

# કવિતા-વિવેચન સાથે અપરિચિત ભૂમિ પર મિલન

રમણલાલ જોશી

‘પરંપરાગત લેખ-સંકલનની પદ્ધતિએ ગ્રંથાયેલા વિવેચનસંગ્રહ વિશે મારો અણગમો પ્રસિદ્ધ છે.’ એવું પ્રારંભે કહ્યા પછી ‘વાચના’ના વિવેચનને ‘ક્રિટિસિઝમ ઈન ફેન્ડશિપના નમૂનાની દિશામાં ફેલાવવાનો દેખીતો ઈરાદો’ ધરાવતાં ‘ચંદ્રકાન્ત બક્ષીથી ફેરો’ના લેખક સુમન શાહે ‘ઊહાપોહ’ના એ અંક (ફેબ્રુ.’૭૪)માં વધુમાં ઉમેરેલું: ‘રાધે (શ્યામ) અને હું આ લખું છું ત્યારે એક જ જૂથ’ છીએ છતાં લખાણ વસ્તુલક્ષી પૂરું છે...’ ‘મિત્ર સાથેની નિકટતાને સક્રિય બનાવી મિત્રમાં રહેલા વિવેચકને પૂરી ગંભીરતાથી જાણીનાણી જાહેર કરી’ જોવાનો એ ઉપક્રમ પ્રશંસનીય હતો.

સુમન શાહ, રાધેશ્યામ શર્મા અને ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળા એકમેક વિશે જાહેરમાં લખે છે; ક્યારેક વસ્તુલક્ષી તાટસ્થ્યથી લખે છે અને એથી જ કદાચ બીજાઓને એ વિશે કે એમના વિશે નહિ લખવાનું હવે સદવા માંડ્યું છે!

શ્રી ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળાનો તાજેતરમાં પ્રગટ થયેલ વિવેચન-સંગ્રહ ‘અપરિચિત અ અપરિચિત બ’ પરંપરાગત લેખ-સંકલનની પદ્ધતિએ ગ્રંથાયેલો વિવેચન-સંગ્રહ લાગતો નથી. ‘ચંદ્રકાન્ત બક્ષીથી ફેરો’માં જેમ આપણને નવલકથા-વિવેચનનો સળંગ ગ્રંથ મળ્યો તેમ અહીં પણ સંગ્રહના પ્રથમ ખંડમાં આજની ગુજરાતી કવિતાને નજર સમક્ષ રાખી થયેલો વિવેચન-વિચાર જોવા મળે છે. કવિ અને શબ્દાચન, કવિતાની નવતર મુદ્રા, આજની કવિતા ભાષાભિમુખ અભિગમ અને આધુનિક ગુજરાતી કવિતામાં અર્થવિલંબન—એ ચાર લેખોમાં મુખ્યત્વે તો કવિતાની ભાષાનું સ્વરૂપ અને એ દ્વારા કવિતાનું સ્વરૂપ સમજવાનો પ્રયાસ છે.

પ્રથમ લેખમાં આરંભે કહેવાયું છે:

‘કવિતાની ભાષાનું સ્વરૂપ અને એ દ્વારા કવિતાનું સ્વરૂપ સમજવું આવશ્યક છે.’

બીજા લેખમાં ગુજરાતી કવિતાનાં ઠીક ઠીક ઉદાહરણો આપ્યા પછી જ કહેવાયું છે: ‘આ કવિઓનું પ્રતિનિધિત્વ બતાવે છે કે ભાષા, ઉપયોગ માટે નથી. કવિને અનુભવ આપવા કરતાં અનુભવ—પોતાના શબ્દો દ્વારા જ લેવાનો ઉપક્રમ વધારે સંમાન્ય છે.’

ત્રીજા લેખનું પ્રથમ વાક્ય છે: ‘કોઈ પણ કાળમાં ‘આજ’ની કવિતા ‘ગઈ કાલ’ના હયાત કવિતા-કોશથી ચલાવી લેતી નથી...’ આ જ લેખમાં આગળ ઉપર કહેવાયું છે ‘પૂર્વ સત્યનું નિરૂપણ છોડી સત્યને સીધું આકારિત કરવાનો ઉદ્દેશ્ય એને (ગુજરાતી કવિતાને) પરાપૂર્વથી ચાલી આવેલી ભાષામાં કામ કરવાની ટેવમાંથી છોડાવે છે. ગુજરાતી કવિ ભાષા સાથે કામ કરતો અનુભૂતિને સ્થાને અનુભવવાની તત્ક્ષણ ક્રિયામાં પરોવાય છે.’

ચોથા લેખમાં પણ કવિતાની ભાષાની વાત છે. ‘કવિ ભાષાને તોડે છે... કવિ ભાષાને રોજિંદા અર્થથી છૂટી પાડે છે અથવા તો રોજિંદા અર્થથી બીજે વાળે છે...’

આ ચાર લેખોમાં સ્પષ્ટ રીતે જોઈ શકાશે કે ‘કવિતાની ભાષાનું સ્વરૂપ’ સમજવું આવશ્યક હોવા છતાં આ એક થીસિસની ખીટીએ ગુજરાતી કવિતાનાં અસંખ્ય ઉદાહરણો, ‘રહસ્ય ચલચિત્રોના પ્રસિદ્ધ દિગ્દર્શક, આલ્ફ્રેડ હિચકોક સાથેની મુલાકાતમાં Francois Trauffautનું

કચન, અમેરિકન શિલ્પી ડેવિડ, સ્મિથ, માઈકેલ બ્યુટર, જાણીતા બંગાળી દિગ્દર્શક સત્યજિત રે, સ્ટેનલી બર્નશો, જોર્જ સ્ટેનર, ‘બહુ જ જાણીતી અમેરિકન કવયિત્રી’ સ્વિ સ્મિથ, વગેરે વગેરેને એકસાથે લટકાવવાનો સબળ પ્રયત્ન થયેલો છે. (આમાંથી અને આ સિવાય પણ કેટલાંક અંગ્રેજી નામોના અંગ્રેજી સ્પેલિંગ અપાયા છે. જ્યારે કેટલાકની બાબતમાં તેમ થયું નથી.)

અવતરણો ટાંકવાની રીત પણ વિલક્ષણ છે. કેટલાક નમૂનાઓ જોઈએ: ‘...સેન્ટ જોન પર્સે એટલે જ કહ્યું છે: Poetry breaks through our habits અને કદાચ સુસાન સોન્ટિંગ એટલે જ ભાષારીતિઓને styles of radical will તરીકે ઓળખાવે છે.’ (પૃષ્ઠ ૨)

‘નવાં ભાષારૂપો સંશોધ્યા વગર પુરોગામી પેઢી કે પેઢીઓની રૂઢિઓ અનુસાર કવિ જ્યારે કામ કર્યે રાખે છે ત્યારે ખરેખર તો માઈકેલ બ્યુટર કહે છે તેમ કવિ પ્રજાજીવનમાં ઝેર રેડતો હોય છે. આ જ વાત જાણીતા બંગાળી દિગ્દર્શક સત્યજિત રે સરસ રીતે જણાવે છે...’ (પૃષ્ઠ ૪)

‘કદાચ એના પ્રત્યાઘાતરૂપે સ્ટેનલી બર્નશોએ બંડખોરીથી કહ્યું છે...’ (પૃષ્ઠ ૬)

અવતરણોના સાંધા બેસાડવાનો પ્રયત્ન અહીં આવી રીતે ખુલ્લો પડી જાય છે.

આ ચાર લેખોમાંથી ચાળી નાખવા જેવું ઘણું મળી આવશે. લેખકનું કવિતાની ભાષા વિશેના ‘પોતાના’ થીસિસનું ‘ઓબ્સેશન’ પાને પાને દેખાય છે. વળી વળીને તેઓ એકના એક મુદ્દા ઉપર આવી બેસતા હોય તેવું જણાય છે. પરિણામે, જુદાં જુદાં શીર્ષકો નીચે એકની એક વાત અનેક વાર કહેવાય અને એ કરતાં કરતાં બીજી પણ અનેક આડવાતોમાં પેસી જવાય છે, એ કરતાં તો આ બધામાંથી ‘આજની કવિતા: ભાષાભિમુખ’ એ લેખ જ મને તો ટકાવવા જેવો લાગ્યો છે.

બીજા ખંડમાં ઉમાશંકર જોશી, રાજેન્દ્ર શાહ, મકરંદ દવે, ઉશનસૂ, સુરેશ દલાલ, લાભશંકર ઠાકર, મહેશ દવે અને રાવજીની કવિતા વિશે વાત થયેલી છે. અલબત્ત, કવિઓના કોઈ કોઈ સંગ્રહ વિશે વાત કરતાં કવિની સમગ્ર કાવ્યપ્રવૃત્તિનું પણ આછેરું અવલોકન આપવાનો પ્રયત્ન આવકાર્ય ગણાય. ઐતિહાસિક પરિપ્રેક્ષ્યને પણ લેખકે અવગણ્યો નથી.

‘પ્રતિશબ્દ’ની કવિતા વિશે વાત કરતાં ‘ચાલીસીના કવિઓ ગાંધીજીની વિચારધારા અને એમનું ભાવના જગત તેમજ સામ્યવાદી સિદ્ધાંતસરણીના સીધા ભોગ બની ગયા છે. આસપાસની હવામાં તરતાં સત્યોથી પૃથક્ કોઈ કલાનું સત્ય એમની કૃતિઓમાં ભાગ્યે જ નીપજે છે. કવિકર્મ કે કવિધર્મ બજાવવાનાં એમને મન તો યુગકર્મ કે યુગધર્મ જ મુખ્ય હતાં.’ ગાંધીયુગની કવિતા વિશેના આ પ્રચલિત આક્ષેપને પુરવાર કરવા પૂરતાં ઉદાહરણો લેખકે શોધીને લેખ પૂરો કર્યો છે. (એ નોંધવા જેવું છે કે ત્રીજા ખંડમાં કાન્તનાં ખંડકાવ્યોના વિવેચનમાં લેખકે કાન્તની કવિતાને આજની કવિતાનાં ધોરણોથી મૂલવી નથી. આવો પ્રયત્ન અહીં જ એમને કેમ અભીષ્ટ હશે? કદાચ કાન્તની કવિતા વિશે વાત કરતાં આપણે ત્યાં આજની કવિતાને ભાગ્યે જ વચ્ચે લવાય છે. જ્યારે ગાંધીયુગની કવિતા વિશે વાત કરતાં આધુનિક કવિતા સામે એનો સદંતર છેદ ઉડાડી દેવાની ફેશન પણ એટલી જ ચાલી આવી છે. એ પણ કારણભૂત હોય.)

