવો આ કથક કોણ છે ? તેને લેખકથી અલગ કઈ રીતે તારવી શકાય ? 'કિમ્બલ રેવન્સવૂડ' ના કથકને અલગ તારવી શકાય છે પણ 'વૈદેહી એટલે જ વૈદેહી' નો કથક લેખક સાથે એકરૂપ બની ગયો છે.

'નહીં નાથ ! નહીં નાથ ! ....' એવી માદ્રીની ઉક્તિ પછી 'હજારો વર્ષોએ વાતને વહી ગયા....' કહી જે કથક હાજર થાય છે તે કોણ ? કાન્ત કે પછી તેની સેકન્ડ સેલ્ફ ?

ગુજરાતી વિવેચકોએ આરંભે અને અંતે આવતી પંક્તિઓ સંદર્ભે ઠીક ઠીક ઊહાપોહ કર્યો છે. આ પંક્તિઓથી સંરચના શિથિલ નથી બનતી પણ વર્તુળ પૂર્ણ થવાથી કાવ્યની સંરચના અનવદ્ય બને છે. આ પંક્તિઓ કવિ કાન્ત નહીં પણ કવિથી સ્પષ્ટતઃ અલગ એવો કથક કહે છે.

અહીં કબૂલ કરી લેવું પડે કે આ પ્રશ્ન જરા સંદિગ્ધ જ રહેવાનોછે. ક્યાંક લેખક-કથક એક છે એવું પુરવાર કરી શકાય. દા.ત. 'સરસ્વતીચંદ્ર' 'ભૈયાદાદા'. ક્યાંક લેખકે સર્જેલી પોતાની 'સેકન્ડ સેલ્ફ' ચાડી ખાઈ જશે. દા.ત. ક.મા. મુનશી, ર.વ. દેસાઈ, સુરેશ જોષી, મધુરાય અને શિરીષ પંચાલ આ પ્રશ્નને સંદિગ્ધ બનાવી ગૂંચવી નાખે છે.

૪૦

બૂથ 'અંતર'ની વાત જુદી રીતે મૂકી આપે છે. બૂથની 'અંતર' અંગેની ચર્ચાને વધતાઓછા અંશે સ્વીકારીને અનુઆધુનિકો પોતાની ચર્ચા વિકસાવે છે. ક્રિયામાં સામેલ હોય કે ન હોય એવો પ્રથમપુરુષ કે ત્રીજોપુરુષ કથક તેના લેખક-વાચક-પાત્રથી અંતરના પ્રકાર અને પ્રમાણ મુજબ એકબીજાથી અલગ પડે છે. આધુનિકો જેની ચર્ચા ' aesthetic distance ' સંજ્ઞા હેઠળ કરે છે તેની બૂથે પ્રકારો પાડીને નીચે પ્રમાણે ચર્ચા કરી છે.

૧. કથક અને પ્રચ્છન્ન લેખક વચ્ચે વધતું ઓછું અંતર તો હોવાનું જ. આ અંતર નૈતિક હોઈ શકે. દા.ત. વિલિયમ ફોકનર અને જેસન. લાર્ડનર અને વાળંદ.

આ અંતર બૈાધ્ધિક પણ હોઈ શકે. દા.ત. વિલિયમ ફોકનર અને બેન્જી. જુઆં રલ્ફો અને મકારીઓ. ઈવાડેવ અને 'ચોંટી' નો નાયક.

વળી લેખક અને કથક એકબીજાથી જાણકારી બાબતે તો જુદાં પડવાના જ. લેખક કથકથી વધુ માહિતી-જાણકારી ધરાવતો હોય એ નિર્વિવાદ છે.

૨. પોતે જેની વાર્તા કહી રહયો છે તે પાત્રથી, કથક વત્તાઓછા અંશે જુદો હોઈ શકે. દા.ત. 'ગ્રેટ એક્સપેક્ટેશન' નો પિપ, બાળક પિપની વાત કહે છે. 'ઝાકળિયું' નો કથક કોઈબીજા જ પાત્રની વાત કરે છે. 'સ્ત્રીહૃદય' તો વાણિયો જેને ઓળખતો પણ નથી એવી સ્ત્રીની વાત કહી રહયો છે.

3. કથક વત્તાઓછાં અંશે વાચકથી અલગ હોઈ શકે. દા.ત. કાફકાની 'મેટામોર્ફોસિસ' નો કથક વાચકથી શારીરિક અને લાગણીય સ્તરે અલગ પડશે.

૪૧

૪. પ્રચ્છન્ન લેખક વાચકથી વત્તાઓછા અંશે જુદો હોઈ શકે. જોકે વાર્તાના આરંભે પ્રચ્છન્ન લેખક અને વાચક વચ્ચે આવું જુદાપણું અંતર સંભવે છે પણ વાર્તાના અંતે પ્રચ્છન્ન લેખક અને વાચકની માન્યતાઓ વચ્ચેનું અંતર શૂન્ય થઈ જાય છે. દા.ત. જેન ઓસ્ટીન વાર્તાના અંતે આપણને એવું નથી કહેતા કે 'અભિમાન કે પૂર્વગ્રહ રાખવા સારા નહીં.

૫. વાચકને પોતાની સાથે રાખતો પ્રચ્છન્ન લેખક તેના પાત્રોથી વત્તાઓછાં અંશે દૂર રહેવાનો.

આ ચર્ચાનો કોઈ અંત નથી. આ બધાને પાછા સહાનુભૂતિ,એકાકારતા ' involvement, detach ' જેવી સંજ્ઞાઓ વડે ઓળખાવવાના પ્રયાસો થયા છે.

સાહિત્યની અસર સાથે સાંકળીને જો કથનકેન્દ્રની ચર્ચા કરવા માગતા હોઈએ તો પછી વાર્તા પ્રથમપુરુષ કે ત્રીજાપુરુષમાં કહેવાય છે તેવું કહેવા શોધવા કરતાં કથકની બૌદ્ધિક - નૈતિક ગુણવત્તા આપણા માટે વધુ અગત્યની બનવી જોઈએ. પણ કથકના આવા અંતરને વર્ણવવા આપણી સંજ્ઞાઓ બૂથને નિરાશા પ્રેરે એટલે હદે અધૂરી લાગે છે. એટલે તે પોતાની રીતે વ્યાખ્યાયિત કરતા કહે છે વિશ્વસનીય કથક એટલે જે કૃતિના ધોરણ પ્રમાણે બોલે અને વર્તે. તે જ્યારે આ પ્રમાણે ન કરે ત્યારે તેને અવિશ્વસનીય કથક કહેવો પડે. અને જો કથક અવિશ્વસનીય હોય તો વાર્તા સંવાદિતાના સત્યને પામી ન શકે.

બૂથનું કહેવું છે કે નેરેશન એક કળા છે, વિજ્ઞાન નથી. પણ એનો અર્થ એવો નથી કે તેના વિશે સિધ્ધાંતો ઊભા કરવાના પ્રયત્નોમાં નિષ્ફળતા

જ મળે. દરેક કળામાં સુવ્યવસ્થિત ઘટકો પડેલાં જ છે. વળી કથાસાહિત્યનું વિવેચન તો કયારેય રચનારી વિગત સફળતા-નિષ્ફળતાની ચર્ચા કરવાની જવાબદારી ટાળી ન શકે. પ્રશ્ન એ છે કે આવી ચર્ચા કરવી કઈ રીતે ? આ માટેના સિધ્ધાંતો કઈ રીતે ઊભા કરવા ? કથાસાહિત્ય, નવલકથા, વાર્તા ઘટના કે કથનકેન્દ્ર જેવી સંજ્ઞાઓથી કામ ચાલવાનું નથી. બૂથ કહે છે ધારો કે કોઈ નવલકથાકાર એવું કહે કે કથનકેન્દ્રની સંજ્ઞા કે વિવેચન ધ્વારા તેને કોઈ જ મદદ મળી નથી તો નવાઈ ન પામવી. કથનકેન્દ્ર સાથે કામ પાડતો લેખક હંમેશા કૃતિ સાથે કામ પાડતો હોય છે. કયું પાત્ર તેની વાર્તા કહેશે ? વિવેચકોએ આપેલ વર્ગીકરણ પ્રમાણે પ્રથમપુરુષ, સર્વજ્ઞ, મર્યાદિત, તટસ્થ, ધૂમકકડ, નાટયાત્મક, સભાન વગેરે વગેરેમાંથી તે પ્રતીતિકરતા ઊભી કરી શકે તેવો પોતાનો કથક પસંદ કરી લે તો પણ સાચી મુશ્કેલી તો હવે જ શરૂ થવાની 'સર્વજ્ઞ કથકમાં વધુ મોકળાશ છે' કે ' પ્રથમપુરુષ કશક વધુ પ્રતીતિકર છે' જેવાં વિધાનો તેને નડતા પ્રશ્નોના વ્યવહારુ જવાબ નથી.

નોર્મન ફ્રિડમાન 'કથનકેન્દ્ર' સંજ્ઞાનો ઐતિહાસિક આલેખ આપ્યા પછી પોતાની દૃષ્ટિએ કથકના પ્રકારો વર્ણવે છે. [१६] ફ્રિડમાનની દૃષ્ટિએ કથનકેન્દ્રની વિચારણામાં મહત્વનું, સૂચક પરિવર્તન ૧૯૪૮ માં માર્ક શોરરની વિવેચના ધ્વારા આવ્યું. પછી લેખક કથનકેન્દ્રને એક સુસંવાદી અને વૈવિધ્યપૂર્ણ અભિવ્યકિત સિધ્ધ કરવાની પ્રયુકિત તરીકે ગણતા હોય તો માર્ક શોરર કથનકેન્દ્રની ચર્ચામાં વિષયવસ્તુને સાંકળી લઈ એક ડગલું આગળ માંડે છે. વિષય એ જ ટેકનિક અને ટેકનિક એ જ વિષય એવું શોરર માને છે. લેખકને પોતાના વિષયને, મૂલ્યોને, લાગણીઓને અભિવ્યકત કરવામાં કથનકેન્દ્રની વિવિધ યુકિત-પ્રયુકિતઓ મદદરૂપ થાય છે. આ પ્રયુકિત વડે તે પોતાના અંગત પૂર્વગ્રહોને પાત્રોથી દૂર રાખી શકે છે. કથનકેન્દ્ર સંજ્ઞા અને વિભાવનાનો ક્રમિક વિકાસ આલેખ દોર્યા પછી ફ્રિડમાન પોતાની રીતે તેના પ્રકારોની ચર્ચા કરે છે. ફ્રિડમાનની ચર્ચા મોટાભાગે પરંપરાગત ચર્ચાને મળતી આવે છે એટલે વિગતે વાત કરવાનું

રાખ્યું છે. ફ્રિડમાનનું વર્ગીકરણ નીચે પ્રમાણે છે.

૧. Editorial Omniscience :- આપણે તેને સર્વજ્ઞ કથક સાથે સરખાવી શકીએ. સંજ્ઞાફેર સિવાયની ચર્ચા સરખી જ છે.

૨. Neutral Omniscience :- તટસ્થ કથક.

૩. 'I' as witness :- સાક્ષી કથક.

૪. 'I' as Protagonist :- પ્રથમપુરુષ કથક

૫. Multiple Selective Omniscience :-

૬. Selective Omniscience :-

૭. The Dramatic Mode :-

ફ્રિડમાન કથનકેન્દ્રનું મહત્વ પ્રસ્થાપિત કરતા વિવાદાસ્પદ વિધાનો કરી બેસે છે. તે કહે છે કે કવિતામાં છંદની પસંદગી જેટલો જ મહત્વનો પ્રશ્ન કથાસાહિત્યમાં કથનકેન્દ્રની પસંદગીનો છે. સર્વજ્ઞ કથકની અમર્યાદિત સ્વતંત્રતાને લીધે તેને તે 'મુક્ત છંદ' જેવો કહે છે.

ફ્રિડમાન માને છે કે ચોક્કસ અસર ઊભી કરવા યોગ્ય કથનકેન્દ્રની પસંદગી મહત્વની છે. કારણ ભ્રાન્તિનું વિશ્વ જાળવી રાખવા માટે હરેક વાર્તાની સંરચના ચોક્કસ પ્રકારની કથનરીતિની અપેક્ષા રાખે છે. દા.ત. જાસૂસી કે રહસ્યકથામાં રહસ્યને ધીરે ધીરે વિકસાવવાનું હોય છે, માહિતી કટકે કટકે આપવાની હોવાને કારણે સાક્ષી કથક સારો પડે. પાત્રના વ્યક્તિત્વનો વિકાસ આલેખવો હોય તો નાયકને જ કથક બનાવવો પડે. ટૂંકમાં કથનકેન્દ્રનું અતિ મહત્વ કરતા ફ્રિડમાન પરંપરાગત વિચારણાને જ શબ્દફેરે વ્યક્ત કરે છે. પોતા તરફથી ખાસ નવું તે ઉમેરતા નથી.

જ્યોફ્રે લીચ અને માઇકલ શોર્ટ કથનકેન્દ્રને શૈલી સાથે સાંકળે છે. [૧૭] તેઓ બે પ્રકારના કથનકેન્દ્રની વાત કરે છે. એક ફિકશનલ અને બીજું

ડિસ્કોર્સલ. ફિકશનલ કથકને તેઓ 'રિફ્લેકટર' સંજ્ઞાથી ઓળખાવે છે.

ફિકશનલ અને ડિસ્કોર્સલ કથનકેન્દ્ર એવા બે પ્રકાર પાડતા લીચને પણ કથનકેન્દ્ર સંજ્ઞા વધુ પડતી ચર્ચાને કારણે ચવાઈ ગયેલી લાગે છે. બૂથની જેમ તે પણ બીજી કોઈ સંજ્ઞા શોધવી જ જોઈએ એવું માને છે. પરિભાષાઓના જાળા ઊભા કરી ફેરવી ફેરવીને લીચ જે વાત કરે છે તે પરંપરાગત વર્ગીકરણથી ભાગ્યે જ અલગ પડે છે. નવી પરિભાષાઓમાં સરળ વાતને ગૂંચવી નાખવી એ આધુનિક વિવેચનની બલિહારી છે અને લીચ તેનું આદર્શ ઉદાહરણ છે.

લીચ કહે છે કે ભાષા પ્રત્યાયનનું વાહન છે જેના ધ્વારા એક વ્યકિત બીજી વ્યકિતને માહિતીઆપવા, આજ્ઞા આપવા, સમજાવવા, ખાતરી આપવા સંદેશો આપે છે. વ્યવહારની ભાષામાં સંદેશો આપવાની રીતને 'The rhetoric of discourse' કહે છે પણ વાર્તા નવલકથામાં આ ડિસકોર્સનું સ્વરૂપ અલગ હોય છે. અહીં લેખક તેના વાચકને કથાવિશ્વની માહિતી આપવા માંગે છે. આ માટે તેણે વાચક સાથે એક પ્રકારનો સંબંધ સ્થાપવો પડે. અને આવો સંબંધ સ્થાપવા માટે તેને યોગ્ય કેન્દ્ર પસંદ કરવાની જરૂરિયાત ઊભી થશે.

વાતચીત દરમિયાન પરિસ્થિતિ નીચે પ્રમાણે હોય છે.

સંદેશક ---> સંદેશો ---------> સંદેશ ઝિલનાર.

વાતચીત દરમિયાન સંદેશાની પ્રક્રિયા સમયના એક જ એકમમાં આકાર લે છે. બોલનાર અને સાંભળનારનો સમય એક જ છે. પણ વાર્તા નવલકથા તો લિખિત સ્વરૂપે છે. એટલે આ પેટર્ન ચાલે નહીં. તેનો લેખક એક જ છે પણ વાંચનારા અગણિત છે. લેખક જેને મળ્યો જ નથી તેવા લોકોનો પણ વાચકવર્ગમાં સમાવેશ થતો હોય છે.

૪૫

વેયન બૂથે ખૂબ ચગાવેલ 'પ્રચ્છન્ન લેખક' અને 'પ્રચ્છન્ન વાચક' સંજ્ઞા વિશે લીચને કંઈક જુદું જ કહેવું છે. તે કહે છે કે દરેક લેખક એક રીતે તો પોતાના વાચકવર્ગ માટે અંધારામાં જ હોય છે. વાચક પાસે અમુક જ્ઞાન અને સમજણ હશે જ એવા અનુમાન સાથે તે લખે છે. કારણ કે કથાસાહિત્યના સાદા વાકયને સમજવા માટે પણ આપણી પાસે ઐતિહાસિક, સાહિત્યિક માહિતી હોવી જોઈએ. 'પાટણની પ્રભુતા' વાંચનાર ગુજરાતના ઈતિહાસથી માહિતગાર હોવો જોઈએ. ફિલ્ડીંગ જયારે 'શામેલા' લખે ત્યારે તે એવું માની જ લે કે તેના વાચકોએ રિચાર્ડસનની 'પામેલા' વાંચી જ હશે. લિપિ કોઠારીની લઘુનવલ 'ઘેલી કુસુમ' વાંચનારે પહેલા 'સરસ્વતીચંદ્ર' વાંચી હોવી જોઈએ. ચિનુ મોદીનું 'જાલકા' વાંચનારે રમણભાઈ નીલકંઠનું નાટક ' રાઈનો પર્વત ' ન વાંચ્યું હોય તો લેખકનો હેતુ માર્યો જાય.

જયારે લેખકનું અનુમાનેલ જ્ઞાન વાચક પાસે ન હોય ત્યારે આપણે માની લેવું જોઈએ કે લેખક જેને સંબોધી રહયો છે તે વાચક નથી પણ બૂથ જેને ' mock reader ' કહે છે તે પ્રકારનો વાચક હશે. સગવડ ખાતર તેને ' Implied reader ' પણ કહે છે. બૂથની દ્રષ્ટિએ કૃતિ અને વાચક વચ્ચે આવો એક પ્રચ્છન્ન વાચક હોય છે અને કૃતિ અને લેખક વચ્ચે આવો એક પ્રચ્છન્ન લેખક હોવાનો જ.

કથાસાહિત્યમાં કથનકેન્દ્ર એક વ્યકિત સુધી મર્યાદિત રહી શકે છે અને અનેક વ્યકિતને પણ આવરી લે છે. સર્વજ્ઞ કથક તો પ્રાણી પાસે, મરણ પથારીએ પડેલ, છેલ્લાં ડચકા ખાતા માણસ પાસે પણ વાર્તા કહેવડાવી શકે છે. પણ આ વર્ણન પ્રતીતિકર બનવું જોઈએ. દા.ત. સ્વામી આનંદ 'પાળેલાં પ્રાણી' માં પ્રથમપુરુષના કેન્દ્રથી કથા માંડે છે. પછી સર્વજ્ઞ કથક કથાનો દોર હાથમાં લે છે. અહીં જંગલમાં વિકટ પ્રવાસ ખેડતાં

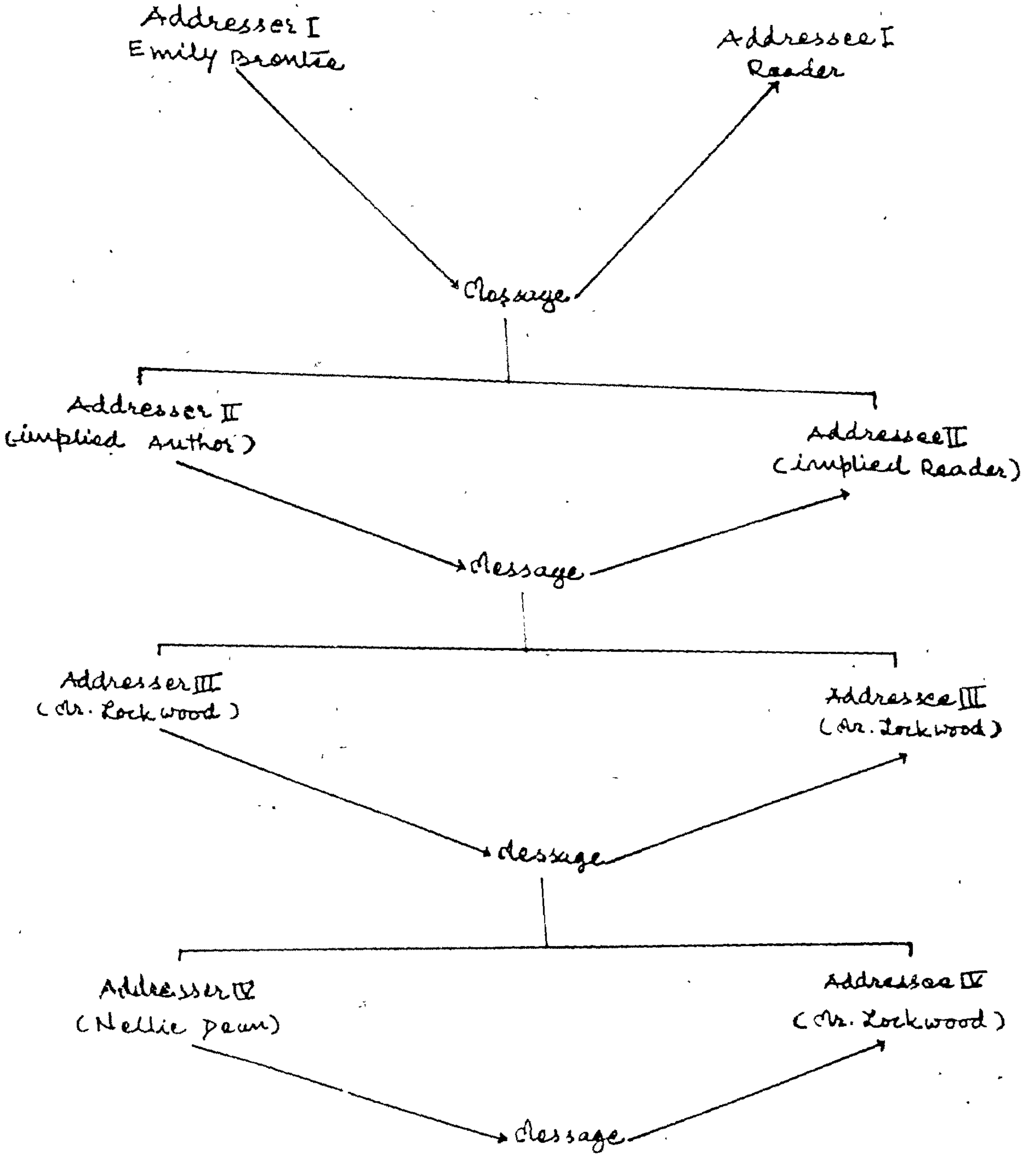
કૂતરાં-બિલાડાંના વિચાર, તેમને થતી અનિષ્ટની આગાહી બધું વાચક સુધી પહોંચે છે. પણ પ્રાણીઓનું આ વર્તન પ્રતીતિકર નથી લાગતું. કોઈ એવી દલીલ કરે કદાચ કે સ્વામી આનંદ વાર્તા નથી લખતા. જો આપણાં વાર્તાકાર પણ આવી સભાનતા ન દેખાડતાં હોય ત્યાં ગદ્યલેખક પાસે આવી, સભાનતાની અપેક્ષા રાખવી વધુ પડતી જ છે. જયંતિ દલાલ 'ચંદુડિયો' વાર્તામાં કૂતરાને વિચારતો બતાવે છે, પતિ-પત્નીના ઝઘડાને શાંત કરતો બતાવ્યો છે જે પ્રતીતિકર લાગતું નથી. પ્રાણી પાસે કામ લઈ શકાય પણ એને પ્રતીતિકર લાગે તે રીતે નિરૂપાવું જોઈએ. કોલેતની 'કૂતરી' વાર્તામાં કૂતરીની વર્તણૂંક પ્રતીતિકર રીતે આલેખાઈ છે. પ્રેમાનંદ પણ હંસ બોલે ત્યારે ' હવે તે માણસનાઅવાજમાં બોલે છે' એવું નોંધાતા ચૂકયો નથી. હેમિંગ્વે જેવો સિધ્ધહસ્ત વાર્તાકાર 'ધ શોર્ટ હેપી લાઈફ ઓફ ફ્રાન્સિસ મેકોમ્બર ' માં સિંહને વિચાર કરતો બતાવે છે. સિંહ ઘવાયા પહેલાં, પછી શું વિચારે છે, હુમલો કરવા કેવી યોજના ઘડે છે તે આલેખે છે. મૃત્યુ પહેલાની અંતિમ ઘટના તે મરતા મેકોમ્બરની આંખે જ બતાવે છે. અંતિમ ઘટના સર્વજ્ઞ કથકને કારણે નિર્વાહ્ય બને પણ સિંહના વિચારોતો અસંગત લાગે જ.

લીચનું વર્ગીકરણ નીચે પ્રમાણે છે :

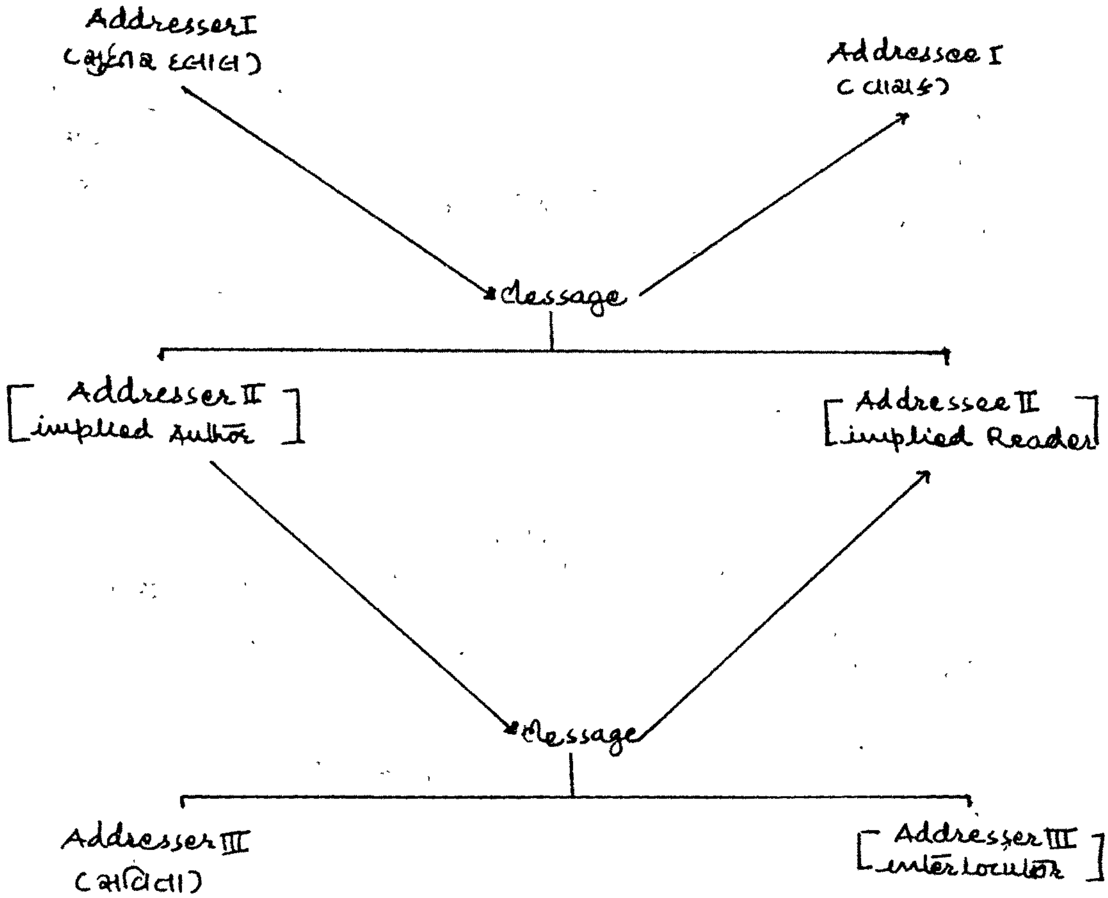
૧. I- Narrator :-

નવલકથાના ડિસ્કોર્સમાં લેખક અને કથક બે જ નથી સંકળાયેલ. અહીં વાચક પણ છે. વર્ષો સુધી વિવેચકો લેખક અને કથક વચ્ચે ભેદ પાડતા રહયા. લેખક અને કથક સ્પષ્ટ રીતે અલગ હોઈ શકે. કથક લેખક ન હોય અને તે જેને વાર્તા કહી રહયો છે તે વાચક સિવાયની કોઈ જુદી જ વ્યકિત હોઈ શકે. આ અટપટી લાગતી વાતને એમિલી બ્રોન્ટીની નવલકથા 'વુધરિંગ હાઈટસ' ના ઉદાહરણથી સરળ રીતે સમજાવી શકાય. અહીં વાચક મિ. લોકવૂડ પાસેથી ડાયરીરૂપે વાર્તા સાંભળે છે. લોકવૂડને વાર્તા કહેનાર

પાત્ર કામવાળી નેલ્લીડીન છે. લોકવૂડના કથાપ્રવેશ સાથે જ વાચકને પણ કથામાં પ્રવેશ મળે છે. મૂળ સર્જક એમિલી બ્રોન્ટી છે. છતાં તે વાચકને સીધી વાર્તા નથી કહેતી. આ નવલકથાની ડિસ્કોર્સ પેટર્ન ~~પાના નં.૪૮~~ નીચે મર દોર્યા પ્રમાણે થશે. જ્યાં ત્રીજા સ્તરે મિ. લોકવૂડ પોતાની જાતને ડાયરી દ્વારા સંબોધે છે જ્યારે ચોથા સ્તરે નેલ્લી ડીન તેમને સીધું સંબોધન કરે છે.



જ્યારે પ્રથમપુરુષ કથક કોઈને સંબોધીને વાર્તા કહે પણ એવી કોઈ વ્યક્તિની હાજરી પારખી ન શકાય ત્યાં ડિસકોર્સનું સ્વરૂપ અલગ પડશે. કારણઅહીં સાંભળનારની સ્પષ્ટ હાજરી નથી. દા.ત. 'ડેવિડ કોપરફિલ્ડ' માં ડેવિડને સાંભળનાર કોઈ નથી. તે સીધો આપણી સાથે જ વાત કરતો હોય એવું લાગે. સુધીર દલાલની 'તમને સમજાય છે ?' વાર્તાની સવિતા પણ કોની સાથે વાત કરે છે ? આવી વાર્તામાં ડિસ્કોર્સ પેટર્ન નીચે પ્રમાણે હોઈ શકે.



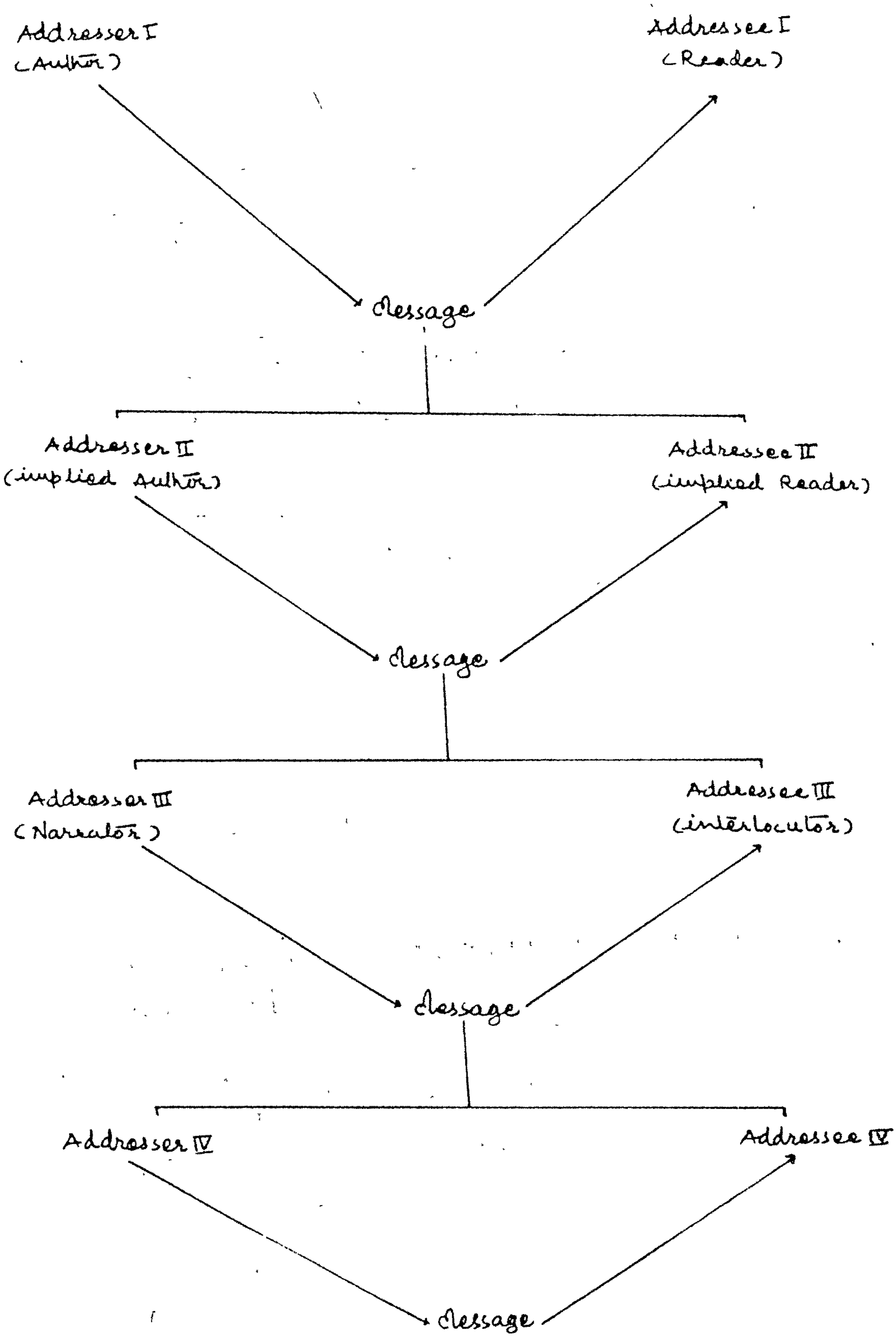
[ ] કરવાનું કારણ : તે અદૃશ્ય છે. વાર્તામાં ક્યાંય દેખાતા નથી.

૨. ત્રીજાપુરુષની કથનરીતિ :-

સૌથી વધુ વપરાતી આ કથનરીતિમાં કથક પોતાનો ઉલ્લેખ નથી કરતો. અત્યાર સુધી આપણે જેટલા પણ વિવેચકોની વાત કરી એ બધાથી જુદાં પાડીને લીચ ત્રીજાપુરુષ કથનકેન્દ્રની વાત કરે છે. તેના કહેવા પ્રમાણે આ કથનરીતિમાં કોઈ કથક નથી. કોઈ માધ્યમ નથી. આથી વાર્તા કોઈપણ જાતના અવરોધ વગર લેખકથી વાચક સુધી સીધી જ પહોંચે છે. 'હું' ની ગેરહાજરીને કારણે સંબોધક તરફની સંરચના બદલી જશે. પ્રચ્છન્ન લેખક અને કથક બંને એક થઈ જાય છે. આ વાત સ્પષ્ટતાથી સમજવા માટે જયાં પ્રથમપુરુષ અને ત્રીજાપુરુષના કથનકેન્દ્ર સાથે પ્રયોજાયા હોય તેવી 'ધ સાઉન્ડ એન્ડ ધ ફ્યુરી' જેવું ઉદાહરણ લઈ શકાય.

કયારેક ત્રીજાપુરુષમાં લેખક પ્રત્યક્ષ દખલગીરી કરે છે, કયારેક ગો.મા. ત્રિપાઠીની જેમ વાચકને સીધું સંબોધન કરે છે. કયારેક તો ક.મા. મુનશીની જેમ ગેરહાજર પણ રહે છે. લીચ કહે છે કે લેખક સંપૂર્ણપણે અદૃશ્ય થઈ જ ન શકે. આપણે જોયું કે બૂથ અને ફ્રિડમાન પણ આ વાત પર ભાર મૂકે છે. જે લેખકની આખરી સત્તાના સ્વીકાર જેવું લાગશે.

આપણે કથાસાહિત્યમાં ડિસકોર્સના ત્રણ સ્તર જોયા. લેખક-વાચક, પ્રચ્છન્ન લેખક - પ્રચ્છન્ન વાચક તથા વાચક અને Interlocutor'. આ સિવાય હજુ એક સ્તર છે. એ છે પાત્રો વચ્ચેની વાતચીત જેનો અહેવાલ આપણને કથક ધ્વારા મળે છે. એટલે કથાસાહિત્યના ડિસ્કોર્સને સાચી રીતે ૫૧ પ્રમાણે રજૂ કરી શકાય.


Addresser I
(Author)
Addressee I
(Reader)
Message
Addresser II
(implied Author)
Addressee II
(implied Reader)
Message
Addresser III
(Narrator)
Addressee III
(interlocutor)
Message
Addresser IV
Addressee IV
Message

એટલે આમ જોવા જઈએ તો બે પાત્રો વચ્ચેનો સંવાદ આખરે તો લેખકનો વાચક માટેનો સંદેશો જ છે. એટલે નાટયાત્મક વાર્તામાં લેખક ગેરહાજર છે એવું કહેવાનો કોઈ અર્થ નથી. આ સંવાદનું ચાલકબળ લેખક જ છે. લીચ, માઈકલ ટુવાલ વગેરે આનુઆધુનિક વિવેચકો કથનકેન્દ્રની વાતને માત્ર પ્રથમપુરુષના કથનકેન્દ્ર સુધી જ મર્યાદિત નથી રાખતા. પ્રથમપુરુષમાં લેખક ગેરહાજર હોય અને ત્રીજાપુરુષમાં હાજર હોય એવી વાત માનવા પણ તેઓ તૈયાર નથી. કથાસાહિત્યમાં આપણે હંમેશા Direct Speech ની વાત કરીએ છીએ. પણ પાત્રો વચ્ચેની વાતચીત, વિચાર, એકોક્તિ વગેરે જો સીધું રજૂ થતું ન હોય તો લેખક Indirect Speech ધ્વારા આપણને કહેશે. રોજેરોજ નવી નવી દિશાઓમાં વિસ્તરતું જતું શૈલીવિજ્ઞાન આ આખી વાત બહુ રસપ્રદ ઢબે કરે છે. Direct Speech માં ' હું તને જોવા ફરી કાલે આવીશ 'Indirect Speech ' માં 'તેણે કહ્યું કે તે તેને જોવા ફરી કાલે જશે'.

જો વ્યાકરણગત ફેરફારોની નોંધ લઈશું તો એક વાત નોંધવી પડશે. અહીં પ્રથમપુરુષ સૂચક ' હું ' ત્રીજાપુરુષના 'તે' માં ફેરવાઈ જાય છે. નાટયાત્મક વાર્તામાં જે ઉક્તિઓ લેખકના હસ્તક્ષેપ વગર સીધી જ આવતી લાગે છે તે બે રીતે લેખકની હાજરી સૂચવી દે છે.

(૧) ' તેણે કહ્યું ', ' તે બોલી ', ' તેણે પૂછયું ' જેવા અહેવાલ સૂચક વાકયો.

(૨) અવતરણ ચિહ્નો ધ્વારા.

આ બંને કહેનાર, કરનાર કોઈક તો હાજર છે, જ.હેમિંગ્વે જેવો લેખક અહેવાલ આપતા વાકયો ટાળે છે. કોણ બોલે છે એવું કહયા વગર તે વાચક પર જ એ તારવવાનું છોડી દે છે. ડેવિડ લોજ માને છે હેમિંગ્વે

વાચકને ગૂંચવવા માટે આવું કરે છે.

ગુજરાતીમાં પ્રત્યક્ષ અને પરોક્ષ કથન જેવા ભેદ નથી. એટલે આ રસપ્રદ ચર્ચાને અહીં જ અટકાવવી પડે છે. બાકી અનુઆધુનિક વિવેચકોએ તો વિચારો રજૂ કરવાની પ્રયુક્તિઓની પણ વિગતે ચર્ચા કરી છે. આ એક વિશાળ ક્ષેત્ર છે જ્યાં અનેક સ્તરે ચર્ચાને અવકાશ છે. પણ એક તો આપણી ભાષામાં આવા કોઈ ભેદ જ નથી અને બીજું આ બધી ચર્ચા માટે યોગ્ય ઉદાહરણ શોધવામાં પણ મુશ્કેલી પડવાની.

જેનેટી જેને 'મેડિએશન' કહે છે તેને શ્લોમિથ-કેનન 'ફોકલાઈઝેશન' સંજ્ઞા ધ્વારા ઓળખાવવાનું પસંદ કરે છે.[૧૮] આ સંજ્ઞા ધ્વારા કેનનને શું અભિપ્રેત છે તે આપણે જોઈ ગયા. કેનન ફોકલાઈઝેશનના મુખ્ય બે પ્રકાર પાડે છે.

૧. Position relative to the story.
   જેમાં કેનન વાર્તાવિશ્વની અંદર રહીને તથા બહાર રહીને વાર્તા કહેતા કથકની ચર્ચા કરે છે.

૨. Degree of persistance.
   અહીં તે કથનકેન્દ્રના સ્થાનાંતરની વાત કરે છે.

કેનન જે પ્રકારો અને પેટાપ્રકારોની વાત કરે છે ત્યાં પરિભાષા બદલાઈ છે, સ્પષ્ટતા વધી છે પરંતુ સંજ્ઞાફેરે તે પરંપરાગત ચર્ચાઓથી બહુ જુદી નથી પડતી. ચેટમેને આપેલ 'સેમિયોટિક મોડેલ' સાથે કેનન સંમત નથી.

```
Real --- Implied ---(Narrator) ---  Narrattee ---
Author   Author
Implied ---    Real
Reader         Reader
```

ચેટમેને કલ્પેલી પ્રત્યાયનની ઘટનામાં 'નેરટેર અને નેરેટી' હોય પણ ખરી અને ન પણ હોય એવો વિકલ્પ અપાયો છે. કેનન ચેટમેનના આ વિધાન સામે જોરદાર વિરોધ નોંધાવે છે. દાખલા દલીલોથી તે સાબિત કરે છે કે આ બંને વગર પ્રત્યાયનની ઘટનામાં ચાલીજ ન શકે. કેનન પોતાનું ચાર ઘટકોવાળું મોડેલ રજૂ કરે છે.

Real Author ——→ Narrator ——→ Narrattee ——→ Real Reader

માઈકલ ટુલાન વળી 'ઓરિએન્ટેશન' સંજ્ઞા વાપરી પોતાની રીતે પ્રકારો, કાયદા વર્ણવે છે. ટૂંકમાં કહેવાનું એટલુંજ કે પશ્ચિમમાં આધુનિક-અનુઆધુનિક વિવેચકોએકથનકેન્દ્ર પર આટલી વિગતે ચર્ચા કરી છે અને હજી થતી જ રહે છે. ત્યારે ગુજરાતી વિવેચને ખપ પૂરતી, સપાટી પર રહીને જ કથનકેન્દ્રની વાત કરી છે.

૩.૫.

પ્રકરણ - એકમાં જોઈ ગયા કે એરિસ્ટોટલને અભિપ્રેત સાહિત્યની મુખ્ય ત્રણ ધારાઓ - કથનાત્મક, કાવ્યાત્મક, નાટયાત્મક - આજે આપણને શુધ્ધરૂપે જોવા મળતી નથી. આ ત્રણે ધારાના એકબીજામાં ભળી જવાને પરિણામે મિશ્ર સાહિત્યપ્રકારો લિરિકલ નવલકથા, નાટયાત્મક કવિતા કે વાર્તા અસ્તિત્વમાં આવ્યા. આમ તો આપણે સાહિત્યસ્વરૂપોને કોઈએક ચોકકસ, નિશ્ચિત આકારમાં કયારેય બાંધી ન શકીએ. કારણ સાહિત્યસ્વરૂપો સતત પરિવર્તન પામતાં જ રહે છે. છતાં કોઈ એકાદ યુકિત-પ્રયુકિત એવી હોવાની જેનો ઉપયોગ કોઈ એક જ ધારા પૂરતો મર્યાદિત બની રહે. આ યુકિત ત્રણે ધારાઓ વચ્ચે વ્યાવર્તક રેખા દોરવામાં મદદરૂપ બને છે. છેક એરિસ્ટોટલના જમાનાથી કથનાત્મક ધારા અને નાટયાત્મક ધારા વચ્ચેના વ્યાવર્તક લક્ષણ તરીકે કથનકેન્દ્ર સ્વીકારતું આવ્યું છે. એરિસ્ટોટલ સ્પષ્ટ શબ્દોમાં કહે છે કે સર્જકના અવાજની

ગેરહાજરીથી 'નેરેટિવ' નાટક બની જાય. પરીં લબક પણ આવું જ કહે છે.

