# પ્રકરણ-૫

# ‘ગદ્યપર્વ’માં પ્રકાશિત વિશેષાંકોનો સમીક્ષાત્મક અભ્યાસ

સાહિત્યનું સામયિક તત્કાલીન સમયની અનિવાર્યતામાંથી જન્મે છે. જ્યારે અન્ય સામયિકોમાં ઇચ્છેલા વિચાર વલણો જણાતા નથી. ત્યારે નવું સામયિક શરૂ કરવા પ્રેરાતા તંત્રી કે સંપાદક ચોકકસ પ્રકારની દ્રષ્ટિએ લઇને સાહિત્યિક સામયિકની દુનિયામાં પ્રવેશ કરે છે. તે સમયે તંત્રીના મનમાં જે તે સામયિકનું નિશ્ચિત માળખું હોય છે, એક ચોક્કસ રૂપરેખા હોય છે. સમય જતાં તંત્રી કે સંપાદક આ નિશ્ચિત માળખાને કેટલો સમય વળગી રહ્યા તેની નોંધ લઇએ ત્યારે તંત્રીની નિષ્ઠા જણાઇ આવે. સામયિક શરૂ કરવા પાછળ કયા પ્રકારની ખેવના હતી. તેની ભૂમિકામાં રતિલાલ 'અનિલ' ટાગોરનો સંદર્ભ લઇને કહેતા જોવા મળે છે - 'સૂરજ નથી તો નમ્રતાથી કોડિયું પ્રકટાવવાનું કામ કરીએ છીએ.'[૦૧]

સાહિત્યિક સામયિકના તંત્રીએ ભાવક પક્ષે પ્રશ્નો જન્માવવા જોઇએ. સામાન્યરીતે સાહિત્ય જીવનનું પ્રતિબિંબ છે એવું ચર્વિતચર્વણ સૂત્ર ઉચ્ચારવામાં આવે છે ત્યારે 'પ્રતિબિંબ' અને 'જીવન' નો અર્થ સૌથી વધુ સંદિગ્ધ હોય છે તેવા સમયે 'સાહિત્ય શું છે ?', 'સાહિત્ય કયાં ?', 'સાહિત્ય ક્યારે ?', 'સાહિત્ય શા માટે ?' અને 'સાહિત્ય કેવી રીતે ?' જેવા પ્રશ્નોના ઉત્તર સંદર્ભે સંપાદક કૃતિઓનું જે ચયન કરે છે. તેમાંથી તેની નિષ્ઠા અને ઉદ્દેશ જણાઇ આવે. અમુકવાર વિશેષાંકોની યોજના દ્વારા તે પોતાના ઉદ્દેશને વધુ પુષ્ટ કરતો જોવા મળે છે. કિશોર વ્યાસ કહે છે -

'વિશેષાંક એ સામયિક દ્વારા મળતો વિશેષ છે. આથી કહી શકાય કે દર અંકે પ્રસિધ્ધ થતાં રહેતાં વિભાગોમાંથી એ કંઇક વિશેષ આપવાનો વિશિષ્ટ સામગ્રીથી ધ્યાન ખેંચનારો અંક બનવાના પ્રયત્નો કરે છે. સામગ્રી વિષયક અને સાહિત્યની વિભાવના વિષયક નવીનતા લાવવાનું કાર્ય વિશેષાંકનું હોય છે.'[૦૨]

'પરબ', 'શબ્દસૃષ્ટિ' જેવા સામયિકોમાં આ પ્રકારના વિશેષાંકો પ્રગટ થતા રહ્યા છે. 'ગદ્યપર્વ'માં નાટક, નવલકથા, લઘુનવલ, વાર્તા, નિબંધ વગેરે જેવા અન્ય ગદ્યપ્રકારોના ૧૮ જેટલા વિશેષાંકો છે. તે કઈ વિશિષ્ટ છે તે જોઇએ પહેલા નાટ્યવિશેષાંકો વિશે જોઇએ.'

## નાટ્યવિશેષાંકો :

'ગદ્યપર્વ'ના અંક-૧૧માં વિશેષાંકરૂપે પ્રગટ થયેલ 'કેમ, મકનજી, કયાં ચાલ્યા ?' નાટકની ત્રણ વિશેષતાઓ છે - સુદામા-કૃષ્ણનું પુરાણકથાનક, આંતર નાટકની પ્રયુક્તિ અને ભવાઇ જેવા પારંપારિક લોકનાટ્યનો સર્જનાત્મક પ્રયોગ - આ ત્રણે વસ્તુ નાટકને પૂર્ણ મંચ (ટોટલ થિયેટર)ની દિશા આપે છે. મહેશ ચંપકલાલ આ નાટકને 'શોષિત-સર્વહારા સંઘર્ષનું નાટક' કહે છે.[૦૩] સમકાલીન ભારતીય નાટ્યકારોએ દેશના વિવિધ પારંપારિક નાટ્યસ્વરૂપોમાંથી વિધવિધ તત્વો લઇ તેનો આધુનિક સંવેદન સાથે સુયોગ સાધી સાચા અર્થમાં 'ભારતીય' કહી શકાય તેવી સર્વકાલીન નાટ્યકૃતિઓ નિપજાવવાનો સંનિષ્ઠ પ્રયાસ કર્યો છે. ગિરીશ કર્નાડ કૃત 'હયવદન' અને વિજય તેંદુલકર રચિત 'ઘાસીરામ કોતવાલ'માં તેનો ચરમ ઉત્કર્ષ જોવા મળે છે.

આધુનિક ગુજરાતી નાટ્યકારોએ પણ ગુજરાતના પારંપારિક નાટ્યસ્વરૂપ ભવાઇનાં અંતરંગ અને બહિરંગ તત્વોનો સર્જનાત્મક વિનિયોગ કરી 'ભારતીય નાટ્ય'ની ખોજમાં પોતાનું મહત્વનું યોગદાન આપ્યું છે. ચિનુ મોદી, હસમુખ બારાડી, સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર જેવા નાટ્યકારોએ અને કૈલાસ પંડ્યા, ભરત દવે, નિમેષ દેસાઇ, મનસુખ જોષી, પી.એસ. ચારી જેવા દિગ્દર્શકોએ ભવાઇના સ્વરૂપ પર આધારિત નાટ્યકૃતિઓનાં લેખન-મંચન થકી ભારતીય રંગભૂમિના વિકાસમાં સંગીન ફાળો આપ્યો છે.

આધુનિક ગુજરાતી નાટકમાં ભવાઇનો વિનિયોગ સિતાંશુ યશશ્ચંદ્રનું નાટક, 'કેમ, મકનજી, ક્યાં ચાલ્યા ?'(૧૯૯૦), ચિનુ મોદીનું 'જાલકા'(૧૯૮૫) અને નાટ્યકારવિદ્ અને નાટ્યલેખક હસમુખ બારાડીનું 'રાઇનો દર્પણરાય' (૧૯૮૯) મુખ્ય છે. ભવાઇવેશના દુહાના સંદર્ભમાં આવતી કથાને ઉપાદાન બનાવી રચાયેલા 'જાલકા' તથા 'રાઇનો દર્પણરાય' જેવાં નાટકોમાં ભવાઇના સ્વરૂપનો અંશતઃ વિનિયોગ થયો છે, પણ મહેશ ચંપકલાલ કહે છે તેમ-

'કવિ-નાટ્યકાર-વિવેચક સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર રચિત ત્રિઅંકી નાટક 'કેમ, મકનજી, ક્યાં ચાલ્યા ?'માં ભવાઇનો અસલ મિજાજ તેના પૂર્ણ સ્વરૂપે પ્રગટે છે. નાટકની વસ્તુસંરચના, સંવાદશૈલી, પાત્રનિરૂપણ - આ બધાં અંગોમાં ભવાઇની છટા સોળે કળાએ ખીલી ઊઠે છે

એટલે જ વિવેચકો તેને 'અંતરની આંખે અમથિકાનો વેશ' કહી ભવાઇના એક વેશ તરીકે તેનું મુલ્યાંકન કરે છે.'[૦૪] ભવાઇ જેવા પરંપરાશીલ નાટ્યનું સ્વરૂપ પૂર્ણપણે ખપમાં લઇ નાટ્યકારે કૃષ્ણ-સુદામાના પુરાકલ્પનને અર્વાચીન સંવેદનના સદર્ભમાં રસપ્રદ રીતે વિકસાવ્યું છે.

માત્ર ગુજરાત જ નહીં ભારતના આધુનિક વિશિષ્ટ નાટ્યકારોમાં જેમનો સમાવેશ થાય છે. તેવા નાટ્યકાર સિતાંશુ યશશ્ચંન્દ્રના આ ત્રિઅંકી નાટકમાં જીવનનું વાસ્તવિક સ્વરૂપ પ્રગટ થાય છે. મકનજી સરળ અને ભલો માણસ છે. અને આર્થિક દ્રષ્ટિએ નિર્ધન છે. મકનજી તેની પત્ની અને દીકરી સાથે ભાડાના મકાનમાં રહે છે. ઘણા સમયથી ભાડું ચુકવી ન શકતા મકનજીને તેનો મકાન-માલિક ઘરમાંથી કાઢી મૂકે છે. પછી મકનજી જેવો સીધાસાદો અને સંવેદનશીલ માણસ સત્યને (અમથાલાલને) શોધવા', પામવા અને પરિતૃપ્ત થવા પરિભ્રમણયાત્રાએ નીકળી પડે છે. મકનજીને વિશ્વાસ છે કે તેમનો ધનિક મિત્ર અમથાલાલ તેમને જરૂર મદદ કરશે. પણ જેમ જેમ નાટક આગળ વધે તેમ તેમ આપણને પ્રશ્ન થાય છે કે મકાનજીને અમથાલાલ નામે કોઇ મિત્ર છે કે નહિ ? અને નથી તો મકનજીને કોની અને શેની શોધ છે ? મકનજીની આ અમથાલાલ માટેની શોધયાત્રામાં એમને વિવિધ અનુભવો થાય છે. દરેક જણ તેમાં મકનજીની સરળતાનો લાભ લે છે. ઊર્ફે સાહેબ જેવા ભ્રષ્ટ શાસકો, સત્તાધારીઓ અમથાલાલનું મ્હોરું પહેરી વિવિધ પ્રલોભનોથી કે પછી ધાકધમકીથી મકનજીને ખરીદી લઇ તેનો સાધન તરીકે ઉપયોગ કરે છે. અમથાલાલ મકનજીના મનમાં 'Waiting for Godot' ની જેમ આશાનું કિરણ જગાડે છે પણ નજરે નથી પડતા. મકનજીએ અમથાલાલ માટે તાંદુલ સાચવી રાખ્યા છે. મકનજીને પોતાના મિત્રને તે તાંદુલ નિરાંતે ખવડાવવા છે. આ રીતે ભાવકને મકનજી-અમથાલાલ પૌરાણિક કૃષ્ણ-સુદામાની જોડી યાદ આપે છે. છેવટે ભૂખ્યા થયેલા મકનજી રણમધ્યે પોતાની માલિકીના તાંદુલ ખાઇ જાય છે, ત્યારે જ ચમત્કાર થાય છે. મકનજીની નિર્ધનતા દૂર થાય છે.

લવકુમાર દેસાઇ કહે છે તેમ -

'આ કૃષ્ણકથાને નિરૂપવામાં નાટ્યકાર સિતાંશુએ વિવિધ નાટ્યપધ્ધતિઓનો

ઉપયોગ કરી મકનજીના સંવેદનની ધારને સૂક્ષ્મતમ બનાવી છે, એ તેમની નોંધપાત્ર સિધ્ધિ છે. ભવાઇનો વેશ ભજવતા ભજવતા નટનટીઓ મકનજીનો વેશ ભજવે છે અને તે જ કલાકારવૃંદ મકનજીથી માંડીને તેની સાથે સંકળાયેલાં અનેક પાત્રો અને દ્રશ્યો પ્રેક્ષકો સમક્ષ રજૂ કરતા જાય એવી વસ્તુમાવજત સાથે નાટક ખૂબ હળવાશથી આગળ વધે છે. સુદામા-કૃષ્ણની પેરોડીથી તેનો કટાક્ષ વ્યંજનાસભર બને છે. તાળું, ચાવી, દીકરીનું ખોવાયેલું એરીંગ વગેરેથી માંડીને સુદામાના તાંદુલનાં પ્રતીકોથી કૃતિ અર્થઘન બને છે તો નાટકની આખ્યાનકારની શૈલી, સાંપ્રત સમાજમાં છાશવારે  ઉચ્ચારાતાં સૂત્રોના લહેકા, ગોવાળની અવળવાણી, મકનજીના અંતરાત્માનો અવાજ વગેરેના સર્જનાત્મક વિનિયોગને કારણે નાટકની અભિવ્યક્તિ વધુ સંકુલ અને સૂક્ષ્મ બને છે.'[૦૫]

નવમા દાયકાના મહત્વના નાટકોનું વિહંગાવલોકન કરીશું તો જણાશે કે તેના લેખકનું રંગભૂમિ સાથે સંપૂર્ણ તાદાત્મ્ય (Total involvement) છે. તે રંગભૂમિની જરૂરીયાતો અને ભૂગોળથી સુપરિચિત છે. તે હવે ઊંચા આસને બેસીને એકદંડિયા મહેલમાંથી કૃતિઓ રચતો નથી. થિયેટર સાથે દિગ્દર્શક, કલાકાર, નેપથ્યના તજજ્ઞો અને સહ્રદય પેક્ષકોને જેટલી નિસ્બત છે તેટલી જ નિસ્બત નાટ્યકારોને છે. આ દાયકાની નોંધપાત્ર કૃતિઓ પ્રથમ તખ્તા પર ભજવાઇ છે, પછી પુસ્તકોમાં બંધાઇ છે. આ દાયકાના સર્જકોને ફોર્મ્યુલા પ્રકારની પરંપરાગત ઘટનાપ્રધાન થીમમાં રસ નથી. તેઓ તો સામાજિક-રાજકીય સંદર્ભે એકલતા-હતાશામાં ડૂબેલા ચહેરા વગરના માનવીને અને તેની નિયતિને કેન્દ્રિય વિષય બનાવે છે. તેને મંચીય કલાઘાટ આપવા કેટકેટલી નાટ્યરીતિઓને ખપમાં લે છે ! પ્રાસ, શબ્દરમત, શ્લેષ વગેરેથી અત્યંત હળવાશથી આરંભ પામતી આ નાટ્યકૃતિઓ અંતે કોઇ કરુણગર્ભને તારસ્વરે વ્યક્ત કરે છે. કવિ નાટ્યકાર સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર અને ચિનુ મોદીના નાટકોની સંવાદોની વિવિધ તરાહોનો અને લયાન્વિત ગદ્યનો ઉપયોગ પણ ધ્યાન ખેંચે છે.

'મોજીલા મણિલાલ'ના લેખક ભૂપેન ખખ્ખર મૂળ ચિત્રકાર છે. 'ગદ્યપર્વ'ના અંક-૨૩,૨૪ના વિશેષાંકરૂપે તે પ્રગટ થયેલું છે. તેમની કૃતિઓમાં સજાતીય સંબંધોનું આલેખન ચર્ચાસ્પદ રહ્યું છે. સજાતીય પરિપ્રેક્ષ્યની દ્રષ્ટિએ કહી શકાય કે સમાજના ચોક્કસ વર્ગમાં

પુરુષો વચ્ચે ગાઢ સંબંધ પ્રવર્તે છે પણ તેને છાવરવામાં આવે છે. નારીવાદની ચર્ચાઓ પછી અનુઆધુનિક યુગમાં સાહિત્યક્ષેત્રે 'સજાતીય વિવેચન' (Gay critiicism) વિકસી રહ્યું છે. વૈશ્વિક પરિપ્રેક્ષ્યને ધ્યાનમાં લેતા 'ગદ્યપર્વ' આ પ્રકારના નાટકનો વિશેષાંક પ્રગટ કરે છે તે ઉલ્લેખનીય છે.

નબળી નાટ્યકૃતિઓ અને ઉપેક્ષિત રંગભૂમિને વધુ જીવંત બનાવવા સુભાષ શાહે સૂચવેલા ઉપાયોમાં નાટ્યલેખકો માટેની અનિવાર્ય તાલીમનો સમાવેશ થાય છે. જો નાટ્યકાર રંગભૂમિથી અવગત નહીં થાય, પ્રેક્ષકોના મિજાજને નહીં ઓળખી શકે તો સામાજિકોને સંતુષ્ટ કરી શકે તેવી રચના આપવામાં તે નિષ્ફળ નીવડશે. એક વાત નોંધવી જોઇએ કે આ દાયકામાં પુસ્તકરૂપે પ્રકાશિત થયેલાં નાટકોમાંથી મોટા ભાગનાં આગલા દાયકામાં લખાઇ-ભજવાઇ ચૂક્યાં છે.

'મોજીલા મણિલાલ' પ્રસિધ્ધ ચિત્રકાર ભૂપેન ખખ્ખરનું દ્વિઅંકી નાટક છે. ૧૯૮૯માં અમદાવાદ-વડોદરા-મુંબઇમાં તે ભજવાયેલું, અને ૧૯૯૨માં પ્રસિધ્ધ થયું. કેટલાક પ્રેક્ષકો અને સર્જકોને અશ્લીલ લાગેલું. રણછોડ-સવિતા અને નવનીત–શર્મિષ્ઠા, બે દંપતિની આસપાસ રચાયેલ આ નાટકે કેટલીય ધાર્મિક માન્યતાઓ, સામાજિક બંધનો તથા પુરાણકથાઓની ઠેકડી ઊડાવી છે. પરિણીત હોવા છતાં સવિતા પહેલાં જગદીપના અને પછી મણિલાલના પ્રેમમાં પડે છે. જેણે સમગ્ર જીવન ભગવાનને સમર્પિત કરી દીધેલું એવા રણછોડને લેવા ભગવાન વિષ્ણુ વિમાન સાથે આવે છે. રણછોડને ખબર પડે છે કે સ્વર્ગ-નર્કનો નિર્ણય કર્મ પરથી નહીં, પાસા ફેંકીને થાય છે. તો એવા સ્વર્ગની શી જરૂર ? રણછોડ હવે પત્ની તરફ પાછો વળે છે. નાટકના ઘણા સંવાદો એવા છે કે જે સહૃદયની રુચિને આઘાત આપે. રણછોડ અને નવનીતના સમજાતીય સંબંધ વિશે પણ નાટકના સંવાદો અંતર્ગત જાણ થાય છે. આ નાટક લખતી વખતે જે મનોદશામાંથી પોતે પસાર થયા તેની આપવીતી લેખકે નાટકને અંતે મૂકી છે. કલ્પનામાં રચાતા દ્રશ્યને શબ્દમાધ્યમથી નાટકમાં રૂપાંતરિત કરવું એ સરળ વાત નથી તેની પ્રતીતિ ડગલે ને પગલે આ નાટક કરાવે છે.

ભૂપેન ખખ્ખરે ચિત્રોમાં જે રીતે સામાન્ય માણસોને ચીતર્યા છે તે રીતે વાર્તા અને નાટકમાં પણ સમકાલીન દ્રશ્યોને, પાત્રોને આલેખ્યા છે. ‘ઉદ્દેશ’માં અભિજિત વ્યાસે અને ‘પરસ્પર’માં જયદેવ શુકલે તેમની મુલાકાત લીધેલી તે પ્રગટ થઇ છે. સાહિત્ય અને કલાવિષયક તેમની માન્યતાઓની આપણને તેમાં જાણ થાય છે.

‘ગદ્યપર્વ’ના નાટ્યવિશેષાંકોમાં પણ એક પ્રકારનું વૈવિધ્ય જોઇ શકાય છે. એક તરફ માત્ર કુતૂહલને ઉત્તેજતું, જાસૂસી કથા જેવું નાટક ‘શિરચ્છેદ’ છે, તો બીજી તરફ ભવાઇના પરંપરાગત પ્રકારમાં આધુનિક સંવેદના નિરૂપતું, હળવી શૈલીએ લખાયેલું પણ કરુણગર્ભ એવું નાટક ‘કેમ, મકનજી, ક્યાં ચાલ્યા ?’ પણ વિશેષાંકરૂપે અહીં છે. આ પાંચેય નાટ્ય વિશેષાંકોમાંથી ચાર નાટક તો પહેલાં ભજવાઇ ચૂકયા હતા. પછી ‘ગદ્યપર્વ’માં પ્રથમવાર મુદ્રિત સ્વરૂપમાં આવ્યા. ‘કેમ મકનજી, ક્યાં ચાલ્યા’, ‘મોજીલા મણિલાલ’, ‘ચાણક્ય’ અને ‘શિરચ્છેદ’ નાટકની ભજવણી થઇ ગયેલી હોવાથી તે સમયના અભિનેતા-અભિનેત્રી, દિગ્દર્શક, પાર્શ્વસંગીત, ભજવણીની સાલ બધું જે તે અંકમાં આપ્યું છે. ભરત નાયકનું ‘મેરાંદે’ નાટક આવી કોઇ પ્રકારની માહિતી દર્શાવતું નથી.

સામાજિક–રાજકીય કથાવસ્તુ ધરાવતું ‘ચાણક્ય’ નાટક લેખક મિહિર ભૂતાનું પ્રથમ નાટક છે. ૧૯૮૭માં ચાણક્ય વિશે લખાયેલા સંશોધનગ્રંથો, અભ્યાસલેખો, નવલથાઓ, કૌટિલ્ય અર્થશાસ્ત્ર પર લખાયેલાં પુસ્તકો ઇત્યાદિ લગભગ ચારેક ડઝન જેવા ચોપડાં લેખકે સત્વરે એકઠાં કર્યા. પછી ૧૯૯૦માં તેમણે લખવાનું પૂર્ણ કર્યું. મનોજ જોશીને શ્રેષ્ઠ અભિનેતા અને ‘ચાણક્ય’ નાટકના લેખન માટે મિહિર ભૂતાને શ્રેષ્ઠ લેખકનું ઇનામ મળ્યું. તે અભિયાન નાટ્યમેળો ૧૯૯૦માં ભજવાયેલું. ઉત્પલ ભાયાણી લખે છે તેમ -

‘સહૃદય પ્રેક્ષકોને તો મનોજ જોશીના અભિનયની સરખામણી માટે ઠેઠ ‘તોખાર’માં પરેશ રાવલના અખબારી ભાષામાં કહીએ તો ‘દત્તના અભિનય સુધી જવું પડ્યું...’ માત્ર પોતાની જ ભૂમિકા નહીં, સમગ્ર રજૂઆત સાથે સંપૂર્ણ ઓતપ્રોત થયેલો, કારકિર્દીના પ્રારંભે, પ્રભાવક ભૂમિકા મળી જતાં જે ઉત્કટતા, જે તન્મયતા દાખવે એવી મનોજે ચાણક્યની ભૂમિકામાં દર્શાવી. એ જુસ્સો, એ અભિનયની તાકાત એટલા પ્રભાવક, એટલાં સાચાં હતાં કે

વાંચતા પણ મુશ્કેલી પડે એવા ભારે અને લાંબા સંવાદો એની જીભે સહજ બની ગયા અને પ્રેક્ષકોને પણ સમજવા-માણવામાં કશી મુશ્કેલી ન પડી.'[૦૬]

અત્યંત ખ્યાત વિષયવસ્તુ ધરાવતા આ નાટકનું મુદ્રણ ભજવાયા પછીના અગિયાર વર્ષે થયું.

નાટકનું સ્વરૂપ અન્ય સાહિત્યપ્રકારો કરતાં તદ્દન ભિન્ન છે. કવિતા, નવલકથા, નિબંધ કે અન્ય કોઇ પણ સાહિત્યપ્રકારનું સર્જન શબ્દરૂપે થાય છે. નાટકનું એમ નથી. શબ્દબધ્ધ થતું હોવા છતાં, તેનું માધ્યમ ક્રિયા હોવાથી તે કેવળ શ્રુતિગમ્ય રચના રહેવાને બદલે ચક્ષુર્ગમ્ય કલારૂપે વિસ્તરે છે. કવિ કાલિદાસે કહ્યું છે તેમ, ભિન્ન રૂચિનાં આબાલવૃધ્ધ સર્વ સ્ત્રી પુરુષોના મનનું સમારાધન કરનાર કોઇ એક જ કલાપ્રકાર હોય તો તે નાટક છે. સાહિત્યના કરતા નાટ્યકલાની બીજી એક વિશેષતા એ કે નિરક્ષર પણ તેનો આનંદ લઇ શકે છે. જાતિ, વર્ણ, દેશ કે ધર્મનો અંતરાય પણ શુધ્ધ નાટ્યરસના આસ્વાદમાં રહેતો નથી. નાટકના પાયામાં લેખ હોય છે. એટલે તેના સાહિત્યસ્વરૂપની ચર્ચા થાય, પણ તેનું ખરું સાર્થકય રંગમંચ પર સિધ્ધ થાય છે. નાટક એટલે નટ દ્વારા રજૂ થતી કળા. વિવિધ માનવઅવસ્થાઓનું અનુકરણ નટ કરે ત્યારે એમાંથી નાટક સર્જાય છે. 'નાટક' શબ્દ નટ ધાતુમાંથી વ્યુત્પન્ન થયો છે. ભરતના 'નાટ્યશાસ્ત્ર'માં કહ્યું છે કે ઋગ્વેદમાંથી પાઠ, સામવેદમાંથી ગીત, યજુર્વેદમાંથી અભિનય અને અથર્વવેદમાંથી રસ લઇને પાંચમા નાટ્યવેદની રચના કરવામાં આવી. આમ, નાટક કે નાટ્યને શબ્દ, ભાવ, નૃત્ય સંગીત એ દરેકની સાથે સંબંધ છે. તેથી એ એક વિશિષ્ટ કળા બને છે. ભારતમાં મહાભારતમાં અને ભાગવતમાં નાટકો ભજવાયાના ઉલ્લેખો મળે છે. નાટ્યશાસ્ત્રના સંપાદક ભરતાચાર્યે પોતે સંકળલિત કરેલા નાટયશાસ્ત્રના ગ્રંથમાં નટસૂત્રો લખાયાના ઉલ્લેખો છે.

