છે અને એવો જોસ્સો ઉત્પન્ન કરવાના એના પ્રયાસો જાણીતા છે. "કોઈ પણ રીતે સમજ્યો એમ જુક્તિથી રંગીને બતાવવાની" શકિત કવિમાં હોવી જોઈએ એમ તે કહે છે અને ત્યાં આત્મપ્રતારણાને માર્ગ મળે છે. જોસ્સાને માટે એક બાજુ કૃત્રિમ ઉપાયો એ યોજે છે તો બીજી બાજુ પ્રસંગની ઉપસ્થિતિ તે સ્વીકારે છે:: " પ્રસંગ આવ્યો કે તરત ઝડપી લેવો. પ્રસંગ ગયેથી કવિતા સારી થનાર નથી." એટલે, શીઘ્રકવિતા પણ પ્રસંગ વિના તો ન જ હોઈ શકે એમ એ પ્રતિપાદિત કરે છે; અને કહે છે કે કવિતા જેને વશ છે તે કવિ નથી. જે કવિતાને વશ છે તે કવિ હોય ખરો. ગમે ત્યારે જોડકણાં લખીને ઊભા થઈ જનારા કવિયશઃપ્રાર્થીઓનો આ રીતે નર્મદ કાંકરો કાઢી નાખે છે; પણ 'પ્રસંગ ગયેથી કવિતા સારી થનાર નથી' એવું કહેનારને વર્ડ્ઝવર્થના પેલા શબ્દો " Emotion recollected in tranquillity " કોઈકે સંભળાવ્યા અને સમજાવ્યા હોત તો ? ઊંડી વિચારણા છતાં નર્મદે કૃત્રિમ જોસ્સાને અને શીઘ્ર કવિતાને સ્થાન આપ્યું તે એની કાવ્યભાવનાની નબળી કડીઓ છે.

૩:૨ જોસ્સામાં કૃત્રિમતા નહિ પણ સચ્ચાઈ જોઈએ એવું નવલરામ ભારપૂર્વક કહે છે ; એટલું જ નહિ, એવા 'ખરા જુસ્સા' ને કવિતાનો આત્મા કહેવા સુધી નવલરામ જાય છે: " જુસ્સો–સાચો અંતઃકરણનો જુસ્સો–ઊભરાતો ઊછળતો જુસ્સો–જે પોતાના સત્ય સ્વરૂપમાં તલ્લીન થઈ ગયેલો છે, અને બીજાને કેમ લાગશે તેની કાંઈ પણ પરવાહ રાખતો નથી, એવો સ્વયંપ્રકાશ સાચા દિલનો જુસ્સો, એ કવિતાનો અને તેમાં વિશેષ કરીને સંગીતકવિતાનો તો અવશ્ય આત્મા જ છે."[1] જુસ્સાને કવિતાનો આત્મા કહ્યા પછી નવલરામ રસની સાથે એનું સમીકરણ કરે છે: "રસ એટલે ખરો જુસ્સો." રસને તેઓ delineation of Passions કહે છે પણ મનોવિકાર કે પ્રભાવ જે ક્રિયામાંથી પસાર થઈને રસની પદવી પ્રાપ્ત કરે છે તે ભૂમિકાનો તો અહીં લોપ થઈ ગયો છે. રસ અને જુસ્સા વચ્ચેનો ખરો સંબંધ નવલરામ સ્થાપી શક્યા નહિ પણ 'ખરા જુસ્સા' નો આગ્રહ રાખીને નર્મદના કૃત્રિમ જુસ્સાનો છેદ ઉડાડી દીધો. જો કે કૃત્રિમ જુસ્સાનો સબળ પ્રતિકાર જેટલો નવલરામમાં નહિ તેટલો રમણભાઈમાં છે. "ઉન્મત્તનું બકવું અને વિષયાન્ધનો જોસ્સો તે મૂર્ખત્વથી ભરેલાં, હસવા સરખાં અને બીભત્સ હોય."[2] રમણભાઈએ જોસ્સાનો સ્વીકાર કર્યો છે પણ કવિતાના આત્મારૂપે – રસરૂપે નહિ. એમને મતે "લાગણીથી કલ્પાય અને જોસ્સાથી રચાય તે કવિતા."[3] પણ

અહીં જોસ્સાનો સંકેત એમણે સ્પષ્ટ કર્યો નથી. રમણભાઈમાં જોસ્સો Passion નહિ પણ Emotionનો પર્યાય બનતો જણાય છે, અને આગળ વધતાં 'જોસ્સો'નું સ્થાન 'ઊર્મિ' લે છે. નર્મદ અને નવલરામમાં જોસ્સાનું પ્રાધાન્ય સ્વીકારાયું હતું તેને બદલે રમણભાઈમા ઊર્મિનું પ્રાધાન્ય સ્વીકારાય છે અને અંતઃક્ષોભની ભૂમિકા બંધાય છે. અંતઃક્ષોભની અનિવાર્યતા સ્વીકારવાથી શીઘ્રકવિતાના આપોઆપ બાદબાકી થઈ ગઈ. નર્મદે શીઘ્રકવિતાનો અર્થચમત્કૃતિની શરતે સ્વીકાર કર્યો હતો. રમણભાઈ 'શીઘ્રકવિતા' શબ્દગુચ્છને શબ્દવિરોધ ગણે છે. "દુષ્ટ પવિત્રતા કે ક્રૂર દયા હોય, તો શીઘ્ર કવિતા હોય." અંતઃક્ષોભ વિનાની તત્કાલ રચાયેલી કવિતામાં તો "મનને ભાડે ફેરવવા" જેવું કૃત્ય રમણભાઈએ જોયું. પણ ચિત્તક્ષોભનો અને તજ્જન્ય ઊર્મિનો કવિતાના પ્રધાનતત્ત્વરૂપે સ્વીકાર કર્યા પછી એ દલીલે આગળ વધતાં સ્વાનુભવરસિક કવિને ઉત્તમ કવિ કહેવા સુધી રમણભાઈને જવું પડે છે. આપણે જાણીએ છીએ કે આ એકાંગી મતનો પ્રતિવાદ આનંદશંકરે અને બળવંતરાયે કર્યો અને લિરિકની ચર્ચા નિમિત્તે પણ બળવંતરાયની નજર તો ઊર્મિકાવ્ય સિવાયની અન્ય કવિતાજાતિ તરફ જ વળેલી રહી.

૪ : ૧ ઊર્મિપ્રધાનતાની સામે, સમતુલા જાળવવા માટે, કવિતાને પોચટતામાં સરી પડતી ઉગારી લેવા માટે, એને હવાઈ બનતી અટકાવવા માટે બળવંતરાયે વિચારપ્રાધાન્યની વાત કરી. બળવંતરાયના આ વિચારઘનતા કે વિચારપ્રાધાન્યનાં મૂળ શ્રી. વિષ્ણુપ્રસાદે નર્મદની કાવ્યવિવેચનામાં જોયાં છે. નર્મદ કહે છે: "કવિતા કંઈ ભાષા ઉપર આધાર નથી રાખતી. કવિની મ્હોટાઈ, તેના વિચાર ઉપર આધાર રાખે છે–ભાષા ઉપર નહીં"[4] નવલરામ પણ કંઈક આવો જ મત અભિનિવેશપૂર્વક ઉચ્ચારે છે: "ભાષાના શબ્દનો ધ્વનિ અને તેને રેંડાની પેઠે મનસ્વી આકારમાં ગોઠવવું એ જ કવિતા હોત તો કાળિદાસને યુરોપખંડમાં વખણાવાનો દહાડો ક્યાંથી આવત ? અને હોમરના તરજૂમામાંથી તેનું નામ દેશેદેશ અવિચળ કીર્તિ કેમ પામત ? તરજૂમામાં તો ઝડઝમક અને સઘળું શબ્દચાતુર્ય ઊડી જઈ માત્ર અર્થની જ ખૂબી રહે છે અને તે અર્થની ખૂબીને માટે જ કાળિદાસ, હોમર, શેકસપિયર અને બીજા મોટા કવિઓ દુનિયામાં વખણાય છે."[5] આગળ વધીને તેઓ કહે છે : " શબ્દનો ધ્વનિ એ કવિતા નથી પણ રાગ છે. કવિતા તો અર્થમાં રહેલી છે." બળવંતરાયે અર્થપ્રાધાન્ય કે વિચારપ્રાધાન્યની વાત કરી ત્યારે આવી ભૂમિકા તૈયાર હતી. પણ બળવંતરાયની કાવ્ય-

વિભાવનામાં 'વિચાર'થી માત્ર thought અભિપ્રેત છે એવું નથી. બળવંતરાયે જુદે જુદે પ્રસંગે વિચારઘનતા, વિચારપ્રાધાન્ય કે અર્થપ્રાધાન્યનો ભિન્ન ભિન્ન સંકેત કામે લગાડ્યો હોય એવું જણાય છે : એટલે કોઈ એકાદ કે બે સંદર્ભ નજરમાં રાખીને એમની કાવ્યવિભાવનાને સમજાવવા કે વિશદ કરવા જવામાં કોઈ કોઈ જગાએ આપણી વિવેચનાએ બળવંતરાયને ન્યાય નથી કર્યો. બળવંતરાયે પોતે ૧૯૪૨માં એકરાર કર્યો છે. "હું જ મ્હારી ભાવનાને આટઆટલે વર્ષે પણ સાંગોપાંગ અને શાસ્ત્રીય વિશદતાએ સ્થાપી શક્યો છું એમ માની શકતો નથી."[6] બળવંતરાયે એમનો વિચારઘનતાનો સંકેત કેટલો વિસ્તાર્યો હતો તે જોવા માટે એમનો એક ગદ્યખંડ ઉતારું છું : "કવિ પોતાની કૃતિને રચતાં રચતાં ફેરવતો જાય છે; પોતાના મગજમાંના મૂળ સ્વરૂપને પણ ફેરવતો જાય છે. બંને સાથે રચાય છે, મગજમાંનું સ્વરૂપ તે મૂળ કૃતિ, માતૃકા. શબ્દોમાં કવિતારૂપે આલેખાય છે તે બાહ્ય કૃતિ. આમ ફેરવ ફેરવ કરતો, પ્રયોગો કરતો, એ ક્યારે અટકે છે? ના, હવે બરાબર, હવે રજ પણ નથી ફેરવવું એમ તેને ક્યારે લાગે છે? હં, મ્હારે જે આમાં ખાસ આણવું હતું તે આમાં આવ્યું એમ જ્યારે એને લાગે છે ત્યારે જ...અને આ બને છે કલાએ, આયોજને, કવિના વિચારબળે. ઊંચામાં ઊંચી કલ્પનાશક્તિ અનુસરે છે કવિની કલાએ તેના મગજમાં ઊઠાવેલા આ કૃતિના અંતિમ રૂપને, માટે જ સર્જકકવિતાને માટે કલ્પનાપ્રધાન કે બીજું વિશેષણ યોજવાને બદલે તેને વિચારપ્રધાન કહેવાનું પસંદ કરું છું."[7] આપ જોઈ શકશો કે 'વિચારબળ' તે અહીં કૃતિની રચનાપ્રક્રિયામાં મહત્ત્વનો ભાગ ભજવતું આયોજકબળ છે. મેથ્યુ આર્નોલ્ડે Idea is the essence of Poetry કહ્યું છે પણ બળવંતરાય પર આ બાબતમાં આર્નોલ્ડની નહિ તેટલી એઝરા પાઉન્ડ અને એલિયટના કવિમંડળના સિદ્ધાંતોની અસર પડેલી જોઈ શકાય છે. એ સિદ્ધાન્તો ટાંકતાં બળવંતરાય નોંધે છે: "એકાગ્રતા, વિચારઘનતા, આદિ–મધ્ય–અંતનું ઐક્ય, કવિતાનો પ્રાણ છે." પણ બળવંતરાય એનાથી આગળ જતા નથી. ઇમેઇજ એટલે cluster of ideasની આ ઇમેજિસ્ટ કવિઓની વિચારણાને માત્ર 'વિચારઘનતા'માં સમાવવાનો બળવંતરાયનો પ્રયત્ન અધૂરો, અસ્પષ્ટ અને over simplification નો દોષ વહોરી લેનારો નીવડ્યો છે. એવું બન્યું હોવાનો પૂરો સંભવ છે કે એઝરા પાઉન્ડના કવિમંડળને વાંચ્યા વિચાર્યા પછી પોતાના 'વિચારઘનતા'ના સંકેતને વિસ્તારવાનું બળવંતરાયને મોડું મોડું સૂઝ્યું હોય.

૫:૧ સંગીતની સાથે સહીપણાં માંડી બેઠેલી કવિતાની સામે બળવંતરાયે નક્કર કવિતાની હિમાયત કરી. છેક નર્મદથી માંડીને કવિતા અને સંગીતના રાગ વચ્ચેનો સંબંધ તપાસાતો આવ્યો છે; અને એના બદલાતા સંપ્રત્યયો આપણા વિવેચનસાહિત્યના ઇતિહાસમાં એક રસિક પ્રકરણ બની રહે એમ છે. કવિતા અને સંગીતના રાગનો વિવેક કરતાં નર્મદ લખે છેઃ "રાગ કંઈ કવિતા નથી; કવિતા તે એક જુદી જ મનની વિચારશક્તિ છે, જે રાગના રૂપમાં અવતરીને બહાર આવે છે. તો પણ, મન માંહેલાં રસજ્ઞાનને (મનની ખુશીને) રાગના અલાપરૂપે જ બહાર કાહાડિયે તો તે અલાપને કદાપિ સાધારણ અર્થમાં કવિતા કહિયે તો ચાલે, પણ વિશેષ અર્થમાં નહીં."[8] અહીં નર્મદ સાધારણ અર્થમાં 'કવિતા' શબ્દ કલામાત્રને માટે પ્રયોજે છે; અને વિશેષ અર્થમાં ભાષા–કવિતા–કવિતાને માટે. એટલે રાગના આલાપને એ કલા–સંગીત કહે છે, ભાષાકવિતા કહેતો નથી. આગળ વધીને તે એમ પણ કહે છે કે મનનું આકર્ષણ કરે છે તે રાગ નહિ પણ કવિતાતત્ત્વ. આટલી ભિન્નતા સ્વીકારી લીધા પછી પણ કવિતા તો રાગવિહીન હોય એવું નર્મદ કહી શકતો નથી. લિરિક કવિતામાં નવલરામ રાગનું પ્રાધાન્ય સ્વીકારે છે.[9] એટલું જ નહિ, રાગને કવિતાનો જીવ કહે છે. પણ આગળ જતાં વિચાર બદલે છેઃ "ઘણી ખેડાયેલી ભાષાઓમાં, જેવી કે અંગ્રેજી વ્રજ વગેરેમાં છંદ ગવાતા નથી પણ બોલાય છે."[10] અને 'સુબોધચિંતામણિ'ના અવલોકનમાં તો કહે છે કે "કવિતા ગાવાની રીત જઈ આપણામાં તે બોલવાની રીત પડવી જોઈએ."[11] ઉચ્ચારણમાં બોલવાની રીત સ્વીકારતા નવલરામ કૃતિની રચનામાં અગેયત્વનો પગપેસારો થવાના મતના નથી લાગતા. "સંગીત કવિતામાં તો દેશીઓ જ રહેવાની" એવું ભારપૂર્વક તેઓ ઉચ્ચારે છે. મોટા કાવ્યમાં અક્ષરછંદ બધે ફતેહમંદીથી ગુજરાતીમાં વાપરી શકાય એ વાત એમને અસંભવ સરખી લાગે છે, તો પછી યતિભંગ અને શ્લોકભંગની તો કલ્પના જ ન થઈ શકે.

૫ : ૨ ઊર્મિકવિતામાં રાગની છાયા રમણભાઈ અને નરસિંહરાવમાં ઘેરી બને છે. રમણભાઈએ કવિતાને વિચારવિષયક કહી ઓળખાવી.[12] વિકાર એટલે મનોરાગ–રાગ. એ અર્થને નજરમાં રાખીને Lyric માટે 'રાગધ્વનિ' સંજ્ઞા રમણભાઈએ આપી. આમાં 'રાગ' એટલે સંગીતના

રાગનો અર્થ પણ સૂચવાય એવું રમણભાઈને અભિપ્રેત છે. સંસ્કૃત આલંકારિકોએ ઉત્તમ કાવ્યને 'ધ્વનિ' સંજ્ઞા આપેલી છે એ દૃષ્ટિમાં રાખીને રમણભાઈએ 'રાગધ્વનિ'માં 'ધ્વનિ'નો સમાવેશ થતો બતાવી લિરિકને ઉત્તમ કવિતા ખાનામાં મૂકી દીધું! એમની આ ચર્ચામાં રાગ–ગાયનનો એમણે સમાવેશ કર્યો છે, એટલેથી ન અટકતાં નરસિંહરાવની 'સંગીતકાવ્ય' સંજ્ઞામાં 'સંગીત' શબ્દથી ગાયનનો ભાવ બરાબર ઊપસતો નથી એવી રમણભાઈ ફરિયાદ કરે છે! એટલે, ઊર્મિકવિતાની સાથે સંગીતના રાગનો કે ગાયનનો સંબંધ અવિનાભાવી રીતે રહેલો રમણભાઈ જુએ છે. તેઓ લખે છે: "કવિતાને સ્વરના સાધનની ઘણી જરૂર પડે છે તેથી સૌન્દર્યપ્રાપ્તિ સારુ તેને સંગીત સાથે ખાસ સંબંધમાં જોડાવું પડે છે."[13] પણ સંગીતના રાગ અને કવિતાના છંદને ગાયનરૂપે અનુભવવાનો અને કવિતારૂપે ગ્રહણ કરવાનો પ્રકાર જુદો છે એવો વિવેક તેઓ કરે છે. "ગાયનરૂપ સમજવા સારૂ સ્વરાનુક્રમ પર મુખ્ય લક્ષ દેવું પડે છે. કવિતારૂપ સમજવા સારૂ માપના અમુક બંધન જેટલી સ્વરાનુક્રમ પર ગતિ કરી અને તદનુસાર ઉચ્ચાર કરી કે કલ્પી વિશેષ લક્ષ અર્થ અને ભાવ ઉપર દેવું પડે છે."[14] નરસિંહરાવમાં કાવ્યમાં સમાતા વર્ણસંગીત અને શુદ્ધ સ્વરસંગીતની ભેદરેખા બહુ સ્પષ્ટપણે દોરાય છે. પણ સ્વરસંગીતનો લાભ કવિતાને મળતો હોય તો તે જતો કરવા તેઓ રાજી નથી. આપણી ભાષાના સ્વરૂપ બંધારણને લક્ષમાં રાખીને એમણે એ ચર્ચા કરી છે અને કાવ્યના પઠન બાબત મત બાંધ્યો છે કે "આપણાં કાવ્યો કેવળ ઉચ્ચારણયોગ્ય જ નથી, પણ ગાનનો અંશ ભેળવીને જ ખરું સૌન્દર્ય દર્શાવવાને સમર્થ થાય છે."[15] બળવંતરાયે નરસિંહરાવની દલીલોને કાવ્યત્વ અને ગેયત્વની પૃથક્તા સ્થાપીને રદિયો આપ્યો. "અમુક વસ્તુ ગીત અને કાવ્ય બે ય હોય છે ત્યારે પણ તે જે લક્ષણો હોવાથી ગીત છે તે લક્ષણોથી કવિતા નથી, કવિતોચિત લક્ષણો પણ તેમાં હોય તો જ તે કવિતા છે."[16] અને યમક, ટેક, વર્ણસંગીત, શબ્દાલંકાર આદિનું જેટલું રવમાધુર્ય તેટલું ગીતતત્ત્વ તે કવિતામાં, એથી વધારે નહીં. પછી તે જ કવિતાને આપણે જાણીને અમુક રાગમાં ગાઈએ તેની વાત જુદી છે."[17] આમ બળવંતરાયે કવિતાના સંગીતને જુદું તારવી આપ્યું, એ આપણા કાવ્યવિવેચનમાં એમનું અતિ મહત્ત્વનું પ્રદાન છે. નાદમાધુર્યને બદલે શબ્દલય તરફ વિવેચના ગતિ કરે છે અને કાવ્યબાનીમાં બોલચાલની ભાષાની છટાઓ, એના વિવિધ કાકુઓના અનુસરણ તરફ