નાટક અને કથાસાહિત્યમાં વસ્તુસંકલના, ચરિત્રચિત્રણ, થીમ, ભાષા જેવા ઘટકો સમાન છે. કથાસાહિત્યની સરખામણીએ નાટકમાં જેનો અભાવ છે તે છે 'કથનકેન્દ્ર' એટલે જ તો આ બંને ધારાઓને અલગ પાડનાર વ્યાવર્તક લક્ષણ તરીકે કથનકેન્દ્રને સ્વીકારવામાં આવ્યું છે. નાટકમાં વાર્તા છે પણ વાર્તાનો કહેનાર કોઈ નથી. પાત્રો ક્રિયા ધ્વારા પોતાને, પોતાની વાતને સીધીજ અભિવ્યકત કરે છે. એ સ્વીકૃત હકીકત છે. આ હકીકત સામે થોડાક પ્રશ્નો ઉઠાવી શકાય એમ છે. ઉમાશંકર જોશીના 'બારણે ટકોરા' નાટકનો આરંભ જોઈએ.

(સમય : મોડા ઉનાળાની સાંજ.

સ્થળ : પડખે સ્ટેશન હોવાને લીધે શહેર ગણાતા એક કસ્બાના ધોરી રસ્તા પરનું ઘર. એક જ પડાળના ઓરડાની સામી ભીંતે અભરાઈઓ પર ડબા ગોઠવેલા છે. એજ ભીંતમાં બારી જેવું એક બારણું છે. ડાબી તરફ વાંસની ખીંપોટીઓ વડે ભીંતથી છૂટું પડેલું રસોડું છે. વળગણી ઉપર લૂગડાનાં લબાચા લટકે છે. જમણી તરફ, બે પગથિયા ઉતરીએ એટલે નીચું આંગણું છે. તેને છેડે ખડકીનું બારણું સ્પષ્ટ દેખાય છે.

લાકડાની પાટ ઉપર પથારી પાથરેલી દેખાય છે. ને હમણાં જ એમાંથી કોઈ ઉઠયું હોય એમ ઓઢવાનો કામળો ઉંચોનીચો અરધો નીચે લટકતો પડયો છે. પાટ નીચે આખી દુનિયા ખડકાયેલી છે. નીચે બાજુમાં નંદુ ગોરાણી અને ચંચળબેન વાતો કરતાં બેઠાં છે.

નંદુ ગોરાણીએ કાળો સાડલો ઓઢેલો છે. મૂંડાવેલું માથું અને આભૂષણ વિનાનો વેશ તે સાચેજ માંદા છે કે એવાં દેખાય છે એ સમજવું અઘરું બનાવી મૂકે છે. ચાળીસની અંદરનાં હોવા છતાં બહુ ઘરડાં લાગે છે. ચંચળબેન પડાઈ ગયેલી બાઈ જણાય છે.)[19]

૫૬

આટલી સૂચના પછી નાટકની શરૂઆત થાય છે. મંચ પર ભજવાતા નાટકમાં સામાન્ય રીતે કોઈ કથનકેન્દ્ર હોતું નથી. પ્રેક્ષકો અને અભિનેતા વચ્ચે કોઈ મધ્યસ્થી તરીકે ઊભું નથી હોતું. પણ આ જ નાટકને મંચ પર ભજવાતું જોવાને બદલે વાંચતા હોઈએ ત્યારે નાટકનું પાત્ર ન હોય એવો બહારથી આવતો એક અવાજ મંચનિદર્શન માટેનાં સૂચનો આપે છે, રજૂ થતી ઘટના પરત્વેના આપણા વલણને આકાર આપે છે. આ બહારથી આવતા અવાજ સાથે જ એક વિશિષ્ટ કથનકેન્દ્રની શરૂઆત થાય છે. ઉપર નોંધેલ સૂચનામાં તો નાટ્યકાર વાર્તાકારની જેમ પાત્ર વિશે સમજ આપી વાચકને પહેલેથી જ અમુક વલણ અપનાવતો કરી દે છે.

પરદો ખૂલ્યા પછી લાંબો સમય ખાલી મંચ બતાવી ન શકાય. અંધકાર હોય ત્યાં સુધી ખાલી રહે તે ચાલે પણ પ્રકાશ થયા પછી અધીએક મિનિટથી વધારે સમય મંચ ખાલી રહે તે ન ચાલે, એટલે તરત જ પાત્ર પ્રવેશે. હવે શ્રોતા એકબાજુ સંવાદ સાંભળી રહયા છે અને બીજીબાજુ મંચ સજ્જા પણ જોઈ રહયા છે. બંને ક્રિયા એકી સાથે, એક જ સમયે થાય છે. પણ જ્યારે નાટક વાંચીએ છીએ ત્યારે પહેલા બહારથી આવતા એક અવાજ ધ્વારા મંચનિદર્શન માટેનાં સૂચનો વાંચીએ છીએ. પછી નાટકમાં પ્રવેશ મળે.છે. આ સૂચનો નાટકને કથાસાહિત્યની લગોલગ લઈ જાય છે. નાટકમાં મોટાભાગે તો મંચનિદર્શન સૂચનાઓ આપવા સિવાય લેખક વચ્ચે આવતો નથી. પોતાને અભિપ્રેત સઘળું તે પાત્રો ધ્વારા કરાવી લે, બોલાવી લે છે. પણ કોઈક નબળો લેખકનાં પાત્રો તેના પડઘમચી જેવા જ લાગે. દા.ત. રમણભાઈ નીલકંઠના 'રાઈનો પર્વત' નાટકનો કલ્યાણકામ. કેસેન્ડ્રા બોલે તો યુરિપિડીસ પ્રતીતિ કરાવી શકે છે કે આ કેસેન્ડ્રા જ બોલે છે. આ તેનીજ ભાષા છે, લેખકની નથી એવું ભાવકને પ્રતીત થાય છે.

તાજેતરનાં પ્રગટ થયેલા ભૂપેન ખખ્ખરના નાટક 'મોજીલા મણિલાલ' માં નિર્દેશકને મંચનિદર્શન માટે અપાતી સૂચનાનો વિરોધ કરવામાં આવ્યો

છે. પણ દુનિયાના સિધ્ધહસ્ત નાટયકારોએતો આવી સૂચના આપી જ છે. ધારોકે ગુજરાતી રંગભૂમિનો સાહિત્ય સાથે મેળ નથી પડયો એવું દોષારોપણ થતું હોય તો બહાર નજર દોડાવી જુવો. રંગભૂમિના મહાન કસબી ઈબ્સન, ટેનેસી વિલિયમ, બર્નાડ શો વગેરે પણ આવી સૂચનાઓ આપે જ છે.

વાર્તામાં રજૂ થતી ઘટનાઓ પરત્વેનું આપણું વલણ અને એ ઘટનાઓ પરત્વેની આપણી સમજ આ બંનેનું નિયંત્રણ લેખક ધ્વારા થાય છે. અને આ નિયંત્રણનો સંપૂર્ણ આધાર લેખક કથનકેન્દ્રની પ્રયુકિતનો કેવોક ઉપયોગ કરે છે તેના પર અવલંબે છે. નાટકમાં આટલી હદે કથનકેન્દ્રનું મહત્વ નથી. પણ મંચનિદર્શન માટેનો લેખકનો અવાજ તો અહીં છે જ. વળી પાત્રચિત્તપ્રવેશ, પાત્રોચિત્ત ભાષા, પ્રસંગાનુંસાર લાગણી જેવી કથાસાહિત્યની શરતો નાટકે પણ પાળવી જ પડે છે. હા, બધા નાટયલેખકો મંચનિદર્શન ની સૂચનાઓમાં ઉમાશંકર જોશીની જેમ પાત્રો વિશે સૂચનો કરી વાચકને બાંધી લેતા નથી. કદાચ ઉમાશંકર જોશીની અંદર બેઠેલ વાર્તાકાર તેમની પાસે આવાં વિધાન કરાવતો હશે. અતિ સફળ નીવડેલ નાટકનું રૂપાંતર જયારે નવલકથામાં કરવામાં આવે ત્યારે નાટયકારને તેમાં કેવા ફેરફાર કરવા પડે ? મધુરાયનાં જાણીતા નાટક 'કુમારની અગાશી' ની શરૂઆત જુઓ. :

''બૂફે ડીનર પાર્ટી છે. અમરકાન્ત વ્યાસને ઘરે અમર અને સુધા વ્યાસનું ઘર તમે જાહેરખબરોનાં રંગીન પાનાઓમાં જોયું છે. એમનાં કપડા, એમનાં વાળ, એમનાં દાંત, એમની ભાષા અને હાવભાવ હોસ્પિટલની સફેદી જેવા, અવ્યકિતગત અને સર્વસંમત છે. એમના અતિથિ સંપન્ન અને મિષ્ટભાષી છે. અમર અને સુધાને સંતાન નથી.''

હવે લેખક સંવાદ ધ્વારા પાત્રોના વ્યકિતત્વ પ્રગટ કરે છે. એમની દંભી વાતો ચાલતી રહે છે અને પાત્રો વચ્ચેના સંબંધો ઉઘડતા આવે છે. બીજા અંકમાં બિપીન-કુમાર વચ્ચેનો સંવાદ છે.

હવે આ નાટક પરથી લખાયેલી નવલકથા 'સભા' ની શરુઆત જુઓ.'' આવો, હું તમારી ઓળખાણ કરાવું, આજની પાટીમાં જે જે આમંત્રિત છે એ સૌની, સૌથી પહેલાં અમરકાન્ત વ્યાસ..... ને એક પછી એક પાત્રનો પરિચય લેખક પ્રત્યક્ષ ઊભો રહી, વાચક સાથે વાત કરતો હોય તેવી શૈલીમાં કરાવે છે. બીજો આખો ખંડ બિપીન કહે છે. વળી ત્રીજા ખંડથી કથક પ્રવેશે છે. અંતિમ પ્રકરણ નાટકમાં છે તેમજ મુકેલ છે.

ટૂંકમાં કહેવાનું એટલુંજ છે કે નાટક અને કથાસાહિત્યનું વ્યાવર્તક લક્ષણ કથનકેન્દ્ર જ છે. એની ગેરહાજરીથી બંને વચ્ચે કોઈજ ફરક નથી રહેતો તે ઉપરના ઉદાહરણથી સમજાય છે. મધુરાયના અન્ય નાટક - નવલકથા પરથી પણ આ સ્પષ્ટ થાય છે.

જ્યાં આપણે કથનકેન્દ્રનો પ્રશ્ન કયારેય ચર્ચતા જ નથી એ કવિતામાં પણ કોઈકને કોઈક કથક તો હોય જ છે. રોબર્ટશોલ્સ અને રોબર્ટકેલોગ નેરેટિવ માટે એક આકરી શરત મૂકે છે. તેઓ કહે છે કે કોઈપણ લખાણને નેરેટિવ કહેવા માટે તેમાં વાર્તા કે કથકથી વધુ કે ઓછું કંઈ ન ખપે.[20] નાટકને તેઓ કથક વગરની વાર્તા કહે છે. શોલ્સ-કેલોગની આ શરત સ્વીકારીને ચાલીએ તો આપણાં કેટલાંય લોકગીતોને 'નેરેટિવ' માં સમાવવા પડે. દા.ત. 'મેંદી તે વાવી માળવે......' માં વાર્તા છે અને કથક પણ છે. 'લવિંગ કેરી લાકડીએ....' માં સંવાદ છે. બે પાત્ર વચ્ચે કથનકેન્દ્ર ફરતું રહે છે. 'વહુએ વગોવ્યા મોટા ખોરડાં.....' માં વાર્તા છે પણ કથક પ્રચ્છન્ન છે. આ બધાં ઉદાહરણમાં મિશ્ર ઢાંચા પ્રયોજાયેલ છે. વાર્તા અને કથક બંને હોવા છતાં તે છે તો ગીત જ.

ઊર્મિકવિતામાં કથક એક જ હોય. તે કવિ હોય કે કવિનો પ્રતિનિધિ હોઈ શકે. દા.ત. બ.ક. ઠાકોરના 'ભણકાર' માં નાયક કવિ છે. એટલે કાવ્યનો નાયક અને કવિ એકાકાર થઈ જાય એવી ભૂમિકા તૈયાર થાય છે. કથાસાહિત્યમાં પણ આવુ જોવા મળે છે જે સુરેશ જોષીની વાર્તાઓ નિમિત્તે વારંવાર અહીં ચર્ચાતુ રહયું છે. જ્યાં કવિ પોતે પ્રવેશે છે ત્યાં કથનકેન્દ્ર પ્રશ્નો

ઉભા નહીં કરે, પણ કવિ જ્યાં મધ્યસ્થી તરીકે કોઈ પ્રતિનિધિને પસંદ કરશે ત્યાં તેણે કથનકેન્દ્રના પ્રશ્નનો સામનો કરવો પડશે. પાત્રચિત્ત પ્રવેશથી માંડીને ભાષાના પ્રશ્નો તેણે પણ ઉકેલવા પડશે. દા.ત. બ. ક. ઠાકોરના ' જૂનું પિયરઘર ' માં કથક નાયિકા છે. એટલે કવિએ તેની લાગણીઓને આત્મસાત્ કરી કવિતા લખી છે. રાજેન્દ્ર શાહની નાયિકા જ્યાં તળ પ્રદેશની છે ત્યાં તેની ભાષા પણ એવી જ આવશે. ઈંધણાં વીણવા ગૈતી મોરી સૈયર . . . .

' અડૈયા ', ' દખ્ખણનો વાયરો ' વગેરે તળપદા શબ્દપ્રયોગો આ ગ્રામીણ યુવતીના પાત્ર સાથે મેળ ખાય છે. પણ આવી ભાષા

'તને જોઈ જોઈ તોય તું અજાણી .. ' માં ન ચાલે. આ કાવ્યની તત્સમ ભાષા સાબિત કરે છે કે કથનકેન્દ્રના પ્રશ્નનો સામનો તો કવિએ પણ કરવો જ પડે છે. અહીં કથનકેન્દ્રનો પ્રશ્ન વ્યાપક બનતો જણાશે. સિતાંશુ મહેતાના ' જટાયુ ' માં પણ નિરૂપકના ભાષાસ્તરથી માતાની ભાષા જુદી છે. :

'માતા પૂછે બાપને : આનું શું ય થશે, તમે કેવ
આમતો બીજું કંઈ નહિ પણ આને બહુ ઊડવાની ટેવ. '

જે કથનકેન્દ્ર પ્રત્યેની સભાનતા સૂચવે છે.

ઊર્મિગીતમાં બીજો કથક પ્રવેશ કરે તો તેની ગતિ નાટક તરફની થઈ જાય. અને કથક જો કોઈ ઘટનાનું કથન શરૂ કરે તો ગતિ નેરેટિવ તરફની થઈ જશે. ' અતિજ્ઞાન ' માં કાન્ત કાવ્યાત્મક ઢાંચામાંથી બહાર આવ્યા નથી પણ,

ડ '' રજનીથી ડરું, તોયે આજે એ લેખતી નથી,
કયાં છો ? કચ ! સખે ! કયાં છો ! કેમ હું દેખતી નથી ? ''

દેવયાનીની આ ઉક્તિમાં ભારોભાર નાટયાત્મકતા છે.

'નહીં નાથ ! નહીં નાથ ! ન જાણો કે સવાર છે,
આ બધું ઘોર અંધારું હજી તો બહુ વાર છે ''.

માદ્રીની આ ઉક્તિ પછી તરત જ કથક સીધો પ્રવેશે છે :
'' હજારો વર્ષો એ વચન નીકળ્યાને વહી ગયાં ,
ખરે ! વક્તા શ્રોતા નથી તદપિ એ વિસ્મૃત થયાં .... ''

કથકના સીધા જ પ્રવેશથી એક જ કાવ્યમાં કાવ્ય, નાટક અને કથન એમ ત્રણે ઢાંચા એક સાથે પ્રયોજાય છે.

એટલે જયાં કથક નથી હોતો એવું પરાપૂર્વથી મનાતું આવ્યું છે ત્યાં પણ લેખક પ્રચ્છન્ન કથકના સ્વરૂપે હાજર તો છે જ. તે કોરસરૂપે, નિરૂપકના રૂપે, દિગ્દર્શકના રૂપે કે છેવટે રમણભાઈ નીલકંઠની જેમ પાત્રરૂપે પણ કથામાં પ્રવેશે છે. આમેય ઘટકતત્વોથી માંડીને અભિવ્યક્તિ સુધી સાહિત્યની આ ત્રણે ધારાઓ એકબીજાને સમાંતરે પ્રયોજાતી રહી છે. એક ધારા બીજી ધારાનો ઉપયોગ કરતી આવી છે. ઊર્મિગીતમાં નાટયાત્મકતા કે કથન પ્રવેશે છે, નાટકમાં લેખકની સૂચનાઓ વાંચતો ભાવક કોઈ એક કથનકેન્દ્રથી દોરવાય છે જ. પરંપરાથી આપણે કથનકેન્દ્રના પ્રશ્નને કથનાત્મક અને નાટયાત્મક ધારાના વ્યાવર્તક લક્ષણ તરીકે માનતા આવ્યા છીએ. રોબર્ટ શોલ્સ અને રોબર્ટ કેલોગ તો સ્પષ્ટપણે માને છે કે કથનકેન્દ્રનો પ્રશ્ન કથનાત્મકકળાનો પોતાનો પ્રશ્ન છે. ઊર્મિકાવ્ય તથા નાટકને તે બિલકુલ સ્પર્શતો નથી.[21] પણ ઉપરની ચર્ચા ને આધારે કહી શકાય એમ છે કે કથનકેન્દ્રનો પ્રશ્ન વ્યાવર્તક હોવા છતાં વ્યાપક પણ છે. કથાકારની જેમ જ કવિએ અને નાટયકારે એક અથવા બીજા સ્વરૂપે તેનો સામનો તો કરવો જ પડે છે. પણ કથાસાહિત્યમાં આ પ્રશ્ન શોની વધુ બોલકો થયો, વાચાળ બની ચર્ચાયો. અન્ય ધારાઓ કરતાં આમેય કથાસાહિત્યનો તે સહુથી અગત્યનો પ્રશ્ન છે એટલે અહીં કથનાત્મક ધારાને સંદર્ભે જ ચર્ચા કરવામાં આવી છે.

ટૂંકીવાર્તાના સ્વરૂપમાં સૂક્ષ્મરૂપે સિધ્ધ થતી નાટયાત્મકતા અને ખાસ કરીને આ સ્વરૂપ પાસે ભાવકના ચિત્ત પર એક અને ઉત્કટ છાપ પાડવાની અપેક્ષા શરૂઆતથી જ આપણું વિવેચન રાખતું આવ્યું છે. તેના કારણે ઘણાં વિવેચકો તેની સરખામણી એકાંકી સાથે કરતા આવ્યા છે. જેમાં જયંતિ દલાલ, ચુનીલાલ મડિયા મુખ્ય છે. અર્નેસ્ટ હેમિંગ્વેની 'ધ કિલર્સ', 'અ વેલ કલીન લાઈટેડ પ્લેસ' કે ધ્વિરેફની 'સાચો સંવાદ' જેવી વાર્તાઓ આવી સરખામણીને યથાર્થ પણ ઠરાવે. પણ પ્રમોદકુમાર પટેલ નોંધે છે તેમ, ''આ બે સ્વરૂપોની રચનાપ્રયુક્તિઓ તથા સંવિધાન ની ભિન્નતાઓને કોઈ રીતે ઉપેક્ષી ન શકાય.'' [૨૨] એકાંકીમાં કાર્ય નો, વસ્તુસંકલનાનો આધાર માત્ર સંવાદ પર છે. જ્યારે ટૂંકીવાર્તા નાટયાત્મક કે વર્ણનાત્મક ઢાંચો પસંદ કરી કોઈ કથક ધ્વારા કહેવાય છે. નાટકમાં કથક નથી. વાર્તામાં જો કથક ન હોય તો તે બીજું કંઈપણ હોઈ શકે પણ વાર્તા તો ન જ હોય. ટૂંકી વાર્તામાં એકપણ સંવાદ ન હોય એવું બની શકે. દા.ત. ધ્વિરેફની 'જમનાનું પૂર'. કવચિત સંવાદ બાકી બધો જ સમય કથન હોઈ શકે. દા.ત. ધ્વિરેફની 'મુકુન્દરાય'. આખી જ વાર્તા કથનમાં હોઈ શકે. દા.ત. મધુરાયની 'ધારોકે' અને આખી વાર્તા નરી સંવાદાત્મક પણ હોઈ શકે. દા.ત. ધ્વિરેફની 'સાચો સંવાદ'.

૩.૬ :

જે રીતે કથનાત્મક ઉપરાંત કાવ્ય અને નાટયસાહિત્યમાં પણ સર્જકે કથનકેન્દ્રના પ્રશ્નનો સામનો કરવો પડે છે તે રીતે સાહિત્ય સિવાયની અન્યકળાઓમાં પણ કથનકેન્દ્રનો પ્રશ્ન મહત્વનો છે જ. ચિત્ર, ફિલ્મ, શિલ્પ જેવી કળાઓમાં પણ એક અથવા બીજી રીતે કથનકેન્દ્ર નો પ્રશ્ન નિર્ણાયક બને છે. એટલું જ નહીં પણ કળાનું માધ્યમ બદલાતાં કથનરીતિમાં પણ ફેરફાર થશે. પરિમાણ બદલાવાની સાથે પરિણામ

બદલવાની શકયતા પણ ખરી. આખી વાતને સાવ સરળ ઉદાહરણ વડે સમજીએ તો નરસિંહ મહેતાના 'સુદામા ચરિત' માં નર્યું કથન છે. સીધું સાદુ માત્ર અભિવ્યકિતના સાધન તરીકે આવતું કથન, પણ આ જ વિષયને પ્રેમાનંદ રસાત્મક રીતે ખીલવે છે. કારણ કે એના માટે કળાનું માધ્યમ બદલાઈ ચૂકયું છે. તેના માટે આ માધ્યમ પરફોર્મિંગ આર્ટનું છે, માત્ર અભિવ્યકિતનું નહીં આજીવિકાનું સાધન પણ છે. પરિણામે દૃશ્યાત્મકતા, પ્રસંગોનું નાટયાત્મક નિરૂપણ, જરૂર પડયે મનોરંજન અર્થે હાસ્યરસ વગેરે પ્રેમાનંદ આમે જ કરતો જાય છે. માધ્યમને કારણે જ પ્રેમાનંદનાં આખ્યાનોમાં કથન જેટલું જ દૃશ્યનું પણ મહત્વ રહયું છે.

સિનેમાના સંદર્ભે કથનકેન્દ્રની વાત બે રીતે તપાસી શકાય. કેમેરામાં કેન્દ્ર ફેરવી શકાય છે. એક કેન્દ્રથી બીજા કેન્દ્ર પર કેમેરાને ખસેડી શકાય છે. વાર્તામાં પણ આવું સ્થાનાંતર શકય છે. દા.ત. દ્વિરેફ 'જક્ષણી' વાર્તામાં પતિ-પત્ની વચ્ચે કથનકેન્દ્રને બદલતા રહે છે. માધ્યમના બદલવાની સાથે કથનકેન્દ્રનો પ્રશ્ન સંકુલ પરિમાણ ધારણ કરે છે. ટી.વી.ના માધ્યમથી એકીસાથે બે ઘટનાને બાજુમાં રાખીને બતાવી શકાય છે. ક્રિકેટમેચમાં એક છેડે ઊભેલો બેટસમેન બૂટની દોરી બાંધતો હોય એ જ ક્ષણે સામા છેડાનો બોલર દડો ઘસતો હોય. કેમેરા આ બંને દૃશ્યને અદ્યતન ટેકનિક વડે એક સાથે બતાવી શકે છે. વાર્તામાં એવું શકય નથી. અહીં કથનકેન્દ્ર વારાફરતી બદલી શકાય છે. પણ એકસાથે બે કે ત્રણ કથનકેન્દ્ર બતાવવા શકય નથી. રિયનોસૂકે આકુતાગાવાની વાર્તા 'રાશામોન' એક સાથે કઠિયારો, પ્રવાસી બૌધ્ધ સાધુ, પોલીસ, વૃધ્ધા, લુંટારુ તાજોમારું, સ્ત્રી અને હત્યા પામેલ વ્યકિત એમ સાત કથકના મોઢેથી રજૂ થાય છે. ખૂની કોણ એ અંગે દરેક કથક જુદી જુદી વાત કરે છે. વાર્તા કોઈ એક કેન્દ્રથી કહેવામાં નથી આવી. કોઈ એક ખૂણે પોતાનો કેમેરો ગોઠવીને વાર્તાકાર ખૂની

શોધવા બેઠા નથી. પણ કથાસાહિત્યની આ મર્યાદા છે. દરેક કથક એક પછી એક જ પોતાની વાત રજૂ કરી શકે. ગુલાબદાસ બ્રોકર 'પ્રેમપદારથ ૧ અને ૨ ' માં 'નયનાની વાત', 'કુમારની વાત ', શીર્ષક આપી બે પાત્રના મનની વાત રજૂ કરે છે. પણ અહીં પ્રયુક્તિ તરીકેની સમાનતા પ્રવેશી નથી. વિ.સ. ખાંડેકરની નવલકથા 'યયાતિ' તથા ટાગોરની નવલકથા 'ઘરે બાહિરે' માં ત્રણ પાત્રો વચ્ચે કથા ફરતી રહે છે. દરેક પાત્ર પોતાના કેન્દ્રથી વાત કરે છે. પણ વાર્તાકાર માધ્યમની આ મર્યાદાને અતિક્રમવાની કોશિશ કરતો રહે છે. દા.ત. જુલિયો કોર્ટાઝોરની વાર્તા ' ધ કન્ટીન્યુટીઝ ઓફ પાર્કસ'[23] આ વાર્તામાં બે બિંદુ પર કેન્દ્રિત થયેલ કૅમેરા, વાર્તાનાયક જે નવલકથા વાંચી રહ્યો છે તેના પાત્ર સાથેની એકાકારતાને કારણે એક બિંદુએ એકાકાર થઈ જાય છે. નવલકથાનો નાયક તેના કલ્પનોત્થ વિશ્વ માંથી બહાર આવ્યો કે પછી વાર્તાનો નાયક વાસ્તવિક વિશ્વમાંથી કાલ્પનિક વિશ્વમાં જઈ ચઢયો ? કૅમેરાના બે બિંદુને એકાકાર કરી દઈ વાર્તાકાર એક સંદિગ્ધતા ઊભી કરી શકયા છે. ગુજરાતી વાર્તાનું દૃષ્ટાન્ત લેવું હોય તો ઘનશ્યામ દેસાઈની 'કાગડો'. કૅમેરો સતત એક જ પાત્ર પર ફરતો હોય, અને અંતે અચાનક બીજા પાત્રને કેન્દ્રમાં લાવી મૂકવાથી વાચક ડઘાઈ જાય છે. વાર્તાના અંતે અચાનક Focal Point બદલાઈ જવાથી સમગ્ર વાર્તા, ઘટના બધું જ બદલાઈ જતું હોય, પાત્રોની સાથે જ વાચક પણ સાવ અપ્રત્યાશિત આંચકાનો ભોગ બનતો હોય એવું કેતન મુનશીની ' ફટકો ' વાર્તામાં બને છે.

સિનેમાના સંદર્ભે કથનકેન્દ્રની વાત કથાસાહિત્યની સરખામણીએ બીજી એક રીતે પણ થઈ શકે. દા.ત. મધુરાયની નવલકથા 'કિમ્બલ – રેવન્સવૂડ' માં વાર્તાના કથક ઉપરાંતનો એક કથક ' મુખબંધ ' માં રજૂ થાય છે. જે પોતાની જાતને આ કથાના લેખક તરીકે ઓળખાવે છે.

નવલકથામાં વચ્ચે વચ્ચે તેનો પ્રવેશ થાય છે પણ તે કયાંય પાત્ર તરીકે પ્રત્યક્ષ નથી થયો. પ્રચ્છન્ન રહીને જ વાચક સાથે વાત કર્યે જાય છે. પણ જયારે આ નવલકથાનું કેતન મહેતા 'મિ.યોગી' નામની ટી.વી. શ્રેણીમાં રૂપાંતર કરે ત્યારે કથકને તેઓ પ્રત્યક્ષ દેખાડે છે, એક પાત્ર તરીકે તેને લાવવો પડયો છે. કળાનું માધ્યમ બદલાતા કથાના અંકોડા મેળવવા આ પ્રચ્છન્ન કથકની પ્રત્યક્ષ હાજરી અનિવાર્ય બની. કળાનું માધ્યમ બદલાતા પરિમાણ બદલાશે, પરિમાણ સાથે પરિણામ પણ બદલાય તેનું ઉદાહરણ સત્યજિત રેની ફિલ્મ 'ચારુલતા' પુરું પાડે છે. ટાગોર ની 'નષ્ટનીડ' વાર્તા પરથી આ ફિલ્મ બની છે. વાર્તામાં ચારુલતાની એકલતા અને એના જીવનમાં અમલનો પગપેસારો ગળે ન ઉતરે એટલી ઝડપે બતાવેલ છે. પણ સત્યજિત રે તો કુશળ કસબી છે, ફિલ્મની શરૂઆતમાં હાથમાં દૂરબીન લઈ એક બારીથી બીજી બારી તરફ દોડતી ચારુલતાનું દૃશ્ય ભાગ્યે જ કોઈ દર્શક ભૂલી શકે. આ દૃશ્ય દ્વારા રે ચારુલતાની એકલતાને વધુ વેધક અને પ્રભાવક બનાવી શકયા છે. એવું વાર્તા વાંચીને ફિલ્મ જોનાર ભાવક જરૂર કહી શકે.

સિનેમા સંદર્ભે બીજી એક વાત પણ નોંધવી પડે. ફ્રાન્સમાં કથનકેન્દ્ર નું માહાત્મય કથાસાહિત્યના સંદર્ભે જરા પણ નથી થયું. ત્યાં આ પ્રયુક્તિ સિનેમાના નિર્દેશકો માટે મહત્વની છે. તેનું માહાત્મય એ સંદર્ભે જ થયું છે. એટલે ફ્રાન્સમાં કથાસાહિત્યના સંદર્ભે કથનકેન્દ્રની મોટા ભાગે તો ઠીક પણ મૂળગામી ચર્ચા પણ નથી મંડાઈ.

ચિત્રકળામાં પણ કથનકેન્દ્ર નિર્ણાયક ભાગ ભજવે છે. તમે કયા કેન્દ્રથી ચિત્ર જુઓ છો અને ચિત્રકારને કયું કેન્દ્ર અભિપ્રેત છે એ બંને જો અલગ હોય તો ચિત્રકાર જે દેખાડવા માગે છે તે ભાવક સુધી નહીં પહોંચે. શરૂઆતના

ચિત્ર નં. 3

VELAZQUEZ: Las Meninas. Painted in 1656. Madrid, Prado

ચિત્ર નં. ૪

ચિત્ર નં. ૫

૬૫

ગાળાની ચિત્રકળામાં કલાકારની હાજરી પ્રચ્છન્ન રહેતી. પ્રેક્ષક પોતાની જાતે ચિત્ર જોઈને સમજી શકતો ' ભાવકનું ચિત્ર જગત ' માં ગુલામ મોહમ્મદ શેખ નોંધે છે તે પ્રમાણે ''ચાક્ષુષ ભ્રમણાવાદના પ્રભાવે મધ્યયુગીન યુરોપીય વિશ્વદર્શન બદલાયું. મધ્યયુગીન ચિત્રકળામાં કલાકાર ચિત્રની પડછે, અનામી નિમિત્ત સ્વરૂપ રહેતો જેથી દર્શક ચિત્રમાં મનગમતી કેડીઓ શોધી એકલો સહેલ કરી શકતો. ભ્રમણાવાદથી ચિત્ર અને દર્શક વચ્ચે એક નવું તત્વ ઉમેરાયું. કલાકાર હવે દર્શકનું ચિત્ર માં એકલા ભમવાનું સાંખી શકે નહીં, ચિત્ર, ચિત્ર જોતી વખતે દર્શકની પાસે ચિત્રકાર બેસતો થયો. .....'' [૨૪]

ચિત્રકાર પણ કોઈ એક બિંદુ, એક ક્ષણ પસંદ કરે છે. એ બિંદુ પસંદ કરવામાં ચિત્રકારની ખરી કસોટી છે. ચિત્રકારે, ચિત્ર કોઈની આંખે જોયું કે પોતાની આંખે જોયું ? એ પ્રશ્ન સાથે જ કથનકેન્દ્રનો પ્રશ્ન પ્રવેશ કરે છે. અને આ પ્રશ્ન સાથે જ ડીઓગે વેલાઝકવેઝે ૧૬૫૬ માં ચીતરેલ 'લાસ મેનીઆસ' ચિત્ર યાદ આવે જ. (ચિત્ર નં.૩) આ ચિત્રની વિગતે ચર્ચા ૧૯૮૩ ના 'સાયુજ્ય' માં થયેલી છે એટલે અહીં પુનરાવર્તન ટાળ્યું છે.

જે રીતે ત્રીજોપુરુષ સર્વજ્ઞ કથક બધું જ જાણતો હોવા છતાં તે ઘટનાઓની પસંદગી કરે છે. જે કંઈ જાણે છે તે બધું જ જેવું છે તે જ રીતે આલેખતો નથી. શરૂઆતના ગાળામાં ચિત્રકાર જેવું હોય તેવું યથાતથ દોરતો. ભાવકની કલ્પના માટે બાકી છોડી ન દેતો. ચિત્ર નં. ૪ ના હોમરના બે નાયક એકિલસ અને એજેકસ એમના તંબુમાં ડ્રાફટ રમી રહયા છે. તેમની આંખો સામે જોઈ હોય તે રીતે ચીતરેલી છે. પરંતુ

૬૬

તેમના શરીર ઈજિપ્ત પરંપરામાં આલેખાયા નથી. આ ચિત્રકારે તો બંને પુરુષો સામસામા બેસી જો ડ્રાફટ રમતા હોય તો કેવા દેખાય એ પરિસ્થિતિની કલ્પના કરીને ચિત્ર દોર્યું છે. જેવું છે તેવું નહીં પણ જેવું દેખાય છે તેવું દોરવાની કોશિશ સૌ પ્રથમ ઈ.સ. પૂર્વે ૫૦૦ માં કરવામાં આવી. કળાના ઈતિહાસમાં આ ઐતિહાસિક ઘટના છે.

ચિત્ર નં. ૫ માં યુવાન સૈનિકને યુધ્ધભૂમિ પર જવાની તૈયારી કરતો બતાવ્યો છે. તેની આજુબાજુ ઊભેલા મા-બાપ તેને મદદ કરે છે. મા-બાપ તથા યુવાનનું મસ્તક પરંપરાગત ઢબે જ રજૂ થયા છે. આગળથી જોતા મસ્તક કેવું લાગે ? તે ચિત્રકાર ચીતરી શકયો નથી. જમણો પગ પણ પરંપરાગત રીતે દોરાયો છે. પણ ડાબો પગ સામેથી જોતા કેવો લાગે તે ધ્યાનમાં રાખી દોરાયો છે. આપણે પાંચ આંગળાને નાના વર્તુળ સ્વરૂપે જોઈ શકીએ છીએ. આ એક ક્રાન્તિકારી ઘટના હતી. આ ક્ષણથી જૂની કળાનો અંત આવતો હતો. હવે જેવું છે તેવું નહીં પણ કલાકાર પોતે નકકી કરે, પોતે જે બિંદુથી જુએ ત્યાંથી લાગે તેવું ચીતરવાની શરૂઆત થઈ. એટલે જ આ ચિત્રમાં યુવાનની ઢાલ આપણી કલ્પનામાં છે તેવી નથી ચીતરી પણ દીવાલને ટેકે ગોઠવેલ ઢાલ, એક બાજુથી જોતા જેવી લાગે તેવી ચીતરી છે. આ તેને અભિપ્રેત બિંદુ છે. ચિત્ર જોનારે હવે ચિત્રકારની નજરે ચિત્ર જોવું પડશે, તેને અભિપ્રેત કેન્દ્ર શોધવું પડશે.

આ સમગ્ર ચર્ચા ઈ. એચ. ગોમ્બ્રીકે વિગતે કરી જ છે.[૨૫] આમ તો દેવાંગના દેસાઈ લખે છે તે પ્રમાણે, ''શિલ્પકળામાં જેવી રીતે પ્રતિમાઓની ચર્ચા કરવામાં આવે છે તેવી રીતે કથનકળાની ચર્ચા કરવામાં આવી નથી, એ બધું તો કળાકારની કલ્પનાશક્તિ પર છોડી દેવામાં આવે છે.''[૨૬] પણ આપણી સાદી સમજ પ્રમાણે કહી શકીએ કે શિલ્પકળામાં પણ કથનકેન્દ્ર

અગત્યનો ભાગ ભજવે છે. દા.ત. અધિક મૂર્ત (૨૭૯-ડ) શિલ્પમાં જોવા માટે કોઈ એક બિંદુ નક્કી કરી દેવામાં નથી આવતું. તમે પ્રદક્ષિણા કરીને જ આ શિલ્પને સમગ્રપણે પામી શકો. પણ કલાકારે અહીં તેને જે અભિપ્રેત છે તે બધું જ આપી દીધેલ છે. જે કંઈ છે તે સામે જ છે. એટલે ભાવકની કલ્પનાને ઝાઝો અવકાશ નથી. અહીં 'રીઅલ સ્પેસ' હોવાને કારણે શિલ્પને પામવા માટે દરેક બિંદુ, દરેક ખૂણા અગત્યના બને છે. આની સામે અર્ધમૂર્ત (રિલીફ) શિલ્પ પરિમાણની દૃષ્ટિએ ચિત્રને મળતું આવે છે. અહીં અવકાશની કલ્પના કરવાની છે. આ શિલ્પને એક કરતાં વધુ બિંદુથી – ડાબે, જમણે અને સામે એમ ત્રણ બિંદુથી – જોઈ શકાય છે. વળી અહીં અંતર પણ અગત્યનું બની રહે છે. શિલ્પીને જે બિંદુ અભિપ્રેત હતું તે જ તમારું બિંદુ છે ? અહીં પોતાનું કેન્દ્ર શોધવાની છૂટ હોવાથી વૈવિધ્યને, કલ્પનાને અવકાશ મળી રહે છે. ૨૭૯-ડ શિલ્પની સરખામણીએ રિલીફને મર્યાદિત બિંદુથી જોઈ શકાય. પણ કેન્દ્ર શોધવાનો પ્રશ્ન તો અહીં પણ મહત્વનો બનવાનો જ.

૩.૭ :

રોબર્ટ શોલ્સ રોબર્ટ કેલોગ 'નેચર ઓફ નેરેટિવ' પુસ્તક દ્વારા કથાસાહિત્યનો આખો આલેખ તૈયાર કરી આપે છે. ક્લીન્થ બ્રૂકસ અને રોબર્ટ પેન વોરેન વાર્તાના એક એક ઘટકને કથનરીતિ સાથે સાંકળી દૃષ્ટાંત સાથે આખી ચર્ચાની નવેસરથી માંડણી કરી આપે છે. વેયન બૂથ કથનકેન્દ્ર સંજ્ઞા અને તેના મહત્વનો વિરોધ કરીને પણ કથનરીતિની વિગતે ચર્ચા કરે છે.

લીચ શૈલી વિજ્ઞાનની દૃષ્ટિએ આખી વાતની માંડણી કરે છે. નોર્મન ફ્રિડમાન કથનકેન્દ્રનો ઐતિહાસિક આલેખ દોરી પોતાની રીતે પ્રકારોની ચર્ચા કરે છે. આધુનિક – અનુઆધુનિક વિવેચકો સુધી ચર્ચાનું વર્તુળ વિસ્તરતું જ રહે છે. સંજ્ઞાના વિભાવો બદલાતાં રહયા, વધુ સંકુલ સંજ્ઞાઓ પ્રયોજાઈ, નવા પ્રકારો પડવાની સાથે નવાં પરિમાણ ઉમેરાતા ગયાં અને 'કથનકેન્દ્ર' સંજ્ઞાની સ્પષ્ટતા વધતી ગઈ.

જે સંજ્ઞા અંગે પશ્ચિમમાં આટલી ચર્ચાઓ થઈ, વ્યાખ્યાઓ અંગે સ્થાપન – વિસ્થાપનનો દોર ચાલ્યો, અનેક પુસ્તકો લખાયા. આ નિમિત્તે કથનકળાશાસ્ત્ર (નેરેટોલોજી) નામે એક આખું વિજ્ઞાન વિકસ્યું ત્યારે આ પ્રયુક્તિની આપણે ત્યાં કેવીક ચર્ચા થઈ છે ? ગુજરાતી સર્જન – વિવેચન પર સમગ્રપણે નજર નાખીએ તો કહેવું પડે કે કથનકેન્દ્ર જેવી કથાસાહિત્યની એક અગત્યની રચનારીતિગત પ્રયુક્તિની ચર્ચા કરવાનું ગુજરાતી વિવેચન હંમેશા ટાળતું જ આવ્યું છે. આખી વાર્તાનું નિયમન કરતી, વાર્તાની સફળતા – નિષ્ફળતા આધારરૂપ આ પ્રયુક્તિની યોગ્ય પરિપ્રેક્ષ્યમાં હમણાં સુધી કોઈએ ચર્ચા જ નથી કરી.

ગુજરાતી વાર્તાને એકીસાથે અનેક ડગલાં આગળ મંડાવનાર ધૂમકેતુએ રચનારીતિની કે એવી કોઈ ચર્ચા જ નથી કરી. તેઓ તો માને છે કે, ''સર્જન અને જીવન નિયમ કરતાં વાતાવરણ પર જ વધારે આધાર રાખે છે એ સત્ય ટૂંકી વાર્તાની કલામાં પણ સર્વમાન્ય બની રહેશે.'' ૨૭ એટલે સ્વાભાવિક રીતે જ કથનકેન્દ્ર જેવી પ્રયુક્તિના સંદર્ભે કોઈ ચર્ચાની અપેક્ષા તેમની પાસે રાખી ન જ શકાય. તેમની વાર્તાનાં વાચવી પાત્રો, આકસ્મિક પ્રાકૃત ઘટનાઓ, રંગરાગી શૈલી, ફિલસૂફી, જીવનદૃષ્ટિ કે આક્રોશ

ઠાલવવા લેખકનો મનસ્વીપણે થતો વાર્તાપ્રવેશ સાબિત કરે છે કે આ લેખક કથનકેન્દ્રની પ્રયુક્તિથી તો અજાણ છે જ પણ કથાસાહિત્યની પાયાની જરૂરિયાત – ભ્રાન્તિનું વિશ્વ જાળવવું જ જોઈએ – થી પણ અજાણ લાગે. ત્રીજાપુરુષના કથનકેન્દ્રથી કહેવાતી 'ભૈયાદાદા' વાર્તામાં ' પણ એ નાની છોકરીએ ભૈયાદાદાના શરીર પાસે જે રુદન કર્યું છે તે હજી જયારે સાંભરે છે ત્યારે મારા જીવનમાં વીજળીના જેવા ચાંચકા લાગે છે.'' આ ઉક્તિ વિનાયકરાવ બોલતા નથી. તો સર્વજ્ઞના કથનકેન્દ્રથી કહેવાતી વાર્તામાં અચાનક આવતો આ 'હું' કોણ ? આ જ વાર્તામાં 'વીસમી સદી કાવ્યમય જીવનને શું કરે ? ... આ યંત્રવાદમાં એક વખત જગત પણ યંત્ર જેવું જ બની રહેશે ' કહેતા લેખક પ્રત્યક્ષ હાજરી પુરાવીને ભ્રાન્તિના વિશ્વને વેરવિખેર કરી નાખે છે.