ભરતે 'નાટ્યશાસ્ત્ર'માં કહ્યું છે કે એકેય એવું શાસ્ત્ર નથી, એવું શિલ્પ નથી, એવી વિદ્યા નથી, એવી કળા નથી જે આ નાટકમાં ન દેખાય. નાટ્યાર્થને દ્રશ્યરૂપ આપવા માટે નાટકકાર શબ્દ સિવાય સંગીત, રંગભૂમિની સજાવટ, અંગપ્રસાધન અને પ્રકાશઆયોજન એ સૌનો આશ્રય લે છે. નાટ્યાર્થને એના પૂરા સામર્થ્યથી પ્રગટ કરવામાં આ સામગ્રીનો

કુનેહપૂર્વક ક્યાં કેટલો ઉપયોગ કરવો એની સૂક્ષ્મ સૂઝ નાટ્યકાર અને વિશેષે દિગ્દર્શક માટે આવશ્યક છે. દરેક સમયે દિગ્દર્શકને આ સામગ્રીની ભિન્નભિન્ન રૂપે મદદ મળતી હોય છે. ઉત્તમ દિગ્દર્શક આ દ્રશ્યસામગ્રીને ઔચિત્યપૂર્વક ઉપયોગમાં લઇ નાટકને પ્રભાવક રીતે રજૂ કરી શકે છે. આ દ્રશ્યસામગ્રી નાટ્યાર્થને ઉપસાવવામાં ઉપકારક છે. પરંતુ આ સામગ્રીથી જ કંઇ નાટક બની જતું નથી. નાટકની અંદર ઝાઝું વિત્ત ન હોય ત્યારે આ દ્રશ્યસામગ્રીથી જ પ્રભાવ ઊભો કરવાનો પ્રયત્ન નિષ્ફળ નીવડે છે.

ભરત નાયકનું 'મેરાંદે' નાટક વાંચતા આપણને ખ્યાલ આવે છે કે સામગ્રીથી જ નાટક કઇ રીતે બનતું નથી. કથાથી જુદા પડતા નાટકના ગદ્યને તપાસવાના આપણે ત્યાં વિનોદ અધ્વર્યુ જેવાના એકલદોકલ પ્રયત્નો સામે ગુજરાતી નાટ્યસાહિત્યના ગદ્યને મૂલવવાનો પડકાર હજી એમનો એમ છે. નાટકમાં સંક્રમણ કે પ્રત્યાયન વખતે ભાષાએ પૂરેપૂરું સંવેદનશીલ બનવાનું રહે છે. ક્યાં નમ્રતા દાખવવી, ક્યાં કેટલું અંગત બનવું, ક્યાં કેટલો આવેગ દર્શાવવો - આ બધાંને નિયંત્રિત કરવા પડે. નાટકના સંવાદો રોજિંદી ઉક્તિ પ્રયુક્તિ પર અવલંબિત છે. તેને માત્ર આધારસ્ત્રોત તરીકે લઇ શકાય. 'મેરાંદે'ના નાટ્યલેખકે આ મુદ્દાઓ ધ્યાનમાં રાખ્યા છે કે કેમ તે જોઇએ.

દિગ્દર્શક મહેન્દ્ર જોશી સાથે ચર્ચા કર્યા બાદ ગ્રીક નાટક 'મીડિયા'ને ગુજરાતીમાં અવતારવાનું બીડું ઝડપવા લેખક ભરત નાયકે આ પ્રયત્ન કર્યો છે. પણ 'મીડીયા'નો અનુવાદ ન કરવાનો તેમણે સંકલ્પ કરેલો. દરમ્યાન આ નાટક પરથી લખાયેલાં રોમન-અમેરિકન-જાપાની નાટકો, નાટક પરથી બનેલી ફિલ્મ આ બધી રચનાઓના પ્રભાવથી મુક્ત થવાનો પ્રયત્ન કરવો એમ લેખકે વિચારેલું. તેથી 'મેરાંદે'નો પરિવેશ, એની રજૂઆતમાં ગુજરાતીતાનો ઉત્કટ પણે અનુભવ થવો જોઇએ એમ પણ વિચારેલું. નાટકના પ્રારંભે લેખકે 'અંગત' શીર્ષક હેઠળ નિવેદન આપેલું છે. એ પ્રમાણે આ નાટકની રચના આપણી પરંપરાને અનુરૂપ પ્રશિષ્ટ સ્વરૂપની રાખવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. મહેન્દ્ર જોશી સાથેની નાટક વિશેની ચર્ચાઓ બે વર્ષ સુધી ચાલી. લેખક લખે છે -

'કચ્છ કાઠિયાવાડના સીમાડા સ્વીકારાતા ગયા, એ મુજબ ભાષા ઘડાતી ગઇ,

કાળયોજના આકાર લેતી ગઇ, ચમત્કારના તત્વો ગળાતા ગયા, કલ્પનાનો મુક્ત વિહાર થતો ગયો. ગુંથાતા દ્રશ્યો અને રચાતાં ગીતો મહેન્દ્ર જોશીના અંગમાં વંચાતા-ગવાતાં ગયાં. શબ્દ ન રૂચે, સંવાદ કઠે દ્રશ્ય લથડે, વિભાવનામાં ગૂંચ ઊભી થાય - મહેન્દ્ર એના ખંત નિષ્ઠા મુજબ મારી સાથે ચર્ચા કરતો રહ્યો...'

'મેરાંદે' મહેન્દ્ર જોશીના મનમાં ભજવાઇ ચૂક્યું હતું. આ દિગ્દર્શકના કલાત્મક ઉન્મેષોના આપણે સાક્ષી બનીએ એ પહેલાં આ નાટકનો સૂત્રધાર, મારો મળેલો જીવ, કોણ જાણે કયાં : ઊંડેરી વાવના ઊંડા પગથિયાં'માં અલોપ થઇ ગયો. મહેન્દ્ર જોશીના આકસ્મિક નિધનને કારણે આ નાટક ભજવાયું નહિ. ભરત નાયકે આ નાટક તેમને અર્પણ કર્યું છે.

'મેરાંદે'ની કથાવસ્તુ આ પ્રમાણે છે. લાખા જાડાણીના વ્યક્તિત્વથી પ્રભાવિત મેરાંદે પોતાના પિતા સાથે દ્રોહ કરીને તેની સાથે લગ્ન કરે છે. લાખા જાડાણીના કાકા કપટથી લાખાની માતા સાથે પરણે છે. અને  લાખાને અને મેરાંદેને કાઢી મૂકે છે. રાજ્યના હકદાર હોવા છતાં લાખાને ભટકતું જીવન ગાળવું પડે છે. એમ કરતાં મેરાંદે બે પુત્રોની માતા બને છે. ફરતાં ફરતાં તેઓ લાખિયાવિયરા રાજ્યમાં આવે છે. લાખા જાડાણી ત્યાં આશ્રય લે છે. ત્યાંનુ રાજ્ય મેળવવા માટે તેની કુંવરી સાથે લગ્ન કરવાનું વિચારે છે. મેરાંદેને આ મંજુર નથી. તે લાખા જાડાણીને બીજા લગ્ન ન કરવા સમજાવે છે. પણ લાખા જાડાણી માનતો નથી. મેરાંદે લાખિયાવિયરાની રાજકુંવરી જેની સાથે લાખાના લગ્ન થવાના હોય છે, તેને ઝેર આપી મારી નાંખે છે અને પોતાના બે પુત્રોને તલવારથી મારી નાંખે છે. પોતે વાવમાં જળસમાધિ લે છે.

આ દ્વિઅંકી નાટક આમ કરુણગંભીરને તાકે છે. દેશીવાદ તરફની તેમની ખેવના આ નાટકના પરિવેશને પણ 'દેશી' બનવા તરફ ખેંચે જાય છે. 'મેરાંદે'માં પ્રચૂર માત્રામાં ગીતો છે. પણ સિતાંશુ યશશ્ચંદ્રના ' કેમ, મકનજી, ક્યાં ચાલ્યા ?' માં જેમ ગીતો નાટકના અંતર્ગત ભાગરૂપે વણાઇ ગયેલા છે એમ 'મેરાંદે'ના ગીતોનું થતું નથી. અહીં ગીતો નાટ્યરસને તોડે છે. જાણે વાત આગળ વધતી નથી. એકની એક વાત જાણે પુનરાવર્તિત થયા કરતી હોય એમ લાગે છે. વૃંદનો હસ્તક્ષેપ જાણે ખટકે છે. અમુક વખત ઘટનાઓ પ્રતીતિકર લાગતી

નથી. જેમકે મેરાંદેનું લાખા જાડાણીના મોહમાં પડવું અને તરત જ પિતા વિરુધ્ધ તૈયાર થઇ જવું. મેરાંદેની સખી રાંદલની વારંવારની ચેતવણી મેરાંદે પર અસર કરતી નથી. નાટકના આરંભે રાંદલને વિલાપ કરતી દર્શાવી છે. ત્યાં વાવ પાસે મેરાંદેનું પ્રેત આવે છે. રાંદલ અને મેરાંદેની વાતચીત પરથી નાટકનું વિષયવસ્તુ ઊઘડતું આવે છે. અહીં લેખેકે flashback ની યોજના કરી છે. સંવાદો તેટલા અસરકારક નથી. વૃંદની યોજના પ્રસંગોની આનુપૂર્વી બતાવતા સુત્રધારની રીતે કરી છે. વૃંદ સંવાદમાં જે ન બોલાયું હોય તેવું શું શું બની ગયું કે બનવાનું છે તેનો ચિતાર આપે છે.

'મેરાંદે' સિવાયના 'ગદ્યપર્વ'માં પ્રકાશિત માત્ર બે થી ત્રણ વર્ષના અંતરે બીજા ચાર નાટકોની ભજવણી થઇ ચૂકી હતી, પછી તેનું પ્રકાશન થયું હતું. માત્ર બે થી ત્રણ વર્ષના અંતરે 'ગદ્યપર્વ'માં આમ નાટકના પાંચ વિશેષાંક પ્રગટ થયા છે. તેમાં તંત્રીની રુચિ જણાઇ આવે છે. તંત્રી ભરત નાયકે પોતે સુરેશ જોશીના માર્ગદર્શન હેઠળ નવલકથા સ્વરૂપ અંગે સંશોધન કર્યું છે. હવે અન્ય એક નાટ્યવિશેષાંકની વાચના કરીએ.

ઉત્તમ ગડાનું 'શિરચ્છેદ' : નાટક 'ગદ્યપર્વ'ના સળંગ અંક-૪૮માં છે. નાટકમાં ધીરે ધીરે પાત્રોના સંવાદ દ્વારા પરિચય જતો જાય છે. પરિસ્થિતિની જાણ થતી જાય છે. ગુલાબચંદ શેઠની હવેલીનું સ્થળ છે. ગુલાબચંદ શેઠની જાહોજલાલી ખતમ થઇ ગઇ છે. પણ તેઓ એ મિજાજમાંથી બહાર આવતા નથી. તેમની સાથે તેમનો એકમાત્ર વફાદાર નોકર રમણ છે. જે શેઠને  સાચવે છે, ત્યાં જ રહે છે. ભીખો દૂધવાળો રમણ પાસે દૂધના બાકી પૈસા માગવા આવે છે. પણ રમણ તે પૈસા પણ ચૂકવી શકે તેમ નથી એવી આર્થિક પરિસ્થિતિ છે. અશ્વિન ગુલાબચંદ શેઠના ભાઇનો છોકરો છે. પણ તેની જાણ રમણની પુત્રી અલકાને નથી. અલકા મુંબઇમાં રહી અભ્યાસ કરે છે. રમણની સ્થિતિની તેને જાણ નથી. પણ પછી જ્યારે તે રમણને મળવા ગામમાં આવે છે, થોડા દિવસ રહે છે ત્યારે તેને સાચી વાતની જાણ થાય છે. દરમ્યાન શિરચ્છેદ કરતી સ્ત્રીનું પેઇન્ટિંગ, ગુલાબચંદ શેઠની દીકરીનો ઉલ્લેખ નાટકના સંવાદોમાં આવતા રહે છે. અશ્વિન, ગુલાબચંદ શેઠની પુત્રી સોના, વીમા કંપનીના ઉલ્લેખ, પોલીસ આવવી, પેઇન્ટિંગ ચોરવા માણસોનું રાતના અંધકારમાં

આવવુ - બધી ઘટનાઓ એવી રીતે વણાઇ છે કે પ્રેક્ષકોનું કુતૂહલ વધ્યા કરે. અંતે ગુલાબચંદ શેઠ નવ કરોડની કિંમતનો હાર તેના વફાદાર નોકર રમણ અને તેની પુત્રી અલકાને નામે કરે છે તે રહસ્ય સ્ફોટન થાય છે અને તે હાર પેલા પેઇન્ટીંગમાં છુપાવેલો હતો તેની જાણ અંતે પ્રેક્ષકોને થાય છે. આ અંત અનઅપેક્ષિત નથી પણ અપેક્ષિત છે એમ પ્રેક્ષકોને લાગ્યા વગર રહેતું નથી. જે રીતે નાટક અંત તરફ આગળ વધતું રહે છે. તેના પરથી ભાવકને તેનો અંદાજ આવી જાય છે.

## <u>નવલકથા વિશેષાંકો</u> :

કથનાત્મક સાહિત્યનું એક મહત્વનું સ્વરૂપ નવલકથા લેખન છે. 'ગદ્યપર્વ' કાનજી પટેલની 'ડહેલું' અને બાબુ સુથારની 'કાંચડો અને દર્પણ' વિશેષાંકરૂપે પ્રગટ કરે છે તે વિશે જોઇએ. કથાનાત્મક સાહિત્યમાં ટૂંકી વાર્તા અને નવલકથા સ્વરૂપ પહેલેથી જ લોકપ્રિય રહ્યું છે. અન્ય કેટલાક સાહિત્યપ્રકારોની જેમ જ નવલકથાનું સ્વરૂપ પણ અંગ્રેજી શિક્ષણના વ્યાપને લઇને ગુજરાતી અને અન્ય ભાષાઓમાં ટકી ગયું. ભારતીય સંસ્કૃતિમાં કથનપરંપરા પહેલેથી જ હતી. તેનો વિનિયોગ સર્જકોએ આ પાશ્ચાત્ય સ્વરૂપ સાથે કર્યો. પ્રારંભમાં આ સ્વરૂપ સમાજ અને સમકાલીન વાસ્તવ સાથે સંકળાયું. લગભગ બધી ભાષાઓમાં શરૂઆતની નવલકથાઓ ઐતિહાસિક રહી. સર્જકોને પરંપરાગત કથનરીતિની રૈખિક ગતિ સાથે ઇતિહાસને રૈખિક ગતિથી સાંકળવામાં સરળતા રહેતી. કનૈયાલાલ મુનશી, ધુમકેતુ, પન્નાલાલ પટેલ, દર્શક જેવા સર્જકોને દ્રષ્ટાંતરૂપે લઇ શકાય. પણ રવીન્દ્ર પારેખ કહે છે તે પ્રમાણે -

'નવલકથા સૌથી વધુ ટેકન ફોર ગ્રાન્ટેડ લેવાઇ છે. આ વાત ટીકાપાત્ર હોય તો પણ, તે આકસ્મિક નથી. પશ્ચિમની નવલકથાઓમાં બન્યું તેમ ભારતમાં પણ અન્ય સાહિત્યપ્રકારોમાંથી  જે કંઇ હાથવગું હતું તે નવલકથા સ્વરૂપમાં આમેજ થતું આવ્યું. એ જ કારણ છે કે નવલકથાનું સ્વરૂપ વર્ણસંકર લાગે છે. એથી જ કદાચ સુધારક પ્રવૃતિ કે ઉપદેશોની એમાં છોછ નથી. તેમાં વળી, ગુજરાતી નવલકથામાં ભાવનાવાદ, આદર્શવાદ

પણ ભળ્યા.... નવલકથામાં સચવાયેલી રૈખિક ગતિ, સર્જકો-ભાવકોમાં પ્રત્યાયનનું કારણ પણ રહી છે એટલે નવલકથાના શુધ્ધ કલાસ્વરૂપ બાબતે સૌનું ધ્યાન ઓછું જ રહ્યું છે.'[૦૭]

સોળમી–સત્તરમી સદીના સંધિકાળમાં ભારતમાં યુરોપિયન પ્રજાનું આગમન થયું. અને તે સાથે વેપારીઓ, પ્રવાસીઓ, ધર્મપ્રચારકોની અવરજવર શરૂ થઇ, નિબંધ, પ્રવાસકથા, ધર્મકથા, ડાયરી, પત્રલેખન જેવી પ્રવૃતિઓને વેગ મળ્યો, તે સમયે નવલકથા સ્વરૂપ સાવ નવું હોવાના કારણે અને એની કોઇ શિસ્ત બંધાઇ ન હોવાને કારણે નવલકથાનો સર્જક ઘણાંબધાં સ્વરૂપોનું મિશ્રણ કરતો હતો. તેથી આ સ્વરૂપની ચોક્કસ સીમાઓ નક્કી કરવી મુશ્કેલ હતી. આવાં મિશ્રણો તથા નવલકથા સાથે સંકળાયેલી મનોરંજનાત્મક લાક્ષણિકતાઓને કારણે એને ઊતરતી કક્ષાનું સ્વરૂપ ગણવામાં આવ્યું.

દરેક યુગ ચોકકસ પ્રકારના સામાજિક સાંસ્કૃતિક પરિવર્તનો લઇને આવે છે. તેથી નવલકથા સ્વરૂપના આટલા પ્રારંભિક પરિચય પછી આપણે તેમાં આવેલા પરિવર્તન વિશે વાત કરવી જરૂરી થઇ પડે. શિરીષ પંચાલ કહે છે તેમ -

'સાહિત્યનાં સ્વરૂપોનો કે પ્રકારોનો અભ્યાસ કરવા કઇ પધ્ધતિનો વિનિયોગ કરવો જોઇએ એનો જ્યારે આપણે વિચાર કરીએ ત્યારે સૌથી સારો રસ્તો એની ઉત્ક્રાન્તિ તપાસવાનો છે. ધારો કે આપણે નવલકથા પ્રકારનો અભ્યાસ કરવા માગીએ છીએ તો એ કેવી રીતે ઉત્ક્રાન્ત થયું, પ્રાચીન કથાસ્વરૂપો સાથે એની સમાનતા-અસમાનતા કેટલી અને એની ઉત્કાન્તિમાં કયાં-કયાં સાહિત્યિક અસાહિત્યિક પરિબળોએ ભાગ ભજવ્યો તેની ચર્ચા કરતાં કરતાં છેવટે નવલકથા સાથે પાનું પાડનારા જુદા જુદા સમયના સર્જકોએ એના વિકાસમાં કઇ રીતે ફાળો આપ્યો તેની તપાસ ફળદાયી નીવડે.'[૦૮]

અહીં 'ગદ્યપર્વ'માં પ્રકાશિત નવલકથા કાનજી પટેલની 'ડહેલું' અને બાબુ સુથારની 'કાંચડો અને દર્પણ' વિશેષાંકરૂપે છે. આ નવલકથાઓની સમીક્ષા કરતા પહેલાં શિરીષ પંચાલના વિધાનને ધ્યાનમાં રાખતા ગુજરાતી સાહિત્યમાં નવલકથાની પ્રાચીન અર્વાચીન સ્થિતિની ટૂંકમાં ચર્ચા કરીશું.

ઇ.સ. ૧૮૬૬માં 'કરણઘેલો' નવલકથાની રચના નંદશંકરે કરી. આ ઐતિહાસિક નવલકથાની રચના તેમણે અંગ્રેજ શિક્ષણાધિકારી મિ. રસેલની પ્રેરણાથી કરી. 'કરણઘેલો' ની રચના પછી ઐતિહાસિક નવલકથા ક્ષેત્રે ઓગણીસમી સદીના અંત સુધીમાં આપણને મૌલિક અને અનુદિત મળી લગભગ પચીસેક જેટલી નવલકથાઓ મળે છે. મહીપતરામ રૂપરામ નીલકંઠે 'વનરાજ ચાવડો' (૧૮૮૧) અને 'સધરા જેસીંગ (૧૮૮૦) જેવી કથાઓ નંદશંકરમાંથી પ્રેરણા લઇને રચી. 'સરસ્વતીચંદ્ર' ની પૂર્વભૂમિકા તૈયાર થઇ શકે એવી જુદા જુદા પ્રકારની નવલકથાઓ ૧૮૮૭ના વર્ષ સુધીમાં આપણે ત્યાં સર્જાઇ ચૂકી હતી. એ છૂટક પ્રયાસોની પરાકાષ્ઠા આપણને 'સરસ્વતીચંદ્ર'માં મળે છે. ઇ.સ. ૧૮૮૭માં ગોવર્ધનરામની 'સરસ્વતીચંદ્ર' ભાગ-૧ નવલકથા આ ક્ષેત્રમાં નવું પ્રદાન કરે છે. આ નવલકથામાં અગાઉની નવલકથા કરતા વસ્તુ સંકલના, શૈલી અને પાત્રાંકનમાં નવીનતા છે. આ નવીનતા ગુજરાતી નવલકથા માટે નવીન દિશા ઉઘાડે છે. સામજિક વાસ્તવ સાથે મનોવિશ્લેષણ અગાઉની નવલકથાઓમાં ન હતું. રમણભાઇ નીલકંઠે પ્રથમ હાસ્ય નવલકથા 'ભદ્રંભદ્ર' આપી. સુરેશ જોષીએ આ પ્રકારની નવલકથાઓ સામે ફરિયાદ કરેલી. સુરેશ જોષી 'નવલકથાનો નાભિશ્વાસ' લેખમાં કહે છે -

'નવલકથાના સર્જકનું વ્યક્તિત્વ પણ ઊંચી કાઠીનું હોવું જોઇએ. તો જ એ એની રચેલી સંકુલ સૃષ્ટિના પ્રાણરૂપ બનીને એને ટકાવી રાખી શકે. નવલકથાના દરેક પાત્રમાં, દરેક ઘટનામાં એ અગોચર રીતે પોતાના પ્રભાવને સૂક્ષ્મ ને અકળ રીતે પ્રગટ કરતો હોવો જોઇએ, એની રચેલી સૃષ્ટિમાંથી આપણે બહાર નીકળીએ ત્યારે આ સૃષ્ટિને નિહાળતી આપણી દ્રષ્ટિને નવું તેજ પ્રાપ્ત થયાનો આનંદ થવો જોઇએ. બટકબોલા 'શિષ્ટ' પ્રણયીનાં જોડાં સરજવાં, પ્રચલિત ભાવનાના મહિમ્નસ્તોત્ર પાત્રો પાસે ઉચ્ચારાવવાં, જેની પ્રત્યે અંગત રાગદ્રેષ હોય એવી વ્યક્તિઓ કે સંસ્થા પ્રત્યે પાત્રો પાસે પૂર્વગ્રહયુક્ત ઉક્તિઓનું ને ખંધા કટાક્ષોનું વમન કરાવવું એમાં નથી નવલકથાનું ગૌરવ કે નથી નવલકથાકારનું.'[૦૯]

ગુજરાતી નવલકથાનો બીજો નવો ઉન્મેષ કનૈયાલાલ મુનશીની નવલોમાં મળે છે. ઇ.સ. ૧૯૧૫માં 'પાટણની પ્રભુતા' તેમણે ગોવર્ધનરામ અને એલેક્ઝાન્ડર ડુમાની અસર હેઠળ લખી. 'કોનો વાંક ?', 'વેરની વસૂલાત' વગેરે સામાજિક નવલકથાઓ તેમણે આપી.