ધ્યાન દેવાય છે. એલિયટ કહે છે. The music of poetry, then, must be a music latent in the common speech of its time."[18]

૬ : ૧ ત્રીસીના ગાળામાં પ્રત્યાયન (communication) નો પ્રશ્ન આપણા વિવેચનમાં મહત્ત્વનું સ્થાન ભોગવે છે. એમ કહી શકાય કે આ સમયમાં પ્રત્યાયન અને પ્રતીતિકરતાના બે ચોકીપહેરા આપણાં કાવ્યસાહસોના માર્ગમાં ગોઠવી દેવાયા. સ્વ. રામનારાયણ પાઠકે 'અર્વાચીન કાવ્યસાહિત્યનાં વહેણો' ની વ્યાખ્યાનમાલાને આરંભે જ પ્રત્યાયનને કાવ્યવ્યાપારનું એક મહત્ત્વનું લક્ષણ ગણાવ્યું: "કલાકારના ચિત્તમાંથી ભાવકના ચિત્તમાં થતું ભાવનું અશેષ સંક્રમણ એ જ કલાની સફળતા છે. એ જ કલા છે."[19] એક બીજી જગ્યાએ એનાથી આગળ વધીને તેઓ કહે છે: "કાવ્યમાં જે ભાવ સહૃદયને થાય છે તે ભાવ પ્રથમ કવિને થયેલો હોય છે. કવિનું કૌશલ્ય એ કે તે પોતાનો ભાવ પોતાની કૃતિ દ્વારા સહૃદયમાં સંક્રાન્ત કરી શક્યો."[20] અહીં તોલ્સ્તોયની અસર અનિચ્છનીય રીતે પડી છે. આમ કહેવામાં કલાકૃતિ માત્ર સાધનભૂત જ બની રહે છે એ હકીકત ભુલાઈ ગઈ, એટલું જ નહિ, કલાકૃતિના સાચા સ્વરૂપની જ આમાં અવગણના થઈ. કવિતાનો વ્યવહાર જીવનનો અનુભવ, કાવ્યમાં ધબકતો અનુભવ અને ભાવકનો આસ્વાદાનુભવ એ ત્રણેનું સમીકરણ માંડી શકાય નહીં. કાવ્યાનુભવ એ કવિના વ્યવહારાનુભવનો દસ્તાવેજ નથી જ નથી. પ્રત્યાયન કવિના વ્યવહારાનુભવનું નહિ પણ કાવ્યનું થવું જોઈએ; અને કાવ્યનું અસ્તિત્વ કવિના વ્યવહારાનુભવથી સ્વતંત્ર છે. પ્રત્યાયનના બચાવમાં એક દલીલ એ કરાઈ છે કે કવિતાનું માધ્યમ ભાષા છે અને ભાષાનો હેતુ જ પ્રત્યાયનનો છે – ભાષાનો જન્મ જ પ્રત્યાયનની અપેક્ષામાંથી થયો છે.[21] પણ અહીં મૂળભૂત વાત ભૂલી જવાતી દેખાય છે કે જે ભાષાનો હેતુ પ્રત્યાયન માટેનો છે તે તો લૌકિક વ્યવહારની ભાષા છે અને કવિનું કામ એ લૌકિક ભાષાના વ્યવહારના સીમાડાઓને બને તેટલા ઉલ્લંઘવાનું છે. સમસંવેદનનો આગ્રહ રાખવામાં communication કરતાં communion તરફ ઝોક દેવાઈ ગયો છે. મારે કહેવું જોઈએ કે 'કવિકર્મ' નામના પછીથી લખાયેલા લેખમાં શ્રી ઉમાશંકરે પોતાના 'સમસંવેદન' લેખની મર્યાદાઓ ઉલ્લંઘવાનો સબળ પ્રયત્ન કર્યો છે.

૭ : ૨ કાવ્યની રચના દરમ્યાન કવિ અને કવિમાં જ રહેલો ભાવકશ્રેષ્ઠ જાગ્રત હોય છે એ કારણે કાવ્ય વૃથા પ્રલાપ બનતું અટકી જાય છે; અને કવિમાં

રહેલા આ ભાવકશ્રેષ્ઠની હાજરી, એની નિયામકતા કાવ્યને ભાવનક્ષમ બનવાની એક ભૂમિકા સર્જી આપે છે પણ એ સાથે જ કશુંક અદ્‌ભુત, અનનુતભૂ, અકલ્પ્ય કાવ્યમાં ઊતરી આવ્યાનો કે ઊપસી આવ્યાનો આશ્ચર્યાનુભવ આ કવિમાંનો ભાવક નથી અનુભવતો એમ કયો સાચો કવિજન કહેશે ? અને આ આશ્ચર્યાનુભવ કાવ્યની નવીકરણની પ્રક્રિયાનો દ્યોતક છે. આ પ્રક્રિયા કાવ્યને કવિનાં વ્યવહારજીવનના અનુભવ કે ભાવાનુભવથી દશાંગુલ ઊર્ધ્વ રાખતી હોય, વ્યવહારમાં થયેલા અનુભવનું સ્વરૂપાન્તર સાધી આપતી હોય તો તેમાં અથવા તે દ્વારા વ્યવહારમાં થયેલા અનુભવનું પગેરું જોવાનો પ્રયત્ન અવળી દિશાનો છે; અને તેથી જ કવિને પોતાને વ્યવહારજીવનમાં થયેલો અનુભવ નિઃશેષરૂપે એ ભાવકમાં સંક્રાન્ત કરવા માગે છે તેમ કહેવું તે કાવ્યસ્વરૂપને ન સમજવા બરાબર છે.

૭ : ૧ '૪૫ પહેલાંના આપણા વિવેચનમાં અન્ય કલાઓના સંદર્ભમાં સાહિત્યકલાની ચર્ચા થઈ છે ખરી પણ તે ઓછા પ્રમાણમાં. અન્ય કલાઓ પરત્વે આપણું વિવેચન ઉદાસીન રહ્યું છે એ હકીકત છે; અને એ કારણે આપણા વિવેચનસાહિત્યમાં કલા સામાન્ય વિશેની તાત્ત્વિક ભૂમિકા પણ પ્રમાણમાં ઓછી જ જોવા મળે છે. નર્મદ અન્ય કલાઓને 'કવિતાની સામાન્ય સંજ્ઞામાં સમાવવાનો પ્રયાસ કરે છે અને કવિતાને ભાષાકવિતા કહીને અન્ય કલાઓથી જુદી તારવે છે. પરિભાષાની એને મુશ્કેલી નડી છે એ સ્વીકારીએ, તો પણ ઉપયોગી કલાઓ અને લલિત કલાઓ વચ્ચેની ભેદરેખા એની નજરમાં બરાબર ઊપસેલી દેખાતી નથી. સલાટ અને કડિયાને 'કવિઓ' કહેવા સુધી તે જાય છે. નવલરામે કાવ્ય, ચિત્ર અને સંગીતને કલ્પનાત્મક ગણાવ્યાં છે. એ ત્રણમાં શિલ્પકલા મણિલાલ ઉમેરે છે. ઉપાદાન-ભેદે કલાભેદ મણિલાલ સ્વીકારે છે. : "આ આવિષ્કારના સાધનને લઈને" કલાઓનો ભેદ જણાઈ આવે છે એમ એમણે નોંધ્યું છે, ઉપાદાનની દૃષ્ટિએ સૌથી ઓછું વિકટ કવિતાનું કામ છે એમ મણિલાલ જણાવે છે. એમની આ વિચારણા સમજી શકાય તેમ છે કારણ કે ઉપાદાન નાદ સૌથી વધુ અમૂર્ત – શુદ્ધ ઉપાદાન છે. શોપનહાવરે એથી જ, કદાચ, કહ્યું છે કે પ્રત્યેક કલા સંગીતની સ્થિતિ પ્રાપ્ત કરવા પ્રયત્ન કરે છે. પણ કવિતાનું ઉપાદાન સાર્થ શબ્દ છે એટલે તે સૂક્ષ્મમાં સૂક્ષ્મ ઉપાદાન છે એવી

દલીલ બીજી અનેક જગ્યાએથી સાંભળવા મળે છે. નર્મદ ભાષાની અનુનેયતાને નજરમાં રાખી એને ઉત્તમ માધ્યમ ગણે છે. નરસિંહરાવ અને રામનારાયણ શબ્દની સૂક્ષ્મ અર્થસમૃદ્ધિ અને અર્થવ્યંજકતા ધ્યાનમાં લઈને, તો ઉમા-શંકર અનેક સહચારી ભાવો ઉદ્‌બોધવાની શબ્દની શકિતને કારણે એને અત્યંત સમૃદ્ધ ઉપાદાન ગણે છે. હેગેલની કલાઓની વર્ગણીની અસર નીચે ઉપાદાનની સૂક્ષ્મતા–સ્થૂળતા દૃષ્ટિમાં રાખીને ઉચ્ચાવચ્ચતાની શ્રેણી આપણા વિવેચને માન્ય રાખી છે. કલાઓમાં ઉચ્ચાવચ્ચતા સ્વીકારવાનો મત કેટલે અંશે ગ્રાહ્ય છે તે પ્રશ્ન છે. કારણ કે પ્રત્યેક કલામાં ઉપાદાનની મર્યાદાઓ ઉલ્લંઘીને એનું રૂપાંતર સાધવામાં આવે છે.

૭ : ૨ કલાઓમાં લલિત કલાઓને નરસિંહરાવ રસિક કલાઓ કહીને ઓળખાવે છે. આ કલાઓની પાછળ પ્રવર્તતા કોઈ મહાનિયમની શોધમાં નરસિંહરાવ નીકળે છે એ ખૂબ મહત્ત્વની ઘટના છે. આધુનિક કલાચિંતક Ronald Peacock નાટકમાં બધી જ કલાઓનો ફાળો જોઈને અને એક અસર ઉપજાવવામાં બધી કલાઓનો સહયોગ જોઈને કલાઓની પાછળ કોઈ એક મહાનિયમ પ્રવર્તતો હોવાનું કહે છે : "And it lays on us the obligation to find, if we wish to account adequately for dramatic form, either a single aesthetic principle for all the arts, or at least a principle that accounts for their effective association in composite forms."[22] નરસિંહરાવ આવો જ પ્રશ્ન વર્ષો પહેલાં પૂછે છે : "કલાના ભિન્ન ભિન્ન પ્રકાર તપાસતાં જણાશે કે સર્વે કલામાં એક સમાન અંશ છે; કવિતા, સંગીત, ચિત્ર, શિલ્પ–સર્વ કલાઓમાં એક સમાન સૂત્રરૂપે એક તત્ત્વ છે; તે કિયું ?"[23] અને નરસિંહરાવ ઉત્તર આપે છે. — "રસ." આ ઉત્તર ખોટો છે તેમ આપણાથી કહી શકાય એમ નથી પણ એનાથી સંતોષ થતો નથી. એ ઉત્તર સુધી આવવામાં ભિન્ન કલાઓની પ્રક્રિયા તપાસવામાં આપણને અવનવાં સત્યો લાધવાનો વધુ સંભવ છે. અને પ્રક્રિયાઓ તપાસવામાં, aesthetics ના ભિન્ન-માર્ગોમાં ઘૂમી વળવામાં આપણું વિવેચન ઉદાસીન રહ્યું છે. પાઠક સાહેબ લખે છે : એક કલાના નિયમો બીજી કલાને અવશ્ય લાગુ પડે નહિ.[22] એમની દલીલ હું સમજી શકું છું પણ એક કલાના નિયમો અન્ય કલાને કલાને લાગુ ન પડે તો કયા કારણે અને લાગુ પડે તો કેટલે અંશે એ જાણવા માટે કલાસામાન્યની મીમાંસાની ભૂમિકા અનિવાર્ય છે, અને

પાઠક સાહેબે, કોણ જાણે કેમ, એવી ભૂમિકાને ગૌણ ગણી છે. તેઓ લખે છે : "કલાઓ એકબીજીથી એટલી બધી ભિન્ન છે, ભિન્ન ઉપાદાનોથી કલા કલાની શક્તિ, તેની મર્યાદા, હૃદયગમ્ય થવાની રીતિ અને તેનાથી ઉપજતા સંસ્કારો એટલા ભિન્ન ભિન્ન હોય છે, કે માત્ર કલાસામાન્યની ચર્ચાથી હરકોઈ એક કલાની શક્તિનો ખાસ ખ્યાલ આવી શકે નહિ."[25] કલા કલા વચ્ચે ભિન્નતા છે પણ અન્યોન્યને કંઈ લાગેવળગે જ નહિ એવી ભિન્નતા તો નથી; એટલું જ નહિ, ઉપર જોયું તેમ, એમની પાછળ કોઈ એક મહાનિયમ પ્રવર્તી રહેલો છે. જો આમ હોય તો, કલાસામાન્યની અને તે ઉપરાંત પ્રત્યેક કલાની ચર્ચાને–એના તાત્ત્વિક તુલનાત્મક અભ્યાસને અવકાશ રહે છે. પાઠક સાહેબ આવા મંતવ્ય ઉપર આવ્યા તેની પાછળ તોલ્સ્તોયના 'What is Art ?' પુસ્તકની શરૂ શરૂમાં આપેલી વિચારણા કામ કરી ગઈ હોય લાગે છે. પાશ્ચાત્ય કલામીમાંસકોએ અનેક વિરોધી મતો જ આપ્યા કર્યા છે એવી દલીલ તોલ્સ્તોયે અને પછી પાઠક સાહેબે કરી છે; અને પાઠક સાહેબ એવા મંતવ્ય પર આવ્યા છે કે "કલામીમાંસા સાહિત્યકલાના વિવેચનને એકદમ ઉપકારક થઈ જાય એ અત્યારે સંભવિત નથી."[26] પાઠક સાહેબનો આવો અભિગમ એમની કલાચર્ચાને વિસ્તૃત અને તલાવગાહી બનાવવામાં અવરોધક નીવડ્યો છે.

૮ : ૧ પદ્યની જેટલી ચર્ચા આપણા વિવેચનમાં થઈ છે તેટલી ગદ્યની થઈ નથી. Diction માટે 'બાની' અને 'ઇબારત' જેવા પર્યાયો નર્મદ નવલરામ અને મણિલાલમાં રૂઢ બનેલા જોઈ શકાય છે. પદ્યની ઇબારત વિશે નવલરામનું મંતવ્ય બહુ સ્પષ્ટ છે. "વાક્યના બોલેબોલ પ્રયોજનવાળા,–તેમાંથી એક પણ કાઢી નાખીએ અથવા બદલીએ તો અર્થના ચિત્રનું અંગ ખંડિત થાય, ને શબ્દના ક્રમમાં ફેરફાર કરીએ તો રસમાં ઘટાડો થાય,–ઝડઝમકનાં ભૂષણ ધરેલા તથાપિ તે અંગના જ અવયવ હોય એમ જણાય, નિરર્થક વિસ્તાર નહિ ફીવેલો પણ ચતુરને માત્ર ચેતવણી હોય, સંક્ષેપમાં લખેલું પણ વિદ્વાનને એક શબ્દ પણ ઉમેરવો ન ગમે, જેમાં પિંગળશાસ્ત્રનો પણ એકે નિયમ ખસેલી નહિ–એવી અર્થગૌરવ અને વ્યંજનાયુક્ત"[27] કવિતા–બાનીનો આગ્રહ નવલરામનો છે. પણ આ તો આદર્શ થયો. પંક્તિ પંક્તિ લઈને એના છંદોલય

અને શબ્દવિન્યાસની સાભિપ્રાયતા તપાસવાનું ઓછું જ બન્યું છે. શૈલીમાં મનનું પ્રતિબિંબ પડે છે એમ નવલરામ કહે છે એટલે શીલ તેવી શૈલી નહિ પણ શૈલી તેવું શીલ કહેવામાં વધુ યથાર્થતા છે. મણિલાલ વિચારને અનુરૂપ શૈલીના હિમાયતી છે. ઐકાન્તિક તળપદી કે ઐકાન્તિક પાંડિત્યભરી–સંસ્કૃતમય શૈલીનો એમણે વિરોધ કરેલો. ગદ્યનો લય તપાસવાનું નાનાલાલની ડોલનશૈલી અને સરસ્વતીચંદ્રના ગદ્યને નિમિત્તે બન્યું છે ખરું પણ આવા પ્રયાસો વિરલ જ ગણાય એવા છે. પાઠકસાહેબે ગદ્યની તપાસ હાથ ધરવાનું સૂચન કરેલું છે: "પ્રાચીનોનો મત 'गद्यं कविनां निकषं वदन्ति' એ મને માન્ય છે. આપણા સાહિત્યનો આ એક રસિક પ્રશ્ન છે. તેની ચર્ચા બંધ પડી છે પણ તે પ્રશ્ન બંધ પડ્યો નથી. કોઈ વિવેચક આ ઉપરથી ગદ્યનો લય (rhythm) અને તેના નિયમો શોધવાને પ્રેરાય તો તેથી વિવેચનસાહિત્ય ઉપર નવો પ્રકાશ પડે."[28] ગદ્યની તપાસ વ્યાકરણથી બહુ દૂર સુધી જઈને કરવાના પ્રયાસોની ઓછપ આ પછી પણ આપણે કેટલી નિવારી શક્યા છીએ તે પ્રશ્ન છે.

