વસંતપંચમી

વિ. સં. ૨૦૩૬

પુસ્તક ૧૭

અંક ૨

રાવણાનુગ્રહમૂર્તિ

[ચિત્રની સમજૂતી માટે જુઓ આ અંકમાં શ્રી વસંતકુમાર પારેખનો લેખ]

સ્વાધ્યાય

સ્વાધ્યાય અને સંશોધનનું ત્રૈમાસિક

THE MAHARAJA SAYAJIRAO UNIVERSITY OF BARODA

सत्यं शिवं सुन्दरम्

સંપાદક

અરુણોદય ન. જાની

નિયામક

પ્રાચ્યવિદ્યા મન્દિર, મહારાજા સયાજીરાવ વિશ્વવિદ્યાલય, વડોદરા

સ્વાધ્યાય

પુસ્તક ૧૭ : અંક ૨ જાન્યુઆરી, ૧૯૮૦

વસંતપંચમી વિ. સં. ૨૦૩૬

અનુક્રમ

		પૃષ્ઠાંક
૧.	કલાકૃતિ અને અર્થઘટન—ઉમાશંકર જોષી ...	૧૧૧
૨.	અર્થઘટન ?—સુરેશ જોષી ...	૧૧૫
૩.	વસ્તુનિષ્ઠ અર્થઘટન–શક્યતા અને સ્વરૂપ—હર્ષદ મ. ત્રિવેદી ...	૧૨૩
૪.	સાહિત્યમાં પ્રતીકસંવિધાન અને તેના અર્થઘટનના પ્રશ્નો —પ્રમોદકુમાર પટેલ ...	૧૩૪
૫.	અર્થઘટન, ભારતીય સાહિત્યમીમાંસાના સંદર્ભમાં—સુભાષ દવે ...	૧૪૬
૬.	અર્થઘટનનો એક પ્રયોગ—હરિવલ્લભ ભાયાણી ...	૧૫૨
૭.	સુરેશ જોષી કૃત 'રાક્ષસ'–એક અર્થઘટન—શિરીષ પંચાલ ...	૧૫૯
૮.	કિશોરલાલ મશરૂવાળા–ચિન્તક—મનસુખલાલ ઝવેરી ...	૧૬૫
૯.	મીરાંના ગુરુ—કાન્તિકુમાર ભટ્ટ ...	૧૭૭
૧૦.	એક વિશિષ્ટ રાવણાનુગ્રહમૂર્તિ—વસંતકુમાર એસ. પારેખ ...	૧૯૧
૧૧.	ગ્રન્થાવલોકન ...	૧૯૩
૧૨.	સાભાર સ્વીકાર ...	૨૦૨

સ્વાધ્યાય

વસંતપંચમી, વિ. સં. ૨૦૩૬ | પુસ્તક ૧૭
જાન્યુઆરી, ૧૯૮૦ | અંક ૨

કલાકૃતિ અને અર્થઘટન

ઉમાશંકર જોષી

કલાકૃતિ એ પ્રત્યક્ષ સીધી અનુભૂતિનો વિષય છે. તેની આકૃતિમાં અનેક વસ્તુઓ અંગભૂત બની હોય છે, પણ એ આકૃતિની એકતા સધાઈ હોય છે મુખ્યત્વે ભાવના–લાગણીના માધ્યમ દ્વારા, નહીં કે વિચાર અથવા બુદ્ધિપદાર્થ દ્વારા. આપણી ચેતના એ આકૃતિ સાથે સમરસ બની રહે છે—એટલે કે આપણે રસાનુભવની સ્થિતિએ પહોંચીએ છીએ તે પણ ભાવના માધ્યમ દ્વારા. આ રસાનુભવ કલાકૃતિના સાક્ષાત્ અનુભવની ક્ષણે જ શક્ય છે, તેની બહાર નહીં.

રસાનુભવની—શુદ્ધ આનંદમય ચેતનાવસ્થાની ક્ષણ વીત્યા પછી એ અનુભવ વિશે, પેલી 'કલાકૃતિ' વિશે, જેટલી વાત કરીએ તે હવે બુદ્ધિના ક્ષેત્રની લીલા છે. એક કાવ્યકૃતિનો આસ્વાદ કર્યા પછી તમામ કાવ્યશાસ્ત્રવિનોદ, એટલે કે તમામ વિવેચન, એ બુદ્ધિલીલા છે. વિનોદ (મનોરંજન તેમ જ સમયાપન) માટે એ ઠીક છે. "ધીમંતોનો કાલ જાયે કાવ્યશાસ્ત્રવિનોદથી". સાથે બેઠા હોઈએ, ચર્ચાગોષ્ઠિ ચાલ્યાં કરે. ઠીક છે. પણ લિપિ, કાગળ અને પછી મુદ્રણયંત્રની શોધ થતાં આવી બધી ચર્ચાઓ લખાવા–છપાવા–વંચાવા માંડી, વિવેચનનું વિપુલ સાહિત્ય ઊભું થતું ગયું. કલાકૃતિના–કાવ્યકૃતિના સીધા સંપર્કમાં મુકાતાં ભાવ રસરૂપે અનુભવાયો હતો, તેની અનેકવિધ વાતો બુદ્ધિ દ્વારા પ્રસ્તુત થતી ગઈ. રસાનુભવ અંગેની, 'કલાકૃતિ' અંગેની, આવી બૌદ્ધિક આકારણીઓ કાંઈ ખપની ખરી? હા, ઘણીયે ખપની, જો તેની દ્વારા તે તે કલાકૃતિના સાચા પરિચયમાં–રસાનુભવમાં મદદ મળવાની હોય તો. વિવેચનની પ્રતિષ્ઠા છે તે આ પૂરતી.

કાવ્યનો તો દેહ જ શબ્દનો બનેલો છે, અને શબ્દને અર્થ હોય છે. કાવ્યમાં શબ્દનો અર્થ વ્યવહારજગતનો ન રહેતાં કાવ્યના આખા સંદર્ભથી નક્કી થયો હોય છે, તે છતાં પેલા મૂળ વ્યવહારજગતના અર્થને કોઈકોઈ વિવેચક વળગી બેસે છે. કાવ્યકૃતિમાં અનેકવિધ અર્થસામગ્રી પ્રવેશી હોય તે વ્યવહારજગતની ન રહેતાં કૃતિના આખા સંદર્ભથી પરિવર્તન પામી રસાનુભવને ઉપકારક અને પરિપોષક બની હોય. પણ કોઈ કોઈ વિવેચકે એવી અર્થસામગ્રીઓને કવિના ચરિત્રના પ્રકાશમાં, ઇતિહાસ, તત્ત્વજ્ઞાન, મનોવિજ્ઞાન કે સમાજશાસ્ત્રના પ્રકાશમાં જુએ છે અને ચર્ચા કરવા પ્રેરાય છે. એવો વિવેચક ચરિત્રાત્મક, ઐતિહાસિક, તત્ત્વજ્ઞાનવિષયક, મનોવૈજ્ઞાનિક કે સમાજશાસ્ત્રવિષયક વિવેચના પ્રસ્તુત કરે છે, સાહિત્યવિવેચના સાથે એને નિસ્બત ઓછી છે. સાહિત્યિક વિવેચના તો કૃતિની રસાવહતા (એસ્થેટિક પોટેન્શ્યલ) શા કારણે—શી રીતે—કેટલે અંશે છે તેની ઉપર જ મુખ્યત્વે ધ્યાન કેન્દ્રિત કરે છે.

કવિ મૅકલીશે કહ્યું છે: કાવ્યને અર્થ ન હોય, કાવ્ય તો હોય. શબ્દના અને વાક્યોના અર્થસંભાર કાવ્યમાં પોતે આગળ તરી રહેતા નથી, ગૌણ થઈને રહે છે, કાવ્ય અંગેની સૌન્દર્યસંવિત્તિ—રસાનુભૂતિ એ જ કાવ્યનું એકમેવ લક્ષ્ય બની રહે છે. પ્રાચીન આચાર્યોએ આ પાયાની વાતમાં ગફલત થવા દીધી નથી. તેમણે 'કાવ્યાર્થ' તરીકે—કાવ્યનો અર્થ જ શોધતા હો તો તેના અર્થ તરીકે—'રસ'ને ઓળખાવ્યો.

એટલે કાવ્યને કાવ્ય તરીકે જોવાનું હોય ત્યારે તેમાંના શબ્દોત્થ કે શબ્દસમૂહોત્થ અર્થઘટકો અને અર્થસામગ્રીઓની બૌદ્ધિક ચર્ચાઓમાં જેઓ ખોવાઈ જાય તેઓ તે તે ક્ષણે કાવ્યરસિક મટી જાય છે, કહો કે ચરિત્રકાર, ઇતિહાસકાર, તત્ત્વજ્ઞાની, મનોવિજ્ઞાની કે સમાજશાસ્ત્રી બની જાય છે.

ખરી વાત તો એ છે કે કાવ્ય પાસે જઈએ અને એનો જુદો અર્થ હાથમાં આવે એમ છે એવી આપણને ખાતરી થાય તો પહેલો સવાલ તો એ થવો જોઈએ કે મૂળ લેખકે એ અર્થ સીધો ગદ્યમાં જ બુદ્ધિગમ્ય રીતે શા માટે મૂકયો નહીં. બીજા શબ્દોમાં, કાવ્યરચના તરફ વળવામાં જ એની ભૂલ થઈ હતી. વાલેરી કહે છે તેમ કાવ્યની રચના (કમ્પોઝીશન) માંથી અર્થ અને અવાજ, સામગ્રી અને આકૃતિ એ બંનેને એકમેકથી સહેલાઈથી જુદાં પાડી શકાય તો કાવ્ય-કૃતિની વિ-રચના (વિ-ઘટન, ડિ-કમ્પોઝિશન) થઈ જાય છે એમ જ સમજવું.

૨

કાવ્યશાસ્ત્રવિનોદમાં આખી કાવ્યકૃતિઓનાં-કલાકૃતિઓનાં અર્થઘટનોને પણ સારો એવો અવકાશ મળતો હોય છે.

કોઈવાર તો કલાકર્મને વશ વર્તીને મૂળ રચનારે જ કૃતિમાં એક પ્રકારની મીઠું પજવ-નારી અર્થની અનિશ્ચિતતા (ઍમ્બીગ્યુઇટી) છોડી હોય એવું બને. પછીથી જુદા જુદા સમયે ભાવકસમૂહોને એમાં જુદું જુદું નિશ્ચિતપણે વરતાય. કોઈવાર કવિને અભિપ્રેત ન હોય અને સમકાલીનોને અથવા પાછળની પેઢીઓને એની કૃતિમાં જુદી જુદી અર્થવત્તા ભાસે. કોઈવાર કવિને ઈન્કાર કરવા વારો આવે કે આવો—તમે જુઓ છો, બતાવો છો એવો—મારો આશય હતો નહીં. કોઈવાર આથી ઊલટું જ બને છે,—કવિ પોતાના આશયનું અર્થઘટન ઘંટ વગાડીને રજૂ કરે (આ 'ધિ ઇન્ટેન્શનલ ફૅલેસી'—આશયવિષયક તર્કદોષ—તરીકે ઓળખાવાય છે) અને બને કે કોઈ એ સાંભળવા—સ્વીકારવા ઇચ્છે નહીં. આપણી સામે જે કલાકૃતિ છે તેનો જે ખરેખર આશય હોય તેની ચર્ચા જ કાવ્યરસિક માટે તો પ્રસ્તુત ગણી શકાય.

તો, કલાપારખુ માટે—કલા—આસ્વાદક માટે સમગ્ર કલાકૃતિ સ્વયમ્ એનું અર્થઘટન છે. કૃતિની બહાર, કલાના માપદંડથી જોતાં, એનું અર્થઘટન નથી.

સાહિત્યવિવેચનાનું લક્ષ્ય કૃતિનું કલામૂલ્ય તપાસવું એ છે. કૃતિમાંના અર્થઅંશો કોઈ સમાજવિજ્ઞાનીને કામમાં આવે એવા હોય અને એમને પોતાના શાસ્ત્રથી એ ઘટાવે તો એવાં અર્થઘટનો તે તે શાસ્ત્રના અભ્યાસનો ભાગ બની રહે અને નહીં કે સાહિત્યવિવેચનાનો. તેમ છતાં

એવું બને કે તે તે અર્થઅંશને તે તે શાસ્ત્રના પ્રકાશમાં ઘટાવ્યા પછી એ અર્થઘટન કૃતિના કલા-મૂલ્યને સમજવામાં ઉપકારક નીવડે. એ સંજોગોમાં એવાં અર્થઘટનો સાહિત્યવિવેચનાનાં અંગભૂત બની રહે.

કાવ્યના શબ્દો ઉપલક જેટલું આપતા હોય તેથી વધુ એમાં હોવા સંભવ છે એવી અપેક્ષા કે તકેદારી કાવ્યનો સઘન અનુભવ કરનારાઓને તરેહતરેહનાં અર્થઘટનો માટે પ્રેરતી હોય છે અને તેથી એ પ્રવૃત્તિ ઘણી જોરશોરથી સતત ચાલ્યાં કરતી જોવા મળે છે. પણ ખ્યાલ રાખવાનો છે તે એ કે રસાનુભૂતિની–સૌન્દર્યસંવિત્તિની ચર્ચાના માળખામાં ચાલતી અર્થઘટનોની વાત જ કલાદૃષ્ટિએ પ્રસ્તુત લેખી શકાય, તે સિવાયની અર્થઘટનોની વાત બીજાં વિદ્યાક્ષેત્રોનો અભ્યાસવિષય ભલે બને, સાહિત્યકલાનું વિવેચન એ હરગિજ નથી. એ બીજાં અર્થઘટનો બુદ્ધિપૂર્વકનાં મૌલિક તાત્પર્યદર્શન જેવાં હોઈ શકે પણ તેમનો જો કલાકૃતિ સાથે જીવાતુભૂત સંબંધ ન હોય તો એ કલાબાહ્ય રિદ્ધિ કૃતિ ઉપર લાદવાથી તેનું કલામૂલ્ય જરીકે વધવા સંભવ નથી.

૩

કલાકૃતિ ઉપર બહારથી અર્થ લાદ્યો હોય અથવા કૃતિની અંદર એને વાંચવાનો પરાણે પ્રયત્ન કર્યો હોય—એ જાતનાં અર્થઘટનો બિનસાહિત્યિક નીવડવા સંભવ છે. પરંતુ બીજાં અર્થઘટનો કૃતિમાંથી ખરેખર ઉદ્ભૂત થતાં હોય અને કૃતિના કલામૂલ્યને સમજવા અંગે, પછીથી, તેમનો વિનિયોગ કરવામાં પણ આવે—એ જાતનાં હોય. આ બંને વચ્ચેનો ફરક ખ્યાલમાં રાખવો જરૂરી છે. ચાર્લ્સ એ સ્ટીવન્સન ‘ઈન્ટરપ્રિટેશન ઍન્ડ ઈવૅલ્યુએશન ઈન ઍસ્થેટિક્સ’-નિબંધમાં અગાઉની પ્રવૃત્તિને ‘ઈન્ટરપ્રિટેટિવ’ (અર્થઘટનલક્ષી) અને પાછળનીને, નવો શબ્દ યોજી, ‘ઈન્ટરપ્રિટિવ’ (અર્થઘટનાત્મક) કહે છે.

દાખલાથી જોવા પ્રયત્ન કરીએ. કલાપીની “મને જોઈને ઊડી જતાં પંખીઓને”—એ કૃતિને માત્ર કુદરતના અનુભવને નિરૂપતી ન ગણતાં, પોતાને જોઈ રણવાસની મોંઘી આદિ દાસીઓને ઝડપથી ખસી જતી જોઈને કાઢેલા ઉદ્‌ગાર રૂપે જોવા પ્રયત્ન થાય તો તેને પહેલા પ્રકારનો ઉમેરેલો અર્થ કહી શકાય. (હું શાળામાં ભણતો ત્યારે અમારા શિક્ષકે એકવાર ઉપહાસથી કહેલું કે જુઓને ‘વાડામાંથી પાડું એક, છૂટું થઈને નાઠું છેક’ એમાં વિદ્વાનો ‘શરીરરૂપી વાડામાંથી આત્મારૂપી પાડું છટકી ગયું’–એવો અર્થ જુએ છે. બળજબરીથી, કશાનો નિક્ષેપ કરીને, અર્થઘટન કરવાના સ્થૂલ પ્રયત્નનો આ એક નમૂનો ગણાય.) પણ નાનાલાલના ‘શરતપૂર્ણિમા’માં ઊગતા ચંદ્ર સાથે કિશોરીનું, ચઢતા ઉત્ફુલ્લ ચંદ્ર સાથે નવયૌવનાનું, મધ્યાકાશે પ્રકાશતી ચંદ્રી સાથે પ્રૌઢાનું......એ રીતે સાદૃશ્યો કાવ્યની મદદથી નોંધવામાં આવે અને સંધ્યાથી પ્રભાત સુધીની પૂર્ણિમાના ચંદ્રની યાત્રાકથાના બાર કલાકના સમાન્તરે એક નારીની સમગ્ર જીવનયાત્રાના નિર્દેશની નોંધ લેવાય–એમાં બીજા પ્રકારની અર્થઘટનાત્મક પ્રવૃત્તિ છે. કાવ્યમાંથી જ સમાન્તર બે કાલ—અવધિઓ ઊપસે છે અને આ અર્થઘટનનો કૃતિના કલામૂલ્યને સમજવામાં અનિવાર્યપણે વિનિયોગ થાય છે. ‘શરતપૂર્ણિમા’ની સમાન્તર સમયરેખાઓ પાટિયા ઉપર દોરી એક સંગોષ્ઠિમાં હું રસદર્શન કરાવતો હતો ત્યારે ડૉ. પ્રબોધ પંડિતે કહેલું : તો આ

વસ્તુ વરતાઈ ન હોય ત્યાં સુધીની કાવ્યસમજ અધૂરી જ હતી એમ માનવાનું. કવિએ તો નૈસર્ગિક સ્વયંસ્ફૂર્તિ (ઇન્ટયૂશન)થી કૃતિમાં એ વસ્તુ નિહિત કરેલી છે. કૃતિનો પૂરો રસ પામતી વખતે એને સાક્ષાત્કરવાની તક ભાવકને મળે. આમ, જે અર્થઘટન કાવ્યબાહ્ય ન હોય અને અંતે કાવ્યના કલામૂલ્યને—સૌન્દર્યમૂલ્યને સમજવામાં ઉપકારક નીવડતું હોય તે અવશ્ય સાહિત્યવિવેચનાનો આવકારપાત્ર અંશ બની રહે.

૪

કોઈ નાટકને અથવા સંગીતરચનાને જુદા જુદા પ્રસ્તુતકર્તાઓ, મંચન-કલાકારો પોતપોતાનાં અર્થઘટનો પ્રમાણે રજૂ કરે છે એમ કહેવાય છે. એ અર્થઘટનો વળી ત્રીજા જ પ્રકારનાં છે. એનો નિર્દેશ સ્ટીવન્સન કરે છે અને ઉમેરે છે કે તે મૂળ કૃતિના પુનઃસર્જનના પ્રયત્નો છે, જ્યારે વિવેચકનું "લક્ષ્ય કૃતિનું પુનઃસર્જન નથી પણ કલાકૃતિનો ઉચિત પ્રતિભાવ કેમ પાડવો અને બીજાઓને એમ કરવામાં દોરવણી શી રીતે આપવી એનો નિર્ણય કરવાનું છે." યોગ્ય રીતે જ એ બતાવે છે કે શેક્સપિયર અને બીથોવનનાં રંગાલયમાં એવાં અર્થઘટનો શક્ય છે પણ ચિત્રકારોનાં શક્ય નહીં બને. એટલે કે આ જાતનાં 'અર્થઘટનો' ને બાજુ રાખવાનાં રહે. વિવેચકને જે અર્થઘટનોમાં રસ છે તે તો બધી જાતની કલાઓ અંગેનાં હોઈ શકે, શરત એટલી કે અર્થઘટન તે તે કલાકૃતિમાંથી ઊપસતું હોય અને કલામૂલ્યને પામવામાં મદદરૂપ પણ નીવડી રહે એવું હોય.

પ્રસ્તુતીકરણની કલાઓ દ્વારા નાટક કે કથાકાવ્ય અથવા તો ઊર્મિકાવ્ય પણ રજૂ થાય એને માટે અર્થઘટન શબ્દ ખરું જોતાં શિથિલતાથી યોજાય છે. એને અર્થઘટન (ઇન્ટરપ્રિટેશન) કહેવા કરતાં કાવ્યકૃતિનો એક સંભવિત આકાર કહેવો જોઈએ, કૃતિનો વસ્તુતઃ જે આકાર છે તેનું એક સ્થિત્યન્તર (વર્શન) કહેવું જોઈએ. ઘડાયેલી કલારુચિવાળો વિવેચક કાવ્યકૃતિનાં રંગાલયમાં થતાં અનેક નિરૂપણોના પ્રત્યક્ષ અનુભવ પછી અથવા પોતે કરેલાં અનેક વાચનો પછી —એટલે કે એના સંભવિત આકારો કે સ્થિત્યન્તરોની વિવિધતા જોયા-જાણ્યા પછી એનો ખરો આકાર અંદાજીને એ આકારના કલામૂલ્ય અંગેનો સહૃદય તરીકેનો પ્રતિભાવ આપવા પ્રવૃત્ત થતો હોય છે.

અર્થઘટન ?

સુરેશ જોષી

સૌથી પહેલો પ્રશ્ન તો આ જ : ‘અર્થઘટન’ સંજ્ઞા યોગ્ય છે ? ઘણીવાર અમુક સંજ્ઞાઓ ચલણી થઈ જાય છે, પણ એના સંકેતને સ્થિર થતાં વાર લાગે છે. હજી અર્થઘટનના સંકેત વિશે કશી એકવાક્યતા નથી, એટલું જ નહિ, એ શું છે તેની હજી પૂરી જાણકારી નથી. સુઝન સોન્ટેગ એનો જોરશોરથી વિરોધ કરે છે તો હર્શ એની હિમાયત કરે છે. આપણી પરિભાષામાં વાત કરીએ તો અર્થ એટલે meaning નહિ, પણ રસ. આ રીતે જોઈએ તો અર્થઘટન એટલે રસનિષ્પત્તિની પ્રક્રિયાની તપાસ, રસાસ્વાદમાં જે વિઘ્નો આવતાં હોય તેની આલોચના. આ આલોચના કરતી વેળાએ આપણે ખરેખર શું કરતા હોઈએ છીએ ? અર્થઘટન પહેલાં અર્થબોધ થવો જરૂરી છે કે નહિ ? કવિકર્મને સમજવામાં કવિના ભાષાકાર્યને તપાસવું કેટલું મહત્ત્વ ? આ અને એવા બીજા કેટલાક પ્રશ્નોને, આ સંબંધમાં એને વિશે જે વિચારાતું આવ્યું છે તેના અનુલક્ષમાં, ચર્ચવાનો અહીં ઉપક્રમ છે.

જોહ્ન એલિસની દૃષ્ટિએ અર્થઘટન એટલે સાહિત્યિક રચનાના ઘટકોના સંબંધમાંથી તારવેલા સંરચનાના સર્વસામાન્ય સિદ્ધાન્ત વિશેની hypothesis. બીજી રીતે કહીએ તો સાહિત્યિક કૃતિમાંનાં ઘટકો જે રીતે પારસ્પરિક સંબંધોથી જોડાતા હોય છે, એમની વચ્ચે જે વ્યવસ્થા સ્થાપવામાં આવી હોય છે તેને વિશેની તપાસ તે અર્થઘટનની પ્રક્રિયા. સંક્ષેપમાં કહીએ તો અર્થઘટન એટલે કૃતિની સંરચનાની તપાસ. આ પ્રકારનું અર્થઘટન એ કૃતિના વસ્તુવિન્યાસ વિશે અને તેથી એના અર્થ વિશે પણ વિધાનો કરે. આથી કેટલાકને મતે તો અર્થઘટન તે અમુક કૃતિમાં અમુક સૂચિતાર્થ રહ્યો છે તે ચીંધી બતાવવાની પ્રવૃત્તિમાત્ર બની રહે છે. પણ આ કરવા માટે ય કૃતિમાંના બીજરૂપ અંગને, વિભિન્ન પ્રકારનાં કલ્પનોને, પાત્રોને અને ઘટનાઓને એવી રીતે ગોઠવી આપીને સમજાવવાનાં રહે જેથી કૃતિના સર્વ ઘટકો વચ્ચેનો પારસ્પરિક સંબંધ સાભિપ્રાય લાગે. આથી ‘આ કૃતિદ્વારા આ લેખકને આ કહેવું છે’ તે તો અર્થઘટનની સમગ્ર તપાસનો એક અંશ માત્ર જ હોય. અર્થઘટનની સમસ્ત સંકુલ પ્રક્રિયાને એવા એકાદ વિધાનમાં તારવી આપી નહિ શકાય. અહીં પણ કૃતિના ઘટકો વચ્ચેના પારસ્પરિક સંબંધની વ્યવસ્થા અને એ વ્યવસ્થાની પાછળ રહેલી એ વિશેની વિભાવના–આ બે વચ્ચે વિવેક કરવાનો રહેશે. કૃતિનાં લક્ષણો વિશેની સ્પષ્ટતા માત્ર અર્થઘટન નથી. બહુ જ શિથિલ વ્યાખ્યા તો એવી બની રહે છે કે વિવેચક કૃતિ વિશે જે કાંઈ કરે તે અર્થઘટન. પણ અર્થઘટન તે લક્ષણોનું કે ઘટકો વચ્ચેના સંબંધોનું વર્ણનમાત્ર છે કે એથી કશું વિશેષ છે ? આવાં વર્ણન અને અર્થઘટન વચ્ચે ભેદ શો છે ? અર્થઘટનની પાછળ કશીક તર્કપૂત પદ્ધતિ હોય તો તે કેવી હોઈ શકે ? કૃતિના ઘટકો શૈલી, કલ્પનો, પ્રતીકો ઈત્યાદિ–aesthetic function સિદ્ધ કરી શકે છે ? આ પ્રશ્નો વિશે પણ વિચારવાનું રહે.

એક વિવેચકે કહ્યું છે, "We get the text, but we don't dig it". ઘણું ખરું આપણે કૃતિના વાચ્યાર્થ આગળ અટકી જઈએ છીએ. ઘણી વાર વાચ્યાર્થ પણ આસ્વાદ્ય હોય એમ બને. આમ છતાં વ્યંગ્યાર્થ સુધી જવાનો પ્રયત્ન કૃતિના રસાસ્વાદ માટે આવશ્યક છે તે તો સ્વીકારવું જ રહ્યું. એને માટે આ પ્રકારનું 'digging' કરવું પડે. કેટલાકને મતે આ 'digging' તે જ અર્થઘટન.

આપણો રોજ-બ-રોજનો વ્યવહાર પણ કેવળ વાચ્યાર્થના પર અવલમ્બીને રહેતો નથી. એમાં ય આપણે લક્ષણાનો કેટલો બધો ઉપયોગ કરતા હોઈએ છીએ! વળી ભાષાનો સંદર્ભ આખું જગત છે એટલે ભાષાના વિનિયોગની અનન્તવિધ શક્યતાઓ છે. શબ્દો જુદા જુદા સંબંધમાં આવીને અનેક અર્થચ્છાયાઓ પ્રકટ કરે છે. કાવ્યની એક પંક્તિમાં કર્તા, ક્રિયાપદ અને કર્મના કે વાક્યના બીજા ઘટકો વચ્ચેના સમ્બન્ધો સ્પષ્ટ થાય તેમ છતાં પંક્તિનો મર્મ આપણે પામી નથી શકતા એવું ય ક્યાં નથી બનતું? શબ્દના અર્થ, વ્યાકરણ—આ બધું વિશદ હોય તે છતાં સંદિગ્ધતા તો રહેવાની જ. આપણે કહીએ છીએ બે શબ્દો વચ્ચેનો કે બે પદો વચ્ચેનો સમ્બન્ધ, પણ અહીં 'વચ્ચે' એટલે વાસ્તવમાં તો બોલનાર કે લખનારના ચિત્તનો અવકાશ. આ અવકાશ કાંઈ એકદમ અવગત થઈ જતો નથી. આ સમજાવવાને તો આખું અલંકારશાસ્ત્ર રચાયું છે. એમાં એકને સ્થાને બીજું, એકના પર બીજાનું આરોપણ વગેરે અનેક સમ્ભવિત સમ્બન્ધોની યોજનાનો આલેખ આપવામાં આવે છે. આ separation અને transferની અટપટી શૃંખલાઓ તર્કને કે મનોવિજ્ઞાનને ઝટ ગાંઠે એવી નથી હોતી.

સામાન્ય રીતે એવી માન્યતા પ્રવર્તતી હોય છે કે આપણે જે કહેવા માગીએ છીએ તે અને એને માટેનું આપણું ભાષાકીય ઉચ્ચારણ—આ બે વચ્ચેની કડી સાદીસીધી છે. પણ આપણો ભાષાવ્યવહાર જ બતાવી આપે છે કે આ વાત એટલી સરલ નથી. દ્વિઅર્થી કે બહુઅર્થી શબ્દો રોજિન્દા વ્યવહારમાં વાપરવાની ખાસિયત ધરાવનારા ઘણા લોકોનો આપણને અનુભવ છે. આ જ તો આપણા કુતૂહલનો વિષય છે; શબ્દોના નિશ્ચિત અર્થો દર્શાવતા શબ્દકોશો અને શાસ્ત્રીય પદ્ધતિએ રચાયેલાં વપરાતી ભાષાનાં વ્યાકરણો છતાં આપણી અર્થબોધની પ્રવૃત્તિને ઘણીવાર અભેદ્યતાનો અને અનિશ્ચિતતાનો અનુભવ થતાં રહે છે! જયોર્જ સ્ટાઈનરે, એમના હમણાં જ પ્રકટ થયેલાં પુસ્તક, 'ઑન ડિફિકલ્ટી'માં આ મુદ્દો વિશદ રીતે ચર્ચ્યો છે.

અર્થઘટન કે રસાસ્વાદનો મુદ્દો understanding (મુખ્યાર્થ બોધ) સાથે સંકળાયેલો એમ બિયર્ડસ્લી કહે છે તે સ્વીકારવાનું રહે છે. કોઈ કાવ્યપંક્તિ આપણને દુર્બોધ લાગે છે એમ કહીએ છીએ ત્યારે વાસ્તવમાં આપણે શું કહેતા હોઈએ છીએ? અર્થની નિસંદિગ્ધતા તો કાવ્યમાં અપેક્ષિત નથી જ હોતી. સર્જનાત્મક કૃતિઓના અમુક સ્તરે તો આવો નિ:સંદિગ્ધ અર્થબોધ અપ્રસ્તુત જ બની રહે છે; એટલું જ નહિ, એ એક પ્રકારની દખલગીરી જ બની રહે છે. અર્થબોધની પંચાતમાં પડયા વિના એના 'tone'ને, વાતાવરણને—ભાવની આબોહવાને, ચિત્તમાં વ્યાપી જવા દેવા સિવાય બીજું કશું કરવાનું રહેતું નથી.

આમ અર્થબોધ, બિયર્ડસ્લી કહે છે તેમ, અર્થઘટનની પહેલાંની ભૂમિકા છે. બોટાદકર જેવો કોઈ કવિ અપ્રચલિત શબ્દ વાપરે તો તે શબ્દકોશમાં જોઈને આપણે આપણું કામ ચલાવી

લઈએ. તેમ છતાં એક વાત ધ્યાનમાં રાખવી જરૂરી છે: 'ભૂમિતિનું આ પ્રમેય અઘરું છે.' અથવા તો 'કાન્ટની આ વિભાવના અઘરી છે' એમ કહીએ છીએ ત્યારે એ કેવળ શબ્દપ્રયોગ નહીં સમજવાની મુશ્કેલી હોતી નથી; ત્યાં વિભાવનાનાં સ્પષ્ટીકરણ માટે એની પાછળની તાર્કિક પીઠિકા પણ સમજવાની રહે છે. કવિતાની બાબતમાં તો કવિએ કોઈ વાર આર્ષપ્રયોગ કર્યો હોય અથવા અમુક પ્રાદેશિક બોલીનો, અપભાષા(slang)નો કે ગુહ્ય સાંકેતિક કે પારિભાષિક શબ્દનો પ્રયોગ કર્યો હોય ત્યારે મુશ્કેલી પડે તે તો એ વિશેની જાણકારી પ્રાપ્ત કરીને દૂર કરી શકાય.

આપણને અહીં માત્ર આવી જ મુશ્કેલી અભિપ્રેત નથી. કવિ વાસ્તવમાં તો એક કીમિયાગર છે, એ જુદા જુદા શબ્દોનું રેણ કરીને, ઝારણ કરીને, નવા પ્રયોગો કરતો હોય છે. એ કેટલાક મૃતઃપ્રાય શબ્દપ્રયોગોને નવેસરથી અદ્ભુત રીતે સજીવન કરે છે. શબ્દના સંકેત-પરિવર્તન અને સંકેતવિસ્તારના દીર્ઘ ઇતિહાસના જુદા જુદા તબક્કાઓને કામમાં લેતો હોય છે. શિષ્ટમાન્ય ભાષાના સ્તરની નીચેની અને સામાન્ય શિષ્ટ વ્યવહારમાં નિષિદ્ધ લેખાતી ભાષાનો પણ એને ઉપયોગ કરવો પડતો હોય છે. કારણ કે સમકાલીન વિધિનિષેધોની મર્યાદામાં રહીને ભાષાકર્મ સિદ્ધ કરવાનું એને માટે ઘણી વાર પૂરતું કાવ્યસાધક ન પણ નીવડે. આ ઉપરાંત આજકાલના નગરજીવનને કારણે પરિચિત નહીં રહેલી એવી વનસ્પતિસૃષ્ટિ તથા પશુપંખીની સૃષ્ટિ પણ એના રચેલાં કાવ્યજગતમાં પ્રવેશતી હોય છે. વળી શબ્દો, કોલરિજ કહે છે, તેમ 'hooked atoms' જેવા છે. એઓ એકબીજા સાથે અનેક રીતે ભળી જતાં હોય છે, જુદા જુદા અનેક પ્રકારના સંબંધમાં આવતાં હોય છે. શબ્દોના ભૂતકાળના વિવિધ પ્રયોગોમાંથી ઉપયોગી અંશોનો ફરીથી ઉદ્ધાર કરીને એ નવાંનવાં સંમિશ્રણો કરતો રહે છે. ઘણી વાર કવિ ભાષાના ખવાઈ ગયેલાં ખોખાંને તોડીને તેની અંદર રહેલા અર્થગર્ભને અભિવ્યક્તિના પ્રકાશમાં લાવે છે. વ્યુત્પત્તિ-શાસ્ત્રમાંથી પણ એ ઘણી મદદ મેળવતો હોય છે. જ્યોર્જ સ્ટાઇનર ઉચિત રીતે જ શબ્દોની આ ગતિને 'ક્લાઉડ ચેમ્બર'માંથી પસાર થતાં પરમાણુની ગતિ જોડે સરખાવે છે. એ આખું ક્ષેત્ર અનેક સંસ્કારો અને અધ્યાસોથી સમૃદ્ધ હોય છે. ઘણા પર્યાયો, વિરુદ્ધાર્થો, સમાન ઉચ્ચારણ છતાં વિભિન્ન અર્થવાળા શબ્દો— આ બધાંમાં થઈને પસાર થતાં એ નવાનવા સંસ્કારો પામતો રહે છે. આ બધું કેવળ શબ્દકોશ કે વ્યાકરણની મદદથી નહિ સમજાય. શબ્દની આ ઉત્ક્રાન્તિના સાક્ષી બનીએ તો જ કાવ્યમાં એની ગતિને આપણે સમજી શકીએ. શબ્દો કાનથી સાંભળવાના હોય છે એટલું જ નહીં, એમનામાં ચાક્ષુષ અને સ્પર્શગત ગુણો પણ હોય છે. સામાન્ય વ્યવહારના વાચ્યાર્થના સ્તર પરથી ભાષાને ઊંચે લઈ જવા દેવા માટે.કવિ જે કાંઈ કરતો હોય છે તેને આપણે લક્ષમાં લેવાનું રહે છે.

એરિસ્ટોટલે કહ્યું હતું, 'Metaphor is the argument of the poet'. કવિને ગમે એટલી સૂક્ષ્મ કે કઠિન વાત કરવાની હોય તોય એને એ પૂરેપૂરી મૂર્ત કરીને જ કહેતો હોય છે; એને એની આગવી વિશિષ્ટતા એ અર્પતો જ હોય છે. પુરાણકથાઓનો આખો સંદર્ભ એ લઈ આવે છે, એક જગતને બીજા જગત જોડે જોડતો રહે છે. વાસ્તવિકતાનાં પરિમાણો એ વિસ્તારતો રહે છે. આથી જ તો કાવ્યનો સંદર્ભ ગતિશીલતા ધરાવતો હોય છે.

એમાં એના વ્યંગ્યાર્થને આધાર આપતી, પ્રતિધ્વનિત કરતી, સમર્થિત કરતી અને વિશિષ્ટ બનાવતી સામગ્રીનો વિનિયોગ થતો હોય છે. પહેલાં કાવ્યરૂપે સિદ્ધ થઈ ચૂક્યા પછી ફરી વાચ્યાર્થની સ્થિતિને પામી ગયું હતું તેને ફરીથી કાવ્યના સ્તરે લઈ જવાને કવિ સદા પ્રયત્નશીલ રહેતો હોય છે. આથી જ તો કવિ પોતાની ભાષાના કાવ્યસાહિત્યને આત્મસાત્ કરીને જ કાવ્યપ્રવૃત્ત કરી શકતો હોય છે. જો આમ નથી બનતું તો કાવ્યના મર્મને પુષ્ટ કરનારું વાતાવરણ ઊભું કરી શકાતું નથી. એક બાજુથી સ્વર્ગ, નરક અને ચૌદ લોકનો વિસ્તાર તો બીજી બાજુથી ધીમે અવાજે કાનમાં કહેવાયેલી વાતો કે કિંવદન્તી— આ બધાંનો જ એ વિનિયોગ કરતો હોય છે.

આથી પૂરતી સજ્જતા પામ્યા વિના કોઈ કાવ્યનો આસ્વાદ લઈ શકે નહિ. વીસમી સદીમાં તો કવિતાની કાચી ધાતુમાં ઘણો ઉમેરો થતો રહ્યો છે. ચેકોસ્લોવાકિયાના કવિ હોલુબની મોટા ભાગની કાવ્યરચના વિજ્ઞાનની સામગ્રીને ખપમાં લે છે. વિદગ્ધતાનું પ્રમાણ કાવ્યક્ષેત્રમાં વધતું જાય છે. સીધીસાદી લાગણીને તરત સ્પર્શી જનારી કવિતાના જમાનાથી આપણે ઘણા દૂર નીકળી ગયા છીએ. ઊંચા સ્તરની કવિતા સમસ્ત સાંસ્કૃતિક સંદર્ભની પટભૂમિ પર આલેખાતી હોય છે. વળી આજની સંવેદનાને વિલક્ષણ ઘાટ આપનારાં બળો, એનાં અનેક વૈચિત્ર્યો, એની બધી સંદિગ્ધતાઓ અને અસંગતિઓને પણ એ કાચી ધાતુ તરીકે વાપરીને કાવ્યત્વમાં ઢાલવી લે છે. જેમ આ બધું કાવ્યત્વને ઉપકારક નીવડે છે તેમ કવિતા પણ આ બધાંને પોતાની રીતે સમૃદ્ધ કરતી રહે છે. આથી વોલ્ટર બેન્જામિન કહે છે તેમ, 'Cruces and talismanic deeps in poetry cannot be elucidated now or at all times". વળી અમુક કૃતિઓ અને આપણા સાંસ્કૃતિક સંદર્ભો વચ્ચે જો ઘણું અન્તર પડી ગયુ હોય તો એ અન્તરને પૂરવાનો પણ પ્રયત્ન કરવાનો રહે.

અમુક શબ્દો કે શબ્દસમૂહના પ્રયોગોને કારણે આવતી દુર્બોધતા રસાસ્વાદમાં એટલું મોટું વિઘ્ન બની રહેતી નથી. એથી કંઈક વધુ સૂક્ષ્મ પ્રકારની મુશ્કેલી પણ ઊભી થતી હોય છે. કાવ્યના ઉપાદાનરૂપ સામગ્રી અને એનું કાવ્યરૂપ—આ બે વચ્ચેની કશીક વિસંગતિ આપણને રુચિભેદને કારણે અથવા તો કવિકર્મની ક્ષતિને કારણે રસાસ્વાદમાં વિઘ્નરૂપ નીવડતી હોય છે. કાવ્યના મૂળમાં રહેલો સંદર્ભ કે પ્રસંગ છટકિયાળ કે અણગમતો હોય અને આપણી કાવ્ય વિશેની સૂઝનો વિરોધી નીવડે એવું બને; આપણને રસકીય દૃષ્ટિએ કે નૈતિક દૃષ્ટિએ અનુચિત લાગે એવા આશયોની એમાં સેળભેળ થઈ ગઈ હોય. આ માટે ય કાવ્યનું પૂરું અર્થઘટન કરેલું હોવું જોઈએ. પછી જ આપણે આવાં વિઘ્નોને સાચી રીતે ઓળખાવી શકીએ અને આપણે કેવળ આપણા કશાક પૂર્વગ્રહને વશ થયા છીએ એવું નથી તેની ખાતરી કરી લઈ શકીએ. આ સિવાયનું બીજું અનૌચિત્ય પણ સમ્ભવી શકે; ભાવનું સ્તર અને ભાષાનું સ્તર—આ બે વચ્ચે અસંગતિ ઊભી થઈ હોય; કવિના performative means અને native pulse વચ્ચે વિસંગતિ લાગતી હોય. આ વિસંગતિ નામે અનિષ્ટ છે એવું કહી નહિ શકાય. એનું કશું રસકીય પ્રયોજન હોય તો જ એ સાભિપ્રાય લાગી શકે. અન્ય સાહિત્યસ્વરૂપોમાં જે નભી જાય એવું, ઉચિત કે સાભિપ્રાય લાગતું હોય તે ઘણી વાર કાવ્યમાં એવું લાગતું નથી.

અમુક કૃતિનો બુદ્ધિપૂર્વક અર્થબોધ શક્ય બને અને તેથી આનન્દ કે અણગમો થાય એ એક વાત થઈ, પણ એવું ય બને કે કૃતિનું સ્વાયત્ત અસ્તિત્વ આપણી પકડમાં આવે નહિ અને એ કારણે એને માટેનો આપણો પ્રતિભાવ કુણ્ઠિત થઈ જાય. આપણે કૃતિને સમજવા માટે જે કાંઈ જરૂરી જાણકારી મેળવવાની હોય તે મેળવી ચૂકયા હોઈએ તેમ છતાં કૃતિ સાથેનો આપણો સંબંધ સ્થાપવાનું બની શકતું નહિ હોય. આ કેવળ આપણા વ્યક્તિગત ગમા-અણગમાને કારણે બનતું નથી હોતું. પણ કવિની અને આપણી ચેતના સમાન વાતાવરણમાં વિહરી શકતી નથી એવું આપણને લાગ્યા કરતું હોય છે. કૃતિને એક રસક્ષીય પદાર્થ તરીકે સ્વીકારીને એને વશ વર્તવામાં મુશ્કેલી વર્તાતી હોય છે. કવિએ રચેલી કૃતિમાં એની સંવેદનાનો જે આકાર પ્રકટ થાય છે તેમાં આપણી સંવેદનાને પરાણે ઢાળવા જતાં કલેશ થતો હોય તો રસાસ્વાદમાં વિઘ્ન ઊભું થાય.

આપણી સંસ્કૃતિ વિશે એવું કહેવાય છે કે એને જેટલો જાણવામાં રસ નથી તેટલો અનુભવવામાં છે. લાગણીની અતિમાત્રા બુદ્ધિ સાથેની એની સમતુલાને જાળવી નહિ શકે; શિસ્તનો કે રૂપરચનાનો આગ્રહ ઝાઝો રહે નહિ અનેક પ્રકારનાં સંમિશ્રણો અને સાહચર્યો યોજી જોવાનો ઉત્સાહ વધે. કશા વિધિનિષેધને વશ થવામાં હીણપત જેવું લાગે. તાત્કાલિક મર્યાદિત પ્રતિભાવને સ્થાને જાણકારીપૂર્વકના પ્રતિભાવને માટેની આપણામાં ધીરજ નહિ હોય. આથી આપણો મૂલ્યવિવેક ડહોળાઈ જાય. આવા વલણને કારણે આપણા સમયમાં સાહિત્ય અને કલાનાં ક્ષેત્રના ઘણા અંશો પ્રત્યે આપણે જડ બનીને ઉદાસીનતા જ સેવી છે. આને કારણે આપણા પૂર્વગ્રહો ઉગ્ર બનતા જાય છે અને આપણી રુચિ વધુ ને વધુ સંકીર્ણ બનતી જાય છે. આ બન્યું છે તે પણ આગળ પ્રવર્તતી પરિસ્થિતિની પ્રતિક્રિયારૂપે જ બન્યું છે. ઔદ્યોગિક ક્રાન્તિ પછી માનવીની રસેન્દ્રિય ધીમે ધીમે બુઠ્ઠી થતી ગઈ; માનવી કંઈક અંશે જડભરત જેવો થતો ગયો. કન્ઝયુમર્સના બનેલા સમાજમાં ઉપભોગની સામગ્રી અને એના વેપારવણજનું મહત્ત્વ વધ્યું; અમલદારશાહીએ માનવીને પ્યાદુંમાત્ર બનાવી દીધો. આને પરિણામે કલાકાર તથા સર્જકનો સંબંધ તૂટ્યો; વેગળાપણાના અનુભવની તીવ્રતા વધી. આની સામેના વિદ્રોહની સમ્ભવિતતા ઝાઝી હતી નહિ, આથી સર્જકોએ પોતે પોતાનામાં હદપાર થયા હોવાનો ડોળ કર્યો. જડભરત સમાજની બહાર નીકળી જવાનું એમણે પસંદ કર્યું. આને પરિણામે Semantic Privacy કેળવવાની વૃત્તિને અનુમોદન મળ્યું. આ જ ગાળામાં સામૂહિક માધ્યમોનો ઉપદ્રવ વધ્યો. એના પ્રચારથી માનવીના કશીક પરિસ્થિતિ વિશેના અંગત પ્રતિભાવ જેવું કશું રહ્યું નહિ. છાપાં, ઝટ ઝટ વાંચીને બાજુએ મૂકી દેવાની જાસૂસી વાર્તાઓ, અશ્લીલ સાહિત્ય, કોમિક્સ–આ બધાંએ કવિતાને પશ્ચાદ્‌ભૂમાં ધકેલી દીધી. વ્યક્તિગત અનુભવની અદ્વિતીયતાનું ઝાઝું મૂલ્ય રહ્યું નહિ. ભાષામાંથી પ્રભાવ પાડવાની શક્તિ ચાલી ગઈ. એ સસ્તી બની ગઈ. આને પરિણામે કવિઓ આ બધાંથી અકલુષિત એવા વિરલ શબ્દને શોધવા લાગ્યા. એને માટેના ફતવાઓ બહાર પાડવામાં આવ્યા; રેઢિયાળ બની ગયેલી ભાષામાં ફરીથી કાન્તિ લાવવાનો મરણિયો પ્રયત્ન થયો.

આ પ્રતિક્રિયાનાં બે પાસાં છે: કંઈક અસંપ્રજ્ઞાતપણે એમાં પ્રશિષ્ટ સાહિત્ય સામે પણ વિદ્રોહની લાગણી છે. એનું વર્ચસ્ જે અપ્રતિરોધ્ય ગણાતું હતું તેને પડકારવાનો અભિનિવેશ

એમાં દેખાય છે; એ રૂઢ પરંપરાને પણ પડકારવા ઇચ્છે છે. આથી ગુહ્યતાનો આશ્રય લઈને એ આ પરંપરાના વારસાની શૃંખલા તોડી નાખવા મથે છે. બીજો પ્રયત્ન માલાર્મેના અભિગમનું સમર્થન કરે છે. જે કાંઈ સીધી રેખાએ ચાલતું, કથનાત્મક, વાસ્તવિક, લોકકેન્દ્રિત છે તેને સ્થાને એ આદિ કાળની કવિતાની રહસ્યમય જાદુની મોહિનીને લાવવા ઇચ્છે છે. હાઈડેગરની ભાષામાં કહીએ તો આ પ્રયત્ન 'Hidden Presences of Being in beings'ને અનુભવવાનો છે. આપણું સાચું સ્વત્વ સ્મૃતિભ્રંશથી ભુલાઈ ગયું છે તેને અજાગૃત અને અર્ધજાગૃત ચેતનાના સ્તરમાંથી બહાર લાવવાનું છે. આમ કવિની સમસ્યા તે ભંગુર બની ગયેલી, દુરુપયોગને કારણે ખવાઈ ગયેલી ભાષાને આજની માનવનિયતિને ઉત્કટતાથી પ્રભાવક રીતે પ્રકટ કરવી તે છે. પોલાન સેલાન નામના જર્મન કવિએ કહ્યું છે કે આઉશવિત્ઝની સામૂહિક નિર્ઘૃણ હત્યા પછી કવિતા લખવાનું કાર્ય દુષ્કર બની ગયું છે; વળી એ હત્યારાઓની ભાષાનો જ કવિતા માટે વિનિયોગ કરવાનો રહે છે, કારણ કે એઓ પણ જર્મન જ હતા. આનું કારણ એ છે કે કાવ્યમાં કવિ નથી બોલતો, વાસ્તવમાં ભાષા જ બોલતી હોય છે, ભાષા જ પોતાને પ્રકટ કરતી હોય છે. જે કાવ્યમાં આ ભાષા પોતાને કશા વ્યવધાન વિના પ્રકટ કરે તે કાવ્ય સાચા અર્થમાં અધિકૃત લેખાય. એવાં કાવ્યો વિરલ જ હોય તે દેખીતું છે.

કવિ ભાષાને પોતાની લાગણીની સચ્ચાઈથી અને ઉત્કટતાથી અનુપ્રાણિત કરવા ઇચ્છતો હોય છે એથી એની કૃતિમાં તાઝગી અને નવીનતા આવે છે જે ક્ષણજીવી હોતા નથી. એને કારણે એવી આંતરસૂઝ ઉદ્‌ભવે છે જે ભેદક અને દ્યોતક નીવડે છે. પણ જે ભાષા જોડે એણે કામ પાડવાનું છે તે તો સામાન્ય વ્યવહારની જ ભાષા છે. એની ઉપમાઓ અને રૂપકો વપરાશને કારણે રેઢિયાળ બની ચૂકયા હોય છે. આ ભાષા પાસેથી આવું કામ એ શી રીતે કઢાવી શકે? કેટલાક આથી એમ માનવાની હદે ગયા છે કે સાચો કવિ આવી, રોજ–બ–રોજના વપરાશથી, રજોટાયેલી ભાષાથી કામ ચલાવી લઈ શકે નહિ. એ શબ્દોનું તો અવમૂલ્યન થઈ જ ચૂકયું હોય છે, એમાંથી એ નવો રણકો શી રીતે ઉપજાવી શકે? આથી એણે ખરેખર નવા શબ્દો અને પદવિન્યાસો યોજવા જોઈએ. એઝરા પાઉન્ડનો પણ કવિઓને આ જ આદેશ હતો: 'Make it new'. દાદા, પરાવાસ્તવવાદીઓ તેમ જ રશિયાના 'ફ્યુચુરો–ક્યુબિસ્ટ'નો પણ આવો જ પ્રયત્ન હતો. ભાષાને અર્થથી બને તેટલે દૂર ખેંચી જવાનો પ્રયત્ન પણ થતો રહ્યો છે. આથી બિયર્ડસ્લીએ કહ્યું છે તે સાચું છે કે કાવ્યનું કોઈ પણ અર્થઘટન વસ્તુલક્ષી દૃષ્ટિએ સર્વસમ્મત નીવડી શકે નહિ. 'Interpretation is not verdictive. કવિએ સર્જેલી આ 'અજ્ઞાતભૂમિ' પર જો ભાવક વિહાર કરવો હોય તો કવિને થયેલા સાક્ષાત્કારને અનુભવવા માટે એની સાંકેતિકલિપિ ભાવકે જાણી લેવી પડે. આવી ગુહ્ય સંકેતલિપિ જે અભિવ્યક્ત કરે તે એવી રીતે ન કરે જેથી એનું રહસ્ય લુપ્ત થઈ જાય. એથી ઊલટું, ભાષા વડે એ પ્રકટ કરવાનું નહિ પણ ઢાંકવાનું કામ કરે. એવી કૃતિમાં થોડા દીક્ષિતો જ પ્રવેશ પામી શકે. એ 'બહુજન' માટે, 'લોકડિયાં' માટે હોઈ શકે નહિ. એવું બને તો તો જે અભૂતપૂર્વની નરવી કાન્તિ એ ધરાવે છે તે કલુષિત થઈ જાય!

અહીં ઉપમા અને રૂપકોનો નિર્દેશ થયો. પ્રકૃત અને સમ વચ્ચેના કે પ્રસ્તુત અને અપ્રસ્તુત વચ્ચેના અનેકવિધ સંબંધોની શકયતા છે. આ સંબંધો શોધવા, આવિષ્કૃત કરવા,

એને હૃદ્ય અને આસ્વાદ્ય બનાવવા એ કવિકર્મનો એક મહત્ત્વનો અંશ છે. આથી ઉપમારૂપકનું અર્થઘટન શી રીતે કરવું એ પણ એક મહત્ત્વનો પ્રશ્ન છે. અહીં કેવળ સંબંધો શોધવાનો કે આવિષ્કૃત કરવાનો જ મુદ્દો નથી, નવા સંબંધો સર્જવામાં પણ આવે છે. આ સંબંધોની પ્રમાણભૂતતા શેને આધારે સ્થાપી શકાય ? આ અલંકારો 'creative' બને છે. તે શબ્દના નવા અર્થો યોજીને નહીં, પણ જગતનું નવું રૂપ પ્રકટ કરીને. નવીનતાપૂર્ણ અલંકાર યોજનાર વર્ણ્ય વિષયનું નવું પાસું પ્રકટ કરે છે. એ નવું પાસું આ અલંકારયોજના સિદ્ધ થયાને પરિણામે પ્રકટ થાય છે. પણ જગત વિશે નવું દૃષ્ટિબિન્દુ રજૂ કરવાથી જગતનું પરિવર્તન કર્યાનો દાવો થઈ શકે નહિ. અલંકારો કાવ્યમાં વિહાર કરવાની દિશા સૂચવનારા નિર્દેશકો છે. એમ કરવાથી જગત વિશેની આપણી સમજ સંસ્કારાય છે; એ અર્થમાં જગત અંશતઃ આપણે માટે નવું તો બને જ છે. આ અલંકારો આપણા કાવ્યબોધને કે કાવ્યમાં નિરૂપિત ઐતિહાસિક ઘટનાના બોધને નવી દિશાએ વાળે છે. પણ આમ બને છે ખરું ? કાવ્યના અર્થઘટનમાં આ અલંકારો પરિણામકારી નીવડે છે એટલું તો સ્વીકારવું જ રહ્યું.

બોર્હેસે કહ્યું હતું, 'Oppression is the mother of metaphor'. જ્યાં સરમુખત્યારશાહીનો દોર ચાલતો હોય છે ત્યાં સર્જકોના પર નિયન્ત્રણ આવી જાય છે. આમ છતાં સર્જકોની સત્યનિષ્ઠાને, અભિવ્યક્તિને માટેના સચ્ચાઈને, કુણ્ઠિત કરી શકાતાં નથી. આથી જે સર્જન કરવું છે તે જો કરવું જ, જે સત્યને પ્રકટ કરવું છે તે તો કરવું જ, પણ તે એવી રીતે કે મર્મવિદો જ એને પામી શકે, જડભરત શાસકોની એમાં ચાંચ જ ડૂબે નહિ. અહીં અપ્રકટ એવી પ્રકટતા સર્જકે સિદ્ધ કરવાની રહે છે. અહી અલંકારો, રૂપકગ્રન્થિઓ આપણા કાવ્યબોધની દિશાના નિર્દેશકો બનવાને બદલે એને ખૂબીથી પ્રચ્છન્ન રાખવાનું કામ કરે છે. આવી પરિસ્થિતિમાં 'indirection' જ વ્યંજનાનું કાર્ય બની રહે છે. અહીં અર્થઘટન તે decodingનો એક વ્યાપાર બની રહે છે. આપણે ત્યાં પણ કટોકટીના ગાળામાં સાહિત્યના સ્તર સુધી પહોંચી શકે એવું જે સર્જાયું તેમાં આવી પ્રક્રિયા જોઈ શકે. પ્રજાની વ્યંગશક્તિની ત્યારે ધાર નીકળે છે. જે પ્રાસંગિક બનીને રહી જાય તે સર્વકાળસંવેદ્ય બનવાના સ્તરે પહોંચે છે. આવી આવશ્યકતા વિશિષ્ટ રાજકીય પરિસ્થિતિમાં જ ઊભી થાય છે એવું નથી. સમાજની નૈતિક આબોહવા પ્રતિકૂળ હોય ત્યારે હૃદયની કેટલીક લાગણીઓને, ચોખલિયાઓની નજરથી બચાવવા કે કવિને પોતાને જ એની ગુહ્યતા ઈષ્ટ હોય તેથી, ભાવક એને સીધો પામી નહિ લે તે માટે અર્થબોધ આડે અન્તરાય ઊભા કરવાના રહે છે. જ્યોર્જ સ્ટાઈનર કહે છે તેમ કવિને માટે એ પોતાની પ્રિયતમાને પ્રચ્છન્ન રાખવા માટેનો જ પ્રયત્ન હોતો નથી. પ્રેમમાં ગુહ્યતાના અંશો ભળ્યા હોય છે ત્યારે જ એ વધુ આસ્વાદ્ય બને છે. પ્રેમને અને અતિપ્રકટતાને વેર છે. એવી અતિપ્રકટતા સુરુચિને કઠે છે. પ્રેમીઓ ઘણીવાર એકબીજા આગળ પોતાની લાગણીનું સાચું રૂપ પ્રકટ કરી દેવા ઇચ્છતા નથી. આવી સંદિગ્ધતા જ પ્રેમમાં તો ઉત્કટતાનું, વિસ્મયનું, કારણ બની રહે છે. ભાવક કાવ્યમાં વધુ 'digging' કરે તે માટે પણ કવિ આવી યોજના કરતો હોય છે. કાવ્યબોધમાં જાણી કરીને વિઘ્નો ઊભાં કરવાં, એ રીતે એ બોધ થવામાં વિલમ્બ ઊભો કરવો, અમુક તરત ઓળખાઈ જાય એવી ભાત ન ઉપસવા દેવી, અલંકારોની યોજનામાં સારી એવી સંકુલતા અને એને કારણે આવતી દુર્બોધતા લાવવી, કાવ્યમાં રહેલી અન્તર્ગત એકતાને ભાષા, અલંકાર

વગેરેની બાહ્ય ઉપલક અસંગતિથી ઢાંકવી—કવિ આવી યુક્તિઓ પ્રયોજતો જોવામાં આવે છે. પણ કવિ અને ભાવક વચ્ચેના હૃદયસંવાદને માટેની ભૂમિકા જ ન રહેતી હોય તો તો અર્થઘટન સંભવે જ શી રીતે?