ભાષાનો પ્રશ્ન પણ ધૂમકેતુની વાર્તાઓમાં રમ્યક્ષતિનું નિમિત્ત બને છે તે પ્રકરણમાં જોઈ ગયા. પાત્રોચિત ભાષાસ્તર અને કથનકેન્દ્રની આધ્યન્ત સંવાદિતા જાળવતી, ચુસ્ત, સંયત માળખાવાળી 'સ્ત્રીહૃદય' વાર્તા ધૂમકેતુની વાર્તાઓમાં અપવાદરૂપ બની રહે છે. કથનરીતિ સાથે સંકળાયેલા ભાષા કે પ્રતીતિકરતાના પ્રશ્નો ધૂમકેતુને સ્પર્શતા જ નથી. ટાગોરની જેમ, એમની ઘણી બધી વાર્તાઓનો કથક 'હું' છે પણ આ 'હું' માનવમનની કોઈ સંકુલતા કે દ્વંદ્વ નિરૂપવા માટે નથી પ્રયોજાયો. એમના માટે તો આ વાર્તા આરંભ કરવાની એક રીત માત્ર છે. ધૂમકેતુની ચિંતનકણિકાઓ લેખક = કથકનું સમીકરણ બેસાડી આપે છે.

કથનરીતિના સભાન પ્રયોગ સૌપ્રથમ આપણને દ્વિરેફ પાસેથી મળે છે. તેમની દૃષ્ટિએ માત્ર ભાવના કે લાગણી નહીં પણ ટેકનિક મહત્વની છે. વાર્તાની એક અગત્યની રચનારીતિગત પ્રયુક્તિ તરીકે કથનકેન્દ્રના મહત્વ અંગે તેઓ પાસે કોઈ સૂઝ ન હોય કે પરિભાષા પણ ન હોય તે સ્વાભાવિક છે. પણ તેમની કોઠાસૂઝ તેમની પાસે જે વિધાનો કરાવડાવે છે તે

આશ્ચર્યજનક રીતે આ વિચારની નજીકનાં લાગશે. ઉદાહરણ તરીકે, ''વાર્તામાં બનાવોની પરંપરા હોય ત્યાં, બનાવ સ્વાભાવિક રીતે એકબીજામાંથી ઊગતો હોય એવી પ્રતીતિ થવી જોઈએ. વાર્તાલેખકે પોતે, અમુક પરિસ્થિતિ ઊભી કરવા કે અમુક પરિણામ લાવવા અમુક બનાવ ઉપસ્થિત કર્યો છે એમ ન લાગવું જોઈએ. જેમ ઈશ્વર આ જગત ચલાવે છે છતાં કોઈ જગ્યાએ તેમાં હસ્તક્ષેપ કરતો નથી, જગત એની મેળે ચાલ્યું જતું ભાસે છે તેમ વાર્તા કર્તા રચે છે છતાં એના બનાવો એની મેળે ચાલતા જણાવા જોઈએ. તેણે ચલાવ્યાની નિશાની કયાંય ન જોઈએ. વાર્તાનું પાત્ર મરતું હોય તો એની મેળે મરવું જોઈએ. કર્તાએ કરુણ નિષ્પન્ન કરવા પાત્રને મારી નાખ્યું એમ પ્રતીત થવું ન જોઈએ.'' [૨૮]

દ્વિરેફ બહું સ્પષ્ટ શબ્દોમાં લેખકની પ્રત્યક્ષ હાજરીને નકારે છે. લેખક ઈશ્વરની જેમ પ્રચ્છન્ન રહેવો જોઈએ એવું કહેતા દ્વિરેફ ફ્લોબેરના અતિ જાણીતા વિધાન, '' કલાકાર તેની કૃતિમાં ઈશ્વર માફક અદૃશ્ય અને સર્વશક્તિશાળી કર્તા તરીકે હાજર રહેવો જોઈએ, તેની હાજરી સર્વત્ર વર્તાય પણ તે દેખાય નહીં''[૨૯] ની નજીક પહોંચી જઈ ફ્લોબેર જેવી જ વસ્તુલક્ષિતાનો આગ્રહ રાખતા દેખાય છે. લેખકે પ્રત્યક્ષ હાજરી પુરાવી વાચકના ભ્રાન્તિવિશ્વને ખલાસ કરી દેવું ન જોઈએ એવું દ્વિરેફ સ્પષ્ટપણે માને છે. એટલે જ ધૂમકેતુની વાર્તાઓમાં લેખક પોતે બહાર ડોકિયાં કાઢીને પોતાની ફિલસૂફી, જીવનદર્શન વગેરે કહી જાય છે. જ્યારે દ્વિરેફની વાર્તાઓમાં આ બધું આપમેળે પ્રગટે છે. અન્ય વિવેચકોની સરખામણીએ વાર્તાની પ્રતીતિકરતાની સૌથી વધુ વ્યવસ્થિત રીતે વાત કરતા દ્વિરેફ સાથે સાથે પાત્રનિરૂપણ અને વસ્તુસંકલનાને પણ સાંકળી લે છે. 'મુકુંદરાય' વાર્તામાં આનાખાને કથાકેન્દ્ર પસંદ કરતા દ્વિરેફ 'જક્ષણી' માં બે પાત્ર

વચ્ચે કથનકેન્દ્રનું સ્થાનાંતર પ્રયોજે છે. 'મારી વાર્તાનું ઘડતર' લેખમાં તેઓ કબૂલે છે કે ''કોદરની વાર્તા છે તેવી પહેલા લખી. પછી 'જક્ષણી' ની પેઠે, એક પાત્ર પોતાની હકીકત બોલી જાય એવો પ્રયોગ થોડો કરી જોયો, તે પછી મૂળની વાર્તા જ કાયમ રાખી.'' [30] ધ્વિરેફની આ કબૂલાત સૂચવે છે કે કથનકેન્દ્રની અનિવાર્યતા સામગ્રીમાંથી જ ઊઠે છે. અને ધ્વિરેફ બે બાબતે સમાન વાર્તાકાર છે. 'સાચી વારતા' ના અકસ્માત તત્વને દ્વિરેફની પોતાની વાતાવિભાવનાથી ઊફરું ગણીએ, વાર્તાની નબળી કડી ગણીએ તો પણ એરિસ્ટોટલની 'શકય એવી અસંભવિતતા' ની વિભાવના પ્રમાણે ' સાચું બને પણ ખરું ! ' કહી કળાની અસંભવિત શકયતાનો લાભ આપવો પડે. ' એક પ્રશ્ન ' વાર્તાના અંતે કોઈ જાતનો રહસ્યસ્ફોટ ન કરતા સર્જક રિયુનોસૂકે આકુતાગાવાની 'રાશામોન' વાર્તા કે લુઈજી પિરા-દેલોના 'ઈટ ઈઝ સો! (ઈફ યુ થિન્ક સો!) નાટકની સંદિગ્ધતાને નથી સ્પર્શી શકયા પણ સાવ સસ્તા રહસ્યસ્ફોટમાં પણ નથી સરી ગયા. રચનારીતિ, કથનરીતિ પ્રત્યે આટલા સભાન હોવા છતાં એ સમયગાળાની આદતને વશ વર્તી ઘણીવાર દ્વિરેફ રસક્ષતિના ભોગે પણ ધૂમકેતુની જેમ વાર્તામાં પ્રત્યક્ષ હાજર થતા. દા.ત. 'ખેમી' , 'નવો જન્મ', 'મુકુંદરાય', 'કોદર' નો લેખકની હાજરીથી વણસી ગયેલી વાર્તા છે.

ઉમાશંકર જોશી - સુંદરમ્‌ની વાર્તાઓમાં કથનકેન્દ્રના પ્રશ્નની ચર્ચા થઈ શકે એવી વાર્તાઓ મળી આવે. ભલે તેમણે કથનરીતિના પ્રયોગો નથી કર્યા પણ જરૂર પડી ત્યાં આવી સભાનતા દાખવવાનું નથી ચૂકયા. દા.ત. ઉમાશંકર જોશીની 'ઝાંકળિયું' વાર્તાનો કથક તેના બાળપણની વાત કહી રહયો છે. પણ તે જે સમાજવાદી ઢબે, અમીર-ગરીબ વચ્ચેની

ખાઈ, એ માટે જવાબદાર કારણો અને 'ભૂખ્યાજનોનો જઠરાગ્નિ જાગશે, ખંડેરની ભસ્મકણી ન લાધશે ... ' જેવો આક્રોશ રજૂ કરે છે તે આટલી નાની ઉંમરે શકય જ નથી. એટલે લેખકે પ્રયુક્તિ વાપરી છે. બાળક મોટો થઈ ભૂતકાળની વાત કરે છે. જેથી તે આવા પૃથક્કરણ રજૂ કરી શકે. સુંદરમ્ જો કે આ બાબતે એટલા સજાગ નથી. ઘણી બધી વાર્તાઓમાં યોગ્ય કેન્દ્ર શોધી ન શકવાને કારણે તેમની એક વાર્તાઓ બિનજરૂરી પ્રસ્તારમાં સરી પડી છે. લેખકના ધૂમકેતુ જેવા પ્રત્યક્ષ પ્રવેશથી પણ એમની વાર્તાઓ વણસી છે. દા.ત. 'પેકાર્ડનો પ્રવાસ' 'લીલી વાડી' વાર્તાઓમાં સમાજ, વર્ગભેદ, ઈશ્વર વગેરે પર ભાષણ આપતા સુંદરમ્ ધૂમકેતુથી એક ડગલું પણ આગળ ખસ્યા ન હોય એવું લાગે. આ વાર્તાઓનાં પાત્રો બિનજરૂરી, લેખકના 'માઉથપીસ' બની રહેતા લાગે. ને આ જ સુંદરમ્ 'ખોલકી' 'માને ખોળે' માં ગજબનો સંયમ જાળવી વાર્તાને સાદ્યંત, સાંગોપાંગ પાર ઉતારે ત્યારે સુંદરમ્ની કથનકેન્દ્રની પ્રયુક્તિ વિશેની સભાનતા માટે શંકા જાગે. કયાંક સુંદરમ્ પણ પન્નાલાલ પટેલની જેમ કોઠાસૂઝથી આવા પ્રયોગો નહોતા કરતાને એવો પ્રશ્ન પણ થાય.

પન્નાલાલ પટેલ તો કોઠાસૂઝથી લખતા સર્જક છે. એમની કોઠાસૂઝે ગુજરાતને ઉત્તમ કલાત્મક વાર્તાઓ આપી છે તેમાં બે મત નથી. માનવમનના સંકુલ ભાવ, લાગણીઓ, આંતરમનનાં સંઘર્ષો એમની ~~સ્ત્રી~~. વાર્તાઓમાં ઉત્કૃષ્ટ રીતે આલેખાયા હોવા છતાં પન્નાલાલ પટેલ રચનારીતિ કે કથનશૈલીની દૃષ્ટિએ કોઈ પ્રયોગ નથી કરતા એ પણ સ્વીકારવું પડે. જો કે તેમને એવી જરૂર પણ નથી પડી કારણ માનવમનનાં ગૂઢાતિગૂઢ સંચલનો પણ તેઓ પ્રસંગોની હારમાળાથી સીધી સરળ સ્વયંભૂ રીતે આલેખી શકે છે. દા.ત. સાચાં શમણાં. વાર્તામાં મથુરનું મનોમંથન.

ગુજરાતી સાહિત્યના ઈતિહાસમાં જે વાર્તાકારોની વ્યવસ્થિત નોંધ નથી લેવાઈ તેવા વાર્તાકારોમાં બકુલેશ, કેતન મુનશી, જિતુભાઈ મહેતાનો સમાવેશ થાય. ભવિષ્યના વાર્તાકારોને વિષયવસ્તુનું અને અજાણ્યા અનુભવવિશ્વમાં પ્રવેશવાની કેડી કંડારી આપતા આ વાર્તાકારોની કથનરીતિનો રેઢિયાળ છે. ખાસ કરીને જિતુભાઈ મહેતા બકુલેશની મોટાભાગની વાર્તાઓ પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્રથી કહેવાય છે. પણ આ પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્ર કોઈ સભાનતા, કોઈ પ્રકારની અનિવાર્યતાથી નથી પ્રયોજાતું. વાર્તાનો આરંભ કઈ રીતે કરવો એ પ્રશ્ન ઉકેલવા માટે તેઓ 'હું' ધ્વારા વાર્તા કહેવડાવે છે. આ 'હું' એટલે લેખક તે સ્પષ્ટતાથી કહી દેવાય છે. કદાચ આ સમય સુધી કથનકેન્દ્રનું રચનારીતિગત પ્રયુક્તિ તરીકેનું મહત્વ સ્થપાયું જ નથી.

૧૯૫૨ માં'મારી શ્રેષ્ઠ વાર્તા' ના સંપાદક મનસુખલાલ ઝવેરી પાસે કથનકેન્દ્રની રચનારીતિગતપ્રયુક્તિ તરીકે વાત કરવા માટે યોગ્ય પરિભાષા નથી. પણ વાર્તાના લેખકને યોગ્ય રીતે વાર્તા રજૂ કરવા માટે આવા કોઈ કેન્દ્રની જરૂર પડવાની એવું તેઓ સ્પષ્ટપણે માને છે. તેઓ પ્રસ્તાવનામાં નોંધે છે કે, '' ટૂંકી વાર્તાનો લેખક પોતે જે કહેવા માગતો હોય તે કહેવા માટેનો એકમાત્ર ઉત્તમ માર્ગ કયો છે તે તેણે બુધ્ધિપૂર્વક શોધી કાઢવું જોઈએ. અને આ માટે ઓછામાં ઓછાં કેટલાં પાત્રો અને કેટલાં પ્રસંગો વડે તેમજ સ્થળ અને સમયની કઈ મર્યાદા સાચવીને પોતાની વાત કહી શકાશે તેનો વિચાર કરવો. આ ઉપરાંત પોતાની વાત માટે વાર્તાનું મુખ્ય પાત્ર, વાર્તાનું કોઈ ગૌણ પાત્ર કે ત્રીજી જ, વાર્તાવસ્તુ બહારની, સર્વજ્ઞ વ્યક્તિ આ ત્રણમાંનું કોનું દ્રષ્ટિબિંદુ વિશેષ સફળ થશે એ પણ તેણે વિચારી લેવું જોઈએ.'' [૩૧]

૭૪

કથનકેન્દ્રની સાથે સાથે મનસુખલાલ ઝવેરી વસ્તુસંકલના, પાત્રનિરૂપણ તથા અંતરની વાત પણ સંજ્ઞાફેરે કરી લે છે. એની સામે ૧૯૫૨માં જ ચુનીલાલ મડિયા ' તેજ અને તિમિર ' વાર્તાસંગ્રહની પ્રસ્તાવનામાં નોંધે છે, ''મોટામાં મોટી ટેકનિક તો કલાકારનું પોતાનુ ઔચિત્યભાન અને હૈયાઉકલત. સર્જકને સાંપડેલી અનુભૂતિ જો સાચી હોય તો એનો શબ્દ આપમેળે જ સુશ્લિષ્ટ બનવાનો. એના સંવેદનમાં સચ્ચાઈનો રણકો હશે તો વાર્તામાં એ રણકો અવશ્ય સંભળાવાનો, પણ અનુભૂતિની જ કચાશ હશે તો ટેકનિકનાં ગમે તેટલા વાઘા પહેરાવવા છતાં આંતરિક દારિદ્રય અછતું નહી રહે''.

કથનકેન્દ્ર વિશેની કોઈ સમજ તો દૂર રહી, મડિયા તો સમગ્ર ટેકનિકની જ ઉપેક્ષા કરે છે. વાર્તાતત્વ પર જ મદાર રાખતા મડિયા સર્જનની ક્ષણને 'અભાન' ગણે છે. એટલે જ 'લેખન કૌશલ' કે 'રચના - કૌશલ' ની તેમને કોઈ આવશયકતા વર્તાઈ નથી.

વાર્તાકથનની રીતિઓ પણ તેમણે માત્ર વૈવિધ્ય ખાતર જ અજમાવી જોઈ હશે. ટેકનિકની સભાનતાથી પ્રેરાઈને પ્રયોગો કર્યા હોય એવું તેમની વાર્તાઓ પરથી લાગતું નથી. યોગ્ય ટેકનિકના અભાવે તેમની પણીખરી વાર્તાઓ આજે આકર્ષણ ગુમાવી બેઠી છે. પ્રસ્તારને કારણે શિથિલ બની ગયેલી આ વાર્તાઓ આજે નિરસ લાગે છે. યોગ્ય કથનકેન્દ્ર ના અભાવથી અંત:સ્ત્રોતા પ્રસ્તારી બની છે તો 'ક્ષીન નદીને કાંઠે' જેવી વાર્તામાં લેખક અને કથક વચ્ચે ટાગોર-બકુલેશ રાખતા તેવી ભ્રાન્તિ ની પાતળી રેખા પણ મડિયા રહેવા દેતા નથી. કથક અને લેખક એક જ છે એવું શોધવું પડે એમ નથી. એ સ્વયંસ્પષ્ટ છે.

કથનરીતિ કે પ્રસ્તુતીકરણ જ કૃતિમાં સર્વેસર્વા નથી. અંતે તો કોઈપણ રચનારીતિ ધ્વારા કૃતિ પોતાની ક્ષમતા તાગવામાં સફળ થઈ છે કે નહીં એ જાણવામાં જ આપણને રસ હોય છે. કારણ કે આપણને તો કૃતિને અંતે પ્રાપ્ત થતાં રૂપમાં રસ છે. પણ તો પછી આ રૂપનિર્માણની પ્રક્રિયા જેના પર અવલંબિત છે તે કથનરીતિ, રચનારીતિ અને ઘટકોની સંવાદિતાને કઈ રીતે અવગણી શકાય ?

પોતાની વાર્તાઓ કરતાં પણ વાર્તાવિષયક વિવેચનથી ગુજરાતી વાર્તાના ઈતિહાસમાં સીમાચિહ્ન બની ગયેલા સુરેશ જોષીએ રચનારીતિ, રૂપનિર્માણનું આટલું બધું માહાત્મય કર્યું છે પણ કથનકેન્દ્ર જેવી મહત્વની પ્રયુક્તિની વાત કરવાનું લગભગ ટાળ્યું છે. 'ગૃહપ્રવેશ' ની પ્રસ્તાવનામાં (૧૯૫૭) પંગુની દૃષ્ટિએ ચંચલની લીલા જોવાની વાત કરતા સુરેશજોષી પાત્રચિત્ર પ્રવેશની વાત કરે છે ખરા પણ એની વિગતવાર વ્યવસ્થિત ચર્ચા તેમણે કયારેય નથી કરી. 'કથોપકથન' માં સર્જકના કૃતિ સાથેના Psychic distance સિધ્ધ કરવાનો આધાર તેઓ કથનકેન્દ્રમાં જુવે છે. જે.ડી. સેલિંજરની નવલકથા 'કેચર ઈન ધ રાય' ની ચર્ચા કરતી વખતે અનુભૂતિ અને ભાષાના સ્તરની સંવાદિતા જાળવવા માટે લેખકની પીઠ થાબડે છે. પણ સેલિંજર આ સંવાદિતા કથનકેન્દ્રની યોગ્ય પસંદગીથી પ્રાપ્ત કરી શકયા છે તેની નોંધ લેતા નથી. રઘુવીર ચૈાધરી ની 'પૂર્વરાગ' વિશે લખતા ચંદ્રહાસ પર રઘુવીર ચૈાધરીનો પડછાયો છે એવી અછડતી નોંધ પછી પ્રથમપુરુષમાં લખતા લેખકે જરા વધુ જાગરુકતા રાખવી જોઈએ એવી ટકોર પણ કરે છે. આપણે એનો એવો અર્થ કરી શકીએ કે ત્રીજાપુરુષમાં લખતો વાર્તાકાર ઓછી જાગરુકતા રાખે તો ચાલે ? કથનકેન્દ્રના નમૂના પસંદ કરી વસ્તુસંકલના, ચરિત્રચિત્રણ અને ભાષાના પ્રશ્નની માંડીને ચર્ચા તો સુરેશ જોષી પણ નથી જ કરતાં.

૭૬

૧૯૬૩ ના 'ક્ષિતિજ' ના નવલકથા વિશેષાંકમાં 'બક્ષીની નવલકથાઓ' વિશે લખતા રસિક શાહ ભાષા અને કથનકેન્દ્ર વચ્ચે સંવાદિતા હોવી જોઈએ એવું સ્પષ્ટપણે નોંધનાર પ્રથમ વ્યક્તિ છે. તેઓ લખે છે, '' 'પડધા' માં ત્રીજાપુરુષની લેખકની કથનશૈલીનો આશ્રય લેવામાં આવ્યો છે. અને 'રોમા' તથા 'એકલતાના કિનારા' બંનેમાં વાર્તાનું મુખ્યપાત્ર પોતે વાર્તા કહે છે. વાત ગમે તે કહેતું હોય, છદ્મવેશે લેખક જ એ વાત કરતા હોય એટલી બધી એકવિધતા એમાં નજરે પડે છે. અને છદ્મવેશ ઉઘાડો પડી જાય છે. ...'' બક્ષીની આ સિવાયની નવલકથાઓના દૃષ્ટાંત ટાંકીને આપણે રસિક શાહના વિધાનનું સમર્થન કરી શકીએ એમ છીએ. બક્ષી પાત્રાનુસાર ભાષાસ્તર પ્રયોજી શકતા નથી. 'આકાર' ના યશ કે હર્ષની ભાષા, 'પેરેલિસિસ' ના અરામની ભાષા બક્ષીની જ ભાષા છે. વાર્તા હોય કે નવલકથા પ્રથમપુરુષમાં કહેવાતી હોય કે ત્રીજાપુરુષમાં પણ બક્ષીની ભાષાનું સ્તર હંમેશા એકસરખું જ રહે છે.

૧૯૭૨ માં ભરાયેલા ગુજરાતીના અધ્યાપક સંઘના પ્રમુખસ્થાનેથી 'નવલકથામાં પ્રથમપુરુષ પ્રયોગ' વિશે બોલતા ધીરુભાઈ ઠાકર 'પ્રયોગ' 'દૃષ્ટિબિંદુ' જેવી સંજ્ઞા જ પ્રયોજે છે. ' પ્રથમપુરુષ કથનપધ્ધતિ અમુક લેખકો અજમાવતા હોય છે પણ તેનાથી પાત્રના અંતરજગતમાં પ્રવેશવાનો પ્રયત્ન ભાગ્યે જ દેખાય છે.' [૩૨] પણ આવો પ્રયાસ કયાં થયો અને કયાં નથી થયો તેની કોઈ જ સ્પષ્ટતા તેઓ કરતાં નથી. દા.ત. સિંદબાદ ની વાતોમાં, કથાસરિત્સાગરમાં, શામળની વાતોમાં પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્ર આવી કોઈ સભાનતા સાથે પ્રયોજાયેલ નથી. પન્નાલાલ પટેલ ની ' માનવીની ભવાઈ ' માં પણ પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્રથી થતી શરૂઆત ખોટી જ છે. આની સામે ત્રીજાપુરુષમાં અંતરજગતમાં ન પ્રવેશી

શકાય એવું થોડું છે ? મનોસંઘર્ષ આલેખતો સર્જક મોટાભાગે ત્રીજાપુરુષનું કથનકેન્દ્ર પસંદ કરે છે તેના એકથી વધુ ઉદાહરણ મળશે. દા.ત. ' મારી ચંપાનો વર ', 'લતાશું બોલે ?', ' સાંયાં શમણાં ' નો સંઘર્ષ ત્રીજા પુરુષમાં જ શકય બન્યો છે. ઘણાં બધાં અવલોકનો, દૃષ્ટાંતો આપ્યા વગર જ તેઓ રજૂ કરે છે. અમુક ઉદાહરણ લીધા છે તે પણ પરદેશી જ. છતાં કથનકેન્દ્રની ઉચ્ચાવચતા માટે તેનો એકદમ સ્પષ્ટ છે.

૧૯૭૦ પછી ગુજરાતી વિવેચન કયાંક અલપઝલપ કથનકેન્દ્રની વાત કરતું થયું છે. ' સંજ્ઞા ' ના જૂન ૧૯૭૩ ના અંકમાં જયોતિષ જાની કથનકેન્દ્રના મહત્વને પ્રમાણતા, ''ભાવકના મનમાં વાર્તાકારે નકકી કરેલું કથનકેન્દ્ર સ્પષ્ટ થાય તો જ વાર્તાના વજૂદભર્યા પ્રતિભાવની પ્રતિમા સર્જાય.'' જેવું સંદિગ્ધ વિધાન કરે છે.

કથનકેન્દ્રના પ્રકારો અને બદલાતાં કથનકેન્દ્રની વાતો કરતા આ વિવેચકો કયારેય આપણી તો ઠીક, પરદેશની વાર્તાઓ લઈને પણ સદૃષ્ટાંત ચર્ચા નથી કરતાં.

કથનરીતિ, નિરૂપણરીતિ, પાત્રો અને બનાવોની પ્રતીતિકરતા વગેરે પ્રશ્નોની સ્વતંત્ર ઉપરાંત ' મહેફિલે ફેસાનોગુયાન ' શીર્ષક હેઠળ નવતર રીતે ચર્ચા કરતા દ્વિરેફ પર છેક ૧૯૭૩ માં ' રા.વિ. પાઠક : વાઙ્મય પ્રતિમા ' નામે સંશોધન ગ્રંથ લખતા ડો. કાંતિલાલ કાલાણી એમનાં શોધનિબન્ધમાં દ્વિરેફની વાર્તાઓ નિમિત્તે, વિવેચન નિમિત્તે આવા કોઈ જ મુદ્દા ઉઠાવતા નથી. દ્વિરેફની વાર્તાઓની કથનરીતિ, રચનારીતિના પ્રયોગ વિશે એમને કંઈ નથી કહેવાનું, દ્વિરેફે કરેલી ચર્ચા

પર પણ એમને કંઈ નથી કહેવાનું ! ધ્વિરેકની કથનરીતિની વ્યવસ્થિત ચર્ચા છેક ૧૯૯૧ માં પ્રમોદકુમાર પટેલ કરે છે. ટૂંકીવાર્તાના અગત્યના ઘટક તરીકે કથનકેન્દ્રની વાત કરવા ઉપરાંત તેઓ કથનકેન્દ્રનું સ્થાનાંતર, કથકની ભૂમિકા જેવા પ્રશ્નોની પણ ઝીણવટભરી ચર્ચા કરે છે.

૧૯૭૭ માં 'સીમાંકન અને સીમોલ્લંઘન' માં સિતાંશુ મહેતા વર્જીનીયા વુલ્ફની 'મિસિસ ડેલોવે' ની કથનકળા સંદર્ભે કહે છે, '' આ નવલકથાનું કથન લેખિકા ધ્વારા નથી થયું પણ કથનકાર ધ્વારા થયું છે. પરંપરાગત લેખક તો સર્વજ્ઞ અને સર્વસંચારી હોય. કથનકાર એવો હકક ભોગવતો નથી. એ એક પાત્ર નથી કેવળ ~~નવી~~ પધ્ધતિ છે. એને 'narrating Voice' અર્થાત્ ' કથનકારી અવાજ કહી શકાય. એ 'કથનકારી અભિવ્યકિત' છે 'કથનકારી વ્યકિત' નહીં.''

સિતાંશુ મહેતા જેવા મર્મજ્ઞ વિવેચક પણ આખી વાતની માંડણી સંદિગ્ધ રીતે જ કરે છે. આપણી ભાષાના એકપણ ઉદાહરણ લેવાની જરૂર એમને પણ નથી પડી.

કથનકેન્દ્રની સદૃષ્ટાંત, વ્યવસ્થિત ચર્ચા ૧૯૮૪ માં શિરીષ પંચાલ તેમના 'નવલકથા' નામના પુસ્તકમાં કરે છે. ચર્ચા નવલકથાના સંદર્ભે થઈ હોવાને કારણે દૃષ્ટાંત પણ નવલકથાઓના જ કથનકેન્દ્રના પ્રકારો, કથનકેન્દ્રનો અન્ય ઘટકો સાથેનો સંબંધ, કથનકેન્દ્રનું મહત્વ, ઉચ્ચાવચતા વગેરે ચર્ચા તેઓ અતિપરિચિત દૃષ્ટાંતો લઈને વિગતે કરે છે. આ નિમિત્તે પ્રશ્નો ઉભા કરી ભવિષ્યના અભ્યાસી માટે ચર્ચાની ભૂમિકા પણ રચી આપી છે. આ જ વિવેચક ૧૯૮૮ માં 'વૈદેહી એટલે જ વૈદેહી' નામની નવલકથા લખી ભ્રાન્તિના વિશ્વને વેરવિખેર કરી, પૂર્વસૂરિઓની ઠેકડી ઉડાવતા, અનેક સંદિગ્ધતાઓ ઊભી કર્યા પછી પણ લેખકની સર્વોચ્ચ સત્તાનો સ્વીકાર કરતા દેખાય છે. લેખક - કથક વચ્ચેની બધી જ રેખાઓ

ભૂંસી નાખી અજબ સંદિગ્ધતા ઊભી કરે છે. પરંપરાગત કથાસાહિત્યમાં લેખક કથકનો પરિચય આપે. અહીં ગંગા ઉલટી વહે છે. કથક 'પ્રિયવાચક' કહી કથા આરંભ કરે પછી લેખકનો પરિચય આપે છે. નવલકથા નિમિત્તે નવલકથાનું વિવેચન પણ થતું જાય છે.

૧૯૮૫ માં ફાર્બસ ત્રૈમાસિક (એપ્રિલ-જૂન) માં ભરત નાયક 'મેલોડ્રામેટિક ની સૌન્દર્યમીમાંસા' લેખમાં આપણી નવલકથાની મહત્વની ત્રણ નબળાઈ નોંધે છે. તેમાં એક કથનબિંદુને લગતી કળાસૂઝનો અભાવ પણ નોંધે છે.

૧૯૮૬ માં ' નવલકથા ' નામનું પુસ્તક લખતા પ્રવીણ દરજી કથનકેન્દ્રની વિગતે વાત કરે છે. અન્ય ઘટકો સાથેનો સંબંધ પણ તેઓ સ્પષ્ટ કરે છે.

૧૯૮૫ માં સંપાદિત ' ગુજરાતી કથાવિશ્વ – નવલકથા ' ના સંપાદકો પૈકી પ્રસ્તાવનાકાર બાબુ દાવલપુરા કથનકેન્દ્રની ચર્ચા અંતર, ભાષા, સ્થાનાંતર વગેરે પ્રશ્નો સાથે સાંકળીને કરે છે. કથનકેન્દ્રને અનુરૂપ ભાષાના પ્રશ્ની ચર્ચા કરતા દાવલપુરા નોંધે છે કે ''ધીરુબહેન પટેલની આત્મકથનાત્મક નવલકથા ' વડવાનલ ' નું કલ્પનાનિષ્ઠ સાહિત્યિક ગદ્ય તેની નાયિકાની નહીં પણ લેખિકાની કલમની નીપજ છે. એ સ્પષ્ટ કળાય છે. સર્જક ભાષાકર્મ પ્રત્યે સજાગ ન હોય ત્યારે આમ બને''.

હકીકતે ભાષાના પ્રશ્નની માંડણી જુદી રીતે થવી જોઈએ. ચંદ્રકાંત બક્ષી પણ પાત્રોચિત ભાષાસ્તર ન ઊભું કરી શકે, સુરેશ જોષી ની ભાષા પણ આવા જ પ્રશ્નો ઊભા કરે ત્યારે સર્જકમાં ભાષાકર્મ સજાગતા નથી એવું કહેવાને બદલે તે કથનકેન્દ્રની પ્રયુક્તિ પ્રત્યે સજાગ

નથી એમ કહેવું વધુ યોગ્ય રહેશે. જો તેણે રચનારી તિગત પ્રયુક્તિ તરીકે કથનકેન્દ્ર પ્રયોજ્યું હશે તો ભાષાકર્મ પ્રત્યેની સજાગતા આપોઆપ જ આવશે. સુરેશ જોષી પાત્રોચિત ભાષાસ્તર યોજવાની કડાકૂટમાંથી બચવા કથાનાયકને વિદગ્ધ, સંવેદનશીલ સર્જક બનાવી દે છે. પણ તોય એમની વાતાઓ ભાષા સંદર્ભે કેટલાય પ્રશ્નાર્થચિહ્ન લઈને ઊભી જ છે. જેની ચર્ચા આગળ પણ થઈ છે અને હજુ થશે. ટૂંકમાં ખરેખર તો કથનકેન્દ્ર પ્રત્યેની સભાનતાનો અભાવ જ ભાષાના, પાત્રનિરૂપણના, પ્રતીતિકરતાના સંવાદિતાના પ્રશ્નો ઊભા કરે છે.

' લઘુનવલ ' ના સંપાદક નરેશ વેદ કથનકેન્દ્રનો ઉલ્લેખ સુધ્ધાં નથી કરતા. પ્રસ્તાવનાકાર કથનકેન્દ્રની વાત સદંતર ટાળે છે ત્યારે ' અનાગત ' ની સમીક્ષા કરતાં ભારતી દલાલ આવું વિધાન કરે છે ''મોટાભાગે લઘુનવલમાં કથા પ્રથમપુરુષ એકવચનમાં લખાઈ હોય છે.'' હકીકતે આવું અનુમાન તારવી શકવા જેટલું તથ્ય પણ આપણને ક્યાંયથી પ્રાપ્ત નહીં થાય.

ટૂંકી વાર્તાને કેન્દ્રમાં રાખી કથનકેન્દ્રની વિગતે, વ્યવસ્થિત ચર્ચા સૌ પ્રથમ ' પરબ ' ના જુલાઈ ૧૯૮૮ ના અંકમાં ડો. હર્ષદ ત્રિવેદી ' પ્રાસન્નેય ' કરે છે. પશ્ચિમમાં ઉદાહરણો પર આધાર રાખીને આખી ચર્ચા થઈ છે પણ કથનકેન્દ્ર પર કામ કરનાર કોઈપણ અભ્યાસીને આ લેખ મદદરૂપ થાય એમાં બેમત નથી.

આમેય આપણે ત્યાં કથનકેન્દ્રની ચર્ચાની વ્યવસ્થિત માંડણી થઈ જ નથી. સમગ્ર ચર્ચાનો આધાર પશ્ચિમનાં પુસ્તકો રહ્યાં છે પરિણામે ઉદાહરણ પણ એકાદ - બે અપવાદને બાદ કરતા કોઈ આપણા લેતું નથી.

૮૧

ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ દ્વારા બહાર પડાયેલ ' આધુનિક સાહિત્ય સંજ્ઞાકોશ ' માં કથનકેન્દ્રની સમજૂતી જે રીતે આપી છે તે આગળ જોઈ ગયા. આ સમજૂતી વાંચનારને એક પ્રશ્ન જરૂર થાય કે વિદ્યાર્થીઓને અંગ્રેજી સંજ્ઞાઓની સરળ સમજ મળી રહે તે માટે પરિષદ આવો કોશ બહાર પાડતી હોય ત્યારે સરળતાની પાયાની શરત તો સચવાવી જોઈએ. સાવ સરળ રીતે આ સંજ્ઞા વિદ્યાર્થીને સમજાવી શકાય એમ છે ત્યારે સંપાદકોએ તેને અતિસંકુલ અને સંદિગ્ધ પરિભાષામાં વ્યકત કરી છે.

ટૂંકમાં કહેવું હોય તો કહી શકાય કે કથનકેન્દ્ર જેવી અગત્યની રચનારીતિગત પ્રયુક્તિની આપણા વિવેચને અવગણના જ કરી છે. બૂથ કે ફોર્સ્ટર ' આ પ્રયુક્તિ અગત્યની નથી ' એવું કહીને પણ પાનાં ભરી ચર્ચા કરી શકે છે. ત્યારે આપણે ત્યાં ભાગ્યે જ કોઈને આ પ્રયુક્તિની વિગતે વાત કરવાની જરૂર લાગી છે.

૩.૮ કથનકેન્દ્ર અંગે આગળ થયેલી ચર્ચા અને ગુજરાતી વિવેચનમાં આ પ્રયુક્તિ પ્રત્યેની ઉપેક્ષા જોઈ કદાચ કોઈ એવું ધારી લે કે આ આખી વિભાવના આધુનિક જમાનાની દેન છે. પણ ખરેખર એવું નથી. નવલકથા ટૂંકી વાર્તા જેવાં સ્વરૂપોની ઉત્ક્રાન્તિમાં એકસાથે અનેક પરિબળોએ ભાગ ભજવ્યો છે. મૌખિક પરંપરાના ક્રમશઃ લુપ્ત થવાની સાથે ટેકનોલોજીના આગમને સાહિત્યને શ્રુતિગોચરતાની સાથે દૃષ્ટિગોચર પણ બનાવ્યું. પરિણામે સમૂહભોગ્ય સાહિત્ય વ્યક્તિભોગ્ય બન્યું. મનોવિજ્ઞાન અને વીક્ષણના ક્ષેત્રે સર્જક વધુને વધુ સભાન બનતો ચાલ્યો. આ બધી સામટી

૮૨

ઘટનાઓએ કથાસાહિત્યમાં પ્રયોજાતી યુક્તિ-પ્રયુક્તિઓમાં આમૂલ પરિવર્તન આણ્યું. આ પરિવર્તને પ્રયોગોની હારમાળા સર્જી. પરંતુ એનો અર્થ એ નથી કે પ્રાચીનકાળમાં કથનકેન્દ્ર માટેની કશી સભાનતા હતી જ નહીં. કથનકેન્દ્રની વ્યાખ્યા - વિભાવનાથી માંડી તેના આધુનિક અનુઆધુનિક વર્ગીકરણ જોયા પછી ધારો કે કોઈ એવું કહે અને એવું કહેવાયું પણ છે - કે કથનકેન્દ્રના પ્રયોગો ખાસ કરીને આપણા યુગની નીપજ છે તો એ માન્યતા ભૂલભરેલી છે. કથાસાહિત્યના ઉગમકાળથી કથનકેન્દ્રની પ્રયુક્તિની કથાકારને જરૂર પડી જ હશે. આપણે ત્યાં અને પશ્ચિમમાં પણ પ્રાચીનકાળથી આ પ્રયુક્તિ પ્રત્યેની સભાનતા દેખાય જ છે.

પશ્ચિમની વાત કરીએ તો પ્લેટોથી માંડીને એલિયટ સુધી બધાએ કથનરીતિના, કવિના અવાજની ચર્ચા કરી જ છે. પ્લેટો કવિના અવાજને વ્યક્ત કરવાની મુખ્ય બે રીતની વાત કરે છે. [33] ૧. ડાયજેસિસ ૨. માયમેસિસ. ડાયજેસિસની આગવી લાક્ષણિકતા છે - બોલનાર કવિ પોતે જ છે. બોલનાર બીજું કોઈ નથી પણ પોતે જ છે એવું આપણને સમજાવવાનો પ્રયાસ સુધ્ધાં કવિ કરતો નથી. જ્યારે માઈમેસિસમાં કવિ એવી ભ્રાન્તિ ઊભી કરવાની કોશિશ કરે છે કે બોલનાર તે પોતે નથી.

એરિસ્ટોટલે તો એકથી વધુ વાર કથનરીતિ અંગેના પોતાના વિચારો સ્પષ્ટ કર્યા છે. તે કહે છે, '' કવિએ પોતાના અવાજમાં શક્ય તેટલું ઓછું બોલવું જોઈએ.'' [34]

અનુકરણની રીતિની વાત કરતા એરિસ્ટોટલ કહે છે, '' અલગ અલગ પ્રસંગે કવિ પોતે વાર્તા કહી શકે. (કાં તો હોમરની જેમ કોઈ એક પાત્ર દ્વારા કહે અથવા ભૂમિકા બદલ્યા વગર પોતાના અવાજમાં જ કહે)

૮૩

અથવા તો અનુકરણ કરનાર આખી વાર્તાને અભિનય ધ્વારા વ્યકત કરી શકે. [૩૫] એરિસ્ટોટલ અનુકરણની ત્રણ રીતે વર્ણવે છે. બે 'શુધ્ધ' અને એક મિશ્ર. [૩૬] પ્રથમ શુધ્ધ પ્રકારમાં સમગ્ર કૃતિમાં કવિ પોતે પોતાના જ અવાજમાં બોલે છે. બીજો શુધ્ધ પ્રકાર એટલે નાટક, જયાં કવિ કયારેય પોતાના અવાજમાં કશું પણ કહેતો નથી પરંતુ પાત્રો અનુકરણ ધ્વારા સઘળું વ્યકત કરે છે.

'' કથનાત્મક એટલે જયાં કવિ પોતે હાજર હોય, પછી ભલે તે પોતાના અવાજમાં ન બોલે, જયારે તે સંપૂર્ણપણે અદ્રશ્ય થઈ જાય ત્યારે પરિણામ નાટકમાં આવે.'' [૩૭]

એરિસ્ટોટલ એકી સાથે સર્વજ્ઞ કથનકેન્દ્ર, નાટયાત્મક કથનપધ્ધતિ, કવિના અવાજની માત્રા વગેરેની વાત કરે છે. સર્જકના પ્રત્યક્ષ પ્રવેશની તે ના પાડે છે.

લોન્જાઈનસ કહે છે, '' I would affirm with confidence that there is no tone so lofty as that of genuine passion, in its right place, when it bursts out in a wild gust of mad enthusiasm and as it were fills the speaker's words with frenzy.'' [38]

લેસિંગ ' Laocoon ' માં સૂચવે છે કે દ્રષ્ટિગોચર અને શાબ્દિક અભિવ્યકિતમાં દ્રષ્ટિગોચર અભિવ્યકિત ચડિયાતી છે. [૩૯]

લેસિંગની આ જ વાતને આજે Telling અને Showing ની પરિભાષા પ્રયોજી ઝીણવટથી ચર્ચવામાં આવે છે. જેમ જેમ લેખકના

હસ્તક્ષેપ સામે વિરોધ વધતો ગયો તેમ તેમ 'કથન' નું મહત્વ ઘટતું ગયું. લેખકે વર્ણનથી નહીં પણ દ્રશ્ય ઊભા કરી ઘટના-પાત્ર વગેરેને મૂર્તિમંત કરવા જોઈએ. એવી માંગ ઊભી થઈ. આનો પુરસ્કર્તા હેન્રી જેમ્સ છે. પર્સીલિબક તો એટલી હદે કહી દે છે કે The art of fiction does not begin..it will tell itself'' દ્રશ્ય કઈ રીતે કથનથી ચડિયાતું બને એ સમજવા 'માદામ બોવારી' પાસે જવું પડે. આમેય ફ્લોબેર વાર્તા અને વાચક વચ્ચે ટોલ્સ્ટોય કે ગો.મા. ત્રિપાઠીની જેમ ઊભો રહેતો નથી. તે વાર્તાને સ્વાભાવિક રીતે જે વિકસવા દે છે. પણ પશુમેળાનું આખું દ્રશ્ય તો ફ્લોબેરની કળાની કલગી સમાન છે. લેખક ક્યાંય વચ્ચે નથી આવ્યા. વાચક સીધોજ એમા-રોડોલ્ફની વાતચીત, પશુઓનાં જાહેર થતા ભાવ-ઈનામોની જાહેરાત બધુંજ સાંભળી શકે છે.