૯ : ૧ સર્જનાત્મક અને શાસ્ત્રીય ગદ્યની, નવલકથા અને નિબંધની ભિન્નતા દર્શાવતાં નર્મદ લખે છે : "નિબંધોની ભાષા અને બાબત, ગાથાની ભાષા અને બાબત કર્તાં ઘણી જ સખત હોય છે. માટે ગાથાઓની ભાષા ઘણી સહેલી અને બાબત ઘણી રસવાળી જોઈએ."[29] પણ કથાને ઉપદેશને અપૃથક્‌રૂપે નર્મદ જોઈ શકતો નથી. તે કહે છે : "નવા જમાનાને માટે ગાથાઓ બનાવવી જરૂરની છે. તે ગદ્યમાં લખવી ને તેમાં ઠેકાણે ઠેકાણે કવિતાઓ મૂકવી. તે બાબતો ઘણી ખરી એવી જોઈએ કે જેથી સ્ત્રીઓને બોધ થાય."[30] નવલકથામાં ધારેલો નીતિસાર ભભકમાં બતાવવો જોઈએ અને તે કામ સહેલું નથી એમ નર્મદને લાગે છે. કથામાં ઠેકાણે ઠેકાણે કવિતાઓ મૂકવી જોઈએ એવું નર્મદે કહ્યું છે તેમાં સંસ્કૃત કથા-આખ્યાયિકાના લક્ષણો એની નજરમાં રહ્યાં હોવાની શંકા જાય છે. નવલરામ નવલકથાની વ્યાખ્યા આ પ્રમાણે આપે છે : "જેમાં રીતભાતનું વર્ણન વધારે હોય અને ખરા રસની માત્ર છાંટ જ હોય તેને વાર્તા અથવા નોવેલ કહે છે."[31] કથા સાહિત્યમાં 'ખરા રસની માત્ર છાંટ જ હોય' એમ કહીને નવલરામ એને કવિતાની કક્ષાએ મૂકતા નથી. આચાર્ય આનંદશંકરનું પણ આવું જ મંતવ્ય

છે.[32] 'કરણઘેલો'ની વસ્તુસંકલના નવલરામે તપાસી છે અને અનેક આડ-વાતોને મૂળ વાત સાથે સંબંધ જ નથી એમ કહીને સંકલનાની શિથિલતા છતી કરી છે. માત્ર સુવિચારો અને વર્ણનોથી કથા સારી બનતી નથી એમ કહીને એ તત્ત્વોનું જ બાહુલ્ય એમણે 'કરણઘેલો'માં જોયું છે. સંભાષણને એમણે વાર્તાના રસનો પાયો કહીને ઓળખાવ્યું છે.[33] સંભાષણનો સંકેત એમણે સ્પષ્ટ કર્યો નથી પણ એથી એમને માત્ર સંવાદ જ અભિપ્રેત છે એમ માનવાને કારણ નથી. પાત્રનાં મનોમંથનોમાંથી જન્મ ધરતું આત્મસંભાષણ પણ અભિપ્રેત હોવાની શક્યતા નકારવા જેવી નથી. નવલ-કથાકારે પાત્રતા– characterization ઉપર લક્ષ રાખવું જોઈએ નહિતર રંગનો ભંગ થઈ જાય એવો મત એમણે "અંધેરી નગરીનો ગર્ધવસેન"ના અવલોકનમાં ઉચ્ચાર્યો છે અને એ કારણે જ એને 'ઉટંગ વાર્તા' કહેવા પ્રેરાયા છે. મહાકવિ અને નવલકથાકારનો ભેદ દર્શાવતા નવલરામનો મત જોવા જેવો છે : "બધા મહાકવિઓ અખંડ લહરી જ છે. ખંડલહરી તે novelist"[34] નોવેલિસ્ટ કહેવામાં એમની નજર સામે એક તરફ શામળ જેવા વાર્તાકારો છે અને બીજી તરફ સ્કોટ વગેરે છે. નવલકથાકાર માટેનું એમનું મંથન જોવા જેવું છે : "શામળ ભટની વાર્તા (વિધાત્રીની) વાંચવા માંડી તો વંચાઈ, અને કંઈક રસ પણ લાગ્યો. હજી પણ ઉપર ઉપરથી વર્ણન કરે છે. ગાઢી મસ્તી નથી એમ તો લાગે છે જ. શું novelists નું એ લક્ષણ હશે ? સ્કૅાટ બુલવરમાં તો મસ્તી છે. ફિલ્ડીંગ, જિલ બ્લાસમાં નથી અને તેને કેટલાક novelists ગણે છે."[35] ગાઢી મસ્તીથી એમને ઉન્નત કલ્પનાલીલા અભિપ્રેત છે એમ સમજાય છે. સ્કૉટમાં એમણે મસ્તી જોઈ અને ગાઢી મસ્તી ન જોઈ તે સૂચક છે.

૯ : ૨ ગુજરાતી નવલકથાનું સ્વરૂપ 'રોમેન્સ' અને 'નોવેલ'ના મિશ્રણમાંથી બંધાયું છે એવું રમણભાઈનું વિધાન નોંધપાત્ર છે. 'સરસ્વતીચંદ્ર જેવી માતબર નવલકથા જન્મી ચૂકી હોવા છતાં ગુજરાતી નવલકથાકારોની મુશ્કેલીઓ વિચારવાનું કાર્ય રમણભાઈએ કર્યું છે. તે સૂચક છે એમનું નિદાન આ પ્રમાણે છે : "આપણા સંસારજીવનમાં romantic (કૌતુક ભરેલી વિચિત્રતામય) અંશ ઓછા છે તેથી લાગણીની તીવ્રતા થોડી છે અને જીવન-વ્યવહારની સાધારણતા વાધરે છે, એ સ્થિતિ નવલકથાસાહિત્યના ઉત્કર્ષનો અવરોધ કરનારી છે એ લક્ષમાં રાખવું જોઈએ."[36] મણિલાલ નવલકથાને 'સંસારચિત્ર' કહીને ઓળખાવે છે અને ઉપદેશનું તત્ત્વ એની સાથે જોડે છે.

નવલકથામાં તાદૃશતા (realistic picture) ઉપરાંત ઉચ્ચીકરણનો મણિ-લાલનો આગ્રહ છે. પંડિતયુગમાં ગોવર્ધનરામ પોતે નવલકથાને હેતુલક્ષી સર્જન ગણવાના મતના છે અને પરિણામે સર્જકતા અને લોકશિક્ષકતા છૂટાં પડી શકતાં નથી. આપણી નવલકથાઓ આવા આગ્રહો અને અભિગ્રહોને કારણે બોધથી છૂટી પડી શકી નહિ અને કેટલીક તો રૂપકગ્રંથિઓ (allegories)માં જ અટવાતી રહી તેથી મુનશીના 'મનોરંજન'વા ને ઉમળકાથી આવકાર મળ્યો. નરસિંહરાવે 'ગુજરાતનો નાથ'નો સહર્ષ સત્કાર કર્યો પણ મનોરંજન–આનંદ સમાધિ નહિ–કેવી તો લપસણી ભૂમિ છે તેનો ખ્યાલ ઓછો જ રહ્યો. મુનશી અને રમણલાલની બાબતમાં આપણું વિવેચન–ખાસ કરીને નરસિંહરાવમાં અને વિશ્વનાથમાં અહોભાવયુક્ત બની ગયું, અને ત્યાર પછી તો નવલકથા પાસેથી આપણી અપેક્ષાઓ જ જાણે કે કંઈ ના રહી એટલે એ સ્વરૂપને સાહિત્યેતતર બનતું જોવાના દિવસો આવ્યા. હવે પરિસ્થિતિ બદલાતી જાય છે

૧૦ : ૧ આપણે ત્યાં ઊભા નહિ થયેલા એવા કેટલાક પ્રશ્નોની પશ્ચિમમાંથી આયાત કરીને આપણે આપણા ચર્ચાશોખને પોષ્યો છે એવા આક્ષેપો જે પ્રશ્નો પરત્વે થયેલા તેમાંનો એક રોમેન્ટીસીઝમ અને કલાસિસીઝમનો પ્રશ્ન છે. આચાર્ય આનંદશંકરે ઐતિહાસિક વિગતોમાં ઉતરીને અને વિશ્વનાથે લક્ષણચર્ચાદ્વારા એ આક્ષેપોના ઉત્તરો આપ્યા. વિશ્વનાથમાં આ વિષયની ચર્ચા વ્યાપક બને છે. જો કે એમનું ધ્યાન મુખ્યત્વે ભેદક લક્ષણો તારવી આપવા તરફ રહ્યું છે. આચાર્ય આનંદશંકરે રોમેન્ટિસીઝમનું લક્ષણ બાંધતાં કરેલી એક વાત ચર્ચાસ્પદ છે. "જેમાં આકૃતિની દરકાર કર્યા વગર એટલે કે યોગ્યમાપ મેળ વગેરેનો વિચાર કર્યા વગર જ્યાં વસ્તુના ઉદ્રેક ઉપર જ લક્ષ્ય દેવાયું હોય તે Romantic"[37] આમાં આકારમુક્તિ – આકારાત્ મુક્તિની વાત કહેવાઈ છે. પણ રોમેન્ટિસીઝમમાં આકારમુક્તિ નહિ પણ નવા નવા આકારોની શોધ હોય છે. સર હર્બર્ટ રીડ લખે છે : "what is essential to romanticism is not its content, but its form. One might quickly retort that this distinction is unreal : form does not exist in the abstract, to be filled by some fluid substance of the soul—it is the crystallization of this substance as it cools in the mind of poet, But to think in this way is already to think romantically. To identify from with substance—that is precisely the romantic revolution. The essential notion is that literature—

creative writing whether in verse or prose—is a fromative activity.[38] આચાર્ય આનંદશંકરે form અને content ની સહોપસ્થિતિ તો સ્વીકારી છે. જ. કાવ્યમાં matter અને form યાને વસ્તુ અને આકૃતિ બંને મહત્ત્વનાં છે, આથી એમ વિવક્ષિત નથી કે દરેક કાવ્યમાં બંને સમાન રહે છે. કોઈમાં વસ્તુ કોઈમાં આકૃતિ અધિક આહ્લાદક હોય છે. બંનેની પરાકાષ્ઠા પ્રબલ પ્રમાણમાં ધ્યાન ખેંચે છે. પણ તે જ પ્રમાણમાં સામાની ખોટ બતાવી આપે છે. આચાર્યે વર્ષો પહેલાં એક મહાન સત્ય ઉચ્ચાર્યું છે: "સાહિત્ય જ્યારે અમુક ચીલામાં પડી જાય છે, અને તે પણ વિશેષ કરી આકૃતિના નહિ પણ વસ્તુના—ત્યારે રસજ્ઞ હૃદય કાંઈક નવીનતા માટે તલસે છે. સાહિત્યનાં forms યાને આકૃતિમાં નવીનતાને પુષ્કળ અવકાશ છે."[40] આટલું કહ્યા પછી પાછા કરીને થોડીક ચેતવણી ઉચ્ચારે છે અને ત્યાં એમનામાં બેઠેલા ભાવનાવાદી પુરુષ રહ્યો હોય એવું લાગે છે: "આકૃતિ નવી તે બધી સારી જ હોય એમ કાંઈ નથી. ઉંચી કોટિના રસજ્ઞો આકૃતિ માત્રથી મુગ્ધ થતા નથી"[41] અહીં, content અને form ની ચર્ચા પર પરદો પાડી દે એવાં મંતવ્યો ઉચ્ચારાયાં છે. એવું કોઈને લાગે પણ આધુનિક વિવેચનમાં form ના સંપ્રત્યયો બદલાતા રહ્યા છે તેની માત્ર નોંધ લઈને જ અહીં અટકું છું.

૧૧:૧ આપ જોઈ શકશો કે '૪૫ પહેલાંનાં આપણાં વિવેચનમાં સાહિત્ય પદાર્થના પાયાના પ્રશ્નો છેડાયા છે અને ચર્ચાયા છે. કલ્પન અને પ્રતીકની વાત વિષ્ણુપ્રસાદે ૧૯૧૯ જેટલી વહેલી યાદ કરી છે. આપણું વિવેચન સાહસિક છે. કશું પણ કસોટીએ ચડાવ્યા વિના સ્વિકારતાં એ અચકાયું છે; અને તેને કારણે મૌલિક વિચારણાનું ઊંડાણ આવ્યું છે. 'પ્રતાપરુદ્ર'-માંથી મળેલી કાવ્યની વ્યાખ્યા — **गुणालंकार सहितौ शब्दार्थौ दोषवर्जितौ। गद्यपद्योभयमयं काव्यं काव्यविदो विदुः॥** —નર્મદના હાથે ચડી અને એ બોલ્યો : "આ વ્યાખ્યામાં કવિતા શું છે એ સમજાવ્યું નથી, પણ કવિતાનાં સાધનો કહ્યાં છે." અને હું માનું છું કે મમ્મટની કાવ્ય વ્યાખ્યા પણ નર્મદની સામે આવી ચડી હોત તો એણે આવું જ રોકડું પરખાવ્યું હોત ! આવી જ સાહસિકતાથી શ્રી. વિષ્ણુપ્રસાદ 'રસના સિદ્ધાંતમાં સાપેક્ષતા'ની તપાસ કરવા નીકળ્યા છે. ચર્ચાશોખ તો ખરો પણ ચર્ચાખોરી આપણા વિવેચનમાં તો સુપરિણામી નીવડી છે. જો એવું ન થયું હોત તો છંદ વિશેની, કવિતા અને સંગીત વિશેની

ચર્ચા–ઉગ્ર ચર્ચા નરસિંહરાવ અને બળવંતરાય પાસેથી મળવા પામી ન હોત. ચર્ચાક્ષેત્રે ક્ષાત્રત્વનાં સૂકવણાં મારા મારા ગુજરાતે કદી ન પડજો એવા આશીર્વાદ બળવંતરાયે ઉચ્ચાર્યા છે. ઘણી વાર બહુ અગત્યના ન દેખાતો–વૃત્તિમય ભાવાભાસ કે વિવેચકની સર્જકતા એવા વિષય પર આપણા આ ધુરંધરોએ બુદ્ધિની કસરત પાનાંનાં પાનાં ભરીને કરી છે ને એમનો ઝીણવટનો, તત્ત્વપ્રીતિનો પુરાવો બની રહે છે. સળંગ વિવેચનગ્રંથો તો કોઈ વ્યાખ્યાનમાલાને નિમિત્તે જ મળી શક્યા છે. એ પરિસ્થિતિમાંથી જેટલો વહેલા મુક્ત થવાય તેટલું સારું છે. ગમે તેમ, ટાંચા સાધનોથી જે કામ નર્મદ અને નવલરામે કર્યું, પૂર્વ અને પશ્ચિમના સાહિત્ય સિદ્ધાન્તોની ભૂમિકા શોધવા ઇતિહાસ અતે તત્ત્વજ્ઞાનને ઉપરતળે કરવા સુધી મણિલાલ અને આનંદશંકર ગયા અને બળવંતરાયે મોટે ભાગે એકલે હાથે સાહિત્યના વહેણ વાળવાના બળવંત પ્રયાસો કર્યા તે પુરુષાર્થ જોઈને હું વિનમ્ર બનું છું અને આપની સામે કેટલાક પ્રશ્નો ચર્ચા માટે રજૂ કરવાની મને તક આપવા બદલ આ સંગોષ્ઠિના યોજકોનો આભાર માનુ છું.

—

સંદર્ભનિર્દેશ

1. નવલ ગ્રંથાવલિ. (ચયન) પૃ. ૧૦૨
2. કવિતા અને સાહિત્ય (૧) પૃ. ૧૯.
3. " " પૃ. ૧૧.
4. જુનું નર્મગદ્ય. (૨જી આવૃતિ) પૃ. ૪૮૪.
5. નવલ ગ્રંથાવલિ. (ચયન) પૃ. ૧૮૫.
6. નવીન કવિતા વિશે વ્યાખ્યાનો–નિવેદન
7. નવીન કવિતા વિશે વ્યાખ્યાનો પૃ. ૧૬૧.
8: જુનું નર્મગદ્ય પૃ. ૧૩૨
9. નવલ ગ્રંથાવલિ. (ચયન) પૃ. ૨૭૭.
10. એજન પૃ. ૨૯૫.
11. " પૃ. ૯૪
12 કવિતા અને સાહિત્ય પૃ. ૧૬
13 " " "
14. કવિતા અને સાહિત્ય (૧) પૃ. ૮૧
15. મનોમુકુર ગ્રંથ ૩. પૃ. ૨૮૬
16. નવીન કવિતા વિશે વ્યાખ્યાનો પૃ. ૧૪૫
17. " " " " ૧૪૬

અશક્યતા એ લુપ્ત થયેલા સંદર્ભોને ફરી જન્માવવાની.. ...અને છતાં પણ આપણે વાત તો કરવી જ છે. વેલેક કહે છે તેમ એવી સિદ્ધાન્તચર્ચા ની કે જે સાચા અર્થમાં બૌદ્ધિક સૂઝ (intellectual cognition) બની રહે એ કહે છે તેમ પરિભાષાને આપણે કાયદો પસાર કરી સ્થિર તો નથી કરી શકતા, પણ આપણે એટલું કરી શકીએ : "અર્થ ઉકેલવા, સંદર્ભ વર્ણવવા, મુદ્દા સ્પષ્ટ કરવા, અને બને તો ભલામણો કરવી..." તો આ રીતની મર્યાદાઓ સ્વીકારી આમ ત્રિભેટે ઊભેલી આપણી વિવેચના સમક્ષના એક-બે વિકલ્પોને તપાસવાનો અહીં હેતુ છે.

રસસિદ્ધાન્તની પરિભાષામાં રહી થતી કાવ્યતત્ત્વની ચર્ચાઓ પરથી માપ કાઢીએ તો આપણે ત્યાં વિવેચનના સિદ્ધાન્તોના ક્ષેત્રમાં સારી એવી સક્રિયતા જોવા મળશે– કદાચ એક એક કૃતિની પદ્ધતિસર છણાવટ કરતાં વધારે. કાંઈક આવી સમતુલાના અભાવને અનુલક્ષીને જ સારાં અવલોકનોની જરૂર ઉપર ભાર મૂકતાં "સંસ્કૃતિ" ના તંત્રીશ્રીએ "વિવેચન અંક" માં કહ્યું : "અવલોકન લખવાં સહેલ નથી. વિવેચનસિદ્ધાન્ત સીધા આપવાના બદલે અવલોકનમાં એનો વિનિયોગ કરવાનો રહે છે." અને : "સાહિત્યક્ષેત્રમાં ધીખતી વિવેચનપ્રવૃત્તિ ચાલતી હોય તો અવલોકનોની ઊણપ તો ન જ વરતાવવી જોઈએ. બધાં અવલોકનો પાછળથી ગ્રંથસ્થ કરવાનાં ન હોય...આપણે ત્યાં ગ્રંથસ્થ થતાં હોય છે એ આ વિષયમાં આપણી આરંભદશાને આભારી છે."