તો ‘ગુજરાતનો નાથ’, ‘જય સોમનાથ’ જેવી નવલોમાં ગુજરાતના સોલંકીયુગને જીવતો કર્યો છે. ‘લોપામુદ્રા’, ‘ભગવાન પરશુરામ’ વગેરે નવલોમાં તેમણે પૌરાણિક જીવન આલેખ્યું છે. ઐતિહાસિક નવલકથાના ક્ષેત્રે મુનશી પછી ધૂમકેતુ, ચુનીલાલ વર્ધમાન શાહ, ઝવેરચંદ મેઘાણી, ગુણંવતરાય આચાર્ય, ધનશંકર ત્રિપાઠી વગેરેનો સમાવેશ થઇ શકે. તે બધા ઉપર મુનશીની અસર વરતાય છે. ર.વ.દેસાઇ ‘દિવ્યચક્ષુ’, ‘ગ્રામલક્ષ્મી’ જેવી સામાજિક નવલકથાઓ લઇ આવે છે. ઇશ્વર પેટલીકર, પીતાંબર પટેલ, પન્નાલાલ પટેલ, દર્શક, ચુનીલાલ મડિયા, જયંતી દલાલ જેવા સર્જકોએ પણ આ સ્વરૂપના વિકાસમાં નોંધપાત્ર ફાળો આપ્યો છે.

નવલકથાનો વિકાસ વિહંગદ્રષ્ટિએ જોતાં જણાય છે કે એનો લેખક સમુદાય ઘણો મોટો છે. સંખ્યાબળની દ્રષ્ટિએ વિપુલ એવી નવલકથાઓમાંથી કલાત્મકતાની કસોટીમાં ખરી ઊતરે તેવી નવલકથાઓ ઘણી જૂજ છે. સ્વતંત્રતા પ્રાપ્તિ પછીના સમયગાળા દરમ્યાન બદલાયેલા સામાજિક–વૈશ્વિક પ્રવાહો, નૈતિક મૂલ્યોનું પતન, વિશ્વસાહિત્યનો સંપર્ક વગેરે પરિબળોએ ગુજરાતી સાહિત્યમાં આધુનિકતા પ્રગટાવી સુરેશ જોષી તેના સુત્રધાર બન્યા. સાહિત્યના અન્ય પ્રકારોની જેમ નવલકથા લેખનમાં પણ રીતિ બદલાઇ. આકાર અને રચનારીતિના ખ્યાલો આવ્યા. ચુસ્ત કલાસ્વરૂપ લેખે સાહિત્યકૃતિને સર્જવાની જિકર થઇ. આપણે ત્યાં છઠ્ઠા દાયકામાં ‘સાહિત્ય’ સંજ્ઞાને લઇને અનેક પ્રકારના ઊહાપોહ શરૂ થયા. પ્રમોદકુમાર પટેલ કહે છે તે પ્રમાણે -

‘તરુણ પેઢીના લેખકોએ વાર્તાનવલકથામાં આકાર અને રચનારીતિના અવનવા જે પ્રયોગો કર્યા, તેમાં અનેક સ્તરોએથી એકી સાથે પરિવર્તનો જોવા મળ્યાં. એમાં અસ્તિત્વવાદી વિચારણાઓના પ્રભાવ નીચે આધુનિક માનવીના વિષમ સંયોગો, તેની અસ્તિત્વપરક એકલતા, હતાશા અને ભાવભૂમિકા રજૂ થયા; તે સાથે જ આવી રચનાઓમાં કથાવસ્તુ ગૌણ બની, બલકે એમાં નાટ્યાત્મક ઘટના કાર્યવિકાસ, સંઘર્ષ અને પરાકાષ્ઠા જેવાં પરંપરાગત તત્વો પણ ગૌણ સ્થાને રહ્યાં. સુરેશ જોષીની ‘છિન્નપત્ર’ અને ‘મરણોત્તર’, ચંદ્રકાન્ત બક્ષીની ‘આકાર’ અને ‘પેરેલિસિસ’, મધુ રાયની ‘ચહેરા’ અને ‘કામિની’, મુકુંદ પરીખની ‘મહાભિનિષ્ક્રમણ‘, કિશોર જાદવની ‘નિશાચક્ર’, શ્રીકાન્ત શાહની ‘અસ્તી’ વગેરે

નવલકથાઓમાંથી પસાર થતા એક વાત તરત સ્પષ્ટ થાય છે કે આ લેખકોનું અંકેદરે વલણ કથાકથનને ગૌણ કરીને ચાલવાનું છે. તેઓ માનવકાર્ય અને નાટ્યાત્મક રીતે સધાતા વસ્તુવિકાસ કરતાં માનવસંયોગો કે માનવપરિસ્થિતિને વધુ કેન્દ્રમાં આણે છે. આપણા યુગનો માનવી પોતાનો ચહેરો જ ખોઇ બેઠો હોય, કાર્યશીલ બનવાને નૈતિક ઇચ્છાશક્તિ અને નૈતિક સ્વાતંત્ર્ય જ ખોઇ બેઠો હોય તો નવલકથામાં માનવકાર્ય કે વસ્તુવિકાસને અવકાશ કયાંથી હોય ?'[૧૦]

આધુનિકતાની પૂરતી સમજના અભાવે ઘણા લેખકો એવા પણ આવ્યા જેમણે માત્ર પ્રયોગોલક્ષિતાને ધ્યાનમાં રાખી. કાળના પ્રવાહમાં સર્જનાત્મકતાનો આવિષ્કાર ન હોય તેવી કૃતિઓ ટકી શકી નહીં. આધુનિક સર્જક વ્યક્તિકેન્દ્રી બન્યો હતો. ફરી પ્રવાહો બદલાય છે. અનુઆધુનિક સમયગાળો સાહિત્યમાં ફરીથી સમાજ લઇ આવે છે. પરંપરાનો વિચ્છેદ થયેલો તે ફરીથી જોડાય છે. પ્રજા પોતાના મૂળ શોધવાના પ્રયત્ન આદરે છે. પણ આધુનિકતાએ રોપેલા બીજ નાશ પામતા નથી. આકાર અને રચનારીતિની વાત શબ્દફેરે થતી રહે છે. પરિષ્કૃત, દલિત, નારીચેતના, દેશીવાદ, ગ્રામીણચેતના જેવી સંજ્ઞાઓનો ઉલ્લેખ થવા લાગે છે. તો બીજી તરફ આધુનિકતાને આગળ વધારતો પ્રવાહ પણ અમુક સર્જકોમાં જોવા મળે છે. અનુઆધુનિકતાના આવા બે ભિન્ન પ્રવાહો 'ગદ્યપર્વ'માં સમાવેશ પામે છે. એક તરફ ગ્રામ્યસંસ્કૃતિને, ગ્રામચેતનાને વાચા આપતી નવલકથા 'ડહેલું' છે તો બીજી તરફ અનુઆધુનિક ભાષાશાસ્ત્રી બાબુ સુથારની વિદ્રોહી મુદ્રા ઉપસાવતી નવલકથા 'કાચંડો અને દર્પણ' છે.

સાતમા-આઠમા દાયકામાં આધુનિક અને પ્રયોગશીલ નવલકથાઓની ચર્ચા થતી હતી. જ્યારે નવમા દાયકાની નવલકથાની ચર્ચામાં 'સમુડી', 'અંધારુ', 'ડહેલું', 'શેષપાત્ર', 'બદલાતી ક્ષિતિજ', 'આંગળિયાત', 'મશારી' જેવી નવલકથાઓની ચર્ચા થઇ રહી છે. નોંધપાત્ર વસ્તુ એ છે કે આ નવલકથાઓનો પરિવેશ ગ્રામજીવન છે. ગ્રામજીવન તરફનું સર્જકનું પુનઃ આકર્ષણ એ આધુનિકોત્તર ગુજરાતી સાહિત્યનું લક્ષણ છે. પણ ભરત મહેતા કહે છે તે પ્રમાણે -

'આ કૃતિઓ ગ્રામપરિવેશને લઇને ચાલતી પરંપરામાં કોઇ વિચલન લાવી શકી છે ખરી ? પન્નાલાલથી છૂટી ગયેલો દોર કળાત્મક રીતે આગળ જાય છે ખરો ? કે પછી આ કૃતિઓ સંકુલ થતા જતા વિશ્વને ન આંબી શકવાનું સૂચક છે ? આધુનિક કૃતિઓનો કહેવાતો વિદ્રોહ છે ? પન્નાલાલ પટેલની બે કે ત્રણ કૃતિઓ  કલાકીય ઉન્મેષ દાખવી શકી. પછીની નવલકથાઓમાં બિનજરૂરી પ્રસ્તાર હોવાથી તે નોંધપાત્ર બની શકી નહીં. ગ્રામજીવનનું નિરૂપણ કરતી નવલકથાઓ લખનાર અન્ય સર્જકોની કૃતિઓ પણ કોઇ નવીન ઉન્મેષ દાખવી શકી નહીં. કાનજી પટેલ તેમાં અપવાદરૂપ બને છે.'[૧૧]

ઇ.સ. ૧૯૮૨માં કાનજી પટેલની પહેલી નવલકથા 'કોતરની ધાર પર' પ્રગટ થઇ હતી તેમાં તેમણે પન્નાલાલ પટેલ અને સુરેશ જોષી બંનેની આગવી વિલક્ષણતાઓનો પ્રભાવ ઝીલતા કૃતિની રચના કરી હતી. જેની ચર્ચા પણ ઘણી થઇ હતી. સાત વર્ષ પછી કાનજી પટેલ ઇ.સ.૧૯૮૯માં 'ડહેલું' નવલકથા લઇને આવે છે. 'કોતરની ધાર પર'માં રોમેન્ટિક વલણ વિશેષ હતું. જ્યારે 'ડહેલું'માં લેખક એ વલણથી છૂટીને જીવનના વ્યાપક અર્થમાં કૃતિને પ્રયોજે છે. જીવનના સનાતન સત્યો કામ, અર્થ અને અસ્તિત્વ જેવા ગંભીર વિષયોનું કલાત્મક ગૂંથન એમણે એમના મનગમતા જાનપદી પરિવેશમાં સહજતાથી કર્યું છે. વળી, એને કાવ્યમય ગદ્યના જોરે સંવેદનામૂલક પણ બનાવ્યું છે. રઘુવીર ચૌધરી કહે છે તેમ -  'આ એક સઘન સુંદર જાનપદી આલેખ છે.'

'ડહેલું'ની કથાસૃષ્ટિ નાજુક છે. કૃષિજીવનમાં શ્વસતા એક કિશોરના વયસંધિકાળનો ચિત્રાત્મક આલેખ કૃતિનું વિષયવસ્તુ છે. રેવજીનું ચરિત્ર જુદી જુદી ભાવપરિસ્થિતિમાં આપણી સમક્ષ ઊઘડે છે. રેવજીના કુટુંબમાં- રેવજી, બા-બાપુજી અને દાદા-દાદી આટલા જ સભ્યો છે. રેવજીના આ નાનકડા કુટુંબનો અને અંગત જીવનનો નખશિખ આલેખ લેખકે ૨૪ નાના નાના ગદ્યાંશોમાં વિકસાવ્યો-વિસ્તાર્યો છે. રઘુવીર ચૌધરીએ આ ૨૪ ગદ્યાંશોને 'ચોવીસ ભાવ પરિસ્થિતિઓ (Situation)' કહી છે. અહીં કથાલેખન નથી ભાવાલેખન છે.

રેવજી અતૃપ્તિઓ વચ્ચે શ્વસે છે છતાં તે કશી ફરિયાદ કરતો નથી. તે પોતાના અભાવો પ્રત્યે બેધ્યાન છે. પિતાના અક્કડ સ્વભાવના કારણે રેવજીની દબાયેલી ઇચ્છાઓ

શમણામાં વિસ્તરતી. કૃતિનો આરંભ જ એવી માનસશાસ્ત્રીય ઢબે થયો છે. ‘એના અભરખાં શમણાંમાં પૂરા થતાં... એનો ફફડાટ ઊંઘમાં બાકોરું પાડી જતો.’ રેવજીને પિતાનો ડર ભારે પણ દાદ ન દે. દાદી તરફેણમાં. બા બાજુમાં. રેવજી બરાબર લાભ ઊઠાવે. રેવજીના ઘરની ભૌગોલિક સ્થિતિ પણ મજાની - રેવજીનું ઘર ટેકરીના મૂળમાં. ટેકરીના ગર્ભ ભાગ જેવો ગરમાવો ઘરમાં નિતનો રહે. રેવજીને આવા આ ઘરની માયા ખૂબ. એ નાનો હતો પણ તેનો થનગનાટ ભારે હતો. પરિવારનો સહવાસ એને ગમતો પણ મોટો થતાં લાડ-વહાલના અંકોડા છેટા ગયા. મોટો થયો એમ અંદર બહારનું ઘરમૂળથી બદલાવા માંડ્યુ. રેવજી રમતિયાળ અને અલ્લડ હતો.

દાદા ડહેલામાં હોકો ગગડાવ્યા કરે અને બાપા સખત મહેનત કરે. બાપાની મહેનત ફળી. તેથી જૂનું ઘર સરખું કરવા વિચાર્યું. એમાંથી ઓકળીઓ ઊખડી. બાપદાદાની પેઢીના નામ પણ ઊખળ્યા. જૂના-નવાની આ ગડમથલમાં દાદીએ પોતાની માયા સંકેલી અને જાત્રાઓ પૂરી કરી. રેવજી પિતાને ખેતીમાં મદદ પણ કરતો. રેવજીની ઉંમર કાચી અને ગોધાનું જોર કરવા જતો. ખાઉધરો પણ ભારે. અવસ્થાના એ સંક્રાંતિકાળને લેખકે બરાબર વાચા આપી છે. રૂપાળી છોકરીની વાતો, મુછનો તાંતણો, કાચને કાંસકો - આ બધાંના આકર્ષણમાં રેવજીની જાત ઘણી ગડમથલમાં મૂકાતી ને એ દિવસોમાં એના ડિલમાં કોઇક ગોટો ફર્યા કરતો હતો. બંધ માટલાને ફાડીને બહાર આવવા મથતો હતો જેની રેવજીને કંઇ ગતાગમ પડતી ન હતી. ‘ખેતીમાં ટેકો થા’ એવું પિતા કહ્યા કરતા. રેવજી પાંચ ચોપડી ભણીને ઊઠી ગયો. હળ અને ધૂંસરીની રમત એણે આદરી.

દાદા હોકો પીતા. પિતાને પણ ટેવ પડી ગયેલી. રેવજી પણ હોકો ભરીને દાદાને આપતો ને વચમાં ચાર-છ ફૂંક મારી લેતો. દાદાની બેસવાની રીત પણ એણે શીખવા મથી પણ આવડી નહીં, પણ એક દિવસ તો આવડી જશે એવું એને લાગ્યું. હોકાની બાબતમાં જ દાદા અને પિતા વચ્ચે ચડભડ થઇ. મામલો વણસ્યો, થાળે પડ્યોને એ પ્રસંગથી રેવજી ઘણુ ઘણું પામ્યો. એ પછી રેવજીએ રમખાણ કર્યા ને ઘણું રમમાણ પણ કર્યું. પરંતુ એ જ અરસામાં રેવજીએ ઘનુ સાથે જાતીય અનુભવ પણ મેળવ્યો ને પછી તો રેવજીના પિતાએ

રેવજીના વિવાહ તોડીને ઉંમરમાં ત્રણ-ચાર વર્ષ મોટી એવી બીજી કન્યા કંકુ સાથે જોડી આપ્યા. રેવજી પરણ્યો ને સંસારી થયો.

હમણાં જ પરણેલા ચૌદ વરસના રેવજીને એટલું સમજાઇ ગયેલું કે પરણીને સંસાર માંડવાનો, ખેતી કરવાની, છોકરાંના બાપા બનવાનું, બાપાની ખેતીનો ભાર ઉપાડવાનો. એને ને કંકુને એકલા ખેતર જવાનું, ખાખરા, સાગ કે આંબા હેઠે વરસાદમાં ચૂંગી પીવાની, ખેતરને શેઢે રોટલા ખાઇને કામ કરી નવરા ઢોલિયે આડા પડી હોકો ગગડાવવાનો. પણ રેવજી સંસારી થયો કે દાદા તાવમાં સપડાયા, તે બેઠા થયા જ નહિ. હોકો દાદાના હાથમાંથી વછૂટ્યો તે સીધો મોતીભાઇના હાથમાં. હવે મોતીભાઇ હોકો બડબાટવા લાગ્યા ને રેવજી એમને તાકવા લાગ્યો- 'હવે દાદાનો શ્વાસ હોકાને નહીં ગગડાવે. ઝઘડામાં એને ફેંકાટવો નહિ પડે. 'મનેય હોકો પીવા આલશે.' એવું રેવજીને લાગ્યું.  થોડા દિવસમાં કંકુને ઓધાન રહ્યું.

દાદાનું ડહેલું સૂનું બન્યું. પણ મોતીભાઇએ નખશિખ વારસો જાળવી રાખ્યો એ જોઇને રેવજીને થતું -

'બધા બાપા એના દીકરા જેવા હશે. બાપાના ગયા પછી દીકરા અનું ઠેકાણું લેતા હશે.' - તે એ વિચારે ડહેલામાં ઢાળેલા ઢોલિયે જાણે પોતે જ બેઠો છે ને ઘોર અંધારામાંથી ઘડેલો હોકો વડવાએ રેવજીના હાથમાં મૂક્યો છે... અને રેવજીએ હોકો ગગડાવે છે. આ પ્રકારની રેવજીની વિભ્રમ દશામાં કૃતિ અટકે છે. ભ્રમ-વિભ્રમમાં કેટલાંક તથ્યો છૂપાયેલાં હોય છે એ તરફ અંગૂલિનિર્દેશ કરી લેખકે રેવજીની જીવન લીલા સમેટી લીધી છે.

આમ, 'ડહેલું'માં રેવજીની જીવનલીલા કેન્દ્રસ્થાને છે. કે.એમ. મકવાણા કહે છે તે પ્રમાણે -

'રેવજીના ભાવ-અભાવ અને વિભાગને એક સુત્રે બાંધતું તત્વ એટલે સંવેદન સૂક્ષ્મતા. એ સંવેદનાનું તાજગીપ્રદ નિરૂપણ આપણને રેવજીના જીવન પરિપ્રેક્ષ્યમાં મૂકી આપે છે. અહીં બધાની વચ્ચે રહેલા રેવજીની વાત છે. તેથી અનિવાર્યપણે સામાજિક

વાસ્તવ આવે છે. પણ માથું ઊંચકતો નથી. રેવજીની સામાજિક વાસના સ્ફૂટ કરવા પૂરતો જ એ વાસ્તવ પ્રયોજ્યો છે. છતાં એ સૃષ્ટિ નિરાળી છે.'[૧૨]

કૃતિમાં પ્રવેશ પામેલા સ્વપ્ન સંવિધાન અને પ્રતીક-કલ્પનનો બળકટ વિનિયોગ પણ આધુનિકતાનો દ્યોતક છે. કૃતિની શરૂઆત સ્વપ્નથી થાય છે. અને અંત દિવાસ્વપ્નમાં પરિણમે છે. વાસ્તવ અને સ્વપ્નની વચ્ચે રહેલું જીવન આમ વિભ્રમમાં પડે એ સ્વાભાવિક સૂર અહીં એ રીતે પણ પ્રગટે છે. જાગૃત અને અજાગૃત મનનું સાયુજ્ય આ સ્વપ્ન દ્વારા રચાય છે. મોતીભાઇ અને રેવજી વચ્ચે 'વય તફાવત' છે. એ વિવિધ ઘટનામાં આપણે અનુભવીએ છીએ અને એનો જ પડઘો કે પ્રતિઘોષ આપણે રેવજીને આવતા સ્વપ્નમાં જોઇ શકીએ છીએ.

અનુઆધુનિકતાવાદનો સાહિત્યનાં વિવિધ સ્વરૂપો પર ઓછોવત્તો પ્રભાવ રહ્યો છે. 'ધ કન્સાઇઝ ઑક્સફર્ડ ડિક્શનરી ઑવ લિટરરી ટર્મ્સ' ના બાલ્ડિક કહે છે કે અનુઆધુનિક કવિતાને અનુઆધુનિકતાવાદ સાથે ઝાઝો  સંબંધ નથી, નાટકને વળી એથીય ઓછો છે. પણ અનુઆધુનિકતાવાદનો સંબંધ નવલકથા સાથે વ્યાપકપણે રહ્યો છે. અને તેથી વ્યાપકપણે નવલકથાની ચર્ચા કરવાની રહેશે. આમ તો આધુનિકતાવાદીઓ અને અનુઆધનિકતાવાદીઓ બંને અનુભવે છે કે તેઓ વિખંડિતતા (fragmentation)ના યુગમાં જીવી રહ્યા છે. લ્યોતારે કહ્યું છે તેમ આજનો અનુઆધુનિક ટોકિયોમાં પેરિસનું પરફ્યુમ છાંટે છે અને હોંગકોંગમાં રીટ્રો કપડાં પહેરે છે. આવા અનુઆધુનિકોની નવલકથાઓ વિશેષ રીતે વિખંડિતતાને પ્રગટ કરે છે. અનુઆધુનિક કથા સાહિત્ય કોઇ અર્થઘટનયુક્ત કે પુનર્ગ્રથનયુક્ત વાચનને નકારે છે. ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળા કહે છે તે પ્રમાણે -

'અનુઆધુનિકતાવાદી લેખકો 'વેસ્ટર્ન' નવલકથા, વિજ્ઞાનકથા વગેરેનો  ઉપયોગ કરે છે. કાલ્પનિક જગત રચે છે. પણ 'વાસ્તવિકતા'ને બેવડાવતા નથી. આધુનિકતાવાદી કથાસાહિત્ય ઇતિહાસનાં, મનોવિજ્ઞાનનાં, વૈયક્તિકતાનાં 'મહાવૃત્તાંતો' દ્વારા રચનાઓને અખિલાઇ કે એકતા પ્રદાન કરે છે. અનુઆધુનિકતાવાદી કથાસાહિત્ય કોઇપણ 'મહાવૃત્તાંત' સાથે પોતાને સાંકળતું નથી. એટલું જ નહીં, આ મહાવૃત્તાંતોને અખિલાઇ કે એકતા માટે

પ્રયોજવાને બદલે અનુઆધુનિક નવલકથાકારો મહાવૃત્તાંતોની સામર્થ્યહીનતાને આધુનિક રચનાઓની પ્રતિકૃતિઓ મારફતે પ્રગટ કરે છે અને એ રીતે આધુનિકતાના બૌધ્ધિક અને નૈતિક આધારોને ઘોર કટાક્ષોથી પડકાર આપે છે. આ પ્રકારની પ્રતિક્રિયાને ડોનલ્ડ બાર્થેલ્મે આ રીતે સારરૂપે વ્યક્ત કરી છે: 'જેવો હું કોઇ પ્રસ્તાવ સાંભળુ છું કે તરત જ હું એનાથી વિરુધ્ધ વિચારું છું.'[૧૩]

'અનુઆધુનિક કથાસાહિત્ય' મિશ્રકૃતિ(Pastiche)નો સૌથી વ્યાપક રીતે ઉપયોગ કરે છે. આધુનિકતાવાદ અને આધુનિકતાની સામેના બંડમાં અનુઆધુનિકતાવાદ ભૂતકાળ સાથે સંવાદને પ્રોત્સાહિત કરે છે અને સભાનપણે જૂના તેમજ નવા ઘટકોને સંમિશ્રિત કરે છે. આ સમગ્ર 'પ્રશ્ચાત(retro)'ની પ્રક્રિયા તરીકે ઓળખાય છે. મિશ્રકૃતિમાં વસ્તુઓની ભેળસેળ, વસ્તુઓનો ખીચડો, એની ઘાલમેલ, અસ્તવ્યસ્તતા પણ સૂચિત છે. મિશ્રકૃતિની હાજરી અને અનુઆધુનિક કથાસાહિત્યની વાત નવી નથી.

અનુઆધુનિક નવલકથામાં કથાનક, પાત્ર, પરિવેશ અને વિષયવસ્તુને નવલકથાના શત્રુ ગણી એના પર પ્રહારો કરવામાં આવ્યા છે. કથાનકને ખંડખંડમાં વિભક્ત કરી દેવામાં આવે છે, પાત્રોને અમળાતી ઇચ્છાઓના સમૂહમાં વિઘટિત કરવામાં આવે છે. પરિવેશ હંગામી પાર્શ્વભૂથી વધુ કામગીરી બજાવતા નથી. અને વિષયવસ્તુની રીતે તો વિષયવસ્તુ જેવું કશુંક છે કે કેમ એ કહેવા માટે કાંઇ બચતું નથી. પારંપરિક નવલકથા સાથે સંકળાયેલી અખિલતા અને એકતામાં જ અનુઆધુનિકતાવાદને વિશ્વાસ નથી. અવકાશ, શીર્ષકો, ક્રમાંકો કે પ્રતીકોની નાના નાના ખંડોમાં વિભાજિત નવલકથાઓમાં અનુઆધુનિકતાવાદી નવલકથાકારો અવતરણો, ચિત્રો, આલેખો, નક્શાઓ તરાહો અને બીજા ભાષાબંધના ઘટકટુકડાઓની સામગ્રીને દાખલ કરે છે. અનુઆધુનિકતાવાદી લેખકો રચનાસંઘટનની પ્રક્રિયામાં અકસ્માતને દાખલ કરીને કૃતિના સહજ ઉદગમ અને અભિગ્રહણને અવરોધે છે.