શ્રી રાજેન્દ્ર શાહના કાવ્યસંગ્રહ ‘ક્ષણ જે ચિરંતન’ના અવલોકનમાં આરંભે જ ‘કાવ્યકાવ્યવિવેક’ વિશેનું ભાષ્ય નજરે ચડે છે. ‘કવિ પુનરાવર્તન થાય એ કવિઘાતની નિશાની છે’ એ મહત્ત્વની વાત કહેવાઈ છે ખરી, પણ પછી ત્યારે આખાય લેખમાં રાજેન્દ્રનાં પુનરાવર્તનો વેરી જાય છે. એ પુનરાવર્તનનો કાવ્યસંગ્રહમાં હશે એટલે જ લેખમાં છે પણ ઉદાહરણો આપવા જતાં જતાં તારણ નંદવાઈ ન જાય એ વિવેચકે જોવું જોઈએ. વિવેચકદષ્ટિ એક જ દિશામાં સ્થિર થઈ જાય

તો અવલોકન અપૂર્ણ રહે. નમૂના ખાતર અમુક ઉદાહરણોથી જ ચલાવ્યું હોત તો બે પાનાંના આ લેખની શી દશા થાત એ હું કલ્પી શકું છું!

મકરંદ દવેના સંગ્રહનું અવલોકન ટૂંકું છતાં માર્મિક છે. અહીં લેખકને ઉદાહરણ-બોજ બહુ વહેવો પડ્યો નથી.

સુરેશ દલાલના બે સંગ્રહો ‘તારીખનું ઘર’ અને ‘એકાંત’નાં અવલોકનો, લાભશંકર ઠાકરના બે કાવ્યસંગ્રહો ‘વહી જતી પાછળ રમ્યઘોષા’ અને સળંગ કાવ્ય ‘માણસની વાત’નાં અવલોકનો અહીં મોજૂદ છે.

સુરેશ દલાલની કવિતા વિશે વાત કરતાં આડીતેડી વાતો કરવાનો રસ ધ્યાન ખેંચે છે. દલાલની ‘કવિતા’ સંપાદન પ્રવૃત્તિના અવલોકનથી તો લેખ આરંભાય છે. લેખકે ધાર્યું હોત તો પોતાની વાતને આ રીતે પાંગળી બનવા દીધી ન હોત! ભાષામાં પણ આકોશ બેહદ હતો થાય છે. સ્વસ્થતા ગુમાવી બેસીને ભાંડણલીલામાં પ્રવેશતાં કોઈને સુરુચિભંગ થતો પણ લાગે. મને દુઃખ એ વાતનું છે કે આ કારણે જ એમનું કથયિત્વ માર્યું જાય છે. બાકી, ‘સુરેશ દલાલનો કવિતા સાથેનો સંબંધ હજી પણ બીભત્સ રહ્યો છે.’ (પૃષ્ઠ ૨૦) એમ કહેવાથી ભાગ્યે જ કશો અર્થ સરે છે!

લાભશંકરના હવે તો ભુલાઈ જવા આવેલા કાવ્યસંગ્રહ ‘વહી જતી પાછળ રમ્યઘોષા’ અને એમાં કારણભૂત બનેલ સળંગ કાવ્ય ‘માણસની વાત’નાં અવલોકનો અહીં શામિલ છે. અવલોકનોમાં પણ બીજું આગળનાને ભુલાવી દે તેવું બન્યું છે!

બાકી ‘મરી ગયેલાં શરીરોની ઉચ્છ્વલ સુગંધ’ એ શીર્ષક હેઠળ ‘વહી જતી પાછળ રમ્યઘોષા’ના અવલોકનનો આરંભ રમૂજપ્રેરક છે. આખ્ખોય પેરેગ્રાફ ઉતારવાનું મન છે. જુઓ:

‘લાભશંકર અતીતમાં રમે છે. સ્મૃતિસ્મરણોમાં રાચે છે. વર્તમાન નક્કરતામાંથી વારેઘડી ભૂતકાલના તરંગમાં પહોંચી જાય છે. આસપાસની કઠોરતા અને રુક્ષતાથી કંટાળી ભીતર સંચકેલી એની નાનકડી સૃષ્ટિના વાતાવરણમાં તર રહે છે.’ વગેરે વગેરે.

પૃ. ૨૫ ઉપરનો બીજો પેરેગ્રાફ:

‘સ્મૃતિઓ કાવ્યમાં ન આવે એવું નથી. ખરેખર તો કવિચિત્તનાં કલ્પનો એ સ્મૃતિબિંબો જ છે. સ્મૃતિબિંબો કલ્પન તરીકે કાવ્યમાં ઊતરે ત્યારે આહ્લાદક નીવડે છે...’

વિચારવિસ્તારો જેવું શિથિલ લખાણ અને અઢળક ઉદાહરણો - ત્રણ પાનાંના લેખમાં બે પાનાં જેટલાં! અડધું પાનું અંગ્રેજી ક્વોટેશન માટે અને બાકી બચે તેમાં કેટલાંક ‘બ્રોડ જનરલાઈઝેશન્સ’ કરવાની આદત, ક્યાંક કોઈક કૃતિનું રસદર્શન કે કોઠે પડી ગયેલી ઇંદયર્યા - અને લેખ પૂરો.

જ્યાં જ્યાં આ લગભગ નિશ્ચિત થઈ ગયેલી ‘પેટર્ન’માંથી લેખક ચળ્યા છે ત્યાં ત્યાં સારાં પરિણામો પ્રાપ્ત થયાં છે અને આવાં ઉદાહરણો પણ અહીં જ મોજૂદ છે એ આનંદની વાત ગણાય. આ વિભાગના છેલ્લા ત્રણેય લેખ લેખનની એક નિશ્ચિત ફોર્મ્યુલાને તોડે છે. ‘વિધાનાત્મક અસંવિધાનનું બહુરૂપ કાવ્ય’ એ શીર્ષક જ ‘માણસની વાત’નું એક અવલોકન છે. રસસ્થાનોની, એમણે સ્વીકારી લીધેલા પરિપ્રેક્ષ્યમાં વાત કરતાં કરતાં અંતે તો લેખક પણ અહીં આવી ઊભા છે:

‘કટાક્ષ-વક્તા-ઉપહાસ-ઠઠા વિરોધની પ્રજ્ઞાનો, વિવિધ ભાષાસ્તરો પર ઊર્મિ કલ્પન પ્રતીક - પ્રતિભાવો - પ્રત્યાઘાતોનાં ચેતન/સંવેદનો સાથેનો થયેલો સુઘટ્ટ સમન્વય, આ સમૃદ્ધ સૃષ્ટિના પૃથક્કરણમાં ન ઝાલી શકાય એટલો સૂક્ષ્મ છે અને એ જ આ કૃતિનો કાવ્યવિશેષ છે...’

તારણો ને ઉદાહરણો વળગાડવાના પ્રયત્નોમાંથી બચીને ચાલતાં આવું નિખાલસ વિવેચન

પોતાની ફરજમાંથી જરા પણ ફર્યા વિના વાયકોને કૃતિનો સીધો જ સાક્ષાત્કાર કરાવશે.

મહેશ દવેના કાવ્યસંગ્રહ ‘બીજા સૂર્ય’ના અવલોકનમાં શરૂઆતમાં આશરે આશરે વિધાનો કરવાની આદત નડી ગઈ છે:

‘મહેશ દવે ચિત્રકાર નથી, ક્યુબિસ્ટ ચિત્રશૈલી સાથેનું એમનું અનુસંધાન કેટલું હશે એની પણ જાણ નથી, પણ ચિત્રકલાની ક્યુબિસ્ટ શૈલીનો વિનિયોગ કરી એ દ્વારા કવિતાનું કોઈ પોતીકું પરિણામ લાવવાનો એમનો પ્રયત્ન સંનિષ્ઠ હશે, એમ માનીને ચાલવાનું રહે છે.’

પાછળથી લેખકે જે લગભગ સિદ્ધ કર્યું છે, એ વિશે આરંભમાં સાવધાનીપૂર્વક હશે - એમ માનીને ચાલવાનું રહે છે - એમ કહેવાથી સ્પષ્ટ કથનમાંથી ઊગરી જવાનો પ્રયત્ન કામચાબ નીવડતો જણાતો નથી, કે નથી આ વચનો સાથે એનો કોઈ મેળ ખાતો:

‘બીજો સૂર્યમાં કવિધર્મની ગમે તેટલી તાજગી છતાં રચનાઓમાં શબ્દ અને સંવેદન હજી અળગાં છે.. કેટલીક વાર વાક્યાંતર્ગત શબ્દોના પ્રાસને સપ્રયોજન પડવાવાની જૂની આંતરયમક યોજનાનો આધુનિક યોગ એમનો પોતીકો છે.’ (પૃ.૩૯)

‘અંગત’ વિશે - રાવજીની કવિતા વિશે આપણે ત્યાં ઘણું લખાયું છે - ઘણું બધું તો અંગત હેસિયતથી લખાયું છે. શ્રી ટોપીવાળા એમાંથી બચીને ચાલ્યા છે એ એક વિશેષ સિવાય, લેખકનાં અન્ય અવલોકનોમાં આગળ કહેવાયું તેમ જુદું તરી આવતું ‘અંગત’નાં અન્ય અવલોકનોમાં કશી ખાસ ભાત પાડતું નથી.