પેલા પહેલા પ્રકારનાં લખાણો જેમાં વિવેચનસિદ્ધાન્ત સીધા આપવા પ્રયત્ન થયો હોય છે તેનો વળાંક બહુધા એકસરખો જોવા મળે છે. થોડે સુધી આપણા પરિચિત અનુભવ–પ્રદેશની વાત થાય છે ત્યાં અચાનક સંકેતોની એક નવી જ પદ્ધતિ પ્રયોજાઈ જાય છે, વાર્તાલાપનું સ્તર–તેની ભૂમિકા–બદલાઈ જાય છે, અને આપણે કવિના વિશ્વને મૂકી દઈ તત્ત્વાન્વેષીના વિશ્વમાં આવી ઊભા રહીએ છીએ. આપણી સમક્ષ પડેલા કાવ્યના ચોક્કસ અનુભવને સમજવા તેને આંવરી લેતા એક બીજા જ અનુભવની પ્રતિષ્ઠા કરવામાં આવે છે, કાવ્યના અનુભવનાં લક્ષણો તેનું સ્થળકાળથી અબાધિત હોવું, તેની અવિભાજ્યતા, તેમાં થતું અહમ્‌નું નિરસન–આ સર્વનું રહસ્ય

હવે પેલા બૃહત્તર અનુભવમાં સ્થાપવામાં આવે છે. આમ ઓછા જાણીતા એવા કાવ્યના અનુભવને સમજવા તેની સામે તેથીય ઓછા જાણીતા, અને તેના છેવટના પૃથકરણમાં કદી શબ્દોમાં ન જાણી શકાય, તેવા એક બીજા અનુભવને ચર્ચામાં ઉત્તરપક્ષ તરીકે મૂકવામાં આવે છે. આમ એકબીજાથી વિરુદ્ધ એવા બે અનુભવોને સામસામા opposites તરીકુ મૂકી ચર્ચવાથી જે તાર્તિક ચુસ્તતા, (dialectical tension) સર્જાય તેવી ચુસ્તતા, આપણા આ પ્રકારનાં લખાણોમાં સર્જાતી નથી. આથી વિરુદ્ધ સ્થિતિ આપણા સમ-કાલીન અંગ્રેજી વિવેચનમાં જોવામાં આવે છે, જ્યા કવિના જગતને બ્રહ્માના જગત સાથે નહિ પણ વૈજ્ઞાનિકના જગત સાથે સરખાવવામાં આવે છે, કવિના અનુભવની અખિલાઈને રહસ્યવાદી અનુભવની અખિલાઈ સાથે નહિ પરંતુ વિશુદ્ધ તર્ક (abstract thought) ની અખિલાઈ સાથે મૂકી સમજવા પ્રયત્ન થાય છે...આ નિબંધમાંની આપણી ચર્ચાનું આરંભબિંદુ એ છે કે છેલ્લ પચીસેક વર્ષથી આપણી મીમાંસા આ સ્થગિતતામાંથી છૂટવાના પ્રયત્નરૂપે વિસ્તરે છે.

આ પ્રયત્ન જે વિવેધ રીતોએ અભિવ્યક્તિ પામે છે તે બધીને સમાવી લેવા તો જરા વધુ મોટી જાળ નાખવી પડે. અહીં તો આપણા સમયમાં કવિતા વિશે થયેલાં પ્રમુખ ઉચ્ચારણોમાંનાં થોડાંકને જ તપાસી શકીશું. કદાચ તે રીતે આપણે એકઝીસ્ટેન્શીઆલિઝમ (existentialism) કે સરૂરિયાલિઝમ (surrealism) કે સિમ્બોલીઝમ (symbolism) પ્રત્યેનાં આપણાં છેલ્લામાં છેલ્લાં આકર્ષણો સમજવા માટે જરૂરી કડીઓ મળી રહે.

સિમ્બોલિસ્ટ (symbolist) શાખાના કવિતા–વિમર્શ પરના પોતાના પુસ્તકમાં પ્રો. લેહમેન આવાં પરિવર્તનોનું ઐતિહાસિક દૃષ્ટિએ મૂલ્ય સમજાવતાં કહે છે કે કોઈ પણ નવીન પદ્ધતિનો ઉદય થાય છે, ત્યારે તે કાવ્યપ્રક્રિયા વિશે કંઈક નવી સમજ લઈને આવી હોય છે, જેને તે કલાનુભવના દર્શનમાં હવે નિશ્ચિત સ્થાન અપાવે છે. આગળ જતાં એ પદ્ધતિનો અસ્ત થઈ જાય છે પણ એ એનો કાંઈક અંશ પાછળ મૂકતી જાય છે જે હવે કલાનુભવના સમગ્ર જ્ઞાનના દેહમાં ભળી જાય છે. એમના જ શબ્દોમા કહીએ તો : " ત્રણ ભૌમિતિક બિંદુઓને જ્યારે એક પદ્ધતિસરનું મન જુએ ત્યારે તેમને એક

ત્રિકોણરચના લેખે છે; અને પોતાના ત્રિકોણના ગુણધર્મોમાં પરોવાયેલો એવો સૌન્દર્યતત્ત્વવિચારક, પોતાની આકૃતિની બહાર ઊભેલા, અને તેના ત્રિકોણને અસંબદ્ધ, એવા એક ચોથા બિન્દુનું અસ્તિત્વ નોંધવું ચૂકી જાય છે, પણ આ ચોથું બિંદુ–એ ભલે આ કે તે વિચારક માટે અસંબદ્ધ હોઈને પણ, કલા સાથે ગાઢ સંબંધિત હોય, અને પછીની પેઢીઓમાં સૌન્દર્ય-વિચારના આકાર તરીકે ત્રિકોણનું સ્થાન ચતુષ્કોણ પણ લઈ શકે."...આપણી નજીકની વિવેચનાને આવા કોઈ ચોથા બિંદુના ઉદયની શકયતાની દૃષ્ટિએ સમજવા પ્રયત્ન થવો જોઈએ... યથા શકિત આપણે તે જ કરીએ.

એક વાસ્તવલક્ષી સૂર ઉપર શરૂઆત કરીએ અને આવી રીતનો પ્રશ્નો મૂકવાની પદ્ધતિનો અભાવ એ આ પહેલાની વિવેચનાનું એક લક્ષણ રહ્યું છે તો તે રીતે પણ આમ કરી જોવું અનુકૂળ રહેશે.

"ચાલો આપણે મનને જેને કહીએને કે ધોળો કાગળ તેવું કલ્પીએ, કોઈ સંજ્ઞાઓ વિનાનું, વિચારો વિનાનું, એ કયાંથી સર્જાય છે ?......" લોકનો આ પ્રશ્ન આપણે હાથે તેને અન્યાય થવાનો જ છે તેમ જાણવા છતાં ટાંકયો છે; અને તેને આપણી વિવેચના સમક્ષ મૂકીએ કે એ વિવેચનાની દૃષ્ટિએ આપણો સંદર્ભ કવિતાનો છે તો કવિનું મન કયાંથી "સર્જાય" છે, furnish થાય છે ? અલબત્ત બાહ્ય વિશ્વમાંથી.

પણ આપણી વિવેચના આવા અસંદિગ્ધ ભાન પર નથી રચાયલી. એનું ગૃહીત જુદું જ છે અને પરિણામે એ કાવ્યસ્વરૂપની ચર્ચાની આ પહેલી કડી ઉપર એક જુદી જ દિશાએથી આવે છે. દાખલા તરીકે, શ્રી. ડોલરરાય માંકડ તેમના "કાવ્યસ્વરૂપ" ના શીર્ષક નીચેના લેખમાં એમ આગ્રહ તો રાખે છે "કાવ્યસૃષ્ટિ વાસ્તવ કે વસ્તુ (reality) થી તદ્દન જુદી હોઈ શકે જ નહિ." પણ બે–ત્રણ ફકરાઓ પછી જ જ્યારે તેમના એ આગ્રહનો અર્થવિસ્તાર કરે છે ત્યારે તેમની આ સમજમાં રહેલી સંદિગ્ધતા બહાર આવે છે. "આમ કવિએ એટલે સર્જકે વસ્તુનું આલંબન તો લેવું પડે જ છે. પણ, સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રમાં plot ના પ્રસિદ્ધ અને ઉત્પાદ્ય નામે બે પ્રકાર સ્વીકારાયા છે." આપણને સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રમાં plot ના પ્રકાર સાથે કામ નથી, કામ છે શ્રી ડોલરરાય માંકડ 'reality' અને 'plot' એ બન્ને માટે એક જ શબ્દ "વસ્તુ" વાપરે છે તે સાથે.

એકથી વધુ વસ્તુનો ઉલ્લેખ કરવા એક જ સંજ્ઞા–અને તે પણ ચાવી રૂપ સંજ્ઞાનો ઉપયોગ શ્રી ઉમાશંકરભાઈમાં પણ જોવા મળે છે." ...જે સૂઝયું છે તે કાવ્યરૂપ સૂઝયું છે અને કાવ્યરૂપ પૂર્ણપણે પ્રસ્ફુટ થયા પહેલાં શું સૂઝયું છે : તેની વાત શી રીતે થઈ શકે." (કવિકર્મ) અહીં "કાવ્યરૂપ" સંજ્ઞા બે અર્થમાં વપરાઈ છે : (૧) કવિની અંતઃસ્ફુરણા (૨) કાવ્યનો બાહ્ય આકાર. આ પદ્ધતિગત મુશ્કેલીને તેના સંદર્ભમાં પછી તપાસીશું.

વાસ્તવ જગત કે લૌકિક જગત સાથે કવિનો પ્રથમ સ્પર્શ એક જ રીતે થઈ શકે : sensations સંવેદન દ્વારા, અને "સંવેદન"ની સંવેદન તરીકે ઉપેક્ષા તે આપણી સિદ્ધાંતચર્ચાની પહેલી વિલક્ષણતા છે. આ હકીકતમાંથી થોડી તારવણી કરી લઈએ.

(૧) આપણે ત્યાંની અત્યાર સુધીની કવિની પ્રતિમા (image) કાંઈક ફુલાવેલી–inflated, રહી છે તેને સામે છેડે કાવ્ય છે. અત્યારે આપણને હાથતાળી દઈ સરકી જતાં જોડકામાંનું એક આ છે : કવિ કે કાવ્ય ?

(૨) "સંવેદન" ની ઉપેક્ષાનું એક પરિણામ એ આવે છે કે આપણી સિદ્ધાંતચર્ચા વ્યકિતગત નિબંધોમાં-અને આપણને નિબંધોના સંગ્રહો જ સિદ્ધાંતચર્ચાના પૂંઠા નીચે તો મળે છે–પણ તેમાં ય ચર્ચા જેમ જેમ ખીલતી જાય તેમ તેમ અપારદર્શી અને દુર્બોધ થતી જાય છે. સામાન્ય રીતે બે વિકલ્પો રહે છે. એક, હવે આ કે તે વિવેચક સામાન્ય સમજ (common sense)-થી દૂર જતા રહ્યા છે તેમ માની તેમનાથી અળગા થવું; અગર તો : બીજા વિકલ્પ તે જેની વાત કરે છે તેવાં રહસ્યોની ગંભીર રીતે શોધ આદરવી. અને તેમ કરતાં કદાચ સાહિત્ય સાથેનો સમ્પર્ક ખોઈ બેસવો...પણ આપણું વિવેચન અને તેના વાચક વચ્ચે અંતર વધતું જાય છે તેની વિવેચકોએ નોંધ લેવી, કવિઓને તે બારામાં ટોકે તે પહેલાં......

(૩) ઉપરના તાત્કાલિક પરિણામ ઉપરાંતની સંવેદનની ઉપેક્ષાનું એક તાત્ત્વિક પરિણામ આવે છે. કલ્પના(Imagination) વિશેની કોઈ પણ મીમાંસા અનુભવની ઇન્દ્રિયજન્ય પાર્શ્વભૂ ઉપર જ વિકસી શકે. કોલરિજે તે જ કર્યું. સંવેદન નામનું કાચું દ્રવ્ય–તેનું શબ્દોમાં ગળાઈને થતું એક રૂપાંતર–વિભાવના (concepts) અને તેનું શબ્દોમાં ગળાઈને થતું બીજું રૂપાંતર...ત્યાં કવિ પોતાના વિશિષ્ટ કર્મ સાથે આવી ઊભો રહે છે. તો કવિ જેનો ઘાટ pattern

ઉપસાવે છે એવું એ નવું ઘટક તે વિભાવનાને મુકાબલે કયાં ઊભું છે? તેનું જ્ઞાન મેળવવાની ક્રિયામાં શું સ્થાન? સર્જનમાં ચાલતા કલ્પનાવ્યાપારની કોઈ પદ્ધતિ પોતે સાચી હોવાનો દાવો કરે ત્યારે તે એ નવા ઘટકને તેનું ક્ષેત્ર આપે, "લૉજિક" ની તાર્કિક સાંકળ તેમ કાવ્ય પ્રક્રિયાની સાંકળનો પોતાનો ખ્યાલ આપે, અને તે રીતે કવિના જ્ઞાનની પદ્ધતિને તર્કના જ્ઞાનની પદ્ધતિના પ્રકાશમાં સ્થિર કરે...કવિતાવિચારનાં આ સ્વાભાવિક પગથિયાં જો આપણે અધ્યાહાર રાખી વટાવી દીધાં હોય–જે બન્યું છે–તો તે આપણે હવે પાછા વળી પ્રત્યક્ષ કરવાં પડે.

(૪) છેલ્લે સંવેદનની આ ઉપેક્ષા આપણા વિવેચકોમાં કેટલી ઊંડી છે અને સાહિત્ય સાથેના પ્રત્યક્ષ સંપર્કમાં તે કેવી રીતે સક્રિય થતી જોવા મળે છે તેનો એક દાખલો લઈએ. "નવી પ્રયોગલક્ષી કવિતા" વિશે શ્રી. વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી લખે છે : "ઊર્મિ અને વિચારના પ્રભાવ કરતાં તરલ ને ભંગુર સંવેદનને, અલ્પસ્વલ્પ પ્રત્યક્ષને, એ શબ્દમાં બાંધી દેવા આયાસ કરે છે અને તેમાં એને સફળતા પણ મળે છે કવિ કવિતા ભૂલી ગયો છે એમ નથી, પણ કવિતાના મહાન કાર્યની તેને બહુ પડી હોય એમ લાગતું નથી." શ્રી. વિષ્ણુપ્રસાદ એ આપણે શરૂઆતમાં જોયેલા પરિમિત વિચારક છે જેને પોતાના ત્રિકોણની બહાર ઊગી ચૂકેલા ચોથા બિંદુનું અસ્તિત્વ સ્પર્શ્યું નથી, હવે પછી એક પછી એક એવા કવિઓ આવશે કે જે પેલા અલ્પસ્વલ્પ પ્રત્યક્ષના પણ અલ્પને એકાદ શબ્દમાં imageમાં ઝીલી શકશે તો પોતાની જાતને કૃતાર્થ માનશે.

બાહ્ય વિશ્વ પરથી મુખ ફેરવી કવિ અંતર્મુખ બને છે તે સ્થિતિ હવે તપાસીએ. આ ક્ષેત્રમાં "કવિકર્મ" નામનો શ્રી. ઉમાશંકરભાઈનો નિબંધ આપણને મળ્યો છે. તેનું થોડું પૃથક્કરણ કરીએ.

"કવિચિત્તમાં કાવ્યકૃતિ આરંભાય છે શી રીતે ?" એવો ગમી જાય તે રીતનો સીધો સવાલ પૂછી, તેનો એક જવાબ તો આપે છે: પ્રેરણા. શૈલીને બે વાર ટાંકવામાં આવ્યો છે તે શ્રી ઉમાશંકરભાઈનું વલણ સૂચવે છે, અને વળી આ આખી ય વાત કરતાં તેમની કવિ તરીકેની સંડોવણી તો ખરી જ. પ્રેરણા ઉપર ભાર મૂકવા સાથે, અને શૈલીના નામોચ્ચારણ સાથે, કવિકર્મ વિશે કાંઈક અંશે romantic કહી શકાય તેવો ખ્યાલ અહીં વિકસાવાશે તેવી ધારણા બંધાય. વળી રહસ્યવાદ પણ ભળે છે કેમ કે પહેલા

જ પેરેગ્રાફમાં કહેવાયું છે કે "કાવ્યસર્જનની પ્રથમ ક્ષણ આગળ કવિતા અને રહસ્યદર્શિતા(mysticism)નાં બ્હેનપણાં છે." જો આટલું જ હોય તો શ્રી ઉમાશંકરે આપણી અત્યાર સુધીની પ્રણાલીમાં રહીને કવિકર્મનો ખ્યાલ આપ્યો હોત પણ તેમને નવા પાશ્ચાત્ય ચિંતનમાંથી પણ કાંઈક ગ્રહણ કરવું છે ને ત્યાં મુશ્કેલીઓ શરૂ થાય છે.

પ્રેરણાની ક્ષણ–કે ક્ષણાંશ–ને પ્રથમ ભૂમિકા તરીકે સ્વીકારીને પછી એક બીજી શંકાસ્પદ ભૂમિકાને થોડી નાણી જોઈ, છોડી દઈ, તે ત્રીજી ભૂમિકા પર જાય છે : કાવ્યની રચના પૂરી થાય ત્યાં સુધીની. "કવિકર્મ" નિબંધનો સાચો વિષય આમાં મળ્યો છે.

"કવિનો મૂળ ભાવ કાંઈક હોય છે અને એ એનો ભાગ ભજવી જાય છે, પણ કાવ્યકૃતિમાં કવિનો એ અંગત ભાવ ક્યાંય શોધ્યો જડતો નથી." આ સાથે કવિના બાહ્ય વ્યક્તિત્વ અને તેના કવિ તરીકેના વ્યક્તિત્વના કોયડા(problems)માં પ્રવેશીએ છીએ. કવિને અનુભવવૈશિષ્ટ્ય આપવાના સતત પ્રયત્નો આપણા વિવેચનમાં થતા આવ્યા છે, "સાધારણીકરણ" ના વ્યાપારને અનુલક્ષીને સર્જકને કશો ખાસ ધર્મ પ્રાપ્ત થતો નથી, એમ કહી શ્રી વિષ્ણુપ્રસાદ કહે છે: "અનુભવની ઉત્કટતાએ સર્જકને અસ્વસ્થ કર્યો હશે, આકુલ કર્યો હશે, અનુભવ યથાર્થ શબ્દદેહ ન પામે ત્યાં સુધી સમાધાન ન થાય એવો ક્ષોભ ઉપજાવ્યો હશે, અર્થાત્ સામાન્ય રીતે કહીએ છીએ તેમ સર્જકને પ્રેરણા થઈ હશે, તો બાકીનું કામ ભાવકને આધીન છે." શ્રી ઉમાશંકરભાઈને અભિપ્રેત છે એવી 'પ્રેરણા' અને શ્રી વિષ્ણુપ્રસાદે અહીં ઉલ્લેખેલી "પ્રેરણા" માં કોઈ ભેદ છે? છે તો કયો? એ દિશામાં આગળ જતાં કવિના વ્યક્તિત્વ વિશે આપણે ત્યાં પ્રવર્તતો મત શો છે તે જાણવા મળે.