ચિત્તવિક્ષેપ(Paranoia) અને એમાંથી ઉદ્‌ભવતી ચિંતાઓનો સામનો મોટાભાગની અનુઆધુનિકતાવાદી નવલકથાનાં પાત્રો કરતાં લાગે છે. અન્ય કોઇ વ્યવસ્થા કે અન્ય કોઇનો પ્રપંચ સંપૂર્ણ પોતાનું નિગરણ કરી દેશે એવી દહેશત અને એવા ભયનું વાતાવરણ

છવાયેલું રહે છે. આ ઉપરાંત લેખક પોતે રચનામાં પ્રવેશતો રહેતો હોય કે સાચા ઇતિહાસનાં પાત્રો કાલ્પનિક નવલકથામાં દાખલ થઇ હરતાંફરતાં હોય એવી પરિસ્થિતિઓ પણ જન્મે છે. ટૂંકમાં હકીકત અને કપોલકલ્પનાનો ભ્રમ ઊભો થયા કરવાની ચિત્તવિક્ષેપની સ્થિતિ અહીં વિશેષ રીતે પ્રગટ થયા કરે છે. કદાચ તેથી જ ગાંડપણ અને અનુઆધુનિકતાવાદી લેખનના અપવિન્યાસ (derangement) ની સરખામણી કરવામાં આવે છે. કાલવિષયક ક્રમભંગ થાય, વિખંડિતતાનો ગતિ તરીકે સ્વીકાર થાય કે મિશ્રકૃતિ પરત્વે પક્ષપાત રહે એવાં ચિત્તવિક્ષેપનાં ભાષાસ્ખલનો અનુઆધુનિકતાવાદી નવલકથાનાં લક્ષણોના સ્પષ્ટ સંકેત છે. આ બધું કેટલેક અંશે આધુનિકતાવાદી નવલકથામાં પ્રગટ થયું નથી એમ નથી પણ એમનો હેતુ સદંતર બદલાઇ ગયો છે. અનુઆધુનિકતાવાદી લેખકોને ખાતરી થઇ છે કે બીજા વિશ્વયુધ્ધમાં જર્મનોને નરસંહાર પછી જૂનાં સાંસ્કૃતિક મૂલ્યો પાછા હાંસલ થઇ શકે તેમ નથી. અનુઆધુનિકતાવાદી લેખકોએ એમની મથામણ છોડી દીધી છે અને તેઓ સનેપાત કે પ્રલાપમાં આનંદ લઇ રહ્યા છે. એમનાં લખાણો અનુઆધુનિક મનુષ્ય માટે  કોઇ ઉપાયરૂપ નથી પણ માત્ર અનુઆધુનિકતાવાદી મનુષ્યની પરિસ્થિતિના નિદાનરૂપ છે.

અનુઆધુનિકતાવાદી મનુષ્યની પરિસ્થિતિ વિશ્વભરમાં જ્યાં જ્યાં આધુનિકતાવાદી મનુષ્યની પરિસ્થિતિ હતી એની સામે જન્મી છે. જો કે એના પ્રાદેશિક અને સાંસ્કૃતિક આવિષ્કારોમાં ભેદ હોઇ શકે. ભારતના સ્વાતંત્ર્યોત્તર સાહિત્યમાં અર્વાચીનતાથી આધુનિકતાવાદનો પ્રવાહ વહ્યો. એનો પ્રભાવ ક્યાંક પરાકોટિએ પહોંચ્યો. પણ પછી આધુનિકતાવાદની સર્જાયેલી પરિકલાન્તિ સામે ભારતીય સાહિત્યને પુનઃપ્રાણિત કરવા માટે અનુસંસ્થાનવાદ, દેશીવાદ, દલિતવાદ, નારીવાદ જેવાં પરિબળો આધુનિકતામાં આવીને ભળ્યાં અને એમ સાતત્ય રહેવા છતાં એક નવો વિચ્છેદ રચાયો છે. આધુનિકતાવાદને સાથે રાખીને ચાલનારી આ આધુનિકતાવાદની ઉત્તર સ્થિતિ છે. આ અનુઆધુનિકતાવાદ છે. વિશ્વમાં જ્યાં જ્યાં આધુનિકતાવાદની ઉત્તર સ્થિતિ ઉદ્દભવી છે એની સાથે એનો સંદર્ભ અને સંબંધ છે.

તેથી ભારતીય સાહિત્યનો અનુઆધુનિકતાવાદ ભિન્ન હોવા છતાં એની બીજા સાથેની સમાંતરતાઓને અવગણી શકાશે નહીં. અનુઆધુનિકતાવાદને ઉજાગર કરનાર વીજાણુક્રાંતિ, માહિતીવિસ્ફોટ, સમૂહ માધ્યમો, મૂડીવાદ, ગ્રાહક સંસ્કૃતિ જેવા ઘટકો વિશ્વભરમાં સર્વત્ર હાજર છે. એટલું જ નહીં પણ આધુનિકતાવાદના આંતરસંકેતોના ઉપયોગ સાથે નવેસરથી ભળેલા બાહ્યસંકેતોના સૂત્રો શંકા અને વિડંબનાના મિશ્રણથી નવો વણાટ બતાવી રહ્યા છે. વિડંબના અનુઆધુનિકતાનું મહત્વનું ઉપકરણ છે. ગુજરાતી સાહિત્યમાં પહેલાં મહત્વનાં અનુઆધુનિક પ્રસ્થાનો તરીકે મધુ રાયની 'કલ્પતરૂ' (૧૯૮૭) અને બાબુ સુથારની 'કાચંડો અને દર્પણ' (૧૯૯૧) તેમજ વિનોદ જોશીની 'તુણ્ડિલ તુણ્ડિકા' (૧૯૮૭) પદ્યવાર્તા ધ્યાન ખેંચે છે. આટલી પાર્શ્વભૂને ધ્યાનમાં રાખીને હવે હું 'કાચંડો અને દર્પણ'ની ચર્ચા કરીશ.

'કાચંડો અને દર્પણ' નવલકથા આંતરરાષ્ટ્રીય અનુઆધુનિકતાવાદની અભિજ્ઞતા સાથેની પૂરા અર્થમાં અનુઆધુનિક મિશ્રકૃતિ (Practiche) છે. એમાં બાજુમાં, નીચે, આસપાસ, દેરિદા, લકાંના પરિચ્છેદોથી માંડી 'રીડર ડાયજેસ્ટ' અને યુ.એન.આઇ.નાં અસંગત અને બિનજરૂરી લખાણોને સામેલ કર્યા છે. પ્રિય વાચકને લખાયેલ પત્રથી માંડી નવલકથાના અંતે નવલકથામાં બેધડક ઘુસાડી શકાય એવા સંવાદો અને પરિચ્છેદોના તથા નવલકથાના અંત માટેના પણ વિકલ્પો અપાયેલા છે. 'નવલકથા' સંજ્ઞાને છેકીને આગળ વધતી આ નવલકથા નવલકથાનાં તમામ સ્થાપિત ધોરણોથી બહાર જવા મથે છે. નામ અને વર્ણન વગરનાં પાત્રો, પ્રતિક્રિયા બતાવ્યા વગરના સંવાદો, અંત-આરંભ વગરનું કથાનક, તર્કક્રમથી મુક્તખંડો, દેશીનીતિના લીરેલીરા ઉડાડતા સ્ત્રીપુરુષના યૌનસાહચર્યો, વાસ્તવ સ્વપ્ન અને દિવાતરંગના બુદ્બુદાઓ, ઓગળવા મથતાં અને છતાં ઓગળી ન જતાં કઠોર રહી જતાં પ્રતીકો – આ બધું જ નવલકથાના પક્ષાઘાતગ્રસ્ત નાયકની જેમ કોઇ ગતિ વગર હલનચલન કરે છે અને ગતિનો આભાસ રચે છે. ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળાના મતે 'કાંચડો અને દર્પણ' નવલકથા એના અનુઆધુનિક અભિગમમાં સફળ વિડંબના કૃતિ છે.[૧૪]

અહીં નવલકથા આરંભથી જ, પ્રસ્તાવનાથી જ શરૂ થાય છે. જેમ કે 'ભદ્રંભદ્ર'માં પ્રસ્તાવનાથી શરૂ કરી અર્પણ સુધીનો ભાગ નવલકથાનો જ ભાગ છે, તે રીતે. અહીં આપેલા erasers ચર્ચાનો વિષય છે. કૃતિ પોતે નવલકથાના સ્વરૂપ માટે Eraser સમાન છે. આ કૃતિ નવલકથાના સ્વરૂપ અને નવલકથાના વાચનને પડકારે છે. લેખક અને વાચક - બન્નેને સમસ્યાયિત (interrogate) કરે છે. વાચકને કઇ રીતે સમસ્યાયિત કરે છે તે અહીં પુસ્તકના પાન નં. ૪ પર આપવામાં આવેલું છે -

'અહી કથામાં ઠેકઠેકાણે સુવિચાર કહી શકાય એવા વિધાનો આપવામાં આવ્યા છે. માનો કે વાચકને એ બધું ગમી જાય તો એની નીચે લીટીઓ દોરવી. એમ લાગે કે એ વિચારો 'સુ' નથી તો વાચક પોતાના સુવિચારો ત્યાં મૂકી શકે. આમ તો લેખકે દરેક પાનાની નીચે રજનીશજી કે મોરારીબાપુના સુવિચારો મૂકવાનો નિર્ણય કરેલો. પણ સ્થળસંકોચને કારણે એ યોજના પડતી મૂકવી પડી છે. નવલકથાનું જીવનમાં કંઇક તો પ્રદાન હોવું જ જોઇએ ! કેમ, બરાબર ને ? આટલી સ્વતંત્રતા જોયા પછી ભાવક જો ખુશ થવા જાય તો લેખક તેને ચેતવે છે - 'રોલાં બાર્થે કહ્યું :- લેખકનું મરણ થયું છે. જો સર્જક નથી રહેતો તો ભાવક ક્યાંથી રહેશે ?..... હે વાચક, તેં જે ક્ષણે આ કૃતિ હાથમાં લીધી તે ક્ષણે તું પણ એક ટેક્સ બની ચુક્યો હતો - જેની તને પણ ખબર ન હતી. તારું પણ અવસાન થયું છે.'

આ રીતે લેખક વાચકની ઠેકડી ઉડાડે છે. વાચનની અને લેખનની રીત Interrogate કરે છે. ભરત નાયક કહે છે તેમ કૃતિ આપણી ભાવયિત્રી પ્રતિભાને પડકારે છે. કોઇપણ સંપાદક કે લેખક નવલકથા વાંચવા લખવાની આપણી ટેવને પડકારે તે આવકાર્ય છે. પણ આ ટેવને પડકાર્યા પછી સંપાદક કે લેખક આપણને કયો વિકલ્પ આપે છે. તેને critically રીતે જોવાનો પડકાર ભાવકે ઉપાડવો પડે. જેમ્સ જોયસની 'યુલીસીસ' લઇએ તો લેખકે તેમાં લખવાની જે નવી રીત અજમાવી છે, તેને ધ્યાનમાં રાખીએ તો તે કૃતિ વાચવાની નવી રીત શોધવા માટે તે કૃતિ ભાવકને પ્રેરે છે - તે એક રીત થઇ. લેખકની મથામણ સમજવા ભાવક પણ મથામણ કરે તે એક રીત થઇ. પણ ઉમાશંકર જોશી જેને 'અર્ધદગ્ધ ખયાલોના ધુંઆ' કહે છે તેવી કોઇ ગૂંચવણમાં પડીને લેખક વાચકને પણ એવી જ કોઇ

ગૂંચમાં દોરી જાય છે કે કેમ તે જોવું જરૂરી બને. અલબત્ત 'કાંચડો અને દર્પણ' એ યુલીસીસ જેવી થઇ છે તેમ કહેવું જેમ મને અભિપ્રેત નથી તેમ તે અર્ધદગ્ધ કૃતિ છે એમ કહેવું પણ મને અભિપ્રેત નથી. બને કે 'કાચંડો અને દર્પણ'નું સ્થાન એ બે વચ્ચે હોય. જેમકે પાન નં.૪૧ પર છે તેવા ચાતુરીમાં સરી પડતા વાક્યો નિવારી શકાયા હોત તો કૃતિ રસાસ્વાદમાં પડતો ભંગ નિવારી શકાત.

આ પ્રકારની કૃતિની ચર્ચા કરતાં વિવેચકને જર્મન ફિલસૂફ શિલર યાદ આવે. ઇ.સ. ૧૭૯૫ના લખાયેલા લેખ 'Uber Naive and sentimentalische Dichtung'માં શિલર બે પ્રકારના લેખક ગણાવે છે. પહેલા પ્રકારનો સહજમતિ લેખક (Naive writer). એની ભાષા, એની પરિસ્થિતિ, એના પરિવેશ સાથે એકરૂપ અને સુખરૂપ હોય. અને તે રૂઢિ અને પરંપરાનો ઉપયોગ કરતો હોય. જ્યારે બીજા પ્રકારના અસહજમતિ (Sentimentalist) લેખકને રૂઢિ અને પરંપરાની ચીડ રહે છે. એ અશાંત રહે છે. તેના લેખનમાં પ્રકૃતિ અને સમાજ સાથેનો તણાવ કે વિચ્છેદ પ્રબળપણે જોવાય છે. આ પ્રકારનો લેખ આયાસસિધ્ધ કશુંક સ્વાયત રચવા મથે છે. 'કાંચડો અને દર્પણ'ના લેખક બાબુ સુથારને શિલરના મત મુજબ અસહજમતિ લેખક કહી શકાય.

## <u>લઘુનવલ વિશેષાંકો</u> :

'ગદ્યપર્વ' નવલકથાના જેમ વિશેષાંક આપે છે તેમ લઘુનવલના પણ વિશેષાંક આપે છે. આધુનિક યુગ કરતાં અનુઆધુનિક યુગમાં લઘુનવલનો પ્રકાર વિશેષ ખેડાયો છે. લઘુનવલ માત્ર એક મુખ્ય પાત્ર ઉપર જ ધ્યાન કેન્દ્રિત કરી એનું આલેખન કરે છે. બીજાં પાત્રો પર એટલું ધ્યાન કેન્દ્રિત કરી એને પૂર્ણપણે એ વિકસાવતી નથી. લઘુનવલનો રચનાપિંડ કોઇ એક ચરિત્રની આસપાસ બંધાતો હોય છે. એવા ચરિત્રનું જીવનની કોઇ એક ક્ષમતાયુક્ત પરિસ્થિતિનું આલેખન કરી કોઇ એકાદ ભાવના, સમસ્યા કે દ્રષ્ટિબિંદુનો ઉઠાવ આપવાની લઘુનવલની નેમ હોય છે. કેન્દ્રસ્થ મુખ્ય પાત્ર ઉપરાંત અન્ય પાત્રોનું નિરૂપણ

એમાં થાય છે ખરૂં પણ બહુધા એ બધાં પાત્રો મુખ્ય પાત્રને ઉઠાવ આપનારા સંકેતો કે સંદર્ભો જેવાં જ રહે છે. આવાં પાત્રો કાં તો મુખ્ય પાત્રના Second self જેવાં હોય છે અથવા તો એક યા બીજી પરિસ્થિતિની સંદર્ભમાળા જેવાં હોય છે જ્યારે નવલકથામાં તો મુખ્ય પાત્ર ઉપરાંત અન્ય અનેક પાત્રો આલેખાતાં હોય છે. ફ્રેન્ક ઓ' કોનરે દર્શાવ્યું છે તેમ નવલકથાના માત્ર નાયક જ નહીં, અર્ધનાયક(Semi hero) અને અર્ધાર્ધ નાયક(Demi-semi-hero) પણ હોય છે. એમનાં જીવનની નાની મોટી ઘટનાઓ પ્રાસંગિક કે ઉપકથાનકની માફક મુખ્ય કથાધારામાં ઉમેરાતી જતી હોય છે. નાયક ઉપરાંત અન્ય ગૌણ પાત્રોનું અમુક અંશે વિકાસશીલ ચરિત્રચિત્રણ પણ એમાં થતું હોય છે.

નવલકથાનાં પાત્રો વ્યાપક અર્થ કે સત્ય ધરાવે છે. લઘુનવલનાં પાત્રાં એ ધરાવતાં નથી. આનું કારણ ફ્રેન્ક ઓ' કોનરે દર્શાવ્યું છે તેમ સમધારણ સમાજના ચિત્ર વિના નવલકથા આલેખવી શક્ય નથી. નવલકથામાંના પાત્રો સમધારણ વિશ્વમાં ટકી રહેવા પ્રયત્નશીલ હોય છે. એ પાત્રો સમાજમાં પ્રચલિત વિચારશ્રેણીઓના પ્રતિનિધિ સમા હોય છે. અથવા એ વિચારશ્રેણીઓના પ્રત્યાઘાત એ ઝીલતા હોય છે. વળી નવલકથામાં વાચક અને પાત્ર વચ્ચે તદ્રૂપતાનો વ્યાપાર અનિવાર્ય છે. એટલે આમ કરવું જરૂરી હોય છે. એ કારણે જ નવલકથામાં એકાદ પાત્ર તો એવું હોય છે જે વાચકનું પ્રતિનિધિત્વ કરે અથવા પોતાના વિશેના વાચકના ખ્યાલના કોઇ અંશને રજૂ કરે. નવલકથાના પાત્રો આમ સમાજ અને વાચકનું પ્રતિનિધિત્વ કરતાં પાત્રો હોય છે. એથી એ પાત્રો વ્યાપક અર્થ કે સત્ય ધરાવતાં હોય છે. જ્યારે લઘુનવલમાં તો સમાજથી અલિપ્ત પોતાની દુનિયામાં રચ્યાંપચ્યાં રહેતાં એકાકી અને આત્મકેન્દ્રિત પાત્રો હોય છે. ફ્રેન્ક ઓ'કોનરે પોતાના 'Lonely voice' નામક પુસ્તકમાં તુર્ગનેવની નવલકથાઓ અને લઘુનવલોનાં ઉદાહરણોથી આ ખ્યાલને સુંદર રીતે સ્પષ્ટ કરી આપ્યો છે. નવલકથાનાં પાત્રો સમગ્ર સમાજના સંદર્ભમાં વિકસ્યાં હોઇ, સામાજિક વિચારશ્રેણીઓનું અને વાચકની માન્યતાઓનું પ્રતિનિધિત્વ કરી શકે છે. લઘુનવલનાં પાત્રો આવા સામાજિક પરિવેશના અભાવમાં એવું પ્રતિનિધિત્વ કરી શકતાં નથી. લઘુનવલનાં પાત્રો નવલકથાનાં પાત્રોની તુલનાએ ઘણાં વિશિષ્ટ, ઘણાં વિચિત્ર (accentric), ઘણાં

વિલક્ષણ હોય છે. એ પાત્રોનો આપણે પક્ષ લઇ શકતાં નથી. આપણે એમને સમભાવ અને સમજપૂર્વક નિહાળીએ છીએ. એની પ્રશંસા અને એનો આદર કરીએ છીએ, પણ એમની સાથે આપણે તાદાત્મ્ય અનુભવી શકતાં નથી. વાચક તરીકે આપણને એમ લાગે છે કે એમની સમસ્યા એમની પોતાની જ છે આપણી નથી. એનું કારણ એ છે કે એ પાત્રો નવલકથાનાં પાત્રો જેટલાં વ્યાપક સત્ય કે વ્યાપક અર્થ ધરાવતાં નથી.

નવલકથાની માફક લઘુનવલ સામાજિક સંકુલતાને કે સામાજિક યથાર્થને નિરૂપવાનો પ્રયત્ન કરતી નથી. નવલકથા કોઇ વ્યક્તિને સમાજની સામે મૂકે છે અને પછી એ બંને વચ્ચેનો સંઘર્ષ નિરૂપે છે. અંતે એ પાત્રને સમાજનો પરાભવ કરતું કે સમાજથી પરાભૂત થતું દર્શાવે છે. આમ કરવા માટે નવલકથાકાર પાસે વિશાળ ફલક હોય છે અને સમયની મોટી મૂડી હોય છે. આ વિશાળ ફલક અને સમયની મૂડી દ્વારા પાત્રો કે પ્રસંગોનો સમયાનુક્રમે વિકાસ નવલકથાકાર દર્શાવી શકે છે.

લઘુનવલ પાત્રને સમાજ સામે નથી મૂકતી, પોતાની જાત સામે મૂકે છે અને જાત સાથે દ્વંદ્વ અનુભવતું બતાવે છે. એટલે સામાજિક સંકુલતા એમાં નથી પ્રવેશતી. લઘુનવલનું કાર્ય તો પાત્રનાં આત્મગહવરને અવલોકવાનું હોય છે. કોઇ વિશિષ્ટ પરિસ્થિતિમાં કે સંજોગોમાં પાત્રનું ચિત્ત જુદી જુદી વૃત્તિઓ વચ્ચે કેવું દોલાયમાન થતું રહે છે, લાગણીઓના કેવાં ધમસાણો અનુભવે છે, વરણીના કે નિર્ણયના પ્રસંગોમાં કેવી દ્વિધા અનુભવે છે, લઘુનવલ તેનું આલેખન કરે છે. નવલકથા વ્યક્તિ અને સમાજના સંબંધો, તેના પ્રશ્નો, તેની ભાત વગેરે પર પોતાનું ધ્યાન (Focus) કેન્દ્રિત કરે છે, જ્યારે લઘુનવલ વ્યક્તિની સ્વકીય સંવેદનાઓ પર પોતાનું લક્ષ કેન્દ્રિત કરે છે. નવલકથાના વસ્તુની જટિલતા અને સંકીર્ણતાની જગ્યાએ લઘુનવલનું વસ્તુ સંકુલતા અને સઘનતાને ઉપલક્ષતું હોઇ લઘુપટમાં પોતાના આદર્શને ન્યાય આપવાનું પણ તેને ફાવે છે. લઘુનવલ આમ વિષય તરીકે વ્યક્તિની વૈયક્તિક પરિસ્થિતિને લઘુપટમાં આલેખતી હોઇ એ પરિસ્થિતિને જન્માવનાર બળો, એમાં આલેખાતાં પાત્રોનાં સંબંધોની ભાતનું આલેખન ગૌણભાવે કરે છે.

આ જ કારણે લઘુનવલ અને નવલકથા વચ્ચે જે બીજો ભેદ સર્જાય છે તે એ કે સમયનું પરિમાણ લઘુનવલ અને નવલકથા બંનેમાં જુદી જુદી રીતે કાર્યશીલ થાય છે. નવલકથા સમયનો વિસ્તૃત ગાળો ખપમાં લઇ શકે છે. લઘુનવલ સમયની આવી લાંબી અવધિનો ઉપયોગ કરી શકતી નથી. નરેશ વેદ કહે છે તે પ્રમાણે -

'નવલકથા ઘટનાવલિનું આલેખન કરી, એક બિન્દુએથી અન્ય બિંદુ સુધી ચોક્કસ દિશામાં વિકાસ સાધે છે. જે રેખાએ એની કથા આલેખાય છે તે તદ્દન સીધી જ હોય એ જરૂરી નથી. એને વાળી કે આમળી શકાય છે. એની કથા જરા વિરમે, વિસ્તરે, રસળતી ચાલથી ચાલે, માત્ર એની સામાન્ય ગતિ એક ધ્યેયબિન્દુ તરફ રહેતી હોય છે. જ્યારે લઘુનવલ એક નિશ્ચિત બિંદુની આસપાસ વર્તુળાકારે ફરે છે - પોતાનું કાર્ય પુરું ન થાય ત્યાં સુધી કેન્દ્ર ઉપરથી પોતાની નજર એ ગુમાવતી નથી.'[૧૫]

નોબેલ પારિતોષિક પ્રાપ્ત કરનાર કથાસર્જકોમાંથી મોટાભાગના સર્જકોને એમની કોઇ લઘુનવલને લક્ષ કરીને એ પારિતોષિક અપાયું છે. 'ઓલ્ડ મેન એન્ડ ધી સી' (અર્નેસ્ટ હેમીંગ્વે), 'ધ બે'અર' (વિલિયમ ફોકનર), 'ધી આઉટસાઇડર' (આલ્બેર કામૂ), 'વોર્ડ નંબર સિકસ' (એન્ટન ચેખવ) વગેરે લઘુનવલોમાં ભાવના કે સમસ્યાને જે તીવ્રતા અને તીક્ષ્ણતા સાથે ઉઠાવ મળ્યો છે, એવા જ વિષયો આલેખતી ઘણીબધી નવલકથાઓ એ આપી શકી નથી.

આ મુદ્દાઓને ધ્યાનમાં રાખતા હવે આપણે 'ગદ્યપર્વ'માં પ્રકાશિત ત્રણ લઘુનવલ અજય સરવૈયાની 'નાભિ', હિમાંશી શેલતની 'અસ્તિ' અને કાનજી પટેલની 'આદિ'ની ચર્ચા કરીશું. આ ત્રણેય કૃતિઓ અનુઆધુનિકગાળાના લક્ષણો ધરાવે છે.