ત્રીજા ખંડમાં ‘દેવયાની’, ‘અતિજ્ઞાન’ અને ‘ચક્રવાક મિથુન’ એ કાન્તનાં ત્રણ ખંડકાવ્યો, બ. ક. ઠા.નાં ‘આરોહણ’ અને ‘સર્ગદર્શન’, બેટાઈના ‘સદ્ગત ચન્દ્રશીલાને’, દિનેશ કોઠારી અને રાજેન્દ્ર શુક્લની બે કાવ્યકૃતિઓ તેમજ સિતાંશુ યશચંદ્રના સરરિયલ ગીતના વિવેચનમાં વિવેચનનાં મિશ્ર ધોરણો અપનાવાયાં છે. કાન્ત, બ. ક. ઠા. અને બેટાઈ લેખકની ક્યારેક જ જોવા મળતી સમભાવપૂર્ણ વિવેચનાનો લાભ પામ્યા છે! વિવેચનનાં આજનાં એમણે સ્વીકારેલાં ધોરણો અને ઓજારો અપનાવ્યાં હોત તો પરિણામ જુદું જ આવત એ જોઈ શકાય તેમ છે. સ્નાતક, પૂર્વસ્નાતક કક્ષાએ અવારનવાર કાન્તનાં ખંડકાવ્યો અને બ. ક. ઠા.નાં ‘આરોહણ’, ‘સર્ગદર્શન’ ભણતા વિદ્યાર્થીઓને બહુધા અપરિચિત રહેવા નિમયિલા આ સંગ્રહનું મૂલ્ય તાત્પૂરતું વરતાશે અને સદ્ભાગ્યે બીજાં પૃષ્ઠો તરફ પણ નજર ફેરવાશે તો અલબત્ત, સારું જ પરિણામ આવશે એ નિઃશંક છે. બાકી રસાસ્વાદના ‘કવેશ્વરન’માં કવિતાનો કથાસાર (!) લખી લખાવી ‘ગોખી મારતા’ આપણા સામાન્ય વિદ્યાર્થીના રુચિઘડતરનું કામ કોણ કરશે?

આપણે ત્યાં આ બધાં નામ અવારનવાર સાંભળવા મળે છે: બોદલેર, લોકર્કા, વાલેરી, નિકોલાસ ગુલે, ચેઝારે વાલેંજો, રિકાર્ડો મોલીનારી, ઓક્ટોવિયો પાઝ, પાબ્લો નેરુદા, સી. પી. કેવેફી વગેરે વગેરેને પણ શ્રી ટોપીવાળાની વિવેચનાનો લાભ મળ્યો છે અને શ્રી ટોપીવાળાની સંવેદનશીલતા જર્મન, ફ્રેન્ચ, સ્પેનિશ, તેમજ ક્યૂબા, પેરુ, આર્જેન્ટિના, મેક્સિકો, ચીલી અને છેક અમેરિકાની કવિતા સાથે શેકહેન્ડ કરી આવે છે! એટલું જ નોંધવું અત્રે પૂરતું નહીં નીવડે.

લેખકની વ્યાપક અધ્યયનશીલતાનો પરિચય માત્ર આ લેખોમાંથી જ મળી રહે છે એવું નથી. ક્વચિત્ સંસ્કૃત અને બહુધા અંગ્રેજી વિદ્વાનોનાં મંતવ્યો વાંચતાં (એમણે ટાંકેલાં) પણ આ સુસ્પષ્ટ બને છે.

સંદર્ભ: ‘જનસતા’, ઉર નવેમ્બર, ૧૯૭૫

# અપરિચિત અ અપરિચિત બ

## જયંત કોઠારી

**શ્રી** ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળાએ આપણા વિવેચનમાં એક નવતર મુદ્રા ઉપસાવી છે - કવિતાની ભાષાભિમુખતા વિશેના એમના અભિનિવેશથી, બારીક વિશ્લેષણો અને આગવાં અર્થઘટનો લઈને આવતી કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનાથી, આધુનિક વિશ્વકવિતાની ઉત્કટ રસજ્ઞતાથી અને કંઈક શબ્દપ્રચુર તથા નવતર પંડિતાઈભરી ભાષાશૈલીથી પણ.

ટોપીવાળાનો આ પહેલો લેખસંગ્રહ સ્વતંત્ર પૃષ્ઠાંકવાળા ચાર વિભાગમાં વહેંચાયેલો છે. પહેલા વિભાગમાં કવિતાની ભાષાભિમુખતા વિશેના એમના વિચારો પ્રગટ કરતા લેખો છે. બીજા વિભાગમાં કાવ્યસંગ્રહોની સમીક્ષાઓ છે, ત્રીજા વિભાગમાં કાવ્યકૃતિઓનું વિશ્લેષણાત્મક વિવેચન છે અને ચોથા વિભાગમાં વિદેશી કવિઓની કાવ્યસૃષ્ટિમાં અવગાહન કરાવતા લેખો છે. એક જ વિષયને લક્ષ્ય કરીને ચાલતા આ ગ્રંથની આકૃતિ આ રીતે મનોરમ બની છે અને બધાં જ લખાણો પાછળ ગંભીર અભ્યાસવૃત્તિ, સ્વકીય દૃષ્ટિબિંદુ અને સાહિત્યપ્રીતિનો આવેશ ધબકે છે. તેથી ટોપીવાળાનો આ લેખસંગ્રહ આપણા સાંપ્રત વિવેચનમાં એક નોંધપાત્ર ઉમેરો બની રહે છે.

આજની કવિતાની ભાષાભિમુખતા અંગેનું ટોપીવાળાનું મુખ્ય પ્રતિપાદન એ છે કે “કવિ અનુભવને શબ્દાવવા નથી માગતો, શબ્દને અનુભાવવા માગે છે.” આ વિધાનના સંકેતો અનેકવિધ હોઈ શકે છે: ૧. પહેલાં અનુભવ અને પછી ભાષામાં એનો અનુવાદ એવી આજની કવિતાની રચનાપ્રક્રિયા નથી. ભાષા માધ્યમ કે સાધન નથી. ૨. કવિતામાં ભાષારચના દ્વારા જ અનુભવ અસ્તિત્વમાં આવે છે, સર્જાય છે. - “કવિને અનુભવ આપવા કરતાં અનુભવ - પોતાના શબ્દો દ્વારા જ - લેવાનો ઉપક્રમ વધારે સંમાન્ય છે.” ટોપીવાળા ભદ્ર તૌતના કથનને ઉલટાવી કહે છે તેમ ‘વર્ણનાદ્ દર્શનાચ્ચ કવિ: 1’ વર્ણન કરતો કરતો એ દર્શન કરી બેસે ખરો.” ૩. કવિતા કેવળ ભાષાની જ રચના છે, એમાં ભાષાથી ઈતર કશો અનુભવ કે અર્થ લેવાનો નથી. ‘ભાષામાં રચાતી આવતી કવિતા પહેલી વાર ભાષાથી રચાવા માંડી’ એનું તાત્પર્ય કદાચ આ જાતનું હોઈ શકે.

રચનાપ્રક્રિયાનો પ્રશ્ન તો મનોવૈજ્ઞાનિક તપાસનો વિષય ગણાય. કાવ્યરચના પહેલાં કશુંક પણ કવિના ચિત્તમાં હોય છે કે કેમ અને એ કાવ્યના નિયામક તત્ત્વ તરીકે કામ કરે છે કે કેમ એનો જવાબ કવિએ-કવિએ અને કાવ્યે કાવ્યે (આજની કવિતામાં પણ) જુદો જુદો આવવા સંભવ છે. ટોપીવાળા જ બતાવે છે તેમ મોલિનારી, નેરુદા કે કેયેફી જેવા આધુનિક સમયના કવિઓ પણ આર્જેન્ટિના, ચીલી કે ગ્રીસને વિષય કરીને ચાલે છે અને કશાકનું વર્ણન કરવા, કશુંક કહેવા, કશાકને પ્રગટ કરવા ચાહે છે એવું જણાય છે. ‘માણસની વાત’ ને પણ એક વિષયથી લખાયેલી કવિતા નહીં માનવાને કશું કારણ નથી, એનું ભાષાકર્મ ભલે ગમે તેટલું વિશિષ્ટ હોય. હા, અનુભવ સંપૂર્ણપણે તૈયાર હોય અને એનો ભાષામાં અનુવાદ જ કરવાનો હોય એવું ભાગ્યે જ બને છે. મોટે ભાગે તો કવિ ભાષારચના દ્વારા પોતાના અનુભવને વિશેષપણે પામતો હોય છે અથવા ‘શોધતો’ હોય છે અથવા એનું રૂપાંતર પણ સાધતો હોય છે. કેવળ ભાષા સાથેના ખેલમાંથી કેટલીક કવિતા સર્જતી હોવાનું માની શકાય, પણ ત્યાંયે સર્જકના અવચેતન ચિત્તમાંથી ક્યારે, શું અવતરે છે, કાવ્યરચનામાં એ નિર્ણાયક બનતું આવે છે કે કેમ એ બધા ગૂઢ પ્રશ્નો

છે. ટૂંકમાં, ‘કવિ અનુભવને શબ્દાવવા નથી માગતો’ એવું વ્યાપક વિધાન કેટલે અંશે ટકી શકે તેવું છે એ વિચારવા જેવું છે. પછીથી એક વખત ટોપીવાળાએ Poem takes birth because of the content (but is survives only on the form) એવું એક વિધાન મૂક્યું છે એને આ વિધાનની સામે ધરી શકાય.