લેસિંગની વાતને જો કે અંતિમ માનીને ચર્ચા કરવાની જરુર નથી. લેખકને 'કથન' વગર કદી ન ચાલે. ગ્રીક ટ્રેજડીમાં બે દ્રશ્ય વચ્ચે આવતું કોરસ આ Telling નો જ પ્રકાર છે. કેટલીક ઘટના કહેવી જ પડે. કેટલીક દેખાડવી પડે. બંનેનું પોતપોતાની રીતે આગવું મહત્વ છે. ભૂપસિંહ, બુધ્ધિધનની ખટપટ લંબાણથી કહેવા બેસતા ગો.મા. ત્રિપાઠી રાજદરબાર પ્રત્યક્ષ બતાવે છે. માનચતુર ડોશીના દેવલા ગોળીમાં નાખી દે છે તે બે કલાકનો પ્રપંચ લેખક બતાવે છે. કારણ તો જ ગુણસુંદરી વગરના ઘરની હાલત પ્રત્યક્ષીકૃત થઈ શકે. પણ પછી એક જ ફકરામાં આખી વાત સમેટી લે છે. ટૂંકમાં પર્સીલિબક ગમે તે કહે પણ કથાસાહિત્યને Telling વગર ક્યારેય ચાલ્યું જ નથી.

હોરેસ પાત્રોચિત, ભાવસ્થિતિ પ્રમાણે ભાષાસ્તર-શૈલી બદલાય એવું કહેતા જણાવે છે કે, '' નાટયાત્મક શૈલીપાત્ર અને પરિસ્થિતિ પ્રમાણે અલગ પડવી જોઈએ. તથા અલગ વ્યકિતત્વ અને ભાવાવસ્થા પ્રમાણે ટોન પણ બદલવો જોઈએ. પાત્ર વૃધ્ધ હોય કે યુવાન, ઉચ્ચ સ્થાન પર બિરાજતી

૮૫

જાજરમાન સ્ત્રી હોય કે સાવ સામાન્ય નર્સ, ઈશ્વર, વેપારી, ગામડિયો, જંગલી, કોઈ બાયલો, ઘાતકી, અભિમાની વ્યક્તિ હોય, પણ તેનું બોલવાનું પાત્રોચિત હોવું જોઈએ. બીજા શબ્દોમાં કહેવું હોય તો પાત્રના જાતિ (સ્ત્રી / પુરુષ), ઉંમર, જ્ઞાતિ અને સામાજિક સ્થાન – આ બધાની તેની શૈલી પર અસર પડવાનીજ. પાત્ર ગુસ્સામાં હોય, દુઃખી હોય, આનંદમાં હોય કે ગંભીર હોય – તેની કોઈપણ ભાવવસ્થા તેના બોલવાની રીત પર અસર કરશેજ. જે શૈલી આ બધી શરતો પૂરી ન કરે તેનુ કોઈ પ્રતીતિકર કળાત્મક પરિણામ નથી આવતું.[40]

જોઈ શકાય છે કે કથાસાહિત્યના ઉગમકાળથીજ કથનરીતિની વાત થતી આવી છે. આજે જે રીતે લેખકની પ્રત્યક્ષ હાજરીને વખોડવામાં આવે છે તેનું સૂચન એરિસ્ટોટલમાં પણ જોવા મળે છે.

માત્ર પશ્ચિમમાં જ કથનરીતિની આવી સભાનતા પ્રવર્તમાન હતી એવું નથી. આપણે ત્યાં પણ કથનકેન્દ્ર પ્રત્યેની સભાનતાનંઉદાહરણ મળી આવે છે. સર્જનની વાત કરવી હોય તો મહાભારતની સર્પયજ્ઞવાળી કથાનું ઉદાહરણ ટાંકી શકાય. અહીં ત્રીજાપુરુષ કથનકેન્દ્રને પણ પ્રતીતિકરતાની આવશ્યકતા હોય એવી સભાનતા કથાકાર દાખવે છે. અને વિવેચનની વાત કરવી હોય તો અભિનવગુપ્તના 'ધ્વન્યાલોક લોચન' ને ટાંકી શકાય.

''વાચ્ય અને વ્યંગ્યમાંથી કોણ પ્રધાન અને કોણ ગૌણ એનો વિવેક કરવામાં ભારે પ્રયત્ન કરવો રહયો, જેથી ધ્વનિ અને ગુણીભૂત વ્યંગ્યનું તથા અલંકારોનું અલગ અલગ ક્ષેત્ર સ્પષ્ટ થઈ જાય.નહિ તો પ્રસિધ્ધ અલંકારોની બાબતમાં પણ ગોટાળો થઈ જાય છે ''[41] આવું કહી અભિનવગુપ્ત એક શ્લોક ટાંકે છે.

८६

लावण्यद्रविणव्ययो न गणितः क्लेशो महान् स्वीकृतः
स्वच्छन्दस्य सुखं जनस्य वसतः चिन्तानलो दीपितः।
एषापि स्वयमेव तुल्यरमणाभावाद्वराकी हता
कोऽर्थश्चेतसि वेधसा विनिहितस्तन्व्यास्तनुं तन्वता ॥

– લાવણ્યરૂપી મૂડીના વ્યયને લેખામાં ન લીધો, ભારે મોટી જહેમત ઉઠાવી, સુખ અને સ્વચ્છંદથી રહેતા લોકોના હૃદયમાં ચિંતાની આગ પેટાવી, બિચારી એ પોતે પણ સરખે સરખો રમણ ન મળવાથી મરવા જેવી થઈ ગઈ, કોને ખબર આ સુંદરીના દેહની રચના કરતી વખતે વિધાતાએ શું ધાર્યું હશે ! ''

આ શ્લોક વ્યાજસ્તુતિનો નમૂનો છે કે અપ્રસ્તુત પ્રશંસા તેનો નિર્ણય કરવા માટે કથનકેન્દ્ર શોધવું પડશે. સમજૂતી ઘણી લાંબી છે છતાં આ સમજવા માટે એનો સમાવેશ અનિવાર્ય છે.

આ શ્લોકમાં વ્યાજસ્તુતિ અલંકાર છે એવી સમજૂતી કોઈકે આપી છે તે બરાબર નથી. કારણકે એના અર્થનું કેવળ વ્યાજસ્તુતિમાં પર્યવસાન થાય છે, એમ માનીએ તો, તેની સંગતિ બેસતી નથી. કારણ આ કોઈ સ્ત્રીના પ્રેમીનો વિતર્ક નથી. કારણ કોઈ પ્રેમી 'બિચારી એ પોતે પણ સરખો સરખો રમણ ન મળવાથી મરવા જેવી થઈ ગઈ' એવું કહે એ સંગત નથી લાગતું. તેમ એ કોઈ વિરાગીની ઉક્તિ પણ નથી લાગતી કારણ, જે વિરાગી હોય તેનું તો આવા વિકલ્પોનો પરિહાર કરવો એ જ એકમાત્ર કાર્ય હોય.

૮૭

અહીં વ્યાજસ્તુતિ આ રીતે સમજાવી શકાય કે વિધાતાએ પોતાની સૌંદર્યરૂપી મૂડી આ સ્ત્રીને ઘડવામાં ખર્ચી નાખી છતાં તેની પરવા ન કરી, એટલુંજ નહિ પોતે ભારે જહેમત ઉઠાવી, એનું પરિણામ શું આવ્યું ? તો કે લોકો સુખથી અને સ્વચ્છંદથી - મુકતપણે જીવતા હતા તેના મનમાં ચિંતાની હોળી પ્રગટી - અર્થાત્ આ સ્ત્રીના સૌન્દર્યથી મોહમાં પડી એને કેમ મેળવવી એની ચિંતામાં પડી ગયા. તેમનાં સુખ, સ્વતંત્રતા ચાલ્યા ગયા, અને એ સ્ત્રી પણ બિચારી પોતાને અનુરૂપ પતિ ન મળવાથી જીવતી મરી ગઈ. આ રીતે જોતાં બધાનેજ નુકસાન થયુ. વિધાતાએ પોતાની મૂડી ખોઈ અને ભારે કષ્ટ ઉઠાવ્યુ, લોકોએ સુખ સ્વાતંત્ર્ય ખોયા, અને એ સ્ત્રી પણ જીવતી મરી ગઈ. આ બ્રમ્હાએ એને ઘડતી વખતે મનમાં શું ધાર્યુ હશે ? આમ, અહીં બ્રમ્હાના અવિચારીપણાની નિંદા વાચ્ય છે, અને તેમાંથી આ સ્ત્રી જેવી અનન્ય સુંદરીનું સર્જન કર્યુ તેની પ્રશંસા ધ્વનિત થાય છે. એ રીતે આ વ્યાજસ્તુતિનો દાખલો છે. એમ કહી શકાય.

પણ, ગ્રંથકાર આ સમજૂતીને યોગ્ય માનતા નથી. તેમનું કહેવું એવું છે કે જો આ શ્લોકના વાચ્યાર્થનું પર્યવસાન કેવળ વ્યાજસ્તુતિમાં થાય છે એમ માનીએ તો આખા શ્લોકની સંગતિ સધાતી નથી.

આ બધા વિચારો કોના છે ? જો એ સ્ત્રીના કોઈ પ્રેમીના છે એમ માનીએ તો જે માણસ એના સૌન્દર્યથી મોહમાં પડયો હોય તે કદી એવું કહેજ નહિ કે એ બિચારી કોઈ યોગ્ય પતિ મળ્યો નહિ એટલે મરવા જેવી થઈ ગઈ છે. કારણ એ પોતાને તો એને લાયક માનતો જ હોય, પછી ભલેને ગમે તેવો કદરૂપો હોય. વળી લોચનકાર કહે છે તેમ, કોઈ પ્રેમી પોતાની પ્રિયતમા માટે 'બિચારી' જેવો દીનતાસૂચક શબ્દ ન વાપરે અને 'જીવતી મરી ગઈ' જેવું અમંગળ વચન પણ કદી ન ઉચ્ચારે. વળી, એ

૯૮

પોતાને એને લાયક ન માનતો હોય તો એનો પ્રેમ માત્ર પશુવૃત્તિ જ બની જાય. આ વિચારો કોઈ વિરાગીના છે એમ માનીએ તો તેમાં મુશ્કેલી એ આવે છે કે જે વિરાગી હોય તે આવી સ્ત્રી પ્રેમની વાતથી દૂર જ રહે. એટલે આ ઉપરથી એમ લાગે છે કે આ શ્લોકમાં સ્ત્રીનું સૌન્દર્ય અને તેના પ્રત્યેનો અનુરાગ પ્રસ્તુત નથી અને અહીં વ્યાજસ્તુતિ અલંકાર નથી. હોય તો અપ્રસ્તુત પ્રશંસા હોય.''

એટલે જ્યાં સુધી બોલનાર કોણ છે તે નક્કી ન થાય ત્યાં સુધી અલંકાર બાબતે સંદિગ્ધતા રહેવાની.

આ ઉપરાંત ધ્વન્યાકાર સંલક્ષ્યક્રમવ્યંગ્ય ધ્વનિના શબ્દશક્તિમૂલ, અર્થશક્તિમૂલ અને ઉભયશક્તિમૂલ એવા ત્રણ પ્રકાર દર્શાવે છે. અને તેમાંના શબ્દશક્તિમૂલનું વિગતે વિવેચન કરી અર્થશક્તિમૂલનું સામાન્ય સ્વરૂપ સમજાવે છે. અર્થશક્તિમૂલ સંલક્ષ્યક્રમ વ્યંગ્ય ધ્વનિના પેટાપ્રકારોની વાત કરતા આનંદવર્ધન કથનકેન્દ્ર પ્રત્યેની સભાનતા દર્શાવે છે.[૪૨] અર્થશક્તિમૂલ સંલક્ષ્યક્રમ વ્યંગ્ય ધ્વનિમાં જે વ્યંજક અર્થ રહ્યો છે તેના બે ભેદ પાડે છે.

૧. કવિની અથવા કવિનિબધ્ધ વક્તાની પ્રૌઢોક્તિમાત્રથી જેનું શરીર રચાયું છે.

૨. સ્વતઃસંભવી.

લોચનકાર સ્પષ્ટપણે ત્રણ પ્રકાર પાડે છે.

૧. કવિ પ્રૌઢોક્તિમાત્ર સિધ્ધ : આધુનિક પરિભાષામાં આપણે જેને સર્વજ્ઞકથક કહીએ છીએ.

૨ કવિનિબધ્ધ પ્રૌઢોક્તિમાત્ર સિધ્ધ
પાત્રલક્ષી કથનકેન્દ્ર કહી શકાય.

૮૯

૩ સ્વત:સંભવી.

પ્રથમપુરુષાનું કથનકેન્દ્ર ગણી શકાય.

આનંદવર્ધન આ ત્રણે પ્રકારોને ઉદાહરણ આપી વિગતો સમજાવે છે.

૧ કવિપ્રૌઢોકિતમાત્ર સિધ્ધ :-

सज्जयति सुरभिमासो न तावदर्पयति युवतिजनलक्ष्यसहान् ।
अभिनवसहकारमुखान्नवपल्लवपत्रलाननङ्गस्य शरान् ॥

''વસંત માસ યુવતીઓને નિશાન બનાવનાર અણીવાળા નવપલ્લવોનાં પીંછાવાળાં, આંબાની નવી મંજરીનાં કામદેવનાં બાણો તૈયાર કરે છે, પણ હજી આપતો નથી.''

વસંતઋતુ બેઠી છે અને આંબાને નવા પાન અને મોર આવ્યા છે એટલી હકીકત છે. પણ તે જે રીતે કહેવાઈ છે તેને લીધે એમાંથી રમણીય વ્યંગ્યાર્થની પ્રતીતિ થાય છે. કવિએ વસંતમાં ચેતનધર્મનો આરોપ કર્યો છે. તેને કામદેવનો મિત્ર માન્યો છે. તે કામદેવ માટે બાણ તૈયાર કરે છે. આંબાની મંજરી એ બાણ છે અને નવપલ્લવ એ બાણનાં પાછલા ભાગનાં પીંછાં છે. એ બાણોની અણીનું નિશાન યુવતીઓ છે. વસંત બાણ તૈયાર કરે છે પણ હજી કામદેવને મારવા માટે આપતો નથી. આ બધી કવિની કલ્પના છે એને લીધે એવો વ્યંગ્યાર્થ સમજાય છે કે આ હજી વસંતની શરૂઆત છે. ત્યાંજ એણે કામવૃત્તિને ઉશ્કેરવા માંડી છે, પણ જેમ જેમ વખત જતો જશે તેમ તેમ એનું જોર વધતું જશે. હજીતો બાણ તૈયાર થાય છે. જ્યારે મદન ધનુષ પર ચડાવી મારશે ત્યારે તો કોણ જાણે શું થશે ?

૨ કવિનિબધ્ધ પાત્ર પ્રૌઢોકિતમાત્ર સિધ્ધ :-

૯૦

शिखरिणि क्व नु नाम कियच्चिरं किमभिधानमसावकरोत्तपः।
तरुणि येन तवाधरपाटलं दशति बिम्बफलं शुकशावकः॥

કવણ પર્વતપે જઈ કયાં સુધી
તપ કર્યું કર્યું તે મુજને કહે,
તરુણી, જેથી ચૂગે તવ હોઠ શું
અરુણ બિંબતણું ફલ પોપટો.''

આ શ્લોકને જો કવિની ઉક્તિ છે એમ માનીએ તો એમાંથી ખાસ કશો વ્યંગ્યાર્થ નીકળશે નહિ, પણ કવિકલ્પિત તરુણ નાયકની ઉક્તિ માનીએ તો જ એમાંથી બિંબફળ જેવા નાયિકાના અધરને ચુંબન કરવાની તેની અભિલાષા વ્યંજિત થાય અને તે ધ્વારા શૃંગાર રસ સુધી પહોંચી શકાય.

આવું જ એક બીજું ઉદાહરણ પણ આપે છે.

आदरवितीर्णयौवनहस्तालम्बं समुन्नमद्भ्याम् ।
अभ्युत्थानमिव मन्मथस्य दत्तं तव स्तनाभ्याम् ॥

''યૌવને આદરપૂર્વક આપેલા હાથના ટેકાથી ઊભાં થયેલાં તારાં સ્તનોએ જાણે કામદેવનો ઊઠીને સત્કાર કર્યો.''

આ જો કેવળ કવિની ઉક્તિ હોત તો એનો અર્થ એટલો જ થાત કે યૌવનને લીધે તારાં સ્તન ઊંચાં થયા છે. પણ આ કવિનિર્મિત પાત્રની ઉક્તિ હોઈ એમાંથી એવો વ્યંગ્યાર્થ નીકળે છે કે તારાં ઉન્નત સ્તનો જોઈને કોનો કામ ન વધે ? હું પણ કામવશ થયો છું વગેરે........''

આ સમગ્ર ચર્ચાને આધારે કહી શકાય કે કથનકેન્દ્રને લાગતી સભાનતા પ્રાચીનકાળથી હતી જ કહોકે કથાસાહિત્યના ઉગમકાળથી જ 'કોણ બોલે છે ?' એ પ્રશ્ન સૌથી મહત્વનો હશે જ. એટલે પૂર્વ અને પશ્ચિમ ના વિવેચકોએ

૯૧

'કથક કોણ છે ? કવિનો અવાજ, તેની માત્રા....વગેરેની સંજ્ઞાફેરે વાત કરી જ છે.'

પ્રાચીન સાહિત્યમાં કથનકેન્દ્ર પ્રત્યેની સભાનતા છે. પછીના કાળમાં કથનકેન્દ્રના પ્રશ્નો બદલાય છે. પરંપરાનો રક્ષક હોવાને નાતે સર્જક વાર્તાકારની અને ઈતિહાસકારની એમ બેવડી ભૂમિકા બજાવતો થયો. ઈતિહાસકારે તો ઈતિહાસની વિશ્વસનીયતા જાળવી રાખવા ત્રીજા પુરુષના કથનકેન્દ્રથી જ લખવું પડે. પણ આનો અર્થ એવો નથી કે પ્રાચીનકાળમાં કથાનકોમાં પ્રથમ પુરુષનો ઉપયોગ જ નો'તો થતો. દશકુમાર ચરિત્ર,કથા-સરિત્સાગર'ની કેટલી બધી કથાઓ, અરેબિયન નાઈટસની ઘણી વાતાઓ પ્રથમપુરુષના કથનકેન્દ્રથી કહેવાઈ છે. પણ અહીં કથનકેન્દ્ર પ્રત્યે રચનારી તિગત પ્રયુકિત તરીકેની કોઈ સભાનતા જોવા મળતી નથી. કોઈ પ્રયુકિત તરીકે કે વિશ્વસનીયતા માટે નહીં માત્ર પોતાનાં પરાક્રમો વર્ણવવા સિંદબાદ પોતેજ પોતાની વાત માંડે. મધ્યકાલીન સાહિત્યમાં કથનકેન્દ્ર પ્રત્યેની સભાનતા એકદમ જ અદ્રશ્ય થતી લાગશે. વાર્તાકથક 'હું' થી કહેવાનું શરૂ કરે. વળી સર્વજ્ઞ કથક વાર્તાનો દોર સંભાળે વળી પાછી વાર્તા 'હું' ધ્વારા કહેવાય. વળી આ પ્રકારે કથનકેન્દ્રનાં સ્થાનાંતર પાછળ કોઈ ખાસ પ્રયોજન નથી. માત્ર વાર્તાકારની સગવડ ખાતર જ આ સ્થાનાંતર થાય છે. એવું પણ કહી શકાય કે આ રીતે પોતે કથનકેન્દ્ર બદલી રહયો છે એવી પણ કોઈ સભાનતા આ સમયગાળાના સર્જકમાં ન હતી. આનું ઉત્તમ ઉદાહરણ શામળની વાર્તાઓ પૂરી પાડશે. 'સિંહાસન બત્રીશી' ની ૧૮મી વાર્તા 'વહાંણની વાર્તા' છે. અહીં શામળ વાર્તા માંડે. પછી પૂતળી ઈંદુમતી ભોજરાજાને વાર્તા કહે છે. વિક્રમ વણિકને દુઃખનું કારણ પૂછે એટલે વાર્તા વણિક ધ્વારા કહેવાય. અહીં એટલી ઝડપે કથનકેન્દ્રનું સ્થાનાંતર થાય છે કે એ નોંધવા માટે વાચકે સભાન પ્રયાસ કરવા પડે. સર્જકે તો અનાયાસે આ મિશ્રણ કર્યું છે.

૯૨

કોઈ પ્રયોજ, પ્રયુક્તિ કે પરિણામની આશાએ શામળે આવું કર્યું છે એવું ન કહી શકાય. પણ આજ સમયગાળાનો કવિ હોવા છતાં પ્રેમાનંદ કથનકેન્દ્ર પ્રત્યેની સભાનતા દર્શાવે છે. 'નળાખ્યાન' માં છઠ્ઠા કડવામાં નળ હંસને પકડે છે ત્યારે હંસ જે વિલાપ કરે છે તે પક્ષીની ભાષામાં છે.

'ઝાલ્યો પંખીને જાગી ઉઠયો, નળને કીધા ચંચના પ્રહાર રે,
પછે પોતાની વાણીએ કરીને, કરવા લાગ્યો પોકાર રે.'

હંસનો વિલાપ સાંભળી નળ તેને આશ્વાસન આપે છે ત્યારે નળ સાથે વાત કરતા હંસની વાણી પ્રતીતિકર બનાવવા પ્રેમાનંદ લખે છે.

'મનુષ્ય પેરે પંખી બોલ્યો, મને મૂકી જો એક વાર,
જો પ્રાણદાન તું આપીશ તો કંઈ હુંયે કરીશ ઉપકાર.'

અહીં મનુષ્ય સાથે વાત કરવા પક્ષીની વાણી ન ચાલે એવી સભાનતા પ્રેમાનંદ દાખવી શકયો છે.

આપણા શરૂઆતના ગાળાના વાર્તાકારો ધનસુખલાલ મહેતા, ક.મા. મુનશી, ધૂમકેતુ વગેરેમાં પણ શામળ જેવી અભાન કથનરીતિનાં ઉદાહરણો નોંધી શકાય. તેમને માટે'હું' વાર્તા કહેવાની સગવડ માત્ર છે. પાછળથી બકુલેશ, જિતુભાઈ મહેતા, મડિયામાં પણ આવી જ અભાનતા જોવા મળે છે. પશ્ચિમમાં કથનકેન્દ્રની પ્રયુક્તિ સંદર્ભે, તેના મહત્વ સામે જે ચર્ચાઓનો દોર ચાલ્યો તે આપણે ત્યાં ઘણો મોડો પહોંચે છે. જે સર્જકો આ પ્રયુક્તિ પ્રત્યે સભાન બન્યાં તેમણે બીજા પ્રકારનાં પ્રશ્નો ઊભા કર્યા. સદીના અંતે આવીને ઊભા છીએ ત્યારે પણ આપણા કથાસાહિત્યમાં કથનકેન્દ્ર, પાત્ર, ભાષાની સંવાદિતા જળવાતી જોવા મળતી નથી. કાંતો આપણા સર્જકોએ આ પ્રયુક્તિનું

મહત્વ ઓળખ્યું નથી, કાં ઓછું આંકયુ છે અથવા તો તેમને આ મહત્વ સ્વીકાર્ય નથી. પણ ધારોકે જેને આ મહત્વ સ્વીકાર્ય ન હોય તેમણે ફોર્સ્ટર કે બૂથની જેમ ઊંચા અવાજે વિરોધ તો નોંધાવવો જોઈએ. વિરોધ તો એકબાજુ આપણે ત્યાં તો હજુ ચર્ચા જ શરૂ નથી થઈ !!

૩.૯

આપણે કથનકેન્દ્રના પ્રકારોની ચર્ચા કરી. આપણે એવું કહી દઈએકે આ રહયા કથનકેન્દ્રના મુખ્ય બે પ્રકાર અને તેના પેટાપ્રકાર એટલે વાત પૂરી થઈ જશે? ખરી રીતે તો હવે જ વાતની શરૂઆત થાય છે. કથનકળા-શાસ્ત્રનો આરંભ જ હવે થશે. વાર્તા વાંચતો વાચક પ્રથમ શોધ 'વાર્તા કોણ કહે છે ?' નીજ આદરતો હોય છે. નાટકમાં તો તેની સામે પાત્રો, સૂત્રધાર હોય છે. પણ કથાસાહિત્યમાં તો કથકની શોધ તેણે જાતે કરવાની છે. તેને પોતાના પ્રશ્નનો પહેલો જવાબ મળશે - વાર્તા લેખક કહી રહયો છે અને એકરીતે જવાબ સાચો પણ છે. 'સરસ્વતી ચંદ્ર' 'ગુજરાતનો નાથ', 'વુધરિંગ હાઈટ્સ','ભૈયાદાદા' 'સ્ત્રીહદય' - આ બધાના સર્જકો જ વાર્તા કહી રહયા છે. છતાં દરેક સર્જકની વાર્તા કહેવાની પધ્ધતિ - શૈલી જુદી છે. ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠી વાચકને સીધું સંબોધન કરે છે. ક.મા. મુનશી ધસમસતા કથારસથી વાર્તા કહેવાને બદલે બનતી દેખાડે છે. 'વુધુરિંગ હાઈટ્સ' કામવાળી નેલ્લીડીન કહે છે. 'ભૈયાદાદા' માં 'વીસમી સદી કાવ્યમય જીવનને શું કરે ?' કહી સીધો વાર્તા પ્રવેશ કરતા ધૂમકેતુ ઓળખાઈ જાય છે. 'સ્ત્રીહદય' નો કથક વાણિયો વાર્તાનું પાત્ર છે જ નહીં. તે તો માત્ર સાક્ષી છે. જોઈ શકાય છે કે વાર્તા કહેવાની મુખ્ય બે રીતને દરેક લેખક પોતાને અનુકૂળ ઢાંચામાં ઢાળી લે છે. જે રીતમાં પોતાને વધુ સ્વતંત્રતા, વધુ મોકળાશ રહે તે રીતે વાર્તા કહેવાનું સર્જક પસંદ કરે છે. પરિણામે કથનકેન્દ્રના પેટાપ્રકારો પડતાજ રહે છે.

૯૪

કથનકેન્દ્રની એવી સરળ, યાદૃચ્છિક પધ્ધતિ નથી કે પસંદગી કરી અને પ્રશ્નો પતી ગયા જેવું બને. કયા કેન્દ્રથી વાર્તા કહેવી છે એ નકકી કરવાની સાથે જ સર્જકે પાત્રનિરૂપણ, વસ્તુસંકલના, ભાષા, અંતર, ટોન વગેરે વિશે પણ વિચારી લેવું પડે. વાર્તાના સંવાદિતાના સત્યને શોધવા માટે આ બધાં ઘટકો વચ્ચેનો સંબંધ અને પરિણામે પ્રગટતા અર્થને પણ તેણે ધ્યાનમાં રાખવો પડે. કારણ આ બધાનો સીધોજ સંબંધ સર્જક કયું કથન-કેન્દ્ર પસંદ કરે છે તેની સાથે છે.

કથનકેન્દ્ર પસંદ કરવાની વાત સાથે જ એક સ્વાભાવિક પ્રશ્ન ઊભો થશે. આગળ ચર્ચા કરી ગયા તે બે કથનકેન્દ્રમાંથી કયું પસંદ કરવું વધુ સારું ? આપણે બંને પ્રકારોની વિગતે વાત કરી છે, ફાયદા-ગેરફાયદા પણ જોઈ ગયા છીએ. એ ચર્ચા પરથી આ પ્રશ્નનો જવાબ આપી શકાશે ? મોટાભાગે એવી દલીલ કરવામાં આવે છે કે પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્રથી કહેવાયેલી વાર્તા વધુ વિશ્વસનીય, વધુ પ્રમાણભૂત હોય છે. અહીં કથક પોતે ઘટનાનો અનુભવ કરનાર વ્યકિત હોય છે. અથવા તે ઘટનાનો સાક્ષી હોવાનો. પરિણામે તે વિશ્વસનીય, સુસંગત કેન્દ્ર પૂરું પાડે છે. પણ માત્ર 'હું' પ્રયોજવાથી પ્રતીતિકરતાનો, શ્રધ્ધેયતાનો પ્રશ્ન ઉકલી જાય છે ? જો એવું થતું હોત તો ત્રીજાપુરુષનું કથનકેન્દ્ર પ્રયોજાતું બંધ થઈ ગયું હોત. પણ એવું થયું નથી. આજે પણ ત્રીજીપુરુષ કથનકેન્દ્રની પ્રયુકિત વર્ચસ્વ ભોગવે છે તે હકીકત છે. માત્ર 'હું' વાપરી દેવાથી વાતાને પ્રતીતિકર બનાવી શકાય એ માન્યતામાં કોઈ વજૂદ નથી. ટાગોર, ધૂમકેતુ, બકુલેશ વાર્તાનો આરંભ કઈ રીતે કરવો તે પ્રશ્નના જવાબરૂપે 'હું' પાસે વાર્તા મંડાવતા. જેમાં હું=લેખક સમીકરણ આપોઆપ મંડાય છે. 'મેં આ જોયું, પેલા માણસે આ વાત કહી'....' વગેરે કહેવાથી વાચક વાત જલ્દી સ્વીકારી લેશે એવું માનવું ભૂલભરેલ છે. કારણ વાચક કંઈ એવો ભોળો જીવ નથી કે તમે પ્રથમપુરુષના કથનકેન્દ્રથી કશું કહો એટલે તરત માની જાય. વાર્તા કહેનાર 'હું' વાસ્તવિક

વ્યકિત છે અને તે સત્યઘટના કહી રહયો છે એવું માની આ વાચક છેતરાય એમ નથી. તે જાણે છે કે આ બધી તો લીલા છે. વાર્તા કહેવાની એક રૂઢિ, એક પ્રયુકિત છે. આ વાસ્તવિકતાની ભ્રાન્તિસર્જક આ સિવાય બીજી કોઈ રીતે પણ ઊભી કરી શકયો હોત. કથાસાહિત્યની ભ્રાન્તિને વાસ્તવિકતા તરીકે સ્વીકારી લેવા જેટલો ભોળો તો તે નથી જ. પણ વાચક સહૃદય ભાવકની ભૂમિકા નિભાવી રહયો છે. એટલે વસ્તુલક્ષી બની ઘડીભર માટે આ જ જગતને વાસ્તવિક માની લેવા તે જાણીજોઈને તૈયાર થયો છે. તેણે પોતે સ્વેચ્છાએ આ ભ્રાન્તિને વાસ્તવિક માનવાનું સ્વીકારેલ છે. એટલે જો કોઈ એવું માનતું હોય કે પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્રથી વાર્તાની પ્રતીતિકરતા વધે છે તો તે પાયાની ભૂલ કરે છે. કારણ વાર્તાની પ્રતીતિકરતા તો ઘણી બધી બાબતો પર આધાર રાખે છે.

એક બીજો પ્રશ્ન પણ ઊભો કરી શકાય.માત્ર પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્રથી કહેવાતી વાર્તામાંજ પ્રતીતિકરતા કે પ્રમાણભૂતતા પ્રગટાવી શકાય ? એનો અર્થ એવો કાઢી શકાય કે ત્રીજાપુરુષના કથનકેન્દ્રમાં બધુ અધ્ધરતાલ ચાલે. પ્રથમપુરુષ કથક માહિતી માટે ડાયરી, પત્ર, ટેપ, અકસ્માતે વાત કાને પડી જવી, કોઈ આવીને કહી જાય.... જેવી યુકિત – પ્રયુકિતઓ પ્રયોજે છે. આ પ્રયુકિતઓ કૃતક છે કે પ્રતીતિકર તે અલગ તપાસનો વિષય બની રહે. દા.ત. ધૂમકેતુ 'સ્ત્રીહૃદય' માં વાણિયો શા માટે જાગતો પડયો રહયો તેનું પ્રતીતિકર કારણ આપી શકયા છે. તે દેખાઈ આવે તે રીતે વાર્તા સાંભળનાર બની રહયો નથી. પણ 'સાચી વાર્તા' માં ધ્વિરેફ વાર્તાના એક પાત્રને હાજરી કરી પ્રતીતિકરતા સિધ્ધ કરવા ગયા પણ એ પ્રયુકિત કૃતક બનવા ઉપરાંત કેટલાક પ્રશ્નો પણ ઊભા કરે છે. સામે પક્ષે ત્રીજા પુરુષના કથનકેન્દ્રથી વાત કરતા કથકને પણ ઘટના, માહિતીને પ્રમાણભૂત બનાવવા કોઈને કોઈ પ્રયુકિતનો આશરો તો લેવો જ પડે છે. દા.ત. ઉમાશંકર જોશીની 'મારી ચંપાનો વર' ત્રીજાપુરુષ સર્વજ્ઞના કથનકેન્દ્રથી કહેવાઈ છે. વાર્તામાં લક્ષ્મી તેના જમાઈ પૂનમલાલને નાનપણની એક ઘટના

સંભળાવે છે. હવે આ ઘટનાની પૂનમલાલ તરફની બાજુ લેખક કઈ રીતે પ્રસ્તુત કરે ? એટલે તે એક યુકિતનો આશરો લે છે. ''એની આંખ આગળ આખો પ્રસંગ ફરી ભજવાયો....' કહી પૂનમલાલ ભૂતકાળમાં ડોકિયું કરી જાય છે. અને વાચક આખું દૃશ્ય નજર સામે જોઈ શકે છે.

આવી કોઈને કોઈ પ્રયુકિત વગર લેખકને ચાલતુંજ નથી. પછી તે પ્રથમપુરુષાનું કથનકેન્દ્ર હોય કે ત્રીજાપુરુષાનું.માહિતી, શૂન્યાવકાશમાંથી, અધ્ધરતાલ તો ન જ ટપકી શકે. માહિતીનો કોઈક સ્ત્રોત તો લેખકે બતાવવો જ પડે. વળી પ્રતીતિકર લાગે તે રીતે બતાવવો પડે. કોઈપણ કથનરીતિમાં આ શરત લાગુ પડે છે. આ વાત જેટલી આજે સાચી છે તેટલીજ કથાસાહિત્યમાં ઉગમકાળે પણ સાચી હતી. મહામુનિ વેદવ્યાસ પણ મહાભારત માં પ્રમાણભૂતતાનો મુદ્દો વિસર્યા નથી. ત્રીજાપુરુષના કથનકેન્દ્રથી વાત કહેવાઈ રહી છે છતાં પણ વાતને તર્કયુકત, પ્રતીતિકર બનાવવા માટે ખુદ વેદવ્યાસને પણ કોઈક પ્રયુકિતનો આશરો લેવો જ પડ્યો છે.

મહાભારતના 'આદિપર્વ' માં હસ્તિનાપુરના રાજા અને સર્પસત્ર શરુ કરનાર રાજા જનમેન્ચ પોતાના પિતા પરીક્ષિતના મૃત્યુની વિગત મંત્રીઓને પૂછે છે તે આખા પ્રસંગની કથા ૩૬માં અધ્યાયથી શરુ કરી ૪૬માં અધ્યાય સુધી ચાલે છે. લોમહર્ષણના પુત્ર સૂત આ કથા શૌનકને સંભળાવી રહ્યા છે.[૪૩]

અભિમન્યુપુત્ર પરીક્ષિત મૃગયા ખેલવા નીકળ્યા હતા. અરણ્યમાં ભૂલા પડેલા પરીક્ષિત શમીક ઋષિને પોતાના શિકાર વિશે પૃચ્છા કરે છે. મૌનવ્રતને કારણે ઋષિ જવાબ નથી આપતા. ક્રોધે ભરાયેલ પરીક્ષિત એક મરેલો સાપ ઋષિના ગળામા પહેરાવી ચાલતા થાય છે. શમિક ઋષિનો તેજસ્વી, પ્રતાપી, તપસ્વીપુત્ર શૃંગી પિતાના આવા

૯૭

અપમાન બદલ પરીક્ષિતને શાપ આપે છે કે આજથી સાતમા દિવસે તક્ષકનાગ પરીક્ષિતને યમધ્વારે પહોંચાડશે. પુત્રના શાપ અંગે ઋષિ પરીક્ષિતને ખબર મોકલે છે. પરીક્ષિત બચાવ માટેના તમામ ઉપાય હાથ ધરે છે.

સાતમા દિવસે મહાવિધ્વાન કશ્યપ રાજાની સારવાર માટે હસ્તિનાપુર જવા ઉપડે છે. પોતાની વિદ્યા ધ્વારા રાજાને જીવનદાન આપી ધનપ્રાપ્તિની તેમની ઈચ્છા હતી. તક્ષક તેમને રસ્તામાં ટોકે છે. કહે છે : નકામી છે તારી મહેનત. હું જેને કરડું તેને દુનિયામાં કોઈ ન બચાવી શકે. કશ્યપ તેનું આહવાન સ્વીકારે છે. કહે છે 'હું બચાવીશ.' તક્ષક કહે છે તારી વાત હું તો જ માનું જો તું મારા ધ્વારા કરડાયેલા આ વૃક્ષને ફરીથી જીવંત કરી આપે. તક્ષકના કરડવાથી સળગીને રાખ થઈ જતા વૃક્ષને કશ્યપ મંત્રબળે પુનર્જીવિત કરે છે. કશ્યપના મંત્રબળને પારખી ચૂકેલ તક્ષક એને જેટલું જોઈએ એટલું ધન આપીને પાછો વાળે છે. પછી રાજાને કરડે છે. આ કથા સાથે ૩૯મો અધ્યાય સમાપ્ત થાય છે. અહીં સુધી વાંચતા આપણાં મનમાં એક પ્રશ્ન તો જરૂર થવાનો કે આ કથા તો સૂત શૌનકને સંભળાવે છે. કથામાં જે કથા છે ત્યાં મંત્રી જનમેજયને કથા કહી રહયા છે. તો પછી વેરાન જંગલમાં કશ્યપ અને તક્ષક વચ્ચે બનેલ આ પ્રસંગ, તેમની વચ્ચેનો સંવાદ મંત્રીઓ સુધી કઈ રીતે પહોંચ્યો? તેઓ કઈ રીતે આખી ઘટનાને અક્ષરશ: બયાન કરી શકે છે ? વેદવ્યાસ ૪૬માં અધ્યાયમાં આ પ્રશ્નનો જવાબ આપે છે. ૪૬માં અધ્યાયના ર૭માં શ્લોકમાં જનમેજય પુછે છે.

केन दृष्टं श्रुतं चापि भवतां श्रोत्रमागतम् ।
श्रुत्वा चाथ विधास्यामि पन्नगान्तकरीं मतिम् ॥

નિર્જનવનમાં કશ્યપ, તક્ષક વચ્ચે થયેલ સંવાદ કોણે જોયો ? કોણે સાંભળ્યો ? તમારા કાને આ વાત કઈ રીતે પહોંચી ? મંત્રીઓ જવાબ

આપે છે, ' હે રાજા, એક માણસ લાકડા ભેગા કરવા એ વડના વૃક્ષ પર ચડયો હતો. તક્ષક કે કશ્યપ બેમાંથી કોઈએ તેને જોયો ન હતો. તક્ષકના કરડવાથી બળી ગયેલા વૃક્ષ સાથે એ પણ બળી ગયો હતો. કશ્યપના મંત્રબળે ઝાડના જીવંત થવા સાથે એ માણસ ફરી જીવતો થયો. એ માણસે નગરમાં આવી તક્ષક-કશ્યપ વચ્ચેનો આખો પ્રસંગ બધાને કહી સંભળાવ્યો.' '

ટૂંકમાં કથાકાર ભલે સર્વજ્ઞની હેસિયતથી કથા આલેખતો હોય છતાં તે પ્રસંગોને અધ્ધરતાલ નિરૂપી શકતો નથી. પ્રસંગ, સંવાદ વગેરેની પ્રમાણભૂતતા કોઈને કોઈ પ્રયુક્તિ ધ્વારા તેણે પણ સિધ્ધ કરવી જ પડે. કોઈપણ બનાવ આપમેળે શૂન્યાવકાશમાંથી ઉપજી ન જ શકે. પણ આ જ વાત આપણે ક.મા. મુનશીની નવલકથાઓમાં શોધવા જઈશું તો પાછા પડીશું. સર્વજ્ઞ લેખક હોવાને નાતે મુનશીને બધી જ વાતથી ખબર હોય એ બરાબર છે પણ મુંજાલતો પાત્ર છે. એની પાસે સઘળી માહિતી કયાંથી આવે છે ? કથાના બધા જ અંકોડા, બધી જ ગુપ્ત માહિતી મુજાલપાસે કઈ રીતે પહોંચે છે ? કાકુ-કીર્તિદેવ જેવા એકાદ પ્રસંગે વિહારી જેવા ગુપ્તચરને બતાવવા સિવાય મુનશી આવી કોઈ પ્રયુક્તિ શોધવામાં નિષ્ફળ રહયા છે. કદાચ એમના ધસમસતા કથારસમાં મુનશીને આવી કોઈ યુક્તિ શોધવાનું યાદ નહીં આવ્યું હોય અથવા તેમણે એવી દરકાર પણ ન કરી હોય !

કથનકેન્દ્રના પ્રકારોની વાત કરતી વખતે આપણે એકથી વધુ વાર નોંધ્યું હશે કે ત્રીજાપુરુષના કથનકેન્દ્રમાં ઘણીવાર લેખક પ્રત્યક્ષ હાજરી પુરાવી બેસે છે, પરિણામે ભ્રાન્તિનું વિશ્વ વેરવિખેર થઈ જાય છે. લેખક ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠીની જેમ વાચકને સીધું સંબોધન કરે કે મધુરાય 'ધારો કે' માં કરે છે તેમ વાચકની સીધી સંડોવણી કરે તોય ફોર્સ્ટરની

દૃષ્ટિએ તો ભ્રાન્તિનું વિશ્વ તૂટી પડે છે. આનો અર્થ એવો કરવાનો કે લેખકે સંપૂર્ણપણે અદૃશ્ય રહેવું તે જ આદર્શ પરિસ્થિતિ છે ? અને આવું થાય તો જ કૃતિ કલાત્મક પરિમાણ પ્રાપ્ત કરી શકે ? લેખકનો આવો સીધો પ્રવેશ ન હોય ત્યાં તેની હાજરી નથી નોંધી શકાતી ? સાવ અદૃશ્ય રહેતો લેખક પણ એક પાત્રથી બીજા પાત્ર તરફ ગતિ કરે, પ્રસંગ બદલે ત્યારે તેની હાજરી નોંધી શકાય છે. લેખક કશું ન બોલતો હોય, પાત્રો ધ્વારા જ વાર્તા રજૂ થતી હોય ત્યારે પણ તેનો નિયંત્રણ કરતો હાથ જોઈ શકાય છે. આપણે જેને સૌથી વધુ તટસ્થ લેખક તરીકે ઓળખીએ છીએ તે ફ્લોબેર પણ જ્યારે જ્યારે માદામ બોવારી વિશે વિધાનો કરે છે ત્યારે અનાધિકૃત પ્રવેશ નથી કરતો ? જો લેખકની હાજરી બધે જ ખૂંચતી હોય તો અહીં પણ ખૂંચવી જોઈએ. ખરેખર લેખક કેટલી હદે પોતાનો અભિપ્રાય આપી શકે ? જ્યોર્જ પી. એલિયટ તેમના The Novelist as Meddler નામના લેખમાં લેખકના હસ્તક્ષેપની વિગતે ચર્ચા કરે છે. પ્રથમ પ્રકારનો હસ્તક્ષેપ વાચકને નડતો નથી. જ્યાં ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠી, ટોલ્સ્ટોય, વિકટરહ્યુગો જેવા લેખકો લાંબાચોડા ઐતિહાસિક લખાણો, દસ્તાવેજી સામગ્રી ખડકયે જાય છે. વાચક આ બધું ધારો કે ન વાંચે તો પણ કંઈ ફરક પડતો નથી. એટલે આ પ્રકારનો હસ્તક્ષેપ નડતો નથી.

બીજા પ્રકારનો લેખક છે જે એવું કહે છે કે ' હું આવું માનું છું, મારી માન્યતા પ્રમાણે આવું થવું જોઈએ'. વાચક અહીં સુધી તો ચલાવી લેશે પણ જેવો લેખક ' તમારે આવું જ વિચારવું જોઈએ, માનવું જોઈએ...' કહેવાનું શરૂ કરે છે કે તરત જ વાચક વિરોધ નોંધાવશે. ઘટનાને, પાત્રને પ્રસંગને જાતે જ બોલવા દો – તમારે વચ્ચે હસ્તક્ષેપ કરવાની જરૂર નથી.