આમ છતાં જેઓ કાવ્યને જાદુ જ માને છે; કાવ્ય અકળ રીતે આપણને વિગલિત-વેદ્યાન્તરત્વની સ્થિતિમાં લઈ જઈને સ્થાપી દે છે એમ માને છે તેઓ તો આ અર્થઘટનના આખા પ્રપંચને અનાવશ્યક ડહાપણ ડોળવા જેવું જ લેખતા હોય છે. કાવ્યને, એની સમગ્રતાસહિત, ચેતનામાં ઓગળવા દેવું, આપણે એને માટે તત્પર રહેવું, એટલું જ બસ નથી? કાવ્યની અવેજીમાં બીજું કશું મૂકી નહિ શકાય.

જે લોકો અર્થઘટન અને અર્થબોધની વાતો કરે છે તેઓ આખરે તો શબ્દાન્તરે કાવ્યનો ગદ્યાળુ ભાષામાં અનુવાદ જ આપી છૂટે છે. એથી વિદ્વત્તાનો અર્થ સરતો હશે, રસાસ્વાદમાં એ ઉપકારક નીવડે જ એવું કહી શકાય નહિ. કાવ્યશાસ્ત્ર નહિ, પણ અનેક કાવ્યોમાં કરેલું નિમજ્જન જ આપણને રસસૃષ્ટિનાં દ્વાર ખુલ્લાં કરી આપે છે. કાવ્ય પર ભાષ્ય કરનારા 'કવિએ શું કહ્યું' તેની ખટપટમાં પડતા હોય છે; 'કવિએ શું કર્યું' તે પરત્વે એઓ ઉદાસીન રહે છે કાવ્યથી સંસ્કૃતિને એનું મૂલ્ય પ્રાપ્ત થાય છે કારણ કે એ માનવચેતનાના ઉત્કર્ષના શિરમોરરૂપ છે. એને બદલે કાવ્યને એઓ નિપજી ચૂકેલાં સાંસ્કૃતિક મૂલ્યોનું વાહક પ્રચારક લેખે છે. બૌદ્ધિકોના આ વલણને કારણે મોટા ભાગની શિક્ષિત પ્રજા પણ કાવ્યાસ્વાદ એ તો અમુક નિષ્ણાતોનો જ કાર્ય-પ્રદેશ છે એમ માનીને એનાથી વિમુખ થઇને રસજડ બનતી જાય છે.

આ દૃષ્ટિએ જોનારા ટિ. એસ. એલિયટ જેવા કવિની કેવળ વિદ્વદ્ભોગ્ય કવિતાને સૂકાઈ ગયેલી સરસ્વતીના રેતાળ પટ જેવી કહે છે. એમાં પેલા જાદુનો અંશ સરખો રહ્યો હોતો નથી. કાવ્ય એ કશાનું અનુકરણ નથી, એ નૂતનનું નિર્માણ છે એ વાતના પર ભાર મૂકવામાં આવે છે. અર્થઘટનો આખરે તો આપણી સંવેદનશીલતાની સાહજિકતાને અળપાવી નાખે છે. આવાં અર્થ-ઘટનોને નામે બુદ્ધિનો કલાદ્વેષ જ પ્રકટ થતો હોય છે. રસાનુભવમાં જે વ્યવધાનરહિત તત્ક્ષણતાની અપેક્ષા રહે છે તેનો જ અર્થઘટનને નામે લોપ કરવામાં આવે છે. કાવ્યના સમગ્રને બૌદ્ધિક ચોકઠાંઓમાં સારવી લેવાની પ્રવૃત્તિ આપણા અનુભવજગતને ધીમે ધીમે હ્રસ્વ કરી નાંખે છે. અર્થ-ઘટનમાં મધ્યમ કક્ષાની બુદ્ધિવાળા લોકો જ મોટે ભાગે રાચતા હોય છે. એમાં આખરે તો કૃતિ સાથેના નમ્રતાપૂર્વકના તાદાત્મ્યને બદલે અહંકારપૂર્વકનો અસંતોષ જ પ્રકટ થતો હોય છે. કાવ્યમાં જે છે તે શી રીતે છે તે વર્ણવવા સિવાય વિવેચકે બીજું ભાગ્યે જ કરવાનું રહે છે.

આ પણ કંઈક અન્તિમે જઇને કરેલાં વિધાનો છે. કાવ્ય એક શ્રવણે કે એક વાચને ચેતનામાં તદાકાર થઈ જાય એવું ભાગ્યે જ હોય છે. પણ અર્થઘટન રસાસ્વાદને ગૌણ બનાવી દે એવું તો ન જ બનવું જોઈએ એ વાત તો આપણે સ્વીકારવી જ રહી.

વસ્તુનિષ્ઠ અર્થઘટન—શકયતા અને સ્વરૂપ

હર્ષદ મ. ત્રિવેદી

પહેલાંના અનુભવો અને સંસ્કારોથી ઘડાયેલી સમજની ભૂમિકા પર માણસ પોતાને મળતા નવા અનુભવોના અર્થ ઘટાવતો હોય છે. સમજની ભૂમિકા બદલાતાં અને અનુભવના સંદર્ભ વિશેના જ્ઞાનમાં ફેરફાર થતાં એ જ અનુભવનો અર્થ તે પાછળથી ફેરવે છે. ઝાંખી વીજળીની બત્તી નીચે થાંભલાને અઢેલીને ઊભેલી યુવતીના ચહેરા પર પથરાયેલા છાયાપ્રકાશમાં ઊપસેલી રેખાઓમાં કોઈને વ્યાકુળતા દેખાય, કોઈને ઘેરી ગમગીની દેખાય, કોઈને દબાઈ રહેલો રોષ દેખાય. આ દશ્ય કોઈ સળંગ ક્રિયા નથી બલ્કે કોઈ સળંગ ક્રિયાનો ખંડ માત્ર છે. સર્જક પોતાને જણાયેલા સંકેત પ્રમાણે, નવા પ્રતીતિકર બનાવો કલ્પીને તેમની આનુપૂર્વીમાં એ ક્રિયાખંડને યોગ્ય ક્રમે, યોગ્ય રીતે, યોગ્ય રૂપે સાંકળીને સળંગ ક્રિયાનું વિભાવન કરીને કથાકૃતિ રચે. દરેક સાહિત્યકૃતિ, આ અર્થમાં, અનુભવેલાં કે સાંભળેલા જોયેલા જાણેલા કોઈ ને કોઈ વાસ્તવિક અનુભવોનું વિશિષ્ટ અર્થઘટન છે. સર્જકની અભિજ્ઞતા એક રૂપે અનુભવને ગ્રહણ કરે છે અને તેની સર્જકતા તેને બીજા રૂપે મૂર્ત કરે છે. કૃતિમાં નિરૂપાયેલા અનુભવો સર્જકના કેવળ કલ્પિત અનુભવો હોય તે છતાં પણ તે જીવન વિશેનું સર્જકનું કશુંક અર્થઘટન જ, આ અર્થમાં બની રહે છે. સર્જક એ અર્થઘટનને અમૂર્ત વ્યાપ્તિઓમાં બાંધવાને બદલે અનુભવગોચર રૂપ બક્ષે છે. એવું રૂપ બક્ષવાને માટે તે ઘટનાઓ, પાત્રો, કલ્પનો, પ્રતીકો વગેરેની યોજના કરે છે. અર્થઘટન અને રૂપરચનાને અલગ અલગ તૈયાર કર્યા પછી પહેલાને બીજામાં ભરવાની ક્રિયા થતી નથી બલ્કે સર્જનપ્રક્રિયામાં કૃતિસમગ્રની રૂપરચનાનું ઊઘડતા આવવું અને સાથે સંબદ્ધ અર્થવિશેષનું ઊઘડતા આવવું એ બંને ક્રિયાઓ અન્યોન્યાધારે યુગપત્ રીતે—અપૃથગ્ભાવે થતી આવે છે. જીવનરૂપી અર્થના અર્થઘટનની શકયતા જેમ સાહિત્યકૃતિરૂપે વ્યવહૃત બને છે તેમ સાહિત્યકૃતિરૂપી અર્થના અર્થઘટનની શકયતા પણ કોઈક રીતે વ્યવહૃત ન બની શકે ?

સાહિત્યનું માધ્યમ ભાષા છે. ભાષાનું અસ્તિત્વ માનવ પર નિર્ભર છે. પર્વતનું સ્થૂલ અસ્તિત્વ માનવ પર નિર્ભર નથી છતાં લૉંજાઈનસ જેવા નિર્દેશે છે તેમ જો તેની ભવ્યતાને માણનાર–પ્રમાણનાર માનવમન ન હોય તો પર્વતના અસ્તિત્વની સાર્થકતા કેટલી ? પ્રકૃતિના ચક્રમાં તેની નિજી કામગીરી છે, એ તેની ભૌતિક સાર્થકતા ખરી, પણ માનવના અનુભવજગતના એક બહુપાર્શ્વી ઘટક તરીકેની એની પ્રતિષ્ઠા માનવમનના તેની સાથેના સંપર્કને આભારી છે. ભાષાનો માનવ સાથેનો સંબંધ એથી વધુ પાસાંવાળો છે. માનવના અનુભવમાંથી તેનો ઉદ્ભવ છે ; માનવના અનુભવનું—અનુભવને કહેવા અને લહેવા માટેનું તે માધ્યમ છે ; વળી, તે માનવ-અનુભવનો વિષય પણ છે. ક્રોચેના કહેવા પ્રમાણે ભાષા એક નિરંતર થયા કરતું સર્જન છે. માનવ-મનમાં ઝિલાયા કરતા નિત્યનૂતન સંસ્કારો શબ્દની અર્થ–ધ્વનિ–વ્યવસ્થામાં સતત ફેરફાર લાવ્યા કરે છે. પરિણામે નિત્યનૂતન અભિવ્યકિતઓનો આવિર્ભાવ થયા કરે છે. શબ્દોના અવકાશમાં

અર્થના સ્તંભો સરકતા રહે છે. એના એ શબ્દો સમયાંતરે અર્થફેર સાથે પ્રયોજાવા લાગે છે અથવા પુરાપ્રયુક્ત શબ્દોનું અર્થફેરપૂર્વક અવગમન થવા લાગે છે. આમ ભાષા વડે નિર્માતા સાહિત્યમાં અર્થઘટનની ભૂમિકા આપોઆપ સરજાય છે.

સુઝાન લેંગર શબ્દના અર્થઘટનની ત્રણ સ્થિતિઓ નિર્દેશી છે : વ્યક્તિ શબ્દ દ્વારા શું વ્યક્ત કરવા માગે છે તે એક સ્થિતિ ; શબ્દ દ્વારા શું વ્યક્ત થાય છે તે બીજી સ્થિતિ ; સાંભળનારને શબ્દમાં શો અર્થ વ્યક્ત થતો સમજાય છે તે ત્રીજી સ્થિતિ. સાહિત્યકૃતિના પાઠ (text)ના અર્થઘટનની ચર્ચા પણ આ ત્રણ સ્થિતિઓના અનુલક્ષમાં થઈ શકે.

સર્જકને અભિપ્રેત હોય તે જ અર્થને કૃતિપાઠના અર્થ તરીકે સ્વીકારનારો એક વર્ગ ભાવકોમાં ઘણીવાર જોવા મળ્યો છે. આ વલણ અંગેનો વિવાદ આપણે કૃતિમાં નિરૂપાયેલી લાગણી સર્જકના વ્યવહારજીવનની અંગત લાગણી છે કે કેમ તે વિશેની વિચારણાથી શરૂ કરી શકીએ. ક્રોચે કહે છે કે કૃતિગત લાગણી વ્યવહારજીવનમાં અનુભવાયેલી સર્જકની અંગત લાગણી નથી. એ તો તેની ' intuited ', ' expressed ', ' objectified ' ' contemplated ' લાગણી છે. આ લાગણીને આકાર, જરૂર, સર્જકની પ્રતિભાથી મળ્યો છે પરંતુ એ સર્જકની અંગત લાગણીનું કેવળ ' Pouring out ' નથી, એ તેની અનુભૂતિનો ' આક્રોશ ' નથી, એ કોઈ અંગત લાગણીઓનું જાહેર નિવેદન કે કબૂલાતનામું નથી. ઇલિયટે ' impersonalization ' દ્વારા પ્રકારાંતરે આજ વાત ઉપસાવી છે. સર્જક સમુચિત પરિસ્થિતિ, ઘટનાશ્રેણિ કે પદાર્થાવલિ દ્વારા ' વસ્તુલક્ષી પ્રતિરૂપ 'ની રચના કરે છે. લાગણી અંગત વ્યવહારજીવનમાં અનુભવાયેલી હોવી જોઈએ એવો નિયમ નથી. સંવેદનશીલ ચિત્તથી કલ્પાઈ હોઈ તેવી વિશિષ્ટ લાગણીને પણ ભાવકના ચિત્તમાં જાગૃત કરવા આવી રચનાની અનિવાર્યતા ઊભી થાય છે. એવી રચના જ કલાનું કાર્ય છે. ' Ideograph 'ના પુરસ્કારમાં પણ એઝ્રા પાઉન્ડનો એવો જ આગ્રહ છે.

કૃતિમાં નિરૂપાયેલા લાગણીના રૂપની જેમ કૃતિ પણ એક બિનંગત વસ્તુ છે. સર્જન થઈ ચૂકયા પછી કૃતિને સર્જકથી સ્વતંત્ર અસ્તિત્વ મળે છે. સર્જનવેળાએ સર્જકનું ચિત્ત નિરૂપ્યમાણ લાગણીના રૂપના વિભાવનની, સફળ નિરૂપણ માટે યોગ્યતમ રચનારીતિનાં શોધ અને અધિયોજનની પ્રક્રિયામાં ઓતપ્રોત હોય છે. એક સર્જન પછી તેનું ચિત્ત અન્ય લાગણીરૂપો, નિરૂપણ માટેની અન્ય અનુરૂપ રચનારીતિઓ અને પ્રયોગશીલતા તરફ વળે છે. આમ એનુ ચિદાવરણ સતત સક્રિય, ગતિશીલ રહે છે; એનું એ રહેતું નથી. જ્યારે કૃતિ સર્જકના કોઈ એક સમયની સર્જનાત્મક ચિત્પ્રક્રિયાઓની મુદ્રા ધારીને પ્રગટ થઈને એક આગવું અવિચલ રૂપ ધારણ કરી રહે છે. અર્વાચીન સમયમાં કોઈ સર્જક નિત્યજાગૃતતાના દાવે કૃતિનો પાઠ એકથી વધુ વાર બદલ્યા કરતો, કચારેક એકાદ શબ્દનો જ ફેરફાર કરીને આખી કૃતિના અર્થવલણને બદલી નાખતો માલૂમ પડે, પણ આવા ફેરફારો સમગ્ર કૃતિના પાઠના માળખામાં અત્યલ્પ પ્રમાણમાં હોઈને તેનાથી કૃતિના એકંદર પાઠમાં ધરખમ વિચલિતતા આવે છે એમ ન કહેવાય. પહેલાંના સમયમાં સર્જકના જીવનકાળ દરમિયાન કે પછી સર્જકની પરવાનગી વિના અન્ય વ્યક્તિઓ કૃતિમાં જાણ્યે-અજાણ્યે પાઠાન્તરો – ઉમેરાઘટાડા કરતી. આ પુરવાર કરે છે કે કૃતિને સર્જન બાદ સર્જકથી સ્વતંત્ર એવું એક સ્વાધીન અનુજીવન મળે છે.

ભાવકજગતમાં કૃતિને રમતી મૂકયા પછી એની ગતિવિધિઓ પર સર્જકનો કશો અંકુશ રહેતો નથી.

આ પરિસ્થિતિમાં સર્જકના દૃષ્ટિબિંદુ પ્રમાણેના અર્થઘટનને જ ભાવક કૃતિમાં જુએ એ દૃષ્ટિબિંદુ ગ્રાહ્ય રાખી શકાય નહીં. કૃતિના સર્જન પાછળ સર્જકના ચિત્તમાં અને જીવનમાં કામ કરી ગયેલાં પરિબળોનો સાચો ખ્યાલ શી રીતે મેળવી શકાય? આવી પરિબળોની વાતો મોટે ભાગે ફરતી ફરતી ભાવકો પાસે આવે ત્યાં સુધીમાં એમના છેવટના પ્રાપ્ત versionમાં કેટલી અધિકૃતતા રહી હશે એવો સંશય સહેજે જાગે છે. દરેક ભાવક દરેક કૃતિ માટે તેના સર્જકની પાસેથી સીધેસીધી કેફિયત નહીં મેળવી શકે. સર્જન સમયની પોતાની ચૈતસિક અવસ્થાનો અવિકારી ખ્યાલ કેટલા સર્જકોને લાંબા સમય સુધી સંપૂર્ણ ચોકસાઈથી રહ્યો હોવાનું માની શકાય? સર્જન સમયે પણ પશ્ચાદ્ભૂમાં પ્રવર્તતી કેટલીક ઝીણી પણ મહત્ત્વની નિર્ણાયક બાબતોનો સર્જકને ખ્યાલ ન રહ્યો હોય એમ પણ બને. આ હાલતમાં, સર્જકનાં પોતાની કૃતિ વિશે કાલાન્તરે થયેલાં ઉચ્ચારણોને કેટલાં વજુદવાળાં માની શકાય? સર્જક બતાવે તેનાથી કંઈક જુદો અર્થ કૃતિમાં બંધબેસતો હોવાનું વાજબી લાગે તેવા પણ દાખલાઓ બને છે. આમ કૃતિના પાઠના અર્થઘટન માટે સર્જકનાં ઉચ્ચારણોને અધિકૃત માનવાનું, લક્ષમાં લેવાનું જરૂરી રહેતું નથી.

આ પ્રકારના 'Authorial relevance'—'લેખકીય સંબદ્ધતા'ના નિષેધ સાથે સાથે સંકળાય છે, કૃતિના પાઠની 'અર્થકીય સ્વાયત્તતા'—'Semantic autonomy': કૃતિના પાઠને કોઈ એક જ અર્થઘટન સાથે કાયમ માટે બાંધી દેનારી લેખકની કુલમુખત્યાર agency ન ચાલી શકે. કૃતિના પાઠનો અર્થ એવી કોઈ agencyને હંમેશનું ગુલામીખત ન લખી આપી શકે; નહીં તો અર્થઘટનના નવનવોન્મેષનાં બારણાં બંધ થઈ જાય. કૃતિને પામવા કૃતિની પાસે જ જવું જોઈએ; કૃતિ વિશે કૃતિ પોતે જ બોલતી સંભળાવી જોઈએ એમાં કોઈ સ્વયંનિયુક્ત આડતિયા તરીકે લેખક, પછીથી, વચ્ચે આવવો ન જોઈએ. અન્ય ભાવકોની પ્રતિક્રિયાઓ સાંભળ્યા પછી સર્જકને પણ કૃતિમાં પહેલાં કરતાં જુદો અર્થ દેખાવા લાગે, એવા અર્થનો એ સ્વીકાર પણ કરે એમ બને. આમ કૃતિનો અર્થ એના સર્જક માટે પણ બદલાતો રહે.

ભાવકે ભાવકે, જમાને જમાને કૃતિ જુદી જુદી રીતે પમાતી જોવા મળે છે, રોબર્ટ શોલ્સ કહે છે તેમ "Discovering themes or meanings in a work involves us in making connections between the work and world outside it. These connections are the meaning." દરેક ભાવકનો સંસ્કારો, અનુભવો, વિચારવલણો, ગમાઅણગમા, જીવન અને જગત વિશેની સમજનો સંકુલ પુદ્ગલ, બીજી વ્યક્તિઓના એવા પુદ્ગલથી જુદો હોય છે. એક જમાના કરતાં બીજા જમાનામાં પ્રજાનો સંકુલ માનસપુદ્ગલ આ જ રીતે જુદો પડે છે. તેના અભિગમો, દૃષ્ટિકોણો, ધોરણો આગલા જમાનાથી જુદા પડે છે.

ઇલિયટ કૃતિની અર્થવત્તા પરત્વેના બદલાતા દૃષ્ટિકોણની વાત જુદી રીતે કરે છે. તે સાહિત્યને 'ભૂતકાલીન', 'સાંપ્રત' વગેરે વર્ગોમાં વહેંચવામાં માનતો નથી. તે એક જ ભાષાના

સમગ્ર સાહિત્યપુંજને, એથી આગળ વધીને સમગ્ર જગતના સાહિત્યપુંજને યુગપત્ અસ્તિત્વ ધરાવતા એક અને અભિન્ન પુંજ તરીકે જોવાનો આગ્રહ રાખે છે. સાહિત્યના વિશાળ પરિશીલનથી સમૃદ્ધ બનેલા સર્જકની સંવિત્ દ્વારા વિશ્વની સમગ્ર સાહિત્યિક ચેતના યુગપત્ રીતે પ્રગટ થવા મથે છે એનો ઇલિયટ પોતે જ કવિ તરીકે ઉત્કૃષ્ટ દાખલો પૂરો પાડે છે. સાહિત્યના ક્ષેત્રમાં ક્યાંય પણ કોઈક ઘટના બને, કોઈક નવો મૂલ્યવાન પ્રયોગ પ્રકાશમાં આવે તો તેના અનુલક્ષમાં સમકાલીન પુરાકાલીન સાહિત્યની અત્યાર સુધી ગોઠવાયેલી સમગ્ર વ્યવસ્થા બદલાઈ જાય છે, કૃતિઓનાં પરિમાણો—મૂલ્યાંકનો બદલાવા માંડે છે. જે કાલ સુધી શ્રેષ્ઠ મનાતું તે આજે મધ્યમ કક્ષાનું બની જાય, જે અદ્યાપિ અવજ્ઞાત રહ્યું હતું તે આજથી મૂલ્યવાન લાગવા માંડે એમ બને. આમ કૃતિનાં સાહિત્યિક સ્થાન, કક્ષા, મૂલ્ય બદલાવા પાછળ કૃતિને જોવા માટેનો બદલાયેલો અભિગમ જવાબદાર છે અને બદલાયેલા અભિગમ પ્રમાણે કૃતિની પહેલાં કરતાં જુદી દેખાયેલી અર્થવત્તા જવાબદાર છે.

કૃતિપાઠના અર્થઘટન પરનો લેખકનો એકહથ્થુ અંકુશ ઊઠી જતાં, કૃતિ 'અર્થકીય સ્વાયત્તતા' ધારણ કરી રહી. આનાથી કૃતિનિષ્ઠ અભિગમને માર્ગ મળ્યો, એક ઊંચો સાહિત્યિક આદર્શ સિદ્ધ થતો દેખાયો. પણ ડેવિડ હર્શ કહે છે તેમ મૂળ લેખકને હાંકી કાઢ્યા પછી વિવેચકોએ એનું સ્થાન પચાવી પાડ્યું. જ્યાં 'એક' હતો ત્યાં હવે 'અનેક' થયા. 'એક'ની અર્થનિર્ણાયકતાને પદભ્રષ્ટ કર્યા પછી સંભવિત બનતાં અનેક અર્થઘટનોમાંના કોઈ એક અર્થઘટનનું બીજાં અર્થઘટનોની અપેક્ષાએ વાજબીપણું નિશ્ચિત કરવા માટે કોઈ ઉપયોગી ધારાધોરણ રહ્યું ખરું ? રોબર્ટ શોલ્સ કહે છે કે કૃતિમાં બતાવાતો અર્થ વાચકનો આરોપિત અર્થ છે કે કૃતિમાં સ્વયમેવ અભિપ્રેત થતો અર્થ છે તે નક્કી થવું જોઈએ. જે 'આરોપિત' છે તે નહીં પણ જે 'અભિપ્રેત' છે તે જ સાચો અર્થ ગણાવો જોઈએ. શું અભિપ્રેત છે તે નક્કી કરવા માટે કૃતિના, અંશોને એમના યાથાતથ્યમાં ચુસ્તપણે અનુલક્ષવા જોઈએ; કશું જ એમની બહારનું એમની સાથે ગુંચવાઈ ન જાય તેનું લક્ષ રખાવું જોઈએ. પીટર્સ અને કેન અર્થની દ્વિવિધ પ્રકૃતિની વાત કરે છે. અર્થને તેઓ કૃતિથી ભાવકના ચિત્ત સુધી સળંગ પથરાયેલો કલ્પતા લાગે છે. કૃતિનાં તથ્યોને તે 'વસ્તુલક્ષી ઘટકો' ગણે છે; ભાવક જે સંવેદનશીલતા અને વિશિષ્ટ અનુભૂતિ સાથે એ તથ્યોને પામે છે તે કૃતિનાં 'આત્મલક્ષી ઘટકો' છે. 'આત્મલક્ષી ઘટકો'ને લીધે કૃતિ કોઈ 'એક જ સાચા અર્થ'ની ચૂડમાંથી મુક્ત થઈ શકે છે કેમકે વિવિધ ભાવકો કૃતિને વિવિધ રૂપે પામતા હોય છે. એ જ રીતે 'વસ્તુલક્ષી ઘટકો'એ બાંધી આપેલી મર્યાદાને કારણે ભાવકો કૃતિ સાથે અસંગત હોય તેવા અર્થોમાં મનસ્વી રીતે વિહરતા અટકાવાય છે.

અર્થને પામવામાં અપ્રસ્તુતના નિવારણની અને પ્રસ્તુતના આકલનની પીટર્સ અને કેને કરેલી વાત તાત્ત્વિક રીતે બરાબર છે પણ એને માટે એમણે અર્થને એક એવા ગોલકના જેવો કલ્પ્યો છે કે જેનો પૂર્વાર્ધ કૃતિમાં હોય અને ઉત્તરાર્ધ ભાવકના ચિત્તમાં હોય. અર્થ શું આવી કોઈ બે સ્થળે વહેંચાયેલી ચીજ છે ? એક જ પૂર્વાર્ધની સાથે મળીને અનેક ઉત્તરાર્ધો એક 'એકમ' બનાવતાં હોય તેવી વિચિત્રતા ગ્રાહ્ય રાખવી ?

કૃતિના અર્થને કોઈ Philosophical statementના રૂપમાં reproduce કરી કરી શકાય ખરો ? એવું statement મૂળ અર્થનું એક પ્રકારનું poor approxima-

tion છે અથવા તો નિષ્પ્રાણ reduction છે. એવાં approximationથી કે reductionથી મૂળ અર્થ પામી ન શકાય; એને માટે તો કૃતિની જ સંમુખ થવું જોઈએ. કૃતિનો જે અર્થ છે તે તેનાં ઘટકોનાં નિશ્ચિત ક્રમ, પ્રમાણ, સ્વરૂપની સમગ્ર વિચ્છિત્તિરૂપે સમગ્ર કૃતિમાં અનુસ્યૂત છે. એમાં જરા સરખો પણ ફેરફાર કૃતિના એકંદર અર્થમાં યે ફેરફાર લાવે. કૃતિમાં અર્થ કોઈ એક સ્થળે નિહિત રહેલો નથી હોતો. કૃતિનાં બધાં ઘટકોના વિન્યાસમાંથી બધાં જ ઘટકો સાથે અનુસ્યૂત થઈને અર્થ ઊપસે છે તેથી અર્થને પામવા માટે કૃતિના જ સીધા સંપર્કમાં મુકાવું જોઈએ. કૃતિ સિવાય કૃતિનો બીજો કોઈ અર્થ હોઈ શકે નહીં, એ જ પોતાનો અર્થ છે. તો, કૃતિની બહાર કૃતિના અર્થને કે અર્થાંશને જોવાનું કાર્ય કેટલે અંશે વાજબી લેખાશે ?

કૃતિ—કૃતિનો નિયત પાઠ (text) જ—પોતે પોતાનો અર્થ હોય તો એ અર્થમાં વિકરણો કે વિચલનો આવે છે એમ કહી શકાય ખરું ? પાઠ તો યથાવત્ રહે છે કેમ કે સમય, સંજોગો અને લોકોનાં મન બદલાતાં રહે છે; લોકોનાં અભિગમો, સમજણો, ધોરણો બદલાતાં રહે છે. આમ જે બદલાય છે તે પાઠનો અર્થ (meaning) નહીં પણ એનો જુદા જુદા સ્થળકાળના લોકો માટેનો સંકેત (significance) બદલાય છે. પાઠનો જે અર્થ તે જ તેના લેખકનો કૃતિનિર્મિત અર્થ છે. આ અર્થ લેખકનો ‘ personal ’ અર્થ રહેતો નથી કેમકે ભાવકો પણ એના અનુભાવક બનતાં એ ‘ interpersonal ’ બની રહે છે. આ અર્થનું પાઠરૂપે અસ્તિત્વ તે એક વસ્તુ છે અને તે અર્થ વિશેના અનુભવો તે બીજી વસ્તુ છે. આ અનુભવો તે સર્જકના પણ હોઈ શકે અને ભાવકના પણ હોઈ શકે. આ અનુભવોની સાથે અર્થનો ગોટાળો કરવો જોઈએ નહીં. અર્થનું વિભાવન અને સંવિધાન થતું હોય ત્યારે તેનાં બધાં જ પાસાંથી, તેનાં બધાં જ અભિપ્રેતત્વો (implications)થી લેખક સભાન ન પણ હોય ; એમાંનાં કેટલાંક અભિપ્રેતત્વોથી એ પાછળથી સભાન બને, કેટલાંકથી એ ક્યારેય સભાન ન બને એમ પણ બને. કૃતિના ભાવન વખતે ભાવકને પણ તેના અર્થનો આવો અનુભવ થાય. વિભાવન, અનુભાવનની આવી પ્રક્રિયાઓને અર્થ સાથે એકરૂપ (identical) ગણવી ન જોઈએ.

હુસેલના આ વિચારને વિશદ કરવા હર્શ ખંડના જુદે જુદે ખૂણેથી દેખાતા ખોખાનો દાખલો આપે છે. એકનું એક જ ખોખું જુદે જુદે ખૂણેથી જુદું જુદું દેખાય છે, દરેકનું ખોખાનું દર્શન જુદું હોવા છતાં તેમણે જોયેલું ખોખું એક જ હોવા વિશે કશી તકરાર રહેતી નથી. એક જ પાઠ વિશે જુદા જુદા ભાવકના મનમાં જાગેલા પ્રતિભાવો એકરૂપ ભલે ન હોય પણ એમના વિવિધ પ્રતિભાવોનો વિષય—વિવિધ સંકેતોને ઉપજાવનારો કેન્દ્રસ્થ અર્થ તો એક જ છે એમાં કશો સંશય નથી. સર્જક સર્જન કરે છે ત્યારે પણ એ પોતાનાથી આકારાતા જતા અર્થને જોતો જાય છે ; પણ એય ત્યારે એને પૂર્ણરૂપે પરિતઃ પામતાં પામતાં જ આકારતો જતો હોય છે એમ કહેવું તે વધારે પડતું છે. આથી જ સર્જન બાદ એક ભાવકની જેમ પોતાની કૃતિને કંઈક જુદી રીતે પામવાની તક એને માટે પણ ક્યારેક ઊભી થઈ શકે છે.

ખોખાને જોતી વખતે એની સાથે આપણી અભિજ્ઞતાનો સંબંધ બંધાય છે. એમ જ, પાઠના અનુભાવન વખતે ભાવકની અભિજ્ઞતા અર્થ સાથે સંપર્કમાં આવે છે. આ સંપર્ક કે સંબંધને

હુસેલ ઉદ્દેશ (intention) તરીકે ઓળખાવે છે. ('Intentional Fallacy'ના 'intention'થી આ 'intention' જુદો છે.) જોનાર માટે જેમ ખોખું ઔદ્દેશિક પદાર્થ (object of intention કે intentional object) છે તેમ ભાવક માટે અર્થ પણ એક ઔદ્દેશિક પદાર્થ છે. જોવાની ક્રિયામાં કોઈ પદાર્થનું વીક્ષણ (perception) થાય છે પણ એ પદાર્થ વીક્ષણની પ્રક્રિયાથી સ્વતંત્ર છે. ભિન્ન ભિન્ન દૃષ્ટિકોણથી એકનો એક પદાર્થ ભિન્ન ભિન્ન રીતે વીક્ષાય છે, પદાર્થનાં વીક્ષારૂપો વીક્ષિત પદાર્થના અસલ રૂપ સાથે કે પરસ્પર સંપૂર્ણપણે મળતાં ન પણ આવે છતાં એ બધાં જ વીક્ષારૂપો એક જ પદાર્થનાં છે એમ કહેવામાં કશું ખોટું નથી. વીક્ષણની ક્રિયા તે ઔદ્દેશિક ક્રિયા (intentional act) છે. જુદી જુદી ઔદ્દેશિક ક્રિયાઓ એક જ ઔદ્દેશિક પદાર્થને ઉદ્દેશવિષય બનાવતી (intend કરતી) હોઈ શકે છે. ઔદ્દેશિક ક્રિયાઓ ઔદ્દેશિક પદાર્થથી ભિન્ન વસ્તુ છે તે પણ આમાંથી સ્પષ્ટ થાય છે.

દરેક શબ્દ સાથે કોઈ ને કોઈ પરંપરાગત, સમાજમાન્ય, પ્રચલિત અર્થો સંકળાયેલા હોય છે. આ અર્થો એ શબ્દોના શાબ્દિક અર્થો છે. પરંતુ શબ્દ સાથે વ્યક્તિગત સાહચર્યો (accompaniments) પણ સંકળાયેલાં હોય છે. આવાં સાહચર્યોમાં એકથી વધુ વ્યક્તિઓ સહજ રીતે સહભાગી બનતી હોય એમ પણ બને અને કયારેક આવાં સાહચર્યો કોઈ એકાકી વ્યક્તિનો અંગત અનુભવ પણ હોઈ શકે. 'બીમારી' એ 'ચોમાસું'નો શબ્દાર્થ નથી પણ 'ચોમાસું'નું એક એવું સાહચર્ય છે કે જેમાં એકથી વધુ વ્યક્તિઓ સહભાગી હોઈ શકે છે. પરંતુ 'ભ્રમરગુંજન' સાથે ત્રાસ અને દબાયેલા રોષનું સાહચર્ય કોઈ એવી એકાકી વ્યક્તિનું જ હોઈ શકે કે જેના મનમાં તેના બાલ્યકાળના વિશિષ્ટ સંજોગોમાં મહિનાઓ, વર્ષો સુધી ભ્રમરના ગુંજારવના અનુભવ સાથે કશાંક અન્ય કારણોસર સતત પ્રવર્તેલા ત્રાસ અને દબાયેલા રોષનો અનુભવ પણ અવિયોજ્યપણે જોડાઈ ગયો હોય. આવાં સાહચર્યો તે અર્થનાં અશાબ્દિક પાસાં છે. હુસેલ શાબ્દિક અર્થને કૃતિના 'સંભાર' (content) તરીકે અને અર્થનાં અશાબ્દિક પાસાંને અનુભવ (experience) તરીકે ઓળખાવે છે. 'સંભાર'માં તે માત્ર બૌદ્ધિક જ નહીં પણ જ્ઞાનલક્ષી, ઊર્મિલક્ષી, ધ્વનિગત, દૃશ્યાત્મક એમ ભાષાનાં બીજાંને અવગત થઈ શકે તેવાં તમામ પાસાંને સમાવી લે છે.

કૃતિનો પાઠ કોઈ એકલદોકલ શબ્દનો બનેલો નથી હોતો પણ શબ્દોના ને વાક્યોના સળંગ ચાલતાં અન્વયથી બનેલો હોય છે. આ અન્વયમાંથી સીધા શબ્દાર્થ સિવાયની પણ કેટલીક, સીધી રીતે ન કહેવાઈ હોય તેવી વિવક્ષાઓ આપોઆપ સુરતી હોય છે. આ વિવક્ષાઓ વ્યક્તિગત સાહચર્યોથી જુદી વસ્તુ છે; એ આરોપિત નથી પણ કૃતિના પાઠનું સહજ અંગ છે. આવા વિવક્ષિતાર્થો અને શબ્દાર્થોના સંયોજનમાંથી કૃતિપાઠનો 'કુલ અર્થ' રચાય છે. જ્યાં સુધી વિવક્ષિતાર્થો ગણનામાં ન લેવાય ત્યાં સુધી 'કુલ અર્થ' સાંપડે નહીં અને જ્યાં સુધી સમગ્ર સંદર્ભને ધ્યાનમાં ન લેવાય ત્યાં સુધી વિવક્ષિતાર્થોનો ખ્યાલ આવે નહીં. એકલા શબ્દાર્થો સમગ્ર સંદર્ભની બધી જ અર્થક્ષમતાઓને પ્રગટ કરી આપતા નથી એટલે એમની સાથે કયા વિવક્ષિતાર્થો સંકળાયા છે તે પણ ધ્યાનમાં લેવાવું જોઈએ. વિવક્ષિતાર્થો કેવળ છૂટાછવાયા શબ્દાર્થો સાથે સંકળાયેલા હોતા નથી પણ સંદર્ભગત શબ્દાર્થોની અન્વિતિમાંથી જ નિષ્પન્ન થાય

છે. આમ શબ્દાર્થો અને વિવક્ષિતાર્થોના સંયોજનમાંથી રચાતો કુલ અર્થ તે સમગ્ર સંદર્ભનું એક અવિનાભાવી પાસું બની રહે છે.

કૃતિપાઠના ' કુલ અર્થ 'ના બધા જ અંશો, અને તેય પાછા તેમના પૂર્ણ પરિમાણમાં એક જ સમયે–સંજોગે ભાવક ચિત્તમાં પ્રગટ થઈ રહે એવો અનુભવ ભાગ્યે મળે. કેટલુંક અભિજ્ઞાત, પ્રગટ (explicit) થવાનું, તો કેટલુંક કૃતિપાઠમાં હોવા છતાં અનભિજ્ઞાત, અપ્રગટ રહી જવાનું. જે અનભિજ્ઞાત, અપ્રગટ છે તે પણ કૃતિમાં તો હાજર જ છે તેવી સમજને કેવી રીતે રજૂ કરવી ? હુસેલ આને માટે ' ક્ષિતિજ '(Horigon)ની વિભાવના આપે છે. દરેક ઉક્તિને, દરેક પાઠને પોતાની ક્ષિતિજ હોય છે, પાઠના અભિજ્ઞાત અર્થો પાઠના અનભિજ્ઞાત અર્થો સાથે મળીને એક ક્ષિતિજની રચના કરે છે. ક્ષિતિજની વિભાવનામાં એક પ્રકારનો અખિલાઈનો ભાવ (Sense of wholeness), સાતત્યનો ભાવ (Sense of Continuation) રહેલો છે. સંદર્ભ પ્રગટ અર્થો ઉપરાંત કશીક અપેક્ષાઓ (expectations), કશીક સંભવિતતાઓ (Probabilities) તરફ આપણું લક્ષ લઈ જાય છે. જે અભિજ્ઞાત છે તેનું એ અપેક્ષિતમાં, સંભવિતમાં સાતત્ય છે; ભલે પછી એ હજી અનભિજ્ઞાત રહ્યું હોય. અભિજ્ઞાત અને અનભિજ્ઞાત મળીને ' અખિલ અર્થ ' કે ' કુલ અર્થ ' બંધાય છે. આમ ' ક્ષિતિજ ' પણ ' સંદર્ભ 'નું મહત્ત્વનું પાસું છે.

ક્ષિતિજ નક્કી કરવામાં સાહિત્યસ્વરૂપની વિભાવનાને હર્શે મદદરૂપ ગણી છે. દરેક સ્વરૂપને પોતાની લાક્ષણિકતાઓ હોય છે. કૃતિ જે સ્વરૂપની હોય તે સ્વરૂપ વિશેની વિભાવનાને આધારે તે કૃતિનાં ઘટકોની વિશિષ્ટ અર્થવત્તાને ઘટાવવાનું માર્ગદર્શન મળે છે. માટે ઘણા લોકો કૃતિનો વિચાર કરતાં પહેલાં તે કયા સ્વરૂપની છે તે નક્કી કરે છે. દરેક સ્વરૂપની ખાસ અપેક્ષાઓ હોય છે, એ અપેક્ષાઓ એ કૃતિમાં કેટલે અંશે કેવી રીતે સંતોષાય છે તે તપાસવામાં કૃતિની અર્થવત્તા અવગત થઈ શકે છે. જો કે સાહિત્યમાં નિત્ય નવા પ્રયોગો થતા રહે છે, રૂપરચનાની નવી શક્યતાઓને તાગવામાં આવે છે, નિરૂપણની નવી રીતો અજમાવાય છે ત્યારે સ્વરૂપોના સ્વરૂપમાં પણ ફેરફાર થવાના; સ્વરૂપો વચ્ચેની ભેદક રેખાઓ બદલાવાની, નવાં સ્વરૂપોની નીપજ પણ શક્ય બનવાની, સ્વરૂપોની વિભાવનાઓમાં આવી પરિવર્તનશીલતા શક્ય હોવા છતાં કોઈ નવી કૃતિ સર્જાઈને આપણા હાથમાં આવે ત્યારે સ્વરૂપો વિશે પ્રવર્તતી સમકાલીન સમજના સંદર્ભમાં એ કૃતિ વિશે વિચારણા જરૂર થઈ શકે. પણ એટલી જ વિચારણાથી કોઈ વિશિષ્ટ કૃતિનો ' કુલ અર્થ ' આપણા હાથમાં આવી જતો નથી. ' સ્વરૂપ ' એક સર્વસાધારણ (general) ખ્યાલ છે ; કૃતિવિશેષમાં તો સ્વરૂપગત સામાન્ય લાક્ષણિકતાઓની પીઠિકા પરથી કલાકાર એવી વિશેષતાઓ સિદ્ધ કરતો હોય છે કે જેથી એ કૃતિ એના જ વર્ગની, એવી જ સામાન્ય લાક્ષણિકતાઓ ધરાવતી બીજી કૃતિઓથી જુદી પડી જાય છે. કુલ અર્થની ક્ષિતિજને પામવા માટે ' સામાન્ય ' પર નહીં અટકી જતાં ' વિશેષ ' સુધી પહોંચવાનું રહે છે.

' ક્ષિતિજ 'ની વિભાવના કૃતિનિષ્ઠતાના વિચાર સાથે સુસંગત છે. કૃતિપાઠનો અર્થ સમજવા માટે કૃતિના પાઠનો જ અહીં અંતિમ આધાર તરીકે આદર છે. એને માટે સર્જકના ખુલાસાઓ, વિચારો સુધી પહોંચવાનું રહેતું નથી. જો ત્યાં સુધી પહોંચવાનું બાકી રહેતું હોય તો અર્થઘટનમાં

વસ્તુનિષ્ઠતાનો આદર્શ સચવાય નહીં. વળી, અગાઉ કહેવાયું છે તેમ, સર્જકને તેની કૃતિના પાઠના બધા જ અર્થો વિદિત છે, બધા જ અર્થો એને પ્રગટ છે એમ સ્વીકારી શકાશે નહીં અને એમ હોય તો અર્થઘટન માટે સર્જકનો ખુલાસો શી રીતે યુક્ત કે પર્યાપ્ત નીવડે?

હર્શે આપેલા દાખલા પ્રમાણે ખોખાની બે બાજુઓ જોયા પછી બાકીની અદૃષ્ટ બાજુઓનો ખ્યાલ દ્રષ્ટા પોતાના પૂર્વાનુભવોને આધારે સહજ રીતે પામી જાય છે; પણ તે વધુ વિચારે તો તેને એ ખોખાની લંબાઈ, પહોળાઈ, ઊંડાઈ, કદ, અંદરની–બહારની સપાટી, ખૂણા, રંગ વગેરે બીજા પણ દશ્ય આકૃતિના ગુણોની સમજણ મળતી જાય છે. આ રીતે ક્ષિતિજની સીમામાં રહીને સમજાવાતી પાઠના અર્થની સમજૂતીઓ વિપુલ પ્રમાણમાં, અમર્યાદ પ્રમાણમાં આપવાનું શક્ય હોય છે. કયારેક પાઠના કુલ અર્થની ક્ષિતિજ એટલી બધી વિશાળ હોઈ શકે કે તેમાંથી લક્ષણાવ્યંજનાદિ અર્થવ્યાપારોએ ફલિત થતા અર્થોનો ફલક માનવના બૌદ્ધિક વિશ્વની ચરમ સીમાઓને પણ સ્પર્શી જાય.

પરંપરાગત પ્રચલિત રોજિંદા વ્યવહારના, લોકમાન્ય ભાષામાળખામાં શબ્દની જે ક્ષિતિજ હોય છે તેનાથી તેની ક્ષિતિજ કૃતિના પાઠમાં કંઈક જુદી પડતી હોઈ શકે છે. એ જ પ્રમાણે કૃતિ જે સાહિત્યિક પરંપરાની નીપજ હોય, જે સાહિત્યિક પ્રવાહ સાથે તેનું અનુસંધાન હોય, જે સાહિત્યિક પર્યાવરણમાં એનો ઉદ્ભવ હોય એને લગતા વિશાળ સાહિત્યજથાની એ સભ્ય છે. કૃતિને પોતાનાં ઘટકો સાથેનો અંતઃસંબંધ હોય છે તેમ એને એવા સાહિત્યજથા સાથેનો બહિઃસંબંધ પણ હોય છે. કૃતિના ‘કુલ અર્થ’નો એના અંશીભૂત અર્થો સાથેનો સંબંધ હોય તેમ એને પોતાની બહાર વિશાળ સાહિત્યિક સામ્રાજ્યમાં અન્ય ‘અર્થો’ સાથે પણ સંબંધ હોય, કૃતિના પાઠમાં ‘કુલ અર્થ’નાં અર્થઘટનોની ભૂમિકા પૂરી પાડતી અને એ અર્થઘટનોને મંજૂર રાખતી ક્ષિતિજને હર્શ ‘આંતર ક્ષિતિજ’ તરીકે ઓળખાવે છે. બહારના અર્થો સાથે પાઠગત અર્થને સાંકળતી ક્ષિતિજને તે ‘બાહ્ય ક્ષિતિજ’ તરીકે ઓળખાવે છે. એક નવીન વિશિષ્ટ કૃતિનું પ્રકાશન થતાં જ સંબદ્ધ સાહિત્યજથામાંની બધી જ કૃતિઓની વ્યવસ્થામાં ફેરફાર થાય છે એમ ઇલિયટે તેના ‘પરંપરા અને વૈયક્તિક પ્રતિભા’ના નિબંધમાં કહ્યું છે ત્યારે તેણે આ ‘બાહ્ય ક્ષિતિજ’નો જ નિર્દેશ કર્યો છે તેમ હર્શ ઘટાવે છે.

આટલી ચર્ચાની ભૂમિકા પર અર્થઘટનશાસ્ત્રની—Hermeneuticsની કોઈ શિસ્ત નીપજાવી શકાય. અર્થઘટનકારે સર્જકના ઔદ્દેશિક પદાર્થની—પાઠના સંદર્ભજન્ય ‘કુલ અર્થની ક્ષિતિજને નક્કી કરવી જોઈએ. એની સાથે આકસ્મિક રીતે સંકળાતા પોતાના વ્યક્તિગત અપ્રસ્તુત સાહચર્યોથી એણે સાવધ રહેવું જોઈએ. એ જ પ્રમાણે ‘કુલ અર્થ’ વિશેના સર્જકના ખુલાસાઓ, ખ્યાલને અળગા રાખવા જોઈએ; અર્થાત્ સર્જકના ઔદ્દેશિક પદાર્થથી તેની ઔદ્દેશિક ક્રિયાઓને નોખી રાખવી જોઈએ. શાબ્દિક અર્થો અને અશાબ્દિક અર્થોને જુદા પાડીને તેણે ‘સંભાર’ અને ‘અનુભવ’નો ગુંચવાડો થતો અટકાવવો જોઈએ. ક્ષિતિજમાં પ્રગટ અર્થો સાથે સંકળાતા કહેવાતા વિવક્ષિતાર્થોની સંદર્ભસંગતતા તેણે તપાસવી જોઈએ, અને એ દ્વારા કયા વિવક્ષિતાર્થો સ્વીકાર્ય છે અને કયા અસંગત છે તે બતાવવું જોઈએ. વિવક્ષિતાર્થોની પ્રગટ અર્થો સાથેની સંગતતા, સંવાદિતા તેણે દર્શાવવી જોઈએ. જો અપ્રગટ રહેલા

વિવક્ષિતાર્થો ' કુલ અર્થ 'ના Proper અને typical અંશો છે એમ સિદ્ધ ન થાય, જો અપ્રગટ રહેલા વિવક્ષિતાર્થોની સંભવિતતા અને અપેક્ષિતતાને સંદર્ભ દ્વારા માન્યતા મળતી ન હોય તો એ અર્થોને ' કુલ અર્થ 'નાં ઘટકો તરીકે સ્વીકારી ન શકાય.

એક જ પાઠનાં તેની ક્ષિતિજની સીમામાં રહીને એકથી વધુ અર્થઘટનો થયાં હોય ત્યારે જો એ અર્થઘટનો એકબીજાનાં પૂરક કે પરસ્પર સંગત હોય તો તેમને સૌને એક સાથે ગ્રાહ્ય રાખવામાં કશું અજૂગતું નહીં લાગે. પરંતુ જો એવાં બે અર્થઘટનો તદ્દન વિરોધી, સામસામેના છેડાનાં હોય તો એ બંને એકસાથે શી રીતે સ્વીકાર્ય બને ? કાં તો એમાંનું એક જ અર્થઘટન સાચું હોવું જોઈએ અથવા બંને અર્થઘટનોની યુગપત્ ભૂમિકારૂપ કશુંક Ambivalence પાઠમાં અસ્તિત્વ ધરાવતું હોવું જોઈએ. જો આવી Ambivalenceની સ્થિતિ હોય તો એક જ અર્થને ઉપસાવવામાં અને બીજા અર્થને લક્ષ બહાર રહેવા દેવામાં પાઠના ખરા હાર્દને ચૂકી જનારું અને ગેરમાર્ગે દોરનારું અર્થઘટન નીપજવાની ધાસ્તી રહેશે. હર્શ કલાકૃતિમાં સહજ એવી સંદિગ્ધતાને, સંકુલતાને સ્વીકારે છે. એવી સંકુલતાનું સંકુલતારૂપે અર્થઘટન થવું જોઈએ ; સંકુલતાના એકાદા અંશીભૂત અર્થને છૂટો પાડીને તેને સમગ્ર કૃતિના અર્થ તરીકે ઠસાવી દેનારું સરલીકરણ કરવું ન જોઈએ. પાઠમાંથી ઘટાવાતા એકાધિક અર્થો સામસામેના છેડાનાયે ન હોય અને પૂરક પણ ન હોય તો શું કરવું ? ભાષામાં ઉક્તિના સંદર્ભથી જુદો તારવેલો શબ્દકોશીય શબ્દ એકથી વધુ અર્થો ધરાવતો હોય છે. એ રીતે પાઠમાંના બધા શબ્દોના એવા ભાષામાળખાગત શક્ય તે બધા અર્થોને ધ્યાનમાં રાખીને અર્થઘટનની બહુલતામાં સરી પડવું વાહિયાત લેખાશે. હર્શ આવી ' theory of most inclusive interpretations 'ને અમાન્ય રાખે છે કારણ કે જે વધુ વાજબી છે તેવી ' emphasis Theory 'નો એમાં અનાદર થાય છે. પાઠમાં એક અર્થ પરનો emphasis બીજા અર્થોને ઊપસતા અટકાવે છે, બીજા અર્થોને પોતાનામાં સમાવતો નથી પણ પોતાનામાંથી બાકાત રાખે છે. દરેક સાહિત્યકૃતિને એક ' અર્થ–તંત્ર '—એક ' meaning-structure ' હોય છે. એ structureમાં કોઈ એક અર્થ તરફ emphasis વિકસતો હોય છે અને તેથી જ કૃતિને કલાગત રીતે ઇષ્ટ એવી એકાત્મકતા પ્રાપ્ત થાય છે. આ emphasis કયા અર્થ તરફનો છે તે નક્કી કરીને, એ દ્વારા પાઠના ' determinate actual meaning '–' ચોક્કસ અભિવ્યક્ત અર્થ 'ની પુનર્રચના કરી આપવાનું કામ અર્થઘટનકારનું છે.

સોસ્યોરે કરેલી ભાષાવિષયક વિચારણા અહીં કામ લાગે તેવી છે. સોસ્યોર કોઈ એક સમયે કોઈ એક ભાષકસમાજમાં પ્રવર્તતી ભાષાવ્યવસ્થાના બે પ્રકાર પાડે છે. એમાં એકને તે Langue કહે છે. આના પણ તે બે સ્તર પાડે છે. એકમાં ' Past Lingusitic Usage ' અર્થાત્ ' Virtualities ' આવે છે બીજામાં ' sharable meaning possibilities never before actualized ' અર્થાત્ ' Potentialities 'ને તે મૂકે છે. Langueમાં શબ્દો અને વાક્યરચનાના નિયમો આવે છે પણ વાક્યો નથી આવતાં. તેથી Langue એક પ્રકારનું abstraction છે. તેમાં ભાષાના વ્યક્ત પ્રયોગો, નક્કર અભિવ્યક્તિઓ—actualizations નથી આવતાં. આવી નક્કર અભિવ્યક્તિઓ એક શબ્દથી માંડીને સંખ્યાબંધ શબ્દો સુધીની બનેલી હોય છે, એવા શબ્દ કે શબ્દાન્વયોથી બનેલા વાક્ય કે વાક્યશ્રેણિ રૂપે મૂર્ત બને

છે. આવાં actualizationsનેસોસ્યોર ‘ Parole ’ કહે છે, હર્શ જણાવે છે તેમ કૃતિનો પાઠ ‘ Langue ’ નથી પણ ‘ Parole ’ છે. લેખક કૃતિપાઠમાં પોતાનો Parole નિર્મી શકયો છે કે નહીં એ પ્રશ્ન અર્થઘટનકારે તપાસવાનો છે. પ્રાચીન કૃતિઓમાં પાછળથી જ્યારે પ્રક્ષેપો થાય છે ત્યારે એક કૃતિમાં અન્યોન્ય અસંબદ્ધ એવા એકથી વધુ Paroleનો ખીચડો થયો છે તેમ સમજવું કે નવાં ઉમેરણોથી રસાતાં મૂળ Paroleના કરતાં નવો જુદો એકાત્મક Parole સિદ્ધ થયો છે એમ સમજવું—આ નિર્ણય Paroleની વિભાવનાને આધારે થઈ શકે. કયારેક કૃતિપાઠ દ્વારા લેખકને અભીષ્ટ હોય તેનું ભાવકમાં પ્રત્યાપન થતું ન હોય અને ભાવક લેખકથી કંઈક જુદું જ તેના કૃતિપાઠ દ્વારા સમજતો હોય ત્યાં શું સમજવું? ત્યાં કૃતિપાઠમાં લેખકનો Parole છે એમ સમજવું કે ભાવકનો Parole છે એમ સમજવું? Parole તો બોલનાર કે લખનાર વ્યક્તિનો હોય—વ્યક્તિગત હોય, ભાષકસમાજગત ન હોય. એટલે ભાવકનો Parole તો એક અસ્તિત્વહીન-nonexistent વસ્તુ છે. ત્યારે, લેખક જો પોતાનો અભીષ્ટ અર્થ પાઠમાં રચી શકયો ન હોય તો એમ જ કહેવું યોગ્ય લેખાશે કે લેખક પોતાનો ‘ Parole ’ શોધી શકયો કે સિદ્ધ કરી શકયો નથી. દરેક વ્યક્તિગત ઉક્તિ એક Parole છે, દરેક Paroleને પોતાનો determinate actual meaning છે. એ meaningને નક્કી કરી આપનાર emphasis એ Paroleમાં અનુસ્યૂત હોય છે. અર્થઘટનકારે એને આધારે determinate actual meaningને બતાવી આપવો જોઈએ.

વસ્તુનિષ્ઠપણે અર્થઘટન કરવાની આ એક પદ્ધતિ થઈ. પણ અર્થઘટનકાર જે ‘ અર્થ ’ને–‘ ઔદ્દેશિક પદાર્થ ’ને ઘટાવવાનું તાકે છે તે તેનો નથી, ઈતરજનનો છે. આથી તે મથામથીને બહુ તો તે અર્થની લગોલગ પહોંચી શકે. તેનો રચી આપેલો અર્થ અને લેખકનો ‘ અર્થ ’ સાવ એકરૂપ નીવડવાનો સંભવ નહિવત્ છે. હર્શ કહે છે તેમ આ એક વિરોધાભાસ છે કે અહીં વસ્તુ-લક્ષિતાએ પહોંચવાનો માર્ગ આખરે તો આત્મલક્ષિતામાં થઈને જ જાય છે. ત્યારે, અર્થઘટનકારે રચેલો અર્થ લેખકના ‘ અર્થ ’ની લગોલગનો છે એ શી રીતે પ્રમાણિત કરવું? હર્શ ત્રણ તરીકાઓ આ માટે બતાવે છે: (૧) કૃતિનો પાઠ જે langueના માળખામાં રહીને રચાયો હોય તેના અનુલક્ષમાં એ પાઠના અર્થઘટનની નિર્વાહ્યતા, ‘ legitimacy ’ પ્રમાણિત થવી જોઈએ; (૨) અર્થઘટનના તમામ અંશોનું પાઠના અંશો સાથે મળતાપણું—correspondence વરતાવું જોઈએ; (૩) કૃતિ જે સાહિત્યસ્વરૂપની હોય તે સ્વરૂપની પ્રકૃતિ અનુસાર કૃતિપાઠના અર્થઘટનની ઉચિતતા જણાવી જોઈએ.

પહેલાં આપણે જોયું તે પ્રમાણે સમગ્ર સંદર્ભને આધારે અર્થનો નિર્ણય થવો જોઈએ; પણ, સંદર્ભ પણ વ્યક્તિએ વ્યક્તિએ ભિન્નભિન્ન પ્રકારે ઊપસતી વસ્તુ છે. જેના મનમાં જે સંદર્ભ ઊપસે તે પ્રમાણે તે અર્થની પુનર્રચના કરશે. આમ થાય તો અર્થઘટનમાં અનવસ્થા પેદા થાય. આથી હર્શ કહે છે તેમ જરૂરનું એ છે કે અર્થઘટનકારે ‘ અધિકતમ સંભવિત સંદર્ભ ’ને–‘ most probable context ’ને પકડવો જોઈએ. જે સંદર્ભ તમામ અન્યોન્યપૂરક, અન્યોન્યસંવાદી, અન્યોન્યસમાવેશક અર્થઘટનોને પોતાની સાથે સંગત કરે તે સંદર્ભને ‘ અધિકતમ સંભવિત સંદર્ભ ’ તરીકે સ્વીકારી શકાય.