છેવટે, કવિતામાં પહેલેથી તૈયાર અનુભવ નહીં પણ ભાષાથી વ્યક્ત થતો—સર્જિતો અનુભવ પણ આવતો હોય તો રચનાપ્રક્રિયાનો વિવાદ નિરર્થક જેવો બની જાય છે, કેમ કે તૈયાર અનુભવને પ્રગટ કરતા કાવ્યમાં પણ એ અનુભવને સાક્ષાત્કૃત કરતા ભાષાકર્મની અપેક્ષા તો હોય છે. અનુભવ કે ભાષા ગમે તેને પહેલાં મૂકો, કવિતાનાં બે પાસાં આપણી સમક્ષ આવે છે - અનુભવ અને ભાષા. તેથી જેમ ભાષાકર્મ કવિતાનો એક તપાસનો વિષય બને તેમ અનુભવજગત પણ — અનુભવવર્થ પણ તપાસનો એક વિષય બને. પણ ટોપીવાળા તો કાવ્યના અર્થઘટનની પ્રવૃત્તિ સામે વાંધો ઉઠાવે છે, અર્થઘટન કરનારાઓને ‘અર્થવ્યાધો’ તરીકે ઓળખાવે છે, Poetry is seeking to make not meaning but beauty એવાં વિધાનો પ્રસ્તુત કરે છે, કવિતાની અન્-અર્થતાની, શબ્દો અર્થવાહક નહીં પણ ધ્વનિવાહક હોવાની, વિષય કે વસ્તુના બહાના હેઠળ ‘ભાષા’ રજૂ થતી હોવાની વાત કરે છે, શબ્દો પાસેથી શબ્દકામ (ચિત્રકામ પણ નહીં) કઢાવવાની, શબ્દોની પ્રાતિભિક (? ) પ્રતિષ્ઠા કરવાની એ જિંકર કરે છે, કેવળ ભાષાચેતનાને અવશિષ્ટ રાખવાનું સૂચવે છે. આ બધાં પરથી તો તેઓ કવિતામાંથી ‘અર્થ’નો સંપૂર્ણપણે છેદ ઉડાવવા બહાર પડ્યા હોય, આપણે આગળ નોંધેલા સંકેતોમાંથી ત્રીજા સંકેત સુધી પહોંચતા હોય એવું આપણને લાગે.

ખરેખર, ટોપીવાળાની સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકા કઈ છે ?

ઝીણવટથી જોતાં એમ લાગે છે કે આજ સુધીની કાવ્યવિવેચનામાં ‘ભાષાસંવેદનનો સમૂળગો છેદ ઊડેલો’ જોઈ ટોપીવાળા ઝનૂનપૂર્વક સામે માર્ગે ગયા છે અને શિથિલ વિધાનો કર્યે રાખી અસ્પષ્ટતાઓ અને વિસંગતિઓ વહોરી લીધી છે. પ્રતીકવાદ સામેની એક દલીલ એ, કદાચ પોતાની સંમતિપૂર્વક, નોંધે છે: ‘ફાન્સના પ્રતીકવાદે pure soundના અશક્ય કલ્પ દ્વારા કાવ્ય પાસેથી જે સિદ્ધ કરવા ઝંખ્યું એમાં ભાષાના સ્વરૂપની સમજનો અભાવ છે; કારણ કોઈ પણ શબ્દના ધ્વનિને એના રૂઢિગત અર્થથી તમે જુદો કરી શકતા નથી Pure sound જ લેવો હોય તો પછી કોઈ પણ ‘અવાજ’ ચાલે! પરંપરાએ સંજ્ઞાગત રીતે સિદ્ધ કરેલા ધ્વનિયુક્ત શબ્દ પાસે શા માટે જવું?’ બીજી વખતે તો પોતા તરફથી જ અત્યંત સ્પષ્ટપણે વાત મૂકે છે કે ‘ભાષાના સંકેતોને અર્થથી વેગળા ક્યારેય કરી શકાય નહીં.’ ‘કવિતા અંગે જ્યારે અર્થહીનતા કે અનર્થતા (Non-sense)ની વાત કરવામાં આવે છે ત્યારે અનર્થતાનો અર્થ, અર્થનો અભાવ કે નકાર થતો નથી. પણ અનર્થતા દ્વારા કોઈ રોજિંદા અર્થથી જુદા પ્રકારના અર્થની અપેક્ષા ઊભી થાય છે.’ આટલું જ નહીં, સિતાંશુના ‘મોંએ-જો-દડો’ની દીર્ઘરચનામાં આધુનિક જગત અને નગરચેતનાના શબ્દસંદર્ભો ઉપરાંત અર્થસંદર્ભોનો વણાટ એ જુએ છે. રાવજીને આધુનિક ચેતના, ગ્રામીણ અસબાબ અને મૃત્યુના સત્યને કવિતામાં અવતારતો જુએ છે, અઘતન કવિતામાં વ્યક્તિની મૂલગત આદિમતાને વ્યક્ત થતી બતાવે છે. આ બધાં ભાષાથી ઈતર જીવનના અનુભવનાં તત્ત્વો છે અને કાવ્યના આસ્વાદમાં એની સમર્પકતા પણ છે. પૃ.૮ પર ટોપીવાળાએ અત્યંત સૂઝપૂર્વક કરેલું શેખની થોડી પંક્તિઓનું વિવરણ એ પંક્તિઓના આસ્વાદમાં સહાયરૂપ નથી એમ કોઈ નહીં કહે. ‘પહેલી વાર ભાષાથી કવિતા રચાવા માંડી’ એમ કહ્યા પછી ભવિષ્યવાદ, કલ્પનવાદ, પરાવાસ્તવવાદ, અસ્તિત્વવાદ જેવી નાનીમોટી ઘટનાઓનો એને પોષક ઘટનાઓ તરીકે જાણે લેખક ઉલ્લેખ કરતા હોય એવું લાગે છે, પણ આ બધી ઘટનાઓને ભાષાકીય

ઘટનાઓ — ‘ભાષાવાદો’ ક્યાં સુધી માની શકાય એ પ્રશ્ન છે. ટૂંકમાં, કેવળ ભાષાપરકતાની સ્થિર ભૂમિકા ઉપર ટોપીવાળા ઊભેલા જણાતા નથી.

એ સ્પષ્ટ છે કે ટોપીવાળા કવિતામાં ભાષાકર્મનો મહિમા કરવા માગે છે અને એ સામે કોઈને ભાગ્યે જ વાંધો હોઈ શકે. પણ ભાષાકર્મને કેવળ ભાષાકર્મ ખાતર ક્યાં સુધી આસ્વાદી શકાય એ પાયાનો પ્રશ્ન છે. કશાયે પ્રયોજન વગરના અરૂઢ લાક્ષણિક ભાષાપ્રયોગને આપણા કાવ્યશાસ્ત્રમાં તો સ્થાન નથી. ટોપીવાળાએ ઘણે ઠેકાણે ભાષાપ્રયોગની અન્વયકતા બતાવી જ છે અને જ્યાં નથી બતાવી ત્યાં એમનું વિવેચન અધર અને અસ્પષ્ટ રહ્યું છે :

‘પંક્તિઓના સતત પરિવર્તનશીલ અર્થ અને એનાં ભ્રામક ભાષાતલો રચાતાં આવે છે.’

‘અસામાન્ય શબ્દોની સામાન્ય વાક્યરચનાને સ્થાને સામાન્ય શબ્દોની અસામાન્ય વાક્યરચનાના વિનિયોગમાંથી પરિણમતી સંદિગ્ધતાઓ અને વિધવિધ સાહચર્યોની શક્યતાઓ પ્રયોજાતી આવે છે.’

‘વિરામચિહ્નોનો સદંતર અભાવ ઊભો કરી અતંત્રતા દ્વારા નવું તંત્ર રચવાનું સાહસ કર્યું છે.’

‘વાક્યો દ્વારા રચાતી ભાષાને માત્ર શબ્દો દ્વારા રચી, શબ્દોને પ્રત્યયહીન નિઃસંબંધ ભૂમિકા પર સ્થગિત કરીને ચલિત રાખવાનો પ્રયત્ન પણ પ્રશસ્ય છે.’

જે-તે ઉદાહરણો વિશે આવું કંઈ કહેવાથી ખરેખર કશું કહેવાતું હોય એવું લાગતું નથી.

આમ છતાં આજની કવિતાના ભાષાકર્મની કેટલીક લાક્ષણિકતાઓ નોંધવાનો ટોપીવાળાનો પ્રયાસ ધ્યાન ખેંચે એવો છે. પોતાનાં વિશ્લેષણોને વૈજ્ઞાનિક ચોક્કસાઈ અને વિશદતા આપવાનું ટોપીવાળાથી બહુ ઝાઝું બન્યું નથી અને ભાષાવિવેચનનું એક નવું જાગરન એ ઊભું કરતા હોય એવું પણ કેટલીક વાર લાગે છે. સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રે તો કાવ્યભાષા વિશે ઘણી ઝીણવટથી અને ઘણી નક્કર રીતે વિચારેલું છે. એના અનુસંધાનમાં ટોપીવાળાએ પોતાની વિચારણા ચલાવી હોત તો એ વિચારણાને સહેજે શાસ્ત્રીય પીઠિકા મળી હોત અને નવાં વિચારબિંદુઓ ઊપસી આવ્યાં હોત. બાકી ભાષાના ‘સંકેતો કોઈને સૂચવ્યા વગર રહે જ નહીં; પણ એ જે સૂચવે એ જ વખતે ત્યાં અન્ય અર્થોનું છલ રચવાની વ્યવસ્થા તો ચોક્કસ કરી શકાય.’ એ વાત નવી નથી અને આપણા લક્ષણા-ધ્વનિવ્યાપાર રૂપે સ્વીકારાયેલી છે જ. જેને ટોપીવાળા અર્થવિલંબન કહે છે એને લક્ષણાવ્યાપારમાં સહેજે સમાવી શકાય એવું લાગે છે. ‘ટાઈપ-રાઈટર પર ટાઈ, ઝોડિયાક મેઈક, ગોલ્ડ ફ્લેક’ એને ટોપીવાળા વિવિક્તકરણ (abstraction)નું ઉદાહરણ કહે છે તો અંગ્રેજીનો sign for the thing signified એ metonymy અલંકારનું કે આપણી સંયોગસંબંધવાળી ઉપાદાનલક્ષણાનું જ ઉદાહરણ છે. લક્ષણાને સ્ખલદ્ગતિ આપણે ત્યાં માનવામાં આવી છે તેને પણ અહીં યાદ કરી શકાય.