આ માટે શ્રી વિષ્ણુપ્રસાદના ઉપરના અવતરણના અનુસંધાનમાં મૂકેલા એક વિધાનને શ્રી ઉમાશંકરભાઈના "કવિકર્મ"માંના એક વિધાન સાથે મૂકીએ :

"હવે અનુભવની વિશિષ્ટતા અનુભવમાં જ અન્તર્ગત છે, પ્રાસઅપ્રાસત્વ, છંદઅછંદત્વ, પદાવલિ, ગણો, રીતિ, રચના–પ્રક્રિયામાંનો કોઈ પણ અંશ અનુભવને વિશિષ્ટતા અર્પી શકતો નથી." (શ્રી વિષ્ણુપ્રસાદ) "તે

આરંભની વસ્તુ અંગે આ જાતનાં મહિમાવચનેા ઉદ્ગારાય એ સમજી શકાય એવું છે, પણ કાવ્યરચના વિશે આજ સુધી જેટલું જાણવા મળે છે તેમાં એક વાત તેા સ્પષ્ટ છે કે આરંભમાં મળતી વસ્તુનું ગમે તેટલું ગૌરવ કરીએ તે છતાં "કવિની મૂળ વિભાવના" શી હતી તેનેા ખ્યાલ તેા કાવ્યની રચના પૂરી થયા પછી જ મળી શકે, તે પહેલાં નહિ જ." (શ્રી ઉમાશંકર)

આ બે અવતરણેામાં આપણી છેલ્લામાં છેલ્લી વિવેચનાની મુખાકૃતિ જોવા લલચાઈએ કે : "જેની વિશિષ્ટતા અનુભવમાં જ અંતર્ગત છે એવા અનુભવમાંની પેાતાની શ્રદ્ધા પાછળ મૂકી હવે તે કાવ્યરચનાની ઉપર, કવિ તરફથી ફરી કાવ્ય ઉપર, આવી ઠરે છે. વાસ્તવમાં એ એટલું સહેલાઈથી સિદ્ધ થતું નથી.

" કાવ્યકૃતિમાં કવિનેા એ મૂળ અંગત ભાવ કયાંય શેાધ્યેા જડતેા નથી " એવું હિંમતભર્યું વિધાન કરી શ્રી ઉમાશંકર તરત જ ઉમેરે છે : " સાધારણીકરણ દ્વારા બનીને એ કાવ્યરૂપ પામ્યેા છે. " વાકયનેા વણાટ પણ અંદરની અનિશ્ચિતતા સૂચવે છે. "સર્જકને એ વ્યાપાર (સાધારણીકરણ) ને અનુલક્ષી કશેા ખાસ ધર્મ પ્રાપ્ત થતેા નથી " તેવું બીજું હિંમતભર્યું વિધાન કરી શ્રી વિષ્ણુપ્રસાદ એટલી જ સહેલાઈથી લેખને અંતે ઉમેરે છે : "હવે સમજી શકાશે કે સાધારણીકરણમાં કશું લેખકે કે ભાવકે સિદ્ધ કરવાનું નથી. એ તેા સિદ્ધ જ છે..."

આવી વ્યૂહાત્મક પીછેહઠેાનું તાત્પર્ય એ નથી કે "સંવેદન" જેવા વૈયકિતક અને પરિણામે કદાચ અસામાજિક, એવા દ્રવ્યને બદલે કવિ બાહ્ય વિશ્વમાંથી "ઘટના"ને મળતું કાંઈક સપાટ દ્રવ્ય જ ઝીલે તે જ આપણે ત્યાં સલાહભર્યું મનાયું છે ? સાધારણીકરણના જેવી નીતારી નાખ-વાની–catalytic પ્રવૃત્તિ હેાય તેા સર્જનપ્રક્રિયામાં શું સ્થાન એ તેા પ્રશ્ન જ રહે છે, પણ તેના સૈદ્ધાંતિક પ્રભાવ નીચે આપણાં કેટલાંક ગૃહીતેા વણ-તપાસ્યાં પ્રવેશ પામી જાય છે તે આ છે : (૧) કવિનેા અનુભવ સમાજને સ્વીકૃત એવી મૂલ્યેાની હારમાળામાં મૂકાય એવેા જોઈએ. (૨) તે સાથે સહૃદય (સમાજ કે સાહિત્યમાંનાં સ્થાપિત હિતેા) તેને પહેાંચે તે રીતે જ તે નિરૂપાયેલેા હેાવેા જોઈએ. (૩) પરિણામે, તે રીતે નિરૂપી શકાય તેવું જ વસ્તુ કવિ બાહ્ય વિશ્વમાંથી મેળવે છે.

આમ જેને ધાર્મિક કહી શકાય (religious) તેવાં વલણેા ધરાવતું કાવ્યવિવેચન આપણે ત્યાં અત્યારે અકળાવે તેટલા ધૂંધળા સ્વરૂપમાં અને વિપુલ પ્રમાણમાં લખાય છે. એક રીતે આપણે તેનું પુનરુત્થાન જોયું છે. ખાસ કરીને શ્રી અરવિંદના તત્ત્વજ્ઞાનનેા આધાર, તેની પરિભાષા સુદ્ધાં લઈ, લખતા વિવેચકેામાં એક અર્થમાં. અત્યારે આપણા વિવે-ચનના ક્ષેત્રમાં કેાઈ એક "પદ્ધતિ" સ્વયં હેાય તેા એ આ જ છે...આનું મહત્ત્વ સમજવા જતાં આઈ. એ. રિચાર્ડ્ઝના કાર્યનું સહેજે સ્મરણ થાય. એ જેને જાદુઈ દૃષ્ટિબિંદુ (magical view) કહે છે તેનાં ઘણાં લક્ષણેા આપણે ત્યાં છે. તત્ત્વેા અને શકિતએા (spirits અને powers) માં શ્રદ્ધા વગેરે : તેવી પ્રતીતિ આપણું વિવેચન વાંચતાં પણ થાય. તેા તે દૃષ્ટિબિન્દુથી હવે વૈજ્ઞાનિક દૃષ્ટિબિન્દુ (scientific view) તરફની ગતિરૂપ કટેાકટી આપણે અનુભવતા હેાઈએ તેા આપણા છેલ્લામાં છેલ્લા–"ધાર્મિક" કાવ્યવિવેચનને એ વિલાતા જતા દૃષ્ટિબિન્દુએ પેલા નવા દૃષ્ટિબિન્દુના કરેલા છેલ્લા પ્રતિકાર રૂપે જોવું જોઈએ.

કવિના વ્યકિતત્વના કેાયડાને આ બાબત સ્પર્શે છે. જેને રિચાર્ડ્ઝ "માન્યતાએા સામેની કવિતાની ગાંઠ છેાડી નાખવી કહે છે" તેવેા વિકલ્પ હવે આપણે પણ વિચારવાનેા છે અને તે સ્થિતિમાં કવિનું આંતર્–તંત્ર એ એક જાદુઈ પેટી છે જેમાં પ્રવેશવાથી બાહ્ય વિશ્વ આપેાઆપ "તિરેાધાન" થઈ એક સુંદર વિશ્વ સર્જાય છે તેવેા આપણેા ખ્યાલ હવે આપણે ફરીથી વિચારી જવેા પડશે. પરિણામે " માનવી તરીકે " કે બીજા કેાઈ તરીકે અનુભવેલેા છે માટે નહિ પણ એક મુક્ત ખેાજ તરીકે કવિતા વ્યાપારનેા વિચાર આપણી વિવેચનાએ જિરવવેા પડશે. એલિયટ જેવું સૂક્ષ્મ વિભાજન કરી ખુદ કાવ્ય ઉપર આવવા લેાભાઈએ પણ એ જ કવિકર્મ વિશે તેનું કથન યાદ કરીએ. "પણ કવિને મૂળભૂત લાભ એ વાતનેા નથી કે તેને એક સુંદર વિશ્વ સાથે કામ લેવાનું છે. એ તેા છે સૌન્દર્ય અને કુરૂપતા બન્નેની પાર જેાવાનેા; નિર્વેદ અને ભયાનકતા અને વૈભવને જેાવાનેા."

તે પછી જ : "કવિએ જે અનુભવ્યું તે કવિતા નથી પણ કવિતાનું વસ્તુ છે; કવિતા લખવાનેા અનુભવ એ તેને માટે વળી નવેા જ અનુભવ, અને તે વંચાય–કવિથી કે બીજા કેાઈથી એ વળી ત્રીજી જ વસ્તુ છે." એમ કરતાં કરતાં the poem itself સુધી આવી શકીએ.

પણ તે રીતે કાવ્ય સુધી પહોંચતાં આપણી અંદરના અવરોધો કેવા કેવા છે તેની ઝાંખી કરવા "કવિકર્મ"નું આપણું અધૂરું રહેલું પૃથક્કરણ આગળ ચલાવવું પડશે. ઉમાશંકરભાઈને ભાષા દ્વારા કામ કરતો કરતો અંત સુધી પહોંચે તે પહેલાં, ત્યાં સુધી, એ (કવિ) પોતે પણ એ રચાતી કૃતિ વિષે પૂરેપૂરું જાણતો નથી તેવી વાલેરીની સૂઝ જચી છે. "કવિનો મૂળ ભાવ કાંઈક હોય છે અને એ એનો ભાગ ભજવી જાય છે, પણ કાવ્યકૃતિમાં કવિનો એ મૂળ અંગત ભાવ શોધ્યો જડતો નથી," એવી એલિયટની દૃષ્ટિ સાચી લાગી છે. પણ તેમને એ સ્વીકારી આગળ વધતાં નડતી મુશ્કેલીઓ છતી કરી દે છે. એઓ કહે છે :

"ભાષા જગતના અનુભવોને વ્યક્ત કરવા માટે ઉપજાવવામાં આવેલું વ્યાવહારિક સાધન છે, તેને કવિતામાં તદ્દન જુદી જ રીતે પ્રયોજવાનો પ્રસંગ આવે છે. શબ્દો અનુભવાત્મક જગતનો નિર્દેશ કરવા ટેવાયલા છે. હવે કવિતાના આત્મપર્યાપ્ત આત્મનિર્ભર જગતનો જ એમને નિર્દેશ કરવાનો છે એટલે કે કાવ્યમાં એ યોજાય ત્યારે એમને બહિર્નિર્દેશક મટીને અંતર્-નિર્દેશક થવાનું છે. ભાષા પાસેથી આ જાતનું કામ લેતી વખતે કવિને ભાષાની ઇમારત સાથે છૂટો પણ લેવી પડે છે. ઠરડ-મરડ કરવી પડે છે અને કાવ્યને ઇષ્ટ હેતુ માટે એને જોતરવી રહે છે. ભાષા વાળ્યું વળે એવું સાધન હોવાં છતાં ઠીકઠીક પ્રતિકાર કરે છે."

જે એક મૂળભૂત નવો જ ઉપયોગ (use) છે તેને "ભાષાની ઇમારત સાથે છૂટો પણ" એવા કોકરવર્ણા પ્રયોગમાં આળપંપાળ કરી લેવામાં આવે છે; જે ભાષાના ઘડાઈ ગયેલા સ્વભાવમાત્રથી વિરુદ્ધ હોવાથી જેની સામે કવિએ ટક્કર લેવાની રહે છે તેને "ઠીક ઠીક પ્રતિકાર" એવા સેન્સર્ડ press report માં ઠારી દઈને સમેટી લેવામાં આવે છે અને આ પછી જોતરવા શબ્દની violence મૂળે તો કાર્યક્ષમતા efficiency જેવી સુંવાળી પ્રવૃત્તિ માટે જ પર્યાય રૂપ છે એટલું જ રહે છે. આગળ ચાલતાં એ જ પ્રતીત થાય છે :

"કવિ ભાષા પાસે બધું કામ એની વર્ણસંઘટના (અવાજોની રચના) અને અર્થસંઘટનાને પોતાના હેતુ માટે કાર્યક્ષમ રીતે યોજીને લે છે એટલે કે છંદ, અનુપ્રાસ, ઉપમાદિ અલંકાર, ભાવ પ્રતીકો આદિ દ્વારા લે છે." ... અને અંતે : "ભાષાના સાધનને જરૂર પ્રમાણે વાળવું પણ તૂટી જાય ત્યાં

સુધી નહિ, શબ્દોની અંતર્-નિર્દેશક શક્તિ કાવ્ય સૃષ્ટિ પૂરતી યોજવી-ખિલવણી સુદ્ધાં, પણ શબ્દોની બહિર્-નિર્દેશકતાનો સદંતર ધ્વંસ ન થાય કેમ કે નહિ તો ... ..." ; અને 'નહિ તો' ઉપર આપણું આખુંય કવિતા-ચિંતન તોળાય છે : "નહિ તો એ નર્યું આત્મસંભાષણ જ બની જશે." પણ કોઈકે આપણને નથી કહ્યું કે કવિતા સાંભળતા નથી, સાંભળ્યે જઈએ છીએ. ... ... તો છેલ્લે ભાષા વિશેનાં આપણાં વલણો જોઈએ આપણાં બધાં દ્વન્દ્વો અહીં આવી વસે છે. આપણને આ હકીકત ભાષા વિશે વધુને વધુ લખવા પ્રેરે પણ છે, તેવું હમણાંની વિવેચન સામગ્રી ઉપરથી પણ પ્રતીત થશે.

ભાષા વિશેનાં આપણા વિવેચનમાં થતાં વિધાનોને નીચેનાં મુદ્દાઓમાં તારવી લઈશું.

(૧) ભાષા એ એક સામાજિક સાધન છે,
(૨) કવિ તે સાધનનો ઉપયોગ કરે છે,
(૩) એ ઉપયોગ કરવા જતાં તેણે ભાષાનો એક ક્રમ ઓળંગવો પડે છે.
(૪) અને તે છતાં કવિ તે ક્રમ છેક જ અતિક્રમી જઈ શકતો નથી (તેમ કરવાનું પણ નથી.)

સાચી ગૂંચ તો છેલ્લા ચોથા મુદ્દામાં છે, પણ તે પહેલાના ત્રણ મુદ્દામાંથી જે ફલિત થાય છે તેવી ભાષા વિશેની સમજનો વૈજ્ઞાનિક પાયો કદાચ આપણને કોલિંગવુડ જેવા વિચારકમાંથી મળી રહે. એ ત્રણેય મુદ્દાનો ઝોક આ તરફ છે કે ભાષાસભાનતા (language conciousness) પછી આવે છે, તે જેને અભિવ્યક્તિ આપે છે તે લાગણીઓ સભાનતાની લાગણીઓ (emotions of conciousness) છે.

Anatomy of criticism નામના સુવિખ્યાત પુસ્તકમાં નોર્થ્રોપ ફ્રાય શબ્દોના અંતર્-નિર્દેશક અને બહિર્-નિર્દેશક જેવા જ બે ઉપયોગો સ્થાપી કહે છે કે સાહિત્યના ઇતિહાસમાં આપણે આ બન્ને વચ્ચેનો તણાવ વધતો જતો જોઈએ છીએ જે આખરે સિમ્બલીઝમ નામે ઓળખાતી પ્રશાખામાં છેક જ તૂટી પડે છે. એ આ સિમ્બલીઝમની પોતાની વ્યાખ્યામાં માલાર્મે, રૅમ્બો અને વાલેરી સુધી ફ્રાન્સમાં, રિલ્કે જર્મનીમાં અને પાઉન્ડ અને એલિયટને ઇંગ્લેન્ડમાં – ત્યાં સુધીના બધાને સમાવી લે છે. આ આખીય લઢણની સાચી દેણ એ વાતમાં છે કે એણે સાહિત્યનો જે અટકળાયેલો અર્ક hypothetical germ હતો તેને જુદો તારવી આપ્યો......

દૃષ્ટિકોણથી વિવેચન કર્યું છે. 'સરસ્વતીચંદ્ર" કે "ઝેર તો પીધાં છે જાણી જાણી" કે "માનવીની ભવાઈ" અંગે થયેલી સમીક્ષા આની શાખ પૂરે છે.

ગુજરાતી નવલકથાની થયેલી આ સમીક્ષાનું અવલોકન કરતી વખતે મારો મુખ્ય દૃષ્ટિકોણ તો એ થયેલી સમીક્ષાને આધારે આપણે ત્યાં નવલકથાના સાહિત્ય સ્વરૂપ વિષેનો કયો ખ્યાલ બંધાયો છે અને નવલકથાની સમીક્ષાપદ્ધતિનું સ્વરૂપ કેવું છે, તે તપાસવાનો છે. એટલે કોઈ નવલકથાની ઉચ્ચાવચતા વિષે અપાયેલા અભિપ્રાયને તપાસવાનું સ્વાભાવિક રીતે આ વિષયની મર્યાદા બહાર છે, માત્ર કયાં ધોરણોને આધારે તે મૂલ્યાંકન થયુ છે, તે ધોરણોને તપાસવાનો ઉપક્રમ છે. આ અવલોકન કરતી વેળાએ મુખ્યત: આ ગાળામાં ગ્રંથસ્થ થયેલી અને આપણા સામયિકોમાં પ્રગટ થયેલી મહત્ત્વની સમીક્ષાઓ લક્ષમાં રાખી છે. એ કહેવાનું હોય નહિ કે પરીક્ષામાં વિદ્યાર્થીઓને ઉપયોગી થાય એ દૃષ્ટિએ જ લખાયેલ નોટ્સ જેવાં પુસ્તકો બાદ રાખ્યાં છે.

૧૮૬૬માં ગુજરાતી સાહિત્યની પહેલી નવલકથા "કરણઘેલો"નું પ્રકાશન આજથી સો વર્ષ પહેલાં થયું હતું. આ સો વર્ષના ગાળા દરમ્યાન ગુજરાતી નવલકથા એક સાહિત્યસ્વરૂપ તરીકે વિકસિત થતી રહી છે, એના સ્વરૂપમાં પરિવર્તન આવતાં રહ્યાં છે, પરંતુ તેની સમીક્ષાપદ્ધતિમાં ખાસ પરિવર્તન આવ્યું નથી. સમીક્ષા કરવાની એક પદ્ધતિ પ્રમાણે કથાવસ્તુ, પાત્ર સંવાદ, વાતાવરણ, શૈલી--આદિ નવલકથાનાં ઘટકતત્ત્વો લઈ, નવલકથામાંથી એક એક ઘટકતત્ત્વોને અલગ અલગ જોઈ તેની પરખ કરવામાં આવે છે. નવલકથાનાં ઘટકતત્ત્વોને આધારે સમીક્ષા કરવાનું આ માળખું રૂઢ બની ગયું અને પરિણામે બધી નવલકથાઓને એ માળખાની સીમામાં ગોઠવાવું પડ્યું છે. એટલું જ નહિ, સમીક્ષામાં વપરાતી પદાવલિ પણ લગભગ રૂઢ થઈ ગઈ છે. આ સમીક્ષાઓમાં સમીક્ષાનો મોટો ભાગ નવલકથાનું કથાનક આપવામાં જ ભરાઈ જતો જોવા મળે છે. આવી સમીક્ષાઓ મોટે ભાગે પરિચયાત્મક જ બની રહેતી જોવા મળે છે. કદાચ પરિચય જ આપવાનો એ સમીક્ષાઓનો હેતુ હોય!