આપણે પાત્ર વિશે લેખક જે કંઈ કહે ને જેટલું કહે તે બધું જ માની લઈએ છીએ. આટલી હદે તો આપણે આપણી નજીકની વ્યક્તિનું પણ નથી માનતા. પણ લેખક કહે એટલે જાણે ઈશ્વરવાક્ય. હોમર 'ઈલિયડ' ના આરંભે જ વાર્તા કોની છે એવું કહી દે છે. આપણે ટ્રોજન કરતા ગ્રીકોની વધુ સંભાળ લેવાની છે, તેઓ મહાન આત્મા છે, સારા છે એવું કહી દેવાયું છે. લેખક ધ્વારા આપણને પાત્રોના ચિત્રમાં પ્રવેશ મળે છે. આપણી માન્યતા, સહાનુભૂતિ સઘળું તેમના દ્વારણે થતું જાય છે. આપણને બધી જ ખબર છે – કોણ નિર્દોષ છે ? કોના પાપનો ઘડો ભરાયો છે, કોણ ડાહયું છે ... કોણ ઘેલું છે .. બધી બધી જ ખબર છે આપણને રાવણ હારવો જ જોઈએ અને દુર્યોધનનો વિનાશ જ થાય એ આપણે સ્વીકારી લીધેલ છે.

કથાસાહિત્યમાં આ પ્રકારનું જે સીધું અને authoritative rhetoric જોવા મળ્યું તે કયારેય અદૃશ્ય નથી થયું. હા, તેનું સ્વરૂપ બદલાતું ગયું છે. એક બાજુ હેઈન્સબર્ગની Theory of Indeterminacy ના કારણે કાર્યકારણનો નિયમ પડી ભાંગે છે. ઈશ્વરના મૃત્યુની ઘોષણા સાથે જ સર્જકની સર્વજ્ઞતાનો અંત આવે છે. સર્વજ્ઞ કથકનો વિરોધ શરૂ થાય છે. એટલી હદે કે મીગ્યુલ ડી ઉનામુનોની એક નવલકથામાં કથક સ્પેનિશ ફિલોસોફર છે. તે તેના સર્જકને પડકારે છે. અને પોતાની જાતને તેનાથી સ્વતંત્ર જાહેર કરે છે. અહીંથી સાહિત્યિક ક્રાન્તિની શરૂઆત થતી હતી.

હવે પ્રથમપુરુષકથનકેન્દ્ર પ્રયોજતા લેખક પર માત્ર પ્રતીતિકરતાની જવાબદારી જ નથી. હવે તે માત્ર 'હું' કે વાત કહેનાર સાક્ષી જ નથી. આખી વાર્તાની સંવાદિતાની જવાબદારી હવે આ કથક પર

આવી. ક્રિયા, ઘટના, પાત્રનિરૂપણ, સમગ્ર વાર્તાવિશ્વ એક જ કથક ની આંખે જરાપણ હસ્તક્ષેપ વગર રજૂ થતું થયું. આ કથક બાળક હોય, ગાંડો હોય, દારૂડિયો હોય, વાળંદ હોય કે ડોકટર ... તો પણ તેણે પોતાની ભાષામાં, પોતે જોઈ શકે. વર્ણવી શકે તેવા વિશ્વને લેખકના હસ્તક્ષેપ વગર આલેખવું પડશે. આનાથી પણ આગળ કથક લેખક ના હાથમાંથી છટકી જતો પણ થયો. દા.ત. મધુરાયની 'કિમ્બલ રેવ-ન્સવૂડ' નો કથક. લેખક-કથક વચ્ચેની રેખાઓ ભૂંસાઈ, હવે લેખક કથકનો નહીં પણ કથક લેખકનો પરિચય આપતો થયો. દા.ત. શિરીષ પંચાલની ' વૈદેહી એટલે જ વૈદેહી ' નો કથક. પણ આ બધાનો અર્થ એવો નથી નીકળતો કે ત્રીજાપુરુષ સર્વજ્ઞ કથકનો અંત આવ્યો. એ તો આજેય તેના અચળ સ્થાને બેઠો જ છે.

ફરી પાછા આપણે મૂળ ચર્ચા પર આવીએ તો કથનકેન્દ્રની ઉચ્ચાવચતા અંગે એક ત્રીજી વાત પણ હંમેશા થતી આવી છે. પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્રથી જેમ પ્રમાણભૂતતા અને વિશ્વસનીયતા પ્રાપ્ત કરવાના દાવા થાય છે તે રીતે એક બીજો દાવો પણ વિવેચકો કરતા રહ્યા છે. પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્ર દ્વારા ચૈતસિક સંચલનો, અંતરમનના સંકુલ પ્રવાહો આલેખી શકાય છે. પ્રતીતિકરતાના મુદ્દાની જેમ જ આપણે અહીં પણ પ્રશ્ન ઉઠાવી શકીએ. માત્ર પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્ર દ્વારા જ અંતરમનની સંકુલતા આલેખવી શકય બને છે ? જો એવું હોય તો આજ સુધી ત્રીજાપુરુષના કથનકેન્દ્રથી થતી વાતો સપાટી પર જ રહી જતી હતી ? એવો અર્થ નીકળે. એવું હોય તો કોઠાસૂઝથી લખતા પન્નાલાલ પટેલ ' સાચાં શમણાં ' ના મથુરની મનની સંકુલ ગતિવિધિ કઈ રીતે આલેખી શકયા ? લક્ષ્મીના અંતરમનને કઈ રીતે ઉમાશંકર જોષી ત્રીજાપુરુષના કથનકેન્દ્રથી ઉકેલી શકયા ? હકીકતે સર્જનની પ્રથમ શરત છે તાદાત્મ્ય - Emphathy . જેનું નિરૂપણ કરવાનું છે તેની

ચેતના સાથે એકાકાર થવું એ સર્જનની પ્રથમ શરત છે. અદ્વૈતવાદી કહે છે તે પ્રમાણે કલાકારને સોઽહમ્ = તે હું જ છું' ની ભૂમિકા પાત્ર સાથે સિધ્ધ કરવાની છે. અને એ માટેની પાયાની શરત છે પાત્રચિત્ત-પ્રવેશ. પાત્રચિત્તપ્રવેશથી મનનાં અતાગ ઊંડાણ તાગતો, સંકુલતા ઉકેલતો, આલેખતો સર્જક પાત્રના આંતરસંવિદને વસ્તુલક્ષી ધોરણે આલેખી શકે છે. માત્ર કથાસાહિત્યમાં જ નહીં, કવિતા અને નાટકમાં પણ તાદાત્મ્યભાવ અનુભવવાની, પાત્રચિત્ત પ્રવેશ કરવાની વાત પાયાની શરત છે. અને છતાં આપણું વિવેચન પ્રતીતિકરતા અંગે મો માથા વગરની દલીલો કર્યે જ જાય છે. જેમ કે,

ધીરુબેન પટેલની ' આંધળી ગલી ' વિશે લખતા રઘુવીર ચૌધરી કહે છે, '' કોઈ એક ખાસ માણસને માટે રાંધવું એ પણ કેટલી મોટી વાત છે' સ્ત્રીવાદી કાર્યકરને ન ગમે એવું આ વિધાન સ્ત્રીના માનસની નાજુક અને મહત્વની રેખાઓને ઉપસાવે છે. એક પુરુષ લેખકના હાથે કુંદનનું પાત્ર આટલું સૌંચુકલું બન્યું હોત કે કેમ એ એક પ્રશ્ન છે.''[૪૪]

ભારતી દલાલના વાર્તાસંગ્રહ ' એક નામે સુજાતા ' અંગે લખતા વિજયશાસ્ત્રી લખે છે, '' એક નામે સુજાતા ' ની રચનાઓ સ્ત્રીના હાથે સરજાઈ છે એ હકીકતનું તાત્વિક દૃષ્ટિએ કશું મહત્વ ન હોવું જોઈએ. અને છતાં એક સ્ત્રી જ અનુભવે એ રીતના વ્યકિતત્વ હ્રાસની પરિસ્થિતિ ઠેર ઠેર આલેખાતી હોઈ લેખિકાનું સ્ત્રી હોવું વાર્તાની સામગ્રીની પ્રકૃતિ નકકી કરવામાં નિર્ણાયક ભાગ ભજવે છે. અન્યથા આવા નિરૂપણો શકય ન બન્યા હોત કે, "પુરુષો વિશે મને વહેમ છે, એઓ પૂરી શરણાગતિ માગે છે. આજ્ઞાંકિત દાસી માગે છે. હું જાણે માલિકીની વસ્તુ હોઉં એમ વર્તવા માંડ્યો છે. મારા અભિમાનને એમણે જ છંછેડયું છે અને તેથી જ તો .... ''[૪૫]

સ્ત્રીની સંવેદનાની વાત માત્ર સ્ત્રી જ સારી રીતે અને સાચી રીતે આલેખી શકે તેવી નારીવાદીઓની દલીલને ટેકો આપે તેવી દલીલો કરતા રઘુવીર ચૈાધરી અને વિજય શાસ્ત્રી નીચેની દલીલો માટે શું કહેશે ?
'દુશ્ચક્ર' નામની વાર્તામાં સરોજ પાઠકે દરજી વિરજીની મનોવિકૃતિને પાત્રચિત્ત પ્રવેશ કરી આબેહૂબ આલેખી છે. ત્યારે રમણ પાઠક અને દિલાવરસિંહ જાડેજા નોંધે છે, ''આ વાર્તા માત્ર સ્ત્રીલેખિકા જ લખી શકે.''

'વુધરિંગ હાઈટ્સ' માં એમિલી બ્રોન્ટીએ પ્રેમ અને નફરતના મિશ્રભાવોવાળું હિથક્લીફનું ચિરંજીવ પાત્ર ઊભું કર્યું છે. નવલકથાની પ્રસ્તાવનામાં આલ્બર્ટ ગ્યુરાર્ડ કહે છે કે માત્ર સ્ત્રી જ પુરુષનું આવું પાત્ર ઊભું કરી શકે. વર્જિનિયા મૂરે તો કહે છે કે '' Emily must have experienced the passions of heathcliff'' કેટલાક એવું પણ માને છે કે સ્ત્રી આ નવલકથા લખી જ ન શકે. આ એના ભાઈ પેટ્રીકે લખી હશે. [૪૬]

ઉપરના ચારે ઉદાહરણ કોઈ દલીલ કર્યા વગર જ સાબિત કરે છે કે સ્ત્રી જ સ્ત્રીની વાત કરી શકે એ માન્યતામાં બહુ વજૂદ નથી. જો સ્ત્રીની વાત સ્ત્રી જ કરી શકતી હોત તો ' વહુ અને ઘોડો ' ની નાયિકાના તૂટતા સ્વપ્નો કે ' ઓરતા ' ની અલ્લડ પાનુના સ્વપ્નપ્રદેશની વાતો કરતા સર્જકો કયાં સ્ત્રી છે ? એ પાત્રચિત્ત પ્રવેશથી જ શકય બન્યું છે. પાત્રચિત્ત પ્રવેશ કરતો સર્જક સ્ત્રીની સંકુલ અંગત લાગણીઓને પણ વ્યકત કરી શકે છે. આનાં ઉદાહરણ માત્ર આજના સાહિત્યમાં જ મળે છે એવું નથી. છેક મહાભારતમાંથી પણ આનું

ઉદાહરણ મળી આવશે. મહાભારતના 'સ્ત્રીપર્વ' માં ભૂરિશ્રવાની પત્ની જે વિલાપ કરે છે તેને વેદવ્યાસ કઈ રીતે આલેખી શકયા હશે ? જો તેમણે પાત્રની સંવેદના સાથે તાદાત્મય ન સાધ્યું હોય તો આ સંવેદનાને વાચા આપવી શકય જ નથી.

મહાભારતના ' સ્ત્રીપર્વ ' ના ૨૪ માં અધ્યાયમાં ગાંધારી યુધ્ધ મેદાનમાં મરેલા, સડતા, પશુપંખી ધ્વારા ઠોલાતા વીરોના શરીર કૃષ્ણને બતાવી રહી છે. તેમની સ્ત્રીઓના વિલાપ સંભળાવી પોતાનો ક્રોધ વ્યકત કરી રહી છે. તે ભુરિશ્રવાની પટરાણીને બતાવે છે જે પોતાના પતિના કપાયેલા હાથને ખોળામાં લઈ રડી રહી છે. અને કકળી રહી છે. :

अयं स रशनोत्कर्षी पीनस्तनविमर्दनः।
नाभ्यूरुजघनस्पर्शी नीवीविस्रंसनः करः॥

"જે અમારી મેખલાને ખેંચી લેતા, પુષ્ટસ્તનોનું મર્દન કરતા, નાભિ, ઉર અને જંધાપ્રદેશને સ્પર્શ કરતા અને નીવીના બંધનને હટાવતા એ જ આ હાથ છે." ૪૭

જો સ્ત્રી જ સ્ત્રીની લાગણીને આલેખી શકતી હોય તો વેદવ્યાસ ભૂરિશ્રવાનીપત્નીના માનસની આવી ગોપિત વાત કઈ રીતે આલેખી શકયા ? મનની સંકુલ, ગોપિત વાત પ્રથમપુરુષકેન્દ્રથી જ આલેખી શકાય એ દલીલમાં પણ કેટલું તથ્ય છે ? ઉપરનાં બધા જ ઉદાહરણ ત્રીજાપુરુષ કથનકેન્દ્રના છે. આ સંકુલ સંવેદના આલેખવાનું પાત્રચિત્ત પ્રવેશથી શકય બની શકયું છે. પાત્રના સંવિદમાં પ્રવેશી તેની સાથે તાદાત્મય અનુભવવાથી આ શકય બન્યું છે.

આ મુદ્દાથી દૂર લઈ જતી એક આડવાત જરાક નોંધી લઈએ. પાત્રચિત્તપ્રવેશ કરતો સર્જક જો પોતા પર કોઈ પ્રકારનું નિયંત્રણ લાદે

તો પાત્રની સંવેદનાને તે પૂરેપૂરી પ્રગટાવી શકતો નથી. ભૂરિશ્રવાની પત્નીના શૃંગારને આલેખતા વેદવ્યાસમાં કોઈ સંકોચ નથી પ્રગટયો પરિણામે પાત્રની સંવેદના એની સમસ્ત સચ્ચાઈ સમેત પ્રગટી છે. પણ ઉમાશંકર જોશી ૧૯ માં દિવસનું પ્રભાતમાં લખે છે, :

> સૂક્ષ્મ ગૂઢ સહુ મર્મ સ્પર્શતો
> અંગ અંગ રસબોધ વર્ષતો,
> ઘેનની ઘૂમરીઓ સ્ફુરાવતો,
> આજ હસ્ત પિયુનો હતો – હતો ! ૪૮

સર્જકની પોતાની વ્યક્તિતાને કારણે કે વિશિષ્ટ મર્યાદાને કારણે અહીં પાત્રની સંવેદના પ્રગટી શકી નથી.

સફળતાપૂર્વક પાત્રચિત્તે પ્રવેશ કરી પાત્રની લાગણી, સંવેદનાને નિરૂપતો સર્જક વળી બીજા પ્રકારના પ્રશ્નોને જન્મ આપશે. 'સ્ત્રીપર્વ' વાળા ઉદાહરણમાં કોઈને આવો પ્રશ્ન થઈ શકે. આવી દુ:ખદાયી ભયાનક પરિસ્થિતિમાં આવો પ્રગલ્ભ શૃંગાર શકય છે ખરો ? શૃંગાર એ કરુણ અને વીરનું શાબલ્ય છે. મૃત્યુની વેદનાની ઉત્કટતા નિરૂપવા સર્જકે આ સન્નિધિ પ્રયોજી છે. નગીનદાસ પારેખ નોંધે છે, ''કરુણને શૃંગાર વિષાય સાથે વિશેષા ભંગિથી જોડી દેવાથી કરુણ રસનો પરિપોષા થયો છે.'' ૪૯ ધારો કે આપણે આ દલીલને સ્વીકારી લઈએ. વેદવ્યાસે કરુણના પરિપોષા માટે શૃંગાર પ્રયોજયો છે એવું માની લઈએ તોય એ પ્રશ્ન તો ઊભો રહેવાનો જ કે આવી પરિસ્થિતિ માં આવો પ્રગલ્ભ શૃંગાર શકય છે ખરો ? મનોવિજ્ઞાનની સીમાને સ્પર્શતો પ્રશ્ન છે. હકીકતે આ વાત શકય-અશકયની સીમાને અતિક્રમી જઈને જુદી જ ભૂમિકાએ થઈ છે. એરિસ્ટોટલ જે 'સંભાવિત અશકયતાની'

વાત કરે છે તેવું જ કંઈક અહીં નિરૂપાયું છે. વ્યવહારમાં લીલો ઘોડો ન હોય, પણ સાહિત્યમાં હોઈ શકે. વ્યવહારની ભૂમિકાએ જે અશક્ય હોય તે કલ્પનામાં અને એટલે જ કથાસાહિત્યમાં શક્ય બને. આમેય ફ્રોઈડના આગમન પછી માનવચિત્તની સંકુલતાઓ, અસંપ્રજ્ઞાત મન વિશે ઘણાં સંશોધન થયા છે. માનવચિત્તના અતાગ અંધારા ખૂણામાં પડેલી લાગણીઓના તાગ પણ મેળવાયા છે. વેદવ્યાસ, ભૂરિશ્રવાનીપત્નીના આવા જ કોઈ અંધારા, અતાગ ખૂણાને નિરૂપે છે. આમ પણ મરણ એટલે મિલનનો સામો છેડો, મરણ પામેલા પતિને જોતી પત્ની પોતાના મિલનની ઉત્કટપળોને યાદ કરે એ શક્યતાનો છેદ ઉડાડી ન શકાય.

નારીવાદીઓ જેવી જ દલીલ દલિતસાહિત્યવાળા પણ કરે છે 'ગુજરાતી દલિત વાર્તાનું સંપાદન કરતી વેળા શ્રી મોહન પરમાર લખે છે, '' ક્યારેક એવું બને કે દલિત પાત્રની જગ્યાએ અદલિત પાત્ર મૂકવામાં આવે તો પણ વાર્તાની ચોટમાં કશો જ ફરક પડતો નથી. આવી વાર્તાને દલિતવાર્તા ગણી શકાય નહીં''.

બીજા કોઈની વાર્તાને બદલે મોહન પરમારની જ વાર્તા લઈ આપણે આ દલીલની ચર્ચા કરીએ. તેમની 'ચૂવો' નામની વાર્તામાં ચંપા અને ગનાની જગ્યાએ ધારો કે કોઈ અદલિત પાત્ર હોત તો પણ વાર્તાની ઉત્તમતાને કશો જ ફરક પડયો ન હોત. પાત્ર દલિત, અદલિત, સ્ત્રી, પુરુષ, બાળક, ગાંડુ, ઘેલું ગમે તે હોઈ શકે. પાત્ર કોણ છે તે અગત્યની વાત નથી. અગત્યની વાત - વાર્તાની સફળતાનો આધાર - સર્જક તે પાત્રને કેટલી હદે આત્મસાત્કર્યું છે તેના પર છે. પાત્રચિત્તપ્રવેશ પર આટલું બધું વજન મુકવાનું કારણ જ આ છે.

'દલિત જ દલિતની વાત કરી શકે' 'સ્ત્રી જ સ્ત્રીને આલેખી શકે'. 'પુરુષનું આવું ચિત્ર માત્ર સ્ત્રી જ ઊભું કરી શકે' એવી દલીલોનો શો અર્થ ? સ્ત્રીનું ચિત્ર પણ સ્ત્રી જ આલેખી શકે. પુરુષના ચિત્ર માટે પણ એવી જ શરત ? વેદવ્યાસની લઈને સ્ટીફન ત્સ્વાઈગની ' અ લેટર ફ્રોમ એન અનનોન વૂમન ' જુવો. દુનિયાના કોઈપણ નાટક લઈને વાત કરીએ તો આ દલીલ કેટલી અર્થ વગરની, પાયા વગરની છે તે સાબિત કરી શકાશે. જો સ્ત્રીની વાત કરવા સ્ત્રી હોવું જરૂરી છે, દલિતની વાત દલિત જ કરી શકે અથવા તો પાત્ર દલિત હોવું જોઈએ તો આપણે આ દલીલને આપણી રીતે આગળ વધારી શકીએ. બાળકની વાત બાળક જ આલેખી શકે અને ગાંડાની વાત ગાંડો, ખૂનીની વાત ખૂની જ નિરૂપી શકે ! !! લોકો શેક્સપિયર માટે આવી ગાંડીઘેલી, વાહિયાત દલીલો કરે પણ છે ! શેક્સપિયરે ઈટાલીની મુલાકાત લીધી જ હશે, તે વકીલ હશે, સૈનિક, શિક્ષક, ખેડૂત હશે. કેટલાક તો એણે ખૂન પણ કર્યું જ હશે એવું પણ માને છે. આવી બધી મોં માથા વગરની દલીલો સામે અકળાઈને Ellen Terry જવાબ આપે છે કે ' By the same Criteria Shakespeare must have been a women,[50]

પાત્રચિત્તપ્રવેશ કરી પાત્ર પાસે બોલાવતો સર્જક પોતે જ બોલે છે, અથવા પાત્રની ક્રિયા સર્જકના અનુભવવિશ્વમાં સામેલ હોવી જ જોઈએ એ માન્યતા પાયામાંથી જ ખોટી છે. હા, આ બધાને કોઈ જુદા અર્થમાં સાચી ઠેરવી શકાય. દા.ત. સ્ત્રીના દેહનું વર્ણન જે રસથી લોકપ્રિય નવલકથાકારો કરે છે એવું સ્ત્રીલેખિકા ભાગ્યે જ કરશે. પરિવેશ પૂરતી પણ અનુભવવિશ્વવાળી દલીલ સાચી પડે. દા.ત. મોહન પરમારની ' કોહ ' કે ' હિરવણું ' જેવી

વાર્તાનો પરિવેશ દલિત વાર્તાકાર જ આલેખી શકે. પણ સાથે એક વાત યાદ રાખવી પડે કે વાત માત્ર પરિવેશ પૂરતી જ સાચી છે. આ પાત્રોના સંવેદન તો કોઈપણ સર્જક આલેખી શકે. અમુક વિશિષ્ટ અનુભવ માટે આપણે અનુભવવિશ્વવાળી દલીલ માનવી પડે. દા.ત. આપણે કદી સરહદ પર લડવા જ ન ગયા હોઈએ તો મશીનગન, બેયોનેટ, ટેન્ક, એમ્બ્યુલેન્સ અને પાયલોની વાત કરવા બેસીએ તો એ વર્ણન કાં સપાટી પર રહી જાય અથવા કૃતક લાગે. વિલિયમ ફોકનર, અર્નેસ્ટ હેમિંગ્વે આવું લખી શકયા, પ્રમાણભૂત માહિતી આલેખી શકયા કારણ તેમને ત્યાં યુધ્ધમાં જોડાવું ફરજિયાત હતું. સરહદ પર જઈ કોઈને કોઈ પ્રકારની ફરજ બજાવવી પડતી. આથી જ હેમિંગ્વે 'ફેરવેલ ટુ આર્મ્સ' માં આખી વાતને આટલી હદે પ્રમાણભૂત રીતે નિરૂપી શકયા છે. આપણા લેખકોને આવો કોઈ અનુભવ જ નથી. જ્યાં મહાભારતથી માંડીને આજદીન સુધી અઢાર દિવસ થી લાંબુ યુધ્ધ થયું જ ન હોય ત્યાં યુધ્ધનાં પ્રતીતિજનક વર્ણનો કઈ રીતે શકય બનવાનાં ? એટલે આવા વિશિષ્ટ અનુભવ પૂરતી ઉપરની દલીલ સાચી માનવી પડે. બાકી સર્જક, પાત્રની ઉક્તિ કે કાર્ય માટે પોતે જવાબદાર નથી. કારણ તેણે જે તે પાત્રને જીવંત બનાવવા માટે તેમની લાગણીઓને વાચા આપવા માટે તે ઉક્તિ તેના મુખમાં મૂકી હોય છે. એટલે શેકસપિયરનાં નાટકોની ઉક્તિઓ માટે શેકસ-પિયરને જવાબદાર ઠેરવી ન શકાય. ઓથેલો આવેશમાં બોલે, " O Woman thy name is frailty " કે મેકબેથ એવું બોલે, '' Life is a tale, told by an idiot '' અથવા હેમ્લેટ ' To be or not to be ' કહે તો એ તેની મૂંઝવણ છે. ઓથેલોનો પોતાનો આવેશ છે. આ બધાને શેકસપિયરના નામે ચડાવવાની કોઈ જરૂર નથી. કારણ આ નાટકની ઉક્તિ છે. જેની સંપૂર્ણ જવાબદારી પાત્રની હોય છે, લેખકની નહીં.

પણ 'સાહિત્યકૃતિનો અનુવાદ સ્ત્રીની જેમ કાં સુંદર હોય ને કાં તો બેવફા હોય' એવું કોઈ વિવેચક કહે ત્યારે એ વિધાનની સંપૂર્ણ જવાબદારી તેની છે. અથવા 'વીસમી સદી કાવ્યમય જીવન ને શું કરે ?' એવું કહેતા ધૂમકેતુ પણ આ વિધાનની જવાબદારીમાંથી છટકી ન શકે. કારણ આ વિધાન તેમણે કોઈ પાત્રના મુખમાં નથી મુકયું પણ પોતે બોલ્યા છે. અને આવા સીધા વિધાનની જવાબદારી માંથી લેખક છટકી ન શકે, પછી એ લેખક પ્રચ્છન્ન રૂપે આવતો હોય કે પ્રગટરૂપે.

આ દલીલો પછી કૃતિમાં દેખાતા સર્જકના વ્યકિતત્વને કઈ રીતે નકારીશું ? થોડી આડવાત થશે પણ આ પ્રશ્ન અગત્યનો છે. " Style is the man " જેવા બફૂનના સૂત્રને આપણે ત્યાં વિશ્વનાથ ભટ્ટ જેવા વિવેચક ' શીલ તેવી શૈલી ' ના નામે ચલણી બનાવી દે છે. તેઓ કહે છે ''સાહિત્યકલામાં જે કંઈ ઉદાત્ત સર્જન થાય છે, તે એના સર્જકની ઉદાત્તતામાંથી અવતરે છે ...... સાહિત્યકલાના જગતમાં પણ જેવો જનક તેવું જ સંતાન, જેવું શીલ તેવું જ સાહિત્ય એ વિવાદાતીત છે ''. [૫૧] આમ તો શૈલીની અસાધારણતા સાથે સર્જક વ્યકિતત્વની અસામાન્યતાનો સંબંધ લોન્જાઈનસે બાંધ્યો હતો. ''Sublimity is the echo of a great Soul." [52]

કુંતક પણ કાવ્યની સમજૂતી આપતા '' કવિનું કર્મ તે કાવ્ય' કહે છે. તેની વિચારણામાં કવિ કેન્દ્રમાં છે. કવિનું વ્યકિતત્વ કાવ્યના નિર્માણમાં મહત્વનો ભાગ ભજવે છે. .... માટે જે તે માર્ગ અથવા રીતિની ચર્ચા વખતે સ્પષ્ટ શબ્દોમાં કહે છે કે કવિના સ્વભાવભેદે કરીને માર્ગભેદ જોવા મળે છે." [૫૩] ધારો કે આ બધાની વાત માની લઈએ તો પછી લેખકના પાત્રચિત્તપ્રવેશની વાત કઈ રીતે કરી શકાય ? તો પછી જમાલનું પાત્ર ઊભું કરનાર ગો.મા.

ત્રિપાઠી કે ઈઆગોને આલેખનાર શેકસપિયર વિશે આપણે શું કહીશું ?

અનુઆધુનિક વિવેચકો આ બાબતે સાવ અલગ પડશે. શ્લોમિથ કેનન સ્પષ્ટપણે માને છે કે સર્જક કરતાં પ્રચ્છન્ન લેખક બુધ્ધિશકિત, નૈતિકતાના ધોરણે ચડિયાતો હોઈ શકે છે. એ બંને એક હોવા જરૂરી નથી. મોટાભાગે હોતા પણ નથી. સર્જકની વાસ્તવિક જિંદગી કરતાં આ પ્રચ્છન્ન લેખકના વિચારો, આદર્શ, માન્યતા એકદમ વિરોધાભાસી હોઈ શકે. અલગ અલગ કૃતિમાં પણ આ આદર્શ માન્યતા જુદાં હોઈ શકે.

અનુઆધુનિકોની દલીલ તો પાત્રચિત્તપ્રવેશનો સ્વીકાર કરીએ તો જ શકય બને. તો જ પ્રચ્છન્ન લેખક અલગ અલગ કૃતિમાં અલગ અલગ વિચાર, આદર્શ, માન્યતા દર્શાવી શકે. આ બધી દલીલો સ્વીકાર્યા પછી એક હકીકતનો પણ ઈનકાર કરી શકાય એમ નથી. કૃતિ વાંચતાની સાથે જ એ શેકસપિયરની છે, ડિકન્સની છે, ટાગોર શરદબાબુ, મુનશી, ધૂમકેતુ, મેઘાણી, ની છે... એ ખબર પડી જ જાય છે. આ માટે તેમના જીવન વિશે કશું જાણવાની જરૂર નથી પડતી. એક લેખકની બધી જ કૃતિઓ વાંચ્યા પછી તેની શૈલી આપણે ઓળખતા થઈ જઈએ છીએ. પ્રત્યેક શૈલી કોઈક વિશિષ્ટ દૃષ્ટિકોણ દર્શન સાથે જો સાંકળવા જઈએ તો પછી કોઈ એક સર્જકની બધી રચનાઓને સાંકળનાર કોઈ એક અવાજ છે એમ માનવુ પડે. આ અવાજ આરંભના તબકકે ક્ષીણ સંભવી શકે, જેમ જેમ આગળ વધતા જાઓ તેમ તેમ એ અવાજ બળવાન બનવા માંડે છે. ચૈતન્યલક્ષી કે સંવિદ્લક્ષી વિવેચકો Single Voice ની વાત દ્વારા આ દલીલને અનુમોદન આપે છે. અને Single Voice ની વાત સ્વીકારી લેવાથી ઉપરના પ્રશ્નનો પણ ઉકેલ આવી જશે.

પાત્રચિત્ત પ્રવેશ કરતા સર્જક પોતાની ચેતનાને પાત્રની ચેતના સાથે એકાકાર કરી દેવી પડે તો જ તે પાત્રની લાગણીને, સંવેદના જગતને એની નજરે આલેખી શકે. ફ્લોબેર 'માદામ બોવારી' માં બધુંજ એમા બોવારીની આંખે થતું બતાવે છે. આ વસ્તુલક્ષિતા પ્રાપ્ત કરવા માટે, તેણે પોતાની જાતને ઓગાળી દેવી પડી છે. આ તાદાત્મય સાધવા તેણે પોતાની જાતને એમા બોવારી સાથે એકાકાર કરી દીધી છે. ફ્લોબેર આનો એકરાર પણ કરે છે, " Madam Bovary, C'est moi એટલેકે I am Madam Bovary."[54] આવું તાદાત્મય કઈ રીતે અનુભવી શકાય ? પાત્ર સાથે અધ્વૈત અનુભવવું પડે. વિશ્વને તેની જ નજરે જોવું પડે. તમારી સર્જક નજર ત્યાં ન ચાલે. એટલેજ રિલ્કે કહે છે કે, ''તમે જયાં સુધી પંખીની નજરે જગત ન જુવો ત્યાં સુધી પંખીની વાત ન કરી શકો.' રિલ્કેના મતે કવિની પ્રતિભાનું અનિવાર્ય લક્ષણ તે inseeing. આ દ્રષ્ટિની વિશિષ્ટતા શી છે ? એવું સ્વરૂપ શું ? રિલ્કેની સમજ કંઈક આવી હતી. આ સૃષ્ટિને કેવળ પોતાની વ્યકિતગત ચેતનાના કેન્દ્રથી જોવી નહીં, પણ વિશ્વની સમસ્ત વસ્તુઓના કેન્દ્રમાં પ્રવેશીને એનું રૂપ પ્રત્યેક ક્ષણે રચતા રહેવું તે કવિને માટે અનિવાર્ય છે. હું એક પંખીને જોઉં છું તે મારી વિશિષ્ટ માનવીની ચેતનાના કેન્દ્રમાં રહીને જોઉં છું એથી મને પંખીનો ખ્યાલ નથી આવતો. પંખીને નિમિત્તે મને મારો જ ખ્યાલ આવે છે. પણ પંખીનું પંખી હોવાપણું જયાંથી શરૂ થાય છે તે કેન્દ્રથી જોવાની મારામાં શકિત હોવી જોઈએ. પંખીને સરજી ચૂકયા પછી જે બિન્દુએ રહીને ઈશ્વર એના પંખીપણાની સમગ્રતાને જોઈ લે છે તે બિન્દુએ રહીને મારે જોવું જોઈએ. વસ્તુ માત્ર એના કેન્દ્ર પર રહીને કવિની પ્રતીક્ષા કર્યા કરે છે. કવિએ કેન્દ્ર પહોંચીને સૃષ્ટિને જુએ ત્યારે કવિની અને સૃષ્ટિની સત્તા તીર્થવતી બને છે. આ સિવાય બીજા કોઈપણ પ્રકારનું અસ્તિત્વ કવિને ઊણું પડે.''[55]

૧૧૨

કથાસાહિત્ય, નાટક કે કવિતા – આ તાદાત્મ્યતાની વાત સર્જનમાત્રની પાયાની શરત છે. પાત્રની સંવેદના સાથે સર્જક જ્યાં સુધી એકાકારતા ન અનુભવે ત્યાં સુધી પાત્રને તેની સમગ્ર સચ્ચાઈ સાથે પ્રગટાવી ન શકે. પાત્રની ચેતનામાં પ્રવેશવાની વાત બાશો રિલ્કેથી જરાક જુદી રીતે કહે છે. પણ બંનેના અર્થ તો લગભગ સરખા જ છે. બાશો કહે છે, ''જો તમે દેવદાર વિશે જાણવા ઈચ્છતા હો તો દેવદાર કને જાઓ અને વાંસ વિશે જાણવા ઈચ્છતા હોતો વાંસ કને જાઓ. આમ કરતી વખતે તમારે તમારી પૂર્વધારણાઓ બાજુએ મૂકી દેવી જોઈએ. એમ ન થાય તો તમે એ બાબત પર તમારી જાતને લાદતા હો છો. તમારી કવિતા આપોઆપ ત્યારે પ્રગટે છે જ્યારે તમે કોઈ બાબત સાથે એકાકાર બની રહો, જ્યારે તમે એમાં ઊંડા ખૂંપી જઈને કશીક ઝલક પામો છો. તમારી કવિતાના શબ્દો ગમે તેટલા સુંદર હોય તેથી શું ? જ્યાં સુધી તમારા શબ્દો સહજ નથી અને જ્યાં સુધી કોઈ ઘટના અને તમારા વચ્ચે જુદાપણું હોય ત્યાં સુધી કવિતા તમારી આત્મલક્ષી નકલમાત્ર છે.''[૫૬]

હોરેસ પણ લગભગ આને મળતી આવે એવી વાત કરે છે તે આપણે જોઈ ગયા. પાત્રોચિત ભાષા, ભાવવસ્થા પ્રમાણેની ભાષા અને ટોન યોજવાનું કહેતો હોરેસ કલાકારને જે તે પાત્રને આત્મસાત કરવા પાત્રની ભાષા, ટોન માં વાત કરવાનું આહવાન આપે છે. કલાત્મક નિરૂપણ માટેની આ શરત છે.

૩.૧૦

આપણે જોયું કે પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્રના જે ફાયદાઓ વર્ણવવામાં આવે છે તે ત્રીજાપુરુષના કથનકેન્દ્રમાં પણ શકય છે. એટલે પ્રથમપુરુષનું કથનકેન્દ્ર ચઢિયાતું અને ત્રીજાપુરુષનું કથનકેન્દ્ર ઊતરતી કક્ષાનું એવો

કોઈ નિયમ સ્થાપી શકાય નહીં. મેરી મેકાર્થીની દૃષ્ટિએ તો પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્રનો પ્રયોગ કરનારા સેલિન્જર, ફોકનર, આન્દ્રે જિદ કરતા ટોલ્સ્ટોય, ડીકન્સ, દોસ્તોએવ્સ્કી વગેરે વધુ ચઢિયાતા છે.

આપણે મેરી મેકાર્થીની વાતમાં રહેલા તથ્યને સ્વીકારીએ તો પણ એને કથનકેન્દ્રની ઉચ્ચાવચતા નકકી કરતો નિયમ ન બનાવી શકીએ. કથનકેન્દ્રની પસંદગી માટે સામાન્ય નિયમ એટલોજ સ્વીકારી શકાય કે જે કેન્દ્ર પર ઉભા રહી સર્જક તેની સામગ્રીની વધુમાં વધુ શકયતાઓને તાગી શકે તે કેન્દ્રની પસંદગી થવી જોઈએ. ઉત્તમ કથક તેને જ કહી શકાય જે લેખકના હેતુઓ સંતોષે, વાર્તામાં સંવાદિતા પ્રગટાવે. સર્જકે વાર્તા શરૂ કરતાં પહેલાં જ કથનકેન્દ્ર અંગે નિર્ણય લઈ લેવો પડે છે. કારણ તેના કથનકેન્દ્ર સાથે વસ્તુસંકલના, પાત્રનિરૂપણ, ભાષા, ટોન વગેરે ઘટકો સીધા જ સંકળાયેલા છે.

અહીં ફરી એક પ્રશ્ન થાય. મન થાય તે કથનકેન્દ્રની પસંદગી સર્જક કરી શકે ખરો ? આ એવી કોઈ યાદૃચ્છિક પધ્ધતિ છે જયાં સર્જક પસંદગીનું કથનકેન્દ્ર પ્રયોજી શકે ? હકીકત તો કંઈક જુદી છે. આપણી સામે જે વાર્તાઓ છે તે તો એવું કહે છે કે વાર્તાની સામગ્રી જ જે તે કથનકેન્દ્રની અનિવાર્યતા સાબિત કરી આપતી હોય છે. આ અનિવાર્યતા સાથે લેખકે એ નકકી કરી લેવાનું રહે છે કે તેને ઘટનાઓ, પાત્રોનાં દોર પોતાનાં હાથમાં રાખી સર્વજ્ઞના કથનકેન્દ્રથી વાત કરવી છે કે પછી આવી વ્યાપક ભૂમિકાને બદલે મર્યાદિત ફલકવાળી ભૂમિકા વધુ અનુકૂળ રહેશે. આવા મર્યાદિત જગતને વર્ણવવા સર્જક કોઈ એક પાત્રને કથક બનાવશે અથવા કોઈ સાક્ષી પાસે વાર્તા કહેવડાવશે.

કોઈપણ વાર્તા મન ફાવે તે રીતે, ગમે તે કથનકેન્દ્રથી કહી ન શકાય. જે લોકો કથનકેન્દ્રને સામાન્ય પ્રયુક્તિ માનતા હોય અથવા યાદૃચ્છિક પધ્ધતિ માનતા હોય તેમણે કથનકેન્દ્રની અદલાબદલી કરી તેની અનિવાર્યતા ચકાસી લેવી જોઈએ. 'સરસ્વતીચંદ્ર ભાગ-૧ માં જમાલ અલકકિશોરી પર બળજબરી કરે છે એ પ્રસંગ ધારો કે પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્રથી કહેવાયો હોત - કથક સરસ્વતીચંદ્ર હોઈ શકે - તો આ પ્રસંગનું કથન કઈ રીતે શકય બન્યું હોત ? અને જો એમ ન થાય તો ત્રીજાપુરુષનું કથનકેન્દ્ર આ નવલકથાની અનિવાર્યતા છે.

મધુરાયની 'સરલ અને શમ્પા' વાર્તા આસાનીથી પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્રથી કહેવાઈ શકે એમ છે. છતાં શા માટે લેખકે ત્રીજાપુરુષનું કથનકેન્દ્ર પસંદ કર્યુ છે ? આ પ્રશ્નનો જવાબ વાર્તાનો અંત આપશે. ''સરલે રેતી ઉપર પોતાનું નામ લખવાનો પ્રયાસ કર્યો. એ નામ ભૂલી ગયો હતો, ભાષા ભૂલી ગયો હતો, લખાયું તે માત્ર આડાઅવળા લીટા હતા.'' હવે જે વ્યક્તિ બધુંજ ભૂલી ગઈ હોય - ભાષા સુધ્ધાં - તે પોતાની વાત કઈ રીતે કહી શકે ? એટલે પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્ર અહીં શકય જ નથી. ત્રીજાપુરુષનું કથનકેન્દ્ર આ વાર્તાની અનિવાર્યતા છે. આવું જ એફ. સ્કોટ ફિટ્ઝેરાલ્ડની વાર્તા 'ધ કયુરિયસ કેઈસ ઓફ બેન્જામિન બટન' માં પણ થશે. જો ફિટ્ઝેરાલ્ડે આ વાર્તા પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્રથી લખી હોત તો તે અલગ અલગ ભાષાસ્તર કઈ રીતે ઉભા કરી શકત? કારણ અહીં તો જન્મ સમયે મિ.બટન ૭૦ વર્ષના છે. પછી ધીરે ધીરે તે નાના થતા જાય છે. ૭૦... ૬૦...૫૦...૩૦...૧૦...૧... માનોકે પાત્રચિત્ત પ્રવેશ કરીને ભાષાના બધા સ્તર પ્રગટાવ્યા. પણ પછી શું ? એક વર્ષથી નીચેના દૂધ પી, રડયે જતા બાળકની વાત કોણ કહેશે ? અહીં ડેડ એન્ડ છે. આ વાર્તા પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્રથી કહેવાઈ જ ન શકે. ત્રીજાપુરુષનું કથનકેન્દ્ર અહીં અનિવાર્ય છે.

મધુરાયની 'સરલ અને શમ્પા' વાર્તા આસાનીથી પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્રથી કહેવાઈ શકે એમ છે. છતાં શા માટે લેખકે ત્રીજાપુરુષનું કથનકેન્દ્ર પસંદ કર્યું છે ? આ પ્રશ્નનો જવાબ વાર્તાનો અંત આપશે. ''સરલે રેતી ઉપર પોતાનું નામ લખવાનો પ્રયાસ કર્યો. એ નામ ભૂલી ગયો હતો, ભાષા ભૂલી ગયો હતો, લખાયું તે માત્ર આડા-અવળા લીટા હતા.'' હવે જે વ્યક્તિ બધુંજ ભૂલી ગઈ હોય- ભાષા સુધ્ધા - તે પોતાની વાત કઈ રીતે કહી શકે ? એટલે પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્ર અહીં શકય જ નથી. ત્રીજાપુરુષનું કથનકેન્દ્ર આ વાર્તાની અનિવાર્યતા છે. આવું જ એફ.સ્કોટ ફિટ્ઝેરાલ્ડની વાર્તા 'ધ કયુરિયસ કેઈસ ઓફ બેન્જામિન બટન' માં પણ થશે. જો ફિટ્ઝેરાલ્ડે આ વાર્તા પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્રથી લખી હોત તો તે અલગ અલગ ભાષાસ્તર કઈ રીતે ઉભા કરી શકત ? કારણ અહીં તો જન્મ સમયે મિ.બટન ૭૦ વર્ષના છે. પછી ધીરે ધીરે તે નાના થતા જાય છે. ૭૦ .. ૬૦ .. ૫૦ .. ૩૦ .. ૧૦ ...૧ ... માનોકે પાત્રચિત્ર પ્રવેશ કરીને ભાષાના બધા સ્તર પ્રગટાવયા. પણ પછી શું? એક વર્ષથી નીચેના દૂધ પી, રડયે જતા બાળકની વાત કોણ કહેશે ? અહીં ડેડ એન્ડ છે. આ વાર્તા પ્રથમ પુરુષ કથનકેન્દ્રથી કહેવાઈ જ ન શકે. ત્રીજાપુરુષનું કથનકેન્દ્ર અહીં અનિવાર્ય છે.