અનુઆધુનિક કહેવાતા સમયગાળામાં મુખ્યત્વે બે ચીજો ખાસ બની. સુમન શાહ જણાવે છે તે પ્રમાણે -

'એક તો વ્યક્તિ-વિશિષ્ટ સૃષ્ટિ ઊભી કરવાને સ્થાને સરેરાશ કે સર્વસામાન્ય સૃષ્ટિઓ ઊભી કરવી. વ્યક્તિ, તેનું અસ્તિત્વ વગેરે નહીં પણ તેના સંદર્ભો, તેનો સમાજ, તેનાં જ્ઞાતિ, રીતરિવાજ વગેરે... બીજી ચીજ આ બની છે. આધુનિકો રૂપનિર્મિતિના આગ્રહી હતા. તે અર્થે

તેમણે પ્રયોગવૃતિનો મહિમા કરેલો.... અનુ-આધુનિકોએ 'વસ્તુ' વિષયક વિચ્છેદ જરૂર સાધ્યો છે પણ આધુનિકોની રૂપ-શ્રધ્ધા સાથે તેઓ જાણ્યે અજાણ્યે સંકળાયેલા રહ્યા છે.'[૧૬]

આ યુગમાં ગ્રામજીવન અને બોલીઓમાં લખાયેલ કૃતિઓ મળે છે. બીજું લક્ષણ તે હાંસિયામાં હડસેલાયેલા ઇલાકાઓનો સાક્ષાત્કાર અને સ્વીકાર છે અને તેને કારણે નારીવાદ, દલિતવાદ, દેશીવાદ પ્રકૃતિવાદ જેવા વાદો સાહિત્યમાં પ્રવેશ પામે છે. 'નાભિ' વસ્તુવિષયક ભિન્નતા ધરાવતી, 'અસ્તિ' નારીવાદને પોષક બનતી તેમજ 'આદિ' દેશીવાદને પોષક બનતી કૃતિઓ છે.

અજય સરવૈયાએ લખેલી 'નાભિ' લઘુનવલ 'વસ્તુ' અને ભાષાવિષયક બદલાયેલા સંદર્ભો લઇને આવે છે. કૃતિના આરંભે જ લેખક કૃતિને સમજવાની દ્રષ્ટિ કેળવવા માટેનો સંકેત આપે છે -

'સપનામાં કોઇ સપનું જુએ અને સપનું તૂટે, ત્યારે પણ સપનામાં જ હોય.'

લેખનની અને વાચનની આપણને પડી ગયેલી ટેવો તોડવાનો બીજો એક પ્રયત્ન અજય સરવૈયા કરે છે. બાબુ સુથારના પ્રયત્નોથી અજય સરવૈયાના પ્રયત્નો વાચન અને લેખન - આ બંને દિશામાં, બંને ક્ષેત્રે ખાસા એવા અળગા છે. કદાચ કહી શકાય કે બાબુ સુથારની કૃતિઓનો મુખ્ય વિદ્રોહ કૃતિના વાચક અને વાચન સામે છે, તો અજય સરવૈયાની નેમ લેખક અને લેખનની રૂઢિઓને તોડવા અંગેની છે. બંને ભાષાશાસ્ત્રના અભ્યાસી અને અધ્યાપક છે. યુરોપીય અને ભારતીય કાવ્યશાસ્ત્રના જ્ઞાતા છે. સોસ્યૂર, ઝાક લકાં, ગોદાર્દ, દેરિદાની ભાષા અને અર્થ અંગેની વિચારણાઓને મૂર્ત રૂપ આપવાનો પ્રયત્ન તેમણે તેમની કૃતિઓમાં કર્યો છે. સુમન શાહ કહે છે -

'અનુઆધુનિકતાવાદને જેમાં શ્રધ્ધા પડી શકે તે થીયરી છે. સેમિયોટિક થીયરી. એમાં રીડર્સ રીસ્પોન્સ, રીસેપ્શન અને ડીકન્સ્ટ્રક્શનનો વિચાર આગળ કરનારાં અન્ય દર્શનોને પણ ઉમેરી શકાય. આ સૌ માટે બાંધે ભારે એક વિધાન એમ કરી શકાય કે બધાં અર્થની વાત કરે છે. અર્થસૂચન અને તેના વિસ્તરણની વાત કરે છે. બન્યું છે એમ કે

પરંપરાગત એસ્થેટિક્સથી પોએટિક્સ જુદા જ અર્થમાં, સેમિયોટિકસના અર્થમાં, વિકસી રહ્યું છે. આ ફર્ક મોટો છે.'[૧૭]

'નાભિ' લઘુનવલમાં પ્રથમ પુરુષ, એકવચનમાં કથનકાર આગળ વધે છે. બાહ્ય રીતે નાયકના નાયિકાઓ સાથેના પ્રેમ-સંબંધોની વાત થતી લાગે. પણ કથનકાર પાન નં.૧૬ પર કહે છે કે -

'વાત હું તારા વિશે કરીશ, પણ થશે મારા વિશે'. આ નાનકડું વાક્ય અજય સરવૈયાની લઘુનવલકલાને આબાદ ચીંધી આપે છે. પ્રસંગો, ઘટનાઓનું નિરૂપણ અન્ય નાયિકાઓ સાથે છે પણ અંતે વાત નાયકની છે. એમની કૃતિઓ 'તારા' વિશે હોય એમ ક્યારેક જણાય પણ એ તો હંમેશા ને નિરંતર 'મારા' વિશેની કૃતિઓ હોય છે. કથનકારની, બલ્કે લેખકની, એટલે કે અજય સરવૈયાની પોતાની ઉપસ્થિતિમાં અલગ રીતે ચાલ્યા કરતી કથામૂલક તપાસ છે. પાન નં. ૨૭ પર તેઓ લખે છે -

'દરેક વ્યક્તિ પોતાની ઈચ્છાઓના આધારે જાત અને જગતને અર્થો આપતી હોય છે. વાસ્તવિકતા દરેકની પોતાની કથાથી વિશેષ કશું નથી. એ કથા એ જ માયા, નૈતિકતાને હું છળ ગણવા માંડેલો. પ્રેમને એક પ્રકારની રમત, વિધિ.'

આમ, અજય સરવૈયા લેખક અને લેખનને વાસ્તવથી સવાયું સાબિત કરવાના ઉદ્દેશથી પ્રેરાઇને લઘુનવલનો પ્રપંચ રચતા હોય એવું લાગે. સંપાદક તરીકે ભરત નાયક જેમ એક તરફ બાબુ સુથારના પ્રયોગો માટે જગ્યા કરે છે તેમ બીજી તરફ અજય સરવૈયાને પ્રયોગો માટે પણ 'ગદ્યપર્વ'માં જગ્યા કરે છે. એમાં એમના સંપાદનકાર્યની વિશેષતા રહી છે. આ જાતની સર્જનાત્મક કૃતિઓ માટે ગુજરાતના બીજા કયા સામયિકમાં જગ્યા હોઇ શકે એ સવાલ થાય. પણ આવી કૃતિઓના પ્રકાશનથી જે ઊહાપોહ થાય તેની ચર્ચા માટે 'ક્ષિતિજ' કે 'એતદ્' જેવા સામયિક તરફ ભાવકને જવું પડે છે. સંપાદક આવી કૃતિને લગતી ચર્ચાઓ સમાવી શક્યા હોત.

અનુઆધુનિકતાનું એક લક્ષણ નારીવાદને પ્રોત્સાહન આપવું તે છે. છેલ્લા અંક ૭૫માં હિમાંશી શેલતની 'અસ્તિ' લઘુનવલમાં નારીવાદનો નિર્દેશ કલાત્મક રીતે અને

આડકતરી રીતે કરવામાં આવ્યો છે. સંપાદક જીવાતા જીવનની વિવિધ વિષયો ધરાવતી અને વિવિધ રચનાકીય ઉન્મેષો ધરાવતી કૃતિઓને પોતાના સામયિકમાં સ્થાન આપે છે.

'અસ્તિ' લઘુનવલનું વિષયવસ્તુ ગર્ભપરીક્ષણમાં છોકરી હોવાની જાણ થતાં રેવતીના મનોભાવોનું નિરૂપણ કરવાનું છે. તે નિમિત્તે રેવતીના કુટુંબીજનો તેના પતિના પ્રતિભાવોનું પણ આલેખન છે. ગર્ભમાં રહેલી છોકરી, જેનું 'અસ્તિ' નામ છે, તે પોતાની મા સાથે વાર્તા દ્વારા વાત માંડે છે એવી લેખિકાએ કલ્પના કરી છે. અહીં આપણી વાર્તા કહેવાની પ્રાચીન પરંપરાને લેખિકા અનુઆધુનિક રીતિએ પ્રયોજે છે તે નોંધપાત્ર છે.

અરેબિયન નાઇટ્સના સુલતાન જેવા સુલતાન અને તેના યુવતીઓના શિરચ્છેદ કરવાના શોખની વાર્તાથી કૃતિનો આરંભ થાય છે. સર્વજ્ઞ કથનકેન્દ્રથી લેખિકા અસ્તિની ઓળખ આપે છે. ગર્ભમાં પુત્રી છે. એટલે મા રેવતી હજી ગર્ભ રાખવો કે નહીં તેની અવઢવમાં છે. રેવતીને બે પુત્રીઓ પહેલેથી જ છે. સર્વજ્ઞ કથનકેન્દ્ર દ્વારા ગર્ભમાં રહેલી અસ્તિની નજરે લેખિકાએ માતા રેવતીની ક્રિયાઓ વર્ણવી છે. લેખિકા ઘડીકમાં અસ્તિના મુખે તો ઘડીકમાં રેવતીના મુખે વાત આગળ ચલાવે છે. રેવતીની સાથે વાર્તા સાંભળતો ભાવક પણ જાણે અધીર થઇ ઊઠે છે. કે હવે શું થશે ? લેખિકા આ કથાતંતુમાં જ સૂચવી દે છે રેવતીને ત્રણ મહિનાનો ગર્ભ છે.

લઘુનવલમાં થોડા થોડા સમયે રેવતીના મનના વિચારોની ગડમથલ વર્ણવાઇ છે અને તે એવી શૈલીથી સાંકળી છે કે ભાવકને પણ ક્ષણિક વિચારતા કરી મૂકે છે કે સંવાદ માંડનાર અસ્તિ છે કે રેવતીનું પોતાનું હૃદય ? રેવતી જાત સાથે સંવાદ માંડે છે. ભાવક વિચારવા પ્રેરાય કે અસ્તિ એ શું રેવતીના મનોજગતનું પ્રતીક છે કે પછી તેની આપઓળખ માટેની મથામણ ? લેખિકા એકાદ સંકેત મૂકીને ભાવકને સજાગ કરે છે. પાનનં. ૧૩ના આ વાક્યમાં જુઓ -

'પહેલી યાદ આવી અસ્તિ. રાતે એણે સાચેસાચ વાત કહી કે આ બધી કોઇ વિચિત્ર તરંગલીલા ? ના, ના, વિગતવાર કથા હતી.'

રેવતી રોજ રાતની રાહ જુએ છે. રાતે એકાંતમાં જાત સાથે સંવાદ કરવાનો સમય મળે. અહીં જાત અને 'અસ્તિ' બંને અભિન્ન બનતી અનુભવાય છે.

અહીં લાગણીશીલતા કે પ્રચારમાં તણાયા વિના લેખિકા જે તટસ્થતા જાળવી શક્યા છે તે નોંધપાત્ર છે. લેખિકા માત્ર રેવતીને અને અસ્તિને જ બોલવા દે છે. આ લઘુનવલનું વિષયવસ્તુ એવું છે કે જો લેખિકા સચેત ન રહે તો કૃતિ પ્રચારાત્મક સાહિત્ય બની જાય. પણ લેખિકાની વિશિષ્ટ સર્જનાત્મક શક્તિને કારણે કૃતિ કલાકીય ઉન્મેષ દાખવી શકી છે.

કૃતિના આરંભે દર્શાવ્યું છે તે પ્રમાણે રેવતી અસ્તિ વિશે વિચારતી ન હતી. પણ સમાજના પરંપરાગત ખ્યાલોને વશ વર્તીને ગર્ભધારણ કરવાનો અફસોસ કરતી હતી. હવે વડનાનીના બળી મર્યાના અપમૃત્યુની વાર્તા સાંભળી તેનું મન થોડું વિચલિત થાય છે. તે બહારની દુનિયાને બદલે મનને અંદર તરફ વાળે છે. પોતાના મનને જાણવાની શરૂઆત કરે છે. દરેક વાર્તાને અંતે અસ્તિ પોતાનું 'હોવાનું' ભાન રેવતીને કરાવે છે કે રેવતીની પણ પોતાની 'હસ્તી' છે. તેના પોતાના વિચારો છે. અને તે રીતે જીવવાનો તેને પણ હક્ક છે.

રેવતીના વડનાની અને નાનીમાની વાત અસ્તિ કહે છે. નાના જે રીતે શંકાશીલ સ્વભાવ ધરાવતા હતા અને તેને કારણે નાનીને જે સહન કરવું પડ્યું તે વાત રેવતીને હવે પોતાના પતિ અમર વિશે વિચાર કરવા પ્રેરે છે. પરંપરાગત માનસ ધરાવતા અમરને ધંધામાંથી ફુરસદ નથી. ફેકટરીના ઉદ્‌ઘાટનની વિધિ રાખી છે. પૂજા કરવાની હોવાથી જીવહત્યા ન થાય તેમ રેવતીની સાસુ કહે છે અને અસ્તિ જીવી જાય છે. પણ પૂજા પત્યા પછી તેનો 'નિકાલ' થવાનો છે. અમરને પણ તેમાં વાંધો નથી. એક તરફ ઘરમાં પૂજાની ધમાલ અને બીજી તરફ રેવતીના અસ્તિ સાથેના સંવાદથી જાગેલો ઝંઝાવાત– બંનેને એકસાથે મૂકી આપીને સન્નિધિકરણની પ્રયુક્તિ દ્વારા લેખિકાએ વક્રતાપૂર્ણ કરૂણતા જન્માવી છે. રેવતી પોતાના અને પતિ અમર સાથેના સંબંધો વિશે નિર્ભ્રાન્ત બને છે. પહેલીવાર તે પોતાની સ્થિતિ વિશે વિચારે છે, પોતાના 'હોવાપણા' વિશે વિચારે છે. રેવતી વિચારવાનું શરૂ કરે છે. અહીં અસ્તિત્વવાદ વિશેની દેકાર્તની વિચારણા 'Urgo Cogito sum – I think therefore I am' નો પ્રભાવ પણ જોઇ શકાય છે. અસ્તિના મુખે કૃતિના અંતમાં લખાયેલા

આ શબ્દો તેનો પુરાવો આપે છે -

'તમામ સંબંધોની ઉપર પણ એક સત્ય હોય છે, નિર્ભ્રાન્તિનું. અવિચલ અને પ્રકાશમય હજી તો મને એનો માત્ર આભાસ થયો છે. પણ એટલા પછીયે અવતરવાનો મોહ મરી ગયો. એ ધખના શમી થઇ ગઇ છે. હવે મારે જવું પડે તો - એમાં તારો કે પાપાનો દોષ મને નહીં દેખાય બિલકુલ નહીં. માત્ર તારી ઇચ્છા પ્રમાણે તું કર, અંતિમ નિર્ણય માત્ર તારો. અસ્તિનું હવે કશું નહીં, મારી જે કોઇ અબળખા હતી તે હવે તારામાં ઓગાળી દઉં, પુરેપુરી તું જ 'અસ્તિ'.'

લૂસ ઇરિગેરે એવો અવાજ છે, જે પશ્ચિમના નારીવાદી આંદોલનના ઉગ્ર તબક્કામાંથી આવ્યો છે. વર્જિનિયા વુલ્ફે તો માત્ર 'નિજી ઓરડો' કલ્પેલો. લૂસ ઇરિગેરેના મતે તો આ 'ઓરડો' કોઇકે આપેલો નહીં પોતાનો ચણેલો જોઇએ છે. ઇરિગેરે કહે છે કે નારીને એની પોતાની જ ભાષાની જરૂર છે. સ્ત્રીની જેમ બોલવું અને સ્ત્રી હોઇને બોલવું એ બે વચ્ચે મોટો ભેદ દર્શાવી ઇરિગેરે સ્પષ્ટ કરે છે કે સ્ત્રી હોઇને બોલવું એ માત્ર મનોવિજ્ઞાનની સ્થિતિનો જ નહીં પણ સામાજિક સ્થિતિનો પણ સંકેત કરે છે. અહીં 'ભિન્નતા' અંગેનો તારસ્વર છે. અનુનારીવાદ(Post feminist)માં આ તારસ્વરની સામે કેટલાંક ઉભાં થયેલાં ભયસ્થાનોની ચર્ચા નારી સામયિકોએ ઉપાડેલી છે. હિમાંશી શેલત આવા પ્રકારની વાદના ભયસ્થાનોને ઓળંગી શક્યા છે તે તેમનો વિશેષ છે.

પ્રસ્તુત વિશેષાંક 'આદિ', 'ગદ્યપર્વ'નો અંતિમ વિશેષાંક છે. આ ૭૫મા અંકમાં કવિ નવલકથાકાર કાનજી પટેલે 'આદિ' લઘુનવલમાં વિવિધ પાત્રોને નિમિત્તે જંગલમાં વસતા આદિવાસીઓ, તેમની વ્યથા, રીવાજો–કુરિવાજોનું વર્ણન કર્યું છે. કવિ, વાર્તાકાર, નવલકથાકાર એવા કાનજી પટેલ અનુઆધુનિકયુગના મહત્વના સર્જક છે.

આધુનિકયુગમાં આપણો પરંપરાથી જે વિચ્છેદ રચાયો હતો તેની વિરુધ્ધ અનુઆધુનિકયુગમાં સર્જકો ફરી પોતાના મૂળિયાંની તપાસ આદરે છે. પણ આ કૃતિઓમાં આધુનિકયુગની આકાર અને શૈલીની જિકર તો જણાય જ છે. સર્જકો ભલે પ્રકૃતિવાદ, દેશીવાદ કે ગ્રામચેતનાનું નિરૂપણ કરે પણ તેઓ શૈલીને અને આકાર તથા ભાષાને પણ

એટલું જ મહત્વ આપતા હોય તેમ જણાય છે, તે આ યુગનો વિશેષ છે. વ્યક્તિને કેન્દ્રમાં રાખવાને બદલે હવે સમાજ કેન્દ્રમાં આવે છે, પણ તે ગાંધીયુગીન રીતે નહીં. આ યુગના સર્જકોએ ભાષાએ પણ સભાનપણે પ્રયોજી છે.

'કોતરની ધાર પર' અને 'ડહેલું'માં કાનજી પટેલે ગ્રામપરિવેશને ધ્યાનમાં રાખી રચના કરી છે. 'આદિ' લઘુનવલમાં પણ આ પ્રકારનું પુનરાવર્તન છે. લેખક કૃતિના આરંભે પોતાના હેતુની સ્પષ્ટતા કરતા લખે છે -

'વાત માંડી છે. ડુંગર ફાડાની, આદિ મનખાની. એના આજના વંશની. નથી હકની ભોંય, નથી માન, ટંકના અંન. કંદ-વેલા-ઝાડી જગતના કરમે કરી ખોવાયાં છે. તાપ ઠારતાં જળ પીવાઇ ગયાં. હૈયાનાં રંગ ખીલવતા, ખોળે પોઢાડતા ડુંગરા ખવાયા. લોભી ધક્કે ચઢી આદિ સમૂહ ફેંદાય છે. એને હવે પોતાના ઠામમાં રહી વિકસ્યે શાંતિ છે. પાગલ જગતને ડુંગરની વિદ્યા વિના નહિ ચાલે.'

ગુલાબ અને રૂપાળી પતિ-પત્ની છે. તેમની કથાના આલેખન નિમિત્તે લેખકે તેમના સમાજનું વિસ્તારથી વર્ણન કર્યું છે. કૃતિના આરંભે આદિવાસી સમાજના મહત્વના ઉત્સવ હોળીનું અને તેમાં ગવાતા ગીતોનું આલેખન છે. આદિવાસીઓની વિવિધ જાતિઓ, તેમની વિશિષ્ટતાઓ, તેમના જીવનનિર્વાહ માટેના પ્રયત્નો, તેમના સ્વભાવ, માન્યતાઓનું નિરાંતે વર્ણન કર્યું છે. લઘુનવલના દરેક પ્રકરણને લેખકે શીર્ષક આપ્યા છે. પણ સમગ્ર કૃતિમાં લેખકનો ભાર અતિશય વર્તાય છે. સર્જકતાનું સૂચન કરતા અમુક વાક્યોને કારણે કૃતિ દસ્તાવેજ બનતી અટકી ગઇ છે. લેખકની હાજરી સતત વર્તાવાને કારણે કૃતિ સંકુલ અને સુદ્રઢ બનતી નથી. લેખકને કૃતિ રચવા કરતા ત્યાંના લોકની સ્થિતિનું આલેખન કરવામાં વધુ રસ છે. 'માલુણ', 'ખતરી' એવા શીર્ષક હેઠળ તો લેખક પ્રત્યક્ષ રીતે જ દેવ-દેવીઓ વિશે, વિધિ વિશે વાત માંડે છે.

'દેશીવાદ' વિશે લખતાં કાનજી પટેલ કહે છે -

'દેશ, દેશીપણું, દેશીવાદ એ એક બીજામાંથી ક્રમશઃ વિકસેલા ખ્યાલ છે. દેશીપણું કે દેશીયતા એવો ગુણ છે જે ખાનપાન, રહેણીકરણી, બોલી-ભાષા માફતે જે તે ભુભાગમાં

રહેતા સમૂહ, સમૂહોની ઓળખ આપે. દેશીવાદ માને છે કે પરાયી ભૂમિમાં વિકસેલાં જીવનધોરણોને સ્વીકારવાં ન જોઇએ. દેશીવાદ એટલે પોતાનાં મૂળિયાં શોધવાની ઇચ્છા.'[૧૮]

મરાઠી નવલકથાકાર ભાલચંદ્ર નેમાડે અને ભારતીય વિચારક ગણેશ દેવીના વિચારો લખાણોમાંથી દેશીવાદને નક્કર સ્વરૂપ સાંપડ્યું છે. નેમાડેના મરાઠી લેખ 'સાહિત્યિક દેશીયતા' થી દેશીવાદની ચર્ચા આરંભાઇ. 'ટીકા સ્વયંવર' નામના તેમના પુસ્તકમાં દેશીપણું, દેશીવાદ અને દેશીયતા જેવા પારિભાષિક શબ્દોની ચર્ચા થઇ છે. તો સાહિત્ય ઇતિહાસશાસ્ત્રી ગણેશ દેવીના 'After Amnsia' નામના તેમના મહત્વપૂર્ણ ગ્રંથમાં તેઓ ભારતના જીવનના, સાહિત્યના ઇતિહાસની ચર્ચા કરે છે. 'ગદ્યપર્વ' ના સંપાદકે દેશીવાદને પુરસ્કારતી ઘણી વાર્તાઓ અને કાનજી પટેલની કૃતિઓને પ્રકાશિત કરી છે. તેના પરથી તેમના હેતુની જાણ ભાવકોને થાય છે.

આ પ્રકારની દેશીવાદની  ચર્ચાઓની સમાંતરે કાનજી પટેલ 'આદિ' લઘુનવલમાં ભૂવા ડાકણના વહેમની તેમજ  ભાથી ખતરીની વાર્તા પણ અહીં આલેખે છે. 'ડુંગરા'ને અહીં સજીવ કલ્પ્યો છે. કાનજી પટેલ આ પ્રકારનું આલેખન કરવા પ્રતિબધ્ધ છે તેમ આ કૃતિ પરથી જણાઇ આવે છે.

પ્રતિબધ્ધ સાહિત્ય બહુ ચર્ચેલો વિભાવ છે. જે અનેક પ્રકારના પ્રશ્નો જન્માવે છે. કોઇપણ વાદ જ્યારે સાહિત્યકૃતિમાં આવે છે ત્યારે સહ્રદયી ભાવકે આ પ્રકારની કૃતિઓનું મૂલ્યાંકન કઇ રીતે કરવું જોઇએ તેનું દિશાસૂચન સિતાંશુ યશશ્ચંદ્રના આ વાક્યોમાંથી મળે છે. તેઓ કહે છે -

'જીવન એ કંઇ કવિઓએ વેચવા કાઢેલી જૂની જણસ નથી. જીવન, તળનું હો કે પાતાળનું, શહેરનું હો કે જનપદનું, સ્ત્રીનું હો કે પુરુષનું, કવિ માટે એ ક્યારેય કાચો માલ નથી, સામગ્રી નથી. કવિ માટે  જીવન ક્રીડા છે. એ ક્રીડાની અ-કુંઠા માટે, એ કવિ બીજું ગમે તે જતું કરવા, બીજા ગમે તે જોખમ લેવા, કોઇપણ લડાઇ આપવા તૈયાર હોય. એ ક્રીડા કરવાનું, એ જીવરમત રમવાનું, અસ્તિત્વમાં  રમમાણ થઇ જવાનું કવિનું સાધન, એકમાત્ર સાધન, એની વાણી છે. વાણીનાં અનેક-અનેક સ્તરોને સ્વાયત્ત રાખવા માટે,  રાજ્ય-ધન-

ધર્મ-વિચારસરણી વગેરેની પકડમાંથી મુક્ત રાખવા માટે, એ સતત મથે છે. એ મથામણ એટલે કૃતિરચના.'[૧૯]

મિલાન કુન્દેરાએ પણ એક જગ્યાએ કહ્યું છે કે પ્રતિબધ્ધ સાહિત્ય એ યોગ્ય સંજ્ઞા નથી. સાહિત્યને એના ધોરણોથી જ મૂલવવું ઘટે.'