કેટલીક સમીક્ષાઓ અરૂઢ પદ્ધતિથી થતી જોવા મળે છે. એમાં પ્રત્યેક ઘટક તત્ત્વ લઈ તેનું પૃથક્કરણાત્મક અવલોકન નથી હોતું, પણ તેમાં યે કથાનકની ચર્ચા જ પ્રાધાન્ય ભોગવે છે. આવી સમીક્ષાઓમાં વૈયક્તિક

ધોરણોથી કૃતિની તપાસ થયેલી જોવા મળે છે, અને મોટે ભાગે સમીક્ષકના રૂઢ થયેલા ગમાઅણગમા પર એનું પરીક્ષણમૂલ્યાંકન થાય છે. સમીક્ષકે પુરસ્કારેલાં જીવનમૂલ્યોને દૃષ્ટિ સમક્ષ રાખી થતાં આ અવલોકનમાં કૃતિ મોટે ભાગે કલાકૃતિ તરીકે વિસરાઈ જાય છે, અને તેમાં આવતા આદર્શો કે વિચારોની જ સમીક્ષા થતી હોય છે. અને એ વિચારોને આધારે કૃતિની ઉચ્ચાવચતાનો ક્યારેક નિર્ણય થતો હોય છે. સમીક્ષક નવલકથાને આધારે નવલકથાકારનું જીવનદર્શન તારવી આપે, યુગદર્શન તારવી આપે અને આમ નવલકથાના અર્ક રૂપે તેમાંથી અલગ પાડી અમૂર્ત વિચારોનું દોહન આપે. આપણે ત્યાં "સરસ્વતીચન્દ્ર"ની સમીક્ષામાં આ વ્યાવર્તક તત્ત્વ દેખાશે. આ જ વસ્તુ હમણાં હમણાં લખાતી નવલકથાઓની સમીક્ષામાં પણ તરી આવે છે, અને તે ય નવલકથાને કલાકૃતિ તરીકે તપાસવાનો આગ્રહ રાખતા સમીક્ષકોની સમીક્ષામાં. કેટલીક ગુજરાતી નવલકથાઓની સમીક્ષામાં "અસ્તિત્વવાદી" શબ્દ વારંવાર સાંભળવા મળે છે, અને એની ચર્ચા ત્યાં જોવા મળે છે. નવલકથાકારને નવલકથાકાર તરીકે જોવાને બદલે નવલકથાકારને તત્ત્વજ્ઞ[1] તરીકે જોવાનો ઉપક્રમ અનુપયોગી ભલે ન હોય પણ પ્રધાન તો નથી જ (અને તેમાં ય એક મુદ્દો તો એ છે કે જ્યારે નવલકથામાંના આવા કોઈ દાર્શનિક વિચારની સમીક્ષા કરવામાં આવે છે ત્યારે એ પ્રકારનું મૂલ્યાંકન કરવામાં જે પ્રકારની સજ્જતા સમીક્ષકને પક્ષે હોવી જોઈએ તેનો અભાવ જોવા મળે છે).

આમ આપણી સમીક્ષાની આવી રૂઢ પદ્ધતિનું પરિણામ એ આવ્યું છે કે સહેજસાજ પરિવર્તન સાથે એક નવલકથાની સમીક્ષા બીજી નવલકથાને પણ ચપોચપ બંધબેસતી આવી શકે તેવી ચહેરે મહોરે સરખી બનતી ગઈ છે.[2]

યુરોપમાં રોમાન્સથી એન્ટીનોવેલ સુધીના નવલકથાના ક્રમપ્રાપ્ત–વિકાસનું પૃથક્કરણ કરવામાં ત્યાંની સમીક્ષા પ્રવૃત્ત થતી રહી છે, સર્જનની સાથે સમીક્ષા ચાલતી રહી છે. પરિણામે અન્ય સાહિત્ય સ્વરૂપોની તુલનામાં અલ્પવયસ્ક એવા આ નવલકથાના બદલાતા જતા સ્વરૂપની વ્યવસ્થિત ચર્ચા જોવા મળે છે. સ્કૉટના ઐતિહાસિક રોમાન્સોને આદર્શમાં રાખીને લખાયેલી આપણી પહેલી નવલકથા "કરણઘેલો" છે, પણ તે પછી ૨૦ વર્ષે પ્રાપ્ત થતી "સરસ્વતીચન્દ્ર" વિષય અને સ્વરૂપમાં કેટલી ભિન્ન છે...? તે પછી ક. મા. મુનશી કે ર. વ. દેસાઈની નવલકથાઓ અને તે પછી દર્શક, પન્નાલાલ, મડિયા અને પેટલીકરની નવલકથાઓ આવી. આ નવલકથાઓ

અગાઉની નવલકથાઓથી ક્યાંય જુદી પડે છે ખરી ? જો જુદી પડતી હોય તો તેની ચર્ચા આપણે ત્યાં નથી. અને ધારો કે જુદી ન પડતી હોય તો તેનાં કારણોની ચર્ચામાં જાણે આપણી સમીક્ષાને રસ નથી. કદાચ્ મુનશી–રમણલાલની નવલકથાઓ અને દર્શક–પન્નાલાલની આદિની નવલકથાઓ વચ્ચે કોઈ ભેદક રેખા દોરી શકાય તેમ ન લાગે, પરંતુ છેલ્લા દશકામાં લખાતી કેટલીક નવલકથાઓ જોતાં ગુજરાતી નવલકથામાં નવો વળાંક આવી રહ્યો છે, એમ કહ્યા સિવાય ન ચાલે. આ વળાંક કયા કારણથી આવ્યો છે ? એ માત્ર ફેશનપરસ્તી છે ? યુરોપનું અનુકરણ છે ?—જો અનુકરણ હોય તો એ દિશામાં કેમ આપણા નવલકથાકારને વળવું પડ્યું છે ? કે આ બધી માત્ર "નોવેલ્ટી નોવેલ્સ" છે ?[૩]

આપણા વિવેચને આ દિશામાં ગતિ કરવાની છે. ત્યારે આપણે ત્યાં હજુ ક્યાંક એવી પણ સ્થિતિ છે કે રોમાન્સ અને નવલકથા વચ્ચેની ભેદરેખા ભૂલાઈ ગયેલી લાગે છે.

હવે આપણે જુદા જુદા સમીક્ષકોએ ગુજરાતી નવલકથાની આ વીસ વર્ષના ગાળામાં જે સમીક્ષા કરી છે, તે તપાસીશું.

આચાર્ય ડોલરરાય માંકડ સંસ્કૃત સાહિત્યમાં નવલકથા મળે છે એમ કહી તેના પર્યાય તરીકે સંસ્કૃત સાહિત્યશાસ્ત્રમાં વપરાતો કથા શબ્દ ધરે છે. તેમને મતે સંસ્કૃતમાંની આ કથાઓથી આધુનિક નવલકથા એક તત્ત્વમાં નવીન છે...વસ્તુને અનેક ભાગમાં વહેંચી નાંખવામાં આવે છે તે રીતિ – બાકી તો "કરણઘેલો" આદિ નવલકથાનું બંધારણ, તત્ત્વમાં કાદમ્બરી, આદિ કથાઓના બંધારણ જેવું છે.

વર્ણનપ્રધાનમાંથી કથનપ્રધાન અને તેમાંથી સંવાદપ્રધાન અને – એવા વિકાસ ક્રમને આપણી નવલકથા પામે છે, એવો તેમનો મત છે. તે પછી સંવાદપ્રધાન નવલકથા કેવી રીતે જુદી પડે છે તે બતાવવા કહે છે – "કથનપ્રધાન કે વર્ણનપ્રધાન નવલકથા અને સંવાદપ્રધાન કાર્ય વેગવાળી નવલકથા વચ્ચેનો તફાવત તે આગગાડીની મુસાફરી અને ગાડાની મુસાફરી વચ્ચેના તફાવત જેવો છે" તે પછી આ સાદૃશ્ય દ્વારા નવલકથામાં આવતા 'વર્ણન' ના અંશની ચર્ચા કરે છે. લખે છે. "નવલકથામાં વર્ણનને હજી આજે પણ અગત્યનું સ્થાન છે, અને ન હોય તો હોવું જોઈએ તે સ્પષ્ટ છે." તેમને એનો અફસોસ થાય છે કે સંવાદપ્રધાન નવલકથાઓમાં આ વર્ણનનું તત્ત્વ ઓછું થઈ ગયું છે. કારણ કે તેઓ વર્ણન અને કથનને વાર્તાકલાનાં બે મુખ્ય અંગ માને છે.

નવલકથાની કથનરીતિની ચર્ચા કરતાં તેઓ આત્મકથાત્મક અને પરકથાત્મક (ત્રીજા પુરુષમાં કહેવાયેલી) પદ્ધતિની વાત કરી આત્મકથાત્મક પદ્ધતિની શૈલીમાં લેખકના વિહારનું ક્ષેત્ર મર્યાદિત બને છે એ અંગે ચર્ચા કરે છે. તેમને આ આત્મકથાત્મકતામાં એકદેશપણું આવવાની સંભાવના લાગે છે.

ડોલરરાય માંકડ "સરસ્વતીચંદ્રનું" આંતરિક ઘડતર તો ભારતીય છે, એમ કહી ભારતીય કાવ્યશાસ્ત્રમાંથી "સકલકથા" સંજ્ઞા લઈ તેને માટે પ્રયોજે છે. ભારતીય કાવ્યશાસ્ત્ર પ્રમાણે "સકલકથામાં" (અને મહાકાવ્યમાં પણ) ચાર પુરુષાર્થોનું નિરૂપણ હોવું જોઈએ. "સરસ્વતીચંદ્ર"માં આ ચારે પુરુષાર્થોનું નિરૂપણ હોવાથી તે "સકલકથા" છે–એમ તેઓ સિદ્ધ કરે છે. ડોલરરાય માંકડની આ ચર્ચા નવલકથાના સ્વરૂપને સમજવામાં કોઈ રીતે ઉપકારક નથી. સંસ્કૃત સાહિત્યમાં પ્રાપ્ત થતી કથાઓને નવલકથા સુધી ખેંચી લાવવામાં કથા કે નવલકથાનું કલ્યાણ થતું નથી, માત્ર પ્રકરણ પાડવાની રીતિમાં જ કથાથી નવલકથા જુદી છે–એવી એમની દૃષ્ટિ ધરમૂળથી ગલતીવાળી છે. એવું લાગે છે કે તેઓ નવલકથાના સ્થૂલ સ્વરૂપને જ લક્ષમા લેતા હોય. વળી નવલકથામાં વર્ણનો હોવાં જોઈએ–અને એ રીતે "કરણઘેલો" અને "સરસ્વતીચંદ્ર"માં વર્ણનો હોવાથી તે વધારે આસ્વાદ્ય લાગે છે, એવી મતલબનો અભિપ્રાય પણ એ જ વાત સિદ્ધ કરે છે. તેમણે "ઝેર તો પીધાં છે જાણી જાણી" નવલકથાની સમીક્ષા મૈત્રી, કરુણા, મુદિતા અને ઉપેક્ષા–એ ચાર બ્રહ્મ-વિહારોના દૃષ્ટિએ કરી છે, તે ભાગ્યે જ ઉપર્યુક્ત નવલકથાને એક કલાકૃતિ તરીકે પામવામાં ઉપયોગી થઈ શકે.

વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીએ આલોચ્ય સમયમાં પુનઃ "સરસ્વતીચંદ્ર" વિષે વિચાર્યું છે, અને ય તે તેમણે તેમની દીર્ઘ વિવેચનસાધનાના ઇતિહાસમાં "સરસ્વતીચંદ્ર" અને "ગુજરાતનો નાથ" એ બે નવલકથાઓની સમીક્ષા બાદ કરતાં અન્ય નવલકથાઓ કે તેના સ્વરૂપ વિષે સ્વતંત્રપણે કંઈ લખ્યું નથી. તેમના નવલકથાના સ્વરૂપ વિષેના ખ્યાલો "સરસ્વતીચંદ્ર" ની વિવેચનાના આધારે જોઈ શકાય.

"સરસ્વતીચંદ્ર" વિષે લખતાં તેઓ કહે છે : "પ્રત્યેક સારી નવલકથામાં કોઈ જીવનદૃષ્ટિ, કોઈ સંદેશ, કોઈ સૂચિત ઉપદેશ, કંઈ ગોપન સત્ય પટંતરે રહેલ જ હોય છે. એને ઘાટ આપવાનું આવું રહસ્ય નિયામક હોય છે. વળી નવલકથાનું બાહ્ય કલેવર કંઈ પ્રોનેટ કે નાટક જેવું ચુસ્ત સ્વરૂપનું નથી. અને

નવલકથાનું આ જ રૂપ, એમ ગાંઠ વાળીને કોઈ લખશે તો આપણે 'વચકાઈશું નહીં". નવલકથા તરીકે સરસ્વતીચંદ્રની વિવેચના કરતાં લખે છે : "સરસ્વતીચંદ્રમાં નવલકથાનાં વ્યાવર્તક તત્ત્વો છે જ. તેથી એ નવલકથા છે જ, ભલે કેટલાક અંશોમાં અતિરેકવાળી યા ન્યૂનતાવાળી લાગે. હકીકત એ છે કે દુનિયાની ઓછી નવલકથાઓ આવડો મોટો આદર્શ રાખે છે...સમયના બલાબલ, પ્રવૃત્તિ, વિધિનિષેધ, ભૂતકાળના સારામાઠા જીવનમૂળિયામાં પ્રવેશતા પ્રવાહો, ભાવી માટે અભીપ્સાઓ એ બધું દુનિયાના ઓછાં કાવ્યોમાં હોય છે." [6]

"સરસ્વતીચંદ્રની" આ મીમાંસા પરથી વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી નવલકથાની મહત્તાનું તત્ત્વ તેમાં થયેલા અનેક વસ્તુઓના સમવાયમાં જુએ છે. અર્થાત્ સામગ્રી એ નવલકથાની ગુણવત્તાનું ધોરણ થઈ; અને બીજી વસ્તુ તેઓ નવલકથાના આકારશૈથિલ્યની બાબતમાં ઉદાર દૃષ્ટિ ધરાવે છે. નવલકથાને કલાકૃતિ તરીકે તપાસવા છતાં તેમનામાં રહેલા આ અભિમતોને કારણે તેઓ માત્ર કલાકૃતિને ધોરણે જ મૂલવી શકતા નથી, ઇતર માનદંડો પણ સમાવિષ્ટ થાય છે.

અનંતરાય રાવળે [7] "સરસ્વતીચંદ્ર" સંબંધી રસળતી આલોચનાઓ લખી છે. તેમની આલોચનામાં અધ્યાપકીય વિશદતા જોવા મળે છે. નવલકથાની સમીક્ષા કરતી વેળાએ તેઓ પણ ઉન્નત જીવનદર્શનનો પુરસ્કાર કરતા જોવા મળે છે. "ગોવર્ધનરામનું યુગદર્શન" લેખમાં તેઓ પ્રશ્ન કરે છે: "સાહિત્યકારનું સામર્થ્ય શાથી મપાય ? કલાન્વિત રચનાથી જ ?" આ પ્રશ્નનો નકારમાં ઉત્તર આપી કહે છે– "એના કરતાં વિશેષ તો એના દર્શનથી જ, એના મનની "રિચ" કે "ઉંડ"થી. વળી કહે છે "વાર્તાકૌશલ અને કલાવિધાન કરતાં યુગદર્શન અને યુગલક્ષી સંદેશ વિશેષ મહત્ત્વનાં છે." એમને મતે "સરસ્વતીચંદ્ર" માં આ તત્ત્વો હોવાથી " વોર ઍન્ડ પીસ" જેવી નવલકથાઓની સમાનકોટિમાં તે બેસે છે.

પોતાની નવલકથાઓની જેમ દર્શક [8] પોતાની સમીક્ષામાં પણ ઉદાત્ત જીવનને લગતાં મૂલ્યો પર ભાર મૂકે છે. દર્શકને મન " યુદ્ધ અને શાંતિ " ની મહત્તા એક કલાકૃતિ કરતાંયે ટોલ્સ્ટોયે ભવ્ય જીવનમૂલ્યોનો પુરસ્કાર કર્યો છે, અને પોતાની કૃતિમાં " સત્ય "ને નાયકને સ્થાને સ્થાપ્યો છે– તે કારણે છે. જીવનનાં મૂલ્યોની અવગણના ન થઈ શકે તે સમજી શકાય તેવી વાત છે, પણ એક કલાકૃતિની મહત્તા માત્ર આવાં

મૂલ્યોને અપનાવવાને કારણે જ વધતી હોય, એમ કેમ માની શકાય ? આપણી નવલકથાના વિવેચનમાં આ "ઉદાત્ત મૂલ્યો" ની વાતે સાચી સમીક્ષાનાં ધોરણોને ઘણી વાર બાજુએ રાખ્યાં છે. કોણ જાણે ગોવર્ધનરામે " સરસ્વતીચંદ્ર " માં લખેલી પ્રસ્તાવના કારણભૂત છે કે જે નવલકથા જાણે કે લેખકે પુરસ્કારેલાં મૂલ્યો અને ઉચ્ચાશયોના વહનનું માધ્યમ છે, અને તેથી ઘણા બધા સમીક્ષકો નવલકથાને એક સ્વાયત્ત કલાકૃતિ તરીકે તપાસવાને બદલે અનિવાર્યતજીવનનાં કે જીવનસંબંધિત મૂલ્યોના સંદર્ભમાં જ તપાસે છે. આવા સમીક્ષકોને મન નવલકથા લોકશિક્ષણના પર્યાયથી વિશેષ નથી. તેમની સમીક્ષાનો ઉદ્‌ભવ પણ જાણ્યે અજાણ્યે લોકશિક્ષણની વૃત્તિમાંથી થતો હોય એમ લાગે છે. કલાકૃતિમાં વેરાયેલા વિચારોને અલગ પાડીને ગ્રંથસ્થ કરવાની રીત આપણે ત્યાં છે. રમણલાલની નવલકથાઓમાંથી આવા વિચારોનો સંગ્રહ થયો છે. આપણી સમીક્ષામાં પણ આ વૃત્તિ જોવા મળે છે, અને વિચારો જેટલા મહાન, લેખકનું દર્શન જેટલું ઉદાત્ત તેટલી કૃતિની ઉચ્ચતા એવું સમીકરણ જોવામાં આવે છે. સાહિત્યમાત્ર જીવનનાં ઉદાત્ત મૂલ્યો માટે છે, એમ માનતો સમીક્ષકોનો આ વગ જાણ્યે અજાણ્યે એક રીતના "પ્રોપેગેન્ડિસ્ટ" ની હરોળમાં જઈ બેસે છે. એટલે દર્શક "માનવીની ભવાઈ" ની ચર્ચા કરતી વેળાએ તેમાં આવતી "ભૂખ"ને આજના જગતની ક્ષુધા સાથે સાંકળી, અણુ બોંબ, આદિના નિર્માણ પર આક્રમક સ્વરે જેહાદ પુકારે છે.