હર્શ આગળ વધીને એક બીજી પણ ભલામણ કરે છે. તે કહે છે તેમ અર્થઘટન માટે છેવટનો આધાર તો કૃતિપાઠ જ છે; છતાં અર્થઘટનને પ્રમાણિત કરવા માટે કૃતિપાઠની બહારના સંબંધિત સંદર્ભને પણ તાગવાનો છોછ રાખવો ન જોઈએ. આમ કરવામાં અર્થઘટનકાર અન્ય સંદર્ભોમાંથી પ્રગટતા અર્થને કૃતિપાઠમાં આરોપિત કરવાનો દોષ વહોરી રહ્યો છે એવો આક્ષેપ નભી નહીં શકે કારણ કે એવો આક્ષેપ કરનાર વ્યક્તિ 'અર્થ' અને 'અર્થને શોધવાની પદ્ધતિઓ' વચ્ચેનો ભેદ નહીં સમજીને બે ભિન્ન બાબતો વચ્ચે ગોટાળો કરી રહ્યો છે એમ જ કહેવાશે. અર્થઘટનકાર નિર્ણીત અર્થની ચકાસણીમાં મદદ કરનાર સાધન તરીકે સર્જનકાળ દરમિયાનના સર્જકના 'Stance'ની–ચૈતસિક ભૂમિકાની ધારણા કરી શકે. જો અર્થઘટનકાર સર્જનની પ્રક્રિયા પાછળ પ્રવર્તેલાં આતંરબાહ્ય પરિબળોમાંથી ઉત્ક્રમેલી સર્જકની તત્કાલીન ચૈતસિક ભૂમિકાની બને તેટલી વધુ ચોકસાઈથી ધારણા કરી શકતો હોય તો તે તેના નિર્ણીત અર્થની ચકાસણીમાં ઉપયોગી સાબીત થઈ શકે. સર્જકે જે ચૈતસિક ભૂમિકા અખત્યાર કરીને પોતાનો ઔદ્દેશિક પદાર્થ રચ્યો હોય તે જ ભૂમિકાનું અનુસંધાન જો બરાબર સધાય તો તેના દ્વારા એ ઔદ્દેશિક પદાર્થના અર્થઘટનની સાચી દિશા અર્થઘટનકારને મળી રહે. પહેલાં કહેવાયું છે તેમ ઔદ્દેશિક પદાર્થ અને આદ્દેશિક ક્રિયાઓ ભિન્ન વસ્તુઓ છે તે મુજબ સર્જકની 'Stance' અને 'કૃતિપાઠ' એ બે જુદાં છે. સાવધ અર્થઘટનકાર એ બે વચ્ચે ગોટાળો થવા દીધા વિના એકની મદદ દ્વારા બીજાને સુલઝાવવાની શકયતા તાગશે. stance એ સર્જકનું અંગત વ્યક્તિત્વ નથી. જેમ પ્રથમ પુરુષમાં લખાયેલી કથામાં વાર્તા કહેનારો માણસ તે લેખક પોતે નથી; જેમ હરકોઈ કથામાં કથાનિવેદકનું વ્યક્તિત્વ તે એના સર્જકનું વ્યક્તિત્વ નથી, બલ્કે સર્જકે પોતાની સર્જક ચેતનાના બળે પોતાનામાં, કથાની આવશ્યકતા અનુસાર તત્કાલપૂરતું આવિષ્કારેલું એક ઈલાયદું વ્યક્તિત્વ છે. તેમ stance એ લેખકના અંગત માનસથી, અંગત વ્યક્તિત્વથી નિરાળી વસ્તું છે. આથી અર્થઘટનકાર જ્યારે સર્જકની stanceની અવધારણા કરે છે ત્યારે તે સર્જકના અંગત જીવન, વિચારવલણો, ઔદ્દેશિક ક્રિયાઓ સાથે કૃતિપાઠને ભેળવતો નથી.

આ વિચારસરણીને કશો વૈચારિક વિરોધાભાસ ન લાગે એવી વિશદતાથી વિસ્તારીને રજૂ કરી શકાય. વળી અર્થઘટનની બીજી કોટીઓને નિર્દેશીશકાય. જેમકે, સળંગ વાકયક્રમમાં લખાયેલા ગદ્યખંડને કાવ્યના જેવી પંક્તિઓમાં તોડીને પુનર્વિન્યસ્ત કરતાં શું પરિણામ આવે? કાં તો તે ભાષાખંડ પોતાનું ગદ્ય તરીકેનું મૂળ સ્વારસ્ય ગુમાવે. અથવા, જો મૂળ ભાષાખંડમાં શબ્દોના ધ્વન્યાત્મક સંબંધો અને નિયમિત આવતાં લયનાં પુનરાવર્તી એકમોને કારણે કશોક લય અંતર્નિહિત હોય તો તેના કાવ્યકલ્પ પુનર્વિન્યાસને કારણે એ અંતર્ગૂઢ લયને છતો કરી આપી શકાય. આમ થાય તો પુનર્વિન્યાસ પોતે જ એક અર્થઘટન થયું કહેવાય. જો કે આવો પુનર્વિન્યાસ તર્કસંગત છે કે વાહિયાત છે તે પોતે જ એક વિવાદનો વિષય બની શકે છે. ગદ્ય કરતાં પદ્યને ભિન્ન રીતે વાંચવાની ટેવ આપણામાં પરંપરાથી ઘડાયેલી છે. આથી કાવ્યમાં ગદ્ય પ્રયોજાવા લાગ્યું તો એ ગદ્યને પણ આપણે બીજા ગદ્યથી જુદી લઢણે વાંચવા લાગ્યા. આથી ઉપર કહ્યો તેવો પુનર્વિન્યાસ થતાં ભાષાખંડનો અંતર્નિહિત લયાન્વિતતા બહાર આવે છે એમ કહેવાશે કે આપણી ટેવ એમાં લયાન્વિતતાનું આરોપણ કરે છે એમ કહેવાશે? અહીં આ વિવાદને આગળ ચલાવવો નથી. પરંતુ આ દૃષ્ટાન્તને આધારે આપણે એટલું જરૂર કહી શકીએ કે અર્થઘટનની કક્ષાઓ એકથી વધુ પ્રકારની હોઈ શકે. અર્થઘટનકારની ગ્રહણશીલતા અને વિવેકશક્તિ જેટલી વધુ સૂક્ષ્મસંવેદી અને સમૃદ્ધ હશે તેટલા વધુ સૂક્ષ્મ સ્તરે જઈને તે સંગત અર્થઘટનો તારવી શકશે.

સાહિત્યમાં પ્રતીકસંવિધાન અને તેના અર્થઘટનના પ્રશ્નો

પ્રમોદકુમાર પટેલ

આ લખાણને બે ભાગમાં વિભાજિત કર્યું છે: એમાં પહેલા ભાગમાં 'પ્રતીક' સંજ્ઞાને અનુલક્ષીને પ્રથમ વ્યાપકપણે અને પછી સાહિત્યમાં પ્રયોજાતાં પ્રતીકોનું સ્વરૂપ અને તેના કાર્ય વિશે કેટલોક સંક્ષિપ્ત વિચાર રજૂ કર્યો છે; જ્યારે બીજા ભાગમાં 'અર્થઘટન' સંજ્ઞા વિશે સ્પષ્ટતા કરી સાહિત્યમાં પ્રતીકસંવિધાનને કારણે અર્થઘટનના કોઈ ખાસ પ્રશ્નો ઊભા થાય છે કે કેમ તેનો વિચાર કર્યો છે.

૧

આપણે પ્રથમ નોંધીશું કે, છેલ્લા બેત્રણ દાયકાઓ દરમ્યાન આપણા વિવેચનમાં 'કલ્પન' 'પ્રતીક' અને 'દેવકથા' (અં. 'મિથ') જેવી સંજ્ઞાઓ વત્તેઓછે અંશે પ્રચારમાં આવી છે. આ સમયગાળામાં કળા અને સર્જકતા વિશે આપણે ત્યાં જે નવી વિભાવના સ્વીકાર પામી તેને લક્ષમાં લેતાં આપણા વિવેચનમાં આ સંજ્ઞાઓનો પ્રવેશ એ સમજાય તેવી વાત છે. જો કે એ વિશે જોઈએ એવી તાત્ત્વિક ચર્ચા આપણે ત્યાં થઈ નથી. પ્રતીક પ્રતીકવાદ કે પ્રતીકીકરણ જેવી સંજ્ઞાઓને જ્યારે આપણે સાહિત્યકળાના સંદર્ભે યોજવા જતા હોઈએ ત્યારે એના સૂચિતાર્થો વિશે આપણે શક્ય તેટલા સ્પષ્ટ બનવાનો પ્રયત્ન કરવો જોઈએ એમ મને લાગે છે.

'પ્રતીક' અને 'પ્રતીકીકરણ' જેવી સંજ્ઞાઓ ખરેખર તો, વિવેચન ઉપરાંત ચિંતનના વ્યાપક ક્ષેત્રમાં પ્રયોજાતી રહી છે. ધર્મસંસ્કૃતિ માનવનૃવંશશાસ્ત્ર, તર્કશાસ્ત્ર ગણિતશાસ્ત્ર ભાષાવિજ્ઞાન અને તત્ત્વજ્ઞાન એમ જ્ઞાનવિજ્ઞાનના અનેક વિષયોમાં પ્રતીક અને પ્રતીકીકરણ વિશે ક્યાંક ને ક્યાંક પ્રશ્નો ઊભા થયા જ છે. એટલે સાહિત્યની કળાને અનુલક્ષીને તેનાં પ્રતીકોનું સ્વરૂપ અને તેના કાર્યને લગતો મુદ્દો સ્પર્શવા જઈએ ત્યારે બીજાં ક્ષેત્રોમાં પ્રયોજાતાં પ્રતીકોથી સાહિત્યનાં પ્રતીકો ખરેખર જુદાં પડે છે કે કેમ, અને જો જુદાં પડે છે તો કઈ બાબતમાં, એ મહત્ત્વની બાબત બની રહે છે.

આપણે જાણીએ છીએ કે માનવજાતિએ જુદા જુદા ધર્મો અને સંસ્કૃતિઓ જે રીતે વિકસાવ્યાં તેમાં તેના કોઈ ને કોઈ તબક્કે પ્રતીકનિર્માણની પ્રક્રિયા ચાલી જ છે. દરેક પ્રજા કે જાતિએ પોતાની વિશિષ્ટ સંવેદના અને દર્શનને અનુરૂપ આગવાં પ્રતીકોની અમુક ચોક્કસ તરેહ નિપજાવી લીધી હોય એમ જોવા મળશે. પુરાણ કથાઓ; ક્રિયાકાંડો અને પ્રતીકરચનાઓ એ ત્રણ પ્રવૃત્તિઓ ઘણી વાર એક સાથે ઉદ્‌ભવી છે, અને ધર્મ અને સંસ્કૃતિના હાર્દમાં મૂળ નાખીને એ વિસ્તરી રહી હોય છે. હિંદુ ધર્મનો પ્રસિદ્ધ ૐકાર મંત્ર, મહાદેવના મંદિરનું લિંગ, બૌદ્ધ

સંપ્રદાયનું બોધિવૃક્ષ, સૂર્યમંદિર, રામલીલામાં રાવણદહન—આવાં આવાં અસંખ્ય રૂપો અને ક્રિયાઓ આખીય પ્રજાની ધાર્મિક લાગણી અને ભાવનાને મૂર્તિમંત કરનારાં પ્રતીકો બની રહ્યાં છે. યજ્ઞયાગ આદિ ક્રિયાકાંડોમાં ઘઉં, જવ, તલ જેવાં ધાન્યોની આહુતિ પણ પ્રતીકાત્મક અર્થ ધરાવતી ક્રિયા છે. તો, સંધ્યાવંદનામાં પ્રવૃત્ત થયેલો બ્રાહ્મણ વિધિઓ પ્રમાણે હાથ વતી જે કેટલીક વિશિષ્ટ મુદ્રાઓ રચે છે તે પણ પ્રતીકાત્મક ક્રિયાઓ જ છે. ખ્રિસ્તી ધર્મનો ઉલ્લેખ કરીએ તો એમાં ક્રોસ એ ઈશુના બલિદાનનું પ્રતીક રહ્યો છે, તો ધર્મપરાયણ ખ્રિસ્તી દેવળમાં પૂજાસ્થાન આગળ પોતાના હાથ વતી ક્રોસના આકારની જે મુદ્રા રચે છે તેને પણ પ્રતીકાત્મક અર્થ રહ્યો છે. ધર્મ અને સંસ્કૃતિના ક્ષેત્રમાં આમ પ્રતીકો અને પ્રતીકાત્મક ક્રિયાઓનો વ્યાપક વિનિયોગ જોવા મળશે.

પણ પ્રતીકનિર્માણની પ્રવૃત્તિ એ માત્ર સુધરેલા સમાજની લાક્ષણિકતા નથી: સૌથી આદિમ ગણાતી જાતિમાં પણ એ જોવા મળે છે. એવી જાતિઓના સામૂહિક ઉત્સવો અને મંત્રતંત્રવાળાં ક્રિયાકાંડોમાં પ્રતીકાત્મક અર્થ ધરાવતી ક્રિયાઓ સહજ સંકળાઈ ગયેલી જણાશે.

સમાજ કે જાતિના સામૂહિક જીવનમાં આ જાતનાં પ્રતીકો કે પ્રતીકાત્મક ક્રિયાકાંડોનું વિશેષ મહત્ત્વ રહ્યું છે. આખાય સમૂહની ગૂઢ ધાર્મિક લાગણીઓ એમાં ગૂંથાઈ ગઈ હોય છે. એ દ્વારા સૌ સભ્યોમાં communionનો અનુભવ થાય છે. આવાં પ્રતીકોની અમુક ચોક્કસ તરેહ એ દરેક સંસ્કૃતિની લાક્ષણિકતા બની રહેતી દેખાય છે. પેઢી દર પેઢી, પ્રજા એની સાથે અમુક લાગણીઓ, વિચારો અને સ્મૃતિઓનું જાણે કે અનુસંધાન જાળવી રાખે છે અને એની એક સમૃદ્ધ પરંપરા બની રહે છે.

હકીકતમાં પ્રજાના ઐતિહાસિક વિકાસની પ્રક્રિયામાં ઘણી વાર નવાં પ્રતીકો જન્મતાં હોય છે. કોઈક ઐતિહાસિક, સામાજિક, ધાર્મિક કે સાંસ્કૃતિક પરિબળોને કારણે પ્રજાના હૃદયમાં નવી જ ઊર્મિ નવી જ આકાંક્ષા કે નવો જ આદર્શ જાગ્રત થાય છે ત્યારે તેને મૂર્તિમંત રૂપમાં પ્રત્યક્ષ કરવા પરંપરામાંથી તે નવું પ્રતીક શોધી લે છે, કે કલ્પનાથી નવું પ્રતીક નિપજાવી લે છે. આપણા રાષ્ટ્રધ્વજ પર અંકિત થયેલું અશોકનું ધર્મચક્ર એ રીતે આપણી પ્રજાએ સ્વીકારેલું પ્રતીક છે. બૌદ્ધ ધર્મનાં મુખ્ય સંદેશરૂપ એવી અહિંસા, પ્રેમ અને કરુણાની ભાવનાઓ એમાં સૂચિત રહી હતી અને આપણી પ્રજાએ ગાંધીજીના નેતૃત્વ હેઠળ અહિંસક લડતનો માર્ગ સ્વીકાર્યો તે પછી એ ધર્મચક્રને વળી નવેસરથી રાષ્ટ્રીય સંદર્ભ મળ્યો અને એ સાથે એને નવો અર્થસંસ્કાર પણ મળ્યો. બ્રિટીશ પ્રજા માટે તાજ પણ એ રીતે એની આગવી ઐતિહાસિક પ્રક્રિયાને પરિણામે પ્રતીક બની રહ્યો છે. તાજની સૈકાઓ સુધીની સત્તા દરમ્યાન આખી ય બ્રિટીશ પ્રજાની લાગણી આકાંક્ષા આશા—બધું એની સાથે જડાઈ ગયું છે.

ગણિતશાસ્ત્રમાં પ્રતીક અને પ્રતીકીકરણનો ખ્યાલ આથી ઘણો જુદો પડે છે. ગણિતશાસ્ત્રી પોતાના પ્રશ્નના ઉકેલ માટે જે દાખલો માંડે છે તેમાં **અ બ ક** જેવા અક્ષરોને તે પ્રતીક લેખે સ્વીકારીને ચાલતો હોય છે. પણ અહીં **અ બ** કે **ક**—જે કોઈ અક્ષર પ્રતીક તરીકે સ્વીકારાય છે, તેને પ્રસ્તુત પ્રશ્નના ચિંતન પૂરતું નિશ્ચિત મૂલ્ય રહે છે. બીજા પ્રશ્નમાં એ પ્રતીકને જુદું જ મૂલ્ય

આપીને યોજી શકાય. અર્થાત્ આ પ્રકારનાં પ્રતીકોમાં પોતામાં અંતર્હિત રહેલું કોઈ નિશ્ચિત મૂલ્ય હોતું નથી. અને આ પ્રતીકો ખરેખર તો બૌદ્ધિક કે તાર્કિક ખ્યાલોનો જ સંકેત રજૂ કરે છે. એમ કહી શકાય કે એમાં અમુક અમૂર્ત વિચારને સૂચવવાને ચોક્કસ વ્યવસ્થા ઊભી કરવામાં આવી હોય છે. આધુનિક ભાષાવિજ્ઞાન પણ પ્રતીક સંજ્ઞાનો ઉપયોગ કરે છે. ભાષા એ યાદચ્છિક સ્વરૂપના વાચિક પ્રતીકોનું એ તંત્ર છે, એમ એની વ્યાખ્યા કરવામાં આવી છે. એમાં એમ અભિપ્રેત રહ્યું છે કે ભાષાના ધ્વનિઘટકો અને તેનાં સંયોજનોમાંથી સિદ્ધ થતાં રૂપો પ્રતીક તરીકે કામ આપે છે. એટલે કે, એ ધ્વનિરૂપો પોતાની બહારના પદાર્થ (કે અર્થ) નો સંકેત કરવાની ક્ષમતા ધરાવે છે. માનવી પોતાના ગળામાંથી નીકળતા જુદા જુદા ધ્વનિઓને પ્રતીક લેખે ખપમાં લઈ શકયો એ તેની માનવ તરીકેની એક વિશેષ સિદ્ધિ છે. પણ અહીં પ્રતીક અને તે દ્વારા સૂચિત પદાર્થ કે અર્થ વચ્ચે કોઈ જીવાતુભૂત સંબંધ હોતો નથી. વાણીનાં પ્રતીકો એ રીતે યાદચ્છિક છે. જો કે આખોય ભાષાસમાજ એને રૂઢ પ્રણાલિ તરીકે અપનાવી ચૂકયો હોય છે. પ્રાતીકી ન્યાય (symbolic logic) માં આ જ રીતે પ્રતીકીકરણના આગવા પ્રશ્નો સંભવે છે.

'પ્રતીક' અને 'પ્રતીકીકરણ'ના અર્થસંકેતો કેવી રીતે સંસ્કારાતા આવે છે તેની તપાસ ઘણી રસપ્રદ બની રહે એમ છે. ભાષા તર્ક મિથ ક્રિયાકાંડ અને કળા એ સર્વ ઉપલબ્ધિઓ માનવચિત્તમાં સૌથા મૂળભૂત રૂપમાં ચાલતી પ્રતીકીકરણની પ્રવૃત્તિનું પરિણામ છે એમ સુસાન લાન્ગર જેવી વિદૂષી કહે ત્યારે આ વિષયની ભૂમિકા જ બદલાઈ જતી દેખાશે. તેઓ ખરેખર તત્ત્વજ્ઞાન અને જ્ઞાનમીમાંસાના ક્ષેત્રમાં એક ક્રાન્તિકારી વિચાર પ્રતિષ્ઠિત કરી રહ્યાં છે. તેમના 'Philosophy in a New Key' ગ્રંથમાં તેઓ એમ પ્રતિપાદિત કરવા ચાહે છે કે, પ્રતીકીકરણની પ્રક્રિયા એ માનવચિત્તની બિલકુલ પ્રાથમિક કોટિની જરૂરિયાત માત્ર છે. માનવી માટે ખાવાપીવાની જોવાની કે હલનચલનની પ્રવૃતિઓ જેટલી સહજ છે, તેટલી જ આ પ્રતીકીકરણની પણ છે. એ પ્રવૃત્તિ નિરંતરપણે પ્રગટ કે પ્રચ્છન્ન રૂપમાં માનવચિત્તમાં ચાલ્યા જ કરતી હોય છે. આ માનસિક પ્રવૃત્તિનું તેમણે આ રીતે વર્ણન કર્યું છે : 'Symbolization is pre-ratio native, but not pre-rational. It is the starting point of all intellection in the human sense and is more general than thinking fancying or taking action. For the brain is not merely a great transmitter, a super-switch-board ; it is better likened to a great transformer. The current of experience that passes through it undergoes a change of character, not through the agency of the sense by which the perception entered, but by virtue of a primary use which is made of it immediately : it is sucked into the stream of symbols which constitutes a human mind.' સુસાન લાન્ગરની આ ભૂમિકા ધ્યાનપાત્ર છે : ભાષા, મિથ અને કળા, પરસ્પરથી ભિન્ન એવી આ ત્રણેય નિર્મિતિઓના મૂળમાં એક જ પ્રતીકીકરણની પ્રક્રિયા વ્યાપકપણે રહેલી છે, એમ અહીં સૂચવાયું છે.

સુસાન લાન્ગરે આ ભૂમિકા પરથી સાહિત્યની કૃતિ–વ્યાપક અર્થમાં કળાકૃતિ માત્ર–સ્વયં-પ્રતીક છે એ વિચાર પ્રતિષ્ઠિત કર્યો છે. તેમને એમ અભિપ્રેત છે કે સાહિત્યકૃતિની રચના દરમ્યાન

તેના સર્જકની લાગણીને પ્રતીકાત્મક રૂપ પ્રાપ્ત થાય છે. સર્જનની ક્ષણોમાં ભાષા જોડે તે કામ પાડવા પ્રવૃત્ત થાય છે ત્યાંથી જ પ્રતીકીકરણનો વ્યાપાર આરંભાઈ ચૂક્યો હોય છે. પણ આ રીતે નિર્માણ થયેલી કૃતિ સ્વયંપ્રતીક છે એમ સ્વીકારીએ ત્યારે એના સૂચિતાર્થો વિશે આપણે સભાન બનવું જોઈએ. તો, આવી કૃતિ બહારના જગતના કોઈ પણ નિશ્ચિત સંદર્ભની પ્રતિકૃતિ નથી જ. રચનાપ્રક્રિયા દરમ્યાન જ સર્જકની મૂળ લાગણીનું રૂપ બદલાઈ ચૂક્યું હોય છે. કેવળ એક શબ્દનિર્મિતિ તરીકે તે હવે સ્વયંપર્યાપ્ત અને સ્વયંનિર્ભર સૃષ્ટિ બની રહે છે. કૃતિમાં યોજાયેલી સંજ્ઞાઓ હવે બહારની દિશામાં નહિ, અંદર પરસ્પરનો જ સંકેત કરી રહે છે.

બૉદલેર વાલેરી મલાર્મે આદિ ફ્રેંચ પ્રતીકવાદી કવિઓનો કાવ્યાદર્શ અહીં ઉલ્લેખ માગે છે. એ સૌ કવિઓની વિચારણામાં જો કે ઠીક ઠીક ભિન્નતા પણ રહી છે, તો પણ તેમાં સમાન ભૂમિકા ય જોવા મળશે. એ ભૂમિકા એ હતી કે સ્વપ્ન અને સંગીત એ બે તેમને માટે પ્રેરક તત્ત્વો રહ્યાં હતાં. એ તો વિદિત છે કે સ્વપ્નના વિશ્વમાં માનવમનની અજ્ઞાત સ્તરની વૃત્તિઓ અને લાગણીઓનો પ્રક્ષેપ થાય છે. એમાં વિચાર કે તર્ક જેવા અંશો લગભગ લુપ્ત થઈ ચૂક્યા હોય છે. એમાં વૃત્તિઓ કે લાગણીઓનું કેવળ પ્રતીકાત્મક રૂપ પ્રત્યક્ષ થતું હોય છે. બીજી બાજુ સંગીતની રચના ભાવકના ચિત્ત પર અર્થનિરપેક્ષ ભાવે સીધો જ પ્રભાવ પાડતી હોય છે. શબ્દના જેવો તેના સૂરને કોઈ નિશ્ચિત અર્થસંકેત મળ્યો હોતો નથી. ભાવકને માત્ર એનું નાદતત્ત્વ જ મંત્રમુગ્ધ કરી દેતું હોય છે. આ રીતે સ્વપ્નસદૃશ કેવળ પ્રતીકમય અને સંગીત જેવું અર્થનિરપેક્ષ વિશ્વ શબ્દોથી રચવાનો એ પ્રતીકવાદી કવિઓનો પુરુષાર્થ હતો. પણ આપણે એ વાત સતત લક્ષમાં રાખવાની છે કે આવી વિલક્ષણ શબ્દનિર્મિતિઓ દ્વારા તેઓ પોતાની ઝંખનાના કોઈ ઊર્ધ્વલોકને સાકાર કરવા મથી રહ્યા હતા. પોતાની શબ્દકૃતિ પેલા ઊર્ધ્વલોકના સંકેતો ઝીલી રહી છે, એવો રોમેન્ટિક ખ્યાલ તેમણે કેળવ્યો જણાય છે. ફ્રેંચ પ્રતીકવાદી કવિઓનાં રોમૅન્ટિક વૃત્તિવલણો એ પ્રતીકવાદી સાહિત્યનો આત્યંતિક ઉન્મેષ જ ગણાય. પણ જ્યાં આ જાતની આત્યંતિકતા ન હોય એવું વિશાળ આધુનિક સાહિત્ય પણ આવાં કેટલાંક બળવાન વલણો છતાં કરે છે. પ્રતીકવાદી સાહિત્યમાં કૃતિની સંરચના પર હવે આ કારણે બધો ભાર મૂકવામાં આવ્યો છે, અને ભાષાના માધ્યમ પરત્વે આધુનિક સર્જક અસાધારણ સભાનતા દાખવે છે.

આધુનિક સાહિત્યના સંદર્ભે પ્રતીકસંવિધાન પ્રતીકાત્મક રૂપ અને પ્રતીકાત્મક અર્થબોધના ખ્યાલો ઠીક ઠીક રસપ્રદ મુદ્દાઓ ઊભા કરે છે. કેમકે પ્રતીકાત્મક રૂપ કે પ્રતીકાત્મક અર્થબોધની અભિજ્ઞતા કૃતિના વિવિધ સ્તરેથી સંભવી શકે છે. કામૂની કૃતિ 'ધ પ્લેગ;' કાફ્કાની કૃતિ 'ધ કેસલ;' એન્દ્રેયેવની 'લેઝેરસ;' લાજરકિવસ્ટની 'સિબિલ;' સ્ટિફન વિન્સેન્ટ બેનેટની 'બાય ધ વૉટર્સ ઑફ બૅબિલોન;' થોમસ માનની 'ડેથ ઈન વેનિસ;' જેવી કૃતિઓ વાસ્તવલક્ષી નિરૂપણથી વેગળી છે, ત્યાં તેનું પ્રતીકાત્મકરૂપ સદ્ય પ્રત્યક્ષ થાય છે પણ ચેખવની 'વૉર્ડ નંબર સીક્સ;' સૉલ બેલોની 'ઈન સર્ચ ઑફ મિ. ગ્રીન' કે માલામૂડની 'ધ લાસ્ટ મોહિકન' જેવી કૃતિઓ વધુ વાસ્તવાભિમુખ લાગતી હોવા છતાં તેના રચનાતંત્રમાં પણ પ્રતીકાત્મક અર્થ રહ્યો હોવાનું પ્રતીત થાય છે. કથાસાહિત્યમાં જ્યાં આધુનિક વિચારવલણો બળવાન બન્યાં છે ત્યાં રૂઢ પ્લૉટનું માળખું ફગાવી દેવાના પ્રયત્નો જોવા મળશે. આધુનિક લેખક, આમ છતાં, થીમ

પ્લૉટ કે મોટીફનો જ્યાં જ્યાં આશ્રય લે છે ત્યાં ત્યાં તેને પ્રતીકાત્મક રૂપ આપવા પ્રવૃત્ત થતો દેખાય છે. કૃતિમાં પાત્ર દૃશ્ય કે પરિસ્થિતિ અલગ એકમરૂપે નહિ, પણ સમગ્રને જ્યાં પ્રતીકાત્મક રૂપ અને અર્થ મળ્યાં હોય તેવી કૃતિના સજીવ અંશો તરીકે તે આવે છે. આ આખી પ્રક્રિયા કેવળ વાસ્તવવાદી આલેખનથી સામી દિશાની છે.

પણ આથી જુદા સ્તરે વસ્તુનિરૂપણ કે અભિવ્યક્તિના સ્તરેથી વિશિષ્ટ 'પદાર્થો'નું પ્રતીકાત્મક રૂપ પણ સંભવે છે. આધુનિક કવિતા અને કથાસાહિત્યનાં પોત તપાસીશું તો જણાશે કે એમાં એક બાજુ સમુદ્ર; સૂર્ય; ટાપુ; પથ્થર; ઘાસ; તૃણ; વૃક્ષ; પર્ણ; પંખી; જળ; રણ; સર્પ; થોર; ઘુવડ; આદિ પ્રકૃતિમાંથી શોધેલાં અસંખ્ય પ્રતીકો મળે છે, તો બીજી બાજુ શિવલિંગ, સ્તૂપ, ક્રોસ, બોધિવૃક્ષ; સૂર્યરથ; પાળિયો; પિરામિડ જેવાં સંસ્કૃતિમાંથી લીધેલાં પ્રતીકો મળે છે. જ્યારે એ બેની વચ્ચેના અવકાશમાંથી દીવાલ દ્વાર બારી પૂલ અરીસો માર્ગ પરદો આંખ ચંદો જેવી અપાર વિગતો પ્રતીક તરીકે આવતી જોવા મળશે. ખરી વાત એ છે કે વિરાટ બ્રહ્માંડનો કોઈ પણ પદાર્થ સર્જકની પ્રતિભાના બળે (–અને એ પ્રતિભા રચનાપ્રક્રિયામાં પ્રત્યક્ષ થાય છે–) પ્રતીકની કોટીએ પહોંચી શકે છે.

પણ આ અંગે સૌથી મહત્ત્વની વાત એ છે કે સાહિત્યની કૃતિમાં આપણે જે કોઈ વસ્તુને પ્રતીક તરીકે ઓળખાવીએ છીએ તે તેના સમગ્ર સંદર્ભમાં પરિબદ્ધ થઈ ચૂકી હોય છે. એ વિશિષ્ટ સંદર્ભમાંથી જ એને એનો વિશિષ્ટ 'અર્થ' અને મૂલ્ય પ્રાપ્ત થાય છે. કૃતિમાં પ્રવેશતાં બહારના જગતમાં એને જે કોઈ અર્થ કે અગત્ય મળ્યાં હોય, તે આ વિશિષ્ટ સંદર્ભથી રૂપાંતર પામે છે. એ રીતે આપણે જેને સાંસ્કૃતિક પ્રતીકો તરીકે ઓળખીએ છીએ તેને પણ કૃતિમાં પ્રવેશતાં જ વિશેષ અર્થસંસ્કાર કે સંકેત મળે છે; એટલું જ નહિ, વિશિષ્ટ સર્જકચેતના તેનો વ્યંજનાનું નવું જ પરિમાણ સાધી આપે છે. મતલબ કે કૃતિ સમગ્રમાં સંવેદન જે રીતે અને જે રૂપે આકાર લે છે તેમાં પ્રતીક પણ ઓતપ્રોત બની જતું હોય છે. એ ખરું કે પ્રતીક તરીકે કૃતિમાં પ્રવેશ પામતો પદાર્થ અનેક વાર પરંપરામાંથી લાગણી વિચાર સ્મૃતિનાં સાહચર્યો ધરાવતો હોય છે, અને કૃતિમાં ઉઘડતા સંવેદનમાં એ નવાં પરિમાણો અર્પે છે; પણ એ સાથે જ સર્જકચિત્તમાં પ્રવર્તક બનેલું સંવેદન તેને આત્મસાત કરીને ગતિશીલ બનતું હોય છે. સર્જનની ક્ષણોમાં આવી કોઈ ક્રિયાપ્રતિક્રિયાને પરિણામે પ્રતીક પોતાના સંદર્ભમાં બદ્ધ બની રહે છે, અને પોતાના વિશિષ્ટ સંદર્ભમાં જે રીતે તે aesthetic function કરે છે તેનું જ આપણને ખરું મૂલ્ય છે. આ રીતે જ્ઞાનવિજ્ઞાનનાં બીજાં ક્ષેત્રોમાં પ્રતીકનું જે સ્વરૂપ અને સ્થાન જોવા મળે છે તેથી સાહિત્યક્ષેત્રનું પ્રતીક જુદું પડે છે.

ચિંતનવિવેચનમાં 'પ્રતીક' સંજ્ઞા પ્રતિષ્ઠિત થઈ ચૂકી છે, તે સાથે એવો ખ્યાલ રૂઢ થવા પામ્યો છે કે પ્રતીક એ 'અન્ય કશાક'નું પ્રતીક બનતું હોય છે; એટલે કે, 'અન્ય કશાકને માટે' એ આવતું હોય છે. આપણાં કૃતિલક્ષી વિવેચનોની તપાસ કરતાં જણાશે કે, એમાં અમુક પ્રતીક અમુક પદાર્થ કે વિચારનું પ્રતિનિધાન કરવા આવે છે, અથવા એ અમુક પદાર્થ કે વિચારની અવેજીમાં આવે છે એવી સભાનતાથી જાણે કે એ બે વચ્ચે સમીકરણ કરવાનું વલણ એમાં કેટલીક વાર જોવા મળે છે. પણ આ જાતનો ખ્યાલ સાહિત્યની કળાના સંદર્ભે સ્પષ્ટતયા અતિ સરલીકૃત પુરવાર થાય છે. જો કે કૃતિના અમુક એક શબ્દમાં પ્રતીકનો અર્થ વાંચવા આપણે પ્રેરાઈએ

છીએ ત્યારે, પ્રતીક તરીકેની અભિજ્ઞતામાં એ ' અન્ય કશાકને માટે ' ઊભું છે એવો ખ્યાલ જાગૃત થાય એમ બને. પણ પ્રતીક એના સંદર્ભની બહાર રહેલા ' અન્ય કશાક 'નું પ્રતિનિધાન નથી જ. એ જ રીતે કૃતિના પાત્ર દૃશ્ય કે પરિસ્થિતિમાં પ્રતીકાત્મક અર્થ જોવા આપણે પ્રેરાઈએ છીએ ત્યારે પણ એ પાત્ર દૃશ્ય કે પરિસ્થિતિ એના સંદર્ભની બહારના કોઈ પણ વાસ્તવની પ્રતિકૃતિ નથી. સાહિત્યનું પ્રતીક પોતાના સંદર્ભમાં પોતાના વિશિષ્ટ સ્થાને વિશિષ્ટ કાર્ય કરતું હોય છે. આખા સંદર્ભમાં તે ઓતપ્રોત બની ચૂક્યું હોય છે. કૃતિના બાકીના અંશો જોડે તે મજ્જાગત સંબંધોથી બંધાઈને રહ્યું હોય છે. સર્જનની ક્ષણે સર્જકના ચિત્તમાં ગહન અજ્ઞાત સ્તરે ધૂંધળી નિહારિકારૂપ જે લાગણીઓ અને સંવેદનાઓ જાગૃત થવા માંડે છે, તેમાં પરસ્પરભિન્ન અને વિરોધી અંશો ગૂંચાએલા પડ્યા હોય છે. એ લાગણીઓ અને સંવેદનાઓ અને તેની સાથે સંપૃક્ત અર્થતત્ત્વનાં જાળાંને સર્જક સમગ્રતયા મૂર્તિમંત કરવા પ્રવૃત્ત થતો હોય છે, અને આ પ્રકારની મૂર્તીકરણની પ્રક્રિયામાં તે પ્રતીક (કે પ્રતીકો)નું આલંબન લે છે.

કૃતિની રચનાપ્રક્રિયા દરમ્યાન આવા એક પ્રતીકના પ્રવેશની સાથોસાથ ખરેખર તો એક વિશેષ પરિમાણ ઊભું થઈ જતું હોય છે. એમાં પ્રતીક લેખે આવતા પદાર્થની સાથે સંપૃક્ત રહેલા અર્થો વિચારો અને લાગણીઓ પણ અનુસંધિત થઈ જતાં હોય છે, કવિના સંવિદ્‌ને એ રીતે એક વિશેષ ચૈતસિક સંકુલનો સંયોગ થતો હોય છે તો બીજી બાજુ કૃતિના વિશિષ્ટ સંદર્ભથી એ પ્રતીક સાથે જડાયેલા અર્થો વિચારો અને લાગણીઓ વત્તેઓછે અંશે નિયંત્રિત થતાં હોય છે. કૃતિમાં આકાર પામતા સંવેદનમાં અંતર્હિત રહેલી તરેહોમાં પ્રતીક સંવાદી બની રહે એ જ ઇષ્ટ પરિસ્થિતિ છે. એ રીતે પ્રતીક એ કૃતિની રચના (structure) અને પોત (texture)માં જે લાગણીઓ અર્થો અને સાહચર્યો ગૂંથાતાં આવે છે તેમાં તે intersecting point બની રહે છે. એ ખરું કે પ્રતીક તરીકે ઓળખાતા પદાર્થમાં આપણે કૃતિના ભાવો અને વ્યંજનાઓને ઘનીભૂત રૂપમાં પ્રત્યક્ષ કરતા હોઈએ છીએ પણ એ સર્વ સંદર્ભથી જ વિશેષ રૂપ પામે છે, એટલે સંદર્ભથી અલગ કરીને તેમાં અમુક ભાવ કે અર્થનું આરોપણ કરવાની પ્રવૃત્તિ નિરર્થક જ નીવડશે. મહત્ત્વની વાત એ છે કે કાવ્યરચનામાં Metaphor નિર્માણની જે એક સતત પ્રક્રિયા ચાલી રહી હોય છે તે પ્રતીકમાં આત્યંતિક ઉન્મેષ રૂપે જોવા મળે છે. પ્રતીકરચના એ રીતે સર્જન-પ્રક્રિયાના કેન્દ્રમાં રહેલી જીવાતુભૂત ઘટના છે, એ કોઈ બહારથી આણવામાં આવેલી વધારાની પ્રવૃત્તિ નથી. બલકે, પ્રતીક એના સંદર્ભમાં સમસંવાદી બનીને એકરૂપ બની જવું જોઈએ. એ જ્યારે કૃતિના પોતમાં બરોબર સંવાદી બન્યું ન હોય કે કઢંગી રીતે પોતમાંથી બહાર તરી આવતું હોય કે અલગપણે પોતામાં જ બધું ધ્યાન ખેંચી રહેતું હોય એ કોઈ રીતે ઇષ્ટ પરિસ્થિતિ નથી. આથી સર્જકને પક્ષે મોટી જવાબદારી એ ઊભી થાય છે કે તે જ્યારે પોતાની કૃતિમાં પ્રતીકનું આલંબન લેવા ચાહે છે ત્યારે તેને ધારણ કરી શકે તેવું સમર્થ કાઠું તેણે નિર્માણ કરી આપવું જોઈએ.

૨

પ્રથમ ભાગની વિચારણામાં આપણે એમ જોયું કે સાહિત્યકૃતિમાં પ્રયોજાતું પ્રતીક બહારના જગતના કોઈ પદાર્થ કે વિચારનું પ્રતિનિધાન કરવા આવતું ઘટક નથી. કૃતિમાં નિરૂપાતી લાગણીઓ અર્થો અને મૂલ્યો એમાં intersecting point પર જોડાય છે. પ્રતીક એ રીતે ઘણી વાર પરસ્પરભિન્ન કે વિરોધી લાગતા અંશોનો સંકુલ બની રહે છે. એટલે એના અર્થ-

બોધના તેમ અર્થઘટનના પ્રશ્નો સંભવી શકે છે, તેમાં યે સાંસ્કૃતિક પરંપરામાંથી સ્વીકારાયેલાં પ્રતીકોના વિશેષ પ્રશ્નો સંભવે છે.

કૃતિવિવેચનનાં નોંધપાત્ર લખાણોનું અવલોકન કરતાં જણાશે કે એમાં પ્રસ્તુત કૃતિ વિશે ઘણું ખરું 'વર્ણન;' 'અર્થઘટન' અને 'મૂલ્યાંકન' એ ત્રણે પ્રવૃત્તિઓ સાથે ચાલી છે, અથવા ત્રણે પરસ્પરમાં ઓતપ્રોત થઈ રહી છે. વિવેચકનું મુખ્ય કાર્ય કૃતિનું હાર્દ સ્પષ્ટ કરી આપવાનું છે, તેનું મૂલ્યાંકન કરવાનું નહિ, એમ સ્વીકારીને ચાલનારા વિવેચકો પણ 'વર્ણન' અને 'અર્થઘટન'ની પ્રવૃત્તિ કરતાં કરતાં કૃતિનું significance સૂચવી દેતા હોય એમ પણ જોવા મળશે.

'અર્થઘટન', 'મૂલ્યાંકન' અને 'વિવેચન'—એ ત્રણના સંબંધ વિશે વિદ્વાનોમાં ઠીક ઠીક વિચારભેદ દેખાય છે. વિવેચનના મુખ્ય કાર્ય લેખે જેઓ કૃતિના મૂલ્યાંકનનો સ્વીકાર કરે છે, અને વિવેચનપ્રવૃત્તિની ચરિતાર્થતા કૃતિવિષયક મૂલ્યાંકનમાં જ જુએ છે, તેમને માટે વર્ણન અને અર્થઘટન બંને પ્રવૃત્તિઓ મૂલ્યાંકન પૂર્વેની આવશ્યક ભૂમિકાઓ ઠરે છે. આથી ભિન્ન કેટલાક અભ્યાસીઓ કૃતિના વર્ણન–વિશ્લેષણ કે અર્થઘટનને જ વિવેચનનું ખરું કર્તવ્ય ગણે છે. મૂલ્યાંકનની પ્રવૃત્તિ તેમને માટે લગભગ અપ્રસ્તુત બની રહે છે.

અહીં આપણે એમ સ્પષ્ટ કરી લેવાનું રહે છે કે સાહિત્યવિવેચનના ક્ષેત્રની બહાર બીજાં અનેક ક્ષેત્રોમાં 'અર્થઘટન' નામની પ્રવૃત્તિ ચાલતી હોય છે. એ તો સુવિદિત છે કે સંતો અને આચાર્યો ધર્મગ્રંથો પુરાણો કે આખ્યાયિકાઓમાંથી નવા યુગને અનુરૂપ સંદેશો સમાજને તારવી આપતા હોય છે. એ પણ અર્થઘટનની પ્રવૃત્તિનું જ એક સ્વરૂપ છે. સાક્ષર શ્રી ગોવર્ધનરામે 'સરસ્વતીચંદ્ર' (ભા. ૪)માં મહાભારતનાં પાત્રોનું આ રીતે કરેલું અર્થઘટન નોંધપાત્ર છે. એ જ પ્રાચીન ગ્રંથોની સૂત્રાત્મક શૈલીની તત્ત્વવિચારણા અનુગામીઓ માટે અર્થઘટનનો વિષય બનતી હોય છે. ગીતાના શ્લોકો પર શ્રી ટિળક આદિ વિદ્વાનોની ટીકાટિપ્પણીઓ અને તેનાં અર્થઘટનો પણ જાણીતાં છે. મધ્યકાલીન યુરોપમાં ધર્મપાદરીઓ દ્વારા બાઈબલની કથાઓનાં અર્થઘટનો પણ અહીં સ્મરણમાં આવશે. કાયદાના ક્ષેત્રમાં વળી અર્થઘટનની એક જુદી જ પ્રવૃત્તિ જોવા મળશે. કાયદાની કલમમાં જ્યાં સંદિગ્ધતા વરતાય ત્યાં કાયદાશાસ્ત્રના નિષ્ણાતો પ્રસ્તુત કાયદા પાછળ રહેલો 'આશય' અને તેના અર્થને લક્ષમાં રાખીને તેમ જ અન્ય સંબંધિત કલમોના અર્થો જોડે તાર્કિક સંગતિ જાળવીને તેનું અર્થઘટન કરવા પ્રવૃત્ત થતા હોય છે. વૈજ્ઞાનિકોની કાર્યપદ્ધતિમાં યે અર્થઘટન જેવી પ્રવૃત્તિને અવકાશ રહ્યો હોવાનું જણાશે. પ્રયોગશાળામાં કામ કરતા વૈજ્ઞાનિકો પોતાના પ્રયોગોનાં નિરીક્ષણોમાંથી 'હકીકતો' નોંધતા હોય છે, પણ એ 'હકીકતો' તેમને આગળ લઈ જઈ ન શકે એમ બને. ત્યારે એ 'હકીકતો'નું અર્થઘટન કરીને ચાલવાના તેમને પ્રસંગો આવે છે.

પણ અર્થઘટન નામથી ઓળખાતી આ જાતની પ્રવૃત્તિઓથી સાહિત્યના અર્થઘટનની પ્રવૃત્તિ સ્વરૂપતઃ ભિન્ન છે એમ નોંધવું જોઈએ. સાહિત્યમાં ભાષાનો જે રીતે સર્જનાત્મક વિનિયોગ થયો હોય છે, તેથી તેની ભૂમિકા બદલાઈ જાય છે. તાર્કિક વિધાન (કે વિધાનો) રૂપે જેને રજૂ

કરી ન શકાય તેવી કૃતિની વ્યંજનાસમૃદ્ધિ તેનું પ્રાણતત્ત્વ છે. આવી કૃતિ વિશે વર્ણનાત્મક વિધાનોને ભાગ્યે જ અવકાશ મળે છે, અને જો એવાં વિધાનો પ્રાપ્ત થાય તો કૃતિના મર્મને તે કેટલે અંશે પ્રગટ કરી શકે તે પ્રશ્ન જ રહે છે. હકીકતમાં, કૃતિના હાર્દનું આકલન કરવા જે કોઈ વિધાન રચાય તેમાં અર્થઘટનનો વ્યાપાર પ્રવેશી ચૂકયો હોય છે. અલબત્ત, અર્થઘટન એ અનુમાન જેવો નર્યો તાર્કિક વ્યાપાર નથી; જો કે અર્થઘટનની સૂક્ષ્મ સંકુલ પ્રક્રિયામાં એનું ઓછું કે વત્તું અનુસંધાન થયું હોય એમ બને.

અર્થઘટનની પ્રવૃત્તિ કૃતિના જુદા જુદા સ્તરેથી ચાલતી હોય છે. એવી દરેક સ્તરની પ્રવૃત્તિના સંદર્ભે તર્કશાસ્ત્ર શબ્દાર્થશાસ્ત્ર માનસશાસ્ત્ર તેમ જ બીજા વિજ્ઞાનના પ્રશ્નો સંભવી શકે છે. પ્રાચીન કે મધ્યકાલીન સાહિત્યની હસ્તપ્રત જ્યાં દૂષિત કે દુર્બોધ લાગે ત્યાં શુદ્ધ પાઠની રચના કરવાના પ્રયત્નો થતા હોય છે. મૂળ કર્તાને અભિપ્રેત 'અર્થ' શોધવાની એ પ્રવૃત્તિ ગણાય. એ માટે એ જ હસ્તપ્રતની ભાષાનું રૂપ, એ કર્તાની અન્ય હસ્તપ્રતો, તત્કાલીન સાહિત્યની ભાષા, તેની રચનાપ્રણાલિઓ એમ અનેક બાબતો લક્ષમાં લેવી પડે છે. અર્થબોધ કે અર્થઘટનની આ પ્રવૃત્તિ પ્રમાણમાં સરળ છે. પણ જ્યાં કૃતિના પાત્ર પ્રસંગ કે ભાવબોધના પ્રશ્ન પર જઈએ છીએ ત્યાં આ પ્રવૃત્તિની ખરી ગૂંચ જોવા મળે છે. 'હેમ્લેટ'નો નાયક હેમ્લેટ પોતાના પિતાના ખૂનનો બદલો લેવામાં વિલંબ શા માટે કરતો હતો એ વિશે જુદા જુદા અભ્યાસીઓએ જુદો જુદો ખુલાસો આપ્યો છે. આવો દરેક ખુલાસો એ હેમ્લેટના ચરિત્રનું અર્થઘટન જ બની રહે છે. હેમ્લેટના જુદાં જુદાં પાત્રો જોડેના ભાવપ્રતિભાવો, જુદા જુદા પ્રસંગે તેના ચિત્તમાં જાગી ઊઠતું મંથન, તેના અંતરમાં જાગતી પરસ્પર વિરોધી વૃત્તિઓ અને લાગણીઓ અને તેના સંકલ્પો વિકલ્પો એ બધું લક્ષમાં રાખીને તેના વર્તનનો મૂળ 'આશય' સમજવાના એ પ્રયાસો છે. આ માટે અભ્યાસીઓએ આખીય કૃતિની સંકુલતામાંથી પોતાને વધુ સ્વીકાર્ય લાગતી 'અર્થોની તરેહ' શોધી કાઢી છે. આમ જુઓ તો 'હેમ્લેટ' જેવી કૃતિનાં પાત્રો; પ્રસંગો; સંવાદો અને ભાવ સંવેદનોમાં માનવપરિસ્થિતિનાં પરસ્પર વિરોધી અસંખ્ય તત્ત્વો ગૂંચવાઈ ગયેલાં છે. એટલે જ પ્રસ્તુત કૃતિનો મર્મ ઉકેલવાના ભાગરૂપે અભ્યાસીઓએ હેમ્લેટ પાત્રના સ્વભાવ (કે મનોભાવ)ને તાગવાના ફરી ફરીને પ્રયત્નો જારી રાખ્યા છે. આવા દરેક પ્રયાસ પાછળ અર્થોની તરેહ શોધવાની તેમની દૃષ્ટિ રહી હોય છે. કૃતિ સમગ્રની પ્રચુરતા જ્યારે તેના મર્મને પ્રચ્છન્ન કરી દેતી લાગે છે ત્યારે એની વચ્ચે અર્થોની કોઈ તરેહ (કે તરેહો) શોધવાની ભાવકની વૃત્તિ સહજપણે સક્રિય બને છે. આ જાતનો અભિગમ વળી કેટલીક વાર વિશિષ્ટ સિદ્ધાંત કે વિચારસરણીનો આશ્રય લે છે. સાહિત્યની અનેક વિશિષ્ટ કૃતિઓનું ફ્રોયડ; માર્ક્સ આદિની વિચારસરણીઓના પ્રકાશમાં અર્થઘટન થયું છે. 'હેમ્લેટ'નાં અનેક દૃષ્ટિબિંદુએથી અર્થઘટનો થયેલાં છે, એ જાણીતી વાત છે. કાફ્કાની કૃતિ 'ધ કેસલ' કે કામૂની 'ધ પ્લેગ' જેવી રચનાઓનું પણ આગવી આગવી રીતે અર્થઘટન થયું છે. આવાં અર્થઘટનો કૃતિની સંકુલતાના અમુક એક યા બીજા પાસાંને તીવ્રતાથી અજવાળી આપતાં હોય છે. પણ એ સાથે કૃતિની રચનામાં ગૂંથાયેલાં બીજાં તત્ત્વોની અવગણના થવા પામે એમ પણ બનવાનું. દરેક અર્થઘટન જો અર્થતરેહની રચના છે, તો અર્થતરેહના આવા બોધમાંથી સંભવતઃ વિસંગત લાગે એવાં તત્ત્વો જ ગાળી કાઢવામાં આવ્યાં હોય એમ બને. આ કારણે જ તો સાહિત્ય (અને અન્ય લલિત કળાઓ)ના અર્થઘટનની પ્રવૃત્તિ સામે કેટલીક વાર વાંધાઓ લેવામાં આવ્યા છે.

આ સાથે હવે બીજા અનેક પ્રશ્નો ઊભા થાય છે: એક, કૃતિના અવબોધ અને આસ્વાદના દૃષ્ટિએ અર્થઘટન અનિવાર્ય છે? કોઈ કૃતિમાં એકથી વધુ અર્થઘટનોને અવકાશ હોય તો એ બધાંને એકસરખાં પ્રસ્તુત અને પ્રમાણભૂત ગણીશું? અમુક અર્થઘટન પ્રમાણભૂત છે એમ નક્કી કરવાને કૃતિમાં અમુક 'અર્થ'ને પ્રમાણ (કે ધોરણ) તરીકે શી રીતે સ્વીકારીશું? અને બધાં અર્થઘટનો એ કોઈ એક આદર્શ 'અર્થ'નાં વિવિધ રૂપો છે, કે એવો કોઈ એક આદર્શ 'અર્થ' હોતો જ નથી? પ્રતીકબોધના અર્થઘટનમાં આવા કોઈ નવા પ્રશ્નો ઊભા થાય છે ખરા? ખરેખર સૌંદર્યમીમાંસા અને વિવેચનશાસ્ત્રના આ બધા તાત્ત્વિક પ્રશ્નો છે. અહીં આપણે એ વિશે વિગતે ચર્ચા કરી શકવાના નથી. માત્ર એમાં રહેલી તાત્ત્વિક મુશ્કેલીઓનો નિર્દેશ જ કરી લઈશું.

પરંપરાગત વિવેચનપ્રવૃત્તિ સામે આ જાતના પ્રશ્નો કદાચ પડકારરૂપ બન્યા ન હતા. મોટા ભાગના અભ્યાસીઓ કૃતિમાં કર્તાનો 'વિવક્ષિત અર્થ' શોધવા પ્રવૃત્ત થયા હતા. કૃતિની વિશિષ્ટ રૂપરચનામાં કર્તાનો આવો 'વિવક્ષિત અર્થ' ગૂંથાઈ રહ્યો છે. કૃતિના વિશિષ્ટ આકારમાં તે નિયામક બની રહ્યો છે એવી કંઈક તેમની સમજ રહી હતી. આથી કૃતિવિવેચનના કાર્યમાં કર્તાને અભિપ્રેત અર્થ રચવાની પ્રવૃત્તિ કેન્દ્રમાં રહેતી હતી. કર્તાના 'અર્થ'ને નિશ્ચિત એવા વિધાનરૂપે તારવવાનું વલણ પણ એમાં વારંવાર જોવા મળશે. પણ આધુનિક વિવેચન કર્તાનો આવો 'વિવક્ષિત અર્થ' સ્વીકારતું નથી અથવા એનો અનાદર કરવા ચાહે છે. એનાં એકથી વધુ કારણો સંભવે છે. પ્રથમ તો એ કે કૃતિમાં કર્તાને કયો અર્થ વિવક્ષિત છે તે નક્કી કરવાનું મુશ્કેલ હોય છે. કર્તાએ પોતાના ગ્રંથની પ્રસ્તાવનામાં કે પોતાની નોંધપોથીમાં કૃતિની રચનાના 'આશય'ની વાત કરી હોય તો એ 'આશય' સ્વયં કૃતિનો 'અર્થ' ન હોઈ શકે. અને 'આશય' અને નિપજી આવેલી કૃતિના 'અર્થ' વચ્ચે ઘણો મોટો તફાવત હોઈ શકે. વળી સાહિત્યક્ષેત્રની મોટા ભાગની કૃતિઓ વિશે તેના લેખકના આશયો કે અભિપ્રેત અર્થો જાણવા મળતા નથી. એટલે છેવટે કૃતિમાં જ કર્તાનો અર્થ શોધવાનો રહે. પણ આ અંગે બીજી મુશ્કેલી પણ છે. કૃતિના 'અર્થ'ને તેના કર્તાના વિવક્ષિત અર્થમાં જ સીમિત કરી દઈએ, તો તો વ્યંજનાસમૃદ્ધ કૃતિમાં નવા અર્થબોધને જે અવકાશ રહ્યો હોય છે તેનો જ નિષેધ થઈ જાય. આધુનિક વિવેચન કૃતિમાં નિહિત રહેલી ભાવ અને અર્થની સંકુલતાનો આદર કરે છે. એ સંકુલતામાં નવા અર્થઘટનને–અર્થોની નવી તરેહને અવકાશ મળ્યો જ છે. એટલે, નવી નવી પેઢી એમાં એક વિશેષ 'અર્થ' વાંચે એમ બનવાનું. તો, કૃતિમાં નિહિત રહેલો અમુક 'અર્થ' (કે અર્થતરેહ) જ કર્તાને વિવક્ષિત છે, અને એ જ એ કૃતિનો પ્રમાણભૂત અર્થ છે એમ પ્રતિપાદન કરવાનું મુશ્કેલ છે. અને એટલે જ અમુક એક અર્થઘટન પ્રમાણભૂત છે એમ તાર્કિક રીતે સિદ્ધ થઈ શકતું નથી. આમ છતાં, પ્રસ્તુતતાનો પ્રશ્ન, અલબત્ત, અમુક રીતે અર્થપૂર્ણ ઠરે છે. આપણે એમ કહી શકીએ કે દરેક અર્થઘટન જો કૃતિમાં નિહિત રહેલા સંકુલ અર્થોમાંની એક તરેહ છે, તો જે તરેહ કૃતિનાં સૌથી વધુ સ્તરોનું આકલન કરે, અને જેમાં કૃતિનાં વિરોધી લાગતાં તત્ત્વોનો વધુ સમાવેશ થઈ શકયો હોય તે વધુ પ્રસ્તુત ઠરે છે. આવું અર્થઘટન કૃતિના હાર્દને વધુ ગહન સ્તરેથી પ્રકાશિત કરી આપતું હોય છે.

આપણે પ્રથમ ભાગની વિચારણામાં નોંધ્યું છે કે સાહિત્યમાં પ્રયોજાયેલું પ્રતીક એ કૃતિનું અલગ કે આગંતુક ઘટક નથી. આખીયે કૃતિમાં પ્રવર્તક બળ બની રહેતું એ સજીવ ગતિશીલ

તત્ત્વ છે. કૃતિમાં રજૂ થતા વિરોધી ભાવો અને અર્થોનું એ intersecting point છે. વ્યંજનાઓની ઘનીભવનની પ્રક્રિયા એમાં ઉત્કટ બની રહેલી જોઈ શકાશે. કહો કે એક અણુવિશ્વની સંકુલતા એને મળી હોય છે. એટલે પ્રતીકના અર્થબોધમાં સમજભેદને અવકાશ રહે જ છે.

વિલિયમ બ્લેઈકની કૃતિ 'The Tiger'માં 'વાઘ' પ્રતીકરૂપ છે.