‘અર્થવિલંબન’એ સંજ્ઞા કેટલે અંશે ઉચિત છે એ પણ વિચારવા જેવું છે. ‘મને મારા ઘરમાં ચોતરફ મરેલાં રીંછોનો ઢગલો દેખાય છે.’ (અહીં ‘ગૌણી સાધ્યવસાના લક્ષણા’ કે ‘અતિશયોક્તિ’ અલંકાર છે.) એ પંક્તિ રાત્રિના અંધકારનો અર્થ ત્વરિતતાથી નહીં પણ વિલંબથી આપે છે એમ કહેવું પર્યાપ્ત છે? ટોપીવાળાએ બતાવ્યું છે તેમ ‘મરેલાં રીંછોના ઢગલા’થી આસપાસની મૃતસ્થિતિ, નિરાશા, ભયાવહતા આદિનાં સાહચર્યો ઊભાં થાય છે તેમ રાત્રિના અંધકારની રૂંછા જેવી મૃદુ આદિમ સ્પર્શક્ષમતા પણ સંકેત પામે છે, એટલે કે, અર્થની એક સમૃદ્ધતા પ્રગટ થાય છે, જે કેવળ ‘રાત્રિનો અંધકાર’ એવા શબ્દપ્રયોગમાં ન હોત. આ માત્ર અર્થવિલંબન નથી, સ્થૂળ રીતે જેને અર્થવિલંબન કહીએ તે દ્વારા

પ્રગટ થતી અર્થસમૃદ્ધિ છે. આપણું કાવ્યશાસ્ત્ર એને પ્રયોજનવતી લક્ષણ કહે અને ગૌરવ કરે એમાંથી પ્રયોજનરૂપે સ્ફુરતા વ્યંગ્યાર્થનું. પ્રયોજન વગરની લક્ષણ તો એની દૃષ્ટિએ ‘અભિધાપુચ્છ’ અને એનું કાવ્યદૃષ્ટિએ કંઈ મૂલ્ય પણ નહીં.

અર્થવિલંબનના ઘણા પ્રકારો - displacement, condensation, multireality, distortion વગેરેનું સ્વરૂપ નિરાંતે સ્ફુટ કરવાનું વિવેચકે ઈચ્છ્યું નથી. ‘અર્થસંકીર્ણતા’ કે ‘માનસિક વ્યાપારોની લઘુલિપિ’ એવા હવાલાઓથી એમણે ચલાવ્યું છે. Superimposition રૂપકથી કંઈ રીતે જુદું એ પણ સમજાવાવની તકલીફ લીધી નથી, ‘કેવળ રૂપક નથી પણ superimposition છે’ એમ કહી છૂટી ગયા છે. ટોપીવાળાનો જૂની કવિતામાં દેખાતાં પ્રતીકોની તૈયાર રૂઢિ અને પ્રતીકોનાં સમીકરણો સામેનો ઉકળાટ વાજબી છે, એમાં આ સિવાય બીજું કંઈ હતું કે કેમ એ પ્રશ્ન જવા દઈએ અને આજની કવિતા પ્રતીકોની નવીનતા અને અર્થબહુલતાને તાકે છે એમ સ્વીકારીય લઈએ, તોપણ એટલામાત્રથી ભાષાપ્રક્રિયાઓ નવી છે એમ સાબિત થઈ જતું નથી. ટોપીવાળા આજની કવિતા સાથે સંનિષ્ઠાથી મથામણ કરી રહેલા ગણતર વિવેચકો માંહેના એક છે. એથી એમાં જે નવું ભાષાકર્મ દેખાય છે - અપરિચિત અ અપરિચિત બની દિશામાં અર્થને ચલાવવાનું જે સાહસકર્મ દેખાય છે - તેનું વિજ્ઞાન એ ધૈર્યપૂર્વક રચી આપે એવી અપેક્ષા આપણે જરૂર રાખીએ.

કવિની સંસિદ્ધ (acquired) ભાષાને લોકોની સંગૃહીત ભાષાથી ટોપીવાળા જુદી પાડે છે તે બરોબર છે. ‘કવિની ભાષા જ એના સંપૂર્ણ સ્વરૂપમાં ભાષા છે, બાકીની ભાષા ઉપભાષાઓ છે’ એમ પણ કવિના ભાષાકર્મને અનુલક્ષીને કહેવામાં વાંધો નથી, પણ ‘ભાષા પોતે static છે’ ‘ભાષાનું શબ્દભંડોળ એક પ્રકારની અગતિકતા સૂચવે છે’ એ વિધાનો ગેરમાર્ગે દોરે એવાં છે. ભાષા સંસ્કૃતિનો પર્યાય અને સંસ્કૃતિનો અર્થ નિયમન, રૂઢિ, ટેવ એ પણ મર્યાદિત રીતે સાચી વાત છે. સંસ્કૃતિની જટિલતા, સંસ્કૃતિની પ્રવાહિતા ભાષાને ઘણી અર્થસમૃદ્ધિ આપે છે, જેનો કવિ લાભ ઉઠાવતો હોય છે. કાવ્યભાષા સીધા વિરોધમાં હોય તો શાસ્ત્રભાષા સાથે છે, વ્યવહારભાષા સાથે નહીં - એ બંને વચ્ચે એકંદરે ઘણું અંતર હોવા છતાં. ટૂંકમાં, વ્યવહારભાષા અને કાવ્યભાષાના સ્વરૂપભેદનો કોયડો ઊંડે ઊતરતાં ઘણો જટિલ ભાસવા સંભવ છે.

‘કવિ જ્યારે શબ્દો પાસે જાય છે ત્યારે શબ્દોમાં સીધેસીધા અનૂદિત થઈ શકે તેવા સંપ્રત્યયો લઈને જતો નથી, પણ જેનું રહસ્ય લયાન્વિત સંજ્ઞાઓમાં જ પ્રગટ થઈ શકે તેવા સંપ્રત્યયો લઈને જાય છે.’ એવી કવિના ભાષાકર્મની વિશેષતા સ્વીકારવામાં વાંધો નથી, પણ અંતે પાયાનો પ્રશ્ન કાવ્યભાષાની વિચારણામાં આ રહેવાનો કે કવિ શબ્દોને જે રીતે વાપરે છે એમાં શબ્દના વાચ્યાર્થનું કંઈ function ખરું કે નહીં? આપણા કાવ્યશાસ્ત્રીઓએ તો વાચ્યાર્થ અને લક્ષ્યાર્થ વચ્ચે કોઈ પણ જાતનો સંબંધ તો આવશ્યક માનેલો જ - છેવટ વૈપરીત્યનો પણ! ધ્વનિમાં પણ વાચ્યાર્થની સભાનતા ન રહે પણ વાટ બળીને દીવો થાય તેમ વાચ્યાર્થ ધ્વનિસ્ફુરણમાં કાર્ય તો કરે જ. કવિ જ્યારે રૂઢ સંકેતોને તોડે છે ત્યારે એને અમુક રીતે તોડવાની શક્યતા એ સંકેતોમાં જ રહેલી હોય છે કે કેમ એ વિચારવા જેવું છે. ટૂંકમાં ભાષાવ્યવહાર ઘણી સૂક્ષ્મ સમજદારીભરી તપાસ માગે છે.

આમ છતાં સમગ્રપણે આ પહેલા વિભાગના લેખો એક આંદોલન સમા છે. એ આંદોલન સામે ઝિલાય તો સમજ વધારે ચોખ્ખી બને અને એમાં જ ટોપીવાળાના શ્રમની સાર્થકતા પણ ગણાય.

બીજા વિભાગમાં કાવ્યસંગ્રહોનાં અવલોકનો ટોપીવાળાની કાવ્યરસજ્ઞતાની સાથે એમની નિખાલસતા નિર્ભીકતાનો પણ આપણને પરિચય કરાવે છે. ‘અભિજ્ઞા’, ‘ક્ષણ જે ચિરંતન’, ‘સંગતિ’, ‘સ્પંદ અને છંદ’, ‘તારીખનું ઘર’ અને ‘એકાંત’ને જે તીખી દૃષ્ટિથી અવલોક્યાં છે એમાં પહેલી નજરે વિવેચકનો નિષેધાત્મક અભિગમ, એમની પ્રહારવૃત્તિ જ દેખાય, પણ ધ્યાનથી જોતાં એમાંનાં ઘણાં નિરીક્ષણો તથ્યમૂલક લાગશે. એમાં આત્યંતિકતા હશે, એમાં રુચિની પસંદગી નાપસંદગી પણ હશે, કેટલુંક ઉવેખાયું પણ હશે, છતાં મકરંદની નિહિત શક્તિઓનો ટોપીવાળા સ્વીકાર કરે છે, ઉશનસૂમાં એક સારો કવિ પામીપામીને ગુમાવ્યાનો રંજ અનુભવે છે, અને રાજેન્દ્ર શુક્લની બેચાર સંતર્પક રચનાઓની નોંધ લે છે; તો બીજી બાજુથી ‘વહી જતી પાછળ રમ્ય ઘોષા’ની પણ ઘણી મર્યાદાઓ નોંધે છે અને ‘બીજો સૂર્ય’ની ક્યૂબિસ્ટ શૈલી પ્રત્યે પક્ષપાત વ્યક્ત કરવા છતાં એની અમુક રીતની નિષ્ફળતાઓની ઉપેક્ષા કરતા નથી. વિવેચકને પૂરેપૂરી સંતર્પક તો લાગી છે ‘માણસની વાત’ અને ‘અંગત’ની કાવ્યસમૃદ્ધિ. ‘માણસની વાત’માં વિધાનોની કાર્યસાધકતા જોવામાં વિવેચકની ભાષાકર્મની ફિલસૂફી આડે આવી નથી એ નોંધપાત્ર છે. એના સંવિધાનના ઘટક અંશો પૃથક્કૃત કરી આપવામાં, એની અર્થવત્તા સૂચવવામાં ટોપીવાળાની વિવેચનશક્તિની સફળતા છે, છતાં નિરૂપાયેલાં સંવેદનો અને ભાષાપ્રયોગની પરસ્પર ઉપકારકતા હજુ વિશેષપણે તપાસવા જેવી છે એમ લાગે છે. રાવજીની કવિતા વિશે વિધાનો છે એટલું વિવેચન નથી.