કેતન મુનશીની 'ફટકો' નામની વાર્તામાં પણ વાર્તાનો અંત કથનકેન્દ્રની પસંદગી માટેનું કારણ બને છે. વાર્તાને અંતે ~~વાચક~~ અચાનક Focal Point બદલાઈ જવાથી સમગ્ર વાર્તા, ઘટના બધુંજ બદલાઈ જાય, પાત્રો સાથે વાચક પણ અપ્રત્યાશિત આંચકાનો ભોગ બની બેસે એવું કથનકેન્દ્રના અચાનક સ્થાનાંતરથી શકય બની શકે એમ આ વાર્તા સિધ્ધ કરે છે. કૃષ્ણજન્મના ઉત્સવથી વાર્તાનો આરંભ થાય છે. ધોંડુ કાશી સાથે પરણવા આતુર પણ પરણી બેઠો કેશવ. ઉત્સવનો

લાભ લઈ પોંડું કેશવને બાકીના ફટકે પતાવી દેવાનો લાગ શોધે છે. વાર્તા પોંડુને કેન્દ્રમાં રાખીને જ આગળ ચાલે છે. તે દ્વિધામાં છે. કાશી વિધવા થશે એ વિચાર એની દ્વિધા પાછળનું કારણ છે. અને અચાનક ફટકો પડે છે. પણ ફટકો પોડુંને પડયો છે – સાથે વાચકને પણ,કારણ ફટકો મારનાર કેશવ છે. કાશી પરના અવિશ્વાસને કારણે તે ફટકો મારે છે. કેમેરાનો ઍંગલ અચાનક જ પોંડું પરથી કેશવ તરફ ફરી ગયો. પરિણામે આખી ઘટના પલટાઈ ગઈ. પોંડુના મુખે આસાનીથી કહેવાઈ શકે તેવી વાર્તા શા માટે ત્રીજાપુરુષના કથનકેન્દ્રથી કહેવાઈ છે એવા પ્રશ્નનો જવાબ પણ વાર્તાનો અંત આપી દે છે.

આની સામે 'મુકુન્દરાય' માં મુકુન્દરાય, રઘનાથ ભટ્ટ, ગંગા ઉપરાંત લેખક એમ ચાર કથકકેન્દ્રની શકયતા છે. પણ જો આ ત્રણમાંથી કોઈ એક પાત્ર વાર્તા કહેતું હોત તો કઈ મુશ્કેલીઓ ઊભી થઈ હોત તેની વિગતે ચર્ચા પ્રકરણ ચારમાં કરી છે. ત્રીજાપુરુષનું કથનકેન્દ્ર આ વાર્તાની અનિવાર્યતા છે. ચેખોવની 'ધ લેમેન્ટ' વાર્તામાં જો ઘોડાગાડીવાળો પોતે દીકરાની મોતની વાત કહેવા બેઠો હોત તો વાર્તા કદાચ લાગણીવેડામાં સરી પડી હોત. એવુંજ ઈરવીન શોની વાર્તા 'ધ ગર્લ્સ ઈન ધેઅર સમર ડ્રેસિસ'નું પણ કહી શકાય. આ વાર્તા પણ તેની નાયિકા દ્વારા કહેવાઈ હોત તો પોચટ લાગણીવેડામાં સરી પડવાની પૂરી શકયતા હતી. ત્રીજાપુરુષના કથનકેન્દ્ર વડે ચેખોવ પાત્રથી યોગ્ય અંતર જાળવી, લાગણીને બાજુ પર રાખી આખી વાતને તટસ્થાપૂર્વક આલેખી શકયા છે જે ધૂમકેતુ 'પોસ્ટઓફિસ' માં નથી કરી શકયા. ઈરવીન શો આખી વાર્તા સંવાદ દ્વારા નિરૂપે છે. પાત્રોની ઓળખ તેમની વચ્ચેના સંવાદ દ્વારાજ ઊભી થતી આવે છે. આમ સામગ્રીની અનિવાર્યતાને કારણે સ્વીકારાતું કથનકેન્દ્ર વાર્તાને ઊર્મિમાંધ બનતી અટકાવે છે.

જોકે આ ઉદાહરણથી એવો નિયમ ન સ્થાપી શકાય કે અંતર જાળવીને, તટસ્થાપૂર્વક વાત કરવાથી જ વાર્તા સારી બની શકે. કયારેક વાર્તાની સચ્ચાઈ, કલાત્મકતા માટે વધુ પડતી લાગણીશીલતાનું આલેખન જરૂરી હોય છે. દા.ત. સ્ટીફન ત્સ્વાઈગની 'અ લેટરફ્રોમ એન અનનોન વૂમન' પ્રથમપુરુષના કથનકેન્દ્રથી કહેવાઈ છે. જે પ્રેમીએ કદી તેને ઓળખી પણ નથી, તેનાથી થયેલ દીકરાને સહારે જીવતી સ્ત્રી એજ દીકરાની લાશ પાસે બેસી ભૂતકાળના પેલા પ્રેમી પાસે પોતાના એકપક્ષી પ્રેમનો એકરાર પત્ર ધ્વારા કરતી હોય ત્યારે એ ભાવુક ન બને તો જ નવાઈ લાગે. આ વાર્તામાં નિરૂપાયેલ લાગણીનું પ્રાચુર્ય, ભાવુકતા, વાર્તાની જરૂરિયાત છે એટલે વાર્તાની કલાત્મકતા જોખમાતીનથી અને એટલે જ અહીં પ્રથમપુરુષનું કથનકેન્દ્ર નિવાર્હિય બને છે.

જેમ્સ થર્બરની 'ધ સિક્રેટ લાઈફ ઓફ વોલ્ટર મિટ્ટી' માં સમગ્ર વાર્તા મિ.મિટ્ટીનાં દિવાસ્વપ્નો વડે આલેખાઈ છે. પરિણામે આ વાર્તા બહુ સરળતાથી પ્રથમપુરુષના કથનકેન્દ્રથી કહેવાઈ શકી હોત. પણ અહીં વારંવાર દિવાસ્વપ્નમાં સરી જવાને કારણે ભાષાના પોત સતત બદલાતા રહે છે. તેના દિવાસ્વપ્નો આલેખવા તબીબી, લશ્કરી અને કાયદાકીય એમ ત્રણે ક્ષેત્રનું વિશિષ્ટ ભાષાભંડોળ જરુરી હતું. એક જ પાત્રના મુખે બદલાતા જતા ભાષાના પોત પ્રતિતીકરતાનો પ્રશ્ન ઊભો કરત. એટલે વાર્તા ત્રીજાપુરુષના કથનકેન્દ્રથી જ કહેવાય તો જ પ્રમાણભૂતતા જળવાય. ત્રીજાપુરુષના કેન્દ્ર છતાં લેખકે વચ્ચે ન આવવું પડે તે માટે મિ.મિટ્ટીને ધોળે દિવસે સ્વપ્નો જોતા દેખાડયા છે. સ્વપ્નોની આ કપોળકલ્પિત દુનિયા મિ.મિટ્ટીના પાત્રની કરુણતા પ્રગટ કરી આપે છે. વાસ્તવિક જીવનમાં તો મિ.મિટ્ટી પત્નીની આંગળી પર નાચે છે. પોતાની ઈચ્છાથી એક સળી સુધ્ધાં ન તોડી શકે એટલી હદે પત્નીથી દબાયેલા છે. એટલે સ્વપ્નોની મદદથી ઘડીભર

તે આ વાસ્તવિકતાથી ભાગી છૂટે છે. આ કપોળકલ્પિત દુનિયામાં તે પોતે સૌથી મહત્વની વ્યક્તિ છે. સમગ્ર વાર્તા રમૂજને બદલે કરુણની અસર ઊભી કરે છે. આપણને મિ.મિટ્ટી પ્રત્યે સહાનુભૂતિ થાય છે.

મોટાભાગે વસ્તુસંકલના, પાત્ર અને ભાષા જ કથનકેન્દ્રની અનિવાર્યતા નક્કી કરી આપે છે. જવલ્લેજ લેખક કોઈ ખાસ હેતુસર કથનકેન્દ્ર નક્કી કરે છે. દા.ત. વિલિયમ ફોકનર 'રોઝ ફોર એમિલી' માં એક એવા શહેરીજન પાસે વાર્તા કહેવડાવે છે જે એમિલી વિશે ખાસ કશું જાણતો નથી. લેખકને જે રહસ્ય ઊભું કરવું હતું, અંતે જે ચમત્કૃતિ લાવવી હતી તેના માટે કથકપક્ષે આ અજ્ઞાન જરૂરી હતું. એમિલીના ઘરની વિગતો કથક જાણતો નથી. તેના વિચારો તે જાણી શકે એમ નથી. વાર્તાના અંતે તેને પણ વાચક સાથે જ એમિલીના ઘરમાં પ્રવેશ મળે છે. એમિલીના કોઈપણ જાતના વર્તન માટે વાચક માનસિક રીતે તૈયાર છે. પણ કથકની જેમ જ વાચક પણ અંતે તેના પ્રેમીની વર્ષોથી સાચવી રાખેલી લાશ જોવા તૈયાર નથી. આ આંચકા માટે, ચમત્કૃતિ માટે અને પરિણામ સ્વરુપ વાર્તા જે અર્થને પ્રાપ્ત કરે છે તે માટે અજાણ્યા શહેરીજનનું કથનકેન્દ્ર સૌથી મોટો ભાગ ભજવે છે.

કથનકેન્દ્રની અનિવાર્યતા સામગ્રીમાંથી જ ઊભી થાય છે એવું કહીએ ત્યારે એવી કેટલીક વાર્તાઓ પ્રશ્ન ઊભા કરશે જેમાં કથનકેન્દ્ર બદલાયું હોય કે બદલાતું રહેતું હોય. જરૂરી નથી કે વાર્તાની અનિવાર્ય જરુરિયાતથી પ્રેરાઈને આ કથનકેન્દ્ર બદલાતું હોય. દા.ત. ફ્લોબેર 'માદામ બોવારી' ની શરૂઆત પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્રથી કરે છે. અને પછી તેને ત્રીજાપુરુષના પાત્રલક્ષી મર્યાદિત કથનકેન્દ્ર

થી જ આલેખે છે. અહીં પ્રથમપુરુષના કથનકેન્દ્રથી આરંભ કરવા પાછળ ભાગ્યેજ કોઈ ખાસ પ્રયોજન જોઈ શકાશે. પન્નાલાલ પટેલ 'માનવીની ભવાઈ' માં પ્રથમપ્રકરણ કાળુના મુખે કહેવડાવે છે. એટલે ખરેખર તો આખી નવલકથા ફ્લેશબેક પધ્ધતિએ કાળુના મુખે જ કહેવાવી જોઈતી હતી. પણ લેખક તો જાણે પ્રથમપુરુષકથનકેન્દ્ર વાપર્યું છે એ વાત જ ભૂલી ગયા હોય એમ બીજા પ્રકરણથી સર્વજ્ઞના કથનકેન્દ્રથી વાર્તા આગળ ચલાવે છે. વચ્ચે એકાદવાર તેમને પ્રથમ પ્રકરણ યાદ આવે છે એટલે એકાદ વાક્ય એ ઢબનું લખી નાખે છે. બાકી સમગ્ર નવલકથામાં પ્રથમપુરુષ કથકનો ઓછાયો સુધ્ધાં નથી પન્નાલાલ પટેલે ભલે શરતચૂકથી આ નવલકથાનો આરંભ પ્રથમપુરુષના કથનકેન્દ્રથી કર્યો. પણ ધારોકે ખરેખર આ નવલકથા પ્રથમપુરુષના કેન્દ્રથી લખાઈ હોત તો ? રાજુના મનનો વલોપાત, માલી-રણછોડનું કાવતરું, માગા નીચેથી નીકળતા પહેલાંની રુપાની મનઃસ્થિતિ કાળુ કઈ રીતે આલેખી શકયો હોત ? આવા તો બીજા કેટલાંય પ્રશ્નો ઊભા થાત. ત્રીજાપુરુષનું કથનકેન્દ્ર આ નવલકથાની અનિવાર્યતા છે. (એટલે જ ધણી સંક્ષિપ્ત આવૃત્તિમાં પ્રકાશકોએ જાતે આ પ્રકરણને બિનજરૂરી ગણી વાર્તા બીજા પ્રકરણથી જ શરૂ કરી છે !)

ઉપરના બંને ઉદાહરણમાં સર્જકે કોઈ પ્રયોજન વગર, અભાન રીતે કથનકેન્દ્ર બદલ્યું છે. પણ કયારેક સર્જક અનિવાર્ય જરૂરિયાતથી પ્રેરાઈને, સભાન રીતે કથનકેન્દ્ર બદલે છે. દા.ત. 'ધ સાઉન્ડ એન્ડ ધ ફયુરી' માં વિલિયમ ફોકનર વાર્તાની શરૂઆત અપરિપકવ સમજવાળી વ્યકિતના મુખે કરાવે છે. ૩૫ વર્ષે પણ જેની સમજ ૩-૪ વર્ષના બાળકથી આગળ નથી વધી એવો બેન્જી વાર્તા કહે છે. સ્વાભાવિક છે કે તેની સમજ અને ભાષા ધ્વારા ઊભી થતી અરાજકતા

માં સમયનું પરિમાણ ઉલટસુલટ થઈ જવાનું. પાત્રોની ઓળખ, તેમની વચ્ચેના સંબંધ અંગે પણ આવા જ ગુંચવાડા થાય છે. પછીનાં બે પ્રકરણ બીજા બે ભાઈ ધ્વારા કહેવાયા છે. અંતિમ પ્રકરણ લેખક સર્વજ્ઞના કથનકેન્દ્રથી કહે છે. ફોકનર સમયનું સંકુલ પરિમાણ ઉપસાવવા માગે છે. પ્રથમ ત્રણ પ્રકરણ ધ્વારા જે ઊંડાણ અને વ્યાપ પ્રાપ્ત થયા છે તેને ચોથું કથનકેન્દ્ર પૂરક બને છે. ઉપરાંત બીજી ઘણી બધી સંકુલતાઓને આ પ્રકરણ ગાળી નાખે છે. અહીં એવો પ્રશ્ન થઈ શકે કે 'રાશામોન' વાર્તામાં આકુતાગાવા અંતમાં સર્વજ્ઞના કથનકેન્દ્રથી કહી શકયા હોત. પણ જો આ વાર્તામાં સર્વજ્ઞનું કથનકેન્દ્ર પ્રયોજાયું હોત તો 'ખૂની કોણ ?(Who do it ?) નું રહસ્યોદ્‌ઘાટન થઈ જાત અને આ વાર્તાના લેખકને એવો કોઈ રસ નથી. અહીં અંતે જળવાઈ રહેતી સંદિગ્ધતા જ વાર્તાને કળાત્મક બનાવે છે. હા, આ જો જાસૂસી વાર્તા હોત તો અંતે જતા ખૂની કોણ ? એનો જવાબ મળત. અગાથા ક્રિસ્ટીની 'ધેન ધેર વેર નન' માં અંતે આવો રહસ્યસ્ફોટ થાય છે. અહીં રહસ્ય જણાવવા ખુનીએજ પત્ર લખી કાચની શીશીમાં મૂકી દરિયામાં નાખી દીધેલ છે. આ પત્ર પોલિસના હાથમાં આવે છે ત્યારે રહસ્યસ્ફોટ થાય છે. અગાથા ક્રિસ્ટીને રહસ્યોદ્‌ઘાટન માં રસ છે કારણ કે તે જાસૂસી નવલ લખી રહયાં છે. પરંતુ રાશામોન ના સર્જકને સંદિગ્ધતા ઊભી કરવામાં રસ છે. ફોકનરને સંદિગ્ધતા કરતાં સમયની સમસ્યામાં, સંકુલતામાં વધુ રસ છે. ઉપરાંત બે-જીના પાત્ર ધ્વારા ઊભી થતી સંબંધોની, પ્રસંગોની ગુંચવણને કારણે પણ અહીં આવતું સર્વજ્ઞનું કથનકેન્દ્ર અનિવાર્ય બને છે.

પાત્ર પાગલ હોયતો તેનાં લક્ષણો આત્મસાત્ કરી પ્રથમપુરુષ ના કથનકેન્દ્રથી વાર્તા કહી શકાય. પણ જ્યાં વ્યકિત બહેરી, મૂંગી અને અંધ હોય ત્યાં પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્ર કઈ રીતે નિર્વાહ્ય બને ? દા.ત. હેલન કેલર જેવી વ્યકિત પાસેથી દૃષ્ટિગોચર, શ્રુતિગોચર જગત છિનવાઈ

ગયેલ છે. આવા પાત્રની વાત કરવા માટે સર્જકે ઘણું બધું જતું કરવું પડશે. આવા પાત્રની વાર્તામાં ત્રીજાપુરુષનું કથનકેન્દ્ર અનિવાર્ય બને. આમપણ અંધ પાત્રની વાર્તામાં પ્રથમપુરુષનું કથનકેન્દ્ર પ્રયોજતા લેખક એ પાત્રને જન્મથી અંધ નથી બતાવતા. દા.ત. ટાગોરની 'દૃષ્ટિદાન' ની નાયિકા મોટી થયા પછી આંખ ગુમાવે છે. એટલે એની ભૂતકાળની યાદના સ્વરુપે પણ દૃશ્યજગત નિરૂપાઈ શકે. અથવા તો બીજા કોઈ કથક દ્વારા વાર્તા કહેવાય છે. દા.ત. બક્ષીની 'મીરાં'.

ટાગોર, ધૂમકેતુ, બકુલેશ વગેરેની પ્રથમ પુરુષ કથનકેન્દ્રથી કહેવાતી વાર્તાઓ આવી કોઈ અનિવાર્યતાથી પ્રેરાઈને લખાઈ નથી. આ વાર્તાઓ ત્રીજા પુરુષના કેન્દ્રથી કહેવાઈ હોત તો પણ વાર્તાને કોઈ ફરક પડત નહીં. કારણ આ વાર્તાકારો માટે 'હું' એ વાર્તા આરંભ કરવાનો કીમિયો માત્ર છે. એથી વિશેષ એનું કોઈ મહત્વ નથી. અહીં કથનકેન્દ્રની અનિવાર્યતા વિશે જ કોઈ સમજ નથી એટલે ફરિયાદને પણ અવકાશ નથી.

કથનકેન્દ્રની અનિવાર્યતાની વાત કરીએ ત્યારે ઉપરના બંને મુદ્દાથી કેટલીક વાર્તાઓ અલગ પડે છે. દા.ત. હિમાંશી શેલતની વાર્તાઓમાં પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્ર અને ત્રીજાપુરુષ કથનકેન્દ્ર વચ્ચે એટલી પાતળી રેખા છે કે આ વાર્તાઓની સંરચનાને, કલાત્મકતાને જોખમાવ્યા વગર આ વાર્તાઓને પ્રથમપુરુષના કથનકેન્દ્રથી લખી શકાય એમ છે. અને છતાંય આરંભે નોંધેલ રા.વિ.પાઠકની વાતમાં હિમાંશી શેલત પણ સૂર પુરાવે જ છે કે કથનકેન્દ્રની અનિવાર્યતા સામગ્રી દ્વારા આપોઆપ જ નક્કી થઈ જાય છે. એમાં સર્જકના પોતાના પ્રયત્નો બહુ કામ લાગતા નથી.

'માનવીની ભવાઈ' કે 'માદામ બોવારી' માં કથનકેન્દ્ર નું સ્થાનાંતર કોઈ પ્રયોજન વગર જ થયું છે. આવા ઉદાહરણથી સ્પષ્ટ થાય છે કે કથનકેન્દ્રની પસંદગીમાં સર્જક કેટલીકવાર થાપ પણ ખાઈ જતો હોય છે. ફલોબેર અને પન્નાલાલ પટેલ તો બીજા પ્રકરણથી આ ભૂલ સુધારી લે છે. પણ નવલકથાકારની જેમ ટૂંકીવાર્તાના લેખક પાસે તો ભૂલ સુધારવા માટે આવો અવકાશ નથી હોતો. દા.ત. મધુરાય ની વાર્તા 'વટલાવવાનો એક કિસ્સો' ત્રીજાપુરુષને બદલે પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્રથી કહેવાઈ હોત તો લેખક સામગ્રીના પ્રસ્તારમાંથી બચી ગયા હોત. નિર્દોષ કિશોરમાંથી માણસમાં વટલાતો નીતિન પોતે જ આ વાર્તા કહેતો હોતતો તેનું આ અભિજ્ઞાન અસદ્ની ઓળખરૂપે પ્રગટયું હોત અને તો ગુજરાતી સાહિત્યને એક શુધ્ધ નવદીક્ષાની વાર્તા મળી હોત. પણ મધુરાય કથનકેન્દ્રની પસંદગીમાં ચૂકી ગયા, પરિણામે અભિજ્ઞાન વાચકપક્ષેજ રહી જાય છે.

ઈવા ડેવ 'બચારી જમની' માં જે થીમ લઈને વાત કરે છે તેને જરાક જુદી રીતે શ્રી મોહન પરમાર તેમની વાર્તા 'રવેરા' માં નિરૂપે છે. ઈવાડેવની વાર્તાની સફળતાના મૂળમાં તેમણે પસંદ કરેલ કથનકેન્દ્ર છે. રૂપાળી જમનીના અબુધપણાની વાત કાળી-કુરૂપ કંકુના મુખે કહેવડાવતા લેખક જમનીની વાતને પ્રતીતિકર બનાવી શકયા છે. સાથે સાથે કંકુની ઈર્ષ્યા, ઉણપને પણ નિરૂપી શકયા છે. મોહન પરમાર દુનિયાથી બેખબર એવી છોકરીના મુખે જ વાર્તા કહેવડાવે છે. એટલે પ્રતીતિકરતા જોખમાઈ છે. તેને રવેરા સાબિત કરવા માટે તેની પાસે કૃતક લાગે તેવી વાતો કરાવી છે. કથનકેન્દ્રની પસંદગી બાબતે સદંતર નિષ્ફળ રહેતી આ વાર્તા એક પ્રશ્ન ઊભો કરે : એકનું એક વસ્તુ લઈને કશુંજ નવું સિધ્ધ ન થઈ શકતું હોય ત્યારે જુનાને નવા ઢોળ ચડાવ્યે જવાનો કોઈ અર્થ ખરો ?

૧૨૩

જે રીતે 'સરલ અને શમ્પા' કે 'ધ ક્યુરિયસ કેઈસ ઓફ બેન્જામિન બટન' માટે ત્રીજાપુરુષનું કથનકેન્દ્ર અનિવાર્ય છે એ જ રીતે જે વાર્તાઓમાં મુખ્યપાત્ર મૃત્યું પામતું હોય ત્યાં પણ વાર્તા ફરજિયાતપણે ત્રીજાપુરુષ કથનકેન્દ્રથી જ કહેવી પડે. લેખક પાસે અહીં બીજો કોઈ રસ્તો જ બચતો નથી. આ સંદર્ભે કેતન મુનશીની 'રકતદાન' વાર્તાસંગ્રહમાં સંપાદિત 'ધરતીના આંસુ' વાર્તાને યાદ કરવી પડે. સાચી હકીકત પરથી લખાયેલ આ વાર્તામાં કોલસાની ખાણમાં પાણી ધસી આવતા બહાદુરીથી ત્રણ ખાણિયાને બચાવી ચોથાને બચાવવા જતા જાન ખોનાર રઘુ પોતેજ વાર્તા કહે છે. એક ખાણિયો આટલી સરસ રીતે વાર્તા કહી શકે એવો ટેકનિકને લગતો પ્રશ્ન બાજુ પર રાખી બીજો સાવ સીધો.સાદો-સરળ પ્રશ્ન જ પૂછીએ કે રઘુ તો મરી ગયો તો એ વાર્તા કઈ રીતે કહી શકે ? ૧૯૬૨ માં પ્રકાશિત થયેલ આ સંગ્રહના પ્રસ્તાવતાકાર શ્રી અનંતરાય રાવળ નોંધે છે કે, ''વાર્તા કહેવાઈ છે રઘુના શબ્દોમાં, એક ખાણિયો આવું કલમ કૌશલ દાખવે અને પ્રસંગો એક પછી એક કેમ બનતા ગયા એનું બયાન - પાણી છેક ગળા સુધી ભરાઈ ગયાં ત્યાં સુધીનું - વર્ણવે કઈ રીતે એ પૂછીશોમાં.વાર્તાની લેખનકળા જુદી જુદી રીતે અજમાવતા વાર્તાકારને આવી સ્વાભાવિકતાની ચૂક માફ છે. પણ એ વસ્તુતઃ ચૂક છે ? રઘુ જેવા પાત્રની એના પરાર્થે આવતા મોતની મંગલ ઘડી સુધીની કાર્ય-લીલા અને સંવેદના લેખક પોતે એના મોંમાં મૂકીને આલેખી ન શકે ?

૧૯૬૧ માં જયારે વેયનબૂથ કથનકેન્દ્ર સંજ્ઞાનો વિરોધ કરી કથક-લેખકના અંતર વિશે, કથકના પ્રકારો વિશે અતિ બારિકાઈથી વાત કરે છે ત્યારે ગુજરાતી વિવેચનમાં કથનકેન્દ્ર વિશેની સમજ કેટલી છે તે આ દૃષ્ટાંતથી સ્પષ્ટ થઈ જાય છે. અને આવું ૧૯૬૨ માં જ થાય છે એવું નથી. ૧૯૮૬ માં બહાર પડતા' સરોજ પાઠકની શ્રેષ્ઠ

૧૨૪

વાર્તાઓ' ના સંપાદકો દિલાવરસિંહ જાડેજા તથા રમણ પાઠક પણ આ પ્રયુક્તિની આટલી જ કાચી સમજ ધરાવે છે. આ સંગ્રહની એક વાર્તા 'મારા ચરળકળણમાં એટલે એકસ્ટસી' પ્રથમપુરુષના કથનકેન્દ્રથી કહેવાઈ છે. નાયક-નાયિકાની ઉપેક્ષાથી ઘેલો બની કાંતો હત્યા કાં આત્મહત્યા કરવા સુધી પહોંચી જાય છે. અને તે નાયિકાને નદીમાં ધક્કો મારી બેસે છે. નાયિકા છેલ્લે એનું જ નામ પોકારે છે. પણ નાયક, 'મને કે એને તરતાં કયાં આવડતું હતું ? ' કહી લાચારી વ્યકત કરે છે. આ સંગ્રહના સંપાદકો લખે છે, ''અંતે નાયક એકલો જ નદીતટે નીકળી પડે છે. મનમાં કલ્પનાને રમાડતો કે નાયિકાને પાણીમાં ડૂબાડી દઈ એની હત્યા જ કરું. આવા અંતિમ મિલનની અદ્ભુત, રોમાંચક ઘડીની કલ્પનામાં ખોવાયેલો તે ફરે છે. ભાવકને પણ અત્યંત આકર્ષક તથા અસ્વાદ્ય લાગે તેવા તરંગચિત્રો સર્જતો તે 'તૈયારી' કરે છે. પેલી કેવું બોલે, કેવું વર્તે, પોતે શું કરે અને પછી નાયિકાને પાછળથી ધક્કો મારી પોતે કેવી ડૂબાડી દે - બધીજ કલ્પના.પોતે તો ત્યાં એકલો જ છે, અને જાતે જ નદીમાં કૂદી પડી આત્મહત્યા કરી લે છે. આવી એકસ્ટસીમાં પ્રેમ તથા વેદના ઉભયની પરાકાષ્ઠાનું એક પ્રકારનું અકારણ પાગલપન છે."

સંપાદકોના આ તારણ સાથે સંમત થઈએ તો પ્રશ્ન થવાનો, મરી ચૂકેલ નાયક પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્રથી વાર્તા કઈ રીતે કહી શકે ? અહીં લેખિકાનો દોષ નથી પણ આસ્વાદકો તારણ કાઢવામાં થાપ ખાઈ ગયા હોય એવું લાગે છે.

કથનકેન્દ્રમાં ઉચ્ચાવચતા ન સંભવે અને કથનકેન્દ્રની અનિવાર્યતા વાર્તાની સામગ્રી દ્વારા આપોઆપજ નકકી થાય એટલું

સ્વીકાર્યા પછી જે પ્રશ્નને અનુઆધુનિક વિવેચકોએ છાપરે ચડાવીને ચર્ચ્યો એને જરાક સ્પર્શી લઈએ. વાર્તામાં આવતો કથક કોણ છે ? કોઈપણ કેન્દ્રથી કહેવાતી વાર્તા માટેનો આ પ્રશ્ન છે. પ્રશ્ન જેટલો સરળ છે તેટલો જવાબ આસાન નથી. તે લેખક પોતે છે ? લેખક વતી બોલનાર કથક છે ? કે પછી લેખકથી તદ્દન અલગ એવું પાત્ર છે ?

લેખક અને કથક એક હોય પણ ખરા અને ન પણ હોય. 'વીસમી સદી કાવ્યમય જીવનને શું કરે ? ' એવું કહેતા ધૂમકેતુમાં લેખક કથક એકજ છે એવું સમજી શકાય છે. 'સમાન સાથે નિરર્થક હાસ્ય અને અસમાન સાથે નિરર્થક તોછડાઈ...' ધ્વિરેફ બોલે છે એમાં કોઈ શંકા નથી. ટાગોરની કેટલીક વાર્તાઓમાં પ્રથમપુરુષ કથકનું તેમની કવિતાના કથક સાથે અનુસંધાન જોઈ શકાય છે. સુરેશ જોષી ની વાર્તાસૃષ્ટિમાં કથક અને લેખક એકાકાર થઈ જવાની ઘણા વિવેચકોએ ફરિયાદ કરી છે. તેમનો કથાનાયક તીવ્ર સંવેદના ધરાવનાર વિદગ્ધ વ્યક્તિ છે. પ્રથમ પુરુષના કથકકેન્દ્રથી વાર્તા કહેતો આ કથક સાદૃશ્યના ખ્યાલને ઘેરો બનાવી લેખક-કથક-પાત્રની રેખાઓને એકાકાર કરી દે છે. પણ દરેક વખતે આવા ભળતાસળતા સાદૃશ્યથી પ્રેરાઈને કથક લેખકને એક માની લઈએતો વાર્તાને અન્યાય કરી બેસવાનો પૂરો સંભવ છે. દા.ત. રાધેશ્યામ શર્મા સંપાદિત 'નવી વાર્તા' માં સુધીર દલાલની વાર્તા 'વ્હાઈટ હોર્સ' વાંચતા પહેલાં વાર્તાના આરંભે આપેલ લેખક પરિચય વાંચનાર વાર્તાના કથક અને લેખકને એક ગણી લેવાની ભૂલ કરી શકે છે. પણ એવું કરવાથી વાર્તા ને અન્યાય થઈ શકે.

લેખક અને કથક એકજ હોય એવો નિયમ તો હરગિઝ ન સ્વીકારી શકાય. 'વુધરિંગ હાઈટસ' ની કથક કામવાળી નેલ્લીડીન

છે. તે જેને વાર્તા કહી રહી છે તે મિ.લોકવૂડ પણ લેખક નથી. મિ.લોકવૂડના વાર્તાપ્રવેશ સાથે ભાવક પણ વાર્તાના રહસ્યમય વિશ્વમાં પ્રવેશ કરે છે. એમિલી બ્રોન્ટીનો સીધો કે આડકતરો પ્રવેશતો ઠીક પડછાયો સુધ્ધાં આ વાર્તા પર દેખાતો નથી. સ્પષ્ટ રીતે અહીં લેખક અને કથક અલગ છે.

એમાંય વાર્તા જ્યારે પ્રથમપુરુષના કથનકેન્દ્રથી કહેવાઈ હોય ત્યારે મારી મચકીને આવા સાદૃશ્ય બેસાડવાની વિવેચકોને આદત પડી ગઈ છે. આ સંદર્ભે 'બ્લેકબેરી વિન્ટર' વાર્તાના લેખક રોબર્ટ પેન વોરેન પોતાની જે કેફિયત આપે છે તે ખાસ યાદ રાખવા જેવી છે. આ વાર્તાનો કથક પોતાના બાળપણના કોઈએક દિવસના અનુભવની વાત મોટો થઈને કરે છે. શિયાળામાં આવી ચડતા તોફાન ના દિવસે આવી પડેલ અજાણ્યો માણસ આ બાળકને ધમકી આપે છે, "you don't stop following me and I cut your throat, you little son of a bitch." અને કથક વાર્તા ના અંતે કહે છે, ''પણ હું આખી જિંદગી તેને જ અનુસરતો રહ્યો.' વોરેન આ અંગે પોતાની કેફિયત આપતા કહે છે, "I would give a false impression too, if I were to imply that this story is autobiographical. It is not. I never knew this particular people, only that world and people like them. And no tramp ever leaned down at me and said for me to stop following him or he would cut my throat." 57

આની સામે 'સમયધ્વીપ' ના સર્જક કેફિયત આપતા કહે છે ''સમયધ્વિપ' એ મારી, મારા કૌટુંબિક પરિવેશની, મારા પૂર્વજો,

જે હવામાં જીવતા હતા તેની, મારા કેટલાક પડોશીઓ હજી આજે જે હવામાં શ્વાસ લઈ રહયાં હતા તેની, એ સર્વમાંથી મને સાંપડેલા આછાપાતળા શબ્દની કથા છે. એનો નાયક નીલકંઠ ઘણે અંશે હું જ છું. એ નાયકની દ્વિધાઓ, એની આંતરવેદનાઓ મારી પણ છે...''[૫૮] આવું નહીં કબૂલતા ઘણાં સર્જકોમાં લેખક કથક એક થઈજ ગયા છે એ આપણે જોયું. ધૂમકેતું, સુંદરમ, બકુલેશ અને સુરેશ જોષી પણ એમાંથી બાકાત નથી રહયા. ફ્લોબેર 'હું જ માદામ બોવારી છું' એવું કબૂલ્યા પછી પણ તટસ્થ રહી પાત્રચિત્તપ્રવેશ કરી વસ્તુલક્ષી નિરુપણ પર વધુ ભાર મૂકે છે.

ટૂંકમાં આ ચર્ચા પરથી એવું તારવી શકાય કે કેવળ સાદૃશ્યના આધારે લેખક-કથક વચ્ચે સીધું સમીકરણ બેસાડી ન શકાય. એ બંને એક ન પણ હોય એવું વોરેન કહે છે તો એક હોય એવું ભગવતીકુમાર શર્મા કહે છે. ભાવકે પોતાની વિવેકબુધ્ધિથી આ સંબંધ વિશે નિર્ણય કરવો પડે.

૩.૧૧

કથનકેન્દ્રની અનિવાર્યતા સામગ્રી-ધ્વારા આપોઆપ જ નકકી થઈ જાય એવું કહીએ ત્યારે વધુ એક પ્રશ્ન ઉઠાવી શકાય. કથનકેન્દ્રની પસંદગીમાં વસ્તુગત, પાત્રગત, ભાષાગત અનિવાર્યતા જ ભાગ ભજવે છે કે બીજાં કોઈ પરિબળો પણ તેના માટે નિર્ણાયક બની રહે ? વાર્તાની ઉત્ક્રાન્તિની ચર્ચા કરી ત્યારે આપણે જોયું કે વિભિન્ન પરિબળોએ વાર્તાના સ્વરુપને ઘડવામાં ફાળો આપ્યો છે. શ્રુતિગોચર કળા દૃષ્ટિગોચર બને છે ત્યારે કથકની ભૂમિકા પણ બદલાય છે. બદલાતી કથનરીતિએ કથનકેન્દ્રની પસંદગીમાં પણ સમાનતા આણી છે. આપણે આવા એકાદ બે પરિબળની વાત કરીશું જેની સીધી અસર કથનરીતિ પર થતી હોય.

કથનકળાને સ્થળ, કાળ, પરિવેશ જેવા ઘણાં પરિબળો અસર કરવાનાં. દા.ત. ગ્રીક મહાકાવ્ય 'ઈલિયડ' હેલનના અપહરણથી ઉત્પન્ન થયેલા ક્રોધનું પરિણામ છે. કથાની શરૂઆત પણ ત્યાંથી જ થાય છે. રામાયણમાં પણ કથા તો સીતાના અપહરણની જ છે. છતાં રામાયણ એ સીતાના અપહરણથી ઉત્પન્ન થયેલા ક્રોધની કથા છે એવું નહીં કહી શકાય. કથાપ્રારંભ અને અન્ય સંદર્ભે બંને મહાકાવ્યને અલગ પાડનાર પરિબળ અહીં સંસ્કૃતિ છે.

શ્રોતાના બદલાવા સાથે પણ કથનરીતિ, કથનસ્વરુપ બદલાઈ શકે છે. દા.ત. ચારણ રાજદરબારમાં કથા માંડે ત્યારે રમૂજની, શૃંગારની છોળ ઉડતી હોય છે. પણ એનો એ જ કથક રણવાસમાં જઈ કથા માંડે ત્યારે પતિભકિત, સતીત્વ, નીતિ અને જૌહેરની વાતો માંડે છે. એકનો એક કથક હોવા છતાં શ્રોતાના બદલવા સાથે કથનનું સ્વરુપ અને સામગ્રી બદલાઈ જાય છે.

નરસિંહ મહેતાને 'સુદામાચરિત' માં પોતાની અભિવ્યકિત માં જ સંતોષ મળે છે. પરિણામે અહીં માત્ર સીધું સાદું કથન છે. આ જ વસ્તુને પ્રેમાનંદ રસાત્મક રીતે ખીલવે છે. પ્રેમાનંદ માટે આ માત્ર અભિવ્યકિતનું નહીં આજીવિકાનું પણ સાધન છે. તેણે લોકોને વાર્તા સાથે મનોરંજન પણ પૂરું પાડવું પડશે. પરિણામે નરસિંહ મહેતા માત્ર ભકિતમય કાવ્યનિરુપણ પર જ ભાર મૂકશે પણ પ્રેમાનંદ તો સમકાલીન રંગો ઉમેરતો હાસ્યની છોળ ઉડાવતો, પ્રસંગોને તાદૃશ કરી આપતો એક રસમાંથી બીજા રસમાં ગતિ કરતો રહેશે કારણ તેણે લોકોને પોતાના કથાપ્રવાહમાં ખેંચી જવાના છે. આથી તેને માત્ર કથનથી નહીં ચાલે. તેને દૃશ્યોની પણ જરૂર પડવાની જ.

સ્થળ, સંસ્કૃતિ, શ્રોતા બદલવા સાથે કથનરીતિ બદલાઈ શકે તે જોયું. પરિવેશ બદલાવા સાથે પણ કથનરીતિ, કથનસ્વરુપ બદલાઈ શકે. દા.ત. હેમિંગ્વેની 'ધ કિલર્સ' જેવી વાર્તા આપણા પરિવેશમાં શકય નથી. મારાઓ રસ્તા પરની હોટલમાં આટલી આસાનીથી ખૂનની વાતો કરે, બે જણને બાંધી દે એવું આપણા પરિવેશમાં બનવું શકય નથી. પરિવેશ સાથે બદલાતા કથનસ્વરૂપનો એક સરસ દાખલો પશ્ચિમનો એક ટૂચકો પૂરો પડશે. બાળક માને પોતાના જન્મ વિશે પૂછે છે. 'મા' હું કયાથી આવ્યો ? મા ઊંઠાં ભણાવે છે. 'પેટમાં ટર્બાઈન પમ્પ છે તે હેન્ડલ વડે ચાલે છે ... વગેરે વગેરે.' આ પશ્ચિમની સંસ્કૃતિ છે. આવો જવાબ અહીં ચાલે પણ ભારતીય સંસ્કૃતિમાં બાળકના આવા પ્રશ્નનો જવાબ કેવો હોઈ શકે તે જોવા માટે રવીન્દ્રનાથ ટાગોરનું 'જન્મકથા' નામનું કાવ્ય વાંચવું પડે 'તું કયાં ન હતો ?' કહી જવાબ આપતી મા .. તું મારા અંતરમાં એષાણારૂપે વસતો, મહાદેવજીની પૂજા વખતે તારી જ મૂર્તિ ઘડતીને ભાંગતી, લાલજીના સ્વરૂપની સોડે તું જ હતો ... તું તો પુરાતન .. સદાયનો.પ્રભાતના પ્રકાશનો સમોવડિયો .....''

આના પરથી કહી શકાય કે કથનકેન્દ્રમાં Cultural taboos પણ વ્યકત થાય છે.

તો કયારેક સ્થળ અને કાળ બંને એકી સાથે પરિબળ બનીને પ્રગટતા હોય અને તેના કારણે તે સ્થળકાળની વાર્તાઓને તમારે કથનરીતિના બધાજ નિયમો, શરતોમાંથી મુકત કરી દેવી પડે એવું પણ બની શકે. દા.ત. શરદબાબુ અને ટાગોરની વાર્તાઓમાં એ સમયગાળાના બંગાળનો પરિવેશ આલેખાયો છે. અહીં આઠેક વર્ષની છોકરી પતિપ્રેમ, સંસાર, સુખ દુ:ખ વગેરે વિશે એક પુખ્ત વ્યકિતની

જેમ વાત કરી શકે છે. આટલી નાની વયે તે એક પરિપકવ વ્યકિત માફક વર્તે છે, વાત કરે છે, જવાબદારી નિભાવે છે. બંગાળ સિવાયના પરિવેશમાં જો કોઈ બાળકઆવી રીતે વાત માંડે તો આપણે તેને નવદ્દીક્ષા કહીશું અથવા પ્રતીતિકરતાનો ભંગ થાય છે એવું કહીશું. પણ બંગાળની વાર્તાઓમાં આપણે આવા વાંધા કાઢતા નથી. એક રૂઢિ તરીકે આપણે આ આખી વાતને સ્વીકારી લીધી છે.

આમ સ્થળ, કાળ, શ્રોતા, પરિવેશ, કળાનું માધ્યમ વગેરે અનેક પરિબળો સાથે કથનકેન્દ્ર પરિણામ અને પરિમાણ બંને દૃષ્ટિએ બદલાય છે.

૩.૧૨.

કથનકેન્દ્રની પ્રયુકિત સાથે જ કૃતિનાં અન્ય ઘટકો, અન્ય પ્રશ્નો પણ સંકળાયેલા છે. કૃતિની સજીવ એકતા માટે, સંવાદિતાના સત્યને સિધ્ધ કરવા માગતા સર્જકે કથનકેન્દ્રની સમસ્યા ઉકેલવા જતાં તેની સાથે સંકળાયેલી અન્ય સમસ્યાઓ પણ ઉકેલવી પડશે. કથાસાહિત્યમાં ટેકનિકનો આખો પ્રશ્ન કથનકેન્દ્રના સંદર્ભે અતિ મહત્વનો બની રહે છે. આથી રૂપરચનાની વાત કરતા સર્જકે કથનકેન્દ્ર અને અન્ય ઘટકો વચ્ચેનો સંબંધ ધ્યાનથી સમજવો જરૂરી છે.

૧. કથનકેન્દ્ર અને વસ્તુસંકલના :

આનુપૂર્વીમાં બનેલી ઘટનાઓ વચ્ચે કાર્યકારણનો સંબંધ હોય તેવી ગૂંથણીને વસ્તુસંકલના કહે છે. આધુનિક વાર્તામાં આ પાયાની જરૂરિયાત જેવો કાર્યકારણનો સંબંધ જોવા નથી મળતો

એ સાચી વાત છે પરંતુ છેલ્લા થોડા સમયથી વસ્તુસંકલનાનું મહત્વ ફરીથી સ્થાપિત થતું જાય છે. આપણે જ્યારે એવું કહીએ કે વસ્તુ-સંકલના એ કથાસાહિત્યમાં રજૂ થયેલી ક્રિયાઓની સંરચના છે ત્યારે એક વાત સ્પષ્ટ કરવી પડે. વાર્તામાં ભલે રોજબરોજની ઘટનાઓ, ક્રિયાઓનો સમાવેશ થતો હોય પણ આપણો કથા-સાહિત્યનો અનુભવ કહેછે કે વાર્તામાં આવતી ઘટના વ્યવહારની ઘટનાનું યથાતથ નિરૂપણ નથી હોતી. આ ઘટનાઓમાંથી તેણે પસંદગી કરવી પડે છે. પસંદ કરેલી ઘટનાઓને કોઈક રીતે સંસ્કારવી પડે છે. વાર્તા વાંચતી વખતે આપણે અમુક પ્રશ્નો સતત પૂછતા રહેવાના. દા.ત.