'Tiger! Tiger! burning bright
In the forests of the night,
What immortal hand or eye
Could frame thy fearful symmetry?

In what distant deeps or skies
Burnt the fire of thine eyes?
On what wings dare he aspire?
What the hand dare seize the fire?

And what shoulder, and what art,
Could twist the sinews of thy heart?
And when thy heart began to beat,
What dread hand? and what dread feet?

What the hammer? what the chain?
In what furnace was thy brain?
What the anvil? what dread grasp
Dare its deadly terrors clasp?

When the stars threw down their spears,
And watered heaven with their tears,
Did he smile his work to see?
Did he who made the Lamb make thee?

Tiger! Tiger! burning bright
In the forests of the night,
What immortal hand or eye
Dare frame Thy fearful symmetry?'

સહૃદય ભાવકને અહીં પ્રતીત થઈ ગયું હશે કે આ રચનામાં 'વાઘ' એ વન્ય પ્રાણી માત્ર નથી: વિરાટ અસ્તિત્વમાં નિહિત રહેલું એ કરાલ પણ ઝળહળતું સત્ત્વ છે. 'રાત્રિનાં અરણ્યો' એની તેજજ્વાલાઓથી ઝળહળી ઊઠ્યાં છે. એનું 'કરાલ સૌષ્ઠવ' કોઈ દુન્યવી શક્તિનું નહિ,

કોઈ 'અમર્ત્ય હાથ' કે '(અમર્ત્ય) નેત્ર'નું સર્જન સંભવે છે. આ 'વાઘ'ની આંખોની અગ્નિજ્વાલા દૂર દૂર અંતરિક્ષોમાં જલી રહી છે. આવા કોઈ કરાલ તત્ત્વની સંવેદના અહીં 'વાઘ'ના પ્રતીકમાં મૂર્ત થઈ છે. મહત્ત્વની વાત એ છે કે આખીય રચનાના સંદર્ભમાંથી એને પ્રતીકની ક્ષમતા પ્રાપ્ત થાય છે. ઉપાડની પંક્તિમાં 'Tiger! Tiger!' એમ ભવ્ય વિસ્મય સાથે 'વાઘ'નો બે વાર ઉલ્લેખ થાય છે. એ પછીના શબ્દો—'burning bright/In the forests of the night'—એ દુન્યવી પ્રાણીનું લોકોત્તર સત્ત્વમાં રૂપાંતર કરી દે છે. તો એનું 'કરાલ સૌષ્ઠવ' એને આગવું metaphysical form રચી આપે છે. એ રીતે આ કૃતિની પંક્તિએ પંક્તિએ એ સત્ત્વનું ગહન સંકુલ રૂપ છતું થતું આવે છે. આ કારણે એનું અમુક નિશ્ચિત અર્થમાં સમીકરણ કરી આપવાનું વલણ બરોબર નથી.

ઉંગારેત્તીની 'You Were Broken' શીર્ષકની કૃતિ 'સૂર્ય'ના પ્રતીકને શી રીતે યોજે છે તે પણ જોવા જેવું છે. કૃતિનો માત્ર અંતિમ સંદર્ભ અહીં ઉતાર્યો છે.

'Grace, Happy thing,
In such a hardened blindness
How could you not be broken?
you, simple breath and crystal,

A flash of light too human for the savage,
Pitiless, frenzied, throbbing
Roar of a naked sun.'

અહીં અંતની પંક્તિમાં 'a naked sun' શબ્દપ્રયોગ નોંધપાત્ર છે. 'કોઈ એક નગ્ન સૂર્ય'ની આ વાત છે. (કેપિટલ S આ sun શબ્દમાં નથી, તે સૂચવે છે કે વિશ્વપ્રકૃતિનું આ કોઈ અસામાન્ય કે કેન્દ્રીય તત્ત્વ નથી). અહીં ખરેખર તો 'સૂર્ય' અને તેમાંથી લૂ ઝરતો 'તડકો' બંને 'sun' શબ્દથી સૂચવાઈ જાય છે, આ 'સૂર્ય' (અને 'તડકો') સ્વયં 'નિષ્ઠુર ઉન્માદી ધડક શા ઘૂઘવાટ'નો સ્રોત બની રહ્યો છે. પ્રકાશનું જ આ ઉગ્રતમ રૂપ છે, જે savage માટે 'અતિમાનવીય' સત્ત્વ પુરવાર થયું છે, તે સાથે તે નિષ્ઠુર અમાનુષી તત્ત્વ પણ સમાવી રહ્યું છે.

પણ સૂરજ; પવન; સમુદ્ર; રાત્રિ; ખડક જેવાં વિશ્વપ્રકૃતિમાં રહેલાં મૂળ તત્ત્વો કાવ્યમાં પ્રવેશે ત્યારે એ અર્થબોધ કે અર્થઘટનની બાબતમાં કોઈક રીતે 'બદ્ધ' થઈ જવા આવ્યાં હોય એવા સંદર્ભો પણ જોવા મળશે. પાશ્ચાત્ય પરંપરાની કવિતાનું અછડતું અવલોકન કરનારને પણ સમજાશે કે નિસર્ગમાંથી લેવાતાં આ પ્રતીકોને કેટલાક પૌરાણિક સંસ્કારો મળ્યા હોય છે. ખરેખર સૂર્ય એક Primordial Image છે દરેક પ્રજા કે જાતિના ધાર્મિક જીવનમાં એનું ક્યાંક ને ક્યાંક વિશિષ્ટ સ્થાન સંભવે છે. આ આદિસત્ત્વની આસપાસ પ્રજાનું અજ્ઞાત ચિત્ત વિશિષ્ટ સંવેદનાઓ; અર્થો અને પ્રતીતિઓનું ધૂંધળું વાતાવરણ રચી ચૂક્યું હોય છે. પાશ્ચાત્ય સાહિત્યની પરંપરામાં સૂર્ય; રાત્રિ; ખડક; શિયાળો જેવી સંજ્ઞાઓને એ રીતે પાશ્ચાત્ય પ્રજાના અજ્ઞાત ચિત્તમાં પોષાતા રહેલા વિશેષ સંસ્કારો મળ્યા જણાશે. એમાં અનેક પ્રતીકોને બાઈબલના અર્થસંદર્ભો જોડે

ઊંડું અનુસંધાન રહ્યું દેખાશે. ઉગારેત્તીની ઉપર નિર્દેશેલી રચનામાં 'સૂર્ય'ને પ્રતીક લેખે જે અર્થસંસ્કારો મળ્યા છે તેમાં આ જાતના પૌરાણિક અર્થોનું અનુસંધાન છે. અલબત્ત, પ્રસ્તુત કૃતિના વિશિષ્ટ સંવેદનથી તેના સંકેતો નિયંત્રિત થયા છે.

કૃતિની સંકુલતા કેટલીક વાર અર્થબોધની એકથી વધુ તરેહો સમાવતી જણાશે. એવે પ્રસંગે પ્રતીકનું એકથી વધુ તરેહમાં અનુસંધાન શકય બનતું હોય છે. કહો કે, પ્રતીકમાં સૂચિત રહેલા વિભિન્ન અર્થોમાં અમુક બળવાન સિદ્ધ થાય છે અને તે એકથી વધુ તરેહોને અવકાશ પૂરો પાડે છે. ડી. એચ. લૉરેન્સની પ્રસિદ્ધ કૃતિ 'The Snake' આ માટે દૃષ્ટાંત બની રહે છે. આપણે ત્યાં એ રચનાના બે અનુવાદો અને બે રસદર્શનો 'કાવ્યાયન'માં ગ્રંથસ્થ થયાં છે. એ પૈકી પ્રા. શ્રી મણિયારે એમાંના 'સર્પ'ના પ્રતીકને phallic symbol તરીકે ઘટાવ્યું છે. તો પ્રા. શ્રી અનિરુદ્ધે એમાં નાગ તે 'ઈશુ' છે એ પ્રકારનું અર્થઘટન કરવાની સાથે જ તેમાં phallic consciousnessનો સંકેત પણ વાંચ્યો છે. અહીં પ્રતીકના અર્થઘટનને લગતા મહત્ત્વના પ્રશ્નો ઊભા થશે. 'સર્પ' એ કેવળ phallic symbol છે? અથવા, 'સર્પ' એ 'ઈશુ'નું પ્રતિનિધાન માત્ર છે? અને આ બંને અર્થઘટનો એકસરખાં પ્રસ્તુત છે?

તો પ્રસ્તુત કૃતિમાં 'સર્પ'નું જે રીતે ભૌતિક અને અતિભૌતિક રૂપ વર્ણવાયું છે તેને લક્ષમાં લેતાં અને ખાસ તો 'નાગરિક' અને 'સર્પ' વચ્ચે અહીં જે સંકુલ સંબંધભાવો રજૂ થયા છે તેને સમગ્રતયા લક્ષમાં લેતાં સમજાશે કે 'સર્પ'ને માત્ર phallic symbol તરીકે ઘટાડવું પૂરતું નથી, તો બીજી બાજુ એમાં 'ઈશુ'નો અર્થ વાંચવામાંય મુશ્કેલી છે. કૃતિના અર્થની સંકુલતાને વધુ પ્રકાશિત કરી આપે એ રીતે 'સર્પ'નું અર્થઘટન કરવું જોઈએ. વિરાટ અસ્તિત્વમાં નિહિત રહેલા આદિતમિસ્ર લોકના સત્ત્વ તરીકે એની રહસ્યમયતા આપણે સતત લક્ષમાં રાખવી જોઈએ. નીચેનો સંદર્ભ જુઓ :

> He drank enough
> And lifted his head, dreamily, as one
> who has drunken,
>
> And flickered his tongue like a forkednight
> on the air, so black......

'સર્પ'ના આ વિરાટ રૂપને લક્ષમાં લીધા વિના કોઈ પણ અર્થઘટન અપર્યાપ્ત જ નીવડવાનું. એક રીતે અર્થઘટનની પ્રવૃત્તિ એ જો આસ્વાદને ઉપકારક બની રહે એવી અર્થ-બોધની ભૂમિકા છે તો એમાં કૃતિની સંકુલતાનાં અનેક તત્ત્વો ગળાઈ જવાનો ભય પણ રહ્યો છે. 'અર્થઘટન'ની પ્રવૃત્તિ એ રીતે જો અર્થસંકોચની પ્રવૃત્તિ બની રહેતી હોય તો તે સ્વયં પ્રશ્નાર્થ બની રહે છે.

અર્થઘટન, ભારતીય સાહિત્યમીમાંસાના સંદર્ભમાં

સુભાષ દવે

કોઈ પણ સાહિત્યકૃતિને સર્જક કલાકૃતિ તરીકે ઓળખાવવા માગતો હોય ત્યારે એ પોતે કશાક રસકીય આશયો કૃતિમાં નિરૂપિત હોવાનું ગૃહીત પ્રગટ કરતો હોય જ. એનાથી ઊલટું, કોઈ ભાવક કૃતિનું કલાકૃતિ તરીકે અર્થઘટન કરતો હોય ત્યારે, તે કૃતિદ્વારા પ્રગટ થતા તેના સર્જકના રસકીય આશયને પામવાનો પ્રયત્ન કરતો હોવાનો. કોઈ પણ સાહિત્યકૃતિનું કલાકૃતિ લેખે પર્યવસાન રસનિષ્પત્તિમાં રહેલું છે. રસનિષ્પત્તિ એ સર્જકનો આશય છે અને રસનો આસ્વાદ એ આ સર્જકઆશય પરત્વેનો ભાવકનો અપેક્ષિત પ્રતિભાવ છે. આ પ્રતિભાવની કહો કે એક સુનિશ્ચિત પદ્ધતિ વિકસતી આવી છે. આ પદ્ધતિને આપણે અર્થઘટનની પ્રક્રિયા તરીકે ઓળખી શકીએ.

સાહિત્યકૃતિને એક કલાપદાર્થ તરીકે આસ્વાદવા કે અન્યથા, એ તેના વાચક–ભાવકની પસંદગી પર નિર્ભર છે. પરંતુ કૃતિના લેખકના આશયોના સંદર્ભમાં એ એવું સ્વાતંત્ર્ય ભોગવી ન જ શકે. સાહિત્યિક કૃતિનું પ્રયોજન અન્ય વાઙ્મય કરતાં ભિન્ન છે. આચાર્ય મમ્મટના શબ્દોમાં કહીએ તો એનું પ્રધાન પ્રયોજન 'સદ્યઃ પરનિર્વૃતિ' છે. પ્રયોજન પરત્વેની 'સદ્યઃ પરનિર્વૃતિ'ની વિભાવનાથી સાહિત્યરસિક સુપરિચિત છે. એ પ્રયોજનને સિદ્ધ કરવાની પ્રક્રિયા સંકુલ છે. આ સંકુલ પ્રક્રિયાના વિશ્લેષણની પદ્ધતિને વ્યાપક રીતે અર્થઘટનની જ પ્રક્રિયા કહી શકાય.

સાહિત્યકૃતિ વાકયોની બનેલી હોય. સાહિત્યકૃતિનો વાચક–ભાવક કૃતિને એક પછી એક આવતી વાકયપરંપરારૂપે ન જ જુએ; બલ્કે એક સંવિધાન પામેલી રચના લેખે જ એ તો કૃતિને જોવાનું–સમજવાનું વલણ દાખવે. અખંડ કૃતિને એ ખંડોમાં વિભક્ત કરે. એ ખંડોના પરસ્પર સંબંધો તપાસે એમની રસકીય સમર્પકતા ચકાસે અને એ પ્રક્રિયામાં કૃતિસમગ્રની ઉપસતી કોઈ એક ભાતને શોધે–આસ્વાદે. કૃતિગત ખંડ વાકયશ્રેણીનો બનેલો હોય; એક વાકયનો કે અર્ધ-વાકયનો પણ હોય. અખંડ કૃતિને આ રીતે ખંડોમાં વિભાજિત કરવાનું પ્રયોજન તે તે ખંડની અન્યોન્ય સાથેની સમર્પકતા શોધી રસકીય મૂલ્યાંકન સુધી પહોંચવાનું હોય. રસકીય મર્મ એક સજીવ અખંડતાની અનુભૂતિરૂપે જ ફલિત થતો હોય છે.

કલાકૃતિના ખંડોની સંખ્યા નિશ્ચિત ન હોય. પરંતુ પ્રત્યેક ખંડનું રસકીય કાર્ય તો નિશ્ચિતપણે પ્રતીત થતું જ હોવું જોઈએ. આથી વિશ્લિષ્ટ પ્રત્યેક ખંડનું એના રસકીય કાર્યને એક રીતે મૂર્ત કરતું ચિંતન એ જ અર્થઘટન કહી શકાય. આ પ્રક્રિયા વડે ખંડ-ખંડનો અન્યોન્ય-સંબંધ સિદ્ધ થતો જાય અને પરિણામે કૃતિસમગ્રનો અર્થ, કહો કે કૃતિના કર્તાનો આશય, એમાંથી પમાય અર્થઘટનની આ પ્રક્રિયા એક ક્રમિક પરંપરારૂપે પણ જોઈ શકાય. ખંડનું અર્થઘટન,

ખંડ-ખંડના સંબંધનું અર્થઘટન, તે દ્વારા કૃતિસમગ્રની ઉપસતી કોઈ એક ભાત વિશેનું અર્થઘટન અને અંતે આમ અખંડ કૃતિદ્વારા મૂર્ત થતા કર્તાના કોઈક રસકીય આશયની સમજ—આવી એક ક્રમિક પરંપરા અર્થઘટનમાં સંભવિત રહેવાની.

સાહિત્યપદાર્થ પ્રત્યેનો રસકીય પ્રતિભાવ રજૂ કરવાની આ અર્થઘટનની પ્રક્રિયાના સંદર્ભમાં કેટલાક પ્રશ્નો ઊભા થાય : અર્થઘટન માટે અખંડ કૃતિને ખંડોમાં વિભાજિત કરવી કેવી રીતે? બીજા શબ્દોમાં કહીએ તો ખંડનું સ્વરૂપ શું? ખંડોને ઓળખવા કેવી રીતે? કૃતિસમગ્રના અર્થ સુધી, આ પ્રક્રિયાથી પહોંચવું કેવી રીતે? આ પ્રશ્નોને ઉકેલવા માટે અર્થઘટનમાં સંકળાયેલા અન્ય કેટલાક ખ્યાલો અહીં સમજી લેવા જોઈએ. સાહિત્યકૃતિને ખંડમાં વિભાજિત કરવા ઉદ્યુક્ત થઈએ ત્યારે ખ્યાલમાં રહેવું જોઈએ કે ખંડ પરિચ્છેદ રૂપે હોય. પરિચ્છેદ વિષય, સૂર, કથનકેન્દ્ર અને શૈલી જેવાં ચારેક ઘટકોને લક્ષમાં રાખી તપાસાય અને તે દ્વારા તેનું અર્થઘટન પમાય. અલબત્ત, આ ચારેય ઘટકો અન્યોન્ય એવાં અનુસ્યૂત રહેલાં હોય કે પૃથક્કરણ હંમેશા શક્ય ન પણ હોય. પરંતુ અર્થઘટનમાં ક્યાંક આવી જતી ક્ષતિને ઓળખવામાં આ સંજ્ઞાઓ વિશેષ લાભદાયી નીવડે.

અર્થઘટનની, સ્ટેઈન હોગોમ ઓલ્સને સમજાવેલી, આ આધુનિક વિભાવનાના ઉપલક્ષમાં ભારતીય સાહિત્યમીમાંસાની સાહિત્યિક કૃતિ પરત્વેની અર્થઘટનની પ્રક્રિયાનો ખ્યાલ સમજવાનો અહીં પ્રયત્ન છે. ભારતીય વિચારપરંપરામાં સાહિત્યશાસ્ત્રનો વિકાસ આમ તો, નિરુક્ત, મીમાંસા, ન્યાય અને વેદાન્ત જેવાં શાસ્ત્રોથી નિરપેક્ષ રીતે થયેલો દેખાય છે. ઘણીવાર તો સાહિત્યશાસ્ત્ર આ શાસ્ત્રધારાઓનું પ્રતિસ્પર્ધી હોય તેવું પણ લાગે છે. એમ છતાં આપણે સ્વીકારવું જોઈએ કે સાહિત્યશાસ્ત્રે સાહિત્યિકકૃતિના સ્વરૂપને તેમ જ તેના સત્યને પામવા માટે જે પરિભાષા અને પદ્ધતિ રચી છે, એ પરત્વે વ્યાકરણ, મીમાંસા, ન્યાય અને વેદાન્તની એણે મદદ લીધેલી જ છે. શબ્દોના શુદ્ધત્વ—અશુદ્ધત્વનો વિચાર કરતું વ્યાકરણશાસ્ત્ર તો સાહિત્યશાસ્ત્રને અનેક રીતે પોતાના પ્રભાવ હેઠળ રાખે છે. શબ્દના સંકેતિત અર્થ અને અભિધાવ્યાપારની વિભાવના પરત્વે સાહિત્યશાસ્ત્રે વ્યાકરણશાસ્ત્રને શિરોમાન્ય ગણ્યું છે, તો કૃતિના અર્થઘટન પરત્વે સાહિત્યશાસ્ત્ર મીમાંસા પાસેથી પ્રેરણા મેળવી આગળ ધપે છે. સાહિત્યશાસ્ત્રે સ્વીકારેલી અર્થઘટનની પ્રક્રિયાનાં મૂળ પૂર્વ-મીમાંસાની અર્થઘટનની પદ્ધતિમાં પડેલાં છે. એથી સાહિત્યિક અર્થઘટનનો ખ્યાલ મીમાંસાની અર્થઘટન-વિચારણાના અનુસંધાનમાં સમજવો પ્રસ્તુત ગણાશે.

મીમાંસા, ન્યાય અને વેદાન્તે શબ્દાર્થની વિચારણા કરતાં કરતાં વૈદિક વાઙ્મયના મૌલિક અર્થઘટનો કરીને તે વાઙ્મયના મર્મને સમજવા-સમજાવવાનો વિવેચકપુરુષાર્થ કર્યો છે. મીમાંસકો આ પ્રકારનો પુરુષાર્થ કરનારાઓમાં પ્રથમ પ્રસ્થાનકર્તાઓ ગણાય છે. આપણા પ્રાચીનતમ પ્રધાન વાઙ્મયરૂપ વૈદિક કૃતિઓનો અર્થ કરતાં તેમણે મંત્રોમાંથી સ્તુતિ, નિંદા, આશી, હેતુ, આખ્યાન, સંશય, વગેરે જેવાં ઉક્તિલક્ષણો તારવ્યાં હતાં. વૈદિક વાઙ્મયની ઉક્તિઓના સંદર્ભમાં થયેલું આ વિશ્લેષણ પછીના સમયમાં સાહિત્યાચાર્યો દ્વારા સાહિત્ય કૃતિઓ પરત્વે ખપમાં લેવાયું અને વખત જતાં આમાંથી જ સર્જનાત્મક સાહિત્યના એક વિશેષ લેખે

ઉક્તિવૈચિત્ર્યની વિભાવનાના મૂર્ત આવિષ્કારમાં અલંકારનો એક બૃહદ સંસાર આપણે વિકસેલો જોઈ શકીએ છીએ.

વૈદિક કૃતિનો અર્થ પામવા માટે મીમાંસકો કૃતિગત પરિચ્છેદને લક્ષમાં લે છે. પરિચ્છેદના શબ્દ કે શબ્દોના અર્થ માટે તેઓ વૈયાકરણની પદ્ધતિને અનુસરે છે. અલબત્ત વૈયાકરણોની શબ્દાર્થની વિભાવના અને મીમાંસકોની શબ્દાર્થની વિભાવનામાં ભેદ છે, એ આપણા ધ્યાનમાં રહેવું જ જોઈએ. 'बृहद्देवता'ના સિદ્ધાન્તને સ્વીકારીને વૈયાકરણ ભર્તૃહરિએ તેમના સુપ્રસિદ્ધ ગ્રંથ 'वाक्यपदीय'માં સ્પષ્ટ કહ્યું છે કે ઉક્તિનો અર્થ કેવળ શબ્દોના રૂપ પરથી નહિ પણ વાકય, પ્રકરણ, અર્થ, ઔચિત્ય, દેશ, કાલ જેવાં સંદર્ભઘટકોને આધારે નિશ્ચિત થઈ શકે. વાકયકથિત યજ્ઞ અંગેની વિગતોનો નિર્ણય કરવા માટે મીમાંસકો વૈયાકરણોએ સૂચવેલી સંદર્ભઘટકોની પદ્ધતિ જ સ્વીકારે છે, પરિભાષાના જૂજ ફેરફાર સાથે. તે જ રીતે સાહિત્યમીમાંસાએ પણ અભિધાના નિયંત્રક નિમિત્તો તરીકે એ સંદર્ભઘટકોનું મહત્ત્વ સ્વીકાર્યું જ છે, એ આપણને 'કાવ્યપ્રકાશ', 'સાહિત્યદર્પણ', 'કાવ્યાનુશાસન', વૃત્તિવાર્તિક' અને 'રસગંગાધર', જેવા મહત્ત્વના ગ્રંથોમાં ભર્તૃહરિના 'વાકયપદીય'ની જ કારિકાનો સીધો નિર્દેશ મળતો હોઈ, સ્પષ્ટ થાય છે. સંયોગ (એક વસ્તુનો બીજી વસ્તુ સાથેનો સંસર્ગ / સંબંધ) વિપ્રયોગ (વસ્તુ-વસ્તુ વચ્ચેના સંબધનો વિચ્છેદ), સાહચર્ય (અન્યોન્ય સંબંધ) વિરોધ (આ ચાર ઘટકો અર્થ-સાહચર્યનો ખ્યાલ સૂચવે છે), અર્થ (સિદ્ધ થતો હેતુ), પ્રકરણ (પરિસ્થિતિ કે ઘટના સાથેનો સંબંધ), લિંગ (ચિહ્ન), સંનિધિ (એક શબ્દ સાથે અન્ય શબ્દનું સાન્નિધ્ય), સામર્થ્ય (પરિણામ નીપજાવવાની શક્તિ), ઔચિત્ય (યોગ્યતા અથવા સંગતિ), દેશ (સ્થળ), કાલ (સમય), વ્યક્તિ (વ્યાકરણગત જાતિ), સ્વર (ભાર) વગેરે સંદર્ભઘટકો ભર્તૃહરિને અનુસરીને સાહિત્યચાર્યોએ સંદિગ્ધ અથવા તો અનેકાર્થી શબ્દોના અર્થનિર્ણયમાં મહત્ત્વનાં ગણ્યાં છે.

યૌગિક, રૂઢ, યોગરૂઢ અને યૌગિકરૂઢ એવા શબ્દોના ચતુર્વિધ પ્રકારો મીમાંસાએ સ્વીકાર્યા છે અને તદનુસાર સાહિત્યમીમાંસાએ પણ એ માન્ય રાખ્યા છે. પરંતુ અર્થનિર્ણય પરત્વે મીમાંસકોનું વલણ રૂઢિને મહત્ત્વ આપવાનું વિશેષ રહેલું જણાય છે. મીમાંસકો વૈદિક કૃતિના અર્થ-ઘટનમાં શબ્દના પ્રાથમિક અર્થને અનુસરવાનો આગ્રહ રાખનારા હતા, અને એ પ્રાથમિક અર્થ રૂઢિસંમત હોય, તે જોવાનું ચૂકતા નહિ. કેટલીકવાર કૃતિમાં એવા શબ્દો મળે જે અમુક લોક-ભાષામાં પ્રચલિત ન હોય ત્યારે તેવા શબ્દોના અર્થઘટન પરત્વે કેવો રાહ લેવો, તેનો વિચાર પણ મીમાંસકોએ કર્યો છે. કુમારિલ ભટ્ટે 'તંત્રવાર્ત્તિક' ગ્રંથમાં આ પ્રશ્ન ઊઠાવીને જણાવ્યું છે કે આવા શબ્દો પરત્વે પણ વ્યુત્પત્તિમૂલક નવો અર્થ ઘટાવવા કરતાં તે તે ભાષામાં પ્રાપ્ય રૂઢાર્થને શોધવો, એ જ મહત્ત્વનો પુરુષાર્થ ગણાશે. કેટલાક દ્રવીડ શબ્દોને સંસ્કૃતમાંથી વ્યુત્પન્ન કરવાના વિદ્વાનોના પ્રયત્નોને એણે એથી ઉપહસનીય પણ ગણાવ્યા છે, એ સુપ્રસિદ્ધ છે. સાહિત્યમીમાંસા અર્થઘટનમાં શબ્દના કોઈ રૂઢ અર્થને જ વળગી રહેવાનું સૂચવતી નથી, એ સુસ્પષ્ટ છે. એટલું જ નહિ મીમાંસાથી વિરુદ્ધ જઈ શબ્દના સંકેત પરત્વે અર્થાત વાચ્યાર્થ પરત્વે એ વ્યાકરણશાસ્ત્રને અનુસરે છે અને ત્યાંથીય આગળ વધીને શબ્દના અન્ય બે અર્થો—લક્ષ્યાર્થ, તેના પ્રયોગનું પ્રયોજન અને વ્યંગ્યાર્થની પોતાની વિભાવના પ્રસ્તુત કરે છે. લક્ષ્યાર્થ અને વ્યંગ્યાર્થની વિભાવનાઓનો

કૃતિના સંદર્ભમાં વિનિયોગ થતાં મીમાંસાથી વિશિષ્ટ કહી શકાય એવી અર્થઘટનની નવી દિશા ખુલતી દેખાય છે અને આ ઘટના જ સાહિત્યમીમાંસાને એક મૌલિક વિચારણાની પ્રતિષ્ઠા અર્પે છે.

વૈયાકરણ ભર્તૃહરિએ પ્રમુખ ભાષાકીય ઘટના લેખે શબ્દોને સ્થાને વાકયને પ્રથમવાર વ્યવસ્થિત રીતે પ્રસ્થાપિત કર્યું હતું. વાકયને એક અખંડ ઘટક તરીકે સ્વીકારવાની હિમાયત કરીને, વાકય કેવળ પદોની શૃંખલા નથી પણ વર્ણો અને શબ્દોથી બનેલું એક અખંડ અર્થપૂર્ણ પ્રતીક છે, એમ તેમણે કહેલું. અર્થ વાકયસ્ફોટથી સૂચવાય છે; અર્થ પ્રતિભાનો સહજ ઝબકારો છે અને તે અખંડ હોય છે, એમ તેમણે પ્રતિપાદિત કર્યું હતું. પરંતુ સ્ફોટવાદને અભિપ્રેત આ વાકયાર્થ હકીકતમાં તો અભિહિતાન્વયવાદ અને અન્વિતાભિધાનવાદીઓ જે તાત્પર્યાર્થની વાત કરે છે, તેનો જ પૂર્વવર્તી પણ એક રીતે સાચી દિશાનો ખ્યાલ પ્રસ્તુત કરે છે. અભિહિતાન્વયવાદીઓ અને અન્વિતાભિધાનવાદીઓની તાત્પર્યાર્થની વિચારણા જરા જુદા પ્રકારની છે. વાકયમાં આવતા પદસમૂહમાં અર્થૈકત્વ હોવું જોઈએ, એવા ખ્યાલમાંથી આકાંક્ષા, યોગ્યતા અને સંનિધિ એવા ત્રિવિધ તત્ત્વોની કલ્પના અને તે દ્વારા તાત્પર્યગ્રહણની પ્રક્રિયા ભાટ્ટ અને પ્રાભાકાર મીમાંસકોનું એક મહત્ત્વનું પ્રદાન છે. ભારતીય અન્ય વિચારપરંપરાઓએ આ ખ્યાલને સહેજ સુધારાવધારા સાથે સ્વીકારી લીધો છે, એ ઘટના જ આ વિચારણાની નક્કરતાની પ્રતીતિ કરાવે તેમ છે. આમ તો સાહિત્યમીમાંસાની પણ વાકયવિભાવના મીમાંસાસંમત છે, પરંતુ વાક્યાર્થની વિચારણાના સંદર્ભમાં એ વ્યાકરણ, મીમાંસા કે ન્યાયશાસ્ત્રની જેમ કેવળ તાત્પર્યાર્થ સુધી આવીને વિરમી જતી નથી. કૃતિની કલાગત વિશિષ્ટતાઓ ઓળખતાં કૃતિની પદાવલિનો સ્વરૂપવિશેષ એ પામે છે અને 'વક્રોક્તિ' 'અતિશય' 'ઉક્તિવૈશિષ્ટ્ય' 'વ્યંજના' જેવી શબ્દાર્થની પ્રક્રિયાની શોધ થાય છે. વ્યાકરણ, મીમાંસા જેવાં શાસ્ત્રો શબ્દની મુખ્ય વૃત્તિમાં માનનારાં હતાં. એ દૃષ્ટિએ શબ્દાર્થની આ પ્રક્રિયા એક અમુખ્યવૃત્તિ તરીકે ઓળખાવાઈ અને એ જ સાહિત્યકૃતિનું કલાપદાર્થ લેખે વિશિષ્ટ લક્ષણ બની રહી. આનંદવર્ધને પ્રવર્તાવેલો આ નિમિત્તે મળતો પ્રતીયમાન-અર્થનો સિદ્ધાન્ત વાકયાર્થના સ્ફોટવાદમાંથી પ્રેરણા મેળવી, તાત્પર્યાર્થને વટાવી સાહિત્યમીમાંસાને એક આગવી પ્રતિષ્ઠા અપાવે છે, એ ઘટનાને અર્થઘટનની વિભિન્ન વિચારપરંપરાના એક મહત્ત્વના સ્થિત્યંતર તરીકે ઘટાવી શકીએ.

અભિહિતાન્વયવાદ અને અન્વિતાભિધાનવાદનો ઉપર જે નિર્દેશ કર્યો એ વાકયાર્થબોધ અર્થાત્ વાકયના અર્થઘટન પરત્વેના મીમાંસકોમાં પ્રવર્તતા બે ભિન્ન દૃષ્ટિકોણ પ્રગટ કરે છે. ભાટ્ટમીમાંસકો એમ માને છે કે વાકયાર્થબોધ તાત્પર્યશકિતદ્વારા થતો હોય છે. શબ્દો પરથી આપણને અભિધાવ્યાપારદ્વારા પદ-અર્થનું જ્ઞાન થાય છે. શબ્દોદ્વારા જ્ઞાત થયેલા પદ-અર્થોનો અન્વય થઈ તે અન્વયને કારણે આપણને વાકયાર્થબોધ થાય છે. તેમનો આ દૃષ્ટિકોણ અભિહિતાન્વયવાદ તરીકે ઓળખાય છે. પ્રાભાકરમીમાંસકોનો દૃષ્ટિકોણ આથી ભિન્ન છે. એ લોકોનું માનવું છે કે શબ્દો પોતે જ સંબંધિત વાકયાર્થ ક્રમિક રીતે સૂચવે છે. શબ્દ પોતે વાકયસંદર્ભ સિવાયનો કોઈ અટૂલો અર્થ સૂચવતો નથી. વાક્યાન્તર્ગત શબ્દોના અટૂલા અર્થો અને તેનો અન્વિત અર્થ પામવા માટે તાત્પર્યવ્યાપાર એવો ક્રમ એમને સ્વીકાર્ય નથી. સાહિત્યમીમાંસાએ આ ભિન્ન-ભિન્ન દૃષ્ટિકોણોનો સમન્વય સ્વીકાર્યો છે; એટલું જ નહિ વેદાન્તના અખંડાર્થવાદની ઉપપત્તિ સ્વીકારીને

રસાનુભવ અખંડપ્રતીતિરૂપ જ હોય, એમ કહીને એ અનુભવના વિશ્લેષણમાં અભિહિતાન્વયવાદનો ઉપયોગ પણ કર્યો છે.

તાત્પર્યાર્થનાં નિમિત્તો પૈકીનું આકાંક્ષા–નિમત્તનું મહત્ત્વ સૌથી વધારે સ્વીકારાયું છે. યજુર્વેદના પરિચ્છેદના સંદર્ભમાં વાકયને શબ્દસમૂહદ્વારા વ્યક્ત થતા એક આશયરૂપે ઓળખાવતાં, વાકયઅંતર્ગત પદો અર્થૈકત્વની સિદ્ધિ માટે પરસ્પર સાકાંક્ષ હોવાં જોઈએ, એવું લક્ષણ મીમાંસા-સૂત્રકાર જૈમિનિએ આપ્યું છે. મીમાંસા શબ્દશબ્દના અન્વયની અપૂર્ણતા અને હેતુ અંગેની જિજ્ઞાસાવૃત્તિના સંદર્ભમાં આકાંક્ષાનો ખ્યાલ સમજાવે છે. પરંતુ વૈદિક સૂત્રોનું અર્થઘટન કરતાં ભાટ્ટ અને પ્રાભાકર મીમાંસકોનો જિજ્ઞાસાના સંદર્ભમાં દૃષ્ટિભેદ દેખાયા વિના રહેતો નથી. પ્રાભાકર મીમાંસકો પ્રત્યેક વેદસૂત્રને એક **नियोग** (આદેશ) તરીકે સ્વીકારવાનું કહી જણાવે છે કે જે વ્યક્તિને આ આદેશ હોય તેણે એ અંગેના લાભકારી પરિણામની અપેક્ષા વિના પણ તે પ્રમાણે વર્તવાનું હોય; પરિણામ આવે પણ ખરું, એની આકાંક્ષા ન રખાય. તેમની દૃષ્ટિએ વિષય, નિયોજ્ય અને કરણની જ જિજ્ઞાસા હોય. ‘ **विश्वजिता यजेत** ’ એ પરિચ્છેદના સંદર્ભમાં નિયોજ્ય દર્શાવતું પદ નથી, તેથી અર્થપૂર્ણતા માટે ‘ **स्वर्गकामः** ’ એવું પદ અધ્યાહૃત હોવાનું ગણવામાં આવે છે; પરંતુ ભાટ્ટમીમાંસકો પદપૂર્તિ અંગેનું આ અર્થઘટન સ્વીકારતા નથી. તેમની દૃષ્ટિએ ઈતિકર્તવ્યતા, સાધન અને ફલની આકાંક્ષા હોય અને એ દૃષ્ટિએ જ ‘ **स्वर्गकामः** ’ પદ નિયોજ્ય તરીકે નહીં પણ ક્રિયાના ફળ વિશેની જિજ્ઞાસા સંતોષવા માટે આવશ્યક છે. આકાંક્ષા જિજ્ઞાસા-વૃત્તિની દૃષ્ટિએ પદધર્મ કરતાં સવિશેષ તો શ્રોતાનો આત્મધર્મ છે. મીમાંસા આ જિજ્ઞાસાવૃત્તિના સંદર્ભમાં આકાંક્ષાનો વિનિયોગ ‘ મહાવાકય ’ની વિભાવનામાં પણ કરે છે. જેમ આકાંક્ષા વગેરે ધર્મોથી યુક્ત પદસમૂહથી રચાયેલા વાકયમાં અર્થૈકત્વ હોય, તેમ એ જ ધર્મોથી યુક્ત એવા વાકય-સમુચ્ચયમાં પણ અર્થૈકત્વ હોય અને આવા વાકયસમુચ્ચયને ‘ મહાવાકય ’ની સંજ્ઞાથી મીમાંસા ઓળખાવે છે. સાહિત્યમીમાંસાએ આકાંક્ષા, યોગ્યતા અને સંનિધિ જેવા ધર્મો કેવળ પદસમૂહથી બનતા વાકય અનેક વાકયસમૂહથી રચાતા મહાવાકયના સંદર્ભમાં જ નહિ પણ પદ કે પદસમૂહ તેમાં વર્ણવિનિયોગ, તેમનું સ્થાન, તેમનો અન્વય, તે વડે રચાતું વાકય, વાકયસમુચ્ચય વગેરેને કૃતિઅંતર્ગત ઘટકો તરીકે લેખીને તેમની કૃતિમાં સંભવનીયતા અને અપરિહાર્યતા તેમ જ સમર્પકતાની વિચારણા કરીને, આકાંક્ષા વગેરે ધર્મોને વિશેષ સૂક્ષ્મતાથી ખપમાં લીધા છે, એમ કહી શકાય. મુખ્ય અને ગૌણવાકયોના સમુચ્ચયરૂપે ‘ મહાવાકય ’ની મીમાંસકોની કલ્પના તો સાહિત્યમીમાંસામાં એક અખંડ કૃતિના ખ્યાલરૂપે વિકસે છે, એ ‘ સાહિત્યદર્પણ ’કારે આપેલી વ્યાખ્યા પરથી સ્પષ્ટ થાય છે. અખંડ કૃતિને ખંડોમાં, ઘટકોના ઉપલક્ષમાં, વિભાજિત કરી, તેમનો અન્યોન્ય સંબંધ અને રચાતી એક અપૂર્વ ભાત વિશે વિચારતા સાહિત્યમીમાંસકનું લક્ષ્ય કૃતિમાંથી વ્યંજિત થતા ભાવાત્મક કે રાગાત્મક અર્થ સુધી પહોંચવાનું હોય છે, મીમાંસાકારની જેમ તાત્પર્યાર્થને જ પામવાનું નહિ. આ બંને શાસ્ત્રો વચ્ચેનું વ્યાવર્તક લક્ષણ આમ ધ્યાનમાં આવશે.

મીમાંસકોએ પરિચ્છેદના તાત્પર્યાર્થને પામવા માટેની ઉત્તમ વસ્તુલક્ષી પદ્ધતિ પણ રચી આપી છે. એ પદ્ધતિને આપણે ષડ્લિંગવિવેક તરીકે ઓળખી શકીએ. વક્તાના આશયના સંદર્ભ વિના પણ તાત્પર્યાર્થ ગ્રહણ થઈ શકે, એવું મીમાંસકો દૃઢપણે માનતા હતા. આ માન્યતાનો આધાર

ષડ્‌લિંગવિવેકની તેમની વિચારણા પર નિર્ભર હતો. આ ષડ્‌લિંગ એટલે અર્થપ્રતીતિ માટેના છ ચિહ્નો. એ છ ચિહ્નો આ પ્રમાણે છે: ૧ ઉપક્રમ–ઉપસંહાર, ૨ અભ્યાસ, ૩ અપૂર્વતા, ૪ ફલ ૫ અર્થવાદ અને ૬ ઉપપત્તિ. ઉપક્રમ–ઉપસંહાર એટલે આરંભ અને અંતના સંદર્ભમાં અર્થની સંગતિ; અભ્યાસ એટલે મુખ્ય વિષયનું પુનઃ પુનઃ અનુસંધાન; અપૂર્વતા એટલે વિષય-વસ્તુની મૌલિકતા અથવા નાવીન્ય; ફલ એટલે ઈપ્સિત પરિણામ; અર્થવાદ એટલે વિષયવસ્તુને સહાયક અને પ્રશસ્તિમૂલક દૃષ્ટાન્તો અને ઉપપત્તિ એટલે વિષયને પ્રતિપાદિત કરતી દલીલો. પરિચ્છેદના તાત્પર્યની પ્રતીતિ માટેના આ આધારો વેદાન્ત तत्त्वमसि જેવા મહાવાક્યના વિવરણમાં પણ યોગ્ય રીતે જ ખપમાં લેતું દેખાય છે. પણ એ સાથે આવા મહાવાક્યોમાં પ્રતીત થતા વિરોધાભાસનો ઉકેલ મીમાંસાના આ ષડ્‌લિંગવિવેક સિદ્ધાન્ત દ્વારા મળતો નથી, એ અહીં ધ્યાનમાં આવવું જોઈએ. પરિણામે આ સંદર્ભમાં વેદાન્ત વિરોધાભાસના પરિહાર માટે જહદજહલ્લક્ષણાવ્યાપાર સ્વીકારે છે. આ વ્યાપારની સમર્પકતાના સંદર્ભમાં આવા લાક્ષણિક પ્રયોગના પ્રયોજન વિશેની વિચારણા પ્રસ્તુત કરવામાં સાહિત્યમીમાંસા, વળી, પોતાની, મીમાંસા અને વેદાન્તથી દિશાભિન્નતાનું સૂચન કરી દે છે, એ સ્પષ્ટ થશે. સાહિત્યમીમાંસાનું કાર્યક્ષેત્ર કૃતિગત અર્થસંકુલતા કે અર્થબહુલતાનો તાગ મેળવવાની પદ્ધતિ રચવાનું હોઈ એ મીમાંસાના ષડ્‌લિંગ-વિવેકથી આગળ વધી વ્યંગ્યાર્થબોધના આધારો ઉપસાવે છે. 'કાવ્યપ્રકાશ'માં આચાર્ય મમ્મટે વ્યંજનાની વ્યાખ્યા આપતાં વ્યંગ્યાર્થબોધ માટેના એ આધારોનો નિર્દેશ કર્યો છે. વક્તા, શ્રોતા, કાકુ, વાક્ય, વાચ્ય, અન્યની સંનિધિ, સંદર્ભ, દેશ, કાળ ઇત્યાદિનું વૈશિષ્ટ્ય શબ્દ કે વાચ્યાર્થ, લક્ષ્યાર્થ અને વ્યંગ્યાર્થના સંદર્ભમાં પ્રતીત થતું હોય ત્યાં વ્યંજના વ્યાપાર પ્રવર્તે છે, એમ મમ્મટે કહ્યું છે. અહીં જે નવેક વૈશિષ્ટ્યોનો નિર્દેશ છે, તે વ્યંગ્યાર્થબોધના આધારો જ છે, એમ કહી શકાય.

આ વૈશિષ્ટ્યોની સંખ્યા નિશ્ચિત ન હોય અને કૃતિમાં એકી સાથે એક કે અમુક વિશિષ્ટતા હોય એવું પણ ન હોય. વ્યંજનાનું પ્રવર્તન, આથી આમ જોવા જઈએ તો અનિયત લાગે. પરંતુ એનો અર્થ એવો નથી કે વ્યંજનાપ્રવર્તન દ્વારા પ્રતીત થતો વ્યંગ્યાર્થબોધ સ્વૈચ્છિક અને અતંત્ર છે. કૃતિગત સંદર્ભો પરથી વ્યંજનાવ્યાપાર પરિમિત બનતો હોય જ છે અને તે દ્વારા વ્યંગ્યાર્થબોધનું પણ એક નિશ્ચિત સ્વરૂપ રચાય છે. સાહિત્ય-કૃતિને એક કલાપદાર્થ તરીકે ઓળખવાનો સર્જક-આશય તે કૃતિમાં આવા વ્યંગ્યાર્થબોધની જ રચના રીતિનું સૂચન કરે છે અને વાચક-ભાવક આ રચનારીતિનું વિશ્લેષણ કરતાં કરતાં જે પ્રતિભાવ અનુભવે એ તે કૃતિનું અર્થઘટન બની રહે. આ અર્થઘટન ભારતીય સાહિત્યમીમાંસાના સંદર્ભમાં રમણીયાર્થને પામવાની જ પ્રક્રિયા છે, એ, આમ સ્પષ્ટ થશે.

સંદર્ભગ્રન્થો

1 The structure of literary understanding: S. H. Olsen
2 Indian Theories of Meaning: Dr. K. Kunjunni Raja
3 ભારતીય સાહિત્યશાસ્ત્ર: ડૉ. ગણેશ ત્ર્યંબક દેશપાંડે અનુ. જશવંતી દવે

અર્થઘટનનો એક પ્રયોગ

હરિવલ્લભ ભાયાણી

પ્રાસ્તાવિક નોંધ :

સાહિત્યકૃતિનાં વિશ્લેષણના શૈલીવિજ્ઞાન, બંધારણવાદ વગેરે પર આધારિત અને આધુનિક ભાષાવૈજ્ઞાનિક વિચારણાઓથી તથા પદ્ધતિઓથી પ્રભાવિત એવા જે વિવિધ અભિગમો છે, તેમાં એક વલણ કૃતિવિશેષના સંબંધમાં સક્રિય બનતી ભાવકતાને પૂરેપૂરી સ્ફુટરૂપમાં અભિવ્યક્ત કરી બતાવવાનું છે. બીજું એક વલણ સામાન્ય વ્યવહારભાષાના પ્રયોગોથી જુદા પડતા કાવ્યભાષાના પ્રયોગોમાં કાવ્યત્વનું રહસ્ય ઉકેલવાની ચાવી શોધે છે. આ બધા ભારે ઊહાપોહ અને વિવાદ વંટોળમાં એક એવું અદ્યતન દૃષ્ટિબિંદુ પણ છે જે અનુસાર સાહિત્યકૃતિનું સાર્થક અને સફળ ભાષિક વિશ્લેષણ એટલે વર્ણનાત્મક અલંકારશાસ્ત્ર 'ડિસ્ક્રિપ્ટિવ રૅટરિક.' આ મત ઘણો સંગીન જણાય છે. સંસ્કૃતવિવેચન તેના કાવ્યભાષાના સૂક્ષ્મ, વ્યાપક અને વિપુલ વિશ્લેષણને લીધે કદાચ જગત સાહિત્યમાં અજોડ એવું આ પ્રકારનું ભાષાનિષ્ઠ કૃતિવિશ્લેષણ હતું. અહીં કાંઈક એ અભિગમને ફળપ્રદ માનીને એક આધુનિક મુક્તકનું સંક્ષિપ્ત અર્થઘટન–કે વિવરણ–પ્રયોગ દાખલ રજૂ કર્યું છે.

કૃતિનો પાઠ :

અનિદ્રા

અંધકારને સ્કંધ
ટેકવી કપોલ,
જંપે જળ......
બંધ બારણે
અંધ,
એકલી,
અબોલ,
કંપે પળ......

[રાજેન્દ્ર શુક્લ, 'કોમલ રિષભ' (૧૯૭૦) પૃ. ૧૧]

ગદ્યાન્વય :

અંધકારને સ્કંધ કપોલ ટેકવી જળ જંપે.
બંધ બારણે અંધ, એકલી, અબોલ પળ કંપે.

સામાન્ય શૈલીમાં શબ્દાન્તર :

(અત્યારે) અંધારાને ખભે ગાલ ટેકવી જળ જંપે (છે), (પણ) બંધ બારણે આંધળી, એકલી, મૂંગી પળ કંપે (છે).

કૃતિની સાથે સંકળાયેલી સાહિત્યિક પરંપરા અને રૂઢિઓ :

આ એક

[૧] અર્વાચીન ગુજરાતી સાહિત્યની કૃતિ છે.
[૨] લલિત સાહિત્યની કૃતિ છે.
[૩] પદ્યકૃતિ છે.
[૪] માત્રા છંદમાં નિબદ્ધ છે.
[૫] પ્રકાર લેખે ઊર્મિકાવ્યના પ્રકારની છે.
[૬] પેટાપ્રકાર તરીકે મુક્તક છે.
[૭] ૧૯૭૦ ની રચના છે.

આપણો સામાન્ય કાવ્યરસિકજન આ કૃતિ વાંચતાં, તેના અર્વાચીન–આધુનિક કાવ્યકૃતિઓના પૂર્વપરિચયને કારણે ઉપર્યુક્ત હકીકતોના તાત્પર્યનું પોતાના ભાવનવ્યાપારમાં આપોઆપ અનુસંધાન કરી લે છે. એ હકીકતોનું તાત્પર્ય તદ્દન ટૂંકામાં બતાવીએ (૧) અહીં ભાષાનો વિનિયોગ કોઈ વાસ્તવિક (ઐતિહાસિક) ઘટના કે હકીકતની માહિતી આપવા માટે નથી થયેલો. (૨) સામાન્ય વ્યવહારની શિષ્ટ ગુજરાતીથી અમુક અંશે નિરાળી ઢબની ગુજરાતી પદ્યબદ્ધ કાવ્યકૃતિઓમાં વાપરવાની પરંપરા છે. (૩) વર્ણવૃત્તો કરતાં માત્રાવૃત્તોમાં તત્સમ પદાવલિ ઓછી હોય છે. (૪) મુક્તકમાં શબ્દની ભારે કરકસર અને ચુસ્ત બંધ હોય છે. (૫) આધુનિક મુકતકરચનામાં કોઈ સ્વનિષ્ઠ તીક્ષ્ણ સંવેદનની ક્ષણ અભિવ્યક્ત કરવાની શૈલી હોય છે. (૬) પંક્તિ વિભાગ, વિરામચિહ્નો તથા ખાલી જગા ઘણીવાર વિશિષ્ટપણે અર્થવ્યંજક હોય છે.

વિષય :

અનિદ્રાનો અનુભવ કાવ્યવિષય છે. અહીં કાવ્યનું શીર્ષક પણ એનું નિર્દેશક છે.

વાકયરચના અને પદાવલિ :

કૃતિના પાઠના શબ્દોને બદલ્યા વિના, તેનું પદ્યસ્વરૂપ (એટલે કે તેનો ખંડવિભાગ, પંક્તિવિભાગ અને છંદનું તત્ત્વ) દૂર કરી તેને ગદ્યરૂપમાં મૂકતાં પ્રાપ્ત થતો પાઠ ઉપર ‘ ગદ્યાન્વય ’ નીચે બતાવ્યો છે. કૃતિના પાઠ સાથે ગદ્યાન્વયને સરખાવવાથી કૃતિમાં છંદનો શો વિશિષ્ટ ફાળો છે તે તપાસી શકાશે. છંદનો વિચાર આગળ કર્યો છે.

ગદ્યાન્વય પરથી એ પણ જોઈ શકાશે કે મૂળ પાઠના ‘ ટેકવી કપોલ ’, ‘ જંપે જળ ’ અને ‘ કંપે પળ ’ એ પ્રયોગોમાં સામાન્ય રીતે વપરાતો શબ્દક્રમ ઉલટાવેલો છે : ચાલુ વાકયરચનાથી એટલા પૂરતા એ પ્રયોગો જુદા પડે છે.

મૂળપાઠના ગદ્યાન્વયમાં જે અભિધેય છે તેને સાધારણ ભાષાના શબ્દોમાં મૂકતાં જે સ્વરૂપ પ્રાપ્ત થાય છે તે ઉપર "સામાન્ય શૈલીમાં શબ્દાન્તર" એવા મથાળા નીચે બતાવ્યું છે. ગદ્યાન્વયની સાથે તેને સરખાવતાં પદાવલિ પરત્વે નીચે પ્રમાણે તારવણી કરી શકીએ.

'અંધકાર', 'સ્કંધ', 'કપોલ', 'અંધ' અને કદાચ 'કંપવું' તથા 'પળ' એ પદો કાવ્યભાષાની પરંપરાના, સંસ્કૃત તત્સમ પદો છે. તે જ અર્થ દર્શાવવા સામાન્ય શૈલીમાં જુદા શબ્દો વપરાય છે. 'કંપવું' માટે સામાન્ય રીતે 'ધ્રૂજવું' વાપરીએ છીએ, અને 'પળ'ને બદલે 'સેકંડ' 'મિનિટ' કે એવું કાંઈ; પણ કદાચ 'અજાણ્યા ભયથી તે કંપી ઊઠ્યો', 'મારી એક એક પળ જુગ જેવી જતી હતી' જેવા પ્રયોગોને સામાન્ય ભાષાના પણ કોઈ ગણી શકે. 'અબોલ' અને 'પળ' એ શબ્દોને ગીત જેવી લૌકિક કાવ્યરચનાની પરંપરાના તદ્દ્ભવ શબ્દો ગણવા વધુ યોગ્ય છે. 'અબોલા' સામાન્ય વપરાશમાં છે, પણ 'અબોલ'?

'જળ જંપે' અને 'બંધ બારણે' ચાલુ રૂઢિ પ્રયોગો છે. સમગ્ર સંદર્ભ જોતાં, કૌંસમાં પૂરા પાડેલા શબ્દો ('અત્યારે' 'છે' 'પણ' 'છે') કૃતિના પાઠમાં અનુક્ત રાખેલા હોવાનું માનવું પડશે. એ વિગત પરત્વે પણ કૃતિની ભાષા સામાન્ય વ્યવહારથી જુદી પડતી ગણી શકાશે.

ઉપર જે વ્યુત્ક્રમ કરેલો હોવાનું ચીંધ્યું છે, તે પછી જે તત્સમ અને લૌકિક રચનાના શબ્દો અને રૂઢિપ્રયોગો વપરાયાનું નોંધ્યું છે, અને સ્થૂળ અર્થપૂર્તિની દૃષ્ટિએ જરૂરી કેટલાક શબ્દો અનુક્ત રાખ્યાનું જે કહ્યું છે, તે અર્વાચીન ગુજરાતી કાવ્યભાષાની રૂઢિઓ કે પરંપરા છે. એટલે કે અન્ય કાવ્યકૃતિઓમાં પણ આ શૈલીલક્ષણો મળે છે. અને એ રીતે તેમનું ચાલુ પ્રયોગોથી જુદા પડવું—ડિવિએશન એ આ જ કૃતિનો વિશેષ છે એમ નથી. એ સમકાલીન કાવ્યશૈલીનો સાધારણ ગુણ છે.

લક્ષણા પ્રયોગ :

મૂળ પાઠના (કે સામાન્ય શૈલીમાંના શબ્દાન્તરના) "અંધકારનો **સ્કન્ધ**" (કે '**ખભો**'), 'જળનો **કપોલ** (કે **ગાલ**), જળની કપોલ **ટેકવવાની** ક્રિયા, 'અંધ, એકલી અબોલ **પળ**', પળની **કંપવાની** ક્રિયા અને જળની **જંપવાની** ક્રિયા-એ પ્રયોગોમાંના ધાટા અક્ષરવાળા શબ્દોને તેમના પ્રચલિત અર્થમાં–મુખ્યાર્થમાં—લઈ શકાય તેમ નથી. (અંધારાને ખભો, જળને ગાલ કે જંપવું, પળને અંધતા વગેરે અને કંપ ન હોઈ શકે) તાત્પર્ય એ છે કે અહીં 'અંધકાર', 'જળ' અને 'પળ' અચેતન શરીરી હોય એ રીતે પ્રસ્તુત થયાં છે. એટલે ઉક્ત શબ્દોને તેમના લક્ષ્યાર્થમાં ઘટાવવા પડે છે.

સાંસ્કૃતિક પરિવેશ :

ઉક્ત શબ્દોનો મુખ્યાર્થ અહીં બાધિત થતો હોઈને તેમનો જે લક્ષ્યાર્થ પ્રસ્તુત સંદર્ભમાં કરવાનો હોય છે તેનાથી પણ સમગ્રપણે એ ભાષાપ્રયોગોનું તાત્પર્ય હાથ લાગતું નથી. તે માટે ભાવકને તે તે કૃતિના યુગસંદર્ભથી, તત્કાલીન સાંસ્કૃતિક પરિવેશથી પરિચિત હોવું અનિવાર્ય છે.

'અંધકારને સ્કંધ કપોલ ટેકવી જળ જંપ્યું છે' એનું તાત્પર્ય ભાવક તો જ પામી શકે, જો તેના ચિત્તમાં એ શબ્દો વાંચતાં, પિતા કે માતા જેવા સ્વજનને ખભે માથું ટેકવી–કે ઢાળી–નચિંત પોઢી જતા શિશુનું જીવનવ્યવહારમાં પરિચિત ચિત્ર સ્ફુરે. આ ચિત્રનો મધરાતને અંધારે પહોર દિવસના કોલાહલથી મુક્ત (લોકમાન્યતા પ્રમાણે જંપી ગયેલાં) નદીજળ ઉપર અધ્યારોપ થયો છે. કાવ્યગત અર્થસંબંધોની સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રની વ્યવસ્થા પ્રમાણે, આ પ્રકારનો અધ્યારોપ જ્યાં પ્રતીત થાય ત્યાં તે અતિશયોક્તિ અલંકાર તરીકે ઓળખાય છે.

તે જ પ્રમાણે ઘરના (કે શયનખંડના) બંધ બારણા પાછળ રહેલ 'કવિ' (કવિકલ્પિત કોઈક પાત્ર, કોઈક જીવ) એ મધરાતની સર્વત્ર ઢળેલી શાંતિના સમયે માનસિક અંધતા–દિશાહીનતાની, એકલતાની અને અભિવ્યક્તિની અશક્યતાને કારણે રૂંધામણની–અશાંતિની, વિકળતાની ભાવાવસ્થામાં છે, અને 'પળ' ઉપર (એ સંવેદનવેળાની પળ ઉપર એક બિન્દુમાં કેન્દ્રીભૂત સમય ઉપર) ઉક્ત ચિત્તાવસ્થા અને માનસિક ક્રિયાનું આરોપણ થયું હોઈને અહીં પણ અતિશયોક્તિ અલંકારનો પ્રયોગ છે. વર્તમાન સાંસ્કૃતિક સંદર્ભમાં અનેક કારણે વ્યક્તિ નિદ્રા અને શાંતિને સમયે અત્યંત વ્યાકુળતા, ગૂંગળામણ અને 'ન કોઈ સંગી, ન કોઈ સાથી'ની દશા અનુભવતો અનિદ્રાથી પિડાતો હોય છે. એ પરિચિત પ્રતીતિનો ભાવકના ચિત્તમાં 'બંધ બારણે અંધ, એકલી, અબોલ કંપે પળ' એ શબ્દો વાંચતાની સાથે ઉદય થાય તો જ તેમનું તાત્પર્ય તે પામે.