## સુરેશ જોષી વિશેષાંક :

સર્જક વિષયક વિશેષાંક પ્રગટ કરવાનું વલણ આપણે ત્યાં આરંભથી જોવા મળે છે. ગોવર્ધનરામ, કાન્ત, ન્હાનાલાલ, મેઘાણી, સ્નેહરશ્મિ, ઉમાશંકર જોશી, ઉશનસ્, રાજેન્દ્ર શાહ, ભોળાભાઇ પટેલ જેવા સર્જકોના વિશેષાંકો સામયિકો દ્વારા પ્રકાશિત થયા છે. પાશ્ચાત્ય કવિઓ રોબર્ટ ફ્રોસ્ટ, રિલ્કે, કીટ્સ, શેકસપિયર તેમજ ટોલ્સટોય જેવા અનેક સર્જકોના વિશેષાંકો આપણને મળ્યા છે. એની તુલનામાં ભારતીય સર્જકોના વિશેષાંકો ઓછા છે.

'ગદ્યપર્વ' આધુનિકતાના વિકલ્પરૂપે આવેલા 'સુરેશ જોષી વિશેષાંક' અંકઃ૫૭ રૂપે પ્રગટ કરે છે. સુરેશ જોષી આપણે ત્યાં આધુનિકતાવાદના મુખ્ય પ્રણેતા રહ્યા. જીવનભર તેઓ આંદોલનકારી રહ્યા. જો કે છઠ્ઠા સાતમા દાયકામાં લેખન આરંભતી પેઢીના અનેક તરુણ કવિઓ-લેખકો એ આંદોલનમાં બળ પૂરતા રહ્યા કે તેને વેગીલું રાખવામાં સહાયભૂત થયા, પણ આધુનિકતાવાદની ભૂમિકા રચવામાં સુરેશ જોષીએ મોટો ફાળો આપ્યો. તેમની કળાદ્રષ્ટિમાં દેખીતી રીતે જ પશ્ચિમની કળાવિચારણાનો રૂપવાદ કેન્દ્રમાં આવ્યો. તે સાથે સર્જનપ્રક્રિયા, રચનારીતિ, ભાષાકર્મ અને વિશુધ્ધ રસકીયતાના ખ્યાલો તેમણે આગવી રીતે રજૂ કર્યા. સુરેશ જોષીની કળાવિચારણામાં જો કે પ્રતીકવાદ, અસ્તિત્વવાદ, એબ્સર્ડ વગેરે વિચારણાઓ પર ભાર પડ્યો જ છે. પણ એવી કેટલીક ભિન્ન વિચારધારાઓ વચ્ચે પણ રૂપવાદ પર તેમની દ્રષ્ટિ સતત ઠરેલી છે.

રૂપવાદને આધાર તરીકે સ્વીકારી સાહિત્યની જે નવી વિભાવના રચવા તેઓ પ્રવૃત્ત રહ્યા તેના પ્રકાશમાં પરંપરાગત સાહિત્યવિચારણાઓની તેમણે પાયાની ફેરતપાસ હાથ ધરી

છે. એમાં આનંદશંકર ધ્રુવ, બળવંતરાય ઠાકોર, વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી, રામનારાયણ પાઠક અને ઉમાશંકર જોશીની સાહિત્યચર્ચાની કઠોર ફેરતપાસ ધ્યાનપાત્ર છે. એ રીતે કે એ રીતની ફેરતપાસમાં પોતાને અભિમત રૂપવાદની ભૂમિકા પરથી તેઓ તેમની સમીક્ષા કરતા રહ્યા છે. રસપ્રદ મુદ્દો એ છે કે પાશ્ચાત્ય રૂપવાદને તેઓ ભારતીય રસસિધ્ધાંત સાથે સતત સાંકળતા રહ્યા છે. કળાકૃતિના પરમ પ્રયોજન લેખે તેઓ પણ વિશુધ્ધ રસાનુભૂતિનો, ભાવકના ચેતોવિસ્તારનો મહિમા કરવા ચાહે છે. પરમ રસાનુભૂતિનું તેઓ પ્રજાકીય સંસ્કારિતાની દ્રષ્ટિએ વિરલ મૂલ્ય લેખવે છે. રૂપ અને રૂપવાદ એ રસાનુભૂતિના ઉદ્‌ભવનું નિમિત્ત છે એમ તેઓ કહે છે. કૃતિમાં રજૂ થતા વિચારો અને ભાવનાઓની ઉદાત્તતાને કારણે નહીં, કૃતિની કળાત્મક રચનાપ્રક્રિયાને કારણે જ તેનું મહત્વ સંભવે છે. તેમનું સર્જન અને વિવેચન આ રૂપવાદથી જ પ્રેરિત છે. લગભગ ચાર દાયકા જેટલી લાંબી સાહિત્યિક કારકિર્દીમાં જીવનની છેક અંતિમ ક્ષણ સુધી, વિશુધ્ધ કળા વિશે નવી સમજ રોપવા અને નવી સાહિત્યિક આબોહવા નિર્માણ કરવા તેઓ પૂરી સચ્ચાઇથી, પૂરી ગંભીરતાથી અને નિષ્ઠાથી ઝઝૂમતા રહ્યા અને ગુજરાતી સાહિત્યની કળાત્મક્તાના સંવર્ધન અર્થે પૂરા ઉત્તરદાયી રહીને પ્રવૃત્તિઓ કરતા રહ્યા. જુદા જુદા પ્રસંગે અને જુદા જુદા સંદર્ભે તેમની વિચારણામાં કોઇ એક યા બીજા પાસા પર વિશેષ ભાર પડ્યો હોય એમ દેખાઇ આવશે. પણ એ બધુ છતાં એ તો સ્પષ્ટ છે કે ફરી ફરીને તેઓ પોતાને ઇષ્ટ એવા રૂપવાદ પર આવીને સ્થિર થયા છે. આથી વાસ્તવવાદથી પ્રેરિત સાહિત્યને ઉદારતાથી તેઓ સ્વીકારી શક્યા નથી.

પ્રમોદકુમાર પટેલ કહે છે તે પ્રમાણે -

‘સર્જાતા જતા સાહિત્યની ગતિવિધિઓને નિકટતાથી અવલોકતા જઇ તેઓ વારંવાર તેની ચિકિત્સા કરતા રહ્યા છે. તેમની આ સર્વ સર્જનવિવેચનની પ્રવૃતિઓની આપણે જરૂરી તટસ્થ સમીક્ષા કરીએ, કઠોર ફેરતપાસ પણ કરીએ અને કઠોરતર પરીક્ષા સમીક્ષા ખમી શકે એટલી એ સંગીન અને સત્વશીલ રહી છે. પણ આપણે પ્રામાણિકપણે એમ સ્વીકારવું જોઇશે કે આપણી કળાદ્રષ્ટિ અને રૂચિને સૂક્ષ્મતમ સંસ્કારો આપવામાં તેમ તેને પરિમાર્જિત કરવામાં તેમણે ઘણી મહત્વની કામગીરી કરી છે. સાહિત્યની સર્જકતા અને કળાત્મકતા વિશે

તેમણે નવી ભૂમિકા રચી આપી છે. કૃતિની રૂપરચના કે રચનાપ્રક્રિયા અને તેમાંથી ઊપસતાં કળાત્મક મૂલ્યોની તેમણે વિરલ પ્રતિષ્ઠા કરી છે, અને સાહિત્યની સાહિત્યિકતાને જોવા સમજવાને નવો પરિપ્રેક્ષ્ય રચી આપ્યો છે. પરંપરાગત સાહિત્યવિચાર હવે આપણે જેમનો તેમ સ્વીકારી લઇ શકીએ નહિ.'[૨૦]

સમાજસુરક્ષા માટેનાં મૂલ્યોને ઔદ્યોગિક ક્રાન્તિની પરાકાષ્ઠાએ અને પછી બબ્બે વિશ્વયુધ્ધોએ મોટા આઘાતો આપ્યા. પૂર્વ આધુનિકકાળનો સર્વોપરી સમાજ નાબૂદ થયો. એનાં મૂલ્યોનું કવચ નાબૂદ થયું. સમાજમાંથી ઊઠી ગયેલી શ્રધ્ધાએ મનુષ્યને પોતાની અંદર વાળ્યો; અને વ્યક્તિ સર્વોપરી બની; દમન હીણું ગણાયું, જૂઠું આપોપું (false self) આપોઆપ મોરચાનું કારણ બન્યું. કદાચ એની સામે જ મોરચો મંડાયો અને આધુનિકતાએ તેમજ આધુનિક સાહિત્યે સમાજનિરપેક્ષ ઝૂંબેશો શરુ કરી. ક્યારેક ઝુંબેશો સમાજદ્વેષી પણ બની. શુભ અને સત્ય પર ટકેલો આભાસી શ્રધ્ધાવાદ ચૂરેચુરા થયો. નિષેધવાદ એના સર્વ સ્વરુપમાં ઊપસી આવ્યો. સમાજને રક્ષવાની નહિ, હવે પોતાને રક્ષવાની વાત હતી. દમન હવે રહ્યું નહિં. અને એટલે જ અર્ધચેતન કે અચેતન સુધીની અદમિત વૃત્તિઓની વ્યગ્રતાની તરેહો આધુનિક સાહિત્યમાં ઠેર ઠેર અભિવ્યક્ત થતી જોવાય છે. પૂર્વ આધુનિક સાહિત્ય જો સમાજને રક્ષવાની વ્યગ્રતામાંથી વિકસ્યું. 'માણસની વાત', 'મોએં-જો-દડો', 'છિન્નપત્ર' આનાં ઉદાહરણ છે.

'ગદ્યપર્વ'ના પંદરમા વર્ષના પ્રવેશ સમયે તંત્રી ભરત નાયક સુરેશ જોષી વિશેષાંક આપે છે. આ વિશેષાંકમાં સુરેશ જોષીના અપ્રગટ, અપ્રકાશિત લેખોનો સમાવેશ કરવામાં આવ્યો છે તે તેની વિશિષ્ટતા છે. સુરેશ જોષીના શિષ્યો એવા ભરત નાયક અને ગીતા નાયકે આ વિશેષાંક સાથે ૨૬ મે ૨૦૦૨, મુંબઇના પૃથ્વી થિયેટર્સ ખાતે 'સોનગઢનો કલાધર : સુરેશ જોષી સ્મૃતિપર્વ' નામે એક દ્રશ્ય–શ્રાવ્ય કાર્યક્રમ પણ યોજ્યો હતો. તેઓ આ વિશેષાંક પ્રગટ કરવાનો હેતુ જણાવતા કહે છે -

'સુરેશ જોષી બહુમુખી પ્રતિમા છે, માત્ર હતા નહીં. ગુજરાતી સાહિત્યમાં આધુનિકતાના અગ્રજ આધુનિક સાહિત્યના આધારસ્તંભ છે, માત્ર એના પુરસ્કર્તા નહીં,

ગુજરાતીના પ્રથમ પ્રખર આકારવાદી કળામીમાંસક છે. ગુજરાતી સાહિત્યકળાજગતની અપૂર્વ ઘટના છે. સુરેશ જોષી ગુજરાતી ભાષા-સાહિત્યનો એક અમર પ્રેમી છે. સમજણા થયા ત્યારથી અમારા આયુષ્યકાળમાં સુરેશ જોષીની આ સાહિત્યપ્રીતિ અમે પારખી પામી જાણી છે. આ અમારો ગુરૂ પ્રત્યેનો સ્થાયીભાવ છે અને રહેશે. આ ભાવથી પ્રેરાઇ આજે ‘ગદ્યપર્વ’નો વિશેષાંક તૈયાર કર્યો.’

આ વિશેષાંકમાં સુરેશ જોષીના લખેલા ચાર લેખો છે. જે અનુક્રમે આ પ્રમાણે છે. ‘સાહિત્યનો આનંદ’, ‘મહાભારતમાં કર્ણ’, ‘રસકીય પ્રદાર્થઃ ફિનોમિનોલોજીની દ્રષ્ટિએ’ અને પૌત્રી મિત્શુ માટે રચાયેલી નાટિકા ‘પરી અને રાજકુમાર’, જે તેમના અંગત સંચયમાંથી લેવામાં આવી છે. અને સાથે જે બિરજે પાટીલ, ઉષા જોષી, પ્રણવ જોષી, ગણેશ દેવી, બાબુ સુથાર, ગીતા નાયક અને ભરત નાયકે સુરેશ જોષી સાથેના સંસ્મરણો આલેખતાં તેમના ચરિત્રના વિશિષ્ટ પાસાંઓ પર પ્રકાશ ફેંકતા લેખો લખ્યા છે. આ લેખો જોતાં એક વાતની નોંધ લેવી પડે કે સમગ્રપણે બધા લેખોમાં સુરેશ જોષીના વ્યક્તિત્વનું તટસ્થ મૂલ્યાંકન થાય તેની કાળજી બધા લેખકોએ રાખી છે. કોઇ પ્રકારના અહોભાવમાં તણાયા વગર તેમના વ્યક્તિત્વના અમુક અંગત પાસાંઓને પણ સર્જકોએ કલાત્મક રીતે પ્રસ્તુત કર્યા છે.

## નારીલેખન વિશેષાંક :

પૂર્વઆધુનિક સાહિત્યની એક મહત્વની તાસીર હતી અને એ ફ્રોઇડ દ્વારા કરાયેલા વર્ણનને અનુકૂળ હતી. મનુષ્ય પોતાની અંગતતમ ઇચ્છાઓ અને વૃત્તિઓની સીધી પુષ્ટિ કરી શકતો નથી. સમાજની રચનાને અને એની વ્યવસ્થાને સંરક્ષવી હોય તો મનુષ્યની પ્રત્યેક ઇચ્છાને મનુષ્યે નિયંત્રિત કરવી પડે; ઇચ્છાનું કે વૃત્તિનું દમન કરવું પડે. ઇચ્છાઓ અને વૃત્તિઓનું આંતરિક આક્રમણ અને બહારની સમાજવ્યવસ્થા – બે વચ્ચેનો ઊભો થતો તણાવ એને વ્યગ્રતા (anxiety) તરફ લઇ જાય છે. એમાં, દમન ઉત્તમ ગણાયું. સામાજિક માળખાની સુરક્ષા માટેની વ્યગ્રતામાંથી મૂલ્યોનું કવચ ઊભું કરાયું. પૂર્વ આધુનિક સાહિત્ય

વ્યક્તિની સામે સમાજને રક્ષવાના પ્રયત્નો બતાવે છે, એમાં સમાજ સર્વોપરી છે. ‘વૈષ્ણવજન’ થી માંડી ‘સરસ્વતીચંદ્ર’, ‘વિશ્વશાંતિ’ કે ‘ઝેર તો પીધાં છે જાણી જાણી’ સુધીના સાહિત્યમાં સમાજ સુરક્ષાની વૃત્તિમાંથી પ્રસરેલી તરેહો છે. સત્ય અને શુભની શ્રધ્ધાને કારણે એ આભાસી તો આભાસી પણ એક શ્રધ્ધાવાદ રચી આપે છે.

આ શ્રધ્ધાવાદની વિરોધે આધુનિક આંદોલન શરૂ થયું, પણ વ્યક્તિને રક્ષવા મથતી આધુનિક અદમિત સ્થિતિએ સમાજની જે રીતે ઉપેક્ષા કરી, વાસ્તવિકતાનો જે રીતે પરિહાર કર્યો, કપોલકલ્પિતનો જે રીતે આશરો લીધો અને સમાજને બહાર રાખી જે રીતે પોતીકું પ્રપંચતંત્ર ઊભું કર્યું એ રીતે બહુ વહેલી કોઇ બીજા પ્રકારની વ્યગ્રતા પર પહોંચશે એની અટકળ કરવી મુશ્કેલ નહોતી; અને એમ જ બન્યું.

અનુઆધુનિકકાળની વ્યગ્રતા એ અદમિત વૃત્તિઓની મુક્તિ પરથી ફરીને સમાજસુરક્ષા અને સમાજવ્યવસ્થા પર કઇ રીતે પાછા ફરી શકાય એની વ્યગ્રતા છે. અનુઆધુનિક સાહિત્ય અને અનુઆધુનિક વિવેચને આથી જ સમાજાભિમુખતાનો નવો સંદર્ભ શરૂ કર્યો છે. અલબત્ત પૂર્વઆધુનિકકાળની સમાજાભિમુખતા કરતાં અનુઆધુનિકકાળની સમાજાભિમુખતા જુદી છે. એક હોઇ ન શકે. પૂર્વ આધુનિકકાળમાં કલાની જે નીતિસાપેક્ષતા હતી તે આધુનિકકાળમાં નીતિનિરપેક્ષતા કે નીતિદ્વેષમાં પરિણમી. પરંતુ ફરીને અનુઆધુનિક કાળમાં નીતિસંધાન થયું છે; તે નોંધપાત્ર ઘટના છે. સંસ્કૃતિપરક અભ્યાસ (Cultural studies), નારી અભ્યાસ (Woman’s studies), માધ્યમ અભ્યાસ (Media studies) વગેરે એનાં ફળ છે.

અનુઆધુનિકયુગના મહત્વના પરિબળોમાં એક પરિબળ નારીવાદને લગતું છે. નારીઓના અધિકારીઓની અને તેમની પુરુષો સાથેની સામાજિક, રાજકીય અને આર્થિક સમાનતાની હિમાયત કરતી ચળવળ નારીવાદ તરીકે જાણીતી છે. આધુનિક નારીવાદના બુનિયાદી પ્રશ્નોને અત્યંત સ્પષ્ટ અને ચોકસાઇપૂર્ણ રીતે પ્રથમવાર જ રજૂ કરવાનું શ્રેય ફ્રેન્ચ વિવેચક સિમોં દ બૂવા (Siemone de Beauvoir) ને જાય છે. ઇ.સ. ૧૯૪૯ માં પ્રકાશિત ‘The second sex’માં તે કહે છે કે કોઇપણ સ્ત્રી પોતાના વિશે વાત કરતી વખતે ‘હું નારી

છું' એમ કહીને શરૂ કરે છે, જ્યારે કોઇપણ પુરુષ આવું કરતો નથી. આ હકીકત નર અને નારી સંજ્ઞાઓ વચ્ચેના ભેદને અને તેમની વચ્ચેની અસમતુલાને વ્યક્ત કરે છે. ઝાક લકાં અને ઝાક દેરિદાના ઉત્તરસંરચનાવાદી સિધ્ધાંતો તરફ નારીવાદીઓ આકર્ષાયા કારણ કે આ સિધ્ધાંતોમાં પૌરુષ-સત્તા કે સત્ય લાદવાનો ઇન્કાર થયો છે. નારીઓની આર્થિક અને સામાજિક સ્થિતિની ચર્ચાને નારીલેખનના વિશ્લેષણમાં સામેલ કરવાનો આરંભ વર્જિનિયા વૂલ્ફે કર્યો હતો.

મનુષ્યજાતિના દીર્ઘ ઇતિહાસમાં સ્ત્રીવિષયક જે સાહિત્યસર્જન થયું છે તેને 'ફેમિનિન'ની કોટિમાં મૂકી શકાય. સાહિત્યસર્જનના આરંભથી મોટાભાગનું સાહિત્ય પુરુષોએ લખેલું છે, અને સ્ત્રીઓએ જે કંઇ લખ્યું છે તે પુરુષરચિત સાહિત્યના આદર્શોથી અને દ્રષ્ટિકોણથી પ્રભાવિત થયેલું છે. ક્યાંક ગ્રીક કવયિત્રી સાફોમાં કે ક્યાંક મીરાંબાઇ કે ગંગાસતીમાં તદ્દન આગવો સ્ત્રી-અવાજ સાંભળી શકાય. ગુજરાતી સાહિત્ય પૂરતી વાત કરીએ તો ધીરુબહેન પટેલ, કુન્દનિકા કાપડિયા, સરોજ પાઠક, ઇલા આરબ મહેતા, હિમાંશી શેલત, ઉષા ઉપાધ્યાય, બિન્દુ ભટ્ટ વગેરેએ તેમની કૃતિઓમાં સ્ત્રી હોવાની સભાનતા સાથે સ્ત્રીના પ્રશ્નોની રજૂઆત સાહસિકતા, પ્રામાણિકતા અને ઊંડી બૌધ્ધિકતાથી કરી છે.

'શબ્દસૃષ્ટિ' અને 'પરબ' જેવા સામયિકોએ નારીવાદને લગતા વિશેષાંકો પ્રકાશિત કરેલા છે. અહીં 'ગદ્યપર્વ'નો 'નારી વિશેષાંક' પ્રગટ કરવા બદલ સંપાદક શો હેતુ ધરાવે છે તે જોઇએ. ઉલ્લેખનીય છે કે આ વિશેષાંક 'નારીવાદ વિશેષાંક' નથી પણ 'નારી વિશેષાંક' છે. સંપાદકીયમાં આ વિશેષાંક પ્રગટ કરવા પાછળનો હેતુ જણાવતા ગીતા નાયક લખે છે -

'નારીવાદે જવાબદારીપૂર્વક નારીને વ્યક્તિ તરીકે સામાજિક કર્તવ્યો સામે સંઘર્ષ કરતાં શીખવ્યું તેમ ભારતીય પારંપારિક મૂલ્યોની અવલેહના કરતાં પહેલાં એને ચેતવવી પડશે. નારીમુક્તિની શોધ મૂલ્યોનાં સંવર્ધનની દુશ્મન નથી. સાચુ કહું તો નારી તરીકે મને તો અત્યારે એવું સમજાય છે કે માણસ બનવામાં યે મુક્તિ નથી. આથી નારીવાદનું દોહન મારા માટે પુરતું નથી. કોઇ વાદ મારી ચેતનાને મુક્તિ કેવી રીતે મેળવી આપે ? વાદ પોતે જન્મે છે તે શમે છે. અનેક વાદોનો ઇતિહાસ નજર સામે છે.'[૨૧]

સંપાદક ગીતા નાયક ફરિયાદના સૂરે કહે છે કે દલિત ચેતનાનો સ્ફોટ થયો છે છતાં એક પણ ગુજરાતી દલિત લેખિકાએ એમની એ ચેતનાનો સાક્ષાત્કાર કરાવ્યો નથી. આજે સ્ત્રીઓ અનેક ક્ષેત્રોમાં પોતાની પ્રતિભાને અનુરૂપ કાર્ય કરી રહી છે. પણ સંવેદનશીલ, બૌધ્ધિક નારીના મનોયત્ન એ હોવા જોઇએ કે જીવાતા જીવન અને લેખનનો મેળ કરે. અનેક ક્ષેત્રોમાં કાર્ય કરતી સ્ત્રીઓ લેખન દ્વારા પોતાની સંવેદનાઓ અને ચેતનાને પ્રગટ કરે તેવો સંપાદક ગીતા નાયકનો અભિલાષ છે. અને આ અભિલાષ સાથે તે વિવિધ કાર્યક્ષેત્રમાં રત તેવી નારીઓનો લેખનનો વિશેષાંક પ્રગટ કરે છે.

વાર્તા-લઘુનવલ અને નિબંધ ક્ષેત્રે આગવું, પ્રદાન કરનાર હિમાંશી શેલતના નિબંધ ‘વિક્ટર’નો અહીં સમાવેશ કરવામાં આવ્યો છે. અત્યંત હ્રદયસ્પર્શી અને માનવીય સંવેદનાથી લખાયેલા નિબંધને વાંચતા ભાવક કલાત્મક કૃતિ વાંચ્યાનો આનંદ અનુભવે છે. હિમાંશી શેલત પણ નારી લેખનને વિશિષ્ટ રીતે મૂલવે છે. તેમના મતે લેખન એ ચેતનાની વિસ્તારની પ્રક્રિયા છે. અનેક બંધનોથી લદાયેલી સ્ત્રી માટે લેખન મુક્તિનું સાધન છે.