ત્રીજા વિભાગની કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનાઓમાં કવિકર્મની વિગતે અને વ્યવસ્થિત તપાસ કરવાની ટોપીવાળાને તક મળી છે. રાજેન્દ્ર શુક્લનાં બે કાવ્યોના વિવેચનમાં કદાચ એમની સૂક્ષ્મ વિશ્લેષકબુદ્ધિનો ઉત્તમ પરિચય થાય છે. ‘આરોહણ’ના કથનાત્મક પ્રજ્ઞાદ્રવને અને ‘સદ્ગત ચારુશીલા’ને એ પરંપરાગત કરુણપ્રશસ્તિને ટોપીવાળા સરત રીતે આસ્વાદી શકે છે એ આપણું ધ્યાન ખેંચ્યાં વિના ન રહે. ‘સર્ગદર્શન’ની વિવેચના પાંડિત્યમય શૈલીમાં અટવાયેલી રહી છે અને સિતાંશુના ગીતની સમીક્ષામાં વિવેચકને જે કંઈ કહેવું છે એ વિશદ રીતે કહેવાયું નથી.

ટોપીવાળા ક્યાંક સાહસિક બની ગયા છે, ક્યાંક અર્થહીનતામાં પણ સરી ગયા છે, ક્યાંક વિવેચક-કર્તવ્ય ટાળ્યું હોય એમ પણ લાગે છે. ક્યના તાટસ્થ્ય વિશેની ટોપીવાળાની સ્થાપના કાન્તના ‘સદય’ ‘સ્નેહોર્મિ’ એ શબ્દોના સંકુચિત અર્થ અને છેલ્લી કડીની વિસંગતતાના આધાર પર કેટલેક અંશે રચાઈ છે. એ આધારો ખસી જતાં એમની સ્થાપનામાં ફેરવિચાર કરવાનો કદાચ આવે. ‘અતિજ્ઞાન’માં દ્રૌપદીના મૌનને ટોપીવાળા જે સાહજિકતાથી સ્વીકારે છે તે સાહજિકતાથી બીજું કોઈ કદાચ ન સ્વીકારી શકે, ‘ચક્રવાકમિથુન’ના અંતનું અર્થઘટન તો કાન્તના પોતાના હેતુથી ઉપરવટ જતું હોઈ એમને ખોટો યશ આપતું લાગે છે. બેટાઈની ‘છોને સ્ત્રવી ગઈ લાગે મૃત્યુની ઘોર ખીણમાં’ એ પંક્તિમાંના ‘અદ્ભુત’ કવિકર્મનું ટોપીવાળાએ કરાવેલું દર્શન જ આપણે અદ્ભુત કહેવું પડે એવું છે:

‘છો’ જેવા મહાપ્રાણ વર્ણમાં ધસી આવતા ધોધની ઈયત્તા અને ‘ને’માં એની આર્દ્રતા કેવી પ્રત્યક્ષ થાય છે તે પછીની ‘સ્ત્રવી ગઈ’માં ‘ઈ’ ‘ઈ’ની પુનરાવૃત્તિ નીચે ધસી પડતા ધોધની પ્રતીતિ કરાવે છે. તો ‘લાગે’ના ‘આ’માં આખોય ધોધ નીચે ખીણમાં પથરાઈ જતાં તાદૃશ અનુભવાય છે.’ વર્ણરચનાગત અર્થઘટન કેવી વાહિયાત હદે પહોંચી શકે તેનું આ ઉદાહરણ છે. આમ છતાં આ કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનાઓમાં ટોપીવાળા પાસેથી ઘણાં સૂઝસમજભર્યાં અને સ્વકીય કહેવાય એવાં નિરીક્ષણો મળે છે.

છેલ્લા વિભાગના વિદેશી કવિઓના પરિચય-લેખો ઘણી અભ્યાસશીલતાથી તૈયાર થયા છે એમ દેખાઈ આવે છે. જે-તે કવિઓની કવિતાના આંતરપ્રવાહોમાં પણ ઊતરવાનું અને એની સંકુલ સૃષ્ટિને પ્રત્યક્ષ કરાવવાનું પણ બન્યું છે. જોકે કવિતાની ભાષાભિમુખતાનું આત્યંતિક અને એકાંતિક સમર્થન કરનારને કાયાપાકા અનુવાદો દ્વારા પરદેશી કવિતા વિશે વાત કરવી પડે એ સ્થિતિ જરા મૂંઝવણભરી છે. અહીં તો ઘણે બધે ઠેકાણે વસ્તુતત્ત્વની વાત કરીને ચલાવવું પડે એ સ્વાભાવિક છે, જોકે છતાં ટોપીવાળાએ વારંવાર એ કવિઓના ભાષાપુરુષાર્થનો નિર્દેશ કર્યો છે ખરો.

આટલું મોંઘું પુસ્તક અપરંપરાગત સાઈઝ, બે કોલમ છપાઈ અને ટાઈટલની થોડી નવીનતા સિવાય, શુદ્ધ અને સરસ મુદ્રણ પણ ન આપે એ લેખકની સૌંદર્યવૃત્તિને જ શોભતું નથી. પણ મારે ખાસ કહેવાનું છે તે ટોપીવાળાની ભાષાશૈલી વિશે. અતિપાંડિત્યભરી, સંસ્કૃત-અંગ્રેજીપ્રચુર પરિભાષાના ડોળવાળી આવી શબ્દાણુ શૈલી એમણે શા માટે નિપજાવી હશે? એમાં શબ્દપ્રયોગો અને વાક્યો ગૂંચવાય છે, લથડે છે. ભાષાભેદ થોડો ઓછો થયો હોત તો વિશદતા અને પ્રવાહિતા વધારે આવી હોત. દૃષ્ટાંતો ટાંકવાનું મને જરૂરી લાગતું નથી, કેમ કે ટોપીવાળા તો સુમન શાહની પેઠે જ કહેવાના કે હું તો મારી શૈલીએ જ લખી શકું ને! અને કોઈ પણ લેખકની શૈલી એની વિચારપ્રક્રિયાનું પ્રતિબિંબ જીલતી હોય છે. વિદેશી કવિઓના પરિચયલેખોમાં કેટલેક ઠેકાણે સ્ફુર્તિલી પ્રાસાદિક શૈલી છે, ‘સદ્ગત ચંદ્રશીલાને’નું વિવેચન પણ સાદગીભરી ભાષાશૈલીમાં ચાલ્યું છે. પણ આ તો કદાચ ખાસ પરિસ્થિતિમાં થયેલા અપવાદો ગણાય. વાચકને પોતાની વાત પ્રતીત કરાવવાની ગંભીર જવાબદારી, વાચક સાથે વિશ્વાસનો સંબંધ બાંધવાની ભાવના આ ભાષાશૈલીમાંથી ડોકાતી નથી.

છેલ્લે, કેટલીક સરતચૂકો અને કેટલાંક ચર્ચાસ્પદ સ્થાનો તરફ નિર્દેશ કરું?

૧. પહેલા વિભાગના પૃ.૨૪ પર રાવજીની ‘પુરશી પર જૂલતી ડાળીઓ જોઈ શકાય છે’એ પંક્તિના વિવિધ સંકેતોનો નિર્દેશ કર્યો છે. ખરેખર પંક્તિ ‘પુરશીમાં જૂલતી ડાળીઓ જોઈ શકાય છે’ એમ છે. તો આ બધા સંકેતો ટકી શકે ખરા?
૨. ત્રીજા વિભાગના પૃ.૧૪ પર ‘ચક્રવાકમિથુન’ના ૪થી ૮ કડીના બીજા ઘટકમાં સૂર્યોદયથી સૂર્યાસ્ત સુધીનું આલેખન છે એમ કહેવાયું છે એ બરાબર નથી. એમાં મધ્યાહ્ન સુધીનું આલેખન છે. ‘ગહનમાં તદનંતર ઊતરે’એ સંધ્યાકાળ દર્શાવતી પંક્તિ નથી. સૂર્યનાં કિરણો વૃક્ષઘટાના ઊંડાણમાં ઊતરે છે એવો અર્થ છે. એટલે જ ઊંચે બેસી રવિઉદયનું અવલોકન કરતું પક્ષીયુગલ હવે શાખાઓમાં કીડા કરવા લાગે છે.
૩. ત્યાં જ ‘ચક્રવાકમિથુન’ની ૯-૧૪ કડીના ત્રીજા ઘટકમાં ટોપીવાળા flash back પદ્ધતિ જુએ છે પણ હકીકતમાં પમીથી ૧૪મી કડી સુધીનું આખીયે દિનચર્યાનું વર્ણન flash back પદ્ધતિથી થયું છે.
૪. એ જ પૃષ્ઠ પર નાયકનાયિકા ચિત્તસંસ્મરણના ગહનમાંથી બહાર આવ્યાં ત્યારે ઘોર યામિની અવશિષ્ટ રહી હોય છે એમ કહ્યું છે, પણ હકીકતમાં આ પક્ષીયુગલને રાત્રિનો ‘આભાસ’ થાય છે એમ જ કાન્તને અભિપ્રેત છે. એમણે પોતે એ નોંધ્યું છે અને આમ પણ સૂર્યપ્રકાશમાં પક્ષીયુગલ ઊંચે ને ઊંચે ચડે છે અને આત્મભોગ આપે છે એ ધ્યાનમાં રાખતાં રાત્રિના વાસ્તવિક અનુભવમાં એ મુકાતાં નથી એમ જ કહેવાનું રહે.

૫. ઈ. સ. ૧૮૮૮માં આરંભાયેલા 'આરોહણ'ને ખંડકાવ્યથી સંપૂર્ણ પ્રભાવિત બળવંતરાયે જુદા માર્ગે ફંટાવા રચેલું પ્રતિખંડકાવ્ય છે એમ કહેવું યોગ્ય છે? કાન્તનાં ઉત્તમ ખંડકાવ્યો જ ઈ. સ. ૧૮૮૯ પહેલાં નથી.

૬. પૃ.૪૪ પર વસંતતિલકાની પ્રથમ ગુરુશ્રુતિને 'ઘોંઘાટિયા' કહી છે તેને માટે ટોપીવાળા પાસે કોઈ કારણ છે ખરું?

આ રીતે, ઘણા પ્રશ્નોનો મારો અને ઘણી ચર્ચા ખમી શકે એવો એક સત્વશીલ ગ્રંથ ટોપીવાળાએ આપ્યો એ માટે એમને અભિનંદન આપીએ.