આમ બંનેય વાક્યોના તાત્પર્ય સુધી પહોંચવા માટે ભાવકને માટે કૃતિના સાંસ્કૃતિક પરિવેશથી પરિચિત હોવું અનિવાર્ય છે.

વ્યંજના : મર્મ :

આ સંબંધમાં પાયાનો પ્રશ્ન એ છે કે કૃતિના શબ્દાર્થ પરત્વે ઉપર જે બધું વિવરણ કર્યું, તે રીતે સ્પષ્ટ કહેવાને બદલે, પરિચિત શબ્દોને બદલે જુદા જ કે તેમને જાણીતાને બદલે જુદા અર્થમાં વાપરવાનું, જાણીતી વાક્યરચનાનો ભંગ કરવાનું, જરૂરી શબ્દો અનુક્ત રાખવાનું, અમુક પરિસ્થિતિ ઉપરથી કોઈક જુદી જ પરિસ્થિતિનું આરોપણ કરવાનું–આવું બધું કરવાનું પ્રયોજન શું ? સીધી ફોડ પાડીને વાત કહેવાને બદલે શા માટે સંદિગ્ધતા, અધ્યાહાર અને અર્થગૂંચવાડાનો આશ્રય લેવો ? આ પ્રશ્નનો ઉત્તર એ છે કે અનિદ્રાનો જે વિશિષ્ટ અનુભવ કાવ્ય વિષય છે તે અનુભવની તીવ્રતા, ઉત્કટતા, સંબંધની સૂક્ષ્મતા તેમ જ ઘનતા આ રીતે જ સિદ્ધ થાય છે–ભાવકને પ્રતીત થાય છે. ઉપર્યુક્ત વિવરણમાં અભિવ્યક્તિના એ ગુણો લુપ્ત થાય છે. વિવરણ કૃતિના પડછાયા સમું હોઈને એ બંને વચ્ચે મૂળભૂત મૂલ્યભેદ છે. વિવરણ કૃતિની વ્યંજના કે મર્મની દિશામાં આંગળી જ ચીંધી શકે તે પામી શકાય તો મૂળ કૃતિ દ્વારા જ.

છંદ :

૮ માત્રા + ૮ માત્રા + ૧૦ માત્રા – એવા બંધારણવાળી પ્રાસયુક્ત બે પંક્તિની એક કડીનું આ મુક્તક છે. માત્રાછંદ હોવા છતાં અહીં તેનું સ્વરૂપ અત્યંત ચુસ્ત છે. બંને પંક્તિમાંના

લઘુગુરુ અક્ષરોની આનુપૂર્વીઓ વચ્ચે સંપૂર્ણ સમાન્તરતા છે. કાવ્યમાં બે વાક્ય છે, અને બે પંક્તિ છે. એક એક વાક્ય એક એક પંક્તિમાં સમાયેલું છે.

છંદના આ માળખાનો કવિએ પ્રસ્તુત કૃતિમાં કઈ રીતે વિનિયોગ કર્યો છે તે જોઈએ.

વાક્યરચનાને અનુલક્ષીને વાત કરીએ તો, બંને પંક્તિમાં વાક્યોની એવી ગોઠવણી છે કે આઠ માત્રાના પહેલા ખંડ સાથે વાક્યનો એક ખંડ મેળમાં છે, પરંતુ વાક્યનો બીજો ખંડ આઠ માત્રાના બીજા ખંડ સાથે પૂરો ન થતાં, દસ માત્રાના ત્રીજા ખંડમાં પણ લંબાય છે. નીચેની ગોઠવણી ઉપરથી આ હકીકત સ્પષ્ટ થશે

છંદપંક્તિના ખંડો :

અંધકારને સ્કંધ ટેકવી કપોલ જંપે જળ
બંધ બારણે અંધ એકલી અબોલ કંપે પળ

વાક્ય ખંડો :

અંધકારને સ્કંધ ટેકવી કપોલ જંપે જળ
બંધ બારણે અંધ, એકલી, અબોલ કંપે પળ

કાવ્યભાવની દૃષ્ટિએ જે બે કેંદ્રવર્તી શબ્દો છે ('જળ' અને 'પળ') તેમને પંક્તિના અંત્ય સ્થાને (એટલે કે સૌથી વધુ ધ્યાન ખેંચાય તેવા સ્થાને) અને પ્રાસથી સાંકળીને મૂકેલા છે. તે જ પ્રમાણે કાવ્યભાવની દૃષ્ટિએ સૌથી વધુ મહત્ત્વની વિરોધસાધક ક્રિયાના વાચક શબ્દો ('જંપે' અને 'કંપે') ને પ્રાસથી સાંકળીને ઉપાંત્ય સ્થાને મૂકેલા છે. 'જળ જંપે' અને 'પળ કંપે' એમાંનો વ્યુત્ક્રમ પણ અભિપ્રેત ઉચ્ચાવચ અર્થભારનો પોષક છે. આ વ્યુત્ક્રમોનો તથા 'ટેકવી કપોલ' એ વ્યુત્ક્રમનો એક હેતુ અતિપરિચિત શબ્દક્રમથી જુદા પડવાનો પણ છે, પરંતુ એ તો કાવ્યભાષાનું સાધારણ લક્ષણ કે વલણ છે.

છંદની બે પંક્તિને ઇષ્ટ અર્થઘટકો પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવા આઠ પંક્તિમાં વહેંચીને રજૂ કરેલી છે. ત્રણ પંક્તિના પૂર્વાર્ધ અને પાંચ પંક્તિના ઉત્તરાર્ધની વચ્ચે જે ખાલી જગ્યા રાખી છે, તે બહારની અને અંદરની પરિસ્થિતિઓના વિભાજનની સૂચક છે. પહેલા તથા બીજા ખંડને અંતે મૂકેલાં ત્રણ-ત્રણ ટપકાં શબ્દ દ્વારા અભિવ્યક્ત થયેલા 'અર્થ'ની અપૂર્ણતા સૂચવે છે. અને તે ભાવક માટે, અભિવ્યક્ત પરિસ્થિતિને વાગોળતા રહેવાનો—એ પ્રક્રિયાના સાતત્યનો સંકેત છે.

વર્ણાલંકાર :

વર્ણરચનાની દૃષ્ટિએ કૃતિના છંદની પહેલી અને બીજી પંક્તિ પરસ્પર બિંબ–પ્રતિબિંબ-ભાવે સંકળાયેલી છે. એક પંક્તિના પ્રત્યેક સ્થાને રહેલો શબ્દ અન્ય પંક્તિના તે જ સ્થાને રહેલા શબ્દ સાથે યમક સાધે છે :

અંધ કારને સ્કંધ ટેકવી કપોલ જંપે જળ
બંધ બારણે અંધ એકલી અબોલ કંપે પળ

જળ જંપે છે પણ પળ કંપે છે, જળે કપોલ ટેકવ્યો છે પણ પળ એકલી છે, 'અંધ'-કારનો પણ જળને સ્કંધ મળે છે, જ્યારે પળ પોતે જ અંધ છે વગેરે વગેરે અર્થવિરોધોથી બે પરિસ્થિતિઓ વચ્ચેના વિરોધની જે ઉત્તરોત્તર ઉત્કટતા સધાય છે તેને આ વર્ણનિષ્ઠ (અને ઉપર દર્શાવેલી છંદોગત લઘુગુરુ અક્ષરોની આનુપૂર્વીની) સમાન્તરતા—સંપૂર્ણ સમાન્તરતા ઘણી વધુ ઘેરી બનાવે છે. 'અંધકાર', 'સ્કંધ', 'બંધ' અને 'અંધ' એ શબ્દોમાંના 'અંધ' એવા યમકથી રચનામાં શ્લિષ્ટતાનો ગુણ ઉમેરાયો છે.

આ રીતે, નિરૂપ્ય ભાવની અત્યંત તીવ્ર અભિવ્યક્તિ સાધવામાં શબ્દયોજના, અર્થાલંકાર, વર્ણાલંકાર અને છંદસ્વરૂપ પરસ્પરનું અનુપ્રાણન કરે છે અને તેથી નિષ્પન્ન થતું ભાવચિત્ર ભાવકના ચિત્તમાં રમમાણ, સ્ફુરાયમાણ રહે છે.

બે અભિનવ અતિશયોક્તિ સાધવામાં, બે વિરોધી પરિસ્થિતિઓના સંવેદનની અત્યંત લાઘવથી થતી અભિવ્યક્તિમાં, ચુસ્ત બંધવાળી છંદયોજનામાં, અત્યંત સંશ્લિષ્ટ વર્ણયોજનામાં અને વિવિધ સ્તરોની ઘટ્ટ ગૂંથણીમાં અહીં સર્જકતાનો ઉન્મેષ પ્રતીત થાય છે. કૃતિમાંથી કશું જ--એકાદ શબ્દ, અક્ષર માત્રા, કે વર્ણ—ઓછું વધતું કરવા કે બદલવા જતાં કૃતિની અર્થછાયા ગુણવત્તા કે ઔચિત્યની દૃષ્ટિએ ખંડિત થાય કે નષ્ટ થાય તેમ છે. સામાન્યપણે રીતિ, શૈલી અને અભિવ્યક્તિ કવિને મળેલો પોતાના યુગનો વારસો છે, પણ ઉપર્યુક્ત વિશેષો કૃતિને અનન્યતા અર્પે છે—આ કૃતિમાંથી ભાવકને પ્રતીત થતું અનિદ્રાનું વિશિષ્ટ સંવેદન અન્યત્ર અલભ્ય છે. કૃતિના અર્થનું આ કોઈ નિઃશેષ કથન નથી. ભાવક અનુસાર ઉલ્લસિત થતી અર્થછાયાની કોઈ મર્યાદા બાંધી ન જ શકાય.

પૂરક ટિપ્પણી :

રોલાં બાર્થના અર્થઘટનની વિવિધ સંહિતાઓ કૃતિપાઠના બંધારણમાં પ્રવર્તતી હોવાના (પૂર્વકાલીન તથા ઉત્તરકાલીન) ત્રિભાવને અનુસરીને, અથવા તો બાર્થના પૂર્વકાલીન મતને વધુ તર્કસંગત ગણીને કલરે તેના 'સ્ટ્રક્ચરાલિસ્ટ પોએટિક્સ'માં આઠમા પ્રકરણમાં જે ઊર્મિકાવ્યની કાવ્યમીમાંસા આપી છે તેને અનુસરીને—ચુસ્તપણે બંધારણવાદી અભિગમથી પણ—ઉપર્યુક્ત મુક્તકને તપાસી શકાય તો વિશ્લેષણ અમુક પ્રમાણમાં જુદી રીતનું હોવાનું, અને અમુક તત્ત્વની સમર્પકતા પર ઓછોવત્તો ભાર મુકાવાનો. પણ એ વિવિધ ભાવનો કૃતિની કાવ્ય તરીકેની મૂલ્યવત્તા કે આસ્વાદની બાબતમાં અમુક સામ્ય તો ધરાવતાં હોવાનાં જ. આ મુક્તક અકાવ્ય છે અને આ મુક્તક ઉત્તમોત્તમ કાવ્ય છે એવો કોઈ ધરમૂળનો ફરક એ વિવિધ ભાવનો વચ્ચે નહીં પડે. નીચે કલરના પુસ્તકમાંથી બે નાના પરિચ્છેદ આ વિષયવિચારણાને ઉપકારક ગણીને અનુવાદિત કર્યા છે.

૧ કાવ્યાર્થના આકલનના આધારભૂત ત્રણ તત્ત્વો :

માત્ર કાવ્યના સ્વરૂપવિશેષનું—તેમાં રહેલી વિવિધ ભાતો—અથવા તો તેની ભાષિક વિભિન્નતાનું—'વિમાર્ગિતા'નું—આકલન તે કાવ્યના સાચા ભાવન માટે પર્યાપ્ત નથી. કાવ્યના ખરા આસ્વાદને નિષ્પન્ન કરનારું ત્રીજું મૂળભૂત નિર્ણાયક તત્ત્વ (જે બીજા બે ન હોય તો પણ પ્રવર્તતું

હોય છે) તે છે ભાવકની પરંપરાગત અપેક્ષાઓ–કવિતા સાહિત્યિક 'સંસ્થા'નું જ એક અંગ હોઈને તેને ભાવક જે વિશિષ્ટ લક્ષ અર્પે છે તે. કાવ્યમીમાંસાની દૃષ્ટિએ કાવ્યનું વિશ્લેષણ કરવું એટલે આ પરંપરાગત અપેક્ષાઓમાં શું શું સમાયેલું છે તેનું સ્પષ્ટીકરણ કરવું, કેમકે એક સાહિત્ય-પ્રકાર લેખે કાવ્યભાષાને જે રીતે જોવાય છે કે લેવાય છે તેને પરિણામે કાવ્યભાષા સામાન્ય વ્યવહારથી તેની પ્રયોજનવત્તા અને આશયવત્તાને પરત્વે જુદી પડે છે. તદુપરાંત કાવ્યવિશ્લેષણને એ પણ સ્પષ્ટ કરી આપવાનું હોય છે કે ભાવકની પરંપરાગત અપેક્ષાઓ કઈ રીતે કાવ્યમાં જે સ્વરૂપનિષ્ઠ યુક્તિઓ પ્રયોજાઈ છે, અને જે બાહ્ય જગતના સંદર્ભો આત્મસાત્ થયેલા છે તે કઈ રીતે પ્રભાવક બન્યાં છે.[૧]

૨ અર્થઘટનોની વિવિધતા છતાં અર્થઘટનના અમુક સમાન તંત્રની શકયતા :

રોલાં બાર્થે સાહિત્યિક કૃતિના મૂળપાઠમાં પ્રવર્તતી જે સંકેતસંહિતાઓ ('કોડઝ') નું 'એસ/ઝેડ'માં નિરૂપણ કર્યું છે તે સંકેતસંહિતાના ખ્યાલમાં સામૂહિક જ્ઞાનનો અને સર્વસાધારણ સ્વીકૃત ધોરણોનો સમાવેશ થાય છે. સંકેતસંહિતા એટલે તે સમય સુધીમાં જે કંઈ પણ લખાયું, વંચાયું, જોવાયું, કરાયું હોય તે બધું. કૃતિનો પાઠ અવિરતપણે આ સંકેતસંહિતાઓથી ઓતપ્રોત હોય છે અને કૃતિના અર્થોના એ જ મૂળાધાર હોય છે. કૃતિપાઠને તેની કથનરીતિના વ્યાકરણ દ્વારા **અમુક એક જ** બંધારણ હોવાનું ન બતાવી શકાય એ ખરું, પણ તેનું કારણ તો એ કે વાચનપ્રક્રિયાના પ્રકાર પ્રમાણે તે પાઠમાં વિવિધ બંધારણો બંધબેસતાં થઈ શકે છે. કૃતિપાઠ નાનાર્થ હોય છે, કારણ કે પાઠ પોતે કોઈક અર્થ ધરાવે છે એવું નથી ; તે તો અમુક સમુચિત પદ્ધતિઓ અનુસાર ભાવકને અર્થનિર્માણની પ્રક્રિયામાં સંડોવે છે. અર્થઘટનની જે સંહિતાઓનો આધાર લઈને વાચક પાઠનાં વિવિધ અર્થઘટન કરી શકે છે તેના પરથી એવું ફલિત નથી થતું કે અર્થઘટનનું કોઈ સર્વસામાન્ય તંત્ર જ નથી અને દરેક વાચન અનન્ય હોય છે. અનેક અર્થ-ઘટનની શકયતા એ તો વાચનવ્યાપારની સંકુલતા અને અગત્યનો સૌથી પ્રબળ પુરાવો છે. ઊલટું, કૃતિ જો એક માત્ર અર્થ ધરાવતી હોત, તો તેના પરથી એવું ફલિત થાત કે અર્થ કૃતિગત જ હોય છે, અને અર્થગ્રહણ માટે કોઈ સર્વસાધારણ તંત્ર નથી. પરંતુ અનિયત અર્થઘટનોની શકયતા, અર્થઘટન વ્યાપારની ગણનાપાત્ર ક્ષમતાનો સંકેત છે.[૨]

---

૧ કલર, 'સ્ટ્રક્ચરાલિસ્ટ પોએટિક્સ', ૧૯૭૫, પૃ. ૧૬૪
૨ એજન, પૃ. ૨૪૩

સુરેશ જોષી કૃત 'રાક્ષસ'–એક અર્થઘટન

શિરીષ પંચાલ

સૈદ્ધાન્તિક રીતે જોવા જઈએ તો અર્થઘટનની સમસ્યા સાહિત્યનાં બધાં જ સ્વરૂપોને અને કળાના જુદા જુદા પ્રકારોને એક રીતે યા બીજી રીતે સ્પર્શતી જ રહે છે. એટલે જ વિવેચનના એક કાર્ય તરીકે અર્થઘટનને સારી એવી માન્યતા મળેલી છે. પણ અર્થઘટનમાં આવતા 'અર્થ' શબ્દે સાહિત્યવિવેચકને ઓછો મૂંઝવ્યો નથી. 'અર્થ'ના જ્યાં અનેક અર્થ થતા હોય ત્યાં અર્થ-ઘટન શાનું કરવાનું એવો પ્રશ્ન પણ સ્વાભાવિક રીતે ઉપસ્થિત થાય. વળી જ્યારે 'અર્થ'ના પરિહારની વાત થતી હોય, અન્–અર્થકતાની વાત થતી હોય, કૃતિમાંથી અર્થ શોધનારાને અર્થદાસની ગાળ દેવાતી હોય કે એવા સમ્પ્રદાયને lemon-squeezer school of criticism તરીકે ઓળખાવાતો હોય ત્યારે અર્થઘટનની વાત કરવી પણ કેટલાકને તો મિથ્યા પ્રપંચ લાગ્યા વિના ન રહે. પરંતુ આપણે અર્થઘટન કઈ ભૂમિકા પર રહીને કરીએ છીએ તેના પર બધો આધાર રહેતો હોય છે. માનવીનો મૂળ સ્વભાવ પહેલેથી જ, તે જેના સન્નિકર્ષમાં આવે છે તેના મર્મને પામવ નો છે. આ મર્મને પામ્યા પછી તેને મૂલવવાનો પ્રયત્ન કરવામાં આવે છે. એટલે સાહિત્યવિવેચનમાં અર્થઘટન અને મૂલ્યાંકનને સાવ અલગ પાડી શકાતાં નથી. અર્થઘટનની સમસ્યાને કોઈ સાહિત્ય-કૃતિને આધારે તપાસીશું તો વધારે સ્પષ્ટતા થશે. આ માટે સુરેશ જોષીની 'રાક્ષસ' નામની રચના તપાસીએ.

'રાક્ષસ' વાર્તાના મૂળમાં 'પરાક્રમકાણ્ડ' જેવી વાર્તા રહેલી છે. પણ 'પરાક્રમકાણ્ડ'માં ઘટનાનો જે વિસ્તાર હતો, સામાજિક વાસ્તવનો જે અંશ હતો તેમાંનું અહીં કશું નથી. એક રીતે જોવા જઈએ તો આ વાર્તામાં ખાસ કશું બનતું નથી. વાર્તાનો નાયક મોટા થયા પછી ભૂતકાળમાં બનેલી ઘટનાને યાદ કરે છે. કિશોરાવસ્થામાં એક ચંચળ, મુગ્ધ કિશોરીની સાથે અદ્ભુત અને ભયાનક રસની સામગ્રીથી સમૃદ્ધ વાતાવરણ જોયું હતું તેની સ્મૃતિ તેના ચિત્તમાં અક્ષરશ: જડાઈ ગયેલી છે. વાર્તાના બીજા ખંડમાં વર્ષો પછી ક્ષયનો ભોગ બનેલી નાયિકાને મળવા નાયક દવાખાનામાં જાય છે, નાયિકા તેના હાથમાં 'રાક્ષસ!' લખી નાખે છે. બસ આ સિવાય વાર્તામાં કશું બનતું નથી; નાયકનાયિકાનાં નામ પણ નથી. પરંપરાગત અર્થમાં જેને પાત્રવિકાસ કહેવાય એવું ય કશું નથી; વસ્તુવિકાસ નથી. તો પછી આ વાર્તાને તરંગલીલા કહી નાખવી કે માત્ર સર્જનાત્મક ગદ્યના નમૂના તરીકે ઓળખાવવી?

આ વાર્તાના આરંભનું વાકય જુઓ: 'મારી પથારી પાસેની, છજામાં પડતી, બારી પર એક કાંકરો આવીને અથડાયો, તરત જ બીજો કાંકરો આવીને અથડાયો.' આ વાકય પછી નાયક ઘરમાંથી નીકળીને વનમાં રખડવા જાય છે તેનું વર્ણન આવે છે. થોડી વારે આપણને કહેવામાં આવે છે: 'આજે એને યાદ કરવા મથું છું ત્યારે એ ચહેરો પૂરો દેખાતો નથી. માત્ર થોડું થોડું યાદ આવે છે.' ત્યારે આપણને ખબર પડે છે કે વાર્તામાં બનતી ઘટના તો ભૂતકાળની છે.

'રાક્ષસ' વાર્તાના પૂર્વાર્ધનો પરિવેશ વનનો છે, અંધશ્રદ્ધા, આદિમ તત્ત્વો, અદ્ભુત-ભયાનકની સામગ્રી રૂપરાક્ષસ, પરી, ભુવા, ડાકણ, મંત્રતંત્ર, દોરાધાગાથી ખચિત વાતાવરણ છે. માનવ-ચેતનાથી અંકૃત થઈ ઊઠતી પ્રકૃતિ છે. પગ સાવધ ન રહે અને જો ધરામાં પડી જવાય તે ધરો મંછી ડાકણનો; ચંદ્રના ધૂંધળા પ્રકાશમાં સીતાફળની પેશી માલી ડાકણનો દાંત બની જાય. ટૂંકમાં, આપણી વાસ્તવિકતાને રૂપાંતરિત કરી આપનાર વિસ્મયનો સ્થાયી ભાવ સમગ્ર વાર્તાના પૂર્વાર્ધને આવરીને રહેલો છે. આ વિસ્મય કપોલકલ્પિત સુધી આપણને લઈ જાય છે. પુખ્તાવસ્થામાં આ વિસ્મયનો ભાવ રહેતો નથી અને એટલે માનવી લેખાંજોખાં કરતો, તાળો મેળવતો, સમીકરણો બાંધતો-છોડતો, વિભાવનાઓની જટાજાળમાં અટવાતો બની જાય છે. પણ 'રાક્ષસ'ના પૂર્વાર્ધમાં માત્ર સંવેદનાગોચર, કલ્પનામય, ચૈતન્યસમૃદ્ધ વિશ્વની વાત કરવામાં આવી છે.

નાયિકાનું પરંપરાગત પાત્રાલેખન અહીં આપવામાં આવ્યું નથી એ વાત આપણે જોઈ ગયા. તેનું અ-પરંપરાગત રેખાચિત્ર લેખક આપે છે– એની આંખો જ જાણે પગમાં હતી.' અક્ષપાદ ઋષિની યાદ અપાવતી આ નાયિકા પોતાની સમગ્ર ચેતના વડે જીવનને ભોગવી રહી છે– ઘુવડ, તમરાંની ભાષા આવડે છે અથવા કહો કે તેમની સાથે પણ તે આત્મીયતા કેળવી શકી છે, પોતાની ચેતનાનો સ્પર્શ પ્રકૃતિને કરાવતી રહે છે. ઊડપંખ સાપ, ચિત્તો, પતંગિયું જેવાં ઘણાં પ્રાણીઓની પરસ્પર વિરોધાભાસી લાક્ષણિકતાઓ તે ધરાવતી હતી. આ બધાં પ્રાણીઓ સાથેનું તેનું સાદૃશ્ય તેનામાં રહેલી આદિમતાને સૂચવી જાય છે. તેની ચંચળતાની પડછે નાયકમાં તો બરડતા છે.

આ નાયિકા રાક્ષસોને જેર કરવા માગે છે. મહાકાવ્યોના સમયથી આસુરી, રાક્ષસી તત્ત્વોને જેર કરવાનો ઉપક્રમ ચાલતો આવ્યો છે. તેણે ઘણા રાક્ષસોનાં નામ–બુચિયો, સુરણિયો જેવાં પાડ્યાં હતાં. બીજા શબ્દોમાં તેને રાક્ષસોનો પરિચય થઈ ગયો છે. સૃષ્ટિના આદિકાળથી ચાલ્યું આવેલું આ રાક્ષસી તત્ત્વ પારખી જવું તો સરળ છે. એનાથી ક્ષુબ્ધ બનીને આ નાયકા બોલી ઊઠે છે; 'દુનિયામાં રાક્ષસ વધતા જ જાય છે. માણસના હાથે માણસના લોહીનું ટીપું પડે એટલે એક ટીપામાંથી સો રાક્ષસ ઊભા થાય. બોલ શું કરીશું ? હજી તો આપણે આ એક વનના ય રાક્ષસને પૂરા જેર કર્યા નથી.' આ ઉક્તિ વાર્તાના અન્તને વ્યંગસમૃદ્ધ બનાવે છે તે આપણે પાછળથી જોઈશું. એક રીતે જોઈએ તો આ ભગીરથ કાર્ય નાયકનાયિકાના ગજા બહારનું લાગે, શૈશવમાં તેઓ તો રાક્ષસને જેર કરવા નીકળ્યા છે, પણ વાર્તાના અન્તે આપણને અભિજ્ઞાન થાય છે કે શૈશવમાં જ આ શક્ય બને. પુખ્ત થયા પછી તો મુગ્ધતા, કુતૂહલથી વિસ્ફારિત થઈ ઊઠતી દૃષ્ટિ નથી હોતી, ચારે બાજુ પ્રસરતી ગંધને ઝીલવા આપણી ચેતના તૈયાર નથી હોતી, આખા જગતને સ્પર્શવા માગતી આંગળીઓનાં ટેરવાં પાછળથી બહેરાબોબડાં બની જાય છે. વિભાવના, સમીકરણ, અર્થાન્તરન્યાસના કારાગારમાં પુરાઈ જવું પડે છે. આ અભિજ્ઞાન સ્પષ્ટ રીતે નાયકનાયિકાને થતું લેખકે આલેખ્યું નથી.

નાયિકાની સાથે નાયકની રઝળપાટ શરૂ થઈ જાય છે. નાયકને ઝરણાના કાંઠે ઊભો રાખીને નાયિકા ચેતવણી આપે છે. 'રૂપરૂપના અંબાર જેવી રૂમઝુમ કરતી કોઈ રાજકુંવરી તારો હાથ

ઝીલવા આવે તો મોઢું ફેરવીને ઊભો રહી જજે: નાયિકાની ગેરહાજરીમાં આલેખાયેલું ચિત્ર ધ્યાનથી જુઓ–' ઝરણું ખળખળ વહેતું હતું, ઉપર ચાંદની વરસતી હતી. ખળખળ અવાજ રૂમઝુમ સંભળાવા લાગ્યો ને પાણી પર ચમકતી ચાંદનીમાં રેશમી વસ્ત્રની સળ દેખાવા લાગી.' આને શાણા લોકો તો કહે આભાસ, માયા, ભ્રમણા, સંદેહ, મિથ્યાપણું. પણ આમાંથી જ સર્જકતાનો જન્મ થાય છે. પેલી તો નરી વાસ્તવિકતા હતી. એ વાસ્તવિકતાને ઢાંકી દઈને સંદેહ એનું એક નવું જ રૂપ પ્રગટાવી આપે છે. શૈશવ તો વાસ્તવિકતાને એના એ રૂપમાં ઓળખવા માગતું જ નથી હોતું. આપણા વ્યવહારની આ નગ્ન વાસ્તવિકતા તો જિરવવી પણ અઘરી, એટલું જ નહીં એમાં તો ચાતુરી, ખંધાઈ, ગણતરી હોય. એટલે વાસ્તવિકતાને રાક્ષસનો એક પર્યાય ગણીએ તો પણ ચાલે.

આગળ ચાલતાં બીજું એક કલ્પન આવે છે. તમરાંના અવાજના અનુસંધાનમાં કહેવામાં આવે છે–'અન્ધકારના તન્તુ સાથે તન્તુને ગૂંથવાનો એ અવાજ છે. પ્રલય વખતે સૃષ્ટિને ઢાંકી દેવાનું વસ્ત્ર રોજ રાતે એઓ વણ્યે જાય છે.' તમરાં આપણા આદિકાળની જીવસૃષ્ટિ. ચારે બાજુથી ઘેરાતી રાક્ષસી માયા આખરે તો પ્રલય આણશે. દરેક સર્જનને અન્તે પ્રલય તો હોય જ. એ પ્રલયને ઢાંકવા માટે આચ્છાદન જોઈએ. પ્રત્યેક આચ્છાદન મરણને સૂચવી જાય. ધીરે ધીરે વાર્તાકાર આપણને મરણની મોઢામોઢ લાવીને ઊભા રહી જાય છે. આના જ અનુસન્ધાનમાં મરણની એક મૂર્ત છબિ આપણી આગળ ઉપસાવવામાં આવે છે. ભૂવાએ આપેલા મરઘાના બલિદાનનું ચિત્ર આપણી આગળ આલેખવામાં આવે છે. અહીં નાયકનાયિકાના અપવાદને બાદ કરતાં પહેલી વખત માનવીનું ચિત્ર આવે છે. અત્યાર સુધી માત્ર પ્રાકૃતિક પરિવેશ હતો, આદિમ સૃષ્ટિથી આ પરિવેશ ખાસ જુદો પડતો ન હતો. પણ હવે આ સૃષ્ટિમાં માનવીનો પ્રવેશ થાય છે. પણ આ માનવી આપણા સભ્ય જગતનો નથી. આદિવાસી સંસ્કૃતિની તે નીપજ છે. મંત્રતંત્ર, દોરાધાગા, બલિદાન જેવી વિધિઓમાં રાચતા માનવીનો તે પ્રતિનિધિ છે; અસંસ્કૃત, અસભ્ય હોવા છતાં પ્રકૃતિ, આસપાસની સૃષ્ટિ સાથે પોતાનો તાલ મેળવીને જીવવાનો એ પ્રયત્ન કરે છે. ભુવાની વિગતો આ રીતે જોઈએ તો આ વાર્તામાં અદ્દ્ભુતનું વાતાવરણ રચવામાં ઉપયોગી થાય છે અને સાથે સાથે માનવસંસ્કૃતિના વિકાસનું એક મહત્ત્વનું સોપાન પણ પૂરું પાડે છે.

ફરીથી નાયક અને નાયિકાની રઝળપાટ શરૂ થાય છે, પણ એની પાછળ મુગ્ધતા, આનન્દ છે, એને વર્ણવતી ભાષા પણ સ્વાભાવિક રીતે જ આલંકારિક બને છે: ' નાળાનાં વહેતાં જળ ને ચાંદની ભેગો અમારો પડછાયો ગૂંથતાં ઝૂલતાં ઘાસની ઝાકળમાળના મોતીને ખેરવતાં અમે દોડયે જ ગયાં. પોતાની ધરી પર ઘૂમતી પૃથ્વીના ચરણના લય સાથે સંધાઈને અમે દોડયે જ ગયાં. અમારા ઉષ્ણ ઉચ્છ્વાસની જ જાણે પામરી ઓઢીને અમે દોડયે જ ગયાં ' દરેક વાકયના અન્તે આવતા ' અમે દોડયે જ ગયાં ' ક્રિયાપદનું પુનરાવર્તન એક સબળ ચિત્ર ઊભું કરી આપે છે. આ બંને માનવી જળ અને ચાંદનીમાં પોતાના પડછાયાને ગૂંથે છે અને તેના આનન્દથી ઝૂલે છે–આગળ વધે છે. પ્રકૃતિ સાથે પોતાની સમગ્ર ચેતનાને ગૂંથી લઈને આગળ દોટ મૂકવામાં આવે અને પૃથ્વીની ગતિ સાથે પોતાની ગતિનો પ્રાસ મેળવી લેવાય તો પછી કશો થાક નથી હોતો, માત્ર આનન્દનો છાક જ હોય છે. પણ આને માટે મુગ્ધતા, વિસ્મય અનિવાર્ય છે. ત્યાર પછી આવતી પંક્તિ

આખી વાર્તાને સમજવા માટે મહત્ત્વની સામગ્રી પૂરી પાડે છે–' વર્ષો વર્ષો વહી જતાં જળ નદીને જીર્ણ નથી કરતાં તેમ વહી ગયેલાં વર્ષોથી જીર્ણ થયા વિના પ્રવાહની જેમ અમે રેલાઈ ગયાં. ' નદી તો સદાય પ્રવહમાન એટલે કાળનો પ્રભાવ તેના પર પડતો નથી. ' વહી ગયેલાં વર્ષોથી જીર્ણ ' ન બનો તો જ રાક્ષસની સામે ટકી શકાય. આ રીતે ધીમે ધીમે સમય, કાળ રાક્ષસનો સંકેત બનીને અહીં આવે છે. જ્યાં આ રાક્ષસનો, કાળનો સ્પર્શ થાય ત્યાં મહેલ પણ ખંડેર બની જાય, પતંગિયાની જેમ ઊડાઊડ કરતી, પગમાં આંખો રાખીને ફરતી કાયા પણ ક્ષયગ્રસ્ત બની જાય.

નાયકનાયિકા મહેલમાંથી ખંડેરમાં પરિણમેલી એક ઈમારત આગળ આવી ચઢે છે. અહીં માનવીનું બીજું ચિત્ર આવ્યું. ઈમારત આપણી સભ્યતા, સંસ્કૃતિનું પ્રતીક લેખાય છે. અસભ્ય, આદિવાસી ગણાતા ભુવાની આંખો વર્ણવવા માટે–' ધુમાતા અડાયામાં બે બળતા અંગારા ચોડી દીધા હોય ' એવી ઉપમા આપવામાં આવી છે; સુસંસ્કૃત બનેલા માનવીની આંખો વર્ણવવા ' બે તૂટેલી ભીંતો વચ્ચે કરોળિયાનાં જાળાં હતાં. એ જાળામાં પાણીનાં ઝીલાયેલાં ટીપાં ' નો ઉલ્લેખ કરવામાં આવ્યો છે. પરંપરાગત રીતે કરોળિયો અસદ્‌નું પ્રતીક લેખાય છે. એટલે બીજી વખત આવતા માનવીના ચિત્ર સાથે અસદ્‌ના તત્ત્વને સાંકળી લેવામાં આવે છે. નાયિકા નાયકને ખંડેરની સાથે સંકળાયેલી દૃષ્ટાન્તકથા કહે છે. આ દૃષ્ટાન્તકથામાં આવતો માનવી સંસ્કૃત, સભ્ય થયેલો છે, પણ હવે તે છળકપટ, ગણતરી કરતાં શીખ્યો છે. દૃષ્ટાન્તકથામાં કથનાત્મક શૈલીને બહુ સમર્થતાથી પ્રયોજવામાં આવી છે પણ અહીં એ મુદ્દાને બાજુ પર રાખીએ. આ વાર્તામાં આનું પ્રયોજન કયું ?–આપણે જે અર્થઘટન કરવા માગીએ છીએ તેને તે કઈ રીતે મદદરૂપ થાય છે તે તપાસવું પડે આ દૃષ્ટાન્તકથાને નિમિત્તે નાયિકા નાયકના ચિત્તમાં એક કપોલકલ્પિત સૃષ્ટિ પ્રગટાવી આપે છે. ' ત્યાં વળી એ અટકી ગઈ, ક્યાંક કશો અવાજ થયો, પાસેના ઝાડનાં પાંદડાં પરથી ટીપાં સર્યાં; એ બોલી. " જો જો, આ બધી નૃત્યાંગનાઓ આવી. હવે નૃત્ય શરૂ થશે, સંગીતનો જલસો જામશે. જો ઝાંઝર રણક્યાં, સાજ બજવો શરૂ થયો. આહા, શો માલકૌંશ ઝરપી રહ્યો છે. મૃદંગની થાપ, ઝાંઝરનો રણકાર......" આ રીતે માત્ર પર્ણ પરથી સરતાં જળબિન્દુઓએ નૃત્યનો આભાસ ઊભો કર્યો, સંદેહની સૃષ્ટિમાંથી જ કળા જન્મી શકે એ ભૂમિકા પર આ રીતે ભાર મૂકવામાં આવ્યો છે. આનંદની પરાકાષ્ઠા કળા આગળ આવી. આ થઈ કપોલકલ્પિત સૃષ્ટિની વાત. તેની પડછે આપણી વાસ્તવિક સૃષ્ટિ. નાયકનાયિકા પાછા ફરે છે તે વખતનું ચિત્ર જુઓ : ' લગભગ પરોઢને સમયે અમે પાછાં ફર્યાં ત્યારે એ માયાવી સૃષ્ટિમાંનાં ભૂલાં પડેલાં પ્રવાસી જેવાં અમે બે જાણે સાવ અજાણી દુનિયામાં આવી ચઢ્યાં હોઈએ એવું લાગતું હતું. ' આ વાક્યમાં આવતાં ' માયાવી સૃષ્ટિ 'ના વિરોધમાં ' સાવ અજાણી દુનિયા ' શબ્દો નોંધપાત્ર છે. સંદેહ, કપોલકલ્પિતતાથી ખચિત સૃષ્ટિ માયાવી છે. ' સૃષ્ટિ ' શબ્દ સાથે સર્જનાત્મકતાના અધ્યાસ સંકળાયેલા છે. નાયકનાયિકા જે સૃષ્ટિમાં વિહાર કરે છે તે સૃષ્ટિ સર્જનના આનન્દથી ઉભરાય છે, મુગ્ધતાને વિહરવાને પૂરેપૂરો અવકાશ છે. એ વિહારસ્થળ વન હોવા છતાં નાયકનાયિકાને તે અપરિચિત લાગતું નથી, જ્યારે ઘર પોતાનું ઘર હોવા છતાં આ બંનેને તે અજાણ્યું લાગે છે, વન્યસૃષ્ટિ પરિચિત અને ઘર, પોતાની દુનિયા અપરિચિત લાગે છે. દુનિયા શબ્દ સાથે આપણી સભ્યતા, નરી વાસ્તવિકતા સંકળાયેલાં છે. આ દુનિયા સાથે નાયકનાયિકા પોતાનો તાલ મેળવી શકતા નથી. એટલે જ પોતાની જાતને ' ભૂલાં પડેલા પ્રવાસી ' કહે છે અને ઘરને ' સાવ અજાણી ' જગ્યા

તરીકે ઓળખાવે છે. આવાં સ્થાનોએ પ્રયોજાયેલા શબ્દો પાછળની યોજના પહેલી નજરે વરતાઈ પણ ન આવે એટલી બધી સ્વાભાવિક જોવા મળે છે.

અહીં આગળ વાર્તાનો પૂર્વાર્ધ પૂરો થાય છે. પૂર્વાર્ધ અને ઉત્તરાર્ધ વચ્ચે ઘણાં વર્ષોનો ગાળો છે, અથવા કહો કે સમય–કાળ પથરાયેલો હતો. આ જ કાળ વડે વાર્તામાં ઉલ્લેખાયેલો રાજમહેલ ખંડેરમાં ફેરવાઈને અરેબિયન નાઈટ્સના જિન જેવો બની જાય છે. આ ઉત્તરાર્ધની વાર્તામાં અનિવાર્યતા છે કે નહિ એ પ્રશ્ન થયા વિના રહે નહિ. સમગ્ર વાર્તાનું અર્થઘટન આ પૂર્વાર્ધ અને ઉત્તરાર્ધ વચ્ચે યોજાયેલા વિરોધો પર આધાર રાખે છે. પૂર્વાર્ધમાં જે સૃષ્ટિ આલેખવામાં આવી તેનો બધી જ રીતે છેદ ઉડાડી દેતાં વાર્તાનાં છેલ્લાં આઠ નવ વાક્યો છે. પૂર્વાર્ધમાં મુગ્ધતા, વિસ્મય છે, ઉત્તરાર્ધમાં વાસ્તવિકતા છે, તે પણ મરણથી ગ્રસ્ત. પૂર્વાર્ધની નાયિકા અક્ષપાદ છે, ઉત્તરાર્ધની નાયિકા કરોડરજ્જુના ક્ષયથી પિડાય છે! પૂર્વાર્ધમાં આલેખાયેલું વિશ્વ પ્રકૃતિમય, આદિમ આવેગોથી સભર છે જ્યારે ઉત્તરાર્ધનું વિશ્વ આપણી વર્તમાન સંસ્કૃતિ, તેની રુગ્ણતા, હતાશાના પ્રતીક રૂપ હૉસ્પિટલનું છે. પૂર્વાર્ધનું ગદ્ય સર્જનાત્મક છે—કથનાત્મકતા, વર્ણનાત્મકતા, કાવ્યાત્મકતાથી સમૃદ્ધ છે. ઉત્તરાર્ધનું ગદ્ય વ્યાવહારિક, બરડ, ઉષ્માહીન છે; પત્રકારની શૈલીની તટસ્થતા (કે ઉદાસીનતા ?) છે. આમ છતાં, આ પરિચ્છેદ જ પેલી અદ્ભુત વિસ્મયસમૃદ્ધ સૃષ્ટિને ખતમ કરી નાખે છે. જ્યાં આ વાસ્તવિકતાના તાલે જીવવાનું થાય ત્યાં કાળનો પ્રભાવ વરતાયા વિના ન રહે, પછી જીર્ણ થઈ જવાનું, પણ અહીં આથી પણ વિશેષ અર્થ સૂચવાય છે. આપણે ફરી નાયિકા પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરીએ આ નાયિકા 'પગકમકાણ્ડ'ની નિરંજનાના, 'કપોલકલ્પિત'ની નાયકાના ગોત્રની છે તે તો કિશોરાવસ્થામાં જ રાક્ષસોને જેર કરવા નીકળી હતી. પોતાની આસપાસના પરિવેશને મુગ્ધતાના સ્પર્શે ઝંકૃત કરી દીધો હતો; વિસ્મય વડે સાવ સીધી સાદી હકીકતને કળામય વિશ્વમાં રૂપાંતરિત કરી આપી હતી. આવી મુગ્ધ, ચંચળ નાયિકા (પતંગિયાની નાજુકાઈ અને ચિત્તાની ચપળતાનો સમાસ પોતાનામાં કરી બેઠેલી) પોતાનાથી જ અગોચરે મરણને ઉછેરતી ગઈ રાક્ષસને ઉછેરતી ગઈ. જે કાળના પ્રભાવને દૂર રાખવાનો તે કાળ તેને ક્ષયગ્રસ્ત બનાવી દે છે! નાયિકાને તેનું અભિજ્ઞાન અંતે થાય છે, એટલે જ નાયકની, હથેળીમાં માત્ર રાક્ષસ નહિ પણ 'રાક્ષસ!' લખી આપે છે. આ સમગ્ર પરિસ્થિતિમાં રહેલો વ્યંગ કરુણાસભર બની જાય છે. શૈશવમાં તો રાક્ષસને ઓળખી લીધા હતા. ઓળખી લીધા પછી તેમને જેર કરવા સહેલું ગણાય પણ પેલી કપરી વાસ્તવિકતા રૂપી રાક્ષસ તો ઉછરતો ગયો, મરણ ઉછરતું ગયું પણ તેની ખબર સુદ્ધાં ન પડી. નાયકની હથેળીમાં 'રાક્ષસ!' લખીને નાયકને રાક્ષસ તરીકે ઘટાવે છે એમ કહેવું હોય તો કહી શકાય; ખંધો બનેલ, ગણતરી કરતો માણસ રાક્ષસ કહેવાય. પણ વાર્તાની સમગ્ર યોજનાને જો લક્ષમાં રાખીએ તો અહીં આગળ કોઈ વ્યક્તિને રાક્ષસ નહિ પણ વાસ્તવિકતા, મરણ, વર્તમાન સંસ્કૃતિને રાક્ષસ તરીકે ઘટાવવી વધું વાજબી લેખાશે. મરણ જો સૌથી મોટી અસંગતિ હોય તો આ અસંગતિની પડછે શૈશવની સમગ્ર ચેતનાને મૂકવામાં આવી છે. આ સમગ્ર ચેતના પણ આવી અસંગતિને ટાળી શકતી નથી. એ જ સૌથી મોટું અચરજ છે. ઉત્તરાર્ધમાં માનવીના વિકાસનું ત્રીજું ચિત્ર આવે છે. હૉસ્પિટલ આપણી સંસ્કૃતિનું પ્રતીક છે. હૉસ્પિટલ સાથે હતાશા, રુગ્ણતા, યાતના, મરણના અધ્યાસો સંકળાયેલા છે. આપણી સિદ્ધિઓની—વૈજ્ઞાનિક

અને ટેકનિકલ—પરાકાષ્ઠા તરીકે હૉસ્પિટલને ઓળખાવી શકાય, પણ સંસ્કૃતિ જ એ ક્ષયગ્રસ્ત છે. એ રીતે અહીં નાયિકાને ક્ષય થયો છે એ તો સ્થૂળ ઘટના છે. પણ એને નિમિત્તે આપણી સમગ્ર વર્તમાન સંસ્કૃતિની રુગ્ણતાની વાત કરવામાં આવી છે. શૈશવ આપણી સંસ્કૃતિના સ્પર્શ પૂર્વેની ઘટના છે. તે સમયે ઇન્દ્રિયગોચર, આદિમ બળ વધુ વર્ચસ્ ભોગવતાં હોય છે. પણ ધીમે ધીમે આ સૃષ્ટિને વાસ્તવિકતા ગ્રસતી જાય છે, આપણને ખ્યાલ પણ ન આવે એ રીતે આપણી મુગ્ધતા સરી પડે છે. શૈશવની 'ધાર કે'ની સૃષ્ટિ ઝૂંટવાઈ જાય છે. 'વરપ્રાપ્તિ' જેવી વાર્તામાં આવી ખોવાઇ ગયેલી સૃષ્ટિની પુનઃપ્રાપ્તિ છે. અહીં એથી વિરુદ્ધ છે.

આ વાર્તામાં રહેલી કરુણા તો એ છે કે આવી મુગ્ધતા, ચંચળતા, સંવેદનશીલતા, સર્જકતાને પણ પેલી વાસ્તવિકતા તો ભરખી જાય છે. એટલા જ માટે ઉત્તરાર્ધને નિરૂપતો ખંડ ખૂબ જ ટૂંકો છે. આ ઉત્તરાર્ધ છે માટે જ આપણે તારવેલું અર્થઘટન શકય બને છે. આ ઉત્તરાર્ધમાં જ અભિજ્ઞાનની—આવી અદ્ભુત અને ભયાનક સૃષ્ટિને ભરખી ખાનાર રાક્ષસ પોતાનાથી અગોચરે ઊછરતો ગયાના અભિજ્ઞાનની—વાત આવે છે. આ અભિજ્ઞાન થયા પછી નાયક-નાયિકાના મનોજગતમાં કયા વિચારો પ્રગટ્યા તેની કોઇ વાત કરવામાં આવી નથી. એ રીતે અહીં માનવચિત્તનાં ગહ્વરો સુધી આપણને લઈ જવામાં આવતા નથી અને છતાં માનવચિત્તની સમર્થ સંવેદના અને રાક્ષસી વાસ્તવિકતા વચ્ચેનો સન્નિકર્ષ તો સ્થાન પામે છે. આ ટૂંકી વાર્તાને સામાન્યતામાં સરી પડતી રોકવાને માટે જ તેને પ્રણયકથાનો સ્પર્શ આપવામાં આવ્યો નથી. નાયકને નાયિકા માટે આકર્ષણ તો હતું જ પણ અહીં તેને બહેલાવીને રજૂ કરવામાં આવ્યું નથી. એટલે જ આપણે ખાત્રીપૂર્વક કહી શકીએ કે સુરેશ જોષીને વાસ્તવવાદી કે નિસર્ગવાદી વાર્તા-કારની જેમ સપાટી પરની સમસ્યાને આલેખવામાં રસ નથી. એવી સમસ્યાઓને બદલે માનવ-જીવનને ગહનતાથી અને વ્યાપકતાથી સ્પર્શતી સમસ્યાઓના હાર્દમાં આપણને લઈ જાય છે. ઉપર ઉપરથી આવી વાર્તા વાંચતા કદાચ કોઈને એમ લાગે કે 'રાક્ષસ'માં માત્ર પ્રાકૃતિક પરિવેશની વાત કાવ્યાત્મક શૈલીમાં કરવામાં આવી છે. પણ ઊંડે ઊતરનારને, તેમની બીજી વાર્તાઓના અનુસન્ધાનમાં વાંચનારને યોગ્ય દિશા મળી રહેશે. હજુ આ વાર્તાને તેમની સમગ્ર વાર્તાસૃષ્ટિના સન્દર્ભમાં, ટેકનિકની નાનીમોટી વિગતોના સન્દર્ભમાં વધુ વિગતે સમજી શકાય. આ અને આવાં બીજાં અર્થઘટનો જ આ વાર્તાને ચિરંજીવ બનાવી શકે.

કિશોરલાલ મશરૂવાળા—ચિન્તક

મનસુખલાલ ઝવેરી

ઈ.સ. ૧૯૩૪માં બહાર પડેલી 'જીવન શોધન'ની બીજી આવૃત્તિમાં પૂજ્ય નાથજીએ 'ભૂમિકા' લખી છે. તેમાં તેમણે કિશોરલાલભાઈના સમગ્ર ચિન્તનની પાછળ રહેલી ભૂમિકાને સમજાવી છે. 'દિબાચો'માં કિશોરલાલભાઈએ એ 'ભૂમિકા' વિશે અસામાન્ય કૃતજ્ઞતાપૂર્વક ઉલ્લેખ કર્યો છે. એટલે એ તેમની માનસભૂમિકાને યથાસ્થિત રીતે રજૂ કરતી હશે એવું અનુમાન સહેલાઈથી કરી શકાય.

'સંસાર અને ધર્મ' (૧૯૪૮) ની પ્રસ્તાવનામાં કિશોરલાલભાઈ લખે છે:

"આ પુસ્તકનો લેખક હું એકલો ગણાઉં તો તે કેવળ નિમિત્તકારણના અર્થમાં જ. ગુરુદેવ પરમ પૂજ્ય નાથજીએ તેનો 'પૂર્તિ' ખંડ લખી તેના છૂટા છૂટા લેખોને એક સૂત્રમાં ગૂંથ્યા છે એટલું જ નહીં પણ તેમાં સંપૂર્ણતા આણી છે. અને મુ. પં. સુખલાલજીએ પોતાની 'વિચાર-કણિકા' દ્વારા તેને વિશદ કર્યા છે."

આનો અર્થ એ થયો કે પૂજ્ય નાથજીના 'પૂર્તિ' ખંડ અને પંડિત સુખલાલજીની 'વિચારકણિકા'માં કિશોરલાલભાઈનો સમગ્ર વિચારરાશિ પૂરેપૂરી વિશદતાથી, વ્યવસ્થિત રીતે રજૂ થયો છે. એટલે ચિન્તક તરીકે કિશોરલાલભાઈનો વિચાર કરતી વેળા હું મુખ્યત્વે આ ત્રણે લેખો દ્વારા થયેલા કિશોરલાલભાઈના વિચારદોહનને શ્રદ્ધેય માનીને ચાલું છું.

જગતમાં બે પ્રકારના મનુષ્યો હોય છે: ઈન્દ્રિયસુખપરાયણ મનુષ્યો, જેમને એમ લાગતું હોય છે કે જિન્દગી ખાઈપીને મોજ કરી લેવા જ માટે છે. અને બીજા, સનાતન સત્યની શોધ અને ઊંડી માનસિક શાન્તિને માર્ગે વળવાની તાલાવેલીવાળાં મનુષ્યો

આમાંના ઈન્દ્રિયસુખપરાયણ મનુષ્યો માટે તો કિશોરલાલભાઈને કશું જ કહેવાનું નથી. પણ, બીજા પ્રકારના મનુષ્યો કઈ રીતે સાચી શાન્તિ મેળવી શકે તેનો વિચાર તેઓ પોતાના વિવિધ લેખોમાં કરે છે. એમના પોતાના શબ્દોમાં કહીએ તો:

"જેમના ચિત્તમાં ઉદાત્ત ભાવનાઓ વસે છે, કદી કદી બહુ જોર કરીને યે ઊઠે છે, જેમને પોતાની આધ્યાત્મિક ઉન્નતિ થાય, પોતાને જીવનનું તત્ત્વ સમજાઈ જાય, પોતાનું ચિત્ત પવિત્ર થાય, પોતાનું જીવન બીજાંનું સુખ વધારવામાં કાંઈક ઉપયોગી થાય, પોતાના જન્મસમયે પોતાના સમાજની જે સ્થિતિ હતી તેથી કાંઈકે તે અભ્યુદયને માર્ગે આગળ વધે, અને તેમાં પોતાનો લેશ પણ ફાળો હોય એવી અભિલાષા નિરંતર અથવા રહી રહીને જોર કરી ઊઠે છે, એમને મદદગાર થાય એ ઈચ્છાથી આ લેખમાળા લખવા પ્રેરાયો છું."

('જીવનશોધન,' સંશોધિત બીજી આવૃત્તિ, સં. ૧૯૯૦, પ્રસ્તાવના, પૃ. ૪)

કિશોરલાલભાઈ આ કરવાને પ્રેરાયા તેનું કારણ એ છે કે આપણામાંના ઘણા મનુષ્યો જે ધ્યેયો પાછળ દોડતા હોય છે તે ધ્યેયો જ કાં તો ખોટાં હોય છે; ને કાં તો, ધ્યેય કદાચ સાચું હોય તો તેની આપણી સમજણ ખોટી હોય છે. કાં તો આપણો તત્ત્વવાદ જ ખોટો હોય છે; ને કાં તો, તત્ત્વવાદ ખોટો ન હોય તો તેની આપણી સમજણ ભૂલભરેલી હોય છે. આને પરિણામે "જ્યારે જુવાનીના પૂરમહારમાં માણસ પોતાના તથા સમાજના કલ્યાણ માટે પૂરેપૂરો પુરુષાર્થ કરવાની શક્તિ ધરાવતો હોય ત્યારે જ તેનું કર્તૃત્વ એકાએક અટકી પડે છે અથવા નિષ્ફળ માર્ગે વહેવા લાગે છે...અને જે કાળે અવિરત કર્મમાં પોતાની સર્વ શક્તિઓનો યોગ થવો જોઈએ તે જ વખતે જીવનથી નાસી છૂટવા અને કર્મથી ભાગવા એ પ્રયત્ન કરતો હોય છે."

(એજન. પૃ. ૫)

એટલે મનુષ્યજીવનનું ધ્યેય શું હોવું જોઈએ અને એ ધ્યેય કઈ રીતે સિદ્ધ કરી શકાય તેનો વિચાર કિશોરલાલભાઈ 'જીવનશોધન'ના લેખોમાં કરે છે. એમના બીજા પણ નાનામોટા સૌ લેખોના પાયામાં પણ આ જ તત્ત્વવિચાર રહેલો છે.

એ તત્ત્વવિચારને, સમગ્ર દૃષ્ટિએ, જોઈએ તો, કિશોરલાલભાઈ માને છે કે :—

૧ શ્રેયાર્થી થવું એ મનુષ્યના જીવનનું ધ્યેય હોવું જોઈએ. શ્રેયાર્થી થવું એટલે વિવેક, સંયમ, ચિત્તશુદ્ધિ અને પુરુષાર્થ, એ મુખ્ય સાધનો દ્વારા આપણું અને સમાજનું કલ્યાણ સાધીને માનવતાની પરમ સિદ્ધિ પ્રાપ્ત કરવાની દિશામાં સતત કર્મરત રહેવું તે.

૨ શ્રેયાર્થી થવા માટે પ્રથમ આવશ્યકતા છે વિવેકની. વિવેક એટલે સદસદ્ વિવેક અને કાર્યાકાર્ય વિવેક. એ વિવેક દિનપ્રતિદિન વધારે ને વધારે શુદ્ધ થતો જવો જોઈએ. વિવેક શુદ્ધ થાય જીવનના અનેક પ્રકારના અનુભવ, એ અનુભવોનું સૂક્ષ્મ નિરીક્ષણ, નિરંતર કર્મરત સ્વભાવ અને નિરંતર કર્મરત રહેતાં રહેતાં તેમાંથી જ ધીમે ધીમે નિષ્કામ બનતી જતી બુદ્ધિને લીધે. મનુષ્યે દયા, પ્રેમ, ઉદારતા, ધૈર્ય વગેરે સદ્ગુણો કેળવ્યા હોય તેમ છતાં માર્ગ ચૂકી જવાય તો કે અનેક સદ્ગુણોમાં કયા ગુણનું ક્યારે અને કેટલું મહત્ત્વ છે તે બાબતમાં તારતમ્ય ચૂકી જવાય કે ન સમજાય તો નુકસાન થયા વિના રહે નહિ. નુકસાન ન થાય તો પણ મનુષ્યત્વમાં ઊણપ તો રહે જ. અને ઊણપ એ જ નુકસાન.

૩ વિવેક પછી બીજી મહત્ત્વની આવશ્યકતા છે દૃઢતાની. દૃઢતા એટલે વિવેકે જે માર્ગ આચરણ માટે આંકી આપ્યો હોય તે માર્ગને વળગી રહેવાની ને તે માર્ગે જવાની નિગ્રહશક્તિ. વિવેકના અનુશીલનથી વિવેક દિવસે દિવસે શુદ્ધ થતો જાય છે તેમ દૃઢતાના અનુશીલનથી દૃઢતા પણ દિવસે દિવસે વધે છે, ને એ રીતે વધતાં વધતાં, દૃઢતા શ્રેયાર્થીનો સ્વભાવ બની જાય છે.