- લેખકે કેમ આ જ ઘટના પસંદ કરી ?
- આ ઘટના સ્વીકારી, બાકીની ઘટનાના નકાર માટે તેને કોણે પ્રેર્યો ? અથવા તો તે આ જ ઘટનાની પસંદગી કરવાના નિર્ણય પર કઈ રીતે પહોંચ્યો ?
- ધારો કે પસંદ થયેલી ઘટનાના બદલે બીજી કોઈ ઘટનાની પસંદગી થઈ હોતતો ? વાર્તાની વસ્તુસંકલનાને તેનાથી કોઈ ફરક પડયો હોત ખરો ?

ઘટનાના આ તિરસ્કાર – પુરસ્કારની વાત સાથે જ કથનકેન્દ્ર સાથે વસ્તુસંકલના સંકળાય છે. લેખક કથા કેન્દ્રથી વાર્તા કહેવાનું પસંદ કરે છે તેના પરથી તેણે કઈ ઘટના સ્વીકારવી અને કઈ જતી કરવી તે નક્કી થઈ જશે. ત્રીજાપુરુષના કથનકેન્દ્રથી વાર્તા કહેતો સર્જક ઘટનાનો ઘટાટોપ લાદી શકે છે, પાત્ર જ્યાં હાજર ન હોય તેવી ઘટનાઓ પણ રજૂ કરી શકે છે. પરિણામે

આવી વસ્તુસંકલના પ્રસ્તારી બનવાની. આની સામે પ્રથમપુરુષ કથક માત્ર નજરે જોયેલી ઘટનાઓ જ આલેખી શકે છે. અથવા સાક્ષી-ભાવે સાંભળેલી, જોયેલી ઘટનાઓ રજૂ કરી શકે છે. પરિણામે તેણે સાંકડા પરિપ્રેક્ષ્યમાં કામ કરવું પડે છે. ઘણી બધી ઘટનાઓ જતી કરવી પડે છે. 'અંત:સ્રોતા' ત્રીજા પુરુષના કથનકેન્દ્રને કારણે પ્રસ્તારી બની જ્યારે ધૂમકેતુ 'સ્ત્રીહૃદય'માં પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્ર પ્રયોજી એક સારી, ચુસ્ત વાર્તા આપી શક્યા છે. મડિયાની મોટા-ભાગની વાર્તાઓ ઘટનાના તિરસ્કાર પુરસ્કારના વિવેકના અભાવે શિથિલ વસ્તુસંકલનાવાળી બની ગઈ છે. જોકે અહીં ત્રીજાપુરુષ કથન-કેન્દ્રથી કહેવાતી વાર્તા શિથિલ અને પ્રસ્તારી જ બને એવું અભિપ્રેત નથી. હિમાંશી શેલત, વીનેશ અંતાણીની વાર્તાઓની ચુસ્ત સંરચના આ વાતનો વિરોધ કરે જ. એની સામે પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્ર પ્રયોજવા છતાં સુંદરમ્‌ની 'નાગરિકા' શિથિલ-પ્રસ્તારી બની જ છે. એટલે આપણે અહીં કોઈ જડબેસલાક નિયમ પ્રસ્થાપિત ન કરી શકીએ.

કથનકેન્દ્ર વસ્તુસંકલનાનું સ્વરૂપ પણ નક્કી કરી આપે છે. સર્જક જ્યારે ત્રીજાપુરુષ સર્વજ્ઞના કથનકેન્દ્રથી વાર્તા કહેવાનું પસંદ કરે છે ત્યારે તે પાત્રોના માનસથી માંડી બહારની કોઈપણ ઘટના સુધી ઘૂમી શકે છે. પરિણામે તે સમસામયિક ઘટનાઓ, ઈતિહાસ વગેરે ક્ષેત્રમાં ફરીવળી દસ્તાવેજી કથા પણ આપી શકે છે. દા.ત. ટોલ્સ્ટોયની 'વોર એન્ડ પીસ', વિકટર હ્યુગોની 'લા મિઝરેબલ' , ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠીની 'સરસ્વતીચંદ્ર'.

ક્યારેક સર્જક કોઈ એકાદ પાત્રને કેન્દ્રમાં રાખી એના જીવન વિશે લખે છે. આવી વસ્તુસંકલના જીવનચરિત્રાત્મક બની રહે છે. માધવ રામાનુજની 'પિંજરની આરપાર' રૂબિન ડેવિડની જીવનકથા

જ છે. વર્ષા અડાલજા 'ગાંઠ છૂટયાની વેળા' માં ચુનીલાલ મહારાજની જીવની આલેખે છે.

પ્રથમપુરુષમાં લખાતી નવલકથાએ આત્મકથાનાત્મક ઢાંચો સ્વીકાર્યો છે એમ કહી શકાય. પણ આત્મકથાનો કથક અનિવાર્યપણે નાયક જ હોવાનો. જ્યારે આત્મકથાનાત્મક ઢાંચો અપનાવતી નવલકથામાં કથક અને નાયક એક પણ હોઈ શકે અને જુદા પણ હોઈ શકે. દા.ત. વ્યંકટેશ માડગુળકરની અતિ જાણીતી નવલકથા 'બનગરવાડી' માં કથક જ નાયક છે પણ એમિલી બ્રોન્ટી ની 'વુધરિંગ હાઈટસ'માં કથક અને નાયક જુદાં છે.

આત્મકથા અને જીવનકથા બંને વસ્તુસંકલનાની બાબતે સરખા જ છે. બંને સ્વરુપ વચ્ચેનો ભેદ કહો કે વ્યાવર્તક રેખા કહો તે કથનકેન્દ્ર છે. જીવનકથાનો લેખક તેના નાયકના ભવ્ય મૃત્યુથી કૃતિનો અંત લાવી શકે છે. પણ આત્મકથામાં મૃત્યુથી અંત લાવી ન શકાય. કૃતિનો સૌન્દર્યલક્ષી અંત લાવવા આત્મકથાકારે કોઈ રસ્તો શોધવો પડે છે અથવા તો કૃતિને કોઈપણ એક બિંદુએ એમ જ છોડી દેવી પડે છે.

ઘણી વસ્તુસંકલનામાં કથનકેન્દ્ર અનિવાર્ય બનીને પ્રયોજાતું હોય છે. (આમતો કથનકેન્દ્ર અનિવાર્ય પ્રયુક્તિ તરીકે જ પ્રયોજાવું જોઈએ. પણ હંમેશા એવું બનતું નથી.) અને અમુક વાર્તા કોઈપણ કથનકેન્દ્રથી કહેવાય તો પણ વાર્તાની વસ્તુસંકલનાએ વધારે સહેવું પડતું નથી. દા.ત. સુરેશ જોષીની લાભશંકર જૂથની વાર્તાઓમાં 'હું' આવેતો કંઈ ખાસ ફરક ન પડે. હિમાંશી શેલતની 'બળતરાનાં બીજ' કે 'સુવર્ણફળ' જેવી વાર્તાઓ ધારોકે પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્રથી

કહેવાય તો વસ્તુસંકલનાને ઝાઝો ફેર નહીં પડે. પણ ધારોકે ચુનીલાલ મડિયાની 'શરણાઈના સૂર' વાર્તાને પ્રથમપુરુષમાં લઈ જવી હોય તો? આ કરવું સરળ નથી. ધારોકે કોઈ એકાદ છોકરાનું પાત્ર ઊભું કરો જે રમઝુની પાછળ પાછળ ફરે જેથી તેની ગતિવિધિ આલેખી શકાય. બાળસહજ કુતૂહલથી તે પાછળ ફરે, પૈસા ગૌરીને આપવા સુધીની વાત આલેખે પણ રમઝુના માનસમાં સકીના અને ગૌરીની છબી એકાકાર થઈ ગઈ છે અને એના પરિણામે શરણાઈના સૂર વર્ણથંભ્યા કરુણ રેલાવ્યે જાય છે એ નિરૂપવા બીજી પ્રયુક્તિ કામ ન આપે. પણ મડિયાની 'પરિતોષ' વાર્તાને આસાનીથી પ્રથમપુરુષના કેન્દ્રથી કહી શકાય. 'ગિમ્પેલ ધ ફૂલ' કે ઈવા ડેવની 'ચોંટી'માં કથકના સ્વરુપે આવતા વાર્તાનાયકની બધા ઠેકડી ઉડાવે છે. પણ નાયકને તેનો ખ્યાલ નથી આવતો. આ વાર્તાની વસ્તુસંકલનાએ વાચકોની સહાનુભૂતિ ઉપરાવવાનો કોઈ પ્રયત્ન નથી કર્યો.

કોઈ એક જ વિષયને લઈને વાર્તા લખાઈ હોય, કથનકેન્દ્ર પણ ત્રીજાપુરુષનું જ હોય અને છતાં એક વાર્તા લેખકના સીધા પ્રવેશથી કૃતક લાગણીવેડામાં સરી પડતી હોય એવું બને. 'વીસમી સદી કાવ્યમય જીવનને શું કરે ?' ધૂમકેતુની 'ભૈયાદાદા' અને જયંતિ દલાલની 'આભલાનો ટુકડો' બંને વાર્તાનો સૂર તો આ જ છે. દલાલ એમની વાર્તામાં પ્રગટપણે કશું કહેતા નથી. એકદમ સીધી સાદી ઘટના છે આ વાર્તાની. પતિપત્ની નવા ઘરે રહેવા જાય છે. ત્યાંના વાતાવરણથી અકળાય છે, મુંઝાય છે. તેમનું કાવ્યાત્મક વ્યક્તિત્વ, પ્રકૃતિ પ્રત્યેની સંવેદના છિનવાઈ જવાનો ડર લાગે છે. અંતે એરિયલના વાંસ પર બેઠેલ પોપટને કારણે બધી મૂંઝવણ, ચિંતા ટળી જાય છે અને નરી પ્રસન્નતા રેલાય છે. આંગળી મૂકીને બતાવી શકાય એવી કોઈ ઘટના અહીં બનતી નથી. છતાં કસબી કલાકારની જેમ દલાલ કિસ્સામાંથી વાર્તા ઊભી કરી શકયા છે. તટસ્થ આલેખનને કારણે પોતાના વિચારો, માન્યતાઓને બોલકા બનવા નથી દીધા.

ધૂમકેતુ આવો સર્જકસંયમ દાખવી શકયા નથી. કદાચ સર્વજ્ઞનું કથનકેન્દ્ર પસંદ કરવાથી ધૂમકેતુના હાથમાંથી આવી તક સરી ગઈ છે.

૨. કથનકેન્દ્ર અને પાત્રનિરુપણ :

પાત્રાલેખનનો પ્રશ્ન કથનકેન્દ્રની પ્રયુક્તિ સાથે વધુ ગાઢ રીતે સંકળાયેલ છે. લેખક આપણી સમક્ષ બે રીતે પાત્રોને રજૂ કરી શકે. એક શકયતા છે પાત્રો પાસે કશું કાર્ય કરાવતાં પહેલાં, વાર્તાકાર તેમની વિશિષ્ટતાઓ, લાક્ષણિકતાઓનું વર્ણન આપી દે છે. ત્રીજા પુરુષ સર્વજ્ઞનાં કથનકેન્દ્રથી કહેવાતી વાર્તાઓમાં લેખક પોતે પાત્ર વિશે બધુંજ કહી દે છે. આમાં ક.મા.મુનશી જેવા પ્રસંગનિરુપણ કે પાત્ર ધ્વારા કોઈ કાર્ય કરાવે તે પહેલાં પાત્રોનાં શારીરિકલક્ષણો વર્ણવી દે છે. ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠી પાત્રનાં વ્યકિતત્વ, ગુણ-લક્ષણને નામાભિધાન સાથે સાંકળે છે. જોકે આ કારણસર અહીં પાત્રવિકાસની કોઈ શકયતા રહેતી જ નથી. દોસ્તોએવ્સ્કી 'ધ ઈડિયટ' માં મુખ્યપાત્રો વિશે પહેલેથી જ બધી માહિતી આપી દે છે. પાત્રોએ હવે લેખકે દર્શાવેલા ગુણ-અવગુણ, વિશિષ્ટતા, લાક્ષણિકતા પ્રમાણે જ વર્તવું પડે. તેનાથી વિરુધ્ધ તે વર્તી ન શકે. આ પધ્ધતિમાં પાત્રની સ્વતંત્રતા કંઈક અંશે છિનવાઈ જતી લાગશે. આ પધ્ધતિનું એક બીજું ભયસ્થાન પણ છે. લેખક જયારે પાત્ર વિશે બધું જ કહી દે ત્યારે ભાવક એક સીમામાં, એક ધારણામાં બંધાઈ જાય છે. પરિણામે હવે તે પાત્ર વિશે સ્વતંત્ર રીતે વિચારી નહીં શકે. લેખક પાત્ર વિશે જે કંઈ, જેટલું કહેશે તે બધુંજ વાચક સ્વીકારતો થઈ જશે. દા.ત. મુનશીનો કાક કોઈપણ પરાક્રમ કરી શકે. કોઈથી ન થાય તેવા કાર્ય એકલા હાથે પાર પાડી શકે. ઈતિહાસ સિધ્ધરાજ જયસિંહ ને નિર્માલ્ય વ્યકિત તરીકે નથી આલેખતો. પણ

મુનશીનો જયસિંહ બાળબુધ્ધિ છે, અણઘડ છે. તેની પોતાની આગવી વ્યક્તિતા જ નથી. અને તોય આપણને મુનશીનો જયસિંહ ઈતિહાસના જયસિંહ કરતાં વધુ સાચો લાગે છે !

પાત્રોને બીજી રીતે રજૂ કરવાની રીતમાં એમના વિશે કશી પણ માહિતી આપ્યા વિના એમનાં કાર્યો ધ્વારા, વાતચીત ધ્વારા જ તેમને આપણી સમક્ષ મૂર્ત કરી દેખાડવા તે છે. પાત્ર વિશે લેખક કશુંજ નહીં બોલે, ન તો બીજાં પાત્રો ધ્વારા કશું બોલાવશે. વાર્તાના કથકનેજ બોલવા દેશે. તેના બોલવા પરથી ભાવકે તેના પાત્ર વિશે જાતે જ અંદાજ બાંધવો પડશે. દા.ત. ઈવા ડેવની 'ચોંટી' ચંદ્રકાંત બક્ષીની 'તમે આવશો ?' શેરવૂડ એન્ડરસનની 'આઈ વોન્ટ ટુ નો વ્હાય' અથવા તો લેખક નાટયાત્મક પધ્ધતિએ સંવાદની મદદથી પાત્રોને ઉપડવા દેશે. પોતે નાટકના સૂત્રધારની જેમ એકાદ-બે સૂચન પૂરતો જ વાર્તામાં દેખાશે. દા.ત. અર્નેસ્ટ હેમિંગ્વેની 'ધ કિલર્સ', ઈરવીન શોની 'ધ ગર્લ્સ ઈન ધેઅર સમર ડ્રેસિસ'.

અનુઆધુનિક વિવેચકો તેમની 'Telling' અને 'Showing' ની પરિભાષામાં પાત્રનિરૂપણની વાત કરે ત્યારે મોટાભાગે તે પરંપરાગત ચર્ચાને મળતી જ આવે છે. તેઓ પણ માને છે કે કથનકેન્દ્રને કારણે લેખકે પાત્રનિરૂપણમાં ફેરફાર કરવા પડે છે. 'Telling' માં પાત્રના પ્રયોજન અને વ્યૂહ વિશે વાત કરવા, તેમના કાર્યોનું મૂલ્યાંકન કરવા લેખક પોતે અધિકારપૂર્ણ હસ્તક્ષેપ કરે છે. Showing માં લેખક તેના પાત્રોને માત્ર વાત કરતા અને કાર્ય કરતા બતાવે છે, તેમની એ વાતચીત અને કાર્ય પાછળ શું પ્રયોજન છે, કેવો વ્યૂહ છે તે બધું જ નકકી કરવાની જવાબદારી તે વાચક પર છોડી દે છે.

આપણે પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્રની વાત કરતી વખતે પાત્ર પોતાની જાતે જ વ્યકત થાય છે એવું કહીએ છીએ. પણ જો લેખક પાત્રની નાનામાં નાની વિગત પણ આડકતરી રીતે જ વ્યકત થવા દે, તે એવું નકકી કરે કે તેનું દરેક પાત્ર તેની સામાન્ય વાતચીત, હાવભાવ અને કાર્ય ધ્વારા ધીરે ધીરે આપમેળે વિકસતું જશે તો પછી આ આખી પ્રક્રિયા અસહય કંટાળાજનક બની જશે. બીજી બાજુએ પાત્રને સીધેસીધું રજૂ કરી દેવાથી વાચક કૃતિનાં વસ્તુ, પાત્રો વગેરે સાથેનું તાદાત્મય ખોઈ બેસશે. જોકે એક પરિમાણી, ઉષ્માહીન કે પ્રતિનિધિ પાત્રની રજૂઆત માટે સારાંશ ધ્વારા કહેવાની પધ્ધતિ જ વધુ ઉપયોગી બની રહે છે.

ત્રીજાપુરુષ કથનકેન્દ્રથી વાર્તા કહેતો લેખક જયાં સુધી પાત્રના ગુણ-લક્ષણ વિશે, બાહય દેખાવ વિશે બધી માહિતી આપી દે ત્યાં સુધી વાચક ચલાવી લે છે. પણ પછી તે પાત્રોનું મૂલ્યાંકન શરૂ કરી દે, પોતાની માન્યતાઓ રજૂ કરવા લાગે ત્યારે વાચક અકળાય છે. આ પધ્ધતિ અપનાવતા લેખકો ઘણીવાર પાત્ર પ્રત્યે સહાનુભૂતિ ઉપરાવવાનો પ્રયત્ન કરતા હોય એવું લાગે. દા.ત.ધૂમકેતુ 'ભૈયાદાદા' વાર્તામાં વાચક અકળાઈ જાય તેટલી હદે તરફદારી કરે છે. ધ્વિરેફ ''કોદર'માં એક પાત્ર પ્રત્યે ઢળી જઈ વાતને વણસાવી દે છે. લેખક ભલે પાત્રોનું સર્જન કરતો હોય, ભલે કોઈ એકાદ પાત્ર તેને ગમતું હોય તો જેન ઓસ્ટીન જેમ એમા પ્રત્યેનો પક્ષાપાત કબૂલે છે એમ કયાંક બીજે તે વ્યકત કરી શકે પણ વાર્તામાં પાત્રનો ઉપાડો પક્ષાનો ના જ લઈ શકે. 'જવનિકાનું છેદન અને વિશુધ્ધિનું શોધન' પ્રકરણમાં ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠી વાચકને સીધીજ વિનંતિ કરે છે., ''વાંચનાર, તારા અંત:કરણને - તારા અનુભવને કહે કે આ સર્વનો ઉત્તર ખરેખરો આપે. પાંસુલ ! તારો ઢાંકયો અનુભવ

ઉપાડી દે અને આ અવસ્થાની ખરી કિંમત કરવાનું સાધન આપ. વિશુધ્ધ તારી કવચિત્ ખૂણે ખાંચરે પડેલો પ્રસંગ સ્મરણમાં આણી આ અવસ્થાની ભયંકરતા – દુસ્તરતા બરોબર સમજાવ. સર્વથા અનિવાર્ય દશાપાશમાં પડેલી અબળા બાળકી પર દયાભરી અમીદૃષ્ટિથી જો, અને અનિવાર્યને નિવારનાર શક્તિ પાસે માગ કે સદ્બુધ્ધિનો જય કરે, તું બ્રાહ્મણ હોય તો ગાયત્રી ભણ ....'' ૫૯

પાત્રની આવી વકીલાત શા માટે ? વાચક આટલી હદે થતો હસ્તક્ષેપ સહી શકતો નથી. આમ તો બધું જ લેખકની ઈચ્છાનુસાર જ થતું હોય છે. પણ મૂળ વાત ભ્રાન્તિના વિશ્વની છે. તે ટકી રહેવું જોઈએ. ભ્રાન્તિના વિશ્વના વેરવિખેર થવાની સાથેજ કૃતિ તેની કલાત્મકતા ગુમાવી બેસે છે. એટલે જ જ્યોર્જ પી. એલિયટ વાર્તાકારને ટેકનિકલ શિખામણ આપતા કહે છે, ''Grant others their otherness. .. At the moment of greatest intimacy of creation, do not judge, or you will be judged for having judged.'' 60

પ્રથમ પુરુષ કથનકેન્દ્ર પસંદ કરતા લેખકે એક બીજી મુશ્કેલીઓ પણ સામનો કરવો પડે છે. કથકનું પાત્રનિરૂપણ કથકે પોતેજ કરવું પડે છે. તે પોતે કેવો સારો, સજ્જન, રૂપાળો છે તેવું પોતેજ કઈ રીતે કહી શકે ? તેણે પોતાનાં કાર્યો અને અન્ય પાત્રો સાથેની વાતચીત ધ્વારા જ પોતાના વ્યક્તિત્વને પ્રગટાવવું પડે. વાચકે કથક વિશેનો અભિપ્રાય આડકતરી રીતે જાતે જ બાંધી લેવો પડે છે. આ કથક બાબતે એક પ્રશ્ન થવો જોઈએ. પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્રથી લખાતી વાર્તાનો નાયક કયારેય ખરાબ, દુર્જન કેમ નથી હોતો ? ધારોકે તેના વ્યક્તિત્વના આવા કોઈ નબળા પાસાની વાત કરવી હોય તો લેખક પ્રથમપુરુષ

કથનપધ્ધતિને બદલે બીજી કોઈ પ્રયુક્તિનો આશરો લે છે. દા.ત. લાર્ડનર 'હેરકટ' માં જિમનાં દુષ્કૃત્યોની વાત વાળંદ પાસે કહેવડાવે છે. ઈરવીન શો 'ધ ગર્લ્સ ઈન ધેઅર સમર ડ્રેસિસ' વાર્તા ને નાટયાત્મક શૈલીએ વિકસાવે છે. અથવા તો લેખક પોતે જ આવા પાત્રનું વર્ણન કરશે. આનું એક કારણ એવું તારવી શકાય કે જાણ્યે અજાણ્યે લેખક મુખ્ય પાત્ર સાથે પોતાનું તાદાત્મય (Identification) સિધ્ધ કરી બેસતો હોય છે. ક.મા. મુનશી અને સ્વ. દેસાઈ જેવા જો ત્રીજાપુરુષ કથનરીતિમાં પણ નાયક સાથે પોતાની જાતને એકરૂપ કરી શકતા હોયતો પછી પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્રમાં તો આ ભય વધુ જ રહે છે. આનું એક બીજું કારણ પણ છે. આપણે નાયકને હંમેશા આદર્શ તરીકે જોવા જ ટેવાયેલા છીએ,તે અનુકરણીય જ હોય એવું માની બેઠા છીએ. એટલે પ્રથમપુરુષકથનકેન્દ્રથી દુષ્ટ માણસની વાત કઈ રીતે આવી શકે ? આપણે તો આત્મકથા બાબતે પણ આવું થાય તો સહેલાઈથી સ્વીકારી શકતા નથી. એનું જીવતુંજાગતું ઉદાહરણ મણિલાલ દ્વિવેદીની આત્મકથાએ પૂરું પાડયું જ હતું.

આનું એક આડપરિણામ એ આવે કે ત્રીજાપુરુષના કથનકેન્દ્રથી વાર્તા કહેતો સર્જક જયારે ખલનાયકનું પાત્રનિરૂપણ કરે છે ત્યારે પોતાની અંદર ભરેલો બધોજ રોષ તેના પર ઠાલવે છે. નાયક સારો જ હોય, આદર્શ અને સજ્જન જ હોય એટલે હવે ખલનાયકમાં બધુંજ ખરાબ હોય. પ્રમાદધન દુર્જન છે એટલું પૂરતું નથી. એટલે તેને વેશ્યાને ત્યાં મોકલે છે. હજી બાકી રહી જતું હોય તેમ કૃષ્ણકલિકા સાથે વ્યભિચાર કરતો પણ બતાવે છે. ધારોકે પ્રમાદધનને સરસ્વતીચંદ્ર જેટલો જ ઉમદા બતાવ્યો હોત તો કુમુદનું મનોમંથન વધુ આકર્ષક ન બન્યું હોત ! તો નવલકથાનો સંઘર્ષ પણ કોઈ નિરાળી કોટિ પ્રાપ્ત કરત ! પણ લેખક એવું નથી થવા દેતા.

પાત્રના આંતરચેતનાપ્રવાહને વ્યક્ત કરવા ઘણીવાર લેખક સ્વગતોક્તિનો આશરો પણ લે છે. જેનું ઉત્તમ ઉદાહરણ સરોજ પાઠકની 'ન કૌંસમાં, ન કૌંસ બહાર' વાર્તામાં મળે છે. આ વાર્તામાં પાત્રના આંતરસંવિદમાં ચાલતા વિચારોનું સીધું જ નિરૂપણ થાય છે. કથકનો કોઈ પ્રકારનો હસ્તક્ષેપ આવા નિરૂપણમાં જરૂરી નથી. જોકે અહીં ખાસ વાત નોંધવી પડે કે આ રીતે સ્વગતોક્તિ – ન બોલાય છતાં – વાચક સાંભળી લે, સમજી પણ જાય તે માત્ર કથાસાહિત્યમાં જ શક્ય બને છે. નાટકમાં કોઈ ન બોલે તો વાચક સુધી પહોંચી ન શકે.

પાત્રને નિરૂપતા સર્જકે કથનકેન્દ્રની પસંદગી સાથે જ પાત્રનો પરિવેશ, કક્ષા, વ્યવસાય, સ્ત્રી/પુરુષ/બાળક, વગેરે વગેરે પણ ધ્યાનમાં રાખવું પડે. જે પાત્ર પાસે દૃષ્ટિ ન હોય, શ્રુતિગોચર જગત છિનવાઈ ગયું હોય તેની વાત માંડતા સર્જકે ત્રીજાપુરુષનું કથનકેન્દ્ર પસંદ કરવું પડે. પાત્રના વ્યક્તિત્વ અને તેની ભાષા વચ્ચે પ્રાથમિક કક્ષાની સંવાદિતા અનિવાર્ય છે. કોઈ ધૂની, પાગલ, સૈનિક, સ્ત્રી, ડાકટર, સર્જક, વાળંદ, દારૂના પીઠાવાળો, બુધ્ધિજીવી ... આ દરેકને પોતાનું આગવું શબ્દભંડોળ હોવાનું, બોલવાની રીત પણ આગવી હશે. એટલે લેખક કયા કેન્દ્રથી વાર્તા કહેવાનું પસંદ કરે છે તેના પર ભાષાનું સ્તર આધાર રાખે છે. જો લેખક પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્ર પસંદ કરેતો વાર્તામાં સીધો હસ્તક્ષેપ ન કરી શકે. એટલે પ્રથમપુરુષ કથક પોતાની ભાષા કે બોલી જ પ્રયોજી શકે. ઘડીક બોલી અને ઘડીક શુધ્ધ ભાષામાં વાર્તા કહેવાની સ્વતંત્રતા આ કથકને ન મળે. છતાં છેલ્લા દાયકાની આપણી વાર્તાઓ – નવલકથાઓ તપાસીશું તો ભાષાના અલગ

સ્તર ઊડીને આંખે વળગશે. ખાસ કરીને જે તળપદમાં લખવા તરફ વધુ ભાર મૂકે છે તે લેખકોમાં આ વિસંવાદિતા વધુ જોવા મળે છે. દા.ત. મણિલાલ પટેલની 'અંધારું', જોસેફ મેકવાનની 'આંગળિયાત' અજિત ઠાકોરની વાર્તાઓ. ઉદાહરણની યાદી લંબાવી શકાય એમ છે.

પાત્ર પાગલ હોયતો સર્જકે પાગલની ભાષા ઈબારત ઊભી કરવી પડે. આ પડકારમાંથી છટકવા તે ત્રીજાપુરુષનું કથનકેન્દ્ર સ્વીકારીને વાર્તા કહેવાનું વધુ પસંદ કરે છે. દા.ત. ઈશ્વર પેટલીકરની 'લોહીની સગાઈ' કેથેરીન પોર્ટરની 'હી'. અને કોઈક સર્જક પાગલના મુખે વાર્તા કહેવડાવે છે ત્યારે ઘણીવાર કૃતિ સંવાદિતાના સત્યથી છેટી રહી જવાની શકયતા પણ રહે છે. ચંદ્રકાંત બક્ષી 'તમે આવશો ?' વાર્તા એક પાગલના મોઢે કહેવડાવે છે. પણ તેની તર્કસંગત, બુધ્ધિપ્રધાન દલીલો પાત્રની સ્વીકૃતિમાં અવરોધ ઊભો કરે છે. ઈવા ડેવની 'ચોન્ટી'નો બાળક તેની ભાષા ધ્વારા જ મંદબુધ્ધિ લાગે છે. જ્યારે બક્ષીનો નાયક પોતાના ગાંડા હોવાની પ્રતીતિ કરાવી શકતો નથી. કલીન્થ બ્રૂકસ તો પાત્ર માટે આવી આકરી શરત મૂકે છે, ''પાત્ર વિશ્વસનીય હોવું જોઈએ. તેનાં કાર્ય પ્રતીતિકર લાગવાં જોઈએ, આપણી અંગત માન્યતાઓ ભલે તે પ્રકારની હોય પણ એ પાત્ર આપણી અંગત માન્યતાઓ બાજુ પર મૂકી શકાવવા જેટલું સમર્થ હોવું જોઈએ. એ વાત સાચી છે કે પાત્ર વિશિષ્ટ હોઈ શકે, પાતકી હોઈ શકે, ગુનેગાર હોઈ શકે, પાગલ પણ હોઈ શકે, પણ તેના વિચાર અને તેના કાર્ય વચ્ચે સુસંગતતા હોવી જોઈએ. જો વાર્તાના પાત્રોની રજૂઆત સુસંગત નહીં હોય તો વાર્તાના અન્ય ઘટકોની સુસંગતતાનો ભાગ્યેજ કોઈ અર્થ રહેશે. ''બ્રૂકસ તો એટલી હદે કહી દે છે કે, "If the character in a story simply don't make sense, we have to reject the story."61

આની સામે ભાષા અને કથનકેન્દ્રના પ્રશ્ને અપ્રતીતિકર લાગતી બક્ષીની આ વાર્તાને આપણા મોટાભાગના વિવેચકોએ વખાણી છે, દાયકાની શ્રેષ્ઠ વાર્તા તરીકે નવાજી છે. પાત્ર અને ભાષાની સંવાદિતાની વિગતે વાત ભાષાની ચર્ચા દરમિયાન થશેજ. હકીકતે તો, માત્ર સગવડ ખાતર આપણે કથકકેન્દ્ર, પાત્ર અને ભાષાને અલગ તપાસીએ છીએ. ખરેખરતો આ ત્રણે ઘટક એકબીજાથી અલગ પાડી ન શકાય એટલી હદે એકબીજા સાથે સંકળાયેલા છે. એકની ચર્ચા સાથે બીજાની વાત કર્યા વગર ચાલવાનું જ નથી.

પાત્રોચિત ભાષાસ્તર પ્રયોજવા ઉપરાંત પાત્ર અને કથનકેન્દ્ર ના સંદર્ભે સર્જકે એક ત્રીજી અગત્યની વાત પણ યાદ રાખવી જોઈએ. વાર્તા કોની છે ? એ પ્રશ્ન પર વાર્તાની પાયાની ભાત, સંરચના આધાર રાખે છે. વાર્તામાં કોનું ભવિષ્ય દાવ પર લાગેલું છે ? કયા પાત્રની કઈ મુશ્કેલીનો ઉકેલ લાવવાનો છે ? આ પ્રશ્નો કથનકેન્દ્રની પસંદગી સાથે સીધા જ જોડાયેલા છે. વાર્તાના કેન્દ્રમાં કોણ છે અને વાર્તાનો કથક કોણ છે તેના જવાબ પર વાર્તાનું બંધારણ આધાર રાખે છે. શ્લોમિથ-કેનનની 'ફોકલાઈઝેશન' સંજ્ઞા અહીં કામ લાગશે. બની શકે કથક અને વાર્તાનું મુખ્ય પાત્ર એક જ હોય. દા.ત. 'ચોંટી' નો નાયક, 'આઈ વોન્ટ ટુ નો વ્હાય' નો નાયક.બની શકે કે બંને જુદા હોય. દા.ત. 'સ્ત્રીહૃદય' નો વાણિયો, 'ઝાકળિયું' નો કથક.અહીં આ કથકનું ભવિષ્ય દાવે નથી લાગ્યું. એમણે તો માત્ર વાર્તા જ કહેવાની છે. ત્રીજાપુરુષના કથનકેન્દ્રથી લખતા લેખકે વાર્તાકોની છે તે સ્પષ્ટ કરવું પડે. જયંત ખત્રીની 'તેજ, ગતિ અને ધ્વનિ' ભલે ત્રણ-ચાર પાત્ર વચ્ચે સરખે ભાગે વહેંચાઈ જતી લાગે, પણ વાચક પામી જાય છે કે આ વાર્તા કસ્તુરની છે. વાચક

હંમેશા સરળતાથી આ વસ્તુ પામી શકે એવું જરૂરી નથી. હેમિંગ્વેની 'ધ કિલર્સ' વાર્તામાં નિક આદમ વાર્તાના કેન્દ્રમાં છે, તેનું ભવિષ્ય દાવે લાગેલ છે, એની જિંદગી સમૂળગી બદલી જવાની છે એવું વાચક તરત પામી શકતો નથી. હેમિંગ્વેના વાર્તાવિશ્વથી, તેની શૈલીથી પરિચિત ભાવક જ અહીં કેન્દ્રવર્તી પાત્ર અને તેની સમસ્યાને પકડી શકે છે.

પાત્ર જ્યારે પોતેજ વાર્તા કહે છે ત્યારે તેના અંગત અનુભવો, લાગણીઓ બાબતે પ્રતીતિકરતા વધે છે પણ સાથે આવા પાત્રને માથે પ્રમાણભૂતતા પુરવાર કરવાનો ભાર પણ ઘણો વધી જાય છે. સુંદરમ્ 'અવલોકના'માં નોંધે છે તેમ, 'વાયવ્ય તત્વોવાળું પાત્ર ધારોકે હોઈ શકે એમ માનીએ તો પણ તેના એ પાત્રત્વની પ્રતીતિ આપણને કયારે થાય ? એણે તેવું આચરણ કરવું જોઈએ. પાત્રની સચ્ચાઈ તેના વર્ણનથી નહીં, પણ તેણે કરેલા આચરણથી થાય છે.'' અને આ આચરણ માટે પ્રથમપુરુષમાં લખતા કે ત્રીજાપુરુષનું કથનકેન્દ્ર પસંદ કરતા સર્જકે પાત્રચિત્તપ્રવેશ કરવો જ પડે. જોકે કયારેક એવું લાગે છે કે પાત્રચિત્તપ્રવેશને પણ અમુક મર્યાદા હશે. કેમ બધીજ ઈન્દ્રિય કામ કરે છે તેવા રકતપિત્તના રોગીના મોઢે વાર્તા ન કહેવાઈ ? આપણી આસપાસના જગતમાં આટલા બધા નપુંસકો ફરે છે છતાં કયારેય એના સંવિદમાં પ્રવેશી વાર્તા ન કહેવાઈ. કેટલાક પ્રદેશો હજુ પણ કથાસાહિત્યના સીમાડાની બહાર જ છે એટલે આવા પાત્રો હજુ સુધી કથાસાહિત્યમાં પ્રવેશી શકયા નથી. પાત્ર સાથે કથનકેન્દ્ર સંકળાયેલ છે એટલે સ્વાભાવિકપણે તે ભાષા સાથે સંકળાય જ.

૩. કથનકેન્દ્ર અને ભાષા :

કથનકેન્દ્ર નકકી કરતા સર્જકે આપોઆપ ભાષાના પ્રશ્નનો સામનો કરવો પડે છે. ઔચિત્યના સિધ્ધાંત પ્રમાણે સર્જક જો પાત્રોચિત

ભાષા ન પ્રયોજે તો વાર્તાની કલાત્મકતા જોખમાવાની. વાર્તા કોણ કહેશે ? એ પ્રશ્નનો જવાબ સર્જક નક્કી કરે એ સાથે જ ભાષાનું સ્તર પણ નક્કી થઈ જાય છે. કારણ તેણે કથક અનુસાર ભાષાનું પોત બદલવું જ પડવાનું. પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્ર પસંદ કરતો સર્જક ભાષાનું સ્તર વારંવાર બદલી ન શકે. ભાષાના એકથી વધુ સ્તર પ્રગટાવવા હોયતો તેણે સાક્ષી કથક પસંદ કરવો પડે. પાત્ર બાળક હોય, સ્ત્રી, યુવાન, વૃધ્ધ, મોચી, ડૉક્ટર, ગાંડો .... કોઈપણ સ્તર, પરિવેશમાંથી પાત્ર આવતું હોય પણ તેને અનુરૂપ ભાષા પ્રયોજવી સર્જક માટે ફરજિયાત બની જાય છે. માત્ર પાત્રની જાતિ, ધંધા, પરિવેશ પ્રમાણે જ નહીં, હોરેસ તો પાત્રની ભાવઅવસ્થા પ્રમાણે ભાષા પ્રયોજવાની ભલામણ કરે છે તે આપણે આગળ જોયું.

જે રીતે કથનકેન્દ્રની પસંદગી ભાષાનું સ્તર નક્કી કરે છે તેમ ઘણીવાર ભાષાનો પ્રશ્ન કથનકેન્દ્ર નક્કી કરી આપે છે. દા.ત. જેમ્સથર્બરની 'ધ સિક્રેટ લાઈફ ઑફ વોલ્ટર મિટ્ટી' વાર્તામાં પત્નીથી દબાયેલા મિ.મિટ્ટીના ચિત્તની તરંગલીલાઓ પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્રથી આલેખી શકાઈ હોત. પણ અહીં તેના દિવાસ્વપ્નોને આલેખવા તબીબી, કાયદાકીય અને લશ્કરી એમ ત્રણે ક્ષેત્રોનું ટેકનિકલ ભાષાભંડોળ જરૂરી હતું. એક જ પાત્રના મુખેથી ભાષાંનાં બદલાતા પોત પ્રતીતિકરતાનો પ્રશ્ન ઊભો કરત. એટલે અનિવાર્યપણે આ વાર્તા ત્રીજાપુરુષના કથનકેન્દ્રથી જ કહેવી પડે. ફિટ્ઝેરાલ્ડની 'ધ ક્યુરિયસ કેઈસ ઑફ બેન્જામિન બટન' અને મધુરાયની 'સરલ અને શમ્પા' વાર્તાઓમાં અંતે જતાં પાત્રો ભાષા ભૂલી જાય છે. એટલે વાર્તા પ્રથમપુરુષકથનકેન્દ્રથી કહી જ ન શકાય અનિવાર્યપણે સર્જકે ત્રીજાપુરુષનું કથનકેન્દ્ર જ પસંદ કરવું પડે.

ભાષાનો પ્રશ્ન કથનકેન્દ્ર અને પાત્રનિરુપણ બંને સાથે સરખી રીતે, સંકળાયેલો છે. પાત્રનિરૂપણ દરમિયાન લેખકે હંમેશા એક વાતનો ખ્યાલ રાખવો જોઈએ કે ભાષા, અલંકાર, કલ્પન બધુંજ પાત્ર સાથે ઔચિત્યપૂર્ણ લાગવું જોઈએ. પાત્રની કક્ષા બહારની જટિલતા,શબ્દાડંબર, કાવ્યાત્મક શૈલી મૂકવાથી લેખકની પોતાની શૈલીમર્યાદા ઉઘાડી પડી જશે. ચંદ્રકાંત બક્ષીની વાર્તાઓ કે નવલકથાઓનાં પાત્રો બક્ષીની ભાષા જ બોલે છે. સુરેશ જોષી પણ એક કરતાં વધુ વાર્તાઓમાં પાત્રોચિત ભાષા ઊભી કરવાને બદલે પોતાની આગવી ભાષાશૈલી જે તે પાત્ર પર આરોપી બેઠા. પાત્ર બાળક હોય, અને તેના જ મુખે વાર્તા કહેવાતી હોય ત્યારે મહાન વિચારો કે ઉત્તમ વિધાનો, કલ્પનખચિત અલંકારિક ભાષા ન ચાલે. બાળકની ભાષાતો વ્યવસ્થિત પણ ન હોય. એક દેખીતી અરાજકતા આ ભાષામાં હોવાની. આ સમજવા માટે ઈવા ડેવની 'ચો-ટી' માંથી એકાદ ફકરો જોઈએ : ''મને મારી બા પહ્હે રે'વું બઉ ગમે. મને એવી- એ કો'કે બાયણું ખોલિયું. એ બા રે ! બાપા કો'ક માણહ હાથે ઘરમાં આયા. મને તો એવી બીક લાગી કે હું તો બા .. બા .. બા .. બા .. કરતો રહોડામાં દોડિયો. મને એ માણહ મારવા જ આયો'તો. હા, એ મને મારવા જ આયો'તો. હા એ મને મારવા જ આયો'તો ભૈ, મને બઉ બીક લાગતી'તી. ને મને જા'રે જા'રે બીક લાગેછે તા'રે તા'રે રડવાનું ને ભૂ ભૂ કરવાનું જ થયા કરે છ. રહોડામાં જતાંકને બાની છાતીએ બાઝી બચ બચ ધાવવાનું મને બઉએ મન થૈ ગયું, પણ ચમ કરીને કરું ? બા'ર ઓયડામાં બેઠા'તા બાપા, ને પેલો બીક લાગે એવો માણહ, ને બા પાહે, પેલું ભડકો કરતું કૈંક અતું. મારાથી ભૈ નાં રે'વાયું. અંગૂઠો ચહ ચહ કરતા મેં તો ભૂ ભૂ કરી દીધું.''

અહીં બાળકની ભાષાની અરાજકતા તેના પરિવેશ સાથે તેના સામાજિક અને માનસિક સ્તરની પણ ચાડી ખાય છે. તળપદ ભાષા

બોલતું આ બાળક ઓછી સમજ, દાધારંગી મા તથા બાપના ડરનું માર્યું સામાન્ય નથી રહયું. તેની વારંવાર પેશાબ કરવાની વાત તેના અસામાન્ય હોવાની સાબિતી છે. પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્રમાં ભાષા કથક અનુસાર જ હોવી જોઈએ. કથનકેન્દ્ર અને ભાષાની સંવાદિતા વાર્તાને ઉગારી શકે તેનું ઉદાહરણ 'ચોંટી' છે અને આ બંનેની પસંદગીમાં ઔચિત્ય જળવાય નહીં તો વાર્તા નિષ્ફળ ઠરે. દા.ત. બક્ષીની 'તમે આવશો ?' વાર્તા,ભાષાના સંદર્ભે વાર્તાનું કથનકેન્દ્ર તેને અપ્રતીતિકર બનાવે છે. પાત્ર પાગલ હોય ત્યારે પાત્રચિત્ત પ્રવેશ કરી તેનાં લક્ષણોનો આત્મસાત કરી શકાય. પણ એટલું કરવુ પૂરતું નથી. તેની ભાષા પણ લેખક માટે પડકારરુપ બની રહેવાની. આ પડકારથી દૂર ભાગતો સર્જક તેની વાર્તા ત્રીજાપુરુષના કથનકેન્દ્રથી કહેવાનું પસંદ કરશે. દા.ત. ઈશ્વર પેટલીકરની 'લોહીની સગાઈ' કેથેરિન પોર્ટરની 'હી', કે.બોઈલની 'યોર બોડી ઈઝ અ જવેલબોકસ' વગેરેમાં પાત્ર પાગલ છે. આવી તેના સર્જકોએ પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્ર ટાળ્યુ છે. ત્રીજાપુરુષના કથનકેન્દ્રથી વાર્તા કહી છે. પણ આનો મતલબ પાગલની ભાષા ન જ આલેખી શકાય એવો નથી. વિલિયમ ફોકનર 'ધ સાઉન્ડ એન્ડ ધ ફ્યુરી' માં માનસિક રીતે અપરિપકવ બેન્જીના મુખે વાર્તા કહેવડાવે છે. તેનાં સાવ ટૂંકા, સંદર્ભ અને અર્થ વગરના વાકયોમાં તેની અપરિપકવતા પ્રતિબિંબિત થાય છે. ફોકનરનું મુખ્ય ધ્યેય સમયની સંકુલતા પ્રકટાવવાનું છે અને બેન્જી સમયના પરિમાણથી જ પર છે. કદાચ એ જ કારણે પાત્રો વચ્ચેના સંબંધ, સમય બધું જ અતિ સંકુલ બની શકયું છે. જો કે એ અલગ વાત છે કે ફોકનર ભાવક પરનો વિશ્વાસ ગુમાવી અંતિમ પ્રકરણમાં સર્વજ્ઞનાં કથનકેન્દ્રથી બધું સ્પષ્ટ કરી બેઠા છે. પોતાને અભિપ્રેત છે તે અર્થ ભાવક નહીં કાઢે, ભૂલવે તો ? એવો ડર તેમની પાસે અંતિમ પ્રકરણ સર્વજ્ઞના કથનકેન્દ્રથી લખાવે છે.