સંદર્ભ: 'ગ્રંથ' મે, ૧૯૭૬



# કવિતાવિવેચનમાં ભાષાભિમુખ અભિગમ

કાન્તિ રામી

ગુજરાતી સાહિત્યના આધુનિક વિવેચકોમાં શ્રી ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળાનું સ્થાન પાંચ મૂર્ધન્ય વિવેચકોમાં અવશ્ય નિશ્ચિત છે જ. જોકે તેમનાં વિવેચનાત્મક લખાણોમાં પરંપરાગત વિવેચક પેઢીની અંદર જોવા મળતી સમતુલાત્મક સ્વસ્થતા, ધીરજ, આદિને સ્થાને અભિનિવેશ અને ઉગ્ર સાત્ત્વિક ઊંડાપોહનું દર્શન અધિક થાય છે. જૂની પેઢી સાથે સાવ છોડો ફાડીને પોતાની જ પ્રતિષ્ઠા, સ્વમતાગ્રહની હદે કરવામાં ચન્દ્રકાન્તનું એમની હેડીનો લેખક વિરલ જડશે. શ્રી ટોપીવાળા એક વિવેચક તરીકે પ્રથમ વિવેચનસંગ્રહ લઈને આવ્યા તો તે ગુજરાતી કવિતાના વિવેચનો નહીં, પણ ફેન્ય પ્રતીકવાદી કાવ્યધારાના અભ્યાસના નીચોડરૂપ તે ‘હદપારના હંસ અને આલ્બેટ્રોસ’. પ્રસ્તુત પ્રથમ વિવેચનસંગ્રહ વિષે હજુ તો ક્યાંક વાર્તિક સુધ્યાં આપવાની સ્પૃહા આપણા પ્રાધ્યાપક વિવેચકે બતાવી નથી. આ પરિસ્થિતિને આપણી ઉપેક્ષાવૃત્તિ, ઉપહાસસૂઝ કે વિવેચન દરિદ્રતા લેખે ગણવી?

પરિચિતતાની સીમા બહાર લેખકનો બીજો વિવેચન સંગ્રહ વાંચતા તેમને કોણ જાણે કેમ હદ બહારનું જ ગમે છે તેથી જ તો તેમણે આ બીજા સંગ્રહનું અભિધાન અપરિચિત અથી અપરિચિત બ એવું રાખ્યું છે. (લે. ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળા, પ્રકાશન પી. બી. જોશી પ્રજેશ પ્રકાશન ગાંધી રોડ, અમદાવાદ મૂલ્ય રૂપિયા ત્રીસ) વિવેચકને અતર્કનો પણ તર્ક તો કરવો જ પડે છે, એટલે સંગ્રહના પાછલા પૂંઠે લેખકે બ્યાનમાં દર્શાવ્યું છે. ‘પરિચિત કથી પરિચિત ખ તરફ તર્કબદ્ધ વિકાસ પામવાને બદલે, આધુનિક કવિતામાં, કોઈ અપરિચિત અથી અપરિચિત બની દિશામાં અર્થ ચાલે છે.’ આ પ્રમાણે અપરિચિતતાની દિશામાં અર્થની સાથે સાથે અને સમાન્તરે વિવેચક ચન્દ્રકાન્તે જવાનું જે નૂતન સાહસ કર્યું છે, તે તેમનાં સામર્થ્ય અને સીમાનું સૂચક બની રહેશે.



## **ढधुडडलल (१ॢॢॢ)**

- डधुडडलल कवलतलनल लुकुतडुगुड आसुवलदलेडु : ॢडेश ओओ
- ॢडनलकुशलुडनुं ॢंगदरुशल वलवेडनः अडृतललल डलशलक
- डधुडडलल कवलओनल डुरतलडलवलशेषनुं डथलरुथ दरुशनः कृषुडवीॢ दलकुशलत

# મધ્યકાલીન કવિતાના લોકભોગ્ય આસ્વાદલેખો

## રમેશ ઓઝા

**મ**ધ્યકાલીન કવિઓનો કાવ્યવૈભવ—સમૂહમાધ્યમ દ્વારા લોકભોગ્ય શૈલીમાં લોકસમુદાય સમક્ષ રજૂ કરવાની ઈચ્છાથી ‘મધ્યમાલા’ના ૧૮ લઘુ આસ્વાદલેખો શ્રી ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળાએ આ સંગ્રહ ‘મધ્યમાલા’માં રજૂ કર્યા છે. આ પ્રવૃત્તિનું ચાલકબળ એ કહે છે તેમ ‘લોકસત્તા’માં લખવાના આમંત્રણે પૂરું પાડ્યું. આને પરિણામે એમણે જાણે શ્રોતાઓને પ્રત્યક્ષ કલ્પીને એમની સાથે મધ્યકાલીન કવિઓ વિશે ગોષ્ઠિ કરતા હોય તેવી શૈલી અભિગમ અપનાવ્યો છે, એવો આ લેખોની ભાષામાં વાર્તાલાપના લહેકા તરત ધ્યાન ખેંચે એવા જોઈ શકાશે.

આપણી મધ્યકાલીન ભક્તિ કવિતામાં કવિતાના રસસ્થાનો ઠેર ઠેર જોવા મળે છે. પણ મધ્યકાલીન ભાષાનું વ્યવધાન સામાન્ય વાચકને માટે મોટું ગણાય, અને છતાં બહુજનસમાજ પણ જેનાથી અભિભૂત તરબોળ બની શકે એવી હૃદયસ્પર્શી કવિતા આ સાહિત્યરાશિમાં અત્રતત્ર ઝબકારા માર્યા કરતી જોવા બતાવવાનો ‘મધ્યમાલા’માં પ્રશસ્ય ઉપક્રમ શ્રી ટોપીવાળાએ રચ્યો છે.

શ્રી ટોપીવાળાએ એવાં એવાં પદો પર આંગળી મૂકી છે કે એનો પ્રભાવ કોઈ પણ સહૃદયના ઉપર પડ્યા વગર રહી જ ન શકે, વળી એમણે જે જે પદો આસ્વાદહેતુ પસંદ કર્યાં છે તેના ઉપર અત્યંત રોચક અને સરળ શૈલીમાં પોતાનું વક્તવ્ય નિરૂપ્યું છે. એટલે રજૂ કરેલા પ્રત્યેક પદ કે પંક્તિનું કાવ્યસૌંદર્ય અસરકારક ઉઘાડ પામી શક્યું છે.

એમણે લગભગ ૧૦૦૦ વર્ષ પૂર્વેની આજે આપણને કંઈક અપરિચિત પારકી લાગે એવી ગુજરાતી ભાષામાંથી પ્રેમ અને શૌર્યના ભાવોને ચારૂરૂપે અંકિત કરતાં પદો લઈને ગુજરાતી ભાષાના આરંભકાળની કવિતા સમૃદ્ધિનો પરિચય આપ્યો છે અને ત્યાંથી ઇતિહાસક્રમમાં એ આગળ વધતા વધતા, વચ્ચે સૂર, તુલસી, કબીર જેવા પરભાષી ભક્તકવિઓને પણ આસ્વાદ વિષય બનાવવા મધ્યકાલીન કવિતાના છેલ્લા પ્રતિનિધિત્વમાં દયારામ સુધી આવી પહોંચ્યા છે. એમાં મુખ્ય વિષય લઈ ભણતા વિદ્યાર્થીઓ માટે પણ કંઈક કષ્ટસાધ્ય અભ્યાસવિષય ગણાય છે. મુખ્યત્વે સંશોધકો આ કામમાં પડ્યા છે અને ભૂતકાળની ધૂળ નીચે ઢબૂરાયેલા, ગ્રંથભંડારોમાં સચવાયેલા સાહિત્યવારસાને બહાર લાવવાની પ્રવૃત્તિ કરે છે પણ જે સાહિત્ય પ્રકાશમાં આવે છે, જે લોકોને રુચિકર બની શકે તેનો વ્યાપક પ્રચાર હજી થતો જાણ્યામાં નથી. આ દિશામાં મુખ્યત્વે જેમની સાહિત્યરુચિ ઘડાઈ છે તેમને માટે ડો. ભાયાણીસાહેબે પ્રાકૃત સાહિત્યમાંથી ઊંચા સાહિત્યમૂલ્યવાળી નાનીમોટી કૃતિઓના સુંદર અનુવાદો આપ્યા છે એ ઘણું મહત્ત્વનું કાર્ય થયું છે. એની નોંધ તો લેવાવી જ જોઈએ. પણ તે સાથે જેમની સાહિત્યરુચિ હજી ખીલવવાની જરૂર છે તેવા જનસામાન્યના હૃદયને સાહિત્યકતાની ચોટ લાગે એ પ્રકારના પદખંડોને શ્રી ટોપીવાળાએ વીણીવીણીને એકત્ર કર્યાં છે અંતે તમના ઉપર રોચક એવું ટિપ્પણ આપીને આ પુસ્તિકાને એક વિશિષ્ટ પ્રકારની આસ્વાદ પુસ્તિકા બનાવી છે. એમ કરવામાં એમના કવિ તરીકેના વ્યક્તિત્વે પણ ખાસો ફાળો આપ્યો હોય એવું તરત જણાઈ આવે છે.

વાચક સાથે એકદમ અનૌપચારિક રીતે સાહિત્યગોષ્ઠિ કરતાં કરતાં પોતે જે વાંચ્યું છે ને પોતાને ભાવ્યું છે તેની બીજાઓને પણ લહાણ કરવા ઉત્સુક એવા રસિકજનના અભિગમથી અહીં એમણે રજૂઆત કરી છે, એટલે પુસ્તકમાં સંઘરાએલા મોટા ભાગના લેખોમાં વિદ્વત્તાનો

ભાર ક્યાંય વરતાતો નથી. અલબત્ત, એક આધુનિક કવિ-વિવેચક કે જેનાં રસ રુચિ અત્ર અને અન્યત્ર વિકસતા આવેલા છેલ્લામાં છેલ્લા સાહિત્યિક સંપ્રત્યયોનો પણ પુરસ્કાર કરવા ઉત્સુક હોય તેવા શ્રી ટોપીવાળા પુસ્તિકાના પાછળના અમુક લેખોમાં એમની આસ્વાદરીતિમાં છેક સંકેતવિજ્ઞાનની કેડીએ પણ દોરાઈ ગયા છે. આ પુસ્તકના મોટા ભાગના લેખોમાં જે અભિગમ એમણે અપનાવ્યો છે— લોકસમુદાયને લોકસમુદાયની રુચિના સ્તરે મળવું, એમની સાથે અમુક સાહિત્યવિશેષનાં રસસ્થાનો વિશે અંતરંગ ગોષ્ઠિ કરવી તેનાથી આ રીતે ચ્યુત થવાય છે એમ કહેવું જોઈએ.