૪ ત્રીજી મહત્ત્વની વસ્તુ છે સામાજિક બુદ્ધિ. સમાજ પ્રત્યેનાં પોતાનાં કર્તવ્યોને નિષ્કામપણે બજાવતા રહેવામાં જ શ્રેયાર્થીનું કલ્યાણ છે. વ્યક્તિની આધ્યાત્મિક ઉન્નતિ અને તેનું સમાજ પ્રત્યેનું કર્તવ્ય, એ બે વચ્ચે, ખરું જોઈએ તો, વિરોધ નથી; પણ વિરોધ છે એવી માન્યતા લાંબા કાળથી ચાલી આવેલી છે. આને પરિણામે પોતાની આધ્યાત્મિક ઉન્નતિ ઈચ્છનાર વ્યક્તિના

મનમાં સમાજ પ્રત્યેના એના કર્તવ્ય વિષે ઉદાસીનતા આવી, એટલું જ નહિ પણ કુટુમ્બ પ્રત્યેના કર્તવ્યનો ભાવ પણ તેના મનમાંથી નીકળી ગયો. હકીકતમાં જોઈએ તો, કોઈ એક વ્યકિતનું કોઈ પણ કર્મ માત્ર તેનામાં જ ફલ કે પરિણામ ઉત્પન્ન કરીને નથી અટકી જતું ; એ કર્મની અસર તે કર્મ કરનાર વ્યકિત ઉપરાંત તેના કુટુમ્બ અને સમાજ પર પણ જાણ્યેઅજાણ્યે પ્રસરતી હોય છે. વ્યક્તિગત ઉન્નતિ તથા સામુદાયિક ઉન્નતિ એકબીજાથી સ્વતંત્ર નથી, પણ એકબીજા પર આધાર રાખે છે. એકના વિના બીજી પૂરી થઈ શકતી નથી. એથી આગળ વધીને એમ પણ કહી શકાય કે સામૂહિક જીવનમાં વૈયક્તિક જીવન પૂર્ણપણે સમાઈ જતું હોવાથી, વૈયક્તિક દૃષ્ટિ સામૂહિક દૃષ્ટિ સુધી વિસ્તરે તો જ અને વિસ્તરે ત્યારે જ વિશુદ્ધ બને છે. એટલે વ્યક્તિની સમાજ પ્રત્યેના કર્તવ્યની બુદ્ધિનો લોપ થાય તો સમાજની ઉન્નતિ થાય નહિ ; અને સમાજની ઉન્નતિ અટકે તો વ્યક્તિની યે અટક્યા વિના રહે જ નહિ.

આ વસ્તુસ્થિતિ પ્રત્યે દુર્લક્ષ કરીને, વ્યકિત પોતાનાં સમાજ પ્રત્યેનાં કર્તવ્યો પ્રત્યે ઉદાસીન થઈ, કેવળ પોતાની જ આધ્યાત્મિક ઉન્નતિ કરવા પ્રત્યે વળી, તેને લીધે સમાજને અતિશય નુકસાન થયું છે.

પોતાની જ આધ્યાત્મિક ઉન્નતિ સાધવામાં તલ્લીન રહેનાર માણસોમાં સાત્ત્વિકતાની વૃદ્ધિ મુદ્દલ થઈ જ નહિ એમ નહિ; પણ તેમની સાત્ત્વિકતાની અસર સમાજ પર ઈષ્ટ રૂપમાં થઈ તેના કરતાં તેમની ઉદાસીનતાની અસર સમાજ પર વધારે પ્રબળ થઈ. જેમને સમાજમાં વસવું છે ને સંસારનો વ્યવહાર ચલાવવો છે તેમને સ્વાર્થી, કપટી, દંભી અને દુષ્ટ થયા વિના ચાલે જ નહિ એવી સમજણ સમાજમાં ઘર કરી બેસી ગઈ ને સમાજમાં એ જાતના દુર્ગુણો વધતા ગયા. પરિણામે જે ગુણોની, જે ભાવનાઓની, જે વિદ્યાઓ વગેરેની વૃદ્ધિ સમૂહજીવનને આધારે જ થાય છે તે ગુણો, તે ભાવનાઓ તથા તે વિદ્યાઓ વગેરે આપણામાં આવ્યાં નહિ. તે ન આવવાથી, તેના પ્રમાણમાં આપણી વૈયક્તિક ઉન્નતિમાં યે ઘણી ખામી રહી ગઈ છે.

આપણે ભૂલવું ન જોઈએ કે વ્યક્તિ તથા સમુદાય, બન્નેની શારીરિક, બૌદ્ધિક તથા માનસિક, ત્રણે પ્રકારે ઉન્નતિ થવી જોઈએ. તેમાં ક્યાં યે ખામી રહી જાય તો તેનું ફળ વ્યક્તિને તેમ જ સમુદાયને ભોગવવું જ પડે.

બીજી પણ એક વાત શ્રેયાર્થીએ ખાસ ધ્યાનમાં રાખવાની જરૂર છે. જેમ સ્વાર્થ, દેહસુખ, પ્રતિષ્ઠા કીર્તિ વગેરે પ્રાપ્ત કરવાં એવો જીવનનો હેતુ ન હોવો જોઈએ તેમ જ કોઈપણ પ્રકારની આનન્દપ્રાપ્તિ એ પણ જીવનનો હેતુ ન હોવો જોઈએ. જેમ ભૌતિક આનન્દમાં નિમગ્ન રહેવું તે શ્રેયાર્થીના જીવનનો ઉદ્દેશ ન હોવો જોઈએ તેમ આત્માનન્દ, બ્રહ્માનંદ કે ઈશ્વરાનંદમાંયે નિમગ્ન રહેવાનો તેણે ઉદ્દેશ ન રાખવો જોઈએ. શ્રેયાર્થીએ કર્તવ્યપાલનને પરિણામે સહજ રીતે જ જે સમાધાન પ્રાપ્ત થતું હોય તે સમાધાન સિવાય બીજા કશાની પણ અપેક્ષા ન રાખવી જોઈએ. તેણે બધી વસ્તુઓનું—તેમાંનાં સુખદુઃખનું—નિરીક્ષણ કરીને પોતાના કર્તવ્યનો માર્ગ ગ્રહણ કર્યો હોય છે. કારણ કે કર્તવ્ય બજાવવું એથી વિશેષ આપણે કશું કરી શકીએ તેમ નથી એ વાત તેના મનમાં વણાઈ ગઈ હોય છે. જ્યારે જ્યારે કર્તવ્ય કરતા રહેવામાં તેનાં મન-બુદ્ધિ-શરીરને આંતર-

બાહ્ય અનેકવિધ વિઘ્નોનો પ્રતીકાર કરવો પડે છે ત્યારે ત્યારે જ તેના મનને કર્તવ્ય બજાવવાને લીધે અલ્પમાત્ર કંઈક પ્રસન્નતા લાગે છે. એમાં જ તેને પોતાના કર્તવ્યપાલનનો પૂર્ણ અને યોગ્ય બદલો મળી ગયો એમ તે સમજે છે. તેમ છતાં પ્રસન્નતારૂપી બદલો મળે તેવો ઉદ્દેશ રાખીને યે તે કંઈ કર્તવ્ય બજાવતો નથી.

આનો અર્થ એવો નથી કે શ્રેયાર્થીને કદી આનન્દ થતો જ નથી. પોતાના કે બીજાના જીવનમાં કશું પણ ઇષ્ટ કે ઉન્નતિકારક બને કે દુઃસાધ્ય એવી મનની પવિત્રતા કે નિષ્કામતા સિદ્ધ થાય કે પોતાના કાર્યને પરિણામે વ્યક્તિનું કે સમાજનું કંઈક શુભ બની આવે ત્યારે તેને આનન્દ અવશ્ય થાય જ. પણ તે આનન્દનો ભોક્તા બની રહેવાની ઇચ્છા શ્રેયાર્થી કદી કરશે નહિ. તેના મનની વૃત્તિ તો નિષ્કામ કર્મયોગ સિદ્ધ કરવા તરફ જ દોડતી હશે.

નિષ્કામ કર્મયોગ સિદ્ધ કરવાની દિશામાં ગતિશીલ રહેતી વેળા શ્રેયાર્થીએ પોતાને સુખ યા આનન્દ થાય છે કે દુઃખ યા શોક, તેનો વિશેષ વિચાર કે ચિંતા ન કરતાં, તે સુખ અથવા દુઃખનું કારણ ખોળી કાઢવું જોઈએ. આનન્દ કે સુખનું કારણ જો સાત્ત્વિક હોય તો તેનાથી ડરવાની જરૂર નથી; અને દુઃખ કે શોકનું કારણ પણ જો સાત્ત્વિક જ હોય તો તેનાથી યે કંટાળવાની કે ત્રાસવાની જરૂર નથી.

જીવનનો પરમ ઉદ્દેશ પ્રાપ્ત થયા પછીની સ્થિતિમાં જે સમાધાન હોય તે હો, પણ તે પરમ ઉદ્દેશની સિદ્ધિ માટે જે સતત પ્રયત્ન કરવો પડે તેમાંયે શ્રેયાર્થીને સમાધાન લાગવું જોઈએ. ઉન્નતિ માટે પ્રયત્ન કરતાં કરતાં, અડચણોમાંથી માર્ગ કાપતાં, સંકટોનો અસહ્ય ભાર ખેંચતાં, મનોભાવનાઓને ક્યારેક અત્યંત કઠોર તો ક્યારેક અત્યંત કોમળ કરવી પડે છે તે તે વખતે, શ્રેયાર્થીને મન, બુદ્ધિ અને શરીરદ્વારા જે અનુભવો થાય છે તે અનુભવોમાં જ સર્વ વિશેષતા રહેલી છે, તે અનુભવ દ્વારા જ મનુષ્યત્વનો ઘાટ ઘડાય છે એવો વિશ્વાસ તેને હોવો જોઈએ. અનેક પ્રકારના વિકટ અને કઠણ પ્રસંગોમાંથી તવાઈને નીકળ્યા વિના આપણી સત્ત્વશીલતાની કસોટી થતી નથી, અને કસોટીએ ચડ્યા વિના આત્મવિશ્વાસ ઊપજતો નથી.

કિશોરલાલભાઈનો તત્ત્વવિચાર બીજા વિચારકો અને દાર્શનિકોના તત્ત્વવિચારથી બે રીતે જુદો પડે છે.

૧ બીજા વિચારકો અને દાર્શનિકોનો તત્ત્વવિચાર જન્મ પહેલાંની અને મૃત્યુ પછીની સ્થિતિના સંદર્ભમાં જન્મ અને મૃત્યુ વચ્ચેની અવસ્થાનો વિચાર કરે છે. ત્યારે કિશોરલાલભાઈનો તત્ત્વવિચાર, જન્મ પહેલાંની અને મૃત્યુ પછીની સ્થિતિનો વિચાર નથી કરતો, પણ જન્મ અને મૃત્યુ વચ્ચેની અવસ્થાનો જ વિચાર કરે છે.

૨ કિશોરલાલભાઈનો તત્ત્વવિચાર વ્યક્તિનાં નહિ પણ મુખ્યત્વે અને સમગ્રે સમાજની ઉન્નતિને કેન્દ્રમાં રાખીને થયેલો છે. બીજી રીતે કહીએ તો કિશોરલાલભાઈનું લક્ષ્ય વ્યક્તિની પોતાની આધ્યાત્મિક ઉન્નતિ નથી; પણ સમગ્ર સમાજનાં નૈતિક અને આધ્યાત્મિક અભ્યુદય અને નિશ્રેયસ છે.

આપણા સમાજમાં કેટલાક ઉત્તમાધિકારી વ્યક્તિવિશેષોએ પોતપોતાની આધ્યાત્મિક ઉન્નતિ સિદ્ધ કરી હોવા છતાં, આપણો સમાજ તો હીન અને અવનત કક્ષાએ જ રહ્યો છે. આમ કેમ થવા પામ્યું હશે તેનો વિચાર કરતાં કિશોરલાલભાઈને લાગે છે કે વ્યક્તિ અને સમાજ વચ્ચેના સંબંધ વિશેના આપણા ખ્યાલના પાયામાં જ દોષ રહી જવા પામ્યો છે. આપણો ખ્યાલ એવો છે કે મનુષ્ય વૃન્દચારી પ્રાણી (gregarious animal) હોવા છતાં, એનું જીવન તે કેવળ એનું જ જીવન છે. એના ધારણપોષણ માટે એને સમાજ વિના ચાલે નહિ તે ખરું પણ સમાજમાં રહીને ય એણે સંભાળવાની હોય તો એની પોતાની જાતને છે. આ માન્યતાના મૂળમાં આપણી પરાપૂર્વથી ચાલી આવતી કર્મ અને કર્મફલના સિદ્ધાન્તની સમજણ રહી છે. આપણે માનીએ છીએ કે દરેકે દરેક વ્યક્તિ એનાં પોતાનાં પૂર્વજન્મનાં કર્મ લઈને આવી છે. એનાં પોતાનાં સુખદુઃખ, એની ચડતીપડતી, એની ઈષ્ટાનિષ્ટ ગતિવિધિ એ કર્મો પ્રમાણે જ થતી હોય છે. આમ, વ્યક્તિ સમાજમાં રહેતી હોય, સમાજ વિના રહી જ શકતી ન હોય, તો પણ એનાં સુખદુઃખ અને વૃદ્ધિક્ષય તો થતાં હોય છે એનાં પોતાના કર્મ અનુસાર. કૌટુમ્બિક કે સામાજિક પરિસ્થિતિને તેની સાથે કશો માર્મિક કે જીવાતુભૂત સંબંધ નથી.

આ માન્યતા, અલબત્ત, ભ્રામક છે. કોઈ પણ વ્યક્તિ નથી એકલી કે નથી સ્વાયત્ત અને અનન્યપરતંત્ર પુદ્ગલ. કોઈ પણ મનુષ્યે પોતાનાં સદસદ્ કર્મોનાં ફલ તેણે એકલાએ જ ભોગવવાનાં નથી રહેતાં. એની સાથે અદૃશ્ય તંતુથી અવિયોજ્ય રીતે સંધાયેલાં એનાં માતાપિતા, અને સ્નેહીસંતાનાદિ સ્વજનો, મિત્રો અને પારંપરિક રીતે આખા સમાજને ભોગવવાં પડતાં હોય છે. આપણે વારંવાર જોતાં હોઈએ છીએ કે આપણા કોઈક પૂર્વજ, વડીલ કે અગ્રણીનાં સત્કર્મોનો લાભ, આપણા કશા પણ પુરુષાર્થ વિના, આપણે ઉઠાવતાં હોઈએ છીએ; ને આપણી ભૂલોનાં પરિણામ; આપણાં સ્વજનો અને સ્નેહીસંબંધીઓને, એમનો કશો વાંક કે ગુનો ન હોય તો પણ, વેઠવાં પડતાં હોય છે. આપણે એ પણ જોતાં હોઈએ છીએ કે હજારો માઈલ દૂર બેઠેલી કોઈ વિશિષ્ટ વ્યક્તિ કોઈક પગલું ભરે ને ઘડીના છઠ્ઠા ભાગમાં પૃથ્વીનો નકશો બદલાઈ જતો હોય છે. અને એ વ્યક્તિની સાથે આપણને ન હોય આંખની યે ઓળખાણ કે ન હોય દૂર દૂરનો યે કશો સંબંધ, છતાં તેના પગલાની અસર આપણા દેશ કે ગામ સુધી જ નહિ, પણ આપણા ઘરના રસોડાના ચૂલા પરની તપેલી કે હાંલ્લીમાંના અનાજ પર પણ થતી હોય છે અને છતાં આશ્ચર્યનું આશ્ચર્ય તો એ છે કે આપણે આપણી જાતને અનન્યપરતંત્ર માનીએ છીએ, આપણી જાત સમાલીને બેસી રહેવામાં કુનેહની પરાકાષ્ઠા ગણીએ છીએ અને આપણાં દુઃખશોકાદિ વિપર્યયો માટે વાંક આપણાં પોતાનાં કર્મોનો કાઢીએ છીએ. હકીકતમાં, કર્મ અને કર્મફલના સિદ્ધાન્તનો અર્થ એટલો જ થાય છે કે સારું કે નરસું કોઈપણ કર્મ નિષ્ફળ જતું નથી; અને વ્યક્તિ અને સમષ્ટિ એકબીજા સાથે અપરિહાર્ય રીતે જોડાયેલાં હોવાથી વ્યક્તિનાં કર્મોનાં ફળ સમષ્ટિને અને સમષ્ટિનાં કર્મોનાં ફળ વ્યક્તિને ભોગવવાં પડતાં જ હોય છે.

આપણા આ રોજેરોજના ને પ્રત્યક્ષ અનુભવ પ્રત્યે દુર્લક્ષ કરીને આપણે કર્મ અને કર્મફલના સિદ્ધાન્તની પરાપૂર્વથી ચાલી આવતી સમજણને સ્વીકારીને ચાલતાં હોઈએ છીએ તેને લીધે આપણામાં સામાજિક બુદ્ધિનો યથાયોગ્ય વિકાસ નથી થતો; વળી માનવજીવનમાં સિદ્ધ કરવા

યોગ્ય ચતુર્વિધ પુરુષાર્થ–ધર્મ, અર્થ, કામ અને મોક્ષ–માં ચરમ અને પરમ પુરુષાર્થ તરીકે આપણે મોક્ષને સ્વીકાર્યો પણ આપણી સામાજિક બુદ્ધિના યથાયોગ્ય વિકાસને અવરોધક નીવડયું છે, એમ કિશોરલાલભાઈને લાગે છે.

મોક્ષ, અન્તતો ગત્વા, માત્ર કલ્પના જ છે. આપ્તવાકય સિવાય એને માટે કશું પ્રમાણ નથી. એ કલ્પનાનું મૂળ રહ્યું છે મનુષ્યની દુઃખમાંથી મુક્ત થવાની વૃત્તિમાં. માનવીજીવનની ઘટમાળ "દુઃખપ્રધાન, સુખ અલ્પ થકી ભરેલી" છે, એ સૌનો સર્વસામાન્ય અનુભવ છે. પણ એ દુઃખોમાં પણ મોટામાં મોટાં ને અપરિહાર્ય દુઃખો છે ત્રણઃ જરા, વ્યાધિ અને મૃત્યુ. ને તેમાં પણ દુઃખોનું દુઃખ છે મૃત્યુ. આ દુઃખોનું મૂળ છે જન્મ. જન્મ મળ્યો તો મૃત્યુ પણ ચોંટયું જ. ને મનુષ્ય અકાળે મૃત્યુ ન પામે તો તેણે જરા અને વ્યાધિ પણ વેઠવાનાં રહે જ. આ દુઃખમાંથી મુક્ત થવા માટે તેણે અનેક ઉપાયો વિચાર્યા અને કલ્પનાઓ કરીઃ તેમાં સૌથી વિશેષ મહત્ત્વની અને સૌથી વિશેષ સંતર્પક કલ્પના છે મોક્ષની. મોક્ષ મળે એટલે જન્મ ટળેઃ ને જન્મ જ ટળે તો તેની સાથે અનિવાર્ય રીતે જોડાયાં જ છે તે જરા, વ્યાધિ અને મૃત્યુ પણ ટળે. જગતના ઘણાખરા ધર્મોએ આ કે આના જેવી જ કોઈ ને કોઈ કલ્પના સ્વીકારી છે.

આ મોક્ષ એટલે, અલબત્ત, વ્યક્તિગત મોક્ષ. એ મોક્ષ તત્ત્વના જ્ઞાન વિના ન મળી શકે. એવી આપણા મહાપુરુષોની અને સામાન્યજનોની પણ પરાપૂર્વથી ચાલતી આવેલી શ્રદ્ધા છે. એટલે મોક્ષને માનવજીવનનું એકમાત્ર લક્ષ્ય માનનાર દરેકે દરેક સંપ્રદાયે તત્ત્વજ્ઞાનની કોઈ ને કોઈ પ્રણાલી સ્વીકારી છે.

જન્મમરણનાં મોટામાં મોટાં દુઃખો તેમ જ જીવનની સાથે જડાયાં જ છે તે સર્વ નાનાંમોટાં દુઃખો જન્મે છે કર્મમાંથી. એટલે એમ મનાયું કે કર્મ, પ્રવૃત્તિ, કે જીવનવ્યવહારની જવાબદારી એ પોતે જ સ્વતઃ બંધનરૂપ છે. એનું અસ્તિત્વ હોય ત્યાં લગી પૂર્ણ મુક્તિ સંભવી જ ન શકે. આ ધારણામાંથી, કર્મમાત્રની નિવૃત્તિના વિચારે, પંડિત સુખલાલજી જેને 'વર્ણકર્મધર્મસંન્યાસ' તરીકે ઓળખાવે છે તે માર્ગ અસ્તિત્વમાં આવ્યો. પણ એ વિચારમાં જે દોષ હતો તે ધીરે ધીરે જ સામૂહિક જીવનની નિર્બળતા અને બેજવાબદારી વાટે પ્રકટ થયો. પંડિત સુખલાલજી સમજાવે છે તે પ્રમાણે જેઓ અનાગાર થાય કે વર્ણકર્મધર્મ છોડે તેઓને પણ જીવવું તો હતું જ. એટલે બન્યું એવું કે તે જીવન વધારે પ્રમાણમાં પરાવલંબી અને કૃત્રિમ થયું. સામૂહિક જીવનની કડીઓ તૂટવા અને અસ્તવ્યસ્ત થવા લાગી.

વળી, કર્મ–પ્રવૃત્તિઓ અનેક જાતની છે. પણ પ્રવૃત્તિમાત્રનું મૂળ ચિત્તમાં છે. એટલે પૂર્વે કયારેક યોગીઓએ વિચાર કર્યો કે જ્યાં સુધી ચિત્ત હોય ત્યાં સુધી વિકલ્પો ઊઠવાના. વિકલ્પો ઊઠે તો શાંતિ ન જ અનુભવાય. એટલે તેઓ વિકલ્પોનો નહિ, પણ વિકલ્પોના અધિષ્ઠાનરૂપ ચિત્તનો જ વિલય કરવા તરફ ઝૂકયા. અને ઘણાંએ માની લીધું કે ચિત્તવિલય એ જ મુક્તિ છે, અને એ જ પરમ સાધ્ય છે. આમ, એક તરફ જેમ કર્મમાત્રને બંધન માનીને, ખુદ કર્મનો જ ત્યાગ કરવાનું વલણ જન્મ્યું તેમ બીજી તરફ, ચિત્તમાંથી ઊઠતા વિકલ્પો અશાંતિનું મૂળ છે તેમ માનીને ખુદ ચિત્તનો જ વિલય કરવાનું વલણ જન્મ્યું.

અને આ કર્મસંન્યાસ અને ચિત્તવિલય પ્રત્યેના વલણને પરિણામે મનુષ્ય સમાજથી અલગ થઈ ગયો, પોતાનાં સામાજિક કર્તવ્યો પ્રત્યે વિમુખ થઈ ગયો, સાવધાન ને જાગ્રત વિવેક-બુદ્ધિપૂર્વક વિચાર કરીને, જીવનની જટિલતામાંથી માર્ગ કાઢી શાંતિ મેળવવાનો તેનો પુરુષાર્થ હણાઈ ગયો ને એ પોતાના કોચલામાં ભરાઈ જઈને કર્મશૂન્ય અને વિચારશૂન્ય બની ગયો.

કિશોરલાલભાઈની દૃષ્ટિએ મનુષ્યની આ ભૂલ છે. એટલે તેઓ તત્ત્વજ્ઞાનનો સંબંધ મોક્ષની સાથે નહિ પણ જ્ઞાનની સાથે જોડવાનું અને ચિત્તવિલયને બદલે ચિત્તશુદ્ધિને શાન્તિનો એકમેવ માર્ગ ગણવાનું પ્રતિપાદન કરે છે. તેઓ કહે છે કે, "આર્ય તત્ત્વજ્ઞાન પરિપૂર્ણ રચાઈ ગયું છે, તેમાં કાંઈ શોધખોળ, શુદ્ધિવૃદ્ધિને અવકાશ નથી, હવે માત્ર પ્રાચીન શાસ્ત્રોને જુદાં જુદાં ભાષ્યો દ્વારા કે નવાં ભાષ્યો રચીને સમજવાનાં જ રહ્યાં છે—એવું હું માનતો નથી. નવા અનુભવો અને નવા વિજ્ઞાનની દૃષ્ટિથી જૂનાને સુધારવા–વધારવાનો અને જરૂર પડે ત્યાં જુદા પડવાનો અર્વાચીનોને અધિકાર છે. એ અધિકાર છોડી દઈ હિંદુસ્તાન 'અચલાયતન' બની રહ્યું છે. હું માનું છું કે બાદરાયણના કાળથી તત્ત્વજ્ઞાનનો વિકાસ લગભગ અટકી ગયો છે. એમણે જૂનાને સૂત્રબદ્ધ કરી નાંખી તત્ત્વજ્ઞાનનું બારણું વાસી દીધું અને શંકરાચાર્ય અને પાછલા આચાર્યોએ એ બારણે તાળાં માર્યાં. એ તાળાં ખોલ્યે જ છૂટકો છે."

"નવા સાંખ્યને અવકાશ છે, યોગનો પુનઃવિચાર કરવાની જરૂર છે, વેદાન્તના પ્રતિ-પાદનમાં શુદ્ધિ થઈ શકે એમ છે. એ બધાથી જ્ઞાનમાર્ગ, ભક્તિમાર્ગ, કર્મમાર્ગ કે યોગમાર્ગ બદલાઈ જાય તો તેમ થવા દેવાની જરૂર છે."

('જીવનશોધન': સંશોધિત નવી આવૃત્તિ, સં. ૧૯૯૦, પ્રસ્તાવના પૃ. ૫–૬)

આપણને જે તત્ત્વજ્ઞાન મળ્યું છે તે, અલબત્ત, એક પછી એક, અને એક એકથી ચડી જાય તેવા પ્રખર, સૂક્ષ્મ અને ગાઢ બુદ્ધિશક્તિવાળા વિચારશીલ સત્યશોધકોએ કરેલા પ્રયત્નમાંથી નિર્માણ થયું છે. પરંતુ કોઈક કાળે આપણે તત્ત્વજ્ઞાન અને મોક્ષનો સંબંધ જોડી દીધો, ત્યારથી આપણું શોધકપણું નાશ પામ્યું, આપણે જિજ્ઞાસુ મટી કેવળ શ્રદ્ધાળુ બની ગયા, અને આપણી જ્ઞાનની ઉપાસના બંધ પડી ગઈ.

જે કાળે સમાજની સદાચારી વ્યક્તિઓએ મોક્ષની કલ્પના કે ધ્યેય સ્વીકાર્યું તે કાળે વ્યક્તિ અને સમાજનું કંઈક કલ્યાણ સિદ્ધ થયું હશે અવશ્ય; પણ જેમ જેમ આપણી તત્ત્વ-જિજ્ઞાસા ઘટતી ગઈ અને શ્રદ્ધાળુપણું વધતું ગયું તેમ તેમ આપણો પોતાનો પુરુષાર્થ મંદ પડતો ગયો. ને આપણે સ્વીકારી લીધું કે મૂળ શોધકોને અને દાર્શનિકોને તેમની જિજ્ઞાસા અને પરિશ્રમના ફળરૂપે જે જ્ઞાન, શાંતિ અને પ્રસન્નતા મળ્યાં તે જ જ્ઞાન, શાંતિ અને પ્રસન્નતા, આપણે જો તત્ત્વજ્ઞાન વિશેની તેમની વિચારસરણી સ્વીકારી લઈએ તો આપણને પણ મળશે. આનું પરિણામ એ આવ્યું કે આપણે ગૃહસ્થાશ્રમ પ્રત્યે અને કર્મમાર્ગ પ્રત્યે ઉદાસીન થઈ ગયા, સંસાર પ્રત્યે વૈરાગ્ય જાગે, ઘૃણા થાય કે કંટાળો આવે તો સંન્યાસ લઈ મોક્ષ પાછળ લાગી જવું એવી આપણી મનોવૃત્તિ થઈ ગઈ, જાગ્રત વિવેકબુદ્ધિપૂર્વક અને નિષ્કામભાવે વ્યક્તિ તેમ જ સમાજના અભ્યુદય અને કલ્યાણનાં કાર્યોમાં નિરંતર પ્રવૃત્તિરત રહેવાને બદલે આપણે નિવૃત્તિપરાયણ થઈ ગયા અને વ્યક્તિગત સ્વાર્થસાધન એ જ આપણું ધ્યેય બન્યું.

કિશોરલાલભાઈ જેવા સમાજધર્મી ચિન્તકને આ વસ્તુ અકળાવે છે. એટલે તેઓ સ્થાપે છે કે—

(a) તત્ત્વજ્ઞાન કેવળ બૌદ્ધિક વિલાસનો વિષય નથી. એને આધારે જીવન રચવાનું છે.

(b) વ્યક્તિ અને સમષ્ટિનું કલ્યાણ પરસ્પરવિરોધી કે વિઘાતક ન થતાં, એકમેકને સહાય થતું રહે એ દૃષ્ટિથી ધર્મ, અર્થ અને કામનો વિચાર તત્ત્વજ્ઞાને કરવો જોઈએ.

(c) તત્ત્વજ્ઞાનનો સંબંધ મોક્ષ સાથે ન માનતાં, આપણી જીવનશુદ્ધિ અને સિદ્ધિ સાથે જોડવો જોઈએ.

(d) ચિત્તવિલય એ મુક્તિ નથી, પણ ચિત્તશુદ્ધિ એ જ મુક્તિ છે. ચિત્તશુદ્ધિ માનવતાના સદ્ગુણોના વિકાસ દ્વારા જ થાય. પણ માત્ર વૈયક્તિક ચિત્તની શુદ્ધિમાં જ પૂર્ણ મુક્તિ હોતી નથી. સામૂહિક ચિત્તની શુદ્ધિ વધારતા જવી એ જ વૈયક્તિક ચિત્તશુદ્ધિનો આદર્શ હોવો જોઈએ. અને એ હોય તો કોઈ સ્થાનાન્તરમાં કે લોકાન્તરમાં મુક્તિધામ માનવાની કે કલ્પવાની જરૂર નથી. સાચી મુક્તિ સામૂહિક ચિત્તની શુદ્ધિમાં પોતાનો ફાળો આપવો તે જ છે.

(e) શ્રેયાર્થીએ સમાજહિતની દૃષ્ટિએ દરેક બાબતનો વિચાર કરવો આવશ્યક છે. આપણામાં તેમ જ સમાજમાં દૈવી ગુણોની વૃદ્ધિ થયા વિના, અને આપણું તેમ જ સમાજનું શીલસંવર્ધન થયા વિના આપણો ઉદ્ધાર નથી એ વાત શ્રેયાર્થીના મનમાં ઠસી જવી જોઈએ.

(f) સમાજનો નિર્વાહ, સમાજની રક્ષા, સમાજનો અભ્યુદય, સમાજની સત્ત્વસંશુદ્ધિ દરેક વ્યક્તિ, દરેક કુટુંબ જેટલે અંશે સમાજ માટે ઘસારો સહન કરે તેના ઉપર અવલંબી રહે છે.

આમ, કિશોરલાલભાઈના સમગ્ર તત્ત્વવિચારનું કેન્દ્ર જીવન, અને તે પણ આ પૃથ્વી પરનું જીવન છે. વ્યક્તિ ચિરંજીવ નથી, સમષ્ટિ ચિરંજીવ છે એટલું જ નહિ પણ સમષ્ટિના જીવનમાં વ્યક્તિના જીવનનો પૂર્ણપણે અન્તર્ભાવ થઈ જાય છે એટલે મુખ્યત્વે તો સમષ્ટિની જ સત્ત્વસંશુદ્ધિ, અભ્યુદય અને ઉત્કર્ષને લક્ષમાં રાખીને તેઓ માનવવ્યક્તિના જીવન વિષે, જીવનના ધ્યેય વિષે અને જીવનની સિદ્ધિ વિષે આમૂલાગ્ર વિચાર કરે છે. તેઓ માને છે કે શ્રેયાર્થી ખરેખરો સત્યશોધક હોવો જોઈએ. તેણે કેવળ શ્રદ્ધાથી કોઈપણ વાત કે સિદ્ધાન્ત માની લેવો ન જોઈએ. પણ દરેક વાત કે સિદ્ધાન્તને અનુભવસિદ્ધ કરવાનો પ્રયત્ન કરવો જોઈએ. પોતાની આ માન્યતાને દૃઢતાથી વળગી રહીને તેમણે તત્ત્વનો વિચાર કર્યો છે.

એ પ્રમાણે વિચાર કરતાં તેમને આપણી ઈશ્વરવિષયક કલ્પના બદલાવવા જેવી લાગી તો તેમણે બદલાવી છે. અને મોક્ષવિષયક કલ્પનાએ બહુજનસમાજને લાભ કરતાં વિશેષ તો હાનિ કરી છે એમ દેખાયું તો તે કલ્પનાનો નિઃશેષ પરિહાર કર્યો છે. કર્મ અને કર્મફલનો સિદ્ધાન્ત, જે અર્થમાં આપણે સમજતા આવ્યા છીએ તે અર્થમાં પ્રતીતિકર નથી એમ લાગ્યું તો તેનું પોતાની દૃષ્ટિએ અર્થઘટન કરીને તેને પ્રતીતિકર બનાવ્યો છે.

આમ, આપણા અનુભવી સંતો, ભકતો અને મહાત્માઓ તેમ જ તત્ત્વજ્ઞાનીઓ અને જિજ્ઞાસુઓ હજારો વર્ષોથી જેનું પ્રતિપાદન કરતા આવ્યા છે તે વાત કિશોરલાલભાઈને ગળે ન ઊતરી તો તેમણે અત્યંત સ્પષ્ટ અને અસંદિગ્ધ શબ્દોમાં તેનો વિરોધ કર્યો છે. કિશોરલાલભાઈની દૃષ્ટિ આપણા અનુભવી સંતો અને તત્ત્વજ્ઞાનીઓ વગેરેની દૃષ્ટિ કરતાં જુદી હોય તે સ્વાભાવિક છે. કારણ કે આપણા અનુભવી સંતો અને તત્ત્વજ્ઞાનીઓ વગેરેની વિચારણાના કેન્દ્રમાં વ્યક્તિ છે, કિશોરલાલભાઈની વિચારણાના કેન્દ્રમાં સમાજ છે.

મહત્ત્વની વસ્તુ તો આખી પ્રજા શતાવધિઓથી જેને શ્રદ્ધાપૂર્વક વળગી રહી હોય તે માન્યતા પોતાને ખોટી કે ભ્રામક લાગી હોય તો તે ખોટી કે ભ્રામક છે એમ સ્પષ્ટ શબ્દોમાં ઉઘાડે છોગ જાહેર કરવું તે છે. અને તે કાર્ય સત્યાન્વેષી ચિન્તક તરીકે કિશોરલાલભાઈ એ કર્યું છે.

બીજી મહત્ત્વની વાત એ છે કે આપણે માનતાં આવ્યાં છીએ તેવો કોઈ ન્યાયી, મનુષ્યમાત્રને એનાં કર્માનુસાર ફળ આપનાર, અને જગતની ઉત્પત્તિ, સ્થિતિ અને લયનું તંત્ર ધારણ કરનાર કે कर्तुमकर्तुमन्यथा कर्तुं સમર્થ એવો કોઈ ઈશ્વર નથી, આપણે માનતાં આવ્યાં છીએ તેવા પૂર્વજન્મ કે પુનર્જન્મ નથી, સ્વર્ગ કે નરક નથી, પુણ્ય કે પાપ નથી, મોક્ષ નથી, જે છે તે માત્ર આ પૃથ્વી પરનું જીવન જ છે, એનું પ્રતિપાદન કર્યા પછી પણ, ઉચ્ચ નૈતિક અને ઉત્કૃષ્ટ માનવગુણોથી યુક્ત, સમાજધર્મપરાયણ ને પ્રવૃત્તિરત જીવન ગાળવું એમાં જ મનુષ્યનું સાચું કલ્યાણ અને જીવનની કૃતાર્થતા રહ્યાં છે તે એમણે કેવળ બુદ્ધિની ભૂમિકા પર રહીને સ્થાપિત કર્યું છે. પંડિત સુખલાલજીએ સાચું જ કહ્યું છે કે, "હું જ્યારે તટસ્થ ભાવે આવાં (એટલે કે કિશોરલાલભાઈનાં તેમજ થોડાઘણા અન્ય સુપ્રસિદ્ધ ભારતીય તત્ત્વચિંતકોનાં) ચિન્તનપ્રધાન લખાણોની તુલના કરું છું ત્યારે મને નિઃશંકપણે એમ લાગે છે કે આટલો અને આવો ક્રાન્તિકારી, સચોટ અને મૌલિક વિચાર કરનાર કદાચ ભારતમાં વિરલ જ છે."

(સંસાર અને ધર્મ, માર્ચ ૧૯૫૬ની આવૃત્તિ, વિચારકણિકા, પૃષ્ઠ ૬)

કિશોરલાલભાઈની એકાદ બે માન્યતાઓ, તેમ છતાં, મને કંઈક ચિન્ત્ય લાગે છે:

કિશોરલાલભાઈના વિચારોનું તારણ આપતાં પૂજ્ય નાથજી લખે છે:—

"વ્યક્તિ અને સમષ્ટિનું કલ્યાણ પરસ્પર વિરોધક કે વિઘાતક ન થતાં એકબીજાને સહાય થતું રહે એ દૃષ્ટિથી ધર્મ, અર્થ અને કામનો વિચાર થવા માટે તત્ત્વજ્ઞાનની ખાસ જરૂરછે".

('સંસાર અને ધર્મ', માર્ચ ૧૯૫૬ની આવૃત્તિ, પૃ. ૨૩૮)

પ્રાચીન સમયમાં તત્ત્વજ્ઞાનો જન્મ અને મૃત્યુના તત્ત્વનો વિચાર કરતાં કરતાં, સ્વાભાવિક રીતે મોક્ષ પાસે અટક્યો. અને મોક્ષ કઈ રીતે મેળવી શકાય તે શોધી આપવાનું કામ તત્ત્વજ્ઞાને કર્યું. આજે તત્ત્વજ્ઞાનને કામ સોંપાય છે વ્યક્તિ અને સમષ્ટિનું કલ્યાણ કઈ રીતે પરસ્પર વિરોધક કે વિઘાતક ન બને તેનું. તત્ત્વજ્ઞાન પક્ષવાદી વકીલ નથી, સત્યશોધક છે એ હકીકતને લક્ષમાં લઈએ તો, તત્ત્વજ્ઞાન પ્રત્યેનો આ અભિગમ ચિન્ત્ય લાગે છે. સ્થૂલસૂક્ષ્મ પદાર્થોના ગુણધર્મોનું તટસ્થ અને નિર્મમ ભાવે અવલોકન–નિરીક્ષણ કરતાં કરતાં પોતાને જે સત્ય લાગે તેનું સમર્થન

તત્ત્વજ્ઞાન તર્કશુદ્ધ રીતે કરે તે સમજી શકાય તેવું છે. પણ કોઈ પણ બીજા શોધક કે લેખકની પ્રિય માન્યતાને સાચી ઠેરવવા માટે તત્ત્વજ્ઞાનને નિયોજવામાં આવે અને તત્ત્વજ્ઞાન એ પ્રવૃત્તિ કરે તો તે તત્ત્વજ્ઞાન માટે યોગ્ય ગણાય કે કેમ તે પ્રશ્ન છે.

એક બીજી રીતે પણ આ મુદ્દાનો વિચાર કરવા જેવો છે.

મનુષ્યને સૌથી મોટો ભય મરણનો—એ ભય ટળે, જો જન્મ જ ન હોય તો. એટલે જન્મનો (આવાગમનનો) ભય ટાળવા માટે, આપણા તત્ત્વજ્ઞાનીઓએ જ નહિ, જગતના બધા જ ધર્મોએ મોક્ષની અથવા મોક્ષ જેવા કશાકની કલ્પના કરી, તે સાચી વાત છે. પણ મરણનો ભય મનુષ્યને જ નહિ, પ્રાણિમાત્રને રહેતો હોય છે. એ ભય જીવજંતુ માત્રમાં કુદરતને જ મૂકયો હોય છે. આમ, મરણનો ભય એ જન્મસહજ વૃત્તિ છે. બીજાં જીવજંતુઓ બુદ્ધિપૂર્વક વિચાર કરી શકતાં ન હોવાથી, તેઓ મરણથી નાસાનાસ કરવા માટે ફાંફાં મારે છે. મનુષ્ય બુદ્ધિપૂર્વક વિચાર કરી શકતો હોવાથી, તેણે પોતાથી કરી શકાય તેટલા ઊંડા વિચારને પરિણામે મોક્ષની કલ્પના કરી.

પરંતુ, કિશોરલાલભાઈ બતાવે છે તે પ્રમાણે, આ મોક્ષ, અન્તતો ગત્વા, માત્ર વૈયક્તિક જ મોક્ષ હોય છે. ને મોક્ષ એ કેવળ કલ્પના જ નહિ પણ નિતાન્ત સત્ય હોય તો પણ એ માત્ર વૈયક્તિક લાભ જ છે અને મનુષ્ય પોતાના વૈયક્તિક લાભાલાભની જ ગણતરીથી પ્રેરાઈને કશું કરે તે તેના આધ્યાત્મિક વિકાસને ઉપકારક નીવડતું નથી. એટલે કિશોરલાલભાઈ ચોથા પુરુષાર્થ તરીકે મોક્ષને નહિ પણ જ્ઞાનને મૂકે છે. ને "**જીવનને** બદલવાની દૃષ્ટિથી, કેવળ **માન્યતા** ને બદલવાની દૃષ્ટિથી નહિ" ('જીવનશોધન', સંશોધિત બીજી આવૃત્તિ, સં. ૧૯૯૦, પૃ. ૬) ઊંડા મનનપરિશીલનને અંતે એમને જે જીવનનો સાચો સિદ્ધાન્ત લાગ્યો તે વાચકો આગળ મૂકતાં તેઓ કહે છે:

"વ્યક્તિ કે સમાજ બન્નેનું જીવન એવાં તત્ત્વો ઉપર રચાવું જોઈએ કે જેથી આપણાં જીવનનો નિર્વાહ અને આપણી સત્ત્વસંશુદ્ધિ તથા આપણો જીવનકાળ અને મરણકાળ સરળ અને સંતોષકારક થાય." ('જીવનશોધન', સં ૧૯૯૦ ની આવૃત્તિ, પૃ. ૩૩)

બીજા શબ્દોમાં કહીએ તો વ્યક્તિ અને સમાજનું જીવન સંવાદી અને સુરીલું હોવું જોઈએ. આ માટે મનુષ્યે મન, વચન અને કર્મથી સમાજધર્મી બનવું જોઈએ અને સમાજની સ્થિતિ, અભ્યુદય અને સત્ત્વસંશુદ્ધિ પ્રત્યેક વ્યક્તિનું તેમજ પ્રત્યેક કુટુમ્બનું લક્ષ્ય હોવું જોઈએ.

માનવકર્તવ્યનું આ દર્શન, અલબત્ત, ખોટું નથી. મનુષ્યે બીજાં જીવજન્તુઓ કરે છે તેમ માત્ર ભયથી કે લાલચથી પ્રેરાઈને નહિ પણ પરિણામનિરપેક્ષ કર્તવ્યબુદ્ધિથી જ પોતાનાં કાર્ય કરવાં જોઈએ એ પણ ખરું; પણ પરિણામનિરપેક્ષ કર્તવ્યબુદ્ધિ મનુષ્યમાં નીતિભાવનાનો ઉદય થાય ત્યાર પછી જ આવે. અને નીતિભાવનાનો ઉદય દરેકે દરેક મનુષ્યમાં થતો જ હોય છે એવું નથી. તેમ, જેનામાં એ ઉદય થવા પામ્યો હોય તેવા એકેએક મનુષ્યમાં એ પ્રમાણે આચાર કરવાનું સામર્થ્ય પણ આપોઆપ આવી જતું હોય છે એવું પણ નથી. મનુષ્યનાં શરીર અને બુદ્ધિ પરિપૂર્ણ રીતે વિકસે ત્યાર પછી પણ તેને પરિણામનિરપેક્ષ કર્તવ્યબુદ્ધિથી કાર્ય કરવા

પ્રેરનાર નીતિભાવનાનો ઉદય થાય કે ન પણ થાય. બહુજનસમાજમાં નથી થતો હોતો એ સર્વવિદિત છે. અને એ પણ સર્વવિદિત છે કે મનુષ્ય વૃન્દચારી પ્રાણી હોવાથી એને વૃન્દ કે સમાજમાં શારીરિક અને માનસિક દૃષ્ટિએ ગોઠવાયા વિના ચાલતું નથી હોતું એ ખરું; પણ એ ગોઠવાતો હોય છે પોતાની સલામતી માટે અનિવાર્ય હોય તેટલા જ પ્રમાણમાં. એટલે મનુષ્ય વૃન્દચારી થયો એટલે કિશોરલાલભાઈ કહે છે તે પ્રકારનો સમાજધર્મી પણ થઈ જ ગયો એમ કહી શકાય તેમ નથી. વૃન્દચારિત્વ મનુષ્યની જન્મસહજ ખાસિયત છે; કિશોરલાલભાઈ બતાવે છે તે સમાજધર્મિત્વ જન્મસહજ ખાસિયત નથી, પ્રયત્નસાધ્ય વસ્તુ છે અને ઘણા મોટા ભાગના મનુષ્યોને તો એ અસાધ્ય જ છે.

તેથી જ, બહુજનસમાજ તો બીજાં વૃન્દચારી પ્રાણીઓની જેમ ભયથી કે લાલચથી પ્રેરાઈને વર્તે તે જ સ્વાભાવિક છે એમ લાગે છે. એટલે જે જન્મ અને તેનાં અનુષંગી જરા, વ્યાધિ અને મૃત્યુના ભયથી ઊગરી જવાની લાલચે તેણે મોક્ષની કલ્પના સ્વીકારી લીધી તે લાલચે તે કિશોરલાલભાઈ બતાવે છે તે જ્ઞાનને અને તેના અવિયોજ્ય અનુષંગી સમાજધર્મને સ્વીકારી શકશે કે કેમ તે શંકાસ્પદ છે. સમાજધર્મી દૃષ્ટિમાં પણ મોક્ષની કલ્પનામાં છે તે મનુષ્યના જન્મ, જરા, વ્યાધિ અને મૃત્યુના ભયને ટાળવાનું સામર્થ્ય રહ્યું છે એ જ્યાં સુધી સામાન્ય માણસને ગળે ન ઊતરે ત્યાં સુધી સામાન્ય માણસ એના પ્રત્યે આકર્ષાય નહિ તો તેમાં અસ્વાભાવિક કશું નથી.

દલીલને ખાતર સ્વીકારી લઈએ કે આજે નહિ તો કાલે, ને કાલે નહિ તો ભવિષ્યમાં ક્યારેક પણ સામાન્ય માણસને જેમ મોક્ષમાં જામી તેમ સમાજધર્મમાં શ્રદ્ધા જામી, તો પણ એ ભૂલવા જેવું નથી કે આખી માણસજાત એક સરખી વિવેકસંપન્ન અને સત્ત્વસંશુદ્ધ કદી થવાની નથી, થઈ શકે જ નહિ. અને કોઈ પણ કાળે તેમાં ઉત્તમ, મધ્યમ અને કનિષ્ઠ એવા અધિકારભેદ રહેવાના જ; અને તેમાં પણ કનિષ્ઠાધિકારીઓ જ હમેશાં બહુમતિમાં હોવાના. પૂજ્ય નાથજીની પરિભાષામાં કહીએ તો સમાજમાં કોઈ પણ કાળે શોધકો કરતાં શ્રદ્ધાળુઓની સંખ્યા મોટી જ રહેવાની. અને એ શ્રદ્ધાળુઓ તો સદા કરતા આવ્યા છે તે રીતે ત્યારે પણ આપ્તવાક્યને પ્રમાણ ગણીને ચાલવાના. ભગવદ્‌ગીતામાં કહ્યું છે તે સાચું છે કે

> यद्यदाचरति श्रेष्ठस्तत् तदेवेतरो जनः
> स यत्प्रमाणं कुरुते लोकस्तदनुवर्तते ॥

> મહાજનો કરે જે કૈં, કરે તે તે જ અન્ય સૌ,
> ધોરણો એહ જે સ્થાપે તેને લોકો અનુસરે.

એટલે પૂજ્ય નાથજીને અને કિશોરલાલભાઈને "તેમની જિજ્ઞાસા અને પરિશ્રમનું ફળ જ્ઞાન, શાંતિ અને પ્રસન્નતાને રૂપે મળ્યું તે પરથી તેમની તત્ત્વજ્ઞાન વિષેની વિચારસરણી માની લઈએ એટલે આપણને પણ તેવું જ જ્ઞાન, તેવી જ શાંતિ અને પ્રસન્નતા મળશે એવી ભૂલભરેલી" (સંસાર અને ધર્મ, માર્ચ ૧૯૫૬ની આવૃત્તિ, પૃ. ૨૩૨) સમજણ પ્રમાણે વર્તવાના.

અલબત્ત, મોક્ષની કલ્પના, પૂજ્ય નાથજી બતાવે છે તે પ્રમાણે, ભ્રામક છે; કિશોરલાલભાઈએ પ્રતિપાદિત કરી છે તે સમાજધર્મપર્યવસાયી જ્ઞાનની માન્યતા ભ્રામક નથી; અને એ ભેદ નાનકડો કે નજીવો નથી. પણ મુદ્દાની વાત એ છે કે કનિષ્ઠાધિકારીઓનો બનેલો બહુજનસમાજ કિશોરલાલભાઈની માન્યતા સ્વીકારશે તો પણ તેણે એ જિજ્ઞાસા અને પરિશ્રમના પરિણામરૂપે નહિ સ્વીકારી હોય; પણ આપ્તવાક્યમાં શ્રદ્ધાથી જ સ્વીકારી હશે. અને એમ થશે તો જે ગતિ બીજી વિવેકહીન શ્રદ્ધાઓની થઈ તે આની પણ નહિ થાય?

આનો અર્થ, અલબત્ત, એવો નથી કે વિચારશીલ પુરુષોએ સમાજને ભ્રામક માન્યતાઓથી મુક્ત કરવાનો પ્રયત્ન ન કરવો જોઈએ કે સમાજને એ ચાલે છે તે રીતે જ ચાલ્યા કરવા દેવો જોઈએ. વિચારનું સામર્થ્ય અદ્ભુત છે. અને તર્કશુદ્ધ વિચાર અસાધારણ ચમત્કારો સર્જી શકે છે. સમર્થ અને પ્રતીતિકર વિચારોએ આખી ને આખી પ્રજાઓના વિચારોના વહેણને જુદી દિશામાં વાળી દીધાં છે, ને જબરદસ્ત રાજકીય અને સામાજિક ક્રાન્તિઓ સર્જી છે. પણ માણસના **વિચારો** પર અસર કરીને તેને બદલાવી નાખવા તે એક વાત છે; મનુષ્યની **જન્મસહજ વૃત્તિઓને અને સ્વભાવને** કાયમને માટે બદલાવી નાખવાં તે જુદી જ વાત છે. મનુષ્યની જન્મસહજ વૃત્તિઓ અને સ્વભાવ ભલે કાયમને માટે ન બદલાય, પણ એ સાચી દિશામાં વિચાર કરતો થાય તો તે પણ ઓછું શ્રેય નથી. સમાજના ઉત્તમાધિકારી શોધકોએ સેવેલાં ને સ્થાપેલાં મૂલ્યો સમાજના મધ્યમાધિકારીઓ અને કનિષ્ઠાધિકારીઓ વહેલા મોડા પણ પોતપોતાના ગજા પ્રમાણે સ્વીકારતા હોય છે ને એ રીતે પ્રાકૃતમાંથી સંસ્કૃત થતા જતા હોય છે. અસાધારણ વિપ્લવો કે પ્રાણાન્તિક પ્રક્ષોભોના સમયે, અપવાદરૂપ ઉત્તમ મનુષ્યોને બાદ કરીએ તો, માણસ આવી જતો હોય છે પાછો પોતાની જાત પર. પણ એવા પ્રસંગો ક્યારેક જ આવતા હોય છે. એ સિવાયના સમધારણ સમયમાં મનુષ્ય જીવતો હોય છે સંસ્કારની એની જે કક્ષા હોય છે તેના પર. ને મનુષ્યને સંસ્કારની ઉચ્ચતમ કક્ષા પર જિવાડવાનો કિશોરલાલભાઈનો પુરુષાર્થ માત્ર ગુજરાતમાં જ નહિ, સમગ્ર ભારતમાં અપૂર્વ અને અદ્વિતીય છે.

મીરાંના ગુરુ

કાન્તિકુમાર ભટ્ટ

મીરાંબાઈના ગુરુ કોણ હતા, એ હજીસુધી વિવાદનો પ્રશ્ન છે. મીરાંનાં કેટલાંક પદોમાં ગુરુ તરીકે સંત રૈદાસ (રવિદાસ)ના નામનો ઉલ્લેખ મળે છે; પરંતુ રૈદાસ અને મીરાંના સમય વિશે મતભેદ હોવાથી ગુરુ સંત રૈદાસ હોવાની શંકા ઉપસ્થિત થઈ. એ સ્થિતિમાં બીજા એક રૈદાસી સંત વિઠ્ઠલદાસની ગુરુ હોવાની સંભાવના વિશે વિચાર થયો. કેટલાક વિદ્વાનોએ બીજાં કેટલાંક નામોનાં સૂચન કર્યાં, જ્યારે આ સ્થિતિમાંથી બચવા એમ પણ સૂચન થયું કે મીરાંના કોઈ ગુરુ હતા જ નહિ, અને મીરાંએ ' वैद्य मिल्या नहीं कोई ' એ જ સંદર્ભમાં કહેલું. આ પરિસ્થિતિમાં મીરાંના કોઈ ગુરુ હતા કે નહિ એનો વિચાર કર્યા પછી જો હતા, તો તે કોણ હતા, એનો વિચાર કરવો જોઈએ.

૧ નગુરી મીરાં

મીરાં કૃષ્ણની ભકત હતી, પણ કોઈ વૈષ્ણવ સંપ્રદાયમાં દીક્ષિત થઈ ન હતી, એ પરથી શ્રી કે. કા. શાસ્ત્રીજીએ લખ્યું હતું કે મીરાંના કોઈ ગુરુ ન હતા.[૧] ડૉ. સી. એલ. પ્રભાતે 'મીરાંબાઈ' પરના એમના મહાનિબંધમાં મીરાંના કોઈ ગુરુ હતા નહિ, એમ પ્રતિપાદિત કરવાનો જોરદાર પ્રયાસ કર્યો છે. એમની દલીલો આ પ્રમાણે છે.

* ૨૫૨ વૈષ્ણવોની વાર્તામાં મીરાંને પુષ્ટિ સંપ્રદાયમાં લાવવાના પ્રયાસોનો ઉલ્લેખ છે, એ પ્રસંગો પરથી ફલિત થાય છે કે મીરાંએ આ સંપ્રદાયમાં દીક્ષા લીધી ન હતી.[૨]

* 'એમાં આચાર્ય મહાપ્રભુ' ને સ્થાને મીરાંએ ઠાકોરજીનું પદ ગાવા કહ્યું હતું; એટલે સ્પષ્ટ છે કે એના કોઈ ગુરુ હતા નહિ.

* મીરાંના પદોની ડાકોરવાળી પ્રતમાંના એક પદમાં એવો ઉલ્લેખ છે, કે એનું દુઃખ દૂર કરે એવા કોઈ વૈદ્ય એને મળ્યા ન હતા.

"दरद की मारी दर दर डोलूं, वैद्य मिल्या ना कोई ।
मीरां की प्रभु पीर मिटेगी, जदि वैद्य सांवरियाँ होई ॥"[૩]

* 'સુપનામાં પરણ્યો દીનોનાથ' પદને આધારે એમ કહી શકાય કે શ્રીકૃષ્ણ સાથે એનું ચિરબંધન તો સ્વપ્નમાં થયું હતું, પછી એને બાહ્ય ગુરુની જરૂર જ શી હતી ?

---

૧ शास्त्री के. का., ' कविचरित ' (પાન ૧૯૧) ગુજરાત વિદ્યાસભા, અમદાવાદ.

२ प्रभात (डॉ.) सी. एल. —' मीरांबाई ' (पृ. १६८) हिन्दी ग्रंथरत्नाकर, बंबई.

३ એજન, (पृ. १९१)

* મીરાં કૃષ્ણની જનમજનમની દાસી હતી, પછી એને ગુરુના માધ્યમની શી જરૂર ? પૂર્વજન્મના કૉલથી એને કૃષ્ણ મળ્યા હતા.

* મીરાં એ 'गुरु मिल्या अविनाशी' કહેલું, તે અવિનાશી તે શ્રી કૃષ્ણ, માટે મીરાંને કોઈ માનવગુરુ હોઈ શકે નહિ.[૪]

આ વિશે વિચાર કરીએ તો સ્પષ્ટ જણાશે કે મીરાં પુષ્ટિમાર્ગમાં દીક્ષિત ન હતી અને એને સ્વપ્નમાં શ્રીકૃષ્ણ મળ્યા હતા, એને આધારે મીરાંના ગુરુ કોઈ હોઈ શકે, એનો એમણે વિરોધ કર્યો છે.

* મીરાંના ગુરુ કોઈ પુષ્ટિમાર્ગીય આચાર્ય ન હતા, એ બરાબર છે પરંતુ તેથી બીજા કોઈ ગુરુ હોવાની સંભાવનાને ટાળી શકાય નહિ.

* મીરાંની વાણી અને વિચારોમાં પાછળથી એક પરિવર્તન આવ્યું છે. સગુણ કૃષ્ણની ભક્તિને સ્થાને—અવિનાશી રામની ભક્તિનાં પણ પદો છે, એ પરિવર્તન અકારણ ગણી શકાય નહિ. એનું કારણ કોઈ એવા સંતનો પ્રભાવ હોઈ શકે. મીરાંના મેવાડત્યાગ પછી એ પ્રભાવ પડ્યો હોય, એમ કહી શકાય.

* ડૉ. પ્રભાતે જે વૈદ્યનો ઉલ્લેખ કર્યો છે, એનો સૂચિતાર્થ ગુરુ નહિ પણ ઈશ્વર છે, કારણ કે બીજી જ પંક્તિમાં એણે કહ્યું છે કે જ્યારે સાંવરિયા-વૈદ્ય મળશે ત્યારે જ એની પીડા દૂર થશે.

* અવિનાશી ગુરુનો જે ઉલ્લેખ મીરાંએ કર્યો છે, તેનો અર્થ ઈશ્વર નથી ; ગુરુના રૂપમાં અવિનાશી પરમાત્મા મળ્યા, એમ અર્થ છે, કારણ કે સંતોની દૃષ્ટિએ હરિ, ગુરુ અને સંતમાં કોઈ ભેદ નથી.

* એવી જ રીતે 'मेरे तो गिरधर गोपाल, दूसरो न कोई।' પદના આધારે સકળ લોકમાં મીરાંને ગિરધરગોપાલ સિવાય બીજું કોઈ નથી, એટલે કોઈ ગુરુ નથી, એવો અર્થ તારવી શકાય નહિ. એ મીરાંની અનન્ય ભક્તિનું સૂચક છે અને કદાચ ડોય, એમ માની લઈએ, તો તે ગુરુપ્રાપ્તિ પૂર્વેના સમયના ઉલ્લેખ હોય, એ પણ સંભવિત છે.