લાગે છે કે દર્શકમાં રહેલો લોકશિક્ષણકાર અને ઇતિહાસકાર તેમની નવલકથા વિષયક સમીક્ષાઓને દોરે છે. વિસ્તૃત કથાનકાંશ આપતી, તેમાં નિરૂપાયેલા વિચારોની જ સમીક્ષા કરતી તેમની વિવેચના પરિચયાત્મક જ રહી છે, અને ક્યારેક એમના અભિમતોથી દૂષિત છે. અનંતરાય રાવળ જ્યારે કલાવિધાન કરતાં યુગલક્ષી સંદેશ કે યુગદર્શનને વિશેષ મહત્ત્વનાં લેખે છે ત્યારે ય કલાકૃતિની કલાત્મકસિદ્ધિ માટે ઓરમાઈ દૃષ્ટિ રાખતા નથી, તેમ છતાં તેમની સમીક્ષાપદ્ધતિ પણ એક રીતે તો પરંપરાગત છે, અને તેથી જાણ્યે અજાણ્યે કૃતિના ઘાટ કરતાં તેના વક્તવ્ય પર વધારે ભાર મૂકતા જણાય છે. "અમૃતા" [9] નામની નવલકથાની સમીક્ષા કરતી વખતે તે નવલકથાના કથાનકની શૃંખલાના અંકોડા રજૂ કર્યા પછી કહે છે: "શ્રી રઘુવીરમાંના કલાકારે કલાના માધ્યમ દ્વારા આ બધું કેવી રીતે સાધ્યું છે તે પ્રીછવા માટે સૂક્ષ્મ સહૃદયતા જોઈ શે."

ખરેખર તો તેમની પાસેથી જ આ અને આ જ અપેક્ષિત નહોતું ? "ભાંગ્યાનાં ભેરુ"ની સમીક્ષા કરતી વેળાએ– "શ્રી પન્નાલાલને વાર્તા જમાવવાની એટલી બધી ફાવટ છે કે દરેક નાના પ્રસંગને પૂરું નિરૂપણ આપી આખ્યાનકાર પ્રેમાનંદની માફક તે વાંચકોને એકમાંથી બીજા રસમાં લઈ જાય છે." કરેલું આ વિધાન સ્થૂલ ઘટનાઓના નિરૂપણની કુશળતાને અભિનંદન આપે છે કે શું ?– એવો પ્રશ્ન થાય છે. તેમણે "ગ્રામલક્ષ્મી" નવલકથા વિષે વાપરેલાં આ વિશેષણો "રસાળ, સુવાચ્ય, સુબોધક અને આસ્વાદ્ય" ગ્રામલક્ષ્મીની કોઈ વિશેષતા છતી કરે છે ? ચુનીલાલ મડિયાની "લીલુડી ધરતી" ના ઠીક ઠીક દોષ બતાવ્યા પછી "ગુજરાતની આ દશકાની એક ઠીક ઠીક પાણીદાર સુવાચ્ય વાર્તા બની છે." એવું વિધાન કદાચ તેના લેખકને જ આશ્વાસક બની રહેવા લખાયું હશે ?

મને લાગે છે કે આવાં વિધાનો આપણી સમીક્ષામાં 'ક્રિયાકાંડ'ની એક વિધિ જેવાં બની ગયાં છે. નવોદિતોની નવલકથાઓ માટે તો આ શુભેચ્છક ભાવ ઠીક ઠીક વિસ્તરે છે, પણ એ બધી ચર્ચા અત્રે અપ્રસ્તુત છે.

કેટલાક વિવેચકોને મન આ ગાળાની નવલકથાઓ કલાસિદ્ધિમાં ઊણી ઊતરતી જાય છે. ૧૯૫૦માં "આપણું અત્યારનું નવલકથા સાહિત્ય" નામના લેખમાં ગુલાબદાસ બ્રોકર એવી શિકાયત કરે છે કે–"ગોવર્ધનરામ અને મુનશીના કાળમાં એ સ્વરૂપે લોકપ્રિયતા સાથે સાથે જે કલાસિદ્ધિ પ્રાપ્ત કરી હતી એ સિદ્ધિ અત્યારની ગુજરાતી નવલકથાએ જાળવી રાખી નથી." સમીક્ષકના આ વિધાનને કેવી રીતે તપાસવું ? આજની નવલ-કથામાં કલાસિદ્ધિ છે તો લોકપ્રિયતા નથી ? કે લોકપ્રિયતા છે તો કલાસિદ્ધિ નથી ? કે બન્ને ઊણાં છે ? એ વાત તો ઠીક પણ જ્યારે તેઓ એવું વિધાન કરે છે કે "નવલકથાએ યોગ્ય દિશામાં પ્રગતિ કરવી હોય તો આ પ્રેમના આલેખનની કૃત્રિમ ભ્રમજાળમાંથી તેને વહેલું મોડું મુક્ત થવું જ પડશે." – ત્યારે નવલકથાની પ્રગતિ સાથે પ્રેમનો પ્રશ્ન કેવી રીતે સંકળાયેલો છે, તે સમજાતું નથી.

અન્ય કેટલાક સમીક્ષકોની જેમ ગુલાબદાસ પણ નવલકથામાં થતી જીવનસમીક્ષાને આધારે ક્યારેક કૃતિની ગુણવત્તાનો ક્યાસ કાઢતા હોય એવું લાગે છે. રવીન્દ્રનાથની "ગોરા" ની મહત્તા દર્શાવતી વખતે કહે છે: "એમાં સમાજ અને જીવન, ધર્મ અને સત્ય, પ્રેમ અને પવિત્રતા વિષે ઊંડું ચિંતન-

મય દર્શન છે." તેમની સમીક્ષાને કેટલાક શબ્દો ભાવી ગયા છે,– સુંદર, આકર્ષક, સુવાચ્ય, સદ્ભાવપ્રેરક, સચોટ સહેલાઈથી અને રસપૂર્વક વંચાય તેવી વાર્તા – વગેરે.[11] ગુલાબદાસની સમીક્ષાપદ્ધતિ કોઈને સમજાવતા હોય તે રીતની – એટલે શિક્ષકદૃષ્ટિવાળી છે. વિસ્તૃત સમીક્ષાઓમાં ("ગોરા" કે "આરોગ્યનિકેતન") આ વસ્તુ સ્પષ્ટ થશે. ક્યારેક નવીનોને પ્રોત્સાહન આપવાનું વલણ જે આપણા સમીક્ષકોમાં છે, તે ગુલાબદાસમાં વધારે માત્રામાં જોવા મળે છે. ઉમાશંકરના શબ્દોમાં આ "થાબડભાણા" શૈલી કહેવાય.

પન્નાલાલની નવલકથાઓનું વિવેચન કરતી વેળાએ સુંદરમ્ નવલકથા વિષે આ પ્રમાણે અપેક્ષા રાખે છે– "એમાં વિશ્વના વિરાટ જીવનને અનેક રીતે જીવતાં, અનેક પાત્રોનો મહામેળો દેખાય. એમાંય ગૌણ અને મુખ્ય પ્રવાહો પોતપોતાની રીતે પુષ્ટ હોય,......બે ત્રણ પાત્રોની આસપાસ લખાયેલી વાર્તા ગમે તેટલી મોટી હોય તો પણ તેને વાર્તા જ કહેવાય." – સુંદરમની નવલકથાની આ વિભાવના પ્રમાણે તો ઘણી નવલકથાઓ –૫૦૦ પૃષ્ઠોની "અમૃતા"–વાર્તામાં ગણાઈ જાય છે. "મળેલા જીવ" માં "વખત અને સમા" ની વાત અને "માનવીની ભવાઈ" માં "બાવાની લંગોટીની વાત" પાછળ જે વાર્તાકથનની શક્તિ છે તે જ જાણે વિશાળ રૂપે એમની નવલકથાઓમાં પ્રગટ થઈ છે, એમ કહી પરાપૂર્વથી આપણે ત્યાં વાર્તાની જે આ કલા ચાલી આવે છે તેને બિરદાવે છે. એક બાજુ સુંદરમ્ જ્યારે પન્નાલાલમાં આ પરાપૂર્વથી ચાલી આવેલી વાર્તાકળા સહજ રીતે ફૂટી નીકળ્યાની વાત કરે છે, ત્યારે તેમની "મનખાવતાર" [14] નવલકથાની સમીક્ષા કરતી વખતે જશવંત શેખડીવાળા પ્રશ્ન કરે છે કે શું પન્નાલાલની કથાઓ "નાટકિયા ફિલ્મી કરામતો– કારીગરીથી સાચે જ સદંતર મુક્ત હતી ? વળી બીજો અગાઉ પ્રશ્ન એ કર્યો છે કે– "જિવાતા જીવનનું એમાં ખરેખર યથાર્થ પ્રતિબિંબ ઝિલાયું છે ?" તો સામે યશવંત શુક્લનું આ વિધાન આવશે– "અનુભવની સાચકલાઈનો જે રણકો પન્નાલાલની નવલકથામાંથી ઊઠે છે, તેથી આ સ્વરૂપ તેમને વશ થયું છે એની પ્રતીતિ મળે છે."

આ વિરોધી અભિપ્રાયો જ પન્નાલાલની કૃતિઓને નવેસરથી તપાસવાનો જાણે સંકેત કરે છે. એ દિશામાં વિવેચને પ્રવૃત્ત થવું જ રહ્યું, માત્ર વિધાનો કરી છટકી ન શકાય.

ઉમાશંકર જોશી નવલકથાને "સ્ટ્રક્ચર" ની દૃષ્ટિએ તપાસે છે. રવીન્દ્રનાથની "જોગાજોગ"[16] ની તેમની સમીક્ષા આ રીતની છે, અહીં તેઓ "પંખીપ્રતીક"ને સમગ્ર નવલકથાના "સ્ટ્રક્ચરલ પ્રિન્સિપલ" તરીકે લઈ નવલકથાનું વિવેચન કરે છે. તો હિન્દી નવલકથાકાર ફણીશ્વરનાથ રેણુની નવલકથા "મૈલાઆંચલ"[17] ની સમીક્ષા પણ કટાક્ષવૃત્તિને "સંઘટનસૂત્ર" તરીકે લઈને કરે છે. તેઓ એક રીતે જોતાં નવલકથામાં "આકૃતિ" ની આવશ્યક્તા સ્વીકારે છે, અને એ રીતે કૃતિને તપાસે છે પણ ખરા. આ રીતે "સરસ્વતીચંદ્ર"ના આકાર વિષેનું તેમનું વિવેચન આ અગાઉ "સરસ્વતીચંદ્ર"ની આકૃતિને લઈને થયેલા વિવેચન કરતાં જુદું પડી આવે છે. તેઓ કહે છે: "આવી મહાકાય, મહાકાવ્ય સમી, નવલકથાઓનો આકાર ઘણી વાર મૂંઝવનારો હોય છે અને કૃતિમાંની કેન્દ્રીય અનુભૂતિની એકતા વિષે પણ શંકા ઉપજાવી રહેતો હોય છે. તે તે કૃતિના સંઘટનનો સિદ્ધાંત જો હાથમાં આવે તો આ અંગે આપોઆપ ખુલાસો મળી રહે છે. "સરસ્વતીચંદ્ર"ના સંઘટનનો સિદ્ધાંત સમજાતાં એના આકારશૈથિલ્યનો ખ્યાલ કેવો તો વાસ્તવિક કરતાં આભાસમૂલક વધારે છે અને આગંતુક કે અનનિવાર્ય લાગતા અંશો તે કેવા અનિવાર્ય છે એ મનમાં વસે છે."[18] અનેક કેન્દ્રીય નિરૂપણના સંઘટનના સિદ્ધાંતને આધારે તે આ નવલકથાની આકૃતિની ચર્ચા કરે છે, તેમના અભિપ્રાય સાથે ભલે અસહમત થવાય, પરંતુ આકારને લક્ષમાં રાખીને કલાકૃતિને તપાસવાનો ઉપક્રમ આવકાર્ય છે. તેઓ કલાકૃતિ તરીકે "સરસ્વતીચંદ્ર" ને મહાન સિદ્ધિ ગણે છે. ખાસ કશાક વિચારથી આબદ્ધ થઈને લખાતી નવલકથા લેખકને મર્યાદારૂપ થઈ પડે તેવી શંકા તેમના "નોવેલીસ્ટ કવેસ્ટ ફોર ઇન્ડિયા[19] નામના લેખમાં તેઓ કરે છે, અને અન્ય સાહિત્યપ્રકારો ખેડતા કલાકારો કરતાં નવલકથાકારને કલાચ્યુત થવાનો વધારે ડર છે એ વાતનો સંકેત કરે છે. અને તેથી નવલકથાકારની ભારત માટેની ખોજની સાથે નવલકથાકાર પોતાની કલાનિષ્ઠા ય કેવી રીતે જાળવવા મથે છે, તેને પોતાની સમીક્ષાનો વિષય બનાવે છે. તેમને મતે સાંપ્રત સમય નવલકથા સાહિત્ય માટે ટાગોર, શરત્ અને પ્રેમચંદની ત્રિપુટી પછીની બીજી લણણીનો છે. હિંદી (મૈલા આંચલ), બંગાળી (આરણ્યકં), ગુજરાતી (માનવીની ભવાઈ) અને મરાઠી (ગારંબીચા બાપુ) આ ચાર આંચલિક નવલકથામાં રહેલી આંચલિકતાની ચર્ચા કરે છે. એમનો એવો ખ્યાલ છે, કે આ નવલકથાકારોનાં મૂળિયાં ઊંડાં છે. તેઓ કહે છે, કે વિશ્વસાહિત્યના વિશાળ

અંગનો ભાગ બની શકે તેવી કોઈ "ભારતીય" નવલકથાઓ હશે તો તેઓ જેમને આવાં મૂળ છે, તેવા કલાકારો દ્વારા જ સર્જાશે. અહીં "ભારતીય" વિશેષણ પ્રયોજીને સમીક્ષકે નવલકથાને એક કલાસ્વરૂપ તરીકે[20] સંકુચિત કરી નથી દીધી? આ "ભારતીય" નવલકથા વિષેનો તેમનો કેવો ખ્યાલ છે, તે વિચારવાનું બાકી રહે છે.

અહીં આપણને તરત જ યશવંત શુક્લનું વિધાન યાદ આવશે.

"ગુજરાતનો નવલકથાકાર વિશિષ્ટ અનુભવવાળી ભારતીય–ગુજરાતી નવલકથા આપતો રહેશે તો નવલકથાને અને એના નાભિશ્વાસને ગુજરાત પૂરતું હજી છેટું છે, એમાં કશી શંકા નથી."[21] અહીં પણ એ પ્રશ્ન કરવાનો રહે છે કે આ "ભારતીય–ગુજરાતી" નવલકથા એ શું છે? નવલકથાકાર નવલકથા જ માત્ર આપે તોય શું? ભારતીયગુજરાતી નવલકથાનો તેમનો ખ્યાલ કેવો હશે તે સમજવાનું રહ્યું. "સરસ્વતીચંદ્ર" ને કેન્દ્રમાં રાખીને આ ગાળામાં એક યા અન્ય રીતેં નવલકથાના આકાર અંગે વિશેષ ચર્ચા થઈ છે, અને એકાદ અપવાદ બાદ કરતાં મોટા ભાગના સમીક્ષકો નવલકથામાં આકારશૈથિલ્ય ચાલી શકે–જો તેમાં ઉદાત્ત જીવનદર્શન હોય તો–એવા અભિપ્રાય પર લગભગ આવતા જણાય છે. આલોચ્ય ગાળા પહેલાં રા. વિ. પાઠકે કરેલું વિધાન ટાંકી શકાય.

..."સરસ્વતીચન્દ્ર" ને આકાર ન હોય તો એ કૃતિને કોઈ દૂષણ લાગી જતું નથી, તેમ તેના સૌન્દર્યને કોઈ ખોટ લાગતી નથી પણ એ પછી પણ મારું કહેવું તો એ છે કે તેને આકાર છે, અને તે આકાર તેના મુખ્ય વકતવ્યને બહુ અનુકૂળ છે. એ આકારને હું મહાનદનો આકાર કહું એક મોટી નદી રસળતી રસળતી ચાલે છે, સમુદ્રને મળે છે, અને વચમાં તેને બીજી અનેક નદીઓ મળે છે."[22]

વિ. ર. ત્રિવેદીનો અભિપ્રાય જોઈએ:

"...એ રીતે આ કથા અનેક અગાસીઓવાળા, છેવટે જીવન તરફ કરુણા અને મૈત્રીની દૃષ્ટિ નાખતા સ્તૂપ પર લઈ જતી, બોરોબુદરના મંદિર જેવી થઈ છે."[23]

યશવંત શુકલનો અભિપ્રાય છે:

"આખરે સ્વરૂપ એક આકસ્મિક આવિષ્કાર છે."

"યુદ્ધ અને શાંતિ" નવલકથાના આકારની વાત કરતાં દર્શક લખે છે:

"યુદ્ધ અને શાંતિ"માં નવલકથાના સ્વીકૃત ધોરણનું આકારસૌષ્ઠવ નથી...પણ ગંગાને એનો પોતાનો રાહ હોય છે. તેને નહેરની જેમ ધાર્યે માર્ગે માપસરના ખાળિયામાં લઈ જઈ શકાતી નથી. તેના આકારસૌષ્ઠવને ભૂમિતિના આકારોમાં બાંધવું શક્ય નથી. બધી મહાનવલોને તેણે મહાનવલ બનવું હોય તો આમ જ કરવું પડે છે."[24]

આ બધા અભિપ્રાયોની સામે સુરેશ જોષીનો અભિપ્રાય જોતાં જણાશે કે તેઓ "આકાર"ના પુરસ્કર્તા છે. તેઓ લખે છે: "આકૃતિ (આકાર–રૂપ રચના–રીતિ)નું સ્થાન ગૌણ છે એમ કહીએ છીએ ત્યારે સાહિત્ય કે કળાની આપણી સમજમાં ક્યાંક ઊણપ રહી ગઈ હોય એવો વહેમ જાય છે."[25]

સુરેશ જોષીનું નવલકથાવિવેચન આ અગાઉના વિવેચનથી પ્રતીપ છે. અલબત્ત તેમની નવલકથાના સ્વરૂપ વિષેની વિચારસરણી મોટે ભાગે પશ્ચિમના મીમાંસકોના આધારે બંધાઈ છે, પરંતુ તેઓ ગુજરાતી નવલકથાની સમીક્ષાને એક નવો વળાંક આપે છે. તેમના કેટલાક અભિપ્રાય જોઈએ:

"સરસ્વતીચંદ્ર" ની નવલકથા તરીકેની નિષ્ફળતાનો વારસો ભોગવવામાં હવે ગૌરવ અનુભવવું ન ઘટે." [26]

"સરસ્વતીચંદ્ર" આ સ્વરૂપના વિકાસ તરફ આંગળી ચીંધવાને બદલે જો અવરોધક મર્યાદારૂપ બની રહે તો નવલકથાના ભાવી વિષે સ્વાભાવિક ચિન્તા થાય જ." [27]

"સરસ્વતીચંદ્રે" આપણા નવલકથાના વિકાસમાં જેટલે અંશે મર્યાદા નથી ઊભી કરી તેટલે અંશે "સરસ્વતીચંદ્ર"ની વિવેચનાએ ઊભી કરી છે."[28]

"સરસ્વતીચંદ્ર" વિષેનાં અને તેની સમીક્ષા વિષેનાં આ અવતરણો સુરેશ જોષીના નવલકથા વિષયક ખ્યાલનો પરિચય આપી રહે છે. ગુજરાતી નવલકથા અને તેના વિવેચન સંબંધી તેઓ બે મુદ્દા મૂકે છે:

(૧) આપણી નવલકથા શુદ્ધ સાહિત્ય સ્વરૂપ લેખે વિકસી નથી.
(૨) નવલકથાના સાહિત્ય સ્વરૂપની આપણે ત્યાં ખાસ સમીક્ષા થઈ નથી.