પાગલની ભાષા ઈબારત પ્રતીતિકર રીતે નિરૂપવાનો પડકાર જુઆં રુલ્ફોની 'મકારીઓ' વાર્તામાં (એતદ્ - જાન્યુ - માર્ચ.'૯૩)

સફળતાપૂર્વક ઝિલાયો છે. દાધારંગા કિશોરના મુખેથી કહેવાતી આ વાર્તામાં બીજું કોઈ પાત્ર આપણી સમક્ષ નથી આવતું. કોઈ ઘટના પણ નથી. ભયાનક ગરીબીમાં જીવતા આ કિશોરની સદાય વણસંતોષાયેલી ભૂખની વાત ભાવુકતામાં સરી જતી અટકાવવા લેખકે વાર્તાકથક અસામાન્ય પસંદ કર્યો છે. વાર્તાનો કથક મંદબુધ્ધિ છે એવું લેખકે બક્ષીની જેમ પ્રત્યક્ષ આવીને કહેવું નથી પડ્યું. પાત્રની વાતોથી જ ભાવકને તેની પ્રતીતિ થઈ જાય છે.

બાળકની ભાષા, તેનું શબ્દભંડોળ, તેની સમજ, પૃથક્કરણ શકિત વગેરે સર્જક માટે પડકારરૂપ બની રહે છે. આથી આપણે ત્યાં બાળકની ચેતનામાં પ્રવેશી તેના મુખે વાર્તા કહેવડાવવાના પ્રયોગ પ્રમાણમાં ઓછા જ થયા છે. 'ચો-ટી' સિવાય ભાગ્યેજ બીજું ઉદાહરણ શોધી શકીશું જ્યાં કથક બાળક હોય અને વાર્તા પ્રતીતિકર પણ બનતી હોય. ફ્રેન્ક ઓ'કોનરની 'માય ઈડિપસ કોમ્પલેક્સ', શેરવૂડ એન્ડરસનની 'આઈ વોન્ટ ટુ નો વ્હાય ?' જેવી વાર્તાઓ આ પડકારનો સફળ જવાબ છે. સર્જક જ્યારે આવો પડકાર ઝીલવા તૈયાર ન હોય ત્યારે કાંતો ત્રીજાપુરુષ કથનકેન્દ્રથી વાર્તા કહેશે. દા.ત. ગુલાબદાસ બ્રોકરની 'મા-દીકરી'. હિમાંશી શેલતની 'પાછળ રહી ગયેલું એક ઘર' અથવા તો પાત્ર મોટું થઈ બુધ્ધિ, વિવેક વાપરી, સમતોલ પણે પરિસ્થિતિનું પૃથક્કરણ કરતાં કરતાં વાર્તા રજૂ કરે છે. દા.ત. સુરેશ જોષીની 'રાક્ષસ' ઉમાશંકર જોશીની 'ઝાકળિયું', રોબર્ટ પેર વોરેનની 'બ્લેક બેરી વિન્ટર' જેના પરિણામે આપો આપજ લેખક પાત્રોચિત્ત ભાષા પ્રયોજવાના પ્રશ્નમાંથી છૂટી જાય છે.

સર્જક જ્યારે સામાન્ય ટોનમાં વાત કરવા માગતો ન હોય ત્યારે તે ભાષાના અવનવા પ્રયોગ આદરે છે. મધુરાય 'મકાન' સાઉન્ડ બોલીમાં લખે છે. 'કિમ્બલ રેવન્સ વૂડ' નવલકથામાં એમને જે કલ્ચર વર્ણવવું છે તે નવલકથાની વર્ણસંકર ભાષા આબેહૂબ ખડું કરી આપે છે. દા.ત. ''શંકરભાઈને યોગેશ પર બહુ હોપ્સ હતી..... મોટા સન જિતુને મેરેજમાં બહુ ડાવરી મળી નહોતી... વોલ્સને પણ કાન હોય ને, ડેડી'...ના..ના ફ્રેન્ડઝ સાથે વાંચવાનું થાય ને....''

કલ્પનપ્રચુર, કવેતાઈ ગદ્ય પ્રયોજી શકાય અને છતાં પ્રતીતિકરતા જળવાઈ રહે તે માટે સુરેશ જોષી જેવા સર્જક એક પ્રયુક્તિ શોધી કાઢે છે. તેમણે પોતાના નાયકને વિદગ્ધ, સંવેદનશીલ સર્જક બનાવ્યો. પરિણામે અમુક વાર્તાઓ પ્રતીતિકર બની પણ ખરી. પણ જ્યારે સુરેશ જોષીના બધાંજ પાત્રો એક જ ભાષા બોલવા લાગ્યા જે ભાષા સુરેશ જોષીના નિબંધો ધ્વારા આમેય ભાવકને પરિચિત હતી ત્યારે પ્રતીતિકરતાના પ્રશ્ને અલગ પરિમાણ ધારણ કર્યું. 'રાક્ષસ' વાર્તાનો નાયક તો મોટો થઈને વાર્તા કહે છે એટલે એની ધ્વારા આવતાં વર્ણન ચલાવી શકાય. પણ વાર્તાની નાયિકા તો હજુ દૂધિયા દાંત પડતા હોય એટલી નાની છે. તે જ્યારે બોલે કે, '' દુનિયામાં રાક્ષસ વધતા જ જાય છે. માણસના હાથે માણસના લોહીનું ટીપું પડે એટલે એક ટીપામાંથી સો રાક્ષસ ઊભા થાય...', 'જાણે છે એ શેનો અવાજ છે ? અન્ધકારના તન્તુ સાથે તન્તુને ગૂંથવાનો એ અવાજ છે. પ્રલય વખતે સૃષ્ટિને ઢાંકી દેવાનું વસ્ત્ર રોજ રાતે એઓ વણ્યે જ જાય છે. જે માણસનું મરણ થવાનું હોય તેની નાડીમાં એનો અવાજ સંભળાય.' 'જોઈ પેલી આંખો ? જાળાના પડદા પાછળ રહીને એ આમ જ સદા મીટ માંડીને જોયા કરે છે. એ કોઈની રાહ જુએ છે. પણ જેની રાહ જુએ છે તે કદી આવતું જ નથી.....'' આ બધાંજ વિધાનો પાત્રના વિચારોની પરિપકવતા અને તેની ભાષા એમ બંને દ્રષ્ટિએ પ્રશ્નો ઊભા કરે છે. આ ભાષા નરચિકાની છે જ નહીં. 'આંધળી માછલીઓ' ની કથક સ્ત્રી છે. અહીં પણ તેની ભાષા, અનુભૂતિવિશ્વ, કલ્પનશ્રેણી સુરેશ જોષીની અન્ય વાર્તાઓથી કોઈ રીતે અલગ નથી પડતા. ભાષાના પ્રશ્નનો સામનો કરવા સુરેશ જોષીએ શોધેલી પ્રયુક્તિ જ તેમની વાર્તાઓમાં ભાષાસંદર્ભે આગવા પ્રશ્નો ઊભા કરે છે. પાત્રોચિત ભાષાસ્તર ઊભું કરવામાં નિષ્ફળ રહેતા સુરેશ જોષી પાત્ર પર પોતાની આગવી ભાષા-
૨। શૈલી આરોપી બેઠા છે. તેમની આ એકસરખી ભાષાએ જ તેમની વાર્તાઓમાં લેખક-કથક-નાયકને એકાકાર કરી દીધાં છે. એમની વાર્તાઓ પર મુકાયેલ આરોપ 'લેખક એજ કથક છે' આ પાત્રોચિત ભાષાસ્તર ઊભા કરી ન શકવાને કારણે જ મુકાયો છે.

પરિષ્કૃત વાર્તાઓમાં ભાષાસ્તરના પ્રશ્નો આગવા પરિમાણ ધારણ કરે છે. આ વાર્તાકારેનું પાયાનું ગૃહીત તળની વાત કરવાનું છે. પણ માત્ર તળપદ ભાષા પ્રયોજવાથી બધા પ્રશ્નો ઉકલી જતા નથી. આ વાર્તાઓની અન્ય ચર્ચાને અહીં અવકાશ નથી. અહીં માત્ર કથનકેન્દ્ર સંદર્ભે જ એની ચર્ચા કરી છે. કથનકેન્દ્રની પસંદગી કરતા સર્જકે ભાષાના પ્રશ્ન ને નજર સમક્ષ રાખવો જ પડે. પણ પરિષ્કૃત વાર્તાના પ્રતિનિધિ વાર્તાકારો એ પણ આવી સભાનતા દેખાડી નથી. કિરીટ દૂધાતની બહુ વખણાયેલી વાર્તા 'બાયું' નો કિશોરકથક કેટલાય પ્રશ્નોને જન્મ આપે છે. વાર્તાકથકની વય અને વાર્તાનું વસ્તુ બંને વચ્ચે સંવાદિતા જળવાઈ નથી. એટલે ભાષાના પ્રશ્ન ઉપરાંત સંવાદિતાના પ્રશ્ને પણ વાર્તા અપ્રતીતિકર ઠરે.છે. અજિત ઠાકોરની 'ગૂમડુ' વાર્તામાં ભાષાના જુદાં જુદાં સ્તરની એવી સેળભેળ થઈ ગઈ છે કે આ લેખક કથનકેન્દ્ર અને ભાષાના પ્રશ્નથી સાવ અજાણ હોય એવું જ લાગે.

'' આવ્યો છું ત્યારથી ઘરમાં કંઈ ગોઠતું નથી. કાંતો મારુ પરિમાણ બદલાઈ ગયું છે કે પછી ઘરનું. આમ તો ચારેક વેકેશનથી આવું થયા કરે છે. ઉંમરનું કારણેય હોય. તુવેરશીંગ ફાટેને દાણો દડી જાય એવું જાણે મારી બાબતમાં પણ થયું છે. એવું નયે હોય. કેમ કે બાને પૂછયું તો એણે તો 'એખલો હે'રમાં રેઈ રેઈને એખલગંધરો થેઈ ગીયો છે' એવું કહયું. એય સાચું. પણ હમણાં હમણાંની ઘરમાંથી કંઈ વાસ આવ્યા કરે છે, એટલું તો નક્કી.

ગયા શનિવારનો આવ્યો છું. એટલે આજે તો પૂરા ચાર દાડા થયા. ઘરકૂકડીની જેમ ઘરમાંજ અહીં તહીં ફર્યા કરું છું. જો કે ચલાય એમ હોય તો જાઉં ને ! આવવા નીકળ્યો તેના બે દહાડા પહેલા ઘૂંટણે ફોલ્લી દેખાઈ.

જોઉં તો બાલતોડો. ઉંય બો આળહુ તે કંઈ ધ્યાન ના આપ્યું, હવે તો મારસું ગૂમડું થયું છે. બા કે 'છે' તખલો બો આળહુનો પીર હુકી બોચડી નીચે રખડી જાહે !' વાતેય સાચી. મને દવાખાને જવાનો બો કંટાળો. પણ હવે તો ગયે જ છૂટકો છે. આજે તો ખુમાને કઉં, ચાલ ખુમા ! શાહને દવાખાને નસ્તર ના મૂકવું પડે તો સારું. ઘૂંટણ એવું તો અકળાહી ગીયું છે કે ના પૂછો વાત. ભગવાન હાથ ફેરવીને હારું કરી દેયતો હારું.

ઘરમાં હોઉં એટલે સાલી ભૂખ બો લાગે, ખાઉં ખાઉં ને ભૂખો...''[૬૨]

ધારોકે આવી કોઈ નિશાની ન કરીએ તો પણ ભાષાના બે અલગ સ્તર તરત ઓળખાઈ જાય છે. પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્ર પસંદ કરતો સર્જક સાક્ષી કથક પસંદ કરે તો જ જુદાં ભાષાસ્તર પ્રયોજી શકે. નાયક પોતે જ વાર્તાકથક હોય ત્યારે બોલીને ભાષાનું મિશ્રણ નિર્વાહ્ય ન બને. ઘડીક 'સારું' બોલતો નાયક થોડીવાર પછી 'હારું' બોલે છે. પણ આવી રેઢિયાળ ભાષાનું આ કંઈ એક જ ઉદાહરણ નથી. છેલ્લા દાયકાની વાર્તા-નવલકથા માંથી સર્જક ભાષાકર્મ પ્રત્યે સજાગ રહી કથનકેન્દ્રની પસંદગી ન કરતો હોય એના જોઈએ તેટલા ઉદાહરણ મળી રહે છે. એવી પણ કેટલીયે વાર્તાઓ મળશે જ્યાં તળપદ ભાષા પ્રયોજવા સિવાય વાર્તાકાર કશું સિધ્ધ નથી કરતો, વાર્તા પણ નહીં. ઉદાહરણો નોંધવા ન પડે એટલી લાંબી યાદી છે.

ઘણીવાર એવું પણ બને કે લેખકની ભાષા કરતાં પાત્રની ભાષા વધુ બળુકી બની જતી હોય. આવા સંજોગોમાં જે તે પાત્રનાં આગવાં પરિમાણ પ્રગટ થાય છે. દા.ત. પન્નાલાલ પટેલની નવલકથા 'માનવીની ભવાઈ' માં બ્રાહ્મણ કાળું નું ભવિષ્ય ભાખે છે ત્યારે ભડકો થઈ ઉઠતી માલીનો આ પ્રકોપ, ''ગાદ તો રાખ, ડોબલા ! નામ પડતાંની સાથે બામણ ભૂખ્યા ઉઠ્યોને આ તારા વા'લેશરીય ગોળ લીધા વગર હેંડ્યા તે જો ઘોડી પર તો બેસશે ત્યાં...... આ ભિલામાં, પણ જો આંગણામાં એક ગધેડુંય બંધાય તો યાદ કરજે ! બાપ....બાપ ! '' બીજા એક પ્રસંગે,

'' મરી જા મરી, મારા પીટયા મોભિયા ! અહીંથી ઊઠીને કયાંક બાવામાં જતો રે'ને ? કયાં ગયો પેલો રણછોડિયો ? મારો પીટયો આવો નમૂછિયો કયાં મારે પેટે પડયો ? ધોડી મેલ તારી રાંડને એને પિયર....''

માલીની ભાષાની બળકટતાએ જે તે પ્રસંગને ધારદાર બનાવ્યા છે ઉપરાંત પાત્ર તરીકે તે જીવંત છાપ છોડી ગઈ છે. 'ધમ્મર વલોણું ભાગ-૧' ના 'સાકર પાછી' પ્રકરણમાં પણ પાત્રની ભાષા લેખકની ભાષાથી ચડી જતી લાગે. આમ તો આ બધું જ ભ્રાન્તિનું વિશ્વ છે. બધી લેખકની જ લીલા છે. છતાં ભ્રાન્તિના વિશ્વની જ વાત કરીએ તો અહીં પાત્ર જાણે કે લેખકને હંફાવી દે છે. ચંપાએ કરેલ અપમાનથી સળગતી સાસુનો પુણ્યપ્રકોપ:'' કંઈ નહિ ભા ! રાંડ એનું ધાર્યું જ કરવાની. લઈ જવાની નાક ! જાહ રે જાહ !.. પતિને જવાબ આપવાને બદલે વડચકુ ભરતી,''રો હવે, ખા લે ! કે'તો' તો કે એને તો એક શાસન છે ને મારે તો ત્રણ છે ત્રણ તે કોટે બાંધ્ય પીટયા. વાટી ને કથરોટ ને કડછી બધુંય ને નાચ જઈને પાવૈયા ભેગો.'' વળી ચંપા પર દાઝ કાઢતી, ''મૂઈ રાંડ ! ન આવે તો એની માના પેટમાં પાછી પેસી જાયના ! અહીં મારો જીવ અમથો ઉકાળે ચડાવ્યો ! ! ''

ટૂંકમાં કથનકેન્દ્ર, ભાષા અને પાત્ર ત્રણે એકબીજાથી અલગ પાડી ચર્ચી ન શકાય એ હદે એકબીજા સાથે સંકળાયેલા છે. કોઈ એકની પસંદગીમાં જો ઔચિત્ય ન જળવાય તો આપો આપ જ બીજા બે ઘટક સંવાદી નહીં બને. અને પરિણામે વાર્તા એની જીવંત એકતાને, સંવાદિતાના સત્યને નહીં પામી શકે.

૪ કથનકેન્દ્ર અને અંતર

વેય્ન બૂથની કથનકેન્દ્ર અંગેની વિભાવના ચર્ચતી વખતે આપણે અંતરની વિગતે ચર્ચા કરી ગયા. આમ તો 'અંતર' શબ્દને પણ 'વાતાવરણ' ની જેમ

રૂપકાત્મક ઢબે આપણે વાપરી નાખ્યો છે. કથનકેન્દ્રના સંદર્ભે 'અંતર' નું વાર્તાના એક ઘટક તરીકેનું મહત્ત્વ અંકાવું જોઈએ. અમુક વાર્તાઓ માં આપણે લેખકને પાત્રથી એકદમ ' નજીક ' અનુભવીએ છીએ તો ક્યારેક તે વાચકની પાસે આવીને ઊભો રહી જતો હોય એવું પણ લાગે. લેખક વાચકની લાગણી અને વલણને પાત્ર સાથે એકાકાર કરવા ઈચ્છે છે. વાચક પાત્ર પ્રત્યે સહાનુભૂતિ અનુભવે એવું તે ઈચ્છે ત્યારે ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠીની જેમ વાચકને સીધું સંબોધન કરી બેસે છે. અહીં લેખક-વાચક વચ્ચેનું અંતર સાવ જ ઘટી જાય છે. વાચક પાત્ર સાથે તાદાત્મ્ય અનુભવે એવું ઈચ્છતો લેખક મધુરાયની જેમ વાચકને વાર્તામાં સીધો જ સંડોવે છે. ' ધારો કે તમે કેશવલાલ છો ... ' કહેતો લેખક વાચક અને પાત્રને એકાકાર કરી બંને વચ્ચેનું અંતર ભૂંસી કાઢે છે.

એક રીતે જોઈએ તો ' અંતર ' નો પ્રશ્ન ' કથનકેન્દ્ર ' ના પ્રશ્નમાં સમાઈ જાય છે. પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્ર વાચક અને પાત્ર વચ્ચેનું અંતર ઓછું કરે છે. જે પાત્ર પોતાની વાર્તા કહેવા બેસે છે તે પાત્ર પોતે જોયેલ, સાંભળેલ, તેને યોગ્ય લાગે તેવું અને તેટલું વિશ્વજ દેખાડશે. તે પોતાની જાતને ભાગ્યે જ વિશાળ પરિપ્રેક્ષ્યમાં જોઈ શકે. પોતાની જાત પર ટીકાટિપ્પણ કરવા, જાત માટે નિર્ણયો આપવા કે મૂલ્યાંકન કરવા કરતાં તે જાતને વ્યક્ત કરવા તરફ જ વધુ ધ્યાન આપે છે. પરિણામે અહીં વાચકે પાત્ર વિશેના અર્થઘટનો જાતે જ તારવવા પડશે. વાર્તાના સાંકડા વિશ્વમાંથી, પાત્ર જે કહે તેટલી માહિતી પરથી જ તેણે બધું તારવવું પડશે. વાર્તામાં ગર્ભિત સ્વરૂપે વ્યક્ત થયેલ મૂલ્યાંકનો તારવવા પડશે. ટૂંકમાં ભાવક પાત્રને એકદમ નજીક રહીને અવલોકશે. એનો શબ્દે-શબ્દ નોંધશે, તેની બધી જ ગતિવિધિઓ પર નજર રાખશે.

પાત્રના ચિત્તમાં પ્રવેશ કર્યા વગર બહાર રહી, તટસ્થ રહી કાર્ય, સંવાદ ધ્વારા જ પાત્ર નિરૂપતો સર્જક પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્રના કોઈપણ પ્રકારથી વધુ અંતર ઊભું કરી શકે એ વાત દેખીતી જ છે. સર્વજ્ઞ લેખક જયારે સાવ ઓછું અંતર રાખે ત્યારે વાર્તા લાગણીવેડામાં સરી પડવાનો ભય ખરો. દા.ત. ધૂમકેતુ 'પોસ્ટ ઓફિસ' અને ' ભૈયાદાદા ' માં યોગ્ય અંતર જાળવી ન શકયા પરિણામે લાગણીવેડા માં સરી પડયા છે. 'ઘ નેકલેસ' કે 'ઘ લેમેન્ટ' માં ચેખોવ પાત્રથી એક નિશ્ચિત અંતર જાળવીને જ વાર્તા આલેખે છે. પરિણામે વાર્તા લાગણીવેડામાં વહી નીકળવાને બદલે આગવી સિધ્ધિ પ્રાપ્ત કરી શકી છે. વાર્તામાં પ્રત્યક્ષ પ્રવેશતો લેખક જો યોગ્ય અંતર જાળવી ન શકે તો વાર્તાની કલાત્મકતાને હાનિ પહોંચાડે છે.

ઘણીવાર સર્જક કેમેરાની ટેકનિક પ્રયોજી અંતર ઓછું-વધતું કરતો રહે છે. એક પાત્રથી બીજા પાત્ર તરફ ફરતો લેખક પ્રસંગગૂંથણી કરતો રહે છે. એટલે અંતરની વધઘટ થતી રહે છે. કયારેક એક પાત્ર થી નજીકતો કયારેક બીજા પાત્રથી, કયારેક બધાં પાત્રોથી દૂર રહી માત્ર પરિવેશ આલેખતો લેખક એકીસાથે ઘણાં સ્થળે હાજર રહે છે. સ્વાભાવિક છે આવો લેખક ત્રીજાપુરુષનું કથનકેન્દ્ર જ સ્વીકારશે. આનું ઉત્તમ ઉદાહરણ ચુનીલાલ મડિયાની વાર્તા 'વાની મારી કોયલ ' છે.

૫. કથનકેન્દ્ર અને ટોન :-

એક રીતે જોવા જઈએ તો 'અંતર' નો પ્રશ્ન 'ટોન' સાથે ગાઢ રીતે સંકળાયેલ છે. ' ટોન ' ની વિભાવના કથનકેન્દ્રને

એકદમ જ મળતી આવે છે. પણ પ્રમાણમાં નવી હોવાને કારણે તેની ચર્ચા બહુ ઓછી થઈ છે. અને એટલે તે અધરી લાગે છે. રોબર્ટ શોલ્સ 'ટોન'ની વ્યાખ્યા આ રીતે આપે છે. ''સ્પષ્ટ નહીં કરાયેલા વલણને ભાષા ધ્વારા વ્યકત કરવાની પ્રયુકિત.'' [63]

સાહિત્યમાં લેખકનું પાત્રો અને ઘટનાઓ પરત્વેનું વલણ મોટાભાગે 'ટોન' ધ્વારા ઓળખાય છે. ગુજરાતીમાં 'સૂર', 'કાકુ' જેવા પર્યાય પ્રયોજાય છે પણ અહીં 'ટોન' પ્રયોજવું જ ઉચિત માન્યું છે. વાર્તાનું પાત્ર વખાણવા જેવું છે. કે વખોડવા જેવું, હાસ્યાસ્પદ છે કે ઉદાત્ત, દયનીય છે કે મારફાડ, તેના આધારે લેખકનું પાત્રો લેખકનું પાત્રો પ્રત્યેનું વલણ સ્પષ્ટ થશે. આ વલણ સીધા ટીકાટિપ્પણ ધ્વારા, વક્રભાષા ધ્વારા કે નાટયાત્મક સંવાદ ધ્વારા વ્યકત થાય છે. લેખક સર્વજ્ઞનું કથનકેન્દ્ર પસંદ કરી સીધેસીધું કહી શકે છે કે તેનો નાયક હાસ્યાસ્પદ છે. આનાથી તદ્દન ઊંધુ પણ શકય છે. પાત્ર હાસ્યાસ્પદ રીતે વર્તે કે બોલે તો વસ્તુલક્ષી કથન ધ્વારા પણ આ ટોન વ્યકત થઈ શકે. 'ચોન્ટી' નો કથક, 'મકારીઓ' નો કથક સામાન્ય નથી તે કહેવું નથી પડતું તેમના બોલવા પરથી જ ભાવક આ ટોન પકડી શકે છે.

આપણી સામાન્ય વાતચીતમાં પણ ટોન ધ્વારા અર્થ બદલાય છે. 'હા' નો અર્થ હકાર જ હોય એવું જરૂરી નથી. તેમાં રહેલા વક્રતાભર્યા ટોનનો અર્થ જુદો જ હોઈ શકે. તેમા કડવાશ પણ હોઈ શકે. ખીજ પણ હોઈ શકે. એક વાત તો સ્પષ્ટ છે કે કથાસાહિત્યનો લેખક નાટયકારની જેમ ટોન ધ્વારા પોતાનું વલણ દર્શાવી શકતો નથી.

કારણ તે બોલીને, સીધા વિધાનો ધ્વારા પોતાનો ટોન વ્યકત કરી શકતો નથી. તેણે પોતાના ટોનને વ્યકત કરવા માટે ભાત - ભાતની યુકિત-પ્રયુકિતઓ અજમાવવી પડે છે. દા.ત. જેમ્સ થર્બરની 'ધ સિક્રેટ લાઈફ ઓફ વોલ્ટર મિટ્ટી' માં સસ્તા ચોપાનિયામાં આવતી સાહસકથાઓ જેવા મિ.મિટ્ટીના પરાક્રમો, વચ્ચે વચ્ચે ઊભી થતી હાસ્યાસ્પદ સ્થિતિ આપણને હસાવવાને બદલે પત્નીના ઈશારે નાચતા મિ. મિટ્ટી પ્રત્યે સહાનુભૂતિ જગાવી જાય છે. હાસ્ય પાછળ અહીં વાર્તાનો કરુણ ટોન પ્રચ્છન્ન રહે છે. અને આ માટે લેખક દિવાસ્વપ્નોની પ્રયુકિતનો આશરો લે છે. 'ગિમ્પેલ ધ ફૂલ' વાર્તાનો ટોન પણ સીધો વ્યકત નથી થતો. જે સીધું કહેવાય છે તે છેતરામણું છે. લેખકને ગિમ્પેલની મૂર્ખતાની નહીં પણ તેના લોકોત્તરપણાની વાત કરવી છે.

એવી દલીલ થતી જ આવી છે કે નાટકમાં ટોન વધુ સારી રીતે અભિવ્યકત થઈ શકે. ' આ આવ્યા લો ! ' આશ્ચર્યમાં, ગુસ્સામાં કે આવકાર માટે બોલાઈ શકે. વાંચનારે તો સંદર્ભ પરથી જ તેનો ટોન પકડવો પડશે. પણ જો નાટકમાં દિગ્દર્શક કે અભિનેતા અકુશળ હોય તો આ ટોન ન પકડી શકવાને કારણે નાટકને હાનિ થઈ શકે. જ્યારે કથાસાહિત્યમાં તો એક વાચક નહીં તો બીજો, અને બીજો નહીં તો ત્રીજો ... કોઈકને કોઈક તો આ ટોન સમજશે જ.

'ચો-ટી' વાર્તામાં વારંવાર ભૂ - ભૂ થઈ જવાથી માની ચોરી ની વાત કરવાની, તેણે ચોરેલી વીંટી છૂપાવવાથી કે માની ચોરી પકડાઈ જવાથી ઊઠતા ' ચો-ટી ' 'ચો-ટી ' ના શોરમાં પોતે પણ

સામેલ થવાથી કથક કશી ભોંઠપ નથી અનુભવતો. વાત બાળક કહે છે એટલે નહીં પણ વાર્તા કહેનાર બાળક અબુધ છે દાધારંગુ છે એટલે આખી વાર્તાનો ટોન બદલાઈ જાય છે. વક્તા અહીં ભાવકપક્ષો છે. જો બાળક સમજદાર હોત, સામાન્ય હોત તો વાર્તાનો ટોન કંઈક જુદો હોત. અહીં ટોનને કથનકેન્દ્ર સાથે સીધોજ સંબંધ છે.

ધૂમકેતુ 'હૃદયપલટો' નામની વાર્તામાં એવું લખે કે 'ઝેરીલી નાગણની માફક અનેક વળાંક લઈને ફરતી કાલકા - સિમલા રેલવેની લાઈન એની ઉપરના ડુંગરાઓમાંથી ચાલી જાય છે.'' ત્યારે તેમાં લેખકનો પોતાનો ટોન વ્યકત થાય છે. ધૂમકેતુની દૃષ્ટિએ રેલવે એટલે યાંત્રિકપણાનું, જડતાનું પ્રતીક છે. આ જડ રેલવેતંત્રે ભૈયાદાનો ભોગ લીધેલ છે. એટલે ધૂમકેતુનો ઝેરીલી નાગણ' નો ટોન પકડવા એમની બીજી વાર્તા સુધી જવું પડે છે. અહીં પણ ટોનનો કથનકેન્દ્ર સાથેનો સંબંધ સ્પષ્ટ છે.

ટોનનો સંબંધ વાર્તાના કથનકેન્દ્ર સાથે છે તેમ અર્થ સાથે પણ છે. દા.ત. મધુરાયની 'સરલ અને શમ્પા' કે 'વટલાવવાનો એક કિસ્સો' વાર્તાના ટોન નહીં પકડાય તો વાર્તાનો અર્થ ભાગ્યે જ પામી શકાશે.

ઘણાં લેખકો સામગ્રી પ્રત્યેનું તેમનું વલણ જાણી જોઈને દુર્બોધ બનાવે છે. જેથી ટોન પકડવો અઘરો બની જાય છે.

આપણને પ્રણયકથાઓ શા માટે બીબાંઢાળ લાગે છે ? કારણ કે તેમાં લેખકના પોતાના વલણનો કોઈ પ્રશ્ન જ ઉપસ્થિત નથી

થતો. પણ ધારોકે કોઈ સર્જક પ્રયોગાત્મક ધોરણે આવી જ પ્રણયકથાને મજાક, મશ્કરી કરતા કરતા રજૂ કરે તો સમગ્ર કૃતિનો ટોન બદલાઈ જશે. દિગીશ મહેતાની 'આપણો ઘડીક સંગ' નવલકથામાં સમગ્રપણે વિડંબનાનો ટોન પકડી શકાય છે. શિરીષ પંચાલની 'વૈદેહી એટલે જ વૈદેહી'માં પરંપરાગત સર્જન – વિવેચનની ઠેકડી કરતો ટોન પકડી શકાય છે. માત્ર પાત્ર, વાતાવરણ, ભાષા વગેરે સામગ્રી દ્વારા કથાસાહિત્ય માં પણ સફળતાપૂર્વક ટોન પ્રગટાવી શકાય છે તેના આ બંને ઉદાહરણ છે.

આપણે જ્યારે નાટક વાંચીએ છીએ ત્યારે આપણો અનુભવ કથાસાહિત્યની ખાસ જુદો પડતો નથી. ધારોકે આખા નાટકમાં એકજ વ્યક્તિ બોલ્યે જાય. સામેની વ્યક્તિનો જવાબ આપણે ધારી લેવાનો હોય ત્યારે બોલી રહેલી વ્યક્તિના બદલાતા ભાવ તેના ટોન પરથી પકડી શકાય ? ઝાં કોક્તો નું એકાંકી 'અવાજને તાંતણે' આનું શ્રેષ્ઠ ઉદાહરણ છે.[૬૪] માત્ર ટોન પરથી જ અહીં ભાવ પકડી શકાય છે. લાડ, આગ્રહ, વિહ્વળતા, બધુંજ ટોન દ્વારા વ્યંજિત થાય છે. આ નાટકને બહુ આસાનીથી પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્રમાં ઢાળી શકાય.

કથનકેન્દ્રને એકદમ મળતી આવતી આ સંજ્ઞા વિશે ઈ.એમ. ફોર્સ્ટર જરાક જુદી રીતે વાત કરે છે. તે બે પ્રકારના ટોનની વાત કરે છે.

૧. પર્સનલ ટોન

૨. ઈમ્પર્સનલ ટોન

વાર્તાલેખક આ બેમાંથી પોતાને યોગ્ય લાગે તે ટોન પસંદ કરવા સ્વતંત્ર છે. ટોનની પસંદગી સાથેજ તેનું વાર્તાથી અંતર પણ

સ્પષ્ટ થઈ જશે. પર્સનલ ટોનમાં લેખક પોતાની જાતને પ્રત્યક્ષપણાને દેખાડે છે. ધૂમકેતુની 'ભૈયાદાદા' 'ગોવિંદનું ખેતર', દ્વિરેફની 'મુકુંદરાય' વગેરે આનાં ઉદાહરણ છે. આ પ્રકારના લેખકો વાચકને એકક્ષણ પણ ભૂલવા નથી દેતા કે વાર્તા કહેનાર તે પોતેજ છે અને બીજું કોઈ નથી. વાચકે બધુંજ લેખકની નજરે જોવું પડે છે. પાત્રોની દયા ખાય છે, વખાણ કરે છે, મશ્કરી કરે છે અને તક મળ્યે આ લેખક વાચક સાથે ગપસપ પણ કરી લે છે. આ ટોન જ્યારે પ્રયોગાત્મક ધોરણે પ્રયોજાય ત્યારે વૈદેહી એટલે જ વૈદેહી' જેવી કૃતિ સર્જાય. ઈમ્પર્સનલ ટોનમાં લખતો લેખક વાર્તામાં ક્યાંય પ્રત્યક્ષપણે હાજર થતો નથી. ફ્લોબેરની જેમ એ પોતાની જાતને સદંતર ભૂંસી કાઢે છે. આપણાં જૂનાં મહાકાવ્યો, લોકવાર્તાઓ, આ જ ટોનમાં કહેવાતા. સિંદબાદ પોતેજ પોતાની વાત કહે છે પણ એમાં ક્યાંય તેનું વ્યક્તિત્વ પ્રવેશતુંનથી. આથી ટોન ઈમ્પર્સનલ જ રહે છે.

આપણે વારંવાર એક વાતનો ઉલ્લેખ કરતા જ આવ્યા છીએ કે કથાસાહિત્યની અગત્યની રચનારીતિગત પ્રયુક્તિ કથનકેન્દ્રની ચર્ચા-વિચારણા પ્રત્યે ગુજરાતી વિવેચને હંમેશા ઉદાસીનતા જ દર્શાવી છે. એની સામે ગુજરાતી વાર્તાકારોએ ક્યારેક કોઠાસૂઝથી, ક્યારેક સભાનતાથી, ક્યારેક પ્રયોગના ધોરણે કથનકેન્દ્રની પ્રયુક્તિ ઉપયોગમાં લીધી છે. પરંતુ વિવેચને એમની એ પ્રકારની પ્રવૃત્તિઓને ગંભીરતાથી તપાસી નથી. હવે પછીના પ્રકરણમાં ગુજરાતી વાર્તાઓના નમૂના લઈ, ગુજરાતી વાર્તા કથનકેન્દ્રની પ્રયુક્તિ સંદર્ભે કઈરીતે સભાન બનતી ગઈ તેની પ્રત્યક્ષ તપાસ કરવામાં આવી છે.

:: પ્રકરણ - ત્રણ ::

સંદર્ભ નિર્દેશ

1. 'A Glossary of Literary Terms' By M.H.Abrams, Macmillan India Ltd. IIIrd Edition, 1985,133

2. 'The New Encyclopaedia of Britanica' Micro-paedia Volume VIII, 15th Edition, 1984, 68.

3. 'Dictonary of world Literary Terms' Editor : Joseph T. Shipley, 1970, 356.

4. 'આધુનિક સાહિત્ય સંજ્ઞા કોશ' સંપાદકો: ચંદ્રકાંત ટોપીવાળા પરેશ નાયક, હર્ષવદન ત્રિવેદી, ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ, પ્રથમ આવૃત્તિ ૧૯૮૬, ૨૦૧.

5. 'The Craft of Fiction' By Percy Lubbock, B.I. Publication, Ist Indian Edition, 1979, 62.

6. 'On Poetry and Poets' By T.S. Eliot, Faber and Faber limited, Sixth Edition 1971-89

7. 'Understanding Fiction' - 146 to 149

8. 'Aspects of the Novel' - 85.

9. 'Critical Approaches to Fiction' Editor : Shiv K. Kumar, Mc Grow-Hill Book Company, New York, 1968, 315

10. 'Narrative Fiction : Contemporary Poetics"-71

11. 'The Shape of Fiction' By Leo Hamalian and Fredtrick R. Karl. Mc Grow Hill Inc. U.S.A. IInd, 1978, 417

12. 'Narrative : A Critical Linguistic Introduction' 68 - 69.

13. Aspects of the Novel - 84

14. 'Introduction to Butor' By W.M. Frohock in Yale French Studies No.24 Summer 1959.

15. 'The Rhetoric of Fiction : 242

16. 'The Theory of the Novel' Edited by Philip Stevick, 1967, 108 to 137.

17. 'Style in Fiction : A Linguistic Introduction to English Fictional Prose" By Geoffrey N.Leech and Michael H. Short, Longman Inc. New York, Fifth Edition, 1986.

18. 'Narrative Fiction : Contemporary Poetics' By Shlomith-Rimmon Kenan - 1983.

- 3 -

19. 'ગુજરાતી પ્રતિનિધિ એકાંકીઓ' સંપાદક : ચંદ્રવદન મહેતા, આદર્શ પ્રકાશન, પ્રથમ આવૃતિ ૧૯૮૩, પાના નં.૫૩

20. 'The Nature of Narrative' - 4

21. 'Ibid' - 240

22. 'પ્રતીતિ' - ૧૧૭

23. જુલિયો કોર્ટઝોરની આ વાર્તાનો અનુવાદ 'બે બાગ' નામે શિરીષ પંચાલે કરેલ છે. 'એતદ્' જુલાઈ-સપ્ટે.૧૯૮૯

24. ' સાયુજ્ય ' સદ્ભાવ પ્રકાશન, અમદાવાદ માર્ચ'૮૩ , ૨૭૧

25. 'The story of Art' - 50, 51

26. 'કથનકળામીમાંસા' - 'વાક્' નો ૧૯૯૨નો અંક,સંપાદકો : નરેશ વેદ, શિરીષ પંચાલ, સૌરાષ્ટ્ર યુનિવર્સિટી, રાજકોટ.૧૧૧

27. 'ટૂંકી વાર્તા અને ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તા - ૨૬.

28. એજન - ४८

29. 'The naked i' - Edited by Frederick R.Karl and Leo Hamalian. Pan Book's limited, 1971, Introduction.

30. 'મારી વાર્તાનું ઘડતર' રા. વિ. પાઠક 'પ્રસ્થાન'
અંક : ૨ સં.૧૯૯૫ , ૧૧૬.

31. 'મારી શ્રેષ્ઠ વાર્તા' સંપાદક: મનસુખલાલ ઝવેરી, વોરા
એન્ડ કંપની, મુંબઈ, પ્રથમ આવૃત્તિ ૧૯૫૨

32. 'અધીત' – ગુજરાતીના અધ્યાપકસંઘના પ્રમુખોના વ્યાખ્યાનો
નો સંચય' સંપાદકો: ચિમનલાલ ત્રિવેદી, ચિનુભાઈ મોદી,
ગૂર્જર ગ્રંથરત્ન કાર્યાલય, અમદાવાદ, ૨૨૮ થી ૨૩૮.

33. 'Narrative Fiction : Contemporary Poetics'
106

34. 'The Rhetoric of Fiction' - 92

35. 'Aristotle's Poetics' - 5

36. Ibid - 85

37. Ibid - 87

38. 'The Great Critics' Edited by Edd parks and
James Smith. W.W.Norton & Comp. New York.
1951 , 72.

39. 'Critical Approaches to Fiction' માં જ્યોર્જ પી.
'એલિયટનો લેખ નોવેલિસ્ટ એઝ મેકર' -333 થી 348

40. 'Literary Criticism in Antiquity : A Sketch
of its Development by J.W.H. Atkins. Volume-
II Gloucester Mass, 1961, 88 - 89.

41. 'ધ્વન્યાલોક-આનંદવર્ધનનો ધ્વનિવિચાર' - નગીનદાસ પારેખ
ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ, પ્રથમ આવૃત્તિ - ૧૯૮૧,૩૦૮-૩૦૯

42. એ જ ન - ૧૧૯ - ૧૨૦.

43. 'આદિપર્વ' - સંપાદક: ડૉ.પં.શ્રીપાદ દામોદર સાતવલેકર
સ્વાધ્યાયમંડળ, પારડી(જિ.વલસાડ) પ્રથમ આવૃત્તિ, ૧૯૬૮

44. 'ગુજરાતી કથાવિશ્વ' - લઘુનવલ સંપાદક - નરેશ વેદ, બાબુ
દાવલપુરા પ્રથમ આવૃત્તિ, ૨૧૪

45. ' સન્ધાન ' - ૧૯૮૪ , ૨૬૯

46. 'Theory of Literature' - 79

47. 'સ્ત્રી પર્વ' સંપાદક: ડૉ.પં શ્રીપાદ દામોદર સાતવલેકર,૯૧

48. 'સમગ્ર કવિતા' ઉમાશંકર જોશી, ગંગોત્રી ટ્રસ્ટ, અમદાવાદ
દ્વિતીય આવૃત્તિ ૧૯૮૧ , ૨૮૪

49. 'ધ્વન્યાલોક' - નગીનદાસ પારેખ , ૨૩૧

50. 'Theory of Literature' - 79

51. 'વિવેચન મુકુર' વિશ્વનાથ મ. ભટ્ટ, પ્રથમ આવૃત્તિ ૧૯૩૯, ૭૨

52. 'The Great Critics' - 72

53. અભિનવનો રસવિચાર અને બીજા લેખો - નગીનદાસ પારેખ,
બીજી આવૃત્તિ ૧૯૭૮, ૨૩૧

54. 'Theory of Literature' - 90

55. 'જનાન્તિકે' - સુરેશ જોષી, બીજી આવૃત્તિ,સં.૨૦૩૫
૧૧૧ - ૧૧૨.

56. 'આપણે પ્રવાસી પારાવારના' - ગુણવંત શાહ
આર.આર.શેઠની કંપની, પ્રથમ આવૃત્તિ ૧૯૯૨, ૧૨૩

57. 'Understanding Fiction' - 643

58. 'ગુજરાતી કથાવિશ્વ નવલકથા' ૧૪૩

59. 'સરસ્વતીચંદ્ર' ભાગ-૧ ગો.મા. ત્રિપાઠી
ત્રિપાઠી પ્રકાશન , ૨૯૯ - ૩૦૦

60. 'Critical Approaches to Fiction'
'The Novelist as Meddler' article by George
P. Elliott - 333 to 348

61. 'Understanding Fiction' - 173.

62. 'એતદ્' - એપ્રિલ-જૂન '૮૯ , ગૂમડું - અજિત ઠાકોર.

63. 'Elements of Fiction' 27

64. 'આંતરરાષ્ટ્રીય એકાંકીઓ' : સંપાદક - ચુનીલાલ મડિયા
વોરા એન્ડ કંપની, મુંબઈ મૂળ ફ્રેન્ચ લેખક ઝાં કોકતો
અનુવાદ : સુરેશ જોષી

:::::::