* જર્મન વિદ્વાન શ્રી હરમાન ગોએત્સે મીરાંની વાણીમાંના આ પરિવર્તનનું સમર્થન કર્યું છે.[૫]

---

૪ प्रभात (डॉ.) सी. एल. —'मीरांबाई' (पृ. १९३)

5 " However as she abandoned the idol of Girdharji when fleeing from Chitorghar in the subsequent years and as her religious ideals later seem to have taken a different turn, at least the numerous group of poems addressed to Him, may possibly be attributed to this comparatively early period." —Harmann Goetz ' Mirabai–Her life and times '-Journal of the Gujarat Research Society', Vol. XVIII April '56

* મીરાંએ એક ભજનમાં 'સદ્‌ગુરુ હાથ ધર્યો સિર ઉપર' કહ્યું છે, એમાં સ્થૂળ ગુરુની કૃપાનો સ્પષ્ટ ઉલ્લેખ જણાય છે; તથા બીજા એક પદમાં 'ब्रह्मप्रसंगी सद्‌गुरु म्हारा, दूर करो भ्रमनाश' કહ્યું છે, એનાથી એ સ્પષ્ટ થાય છે, કે એના ગુરુ કોઈ આચાર્ય નથી, પણ ભ્રમનો નાશ કરે, એવા બ્રહ્મપ્રસંગી ગુરુ છે. ગુરુ–પ્રાપ્તિના આવા અનેક ઉલ્લેખો મીરાંની વાણીમાં મળે છે.

* "मीरा के प्रभु गिरधर नागर, सद्‌गुरु दिया बताय ॥"[६]
* "वस्तु अमोलख दी मेरे सद्‌गुरु, किरपा कर अपनायो ॥"[७]
* "सद्‌गुरु मिलिया, संसा भाज्या, सैन बताई साची ॥"[८]
* "नाम महातम गुरु दियो, परतीत पिछानी हो ॥"[९]
* "मारा पियरियाँरी बातां, सद्‌गुरु केंता जाजोजी ॥"[१०]

મીરાંના સમયમાં સંતો અને ભક્તોમાં 'નિગુરો' શબ્દ અપશબ્દ ગણાતો હતો. પ્રત્યેક સંતના કોઈ ને કોઈ ગુરુ હતા. સંતોએ ક્યારેક પોતાની વાણીમાં ગુરુનો ઉલ્લેખ કરેલો હોતો નથી. પરંતુ સહુએ ગુરુને સર્વાધિક મહત્ત્વ આપ્યું છે ગુરુને જ ઈશ્વર અને એના શબ્દને શાસ્ત્ર-વચન ગણ્યું છે. એ સંજોગોમાં મીરાં જેવી ભક્ત કવયિત્રીને કોઈ ગુરુ ન મળે, એ સંભવિત નથી; એનાથી ઊલટું આપણે જાણીએ છીએ કે એને સેવિકા બનાવવા ગુરુઓએ સામે ચાલીને પ્રયાસો કર્યા હતા. મીરાંએ ગુરુની મહત્તા, પ્રાપ્તિ અને પ્રભાવના ઉલ્લેખો કર્યા છે, એટલું જ નહિ પોતાના ગુરુ તરીકે સંત રૈદાસના નામના પણ ઉલ્લેખ છે, એ જોતાં મીરાંના કોઈ ગુરુ હતા જ નહિ, એમ સ્વીકારી લેવાનું કોઈ કારણ રહેતું નથી, એટલે હવે મીરાંના ગુરુ કોણ હતા, એ પ્રશ્ન ઉપસ્થિત થાય છે.

મીરાંના સંભવિત ગુરુ વિશે વિદ્વાનોએ ભિન્ન ભિન્ન સંભાવનાઓ પ્રસ્તુત કરી છે. મીરાંના ઈશ્વરવિષયક ઉલ્લેખોને પણ ગુરુના નામ તરીકે સ્વીકારી લેવાયા છે, એમાં મીરાંની માતાથી લઈને હરિદાસ દરજી, માધવપુરી, રઘુનાથદાસ જીવા ગોસાંઈ, વિઠ્ઠલદાસ તથા રૈદાસ સુધીનાં ઘણાં ગુરુઓ વિશે ચર્ચા થઈ છે. વિદ્વાનોનો એક સમૂહ તો મીરાં પર કોઈ એક નાથપંથી જોગીના પ્રભાવને મહત્ત્વ આપે છે.

માતા ગુરુ

શ્રી નાથૂલાલ પાઠકે મીરાંની માતાને એની ગુરુ માની છે. મીરાંનાં કેટલાંક પદોમાં માતાને સંબોધન થયેલું છે. "माई री! मैं तो गोविंद लियो मोल।" "माई! मेरे नैनन बान परी।"

---

६ मीरां बृहद् पदावली भाग-१, पद १९७

૭ એજન, पद १६९

૮ મીરાં ભજનાવલી, પદ ૧૦૬

९ मीरां बृहद् पदावली भा. १, पद १९५

१० એજન, पद १५५

તથા "माई ! मैं तो गोविंद के रंग राती ।"[११] એને આધારે એ કહે છે કે ગિરધર ગોપાલ સાથે બચપણમાં એની માતાએ પરિચય કરાવ્યો હતો, એટલે એ જ એની ગુરુ હતી ; પરંતુ આપણે ધ્યાનથી જોઈશું તો ઉપરોક્ત ઉલ્લેખો માતાને માટે સૂચનાત્મક કે નિર્દેશાત્મક છે, એમાં માતાના ઉપદેશનો કોઈ સંકેત નથી. એનાથી ઊલટું મીરાં માતાને પોતાના હૃદયની ખરી સ્થિતિનો ખ્યાલ આપે છે, જેનાથી એની માતા અજ્ઞાત છે. જ્યારે બીજા લોકો નિરાંતે સૂતા હોય ત્યારે મીરાં કેમ જાગે છે, એમ માતા મીરાંને પૂછે છે, ત્યારે જવાબમાં મીરાં કહે છે ;

"घेली दुनिया बावली, ज्याकु राम न भावै ।
ज्योंरे हिरदे हरि बसै त्याकु निंद न आवै ॥"

જ્યારે મીરાં જ એની માતાનું અજ્ઞાન દૂર કરતી હોય, ત્યારે એની માતાને એના ગુરુ કલ્પી શકાય નહિ. મીરાં જ એની માતાને કહે છે ; 'માઈ ! મુને સપનેમેં પરણ્યો દીનોનાથ'. એ ઉપરાંત મીરાંની માતાનું મૃત્યુ મીરાંની બાલ્યાવસ્થામાં થયું હતું ; એટલે આ કલ્પના ગળે ઊતરે એવી નથી.

હરિદાસ દરજી

મીરાંના એક પદમાં ઉલ્લેખ છે ; "मीरां शरणे रामके म्हाने गुरु मिल्या हरिदास" એ હરિદાસ શબ્દના આધારે શ્રીમતી શબનમે એવી ધારણા કરી કે મીરાંના ગુરુ હરિદાસ હતા. હવે મીરાંના નામનું એક બીજું પદ મળે છે ;

"હરિદાસ દર્જીની વિનતિ, ધોલાં વસ્ત્ર સીમાઓ
દેર નગાડા મીરાં ચઢ ગઈ, માતા હિયો મત હારોજી."[૧૨]

એને આધારે એમણે નક્કી કર્યું કે મીરાંના ગુરુ હરિદાસ તે આ હરિદાસ દરજી જ હોવા જોઈએ.

પહેલા પદમાંના 'હરિદાસ' શબ્દનો અર્થ હરિનો દાસ પણ થાય છે. બીજામાં 'હરિદાસ દર્જીની વિનતિ' લખ્યું છે, એટલે એમાં મીરાંના કોઈ દરજી ભક્તે લખેલું પદ હોય એમ જણાય છે. છોટમદાસે મીરાંવિષયક પદોમાં એ રીતે 'દાસ છોટમની વિનતિ' લખેલું છે, એ જોતાં આ ધારણા સુસંગત લાગતી નથી.

સંત તુલસીદાસ

પોતાના કુટુંબકલેશથી કંટાળી મીરાંએ પત્ર લખી સંત તુલસીદાસની સલાહ માગી હતી, એવી એક જનશ્રુતિ છે. મીરાંએ જે પત્ર લખેલો એની પ્રથમ બે પંક્તિ નીચે પ્રમાણે છેઃ

---

११ पाठक नाथूलाल 'मीरांबाई', 'मधुमती' पत्रिका–जुन १९६१

१२ श्रीमती 'शबनम'—'मीरां–एक अध्ययन' (पृ. १३२)

"श्री तुलसी सुखनिधान, दुखहरन गुंसाई ।

बारही बार प्रनाम करुं, अब हरो सोक समुदाई ॥"[१३]

આ પત્ર એક માત્ર બેલ્વેડીયર પ્રેસ દ્વારા પ્રકાશિત 'मीरांबाई की शब्दावली'માં છે. એ પ્રસંગનો ઉલ્લેખ વેણીમાધવદાસ કૃત 'मूल गोसाईं चरित'માં જ કરવામાં આવ્યો છે.

"तब आयो मेवाड ते विप्र नाम सुखपाल ।

मीरांबाई पत्रिका लायो प्रेम प्रवाल ॥ ३१ ॥

पढ़ि पाती उत्तर लिखे, गींत कवित्त बनाय ।

सब तजि भजियो भलो, कह दिय विप्र पठाय ॥ ३२ ॥"

* મીરાંના આ પત્રવાળું પદ બીજા કોઈ સંગ્રહમાં નથી.

* એના જવાબમાં તુલસીદાસના "जाके प्रिय न राम–वैदेही" વાળા પદને ગણવામાં આવે છે. એ પ્રસંગને સ્વીકારી લઈએ, તો પણ મીરાંએ તુલસીદાસની સલાહ લીધી હતી, એટલું જ ફલિત થાય છે.

* પ્રિયાદાસ, નાગરીદાસ, વૈષ્ણવદાસ તથા ચંદ્રદાસે એકઠી કરેલી તુલસીવિષયક જન-શ્રુતિઓમાં આ પ્રસંગનો ઉલ્લેખ નથી. એટલે એ પાછળથી પ્રસિદ્ધ થઈ હોવી જોઈએ.

* તુલસીદાસજીના મૃત્યુ પછી એક વર્ષે (સં. ૧૬૮૧ માં) શ્રી કૃષ્ણદાસ દ્વારા લખાયેલ गौतमचंद्रिकाમાં તુલસીના અન્ય જીવન–પ્રસંગોમાં આ પ્રસંગનો ઉલ્લેખ નથી. માત્ર સૂર અને મીરાંનાં પદો ગાવા સંબંધી ઉલ્લેખ છે;

"अटत उजैनीदास हू आये, सुपद सूर–मीरां कृत गाये ।

सूनी तुलसी बानी अनुरागी, सुखद कृष्णपद गावन लागी ॥"[१४]

આવો જ એક ઉલ્લેખ શ્રી મોહનલાલ મહેતાએ કર્યો છે; એમનું કહેવું છે કે "મીરાંએ તુલસીદાસને પત્ર લખેલો, ત્યારે એક બીજો પત્ર નરસિંહ મહેતાને પણ લખેલો. અને નરસિંહે "નારાયણનું નામ જ લેતાં વારે તેને તજીએ રે" વાળું પદ લખી મોકલેલું.[૧૫] નરસિંહના આ પદનું સામ્ય તુલસીના "जाके प्रिय न राम वैदेही" સાથે ઘણું છે; પરંતુ તેથી આ પદો મીરાંને અનુલક્ષીને લખાયાં હોય, એમ કહી શકાય નહિ.

---

१३ वर्मा (डॉ.) रामकुमार—हिंदी साहित्य का आलोचनात्मक इतिहास (पृ. ५७५)

१४ प्रभात (डॉ.) सी. एल.—'मीरांबाई' (पृ. २१६)

१५ मेहता मोहनलाल—'नरसी महेता', डॉ. प्रभात—मीरांबाई (पृ. २१७)

જીવ અને રૂપ ગોસ્વામી

શ્રી વિયોગી હરિએ મીરાંના ગુરુ તરીકે જીવ ગોસ્વામીના નામનું સમર્થન કર્યું છે,[૧૬] જ્યારે ડૉ. બળદેવ ઉપાધ્યાયે રૂપ ગોસ્વામીના નામનું સમર્થન કર્યું છે.[૧૭]

આ સંભાવનાનો આધાર એક જનશ્રુતિ છે. મીરાં વૃંદાવન ગઈ ત્યારે એણે જીવા ગોસ્વામીનાં દર્શનની ઇચ્છા વ્યકત કરી; એના પ્રત્યુત્તરમાં જીવાએ કહેવડાવ્યું કે હું સ્ત્રીમુખનું દર્શન કરતો નથી, ત્યારે મીરાંએ નીચેની પંક્તિઓ લખી મોકલી હતી:

"આજ લગી મેં જાણતી, વ્રજમાં કૃષ્ણ પુરુષ છે એક,
વ્રજમાં વસી હજી પુરુષ રહ્યા છો, ધન્ય તમારો વિવેક."

ઉપરની પંક્તિઓમાં રહેલો તીખો વ્યંગ, મીરાંની દૃઢ હરિભક્તિ અને એના પ્રૌઢ વિવેકથી પ્રભાવિત થઈ જીવાએ નમતું મૂકી દીધું હતું. આ પ્રસંગમાં મીરાંની પ્રતિભા જીવાથી ઊંચી ઠરે છે; એ સંજોગોમાં રુપ કે જીવા ગોસ્વામીના શિષ્યત્વની કલ્પના નિરર્થક બની રહે છે. કવિ દયારામે પણ આ પ્રસંગને જીવા ગોસાંઈને શિક્ષા કરવાના પ્રસંગ તરીકે વર્ણવ્યો છે;

"મીરાંબાઈ આવ્યાં વૃંદાવનમાં, પ્રેમે નિરખ્યા શ્રી વ્રજરાય,
શ્રી યમુના પયપાન કર્યું ને, કરી જીવા ગોસાંઈને શિક્ષાય."[૧૮]

વૈષ્ણવ ગુરુ

મીરાંની કૃષ્ણભક્તિને આધારે શાસ્ત્રીજીએ એના કોઈ વૈષ્ણવ ગુરુ હોવાની શકયતા તપાસી હતી. તે સમયે જીવ ગોસાંઈ, રુપ સનાતન તથા જતીપરામાં વિઠ્ઠલનાથજીનો પ્રભાવ હતો. એમાંના કોઈનો પ્રભાવ મીરાંની વાણી પર એમને જણાયો નથી. 'भक्तिमार्गमें फंसी' ના આધાર પર એ ભકિતમાર્ગમાં હતી, એમ એમને લાગ્યું છે. આ ભકિતમાર્ગ સંતોનો માર્ગ છે, એ કોઈ સંપ્રદાય નથી. મીરાં પુષ્ટિમાર્ગમાં દીક્ષિત ન હતી, એના ઉલ્લેખ સંપ્રદાયના ગ્રંથોમાં છે.

* 'ચોરાસી વૈષ્ણવોની વાર્તા' માં મીરાંને પુષ્ટિમાર્ગમાં લેવાના પ્રયાસોનું વર્ણન છે, એટલે એ સંપ્રદાયમાં દીક્ષિત ન હતી, એ સ્પષ્ટ છે. એ સંપ્રદાયની સેવિકા બની ન હતી, એટલે એના વિશે નિંદાત્મક વિધાનો થયાં હતાં.

* મીરાંએ દીક્ષા ન લીધી એટલે એના ઠાકોરજીના મંદિરના પૂજારી ગોવિંદ દૂબેને વિઠ્ઠલનાથજીએ પાછો બોલાવી લીધો હતો.

* પૂજારી રામદાસને 'આચાર્ય મહાપ્રભુ'ને બદલે ઠાકોરજીની સ્તુતિ ગાવાનું મીરાંએ કહ્યું, ત્યારે તે પણ ખીજવાઈને ના પાડી જતો રહ્યો હતો.

---

૧૬ वियोगी हरि, 'मीरां माधुरी', भूमिका

૧૭ उपाध्याय (डॉ.) बलदेव—'भागवत संप्रदाय' (पृ. ५०७)

૧૮ દયારામ-મીરાંચરિત્ર (પંક્તિ—૫૬, ૫૭)

* કૃષ્ણદાસ અધિકારીએ મીરાં દીક્ષિત નહિ હોવાથી એની ભેટ સ્વીકારી ન હતી.

* ડૉ. રામકુમાર વર્માએ લખ્યું છે, કે મીરાં પુષ્ટિમાર્ગમાં દીક્ષિત ન હતી એટલે સંપ્રદાયના સેવકો એને જ્યારે મળતા ત્યારે એનું અપમાન કરતા હતા.[૧૯] ડૉ. મજમુદારે પણ ઉપરોક્ત મતનું સમર્થન કર્યું છે.[૨૦]

આમ સમગ્ર રીતે જોતાં મીરાંના ગુરુ કોઈ વૈષ્ણવ આચાર્ય હોવાની કોઈ સંભાવના નથી.

માધવપુરી

મીરાંનાં પદોમાં કૃષ્ણની સાથે રામના નામોલ્લેખને લીધે મીરાં પર રામાનંદી સંપ્રદાય કે વલ્લભાચાર્યજીના ગુરુ માધવપુરીના પ્રભાવ વિશે ડૉ. પ્રભાતે વિચાર કર્યો છે.[૨૧] માધવપુરી મેડતામાં ચતુર્માસ રહ્યા હતા, ત્યારે મીરાં ત્યાં જતી આવતી હતી. એક એવી જનશ્રુતિ છે કે એમના જતા રહેવાથી મીરાંએ અન્નત્યાગ કર્યો હતો, તેથી માધવપુરીને સ્વપ્નમાં એવો આદેશ શ્રી કૃષ્ણ દ્વારા મળ્યો હતો. કે મીરાંને શ્રી કૃષ્ણની મૂર્તિ ભેટ આપવી, તેથી એમણે ત્યાં શ્રી કૃષ્ણની અને વૃંદાવનમાં દાનેરાયની મૂર્તિઓ મીરાંને ભેટ આપી હતી.

મીરાંના એક પદમાં રામાનંદ તથા માધવાચાર્યના નામોનો ઉલ્લેખ છે, એ સિવાય આ વાતને અન્ય કોઈ સમર્થન નથી. માધવપુરી (માધવેન્દ્રપુરી)નો જન્મ સં. ૧૪૫૭માં માનવામાં આવે છે; એટલે એ બન્ને સમકાલીન નથી; પરંતુ એમનો ' માધવ ' નામનો એક શિષ્ય હતો. સંભવિત છે કે સંન્યાસીઓ સાથે એ ત્યાં ગયો હોય, ત્યારે મીરાંને એના બાલપણમાં શ્રી કૃષ્ણની કોઈ મૂર્તિ ભેટ આપી હોય, પણ એમાં દીક્ષાની કોઈ સંભાવના જણાતી નથી.

રઘુનાથદાસ (દાસ ભક્ત)

શ્રી વ્રજરત્નદાસે ચૈતન્યના છ શિષ્યોમાંથી એક રઘુનાથદાસને મીરાંના ગુરુ માન્યા છે, એના સમર્થનમાં મીરાંનું નિમ્નાંકિત પદ રજૂ કરવામાં આવે છે, જેમાં ગૌર–કૃષ્ણ તથા ચૈતન્યના નામનો અને દાસભક્તની દાસી તરીકે મીરાંના નામનો ઉલ્લેખ છે.

> '' स्याम किशोर भये नव गोरा, चैतन्य जाको नाम ।
> पीतांबर को भाव दिखावे, कटि कौपीन कसे ।
> '' दास भक्त '' की दासी मीरां, रसना कृष्ण बसे ॥[२२]

આમાં અંતિમ પંક્તિ પ્રક્ષિપ્ત જણાય છે, કારણ કે બીજા સંગ્રહોમાં ' दास भक्त 'ને સ્થાને ' गौर-कृष्ण ' શબ્દ છે, ' गौर–कृष्ण 'નો ઉલ્લેખ બલભદ્ર અને કૃષ્ણ માટે થયો છે, બીજા એક પદમાં મીરાંએ એ તથ્યને સ્પષ્ટ કરતાં ગાયું છે.

---

૧૯ वर्मा (डॉ.) रामकुमार—हि. सा. आ. इतिहास (तृतीय संस्करण) (पृ. ५७४)

૨૦ મજમુદાર (ડૉ.) મંજુલાલ–' મીરાંબાઈ–એક મનન ' (પાન ४६)

૨૧ प्रभात (डॉ.) सी. एल.—' मीरांबाई '–(पृ. १८५)

૨૨ व्रजरत्नदास—' मीरां माधुरी ' (पृ. ७६), ' मीरांबाई ' (पृ. १८७).

गौर वरण है जेठ हमारा, स्याम वरण मोरे सैया रे ।
गौर के नाँव बलभद्र भैया, स्याम के नाँव कनैया रे ॥"[૨૩]

જોગી

કેટલાક વિદ્વાનોએ મીરાં પર કોઈ જોગીનો પ્રભાવ જોયો છે. મીરાંનાં પદોમાંનાં અનેક પદ જોગીને અનુલક્ષીને લખાયલાં છે, એ પરથી વિદ્વાનો આમ માનવા પ્રેરાયા છે. જોગી પ્રત્યેની મીરાંની અભિવ્યક્તિને ડૉ. સાવિત્રી સિંહાએ લૌકિક માની છે; એ કહે છે કે—'મીરાંના આરાધ્યનું બીજું નિર્ગુણ-પંથી રૂપ સંપૂર્ણ લૌકિક છે. જે જોગીના પ્રેમમાં એ વ્યાકુળ છે, એ એક સાધારણ જોગી છે, જે એના મનમાં પ્રેમની આગ જલાવી જતો રહ્યો છે."[૨૪] ડૉ. કૃષ્ણલાલ[૨૫] અને શ્રીમતી પદ્માવતા 'શબનમ'નો[૨૬] મત પણ એવો છે, કે મીરાંના જોગીનું રૂપ નાથ સંપ્રદાયના યોગીઓને મળતું આવે છે. મીરાંના એક પદ વિશે પ્રો. મુરલીધર શ્રીવાસ્તવ કહે છે, કે એ જોગી પ્રત્યે નિવેદન છે, ગુરુ પ્રત્યેનો અનુરોધ નથી. પ્રેમી પ્રત્યેનો અનુરોધ છે.[૨૭] પ્રો. અંચલે મીરાંની વેદના પાછળ એક કચડાયેલા સ્વપ્નની—એક પ્રેમદગ્ધ હૃદયની—વિકળતા જોઈ છે.[૨૮] ડૉ. હીરાલાલ માહેશ્વરીએ મીરાંનાં પદોને આધારે એવો નિષ્કર્ષ કાઢયો હતો કે મીરાંની પ્રેમ-સાધનામાં કોઈ જોગીનો સહયોગ અવશ્ય હતો, જેને એણે 'गुरु-ज्ञानी' પણ કહ્યો છે, જેની સૂરત જોઈ મીરાં મુગ્ધ થઈ ગઈ હતી.[૨૯] એ બધાથી ઘણે આગળ વધી એક અંગ્રેજ લેખક જ્યોર્જ મેક્મેને મીરાંને વેશ્યા કહી હતી.[૩૦]

સ્થૂલ ભાવનાના સમર્થક આ વિદ્વાનોએ બહુધા નિમ્નાંકિત પંક્તિઓને આધારે આ આક્ષેપો કર્યા હતા;

---

૨૩ 'મીરાંબાઈનાં ભજનો' (પૃ. ૧૯) સસ્તું સાહિત્યવર્ધક કાર્યાલય, અમદાવાદ

२४ सिंहा (डॉ.) सावित्री—" मध्यकालीन हिन्दी कवयित्रियाँ " (पृ. १२६)

२५ डॉ. कृष्णलाल—' मीराबाई ' (पृ. १२९)

२६ श्रीमती ' शबनम ' ' मीराँ–एक अध्ययन ' (पृ. ११५)

२७ श्रीवास्तव (प्रो.) मुरलीधर—' मीरां दर्शन ', (पृ. १०८)

२८ प्रो. अंचल, ' मीरां स्मृति ग्रंथ ' (पृ. १२७) बंगीय हिन्दी परिषद, कलकत्ता.

२९ माहेश्वरी (डॉ.) हीरालाल—" राजस्थानी भाषा और साहित्य "–(पृ. ३२९)

३० " उस शताब्दी में राजपुताना में मीरांबाई हुई, जो कामलिप्सा तथा शक्ति की वैष्णव उपासिका थी । संसार के आनंदमय प्रेमी गोपीनाथ कृष्ण की कीर्ति की उत्साहपूर्वक गायिका थी तथा लिंग–योनी के रहस्य की उपदेशिका थी । वे वेश्याओं की गुणग्राहिका समझी जाती थी, जो प्रायः यही नाम धारण करती हैं । इस नामको गांधीगृह में प्रवेश करने पर मिस स्लेड को धारण करने की आज्ञा नहीं दी जानी चाहिए थी ."—सर ज्योर्ज मेकमेन, ' धी अन्डरवर्ल्ड ऑफ इन्डिया '

—' मीरां बृहद् पदावली ' (पृ. १९) राजस्थान प्राच्यविद्या प्रतिष्ठान, जोधपुर.

"जोगिया की सूरत मनमें बसी" ॥ "म्हारे घर रमतो ही आई रे तू जोगिया" ॥ "जोगिया से प्रित किया दुख होई" ॥ "जोगिया री प्रीतडी है दुख डारो मूल" ॥ "राजेश्वर जोगी! जब तेरी मौनज खोल" ॥ ' जोगियाजी! निशदिन जोउ वाट" ॥ "जावा द रे जोगी किसका मीत" ॥ "जोगिया ने कहियो रे आदेश" ॥

* મીરાંનાં પદોની આ પંકિતઓને એ પદોના સમગ્ર સંદર્ભમાં જોવાને બદલે છૂટક પંકિત કે શબ્દના માત્ર અર્થને જ આ વિદ્વાનોએ જોયો હોય, એમ લાગે છે. સંદર્ભ અને ભાવ વિનાનો શબ્દાર્થ નિરર્થક હોય છે, એના સંદર્ભો જોતાં એ જણાશે.

* મીરાંના નિર્મળ ચરિત્રમાં જે શંકા ઉઠાવવામાં આવે છે, એવું કંઈ પણ હોત, તો મીરાંને જે પ્રસિદ્ધિ મળી છે, તે મળત નહિ.

* મીરાંમાં જો કોઈ ચારિત્રીય દોષ હોત, તો ચિતોડ અને મેડતા જેવા પ્રતિષ્ઠિત રાજકુલો એને જીવતી રહેવા દેત નહિ. નિમ્ન જાતિના સંતોના સત્સંગમાં રહેવાથી મીરાંને જે કાંઈ સહન કરવું પડયું, એ જોતાં તથા એ સમયે લોકોનો મીરાં તરફનો ભકિતભાવ જોતાં મીરાંનું ચારિત્ર્ય અણિશુદ્ધ પવિત્ર હોવું જોઈએ.

* મીરાંએ ઝેરનાં અમૃત અને સાપના શાલિગ્રામ કરવાના ચમત્કારનો ઉલ્લેખ પોતાની વાણીમાં કર્યો છે, એ જો સત્ય માનીએ, તો ચારિત્ર્યશુદ્ધિ વિના એ સંભવી શકે નહિ.

* ભકિતમાં દાંપત્યભાવની અભિવ્યક્તિ સગુણ તથા નિર્ગુણ ભકતોએ કરી છે. કબીરે પોતાને 'राम की बहुरिया' કહ્યા છે. 'નાથ' અને 'જોગી' શબ્દો સંતોની વાણીમાં સહજ વપરાયા છે. મીરાંની પ્રેમાભિવ્યકિતનું એ માધ્યમમાત્ર છે. એ શબ્દો તે સમયે રાજસ્થાનમાં ખૂબ પ્રચલિત હતા. સંતોના સત્સંગથી એ મીરાંની વાણીમાં આવ્યા છે. હઠયોગની શબ્દાવલીનો પ્રયોગ પણ થયો છે, પણ એનાં સ્પંદનો સાથે મીરાંને કોઈ સંબંધ નથી.

* એક જર્મન વિદ્વાન શ્રી હરમાન ગોએત્સે મીરાંને શ્રદ્ધાંજલિ આપતાં એને દૈવી કવિતાની શ્રેષ્ઠ કવયિત્રી, સંત તથા માનવજાતની સર્વોત્કૃષ્ટ અને અત્યંત પવિત્ર સ્ત્રી કહી છે.[૩૧]

ઉપરોકત પંકિતઓમાંના 'જોગી' શબ્દને એના સ્થૂળ અર્થમાં જોવામાં આવ્યો હતો; એનો સંદર્ભ જોતાં જણાશે કે એનો નિર્દેશ ગિરિધર નાગર યા અવિનાશી રામ તરફ મળે છે. '**राजेश्वर जोगी**' વાળા પદમાં એ રાજેશ્વર જોગી શ્રી કૃષ્ણ છે; મીરાં એની 'જનમ જનમની ગોપી' છે; એ જોગી સહસ્ર ગોપીઓ સાથે રમે છે; એવી જ રીતે 'जावा दे जोगी किसका मीत' વાળા પદમાં મીરાંના એ મિત્ર બીજા કોઈ નહિ, પણ પ્રભુ ગિરિધર નાગર છે. એમાં મીરાંએ પોતે જ આ

---

31 "If poetry is by Divine, she was the greatest poetess of India, because she was an extraordinary personality, a saint, one of the loftiest and purest of mankind.... We know only one other personality of whom the same could be stated–Jesus–the Christ"–Hermann Goetz–' Mirabai–her life and time,'–' Journal of the Gujarat Research Society' Vol XVIII, 1956

સ્પષ્ટતા કરી છે; " मीरां के प्रभु गिरिधर, स्याम मनोहर, प्रेम पियारा मीत ॥ " એ પ્રમાણે " जोगिया ने कहीज्यो जी आदेश । " પદમાં મીરાંનેા એ જોગી એવેા છે, કે ભગવાન શંકર અને શેષ પણ એનું ધ્યાન ધરે છે; " जोगियो चतुर सुजाण, सजनी! ध्यावे संकर सेष ॥ " ભગવાન શંકર જેનું ધ્યાન ધરે, એ 'જોગી' માનવીય શી રીતે હોઇ શકે? મીરાંના એક અન્ય પદ–" जोगियाजी छाई रह्या परदेश । "માંનેા પરદેશ એ સંતેાની વાણીનેા 'उस देश' છે. એ પરદેશ મીરાંની વાણીમાં કયારેક તેા મથુરાં પણ હેાય છે. કૃષ્ણ, ગેાકુળ છેાડી મથુરાં ગયા, એના વિરહમાં ગેાપીએા દુઃખી છે. મીરાંએ એ ગેાપીની પીડાને વ્યકત કરી છે. મીરાંનેા એ જોગી તે ગેાપીએાની પીડા ન જાણનાર શ્રી કૃષ્ણ છે.

" जोगिये मेरी न जाणी पीर ॥
अब तो जाई विदेश बैठा, काऊ की सुधी न शरीर ॥
याद न आवे व्रजके मांही, खेलत जमुना तीर ॥ "[३२]

મીરાંના પદ–' जोगिया रे ! तू कबहु मिलेगा मोकू आय । " માં મીરાં જે જોગીના વિરહમાં તડપે છે, જેના મિલનથી એની પ્યાસ બુઝાશે, તે 'હરિ અવિનાશી' જ છે.[૩૩] મીરાં જે અણિયાળા નયનવાળા ધુતારા યેાગીની દાસી બની હતી, એ પ્રભુ હરિ અવિનાશી છે, વળી જે જોગીની સાથે મીરાં જોગણનેા વેશ ધારણ કરવા માગે છે, એ જોગી પણ એનેા ગિરિધર નાગર છે. એ પંક્તિએા દૃષ્ટવ્ય છે;

" चढती बैस नैन अणियारे, तू घरि घरि मत डोल ।
मीरां के प्रभु हरि अविनाशी, चेरी भई बिन मोल ॥ "[३४]

મીરાં જોગીને દર્શન દેવા વિનવે છે, બાંય પકડ્યાની લાજ રાખી કરુણા કરવા કહે છે. દર્દે દીવાની મીરાંનું દુઃખ જાણી રેામ રેામ પુલકિત થાય, એવું મિલન–સુખ એને જે આપે છે, તે દયાળુ ભગવાન રામ છે.[૩૫]

જોગી સાથેના સ્થૂળ પ્રેમની જેવી અભિવ્યક્તિ મીરાંએ કરી છે, એવી પરમ સ્નેહી રામ સાથેના પ્રેમમાં પણ છે, એને લીધે મીરાંએ સંસારનું તમામ સુખ છેાડી દીધું હતું. પેાતાની વિરહ-વ્યથા દૂર કરી અંગે લગાવવા એ રામને વિનવે છે ;

" थारी छुं रमैया ! मोसु नेह निभावो ॥ टेक ॥
थारे कारण सब सुख छोड्या, क्युं हमकु तरसावो ॥
विरह विथा लागी उर अंतर, सो तुम आय बुझावो ॥
अब छोड्या नाहीं वैण प्रभुजी, हँसकर तुरत बुलावो ॥
मीरां दासी जनम जनम की, अंग सु अंग लगावो ॥ "[३६]

---

३२ मीरां बृहद् पदावली भा. २ (परि. पृ. १५) रा. प्रा. वि. प्रतिष्ठान, जोधपुर
३३ એજન (परि.. पृ. २४)
३४ એજન (परि. पृ. २६)
३५ मीरां बृहद् पदावली भा. १, पद १६९
३६ એજન (पद २०९)

મીરાંની પ્રેમાભિવ્યક્તિમાં સગુણતા, સ્થૂળતા કે લૌકિકતા આવી છે ખરી, પણ એના પ્રેમીમાં લૌકિકતા નથી. જોગીની જેમ જ અવિનાશી રામ સાથેના પ્રેમની અભિવ્યક્તિ પણ એવા જ સ્થૂળ પ્રેમની છે. એ રામ વિના એને ઊંઘ આવતી નથી, વિરહ સતાવે છે; પ્રિયતમ વિના એની સ્હેજ સૂની છે, મીરાં આખી રાત જાગતાં વિતાવે છે.[૩૭]

વિઠ્ઠલદાસ રૈદાસી

રૈદાસને મીરાંના ગુરુ તરીકે અંતઃસાક્ષ્ય સમર્થન આપે છે, છતાં સમયનો મેળ મળતો નહિ હોવાથી આ રૈદાસી સંત વિઠ્ઠલદાસને શોધી કાઢવામાં આવ્યા હોય, એમ લાગે છે. ભક્તમાલની પ્રિયાદાસની ટીકામાં એમનો ઉલ્લેખ છે. સંયોગ એવો થયો કે આ વિઠ્ઠલદાસની કથા મીરાંના ગુરુ તરીકે ઘટાવવામાં ઘણી મળતી આવે છે. આ સંભાવનાને પ્રથમ આચાર્ય પરશુરામ ચતુર્વેદીએ રજૂ કરી હતી[૩૮] ત્યાર પછી શ્રી શંભુપ્રસાદ બહુગુણા[૩૯] તથા શ્રી ચંદ્રબલી પાંડેએ[૪૦] એનું સમર્થન કર્યું હતું. મહાવીરસિંહ ગહલૌત પણ અનિશ્ચિત રહ્યા હતા.[૪૧]

એને વિશે હકીકત એવી છે કે એ વિઠ્ઠલદાસ માથુર ચોબેના પિતા રાણાના પુરોહિત હતા. વિઠ્ઠલદાસ રાગ, રંગ, નૃત્ય તથા ભજનના પ્રેમી હતા. એક દિવસ રાણાને ત્યાં ભજન ગાતા ગાતા સમાધિસ્થ થઈ ગયા. ભગવાન સમક્ષ નૃત્ય કરતી એક સ્ત્રી પર પ્રસન્ન થઈ તેને પુત્ર તથા સર્વસ્વ સમર્પણ કરી દીધું હતું. રાણાની કન્યાના બોલાવવાથી એણે ત્યાં જઈ નૃત્ય કર્યું હતું, જે જોઈ અન્ય નર્તકીઓ ચકિત થઈ ગઈ હતી. આનો અસ્વીકાર કરતાં ડૉ. પ્રભાતે નીચેનાં કારણો આપ્યાં હતાં.[૪૨]

* રાણો અને એની કન્યા કોણ હતાં, એની માહિતી મળતી નથી.
* વિઠ્ઠલદાસનો સમય મળતો નથી, તથા મીરાં સાથે એના મિલનનું કોઈ પ્રમાણ નથી.

ભકતમાલમાં અને એની ટીકામાં એનો પરિચય 'વિઠ્ઠલદાસ' તરીકે અપાયો છે, જ્યારે મીરાંનાં પદોમાં 'રૈદાસ' નામનો ઉલ્લેખ છે, જો એ વિઠ્ઠલદાસ તરીકે જાણીતો હોત, તો મીરાંએ

---

૩૭ "रमैया बिनु निंद न आवै ॥
निंद न आवे, विरह सतावै, प्रेमकी आँच दूलावै ॥
पिया बिना मेरी स्हेज अलूनी, जागत रैन बितावै ॥"
મીરાંબાઈનાં ભજનો (પા. ૭૭)

૩૮ चतुर्वेदी परशुराम—"उत्तरी भारत की संत-परंपरा" (पृ. ३३९)

૩૯ बहुगुणा शंभुप्रसाद—'जनम योगिनी मीरां' मीरां स्मृति ग्रंथ

૪૦ पांडे चंद्रबली—'विचार विमर्श', (पृ. ५५)

૪૧ गहलौत महावीरसिंह 'जीवनी और काव्य' (पृ. ५८१)

૪૨ प्रभात (डॉ.) सी. एल., 'मीरांबाई' (पृ. १८१)

પણ એ જ રીતે એનો ઉલ્લેખ કર્યો હોત. શ્રી રામાનંદ શાસ્ત્રીએ આ કલ્પનાને તર્કહીન ગણાવી છે.[૪૩]

સંત રૈદાસ

'મીરાં સ્મૃતિગ્રંથ' તથા 'મીરાંબાઈ કી પદાવલી' જેવા અનેક પ્રામાણિક સંગ્રહોમાંની મીરાંની વાણીમાં ગુરુ તરીકે રૈદાસના નામના ઉલ્લેખો છે, એને અવગણી શકાય નહિ. ગુરુ રૈદાસ વિશે મીરાંએ કહ્યું છે કે રૈદાસજી એને કાશીમાં મળ્યા હતા, એમણે એની શંકા ને પીડા દૂર કરી 'જ્ઞાનની ગુટકી' આપી હતી. એ પૂરા ગુરુ હતા; એમના શરણમાં એણે ચિત્ત લગાવ્યું હતું. ગુરુવિષયક ઉલ્લેખોમાંના કેટલાક નીચે આપ્યા છે;

* "काशी नग्र के चौक में, गुरु मिल्या रोहीदास ॥"[४४]
"रैदास संत मिले मोही सद्‌गुरु, दीन्ही सुरत सहदानी ॥"[४५]
"गुरु मिल्या रैदासजी, दीन्ही ज्ञानकी गुटकी ॥"[४६]
"गुरु रैदास मिले मोही पूरे, धूर से कमल मिली ॥"[४७]
' चेतन सत्ता सैनिये, दीसत गुरु रैदास ॥"[४८]

સંત રૈદાસજી મીરાંના ગુરુ હતા, એનું સમર્થન જે વિદ્વાનોએ કર્યું છે, એમાં ગુજરાતી વિદ્વાન શ્રી કનૈયાલાલ મુનશી, શ્રી અનંતરાય રાવળ તથા ડૉ. મંજુલાલ મજમુદાર, હિન્દી સાહિત્યના વિદ્વાન ડૉ. નરોત્તમ સ્વામી, ડૉ. બડથ્વાલ તથા ડૉ. રામકુમાર વર્મા અને અંગ્રેજી વિદ્વાન ડૉ. જે. એન. ફર્કુહર પ્રમુખ છે

મીરાંની કેટલીક રચના સાથે રૈદાસજીની વાણીનું પ્રભાવસામ્ય દર્શનીય છે. શ્રી અનંતરાય રાવળે રૈદાસજી તથા મીરાંનાં પદોમાંના સામ્યનો નિર્દેશ કર્યો છે.[૪૯]

रैदास—"माधवे ! तुम तोरो, मैं नहीं तोरुं, तुमसे तोरी कवनसे जोरुं ।
साची प्रीति हम तुम संग जोरी, तुम संग जोरी अवर सु तोरी ॥"

मीरां—"जो तुम तोडो पिया, मैं नहीं तोडूं रे ।
तोरी प्रीत तोडी कृष्ण ! कौन संग जोडूं रे ॥"

---

૪૩ शास्त्री रामानंद -'संत रविदास और उनका काव्य' (पृ. १७९)
४४ मीरां स्मृति ग्रंथ (पृ. ५६) बंगीय हिन्दी परिषद, कलकत्ता
૪૫ એજન (પૃ. ૩૬)
૪૬ मीरांबाइ की पदावली—हिन्दी साहित्य सम्मेलन, प्रयाग
૪૭ એજન
૪૮ એજન
૪૯ રાવળ અનંતરાય—'ગુજરાતી સાહિત્ય' પાન ૧૧૪

રૈદાસ—"प्रभुजी ! तुम घन बन हम मोरा, जैसे चितवत चंद चकोरा ।
प्रभुजी ! तुम मोती हम धागा, जैसे सोनहि मिलत सुहागा ।
प्रभुजी ! तुम स्वामी हम दास, ऐसी भक्ति करे रैदासा ॥"

मीरां—"तुम भये गिरिवर मैं भई चारा, तुम भये चंदा, मैं भई चकोरा ।
तुम भये मोती, प्रभु ! हम भये धागा, तुम भये सोना हम भये सोहागा ।
मीरां के प्रभु ब्रज के वासी, तुम मेरे ठाकोर, मैं तेरी दासी ॥"

જે વિદ્વાનોએ મીરાંના ગુરુ રૈદાસ હોવા વિશે શંકા વ્યક્ત કરી હતી, તેમની શંકાનું કારણ બન્નેનો સમય મળતો આવતો ન હતો, એ હતું, કારણ કે મીરાંની વાણીમાં ધના ભગતનો અને ધના ભગતની વાણીમાં સંત રૈદાસના નામનો ઉલ્લેખ હોવાથી રૈદાસ અને મીરાં વચ્ચે સમયનું મોટું અંતર માની લેવામાં આવ્યું હતું, અને જ્યારે બન્નેના સમયનો મેળ ન મળ્યો, ત્યારે બીજા રૈદાસી સંતની, ગુરુ હોવાની કલ્પના કરવામાં આવી હતી. મીરાંના ગુરુ તરીકે સંત રૈદાસ હોવાના સમર્થનમાં કેટલાક મુદ્દા આ પ્રમાણે છે.

* ગુરુ તરીકે રૈદાસ હોવાના અંતઃસાક્ષ્યનાં પ્રમાણ છે. એક અનુમાનિત સંભાવનાના આધારે એને અવગણી શકાય નહિ.

* મીરાંથી ઉમરમાં ધના ભગત મોટા હોય, અને ધના ભગતથી રૈદાસ મોટા હોય, તેથી તે સમકાલીન ન હોઈ શકે, એમ પ્રતિપાદિત થઈ શકે નહિ. સમકાલીન સંતોના ઉલ્લેખ સંતોએ કર્યા છે. સ્વયં રૈદાસે પોતાની વાણીમાં એના સમકાલીન કબીર, પીપા તથા સેનાના નામના ઉલ્લેખ કર્યા છે.

* રૈદાસે "देही सहित कबीर सिधाई ।" લખ્યું હતું, એટલે એમની હયાતીમાં કબીરનું મૃત્યુ થયું હતું. એટલે રૈદાસજીનું નિધન સં. ૧૫૭૬ પછી થયું હોવું જોઈએ. તેમ હોય તો મીરાંનું મિલન અશક્ય નથી, કારણ કે એનો જન્મ સં. ૧૫૫૫માં હોવાનું સ્વીકારાયું છે.

* ઝાલીરાણીના નિમંત્રણથી રૈદાસ ચિતોડ ગયા હતા, જેના પ્રતીકરુપ મંદિરના ચોગાનમાં એમની છત્રી છે. એટલે ચિતોડના રાજ્યકુલ સાથે રૈદાસજીને પહેલેથી સંબંધ હતો.

* રૈદાસજી તથા મીરાંનું કાર્યક્ષેત્ર રાજસ્થાન અને પાછળથી ગુજરાત હતાં[૫૦] અનંતદાસે 'पीपा-परिचरि'માં રૈદાસ દ્વારકાં ગયા હતા, તેનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. સંભવ છે, એને લીધે મીરાંને દ્વારકાંનું આકર્ષણ થયું હોય.

---

૫૦ "रामानंद जब बांची पाती, लिये कबीर–रैदास संघाती ।
चलो द्वारिकां जहाँ मोरारी, पीपाके रहिबो दिन चारी ॥"
—अनंतदास–'पीपा परिचरि' ह. लि. प्रति (लेखक के पास)

* નીચને ઘેર જવાથી જ મીરાંને કૌટુંબિક વિરોધનો સામનો કરવો પડયો હતો.[૫૧]

* એ દિવસોમાં મેવાડમાં સંત રૈદાસની બોલબાલા હતી. ભકતોમાં એમનાં પદો ગવાતાં હતાં, એ સંજોગોમાં મીરાંએ એમને ગુરુ કર્યા હોય, એ સ્વાભાવિક જણાય છે.[૫૨]

સમગ્ર રીતે જોતાં એમ લાગે છે, કે પાછળથી મીરાંએ રૈદાસજીને ગુરુ કર્યા, એનાથી કુટુંબમાં ત્રાસ મળવા લાગ્યો, ત્યારે મેવાડ છોડી એ દ્વારકાં ગયાં હોવાં જોઈએ.

---

૫૧ " नित प्रति उठि नीच घर जाओ, कुलंकु लगाओ गारी।
मीरां ने सद्‌गुरुजी मिलिया, चरणकमल बलिहारी ॥"
मी. बृ. प. भा. १ (पद १६)

५२ श्री उपाध्याय हरिभाउ —' राजस्थान के ज्योतिस्तंभ ' (पृ. ३४)

એક વિશિષ્ટ રાવણાનુગ્રહમર્તિ

વસંતકુમાર એસ. પારેખ

ભગવાન શિવે રાવણ પર કરેલા અનુગ્રહની કથા 'રામાયણ' (ઉત્તરકાણ્ડ)[1] ''રઘુવંશ' (૧૨. ૮૯; ૪. ૮૦), 'મેઘદૂત' (૧. ૬૨), 'શિશુપાલવધ' (૧. ૫૦), 'કુમારસંભવ' (૪. ૨૪) આદિમાં પ્રાપ્ત થાય છે. આ કથા પ્રમાણે, એક દિવસે રાવણ પુષ્પક–વિમાનમાં બેસી કૈલાસ પર્વત પર ગયો, ત્યાં તેનું વિમાન એકદમ ગતિહીન થયું. શંકરના દ્વિતીય સ્વરૂપ સમો નંદી હાથમાં ત્રિશૂલ સહિત ત્યાં આવ્યો અને રાવણને તેણે કહ્યું કે, ભગવાન પાર્વતીજી સાથે પ્રણય-ક્રીડામાં પ્રવૃત્ત હોઈ, આ માર્ગેથી કોઈને પણ આગળ જવાની તેઓએ મનાઈ ફરમાવેલી છે. આ સૂચના સાંભળી રાવણે નંદીનો તિરસ્કાર કર્યો અને અટ્ટહાસ્ય કર્યું. નંદીએ રાવણને શાપ આપ્યો કે 'સ્વરૂપે મારા જેવા વાનરો જ તારો નાશ કરશે.' પોતાના પુષ્પક–વિમાનના પ્રવાસને વિઘ્નરૂપ થનાર કૈલાસને ઉખેડી નાખવા માટે રાવણે કૈલાસ પર્વતને બાથ ભીડી પર્વતને ખૂબ હચમચાવ્યો; કૈલાસ ધ્રૂજવા લાગ્યો તેથી ભયથી ગભરાઈને પાર્વતી શિવના ગળે વળગી પડ્યાં. પણ શિવે સહજ ભાવે પોતાના પગ વડે, કૈલાસને દાબ્યો અને પોતાની પ્રચંડ ભુજાઓ કચડાતાં રાવણ અસહાય સ્થિતિમાં ચીસો પાડવા લાગ્યો. પ્રધાનોની સલાહને અનુસરી રાવણે એક હજાર વર્ષ સુધી, સંગીતમય સ્તોત્ર[2] દ્વારા શિવની સ્તુતિ કરી અને તેમની દયા અને કરુણાની યાચના કરી, પોતાનો અપરાધ માફ કરવા વિનંતી કરી. શિવ પ્રસન્ન થયા અને તેના પર અનુગ્રહ કરી, કૈલાસના વજનથી દબાયેલા તેના હાથ છૂટા કર્યા.

આ કથાવિષયનાં શિલ્પો અને ચિત્રકૃતિઓ ઈ.સ. પાંચમા શતકથી ઓગણીસમા શતક સુધી મળે છે. નેશનલ મ્યૂઝિયમના ડૉ. બી. એન. શર્માએ[3] આ શિલ્પોનું સર્વેક્ષણ કરી ભારતમાંથી બે ચિત્રકૃતિઓ અને ત્રીસ શિલ્પો, પ્રસિદ્ધ કરી શિલ્પકલાના ક્ષેત્રમાં મહત્ત્વનું પ્રદાન કર્યું છે. રાવણાનુગ્રહમૂર્તિનાં શિલ્પો પ્રતિહારો, રાષ્ટ્રકૂટો, ચંદેલા, કલચુરી, બાદામીના ચાલુક્યો, પલ્લવો, ચોળ, હોયશાળ આદિ રાજકર્તાઓના સમયમાં, ઉત્તર પ્રદેશ, મધ્યપ્રદેશ, રાજસ્થાન, ઓરિસ્સા, એલિફન્ટા–ઇલોરાની ગુફાઓ અને દક્ષિણના કેટલાક પ્રાંતોમાં વ્યાપક બન્યાં અને શૈવ મૂર્તિ વિજ્ઞાનમાં મહત્ત્વનું સ્થાન પ્રાપ્ત કર્યું.

---

૧ શાહ (ડૉ.), યુ. પી. (સંપાદક), વાલ્મીકિ રામાયણ (સમીક્ષિત આવૃત્તિ), ઉત્તરકાણ્ડ, ૭. ૧૬. ૧–૩૧, પૃ. ૧૦૧–૧૦૭

૨ રાવણકૃત 'શિવતાણ્ડવસ્તોત્ર'; 'बृहत्स्तोत्ररत्नाकरः'માં અંતર્ગત; પૃ. ૧૮૭–૧૯૦

3 Sharma (Dr.), B. N., 'Rāvaṇa Lifting Mount Kailāsa in Indian Art' *East and West* (New Series), Vol. 23, No 3–4, Sept.–Decembe**ı** 1973.

પાટણ (જિ. મહેસાણા, ઉ. ગુ.)માંથી પ્રાપ્ત થયેલી, અહીં વર્ણવેલી રાવણાનુગ્રહમૂર્તિ પાટણના મોતીશા દરવાજા પાસે કોટમાં જડેલી હતી. આ બાજુનો કોટ ઉતારતાં, આ મૂર્તિ હાલ પાટણ સુધરાઈના સંગ્રહાલયમાં સુરક્ષિત છે. આશરે ૧૦મા સૈકાની પ્રતિહાર શૈલીની આ મૂર્તિ વિરલ અને વિશિષ્ટ છે, કારણ કે આ પ્રકારની ગુજરાતમાંથી મળેલી આ એક માત્ર મૂર્તિ છે.

આ શિલ્પમાં શાંત, સૌમ્ય, ધ્યાનસ્થ મુખમુદ્રા અને અર્ધબીડેલ નેત્રોવાળા ચતુર્ભુજ શિવ અર્ધપર્યંકાસનમાં બિરાજેલા છે. શિવે જટામુકુટ, એકાવલી, બાજુબંધ, કેયૂર કટિબંધ, વનમાળા, આદિ પ્રણાલિગત અલંકારો ધારણ કરેલા છે. કથામાં વર્ણવ્યા પ્રમાણે કૈલાસને બાથ ભીડી રાવણે તેને હચમચાવવાથી, ભયભીત બનેલાં, દેવના વામ ઉત્સંગ પર બેઠેલાં પાર્વતી ગભરાટમાં ભગવાન શિવના ગળે વળગી પડેલાં દૃષ્ટિગોચર થાય છે. દેવીના અલંકારો પણ પરંપરાગત છે.

ચતુર્ભુજ શિવે, ઉપલા જમણા અને ડાબા હસ્તમાં અનુક્રમે ત્રિશૂલ અને સર્પ (ખંડિત) પકડયાં છે, અને નીચલા જમણા હસ્તમાં નીલોત્પલ ધારણ કરેલું છે જ્યારે નીચલા ડાબા હસ્ત વડે પાર્વતીને ગાઢ આલિંગન વડે હૃદય સાથે ચાંપી, શિવ પાર્વતીને આશ્વાસન આપે છે.

શિવ-પાર્વતીની નીચે વિવિધ આયુધોથી સજ્જ યુદ્ધ માટે ઊભો હોય તેમ રાવણ આલીઢાસન મુદ્રામાં દર્શાવ્યો છે. તેની ડાબી બાજુએ રાવણને પડકારતો હોય તેમ શિવગણ (નંદી ?) ઊભો છે. (ચિત્ર માટે જુઓ આ અંકના મુખપૃષ્ઠ ઉપર.)

આ શિલ્પમાં શિવ-પાર્વતીના આલેખનમાં લાલિત્ય સૌંદર્ય અને દેહની માર્દવતા દર્શાવવામાં શિલ્પકારે ઊંચી કક્ષાનું કલાકૌશલ દર્શાવ્યું છે.

ગ્રન્થાવલોકન

પ્રીતમ : એક અધ્યયન : લેખક–પ્રકાશક : અશ્વિનભાઈ કુ. પટેલ, મુખ્ય વિક્રેતા–કુમકુમ પ્રકાશન, મામુનાયકની પોળ સામે, ગાંધીમાર્ગ, અમદાવાદ–૩૮૦૦૦૧, પૃ. ૪૪૮ મૂલ્ય રૂ. ૪૦–૦૦.

એકવાર સૂરતથી પ્રો. ડૉ. જયન્ત પાઠક મારે ઘરે આવેલા. સાહિત્યની વાતો કરતાં કરતાં ભક્તકવિ પ્રીતમની વાત નીકળી ત્યારે મેં તેમને કહ્યું કે કવિ પ્રીતમ ઉપર તો ડૉ. અશ્વિનભાઈ પટેલે બૃહન્નિબંધ લખી ગુજરાત વિદ્યાપીઠની વિદ્યાવાચસ્પતિની ઉપાધિ મેળવી છે. સ્વાભાવિક આશ્ચર્ય વ્યક્ત કરતાં તેમણે કહ્યું કે પ્રીતમ સંબંધે બૃહન્નિબંધ લખવા જેટલી સાહિત્યસામગ્રી ઉપલબ્ધ છે ? મેં કહ્યું કે ખાસ્સા એક દાયકાના તપ પછી ડૉ. પટેલે પ્રીતમનું પ્રગટ અને હસ્ત-પ્રતોમાં પડેલુ અપ્રગટ સાહિત્ય અને કવિ–વિષયક શ્રદ્ધેય માહિતી મેળવીને આ બૃહન્નિબંધ તૈયાર કર્યો છે. આ સમાચારથી ડૉ. પાઠક પ્રસન્ન થયા.

આ શોધનિબંધ લખવાની વૃત્તિ કેમ થઈ તે સંબંધે 'પ્રાસ્તાવિક નિવેદનમાં' લેખક જણાવે છે : "પ્રીતમનું સાહિત્ય આમે ય મારા આનંદનો વિષય હતું. પ્રીતમ–મંદિરનાં ઓચ્છવકીર્તન મારા ચિદાકાશમાં અનુકૂળ આબોહવાનાં પ્રેરક રહ્યાં છે. મધ્યકાલીન ગુજરાતી સાહિત્યના આગલી હરોળના કવિઓમાં ભલે પ્રીતમની ગણના કરાતી ન હોય, પણ એના કવિત્વની, એનાં દર્શનની ઉપેક્ષા થઈ શકે તેમ નથી. મધ્યકાલીન 'બીજી હરોળ'ના કવિઓમાં લેખાતો પ્રીતમ ઉજ્જવલ પ્રતિભાવાળો હોઈ અવશ્ય અધ્યયનને પાત્ર છે એમ પ્રતીત થતાં જ પ્રીતમનાં સાહિત્ય વિશે સંશોધન કરવાની વૃત્તિ પ્રબલ થઈ આવી અને તેનું પરિણામ તે આ શોધનિબંધ." (પૃ. ૯).

આવી પ્રીતમ–પ્રીતિ–ભક્તિથી પ્રેરાઈ ડૉ. પટેલે પ્રીતમનું ઘણુંખરું અપ્રગટ સાહિત્ય જૂની હસ્તપ્રતોમાંથી એકત્ર કર્યું છે. પ્રીતમરચિત કેવળ પદોની જ વાત કરીએ તો અત્યાર સુધી જુદા જુદા ગ્રંથોમાં પ્રગટ થયેલાં તેનાં પાંચસોપંદર (૫૧૫) પદો આપણી પાસે હતાં. પ્રીતમરચિત અપ્રગટ બીજાં ૧૧૫૦ પદો ડૉ. પટેલે જૂની હસ્તપ્રતોમાંથી મેળવ્યાં છે. આ પદો ઉપરાંત પ્રીતમની મોટી કાવ્યકૃતિઓ જેવી કે 'ભગવદ્‌ગીતા' અને 'ભાગવત એકાદશસ્કંધ' તો જુદાં. વિશેષમાં કેટલુંક ગદ્ય પણ. આ ઉપરાંત પ્રીતમ–વિષયક અન્ય માહિતી જેવી કે એનાં જન્મવર્ષ, જન્મસ્થાન, મૃત્યુતિથિ, એની સાધના, દીક્ષા, જીવનચર્યા, જીવનઆદર્શ, શિષ્યપરંપરા, મંદિર સ્થાપના, ઓચ્છવ–ભજન–કીર્તન, હરિગુરુસંતસેવા, માનવસેવા, ગૌસેવા, એની પદયાત્રાઓ વગેરેનું શ્રદ્ધેય ને રોચક આલેખન કર્યું છે.