આ વિશેષાંકમાં એક તરફ હિમાંશી શેલત જેવા વાર્તાકાર છે તો બીજી તરફ કોઇ વાદમાં તણાયા વગર સાહિત્યને નિષ્પક્ષરીતે મૂલવતા સંપાદક મંજુ ઝવેરી નો પત્ર પણ છે. નારી લેખન પ્રકાશિત કરવા ધાર્યું છે તેથી આ પત્ર ‘પત્ર-સંવેદન’ રૂપે આપ્યો છે. મંજુબહેન પોતે સર્જનાત્મક ગદ્ય લખતા નથી એમ પત્રમાં જણાવે છે પણ તેમના પત્રની ભાષા સંતર્પક કૃતિ વાંચ્યાનો આનંદ આપે તેવી પ્રૌઢ શૈલીએ લખાયેલી છે.

ત્રીજું મહત્વનું આકર્ષણ મહાશ્વેતાદેવીની ગીતા નાયક અને કાનજી પટેલે લીધેલી મુલાકાત છે. અંતે તેમની વાર્તા ‘લાઇફર’નો અનુવાદ પણ અહીં આપવામાં આવ્યો છે. જ્યોત્સના મિલન, બિન્દુ ભટ્ટ, મોના પાત્રાવાલા અને ગીતા નાયકની કૃતિઓ જોતાં એમ લાગે કે આ સર્જકો કૃતિઓને વધુ સારો કલાત્મક ઘાટ આપવાની ક્ષમતા ધરાવે છે. પ્રભા ગોસ્વામીએ કહેલી ‘બહેનભાઇની વાર્તા’ વાલમગિરી ગોસ્વામીએ રજૂ કરી છે. આ નારી લેખન વિશેષાંકમાં પ્રભા ગોસ્વામીની વાર્તાનું સંપાદકે કોઇ નારી પાસે લેખન કરાવ્યું હોત તો તે શું વધુ યોગ્ય ન થાત ?

ભારતીય સ્તરે હીર પ્રગટાવી ચૂકેલી મૈત્રેયીદેવી, કમલાદાસ, અજિત કોર, અમૃતા પ્રીતમ, મન્નૂ ભંડારી કે ઇન્દિરા ગોસ્વામી જેવી સર્જકતા પ્રગટાવવા માટે આહ્‌વાન આપતો આ અંક 'ગદ્યપર્વ'નું વિશિષ્ટ પાસું છે.

## મૌખિક પરંપરા વિશેષાંક :

છેલ્લાં કેટલાંક અનુસંસ્થાનવાદી વર્ષોમાં ભારતમાં અને ગુજરાતમાં એક દેખીતો વિરોધાભાસ ઊભો થયો છે. એક બાજુ માહિતી વિજ્ઞાન અને કોમ્પ્યૂટરના નેટવર્કને કારણે પશ્ચિમની અને ખાસ કરીને અમેરિકાની ગ્રાહકસંસ્કૃતિના પ્રભાવ હેઠળ કેટલાક અત્યાધુનિક આયાતી જીવન શૈલીઓને અપનાવી રહ્યા છે, તો બીજી બાજુ અમને કે અમારું કશું યે ગણતરીમાં પશ્ચિમ લેતું નથી અને તેથી પશ્ચિમના પ્રભાવ હેઠળથી છૂટી પોતાનાં મૂળ શોધવા માટેનો સમય પાકી ચૂક્યો છે એવું કેટલાક બતાવી રહ્યા છે. આ પ્રકારે પશ્ચિમનો બિનજરૂરી સ્વીકાર અને પશ્ચિમનો બિનજરૂરી અસ્વીકાર બંને આત્મઘાતક છે.

દેશીવાદ, દલિતવાદ વિશે વિચારણા કરતા ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળા આ સંદર્ભે ટાગોરના વિચારો લઇ આવે છે. તેઓ આ લેખમાં કહે છે -

'અમર્ત્ય સેને સ્પષ્ટ કર્યું છે કે ગાંધીજી અને ટાગોર ઘણી બધી બાબતમાં જુદો વિચાર ધરાવે છે. ટાગોરને સ્વદેશીનો વિરોધ નથી, પણ બિનજરૂરી રીતે પશ્ચિમનો ત્યાગ પણ એમને મંજૂર નથી. ટાગોર એવી પણ ટકોર કરી છે કે પશ્ચિમથી જો ભારતને અલગ કરી દેશો તો ભારત જે પૂર્ણતા હાંસલ કરવા માંગે છે એનાથી એ વંચિત રહી જશે. આપણા પૂર્વજો ત્રણ હજાર વર્ષ પહેલાં આ જગતમાં જે કાંઇ મૂલ્યવાન છે તે બધું જાણીને બેઠા છે - એવી ગાંઠ બાંધવી મુનાસિબ નથી. ટાગોર દ્રઢતાપૂર્વક ઉમેરે છે કે ન તો આપણે એવા દુર્ભાગી છીએ કે ન તો જગત એટલું કંગાલ છે. જે કાંઇ જાણવા જેવું હતું તે બધું જ ભૂતકાળમાં અમે હંમેશ માટે જાણી લીધું છે એવું માનીને ચાલીશું તો આ પૃથ્વી પર

આપણી હયાતી ભારરૂપ બની જશે. પૂર્વજો અંગેની અંધ માન્યતા આપણી દ્રષ્ટિને રુંધી ન બેસે એ જોવું અગત્યનું છે.'[૨૨]

'ગદ્યપર્વ'માં મૌખિક પરંપરાની ગેય કથાઓનો અંક સંપાદકે આપ્યો છે. તે અંક પ્રગટ કરવા માટેની સંપાદકની દ્રષ્ટિને ધ્યાનમાં રાખવી પડે. શું સંપાદક ટાગોરના ઉપરોકત વિધાનોને ધ્યાનમાં રાખી શક્યા છે ? તેમની દ્રષ્ટિ સર્વાશ્લેષી છે કે એકલક્ષી છે તે જાણવા માટે અંકના આરંભે સંપાદક કાનજી પટેલના શબ્દો ભાવકને આગળ ચર્ચેલા વિધાનોને સમજવાની ચાવી પૂરી પાડે છે. તેઓ કહે છે -

'સંશય ને સંશય. વિકાસનો આ મંત્ર હતો. ચોમેર વરસો કોરાં કાઢ્યાં. ઉપલકિયા અતિવિજ્ઞાનવાદમાં બધું ભૂંસ્યું. આથમણો બુધ્ધિજીવી આપણા ચકલી જોશી કરતાં ડાહ્યો નથી. થયું - આ ઘરને જાણવું છે... એક જ રસ ત્યાં વિલસે છે. પરંપરા કહેવી, દ્રઢ કરવી ને નવી કરવી. કાલ, આજ ને આવતી કાલ પર અજવાળું નાખવું.'[૨૩]

આધુનિકકાળ સુધી લેખિત પરંપરાને મુખ્ય અને મૌખિક પરંપરાને ગૌણ ગણીને ચાલવાનું વલણ હતું, પરંતુ હવે મૌખિક પરંપરાને સૌથી વધુ મહત્વની અને સૌથી વધુ સમૃધ્ધ પુરવાર કરવાના પ્રયત્નો થઇ રહ્યા છે. મૌખિક પરંપરાના અભ્યાસનો આરંભ આમ તો ઇ.સ.ની અઢારમી સદીથી થયો છે પણ ભારતમાં એનો સૂત્રપાત ઓગણીસમી સદીથી થાય છે. ઇ.સ. ૧૮૧૨માં જેમ્સ ફાર્બસ દ્વારા 'પૂર્વનાં સંસ્મરણો' લંડનથી પ્રસિધ્ધ થયાં, જેમાં ચારણ અને ભાટ જેવા વ્યવસાયિક વાર્તાકથકો વિશે તથા તેમના દ્વારા પ્રવર્તમાન મૌખિક પરંપરા વિશે માહિતી ગ્રંથસ્થ થઇ છે. ઇ.સ. ૧૮૨૫માં 'ટોડ રાજસ્થાન' સને ૧૮૫૬માં ફાર્બસ દ્વારા 'રાસમાળા' આ વિષયના પ્રથમ સંચયો છે. પણ તે મિશ્ર પ્રકારના સંચયો છે. મધ્યપ્રદેશના આદિવાસીઓની મૌખિક પરંપરા વિશે ઇ.સ. ૧૮૬૬માં થયેલું રિચાર્ડ ટેમ્પ્યુલનું કામ ભારતમાં થયેલો આ પ્રકારનો સૌ પ્રથમ અભ્યાસ છે. નરોત્તમ પલાણ મૌખિક પરંપરા વિશેની વાત કરતાં લખે છે -

'મૌખિક પરંપરાની એક લાક્ષણિકતા એ છે કે એમાં માત્ર ઉપયોગી અંશો જ સંગ્રહ પામે છે અને પછી ક્રમશઃ એનું જ સંવર્ધન થાય છે. લેખિત પરંપરામાં બધું જ સંગ્રહ પામે

છે, પરિણામે એની જીવંતતા ઘટે છે અને એના આધારે ઊભો થતો ઇતિહાસ વાસ્તવિક ઇતિહાસ રહેતો નથી. કદાચ આ કારણે જ ઇંગ્લેન્ડનો ઇતિહાસ ચિંતક લોર્ડ બેકન, ઇતિહાસને સ્મૃતિના આધારે મૂકવાનું પસંદ કરે છે. એટલે કે લેખિત શબ્દ કરતાં સ્મૃતિમાં સંચિત થયેલો શબ્દ વધુ શ્રધ્ધેય છે. જગતભરની ભાષાઓ અને તેની બોલીઓમાં અદ્યાપિ હયાત રહેલી મૌખિક પરંપરાનું આ મૂલ્ય છે. ભાષા ખુદ એક મૌખિક પરંપરા છે. રોજબરોજના વહેવારમાં વપરાતો શબ્દ, કોઇ વિશિષ્ટ અર્થનો વાહક બને છે. ત્યારે તે શબ્દ મૌખિક પરંપરાનું એક પ્રાણવંત એકમ બને છે.'[૨૪]

કાનજી પટેલ, ભગવાનદાસ પટેલ, ડાહ્યાભાઇ વાઢુ વગેરે સર્જકો, મૌખિક પરંપરાના સાહિત્યને લિપિબધ્ધ કરી જાળવવા પ્રયત્ન કરી રહ્યા છે. આ અંકમાં થાળીકથા, ઝાંઝ માંડેવ, રૂપારેલ, બે સાવળ, ભાથીજી મહારાજનું ભજન, બડવાના બોલ, બળિયા દેવની ગોરી, ગણપતિની ગરબી, દાડમ દૈત જેવી ગેય કથાઓ છે. ગાયક અને રજૂકર્તા બન્ને અલગ વ્યક્તિ છે. સોન્યાભાઇ ગાવિત, લાલાભાઇ ડામોર, કાળીદાસ પ્રજાપતિ, શનાભાઇ ડામોર, શંકરભાઇ ધાણુક, રણછોડ બારોટ, લાલસિંહ રાઠોડ, ઉમરાવનાથ ભરથરી, હીરાભાઇ પગી જેવા ગાયકોના કંઠે ગવાયેલી કૃતિઓને ડાહ્યાભાઇ વાઢુ, સુભાષ ઇશાઇ, ધૂળાભાઇ ચમાર, પ્રતાપસિંહ રાઠોડે લિપિબધ્ધ કરી છે. અનુક્રમણિકાની આ યાદી પર નજર ફેરવતાં ગાયક અને લિપિકાર અલગ છે તે જોતાં અહીં સિતાંશુ યશશ્ચંદ્રના શબ્દો યાદ આવે છે -

'કાવ્યભાષા : વ્યવસ્થા અને વિદ્રોહ'માં તેઓ મૌખિક પરંપરાના એક અમેરિકી આદિવાસી સ્ત્રી કવિ કુક-લિન, પંચમહાલ પ્રદેશના ભીલ નાયક જોરીયા ભગત અને આધુનિક કન્નડ કવિ ચંદ્રશેખર કમ્બારની 'લોકકથાઓનો રાક્ષસ' કવિતાની ચર્ચા મૌખિક પરંપરા સંદર્ભે કરે છે. તેઓ લખે છે -

'આદિવાસી સંસ્કૃતિને યથાવત્ રાખવાનાં, એમને 'ઑડિયો-વિઝયુઅલ આર્કાઇવ્ઝ બનાવવા માટેના ફંડો મેળવવા માટેનાં સાધનોરૂપે જોવાના વલણનું પ્રચલન ભારતમાં વધતું જાય છે. સ્વાતંત્ર્ય પૂર્વેના સાચા ગાંધીયુગમાં આદિવાસી સમાજને, સ્ત્રીઓને, દલિતોને સમ્પન્ન સમાજની સર્વ સંસ્થાઓમાં સાધિકાર પ્રવેશ મળે, એ માટે આંદોલન ચાલતાં

સ્વાતંત્ર્ય પછીના એક કૃતક ગાંધીયુગમાં એમને સામગ્રીરૂપે ગણી જેમના તેમ રાખી મૂકવામાં ચતુર શાસકો અને ચતુરતર સંશોધકોનો સ્વાર્થમૂલક રસ છતો થાય છે. ‘ઓરાલિટી’ અર્થાત મુખપરંપરાનો મહિમા કરી, એને ઉત્તર આધુનિકતા સાથે એકરૂપ ગણવાનો ઉપક્રમ આ સ્થાપિત હિત ધરાવતાં પરિબળો રાખે છે.’[૨૫]

સંપાદક જ્યારે આ પરંપરાનો વિશેષાંક બહાર પાડે છે ત્યારે શું તેને તેઓ અભિનિવેશપૂર્વક જુએ છે કે આધુનિક માન્ય ભાષાના વિરોધે પ્રયોજવા ઇચ્છે છે તેવો પ્રશ્ન તેમના નિવેદન વાંચતા થાય છે. મૌખિક પરંપરા અતિ વિશાળ અને સમૃધ્ધ છે તે અવગણી શકાય નહિ. પણ નરોત્તમ પલાણ કહે છે તેમ આપણો હેતુ મૌખિક પરંપરના અભ્યાસનો હોવો ઘટે, એને જીવતી રાખવાના કે પુનર્જીવિત રાખવાના પ્રયત્ન અન્ય પરંપરાના વિરોધે ન હોવા ઘટે. વળી, સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર ફરિયાદના સૂરે જે ચિંતા પ્રગટ કરે છે તેને પણ ધ્યાનમાં રાખવું ઘટે.

## નિબંધ વિશેષાંક :

‘ગદ્યપર્વ’ના પ્રકરણ-૩માં ‘ગદ્યપર્વ’માં પ્રકાશિત નિબંધકૃતિઓની વિગતે ચર્ચા કરી છે. અને નિબંધ સાહિત્યપ્રકાર વિશે પણ વિગતવાર ચર્ચા કરી છે. તેથી પુનરાવર્તન ટાળીને અહીં માત્ર નિબંધ વિશેષાંકની વાત કરીશું.

પ્રથમ નિબંધ મધુસૂદન ઢાંકીનો ‘સંગીતસૃષ્ટિમાં પ્રવેશ’ છે. સંગીતના વિવિધ ઉસ્તાદો પાસે તેમણે કઇ રીતે તાલીમ લીધી અને તેમાં કયા પ્રકારની મુશ્કેલીઓ પડી તેનું સવિસ્તર વર્ણન છે. વળી, લેખક આ મુશ્કેલીઓને કઇ રીતે ઓળંગી શક્યા તેની પણ વાત છે. વિવિધ લાગતી પરંપરાઓમાં પણ કઇ રીતે એક પ્રકારનો સમન્વય જોવા મળે છે તેની વાત લેખકે તટસ્થતાપૂર્વક પ્રસ્તુત કરી છે.

આ અંકમાં એક તરફ પરંપરાગત રીતિએ પરંપરા વિશે લખાયેલી વાતો છે તો બીજી તરફ આધુનિક સર્જક લાભશંકર ઠાકર 'અને તાકી રહુ છું : Impersonal' નિબંધમાં સ્વરૂપવિષયક અને રીતિવિષયક ધરખમ ફેરફાર કરતા જોવા મળે છે. અહીં લલિત સર્જનાત્મક નિબંધના માળખાનો પણ છેદ છે. જાત સાથે જાણે સંવાદ કરતા હોય તે રીતે લેખન કર્યું છે. ભાષા વિશે ટીકા કરી છે. અને ભૂતકાળના પુનરાવર્તનો પ્રત્યે ચીડ વ્યક્ત કરી છે. ભાષા વિશે તેઓ લખે છે -

'ભાષા : એકની એક ભાષા. રગડાપેટીસ જેવા ચાટવાના અનુભવોના પુનરાવર્તનો. ... મૂળથી જ ગોટાળે ચડેલી ભાષાને ભાષામાં ભાષાથી ભાષારૂપે આમ તાકવામાં ગરક છું.'

પ્રેરણા, અનુભવ, સંવેદન બધાનો છેદ અહીં લાભશંકર ઠાકર આરંભના પ્રથમ ફકરાથી જ ઉડાડી દે છે. તેઓ લખે છે -

'નિબંધ લખવા બેઠો છું આ ક્ષણે. પહેલું વાક્ય લખ્યા પછી બીજું વાક્ય લખ્યું. બીજું વાક્ય લખ્યા પછી બે ક્ષણ હાથ અટક્યો મનમાં કંઇ વિષય ઊપસી આવે તેવી પ્રતીક્ષામાં.'

અનુઆધુનિકયુગમાં પણ આ આધુનિક સર્જક પોતાની સૃજનશીલતાને ધાર કાઢતા રહે છે તે તેમનું વિલક્ષણ પાસું છે.

દિગીશ મહેતાના 'બળદવર્ણનમ્' નિબંધમાં એ જ તેમની પોતીકી વર્ણનશૈલીનું પુરાવર્તન થાય છે., 'બળદ'ને નિમિત્તે તેમણે વર્ડ્ઝવર્થ અને જ્યોર્જ ઑરવેલના સંદર્ભો ટાંક્યા છે અને છેલ્લે ઑફિસ કલાર્કને 'ઘાણીના બળદને મળતો આવતો' કહી કટાક્ષ કર્યો છે. તો રામચંદ્ર પટેલનો નિબંધ 'ચાર સૂર્યકન્યા' કલ્પના અને વાસ્તવની હદોને સેળભેળ કરી નાખતી સર્જકતાને પુરસ્કારે છે. ચિત્રકાર જ્યોતિ ભટ્ટના 'નોંધપોથીનાં પાનાં' અહીં છે, જે વિશિષ્ટ છે. પાનાઓમાં આકારોના ચિત્રણ સાથે તે વિશે ટીકાટપ્પણી પણ કરી છે, તે ઉલ્લેખનીય છે. ચિત્રકાર પોતાની સજ્જતા વધારવા માટે નિરંતર કેવા પ્રયત્નો કરતો રહે છે તે અહીં ભાવકને પ્રેરણારૂપ બને છે. ડાયરીનાં પાનાં, નોંધપોથીના પાનાં, રોજનીશી જેવા આત્મકથનાત્મક લખાણોનો નિબંધ પ્રકારમાં સમાવેશ કરવો જોઇએ કે નહીં તેની ચર્ચા વધુ પ્રમાણમાં થવી જોઇએ.

ભરત નાયકનો 'મને ફ્રેમ છે : દિલ્હી', કાનજી પટેલનો "અંશ', હિમાંશી શેલતનો નિબંધ 'એકડાની ચકલીઓ', વીરુ પુરોહિતનો 'અત્તરાયણ' અને આકાશ નાયકનો 'કેડી' નિબંધ ભૂતકાળના એક પ્રકારના સંસ્મરણાત્મક રીતિએ લખાયેલા નિબંધો છે. અનુઆધુનિકયુગમાં પોતાના ગામ વિશે, સંબંધીઓ વિશે, કુટુંબ અને માતા-પિતા વિશે લખાયેલા નિબંધો બહોળા પ્રમાણમાં જોવા મળે છે. નિરૂપણ કરવું સરળ પડે અને સ્મરણને આધારે લખવું એ સહજ વાત બની પડે. તેમાં પણ સર્જનાત્મક રીતિએ લખી શકે તેવા લેખકો ઓછા છે. ભરત મહેતા કહે છે તેમ -

'લખતા લખતા લહિયા થવાય, નિબંધકાર નહીં.'[૨૬]

સુરેશ જોષી, દિગીશ મહેતા, ભોળાભાઇ પટેલના નિબંધો વાંચીએ ત્યારે આપણને તેમની સર્જકતા સ્પર્શી જાય છે. વિશેષે કરીને ગદ્યને સર્જનાત્મક સ્તરે પ્રયોજવાની મથામણ તેઓમાં જોઇ શકાય છે. ભોળાભાઇ પટેલ તે અંગે દિશાસૂચન કરતાં કહે છે -

'આપણા સર્જકોની સર્જકતામાં જે ખૂટે છે, તે તેમની સજ્જતા છે. 'આપણે તો ભૈ લેખક થઇ ગયા.' એવા ચમત્કારો નથી બનતા એમ નહિ, પણ અપવાદને નિયમ માનીને ચલાય નહિ... આ સજ્જતા એક બાજુએ, જેને એલિયટ સાહિત્યની પરંપરા કહે છે, તે પરંપરાને સર્જકે આત્મસાત કરવામાં છે. બાપદાદાનો વારસો વારસદારને ભલે આપોઆપ મળી જતો હોય છે, પણ સાહિત્યિક વારસો તો પરિશ્રમ દ્વારા મેળવવાનો હોય છે.'[૨૭]

પ્રાણજીવન મહેતા, બાબુ સુથાર, હર્ષદ કાપડિયાના નિબંધો 'સર્જકતા' અને 'સજ્જતા' ની છાપ ભાવકના ચિત્તમાં અંકિત કરે છે તે આ વિશેષાંકનું જમા પાસું છે. ભિન્ન ક્ષેત્રોમાંથી આવતા સર્જકોની વિશિષ્ટ શૈલી અંકેદરે અનોખી ભાત ઉપસાવે છે.

## સર્જનાત્મક ગદ્ય વિશેષાંક :

મોટેભાગે એમ માનવામાં આવે છે કે કવિતા નથી એવું કોઇપણ લખાણ તે ગદ્ય. કવિતાના વિરોધમાં જ જાણે કે ગદ્યની ઓળખાણ કરાવવામાં આવે છે. મોટેભાગે ઘણા શબ્દકોશમાં આ રીતનું જ જોવા મળે છે. ગદ્યની સ્વાયત્તતાનો અહીં અનાદર છે. ઉપરાંત ગદ્ય કવિતા કરતાં ઊતરતું છે તેવું પણ મોટેભાગે માનવામાં આવે છે. પણ ગદ્ય અને પદ્ય બંને સાહિત્યનાં માધ્યમ છે. અને બંને માધ્યમ સર્જનાત્મક રીતે પ્રયોજાય ત્યારે સાહિત્યક્ષેત્રે એની સાર્થકતા ઊભી થાય છે. પદ્ય સર્જનાત્મક રીતે પ્રયોજાઇને કવિતા બને ત્યારે એના મૂલ્યાંકનના ધોરણો પરંપરાથી નિશ્ચિત છે. પણ ગદ્યને મૂલવવા માટે, તેની સર્જનાત્મકતાને મૂલવવા માટેના ધોરણો પ્રમાણમાં ઓછા છે અથવા તો નહીંવત્ છે. પદ્યનો લય નિયમિત અને પૂર્વનિર્ધારિત છે, ત્યારે ગદ્યનો લય અનિયમિત અને સદ્યનિર્ધારિત છે. અને એટલે જ ગદ્યની સર્જનાત્મકતા કસોટી બની રહે છે. ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળા કહે છે -

'મેરી-લૂઇઝ પ્રેટે તેના 'ટોઅર્ડઝ અ સ્પીચ થીઅરી ઓવ લિટરરિ ડિસ્કોર્સ' પુસ્તકમાં સાહિત્યક્ષેત્રે પ્રયોજાતાં સર્જકગદ્ય અંગે વાત કરે છે અને ગદ્ય કરતાં સર્જકગદ્યનો આશય અને એનું કાર્ય કઇ રીતે ભિન્ન છે તે સ્પષ્ટ કરી આપે છે. સામાન્ય ગદ્ય માહિતીનું પ્રત્યાયન કરે છે, જ્યારે સર્જકગદ્ય સંવેદનનું પ્રત્યાયન કરે છે. સર્જકગદ્ય સંવેદન ઊભું કરવા મથે છે.'[૨૮]

'ગદ્યપર્વ' જ્યારે 'સર્જનાત્મક ગદ્ય વિશેષાંક' બહાર પાડે છે ત્યારે આ વિશેષાંકના ગદ્ય લેખકો આ પ્રકારનું સંવેદન ઊભું કરી શક્યા છે કે કેમ તે જોઇએ. અહીં 'સર્જનાત્મક ગદ્ય' રૂપે નોંધપોથીનાં પાનાં, નિબંધ, પત્ર, ચરિત્રલેખન છે. તે બધાથી અલગ સિતાંશુ યશશ્ચંદ્રની 'અથ ભડાઉલી' કૃતિ અલગ તરી આવે છે. આ કૃતિની ભાષા જૂની ગુજરાતી છે. પણ તેનું વિષયવસ્તુ આધુનિક છે.