પ્રજાના આંતરસંવેદનોના આલેખ જેવા લોકસાહિત્યની બેએક કૃતિઓનો રસિક પરિચય કરાવવા વિશે એમણે લોકસાહિત્યની સરળ વ્યાખ્યા આપીને આ સાહિત્યધારા વિશે ટૂંકું સરળ પણ મહત્ત્વનું ટિપ્પણ આપતાં કહ્યું છે કે ‘લોકરચનાની ખાસિયત જ એ કે એનો છેવટનો પાઠ ક્યારેય હોઈ શકે નહિ’ (પૃ.૯) આ તો literary commonwealth. અહીં સૌ કોઈને આવકાર, ને અહીં સૌ કોઈનો પોતીકો અધિકાર લોકસાહિત્ય પર કોઈનો કોપીરાઈટ લાગે નહિ. એના પર કર્તૃત્વનો કોઈનો આગવો દાવો નહિં. એનું કોઈ જડબેસલાક વ્યાકરણ નહિં. શેલીના સ્કાયલાર્કના ગીતને જેમ લોકહૃદયની ઊર્મિઓની સહજ સરવાણી રૂપે એ વહીં ચાલે. એમાં સૌ કોઈ ઝબકોળાય ને સૌ કોઈને એમાં પોતાની સરવાણી ઉમેરવાનો યે હક હોય.

પરંતુ મધ્યકાલીન સાહિત્યમાં લોકસાહિત્યની ધારા સિવાયનું જે સાહિત્ય વિપુલ પ્રમાણમાં સર્જ્યું તે આવું નિયતિકૃત નિયમરહિત નથી. એમાં એની રચનાના નિશ્ચિત નિયમો છે. એવી નિયમબદ્ધ રચનાનો એક પ્રકાર તે ચતુષ્પદિકા. એવી ચતુષ્પદિકાઓમાં એક અત્યંત સુંદર કૃતિ તે નેમિનાથ ચતુષ્પદિકા જેમાં કવિ વિજયચન્દ્રસૂરિએ નેમિ અને રાજલની કથા વર્ષના ઋતુચતુષ્ઠની સાથે સાથે આલેખી છે અને તેમાં વિરહિણી પ્રિયતમા રાજલની ઋતુ પ્રમાણે કેવી દશા થાય છે તે શ્રી ટોપીવાળાએ એમાંનાં રસસ્થાનોની વિગતો આપતાં સરળતાથી સમજાવ્યું છે. તેવી જ આ રીતે જન સાહિત્યમાંથી જડી આવેલી ઇંદોબદ્ધ રચના ‘રૂપસુન્દર કથા’નો વિગતે પરિચય આપ્યો છે—એની ખૂબીઓ તેમજ ત્રુટિઓ સહિત.

મધ્યકાલીન ગુજરાતી ભક્તિકવિતાના પ્રવાહની વાત કરીએ ત્યારે નરસિંહ, મીરાં, પ્રેમાનંદ, અખાને સંભાર્યા વિના તો ચાલે જ કેમ! કવિ નરસિંહની અત્યંત પ્રસિદ્ધ કૃતિ ‘જળકમળ છાંડી જાને બાળા’ એ તો ગુજરાતી શાળામાં પ્રાથમિક શ્રેણીનાં બાળકોનેય અપરિચિત નથી. પરંતુ શ્રી ટોપીવાળાએ એનો એક કાવ્ય તરીકે, એમાં જે ભાવપલટા સ્થિત્યંતરો આવે છે તેની વિગતે છણાવટ કરી છે. આ એક સાઘન્ત સુંદર કાવ્યકૃતિનો સાઘંત સુંદર આસ્વાદલેખ બની શક્યો છે. આ નાની પુસ્તિકામાં નરસિંહ વિશેનો આ નાનકડો આસ્વાદલેખ કદાચ સૌથી ધ્યાનપાત્ર અંગ છે. તેથી જરાક જ ઊતરતી કક્ષાનો આસ્વાદલેખ મીરાના પદ ‘મુખડાની માયા લાગી રે, મોહન પ્યારા’ એને લગતો છે. પરંતુ અખાનો ‘પ્રબળ પ્રતિભાવ’થી સામાન્ય ભાવકને સમજાય તેવાં થોકબંધ ઉદાહરણો સહજલભ્ય હોવા છતાં સંતોષકારક રીતે કરાવ્યો નથી. શ્રી ટોપીવાળાએ આપણા આ એક અતિ ખમીરવક્તા ક્રાંતિકારી અને વક્રોક્તિ કવિતાના અદ્વિતીય રચયિતા કવિમાંથી કેમ એકાધિક ઉદાહરણો નથી આપ્યાં તે સમજાય એવું નથી.

શ્રી ટોપીવાળા આગળ જોયું તેમ આપણા એ આધુનિક કવિ-વિવેચકોમાંના છે. જેમણે દુનિયાની જુદી જુદી ભાષાઓના સાહિત્યનો અને તેમાં વિકસતી આવતી નથી નવી વિવેચનધારાઓનો પરિચય પરિશીલન કરેલાં છે. દાસી જીવણનાં પદોનો પરિચય કરાવતાં શ્રી ટોપીવાળા છેક

સંકેતવાદની ધારે આવી પહોંચે છે. દાસી જીવણનાં પદોને કેવળ ભાષાના સંકેતોરૂપ તપાસવાનો જ્યારે એ ઉપક્રમ કરે છે ત્યારે એમણે ક્ષણવાર માટે એ વાત વિસારે પાડી લાગે છે કે આ લેખો જનસામાન્ય માટે લખવાના છે અને તે વર્તમાનપત્ર જેવા સમૂહમાધ્યમ દ્વારા તેમના સુધી પહોંચાડવાના છે. ‘પદો લખવા પાછળનો ભક્તનો કેવળ ભક્તિહેતુ હતો તે પણ લક્ષમાં ન લેવો ઘટે’ (પૃ.૬૪) અને ‘કોઈપણ પદને કેવળ ભાષાની સંકેતસંરચના તરીકે ઘટાવવું જોઈએ એ અભિગમ પુસ્તકના અન્ય લેખો પરત્વે અપનાવેલા અભિગમ કરતાં તદ્દન જુદા છેડાનો છે. એમ ક્યાંથી? સંતનાં પદોમાં રહેલાં કાવ્યતત્ત્વનાં નિર્ણય પર બીજા કોઈ નિર્ણયની ભેળસેળ ક્યાં વગર આપણે પહોંચી શકીએ’, (પૃ.૬૪) એમ એ જણાવે છે પણ એ રસ્તો એ જે રીતે બતાવે છે તેમાં દાસી જીવણના એક પદમાં આવતી શબ્દરચનામાં સંકેતવાદી સંરચના ક્યાં આવી તે વાચકને નથી સમજાતી. આમાં ‘ઝણણણ’ કે ‘ગડગડ’ શબ્દોમાં જે અર્થાનુસારી ધ્વનિવ્યવસ્થા એમણે બતાવવા ધારી છે તે તો આપણે પરંપરાવાદી રીતે બતાવી શકીએ તેવી જ છે. આવાં ધ્વનિયોજનાનાં પૃથક્કરણો થયાં જ છે. દા.ત., ‘આજ મહારાજ જલ પર ઉદય જોઈને’ પરત્વે કે ‘નીરખને ગગનમાં કોણ ઘૂમી રહ્યો’ કે ‘ધીમે ધીમે છટાથી કુસુમરજ લઈ ડોલતો વાયુ વાય’નું પદલાલિત્ય સમજવું હોય તો તેમાં સંકેતવાદ લાવ્યા વિના પરંપરાગત રીતે પણ શબ્દયોજનાની આ ખૂબી સમજી શકાય. એટલે સંકેતવાદની લેખકે વાત કરી છે ખરી પણ એ ટેકુનિકનું નિદર્શન કર્યું છે એમ કહી શકાય નહીં. અને છતાં તેથી કંઈ ત્રુટિ રહી જાય છે તેવું પણ નથી બનતું. ધીરાની કાફી અને મુક્તાનંદના દોહા પરત્વે પણ જનસામાન્યને સમજ પડે તે કરતા જુદી ટેકુનિકના આધારે એમણે આખી ચર્ચા નિરૂપી છે, પણ એના વિશે ફરિયાદને કારણ એટલા માટે નથી રહેતું કે એ લેખો, એમણે પ્રાસ્તાવિક નોંધમાં જણાવ્યું છે તેમ ‘લોકસત્તા’ની કોલમ સિવાયના હેતુઓ માટે લખાયા ને આ પુસ્તિકામાં સ્થાન પામ્યા છે.

જે સાહિત્ય પ્રદેશ વિશે એમ મનાતું આવ્યું છે કે કેવળ અભ્યાસીઓ અને વિશેષણના રસનો વિષય છે તેમાં લોકભોગ્યતાના પણ રોચક અંશો રહેલા છે અને એમાં ઊંચું કવિતામૂલ્ય રહેલું છે તે વાત સામાન્ય વાચક સુધી પહોંચાડવા માટેનો શ્રી ટોપીવાળાનો આ ઉપક્રમ અને ‘મધ્યમાલા’ નામે એનું આ ગ્રંથસ્થ રૂપ આપણા સ્વાગતને પાત્ર છે.

સંદર્ભ: ‘પ્રતાપ’ ૨૭-૨-૧૯૮૩