"કરણઘેલો" થી "પૂર્વરાગ" સુધીની નવલકથાઓનું અવલોકન કરતાં સુરેશ જોષી આ અભિપ્રાય દર્શાવે છે. તેમને મતે-"કરણઘેલો" માં બધી સામગ્રી રૂપાન્તરિત થયા સિવાય જ મૂકવામાં આવી છે, "કરણઘેલો' તો નવલકથા લખવાના ટાંચણ રૂપે જ હતી, મુનશીની નવલકથાઓમાં "સમકાલીન જીવનની સંકુલ વાસ્તવિકતામાંથી છટકી જવાની પ્રવૃત્તિ" જોવા મળે છે, જાનપદી નવલકથાઓમાં "સર્જન કર્મના અભાવની ક્ષતિ" છે અને અખબારી નવલકથાઓમાં "અખબારી વાસ્તવિકતા છે." આ રીતે ગુજરાતી નવલ-કથાઓનો સંપૂર્ણ છેદ ઉડાડી દીધો છે. ત્યાર પછી નવલકથાના વિવેચન અંગે શિકાયત કરતાં કહે છે:

"આપણું વિવેચન પણ આ વાસ્તવિકતા, એમાં આવતાં "જીવન્ત" પાત્રો, સમકાલીન વાતાવરણ અને જીવનદર્શન – આટલાંથી આગળ વધતું નથી."

"આપણા વિવેચનની શ્રદ્ધા છે કે કળાનો ઘાટ તો એનામાં રહેલા જીવનસત્ય વડે જ ઘડાય છે. [29]

સુરેશ જોષી નવલકથાના "આકાર" પર વિશેષ ભાર મૂકે છે. "સરસ્વતીચંદ્ર" સામે તેમનો એક મુખ્ય વાંધો તેના આકારશૈથિલ્ય પરત્વે છે. આ "આકાર" વિષે તેમનો ખ્યાલ કયો છે?

"તો આ "આકાર" એટલે શું? બાહ્ય કલેવર? સ્વરૂપ? રચનાનું રૂપ? આ સંજ્ઞાનો આપણા અલંકારશાસ્ત્રની પરિભાષામાં અનુવાદ કરવો હોય તો "રસનિષ્પત્તિ" ની પ્રક્રિયા એમ કરી શકીએ. "ભાવ" ને રસની કોટિએ લઈ જવાનું કવિકર્મ આપણા આસ્વાદનું કારણ છે. જીવન આપણને કલા માટેની સામગ્રી પૂરી પાડે છે, કલા એને જે વિશિષ્ટ આકાર આપે છે, તે વડે આપણે જીવનને સાચી રીતે ઓળખી શકીએ છીએ..."

"આકાર" નું મહત્ત્વ પ્રતિપાદિત કરવા એરિસ્ટોટલ અને ઓર્તેગાનો આશ્રય લે છે. એટલે કે "પ્રતિમા સુવર્ણની હોય પણ ઘાટઘૂટ વિનાની હોય તો ચાલી જાય એમ કહી શકાય નહિ." અને "કલાકૃતિ તેના આકારને લીધે જીવે છે, એની સામગ્રીને આધારે નહિ, સ્વાભાવિકશ્રી તેના સંઘટનમાંથી અને સુગ્રથિતતામાંથી જન્મે છે. સાહિત્યવિવેચને એ સંઘટન (સ્ટ્રક્ચર) પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવું જોઈએ."

વળી ઓર્તેગાને પગલે પગલે ચાલીને તેઓ ઐતિહાસિક નવલકથાને સાચી નવલકથાના વર્ગમાંથી નિર્વાસિત કરે છે. [31]

સુરેશ જોષી સાહિત્યજગતમાં "પૂર્ણતા"ના આગ્રહી લાગે છે અને તેથી તેમની વિવેચના "નૈતિમૂલક" બની છે.

સુરેશ જોષીએ બહુ ઓછી નવલકથાઓની વિસ્તારથી સમીક્ષા કરી છે, (બે ત્રણ યુરોપની નવલકથાઓ અને બે જ ગુજરાતી નવલકથાઓ) પણ તેમણે ગુજરાતી નવલકથાઓનું સર્વેક્ષણ આપણને તેમની દૃષ્ટિએ આપ્યું છે. "ઝેર તો પીધાં છે જાણી જાણી"ની કરેલી સમીક્ષાને આધારે તેમની સમીક્ષા પદ્ધતિનો તો ખ્યાલ આવે જ છે, નવલકથાની સમીક્ષામાં તેમની સૈદ્ધાન્તિક સ્થાપના પણ જોવા મળે છે.

"આ પરિસ્થિતિમાં રહેલાં વિરોધી બળો, એની સાથેનો પાત્રોનો સંઘર્ષ, આ બેના સજીવ સંસ્પર્શથી ઉખેળાતો જતો કથાપટ, ને એમાં ઇંગિત રૂપે, વાતાવરણ રૂપે પ્રગટ થતો, એને નિયંત્રિત કરનાર ઋતનો અણસાર–આવું કશું અહીં નથી." "એમાંનાં પાત્રો તે સમીકરણો ને સંજ્ઞાઓ છે." "કલાને જે સંવિધાનાત્મક તત્ત્વની અપેક્ષા છે તેના અભાવને કારણે કથાનકની ગૂંથણીમાં કાકતાલીયતા, પાત્રાલેખનમાં પાત્રની ફિક્સનલ ડેન્સિટીનો અભાવ, એક ચેતના કે સંવેદનાનું ચેતનાના વિભિન્ન સ્તરો પર પ્રગટ થતું રૂપ બતાવવાની અશક્તિ, આ બધું રસાસ્વાદમાં ક્ષતિકર નીવડે છે. "સરસ્વતીચંદ્ર"નું પુરાણું ખોખું જ લેખકે અહીં વાપર્યું છે."[32]

સુરેશ જોષીના આ અભિપ્રાયો સામે ચુનીલાલ મડિયાનો આ અભિપ્રાય કેટલો પ્રતિકૂલ છે?

"ચાતુરીભર્યો કથાગોંફ, ડગલે ને પગલે ઉત્તરોત્તર જિજ્ઞાસા વધારતી વસ્તુસંકલના, ચમત્કૃતિભરી ઘટનાઓ, એકથી વધારે અર્થમાં જીવંત પાત્રાલેખન, મર્મયુક્ત, કવચિત્ ભારેખમ, કવચિત્ હળવા છતાં સદાય શિષ્ટ અને રસળતા સંવાદો આ નવલકથાનાં આકર્ષણો છે."[33]

અહીં ગુજરાતી નવલકથાની સમીક્ષાની મૂલ ભીત્તિ જ કેટલી અલગ અલગ છે, તે જોઈ શકાય છે. કૃતિ વિષેના અભિપ્રાયની ચર્ચા અહીં અપ્રસ્તુત છે, પરન્તુ એક ને એક ઘટક તત્ત્વ વિષે જે આભધરતી જેટલી અસમાનતા આવે છે તેનાં કારણ નવલકથા વિષેની સમીક્ષકોની જુદી જુદી વિભાવનામાં રહેલાં છે. સુરેશ જોષી આકારની દૃષ્ટિએ નવલકથાનું મૂલ્યાંકન કરવાનો આગ્રહ સેવે છે, પરન્તુ તેમની વિવેચના પ્રકારાન્તરે કથયિતવ્યના

વિવરણમાં પણ ક્યારેક પડી જાય છે. ખાસ કરીને પશ્ચિમની નવલકથાઓની (કાફ્કાની "દુર્ગ," દોસ્તોયવસ્કીની "ભોંયતળિયેની ઓરડી" અને "ક્રાઇમ એન્ડ પનીશમેન્ટ" વગેરે) આલોચનામાં તે તે લેખકનો જીવન પ્રત્યેનો જે અભિગમ છે તેના પર જ્યાદા ભાર મૂકતા જોવા મળે છે. કદાચ પશ્ચિમના વિવેચનમાં પણ એ સ્થિતિ હશે. એટલે સુઝાન લેન્ગર કહે છે: "કાફ્કા અને સાર્ત્ર પરત્વે ઉમટેલા ચર્ચાપૂરમાં આપણને તેમની સાહિત્યિક શકિતઓ વિષે ભાગ્યે જ બે શબ્દ સાંભળવા મળે છે – જે સાંભળવા મળે છે તે તેમની માની લીધેલી અંગત લાગણીઓ અને નૈતિક વલણો વિષે, તેમની જીવનની સમાલોચના વિષે પણ આમાંની ઘણી ખરી "સમાલોચના" તે જીવનનું પોતાનું કલાત્મક દર્શન નથી...તે "સમાલોચના" તો વધતો ઓછો કલ્પિત રચના રૂપે રજૂ કરેલો તર્કબુદ્ધિજન્ય અભિપ્રાય જ છે."[34]

આપણે ત્યાં પણ થતી નવલકથાની સમગ્ર વિવેચનાના સંદર્ભમાં આ અભિપ્રાય એકદમ યોજી શકાય તેમ છે, અને તેમાંથી "આકૃતિ"નું મહત્ત્વ કરનાર વિવેચકોય મુક્ત નથી. નવલકથાના વિવેચનક્ષેત્રમાં નવી કલમોનો પણ ઉદય થતો જાય છે. લગભગ છેલ્લા પાંચેક વર્ષથી આ નવી કલમોના ચબરાકિયાં જોવા મળે છે. જો કે વિવેચનનાં ચોક્કસ ધોરણોને આધારે તેઓ સમીક્ષા કરે છે તેમ કહેવું પ્રાપ્ત થાય તેવું નથી. અગાઉના વિવેચકોની તુલનામાં એક વસ્તુ એ તરી આવે છે કે **આ નવીનો, કલાકૃતિને, ઉદાત્ત જીવનમૂલ્યો કે માર્ગદર્શનની અપેક્ષા? હોય એમ માને** છે. તે છતાં તેઓનાં વિવેચનનાં "ટુલ્સ" હજી કાચી સમજને કારણે કદાચ બુઠ્ઠી ધારવાળા લાગે છે. કલાવાદી દૃષ્ટિકોણ હરકોઈ રાખી શકે છે. અને એ રીતે કૃતિનો આસ્વાદ લેવામાં તે પ્રવૃત્ત થાય તે ઇષ્ટ છે. અને આ રીતે કલાકૃતિનો ભાવક તરીકે આસ્વાદ લીધા પછી પણ વિવેચકે તો તેનું મૂલ્યાંકન કરવાનું છે. વિવેચન એ સહજ 'સૂઝ"નો વિષય નથી, વૈયક્તિક પ્રતિભાવોને શબ્દબદ્ધ કરી દેવાથી વિવેચન થઈ જતું નથી. અને તેથી વિવેચક તરીકેની સજ્જતાનો પ્રશ્ન ઊભો થાય છે. નવીન વિવેચનમાં આ સજ્જતા જોવા મળે છે ખરી? અહીં "નવીન" શબ્દ કામચલાઉ, ચર્ચામાં સરળતા થાય એ માટે યોજ્યો છે. પશ્ચિમના કેટલાક કથાલેખકો આપણે ત્યાં લોકપ્રિય છે: સાર્ત્ર, કામુ, કાફ્કા, દોસ્તોયવસ્કી વગેરેનાં નામો વારંવાર લેવાય છે જોય્સ અને પ્રુસ્તનો પણ નામોચ્ચાર સંભળાય છે અને હમણાંના વિવેચનમાં અસ્તિત્વવાદ, એબસર્ડ, સ્ટ્રીમ ઓફ કોન્સિયસનેસ, એન્ટી નોવેલ વગેરે શબ્દોનો ઠીક ઠીક

રણુકાર સંભળાય છે. પરંતુ વિરલ અપવાદો સિવાય, આપણું આ નવીન વિવેચન "લિટલ નોલેજ" ની સ્થિતિએ છે. વિવેચન કરતી વેળાએ પશ્ચિમના વિવેચકોમાંથી લાંબું અવતરણ આપવાનું રૂઢિની સ્થિતિએ પહોંચી જતું જોવા મળે છે, પરિણામે પ્રકારાન્તરે કૃતિનું વિવેચન બાજુએ જ રહી જાય છે. અને વિવેચકની "વિદ્વત્તા" જ પમરતી જોવા મળે છે. આપણે ત્યાં નવલકથાનું સ્વરૂપ પશ્ચિમમાંથી આવ્યું છે. અને આપણે નવલકથા અંગેનું વિવેચન પણ પશ્ચિમ અનુપ્રાણિત હોય એમાં વાંધો હોઈ શકે નહિ. સવાલ માત્ર ઔચિત્યનો છે. અને એ માટે કેળવવાની સજ્જતાનો છે. નવીન વિવેચન જ્યારે નવલકથાના સિદ્ધાંતપક્ષની ચર્ચા કરે છે ત્યારે તો તે માટેની સજ્જતાની ઊણપ જણાઈ આવે છે.[35] કેટલાંક અધકચરાં વિધાનો નવલકથાનો ખ્યાલ સ્પષ્ટ કરવાને બદલે તેને વધારે ધૂંધળો બનાવી મૂકે છે. તેમ છતાં નવલકથાના સ્વરૂપ અંગે કઈ દિશા ભણી નવીન વિવેચનનો આંક છે, તેનો અણસાર મળે છે. ક્યાંક તે કથા કરતાં કથાની આકૃતિનું ગૌરવ કરે છે, તો બીજી બાજુ પાત્રાંકનને વિશેષ મહત્ત્વ આપી એ કોણથી પૂર્વ–પશ્ચિમમાં લખાયેલી એવી નવલકથાઓનુ પૃથક્કરણ કરે છે. એવું પણ જોવા મળે છે કે ક્યારેક એકાદ નવલકથાનો પરિચય આપતી વેળાએ અસ્પષ્ટતાનું એવું ગૂંચળું ઊભું કરે છે, કે પોતે તેમાં શિવની જટામાં અટવાતી ગંગાની જેમ ઘુમરાયા કરે છે.[36] નવલકથાના સ્વરૂપની જેમ વિવેચનના સ્વરૂપમાં એ પણ અભિન્ન પ્રયોગ હશે ? ક્યારેક સમીક્ષેતર અનેક વાતો પણ એમાં ભળી જતી હોય, એવી સમીક્ષા પણ નથી થતી એવું નથી, અને વિવેચનને બદલે "વિપ્લવમત"[37] પણ જોવા મળે છે, પણ અહીં એની ચર્ચા કરવા જેટલું યે મહત્ત્વ આપવાનું ન હોય.

અન્ય એક વસ્તુ એ પણ લક્ષમાં આવે છે કે "ઘર દીવડા શા ખોટા" એવા અભિમતથી પ્રેરાઈ નવીન વિવેચના અહોભાવમાં જલ્દી તણાઈ જતી નથી. તો સામે પક્ષે પશ્ચિમની નવલકથાઓ પ્રત્યેનો અહોભાવ પ્રચ્છન્ન પણ રહેતો નથી. એટલે ગુજરાતી નવલકથા વિષે લખતાં એની નજર સામે પશ્ચિમની સારી નવલકથાઓનાં ઉદાહરણો પણ રહેતાં હોય છે, અન્ય ભાષાઓની નવલકથાઓનાં ઉદાહરણ રહેતાં હોય છે. અન્ય ભાષાઓની નવલકથાઓ વિષે પણ આપણે ત્યાં વિવેચન લખાતું જાય છે. જો કે એ પરિચયની સીમામાંથી જલ્દી બહાર નીકળી શકતું નથી.

નવીન વિવેચનમાં અગાઉ કહ્યું છે તેમ નવલકથાને એક નવલકથા તરીકે જોવાની વૃત્તિ અને તેમાંય આકૃતિને મહત્ત્વ આપવાની દૃષ્ટિ જોવા

મળે છે. તેમ છતાં જ્યારે એ વૃત્તિ અને દૃષ્ટિ એકાદ નવલકથાની વિવેચનામાં પ્રવૃત્ત થાય છે ત્યારે તેનો વિનિયોગ ત્યાં થયેલો જોવા મળતો નથી.

આપણે ત્યાં નવલકથા અંગેનાં સૈદ્ધાંતિક વિવેચનની નબળી કડી એ છે કે તેના પાયાના પ્રશ્નોની ચર્ચા ઓછી થઈ છે. સમગ્ર વિવેચનમાં નવલકથાનું વિવેચન વિશેષ અલક્ષ્યમાન રહ્યું છે, અને નવીન વિવેચન જોતાં નિરાશાત્મક અભિપ્રાય પર આવતાં આશ્ચર્ય થવું જોઈએ નહીં. નવલકથાને એક કલાસ્વરૂપ તરીકે જોવાને બદલે, અને એ દૃષ્ટિએ એનું મૂલ્યાંકન કરવાને બદલે તે જાણે નવલકથાકારના વિચારોનું વહન કરવાનું એક માધ્યમ હોય તેમ માની, તેમાંના વિચારોને આધારે તેની સમીક્ષા થતી રહી છે. આયોનેસ્કોએ પોતાના સાહિત્યમાં થતા વિવેચન અંગે કરેલી શિકાયત આપણા નવલકથા વિવેચનને મહદ્ અંશે લાગુ પડે છે.

"વિવેચકે રચનાને પોતાની આંગળીઓ વચ્ચેથી સરકી જવા દીધી છે. અને તેમાં રહેલા સામાન્ય વિચારોને પકડી રાખ્યા છે. તેણે રચનાને આ વિચારોના ઉદાહરણ રૂપે જોઈ છે,"[38]

હમણાં એક કવિ-વિદ્વાન સાથે ગુજરાતી નવલકથાના વિવેચન અંગે વાત નીકળી. તેમણે તરત પ્રશ્ન કર્યો—

"આપણે ત્યાં હમણાં "સેકંડ રેટ" પણ નવલકથા લખાય છે ખરી ?—તો "થર્ડ રેટ" જેવું યે વિવેચન થાય ને ?"

તેમના આ પ્રશ્નમાં વજૂદ છે, એમ અવશ્ય કહેવાનું મન થાય છે. તેમ છતાં નવલકથાના સ્વરૂપ અને તેના વિનિયોગ અંગે આપણો નવલકથાકાર પ્રમાણમાં અધિક જાગૃત બનતો જાય છે તેમ તે નવલકથાના ક્ષેત્રમાં થતા ભિન્ન ભિન્ન પ્રયોગો દર્શાવી આપે છે, પરંતુ વિવેચન આપણે ત્યાં થતા પ્રયોગો પ્રત્યે એટલી ગંભીરતાથી અભિમુખ થયું નથી. એટલે 'નવલકથાનાં સ્વરૂપમાં નવરચના' થઈ રહી છે એ આપણું વિવેચન લક્ષ કરી શક્યું છે, પરંતુ શી પેર એ નવરચના આવી રહી છે અને કઈ દિશામાં આવી રહી છે, તેના પરીક્ષણનું કાર્ય શેષ છે. અભિનવ પ્રયોગોને ઉચિત રીતે પારખવામાં નવલકથાનું વિવેચન પરાજિત થતું લાગે છે. વિવેચનને પડકારે તેવી