પદ્મનાભકૃત 'કાન્હડદે પ્રબંધ' કથાકાવ્ય છે. તે ગુજરાતી-રાજસ્થાનીમાં રચાયેલું શકવર્તી ઇતિહાસકાવ્ય છે. 'કાન્હડદે પ્રબંધ' યુધ્ધની કથા છે. તેની વિશિષ્ટતા દૂહાથી રચાયેલા આ કાવ્યમાં પ્રથમ ખંડમાં 'અથ ભડાઉલિ' નામનો ગદ્યખંડ મળે છે. લેખક

આપણને તેવી ભાષા પ્રયોજીને  ટકોર કરે છે -

'તૂ કિમી આમી આમી બોલઇ ? સ્યૂં આજનઇ ગુજરાતી ભાષા તૂં ભૂલિ ઉં ? અનઇ પદ્મનાભ પંડિત સુકવિ તણી વાણી, જિ વચન-સુરંગ, તિ તો તૂ નથી સીખીઉં બરાબર ? ઉપરિ, મુનિવર માણિક્ય સંદરસૂરિ-વિરચિત પૃથ્વીચંદ્રચરિત્ર તણઉ વાગવિલાસ સ્મરણિ આણિ છઇ તૂં, અકારણિ ?'

સર્જનાત્મક ગદ્યના આ વિશેષાંકમાં સિતાંશુ યશશ્ચંદ્રની આ કૃતિ સાહિત્યકૃતિના માપદંડો પૂરા પાડે છે. પરંપરાને આત્મસાત કર્યા વગર આધુનિક કે અનુઆધુનિક કૃતિ કઇ રીતે કલાત્મક બની શકે ?

આ અંકમાં અન્ય એક ખંડ સ્વપ્નખંડ છે. વિવિધ સર્જકોએ અજ્ઞાત મનને તાગવાના અને તેને ભાષાબધ્ધ કરવાના પ્રયત્નો કર્યા છે. મોટેભાગે કલ્પનાના આધારે લખાયેલા આ ખંડો ભાષાની ક્ષમતા લાગતા હોય તેમ લાગે છે. ગદ્યના વિકાસ માટે કરેલો આ પ્રયત્ન ઉલ્લેખનીય રહેશે.

## ચિત્રકાર–લેખક વિશેષાંક :

'ગદ્યપર્વ'ના વિશેષાંકોમાં એક વિશિષ્ટ વિશેષાંક ચિત્રકાર લેખક વિશેષાંક છે. કોઇ સર્જક જ્યારે એક કરતાં વધારે કળામાં અભિવ્યક્તિ કરતા હોય ત્યારે તે કઇ રીતે વિશિષ્ટ બને છે તે જોવાનું રસપ્રદ થઇ પડે. માધ્યમ સંદર્ભે ભિન્નતા હોય તો એક જ સર્જક બે ભિન્ન માધ્યમમાં કઇ રીતે પોતાને વ્યક્ત કરે છે અને કયું માધ્યમ તેને વધુ અનુકુળ આવે છે તે જાણવું રસપ્રદ થાય. ગુલામ મોહમ્મદ શેખ, ગીવ પટેલ, ભૂપેન ખખ્ખર, પ્રબોધ પરીખ જેવા ચિત્રકારોએ સાહિત્યલેખનમાં પણ નોંધપાત્ર પ્રદાન કર્યું છે. ચિત્રકાર હોવાથી તેમની દ્રષ્ટિએ થયેલું વર્ણન વિશિષ્ટ બની રહે છે. એ જ રીતે પરિતોષ સેન, પ્રભાકર બર્વે, રામકુમારનું ગદ્યલેખન અનુવાદિત રૂપમાં આપવામાં આવ્યું છે. રવીન્દ્રનાથ ઠાકુરનો અનુવાદિત પત્ર પણ આ અંકની નોંધ લેવા પ્રેરે છે. ગુજરાતીના અન્ય સામયિકોમાં અન્ય

કળાઓમાં કાર્ય કરતા સર્જકોના પ્રદાન વિશે લેખો ક્યારેક હોય છે પણ તેનો વિશેષાંક પ્રગટ થયો હોય તેવી પ્રથમ ઘટના છે.

ગુલામ મોહમ્મદ શેખનો નિબંધ 'ઘેર જતાં : ભાઇ' છે. તેમની 'ઘેર જતાં' શ્રેણી ગુજરાતી ગદ્યલેખનના નોંધપાત્ર નમૂના છે. ટૂંકા વાક્યોમાં વ્યક્તિ કે પ્રસંગનું વર્ણન જ્યારે તેઓ કરે છે ત્યારે તે નજર સમક્ષ ભજવાતું હોય તેવો અનુભવ થાય છે. તેમના નિબંધોનો રચનાબંધ સુશ્લિષ્ટ હોય છે. આ નિબંધમાં આવતું વર્ણન જોઇએ..

- 'ચહેરે ચોરસ જડબા ઉપર કઠણ ખડક જેવી ચામડી, શરીર ભારે, ખાટલે બેસે ત્યારે અચૂક ચૈડ થાય...'
- 'લોહી એટલું ઊડ્યું કે એમના ગૌરવર્ણની ફિક્કાશ ને સોનેરી વાળનો રંગ લગભગ એક થઇ ગયાં.'
- 'ધીમે ધીમે બધું ઠરે, થોડાક તિખારાને થોડીક રાખ, એકાદ છમકારો, પછી સાદ ધીરા પડે, લોક આઘુંપાછું  થાય. સાંજના ચૂલે ધુમાડા જેવી કજિયાની હળવી વાસ હવામાં તરે.'

સુમન શાહે ગુલામ મોહમ્મદ શેખની મુલાકાત લીધેલી તે તેમણે સન્ધાન-૧માં પ્રગટ કરી છે. કવિ નિબંધકાર અને ચિત્રકાર એવા ગુલામમોહમ્મદ શેખે સંવેદન, માધ્યમ અને અભિવ્યક્તિ ક્ષેત્રે મહત્વની વાતો કરી છે. તેમાં તેઓ કહે છે -

'કવિતા, ચિત્ર કે કળાને એકબીજાથી જુદા કરવાની વૃતિ જે છે, અથવા એનું પોતાનું એક સ્વતંત્ર સ્વરૂપ ઉપસાવવાની કે એની વ્યાખ્યા કરવાની આપણને જે ટેવ પડી છે, તેમાં ક્યાંક આપણે કળાપ્રવૃતિના મૂળ અને એના સ્વરૂપની વિરુધ્ધ જઇએ છીએ.'

માધ્યમની કેટલીક વિશિષ્ટતાઓ આ મુલાકાતમાં તેમણે  ઉજાગર કરી છે.

પરિતોષ સેનના નિબંધ 'હે અર્જુન'નો અનુવાદ કરમશી પીરે કર્યો છે. આરંભમાં તેમની ચિત્રકારની દ્રષ્ટિ ભાષા દ્વારા પમાય છે -

'ઢાકા જિલ્લામાં આવેલા અમારા ગામનું સ્મરણ થતાં જ આંખ સામે  એક એબસ્ટ્રેક્ટ ચિત્ર ઊપસી આવે છે. નખશિખ લીલા રંગથી આંકેલું લીલા રંગના અનેકવિધિ પટ્ટાઓને

એકબીજા પર ગોઠવીને મૂક્યા હોય એ રીતે રચાયેલું વિખ્યાત અમેરિકન ચિત્રકાર માર્ક રોથકોની ચિત્રકૃતિ જેવું સમગ્ર નિબંધમાં રંગોના ઉલ્લેખ સ્પર્શગમ્ય અને સંવેદનાસભર દ્રશ્યાંકનો, પ્રદાર્થના આકાર-માપની સૂચનાઓ, ચિત્રને લગતી શાસ્ત્રીય ચર્ચાઓના ઉલ્લેખો વાંચવા મળે છે.

ગીવ પટેલના નાટક 'મિ. બહેરામ'નો અનુવાદ ભરત નાયકે કર્યો છે. નાટ્યરચનાને ઉપકારક એમની ભાષાની મૌલિકતાને કારણે આ નાટકનો અનુવાદ સંપાદકે અહીં આપ્યો છે. તો વળી પ્રભાકર બર્વે સર્જનપ્રક્રિયા, ચિત્રોના રંગ, ચિત્રકારની પ્રતિભા વિશે વિગતે વાત તેમના 'ડાયરીનાં પાનાં' માં કરે છે. જેનો અનુવાદ કમલ વોરાએ કર્યો છે. પ્રભાકર બર્વેનાં 'ડાયરીનાં પાનાં' કરતાં ભૂપેન ખખ્ખરનાં 'ડાયરીનાં પાનાં' અલગ જ વિશ્વ લઇને આવે છે. ભૂપેન ખખ્ખરનાં 'પાનાં'માં ચિત્રને લગતી વાત નથી. પણ મનુષ્ય સ્વભાવ અને તેની લાક્ષણિકતાનું, વ્યકિતગત સંવેદનની ભિન્નતાનું નિરૂપણ છે. સજાતીય સંબંધોના નિરૂપણ માટે તેઓ ભાષા પાસે ધાર્યું કામ કરાવે છે. અશ્લિલ કે ઉઘાડી ભાષાને બદલે સંયમિત ને સંવેદનસભર આલેખનથી ભાવક સજાતીયતાને નવા દ્રષ્ટિબિંદુએથી જોવા માટે પ્રેરાય છે. ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળા આ વિશે ચર્ચા કરતાં કહે છે -

'સાહિત્ય માત્ર મનુષ્યોની કથા નહીં, પણ મનુષ્યોની અન્ય મનુષ્યો સાથેના સંબંધોની કથા છે... સ્ત્રી-પુરુષનાં વહેંચાયેલાં 'કુદરતી' ખાનાંઓની બહાર પણ ઘણું 'કુદરતી' હોઇ શકે એનો સ્વીકાર કરીને ચાલવાની ઘડી આવી પહોંચી છે. ...મધ્યકાળમાં 'ઓખાહરણમાં' ઓખા અને ચિત્રલેખા વચ્ચેનો સહિયારો સંબંધ કે પ્રેમ સખી પ્રેમાનંદનો સહજાનંદ પ્રતિનો અસાધારણ પુરુષાનુરાગ હજી સુધી વ્યાખ્યાયિત થયો નથી. ...ભૂપેન ખખ્ખરની 'વાડકી' કે રવીન્દ્ર પારેખની 'જન્મ' જેવી વાર્તાઓ નવેસરથી ઉકેલ માંગે છે.'[૨૯]

ચિત્રકાર રામકુમારના નિબંધ 'અવાજ' નો અનુવાદ ગીતા નાયકે હિન્દીમાંથી કર્યો છે. અવાજને નિમિત્ત બનાવતા ચિત્રકારની ઊંડી સંવેદનશીલતા હ્રદયસ્પર્શી રીતે આલેખાઇ છે. તો બીજી તરફ અસ્તિત્વની શોધ માટે પ્રવૃત્ત થયેલા ચિત્રકાર પ્રબોધ પરીખ ભાષા દ્વારા જગતના ઊંડાણોને તાગવા મથે છે. તેમના નિબંધ 'અમેરિકા ને એવું બધું : And all that

Jazz'માં વિદેશની ધરતી પર થયેલા અનુભવો, મથામણો, 'સ્વ'ને પામવાની મથામણ ભાષા દ્વારા વ્યક્ત થયો છે.

વિશેષાંકના અંતે કવિ, નાટ્યકાર, ચિત્રકાર એવા રવીન્દ્રનાથ ઠાકુરે જામિની રાયને લખેલો પત્ર પ્રકાશિત થયો છે. જેનો અનુવાદ કરમશી પીરે કર્યો છે. રવીન્દ્રનાથ ઠાકુર અહીં ચિત્રોના જગતને જોવાના દ્રષ્ટિબિંદુ કેળવવાની વાત કરે છે.

આમ, નિબંધ, ડાયરીનાં પાનાં, નાટક, પત્ર જેવા સાહિત્યપ્રકારોને માધ્યમ બનાવી ચિત્રકાર-લેખકો ભાવકની અભિરૂચિને પોષવાનું મહત્વનું કાર્ય કરે છે, પણ 'ગદ્યપર્વ'ના મુખપૃષ્ઠ પર ચમકેલા ચિત્રોના ચિત્રકારો અતુલ ડોડિયા, અંજુ ડોડિયા કે તૈયબ મહેતાનો સમાવેશ અહીં થયો હોત તો વિશેષાંક ભાવકની દ્રષ્ટિને વધુ વ્યાપક બનાવી શક્યો હોત.

'ગદ્યપર્વ'ના મુખપૃષ્ઠના ચિત્રો પણ સંપાદકીય દ્રષ્ટિને ઉજાગર કરે છે. હાલમાં 'પરબ'ના મુખપૃષ્ઠ પરનાં ચિત્રોની સમીક્ષા જે રીતે ચિત્રકાર પીયૂષ ઠક્કર કરાવે છે તે રીતે 'ગદ્યપર્વ'ના મુખપૃષ્ઠના ચિત્રોની સમીક્ષા થઈ હોત તો નોંધપાત્ર પ્રદાન ગણાત.

'ગદ્યપર્વ' ત્રણ મહત્વનાં વાર્તા વિશેષાંકો લઇ આવે છે. 'કન્નડ વાર્તા વિશેષાંક' (અંક-૨૯-૩૦), 'મરાઠી વાર્તા વિશેષાંક' (અંક-૩૭) અને 'ભારતીય વાર્તા વિશેષાંક' (અંકઃ૭૩). 'ગદ્યપર્વ'માં લગભગ પોણા ચારસો જેટલી વાર્તા પ્રકાશિત થઇ છે. અન્ય ગદ્ય પ્રકારોની તુલનાએ આમ વાર્તાઓનું બહોળા પ્રમાણમાં પ્રકાશન થયું છે. છતાં પણ વાર્તાઓના વિશેષાંકો પ્રગટ કરવાની જરૂર સંપાદકોને શાથી જણાઇ હશે તેવો પ્રશ્ન થાય. શું સંપાદકને પ્રગટ થયેલી વાર્તાઓ પરત્વે અસંતોષ હશે કે પછી વાર્તાકારોને વધુ સજ્જ થવા માટેની પ્રેરણા આપવાની નેમ હશે ? એક વાત તો ચોક્કસ થાય જ છે કે સંપાદક પ્રાદેશિક ભાષાઓની અને ભારતીય ભાષાઓની વાર્તાઓના અનુવાદ લઇ આવે છે. વિશ્વસાહિત્યની વાર્તાઓના અનુવાદ અહીં શા માટે નથી ? 'એતદ્', 'પરબ', 'ખેવના', 'શબ્દસૃષ્ટિ' જેવા સામયિકોમાં પણ ક્વચિત વિશ્વસાહિત્ય અને ભારતીય સાહિત્યમાં રચાયેલી વાર્તાઓના અનુવાદ પ્રગટ થયા છે. પણ 'કન્નડ વાર્તા' કે 'મરાઠી વાર્તા'ના સમગ્ર અંક હોય તેમ બન્યું નથી. કન્નડ કે મરાઠી ભાષાની જેમ પંજાબી, કાશ્મીરી કે રાજસ્થાની ભાષા કે તમિલ

ભાષાઓની વાર્તાના અંક પણ કેમ નથી ? માત્ર આ બે ભાષાઓની વાર્તાઓની પસંદગી પાછળનો સંપાદકોનો કયો ચોક્કસ હેતુ હોઇ શકે તે જાણવું પડે.

'કન્નડ વાર્તા વિશેષાંક'માં દેવનૂર મહાદેવ, બેસગરહલ્લી રામન્ના, કે.પી.પૂર્ણચંદ્ર તેજસ્વી જેવા લેખકોની વાર્તાઓના અનુવાદ કિરીટ દૂધાત, અજિત ઠાકોર, બિપિન પટેલ વગેરે વાર્તાકારોએ કરેલા છે. કર્ણાટક સાહિત્ય અકાદમી અને 'સાહચર્ય' નામની સંસ્થાએ અનુવાદ શિબિર યોજી તેની ફલશ્રુતિરૂપે આ વિશેષાંક પ્રગટ થયો છે. 'અકડુ', 'અંક', 'તબરાની કથની' કે 'રમખાણનો બનાવ' જેવી પ્રતીકાત્મક વાર્તા વિશેષાંકની નોંધાપાત્ર વાર્તાઓ છે. વિષયવસ્તુની રીતે જોવા જઇએ તો પણ સામાન્યપણે આ વાર્તાઓનું વિષયવસ્તુ સાવ ભિન્ન નથી. પરંપરાગત શોષણની વાત વ્યક્તિગત રીતે આલેખાયેલી છે.

'મરાઠી વાર્તા વિશેષાંક'ના સંપાદક કાનજી પટેલ છે અને અંકના આરંભનું નિવેદન પરામર્શક ડૉ. ગણેશ દેવીનું છે. નિવેદનમાં તેમણે સ્પષ્ટપણે જણાવ્યું છે કે -

'રજૂ કરેલી નવલિકાઓ સમકાલીન મરાઠી નવલિકાનું સંપૂર્ણ પ્રતિનિધિત્વ કરે છે તેવું નથી... આ નવલિકાઓ વિશે સ્વરૂપ અને પ્રયુકિતમાં આગવી રીતે પ્રયોગશીલ : આવાં ગાર્દ : નવલિકા હોવાનો દાવો નથી. મરાઠી દેશી પરંપરાનો સંદર્ભ છે. જે કાંઇ સાચા અર્થમાં દેશી હોય એ સર્વ એક વૈશ્વિક સંદર્ભ ધારણ કરે છે.'

પરામર્શકની સાહિત્ય અંગેની આ વિભાવના અનેક પ્રશ્નો ઊભા કરે છે. કોઇપણ વિશેષાંક અન્ય અંકોથી વિશિષ્ટ હોવો ઘટે. માત્ર પ્રાદેશિક ભાષાના અનુવાદથી અંક - વિશેષાંક બની શકે ? જો આ વાર્તાઓ રચનારીતિની દ્રષ્ટિએ પ્રયોગશીલ ન હોય, માત્ર પ્રાદેશિક સંસ્કૃતિ દર્શાવતી હોય તો દસ્તાવેજી લેખ પણ કરી શકાય, વાર્તા જેવાં સાહિત્યપ્રકાર પ્રકાશિત કરવાની જરૂર ન પડે.

આ વાર્તા વિશેષાંકમાં શ્રી દા. પાનવલકરની 'સર્ચ', વિજયા રાજાધ્યક્ષની 'વિદેહી' અને કમલ દેસાઇની 'દુઃખ' વાર્તા વિષયવસ્તુ અને નિરૂપણશૈલીની દ્રષ્ટિએ ભિન્ન તરી આવે છે. અન્ય વાર્તાઓમાં બાબુરાવ બાગુલની વાર્તા 'જ્યારે મેં જાત ચોરી'માં દલિત સંવેદનાને વાચા અપાઇ છે. શંકર પાટીલની 'ઝેર' અને શરદચંદ્ર ચિરમૂળેની 'પાર્થિવના રંગ'

પરંપરાગત રીતે લખાયેલી અને ચિંતનાત્મક વાક્યોને આલેખતી વાર્તાઓ છે. શ્યામ મનોહરની 'હુતાત્મા' વાર્તા કલાકૃતિ વાંચ્યાનો સંતર્પક આનંદ આપે તેવી છે. નિવેદનમાં કહ્યા પ્રમાણે આ પ્રતિનિધિ વાર્તાઓ નથી. પણ મરાઠી સાહિત્યનો અણસાર આપતી કૃતિઓ છે.

ભારતીય વાર્તા વિશેષાંકના નિવેદનમાં ભરત નાયક કહે છે -

'ગીતા ધર્મરાજન સંપાદિત 'કથા' ઇનામી વાર્તા શ્રેણીનું અગિયારમું પુસ્તક, ચૌદ ભારતીય ભાષાના અનુવાદનો સંચય છે. એ વીસમા શતકના દશમા દાયકાની કેટલીક ભારતીય ભાષાની અંગ્રેજીમાં અનુદિત વાર્તાઓને આધારે આ વિશેષાંક તૈયાર કર્યો છે.'

ગીતા ધર્મરાજને અકુર ગોપાલ ક્રિષ્નન, ગોવિંદ નિહલાની, ગુલઝાર, ઋતુપર્ણ ઘોષ, શર્મિલા ટાગોર વગેરે નિર્ણાયકોના, લેખકો, અનુવાદકોના સાથ સહકાર મેળવ્યા છે. અનુક્રમણિકા પ્રમાણે તેમાં કન્નડ અને મરાઠી ભાષાની વાર્તાઓના અનુવાદો પણ છે. સંપાદકે તે બે ભાષાઓના વિશેષાંકો તૈયાર કર્યા જ છે. તો તેને બદલે અન્ય ભારતીય ભાષાઓનો પણ સમાવેશ કરી શકાયો હોત.

બીજો મુદ્દો એ છે કે અહીં પ્રાદેશિક ભાષાઓના અંગ્રેજી અનુવાદ અને તે અંગ્રેજી અનુવાદમાંથી ગુજરાતી અનુવાદ - આમ બે સ્તરે અનુવાદ થયા પછી મૂળ સાહિત્યકૃતિની નિરૂપણશૈલી, તેની વિશિષ્ટતા ભાવક સુધી કેટલી પહોંચે તે પણ એક પ્રશ્ન છે. છતાં પણ બીજા બે વાર્તા વિશેષાંકોની તુલનાએ આ ભારતીય વાર્તા વિશેષાંકમાં વાર્તાના સાહિત્યતત્વની ખેવના કરતા પ્રયોગો વધુ જોવા મળે છે તે ઉલ્લેખનીય છે. અનુવાદની મર્યાદા જાણવા છતાં આ પ્રકારના પ્રયોગો ભાવકના વૈચારિક જગતને ખીલવે છે તે નાની વાત નથી.

## સંદર્ભસૂચિ : પ્રકરણ - ૫


૧. બુંદબુંદની સૂરત નિરાલી, સં.-રમણ સોની અને કિશોર વ્યાસ, પૃ.-૫ર

૨. પરબ, અંક-૮ (૨000), પૃ.-૩૫

૩. રંગશીર્ષ, મહેશ ચંપકલાલ, પૃ.-૧૨૭

૪. રંગદ્વાર, મહેશ ચંપકલાલ, પૃ.-૬૦

૫. રંગભૂમિ કૅનવાસે, લવકુમાર દેસાઈ, પૃ.-૩૫

૬. તર્જનીસંકેત, ઉત્પલ ભાયાણી, પૃ.-૧૮૭

૭. ગુજરાતી સાહિત્યનો દસમો દાયકો, રવીન્દ્ર પારેખ, પૃ.-૩૪

૮. સમીપે, શિરીષ પંચાલ (એપ્રિલ-જૂન-૨૦૧૨), પૃ.-૬૦

૯. મનીષા, સુરેશ જોષી (એપ્રિલ-૧૯૫૫)

૧૦. ગુજરાતી સાહિત્યમાં આધુનિકતાવાદ, પ્રમોદકુમાર પટેલ, પૃ.-૨૮

૧૧. પરબ-અંક-૪ (૧૯૯૨), પૃ.-૩૨

૧૨. ગ્રામજીવનની સાઠોત્તરી નવલકથા, કેસર મકવાણા, પૃ.-૮૪

૧૩. આધુનિકોતર સાહિત્ય, ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળા, પૃ.-૨

૧૪. એજન, પૃ.-૧૧

૧૫. નવલકથા : શિલ્પ અને સ્વરૂપ, નરેશ વેદ, પૃ.-૪૬

૧૬. સાહિત્યમાં આધુનિકતા, સુમન શાહ, પૃ.-૩૦૨

૧૭. પરબ, સુમન શાહ, અંક-૮ (૨૦૦૭), પૃ.-૫૯

૧૮. ખેવના, કાનજી પટેલ, અંક-૮૫ (માર્ચ-૨૦૦૫), પૃ.-૨૮

૧૯. ઉદ્દેશ, સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર (ઑગષ્ટ-૨૦૦૨), પૃ.-૧૮

૨૦. ગુજરાતી સાહિત્યમાં આધુનિકતાવાદ, પ્રમોદકુમાર પટેલ, પૃ.-૧૩

૨૧. ગદ્યપર્વ, ગીતા નાયક, અંક-૪૬, પૃ.-૬

૨૨. લઘુસિધ્ધાન્તવહી, ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળા, પૃ.-૧૬૭

૨૩. ગદ્યપર્વ, કાનજી પટેલ, અંક-૪૧, પૃ.-૪

૨૪. પરબ, નરોત્તમ પલાણ, , અંક-૭ (૨૦03), પૃ.-૬૧

૨૫. ઉદ્દેશ, સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર (ઑગષ્ટ-૨૦૦૨), પૃ.-૧૧

૨૬. ઉદ્દેશ, ભરત મહેતા (નવેમ્બર-૨૦૦૪ ), પૃ.-૧૪૮

૨૭. પરબ, ભોળાભાઈ પટેલ, અંક-૬ (જૂન-૧૯૯૦), પૃ.-૨

૨૮. બહુસંવાદ, ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળા, પૃ.-૨૩

૨૯. લઘુસિધ્ધાન્તવહી, ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળા, પૃ.-૧૧૫