આખો શોધ–પ્રબંધ પાંચ પ્રકરણોમાં વહેંચાયેલો છે. પ્રથમ પ્રકરણનું શીર્ષક છે : 'પ્રીતમ અને તત્કાલીન વિશિષ્ટ પરિસ્થિતિઓ.' એમાં પ્રીતમના જમાનાની રાજકીય, સામાજિક અને

ધાર્મિક પરિસ્થિતિનો ખ્યાલ ને ચિતાર, કિંચિત્ પ્રીતમ સાહિત્યના આધારે અને બહુધા અન્ય સાહિત્યકારોના ગ્રંથોને આધારે આપ્યો છે. આ ત્રિવિધ પરિસ્થિતિઓના પડકારને પહોંચી વળવા પ્રીતમે કયા પ્રકારની કામગીરી બજાવી તેનો પણ આછો ખ્યાલ એ જ પ્રકરણમાં આપ્યો છે. શોધપ્રબંધના બીજા પ્રકરણનું શીર્ષક છે: 'પ્રીતમનું પ્રાકટ્ય.' એમાં બાવાઓ અને જમાતોનો વિગતવાર ઇતિહાસ આપી પ્રીતમ દીક્ષાસંસ્કારબળે રામાનન્દી અને શિક્ષાસંસ્કારબળે મર્યાદા પુષ્ટિમાર્ગી જેવો દેખાય છે ને તેનામાં શ્રીરામ અને શ્યામ શ્રીકૃષ્ણનો સમન્વય સધાયો છે એમ લેખક સ-દષ્ટાંત દર્શાવે છે. અત્યારસુધી ગુજરાતી સાહિત્યના ઇતિહાસ લેખકોએ પ્રીતમને સંદેસરનો કહ્યો છે પણ આ લેખક અનેક પ્રમાણો આપી નિર્ણય પર આવે છે કે પ્રીતમ જન્મે ચુડાનો બારોટ હતો. તે નહોતો બાવળાનો કે નહોતો સંદેસરનો. સંદેસરને તો એણે લગભગ ૪૧-૪૨ વર્ષની વયે પોતાનું કાર્યક્ષેત્ર કહો કે ધર્મક્ષેત્ર બનાવ્યું હતું–એટલું જ. આ જ પ્રકરણમાં લેખકે પ્રીતમના ગૃહત્યાગ અને દીક્ષાની વિગતે વાત કરી છે-તેમ જ તેના નવ ગુરુઓની, જ્ઞાન-પ્રાપ્તિની તેમ જ સત્સંગ અને સાધનાની સ-પ્રમાણ ચર્ચા કરી છે.

શોધ-પ્રબંધના ત્રીજા પ્રકરણનું શીર્ષક છે: 'પ્રીતમ આજે અને હવે પછી'. આ પ્રકરણમાં લેખકે પ્રીતમની સિદ્ધાવસ્થા અને સમાધિ, પ્રીતમમન્દિરોની બુઝાતી જ્યોત અને ઝાંખી પડતી શિષ્યપરંપરા તેમ જ પ્રીતમનાં પ્રતિભા અને પ્રભાવનો ખ્યાલ લેખક આ રીતે આપે છે: "પ્રીતમ જનસાધારણનો કવિ છે છતાં સાધારણ કવિ નથી, એનાં પ્રતિભા અને પ્રભાવ સાધારણ નથી. એની કવિતામાં ભલે કલ્પનોડ્ડયનો ન હોય, પણ તેમ છતાં એમાં ચારુતા છે, એની કવિતામાં વ્યક્ત થયેલ વિચારો અને વાતો નવાં નહિ લાગે–ને છતાં એના અનુભવરસે રસાઈને એ કહેવાતાં હોઈ એમાં વિશિષ્ટ પ્રકારની તાજગી જોવા મળે છે, એ મૌલિક જેવાં લાગે છે, પ્રીતમની કવિતામાં એના પારદર્શક વ્યક્તિતત્વની એક પ્રસન્ન આભા ભળી ગયેલી જોવા મળે છે. એથી જ પ્રીતમનો સરલ શબ્દ પણ રમણીય અને સ્મરણીય શબ્દ બની રહે છે. એનો અનુભવબોલ ભાવિકોના મન અને હૃદયમાં વાગોળાયા કરે છે, રમતો રહે છે. પ્રીતમ ગુજરાતી ભાષાસાહિત્યક્ષેત્રે એનાં પ્રતિભા અને પ્રભાવથી ચિરંજીવ રહેવા સર્જાયેલ છે." (પૃ. ૧૭૦–૭૧). શોધપ્રબંધના ચોથા પ્રકરણનું શીર્ષક છે: 'પ્રીતમનું સાહિત્ય: કૃતિઓનું વર્ગીકરણ' આ પ્રકરણમાં લેખકે પ્રીતમની મૌલિક રચનાઓ, સંસ્કૃતમાંથી અનૂદિતગ્રંથો, પ્રીતમની હિન્દી રચનાઓ અને પ્રીતમના ગદ્ય (?)નો ખ્યાલ આપ્યો છે. 'પદ તો પ્રીતમનાં જ'–એમ શ્રી કૃષ્ણલાલ મો. ઝવેરીએ એમના ગુજરાતી સાહિત્યના ઇતિહાસમાં લખેલું. શ્રી ઈચ્છારામ સૂ. દેસાઈએ પ્રીતમપદોની અંદાજેલી સંખ્યા ૧૫૦૦ ની હતી. અત્યારસુધી ૫૧૫ પદો પ્રગટ થયેલાં. ડૉ. પટેલે, ભિન્ન ભિન્ન સ્થળેથી મળેલી હસ્ત-પ્રતોમાંથી ૧૧૬૬ પદો એકત્ર કર્યાં છે એટલે હવે ઉપલબ્ધ થયેલાં પ્રીતમ–પદોની પણ સંખ્યા ૧૬૮૧ (સોળસો ને એકયાશી)ની થાય છે. શૈલી, ભાવનિરૂપણ અને હથોટીના આધારે, પ્રીતમને નામે ચઢેલ અન્ય કવિઓનાં પદોની પણ ચર્ચા કરી છે અને સરવાળા બાદબાકીને અંતે ૧૩૦૦ શુદ્ધ ગુજરાતી પદો પ્રીતમનાં હોવાના નિર્ણય પર આવ્યા છે. પ્રીતમે કુલ ૭૫ જેટલા રાગઢાળમાં વિવિધ વિષયો ઉપર પોતાની રચનાઓ કરી છે તેની પણ ડૉ. પટેલે ચર્ચા કરી છે. સંસ્કૃત ગ્રંથોનો પ્રીતમનો અનુવાદ સમચ્છંદી કે સમશ્લોકી નથી. એનું કારણ ચર્ચતાં લેખક કહે છે: "સમચ્છંદી કે સમશ્લોકી લક્ષણ તો અદ્યતન યુગનું વધારે લાગે છે. એનું કારણ એ છે કે આ

પ્રકારનું કાર્ય આજના કવિપંડિત વર્ગે પ્રમાણમાં વધારે કર્યું છે. આપણા મોટાભાગના સંતભક્તો આ પ્રકારના કવિપંડિત કોટિના પુરુષો ન હતા. એ તો અનુભવી હતા, આત્મજ્ઞાની હતા. એ નાતે તેઓ જ્ઞાનના નિઃસ્પૃહ વિતરકો હતા, અને જ્યારે એ એનું લોકભાષા દ્વારા વિતરણ કરતા ત્યારે સહજ રીતે જ વિશાળ લોકસમુદાય એમની દૃષ્ટિસમક્ષ સતત રહ્યા કરતો; અને તેથી વિશાળ લોકસમુદાયને પરિચિત એવા ઢાળ-લય કવિતામાં તેઓ અપનાવતા." (પૃ. ૨૨૨). દયારામની તુલનાએ પ્રીતમની હિન્દી રચનાઓ ઓછી છે છતાં યે એની ૪૫૦૦ થી ૫૦૦૦ જેટલી પંક્તિઓ તો છે જ. અખાની હજીય ૧૭૨૬ અપ્રકાશિત સાખીઓ છે. પ્રીતમની સાખીઓ દયારામ કરતાં અખાની સાખીઓ સાથે સરખાવવા જેવી છે. પ્રીતમનું ઉપલબ્ધ ગદ્ય પરંપરાગત સૂત્રાત્મક ગદ્ય લાગે છે.

આ શોધપ્રબંધનાં ચાર પ્રકરણો લગભગ ૨૪૦ પૃષ્ઠો રોકે છે જ્યારે પાંચમું ને છેલ્લું પ્રકરણ 'પ્રીતમનો અક્ષરદેહ'-લગભગ ૧૫૦ પૃષ્ઠોનું છે-જે યથાર્થ પણ છે. આ પ્રકરણમાં લેખકે પ્રીતમનાં વાણી-સામર્થ્ય અને શૈલીની સોદાહરણ ઝીણવટપૂર્વક ચર્ચા કરી છે અને ભક્ત-કવિ પ્રીતમની કવિતાનું કેટલુંક સામ્ય સૂરદાસ સાથે દર્શાવી પ્રીતમને ગુજરાતના સૂરદાસ તરીકે બિરદાવ્યા છે. છેલ્લે, પ્રીતમના દર્શનની પણ વિશદ પર્યેષણા કરી છે. અન્તમાં 'પરિશિષ્ટો', 'સંદર્ભહસ્તપ્રતયાદી', 'સંદર્ભગ્રંથ યાદી' અને શબ્દસૂચિ આપ્યાં છે. દશેક ફોટાઓ ફોટોસ્ટેટ કોપીઓ પણ આપી છે.

આ શોધપ્રબંધના લેખક પાસે વસ્તુ અને વિગતોની તો કોઈ કમીના જ નથી. ખૂબ જ જહેમતપૂર્વક તેમણે ભક્તકવિ પ્રીતમ સંબંધેની શકય સામગ્રી એકત્રિત કરી છે. એનું ઘણુંબધું અપ્રગટ સાહિત્ય ઉપલબ્ધ કર્યું છે એ માટે ખરેખર એ ધન્યવાદને પાત્ર છે. એના વિનિયોગમાં જેટલો ઉત્સાહ છે તેટલી સ્વસ્થતા હોત તો ? પ્રીતમ પ્રત્યેના વધુ પડતા અહોભાવથી જાણે કે આ શોધ-પ્રબંધ ન લખાવો હોય એવી ચિત્ત પર છાપ પડે છે. આ અહોભાવને કારણે પ્રીતમની સાધારણ કૃતિને પણ મૌલિકતાની મુદ્રાવાળી દર્શાવી છે અથવા પ્રીતમ સંબંધેના અન્ય વિવેચકોના પ્રમાણભૂત અને પ્રતીતિકર અભિપ્રાયોનો પ્રતિવાદ કર્યો છે. એમનાં કેટલાંક વિધાનો ચિંતકોટિનાં છે અને 'શુદ્ધિપત્રક' પણ શુદ્ધ ને સંપૂર્ણ નથી.

આજના યુગમાં પણ પ્રીતમના ભક્તિ-સાહિત્યનું મહત્ત્વ દર્શાવતાં લેખક કહે છે: "એ વાત સાચી છે કે સમય ઝડપથી બદલાય છે. જીવનમૂલ્યો અને સાંસ્કૃતિક મૂલ્યોમાં અનેક પરિવર્તનો ત્વરિત ગતિએ આવવા માંડયાં છે, આમ છતાં આ ઝડપથી બદલાતા સમયમાં, મૂલ્યપરિવર્તનના યુગમાં પણ પ્રીતમની વાણીની ઉપયોગિતા છે. આનું કારણ પ્રીતમની આધ્યાત્મિક અનુભૂતિમાં રહેલું છે. બદલાતા સમયમાં પણ મનુષ્યના આંતરજીવનમાં જે ગૂઢતા છે તેને સમજવા પામવા માટે પ્રીતમે, ચીલાચાલુ માર્ગે છતાં પોતાની આગવી રીતે, પ્રયત્ન કર્યો છે. આ પ્રયત્ન એની જીવનસાધના-શબ્દસાધનામાં વિવિધ રૂપે જોવા મળે છે. પ્રીતમ જે બ્રહ્મરસ પામવા મથે છે અને બીજાને તે અનુભવાવવા મથે છે તે જ એની વાણીને અધ્યાત્મની વાણી તરીકે સમુન્નત સ્થિતિ સિદ્ધ કરી આપવામાં યે સહાયભૂત નીવડે છે. પ્રીતમની વાણીમાં એની આત્મપ્રતીતિનો રણકાર છે.

અને તેથી એ વાણી વરસો પછી આજે યે તાઝગીપૂર્ણ લાગે છે. એની વાણીની સંગીતમયતા, એ વાણીની માર્મિકતા અને પ્રાસાદિક્તા, અને એમાં પ્રગટ થતી પ્રીતમની સૌમ્ય વ્યક્તિમત્તા—આ બધાને કારણે પ્રીતમ ગુજરાતી ભક્તિસાહિત્યમાં ઉત્તમ કોટિમાંના એક જ્ઞાનીવૈરાગી ભક્તકવિ તરીકે જીવંત રહ્યો છે, ને રહેશે એ નિશ્ચિત છે.” (પૃ. ૩૮૮).

રણજિત એમ. પટેલ (અનામી)

* * *

રૂપના લય : લે. ઉશનસ્, પ્ર. શ્રી લક્ષ્મી પુસ્તક ભંડાર, ગાંધી માર્ગ, પુલ નીચે, અમદાવાદ. મૂલ્ય : રૂ ૯–૫૦ પૈ.

‘પ્રસૂન’થી ‘તૃણનો ગ્રહ’ સુધીના પાંચ કાવ્યસંગ્રહોમાં વિકસતી જતી શ્રી ઉશનસ્‌ની કવિપ્રતિભા ‘સ્પંદ અને છંદ’ તથા ‘અશ્વત્થ’માં પૂર બહારમાં ખીલી ઊઠી. કલ્પનાનું સ્તર અને કલા–કસબની આગવી સિદ્ધિ દાખવતા આ પ્રૌઢ કવિ ‘રૂપના લય’માં—કાવ્યવિષયો લગભગ એના એ હોવા છતાં—અભિવ્યક્તિની દૃષ્ટિએ જરા જુદો મિજાજ અને વળાંક દાખવે છે. અને એ રીતે એ ‘રૂપના લય’ નામને સાર્થક કરે છે.

ઉત્કટ તૃણપ્રીતિ અને એમાંથી આવિષ્કૃત થતો એમનો અહોભાવ અહીં પણ જરા જુદી રીતે આકાર ધારણ કરે છે. એમાં પ્રેમ અને પ્રકૃતિની—વન્ય સૃષ્ટિની—લીલાનો લય ભળી જતો જણાય છે.

“ભલો મારો ભાદરવો સખી! ઘાસમાં મને શાન્તિ.”

ગાનાર કવિને મન

“થાય કે જાણે આ ચોમાસુ-ખોળમાં પોઢી જઉં,
ઘાસની લીલી ચાદર આખી અંગ પે ઓઢી લઉં.”

ભીંતને ફાડી તૃણપત્તી દેખા દેતાં આકુળવ્યાકુળ બનેલી આંખો પ્રિયજનના—અરૂપના મુખ પરની રેખાનું આરોપણ કરે છે. ઘાસમાં આંખ ધોઈને જે નીલ આકાશે લૂછે છે તે જ આસમાનનું ઉર ચીરીને ત્યાં ઘાસપત્તીનો છૂટો ઘા કરવા કવિ અભીપ્સા સેવે છે.

માત્ર ઋતુઓના જ નહીં પણ જુદા જુદા પ્રહરનાં કેટલાં બધાં સુંદર ચિત્રો કવિએ ઉપસાવ્યાં છે. વસંતવિષયક સાતેક કાવ્યોમાં “**પૃથ્વીને રૂં રૂં આ હર્ષ**” જગાવનાર વાસંતી જાદુનું સંવેદન પ્રકટ થાય છે :

“કોઈ નજરું અડી
ઈશ્કની આંખ નક્કી જ: લ્યો ચીંદરી
થઈ ગઈ ચૂંદડી.”

તો બીજાં પાંચ કાવ્યોમાં મધ્યાહ્નની ક્ષણોને મૂર્ત કરી '**વસ્તીને ભરડો લેવા-આંધળી આંધીઓએ ઊજળી વસ્તી તરફ**' મૂકેલી દોટનું અને '**અતિનગરતા**'નું બિહામણું ચિત્ર રજૂ કર્યું છે. કવિ એને '**સફેદ ક્રાંતિ**' કહે છે. તે જ પ્રમાણે આ સંગ્રહમાં વર્ષાની પુલકો અને હેલીઓનાં, મધરાતનાં, શરદ-સાંજનાં કવિચિત્ત પર ઝિલાયેલાં સંવેદનો પ્રાસાદિક પંક્તિઓમાં વહેતાં રહ્યાં છે.

'નિશીથ શ્રુતિઓ'માં ધમ–ખન–ચમ–સમ–ત્રમ–ઝમ શ્રુતિઓની ત્ર્યુક્તિ કાવ્યમાંના ચિંતનને મોકળાશ અર્પે છે...જે અંતમાં ચોટ સાધે છે.

"**બ્રહ્મ હુહણતું હમ 'હમ' હમ..**"

'પાનખર'નું આરંભનું ચિત્ર વિશદ છે.

"ખરખર અવિરત
સમય શીશીથી ઝીણી રજકણ
ખર્યા કરે છે, ખર્યા કરે છે."

અને અંતિમ પંક્તિઓ કેવી અવિસ્મરણીય છે:

"કાષ્ઠ વહે ગંગાધારામાં
બે બિછડે, બે મળ્યા કરે છે, મળ્યા કરે છે.
ગ્વાલન અનમન જમનામાં ઘટ
રિક્ત કરે ને ભર્યા કરે છે, ભર્યા કરે છે."

સૉનેટ તો ઉશનસ્‌ની કવિતાનું અવિભાજ્ય અંગ બની ગયું છે. અહીં લગભગ ૩૫ સૉનેટો એનાં રૂપબંધ, કલ્પના, વક્તવ્યની છટા, વૃત્ત અને અભ્યસ્તના પ્રયોગોથી વૈવિધ્યસભર છે. 'પૂર્વી ભારતે'નાં ૫, વતનની દિવાળી–તંદ્રાનાં ૨, મૃત્યુવિષયક ૨, ચિંતાઓ ચણતા વૃદ્ધમાનસનાં ૨ અને આગળ નિર્દેશ કરેલાં કેટલાક ઋતુ–સૉનેટોમાં ચિંતનથી રસાયેલી કવિતા ભાવકને આનંદવિભોર કરી મૂકે છે. (સ્થળસંકોચને લીધે હું ઉદાહરણો આપતો નથી). ઉશનસ્‌ની સૉનેટસિદ્ધિ અહીં પણ અકબંધ છે.

આ સંગ્રહમાંની લાક્ષણિકતા એનાં ૧૧–૧૨ **એક્સ્ટસીઝ**–કાવ્યો છે તેમાં 'સ્વરનું ઝાડ' 'પીત જ્વર' 'આનંદ–પ્રીત અને આંસુ' માં કવિની વાણી નરી–નરવી થઈને નિર્વ્યાજ સાદગીમાં વહી રહે છે. અત્રતત્ર કલ્પનાની છાંટ તેને વધુ સ્પર્શક્ષમ બનાવે છે. 'એ સ્પર્શ' થી પોતાને '**કેવળ રોમહર્ષ**' અનુભવતાં કવિ કહે છે:

"હું વ્યોમમાં વજનહીન અવસ્તુ માત્ર
કો' ઊડતું ફર્ફર રોમ–પાત્ર છું."

પુરોગામી સંગ્રહોની જેમ અહીં પણ વતન–માતા–કુટુંબ પ્રત્યેનો પ્રેમ તથા વિસ્તરતો જતો વિશ્વમાનવ પ્રેમ, શૈશવસ્મૃતિ, નગરસંસ્કૃતિમાંથી આદિમતા પ્રતિ પ્રત્યાગમન......વગેરેને લગતાં ભાવ–વિચાર–પ્રતીકો વિવિધ રીતે ગૂંથાયેલાં–ઘૂંટાયેલાં જોવા મળે છે.

'તૃણનો ગૃહ'માંના "નનામી મારી નીરખું......"થી જુદો તરી આવતો અભિગમ અહીં 'એ મૃત્યુકાવ્યો'માં જોવા મળે છે.

"તમે બાંધી લીધો, ભલું તમ થર્જો બંધુ, નહીં તો
હું ચાલી તો મારે મરઘટ જવાનો કયમ હતો ?"

છેલ્લા દાયકામાં ઉશનસ્‌ની કવિતા સંસ્કૃતપ્રાચુર્યના પાશમાંથી સારા પ્રમાણમાં મુક્ત થઈ રહી હતી. પણ આ સંગ્રહમાં એમનો સંસ્કૃત શબ્દો પ્રત્યેનો મોહ, અને કવિતામાં બહુ ઓછા વપરાતા દેશ્ય જેવા લાગતા શબ્દોનો ભાર સરળપણે વહી જતી કાવ્યપંક્તિઓમાં–કદી કદી–કંકરની જેમ કઠે છે ! દા. ત. રભસે, કર્બુરી, સરીસૃપ્, અસ્લુસૂલ, વ્રેમંડ લેલુંબ, કલાન્ત વિશ્લથ, રણાંભોધિ, હીકળ, ધૌત સંભોગસૌખ્યે, શ્રાન્ત ઐન્દ્રી ધનુષ્યે, અપાર-ગ ઐન્દ્રી ધનુવરણુ, વિયતવિલસ્યો પર્ણપરણુ, ધીમ, નિભૃતનિભૃત, ક્રાળ્યો, રૂપતૂફાન, રય, મુદવિવશ, અંસવન, ઋત્વી, વ્યજતી અજંપ, લથકપદ, પ્રવિશું, શ્લથ વરણના આવરણમાં, ધ્વનત, તારાન્ધારે, શ્રાન્ત કુનબો, સુહે, ડિમ્ભશો, અસૂરું (અનેક વખત), સમથળાયલો, બીચે, ગતિચ્છંદ, લીલીછમ્મતા, નતનિમીલિતદગ, સ્નિગ્ધ દ્યુતિ રસ–રેખ એકાકાર !

'આસોની સાંજ'નું આખું ય ગીત તળપદી બોલીમાં છે ત્યાં વચ્ચે 'નિહારિકા' શબ્દ ઘૂસી ગયો છે !

'લો મળી ગઈ મીરાં માધવમાં !', 'અજવાળાં આવ્યાં હો પેલી પારનાં', 'સૂરનો મેળો', 'કાનમાં છેક જ ઝૂકી...', 'મૌન' જેવાં ગીતો (અને ત્રણેક ગઝલો) સંગ્રહના આભૂષણરૂપ છે. પ્રેમની ચોટદાર અભિવ્યકિત કરનાર સુંદર ગીતની પ્રથમ કડીથી આ અવલોકન હું પૂર્ણ કરીશ.

"એમે ય હણ્યો, તેમે ય હણ્યો,
પ્રેમે મને આવતાં જતાં બેઉ પા એ રે હણ્યો !
કરવત જેનું નામ—મને બસ
હુણકું લાકડું ગણ્યો૦—એમે ય૦

મહેન્દ્રકુમાર દેસાઈ (કુમાર)

* * *

'**વ્યાકુલ વૈષ્ણવ**' ઉશનસ્, પ્રકાશક : કુમકુમ પ્રકાશન, અમદાવાદ : ૧, પૃ. ૨૦ + ૮૦ મૂલ્ય રૂ. ૭/–

'વ્યાકુલ વૈષ્ણવ' ઉશનસ્‌નો અગિયારમો કાવ્યસંગ્રહ છે. આ સંગ્રહ બહાર પડ્યો તે પહેલાં 'વીથિકા' રૂપે, આગળના તેમના દસ સંગ્રહમાંથી સંકલિત થયેલાં કાવ્યોનો એક સંચય પ્રા. સુરેશ દલાલે સંપાદિત કર્યો, એનુ પણ અહીં સ્મરણ થાય.

'વ્યાકુલ વૈષ્ણવ'ની રચનાઓને 'ઉશનસ્'એ ગીતિમાલા કહીને ઓળખાવી છે. બધી મળીને ઈકોતેર ગીતિમાલા અહીં સંગૃહીત થઈ છે—લયમેળ નહીં, પણ માત્રાબદ્ધ તાલલયપ્રધાન પદ્યરૂપે આ ગીતિમાલાને ઓળખાવી શકાય. છેક 'પ્રસૂન'ના કવિતાકાળથી 'ઉશનસ્'એ આ સ્વરૂપ અજમાવેલું, એમ નિવેદનમાં તેમણે જ નોંધ્યું છે.

આમ તો 'વ્યાકુળ વૈષ્ણવ' શીર્ષક આપણા મનમાં વૈષ્ણવ સંપ્રદાયનો અધ્યાસ ઊભો કરે અને તે સાથે મધ્યકાલીન પ્રેમભક્તિકાવ્યધારાનું ય સ્મરણ થવા માંડે. અને કેટલીક રચનાઓ (૪૫, ૪૮, ૫૧, ૫૬ વગેરે)ના સંદર્ભમાં ભાવ અને એને નિરૂપતી પદાવલી એ ધારા સાથે અનુસંધાન પણ કરી આપતી લાગે; એમ છતાં કહેવું જોઈએ કે 'વ્યાકુલ વૈષ્ણવ' ત્યાં ભલે રાધા કે ગોપીનો અવતાર લાગે, એ વૈષ્ણવસખી નરસિંહ, મીરાં કે દયારામની નહીં પણ વિશિષ્ટ રીતે 'ઉશનસ્'ની છે, અર્થાત્ કે 'ઉશનસ્'નો અહીં 'વ્યાકુળ વૈષ્ણવ'નો મનોભાવ આગવી રીતે અભિવ્યક્ત પામ્યો છે. કૃષ્ણમિલન માટેની ઉત્કટ વ્યાકુલતા રાધાનું જીવન હતું તેમ અહીં પણ એ જ વ્યાકુલતાનું ભાવજગત અભિવ્યક્તિ પામ્યું છે; પરંતુ એ વ્યાકુલતાનો આધાર કોઈ નામધારી કૃષ્ણ જ નથી; (હા, રચનાક્રમાંક ૧૩, એમાં, અપવાદ ખરો.) 'વિષ્ણુ' 'પ્રિયતમ' 'પ્રીતમ', 'હૈયાના હાર', સિન્ધુ' 'અન્તર્યામી', 'સ્વામી', 'મહારાજ', 'વિશ્વાત્મ'—એવા સંબોધનથી સંબોધાતો એ એક નિરાકાર પણ સૃષ્ટિસમસ્તમાં પદાર્થ—પદાર્થરૂપે વિલસી રહેલો ચેતન-પદાર્થ છે. એ પદાર્થ સાથેનો પેલા ભવનો આ 'વૈષ્ણવ'ને ઋણાનુબંધ હોવાનું અનુભવાય છે; સૃજન-વિલયનો લય ગૂંથતી પોતાની અકબંધ પ્રેમકથારૂપે આ ભાવદશાને 'ઉશનસ્'એ પ્રમાણી છે. આ ભાવદશાની અભિવ્યક્તિમાં કલ્પનસેરોની તાજપતા ગીતિમાલાને કાવ્યત્વ અર્પે છે અને એથી જ આ રચનાઓ આસ્વાદ્ય બની રહે છે. પરંતુ ક્યાંક ક્યાંક પ્રગટતો શ્રી અરવિંદ અને રવીન્દ્રનાં દર્શનોનો બાનીસંદર્ભ એટલો આત્મસાત્ થયેલો પ્રતીત થતો નથી, એમ કહેવું જોઈએ.

સુભાષ મ. દવે

ઉમાશંકર જોશી: નાટકકાર: લેખક શ્રી મનસુખલાલ ઝવેરી પ્રકા. કુમકુમ પ્રકાશન, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૧, આવૃત્તિ જુલાઈ ૧૯૭૯, પૃષ્ઠ ૪૬, મૂલ્ય રૂ ૫/-

કાવ્ય અને વિવેચન-પરિશીલનમાં માતબર સિદ્ધિઓ પ્રાપ્ત કરનાર શ્રી ઉમાશંકર જોશી નવલિકા, નાટક, પદ્યરૂપક નિબંધ વગેરે સાહિત્યસ્વરૂપોને પણ એટલા જ ઉમળકાથી સ્પર્શ્યા છે. પણ કવિ-વિવેચક તરીકે, નવ્ય વળાંકોના પ્રસ્થાનકર્તા તરીકે ઉમાશંકરનું સર્જક વ્યક્તિત્વ એટલું બધું પ્રભાવક બન્યું કે તેમની અન્ય સ્વરૂપો પરત્વેની યત્કિંચિત્ સિદ્ધિઓ ગૌણ બની ગઈ. પશ્ચિમના એકાંકીને આદર્શ તરીકે સ્થાપી, બટુભાઈ ઉમરવાડિયાથી પ્રારંભાયેલા ગુજરાતી એકાંકીસ્વરૂપને ઉમાશંકરે ૨૧ વર્ષની યુવાન વયે પૂરી ગંભીરતાથી ઉપાસ્યો છે. અલબત્ત નાટ્યલેખનપ્રવૃત્તિનું સાતત્ય ૧૯૫૧ પછી ભાગ્યે જ દેખાય છે.

શ્રી મનસુખલાલ ઝવેરીએ નાટકકાર ઉમાશંકર જોશીને કેન્દ્રમાં રાખી ગુજરાત યુનિવર્સિટીમાં જે યુનિ. વ્યાખ્યાન આપ્યું તેના ફલસ્વરૂપે આ નાનકડી પુસ્તિકા ઉપલબ્ધ થાય છે. વિશેષતઃ ગુણગ્રાહીદૃષ્ટિથી આલેખન પામેલા આ વિવેચનમાં, ઉમાશંકરનાં ૨૩ નાટકોનો વિસ્તૃત પરિચય આપવા ઉપરાંત વ્યાખ્યાનમાં નહીં આવરી લેવાયેલાં બીજાં બે નાટકો અને અનુવાદોને પણ પૂર્તિમાં આમેજ કરી, મનસુખલાલે તેમની પ્રામાણિક અધ્યાપકીય પરિશ્રમવૃત્તિનો પરચો કરાવ્યો છે.

પ્રત્યેક એકાંકીનો સાર, પાત્રનિરુપણપદ્ધતિ, વસ્તુગત પ્રમુખ સમસ્યા એકાંકીની વિશેષતા-મર્યાદા એવો નિશ્ચિત ઢાંચો મનસુખલાલે સ્વીકાર્યો હોવાથી ઉમાશંકરનાં રાજકીય–સામાજિક નાટકોના કથાસારમાં અહીં બિનજરૂરી પાનાં વેડફાયાં હોવાનું અનુભવાય છે. રાજકીય વિષય પરનાં નાટકોમાં 'શહીદ' માં રાજકારણના ક્ષેત્રમાં શહીદ થયેલ સ્ત્રીપુરુષોના અખાડાનું આલેખન ફૅન્ટસીતત્ત્વથી થયું છે તેમ નિરુપ્યું છે પણ એ પદ્ધતિ તખ્તાલાયકીની દૃષ્ટિએ કેટલી ઉપકારક નીવડી છે તે સંબંધી લેખકે મૌન સેવ્યું છે. ઉગતા સૂર્યને પૂજનારી માનવપ્રકૃતિ પર તાતાં તીર ફેંકતી 'હવેલી' એકાંકી વધુ ચર્ચા ખમી શકે તેવી સક્ષમ હોવા છતાં લેખકે ચાર જ લીટીની પ્રશસ્તિ–અંજલી આપી સંતોષ માન્યો છે.

ઉમાશંકરનાં સામાજિક નાટકો વધુ સાહિત્યિક ભાવનાસ્પર્શી અને તખ્તાલાયકીવાળાં હોવાથી મનસુખલાલે 'સાપના ભારા'ની અગિયારે એકાંકીઓનું વિગતે વિવેચન કર્યું છે. તેમાંય 'સાપના ભારા' એકાંકીની વસ્તુસંકલના, વિશિષ્ટ કોઠાસૂઝ ધરાવતાં પાત્રોના લાક્ષણિક વર્તણૂક, તેઓનો સયુક્તિક પ્રવેશ–નિર્ગમ (Entry–Exit) અને તેનું વંધ્ય કુતૂહલ, સૂચિત પાત્રો પર નાખેલી જવાબદારી વગેરે તત્ત્વોની સૂક્ષ્મ ચર્ચા જોવા મળે છે. વિશેષ નાટ્યતત્ત્વ ધરાવતી 'ઊડણ ચરકલડી' એકાંકીને પણ મનસુખલાલે એ જ ધોરણોથી વિગતે તપાસી છે. પણ બાકીની એકાંકીઓના વિવેચનમાં કથાસાર સિવાય ખાસ કોઈ નવું તત્ત્વ દૃષ્ટિગોચર થતું નથી. ગ્રામલોક-જીવનની તળપદી ભાતને તથા પાત્રના મનોગતને ઉપસાવવામાં એકાંકીમાં પ્રયોજાયેલી લોકબોલીએ કેવો મહત્ત્વનો ફાળો ભજવ્યો છે તેની ચર્ચા લંબાણથી થઈ શકી હોત. પણ અહીં તો 'નાટકમાં સાદ્યન્ત લોકબોલીનો પ્રયોગ પણ ઉમાશંકરે જ આપણે ત્યાં પહેલીવાર કર્યો છે'' (પૃ. ૧૮) જેવું માત્ર અહોભાવયુક્ત વિધાન જ જોવા મળે છે!

'નટીશૂન્યમ્', 'લતામંડપ', 'પારખું' જેવાં અલ્પપરિચિત પણ બુદ્ધિચાતુર્યની લીલાના નિદર્શનરૂપ નાટકોનો તો 'ત્રણ બે પાસે' જેવા માનસશાસ્ત્રીય નાટકનો અને કેટલાંક રેડિયોરૂપકોનો મનસુખલાલે વિસ્તૃત અહેવાલ આપ્યો છે.

પુસ્તિકામાંના કેટલાક મુદ્રણદોષો કાળજીપૂર્વક નિવારી શકાયા હોત તો ઉચિત રહેત. દા. ત. પૃ. ૮–વાત્સલ્ય એકાએક ડૂકી જાય છે (ડૂબી); પણ ધનભાઈ એની પ્રચ્છન્નશત્રુ (ધનબાઈ); પૃ. ૧૬ પણ મોરો [સહનો] રાખીને ફરતા, વગેરે. તેમ છતાં સર્જક ઉમાશંકરના બહુમુખી વ્યક્તિત્વના એક મ્હોરું મ્હોરું થતા પીંછાનો—નાટ્યકાર ઉમાશંકરનો—આ પુસ્તિકા રસળતી શૈલીમાં પરિચય કરાવે છે.

લવકુમાર મ. દેસાઈ

* * *

અખો (ગુજરાતી ગ્રંથકાર શ્રેણી–૧૩) લે. ભૂપેન્દ્ર ત્રિવેદી, સંપાદક : રમણલાલ જોશી, પ્ર. કુમકુમ પ્રકાશન, ગાંધી રોડ, અમદાવાદ–૧, પૃ. ૯૩. મૂલ્ય રૂ ૫/–

ત્રિવિધ શક્તિના મિલન અને પ્રાકટ્ય જેવી આ ગ્રંથકાર શ્રેણી (સુન્દરમ્)ની તેરમી પુસ્તિકા તે અખો. આ શ્રેણીમાં ગુજરાતી સારસ્વતના જીવનનો ટૂંકો પરિચય, કૃતિઓનો વિવેચનાત્મક ખ્યાલ, સાહિત્યનું મુલ્યાંકન, એ અંગેના અભ્યાસીઓના અભિપ્રાયોની સમીક્ષા, આપણા સાહિત્યમાં એમનું સ્થાન, સંદર્ભસૂચિને સમાવવાનો ઉપક્રમ છે. શ્રી ભૂપેન્દ્ર ત્રિવેદી આ દષ્ટિકોણને વફાદાર રહી અખાનો સ્વાધ્યાય કરે છે. ‘ અખા વિષયક જનશ્રુતિ ’માં મધ્યકાલીન ઇતિહાસની થોડીક વિગતો આપવા લેખક લલચાય છે પછી ખાસ્સાં ત્રણ પાન ભરી ઇતિહાસ ખડકે છે ; પછી ‘ સાહિત્યની પેદાશ ’ અને અખો ભગત આવા એક ‘ ‘ વિશિષ્ટ યુગની પેદાશ ’ જેવી અર્થશાસ્ત્રીય ભાષા પ્રયોજી ભગતના જીવનની ઝાંખી કરાવે છે. અખાના જીવનની કેટલીક કલ્પનાજન્ય ઘટનાઓ મૂકી તેઓ કશુંક સંશોધન કર્યાનો સંતોષ અનુભવતા હશે. દા. ત. (૧) ‘ .....એ શેઠિયો રહ્યો ન હતો. ’ (શેઠ હોય તો નોકરી કરવા કેમ ગયો ?) ‘ અખાજીનો ઓરડો ’ નામે એનું થાનક અમદાવાદમાં સાચવી રખાયું છે. ’ (અખો રહેતો હતો તે ઓરડાને ‘ અખાનો ઓરડો ’ કહે છે, પણ થાનક કયાં સચવાયું છે ?) વળી પૃષ્ઠ–૧૩ પર બાળલગ્ન વિશે અખાના સંદર્ભમાં ખુલાસાની જરૂર ખરી ? શ્રી ત્રિવેદીએ જનશ્રુતિમાં જે અનુમાનો ઉમેર્યાં છે તે તપાસવા જેવાં ખરાં. ‘ અખા વિષે અખો ’માં જ અખાના જીવનની તાસીર ઉપસાવી હોત તો ? અભ્યાસીઓને તો જનશ્રુતિ કરતાં એના કવનમાંથી જીવન મળે એમાં ઝાઝો રસ હોય. આ પ્રકરણમાં અખાની કવિતાને આધારે અખાને પામવાનો થયેલો ઉપક્રમ આવકાર્ય છે. અહીં કવનને આધારે તેઓએ કરેલાં અનુમાનો કયારેક હસાવી જાય છે. દા. ત. ‘ સાગર અને નાવના એણે અનેકાનેક ઉલ્લેખ કર્યા હોઈ એણે દરિયાની મુસાફરી કરી હોવી જોઈએ ; (તો પછી, એની કવિતામાં ચાંદ સૂરજ તારા ઉપરાંત ભૂચર, ખેચર અને જળચર પ્રાણીઓની વાતો આવે છે, તો તે ત્યાં પણ જઈ આવ્યો હશે ને !) કોઈ પણ સર્જકના સર્જનને આધારે જે કંઈ તારણો તારવવામાં આવે તેનો વિવેક થવો ઘટે. વળી સજ્જ વિવેચક પ્રશ્નાર્થ મૂકી ઊભી કરેલી શક્યતાઓને છોડી દેવી રીતે શકે ? ‘ અખા વિશે અખો ’માં કાવ્યત્વને ભોગે જીવનસંદર્ભ તારવવાનો પ્રયત્ન સાધાર નથી તે નોંધવું જોઈએ.

‘ અખાને ગુરુ અને જ્ઞાન ’માં લેખક અખાની કવિતામાંથી પ્રગટતા ગુરુ અને જ્ઞાનના હવાલા આપી પૃથક્કરણ કરી આપ્યું છે. ‘ અખા ભગતની વાણી ’માં અખાની સળંગ કૃતિઓ, હિન્દી કૃતિઓ અને પ્રકીર્ણને ઝીણવટથી તપાસી છે. આમાં લેખકની વિષયની સજ્જતા અને વ્યાપકજ્ઞાનની પ્રતીતિ થાય છે. આ પ્રકરણ અખાને પામવા–સમજવા માટે ઘણુંક ઉપકારક થાય. ‘ વિવિધ મંતવ્યો ’માં અધ્યાપકીય આચરણ લાગે છે. વિદ્યાર્થીઓ માટેનાં અવતરણોથી આ પ્રકરણ રચાયું છે. સામાન્યરીતે એ મંતવ્યોની પણ તપાસ થવું જોઈએ તે લેખકને ઉચિત નથી લાગ્યું. અખા વિશેનો સારો સંભાર મળી રહે છે આ પ્રકરણમાં. ‘ અખાનો વાદ ’માં જાણે સમગ્રલક્ષી મૂલ્યાંકનનો ખ્યાલ લેખકના મનમાં હોય એમ લાગે છે.

–‘ અખો ’ પુસ્તિકાના અભ્યાસ પરથી જે સામાન્ય છાપ પડી તે એ છે કે આમાં અખા વિશે કશુંય નવું કહેવાયું નથી. અખાના સર્જનનું વિવરણ થયું છે પણ એનું વિવેચન થયું નથી. વળી અખાના સર્જનમાં રહેલા કાવ્યત્વને કે સાહિત્યિક ઘટકોને તેઓ સ્પર્શ્યા નથી. આથી અખાનો

પરિચય થાય છે, પણ મૂલ્યાંકન થતું નથી. જેટલો આધ્યાત્મિક અખાનો પરિચય મળે છે એટલો કવિ અખાનો પરિચય થતો નથી. આ સાથે એ પણ નોંધવું જોઈએ કે આ પુસ્તિકામાં અવતરણોને લીધે વિવેચનનો અવકાશ રહ્યો નથી. આ પ્રકારની ગ્રંથકાર શ્રેણીઓ આટલાં બધાં અવતરણોનો ભાર ખમી શકે કે કેમ? સંપાદકીયમાં નોંધ છે એ પ્રમાણે ‘ મધ્યકાલીન સાહિત્યના અને વિશેષે તત્ત્વજ્ઞ કવિ અખાની કૃતિઓના અભ્યાસી ’ આ લેખક આ પુસ્તિકાથી તો એની પ્રતીતિ કરાવી શકયા નથી. જો કે એક છાપ એવી તો ચોક્કસ ઉપસે છે કે તેઓ એ અખા પરનાં બધાં પુસ્તકો જોયાં છે. આમ છતાં, લેખકની જે તાસીર પ્રગટવી જોઈએ તે પ્રગટતી નથી. તોય, ફલેપ પર સુન્દરમે કહ્યું છે તેમ ‘ આ ગ્રંથકાર શ્રેણી ગુજરાતી સાહિત્યની અને આપણી જનતાની સારી સેવા કરશે. ’

મફત ઓઝા

* * *

સાભાર સ્વીકાર

૧ **અમૃતપુરુષ જયપ્રકાશ :** સં. ગિરધર તલાટી, પ્ર. વિશ્વમાનવ સં. શિ. ટ્રસ્ટ વતી સુભદ્રા ગાંધી, વડોદરા–૩૯૦૦૦૫, પૃ. ૨૨૦, મૂલ્ય : રૂા. ૧૦/–

૨ **માર્કસવાદ : સર્વેજ્ઞાનિક અભિગમ :** લે. આચાર્ય કૃપલાણી, અનુવાદક–ભોગીલાલ ગાંધી, પ્ર. ઉપર મુજબ, પૃ. ૧૧૬, મૂલ્ય : રૂા. ૮/–

૩ **સાહિત્યસંસ્પર્શ :** લે. વિષ્ણુપ્રસાદ ર. ત્રિવેદી, પ્ર. ચૂનીલાલ ગાંધી વિદ્યાભવન, સૂરત, પૃ. ૪૨૮ + ૪, મૂલ્ય : રૂા. ૩૦/–

૪ **ઈ સ. ૧૯૨૧ થી ૧૯૪૦ સુધીની ગુજરાતી અને હિન્દી ઐતિહ્યમૂલક નવલકથાઓનો તુલનાત્મક અભ્યાસ ખંડ ૧ :** લે. કૃષ્ણકાન્ત ઓ. કડકિયા, પ્ર. કુમકુમ પ્રકાશન, મામુનાયકની પોળ સામે, અમદાવાદ–૩૮૦૦૦૧, પૃ. ૩૦ + ૩૫૬, મૂલ્ય : રૂા. ૧૭–૫૦ પૈ.

૫ **ગુજરાતના ઐતિહાસિક લેખ–ભાગ ૪ : સલ્તનત કાળ :** સંગ્રહીતા–હરિપ્રસાદ ગં. શાસ્ત્રી, અમદાવાદ, પ્ર. ફાર્બસ ગુજરાતી સભા, મુંબઈ–૪૦૦૦૦૪, પૃ. ૧૬ + ૨૩૮, મૂલ્ય : રૂા. ૬/–

૬ **વા. મો. શાહ જન્મ શતાબ્દી ગ્રંથ :** સં. ત્રિભુવન વીરજીભાઈ હેમાણી, પ્ર. વલ્લભ ડી. ગાલા, મુંબઈ–૪૦૦૦૦૯, પૃ ૧૬ + ૩૨૦, મૂલ્ય : રૂા. ૨૫/–.

૭ **પાશ્ચાત્ય સાહિત્યમીમાંસાના સીમાસ્તંભો :** લે. બહેચરભાઈ પટેલ, પ્ર. યુનિવર્સિટી ગ્રન્થનિર્માણ બોર્ડ, અમદાવાદ–૩૮૦,૦૦૬, પૃ. ૬ + ૪૨૦, મૂલ્ય : રૂા. ૧૦/–.

૮ **સંતપ્રિયા :** સં. રમણલાલ પાઠક, પ્ર. સંત કવિશ્રી સાગર પ્રકાશન ટ્રસ્ટ, હાથીપોળ, રાજમહેલ રોડ, વડોદરા–૩૯૦ ૦૦૧, પૃ. ૧૮+૭૨, મૂલ્ય : રૂા. ૧૫/–

૯ **શર્વિલક : નાટ્યપ્રયોગ-શિલ્પની દૃષ્ટિએ :** લે. અને પ્ર. ડૉ. કૃષ્ણકાંત કડકિયા, એમ ૮૫-૩૮૫, સરસ્વતી નગર, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૧૫, પૃ. ૧૮+૧૦૮, મૂલ્ય : રૂા. ૧૨/-

અધ્યક્ષશ્રી, ભગવાન સ્વામિનારાયણ દ્વિશતાબ્દી પ્રકાશન સમિતિ, બોચાસણવાસી શ્રી અક્ષરપુરુષોત્તમ સંસ્થા, શાહીબાગ રોડ, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૪નાં પ્રકાશનો :—

૧૦ **બ્રહ્માનંદ પદાવલિ :** સં ડૉ. ઈશ્વરલાલ ર. દવે, પૃ. ૧૦+૧૨૬, મૂલ્ય : રૂા. ૪/-

૧૧ **સ્વામિનારાયણ પ્રકાશ :** તંત્રી-શાસ્ત્રી સ્વયંપ્રકાશદાસ, પૃ ૪૦૬ થી ૪૬૪, મૂલ્ય : રૂા. ૫=૦૦ (વાર્ષિક).

૧૨ **અમે ના ભૂલીએ તમને :** પૃ. ૨૦, મૂલ્ય રૂા. ૨=૨૫ પૈસા.

૧૩ **Swaminarayan Bliss (Vol. II Nos. 3-4) :** પૃ. ૫૬, મૂલ્ય : રૂા. ૧૦/-. (વાર્ષિક).

૧૪ **મુક્તાનંદની અક્ષર આરાધના :** લે. શ્રી રઘુવીર ચૌધરી, પૃ. ૩૦, મૂલ્ય : રૂા. ૦=૬૦ પૈસા.

૧૫ **દેવાનંદની અક્ષર આરાધના :** લે. શ્રી અમૃતલાલ યાજ્ઞિક, પૃ. ૩૨, મૂલ્ય : રૂા. ૦=૬૦ પૈસા.

૧૬ **અક્ષરમૂર્તિ ગુણાતીતાનંદસ્વામી :** લે. શ્રી શાસ્ત્રીચરણદાસ પૃ. ૩૨, મૂલ્ય રૂા. ૦=૬૦ પૈસા.

૧૭ **સદ્‌ગુરુ પ્રેમાનંદસ્વામી :** લે. શાસ્ત્રી અનુપમ ભગત, પૃ. ૩૨, મૂલ્ય રૂા. ૦=૬૦ પૈસા.

૧૮ **ભગવાન સ્વામિનારાયણ : સમાજ સુધારક :** લે. શ્રી ગુણવંત દાણી, પૃ. ૩૨, મૂલ્ય : રૂા. ૦=૬૦ પૈસા.

૧૯ **સદ્‌ગુરુ મુક્તાનંદ સ્વામી :** લે. શાસ્ત્રી સત્યપ્રિયદાસ, પૃ. ૩૨, મૂલ્ય : રૂા. ૦=૬૦ પૈસા.

૨૦ **भगवान स्वामिनारायण :** લે. શ્રી હરીન્દ્ર દવે, પૃ. ૩૨, મૂલ્ય : રૂા. ૦=૬૦ પૈસા.

૨૧ **ભગવાન સ્વામિનારાયણ દ્વિશતાબ્દી પ્રકાશનો : અવલોકન :** પૃ. ૧૬, મૂલ્ય : છાપેલ નથી.

૨૨ **સૂચિપત્ર :** પૃ. ૧ થી ૮, મૂલ્ય : છાપેલ નથી.

૨૩ **Thus Spake Swaminarayana :** પૃ. ૮૦+૮, મૂલ્ય : છાપેલ નથી.

ખાંસી રહી જશે છાની
આવ્યો
નવા રૂપમાં આજ
ખાત્રીદાયક ઈલાજ
Alembic
Glycodin
ग्लायकोडिन
टर्प वासाका
स्वांसी की दवा
TERP-VASAKA
COUGH SYRUP
170 ml.
Glycodin
TERP-VASAKA
COUGH SYRUP
ALEMBIC CHEMICAL WORKS CO. LTD.
MADE IN INDIA
ગ્લાયકોડિન ખાંસી દૂર કરવા માટેનો કોઈ સાધારણ ઈલાજ નથી. એ તો છે ભારતભરમાં ખાંસી માટેનું એક ખાત્રીદાયક ઔષધ.
ગ્લાયકોડિન ખાંસીને શરૂ કરનાર ચારેય કેન્દ્રો પર તરત અસર કરે છે.
● મગજમાંના ખાંસીના કેન્દ્રને કાબૂમાં રાખે છે.
● ગળાનો ચચરાટ દૂર કરે છે.
● ફેફસાંમાં જમા થયેલ કફને બહાર કાઢે છે.
● છાતીની જકડન દૂર કરી સ્નાયુઓને રાહત આપે છે.
દરેક પ્રકારની પીડાકારક ખાંસીમાંથી છુટકારા માટે ભરોસાપાત્ર ઈલાજ—ગ્લાયકોડિન. આરામથી શ્વાસ લેવામાં અને ચેનથી ઊંઘ લેવામાં નડતી તકલીફ હટાવવામાં અસરકારક.
Alembic
એલેમ્બિક—ડૉક્ટરો હંમેશાં જેનાં ઔષધોમાં વિશ્વાસ ધરાવે છે.
ગ્લાયકોડિન ખાંસી ખામોશ કરવામાં ભારતમાં અજોડ.
everest/78/ACW/236-g

WINNING COMBINATION

The farmer combines the best of bullocks to win the race. 'Jyoti' makes and combines a perfect motor and a perfect pump to bring you 'UNIBUILT'

'Jyoti'—pioneers in pumps and motors—have matched the best of both in 'UNIBUILT'. Because of 'Jyoti' expertise, know-how and long-standing research...and because it is a one-unit pump-motor... 'UNIBUILT' works better—provides greater output of water—requires minimum power consumption. You can safely depend on long-lasting, trouble-free 'UNIBUILT' to win the grow-more-food race!

UNIBUILT®

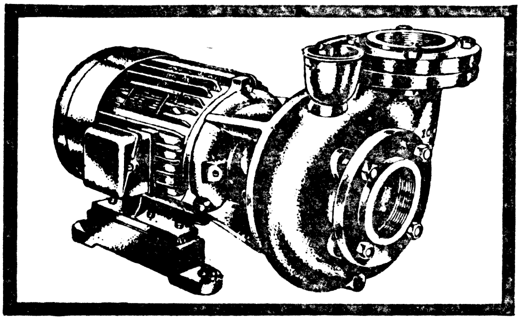
Jyoti Ltd. BARODA

HYDRAULICS ELECTRICALS POWER ELECTRONICS

Marketed by

JYOTI MARKETING AND PROJECTS LIMITED.

Bombay Shopping Centre, R.C. Dutt Road
Race Course Circle, Baroda 390 005



everest/790/JY

RATAN BATRA/DB/G/307

Fixed Deposits : Your investment earns interest upto 9% depending upon the period you select.

શ્રી સયાજી સાહિત્યમાળા

		રૂ. પૈ.
૩૩૩	**કૈલાસ**—સ્વામી પ્રણવતીર્થજી	૧૩=૦૦
૩૩૪	**અંબિકા, કોટેશ્વર અને કુંભારિયા**—શ્રી. કનૈયાલાલ ભાઈશંકર દવે	૫=૫૦
૩૩૫	**ઐતિહાસિક લેખસંગ્રહ**—પંડિત લાલચંદ ભ. ગાંધી	૧૮=૦૦
૩૩૬	**હરિભદ્રસૂરિ**—પ્રો. હીરાલાલ ર. કાપડિયા	૧૧=૦૦
૩૩૭	**માનવસર્જિત વસ્ત્રતંતુઓ**—શ્રી. પદ્મકાન્ત ર. શાહ	૧૦=૫૦
૩૩૮	**ભવાઈના વેશની વાર્તાઓ**—શ્રી. ભરતરામ ભા. મહેતા	૩=૦૦
૩૩૯	**શ્રીમદ્ ભાગવત (ગુજરાતી અનુવાદ) ભાગ ૧, સ્કંધ ૧-૩**—સ્વ. નાગરદાસ અમરજી પંડ્યા	૮=૦૦
૩૪૦	**ગુજરાત સ્થળનામ સંસદ વ્યાખ્યાનમાલા,** ભાગ ૧	૯=૦૦
૩૪૧	**આધુનિક ગુજરાતના સંતો, ભાગ ૧**—ડૉ. કેશવલાલ ઠક્કર	૯. ૦૦
૩૪૨	**કુદરતની રીતે વધુ આરોગ્ય**—શ્રી. શાંતિલાલ પુરોહિત	૭=૫૦
૩૪૩	**ભારત-રત્ન**—શ્રી. ઉપેન્દ્રરાય સાંડેસરા	૧૫=૫૦
૩૪૪	**મહાગુજરાતના મુસલમાનો, ભાગ ૧-૨**—શ્રી કરીમ મહંમદ માસ્તર	૧૭=૦૦
૩૪૫	**ઓખામંડળના વાઘેરો**—શ્રી કલ્યાણરાય ન. જોશી	૧૩=૦૦
૩૪૬	**પેટ્રોલિયમ**—શ્રી પદ્મકાન્ત ર. શાહ	૧૩=૦૦
૩૪૭	**પંચદશીતાત્પર્ય**—સ્વામી પ્રણવતીર્થજી	૬=૦૦
૩૪૮	**અખો અને મધ્યકાલીન સન્તપરંપરા**—ડૉ. યો. જ. ત્રિપાઠી	૧૪=૫૦
૩૪૯	**શ્રીમદ્ ભાગવત: ભાગ ૨**—સ્વ. નાગરદાસ અ. પંડ્યા	૧૧=૫૦
૩૫૦	**ચરકનો સ્વાધ્યાય, ભાગ ૧**—શ્રી બાપાલાલ ગ. વૈદ્ય	૨૬=૦૦
૩૫૧	**ગુજરાતનો પૉટરી ઉદ્યોગ**—શ્રી. શાંતિલાલ પુરોહિત (૧૯૭૫)	૮=૭૫
૩૫૨	**ઊંડાણનો તાગ**—શ્રી છોટુભાઈ સુથાર (૧૯૭૫)	૧૫=૦૦
૩૫૩	**ભારતીય વીણા**—શ્રી રસિકલાલ મ. પંડ્યા (૧૯૭૮)	૩૧=૦૦
૩૫૪	**ચરકનો સ્વાધ્યાય, ભાગ ૨**—શ્રી બાપાલાલ ગ. વૈદ્ય (૧૯૭૯)	૯૬=૦૦
૩૫૫	**ચાંપાનેર: એક અધ્યયન**—ડૉ. રમણલાલ ના. મહેતા (૧૯૮૦)	૩૬=૦૦
૩૫૬	**દ્વારકાના પ્રદેશનો સાંસ્કૃતિક ઇતિહાસ**—સ્વ. કલ્યાણરાય ન. જોષી (૧૯૮૦)	૪૪=૦૦
૩૫૭	**આધુનિક ગુજરાતના સંતો, ભાગ ૨**—ડૉ. કેશવલાલ ઠક્કર (૧૯૮૦)	૪૫=૦૦

પ્રાપ્તિસ્થાન: **યુનિવર્સિટી પુસ્તકવેચાણ વિભાગ,**

મહારાજા સયાજીરાવ યુનિવર્સિટી પ્રેસ, રાજમહેલ દરવાજા પાસે,

રાજમહેલ રોડ, વડોદરા-૩૯૦ ૦૦૧

સ્વાધ્યાય

સ્વાધ્યાય અને સંશોધનનું ત્રૈમાસિક

૧. વર્ષમાં ચાર અંક બહાર પડે છે—દીપોત્સવી અંક, વસંતપંચમી અંક, અક્ષયતૃતીયા અંક અને જન્માષ્ટમી અંક.

૨. **લવાજમ :**

—ભારતમાં....રૂા. ૨૦=૦૦ પૈ. (ટપાલખર્ચ સાથે)

—પરદેશમાં : યુનાઈટેડ સ્ટેટ્સ ઑફ અમેરિકા માટે....૬ ડૉલર (ટપાલખર્ચ સાથે)

યુરોપ અને અન્ય દેશો માટે....પૌં. ૨.૫૦ (ટપાલખર્ચ સાથે)

૩. આખા વર્ષના ગ્રાહકો લવાજમના વર્ષની શરૂઆતથી જ નોંધવામાં આવે છે. લવાજમ અગાઉથી સ્વીકારવામાં આવે છે. લવાજમ મોકલતી વખતે કયા વૉલ્યુમ માટે લવાજમ મોકલ્યું છે તે સ્પષ્ટ જણાવવું. લવાજમ 'ડાયરેક્ટર, ઓરિયેન્ટલ ઇન્સ્ટિટ્યુટ, વડોદરા–૩૯૦ ૦૦૨' એ નામે મોકલવું.

૪. **જાહેરાતો :**

આ ત્રૈમાસિકમાં જાહેરાતો આપવા માટે લખો—

સંપાદક, 'સ્વાધ્યાય', પ્રાચ્યવિદ્યા મન્દિર, લોકમાન્ય ટિળક રોડ, વડોદરા–૩૯૦ ૦૦૨

૫. **લેખકોને વિજ્ઞપ્તિ**

'સ્વાધ્યાય'માં પ્રસિદ્ધ થવા માટે, પાનની એક જ બાજુએ, શાહીથી સુવાચ્ય અક્ષરે લખેલા લેખો મોકલવા લેખકોને વિનંતી છે; શક્ય હોય તો લેખ ટાઈપ કરી મોકલવા જરૂરી છે. ગૂજરાત વિદ્યાપીઠના જોડણીકોશ પ્રમાણેની જોડણી રાખવી આવશ્યક છે.

પ્રાચ્યવિદ્યા મન્દિર,
લોકમાન્ય ટિળક રોડ,
વડોદરા—૩૯૦ ૦૦૨

અરુણોદય ન. જાની
સંપાદક

મુદ્રક: શ્રી બંસીલાલ મ. શાહ, મૅનેજર, ધી મહારાજા સયાજીરાવ યુનિવર્સિટી ઑફ બરોડા પ્રેસ (સાધના પ્રેસ), રાજમહેલ રોડ, વડોદરા; પ્રકાશક : ડૉ. અરુણોદય ન. જાની, નિયામક, પ્રાચ્યવિદ્યા મન્દિર, મ. સ. વિશ્વવિદ્યાલય, વડોદરા, માર્ચ, '૮૦.